إضاءات نقدية (فصلية محكمة)
السنة العاشرة – العدد الثامن والثلاثون – صيف ١٣٩٩ش/ حزيران ٢٠٢٠م
DOR: 20.1001.1.22516573.2020.10.38.1.5
صص ٣٦ ـ ٩

دور الحبكة السـردية فی تكوين الوحدة العضوية فی الشعر الحرّ؛ بدر شاكر السياب ومهدی أخوان ثالث نموذجاً

علی‌أصغر قهرمانی‌مقبل (الكاتب المسؤول)*
فرشته يادگاری**
حجت رسولی***
أمير فرهنگ‌نيا****

الملخّص

يتمثّل جمال العمل الأدبی وخاصة الشـعر الحرّ فی تماسـک أجزائه شكلاً ومضموناً ليظهر أمام القارئ كبناء متماسـک بوحدات متناسـقة من البداية مروراً بالوسط وحتی النهاية. إنّ الوحدة العضويـة من أبرز القضايا التی أثيرت بعد ظهور الشـعر الحرّ ومن أهـمّ مكوّناتها هی الحبكة السردية. يقوم الباحثون فی هذا المقال بدراسة الوحدة العضوية ودور الحبكة السردية فی إيجاد الترابط والتلاحم العضوی والتماسـک بين أجزاء النص الشعری من خلال المقارنة بين رائدَی الشعر الحرّ العربی والفارسی بدر شاكر السياب ومهدی أخوَان ثالث، اعتمادا علي المنهج المقارن الذی يستمد من المدرسة الأميركية. يريد الباحثون أن يبينوا كيف استخدم كلا الشاعرين من هذه العناصر ومن أهمّ نتائج البحث أن الحبكة السـردية فی شـعر أخوَان ومن ضمنها العقدة والحل تظهر بشـكل أكثر نجاحاً فی خدمة الوحدة العضوية إذ إن شـعره يكون فی مسار خطی واضح معتمداً علي العقدة والحل ويتبع التسلسل المنتظم للأفكار ويبدو أن غناء تراث الشعر القصصی الفارسی له أثر فی هذا الأمر.

الكلمات الدليلة: الحبكة السـردية، الوحدة العضوية، الشـعر الحرّ، بدر شـاكر السياب، مهدی أخوَان ثالث.

*. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتی، طهران، إيران.
a_ghahramani@sbu.ac.ir
**. طالبة مرحلة الدكتوراه فی قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتی، طهران، إيران
f_yadegari@sbu.ac.ir
***. أستاذ فی قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتی، طهران، إيران
h-rasouli@sbu.ac.ir
****. أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد بهشتی، طهران، إيران
a_farhangnia@sbu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٩/١/٢٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٩/٥/١٢ش

التمهيد

شغلت حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث الجانب المهمّ من الحركة الأدبية فقد أخرجت الشـعر عن النهج التقليدى وظهرت مجموعة جديدة من الشـعراء تمرّدوا علي الشعر القديم ونظموا نوعاً جديداً من الشعر الذى يختلف عن الشعر التقليدى فى الشكل والمضمون وعُرف بـ "الشعر الحرّ".

كانت الوحدة العضوية، من أبرز القضايا التى أثيرت بعد ظهور الشعر الحرّ. «الوحدة العضوية (organic unity) تعنى أن يكون بناء القصيدة منسجماً ومتكاملاً ومتماسكاً مع الرؤية الفنية، نامياً ومنظوراً داخل النص. ولا تقف الوحدة فيه على التراكم الكمّى بل التحوّل النوعى. ومؤخراً بدا القصّ والسـرد عنصرين يسـهمان برفد القصيدة بالترابط والتسلسـل بين الأحداث، فالتسلسـل الزمنى يسـاعد على بناء الوحـدة، إضافة إلى الإيحاءات الناتجة عن الأحداث.» (الشـنطى، ١٩٩٩م: ٣١٩) وفى العصر الحديث فقد لجأ إلى القصة أو الأقصوصة كثيرٌ من الشعراء وعلي رأسهم المجددون فى الشعر كإيليا أبوماضى وخليل مطران وقد أعانهم الأسـلوب القصصى علي تحقيق مبادئهم فى تحقيق الوحدة العضوية فى الشعر.

وعلي هذا تتناول هذه المقالة أحد أهمّ القضايا النقدية فى الشعر الحرّ وهو الوحدة العضوية وبما أن عنصر القص والسرد يعدّ من التقنيات المستخدمة فى الشعر الحرّ التى تـؤدى إلى الوحدة العضويـة فيتمّ إلقاء الضوء علي الجانب السـردى والحبكة (plot) والحوار والراوى والوصف، ونشرح أنه كيف تؤدى هذه العناصر إلى جمع أجزاء القصيدة فى الخطاب الشعرى وكيف يستخدم كلا الشاعرين من هذه العناصر وبغية الوصول إلى هذا الهدف تم اختيار أربعة قصائد من الشـعر الحرّ (شعر التفعيلة) لكل من الشاعرين: بدر شاكر السياب[١] ومهدى أخوَان ثالث[٢]، التى يبرز فيها عنصر الحبكة السردية المؤدية

١. بدر شـاكر السـياب (١٩٢٦ البصرة – ١٩٦٤ الكويت)، يعد واحداً من الشـعراء المشهورين فى الوطن العربى فى القرن العشرين، كما يعتبر أحد مؤسسى الشعر الحرّ فى الأدب العربى، ومن دواوينه: أنشودة المطر والمعبد الغريق وشناشيل ابنة الجلبى.

٢. مهدى أخوان ثالث (١٩٢٨مشـهد – ١٩٩٠طهران) المتخلص بـ "م. أُميد"، من أعظم روّاد الشـعر الحرّ الإيرانى، بدأ ينظم الشـعر الكلاسـيكى فى البداية ثم استمر الشعر الحرّ، ومن دواوينه: زمستان (الشتاء) وآخر شاهنامه (نهاية الشاهنامة) و از اين اوستا (مِن هذا الأفيستا).

إلى الوحدة العضوية بغضّ النظر عن موضوع القصائد لانّه ليس من الضرورى أن تدور القصائد حول موضوع واحد إذ تُعتبر القضية فی سياق القضايا الشكلية.

أسئلة البحث

وحاولنا أن نردّ فی هذا البحث علي الأسئلة التالية:

- كيف تساعد الحبكة السردية وعناصرها على تكوين الوحدة العضوية فی القصائد؟
- ما هی الآليات التی استخدمها الشاعران لنسج الحبكة السردية؟
- ما مدي توفيق الشاعرين فی توظيف الحبكة السردية فی خدمة الوحدة العضوية للقصائد؟

خلفية البحث

عنی كثير من الدارسين والباحثين بموضوع الوحدة فی الشعر منها يوسف حسين بكار الذی خصص فصل من كتاب "بناء القصيدة فی النقد العربی القديم (فی ضوء النقد الحديث)" (١٩٨٢م) إلى الوحدة فی الشعر وله آراء قيمة فی هذا المجال ولكنه تناول المسار التاريخی للوحدة العضوية ولايقدم لنا العناصر المؤدية إلى تكوين الوحدة فی الشعر المعاصر. ومقال بقلم سيد مهدی زرقانی بعنوان "آميزش شعر و داستان در آثار اخوان ثالث" (١٣٧٩ش) الذی يتناول فيه عدد من قصائد الشعر التی يبرز فيها عنصر السرد والقص من حيث عناصر السرد. ومقال آخر تحت عنوان "فرآيند روايت در شعر اخوان" بقلم سيد جمال الدين مرتضوی (١٣٨٨ش) الذی يتناول موقف السرد فی اللغة وأهميته فی التقارير التاريخية والجمع بينه وبين الشعر. ومنها رسالة الماجستير بعنوان "دراسة أسلوبية سردية فی شعر بدر شاكر السياب، قصيدة شناشيل ابنة الجلبی -أنموذجاً-" بقلم حمدی حنان (٢٠١١م) ومقال بعنوان "شگردهای روايت در شعرهای روايی مهدی اخوان ثالث" بقلم محمد شادروی منش واعظم برمكی (١٣٩١ش) الذی يقوم بدراسة عناصر السرد كالشخصية والفضاء والمكان فی بعض قصائده. وكذلک مقال بعنوان "روايت شاعرانه و شعر روايی اخوان ثالث" بقلم عباس

باقی‌نژاد (١٣٩٢ش) الذی یدور حول مضمون الأشعار السردية وكيفية استخدامها فی شعر الشاعر. وكذلک هناک مقالة عنوانها "روایت‌پردازی افسانه‌ها و اسطوره‌ها در سروده‌های مهدی اخوان ثالث و بدر شاکر السیاب" بقلم محمود حیدری وأم البنی خرمیان (١٣٩٣ش) التی تدرس السرد فی شعر الشاعرین والمقارنة بینهما حول كيفية استخدام هذا الأسلوب. وكذلک بسام قطوس فی كتاب بعنوان "وحدة القصيدة فی النقد العربی الحديث" المنشور فی دار ومكتبة الكندی (٢٠١٤م) الذی يتناول المهاد النظری للموضوع وآراء النقاد القدامي والمحدثين حول الوحدة. وكذلک رسالة ماجستير بعنوان "تجليات السرد فی قصيدة حفّار القبور لبدر شاكر السياب" لصباح لمرينی (٢٠١٧م) التی تتناول عنصر السرد بشكل عام وتجلياته فی قصيدة حفّار القبور بشكل خاص.

إلا أننا لم نحصل علي دراسة تتطرق إلى موضوع الحبكة وأثرها فی تكوين الوحدة العضوية فی شعر الشاعرين وغالبا ما تناولت هذه الدراسات المسار التاريخی للوحدة العضوية والمقالات والرسائل المكتوبة فی هذا المجال وصفية أكثر منها تحليلية فهذه الدراسة تعدّ دراسة جديدة فی بوتقة الأدب المعاصر. تأسيساً علي هذا، نتناول نموذجين لكل من الشاعرين فرتّبناها بناء علي تاريخ نظمها: المسيح بعد الصلب" و"إرم ذات العماد" لبدر شاكر السياب و"قصه شهر سنگستان" و"كتيبه" لمهدی أخوان ثالث.

الأسس النظرية

الواضح أنّ هناک تداخلاً بين الأجناس الأدبية ومنها القص والشعر و«أنّ السرد يتّسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين علي دقة التنظيم للمّادة الحداثية فی داخل القصيدة، فليس مصادفة أن يصبح أحد معايير وحدة القصيدة، حيث أثيرت قضية الوحدة العضوية، إذ أشار النقاد المحدثون إلى أنّ القصيدة القصصية- حسب التعبير النقدی الشائع فی القرن العشرين- تتمتع بالوحدة وتتحقق فيها الوحدة العضوية إذا أحسن ترتيب أجزاء القصة واتساقها الزمنی.» (هلال، ٢٠٠٦م: ٣٧) وهذا «لا يعنی أن الأسلوب القصصی وحده هو الذی يساعد فی تحقيق الوحدة العضوية فی القصيدة،

ولكنه وسيلة من وسائل هذه الوحدة وهكذا يتداخل الشعر مع القصة... يؤثر أحدهما علي الآخر.» (الزيادات، ٢٠١٠م : ٢٦)

أشار عبد الناصر هلال في كتابه *"آليات السرد في الشعر العربي المعاصر"* إلى الآليات السردية داخل النص الشعري المتمثلة في: الحدث (البداية والعقدة والنهاية) والراوي والوصف والشخصية والحوار والوصف. ولكننا نقوم بدراسة هذه العناصر بصرف النظر عن الشخصية لأنها لاتلعب دوراً في تكوين الوحدة العضوية في الخطاب الشعري. وهنا علينا أن نشرح هذه العناصر:

الحبكة (plot): هي سلسلة من الأحداث المترابطة التي تجري في القصة سواء كانت شعرية أو نثرية و«هي الفاعل الحي الذي يحرّك الأحداث ويطوّرها وينميها... وفي الحبكة لابدّ من وقائع تشكّل بنية سردية، وفق منطق سببي معقول.» (فريجات، ٢٠٠٠م: ١٠) تتكوّن الحبكة من ثلاثة عناصر رئيسية: البداية، والأزمة أو العقدة، والنهاية. والواضح أنّ هناك اختلافاً بين القصة والحبكة، «وتتميز الحبكة تميزاً واضحاً عن القصة التي يمكن أن تكون أساساً لها، فالحبكة هي التنظيم الفني للأحداث التي تصنع القصة.» (سلدن، ١٩٩٨م: ٣٢)

إنّ لبداية القصيدة أهمية بالغة لأنّ ناظمها يحاول أن يجذب من خلالها انتباه القارئ وترتبط البداية ببقية النص ارتباطاً عضوياً فهي «حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، والملتقى من جهة ثانية.» (حليفي، ١٩٩٩م: ٨٥)

والعقدة في الحدث هي «الوضعية السردية الأساسية القائمة علي التأزّم والصراع والاضطراب والتوتر الدرامي.» (حمداوي، ٢٠١٦م: ٢٥)

أما عن النهاية فنودّ أن ننبّه بأن أهمية النهاية لاتقلّ عن البداية «فالعمل الروائي (أولاً وقبل كل شيء) هو وحدة عضوية، تستلزم ترتيباً بنيوياً افتراضياً محدداً علي مستوي عرض عناصر المادة الحكائية. ومن أهمّ العناصر البنيوية التي تتطلبها كل ممارسة حكائية وأعقدها عنصر النهاية الروائية.» (أشهبون، ٢٠١٣م: ٢٣٠)

العنصر التالي هو الحوار الذي يعتبر من التقنيات السردية الهامة وعنصراً مهماً في العمل الشعري الذي يتمّ بين الشخصيتين أو أكثر و«الشاعر المعاصر اتخذ الحوار بوصفه

وسـيلة تحقق الدرامية فى قصيدته.» (هلال، ٢٠٠٦م: ١٥٤) ويقسّـم الباحثون الحوار علي قسمين رئيسيين:

- الحوار الخارجى أو الديالوج: الذى يدور بين شخصيتين متحاورين.
- والحوار الداخلى أو المونولوج: الذى يدور بين الشخصية ونفسها.

وهو الذى يتولى عملية الحكى أو القص «الراوى فى الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شـأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية.» (قاسم، ٢٠٠٤م: ١٨٤)

أمـا الوصف فلـه أهمية كبيرة فى إنجاز النصوص الشـعرية، فالوصف فى المصطلح الأدبـى «تصوير العالم الخارجى أو العـالم الداخلى من خلال الألفـاظ، والعبارات، وتقوم فيه التشـابيه والاسـتعارات مقام الألوان لدي الرسـام والنغم لدي الموسيقى.» (عبدالنـور، ١٩٨٤م: ٢٩٣) من الجدير ذكـره «أن الوصف لا يأتى بلا مبرّر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشـخصية وله أثر مباشـر أو غير مباشر فى تطور الحدث لكى تلتحم كل العناصـر المكوّنة للنص الروائى وتكتمل وحدته العضوية.» (جندارى، ٢٠١٣م: ٢١٣)

تلعب هذه التقنيات السـردية دوراً هاماً فى إغناء الخطاب الشـعرى وذلک يخضع لفكرة تداخل الأجناس الأدبى وكما هناک شـعرية فى السـرد هناک أيضاً شعرية فى السـرد ومهما يكن من أمر فإن وجود القص والسرد فى الشعر ليس بمعنى انعدام هوية النص الشـعرى؛ لأن «القصيدة بحد ذاتها ليسـت ذات غايات بيانية أو سردية خارج حدودها. وإذا كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية فذلک بشرط تسميتها وتشغيلها فى مجموع نصى، ولأغراض شـعرية بحتة». (الصكر، ١٩٩٩م:٦٠) فغرض الشـاعر من الشعر السردى ليس القصة من حيث هى قصة و«اقتراب الشعر من القصة باصطناع لغة القص (السرد)، لا يعدّ تحولا يفقد الشعر نكهته وخواصه المميزة له.» (سالم، لاتا: ٢٣٨)

فتوظيف آلية السرد فى الشعر يتطلب نمطاً تعبيرياً يخلق توازناً بين البنية النثرية للسرد فى تداخلها مع البنية الغنائية فى للشعر، حيث يحافظ الشاعر علي القصيدة ولا يفقدها شعريتها. «ويتميز السرد الشعرى عن السرد الروائى بخاصية أن السرد فى الشعر يكون

واسـطة بين التشـكيل اللغوى والبنية النصية، أما السرد الروائى فيكون هو ذاته البنية النصية وكل سرد هو جمل دلالية تقوم بين طرفيها العلاقة الدلالية.» (هلال، ٢٠٠٦م: ٣٩)

وبعد الفراغ من العناصر السـردية علينا أن نقف قليلاً عند الشاعرين: كان السياب من روّاد الشعر الحرّ واهتمّ اهتماماً بالغاً بعناصر السرد فى قصائده وهو الذى جعل من القصيدة بناءات سـردية مركّبة. وكذلک يعتبر من دعاة الوحدة العضوية ويقول فى هذا الإطار: «لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت فى ترتيب أبياتها لاختلّت القصيدة كلها أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها علي الأقل.» (الغرفى، ١٩٨٦م: ٨٥)

وكذلک يسـعي فـى مجال تغيير بناء القصيدة الحديثة وتحقيـق الوحدة العضوية فى أشـعاره فضلاً عن دعوته إليها و«أهمّ إنجاز حقّقه السياب علي صعيد التحويل البنيانى الحداثى، يتمثّل فى إسهامه فى تحقيق وحدة القصيدة واستقلالها وتماسكها الداخلى. إنّ هذه الرؤية الشاملة للقصيدة –وكذلک للعالم– التى كان السياب بطلها غير المتنازع فى أمره منذ بدايات حركة الحداثة، تريد للعمل الشـعرى أن يشـكل كلاّ عضوياً متصاعداً وسمفونية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة فى بناء الكل الملتحم.» (خير بک، ١٩٨٦م: ٥٢)

أما مهدى أخوَان ثالث فمن أبرز شعراء الشعر الحرّ الإيرانى الذى يبرز دور القص والحوار فى شـعره. حيث يعترف بنفسـه على أنه «يصعد السرد إلى مستوي الشعر ولم يقلّل مكانة الشعر إلى مستوي السرد.» (أخوان ثالث، ١٣٨٢ش: ١٨٥) وهو من الذين أسهموا إسهاماً مرموقاً فى تطوير الحركة الشعرية المعاصرة.

وبعد عرض الأسس النظرية للبحث، سنقوم بدراسة عناصر الحبكة السردية فى هذه القصائد الأربع ونشـرح كيف تؤدى هذه الآليات إلى تكوين الوحدة العضوية وكذلک نشـير إلى نقاط الاشـتراک والاختلاف بين الشاعرين فى اسـتخدام الحبكة السردية وآلياتها وسبب أو أسباب النجاح أو الفشل فى تحقيق الوحدة العضوية فى شعرهما.

عناصر الحبكة السردية فى تكوين الوحدة العضوية فى القصائد الأربع

فـى البداية علينا أن نقدم ملخصا عن القصائد المدروسـة حتى يكون القارئ علي

العلم بموضوع القصائد:

المسيح بعد الصلب (١٩٥٧م): نُشرت هذه القصيدة ضمن ديوان "أنشودة المطر" فى سبعة مقاطع ويستخدم الشاعر فيها تكنيک الرمز والقناع والسرد حتى يحكى عن آلامه ولقد اتخذ من المسيح رمزاً للشاعر الذى يضحى بنفسه فى سبيل إحياء مجتمعه.

إرم ذات العماد (١٩٦٣م): هذه القصيدة تعتبر من القصائد البارزة للشاعر والمنشورة فى ديوان "شناشيل ابنة الجلبى" فى ثمانين شطراً. موضوع القصيدة هو اغتراب الشاعر وترمز إرم إلى العظمة المفقودة التى يبذل السياب جهده للوصول إليها ولكنه لا يقدر علي تحقيقها، وقد حاول السياب هنا من خلال هذه الأسطورة التعبير عن حنينه للماضى.

قصه شهر سنگستان (١٩٦٠م): كُتبت ضمن ديوان "از اين اوستا" (من هذا الأڤيستا) فى ستة مقاطع طويلة وتمثل قدرة الشاعر علي الإبداع الفنى. وتُعدّ القصيدة من القصائد الرمزية التى يبرز فيها عنصر السرد. يشير الشاعر فيها إلى الأجواء الإيرانية فى تلک الفترة التاريخية التى سيطر عليها الاستعمار ويصوّر لنا فشل الآمال الاجتماعية.

كتيبه (١٩٦١م): من القصائد الرمزية فى ديوان "از اين اوستا" (من هذا الأڤيستا) تتكوّن من أربعة مقاطع ويمكن أن يقال عنها أنها سرد أسطورى لأسطورة العبثية وأسطورة الجبر والإخفاقات المتتالية ويرمز بها إلى التكرار والمحاولة دون أى جدوي.

ونقوم الآن بدراسة تطبيقية لعناصر الحبكة السردية المؤدية إلى تكوين الوحدة العضوية فى القصائد ونقصد بالعناصر: البداية، العقدة، النهاية، الحوار، الراوى، الوصف:

أ) البداية: عندما نلقى النظرة علي بداية هذه القصائد الأربع نجد أن القصيدة الأولى "المسيح بعد الصلب" تنطلق ببداية وصفية تفترض مشهداً رمزياً قد تصوّر فيها مشهد ما بعد صلب المسيح ولكنه غير ميت، يبدأ الشاعر القصيدة «بمشهد يصوّر نهاية عملية الصلب التى تعرض لها المسيح –كما يعتقد أتباعه– ويسوق السياب المشهد علي لسان المسيح نفسه، وبداية القصة بهذا الشكل، تشير إلى أنّ الشاعر قد قام بعملية استباق فى تسلسل الحدث.» (كندى، ٢٠٠٣: ١٨٧)

بعدما أنزلونى، سمعتُ الرياحْ/ فى نواحٍ طويلٍ تسفُّ النخيلْ،/ والخطي وهى تنأي.

إذنْ فالجــراحْ/ والصليبُ الــذى سمّرونى عليه طوال الأصيــلْ/ لم تُثْنى. وأنصتُ: كان العويلْ/ يعبرُ السهلَ بينى وبين المدينه. (السياب، ٢٠٠٥م: ١٠٦)

بينما فى القصيدة الثانية "إرم ذات العماد" يستخدم السياب فضاء السرد المشهدى، معتمداً علي التوصيف بلسان الشــاعر. إنّ الشاعر يستخدم السرد كوسيلة للتعبير عمّا فى داخله وفى بداية القصيدة يعتمد آلية التذكّر ويقول:

من خَلَلِ الدُّخان من ســيكاره/ من خلل الدخانْ/ من قَدَحِ الشــاى وقد نشّر، وهو يلتوى، إزارَه/ ليحجبَ الزمان والمكانْ/ حدَّثنا جدُّ أبى فقال: .... (المرجع نفسه: ٣٤٩)

وهنا يتغير الســارد أو الراوى وكأنّ الشــاعر ما يحب أن يســرد الأحداث بشكل مباشــر بل يهيئ لنا مقدمة ويتخيل شــخصاً آخــر وهو جد أبيه، يســتمر الحكاية من لسانه مخاطباً أحفاده مستخدماً أسلوب النداء الذى من أساليب تركيبية فنية استخدمها الشــاعر لربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض ويبدأ بســرد الأحداث بشكل متسلسل من خلال حبكة متماسكة:

يــا صغارْ/ مقامراً كنتُ مــع الزمان؛ نقودى الأسماكُ، لا الفضــةُ والنضارْ/ والورق الشِبّاك والوهارِ. (المرجع نفسه)

تبدأ القصيدة الثالثة "قصه شــهر سنگستان" بمقدمة وصفية يتحدث فيها الراوى عن حمامتين جالســتين علي غصن الشجر وتتحدثان عن رجل نائم تحت شجرة حتى تتعرفا علي هويته وهكذا يبدأ فى التطور:

دو تا كفتر/ نشستهاند روي شاخه سدر كهنسالى/ [...]/ خطاب ار هست: "خواهر جان"/ جوابش: "جان خواهر جان/ – نگفتى، جان خواهر جان! اينكه خوابيده است اينجا كيست. (المرجع نفسه: ١٤)

حمامتان/ جالســتان علي غصن السدر القديم/ إذا كان النداء: يا أختاه/ فالجواب يكون: فداك يا اختاه/ – ما قلت لى، فداك يا أختاه! هذا النائم هنا من هو؟.

فى القصيدة الرابعة "كتيبه" قد بدأ الشــاعر برواية القصة دون مقدمة وتمهيد وببداية وصفية وبما أنّ الوصف أحد آليات الســرد القصصى فإنّ الاســتهلال الوصفى غالباً ما يأتى لتعزيز حضور هذه الآلية:

فتاده تخته سنگ آنسوی‌تر، انگار کوهی بود./ و ما اینسو نشسته، خسته انبوهي./ زن و مــرد و جوان و پیر/ همه با یکدگر پیوســته، لیــک از پای،/ وبا زنجیر. (أخوان ثالث، ١٣٤٩ش: ٩)

"كانت هناک صخرة علي ذلک الجانب، كأنها جبل./ ونحن جالســون بهذا الجانب، متعبين كثيراً/ النســاء والرجال والصغــار والكبار/ كلّنا متراصّــون علي بعض، لكنه بالأرجل/ وبالسلاسل".

من الجدير ذكره أن المعنى فى الشطر الثالث جاء ناقصاً إلا أنه يكتمل فى الشطر الرابع، وكان النقاد العرب يعتبرون هذا الأمر فى الشعر الكلاسيكى من عيوب القافية ويسمونه "التضمــين" أى تعليق البيت بما قبله أو بما بعده من حيث المضمون أو التركيب النحوى (انظر: الخطيب التبريزى، ١٩٩٤: ١٦٦)، لكن هذا الامر مقبولٌ فى الشعر الحرّ ويزيد من انسجامه إذ يجعل الشعر كله وحدة متكاملة ويمدّ المعنى إلى الشطر أو الأشطر التى تليه.

كما شــاهدنا فى بداية هذه القصائد، فقد بدأ كلٌ من الشاعرين قصيدتهما ببدايات وصفية وكأنهما يبدآن بسرد القصة.

ب) العقــدة: ففى القصيدة الأولى، الحدث يأخــذ فى التطور مع بداية المقطع الثالث عندما يرجع يهوذا[١]، الذى يعد فى هذه القصيدة رمزاً للحاكم المستبد ويشاهد أن المسيح لم يمت بعد، يستغرب ويصفرّ وجهه من الدهشة:

هكذا عدتُ، فاصفرَّ لما رآنى يهوذا.../ فقد كنتُ سِـرّهْ./ كان ظلاً، قد اســودَّ، منّى، وتمثال فكرهْ/ جُمّدتْ فيه واستُلَّتِ الروح منها، خاف أن تفضح الموت فى ماء عينيه... . (السياب، ٢٠٠٥م: ١٠٧)

يصوّر لنا السياب الصراع بين الخير والشر أو المسيح ويهوذا فيواصل القصيدة بهذا المقطع مســتخدماً اســتفهامات كثيرة دون أن يردّ عليها وبهذا الأســلوب يحفز القارئ ليستمر فى التواصل معه.

-"أنــتَ؟ أم ذاک ظلى قــد أبيضّ وارفضَّ نورا؟/ أنت من عالم الموت تســعي! هو المــوتُ مــرّه/ هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهــل كان زورا؟"/ ذاک ما ظنّ لما رآنى

١. أحد تلاميذ المسيح الذى خانه وسلمه لليهود.

وقالته نظرهْ. (المرجع نفسه: ١٠٨)

ثم يأتي يهوذا وأصدقاؤه حتى يصلبوه من جديد:

قدمٌ تعدو، قدمٌ، قدمُ/ القبر يكاد بوقْع خطاها ينهدمُ. (المرجع نفسه)

ثم في المقطع الخامس يشير إلى الحياة في الموت والبعث في الفداء. فكما عرفنا أن السياب اتخذ من المسيح رمزاً كلياً «ليلبّي تطلعات الشاعر الحداثية المتأثرة بالنتاج الشعرى الغربى وقيمه ومعاييره السائدة أيامه، وبخاصة منها ما يتيحه التعبير الرمزى العام من وحدة القصيدة وتماسك بنيتها والتئام أجزائها -إلى حدّ القول بوحدتها العضوية-... .» (سويدان، ٢٠٠٢م: ١٩٥)

وانفرجَ الغيمُ فلاحتْ نجمةٌ وحيدهْ/ ذكرتُ منها نجمتى البعيدهْ/ تنام فوق سطْحها وتسمعُ الجِرارْ. (السياب، ٢٠٠٥م: ٣٥٠)

ثم يهديه نجم إلى طريق:

"فسرتُ والسّماءُ وُجْهتى، ولا دليلْ،/ أرقب نجمها الوحيد، ولا الشُّعاعْ/ يخفتُ أو يؤُجُّ مانعاً ومانحاً وكالشِّراع/ ترفع أو تحطُّه الرّياحُ في الصِّراع. (المرجع نفسه: ٣٥٠)

فالمعنى يتسلسل من سطر إلى آخر سالكاً عدداً من السطور، ثم يصل إلى قلعة بيضاء:

أسِرتُ ألف خطوة؟ أسِرتُ ألفَ ميلْ؟/ لم أدرِ إلا أنَّنى أمالنى السّحَرْ/ إلى جدار قلعةٍ بيضاءَ من حَجَرْ. (المرجع نفسه)

عندما يصل إلى البوّابة المغلقة، طرقها حتى ضعفت يده وجلس خلفها:

وحين كلَّ ساعدى/ وملّنى الوقوفُ في الظلامْ/ (كناسكٍ، كعابدٍ/ يرفضُه الإلهُ في معبده، يظل لاينام/ ولا يريد الماء والطعامْ/ يصيحُ: "كن علي الهوي مساعدى/ يا رافعَ السمّاء، يا موزّع الغمام").../ جلستُ عند بابها كسائلٍ ذليلْ/ جلستُ أسمع الصدي، كأنه العويلْ/ يلهثُ خلْفَ حائطٍ من حَجَر ثقيلْ. (السياب، ٢٠٠٥م: ٣٥٢)

إنّ القصيدة تحمل عواطف وصور إيحائية مترابطة، تدور ضمن قصة واحدة في تفاعل حي نحو بناء عضوى متماسك. «إن اعتماد السياب علي تدفق الصور وتوليدها من بعضها البعض جعل القصيدة في منأي عن التوقف، حتى استكملت توترها في النهاية، وهذه القصيدة تعد من خيرة قصائده الموظفة للأسطورة اذ استثارت في القارئ المشاركة

وجعلته يعيش التجربة الشعورية بذات اليقين العاطفى للشاعر.» (على، ١٩٧٨: ١٤٦)

فى القصيدة الثالثة وبعد أن يعرض الشاعر المقدمة، يسعي إلى رسم الشخصية الرئيسية والكشف عن أبعادها مستخدماً حوار خارجى طويل بين الحمامتين:

– پريشانى غريب و خسته، ره گم كرده را ماند./ شبانى گلهاش را گرگها خورده/ وگرنه تاجرى كالاش را دريا فروبرده./ وشايد عاشقى سرگشته كوه و بيابانها. (المرجع نفسه: ١٥)

كأنه غريب وتعبان، ضالٌّ طريقه/ وكأنه راع قد أكل الذئب قطيعه/ وربّما تاجر بلع البحر بضائعه/ ولعلّه متيم تائه فى الجبال والصحارى.

وهكذا يستمر فى سرد الحوار خلال عبارات ايقاعية، حتى تدرک احدي الحمامتين هويته:

– «بجاى آوردم او را، هان/ همان شهزاده بيچاره است او كه شبى دزدان دريايى/ بشهرش حمله آوردند.»/ [...]/ و او مانند سردار دليرى نعره زد بر شهر:/ «– دليران من! اى شيران/ زنان! مردان! جوانان! كودكان! پيران!–» /[...]/ اگر تقدير نفرين كرد يا شيطان فسون، هر دست يا دستان،/ صدايى برنيامد از سرى، زيرا همه ناگاه سنگ و سرد گرديدند/ ازينجا نام او شد شهريار شهر سنگستان.» (المرجع نفسه: ١٩و٢٠)

نعم عرفته/ هو الأمير المسكين الذى هجمت ذات ليلة/ القراصنة علي مدينته/ وهو صرخ عليها كالقائد المتهوّر/ أيها الشجعان! أيها الأسُود! النساء! الرجال! الشباب! الصغار! الكبار!/ ربّما لعن القدر أو سحرهم الشيطان، أو تآمرت يدٌ أم أيدٍ/ لم يخرج صوتٌ من أحد، لأن الجميع صاروا أحجاراً باردةً بغتةً/ ولهذا أصبح إسمه أمير مدينة الأحجار.

فنمضى مع الشاعر ونقرأ القصة من خلال حبكة قوية ولكنها بطيئة فى سرعة سرد الأحداث، يساعده فيها التسلسل القصصى المتناسق والتوالى المنتظم للاحداث ووحدة الرؤية ووحدة الشعور ووحدة تخيلية للتعبير عن غرضه. ثم فى المقطع الثانى يرجع الشاعر إلى رواية القصة من خلال الحوار بين الحمامتين، تسأل إحداهما الأخري:

– « بگو آيا تواند بود كو را رستگارى روى بنمايد؟/ كليدى هست آيا كهش طلسم بسته بگشايد؟» (المرجع نفسه: ٢٢)

– قولی لی هل یمکن أن السعادة تلتفت إلیه؟ هل هناک مفتاح لیفتح طلسمه المغلق؟

ثم تدلّه أحدي الحمامتین إلی ینبوع حتی یغسل جسمه فی الماء ثم یلتقط سبعة حصوات ویذهب نحو البئر ویرمیها فی داخل البئر حتّی یتدّفق الماء منه ویبطل السحر. فتستمر الأحداث بلسان الأمیر عندما یخاطب نفسه:

– « غریبم، قصهام چون غصهام بسیار./[...]/ غم دل با تو گویم غارا!» (المرجع نفسه: ٢٣)

– أنا غریب، قصتی طویلة کغصتی/ أقول لک حزن قلبی أیها الکهف!

أما فی القصیدة الرابعة، فتبدأ القصة فی التأزم عندما تسمع الجماعة صوتاً غامضاً أو نداء باطنیاً یحثّهم علي قلب الصخرة:

ندائی بود در رؤیای خوف و خستگیهامان،/ و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم./ چنین می‌گفت:/ –«فتاده تخته سنگ آنسوی، وز پیشینیان پیری/ بر او رازی نوشته است،...» (أخوان ثالث، ١٣٤٩ش: ١٠)

کان نداءاً فی حلم خوفنا وتعبنا/ أم صوتاً من مکان، من أین؟ لم نسأل أبداً./ کان یقول هکذا:/ _ هناک صخرة فی ذلک الجانب، قد کتب علیه شیخ من الأقدمین سرّاً،...

فالشاعر یتابع الأحداث فی تصویر المشاهد، من خلال حبکة تربط الکل بالجزء وتقرر الجماعة أن تقلب الصخرة:

یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند:/ – «کسی راز مرا داند/ که از اینرو به آنرویم بگرداند.» (المرجع نفسه: ١١)

واحد منا من کانت سلاسله أکثر طلقة، صعد الصخرة، ثم قرأ:/یعرف سرّی الشخص/ الذی یقلبنی من هذا الوجه إلی ذلک الوجه.

ولیقوّی الانسجام فی هذا المقطع، فضلا عن ایقاع القصیدة، یستخدم الشاعر حرف الربط "که" حتی یربط بین الشطرین ویقوی الإرتباط بینهما.

ج) **النهایة**: وبالنظر فی نهایة القصائد ندرک أنّ الشاعر فی قصیدة "المسیح بعد الصلب" یختم المقطع الأخیر بکلمة "مدینه" کما یختم المقطع الأول بها وینهی القصیدة کما یبدأها بصورة من الصلب، وهکذا یرتبط المقطع الاخیر بالمقطع الأول ویحقّق قدراً

من الوحدة العضوية بهذا الأسلوب:

بعد أن سمَّرونى وألقيتُ عينى نحو المدينه/ كدتُ لا أعرف السهلَ والسور والمقبره [...]/ كان، فى كلِّ مرمي، صليبٌ وأمٌّ حزينه./ قُدِّس الربُّ!/ هذا مخاضُ المدينه. (السياب، ٢٠٠٥م: ١١٠)

«علي هذا النحو تنتهى القصيدة من حيث انطلقت تقريباً، عند الصليب الذى أنزل عنه المسيح الاوّل فى بدايتها، والذى سمّر عليه المسيح الثانى فى نهايتها، فى مايشبه دورة كاملة لمسيرة الدعوة المسيحية الحديثة.» (سويدان، ٢٠٠٢م: ٢٤٤)

وفى القصيدة الثانية تستمر الأحداث فى النمو بشكل تدريجى إلى أن تبلغ إلى ذروتها ويختم القصيدة بنهاية مغلقة أى عندما حان الوقت، أخذه النوم قليلاً ولم ير إرم بعد:

وحين أوشك الصباحُ يهمس الضياءْ/ نعستُ، نمتُ... واستفقتُ: مرَّ ألفُ جيلْ!!/ والشمسُ والفلاه/ والغيمُ والسماءْ/ وكل ما أراه/ هناك حيث كان سورُها، المياهْ/ تشعُّ فى الخليجْ. (السياب، ٢٠٠٥م: ٣٥٢)

ومع أنه لم يتمكن من رؤيتها لم ييأس ويأمل أن يراها أحفاده فى المستقبل، وتستمر الحكاية بلسان الراوى/ الشاعر ويقول:

وقال جدُّنا ولجَّ فى النشيج:/ "ولن أراها بعدُ، إنّ عمرى انقضي/ وليس يرجع الزمانُ ما مضي./ سوف أراها فيكُم، فأنتم الأريج/ [...] حُلمُ صباى ضاعَ... آهِ ضاع حين تمّ/ وعمرى انقضي". (المرجع نفسه: ٣٥٢)

«وهنا يتوصل القارئ إلى أن (إرم) غدت فى نهاية القصيدة المدينة الفاضلة "يوتوبيا" التى كان يحلم السياب بتحقيق وجوده فيها... لكن ذبول العمر أضاع حلم الصبا، وعلي الآخرين أن ينتبهوا له فقد يحققونه.» (على، ١٩٧٨م: ١٤٥)

وفى القصيدة الثالثة، يلجأ أمير المدينة إلى الغار فى المقطع الأخير ويحكى مع نفسه، فيتنامى الحدث ثم تتأزم العقدة وتنحلّ فى النهاية. إن نهاية القصة ترتبط بالشخصية الرئيسية والأحداث مترابطة ومتماسكة مع بعض وهكذا تكمل النهاية عملية الوحدة العضوية بنهاية حوارية تعطى نوعا من النتيجة كإعلان عن نهاية السرد، إذ يقول:

سخن می‌گفت، ســر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان./[...]/ حزین آوای او در غــار می‌گشــت و صدا می‌کرد./[...] –"... غم دل با تــو بگویم، غار!/ بگو آیا مرا دیگر امید رســتگاری نیست؟"/ صدا نالنده پاســخ داد:/ "...ـآری نیست؟". (المرجع نفسه: ٢٥)

كان يتكلم، أمير مدينة الأحجار، مدخلاً رأســه داخل الكهف/ صوته الحزين يجول فــي الكهــف ويرتدّ/ _ أقول لک حــزن قلبي أيها الكهف!/ قل لــي: أليس هناک أمل للفلاح؟ ردّ عليه الصدي عويلاً:/ ... ليس... هناک... فلاح.

فــي القصيدة الرابعة يتنامي الحدث وتبلغ الأزمة ذروتها لتصل في نهاية القصة إلى ما يشــبه الانفراج عنها في المقطع الخامس، عندما يقــوم واحد منهم حتى يصعد علي الصخــرة ويقرأ ماذا مكتوب عليها، وتلحّ عليه الجماعة كي يقرأها ولكنه يلتزم الصمت فهــو غير قادر علي التحدث حول ما يري. ويســتمدّ الشــاعر من عناصــر عدّة منها التصوير والتوصيف والحوار:

"يکــي از مــا که زنجیرش ســبکتر بود،/ به جهــد ما درودی گفــت و بالا رفت./ خط پوشــیده را از خاک و گل بســترد و با خود خواند/[...] –"بخوان!" او همچنان خاموش./[...] فرود آمد [...] به دســت ما و دست خویش لعنت کرد". (أخوان ثالث، ١٣٤٩: ١٢)

واحد منا من كانت سلاســله أخف وزناً/ اســتجاب جهدنا وصعد الصخرة/ مسح الخط المغطَّي بالتراب والطين وقرأ في نفسه/ –اقرأ! ولكنه ظل صامتاً/ نزل/ ولعن علي أيدينا وعلي يديه.

ويســتمر السرد ويساعده في السرد ترابط الأحداث وانتقال الشاعر من موقف إلى موقف خلال حبكة متماســكة، فقد ظل يماطل القارئ ويشــوّقه حتى النهاية ثم يفاجأه بهذا النتيجه غير المتوقعة ضمن عبارة مكررة تتضمن الفكرة العامة في القصة، فالشاعر يعتمد علي عنصرى المفاجأة والتشويق في النهاية ويقول:

– "چــه خوانــدی، هان؟"/ مکیــد آب دهانش را و گفت آرام:/ –"نوشــته بود/ همان،/ کسی راز مرا داند،/ که از این رو به آن رویم بگرداند." (المرجع نفسه: ١٣)

ماذا قرأت، ها؟/ إبتلع ماء فمه وقال بصوت خافت:/ كان قد كُتب/ ذات الشـيء/ يعرف سرى الشخص/ الذى يقلبنى من هذا الوجه لذلک الوجه.

«قد وقعت الذروة فى أفضل مكان ما يكون ممكناً، وسـحبت مشاعر الانتظار لدي القـارئ معها، حيث يمكنه يتنبئ أى شـيء غير ما حدث فى القصـة وهذه تعتبر ميزة إيجابية للذروة فى حد ذاتها.» (زرقانى، ١٣٧٩ش: ٧٦)

وفـى المقطع الاخير يكرّر عبارات أتي بها فـى المقطع الثالث وهكذا بهذه العبارة ينتهى من قصيدته:

نشسـتيم/ و/ به مهتاب و شب روشـن نگه كرديم./ وشب شط عليلى بود. (أخوان ثالث، ١٣٤٩ش: ١٣)

جلسنا/ و/ نظرنا إلى ضوء القمر والليل المقمر./ والليل كان شطاً عليلاً.

بعد البحث والدراسـة فى هذه العناصر الثلاثة عرفنا أن الشـعر القصصى، هو أولاً يعتبر الشـعر وثانياً فيه العنصر القصصى فهو شـعرٌ وقصةٌ فى آنٍ واحدٍ وبمقدارٍ متساوٍ، تأسيساً علي هذا لابدّ فيه عناصر القصة منها الحبكة والبداية والوسط والنهاية للقصة، يتناول يوسـف بكّار فـى كتابه *بناء القصيـدة فى النقد العربى القـديم* موضوع وحدة القصيدة ويأتى بأبيات من الحطيئة كنماذج فيؤكّد هذا الأمر ويقول: «لقد ساعد العنصر القصصـى وما فيه مـن حوار علي ترابـط القصيدة ووحدتها العضويـة كثيراً، ولم لا؟ فالقصائد الغنائية ذات العناصر القصصية أو الدرامية تتحقق فيها الوحدة العضوية أكثر من غيرها، ويكون الطابع القصصى بسـرده وحواره عاملـاً كبيراً فى تحقيقها.» (بكار، ١٩٨٢م: ٣٢٤)

د) الحوار: يعدّ الحوار وتأثيره إحدي اسـاليب البيـان العربى الذى يعتمده الأدب ومـن وظائفه فى النص هو تحريک السـرد وتنامى الحدث وتطوّر الخطّ الدرامى. ومع دراسـة عنصر الحوار فى القصائد، نلاحظ أنه فى قصيدة "إرم ذات العماد" بعد مقدمة وصفية، بدأ توظيف الحوار فى شكل حكى للأقوال ويستمدّ من أسلوب النداء:

من خَلَلِ الدُّخان من سـيكاره/ من خلل الدخانْ/ من قَدَح الشـاى وقد نشّر، وهو يلتـوى، إزارَه/ ليحجبَ الزمان والمـكانْ/ حدَّثنا جدُّ أبى فقالَ: يا صغارْ/ مقامراً كنتُ

مع الزمان؛ نقودى الأسماكُ، لا الفضةُ والنضارْ/ والورق الشـّباك والوهارِ. (السـياب، ٢٠٠٥م: ٣٤٩)

ثم يسرد الشاعر أحداث القصة حتى يصل إلى نهاية القصة فى البناء السردى البسيط:

وقال جدُّنا ولجَّ فى النشيج:/ "ولن أراها بعدُ، إنّ عمرى انقضي/ وليس يرجع الزمانُ ما مضي./ سوف أراها فيكُم، فأنتم الأريج/ [...] حُلمُ صباى ضاعَ... آهِ ضاع حين تمّ/ وعمرى انقضي". (المرجع نفسه: ٣٥٢)

واللافت للانتباه تكرار العبارات المشابهة: "حدّثنا جد أبى فقال" و "وقال جدّنا ولج فى النشيج". فالشاعر باستخدامه هذه العبارات يريد أن يؤكّد علي أن يروى القصة من لسان الجدّ ويربط بداية القصة بنهايتها ويساعده فيه أسلوب الحوار الذى يحقق قدراً من الوحدة.

بينما نشاهد أن الحوار يحتلّ فى القصيدة الثالثة "قصه شهر سنگستان" حجماً كبيراً منها، فيستخدم الشاعر أسلوب الحوار الخارجى الذى يجرى بين الحمامتين:

خطاب ار هسـت: "خواهر جان"/ جوابش: "جان خواهر جان/ [...]/ – نگفتى، جان خواهر! اينكه خوابيده است اينجا كيست. (أخوان ثالث، ١٣٤٩ش: ١٥)

ويستمر فى سرد الأحداث فى الحوار الخارجى بينهما فى المقطع الأول والثانى من القصيـدة ومن خلاله تمّ تطوير الخط الدرامى؛ إذ للحوار دور فى تصعيد الأحداث فى الرواية ودفعها إلى الإمام نحو العقدة أو الحل؛ ثم فى المقطع الثالث دون مقدمات فيأتى بالحوار الداخلى ويبرز صوت الأمير جلياً فى قوله:

– « غريبم، قصه‌ام چون غصه‌ام بسـيار./ سخن پوشيده بشنو، اسب من مرده‌ست و اصلم پير و پژمرده‌ست،/ غم دل با تو بگويم غار!» (المرجع نفسه: ٢٣)

أنا غريب، وقصتى طويلة كحزنى./ إسمع الكلام خفياً، فرسى قد مات وأصلى عجوز وذابل/ أقول لک حزن قلبى أيها الكهف.

ثم فـى المقطع الأخير حينما تتأزم العقدة يبدأ المقطع بالحوار الداخلى عندما يلجأ أمير إلى الغار ويحكى مع نفسه متكئاً علي سؤال (لم ينتظر جواباً):

سخن مى‌گفت، سر در غار كرده، شهريار شهر سنگستان./ سخن مى‌گفت با تاريكى خلـوت/[...] غمان قرنها را زار مى‌ناليد./ حزين آواى او در غار مى‌گشـت و صدا

می‌کرد./ –"... غم دل با تو بگویم، غار!/ بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟ (المرجع نفسه: ٢٥)

یبدأ الشاعر القصیدة بلسان الروای العلیم، ثم یواصل بحوار خارجی طویل حیث یستغرق مقطعین طویلین من القصیدة ویستمدّ منه للتعرّف علي هویة الشخصیة الأصلیة من خلال حبکة متماسکة. ویستخدم الحوار الداخلی فی المقطع الثالث ویختم القصیدة بما یشبه بالحوار الخارجی بین الأمیر والکهف؛ إذ یحاور نفسه ولکنه یسمع انعکاس صوته کأنه یحکی معه الکهف وینتهی من القصیدة بهذه العبارة: "/ صدا نالنده پاسخ داد:/ "...آری نیست؟" (المرجع نفسه)

لقد استطاع الشاعر أن یجعل قصیدته غنیة بالحیویة والحرکة والنمو باستخدامه تقنیة الحوار، وهذا النمط من الشعر الذی یختلط فیه الأداء القصصی والسرد بالحوار حتی یشکل بناءاً موحداً متماسکاً یصعب فصله، وهو من میزات شعره. فهو شدید الاهتمام بالبناء الدرامی فهناک حدث وحکایة وصراع و حوار وأشخاص وأصوات التی تجعل القصیدة متطورة وتدفعه إلی الإمام وهذا الأسلوب یکاد یکون کل شیء فی القصیدة وهکذا یربط بین المقطع الاول ووسط القصیدة والمقطع الأخیر. ومع أنّ السیاب یستمد الحوار لربط القصیدة وبنائها عضویاً إلّا إننا لم نشاهد فی "إرم ذات العماد" مثلما شاهدنا فی قصیدة "قصه شهر سنگستان"؛ إذ للحوار حضور واسع فی الثانیة بنوعَیها، ویستغلّ الشاعر أسلوب الحوار فی أجزاء قصیدته فی التعریف بهویة الشخصیة وحالته النفسیة ویأتی علي صیغة طرح الأسئلة وتقدیم الأجوبة ویفتح المجال للسرد وهکذا یحقق قدراً کبیراً من الوحدة العضویة.

هـ) **الراوی**: هناک اختلاف بین الراوی فی الروایة و الراوی فی الشعر، فـ«الراوی فی الشعر فهو الشاعر نفسه، یکون علیماً ومشارکاً، ولهذا حین یقوم بمهمته داخل الشعر یصبح راویاً اصیلاً.» (هلال، ٢٠٠٦م: ٤٦) لقد تعددت الأنماط السردیة ولعل من أبرزها:

- الراوی العلیم بکل شی
- الراوی بضمیر المتکلم
- الراوی بضمیر الغائب

وقد يستمد الشاعر من نوع واحد من هذه الأنماط ويسرد الرواية من البداية للنهاية من لسانه، كما نشاهد في قصيدة "المسيح بعد الصلب" التي يبدأ بمشهد وصفي ويظهر الشاعر كالرواي وهو يلبس قناع المسيح:

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياحْ/ في نواحٍ طويلٍ تسفُّ النخيلْ،/ والخطي وهي تنأي. إذنْ فالجراحْ/ والصليبُ الذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ/ لم تُمتْني. وأنصتُّ: كان العويلْ/ يعبرُ السهلَ بيني وبين المدينه. (السياب، ٢٠٠٥م: ١٠٦)

يواجه القارئ في هذا المقطع بضمير المتكلم ويتّضح ذلك من خلال الأفعال: (أنزلوني، سمّروني، لم تمتني و...) حيث أنّ أكثر الضمائر جاءت بشكل المفعول ويبين من خلالها أنّ المسيح ماكان عنده إرادة وشاهد لما جري عليه من الصلب إلّا ما يسمع من الأصوات. وهذا أول مقطع في النمو العضوي الذي يروي بضمير المتكلم و«يجعل ضمير المتكلم الملتقى يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ١٥٩)

ثم في المقطع الثاني تتحول "أنا" الشاعر إلى "أنا" الرواي ويستخدم الشاعر ضمير الغائب ويتغير الضمير المتكلم حيث يصير المقبل علي شيء إرادي. ورغم اختلاف هذه الضمائر «يمكن القول إن ليس هناك من انقطاع بين هولاء المتكلّمين، بل إنّ تواصلاً عميقاً يقوم بينهم، إلى الحدّ الذي يسمح برؤية وحدة جامعة يؤدّي الرمز الكلي العام في تكوينها و تأمين تماسكها.» (سويدان، ٢٠٠٢م: ٢٠٩)

حينما يزهر التوتُ والبرتقالْ/ حين تمتدُّ "جَيكورُ" حتى حدودِ الخيال/ [...] يلمس الدفءُ قلبي، فيجري دمي في ثراها/ [...] قلبي الماءُ، قلبي هو السنبلُ/ موته البعثُ: يحيا بمن يأكلُ./ [...] متُّ، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسِمِ/ كم حياةٍ سأحيا: ففي كل حفره/ صرتُ مستقبلاً، صرت بذرهْ. (السياب، ٢٠٠٥م: ١٠٦)

باستخدام ضمير المتكّلم يؤكد الراوي حضوراً مباشراً في معاينته للأحداث، وفي علاقته بها، لأنه يتولّاها بنفسه، وعندما نصل إلى نهاية القصيدة، ينتهي منه الشاعر بنفس الصيغه:

بعد أن سمَّروني وألقيتُ عيني نحو المدينه/ كدتُ لا أعرف السهلَ والسور والمقبره [...]/ كان، في كلِّ مرمي، صليبٌ وأمٌّ حزينه./ قُدِّس الربُّ!/ هذا مخاضُ المدينه. (المرجع نفسه: ١١٠)

مــن الملاحظ أن الشــاعر يبدأ القصيــدة بصيغة المتكلم التى كفيلــة بتعريف وضعية الشاعر/ الراوى حيث هذه الصيغة موجودة فى كل المقاطع وتربطها ببعض وباستخدامه هذه الصيغه يتمّ العلاقة بين المقاطع كلها.

كمــا هو الحال فى قصيــدة "كتيبه" التى يروى من البداية للنهاية بصيغة المتكلم إلا أن الشاعر يستعين فى القصيدة بصيغة الجمع فى بناء قصصى قوى لانّ فكرة القصة تعبر عن قضية يشــترک فيها جميع افراد المجتمع ويعيدها فى كل المقاطع من خلال الأفعال: "نشستيم، ندانستيم، نپرسيديم، نمى گفتيم، گفتيم، رفتيم، تكرار مى كرديم، نگه كرديم".

وفى القصيدة الثانية "إرم ذات العماد" يبدأ الشــاعر بلســان الراوى ويسرد القصة وهو يحكى أنه يوم من الأيام حدثنا جد أبيه قصة ثم يأتى براوى أخر ويسرد الأحداث بلسان الراوى المتكلم لنهاية القصة.

أمــا الراوى فى قصيدة "قصه شــهر سنگســتان" و"إرم ذات العمــاد" فيختلف عن الراوى فى القصيدتين الســابقتين؛ لأنه فى الأولى تبدأ القصة بلســان الراوى العليم ثم يســتمر الحدث من خلال الحوار ومن ثم تســتمر الأحداث بلســان الراوى المتكلم ثم يتغير الروای إلى الراوى العليم وتختم القصيدة فى المقطع الأخير بلسان المتلكم. وهكذا نشــاهد أن الراوى يتراوح بين الراوى العليم والراوى المتكلم والشاعر بتغييره للراوى يسبب عدم الاتّحاد فى وجهة الرؤية فى قصيدته.

فنلاحظ أن قصيدتى "المسيح بعد الصلب" و"كتيبه" قد ارتكزتا علي الشاعر/ الراوى والحدث ونلاحظ أن الشــاعر/ الراوى يمثل شــخصيةً محورية فى نصه الســردى ويقوم بدور بطولة قصته الشــعرية وأثر صوت الشاعر فيها واضحة من البداية للنهاية. وهكذا يصير الراوى عاملاً ليربط بين مقاطع القصيدة ويحقق الوحدة والانسجام فى الشعر.

و) **الوصــف**: إن الوصــف يأتــى لاغراض رئيســية فــى الرواية ويســهم فى بناء الشــخصيات والأماكن وغيرها، إذ يمنحها الوصف عمقــاً دلالياً وتتجذر من خلاله فى ذهن المتلقى، فالشعر الروايى لا بدّ أن يكون مقنعاً لقارئه ولايتحقق ذلک إلا من خلال جملة أمور وتقنيات ســردية يتصدرها الوصف. ولا يختلف الوصف فى النص الشــعرى كثيراً عن غرضه فى السرد بل هو عُدّ من اغراض الشعر الرئيسية. فالوصف فى الشعر

لــه مكانة واضحة فــي مضامينه وأغراضه وهــو يتضح في قصيــدة "كتيبه" إذ ينحصر في وظيفته التفســيرية أي يقوم بشــرح الأبعاد النفسية للشخصيات ويستطيع به تفسير سلوكها ومواقفها وقد يساعده في هذا المجال عنصر التشبيه:

چنين می‌گفت، چندين بار/ صدا، وآنگاه چون موجی که بگريزد ز خود در خامشی می‌خفت. (أخوان ثالث، ١٣٤٩ش: ١٠)

هكذا كان يقول، مراراً/ الصوت، وفي ذالک الحين كموج يفرّ من نفســه، كان ينام في هدوء.

ومــا با لذتی بيگانه ايــن راز غبار آلود را مثل دعايی زير لــب تكرار می‌كرديم. (المرجع نفسه: ١١)

ونحن كنا نهمس مكررين هذا السر المغطى بالغبار بمتعة غريبة.

دوباره خوانــد، خيره ماند، پنداری زبانش مرد./ نگاهــش را ربوده بود ناپيدای دور/[...] مكيد آب دهانش را و گفت آرام. (المرجع نفسه: ١٢)

قرأ مرة أخري، بقي محدقاً، كأنه مات لسانه./ كان قد خطف نظرتَه الخفي الأقصي/ ابتلع لعابه وقال بهدوء.

في هذه العبارات يبرز دور الوصف في تصوير الحالات النفســية لدي شــخصيات القصــة وهكذا بهذه التوصيفات الدقيقة يدخل القارئ في عمق الشــخصيات. ووصف التجربة الشعرية سبب لتماسک تلک التجربة وعضويتها داخل النص بكاملها، فلا يمكن الفصل في القصيدة الحديثة فهي تسعي لتشكيل عضويتها من خلال الترابط العضوي بين أجزائها وهو يتحقق من خلال الوصف كما نشاهده في الأمثلة الشعرية للشاعرين. وهو ما نشاهده في قصيدة "إرم ذات العماد"، فالشاعر يستعين بالتشبيه لوصف موقف الشخصية:

يا وقع حوافر علي الدروب/ في عالم النعاس؛ ذاک عنتر يجوب/ دجي الصحارى. إن حي عبلة المزارْ. (السياب، ٢٠٠٥م: ٣٥٠)

وســرتُ حول سورها الطويلْ/ أعدُّ بالخطي مداه (مثلَ ســندُبادْ/ يسيرُ حول بيضة الرُخِّ ولا يكاد/ يعود حيث ابتدأَ/ حتى تغيب الشمس، غشَّي نورَها سوادْ/ حتى إذا ما رفع الطرفَ رأي... وما رأي؟). (المرجع نفسه: ٣٥١)

كناسک، كعابد/ يرفضه الإله فى معبده، يظل لا ينام/ ولا يريد الماء والطعامْ. (المرجع نفسه: ۳۵۲)

نشاهد أن الوصف فى هاتين القصيدتين يحتل مكاناً واسعاً بالنظر لقصر القصيدتين وبنائها الذى يقوم علي السرد، ففى قصيدة السياب تبدأ بنائيا علي السرد الذى يرتكز علي وصف للشخصيات وما يحيطها ليفضى بالنتيجة للترابط العضوى لمجمل القصيدة فيقوم بشرح الموقع المرتبط بشخصيات القصة ولهذا يلعب هذا العنصر فيهما دوراً بارزاً فى ترابط وتلاحم السطور بحيث يؤدى إلى الوحدة العضوية.

أما الوصف فى قصيدة "قصه شهر سنگستان" فلا تكاد تخلو منه ويحتل مكاناً أوسع، فيلحظه القارئ من بدايتها وحتى نهاية القصيدة، وقد يوظف الشاعر هذا العنصر لشرح وضع الشخصية الرئيسية بشكل غير مباشر من خلال الحوار الخارجى والحوار الداخلى فى القصة:

_ غريبم، قصه‌ام چون غصه‌ام بسيار./ سخن پوشيده بشنو، اسب من مرده‌ست و اصلم پير و پژمرده‌ست. (أخوان ثالث، ۱۳٤۹ش: ۲۳)

وقد يوظف الوصف بشكل مباشر مستخدماً الرموز الإيرانية القديمة كى يشرح الوضع النفسى للشخصية، فالقصيدة مليئة بالرموز والإشارات والإيماءات التى تنكشف مدلولاتها بسهولة وتدخل صورها الوصفية المتشابكة المترابطة من أول القصيدة إلى آخرها وهذه التوصيفات تأتى موافقاً مع العاطفة التى تمنح تماسكاً للحبكة:

سخن مى‌گفت با تاريكى خلوت./ تو پندارى مغى دلمرده در آتشگهى خاموش/ ز بيداد انيران شكوه‌ها مى‌كرد/ ستم‌هاى فرنگ و ترک و تازى را/ شكايت با شكسته بازوان ميترا مى‌كرد. (المرجع نفسه: ۲۵)

كان يتكلم مع ظلام الوحدة/ كأنه مغ[۱] ميت القلب فى معبد النار المخمد/كان يشكو من ظلم الأجانب/ من ظلم الإفرنج والترک والعرب/ كان يشكو مع ذراعى ميترا[۲] المكسورتين.

---

۱. رجال دين الزرادشتية

۲. من الآلهة القديمة الايرانية

أو فى بداية المقطع الأول عندما يحكى عن الحمامتين يصفهم هكذا:

دو تا كفتر/ نشستهاند روى شاخه سدر كهنسالى/ دو دلجو مهربان با هم./ دو غمگين قصهگوى غصههاى هردوان با هم./ دو تنها رهگذر كفتر./ نوازشهاى اين آن را تسلى بخش/ تسليهاى آن اين را نوازشگر. (المرجع نفسه: ١٤)

حمامتان/ جالستان علي غصن شجرة سدر قديم/ ترفقان بعضهما ببعض/ مهمومتان تقصان همومهما لبعض/ حمامتان مسافرتان فى وحدتهما/ ملاطفتهما لبعض مواساة لهما/ مواساتهما لبعض ملاطفتهما.

نشاهد مثل هذه التوصيفات فى القصيدة كلها، وهذا ما نشاهده أيضا فى قصيدة "المسيح بعد الصلب" إلا أن الشاعر يوظف الوصف لشرح فضاء القصة وزمانها فضلاً عن الحالات النفسانية لدي الشخصية والذى لم يخل منه مقطع من مقاطع القصيدة، إذ تبدأ القصيدة بالوصف وتختم بالوصف ولا يستعان بالوصف إلا بشكل غير مباشر:

...وأنصتُ: كان العويلْ/ يعبرُ السهلَ بينى وبين المدينه/ مثل حبل يشدّ السفينه/ وهى تهوى إلى القاع. كان النواح/ مثلَ خيط من النور بين الصباح/ والدجي، فى سماء الشتاء الحزينهْ. (السياب، ٢٠٠٥م: ١٠٦)

نظراً لطول القصيدتين، يختلط الوصف بالسرد بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما، فكل شاعر لايغفل عن الدور الجمالى للوصف الذى يتمثل فى التشبيه والإستعارة ولكن ثمة اختلاف بين كيفية استخدام هذا العنصر لدي الشاعرين فالسياب يستخدمه بشكل غير مباشر ويقوم بتعريف الشخصية والفضاء والمكان بيد أن أخوان يستخدمه بشكل مباشر وغير مباشر ويلجأ إليه لتعريف الشخصية دون الفضاء. والأول يوصف الحالات الجسمانية والنفسانية للشخصية ولكن أخوان ما يوصف فى الأغلب إلا الحالات النفسانية. وبما أن الوصف له دور فى تشابك أجزاء القصة ودفع الحدث إلى الإمام فضلا عن استيعابه تفاصيل التجربة الشعرية وجزئياتها فيوظّف كلا الشاعرين هذا العنصر فى مكانه الصحيح من خلال الحبكة المتماسكة حتى يشكّلا قدراً من الوحدة فى قصيدتهما.

دور تراث الشعر القصصى وتأثيره علي الحبكة السردية فى الشعر الحرّ

ولا مناص هنا أن نشـير إلى مسـألة هامة مرتبطة بموضوعنا هذا وهو غناء تراث الشـعر القصصى الفارسى وشـعر الملاحم الذى لم يلق عناية عند العرب «وفى المحيط الإسـلامى كانت إيران المهد الحقيقى لشعر الملاحم الجميل.» (نافعة وبوزورث، ١٩٧٨: ١٧) ومن أشـهر هذه الملاحم هو "الشاهنامة" الذى يعد ملحمة فارسية ضخمة وإحدي روائع الادب والفن فى العالم. لقد جمع أبو القاسـم الفردوسى (م ٣٢٩ه) أهم الأساطير الإيرانية القديمة فى أكثر من خمسين ألف بيت وعرضها عبر تخليه الخلاق بأسلوب رائع وإطار مدهش ولم تترک الشاهنامة تأثيرها فى الأدب الفارسى فحسب، بل نفذت إلى الأدب العالمـى أيضـاً وتركت بصماتها عليه. وقد ترجمها الفتـح بن على البندارى إلى اللغة العربية فى مطلع القرن السـابع الهجرى. إن التراث القصصى الفارسـى لم يقتصر علي الشـعر الملحمى، بل هناک تراث قصصى مادته قصص الحب التى انتشـرت بين الفرس القدماء كدواوين نظامى الكنجوى (م ٦٠٧ه) الغنائية: "ليلى ومجنون" و"خسـرو وشيرين". ليست هذه المؤلفات إلا أمثلة قليلة علي زاد كثير والتى تعتبر أحسن شاهدة علي غناء تراث الشعر القصصى الفارسى.

«أما فى الأدب العربى، فلم يكن فى قديمه للقصة شأن يذكر، وكان لها مفهوم خاص لم ينهـض بهـا... علي أن القصة –فى الأدب العربى القـديم– لم تكن من جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلا)، بل كان يتخلي عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا، يوردونها شواهد قصيرة علي وصاياهم وما يسوقون من حكم. وقد يكون لذلک صلة بنبوغ كثيرة من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين: العربية والفارسية، علي ما يروى الجاحظ، ... وكان هولاء يفيدون من اطلاعهم علي قصص الشاهنامة.» (غنيمى هلال، ٢٠٠٨: ١٧٧ و١٧٨)

وقد شـاع الشـعر القصصى فى الأدب العربى فى النصف الأول من القرن العشرين «والحقيقة إن القصة لم تصبح باباً من أبواب الشـعر العربـى إلا بعد احتكاكنا بالأدب الغربـى.» (المقدسـى، ١٩٩٨: ٣٩١) ونجد الشـعر القصصى الناضـج بمفهومه الحديث المتطور عند جماعة أبولو وعلي يد خليل مطران و«كان من أهم مسـاهمات مطران فى

الشعر العربى الحديث استحداثه الشعر القصصى كنوع أدبى.» (الجيوسى، ٢٠٠٧: ٨٩) و«من أوائل من نظموا الشعر القصصى عبد الرحمن شكرى فى ديوانه (الآلى والأفكار)، فقد نشـر فيه ١٩١٣ قصيدته المرسلة)نابيليون والساحر المصرى(. والدكتور أحمد زكى أبوشـادى فى قصيدتيه (الرؤيا) و(مملكة إبليس) وكلتاهما تربو علي المائة بيت.» (أحمد فؤاد، ١٩٨٠: ٧٦)

نري أنّ نشأة الشعر القصصى فى الأدب الفارسى ترجع إلى زمن بعيد جداً والشعر القصصى العربى ناشـئاً بالمقارنة إلى الشـعر الفارسى ولا شک أن هذا الأمر يؤثر علي كيفية استخدام الأساليب القصصية فى الشعر لدي الشاعرين. والشاعر فى الشعر الحرّ ينظر إلى كل السـطور ولا إلى السـطر المفرد والشعر كأنه صورة واحدة لاتكتمل إلا بما يليهـا. فالملاحظ فـى هذه القصائد يدرک أنه تتواجد هـذه العناصر فيها والقارئ عند قراءته لها، يواجه قصائد كأنها وحدة متكاملة ومنسـجمة تشـكّل بناءً عضوياً والّذى يسـاعد علي تشـكيل هذا البناء هو الحبكة الموجودة فيها. الحبكـة فى هذه القصائد الأربـع من نوع العضوية المتماسـكة ووحـدة العمل الأدبى فيها تعتمد علي تسلسـل الحوادث، فالشاعر يقدم لنا مجموعة من الحوادث المترابطة والمتتابعة التى تحتفظ بوحدة تتجلي فيها الحالة النفسـية والشـعورية إزاء الأحداث. وهذا مانراه عند السياب فى قصيدة "المسـيح بعد الصلب"، بينما يوظّف أخوان هذه العناصر بشـكل أحسـن، يبدو أن هـذا الأمر يرجع إلى غنـاء التراث القصصى الفارسـى؛ لأن العقدة والحل يبرزان فى قصيدتى أخوان بشـكل أوضح وأكثر نجاحاً، ويكون شـعره فى مسار خطى وتتبع التسلسـل المنتظم للأفكار وبتدرج نفسى يجذب المتلقى ويدعم قصيدتيه بأسس راسخة من الأحداث التى تدفع القارئ لمتابعة القصيدة والذى يؤدى بحضور ظاهرة التماسک فى شعره بشكل أقوي من نظيره.

النتيجة

من خلال هذه الدراسة يمكننا أن نلخص أهم النتائج التى توصّلنا إليها وهى:

- تساعد الحبكة السردية علي ترابط الأحداث فى الشعر، فالشاعر باستخدامها

يقدم لنا مجموعة من الحوادث المترابطة والمتتابعة التى تحتفظ بوحدة تتجلي فيها الحالة النفسية والشعورية إزاء الأحداث والتى تدفع القارئ لمتابعة القصيدة وبفضلها يتجاوز الشاعر حدود وحدة البيت الشعرى إلى وحدة القصيدة بأكملها ويجعل من القصيدة بناءاً عضوياً ملتحماً.

- من أهم عناصر الحبكة السردية التى يستمد الشاعران منها فى بناء الوحدة العضوية فى شعرهما هى: الحدث (البداية والعقدة والنهاية) والراوى والوصف والشخصية والحوار والوصف.
- إنّ العقدة والحل لايبرزان فى شعر السياب بشكل قوى متميز، ولكن شعر أخوان يكون فى مسار خطى واضح معتمداً علي العقدة والحل ويتبع التسلسل المنتظم للأفكار ويجذب المتلقى بتدرج نفسى ويدعم أخوان قصيدتيه بأسس راسخة من الأحداث التى تدفع القارئ لمتابعة القصيدة، فالحبكة السردية تظهر بشكل أكثر نجاحاً فى شعر أخوان بالمقارنة مع السياب، ولا شكّ أن هذا الأمر يرجع إلى تراث الشعر القصصى الفارسى.
- أن للحوار حضوراً واسعاً فى شعر أخوان بنوعَيها، ويستغلّ الشاعر أسلوب الحوار فى أجزاء قصيدته فى التعريف بهوية الشخصية وحالتها النفسية ويأتى علي صيغة طرح الأسئلة وتقديم الأجوبة ويفتح المجال للسرد وهكذا يحقق قدراً كبيراً من الوحدة العضوية.
- قد ارتكز كلا الشاعرين علي الشاعر/ الراوى ونلاحظ أن الشاعر/ الراوى يمثل شخصيةً محوريةً فى نص السرد وهكذا يصير الراوى عاملاً ليربط بين مقاطع القصيدة ويحقق الوحدة والانسجام فى الشعر.
- بالنسبة إلى الوصف يختلط الوصف بالسرد فى القصائد الطوال بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما وكلا الشاعرين لايغفلان عن الدور الجمالى للوصف الذى يتمثل فى التشبيه إلا أن السياب يستخدمه بشكل غير مباشر وأخوان يستخدمه بشكل مباشر وغير مباشر. وبما أن الوصف له دور فى تشابک أجزاء القصة واستيعابه تفاصيل التجربة الشعرية فيوظّف كلا الشاعرين هذا العنصر

في مكانه الصحيح من خلال الحبكة المتماسكة حتى يشكّلا قدراً من الوحدة في قصيدتهما.

المصادر والمراجع

أحمد فؤاد، نعمات.(١٩٨٠). خصائص الشعر الحديث. ط١. القاهرة: دار الفكر العربى.

أخوان ثالث، مهدى. (١٣٤٩ش). از اين اوستا. ط٢. طهران: مروارید.

ـــــــــــــــ . (١٣٨٢ش). صداي حيرت بيدار. ط٢. طهران: مروارید.

أشهبون، عبدالملک. (٢٠١٣م). البداية والنهاية فى الرواية العربية. ط١. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

باقى نژاد، عباس. (١٣٩٢ش). «روايت شاعرانه و شعر روايى اخوان ثالث». بهارستان سخن، العدد ٢٤. صص ٢٣٦-٢١٧

التبريزى، الخطيب. (١٩٩٤م). الكافى فى العروض والقافية. التحقيق: الحسانى حسن عبدالله، ط٣. القاهرة: مكتبة الخانجى.

جندارى، إبراهيم (٢٠١٣م). الفضاء الأدبى فى أدب جبرا إبراهيم جبرا. ط١. دمشق: تموز.

الجيوسى، سلمي الخضراء (٢٠٠٧م). الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. ط٢. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

حليفى، شعيب. (١٩٩٩م). «وظيفة البداية فى الرواية العربية». مجلة الكرمل. العدد٦١. صص ١٠٦-٨٥

حمداوى، جميل. (٢٠١٦م). البناء المعمارى فى القصة القصيرة جدا. ط١.

حنان، حمدى. (٢٠١١م). دراسة أسلوبية سردية فى شعر بدر شاكر السياب: قصيدة شناشيل ابنة الجلبى -أنموذجاً-. رسالة الماجستير، الجزائر: جامعة العربى ن مهيدى-أم البواقى-.

حيدرى، محمود. (١٣٩٣ش). «روايت‌پردازى افسانه‌ها و اسطوره‌ها در سروده‌هاى مهدى اخوان ثالث و بدر شاكر السياب». دو فصلنامه ادب نامه تطبيقي، العدد١. صص ٩٤-٨١

خير بک، كمال. (١٩٨٦م). حركية الحداثة فى الشعر العربى المعاصر. ط ٢. بيروت: دار الفكر.

عشرى زايد، على. (١٩٩٧م). استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربى.

زرقانى، سيد مهدى. (١٣٧٩ش). «آميزش شعر و داستان در آثار اخوان ثالث». مجلة الشعر. العدد٢٧. صص ٧٩-٧٢

الزيادات، تيسير محمد. (٢٠١٠م). توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخري. ط١.عمان. الأردن: دار البداية ناشرون.

سالم، نبيلة ابراهيم. لات، فن القصة: فى النظرية والتطبيق. لا طبعة. القاهرة: مكتبة غريب.

سلدن، رامان. (١٩٩٨م). النظرية الأدبية المعاصرة. الترجمة: جابر عصفور. القاهرة: دار قباء.
سويدان، سامى. (٢٠٠٢م). بدر شاكر السياب وريادة التجديد فى الشعر العربى الحديث. بيروت: دار الآداب.
السياب، بدر شاكر. (٢٠٠٥م). الأعمال الشعرية الكاملة. المجلد الثانى. بيروت: دارالعودة.
شادروى منش، محمد. (١٣٩١ش). «شگردهاى روايت در شعرهاى روايى مهدى اخوان ثالث». مجلة الأدب الفارسى، العدد٢. صص ١٠٢-٨٣
الشنطى، محمد صالح. (١٩٩٩م). فى النقد الأدبى الحديث مدارسه مناهجه وقضاياه. ط١. جدة: دار الأندلس.
صكر، حاتم. (١٩٩٩م). مرايا نرسيس. ط١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
عبد النور، جبور. (١٩٨٤م) المعجم الأدبى. ط٢. بيروت: دار العلم للملايين.
عبيد، محمد صابر. (٢٠٠١م). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
على، عبدالرضا. (١٩٧٨م)٠ الأسطورة فى شعر السياب. العراق: منشورات وزارة الثقافة والفنون.
الغرفى، حسن. (١٩٨٦م). كتاب السياب النثرى. ط١. فاس: منشورات مجلة الجواهر.
غنيمى هلال، محمد. (٢٠٠٨). الأدب المقارن. ط٩. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
فريجات، عادل. (٢٠٠٠م). مرايا الرواية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
قاسم، سيزا. (١٩٧٨م). بناء الرواية: دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ. لا طبعة. القاهرة: مكتبة الأسرة.
كندى، محمد على. (٢٠٠٣م). الرمز والقناع فى الشعر العربى الحديث (السياب ونازك والبياتى). ط١. بيروت: دار الكتب الجديدة المتحدة.
لمرينى، صباح. (٢٠١٧م). تجليات السرد فى قصيدة حفّار القبور لبدر شاكر السياب. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير. الجزائر: جامعة محمد بوضياف المسيلة.
مرتضوى، سيد جمال الدين. (١٣٨٨ش). «فرآيند روايت در شعر اخوان». فصيلة كلية الآداب والعلوم الانسانية. السنة الرابعة. العدد ١٤و١٥. صص ١٩٥-١٨٧
المقدسى، أنيس خورى. (١٩٩٨م). الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث. ط٩. بيروت: دار الملايين للعلم.
نافعة،حسن ،كليفورد، بوزورث. (١٩٧٨م). تراث الإسلام، ج٢، ترجمة: احسان صديقى العمد، فؤاد زكريا. ط٢. كويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون و الآداب.
هلال، عبدالناصر. (٢٠٠٦م). آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر. ط١. القاهرة: مركز الحضارة العربية.