إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ١١٠ ـ ٨٩

تحليل البنية السردية لديوانى "خسرو وشيرين"، و"ليلى ومجنون" لنظامى الكنجوى ودراستها على أساس الفعل القصصى للشخصيات الرئيسة 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 المبادى البنيوية 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 البنيوية 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 تركيبتها النحوية من الشكل الأوّلى للقصة أى (ما يسميه الشكلانيون، فايبولا) إلى التصميم السردى أى (مايسميه الشكلانيون السيوجية). كما ركز على مدى تأثير هذا الأسلوب للتعبير عن المضمون الغنائى للقصة على العناصر السردية.

الكلمات الدليلية: السرد، البنية السردية، البنيوية، 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. Naseri915@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسين أبويسانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٣ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

إن للسـرد جذوراً فى تربة الحياة البشـرية الخصبة وهو فى حالة نمو مسـتمرة منذ الطفولة وحتى الشيخوخة كشجرة ذات فروع متعددة. يتعرف الإنسان منذ نعومة أظفاره على السـرد الشـفوى من خلال كلمات الأم التى تتردد على شفتيها لتنويم أطفالها كما يتعـرف عليه من خلال القصص والأسـاطير التى يرويها الجد والجـدة، ومن ثم يقبل الشـخص على قراءة القصص بنفسـه ويعيش فى السـرد بعيدا عن القصص الضاربة بجذورها فى الواقع أو تلك النابعة عن الخيال البشـرى. إن السـرد حاضر منذ بداية الحياة وحتى نهايتها وهو يتشـابک مع تفاصيل الحياة بشـكل كامل إن ولادة أى طفل هى بداية حكاية سردية.

يقول فبسـتر: «يساعدنا السرد على تفسـير النصوص وعلى تفسير أشكال العلوم الموجودة فى عالم المجتمع وعلى كيفية تواصلنا معها ويمكن من خلال السـرد الحصول على أساليب فردية وأخرى جماعية للفهم والتأويل وهى تترک علينا تأثيرات تجعلنا فى الغالب لا نعترف بأنها ليسـت إلا مجرد سرد ... إن معرفة أساليب عمل السرد تساعدنا علـى فهم النصوص الأدبية بينما كان النقـد التقليدى عاجزا عن ذلک ولعلنا يمكن أن نقـول إن أحـد أهم تأثيرات الأدب هو إظهار الآليات التـى 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 ذلک فى القصص الحديثة أكثر من غيرها. فعلى سبيل المثال يمكن هنا الإشارة إلى رواية "الجريمة والعقاب" الرائعة لدستايوسكى. ففى المسـودات الأولية لهذه الرواية تم سـرد القصة على لسان راسكو لينكف كإنسان مصاب بالاضطراب النفسـى والذهنى: «لماذا أنا هنا؟ لماذا أشعر بالاغتراب؟» غير أن تصميم القصة قد تغير من الأساس لاحقا وقد أدى هذا التغيير وحده إلى تغيير الكتاب رأسـا على عقب ومنحه نوعا من الشـمولية اكثر حيث سـرد القـاص أحداث القصة كإنسـان حاضر فى كل مكان ولكنه غير مرئى للعيان فهو كالحاضر الغائب حيث كان

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

ولا شک فى أن هذا التأثير ونوعية التعبير وكيفية السرد مطروح فى الآثار الكلاسيكية فى كل لغة. وتعد دواوين نظامى الكنجوى كأحد أبرز الشعراء القصاصين 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 أثرين رائعين فى مجال الأدب القصصى، وتوكد ذلک البنية السردية المنتظمة والمرتبة فيهما كما يؤكد ذلک 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 بافقى هذه المسيرة بعد الشاعر.

يبحث البنيويون فى مناهج النقد الأدبى البنيوى عن الوصول إلى نماذج وصيغ وأنظمة متكررة ذات وتيرة محددة وتبيينها ليتمكنوا فى ضوئها من تبيين 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 ارتباطا وثيقا بمدى صحة هذا التصنيف. وعلى الرغم من كون التصنيف أساسا لجميع البحوث والدراسات غير أنها لابد 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 أساسا معينا. والخطوة التالية تتمثل فى تحليل

بنيــة العلاقات المتبادلة بين تلك الوحــدات. أى ما هى نوعية العلاقات القائمة بين هذه الوحــدات وكيفية تأثيرها على بعضها البعض وما هى طرق تركيبها ويعنى التركيب هنا التركيب النحوى بعبارة أخرى ليس من المهم نوعية الوحدة بل لابد 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 مصطلــح يتم اســتخدامه حول بنية الســرد هو الحبكــة إن الحبكة نتيجة التزاوج بين التســلل الزمنى والســببية. هناك وحدة تســود الحبكة أشار إليها أرسطو لأول مرة. إذ كان يرى أن المأســاة تستدعى محاكاة كاملة للفعل الكامل المتوحد. ولابد أن تتوفر فى هذا الفعل البداية والوسط والنهاية. وإذا ما تم استبدال أى جزء من أجزاء الأثر الأدبى فإنه سيتلاشى نهائيا.» (زرين‌كوب، ۲۰۰٦م: ۱۲۷-۱۲۸)

يعتقد "اى ام فورستر" أن الحبكة والقصصية هما ميزتان مهمتان للسرد ويتم الفصل بينهما عبر التأكيد على عامل الزمن والســببية. ويعتبر القصة مجموعة من الأحداث من منطلق عامل الزمن بينما المراد فى الحبكة الســببية أو السبب والمسبّب. يقول فورستر: إذا كانت أمامنا قصة لسألنا: «ثم ماذا؟» وإذا كنا بإزاء الحبكة سنسأل: «لماذا؟» وهذا هو الفارق الأســاس ما بين وجهى الرواية. ويضيف: «إن الحبكة هى ســرد الأحداث بالتركيز على الســببية وعلاقات السبب والمســبب. "توفى الملك ثم ماتت الملكة" هذه هى القصة غير أن عبارة "توفى الســلطان وبعد فترة من الزمان توفيت الملكة من شدة الحزن" تعد حبكة. هنا نلاحظ الحفاظ على التسلسل الزمنى غير أن السببية تخيم عليها أيضا.» (فورستر، ۲۰۰۵م: ۱۱۸-۱۱۹)

كما أن توماتشفســكى يعتبر أن «الحبكــة عبارة عن تكــوّن الموتيفات المختلفة.» (اخوت، ۱۹۹۲ش: ۵۱)

حيث يطلق على أصغر وحدة ســردية اسم الموتيف وينقسم الموتيف من حيث كيفية التكون إلى قسمين رئيسين هما:

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

ب. الموتيفات التى تفتقر 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 رأية 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 ومرافقيه قد داسوا مزارع الفلاحين وبعثروها وقد بلغ هرمز نبأ هذا الاعتداء.

چنان شد تند هرمز زين حكايت كه تندى را نبد زين بيش غايت

(خسرو وشيرين: ٦٥١)

– لقد غضب هرمز غضبا شديدا من سماع هذا الخبر بحيث بلغ الغضب غايته به.

لقد أمر الملک أن يقيد ابنه مذللا 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: (فعلهگرى، ٢٠٠٨م: ٦)

كه گفتى قدرت افزون مى‌شود زود سفر كن كاين زيان آمد تو را سود

(خسرو وشيرين: ٦٨٩)

– من قال لک إن القوة تزداد بسرعة ارحل فإن هذا الضرر تترتب عليه الفائدة.

لقد تحققت مواعيد جد خسرو له فى المنام فى الأبيات الأولى وظهرت تفاصيلها إذ كان قد وعده بأن يكون لديه حصان باسم شبديز ومطرب يدعى باربد وحبيبة تدعى شيرين ومستشار يدعى شابور وهذه فى الواقع عبارة عن جميع الأحداث التى ستعرض للبطل فى الحبكة والأغرب من ذلک أن خسرو لما قرر السفر التقى فى بداية طريقه بفارس وسأله عن اسمه ونسبه وأدرک 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 للملک وبالرغم من نفوذه الواسع.

العقدة الأولى: التقاء 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.

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

مـن جانب آخر فإن حب فرهاد لشـيرين يترك تأثيرا كبـيرا على هذه الحركة إذ إن نظامى قد حاول إبراز أفعال خسـرو أكثر فأكثر من خلال إدخال شـخصية فرهاد وأفعالـه. إن دراسـة الحبكة فى كثـير من قصص الأدب الكلاسـيكى تعبر عن حقيقة مفادها أن السـرد من هذا النوع يفتقر إلى الحبكة المنسـجمة وتنقصها السببية المنطقية على عكس ما نلاحظه فى الروايات المشهورة. لذا فإن البحث عن كيفية التسلسل فى أحـداث مثل هذه القصص لن يوصلنا إلى أية نتيجة. فعلى سـبيل المثال فإن تصرفات شيرين مع مهين بانو غير مقبولة من الناحية المنطقية عند المخاطب. إن شيرين استغلت ثقـة مهين بانو بها – والتى كانت تحميها دائما – وذلك لشـغفها بتمثال ومن ثم نجدها كذبت على مهين بانو وركبت حصانها المسمى شبديز وهربت نحو المدائن وحزنت ملكة أرمينيا على فراق بنت أخيها الغالية كثيرا ولكن عندما عادت شـيرين بعد وقت طويل إلـى أرمينيا نجد مهـين بانو ترحب بها بكل حفاوة فهى لا توجـه 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 تسـلم مهين بانو عرشـها 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

وشـيرين. خاصة وإن شـخصيات هذا الديوان أقل من حيث العدد بالمقارنة مع ديوان خسرو وشيرين كما أنه أقل تعقيدا منه. ومما لا شک فيه أن نظامی لم يخصص فی نظمه لديوان ليلی ومجنون الوقت والاهتمام اللذين بذلهما فی نظم ديوانه خسرو وشيرين.

نشـاهد فی قصـة ليلی ومجنون عـددا أقل من العقـد والصراعات كمـا أن أفعال شـخصياتها أبسط وهی ذات اتجاه محدد أكثر. وتتكون هذه القصة حسب تحليل بيراب وتودوروف على أسـاس تغيير الوضع المتوازن إلى الوضع غير المتوازن ولكن بشـكل عام نجد العقد فی القصة تتكرر مرات قليلة فقط. وتتمثل فی حب ليلی لمجنون وهناک عوائق تحول دون وصال العاشـقتين ويمكن إجمال العقد الموجودة فی القصة على النحو التالی.

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

العقدة الثانية: شن قبيلة نوفل الحرب ضد قبيلة ليلی

العقدة الثالثة: طلب ابن سلام يد ليلی

العقدة الرابعة: موت ليلی

غير أن «الموضوع الأسـاس هو أن هذه العقد القصصية لا تنتهی بأی فعل قصصی ولا تصـل إلى حد التوازن إطلاقا. وفی الواقع فإن مسـار حبكة القصة يسـتمر على وتـيرة واحدة ولا تنزل من نقطة الذروة إلى نقطة الحل. ولعل السـبب فی ذلک يرجع إلى أن هذا الديوان يتناول سـيرة العاشـقين المكتويين بنار الحب بشكل وصفی. على خلاف ديوان خسـرو وشـرين المفعم بالأحداث القصصية والصراعات المتتالية نتيجة أفعال الشـخصيات فإن نظامی يسـرد قصة ليلی ومجنون على أسـاس وجدانی مبنی على حالات الشـخوص وليس على أساس أفعال هذه الشخصيات ويظهر ذلک جليا من العناوين الواردة فی كل قسـم من الديوان فعلى سـبيل المثـال نجد هذه العناوين: اسـتئناس مجنون بالسـباع والوحوش ودعاء مجنون إلى الله تعالى ووصول رسالة ليلی إلى مجنون ورد مجنون على ليلی وإنشاد مجنون الغزل عند ليلی و... .»

إن الجدير بالملاحظة أن السرد فی ديوان ليلی ومجنون سرد وصفی غير درامی وغير مسرحی. وقد وظف نظامی فی 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 سرای بغداد از سر سخن چنين خبر داد
كان شيفته رسن بريده ديوانه ماه نو نديده
مجنون جگر كباب گشته دهقان ده خراب گشته
می‌گشت به هر بسيچ گاهی مونس نه به جز دريغ و آهی
بوئی كه ز سوی يارش آمد خوشبوی‌تر از بهارش آمد
زان بوی خوش دماغ پرور اعضاش گرفته رنگ عنبر
آن عنبرتر ز بهر سودا می كرد مفرحی مهيا
بر خاک فتاده چون ذليلان در زير درختی از مغيلان

(ليلى ومجنون: ۲۱۸۳-۲۱۹۰)

- لقد أخبرنا الفصيح الألمعى فى بغداد عن أسرار الكلام ما يلى.
- إن ذلک المجنون الواله الحيران...
- ... مجنون الذى كان قلبه مكتويا بالنار وكان كالدهقان فى قريته المنكوبة...
- ... كان يبحث فى كل مجتمع من الناس ولم يكن له مؤنس غير التأوه والحزن.
- إن الرائحة التى أتته من جانب الدبيب بدت له أطيب من رائحة الربيع.
- إن تلک الرائحة العطرة جعلت جسمه يفوح برائحة المسک.
- كانت تلک الرائحة العطرة تسبب له فرحا لا يوصف.
- فقد سقط على التراب كالمذللين تحت شجيرات أم غيلان.

ولا يعنى ذلک إطلاقا أن الحبكة 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 الحبكة القصصية.

بناء على ما تقدم وكما أسلفنا فى دراسة الديوانين فإن كلا منهما يتمتع بحبكة محكمة البناء غير أننا يجب ألا ننسى فى المقارنة بين الديوانين نقطة مهمة وهى أن قصة

خسرو وشيرين تحظى بحبكة محكمة ويضفى الصراع والعقدة فى القصة قوة أكثر على الحبكة القصصية ولعل مرد ذلک إلى نزعات نظامى الشخصية.

الشخصيات (Character)

إن النظريات الأولية حول الشخصية نجدها عند أرسطو. إذ يعتبرها أرسطو جزءا من التراجيديا حيث كان يعتبر الشخوص ممثلين فى المسرح وقد كتب عنهم: «إن من يمثلون على خشبة المسرح لا يقصدون به محاكاة صفات شخصيات القصة وخصالهم لكنهم ينتسبون إلى تلک 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 شک فى أن أساس كل أمر مهم هو غايته.» (زرين‌كوب، ۱۳۸۵ش: ۱۲۳)

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 الشخوص الفكاهية وهى نماذج من الشخصيات الرمزية. أما الشخوص الشاملة فهى ذات شخصيات معقدة كجميع الناس فهى ذات حيوية وترتبط بالتفاصيل ويصعب فهمها فى الغالب.» (فورستر، ۲۰۰۵م: ۷۲)

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 لابد لها من أدائه وتطلق فى هذه النظرية على الشخصية، لفظة الفاعلة (active). إن فلاديمير بيراب هو مبدع هذه النظرية. فهو يقسم شخوص القصة إلى سبعة أقسام: البطل،

الشــخص الذى يوفد، الشخصية الشريرة الشــخصية التى تقوم بالمساعدة والشخصية الكريمــة والشــخصية التى يتم البحث عنهــا والبطل المزيــف. إن كل واحد من هؤلاء الأفراد يســتطيع تغيير وضع متــوازن إلى وضع غير متــوازن 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 ســبيل 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 الشــخوص القصصية فى دواوين نظامى ويرى سعيد حميديان أن:

«اتجاه نظامى فى التعبير عن ميزات أبطال آثاره يميل نحو الإســقاط لتقديم أســوة مثالية. أى الأســلوب المعروف عن نظامى. وبعبارة أخرى فإن المهم فى قصصه حســب تقاليد القصة الفارســية هو "النموذج" (type) وليس "الشــخصية" (Character). بينما يتم طرح نوع الميزات المشــتركة فى نموذج معين بشــكل عام وانتقائى ففى "الشخصية" يتجلى كل فرد بجميع الميزات المشــتركة النفســية المميزة عن غيره ومن الواضح أنه لن توجد شــخصيتان مماثلتان إطلاقــا. ومعروف أن الرغبة نحو النموذج والإســقاط كما سبقت الإشارة تعد السمة الغالبة فى القصص الفارسى القديم سواء فى ذلك، القصص الملحمية أو الغنائية ولها جذور راسخة فى البنية الثقافية الإيرانية.» (حميديان، ١٩٩٤م: ١٦٠-١٦١) ويرى منصور ثروت أن شــخصية خســرو قابلة للتقسيم إلى أربعة أقسام وهى: خسرو الناشئ وخسرو أبرويز الفارق فى الملذات وخسرو أبرويز الملك وخسرو أبرويز العاشــق غــير أنه ركز على صفة الغرق فى الملــذات واللهو أكثر من غيرها من الصفات. ويقول عن شــخصية شــيرين: «بناء على ما تقدم نجد أن أساس القصة يتطور كقصــة غرامية عفيفة. ويكتفى حول فرهاد وشــخصيته بذكر ملخص عن القصة ويعتبر

شـــابور من عبيد الملک حيث نراه يظل صاحيا وواعيا فی أية حفلة أو ســـهرة، عندما يسكر الجميع من شرب الخمر، لكی يحافظ على حياة الملک.» (ثروت، ١٩٩١م: ٥٤)

إننا ننظر إلى الشخصيات عند دراستنا لبنية السرد القصصی باعتبارها ذات فاعلية فكل واحدة من الشـــخصيات تكوّن الســـرد القصصی من خلال الدور المنوط بها ومن خـــلال فعلها المحدد وتلعـــب دورها فی تغيير الأوضاع من المتـــوازن إلى غير المتوازن وبتعبير آخر فی خلق العقدة والحل.

وهنا نقوم بدراسة أبطال وشخوص الديوانين استناداً إلى الدور المنوط بها فی القصة لنقارن بينها فی النهاية بشـــكل موجز. «إن خســـرو وشيرين فی ديوان خسرو وشيرين أی البطلين الأصليين للقصة يعدان فاعلين يكوّنان الســـرد القصصی من خلال أفعالهما فهما على أســـاس قول كلود برمون يعتبران "فاعلين" مؤثرين تأثيرا إيجابيا.» (أحمدی، ٢٠٠٧م:١٧٠) وهنـــا يجب ألا نغفل دور شـــخصيات من مثل مهين بانو وشـــابور حيث يعتبران حســـب تصنيف بيراب من الشخصيات المســـاعدة والكريمة. «كما أن شخصية فرهاد شـــخصية "منفعلة أو متأثرة" حســـب تصنيف كلودبرمون وينقســـم هذا النوع من الشخصيات إلى الشخصية الضحية والشخصية المستفيدة.» (نفسه)

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

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

السرد والتزامه بالزمن

إن الزمن مفهوم بنيوی ويعتبر كمعيار لتحديد البنية بين العبارات الســـردية 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 جانت أحد أكثر المنظرين تأثيرا 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 ولهجة الخطاب.

- النظام/ الترتيب (order)

«إن هذا البعد من الزمن يراقب العلاقات القائمة بين التسلسل المطلوب فى أحداث القصة والنظام الواقعى لعرضها فى النص. ويطلق "جانت" 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 "جانت" الناظر إلى الماضى (Andepsez). ففى هذا النوع من الفوضى الزمنية يتم سرد الأحداث التى حدثت فى زمن سابق فى الزمن اللاحق. ب.

استشـــراف المستقبل (Flash Forward) الذى يطلق عليه "جانت" مستشرف المستقبل (Prolepses) وفى هذا النوع من الفوضى الزمنية يتم ســرد الأحداث المســتقبلية قبل الموعد المحدد أى قبل وقوع الأحداث.

- الديمومة (Duration)

«يرى جانت أن الديمومة تشمل العلاقات بين آفاق الزمن التى تستوعب الأحداث وتــدرس حجم النــص المخصص لعرض تلك الأحداث.» (نفســه: 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 جانــت يتخــذ طرقا خارجة عن النص لهــذا البعد من الزمــان ويحاول مقارنة إيقاع النص فى نقطة معينة بإيقاعه فى الســرد نفســه. إن الإيقاع فى القصة هو نســبة الديمومة المحددة فى القصة (بالدقيقة والســاعة والأيام) مقابل حجم نص القصة (حسب الصفحات) المخصص للسرد. بناء على ذلك إذا كانت نسبة الديمومة بالمقارنة مع الحجم ثابتة فإن إيقاع الســرد يبقى ثابتا ورتيبا. ولكن هذه النسبة إذا أصابها تغيير بالازدياد أو الانخفاض فإن ســرعة الإيقاع (ســرعة الســرد 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 يشــمل مدى زمنيا ولكنه لا يشــغل أى حيز من نص القصة غير أن الحد الأدنى لســرعة سرد القصة يسمى التوقف التوصيفى (Descriptiv Pasese) الذى يشغل حيزا 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 سـرد نظامى لديوانى خسرو وشريين وليلى ومجنون يسير بنظام معين نحو الأمام وبعبارة أخرى فان السرد ممتد زمنيا على أسلوب أرسطو. وكان أرسطو فـى كتابـه البوطيقا يرى أن الحبكة هى أهم ميزه للسـرد وأن القصة الجيدة تتوفر فيها عناصـر البداية والوسـط والنهاية وإن ما يجعلنا تتلذذ بها هـو توفر عنصر النظام فيها وكان يعتقد بما يلى:

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

ثانيـا: لابد من ترتيب أحداث القصة ترتيبا يظهر فيها مسـار التأثير السـببى وأن تكـون ناجمة عن الضرورة أى إن الحدث A يترك تأثيرا على الحدث B. لينتج عنهما الحدثC ومن ثم يترك الحدثC تأثيره على الحدثD وينتج عنهما الحدث E.

وهكذا دواليک (المسار السببى من ناحية الشكل)

A→B→C→D→E→... -

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

أما من ناحية الإيقاع والديمومة فى القصة فلابد من القول بأن قصة خسرو وشيرين يتم سـردها بإيقاع منخفض وسـرعة أقل لذا فإن ديمومة القصـة تبين أن حجم النص كثير جدا بالمقارنة مع عرض الأحداث أى إن نظامى استخدم فى نظم خسرو وشيرين أسـلوب (التوقف التوصيفى) ولا شـک فى أن مرد ذلک إلى التوصيفات العديدة التى أوردها نظامى أثناء القصة سـواء فى ذلک وصـف الطبيعة أو وصف الجمال أى جمال

المظهر والمخبر لأشـخاص القصة وحالاتهـم ومعنوياتهم. كما يجب أن نقول بأن نظامى قـد لجأ إلى التوقف التوصيفى فى ديوان ليلى ومجنـون حيث إن إيقاع القصة لا يتمتع بالسـرعة رغم أنها أسرع فى إيقاعها من خسرو وشيرين لذا فإن حجمها أقل من قصة خسـرو وشـيرين ولكن مع ذلک لابد من القول بأن ديمومة القصة تبين أن حجم النص أكثر بكثير من عرض الأحداث.

الراوى (Narrater)

إن السرد فى القصة يتكون من مبدأين هما القصة والقاص إن لكل مقولة فى عملية السـرد قائلا معينا فـى مكان خاص وزمان معين. لذا فإن لكل سـرد لأحداث القصة وجهة نظر معينة يسعى القاص إلى نقلها إلى القارئ أو السامع.

لقد سـبق القول إن الشكلانيين يرون أن لكل سرد قسمين هما (Fibula) (القصة) و (Syuzet) أو (السرد) إن فايبولا يتحدث عن الأحداث والشخصيات غير أن السيوجية يرتبـط بالراوى وهو النقطة التى يقيم فيها الراوى علاقـة مع القارئ. فهو يختار اللغة ووجهـة النظر والاتجاه والمنطلق الذى يروى من خلالـه القصة. يقول تودوروف: «إن الراوى هو من يجسـد الأصول التى تعتبر الأسـاس للتقويم فهو الذى يخفى عنا أفكار الشـخصيات أو يظهرها لنا وبذلک 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 إطلاقا.» (تودوروف، ٢٠٠٣م: ٧١و٧٢)

عندمـا نتسـاءل (من هـو المتحدث فى القصـة) فإننا فى حقيقـة 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 شـخصيات القصة بكل حرية «ففى هذا الأسـلوب يسـتطيع

الراوى أن ينفذ إلى أعماق أفكار الشخصيات وأذهانها وأن يظهر التعقيدات التى تسود الفعـل القصصى. إن بإمكانه أن يوجز الكلام إذ اقتضى الأمر ذلک كما أن بإمكانه أن يسـهب فى الكلام. إنه عالم بكل شـئ ويستطيع أن يظهر أشـياء لا تعرفها الشخصيات أبدا.» (مارتين، ١٩٨٩م: ٩٧)

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

«ففى هذا الاسـلوب يتحدث الراوى من وجهة نظر إحدى شخصيات القصة ويوجه أعمالها وأفكارها من الخارج. إن وجهة نظر العالم الكل المحدود يعد من ابتكارات هنرى جيمز. الذى كان يطلق عليه اسم "مركز مرآة اللاوعى".» (داد، ٢٠٠٦م: ٢٦٠) وقد تكون القصة على لسـان هذا الراوى تقريرا عما شاهده 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 الوسـيلة الأولـى لمواجهة الكاتب مع العالم ويراه فعلا إنسـانيا يربط الحياة بالتاريخ: «فالراوى الغائـب لكونه مندوبا وضعيا مطلقا، فإنه يسـتطيع أن يجذب إليـه اكثر الكتّاب تحفظا وأكثرهم تفاؤلا كما يجذب إليه من يعتبرون هذا العقد ضروريا لإثراء آثارهم. وعلى كل حال فإن الـراوى الغائب يعتبر رمزا للاتصال المعقول بين المجتمع والكاتب.» (بارت، ٢٠٠٨م: ٥٩و٥٨)

الراوى المتكلم

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

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

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 (Impersond) 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 وشيرين: ٥٧١)

ولا شك فى أن هذا الأسلوب كان شائعا فى سرد الدواوين القديمة إذ نلاحظ ذلك بشكل واضح فى الشاهنامة 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 لكى يبق القارئ فى مرحلة العقدة فى القصة فإنه يترك تقديم التفسير الشخصى وكأنه يترك الحكم للمخاطبين.

الراوى فى قصة ليلى ومجنون

تمتاز هذه القصة كنظيرتها 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 ومجنون: 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:

می‌رفت نهفته بر سر بام نظاره کنان ز صبح تا شام
تا مجنون را چگونه بیند با او نفسی کجا نشیند
او را به کدام دیده جوید با او غم دل چگونه گوید
از بیم رقیب و ترس بدخواه پوشیده بنیم شب زدی آه
چون شمع به زهر خنده می‌زیست شیرین خندید و تلخ بگریست
گل را به سرشک می‌خراشید وز چوب رفیق می‌تراشید
می‌سوخت به آتش جدایی نه دود در او نه روشنایی
آیینه درد پیش می‌داشت مونس ز خیال خویش می‌داشت
پیدا شغبی چو باد می‌کرد پنهان جگری چو خاک می‌خورد
جز سایه نبود پرده‌دارش جز پرده کسی 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 تبثه 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 ولامؤنس 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	ليلى و مجنون
الحبكة	حبكة محكمة البناء ذات التشابكات والعقد والحلول المتتالية مبنية على السببية وممتدة زمنيا.	حبكة محكمة البناء بتشابكات وعقد محدودة دون حل مبنية على السببية وممتدة زمنياً.
الشخصيات	الشخصيات المؤثرة والفاعلة: القصة ذات شخصيات متنوعة مؤثرة فى المسار السردى، الأبطال: (خسرو وشيرين) الشخصيات المساعدة والكريمة: (شابور ومهين بانو). الشخصيات المضادة للأبطال والفاسدة: 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: ليلى ومجنون.
الراوى – 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 خلابا رائعا.

إن أسلوب عرض الأحداث ونوعية التعبير والزمن والمكان والشخصيات والأحداث والعقد أثناء القصة يدل جميعا على أن آثاره تمتاز بحبكة محكمة البناء.

كان الهدف من هذه الدراسة تسليط الضوء على البنية السرديه لديوانى خسرو وشيرين وليلى ومجنون من خلال تحليل بنية العناصر والوحدات القصصية فيهما

لنقدهما بشكل دقيق من خلال العناصر السردية كالحبكة والراوى 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 ايران 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 الخشنه. إن نهاية القصتين مأساوية ففى إحداهما 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 تنصّب 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 والحدائق ومجالس الاحتفالات والسهرات.

إن استخدام النص على هذه الشاكلة يعد تحليلا شكلانيا 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: مرکز.

أخوت، أحمد. ۱۹۹۲م. دستور زبان داستان. الطبعة الأولی. 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 قوجلو. الطبعة الثالثة. طهران: چشمه.

پراپ، ولادیمیر. ۲۰۰۷م. ریختشناسی قصههای پریان. المترجم: فریدون بدرهای. الطبعة الأولی. طهران: طوس.

تودروف، تزوتان. ۲۰۰۳م. بوطیقای ساختارگرا. المترجم: محمد نبوی. الطبعة الثانية.طهران: آگه.

تولان، مایکل جی. ۲۰۰٤م. درآمدی نقادانه و زبان شناختی در روایت. المترجم: ابوالفضل حری. الطبعة الأولی. بنیاد سینمایی فارابی.

ثروت، منصور. ۱۹۹۱م. یادگار گنبد دوار. امیرکبیر. الطبعة الأولی. طهران: بینا.

حمیدیان، سعید. ۱۹۹٤م. آرمان شهر زیبایی. الطبعة الأولی. طهران: نشر قطره.

داد، سیما. ۲۰۰٦م. فرهنگ اصطلاحات ادبی. الطبعة الثالثة. طهران: مروارید.

زرینکوب، عبدالحسین. ۲۰۰٦م. 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 إلی مخطوطة وحید دستگردی باهتمام سعید حمیدیان). الطبعة الرابعة. طهران: نشر قطره.

ـــــــــ ۲۰۰٦م. لیلی ومجنون. تصحیح برات زنجانی. الطبعة الأولی. طهران: مؤسسة النشر والطباعة جامعة طهران.

مارتین، والاس. ۲۰۰۷م. نظریه های روایت. المترجم: محمد شهبا. 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 الأولی. لامک: لانا.