«تـــنـــازع» یا «استـــخـدام علـی الاطـــــلاق»

(مبحث تنازع در شعر فارسی تحت یک بازنگری انتقادی)

د.اورنگ ایزدی[1]
هادی نورمحمدی کمال[2]

تاریخ الاستلام ۲۰۲٤/٤/۱٤
تاریخ القبول ۲۰۲٤/٦/۱۵

چکیده

تنازع مبحثی است که در برخی از کتب دستور فارسی مطرح شده است. مهمترین پرسش این پژوهش این است که آیا میتوان مبحث تنازع را به عنوان شیوهای بلاغی بررسی کرد؟ بنابراین در بخشی از مقاله با نقدی بر مبحث تنازع در دستور زبان فارسی، به دنبال اثبات این ادعا هستیم که اولاً مطابق نظر برخی دستورنویسان مبحث تنازع بدون تأمل و دقت لازم و تحت تأثیر زبان عربی، در دستور زبان فارسی مطرح شده و با طرح بحثهایی زبانی، طرح آن را می توان نقد و رد کرد؛

۱- استادیار فرهنگ و زبانهای باستانی دانشگاه علامه طباطبایی تهران، ایران، (نویسنده مسئول)
owrang.izadi@gmail.com
۲- دانش آموختهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران، ایران

ثانیاً با رجوع به نمونه هایی از ابیات که این مبحث در آن قابل مشاهده است، میتوان آن را به عنوان آرایهای ادبی در شعر فارسی، تحت علم بدیع مورد بررسی قرار داد و آن را در بخش استخدام و به عنوان نوعی استخدام غیرایهامی به کار برد. از مهمترین اهداف این پژوهش این است که؛ اولاً انتقادی به نگاه دستوری به این مبحث داشته باشیم و ثانیاً این مبحث را به عنوان مقولهای بلاغی معرفی نمائیم. شیوهٔ پژوهش بدین ترتیب است که ابتدا به نقد کتب و مقالات دستوری در باب تنازع پرداختهایم و با تکیه بر نظرات برخی دستورنویسانِ دیگر، تأکید کردهایم که تمامی موارد زبانی که به عنوان مثال ذکر شدهاند، تحت عنوان حذف جای می گیرند؛ سپس در بخشِ زیبایی شناسی نمونه های شعری، به تقسیم بندی انواع مدلهای تنازع در شعر پرداخت هایم. با تحلیل نمونهها نتیجه میگیریم تمامی شاهد مثال های شعری که در آنها تنازع وجود دارد، تحت عنوان «استخدام علی الاطلاق» جای می گیرد. این عنوان مستلزم نگاهی انتقادی به مبحث استخدام نیز هست؛ بنابر این با نگاهی انتقادی به بحث استخدام می توان دریافت که این نمونه ها نه تنها زیرمجموعهٔ «استخدام غیرایهامی» به شمار نمیآیند، بلکه زیرمجموعهٔ «استخدام تشبیهی» و «استخدام ضمیر» نیز به حساب نمیآیند؛ بنابراین با این قالبسازی و سازماندهی دربارهٔ چنین شاهدمثال هایی دریافتیم که این نمونه ها دقیقاً ما بازای استخدام به صورت علی الاطلاق (و نه متکی به تشبیه و ایهام و ضمیر) است. این یافته نه تنها پاسخی برای مبحث تنازع است، بلکه دیدگاهی مهم در باب انواع استخدام نیز به شمار می آید.

کلید واژهها: بلاغت، دستور زبان، تنازع، استخدام علی الاطلاق

۱.مقدمه:

نگاهی انتقادی به دستور یکی از ضرورت های پژوهش های زبانی به شمار می آید و یکی از این مباحثی که نیاز به بازنگری دارد بحث تنازع است، به دلیل تأثیرپذیری دستورنویسان ایرانی از قواعد عربی، برخی از مباحث وجود دارند که به شکلی سنتی و پذیرفته شده در دستور زبان فارسی مطرح شده اند. در پی تأمل بر روی برخی از مباحث می توان دریافت که دستوریان (به ویژه آنهایی که از حدود یک قرن پیش به دنبال طرح آن بودند و به نوعی شاید بتوان گفت آغازگر بودند)، در تبیین و توضیح مباحث دستوری در بسیاری از موارد از ابیات شاعران بزرگ فارسی بهره گرفته اند و این درحالی است که از نظر علمی برای تبیین مباحث دستوری، باید به زبان عادی و رسمی ارجاع داد. این ارجاع دادن به نمونه های شعر باعث شده است که برخی از مباحثی که مربوط به حیـ ـهٔ بلاغت است در دستور زبان مطرح شود. یکی از این نمونه ها مبحث تنازع است که با وجود مخالفان و موافقان زیاد، تا حدودی در گذشته، به عنوان یک مبحث دستوری مورد قبول واقع شده بود. در این مقاله به دنبال طرح این مسأله هستیم که اولاً آیا ذکر این مبحث در زبان غیر شعری موضوعیت دارد یا خیر؟ زیرا شاهد مثال های مطرح شده، نمونه های شعری هستند و هـ ـهٔ مثال هایی ذکر شدهٔ غیر شعری، به شکلی، از انواع حذف محسوب می شوند. از سویی دیگر این مدل از کار برد زبانی در شعر را می توان به عنوان آرای های ادبی و تحت عنوان «استخدام غیر ایهامی» منحصر کرد؛ زیرا در زبان عادی تقدم و تأخر وجود دارد و معیاری برای این تقدم و تأخر مطرح است؛ اما در زبان شعر شکستن قواعد و معیارهای زبان عادی، رایج است و تقدیم و تأخر اولویت ندارد و شاعر با هنجار شکنی و قاعده افزایی، هریک از ارکان یا اجزای جمله را بدون درنظرگرفتن نظم دستوری می تواند مقدم یا موخر بیاورد. به این بیت از حافظ توجه

کنید: «به کام تا نرساند مرا لبش چون نای/ نصیحت همه عالم به گوش من باد است» (حافظ، ۱۳۹۱ ه.ش، ص۳۲) بیشک بخش مهمی از هنری و دلنشین بودن این بیت مرهون تنازعی است که دو جمله در دو مصراع اول و دوم بر سر واژۀ نای دارند. با توجه به خصوصیت های زبان عربی، از جمله اهمیت اعراب و مسألۀ عامل و معمول، بحث تنازع در این زبان قابل طرح و دفاع است؛ اما در زبان فارسی، با وجود اینکه برخی از دستور نویسان به دنبال این هستند که وجود نمونه هایی از تنازع را در زبان فارسی به اثبات برسانند، برخی دیگر معتقدند که این مبحث مختص به زبان عربی است و در زبان فارسی موضوعیت ندارد. در این مقاله با ارا ۀ نمونه هایی از زبان معیار و همچنین نمونه هایی از شعر، به تبیین این مسأله خواهیم پرداخت که مبحث تنازع در دستور زبان فارسی، با اتکا به نمونه های غیرشعری، خالی از ایراد نیست؛ چرا که ه ۀ نمونه های غیر شعری را که به عنوان مثال برای تنازع در زبان فارسی ذکر کردهاند، می توان نوعی «حذف» تلقی کرد. اما مسألۀ مهم تر این است که ما در این مقاله وجود تنازع را به عنوان مبحثی ادبی و تحت علم بدیع مطرح می کنیم. در این بخش با طرح نمونه هایی اثبات میکنیم که این نوع کاربرد در شعر به نحوی به زیبایی شعر می افزاید و می توان از ین پس به نمونه های تنازع در شعر فارسی، به عنوان آرایهای ادبی و تحت عنوان نوعی از استخدام غیر ایهامی، غیر تشبیهی و غیرضمیری نگریست که ما اصطلاح بلاغی استخدام علی الإطلاق را برای آن برگزید هایم.

۲.کلیات بحث:

۲- ۱. اهداف پژوهش:

با توجه به اینکه پژوهش در حوزۀ مباحث دستوری در ایران، نوپاست و برخی از مباحث دستوری از نظر ماهیت وجودی نیاز به تأمل بیشتر

و بازنگری دارند، در این مقاله به دنبال نگاهی دوباره به مبحث تنازع هستیم؛ بنابراین مهمترین اهداف این پژوهش عبارتند از: ۱-نگاهی انتقادی به تعاریف ارائه شده از مبحث تنازع در کتب و مقالات. ۲-ارا ـهٔ نسخهای از نمونه هایی که در زبان معیار به عنوان تنازع شناخته شده بود، تحت عنوان مبحث حذف ۳- ارا ـهٔ شکل بندیِ جدیدی در باب نمونه هایی از انواع مثال هایی که در شعر تحت عنوان تنازع می توان از آنها یاد کرد. ٤-نام گذاری جدید برای این نمونه ها مطابق و متناسب با علم بلاغت.

۲- ۲. سؤالات پژوهش:

۱-آیا مبحث تنازع با دقت و ظرافت لازم در کتب دستوری مطرح شده است؟

۲-با بررسی نمونه ها آیا می توان انواع مثالها را در چند دسته تقسیم بندی کرد که این مسأله روشن تر و علمی تر بررسی شود؟

۳-اگر بررسی این مبحث در علم دستور، به عنوان قاعده های در زبان معیار، خالی از اشکال نیست، چگونه میتوان آن را در چارچوب نظریای همچون علم بلاغت بررسی کرد؟

٤-اگر می توان این مبحث را در علم بلاغت مورد بررسی قرار داد، چه نام متفاوت و صحیح تری میتوان برای آن در نظر گرفت؟

۲- ۳. فرضیه های پژوهش:

بنابر فرضیه های این پژوهش:

۱-طـرح عنـوان تنـازع در کتـب دسـتوری بـدون ملاحظـات لازم و بـدون توجـه بـه ظرافـت هـای موجـود در شـاهدمثال هـای شـعری انجـام گرفتـه و برخـی از نمونـه هـای شـعری و تمامـی مثـال هـای غیـر شـعری ارائـه شـده را میتـوان تحـت عنـوان حـذف (و نـه تنـازع) بررسـی کـرد.

۲-بـا بررسـی نمونـه هایـی کـه در منابـع پیشـین مـورد توجـه بـوده اسـت و همچنیـن بـا تکیـه بـر بسـیاری از مـواردی کـه بـه عنـوان شـاهد مثـال هـای جدیـد ارائـه شـده اسـت، میتـوان ایـن موضـوع را بـا اتـکا بـه فـرض هـای بسـیار روشـنتر و مبتنـی بـر نظـری دقیـق تـر و منسـجم تـر مـورد بررسـی قـرار داد.

۳-بـا توجـه بـه مثالهـای مناسـبی کـه نگارنـدگان در دسـت دارنـد، بـا کنـار گذاشـتن تمامـی نمونـه هـای زبانـی، کـه تحـت عنـوان حـذف مطـرح میگردنـد، نمونـه هـای شـعری را میتـوان در علـم بلاغـت بازبینـی کـرده و مـورد بررسـی قـرار داد.

٤-بـر پا ـۀ پیـش فرضهـا و نظرهـای تشـخیصی مـا، بـا بررسـی نمونـه هـای بسـیاری از اشـعاری کـه تنـازع دارنـد و کنـار گذاشـتن برخـی از نمونـه هـای شـعری کـه تحـت عنـوان حـذف قـرار می گیرنـد، میتـوان چنیـن نتیجـه گرفـت کـه ایـن نـوع کاربـرد، شـگردی هنـری اسـت کـه شـاعر بـا ایجـاد تمهیداتـی، بـه نحـوی از یـک کلمـه بهـره می گیـرد کـه فهـم هنـری ایـن کار بـرد بـر فهـم زبانـی آن تقـدم می یابـد.

۲-٤. پیشینۀ مطالعاتی:

-سه نگاه متفاوت به بحث تنازع وجود داشته است:

-در یـک نـگاه دسـتور نویسـان و پژوهشـگرانی چـون خزائلـی و میرمیرانـی،

احمدی گیوی و انوری، طبیبیان، تاج بخش و قربانی تحت تأثیر نحو عربی[1] و به شکلی سنتی این مبحث را در کتب و مقالات خود جای دادهاند و به دنبال موشکافی و بازبینی آن در زبان فارسی نبودهاند و اغلب با تقسیم بندی های متداول و یا با اندکی تفاوت در تقسیم بندی در این مسیر گام نهادهاند؛ بنابر این تمامی مثال هایی که از زبان معیار ذکر شدهاند، به زعم نگارندگان این مقاله میتواند تحت عنوان حذف مورد بررسی قرار گیرد و حتی نمونه هایی از شاهدمثال های شعری نیز ذکر شده است که تنازع ندارند و تحت عنوان حذف می توان آنها را تحلیل کرد.

-برخی دیگر از پژوهشگران همچون شعار و صباغی و میرهاشمی که اغلب در سالهای اخیر در این حوزه به تأمل و نقد و بررسی این مبحث پرداختهاند، با موشکافی به نقد نظرات پیشینان پرداخته اند. مثلاً جعفر شعار نقدی بر این مبحث در دستور های پیشین داشته است و ضمن توجهاتی ارزشمند و دقیق، اولاً نمونه های شعری و غیرشعری را درهم آمیخته است و از سوی دیگر بسیاری از مثالهای حذف (تمامی نمونه های غیرشعری و برخی از نمونه های شعری) را تحت عنوان انواع تنازع تقسیم بندی و ذکر کرده است. برخی دیگر از نویسندگان همچون صباغی و میرهاشمی نگاه دقیقتری به این مبحث داشته و اساساً وجود چنین چیزی را در زبان معیار رد کرده و آن را تحت عنوان حذف بررسی کرده اند.

-گروه دیگری از نویسندگان همچون دهرامی علاوه بر نقد این مبحث در دستور زبان و مطرح کردن آن تحت عنوان حذف، به جنبه های زیبایی شناسانهٔ این نوع کاربرد هنری در شعر اشاره کردهاند. مثلاً دهرامی در مقا ـهٔ «کارکرد هنری و زیبایی شناختی تنازع در شعر» در باب پذیرش یا عدم پذیرش تنازع قضاوتی نکرده است؛ اما جنبه های هنری آن را در شعر بررسی کرده است. نگارنده ایجاد ابهام و چندمعنایی، ساخت

برخی صنایع بدیعی، انسجام، ساخت زبان خاص شعری و رعایت ایجاز و دوری از اطناب را از جمله کارکردهای هنری تنازع در شعر دانسته است. در بخشه ایی از مقاله از نظرات ارزشمند ایشان بهره گرفته ایم و در برخی از موارد که موافق نبوده ایم به نقد آن پرداخته ایم.

۳.بحث و بررسی:

۳- ۱.نظرات دستورنویسان:

برخی از دستور نویسان تنازع را به عنوان مبحثی دستوری پذیرفته اند و بنابر استدلالاتی معتقدند که این نوع از کاربرد محدود به زبان عربی نیست و در زبان فارسی هم نمونه هایی دارد. در این بخش به چند نمونه از تعریف های ارائه شده در باب تنازع اشاره خواهیم کرد: «تنازع واژه ای عربی از ریشهٔ «نَزَعَ» به معنای خصومت و کشمکش و تخاصم است (ابن منظور، ۱٤۰۸ه.ق: نزع) (به نقل از صباغی و میرهاشمی، ۱٤۰۰ ه.ش، ص٦) در زبان فارسی به معنای با یکدیگر خصومت کردن، اختلاف و تخاصم در چیزی است (دهخدا، ۱۳۷۷ ه.ش، ذیل «تنازع») (به نقل از صباغی و میرهاشمی، ۱٤۰۰ ه.ش، ص٦). در دانش نحو در زبان عربی، اصطلاح تنازع عبارت است از اینکه دو عامل مقدم، خواهان یک معمول متأخر باشند و چون تسلط دو عامل بر یک معمول جایز نیست، یکی از آن دو عامل در معمول عمل میکند و دیگری کنار گذاشته میشود (شرتونی، ۱۳۸۷ ه.ش، ص۲۷۳). (به نقل از صباغی و میرهاشمی، ۱٤۰۰ ه.ش، ص٦) نجفی در باب تنازع چنین آورده است: «در جمله های مرکب (یعنی یک جملهٔ پایه به اضافهٔ یک یا چند جملهٔ پیرو) گاهی به عناصری برمیخو ریم که هم در جملهٔ پایه و هم در جملهٔ پیرو نقشی بر عهده دارند؛ مانند

در خانهای که او می نشست اتاقی داشتم

در این جملهٔ مرکب، عبارت در خانهای هم ظرف مکان جملهٔ پایه است و هم ظرف مکان جملهٔ پیرو. بنابراین نقش آن را میتوان نقش دو سویه دانست و آن را چنین تصور کرد:

در خانه ای که او می نشست اتاقی داشتم

نقش دو سویه، به خلاف آنچه تصور میرود، متعلق به زبان (عامیانه) امروز نیست، بلکه نمونه های آن در آثار قدیم ادبیات فارسی نیز دیده میشود، مانند نقش در آن دیار در بیت زیر از حافظ

همای گو مفکن سایهٔ شرف هرگز/ در آن دیار که طوطی کم از زغن باشد» (نجفی، ۱۳۷٤ ه.ش، ص۱۱۸) به عقیدهٔ شعار «تنازع یکی از قواعدی است که در نحو فارسی و عربی اهمیت خاصی دارد و در زبان عربی آنچنانکه باید دربارهٔ این قاعده با ذکر همهٔ جزئیات بحث شده است، اما در فارسی مانند بسیاری از قواعد دیگر چگونگی قاعده و حد آن و فرق آن با عطف و حذف فعل روشن نیست.» (شعار،۱۳۵۰ ه.ش، ص۵۴۳) این قاعده در فارسی تنها از نظر ساختمان جمله است، و به عکس آنچه گمان میرود، موارد تنازع در این زبان شایع است، نهایت آنکه با «حذف» اشتباه میشود، گرچه در اغلب استعمالات میتوان آنرا نوعی از حذف تلقی کرد (همان).

۳- ۲.حذف در دستور زبان فارسی:

در اینجا برای روشنتر شدن مطلب لازم است که اشارهای به مبحث حذف نیز داشته باشیم: «بعضی تنازع را از قبیل حذف بر شمردهاند و حقیقت آن است در اغلب موارد حذف می تواند صادق باشد، خاصه در جاهایی که کلمهٔ متنازعٌ فیه نسبت به عاملهای متعدد یک حالت داشته باشد، مثلاً چند مسندٌالیه یا چند مفعول صریح باشند؛ چنانکه در مثال:

آمد و بنشست و لب گشود و سخن گفت / آن بت شکر دهان شرین گفتار

میتوان فرض کرد که « بت شکر دهان» در همة فعلها حذف شده است، یا به تقدیر ضمیر مستتر قایل شد و همچنین است در صورتی که متنازعٌ فیه در جملة نخست باشد: «هنرمند به هرجا که رود قدر بیند و بر صدر نشیند.» (شعار، ه.ش، ص۵۵۰ شعار) ایشان در جایی میگویند: «در عبارت «هوشنگ از راه رسید و نشست و غذا خورد و برگشت» توالی و پیوند جمله ها چنان است که جایی برای تقدیر ضمیر یا اسم ظاهر نمی ماند آنهم ضمیر یا اسمی که معمولا در کلام ذکر نمیشود (هوشنگ از راه رسید و هوشنگ نشست.... یا او نشست و او غذا خورد و ....) و از اینرو اعتقاد به حذف تکلفی است بی دلیل. از سوی دیگر این نظر (وجود تنازع نه حذف) به مذاق زبانشناسان که به ساختمان جمله توجه دارند و بنابر اصل «عدم التقدیر اولی» پذیرفتنی است. بجز دو مورد مذکور که احتمال حذف هست در بیشتر جاهای دیگر تنها به تنازع میتوان معتقد شد و حذف را راهی نیست، مثلاً در بیت:

چو خشم آورم شاه کاووس کیست/ چرا دست یازد به من طوس کیست؟ (همان، ص۵۵۱) بنابراین نویسندهٔ این مقاله با تکیه بر نمونه های شعری به ناچار وجود تنازع را پذیرفتهاست. ایشان معتقد است بنابر حذف فاعل، باید برای فعل «دست یازد» ضمیر «او» مقدر شود که مرجع آن «طوس» است و این امر بعید مینماید و همینین در این بیت:

گر ز خورشید روشنی خواهد/ دیدگان را ز بیخ و بن بکنم

بنابه فرض حذف، کلمة «دیدگان» مفعول صریح خواهد بود برای فعل «بکنم»، زیرا وجود «را» مانع از آن است که فاعل «روشنی خواهد» باشد و در این صورت باید فاعل ضمیر «آنها» مقدر باشد که مرجع آن در مابعد است و به قول نحویان «اضمار قبل الذکر» خواهد بود که

اگرچه در زبان فارسی کموبیش وجود دارد، ولی در این مورد قبول آن دشوار است. (همان، ص۵۵۲)

نتیجه گیری ایشان این است که تنازع در سخن فارسی شایع است و نمیتوان آن را همه جا از فروع حذف به شمار آورد. «پیداست که منظور ما از اثبات این مطلب آن نیست که وجود حذف را در عبارات فارسی انکار کنیم و موارد بسیاری را که صرفا مشمول حذف است نادیده بگیریم! مثلا در بیت زیر از سعدی:

قیمت گل برود چون تو به گلزار آیی
و آب شیرین چو تو در خنده و گفتار آیی

بیگمان مراد «و آب شیرین (معشوق خسرو) برود است» و همچنین است در بیت دیگر از سعدی:

قرار در کف آزادگان نگیرد مال / نه صبر در دل عاشق نه آب در غربال (سعدی شیرازی، ۱۳۹۱ ه.ش، ص ۲۵)

که فعل «قرار نگیرد» از مصراع دوم حذف شده و «نه» نمایندهٔ این حذف است و وجود همین «نه» مانع از فرض تنازع است. در بیت زیر از سنایی هم فاعل «رفت» به قرینهٔ «مرد بزرگ» در مصراع دوم محذوف است: زان سبب رفت زین جهان سترگ/ که جهان تنگ بود و مرد بزرگ» (همان، ص۵۵۲) اما به نظر نگارندگان این مقاله، برخلاف تصور ایشان، این مورد تنازع دارد: مرد رفت. مرد بزرگ بود. در مجموع بنابر نظرات اغلب دستور نویسان و جمع بندی نگارندگان این مقاله در زبان فارسی معیار، سه نوع حذف را می توان برشمرد:

۱-حذف گشتاری: مثلاً در عبارت علی گفت که نمی آید، اگر بگوییم علی گفت که علی نمی آید این یک ایراد زبانی است و در زبان فارسی مجوز چنین کاری را نداریم؛ بنابراین این نوع حذف اجباری است و عدم اعمال آن باعث خروج از نرم زبان می شود.

۲-حـذف بـه قرینـهٔ لفظی: مـثلاً در جمـلهٔ علی آمد و در نـزد من نشست، علی در جمـلهٔ دوم بـه قرینـهٔ لفظی حـذف شده است.

۳-حـذف بـه قرینـهٔ معنـوی: در جمـلهٔ «چـه هـوای خوبـی» مخاطـب بـه قرینـهٔ معنـوی متوجـه میشـود کـه منظـور گوینـده ایـن اسـت کـه «چـه هـوای خوبـی اسـت».

۳-۳. تعریف تنازع در علم بلاغت:

بـا توجـه بـه مباحـث فـوق تـا بدیـن جـا بـه ایـن نتیجـه رسـیدیم کـه اگـر زبـان معیـار و نـه زبـان شـعری را ملاک عمـل قـرار دهیـم، مبحـث تنـازع در کتـب دسـتوری بـا دقـت و ظرافـت کافـی مطـرح نشـده اسـت و از نظـر نگارنـدگان ایـن مقالـه، طـرح آن در دسـتور زبـان بـه ایـن شـکل صحیـح نیسـت. اسـتدلال مـا در ایـن بـاب ایـن اسـت کـه تمامـی نمونـه هـای غیرشعری تحت عنوان حذف قرار می گیرند؛ اما بحث اصلی این مقاله این است که ما همواره با ابیاتی مواجه هستیم که به شکلی بسیار متفاوت از نُرم زبان، دو جمله بر سر یک نقش نزاع دارند؛ از این رو در بلاغت و از نظر زیبایی شناسی میتوان نگاه متفاوتی به تنازع داشت. در این موارد گاهی شاعر برای یک کلمه دو نقش در دو جمله قائل میشود که نمیتوان برای هیچیک از نقشهای جملات ارجحیتی قائل شد[۲]؛ به نحوی که دو جمله دقیقا با قدرت و نفوذی برابر و بدون برتری هیچ یک بر دیگری، بر سر کلمهٔ مورد نظر نزاع دارند. به یکی از معروفترین شاهد مثالها توجه کنید:

گر ز خورشید روشنی خواهد / دیدگان را ز بیخ و بن بکنم[۳]

در این بیت از مسعود سعد دیدگان به عنوان مسندٌ الیه جملهٔ اول به کار رفته است؛ اما همزمان به عنوان مفعول جملهٔ دوم نیز هست و ما هیچ معیاری برای تشخیص اینکه دیدگان به کدام جمله تعلق دارد،

نداریم؛ زیرا در شعر جابجایی در ارکان جملات امری عادی است و پیش و پس شدن جملات و اجزای جمله ها باعث میشود که ما نتوانیم نقش اصلی کلـ ـهٔ به کار رفته را دریابیم؛ بنابراین میتوان ادعا کرد این دو جمله در این بیت بر روی یک کلمه نزاع دارند. دهرامی از پژوهش گرانی است که نسبت به دیگران دقت بیشتری در این زمینه داشته و ضمن بهره گیری از نظرات دیگران، این مسأله را جامعتر مطرح کرده است. در این بخش با نگاهی به مقاله ایشان، نگاهی اجمالی به چند نمونه از جنبه های ادبی تنازع در شعر خواهیم داشت؛ سپس به طرح دیدگاه خود خواهیم پرداخت. دهرامی چند حالت هنری برای تنازع در شعر قائل است که به اختصار اشاره ای به آنها میشود:

۳- ۳- ۱. ایجاد ابهام و چندمعنایی:

به عقیدهٔ دهرامی یکی از کارکرد های بلاغی تنازع، ایجاد چند معنایی و ابهام در شعر است که بر اساس آن، کلمه ای که بر سر آن دو جمله نزاع دارند و اصطلاحاً متنازعٌ فیه نامیده میشود، به گونه ای است که به دو کلمه یا عبارت باز میگردد و برحسب اینکه مخاطب ارتباط آن را به کدام کلمه متصور شود، عبارت معنایی متفاوت خواهد داشت. این نوع دومعنایی و ابهام باید با انگیزه های بلاغی انجام گرفته باشد. (دهرامی، ۱۳۹۷ ه.ش، ص۲۳۹)

«بدو گفت رستم که گر بدخوی / بیاری و گفتار من نشنوی

بمانم تو را بسته در چاه پای / به رخش اندر آرم شوم باز جای"

(فردوسی، ۱۳۷۵ ه.ش، جلد۵: ص۷۲). (به نقل از دهرامی، ۱۳۹۷ ه.ش، ص۲٤۰)

این مثال یکی از نادرترین مثال هایی است که در محدودهٔ تنازع شاهد بوده ایم، زیرا بنابر آنچه در بخش پایانی مقاله تقسیم بندی خواهیم

کرد، در قریب به اتفاق مثال های تنازع، نزاع بر سر یک نقش یا چند نقش است. مثلاً جمله ای مفعول میخواهد و جمله ای دیگر مسندٌ الیه، یا هردو مفعول میخواهند و یک کلمه نقش مفعول و مسندٌ الیه و یا مفعول برای هردو جمله را ایفا می کند. در این مثال نیز پای در نقش مفعول برای جمـۀ اول و دوم ب هکار رفته است. اما مسالۀ متفاوت این است که «پای» در جمـۀ اول برای یک فرد و در جمـۀ دوم برای کس دیگری به کار رفته است و چنین شاهد مثالی نمو ـۀ بسیار شازی است که در نمونه های دیگر چنین چیزی را نمی بینیم.

۳- ۳- ۲.ساخت زبان خاص شعری:

«ایستاده ظاهر تو رو به روی باد
و باد ظاهر از تو می گذرد
-نامرئی-

بی جسم از چه باز می آیی (رویایی) (دهرامی، ۱۳۹۷هـ.ش، ص۲۴۸)

این نمونه نشان می دهد که کاربرد تنازع در زبان شعری، چه سنتی و چه نو و سپید رایج است. نویسندۀ این مقاله نمونه های دیگری همچون «ایجاد ایجاز و دوری از اطناب»(همان، ص۲۴۳) و «ایجاد انسجام»(همان، ص۲۴۵) را نیز ذکر کرده است که به نظر ما نمونه هایی از حذف هنری هستند و ایشان بدون تأمل و دقت لازم این نمونه ها را تحت عنوان تنازع ذکر کرده اند. نویسنده در بخشی از این مقاله تحلیل مهمی دارد که به تحلیل های پایان مقاله یاری میرساند: او اظهار میدارد برخی ویژگی های شعر، به ویژه در شعر سنتی نیز زمینه را برای پیدا یش تنازع به وجود می آورد. نزد قدما هر بیت استقلال خود را دارد و باید معنا، جلوه گریها و احساس خود را بنمای اند و به کناری رود. از همین منظر، تا جای ممکن واژگان غیر ضروری و تکراری حذف می شود تا معنا بتواند در قالب جای بگیرد (همان،

ص۲٤۳)؛ بنابراین باید در نظر داشت درست است که این نوع کاربرد هنری اغلب از روی هنرنمایی ایجاد میشود؛ اما مهم است که در نظر داشته باشیم این تنگنای شعر است که شاعر را در پیچ و خمِ وزن و قافیه و بیان شاعرانه و القای مفهوم خیالی، به این مسیر شگفت و متفاوت سوق میدهد.

۳- ٤. استخدام در بدیع:

با توجه به اینکه ما تنازع را نوعی از استخدام در نظر گرفته ایم، در این بخش از مقاله لازم است که اشاره ای به تعاریف ارائه شده از استخدام داشته باشیم. شمیسا سه نوع استخدام قائل شده است:

۳- ٤-۱.استخدام تشبیهی: که خود دو نوع است:

«الف) فعل جمله ایهام دارد و در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبهٌ به معنی دیگری دارد.» (شمیسا، ۱۳۹۵ه.ش، ص۱۳۳)

مثال: «شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت

نواختن با چنگ به معنی ساز را به صدا درآوردن و با خلق به معنی مرحمت کردن است.» (همان، ص۱۳۷)

«ب) اسمی در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبهٌ به معنی دیگر دارد:

باز آ که در فراق تو چشم امیدوار چون گوش روزه دار به الله اکبر است» (همان، ص۱۳۸) الله اکبر در ارتباط با چشم امیدوار به معنی دروازه الله اکبر (دروازه قرآن) است که مسافران شیراز از آنجا وارد شهر

می شدند. و در ارتباط با گوش روزهدار به معنی اذان مغرب است که دال بر وقت افطار در ماه رمضان است.» (همان)

۳- ٤- ۲. استخدام غیر تشبیهی:

«همان وضع قبلی را دارد (یعنی اسمی در دو معنی با فعلی ترکیب می شود یا فعلی در دو معنی با اسمی ترکیب می شود) اما ساختار تشبیهی نیست:

خمیازه کشیدیم به جای قدح می
ویران شود آن شهر که میخانه ندارد

نجیب کاشانی

کشیدن با خمیازه یک معنی و با قدح معنی دیگری دارد.» (همان، ص۱۳۹)

۳- ٤- ۳. استخدام ضمیر:

«لفظی که دارای دو معنی است به یک معنی در کلام به کار رود اما در کلام ضمیری بیاورند که به معنی دیگر واژه راجع باشد.» (همان)

امید هست که روی ملال در نکشد
از این سخن که گلستان نه جای دلتنگی است
علی الخصوص که دیباچهٔ همایونش
به نام سعد ابوبکر سعدبن زنگی است

(سعدی شیرازی، ۱۳۹۱هـ.ش، ص۹)

این نوع استخدام در عربی رایج است اما در فارسی چندان مرسوم نیست. گلستان در بیت او به معنی گلزار است اما ضمیر هما یونش

به معنی دیگر آن که اسم کتاب سعدی است دلالت می کند. (شمیسا، ۱۳۹۵هـ.ش، ص۱۳۹)

کمالی فرد از پژوهشگرانی است که دربارۀ استخدام مقال های منتشر کرده است. او معتقد است تشخیص «حذف به قرینۀ لفظی» در روساخت عبارت، روشی برای تشخیص و دریافت استخدام است. همچنین با بررسی روابطی که میان برخی ترفند های بدیعی و بیانی با استخدام وجود دارد، مشخص می شود که میان برخی از آنها رابطۀ تقویت کننده و میان برخی دیگر رابطۀ همپوشانی وجود دارد (کمالی فرد، ۱۴۰۲هـ.ش، ص۱۴۰). وی اشاره میکند که در تعریفی از استخدام آمده است: «استخدام عنوان یکی از صنایع معنوی در علم بدیع در لغت به معنی به خدمت گماردن، در اصطلاح بدیع آن است که از یک لفظ دو معنی مختلف آن را در سخن به کار گیرند به گونه ای که اگر هریک از آن دو معنی را در سخن اعتبار نکنند، در معنی آن خللی پدید آید. لفظی را که دارای دو معنی است بیاورند و هریک از آن دو معنی را از دو کلمه (ممکن است دو ضمیر باشد) یا از دو عبارت جداگانه اراده کنند. در این تعریف نیز بر حذف تاکید شده است. در حقیقت در ژرف ساخت کلام، واژه یا ترکیبی که حامل صنعت استخدام است، یک بار دیگر با معنای دوم ذکر شده بوده و حذف آن سبب ایجاد آرایۀ استخدام شده است(همان، ص۱۴۷). او در بخش دیگری نیز به ارایۀ دیدگاه دابه می پردازد: «دابه استخدام را از انواع ایهام می داند و از آن با عنوان «ایهام استخدام» یاد می کند و آن را دو نوع می داند: ۱) صورت قدیم (همان استخدام ضمیر است)؛ ۲) صورت جدید که یک فعل ایهام آمیز در کلام با دو اسم همراه شود و دو معنی به دست دهد»(همان). به نظر دابه این ایراد وارد است که استخدام را صنعت مستقلی به شمار نمی آورد و زیرمجموعۀ ایهام قرار می گیرد، درحالی که از نظر ساختار جمله و ژرف ساخت عبارت بین ایهام و استخدام تفاوت وجود دارد (همان). در مقابل ایشان تعریفی نیز از وحیدیان کامیار آمده است که

متفاوت و بسیار حائز اهمیت است: «استخدام مثل ایهام دو معنایی نیست بلکه فقط یکی از واژه ها دو معنا دارد و به این صورت است که معنی آن واژه در جمله اول با معنای آن در جمله دیگر متفاوت است. استخدام ترفندی زیبا و خوش است؛ ولی کم اتفاق می افتند؛ زیرا شاعر دو چیز را می خواهد توصیف کند و نیاز به دو لفظ دارد؛ اما باید به جای آن دو واژه از یک واژۀ دومعنایی استفاده کند» (کمالی فرد، ۱۴۰۲ه.ش، ص ۱۵۵). در نهایت کمالی فرد معتقد است که استخدام از انواع حذف است؛ او چنین نتیجه گیری می کند که «استخدام در بیش از یک جمله شکل می گیرد و بر حذف بنانهاده شده است، اما ایهام چنین نیست.» (همان، ص ۱۵۸)؛ اما برمبنای بحث هایی که ارائه کردیم، از نظر نگارندگان این شگرد هنری در شعر برمبنای نوعی نزاع دوسویه شکل گرفته است و تقلیل آن به حذف صحیح نیست.

۳- ۵.نمونه های تنازع در شعر فارسی و تقسیم بندی آنها:

در این بخش به ارا ـۀ نمونه هایی شعری خواهیم پرداخت که شاهد نزاع دوسویۀ دوجمله برسر یک کلمه هستیم. قابل ذکر است که در نمونههایی که ارائه خواهیم کرد گاهی اوقات نقشها یکی است و گاهی اوقات نزاع بر سر دو نقش است.

۳- ۵- ۱.نزاع دو جمله بر سر یک فعل:

در این نمونه های شعری هریک از جملات به دنبال به استخدام گرفتن فعل مورد نظر برای خود است:

-حال دریا ز اضطراب و جوش او

فهم کن تبدیل های هوش او

(بلخی، ۱۳۸۱هـ.ش، ص۵۳)

-حال دریا را از اضطراب و جوش او فهم کن

-تبدیل های هوش را فهم کن

-مدح تو حیف است با زندانیان / گویم اندر مجمع روحانیان

(بلخی، ۱۳۸۱هـ.ش، ص ۶۰۹)

-حیف است مدح تو را با زندانیان گویم

-مدح تو را در مجمع روحانیان گویم

(در این مثال دو جمله بر سر مفعول نیز نزاع دارند)

-آنچنان که عاشقی بر سروری/ عاشق است، آن خواجه بر آهنگری (بلخی، ۱۳۸۱ هـ.ش، ص۳۴۷)

-عاشقی بر سروری عاشق است.

-خواجه بر آهنگری عاشق است.

-عشق ز اوصاف خدای بی نیاز/ عاشقی بر غیر او باشد مجاز (بلخی، ۱۳۸۱ هـ.ش، ص ۸۲۰)

-عشق از اوصاف خدای بی نیاز باشد.

-عاشقی بر غیر او مجاز باشد.

-پشت دار جمله عصمت های من / گوئیا هستند خود اجزای من (بلخی، ۱۳۸۱ هـ.ش، ص ۳۲۵)

-پشت دار جمله عصمت های من هستند.

-گویا خود اجزای من هستند.

ورنه کی کردی به یک چوبی هنر / موسیی فرعون را زیر و زبر (همان)

-کی موسیی با یک چوب هنر کردی

-کی موسیی فرعون را زیر و زبر کردی

(نزاع افعال مرکب برسر همکرد هنر کردن و زیرو زبر کردن)

-چشمه ای را ز بحر نامی تر داشت از چشم خود گرامی تر (نظامی گنجوی، ۱۳۹۰ هـ.ش، ص ۵۸)

-چشم های را از بحر نامیتر داشت.

-از چشم خود گرامی تر داشت.

-پدر از مهر زندگانی او / دور شد زو ز زندگانی او (همان)

پدر به دلیل مهر زندگانی او دور شد.

به خاطر زندگی او از او دور شد.

-دران ره رفتن از تشویش تاراج

به ترک تاج کرده ترک را تاج (نظامی گنجوی، هـ.ش، ص ۱۵۹)

-از تشویش تاراج تاج را ترک کرده

-از تشویش تاراج ترک را تاج کرده

(ترک را به عنوان تاج استفاده کرده است)

-شربت خاص خورد و خلعت خاص /یافت از قرب حق برات خلاص (نظامی گنجوی، ۱۳۹۰ هـ.ش، ص۱۴)

-خلعت خاص یافت

-برات خلاص یافت

-هست ما را زفر تارک او / همه چیز از پی مبارک او

(نظامی گنجوی، ۱۳۹۰ هـ.ش، ص ۱٤۰)

-از فر مبارک او همه چیز هست

-از پی مبارک او همه چیز هست

۳- ۵- ۲.نزاع دو جمله بر سر مفعول و مسندٌ الیه:

-گر نثار قدم یار گرامی نکنم / گوهر جان به چه کار دگرم باز آید
حافظ[٤]

-اگر گوهر جان را نثار یار گرامی نکنم

-گوهر جان به چه کار من می آید

-مرگ چون موم نرم خواهد کرد تن ما گر ز سنگ و سندان است
ادیب صابر[٥]

-مرگ تن ما را چون موم نرم خواهد کرد

-اگر تن ما از سنگ و سندان است

۳- ۵- ۳.نزاع دو جمله بر سر مسندٌ الیه:

گر به غریبی رود از شهر خویش / محنت و سختی نبرد پاره دوز[٦]

-اگر پاره دوز از شهر خویش رود

-پاره دو رجز محنت و سختی با خود نبرد

ور به خرابی فتد از مملکت / گرسنه خفتد ملک نیمروز گلستان[۷]

-اگر ملک نیمروز به خراب های بیفتد

-ملک نمیروز گرسنه می خوابد

-هست ما را زفر تارک او / همه چیز از پی مبارک او (نظامی گنجوی، ۱۳۹۰ ه.ش، ص ۱٤۰)

-همه چیز از فر تارک او هست

-همه چیز از پی مبارک او هست

۳- ۵- ٤.نزاع دو جمله بر سر مسند و مفعول:

-به چوپان بفرمود تا هرچه بود/ فسیله بیارد به کردار دود شاهنامه[۸]

فسیله، هرچه بود بیارد: فسیله مسندٌ الیه.

فسیله را بیارد: مفعول

در این قسمت باید متذکر شد که هدف ما از این دسته بندی این است که نشان دهیم نمونه های مختلف این کاربرد از حیث داشتن نقش نحوی به شیوه های متنوعی آمده است و به دنبال این نیستیم که یک تقسیم بندی منسجم و بیکم وکاست ارائه دهیم؛ زیرا این نوع کاربرد به قدری متنوع است که نمی توان در محدودهٔ یک مقاله، یک چارچوب معین و ثابت برای آن مشخص کرد.

٤.جمع بندی:

با تکیه بر تمامی مباحث فوق می توان چنین دریافت که؛ اولاً بحث تنازع در زبان معیار و غیرشعری به درستی مطرح نشده است و

تمامی موارد غیرشعری و برخی از موارد شعری نیز تحت عنوان حذف قرار می گیرند. ثانیاً می توانیم نگاهی زیبایی شناسانه به این نوع از کاربرد داشته باشیم و به جای به کاربردن تنازع، عنوان دقیق تری برای آن انتخاب کنیم. ثالثاً با بررسی تمامی نمونه هایی که در آنها چنین نزاعی را شاهدیم، بیش از هر چیزی به استخدام نزدیک شده ایم. رابعاً با نگاهی به مبحث استخدام متوجه می شویم که تمامی بلاغیون نهایتاً برسر تقسیم بندی استخدام به این نتیجه رسیده اند که انواع استخدام یا بر مبنای ایهام است یا بر مبنای تشبیه و یا بر مبنای ضمیر؛ با وجود این مسائل مهم ترین نتیجهٔ این پژوهش این است که با توجه به اینکه این نوع از استخدام تحت هیچ یک از انواع استخدام های فوق الذکر تقسیم بندی نمیشود، می توان از آن به عنوان «استخدام علی الإطلاق» یاد کرد؛ زیرا هیچ وجه ممیزهٔ دیگری وجود ندارد که ما بتوانیم آن را به عنوان نوعی متفاوتر از انواع استخدامهای پیشین تقسیم بندی کنیم و نام گذاری این نوع کاربرد تحت عنوان «استخدام علی الإطلاق» کار دقیق تری است؛ زیرا تمامی موارد تنازع، تحت این عنوان جای می گیرد و تمامی مثال های استخدامی که تنازع ندارند، خارج از این تقسیم بندی است؛ در نهایت قابل ذکر است که ما در ضمن این کار سعی داشتهایم به یک چارچوب نظری جامع و مانع دست یابیم؛ نتیجهٔ این جمع بندی این است که یافته های پژوهش ثابت میکند این نوع کاربرد صرفاً از منظر استخدام است که قابل قبول است و بدون اشکالات متداول میتوان آن را تحت عنوان استخدام (به وجه مطلق و بدون تکیه بر تشبیه یا ایهام یا ضمیر) دسته بندی کرد؛ درحالی که انواع دیگر استخدام، تحت عنوان تشبیه یا ایهام یا ضمیر، شکل گرفتهاند و این یک یافتهٔ مهم در باب دو مبحث استخدام و تنازع است که؛ اساساً آن نوع درست از تنازع، دقیقاً همان چیزی است که در بدیع با عنوان استخدام شناخته می شود. با این یافته می توان اثبات کرد نه تنها

بحث تنازع، چه در دستور و چه در بلاغت، به درستی مطرح نشده است، بلکه بحث استخدام نیز مبحثی ابتر بوده و با این یافته، ما به نوع کاملتر و دقیق تری از استخدام دست یافتیم که هیچ یک از بلاغیون بدان اشاره ای نداشته اند.

۵. نتیجه گیری:

تنازع یکی از مباحث مهمی است که در دستور زبان فارسی دربارهٔ آن بحث شده است. در کتب دستوری، اغلب با تکیه بر نگاه سنی و بدون بحث و بررسی لازم به آن پرداخته شده است و معمولاً با ذکر مثال هایی شعری و غیرشعری از آن عبور کرده اند. البته در یکسری از مقالات که اغلب در چند سال اخیر منتشر شده اند، به تفصیل در این موضوع تشکیک کرده و به نقد این مبحث پرداخته اند؛ به نحوی که اغلب صاحب نظران برعدم آن در دستور توافق دارند و هـ ـهٔ شواهد زبانی را تحت عنوان حذف مطرح می نمایند؛ اما با نگاهی دقیق تر به نمونه های شعری، درمی یابیم که علاوه بر نمونه های غیرشعری که زیرمجمو ـهٔ حذف قرار می گیرند، برخی از شاهدمثال های شعری نیز زیرمجمو ـهٔ نوعی از انواع حذف تقسیم بندی میشوند. با تکیه بر این مقدمات، بررسی این نوع کاربرد در شعر از نظر زیباییشناسی بسیار ضروری است. از نظر نگارندگان تنازع در شعر فارسی نوعی تمایل به به کارگیری کلمه توسط دوجمله است. از سوی دیگر استخدام مبحثی بلاغی است که سازوکاری بسیار مشابه تنازعِ مورد نظر ما دارد؛ به همین دلیل این نمونه های شعری را می توان زیر مجمو ـهٔ استخدام تقسیم بندی کرد؛ در پایان از مهمترین نتایجی که در این پژوهش حاصل شد می توان به موارد زیر اشاره کرد؛ ۱-این نوع از استخدام در هیچیک از انواع استخدامِ مورد قبول صاحب نظران (تشبیهی، ایهامی و ضمیری) جای نمی گیرد. ۲-از سوی دیگر با تکیه بر این امر که

آنچه از آن به عنوان تنازع یاد کردیم دقیقاً معادل مفهوم استخدام است و همچنین هیچ ممیزهٔ دیگری وجود ندارد که با اتکا به آن، نوع جدیدی از استخدام را معرفی کنیم، نامگذاری این نوع کاربرد تحت عنوان «استخدام علی الإطلاق» کار دقیقی به نظر می رسد؛ زیرا این عنوان تمامی شاهدمثال های ذکر شده را شامل می شود و مانع از ورود تمامی مثال های دیگری است که تحت انواع استخدام تقسیم شدهاند. ۳-در نهایت متذکر میشویم که این فرایند فرایندی است که باید هنری فهمیده شود و اساساً این یک تمهید شعری است و نه مسأله ای دستوری و مخاطب باید یک جمع و تفریق هنری انجام دهد تا معادلهٔ تساوی زبانی را حاصل کند.

٦. پینوشت:

۱-این بحث تحت عنوان تنازع و اشتغال، از قدیم و از دورهٔ کسانی همچون کسایی و پس از آن ابن مالک مطرح بوده است.

۲- ما این بحث نزاع دو چیز بر سر یک چیز را در حیطهٔ تنازع می گیریم نه اشتغال؛ زیرا در زبان عربی بحث نزاع دو عامل بر سر یک معمول را تنازع و نزاع یک عامل بر سر دو معمول را اشتغال می نامند.

۳و٤-شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ هـ.ش، ص٥٤٨.

٥-شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ هـ.ش، ص٥٤٨.

٦- شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ هـ.ش، ص٥٤٦.

۷- شاهد از جعفر شعار، هـ.ش، ص٥٤٦.

۸- شاهد از جعفر شعار، ۱۳۵۰ هـ.ش، ص٥٤٨.

۷. منابع:

- انـوری ، حسـن و حسـن احمـدی گیـوی (۱۳۹۰)، دسـتور زبـان فارسـی ۲، ویرایـش چهـارم، تهـران: انتشـارات فاطمـی.

-بلخـی، جلال الدیـن محمـد، (۱۳۸۱)، مثنـوی معنـوی، تصحیـح رینولـد نیکلسـون، چـاپ پنجـم، تهـران: نشـر پیمـان.

-تاجبخش، اسماعیل، (۱۳۹٤)، نحو مقابلهای زبان عربی و فارسی، تهران: آریازمین.-خزائلی، محمدرضا، سید ضیاء الدین میر میرانی (۱۳۵۱)، دستور زبان فارسی (جاویدان)، چاپ اول، تهران: انتشارات جاویدان.

-حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۹۱)، دیوان اشعار، به تحصیح قاسم غنی و قزوینی، چاپ اول، تهران: نشر آدینه سبز.

-دهرامی، مهدی، (۱۳۹۷)، «کارکردهای هنری و زیباشناختی تنازع در شعر»، متن پژوهی ادبی، پاییز ۱۳۹۷، شماره ۷۷.

-سعدی شیرازی، مشرف الدین مصلح (۱۳۹۱)، کلیات سعدی، بر اساس نسخه تصحیح شده محمدعلی فروغی، تهران: الهام.

-شعار، جعفر (۱۳۵۰)، «تنازع در زبان فارسی»، مجـۀ وحید ادبیات و زبانها، شمارۀ چهارم-دورۀ نهم، تیر ۱۳۵۰- شماره ۹۱ صص ۵۴۳ تا ۵۵۴

-شمیسا، سیروس، (۱۳۹۵)، نگاهی تازه به بدیع، ویرایش ۳، تهران: میترا.

-صباغی، علی و طاهره میرهاشمی (۱٤۰۰)، «بررسی و تحلیل تنازع یا نقش دوسویه در دستور زبان فارسی»، فصلنامه فنون ادبی، سال

سیزدهم، شماره۳، پیاپی ۳۶، پاییز ۱۴۰۰، صص ۱۴-۱.

-طبیبیان، سید حمید، (۱۳۹۱)، برابریهای دستوری در عربی و فارسی صرف و نحو، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

-فردوسی توسی، ابوالقاسم (۱۳۹۷)، شاهنامهٔ فردوسی، به کوشش سعید حمیدیان، متن کامل بر اساس چاپ مسکو، تهران: قطره.

-کمالی فرد، مژده، (۱۴۰۲)، «ساختار صنعت استخدام و تشخیص آن بر پا ـهٔ حذف»، پژوهشنامهٔ زبان ادبی، دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۱۳۹-۱۶۱.

- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۴)، مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چاپ چهارم، تهران: نیلوفر.

-نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس ابن یوسف (۱۳۹۰)، هفت پیکر حکیم نظامی گنجهای، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ شانزدهم، تهران: قطره.

-... (۱۳۹۵)، خسرو وشیرین حکیم نظامی گنج های، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ شانزدهم، تهران: قطره.

ساختار روایی شعر «ضیافت» اثر «احمد شاملو»

د. شیرین خیری عبد النبی[1]

تاریخ الاستلام ۲۰۲٤/٤/۲۰
تاریخ القبول ۲۰۲٤/٦/۳۰

چکیده

روایت، یکی از کهن ترین شیوه های بیان انسانی است وتنها به یک ژانر ادبی محدود نمی شود؛ بلکه تمامی انواع حکایت اعم از رمان، داستان، نمایش نامه یا شعر را دربرمی گیرد؛ چرا که هیچ یک از ژانرهای ادبی خالی از روایت نیست. شعر معاصر به منظور ابراز دیدگاهِ شعریِ مدرن، از شگردها وتکنیک های فنیِ دیگر ژانرهای ادبی استفاده کرده است.

هدف از این پژوهش، بررسی ساختارهایی روایی است که شعرا اقتباس ودر شعر معاصر فارسی به کار بسته اند وبه عنوان نمونه به بررسی یکی از اشعار احمد شاملو شاعر بزرگ ایران به نام ضیافت (از

۱-أستاذ اللغويات الفارسية - كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
shereen.khairy@art.asu.edu.eg

مجموعه اشعار دشنه در دیس) میپردازیم؛ شعری که شاملو توانسته است بیشترین میزانِ ممکنِ تکنیکها وساختارهای روایی را در آن به کار ببندد.

شیوهٔ این پژوهش در بررسی ساختار روایی، شیوهٔ ساختارگرایی تکوینی است. در مقدمه پژوهش به موضوع، اهمیت آن ودلایل انتخابش وروش به کار گرفته شده در آن پرداخته شده. سپس ساختار زبان روایی وساختار روایت اعم از شخصیتها، رویدادها، زمان، مکان وغیره مورد بررسی قرار گرفته ودر قسمت نتیجه گیری، مهمترین نتایج پژوهش وسپس منابع پژوهش آمده است.

کلیدواژه ها: روایت – ساختارگرایی – زمان روایی – شخصیتها – مکان – احمد شاملو

مقدمه

روایت از کهن ترین شیوه های بیان انسانی وعبارت است از، «نحوهٔ روایت داستان توسط راوی وعوامل تأثیرگذاری که در این راه استفاده می شود. برخی از این عوامل تأثیرگذار به راوی و مخاطب و برخی دیگر به خود داستان مربوط می شوند». (الحمیدانی، ۲۰۰۳، ص ٤٥) روایت، تنها به یک ژانر ادبی محدود نمی شود؛ بلکه تمامی انواع حکایت اعم از رمان، داستان، نمایشنامه یا شعر را شامل میگردد؛ چرا که هیچ یک از ژانرهای ادبی خالی از روایت نیست.

روایت (narration)، مبتنی بر دو پایه اساسی است، یکی اینکه باید شامل یک داستان با رخدادهای مشخص باشد. دوم اینکه باید شگرد حکایت آن داستان را مشخص کند. این شگرد، روایت نامیده می شود؛ چرا که می توان داستان را به شگردهای متعدد حکایت کرد؛ از این

رو روایت، همان چیزی است که به وسیلهٔ آن میان انواع حکایت، به صورت اساسی فرق گذاشته می شود. (Teun A. Van Dijk, ۱۹۹۷، ۱۸۵.p) ساختار (Structure)، «شبکه روابط ایجاد شده میان مؤلفه های یک کل با هم و میان هر مؤلفه با آن کل است». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۹۱. / Paul Gee، ۱۹۹۹، p ۸۰، ۱۱۹)

اما تعریف ساختار روایی دشوار است؛ زیرا ساختار روایِی هر ژانر با ژانر دیگر تفاوت دارد؛ البته سازوکارها و تکنیک های آن در تمامی ژانر های ادبی اعم از رمان، داستان و غیره یکی است و همین امر، شعرای معاصر اعم از عرب و فارس را بر آن داشته تا به استفاده از آن و کاربستش در شعر معاصر روی بیاورند.

ویژگی ساختار روایی، غلبهٔ سبک روایت در آن است؛ به طوری که در پیکر بندیِ روایی، «شاعر – معمولاً، شعر خود را با یک مقدمه توصیفی که شبیه مقدمه چینیِ کلی برای فضا، شخصیت ها ورویدادهای شعر است شروع می کند وبه زمان ومکان می پردازد» (کندی، ۲۰۰۳، ص۳۰۱). همین امر، باعثِ پیچیده شدن شعر معاصر گردیده وخوانندهٔ آن باید از سطح مطلوبی از دانش ادبی وهنری برخوردار باشد؛ زیرا شعر معاصر از قید وبند سنتهای شعریِ کهن رها شده وبا جهت گیری به سمت دیگر ژانرهای ادبی «شگردها وتکنیک های فنیِ آنها را اقتباس کرده است که این امر به ابراز دیدگاهِ شعریِ معاصر اعم از ترکیب، پیچیده سازی وغیره کمک میکند». (ن. ک، زاید، ۲۰۰۲، ص ۲٤)

شعرای معاصر، درصدد آن برآمده اند تا ساختارهایی تازه را بیابند که مبتنی بر ساختارهای روایی و دیگر ساختارها باشد؛ از این رو تلاش کردهاند تا با استفاده از واحدهای روایی به شیوهٔ شعر که شعر روایی یا روایت شاعرانه نامیده می شود میراث را تفسیر و آن را به موضوعات شعری تبدیل کنند تا تجسم بخشِ زندگی و موقعیت های مردم باشد. منظور از شعر روایی یا روایت شاعرانه، «استفاده شاعر

از برخی شگردهای بیان است که آنها را از یک هنر دیگر یعنی هنر داستانسرایی اقتباس می کند» (إسماعیل، ۱۹۶۶، ص۳۰۰) تا شعرش از نظر هنری بیشتر شبیه حکایت یا داستان شود.
یکی از شعرای بزرگ معاصر ایران که در آثار شعری خود به روایت اهتمام ورزیده، احمد شاملو متخلص به الف. بامداد یا الف. صبح است و می توان اوج روایت و درهم تنیدگیِ آن با شعر را در شعر او با نام "ضیافت" یافت. وی این شعر را به روایت داستانی که بیانگر دیدگاه روانی و انقلابی اش است اختصاص داد و با صنعت گری در رویداد روایی به آن روح نمایشی بخشید. همچنین شاهد چندصدایی در این شعر هستیم، به طوری که صداها به صورت متناوب در جریان هستند و گاه قطع می شوند؛ این امر به شعر وی بُعد روایی داده و در آن، انواع گوناگون روایت در هم تنیده شده است.

در این مقاله به بررسی این شعر شاملو از مجموعه شعری «دشنه در دیس» (۱۳۵۰-۱۳۵۶) می پردازیم. برخی از منتقدان معاصر، این نوع شعر را «شعر نمایشی» می نامند. (علیرضا طاهری، ۱۳۹۰، ص ۷۸. ومیر جلیل اکرامی، ۱۳۹۳، ص ۵۳). شعر نمایشی، «شعری است که بیشترین میزانِ ممکنِ تکنیک های نمایشی را به کار میبندد؛ به طوری که در آن، شاهد رویداد، پیرنگ، کشمکش، شخصیتها، دیالوگ وگاه تکگویی وغیره هستیم. برخی از انواع این شعر به چند پرده (یا صحنه) تقسیم می شوند و در واقع بیشتر به یک "نمایشنامه منظومِ" کاملاً کوچکِ حداکثر چند صفحهای شباهت دارند». (بلال،۲۰۱٤، ص ۱۹۵) تفاوت «شعر نمایشی» با «نمایشنامه منظوم» در این است که در نمایشنامه منظومی که کامل باشد «موقعیت های متعدد، کشمکش چندشاخه وطرحِ داستانهای بسیاری وجود دارد؛ اما به دلیل فشرده بودن شعر نمایشی، شخصیت های اندک، طرحِ داستان محدود وکشمکش روشنی در آن به کار رفته است؛ از این رو غالباً شامل یک موقعیت با یک دیدگاه میشود». (بلال، همان)
شاملو این شعر را به مناسبت حادثهٔ مشهورِ «سیاهکل» که در سال ۱۳۵۰ش رخ داد سرود (ن. ک، فاطمة، ۲۰۱۵، ص ١٤ و ١٥). در آن زمان،

شعری موسوم به «شعر مبارزه ومقاومت» وجود داشت که گاه شعر چریکی نامیده میشد (شمس، ۱۳۹۲، ص۲۰). این شعر، هسته مبارزۀ موسوم به مبارزۀ مسلحانه یا جنگ چریکی بود وشعر موسوم به «سیاهکل» یا «شعر جنگل» از آن سرچشمه می گرفت. مضامین این نوع شعر عبارت است از «ستایش قهرمانانِ مبارزۀ مسلحانه، توصیف شکنجه ها، زندانها ومیادین اعدام، درهم شکستن تمامی عوامل یأس وناامیدی موجود در دوره های گذشته وانتظار کشیدن آمدن چیزی مانند بهار از هر سو». (باغجری، ۲۰۱۲، ص ۵۸) شعر «ضیافت» به دلیل بار عاطفی وکریاش که بیانگر دیدگاه شاملو در خصوص جامۀ ایران در آن زمان است به عنوان یکی از نمونه های شعر نمایشی برشمرده میشود. وی این شعر را در بهار سال ۱۳۵۰ش سرود.

پیشینه پژوهش

تاکنون کسی این شعر را ترجمه نکرده وتحقیقات زیادی در خصوص آن صورت نگرفته وتنها در کتاب «سفر در مه» اثر تقی پور نامداریان و برخی پژوهشهای دیگر، اشاراتی به آن شده است.

شیوۀ پژوهش

شیوۀ این پژوهش، ساختارگرایی تکوینی است؛ به این معنی که به بررسی گفتمان روایی در سطح ساختار گرایان هاش وروابط میان راوی وروایت می پردازیم. از نمایندگان این شیوه می توان به رولان بارت، تودورف وژرار ژنت اشاره کرد.

چارچوب پژوهش

پیش از بررسیِ ساختار روایِی شعر «ضیافت» بهتر است به بررسی

عناصر زبان روایی بپردازیم؛ چرا که زبان روایی، یکی از ابزارهای ادیب برای ابراز اندیشه وشگردش در بیان پیامی است که میخواهد به خواننده منتقل کند. در حقیقت، زبان روایی، حالۀ وصل میان ادیب ودریافت گر است. عناصر زبان روایی به موارد ذیل تقسیم می شوند،

۱.زبان عنوان

عنوان، نخستین دروازۀ ورود به متن است واهمیت بسزایی دارد؛ زیرا «همانطور که نام یک انسان، وی را از دیگر انسان ها متمایز می سازد عنوان یک کتاب نیز وجه ممیز آن کتاب در میان دیگر کتاب هاست». (زیتونی، ۲۰۰۲، ص ۱۲۵) همچنین عنوان کتاب، پلی مشترک میان فرستنده و دریافت گر است و نشانه هایی از محتوا را به دریافت گر منتقل میکند.

عنوان این شعر به منزلۀ ابزاری برای توصیف چیزی است که در ادامه خواهد آمد واز همان ابتدا به روشنی به محتوای شعر اشاره می کند؛ زیرا «ضیافت» به طور کلی بیانگر وجود یک میزبان، چند مهمان وسفرۀ غذاست ولابه لای این مهمانی، گفتگوی یای میان میزبان ومهمانانش ومیان خود مهمانان درمی گیرد؛ زیرا «ضیافت، تنها زمانی موجودیت پیدا می کند که مسأله، مسألۀ پذیرایی از یک فرد غریبه باشد». (الغابری، ۲۰۱۷، ص۳۲۶)

ضیافت – به ویژه اگر ضیافت از یک فرد غریبه باشد – در بُعد نمادین خود به رابطهای مبهم میان میزبان وآن فرد غریبه اشاره می کند که همراه با ترس وبیم است ومیزبان میخواهد از طریق یک واسطۀ مادی یعنی غذا، این ترس را به امنیت وانس والفت تبدیل کند؛ گویا یکی از اهداف اساسیِ ضیافت، برقراری رابطه با آن غریبه است وبدین ترتیب، میزبان در نگاه مهمانان به یک فرد آشنا ودوست داشتنی تبدیل میشود. این بعد به وفور در این شعر یافت می شود؛ چرا که میزبان، سخن خود را اینگونه آغاز می کند، میزبان/ سروران من!

سروران من! / جداً بی تعارف! (شاملو، ۱۳۹۷، ص ۱).

گویا هدف از چنین آغازی، ایجاد نوعی انس والفت میان می زبان ومهمانان است وزیرکی وهوش می زبان را نشان می دهد؛ اما راوی که مهمانان را می شناسد سخن او را قطع میکند. شاید او از ادا ـهٔ سخن میزبان وتأثیری که در مهمانانش می گذارد بیم دارد یا اینکه او می داند که او چه می خواهد بگوید؛ از این رو او را از ادا ـهٔ سخنش باز میدارد.

شاملو نامه ایی را برای مهمانان انتخاب کرده است که از شخصیت شان وموضع شان نسبت به این ضیافت پرده بر میدارد. اگر در عنوان دقت کنیم می بینیم که این ضیافت، از دو طرف تشکیل می شود، میزبان ومهمانان. همچنین سفرهای وجود دارد که بر روی آن، دیس چینیِ تزیین شده ای است که در داخل آن تنها یک خنجر کج قرار داده شده. تنها / یکی خنجر کج بر سفره ی سور/ در دیس بزرك بدل چینی. (شاملو، ص۱)

شاملو با انتخاب این عنوان که بیان گر راب ـهٔ میان طرفین است تلاش کرد توجه خواننده را به طرفین، نوع ضیافت، شناخت سفرهٔ مهمانی وغذای موجود در آن جلب کند. بنابراین، عنوان این شعر، بیان گر هدف آن است.

آغاز Beginning

آغاز، «رویدادی است که فرآیند تغییر در یک گره یا حادثه از آن شروع می شود. لزوماً نباید قبل از این رویداد، رویدادهای دیگری آمده باشد؛ اما پس از آن، رویدادهای دیگری خواهد آمد». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۳۷) این همان زبانی است که شاملو شعرش را با آن آغاز کرده؛ زیرا در ابتدای شعرش از «اما» استفاده نموده، راوی/ اما (شاملو، ص۱).

«اما» ادات استدراک است وآنچه پس از آن می آید از نظر حکم معنایی برعکس چیزی است که پیش از آن آمده. همچنین آنچه به وسیلهٔ «اما» عطف میشود از نظر حکم، ثابت است. (المرادی، ۱۶۶۲، ص۵۹۰) استفاده از «اما» در اینجا این معنی را می رساند که نیرویی فرادستی مانع میان راوی وخواسته اش شده است واحساس عجز و ناتوانیای در این میان وجود دارد؛ از این رو می بینیم که در این جا باید مقدم های می آمد که شاملو آن را نادیده گرفته است. آن مقدمه، دعوت کردن مهمانان به ضیافت بود. البته شاید دلیل صرف نظر کردن شاملو از این مقدمه، بی فایده بودنش از نظر وی بود.

پایان End

پایان، «آخرین رویداد یا واقـهٔ هر حادثه یا گره، وجای گاهش پس از آن حادثه یا گره است. پس از پایان، رویداد دیگری نم یآید وبه حالتی از ثبات نسبی می انجامد». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۷٤) پایان، شگردی است که شاملو، شعرش را به وسیلهٔ آن به پایان رساند؛ اما پایانی که وی در نظر گرفت پایانی قطعی که مرگ یا تسلیم شدن باشد نبود؛ بلکه وی شعرش را با سخن خطیبِ موعظه گر به پایان رساند وخواننده را مخیّر ساخت تا میان دو چیز انتخاب کند، اگر مجالی برای سخن گفتن ندارد سکوت کند یا اینکه سخن بگوید وجان دهد؛ از این رو شاملو از زبان آن خطیب می گوید،

خطیب/ تو مي بايد خامُشي بگزيني/ به جز دروغ ات اگر پيامي/ نمي تواند بود، / اما اگرت مجال آن هست/ که به آزادی/ ناله يي کني/ فريادی درافکن/ و جان ات را به تمامي/ پشتوانه ی پرتاب آن کن! (شاملو، ص۸)

این پایان، پایانی باز است وبا وجود پایان یافتن شعر، قابلیت ورود شخصیت های دیگر را نیز دارد.

نماد (Symbol)

نماد، «ابزاری برای بیان چیز هایی است که گفته نمی شود واشاره اش به اشیا، اشاره ای انتزاعی است، گویی آنها اشیا نی ستند. نماد با رد واقعیت، به سوی جهانِ رؤیا وابهام می گریزد. بنابر این در یک معنی درنگ نمی کند؛ بلکه آن را در وجود خواننده دنبال می نماید وتلاشش این است که به وسیلهٔ الفاظ از جوهر وجود پرده بردارد». (کرم، ۱۹۴۹، ص۶۳.)

نماد شعری، «پیوستگی کاملی با تجربهٔ احساسیای دارد که شاعر از آن رنج می برد ومفهوم ویژهای به اشیا می بخشد. هیچ چیز به خودی خود مهمتر از چیز دیگر نیست و درون که در کانون تجربهٔ احساسیِ شاعر قرار دارد همان چیزی است که میزان اهمیت یک چیز نسبت به چیز دیگر را مشخص میکند ... وقتی از زبان شعر به صورت نمادین استفاده می شود هیچ واژهای برای نماد بودن، شایسته تر از واژهٔ دیگر نیست؛ زیرا معیار در اینجا پرده برداشتن شاعر از روابط زنده ای است که یک چیز را به چیزهای دیگر پیوند می دهد». (إسماعیل، ۱۹۶۶، ص۱۹۸) زبان نماد در این شعر شاملو به موارد ذیل تقسیم می شود،

اول، نماد اسطورهای

نماد اسطورهای از پرکاربردترین نمادها در شعر فارسی است. شعراء، این نمادهای اسطوره های را از میراث کهن ایران اقتباس کرده اند. از جمهٔ این نمادها که شاملو در شعر «ضیافت» به کار گرفته است میتوان به موارد ذیل اشاره کرد،

۱.اسطورهٔ «بهرام گور»

شاملو با استفاده از نماد اسطورهایِ «دو شیر»، اسطورهٔ بهرام گور وداستان بر تخت نشستنش را به صورت ذیل به کار بست،

ایـن تـاج نیسـت کـز میـان دو شـیر بـرداری، / بوسـه بـر کاکُل خورشـید است (شاملو، ص٤)

«دو شیر» در این جا نمادی برای داستانِ به قدرت رسیدن بهرام گور است. شاملو با استفاده از این اسطوره به قدرت، شجاعت ومقابله با سختی ها برای دست یابی به هدف اشاره کرده ودر کاربست این نماد اسطوره های موفق بوده است؛ زیرا به سادگی نمی توان به آزادی دست یافت وگاه باید بهای سنگینی برای آن پرداخت کرد، حتی ممکن است فرد در این راه، جان خود را از دست دهد؛ چرا که نبود آزادی به منزلهٔ نبود خود آن فرد است.

۲.اسطورهٔ اهریمن وضحاک

از دیگر نماد هایی که شاملو در شعر «ضیافت» به کار بسته نماد «دروج» (فریبکار ودروغگو) است،

راوی/ دُروج/ استوار نشسته است/ بر سکوی عظیم سنگ/ واز کنج دهان اش/ تُف خنده ی رضایت/ بر چانه مي دود. (شاملو، ص٤)

از نماد «دروج» به عنوان لقب اهریمن یا ابلیس ونیز برای نشاندادن گروه یا طبقه ای از شیاطین استفاده میشود که مشهور ترین شان ضحاک است. همچنین در شعر معاصر از این نماد به عنوان نماد دروغ وریب استفاده می شود. شاملو در کاربست این نماد نیز موفق بوده است؛ زیرا با درو نما ـهٔ شعرش تناسب دارد. در واقع، "دروج" که یکی از سربازان اهریمن و به ویژه شیطانِ مرگ است به حاکم خودکامه و زورگو اشاره می کند.

دوم، نماد دینی

شاملو در شعر «ضیافت» از نمادهای دینی نیز استفاده کرده است. به عنوان مثال میتوان به «نه» گفتن شیطان در برابر خداوند اشاره

کرد که نماد نافرمانی وسرکشی است. با وجود تفاوت میان «نه»ای که شیطان به خداوند گفت و «نه»ای که مبارزان به حاکم خودکامه وستمگر می گویند تشبیه به وسیلهٔ آن جایز است؛ از این رو شاملو می گوید، فریاد کرد «نه» (شاملو، ص۳).

در اینجا نیز شاهد موفقیت شاملو در کاربست این نماد ودیالکتیک هستیم؛ دیالکتیکی که در آن، شیطان بر توحید وسجده نکردن برای غیر خدا اصرار می ورزد وخالص ترین وپاک ترین مفهوم وجلوهٔ توحید را به نمایش می گذارد. گویا شاملو، نماد شیطان را به دلیل «نه» گفتنش می ستاید؛ چرا که نافرمانی وسرکشی از حاکم وانقلاب بر ضد او در راه دستیابی به آزادی ومبارزه با فساد وخودکامگی تنها با گفتن «نه» در برابر ستم ایجاد میشود.

سوم نمادهای طبیعت

شاملو از برخی نمادهای طبیعت مانند پرندهٔ کَرَک (بلدرچین) برای نشان دادن فساد حاکم واطرافیانشان نیز استفاده کرده است، که آواز کَرک را انکار کني (شاملو، ص۳) صدای کرک به اندیشهه ای انتقادی وانقلابیِ شاعر وناامیدیاش از وضعیت وخیم وناآرام جامعه پس از این حادثه اشاره دارد.

ساختار روایت در شعر «ضیافت» اثر احمد شاملو

عناصر ساختار روایی در شعر ضیافت عبارتند از، شخصیت ها، رویدادها، زمان ومکان. در ادامه جزئیاتِ هر یک از این عناصر بررسی می شود.

اول ساختار شخصیتها

به منظور بررسی شخصیت های شعر «ضیافت» اثر احمد شاملو ناگزیر باید ابتدا به بررسی شگردهای ترسیمِ شخصیت ها بپردازیم؛

زیـرا سـه حالـت بـرای ایـن امـر متصـور اسـت، یکـی اینکـه اسـامیای بـرای شـخصیت هـا انتخـاب شـود. دومـی اینکـه بـه صفـات آنهـا بسـنده شـود ونامـی برایشـان انتخـاب نشـود. سـومی ایـن کـه نـه نامـی برایشـان انتخـاب شـود ونـه صفاتـی برایشـان آورده شـود. نخسـتین چیـزی کـه در ایـن شـعر بـه آن بـر مـی خوریـم اسـامی شـخصیت هایـی اسـت کـه شـاملو در شـعر خـود بـه کار گرفتـه. سـاختار کلـی ایـن شـخصیت هـا - اعـم از شـخصیت هـای اصلـی یـا فرعـی - متمایـل بـه نمـاد، وسـاختار اسـامی شـان متمایـل بـه انتـزاع اسـت. در ادامـه هـر یـک از ایـن شـخصیت هـا را بررسـی مـی کنیـم،

شخصیت راوی

شـاملو شـعر خـود را بـا راوی کـه خـود وی اسـت آغـاز کـرد. راوی، نماینـدۀ طبـ ـۀ فرهیختـگان، شـعراء وادباسـت کـه خواهـان آزادی وواقعیـت هسـتند ودر راه دسـتیابی بـه آن، انـواع دشـواریه ا ومشـقت هـا را تحمـل مـی کننـد. شـاملو وظیـ ـۀ تعییـن صفـات ایـن شـخصیت را بـه خواننـده مـی سـپارد تـا از طریـق دیالـوگِ مربـوط بـه وی ومشـارکتش در رویـداد ورشـدش در طـول شـعر، صفـات وی را مشـخص کنـد.

راوی (یـا همـان شـاملو) کـه روایتگـر واقعـیِ رویدادهـایِ شـعر اسـت ابتـدا بـا اسـتفاده از زبـان توصیـف، چکیـده وار بـه توصیـف مـکان آن رویدادهـا مـی پـردازد. سـپس وابسـتگیِ فکـری وانقلابـی اش را روشـن مـی سـازد وبـا بـه کارگیـریِ ضمیـر «مـا» بـه گروهـی کـه بـه آن وابسـته اسـت اشـاره مـی کنـد. وی میگویـد، مـا در چهـره هـای بـي خـون هـم کاسـه گان مـي نگریـم/، شـگفتا!/ما/کیان ایـم؟ (شـاملو، ص۲)بـا پرداختـن بـه دیالـوگ مربـوط بـه مـداح، دلقـک و غیـره رفتـه رفتـه نقـش راوی توسـعه پیـدا میکنـد و شـخصیتش روشـن تـر مـی شـود، راوی/ امّا/رعشـه افکن/پرسشـي/تنوره کشـان/ گِـرد بـر گِـرد تـو/ از آفـاق/ برمـي آیـد. (شـاملو، ص۷)

شخصیت دلقک

یکی دیگر از شخصیت های شعر «ضیافت»، شخصیت «دلقک» است. این شخصیت، به گونهای است که میتواند بیآنکه مورد آزار قرار بگیرد وخطری از سوی حاکم واطرافیانش او را تهدید کند با حالت طعنهآمیز وبا تیزهوشی به انتقاد از آنان بپردازد. نقش دقلک به وی این اجازه را میدهد تا هر گروه را به روشنی و با صراحت مشخص کند و در پشت نقابی از شوخی و طنز به انتقاد از حاکم و دیگر اشخاص بپردازد، دلقک/ پنداری با خود/ که باغ عفونت/ میراثي گران است!/ باغ عفونت/ باغ عفونت/باغ عفونت... (شاملو، ص۷).

منظور از باغ در اینجا، «واقعیت حاکمان» است؛ زیرا آنان به دروغ واحمقانه ادعا می کنند که وضعیت کشور مانند بهشت است وآنان انسان هایی پاک هستند. بنا بر این زیبای یای که آنان نشان می دهند زیبای یای معیوب است. سپس دلقک به تمسخر حاکم وتأیید سخن فرهیختگان ادامه میدهد وآن باغ را باغ عفونت می نامد، باغ عفونت/ باغ عفونت/باغ عفونت... تکرار در اینجا تأکیدی است بر اینکه باغ به دلیل فسادِ بسیارِ موجود که نسل امروز، متحمل آن هستند ونتیـ ـهٔ سالیان متمادی است متعفن شده.

دلقک به تمسخر جامعه وپلیس های طرفدار حاکم وباغ متعفنی که شایسته آنان ودار ودسته شان است ادامه می دهد وآنان را از باب تمسخر، قدیس می نامد. دقلک می گوید، دلقک / نیشخندی/ آری./ گزمه ها قِدّیسان اند!/ گزمه ها/ قِدّیسان اند! (شاملو، ص۷) سپس در ادامه تمسخرش نسبت به حاکم و اطرافیانش می گوید، دلقک/مي دانم!/ و به صداقت چشمان خویش اگر اعتماد مي داشتم/ دیری از این پیش دانسته بودم/ که آنچه در پاکی آسمان نقش بسته است/به جز تصویر دوردست من نیست. (شاملو، ص۷).

شخصیت ولگرد

همچنان که از نام ولگرد پیداست وی شخصیتی گمشده، سرگردان، بی سرپناه وسرگشته است که می ترسد شجاعت وشهامتش را از دست بدهد. ولگرد مستقیماً پس از دلقک زبان به سخن می گشاید و سخن او را در خصوص باغ تأیید می کند و پرده از حقیقت باغ و صاحب باغ برمیدارد و در تأکید سخن دلقک می گوید، ولگرد/ گزمه ها قِدّیسان اند/ گزمه ها قِدّیسان اند/ گزمه ها قِدّیسان اند/ گزمه ها قِد (شاملو، ص۸) این ولگرد در طول رویدادهای شعر، یکبار دیگر نیز ظاهر می شود. البته شاید خود او باشد یا ولگردی دیگر. می گوید، ولگرد/ لیکن این خُردْنُمون/ حقیقت عظیم جهان است./ و عظمت هر خورشید/ در مهجوری چشم/ خُردی اختر مي نماید .... این ولگرد، نماد جوانان مبارزی است که با کله شقی وبی ترمزیِ کامل در برابر دروغگویان، "نه" می گویند وتسلیم سکوت وبردگی نمی شوند ودر راه آزادی، جان میدهند.

شخصیت میزبان

از سخن میزبان در این شعر مشخص می شود که وی شخصیتی ریاکار، دروغگو وبسیار حیله گر است. شاملو از زبان او می گوید، میزبان/ سروران من! سروران من!/ جداً بی تعارف! (شاملو، ص ۱)این شخصیت تنها یکبار و آن هم در آغاز شعر و به هنگام پذیرایی از مهمانان ظاهر می شود. میزبان در این شعر، نماد حاکم واطرافیانش است که مرگِ همراه با جعل، دروغ وشکنجه را به صورت پذیراییای زیبا ودروغین که در پشتِ آن، فساد، ستم وسرکوبِ بسیاری را پنهان کردهاند ارائه می دهند.

شخصیت «مدعیان»

گاه این شخصیت به صورت مفرد (یک مدعی) وگاه به صورت جمع (مدعیان) به کار برده شده است وهمچنان که از نامشان برمی آید آنان گروهی هستند که لاف حقیقت، آزادی، ارزشهای انسانی، عدالت اجتماعی واصلاح را می زنند؛ اما در واقع به خلاف آنچه بر زبانشان جاری است ایمان دارند. به طور مثال وقتی این مدعیان می گویند، مدعیان/ که بر سفره فرودآیید؟/ زنان را به زرداب هی درد/ مُطَلاّ کرده اند!(شاملو، ص ۳) واقعیت را می دانند وشکنجه ای را که زنان به دلیل فراق فرزندان شهید شده شان به دست حاکمان واطرافیانشان می کشند درک می کنند؛ ولی با این وجود می پرسند، آیا شما بر سر میز مذاکره می نشینید؟ همچنین یک مدعی می گوید، یک مدعي/ این دو چشم خیره/ بر این سر/ که از پس شیشه وسنگ/ دزدانه/ تو را می پاید. (شاملو، ص۷)

شخصیت «مداح»

مداح، «کسی است که در انواع مدح، تبحر دارد ودر آن مبالغه می کند. غالبا مداح، بابت مدح خود دستمزد می گیرد». (الفیروزآبادی، ۲۰۰۸، ص ۱۵۱۶) مداح، یک شخصیت سنتی ومدح، یکی از انواع بیان شفاهی است. مداح با حکایاتی که روایت می کند واحساس متفاوتی که به شنوندگانش می بخشد وکنش متقابلی که با آنان ایجاد میکند زبان حال جامعه برشمرده می شود؛ حتی گاه این کنش متقابل وشور وشوق باعث می شود تا نقش یک شخصیت را مجسم کند وبا صدا وحرکتِ همزمان، آن شخصیت را نشان دهد. همچنین گاه مانند این شعر میان مداح وشنوندگان، جر وبحثی درمی گیرد. نخستین ظهور مداح در این شعر به منظور به هیجان آوردن افراد تسلیت گو وقویت شکوه وعزمشان پس از آرام شدنِ صدای پاهایشان است. مداح با صدای بلند وپرشور می گوید، مداح/ سنگین وحماسي/ با طنین سرودی خوش بدرقه اش کنید. (شاملو، ص۳)،

مداح در اینجا با لحنی پرشور، شهیدی را که مردانه ودلیرانه در مقابل حاکم ستمگر ایستاد وفساد طبـقهٔ حاکمش را آشکار ساخت وبه دلیل موضعگیری انقلابی اش به شهادت رسید می ستاید. همچنین کنش متقابل میان مداح وشنوندگان در ظهور دومش در شعر ودر گفتگویش با مادران شهدا (زنان عاشق) آشکار میشود. مداح می گوید، مداح/ زنان/ عشق ها را آورده بودند، /اندام های شان/ از حرارت پذیرفتن و پروردن/ تب دار مي نمود، (شاملو، ص٤). زنان عاشق/ با خود در نوحه/ ریشه/ فروترین ریشه/ از دل خاک ندا داد، / «ـــ عطر دورترین غنچه/ مي باید/ عسل شود!» (شاملو، ص٥)

شخصیت «خطیب»

همان گونه که از نام خطیب یا موعظه گر پیداست وی شخصیتی است که مأموریتی شریف بر عهده دارد ودر پند ونصیحت خود صادق وراست گوست. خطیب، جوانان، دلقک، مدعیان و دیگران را نصیحت می کند و می گوید، خطیب/ چه لازم است/ چنان بنشینید/ که آفتاب/ هاله بر گِرد صور ت هاتان شود؟/ که آن دشنه ی پنها نْ آشکار/ از پیش/ حجّت/ به حَقّانیت این رسالت یزدانی/ تمام کرده است! (شاملو، ص٦)

شخصیت "جارچی"

جارچی، شخصیتی است که ویژگی اش صدای بلندش است. وی میان کوی وبرزن راه می رود وجملاتی را به صورت آواز تکرار می کند که نشان دهندهٔ وجود یک حادثهٔ ناگهانی است. شاملو این شخصیت را به کار بست تا نقش محول شده به خود را این گونه ایفا کند، جارچي ها/ در فواصل و با حجم هاي مختلف/ باکره گاني»/ شایسته ی خداوندگارا!/ باکره گانی شایسته/شایسته ی خداوند گار» (شاملو، ص٧)

شخصیت ایلچی

ایلچی، شخصیتی است که از سراسر کشور بازدید وجارچی، پشت سرش حرکت می کند ومتن پیامی را که به مردم منتقل میسازد از او میگیرد. شاملو این شخصیت را نیز بر طبق نقشش به کار بسته است؛ از این رو نقش وی میان عناصر این شعر، مستقیم پس از شخصیت جارچی آمده، ایلچیان/ از دریا تا دریا، بر چارگوشه ی مُلک/ هر دری را به تفحّص مي کوبند/ و جارچیان از پس ایشان بانگ بر می دارند، / از دور و نزدیک درهایی به شدت کوفته می شود. (شاملو، ص٦)

شخصیت «مادران = زنان عاشق»

مادران در اینجا همان مادران شهدا هستند که سیاهپوش شده اند وتلخیِ از دست دادن فرزندان شهیدشان را چشیده اند. آنان همان کسانی هستند که گفتگویی میان آنان ومداح، حین تشییع جنازۀ شهید درمی گیرد. شاملو در این شعر، مادران شهدا را زنان عاشق نامید؛ زنانی که عاشق خاک میهن هستند وفرزندان خود را در راه آزادی نثار کردند. نشانۀ اینکه این زنان همان مادران شهدا هستند این است که مادران شهدا همان واژه های زنان عاشق را تکرار می کنند. مادران می گویند، مادران/ ریشه، فروترین ریشه/ از دل خاک/ ندا داد، /»ــ عطر دورترین غنچه / مي باید/ عسل شود!» (شاملو، ص٥) از آنچه گذشت نتیجه می گیریم که شاملو در انتخاب شخصیت ها یا تعیین بُعد خارجیِ آنها به شیوۀ سنتی عمل نکرده است؛ زیرا شخصیت ها را به صورت مستقیم شرح نمیدهد؛ بلکه به آنها فرصت میدهد تا همراه با رویدادها رشد کنند. بنابراین شاملو تنها به آوردن چند اشارۀ پراکنده برای بیان شخصیت ها بسنده میکند وکار تعیین ویژگی های آنها را به خواننده می سپارد.

همچنین شاهد آن هستیم که شاملو چند شخصیت واقعی را ارائه داده که نقش خود را در حالی ایفا می کنند که این نقش، همراه با رویدادها رشد می کند. آن شخصیتها با سیره وتکوین رویدادها در تناقض نیستند؛ بلکه هر شخصیت در این شعر به خوبی در خدمت رویدادها به کار بسته شده است.

شخصیت های به کار رفته در این شعر را می توان به دو قسمت شخصیت های اصلی (شخصیت پردازی مستقیم) مانند راوی، دلقک، مادران، مداح وخطیب، وشخصیت های فرعی (شخصیت پردازی غیر مستقیم) مانند ایلچی، جارچی ومیزبان تقسیم کرد.

دوم، ساختار رویداد روایی

رویداد در شعر شاملو در چند حلقه یا دایرهٔ روایی عرضه شده است ومی توان آنها را به صورت ذیل تقسیم کرد،

۱-فضایی آماده برای پذیرایی از مهمانان.
۲-یک میزبان.
۳-چند خادم وغلام برای پذیرایی از مهمانان.
٤-مهمانانی از شخصیتهای متعدد.
٥-صحنهٔ پویای مداح.

شاملو در حلـهٔ اول روایی، مؤلفه هایی اصلی را بررسی کرد که درگاهی برای ورود به ساختار رویداد هستند؛ از این رو شعرش را با سخن راوی که خودِ شاعر است شروع نمود تا شروعش با زبانِ توصیف باشد وفضای ضیافت را توصیف کند وپس از آن به بررسی ساختار نمایشیِ شعر بپردازد. این ساختار نمایشی، یک ساختار دایرهوارِ مبتنی بر دیالوگ است که با میزبان یعنی حاکم شروع می شود. میزبان می گوید، میزبان/ سروران من! سروران من!/ جداً بی تعارف! (شاملو، ص۱)

این آغاز، نشان دهندهٔ دروغ، ریا ونفاق است؛ زیرا حاکم، شخصیتی ریاکار ومنافق دارد که به خنجر کجِ قرار داده شده در دیسِ آراستهٔ چینی می ماند. سپس راوی، حرف او را قطع می کند وبه توصیفِ فضای آماده شده برای ضیافت می پردازد؛ فضایی که غلامان وخادمان در آن به حاکم کمک می کنند وبا لبخندی دروغین بر لب در جامهای مهمانان، زهر می ریزند. شاملو می گوید، میهمانان را/ غلامان/ از میناهای عتیق/ زهر در جام مي کنند. / لبخند شان/ لاله و تزویر است. (شاملو، ص۲)؛ بنابراین بر چهرهٔ این خادمان، لبخندی با ظاهری زیباست که به گل شقایق می ماند؛ اما باطن آن لبخند به مانند باطن گل سرخ، سیاه است.

شاملو در ادامه به توصیف کار این خادمان که زهر در جام مهمانان می ریزند می پردازد؛ اما این زهر، باعث مرگ جسمانی نمی شود؛ بنابراین مرگی بی دردسر است، که مرگ بی دردسر/ تقدیم می کنند (شاملو، ص۲).

این زهر، به مرگ جسمانی نمی انجامد؛ بلکه جان، وجدان وشخصیت آدمی را از او می ستاند. این، یک مرگ معنوی است، مانند آن غلامان وخادمان که با ریختن زهر در جام های شراب، مرگِ آسان وبی دردسر را به جای مرگ با خنجرِ کج برمی گزینند؛ چرا که مرگ با زهرِ ریخته شده در جامه های شراب، مرگی لذت بخش وبی دردسر است.

راوی در ادامه به شرح حال کسانی می پردازد که زهرِ تقدیم شده توسط غلامان را سر می کشند. آنان با این کار، هویت انسانیِ خود را از دست میدهند وغلامان، آنان را روی طاقچه ها قرار میدهند. قرار دادن مردگان روی طاقچه ها کنایه از جایگاه این مردگان ومیزان نزدیکیشان به درگاه حاکم است. مرده گان را به رَف ها چیده اند (شاملو، ص۲)

اما کسانی که از نوشیدن این زهر سر باز زدند وارزش وهویت انسانیِ خود را حفظ کردند وتسلیم اسارت وبردگی نشدند در یخدان قرار داده می شوند.

مقصود شاملو از یخدان در اینجا تابوت وزندان انفرادیِ سرد ونمناک است.

زنده گان را به یخ دان ها (شاملو، ص۲).

شاملو در ادا ـۀ روایتِ رویدادها به تبیین موضع انقلابیِ خود می پردازد. او به گروه فرهیختگانی تعلق دارد که علیه حاکم قیام کردهاند وطرفدار واقعیت و شرافت انسانیت هستند.

شگفتا!/ ما/ کیان ایم؟ / نه بر رَف چیده گان ایم کز مرده گان ایم/ نه از صندوقیان ایم کز زنده گان ایم؛

سپس شخصیت های متعددی ظاهر می شوند. نخستین شخصیت، مدعیان هستند که با گوشه وکنایه سخن می گویند. شاملو میگوید، ...که بر سفره فرودآیید؟/ زنان را به زرداب هی درد/ مُطَلاّ کرده اند! (شاملو ، ص ۳)

به نظر میرسد هدف این مدعیان از گفتن جم ـۀ «زنان را به زرداب هی درد مطلا کرده اند» برانگیختن احساسات اطرافیان است تا دردهایی را که مادران شهدا کشیده اند وتلخی هایی را که در غم از دست دادن فرزندانشان چشیده اند به یاد آرند. همچنین شاید هدف آنان رسواسازی فساد حاکم باشد.

همچنین روشن است که این مدعیان (منظور، برخی فرهیختگان است) که برای رسیدن به این ضیافت، دردها وسختی های بسیاری را تحمل کردهاند دو راه بیشتر ندارند. راه اول، مرگ روحانی وبی دردسر که همان تسلیم شدن در برابر واقعیت است ودر این صورت، روی طاقچه قرار داده می شوند که نماد ترقی وجایگاه بلند است. راه دوم، مرگ جسمانی است که در این هنگام در یخدانها قرار داده می شوند ومادرانشان باید برای عزاداری برای آنان آماده شوند.

سپس دلقک ظاهر می شود تا صحنه را با تمسخرِ حاکم کامل کند،

باغ / بي تندیس فرشته گان/ زیبایي ناتمامی ست!/ خنده های ریش خندآمیز (شاملو، ص ۳)

سپس حلـۀ جدیدی از حلقه های روایت آغاز می شود که همراه با پویایی است. ولگرد وارد می شود وشتابان به این طرف وآن طرف می دود. سپس با تمام دروغ وریا، سخن دلقک را مبنی بر واقعی بودن این بهشتی که حاکم ایجاد کرده تأیید می کند؛ اما ناگهان صدای گلوله، صدای او را قطع می کند وپس از سکوتی طولانی، صدای عزاداران وطبل وسنجشان وصدای حرکت منظم پایشان به گوش می‌رسد. سپس این صدا ضعیف می شود و مداح به نوحه سرایی برای کسانی می پردازد که در راه رسواسازی حاکمِ دروغ گو شهید شده اند.

شاملو دارای سبک ویژه ای در خلق حلقه های روایی اش است؛ زیرا رویداد را از طریق دیالوگِ میان راوی ومداح ایجاد می کند ودر روایتِ پیرنگ، از دیالوگ وچندصداییِ شخصیت هایِ متعدد استفاده می نماید؛ از این رو راوی توضیح می دهد که دلیل کشته شدن فردی که جنازهاش تشییع شد وزنان بر او گریستند این بود که حاکم واطرافیانش از او خواستند تا صدای کَرک یعنی "بَدبَد" را تکرار کند (تکرار "بد" بر اعمال ورفتار حاکم تأکید دارد) وزمزمۀ آبی را که در ستایش آزادی می سراید انکار کند. اما آن شخص از پیروی از حاکم و اطرافیانش سر باز زد، با همان لحن/ گفتندش، / چنان باشد / که آواز کَرک را انکار کنی/ و زمزمه ی آبی را/ که در رهایی/ مي سُراید» (شاملو، ص ٦).

بنابراین آن جوان نپذیرفت به مانند فرشتگان باشد که از اوامر الهی، بی چون وچرا پیروی می کنند؛ بلکه خواست به مانند شیطان، سر باز زند ونافرمانی کند؛ از این رو سزای کارش کشته شدن با گلوۀ پلیس بود. با وجود اذعان حاکم واطرافیانش به صدای کرک اما آنان چندان بینایی وآگاهی باطنی ندارند که حقیقت هر چیز را دریابند. از نظر آنان،

آن جوان، یک فرد احمق، پست و شایستهٔ کشته شدن است؛ اما در واقع این طور نیست؛ بله او بینا و صاحب بصیرت است و واقعیت را می بیند. او از زمرهٔ کسانی است که با از خودگذشتگی در برابر زور، تسلط، اجبار وظلم ایستادند و «نه» گفتند. این جوانی که جنازه اش تشییع شد تنها خواست که همچون شمع در راه آزادی بسوزد وشعلهٔ عشق را برای درک واقعیت برافروزاند. این امر از سخن ولگرد روشن می شود؛ ولگردی که صدایش بلند می شود؛ گویی دوباره به زندگی برگشته است تا بر این واقعیت تأکید کند.

سپس نوبت به شخصیت واعظ یا خطیب می رسد که آنان را به صداقت وراستی دعوت می کند ونصیحتش به آنان این است که انتقاد وتمسخر کنایه آمیز فایده ای ندارد. همچنین در میان آن رویدادها، دیالوگهای متعددی میان مداح ومادران شهدا وغیره صورت می گیرد.

علاوه بر این، همان طور که آغاز شعر، سنتی نبود پایان آن نیز باز است وشخصیت های جدیدی را می پذیرد ویک موضعگیریِ مشخص را تحمیل نمی کند که خواننده به آن منتهی شود.

سوم ساختار مکان روایی

قبل از ورود به ساختار مکان روایی در شعر در ابتدا ناگزیر باید به دو اصطلاح مهم اشاره کنیم که عبارتند از، مکان روایی وفضای روایی. «مقصود از مکان روایی، تنها یک مکان است؛ اما مقصود از فضای روایی، مجموعه ای از اماکن است؛ بلکه تنها به این نیز محدود نمی شود وریتمِ منظمِ رویدادهایی را نیز شامل می شود که در این اماکن اتفاق می افتند». (عبد المنعم، ۲۰۱۶، ص۸۲)

بنابراین گاه مکان، متعدد است وشامل مکانه ای موجود در متن میشود وگاه یک مکان است؛ اما فضا، مجموعه ای از اماکن درون متن ادبی است. برخیها میان مکان وفضا خلط می کنند وبرخی ها

آن دو را یکی وفضا را معادل مکان می دانند. بنابراین باید میان آن دو فرق گذاشت. «فضایی که شعرشناسان بررسی کرده اند تنها آن مکانی نیست که ماجراجوییِ روایت شده، در آن اجرا می شود؛ بلکه همچنین یکی از عناصر کارآمد در خودِ آن ماجراجویی است. بدی نسان مکان برای روایت، یک امر ضروری است» (بحراوی، ۱۹۹۰، ص۲۹). «ظهور شخصیتها ورشد رویدادها که در سازوکار روایی نقش دارند به پیکربندیِ ساختار مکانی کمک می کند؛ چرا که پیکربندی مکان تنها از راه وجود قهرمانان در آن صورت می گیرد» (بحراوی، همان) اما فضا «تنها مجموعه ای از روابط موجود میان اماکن، محفل ودکور است که رویدادها وشخصیتهای مورد نیاز رویداد (راوی وشخصیت های داستان) در آن اتفاق می افتند» (همان).

محمد بنیس می گوید، «مکان، جدا از فضا وعاملِ ایجاد فضا است. به عبارت دیگر فضا همیشه به مکان نیازمند است» (بنیس، ۲۰۰۱، ص۱۱۲).

«همان طور که زمان به منزلهٔ خطی است که رویدادها روی آن حرکت می کنند مکان نیز روی همین خط ظاهر می شود وبا آن همراه است وآن را دربردارد؛ چرا که مکان، چارچوبی است که رویدادها در آن رخ می دهند» (قاسم، ۱۹۸۵، ص۱۰۲) بنابراین فضا، مفهومی شامل تر و گسترده تر از مکان دارد.

شاملو به فضای بیرونیِ متن، توجه زیادی نکرد؛ همچنین به مکان نیز توجه زیادی نشان نداد؛ چرا که مکان ضیافت را متغیر ونامعین قرار داد؛ البته می توان میان ابعاد گوناگونِ درون متن، مرزبندی کرد تا این امر نوعی تمایز به آن ببخشد. مکان در شعر «ضیافتِ» شاملو، احساسات وعواطفِ دریافت گر را برمیان گیزد؛ زیرا می توان اماکن آمده در این شعر را به موارد ذیل تقسیم کرد،

۱.فضای ضیافت

شاملو فضای ضیافت را به صورت خلاصه وغیر قابل پیش بینی به تصویر کشید؛ زیرا ابراز داشت که ضیافت، عبارت از یک خنجر کج در یک دیس چینی است،

تنها/ یکی خنجر کج بر سفره ی سور/ در دیس بزرگ بدل چینی (شاملو، ص ۱).

علاوه بر این، گروهی از خادمان، مشغول پذیرایی از مهمانان هستند،

میهمانان را/ غلامان/ از میناهای عتیق/ زهر در جام می کنند (شاملو، ص ۲).

۲.مکان مداح

شاملو در اینجا از مکانِ فضای ضیافت به مکان مداح منتقل می شود که البته این مکان، مناسب با رویداد است؛ زیرا مداح برای سرودن و گریستن نیاز به فضایی باز و گسترده دارد؛ از این رو می بینیم که شاملو پیش از آنکه مداح، سخنش را آغاز کند به توصیف مکانی می پردازد که رویداد ذیل در آن رخ میدهد. وی می گوید،

طبل وسنج عزاداران از خیلي دور/ صدای قدم های عزاداران که به آهسته گي در حرکت اند، در زمینه ی خطبه ی / مِداح./ صدای سنج و طبل گه گاه بسیار ضعیف شنیده می شود (شاملو، ص ۳)

از آنچه گذشت نتیجه می گیریم که صحنه در اینجا یک صحـۀ پویاست که شامل حرکات نهفته در متن می شود؛ به طوری که مداح، خطبه ونوحه خوانی خود را شروع می کند. سپس این صحنه که در آن، دیالوگی میان مداح، مادران شهدا، خطیب و دیگر شخصیت ها درمی گیرد به پایان میرسد،

دُهُل بزرگ که با ضر به های چهارتایی از خیلی دور به گوش آمی رسد ناگهان قطع / مي شود. سکوت سنگین ممتد. (شاملو، ص ٦)

۳.مکان ایلچی و جارچی

تصویر ارائه شده از ایلچی وجارچی، تفاوتی با تصویرشان در عالم واقع ندارد؛ چرا که ایلچیان وجارچی در کنار هم حرکت می کنند تا جارچی، پیام پادشاه یا غیره را به مردم اطراف برساند و صدایش در خانه ها، مغازه ها و دیگر اماکن شنیده شود. شاملو به هنگام صحبت دربارهٔ ایلچیان به توصیف مکان می پردازد ومی گوید،

ایلچیان/ از دریا تا دریا، بر چارگوشه ی مُلک/ هر دری را به تفحّص می کوبند (شاملو، ص ٦)

این همان نقش ایلچیان است. آنان مکان را برای جارچی آماده میکنند تا وی پیامش را به همه جا برساند،

و جارچیان از پس ایشان بانگ بر می دارند، / از دور و نزدیک درهایی به شدت کوفته می شود (شاملو، ص ٦).

از آنچه گذشت نتیجه می گیریم که شاملو در توصیف تمامی اماکنی که رویدادها در آن رخ داده است موفق بود؛ زیرا این اماکن با بُعد محتوایی وشکلیِ شخصیتها تناسب دارند. همچنین شاملو، تغییر مکان را ابزاری برای تغییر مسیر رویدادها وتوسعهٔ شخصیت ها قرار داد؛ چرا که چند مکان ایجاد کرد؛ اما فضا را یکسان قرار داد؛ به طوری که برای تمامی اماکن، مناسب است.

چهارم، ساختار زمان روایی

سخن گفتن دربارهٔ زمان، پیوند محکمی با زمان گفتمان دارد (مندلاو، ۱۹۹۸، ص ۸۵)؛ چرا که «حکایت با رویدادها، شخصیتها، مکانها و

زمانهایش نمی تواند بیرون از گفتمانی که آن را روایت می کند وجود داشته باشد» (القاضي، ۲۰۱۶، ص ۲۳۰).

بحث از زمان، امری دشوار است؛ زیرا «زمان، سرشت عجیب ووجود پیچیدهای دارد وبه عدمِ وجود نزدیکتر است تا وجود. به طور مثال تا می گوییم دیشب به یکباره سه زمان در ذهن شنونده یا خواننده حاضر می شود، انتقال از اینجا والآن، فکر نکردن به آینده وفکر کردن به آنچه انجام شده. بدون این سازوکارِ چند بعدی به هیچ وجه نمی توان تجربه ای را درک کرد؛ زیرا زمان به خودیِ خود آغاز نمی شود وپایان نمی یابد؛ بلکه محور خطی ونامحسوسی است که به هر سمت میرود وبه هر جا منتهی می شود» (المقداد، ۲۰۱۰، ص۱۵۰).

به منظور بررسی ساختار زمانی یا روابط زمانی در شعر نمایشیِ ضیافت اثر شاملو باید آن ساختارها یا روابط را به طور جداگانه بررسی کنیم؛ به این صورت که ابتدا باید به بررسی نظم زمانی و بازگشت به گذشته و نگرش به جلو که مبتنی بر آن هستند بپردازیم، سپس مدت زمان و موارد مرتبط با آن یعنی درنگ، صحنه نمایشی، چکیده یا حذف و بالاخره تکرار را مورد بررسی قرار دهیم.

اول نظم

ژرار ژنت معتقد است که نظمِ روابطِ زمانیِ حکایت یا به صورت بازگشت به گذشته است یا نگرش به جلو؛ چرا که بر اساس زمان پریشی، «می توانیم به گذشته برگردیم یا به سمت جلو حرکت کنیم وبه اندازۀ کم یا زیاد از لحظۀ پریشانی، دور شویم» (جینیت، ۱۹۹۷، ص۵۸) در ادامه این دو عنصر را بررسی می کنیم:

عنصر اول بازگشت به گذشته flash back

می توان گفت بُعد زمانی در شعر ضیافت اثر شاملو، نقطهٔ مهمی در نقل حکایت است؛ چرا که وی قصد دارد آن را از شگرد سنتیِ نقل منحرف کند؛ بلکه می خواهد نظمِ زمانی آن را از نو بچیند. هدف شاملو از این تلاش برای پیکربندیِ دوبارهٔ زمان بر طبق دیدگاهِ ویژهٔ خودش، برانگیختنِ شگفتی و سؤال نزد خواننده است.

شاملو در این شعر، یک زمان پریشیِ آشکار ایجاد کرد؛ زیرا داستانِ شهادت جوانی را که مخالفِ حاکم واطرافیانش بود از پایان ماجرا شروع کرد؛ به طوری که داستان وی با صحنهٔ تشییع جنازهاش آغاز می شود،

مداح/ سنگین و حماسی/ با طنین سرودی خوش بدرقه اش کنید/ که شیطان/ فرشته ی برتر بود/ مجاور و هم دم./ هراس به خود نگذاشت/ گرچه بال هایش جاودانه گي اش بود (شاملو، ص ٦)

سپس شاملو بازگشت به گذشتهٔ کلیای به دلیل شهادت آن جوان کرد،

راوی/ با همان لحن/ گفتندش، / «چنان باشد / که آواز کَرک را انکار کني/ و زمزمه ی آبی را/ که در رهایی/ مي سُراید» (شاملو، ص ٦)

هدف شاملو از کاربرد صیغهٔ ماضیِ ساده (گفتندش)، بیان ماجرای اصلیِ قصیده بود. با این بازگشت به گذشته وبیان دلیلِ کشته شدن، ماجرای قصیده، حالتی دایرهوار به خود گرفته است؛ به طوری که سطرهای پایانی (بیان دلیل کشته شدن) با سطرهای آغازین (یعنی صحنهٔ تشییع جنازه) پیوند خورده اند.

عنصر دوم نگرش به جلو flash forward

بازگشت به گذشته دست مایهای اصلی است که شاملو از آن برای تکمیل حکایت خود استفاده کرد؛ اما به عنصری دیگر یعنی نگرش به جلو نیز روی آورد. نگرش به جلوی زمانی همان چیزی است که ژرار ژنت آن را رصد می نامد و در تعریف آن می گوید که آن «یکی از انواع زمانپریشی (anachrony) است که با گذر از زمان حال به سمت آینده پیش می رود و یک یا چند رویداد را که بعد از زمان حال رخ می دهند فرامی خواند (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۵۸).

ما شاهد آن هستیم که شاملو در دیالوگ مربوط به مادران شهداء که خبر از مرگ فرزندانشان می دهند از این زمان پریشی برای رصد آیندهٔ آن شهیدِ در حال تشییع استفاده می کند. هدف مادران شهدا از این پیشبینی، این است که در برابر سوز فراق فرزندانشان به خود قوت قلب دهند. شاملو از زبان آن مادران می گوید، آه، فرزندان!/ فرزندان گرم و کوچک خاک/ که بي گناه مرده اید/ تا غرفه های بهشت را/ بر والدان خویش/ در بگشایید! (شاملو، ص ۵)

این رصد درونی در خصوص حکایت، پیوند محکمی با شخصیت های شعرِ ضیافت دارد. گویا این اشارهٔ رصدمحور به منزلهٔ اشارهٔ آرامشی برای آن مادران است.

دوم مدت

«مدت، به زمانِ طول کشیدنِ خواندنِ یک متن روایی در مقایسه با زمانِ طول کشیدنِ رویدادها توجه دارد. مدت، دورهٔ دوام حکایت است که با ثانیه، دقیقه، روز، ماه وسال اندازهگیری میشود. در مقابل، مساحتِ بیانِ حکایت با سطر وصفحه اندازهگیری میشود». (القاضي، ۲۰۱۰، ص۱۲۱).

می توان گفت که شاملو در شعر خود، شکل زمان را شکسته است؛ چرا که رویدادهای این شعر گاه در یک لحـ ـهٔ زمانیِ کوتاه وگاه در یک دورهٔ زمانیِ بلندمدت رخ می دهند. تعیین مدت زمان در چهار ضربانگ روایی انجام می شود که به صورت ذیل است،

۱.درنگ Pause

درنگ، «یک ضرباهنگ روایی tempo است وبه همراه خلأ روایی، صحنهٔ نمایشی، چکیده وکششِ روایت یکی از سرعتهای اصلیِ روایی برشمرده می شود. وقتی بخشی از متن روایی یا زمانِ گفتمان متوقف می شود درنگ، پیش می آید (و گفته میشود که روایت، دچار درنگ شده است). دلیل به وجود آمدن درنگ می تواند پرداختن به توصیف یا اظهارنظرهای حاشیه ایِ راوی باشد» (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۶۹).

درنگ توصیفی (Descriptive pause) از طریق مقاطع توصیفی به وجود می آید؛ به طوری که تداوم روایی، قطع می شود وبه دلیل گرایش روایت به توصیف، ضرباهنگ روایت از بین میرود ودیگر نه کند است ونه سریع.

درنگ های توصیفی فراوانی در این شعر وجود دارد. به طور مثال می بینیم که راوی در ابتدای شعر، شروع به توصیف مکانی می کند که رویدادها در آن رخ می دهند وپیشتر به آن اشاره شده بود، تنها/ یکی خنجر کج بر سفره ی سور/ در دیس بزرگ بدل چینی (شاملو ، ص ۱).

شروع شعر با این درنگ توصیفی به خواننده، این امکان را می دهد تا مکانی را توصیف کند که رویدادها در آن رخ می دهند. شاملو از طریق این درنگِ توصیفی که بیش از سه سطر شعری نیست نشانه هایی از مکان را ارائه داده است.

سپس وی به هنگام توصیف مکان مهمانان وشکل ضیافت به توصیفی می پردازد که مدت زمانی به طول انجامید،

راوی/ میهمانان را/ غلامان/ از میناهای عتیق/ زهر در جام میکنند. / لبخند شان/ لاله و تزویر است./ انعام را/ به طلب/ دامن فراز کرده اند/ که مرگ بی دردسر/ تقدیم می کنند./ مرده گان را به رَف ها چیده اند/ زنده گان را به یخ دان ها./ گِرد/ بر سفره ی سور (شاملو، ص ۲)

با وجود گستردگیِ درنگ توصیفی در اینجا که شامل ۲۵ سطر شعری می شود؛ اما این درنگ، توانست حکایت را یکپارچه سازد وهدف شاملو را تبیین کند؛ چرا که این درنگ، تنها یک درنگ توصیفی نیست؛ بلکه در ترسیم شخصیت هایی، نقش ایفا کرد که در ضیافت حاضر خواهند شد وخواننده را با آنان آشنا خواهد کرد. همچنین این درنگ، موضع راوی – شاعر – نسبت به این مهمانی و میزبان را روشن می سازد.

از دیگر نمونه های درنگ توصیفی در این شعر، درنگ رویدادها به هنگام سخن گفتن ولگرد است. وی میگوید،

قطع با صدای گلوله/ سکوت ممتد./ طبل و سنج عزاداران از خیلی دور (شاملو، ص ۳).

در این درنگِ توصیفی که سکوت طولانی مدت وممتدی بر آن حکم فرماست شاملو شروع به توصیف مکان دیگری می کند که صدای مداح در صدر آن قرار دارد وجنازه های شهدا در آن تشییع می شود. همچنین شاهد درنگ زمانیِ طولانی مدتی پس از سخنرانی خطیب برای حاضران هستیم، دُهُل بزرگ که با ضر به های چهارتایی از خیلی دور به گوش اmی رسد ناگهان قطع / می شود. سکوت سنگین ممتد (شاملو، ص ٦).

اغلب این درنگهای زمانی پیش از سخن راوی هستند؛ گویی هدف از آنها تشویق خواننده وایجاد آمادگیِ ذهنی در او برای دریافت سخن راوی است. همچنین ارزش فنی آن درنگ ها یکسان است؛ چرا که همه برای یک هدف مشخص به کار گرفته شده اند.

۲.صحنهٔ نمایشی Scene

صحـهٔ نمایشی «میزان شتاب ضرباهنگ روایت tempo است. وقتی که زمان گفتمان با زمان داستان برابر می شود صحـهٔ نمایشی به وجود میآید». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۲۰۳)

شاملو تمامی این قصیده را به صورت دیالوگِ میان شخصیت ها قرار داد؛ به طوری که خواننده با خواندن آن احساس می کند که انگار در حلقه ای دایره وار از دیالوگ قرار دارد. شاملو داستان را به صورت کامل نقل می کند واین چیزی است که ما از ابتدای شعر تا انتهای آن شاهدش هستیم. همچنین تمامی شخصیت های شعر درهم تنیده هستند ودر گفتگو شرکت دارند. به طور مثال نخستین صحـهٔ نمایشی با سخن میزبان شروع شد که راوی، آن را قطع کرد. سپس نوبت به مداح می رسد وگفتگویی میان او ومادران شهدا درمی گیرد. سپس نوبت به خطیب، ولگرد، دلقک ودیگران میرسد.

راوی/ امّا/ رعشه افکن/ پرسشی/ تنوره کشان/ گِرد بر گِرد تو/ از آفاق/ برمی آید، / دلقک / نیشخندی/ آری./ گزمه ها قِدّیسان اند!/ گزمه ها/ قِدّیسان اند! (شاملو، ص ۷)

در این صحـهٔ نمایشیِ گفتگومحور شاهد تناسب وتساوی میان زمان حکایت وزمان واقعیِ رویدادها هستیم واین صحنه، نشاندهندهٔ واقعگرایی در نقل رویدادهای این داستان است. یکی دیگر از نمونههای

بیانگرِ صحـۀ نمایشی نـزد شـاملو نمونـه نیـل اسـت، نـه بـر رَف چیـده گان ایم کز مرده گان ایم/ نه از صندوقیان ایم کز زنده گان ایم؛
(شاملو، ص ۲)

در ایـن صحنـه بـا نقـل نقطـه نظـر راوی (یـا همـان شـاعر) در خصـوص ایسـتادگی در برابـر حاکـم خودکامـه وسـتمگر، شـاهد چکیـده گویـی واجمال هستیم. همچنین می تـوان ایـن موضـوع را در صحـۀ نمایشی نیـل دیـد،

کـه آواز کَـرک را انـکار کنـی/ و زمزمـه ی آبـی را/ کـه در رهایـی/ مي سُـراید»
(شاملو، ص ٦)

رویدادهـا وموضـع گیـری هـای ایـن صحنـه، نشـان دهنـدۀ نقطـه نظـرات نخبـگانِ حاکـم در خصـوص ایـن اپوزیسـیون اسـت.

۳.خلأ روایی Ellipsis

خلأ روایـی یکـی از انـواع سـرعت روایـی اسـت و «زمانـی رخ می دهـد کـه بخشـی از روایـت (ماننـد واژگان یـا جـملات) کـه بایـد در مقابـل رویدادهـا یـا مواضع روایـیِ مرتبـط بـا آنچـه رخ داده قـرار بگیـرد یـا آن را عرضـه کنـد وجـود نداشـته باشـد». (برنـس، ۲۰۰۳، ص ۷۱)

خلأ روایـی در ایـن شـعر بـه صـورت فنـی بـه کار رفتـه وکاربسـت آن بـه وسیلۀ شـاملو بـا آگاهـی بـوده اسـت. وی بـا گذاشـتن چنـد نقطـه در آغـاز سـطر شـعری یـا در پایـان آن نشـان داده کـه در آنجـا خلأی روایـی وجـود دارد. بـه طـور مثـال در پایـان سـخن راوی وآغـاز سـخن مدعیـان شـاهد ایـن امـر هسـتیم،

راوی/ کـه برهنـه پـای/ برجـادّه یـی از شمشـیر گذشـت هایـم... (شـاملو، ص ۲) مدعیـان/ کـه بـر سـفره فرودآییـد؟ (شـاملو، ص ۳)

شاملو در این مقطع شعری، سرشت مهمانان وموضعشان ونیز موضعی را که خود وی تأیید می کند وبه آن وابسته است تبیین می سازد. وی گروهی را توصیف می کند که برای آرمان خود رنج بسیار برده وفداکاری بسیار کرده اند. وی در خصوص صحنه های دردها ورنج هایی که این مدافعانِ کشور وآزادی کشیده اند ونیز در خصوص سخن مدعیان از خلأ روایی استفاده می کند؛ گویا می خواهد بپرسد که آیا پس از این همه درد ورنج وشکنجه که به دست حاکم خودکامه واطرافیانش متحمل شده اید راضی می شوید که بر سر سفرهٔ آنان بنشینید؟

در یک مقطع شعری دیگر نیز شاهد خلأ روایی در آغاز سخن مدعیان هستیم،

مدعیان/ و حقیقت مطلق جهان، اکنون/ به جز این دو چشم بداندیش خون چکان نیست - (شاملو، ص ۸)

این مقطع شعری پس از دیالوگ دلقک آمده است. ابتدا دلقک، نیروهای پلیسِ طرفدارِ حاکم را به سخره گرفت وآنان را قدّیس خواند. سپس مدعیان، سخن دلقک را تأیید کردند. با وجود این تمسخر، مدعیان معتقد هستند که حقیقت حتمی در حال حاضر این است که چیزی جز دو چشم زشت وبداندیش که از آن خون می چکد وجود ندارد.

٤.بسامد Repeating

بسامد، «روایت یا بخشی از روایت است که تکرار میشود؛ به عبارت دیگر آنچه که یکبار رویداده است برای چند بار (با همان سبک یا با سبک دیگر) تکرار می شود». (برنس، ۲۰۰۳، ص ۱۹۶)

بسامد در این شعر، تکبسامد است؛ به این صورت که روایت ماجرا در آن، تنها یکبار اتفاق میافتد؛ دلیلش این است که این شعر در ۸ صفحه

از قطع بزرگ یا ۱۶ صفحه از قطع کوچک سروده شده است؛ از این رو شاملو تنها به یکبار روایت کردنِ آن بسنده کرده وبه جزئیات - چه در خصوص شخصیت ها وچه در خصوص رویدادهای فرعی – نپرداخته است. بدین سان، شعر او تنها بر یک رویداد اصلی که او خواهان تبیینش است تمرکز کرده است.

نتیجه گیری

نتایج به دست آمده از این پژوهش عبارتند از،

۱. توجه شاملو به عنوان شعرش به گونهای بود که بر متن شعر نمایشی سایه افکند؛ چرا که عنوان این شعر، فشرده وبیانگر هدف شاعر است.

۲. شاملو با استفده از زبان توصیفی که بر ساختار روایی این شعر حاکم است توانست تصویری کامل از شخصیت ها، رویدادها ومکان را ارائه دهد.

۳. شاملو در این شعر، توجه زیادی به بُعد مکانی نشان نداد؛ اما توانست مکانها را متناسب با شخصیتها ورویدادها وبه گونهای به کار بگیرد که بیانگر آنها باشد.

٤. ابعاد مکان هایی که شاملو به کار بسته، با ارائهٔ تصویری واقعی توانسته است نقش بارزی در تحول رویداد ایفا کند.

٥. شاملو در این شعر، توجه زیادی به بُعد زمانی نشان نداد؛ بنابراین شعرش برای تمامی زمان ها مناسب است.

٦. شاملو با انتخاب صفات والقابی که بر جهان شخصیتها دلالت دارد به این امر توجه نشان داد.

۷. شخصیت های این شعر به دو **دستهٔ** شخصیت های اصلی وفرعی تقسیم می شوند. شخصیت های اصلی، حاکم بر رویدادها هستند وبه صورت اساسی در آنها مشارکت دارند وشخصیت های فرعی، شخصیت هایی هستند که شاملو توانست به خوبی آنها را در راه خدمت به رویدادهای شعر به کار بگیرد.

۸. شاملو در ترسیم شخصیت های شعرش، رویکرد متفاوتی اتخاذ کرد؛ زیرا به آنها چه از نظر بُعد خارجی وچه از نظر بُعد روانی حالتی انتزاعی بخشید ودر برخی از شخصیت هایش به ویژه شخصیت هایی که **پسزمینهٔ** فرهنگی واندیشهای دارند به اعتلای ارزشهای انسانی اهتمام ورزید.

۹. رویداد در این شعر، پیوند تنگاتنگی با شخصیت ها دارد.

۱۰. رویدادهای این شعر به میزان زیادی مطابق با واقعیت هستند وشاملو توانست با استفاده از آنها، تصویر **جامعهٔ** ایران در آن زمان را به خوبی بازتاب دهد.

۱۱. شاملو از ابتدا تا انتهای این شعر به ساختار رویداد اهتمام ورزید؛ چرا که آغاز شعرش، به سبک سنتی نیست وپایان آن نیز پایانی باز است وبه خواننده، این آزادی را می دهد تا میان سکوت در برابر حاکم یا انقلاب علیه او ومرگ در راه آزادی، یکی را انتخاب کند.

۱۲. شاملو در این شعر، زبان توصیف را با زبان نماد درهم آمیخت. زبان توصیف، زبان غالب بر این شعر است وزبان نماد، به گونه ای به کار گرفته شده است که به درک رویداد ورشدش درون شعر کمک می کند.

۱۳. همچنین زبان شعر با زبان نمایش درهم آمیخته شده وشاملو، ساختار نمایش را در این شعر وام گرفته است؛ به طوری که

شاهد ساختاری دایرهای - نمایشی در آن هستیم که با استفاده از دیالوگ به دست آمده است.

١٤. ساختار زبان در این شعر شاملو، ساختاری محکم است وواژگانِ به کار رفته در آن با عنوان شعر وهدف آن تناسب دارد.

منابع

منابع عربی

١. إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٦ م)، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربي، ط٣.

٢. بحراوى، حسن، (١٩٩٠م)، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط١.

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

٤. بنيس، محمد، (٢٠٠١م)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ج٤.

٥. جينيت، جيرار، (١٩٩٧م)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، المشروع القومي للترجمة، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢.

٦. زايد، على عشرى، (٢٠٠٢ م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤.

٧. الغابري، سامي، (٢٠١٧م)، تفكيك الميتافيزيقا وبناء الإيتيقا في فلسفة جاك دريدا، دار الخليج للصحافة والنشر.

٨. قاسم، سيزا، (١٩٨٥م)، بناء الرواية، دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير، ط١.

٩. القاضي، عبد المنعم ذكريا، (٢٠١٦م)، هندسة الراوية (دراسة فى بنية السرد الموازي عند محمد قطب)، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

١٠. كرم، أنطون غطاس، (١٩٤٩م)، الرمزية والأدب العربى الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت.

١١. كندي، محمد على، (٢٠٠٣م)، الرمز والقناع فى الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط١.

١٢. لحميداني، حميد، (٢٠٠٣م)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣.

١٣. المرادي، الحسن بن قاسم، (١٩٩٢ م)، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق د/ فخر الدين قباوه، وأ/ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١.

١٤. المقداد، فيصل، (٢٠١٠م)، عوالم تخييلية، قراءات موضوعاتية في السرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١.

١٥. منداو، أ.أ، (١٩٩٨م)، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط١.

منابع فارسی

١. پاشایی، ع، (١٣٧٨هـ.ش)، زندگی وشعر احمد شاملو (نام همه ی شعر تو) جلد ٢، نشر ثالث، چاپ اول.

٢. شاملو، احمد، (١٣٩٧هـ.ش)، دشنه در دیس، انتشارات مروارید.

٣. لنگرودی، شمس، (١٣٩٢هـ.ش)، تاریخ تحلیلی شعر نو، نشر مرکز، جلد سوم وچهارم ١٣٤١- ١٣٤٩، چاپ هفتم.

٤. نامداریان، تقی پور، (١٣٩٠ هـ.ش)، سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو) تهران: سخن.

منابع انگلیسی

١- An introduction to Discourse Analysis ,(١٩٩٩) ,Gee ,James Paul (Theory and method), Routledge,first published.london.

٢- Discourse as structure and process ,(١٩٩٧) ,Van Dijk,Teun A (Discourse studies)، Vol ١ Amultidisciplinary Introdution Sage publication. London, first published.

مقالات عربی

١. باغجري، كمال، (٢٠١٢م)، آراء نقدية للأديب الإيراني المعاصر محمد رضا شفيعى كدكني(نظرته فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر نموذجاً)، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الثانية، العدد السادس، صيف ١٣٩٢ش.

٢. شمس، فاطمة، (٢٠١٥م)، جدلية الشعر والسلطة فى إيران، ترجمة عبد العزيز الحميد، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دراسات ٣.

مقالات فارسی

۱. اکرامی، میر جلیل وحسین رسول زاده، (۱۳۹۳ هـ.ش)، بررسی نمایشنامه وعناصر آن در شعر معاصر فارسی (در حوزهٔ شکل، ساختار، زبان وصور خیال) با تکیه بر موفق ترین اشعار، زبان وادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز) دوره ٦٧، پاییز وزمستان، شماره مسلسل ۲۳۰.

۲. طاهری، علیرضا وزینب ید ملت، (۱۳۹۰ هـ.ش)، جنبه های نمایشی اشعار احمد شاملو/ مجله ی بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شماره ی سوم، پاییز، پیاپی ۹، (مجله ی علوم اجتماعی وانسانی سابق).

فرهنگ لغتهای عربی

٣-برنس، جيرالد، (٢٠٠٣م)، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١.

٤-برنس، جيرالد، (٢٠٠٣م)، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المشروع القومي للترجمة ٣٦٨، المجلس الأعلى للثقافة.

٥-زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢م)، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – انكليزي – فرنسي)، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط١.

٦-الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، (٢٠٠٨م)، القاموس المحيط، راجعه واعتنى به، أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، القاهرة: دار الحديث.

٧-القاضي، محمد وآخرون، (٢٠١٠م)، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١.