



## دراسة اللغة الشعرية في قصائد ابن حماد العدوي الغديرية وفق نظرية تودوروف الشعرية

د. يحيى معروف

الباحث هشام طه زيدان

جامعة رازي، رمانشاه، إيران

DOI: [https://doi.org/10.36322/jksc.176\(E\).19958](https://doi.org/10.36322/jksc.176(E).19958)

الملخص:

ورد مفهوم الشعرية في مباحث النقاد الغربيين ضمن سياقات ثقافية ونقدية على غاية من التباين والاختلاف، مما يشي بتنوع مجالاته، وتعدد مشاربه، وصعوبة حصره في جانب محدد، والحق أن حقولاً معرفية مختلفة تنازعت أظرفها الحقل الألسني الذي حصر زاوية النظر إليه بالظاهرة الألسنية، فتبدت من هذه الجهة صلة مفهوم الشعرية بالخطاب بنوعيه الشفاهي والمكتوب، كما أنها لم تقتصر على الشعر، بل شملت ضروب الأدب كافة، وليس ذلك فحسب بل جازت كل ذلك لتتصل بضروب الفن عامة طالما حصرها الألسنيون بالتعبير عن الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف اللغوية المختلفة. لعل أهم انجاز حقه تودوروف على صعيد الدراسات الأدبية والنقدية إنما ينحصر في مفهوم الشعرية التي عُيّنت بها جملة من القوانين التي يدرس من خلالها الأدب، وتلك القوانين هي التي تحدد أدبية الأدب، ومن ثم فإن المهمة الرئيسية لتلك القوانين هي الكشف عن الخصائص النوعية التي تميز الخطاب الأدبي، وليس من شأنها دراسة آليات الخطاب أو العناصر المكونة للأدب، والشعرية عند تودوروف ليست علماً مستقلاً بحد ذاته، وإنما تتصل بمختلف أشكال الأدب من نثر أو شعر، إذ الشعرية لا تعمل بمعزل عن بقية العلوم الأخرى، بل تستعين بها وتتقاطع معها، لهذا دخلها شيء من الالتباس والغموض، غير أن ملمح الشعرية عنده نحا نحو التطبيق البنوي، وفي الوقت نفسه امتد إلى مجال علم الأدب. تسعى هذه الدراسة مستفيدة من المنهج





البنوي بفرعيه الشكلاني والتكويني لإلقاء الضوء على شعرية اللغة في قصائد ابن حمّاد العدوي الغديرية وفق نظرية تودوروف الشعرية، منذ أن استوعبت قصائد ابن حمّاد بناءً على الروايات التي سمعها في بعض الأحيان يتم سرد قصة أخرى في قلب كل قصة، وتكون نظرية تودوروف للسرد المعرفي مناسبة لها، وتشير نتائج الدراسة إلى أن التركيب السردى للقصائد الغديرية يعتمد على حدث رئيس واحد، ويتم وضع هذا الحدث معاً بالترتيب نفسه، الأسلوب السائد للقصص هو التسلسل، وهذه القصص موجودة في قصائد ابن حمّاد، وفي هذا البحث تم فحص ست قصائد رئيسة تتعلق بحادثة الغدير التي لها ٤٤٥ اقتراحاً، و٨٣٪ من الجمل هي أخبار والجمل الإلزامية ١٥/٥٪ من الجملة والجمل التتمائية يمثل ٨٪ من الجملة. **كلمات مفتاحية:** (ابن حمّاد العدوي، تزفيتان تودوروف، القصائد الغديرية، اللغة الشعرية، اللسانيات، النقد الأدبي).





## A study of the poetic language in the poems of Ibn Hammad al-Adawi al-Ghadiriya according to Todorov's poetic theory

Dr. Yahya Maroof

Researcher Hisham Taha Zeidan

Razi University, Rummanshah, Iran

### Abstract

The concept of poetics was mentioned in the investigations of Western critics within cultural and critical contexts, which are very different and different, which indicates the diversity of its fields, the multiplicity of its aspects, and the difficulty of confining it to a specific aspect. From this point of view, the concept of poetics is related to both oral and written discourse, and it was not limited to poetry, but rather included all forms of literature, and not only that, but all of that was permitted to relate to forms of art in general, as long as the tongues limited it to expressing the poetic function and its relationship to the various linguistic functions, perhaps the most important achievement he achieved. Todorov, on the level of literary and critical studies, is confined to the concept of poetics, which is meant by a set of laws through which literature is studied, and those laws are what determine the literaryness of literature, and therefore the main task of those laws





is to reveal the specific characteristics that distinguish literary discourse, and not It is concerned with studying the mechanisms of discourse or the constituent elements of literature, and poetics according to Todorov is not an independent science in itself, but is related to various forms of literature, whether prose or poetry, as poetics does not work in isolation from the rest of the other sciences, but rather uses them and intersects with them. However, the poetic aspect of his tended towards the structural application, and at the same time it extended to the field of literature science. This study seeks, taking advantage of the structural approach in its two branches, formal and formative, to shed light on the poetics of language in the poems of Ibn Hammad al-Adawi al-Ghadiriya according to Todorov's poetic theory. Todorov's theory of cognitive narration is suitable for it, and the results of the study indicate that the narrative structure of Ghadiriya poems depends on one main event, and this event is put together in the same order. Major poems related to the Ghadir incident, which have 445 suggestions, and 83 of the sentences are news, the obligatory sentences 5/15% of the sentence, and the developmental sentences representing 8% of the sentence.

Keywords: Ibn Hammad al-Adawi, Tzvetan Todorov, Ghadiri poems, poetic language, linguistics, literary criticism.





## مقدمة البحث

قد مكث مفهوم الشعرية في مباحث النقاد الغربيين ضمن سياقات ثقافية ونقدية على غاية من التباين والاختلاف، مما يشي بتنوع مجالاته، وتعدد مشاربه، وصعوبة حصره في جانب محدد، والحق أن حقولاً معرفية مختلفة تنازعت أظرفها الحقل الألسني الذي حصر زاوية النظر إليه بالظاهرة الألسنية، فتبدت من هذه الجهة صلة مفهوم الشعرية بالخطاب بنوعيه الشفاهي والمكتوب، كما أنها لم تقتصر على الشعر، بل شملت ضروب الأدب كافة، وليس ذلك فحسب بل جازت كل ذلك لتتصل بضروب الفن عامة طالما حصرها الألسنيون بالتعبير عن الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف اللغوية المختلفة، لهذا نظر جاكبسون إلى الشعرية بوصفها فرعاً من فروع اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية، ليس في الشعر وحده، وإنما في سائر الخطابات اللغوية، إذ الشعرية عنده تهدف في الأصل إلى إبراز ما يجعل من رسالة لغوية ما عملاً فنياً، وعليه فإنه حدد ست وظائف للغة: الوظيفة المرجعية التي تتصل بالسياق، والانفعالية التي تتصل بالمرسل والشعرية المرتبطة بالرسالة والإفهامية المقترنة بالمرسل إليه والتنبيهية المتعلقة بالتواصل و (الميتا لسانية) المقترنة بالسنن (جاكوبسن، ١٩٨٨: ٢٨)، وهو في هذا التحديد يرمي إلى جعل الوظيفة الشعرية أساساً لما سمي بعلم الشعر، أي العلم الذي يدرس ما يجعل من الكلام شعراً، مع العلم أن الوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة في الخطاب الشعري، بل لأنها المهيمنة، وعلى هذا الأساس حدد زوايا النظر إلى دراسة الوظيفة الشعرية بخطوات عدة أهمها عد الوظيفة الشعرية في الشعر غاية في ذاتها، وهو مبدأ شكلي يضع اللغة الأدبية قبالة اللغة العادية التي تحيل على موضوع يتكون خارج اللغة، فالوظيفة الشعرية إذن تميز النتاج الأدبي وليس هنالك شيء آخر خارجي يميزه، من هنا كان تحديد الوظيفة الشعرية عنده ناجماً عن إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف لينبثق بعد ذلك نسق التوازي،





وهذان المبدآن هما أساس الخطاب إذ يستعمل المتكلم مفردات متنوعة ومتاحة له للتعبير عما في نفسه، وهو في ذلك يختار منها ما يراه معبراً ضمن سلسلة من المترادفات التي يمكن لأي واحدة منها أن تعبر عن مقاصده، وفي حال اختياره مجموعة من الكلمات تعزل سائر المفردات، وهنا يتم إسقاط مبدأ التماثل على مبدأ الاختيار، فتظهر مقدرة المتكلم في إنتاج الجملة، لتخلق الوظيفة الشعرية بنية التوازي في الخطاب المنتج، وعليه تتبلور شعرية الخطاب من خلال بنية التوازي داخل الخطاب نفسه، وهذا هو القانون الذي انتهى إليه جاكبسون في تحديد دلالة الوظيفة الشعرية في الخطاب، وهو أسلوب يكشف عن صرامة الإجراء النقدي الذي اتبعه في تحديد الوظيفة الشعرية، بيد أن البحث عن جوهر الشعرية في الشعر لم يقف عند حدود المبحث الألسني الصارم الذي اتبعه جاكبسون، فظهر الإجراء السيميائي والبحث في بنية اللغة الشعرية والتلقي وغير ذلك من المناهج التي انطلقت في الأصل من الوظيفة الشعرية التي قدم لها جاكبسون شرحاً مستفيضاً في مباحثه.

نحت جوليا كريستيفا بالشعرية منحى دلاليّاً من خلال ما ترمي إليه اللغة الشعرية من مقاصد فذكرت: "أن اللغة الشعرية في لحظة أولى تعين ما هو كائن، أي ما يعينه الكلام بوصفه موجوداً، إلا أن هذه الدلالات التي تدعي الإحالة على مراجع محددة، تدمج في داخلها أطرافاً يعينها الكلام على اعتبارها أطرافاً غير موجودة" (كرستيفا، بلاتاريخ، ٧٧)، وهذه إشارة إلى ازدواجية المدلول الشعري، أو بحسب عبارتها يتأكد في المدلول الشعري الوجود واللاوجود، من هنا نظرت إلى دلالة وسائل الأداء الشعري بوصفها بنى دلالية مزدوجة الدلالة، وهي تعني بذلك الصور الشعرية على اختلافها من مجاز واستعارة وكناية، لأن تلك الوسائل بالفعل تتخذ في الشعر شكل إثبات يؤسس في نهاية الأمر ثقافة اللغة الشعرية.





أما جان كوهين فيرى الشعرية في الشعر إنما تتمثل في الانزياح عن المعهود، من أجل ذلك خص الشعرية بالشعر، وعليه تعني الشعرية عنده العلم الذي يتخذ الشعر موضوعاً له، فإذا كانت لغة النثر شائعة أمست بعامل الاعتياد معياراً للكلام، وأما لغة الشعر فهي انزياح عن ذلك المعيار، وهذا مكن الشعرية عنده، أي في المسافة التي يقطعها الشعر في انزياحه عن لغة النثر (كوهين، ١٩٨٦: ١٥)، وهنا نقل الشعرية إلى المجال الأسلوبي؛ لأن الأسلوب عنده ما كان مخالفاً للمعيار وللعادة، وهذه رأي جزئي لأنه يقيم تصوره على الشعر من دون النثر، لذا أراد إدراج الشعرية تحت إطار علم الجمال (المناصرة، ٢٠٠٧: ١١٤)، في حين جعل ريفاتير الوظيفة الشعرية تمضي وفق القصد الذي يفضي إليه القول، فكأنه استبدل بذلك بالوظيفة الشعرية الوظيفة الأسلوبية، إذ نظر إلى الظاهرة الأسلوبية من داخل الملفوظات اللسانية، التي تعبر أساساً عن طريقة تفكير صاحب السنن، وعلى المتلقي الذي يعنى بتفكيك تلك السنن، أي إنه درس فعل التواصل بغية معرفة المنتج اللفظي بوصفه حاملاً لبصمات المتكلم ومؤثراً في الوقت نفسه في المتلقي (ريفاتير، ١٩٩٣: ٦٦)، أما تودوروف فقد وسع من مجالات الشعرية لتشمل قوانين الأدب عامة داخل بنية الخطاب الأدبي، تمثلت له في الخصائص التي تسهم في فرادة الحدث الأدبي (تودوروف، ١٩٩٠: ٢٣)، في حين أعاد جينيت الشعرية إلى حيز الشعر، فرأى أن النثر يجمد الكلمات في حين يمسى الشعر مصدر حيوية اللغة وفعاليتها المستمرة (جينت، بلاتاريخ، ٩١).

وبناء على ما سبق فإن مفهوم الشعرية في نقد الغرب وقع في ثلاثة أقانيم أساسية: الأول أسني والثاني سيميائي والثالث أسلوبي، وفي حالاته جميعاً انصهر في بوتقة الخطاب الأدبي، لهذا لم يكن العمل الأدبي كما يقول تودوروف "في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، فكل عمل عندئذ يعتبر تجلياً لبنية محددة وعامة، وإنجازاً من إنجازاتها





الممكنة، ولهذا فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبلغة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية" (تودوروف، ١٩٩٠: ٢٣)، ولهذا أصبحت الشعرية دراسة منهجية تتكئ على منجزات علم اللغة العام، لبيان الأنظمة التي تتضمنها النصوص الأدبية، واكتشاف الأنظمة التي تحدد أدبية الأدب، وتوجه القارئ في الوقت نفسه إلى إدراك تلك الأنظمة.

### أسئلة البحث:

أطلق البحث أسئلتين محاولاً الإجابة عنهما:

- (١) ما العلامات البنيوية التي ميزت لغة الشعر في قصائد ابن حمّاد الغديرية؟
- (٢) هل استطاع ابن حمّاد أن يجرد لنفسه لغة شعرية تفرقه عن غيره من شعراء المدح والثناء في ذلك العصر وكيف؟

### أهمية وضرورة البحث:

تتمثل أهمية البحث في هذا الموضوع بالنقاط الآتية:

- (١) دراسة شعر ابن حمّاد العدوي في ضوء نظرية تودوروف في الشعرية، وهي نظرية تحدد من ناحية موضوعية الخصائص التي تميز الأدب، شعراً أكان أم نثراً، عن غيره من أشكال الكتابة، فالشعرية بحسب تعريفه هي العلم الذي يحدد شعرية الأدب بالنظر إلى قوانينه الداخلية.
- (٢) دراسة اللغة الشعرية في ضوء نظرية تودوروف الشعرية، وهي في الواقع دراسة بنيوية، تفيد من علوم مختلفة، كعلم الاجتماع واللسانيات العامة، وسائر علوم اللغة.





٣) تحتل دراسة اللغة من الناحية الشعرية أهمية بالغة، لكونها تنعم النظر في الجانب التطبيقي في دراسة الشعر، وهي دراسة موضوعية بعيدة عن الجانب الوصفي التأثيري؛ لأن دراسة اللغة بوصفها نظاماً شاملاً، يؤصل التجربة الشعرية ويبرز خصائصها المميزة.

#### الدراسات السابقة:

١- رسالة ماجستير بعنوان خصائص زهديات بكر بن حمّاد – مقارنة أسلوبية للطالبة دعنون آسية، مقدمة في جامعة وهران في الجزائر عام ٢٠١٤، وقد تحدثت الطالبة عن المناحي الأسلوبية، وتوقفت عن اللغة الشعرية بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالتعبير الإيقاعي للغة الشعرية، وأظهرت الدراسة أن اللغة الشعرية هي المجال الرحب الذي يتسع لعناصر التكوين الشعري كالصور والانزياحات الدلالية واللغوية والتناسق والموسيقا.

٢- رسالة ماجستير بعنوان " شعر ابن حمّاد العدوي، دراسة في الموضوع والفن، سالم محمد ناصر، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة كربلاء، ٢٠١٦.

#### الأطر النظرية للبحث

##### ١. المقدمة

كما يتضح من مصطلحات هذه المجموعة، فإن عملنا يتم في مجال "الأدب التحليلي" أو "الأدب الفلسفي". لذلك، يجب أن نكون على دراية بـ "الفترة التأويلية" بمعناها الكلاسيكي (الانتقال من الفكر إلى الكلمات: فن التعبير؛ العودة من الكلمات إلى الفكر: القليل من التفسير). ثم دعونا نعلق على آراء بعض الشخصيات الفلسفية التي أعدت رأياً حول الأدب.





## ١.١. وجهة نظر أدبية (نظرية)

النظرية في الدراسات الأدبية هي مجموعة من التفكير والكتابة يصعب تحديدها. يشير هذا النوع المتنوع إلى "الأعمال" التي يمكن أن تثير التفكير خارج المجال الرئيس لعملهم. للنظرية قضايا خارجية تتغلغل في مختلف المجالات الفكرية، مثل: الأنثروبولوجيا، وتاريخ الفن، ودراسات النوع، واللغويات، والفلسفة، والسياسة، والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الاجتماعي والفكري، وعلم الاجتماع؛ لكنها تُدعى نظريات لأن الحجج أو الآراء في هذه الأعمال كانت مصدر إلهام لأولئك الذين لا يعملون في خطوط التفكير هذه (راجع كالر، ٢٠٠٥: ٩-١٠).

نشأ مفهوم النوع بشكل تلقائي تقريباً في النظرية الأدبية اليونانية، ولم يكن من الضروري فحص النصوص للتعرف على الأنواع المختلفة؛ لأن المناسبات الاجتماعية المختلفة قد حددتها مسبقاً. على سبيل المثال، تم أداء المسرحيات أمام الجمهور بطريقة تنافسية في المهرجانات المسرحية الأثينية. لذلك، بالنسبة للشاعر اليوناني القديم، كان دور المستمع ضرورياً، على عكس الشاعر الحديث الذي يرى إنتاج النص كعلاقة بينه وبين الكلمات.

من ناحية أخرى، في الوقت الحاضر عندما نفكر في الشعر، يتبادر إلى الذهن نوعه الغنائي؛ لكن في الثقافة اليونانية، كان للشعر الغنائي دور أضعف بكثير من الشعر الملحمي والدرامي. عندما وضع أفلاطون وأرسطو نظرية في فن الشعر، كان المصدر الرئيسي لنظريتهما هو "المآسي الأثينية".

ثالثاً، لم يعتبر الفكر اليوناني حدًا واضحًا بين لغة الخلق ولغة المناقشات القانونية والسياسية والخطب العامة. الفيلسوف قبل كل شيء يفكر في اتجاه الكلام نحو الحقائق. بينما يتوسع الشعر نحو الخطاب في





الثقافة اليونانية القديمة، على عكس موضوعية العصر الجديد، كان الهدف من الأعمال هو إقناع الجمهور. الآن، من المثير للاهتمام أن نظرية النقد الحديث موجهة نحو المنظور اليوناني القديم. اليوم، الاتجاه نحو الإقناع أخذ في الازدياد.

مع نمو الدراسات الثقافية، تختفي الحدود بين الأدب وأشكال الكلام الأخرى مرة أخرى، وبإثارة أسئلة في فئة الأدب، أصبح مفهوم "الكلام البليغ" هو القاعدة (راجع هارلان، ١٣٨٢: ١٧-١٥).

## ١. ٢. النقد الأدبي

النقد ليس معرفة. يتعامل النقد مع المعاني، وأهميته للعمل هي نفس صلة الشكل بالمعنى. لا يستطيع الناقد الادعاء بتوضيح العمل؛ لأنه لا يوجد شيء أكثر إشرافاً من التأثير.

عمل الناقد هو تحديد شبكة المعاني. يضاعف المعنى ويجعل اللغة الثانية تقفز تحت لغة العمل الأول. لذلك، هناك نوع من الضيق في الشكل الذي يجعل العمل لا يكون له أبداً انعكاس فريد (راجع بارت، ١٣٧٧: ٧٣-٧٤)

يسهل الخط بين النقد الأدبي والذوق. يمكن العثور على عدد قليل من النقاد الذين يصرون أحكاماً في آرائهم دون تحيز أو خلفية عقلية وارتباطات عرقية ولغوية وعاطفية وغيرها. يقول "والتر باتر": إن الخطوة الأولى في نقد الأعمال الأدبية هي أن يعرف الناقد مشاعره وعواطفه بعناية وأن يفرق بين هذه المشاعر وعمله أثناء النقد (راجع شايكانفر، ١٣٨٦: ١٧)

يعتبر "لوبي ألتوسير" أحد الفلاسفة الذين كانوا مؤثرين جداً في النقد الأدبي والثقافي الأمريكي والبريطاني منذ السبعينيات. المنظر الذي كان تابعاً ومنظماً لـ "مدرسة الماركسية" ومعاني نظرية الكلمة في المجالات الأدبية والثقافية مشتق جزئياً من تفكيره (راجع فارت، ٢٠٠٧: ١٧-١١)





### ٣.١. التركيب الأدبي

يمكن اعتبار قطعة شعرية كهيكل ويمكن اعتبار كل بند من فقراته ذات مغزى بمفرده. ربما هذه القصيدة صورتان ذهنيتان عن الشمس والقمر. نريد أن نعرف كيف تتحد هاتان الصورتان لتكوين هيكل. من الواضح أن معنى كل صورة في البنيوية يعتمد كلياً على علاقتها مع صورة أخرى، وينكرون المعنى المتأصل. لشرح هذه العلاقة، لا تحتاج إلى ترك فضاء القصيدة والإشارة إلى معرفتك بالقمر والشمس؛ يصفون بعضهم البعض. دعنا نوضح هذه المسألة بمثال بسيط: لنفترض أننا نحلل قصة صبي يغادر المنزل بعد مجادلة والده ويسقط في بئر أثناء سيره في الغابة في حرارة النهار. الأب، الذي يبحث عن طفله، ينظر بعناية داخل الحفرة، ولكن بسبب الظلام، لا يستطيع رؤيته. في هذه اللحظة تشرق الشمس فوق البئر مباشرة وبعد أن تضيء عمقها تمكن الأب من إنقاذ طفله. بعد مصالحة ممتعة، يذهبان إلى المنزل معاً. ربما لا تكون هذه القصة جذابة بشكل خاص، لكنها تتميز بالبساطة ويمكن تفسيرها بوضوح بطرق مختلفة. قد يرى ناقد التحليل النفسي تلميحات واضحة عن عقدة أوديب في هذه القصة ويظهر كيف أن سقوط الطفل في البئر هو عقاب يريده هو نفسه دون أن يدري بسبب مجادلة والده، وربما يكون نوعاً من العودة الرمزية إلى رحم الأم. قد يفسرها الناقد الإنساني على أنها نوع من التمثيل الدرامي الشديد للمشاكل المتأصلة في العلاقات الإنسانية.

واعتبرها ناقد آخر نوعاً من التلاعب بكلمة ابن وشمس لا قيمة لها، وممتدة. لكن نهج الناقد البنيوي سيكون تلخيص القصة في شكل بياني. يجب إعادة كتابة الوحدة الوسيطة الأولى، أي "الابن الذي يتوسل والده"، على أنها "تمرد الأدنى على الأعلى". الصبي الذي يمشي في الغابة هو حركة على طول المحور الأفقي





الذي يعاكس المحور الرأسي ويمكن وضعه في فئة "المتوسط". السقوط في بئر يعني مكاناً أدنى من الأرض، مرة أخرى يشير إلى "أسفل"، والشمس "أعلى".  
في هذا النوع من التحليل، من الجدير بالذكر أن الناقد البنيوي يضع المحتوى الحقيقي للقصة بين قوسين ويركز انتباهه بالكامل على الشكل. يمكنك استبدال الأب والابن، أو البئر والشمس بعناصر مختلفة تماماً مثل الأم والابنة، والطائر والفأر الأعمى، ولا يزال لديك نفس القصة.  
طالما تم الحفاظ على بنية العلاقات بين الوحدات، فلا يهم العناصر التي نختارها. هذا لا ينطبق على تفسير التحليل النفسي أو الإنسانية (راجع ايجلتون، ٢٠١٠: ١٣٠-١٣٢).

#### ١. ٤. البنيوية وخفيتها

للنظرية المتمحورة حول القارئ جانباً مشتركاً مع البنيوية، والتي تهتم بكيفية إنتاج المعنى. غالباً ما تعامل البنيوية، بسبب اهتمامها بكيفية إنتاج المعنى، القارئ كوسيط للمعنى (راجع كالر، ٢٠٠٥: ١٦٥-١٦٦) في كثير من الأحيان، اتهم البنيويون بـ (الشكل). يجب أن يقال أن النموذج معرفّ مقابل المحتوى ومستقل عنه؛ ومع ذلك، فإن الهيكل ليس منفصلاً عن المحتوى وفي الواقع، يتم اعتباره في حد ذاته (راجع براب، ١٣٧١: ٤٥) في الأدبين الفلسفي والعلمي، عندما نذكر البنيوية، فإننا غالباً ما نأخذ في الاعتبار هذا التقليد في الفلسفة والعلوم الإنسانية الذي ظهر بشكل رئيس في فرنسا وإلى حد ما في الولايات المتحدة في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية. نمت أمريكا وإنجلترا. بعد الحرب العالمية الثانية، قام المفكرون الفرنسيون والأمريكيون والإنجليز بتكييف أساليب علم اللغة البنيوي، وخاصة إنجازات "فردينان دي سوسور" (عالم لغوي سويسري في أوائل القرن العشرين)، وطبقوها على الظواهر الاجتماعية والثقافية.





بدأ جميع المفكرين في هذه الفئة بالرؤية القائلة بأن الظواهر الاجتماعية والثقافية لا ينبغي اعتبارها أحداثاً مادية، بل هي أشياء ذات مغزى (راجع الأحمدى، ١٣٧٨: ١٤).

اعتقد سوسير أن هناك علماً عامّاً يسمى "السيمائية" لم نصل إليه بعد من جميع جوانبه وحتى أهم جوانبه، واللغويات هي أحد مكوناته. خلص بعض المنظرين، بما في ذلك رولاند بارتر (الناقد الأدبي الفرنسي)، إلى أنه يجب تبادل علم السيمائية واللغويات. ورأى أن كلاً من عمله وعمل "ليني شتراوس" لم يكن ممكناً إلا من خلال الاعتماد على إنجازات علم اللغة. كشف شتراوس نفسه عن هذه النقطة في كتاب "الأنثروبولوجيا البنوية".

في البحث للعثور على مصادر البنوية غير "بوتيك"، وجدنا كتاباً مهماً آخر لأرسطو يسمى "فن البلاغة". يعد هذا الكتاب من أوائل الأساتذة في الثقافة الإنسانية الذين يقودوننا إلى التعرف على التعبيرات المسموح بها؛ بالطبع، عمل "السفسطائيون اليونانيون" مساوٍ لعمل أرسطو.

بصرف النظر عن هذا، فإن أهم الخلفية النظرية التي يمكن العثور عليها للبنوية هي أعمال مجموعة من الباحثين الأدبيين والمنظرين الروس الذين كانوا نشطين فكرياً في الاتحاد السوفيتي السابق في عشرينيات وعشرينيات القرن الماضي. اليوم، نعرفهم على أنهم "الشكليون الروس" وقد تقبلنا بالفعل أن عملهم هو أحد أهم إنجازات النظرية الأدبية في القرن العشرين. نحن مدينون لهم بعدد من المصطلحات الأساسية للنقد الفني والثقافي، ومنها: مفاهيم الأدب، والعامل المسيطر، وعدم التآلف، والتقدم في البنية السردية، والاختلافات بين المسموح به. ومن أشهر الشخصيات، "فيكتور شكولوفسكي" و"يوري تينيانوف" و"بوريس توماشيفسكي" و"بوريس أشينباوم".





لكن الشخص الذي كان له التأثير الأكبر على تطور البنيوية هو رومان جاكوبسن، الذي لم يقتصر نشاطه على النقد الأدبي؛ بل هو يُعتبر من أهم علماء اللغة والفلكلوريين (خبراء الأدب الشعبي) (المرجع نفسه، ٢٠-١٥).

#### ١. ٥. الاختلاف والتشابه بين البنيوية والشكلية

يتعامل النقد البنيوي، كما يوحي اسمه، مع هيكل العلاقات بين مكونات الكل، ومن أجل تحقيق هذا الهدف، مثل نقد الشكلية، فإنه يعطي أهمية لشكل العمل؛ ولكن إذا كان النقد الشكلاني لا يغطي سوى العلاقات بين مكونات عمل معين، فإن النقد البنيوي يسعى إلى اكتشاف تلك العلاقات الرئيسية التي يمكن تعميمها على جميع حالات النوع الأدبي، أو أي نظام آخر. على سبيل المثال، إذا قام الرسميون بفحص تماسك العلاقات بين عناصر سونيت معينة، فإن البنيويين يتبعون العلاقات والبنية المشتركة لنوع السوناتة. شيء آخر هو أن الشكلية لا تولي اهتماماً للجوانب التاريخية؛ لكن في بعض ملاحظات البنيويين، يمكن رؤية المقاربة للجذور التاريخية للبنى التي تم الحصول عليها. (شايفكانفر، ٢٠٠٦: ٨٢)

#### ١. ٦. نشأة علم السرد من البنيوية

ولأول مرة استخدم "تسوتان تودوروف" مصطلح السرد في كتاب "بوتقة" وعرفه "جيرارد جنت" بأنه "دراسة هياكل السرد السردية" في مقال "الخطاب الجديد للسرد السردية" عام ١٩٨٣. (سيد حسيني، ١٣٨٤: ١١٥٩) علم السرد هو مجموعة من القواعد العامة حول "الأنواع السردية"، النظام الذي يحكم السرد وهيكل بيرانج (مكاريك، ٢٠٠٤: ٢٥).





## مفهوم الشعرية عند تزوتان تودوروف:

إنّ الشعرية عند تودوروف تنطلق من مفهوم الشعرية الواسع الذي توصل إليه فاليري، والذي يعني كلّ ماله صلةً بالإبداع، تكون اللّغة في آنٍ واحدٍ الجوهر والغاية والوسيلة، وليس مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر فقط. ويختتم تودوروف مقدّمته الأخيرة لطبعة كتابه الثانية بقوله: (إنّ عملي يأخذ من كلّ تلك الاتجاهات ويدين لها، هل يعني ذلك أنّي أضرب في كلّ اتجاه، ذلك ما يبدو لي أنّه القاعدة، وليس الشذوذ، ولكنّ ذلك لا يعني أنّ التمييز بين هذه الاتجاهات غير مبرر، بل إنّه ضروريّ. وما حال الشعرية في كلّ هذا؟ إنّها هي الأخرى مغايرة، توجد في كلّ اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث، ولكن بكيفية أخرى، حتّى وإن كُنّا لا نشعر بالحاجة دوماً إلى تسميتها، إنّها في تحوّل، وتلك أفضل علامات حيويّتها))

المقدمة/ يرى تودوروف أنّ العمل الأدبيّ تعبيرٌ عن شيءٍ ما، وغاية الدّراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعريّ، وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يُسعى إلى بلوغه سواءً أكانت فلسفيةً أم نفسانيةً أم اجتماعيةً أم غير ذلك، فإنّ الدّراسة المعنوية بالأمر تندرج ضمن نمطٍ من هذه الأنماط للخطاب، أي: علم من هذه العلوم التي لكلٍ منها بطبيعة الحال تعريفات متعدّدة.

جاءت الشعرية فوضعت حدّاً للتوازي القائم بين التّأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعيّة، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامّة التي تُنظّم ولادة كلّ عملٍ، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النّفس وعلم الاجتماع.. الخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذاً مُقاربةٌ للأدب مُجرّدةٌ وباطنيةٌ في الوقت نفسه، ويؤكد تودوروف أنّ العمل الأدبيّ بحدّ ذاته ليس موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعيّ، الذي هو الخطاب





الأدبي، وكل عملٍ عندئذٍ لا يُعْتَبَرُ إِلَّا تَجَلِيًّا لْبُنْيَةِ مُحَدَّدةٍ وَعَامَّةٍ وليس عملُ النَّاقِدِ إِلَّا إِنْجَازًا مِنْ إِنْجَازَاتِهَا الْمُمكنة، وانطلاقاً من ذلك فإنَّ الشعريَّة لا تُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب المُمكن، وبعبارةٍ أُخرى فإنَّها تهتمُّ بتلك الخصائص المُجرَّدة التي تصنَعُ فَرَادَةَ الحَدَثِ الأدبيِّ، أي: الأدبيَّة. فالشعريَّة عند تودوروف كما يَظْهَرُ جلياً ليست وَقفاً على الشعر بل تشملُ الأدب كُلَّهُ، وليس هذا فَحْصَب، إذ يقول: (بل قد تكادُ تكون الشعريَّة مُتعلِّقةً على الخُصوص بأعمالٍ نثريَّةٍ وقد اسْتَعْمَلت بهذا المعنى من أرسطو إلى الشكلايين الروس كما ظهرَ ذلك جلياً عند جاكسون وهي تعني علم الأدب)، ويرى العلاقة بين الشعريَّة والتأمُّل علاقةً تكامليةً بامتياز، فكلُّ تأمُّلٍ نظريٍّ في الشعريَّة لم يُعَدَّ بمُلاحظاتٍ حول الأعمال الموجودة، لا بدُّ له أن يكون عميقاً وغير إجرائيٍّ، وهذا الأمر يعرفه اللسانيُّون، إنَّ التَّوَيْلَ يسبقُ الشعريَّة ويليهما في الوقت نفسه، وتستطيع الشعريَّة أن تجدَّ في كلِّ عِلْمٍ عَوْناً كبيراً ما دامت اللغة جزءاً من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تُعالجُ الخُطاب أقربَ أقرانها علماً، وإنَّ مجموع ذلك يُكوِّنُ حَقْلَ البلاغة في معناها الأوسع كَعِلْمٍ عامٍّ للخُطابات وتودوروف أنَّ الشعريَّة ما تزال إلى الآن في بداياتها، وهي تكشفُ عن كلِّ العيوب المُميَّزة لهذه المرحلة، ولا يزال تقطيعُ الحَدَثِ الأدبيِّ الذي نجده فيها إلى الآن غير مُتَقَنٍ وغير ملائمٍ. ويُقسِّمُ تودوروف قضايا التَّحليل الأدبيِّ إلى ثلاثة أقسامٍ، بحسبِ ارتباطها، بالمظهر اللَّفْظيِّ للنَّصِّ أو التَّركيبيِّ أو الدلاليِّ، وعلى هذا النحو قسَّمت البلاغة القديمة مجالَ دراستها إلى: الأداء (لفظيٍّ)، والإنشاء (تركيبيٍّ)، والابتداع (دلاليٍّ)

ويرى تودوروف أنَّ الأسئلة الدلالية أسئلةٌ شكليةٌ وأخرى ماديَّة، مُتَسائلاً ما هي الكيفيَّة التي يَدُلُّ بها نصُّ من النُّصوص؟ وعلامٌ يَدُلُّ؟ ويرى أنَّ المعنى الحقيقيَّ والمعنى المجازيَّ استبدلاً بمفهوم: صيرورة الدلالة، حيث يستدعي الدالُّ المدلول، وصيرورة الترميز، حيث يرمزُ مدلولٌ أوَّلٌ إلى مدلولٍ ثانٍ، فدلالة المفردات





موجودةً ولكنَّ التَّرميز يَعْتَمِلُ في المَلْفُوظِ داخِلَ التَّرْكِيبِ، والتَّدَاخُلُ بَيْنَ المَعْنَى الأَوَّلِ والمَعْنَى الثَّانِي (المُشَبَّه والمُشَبَّه بِهِ) لَيْسَ مُجَرَّدَ اسْتِبدَالٍ أو إِسْنَادٍ، وَإِنَّمَا هُوَ عِلَاقَةٌ مُتَمَيِّزَةٌ لَمْ يُبْدَأْ بِدِرَاسَتِهَا إِلاَّ مِنْذُ وَقْتٍ قَرِيبٍ، وَمَا نَعْرِفُهُ مَعْرِفَةً أَفْضَلَ نَسَبِيًّا هُوَ التَّنَوُّعُ المَجْرَدُ للعِلَاقَاتِ الَّتِي تَنشَأُ بَيْنَ المَعْنَيَيْنِ، فَقد سَمَّتْهَا البِلَاغَةُ القَدِيمَةُ: المَجَازَ المُرسَلُ أو الاستعارة أو الكناية أو المُبالِغَةُ والتَّطْطِيفُ، أَمَّا البِلَاغَةُ الحَدِيثَةُ فَإِنَّهَا أَوْلَتْ هَذِهِ العِلَاقَاتِ بِعِبَارَاتٍ مَنطِيقِيَّةٍ كالتَّضْمِينِ والإِقْصَاءِ والتَّقَاطُعِ.. الخ. أَمَّا مَا يَتَعَلَّقُ بِالْخِصَائِصِ الرَّمْزِيَّةِ لِلأَجْزَاءِ الَّتِي يَفُوقُ حَجْمُهَا الجُمْلَةَ، فَعلِينَا أَنْ نَعْرِفَ مَا إِذَا كَانَتِ الرَّمْزِيَّةُ كَامِنَةً فِي النِّصِّ أو لا، فِي الحَالَةِ الأُولَى يُحِيلُ كُلَّ جُزْءٍ مِنَ النِّصِّ عَلَى جُزْءٍ آخَرَ، فَتَتَمَيَّزُ شَخْصِيَّةً مَا بِأَفْعَالِهَا أو بِتَفَاصِيلِ وَصْفِيَّةٍ، وَفِي الحَالَةِ الثَّانِيَةِ يَتَعَلَّقُ الأَمْرُ بِالتَّفْسِيرِ بِمَا عُرِفَ للكَلِمَةِ مِنْ مَعْنَى، وَهَذَا يَعْنِي الانتقالَ مِنَ النِّصِّ الأَدْبِيِّ إِلَى النِّصِّ النِّقْدِيِّ. إِنَّ التَّأْوِيلَاتِ لَا تَهْتَمُّ دَائِمًا بِوَصْفِ أسَالِيهَا بَلْ مِنَ المُمْكِنِ أَنْ نَكْتَشِفَ فِي هَذَا المُسْتَوَى (المَا فَوْقَ جُمْلِي) المَقُولَاتِ المَجَازِيَّةَ بِعَيْنِهَا، وَقَضَايَا المَعَانِي نَفْسَهَا. (تودوروف، ١٩٩٠: ٣٢٦)

أَمَّا السُّؤَالُ الثَّانِي الَّذِي يُحَدِّدُ الدَّلَالَةَ الجَوْهَرِيَّةَ فَهُوَ: عِلَامَةٌ تَدُلُّ؟ وَهَذَا يَطْرُقُ مَسْأَلَةُ صِدْقِ النِّصِّ الأَدْبِيِّ مِنْ كَذِبِهِ، وَقَدْ تَعَرَّضَ أرسطو مِنْذُ القَدِيمِ لِهَذِهِ المَسْأَلَةِ، إِذْ يَرَى بِوَضُوحٍ أَنَّ المُحْتَمَلَ لَيْسَ عِلَاقَةٌ بَيْنَ الخِطَابِ وَمَرَجِعِهِ (أَي عِلَاقَةٌ صِدْقٍ) بَلْ هُوَ عِلَاقَةٌ بَيْنَ الخِطَابِ وَمَا يَعْتَقِدُ القُرَّاءُ أَنَّهُ صَحِيحٌ، فَالعِلَاقَةُ تَقُومُ هُنَا بَيْنَ العَمَلِ وَالمُتَلَقِّي، إِذْ يَمْتَلِكُ كُلُّ قَرِيءٍ مِنْ أَفْرَادِ مُجْتَمَعٍ مَا بَعْضًا مِنْهُ، وَلَكِنْ لَا أَحَدٌ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَزْعُمَ امْتِلَاكَهُ كُلَّهُ.

يُؤْمِنُ تودوروفُ بِالقُدْرَةِ الَّتِي تَمْتَلِكُهَا الشَّعْرِيَّةُ عَلَى كَشْفِ أسْرَارِ النِّصِّ الأَدْبِيِّ، إِلاَّ أَنَّهُ يَرَى ذَلِكَ مُغَامَرَةً مُرْهَقَةً، وَهُوَ بِذَلِكَ يَتَجَاوَزُ العَمَلِ الأَدْبِيَّ ذَاتَهُ إِلَى الخِصَائِصِ المُجْرَدَةِ الَّتِي تَصْنَعُ فِرَادَةَ النِّصِّ الأَدْبِيِّ أو الأَدْبِيَّةِ، كَمَا ذَكَرْنَا سَابِقًا، وَلَكِنَّهَا بِاعتِبَارِهَا عَمَلًا دَقِيقًا مُمْنَهَجًا وَضَعَتْ حَدًّا لِلتَّوَازِي بَيْنَ التَّأْوِيلِ وَالعِلْمِ فِي





هذه الدراسات الأدبية، مجردة وباطنية في الوقت نفسه. وهكذا يُحاول تودوروف عبر هذه العملية المتشابهة المُرَكَّبَة أن يَنْظُرَ للشعرية من خارج النصِّ كـ (مَدِّ وَجَزْرِ) قبل أن تكون من داخل النصِّ. يلتقي تودوروف مع ديكر في تحديد مُصطلح الشعرية ومفاهيمه في أنّها: نظرية داخلية للأدب، تُمَثِّلُ قُدْرَةَ الأديب في امتلاك الإمكانات الأدبية وإظهارها عبر النصِّ ضمن أسلوبٍ ما، مُتَّفِقاً بالقوانين المعيارية عند الإنجاز الفنيِّ. كما يرى أنّ الشعرية تستَوِرُ كنظرية داخل الأدب، فهي تُمَثِّلُ قوانينه الداخليّة وعليها أن تُجيبَ عن ماهية الأدب. ويحدّد تودوروف الصّعوبات التي تعرّض دراسة المقولات الدلالية الممتدة على مساحة النصِّ الأدبيّ بثلاث صعوباتٍ هي: استبعاد اللسانيات للمعنى، وانشغالها بالمستوى الصوتيِّ، مُضَافاً إلى ذلك فُصُورُ النظرية في استعمال مقولاتٍ لا أدبية لوصف موضوعاتٍ أدبية، وعدم وصولها إلى الإبانة عن التشابهِ الحاصل بين الأدب وأنظمة العلاقات الأخرى لإظهار أصالته النوعية. ويهتمُّ تودوروف إلى جانب المظهر الدلاليِّ للنصِّ (الخطاب) بالمظهر اللفظيِّ، أي بمكوّنات النصِّ من عناصرٍ نحويّةٍ وصوتيةٍ، ويعرض قضيتين مهمّتين: الأولى تتعلّق بالملفوظ نفسه، والثانية تتعلّق بالتلفُّظ، والملفوظ عنده تمثيلٌ وسردٌ، والسردُ يقوم على مبدأ التجرّد ومبدأ حضور المظاهر البلاغية وغيابها وكذلك التناصُّ، ومن أهمِّ ميزات الخطاب المَحْمُول عنده والناتج عن طريق تعيُّراتٍ تركيبيةٍ نحويّةٍ هي الرُّؤى والأسلوب المباشر وغير المباشر والخطاب السردية ومفهوم الزمن.

## ٢- ابن حمّاد العدوي (البصري)

ابنُ حمّاد، أبو الحسن علي بن حمّاد بن عبيدالله بن حمّاد العبدي البصري، فقيه ومحدث وشاعر إمامي في القرن ٤ هـ / ١٠ م. هو فقيه محدث وشاعر إمامي من القرن الرابع القمري. خلاف بين العلماء في علاقته بعبدي (المنسوبة لعبد القيس) أو أدوي (منسوبة إلى بني عدي). (العالمي ١٣٦٢، المجلد ٢: ١٨٦)





لا توجد معلومات دقيقة عن تاريخ ميلاده ووفاته، وذكر العلامة الفاضل العلامة أميني في كتابه "الغدير":  
لا نعرف تاريخ ولادة الشاعر ووفاته ولكن نرى أن النجاشي الذي فهمه وروى عنه ولد في صفر ٣٧٢ هـ،  
وولد سيده "جلودي" الذي رواه عنه شاعرنا. السابع عشر من ذي الحجة ٣٣٢ هـ قديماً. يمكن  
الاستنتاج من هذه الحقيقة أن شاعرنا عبيد ولد في بداية القرن الرابع وتوفي في نهاية القرن نفسه.  
(أميني، ١٩٦٨، المجلد ٤: ١٥٥).

وقد نُقلت عن ابن حمّاد قصائد كثيرة في كتب الشيعة كلها في مدح الأئمة المعصومين (عليهم السلام)  
ورثائهم وذكر مناقبهم وأحوالهم. ويدل شعره على سعة اطلاعه بأخبار أهل البيت (عليه السلام)، وهي  
خالية من الخيال الشعري وجميعها استدلالية تستند إلى القرآن والحديث نظمت للدفاع عن مذهب الإمامية.  
وكنموذج منها يمكن مراجعة قصائده حول غدر خم ومناقب الإمام علي (عليه السلام) وإمامته وأخلاقه  
عند ابن شهر آشوب (مناقب، ٢٥١/١، ٢٥٦-٢٥٧، ٣١٨، مخ، ٣/٢، ٤٠، ٩٢، مخ، ١٩/٣، ٤٨، مخ،  
٤١/٤، ٧٦، ٢١٧، مخ)، والبياضي أيضاً (٩٨/١، ٢٠٢، ٣٢٤، ٨/٢، ١٤، ٧٩، ٧٧/٣، مخ). كما  
استشهد أبو الفتح الرازي في تفسيره بشعره أيضاً. ومما يجدر ذكره في آثاره أن شعره في المصادر  
الأولية مقطوعات قصيرة ذُكرت للاستشهاد والاستدلال، ولكن فجأة تشاهد في المصادر المتأخرة قصائد  
طويلة ومراث كثيرة تنسب إليه وينتهي الأمر إلى أن ينسب الأميني (١٧١/٤) له ديوان شعر يشتمل على  
٢،٢٠٠ بيت.

### فحص قصائد ابن حمّاد فيما يتعلق بحادثة الغدير

هنا نشير إلى قصائد ابن حمّاد في سياق حادثة غدير ثم نتفحصها بناءً على نظرية تودوروف.





بسبب الحجم الكبير من القصائد في مجال غدير والإمام علي (ع) ولتجنب إطالة الكلمات، تم تحليل بعض من القصائد فقط بناءً على نظرية تودوروف.

### ٣. ١. القصيدة الأولى:

ينادهم يوم الغدير نبيهم/ بخمّ واسمع بالرسول منادياً  
و قال فمن مولاكم ونبيكم/ فقالوا ولم يبدو هناك النعاميا  
الهك مولانا وانت ولينا/ ولن تلق منا لك اليوم عاصياً  
فقال له قم يا عليّ فإنني/ رضيتك من بعدى اماماً وهادياً  
فمن كنت مولاه فهذا وليه/ فكونوا له انصار صدق موالياً  
هناك دعا اللهم وال وليه/ وكن للذي عادى عليّاً معادياً  
فاصبحت مولا ما من الناس كلهم/ واحرى قریش أن تهاب تحمدا

نعدت كلا الفرجين تحسب انه/ سولى المخافه خلفها امامها (ابن حمّاد، انظر أميني، ١٩٦٧: ١١٢٣)  
الف: تتكون القصة من عدة أجزاء: أولاً: نبي الإسلام يدعو الناس ويقول من هو نبيكم؟، ثم يشهد الناس على النبي بأنه أنت. ثم يرفع يد علي ويقول: "من كنت مولاه فهذا علي مولاه"، وفي النهاية يدعو ويطلب الخير من الله تبارك وتعالى.

عدد العروض	جمله
عرض (اقتراح) ١	نبي الإسلام يدعو الناس
عرض (اقتراح) ٢	النبي يقول من هو نبيكم
عرض (اقتراح) ٣	يشهد الناس على النبي بأنه أنت
عرض (اقتراح) ٤	يرفع النبي محمد (ص) يد علي ويقول: "من كنت مولاه فهذا علي مولاه"
عرض (اقتراح) ٥	النبي (ص) يدعو ويطلب الخير من الله تبارك وتعالى





ب: يوضح الجدول التالي جانب الأخبار في القصيدة الأولى، ومعظم الإحصائيات تتعلق بالجانب الإخباري:

رقم بيت	التعريفات الإخبارية	رقم
١	١. يناديهم نبيهم بخم يوم الغدير ٢. اسمع بالرسول منادياً	٢
٢	١. قال فمن مولاكم ونيبكم ٢. فقالوا ولم يبدو هناك النعاميا	٢
٣	١. الهك مولانا ٢. انت ولينا	٢
٤	١. قال له ٢. اثنى رضيتك من بعدى اماماً وهادياً	٢
٥	١. من كنت مولاة فهذا وليه	١
٦	١. هناك دعا ٢. اللهم وال وليه	٣
٧	١. اصبحت مولا ٢. ما من الناس كلهم ٣. اخرى قريش ان تهاب تحمدا	٣
٨	١. نغدت كلا الفرجين ٢. تحسب انه سولى المخافه خلفها امامها	٢

تتضمن الجمل الإلزامية أيضاً جمل في هذه القصائد:

رقم بيت	التعريفات الإلزامية	رقم
٣	لن تلق منا لك اليوم عاصياً	١
٤	قم يا على	١
٥	كونوا له انصار صدق موالياً	١
٦	كن للذى عادى علياً معادياً	١

وأما بخصوص الجمل التمنائية، فما وجدناها في هذه القصيدة.

### ٣. ٢. القصيدة الثانية:

لَقَبْتُ بِالرَّفْضِ لَمَّا أَنْ مَنَحْتَهُمْ/ وَدَى وَأَحْسَنَ مَا أَدْعَى بِهِ لِقَبِي

وَإِنَّ الْعَبْدَ عَبْدَكُمْ عَلِيًّا/ كَذَا حَمَّادُ عَبْدِكَمُ الْإِدْبِي

رثاؤكم والدى بالشعر قبلي/ واوصاني به أن لا اغيب (المصدر نفسه: ١١٦٥)

في هذا الشعر وصف الشاعر الإمام علي (عليه السلام) في شعره، وأن نبي الإسلام يعتبر علي (عليه

السلام) خادماً حقيقياً لله، وحمد يعتبر نفسه عبداً وعبداً لعلّي (عليه السلام) وأن والد الشاعر أثنى أيضاً

على أهل بيت النبي من قبل وأوصاه بعدم ترك هذا الحمد وهذه الخدمة:





عدد العروض	جمله
عرض (اقتراح) ١	وصف الشاعر الإمام علي (عليه السلام)
عرض (اقتراح) ٢	نبي الإسلام يعتبر علي (عليه السلام) خادماً حقيقياً لله
عرض (اقتراح) ٣	والد الشاعر أتى أيضا على أهل بيت النبي من قبل
عرض (اقتراح) ٤	أوصى والد الشاعر ابنه بعدم ترك هذا الحمد وهذه الخدمة

ب: يوضح الجدول التالي جانب الأخبار في القصيدة الثاني، ومعظم الإحصائيات تتعلق بالجانب الإخباري:

رقم بيت	التعريضات الاخبارية	رقم
١	١. لقيت بالرفض لما أن منحتهم ٢. وذى	٣
٢	١. وإن العبد عيذك علياً ٢. كذا حماد عيذك الاديب	٢
٣	١. رثاكم والدي بالشعر قبلي ٢. واوصاني به أن لا اغيب	٢

تتضمن الجمل الإلزامية أيضاً جمل في هذه القصائد:

رقم بيت	تعريضات الألزامية	رقم
١	أحسن ما ادعى به لقي	١

وأما بخصوص الجمل التمنائية، فما وجدناها في هذه القصيدة.

### ٣.٣. القصيدة الثالثة:

ضلّ الامين وصدّها عن حيدر/ تالله ما كان الامين امينا  
النوم بعدكم على حرام/ من فارق الاحباب كيف ينام  
والله ما اخترت الفراق وإتما/ حكمت على بذلك الأيام  
أشتأفكم حتى إذا نهض الهوى/ بي نحوكم قعدت بي الآلام  
لم أنسكم فأقول أنى ذاكر/ نسيان ذكركم على حرام  
رجل يحب الله وهو يحبه/ فعليه منه تحية وسلام  
و كأن هينته قيود عداته/ لا خلف ينجيهم ولا قدام





كأن هدايا الله تأتيه بها/ منه ملائكة عليه كرام

تفنى الصفات وليس يدرك فضله/ وتصلّ دون بلوغه الأوهام

وأيته وبرئت من أعدائه/ أهّل علىّ بما فعلت ملام (انظر أميني، ١٩٦٧: ١١٩٦)

هذه القصيدة من القصائد التي كانت موضوع الكثير من النقاش والتفسير والتفسير: أمين، وهو مكان آمن، قد خان حق علي (عليه السلام) في القول إن الرسول الأكرم (عليه الصلاة والسلام) هو خليفة الإمام علي (عليه السلام) وفقد حقه يقول الشاعر إنه بعد هذه القصة حرام علي النوم، ثم يقول رغبته في أن لا أنساكم أبداً، فيقول إنك هبة الله للبشر. صفاتك الحسنة تفوق الخيال ويقول إنه يكره أعدائك ولا حرج على هذا الشعور:

عدد العروض	جمله
عرض (اقتراح) ١	حياة الامين
عرض (اقتراح) ٢	بعد هذه القصة النوم على الشاعر حرام
عرض (اقتراح) ٣	يقول الشاعر ان لا أنساكم أبداً
عرض (اقتراح) ٤	فيقول الشاعر إنكم هبة الله للبشر
عرض (اقتراح) ٥	صفاتك الحسنة تفوق الخيال ويقول إنه يكره أعدائك ولا حرج على هذا الشعور

يوضح الجدول أدناه جانب الأخبار وتظهر المظاهر أن الجمل الإخبارية لها الجانب الأكبر مقارنة بالمواقف الأخرى. والجمل الأولى والأخيرة كلها أخبار:

رقم بيت	التعريضات الإخبارية	رقم
١	١. ضلّ الامين ٢. صدها عن حيدر	٢
٢	١. النوم بعدكم على حرام ٢. من فارق الاحباب كيف ينام	٢
٣	١. وإنما حكمت علىّ بذلك الآتام	٢
٤	١. اشتاقكم حتى إذا نهض الهوى ٢. بي نحوكم فعدت بي الآلام	٢
٥	١. فاقول أتى ذاكر ٣. نسيان ذكركم على حرام	٢
٦	١. رجل يحب الله وهو يحبه ٢. فعليه منه تحية وسلام	٢





١	١. و كأن هينته قيود عذاته	٧
٢	١. كأن هدايا الله تأتيه بها ٢. منه ملائكة عليه كرام	٨
٣	١. تفنى الصفات ٢. و تضلّ دون بلوغه الأوهام	٩
٣	برنت من أعدائه	١٠

تتضمن الجمل الإلزامية أيضاً جمل في هذه القصائد:

رقم بيت	تعريضاات الأزامية	رقم
٣	والله ما إخترت الفراق	١
٥	لم أنسكم	١
٧	١. لا خلف ينجيهم ٢. لا قدام	٢
٨	١. ليس يدرك فضله	١
٩	١. و ليته ٢. أفهل على بما فعلت ملام	٢

فيما يلي أمثلة على الجمل التمنائية:

رقم بيت	الجمل التمنائية	رقم
١	تالله ما كان الامين امينا	١

٣. ٤. القصيدة الرابعة:

لعمرك يا فتى يوم «الغدیر» / لأنت المرء أولى بالأمر  
و أنت أخٌ لخیر الخلق طراً / ونفسٌ فی مباهله البشیر  
و أنت الصنو والصر المزگی / ووالد شبرٌ وأبو شبیر  
و أنت المرء لم تحفل بدنیا / وأیس له بذلك من نظیر  
لقد نبعت له عین فضلت / تفور كأنها عنق البعیر  
فوفاه البشیر بها مغذاً / فقال علی: أبشر یا بشری  
لقد صیرتها وقفاً مباحاً / لوجه الله ذی العزّ القدير  
و كان یقول: دنیاى غری / سواى فلسئ من أهل الغرور





لم تشتمل قلبه الدنيا بزخرفها/ بل قال غزى سوى كل مختقر

و صابراً مع حليلته الأذيا/ فنا لا خير عاقبة الصبور

و قالت أم أيمن: جئت يوماً إلى الزهراء فى وقت الهجير

فلما أن دنوت سمعت صوتاً/ وطحناً فى الرحاء بلامدير (انظر أميني، ١٩٦٧: ١٢٦٣)

أشاد الإمام علي (عليه السلام) في هذه القصيدة أنه شخص جيد جداً وعظيم، وشهادات بقية الناس بأنه

عليه السلام هو أفضل خلق الله، حتى الكائنات غير الحية تشهد على صلاحه:

عدد العروض	جمله
عرض (اقتراح) ١	أشاد الإمام علي (عليه السلام) في هذه القصيدة
عرض (اقتراح) ٢	يقول الشاعر على (عليه السلام) شخص جيد جداً وعظيم
عرض (اقتراح) ٣	بقية الناس يعتقدون بأن علي (عليه السلام) هو أفضل خلق الله
عرض (اقتراح) ٤	حتى الكائنات غير الحية تشهد على صلاحه

يوضح الجدول أدناه جانب الأخبار وتظهر المظاهر أن الجمل الإخبارية لها الجانب الأكبر مقارنة بالموافق

الأخرى. والجمل الأولى والأخيرة كلها أخبار:

رقم بيت	التعريضات الإخبارية	رقم
١	١. لانت المرء أولى بالأمور	٣
٢	١. و أنت أخ لخير الخلق طراً٢. و نفس في مياهله البشير	٢
٣	١. و أنت الصنو ٢. و الصهر المزكى ٣. و ووالد شبر ٤. و أبو شبير	٤
٤	١. و أنت المرء ٢. لم تحفل بدنيا	٢
٥	١. لقد نبعث له عين فضلت ٢. نفور ٣. كأنها عنق البعير	٣
٦	١. فوفاه البشير ٢. بها مغذاً ٣. فقال على	٢
٧	١. لقد صيرتها وقفاً مباحاً ٢. لوجه الله ذى العز القدير	٢
٨	١. و كان يقول: دنياى غزى ٢. سوى فلسن من أهل الغرور	٢
٩	١. لم تشتمل قلبه الدنيا بزخرفها ٢. بل قال غزى سوى كل مختقر	٢
١٠	١. و صابراً مع حليلته الأذيا ٢. فنا لا خير عاقبة الصبور	٢
١١	١. و قالت أم أيمن ٢. جنت يوماً ٣. إلى الزهراء فى وقت الهجير	٣





٢	١. فلما أن دنوت سمعت صوتاً ٢. وطننا في الرّحاء بلامدير	١٢
---	--	----

تتضمن الجمل الإلزامية أيضاً جمل في هذه القصائد:

رقم بيت	التعريفات الإلزامية	رقم
١	١. لعمر ك ٢. يا فتى يوم «الغدیر»	٢
٤	وليس له بذلك من نظير	١
٦	أبشر يا بشرى	١

وأما بخصوص الجمل التمنائية، فما وجدناها في هذه القصيدة.

### ٣. ٥. القصيدة الخامسة:

فجنّت الباب أقرعه نغوراً/ فما من سامع لي في نغوري

فجنّت المصطفى وقصصت شأنى/ وما أبصرت من أمر دعو

فقال المصطفى شكراً لربّ/ بإتمام الحباء لها جدير

رأها الله متعبة فألقى/ عليها النوم ذوالمنّ الكثير

و وگّل بالرّحاً ملكاً مديراً/ فعدتْ وقد ملئت من السّرور

تزوّج في السّماء بأمر ربّي/ بفاطمة المهذبّه الطّهور

و صيّر مهر خمس الاراضى/ بما تحويه من كرم وخير

فذا خير الرجال وتلك خير/ لنساء ومهرها خير المهور

و إبنائها الألى فضلوا البرايا/ بتنصيب الطيف بها الخبير

وصيّر ودّهم أجرا لطاها/ بتبليغ الرساله فى الأجور (انظر أميني، ١٩٦٧: ١٤٥٦)

يقول الشاعر: كان هناك طرق على باب المنزل وقال الرسول الحمد لله بأتمام الحباء انتهت والحمد لله أن

فاطمة وعلي تزوجا، فهما أفضل رجل وأفضل امرأة، وأبناؤهما خير الأبناء:





عدد العروض	جمله
عرض (اقتراح) ١	كان هناك طرق على باب المنزل
عرض (اقتراح) ٢	وقال الرسول الحمد لله باتمام الحياء
عرض (اقتراح) ٣	والحمد لله أن فاطمة وعلي تزوجا
عرض (اقتراح) ٤	هما أفضل رجل وأفضل امرأة
عرض (اقتراح) ٥	ابناؤهما خير الأبناء

يوضح الجدول أدناه جانب الأخبار وتظهر المظاهر أن الجمل الإخبارية لها الجانب الأكبر مقارنة بالمواقف الأخرى:

رقم بيت	التعريفات الإخبارية	رقم
١	١. فجنّت الباب ٢. أقرعه نغوراً	٢
٢	١. فجنّت المصطفى ٢. وقصصت شائى	٢
٣	١. فقال المصطفى شكراً لربّ ٢. باتمام الحياء لها جدير	٢
٤	١. رآها الله متعبة ٢. فالقى عليها النوم ذوالمنّ الكثير	٢
٥	١. و كل بالزحاً ملكاً مديراً ٢. فعدت ٣. وقد ملئت من السرور	٣
٦	١. تزوّج في السماء بأمر ربى بفاطمة المهديّة الطهور	١
٧	١. وصير مهر خمس الاراضى ٢. بما تحويه من كرم وخير	٢
٨	١. فذا خير الرجال وتلك خير لنساء ومهرها خير المهور	١
٩	١. و ابناها الألى فضلوا البرايا بتنصيب الطيف بها الخبير	١
١٠	١. وصير وذهم أجرا لظاهها ٢. بتبليغ الرساله فى الأجور	٢

تتضمن الجمل الإلزامية أيضاً جمل في هذه القصائد:

رقم بيت	التعريفات الإلزامية	رقم
١	فما من سامع لى فى نغورى	١
٢	وما أبصرت من أمر دعو	١

وأما بخصوص الجمل التمنائية، فما وجدناها في هذه القصيدة.





### ٣.٦ : القصيدة السادسة:

ها على بشر كيف بشر \*\*\* ربّه فيه تجلّى وظهر

هو والمبدأ شمسٌ و ضياء \*\*\* هو والواجب نورٌ وقمر

ما هو الله ولكن مثلاً \*\*\* معه الله كنار و حجر

علّة الكون ولولاه لما \*\*\* كان للعالم عينٌ وأثر

و له أبداع ما تعقله \*\* من عقول و نفوس و صور

بو تراب و كنوز العالم \*\* عنده نحو ترابٍ و مدر (انظر اميني، ١٩٦٧: ١٣٣٣)

هذا علي خير عبد وقد تجلى الله فيه فهو الشمس. هو نور ليس هو الله ولكن الله معه لديه عقل كامل وهو

متواضع جدا:

عدد العروض	جملة
عرض (اقتراح) ١	علي خير عبد
عرض (اقتراح) ٢	تجلّى الله فيه فهو الشمس
عرض (اقتراح) ٣	هو نور ليس هو الله ولكن الله معه
عرض (اقتراح) ٤	لديه عقل كامل
عرض (اقتراح) ٥	وهو متواضع جدا

يوضح الجدول أدناه جانب الأخبار وتظهر المظاهر أن الجمل الإخبارية لها الجانب الأكبر مقارنة بالمواقف

الأخرى:

رقم بيت	التعريفات الإخبارية	رقم
١	١.ها على بشر ٢. ربّه فيه تجلّى وظهر	٢
٢	١.هو ومبدأ ٢.شمس و ضياء٣. هو والواجب ٤. نور وقمر	٤
٣	١. ما هو الله ولكن مثلاً ٢. معه الله كنار و حجر	٢
٤	١. عليه الكون ٢. ولولاه لما كان للعالم عين و أثر	٢
٥	١. و له أبداع ما تعقله ٢. من عقول و نفوس و صور	٢





٢	١. يو تراب وكنوز العالم ٢. عنده نحو تراب ومدر	٦
---	---	---

تتضمن الجمل الإلزامية أيضاً جمل في هذه القصائد:

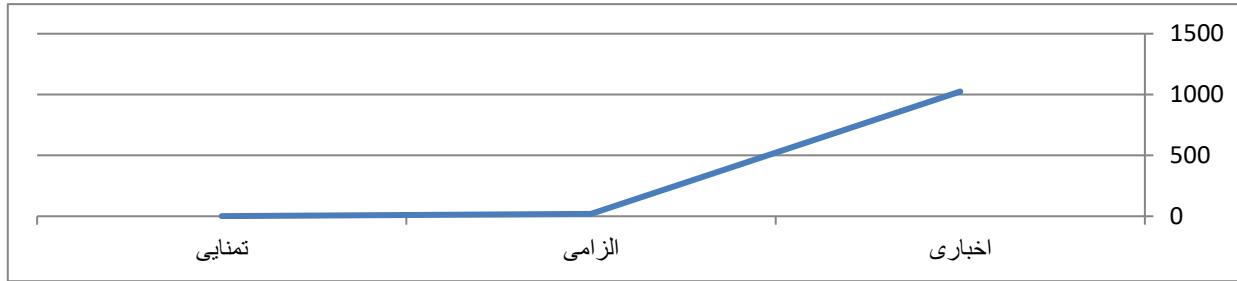
رقم بيت	التعريفات الإلزامية	رقم
١	كيف بشر	١

وأما بخصوص الجمل التمنائية، فما وجدناها في هذه القصيدة.

شرح: طريقة التعبير عن التقدم في القصائد يتم تحليلها في سلسلة واحدة تلو الأخرى، على سبيل المثال، في القصيدة الأولى، الأحداث هي بالضبط واحدة تلو الأخرى. ثم يقدمه على أنه ولي أمره، وفي القصائد الأخرى، إذا كان هناك مدح، يكون كل شيء منظماً وبدون ارتباك لفظي، وعادة لا يوجد إغفال في هذه القصص.. في الجدول التالي يتم عرض الجمل وكيفية استخدامها بموضوعية: تحتوي الجمل الإخبارية على الحجم الأكبر، ثم الجمل الإلزامية و في النهاية الجمل التمنائية هي الأقل.

نوع	اخباري	الزامي	تمنائي	كل
الوفرة	١٠٢	١٩	١	١٢٢
نسبة مئوية	٨٣/٦	١٥/٥	٠/٨	١٠٠

تقرير عن النسبة المئوية لأنواع الجمل في القصائد المتعلقة بالغير



## الأعمال

يعتبر العمل من أهم سيرورات القصة، وبقدر ما يمكن القول أن الحكمة هي بناء ودفع لعمل قصة، فإن





هذه التصرفات في قصائد ابن حمّاد غالباً ما تكون إيجابية. لكن إذا وضعنا تصرفات الأشخاص السلبيين في القصة كأفعال سلبية، فإن هذين الفعلين لهما تردد عالٍ، ويظهر هذا الاختلاف جيداً في الرسم البياني التالي: النقطة المهمة في قصائد ابن حمّاد هي تشابه جميع الأفعال مع بعضها البعض، أي بقراءة قصيدة واحدة ستلاحظ أفعال القصائد الغديرية، كلها تصاعديّة. ونتيجة لذلك تنتهي في مكان واحد وهو مدح أهل البيت عليهم السلام وبخاصة الإمام علي عليه السلام.

نوع العمل	وفرة	نسبة المنوية
إيجابي	١٢٣	٨٥
سلبي	٧٠	١٥



### النتائج:

تنتمي قصائد ابن حمّاد للقرن الرابع الهجري، وكثيراً ما أشاد بال البيت عليه السلام، وهناك قصائده تتعلق بحادثة الغدير، وهي أهم قصائده التي يمكن تحليلها من حيث "نظرية تودوروف". تكاد القصص التي تقع في قلب هذه القصائد مرتبطة ببعضها البعض ولها أساس مغلق ناتج عن تقنيات وأساليب السرد الشائعة، وأسلوب السرد السائد هو السلسلة. تم تحليل هذه القصائد في ست قصائد مع ٤٤٥ اقتراحاً، و ٢٤٤ التعريضات الإخباريه، و ٦٥ التعريضات الإلزامية، و ٤ التعريضات التمنائية؛ بعبارة أخرى ٨٣٪ من





الجمال هي أخبار والجمال الإلزامية. ٥/١٥٪ من الجملة والجمال التتمائية يمثل ٨٪ من الجملة. يكشف الاستخدام السابق للجانب الإخباري عن حقيقة أن المؤلف قد استخدم الأفعال بطريقة تجعل أداء الفعل مثبتاً في ذهن الجمهور. في الواقع، يريد أن ينقل المعنى القائل بأن هذه الأفعال والأفعال ليست مجردة وهي ملموسة تماماً.

الراوي هو ابن حماد في كل الأحوال، لكن هذا الراوي لا يتكلم بضمير المتكلم، أي يصف المواقف بضمير الغائب. أهم ما يميز السرد هو التغيير من حالة إلى أخرى وتتغير القصة من دولة إلى أخرى في قصص أخرى، هذا الوضع مثل هذا الموضوع الرئيس، وهو التخلص من الوضع غير المتوازن، هو مثل الخط الذي يربط بين جميع القصص.

#### المصادر والمراجع:

- الأحمدي، بابك. (١٣٧٨). بنية النص وتفسيره. منشورات المركز. طهران. الطبعة الرابعة.  
أميني، عبدالحسين (١٩٦٧) الغدير، تهران: دارالكتب الإسلامية.  
إيجلتون، تيري (٢٠١٠) حدث الأدب، الطبعة الثانية، طهران: أناهيتا  
بروب، فلاديمير (١٣٧١) مورفولوجيا الحكايات، الطبعة الأولى، طهران: روز  
تودوروف، تزوتان (١٩٩٠) شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار التوبقال للنشر.  
جاكسون، رومان (١٩٨٨) قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال المغرب.  
جينيت، جيرار (بلاتاريخ) نظرية السرد المعرفي، ترجمه: عبد الرحمن أيوب، بغداد: دار الشؤون الثقافية بغداد.  
رولان باريت (١٣٧٧) أساسيات السيميائية، طهران: علمي فرهنكي.





- ريفارتر، ميكائيل (١٩٩٣)، معايير التحليل، ترجمة: حميد لحمداني منشورات دار سال المغرب.  
سيد حسيني، مصطفى (١٣٨٤) معارف و معاريف، قم: اسماعيليان.  
شايدانفر، حميدرضا (١٣٨٦) النقد الأدبي: مقدمة لمدارس النقد مع النقد وتحليل النصوص من الأدب  
الفارسي، طهران: دستان .  
العاملي، محمد بن الحسن (١٣٦٢) أمل العامل، قم: دارالتاب الإسلامي.  
فارتري، لوک (٢٠٠٧) لوبي آلتوسر، طهران: مركز .  
كالر، جوناثان. (٢٠٠٥) بوتنيك هيكلي. ترجمه سايروس صفوي. نشر منجي خورد. طهران.  
كريستيفا، جوليا (بدون تاريخ). علم النصوص، ترجمة: فريد زاهي وعبد الجليل ناظم المغرب العربي:  
دار توبقال.  
كوهين، جون (١٩٨٦)، بينية الأغاني الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار طوبقال المغرب.  
مكاريك، إيرناريمان. (٢٠٠٤). موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمه محمد نبوي ومهران مهاجر.  
طهران: آكه.  
المناصرة، عز الدين (٢٠٠٧). علم الشعر، المجلد الأول، دار مجدلاوي، الأردن.  
هارلاندي، ريتشارد. (١٣٨٢). البناء الفائق. ترجمه فرزانه سجودي، منشورات سورة مهر. طهران.

