ISSN 2394 -4862

مجلة اللغة

مجلة • أدبية • فكرية • محكمة

ISSN 2394-4862

الكتاب الخامس - العدد الثاني

كانون الأول ٢٠٢٠

مؤسسة اللغة ALLUGAH FOUNDATION ISSN 2394-4862 www.allugah.com

 ISSN:2394-4862

الكتاب الخامس - العدد الثاني

كانون الأول ٢٠٢٠

ISSN 2394 -4862

مجلة اللغة

مجلة • أدبية • فكرية • محكمة

الكتاب الخامس - العدد الثاني

كانون الأول ٢٠٢٠

ALLUGAH FOUNDATION

مؤسسة اللغة

الكتاب الخامس – العدد الثاني

كانون الأول ٢٠٢٠

BOOK NO 5 ISSUE 2
DECEMBER 2020
ISSN 2384-4862

Copyright © 2020 Allugah Foundation
All rights reserved.
ISSN:2394-4862
This is printable version of the E-journal.
For any verification refer to
https://www.allugah.com
Allugah Foundation 17/1147, Sabha School Cross Road, Puthiyara, Calicut, Kerala, India – 673004 www.allugah.com Email: allugah@gmail.com

مجلة اللغة • مؤسسة اللغة • كيرالا • الهند

هيئة التحرير Editorial Board

رئيس التحرير
أ. د. عبد الرحمان الآدريشري
المحرّرون
د. مجيب عكره
د. سفيان عبد الستار
د. محمد صباح الوتودي
أعضاء هيئة التحرير
د . نسام سي
د.محمد سهيل الندوي
السيد/ بشر مالمي ساعي
تصميم
السيد/ أشرف علي

Chief Editor:
Prof. Abdurrahman Adrissery
Editors
Dr. Mujeeb Akkara
Dr.Sufyan Abdul Sathar
Dr.Mohd. Sabah Ellathodi
Editorial Board Members
Dr.Nisam C
. Mohd. Suhail Nadwi.Dr
Bashar Malami Sa'i
Design
Ashrafa

مجلة اللغة

مؤسسة اللغة

منذ عام ٢٠١٤

في هذا العدد

معنى الإبداع في العالم الجديد– رئيس التحرير

ظاهرة الطباق في سورة غافر: دراسة أسلوبية د. محمد منصور جبريل

السيّد محمد عميم الإحسان ومؤلفاته في التفسير وأصوله باللغة العربيّة

محمد غلام الرحمن و شريفة نور شهباني بنت سيّد بدين

اشتراك المصدر الميمي واسمَ المكان في صيغة "مَفْعَل" في قصيدة كشف الغمة في مدح سيد الأمة لمحمود سامي البارودي د. بلو محمد و مصطفى محمد كبير

الشعر الحديث في دولة قطر– د. عبد الغفور

الرمز الشعري عند مصطفى محمد الغماري د. نور محمد

المُقاربات النّقدية للنّص الرّوائي الجزائري حسني مصطفى تحت إشراف: أ.د. كبريت علي

صور أسلوبية في ميمية ابن اسحاق التوردي في مدح أحمد الرفاعي– أول إبراهيم إمام

مجلة اللغة

العدد الثاني

كانون الاول

٢٠٢٠ م/

17/1147, Sabha School Cross Road, Puthiyara, Calicut, Kerala, India – 673004,
www.allugah.com
Email:
allugah@gmail.com

كلمة التحرير: معنى الإبداع في العالم الجديد

رئيس التحرير

أن الإبداع ما بعد كورونا اختلف عما قبلها من الإنتاجات في شتى الوجوه والأنحاء. والفيروس قد أثر معاملات الانسان وحياته اليومية والتي تأثرت بها حياته الاجتماعية والفنية الأدبية والثقافية والاقتصادية. فنتيجة لتلك التغيرات تغير الانتاجات الأدبية ايضا. وعرفنا معاني جديدة لبعض الالفاظ وتعودنا نستخدمها مثل التباعد الاجتماعي والحجز الصحي وغسل اليد والمطهرات، والمعقمات والكمامات وغيرها، وجميع هذه الكلمات تدل معنى مختلفا ما يفهم من قبل وتحل في مكان جديد في الإبلاغ والمراسلة. ظهرت عجز العلم وقوّته، تقدم الإنسان وتخلفه، فقر الأغنياء وحالات لم يمر عليها الانسان من قبل، فاليوم نعيش في قرية جديدة في القرية الافتراضية بعد ما عاينا آثار ظاهرة العولمة القروية، لان فيروس كوفيد قيد الإنسان وحدّد الشعور إلى القرية بمعنى حقيقي، فهذه التأثرات ستكشف ظواهرها في الإنتاجات الأدبية واللغوية.

وأما البحوث والدراسات في اللغات وآدابها أيضا بدأت تلعب دورها في المواقع الافتراضية. وبدأت كمراكز البحوث والدراسات تقوم بنشر إنتاجاتهم البحثية والنشرية على الانترنت. فأما "مجلة اللغة" أكملت على ست سنوات منذ بداية نشرها في عام ٢٠١٤ م كأول مجلة إلكترونية علمية محكة من الهند. وخلال هذ السنوات قامت مجلة اللغة تخدم اللغة العربية في مجال البحوث وأوفت وعدها بالاحتفاظ بجودة البحوث والدراسات واصالتها حتى يتسع مجال البحوث والدراسات في اللغة العربية وآدابها. ونحن نستقبل العام الجديد بكل رجاء وخير. وتستمر "مجلة اللغة" خدماتها في السنوات القادمة بطرازها الجديد والحديث. ونقدم هذا العدد ونتمنى لكم قراءة ممتعة.

ظاهرة الطباق في سورة غافر: دراسة أسلوبية

د.محمد منصور جبريل

ملخص البحث

تُمثِّل ظاهرةُ الطباق خاصية أسلوبية دلالية في كونها تكشف عن العلاقة الثنائية الضدية بين اللفظَيْن، وكانت هذه العلاقة تمت بصلة إلى حقل تحسين المعنى، مما يعين على كشف زاوية من زوايا الإعجاز البياني في النص القرآني كما سيُلمس ذلك من الظواهر الطباقية الواردة في سورة غافر، حيث عالجت السورة سياقات من صور الطباق بنمطَيْه الإيجابي والسلبي، على نسق بياني متمثل في المطابقة بين الاسمَيْن أو الفعلَيْن، أو الظرفَيْن، أو المطابقة بين الاسم والفعل وِفقا لمنهج السورة في نقل الرسالة إلى المتلقي. وتتضح أهمية البحث في دراسته لأنماط من دلالات الثنائية بين المتضادَّيْن من الألفاظ بغية كشف

الغطاء عن جماليات النص المدروس على المستوى الدلالي، ما يدل على بلاغة آي الذكر الحكيم من حيث البيان والأسلوب. وبما أن البحث يعالج الخاصية الدلالية في سورة من القرآن الكريم، فما موضوع هذه السورة؟ وما أنماط الطباق الواردة فيها؟ وكيف أسهمت هذه الأنماط في تشكيل النص؟ وما دورها في نقل الرسالة إلى المتلقي؟ وسيوظف البحث المنهج الوصفي، وفقا لمتطلبات الدراسة الأسلوبية.

المقدمة

نزل القرآن الكريم متعدد الإعجاز من حيث فصاحته وبلاغته، وأصواته وتراكيبه، ومحكمه ومتشابهه. وقد تحدى العرب على الإتيان بمثله فلم يستطيعوا، فضلا عن أن

يأتوا بعشر سور مثله أو أقصر سورة منه فعجزوا؛ على الرغم من أنه نزل بلسان عربي مبين، وهم أهل عكاظ وأرباب الفصاحة والبيان، امتلكوا ناصية الكلام وسحر القوافي، وأساليب تحسين الشكل والمضمون، ومع ذلك نزل القرآن، فأعجزهم عن مضاهاته شكلا ومضمونا، وأعلمهم أنه كلام الخالق، وليس بقول مخلوق من الشعراء والسحرة والكهان.

هذا، وقد تناولت سورة غافر سياقات من ظواهر الطباق الكاشف عن الثنائية الضدية المتمثلة في العلاقات الدلالية بي اللفظين المقابلَيْن، وقد تكون العلاقة بينهما اسمية أو فعلية، أو اسمية وفعلية، أو ظرفية، وفقا لورودها في النص المدروس. وتتمثل أهمية البحث في كونه يكشف الغطاء عن دور المطابقة في تقريب دلالة النص القرآني إلى المتلقي. وهذا مما يعين على إبراز ناحية كبيرة من نواحي الإعجاز البياني للقرآن الكريم.

التعريف بالسورة ومفهوم الطباق:

سورة غافر مكية، وآياتها خمس وثمانون آية. وموضوعها الرئيسي هو تقرير التوحيد وعقيدة البعث والجزاء، وتوضيح عاقبة الكفار والملحدين؛ وقد بينت السورة أن القرآن الكريم منزل من عند الله تعالى على رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، وبذلك تقررت نبوته ورسالته عليه الصلاة والسلام.

وقد أوضحت السورة إفضال الله تعالى على العباد، إذ يريهم آياته لهدايتهم، ويرزقهم وهم يكفرون به؛ كما بيَّنت السورة وجوب إخلاص الدعاء وسائر العبادات لله وحده ولو كره المشركون. وقد أوضحت السورة كذلك مشروعية السَّيْر في البلاد للعظة والاعتبار، تَقْوِيَة للإيمان. واختتمت السورة تبين أن الماديين من الناس يغترُّون بمعارفهم ليستغنوا بها عن العلوم الروحية في نظرهم، إلا أنها لا تُغني عنهم شيئا عند حلول العذاب بهم في الدنيا والآخرة.

ومن الجدير بالاعتبار، أن هذه السورة تتسم بمقومات البنية الجمالية المتمثلة في براعة المطلع وحسن التخلص والخاتمة، حيث افتتحت بالدعوة إلى التوحيد الذي هو موضوعها الرئيسي، كما هو ظاهر في أساليب السور المكية. وكان المطلع جذابا يلفت الانتباه نحو السماع إلى آي الذكر الحكيم والانقياد إلى تعاليمها، بعد محاولة الكفار لدحض إخوانهم عن سماع كتاب الله تعالى، خوفا عليهم من الأخذ بهديه. وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لاَ تَسْمَعُوا لِهَذَا الْقُرْآنِ وَالْغَوْا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَغْلِبُونَ، (فصلت: ٢٦)

وقالوا كلام ساحر، وقول كاهن، وأبيات شاعر، فرد الله سبحانه وتعالى على زعمهم في افتتاحية هذه السورة الكريمة، تَنزِيلُ الْكِتَابِ مِنَ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ (غافر: ٢)

بمعنى أن القرآن الكريم، ليس بقول كاهن، ولا كلام شاعر، بل هو كتاب منزل من عند الله العزيز العليم، ما يدل على براعة القرآن في التصاحب اللغوي، ومراعاة النظير.

وقد تخلص السياق نحو الدعوة إلى توحيد العبادة، إذ أنه سبحانه وتعالى غافر الذنب لمن تاب وأناب إليه، وأخلص في عبادته، وأنه شديد العقاب لمن تمرد واستمر على عصيانه بعد الذكرى، قال تعالى: غَافِرِ الذَّنْبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ الْعِقَابِ ذِي الطَّوْلِ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ إِلَيْهِ الْمَصِيرُ (غافر: ٣)

واختتمت السورة توضح أحوال الماديين الذين يعلمون ظاهرا من الحياة الدنيا وهم غافلون عن الآخرة، وكان دأبهم في أن يفرحوا بما أوتوا من العلم بأسباب المعيشة، وهم عن الآخرة مشغولون، وقد تناسوا بأن هذه الحياة الدنيا بجميع حطامها لا تغني عنهم شيئا من عذاب الله، وإنما يتقبل الله من المتقين.

مفهوم الطباق:

كلمة الطباق من مادة (طبق). والطبق غطاء كل شيء، والجمع أطباق. يقال: طابقه مطابقة وطباقا. وتطابق الشيئان، بمعنى: تساويا. والمطابقة: الموافقة، وطابقت بين

الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما[١]

ويرى الفيروزآبادي أن الطبق من كل شيء: ما ساواه، وقد طابقه مطابقة وطباقا.. وطبقة: امرأة عاقلة تزوج

بها رجل عاقل. ومنه قولهم: "وافق شنٌّ طبقة".[٢]

يتضح بنا مما سبق أن المطابقة من المنظور اللغوي تعني التساوي بين الشيئين، إلا أن الفيروزآبادي يكاد يلمس شيئا من مدلول الكلمة الاصطلاحي، حيث يرى أن اللفظة (طبقة) تعني: زواج امرأة عاقلة برجل عاقل، ومن هنا تكاد تظهر دلالة المزاوجة بين الضدّيْن (رجل وامرأة).

أما ابن الأثير، فقد أوضح مدلول الطباق وفقا لما تراكمت عليه أقلام اللغويين وأساطين الفصاحة، إذ يقول:

"وقد أجمع أرباب هذه الصناعة على أن المطابقة في الكلام، هي الجمع بين الشيء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار، وخالفهم في ذلك قدامة ابن جعفر الكاتب، فقال: المطابقة: إيراد لفظين متساويين في البناء والصيغة مختلفين في المعنى. وهذا الذي ذكره هو التجنيس بعينه".[٣]

يُستنتَج مما سبق أن ابن الأثير استدرك على قدامة بن جعفر في خروجه عما ذهب إليه سواد أهل اللغة في تعريفهم للمطابقة بأنها تتمثل في الجمع بي الضدين كما هو سالف

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، مادة (طبق), ط١, دار صادر, بيروت, (د.ت): ١٠\٤٨٥

[٢] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني (مادة طبق):١٣\٤٨٥

[٣] ابن الأثير الكاتب، المثل السائر في آداب الكاتب والشاعر، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ١\٢٥١

الذكر، حيث جانبه الصواب بأن إيراد لفظين متساويين في الشكل ومختلفين في المضمون من باب التجنيس.

ويرى الباحث أن ما ذهب إليه ابن الأثير في أن المطابقة تتمثل في الجمع بين الشيء وضده أقرب إلى الصواب، بدليل أن التجنيس عبارة عن اتفاق اللفظين في البنية الشكلية واختلافهما في المعنى المرادز

أما الشيخ عبد الرحمن السيوطي فقد عرف الطباق بأنه ضرب من أضرب تحسين المعنى، ومن ألقابه: المطابقة والتضاد، وهو عبارة عن الجمع بين المتقابلين، سواء أكان تقابل ضدين أو نقيضين، ويكون بلفظين من نوع اسمين، نحو (أيقاظا ورقود) من قوله تعالى: وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا (الكهف: ١٨)

أو فعلين، نحو: (يحيي ويميت) من قوله تعالى:

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ تَكُونُوا كَالَّذِينَ كَفَرُوا وَقَالُوا لأَخْوَانِهِمْ إِذَا ضَرَبُوا فِي الأَرْضِ أَوْ كَانُوا غُزًّى لَوْ كَانُوا عِنْدَنَا مَا مَاتُوا وَمَا قُتِلُوا لِيَجْعَلَ اللَّهُ ذَلِكَ حَسْرَةً فِي قُلُوبِهِمْ وَاللَّهُ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (آل عمران: ١٥٦)

أو حرفين نحو: "لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت" من قوله تعالى: لا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ... (البقرة– ٢٨٦)

أو من نوعين نحو: "أو من كان ميتا فأحييناه". كما ورد في قوله تعالى: وَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَنْ مَثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِنْهَا كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلْكَافِرِينَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (الأنعام: ١٢٢)

واستمر يوضح بأن الطباق نوعين: طباق الإيجاب كما مُثِّل، وطباق السلب: وهو الجمع

بين فعلين من نوع واحد، أحدهما مثبت، والآخر منفي، أو أحدهما أمر والآخر نهي. ومثال الأول: " ولكن أكثر الناس لا يعلمون. يعلمون ظاهرا" فيُلمَس النفي من السياق الأول (لا يعلمون)، والإثبات من اليساق الثاني (يعلمون ظاهرا)، كما ورد ذلك من قوله تعالى: وَعْدَ اللَّهِ لاَ يُخْلِفُ اللَّهُ وَعْدَهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ، يَعْلَمُونَ ظَاهِرًا مِنْ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ عَنْ الآخِرَةِ هُمْ غَافِلُونَ (الروم:٦– ٧).

أما الأمر والنهي، فمن ذلك ما ورد في سورة المائدة "فلا تخشوا الناس واخشون" (المائدة :٤٤)

ففي قوله تعالى "فلا تخشوا الناس" توظيف جملتي نهي وإثبات لأن مفاد كلتا الجملتين مقصود نهي عن مخافة غير الله، وإثبات مخافة الله وهذا من خصائص المؤمنين، فأما المشركون فهم يخشون شركاءهم وينتهكون حرمات الله لإرضاء شركائهم، وأما أهل الكتاب فيخشون الناس ويعصون الله بتحريف كلمه، ومجاراة أهواء العامة، وفي قوله "واخشون" أمر بخشية الله وحده.[٤]

دراسة تطبيقية لأنماط الطباق الواردة في السورة:

يُمثل الطباق دورا دلاليا إيجابيا في تحسين المعنى عبر الإتيان بلفظ وما يقابله؛ وتكمن الخاصية الفنية في هذه الظاهرة في فتح باب الخيار أمام المتلقي، حيث يأتي الأسلوب القرآني باللفظين المقابلين بغية التبشير والتنذير، فتتوفر للقارئ حرية خيار أحد الضدين: إما شاكرا وإما كفورا، وله الانتماء إلى أصحاب اليمين، أو أصحاب الشمال. وأحيانا يكون التوظيف لفتح باب الموعظة والدعوة التأملية كما في "وإلى السماء كيف رفعت. وإلى الأرض كيف سطحت" (الآية: ١٨–٢٠).

[٤] التونسي، ابن عاشور، التحرير والتنوير، المكتبة الشاملة الإصدار الثاني:٢٤٣١٦

ومن الجدير بلاعتبار، أن النص القرآني يقدم ظاهرة الطباق في أسلوب دعوي بحيث يوفر للمتلقي حرية التفكير حتى يميز بين الحلال والحرام، والطاعة والمعصية، والحسنة والسيئة، ليهلك من هلك عن بينة، ويحيا من حي عن بينة.

وفيما يمت بصلة إلى أنماط الطباق الواردة في سورة غافر، يُستنتَج ورود هذه الظاهرة على النحو التالي:

١.المطابقة بين الاسمَيْن (اسم‌اسم):

وردت المطابقة بين الاسمين في سورة غافر في قوله تعالى: كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَالأَحْزَابُ مِنْ بَعْدِهِمْ وَهَمَّتْ كُلُّ أُمَّةٍ بِرَسُولِهِمْ لِيَأْخُذُوهُ وَجَادَلُوا بِالْبَاطِلِ لِيُدْحِضُوا بِهِ الْحَقَّ فَأَخَذْتُهُمْ فَكَيْفَ كَانَ عِقَابِ (غافر: ٥)

يُستنتَج ظاهرة المطابقة بين الاسمين المتضادين (الباطل) و (الحق) للدلالة على أن جماعة من قوم نوح والذين أتوا بعدهم اتبعوا أهوائهم، وكذبوا رسلهم عن طريق أخذ الباطل وسيلة لهم للسيطرة والقضاء على الحق، فأخذهم الله بذنوبهم. ففي تقديم الباطل على الحق دلالة على الاهتمام بذكر المقدم وتقريبه إلى فاعله، بمعنى أنهم اهتموا بالأعمال الباطلة واتخذوها وسيلة لهم ينتصرون بها على الحق.

وقد وردت كذلك ظاهرة المطابقة من هذا النوع في قولهتعالى: الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيُؤْمِنُونَ بِهِ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا وَسِعْتَ كُلَّ شَيْءٍ رَحْمَةً وَعِلْمًا فَاغْفِرْ لِلَّذِينَ تَابُوا وَاتَّبَعُوا سَبِيلَكَ وَقِهِمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ (غافر: ٧).

تلمس المطابقة من هذه الآية الكريمة بين اللفظين (رحمة) و (عذاب)، وقد وردت للدلالة على أن من تاب وأناب إلى ربه، فإنه يتوقى من عذاب أليم، لأن رحمته تعالى وسعت كل شيء. ففي تقديم (رحمة) دلالة على الاهتمام بالمقدم، إذ أن الله سبحانه وتعالى رحيم، فلا يعذب من عباده أحدا، إلا من كفر وأشرك في عبادته أحدا، أو

عصى ربه وألحَّ على عصيانه، وأما الذين تابوا واتبعوا سبيله فإنه سبحانه وتعالى يُجِرْهم من عذاب الجحيم.

ومن الطباق بين الاسمين في سورة غافر قوله تعالى: تَنزِيلُ الْكِتَابِ مِنَ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ (غافر: ٢)

وردت المطابقة بين اللفظين: (كاذبا) و (صادقا)، وتتمثل الخاصية الدلالية للصورة الطباقية في كبح جماح إرادة الظالم، بالحجة البليغة بغية تمحيص الحق وإظهاره، وهذا من باب نصرة المظلوم وكف الظالم عن الجَوْر.

ومن تجليات المطابقة بين الاسمين في هذه السورة قوله تعالى "يَاقَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ" (غافر: ٣٩).

يُلمَس صورة المطابقة بين اللفظين (الدنيا) و (الآخرة)، حيث قُدِّم (الدنيا) على (الأخرة) لتقليل شأنها، وهذا ما توحي إليه كلمة (متاع)، وفي التقديم كذلك دلالة على أن الدنيا مكان لطلب الآخرة، فمن عمل صالحا فلنفسه، ومن أساء فعليها.

ومن المطابقة بين الاسمين قوله تعالي: مَنْ عَمِلَ سَيِّئَةً فَلاَ يُجْزَى إِلاَّ مِثْلَهَا وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُوْلَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيهَا بِغَيْرِ حِسَابٍ (غافر: ٤٠).

وتظهر صورة المطابقة بين اللفظين: (سيئة) و (صالحا). والاسمين : (ذكر) و (أنثى)، ففي المطابقة دلالة على أن الجزاء من جنس العمل، وأن المرأ لايجني من الشوك العنب. وكذلك يُستنتج من التضاد، أن الله لا يضيع أجر من أحسن عملا؛ سواء ذكرا كان أو أنثى.

ومن المطابقة بين الاسمين في هذه السورة قوله تعالى: لَخَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَكْبَرُ مِنْ خَلْقِ النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ (غافر: ٥٧)

يُلمس ظاهرة الطباق بين اللفظين: "السموات" و "الأرض"، وتتمثل الخاصية الدلالية لهذه الصورة في الدعوة التأملية نحو الكون العلوي والسفلي، إذ أن السماوات خلقها الله سبحانه وتعالى بغير عمد يراها الإنسان في حالة ظعنه وفي حالة إقامته، وكذلك الأرض التي دحاها الله تبارك وتعالى وسخرها للبشر ينتشرون فيها ابتغاء من فضله، فهي لهم مكان للزرع والحصاد، وهي كذلك مصدر للمعادن؛ ولعل ذلك يكون للناس آية على قدرة الخالق المعبود بالحق.

٢.المطابقة بين الفعلَيْن (فعل\فعل):

كما تكون المطابقة بين الاسمين لإبراز خاصية دلالية وفقا لورودها في السياق النصي، تكون المطابقة كذلك بين الفعلين لإبراز خواص دلالية ملموسة في النص القرآني منها ما يلي:

قال تعالى الاية الحادية عشرة من هذه السورة "قَالُوا رَبَّنَا أَمَتَّنَا اثْنَتَيْنِ وَأَحْيَيْتَنَا اثْنَتَيْنِ فَاعْتَرَفْنَا بِذُنُوبِنَا فَهَلْ إِلَى خُرُوجٍ مِنْ سَبِيلٍ (غافر: ١١).

يُستَنتَج ظاهرة المطابقة بين الفعلين في الآية الكريمة، من قوله تعالى: "أمتنا" و "أحييتنا"، بحيث يُلمَس من اللفظين طباق الإيجاب المتمثل في العلاقة الضدية بين الفعلين (أمات) و (أحيا). فالطباق هنا يوحي بالندم والتحسر عن طريق ذكر الحالة، حيث يعترف الكفار بأن الله سبحانه وتعالى خلقهم في الدنيا وأوجدهم بعد العدم، وأحياهم مدة من الزمن ليعبدوه ولا يشركوا به شيئا، ولكنهم أساءوا وما ظفروا بتدبير أوقاتهم فيما يُجدي، وبذلك لم تنفعهم الحياة الدنيا، إذ ألهتهم عن الطاعة حتى أخذهم الله بذنوبهم.

ومنه قوله تعالى: ذَلِكُمْ بِأَنَّهُ إِذَا دُعِيَ اللَّهُ وَحْدَهُ كَفَرْتُمْ وَإِنْ يُشْرَكْ بِهِ تُؤْمِنُوا فَالْحُكْمُ لِلَّهِ

الْعَلِيِّ الْكَبِيرِ (غافر: ١٢).

تتمثل ظاهرة الطباق في الآية الكريمة، بين اللفظين "كفرتم" و "تؤمنوا" وفي الطباق دلالة على العلة وسبب تعذيب الملحدين، ويكون السبب بأنهم يكفرون بالتوحيد ويؤمنون بالشرك، وقد تناسَوْا أن الحكم والقدرة على تدبير الأمور بيد الله العلي الكبير، فلا يغيب عنه مثقال ذرة في السماوات ولا في الأرض.

ومن الطباق بين الفعلين في سورة غلفر قوله تعالى: فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْحَقِّ مِنْ عِنْدِنَا قَالُوا اقْتُلُوا أَبْنَاءَ الَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ وَاسْتَحْيُوا نِسَاءَهُمْ وَمَا كَيْدُ الْكَافِرِينَ إِلاَّ فِي ضَلاَلٍ (غافر: ٢٥).

وتتمثل ظاهرة الطباق بين اللفظين في الآية الكريمة من الفعلين: (اقتلوا) و (استحيوا). والخاصية الدلالية لهذه الظاهرة تبرز الإشعار بالسيطرة وإظهار القدرة على الغير. وعن ابن عباس رضي الله عنهما في قوله تعالى "قالوا اقتلوا" بمعنى: أعيدوا عليهم القتل كالذي كان أولا، يريد أن هذا قتل غير الأول. فجعل الله كيد فرعون وأعوانه في ضياع[٥]

ومن ظواهر المطابقة بين الفعلين في هذه السورة قوله تعالى: وَقَالَ فِرْعَوْنُ ذَرُونِي أَقْتُلْ مُوسَى وَلْيَدْعُ رَبَّهُ إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُبَدِّلَ دِينَكُمْ أَوْ أَنْ يُظْهِرَ فِي الأَرْضِ الْفَسَادَ (غافر: ٢٦).

يُستنتَج ظاهرة المطابقة بين الفعلين: (نُهِيتُ) و (أُمِرْتُ)، وتتمثل الخاصية الدلالية للطباق في هذا الصدد في أنه يبرز المنهج القرآني في إصدار الأمر والنهي، وأن الأمر والنهي في هذه المعاجلة عام، ولم يكن خاصا به صلى الله عليه وسلم، لأن

[٥] , الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (جار الله) الكشاف, المكتبة الشاملة, الإصدار الثني: ١٠٤١٦

التوحيد عقيدة عامة لجميع الأنبياء والرسل، وقد أمروا قومهم بالسير على منواله.

ومن المطابقة بين الفعلين في سورة غافر قوله تعالى: هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ فَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (غافر: ٦٨).

وتتمثل ظاهرة الطباق في الآية الكريمة، بين الفعلين: (يحيي) و (يميت)، ففي الطباق دلالة على أن الإماتة والإحياء بيد الحق سبحانه وتعالى، وأنه إذا أراد شيئا فإنما يقول له كن فيكون، فلا يحتاج في تكوينه إلى عدة وتجشم كلفة.[٦]

ومن صور المطابقة بين الفعلين في السورة قوله تعالى: فَلَمَّا رَأَوْا بَأْسَنَا قَالُوا آمَنَّا بِاللَّهِ وَحْدَهُ وَكَفَرْنَا بِمَا كُنَّا بِهِ مُشْرِكِينَ (غافر: ٨٤).

يُستنتج من الآية الكريمة ظاهرة المطابقة بين الفعلين: (آمنا) و (كفرنا)، وتتمثل الخاصية الدلالية للطباق في هذا الصدد، في إبراز الاعتراف الزائف الذي لا يُجدي، حيث نطق الكفار بكلمة الإيمان بعد مشاهدة الهلاك والتيقن من عدم الانفلات منه "فلما رأوا بأسنا" أي شدة عذابنا، ومنه قوله تعالى "بعذاب بئيس"، وعندئذ "قالوا آمنا بالله وكفرنا بما كنا به مشركين" وهذا الإيمان لا يغني عنهم من عذاب الله من شيء، لعدم إخلاص النية فيه، وإنما يتقبل الله من المتقين.[٧]

٣. الطباق المزدوج (فعل\اسم، وسطحي\عميق):

ترد صورة الطباق أحيانا مزدوجة بين الفعل والاسم، أو بين الاسم والفعل، أوبين البنيتَيْن: السطحية، والعميقة كما سيتضح ذلك في النص المدروس. ومن هذه الصورة

---

[٦] البيضاوي، عبد الله بن عمر بن محمد (ناصر الدين), أنوار التنزيل وأسرار التأويل, المكتبة الشاملة, الإصدار الثاني: ١٣٤١٥

[٧] العمادي، محمد بن محمد بن مصطفى (أبو السعود) , إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم, المكتبة الشاملة, الإصدار الثاني: ٤٦١٦

قوله تعالى: يَوْمَ تُوَلُّونَ مُدْبِرِينَ مَا لَكُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ عَاصِمٍ وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ (غافر: ٣٣).

وتتمثل ظاهرة المطابقة في الآية الكريمة بين اللفظين المختلفين (يضلل) و (هاد)، فالكلمة الأولى فعل مضارع، والثانية اسم فاعل. وتظهر الخاصية الدلالية من هذه الآية في توضيح أن الهداية بيد الله، ومن أضله الله فلا هادي له. ورد في الآية الحديث عن أهوال يوم القيامة "يوم التناد" والكلمة (التناد) من ندَّ البعير: إذا هرب، وبهذا المعنى فسر ابن عباس والسُّدِّي هذه الآية. وروت هذه الفرقة حديثا في هذا المعنى: أن الله تعالى إذا طوى السموات نزلت ملائكة كل سماء، فكانت صفًّا بعد صف مستديرة بالأرض التي عليها الناس للحساب؛ فإذا رأى الخلق هول القيامة، وأخرجت جهنم عنقا إلى أصحابها، فرَّ الكفار وندُّوا مدبرين إلى كل جهة، فتردهم الملائكة إلى المحشر: لا عاصم لهم، والعاصم المنجي. [٨]

ومن ظواهر المطابقة بين اللفظين المختلفين في هذه السورة قوله تعالى: وَإِذْ يَتَحَاجُّونَ فِي النَّارِ فَيَقُولُ الضُّعَفَاءُ لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا إِنَّا كُنَّا لَكُمْ تَبَعًا فَهَلْ أَنْتُمْ مُغْنُونَ عَنَّا نَصِيبًا مِنَ النَّارِ (غافر: ٤٧).

يُستنتَج من الآية الكريمة تجليات المطابقة بين اللفظين المختلفين:(الضعفؤ) و (الذين استكبروا)، فالأول اسم ظاهر، والثاني يراد به الرؤساء، وتكون المطابقة هنا بين (الضعفاء) و (الرؤساء)، وتتمثل الخاصية الدلالية لهذه المطابقة في توضيح الحوار العقيم بين التابع والمتبوع. والمعنى: أذكر يا محمد لقومك إذ يتحاجون، أي يحاجج بعضهم بعضا، ثم شرح خصومتهم، وذلك أن الضعفاء يقولون للرؤساء "إنا كنا لكم تبعا"

[٨] الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف (أبوزيد), الجواهر الحسان في تفسير القرآن, المكتبة الشاملة, الإصدار الثاني: ٣٤٤\٣

قال الزمخشري: تبعا كخدم في جمع خادم، أو ذوي تبع، أي أتباع، أو وصفا بالمصدر "فهل أنتم مغنون عنا نصيبا من النار"، أي فهل تقدرون على أن تدفعوا أيها الرؤساء عنا نصيبا من العذاب.[٩]

ومن تجليات المطابقة بين اللفظين المختلفين في سورة غافر، قوله تعالى: إِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ لاَ رَيْبَ فِيهَا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يُؤْمِنُونَ (غافر: ٥٩).

وتتجلى صورة المطابقة في هذه الآية الكريمة بين البنيتين: إحداهما عميقة (الذين ءمنوا وعملوا الصلحت)، والتي تظهر بمعنى (المطيعون)، والأخرى سطحية (المسئ)، أي ما يستوي الأعمى الذي لا يبصر شيئا، وهو مثل الكافر الذي لا يتأمل حجج الله بعينيه، فيتدبرها ويعتبر بها، فيعلم وحدانيته وقدرته على خلق ما شاء من شيء، ويؤمن به ويصدق. والبصير الذي يرى بعينيه ما شخص لهما ويبصر، وذلك مثل للمؤمن الذي يرى بعينيه حجج الله، فيفكر فيها ويتعظ، ويعلم ما دلت عليه من توحيد صانعه، وعظيم سلطانه، وقدرته على خلق ما يشاء.[١٠]

٤. المطابقة بين الظَّرْفَيْن:

ويعني الباحث هنا بالظرفين: وجود التطابق بين الظرفين بغض النظر عن كونهما زمانيين أو مكانيين؛ فقد يكون اللفق ظرف زمان ويكون ضده ظرف مكان أو العكس، وقد ترد صورة الطباق بين الظرفين زمانيين، كما قد تكون بين الظرفين المكانيين.

لاحظ الباحث ورود المطابقة بين الظرفين في سورة غافر من قوله تعالى: النَّارُ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا غُدُوًّا وَعَشِيًّا وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ أَدْخِلُوا آلَ فِرْعَوْنَ أَشَدَّ الْعَذَابِ (غافر: ٤٦).

لقد وردت صورة الطباق في الآية الكريمة بين الظرفين الزمانيين (غُدُوًّا) و (عشيًّا) للدلالة على تعيين المرة والحالة الزمنية. يقول الله سبحانه وتعالى مبينا عن سوء العذاب

---

[٩] الرازي، أبو عبد الله محمد بنالحسين (فخر الدين) , مفاتيح الغيب, المكتبة الشاملة, الإصدار الثاني:٣٤٣\١١٣

[١٠] الطبري، محمد بن جرير بن يزيد (أبو جعفر)، جامع البيان في تأويل القرآن، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٤٠٥\٢١

الذي حل بالأشقياء من قوم فرعون، ذلك الذي حاق بهم من سوء عذاب الله النار يعرضون عليها لما هلكوا وأغرقهم الله. جعلت أرواحهم في أجواف طير سود، فهي تعرض على النار كل يوم مرتين "غدوا وعشيا" إلى أن تقوم الساعة.[١١]

ومن الطابقة بين الظرفين في هذه السورة قوله تعالى: فَاصْبِرْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ (غافر: ٥٥).

تتمثل ظاهرة المطابقة في الآية الكريمة بين الظرفين (العشي) و (الإبكار)، وقد وردت الصورة الطباقية للدلالة على تعيين زمن العبادة للرسول صلى الله عليه وسلم، بمعنى: وصل بالشكر منك لربك "بالعشي" وذلك من زوال الشمس إلى الليل، (والإبكار)، وذلك من طلوع الفجر الثاني إلى طلوع الشمس. وقد وجه قوم الإبكار إلى أنه من من طلوع الشمس إلى ارتفاع الضحى، وخروج وقت الضحى، والمعروف عند العرب الأول.[١٢]

٥. طباق السلب:

سبقت الإشارة إلى أن الطباق هو الجمع بين الضدين من نوع واحد، أو نقيضين أحدهما مثبت، والآخر منفي، أو أحدهما أمر والآخر نهي. ويسمى النمط الثاني طباق السلب، وقد ورد هذا النمط من الطباق في سورة غافر من قوله تعالى: وَاللَّهُ يَقْضِي بِالْحَقِّ وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ لاَ يَقْضُونَ بِشَيْءٍ إِنَّ اللَّهَ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (غافر: ٢٠).

تتمثل ظاهرة طباق السلب بين الفعلين المثبت (يقضي) والمنفي (لايقضي)، و المستوى الدلالي لهذه الصورة يبين أن الله يحكم بالعدل، بخلاف الذين يعبدهم المشركون من أصنام وأوثان، فإنهم "لايقضون بشيء" لأنهم لا يسمعون، ولا يبصرون، وهم لن يخلقوا ذبابا ولو اجتمعوا له، (الاية ٧٣ في سورة الحج). وقد يُستنتج من جملتي "والله يقضي بالحق"،وجملة "والذين يدعون من دونه" إثبات الحكم الحق لله عز وجل، ونفيه عن غيره

---

[١١] المصدرنفسه: ٣٩٥\٢١

[١٢] المصدر نفسه: ٤٠٣\٢١

من الأوثان، حيث ورد قصر القضاء على الله تعالى دون الأصنام.[١٣]
ومنه قوله تعالى: وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلاً مِنْ قَبْلِكَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا عَلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ (غافر: ٧٨).

تتجلى المطابقة في الآية الكريمة بين الفعلين: الفعل المثبت (قصصنا) والفعل المنفي (لم نقصص)، وتتمثل الخاصية الدلالية للمطابقة في إبراز التسلية للرسول المصطفى صلى الله عليه وسلم، حيث يخبر تعالى رسوله بأنه أرسل من قبله رسلا كثيرين منهم من قص خبرهم. ومنهم من لم يقصص. قال ابن كثير معبرا عن الرسل الذين لم يقصص القرآن أخبارهم، بأنهم أكثر ممن ذكر بأضعاف أضعاف، إذ لم يذكر في القرآن إلا خمسة وعشرون نبيا ورسولا.[١٤]

والجدول التالي يوضح شكل الطباق، ونوعه وكمّ وروده والنسبة المائوية، ثم المجموع الكلي لهذه الظواهر الواردة في سورة غافر:

[١٣] الجزائري، أبوبكر جابر (الشيخ), أيسر التفاسير, ط١, دار لينا, دمنهور, ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م: ١١٧٢

[١٤] المصدر نفسه: ١١٨٦

شكل الطباق	نوعه	عدد وروده	النسبة المائوية	المجموع الكلي
1.الطباق بين الاسمَيْن	الإيجاب	8	%26،7	30
2.الطباق بين الفعلَيْن	"	6	%20،0	"
3.الطباق المزدوج	"	3	%10،0	"
4.الطباق بين الظرفَيْن	"	2	%6،7	"
5.النفي والإثبات	"	2	%6،7	"

يُستنتَج من الجدول السابق أن ظاهرة الطباق بين الاسمين أكثر ورودا بنسبة٢٦،٧٪، ما يدل على أن منهج السورة في توظيف الطباق يميل إلى الجانب الذهني العقلاني، ولا غرابة في ذلك، لأن القرآن الكريم يخاطب البشر المكلف إليه الأوامر والنواهي، وهو المُلْزَم عليه الطاعة وترك المعاصي وفقا لما ورد في التشريع الإسلامي، سعيا إلى تحقيق القيم الإنسانية للوصول إلى سعادة الدارين. تليها بالدرجة الثانية في الشيوع، ظاهرة الطباق بين الفعلين بنسبة ٢٠،٠٠٪، وهو عدد متوسط، يُلمَس منه مدى اهتمام القرآن بالجانب الحركي الانفعالي، لأن العبادات تتطلب الحركة والمثابرة للقيام بالعمل الصالح؛ تليها بالدرجة الثالثة في الورود كل من ظاهرة الطباق المزدوج بني الاسم والفعل، أو بين البنية السطحية والبنية العميقة، حيث وردت بنسبة ١٠،٠٠٪، ثم ظاهرة الطباق بين الظرفين بنسبة ٦،٧٪، كما وردت ظاهرة الطباق بين النفي والإثبات بنفس

الكمية ٦،٧٪، ولعل السبب لذلك يرجع إلى عناية السورة بالحيز الزمني الذي تتم منه أداء الصلوات المفروضة، أضف إلى ذلك ما امتازت به السورة من توظيف الأساليب الخبرية، والتي تتماشى في سياقاتها مع الإثبات والنفي.

خاتمة البحث

ورد الطباق بنمطيْه الإيجاب والسلب في أشكال مختلفة في سورة غافر. وكان منهج السورة في توظيف ظاهرة الطباق يمثل دوره في تحسين النص القرآني، كما يبرز خاصية دلالية وفقا لوروده في سياق هذه السورة، بما فيه من التبشير والتنذير، أو الإخبار عن حادثة، أو إصدار الأوامر والنواهي.

وقد وردت ظاهرة الطباق في النص المدروس مختلفة الصور، عبر المطابقة بين الاسمَيْن، أو الفعلَيْن، أو الظرفَيْن، وقد تكون مزدوجة بين الفعل والاسم، أو بين البنيتَيْن السطحية والعميقة على حسب ورودها في السورة، لإبراز خاصية دلالية معينة.

وتتمثل هذه المستويات الدلالية في إظهار العلاقة بين اللفظَيْن المتضادَيْن، وغالبا ما توحي هذه العلاقة إلى أن الجزاء من جنس العمل، وقد عبرت كذلك عن الدعوة التأملية، وتعيين المرة وزمان الحدث إن ظهرت المطابقة بين الظرفين. وقد وردت جميع هذه الصور وفقا لمتطلبات الدراسة الألسنية النصية من توظيف أساليب خبرية أو إنشائية.

هذا، وقد توصل البحث إلى نتائج منها ما يلي:

ا.تعددت أشكال الطبابق في سورة غافر بنمطَيْه الإيجابي والسلبي

ب.أسهم الطباق في تشكيل البِنَى الدلالية وفقا لوروه في النص المدروس

ج.ورد الطباق بين الاسمين بنسبة كبيرة، ما يدل على أن منهج السورة في توظيف الظاهرة يميل إلى الجانب الذهني العقلاني

د.امتازت السورة بتوظيف الأساليب الخبرية، والتي تتماشى مع الظواهر الطباقية في سياقاتها إثباتا ونفيا.

وأخيرا يوصي الباحث إخوته الدارسين، بأن يشمروا عن سواعد الجد في البحث والتنقيب عن ظاهرة الطباق، وغيرها من الظواهر الأسلوبية الواردة في القرآن الكريم، بغية كشف ما امتاز به الأسلوب القرآني من نواحي الإعجاز البياني، ما يبرز القيم التعبيرية البليغة والمتميزة الواردة في آي الذكر الحكيم.

المصادر والمراجع

١. ابن منظور، لسان العرب، مادة (طبق), ط١, دار صادر, بيروت,
٢. ابن الأثير الكاتب، المثل السائر في آداب الكاتب والشاعر، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني
٣. البيضاوي، عبد الله بن عمر بن محمد (ناصر الدين)، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني:
٤. التونسي، ابن عاشور، التحرير والتنوير، المكتبة الشاملة الإصدار الثاني:
٥. الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف (أبوزيد)، الجواهر الحسان في تفسير القرآن، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني:
٦. الجزائري، أبوبكر جابر (الشيخ), أيسر التفاسير, ط١, دار لينا, دمنهور, ١٤٢٣هـ
٧. الرازي، أبو عبد الله محمد بنالحسين (فخر الدين)، مفاتيح الغيب، المكتبة الشاملة،
٨. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (جار الله) الكشاف، المكتبة الشاملة، الإصدار الثني:
٩. الطبري، محمد بن جرير بن يزيد (أبو جعفر)، جامع البيان في تأويل القرآن، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني:

١٠. العمادي، محمد بن محمد بن مصطفى (أبو السعود)، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: ٤٦\٦
١١. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني.

السيّد محمد عميم الإحسان ومؤلفاته في التفسير وأصوله باللغة العربيّة

محمد غلام الرحمن و شريفة نور شهباني بنت سيّد بدين

ملخص البحث:

يعدُّ السيد محمد عميم الإحسان من الهداة الأعلام المبرزين في شبه القارّة الهندية في القرن التاسع عشر الميلادي. وله أثر عظيم ودور كبير في نشر العلوم الشرعية والدراسات الإسلاميّة في جمهوريّة بنغلاديش الشعبيّة. وهذا البحث يهدف إلى الوقوف على الحياة العلمية والعملية للسيّد محمد عميم الإحسان مع التعرّف على أبرز جهوده التي بذلها في خدمة التفسير وأصوله باللغة العربيّة تدريساً وتأليفاً. وقد توصّل البحث إلى كون السيّد محمد عميم الإحسان صاحب اللسان العربي الفصيح، وعالماً كبيراً، وخادماً مخلصاً للقرآن الكريم والسنّة النبويّة.

مقدّمة البحث:

الحمد لله ربّ العالمين، والعاقبة للمتقين، والصلاة والسلام على سيّد المرسلين، وعلى آله وأصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. أمّا بعد: فإنّ للعلم مكانة عظيمة في الإسلام، فقد رفع الله شأن العلماء، وقرن شهادتهم بشهادته في إثبات وحدانيته سبحانه وتعالى حيث قال: ﴿شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ ۚ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ [آل عمران:١٨].

فلأهل العلم جهد كبير، وأثر عظيم في نقل هذا الدين، وإيصاله إلى الناس بصورة صافية نقية، ولهم جهد في الذود عن حمى هذا الدين من دسائس المبطلين وتحريف

المغالين من الملاحدة والزنادقة والمبتدعة وغيرهم. ومن هؤلاء الهداة الأعلام المبرزين في القرن التاسع عشر الميلادي السيد محمد عميم الإحسان المجددي البركتي المتوفي عام (١٣٩٥هـ/ ١٩٧٤م).

وله أثر عظيم ودور كبير في نشر العلوم الشرعية والدعوية في جمهورية بنغلاديش الشعبية، وقد بارك الله فيه وفي أوقاته ونفع به، فاستفاد منه خلق كثير في حياته، ولايزالون ينتفعون من مؤلفاته بعد وفاته، فله – رحمه الله – مؤلفات كثيرة تربو على مائة مؤلف في سائر فنون الشريعة، فله مؤلفات عديدة في التفسير والحديث وعلومهما وفي الفقه وأصوله وفي محاسن الدين وآدابه وغير ذلك، وهي سهلة الأسلوب قريبة المأخذ، واضحة المعاني، جامعة شاملة.

وهذا البحث يهدف إلى الوقوف على الحياة الشخصية والعلمية والعملية للسيّد محمد عميم الإحسان وأبرز صفاته ومناقبه ومنزلته ومكانته في العلم، مع التعرف على أبرز الجهود التي بذلها السيّد محمد عميم الإحسان في نشر العلوم الشرعية عامة وفي الدراسات التفسيرية خاصة.

وتعتمد هذه الدراسة علي المنهج المكتبيّ والميدانيّ؛ أمّا المنهج المكتبيّ فهو بالرجوع إلى المصادر والمراجع التي كُتبت عن السيد محمد عميم الإحسان ومؤلفاته ومصنفاته بجميع أنواعها وأشكالها. وأما المنهج الميدانيّ فهو بالرجوع إلي المقابلات والاتصالات المباشرة وغير المباشرة مع بعض أقربائه وأحفاده وتلامذته الذين مازالوا على قيد الحياة، والزيارة إلى بلده وقريته التي تركت فيها آثاره العلميّة والدعويّة، ومحطّته الأخيرة التي فاضت فيها روحه الطاهرة.

وهذا البحث يشتمل على مقدّمة ومبحثان وخاتمة؛ أمّا المقدّمة فقد ذكر الباحث فيها خلفيّة البحث وأهمية الموضوع، ومشكلة البحث وأهدافه، ومنهج البحث الذي يسير عليه الباحث في إنجازه. وفي المبحث الأوّل بيّن الباحث فيها نبذة عن حياة السيّد محمّد

عميم الإحسان، والمبحث الثاني بيّن مؤلفات السيّد في التفسير وأصوله باللغة العربيّة. وفي الخاتمة فقد ذكر الباحث فيها أهم النتائج التي توصّل إليها من خلال هذه الدراسة المتواضعة، وأتبع الخاتمة بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها الباحث عند القيام بالبحث. والله الموفق والمعين.

المبحث الأوّل: حياة السيّد محمد عميم الإحسان

إن السيّد محمد عميم الإحسان يُعدُّ واحداً من الشخصيات العلمية المتميزة البارزة في تاريخ شبه القارّة الهندية، أتقن العديد من العلوم والمعارف الإسلامية كالتفسير والحديث، واللغة والفقه، والتجويد والقراءات وغيرها من العلوم الإسلامية. وقد مارس في حياته الأعمال الجليّة، والمناصب الدينية العالية كالتدريس والإفتاء والخطابة، وجاهد بقلمه ولسانه وعلمه وبيانه، وبيّن الصواب والفلاح، ونصح الأمّة.

أوّلا: اسمه: هو السيد محمد عميم الإحسان بن السيد عبد المنّان المجددي البركتي الحنفي.[١٥] وكان اسمه الأصلي «محمد»، ولقبه «عميم الإحسان».[١٦] يقول السيد محمد عميم الإحسان عن لقبه: سمعت عن عمّي السيّد عبد الديّان يقول: إنّ جدّتي قد رأت رؤية صالحة قبل ولادتي، بُشّرت فيها بأنّ سيكون لقبي «عميم الإحسان».[١٧] والبركتي؛ لأنه بايع في التصوّف على يد الشيخ السيد بركت علي شاه. والمجدّدي؛ لأنه

---

[١٥] – السيد محمد عميم الإحسان. (د.ت). إتحاف الأشراف بحاشية الكشاف. (د.ط). حسينية كتب خانه. داكا – بنغلاديش. صـ٢.

[١٦] – السيد محمد عميم الإحسان. (١٣٧٣هـ). فقه السنن والآثار. (د.ط). المطبعة المجيدية. كانفور – الهند. صـ ٣٨٨.

[١٧] – انظر: محمد سراج الإسلام العميمي. (٢٠١٠م). الكوكبان المنوران. الطبعة الأولى. مفتي منزل. داكا – بنغلاديش. صـ١٤.

كان من طريقة المجددية النقشبنديّة. والحنفيّ؛ لأنه كان يتبع المذهب الحنفيّ.[١٨]

ثانياً: مولده: وكان مولد السيّد محمد عميم الإحسان يوم الإثنين في ليلة الاثنين والعشرين من شهر الله المحرّم عام ١٣٢٩هـ، الموافق ٢٤ من يناير عام ١٩١١م، في ولاية «**بيهار**» من الهند في محافظة «**مونغ**» بالقرية«**فاجنا**».[١٩]

ثالثاً: نسبه: وقد انتمى السيد محمد عميم الإحسان إلى أصول عربيّة عريقة وكان من الأسر الكريمة، طيبة الأخلاق، محمودة السيرة حسنة السمعة، المتمسّكة بالأخلاق الإسلامية. ونسبه يصل إلى الإمام السيد أبي الحسن الزيد الشهيد بن الإمام السيد زين العابدين بن سيد الشهداء الإمام الحسين بن بنت الرسول «صلّى الله عليه وسلّم» السيدة البتول السيدة فاطمة وأسد الله الغالب علي بن أبي طالب، ولذا كانوا يستعملون سلفه الصالح قبل أساميهم لفظ «**السيد**».[٢٠]

رابعاً: مذهبه الفقهيّ: كان السيد محمد عميم الإحسان المجددي البركتي حنفي المذهب؛ لأنه تفقّه على هذا المذهب، ودرّسه وأفتى به، وصنّف الكتب الفقهية في المذهب الحنفي، وهو صاحب العقل الراجح والفكر المستنير، لم يكن يتعصب للمذهب الحنفي ولا لغيره، بل كان يكره التعصب والهوى ولاينتصر لغير الدليل.

وقد أثني السيّد على الإمام أبي حنيفة بقوله: هو الإمام سراج الأمة فخر الأئمة أبو حنيفة النعمان بن ثابت، والكلام في مناقبه مما لا يمكن الاستقصاء فيها وقد كسر عليها

---

[١٨] – انظر: أبو الفيض: محمد أمين الحق. (١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م). المفتي السيد محمد عميم الإحسان: حياته وإسهاماته. الطبعة الأولى. المؤسسة الإسلامية بنغلاديش تحت رعاية وزارة الأوقاف. داكا – بنغلاديش. صـ ١٧.

[١٩] – انظر: محمد أمين الحق. المفتي السيد محمد عميم الإحسان: حياته وإسهاماته. صـ ٢٠.

[٢٠] – انظر: محمد سراج الإسلام العميمي. الكوكبان المنوران. صـ ١٥.

الأئمة عدة مجلّدات ومع ذلك لم يؤدوا عشر أعشار مناقبه (المتوفى: ١٥٠هـ).[٢١]

خامساً: أداء الحج والعمرة: وقد أدّى السيد محمد عميم الإحسان فريضة الحج ثلاث مرات في حياته، والمرة الرابعة أعدّ كلّ الأشياء لأداء الحجّ، ولكنّه لم يستطع أداء الحج؛ لأنه عاجلته المنية. وذهب للحج للمرة الأولى سنة ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م والمرة الثانية سنة ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م مع الأسرة، والمرة الثالثة سنة ١٣٩٠هـ/١٩٧١م.[٢٢]

سادساً: وفاته: بعد حياة حافلة بالطلب الجاد للعلم، والبحث الدؤوب عن المعرفة، وتحصيل العلوم، منذ النشأة ونعومة الأظفار، ثم التحول إلى مرحلة العطاء غير المحدود، لقي ربّه إمامنا الجليل السيد محمد عميم الإحسان بمدينة داكا، في جمهورية بنغلاديش الشعبية، يوم العاشر من شهر شوال سنة ١٣٩٥هـ، الموافق ٢٧ من أكتوبر ١٩٧٤م.[٢٣] وتم أداء صلاة الجنازة عليه في المسجد «**بيت المكرم**»، ودفن في الحجرة التي كانت بجنب المسجد الذي أسسه بنفسه في كلوتولا بمدينة داكا، واسمه «**مسجد المفتي الأعظم**».[٢٤] رحمه الله رحمة واسعة.

المبحث الثاني: جهود السيّد في التفسير وأصوله

ومن المعلوم أن للعلماء دورا كبيرا وجهودا جبارة في تدوين التفاسير وتعليمها وترسيخها

---

[٢١] – السيد محمد عميم الإحسان. إتحاف الأشراف بحاشية الكشاف. صـ ١٩، حاشية:٩.

[٢٢] – انظر: محمد سراج الإسلام العميمي. الكوكبان المنوران، صـ ٥٦.

[٢٣] – انظر: السيد محمد عميم الإحسان. (١٤٣٣هـ/٢٠١٢م). ميزان الأخبار في مصطلح أهل الأثر. الطبعة الأولى. دار البصائر. القاهرة – مصر. صـ ٣١.

[٢٤] – انظر: محمد أمين الحق. المفتي السيد محمد عميم الإحسان : حياته وإسهاماته. صـ ٨٢.

في الأجيال اللاحقة، ومن هؤلاء الأئمة: السيّد محمد عميم الإحسان، صاحب التصانيف والتآليف المفيدة النافعة في التفسير وأصوله، والتجويد والقراءات ورجالها، والحديث والفقه وغيرها.

أوّلاً: مؤلّفات السيّد في علم التفسير

إنّ السيّد محمد عميم الإحسان له جهود جبارة في خدمة التفسير وعلوم القرآن، وكان يدرّس مادّة التفسير في مراحل مختلفة في المدرسة العالية بداكا، بنغلاديش من سنة ١٩٤٣م إلى ١٩٦٩م قبل الوصول إلى سن التقاعد من التدريس رسميّا، وكان يجمع كتب التفاسير بوسائل مختلفة ويراجعها في أيام حياته،[٢٥] ويؤلف المؤلفات في الدراسات التفسيرية، وله ثلاث مؤلفات في علم التفسير، سيتناول الباحث في السطور التالية نبذة عن هذه المؤلفات:

الأول: الإحسان الساري بتوضيح تفاسير صحيح البخاري

السيّد محمد عميم الإحسان قد شرح الروايات والأحاديث التي أورد الإمام محمد بن إسماعيل البخاري في كتاب التفسير من صحيحه، وسمّاه «**الإحسان الساري بتوضيح تفاسير صحيح البخاري**».[٢٦] وهذا الكتاب لم يطبع حتى الآن، ولم يعثر الباحث عليه بين المطبوعات والمخطوطات، وكم كان الباحث يتطلّع للبحث عنه والحصول عليه ولم يجده.

الثاني: الوصّاف بحاشية الكشاف

وقد شرح السيّد محمد عميم الإحسان سورة الفاتحة من تفسير الكشاف للعلامة جار الله

---

[٢٥] – محمد أمين الحق. المفتي السيد محمد عميم الإحسان: حياته وإسهاماته. صـ ٦٨.

[٢٦] – السيد محمد عميم الإحسان. فقه السنن والآثار. صـ ٣٩٢.

الزمخشري باللغة الأردية في رسالة صغيرة، وسمّاه «**الوصّاف بحاشية الكشاف**».[٢٧] وكان هذا الكتاب من المقررات الدراسية لمرحلة العالم (الثانويّة) في بنغلاديش وباكستان.[٢٨] ولكن لم يعثر عليه الباحث بين المطبوعات والمخطوطات، وكم كان الباحث يتطلّع للبحث عنه والحصول عليه ولم يجده.

الثالث: إتحاف الأشراف بحاشية الكشّاف

وقد وضع السيّد محمد عميم الإحسان حاشية على سورة آل عمران من تفسير الكشاف للعلامة جار الله الزمخشري باللغة العربية، وسمّاه «**إتحاف الأشراف بحاشية الكشّاف**». ومن المعلوم أن لتفسير الكشاف للعلامة جار الله الزمخشري من المزايا والخصائص التي امتاز بها حتى صار هو المثل الأعلى في تبيين الأساليب البيانية والبلاغات التي تتلألأ بروقها الخاطفة من أسمى القرآن الحكيم.

وكان هذا الكتاب من المقررات الدراسية لمرحلة الفاضل (الماجستير) في قسم التفسير من الجامعات والمدارس الإسلاميّة في جمهورية بنغلاديش الشعبية. ومن هذا المنطلق ألّف السيّد محمد عميم الإحسان هذا الكتاب ليسهل تناوله على الطلاب من تفسير الكشاف، كما صرح بذلك المؤلّف في مقدمة كتابه بقوله: «إنه قد سنح لي أن أعلق على تفسير السورة الزهراء آل عمران تعليقا مفيدا، أبين ما اشتمل عليه الكشاف من المسائل الغامضة الدقيقة ... وأناقشه في اعتزاله حتى يسهل على التلاميذ كل مشكل عويص منها...».[٢٩]

---

[٢٧] – انظر: محمد أمين الحق. المفتي السيد محمد عميم الإحسان: حياته وإسهاماته. صـ ٢٤٦-٢٤٧.

[٢٨] – انظر: المرجع السابق. صـ ٢٤٦.

[٢٩] – السيد محمد عميم الإحسان. إتحاف الأشراف بحاشية الكشاف. صـ ٢.

واسم الكتاب كاملاً «**إتحاف الأشراف بحاشية الكشاف**»، وقد ذكر هذا الاسم الدكتور محمد عبد الباقي في كتابه،[٣٠] والدكتور أمين الحق ذكر اسم الكتاب في كتابه[٣١] «**الإتحاف الأشراف**»،[٣٢] ولكن السيّد محمد عميم الإحسان ذكر بنفسه اسم كتابه «**الإتحاف بحاشية الكشاف**».[٣٣]

والكتاب طبع عدة طبعات: منها طبع في المطبعة الحسينية بداكا، بنغلاديش، سنة ١٩٤٨م، وطبع أيضا في المطبعة المجيدية في بلدة كانفور من الهند بإشراف محمد شفيع، ولم يذكر فيها سنة الطبع والتاريخ، وهذا الكتاب الوحيد من مؤلفاته في التفسير متداولة الآن والبواقي من ضمن المفقودات.

ثانياً: مؤلّفات السيّد في علم أصول التفسير

السيّد محمد عميم الإحسان ألّف كتاباً واحداً في علم أصول التفسير، ألا وهو «**التنوير في أصول التفسير**»، وقد انتهى المؤلّف من تأليفه ليلة عيد الأضحى سنة ١٣٦٨ من هجرة المصطفى «صلّى الله عليه وسلّم»، والكتاب فيه مقدمة وأحد عشر فصلاً وخاتمة.

يقول المؤلّف في مقدّمة كتابه: «فيقول عبد ربه الولي السيد محمد عميم الإحسان بن السيد عبد المنّان المجددي البركتي الشهير بالمفتي عاملهما الله تعالى بلطفه الجلي والخفي، هذا جزء لطيف في علوم التفسير سميته التنوير في أصول التفسير مرتباً على

---

[٣٠] – انظر: محمد عبد الباقي. ممارسة الأدب الإسلامي في اللغة العربية والفارسية والأردية. صـ ٤٤.

[٣١] – انظر: محمد أمين الحق. المفتي السيد محمد عميم الإحسان: حياته وإسهاماته. صـ ٢٤٧.

[٣٢] – هذا باللغة البنغالية. والصواب «إتحاف الأشراف».

[٣٣] – انظر: السيد محمد عميم الإحسان. فقه السنن والآثار. صـ ٣٩٢.

فاتحة وأحد عشر فصلاً وخاتمة وذلك سنة ١٣٦٨هـ».[٣٤]

وقد أحاط الكتاب بجميع الموضوعات المتعلقة بعلم أصول التفسير وعلوم القرآن على وجه التقريب، والنسخة التي اطلع عليها الباحث هي التي طبعت في المطبعة المجيدية في بلدة كانفور من الهند سنة ١٩٥٨م. وقد استفاد المؤلّف فيه من كتاب البرهان في علوم القرآن للزركشي، والإتقان في علوم القرآن للسيوطي، والفوز الكبير في أصول التفسير للشيخ ولي الله الدهلوي، وإحياء علوم الدين للإمام الغزالي، وحجة الله البالغة للشيخ ولي الله الدهلوي ورتبه بأسلوب ممتع جيد.[٣٥]

وكتاب: «**التنوير في أصول التفسير**» قد طبع في قرآن منزل، بابو بازار، داكا، بنغلاديش، سنة ١٩٤٨م، وطبع أيضا في المطبعة المجيدية بكانفور من الهند، بإشراف السيد نعمان الزيدي، سنة ١٩٥٢م، ثم طبع مرة أخرى في نفس المطبعة سنة ١٩٥٨م. وكان من كتب المقررات الدراسية لمرحلة الليسانس في الجامعات والمدارس الإسلاميّة في جمهورية بنغلاديش الشعبية. وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة البنغلالية مولانا كرامت علي النظامي ومولانا عبد المنان، وطبع باسم (**تشريح التنوير في أصول التفسير**) في المكتبة المحمدية، داكا – بنغلاديش، سنة ١٩٨٤م، وترجمه أيضا إلى اللغة البنغالية مولانا محمد سراج الإسلام الفاروق وطبع في المكتبة شاه جلال، داكا – بنغلاديش.[٣٦]

---

[٣٤] – انظر: السيد محمد عميم الإحسان. (١٩٥٨م). التنوير في أصول التفسير. (د.ط). المطبعة المجيدية بكانفور من الهند. صـ٣.

[٣٥] – انظر: النظاميّ: مُحمد غلام الرحمن بن محمد عبد الحيّ النظاميّ. (١٤٣٧هـ/٢٠١٦م). النّتاج العلميّ لعلماء الهند في علم أصول التفسير. الطبعةُ الأولى. دارُ البصائر. القاهرة – جمهوريّة مصر العربيّة. صـ ٥٦.

[٣٦] – انظر: محمد عبد الباقي. ممارسة الأدب الإسلامي في اللغة العربية والفارسية والأردية. صـ ٧٧.

خاتمة البحث:

وقد توصّل الباحث بعد هذه الجولة الهادئة والدراسة الوجيزة إلى النتائج التالية:

أوّلاً: السيّد محمد عميم الإحسان أحد الأعلام الذين كان لهم دور هام وفاعل في خدمة الدراسات التفسيرية في شبه القارّة الهندية، فقد قدّم السيّد جهوداً واضحة جلية في الدراسات التفسيرية من التفسير وأصوله والتجويد والقراءات وغيرها.

ثانياً: كان السيّد محمد عميم الإحسان من العلماء الذين أثروا المكتبة الإسلامية بمؤلفات قيمة، وله مؤلفات كثيرة تربو على مائة مؤلف في سائر فنون الشريعة؛ فله مؤلفات عديدة في التفسير والحديث وعلومهما، وفي الفقه وأصوله، وفي محاسن الدين وآدابه وغير ذلك، وهي سهلة الأسلوب قريبة المأخذ، واضحة المعاني، جامعة شاملة.

ثالثاً: السيّد محمد عميم الإحسان له ستة مؤلفات في الدراسات التفسيرية: ثلاثة منها مطبوعة والباقي ما زال مخطوطاً، أمّا المطبوعة فهي: إتحاف الأشراف بحاشية الكشّاف، والتنوير في أصول التفسير، والتنضيد في التجويد. وأمّا غير المطبوعة فهي: الإحسان الساري بتفاسير صحيح البخاري، والوصّاف بحاشية الكشّاف، و ما لا يسع تركه للقارئ.

المصادروالمراجع:

١. أبو الفيض: د. محمد أمين الحق. (١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م). المفتي السيد محمد عميم الإحسان: حياته وإسهاماته. الطبعة الأولى. المؤسسة الإسلامية بنغلاديش تحت رعاية وزارة الأوقاف. داكا – بنغلاديش.

٢. البركتيّ: السيد محمد عميم الإحسان المجددي البركتيّ. (د.ت). إتحاف الأشراف بحاشية الكشاف. (د.ط). حسينية كتب خانه. داكا – بنغلاديش.

٣. البركتيّ: السيد محمد عميم الإحسان المجددي البركتيّ. (١٣٧٣هـ). فقه السنن والآثار. (د.ط). المطبعة المجيدية. كانفور – الهند. صـ ٣٨٨.

٤. البركتيّ: السيد محمد عميم الإحسان المجددي البركتيّ. (١٤٣٣هـ/٢٠١٢م). ميزان الأخبار في مصطلح أهل الأثر. الطبعة الأولى. دار البصائر. القاهرة – مصر.

٥. البركتيّ: السيد محمد عميم الإحسان المجددي البركتيّ. (١٩٥٨م). التنوير في أصول التفسير. (د.ط). المطبعة المجيدية بكانفور من الهند.

٦. البركتيّ: السيد محمد عميم الإحسان المجددي البركتيّ. (د.ت). التنضيد في التجويد. (د.ط). المطبعة المجيدية بكانفور من الهند.

٧. العميميّ: محمد سراج الإسلام. (٢٠١٠م). الكوكبان المنوران. الطبعة الأولى. مفتي منزل. داكا – بنغلاديش.

٨. محمد عبد الباقي. (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م). ممارسة الأدب الإسلامي في اللغة العربية والفارسية والأردية. الطبعة الأولى. المؤسسة الإسلامية بنغلاديش تحت رعاية وزارة الأوقاف. داكا – بنغلاديش.

٩. النظاميّ: مُحمد غلام الرحمن بن محمد عبد الحيّ النظاميّ. (١٤٣٧هـ/٢٠١٦م). النّتاج العلميّ لعلماء الهند في علم أصول التفسير. الطبعةُ الأولى. دارُ البصائر. القاهرة – جمهوريّة مصر العربيّة.

(محمد غلام الرحمن باحث الدكتوراه في كلية الدراسات الإسلامية المعاصرة– جامعة السلطان زين العابدين ماليزيا و أ. شريفة نور شهباني بنت سيّد بدين أستاذة مساعدة–في كلية الدراسات الإسلامية المعاصرة– جامعة السلطان زين العابدين– ماليزيا)

اشتراك المصدر الميمي واسمَ المكان في صيغة "مَفْعَل" في قصيدة كشف الغمة في مدح سيد الأمة لمحمود سامي البارودي

د. بلو محمد و مصطفى محمد كبير

ملخص البحث

إن هذه المقالة تحمل عنوان "اشتراك المصدر الميمي واسمَ المكان في صيغة "مَفْعَل" في قصيدة كشف الغمة في مدح سيد الأمة لمحمود سامي البارودي"، وتهدف إلى دراسة الألفاظ الواردة في القصيدة على وزن "مَفْعَل" لِتُمِيطَ لِثاما حاجبا عن الدارس منزلتَها بين المصدر الميمي واسم المكان في سياقات أبياتها، وتنتهج في الدراسة منهج استقراءٍ لاستخراج الصيغ في القصيدة ثم تدرسها دراسة صرفية، ويتم ذلك بتطبيق الدراسة على النتائج التي تم التحصيل عليها، وأنَّ المصدر الميمي على وزن "مَفْعَل" ورد في القصيدة خمس عشرة مرة، وأن اسم المكان ورد فيها ست عشرة مرة.

مقدمة

إن البارودي هو محمود سامي الجركسي المصري، الأديب الشاعر ومجدد الشعر العربي، ورائد النهضة الشعرية المعاصرة، وزعيم مدرسة البعث والإحياء، والقنطرة بين عصر الانحطاط وعصر النهضة.

ولد في اليوم السادس من شهر أكتوبر عام ثمان وثلاثين وثمان مائة وألف من الميلاد

في حي باب الخلق بالقاهرة بمصر لأبوين في بيت مؤثّل وأسرة ثرية من الجراسكة[٣٧] وكان أبوه حسن حسني بِكْ البارودي من أمراء المدفعية في عهد محمد علي باشا والي مصر، وكان جده لأبيه عبد الله بِكْ الجرسكي كشافا، وكان أحد أجداد الشاعر مراد بن يوسف شاويش ملتزما في العصر العثماني لبلدة (آيتاي البارود) إحدى بلاد محافظة البحيرة، ومن ثَمَّ لُقِّب جدُّه مراد بالبارودي نسبة إليها.

توفي والده وهو ابن سبعِ سنوات، فذاق طعم الحرمان منذ الصغر، لكنه أبى على نفسه إلا أن يكون فارسًا كأبيه مع ما عانى من مصاعب الحياة.[٣٨]

تلقى دروسه الأولية في البيت حتى بلغ الثانية عشر من عمره، فأخذ مبادئ العلوم على أساتذة كانوا يحضرون في منزله، ثم التحق بالمرحلة التجهيزية من "المدرسة الحربية المفروزة" عام ١٨٥١م وانتظم فيها يدرس فنون الحرب، وعلوم الدين واللغة والحساب والجبر، وتخرج فيها في السادسة عشرة من عمره، وقد قيل إنه تعاطى صناعة الشعر في أثناء دراسته، ولم يستطع استكمال دراسته العليا، والتحق بالجيش السلطاني.[٣٩]

وقد تجلت مواهبه الشعرية في سن مبكرة بعد أن استوعب التراث العربي وقرأ روائع

---

[٣٧] الجراكسة والترك هم آخر طبقة من الغرباء قد وفدوا على مصر، واتخذوها وطنًا لهم.

[٣٨] الموسوي، خليل، **مقدمة كتاب "البارودي رائد النهضة الحديثة"**، دار ابن كثير، دمشق، ط:١، ١٩٩٩م، ص:٢١.

[٣٩] صلاح الدين، عبد التواب، محمد، **مدارس الشعر العربي في العصر الحديث**، دار الكتاب الحديث، ٢٠٠٥م، ص:٤.

الشعر العربي والفارسي والتركي.[٤٠]

ويمتاز البارودي بشخصية امتلكت عدة مواهب ومكارم ما تيسرت لغيره من معاصريه، فقد كان فارسًا وقائداً وشاعراً وذا نسب شريف، ومجدداً للأدب العربي الحديث ورائداً له في وقت انخمدت فيه نار الشعر وانحطت منزلته، وصار كلفةً من صور البديع والمحسنات، على عدة قرون اتسمت بعصر الانحطاط.[٤١]

فهو شاعر أتى في هذه الفترة الراكدة وشكّل حلقة وصلٍ بين التراث العربي القديم الذي بدأ ينهار بعد سقوط دولة بني العباس وبين العصر الحديث الذي تفجرت طاقاته بالنهضة العلمية والفكرية التي سادت أوروبا، والتي بدأت إرهاصاتها في مصر في القرن التاسع عشر.[٤٢]فقرأ المئات من قصائد الجاهلين والمخضرمين وفحول المحدثين، ولا يُعرف أحد بين أبناء جيل البارودي أو أبناء الجيل الذي تلاه قرأ مثل ما قرأ من دواوين العرب واستفاد من صياغتها كما استفاد.[٤٣]

وقد عزل البارودي رئيسُ الوزراء بعد عودته من حرب البلقان ليجد حركة الجيش التي مهدت للثورة الأعرابية، لتعاطفه مع الثورة، فذهب الريف معتزلًا الحياة السياسية، فثَمَّ سطَرَ أروع قصائده، منها قصيدته المطوّلة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، وقد خلّف ديوان شعره الضخم، الذي عكف على تنسيقه وترتيبه ومراجعته وشرح غريبه

---

[٤٠] نفس المرجع والصفحة.

[٤١] شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، دار المعارف بمصر، ط:٢، ص:٩٩.

[٤٢]العقاد، عباس محمود، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، مكتبة النهضة الحديثة بمصر، ط:٣، ١٩٦٥م، ص:١٢٦.

[٤٣]نفس المرجع والصفحة.

والتعليق عليه قبل وفاته،[44] ومن أعماله الأدبية الهامة المختارات التي جمعها من عيون الشعر العربي في أربعة أجزاء، اختارها البارودي لثلاثين شاعرًا من كبار شعراء العصر العباسي، قام هو بشرحها والتعليق عليها، وأخيرًا تلك المختارات من النثر التي سماها "قيد الأوابد" والتي جمع فيها عيون الرسائل والخطب والتوقيعات.

وتوفي محمود سامي البارودي في ١٢ ديسمبر ١٩٠٤م بعد سلسلة من الكفاح والنضال من أجل استقلال مصر وحريتها وعزتها.[٤٥]

أما عن قصيدته التي كانت مادَّةَ هذه المقالة (قصيدة كشف الغمة في مدح سيد الأمة) فهي قصيدة في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم وذكر سيرته قبل ولادته وبعدها ورضاعته، وما حدث قبل بعثته من أمانته وإرهاصاته ومعاملته مع الناس، وبعثته، وما جلب ذلك له من الأعداء، ومعجزاته، ودعوته، واستجابة بعضٍ له وإباءة بعض، وهجرته، وغزواته، وانتصاراته على الذين عادَوْه، وغير ذلك، والقصيدة في سبعة وأربعين وأربعمائة بيتٍ، من بحر البسيط، وهي ميمية القافية.

فالمقالة تحتوي على النقاط التالية:

- مفهوم المصدر الميمي
- صياغته من الثلاثي، ومما فوقه
- مفهوم اسم الكان
- صياغته من الثلاثي، ومما فوقه
- صيغة "مَفْعَل" واردةً مصدرا ميميا في القصيدة
- صيغة "مَفْعَل" واردةً اسمَ مكان في القصيدة

---

[44] نفس المرجع والصفحة.

[٤٥] البعيني، المرجع السابق، ص:٩.

- الخاتمة
- الهوامش

تعريف بالمصدر الميمي:

أما عن صيغة "مَفْعَل" فإنها مشترَكٌ فيها المصدرُ الميميُّ واسمُ المكان، وأما المصدر الميمي فمصدر مبدوء بميم زائدة لغير المفاعلة، مصوغ من المصدر الأصلي للفعل، يعمل عمله ويفيد معناه، مع قوة الدلالة وتأكيدها.[٤٦] وعرفه آخر بأنه المصدر الذي بدئ بميم زائدة ودل على الحدث، مثل: "مَلْمَس، مفْحَص، مَوْعِد، مُرْتَقى، مُلْتقى، مُعْتَقَد" إذا جاءت في الجملة بمعني المصدر الأصلي، فتكون بمعنى "لَمْس، فَحْص، وَعْد، ارتِقَاء، الْتِقاء، اعْتِقَاد".[٤٧]

صياغته من الثلاثي، ومما فوقه:

وهو يصاغ من مصدر الفعل الثلاثي مطلقا، غير المضعف مهما كانت صيغته، على وزن "مفعل" بفتح العين؛ نحو: ملعب، ومسقط، ومصعد، إلا في حالة واحدة؛ فإنه يكون فيها على وزن "مفعل" بكسر العين؛ وهي:
أن يكون الثلاثي معتل الفاء بالواو، صحيح الآخر، تحذف فاؤه في المضارع عند كسر عينه؛ نحو: موصل، موعد، موضع، موثق، مورد؛ فإن كان صحيح الفاء، أو معتلها بالياء، أو معتل الفاء واللام، أو غير مكسور العين في المضارع؛ كوجل، فصيغته "مفعل" بالفتح، وشذ: المرجع، المصير، المعرفة، المغفرة، المجيء، المسير، المشيب، المعصية، المعيشة، المعذرة، المقدرة. وقد رود فيها الفتح على القياس.
ويصاغ من غير الثلاثي على وزن اسم المفعول وزن المضارع، مع إبدال أوله ميمًا

---

[٤٦] محمد عبد العزيز النجار، **ضياء السالك إلى أوضح المسالك**، الطبعة: الأولى ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، الناشر: مؤسسة الرسالة، ج:٣، ص:٤٧.

[٤٧] محمد عيد، **النحو المصفى**، الناشر: مكتبة الشباب، ص:٤٢٨.

مضمومة، وفتح ما قبل الآخر إن لم يكن مفتوحا؛ نحو: معرف، متعاون، مكرم، من عرف، وتعاون، وإكرام.

هذا: والمصدر الميمي يلازم الإفراد، ولا تلحقه تاء التأنيث إلا سماعا؛ نحو: المحبة، والمودة، والمسرة، والموعظة. وقد ترد صيغة "مفعلة" لبيان سبب الفعل؛ ومن ذلك قوله- عليه السلام: "الولد مبخلة مجبنة محزنة"[٤٨] وذلك مقصور على السماع، كما ترد هذه الصيغة للدلالة على مكان كثرة مسماها؛ نحو: مأسدة، ومسبعة، ومفعاة؛ أي مكان تكثر فيه: الأسود، والسباع، والأفاعي، وقد أجاز المجمع اللغوي أن تصاغ "مفعلة" قياسا من أسماء الأعيان الثلاثية الأصول، للمكان الذي تكثر فيه هذه الأعيان، سواء أكانت من الحيوان، أم من النبات، أم من الجماد.[٤٩]

تعريف باسم المكان:

اسم المكان: هو اسم مصوغ لمكان وقوع الفعل،[٥٠] وهو مشتق من يَفْعَلُ.[٥١]

صياغته من الثلاثي، ومما فوقه:

ويُصاغ من الثلاثي على وزن "مَفْعَل" إذا كان المضارع مضمومَ العين أو مفتوحَها، أو

---

[٤٨] البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجِردي الخراساني، أبو بكر، **السنن الكبرى**، المحقق: محمد عبد القادر عطا، الطبعة: الثالثة، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣م، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت – لبنات، ج:١٠، ص:٣٤٠.

[٤٩] محمد عبد العزيز النجار، المرجع السابق، ج:٣، ص٤٨.

[٥٠] الدقر، عبد الغني بن علي، **معجم القواعد العربية**، ص:٤٩.

[٥١] الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف، **كتاب التعريفات**، المحقق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، الطبعة: الأولى ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، الناشر: دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ص:٢٦.

معتلَّ اللام مطلقا، نحو "مَكْتَب" وملعب" ومرمى" ومسعى" ومقام" مِنْ قام، وإن كان المضارع مكسور العين أو مثالا مطلقا، غير معتل اللام: فعلى وزن "مفعِل" نحو "مجلس" و"مبيع" و"موعد" و"ميسر"، ويستثنى من مضموم العين أحد عشر لفظا جاءت بالكسر، وهي: "المنسك، المطلع، والمشرق، والمغرب، والمرفق، والمفرق، والمجزر، والمنبت، والمسقط، والمسكن، والمسجد".[٥٢]

وتكون صيغته من غير الثلاثي على زنة اسم المفعول كمدخل" و"مخرج" و"منطلق" و"مستودع".

ويصاغ من الاسم الجامد على وزن "مفعلة" بفتح فسكون، ففتح، للدلالة على كثرة ذلك الشيء في ذلك المكان، كـ "مأسدة " و "مسبعة" ومقثاة" أي الموضع الذي تكثر فيه الأسود والسباع والقثاء وهو مع كثرة وروده ليس له قياس مطرد فلا يقال: "مضبعة" للموضع الكثير الضباع، ولا يقال: "مقردة" لكثرة القردة في موضع، وقد تلحق اسم المكان التاء نحو: "مقبرة" و"مطبعة" و"مدرسة" وذلك أيضا سماعي لا قياسي.[٥٣]

ومن هذا يُعْلَمُ أن صيغة الزمان والمكان والمصدر الميمي واحدة في غير الثلاثي، وكذا في بعض أوزان الثلاثي، والتمييز بينها بالقرائن، فإن لم توجد قرينة، فهو صالح للزمان، والمكان والمصدر.[٥٤]

فالمصدر الميمي واسم المكان مشتركان في صيغة "مَفْعَل "عند استيفاء المصدر الميمي اشتقاقه من الثلاثي وكان مضمومَ العين أو مفتوحَها في المضارع، أو معتلَّ اللام مطلقا، وصيغ اسم المكان من مصدر الفعل الثلاثي مطلقا، غير المضعف، فمُمْكِنٌ أن يلتبسا على الدارس عندما يجتمعان سياقا ونصّا، فقد التفت انتباهُ الباحث خلال تتبعه للقصيدة إلى هذه المشكلة، فأراد أنيحللها في هذه المقالة.

---

[٥٢]الدقر، عبد الغني بن علي، المرجع السابق، ص:٤٩.

[٥٣]نفس المرجع والصفحة.

[٥٤] الحملاوي، أحمد بن محمد، **شذا العرف في فن الصرف**، المحقق: نصر الله عبد الرحمن نصر الله، الناشر: مكتبة الرشد الرياض، ص:٧١.

صيغة "مَفْعَل" الواردةً مصدرا ميميا في القصيدة:

وردت في القصيدة صيغة "مَفْعَل" على أنها مصدر ميمي خمس عشْرةَ مرة، منها قول الشاعر:

وَلَم يَزَل سائِراً حَتّى أَنافَ عَلى ** أَعلامِ طَيبَةَ ذاتِ المَنظَرِ العَمَمِ

إن لفظ "المَنْظَر" الوارد في البيت مصدرٌ ميمي مصاغ من فعل ثلاثي مجرد، "نَظَرَ" من باب نصر، والقياس في المصدر الميمي أن يُصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن "مَفْعَل"، فالمراد باللفظ في هذا البيت "النَّظَر"، إذًا فالمراد "بالمنظر العمم" الذي قاله الشاعر في البيت هو "النظر العَامّ".

ومن المصادر الميمية التي وظفها الشاعر في القصيدة قوله:

أَعظِم بِمَقدَمِهِ فَخراً وَمَنقبَةً ** لِمَعشَرِ الأَوسِ وَالأَحياءِ مِن جُشَمِ

في البيت ثلاثة ألفاظ على وزن "مَفْعَل" (مَقدَم–مَنقبَة – مَعشَر)، الاثنان الأوَّلَيَّان مصدران ميميَّان، فـ"المَقْدَم" مشتق من فعل ثلاثي مجرد (قدِم) من باب فرِح، يقال: قدِمَ يَقدَم، قُدُومًا، فهو قادِم، والمفعول مَقْدوم، وقدِم فلانٌ المدينة وقدم إليها إذا دخلها، أو جاء إليها، أو حلَّ بها،[٥٥] فالمراد بهذا المصدر الميمي "مقدَم" هو "القُدُوم".

ومنقبة" مصدر ميمي مصاغ من فعل ثلاثي "نَقَب" وهو من باب كرم، يقال: نقُبَ يَنقُب، نَقابةً، فهو نقيب، والمفعول منقوب عليه، ونقُب على قومِه إذا صار نقيبًا مقدَّمًا عليهم،[٥٦]والنقيب: كبير القوم المعني بشؤونهم،[٥٧] وفي التنزيل العزيز "وَبَعَثْنَا مِنْهُمُ اثْنَيْ

---

[٥٥]أحمد مختار عبد الحميد عمر (الدكتور)، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨م، الناشر: عالم الكتب، ج:٣، ص:١٧٨٣.

[٥٦] نفس المصدر، ج:٣، ص:٢٢٦٢.

[٥٧]مجمع اللغة العربية بالقاهرة (إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار)، **المعجم الوسيط**، الناشر: دار الدعوة، ج:٢، ص:٩٤٤.

عَشَرَ نَقِيبًا"[٥٨]وجمعه: نقباء فالمعني بالمصدر الميمي "مَنقبَة" هو "نَقَابَة".

أما الثالث "مَعْشَر" فاسم جمع بمعنى الجماعة، ويجمع على معاشر،[٥٩]وقيل: إنَّ "معشر" جمع، وجمع جمعه معاشر.[٦٠]

ومن المصادر الميمية في القصيدة قول الشاعر:

فَخَيَّبَ اللَّهُ مَسعاها وَغادَرَها ** نَهبَ الرَّدى وَالصَّدى وَالرّيحِ وَالطَّسَمِ

الشاهد في البيت "مَسْعَى"، وهو مصدر ميمي مشتق من فعل ثلاثي مجردناقص (سعى)، وهو من باب فتح، يقال: سعى، يسعى، سعيا، وسعى الرجلُ على الصدقة، يسعى سعيا، إذا عمل في أخذها من أربابها، وسعى في مشيه إذا هرول، وسعى إلى الصلاة إذا ذهب إليها على أي وجه كان، وأصل السعي التصرف في كل عمل،[٦١] فالمراد بالمصدر الميمي "مسعاها" في البيت هو "سعيَها".

ومنها أيضا قوله:

حَسْبِي بِطَلْعَتِهِ الْغَرَّاءِ مَفْخَرَةً ** لَمَّا الْتَقَيْتُ بِهِ فِي عَالَمِ الْحُلُمِ

فلفظ "مَفْخَرَة" في البيت مصدر ميمي مشتق من فعل ثلاثي سالم مجرد (فَخَرَ) وفخر يفخر، فَخْرًا وفَخَارًا وفَخَارةً، فهو فاخِر وفَخُور، والمفعول مفخور به، يقال: فخَر الرّجلُ بمركزه إذا تباهى به، وتمدَّح بالخصال، وأُعجب بما له وأظهره تعاظمًا، [٦٢] فصيغ من الفعل الثلاثي مصدرا ميميا صياغة قياسية على وزن "مَفْعَل"، والمراد به إذًا "فخرا"، فقول

---

[٥٨] سورة المائدة، الآية:١٢.

[٥٩] صافي، محمود بن عبد الرحيم، **الجدول في إعراب القرآن الكريم**، الطبعة: الرابعة، ١٤١٨هـ، الناشر: دار الرشيد، دمشق – مؤسسة الإيمان، بيروت، ج٨، ص:٢٨٣.

[٦٠] أحمد مختار عبد الحميد عمر (الدكتور)، المرجع السابق، ج:٢، ص:١٥٠٢.

[٦١]الفيومي، أبو العباس أحمد بن محمد بن علي ثم الحموي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، الناشر: المكتبة العلمية – بيروت، ج:١، ص:٢٧٧.

[٦٢]أحمد مختار عبد الحميد عمر (الدكتور)، المرجع السابق، ج:٣، ص:١٦٧٩.

الشاعر: "حَسْبِي بِطَلْعَتِهِ الْغَرَّاءِ مَفْخَرَةً" يعني "حَسْبِي بِطَلْعَتِهِ الْغَرَّاءِ فَخْرًا".

ومنها أيضا قوله:

وَكَيفَ أَخشى ضَلالاً بَعدَما سَلَكَت ** نَفسِي بِنُورِ الهُدى في مَسلَك قِيَمِ

فالمصدر الميمي المستخدم في البيت "مَسْلَك"، وهو مشتق من فعل ثلاثي سالم مجرد "سَلَك" من باب نصر، يقال: سلَكَ، يسلُك، سَلْكًا وسُلوكًا، فهو سالِك، والمفعول مَسْلوك، وسلَك طريقًا أي سار فيه،[٦٣]فالسين واللام والكاف أصل يدل على نفوذ شيء في شيء،[٦٤]فالمراد بـ"مَسْلَك" في البيت "سُلُوك"، فقول الشاعر: "في مَسلَك قِيَمِ" يعني "في سلوك قيميّ" نسبة إلى القيمة، أو "قَيِّم" على أنها صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من قامَ.

صيغة "مَفْعَل" الواردةً اسمًا لمكان في القصيدة:

وردت في القصيدة صيغة "مَفْعَل" على أنها اسمُ المكان ست عشْرةَ مرةً، منها قول الشاعر:

وَسارَ بَعدَ ثَلاثٍ مِن مَباءَتِهِ ** يَؤُمُّ طَيْبَةَ مَأوى كُلِّ مُعتَصِمِ

إن قول الشاعر "مَباءَة" اسم مكان مشتق من فعل ثلاثي، أجوف، مجرد "باء" من باب نصر، يقال: باءَ، يَبُوء، بُؤْ، بَوْءًا وبَوَاءً، فهو بَاءٍ، والمفعول مَبُوءٌ به، وباءَ بالشَّيء، أي رجع، وعاد به،[٦٥]ومنه قوله تعالى: "وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللهِ"[٦٦]فلما كان الفعل ثلاثيا

---

[٦٣] نفس المرجع، ج:٢، ص:١٠٩٦.

[٦٤]ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكرياء القزويني الرازي، **معجم مقاييس اللغة**، المحقق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: دار الفكر، عام النشر: ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ج:٣، ص:٩٧.

[٦٥]أحمد مختار عبد الحميد عمر (الدكتور)، المرجع السابق، ج:١، ص:٢٥٨.

[٦٦] سورة البقرة، الآية:٦١.

اقتضى أن يكون صوغُه على وزن "مَفْعَل"، ولما كان الفعل في صياغته لاسم المكان تحركت فيه الواو وانفتح ما قبلها نقلت الحركة إلى الحرف الصحيح قبلها، فبدلا من أن يكون صوغُها على "مَبْوَأَة" صار "مَبَاءَة" لاستثقال الأول المتروك، واستخفاف الثاني المأخوذ، فالمراد بقول الشاعر: "سارَ بَعدَ ثَلاثٍ مِن مَباءَتِهِ" هو أنه صلى الله عليه وسلم سار بعد ثلاثة أيام من المكان الذي باء إليه.

ومن أسماء الأماكن التي استعمله الشاعر ذلك الذي في قوله:

فَلَم تَجِد لِقِراهُ غَيرَ ضائِنَةٍ ** قَدِ اقشَعَرَّت مَراعِيها فَلَم تَسُمِ

الشاهد فيه "مَراعِيها"، وهو جمع "لمرعى"، "فالمرعى" اسم مكان مشتق من فعل ثلاثي مجرد ناقص (رَعَى)، يقال: رعَى، يَرعَى، ارْعَ، رَعْيًا، فهو راعٍ، والمفعول مَرعِيّ (للمتعدّي)، فأصله: "رَعَيَ" لدلالة مصدره "رعيا" عليه، فلما تحركت الياء (التي هي لام كلمته) وانفتح ما قبلها قلبت الياء ألِفا، فصار "رعى" من باب فتح، فالذي يعنيه الشاعر بقوله: "اقشَعَرَّت مَراعِيها" هو أن مكانَ رعيِها قد اقشعرَّ، أي لم ينزل عليه المطرُ.

ومنها قوله:

فَمُذ رَآهُم قِياماً حَولَ مَأمَنِهِ ** يَبغُونَ ساحَتَهُ بِالشَّرِّ وَالفَقَمِ

فلفظ "مَأْمَن" اسمُ مكان اشتُقَّ من فعل ثلاثي، مهموز، مجرد "أَمِنَ "من باب فرح، يقال: أَمِنَ زَيْدٌ الْأَسَدَ أَمْنًا، وَأَمِنَ مِنْهُ مِثْلُ سَلِمَ مِنْهُ وَزْنًا وَمَعْنًى، وَالْأَصْل أَنْ يستعمل فِي سُكون القلب، يتعدَّى بنفسه وبالحرف، وَيُعَدَّى إِلَى ثَانٍ بالهمزة فيقال آمَنْته مِنْهُ وَأَمِنْتُهُ عَلَيْهِ، وَائْتَمَنْتُهُ عَلَيْهِ فهو أَمِينٌ، وأَمِن البلد، أي اطْمأنَّ به أهلُهُ، فهو آمِنٌ وَأَمِينٌ،[٦٧]فلما كان الفعل ثلاثيا لتجرده من الزيادة تحقق صوغه لاسم المكان على "مَأْمَن" على وزن

---

[٦٧]الفيومي، المرجع السابق، ص:٢٤.

"مَفْعَل"، فالمستفاد من قول الشاعر: "رَآهُم قِياماً حَولَ مَأمَنِهِ" هو أنهم رأوه حول مكان يأمَن فيه.

ومنها ما في قوله:

رِيعُوا فَذَلُّوا وَلَو طاشُوا لَوَقَّرَهُم ** ضَربٌ يُفَرِّقُ مِنهُم مَجمَعَ اللِّمَمِ

الشاهد لاسم المكان في البيت "مَجْمَع"، وهو مشتق من "جَمَعَ" يقال: جمَعَ يَجْمَع، جَمْعًا، فهو جَامِع، والمفعول مجموع (للمتعدِّي)،وجمَع المُتفرِّقَ، أي حشده، وضمّ بعضه إلى بعض وألّفه،[٦٨] ومنه قوله تعالى: "إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْءَانَهُ"[٦٩] فالفعل ثلاثي مجرد سالم، فكان صوغُ اسم المكان منه "مَجْمَع" على وزن "مَفْعَل"، ومراد الشاعر بقوله "يُفَرِّقُ مِنهُم مَجمَعَ اللِّمَمِ" هو أن الضرب فارق مكان اجتماع اللِّمَّةِ، أي العنق(من باب الكناية)، لأن "اللِّمَّة" التي تُجمَع على "اللِّمَم واللِّمَام" هو شَعَرُ الرَّأس المُجاوز شَحْمَة الأُذُن،[٧٠].

ومنها أيضا ما في قوله:

وَلَيسَ لِي رَوضَةٌ أَلهُو بِزَهرَتِها ** في مَعرَضِ القَولِ إِلّا رَوضَةُ الحَرَمِ

فقوله "معرض" اسم مكان على وزن "مَفْعَل" مشتق من فعل ثلاثي مجرد، سالم "عَرَضَ"، يقال: عرَضَ، يَعرِض، عَرْضًا وعُروضًا، فهو عارِض، والمفعول معروض، وعرَض سيَّارتَه للبيع: أظهرها، طرحها لذوي الرغبة ليشتروها،[٧١] ومنه قوله تعالى: "وَعَرَضْنَا

---

[٦٨] أحمد مختار عبد الحميد عمر (الدكتور)، المرجع السابق، ج:١، ص:٣٩٢.

[٦٩] سورة القيامة، الآية:١٧.

[٧٠] مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المرجع السابق، ج:٢، ص:٨٤٠.

[٧١] أحمد مختار عبد الحميد عمر (الدكتور)، المرجع السابق، ج:٢، ص:١٤٨٠.

جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِلْكَافِرِينَ عَرْضًا"[٧٢] أي أظهرناها،[٧٣] فاستيفاء الفعل شروط صوغه على "مَفْعَل" أدى به إلى أن يصاغ على هذا الوزن، ومعنى قول الشاعر "معرَض القول" هو مكانٌ يُعرض القول فيه.

الخاتمة:

حمدا لله الذي أعان على اختتام هذه المقالة التي تناولت صيغة "مَفْعَل" مشتركة بين المصدر الميمي واسم المكان في قصيدة كشف الغمة في مدح سيد الأمة لمحمود سامي البارودي، وقد حاولت المقالة أن تُزِيلَ اللبسَ الممكنَ وقوعُه في التفريق بين الاسمين المشتَقَّيْن بهذه الصيغة في القصيدة، وانتهجت منهج الاستقراء واستخراج الشواهد لهما، ودراستها، ثم توصلت إلى استنتاجِ أنَّ المصدر الميمي على وزن "مَفْعَل" ورد خمس عشرة مرة، وأن اسم المكان على ذلك الوزن استُوظِف ست عشرة مرة.

المصادر والمراجع:

١. أحمد مختار عبد الحميد عمر (الدكتور)، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨م، الناشر: عالم الكتب، ج:٣.

٢. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا القزويني الرازي، **معجم مقاييس اللغة**، المحقق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: دار الفكر، عام النشر: ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ج:٣،

---

[٧٢] سورة الكهف، الآية: ١٠٠.

[٧٣] الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي، النيسابوري، **الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، الطبعة: الأولى، ١٤١٥هـ، دار النشر: دار القلم , الدار الشامية - دمشق، بيروت، ص:٦٧٣.

٣. البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجِردي الخراساني، أبو بكر، **السنن الكبرى**، المحقق: محمد عبد القادر عطا، الطبعة: الثالثة، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣م، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت - لبنات، ج:١٠.

٤. الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف، **كتاب التعريفات**، المحقق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، الطبعة: الأولى ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م، الناشر: دار الكتب العلمية بيروت -لبنان.

٥. الحملاوي، أحمد بن محمد، **شذا العرف في فن الصرف**، المحقق: نصر الله عبد الرحمن نصر الله، الناشر: مكتبة الرشد الرياض،

٦. العقاد، عباس محمود، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، مكتبة النهضة الحديثة بمصر، ط:٣، ١٩٦٥م.

٧. الموسوي، خليل، **مقدمة كتاب "البارودي رائد النهضة الحديثة"**، دار ابن كثير، دمشق، ط:١، ١٩٩٩م،

٨. الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي، النيسابوري، **الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، الطبعة: الأولى، ١٤١٥هـ، دار النشر: دار القلم، الدار الشامية - دمشق، بيروت، ص:٦٧٣.

٩. شوقي ضيف، **البارودي رائد الشعر الحديث**، دار المعارف بمصر، ط:٢. الفيومي، أبو العباس أحمد بن محمد بن علي ثم الحموي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، الناشر: المكتبة العلمية - بيروت، ج:١.

١٠. صافي، محمود بن عبد الرحيم، **الجدول في إعراب القرآن الكريم**، الطبعة: الرابعة، ١٤١٨هـ، الناشر: دار الرشيد، دمشق - مؤسسة الإيمان، بيروت، ج٨.

١١. صلاح الدين، عبد التواب، محمد، **مدارس الشعر العربي في العصر الحديث**، دار الكتاب الحديث، ٢٠٠٥م

١٢.محمد عبد العزيز النجار، **ضياء السالك إلى أوضح المسالك**، الطبعة: الأولى ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م، الناشر: مؤسسة الرسالة، ج:٣،

١٣.مجمع اللغة العربية بالقاهرة (إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار)، **المعجم الوسيط**، الناشر: دار الدعوة، ج:٢، ص:٩٤٤.

الشعر الحديث في دولة قطر

د.عبد الغفور

ملخص الدراسة

الحركة الشعرية في دولة قطر تنقسم إلى ثلاثة مراحل. المرحلة الأولى أي مرحلة ما قبل النفط ، وتمتد من أوائل القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين ضمت مجموعة من الشعراء التقليدين الذين ترسموا خطى القصيدة الجاهلية وطريقتها في التعبير في محاكاة ضعيفة. فموضوعات الشعر في هذه المرحلة موضوعات محدودة وتقليدية تنحصر فيما هو مكرر ومعاد من معاني الشعر وصوره.

المرحلة الثانية تبدأ من بداية نصف الثاني من القرن العشرين حتى الاستقلال وهو في عام ١٩٧١م. إن ظهور النفط أحدث تحولات كبرى في المجتمع القطري حيث تطورت مجلات الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وكان لهذا أثره الفعال في التطور التلقائي والمباشر للحياة الثقافية. ولقد انعكس ذلك على الشعر الذي بدأ ينهض على مجموعة من الشعراء مثلوا جيل الإحياء والبعث.

المرحلة الثالثة تبدأ من ١٩٧١م وحتى الوقت الحاضر. وهي فترة التطور الشامل. فلما انتهت هيمنة الاستعمار وأصبح الأمر في يد أبناء قطر وحدثت النهضة الاقتصادية

والتغير الشامل في نظم الحياة، كان لهذا التغير الكبير أثره في الحياة الثقافية والأدبية. جاء في هذه الفترة أجيال من الشعراء ترسموا خطى الشعر في كل اتجاهاته: الوجداني والحر حتى أن بعضهم ولج عالم المسرح الشعري.

نستطيع تقسيم الحركة الشعرية الى ثلاثة مراحل. المرحلة الأولى تبدأ من أوائل القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين ، والمرحلة الثانية تبدأ من بداية النصف الثاني من القرن العشرين حتى الاستقلال وهو في عام ١٩٧١م ، والمرحلة الثالثة تبدأ من ١٩٧١ م وحتى الوقت الحاضر. وقد قمت بهذا التقسيم بإعتبار ان التغير الكبير الذي حدث في المجتمع القطري هي فترة الإنتقال من مجتمع الصيد والرعي إلى مجتمع النفط والصناعة ثم إلى التطور الشامل.

المرحلة الأولى والموضوعات التقليدية

أما المرحلة الأولى (من ١٨٠٠–١٩٥٠م) يمكن يميزها في ديوان الشاعر عبد الجليل الطباطبائي وهو عراقي المولد. ولكن بإعتباره سكن فترة طويلة في (الزبارة) اضافة لظهور الكثير من الحوادث السياسية المحلية في أشعاره يسودنا إلى أن هذه الأشعار من الأدب القطري.

وعندما دخلت القوات الوهابية عام ١٨٠٩ كان بها مجموعة من الشعراء في مقدمتهم الشاعر المشهور عبد الجليل الطباطبائي الذي طلب منه القائد الوهابي في ذلك الوقت

أن يصحح له قصيدة كان قد تقدم بها للقائد أحد الشعراء فرأى القائد ضعفها. فطلب من الطباطبائي تصحيحها ولكنه رفض ذلك لما فيه من تحريض لبعض أصدقائه الشعراء وعلماء البلاد، ولكن القائد أصر على تصحيح القصيدة من الشاعر الطباطبائي، فوعده الأخير بنظم قصيدة يمدح فيها الوهابي ويمجد أيضاً الفتح الذي قام به، وقد أيدها وأعجب بها القائد، بل بعث بها للأمير[١].

وبعد مغادرة الطباطبائي لقطر في حوالي عام ١٨١٠م مع من ارتحلوا بعد خراب الزبارة[٢] ظلت الحياة الأدبية في ركود أو شبه مجهولة ولم يصلنا شيء عنها الا بعض الأشعار النبطية وكان الرائد فيها الشيخ قاسم بن محمد بن ثاني حاكم البلاد آنذاك فكان هناك شاعر آخر في أواخر القرن التاسع عشره الشاعر ماجد بن صالح الخليفي وهو نظم بالفصحى والعامية وقد كانت أشعاره محدودة. وكان في فترة ١٨٧٣م ـ ١٩٠٧م.[٣]

ويبدو أن هناك عدد من الشعراء نسبوا الى قطر لإقامتهم فيها زمناً واختلاطهم بأهلها. منهم الشاعر النجدي محمد عثيمين الذي أثر في عودة الشعر الفصيح ثانية الى البلاد. فلقد تتلمذ على يد ابن عثيمين عدد من الشعراء منهم الشاعر المخضرم أحمد بن يوسف

---

[١]الشعر الحديث في قطر – د . عبدالله فرج المرزوقي ط الدوحة ٢٠٠٥م– ص – ٥٠

[٢]ألقضية العربية في الشعر الكويتي – خليفة الوقيان ط الكويت ١٩٧٧– ص – ١٩–

[٣]الأدب القطري الحديث . د . محمد عبدالرحيم كافود – ص – ٨١.

الجابر (١٩٠٣ ـ ١٩٩١م) والذي عاصر المرحلتين ما قبل اكتشاف النفط وما بعده[٤] فالشاعر النجدي محمد بن عثيمين (١٨٤٤م ـ ١٩٤٤م) كان له دور هام في نهضة الشعر العربي الحديث. وكان هناك مجموعة من الشعراء في بداية القرن العشرين يمثلون البدايات الحقيقية للتاريخ الشعري لقطر ومن أهم هؤلاء الشاعر ماجد بن صالح الخليفي (١٨٧٣ م ـ ١٩٠٧م) والشاعر محمد حسن المرزوقي (١٨٨٩م ـ ١٩٥٩م) والشاعر عبد الرحمن بن درهم (١٨٧٠م ـ ١٩٤٢م) وعبد الرحمن بن صالح الخليفي (١٨٨١م ـ ١٩٤٣م) وغيرهم[٥]

أغراض الشعر وخصائصه

فأما مواضيع الشعر في هذه المرحلة موضوعات محدودة وتقليدية تنحصر فيما هو مكرر ومعاد من معاني الشعر وصوره وتدور موضوعاته حول الإخوانيين والحكم والأمثال والمواعظ والمدح والرثاء وبعض قصائد الغزل الفاتر والوصف الحسي وتكثر فيه المعاملات والمباراة في مسائل فقهية ولغوية، وأشعار هذه المرحلة لا تحمل جديداً ولا ابتكاراً بل تغلب عليها كذلك النزعة الحكمية والوعظة. وانحصرت مجهودات الشعراء في التقليد والمحاكاة الضعيفة فلم يكن لهؤلاء الشعراء نافذة أخري على الثقافة غير ما يتلقونه في الكتاتيب، ذلك لأن الاستعمار حاصر عقولهم ولم يهتم بالتعليم، ومن هنا

---

[٤] الشعر الحديث في قطر – د . عبدالله فرج المرزوقي – ص – ٦٣

[٥] الشعر الحديث في قطر – د . عبدالله فرج المرزوقي – ص – ٦٤

تأخرت حركة الشعر العربي في قطر في الوقت الذي كان البارودي في مصر، وتلاميذه أحمد شوقي وحافظ ابراهيم وأحمد محرم، يصنعون تاريخاً جديداً للشعر العربي[٦].

فالنصوص الشعرية التي وصلتنا عن هذه المرحلة تكاد تنحصر تقريبا في ثلاث موضوعات وهي المديح ، والرثاء ، والغزل والأخير قليل ولا نجده مقصودا لذاته الا نادراً وهناك بعض القصائد أوالأدبيات التي تعالج موضوعات أخرى كالفخر ، وشعر الغزل ونحوه ولكنها قليلة[٧].

هكذا كانت صورة الشعر العربي في قطر في هذه المرحلة لم يخرجوا عن موضوعات محدودة وتقليدية التي كانت شائعة في الشعر العربي. الموضوعات والأغراض كانت مغرقة في التقليدية ، حتى الأفكار لم يستطيعوا في الغالب تجاوز التراث فيها ، ومن هنا جاء شعرهم صورة باهتة لأشعار قيلت في عصور خلت ، ومن هنا لم نشعر بصورة قطر أو الخليج أو على الأقل مدنهم وقراهم أو نظام حياتهم المرتبط بالبحر في كل شيء ، وأهم ذلك مصادر الرزق ، إذ ان معظم صورهم ومعانيهم مرتبطة بالصحراء وما إلى ذلك نتيجة لانحصار تأثرهم فيما قرأوه من دواوين الأقدمين ووقوفهم عند هذه المعاني والصور وتمثلهم لها ، دون أن تكون لهم نظرات خارجية تسير ما حولها وتتعمق فيه وتتأثر به ، وهنا يكون الإبداع والأصالة في الفن.

---

[٦] الشعر الحديث في قطر – د – عبدالله فرج المرزوقي – ص– ٦٥

[٧] الأدب القطري الحديث – د – محمد عبدالرحيم كافود – ص – ١٧١

مرحلة المعاصرة

إن ظهور النفط أحدث تحولات كبرى في المجتمع القطري حيث تطورت مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وكان لهذا أثره الفعال في التطور التلقائي والمباشر للحياة الثقافية أما المرحلة الأولى (المرحلة التقليدية) تمتد حتى منتصف القرن العشرين وهي فترة متأخرة وكما نعلم أن هذه الفترة قد شهدت نهضة حديثة شملت الحياة العربية بمختلف نواحيها وفي مقدمتها الحياة الفكرية والأدبية والتي كانت قد حمل لواء الشعر والريادة فيها محمود سامي البارودي في طور الأحياء البحث ثم جاء طور التجديد على يد الشوقي وحافظ ومطران ثم العقاد وشكري ولكنه من المؤسف حقا أن الحياة الأدبية في قطر في هذه الفترة لم تحظ بشيء من ذلك[٨].

المرحلة المعاصرة هي المرحلة التي بدأت مع الانتقال العظيم من حياة تقليدية إلى حياة عصرية حديثة تغيرت فيها معظم المفاهيم والأعراف التي كانت سائدة في مجتمع ما قبل النفط. "وكان نتيجة لذلك أن ظهر في هذه المرحلة المعاصرة اتجاهان: الاتجاه الاحتفاظي والاتجاه التجديدي أو مدرستان مدرسة محافظة وتقليدية ومدرسة مجددة. والأخيرة نطلق عليها هذه التسمية تجاوزا فهي في الحقيقة ليست مدرسة لأن المدرسة لا بد أن تكون لها قواعد وأصول ومعالم تسير على نهجها. وهذه المجموعة لم تتوافر لها القدرة على ذلك فهي في مرحلة النمو ولم تتضح بعد اتجاهاتهم. ولم يكتمل النضج الفني

---

[٨] الأدب القطري الحديث – د– محمد عبد الرحيم كافود : ص:١٦٧

لدى هذه المجموعة. وإنما كل ما في الأمر هو أن هناك نزعة تجديدية تحاولها هذه الجماعة، متأثرة بالاتجاهات والمذاهب الأدبية الجديدة من رومانسية ورمزية بالإضافة إلى التجديد الفني من حيث الخروج على الأوزان التقليدية المعروفة وظهور ما يعرف بالشعر الحر أو المرسل"[٩].

ومع بدايات السبعينات بدأ الوعي يزداد، وأدرك الشعراء أن محاكاة القديم وتكرار السابقين، لا يناسب النهضة الحديثة، فكان هذا الوعي دافعا للتطور.

ولقد ظهر هذا التطور في الشعر القطري في هذه المرحلة على مستوى الموضوعات، في تغير الأغراض الشعرية، والأفكار والمعاني وطرق المعالجة فلقد اختفت أغراض، وتداخلت أغراض، وظهرت أغراض جديدة تتواءم وروح العصر.

ومن خلال استقراء شعراء هذه المرحلة وجدت أن أغلب شعرهم جاء في الأغراض الآتية:

أولا: الشعر الوطني

ثانيا: مناهضة الاحتلال

ثالثا: الشعر القومي

رابعا: الغزل

خامسا: الشعر الديني.

---

[٩] الأدب القطري الحديث . الدكتور محمد عبد الرحيم كافود– ص: ٢٢١

فلما انتهت هيمنة الاستعمار ، وأصبح الأمر في يد أبناء قطر المخلصين ، وحدثت النهضة الاقتصادية والتغير الشامل في نظم الحياة "كان لهذا التغير الكبير أثره في الحياة الثقافية والأدبية ، نتيجة لظهور التعليم الحديث ، والصحافة ، وغيرها من الوسائل الإعلامية ، وما تبعه من اتصال ثقافي بالعالم الخارجي ، سواء عن طريق هذه الوسائل أو عن طريق البعثات ، وغيرها من الوسائل وقد تكونت ثقافة الجيل الجديد من هذه الثقافة الحديثة التي حملت إليه مختلف المذاهب الفكرية والأدبية التي ظهرت ، وكان نتيجتها أن تأثر هؤلاء الشباب بهذه المذاهب ، وظهر أثرها على نتاجهم الأدبي الذي خرج عما كان سائدا عند المدرسة التقليدية ، من تمسك بالموروث القديم فنيا وموضوعيا[١٠].

حدث ذلك في الثلث الأخير من القرن العشرين ، حيث تغيرت مناحي الحياة والنشاط الإنساني للمجتمع القطري وبالتالي تغير السلوك الاجتماعي ، وزاد الأفراد ثراء ، وأصبحت النظرة المادية هي المسيطرة على الجميع ، وانكفأ الإنسان داخل ذاته ودرات تجربة الشعراء حول ذواتهم ، فظهرت بذلك النزعة الوجدانية "فكان أن تخلصت القصيدة من تراكم الموضوعات التقليدية ، إلى التعبير عما يعتمل داخل النفس من أفكار ذاتية ، كما اتجهت المعاني الإنسانية والعامة ، إلى ما يسيطر على الناس من أمراض العصر ، من مشاعر التمزق والاضطراب والقلق والحيرة والشك والغربة ، فظهر شعر رومانسي

---

[١٠] الأدب القطري الحديث – د – محمد عبدالرحيم كافود ، ص: ٢٥٤

يمثل غربة البعد عن الوطن ، ومشاعر الاغتراب وسط الحاضرين ، وشاعت الرمزية لتوحي بمعان متعددة ، كما تناول الشعر هموم الواقع المعاش، وحياة الخليجيين قبل الطفرة الاقتصادية، باستعادة ذكريات معاناة فترة الغوص، وحياتهم بعد الطفرة وما شابها من إحساس بالغربة تجاه ما استجد من مظاهر الحياة ومحدثاتها[١١].

لقد تنامى هذا الإحساس بالغربة وعدم التكيف، نتيجة للتغيرات الجذرية التي أصابت المجتمع القطري، وكان رد الفعل "هو القلق الذي أحدثه هذا التغير، وهذا لا يتأتى إلا إذا أحس الإنسان بذاته، وبرزت هذه الذات، فوجدت نفسها لا تستطيع أن تتكيف مع واقعها، فتحاول أن ترسم عالما مثاليا أو مدينة فاضلة – يوتوبيا – وتغيرت في الزمان والمكان، فتهرب على أجنحة الخيال إلى الماضي البعيد أو إلى الطبيعية[١٢].

وليس معنى ذلك أن الوجدانية تعني الهروب من مواجهة الواقع والحياة "بقدر ما هي رسم لعالم جديد، ويشعر الفرد برغبته في التحرر من القيود الاجتماعية، والضغوط النفسية، والانطلاق إلى العالم الرحب، إنها باختصار أشبه بمرحلة مراهقة في حياة الأمة، حيث أحلام اليقظة، وأجنحة الخيال، وتقديس العواطف وشرنقة الذات تلتف حول

[١١] اتجاهات الشعر في قطر ص: ٢٠ كلية الإنسانيات ، جامعة قطر ، ١٩٩٩م ، د/ علي عبد الخالق.

[١٢] تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ، ماهر حسن الخليج ، ص: ٦٥

نفسها"[١٣].

اتجاهات الشعر الحديث في قطر وبداية تأصيلها

الشعر المعاصر، أو الحديث، أو شعر الحداثة، يعتمد في إيقاعه على (تفعيلة) أحد (البحور الخليلية) الصافية، ويعد شعر التفعيلة باكورة الشعر الحداثي.

ويحرص شعراء التفعيلة على تناول قضايا إنسانية عامة، وعرض مشاكل المجتمع في تأصيل لقضايا عامة، في تجارب شعرية تتجاوز (الذات الفردية) إلى (وجدان الجماعة) فيصير الوجدان الفردي وجدانا جمعيا، وتنصهر (الذات) في (الموضوع) و(الموضوع) في (الذات) فيصيران شيئا واحدا.

ويعتمد هذا اللون من الشعر على مدى تفرد الشاعر وعبقريته وقدراته الإبداعية، وأثره في الاستعاضة عن الأوزان الخليلة بإيقاع التفعيلة، عن طريق مستويات الأداء اللغوي (الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي والتصويري).

شهدت الساحة القطرية بدايات هذا اللون من شعر التفعيلة، على يد مجموعة من رواد الأدباء المعاصرين، أمثال:

١. الشيخ مبارك بن سيف آل ثاني.

---

[١٣] تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ، ماهر حسن الخليج ، ص: ٧٠

٢. علي ميرزا محمود.

٣. الدكتور/زكية مال الله.

٤. حصة العوضي.

وتعد تجارب مبارك بن سيف آل ثاني أكثر هذه المجموعات نضجا وإبداعا وتأثيرا، وإنه ليعد رائدا للتجديد المتأني في قطر خصوصا، وفي منطقة الخليج عموما بقصائده المتعددة.

ويحضرنا في هذا المجال قصيدة (مبارك بن سيف)، (سفن الغوص البأسة) التي تعد مثالا جيدا لهذا اللون من شعر قطر الحديث، وخير دليل لشعر التفعيلة لدى شعراء قطر المحدثين، ففيها استرجاع للزمان، وتفتيش عن الماضي، وبحث عن حياة مجتمع الغوص، بما تحمله من مرارة ومعاناة وحرمان، ولكنه ما يلبث أن يحكي، فجعل نفسه الراوي والمستمع والمخاطب والمتحدث في آن واحد، بينما الخليج (بمياهه وشواطئه، وأعماقه، وأصدافه، وسفنه التي صارت أثرا بعد عين) والطواشون والنهامون والغاصة يسترجعون ذكريات مضت، وأحداثا عبرت[١٤].

الشعر المسرحي في دولة قطر

---

[١٤] الشعر الحديث في قطر تطوره واتجاهاته الفنية – د . عبدالله فرج المرزوقي – ص – ٣٥٣

لذا فقد عرفت قطر الكتابة المسرحية في وقت متأخر نسيبا، ولكن أغلب ما كتبمن نصوص مسرحية، جاء باللهجة العامية المحلية، ولم يكتب أحد من كتاب المسرح بالشعر شيئا، الى أن كتب الشاعر مبارك بن سيف مسرحية (الفجر الآتي) شعرا وبالفصحى.

ولقد سبق مبارك بن سيف عدد من كتاب المسرح القطريين الذين كتبوا مسرحياتهم بالعامية، أمثال عبد الرحمن المناعي وحمد الرميحي وغيرهما، إلا أن أحدا لم يفكر في الإبداع المسرحي شعرا. لذلك سوف نتوقف بالدراسة والنقد عند مسرحية (الفجر الآتي) للشاعر مبارك بن سيف، وهي المسرحية الشعرية الوحيدة التي ظهرت في الحياة الأدبية في قطر حتى الآن.

خاتمة البحث

اما الشعر في دولة قطر فقد كان في البداية ضيق الأفق محدود الأغراض ضعيف الأسلوب. وحين أزدهرت الحياة المادية والعلمية، والإعلامية في قطر في المرحلة المعاصرة أخذ الشعر ينتعش ويتجدد ويتأثر بما شاع من اتجاهات وتيارات جديدة حتى وجدنا في هذه الفترة النزاعات الرومانسية والرمزية والشعر الحر والشعر المسرحي إلى جانب مدرسة محافظة.

المصادر والمراجع

١. الشعر الحديث في قطر تطوره واتجاهاته الفنية – د . عبدالله فرج المرزوقي ط الدوحة ٢٠٠٥م

٢. القضية العربية في الشعر الكويتي – خليفة الوقيان ط الكويت ١٩٧٧م

٣. الأدب القطري الحديث . د . محمد عبد الرحيم كافود جامعة قطر ١٩٨٢م

٤. اتجاهات الشعر في قطر ص: ٢٠ كلية الإنسانيات ، جامعة قطر ، ١٩٩٩م ، د/ علي عبد الخالق.

٥. تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج . ماهر حسن الخليج.

(د. عبد الغفور، أستاذ مساعد **في قسم اللغة العربية ب** كلية أن. أي. أم ، كلّكندي ، **جامعة** كنور cvgafoor2012@gmail.com)

الرمز الشعري عند مصطفى محمد الغماري

د. نور محمد

ملخص البحث:

من جملة ما يتسم به أسلوب الغماري – إضافة إلى حسن التصوير وجرأته – التعبير الرمزي الذي جعل صوره الشعرية أكثر بعدا وإيغالا حتى توحّدت الأشياء، وتجاوزت حدود المنطق وعبرت من خلالها إلى أوجه التأويل.

وإذا شئنا لهذه الطلاقة البيانية تمثيلا وجدناها في استخدام معطيات تراسل الحواس، وإقامة علاقات جريئة بين الألفاظ تجسّدها على الإطلاق الرموز اللونية والكونية والتاريخية وحتى الصوفية كالإكثار من الرمز الأنثوي والحب الإلهي فيوظف المرأة رمزا للعقيدة الإسلامية المنبع التي يذوب الشاعر فيها بكل مشاعره وأحاسيسه، ويهيم وجدا وحنينا إليها، فقد ملكت عليه ذاته، ولم يعد يفكر إلا من خلالها، بل إنه لطالما يصرّح بأنه لا يجد الاستقرار إلا بجانبها ولا يعرف لذة إلا في أحضانها.

إنّ أيّ قراءة لخطاب فنّي على تعدّد القراءات، تهدف إلى الكشف عن الإبداع، وإن اختلفت وسائل كل قراءة؛ لذلك فالسؤال الذي يطرحه هذا البحث ما هي تجليات الرمز في أشعار مصطفى محمد الغماري وأنواعه؟

الكلمات المفتاحية: التعبير الرمزي – الرموز اللونية، الكونية والصوفية – المجاوزة – الانفتاح البياني

يعرف الرمز بأنه وسيلة لإدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره بأفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، فهو بديل عن شيء صعب أو يستحيل

تناوله في ذاته"[١].

وهو عند ابن رشيق "الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصارا وتلويحا يعرّف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[٢].

وإذا كان الغماري لا يعوّل كثيرا على الرموز الدينية بقدر تعويله على الرموز الخاصة والطبيعية، فإنه من الراجح ألا "يكون وراء هذه الظاهرة احتمال قصور ثقافته التراثية، فما نعرف عنه وما يدلّنا عليه شعره من سعة في الثقافة وأصالة في التصور ينفي هذا الاحتمال، ليبقى أمامنا احتمال أقوى وهو غلبة النزعة الوجدانية على شعره من جهة، وغلبة النزعة التصويرية على لغته من جهة ثانية، ذلك أن من شأن الإصغاء إلى خفقات الوجدان أن يشغل شعره عن الالتفات إلى المعطيات الخارجية، كما أن من شأن الاعتماد على التصوير المركب المبتكر أن يقلّل من حاجته إلى الاستعانة بالصور التراثية "[٣]، ويُعلّل سبب احجامه عن توظيف الرموز الأسطورية الأجنبية "بأنها لا تقوى على التعبير عن مواقف الشاعر ذات التصور الإسلامي والنزوع المثالي إلى الافتخار بالأصالة والقداسة والجلال"[٤].

والتعبير الرمزي يكون مُحَوَّرا بصياغة غير عادية تستثير المتلقي عن قصد من أجل الفهم والتأويل، وهذا هو الأصل الذي يقوم عليه الرمز بالمفهوم الأدبي الحديث، مع تخطي عناصره اللفظية العرف والاصطلاح الذي يصاحب عادة معنى الإشارة[٥].

---

[١] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥،ص٢٧٢

[٢] – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١، ص٢٠٦

[٣] – عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص٢٧٩

[٤] – عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين،المرجع السابق والصفحة نفسها

[٥] – عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص٢٧٦

والرمز لا "يناظر أو يلخص شيئا معلوما لأنه يحيل إلى شيء مجهول نسبيا، فليس هو مشابهة أو تلخيصا لما يرمز إليه، وإنّما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي"[٦].

وتكمن أهمية الرمز في قدرته على المجاوزة والإيحاء بالدلالات الواسعة عن طريق الكلمة الواحدة لما فيه من ظلال تاريخية وحضارية وحتى نفسية. والشاعر الناجح هو الذي يعرف كيف ينظم هذه الظلال لصوغ تجربته الراهنة، "فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق"[٧] لأن ذلك هو الذي يجعل منه "أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية"[٨]. والرموز نوعان هما:

١-**الرمز العام:** ويقتبس عادة من الدين أو التاريخ أو الأسطورة، فهو مشترك ينهل منه غير واحد من الشعراء ويستلهمون جوانبه التراثية والطاقات الإيحائية الكائنة فيه[٩] إما جغرافية أو شخصية أو حدثا من التراث القومي أو الأجنبي، وتتعاظم قوته بمقدار النسج والابتكار فيه. وينضوي تحت هذا الرمز في الشعر الغماري:

أ-**الرمز الديني التاريخي:** إن للرموز التاريخية والدينية أهمية كبيرة لارتباطها بأحداث ومواقف تختصر الكثير مما لا يمكن التعبير عنه بطريقة تصريحية، ولذلك يصبح استدعاؤها ضرورة تثري المتن الشعري، ذلك أن عناصر التراث ومعطياته لها القدرة على الإيحاء بأحاسيس لا تنضب، لعيشها في أعماق الناس فتحف بهالة من القداسة والإكبار، لأنها الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإن

---

[٦] – عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي، بيروت،١٩٧٨، ط١، ص٢٠

[٧] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص٢٠٠

[٨] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق والصفحة نفسها

[٩] – يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دراسة تحليلية جمالية، دار البعث الجزائر،١٩٨٧، ص٣٣٦

الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات التراث– وخاصة إذا كانت الرموز بأساليب غير مأنوسة– فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ.

والرموز التاريخية والدينية تتداخل بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فكثيرا ما تكون الرموز التاريخية رموزا دينية، كما أن من الرموز الدينية رموز تاريخية. من هنا اختار الغماري من أحداث التاريخ ورموزه ما وافق طبيعة القضايا والهموم التي أراد نقلها إلى المتلقي، وقد اختلفت الشخصيات والموضوعات التاريخية والدينية التي استحضرها باختلاف الظروف التي كانت تمر بها الأمة العربية. وجعلها خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه، واستوحى من رمزيتها صورا طافحة بالسمو والقداسة والجلال ليضفي على مواقفه الحاضرة رحابا تمده بدلالات البطولة والعظمة، ومن الأمثلة قوله[١٠]:

يا راي "عقبة" يا خيول "محمد" "بدر" بجرح الرافضين ثبات

وعلى جناح الضوء نزرع نارهـا فتميد ملء دمائنا الواحـات

ففي البيت الأول تصوير غني بالدلالات الواسعة لوقع الرمزية التاريخية للقائدين البارعين الرسول "محمد" صلى الله عليه وسلم و "عقبة بن نافع " ، مع استحضار الرمز المكاني لموقعة "بدر" الكبرى، ففي رصف هذه الرموز واجتماعها – ولاشك– تنبني روافد من المعاني وفضاء رحب من التأويلات من مثل منح الممدوحين شرعية وقداسة لهذا الصراع. أما في البيت الثاني فهناك استلهام من الرموز السابقة، لأن الرفض زرع ينبت وينمو ثم ينتشر نحو التغيير.

وللشاعر تعابير رمزية دينية أخرى يستقيها من التراث ذلك المعين الذي لا ينضب مثل قوله[١١]:

---

[١٠] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،١٩٨٢،ص١٨٥.

[١١] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، المرجع السابق، ص١٢٥

يمتصنا الحقد.. "قابيل"على يده دم لـ "هابيل".. جلّ الجرح أحزانا

فالشاعر يشير إلى الحقد الذي يعمي الأبصار ويغشي القلوب فيجعل صاحبه على شاكلة العقلية الجاهلية القائمة على الثأر والانتقام رامزا إلى ذلك بقصة "قابيل وهابيل" المشهورة.

ويضيف في موضع آخر[١٢]:

يا طهر "عيسى" يا رمال "محمد" من هدبها تتبرعم الأنداء

يلتفت الشاعر إلى رمزية هذه الشخصيات ويبدع فيها، فهي على شهرتها قد شاعت إلى حد الاستهلاك ولكنها نادرة الصياغة والاستعمال في الشعر العربي على هذا النحو، إذ حوّل الشاعر رمزية "المسيح" ومحمد" إلى وجهة جديدة، فعيسى مثلا لا يرمز إلى الصلب والاضطهاد كما فعل أغلب شعراء العرب، ولكن إلى الطهارة والإحياء والخلق تارة، وإلى القوة المعجزة تارة أخرى[١٣]. زد على ذلك أن هذه الرمزية لطهارة النبيين لها أهداب وانعكاسات مُلْهِمة للناشئة الصاعدة.

والحقيقة أن جميع الأشكال التراثية والتاريخية التي يتخذها الشاعر رموزا لا تفتأ أن تعبر عن جوهر الصراع الإسلامي المعاصر، فزيادة على شخصيات الأنبياء وبعض الرموز التاريخية المذكورة آنفا، والتي تمثل المجد الإسلامي في عظمته وإبائه، يرمز ببعض المواضع الجغرافية التي شهدت مواطن الجهاد والبطولة كـ"الأوراس" و "لاهور"[١٤] وبخارى[١٥]... وغيرها.

ب-الرمز الصوفي: ويبتدئ التأريخ للتجربة الصوفية الغمارية من خلال باكورة أعماله "أسرار الغربة" وهو ما تظهره قصائد عدة صوفية المعالم مثل قصيدته ثورة الإيمان، ثورة صوفية، إلى صوفية الوجد والثورة، أقوى من الأيام... وتبرز- كما هو واضح من هذه

---

[١٢] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٦٦

[١٣] – عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص٢٧٩

[١٤] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٠٦/٦٦

[١٥] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٧٤

العناوين– أساليب المتصوفة في الجمع بين الثورية والمجاهدة.

ولعل أهم ما يطبع الشعر الغماري ونحن نتصفح قصائده هو توفره على الذاتية الملتهبة والمناجاة والتأمل العرفاني إلى حد "يشعرك معه أنه حالٌ بها، وأنه يتكلم من خلالها، وهو ما يذكرنا بالشعراء الابتداعيين العاطفيين الذين لا ...يقنعون بإقامة المشاركة الوجدانية بينهم وبين الشيء، وإنما يتجاوزون ذلك كله إلى جعل الشيء يفكر بدلا منهم، ويحسّ نيابة عنهم ويعبّر عما يريدون هم أن تعبروا عنه"[١٦]، وهو ما نلمسه في قصائد مثل: رباعيات وتر جريح"[١٧]، " مناجاة"[١٨]"، "أغنية اللهب الرحيم"[١٩]غيرها. والرموز الصوفية – عنده – يمكن حصرها فيما يلي:

أ–**الرمز الأنثوي والحب الإلهي:** يظفر دارس الأدب الصوفي بشعر وفير بدت فيه المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا ثَمّ للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني[٢٠]، "وسبب ذلك هو عجز الصوفيين طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال والحب الإلهي لا يغزو القلب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللغة الحسية"[٢١]، ولا غرو في أن ينحى الغماري منحى الصوفية المتقدمين من ذلك مخاطبة الغماري ليلاه "العقيدة الإسلامية"[٢٢]:

بعيد عنك راحلتي تجوب الليل والسفرا تآكل خطوبها في الغربة السوداء...واندثرا

---

[١٦] – محمد ناصر، مقدمة ديوان أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٧– ١٨

[١٧] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص١٣٥

[١٨] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص١٣٩

[١٩] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص١٧١

[٢٠] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي، بيروت، ١٩٧٨، ط١، ص١٦٢

[٢١] – محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة دار غريب للنشر، مصر، د.ت، ص١٨٢

[٢٢] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص٣٧

بعيد عنك...لانايا فيسعدني ولا وترا تماوج كرمه الصوفي في الأعماق وزدهرا

فهنا "شوق الملاذ" بالعقيدة الإسلامية التي يودّ لو تعود "ليتماوج كرمه الصوفي"، فهو شوق المكبوت وحنين المتّقد يشبه شوق الصوفي في نزعاته ووثباته[٢٣]، ومن مثل هذا القريض نجده في قوله[٢٤]:

أنا فيك يا بنت السماء.. مسافر وتري وفكـري

متوثب في الدرب إعصارا على أشلاء دهـري

في ظلك القدسي لملمت الرؤى.. وهتكت ستري

وعلى حناياك اخضرار شب فيه لهيب عمـري

اني لأفنى فيك.. أمعن في الحنين بزاد صبـري

شرف فنائي فيك أني قد ندرت دمـي وفكـري

ففي هذه الأبيات يجعل المرأة رمزا للعقيدة الربانية المنبع التي يذوب الشاعر فيها بكل مشاعره وأحاسيسه، فينحرف بالصورة الجسدية الأنثوية إلى مستوى الروحانية الصوفية. ويظهر علاقة التضاد بين واقع الشاعر ورؤاه الروحانية ومحاولة الثورة على هذا الواقع الأسيف ومحاولة تجاوزه، إما بالثورة عليه حقيقة أو على الأقل في الأحلام والأمنيات. "إن هذا الحب الذي يغمر الشاعر هو الذي يصوّره في كثير من الأحيان متصوفا يذوب عشقا في ذاته الإسلامية، ويهيم وجدا وحنينا إليها، فقد ملكت عليه ذاته، ولم يعد يفكر إلا من خلالها، بل إنه طالما صرّح بأنه لا يجد الاستقرار إلا بجانبها ولا يعرف لذة الحب والهوى إلا في أحضانها"[٢٥]. واسمع إليه يقول[٢٦]:

صدئ الزمان فكل لون غربــة وعلـى الملامـح تجثـم الأزراء

---

[٢٣] – يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،١٩٨٣،ص١٣٣

[٢٤] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص١٧٣

[٢٥] – محمد ناصر، مقدمة ديوان أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره ، ص١٣

[٢٦] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص٦٥ –٦٦

إلا هواكِ... عرفتــه.. فضممته ورعـاه منـي الجفـن ياسمــراء

إن قلـت آن الإيـاب يـهيـــم بي سفر ويلفظ زورقي الإرســاء

أبدا.. أظل إليك يابنت الضحى ظمآن... تحفر في دمـي الأصداء

"إن هذا الجيشان العاطفي... يتجلى بكيفية ملموسة في هذه النزعة التي أسميها نزعة صوفية، وتذكرنا بذلك الشوق الصوفي الملتهب الذي نجده عند الشعراء المتصوفة كابن الفارض ورابعة العدوية وغيرهما، إنه الشوق الأبدي الذي يدفع إلى البحث عن الشيء، والغماري ليس متصوفا سلوكا، ولكنه متصوف فنّا إن جاز هذا التعبير، إنه دائم البحث عن شريعته، عن دينه، عن قرآنه يبحث عن هذا الوجه الذي تتجسد فيه الحقيقة الإسلامية"[٢٧].

وصوفية الغماري صوفية فكر وبحث ومساءلة، ولهذا كان الخطاب الشعري عنده يفرض صرف الظاهر إلى الباطن، أي من المعنى إلى معنى المعنى:

كم رحت يا حبيبتـي أسـأل القمــر

والليل والنجـم الطـروب عنـك والسحــر

كـم رحـت ياحبيبتـي أسـائــل القــدر

وأنت في قلبي رؤى... وفي دمـي عمــر

صوفية أسرارك النشـ وى وصوفـي أنـا

عذريـة أنغامنا البيضـ اء يـا أم السنــى

نمتد فيك يـا دروبـ ا لحب نروي سرنــا

فتورق الأسحار همسا حين نسقي عشقنـا[٢٨]

إنها محاولة إيجاد توافق بين صوفيته وصوفية أنثاه، لأنه باحتفائه بها ينفصل عن العالم الأرضي المادي ومن التعلق بفردوس الأنوثة، إلى العالم اللامرئي، فتأخذ المرأة بعدا

---

[٢٧] – محمد ناصر، مقدمة الديوان ، مرجع سبق ذكره ، ص٢٠

[٢٨] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٤٣/١٤٠

جديدا تتساوق مع الباطن احتمالاته[٢٩]. إنها مساءلة لمكونات الكون من قمر وليل ونجم...ويواصل هذه المساءلة و يصرّ عليها في أكثر من موضع من ذلك قوله[٣٠]:

وصدى أنا..إن رحلت أسأل ما الهوى؟ الحب..إلا فيـك.. وحل هـوان..

أنا فيـك .. يا ترنيمة عـلويـــة سفـر يـغدي زاده إيمانـــي

سفر مقيم في الحنايـا.. مبحـــر في العشق..ينهل من سنى قرآني

طوفت ألفـا.. يحفـر التسآل فـي شفتي ... يلوب كطائـر حيـران

سافرت في الأبعاد.. عبر تعاستـــي تهوي على الأمواج بي أحزانـي

ولعلّ مردّ هذه المناجاة العرفانية الغمارية إلى إحساسه بالجفوة في مجتمع لا يقدر ما فيه من نبل الإحساس ، أو نتيجة انهيار آماله الواسعة، وتعذّر ظفره بالمثال المنشود، ولذلك نراه يحنّ إلى هذا النموذج الإسلامي العادل من خلال مفردات تحمل معاني التطواف والسفر والإبحار، رغم أنه يدرك تمام الإدراك هذه الحالة التي تلحّ عليه دائما وتجعله هائما تائها أبدا يبحث عن وجهه الإسلامي الحقيقي[٣١] من خلال المساءلة، إنها مرحلة الصوفية الوجودية "وكما كانت الوجودية قوة من أجل الحقيقة، فإن الصوفية هي خوض في الحقيقة، ولذلك تلتقي كل منهما في مبدأ المواجهة، مواجهة الواقع وتخطيه"[٣٢]عبر الثورة الرافضة المتمردة.

فاللغة الصوفية الغمارية– إذن– لغة تجاوزية منفتحة على هاجسها الإلهي الذي يحضر في كل شيء في المرأة، في مظاهر الطبيعة، وفي عناصر الكون كله، لأن الله في عُرْف الصوفية" أراد أن يرى صورة نفسه فخلق آدم على صورته، فكان كالمرآة له، وما الإنسان، وما العالم إلا تجل من تجليات الله، ما الحب إلا حب الله، فهو المعشوق الذي

---

[٢٩] – عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ج١، ط٢، رابطة أهل القلم،٢٠٠٦، ص٢٨

[٣٠] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٨٦

[٣١] – محمد ناصر، مقدمة الديوان ، مرجع سبق ذكره، ص١٩

[٣٢] – عبد القادر فتوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة) ط١، دار الوصال، الجزائر، ١٩٩٤، ص٥٨

لا تدرك حقيقته إلا بحركة عشق اتجاهه تتخذ من المناجاة وسيلة، ومن الخيال طريقة ومن الشعر ترجمانا"[٣٣].

فهو حب روحي يتوجه من أسفل إلى أعلى من "الناسوت إلى اللاهوت"، وهو لذلك كثيرا –ولصدق عاطفته – يذوب عشقا في حب ليلاه الإلهية المصدر، ويفنى فيها فناء كليا، وهو من أجل هذا الحب الإلهي يستعذب الألم"[٣٤]:

رف الحنين مدى بجرحي ممعنا

وزوارقي في شاطئ هيماء

لأجلك ياكروم الله أهوى الشوق أحترق

إن لغة هذا الشعور المشبوب مرده إلى الإيحائية العميقة، ومن عرف الشاعر يؤكد بأن هذه النزعة عنده لا تبعد عن هذا الاستعمال الفني الذي عرف عند طائفة من الشعراء قبله وخاصة عند الرومانسيين وعند شعراء جماعة أبولو ولاسيما عند حسن كامل الصيرفي، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه[٣٥]. ويقول في مكان آخر:

لولاك – ياأم– ماغنّيت في عمري وما استوى الحن في قيتاري نغما[٣٦]

أنكرت في ليل الوجود ملامحي وأراك وجه الطهر يا سمحاء[٣٧]

الله الله في ليلى أتصلبها ريح الصليب.. وما تصحوبطولاتي[٣٨]

بعيد عنك هيلانا فلا نجوى ولا أمل لاضوء أذوب منه أسنامي وأغتسل[٣٩]

---

[٣٣] – محمد الكحلاوي، الرمز والرمزية في النص الصوفي ابن عربي نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، تونس،ع١٩٩٦،٧٥، ص٢٨– ٢٩

[٣٤] – محمد الكحلاوي، الرمز والرمزية ، المرجع السابق و الصفحة نفسها

[٣٥] – محمد ناصر، مقدمة ديوان أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٢١

[٣٦] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٥٥

[٣٧] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٦٥

[٣٨] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٥٢

[٣٩] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٣٨

فقد وظّف الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى "الأم" و"السمحاء" ثم "ليلى" رموزا للإسلام، لأنه تعلّق بالعقيدة تعلق الطفل بأمه، وأضحى يتغنى بحنانها وجلالها ويحلم بالعيش تحت ظلالها، فانزاح برمزية ليلى الأنثى" إلى وجهة جديدة هي "ليلى الأم". وقد استغل طاقة هذه الرموز المشحونة بالعواطف المثالية والعذرية فالأم وليلى التي تزال طاقتها متجددة لا تنضب رغم كونها من الرمز "المستهلك".

أما "هيلانا"[٤٠] التي وظفها رمزا مرة واحدة، رغم أنها أجنبية، فيعلق الشاعر على هامش القصيدة بأنها" أسطورة باكستانية إسلامية، ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية، تعبيرا عن مواجهتها لكل التحديات"[٤١] فصوفيته ثورة وجهاد[٤٢]، وفي ذلك يقول[٤٣]:

أنا أهواك...فانشر الله ظلا أنا أهواك ثائرا صوفيا

فالشاعر يعلن أن ثورته تنحو منحىً متمردًا على الواقع بما فيه من أوضاع وتقاليد وسياسات تتعارض مع الحلم المرتقب والأمل المنشود، ولكن صوفيته ملتزمة ليس فيها ما يدعو إلى الاستعلاء على الناس أو اعتزالهم، وليست هي دروشة وشطحات أو هالات صوفية في سبيل لقاء "ليلى الصوفية"، ولكنها حركة واعية رافضة لواقع يتنافى مع قناعات الشاعر ومنهجه في الحياة، فترى – لذلك– شعره يسبح في عالم من الانفعالات العميقة والمشاعر الثائرة التي يربط بينها حبل واحد هو حبل التعلّق بالعقيدة الإسلامية والدفاع عن حرماتها، والتي تريك شخصية الشاعر جلية ناصعة من خلال طبيعة معاناتها ونوعية انفعالاتها وأسلوب مناجاتها، فإذا بك أمام رجل قوي الشخصية، ثابت الجأش، عالي الهمّة، رهيف الإحساس، عميق الانفعال، صادق المعاناة، يتألم ولكنه لا يستسلم، ويشكو ولكنه لا ينهزم، ويهيم في الحب والاشتياق ولكنه لا ينسحب

---

[٤٠] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٣٧

[٤١] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، المرجع السابق والصفحة نفسها

[٤٢] – يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المرجع السابق ص١٣٥

[٤٣] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٧٤

من ميدان الصراع، فهو دائما يجمع بين الوجد والرفض، بين الألم والتحدي وبين الواقع والحلم، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من هذه العواطف والمواقف[٤٤]. وثاني أهم الرموز الصوفية عنده نذكر:

ب–**الرمز الخمري:** استلهمت الخمرة الصوفية رمزيها وأخيلتها من ذلك التراث الهائل للشعر الخمري الذي استكمل ملامحه النهائية في العصر العباسي، لكن سرعان ما انحرف هذا التراث الخمري بـ "إكسير العرفانية" إلى رموز شعرية، لوّح المتصوفة بها إلى معاني الحب والفناء والغيبة عن النفس بقوة الوجد الصوفي العارم، والسكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق، ومنازلة الأحوال والتجارب الذاتية العالية[٤٥]. وإذا شئنا لذلك تمثيلا –عند الغماري – قدّمنا هذه المقتطفات:

أحبابي.. هذا النبع يروي مواجدا رواها الصباح الرطب والسحر والأسى[٤٦]

برعمت نجواه..فكانت صحوة من سكرها .. غنيت في خفقان

منه ارتوى شوق الحقيقة في دمي في خافضي .. يا قارئ القرآن[٤٧]

سيسكر الفجر من أقداح ملحمتي ويزهق النكسات السود.. قرآني[٤٨]

أساقيهم نبض الوداد.. صبابة ويسقونني ريّا مناجاتهم دنا

ويروح.. يسكر من ضحا ه الدرب تعشقه الورود

تشتاقه سمر الرما ل.. وتنتشي منه النجود[٤٩]

---

[٤٤] –عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، مرجع سابق، ص٤٧

[٤٥] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي، بيروت، ١٩٧٨، ط١، ص٣٤٠

[٤٦] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، المرجع السابق، ص٨٩

[٤٧]– مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، المرجع السابق، ص٨٧

[٤٨] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٥٧

[٤٩] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٦١

حدثيني عن التاريخ...منتشيا وعن مشاويره السكرى عن العرب[٥٠]

وأنتشي مثل صوفي.. بخمرته ليلاه في الحب.. فدته.. وفداها[٥١]

ويمكن أن نلاحظ بيسر، في هذه الأبيات المتفرقات، غلبة الرمز الخمري والمفردات الخاصة بأحوال السقي والريّ والصحو والسكر والانتشاء... وتذكرنا بظلال قصائد المتصوفة المغمورين. أما النوع الآخر من الرمز فهو:

٢-الرمز الخاص: ويطلق عليه هذه التسمية "وارين" و "ويليك"[٥٢] لأنه من اختراع الشاعر الذي يجد فيه مجالا رحبا من الحركة والحرية ويستمده من التعبير المجازي أو من الطبيعة، وأشدها اكتساحا يظهر في:

أ-الرموز اللونية: ولئن رمز الغماري للدين الإسلامي برموز أنثوية وانحرف بها إلى طرق تصدم المتلقي، فإن له من الرموز اللونية عن العقيدة وغيرها ما يدعو إلى الإدهاش، ومن شواهد هذه الرموز التي يعجّ بها شعره نذكر هذه الأبيات:

أرنو..وأبحر في الأبعاد..ظامئة سفائني... وبحار الشوق تقصيني

زادي شريعتي الخضراء..تطعمني ومن كرومك..ياربـاه تسقيني[٥٣]

ألقاك ألقاك ياخضراء في قممي في السهل..فوق الحدود السود ألقاها[٥٤]

ويقول في مواضع أخرى:

ويزداد الظلام الأحمر المجنون من أمسي

أما انبثقت ينابيع الضياء الحر من أمسي[٥٥]

---

[٥٠] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٤٩

[٥١] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٥١

[٥٢] – أستن واريل و رينيه ويليك، نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، بغداد، د.ت، ص٢٥٥

[٥٣] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٥٥

[٥٤] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٥١

[٥٥] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٣٩– ص٤٠

بعيد عنك راحلتي... تجوب الليل والسفرا

تآكل خطوها الغربة السوداء ... واندثرا[٥٦]

غدا يا قصتي السمراء.. أجني منك إسعادي

فيخضر الدم الظمآن في أعماق أمجـادي[٥٧]

تخاصر الشفق الوردي تنسجـه من روعة الحب ضوءا يشنق الغسقا[٥٨]

قابيل في الحمأة الزرقاء تعصره طينا ويشرب هـذا الطيـن **أشقانـــا**[٥٩]

حيـن يرنـو طـرفـي إلـى الحاضـر الأصفر يجتـره الأسـى الأسيـــان[٦٠]

ضحى السماوات غنى البيد فاصلـــة خضراء فاهتزت الصحراء قضبانـــا[٦١]

وازدهـر يا ضيـاء .. فالـدرب أشـوا ق . . تـرود الجـراح فجـرا مطـــلا[٦٢]

وأفنى فيك يا ألمي ليصحو فيك ميـلاد لنا يا درب في مقل الشموس الخضر ميعاد[٦٣]

فاللون الأخضر والأسمر، وإن كانا يرمزان إلى العقيدة الإسلامية، فإنهما يومِئان أيضا –كما في الأبيات التي تليها– إلى الغد المشرق والتفاؤل والانطلاق والطَّرِية وغيرها من هذه المعاني، و يستعمل اللون الوردي رمزا للأغراض نفسها، أما الليل والريح و الأسود والأحمر والأزرق والأصفر – كما هو واضح من الأبيات– فيستعملهما عندما يريد التعبير عن الشر والفساد والحرمان والقهر[٦٤]. ويوظف أيضا :

ب–الرموز الكونية: كالشفق، الشمس، السماوات، الصحراء، الفجر، الضياء، النور...

---

[٥٦] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٣٧

[٥٧] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٣٧

[٥٨] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٥٠

[٥٩] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٣٧

[٦٠] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٢١

[٦١] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٥٠

[٦٢] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٦٩

[٦٣] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٧٠

[٦٤] – محمد ناصر، مقدمة ديوان أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٢٦

لمعاني النصر والعظمة والحرية...

وبادٍ من هذه الأبيات الحرص على التّوظيف الجماليّ للغة اللونية وتبادل معطياتها؛ من حيث تقديم الصفات الملوّنة والمجردات "الملموسة" وقد شكّلت – مع حسن السبك– وفرة من الرّوافد الجماليّة التي كثفت دلالة الرّمز على نحو لافت للنظر.

فالرمز –إذن – في شعر الغماري يكتنفه الكثير من الابتكار، إنه الصورة التي تبتعد عن أساليب البلاغة الكلاسيكية المعروفة إلى رحاب جديدة من التوسع في نظم القريض، والاستفادة كثيرا من نظرية تجاوب معطيات الحواس على نطاق غير محدود، واختراع قاموس لغوي فني جديد غني بألفاظ الطبيعة ويرتبط بها ارتباطا كليا، فلا تكاد تنتهي من قصيدة وتبدأ في أخرى إلا ولاحقتك كلمات من مثل الإيراق والاخضرار والإزهار والضياء... وغيرها من المعاني المنتقاة من الطبيعة.

وقد اتصفت كثير من صور الغماري الرمزية بالعمق والقوة والأصالة لما تحمله من شحنة نفسية أو لما تحمله من المعاني القوية أو لطرافتها وجدتها، وحسبنا أن نقرأ له هذه الأبيات الجميلة[٦٥]:

وأنا الربيع سرى.. فكان "محمـــد" يسقي الوجود.. حلاوة الإيمـان

وطلعتَ.. فانتحر الظلام فكيـــف لا؟ والضـوء منبثـق من القـــرآن

ومشيت في خطوَيْك يكتحل الثـرى فتسبح الصحـراء للرحمـــــان

عيناي تـغتبقـان كرم عقيدتـــي والكون يضرب شارد الأجفـــان

والله.. جلجل في السمـاء ضيـــاؤه والتيه. . يحسبـه من الألحـــان

أنا هاهنا.. كالعهد.. لم يثن الخطـا سأم.. ولـست مفارقا إيمـــاني

وما يمكن ملاحظته أن الشاعر قد استغلّ جميع الأساليب البيانية المعروفة وتحكّم بها بدليل كثرة حضورها وقوة سبكها، وقد استطاع أن يحوّل لغته الشعرية إلى لغة رمزية إيحائية متجاوزة للواقع. ولئن كشفت النماذج السابقة قدرة الشاعر على إبداع صوره

---

[٦٥] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة،رجع سبق ذكره، ص٦٢،٦٠

ومقدرته على تشكيلها في إطار فني جميل يوحي بالفكرة فإن مردّ ذلك إلى الاندماج الكلي للشاعر وصدق إحساسه وشعوره ومعايشته الحقة وشخصيته الإنسانية، وقدرته التخيلية.

ومستوى الأداء البلاغي للصورة الرمزية يُظهر براعة الناصية الشعرية للغماري، وعلو كعبه في طرق أرقى مستويات التخيّل الفني في أبهى وأجمل صياغة.

وعموما أهم معالم هذه الرمزية التي تبنَّتْها جماعة أبولو و الغماري تظهر فيما يلي[٦٦]:

١-إقامة التعبير الجزئي على الوسائل الرمزية للتجريد، من تراسل بين المحسوسات، ثم بينها وبين المعاني المجردة، مع ما يقترن بذلك من دقة في اختيار اللفظة الموحية، وتجديد في بعض العلاقات التركيبية من مثل غرابة الأوصاف التي تستند إلى موصوفات ليست من نمطها.

٢-بناء الصور الرمزية على المقررات الرمزية السابقة، بالاعتماد على تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات أو الماديات الجامدة، مع ما يقترن بذلك من تظليل الصورة وتكثيف إيحائها.

(د/ نور محمد، المركز الجامعي –مغنية– تلمسان، الجزائر)

المصادر والمراجع:

١. أستن واريل و رينيه ويليك، نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، بغداد.

٢. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١.

[٦٦] – الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص٢٨٧، ٢٨٨

٣. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ج١، ط٢، رابطة أهل القلم،٢٠٠٦.

٤. عبد القادر فتوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة) ط١، دار الوصال، الجزائر، ١٩٩٤.

٥. عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكريا ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥.

٦. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

٧. عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي، بيروت،١٩٧٨، ط١.

٨. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة دار غريب للنشر، مصر.

٩. محمد الكحلاوي، الرمز والرمزية في النص الصوفي ابن عربي نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، تونس،ع ١٩٩٦.

١٠.مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٢.

١١.يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،١٩٨٣.

١٢.يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة تحليلية جمالية، دار البعث الجزائر،١٩٨٧.

المُقاربات النّقدية للنّص الرّوائي الجزائري

حسني مصطفى تحت إشراف: أ.د. كبريت علي

ملخص الدراسة: تعددت الأجناس الأدبية في الجزائر، وتعددت الأقلام الإبداعية وتوجهاتها؛ ما وسع دائرة النّص الأدبي، وباعتبار النّقد لغة إبداعية مُنتجة عن لغة موجودة سابقا وحركة تساير المنتج الإبداعي، دفعنا لطرح تساؤلات عديدة، منها: هل للمقاربة النّقدية الجزائرية في تحليل النّاتج الإبداعي الجزائري هوية تميزها عن نظيرتها الغربية والمشرقية؟ وبما أنّ للنّص الأدبي الجزائري خُصوصياته، فهل ما يطبق من نقد في الجزائر له آليات ومرجعيات خاصة بما هو جزائري أم محاولة إخضاع النّص الأدبي لما هو رائج في المدونة النّقدية العالمية بشقها الغربي خاصة. نسعى من خلال هذا المقال الإجابة عن التساؤلات المطروحة وتوضيح الممارسات النّقدية السّائدة في الجزائر؛ ومنه خلصنا لبعض النتائج نذكر منها:

- عدم التّأسيس لنظرية نقدية جزائرية تتماشى مع خصوصيات النّص الجزائري وليد الفكر الجزائري أمام تطبيق نظريات نقدية غربية قد يكون تجاوزها الزّمن عالميا وقد يسير حاليا إلى تجاوزها.
- غياب وتراجع التّجارب النّقدية بسبب قلة النّشر والتّرويج فهنالك دراسات نقدية قيّمة إلا أنها حبيسة أدراج المكتبات الجامعية.
- جل النّقد الممارس في السّاحة الأدبية والنّقدية الجزائرية مرتبط بالفضاء الجامعي يغلب عليه التنظير الغربي في غياب أقلام نقدية متخصصة خارج أسوار الجامعة الجزائرية.

مقدمة البحث:

بعدَ ظُهور عِدة مُنجزات وأشكال أدبية في الجزائر كالأدب المؤدلج غداة الاستقلال والمعبِّر عن تحول المجتمع الجديد، والأدب الاستعجالي وليد سِنين المحنة العَاكِس للضّمير الجَمعي الجَزائري، وبغض النّظر عن اللغة الحاملة لهذا المنتج الأدبي إلى جمهوره؛ اتّسم النّص الأدبي الجزائري بالدّيناميكية والحركية، فلم يرَكُن إلى شَكل قار، وزادت غاياته ووظائفه وتعددت، وهذا التّغيير المسجل على الشّكل والمضمون عبر تعاقب الفترات الزّمنية، ليُوازيَ الفِكرُ المبدِع التَّوُجهات النّقدية الطّارئة، وكذلك سعياً لركب ما يمليه تطوُر الأجناسِ الأدبيةِ في العالم.

ونظراً لتلك الصِّلة الوطيدة ما بين الأدب ونقده، فلا يخفى على الدّارس والمشتغل على الأدبِ ونقدهِ التّغيُر الواضِح في الفِكر النّقدي والمدونة النّقدِية الجزائرية كَكُل، حيث شَهِدت المقاربات النّقدية للنُّصوص ممُارسات مُتباينة حسب التّوجه الذي يُؤطر حقل الدِّراسة، وعلى تعدد هذه الدِّراسات واختلافها في الخوض في مسائل النّص الأدبي ومحاولة الإحاطة به بأطر ذات صبغة علمية، إلا أنها دائما تظهر ضِمن قالب النّقد الغربي ومناهجه.

وهذا ما يضعنا أمام بعض التّساؤلات نطرح منها:

- ما هي مرجعيات الممارسة النّقدية الجزائرية؟ ما حدودها وآفاقها؟ وما هي أهم أسسها وآلياتها الإجرائية التي تعمد إليها في بعدها المنهجي والتّطبيقي في مُقارباتها للناتج الأدبي الجزائري؟
- هل للنّقد الجزائري وممارساته خصوصيات وهوية تمايزه عن نظيريه العربي والغربي؟

١- <u>واقع النّقد الأدبي الجزائري والتّحولات المنهجية:</u>

إنّ الحديثَ عن وُجود أدبٍ جزائريٍ لا يختلفُ حوله اثنان، وذلك حاضرٌ ومتجسدٌ من خلالِ الأجناسِ الأدبية المتنوعة وتراكمها؛ كما يمكن التّبرير له بالكتابات غير

المنقطعة والمتواصلة من أعمال حرة وأكاديمية، وأمام هذا المثول، ما مدى إمكانية الحديث عن نقد أدبي جزائري حديث ومُعاصر؟ يُساير الحركة الإبداعية بالتّحليل والتّقويم والدّفع نحو الأمام.

ولتحقيق هذا يجدر بنا تسليط الضّوء ولو بالقدرِ القليل على ما مرّ به النّقد الجزائري؛ حيث تُجمع الكثير من الدّراسات والبُحوث التي تتتبع الأدب ونقده تاريخياً أنَّ تاريخ استقلال الجزائر مرحلة فاصلة في تاريخها ككل وفي حركتها الأدبية عل وجه الخُصوص، ما يجعلنا نُقسّم النّقد الجزائري في نشأته إلى مرحلتين (النّقد الجزائري قبل الاستقلال والنّقد الجزائري بعد الاستقلال). وكما يقول مخلوف عامر: " إذا كان النّقد حلقة في السّلسلة الثّقافية التي تسود المجتمع في ظروف مُعينة، فإنّه – من غيرِ شكٍ – يتأثر بالوضع الثّقافي العام في الوقت الذي يمارس فيه – هو الآخر – تأثيره في البُنية الثّقافية "[1]، لقد شَهِد الأدب الجزائري عامة في هذه الفترة (قبل الاستقلال) ضُعفاً كبيراً بسبب ما عاشه شعبها من اضطهاد وقمع وحصار كبير، فسُلّطت عليه جميع السّياسات الدّنيئة من تفقير وتجويع وحصار للثّقافة من خلال تجهيل للشّعب وحرمانه من التّعليم، وفي ظل هذا التّراجع الرّهيب للفكر والأدب في الجزائر، بسبب انقطاع نخبة مفكريها وأدبائها عن التّعليم وانشغالهم بمقاومة المستعمر والجهاد، وهجرة البعض الآخر للوضع المتردي للبلاد في تلك الفترة، حيث يعتبرها "عمر بن قينة "حسب رأيه " انتكاسة سياسية وثقافية وفكرية وأدبية وفترة انكماش ثقافي أشبه بالغيبوبة، شعر فيها الإنسان الجزائري بالغُبن والانكسار المادي والمعنوي، وهو ما شمل الأدباء والكتّاب الذين هم بطبيعتهم أكثر إحساساً بالمعاناة الوطنية بكل امتداداتها."[2]، وهي مرحلة فراغ رهيبة ميزت الأدب الجزائري عامة والنّقد خاصة، الذي كان شبه معدوم في هذه الفترة " فكيف نتحدث عن

النّقد الأدبي في الجزائر، بينما نحن لا نعترف أو لا نكاد نصدق أن عندنا أدباً ناضجاً شقَّ طريقه مع قافلة الأدب العربي المعاصر أو الأدب العالمي"[٣]، وعليه ومن خلال تتبع مسار الحركة النّقدية في الجزائر قبل الاستقلال، وإبّان الاستعمار الفرنسي الغاشم، فإنه لا يمكننا الحديث عن خطاب نقدي جزائري يستحق العناية والدّراسة – قبل سنة ١٩٦١ – هذا وإن سجلنا بعض المحاولات في الأدب " وما دمنا نعترف بوجود محاولات في الأدب، فمن الحق أن نعترف كذلك بوجود محاولات أخرى في النّقد، إنها مجرد محاولات تتلاءم مع المستوى الفني لإنتاجنا الأدبي."[٤]، يهمُّنا الحديث عن النّقد الذي ظهر في السّاحة الجزائرية بعد الاستقلال، والذي قد يكون أقرب للواقع من سابقه في عهد الاستعمار الفرنسي، وذلك نظرا لتميز هذه المرحلة بعديد العوامل الجيدة والمساعدة على تبلور الوعي الثّقافي والفكري الجزائري، فظهرت عديد الأقلام النّقدية، التي أبدعت وكتبت في النّقد الأدبي الجزائري، "وإذا ما راجعنا سير كثيرين من نُقّادنا الجزائريين، وجدناهم يتخرّجون من الجامعات المشرقية، التي كونت ثقافتهم واتجاهاتهم النّقدية "[٥]، حيث طبّق المؤسسون الأوائل للنّقد الجزائري كقاسم سعد الله وصالح خرفي مطلعين إلى " التّفسير الاجتماعي للأدب دون إهمال الجوانب الأخرى، ويمكن الإشارة في هذا السّياق إلى الدّور الكبير الذي اضطلع به عبد المالك مرتاض في تطبيق المنهج التاريخي في مؤلفاته النّقدية الأولى كفنون النّثر الأدبي في الجزائر، فن المقامات في الأدب العربي ونهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، لكن سُرعان ما ضرب صفحا عن هذا المنهج وعدل عنه إلى غيره من المناهج الحديثة "[٦]، حملت مرحلة ما بعد الاستقلال تقدُّماً نوعياً وتسجيلاً لمؤلفات متنوعة في النّقد الأدبي، رغم ارتكاز هذه

الأخيرة في بداياتها الأولى على السّياق التّاريخي أو تمحورها " حول الكتابة عن التّراث الجزائري في القرن الثامن عشر والتاسع عشر خاصة، فعرفوا بأدباء الجزائر ومبدعيها الذين مثّلوا الثّقافة الجزائرية."[٧]، ومع ذلك لم تسلم هذه المنجزات من" الانتقادات الكثيرة التي وجهت إلى هذه الأعمال لا سيما في مرحلة لاحقة، غير أنّه يمكن تسجيل بعض المنجزات الهامة التي أنجزها هذا الجيل:

١- جمع النُّصوص الشِّعرية والنّثرية وتقديمها والتّعريف بها.
٢- تشكيل صُور عامة عن فنون وعصور وشخصيات وظواهر.
٣- حصول تطور ملموس في الوعي النّقدي وبأشكال البحث فيه."[٨]

لم يتوقف النّقد الجزائري عند التّحليل بالسِّياقات الخارجية، حيث انتقل إلى التركّيز على ما يعبر عنه النّص وتمثل ذلك" في هيمنة مرجعية جديدة ترتهن بصورة خاصة في أعمال عبد المالك مرتاض، وتحضر من خلال هذا الإبدال مُصطلحات جديدة مثل الخطاب والنّص، البُنية والوحدة، العوامل، الوظائف، الرّاوي بدل الكاتب، وبدأت تظهر تنويعات جديدة تتجلى في الحديث عن التّناص والبُنيوية والتّلقي والتّأويل والسّياق والكاتب وما شاكل هذه المصطلحات التي بدأت تُهيمن على الدِّراسات النّقدية الجزائرية الحديثة."[٩]، وفي فترة وجيزة خطى النّقد الجزائري خُطوات كبيرة بوتيرة مُتسارعة ، وعرف تحولاً " من خلال ترهين العديد من الدِّراسات التي نعتبرها تشكل مرحلة التّجريب لهذه المناهج الحديثة ويمكن التّمثيل لذلك بالدّراسات التّالية :

الألغاز الشّعبية الجزائرية، الأمثال الشّعبية، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ بُنية

الخِطاب الشِّعري، عناصر التُّراث الشّعبي في اللاز، الأمثال الزِّراعية."[١٠]، و" تبعاً لهذا التّطور في المسار النّقدي والتّحول المنهجي تحققت تراكمات كمية ونوعية من الأعمال التي أنجزها عبد المالك مرتاض ومُعاصريه من النّقاد مثل يوسف وغليسي والسّعيد بوطاجين وكذا نور الدين السد"[١١].

رغم كل هذه الجهود والتّحولات، إلى أن الممارسة النّقدية في الجزائر يُسجّل عليها التّأخر مقارنة بما يشهده النّص الإبداعي من تحولات " وبالنّظر إلى هذه المعطيات فإن ما عرفته الجزائر من نقد منهجي كان ولا يزال مُرتبطا بالدّراسات الأكاديمية فحسب التي تعد حسب الكثير من المنتج الأول للعملية النّقدية في الجزائر"[١٢] وهنالك من الباحثين من يرجع هذا التّأخر المحسوب على النّقد الأكاديمي الممنهج إلى " النّشر حيث ظلت الكثير من البُحوث الأكاديمية حبيسة الأدراج في المكتبات الجامعية، باستثناء بعض الدّراسات الأكاديمية القليلة التي عرفت النّور، والتي تناولت الرّواية بنوع من الشُمولية مع التّركيز على مواضيع مُعينة دون غيرها، أضف إلى ذلك أنّ الحركة النّقدية ببُعدها المعاصر أصبحت ذات طبيعة فلسفية لا يخوض في غِمارها إلا الخاصة من دارسي الأدب فهي تقوم على رُؤية عِلمية تحليلية."[١٣] ، رغم الجهود المسجلة للحاق بالممارسة النّقدية العالمية في مشهدها المعاصر، إلا أنّ النّقد الأدبي الجزائري المعاصر، ظلّ لصيقا به بعض الهفوات مثل : " عدم تبني منهج معين... ارتباط النّقد الأدبي بالجامعة، إثقال النّص بالمصطلحات والمفاهيم، غياب مُراعاة خُصوصية النّص من ناحية وخُصوصية النّظرية أو المنهج المستورد"[١٤]، وحتى لا نقف موقف المتهِم، لابد أن نذكر أنّ " الخطاب النّقدي الجزائري كان يُخاطب نفسه بنفسه، في غيابِ نقدِ النّقد

مثلا، أو بتعبيرٍ آخر إنّ هذا الخطاب – إن كان يُؤسس لنفسه هويةً – كان يعيشُ أيضاً وهماً خلفه داخل وضعيةٍ أدبيةٍ لازالت تُعاني بدورها نوعاً من الهشاشةِ والبحثِ عن الذّات، كما أنها لم تُؤسس مشهدها الأدبي بالشّكل الكافي والمطلوب"[١٥]

٢- التّلقي النّقدي للنّص الروائي الجزائري:

وحتى لا نوسع مجال الحديثِ عن التّحول في الكتابةِ النّقديةِ، ، رأينا أن يقتصر حديثنا على النّقد الرّوائي الجزائري " وإن كنا نرى أنّ أسئلة النّقد الروائي كانت إلى وقتٍ قريبٍ جداً، يصعُبُ عزلُها كلياً عن أسئلة أخرى مشابهة تخصُّ باقي الأجناس الأدبية، نظرا لتشابه وضعية هذه الأجناس داخل مشهدِ الكتابةِ والتّلقي، ونظرا لكون مجموعة من نقّاد الرّواية يمارسون نفس النّشاط النّقدي بخصوص أجناس أدبية أخرى"[١٦]، إن المتأمل للمشهد الأدبي ونقده في الجزائر يرى أنّ " حظ الأدباء الذين يكتبون الرواية عند الدّارسين ...أكبر من حظ الأدباء الذين يكتبون القصة القصيرة أو الأدباء الذين ينظمون الشّعر، وهذا مرده لتطور هذا الجنس الأدبي الذي عرف شُيوعا منقطع النّظير في وقتنا الرّاهن وبحسب جورج لوكاتش فالرّواية ملحمة العصر."[١٧] ، وفي دراسة مسحية بيبليوغرافية أجراها نسيم حرار صدرت سنة ٢٠١٨ على شكل كتاب، يظهر من خلالها جلياً أنّ أغلب الأعمال النّقدية الأكاديمية المتمثلة في رسائل الماجستير وأطروحات الدّكتوراه، تتناول بالدّراسة الجنس الأدبي الروائي، وذلك بعد أن جمع صاحب الدّراسة ما يفوق ١٢٧٩ رِسالة جامعية، ومن خِلال ما جاء في هذه الدّراسة " أنّ الأدباء الأكثر حظوة بالدّراسة والذين حلوا في المراتب الثلاث الأولى هم: الطاهر وطار وواسيني الأعرج وتليهم أحلام مستغانمي ... وكل هذه الأسماء التي سبق الإشارة إليها

تكتب في الرّواية خاصة." [١٨] وكذلك لأنّ الرواية الجزائرية قريبة من المجتمع وتركيبته، فهي تتطور كل مرة وتغير من مضامينها لتنقل تطلعات شعبٍ وطابوهاته، فهي "لا تقر بالثّبات ولا تعترف بالاستقرار، فهي بُنية دائمةُ التّحول نظراً لتواؤمها البُنية الاجتماعية التي من أهم خَصائِصها التّحول والتّطور انطلاقاً من نمطِ حياةِ الفردِ في المجتمعِ وُصولا إلى طريقةِ تفكيره وتصوره ومن ثم إبداعه" [١٩] فالخصائص الحياتية الاجتماعية تتماشى والعصر والبُنى الزّمنية وما تمليه عليها تغيرات البيئة الخاضعة بدورها لخاصية التّأثر والتّأثير، فهي تَتسِمُ باللاثبات، فالفردُ جزء من البيئةِ مُؤثر فيها مُتأثِرٌ بها، وهذه الأخيرة تجمعها نفس العلاقة مع البيئات المجاورة لها؛ وهذا ما يدفع الفرد من مكانة المبدع أو المتلقي البَحثَ عن تجارب جديدةٍ، وجنسٍ أدبي له من المرونةِ ما يحوي عدة تجاربٍ أدبيةٍ على تنوعِ واختلافِ خصائِصها " ومن هنا يمكننا القول أنّ الرواية الجديدة هي التّمرد على المألوف والثّورة على المستقر، إلى حد شمول هذا التّمرد حدود الجنس الأدبي، إذ تداخلت فيها الأجناس الأدبية المختلفة وغدت بذلك حقلا للتّجريب الأدبي"[٢٠]

فواضحٌ مما سبق أنّ النّص الروائي الجزائري المعاصر استطاع أن يكسر قيود الكلاسيكية، من حيث المواضيع وطريقة تقديمها والخوض فيها، "فمسار الرواية الجديد يتمركز حول كسر السّائد، وطرق مجالات لم يكن الروائي الكلاسيكي يجرؤ على الخوض فيها؛ بل ولا الاقتراب من طرقها، كـ (تجربة الجسد، وعنف السّلطة، وتمرد المرأة، وعنف الإرهاب وتهميش المثقف)، إنّ الرواية الجديدة أضحت في ضوء ما تقدم في الجزائر تلعب الدّور البارز في رصد تجربة الذّات الجزائرية وتتبع مسيرتها، وحياتها المتسمة بالخوف والقلق، الريبة والشّك، والتشاؤم واليأس"[٢١] وإذا سلمنا بأنّ الممارسة

النّقدية الجزائرية في تعرضها ومقاربتها للناتج الإبداعي، انتقلت من التّحليل بالسّياقات الخارجية إلى التّحليل الدّاخلي النّسقي المبني على التّفكيك وإعادة البناء؛ بإعادة إنتاج لغة واصفة، أو اللغة المنتجة من لغة موجودة، فإننا نقفُ أمام مُشكلة حجم مُنتج، ومشكلة من يمارس النّقد أمام تزايد الأقلام الإبداعية التي تكتب باللغتين في السّاحة الأدبية الجزائرية؛ واضحٌ أنَّ صاحبَ النّصِ الإبداعي تتعدد مكانته الاجتماعية التي يشغلها والصّفة المهنية، بيد أن الأقلام النّقدية كما أوضحنا سابقا محصورة في الممارسات الأكاديمية والأعمال التّخرجية، المرتبطة دائما بالأعمال العلمية للجامعة الجزائرية في شقها المتمثل في معاهد وأقسام الأدب واللغات والفنون، إذ أننا نكاد لا نجد ممارسات نقدية خارج أسوار الجامعة الجزائرية، " وقد تكون المشكلة عندنا ذات طبيعة أخرى، تتجسد في قلة المهتمين بالمجال النّقدي مقارنة بحركة الكتابة الإبداعية والتّأليف، باستثناء جهود محمد مصايف وعبد الله الركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النّظر عن الدّراسات الأكاديمية التي لم تر النُّور بعد، فإنَّ وجوهاً قليلة جداً يمكن أنْ يُعَول عليها مُستقبلا، إذ أنّ الأدبيين لا يقبلون على المحاولات النّقدية، إذ هموا بها وأقبلوا عليها في بداياتهم فسرعان ما ينصرفون إلى كتابة القصة أو الرواية أو الشِّعر، كما انقطع محمد ساري إلى تجريب الكتابة الروائية، مع أن مساهماته النّقدية تشهد له بحضور متميز "(٢٢)

إنّ من يقف وقفة متأمل لحال المدونة النّقدية الجزائرية وممارساتها، تتكشف أمامه الأزمات والمزالق التي يعاني منها النّقد الأدبي، ويتضح أنّ " كتب نقد الرواية الجزائرية لم تبلغ المستوى المرجو منها، لا من حيث الكم ولا من حيث الكيف إذ وقعت في مزالق التّنظير العقيم، فالخطر كل الخطر الولوع بما هو نظري أن يتحول إلى لعبة ذهنية تصبح متكأ للتلذذ والمباهاة والاستعلاء، وقد تصبح في أحسن الأحوال مطية لتلقين

دروس للمتلقي بشكل تعليمي مفضوح "[٢٣]، وهنا تطفو إلى السّطح أزمة المنهج، ومُشكلة سوء الفهم، فالممارسة النّقدية بدورها بحاجة إلى منهج، وقد ثبت أنه لا يكمن البحث في أية ظاهرة وتحليلها تحليلاً علمياً دون الأخذ بمنهج يناسب الظّاهرة المدروسة؛ فالمنهج يساعد الباحث في الوصول إلى مجموعة من النّتائج بأقل جهد ووقت وبطريقة شبه مضمونة. حيث لا يمكننا نفي أهميته "بوصفه نوعا من الخبرة، أو بوصفه منظومة متكاملة. فالنّقد المنهجي بما يقوم عليه من دقة ذهنية ضمان للحد من الطرطشات العاطفية والنّزوات التّأثرية فهو كقطب المغناطيس الذي يحول المتنافر والمتباعد من برادة الحديد إلى المتناسق في إطار خاص."[٢٤]، إنّ محاولة إيجاد صبغة علمية للنّقد الأدبي والمتمثلة في إيجاد طرق ممنهجة وقوانين وضوابط، فتحت المجال ليظهر لنا أنّ النّقد الأدبي الحديث والمعاصر في الوطن العربي منقطع وبشكل كبير مع المدونة النّقدية العربية القديمة، ولم يكن وليداً لمحاولات تطويرية للنّقد القديم، بل جاء كنتيجة أسفرت عنها المثاقفة التي أدت في النّهاية إلى هيمنة الثّقافة الوافدة؛ فالقبول بدافع الانفتاح والمواكبة لا يمنح مجموعة المناهج المستوردة صفة الانسجام أو شرط التّكيف الكامل في أطر ثقافية غير أطرها الأصلية. فبين منغلق على التّراث رافض لأي تجديد ومنفتح على الغرب واقع في التّبعية لاقى النّقد العربي تيهاً منهجياً.

إنّ كثيرا ممن " اتخذوا من المناهج الغربية ملاذا لهم، فتشرّبوا فلسفتها، وتبنّوا في معظم الأحيان خلفياتها الفكرية، وربما الإيديولوجية، فتارة من باب الانبهار بالآخر، وتارة أخرى من باب فاقد الشّيء لا يعطيه، ولذا نجدهم في الكثير من الأحيان يلوون عنق النّص الأدبي العربي، من أجل إخضاعه كُرهاً لأحد المناهج الغربية ."[٢٥]، لذلك ليس غريباً تلك التّكرارات المنهجية الممارسة في الأعمال النّقدية الأكاديمية خاصة في جانبها

من النّقد النّسقي، "فالأستاذ مختار بوعناني في دراسةٍ أجراها بعنوان، الأدب الجزائري في ميزان النّقد، يقول: ...فمناهج الرّسائل الجامعية نسقية تركّز على النّصوص الأدبية لا على سياقات خارجية عن النّص، تماشياً مع الحركةِ النّقديةِ التي كانت البنيوية مُمهدا لها...بل وأصبح الباحثون يشيرون إلى نوع الدّراسة أحيانا كثيرة في العُنوان كالجُملةِ في شعرِ يوسف وغليسي دراسةٌ نحويةٌ أسلوبية – رسالة ماجستير – فجلي اعتماد الباحث على آليات المنهج الأسلوبي في الدّراسة؛ أو الكتابة والتّشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة دراسة نقدية إيديولوجية وذلك بتطبيقات المنهج السِّيميائي"(٢٦) والمتمثلة في بعض تطبيقات آليات المنهج البُنيوي والسّيميائي والأسلوبي والتّفكيكي، أو تركيباً مَزجياً مما سبق، ورفوف المكتبات الجامعية الأصدق تعبيراً عن هذه الحالة لما تحويه من هذه النّماذج، والتي لا تخرج كثيرا عن إطار التّفكيك وإعادة البِناء، أو تلك النّظريات التي تشبه كثيرا المعادلات الرّياضية، وتخريجات نقدية لا تعدو أن تكون فقط تطبيقات وفقا لما يمليه قالب المنهج النّقدي المتبع، مثل تحديد البُنى الصّغيرة والأصوات، تخريجات الشّخوص والبنية الزمانية والمكانية وقوالب السّرد والوظائف، والتي قد تقودك إلى جميع الجوانب النّظرية البنائية للنّص عدى أن توصلك لفهم حقيقته والمبتغى منه ومدى تأثيره كرسالة في المجتمع؛ " وهذا ما جعل بعض نُقادنا يأخذون على عاتقهم همَّ التّأصيلِ لنظريةٍ نقديةٍ روائيةٍ تقومُ على التُّراثِ النّقدي، كرد فعل على ظاهرة التّبعية للنّقد الغربي مما أفرز صراعاً فكرياً بين الاتجاهين (الاتجاه التراثي والاتجاه المتأثر بالغرب)"(٢٧)

إذا كان النّقد الأدبي عبارة عن "عمليةٍ وصفيةٍ تبدأ بعد عمليةِ الإبداع مُباشرة، وتستهدفُ قِراءةَ الأثرِ الأدبي ومقارباته، قصد تبيان مواطن الجودة والرّداءة"(٢٨)، فيجدر بنا الكشفُ

عن العلاقةِ بين المبدعِ والنّاقد، ليُزاح السِّتار أمامنا عن مسارٍ للعملية الإبداعية تخطو فيه بنماذجها بعيدا عن مَسارِ النّقد الأدبي، فكثيرا ما نلاحظ على الكتابةِ الروائيةِ هو محاولتها محاكاة بعض النّماذج العربية المشرقية والعالمية من حيث إخراج وتقديم العمل الروائي، أمام تدني نسبة المقروئية بالجزائر، وبعيداً عن ما يُطالب به القارئ في بعض الأحيان، وبعيدا كذلك عن توصيات النّقد من خلال الجلسات والملتقيات الجامعية؛ وكأنّ هذه الممارسة تريد لها أن تتجاوز النّقد لا أن تُجاريه، " يمكن هنا تسجيل غياب التّكافؤ بين التّجربتين، خاصة وأنّ عدد النّصوص الروائية الجزائرية التي استحضرتها تلك الكتابات النّقدية والتّحليلية تبقى قليلة جدا، بالمقارنة مع ما يكشف عنه التّراكم الروائي من نصوص روائية باللغتين العربية والفرنسية وهو ما يعني أن بعض النّصوص الروائية فقط هي التي فرضت نفسها دون غيرها على مستوى المتابعة النّقدية والتّحليلية، أو على مستوى إعادة القراءة"[٢٩] أو أنّ الممارسة النّقدية الجزائرية تعلن عن عجز في إمكانية احتضان الأعمال الإبداعية الروائية المعاصرة وليدة السّاعة، والتي تحمل من التّحول ما تحمل، أو أنّ النّقد الأدبي الأكاديمي للجامعة الجزائرية يركن لتلك الأعمال المتداولة التي سُلّط الضّوء عليها وذاع صيتها، في عملية اجترارية، ولا يمنح فرصةً لإبراز أعمال جديدة، الأمر الذي جعل المبدع يمتعض من هكذا مُمارسات؛ ما خلق هُوة بين المبدع والنّاقد، وكأنَّ خط النّقد الموازي للعملية الإبداعية، راح يبتعد شيئا فشيئا ليدور حول نفسه ويصنع حلقةً حول النّقد الأكاديمي لا يكاد يخرج منها أو يتجاوزها؛ " فلم تستطع الدِّراسات النّقدية الجامعية، التي تكتفي عادة بدراسة نصٍ روائي واحدٍ أنْ تسُد فراغَ الرّؤية التي يعاني منها الأدب الجزائري، وتكاد تختفي الدّراسات البانورامية والبيبليوغرافية، إذ لم يتم حتى الآن إحصاء عدد النّصوص التي تصدر سنويا، وبالتّالي تبدو القطيعة كاملة ومكتملة بين واقع الكتابة التي تشعر بعزلتها وعدم إنصافها ودرس النّقد الجامعي الذي ينغلق شيئا فشيئا ضمن حدوده الجامعية، متذرعاً بعلميته وأكاديميته

الجافة."[٣٠]، أمّا ما نسجله من ممارسات نقدية ضمن الملتقيات النّقدية فهي تركز في الغالب على " الأسماء المكرسة وثمة من يشتكي من هيمنة اسم واحد أحيانا على ملتقيات عدة تكاد تكون مخصصة لهذا الكاتب بذاته، ومن هنا ضاعت الثّقة وانسد باب الحوار، ولعل هذا ما أثار في الآونة الأخيرة موجة من النّقد للباحثين والنّقاد أنفسهم من الروائيين الشّباب، وبخاصة الذين عبروا عن سخطهم في المواقع الاجتماعية لانعدام قنوات أخرى توصل صوتهم واحتجاجهم ذاك."[٣١]

وباعتبار الجامعة المنبر الأول للعلم وتنوير العُقول وصناعة المثقف والمتخصص من نخبة المجتمع، فقد آلت فيها الأمور " إلى ما يشبه استعمار العقل...وأنّ النّقد الأدبي تعبير شديد الدّلالة عن حركة الفكر وانشغالاته بمسألة وعي الذّات الرّاهنة إزاء الآخر الغربي المهيمن، فالنّاقد يصدر عن رؤية فكرية، وفي نقده تتصادى أصوات وعي الذّات من أجل أصالة ثقافية منشودة."[٣٢]؛ فغيرُ خفيٍ ذلك التّداول والتّكرار لنفس الأسماء الغربية " التي تهيمن على المرجعية النّظرية والنّقدية الروائية بالجزائر: (لوكاتش، كولدمان، بارت، جينيت، تودوروف، زيما، لوجون، إيكو، باختين، غريماس...)[٣٣]، حتى صار الجهد ومحاولة الخروج عن هذه الأسماء أو محاولة نقدها أو مُراجعة ما جاء عنها يُنظر إليه بعينِ الشّذوذ والمُرُوق، وهو من نتائج التّسليم الكامل بالفِكر الغربي المستورد دُون بحثٍ فيه؛ فهذا المحمول الثّقافي من نظريات قد يحملُ معه بعض المغالطات والسُّموم التي تشلُّ بدورها الفكر العربي والمفكر لتَجعلَ منه غير مُنتج أو غير باحثٍ عن الحقيقةِ، بل مُتلقي ومُتَّبِع لما يُملى عليه، فالحقيقة تتجلى أمام الباحث عنها لا المتلقي لها، فهذا الأخير يصِلُه فقط ما يُريده مُنتج النّظرية أن يتبعه، وهكذا

يصير تابعاً لا يرتقي لمصاف الإنتاج، " فإما أن تكون بنيوياً أو لن تكون ناقداً، وإمّا أن تحذو حذو جينيت أو غريماس، أو تودوروف، أو ديريدا، أو هارتمان، أو بول دي مان، أو أنّك لا تكتب نقداً، ناهيك عن تحويل النّقد إلى جداول إحصائية وأشكال هندسية وكتابة لغزية أشبه بالمتاهة أو التّجريب الذي لا طائل منه."(٣٤)

٣- التّلقي النّقدي العربي للرواية الجزائرية:

تبين من خلال بحثنا هذا وفيما سبق أن الخطاب النّقدي الواصف والمتعرض للجنس الأدبي الروائي في الجزائر يُعاني من عدة مزالق تلقي بظلها وثقلها على حجرات الدّرس الجامعي؛ وإذا اجمعنا بتأخر الدّرس النّقدي وممارساته في الجزائر فحري بنا أن نتساءل عما مدى حضور الرواية الجزائرية في الممارسة النّقدية العربية؟

إذا سلمنا بأنّ الرواية الجزائرية " عرفت تطورا في تقنية الكتابة، مما ترتب عنه ظهور نصوص روائية جيدة لا تقل في جودتها عن النّصوص المعروفة في السّاحة العربية والعالمية، خاصة في السّنوات العشر الأخيرة. فانّه في المقابل نجدها قليلة الحضور في ساحة التّلقي النّقدي الروائي العربي، بل يكاد يكون محدودا"(٣٥)، أمام الكم الهائل من الكتابات النّقدية الصادرة عن المدونة النّقدية العربية، فمعروف على النّقد العربي تلك النّهضة المحسوبة له" ويجب أنْ ننبه هنا إلى أنه عندما نتحدث عن قله تلقي الرواية الجزائرية من طرف النّقاد العرب، فإننا نستثني من ذلك النّقد الروائي العربي الذي ظهر قبل ظُهور الرواية الجزائرية، وإنما نعني النّقد الروائي العربي الذي ظهر بعد ظهورها، فالمتتبع للسّاحة النّقدية العربية يلاحظ بأنّ هناك العشرات من الكتب النّقدية التي تناولت الرواية العربية، وبمناهج مختلفة منها التّقليدي ومنها الحداثي، إلا أنّ الملفت في النّظر في تلك الكتب هو خُلوها تقريبا من الرواية الجزائرية، وإن وجد شيء فهو دون المستوى

المطلوب"[٣٦]، ليس التّلقي النّقدي فحسب، فحتى من جانب الحضور والتّغطية الإعلامية والإشهار والحوارات مع الكتاب الروائيين الجزائريين نجدها نادرة، " فنادراً ما نجدُ في مجلةٍ عربيةٍ أو كتاب حوار مع روائي جزائري، وهو ما يؤكد عدم اهتمام المتلقي العربي بالأدب الجزائري عموما وبالرواية خصوصا. فقد اطلعنا على أكثر من ٣٨ كتابا نقديا يتناول الرواية العربية، فلم نجد من بينها إلا ٢٤ كتابا تعرض أصحابه بطريقة أو بأخرى للرواية الجزائرية، منها ١٠ كتب لم تتجاوز التّعريف بها، أو الإشارة إليها. والملاحظ أن أكثر الروايات التي يتم تناولها من طرف النّقاد العرب يرجع جلها إلى مرحلة تأسيس الرواية الجزائرية"[٣٧]

وقد يرجع عدم الاهتمام بالرواية الجزائرية وتلقيها عربيا إلى الظّروف التي عاشتها الجزائر وظروف أخرى راهنة الآن وليدة السّاعة، فتاريخيا وبحكم الحركة الاستعمارية وسياسة التّجهيل التي طبقت على الشّعب الجزائري المقاوم، خرجت الجزائر باستقلالها ببنية اجتماعية محطمة في ظل غياب مدرسة جزائرية مُعربة، وكذلك بعد الاستقلال محاربة بعض الأحزاب السّياسية واللوبيات الفرنسية للتّعريب الذي أخذته الدّولة الجزائرية على عاتقها ما أخر ظهور أقلام إبداعية عربية وبذلك تأخر ظهور الرواية الجزائرية في السّاحة الأدبية العربية والعالمية " مما جعل البعض من النّقاد العرب يعتبرها رواية غير ناضجة فهي لا تزال في بداية النّشأة والتّكون. وبعبارة أوضح لازالت جنينا لم يستو بعد، ويمكن لذلك ما يبرره، نحن نعلم ما يشوب النّشأة الأولى لأي جنسٍ أدبيٍ من نقائص وأخطاء فنية في البناء والسّرد واللغة"[٣٨]؛ أما حالياً فنسجل غياب للتّسويق والعملية الإشهارية للرواية، ما يحد من انتشارها ووصولها للمتلقي أو حتى معرفة آخر الإصدارات الجديدة لدور النّشر في هذا المجال، عدا بعض جلسات البيع بالتّوقيع داخل

معارض الكتاب والمنظمة من طرف الهيئات الوزارية والثّقافية التّابعة للدولة في غياب دور المؤسسات الخاصة في هذا المجال وتراجع دورها، أما فيما يتعلق بالتّسويق الالكتروني فنجد الأكثر حظا الكتب التقنية والكتب التّعليمية أمام نسب ضئيلة للرواية.

كذلك تراجع دور الجامعة الجزائرية في صنع وتكوين مقروئية لهذا الجنس الأدبي الجزائري وذلك مُتجسد من خلال الأعمال الأكاديمية والبحوث التي يكلف بها الطلبة وغالبا ما تكون متعلقة بالأسماء التّقليدية للرواية الجزائرية، ما خلق نفورا بين المتلقي وهذه الأعمال الإبداعية، وراح ضحية هذا النّفور الأعمال المعاصرة الحالية التي قد ترقى لمصاف الرواية العربية وقد تتجاوزها. " فجلي غياب النّصوص الروائية الجزائرية من برامج المنظومة التّربوية في كل مراحل التّعليم، ومنها التّعليم الجامعي، الأمر الذي جعل النّص الروائي الجزائري غير معروف حتى في وطنه"(٣٩)

خاتمة البحث:

وفي خاتمة هذا البحث الذي حاولنا من خلاله رصد الممارسات النّقدية في الجزائر وخاصة بين أسوار معاهد الجامعة الجزائرية، وتبيان بعض المزالق والمشاكل التي لازالت ترهق الكتابة الإبداعية، فحتى الخطاب النّقدي هو كتابة إبداعية في ظل غياب نقد النّقد، ومنه خلصنا إلى النتائج التالية:

- جل النّقد الممارس في السّاحة الأدبية والنّقدية الجزائرية مرتبط بالفضاء الجامعي يغلب عليه التنظير الغربي في غياب أقلام نقدية متخصصة خارج أسوار الجامعة الجزائرية.
- غياب وتراجع التجارب النّقدية بسبب قلة النّشر والترويج فهنالك دراسات نقدية قيّمة إلا أنها حبيسة أدراج المكتبات الجامعية.

- عدم إعطاء فرصة وتسليط الضّوء على الأقلام الإبداعية الروائية الشّابة الجديدة، أمام الممارسات النّقدية التي تحمل بين طياتها تكرارا لنفس أسماء الأدباء والروائيين للمراحل الأولى التّأسيسية للرواية الجزائرية.
- عدم التّأسيس لنظرية نقدية جزائرية تلاءم وتتماشى مع خصوصيات النّص الجزائري وليد الفكر الجزائري أمام تطبيق نظريات نقدية غربية قد يكون تجاوزها الزّمن عالميا وقد يسير حاليا إلى تجاوزها.
- غياب التكافؤ بين التجربتين، تسارع تطور وتغير التّجربة الروائية الجزائرية أمام تراجع الدّرس النقدي الجزائري.
- غياب الحوار والجلسات العملية ما شكل فراغا بين المبدع والناقد.
- تراجع المقروئية، بتراجع حضور الرواية الجزائرية داخل المنظومة التربوية التعليمية الجزائرية.
- غياب منهج واضح للتعامل مع النّص الإبداعي في ظل تطبيق المناهج الغربية.

(حسني مصطفى باحث دكتوراه في جامعة ابن خلدون. تيارت، (mustaphahosni90@gmail.com

المصادر والمراجع:

١. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط٠٥، دار الرائد للكتاب، الجزائر،٢٠٠٧.

٢. حفيظة زين، النّقد الأدبي في آثار أبي القاسم سعد الله، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة ١، الجزائر.

١. **راضية بن عربية، إشكالية المنهج النّقدي الأدبي التّطبيقي – التّشخيص والحلول –، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد١١، ديسمبر ٢٠١٦.**

٢. **زروقي عبد القادر، النّقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجية، مجلة الأندلس، جامعة الأندلس، العدد ٠٦، المجلد ١٠، أفريل ٢٠١٥.**

٣. **صلاح الدين باوية، النّقد الأدبي العربي المعاصر–مزالق وحلول–، مجلة الذّاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد٨، جانفي ٢٠١٧.**

٤. **عبد الله أبو هيف، النّقد العربي الجديد في القصة والرواية والسّرد، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠**

٥. **علي خذري، تحديث النّقد الجزائري، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد ٠٢، ديسمبر ٢٠١٣.**

٦. **محمد بكوش، "الممارسة النقدية الأكاديمية والمدونة الروائية الجزائرية"، http://dspace.univ-msila.dz،٢٠٢٠ /٠٣/٠٧**

٧. **محمد محمودي، "النّقد الروائي الجزائري–قراءة في التراكم النقدي– "،٢٠٢٠/٠٣/١٣، http://dspace.univ-msila.dz،**

٨. مخلوف عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، ط١، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ٢٠٠٢.

٩. مرزوق عبد الغاني، سالمي عبد القادر، الوعي النّقدي الجزائري بين النّظرية والتطبيق، ٢٠٢٠/٠٣/١٤،
١٠.كاملة مولاي، المنهج النّقدي عند محمد مفتاح بين التّوفيق والتّلفيق، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد خاص، ٢٢، ٢٣، فيفري ٢٠١٢.
١١.نسيم حرار، أدباء الجزائر، مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدّراسات الجامعية، ط١، إي كتب شركة بريطانية للنشر والتوزيع، ماي ٢٠١٨.
١٢.وذناني بوداود، تلقي النّص الروائي الجزائري لدى النّقاد العرب وتعدد مستويات الفهم، ملتقى النّص الروائي الجزائري ونظرية الفهم، مخبر اللسانيات النّصية وتحليل الخطاب، ١٩-٢٠ نوفمبر ٢٠١٤، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر.

قائمة الهوامش والاحالات :

[1]- مخلوف عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، ط١، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ٢٠٥.

٢- حفيظة زين، النّقد الأدبي في آثار أبي القاسم سعد الله، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة ١، الجزائر، ٢٠١٥، ص ٥٣.

[3]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط٠٥، دار الرائد للكتاب، الجزائر،٢٠٠٧، ص ٧٩.

[4]- المرجع نفسه، ص ٨٠.

[5]- علي خذري، تحديث النّقد الجزائري، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد ٠٢، ديسمبر ٢٠١٣، ص ١٠٨.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص ١٠٩.

[7]- حفيظة زين، النّقد الأدبي في آثار أبي القاسم سعد الله، ص ٥٧.

[٨]- علي خذري، تحديث النّقد الجزائري، حوليات الآداب واللغات، ص ١٠٩.

[٩]- المرجع نفسه، ص ١١٠.

[١٠]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[١١]-المرجع نفسه، ص ١١١.

[١٢]- محمد بكوش، "الممارسة النقدية الأكاديمية والمدونة الروائية الجزائرية"، http://dspace.univ-msila.dz،٢٠٢٠ /٠٣/٠٧ ، ص ١٩.

[١٣] - المرجع نفسه، ص ٢٠.

[١٤]- محمد محمودي، "النّقد الروائي الجزائري-قراءة في التراكم النقدي- "، http://dspace.univ-msila.dz، ٢٠٢٠/٠٣/١٣، ص ٠٣.

[١٥]- المرجع نفسه، ص ٠٣-٠٤.

[١٦] – المرجع نفسه، ص ٠٤.

[١٧]- نسيم حرار، أدباء الجزائر، مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدّراسات الجامعية، ط١، إي كتب شركة بريطانية للنشر والتوزيع، ماي ٢٠١٨، ص ٦٠.

[١٨]- ينظر : المرجع نفسه، ص ٦١.

[١٩]- زروقي عبد القادر، النّقد الروائي الجزائري المعاصر المنجز والخيارات المنهجية، مجلة الأندلس، جامعة الأندلس، العدد ٠٦، المجلد ١٠، أفريل ٢٠١٥، ص ١٤٠.

[٢٠]- المرجع نفسه، ص ١٤٢.

[٢١] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٢]- مرزوق عبد الغاني، سالمي عبد القادر، الوعي النّقدي الجزائري بين النّظرية والتطبيق، http://dspace.univ-msila.dz، ٢٠٢٠/٠٣/١٤، ص ١١.

[٢٣] – محمد محمدي، النّقد الروائي الجزائري-قراءة في التّراكم النّقدي، ص ٠٥.

[٢٤] – كاملة مولاي، المنهج النّقدي عند محمد مفتاح بين التّوفيق والتّلفيق، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد خاص، ٢٢، ٢٣، فيفري ٢٠١٢، ص ١٣٦.

[٢٣]- صلاح الدين باوية، النّقد الأدبي العربي المعاصر-مزالق وحلول-، مجلة الذّاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد٨، جانفي ٢٠١٧، ص ٢٤٢ – ٢٤٣.

٢٤ – نسيم حرار، أدباء الجزائر، مبدعو التسعينات الأكثر حظوة بالدّراسات الجامعية، ص ٧٩.

٢٥ – محمد محمدي، النّقد الروائي الجزائري–قراءة في التّراكم النّقدي، ص ٠٨.

٢٦ – راضية بن عربية، إشكالية المنهج النّقدي الأدبي التّطبيقي – التّشخيص والحلول –، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد١١، ديسمبر ٢٠١٦، ص ١٩.

٢٧– محمد محمدي، النّقد الروائي الجزائري–قراءة في التّراكم النّقدي، ص، ٠٦.

٢٨– المرجع نفسه،ص ٠٦– ٠٧.

٢٩– المرجع نفسه، ص ٠٧.

٣٠ – عبد الله أبو هيف، النّقد العربي الجديد في القصة والرواية والسّرد، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠، ص ٠٥.

٣١– محمد محمدي، النّقد الروائي الجزائري–قراءة في التّراكم النّقدي، ص ١١.

٣٢ – المرجع نفسه، ص ١٢.

٣٣ – وذناني بوداود، تلقي النّص الروائي الجزائري لدى النّقاد العرب وتعدد مستويات الفهم، ملتقى النّص الروائي الجزائري ونظرية الفهم، مخبر اللسانيات النّصية وتحليل الخطاب، ١٩–٢٠ نوفمبر ٢٠١٤، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ص ٠١.

٣٤ – المرجع نفسه، ص٠٢.

٣٥ – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٦ – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٧– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٨ – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٩– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

صور أسلوبية في ميمية ابن اسحاق التوردي في مدح أحمد الرفاعي

أول إبراهيم إمام

ملخص البحث:

لا شك أن الإسهام في نظريات الدراسات اللغوية الحديثة بمحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية العربية النيجرية من أهم عوامل تطوير وإحياء تراثنا العربي.

من هذا القبيل جاءت هذه المقالة لتطبق بعض مباديئ نظرية الأسلوبية الحديثة على ميمية الشاعر ابن اسحاق التوردي في مدح أمير المؤمنين أحمد الرفاعي بن الشيخ عثمان بن فودي، فتحدثت عن حياة الشاعر أولا ثم الدراسة النظرية للأسلوبية ثم العملية التحليلية على ضوء الأسلوبية الحديثة، والتي من خلالها تم الوقوف على مافي القصيدة من الجمال الأسلوبي والروعة البيانية في ثلاثة مستويات للتحليل اللغوي الحديث.

نبذة عن الشاعر:

ولادته:

فقد اضطربت الأقوال في تحديد تاريخ ميلاده كما تواترت الأخبار عن إرهاصات نبوغه وتبحره في العلم، المتمثلة في تعبير رؤيا والده، وذلك أن والده كان من أصحاب الشيخ عثمان بن فودي، فرأى في المنام ليلة من الليالي ركية في بيته وحولها جمع من الناس يستقون، واستعظم الأمر في نفسه، وجزم أن يستعبر الشيخ عثمان بن فودي رحمه الله في رؤياه، ولما أصبح غدى إلى الشيخ مستفتيا في ذلك، وأفتاه الشيخ بأنه سيولد له مولود وسيكون هذا المولود عالما غزير العلم والمعرفة وينفع الله الناس بعلمه، ثم أوصاه بأنه إذا ولد هذا المولود ليسمه باسمه ، يعني "عثمان"[أ].

هذا، وأما اضطراب أقوالهم في تحديد تاريخ ميلاده، فهو ما رواه بعضهم من أن مولده كان في السنة التي توفي فيها الشيخ عثمان بن فودي، وهي سنة ١٢٣٢ للهجرة الموافقة لسنة ١٨١٧ الميلادية، وقال الآخرون إنه ولد بعد وفاة الشيخ بسنتين، وذلك في سنة

١٢٣٤ الهجرية ، الموافق لسنة ١٨١٩ الميلادية[ii]، وهو المشهور لدى الكتَّاب، ويرجحه الباحث على الرأي الأول، لاتفاقهم على أنه عاش حوالي أربع وستين سنة، وذلك يقتضي أن يكون ميلاده بعد وفاة الشيخ عثمان بن فودي بسنتين إذ لو كان في سنة وفاته كماذهب إليه بعضهم لكان عمره ست وستين سنة ولم يقل بذلك أحد.

وأما عن مكان ولادته، فلا خلاف في أنه ولد في مدينة صكتو.

نشأته:

فقد نشأ الشيخ بن إسحاق التوردي، نشأة دينية وعلمية راقية، إذ اهتم بالعلم غاية الاهتمام، ووجه إلى تحصيله عناية بالغة، متميزا بين الأقران، ولاغرو في ذلك لقرب عهده من عصر الشيخ عثمان بن فودي، الذي ازدهر فيه العلم والأدب والصلاح والتقوى، وكون البيئة الصكتية التي نشأ فيها مصطبغة بالصبغة العلمية والدينية،– حكومة وشعبا – ولم لا، وهي العاصمة للدولة العثمانية الإسلامية، المكتظة بالعلماء وطلاب العلم – مما هيَّأ له أكبر فرصة ساعدته على هذه النشأة العلمية الإسلامية السامية[iii].

تعلمه وثقافته:

لقد امتاز ابن إسحاق عن سائر الأقران منذ طفولته المبكرة بأوصاف خارقة لعادة الصبيان إذ نشأ مولعا بالعلم والعلماء مقبلا على التعلم والتحصيل ، ثم واصل في طلب العلم والأدب مترددا على أعتاب فحول أدباء عصره وملازما أبواب فطاحل علماء زمانه بمدينة صكتو، فقد تعلم على أيدي العلماء الذين عاصروا الشيخ عثمان بن فودي، واستفاد منهم علوما جمة، وفنونا كثيرة، ومن العلوم الإسلامية فقد أخذ القرآن وعلومه، والفقه الإسلامي، والتوحيد، وعلم التصوف، وأما علوم العربية فأخذ علم النحو والصرف، واللغة والبلاغة، والمنطق، والحساب، كما تذوق فن الأدب، وغير ذلك من العلوم و الفنون المتعارف عليها في عصره، وقد تمكن من تحصيل هذا العلم الغزير، بالإنخراط في النظام التعليمي التقليدي المعروف لدى الدارسين والمعلمين، عهدئذ، إذلم تكن المدارس نظامية في ذلك العصر، ولم تكن الدراسة على منهج مرسوم كماهو الشأن حاليا

علماؤه وشيوخه:

فقد تعلم على كثير من كبار علماء زمانه، بالإضافة إلى والده الشيخ اسحاق بن عمر، رحمه الله وكان عالما متفننا يدرّس علوم الدين واللغة العربية والأدب، وقد أخذ عنه المبادئ الأساسية للعلوم الإسلامية والعربية.

حيث أخذ من هؤلاء الشيوخ علوم الفقه، والتوحيد، والنحو، واللغة، والأدب، والبلاغة، والصرف، وكذلك قرأ عليهم علوم التفسير، والحديث والمنطق، والتصوف، وغيرها من العلوم[iv].

مؤلفاته في اللغة:

١- معين من يبحث في مايذكر من الأعضاء ويؤنث.

٢- شرح الفريدة في النحو للسيوطي.

٣- شرح الحصن الرصين في الصرف للشيخ عبد الله بن فودي[v].

٤- الألقاب، منظومة في العروض[vi].

٥- فتح اللطيف في التصريف.

٦- سلم الطلاب إلى معرفة البناء والإعراب[vii].

٧- الكشف والبيان لأوصاف كبير أبناء الشيخ عثمان بن فودي[viii].

الأسلوبية ومفهومها المعجمي والإصطلاحي.

الأسلوبية مشتقة من لفظ "الأسلوب "ويأتي لفظ الأسلوب في مفهومه المعجمي لعدة معان منها: – الطريق: ويقال في ذلك سلكت أسلوب فلان في كذا أي طريقته ومذهبه ويسمى طريقة الكاتب في كتابته أسلوبا، والفن: يقال أخذنا في أساليب من القول فنون متنوعة والصف من النخل ونحوه (ج) أساليب (٩)

والأُسْلُوبُ: الطَّرِيقُ وعُنُقُ الأَسَدِ والشُّمُوخُ في الأَنْفِ .٠(١٠)

ويقال للسَّطْر من النخيل أُسْلوبٌ وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أُسلوبٌ قال والأُسْلوبُ الطريق والوجهُ والمَذْهَبُ يقال أَنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَسالِيبَ. والأُسْلُوبُ الطريقُ تأْخذ فيه، (١١)

وبهذا يمكن القول بأن لفظ "الأسلوبية " مصدر صناعي من اللفظ "الأسلوب"والمصدر الصناعي هو: كل لفظ "جامد أو مشتق، اسم أو غير اسم" زيد في آخره حرفان، هما:

ياء مشددة، بعدها تاء تأنيث مربوطة؛ ليصير بعد زيادة الحرفين اسمًا دالًا على معنى مجرد لم يكن يدل عليه قبل الزيادة. (١٢)

إذن فاالأسلوبية وإن كان مأخوذا من اللفظ ألأسلوب كماتقدم فإن له دلالة خاصة زيادة على المعنى الذي يدل عليه الأسلوب.

أماالأسلوبية في الإصطلاح فقداختلف الأسلوبين العرب والغرب في تحديدها فعرَّفها "جاكبسون": بأنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون اللسانية ثانيا. (١٣)

ويعرِّفها: Michel arrive: بأنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات (١٥)

ويذهب ريفاتير إلى أن الأسلوبية تعرِّف بأنها منهج لساني (١٦)

وأما الأسلوبيون العرب فلا تكاد تعاريفهم للأسلوبية تختلف عن تلك التعريفات الغربية للأسلوبية، ومنها تعريف الناقد الألسني العربي للأسلوبية ...: تعني كلمةSTYLUS في اللاتينية (الأزميل) أو المنقاش للحفر والكتابة ....ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الإصطلاحية البلاغية والأسلوبية وصارت،تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير...).(١٧)

وجاء في كتاب الأسلوبية والبيان العربي لدكتور محمد عبد المنعم خفاجي وشريكيه، أن الأسلوبية هي البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، (١٨)

وقد عرفها عبد السلام المسدي فقال: علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل لساني غير منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني مفارقات عمودية. (١٩)

ويعرفها الدكتور محمد عبد الله جبر وسماها ب علم الأسلوب فقال: وعلم الأسلوب فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما، أو تميز نوعا من الأنواع الأدبية، بما يشيع في هذه، أو تلك، من صيغ صرفية مخصوصة أو أنواع معينة من الجمل والتراكيب أو مفردات، يأثرها صاحب النص الأدبي (٢٠).

والدكتور منذر عياشي عرفها (stylistiqueبأنها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية. (٢١)

التحليل الأسلوبي للقصيدة.

وباعتبار الأسلوبية فرع من اللسانيات الحديثة والتي يجري تحليلها على مستويات منها: –المستوى التركيبي. والمستوى الدلالي. والمستوى الصوتي.

المستوى التركيبي:

يقصد الباحث في هذا المستوى الوقوف على مدى أسلوبية الجمل التي تناولها الشاعر للتعبير عن معاني الأوصاف الحميدة التي وصف بها ممدوحه في هذه القصيدة.

الجمل الإسمية والفعلية:

فقد استطاع الشاعر تأدية المعانى الجليلة الملائمة للمقام عن طريق الجمل الإسمية التي تفيد الثبوت والدوام والإستمرار (٢٢) حيث استعملها في مواطنها المناسبة من أبيات القصيدة للدلالة على ثبوت الأوصاف المرضية والأخلاق الفاضلة ودوامها في الممدوح وأنها سجية فيه، كما تمكن من استخدام الجمل الفعلية للتعبير عن محامد الممدوح ومحاسنه للدلالة على تجدد هذه المحامد في كل المواقف

ومن أمثلة هذه الظواهر قوله: –

فمن الشيخ للذي * هو كالبحر في الكرم.

ألف ألفي تحية * تقتضي الكتب بالقلم.

الرفاعي الذي حوى ال*فخر والمجد والكرم.

نجل عثمان فودي * ضيم كامل الشيم.

كل من كان ذا جوى * وسقام من الأمم

التحليل:

لقد افتتح الشاعر قصيدته في المدح بجملة إسمية إشعارا بأن ما سيذكره من الخصال الحميدة ثابتة في الممدوح وأنه مجبول عليها، لأن الجملة الإسمية تدل على الثبوت والإستقرار.

(فمن الشيخ للذي * هو كالبحر في الكرم)

(ألف ألفي تحية *.....)

وأمامجيؤه بالجملة الفعلية بعد الجملة الإسمية المبدوءة بها القصيدة حيث يقول: (.....*تقتضي الكتب بالقلم) في عجز البيت الثاني لبيان حال تحيته للممدوح ففيه أيضا إشعارا بأن تلك الخصال الجميلة ستظل مستمرا في الممدوح لايفارقها لأنه مطبوع عليها كمالا تزال تسجل بأقلام المادحين في الدواوين الشعرية

ولتقرير جبلية هذه المحامد في الممدوح أتى بجملة إسمية أخرى في البيت الثالث

فقال: (الرفاعي الذي..... * .....)

ثم أردف هذه الجملة الإسمية بجملة فعلية أخرى لبيان حال الممدوح على ماهو عليه من المجد والكرم حيث قال في عجز البيت الثالث:

(.....حوى ال* فخر والمجد والكرم)

وفي البيت الرابع جاء بجملة إسمية ليثبت أصالة الممدوح في المجد والكرم حيث قال:

(نجل عثمان فودي * ضيم كامل الشيم)

وأتى بالجملة الفعلية قائلا:

(فاق جودا مع التقى * كل من كان ذاهمم)

فإتباع الجملة الإسمية بجملة فعلية يوحي إلى أن عناصر الكرم ثابتة فيه بالفعل وبالطباع، وأن الكرم متجدد فيه.

النداء هو طلَبُ الإجابة لأمْرٍ ما بحرف من حروف النداء يَنُوبُ مَنابَ "أدعو". (٢٣)
والنداء من الظواهر الأسلوبية على المستوى التركيبي.
استخدم الشاعر النداء في القصيدة استخداما أسلوبيا رائعا، وذلك في معرض إعزاز الممدوح وإجلاله تنويها لمقامه الرفيع ومنصبه العالي السامي. إذ يقول: –
ياعفاة البلاديا * طالبي العرف والكرم.

ياكريما من الكرا * م ويا ملجا الأمم

ويعجبك من أسلوبية هذا التركيب الندائي، أن الشاعر استعمل من الأداة الندائية " يا" إيحاء بعلو مكان الممدوح وسموه بين الأنام وتبجيلا له، كما تشير الأداة الندائية " يا " إلى وسطية ولائه التام له أي أنه ليس مجحفا في ولايته للممدوح ولا مسرفا له في السمع والطاعة . وذلك قوله، "يا كريما من الكرا * م .... " وقوله ويا ملجا الأمم..... "

المستوى الدلالي.

ومن المظاهر الدلالية التي حظيت بها القصيدة ما يلي: –

التشبيه

التشبيه هو عقد المماثلة بين أمرين أوأكثر قصد اشتراكهما في صفة أوأ كثر بأداة لغرض يقصده المتكلم (٢٤)
فقد عقد الشاعر التشبيه المرسل في البيت الأول مستعملا الأداة "كاف" مصورا حال الممدوح في العطاء الغزير، وكذلك في البيت الحادي عشر والثاني عشر صوَّر حال أمير المؤمنين من حيث تفوقه وتبريزه على القرن في سعة السخاء والجدي، تصويرا بديعا ذا تأثير قوي في المتلقي عن طريق التشبيه البليغ فتراه يقول:

إنه بحر نائل * موجه الخيل والنَّعَم.

والجواري مع البرا * نس والإبل والخدم

وأسلوبية التشبيه بأنواعه المختلفة مايتمتع به من إبراز جمال النص ورونقه، من حيث تجلية الخفي وإدناء البعيد مما يزيد الدلالة وضوحا ورفعة ويكسوها شرفا ونبلا.

المجاز اللغوي

ومن الظواهر الدلالية في القصيدة، المجاز اللغوي، وهو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي. (٢٥).

ومن أنواع المجاز التي تناولتها القصيدة، الاستعارة: – وهي كما عرفها العلماء: تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها المشابهة دائما (٢٦)

وقد اعتمد الشاعر هذا النوع من الأساليب الدلالية المجازية في البيت التاسع حيث يقول:

كيف ياقوم يستوي * جامد الكف ذو الكرم

لتأدية المعنى المقصود في أسلوب وجيز، حيث شبه البخل واللؤم بالجمود لجامع عدم الميوعة والإنحلال فيسري خيره إلى الغير، حذف المشبه وهو البخل واللؤم ثم اشتق من الجمود، جامد على سبيل استعارة تصريحية تبعية

وكذلك في البيت العاشر، حيث يقول:

لا ولا البحر والسيو * ل ولا السيف والسهم

فشبه الممدوح بالبحر في كثرة جوده وبالسيف في مقاومه الشدائد واقتحام الأخطار ومقارعة الخطوب الجلل وشبه ضد الممدوح با السيل مقابل البحر منى حيث تقاصره عن مداه. وبالسهام مقابل السيف من حيث الكلال والضعف.

المستوى الصوتي.

الإيقاع الخارجي من المباحث الصوتية في الدراسة اللغوية عامة والأسلوبية خاصة وهو عبارة عن الأوزان والقوافي التي تحقق للنص الشعري أنغاماموسيقية متناسقة ومنتظمة تنسجم بها ألفاظ القصيدة وتنساب أصواتها، في تمثيل حي لعاطفة الشاعر.

الأوزان:

فقد استخدم الشاعر من الأوزان في بناء القصيدة مجزوء البحر الخفيف وهو من أنسب البحور الشعرية بالمدح ويتكون من التفاعيل التالية:

فاعلاتن متفع لن * فاعلاتن متفع لن.

وطبق كل ظاهرة من الظواهر العروضية على هذه القصيدة حسب الحاجة الداعية إليها لأبراز المعاني القيمة بالألفاظ المناسبة تطبيقا حسنا رائعا ومن أوضح مثال لذلك تطبيقه للزحاف المسمى "للخبن" في الضرب والعروض، والتزم بذلك في جميع أبيات القصيدة كلها ومن أمثلة ذلك ما يلي:

فَمِنَشْشَيْاخِ لِلْلَذِيْ * هُوَكَلْبَحْارِ فِلْكَرَمْ

فعلاتن\ متفع لن * فعلاتن\ متفع لن

أَلْفُ أَلْفَيْ\ تَحِيْيَتِنْ * تَقْتَضِلْكَتْابِلْقَلَمْ .

فاعلاتن\متفع لن * فاعلاتن\ متفع لن

فَأْقَجُوْدَنْ\ مَعَتْتُقَنْ * كُلْلَمَنْكَاْتَذَاْهِمَمْ

فاعلاتن\ متفع لن * فاعلاتن\ متفع لن.

ممأدى إلى وحدة النغمة الموسيقية اللذيذة في الإيقاع الخارجي للقصيدة والإيقاع الخارجي كسمة لغوية صوتية إذا توافقت نغماته طولا أو قصرا، أضفى على القصيدة ظلالا من البهاء والرونق.

ولا شك أن أبيات القصيدة اكتسبت جلاء معانيها من حسن تطبيق الشاعر لظاهرة الزحافات وسائر الظواهر العروضية وفي ذلك دلالة واضحة على تمكنه في هذا الشأن نظرية وتطبيقية.

القافية:

فقد استعمل الشاعر في هذه القصيدة الميمية القافية المقيدة المجردة عن الردف والتأسيس وتقع من جميع أبيات القصيدة في مقاطعين صوتيين قصيرين، وهي في البيت الأول " لْكَرَمْ " وفي الثاني " لْقَلَمْ " وعلى هذاالنمط جاءت سائر قوافي القصيدة حفاظا على حسن الموسيقى لتماثل المقاطع الصوتية في فافية كل بيت من أبيات القصيدة مما يحس بتلائم أجزائها من بناء كلماتها وترتيبها في الجمل المنتظمة في الأبيات التي شكلت بناء القصيدة فتحققت لها وحدتها العضوية.

هذا، ولقد أحسن الشاعر تناول قواعد القافية في قصيدته توظيفا وتطبيقا ويتجلى ذلك في اختياراته لظواهر القوافي.

فقد اختار الشاعر " الميم "رويا لقافية القصيدة، والميم من حروف الجهر، وَمعنى المجهور مِنْ الحروف أَنه لزم مَوْضِعه إِلَى انْقِضَاء حُرُوفه، وَحبس النَّفس أَن يجْرِي مَعَه، فَصَارَ مجهورا لانه لم يخالطه شيء يُغَيِّرهُ، (٢٧)

وذلك مناسب لواقع القصيدة لأن الجهر من مستلزمات المدح الذي هو غرض القصيدة ولاسيما في الإشادة بأخلاق الممدوح السامية الفاضلة من كثرة الجود والكرم وسبقه الأقران في ذلك كله ويؤذلك قوله:

يا عفاة البلاد يا * طالبي العرف والكرم.

فاشكروا الله واحمدوا * لتقديمه الخصم

بحر جود مه الندى * باسط الكف كالديم

وبهذا يرى الباحث أن الشاعر في استخدامه للأصوات بما في ذلك من ظواهر العروض والقوافي، يعمد إلى تصوير المواقف الإنسانية تصويرا يوحي بمافي هذه الأصوات والأوزان والقوافي من طاقات نغمية هائلة وشحنات إيقاعية إلى إحداث أجواء نفسية ذات تأثير في المعنى.

خاتمة البحث ونتائج البحث:

تناولت المقالة إلى ترجمة الشاعر من حيث الولادة والنشأة والدراسة وانتحت إلى التعريف بالأسلوبية لغة واصطلاحا، متناولة الحديث عن شتى دلالاتها اللغوية ومختلف عبارات الأسلوبيين في تحديد ها الإصطلاحي ثم خلصت إلى عرض القصيدة وتحليلها تحليلا أسلوبيا على مستويات التحليل اللغوي الأسلوبي، المتمثلة في المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، والمستوى الصوتي، وانتهت بسرد النتائج

تميزت القصيدة بمعان راقية أ كسبتها الجودة والجمال والرونق بتراكيبها الإسمية والفعلية أوضحت المقاصد الكبرى للقصيدة فتحقق بذلك الهدف المنشود

تجلت في المستوى الدلالي خصائص أسلوبية للقصيدة إذ اعتمد النص الشعري في تصوير المعاني العالية السامية على تشبيهات رائعة وإستعارات بديعة ومجازات راقية وغير ها من الظواهر الدلالية مما أضفى على القصيدة الحسن البهاء.

وظَّف الشاعر الإيقاعات الصوتية توظيفا أدى إلى انسجام أجزاء القصيدة انسجاما نتج منه وحدة العضوية للقصيدة إضافة إلى ماتشيرإليه تلك الأصوات من الدلالات، والمعاني الجليلة.

الملحق: نص القصيدة

فمن الشيخ للذي * هوكالبحر في الكرم

ألف ألفي تحية * تقتضي الكتب بالقلم

الرفاعي الذي حوى ال*فخر والمجد والكرم .

نجل عثمان فودي * ضيم كامل الشيم .

كل من كان ذا جوى * وسقام من الأمم
فاق جودا مع التقى * كل من كان ذاهمم.

قدبرا من سقامه* واقتنى المال والخدم

واتوى من صدى النوى * واغتنى واجتبى النعم

كيف ياقوم يستوي * جامد الكف ذوالكرم

لا ولا البحر والسيو* ل ولا السيف ولا السهم

إنه بحر نائل * موجه الخيل والنَّعَم.

والجواري مع البرا * نس والإبل والخدم.

قط ما عاب غيره * لا ولا اغتاب أو شتم.

يا عفاة البلاد يا * طالبي العرف والكرم.

فاشكروا الله واحمدو* لتقديمه الخصم

بحر جود مه الندى * باسط الكف كالديم

أحمد نجل قطبنا * ابن شيخ الهدى العَلَم

كل ذي حاجة إذا * غازه فاز واغتنم

إنه من خلائف * سادة قادة الأمم

ودعاة إلى الهدى * كل عاص ومن ظلم

ومطيع وملحد * وسميع وذي صمم

وبصير وضده * ذي كلام وذي بكم

باذل غير باخل * جائد ماجدعَلَم

عالم غير جاهل * نائل ناصرالأمم

بارز غير غائب * ضاحك غيرذي سام

ناصح غيرخائن * عابد وافر الهمم

صادق غير مائن * حافظ العهد والذمم

واصل غيرقاطع * باسل فائق البهم

لم يزل عوض عاليا * فوق أقرانه الصمم

ليس فظا ولا غلي * ظ الفؤاد ولا فدم

بل ولا جبا ولا * إمعا إمرا لَسَم

بل له الذب والشجا* عة والطرد للقرم.

ليس من انه الملا* لة والمطل والبرم

يا كريما من الكرا* م ويا ملجا الأمم

ولانسيت الذي وعد* ت لتلميذك الاحم

الرفاعي الرفيع ذو* الرفعة العز والقدم

لم يزل رافعا له * ومعزاعلى الامم

بشفيع الورى الهدى * سيد العرب والعجم

وبتال وصحبه * وبمن فيهمانتظم

وابنائه الكرا * م وأزواجه الحرم

الهوامش:

(١) سمبو ولي جنيد (البروفيسور)، فن المديح في مدينة صكتو بناؤه وأسلوبه من ١٨٠٤--- ١٩٦٠ .دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان ، بدون تاريخ ،ص-١٣١

(٢)محمد حبيب محمد (الدكتور) شخصية الشيخ عثمان بن إسحاق وإسهامه في إحياء التراث العربي النيجيري الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥ بدون مطبعة ص- ١٣.

(٣) محمد حبيب محمد (الدكتور) المرجع السابق ص- ١٦ بتصرف.

(٤)محمد حبيب محمد (الدكتور) ، المرجع السابق ص ٢٠—٢١ بتصرف يسير .

(٥)النسخة الأصلية بخط المؤلف مخطوطة، موجودة في مكتبة مَالَمْ بُوْي غِدَنْ أُبَنْ دُوْمَ صَكُّوتُوْ.

(٦)توجد النسخة الأصلية في دار الوثائق للوزير جنيد صكتو، برقم ١٧٤\٢٣\١٤. وتوجد مخطوطة مصورة في مكتبة الباحث.

(٧)موجودة في دار الوثائق للوزير جنيد صكتو،برقم ١٦٨\٢٢\١٤.

(٨)سمبو ولي جنيد(البروفيسور) ،المرجع السابق ص- ١٣١

(٩) إبراهيم مصطفى . أحمد الزيات . حامد عبد القادر . محمد النجار المعجم الوسيط . موافق للمطبوع، دار النشر: دار الدعوة، تحقيق / مجمع اللغة العربيةعدد الأجزاء / ٢ ص ٤٤١ ترقيم الشاملة موافق للمطبوع

(١٠)محمد بن يعقوب الفيروزآبادي ، القاموس المحيط عدد الأجزاء : ١ ص ١٢٥

(١١)محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصر، لسان العرب ، دار صادر – بيروت الطبعة الأولى ،عدد الأجزاء : ١٥مصدر الكتاب: برنامج المحدث المجاني

مرفق بالكتاب حواشي اليازجي وجماعة من اللغويين
مصدر الكتاب : موقع المكتبة الرقمية مادة سلب،
(١٢) عباس حسن النحو الوافي، دارالمعارف، الطبعة الخامسة عشرة، عدد الأجزاء : ٤ترقيم الكتاب موافق للمطبوع وهو مذيل بالحواشي، ص ١٨٦

(١٣) محمد عبدالمنعم (الدكتور) الأسلوبية والبيان العربي خفاجي وشريكيه، نشرالدار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى ١٩٩٢

(١٤) محمد عبد الله حبر (الدكتور) الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية . دار الدعوة للطبع والنشر زالتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨٨. ص ٢٥
(١٥) محمد عبدالمنعم خفاجي (الدكتور) وشريكيه المرجع السابق ص ٢٥ .
(١٦) محمد عبدالمنعم خفاجي(الدكتور) وشريكيه المرجع السابق .
(١٧) ابن ذريل عدنان النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيقية دراسة، . ص ٤٥ نشر اتحاد الكتاب العرب سنة ٢٠٠٢ موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت WWW.awu-
(١٨) محمد عبدالمنعم خفاجي(الدكتور) وشريكيه المرجع السابق ص ٢٥ الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢ الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة
(١٩) الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب.
المطبعة الدار العربية للكتاب .لبيا–تونس سنة ١٩٧٧. صن ٣٣
(٢٠) محمد عبد الله جبر (الدكتور) الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية ص ٦
دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ، ١٩٨٨ م
(٢١) بييرجيرو الفرنسي، الأسلوبية، ترجمة الدكتور منذر عياشي، الطبعة الثانية،دار الحاسوب للطباعة حلب سورية ص ٩
(٢٢) أبوالعباس محمد علي الإعراب الميسر دراسة في القواعد والمعاني والإعراب مطبعة دار الطلائع القاهرة، بدون التاريخ ص ٨٣

(٢٣) الدمشقي، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها الناشر: دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت الطبعة: الأولى، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م
عدد الأجزاء: ص ١٨٢
(٢٣) الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة مطبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ص ٢١٤
(٢٤) الهاشمي أحمد المرجع السابق ص ٢٥٤
(٢٥) الهاشمي أحمد. المرجع السابق ص ٢٥٨
(٢٦) علي الجارم و مصطفى أمين : البلاغةُ الواضِحَةُ. ص ٩٣
(٢٧) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب الناشر: دار صادر – بيروت الطبعة: الثالثة - ١٤١٤ هـ ص- ١٣ الجزء الأول

المصادر المراجع:

١. فن المديح في مدينة صكتو بناؤه وأسلوبه من ١٨٠٤--- ١٩٦٠. سمبو ولي جنيد، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت
٢. شخصية الشيخ عثمان بن إسحاق وإسهامه في إحياء التراث العربي النيجيري، محمد حبيب محمد
٣. المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى . أحمد الزيات . حامد عبد القادر . محمد النجار
٤. القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروزآبادي
٥. لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصر
٦. النحو الوافي، عباس حسن
٧. الأسلوبية والبيان العربي خفاجي وشريكيه، محمد عبدالمنعم
٨. الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، محمد عبد الله حبر
٩. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيقية، ابن ذريل عدنان

١٠. الإعراب الميسر دراسة في القواعد والمعاني والإعراب، أبوالعباس محمد علي
١١. البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، الدمشقي ، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة
١٢. جواهر البلاغة، الهاشمي أحمد
١٣. البلاغةُ الواضِحَةُ، علي الجارم ومصطفى أمين

مؤسسة اللغة

مجلة اللغة مجلّة أدبية فكرية محكمة, تصدر على الويب نصف سنويا. تعني بنشر المقالات والدراسات البحثية بعد التحكيم العلمي, وكذلك تقوم بنشر الإبداعيات الأدبية أيضا على موقع خاص آخر. مجلّة اللغة تنشر تحت رعاية مؤسسة اللغة, ومن أهدافها القيام بالنشطات الأدبية والبحثية والعناية بأعمال الترجمة الأدبية من وإلى اللغات الأجنبية والعربية. وتقوم مؤسسة اللغة أيضا بنشر الكتب الأدبية والبحثية. وقد تم تأسيس هذه المؤسسة في أغسطس ٢٠١٤م بكيرالا بالهند.