

المنهج المتكامل في البلاغة والنقد بين القدماء والمحدثين "رؤية وتطبيق"

د. محمد أبو العلا الحمزاوي

أستاذ البلاغة والنقد المساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة جازان

٢٠١٤ م

ملخص

هذا البحث يتجه للكشف عن معنى المنهج المتكامل في البلاغة والنقد، ويعرض لجهود علماء البلاغة والنقد القدماء في وضع أصول وملامح هذا المنهج من خلال تتبع التاريخي لأبرز مؤلفاتهم التي أسهمت إسهاماً واضحاً في هذا الميدان، مع عرض نماذج تحليلية وتطبيقية من كتب البلاغيين القدماء، نستعرض من خلالها ملامح المنهج المتكامل عندهم، ورؤيتهم لتحليل النص، مع التعقيب عليهم بما يكشف شيات وأصول هذا المنهج.

كما يتجه البحث لعرض أبرز جهود المفسرين من البلاغيين في هذا الميدان؛ نظراً لما لهم من إسهام واضح في وضع أصول المنهج المتكامل من خلال تطبيقهم على نظم القرآن.

كما يتناول البحث أيضاً جهود البلاغيين والنقاد المحدثين في هذا الميدان، بداية من نشأة المنهج المتكامل عندهم، ورؤيتهم له، ووجوه الاتفاق بينهم وبين القدماء، ورؤية بعض المعاصرين منهم للمنهج واختلافهم حوله، مبيناً سبب الخلل في هذه الرؤية عند بعضهم.

ثم يتجه البحث بعد ذلك ليعرض رؤيته للمنهج المتكامل وملاحمه من الناحية النظرية، ومن الناحية التطبيقية؛ حيث يتناول بالتحليل نموذجاً تطبيقياً لقصيدة من قصائد الشاعر أحمد رامي يبرز من خلالها رؤيته للمنهج المتكامل، ومدى ملاءمته كمنهج لتحليل النصوص تحليلاً فنياً، يتفق مع خصوصية لغتنا وبياننا وأدبنا.

والله من وراء القصد

د محمد أبو العلا الحمزاوي

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله ﴿الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾ [العلق : ٤ ، ٥] والصلاة والسلام على أفصح خلق الله بياناً، وأظهرهم حجة وبرهاناً، صاحب الكلم الجوامع، والدرر اللوامع ، صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه الطاهرين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .

وبعد

فلقد مرت بلاغتنا العربية عبر تاريخها التليد بمراحل مختلفة، أثمرت بياناً من أعذب البيان، تمثل في هذا التراث الضخم من بياننا شعراً ونثراً، ولقد أسهم في بناء هذا الصرح البلاغي والنقدي كوكبة من علمائنا وأدبائنا عبر تاريخ البلاغة التليد، تمثلت جهودهم فيما سطروه حول تحليل النصوص ونقدها، ووضع الأسس التي يقوم عليها الفن الأدبي، وكانت محاولاتهم في هذا الميدان محاولات صادقة ومخلصة، نبعت من صميم هذا البيان ومن بيئته التي نشأ فيها، وتطورت محاولاتهم مع تطور الزمان، فبداية من أصول البلاغة والنقد الأولى، والتي نشأت مع ما وصل إلينا من تحليلات للنصوص تخضع للنقد الفطري والبيئة العربية في أطوارها الأولى، وانتقالاً بعد ذلك إلى العصور التي تلت هذا العصر وما اشتملت عليه من أحداث وتطور تمثل في ظهور دعوة الإسلام، ونزول القرآن، وتأثر الناس ببيانه، وما تلاه من ظهور التأليف في ميدان النقد الأدبي والتأليف البلاغي؛ حيث نظروا إلى النص من مختلف جوانبه، نقدوا الألفاظ والمعاني، ونقدوا الصور والأخيلة، كما تحدثوا عن طبقات الشعراء والفروق بينهم إلى آخر ما سطروه من بحوث في ميدان النقد الأدبي، وعلى صعيد البلاغة وضعوا الأسس التي تصنع الأدباء وتعلمهم أصول البيان، وتساعدتهم على كشف بعض أسرار الإعجاز، وتسهم في نقد النصوص وتحليلها، وجاءت هذه الجهود على مدى العصور يكمل بعضها بعضاً لترسم الطريق للمنهج البلاغي والنقدي المتكامل كما يصطلح عليه اليوم، وإن لم يطلقوا عليه الاسم، ولكن العبرة بالمضامين لا بالعناوين .

وسيقف البحث عند أبرز البلاغيين والنقاد الذين أسهموا في بناء هذا المنهج في العصور المختلفة كابن سلام، والجاحظ، وأبي هلال العسكري، والباقلاني ، وعبد القاهر، وضياء الدين بن الأثير، وابن أبي الإصبع المصري، وحازم القرطاجي، كما سيشير إلى جهود المفسرين من البلاغيين نظراً لما

كان للبيان القرآني من أثر في تطور البيان العربي، وسيعرض بإيجاز لجهود أشهر البلاغيين من المفسرين في هذا الميدان كالزخشري، وما كان له من أثر فيمن بعده من المفسرين البلاغيين: كالبقاعي، والسيوطي، وشيخ زاده، والشهاب الخفاجي، والقونوي، وغيرهم. فالصفحات التالية تهدف إلى الكشف عن أصول هذا المنهج المتكامل في البلاغة والنقد عندهم كما اصطُح على تسميته في العصر الحديث، وكذلك جهود المحدثين وما قدموه في هذا الميدان حول المنهج المتكامل من الناحية التاريخية، ووجوه الاتفاق والاختلاف بينهم وبين القدماء، ووجوه الاختلاف بين بعض المحدثين أنفسهم حول تفاصيل المنهج المتكامل وأولوياته.

وبعد ذلك سيعرض كاتب السطور رؤيته للمنهج المتكامل في قراءة النصوص وفي تحليلها، مع التطبيق على نموذج اختاره من قصائد شاعر الشباب أحمد راوي؛ ليعين من خلاله ملامح المنهج التكاملي، بعيداً عن الانشغال بالخلافات الدائرة بين المعاصرين حول المصطلح والمنهج؛ حيث إن هناك بحثاً ودراسات لبعض المعاصرين حول المنهج المتكامل من الناحية النظرية والتاريخية والنقدية، وبحوث أخرى حول الناحية التطبيقية للمنهج تختلف باختلاف رؤية هؤلاء المعاصرين للمنهج المتكامل وتفصيله^(١)، ولقد ارتأى البحث أن بعض هذه البحوث تركت القضية

(١) تحدث عن هذا المنهج التكاملي عدد من النقاد والباحثين العرب، ومنهم: سيد قطب، وأحمد كمال زكي، وشكري فيصل، وشوقي ضيف، وعبد المنعم خفاجي، وجورج طرابيشي، ويوسف الشاروني، وعمر محمد الطالب، وعبد القادر القط، وإبراهيم عبد الرحمن"، ودعا إليه أيضاً طه حسين وسماء المقياس المركب، واهتم به حديثاً يوسف مراد، وسامي الدروي، وسلوى سامي الملا، كما أنّ هناك عدداً من الأطروحات الأكاديمية التي تناولت النقد التكاملي بالدراسة والتطبيق، فهذا المنهج النقدي هو أداة تستقي قوتها من ممارسة نقدية مركبة، تجمع بين المعطيات الفنية والتاريخية، والأبعاد النفسية، والاجتماعية، ومن الدراسات التطبيقية عند بعض النقاد المعاصرين: الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث للأستاذ مصطفى السحرتي، وبين أديبن للدكتورة فاطمة موسى، وقضايا الشعر المعاصر للأديبة والشاعرة نازك الملائكة، والعلامة محمود شاعر في كتابه نمط صعب ونمط مخيف، وأسس النقد الأدبي عن العرب للدكتور أحمد بدوي، وفي النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات للدكتور فائق مصطفى وعبد الرضا علي، وشعراء وتجارب، نحو منهج تكامل للنقد التطبيقي للدكتور صابر عبد الدايم، وتحليل النص الأدبي بين النظرية =

الأساسية في المنهج وتطبيقه، وانشغلت بأمور بعيدة عن المنهج الفني والأدبي، كما شأها خلل كبير في النظر إلى المنهج، والرؤية في التطبيق، مع الانشغال بكثير من الاصطلاحات والمناهج التي نشأت في غير بلادنا ولغير أدبنا ولغتنا في ظروف يعرفها أصحابها، وأفكار ومناهج يدركها من عايشوها في بيئتها مع ملابسائها وظروفها الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية.

هذا ولا أدعي الكمال فهو لله وحده، وإنما التحليل البلاغي والنقدي بعد مراعاة الأصول، والاتزان في التحليل، والعاطفة إنما يرتبط بالأذواق التي تختلف باختلاف الناس، ولكني أرجو أن أكون قد وفقت في اختيار المنهج الأمثل كما تراءى لي، وهو المنهج الذي رأيته ينظر إلى النص كفن أدبي نرى فيه أفكار وعواطف ومشاعر صاحبه، وقد صاغه بأروع بيان لينقل إلينا إحساسه؛ وليغرس في نفوسنا الشعور بالجمال، فنرى في كلمات النص وفي نغمه وإيقاعه وصوره صورة حية لنفس صاحبه ترسم في خيالنا، نتعلم منها الإبداع، والإحساس بالجمال ... هذه رؤيتي، فإن وفقت فمن الله، وإن كانت الأخرى فحسبي أني أردت الخير والصواب .

ولقد جاء البحث في مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وثبت للمصادر والمراجع، وفهرس للمواضيع، فالمقدمة تحدثت فيها عنها عن الهدف من دراسة الموضوع، والدراسات السابقة حوله، وجاءت المباحث على النحو التالي:

=والنطبيق للدكتور عبد الجواد محمد المحمص، وغيرها من الدراسات النقدية والتحليلية الجادة، مع غض الطرف عن كثير من الدراسات التطبيقية والنقدية الحديثة الأخرى والتي لا تمت للفن الأدبي أو التحليل النقدي والبلاغي للنصوص بأية صلة!! ينظر للتوسع: مقال "فكرة" الشمولية المنهجية" بين التحليل المدرسي والتحليل النقدي" للدكتور/ محمد مريفي ، ومقال "النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية" للأستاذ/ عامر رضا، ومقال "المنهج التكاملي في النقد الأدبي للأستاذ/ رمضان حينوني". والنقد التكاملي بن الرفض والقبول ص ٣-٦ للأستاذ / سعدلي سليم وبجاية، ومقال المنهج التكاملي في عيون النقاد (الدكتور سعد الدين كليب نموذجاً) بقلم الدكتور/ أحمد عقيلي - صحيفة ذي الحجاز - صحيفة إلكترونية ثقافية، ومقال المنهج التكاملي في دراسة الأدب حسين على الهداوي.

الأول: معني التكامل اللغوي والاصطلاحي، ونشأة المنهج وتطوره عند القدماء، مع ذكر أبرز من أسهموا في رسم ملامح المنهج.

الثاني: نشأة المنهج التكاملي عند المعاصرين، وأبرز جهودهم، ووجوه الاتفاق والاختلاف بينهم وبين القدماء، مع التعقيب على ما يستحق التعقيب.

الثالث: الرؤية في المنهج، مع التطبيق على قصيدة "نعمة الألم" للشاعر أحمد رامى.

هذا والله من وراء القصد

المبحث الأول: المنهج المتكامل في البلاغة والنقد عند القدماء.

أولاً: المعنى اللغوي للتكامل:

قبل الحديث عن المنهج البلاغي التكاملي في تحليل النصوص لابد أولاً أن نقف على معنى التكامل في اللغة؛ لأن العلاقة بين المعنى اللغوي للتكامل والمعنى الاصطلاحي البلاغي الذي نقصده هنا وثيقة الصلة. فالتكامل من كمل الكلام: أي تمت أجزاؤه أو صفاته فصار كاملاً، وتكاملت الأشياء: كَمَل بعضها بعضاً بحيث لم تحتج إلى ما يكملها من خارجها، وكَمَل تطريز الثوب: أي جمعه وجعله جملة، ومنه قوله تعالى: ﴿... وَلِتُكْمِلُوا الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَى مَا هَدَاكُمْ ...﴾ [البقرة : ١٨٥] (١).

فالمعنى اللغوي يدور حول الجمع للشيء حتى يصير في صورة كاملة.

ثانياً: معنى المنهج البلاغي التكاملي: المنهج البلاغي التكاملي هو منهج له جانبان: جانب يتصل بكل ما يتعلق بالعمل الأدبي من ناحية . وجانب يتصل بعلوم البلاغة وارتباطها عند تحليل النصوص من جانب آخر .

فأما عن الجانب الأول: وهو ما يتصل بالعمل الأدبي:

فهو منهج يتعامل مع العمل الأدبي من جميع جوانبه، فيتناول صاحب العمل الأدبي، ويتناول البيئة التي عاش فيها والتاريخ، والقيم الفنية والتعبيرية في النص الذي يقوم بتحليله ودراسته، والناحية النفسية لقائله في حدود ما يكشف عن جمال النص الأدبي وأسراره ومضامينه، فهو منهج يتألف من المناهج الثلاثة: (الفني، التاريخي، النفسي) فيأخذ من كل منهج ما يراه معيناً على تحليل النص، والكشف عن خفاياه وأسراره، وعلاقته بنفس قائله وهذا ما يعنيه المنهج التكاملي في هذا الجانب من التحليل البلاغي " .

كما يعترف هذا المنهج بذاتية الشاعر، والمؤثرات العامة التي توجه العمل وتصبغه بصبغة خاصة من خلال أحاسيس الشاعر، ومواهبه الأدبية، فالمنهج التكاملي يضم خصائص وسمات

(١) جمال الدين بن منظور ، لسان العرب ، مادة " كمل " ، ج ٥ ، القاهرة ، ط دار المعارف ، ٣٩٣٠/ ٥ ،

بدون تاريخ ، و مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ص ٧٩٨ ، ط رابعة ، ط دار الشروق الدولية ، (١٤٢٥) هـ (٢٠٠٤) م .

مناهج أدبية مختلفة، فهذا المنهج يستفيد من المناهج السابقة؛ حيث يأخذ من كل منهج محاسنه ومزاياه، ويتلافى عيوبه، وهذا بلا شك يثري الدراسة الأدبية؛ لأن الناقد سيتناول العمل الأدبي من زوايا متعددة، وكل زاوية تضيء له جانباً من هذا العمل، وتكشف عن جماله وقيمتها الفنية^(١).

أما عن الجانب الثاني: وهو ما يتصل بعلوم البلاغة: فالمنهج التكاملي فيها أن ننظر إلى علوم البلاغة الثلاثة: (المعاني ، والبيان ، والبديع) على أنها وحدة واحدة عند تحليل النصوص.

فهذا المنهج لا يرى الفصل بين علوم البلاغة عند تحليل النص، بل يرى كل فن من فنونها خادماً للصورة الكلية للكلام، فينظر كيف جاءت هذه الفنون البلاغية في صورة متكاملة لتعبر تعبيراً دقيقاً عن نفس قائل النص، فتعطي للقارئ صورة مكتملة المعالم عن نفس الشاعر أو الكاتب من خلالها ينتقل التأثير إلى السامع أو القارئ كما تأثرت به نفس القائل، ومن هنا تكون علوم البلاغة قد أعطت صورة كاملة عن النص وقائله بعيداً عن الناحية الجزئية في التحليل البلاغي، والتي يغلب عليها جانب الفصل بين أجزاء الصورة العامة للكلام، فتتنظر مثلاً إلى " التشبيه أو الاستعارة " في النص بعيداً عن دورهما في رسم الصورة العامة للنص، أو تنظر إلى " الجناس أو الطباق " على أنهما فنان من " علم البديع " بعيداً عن مدى وفائهما بالغرض، ودورهما في السياق، أو تنظر إلى " القصر " من ناحية ضيقة بعيداً عن الغرض العام، وصلته بنفس الشاعر أو الكاتب .

فإذا ربطنا بين الجانب الأول الذي يتناول العمل الأدبي من جميع جوانبه وما يتصل بنفس قائله وحياته وبيئته، وبين الجانب الثاني الذي يرى علوم البلاغة وحدة واحدة في رسم الصورة العامة للنص، إذا ربطنا بين هذين الجانبين نكون قد وصلنا إلى المنهج البلاغي التكاملي في تحليل النصوص.

(١) ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، معايير، قياسه ص ٢١٣، ٢١٤، عمان، ط دار الفكر، ط ١، ١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م.

نشأة المنهج التكاملي: هذا المنهج التكاملي الذي سبقت الإشارة إليه في (الجانب الثاني) في - إيجاز شديد - هو منهج قديم جديد ، فهو قديم^(١) لأن له جذوراً عريقةً وأصولاً قويةً في صرح بلاغتنا العربية، وإن لم يسموه بهذا الاسم .

فنجد أصول هذا المنهج عند كوكبة من البلاغيين والنقاد في تاريخنا التليد، وسأشير هنا إلى الخطوط العريضة والملامح الرئيسة للمنهج المتكامل عند القدماء، ولن يدخل البحث في تفاصيل المناهج عند كل البلاغيين والنقاد في تاريخنا النقدي والبلاغي نظراً لاتساع الدراسة وترامي أطرافها في هذا الجانب؛ ولأن هذا المنحى تكفلت به دراسات كثيرة للباحثين المعاصرين، ولن يضيف البحث في هذا المجال جديداً، وإنما المقصود الإشارة السريعة لما يخدم طبيعة البحث، ومحاولة التقاط معالم المنهج المتكامل الذي نحن بصددده.

ومن هنا سيقف البحث عند بعض البلاغيين والنقاد الذين أسهموا في بناء المنهج البلاغي والنقدي في تاريخنا بشيء من التفصيل دون الغرض من جهود من لم يشر البحث

(١) كان للنقد بدايات منذ العصر الجاهلي وكان النقد فيها فطرياً يتجه إلى الصياغة والمعاني ، ويعرض لها من ناحية الصحة والصلق والانسجام كما توحى به السليقة العربية، كان الشعر عند نقدته من الجاهليين صياغة وفكرة ، كما يلحظ فيه أنه قائم على الإحساس بأثر الشعر بالنفس ، وتذوقه بالطبع دون الاحتكام إلى أصول أو قواعد غير السليقة، فهو ذوق في محض ... وفي العصر الإسلامي جنح النقد إلى شيء من الدقة ، وحاول أن يحدد بعض خصائص الصياغة والمعاني ، وتأثر بروح البناء والتأسيس التي سادت فيما كان يجد أمامه =المسلمين من شؤون التشريع، ويظل النقد يافعاً إلى نهاية القرن الأول عبارة عن ملحوظات يسيرة تعزز أحياناً بشيء موجز من المقاييس البلاغية، وفي نهاية القرن الأول ارتقى النقد ارتقاءً محموداً ، وكثر الخوض فيه وتعمق الناس في فهم الأدب، ودقت العبارات ، وخلا النقد من الكلام العام الغامض، ونجد تعليلاً واضحاً لما يحس به الناقد في الشعر، كما فطنوا إلى خصائص الشعر الجيدة: كروعة النغم، ورقة الشعور، وجودة المعاني ، وعرفوا بطبعهم ما هو حسن من عناصر الشعر وما هو رديء، ولو جاز لنا أن نذكر ما يقوله المعاصرون من أن الشعر وزن ومعنى وإحساس وخيال لقلنا: إن العرب عرفوا فيه كل تلك العناصر، وعرفوا بعد مميزاتهما، ولكن لا يزال النقد فطرياً سليقة وطبعاً، يقوم على الذوق الخالص، وبعد ذلك جاء عصر متقدمي اللغوين والنحاة وخطا النقد خطوات وتشعب ليحلل النصوص من جميع نواحيها: ضبطاً وبنية وتركيباً وفناً. ينظر في تفصيل الموضوع: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ص ٩ وما بعدها للأستاذ / طه أحمد إبراهيم، القاهرة ، ط ١٩٣٧م.

إلى عملهم؛ ولأن بعض من أشار إليهم البحث من النقاد والبلاغيين قد جاءت دراساتهم للبلاغة والنقد جامعة وشاملة وفيها تلخيص لجهود من سبقوهم، فهي سلسلة متصلة من البحث البلاغي والنقدي على مدى تاريخنا الأدبي والفني، فلنكتف بالموضات المضيفة والإشارات السريعة، ولنقف عند ما تمس الحاجة إلى بيانه، و لن يفصل البحث بين البلاغيين والنقاد في تتبعنا لملامح المنهج المتكامل، وستأتي الإشارة إلى جهود البلاغيين والنقاد معاً حسب الترتيب التاريخي؛ وذلك نظراً للارتباط بين البلاغة والنقد كما هو معروف في تاريخنا النقدي والبلاغي.

ولتكن البداية مع ملامح المرحلة المنهجية عند محمد بن سلام الجعفي ت(٢٣١هـ)،
"حيث وضع ابن سلام بين يدي الناقد الأدوات التي يستطيع بها أن يصل إلى غايته في تمييز الجيد من الرديء، والصحيح من المدخول في الشعر وتمثل في: أولاً: الذوق والفطرة، وهي الموهبة التي ينبغي أن تتوافر في الناقد، وبدونها لا يستطيع أن يتصدى للشعر. ثانياً: التجربة والدربة والممارسة. ثالثاً: المعرفة بخصائص الشعر؛ إذ أن لكل فن أسرار لا يطلع عليها إلا الخبير بذلك الفن، وقد تكون هذه الخصائص بمثابة القواعد" (١) يقول ابن سلام: " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يتقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره... فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به" (٢). كذلك نجد في الكتاب نقداً لغوياً اتفق فيه ابن سلام مع ما أخذه اللغويون والنحويون على الشعراء، ونلمح فيه نقداً فقهياً يتمثل فيما أخذه على الشعراء من مآخذ لا تتعلق بالنحو واللغة، وإنما تتعلق بأشياء أخرى تتصل بالمعرفة

(١) طه أحمد إبراهيم، النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص ٨٥، ٨٦، ومحمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ص ١٩-وما بعدها، القاهرة، طه نضرة مصر (١٩٩٦) م، ومحمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص ١٠٢-١٠٥، الإسكندرية، ط منشأة المعارف، بدون تاريخ.

(٢) طبقات فحول الشعراء - السفر الأول ص ٥٥، ط مطبعة المدني، القاهرة، (١٤٠٠) هـ (١٩٨٠) م. بتحقيق العلامة محمود شاكر.

العامّة للشاعر، وما يحيط به من الأشياء التي يعرض لها في شعره^(١) ويضيق المقام هنا عن أنقل نماذج مما أورده من مآخذ على الشعراء؛ لأن المقصود الإشارة السريعة إلى أبرز الجهود التي وضعها العلماء والأدباء للمنهج النقدي في تاريخنا الأدبي، والموضوع فيه دراسات كثيرة لبعض المعاصرين ومراجع أشار البحث إلى بعضها في الهامش .

ونخطو خطوة لنصل إلى: " أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ " ت (٢٥٥) هـ الذي
عرف بأسلوبه الأدبي الشائق ، وطول النفس في الكتابة، وكثرة الاستطراد، مع المعرفة الواسعة باللغة شعرها ونثرها، والتمكن من فنون الأدب شعره ونثره، فضلاً عن ثقافة المتكلمين؛ حيث كان من كبار متكلمي المعتزلة في عصره، وكان الجاحظ يسير في مؤلفاته على هذا النهج في التحليل البلاغي الذي يتعد عن التحديد والاصطلاح والقواعد، وينطلق مع النص ليبين ما فيه من وجوه الجمال، ويركز على النواحي الفنية والدوقية التي تصبغ كل عمل أدبي من الأعمال - وإن كان يكتفي بالإشارة السريعة ، واللمحة الدالة - ولكن عبارته المنتشرة بين النصوص الكثيرة التي ساقها في هذا الصدد تمثل شيات وملامح لهذا المنهج المتكامل . ومن مؤلفات " الجاحظ " البلاغية: " البيان والتبيين "؛ حيث عني بـ "البيان" الدلالة على المعنى، وعني بـ "التبيين" الإيضاح ويعد كتابه أول كتاب ألف في فن البلاغة، بل هو أشهرها وأكبرها ، ومسائل البلاغة منتشرة فيه تحتاج إلى بحث وتأمل كما قال أبو هلال العسكري في الصناعتين: " ... والكتب المصنفة فيه [فن البلاغة] قليلة وكان أكبرها وأشهرها كتاب " البيان والتبيين " لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وهو لعمرى كثير الفوائد، جم المنافع لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة ... إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، ومنتشرة في أثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة، لا توجد إلا بالتأمل الطويل والتصفح الكثير^(٢). ومن

(١) من ذلك: ما يؤاخذ به الشاعر من عدم إلمامه بصفات الجيد من الخيل، والنحيب منها وغير النحيب، أو يعيبون على الآخر جهله بالنجوم ومواقعها في السماء، ومواعيد ظهورها واختلافها. ينظر السابق ص ١٠٤،

(٢) كتاب الصناعتين ص ٥ باختصار، ط دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي ، ط أولى (١٣٧١)هـ(١٩٥٢)م. هذا وقد أثنى ابن رشيق القيرواني أيضاً على الجاحظ في كتابه العمدة ، فقال : " وقد استفرغ أبو عثمان الجاحظ - وهو علامة وقته - الجهد، وصنع كتاباً لا يُبلغ جودة وفضلاً، ثم ما ادعى إحاطته بهذا الفن؛ لكثرتة، وأن كلام الناس لا يحيط به إلا الله عز وجل " العمدة ٢٥٧/١، بيروت، ط دار الجيل، ط ٥ =

مؤلفاته أيضاً: " الحيوان " ، ومجموع رسائله المطبوعة، وغير ذلك، وهي في مجملها يبدو فيها هذا الاتجاه الذوقي الذي نتحدث عنه، ونلمح فيها شيئا منهج التكاملي والحديث عن النظم الذي يمثل الناحية الفنية في المنهج المتكامل. وكما هو معلوم أن الجاحظ ألف أيضاً كتابه " نظم القرآن " الذي يعد ضمن النفاثس المفقودة (١). وكان الجاحظ يرى أن إعجاز القرآن إنما هو بالنظم (٢)، ونستطيع أن نحدد شيئاً من رأيه حول هذا المنهج المتكامل، أو الجانب الفني من هذا المنهج من خلال بعض رسائله وكتبه المطبوعة، ومن لمحات هذا المنهج ما ذكره في كتابه "البيان والتبيين" في قول علي (رضي الله عنه): " قيمة كل امرئ ما يحسن"، يقول: " فلولم نقف من الكتاب إلا على هذه الكلمة لوجدناها شافية كافية ، ومجزئة مغنية، بل لوجدناها فاضلة عن الكفاية، وغير

= (١٤٠١)هـ (١٩٨١)م. كما أشار ابن خلدون المغربي في مقدمته إلى مكانة الكتاب حيث يقول: " وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين: وهي أدب الكتاب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي. وما سوى هذه الأربعة فتبع لها، وفروع عنها " مقدمة ابن خلدون ١/٧٦٣، ٧٦٤، بيروت، ط دار الفكر (١٤٣١) هـ (٢٠١١) م.

(١) وقد قال الخياط المعتزلي في كتاب الجاحظ هذا: " ولا يعرف كتاب في الاحتجاج لنظم القرآن وعجيب تأليفه، وأنه حجة لمحمد صلى الله عليه وسلم على نبوته غير كتاب الجاحظ " المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين ص ١٨٥ نقلاً عن الانتصار في الرد على ابن الرواندي الملحد ١/١٥٤، ١٥٥. ط مكتبة الأنجلو المصرية (٢٠٠٥) م. كما نلمح عبارات عن النظم في صحيفة بشر بن المعتز ت (٢١٠) هـ حيث يقول: " فإذا وجدت اللفظة لم تقع موقعها ، ولم تصر إلى قرارها ، وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة في مكانها ، نافة من موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها " البيان والتبيين ١/١٣٨، وكذلك عند كلثوم بن عمرو العتاي ت (٢٢٠) هـ حيث يرى العتاي أن المعاني للألفاظ بمثابة الأجساد للأرواح ، فينبغي أن توضع موضعها ، وإلا تغير المعنى وساء النظم ، قال : " الألفاظ أجساد ، والمعاني أرواح ، وإنما تراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرًا ، أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيرت المعنى ، كما لو حول رأس إلى موضع يد أو يد إلى موضع رجل ، لتحولت الخلقة ، وتغيرت الحلية " الصناعتين ص ١٦١، ويراجع في ذلك نظرية النظم تاريخ وتطور للدكتور/ حاتم الضامن ص ٩٠ وما بعدها ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (١٩٧٩)م.

(٢) راجع على سبيل المثال إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق للدكتور /حفي شرف، ص ٢٥ وما بعدها، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية (١٣٩٠) هـ (١٩٧٠)م، و الإعجاز في دراسات السابقين لعبد الكريم الخطيب ص ١٥٧ وما بعدها ، ط دار الفكر العربي ، ط أولى (١٩٧٤)م ، وفكرة إعجاز القرآن الكريم من البعثة النبوية إلى عصرنا الحاضر ، للدكتور/نعيم الحمصي ص ٥٦ ، ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ثانية (١٤٠٠)هـ (١٩٨٠)م.

مقصرة عن الغاية. وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيد من الاستكراه، ومنزهاً من الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحابها الله من التوفيق، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبارة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة" (١). ويقول عن الشعر: " إذا كان الشعر مستكراً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة، وأجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان" (٢). ومن كلامه الشهير حول قضية اللفظ والمعنى - وذلك حين إشارته إلى أبيات استحسنتها أبو عمرو الشيباني - يقول: " وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، والبدوي والقروي . وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخفيف اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير" (٣). وموضع الشاهد هو في حديثه عن التلاحم بين الألفاظ في النظم (الشعر)، ومناسبة كل لفظة إلى جنب أختها ، وجودة السبك ، وأن الشعر صناعة وضرب من التصوير، فيلمح من كلامه الإشارة إلى الصورة العامة للكلام، وكيف تتلاحم وتتكامل أجزاؤها من خلال هذا التلاؤم الحاصل بين اللفظ والمعنى، مع حسن الاختيار للفظ بما يناسب المعنى الذي يقصد إليه الكاتب أو الشاعر. وأرى في هذا الكلام جانب كبير من المنهج المتكامل الذي نتحدث عنه، وبعبارة المحدثين (المنهج الفني) (٤)

(١) البيان والتبيين ٨٣/١

(٢) البيان والتبيين ٦٦/١، ٦٧، ط مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط سابعة (١٤١٨) هـ (١٩٩٨) م.

(٣) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان ٣/١٣١، ١٣٢، القاهرة، ط ٢، ط مصطفى الباي الحلبي

(١٣٨٥) هـ (١٩٦٥) م بتحقيق الأستاذ / عبد السلام هارون.

(٤) ينظر في ملامح هذا المنهج: سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهج، ص ١٣٢ وما بعدها، القاهرة ، ط

دار الشروق، ط ٨ ، ١٤٢٤ هـ ، ٢٠٠٣ م.

الذي يظهر فيه جانب التأثر من جانب القارئ، وهو تأثر مبني على الذوق والإحساس بجمال اللغة، ودقة التصوير فيها، وعلى التجارب الشعورية من خلال كثرة الاطلاع في كتب الأدب، وينظر فيه إلى القيم التعبيرية والشعورية، وهو ما يتميز به الجاحظ في هذا الميدان، وهذا الكلام الذي ساقه عن الألفاظ والمعاني والتصوير وإنما هو في حقيقته جزء من المنهج المتكامل الذي نتكلم عنه اليوم (١).

وممن سار على نهج المدرسة الأدبية في التحليل والتطبيق ، والإكثار من الشواهد: " أبو هلال العسكري ت(٣٩٥هـ) في كتاب "الصناعتين" أي الكتابة والشعر، ولقد تحدث عن البلاغة تحت اسم الصناعتين وهو ممن سلك نفس السبيل، يقول في الباب الرابع من الصناعتين " في البيان عن حسن النظم ، وجودة الرصف والسبك وخلاف ذلك: "أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل ، والخطب ، والشعر ، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف، وجودة التركيب،

(١) هناك خطوات ومراحل نقدية في تاريخنا النقدي العربي لبعض اللغويين والنحويين والبلاغيين تجاوزها البحث للإيجاز؛ نظراً لوجود دراسات حديثة لبعض المعاصرين قد تكفلت بعرض مناهج أصحابها في دراسة النقد والبلاغة بصورة تفصيلية، مع الاستشهاد بنماذج من كتبهم، والمقام هنا ليس مقام التفصيل، وإنما مقام الإشارة السريعة والإيجاز فيما يخدم هدف البحث. ومن تجاوزهم البحث ابن قتيبة ت (٢٥٦هـ) في كتابه الشعر والشعراء، وأبي العباس المبرد ت (٢٨٥هـ) في كتابه الكامل ، وأبي العباس ثعلب ت (٢٩١هـ) في كتابه قواعد الشعر، وعبد الله بن المعتز ت (٢٩٦هـ) في كتابه البديع ، وأبي الحسن بن طباطبا العلوي ت (٣٢٢هـ) في كتابه عيار الشعر، والقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ت (٣٦٦هـ) في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، وأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي ت (٣٧٠هـ) في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري . " ولقد كان هؤلاء اللغويين والنقاد والبلاغيين نظرات ثابتة، وإشارات منهجية في النقد تتم عن ذوق وفهم، وكان من هذه الأصول التي التزموا في النقد: الاعتماد على الذوق السليم في النقد وفي فهم الأدب، وعدم التعصب للقدم ولقدمه ورفض الجديد لجدته، والمفاضلة بين الشعراء في المعاني وفي دقة التصوير والخيال ، والحديث عن وحدة القصيد والترابط بين الأبيات، والحديث عن حسن النظم، وصحة السبك ، مع التعليقات اللغوية على الشعراء فيما أخطأوا فيه وبيان الصواب إلى غير ذلك من مباحث النقد الأدبي التي نراها منتشرة في أثناء بحثهم وفي كتبهم. ينظر للتوسع: تاريخ النقد الأدبي عن العرب ص١٠٧ وما بعدها، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع ص ٧٧ وما بعدها، والنقد المنهجي عند العرب ص ٩٩ وما بعدها، وتاريخ النقد الأدبي عن العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ص ٨٠ وما بعدها د إحسان عباس، بيروت، ط دار الثقافة، ط ٤ (١٤٠٤) هـ (١٩٨٣) م، ونقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي ص ٦٥ وما بعدها ، د عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال ، القاهرة ، ط دار الفكر العربي ، وغيرها من المراجع.

وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً ، ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية، فإذا كان المعنى سبباً، ورصف الكلام ردياً لم يوجد له قبول، ولم تظهر له طلاوة. وإذا كان المعنى وسطاً، ورصف الكلام جيداً، كان أحسن موقعاً، وأطيب مستمعاً، فهو بمنزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعاً في المرأى وإن لم يكن مرتفعاً جليلاً، وإن اختل نظمه فضُت الحبة منه إلى ما لا يليق بما اقتحمته العين وإن كان فائقاً ثميناً. وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكَّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام، ولا يُعَمِّي المعنى، وتضم كل لفظة إلى شكلها، وتضاف إلى لُفْقها. وسوء الرصف تقلص ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها" (١)، ولقد سرد أبو هلال بعد عباراته السابقة أمثلة للنظم الردي الذي ساء تأليفه، وأمثلة للنظم الحسن الذي جاد تأليفه، وكانت تعليقاته حول النظم في هذه الأبيات تعليقات مختصرة لم تصل في تحليلها إلى ما أصَّله في عباراته السابقة. ونلمح في حديثه تأثراً بالجاحظ فيما ذهب إليه حول حسن الاختيار للفظ والتمامه مع المعنى، وتناسب السياق والمقام، وإن كان كلام أبي هلال فيه إشارة إلى النظم بشكل أوسع مما جاء في كلام الجاحظ، ولكنه في مضمونه وجملته جزء فقط من المنهج المتكامل، أو بمعنى أدق يمثل جانباً كبيراً من المنهج الفني وقيمه التعبيرية.

وجاء بعد ذلك أبو بكر الباقلائي ت (٤٠٣) هـ، وهو بصدد الحديث عن إعجاز القرآن، ووجوه الإعجاز في النظم القرآني، وبعد أن سرد وجوه الإعجاز في النظم نراه يعرض قصيدة امرئ القيس التي هي من محاسن شعره ليرز لنا ما فيها من وجوه الخلل في النظم، فهي من طريقة الشعر المورودة، ومنازله المشهودة على خلاف نهج القرآن، ونظمه وتأليفه ورصفه مما تحار فيه العقول، وتعجز أمامه أساطين البيان، وقد استشهد بآيات من القرآن كشف عما فيها من جمال النظم وروائه (٢). ونلمح فيها آثار هذا المنهج التحليلي الذي يدعو إلى دراسة السياق القرآني بتناول السياق من نواح مختلفة، ويشير إلى ارتباط أوله بآخره وبناء بعضه على بعض، ولقد دعا إلى تأمل ذلك في آيات من القرآن وما فيها من روائع النظم، وكذلك أن تعتمد إلى سورة

(١) كتاب الصناعتين ص ١٦١

(٢) إعجاز القرآن ص ٢٨٤ وما بعدها، ط دار المعارف (١٣٧٤) هـ (١٩٥٤) م.

تنظر إلى ما فيها من وجوه هذه الارتباط والتلاحم. ولنأخذ مثلاً على ذلك من تحليلاته حيث يقول في قوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ رُوحًا مِّنْ أَمْرِنَا مَا كُنْتَ تَدْرِي مَا الْكِتَابُ وَلَا الْإِيمَانُ وَلَكِن جَعَلْنَاهُ نُورًا نَّهْدِي بِهِ مَن نَّشَاءُ مِنْ عِبَادِنَا وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ [الشورى : ٥٢] " فانظر -إن شئت- إلى شريف هذا النظم، وبديع هذا التأليف، وعظيم هذا الرصف؛ كل كلمة من هذه الآية تامة، وكل لفظ بديع واقع، قوله: ﴿وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ رُوحًا مِّنْ أَمْرِنَا﴾: يدل على صدوره من الربوبية، ويبين عن وروده عن الإلهية. وهذه الكلمة بمفردها وأحواثها، كل واحدة منها لو وقعت بين كلام كثير، تميز عن جميعه، وكان واسطة عقده، وفتحة عقده، وغرة شهره، وعين دهره، وكذلك قوله: ﴿وَلَكِن جَعَلْنَاهُ نُورًا نَّهْدِي بِهِ مَن نَّشَاءُ مِنْ عِبَادِنَا﴾ فجعله روحاً لأنه يحيي الخلق، فله فضل الأرواح في الأجساد، وجعله نوراً لأنه يضيء ضياء الشمس في الأفاق، ثم أضاف وقوع الهداية به إلى مشيئته، ووقوف وقوع الاسترشاد به على إرادته؛ وبين أنه لم يكن ليهدي إليه لولا توفيقه، ولم يكن ليعلم ما في الكتاب ولا الإيمان لولا تعليمه؛ وأنه لم يكن ليهدي- فكيف كان يهدي-لولاه، فقد صار يهدي، ولم يكن من قبل ذلك ليهدي، فقال: ﴿وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ صِرَاطِ اللَّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ أَلَا إِلَى اللَّهِ تَصِيرُ الْأُمُورُ﴾ [الشورى : ٥٢، ٥٣] فانظر إلى هذه الكلمات الثلاث: فالكلمتان الأوليان مؤتلفتان، وقوله: ﴿أَلَا إِلَى اللَّهِ تَصِيرُ الْأُمُورُ﴾ كلمة منفصلة مباينة للأولى، قد صيرهما شريف النظم أشد اثناً من الكلام المؤلف، وألطف انتظاماً من الحديث الملائم. وبهذا يبين فضل الكلام، وتظهر فصاحته وبلاغته. الأمر أظهر؛ والحمد لله، والحال أبين من أن يحتاج إلى كشف.

تأمل قوله تعالى: ﴿فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَنًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَانًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ﴾ [الأنعام : ٩٦] انظر إلى هذه الكلمات الأربع التي ألف بينها، واحتج بها على ظهور قدرته، ونفاذ أمره، أليس كل كلمة منها في نفسها غرة؟ وبمفردها درة؟ وهو -مع ذلك- يبين أنه يصدر عن علو الأمر، ونفاذ القهر، ويتجلى في بحجة القدرة، ويتجلى بخالصة العزة، ويجمع السلاسة إلى الرصانة، والسلامة إلى المتانة، والرونق الصافي، والبهاء الضائي. ولست أقول: إنه شمل الإطباق المليح، والإيجاز اللطيف، والتعديل والتمثيل، والتقريب والتشكيل - وإن كان قد جمع ذلك وأكثر منه- لأن العجيب ما بينا من انفراد كل كلمة بنفسها حتى تصلح أن تكون عين

رسالة أو خطبة، أو وجه قصيدة أو فقرة، إذا ألفت ازدادت به حسناً وإحساناً، وزادتك - إذا تأملت - معرفة وإيماناً^(١). وبمضي الباقلائي على هذا النهج مشيراً إلى تلاحم النظم والتثامه، ومشيراً إلى فضيلة السياق وجماله، وكون كل كلمة من كلماته تصلح أن تكون عين خطبة أو رسالة وحدها. ولقد أشار إلى الالتئام في النظم في بعض الآيات التي اختارها، وبديع الرصف والتناسق والتلاحم فيها، وانتقل بعد ذلك إلى الإشارة إلى هذا التناسب في بعض سور القرآن: كسورة النمل...، وطلب إجماله الرأي في سور القرآن حيث يقول: "فأجل الرأي في سورة سورة، وآية آية، وفاصلة فاصلة، وتدبر الخواتم، والفواتح، والبوادي والمقاطع، ومواضع الفصل والوصل، ومواضع التنقل والتحول، ثم اقض ما أنت قاض"^(٢). وكلام الباقلائي وتحليلاته، وإن كان إشارات سريعة، ولحات موجزة إلى بعض أسرار النظم، لكن نلمح فيها شيات هذا المنهج الفني الذي هو جزء من المنهج المتكامل؛ حيث يرى مزية الكلام في التثام نظمه، وتلاحم أجزائه وارتباط أوله بآخره، واشتماله على فنون من البلاغة يظهر من خلالها جمال النظم وجلاله.

ونخطو خطوة لنجد ملامح هذا المنهج الكلي التكاملي في دراسة وتحليل النصوص عند النقاد القدماء^(٣) ونلمح شيات هذا المنهج التكاملي عند المرزوقي ت (٤٢١) هـ شارح حماسة أبي تمام. وذلك وهو بصدد حديثه عن "عمود الشعر" عند العرب حيث يقول في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيد الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما - فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار"^(٤). وقد يختلف بعض

(١) إعجاز القرآن ص ٢٨٤، ٢٨٥

(٢) السابق ص ٢٩٤

(٣) سبق الإشارة إلى النقد عند العرب في العصر الجاهلي والإسلامي، وعند ابن سلام صاحب طبقات فحول

الشعراء في هامش ص ٢ من البحث

(٤) أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ط أولى، ج، بيروت، ط دار الجيل، (١٤١١)

هـ (١٩٩١) م ٩/١ تحقيق الأستاذين / أحمد أمين، وعبد السلام هارون .

الباحثين العصريين حول قواعد "عمود الشعر" التي ساقها المرزوقي من خلال استقرائه لأعمال العرب الشعرية والأسس التي تقوم عليها هذه الأعمال (١).

لكن كل هذه الآراء لن تغير من حقيقة ما أشارت إليه هذه النظرية من حقائق تتعلق بالمنهج الكلي الذي يراعي كل ما يتصل بانسجام النظم والتحام أجزائه، والارتباط بين أجزاء الكلام. ومن هنا كانت عناية بعض العلماء والباحثين المعاصرين بهذه النظرية وبمقدمة شرح ديوان الحماسة لما اشتملت عليه من أصول نقدية مهمة. وحول مقدمة شرح ديوان الحماسة يقول الطاهر بن عاشور: "إن المقدمة التي دمجها الإمام المرزوقي لشرحه على ديوان الحماسة اختيار أبي تمام تعتبر خير رائد لمنتجع روض الفصاحة، وأبصر مقدمة لجحفل البلاغة، تفتح لمقتفيها ما استعصت به خفايا النكت من الصياصي، وتمكن بيد متقنها من جواد السبق أحفل النواصي إذ كانت أحاطت بمعاهد الأدب، وتعاطت بمحجتها أفنانه فتدلى يانع ثمره واقترب... (٢)".

وراجع كلامه حول شرح هذه القواعد لعمود الشعر، وكيف ربط بينها وبين كلام الإمام عبد القاهر في دلائل الإعجاز (٣).

(١) ينظر في آراء المعاصرين حول هذا الموضوع، وحول نشأة هذه النظرية وتطورها وتاريخها محمد بن مريسي الحارثي، **عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم**، ط أولى، الرياض، فهرس مكتبة فهد الوطنية، (١٤١٧ هـ) م (١٩٩٦).

(٢) محمد الطاهر بن عاشور، **شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة**، ط أولى، ص ٤٩ باختصار، الرياض، ط مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، (١٤٣١ هـ)، تحقيق ياسر حامد المطيري. هذا ولم تقف عناية الباحثين بعمود الشعر ومقدمة المرزوقي عند ابن عاشور وحده، فهناك دراسات أخرى وجهت عنايتها لهذه النظرية، ومنها: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ظهورها وتطورها للدكتور / وليد قصاب، وعمود الشعر العربي في ميزان النقد الأدبي للدكتور/ عبد الفتاح علي عفيفي، والقضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة للدكتور/ فتحي محمد أبي عيسى، وعمود الشعر العربي في النقد الأدبي للباحث/ عبد العزيز إبراهيم مخلوف، وذلك بالإضافة إلى الدراسة السابقة التي نقلت عنها وهي عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم للدكتور/ محمد بن مريسي الحارثي.

(٣) السابق ص ١٠٤ وما بعدها.

وإذا خطونا خطوة أخرى إلى أن نصل إلى ابن رشيق ت (٤٥٦هـ) نراه يتحدث عن علاقة اللفظ بالمعنى وارتباطهما في النظم: فيقول: " اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى، واحتل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر، وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور، وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى، واحتل بعضه، كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن احتل المعنى وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إذا احتل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأننا لا نجد روحاً في غير جسم البتة" (١) ثم مضى ابن رشيق بعد ذلك يذكر آراء الناس في اللفظ والمعنى، ومن يقدم اللفظ على المعنى والعكس، ويسوق الأمثلة لمن يذهب إلى فخامة اللفظ، ومن يذهب إلى سهولته، ومن يقدم المعنى فيطلب صحته، ولما وصل للحديث عن جودة الشعر رأيناه ينقل عن الجاحظ عبارته عن أجود الشعر، وهي العبارة التي سبق وأن نقلتها عن الجاحظ، وأكثر كلامه في هذا الباب إنما اقتبسها من الجاحظ. وأرى أن كلام ابن رشيق لا يضيف جديداً إلى ما سبق، وأن أصل هذه الرؤية عند الجاحظ، وذلك فيما يتعلق بشيات وملامح المنهج المتكامل الذي نحن بصدده، وما زاد ابن رشيق على أن دخل في الخلاف حول قضية اللفظ والمعنى التي شغلت البلاغيين والنقاد ردحاً من الزمن.

وإذا خطونا خطوات إلى الأمام نجد أنفسنا عند صاحب اليد البيضاء على فن البلاغة " الإمام عبد القاهر الجرجاني" في كتابيه " دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة" ؛ حيث نلمح في تحليلاته ورؤيته شيات هذا المنهج المتكامل، وكانت إشارته إلى هذا المنهج أكثر تحديداً؛ حيث كان يرى في النظم صورة للكلام متكاملة الأجزاء، ويرى في فنون البلاغة وحدة واحدة عند بناء العمل الأدبي وعند تحليله، وبيان ما فيه من أسرار الجمال.

فالكلام عن الصورة العامة للنص، وإطلاق اسم "البيان" على علوم البلاغة كلام قدّم نجده عند الإمام عبد القاهر^(١)، الذي سمي كتابه في نقد الشعر "أسرار البلاغة"، وسمى البلاغة "دلائل الإعجاز" وكما يقول الدكتور/ محمد أبو موسى: "فكتابته السابق (أسرار البلاغة) متمحض في علم نقد الشعر، ولم يكن ثمة فرق بين علم البلاغة وعلم نقد الشعر، فقد يكون الكتاب في علم نقد الشعر ويسمى أسرار البلاغة، وقد يكون الكتاب مشحوناً بمسائل البلاغة ويسمى نقد الشعر"^(٢) ولقد درس "الإمام عبد القاهر" فنون البلاغة كوحدة واحدة، ولم يفصل بين علوم البلاغة عند التحليل والتطبيق على النصوص فكان يسمى البلاغة باسم "البيان"، ويقصد باسم "البيان" علوم البلاغة كلها، وذلك في كتابه "دلائل الإعجاز"، و يسميها باسم "البيديع" وذلك في كتابه "أسرار البلاغة"^(٣) (٤).

ولقد بدا هذا المنهج التكاملي في تحليله للنصوص وتطبيقه لنظرية "النظم" في كتابه "دلائل الإعجاز"، وذلك عند عرضه لأمثلة من محاسن النظم ومزاياه بحسب المعاني والأغراض التي تؤم، وعند حديثه عن النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع، وكذلك عند عرضه لأمثلة مما تقع

(١) دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني ص ٥، ٦، ٥٠٨ ط مكتبة الخانجي بالقاهرة.

(٢) محمد أبو موسى، مراجعات في أصول الدرس البلاغي، ط أول، ص ١٣٩، القاهرة، ط مكتبة وهبة، (١٤٢٦ هـ) (٢٠٠٥ م).

(٣) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج١، بغداد، ط المجمع العلمي العراقي، (١٤٠٣) (١٩٨٣) م، ١ / ٣٨٢، ٤٠٨ وبدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ط ثالثة، ص ٦٧، ٩٧، ٩٨، جدة، ط دار المنارة للنشر والتوزيع، (١٤٠٨ هـ) (١٩٨٨ م).

(٤) أما ما جاء بعد ذلك من تقسيم لعلوم البلاغة إلى المعاني، والبيان، والبيديع على يد السكاكي، فلقد كان الهدف من هذا التقسيم تعليم الكتاب الأصول التي يجب أن يسير عليها الأديب في الكتابة، ولأجل ضبط أصول فن البلاغة، وليس القصد منها أن تكون علوم البلاغة منفصلة عند التحليل البلاغي للنصوص. فالسكاكي أراد أن يضع فن البلاغة في إطار من الأصول والقواعد ليضبط مباحثه وأقسامه، ويبين ضابط كل قسم، وما يرمي إليه، وذلك لأجل الناحية التعليمية، ولقد نبه في مواضع من كتابه عند حديثه عن مباحث علم البيان أن هذا التقسيم فيه تكلف، وأن الذي دفعه إليه هو الضبط والتحديد. وهذا ما يجب أن نتنبه إليه عند التحليل والتطبيق على النصوص البلاغية، فنضع كل طور من أطوار البلاغة في إطاره التاريخي المناسب، ونعرف مسلك كل عالم والغرض الذي يرمي إليه من المنهج الذي سلكه في كتابه بعيداً عن مدى موافقته لما يجب أن يكون الأمر عليه في التحليل البلاغي الذي نرتضيه، وما يلائم أذواق عصرنا.

الشبهة فيه في اللفظ دون النظم (١)، وله عبارات دقيقة حول النظم والترتيب، حيث يقول: "والنظم والترتيب في الكلام كما بينا عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيباً يحدث عنه دروب من الوشي والنقش... إلى أن يقول: " ينبغي أن ننظر إلى الجهة التي يختص بها الشعر بقائله، وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخيه في معاني الكلم التي ألفه منها ما توخاه من معاني النحو ، وأرأينا أنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص، وأرأينا حاله معه حال الإبريسم مع الذي ينسج منه اللدياج وحال الذهب والفضة مع من يصوغ منهما الحلبي... إلى أن يقول: "وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة إن لم يقدم فيه ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي تُثني به ، أو تُثني بالذي تُثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة... " (٢). ويتحدث عبد القاهر عن أن " الاستعارة، والكناية والتمثيل، وسائر دروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم ، وعنه يحدث وبه يكون " (٣)، وللشيخ كلام حول أهمية الذوق ودوره في تحليل النصوص، وأن مسألة النظم ليس مجرد توخي النحو وقواعده من الناحية اللفظية، فورا ذلك أمور خفية، يقول: "... لأن المزايا التي تحتاج إلى أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بما حتى يكون مهياً لإدراكها، ويكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء... والبلاء والداء العياء أن هذا الإحساس قليل في الناس" (٤).

فالشيخ هنا يلمح إلى جوانب كثيرة جداً من المنهج الفني الذي يعنى بالقيم التعبيرية والقيم الشعورية ، وكلامه هنا أيضاً عن الصورة والصفة في الكلام، والشبي والنقش نلمح فيه الإشارة إلى أهمية الصور الخيالية كجزء من النص؛ ولذلك ذكر أن الاستعارة والتمثيل والمجاز جزء من مقتضيات النظم ، ولقد ساق الشيخ وهو بصدد الحديث عن تأثير البلاغة والقدرة على تذوق

(١) دلائل الإعجاز ص ٨٧ - ١٠٢ .

(٢) السابق ص ٣٥٩-٣٦٤ باختصار.

(٣) السابق ص ٣٩٣

(٤) دلائل الإعجاز ص ٥٤٦-٥٥٩ باختصار.

النصوص؛ ساق عدداً كبيراً من الشواهد كعادته دون أن يعلق عليها تاركاً لذوق القارئ إدراك ما فيها من وجوه التصوير والجمال الفني، وما لها من أثر نفسي، فهنا حديث عن التصوير والنظر في مزايا النظم وترتيبه وأثره في النفس، وهي أصول ترتبط ببعضها وتجتمع عند تحليل النص ونقده، وإدراك ما فيه من جمال وأسرار، ولا يمكن أن تنفصل عند التحليل والتطبيق. وهذا المنهج اللاحب للشيخ سار عليه كوكبة من البلاغيين في دراستهم للصورة والنظم، وأسوق بعض الأمثلة التطبيقية لملامح وأمارات هذا المنهج الفني من تراث الشيخ عبد القاهر ومن جاء بعده من البلاغيين. فمن الأمثلة التي نلمح من خلالها هذا المنهج الفني: ما ذكره الشيخ عبد القاهر في تحليل قوله تعالى على لسان زكريا (عليه السلام): ﴿...وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا...﴾ [مریم : ٤]، يقول: "ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى: ﴿...وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا...﴾ لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية موجباً سواها. هكذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم وليس الأمر على ذلك، ولا هذا الشرف العظيم، ولا هذه المزية الجليلية، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة، ولكن لأن سلك بالكلام طريق ما يُسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يسند إليه ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده، مبيناً أن ذلك الإسناد، وتك النسبة إلى ذلك الأول إنما كانا من أجل هذا الثاني، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة، كقولهم: "طاب زيدٌ نفساً"، "وفر عمروٌ عيناً" و "تصبب عرقاً، و"كرم أصلاً"، و"حسن وجهاً"، وأشبه ذلك مما تجد الفعل فيه منقولاً عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه. وذلك أنا نعلم أن "اشتعل" للشيب في المعنى، وإن كان هو للرأس في اللفظ، كما أن "طاب" للنفس، و"قر" للعين، و "تصبب" للعرق، وإن أُسند إلى ما أُسند إليه.

يبين أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك، وتوحي به هذا المذهب، أن تدع هذا الطريق فيه. وتأخذ اللفظ فتسنده إلى الشيب صريحاً، فتقول: "اشتعل شيب الرأس"، أو "الشيب في الرأس"، ثم تنظر هل تجد ذلك الحسن، وتلك الفخامة؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها؟ فإن قلت: فما السبب في أن كان "اشتعل" إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل؟ ولم بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البيونة؟ فإن السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول، وأنه قد شاع فيه، وأخذ من نواحيه، وأنه قد استغرقه وعم جملته، حتى لم يبق من السواد شيء، أو لم يبق منه إلا ما لا يعتد به وهذا ما لا يكون إذا قيل: "اشتعل شيب

الرأس، أو الشيب في الرأس"، بل لا يوجب اللفظ حيثئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة، ووزان هذا أنك تقول: "اشتعل البيت ناراً"، فيكون المعنى: أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول، وأنها قد استولت عليه، وأخذت في طرفيه ووسطه. وتقول: "اشتعلت النار في البيت" فلا يفيد ذلك، بل لا يقتضي أكثر من وقوعها فيه، وإصابتها جانباً منه. فأما الشمول، وأن تكون قد استولت على البيت وابتزته فلا يعقل من اللفظ البتة " (١). ويلحظ أن الإمام عبد القاهر لم يقف في تحليل الآية وبيان وجوه ارتباط النظم فيها عند الاستعارة، بل يرى أن هناك جملة من العلاقات في ترتيب الكلام على هذا الوجه هي التي أكسبته المزية، حيث يتلاحم اللفظ والمعنى، ويُقدّم ما هو مُقدّم، ويسند الفعل إلى غير ما هو له ليصل المعنى إلى غايته في التعبير عن الشمول الذي هو المقصد والغرض من الصورة يتضح ذلك من خلال عرضه للصور البديلة والتي لم تكن كافية ووافية للتعبير عن المعنى، وفي هذا التحليل ألمح الإشارة إلى ناحية نفسية فيما يخص زكريا (عليه السلام)، وهي ما استقر في نفسه من بلوغه نهاية الغايات في الضعف، واستيلاء الوهن عليه من كل جوانبه، فلا أمل له ولا مطمع إلا بدعاء الله ليخرجه مما هو فيه، ويحقق له ما يتمناه ويرجوه فهنا عمق في التحليل لا يقف عند جانب من جوانب الصورة، بل يتناول النظم من جميع نواحيه من ناحية التركيب، ومن ناحية التصوير .

وإذا شئنا مثلاً آخر من نفس الوادي، وعلى نفس النهج نرى ذلك واضحاً جلياً في كتابه "أسرار البلاغة"، ولنأخذ مثلاً من تحليله لأبيات من الشعر لنرى كيف طبق الشيخ فيها هذا المنهج في التحليل؟ وذلك عند حديثه عن "الأشعار التي أثنوا عليها من جهة اللفظ، ووصفوها بالسلامة، ونسبوها إلى الدمثة، وقالوا: كأنها الماء جرياناً، والهواء لطفاً، والرياض حسناً، وكأنها النسيم، وكأنها الرحيق مزاجها التسنيم، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي الأبصار، ووشي اليمن منشوراً على أذرع التجار كقوله:

ولما قُضينا من منى كل حاجةٍ ومَسَحَ بالأركان من هو مَاسِحُ
وشُدَّتْ على دُهم المَهاري رحالنا ولم ينظر العادي الذي هو رَائِحُ

(١) السابق ص ١٠٠، ١٠١

أخذنا بأطراف الحديث بيننا وسألت بأعناق المطي الأباطح^(١)

ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حُسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد، وشيء داخل المعاني المقصودة مداخلة الطفيلي الذي يستثقل مكانه، والأجنبي الذي يكره حضوره، وسلامته من التقصير الذي يفتقر معه السامع إلى تطلب زيادة بقيت في نفس المتكلم، فلم يدل عليها بلفظها الخاص بها، واعتمد دليل حال غير مفصح، أو نيابة مذكور ليس لتلك النيابة بمستصلح، وذلك أن أول ما يلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: * ولما قضيينا من منى كل حاجة * فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبه بقوله * ومَسَّحَ بالأركان من هو مَسَّحُ * على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر. ثم قال: * أخذنا بأطراف الحديث بيننا * فوصل بذكر مسح الأركان ما يليه من زم الركاب، وركوب الركبان، ثم دل بلفظة "الأطراف" على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط، وفضل الاغتراب، كما توجهه ألفة الأصحاب، وأتسة الأحاب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجحاً حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان. ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبية، فصرح أولاً بما أوماً إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور

(١) الأبيات تروى لكثير عزة، وليزيد بن الطثيرة، ولعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى، وينظر ديوان كثير عزة ففيه تفصيل حول مصادر هذه الأبيات في كتب الأدب واللغة، وقد أحال المحقق أيضاً على تخريج الأستاذ/ أحمد شاکر في أسرار البلاغة ص ٢١، وأشار أحمد شاکر إلى ورودها في مواضع من دلائل الإعجاز أيضاً في هامش الصفحة السابقة من أسرار البلاغة. ينظر ديوان كثير عزة، ص ٥٢٥، ٥٢٦، بيروت، ط دار الثقافة، (١٣٩١)

الرواحل، وفي حال التوجه إلى المنازل، وأخبر بعد بسرعة السير، ووظاعة الظهر، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله؛ لأن الظهور إذا كانت وطيفة وكان سيرها السير السهل السريع، زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً.

ثم قال: " بأعناق المطي" ولم يقل "بالمطي"، لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها، ويبين أمرها من هودايتها وصدورها، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة، وتعب عن المرح والنشاط، إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس، وتدل عليهما بشمائل مخصوصة في المقادير. فقل الآن: هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة لو ذكرت على الانفراد، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي وإن ازدادت حسناً بمصاحبة أخواتها، واكتسبت بهاءً بمضامة أترابها، فإنها إذا جليت للعين فردة، وتركت في الخيط فذة لم تعدم الفضيلة الذاتية، والبهجة التي هي في نفسها مطوية والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة، واكتنافها لها في عنق الغادة ووصلها بريق جمرتها والنهاب جوهرها بأنوار تلك الدرر التي تجاوره، ولألاء الآليء التي تناظرها، تزداد جمالاً في العين، ولطف موقع من حقيقة الزين، ثم هي إن حرمت صحبة العقائل، وفرق الدهر الخؤون بينها وبين هاتيك النفائس لم تعر من بمجتها الأصلية، ولم تذهب عنها فضيلة الذهبية... " (١).

ونلمح هنا كيف يتدسس الشيخ في تحليله للأبيات إلى خفايا النفس، وكيف يلامس بعبارته المعاني الكامنة وراء اللفظ، فيشير إلى صلة هذا الشعر بنفس قائله، وما يدور في خلجات النفوس التي قضت المناسك وترسلت بعد ذلك في أحاديث الدنيا، ويلفت النظر إلى الاستعارة التي زانت هذا المعنى وناسبته تمام المناسبة. فنحن هنا أمام منهج في التحليل يصح أن نطلق عليه بمصطلح عصرنا منهج فني ونفسي إلى حد كبير لا ينظر فيه إلى اللفظ وحده أو إلى المعنى وحده أو الصورة وحدها، بمعزل عن السياق، أو يهمل فيه علاقة هذا القول بنفس قائله وما يدور في خفايا نفسه، بل منهج تتراحم فيه كل هذه الأطراف، وتجتمع فيه فنون البلاغة لتقدم لنا صورة من الصور

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢١ - ٢٤، جدة، ط دار المدني، (١٤١٢) هـ (١٩٩١) م.

الجليلة. فالصورة هنا أوسع من أن تكون صورة جزئية بيانية من تشبيه أو استعارة أو كناية، الصورة هنا هي صورة كلية من هذا التركيب المتكامل الذي يشمل كل فنون البلاغة، وكيف خدمت الشاعر في تأليفه للكلام؛ وكيف جاء ترتيب النظم هنا بما فيه من أسرار البلاغة وفق ترتيب المعاني في النفس ليرسم لنا صورة لهذه النفوس المشتاقة إلى العودة إلى ديارها، وقد قضت مناسكها، وأبحرت بمراكبها تنتسم عبر الأوطان. ولذلك نلمح عبارة الشيخ التي أشار فيها إلى النظم هنا أيضاً حيث قال: " ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حُسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن "، وكذلك نلمح في عبارته السابقة: " فقل الآن: هل بقيت عليك حسنة تحيل بها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة لو ذكرت على الانفراد، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي وإن ازدادت حسناً بمصاحبة أحواتها، واكتسبت بهاءً بمضامة أترابها، فإنها إذا جليت للعين فردة ، وتركت في الخيط فذة لم تعدم الفضيلة الذاتية ...". فالحديث عن النظم هنا أيضاً حاضر بوضوح، والمزية في التركيب، ومراعاة الترابط بين أجزاء الكلام في النظم على حسب مقتضيات الغرض، وما يرمي إليه الشاعر ظاهر كل الظهور. ونلمح في نهاية كلام الشيخ في تحليل الآية حول الصفات التي وصف بها اللفظة في النظم إشارة إلى عظمة الكلمة الفذة الجليلة حين توضع في النظم المناسب والملائم لها، كل ذلك فيه إشارات إلى النظر في النظم من كل جوانبه، وهو منهج أحسن الشيخ تتمله وتقديمه، فله دره ولقد نقلت عبارته كاملة - مع طولها - لنقف على منهج الشيخ في تحليله وقولاً كاملاً، وندرك أبعاده إدراكاً تاماً. وكلام الشيخ هنا فيه تفصيل آخر غير ما ذكرت، وليس المقام مقام ذكره، ففي الإشارة كفاية .

وإذا انتقلنا إلى من جاء بعد عبد القاهر الجرجاني نجد "ضياء الدين بن الأثير" ت (٦٣٧) هـ في كتابه " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، وإذا أردنا أن نقف على نماذج من تحليلاته البلاغية نجد ملامح المنهج المتكامل ظاهرة في كثير من المواضع في كتابه. ومن ذلك ما ذكره في مبحث التقديم والتأخير، يقول حول تقديم المفعول في قوله تعالى: ﴿ خُذُوهُ فَغُلُّوهُ ﴾ (٣٠) ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ ﴿ [الحاقة : ٣٠ ، ٣١] : " فإن تقدم " الجحيم " على " التصليية "، وإن كان فيه تقدم المفعول على الفعل إلا أنه لم يكن هاهنا للاختصاص، وإنما هو

للفضيلة السجعية، ولا مرأى في أن هذا النظم على هذه الصورة أحسن من أن لو قيل: (خُدُوهُ فَعْلُوهُ، ثم صَلُّوهُ الْجَحِيمَ). فإن قيل: إنما قدمت (الْجَحِيمَ) للاختصاص؛ لأنها نار عظيمة ولو أخرت لجاز وقوع الفعل على غيرها، كما يقال: ضربت زيداً، وزيداً ضربت، وقد تقدم الكلام على ذلك. فالجواب عن ذلك: أن الدرك الأسفل أعظم من (الْجَحِيمَ)، فكان ينبغي أن يخص بالذكر دون (الْجَحِيمَ) على ما ذهب إليه لأنه أعظم. وهذا لا يذهب إليه إلا من هو بنجوة عن رموز الفصاحة والبلاغة، ولفظة (الْجَحِيمَ) هاهنا في هذه الآية أولى بالاستعمال من غيرها؛ لأنها جاءت ملائمة لنظم الكلام، ألا ترى أن من أسماء النار: السعير، ولظى، وجهنم، ولو وضع بعض هذه الأسماء مكان (الْجَحِيمَ) لما كان له من الطلاوة والحسن ما لـ (الْجَحِيمَ)، والمقصود بذكر (الْجَحِيمَ) إنما هو النار، أي صلوه النار، وهكذا يقال في ﴿ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ﴾ [الحاقة: ٣٢]، فإنه لم يقدم السلسلة على السلك للاختصاص وإنما قدمت لمكان نظم الكلام. ولا شك أن هذا النظم أحسن من أن لو قيل: "ثم اسلكوه في سلسلة ذرعها سبعون ذراعاً، والكلام على هذا كالكلام على الذي قبل" (١).

ويعضى الشيخ بعد ذلك ليسوق في كتابه نظائر لهذا السياق، وحديثه هنا عن التقدم إنما هو حديث عن النظم ومقتضياته، وما يجب أن يراعى لمناسبة المقام، وإن كان يخالف من يرى أن تقدم المفعول للاختصاص في الآية الأولى، ويرى أنه للفضيلة السجعية لمراعاة نظم الكلام، وليس بمجرد الحلية اللفظية كما يظن، فهو هنا يتناول السياق من جهة مناسبة الألفاظ للمعاني، ووضعها في موضعها الملائم من النظم.

ولنأخذ مثلاً آخر من تحليلاته الأدبية والفنية الدقيقة، وذلك وهو بصدد الحديث عن بعض أسرار الالتفات يقول: "ومما جاء من الالتفات مراراً على قصر متنه، وتقارب طرفيه، قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾ [الإسراء: ١] فقال أولاً: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى﴾ بلفظ الواحد، ثم قال: ﴿الَّذِي بَارَكْنَا﴾ بلفظ الجمع، ثم قال: ﴿إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٢/٢١٣، ٢١، القاهرة، ط ٢، ط مطبعة

نخضة مصر.

البصير ﴿ وهو خطاب غائب، ولو جاء الكلام على مساق الأول لكان: " سبحان الذي أسرى بعبد له ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي بارك حوله ليريه من آياته إنه هو السميع البصير ". وهذا جميعه يكون معطوفاً على ﴿ أسرى ﴾، فلما خولف بين المعطوف والمعطوف عليه في الانتقال من صيغة إلى صيغة كان ذلك اتساعاً وتفناً في أساليب الكلام، ولمقصد آخر معنوي هو أعلى وأبلغ. وسأذكر ما سنح لي فيه فأقول: لما بدأ الكلام بـ ﴿ سُبْحَانَ ﴾ ردفه بقوله ﴿ الَّذِي أُسْرِيَ ﴾ إذ لا يجوز أن يقال: " الذي أسرىنا "، فلما جاء بلفظ الواحد، والله تعالى أعظم العظماء، وهو أولى بخطاب العظيم في نفسه الذي هو بلفظ الجمع استدرك الأول بالثاني فقال: ﴿ بَارِكْنَا ﴾، ثم قال: ﴿ لُئِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ﴾ فجاء بذلك على نسق ﴿ بَارِكْنَا ﴾، ثم قال: ﴿ إِنَّهُ هُوَ ﴾ عطفاً على ﴿ أُسْرِيَ ﴾، وذلك موضع متوسط الصفة؛ لأن السمع والبصر صفتان يشاركة فيهما غيره، وتلك حال متوسطة؛ فخرج بهما عن خطاب العظيم في نفسه إلى خطاب غائب. فانظر إلى هذه الالتفاتات المترادفة في هذه الآية الواحدة التي جاءت لمعانٍ اختصت بها، يعرفها من يعرفها، ويجهلها من يجهلها " (١). ومما يلحظ هنا إشارة ابن الأثير إلى مقتضيات السياق في البداية والنهاية، وأن الالتفاتات في صورتها التي جاءت عليها في الآية إنما أسهمت في تفنن النظم واتساعه، ولو جاءت على خلاف هذه الصورة لاحتل النظم، ولما وفي النظم بدوره ونراه يعرض كيف التحم النظم في بدايته ونهايته، فبدأ بخطاب الواحد، ثم جاء بخطاب الجمع لبيان العظمة، ثم عاد لخطاب الواحد ليلائمه بين أجزاء النظم، وللتفنن والتوسع في المعنى. وهذا تحليل يتناول السياق من أكثر من ناحية، فيركز على جزئيات النظم ومناسبتها لبعضها ثم ينتقل إلى التركيز على مناسبة أول النظم لآخره، وكلامه هنا وإن كان حول الالتفاتات في الآية إلا أنه لم يترك الإشارة إلى سر العطف في الآية ومدى مناسبتها للمعنى، كما نراه يركز على الغرض والمعنى وليس فقط على الصورة اللفظية للالتفاتات، فيحرص على أن يبين الفائدة والسر وراء هذا الالتفاتات، وهذا كله يصب في الاتجاه التكاملي الذي سبق الحديث عنه.

ويأتي بعد ابن الأثير ابن أبي الإصبع المصري ت (٦٥٤) هـ، وهو ممن يمثل جانباً كبيراً من هذا الاتجاه التكاملي في التحليل للسياق، كما أنه ينتمي للمدرسة الأدبية الفنية - إن جاز التعبير - والتي تعنى ببيان أسرار البيان في السياق، ولا تغفل في الوقت ذاته الناحية الاصطلاحية

(١) السابق ١٧١/٢، ١٧٢.

للبلاغة، فتجمع بين الحسنيين، ويشهد لذلك كتاباه " تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، وكتابه "بديع القرآن". فإذا جئنا إلى كتابه " تحرير التحبير"، والذي هو أصل لكتاب "بديع القرآن" كما ذكر المؤلف في مقدمة الثاني (١) وجدنا ملامح هذه المنهج المتكامل واضحة جلية، ومن ذلك ما ذكره، وهو بصدد بيان أسرار الجمال في الاستعارة في قول امرئ القيس (٢):

وَيْلٌ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلِيٌّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّكَ

"فإن هذا الشاعر استعار لظلمة الليل السدول المرخاة، لما بين المستعار والمستعار له من اجتماعهما في منع الأبصار من الإبصار، وفائدة هذه الاستعارة: نقل الأخصى إلى الأظهر؛ لأن السدول يدرك بحاستي البصر واللمس، والظلمة تدرك بإحديهما دون الأخرى، ثم تم بكونه جعل السدول مرخاة؛ لأن ذكرها بدون هذا القيد لا يوفي بالمعنى الذي قصده من منع رؤية ما وراءها، لاحتمال أن تكون مرفوعة.

وكذلك قصد في البيت الثاني بقوله "تمطى بصلبه" البيت...، فإنه أراد وصف الليل بالطول (فاستعار له صلباً يتمطى به) (٣)، إذ كان كل ذي صلب يزيد في طوله عند تمطيه

(١) فكتاب "بديع القرآن" قد أفرد المؤلف، واستخلصه من "التحرير والتحبير"، فأخذ منه الفنون التي تتعلق ببديع القرآن، وبديع القرآن عند المؤلف يشمل كل علوم وفنون البلاغة التي تتضمنها القرآن الكريم، وليس البديع باصطلاحه المعروف عند المتأخرين، والذي يعني علم البديع الذي هو ثالث ثلاثة من علوم البلاغة. ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، القاهرة، ط تحضة مصر، ص ١٥، بدون تاريخ.

(٢) ديوان امرئ القيس، بيروت، ط دار صادر، ص ٤٨، بدون تاريخ.

(٣) ويجدر هنا أن أنقل ما ذكره الخطيب القزويني حول الاستعارة في هذا البيت، وما نقله عن الشيخ عبد القاهر الجرجاني، يقول: "أراد وصف الليل بالطول، فاستعار له صلباً يتمطى به؛ إذ كان كل ذي صلب يزيد في طوله عند تمطيه شيء، وبالغ في ذلك بأن جعل له أعجازاً يردف بعضها بعضاً، ثم أراد أن يصفه بالثقل على قلب ساهره والضغط لمكابهده فاستعار له كلكلاً ينوء به أي ثقل. وقال الشيخ عبد القاهر: "لما جعل لليل صلباً قد تمطى به ثني ذلك فجعل له أعجازاً قد أردف بها الصلب، وثالث فجعل له كلكلاً قد ناء به فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظر قدمه، وإذا نظر خلفه، وإذا رفع البصر، ومدته في عرض الجو". لقد رأى الشيخ عبد القاهر في هذا البيت أنه أصل لشرف الاستعارة؛ حيث جمع بين عدة استعارات ليلحق الشكل بشكله، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد" الإيضاح ص ٤٣٨ نقلاً عن دلائل الإعجاز ص ٧٩.

شيء، وبالغ في طوله بأن جعل له أعجازاً يردف بعضها بعضاً، فهو كلما نفذ عجز ردفه [خلفه] عجز، فلا تغنى أعجازه، ولا تنتهي إلى طرف، كما قيل في قوله تعالى: ﴿لَا يَشِينُ فِيهَا أَحْقَابًا﴾ [النبا: ٢٣] قال قتادة: لا انقطاع لها، كلما مضى حقب جاء حقب بعده. وقال الحسن البصري: أما الأحقاب فليس لها عدد إلا الخلود، ثم أراد أن يصف الليل بعد نهاية الطول بالثقل على قلب ساهره، والضغط لمكابده، فاستعار له كلكالاً ينوء به، ولأجل هذه المعاني كانت الاستعارة أبلغ من الحقيقة، والعدول إليها أولى لما تعطي من المعاني التي لا تحصل من لفظ الحقيقة" (١).

ويلحظ هنا أن ابن أبي الإصبع قد جمع في تحليله للاستعارة بين الناحية الفنية الأدبية، والناحية الاصطلاحية البلاغية، فذكر في البداية طرفي الاستعارة، ووجه الشبه فيها، ثم تطرق بعد ذلك إلى الناحية الفنية الأدبية لبيان فضيلة هذه الاستعارة وما وراء النظم من المبالغة في المعنى، كاشفاً عن دقة الألفاظ فيه، مبيناً أن الاستعارة هي الأولى بهذا المقام والمعنى من الحقيقة، شارحاً أسباب اختيار الشاعر لهذه الكلمات التي نظمها، ومدى ملاءمتها للمعنى، كاشفاً عن أنه لا يصلح غيرها لهذا السياق، فكلامه تجاوز الحديث عن الاستعارة وحدها ليشمل كل جوانب النظم، وما فيه من تناسب يخدم المعنى الذي قصده الشاعر، وهذا كله يدخل ضمن المنهج المتكامل في التحليل للنصوص.

ولنأخذ مثلاً آخر ذكره ابن أبي الإصبع، وهو بصدد الحديث عن فن " التمثيل " (٢) يقول: " ومن شواهد في السنة: قول الرسول (صلى الله عليه وسلم) حكاية عن بعض النسوة في حديث أم زرع: " زوجي ليل تهامة، لا حرٌّ ولا بردٌ، ولا وخامة ولا سامة ". فعدلت عن لفظ المعنى الموضوع له إلى لفظ التمثيل لما فيه من الزيادة، وذلك تمثيلها الممدوح باعتدال المزاج المستلزم

(١) ابن أبي الإصبع، تحرير التخبير في صناعة الشعر والنثر، القاهرة، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ص ١٠٠، ١٠١، (١٣٨٣) هـ (١٩٦٣) م. وينظر حول الاستعارة في هذا البيت: شرح المعلقات السبع للزوزني، ص ٢٩، ط الدار العالمية للنشر، القاهرة، (١٩٩٣) م.

(٢) وفن التمثيل الذي يقصده هنا ما عرفه بقوله: " هذا الباب أيضاً مما فرعه قدامة من ائتلاف اللفظ مع المعنى، وقال: هو أن يريد المتكلم معنى فلا يدل عليه بلفظه الموضوع له، ولا بلفظ قريب من لفظه، وإنما يأتي بلفظ هو أبعد من لفظ " الإرداف " قليلاً يصلح أن يكون مثلاً للفظ المعنى المراد. السابق ص ٢١٤

حسن الخلق، وكمال العقل اللذين ينتجان لين الجانب وطيب المعاشرة، وخصت الليل بالذكر لما في الليل من راحة الحيوان، وخصوصاً الإنسان؛ لأنه يستريح فيه من الكد والفكر، ولكون الليل جعل سكناً، والسكن الحبيب، لاسيما وقد جعلته ليلاً معتدلاً بين الحر والبرد، والطول والقصر، وهذه صفة ليل تامة؛ لأن الليل يبرد فيه الجو بالنسبة إلى النهار مطلقاً لغيبه الشمس، وخلوص الهواء من اكتساب الحر، فيكون في البلاد الباردة شديد البرد، وفي البلاد الحارة معتدل البرد مستطابه، فقالت: زوجي مثل ليل تامة، وحذفت أداة التشبيه ليقرب المشبه من المشبه به. وهذا مما يبين لك لفظ "التمثيل" في كونه لا يجيء إلا مقدرًا بمثل غالباً، ولا كذلك لفظ الإرداف، وإلا فانظر إلى قول صاحبيتها في "الإرداف": "زوجي رفيع العماد" فتجدها قد وصفته بصيغة المبتدأ والخبر، لكون الخبر غير المبتدأ لا مثله، إذ لا يجوز هاهنا تقدير "مثل" في الكلام لتعلم أن لفظ "الإرداف" أقرب إلى المعنى من لفظ "التمثيل" (١).

ومنهجه في تحليل الحديث هنا لا يختلف عن منهجه السابق في تحليل بيتي امرئ القيس، وإذا أردنا مثلاً من تحليلاته آيات من القرآن فلنأخذ مثلاً من كتابه "بديع القرآن"، وذلك عند حديثه عن فن "التوليد" (أ)، يقول: "ومن ذلك قوله تعالى: ﴿قُلْ (٣) رَبِّ احْكُم...﴾ [الأنبياء: ١١٢]. فإن هذه اللفظات يتوجه على ظاهرها إشكال، وهو أن يقال: ما الحكمة في كونه سبحانه وتعالى أمر نبيه - صلى الله عليه وسلم - أن يسأله الحكم بالحق، وهو - عز

(١) السابق ص ٢١٤، ٢١٥

(٢) ذكر ابن أبي الإصبع أن التوليد على ضربين: من الألفاظ، ومن المعاني، فالذي من الألفاظ على ضربين أيضاً: توليد المتكلم من لفظه ولفظ غيره صورة من الكلام، وتوليد صورة من موضعين من لفظ نفسه. والأول: هو أن يزوج لفظاً من لفظه للفظ من لفظ غيره، فيتولد بينهما كلام مناقضٌ غرض كلام صاحب اللفظة الأجنبية، وذلك في الألفاظ المفردة دون الجمل المتولفة...، وقد أضربت عن ذكر الضرب الثاني من توليد المعاني من الألفاظ المفردة، وتوليد المعاني من القسم الثاني من الجمل المتولفة؛ لأن ذلك كله لا يليق بكتابتنا، فإن مثل ذلك لا يأتي في الكتاب العزيز. بديع القرآن ص ٢٠٧

(٣) ذكر هنا ابن أبي الإصبع قراءة الجمهور التي جاءت بصيغة الأمر "قُلْ" وقرأ حفص بصيغة الماضي "قال". يراجع أبو الخير محمد بن الجزري، النشر في القراءات العشر، ج ٢، بيروت، ط دار الكتب العلمية، بدون تاريخ، ٣٢٥/٢.

وجل - يعلم أن نبيه - صلى الله عليه وسلم - متيقن أنه سبحانه لا يحكم إلا بالحق؟ فلو اقتصر على قوله: ﴿رَبِّ احْكُم...﴾ كان ذلك كافياً؛ إذ هو تعالى لا يحكم إلا بالحق. فلم عدل عن الأوجز الموفى بالمعنى المراد مع سلامة الظاهر من الإشكال إلى الأطول الموجب للإشكال؟ والجواب: أن الأنبياء - عليهم السلام - لا يدعون على من خالفهم حتى يؤذن لهم في ذلك؛ لأنهم بعثوا مؤلفين لا مُنقَرنين، وهم لا يعلمون من الغيب إلا ما أعلمهم الله به، فإذا أعلمهم بمن لا يمكن إيمانه من قومهم ساغ لهم الدعاء على ذلك، ألا ترى أن نوحاً - عليه السلام - لم يتجاسر أن يقول: ﴿... رَبِّ لَا تَذَرْ عَلَيَّ الْأَرْضَ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا﴾ [نوح: ٢٦] إلا بعد قوله تعالى له: ﴿... أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلَّا مَنْ قَدْ آمَنَ ...﴾ [هود: ٣٦]، ولذلك احترس في الدعاء بقوله: ﴿... عَلَيَّ الْأَرْضِ...﴾، فإن من آمن معه كان في السفينة، ولم يبق على الأرض إلا من حق عليه العذاب، ولما علم سبحانه أن هؤلاء الذين عاندوا نبيه محمداً - صلى الله عليه وسلم - لا يُرجى فلاحهم، أمره بالدعاء عليهم إلا أنه علمه كيف يدعو عليهم دعاءً غير منقَرٍ لغيرهم فأراد سبحانه - وهو أعلم - أن يقول: قل رب أهلك الظالمين، فعدل عن هذا اللفظ الخاص لما فيه من التنفير إلى لفظ الإرداف فقال: ﴿قُلْ رَبِّ احْكُم...﴾^(١). فإنه سبحانه إذا حكم بالحق وهو العدل عاقب من يستحق العذاب. وأما قول مورد الإشكال: لم عدل عن الأوجز إلى الأطول؟ ولو قال: "رب احكم" لكان كافياً، وليس الأمر كما زعم؛ لأن للحاكم المختار الذي لا شريك له أن يحكم بالفضل فينزل عن حق نفسه، وله أن يحكم بالعدل فيستوفي حقه وحق غيره، وطلب مطلق الحكم لا يوفي بذلك، فلهذا عدل عن الأوجز إلى الأطول ليوفي بالمعنى المراد.

فقد تنحل عن هذا الجواب أربعة عشر ضرباً من البديع اتفقت في هذه اللفظات الثلاث، وهي الإرداف الذي قدمنا ذكره، والإيضاح لأن إيضاح الإشكال الوارد على ظاهر الكلام جاء مدججاً في الإرداف، والتميم إذ لو وقع الاقتصار على قوله: ﴿رَبِّ احْكُم﴾ لكان المعنى المراد ناقصاً؛ لأن مطلق الحكم لا يوفي بالمقصود كما بينا. والمقارنة لأن الإدماج والإيضاح اقتترنا في

(١) ذكر هنا ابن أبي الإصبع قراءة الجمهور التي جاءت بصيغة الأمر "قُلْ"، وقرأ حفص بصيغة الماضي "قال"

كما سبق.

التميم، والافتنان لجمع هذه اللفظات الثلاث بين فنين من الفنون التي يقصدها المتكلمون وهما فنا الأدب. ففي تعليم الحق - سبحانه وتعالى - نبيه - صلى الله عليه وسلم - كيف يدعو على من خالفه دعاءً غير منفر عنه، وأما فن الهجاء فلأن عدل الله سبحانه يأبى أن يأمر نبيه بالدعاء إلا على من علم تصميمه على العصيان وبراءته من الإيمان، ومن كان كذلك كان مستحقاً للذم، فأدمج سبحانه في أمر الرسول - صلى الله عليه وسلم - بالدعاء عليهم هجاءهم بمقتضى ما تضمنه الكلام من استحقاق الملام. وبالإيجاز في العبارة عن المعنى المراد بأقل ما يمكن من الحروف، فإنه عبر عما أراد سبحانه من أمر رسوله بالدعاء على من كفر دعاءً بلغ فيه النهاية، مع ما فيه من تعليم الأدب، وما تضمنه من هجاء المدعو عليه في ثلاث لفظات عدة حروفها تسعة أحرف على اللفظ لا الخط، وهذا غاية الإيجاز، وحروف هذه اللفظات التي تركب منها سهلة المخارج، تركبت الكلم منها تركيباً سليماً من سوء الجوار، فجاء النطق بها سهلاً لتيسير جرياتها على اللسان وسلامتها في النطق والائتلاف؛ لأن كل لفظة لا يصلح مكانها غيرها، ولا يجوز تقسيم المتأخر منها، ولا تأخير المتقدم، فإنك لو قلت: "يا الله اقض بالعدل"، أو "اللهم اقض بالعدل"، أو "رب اقض بالحق"، أو "احكم رب بالحق"، أو "رب احكم"، أو "احكم بالحق رب"، أو "احكم بالحق رب"، لوجدت نظم القرآن أصح وأبين، وأسهل وأحسن. والتهذيب في كون تركيب الجملة وضع على أصح ترتيب، وأسهل تهذيب؛ إذ تقدم فيها ذكر المدعو، وثنى بالطلب، وثلت بالمطلوب. وحسن البيان فلأن الذهن يسابق إلى فهم معنى الكلام من غير توقف بمجرد سماعه أول وهلة لعدم التعقيد في النظم، وخلوه من أسباب اللبس من التقديم والتأخير، وسلوك الطريق الأبعد، وإيقاع المشترك. والتمزيج بامتزاج الفنون بمعاني البديع، فإن في الأدب والهجاء امتزجا بمعنى الإرداف والتميم، ولم يظهر في اللفظ لكل معنيين سوى صورة واحدة، فظهر فن الأدب، وأدمج فيه فن الهجاء، وظهر الإرداف وأدمج فيه التميم. والإبداع لتضمن كل لفظة من الجملة الضرب والضربين فصاعداً من البديع والتمثيل، فلأن قوة البلاغة، ورونق الفصاحة أخرجت هذه اللفظات مخرج المثل السائر الذي يصلح لأن يتمثل به في كل واقعة تشبه واقعته. والتوليد لأن الإرداف لما زوج بالتميم تولد بينهما الإيضاح، وتولد من الإيضاح والإرداف الإدماج، ولما ظهرت فائدة الإتيان بالجار والمجرور، وثبت التميم، وظهرت العلة في العدول عن لفظ الدعاء الخاص إلى لفظ الإرداف، وثبت فن الأدب، تولد من ذلك ومن فن الأدب فن الهجاء، ولما ثبت الائتلاف والتهذيب، وما وقع في النظم من حسن الترتيب، تولد من

ذلك المثل السائر؛ ولذلك غلب التوليد على جميع ما فيها من الضروب، وأثبتت في بابه دون أبوابها، والله أعلم " (١).

ونلمح من خلال تحليل ابن أبي الإصبع للآية ، وبيان ما فيها من أسرار النظم ودقائقه، نلمح كيف تناول السياق من كل جوانبه، وكيف جمع بين فنون البلاغة في تحليل الآية، فأشار إلى الإيجاز كفن من فنون المعاني وإلى التتميم وهو طريق من طرق الإطناب، كما أشار إلى دقة الترتيب في النظم، وأشار إلى التمثيل والإرداف وهما داخلان تحت فن الكناية التي هي فن من فنون البيان، كما أشار إلى بعض فنون البديع كالإدماج، ونبه على إعجاز النظم في اختيار الألفاظ المناسبة للمعنى، وكيف انسجمت هذه الفنون جميعها مع بعضها، وما تولد عنها من المعاني. ونلاحظ أنه قد جمع في تحليله بين الاتجاهين: الفني والاصطلاحي، وقد سبق الحديث عنهما، ولقد نقلت كلامه - مع طوله - لأنه - فيما يبدو لي - يمثل ملامح المنهج المتكامل الذي يجمع شتات علوم البلاغة في تحليل النصوص، وهو المنهج الذي يرى النص صورة متكاملة تسهم كل جزئياتها في خدمة الغرض العام من السياق.

ونخطو خطوة أخرى لنصل إلى حازم القُرطَاجِنِيِّ ت (٦٨٤) هـ، ونجد ملامح هذا المنهج الكلي التكاملي عنده في حديثه عن المعاني والمباني، وبيان القدرات التي يجب أن تتوفر لصناعة الشعر، وحفظ الشعراء من هذه القدرات ومنازلهم في الشعر على حسب حظوظهم من هذه القدرات (٢). يقول في القسم الثالث من كتابه: " في النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها من قوانين البلاغة... النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شان الكلام الشعري أن ينحى بها نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء ، فأول تلك القوى وهي عشرة : القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة .

(١) بديع القرآن ص ٢٠٨ - ٢١١

(٢) يراجع الدراسة الماتعة للدكتور / محمد أبي موسى بعنوان "تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني" ص ١٤٩ وما بعدها، ط مكتبة وهبة.

الثانية: القوة على تصور كليات الشعر، والمقاصد الواقعة فيها، والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بها إلى اختيار ما يجب لها من القوافي، ولبناء فصول القصائد على ما يجب نحو ما أشرنا وما نشير إليه.

الثالثة: القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك.

الرابعة: القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها. **الخامسة:** القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني، وإيقاع تلك النسب بينها. **السادسة:** القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع، والدلالة على تلك المعاني. **السابعة:** القوة على التحليل في تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مبادئها على نهاياتها، ونهاياتها على مبادئها. **الثامنة:** القوة على الالتفات من حيز إلى حيز، والخروج منه إليه، والتوصل به إليه. **التاسعة:** القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، والأبيات بعضها ببعض، وإصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة. **العاشر:** القوة المائزة حسن الكلام من قبيلته بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقَّع فيه الكلام، فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتين واحداً، فيكون أحدهما أحسن في نفسه والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب. ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحاً، والمفضول فاضلاً. وكثير ممن ليست له هذه القوة يسقط أحسن ما يثبت بالنسبة إلى المحل " (١)". حين ننظر فيما أورده حازم القرطاجني من هذه القوى العشر نجد أننا أمام منهج متكامل يراعى فيه الناحية التصويرية والنفسية والشكلية لبناء النظم، فهو من خلال هذه القوى لا يترك أي جانب من الجوانب التي لها تأثير في إتمام النظم وتحسينه سواء من جانب المباني أو المعاني، فنحن من خلال كلامه أمام صورة لنظم مكتمل المعالم وفق قوانين البلاغة. ولذلك نلمح أن حازم القرطاجني قد أدرج هذه القوى في القسم الثالث الباحث في " المباني " من كتابه، وصدر حديثه عن هذه القوى بقوله: " في النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها من قوانين البلاغة ... وكان

(١) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٩٩ - ٢٠١ باختصار، ط الثالثة، تونس، ط

دار الغرب الإسلامي، (١٩٨٦) م .

النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء... ". فهي أصول بلاغية يجب أن تحتذى وتتبع، والكلام وإن كان حول الشعر فهذا لا ينفى أن الأصول العامة الكلية للنظم واحدة في كل كلام سواء أكان شعراً أو نثراً على ما أصله الإمام عبد القاهر في دلائل الإعجاز. فنحن هنا أمام منهج كلي للإبداع، مكتمل المعالم، واضح الخطوات لمن تأمل وتدبر. فنظرة سريعة إلى كلام حازم نلمح فيها كيف يكون التصوير الذي أشار إليه في القوة الأولى منسجماً مع المقاصد العامة للكلام، وكذلك في القوى الثانية يتحدث عن كون المعاني منسجمة مع القوافي، وهو حديث عن الموسيقى الخارجية للقصيدة؛ وذلك ليكون هناك انسجام بين الموسيقى الداخلية المتمثلة في الجمل والكلمات، والموسيقى الخارجية المتمثلة في القافية والوزن والروي، والمُح في كلامه الإشارة إلى الدقة في اختيار الكلمات والعبارات التي تتفق مع مقتضى الحال، وذلك على نحو ما أشار إليه في القوة الخامسة والسادسة، كما ألمح في كلامه الحديث عن الربط بين أغراض الكلام بحيث يكون بعضها آخذ بحجز بعض فلا نلمح انقطاعاً أو انفصلاً في النظم، بل نلمح تناسباً وانسجاماً، وذلك على نحو ما أشار في القوة السابعة والثامنة والتاسعة. فهو قد راعى ضوابط البلاغة من تصوير، ومعاني، وتناسب بين العبارات، وحسن اختيار للألفاظ، وترتيبها على وفق ما يقتضيه النظم.

بل نجد لحازم عبارات أخرى دقيقة في كتابه "منهاج البلغاء"، وهو بصدد الحديث عن "طرق العلم بمجاري الأوزان وأبنيته، وضروب تركيباتها ووضعها"، يقول: "ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم "البلاغة" الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم، واجتناب ما ينافر" (١). كلام حازم هنا حول الأمر الكلي والتناسب وإن لم يكن من خلال التطبيق على نماذج وأمثلة كما سبق، فهو امتداد لما سبق الحديث عنه حول هذا المنهج الكلي التكاملي.

ونخطو خطوة لنشير إلى جهود بعض المفسرين من البلاغيين، والذين كانت لهم أياد بيضاء وجهود في هذا المنهج المتكامل، فلقد كان لكتب علوم القرآن، وكتب التفسير التي

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٢٦، ٢٢٧.

عنيت بدراسة إعجاز القرآن وبيان المناسبات بين الآيات والسور دور بارز لا يمكن تجاوزه أو إنكار أثره في هذا المنهج المتكامل، وذلك في مثل: بحث " المناسبات بين الآي والسور ". والمناسبة علم شريف من علوم القرآن يتصل بنظم القرآن وارتباط آياته وسوره بعضها ببعض حتى تكون كالكلمة الواحدة متسقة المعاني، منتظمة المباني. ولقد أشار إلى هذا العلم الشريف العلماء الذين كتبوا في علوم القرآن قديماً، والمفسرون الذين عنوا ببلاغة القرآن وإعجازه في نظمه، وارتباط بعضه ببعض، كما أشار إلى ذلك بعض الباحثين العصريين. ولقد بين العلماء قديماً تاريخ هذا العلم، ومن عنى به من العلماء، كما قدموا نماذج تطبيقية كشفوا من خلالها عن طريقة معرفة المناسبة بين الآيات والسور وفائدتها وأسبابها (١). وتأمل في العبارة التالية التي نقلها السيوطي عن بعض المتأخرين في طريق معرفة المناسبة حيث يقول: " الأمر الكلي المفيد لعرفان مناسبات

(١) فأشار إلى ذلك الزركشي في البرهان، والبقاعي في نظم الدرر، و السيوطي في الإتقان في النوع الثاني والستين من علوم القرآن، وفي التحرير في النوع السادس والسبعين، وفي معترك الأقران في الوجه الرابع من وجوه إعجازه: مناسبة آياته وسوره وارتباط بعضها ببعض حتى تكون كالكلمة الواحدة متسقة المعاني، منتظمة المباني، كما أشار إلى ذلك ابن عقيلة المكي في النوع الثاني والعشرين بعد المائة في الزيادة والإحسان. هذا ولقد تجرد علماء آخرون لبيان أسرار المناسبة بين آيات القرآن وسوره، وأبانوا في مؤلفاتهم عن طول الباع، وسعة الاطلاع وفهمهم لبلاغة القرآن المعجزة، وظهر فتح الله لهم في إدراك المناسبات بين الآيات والسور. ويأتي على رأس هؤلاء ممن توسعوا في بحث المناسبات في القرآن: العلامة برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن علي البقاعي ت (٨٨٥) هـ في كتابه " نظم الدرر في تناسب الآيات والسور " والسيوطي ت (٩١١) هـ في كتابه أسرار التنزيل المسمى " قطف الأزهار في كشف الأسرار "، والكتابان من أوسع الكتب في هذا الميدان فيما أعلم، والثاني منهما لم يكمله المؤلف، وتوقف فيه عند الآية (٩٢) من سورة التوبة. ويضاف إلى ذلك ما نثره أصحاب التفاسير الأخرى في تفاسيرهم قديماً وحديثاً كما نجد عند الزمخشري في الكشاف ت(٥٣٨) هـ ، والبيضاوي ت (٦٩١) هـ ، وشرف الدين الطيبي ت(٧٤٣) هـ في حاشيته على الكشاف "فتوح الغيب " وحواشي تفسير البيضاوي: شيخ زاده ت(٩٥١) هـ ، والشهاب الخفاجي ت(١٠٦٩) هـ ، والقونوي ت(١١٩٥) هـ ، وكما نجد عند ابن عطية ت (٥٤٦) هـ في " المحرر الوجيز "، والرازي في "مفاتيح الغيب" ت(٦٠٤) هـ ، وأبي حيان ت(٧٤٥) هـ في "البحر المحيظ " ، وأبي السعود ت (٩٨٢) هـ في "إرشاد العقل السليم" ، والألوسي ت (١٢٧٠) هـ في " روح المعاني "، و محمد الطاهر بن عاشور ت(١٣٩٤) هـ في "التحرير والتنوير" ، وغيرهم .

الآيات في جميع القرآن هو أنك تنظر الغرض الذي سيقمت له السورة ، وتنظر ما يحتاج إليه ذلك الغرض من المقدمات، وتنظر إلى مراتب تلك المقدمات في القرب والبعد من المطلوب، وتنظر عند انجرار الكلام في المقدمات إلى ما يستتبعه من استشراف نفس السامع إلى الأحكام واللوازم التابعة له التي تقتضي البلاغة شفاء الغليل بدفع عناء الاستشراف إلى الوقوف عليها ، فهذا هو الأمر الكلي المهيمن على حكم الربط بين جميع أجزاء القرآن، فإذا فعلته تبين لك وجه النظم مفصلاً بين كل آية وآية في كل سورة سورة^(١). وأقف هنا عند عبارة السيوطي: " فهذا هو الأمر الكلي المهيمن على حكم الربط بين جميع أجزاء القرآن، فإذا فعلته تبين لك وجه النظم مفصلاً بين كل آية وآية في كل سورة سورة ". ألا نلمح في كلام السيوطي إشارة إلى هذا المنهج المتكامل والنظرة للصورة الكلية للكلام، وإن كان كلامه حول المناسبة في القرآن الكريم، ولكن كلامه يشير إلى هذا المنهج الكلي الذي إذا أحسن تطبيقه في ميدان التحليل الأدبي للنصوص لأفاد فائدة كبيرة في مجال الربط بين أجزاء الكلام وملاحظة العلاقات في السياق. ولقد أردت بهذا النقل أن أبين أن معالم وضابط هذا المنهج المتكامل في تحليل النصوص كانت حاضرة في أذهان هؤلاء الكملة، ولا ننسى أن السيوطي ينتمي إلى المدرسة الأدبية التي درست البلاغة على طريقة العرب والبغاء لا على طريقة العجم وأهل الفلسفة. وألمح في كلام السيوطي دلالات تحتاج إلى مراجعات كثيرة وتأملات نستشرف من خلالها معالم هذا المنهج، ولكن المقام يضيق عن ذكرها هنا كي لا أخرج عن مقصود البحث وهدفه، وإنما أردت الإشارة فقط إلى شيء من كلام البلاغيين من المفسرين حول هذا المنهج وشيأته. هذا ولقد أشار بعض الباحثين المحدثين إلى هذه العناية بالمنهج التكاملي والصورة الكلية للكلام عند علمائنا وفي ذلك يقول الدكتور / عبد الحكيم العبد: "فت بلاغتنا بحق العمل المتكامل من النظر النقدي الصحيح، ومن أمثلة ذلك مما يجب أن نظفر به لدرس الروائع مما وضعت أسسه كتب الإعجاز (التقعيد للنظرة الكلية المهيمنة على النظم)..."^(٢)، ولو تتبعنا كلام البلاغيين من المفسرين وتحليلاتهم للآيات وطريقتهم للكشف عما فيها من أسرار النظم لوجدنا - بحق - هذا الجانب من أظهر الجوانب.

(١) الإتيان في علوم القرآن ١٨٤٦/٥، ط مجمع الملك فهد للمصحف الشريف، (١٤٢٦) هـ.

(٢) إحياء البلاغة العربية تناول تكاملي وتحديث ١٢/٣، الطبعة الإلكترونية للكتب العربية.

ونجد ممن تمتلوا هذا المنهج في تحليلاتهم البلاغية: جار الله الزمخشري ت(٥٣٨هـ) صاحب "تفسير الكشاف"، "ولقد استمد فهمه لنظرية النظم مما ذكره عبد القاهر الذي تعتبر جهوده تلخيصاً مركزاً لجهود من سبقه، فنظم الكلام كما يتصوره الزمخشري يعني بيان الروابط والعلاقات بين الجمل، وكيف يدعو الكلام بعضه بعضاً، وكيف يأخذ بعضه بحجرة بعض" (١) يقول في قوله تعالى: ﴿الم (١) ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ (٢) الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ (٣) وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِنْ قَبْلِكَ وَبِالْآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ (٤) أُولَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ (٥)﴾ [البقرة : ١-٥] "فإن قلت: لم صحت الإشارة بـ ﴿ذَلِكَ﴾ إلى ما ليس ببعيد؟ قلت: وقعت الإشارة إلى ﴿الم﴾ بعد ما سبق الكلام به وتقصي، والمتقصي في حكم المتباعد... فإن قلت: لم ذكر اسم الإشارة، والمشار إليه مؤنث وهو السورة؟ قلت: لا أخلو من أجعل الكتاب خبره أو صفته، فإن جعلته خبره كان في معناه، ومسماه مسماه، فجاز إجراء حكمه عليه في التذكير كما أجري عليه في التأنيث، وإن جعلته صفته فإنما أشير به إلى الكتاب صريحاً؛ لأن اسم الإشارة مشار به إلى الجنس الواقع، تقول: هند ذلك الإنسان أو ذلك الشخص فعل كذا... فإن قلت: أخبرني عن تأليف ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ﴾ مع ﴿الم﴾. قلت: إن جعلت ﴿الم﴾ اسماً للسورة، ففي التأليف وجوه: أن يكون ﴿الم﴾ مبتدأ، و ﴿ذَلِكَ﴾ مبتدأ ثانياً و ﴿الْكِتَابُ﴾ خبره، والجملة خبر المبتدأ الأول. ومعناه أن ذلك الكتاب هو الكتاب الكامل كأن ما عداه من الكتب في مقابلته ناقص، وأنه الذي يستأهل أن يسمى كتاباً، كما تقول: هو الرجل، أي الكامل في الرجولية، الجامع لما يكون في الرجل من مرضيات الخصال... والريب: مصدر رابني إذ حصل فيك الريبة، وحقيقة الريبة: قلق النفس واضطرابها... فإن قلت: كيف نفى الريب على سبيل الاستغراق، وكم من مراتب فيه؟ قلت: ما نفى أن أحداً لا يرتاب فيه، وإنما المنفي كونه متعلقاً للريب ومظنة له؛ لأنه من وضوح الدلالة وسطوع البرهان بحيث لا ينبغي لمرتاب أن يقع فيه... فإن قلت: فهلا قدم الظرف على الريب كما قدم على الغول في قوله تعالى ﴿لَا فِيهَا غَوْلٌ﴾ [الصافات: ٤٧] قلت: لأن القصد في إيلاء الريب حرف النفي نفى الريب عنه، وإثبات أنه حق وصدق لا باطل وكذب كما كان المشركون يدعون، ولو أولى الظرف لقصد إلى ما يبعد عن المراد، وهو أن كتاباً آخر فيه

(١) محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، ص ١٨٨، ط القاهرة، ط دار الفكر العربي.

الرب لا فيه.... فإن قلت: فلم قيل ﴿هُدَى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ والمتقون مهتدون؟ قلت: هو كقولك للعزيز المكرم: أعزك الله وأكرمك، تريد طلب الزيادة لما هو ثابت فيه واستدامته.. فإن قيل: فهلا قيل: هدى للضالين؟ قلت: لأن الضالين فريقان: فريق علم بقاؤهم على الضلالة، وهم المطبوع على قلوبهم، وفريق علم أن مصيرهم إلى الهدى؛ فلا يكون هدى للفريق الباقيين على الضلالة، فبقي أن يكون هدى لهؤلاء، فلو جيء بالعبارة المفصحة عن ذلك لقليل: هدى للصائرين إلى الهدى بعد الضلال، فاختصر الكلام بإجرائه إلى الطريقة التي ذكرنا، وأيضاً فقد جعل ذلك سلماً إلى تصدير السورة التي هي أولى الزهراوين، وسنام القرآن وأول المثاني بذكر أولياء الله والمرتبطين من عباده.... ومحل ﴿هُدَى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ الرفع لأنه خبر مبتدأ محذوف أو خبر مع ﴿لَا رَيْبَ فِيهِ﴾ لذلك، أو مبتدأ إذا جعل الظرف المقدم خبر عنه، ويجوز أن ينصب على الحال والعامل فيه معنى الإشارة أو الظرف، والذي هو أرسخ في البلاغة يضرب عن هذه المحال صفحاً، وأن يقال: إن قوله ﴿أَلَمْ﴾ جملة برأسها، أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها، و﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ﴾ جملة ثانية، و﴿لَا رَيْبَ فِيهِ﴾ ثالثة، و﴿هُدَى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ رابعة، وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة، وموجب حسن النظم؛ حيث جيء بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق؛ وذلك لمجيئها متآخية آخذاً بعضها بعنق بعض، فالثانية متحدة بالأولى معتنقة معها، وهلم جراً إلى الثالثة والرابعة، بيان ذلك: أنه نبه أولاً على أنه الكلام المتحدى به، ثم أشير به إلى أنه الكتاب المنعوت بغاية الكمال، فكان تقريراً لجهة التحدي وشداً من أعضاده، ثم نفى عنه أن يتشبه به طرفاً من الرب، فكان شهادة وتسجيلاً بكماله؛ لأنه لا كمال أكمل مما للحق واليقين، ولا نقص أنقص مما للباطل والشبهة... ثم أخبر عنه بأنه ﴿هُدَى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ فقرر بذلك كونه يقيناً لا يحوم الشك حوله، وحقاً لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ثم لا تخل كل واحدة من الأربع بعد أن رتب هذا الترتيب الأنيق، ونظمت هذا النظم السري من نكتة ذات جزالة، ففي الأولى: الحذف و الرمز إلى الغرض بالطف وجه وأرشفه، وفي الثاني: ما في التعريف من الفخامة، وفي الثالثة: ما في تقديم الرب على الظرف، وفي الرابعة: الحذف، ووضع المصدر الذي هو ﴿هُدَى﴾ موضع الوصف الذي هو (هاد) وإيراده منكراً، والإيجاز في ذكر المتقين ﴿أُولَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ﴾ الجملة في محل الرفع إن كان ﴿يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ﴾ مبتدأ، وإلا فلا محل لها، ونظم الكلام على الوجهين أنك إذا نويت الابتداء بـ ﴿الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ﴾ فقد ذهبت به مذهب الاستئناف؛ وذلك أنه لما قيل ﴿هُدَى لِّلْمُتَّقِينَ﴾... واختص المتقون بأن الكتاب لهم هدى، اتجه لسائل أن

يسأل، فيقول: ما بال المتقين مخصوصين بذلك؟ فوقع قوله ﴿الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ﴾ إلى ساقته كأنه جواب لهذا السؤال المقدر، وجيء بصفة المتقين المنطوية تحت خصائصهم التي استوجبوا بها من أن يلفظ بهم ما لا يفعل بمن ليسوا على صفتهم، أي الذين هؤلاء عقائدهم وأعمالهم أحقاء بأن يهديهم الله، ويعطيهم الفلاح، ونظيره قوله: أحب رسول الله صلى الله عليه وسلم الأنصار الذين قارعوا دونه، وكشفوا الكرب عن وجهه، أولئك أهل المحبة، وإن جعلته تابعاً للمتقين وقع الاستئناف على ﴿أُولَئِكَ﴾ كأنه قيل ما للمستقلين بهذه الصفات قد احتصوا بالهدى؟ فأجيب بأن أولئك الموصوفين غير مستبعد أن يفوزوا دون الناس بالهدى عاجلاً، فإن قلت هل يجوز أن يجري الموصول الأول على المتقين، وأن يرتفع الثاني على الابتداء، وأولئك خبره؟ قلت: نعم على أن يجعل اختصاصهم بالهدى والفلاح تعريضاً بأهل الكتاب الذين لم يؤمنوا بنبوّة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهم ظانون أنهم على الهدى، وطامعون أنهم ينالون الفلاح... ومحل ﴿هُدًى لِلْمُتَّقِينَ﴾ الرفع لأنه خبر مبتدأ محذوف... ومعنى الاستعلاء في قوله ﴿عَلَى هُدًى﴾ مثل لتمكنهم من الهدى واستقرارهم عليه وتمسكهم به، شبهت حالهم بحال من اعتلى الشيء وركبه... و﴿هُمْ﴾ فصل، وفائدته: الدلالة على أن الوارد بعده خبر لا صفة، والتوكيد وإيجاب أن فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره... ومعنى التعريف في ﴿الْمُفْلِحُونَ﴾ الدلالة على أن المتقين هم الناس الذين عنهم بلغك أنهم يفلحون في الآخرة. (١).

ونلمح هنا في تحليل الزمخشري للآية - والذي اختصرته غاية الاختصار - ملامح هذا المنهج المتكامل الذي ينظر إلى كل جزئية من جزئيات النظم، ويربط بينها وبين أحوالها، ويبين لم جاء التعريف هنا، ولم جاء التقديم هناك، وكيف تناسقت الآيات في السياق وانسجمت فيما بينها، وطريقته في عرض السؤال والإجابة عليه طريقة مشمرة جداً، ومفيدة في التحليل البلاغي الذي يكشف عن جمال النظم، ونراه يقلب النظم على الوجوه المختلفة ليبين ما فيه من فوائد، وما يرمي إليه من معانٍ، ونرى هنا فنون البلاغة وحدة واحدة عند التحليل والتطبيق، من حديث عن الإيجاز، أو التصوير، أو التعريف، أو التقديم، أو غير ذلك مما جاء في تحليله للآيات... إن هذا المنهج الفني في بيان القيم اللفظية والمعنوية للسياق إنما هو جزء من المنهج المتكامل الذي نحن

(١) الكشاف ١/١٤١-١٦١ باختصار شديد، ط مكتبة العبيكان، الرياض، ط أولى (١٤١٨) هـ (١٩٩٨) م.
بتحقيق الشيخ/ عادل عبد الموجود، والشيخ/ علي محمد عوض

بصدد الإشارة إليه، والزمخشري بهذا المنهج في التحليل البلاغي قد رسم الطريق والمنهج التطبيقي للبلاغة على نظم القرآن لكل من جاء بعده، فهو يمثل جانباً من جوانب المنهج البلاغي في التحليل والتطبيق على نظم القرآن؛ ولذلك نراه في مقدمة تفسيره يشيد بعلمي المعاني والبيان، ويبين حاجة المفسر إليهما، ويبين أنهما مختصين بالقرآن، يقول الشيخ: "... ولا يغوص على شيء من تلك الحقائق إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن، وهما علم المعاني وعلم البيان، وتمهل في ارتيادهما آونة، وتعب في التنقير عنهما أزمدة، وبعثته على تتبع مظانها همة معرفة لطائف حجة الله، وحرص على استيضاح معجزة رسول الله صلى الله عليه وسلم" (١).

ودراسة الدكتور/ محمد أبي موسى الماتعة لتفسير الكشاف ومنهجه البلاغي قد تكفلت ببيان منهج الرجل في دراسة النظم وغيره من أصول البلاغة، كذلك دراسة الدكتور مصطفى الصاوي الجويني لمنهج الزمخشري في دراسة الإعجاز القرآني (٢)، والبحث هنا يشير فقط إلى ما يتصل بالمنهج المتكامل عند البلاغيين والنقاد في تاريخنا العربي. وإذا خطونا خطوات نرى بوضوح أثر الزمخشري في كل من جاء بعده من المفسرين البلاغيين الذين تجردوا لبيان أسرار المناسبة بين آيات القرآن وسوره، وأبانوا في مؤلفاتهم عن طول الباع، وسعة الاطلاع وفهمهم لبلاغة القرآن المعجزة، وظهر فتح الله لهم في إدراك المناسبات بين الآيات والسور. ويأتي على رأس هؤلاء ممن توسعوا في بحث المناسبات في القرآن: العلامة برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن علي البقاعي ت (٨٨٥هـ) في كتابه "نظم الدرر في تناسب الآيات والسور" (٣)، وجمال الدين عبد الرحمن السيوطي ت (٩١١هـ) في كتابه أسرار التنزيل المسمى "قطف الأزهار في كشف الأسرار"، والكتاتبان من أوسع الكتب في هذا الميدان فيما أعلم، والثاني منهما لم يكمله المؤلف، وتوقف

(١) الكشاف ٩٦/١

(٢) البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري ص ١٨٩ وما بعدها، ومنهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه ص ٢١٦، ٢١٩ وما بعدها، ط القاهرة، ط دار المعارف، ط ثانية.

(٣) يُرجع الأستاذ الدكتور/ نور الدين عتر أسبقية إظهار هذا النوع من علوم القرآن إلى الإمام جعفر بن محمد بن جرير الطبري ت (٣١٠هـ) في تفسيره "جامع البيان عن تأويل آي القرآن" فقد ذكر فيه نبذاً ولطائف من المناسبات. بحث علم المناسبات وأهميته في تفسير القرآن الكريم ص ٨٣ - ٨٦ للأستاذ الدكتور / نور الدين عتر - نشر مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدي - العدد الحادي عشر - (١٩٩٥) م.

فيه عند الآية (٩٢) من سورة التوبة (١)، كذلك نلمح أثر الزمخشري في شرف الدين الحسين بن عبد الله الطيبي ت (٧٤٣هـ) في حاشيته على الكشاف "فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب" (٢)، يقول الطيبي في مقدمة حاشيته: "وعثرت بعد طول المباحثات على أن معرفة إبراز أسرار النظم هي أعظم المطالب، وأسنى المقاصد والمآرب، فإنها مسبار البلاغة، ومعيار الفصاحة، بما تنتقد الأقاويل، ويرجح تأويل على تأويل" (٣).

المبحث الثاني : المنهج المتكامل عند المحدثين

لا يمكننا هنا أن نغفل الكلام على المنهج التكاملي في النقد؛ وذلك نظراً لأن البلاغة والنقد صنوان من أصل واحد، وما يقال في البلاغة يسري على النقد، وما يقال في النقد مرتبط بالبلاغة، فبينهما عروة لا انفصام لها في تاريخ أدبنا وبلاغتنا، وقد مضى أن علماء البلاغة كانوا يسمون البلاغة "نقد الشعر"، و "الصناعتين" أي الشعر والنثر " إلخ؛ وذلك نظراً لأن النقد في تاريخ أدبنا قد تحول إلى بلاغة، فالبلاغة عدة وسلاح في يد الكاتب والناقد. ومن هنا فإن المنهج التكاملي في النقد له أصوله وقواعده عند المحدثين. " ولقد ظهر هذا المنهج مع ظهور الاتجاهات الحديثة، وتأثر بعض الباحثين في دراستهم البلاغية بالمقدمات النفسية أو الاجتماعية أو التربوية أو أثر البيئة والمكان، وهو ما سُمي بـ "المنهج المتكامل في توظيف الأدب والنقد لمعرفة القاعدة البلاغية" (٤).

وإذا انتقلنا إلى التتبع التاريخي لظهور هذا المنهج وجدنا معالم هذا المنهج النقدي إنما برزت في العشرينيات من القرن الماضي عند نقادنا المعاصرين - تأثراً بالمفاهيم النظرية، والمناهج المعتمدة

(١) ولقد سبقت الإشارة إلى أبرز المفسرين من البلاغيين الذين عنوا في تفاسيرهم ببحث المناسبة، وكانت لهم

إضافات وإشارات هامة في هذا الميدان. ينظر حاشية ص ٣١ من البحث

(٢) ولقد طبعت حاشيته حديثاً في سبعة عشر مجلداً، وصدرت طبعتها عن جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم بتحقيق فريق من العلماء والباحثين. ولها مقدمة كبيرة جداً حول جهود الرجل في علوم البلاغة ومنهجه في دراسة مسائلها من خلال حاشيته على الكشاف، ولقد كتبت هذه الدراسة دكتور جميل عطا ٣١٩/١-٤٩٧.

(٣) حاشية فتوح الغيب ٦١٢/١، ط دبي، جائزة دبي الدولية لخدمة القرآن الكريم، ط أولى (١٤٣٤هـ) (٢٠١٣م) بتحقيق مجموعة من الأساتذة.

(٤) البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل للدكتور محمد بركات أبي على ص ١٠ باختصار، ط دار البشير، عمان، ط ١، (١٤١٢هـ). (١٩٩٢م).

عند الغربيين في ذلك الوقت، وكانت الفكرة في إيجاد منهج متكامل لتحليل النص يجمع كل ما يتصل بالعمل الأدبي من زواياه المختلفة: الجانب الجمالي، والاجتماعي، والنفسي، والتاريخي...، بحيث يعد إضافة لتلافي القصور في المنهج النقدي والتحليلي للأعمال الأدبية في الأدب العربي كما رآه أصحاب هذا التوجه، ويضيف إليه ما يفيد في تحليل النص، وبما لا يخرج عن حدود النقد الأدبي إلى توجهات فلسفية أو نفسية لا صلة لها بالأدب وفنه.

وبرزت في ذلك كتابات سيد قطب حيث يقول: "المنهج المتكامل يتعامل مع العمل الأدبي ذاته غير مغفل علاقته بنفس قائله، ولا تأثرات قائله بالبيئة، ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجتها المحلية، ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلوين لا في خلق الموهبة ولا في صميم إحساسها بالحياة. وهكذا ننتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وألا يغفل القيم الفنية الخاصة، ولا يفرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأنه أحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب"^(١).

ويعد سيد قطب رائد هذا الاتجاه من خلال الفصل الصغير الذي خصصه في كتابه، والذي صدرت طبعته الأولى سنة (١٩٤٦) م وسماه بـ "المنهج المتكامل". وجاء بعد سيد قطب دكتور/ شكري فيصل سنة (١٩٤٨) م "حين قدّم أطروحته لدرجة الماجستير [مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، عرض، ونقد، واقتراح] ودعا فيها إلى ضرورة التكامل بين المناهج؛ لأنّ هذه المناهج تشكّل في مجموعها منهجاً جديداً يجمع كل ما هو جيّد و إيجابي من تلك المناهج جمعاء و يبتعد عن كل ما هو سلبى فيها، إذ يقول "وهذا المنهج الصحيح الذي يهدف إلى تحقيق المدارس الأدبية في الأدب العربي، يمكن تلخيصه بأنه وحدة في الهدف وكثرة في الوسائل بمعنى أنه لا بد فيه من الإفادة مما في المناهج السابقة من نتائجها التي بلغت، وهو يدعو إلى تعاونها وتضامنها تعاوناً مشمراً، وتضامناً منتجاً، والمنهج الجديد حين يفعل ذلك لا يعني أنه يخلط بين هذه المناهج المختلفة

(١) النقد الأدبي، أصوله ومناهجه ص ٢٥٥، ٢٥٦

خلطاً أعمى، ولا يمزج بينها مزجاً كيفياً، وإنما هو يعني أنّ هذه المناهج كانت تنظر إلى الأدب العربي من وجهة معينة لا تتعداها وكان خطؤها في هذا الاقتصار، ولا بدّ للمنهج الجديد أن يكون أرحب أفقاً وأوسع، فهو يرى ضرورة الرؤية الشاملة الواسعة والتي تعالج القضايا النقدية معالجة شمولية مفتوحة، لا تعتمد على الانتخاب الساذج والمزج الضال الذي يؤدي إلى الاختلاط واللبس. وفي عام (١٩٦٩) م كانت دعوة دكتور/جميل صليبا إلى إيجاد منهج نقدي متكامل، وذلك في كتابه (اتجاهات النقد الحديث في سورية)، حيث رأى ضرورة إيجاد منهج تكاملي يجمع بين المناهج المتفرقة لأنّ المناهج المفردة: التاريخي والاجتماعي والنفسي والجمالي والتأثري وغيرها تشكو من عيوب كثيرة، وأنّ المنهج الملائم والمطلوب هو الذي يتمكن من الجمع بين هذه المناهج جميعها. ومع السبعينيات والثمانينيات ظهرت دراسات كثيرة تناولت المنهج التكاملي أو اقتربت منه^(١). ومنها: دراسة الأستاذ الدكتور/ شوقي ضيف، فلقد دعا إلى ضرورة اعتماد مختلف المناهج من خلال اطلاع الباحث الأدبي على دراسات الفلسفة الجمالية فيما يتعلق بالجمال الفني الذي يترأى في آثار الفنانين وأعمالهم، كذلك اطلاعه على الدراسات التأثرية التي تنمي ذوقه، مع القدرة على التحليل اللغوي والنحوي والبلاغي للنصوص الأدبية. ويتابع دكتور/شوقي ضيف: "أنّ لقدماتنا كما للمعاصرين من الغربيين بحوث لغوية ونحوية وبلاغية رائعة من شأنها أن تمكن الباحث الأدبي من الحكم الدقيق على الآثار الأدبية التي يدرسها ... وواضح من كل ما سبق أن الباحث الأدبي ينبغي أن يستضيء في عمله بكل المناهج والدراسات السابقة؛ إذ لا يكفي منهج واحد، ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل، فيتحول عقل الباحث إلى ما يشبه مرآة تعكس أضواء كل هذه المناهج، تعكس فكرة الفردية والأصالة، والمدرسة، والفصيلة الأدبية، وأفكار البيئة، والعصر، والظروف، والتطور التاريخي، والحاجة الاقتصادية للمجتمع، والتزام الأديب، ومدى تمثيله لمجتمعه، وعناصر الجمال الكلي للتعبير وموسيقاه..."^(٢)

(١) مقال قراءة في المنهج التكاملي في النقد ج١ بقلم د أحمد عقيلي - صحيفة ذي الحجاز - صحيفة ثقافية

إلكترونية

(٢) البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره ص ١٤١-١٤٥ باختصار، القاهرة، ط دار المعارف، ط ٧، (١٩٧٢) م.

(١). ونلمح في عبارة الدكتور/شوقي ضيف السابقة الإشارة إلى أن للقدماء بحوثاً لغوية ونحوية وبلاغية رائعة من شأنها أن تمكن الباحث الأدبي من الحكم الدقيق على الآثار الأدبية التي يدرسها، كما أن المعاصرين يتفوقون مع القدماء في بعض الأصول والملاحح حول المنهج، ومن ذلك: فيما يتعلق باعتبار فنون البلاغة فناً واحداً يهدف إلى مساعدة الكاتب على أن يكون كلامه مطابقاً لمقتضى الحال، ومناسباً للأغراض التي يرمى إليها، " وقد أطلقوا على علوم البلاغة الثلاثة اسم "علم البيان"، وضم بعض المحدثين علوم البلاغة ومصطلحاتها تحت اسم "الصورة"، أو "الأسلوب"، أو "النقد"، أو "الأدب" غير مغفلين سمات كل تشكيل بلاغي، ولكنهم أبرزوا هذه السمات من خلال العمل المتكامل، والنظرة الشمولية

(١) تحدث عن هذا المنهج التكاملي عدد من النقاد والباحثين العرب، ومنهم: سيد قطب، وأحمد كمال زكي، وشكري فيصل، وشوقي ضيف، وعبد المنعم خفاجي، وجورج طرابيشي، ويوسف الشاروني، وعمر محمد الطالب، وعبد القادر القط، وإبراهيم عبد الرحمن، " ودعا إليه أيضاً طه حسين وسماعه المقياس المركب، واهتم به حديثاً يوسف مراد، وسامي الدروي، وسلوى سامي الملا، كما أنّ هناك عدداً من الأطروحات الأكاديمية التي استعانت أو تناولت النقد التكاملي بالدراسة والتطبيق، فهذا المنهج النقدي هو أداة تستقي قوتها من ممارسة نقدية مركبة تجمع بين المعطيات الفنية والتاريخية، والأبعاد النفسية، والاجتماعية. ينظر للتوسع: مقال "فكرة الشمولية المنهجية" بين التحليل المدرسي والتحليل النقدي" دكتور/ محمد مريني، منتديات الأستاذ، (٢٠١٢م)، ومقال "النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية" للأستاذ/عامر رضا، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية اجتماعية، مارس (٢٠١١م)، ومقال "المنهج التكاملي في النقد الأدبي للأستاذ/ رمضان حينوني"، المدونة الشخصية للمؤلف، والنقد التكاملي بن الرفض والقبول ص ٣-٦ للأستاذ / سعدلي سليم وبجاية، ومقال المنهج التكاملي في عيون النقاد (الدكتور سعد الدين كليب نموذجاً) بقلم دكتور/ أحمد عقيلي، صحيفة ذي الحجاز، صحيفة إلكترونية ثقافية، سبتمبر (٢٠١٦م)، ومقال المنهج التكاملي في دراسة الأدب حسين علي الهداوي، ملتقى الواحة الثقافية، مايو (٢٠١٦م).

والجمالية والنفسية والاجتماعية والحضارية" (١). وهم بهذا يعودون إلى نظرة المدرسة الذوقية، ومنهجها التحليلي، فلقد عرف تاريخنا البلاغي الاتجاه الأدبي في التحليل البلاغي، والذي يقوم على إبراز وجوه الجمال في النص، ويركز على مدى ملائمة الألفاظ للمعاني، ومدى وفائها بالغرض المعبر عن المعنى، وهو الاتجاه الذي يبعد إلى حد ما عن الاصطلاحات العلمية في التحليل البلاغي، ويركز على الناحية الفنية في النص، وأثره في النفوس، وهو بهذا يؤكد ويؤصل الدور الفني والأدبي للبلاغة، ومدى قدرتها على إبراز وجوه الجمال في الأساليب، ونلمح إشارات المحدثين إلى دراسة كل ما يحيط بالعمل الأدبي، ويؤثر في تكوينه، وسيأتي الكلام على هذا المنحى في المنهج التكاملي في النقد؛ لأنه لا يمكن الفصل بين البلاغة والنقد عند تحليل النصوص. " فالمنهج التكاملي يتألف من المناهج الثلاثة: (الفني، التاريخي، النفسي)، ويستخدمها متكاملة متداخلة كلما استدعى النقد ذلك، وعلى هذا فهو منهج مرن لا يقف عند حدود معينة، وإنما يأخذ من كل منهج ما يراه معيناً على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها" (٢). ولكن مما تجدر الإشارة إليه أن هذه المناهج الحديثة من تاريخية ونفسية إنما يكون دورها في تقييم العمل الأدبي بقدر ما تخدم البلاغة والنقد لا بأن تتحول البلاغة أو يتحول النقد إلى دراسات نفسية أو تاريخية بعيداً عن ميدان الفن الأدبي وتذوق النصوص!

(١) هذه اللقنات في النفس والحياة والكون والحضارة والإنسان جعلت بعض النقاد المحدثين يشترطون مقدمة لدراسة البلاغة العربية، وهي مؤلفة من علم النفس والاجتماع، ومواقف من الحياة الحضارية الإنسانية في الوقت الذي كان فيه القدماء يشترطون مقدمة للبلاغة في الفصاحة والبلاغة. وهكذا نلاحظ أن التشكيل البلاغي يتشكل ضمن الصورة العامة مضافاً إليه المعنى النفسي والنمط الفني، والقيمة الجمالية، هذه جميعاً تتألف وتتعاون في إطار واحد من غير تجزئة، وهذا التألف لا يلغي ميزة المفردات، إنما يعطيها جمالاً كلياً شمولياً من غير إغفال لدور الجزئيات، وهذه النظرة من النظرات المعاصرة في الفن والفلسفة، وهي ما أسموها بالنظرة الكلية أو الشمولية أو "الجشطلت" وقد استقى هؤلاء النقاد معظم نظراتهم من بعض النقاد الغربيين أمثال: لاسل أبر كرمي، وتشارلتن، وتشارلز مورجان، وواستن وارن، وغرونباوم، وكادون، وكروتشه، وتوماس مونرو، وغيرهم. ينظر للاستزادة فصول في البلاغة العربية للأستاذ الدكتور/ محمد بركات حمدي أبو علي ص ١٩٣ وما بعدها، ط دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١، (١٤٠٣) هـ (١٩٨٣) م.

(٢) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط ثانية، ص ٣٠٨، بيروت، ط دار النهضة العربية، (١٣٩١) هـ (١٩٧٢) م.

ومن هنا فالمنهج الفني الذي ينتجه لدراسة العمل الأدبي ليكشف عن أسرار جماله وقيّمته بعيداً عن المناهج الأخرى يبقى حامل الراية في هذا الميدان، أي ميدان التحليل والتطبيق، وكما يقول الدكتور عبد العزيز عتيق: "ولعل المنهج الفني هو أقرب مناهج النقد الأدبي إلى طبيعة العمل الأدبي، ويكاد يكون بذاته منهجاً متكاملًا؛ لأنه مزيج من المنهج التأثري، والمنهج التقريري، والمنهج النفسي...".^(١) هذا ولقد كتبت أبحاث كثيرة حول هذا المنهج المتكامل في عصرنا ، وهل هو منهج صالح للنقد والحكم على العمل الأدبي وبيان ما فيه من جوانبه المختلفة ، أم أنه مجموعة من " التليفقات " من مناهج متعددة يفتقر إلى الإطار الفلسفي والفكري للمنهج، وتغيب فيه الرؤية النقدية المتكاملة للعمل الأدبي، وعلى جانب آخر نرى من يعود على النقد الأدبي العربي القديم باللوم، ويحمّله مسؤولية غياب النظرية النقدية المتكاملة، وأن محاولة المعاصرين البحث عن منهج متكامل يعالج النص من زواياه المختلفة قد أوقعتهم في إشكالات ومناهج غريبة متباينة لم يدركوها أو ابتعدت بهم عن المسار الأدبي العربي السليم، ويأتي بعض الباحثين إلى جانب آخر ويرى أن سبب المشكلة يكمن في عدم قدرة المعاصرين على تصور المنهج المتكامل كما هو عند الغربيين، فالمشكلة عندهم أصبحت في الإلمام بالأصول النظرية للفكرة والتطبيق لها . وهذا مكمن الخلل في عدم اعتماد هؤلاء على هذا المنهج كمنهج متكامل للنقد، وفي جانب آخر نرى الأسماء تتعدد لهذا المنهج، فبعض يطلق عليه "النقد المتعدد"، أو "النقد المتكثّر"، أو "النقد الكلي"، و"النقد الحواري" إلى غير ذلك من المصطلحات ذات المعاني المتقاربة، وتقرأ أبحاثاً حول المنهج وتاريخ المنهج، وكيف عبر المنهج المتكامل من علم النفس إلى الأدب والنقد بشكل عام، وفي مصر بشكل خاص^(٢).

(١) المرجع السابق ص ٣٠٨ باختصار.

(٢) وصف بعض المعاصرين هذه الناحية التكاملية التي نحن بصدددها بأنها تفتقر إلى المنهجية، وأنها تقوم على التلفيق لغياب الناحية الفلسفية التي تؤطر لفكرة التكامل، وأنها لا هوية لها، وأن هذا المنهج يفرض على الناقد أن يكون متبدلاً متغيراً بحسب كل نص؛ حيث إن هذا المنهج يعيش على المناهج السائدة، فيكون ماركسياً مرة، وبنويماً مرة أخرى، ونفسياً مرة، وأسلوبياً... فنحن لا نعثر على منهج تكاملي أو نقد تكاملي وإنما على ناقد تكاملي... كما يرى بعض آخر أن النقد التكاملي يواجه مشكلة تعدد المفاهيم النقدية، وأنه بدعة عربية خالصة. ينظر للتوسع : مقال "فكرة الشمولية المنهجية" بين التحليل المدرسي والتحليل النقدي" دكتور/ محمد مربي ، ومقال "النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية" للأستاذ/ عامر رضا ، ومقال "المنهج التكاملي =

وأرى أن سبب تشعب الكلام حول موضوع المنهج المتكامل وكثرة الكتابة في هذا الموضوع ترجع في جانب كبير منها إلى الانشغال بالنواحي النظرية والشكلية، ومحاولة البحث عن أطر فلسفية ونفسية، ودراسات تاريخية بعيدة كل البعد عن الأدب ونقده كفن يقوم على التأثر والذوق، والإحساس بالجمال. إن من المشكلة التي واجهت كثيراً ممن تكلموا في هذا المنهج أنهم نظروا إليه كناحية معرفية نظرية وعاشوا في تفاصيلها وملاحمها، وقادتهم إلى الحديث عن علم النفس والفلسفة، وما كتبه الغربيون في هذا المجال؛ ومن هنا تعددت التفسيرات ونشأت الاختلافات، ووجدت مصطلحات كثيرة تشعبت بتشعب الترجمة والاختلاف حولها، وطعن في المنهج من خلال هذه الرؤية الضيقة، ووجدت من يتجه بدراسته لا للمنهج المتكامل ذاته تحليلاً وتطبيقاً، بل يتجه لرأي فلان أو للرد عليه، وأصبحنا ندور في حلقة مفرغة من البحوث التي تمثل قراءتها عبئاً على نفس القارئ، وضيقاً لوقته، وإن جئت لتبحث عن تحليل أو تطبيق هنا أو هناك تجد أمشاجاً لا تتصل بالمنهج المتكامل لا من قريب ولا من بعيد، بل ضرب من الرموز والخيالات والافتراضات البعيدة التي لا تجد لها شاهداً من النص، ولا من حياة قائل النص، وذلك عند كثير ممن كتبوا حول هذا المنهج. ولقد قالوا قديماً:

أنت العليم وكم طالعت من كتب وإنما الذوق شيء ليس في الكتب

ومهما حاولت أن تفرض على الفن الأدبي نظريات فلسفية، أو معرفية، أو أطر فكرية - حسب رؤية من سبقت الإشارة إلى بعض توجهاتهم - فقد ابتعدت به عن مسار الفن الأدبي، ولقد مر علينا في بدايات البحث كيف اشتكى الشيخ عبد القاهر قديماً من فساد الأذواق؛ حيث يقول: "والبلاد والديار العياء أن هذا الإحساس قليل في الناس" (١). جانب آخر من المشكلة يرتكز على عدم التقدير للنقد الأدبي العربي، وما بذل فيه من جهود على مر العصور، والنظر إليه بعين الازدراء ووسمه بالقصور، وعدم اكتمال النظرية النقدية التحليلية أو وصفه بغياب الرؤية الكاملة للنص وقائله، وهذا فيه من الإجحاف والظلم ما فيه، وإن دل على شيء فإنما يدل على

= في النقد الأدبي للأستاذ/ رمضان حينوني"، والنقد التكاملي بين الرفض والقبول ص ٣-٦ للأستاذ / سعدلي سليم وبجاية، ومقال المنهج التكاملي في عيون النقاد (الدكتور سعد الدين كليب نموذجاً) بقلم الدكتور/أحمد عقيلي - صحيفة ذي الحجاز - صحيفة إلكترونية ثقافية، ومقال المنهج التكاملي في دراسة الأدب للأستاذ/حسين على الهداوي.

(١) دلائل الإعجاز ص ٥٤٦-٥٥٩ باختصار.

عدم الإلمام بمنهج النقد الأدبي عند العرب وعدم الاستقراء الدقيق له عبر عصوره المختلفة، و الانجراف مع التيار الحدائثي ودعوته إلى "ضرورة القطيعة المعرفية" مع أدبنا إما خضوعاً وإما رفضاً لما جاء في أدبنا، فهم على حد تعبير الدكتور شكري عياد في وصف الحدائثيين العرب: "يعيشون بأجسامهم في مصر، ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوروبا" (١).

جانب من جذور المشكلة يكمن في الناقد نفسه؛ فكثير ممن يتحدثون عن النقد إنما يقفون عند النظريات والمناهج وما بينها من وجوه الاختلاف، وإذا جئنا إلى ميادين التطبيق، والاختيار للنصوص وهو ما يشير إلى الذوق والملكة في النقد لا نجد شيئاً، "فالنقد كالإبداع يحتاج إلى أدوات لا تختلف عن الكتابة التي ذكرها البلاغيون والنقاد العرب ... ومنها: الذوق الرفيع بعد اكتمال الآلة من اللغة، والبيان" (٢).

(١) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية ص ٢٩، ٣٠، ط الكويت، سلسلة عالم المعرفة، (١٤٢٢) هـ (٢٠٠١) م.

(٢) ينظر في هذا الموضوع ما كتبه بعض النقاد المعاصرين حول المنهج النقدي عند العرب وقيمه وأهميته، ومن ذلك على الترتيب: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، والبحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، للدكتور /شوقي ضيف، والمرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية للدكتور /عبد العزيز حمودة، وشعراء وتجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي للدكتور/ صابر عبد الدائم.

(٣) أحمد مطلوب، آفاق النقد الأدبي في القرن الحادي والعشرين ص ١١، مجلة المجمع العملي العراقي، المجلد السابع والأربعون، الجزء الثاني (١٤٢١) هـ (٢٠٠٠) م. وحول هذه الناحية يقول الدكتور محمد الصادق عفيفي: "إذا ألقينا نظرة سريعة على حصيد الكتب التي ظهرت في عالم الدراسات النقدية الحديثة وجدناها جميعها تدور في محيط الدراسات النظرية، واحتضان الآراء الأوربية لبسط أصول النقد ومناهجه، وفي مكتبتنا العربية رصيد ضخم في هذه السبيل، ومنها على سبيل المثال: تاريخ النقد الأدبي عن العرب للأستاذ طه أحمد إبراهيم، وفن القول للشيوخ أمين الخولي، وأصول النقد الأدبي للأستاذ الشايب، والنقد الأدبي للأستاذ أحمد أمين، والنقد المنهجي عن العرب للدكتور مندور، والنقد الأدبي للأستاذ سيد قطب، والأسس الجمالية في النقد العربي للدكتور عز الدين إسماعيل، ومن الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده للأستاذ محمد خلف الله، وفي تاريخ النقد للدكتور طه الحاجري، والنقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمي هلال، والأسس النفسية للإبداع الفني للدكتور مصطفى سوييف، ولا نكاد نعثر من بينها على دراسة نقدية تطبيقية، ترسم المنهج لبحث الفن الأدبي، أو النظرية الأدبية ثم تعنى بتطبيقها، وإيراد النصوص والشواهد لها... ومما لا شك فيه أن هذه الكتب وغيرها قد بلغت غاية طيبة في جمع أطراف الموضوع ووجهة النتائج التي وصلت إليها، ولكن واحداً لم يحاول الاتكاء على الجانب =

وهذا لا ينفي وجود الدراسات التطبيقية والنقدية الحديثة التي تمثلت هذه المناهج بصدق، وأضافت إليها شيئاً الخاص، فلقد كان لبعض المعاصرين جهود طيبة في ميدان التطبيق، وهي أسس يبني عليها في تحليل النصوص، وقد أفاد كاتب البحث منها، وهي تمثل وجهات لأصحابها في تحليل النصوص، ورؤيتهم للمنهج المتكامل في رؤية العمل الأدبي وبيان قيمته وأسرار الجمال فيه^(١). كما أشار البحث في بعض أجزائه إلى نماذج تحليلية لهذا المنهج في أدبنا العربي قديماً، وسبق أن نقلت كلاماً لأئمة البلاغة والنقد حول الصورة والخيال، والألفاظ والمعاني، والنقد التأثري، والذوق، ودوره في تقدير الأعمال الأدبية مع النماذج التحليلية عند بعض البلاغيين والنقاد. إن الرفض يتجه إلى طريقة دراسة المنهج وفهمه وتطبيقه وأولوياته في مجال التحليل والكشف عن أسرار الأعمال الأدبية، وكيف يلهمنا في كشف وجوه الجمال في التجربة الأدبية؛ حيث إن كثيراً من الكتابات التي كتبت انخرقت عن المغزى والهدف من دراسة الأدب، وشغلت بحوث نظرية وتناست الهدف الأسمى من المنهج، المشكلة - من وجهة نظر الكاتب - تكمن في الانشغال بالنواحي اللفظية والاصطلاحات وما تحمله من رؤى واختلافات بعيداً عن المغزى والمعنى والمضمون، وذاتية هذا المنهج وقيمته ودوره في تحليل النصوص، ومدى قربه من منهج النقد في آدابنا العربية، وقيم التوافق بينه وبين ما عندنا؛ حيث لا يعني أخذنا بمجديد ما ترجم عن الغرب التنكر لخصوصية بياننا وثقافتنا وبيئتنا وثروتنا النقدية والبلاغية، والتي أسست لنهضة أدبية ونقدية وبلاغية تمثلت في المؤلفات التي كتبت منذ محمد بن سلام الجمحي صاحب كتاب "طبقات

=التطبيقي... فنقدنا للأسف أهملوا تطبيق النظريات التي أرهقوا أنفسهم وكتبهم بالبحث المستفيض عنها..."
النقد التطبيقي والموازات ص ٥ ، ٦ باختصار ، ط مكتبة الخانجي، القاهرة (١٩٧٨)م.

(١) وهنا لا نعمل الإشارة إلى الجانب التطبيقي على النصوص عند بعض النقاد المعاصرين ، ومن ذلك: الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث للأستاذ الدكتور/ مصطفى السحري، وبين أدبين للأستاذة الدكتورة/ فاطمة موسى، وقضايا الشعر المعاصر للأدبية والشاعرة نازك الملائكة ، والعلامة/محمود شاكر في كتابه نمط صعب ونمط مخيف، وأسس النقد الأدبي عند العرب للأستاذ الدكتور /أحمد بدوي، وفي النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات للأستاذ الدكتور/ فائق مصطفى وعبد الرضا علي، وشعراء وتجارب، نحو منهج تكامل للنقد التطبيقي = للأستاذ الدكتور/ صابر عبد الدائم، وتحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق للدكتور /عبد الجواد محمد المحمص، وغيرها من الدراسات النقدية والتحليلية الجادة، مع غض الطرف عن كثير من الدراسات التطبيقية والنقدية الحديثة الأخرى و التي لا تمت للفن الأدبي أو التحليل النقدي والبلاغي للنصوص بأية صلة!!

فحول الشعراء" ت(٢٣١)هـ ومروراً بـ حازم القرطاجي ت (٦٨٤)هـ صاحب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء". وانتهاءً بما كتب حسين أحمد المرصفي ت (١٣٠٧)هـ صاحب "الوسيلة الأدبية في العلوم العربية" (١). فنحن نأخذ من المنهج ما يتسق مع أدبنا وثقافتنا، وما نرى فيه سبباً من أسباب النهوض بالنقد الأدبي لأدبنا العربية بعيداً عن الإفراط والتفريط، ودون تحامل أو تحيز، فنرى إذا كان في المنهج الغربي ما يضيف جديداً إلى التحليل النقدي للنصوص العربية، ويكشف لنا عن جمال النص وأسراره، وعلاقته بالقائل، ومدى وجود الناحية الفنية فيه ووفائه بها. فهو في هذه الحال - إن وجد - من الصفات العامة التي تتلاقى فيها المناهج الأدبية في كل أمة، وتتوارد عليها أفكار النقاد في كل بلد على اختلاف الثقافة واللغة وخصوصية البيان، وهو قدر ضئيل يتمثل في النظر إلى النواحي التصويرية والقيم اللفظية والشعورية في الأعمال الأدبية.

(١) يراجع ما كتبه دكتور محمد مندور حول الشيخ المرصفي وكتابه "الوسيلة الأدبية" في كتابه النقد والنقاد

المعاصرون ص ٥ وما بعدها، ط نخضة مصر، ط (١٩٩٧) م.

(٢) مما تجدر الإشارة إليه هنا أن النقد العربي عالج النصوص الشعرية والنثرية وفق خصائص اللغة العربية وطبيعتها، وانطلاقاً من مقومات البيئة العربية والإسلامية وتقاليدها زماناً ومكاناً وقيماً وأسساً ومبادئ، وقد دار النقد العربي في معالجته الجزئية للنص حول هذه المحاور: ١- معالجة = الشكل، أي موسيقى الشعر وألفاظه وقوافيه. ٢- معالجة المعنى، أي المضمون في ضوء السياق والتقاليد، والأغراض والعقيدة، وأعراف البيئة وتقاليدها. ٣- نقد الشعور، أي تقويم عاطفة الشعر، والوقوف على مدى صدقه في تجربته، وكذلك البحث عن العوامل المثيرة للمشاعر والانفعالات لأي منابع التجربة. ٤- الوقوف على خصائص الشعراء ومذاهبهم الفنية. ٥- الموازنة بين الشعراء؛ حيث وازن النقاد بين شاعرين من مذهب واحد، أو من طبقة واحدة، أو في غرض واحد. ٦- تقسيم الشعراء إلى طبقات، وترسيخ أسس المنهج التاريخي كما فعل ابن سلام في "طبقات فحول الشعراء"؛ حيث أشار = ونبه إلى ضرورة تحقيق نسبة النص إلى صاحبه، وتوفير الدرية والخبرة والذوق الأدبي، وممارسة النقد، ونبه إلى ضرورة تفسير الظواهر الأدبية، والوقوف على أسس المفاضلة بين الشعراء. ينظر شعراء وتجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي ص ٩ للدكتور/ صابر عبد الدايم، ط دار الوفاء، القاهرة، ط ١، (٢٠٠١) م.

المبحث الثالث: الرؤية في المنهج،

مع التطبيق على قصيدة "نعمة الألم" للشاعر أحمد رامى

تنبع الرؤية في المنهج من أن الأصل الذي يجب أن يتبع عند التحليل البلاغي والنقدي للنصوص أن يعيش الناقد مع النص ذاته محلاً لمعانيه ونظمه، متأملاً في الصورة العامة والكلية للكلام، وموضحاً ما بين أجزائها من ترابط وانسجام، ملاحظاً لمناسبات السياق، وارتباطها بالغرض، ومدى وفائها بمقصود الكاتب أو الشاعر، وهل وفق الشاعر في اختيار الألفاظ المناسبة لمعانيه حتى تبدو في صورة مكتملة المعالم، معبرة تعبيراً صادقاً وافية عن نفس قائلها وغرضه؟ وهل كان نظمه متناسباً ومرتبباً من بدايته إلى نهايته في تصوير هذا الغرض والتعبير عنه بحيث إن كل جزئية من جزئياته تمثل ركناً في بناء الكلام لا يتم حسنه إلا به. كل هذه الآفاق المترابطة في جو النص والتي تتجه إلى الناحية الفنية للنص بعيداً عن المناهج الأخرى كفيلة بالوصول إلى المناهج الأخرى: النفسية والتاريخية والاجتماعية والجمالية إن أحسن الناقد استخدامها في تحليل النص. وهذا المنهج في ذاته منهج متكامل -بحق- في التحليل والتطبيق؛ لأن كل نظم أياً كان شعراً أو نثراً - بعد أن يكون مستكماً لأصوله البلاغية والجمالية والفنية التي تجعله نموذجاً يحتذى في البلاغة والبيان - إنما هو صورة لنفس قائله، يحمل في طياته شيباته وسماته وفكره ومشاعره وعواطفه، فهو إحساس ناطق يحتاج إلى من يحسن أن يتدسس إلى نفس قائله، ويلمح أغواره الخفية ليقف على ما يريد أن يغرسه الكاتب أو الشاعر في نفوس السامعين والقارئ من معانٍ وصورٍ تهدى في تركيبها وتأليفها إلى ما لم يتهدى إليه هؤلاء الناس بحسه الفني وذوقه، وملكته الأدبية، وخياله اللامح، وذلك هو جوهر العمل الأدبي وغايته الفنية. وهذا لا ينفي ولا يتعارض مع المنهج التكاملي الذي سبقت الإشارة إليه بكل تفصيلاته، بل لا ينفي الاستفادة من نظرية التوصيل التي تستوعب أطراف العمل الأدبي المختلفة: المبدع، والنص، والقارئ بعيداً عن الاختلافات بين أصحاب تلك النظريات والمناهج في بعض الأمور (١). كل ذلك بما لا يُخرج العمل الأدبي عن طبيعته كفن يقوم على الخيال والعاطفة، والإحساس بالجمال، والإبداع، والإلمام بالقيم اللفظية والشعورية في جو النص، فلا تتحول دراستنا للناحية النفسية للشاعر وما يمر به من

(١) ينظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، القاهرة، ط المكتب المصري للمطبوعات (١٩٩٩) م.

معاناة أسهمت في تشكيل العمل الأدبي، وأكسبته قيمته؛ لا تتحول دراستنا وتحليلنا للنص إلى ضرب من التحليل النفسي الفرويدي أو غيره، ولا نجعل دراستنا للمنهج التاريخي والناحية الاجتماعية فيما يتعلق ببيئة الشاعر وأثرها على فنّه وما يحيط به إلى ضرب من التاريخ، والفلسفة التاريخية والمذهبية، ووضع أطر ونظريات عن المجتمع الذي يعيش فيه بعيداً عن النص وجوه وعلاقته بنفس منشئه، وكون النص هو إحساسه الناطق.

ولا تتحول دراستنا للمنهج الجمالي والخيالي في النص إلى أن ندخل في نظريات الجمال وفلسفته عند جورجياس أو هيجل مثلاً، وننسى أننا بإزاء عمل أدبي يعتمد على الفكرة واللغة، والإحساس والعاطفة والتصوير، والرسم بالكلمات للتعبير عن خفايا وأسرار النفس، ونقل الإحساس إلى المتلقي، والتأثير في الناس.

فنحن في المنهج التكاملي نسخره ليعطينا صورة فنية مكتملة الأركان، فالمنهج تطوع وتحييد لخدمة النص الأدبي وبيان قيمته الفنية، ومدى تعبيره عن نفس القائل، ووفائه بالكشف عن التجربة، وأثره في نفوس الناس، سمّه نقداً تأثرياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو فنياً أو تاريخياً... سمّه ما شئت من الأسماء، فالعبرة بالمضامين، لا بالعناوين كما يقول علماء أصول الفقه. فلنترك المجال للنص ليبوح بأسراره، ويكشف عن جماله، ويتجلى في كلمات اللغة، وتسري صورته فيها سريان الماء في الورد، أو النار في الفحم؛ فتبعث خلقاً جديداً، نرى فيه صورة قد دبّت فيها الحياة، فصارت خلقاً جديداً جميلاً، لا تشبع العيون من رؤيته، ولا تمل من تأمل محاسنه، فهو النص حين يتجلى في أبهى حلة، ويزهو في أجمل صورة.

نموذج تطبيقي للمنهج

ولكي تكتمل معالم الصورة، وتضح الرؤية في المنهج الذي أشار إليه البحث، أرى أن أسوق نموذجاً تطبيقياً لما يراه الكاتب - من وجهة نظره - منهجاً في التحليل الأدبي والنقدي يكشف عن أسرار الجمال في العمل الأدبي وما ينطوي عليه من عاطفة وفن أدبي يؤثر في نفس المتلقي، فلا تنفصل الدراسة الفنية للنص عن حياة الشاعر، فنرى في كلمات النص صورة حية لنفس القائل، مكتملة المعالم، نستطيع من خلالها أن ننفذ إلى سر هذه التجربة، ونعيش في جوها، ونقتحم عالمها، فينتقل إلينا الإحساس بجمال النص، ويغرس فينا قيمه الفنية والشعورية.

ولقد اتجه البحث إلى اختيار قصيدة من قصائد "شاعر الشباب" أحمد رامي، وهي قصيدة "نعمة الألم"

"نعمة الألم" للشاعر أحمد رامي

حسبوا شقاء النفس في الآلام
وإذا خلوتُ إلى الأسي نادمتُـه
فوجدتُ في الشكوى لنفسي راحةً
والنفسُ أرفق بي وأكثرُ رحمةً
ولقد صحبتُ الدهر في أطواره
فإذا السرورُ بها قصيرٌ عهدُه
وأميل للإخلاص حتى للأسى

ليس الشهيد هو الذي يطوى الثرى
لكنه الحي الذي في قلبه
كالطائر المجروح ضمَّ جناحه
سكنتُ فما انتزعت مكينَ سنانها

هاتِ املني كأسَ الشقاءِ فإنني
الحزن أذبني وهذبَ خاطري
وأسال أسرابَ الدموعِ فصعُتُها
وأرقُّ إحساسي ومدَّ عواطفي
قاسمتُهم أحزانهم وحملتُ من

ماذا أودُّ من الزمان وقد غدا
مازال يفرِّي في نواحي جدَّتِي
حتى غدوتُ وتحت أطباقِ الثرى

حزنٌ على الماضي وخوفٌ عاجل
بين الحقيقة والخيال مصارع
لكنني عودتُ نفسي أن تـرى
وأخذتُ أذني بالنواح فأصبحت
وتركت عيني للدموع فأصبحت
ورجعت وطئتُ الفؤادَ على الضنى
وغرست في قلبي الشجونَ فأنثرت
مما يخبىءُ آجلُ الأعوام
أودت بما في النفس من إقدام
فياً هذا العيش ظلَّ جهام
تستعذب الأناث في الأنغام
في الضوء آنسةٌ وفي الإظلام
فاعتاده واعتدت برح سقامي
وجنيتُ منها نعمة الآلام^(١)

التعريف بالشاعر:

شاعر الشباب^(٢) أحمد محمد رامي حسن عثمان^(٣) من أصل شركسي، وكان أبوه شغوفاً بالفن يجتمع إليه أهل الفن والطرب، فجدده لأبيه الأمير لاي الشركسي حسين بك الكريتلي، ولد

(١) ديوان أحمد رامي ص ٤٠، ٤١، ط دار الشروق، القاهرة، ط ١، (١٤٢٠) هـ (٢٠٠٠) م.

(٢) استقيت ترجمة الشاعر من مقدمة ديوانه التي كتبها ولده توحيد، وما كتبه عنه الشاعر صالح جودت، إضافة إلى ما كتبه بعض الباحثين والنقاد حول شعر أحمد رامي وحياته؛ وما له من أحاديث وحوارات سجلت في حياته. مقدمة ديوانه ص ١٥ وما بعدها.

(٣) أطلق على أحمد رامي هذا اللقب وأسرفت الصحافة في مدحه على الرغم من أنه قد بلغ في ذلك الوقت الخامسة والستين من عمره، وجعل البعض ينتقد تلك التسمية التي لا تتفق مع عمره. وترجع هذه التسمية إلى عام (١٩٢٤)م عندما عاد رامي من فرنسا وكان ينشر قصائده بمجلة اسمها "الشباب" وكان صاحب المجلة ينشر اسم أحمد رامي مقروناً بعبارة "شاعر الشباب"، وبمرور السنين نسي الناس اسم المجلة وظلوا = يتذكرون شاعر الشباب. نال أحمد رامي تقديراً عربياً وعالمياً واسع النطاق حيث كرمته مصر عندما منحته "جائزة الدولة التقديرية" عام (١٩٦٧)م كما حصل علي "وسام الفنون والعلوم" ونال أيضاً "وسام الكفاءة الفكرية" من الطبقة الممتازة حيث قام الملك الحسن الثاني ملك المغرب بتسليمه الوسام بنفسه، وانتخب أحمد رامي رئيساً لجمعية المؤلفين وحصل علي "ميدالية الخلود الفني" من أكاديمية الفنون الفرنسية، وقبل وفاته ببضع سنوات كرمه الرئيس المصري الراحل محمد أنور السادات؛ حيث منحه درجة الدكتوراه الفخرية في الفنون. كتب رامي نحو مائتين وخمسين ٢٥٠ قصيدة غنائية، كما ترجم عن الأدب الإنجليزي إلى العربية خمس عشرة ١٥ مسرحية، وكتب خمساً وثلاثين ٣٥ قصةً للسينما المصرية، وترجم عن الفارسية "رباعيات الخيام"، وهي ١٧٥ رباعية، وصدرت له ستة دواوين كان آخرها (١٩٦٥) م، كما ساهم في ثلاثين فيلماً سينمائياً، إما بالتأليف أو بالأغاني أو بالحوار، ومن أهم أعماله: ديوان رامي بأجزائه الأربعة - أغاني رامي - غرام الشعراء

الشاعر عام (١٨٩٢) م في حي السيدة زينب بالقاهرة، ودرس في المدرسة الابتدائية المحمدية بحي السيوفية بالقاهرة، والتحق بشعبة الآداب في المرحلة الثانوية بعد أن أحس بميل نحو الأدب والشعر خاصة، حصل على شهادة البكالوريا سنة (١٩١١)م، وانتقل بعدها إلى مدرسة المعلمين العليا، وأثناء دراسته فيها أتقن الإنجليزية فساعدته على قراءة "رباعيات الخيام" في نسختها الإنجليزية، ثم حصل على إجازة التدريس من مدرسة المعلمين العليا فيها عام (١٩١٤)م، عمل رامي بعد تخرجه مدرساً للغة الإنجليزية بمدرسة القاهرة، وكان من زملائه المدرسين في تلك المدرسة: أحمد زكي أبو شادي، والأديب محمد فريد أبو حديد، وعين أميناً لمكتبة مدرسة المعلمين العليا وهو ما اعتبره فرصة لإشباع نهمه في القراءة وحب المعرفة، بعد ذلك سافر إلى باريس في بعثته من أجل تعلم نظم الوثائق والمكتبات واللغات الشرقية وحصل على شهادة في المكتبات والوثائق من جامعة السوربون، و درس في فرنسا اللغة الفارسية في معهد اللغات الشرقية وقام بترجمة "رباعيات عمر الخيام" وغيرها إلى العربية حتى لقب "عمر الخيام المصري"، وبعد ذلك عين أمين مكتبة دار الكتب المصرية كما حصل على التقنيات الحديثة في فرنسا في تنظيم دار الكتب (١) ثم عمل أمين

– رباعيات الخيام. قدم لأم كلثوم ١١٠ أغنية، منها: كيف مرت على هواك القلوب (١٩٣٦)م ، افرح يا قلبي (١٩٣٧)م، أذكريني (١٩٣٩)م، يا طول عذابي (١٩٤٠)م، هلت ليالي القمر (١٩٤٢)م، غنى الربيع (١٩٤٦)م، يا للي كان يشجيك أنيني (١٩٤٩)م، سهران لوحدي (١٩٥٠)م ، أغار من نسمة الجنوب (١٩٥٤)م، ذكريات (١٩٥٩)م، أقبل الليل (١٩٦٩)م، كما ساهم في ثلاثين فيلماً سينمائياً، إما بالتأليف أو بالأغاني أو بالحوار، ومن أهمها: نشيد الأمل، الوردة البيضاء ، دموع الحب، يحيا الحب، عابدة، دنانير، وداد، كما كتب للمسرح مسرحية "غرام الشعراء" كما ترجم مسرحية "سميراميس"، وترجم كتاب "في سبيل التاج" من فرانسوكوبيه"، كما ترجم "شارلوت كورداي" ل بوتسار، وترجم للعربية "رباعيات الخيام" و عددها ١٧٥، وكانت أول الترجمات العربية عن الفرنسية، ولقب بـ "عمر الخيام المصري"، كما ترجم عن الفرنسية بعض قصائد ديوان "ظلال وضوء" لسلي حجازي.

(١) وقد صَنَّفَ رامي فهارس الكتب على أساس الموضوع بدلاً من التصنيف المعتمد أيامها على أساس اسم المؤلف أو اسم الكتاب، وأطلق على هذا الفهرس أيامها "فهرس رامي"، وأهم ما قدَّمه رامي من خلال موقعه في دار الكتب هو إخراج كتاب "القاموس الجغرافي للبلاد المصرية" ل محمد رمزي، ولهذا الكتاب قصة،

مكتبة في عصابة الأمم وعاد إلى مصر عام (١٩٥٤)م، وعين مستشار للإذاعة المصرية، وعمل في الإذاعة ثلاث سنوات، ثم عين نائباً لرئيس دار الكتب المصرية. كان شاعرنا مولعاً ولعاً شديداً بالأدب وفنونه، وحفظ في المرحلة الثانوية كتاب "مسامرة الحبيب في الغزل والنسيب"، كما حفظ مختارات من شعر العشاق والغزليين، وفي سنة (١٩١٠)م نشرت له مجلة "الرواية الجديدة" أولى قصائده، ولقد ارتبط رامي بعلاقة وثيقة مع الشاعر العراقي الكفيف عبد الرحمن الكاظمي فكان يزوره كثيراً في منزله بالقاهرة، وتعلم على يديه الكثير من فنون الشعر، كما اتصل بكبار الأدباء والشعراء في تلك المرحلة، من أمثال: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومطران خليل مطران، ولقد كان حريصاً على تطوير نفسه وموهبته، فكان يحضر المجالس والمنتديات الأدبية، وبعد أن نشر قصيدته في مجلة "الرواية الجديدة" توالى أعماله الشعرية فقدم قصائد بألغاز سهلة مفعمة بالمعاني والأحاسيس، فشعره من الشعر العذب الذي هذبت معانيه وألفاظه، وتنوعت صورته وأخيلته، ولقد اخترق الحياة الأدبية عام (١٩١٨)م فأصدر ديوانه الأول والذي كان مختلفاً تماماً عن الأسلوب الشعري السائد في ذلك الوقت والذي سيطر عليه كل من المدرستين الشعريتين الحديثة والقديمة، وأعقب ديوانه الأول بديوانيين آخرين في عام (١٩٢٣)م، وعلى الرغم من أن شعر رامي

فقد كان محمد رمزي مفتشاً بالمالية وكان عليه أن يقدر الضرائب فاتخذ من عمله منطلقاً لمعرفة أحوال مدن وقرى مصر، قضى في هذا العمل خمسة وعشرين عاماً يجوب خلالها كل أنحاء مصر، وهو على ظهر حمار وفوق رأسه شمسية، وسجل معلوماته في أربعين كراسة عكف عليها رامي فأخرجها في كتاب من خمسة أجزاء صدر بين عامي (١٩٥٦)، و(١٩٥٧)م، ومما يذكر هنا أنه طوال حياته العملية ظل أحمد رامي مغبوناً أشد الغبن في دار الكتب على الرغم من إجادته لعدد من اللغات واللهجات. وقضى نحو تسعة عشر عاماً قابلاً في الدرجة الخامسة لأن وزارة المالية لا تريد أن تنشئ درجة مالية جديدة، في الوقت نفسه كان يرى شخصاً آخر يتقدم عليه ولا يحمل سوى الابتدائية. وأخيراً وصل أحمد رامي إلى سن التقاعد، وخرج إلى المعاش، وتفرغ للأدب والشعر، لكن الإذاعة المصرية اختارته عام (١٩٥٤)م ليعمل لها مستشاراً أدبياً، وعضواً بلجنة النصوص، وظل في هذا العمل اثنا عشر عاماً أعطى فيها كل وقته لبث الفن الجميل حتى بلغ السبعين من العمر، وترك الإذاعة إلى منزله ليواصل حياة الفكر والتأمل والاستجمام.

قد بدأ بالفصحى إلا أنه انتقل للعامية بعد ذلك، ولكنها كانت عامية راقية استطاع من خلالها إبداع صور راقية لم تعهدها العامية المصرية قبل ذلك، ولكن عاد أحمد رامى إلى شعر الفصحى في سنوات عمره الأخيرة بعد أن توقف عن كتابة شعر الأغاني.

وقد مارس أحمد رامى ثلاثة أنواع من الأدب هي: الشعر الوجداني والعاطفي والوطني ثم أدب المسرح، فلقد زود أحمد رامى المسرح المصري بذخيرة ضخمة تبلغ نحو خمسة عشرة مسرحية مترجمة عن شكسبير^(١) كما أن الشاعر أحمد رامى يعد شاعر الرومانسية والحب والهيام، وحببه حب عذري؛ ولذلك تتميز ألفاظه بالعفة والتعفف؛ حيث تخلو أشعاره من أشعار المدح والهجاء ولم يتاجر شاعرنا بفنه، فلقد كتب الأغنية ولكنه لم يبعها. بل استطاع أن ينهض بالأغنية بعيداً عن الإسفاف الذي عرفه هذا الفن بعد ذلك، ولقد اشتهر بشعره الرومانسي باللغة العربية واللهجة العامية وهو أكثر الشعراء شهرة لدى العامة لارتباط اسمه بعشرات الأشعار الغنائية الشهيرة التي

(١) منها: هاملت، ويوليوس قيصر، والعاصفة، وروميو وجولييت، والنسر الصغير، وغيرها مما قدمته مساح يوسف وهي وفاطمة رشدي في زمن عزة المسرح ثم انتهى إلى نظم الأغنيات عندما ولع بألم كلثوم وبها اشتهر وطار ذكره حتى أوشك الناس أن ينسوا رامى شاعر الفصحى، ورامى كاتب المسرح ولم يذكروا إلا شاعر الأغاني.. إلى أن ارتد إلى إيمانه بالشعر.

(٢) صدر أول جزء من ديوانه (١٩١٨) م، و صدر الثاني (١٩٢٠) م بمقدمة كتبها أحمد شوقي، ثم سافر إلى باريس (١٩٢٢) م ضمن بعثة دار الكتب لدراسة اللغات الشرقية وفن الفهرسة والمكتبات في جامعة السوربون، وهناك أتقن الفارسية التي قرأ بها ثانية "رباعيات الخيام" وترجمها عنها إلى العربية. عُرف رامى بأنه "شاعر الشباب"، ومن الطرائف: أنه عندما عاد من باريس كان يكتب أشعاره في مجلة اسمها "الشباب"، وكان صاحب المجلة ينشرها مقرونة باسم "شاعر الشباب" نسبة إلى المجلة، لكن المجلة توقفت وبقيت الصفة ملازمة لأحمد رامى، وفي عام (١٩٢٠) م صدر ديوانه الثاني، وفي عام (١٩٢٣) م صدر ديوانه الثالث. ولقد صدرت هذه الدواوين بمقدمات لكبار الشعراء: أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، يقول حافظ إبراهيم في مقدمة أحد دواوينه: "أدمنت النظر في شعر رامى فإذا به من ذلك النوع الحسن الذي يعجزك تقليل حسنه. وشعر رامى هو شعر النفس وهو أرقى مراتب الشعر... ورامى شاعر موفق إذا تغزل أو وصف، رقيق حواس الألفاظ بعيد مرامي المعاني، يقول الشعر لنفسه وفي نفسه".

تغنت بها أم كلثوم (١) والتي شكلت روائع لازالت محفورة في وجدان الشعب العربي إلى الآن، ولقد ظلت العلاقة بينهما قائمة لمدة خمسين سنة إلى أن توفيت أم كلثوم في عام (١٩٧٥) م، ولقد تنوعت أعماله ما بين الشعر والأدب والترجمة. كان شاعرنا محباً للموسيقى، ولد والنغم ملء أذنيه (٢) ولقد كان متصلاً بناادي الموسيقى، وكان يعرض على الناس شعره في الوقت الفاصل بين

(١) يختلف النقاد حول تأثير كتابة الأغاني على شاعرية أحمد رامي، فبينما يرى الشاعر صالح جودت أن إغراق رامي في حب أم كلثوم قد أثر على شاعريته حيث يقول: " لو أن رامي لم يتجه إلى الأغاني، ولم يعرف أم كلثوم ويكلف لها هذا الكلف كله، لكان شاعر هذا الجيل بغير منازع، وتوالت دواوينه تغمر المكتبة العربية بنفحات تطغى على الكثير من نتاج الخالدين". لكن هناك من يختلف معه في ذلك فيرى أن شعر رامي بعدما أحب أم كلثوم أصبح أجد ديباجة وأرق نسجاً، وأحفل بالموسيقى الداخلية، وهذا رأي الكاتب دريني حشبة، وترى الأديبة د. نعمات أحمد فؤاد، أن الأدب نفسه أفاد من تحوّل رامي من القصيدة إلى الأغنية؛ لأن الأغنية الرامية الرقيقة العفة أشاعت الحس الجمالي وارتفعت بالذوق العام، وترى أن رامي شاعر امتاز بالسلاسة لا بالفحولة، وكان له نظراء كثيرون لكنه في الأغنية مميّز متفرد الطابع والأسلوب ويرى البعض أن غناء أم كلثوم له أدى إلى شهرته = وذيوع صيته، وقال عنه الشاعر صلاح عبد الصبور: " أحمد رامي شاعر عريق في صناعة القريض ، له فيها تجربة نصف قرن من الزمان ارتبط اسمه بتجديد الغناء المصري في لغته و أسلوبه وأفكاره وعواطفه. #

(٢) ولد أحمد رامي، وكان أبوه طالباً بكلية الطب.. وكان أبوه شغوفاً بالفن يجتمع لديه دائماً أهل الفن والطرب، وعندما تخرج والده من كلية الطب اختاره الخديوي ليكون طبيباً في جزيرة يونانية (طاشيوز)؛ حيث كانت ملكاً لعباس الثاني، ولقد كانت السنين الأولى من حياة رامي في هذه الجزيرة هي سنوات التفتح في براعم الأخيلة، وهكذا تفتح برعم خياله على غابات اللوز والنقل والفاكهة، والبحر والموج والشاطئ.. وكانت ملاعبه هناك بين مروج النرجس الكثيفة هذه المروج التي كانت من قبله ملاعب لهوميير وغيره من شعراء اليونان الأقدمين، وعاد رامي من هذه الجنة وعمرة تسع سنوات ليلتحق بالمدرسة وقد وعى اللغتين التركية واليونانية تاركاً أهله في الجزيرة ليسكن عند أقاربه في مصر في بيت يقع في حوض القبور بجي الإمام الشافعي، فاستوحشت نفسه وانطوت على هم وحزن عميقين. وعندما رجع أهل أحمد رامي من الجزيرة اليونانية عاد أحمد مع أهله إلى حي الناصرية في القاهرة وما لبث أن تركه أبوه برعاية جده لكي يسافر إلى السودان، فعادت أحمد الوحشة بعد الإنباس ولولا أن خفت حدتها على نفسه إذ أنه كان يستأنس من خلال نافذته التي تطل على مسجد السلطان الحنفي حيث يمضي كل ليلة في الاستماع إلى مجامع المتصوفة يتلون أورادهم ويرددون ابتهاجاتهم واستغاثاتهم في نغم جميل. وكان له قريب من بيت الرفاعي وهو بيت علم وأدب وثقافة ووطنية، وكانت لقريبه هذا مكتبة عامرة أنس إليها أحمد فكان يقضي بها جل وقته وكان أول كتاب وقع في يده فقراءه وتشعب به وحفظه عن ظهر قلب هو كتاب (مسامرة الحبيب في الغزل والنسب) وكله مختارات من شعر العشاق =

وصلات الغناء، هذا الاتصال زاده قريباً من الغناء والموسيقى، وكان المطربون يعرفونه بحبه للغناء فتعرف على الكثير منهم، بل كان دائماً يغني كلماته؛ حيث كان يملك صوتاً جميلاً، لكنه لم يفكر بالغناء يوماً^(١). وبعد هذه الرحلة الفنية والأدبية المفعمة بالحب والعطاء أصيب أحمد رامي بحالة من الاكتئاب الشديد بعد وفاة محبوبته، المهمة الأساسية له أم كلثوم وكسر القلم، وهجر الشعر، واعتزل الناس ورفض أن يكتب أي شيء بعدها^(٢) حتى توفي في الخامس من يونيو من عام (١٩٨١)م عن عمر يناهز ٨٩ عاماً بعد أن قدم لأم كلثوم أكثر من مائتي أغنية من أروع ما غنت.

=والغزليين وهذا الكتاب لعب الدور الأول في حياة رامي، فقرر مصير حياته، ومن خلال قراءته من هذه المكتبة تعلق قلبه بحب الأدب وكان هناك جماعة أدبية اسمها "جمعية النشأة الحديثة" يجتمع في رواقها الأدبي كل خميس جماعة من فحول ذلك الجيل ومنهم: لطفي جمعة، وصادق عنبر، وإمام العبد، ومحمود أبو العيون، وغيرهم، وقد توسم صادق عنبر في أحمد الصغير خيراً، وسمعه يتلو الشعر في هذا الرواق الأسبوعي، وكلفه براءة بعض المختارات من الشعر القديم في هذا الرواق، وواتته في هذا الرواق فرصة سانحة قرأ فيها أول قصيدة من نظمه وهو يومئذ في الخامسة عشرة من عمره وكانت أولى قصائده وطنية قال فيها:

يا مصر أنت كنانة الرحمن
في أرضه من سالف الأزمان
ساعد بلادك باين مصر ونيلها
واهتف بها في السر والإعلان

وأول قصيدة منشورة له كانت في مجلة الروايات الجديدة ومطلعها:

أيها الطائر المغرد رحماك
فإن التغريد قد أبكاني
أنت مثلت في الغناء غريباً
غاب دهرأ عن هذه الأوطان

(١) وكان يقوم بتلحين قصائده وغنائها بنفسه، وكان له صديق مقرب وهو من أساتذة أم كلثوم "الشيخ أبو العلا محمد" في يوم طلب منه أن يعطيه قصيدة من ديوانه ليغنيها فأعطى له قصيدة "الصب تفضحه عيونه"، وعندما تعرف الشيخ أبو العلا على أم كلثوم أعطاها هذه القصيدة لتغنيها.

(٢) وفي هذه الفترة سافر أولاده وهاجروا إلى إنجلترا وألمانيا وأمريكا لأجل الدراسة فشرع الشاعر بالوحدة، وقال لزوجته: كأني عندي "غية حمام" وطار الحمام منها.. وكذلك توفي صديقه الحميم الصحفي والشاعر "صالح جودت" ومن قبله توفي القصبجي، والمخرج "أحمد كامل مرسى" وجاءت النكسة، وتوفيت أم كلثوم عام ١٩٧٥... وأصيب بالقلب وضيق الشرايين بعد ذلك... كل هذه المواقف والأحداث أصابته بالاكتئاب، وهو لم يمرض بأي مرض عضوي، وظل قابلاً في غرفته معتكفاً بما يقرأ الشعر القديم.

الأفكار والرؤى، والجو العام للقصيدة:

أول ما نلمحه هنا نظرة الشاعر المختلفة إلى الآلام والخطوب في الحياة، فهو من كثرة ما عايش الآلام والأحزان في الحياة استعذب طعمها، ورآها خير ندم في ظل أحداث الحياة وتقلبها، فالدهر تمر أطواره، ويمضي الزمان بتقلبه، وإذا السرور قصير عهده، والشقاء هو صاحب الرفيق، لقد تتابعت على الشاعر المموم والأحزان حتى صارت جزءاً من كيانه وفكره، بل جعلته يرى للشهادة معنى غير ما عرفه الناس، فالشهيد ليس الذي يضحي بنفسه من أجل قضية عادلة، ويطعن ويدفن تحت الثرى، لا، الشهيد هو الحي الذي طعنته الأيام بجراحها وخطوبها الدامية، فهو كالطائر الذي يضم جناحه على السهام الحادة، إن الحزن الذي أسال دموعه هو الذي أحيا فكره وعواطفه، وأيقظ مشاعره فصاغ المعاني في أرق نظام وأعظم بيان، لقد صقل فكره وأرق إحساسه، بل إن هذا الألم قد جعله يقاسم الناس آلامهم وأحزانهم، فلم يقف عند ألمه وحزنه، بل حمل عن الناس شظراً من آلامهم وأحزانهم، لقد سرى الألم والأسى في كيانه ووجدانه، حتى صارت نفسه ترى العيش كالسحاب الذي لا ماء فيه، بل إن أذنه أصبحت تستعذب النواح والأناث، وترك عينه للبكاء فأصبحت آنسة في الضياء والظلام، أما الفؤاد فما أضناه وأشد بلواه، لكن الشاعر غرس الشجون والأحزان فيه حتى جنى منه نعمة الألم . هكذا نرى القصيدة معبرة أدق تعبير عن نظرة الشاعر إلى الحياة، فهو يراها آلام تتابع، وحسرات تتوالى وأحزان تترى على النفس، فزمان السرور فيها قصير، والألم فيها أمد طويل، والشاعر من شدة ألمه ووجدده، وكثرة تتابع الآلام والأحزان على نفسه سارت جزءاً من كيانه، بل سارت ملاذاً له ونعمة من أوجاع الحياة. فالجو الذي يخيم على القصيدة هو جو الحزن والشكوى والألم، والفكرة فيها أن الدنيا لا راحة فيها ولا سعادة للنفس، فالأصل فيها هو الألم والمعاناة، وهي فلسفة عاشها الشاعر في مراحل من عمره، ويبدو أن ذلك كان في أواخر حياته؛ حيث مر الشاعر بمنعطف كبير ترك جراحاً في نفسه بعد وفاة أم كلثوم، وسفر أبنائه للدراسة، ووفاة أصدقائه المقربين منه، وإصابته بالمرض؛ مما انعكس على ما كتبه من أشعار كشفت عن صدق العاطفة، ومرارة الألم والحزن حتى أصبح الألم نعمة من النعم أمام قسوة الحياة وقلة لذتها كما رآها الشاعر.

تحليل القصيدة: يقول الشاعر:

حسبوا شقاء النفس في الآلام
وإذا خلوتُ إلى الأسي نادمته
ودمارها في خدعة الأوهام
بشكايتي وحسرتُ عن أسقامي
فوجدتُ في الشكوى لنفسي راحةً
من حزنها وأزلت طولَ سآمي

نقف أولاً عند عنوان القصيدة ومطلعها، فعنوان القصيدة يعبر عن المعاشية للألم والاعتقاد عليه حتى أصبح في نظر الشاعر نعمة من النعم، بل هو الراحة للنفس من الحزن، ووسيلة لإزالة السأم الطويل، وهو عنوان جدير بمناسبة القصيدة، ومنسجم مع معانيها وأفكارها وصورها. وطالما كانت مطالع القصائد معبرة عن مقاصد الشعراء، ومصورة لما يعتلج في صدورهم، وكاشفة عن الانفعالات النفسية والأحداث التي أهتمتهم، كما أن مطلع القصيدة يكشف عن قدرة الشاعر على الإلمام بموضوعه، واستيعاب غرضه، وكون القصيدة بما تحمله من صور ومعان وأخيلة وعواطف ترجمة وشرح لهذا المطلع. فمطلع القصيدة إنما هو تلخيص للقصيدة (١). وهنا جاء مطلع القصيدة ليتفق مع هذا العنوان، ويصور الفهم الخاطيء عند كثير من الناس لشقاء النفس، وما أروع التعبير بـ الفعل "حسبوا" في مطلع القصيدة؛ حيث يعبر عن الظن والتقدير الخاطيء للأمر، وقد جاء بصيغة الجمع لبيان كثرة من يقع في هذا الظن الخاطيء لألم النفس وشقائها. وهنا جاء المطلع منسجماً مع الغرض والسياق العام للقصيدة.

(١) يقول حازم القرطاجي: "وتحسين الاستهلال والمطلع من أحسن الأشياء في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنتزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة؛ تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها إن كانت بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها... ومما تحسن به المبادئ أن يصدّر الكلام بما فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يشرب ما يؤثر فيه انفعالاً، ويثير لها حالة من تعجب أو تحويل أو تشويق أو غير ذلك مما سبقت الإشارة إليه... " وله كلام قبل ذلك عن مقاطع القصائد ونهايتها، وكلام بعد ذلك عن أهمية المطلع والترابط بين أجزاء القصيد، والانتقال بين الأغراض داخل القصيد... وهو كلام نفيس يدل على مدى المعرفة بأصول فن الشعر وبلاغته، وما له من أثر في النفس، ولقد سبق الكلام عن حازم وملاحم المنهج التكاملي عنده. ينظر في الحديث عن مطلع القصيدة وأهميته: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٣٠٩ وما بعدها، ط دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣ (١٩٨٦) م. تحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة.

ونقف هنا عند البيت الأول من القصيدة ومطلعها الذي بدأه بالحديث عن فهم الناس للشقاء، لقد ظنوا أن شقاء للنفس في الألم والحزن، ورأوا أن دمار النفس في أن تعيش في الأوهام وتنسى الواقع، فمطلع القصيدة هنا يبرز لنا سوء التقدير عند الناس للألم.

لكن الشاعر يرد عليهم بالبيت الثاني الذي يعرض فيه رؤيته للأسى والألم، فهو نديمه في الخلوات، بل هو الذي يفضي إليه بشكواه ويكشف له عن بلواه. وما أروع التعبير بمنادمة الأسى، فهو يصوره في صورة المسامر الذي يستريح إليه ويبيت له همومه، وفي الفعل "حسرت" الذي جاء بصيغة الماضي ما يجلي هذه الصورة، ويبرز مدى ارتياح الشاعر للأسى والألم، وفيه دقة في اختيار هذه اللفظ التي تنسجم مع حالة الشاعر فالفعل "حسرت" وإن كان يفيد معنى الظهور والانكشاف؛ لكنه يفيد أيضاً معنى الإعياء والضعف والتعب والمرض، فهو كشف للألم مصحوب بالتعب والإعياء والمرض، وهو ما ينسجم تمام الانسجام مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر، ويناسب السياق والمقام. لكن الشاعر يرى في هذا البوح وفي هذه الشكوى للأسى راحة لنفسه من الحزن، وإزالة لطول السأم الذي أصابها، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الشاعر يرى أن نفسه أرفق به وأرحم؛ حيث يقول:

والنفس أرفق بي وأكثرُ رحمةً	ممن يُضمّد بالحنان كلامي
ولقد صحبتُ الدهر في أطواره	وشرعتُ في بحر الحياة الطّامي
فإذا السرورُ بها قصيرٌ عهدُه	وإذا الشقاءُ بها رقيقٌ دوام
وأميل للإخلاص حتى للأسى	وأعافُ رغد العيش غير لزام

نعم، إن نفسه التي استعذبت الألم، وفاضت بجروحها إلى الأسى تشتكي له يراها أكثر رحمة ممن يعالج جراحه بالحنان، وتلمح هنا كيف رسم الشاعر صورة لأحزانه وأساه بالجروح التي تضمّد لما فيها من الأوجاع وصورة من يجن عليه بكلماته كمن يضمّد جراحه وآلامه، لكن الشاعر يرى نفسه أرفق به ممن يفعل ذلك، ثم يعرض لنا فكرته عن الحياة وتجربته فيها ورأيه في تقلبها، فيرسم لنا صورة لخبرته بالحياة وتقلبها حال بعد حال، وصورتها هنا كما رسمها الشاعر صورة البحر أو النهر الذي ارتفع ماؤه، وهي صورة ليست بجديدة ولكنها صورة يعبر بها دائماً عن الحياة وتقلبها، وما فيها من الصراع والألم، وجاءت هنا مناسبة للسياق والمعنى والغرض.

ثم ينتقل الشاعر إلى النتيجة من خلال تجربته فالسرو فيها قصير العهد، والشقاء طويل العهد، بل هو رفيق دائم، ونلمح هنا روعة المقابلة بين السرور والشقاء، وما في الأول من القصر، والثاني من الطول والدوام، ولكن الشاعر في الشطر الثاني من البيت حول الحديث عن الشقاء ودوامه إلى نفسه بعد أن عقد المقابلة بين مطلق السرور والشقاء، وفي هذا التفات للحديث عن النفس مما أكسب هذه التقابل جمالاً وروعة. ونلمح هنا كيف جاء التعريف في "السرور" ليشير إلى أن السرور مهما طال فيها فهو قليل، وجاء الإخبار عن الشقاء بأنه "رفيق دوام" ونلمح في هذه الإضافة مع استعمال المصدر "دوام" ما يرسم صورة لاستمرار هذه الشقاء، فهو الشقاء الذي يلزم صاحبه كظله لا يفارقه. إن هذا الرفيق الملازم للشاعر أكسبه الإخلاص حتى للأسى، وجعله يرى الألم في الحياة هو الطريق حتى عاف رغد العيش من كثرة ما رافق الأسى والشجن. ثم يرسم صورة للشهيد كما يراها فيقول:

ليس الشهيدُ هو الذي يُطوى الثرى	ويقرُّ تحت جنادلٍ ورجامٍ
لكنَّهُ الحيُّ الذي في قلبه	من طعنة الأيام جرحٌ دام
كالطائر المجروح ضمَّ جناحهُ	طولُ الحياةِ على حدادِ سهامٍ
سكنتُ فما انتزعت مكينَ سنانها	كفٌّ وما سقته كأسِ حمامٍ

فالشهيد ليس الذي يوضع تحت الصخور والحجارة، ويوضع الرجام أي ينصب الحجر على قبره، لا، الشهيد هو الحي الذي طعنته الأيام بجراحها وخطوبها، وما أروعها من صورة؛ حيث رسم لنا صورة مختلفة عن الشهيد وصور لنا الآلام والأحزان في الحياة بالطعنات الجارحة الدامية، وهي صورة مفعمة بالحس، وإن كانت مشهورة، لكن الشاعر جعلها للشهيد وليس لأي قتييل مما يزيد الصورة شرفاً وجلالاً أن تكون منزلة من أصابته جراح الأيام وأحزانها بمنزلة الشهيد الذي تدمي جراحه، ومما يزيد الشهيد شرفاً أن تسيل الدماء من جروحه فكذلك الحي الذي يتفطر قلبه حسرة ويعتصر أماً .

ثم يرسم الشاعر صورة أخرى لصاحب الأسى فيصوره في صورة الطائر الذي ضم جناحه على السهام الحادة، وجمال الصورة هنا في أن جعل ضم الجناح على السهام في طول الحياة مع بقائها في الجسد، فكأنه يرى أن الأسى لا يفارق صاحبه، فلا تخلو الحياة من ألم أو حزن أو أسى. لقد سكنت هذه السهام واستقرت في الجسد فلم تجد كف تنزعها لتوقف الألم، ولا مات الطائر فيستريح من الألم، فكذلك صاحب الأسى والشقاء لا مفر له من الأسى على حال من الأحوال،

لا يجد من يشفي قلبه وغليله، ولا يموت فيرتاح مما يصيبه. فهي صورة رائعة قد عبرت عن المعنى أدق تعبير، وجسدت الحال التي يراها الشاعر للألم ودوامه على كل حال.
وفي التعبير عن وجود السهام بـ "السكن المكين" دقة تصور مدى تمكن الألم من الجرح واستحواذه عليه، فكذلك الحزن وتمكنه من قلب صاحبه. لكن الشاعر رفيق الألم وندمه لا يبالي، بل هو ينادي الأيام أن تأتي بالشقاء والألم فيقول:

هاتِ املئي كأسَ الشقاءِ فإني	أستمرئُ الأحرانَ يا أيامي
الحزن أدبني وهذبَ خاطري	وأنا لني أفقَ الخيال السامي
وأسالَ أسرابَ الدموعِ فصعُتُها	صوغَ المعاني في شجِيّ نظامي
وأرقُّ إحساسي ومدَّ عواطفِي	فوصلتُ كلَّ الناسِ في أرحامي
فاسمُتُهُمَ أحزانَهُمَ وحملتُ من	أعبائِهِمَ شطراً من الآلامِ

إنه قد استعذب الأحران والآلام، فليأت الشقاء ولتأت الأحران، نعم، إن الحزن أصبح جزءاً من كيانه، لا حياة له بدونه، بل هو الذي سمى بخياله، وأطلق العنان لخواتره، بل أطلق أسراباً من الدموع صاغها في أعزب نظم وأشجى بيان. وهي صورة رائعة نلمح فيها كيف أن دموع الشاعر المتتابعة في شكل الأسراب تحولت إلى معان وصور فنية رائعة، بل إن الحزن لم يقف عند هذا الحد، بل جعله إحساساً أرق مما كان، ومد في عاطفته حتى وصل الناس جميعاً بحبه، بل جاوز ذلك إلى أن قاسمهم أحزانهم وحمل عنهم شطراً من أعبائهم.

وهنا نلمح مدى استعذاب الشاعر للأحران حتى جاوزته ليحمل عن الناس من أحزانهم. وعاد الشاعر بعد أن رسم هذه الصور لمصاحبه للألم ومنادمته للأسى ليتحدث عن حاله مع الزمان، وما فعله فيه من الأفاعيل، وما وطن نفسه عليه في الحياة فيقول:

ماذا أودُّ من الزمان وقد غدا	يعتدُّني خصماً من الأخصامِ
ما زال يُفري في نواحي جدِّتي	ويُلحُّ في إذواءِ فرعي النامي

فالزمان يرى الشاعر خصماً له، وما زال ينزل عليه بالبلاء والحزن الذي أضعفه وأذبل جدِّته، وأذوى شبابه، ولقد صور ذلك تصويراً دقيقاً معبراً عن مدى ما يفعله الزمان فيه... لقد ظل الزمان ينزل عليه بنوائبه وخطوبه ويؤثر في شبابه وقوته كما تقطع الفريسة ويشق لحمها ويستخرج دمها، وهذه صورة معبرة عن الألم ومصورة للحزن والأسى أتم تعبير، ومما زان هذه الصورة مجيء الفعل "يفري" بصيغة المضارع لنستحضر هذا المشهد المتجدد والمستمر مرة بعد مرة، فهي صورة

حياة نابضة . والصورة الثانية هي صورة النبات الذي يزوي الزمان فرعه ونمائه، أي شبابه وقوته وحياته.

ماذا تبقى بعد ذلك من الشاعر بعد ما سبق من فعل الزمان:

حتى غدوتُ وتحت أطباق الثرى
بعضي وبعضى نُهزُّ الأيام
حزنٌ على الماضي وخوفٌ عاجل
مما يخبىء آجالُ الأعوام
بين الحقيقة والخيال مصارع
أودت بما في النفس من إقدام

لقد تركه شعاع، وقلبه أوزاع، أطمار ممزقة، وأسمال بالية حتى أصبح بعضه تحت الثرى، وبعضه الآخر فرصة الأيام. وما أروع التعبير بـ "النُّهزة" فهي الفرصة أو الصيد المتاح لكل أحد والذي يسهل تناوله، وهي صورة رائعة تجسد مدى التمزق والتشتت وفق الشاعر في اختيار ألفاظها المعبرة عنها أتم توفيق، وقد عبرت عن المعنى وناسبتة أتم مناسبة. وبدأ الشاعر يبين هذا التمزق الذي فعله الزمان، فهو "حزن على ما مضى، وخوف مما يأتي في عاجل الأيام، وصراع بين الواقع والخيال قضى على ما في النفس من إقدام.

لكن هل انتهى الأمر عند هذا الحد؟ لا، فالشاعر الذي استعذب الألم، ونادم الأسى لم يفت الزمان في عضده يقول:

لكنني عودتُ نفسي أن ترى
أفياءً هذا العيش ظلَّ جهام
وأخذتُ أذني بالنواح فأصبحت
تستعذب الأناث في الأنعام
وتركت عيني للدموع فأصبحت
في الضوء آنسةً وفي الإظلام
ورجعت ووطنُ الفؤاد على الضنى
فاعتاده واعتدت برح سقامي
وغرست في قلبي الشجون فأثمرت
وجنيتُ منها نعمة الآلام

فهو اعتاد أن الزمان كالظل الذي امتد ورجع أو السحاب الذي لا ماء فيه، فهي صورة لعدم الطمع فيما لا يرجى خيره، ولا تؤمن عاقبته، فنفسه وجوارحه قد اعتادا على معايشة هذه الحال، فأصبحت أذنه تستعذب الأناث فتراها أنعاماً، بل إن عينه تركها للدموع فأصبحت تأنس في الضوء وفي الظلام، وما أروع التعبير بـ "تركت عيني للدموع" فكأنها خالصة لها، لا شغل لها إلا بما، تتصرف فيها الدموع كيف شاءت.

أما عن القلب لقد اعتاد السقم والمرض الطويل على ما فيه من آلام، بل قد غرست فيه الأحزان فأثمرت "نعمة الآلام"، وهكذا تتحول الآلام إلى نعم كما رآها الشاعر.

العاطفة ووحدة الشعور في القصيدة:

نلمح في القصيدة عاطفة صادقة متدفقة صورت الشعور بالأسى والألم أدق تصوير، بل حولت الإحساس بالألم لكثرة تتابعه إلى نعمة يتغنى بها الشاعر ليهرب من شقاء الحياة وماسيها، هذه العاطفة صدرت من قلب مليء بالإحساس طعنته الأيام بجراحها، فشاعرنا صاحب أسى ولوعة، وقصيدته تميزت بدقة التصوير لعاطفته ووجدانه، كما تنوعت هذه الصور. ولقد عرف الشاعر بهذا النغم الشجي كما اشتهر بشعر الوجدان والعاطفة، ورقة الإحساس كما سبق في ترجمته، كما تميزت ألفاظه بالركة والعدوية، والسهولة التي تنساب من خلال إحساسه وعاطفته المتدفقة، فهو القائل في قصيدته "شعر الدموع":

لقد ألفت نفسي الشقاء وإن يكن أليماً فمن آلامه الخطرات
وليس يجيد الشعر إلا مُعَدَّبٌ تَصْرَمٌ في أحنائه الحرقات
فأهلاً بأحزاني وأهلاً بوحديتي إذا كثرت من نفسي اللهافات (١)

وفي قصيدته "قيثارة الأمل" يقول:

أجسد البكاء وراء مقدرتي والدمع راحة قلبي الشكل
ما زلتُ والأيام ظالمة أُسْقَى الأسى عللاً على نهل (٢)

ولقد كان لما مر به الشاعر من خطوب وأحداث أثر ظاهر في تجربته، وخاصة في الفترة الأخيرة من حياته حين عاد إلى كتابة شعر الفصحى مرة ثانية وانعزل عن الحياة بعد ما نزل به من آلام وأحزان تمثلت في فراق أحبائه، وسفر أولاده، وموت أصفياهه وخلانه، كل هذه الأحداث قد صقلت تجربته، وأخرجته صورة صادقة منطبعة من عاطفة ووجدانه وإحساسه.

ونلمح هنا أيضاً وحدة الشعور والعاطفة في القصيد، فكل بيت من أبياتها يمثل حلقة من حلقات الأسى والشقاء التي عرضها الشاعر وصورها أدق تصوير، بدأت بالحديث عن سوء فهم الناس للشقاء، ثم الحديث عن منادمة الشاعر للأسى وشكواه له ما يجد من الحياة، ثم الكلام عن إحساس نفسه بالراحة لبثه هذه الشكوى. وبعد ذلك الانتقال إلى الكلام عن رفق نفسه به، وبيان انتقاله في أطوار الدهر، وقصر زمن السرور في الزمان، وبيان أن الشهيد في الدنيا ليس كما

(١) ديوانه ص ٤٨

(٢) ديوانه ص ٥٣

يظن الناس، بل هو من طعنته الأيام بجراحها، بل هو الطائر الجروح الذي ضم جناحه طول الحياة على السهام الحادة التي لا تنزع فيشفى ولا يموت فيستريح، وهي صورة رائعة لاستمرار الشقاء، وبعد ذلك يتحدث عن استمرائه للأحزان، وكون الحزن قد أدبه وهذب خاطره، وكيف أن دموعه قد صاغ منها أرق المعاني، بل امتد حزنه ليتقاسم الأحزان مع الناس ويحمل عنهم، ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن الزمان وكيف يراه خصماً من الخصوم، وكيف يقطع في أوصاله ويبيلى شبابه حتى غدا أوصالاً ممزقة بين الثرى والأيام ... لكنه عود نفسه على خداع الحياة، وعلى استعذاب الألم، بل إن أذنه وعينه وقلبه اعتادت على الضنى حتى أثرت في القلب "نعمة الألم".

وهكذا نجد القصيدة أبحاثها كلها تدور حول هذا المعاني: الشكوى إلى النفس، وعدم الركون إلى الدنيا فهي قليلة السرور، والإحساس بالراحة في ظل الألم والأسى فهو الذي يدوم في الحياة، والإحساس بعداوة الزمان وكيف أصاب الشاعر في نفسه وقلبه حتى أبلى جديده، فجعله يهرب إلى الأسى والحزن، بل جعله يرى الألم نعمة من النعم.

الصور والأخيلة في القصيدة (١):

تنوعت الصور في القصيدة تنوعاً ظاهراً، ومنها صور توارد فيها خيال الشاعر مع بعض الشعراء في أجزاء منها، فصورة الشهيد من جراح الأيام، وتصوير القلب بالطائر الجريح من الصور التي تغنى بها الشعراء وحوموا حولها قديماً وحديثاً مع اختلاف في تركيب الصورة وسياقها الذي جاء في فيه، ومن ذلك قول المجنون:

كأن القلب ليلة قيل يُغدى بليلى العامرية أو يراح

قطاة عزها شرك فباتت تعالقه وقد علق الجناح (٢)

(١) سبق الكلام على التصوير في القصيدة أثناء تحليل الأبيات، وهنا التركيز على خصائص التصوير والخيال في القصيدة بشكل عام.

(٢) المعنى يقول: لما أحسست بالليله التي رسمت بوقوع الفراق في صبيحتها، أو في وقت الرواح من غدها، وتصورت أن المتواعد به حق، والمتحدث به واقع، صار قلبي في الخفقان والاضطراب كقطاة وقعت في شرك يجسها، فبقيت ليلتها تجاذبه والجناح قد علق ولا متخلص لها، وقد نشب فلا منتزع منه، وكمثل ذلك قلبي قلق في حشاه، غلق عند بلواه. وقوله تجاذبه تدل على المفاعلة التي تكون في الأكثر من اثنين؛ فلأنه جعل منع الشرك للقطاة من=

وهذا الشاعر العباسي العباس بن الأحنف زاد به الشوق والحنين حداً لا يطيقه فيطلب من الطير أن يعيره جناحاً لعله يطير إلى من يحب فيقول:

بكيّت على سرب القطا إذ مررن بي فقلت ومثلي بالبكاء جدير
أسرب القطا هل من يعير جناحه؟ لعلي إلى من قد هويت أطيّر

ولكن الشاعر هنا قد نفث في الصورة التي معنا من روحه وفنه فجاءت مصبوغة بصبغته النفسية والفنية، مع مناسبتها للمقام والسياق والغرض، وكونها معبرة عن مقدار الأسى والحزن أتم تعبير. فمن ذلك قوله:

ليس الشهيدُ هو الذي يُطوى الثرى ويَقْرُّ تحت جنادلٍ ورجامٍ
لكنَّهُ الحيُّ الذي في قلبه من طَعْنَةِ الأيامِ جُرْحٌ دامٍ
كالطائرِ المجروحِ ضمَّ جناحَهُ طولَ الحياةِ على حدادِ سهامٍ
سكنتُ فما انتزعت مكيّنَ سنانها كفَّ وما سقته كأسِ حمامٍ

وروعة الصورة هنا في تركيبها وتشابكها؛ حيث رسمت لنا صورة من يعايش الآلام والجراح معايشة كاملة على مدى الأيام فلا يجد منها راحة أو مهرباً بصورة الطائر الذي طوى جناحه على سهام حادة استقرت تحت جناحه فلا ينزعها أحد ولا يموت فيستريح من ألمها. وهي صورة رائعة لمعايشة الألم والأسى وعدم الإحساس بالراحة على أي حال من الأحوال. ومن الصور المعبرة هنا أيضاً: صورة أسراب الدموع في قوله:

الحزن أدبني وهذب خاطري وأنا لني أفق الخيال السامي
وأسال أسرابَ الدموعِ فصعّتها صوغ المعاني في شجّي نظامي

=التخلص جذباً منه. فترى الخيال هنا تجول حتى تصيد معنى القطاة، ووقع على الشرك، ثم انتزع منها هذه المعاني، وهو وقوع القطاة في الشرك وعلوق الجناح به، ومعالجته له كي تتخلص منه، وضم بعضها إلى بعض فانتظم ذلك المعنى المركب، وانعقدت المشاهدة بينه وبين حال القلب الذي وقع في حب العامرية، فأخذ يرتجف ورجلاً من روعة الفراق. ينظر ديوان أشعار مجنون بني عامر مع بعض أحواله رواية أبي بكر الوالي ص ٣٠٤ ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط أولى (٢٠١١) م بتحقيق هدى وائل عامر.

فللمح هنا صورة حية نسجت من الدموع كلمات معبرة عن الآلام والأحزان. وكذلك الصورة الاستعارية في قوله " الحزن أدبني وهذب خاطري" كيف صور الحزن في صورة حية شاخصة، وجعل له دور المربي والمهذب، بل المرشد إلى نوال أفق الخيال بما فيه من قدرة على الاختراع للصور وتشكيلها، وكذلك الصورة الرائعة للتمزق والتشتت، وفعل الزمان به في قوله:

ما زال يُفْري في نواحي جِدَّتِي ويُلحُّ في إذواءِ فرعي النامي

فلقد صور ما يفعله الزمان به من تشتت البال ونزول الخطوب والحدثان وتعاقب المحن والأسى بالفريسة التي يشق لحمها ويمزق، ويستخرج دمه، والصورة هنا هي صورة التفرق والتشتت والتمزق، وعدم ارتياح النفس. كذلك نلاحظ تصوير الشاعر أفياء العيش بظل الجهم، فهو المال الذي ينال بلا قتال وصورته هنا صورة السحاب الذي لا ماء فيه، والغرض منها: بيان قلة ما يأتي من الزمان، وهي صورة للتمزق تعبر عن المعاناة والمكابدة للمشاق من الحياة، وهي منسجمة مع المعنى والغرض في القصيد.

ومن الصور اللافتة: قوله:

وغرستُ في قلبي الشجونَ فأثمرت وجنيثُ منها نعمة الآلام

حيث تشير إلى استقرار الأسي في النفس وتمكنه منها استقرار الثمر الذي غرس فأثمر، وهي صورة لمعايشة الألم واعتياد النفس عليه، ونراها تلتحم مع الغرض العام والرؤية في القصيدة وهي "نعمة الألم". وهذه الصورة تتفق مع الصورة التي جاءت في مطلع القصيد في البيت الثاني في قوله: "وإذا خلوت إلى الأسي نادمته..." التي تصور مصاحبة الشاعر وإفنه للحزن والألم مصاحبة المسامر الذي اعتاد عليه وعلى بث الشكوى إليه، فتصوير الأسي بصورة الندم مما يتفق مع المعنى والسياق.. فهناك ترابط وثيق بين الصور من بداية القصيدة إلى نهايتها.

هذا فيما يتعلق بالصور الجزئية داخل القصيدة من تشبيه واستعارة، أما فيما يتعلق بالصورة الكلية فالقصيدة أراها في صورتها الكلية صورة معبرة عن هذا الإنسان الذي لم يجد راحة من الشقاء في الدنيا حتى ارتاح وسكن إلى الآلام، صورة الذي حاربه الزمان وعده من خصومه، فلم يتبسم له الحياة أو ترنو له، بل ما زالت تنزل به الخطوب، وتتوالى عليه الأحداث من ألم وأسى حتى وجد لذته في السكون إلى الألم، وراحته في الشكوى لنفسه، وحب الضنى الذي رآه نعمة من النعم.

أما عن الخيال هنا فالخيال في القصيدة من الخيال الإبداعي الذي تصرف في تأليف الصور تصرفاً أكسبها جدةً وجمالاً، وجعلها معبرة عن الغرض أدق تعبير. فهو خيال تألفني توفيق أفاد من الصور السابقة، وجعلها معبرة عن النفس أدق تعبير. وهنا تكمن روعة الخيال والابتكار، فالصور التي ساقها الشاعر من الصور المعروفة، ولكن الروعة هنا في أن تهدي في تأليفها إلى صورة جديدة خرجت تحمل معالم نفسه، وتكشف عن معاناته وآلامه.

القيم اللفظية والمعنوية:

ألفاظ القصيدة مما ينطبق عليه وصف السلاسة والسهولة والرقّة، ودقة التعبير، ومناسبة السياق والمقام، والشاعر تميز في أشعاره (الفصحى) عموماً بهذه السلاسة والعدوبة. ومن العبارات التي ناسبت السياق تعبيره عن خطوب الحياة وكثرتها في قوله:

ولقد صحبتُ الدهر في أطواره وشرعتُ في بحر الحياة الطّامي

فوصف الحياة وتصويرها بـ "البحر الطامي" الذي كثر ماؤه مما يتناسب مع أحداث الزمان وتعاقبها، كذلك التعبير بـ "أسراب الدموع" للإشارة إلى كثرة الدموع وتتابعها مما ناسب السياق والمعنى، وقد سبق الحديث عن هذه الصورة أثناء تحليل القصيدة، وكذلك مجيء الفعل "يفري" في قوله: ما زال يفري في نواحي جدتي يجعلنا نستحضر هذه الصورة المتجددة للتمزق والتقطع والتشتت، وفي قوله "نخزة الأيام" تعبير فيه جدة يصور لنا صورة الصيد السهل والفرصة المواتية، وهي الحال التي كان عليها الشاعر مع الزمان؛ حيث شتت شمله وجعله موزع المهوم، كذلك التعبير بـ "ظل الجهام" أفاد نظرة الشاعر إلى الحياة على أنها ظل زائل، فهي كالسحاب الذي لا ماء فيه، والإضافة هنا فيها جدة مثل الإضافة في "نخزة الأيام" فكأنها لا تكون إلا كذلك، وكذلك الإضافة في قوله "برح سقامي" فمجيء الإضاقتين مما يصور حالة الشاعر والتصاقه بنفسه وركونه إليها بعد أن نفض يده من الحياة وما عليها، واتجه إلى نفسه لينعم داخلها بالسكون والراحة، وصور الإضافات في القصيدة مما يناسب حال الشاعر وحديثه عن نفسه وركونه إليها، والتصاقه بها؛ حيث يرى فيها ملاذ وملاجأ من شدائد الحياة، وقد جاءت في أكثر من موضع غير المواضع السابقة: مثل قوله: "خدعة الأوهام"، "شكايتي" "أسقامي" "كلامي"، "بحر الحياة"، "رفيق دوام"، "طعنة الأيام"، "كأس حمام"، "أيامي"، "خاطري"، "شجي نظامي"، "أرحامي"، "فرعي النامي"، "نواحي جدتي"، أطباق الثرى... وكل المواضع التي جاءت فيها إنما تمثل حالة اللجوء إلى النفس والانطواء عليها للفرار من آلام الحياة.

من الفنون البلاغية في القصيدة:

أقف هنا عند بعض الفنون البلاغية المختلفة التي جاءت في القصيدة، وقد أكسبت المعنى جلالاً وجمالاً، ومن ذلك: التقابل بين السرور والشقاء في قوله:

فإذا السرورُ بها قصيرٌ عهدُه وإذا الشقاءُ بها رفیقُ دوامِ

والتقابل هنا بين قصر السرور وطول الشقاء مما رسم أمام العيون صورة جلية واضحة لقلعة الفرح في الدنيا، ومما زاد المقابلة هنا جمالاً أن الشاعر في الشطر الثاني من البيت التفت ليتحدث عن نفسه بعد أن كان يتحدث عن الدنيا وقصر عهد السرور بها في الشطر الأول من البيت، وهذا مما أكد معنى الأسى والشقاء في نفس الشاعر، كذلك التأكيد الذي جاء في قوله:

لكنَّه الحي الذي في قلبه من طعنة الأيام جرح دام

فالاستدراك هنا مما أكد هذا المعنى وأثبتته، ووضع مفهوماً مختلفاً لمعنى الشهيد كما رآه، وقد زان هذا التأكيد وصفه للحي بالاسم الموصول؛ حيث وضح صورته كمار آها الشاعر، كذلك أسلوب الأمر والنداء في قوله:

هاتِ املني كأسَ الشقاءِ فإنني أستمرئُ الأحزانَ يا أيامي

فهو أسلوب يعبر عن الأسى والحزن، وتتابع ذلك على نفسه، ويصور مدى ما يعانیه من آلام، فهو أمر الغرض منه إظهار الأسى والحزن، وإظهار التجلد لما ينزل به من أحداث الزمان، والنداء هنا فيه لوعة كامنة، وألم دفين يحاول الشاعر أن يخفيه في نفسه، وهو يظهر المعاشية للأسى والشقاء.

ومن روائع الجمال: المطابقة بين الحقيقة والخيال في قوله:

بين الحقيقة والخيال مصارع أودت بما في النفس من إقدام

هذا الطباق كشف عما في نفس من صراع، وبين ما يمر به الشاعر من أحوال تتعاقب، بين الحزن والخوف، والألم والأمل، فهو طباق مصور للصراع النفسي عند الشاعر. وهذه بعض الفنون البلاغية التي جاءت في القصيدة، وهناك كثير من الصور البيانية التي سبقت الإشارة إليها أثناء تحليل القصيدة و، وأثناء الحديث عن الصور والأخيلة فيها.

الموسيقى الداخلية والإيقاع والنغم:

نظم الشاعر قصيدته من بحر الكامل، ووزنه مُتَقَاعِلن مُتَقَاعِلن مُتَقَاعِلن. مُتَقَاعِلن مُتَقَاعِلن مُتَقَاعِلن، وبحر الكامل من البحور المتحدة التفعيلة والوزن، وهو أيضاً من البحور التي كثر ورودها

في الشعر العربي، كما حافظ الشاعر على روي القصيدة وقافيتها؛ حيث جاءت القصيدة على روي "الميم". "وبحر الكامل من البحور التي تغنى بها الركبان في قصائدهم" (١)، كما أنه من البحور التي فيها مجال للشعراء أكثر من غيرها، وفيه "جزالة وحسن اطراد" على حد عبارة حازم القرطاجني (٢)، "وهو بحر يصلح لكل نوع من الشعر، وخصوصاً القصصية منها، ولقد كثر في شعر القدامى والمحدثين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة، كما أنه أكثر البحور جليجة وحركات كأنما خلق للتغني، وفيه مذهبان: الفخامة والجزالة، أو الرقة واللفظ، ويصلح للعواطف البسيطة كالغضب والفرح. كما يمتاز هذا البحر بجرس واضح ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة، وهو بحر مترع بالموسيقى، ويتفق مع الجوانب العاطفية المستخدمة" (٣) فالشاعر هنا قد اختار البحر الشعري الذي يناسب معاني الشجن والحزن، والتعبير عن المشاعر المتدفقة، وهو بحر الكامل، فجاء بوزنه ونغمه منسجماً مع الغرض، كما جاء معبراً عما يعتلج في نفس الشاعر من شجن وأسى، وتتابع الحركات في الوزن هنا مما يتناسب مع العاطفة المستخدمة التي جاءت على هذه الصورة المنتظمة من الإيقاع الداخلي الذي يسري في كلمات الأبيات، ولنتأمل في إيقاع الأبيات في مثل قوله: "أسقامي، سأمي، كلامي، الطامي، أيامي، نظامي، أرحامي، النامي، ... نلمح هنا هذا النغم العذب الشجي الذي يتردد في أرجاء القصيد وعليه مسحة من النغم الرقيق المعبر عن الأسى والحزن، والركون إلى النفس، ولم يقف هذا النغم الساري في القصيد عند القافية في أواخر الأبيات والتي جاءت بصورة منتظمة في القصيد لتعبر عن الحالة النفسية للشاعر، بل امتد إلى داخل الأبيات فيما تحمله من أوزان وأنغام في ألفاظها وكلماتها تنساب وتتابع مع الحال النفسية للشاعر في مثل قوله: نادمته بشكايي، الحزن أدبني وهذب خاطري، وأرقَّ إحساسي، ومد عواطفي، يفرِّي في نواحي جدي، عودت نفسي، وتركت عيني للدموع، وغرست في قلبي" ... حين نقف عند هذه المقاطع الصوتية من الوزن نلمح هذا النغم المنتظم، والإيقاع الشجي مع ما تحمله هذا الأنغام من إضافات متتابعة

(١) الأخفش، سعيد بن مسعدة، كتاب القوافي ص ٦٨، ط وزارة الثقافة والسياحة، دمشق، (١٣٩٠) هـ

(٢) (١٩٧٠) م، تحقيق/ عزة حسن.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٦٩

(٣) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ص ١٠٨-١١٠ باختصار، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٣) م. ولقد أفاد من عدد من المصادر والمراجع حول خصائص بحر الكامل.

تصور حالة النفس وتنقلها من أفق إلى أفق . فألفاظ القصيدة وكلماتها تحمل موسيقى ونغماً داخلياً ينطلق فيها لينسجم مع الغرض والمعنى والسياق العام، ويلتحم مع الموسيقى والنغم الخارجي المتمثل في قافية القصيدة ووزنها ورويها.

أما عن الروي في القصيدة فلقد جاء على حرف "الميم"، وهي من حروف الذلاقة التي تتميز بقدرتها على الانطلاق دون تعثر في تلفظها لمرونتها وسهولة النطق بها؛ ولذلك كثرت في أبنية الكلام، ومما يسوغ كثرة استعمالها أنها من الأصوات المجهورة، كما أنها من الأصوات الشفوية المطبقة، أي التي يطبق الفم إذا نطق بها (') وقد منح روي الميم هنا للقصيدة إيقاعاً موسيقياً ونغماً خارجياً ينسجم مع موسيقى الوزن والقافية كما ينسجم مع الموسيقى الداخلية التي تتردد في الكلمات والحروف، فحرف الميم بما يمثل من انطباق خفيفٍ للشفتين يصور حالة من حالة الأسى والضيق والرغبة في الركون إلى النفس، كما يمثل بما فيه من غنة نوعاً من نغم الأسى والحزن الدفين.

وبصورة عامة فالنغم الداخلي المتمثل في إيقاع الكلمات وتناغمها، والنغم الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والروي قد رسما صورة لهذا الحزن الذي يسري في كيان القصيد، ويصور الأسى والألم الذي عايشه الشاعر وناداه حتى رآه نعمة من النعم. وهنا أرى أن الشاعر قد وفق في تجربته؛ حيث جاءت معبرة عن نفسه وألمه أتم تعبير، فهو من شعراء الوجدان في عصرنا الحديث الذين تميزوا بركة ألفاظهم، وصدق تجاربهم، وانتقال الشاعر إلى الفصحى بعد العامية التي كان يسير عليها في أغانيه مما أكسبه قوة في التعبير، وأظهر فنه الشعري، وكتابته للأغنية العامية المعتدلة لم تنزل بفنه الشعري كما يصور بعض النقاد، فأرى أن كتابته للأغاني قد منحه أذناً موسيقية، فلقد ولد والنغم ملء أذنيه كما سبق عند الحديث حياته ونشأته، بل كان يغني قصائده لنفسه؛ حيث كان يملك صوتاً شجياً، لكنه لم يمارس الغناء، أرى أن هذا الإحساس بالنغم فيما كتب من شعر عامي هو الذي أكسبه هذا النغم والإيقاع فيما كتب من شعر الفصحى في أواخر حياته .

وبعد هذه التجربة حول المنهج المتكامل للتحليل البلاغي للنص أرى أن المنهج المتكامل ينطلق مع النص في كل جوانبه ليكشف عن قيمة التجربة وأثرها وما فيها من خصائص تمتاز بها، فينظر إلى النص من جهة علاقته بنفس قائله، والأفكار والرؤى، والجو العام، والعاطفة، والمعنى وما

(١) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين ٥٨/١، سلسلة المعاجم والفهارس، تحقيق مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي.

فيه من خصائص، كذلك الصور والأخيلة وما لها من خصائص، وما لها من أثر في السياق ،
ينطلق المنهج أيضاً مع الألفاظ والأساليب وما فيها من جدة، وما تتميز به من قيم شعورية،
ومدى ملائمتها للسياق، وفنون البلاغة، ومدى ملاءمتها للسياق والمقام ووفائها بالعرض، كذلك
وحدة القصيد، وكونه صورة لنفس القائل، والنغم والإيقاع الداخلي المتميز في الكلمات والحروف،
والنغم الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والروي، وهل وفق الشاعر في تجربته ليعبر عن فنه وينقل
إلينا إحساسه فتأثر كما تأثر هو، فنعايشه في هذه التجربة. فالمنهج المتكامل يرى النص في صورة
تتناول كل زوايا النص ليكشف عن قيمة الأعمال الأدبية وما فيها من جوانب الجمال التي تطبع
في نفوس الناس وأذواقهم.

خاتمة

اتضح من خلال البحث النتائج الآتية:

- ١- وجود ملامح وأسس للمنهج المتكامل في التحليل البلاغي والنقدي عند العرب قديماً، منذ بدايات التأليف في فن البلاغة والنقد الأدبي، ولقد أثمرت ما سطره البلاغيون والنقاد من مؤلفات حول أصول هذا الفن.
- ٢- أشار البحث إلى نماذج تطبيقية مختارة من مؤلفات البلاغيين والنقاد الذين أسهموا إسهاماً ظاهراً، وكان لهم دور في تشكيل ملامح المنهج المتكامل في التحليل البلاغي والنقدي عند العرب وبيان أبرز هذه الملامح، مع الإشارة السريعة إلى مؤلفات البلاغيين والنقاد الآخرين في هذا الميدان.
- ٣- الإشارة إلى جهود المفسرين من البلاغيين، وما كان لهم من أثر في رسم ملامح المنهج، وذلك من خلال تحليلاتهم للكشف عن أسرار المناسبات والنظم في سياق الكشف عن أسرار الإعجاز في كتاب الله (عز وجل).
- ٤- الإشارة إلى نشأة المنهج المتكامل عند المعاصرين، وأبرز رواده، وما كان لهم من آثار في هذا الميدان، ووجوه الاتفاق والاختلاف بينهم وبين القدماء، وخلافهم حول المنهج المتكامل تأثراً بالاختلافات الموجودة في الأدب الغربي حول المنهج وفلسفته، وقلة الدراسات التطبيقية في هذا الميدان، مع التعقيب على ما يستحق التعقيب.
- ٥- جاءت رؤية البحث لتضع تصوراً حول المنهج المتكامل -من وجهة نظر البحث- بما يتفق مع أدبنا ولغتنا وثقافتنا، والتعقيب على رأي المعاصرين في هذا الميدان، والتطبيق على نموذج من شعر أحمد رامي لتتضح ملامح وتفاصيل المنهج المتكامل كما يراه كاتب السطور منهجاً مقبولاً في التحليل البلاغي والنقدي يتفق مع بلاغتنا وأدبنا ولغتنا وثقافتنا، مع الإفادة من كل جديد يمكن أن يسهم -بحق- في الكشف عن أسرار النص.

والله من وراء القصد

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم

ثبت المصادر والمراجع

- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، ط مجمع الملك فهد للمصحف الشريف، (١٤٢٦) هـ، تحقيق مركز الدراسات القرآنية.
- إحياء البلاغة العربية، تناول تكاملي وتحديث، الأستاذ الدكتور/عبد الحكيم العبد، ط الطبعة الإلكترونية للكتب العربية.
- أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، طبعة دار المدني بجدة - (١٤١٢) هـ (١٩٩١) م. تحقيق العلامة/ محمود شاكر.
- إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي، ط دار المعارف، (١٣٧٤) هـ (١٩٥٤) م، بتحقيق الأستاذ/ سيد صقر.
- إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق، الأستاذ الدكتور/ حفي شرف، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية (١٣٩٠) هـ (١٩٧٠) م.
- الإعجاز في دراسات السابقين، الأستاذ/عبد الكريم الخطيب، ط دار الفكر العربي، بيروت، ط ١ (١٩٧٤) م.
- آفاق النقد الأدبي في القرن الحادي والعشرين، الأستاذ الدكتور / أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد السابع والأربعون، الجزء الثاني، (١٤٢١) هـ (٢٠٠٠) م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عمر بن الخطيب القزويني، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، (١٤٢٤) هـ (٢٠٠٣) م، تحقيق إبراهيم شمس الدين.
- البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، الأستاذ الدكتور/ شوقي ضيف، ط دار المعارف، القاهرة، ط ٧، (١٩٧٢) م.
- بديع القرآن، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم ابن أبي الإصبع، ط نهضة مصر - (١٩٥٧) م، تحقيق الأستاذ الدكتور/ حفي محمد شرف.
- البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، الأستاذ الدكتور/ محمد بركات أبو علي، ط دار البشير، عمان، ط ١، (١٤١٢) هـ (١٩٩٢) م.

البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، الأستاذ الدكتور/ محمد أبو موسى، ط دار الفكر العربي، القاهرة.
البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ط مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٧، (١٤١٨) هـ (١٩٩٨) م، بتحقيق الأستاذ / عبد السلام هارون.

تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الأستاذ/ طه أحمد إبراهيم، القاهرة، ط ١٩٣٧ م.

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الأستاذ الدكتور/ إحسان عباس، بيروت، ط دار الثقافة، ط ٤ (١٤٠٤) هـ (١٩٨٣) م.
تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الأستاذ الدكتور/ محمد زغلول سلام، الإسكندرية، ط منشأة المعارف، بدون تاريخ.

تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم ابن أبي الإصبع، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (١٣٨٣) هـ (١٩٦٣) م، تحقيق الأستاذ الدكتور/حفني محمد شرف.

التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، معايير، قياسه، الأستاذ الدكتور/ ماهر شعبان عبد الباري، عمان، ط دار الفكر، ط ١، ١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م.
تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، الأستاذ الدكتور/ محمد محمد أبو موسى، ط مكتبة وهبة، القاهرة، ط ١، (١٤٢٧) هـ.

الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ط مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط ٢ (١٣٨٥) هـ (١٩٦٥) م بتحقيق الأستاذ / عبد السلام هارون.

دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، طبعة مكتبة الخانجي - القاهرة - ط خامسة (٢٠٠٤) م، تحقيق العلامة/ محمود شاکر.

ديوان أحمد رامي، ط دار الشروق، القاهرة، ط ١، (١٤٢٠) هـ (٢٠٠٠) م.

ديوان أشعار مجنون بني عامر مع بعض أحواله رواية أبي بكر الوالي، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط أولى (٢٠١١) م بتحقيق الدكتورة/ هدى وائل عامر.

ديوان كثير عزة عبد الرحمن بن الأسود، ط دار الثقافة، بيروت، (١٣٩١) هـ (١٩٧١) م، جمع وتحقيق الأستاذ الدكتور/ إحسان عباس.

ديوان امرئ القيس جندح بن حجر الكندي، ط دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.
شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي، ط دار الجيل، بيروت، ط (١٤١١) هـ (١٩٩١) م، بتحقيق الأستاذ / أحمد امين، والأستاذ / عبد السلام هارون .
شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، ط الدار العالمية للنشر، القاهرة، (١٩٩٣) م.

شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة، العلامة/ محمد الطاهر بن عاشور، الرياض، ط مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، ط (١٤٣١) هـ، تحقيق ياسر حامد المطيري.

شعراء وتجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي، الأستاذ الدكتور/ صابر عبد الدائم، ط دار الوفاء، القاهرة، ط ١، (٢٠٠١) م.

الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن سهل العسكري، تحقيق الأستاذين/ علي البجاوي، ومحمد أبي الفضل، ط دار إحياء الكتب العربية، ط أولى (١٣٧١) هـ (١٩٥٢) م.

طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، ط مطبعة المدني، القاهرة، (١٤٠٠) هـ (١٩٨٠) م. بتحقيق العلامة محمود شاکر.

علم المناسبات وأهميته في تفسير القرآن الكريم، الأستاذ الدكتور/ نور الدين عتر، نشر مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدي - العدد الحادي عشر - (١٩٩٥) م.

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، ط دار الجيل، بيروت، ط ٥ (١٤٠١) هـ (١٩٨١) م بتحقيق الشيخ / محمد محيي الدين عبد الحميد.

عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، د محمد بن مريسي الحارثي، الرياض، فهرس مكتبة فهد الوطنية، ط ١ (١٤١٧) هـ (١٩٩٦) م.

فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب، حاشية الطيبي على تفسير الكشاف، شرف الدين الحسين بن عبد الله الطيبي، ط جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، إشراف الدكتور/ محمد عبد الرحيم سلطان العلماء.

فصول في البلاغة العربية، الأستاذ الدكتور/ محمد بركات حمدي أبو علي، ط دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط، (١٤٠٣) هـ (١٩٨٣) م.

فكرة إعجاز القرآن الكريم من البعثة النبوية إلى عصرنا الحاضر، الدكتور/ نعيم الحمصي، ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ثانية (١٤٠٠) هـ (١٩٨٠) م.

في النقد الأدبي، الأستاذ الدكتور/ عبد العزيز عتيق، ط دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢، (١٩٧٢) م.

القوافي، الأخفش، سعيد بن مسعدة، ط وزارة الثقافة والسياحة، دمشق، (١٣٩٠) هـ، تحقيق د/ عزة حسن.

الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، جار الله أبو القاسم محمود الزمخشري، ط مكتبة العبيكان، الرياض، ط ١، (١٤١٨) هـ (١٩٩٨) م، بتحقيق الشيخ عادل عبد الموجود.

لسان العرب، جمال الدين بن منظور، ط دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين أبو الفتوح محمد بن محمد الجزري ابن الأثير، ط دار نضمة مصر، الفجالة، ط ثانية.

مراجعات في أصول الدرس البلاغي، الأستاذ الدكتور/ محمد محمد أبو موسى، القاهرة، ط ١، ط مكتبة وهبة، (١٤٢٦) هـ (٢٠٠٥) م.

المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، الأستاذ الدكتور/ عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، ط الكويت، (١٤٢٢) هـ (٢٠٠١) م.

معجم البلاغة العربية، الأستاذ الدكتور/ بدوي طبانة، ط دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، ط ٣، (١٤٠٨) هـ

معجم العين، الخليل بن احمد الفراهيدي، ط سلسلة المعاجم والفهارس، تحقيق الأستاذ/ مهدي المخزومي.

- معجم المصطلحات البلاغية، الأستاذ الدكتور/ أحمد مطلوب، بغداد، ط المجمع العلمي العراقي، (١٤٠٣) هـ (١٩٨٣) م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط الثانية، ط دار الشروق الدولية، ط رابعة، (٢٠٠٥) م.
- المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، الأستاذ الدكتور/ فوزي السيد عبد ربه عيد، ط مكتبة الأنجلو المصرية (٢٠٠٥) م.
- مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، ط دار الفكر، بيروت، (١٤٣١) هـ (٢٠١١) م. تحقيق الأستاذ/ خليل شحاتة، ومراجعة د/سهيل زكار.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجي، ط دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، (١٩٨٦) م، بتحقيق الأستاذ/ محمد الحبيب ابن الخوجة.
- منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازة، الأستاذ الدكتور/ مصطفى الصاوي الجويني، ط دار المعارف، القاهرة، ط ٢، بدون تاريخ.
- النشر في القراءات العشر، محمد الجزري، ط دار الكتب العلمية، بيروت، تحقيق الشيخ/علي الضباع.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الأستاذ الدكتور/ علي يونس، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٣) م.
- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، الأستاذ /عبد الناصر حسن محمد، ط المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، (١٩٩٩) م.
- نظرية النظم تاريخ وتطور، الأستاذ الدكتور/حاتم الضامن، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد (١٩٧٩) م.
- النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، الأستاذ /سيد قطب، ط دار الشروق، القاهرة، ط ٨، ١٤٢٤ هـ، ٢٠٠٣ م.
- النقد التطبيقي والموازات، الأستاذ الدكتور/ محمد الصادق عفيفي، ط مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٩٧٨) م.

نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، الأستاذ الدكتور/ عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، القاهرة، ط دار الفكر العربي.

النقد المنهجي عند العرب، الأستاذ الدكتور/ محمد مندور، القاهرة، ط نضمة مصر (١٩٩٦) م.

النقد والنقاد المعاصرون، الأستاذ الدكتور/ محمد مندور، ط دار نضمة مصر، (١٩٩٧) م.

(مقالات وبحوث):

مقال "فكرة" الشمولية المنهجية" بين التحليل المدرسي والتحليل النقدي"، الدكتور/محمد مريني، منتديات الأستاذ، فريق واحد لتعليم رائد، إبريل، (٢٠١٢) م.

مقال قراءة في المنهج التكاملي، الدكتور/أحمد عقيلي، صحيفة المجاز، صحيفة إلكترونية، سبتمبر، (٢٠١٦).

مقال "المنهج التكاملي في النقد الأدبي، الدكتور/ رمضان حينو، المدونة الشخصية للباحث.

مقال المنهج التكاملي في عيون النقاد (الدكتور سعد الدين كليب نموذجاً)، الدكتور/ أحمد عقيلي، صحيفة ذي المجاز، صحيفة إلكترونية ثقافية، سبتمبر، (٢٠١٦) م.

مقال المنهج التكاملي في دراسة الأدب، الأستاذ/ حسين على الهنداوي، ملتقى رابطة الواحة الثقافية، مايو، (٢٠١٦) م.

مقال النقد التكاملي بين الرفض والقبول، الأستاذ/ سعدي سليم وبجاية.

مقال "النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية"، الأستاذ الدكتور/ عامر رضا، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة، مارس، (٢٠١١) م.

فهرس المواضيع

رقم الصفحة	م	عنوان الموضوع
٣	١	مقدمة، وخطه البحث.
٧	٢	المبحث الأول: المنهج المتكامل في البلاغة والنقد عند القدماء.
٧	٣	المعنى اللغوي والاصطلاحي للمنهج المتكامل ونشأته.
١٥-١٠	٤	ملامح المنهج عند محمد بن سلام، والجاحظ، وأبي هلال العسكري، والباقلاني.
١٩-١٧	٥	ملامح المنهج عند المرزوقي، وابن رشيق القيرواني، وعبد القاهر الجرجاني.
٣٤-٢٦	٦	ملامح المنهج عند ابن الأثير، وابن الإصبع المصري، وحازم القرطاجي.
٣٦	٧	أبرز جهود المفسرين من البلاغيين في المنهج المتكامل.
٣٩	٨	ملامح المنهج عند جار الله الزمخشري في تفسيره "الكشاف"، وأثره فيمن بعده.
٤٣	٩	المبحث الثاني: المنهج المتكامل في البلاغة والنقد عند المحدثين.
٤٣	١٠	التتبع التاريخي لظهور المنهج المتكامل عند المعاصرين.
٤٥	١١	وجوه الاتفاق بين القدماء والمعاصرين حول المنهج وأصوله.

٤٧	اختلاف بعض المعاصرين حول المنهج المتكامل.	١٢
٤٨	جوانب وجذور المشكلة عند المعاصرين.	١٣
٥٣	المبحث الثالث: الرؤية في المنهج، مع التطبيق على قصيدة "نعمة الألم" لأحمد رامي.	١٤
٥٣	الرؤية في المنهج.	١٥
٥٤	نموذج تطبيقي للمنهج المتكامل من خلال "قصيدة نعمة الألم" للشاعر أحمد رامي.	١٦
٥٦	التعريف بالشاعر.	١٧
٦٧-٦٣	الأفكار والرؤى، والجو العام للقصيدة، وتحليل القصيدة.	١٨
٧٢-٦٨	العاطفة ووحدة الشعور في القصيدة، والصور والأخيلة، والقيم اللفظية والمعنوية.	١٩
٧٥-٧٣	من الفنون البلاغية، والموسيقى الداخلية، والإيقاع والنغم.	٢٠
٧٦	خاتمة.	٢١
٧٨	ثبت المصادر والمراجع.	٢٢
٨٤	فهرس المواضيع.	٢٣