وزارةالتّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس– سيدي بلعباس–
كليّةالآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

شعريّة اللّغة في نثر الرّافعيّ

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث

إعداد الطالب
إيخو سيد أحمد

تحت إشراف الدكتور
ملّاح بناجي

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
UDL Université DJILLALI LIABES Sidi Bel-Abbès

أ.د/ صبّار نور الدّين	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د/ ملاّح بنّاجي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقرّرا
أ.د/ منصوري مصطفى	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د/ عبّو عبد القادر	جامعة سعيدة	عضوامناقشا
د/ دين العربي	جامعة سعيدة	عضوامناقشا
د/ بن معمّر بوخضرة	جامعة تلمسان	عضوامناقشا

السنة الجامعية:

2016–2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمات مضيئة

" ومتى نشطت طبيعة الإنسان لأمر من الأمور، فقد لزمها توفير قسطه من المزاولة، وتوفية حقّه من العناية به، حتى تبلغَ منه البلاغ كلّه، وحتى يكون هو الغالبَ عليها، وحتى يلزمَه منها في حقّ الاستجابة إليها، ما لزمها منه في حقّ العناية"

تاريخ آداب العرب،ج2 ص337

" ولا أقبح من كتاب تستعرض فيه العقول وتتصفّح الآراء، إلا عقل صاحبه ورأيه"

تحت راية القرآن، ص 78

" شتان بين قائل يتكلّم من الطبع، وبين سامع يفهم بالتّكلّف "

وحي القلم، ص 301

" إن لم يكن البحر فلا تنتظر اللؤلؤ، وإن لم يكن النّجمُ فلا تنتظر الشعاع، وإن لم تكن شجرة الورد فلا تنتظر الورد، وإن لم يكن الكاتب البيانيّ فلا تنتظر الأدب "

وحي القلم، ص **11**.

إهداء

إلى من تتعب لراحتي
وتقطع من وقتها لتزيد في وقتي
رفيقة الدّرب الغالية..
إلى قرّة عيني: أبنائي عبد الفتّاح وجمانة وعليّ
أهدي هذا العمل

شكر

من الواجب عليَّ – بادِئَ بدء– إزجاء الشكر لأعضاء اللّجنة الموقّرين لقبولهم مناقشة رسالتي؛ فلهم مني كلّ التقدير والتنويه.
كما أتوجّه بالتحيّة، وأُسرْدِي أسمى آيات العرفان والشكر والوفاء إلى أستاذي الجليل الدكتور: ملاح بناجي الذي أحيا في نفسي حبَّ البحث والدّرس، حين أيقظ فيَّ الرغبة في إكمال رسالة الماجستير قبل خمس سنوات، ثم أتمّ إفضاله عليّ حين دفع هذا العمل وأحاطه بالرعاية والعناية، حتى اكتمل على هذه الصورة.
كما أسدي شكري وامتناني إلى أخي الفاضل عبد الله الطّاهري الذي أبدى حماسا منقطع النظير في كتابة فصول الرسالة و مقابلتها على الأصل، ثم ترتيبها وتنسيقها مع الأخ الفاضل عبد الصمد شريفي ، فلهما منّي جزيل الشكر والثناء.

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات، والصّلاة والسّلام على النّبيّ المختار، وعلى آله الأطهار، وصحابته الأخيار، ومن سلك سبيلهم من الأبرار.

وبعد:

فما زالت المناهج النّقديّة والدّراسات الأدبيّة تتوافد وتتكاثر، وكلٌ منها يأتي بالجديد والمفيد في دراسة الإبداع الأدبيّ شعراً ونثراً،وكلٌ له زاويته الّتي ينظر من خلالها إلى النّص،وأدواته الّتي يقترب باستخدامها من محاولة تفسير النّصّ وإضاءته واكتشاف أبعاده وأعماقه.

وقد كنت منذ بداية الشّباب شغوفاً بكتابات الأديب الفنّان مصطفى صادق الرّافعيّ، وكنت أجد صعوبةً في فهم أسلوبه، في بداية الأمر، ومع تقدّم قراءاتي في مقالاته الّتي جمعها في كتابه "وحي القلم "بدَأَتْ معالم أسلوبه تتكشّف أمام عينيّ شيئاً فشيئاً، فما أتممت المجلّد الثّالث من هذا الكتاب إلّا وقد انجلى أمامي أسلوب الرّافعيّ، واستطعت قراءة ما تبقّى من كتبه بمتعة غامرة ولذّة منقطعة النّظير، وأصبحت بعد ذلك أستطيع أن أميّز أسلوب الرّافعيّ من أساليب غيره من الأدباء.

وتكمن أهميّة الموضوع- في نظري - في جهتين:

الجهة الأولى:

أنّ الرّافعيّ رغم قيمته التّاريخيّة ومقامه الرّفيع في تاريخ الأدب العربي , لم يَحْظَ بدراساتٍ وافية عنأدبه وفكره،ولم يعُرف عنه حتّى بداية السّبعينات إلّا دراستان إحداهما عن حياته لصديقه وتلميذه محمد العريان،والثّانية عن نثره، سنة 1968 للباحث الجزائري ضيف الله،أماالدّراسات الأكاديميّة عنه فهي قليلة.

الجهة الثّنية:

أنّ الرّافعيّ صاحب فنّ خاصّ به لا يشركُه فيه غيره، وهولا يقلّ أهميّة من حيث الإبداع عن مبدعي الأدب الأوروبّيّ ،دانتي الإيطالي،وشكسبير الإنجليزي، وهيجو الفرنسي،وسرفانتس الإسباني.

ويطرح البحث إشكاليّة الفرادة الّتي يحملها فنّ الرّافعيّ وما هي تجلّياتها وانتظاماتها الصّوتيّة والإيقاعيّة، وما هي سماتها ومميّزاتها الأسلوبيّة، من حيث طريقةُ الأداء الّتي كوّنها لنفسه، أو تكوّنت له عن طريق الفعل القرائيّ الشّاق والدّؤوب، والفكر النّقديّ الّذي تمتّع به منذ بداية شبابه، والّذي تجلّى في أقوى صوره في كتابه "تاريخ آداب العرب" هذا الكتاب الموسوعة الّذي أتمّ الرّافعيّ كتابته وهو دون سنّ الثّلاثين.

إنَّ حياة الفنّان هي عمله، على حدّ تعبير تودوروف، ذلك هو المكان الّذي يجب النّظر إليه فيه؛ فشِعْر الشّاعر هو جوهره وهو ذاته الحقيقية، بعد أن لم يَبْقَ من ذاته إلّا الذكرى. يجب أن نبحث عن الفنّان في فنّه، وفنّ الرّافعيّ مهما تعدّدت صوره، يشير كلّ جزء إلى الفنّان الّذي أبدعه إشارةً قويّة، لا لبس فيها ولا غموض، ففيما تركه الرّافعيّ من كتابةٍ نثريّة فنٌّ عالٍ، رصين، أصيل، ينبع من عُلُوِّ صاحبه ورصانته وأصالته، وفيه عمل دؤوب متواصل نحو التّشكيل المتقَن والتّنظيم المضني، من إتقان كاتبه وشدّة حرصه على التّنظيم والتّرتيب.

إنَّ كتابة الرّافعيّ من أوّلها إلى آخرها تنحو هذا المنحى وتُلحُّ عليه، فهو لم يُتْعِبْ نفسه ليُريح غيره، هو يكتب بروح واحدة لا تفتأ ترفرف فوق إبداعه منذ حمل القلم، هذه الروح الواحدة الموحَّدة، تظهر في أوائل ما كتب من (حديث القمر) إلى آخر ما كتب من مقالات (وحي القلم)، روح واحدة، متوثّبة، مسيطرة، تُمْلي على كاتبنا نهجه في الكتابة أشكالًا ورُؤى.

ذلك التّشكيل الفنّيّ الّذي يتمثّل في نحت اللّغة نحتاً من هاهنا وهاهنا، حتّى تستوي صورة كاملة فيها روعة التّصوير و دهشة البناء، وتلك الرؤية العميقة الّتي تنْبثق من نبعٍ صاف

متجدّد، فإذا كان الرّافعيّ، في بناء تراكيبه ورصف عباراته، ينحت من صخر، فإنَّه في معانيه وشعوره يغرف من بحر.

والعبارة الّتي وصف بها (باختين) الرّوائيَّ (دوستويفسكي) تَصْدُق تماماً على الرّافعيّ؛ فالرّافعيّ، هو فنّان من نمطٍ خاصّ، بالدّرجة الأُولى، وليس فيلسوفاً ولا كاتباً اجتماعيّاً.

ورُبَّ قائلٍ يقول: إنَّ الرّافعيّ في نثره أشعرُ منه في شعره، ولعلَّه أن يكون في هذا القول صادقاً مُصَدَّقًا، تُصَدّقه تلك الأشكال التّعبيريّة في نثر الرّافعيّ، وتلك اللّمسات البيانيّة الكامنة فيها، والّتي هي بمثابة الكهرباء الّتي تسري في ثناياها فتضيء جوانبها وتبعث فيها الحياة.

وإذا كان هدف الشّعر – في رأي Edgar Morin– هو أن يجعلنا حين نسمعه في حالة شعريّة، فإنّ نثر الرّافعيّ الشّعريّ، يجعل قارئه ولا شكّ في تلك الحالة الشّعريّة الحالمة.

هذه اللّغة الشّعريّة الّتي يكتب بها الرّافعيّ،أكثر ما تتجلّى في كتاب "رسائل الأحزان" وروافده، وهي الكتب الّتي تعدّ امتداداً شعوريّاً لهذا الكتاب, وهي "السّحاب الأحمر" الّذي عدّه الرّافعيّ نفسه تكملةً لرسائل الأحزان، وكتاب "أوراق الورد" وكتاب "حديث القمر" وهي كتبٌ متقاربةُ الإيقاع، تظهر فيها وَحدَةُ النّفَس الشّعريّ والشّعوريّ، وتَساوُقُ الأداء اللّغويّ، وهي وإن كانت ذات طابعٍ خاصٍّ في أدبنا العربيّ وفي كتابات الرّافعيّ نفسه، إلّا أنّ كتابات الرّافعيّ الأخرى لا تخلو من تلك الفرادة الّتي أشرت إليها , فأسلوبه الخاصّ والمتفرّد يسري في كتاباته كلّها لا يكاد يتخلّف إلّا في القليل النّادر، ولهذا آثرت أن لا أخصّ كتاباً بعينه في هذه الدّراسة مادام أنّ الخصائص التّركيبيّة والطّرائق الأسلوبيّة تسري في مؤلفات الرّافعيّ كلّها.

وكأنَّ الرّافعيّ يتحدَّث عن نفسه، حين يقول – وهو يتحدّثُ عن بعض أسرار البلاغة المعجزة–: "وهو شيءٌ لا نراه يتَّفِقُ إلّا في قليلٍ من كلام الرّوابغ المعدودين، الّذين يكونُ الواحدُ منهم تاريخَ عصرٍ من عصور أمَّته، أو يكونُ عصراً من تاريخها".

ففي تاريخنا الأدبي يمكن أن نسمّيَ العصر الأموي عصرَ النّ قائض، أو عصر الشّ عراء الثّلاثة، يأتي بعده عصرُ الطَّائيَّيْن أو عصرُ الموازنة، وبعد ذلك عصرُ المتنبّي أو عصرُ الوَساطة، وهكذا كلُّ عصر من العصور التّالية، يغلب عليه اسم شاعر من الشّ عراء يُغَطّي على شعراء عصره، حتّى إذا جئنا إلى العصر الحديث، وجدنا الرّافعيَّ شاعراً وناثراً ومفكّراً وفيلسوفاً، ومقاتلاً شرساً في معاركه الفكريّة والأدبيّ ة مع أدباء عصره، كلُّ ذلك وغيره، يجعل منه بجدارة ممثّلا للمرحلة التّاريخيّة الّتي عاش فيها، حتّى يمكن أن يُقال عصرُ الرّافعيّ، إنْ من حيث وفرةُ الإنتاج الشّعريّ والنّثريّ، وإن من حيثُ انغماسُه في أحداث عصره يحلّلها ويقف منها المواقف المختلفة، تأييداً أو رفضاً، وإنْ من حيث محاورتُه لأدباء عصره ثناءً ومدحاً، أو نقداً وقدحاً، إلى غير ذلك من الحيثيّات الّ تي هي كفيلة بأن تُبَوِّئَه هذه المكانة، وتجعلَه بحقّ ، تاريخ عصر من عصور أمّته، أو عصراً من تاريخها على حدّ تعبيره.

وقد وضعت لهذا البحث عنوان : " شعريّة اللّغة في نثر الرّ افعيّ "متّبعاً خطّة البحث التّالية:

المقدّمة:أبيّن فيها دوافعَ اختيار الموضوع وبواعثه، والخُطَّةَ الّتي رسمتها لتحقيقه.

تمهيد: تحدّثت فيه عن الوعي الموحّد الّذي كان الرّافعيّ يصدُرُ عنه وإليه يَرِدُ في جميع كتاباته، والّذي يسمّيه هو: الحقيقةَ النّفسيّة أو روحَ الإنسان في أعماله.

الفصل الأوّل: عرضت فيه آراء الرّافعيّ في اللّغة والشّعر، وتطرّقت فيه للمباحث التّالية:

- اللّغة الشّاعرة
- مكوّنات الظّاهرة الأدبيّة
- ماهية الشّعر ومهمّةالشّاعر

كما عرضت فيه لبعض المقاييس النّقديّة الّتي أشار إليها الرّافعيّ، ولبعض التّحليلات النّصّيّة له، طبّق فيها ما كان حدّده من مقاييس . وختمت الفصل بالحديث عن مفهوم الشّعر ومهمّة الشّاعر في رأي الرّافعيّ.

أمّا **الفصل الثّاني**، فقد خصّصته للحديث عن مرافقات النّص في رباعيّة الجمال والحبّ، فتكلّمت أوّلا عن شعريّة العناوين، ثمَّ عن المرافقات الأخرى، وذلك في الكتب الأربعة الّتي خصَّصها الرّافعيّ لبسط آرائه في فلسفة الجمال والحبّ.

وخصّصت **الفصل الثّالث** الّذي هو محورُ البحث ولبُّه، للحديث عن شعريّة اللّغة في نثر الرّافعيّ، ودرستُ فيه المستويات التّالية:

- الموادّ الصّوتيّة
- المعجم
- الأسلوب
- التّصوير.

وتطرّقت في **الفصل الرّابع** إلى تداخل الأجناس في كتابات الرّافعيّ، ودرست فيه مبحثين : عرضت في المبحث الأوّل العلاقة الواشجة بين الشّعر والنّثر ، وتكلّمت في المبحث الثاني عن تداخل الأجناس في نثر الرّافعيّ.

أمّا **الفصل الخامس** والأخير، فقد خصّصتُه لشعريّة التّهكّم والسّخريّة في نثر الرّافعيّ، وقسّمته إلى مبحثين أيضاً: المبحث الأوّل: تحدّثت فيه عن المصطلح النّحويّ في رسالة الرّافعيّ والمبحث الثّاني عن شعريّة القصّ في تكملة كليلة ودمنة.

ثمَّ ختمتُ البحثَ بخاتمةٍ لخّصتُ فيها النّتائجَ التي توصّلْتُ إليها.

وللسّيرعلى هذه الخطّة، نهج البحث نهجا نصّيّا، إذ كانت طريقة العمل تستوجب مقاربة النصوص، وتحاول استكناه خصائصها الفنيّة وعناصرها البنائيّة، دون إهمال السّياقات الّتي تحيط

بالنّصوص، خاصّة السّياق النّفسي والسّياق القومي، وذلك أنّ دلالات النّصوص كانت تشير إليها وتُحيل عليها، ولا شكّ أنّ العلاقات النّفسيّة والاجتماعيّة الّتي تتجمّع خيوطها داخل نسيج النّصّ هي من صميم الدّراسة الأدبيّة. كما وصف البحث بعض الظّواهر اللّغويّة والأسلوبيّة والجماليّة في كتابات الرّافعيّ, محاولاً تحليلها وترتيبها وتمييزبعضها عن بعض، حتّى تتّضح السّمات الكليّة لكتابات الرّافعيّ.

وإذا كانت الشّعريّة هي مجموعة المبادئ الجماليّة الّتي تقود الكاتب في عمله الأدبي،وإذا اعتبرنا هذا حقلاً دراسيّاًمهمّته تكوين نظريّة داخليّة للأدب والكشف عن الكليّة (totalité) في الأعمال الأدبيّة الفرديّة، فإنّ هذا البحث سوف يستعين بهذا المنهج النّقدي لتفسير النّصوص وإضاءتها، إذ أنّ هذه الغاية – التّفسير والإضاءة – هي الّتي يسعى إليها النّقّاد على اختلاف مدارسهم ومناهجهم النّقدية.

تمهيد

إنَّ القارئ لكتابات الرّافعيّ يسترعي انتباهه، ولا شكّ، ذلك الوعي الموحّد، الّذي يجمع تلك الكتابات ويَنْظِمُها في سلكٍ واحدٍ تتلألأ حبّاتهُ أمام النّاظرين.

ذلك الوعي الموحّد، وتلك الدّلالة العامّة، أو المقصديّة كما يُسمّيها بعض النُّقّاد،[1] تتمثّل بالنّسبة للرّافعيّ في ثلاثة أقانيم متداخلة فيما بينها حتّى يصعب التّمييز بينها، وتتمثل في:

- الاعتداد بالنّفس
- الافتخار بالعربيّة والعروبة
- الاستعلاء بالإسلام وقِيَمِهِ

وقد تطفو إحداها على السّطح حيناً، وتختفي الأُخريان، حسب الموضوع الّذي يُساق له الكلام، لكنّها جميعاً حاضرةٌ في ذهن الرّافعيّ حضوراً قويّاً عارماً، حين يُمسك بالقلم ويخُطُّ أفكارَه بأسلوبه الفريد.

وفي أحيانٍ كثيرة، تمتزج هذه العناصر الثّلاث، وتذوب في الأقنوم الأوّل وهو الاعتزاز بالذّات والاعتداد بالنّفس، كأقوى ما يكون الاعتزاز والاعتداد، حتّى يكون الافتخارُ باللّغة العربيّة والقوميَّة العربيّة، ويكون الاستعلاءُ بأمجاد الإسلام وقِيَمِهِ وتاريخه وعُظمائه جزءً من شخصيّة الرّافعيّ، يختلط بلحمه ودمه.

وهذا الوعي الموحّد في رأي (باختين)، يجري تطويره عند المؤلّف في أعماله، ويتمّ من خلاله الكشف عن رُؤياه الفنيّة.[2] ويتحدّثُ الرّافعيّ عن هذا الوعي الموحّد، حين يتحدّث عن الحقيقة النّفسيّة، الّتي هي بطبيعتها روح الإنسان في أعماله.[3]

---

1) انظر: تحليل الخطاب الشّعري: استراتيجيّة التّناصّ، د. محمد مفتاح – المركز الثّقافي بالدّار البيضاء – ط 3 (1992) ص 163-166.

2) شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. جميل التكريتي, مراجعة: د. حياة شرارة, دار توبقال للنّشر – الدّار البيضاء- المغرب ط الأولى(1986) ص 11.

3) تاريخ آداب العرب، للرّافعي – ضبط وتصحيح محمد سعيد العريان- مطبعة الاستقامة بمصر، ط 2 (1359هـ-1940م) ج 2 ص307.

والاعتداد بالنّفسخِصِّيصة من خصائص الرّ افعيّ، لا تكاد تُخطئها العين؛ فهي مبثوثة في كتاباته هنا وهناك، تارة تصريحاً وتارة تلميحاً، وهو يرى أنَّ الكبرياء ليست رذيلة، إذا كانت مكافئة للقوّة بالنّفس لا تزيد عليها، فإذا زادت كانت صَلَفاً ممقوتاً، كالطّرب الّذي يَحدُث في الرّأس من نَشوة الخمر، فإذا زاد صار عند العقلاء عربدة، يقول في ذلك: "ولا تكون الكبرياء رذيلة ممقوتة، إلّا إذا جاوزت مقدارَها الطّبيعيّ الّذي يكون دائماً مكافئاً لحقيقة القوّة بالنّفس"[1] فهناك كبرياء صحيحة، وهي الّتي تتولَّد من فضيلة الاعتماد على النّفس وقوّة الإرادة، كما هي طبيعة العرب البدويّة.

وإذا كان بعض أكابر النّقّاد المعاصرين، يرى أنّ الفنّ ليس إعادة إنتاج "للواقع"، وهو لا يأتي بعد الواقع مقلّداً إيّاه، بل يتطلَّب مزايا مختلفة تماما , ويرى أنّه في مجال الفنّ، لا شيء يتقدّم على العمل الفنّي، ولا شيء يكون بمثابة أصل له؛ فالعمل الفنّيّ نفسه هو الأصيل[2]. فإنَّ هذا الرّأي، رغم تجاوزه نظريّة المحاكاة لدى أفلاطون، لم يخرج عن النّظر إلى العمل الأدبي نظرة مادّيّة، بينما ينظر الرّافعيّ إلى الفنّ نظرة معنويّة؛ فالعمل الأدبي له أصلٌ يعود إليه، لكنّه أصل في نفس الفنّان لا خارجه، وهو موجودٌ في العقل الباطن وليس في الواقع الخارجيّ، وهو أجمل بكثير، وأروع من العمل الفنّي ذاته.[3]

وكما كان للرّافعيّ رؤيته الخاصّة للفنّ، كذلك له رؤية خاصّة للحياة والكون، فالحياة هي مجموع من العادات العمليّة والانفعالية والذّهنية، مربّة ترتيباً منظَّماً، يؤدّي إلى سعادةٍ أو شقاء،

---

1) تاريخ آداب العرب للرافعي، ج 3 ص90.

3) انظر: شعرية النثر، لتودوروف، ترجمة: عدنان محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق – ط الأولى (2011) ص 117.

3) انظر: تاريخ آداب العرب، ج 2 ص 232.

ويسوق إلى الأقدار خيرها وشرّها، والقوى الطّبيعية كلّها متغايرة متباينة، ولكنَّ هذا التّغاير فيها، إنّما هو شكل من أشكال الانتظام الّذي قامت به الحياة.[1]

وإذن، فلا مكان لما نسمّيه بالصُّدفة أو العشوائيّة في الحياة، وإنّما يجري كلّ شيء فيها إلى غايةٍ مرسومة, بترتيبٍ منتظمٍ كانتظام الأفلاك وجَرْيِها إلى مستقرٍّ محدّد، وهذا التّرتيب وهذا النّظيم في الحياة، هو نفسه التّرتيب والنّظيم في الكون، المتشابه في تباينه والمتباين في تشابهه.

فالعالم كلّه، – في رأي الرّافعيّ– ليس إلّا تفسيراً مرتَّباً على أجزاء الحكمة البالغة للخالق في خلقه، وما هذا التّشابه في حوادث العالم إلّا نوعٌ من الالتئام؛ كما يتشابه الثّوب في جملة نسجه، ولكنَّ قطعةً منه لا تُغني عن قطعة .[2] ثمَّ إنَّ الشّعر عند الرّافعيّ هو تمثيلٌ لهذه الحياة[3] المنظّمة المرتبّة؛ وهكذا فقد كان للرّافعيّ إحساسٌ بالوجود وغوصٌ إلى أعماقه ونفاذٌ في أسراره، قلَّ أن يتوفَّر مثله لأحد من الشّعراء:

–فالكون منظّمٌ تنظيماً محكماً.

–والحياة مرتّبةٌ ترتيباً منظَّماً.

–والشّعر ما هو إلّا تمثيلٌ للحياة، وإذا كان كذلك، فلا بدَّ له أيضاً من تنظيمٍ وترتيب.

لقد كان بإمكان الرّافعيّ، وقد بلغ شهرةً كبيرةً، كشاعرٍ له منزلته بين شعراء عصره، أن يتوقّف عند ذلك الحدّ، ويعيش في ذاكرة الأمّة، شاعراً مرموقاً، كتب نشيد وطنه، وفاق مجموعُ ديوانه ألف صفحة، فيها قصائد كثيرة في أعياد الوطن وأفراح الأمّة وأتراحها، وأوشك أن يكون شاعر البلاط لولا سبقُ شوقي ومكانتُه، كان يمكنه أن يقف عند ذلك الحدّ من ذيوع الصّيت وعلوّ الشّأن، وقد ضمن لاسمه الخلود، ولكنَّ إحساسه بمسؤوليّة القلم، ودَيْن الكلمة، جعله يمضي في سبيله لا يلوي على شيء، ولا يستكين إلى راحة، حتّى يؤدّي الأمانة الّتي وُكلت إليه.

---

1) انظر تاريخ آداب العرب، ج 3 ص 72.

2) انظر تاريخ آداب العرب، ج 3 ص67.

3)نفسه، ج 3 ص 72.

إنّ أحدَ هاجسيْ الرّافعيّ العظيمين، هو الكمال في الفنّ، وهاجسه الثّاني، هو البيان عن أسرار القلب الإنساني في أكرم أحواله، وهما هاجسان من عمل أقصى القلب، يرجعان إلى أمر واحد.[1] وربَّما يفسّر لنا هذا النّزوع إلى الكمال في الفنّ، لماذا لم ينشر الرّ افعيُّ كلَّ ما كتب؟ والسّبب هو اعتداده بنفسه واعتداده بكمال فنّه، من ذلك ما أملاه على بعض أبناء عمومته، من خواطر ورسائل، منعه من نشرها حين أراد طبعها، بالإضافة إلى الرّسائل الّتي كان يبعث بها إلى أصحابه، وبعض المقالات الّ تي كان ينشرها في الصّ حف، عزف عن نشر ها في "وحي القلم"، وأيضاً ما كان يُمليه على من يطلب منه الحديث في موضوعٍ من الموضوعات، كما فعلت مي زيادة في مناسبات مختلفة.[2]

وإنّما كان الرّافعيّ ينزع هذا النّزوع القويّ نحو الكمال في الفنّ، لأنّه كان يُحِسُّ أنّه "يتحمَّل وحده، عبء نقل العربيّة مرّة واحدة، من عصور فتائها وقوَّتها وغناها، إلى عصره الّ ذي عاش فيهن ويُلبسَها لَبوسها الأصيل المتجدّد."[3]

لقد كان الرّافعيّ ببيانه وفكره، كالميزان بين ما مضى من عصور الفصاحة والأدب، وبين ما لحق من عصور الرّطانة والعُ جمة، وقد مثَّل أدبُه ولا زال يمثِّلُ – لمن تأدَّب به وتمثَّلَ آثاره – سدّاً منيعاً أمام تيّارات الاستلاب والاغتراب، ليس فقط من النّ احية الفكريّة ومحاربة الأفكار الهدّامة، ولكن أيضاً من ناحية الشّكل، وما بذله الرّافعيّ من جهدٍ فنّيٍّ شاقّ، في سبيل المحافظة على الأساليب العربيّة القديمة، ومحاولة بعثه ا من جديد، في ثوبٍ عصريٍّ يُواكبُ العصرَ الّذي كُتبت فيه.

---

1)انظر: على السّمّود، نظرات في ديوان العقّاد للرافعي، ط2 – دار البشائر بدمشق- (1421هـ 2000م) – التّصدير لعز الدين البدويّ النجار – ص09.

2) انظر مثالاً على ذلك في: رسائل الأحزان، لمصطفى صادق الرافعي، ط الأولى – دار وحي القلم – دمشق (2011) ص 71.

3) على السّمّود – التّصدير للنّجار – ص 14.

الفصل الأوّل: آراء الرّافعيّ في اللّغة والشّعر

📖المبحث الأول: اللّغة الشّعرة.

📖المبحث الثّني: مكونّات الظّاهرة الأدبيّة.

📖المبحث الثّلث: ماهية الشّعر ومهمّة الشّاعر.

المبحث الأوّل: اللّغة الشّاعرة.

إنّ اللّغة العربيّة هي لغة شاعريّة بطبعها، موسيقيّة بتكوينها، فاللّغة لها لحنٌ في طبيعتها، والعرب كانوا يُدركون ذلك، "لانطباع الأوزان في فطرتهم "،[1] ولهذا فإنّ اللّغة العربيّة تحمل بالصّوت الحسن ما لا تحمل به سائر اللّغات، لما فيها من "معاني الأوضاع الموسيقيّة، في خفّة الوزن، وصحّة الاعتدال وتمام التّساوي وحسن الملائمة ".[2] فهذا الإيقاع اللّغويّ الموجود في طبيعة اللّغة العربيّة وفي بنيتها الفطريّة يزيد من جماله حسنُ الصّوت وعذوبة المنطق وإتقان الأداء، ولهذا لا يؤثِّر في العرب إلّا الخطباء الفصحاء , والشّعراء اللُّسن، وإذا لم يكن الشّاعر فصيحاً، فإنّه لا يُنشد في المجامع، وإنّما يعطيه لغيره من المنشدين الفصحاء.

ولعلّ هذا هو السرّ في تأثير القرآن الكريم في نفوسهم والأمر بتلاوته مرتّلاً محقّقاً، كما في قوله تعالى: "ورتل القرآن ترتيلا" (سورة المزمل: 03)، فتتمّة الأمر بالتّلاوة هنا بالمفعول المطلق (ترتيلاً) تدلّ على شدّة التّأكيد، وأنّ التّأثير بالتّلاوة المسموعة المرتّلة، أقوى بكثيرٍ م ن التّأثير بالقراءة المجرّدة عن الصّوت.

ذلك أنّ اللّغة العربيّة تمتاز في مجموع أصواتها بسعة مَدْرَجها الصّوتي من الشّفتين إلى أقصى الحلق، سعة تقابل أصوات الطّبيعة في تنوّعها وسعتها، وهي موزّعة على هذا المدرج توزعاً عادلاً يؤدّي إلى التّوازن والانسجام بين ا لأصوات، ومع هذا التّرتيب والتّوزيع العادل فإنّ العرب كانوا يُراعون في ذلك حدوث الانسجام الصّوتي والتّآلف الموسيقي, والأمثلة على ذلك كثيرة.[3]

إنّ للّغة العربيّة خصائصَ ها العجيبة، في جزالتها ودقّة أوضاعها وإحكام نَظْمها، وهي بذلك تجتمع على تأليفٍ صوتيٍّ يكاد يكون موسيقيّاً محضاً , في التّركيب والتّناسب بين أجراس

---

1) تاريخ آداب العرب، ج2 ، ص 44

2) المرجع نفسه، ج2 ، ص 313

3) انظر فقه اللّغة وخصائص العربيّة لمحمّد المبارك, ط: دار الفكر. بيروت(2005), ص 250

الحروف، والملائمة بين طبيعة المعنى وطبيعة الصّوت الّذي يؤدّيه "فكلّ عربيّ يستطيع أن يُوقّعَ بأحرفه وكلماته توقيعاً يطلق من نّفسه الأصوات الموسيقيّة الّتي يشيع بها الطّرب في النّفس، فهذا الّذي نسمّيه بياناً وفصاحةً، هو في الحقيقة الموسيقى اللّغوية ."[1] فلحروف المدّ والحركات وظيفة فنّيّة بالإضافة إلى وظيفتها المعنوية، وهي وظيفة صوتيّة موسيقيّة؛ فإنّ حروفها تفسح المجال لتنوّع النّغمة الموسيقيّة للكلمة والجملة لسعة إمكانيّاتها الصّوتيّة ومرونتها.[2]

وإنّما توجد هذه الخاصّية النّغَميّة في اللّغة العربيّة، بسبب نظام الحركة والسّكون في أصواتها، فالعربيّة تحتوي على أشكالٍ صوتيّةٍ توفّرها المدود الثّلاثة (المدّ بالألف والمدّ بالواو والمدّ بالياء), وثلاثتها تتيح للصّوت أن يتمدّد إلى الغايات القصوى الّتي يتطلّبها الغناء والتّطريب، كما يوفّر السّكون والتّشديد هذه القدرة النّغَميّة خاصّة إذا كان التّسكين في آخر المقطع مع ما يتبعه من الوقف على الحرف الأخير الّذي هو سكونٌ آخر، بالإ ضافة إلى الغُنّة الّتي تصاحب حرف النّون مشدّداً وغير مشدّد.

فهذه الخصائص الصّوتيّة وغيرها، مع حسن تجاور الحروف، واتّساق الكلمات , توفّر هذا الجوّ الموسيقيّ المطرب، "وإنّما تأتي هذه الفصاحة من مناسبة التّركيب في أحرف الكلمة الواحدة، ثمّ ملاءمتها للكلمة الّتي بإزائها، ثم اتّساق الكلام كلّه على هذا الوجه حتّى يكون كالنّغَم الّذي يُصَبّ في الأذن صبّا "[3] فهذا النّغم يأتي من تتابع الحروف على نسقٍ منتظم، ثمّ من تتابع الكلمات على ذلك النّسق، مما يُحدث في اللّسان خِفّةً ، ويُولّد في النّفس طرباً واستمتاعاً, ذلك أنّ "خاصّية الفصاحة في هذه اللّغة ليست في ألفاظها , ولكن في تركيب ألفاظها، كما أنّ الهزّة والطّرب ليست في النّغمات ولكن في وجوه تأليفها، وهذا هو الفنّ كلّ الفنّ في الأسلوب؛ لأنّه يرجع إلى الذّوق الموسيقيّ في حروف هذه اللّغة وأجراس

---

1) تاريخ آداب العرب، ج2 ، ص 28-29

2) انظر فقه اللّغة وخصائص العربية، لمحمد المبارك ص256

3) تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 47

حروفها."[1] وهذه الموسيقيّة في ألفاظ العربيّة لا تقتصر على التّركيب الشّعريّ فقط بل هي موجودة في النّثر أيضا، فـ "جميع ألفاظ العربيّة ترجع إلى نماذجَ من الأوزان الموسيقيّة، والكلام العربي نثراً كان أم شعراً هو مجموعٌ من الأوزان ولا يخرج عن أن يكون تركيباً معيّناً لنماذج موسيقيّة، قد يكون في احتمالاته التّركيبيّة الّتي لا حصر لها، كثير من التّوفيق في الجرس والنّغمة والانسجام أو قليل منه."[2]

فقد وُصفت اللّغة العربيّة قديماً وحديثاً بأنّها لغة شعريّة، بمعنى أنّها لغة يكثر فيها الشّعر والشّعراء، وأنّها لغة مقبولة في السّمع "يستريح إليها السّامع كما يستريح إلى النّظم المرتّل والكلام الموزون، ولكنّها أكبر من أن توصف بأنّها لغة شعريّة بهذا المعنى، بل هي فوق ذلك لغة شاعرة تصنع مادّة الشّعر وتماثله"،[3] فهي لغةٌ مبنيّةٌ على نسَق الشّعر في أصوله الفنّيّة والموسيقيّة، لا تنفصل عنه في كلامٍ تألّفت منه ولو لم يكن منظوماً، وهذه الخاصّة في اللّغة العربيّة ظاهرة في تركيب الحروف على حدة، إلى تركيب المفردات، إلى تركيب العبارات، وصولاً إلى تركيب الأعاريض والتّفعيلات في بنية القصيد.[4]

واللّغة العربيّة عند الرّافعيّ هي لغةٌ فطريّة طبيعيّة، وهذه الفطريّة توفّر لها آماداً واسعة من الانطلاق والتّحرّر، فقد مرّت اللّغة بأطوارٍ ثلاثة، فكانت عبارة عن أصوات وجدانيّة مصحوبة بإشارات، ثم ابتدأ الإنسانُ ينحت من الأصوات الحيوانيّة والطّبيعيّة (رعد، ريح، حفيف الأشجار...) لغتَه الأولى، ثمّ جعل يقلّب المقاطع الثّنائيّة على كل الو جوه الّتي تُحدثها آلاتُ

1) تحت راية القرآن، صحّح أصوله: محمد سعيد العريان – دار الكتاب العربي – بيروت، ط8 (1983) ص 19

2) فقه اللغة وخصائص العربيّة، للمبارك ص 282

3) اللغة الشاعرة لعباس محمود العقاد – مكتبة الأنجلو المصرية- (1960) ص4-5

4) ينظر المرجع نفسه: ص 8

الصّوت وارتجل بعدها الأصوات الثّلاثيّة، وعن طريق التّركيب بالقلب والإبدال اهتدى إلى سرّ المواضعة والاصطلاح.[1]

وهذا القول أورده ابن جنّي وانتصر له حيث يقول : "وذهب بعضهم إلى أنّ أصل اللّغات كلّها إنّما هو من الأصوات المسموعات، كدويّ ال ريّح، وحنين الرّعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس، ونزيب الظّبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللّغات عن ذلك فيما بعد، وهذا عندي وجهٌ صالحٌ ومذهبٌ متقبّل."[2]

وقد اهتدى إلى وضع الألفاظ عن طريق التّوفيق في دلالاتها بين الصّوت وحركة النّفس، الّتي هي المعاني القائمة بالنّفس، فـ "سِرُّ الوضع اللّغويّ أنّه إلهامٌ مخلوقٌ في فطرة الإنسان ".[3] فكأنّ هذا المذهب وسط بين القائلين بأنّ أصل اللّغة وحيٌ إلهي، والقائلين بأنّ أصلها مواضعة واصطلاح، فهو يجمع بين القولين، فيجعل الوضع اللّغويّ إلهاماً فطريّاً زاد في هـ كلّ قوم ما يحتاجون إليه مما فرضته عليهم بيئتهم واضطرّتهم إليه مطالب الحياة.

وكانت لغتنا العربيّة لغةً فطريّةً طبيعيّة، لأنّ أهلها هم أهل الفطرة والسّليقة، و "إنّما أكبرُ أمرهم في اللّغة على التّوهّم والنّزوع إلى المحاكاة"[4]، محاكاة أصوات الطّبيعة وإحساسهم بها، على الوجه الّذي تهيّأ لهم من مواجهة مظاهر الطّبيعة دون حُجُبٍ أو حواجزَ من العمران.

وكأنّما كان للعرب حاسّةٌ سادسةٌ هي حاسّة الاهتداء اللّغويّ، فالعربيّ الفصيح، صاحب الحسّ الصّافي والطّبع البليغ، كان هو صاحبَ اللّغة، يضع ألفاظها وتراكيبَها بحسّه وطبعه ،

---

1) انظر تحت راية القرآن ص 49 / 51

2) الخصائص لأبي الفتح ابن جنّي. دار الكتاب العربي- بيروت - (بدون تاريخ) ج 1 ص 47/46

3)تاريخ آداب العرب، ج1 ، ص 55

4) المرجع نفسه ، ج2 ، ص 339

دونأن يعرف من نّفسه أنّه لغويّ ودون أن يصنّفه العرب في عداد العلماء، و إنّما هو سَمْتُ الفطرة ودلالة الطّبيعة.[1]

وهكذا توفّر للّغة العربيّة ما لم يتوفّر لغيرها من العذوبة وحسن البيان، ومَنْ تتبّع تراكيبَ هذه اللّغة، وما اجتمع فيها من أسباب اللّسان، لا يجد كلاماً يعدل كلام العرب في العذوبة والبيان، وفي الاختصار ونهج التّأليف، حتّى إنّهم قد يراعون مواضع الحروف اللّيّنة السّهلة، للمعاني الأقلّ والأخفّ صوتاً وعملاً، ويجعلون الحروف القويّة المجهورة لما هو أقوى في العمل والحسّ، و هذا الأمر يصدق على المفردات لئما يصدق على الصّيغ والتّراكيب،[2] فمبنى كلامهم على خفّة اللّفظ وعذوبته واختصاره، واستقامة الأصوات ووضوحها.

وقد تحدّث ابن جنّيّ في غير ما موضع من خصائصه عن الاستثقال والاستخفاف، وأنّ مردَّ إهمال ما أُهمل واستعمال ما استُعمل من ألفاظ اللّغة العربيّة، يرجع إليهما؛ فالخفّة والثّقل هما جِماع الأمر ومربِط الفرس في هذا الباب، وقد كان المشاهد من حال العرب أنّهم يتقبّلون لفظاً وينكرون آخر، ويأنسون بكلمة ويستوحشون من أخرى، ويرضون ويتعجّبون، كلّ ذلك لأجل الاستخفاف والاستثقال.[3]

وإذا تتبّعنا خصائص اللّغة العربيّة كما اهتدى إليها الرّافعيّ بحسّه اللّغويّ الرّفيع، وجدنا نغمة عالية من الاعتداد بهذه اللّغة والاعتزاز بالقوميّة العربيّة، وثناءً طافحاً على العرب ولغتهم الجميلة الّتي لا تماثلها لغة في الوجود، ويمكن أن نجمع هذه الخصائص فيما يلي:

---

1) تاريخ آداب العرب ، ج2، ص 340

2) انظر تاريخ آداب العرب، ج1 ، ص 101

3) انظر الخصائص لابن جني ج1 ص77 وانظر ص245

1- اللّغة العربيّة هي أفضل اللّغات:

يرى الرّافعيّ أنّ العرب امتازوا من أصحاب اللّغات السّامية الأخرى بحركات الإعراب، وذلك راجعٌ "لرقّة ألسنتهم وتوخّيهم عذوبة البيان ",[1] فالعربيّة مجانسة لأختيْها السّاميتين العبرانيّة والسّريانيّة، لكنّها أعذب منهما وأخفّ، لأنّها لم تكن م دوّنةً فأمكن تصريفُها على وجوهٍ كثيرة, ولم تُكتب إلّا بعد زمنٍ طويل, والكتابة نصّ على النّص، وهي تجعل اللّغة الثّابتة على وضعٍ واحد، [2] فالكتابة تقيّد اللّغة على وضعٍ واحد، حيث تبقى ثابتة على هذا الوضع بقيد الكتابة، وبالتّالي تثبت على الألسنة بعد ذلك مهما تط اولت السّنون وتوالت الأجيال، بينما يجعلها عدم التّدوين باقيةً على عفويّتها، منطلقةً غيرَ مقيّدةٍ، ممّا يتيح للمتلفّظين بها مساحة واسعة من التّصرف والتّهذيب والقلب والإبدال، حتّى إذا حان وقت الكتابة واجتمعت الأسباب لذلك، دُوِّن من اللّغة ما كان منها مهذّبا، قد جرت به الألسنة وتداولته الأفئدة وأسْلَسَه طول الاستعمال وكثرة الممارسة، "فالعربيّة بخصائصها وسنن أهلها في الوضع والتّصرّف، تعتبر كالعقل المدرك في جمجمة اللّغات"[3].

بالإضافة لما سبق فاللّغة العربيّة تمتاز بالسّعة وغزارة الألفاظ بسبب الاشتقاق الّذي يوفّر لها القدرة على متابعة المعاني المتجدّدة واستحداث الألفاظ الجديدة لكل معنى، "فالعربيّة أوسع اللّغات مدى، وأغزرهنّ مادّة، وأوفاهنّ بالحاجة الحقيقيّة من معنى اللّغة، لكثرة أبنيتها وتعدّد صيَغها، ومرونتها على الاشتقاق وانفساحها من ذلك إلى ما يستغرق اللّغا ت بجملتها"[4] وممّن ذهب هذا المذهب قديما الإمام الشافعيّ (ت204هـ) حيث يقول: "ولسان العرب أوسع

---

1 تاريخ آداب العرب، ج1 ، ص 66

2نفسه ج1 ص74

3المرجع نفسه، ج1، ص 198

4) نفسه ، ج1 ص169 وانظر ص232.

الألسنة مذهباً، وأكثرها ألفاظاً، ولا نعلمه يحيط بجميع علمه إنسان غير نبيّ، ولكنّه لا يذهب منه شيء على عامّتها، حتّى لا يكون موجوداً فيها مَنْ يعرفه."[1]

فألفاظ ا للّغة العربيّة تتجمّع في مجموعات، كلّ مجموعة منها تشترك مفرداتها في حروفٍ ثلاثة وتشترك في معنىً عام، ثمّ تتميّز كلّ كلمة من قريبتها في النّسب بصيغتها أو مبناها، وتختلف في معنىً خاصّ بها، فلكلّ كلمة حياة وتاريخ ولكنّها تظلّ مرتبطة بالمعنى الأصلي لأنّها ترتبط بنسبها المتمثّل في الحروف الثّلاثة، وهذه مزيّة في العربيّة ليست لغيرها من اللّغات لأنّ ألفاظها يعتريها من التبدّل ما يمحو أصلَها ويُخفي علاقتها به.[2]

إنّ نَبرة الاعتزاز باللّغة العربيّة طافحةٌ في كلام الرّافعيّ، لا تكاد تخطئها العين في كتاباته، يمليه ا عليه توسّعه في دراسة هذه اللّغة من مصادرها الأصليّة، وإحساسه المرهف بدقّة أوضاعها الإفراديّة والتّركيبيّة حتّى كأنّه في تذوّق ذلك، أعرابيّ من أعراب البادية الأوّلين، فاللّغة عنده "عملٌ نفسيٌّ محض",[3] والعرب الّذين ينتمي إليهم، قوم معنويّون , فهم "يفصّلون أجزاء الموجودات حسب درجات شعور النّفس بها ",[4] وهذا يدلّ على اعتداده بالمعنى دون اللّفظ، فهو امتدادٌ لمدرسة عبد القاهر الجرجانيّ، الّتي تنتصر للمعنى، وتجعل اللّفظ تابعاً له، لا مزيّة له في نفسه، وإنّما تترّتب الألفاظ في الكتابة، بحسب ترتّب المعاني في النّفس قبل ذلك.[5]

ويمتدّ هذا الاعتزاز باللّغة إلى التمدّح بكثرة الشّعراء والخطباء، فاللّغة العربيّة بصفة خاصّة، تمتاز في رأي الرّافعيّ، بكثرة شعرائها وخطبائها وكتّابها وأدباءها، حتّى لا تساويها في

---

1) الرسالة للإمام الشافعي، تح: أحمد شاكر – ط دار الكتب العلمية- بدون تاريخ، ص42

2) انظر فقه اللغة وخصائص العربية، ص 70-71

3) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 231

4) نفسه ، ج1 ، ص 278

5) انظر دلائل الإعجاز للجرجاني، تح محمود شاكر- مطبعة المدني بالقاهرة- ط الثالثة (1992) ص86-87

ذلك لغة أمّة من الأمم، وهي لغة تقبل من الإعجاز البياني وضروبه، ما لا يحمله شيء من لغات الأرض، لأنّ ذلك طبيعيٌّ فيها.[1]

2- لغة كاملة:

إنّ اللّغة العربيّة في رأي الرّافعيّ، لغة كاملة لا يعتريها النّقص , ولا يشوبها الخلل في جزء من أجزائها، بل هو يضفي عليها طابع التّقديس حين يصفها بأنّها لغة إلهية، فهي لغة انتهت إلى الكمال في الوضع وقوّة الإحكام، "كيفما تدبّرتها رأيت فيها المعنى الإلهيّ ا لّذي لا دليل عليه إلّا شعور النّفس به، والنّفس هي البقيّة السّماويّة في الإنسان "[2] فهو يعترف أن لا دليل على تفوّق اللّغة العربيّة وبلوغها حدّ الكمال إلّا الشّعور والإحساس بعد التّأمّل والتّدبّر في سنن وضعها وطرائق تركيبها.

وهي لغةٌ تصل إلى حدّ الإعجاز "يوشك أن يكون أمرها معجِزا ... بحيث لا يغلو في رأينا من يقول إنّها بسبيلٍ من الأوضاع الإلهية، لأنّ ذلك قد ظهر في القرآن "[3]ومقصوده بالأوضاع الإلهية، الإلهام لوجوهٍ من اللّفظ دون بعض، والتّوفيق لأنحاء من الكلام دون أنحاء أخرى , لأنّه يختار القول بأنّ اللّغة مواضعة واصطلاح.

وهذا الّذي أحسّه الرّافعيّ من أنّ اللّغة العربيّة تحمل المعنى الإلهيَّ ويوشك أن يكون أمرها معجزا، وجده غير واحدٍ ممن تعمّقوا في دراسة هذه اللغة، ومن هؤلاء العلّامة ابنُ جِنّيّ حيث يقول: "وذلك أنّي إذا تأمّلتُ حالَ هذه اللّغة الشّريفة، الكريمة اللّطيفة، وجدتُ فيها من الحكمة والدقّة، والإرهاف والرقّة، ما يملك عليَّ جانبَ الفكر، حتّى يكاد يطمح به أمام غَلْوَة السّحر. فمن ذلك ما نبّه عليه أصحابنا رحمهم الله، ومنه ما حذوته على أمثلتهم، ...وانضاف

---

1) انظر تاريخ آداب العرب، ج2 ، ص 351-352

2) نفسه ج1ص216

3) نفسه ، ج1 ، ص 178

إلى ذلك واردُ الأخبار المأثورة بأنّها من عند الله جلّ وعزّ؛ فقويَ في نفسي اعتقادُ كونها توفيقاً من الله سبحانه، وأنّها وحيٌ."[1]

وهي لغةٌ حكيمةٌ محكمة [2]، ويندر أن تجد لغة من لغات العالم تماثلها أو تقاربها في الارتجال والاشتقاق والمجاز "فهي حَريّة أن تكون مناطَ الإعجاز، لأنّها الخِلقة اللّغوية الكاملة".[3] فمن خصائص هذه اللّغة البليغة في أنّ الكلمة الواحدة تحتفظ بدلالتها الشّعريّة المجازيّة ودلالتها الحقيقيّة في وقتٍ واحدٍ دون لبس، فيجوز للمتكلّم البليغ أن يستخدم مادّة البلوغ للوصول إلى البلد أو المكان، ويستخدم مادّة البلاغة والإبلاغ للوصول إلى إقناع العقول والتّأثير فيها.[4]

واللّغة العربيّة لغة مقتصِدة، أي أنّها تقوم على الاقتصاد اللّغويّ , والأمثلة على ذلك كثيرة، منها بناء الفعل للمجهول، والعرب يستعملون الفعل المبنيّ للمجهول في كلّ الأوزان ماضياً ومضارعاً، وقد فاقوا بذلك لغات الدّنيا جميعا، ومن أمثلته، صيغة الم شاركة في الأفعال العربيّة, فهي أيضاً صيغة اقتصاديّة، ممّا انفردت به العربيّة [5] ومن أمثلتها أيضاً، التّثنية، وهي من خصائص العربيّة، لا أثر لها في السّريانيّة وهي في العبرانيّة مقصورة على معناها الطبيعيّ، أو ما يكون في حكمه (كاليدين والرّجلين والنّعلين،...) ولكنّها في العربيّة عامّة لكلّ الأسماء.[6]

وقد سار العرب على هذا النّمط الاقتصادي في سائر لغتهم، وهو "نهاية ما تبلغه القرائح من الكمال في وضع اللّغات"[7]، لكنّ هذه الطّريقة في الوضع لابدّ فيها من عمل وراثيٍّ

---

1) الخصائص لابن جنّي ج 1 ص 47

2) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، 190

3) نفسه، ج1، ص 171

4) انظر اللغة الشاعرة، ص14-15

5) انظر تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 223

6) نفسه، ج1 ، ص 224

7) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 101

طويل، يتبع حالة اللّغة من الكمال ويقدّر بقدرها، وذلك لا تجده على أكمل الوجوه إلّا في لغة العرب.[1]

وهذا التّقرير فيه من الاعتداد باللّغة العربيّة، والاعتزاز بذكاء العرب وقوّة بديهتهم ما فيه.

3- لغة فطريّة حرّة:

ومن خصائص اللّغة العربيّة عند الرّافعيّ أنّها لغة فطريّة لا يراعى فيها غير الخفّة والثّقل,[2] فكلّ ما رفضه العرب في الجملة أو عدَلوا عنه إلى غيره من هيئات المنطق، فإنّما فعلوه استثقالاً، وكلّ ما قبلوه أو عدَلوا إليه فلخفّته على ألسنتهم، وهذا مذهب كلّ من يستبطن أسرار لغتهم وتراكيبها وهيئاتها حتّى أنّهم جعلوا الخفّة والثّقل علّة لكلّ أمر من أمور اللّغة لم يجدوا له علّةَ ظاهرة [3] فكأنّها علّة عامة تمسّ أجزاء اللّغة كلّها.

وحينما يختار العربيّ لفظاً ويَعدِل عن لفظٍ آخر، أو يستحسن تركيباً ويَنْفِر من آخر فلا يقبله، فإنّ هذا الاختيار "راجعٌ إلى قياس القريحة المستقلّة، فلا يتقيّد العربيّ بمتابعة غيره، ولا تقليده في منطقه، ناظراً إلى حقيقة المتابعة والتّقليد، بل ذلك أمر طبيعيّ في جميعهم، يرجعون فيه إلى السّليقة، وينزلون منه على حكم الغريزة "[4] ولذلك كان الفصيح عندهم هو ما كثر استعماله في ألسنتهم، ودار بينهم، لأنّ تَكراره على الألسنة المستقلّة بطبيعتها، دليلٌ على تحقّق الفطريّة فيه.

وهذه الفطريّة في اللّغة العربيّة، جعلت منها لغة حرّة، حرّيّة الوضع وحرّيّة الاختيار، لأنّ العرب – أهل هذه اللّغة – "قوم ملكوا الأرض ولم تملكهم، ولغتهم أيضاً ملكت التّاريخ ولم

---

1) انظر تاريخ آداب العرب، ج1 ، ص 103
2) نفسه ، ج1 ، ص 203
3) نفسه ، ج1 ، ص 91
4) نفسه ج1 ص 97

يملكْها، لأنّها لم تكن لغةً مكتوبة"[1]، فالّذي أمدّ العربيّة فجعلها ليّنة مطاوعة لكل تغيير تعاوَرَها في كلّ العصور قبل الإسلام هو عدم كتابتها وتقييد معانيها في قوالب معلومة محفوظة، فقد "تعدّدت طرق الوضع في اللّغة ال عربيّة بطول المدّة واتّساع الاستعمال، وتقليب الكلام على وجوهه المستحدثة"[2]

وإلى جانب هذه الحرّيّة وتلك الفطريّة، فهي أيضاً لغة مهذّبة تهذّبت عند قريش، فهم كانوا مقيمين بمكّة، وهم أهل تجارة تأتي القبائل إليهم للحجّ وتبادل عروض التّجارة، وقد كانوا يتمتّعون بنوعٍ من الحضارة ألان طباعهم، فارتفعت لغتهم عن كثير من مستبشع اللّغات ووحشيّها، لأنّهم انتقوْا من لهجات القبائل أفصح الألفاظ وأسهلها على النّطق، وأحسنها وقعاً على السّمع.[3]وهكذا توفّرت للّغة العربيّة أسباب الحُسن والجمال من كل جانب، ليناً ومطاوعة، وانتقاءً وتهذيباً.

4 – لغة حيّة:

يرى الرّافعيّ أنّ حياة الأمّة بحياة لغتها، فإذا اندثرت اللّغة امّحت الأمّة من الوجود، ولم ينفعها مقوّم آخر من مقوّمات الحياة فالأمّة "لا تحيا إذا ماتت لغتها، ولن تموت لغة أمّة حيّة"[4]

فالقضيّة طرديّة عكسيّة، حياة اللّغة سبب لحياة الأمّة، والأمّة الحيّة سببٌ لحياة لغتها.

واللّغة العربيّة لغة حيويّة، استطاعت بهذه الحيويّة أن تحفظ شبابها وغناها ومرونتها الطّبيعيّة، فقد "غنيت بألفاظها حتّى كأنّها خلقت لتُمادَّ الزّمن، وفيها من أسباب النّموّ ما

1)تاريخ آداب العرب، ج1 ، ص 79 و ينظر ص 74

2)نفسه ، ج1، ص 84

3) انظر المرجع نفسه، ج1، ص 86

4) تحت راية القرآن، ص 79

يحفظ عليها شباب الدّهر" [1] ولا شك أنّ ارتباط الألفاظ العربية "الّذي يقوم على ثبات عناصر مادّية ظاهرة، وهي الحروف أو الأصوات الثّلاثة، وثبات قدر من المعنى سواء كان بادياً ظاهراً أو مختفياً مستسِرّاً، خصيصة عظيمة من خصائص هذه اللّغة؛ تشعر متعلّمها بما بين ألفاظها من صلات حية تسمح لنا بالقول : إنّ ارتباطها حيويّ وإنّ طريقتها (حيويّة توليديّة) وليست آلية جامدة."[2]

واللّغة صورة الأمّة، فكلّ ما يعتَوِرُ هذه يتّصل بتلك ضرورة، قوّة وضعفاً، جموداً وحركة، فتضعف اللّغة بضعف أهلها، وتقوى بقوّتهم السّياسيّة والعسكريّة والحضاريّة، وبهذه القوّة المعنويّة الّتي تستمدّها من القوّة المادّيّة، تستطيع أن تشايع بأوضاعها كلّ جديدٍ ممّا تفرزه الحضارات المتعاقبة من مستحدثات الحياة، فـ "كلّما خلت ألفاظها المتداولة بين أهلها ممّا يصوّر معنًى جديداً أو يؤدّي غرضاً حادثاً لم ت عقُم أوضاعها بما يُـنـتج هذا اللّفظ الجديد ويسدّ هذه الخلّة الطارئة، فهي بذلك، فيما تأخذ وتدع كأنّها تتنفّس، والتنفّس أول صفات الحياة"[3]

إنّ اللّغة الحيّة هي الّتي يكون في داخلها ما يساعد على نموّها المستمرّ مع بقائها متميّزة في نفسها بحيث تحيل الوافد إليها من ألفاظ اللّغات الأخرى إلى أوضاعها هي، محافظة بذلك على استقلالها.

واللّغة بنت الاجتماع[4]، تنقبض وتنبسط حسَب طبيعة المجتمع الّذي تتحرّك فيه، فهي تابعة لأحوال هذا المجتمع وهي مرآة له تظهره كما هو في نفسه من غير زيادة ولا نقصان،

---

1) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 170
2) فقه اللّغة وخصائص العربية، ص 79
3) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 170
4) المرجع نفسه، ج1 ، ص 53

ولابدّ أن تتغ يّر بحسبه ما دامت مستعملة فيه، وهذا التّغيير هو حقيقة المواضعة والاصطلاح.[1]

وألفاظ اللّغة هي في الحقيقة "مِلكُ السّامع لا مِلك المتكلّم، لأنّه لا يُلغى بها لَغْوَ الطّائر، ولكنّها تُلقى لدلالة خاصّة، يعيّنها الاصطلاح العُرفيّ بين المتكلّم والسّامع، و هذا الاصطلاح عملٌ اجتماعيّ محض "[2] ولهذا نجد اللّفظة الواحدة في المجتمع المتقارب، ربّما أفادت دلالات مختلفة، متقاربة أو متباعدة، بل قد نجد اللّفظة الواحدة يُلفظ بها في مكان فتكون مقبولة، ويُلقى بها في مجموعة أخرى في غير ذلك المكان، فتكون لفظةً نابيةً يُنفر م نها، و يُنْهر قائلها، بل قد يتعدّى ذلك إلى أن تكون اللّفظة مقبولةً متداولةً بين جيل من النّاس، بينما يراه الجيل السّابق له، لفظة غير مستساغة ولا مُتَسامَح فيها، وهذا كلّه يعود إلى العُرف والاصطلاح، وهو يدلّ على أنّ اللّغة تحيا في المجتمع وتتفاعل معه.

وحقيقة معنى اللّغة عند الرّافعيّ هي أنّها مجموع العادات الخاصّة بطائفة من طوائف الاجتماع؛ وهذا التّعريف يعتبره الرّافعيّ تعريفاً معنوياً بينما يعتبر تعريف ابن جنّيّ المشهور : (اللّغة ألفاظٌ يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم) تعريفاً لفظيّاً [3]! في حين أنّ ا لتّعريفين متّفقان، فلفظ (كلّ قوم) عند ابن جنّيّ، هو هو الّذي عبّر عنه الرّافعيّ، بقوله : (طائفة من طوائف الاجتماع) و(مجموع العادات الخاصّة) عند الرّافعيّ، هو نفسه الّذي عبّر عنه ابن جنّيّ بقوله : (عن أغراضهم) فهي أغراضهم الخاصّة بهم دون غيرهم بما دلّ عليه ا لضّمير المضاف إلى الأغراض، ويمتاز تعريف ابن جنّيّ بإضافة كلمة (ألفاظ) وهي ضروريّة هنا، لأنّ اللّغة، لا تكون

1) انظر تاريخ آداب العرب ، ج1، ص 55
2) نفسه ، ج1 ، ص 55
3) نفسه ، ج1 ، ص 55

كذلك، إلّا بألفاظ يُلغى بها ويُتلفظ بها، أمّا تعريف الرّافعيّ فإنّه ينحو إلى العموم والشّمول , فاللّغة عنده هي مجموع العادات الخاصّة، وبذلك يدخل فيها الأعراف الخاصّة وفنون العيش واللّباس والذّوق والتّعامل وغير ذلك، وهي لا تدخل في اللّغة إلّا على سبيل المجاز، وهذا المعنى هو الّذي تتبنّاه السّيميائيّة الحديثة.

فاللّغة – إذن – هي صورة المجتمع الذي يتحدّث بها، تصوّره نفسياً واجتماعياً، ومن أراد دراسة مجتمع من المجتمعات، فما عليه إلّا أن يرجع إلى لغته، ليكتشفَ منها صفاتِه وطبائعَه وأخلاقَه، ويستشفَّ عاداته وتقاليدَه وأعرافَه وأفكاره، فاللّغة تكون على مقدار أصحابها ضعفاً وقوةً، تحضّراً و بداوة، "لأنّها صورتهم المتكلّمة، وهم صورتُها المفكّرة."[1]

وحتّى وجوه البلاغة الّتي تُبيّن أسرار الوضع اللّغوي، فإنّ الرّافعيَّ يجعل مردّها إلى حياة المعنى الّتي تطابق سنن الحياة، فالبلاغة ما هي إلّا إبانة حياة المعنى بتركيب حيٍّ من الألفاظ، وليس جمال التّصوير وشدّة الملائمة ودقّة التّأليف إلّا وجوهٌ من مطابقة الكلام لسنن الحياة, فاللّغة أولاً وأخيرا "إنما هي أداة من أدوات الحياة لا أكثر."[2]

إنّ هذه اللّغة الجميلة الشّاعرة، الّتي هي لغةٌ فطريّةٌ طبيعيّة، والّتي هي أفضل اللّغات قاطبة، والّتي تملك من أسباب الحرّيّة والانطلاق، والاتّساع والكمال، مالا يملك غيرها من اللّغات،

---

1) تاريخ آداب العرب ،ج1 ، ص 61

2) نفسه ، ج1 ص 224 وانظر ، ج2 ، ص 157

هذه اللّغة الموسيقيّة السّاحرة، هي الّتي سيتعامل معها الرّافعيّ، وسيكتب بها أدبه، وينحت بواسطتها فنَّه، ويُبهر بها جمهوره.

إنّ اللّغة العربيّة الّتي يعتدّ بها الرّافعيّ أشدّ الاعتداد، ويعتزّ بأهلها أعمق الاعتزاز، هي في نظره لغة مهذّبة منتقاة، هذّبت قريش حواشيَها، بم ا توفّر لها من أسباب الحضارة، وانتقتها من لغات كثيرة بعناية ودقّة نفسيّة فطريّة، لا أثر فيها للتعمّل والتكلّف، هذه اللّغة المنتقاة هي الّتي سينتقي منها الرّافعيّ لغتَه الفنّيّة, فأدبُه اختيارٌ عالٍ من اختيارٍ مهذّب, وانتقاءٌ من انتقاء، فلغة الكاتب والشّاعر في نظر الرّافعيّ هي لغة خاصّة، تخرج من اللّغة العامّة الّتي هي العربيّة على إطلاقها، وهي لغة تختصر الطّريق في أداء المعاني إلى النّفس، وهي لغة سامية، مع اختلاف درجات السّموّ، تقوم على تأليف أسرار المعاني وترجمتها للنّفس ترجمة موسيقيّة، بالتّشبيه والمجاز والكناية والاستعارة وغيرها.

هذه اللّغة العربيّة الحرّةُ في أوضاعها المنتظمةُ في أجزائها الناميةُ في مجموعها [1]، هي الّتي سينتقي منها الرّافعيّ لغته الخاصّة الّتي هي أداة وصلٍ بينه وبين المتلقّي، يُفرغ فيها شحناته الفكريّة والعاطفيّة، لتذوب على سِنان قلمه، حديثَ نفسٍ صادقة، وبراعةَ فنّان يحمل رسالة.

1) انظر تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 219.

المبحث الثّاني: مكوّنات الظّاهرة الأدبيّة عند الرّافعيّ.

1 – البيان:

البيان في رأي الرّافعيّ هو صو رٌ نفسيّة في الطّبيعة، وصور طبيعيّة في النّفس، يجب أن يكون مُفعماً بالحياة ليُقبل عليه الناس، فإذا لم يكن حيّاً ناطقاً، انصرفوا عنه، لأنّه حينئذ مادّة جامدة أو روح مادّة ميّتة، وقد يصل إلى مرتبة الإشارة الّ تي هي أضعف الكلام وأخفاه، فالإشارة هي "باب من النّطق الصّامت، فإذا لم يكن البيان حيّ اً أصبح لوناً من الصّمت النّطق."[1]

إنّ فلسفة الأداء اللّغويّ في الأدب العربي، تقوم على فكرة الإيضاح والإظهار، ولهذا أطلقوا على علوم البلاغة اسم البيان، فإذا لم يكن الكلام واضحاً جليًّ فليس من البيان في شيء، فالإبداع العربي قائم على البيان والتّبيين والفصاحة والإفصاح، ولأمرٍ ما سمّوا التّعبيرات الّتي تطرأ على أواخر الكلمات إعراباً، والإعراب هو أيضا الإيضاح والبيان، وأطلقوا على كل كلام ليس بعربي كلاما أعجميًّا أو فيه عجمة، أي فيه غموضٌ واستغلاقٌ ، فكلّما كان الكلام واضحاً جليًّ فهو ينتسب إلى الأدب العربي بأقوى الأسباب، وكلّما كان بعيداً عن الإبانة، قريباً من الغموض والاستبهام، لم يكن بينه وبين البيان العربي أيّة علاقة.

والبلاغة العربيّة مبنيّة على الحذف والإشارة والإيجاز، والاكتفاء من المعنى باللّمحة الدالّة، ثقة بفهم بعضهم عن بعض، ولهذا يكتفي القرءان بمخاطبة العرب بأيسر إشارة، فإذا خاطب اليهود بسَطَ الكلام وكرّر المعاني . ورغم اكتفائهم باللّمحة والإشارة والإيجاز إلّا أنّ ذلك مشروط بتمام الإبانة وكمال الفصاحة، وإلّا لم يكن بيانا.

1) تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 230

ولهذا أيضاً اشترط البلاغيّون في الكلمة والكلام شرطَ الفصاحة, ومعناها في الكلمة خلوّها من التّنافر والغرابة، ومعناها في الكلام خلّو ه من التّعقيد اللّفظي والمعنوي [1]، وغير ذلك من الأمور الّتي تنأى به عن الوضوح والإبانة، وقد اعتنى العرب بذلك أشدّ العناية , و"هذه العناية منهم بتأليف الحروف، كانت السببَ الطبيعيَّ لعنايتهم بتأليف الألفاظ وإحكام الكلام وتوخّيهم روعةَ الأسلوب وفخامة التّركيب"[2] فهم يحكّمون في تأليف الحروف العذوبةَ والمناسبة، وكذلك يفعلون في تأليف الألفاظ مع بعضها داخل التّراكيب.

وكما يشترط الرّافعيّ في الألفاظ أن تكون حيّة ناطقة، كذلك يشترط في المعاني أن تحمل صفة الحياة، وهي كالألفاظ تخضع لحسن الاختيار وجمال الاصطفاء فـ "المعاني بما فيها من صفة الحياة وفسُحة الرّوح، خاضعة كالأحياء لناموس الانتخاب الطّبيعي الّذي يقضي بتنازع البقاء"[3], فهناك معان من المعاني تموت، أو تسقط، وتحلّ مكانها معان أخرى, تولّدها القرائح الجديدة، "ولو تتبّعت معاني الشّعر السّائرة، ورتّبتها ترتيباً تاريخياً على العصور الّتي قيلت فيها، لأمكنك أن تضع من ذلك تاريخاً لهذه الوفيات المعنويّة"[4] فقد كان النّاس يستحسنون بيت الأعشى:

تُشَبِّلمقرورينيصطلیانها وباتعلىالنّارالنّدىوالمحلّق [5]

فلما قال الحطيئة:

متىتأتهتعشوإلىضوءناره تجدخيرَنارٍعندهاخيرمُوقِدِ [6]

---

2) انظر الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني, تح: د. عبد القادر حسين, مكتبة الآداب, مصر ط1, (1996) ص 23 /31

2) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 221

2)نفسه, ج 3 ص 46

4) نفسه ج 3 ص 46

5) ديوان الأعشى الكبير ، تح: محمد حسين – مصر – (بدون تاريخ) ص 225

6) ديوان الحطيئة برواية ابن السكّيت, تح د. مفيد قميحة – دار الكتب العلمية – بيروت. ط 1(1993) ص 70

سقط بيت الأعشى.[1]

والإبداع في رأي الرّافعيّ، يستلزم التّعريض والكناية والاكتفاء باللّمحة الدّالة، فإذا اعتمد الصّريحَ، فإنّ حرارته تبرُد، ويخرج إلى الثّقل والاستكراه، وهذا المقياس النّقديّ استمدّه الرّافعيّ من النّقد العربي القديم، كما في قول البحتري:

والشّعرتحتكفيإشارته وليسبالهَذْرِطُوِّلتْخُطبُه [2]

والإبداع كان يسمّيه القدماء ابتكاراً واختراعاً وتوليداً.

وعند الرّافعيّ أنّ المعاني تسبق الألفاظ، وعلى مقدار المعاني وفضلها يكون بناء الكلام وحسنه، فالمعاني: "هي التي تعمُرُ الكلامَ وتستتبع ألفاظه، وبحسبها يكون ماؤه ورونقه، وعلى مقدارها وعلى وجه تأديتها يكون مقدارُ الرأي فيه ووجهُ القطع به"[3]

وهذا على خلاف مذهب الجاحظ في أنّ المعانيَ مطروحة في الطّ ريق, وإنّما الشّأن للألفاظ وطريقة صياغتها وحسن تصويرها، فبحسب المعاني وكثرتها وتنوّعها عند الرّافعيّ، تنثال الألفاظ المناسبة لها على النّ اظم والنّاثر، وبحسَب المعاني أيضاً يكون حسن التّأليف ورونقه، وحتّى الحكم النّقدي ووجه الرأي فيه، يُصبُّ على مقدارها سعة وعمقا. وهذا الرّأي هو امتدادٌ لمدرسة الأشاعرة التي تُعلي من شأن المعاني أمّ ا الألفاظ فليست عندهم إلّا أمارات على تلك المعاني على حدّ قول الشّاعر:

إنّالكلاملفيالفؤادوإنّما جُعلاللّسانعلىالفؤاد دليلا

وهذا بخلاف مدرسة المعتزلة التي تُعلي من شأن اللّفظ، وتغضّ من شأن المعاني.

---

1) تاريخ آداب العرب, للرّافعيّ ص 47/46

2) ديوان البحتري بتصحيح عبد الرّحمان البرقوقي – المطبعة الهنديّة بمصر–ط الأولى (1911) ص 38

3) تاريخ آداب العرب, للرّافعيّ ، ص 296–297

فللمعتزلة نظرتهم الخاصّة إلى البيان، وهم يستمدّ ونها من عقيدتهم الاعتزالية في كلام الله وصفاته , وهي نظريّة تقوم في أصلها اللّ غوي على أنّ اللّغة أو الكلام، أصوات منظومة وحروف مقطّعة، وانطلاقاً من تلك المبادئ والأصول، كان النّ ظم عندهم واقعاً في الكلام المؤلَّف من الأصوات , موضوعه الصّياغة اللّفظيّة، ومن هنا كان إلحاحهم في دراسة البيان وإعجاز القرءان، على الأصوات وفصاحة الألفاظ وانسجامها وتلاؤمها، وبالسّ جع والازدواج، وبالبديع وفنونه وبكل ماله صلة بخفّة الكلام وسهولة جرَيانه على اللّ سان، وحسن وقعه على السّمع.[1]

بينما يتصوّر الأشاعرة النّظم في صورة تأليف للمعاني، على هيئتها الّتي تقوم بها في النّفس، وتأتي الألفاظ بعد ذلك مصوغة في تركيبٍ لغويّ على حسب صورة تلك المعاني النّفسيّة؛ فالنّظم عندهم ليس نظماً للألفاظ وإنّما هو نظمٌ للمعاني، فالمعاني هي الأصل والألفاظ تابعة لها، تترّتب المعاني أولّا في النّفس، ثّم تأتي الألفاظ مترتّبة في المنطق على حسب الصّورة الّتي تشكلت بها المعاني في النفس.[2]

والرّافعيّ في كل كتاباته، يأخذ بهذا الرّأي وينتصر له، وأغلب الظنّ أنّه تشبّع به وتشرّبته نفسه، في الدّروس الّتي كان يُلقيها شيخُه محمد عبده في شرح كتاب بَيْ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، فعبد القاهر هو الّ ذي قرّر هذا الرّ أي أشدّ تقرير وأقواه، وأبدأ وأعاد في الانتصار له، فهو دائماً يُلحُّ على مصطلح المعاني النّ فسيّة، ويجعله العنصر الأصلي في النّظم، ممّا يدلّ على رجوعه إلى عقيدة الأشعريّ في الكلام النّفسي.

إنّ الكلام البليغ في نظر الرّافعيّ، يتركّب من ثلاثة أصوات:

---

1) انظر مقدمة في الأصول الفكرية للبلاغة وإعجاز القران، أحمد أبو زيد، دار الأمان –الرباط – ط1(1989) ص 71

2) مقدمة في الأصول الفكرية ، ص 20

أ)- صوت النّفس: وهو الصّوت الموسيقي الّذي يكون من تأليف النّغم بالحروف ومخارجها وحركاتها، ومواقع ذلك في تركيب الكلام.

ب)- صوت العقل: وهو الصّوت المعنوي الّذي يكون من لطائف التّركيب في جملة الكلام.

ج)- صوت الحسّ: وهو أبلغهنّ شأناً، ولا يكون إلّا من دقّة التّصوّر المعنوي، والإبداع في تلوين الخطاب.[1]

فانظر إلى هذه الأصوات، كيف ترجع ثلاثتها إلى المعاني دون الألفاظ وحتّى الصّوت الأوّل الّذي هو متعلّق بأجراس الحروف ومخارجها وحركاتها، يسمّيها الرّافعيّ صوت النّفس، أمّا الصّوتان الباقيان فأحدهما هو الصّوت المعنوي وثانيهما ينبع من دقّة التّصوّر المعنوي، فالشّأن أوّلاً وأخيراً للمعنى تصوّراً وتصويراً.

والصّوت الأخير الّذي هو صوت الحسّ، هو الّذي يسيطر على الذّات المتلقّية للخطاب، بما يورده عليها من وجوه البيان وطرائف المعاني، حتّى يجعلها كأنّها هي الّتي تريد هذا الخطاب، وهي الّتي يتّصل أثرها بالكلام,[2] فكأنّها هي الّتي تنتجه، وذلك بما استحوذ عليها، وما فرض عليها من قوّة الاستجابة, وصوت الحسّ هذا هو روح البلاغة، وهو نفسه مكمن الإبداع، وسرّ التّفوّق والتّفاوت بين الأدباء، فبمقدار ما في نفس الشّاعر وطبعه من هذا الصّوت بمقدار ما في إنتاجه من التميّز والتّأثير.

2 – المجاز:

ومن البيان، بل سرّ البيان عند الرّافعيّ، المجاز، والمجاز يقوم على دقّة التّصور، و"ما التّصوّر إلّا مجموع الظّلال المتقلبّة على النّفس".[3] والمجاز أكثر اللّغة، ومنكر المجاز في اللّغة

1) تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 230-231

2) تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 131

3) تاريخ آداب العرب, للرّافعيّ ج1 ، ص 164

جاحدٌللضرّورة، ومبطل لمحاسن لغة العرب .[1] وإنّما قامت اللّغة العربيّة في بيانها وبديعها على المجازات والاستعارات، و "لو حذفتَ ذلك منها لتعطّلتْ من كلّ محاسنها"،[2] فالمجاز هو أساس البيان وهو يقوم على القرائن والعلاقات، وذلك لما في أذهان العرب من فطنة وحدّة وبصيرة نافذة، فقد كانوا يكتفون باللّمحة الدّالّة والإشارة الموجزة، و "ليس يُفهِمُ عنهم إلّا من جرى مجراهم ونزع إليهم بأصله أو بطبعه".[3]

ومسألة المجاز بين الإثبات والإنكار، مسألة قديمة، طويلة الذّيل، فمن العلماء من أثبته في جميع اللّغة، ومنهم من نفاه عنها بالكلية, ومنهم من نفى وجودَه في القرءان الكريم فقط وأثبته في سائر اللّغة، وانبنى على ذلك خصومات كلاميّة عبر التّاريخ، وفي الرّدّ على منكري المجاز في القرآن الكريم يقول السّيوطي: "وهذه شبهةٌ باطلة، ولو سقط المجاز من القرآن سقط منه شطر الحسن، فقد اتّفق البلغاء على أنّ المجاز أبلغ من الحقيقة، ولو وجب خلوّ القرآن من المجاز، وجب خلوّه من الحذف والتوّكيد وتثنية القصص وغيرها "،[4] والّذي يظهر من تمثيله بالحذف والتّوكيد وغير ذلك، أنّه يقصد أنّ المجاز هو أسلوب من أساليب الكلام البليغ، فمن أنكره يجب عليه أن ينكر بقيّة الأساليب البيانيّة الّتي تؤدّي وظائف تعبيريّة تتّصف بالبلاغة والجمال.

والّذي يظهر من تتبّع الأقوال في هذه المسألة أنّ الأمر يرجع إلى الاصطلاح؛ لأنّ التّفرقة بين استعمال الألفاظ في حقيقتها وفي مجازها واضح محسوس، ويدلّ على ذلك أنّ المنكرين للمجاز سمَّوه أسلوباً من أساليب العرب، فيكون الخلاف اصطلاحيّا ولا مشاحَّة في الاصطلاح.

---

1) نفسه ، ج1 ، ص 183

2) تحت راية القرآن للرافعي، ص 113

3) تحت راية القرآن، ص117

4) الإتقان في علوم القرآن لعبد الرحمن السيوطي، تقديم وتعليق: محمد شريف سكر- دار إحياء العلوم- بيروت، ط الأولى (1987) ج2 ص99

أمّا الرّافعيّ الأديب فقد حسم اختياره في هذه المسألة، وأثبت المجاز في اللّ غة، فهو عنده جمال اللّغة وأكثر اللّغة، وهو مظهرٌ من مظاهر التمدّن اللّغوي، وهو متأخّر من حيث الوجود، فالمجاز هو الوضع الأخير في اللّغة، ولذا "تجد مراعاة المناسبة فيه بين الدالّ والمدلول على أضعف وجوهها",[1] والمراد من المجاز هو التّوسّع في الحقيقة، وهو ثروة لغويّة، يضمن للّغة الثّروة والسّعة وإن أفلس أهلها، وبما أنّه مظهر من مظاهر التّمدّن فهو صنعة لغويّة، لا تتهيأ إلّا بعد الاجتماع ونوع من الاستقرار والعمران؛ وبما أنّه مظهر من مظاهر الاتّساع في الكلام، "فما لم يتهيأ للعرب أخذُه من طريق الاشتقاق أخذوه بالقلّ من طريق المجاز".[2]

واللّغة العربيّة هي لغة المجاز؛ لأنّه الأداة الكبرى من أدوات التّعبير الشّعري، وهي لا تسمّى كذلك لكثرة التّعبيرات المجازيّة فيها، بل لأنّه ا تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصّ ور المحسوسة إلى حدود المعاني المجرّدة، فحين يستمع العربي إلى التّشبيه لا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلّا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه؛ فالقمر عنده بهاء والزّ هرة نضارة والغصن اعتدال ورشاقة والطّود وقار وسكينة...[3]

ومن نظرات الرّافعيّ العميقة إلى هذه القضيّة , أنّ المجاز نفسَه الّذي هو لُبابُ الأدب وسِرّ حيويّته وحياته, قد يكون في بعض الأحيان سبباً من أسباب الرّ كاكة والعدوان على الحقيقة , وما هو أقربُ إلى مرض الخيال منه إلى صحّة التّصوير وجودة البيان . ففي مَعرِض حديثه عن بلاغة النّبيّ صلى الله عليه وسلّم وبُعدها عن التكلّف والتّعقيد, يذكر أنّ هذا الكلام العظيم بعيد عن الاستعانة "بما لا حقيقة له من أصول البلاغة كالمجاز البعيد الّذي يغوص إلى الأعماق الخياليّة وضروب الإحالة وفسا د الوضع المعنوي وفنون الصّنعة , وما إليها ممّا هو فاشٍ في كلام

1) تاريخ آداب العرب، ج1 ص 178

2) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 180

3) انظر: اللغة الشاعرة للعقاد، ص 37. وفقه اللغة وخصائص العربية للمبارك، ص 310-311

البلغاء"[1] فالمجاز مثل البديع كلاهما فيه الحسَن المحمود وفيه القبيح المردود , وكلاهما يُقبلُ منه ما كان عفويّاً قريبَ المتناول حسَنَ الوقْع على النّفس, من غير تكلّفٍ ولا إغراق, ويُردّ منه ما كان مُتكلّفاً جافياً عن الطّباع السّليمة.

ويزعم الرّافعيّ أنّ في كلام علماء البيان في المجاز اضطرابا، ولهذا فهو يعدل عن ذلك التّقسيم إلى تقسيم آخر، يرى أنّ ه أشمل وأوفى، وذلك أنّه م وسّعوا لغتهم بالمجاز من جهات أربع:

أ)- الإكثار من الألفاظ وتعدّد الوضع، كتسمية المطر بالسّماء والنبات بالغيث، وغير ذلك.

ب)- التذرّع إلى الوضع فيما لم يوضع له لفظ من المحسوسات، كقولهم : عنق الإبريق، وساق الشّجرة، و إبْط الوادي، ونحو ذلك.

ج)- التّوسّع إلى الوضع لتمثيل صور المعاني، كقولهم : نَبَضَ البرق، وسبَحَ الفرس، من نبضان العِرق، والسّباحة في الماء.

د)- الرمز إلى حقائق المعاني، كقولهم : سافر ولا ظهر له، أي ولا دابّة يركب ظهرها، وفلان يملك كذا رقبة أي عبدا.[2]

وهذا التّقسيم من مظاهر التّجديد عند الرّ افعيّ، فهو لا يقف عند تقسيمات القدماء يجترُّها دون نقد أو تمحيص، وإنّما ينظر إليها بعين النّاقد البصير.

3- البديع:

ليست أنواع البديع كلها مردودة في نظر الرّافعيّ فهو يقسّمها قسمين:

* قسم حسن مقبول : وهو ما يورث اللّغة حسناً في الألفاظ وحلاوة في مخارج الكلام، لأنّها نشأت على قدر الحاجة إليها، وكان يتولّا ها الرّجل ويحاسب عليها البيان، و هو يعُدُّها في

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 361

2) تاريخ آداب العرب ، ج1 ، ص 179

اللغة من أسباب الارتقاء.* وقسم هجين مردود: نشأ في القرن الرّابع، وتوسّع فيه الأدباء حتّى صار ضربا من الصّناعات والحِرَف، وهو من كثرة التّكلف زينة عاطلة وضعف وكلال، وهو يعدّها في اللغة من أسباب الانحطاط.[1]

ولهذا كان التّحنيس عند المتقدّمين مقبولاً، يسمّونه الطّريقة الأنيقة والتّحنيس الأنيس، وصار عند المتأخرّين مرذولاً عندما صار مقصوداً لذاته، وصارت اللّغة تابعة بعد أن كانت متبوعة، وخرجوا إلى ما يسميه الرّافعيّ: التّعبّد للألفاظ وتجاوز حقائق المعاني "فكان الواحد منهم إذا نَظَم قصيدة، أو كتب رسالة فتح بقلمه قبراً من قبور اللغة "[1] فهو يرى في أنواع كثيرة من البديع أُولع بها المتأخرّون مجرد لهوٍ ولغو، وصناعة من الباطل ليس وراءها فائدة، وعناء ليس وراءه طائل.

وهو يرى أيضا أنّ هذه الصّناعات البديعيّة، ليست إلّا جراثيم، أخذت تضعف ثم تقلّ وتتلاشى، إلى أن جاءت النّهضة الحديثة فأصبحت خبراً من أخبار التّاريخ، إلّا بقايا قليلة في زوايا المساجد. وما كان من الصّنّع على جهة الظّرف والمَلَح، فإنّه لا يُعاب، إلّا إذا بولغ في استكراهه والإلحاح بالإكثار منه.[2]

والصّناعات تسقط بالشّعر عن درجته، قليلاً أو كثيرا، في رأي الرّافعيّ، فبعضها يقبل إذا اتّفق استخراجه دون تكلّف، أو مع تكلّف يسير, وبعضها لا يُقبل إذا خرج إلى المبالغة والاستكراه وبعضُ الصّناعات كالتّشطير والتّربيع والتّخميس ...., يعتبر مسخاً للشّعر وجنايةً عليه؛[3] فالإكثار من التّحسين والصّنيع مضيَعة للجهد والوقت، وليس وراءه طائل.

هذا الموقف القويّ الواضح من الصّنيع اللّفظي، في بداية حياة الرّافعيّ العلميّة، ينفي عنه تماما صفة الجمود على القديم، والتّمجيد له بالكليّة دون تفريق بين غثّه والسّمين، ويُظهر

1تاريخ آداب العرب، ج3 ،ص 373

2) انظر تاريخ آداب العرب ج3 ص 373 و378.

3) انظر تاريخ آداب العرب ، ص 392 – 404

أيضاًمدى تجرّده وإنصافه في هذا الباب من أبواب البلاغة، حيث وقف موقفاً وسطاً بين الغالين فيه المدافعين عنه بكل وجه، وبين الرّافضين له الّذين يقفون منه موقف الإزراء والازدراء.

وشاعرية الشّاعر وأصالته، هي الّتي تصل بين الطّبع والصّنعة بميزانٍ دقيقٍ حتّى لا يطغى جانب على جانب، فإذا بلغت شاعريّة الشّاعر إلى أن تبرز الصّنعة في شعره على الطّبع، وأن يبلغ الطّبع في سموّه مبلغه بالصّنعة، فتلك هي الشّاعريّة المتميّزة، كما هي في شعر امرئ القيس الّذي فضّله العرب على سائر الشّعراء ,[1] وذلك بأن يسمُوَ الطّبع في الشّاعر حتّى يظنّ أنّه صنعة، وأن تغيب الصّنعة في الشّعر، حتّى يظنّ أنّها طبعٌ، فلا يُرى أنّ فيه تكلفاً واستكراها، وإنّما يسيل سَيَلاناً كالماء الرقراق، فحين تغيب الحدود بين الطبع والصنعة، ولا يستطيع النّاقد البصير أن يُميّز بينهما في إبداع الشّاعر، فتلك هي الشّاعريّة السّامية.

4- مقاييس نقديّة:

للرّافعي آراءه الّنقديّة العميقة، وصرحُه النّقديّ الّذي بناه عبر سنيّ حياته شيئاً فشيئا، مستمدّاً أدوات البناء من ثقافة تراثيّة لا نظير لها، وحسّ نقديّ يسبقه طبع شاعريّ وملَكة أدبيّة عالية ، ويلحقه انفتاح على ثقافة العصر واستفادة من ثمرات الفكر الغربي حسب ما أتاحت له ثقافته وبيئة عصره.

فنجد الرّافعيّ أحيانا، في نقده للنّصوص، يأتي بأحكام عامّة، كنصّ لبعض الأبيات الشّعريّة أو بعض الصّور الفنّيّة، وذلك على طريقة القدامى في تذوق الشّعر ونقده، كقولهم: هذا أبلغ بيت قالته العرب، ونحو ذلك.

فحينما يسوق بيت ليلى بنت لُكيز الملقّبة بالعفيفة:

قيَّدوني , غلَّلوني , ضربوا مَلمَسَالعِفَّةمنّي بالعصا [2]

1) انظر تاريخ آداب العرب ، ج3 ، ص 207

2) انظر : الأعلام للزركلي، دار العلم للملايين – بيروت: لبنان – (بدون تاريخ) ج 5 ص249

يقول: "وقولها (مَلْمَسَ العفقَ) من الكلام الّذي لا يفنى التّعجّب من بلاغته ومن حسن التّعبير فيه"[1]

ويقول في بيت أمّ ضيغم البلويّ:

نذودُبذكراللهعنّامرالصَّ با إذاكانقلبانابنايَجِفانِ [2]

"وهذا المصراع الأخير من أبدع الكنايات، ومن أبلغ البلاغة العربية "[3]

وأحياناً يأتي بالحكم على طريقة القدامى أيضا، لكنّه يَشفعُه بتعليلٍ لهذا الحكم، يَرفُده ويقوّيه به، كقوله في أبيات امرأة من بني الحارث، تَرثي طفلَيها اللّذَين قُتلا أمام عينيها، وقد كرّرت في أبياتها هذه العبارة :

يا مَنْ أَحَسَّ بُنَيَّيَّ اللّذَين هما[4]...

قال: "ولا أبلَغَ في البلاغة، ولا أحسن حكاية لصوت البكاء والنّدب، من قولها (بُنيّيّ) فهاتان الياءان المشدّدتان تعصران الدّ موع عصراً وتصوّ ران غُصص العَبرات متردّ دة في حلق الباكية أحسنَ تصوير"[5] فهذا التّحليل الصّوتيّ، هو تعليلٌ لذلك الحكم العام الّذي أصدره في هذا البيت، حين اعتبره من أبلغ البلاغة.[6]

ومن نظراته النّقديّة الغريبة، أن يرى في القبح أحياناً ما يكون أحسن الحسن، ففي تعليقه على عبارة الجاحظ ا لمشهورة: "فإنما الشّعر صناعة و ضرب من الصّ بغ و جنس من التّصوير" يرى الرّافعيّ أنّ هذا الصّبغ، لا ينبغي أن يكون لو ناً واحداً، بل ألواناً متعدّدة، فلا

---

1) تاريخ آداب العرب ، ج3 ،ص 60

2) انظر: أعلام النساء لعمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة- سوريا- (بدون تاريخ) ج 2 ص361

3) تاريخ آداب العرب ، ج3 ص 63

4) البيت لأمّ الحكم جويرية بنت خويلد، ترثي ولديها، وعجزه: كالدرّتين تشظّى عنهما الصَّدفُ. انظر الكامل في التاريخ لابن الأثير، - دار الكتاب العربي- بيروت (1997) ج 2 ص 734

5) تاريخ آداب العرب ، ج3 ، ص 63

6) يُلاحظ أنّ الأبيات الثلاثة التي عدّها الرافعي في القمة من البلاغة وقوة التأثير جميعها لنساء شواعر.

ينبغي أن يكون اللّون البليغ لوحده، لأنّ تصوير الحياة العامة يحتاج إلى ألوان كثيرة، بل يحتاج أحياناً إلى أقبح الألوان؛ لأنّه قد يكون أحسن شيء إذا هو وقع مناسباً للألوان الأخرى[1]

وقد بحث الرّافعيّ في كتابه (إعجاز القرءان والبلاغة النّبويّة) عن أسرار إعجاز القرءان، وركّز حديثه على أنّ الإعجاز وقع في النّظم وطرق التّركيب ووجوه البيان، دون النّواحي العلميّة والتّاريخيّة والاجتماع والإخبار بالأمور الغيبيّة ...الخ، واللّافت للنّظر أنّه حين كان يقرّر وجوه الإعجاز البياني في ا لأصوات والحروف والكلمات، وطرق التّأليف والتّرتيب، كان يجعل هذه الأمور البيانيّة مقياساً يقاس به كلام الأدباء والبلغاء، فكلّ ما كان كلام البليغ أقرب إلى هذه الصفات، كان أبلغ من غيره.

فاللّفظ القرءانيّ تراه "قارّاً في موضعه لأنّه الأليقُ في النّظم، وهو مع ذلك الأوسعُ في المعنى، ومع ذلك الأقوى في الدّلالة، ومع ذلك الأحكمُ في الإبانة ومع ذلك الأبدعُ في وجوه البلاغة، ومع ذلك الأكثرُ مناسبة لمفردات الآية ممّا يتقدّمه أو يترادف عليه"[2]. فهذا التّوصيف, وإن كان خاصّاً بألفاظ القرءان الكريم, فإنّنا يُمكنُ أن نستنبطَ منه مقياساً نقديّاً مَفادُه أنّه كلّما كان الكلام أقرب إلى هذه الصّفات كان أقوى من جهة البيان, وأسبق في مضمار البلاغة.

فاللّفظ – لكي يوضع في مكانه من التّركيب– يجب أن تتوفّر فيه هذه الشّروط المذكورة، وقيمته الفنّيّة مترتبةٌ على مدى قدرته على الوفاء بهذه الشّروط:

أ) – أن يكون الأليقَ بالنّظم من حيث ترتيبُ حروفه، ووقع جرْسه

ب) – سعة المعنى الّذي يحمله اللّفظ.

ج) – قوّة دلالته.

د)– إحكام إبانته.

---

1) انظر تاريخ آداب العرب ، ج3 ، ص 70

2) نفسه، ج2 ، ص 262-263

هـ)- مناسبته للسّياق والسّياق، بحيث لا يحُلُّ في مكانه لفظٌ آخر من هذه الجهة. ولوكان مرادفاً له، ولو كان أفضل منه في سياقات أخرى . وهكذا يتمّ اختيار اللّفظ اختياراً قائماً على التّناسب الصّوتي والتّناسب المعنوي والتّناسب السّياقيّ.

وحين يتحدّث عن كيفيّة دراسة إعجاز القرءان، يبدأ بتأمّ ل المعنى وطبيعته، وطرق تأديته إلى النّفس، وارتباطه بما قبله وما بعده، ثم تدبّر الألفاظ على حروفها وحركاتها وأصواتها ولحونها، ومناسبة بعضها لبعض، ولماذا اختير هذا اللّفظ دون غيره، ثمّ النّظر في روابط الألفاظ والمعاني من الحروف والصّ يغ، ووجه اختيار الحرف أو الصّ يغة، ثمّ طريقة النّسق والسّرد في الجملة، ووجه الحذف أو الإيجاز أو التّكرار ونحوها, يختم هذه الخطوات الدّراسيّة بقوله: "فإنّ كلّ ذلك في القرءان على أتمّ ه"[1] فهذه الوجوه موجودة في القرءان على أتمّ ها وكمالها، وهي في غيره من كلام البلغاء على وجوهٍ من التّفاوت بين النّقص والكمال الإنساني الّذي لا يبلغ حدّ الإعجاز، والّذي يهمّ نا هنا، هو أنّ الكلام البليغ شعراً ونثراً يمكن أن يطبّق عليه هذا النّوع من الدّراسة، عبر الخطوات التّالية:

1- تأمّل طبيعة المعنى وطرق تأديته إلى النّفس وطريقة تلقّيه والإحساس به، فلكلّ مقامٍ مقال حسب القاعدة البلاغيّة المشهورة.

2- تأمّل طبقات هذا المعنى بعينه، وتقديرها على طبقات الأفهام.

3- ارتباط المعنى بما قبله وما بعده.

4- مساوقة هذا المعنى لأشباهه ونظائره في مواضع أخرى.

5- التدرّج الصّوتي والنّغمي للألفاظ.

6- مناسبة الألفاظ المتجاورة لبعضها البعض.

7- تأمل سبب اختيار اللّفظ دون غيره، من حيث دلالته في نفسه، وملائمته لغيره.

---

1) تاريخ آداب العرب للرافعي ج 2 ص 275

8- النّظر في روابط الألفاظ والمعاني من الحروف والصّيغ الّتي يحدث بها انسجام النّصّ.

9- تأمّل طريقة النّسق والسّرد في الجملة، أي طريقة النّظم والتّركيب.

10- النّظر في الوجوه البلاغيّة من إيجاز وحذف وتكرار ونحوها.

وهذه الخطوات تبدأ بتدبّر المعنى، قبل تدبّر الألفاظ، مما يجعل الرّافعيَّ امتداداً للفكر الأشعري الّذي يمثّله في أنصع صوره عبد القاهر الجرجاني، كما أشرنا سابقا، وهذا يحيلنا إلى الكلام النّفسي الّذي يسبق الحروف والأصوات المنتظمة في نسق معيّن لتشكيل الجُمل ومن ثَمَّ تشكيل النّصّ.

ولا شكّ أنّ اتّباع هذه الخطوات في دراسة النّص تجعل منها دراسةً واعية شاقّة، تذكّرنا بمنهج النّقد الجديد وما يفرضه من التّدريب القرائي الصّارم، وضرورة القراءة المفصّلة الّتي نادى بها (إ.أ.ريتشاردز)، في كتابه "النّقد العملي" ودرّب عليها تلامذته،[1] ويقوم هذا المنهج على القراءة الفاحصة (close reading) وهي "وسيلة تحليليّة مركزيّة في الدّراسة النّصّيّة؛ تتقصّى معجم النّصّ وتراكيبه اللّغويّة والبلاغيّة ورموزه وإشاراته وكلّ العناصر الجوهريّة الّتي تضيء دلالاته وتفكّ مغاليقه"[2]، وتعتبر هذه العمليّة القرائيّة طريقة ناجحة في التّعامل مع الأدب، فهي عالية القيمة تعليميّاً، كما أنّها شيّقة تجعل الطّالب يتحكّم في النّصّ ويخرج بنتائج محدّدة، وهكذا فهي قابلة للتعلّم والتّعليم.[3]

ويرى الرّافعيّ أنّ علوم البلاغة كلّها لا تكفي للوفاء بهذه الدّراسة، فهي ليست إلّا بعض الوسائل في التّسبيه إلى ذلك، وهي تعطي القدرة على النّظر والفهم، ولكنّها لا تعطي

---

1) انظر: مناهج النقد الأدبي، ليوسف وغليسي –مطبعة جسور بالجزائر- ط الثالثة-(2010) ص51

2) المرجع نفسه، ص54

3) انظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي –المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- ط الرابعة (2005) ص316

القدرة على العمل والصّنعة، [1] فالبلاغة بعلومها، لا تمدّ هذا النّوع من الدّراسة الأدبيّة للنّصوص إلّا بالقليل من الأدوات الّتي تساعد على الفهم، أما الاستنباط والكشف والتّحليل فلا يقوم به إلّا العمل الدءوب والممارسة العملية.

ولهذا تجد العبارة البليغة الواحدة، تختلف فيها آراء أهل النّظر حين يتأمّلونها ويصفونها، فهي تقع منهم مواقع مختلفة، وإن بقيت بليغة عند جميعهم، لكن هناك فرق بين وقعها على أقواهم ووقعها على أضعفهم بحسب الصنعة والممارسة.

وإذن، فيجب أن يُدرس الأثر الأدبي من حيث "طرقُ نظمه ووجوه تركيبه، ونسق حروفه في كلماتها، وكلماته في جملها، ونسق هذه الجمل في جملته "[2] هذه الطّريقة المثالية في القرءان الكريم الّذي أعجز الفصحاء والبلغاء، هي الّتي ينبغي أن تطبّق في دراسة الآثار الأدبيّة، فكلّما اقتربت من الكمال في هذه الأنساق، كانت جودتها، وكمالها في نفس ها، إلى أن تصل إلى حد الإعجاز (النسبيّ)، فهناك نوابغ ملهمون، انفرد كلٌ منهم بحيّزه من الفنّ ووصلت أعمالهم الأدبية إلى هذا الإعجاز، وهو ما يسمّيه الرّافعيّ " كمال الفطرة الفنّيّة" [3] الّتي يتملّكها بعض النّاس فيحسّ أنّها قريبة منه فإذا هو حاول محاكاتها أحسّ بالعجز التامّ.

وهذه الأعمال الفنّيّة الرّفيعة، لا تتحقّق إلّا لآحاد النّابغين، ولكن صاحب الأثر نفسه، يحسّ أنّ عمله دون أمله في الحسن، ودون إحساسه بهذا الأمل، ففي حين يرى القُرّاء أنّ ه بلغ الغاية بقدرته الفنّيّة يرى هو أنّه لم يصل إلى "الأصل الكامل الّذي توهّمه في نفسه، ووجد بيانه في خاطره، الّذي لم يستطع أن يخرجه كاملا لأنّ من طبيعة الإحساس أن يظهر فيه كمال النّفس مادام في النّفس، فإذا هو انقلب في الحواسّ عملاً ظهر فيه نقص الحواسّ." [4]

---

1) انظر تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 276

2) نفسه، ج2 ، ص 195

3) نفسه، ج2 ، ص 197

4) نفسه ج 2 ص 197

وعندما يتحدّث الرّافعيّ عن (الأصل الكامل) فإنّه يتحدّث عن نظريّة المحاكاة[1]، لكنّها محاكاة داخليّة وليست محاكاة خارجيّة: فالأديب يحاول أن يحاكي الصّورة الكاملة الّتي ارتسمت في نفسه ويخرجها إلى الوجود، وليست هذه العمليّة سهلة على الإطلاق، فهي أشبه بالولادة، ولكن انتقال هذه الصّورة من عالم النّفس إلى عالم الحسّ ، لابدّ أن يُفقدها كثيراً من الوهَج والإشراق، فيجعلها دافئة قابلة للمسّ والجسّ والتّقليب، بعدما كانت حارَّة متوهِّجة لا يمكن لمسها ولا الاقتراب منها . فهذه المسافة بين كمال الإحساس ونقص الحواس، لا يشعر بها إلّا مبدع الأثر الأدبي، بينما يرى عامة القُراء في هذا الأثر عينَ الكمال.

والكلام يتركّب من ثلاثة أشياء : "حروف هي من الأصوات، وكلمات هي من الحروف، وجمل هي من الكلمات"[2]، ولكنّ الرّافعيّ يخرج من هذه الثّلاثة إلى شيء آخر، وهو دراسة نسق الجمل في جملة النّصّ القرءاني كاملا ، فالنّصّ القرءاني بكامله، يعتبر جملة كبرى، تُدرس أنساق الجمل في تضاعيفها، كما تُدرسُ أنساق الكلمات في الجمل، وكما تدرس أصوات الحروف في الكلمات، وفي هذا إشارة مبكّرة إلى دراسة النّصّ من خلال دراسة الجمل الّتي تدور في فلكه وتتحرّك في سياقه، وهكذا يشتغل النّاقد من النّصّ إلى الجملة ومن الجملة إلى النص.

ومن المقاييس النّقديّة ما يسمّيه الرّافعيّ (روح التّركيب)[3] فهناك التّركيب وهناك روح التّركيب، وهو في رأيه من خصائص القرءان، بما انفرد به من صفة الوحي وخرج ممّا يطيقه النّاس، وهذه (الروح) هي الّتي جعلت من اللّفظة القرآنية لفظة مميّزة، ليس في معناها الإفرادي، ولكن في معناها داخل الجملة، فكما أنّ اللّغة أعطتها معنىً في الإفراد، فإنّ القرآن أعطاها

1) ـ انظر: فنّ الشعر للدكتور إحسان عباس، دار الشروق – الأردن – ط الثانية (2011) ص17 وما بعدها.
2) - تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 219
3)- نفسه ، ج2 ، ص 260

معنىً داخل السّياق والنّظم، ولولا هذه الرّوح, لم يكن القرءان كلّه جملة واحدة، لا تباين فيه ولا تفاوت، فالعرب "أوجدوا اللّغة مفردات فانية وأوجدها القرءان تراكيب خالدة"[1]

وهذه الرّوح، وإن جعلها الرّافعيّ خاصّة بالقرءان الكريم، لانفراده بصفة الوحي، فهي في الحقيقة موجودة في كلّ كلام بليغ، على قدر ما لصاحبه من قوّة الفطرة وصدق الإلهام، فكلّ أديب له روح تظهر في أعماله وخاصّة في أسلوبه، وهي تختلف بين كاتب وآخر ، قوّة وضعفا، تألّقاً وخفوتاً، وهي السرّ في اختلاف أساليب الأدباء، ويمكن أن تكون دراسة (روح التّركيب) عند الأديب مقياساً نقديّاً جديداً نستشفُّ من خلاله قدرته على بعث الحياة في الألفاظ داخل النّظم والسّياق، وهو قريب ممّا كان يسمّيه القدماء: قوّة السّبك وشدّة الأسر، ونحو ذلك، وتكون حينذاك قيمة النّصّ متجلّيةً في مقدار ما فيها من روح التّركيب، فالتّركيب هو القدرة على رصف الكلمات بعضها إلى بعض، وروح التّركيب هو الحرارة الّتي تمشي خلال هذا الرصف فتضيء جوانبه، وتجعله يتقد ويتلألأ مثلما تفعل حرارة الكهرباء سواء بسواء.

والقرآن الكريم عند الرّافعيّ هو المعجم التّركيبي للّغة العربيّة فكما أنّ لألفاظ اللّغة معجماً يجمع أبنيتها ودلالاتها، كذلك للّغة معجمٌ تركيبيٌّ يجمع تراكيب اللّغة وطرق نظم الألفاظ، وانتظام الكلم في سياقات معيّنة تكشف عن دلالاتها , وهذه الطّرق كلّها – في نظر الرّافعيّ– مستوفاة في القرءان الكريم، ومنطوقُ هذه العبارات ومفهومُها يدلّان أنَّ طرقَ تركيبِ الكلام وترتيب الألفاظ محصورةٌ ، والوِجهةَ في ذلك مرسومةٌ ، فما على الأديب إلّا أن ينسج على منوالها ويترسّم أمثلتها، وهذا من تحجير الواسع , فما زالت طرق تركيب الكلام تتجدّد عصراً بعد عصر، ومنها بعض العبارات الّتي استحدثها الرّافعيّ نفسه، وإذن فيجب أن نحمل هذه الكلمة على المعنى الأغلبي، وأنّ أغلب التّراكيب العربيّة موجودة في القرآن الكريم باعتبار

1) – تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 268

أنّ الجملة العربيّة، لا تخرج عن الجملة الفعليّ ة والجملة الاسميّة وما يتفرّع منهما، وأنّ المجال مفتوح – و إن كان ضَيِّقاً– لطرائق من النّظم والتّركيب جديدة.

وهذا السرّ من أسرار البيان، وهو روح التّركيب, وإن كان يرفرف فوق كتابة الأديب دائما, لكنّا قد نفتقده في أحيان كثيرة، فقد تقرأ كلام البليغ من النّ اس وإن كان صاحب صنعة محكمة وأسلوب قويّ ولغة عالية، ولكن إذا لم يكن فيه "سرٌ من أسرار البيان، ولا دقيقة من أوضاع اللّغة، ولا غرابة من التّركيب تتحيّر فيها وتقف عندها "[1]، فإنّ مثل هذا الكلام مهما علا وارتقى لا يعدو أن يكون مما يستحسنه القارئ ويعجب به، ومع ذلك يمرُّ به مرَّات دون أن يقف عنده، ويتأمَّ ل فيه، لكنّه إذا انتهى إلى وجه من وجوه الغرابة البيانيّة ثبت على نظره، وتوقّف عنده يطلب أسرار الكلام ويتوسّم الألفاظ وما تؤدّ يه من معنى، فكأنّ الكلمات لم تَعُ مجرّد حروف، وإنّما كلمات فيها روح سحريّ ة، تسحر المتلقّي وتدهشه.[2]فالخروج عن المألوف بإحداث المفاجأة الأسلوبيّ ة الّتي لم تكن متوقَّعة في أفق انتظار القارئ، هو الّ ذي يُحدث تلك الحيرة الّتي يقف عندها القارئ معجباً مستمتعاً.

وسرُّ البيان في لغة كلّ أمّة يكمن في التّوفيق بين "أجزاء الشّعور وأجزاء العقل على أتمّها في الجهتين"[3] وهذا يكون أيضا في القرءان الّذي هو فوق الفطرة البشريّة، ويمكن أن نأخذ منه وجها في الدراسة الأدبيّة، وهو أنّ التّوفيق بين أجزاء الشّعور وأجزاء العقل، كلّما كان أكبر وأكمل، كانت القطعة الأدبيّ ة أكثر قوّ ة وإبداعا، لكنّ كلام النّ افعيّ هنا يبقى فيه شيء من الغموض، فلا يُعرّفنا ما هي أجزاء الشّعور، ولا ما هي أجزاء العقل الّتي يقصدها، وإذا عرفناها فما هو المقياس الّذي نقيس به مقدار التّوفيق بينهما، ليكون الكلام أتمّ وأكمل؟ لا يمكن ذلك إلّا من خلال شيء واحد وهو النّ صّ، الأثر الوحيد الّذي بأيدينا، وعلى حسَب درجة تأثير

1) تاريخ آداب العرب، ج2 ، ص 346

2) تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 346-347

3) نفسه ، ج2 ، ص 285

الرّصّ في نفس القارئ، يُعرف مقدار التّوفيق المذكور، فكمال الحقيقة الإنسانيّة عند الرّافعيّ تجتمع في صفات ثلاث : "البيان والعقل والشّعور"[1]، وعن طريق التّوفيق بين أجزاء الأخيرين، يكون الأوّل، وهو البيان التامّ والبلاغة العالية.

وهذا الرأي يشبه إلى حدٍّ كبيرٍ ما صاغه (ت.س.إليوت) في مقال له بعنوان: (هاملت ومشاكله) من ضرورة إيجاد "المعادل الموضوعي" للتّعبير عن العاطفة، بمعنى إ يجاد مجموعة من الأشياء, أو وضعية تكون قاعدة لتلك العاطفة المحدَّدة، وتقتضي هذه النّظريّة ترجمة المشاعر المجرَّدة إلى أشياء واقعيّة محسوسة، أي التّعبير عنها فنّيًّا، فإذا زادت المشاعر المجرّدة عن الأشياء المجسّدة التي تعبِّر عنها أصبح العمل الفنّيّ غامضاً، وإذا زادت الأشياء المجسَّدة عن المشاعر نتج إسراف شعوري، والتّعادل بين الكفّتين على مستوى العمل الفنّيّ هو المطلوب.[2]

ومن المقاييس النّقديّة ما يسمّيه الرّافعيّ، الاقتصاد في التّأثير، ويقصد به الاقتصاد في التّأثير على الحسّ النّفسي، بأن لا يُسرفَ في إثارة العاطفة إسرافاً غاليا، ولا أن يضعف عن ذلك فلا يحرّك العواطف السّاكنة، وهو أصلٌ أصيل في البلاغة الإنسانيّة، وهو – في نظر الرّافعيّ—المقياس الأكبر الّذي تقاس به بلاغة الخطاب، حيث لا يوجد إلّا في القرءان الكريم، أمَّا في الأساليب العربيّة جميعها، فلا يوجد فيها إلّا الإسراف على هذا الحسّ أو التّراجع دونه.[3]

وهو مقياسٌ نقديٌّ صالحٌ للاعتبار إذا جعلناه كذلك، فيكون في القرءا ن الكريم على سبيل الكمال كما تقدَّم في أمثاله، وكلّما اقترب الخطاب الأدبي من هذا الاقتصاد في التّأثير، وابتعد عن جانبيه: وهما الإسراف في هذا التّأثير أو النّكوص دونه، فهو بعيد عن هذا الأصل الأصيل في البلاغة الإنسانيّة، وليس في البلاغة العربيّة وحسب.

---

1) تاريخ آداب العرب ، ج2 ، ص 285

2) انظر مناهج النقد الأدبي ليوسف وغليسي، ص50-51

3) انظر تاريخ آداب العرب، ج2 ، ص 235

أمّا الشّروط الّتي يشترطها الرّافعيّ في النّقد، فهي شروط ش ديدة لا تكاد تجتمع في ناقد، وكأنّه حين حدَّدها كان ينظر إلى نفسه و يتحدّث عنها لا غير، فهو يشترط في النّ اقد الأدبي أن يجمع الصّفات التّالية:

1- الإحاطة بتاريخ الأدب وتقصّي موادّه.

2- الذّوق الفنّيّ المهذَّب المصقول.

3- الإبداع في صناعتَيْ الشّعر والنّثر.

4- الموهبة الغريبة الّتي تجمع بين العلم والفكر والمخيِّلة.[1]

فلابد للنّاقد الأدبي أن يكون مؤرخاً وفيلسوفاً وعالماً وشاعراً وكاتباً، وهي شروط يقصِدُ بها نفيَ بعض المتطفلّين على مائدة النّقد الأدبي أكثر ممّا يقصدها لذاتها، فإنّ اجتماعها في شخصٍ واحدٍ أمر عزيز.

وامتداداً لهذا الاعتزاز بالنفس، والذهاب بها كلّ مذهب، واعتزازاً بالسّلف وما بنوا من صرحٍ أدبيٍّ شامخٍ خالد، فإنّ الرّافعيّ يعتقد أنّنا لا نحتاج إلى الآداب الأجنبيّة إلا بمقدار، ولكي ننهض بأدبنا نهضة جديدة، لابد - أوّلاً وقبل كلّ شيء - من المحافظة على آداب أسلافنا كاملة غير منقوصة، ويزاد عليها ما "تبتدعه الأفهام , وتستأنفه القرائح , وتتدبّه العقول، ويمحصه التّحقيق, وتبدعه مذاهب النّ قد"[2]، وهي حاجة يتطلّبها فضل الإتقان وزيادة الإحسان، ولا تقتضيها الضّرورة، ولهذا لا ينبغي أن نجعل أدبنا محمولاً على غيره، تابعاً له، لا يقوم إلّا به، وإنّما نفعل كما فعل الغربيّ ون حين أخذوا عن اليونان والعرب واتّج هوا به وجهة جديدة، ولن يكون ذلك إلّا بالمحافظة على آدابنا ومعرفتها حقَّ المعرفة.

5- تحليلات نصّيّة:

1) - تحت راية القرآن للرافعي ، ص 136

2) - نفسه ، ص 79

نستعرض هنا بعض النّصوص التّحليليّة للرّافعيّ، قام فيها بتحليل جُمَلٍ نبويّة من البيان العالي ليبيِّن سرَّ البلاغة فيها، من مثل قول النبيّ صلى الله عليه وسلّم : "مات حَتْفَ أنفه" وقوله: "الآن حَمِيَ الوطيس" وأشباه ذلك.

ففي قول النبيّ صلى الله عليه وسلم في حديث ال فتنة: "هُدْنَةٌ على دَخَن"، يشرح اللفظين الواردين في الحديث على طريقة القدماء في البدء بشرح الألفاظ ثمّ المعاني، كما فعل الزّوزني في شرح المعلَّقات السّ بع، والخطيب التّبريزي في شروحه على الحماسة والمفضّليّات وسقط الزَّند...، فالهدنة هي الصلح والموادعة، والدَّخَن،: هو تغيّر الطّعام إذا أصابه الدُّخان في حال طبخه فأفسد طعمه؛ أو هو مصدر : دَخِنَت النّار، إذا أُلقي عليها حطب رطب وكثر دخانها لذلك.

وبعد هذه التّقدمة بشرح الألفاظ الّ ذي سوف يستثمره في شرح المعنى واستنباط وجوهه، يصف العبارة على طريقة القدماء في الوصف العامّ بقوله: "وهذه العبارة لا يعدلها كلام في معناها؛ فإنّ فيها لوناً من التّصوير البياني لو أُذيبت له اللّغة كلها ما وَفَتْ به "[1] ويحسّ أن هذا الوصف الانطباعيّ العام يحتاج إلى تدليل وتعليل، فيعلل بأنّ الصّ لح يحمل معاني الموادعة واللّين والانصراف عن الحرب وكفّ الأذى، وهو من شيم القلوب الرّ حيمة، "فإذا بُني الصُّلح على فساد، وكان لعلّة من العلل، غلب ذلك على القلوب فأفسدها حتّى لا يُسْتَرْوَحَ غيره من أفعالها، كما يغلب الدَّخَن على الطّعام، فلا يجد آكله إلاّ رائحة هذا الدّ خان"[2]، وهو استثمار للمعنى الأوّل الّذي ذكره من معاني لفظ : الدَّخَن. فإذا كان الطّاعم لا يجد لذَّة في هذا الطّعام لفساده وشَوْبه برائحة الدّ خان وغلبتها عليه، فكذلك الصّ لح على ما فيه من اللّ ين والموادعة، يضمحلُّ معناه، ولا يبقى فيه إلا طعم الخيانة والغدر.

1) تاريخ آداب العرب للرافعي، ج2 ص 348.
2) نفسه، ج 2 ص 249.

هذا هو المعنى الأوّل، و هناك معنًى ثان، يُستنبط من لون الدّ خان وهو السّواد، ذلك أنّ لفظ الدَّ خَن، يصوّر معنى الفساد الّ ذي انطوت عليه تلك القلوب الحاقدة، وهذا اللّ ون المظلم قد انصبغت به النيّة السَّ وداء[1] لدى هؤلاء المسالمين في الظّ اهر، المضمرين للخيانة في الباطن.

ثمّ هناك معنًى ثالث، استشمره الرّافعيّ من المعنى الثّاني للفظ الدّ خن، وذلك أنّ الصلح لا يكون إلّا بانطفاء الحرب، وهذه حرب طَفِئَتْ نارُ ها في الظّاهر ولكن تحتها نارٌ متأجّجة توشك على الظّهور بدلالة الدّ خان، "كما يلقى الحطب الرّ طب على النّار تخبو به قليلا، ثمّ يستوقد فيَستعر فإذا هي نار تلظّى."[2]

وربّما كان تحت هذه اللّفظة العجيبة معانيَ أخرى لم يُشِر إليها الرّافعيّ، منها أنَّ هذا الحطب الرطْب الّذي يُخْمِدُ قليلا من استعار النار، سوف يزيد من توقُّ دها واشتعالها بأضعاف ما كانت عليه من قبل، فيكون الاستمرار في الحرب أفضل من الرّكون إلى الصّلح الّذي هذه صفته، فهو صلحٌ يُراد منه فقط معاودة الاستعداد واستجماع الأنفاس، وأخذ الطَّ رَف الآخر على غِرَّة منه وقلّة استعداد وتوجّس.

ومنها أنَّ كثرة الدّ خان، تزيد من تشويش النّ ظر أمام الرّ اغب حقيقةً في الصّ لح، فتلتبس الأمور عليه، ويكثر الغَبَش في نظره وفي فكره، كما يفعل السَّ حرة بتكثير الدُّخان أمام ضحيّتهم ليشوّشوا عليه مقاصدهم الخبيثة ونواياهم المظلمة.

ومن ذلك أيضاً قوله عليه الصلاة والسلام : "بُعثت في نَفَسِ الساعة "، فهذا اللّفظ (نَفَس) يحمل دلالةً قويّةً على القرب، فالمرء يحسّ بأنفاس من يكون بإزائه ولا يكون ذلك إلّا على شدّة القرب، ثمّ هو أفرد اللّفظة ولم يقل (أنفاس) لأنّها نفخة واحدة، والنّفخة الشّديدة إذا جاءت من بعيد كانت كالنَّ فَس الواحد، وهذا معنىً ثانٍ، وهناك معنىً ثالث، مفاده أنّ

1) تاريخ آداب العرب، ج2 ص349

2) نفس الجزء والصفحة.

عُمْرَالأرض كان طويلاً فكانت السّاعة بعيدة، ثمّ قصرُ فلم يبقَ منه إلّا القليل، فبدأت السّاعة تتنفس كما يتنفَّس النّهار ساعة الغروب، ومعنىً رابع على المجاز، كما يقال: فلان في نَفَس من ضيقه، بعد أن يشتدّ كربه ثمّ تأتيه نسمات الفرج، كأنَّ الحديث يقول للنّ اس: اعملوا فإنّ السّاعة قريبة جدًّا، وفيها الفرج بعد الشدَّة لمن آمن وعمل.[1]

ويسمّي الرّافعيّ هذا النّوع من الكلام: أوضاعاً عربيّة، وهو يرى أنّها أوضاعٌ ابتدعها أفصح العرب صلى الله عليه وسلم ابتداء، لم تكن قبله ولم يحتَذِها من جاء بعده، فبقيت بلا مثالٍ سابق ولا لاحق، ومن هذه الأوضاع، قولهصلّى الله عليه وسلّم : يا خيل الله اركبي، ولا تنتطح فيها عنزان، وهذا يوم له ما بعده، وقوله لأَ نْجَزَة: رفقاً بالقوارير، وأمثالها كثيرة في كلامه صلى الله عليه وسلم.

ومن تحليلاته النصِّيَّة، تحليله لبيتي امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سُدُولَهُ عليَّ بأنواع الهـــموم لـــيبتلي

فقلت له لمـــّا تـــمطّى بصلْبه وأردفَ أعجازاً وناء بكلكل

وهي أوّل استعارة في الكلام فيما زعم ابن وكيع، والاستعارة تكاد تكون البيان كلَّه في رأي الرّافعيّ[2]، وهذا النّوع من الاستعارة، لا يمكن أن يجيء عفواً إلّا في النّدر، بل كان الشّاعر ينظر في كلامه ويديرها فيه إدارة، فلا بدَّ في هذه الاستعارات المتمكّ نة من صنعة قويَّة، ولا تكفي فيها قوّة الفطرة، وذلك أنّ الشّاعر استعار للّيل سدولاً يُرخيها، وصلبا يتمطّى به، وأعجازاً يردفها، وكلكلاً ينوء به، وهي معان متتابعة لا بدَّ فيها من إعمال النّ ظر ومساعدة الصنعة.[3] وقد انتبه إلى هذه الصّنعة، قبل الرّافعيّ العلاّمة الباقِلَّاني، فذكر تقديم هذين البيتين وحُسْنَ استعارتهما، حيث جعل للّ يل صدراً يَثْقُلُ تنحّيه، ويُبْطِئ تَقَضّيه، وجعل له أردافاً

1) انظر تاريخ آداب العرب ج2 ص349-350.

2) تاريخ آداب العرب ، ج3 ص210.

3) تاريخ آداب العرب ، ج3 ص211

وصُلبايَمتدُّ ويتطاول، ولم ينكر جمال ال بيتين، لكنّه ختم كلامه بقوله : "وليس من الباب الّذي يقال: إنّه متناه عجيب، وفيه إلمٌ بالتكلّف، ودخولٌ في التعمّل."[1]

بدأ امرؤ القيس بتشبيه اللّيل بموج البحر، وهو تشبيه لا أحسن منه، "لما يجيش فيه من الظنون ويتقلَّب من الخواطر، ثمّ هو مرمى البصر من سريرة الكون "[2]؛ فاتّساع البحر وبُعد غوره، هو نفسه اتّساع اللّيل وبُعد أعماقه في نفس الشّ اعر. ثمَّ قال: (أرخى سدوله) وهي استعارة، ذهبت بحسن البيت كلّه، إذ جعل لليّل سدولاً تدلّ على السّكون والحجاب، فكأنّه حدَّ من طوله، وهي استعارة لظلام اللّ يل وليس لموج البحر، فصارت لفظة الموج بلا معنى في نظر الرّ افعيّ، أتى بها لمجرّد إقامة الوزن، وهي الّ تي كانت العُمدة في استحسان البيت واستجادته[3].

أمّا البيت الثّاني الّذي أجمع النّقاد قديماً على أنَّ المقصود به وصف طول اللّيل، فقد خطّأهم الرّافعيّ, فهو يرى أنّه في وصف ثقل اللّيل وفتوره , وأنّه كلّما همّ أن ينجلي سقط بما يدلّ عليه التّمطّي والإرداف والنّوء , وذلك يكون من الثّقل والفتور ، إلّا أنّه يمكن الجمع بين الرَّأيَيْن؛فوصف اللّيل بالطّول أو بالثّقل كلاهما قريب من قريب , فالمراد هو عدم سرعة زواله وانجلائه, وطولُه في الوجود يُحدثُالثّقَلَ على النّفس, فبين الطّول والثّقل علاقة تلازم وارتباط.

1) إعجاز القرآن للباقلاني، تح: سيد أحمد صقر – دار المعارف بمصر – ط الثالثة (بدون تاريخ) ص 181.

2) تاريخ آداب العرب، ج3 ص211.

4) انظر المرجع نفسه، ج 3 ص 212.

المبحث الثّالث: ماهية الشّعر ومهمّة الشّاعر.

1 – ماهية الشّعر

مرّت كلمة (الأدب) بأطوارٍ ثلاثة، فكانت تعني أولاً الاستقامة على الأخلاق وتقويم الطّباع وما يدور حول هذا المعنى , ثمّ اكتسبت معنىً ثانياً عندما شاع لفظ "المؤدّبين" الّذي أطلق على المعلّمين في عهد الدّولة الأمويّة، وهذا المعنى هو التّعليم، ولمّا كان هؤلاء "المؤدّبون" يعلّمون النّاشئة الرّواية والأخبار والنّسب والشّعر واللّغة ونحوها، أطلقت الكلمة على كلّ ذلك، وغلبت عليه بالاصطلاح وهو الإطلاق الثّالث.[1]

وإذا لاحظنا هذه الإطلاقات الثّلاث، وجدناها لا تخرج عن معنى التّأديب والتّهذيب والتّعليم، ممّا يدلّ على أنّ الأدب العربي في أصوله وامتداداته الأولى أدب قِيَميّ تهذيبي، يقوم على الأخلاق العالية والطّبائع المستقيمة.

والأدب إنّما هو تابع للحضارة، وهو لا يتبع الحضارة لنفسها ولكن لفلسفتها وحواشيها الرّقيقة، فليس الشّأن في الأبنية والعمران , وإنّما في جمال الشّكل وحسن التّنسيق، فالشّعر ليس مادّة جامدة يتبع الجوامد، بل يتبع زخرف الحضارة وفلسفتها، والأدباء هم أقلام التّاريخ الّذين يُخلّدون حضارة الدّول، فهم يَغْتَذون بمادّتها وهي تُشرق عليهم بجمالها.[2]

والحقّ أنّ الأدب لا يتعلّق بحضارة ولا بداوة، و إنما لكلّ قوم أدبهم وفنونهم، وقد كان لأهل البادية العربيّة من الأشعار والأخبار ما تزخر به دواوين الأدب، ولعلّ المقصود هنا من تبعيّة الأدب لحواشي الحضارة، هو استبحاره وكثرته ورقّته وتشعّب فنونه, بما تفتحه الحضارة من زخارف القول وفنون التّعبير, لا أنّ الأدب مرتبط بالحضارة وجوداً وعدما.

---

1) انظر تاريخ آداب العرب، ج1 ، ص 20-21

2) نفسه، ج3 ص 277، 278، 279.

يذهب الرّافعيّ إلى أنّ الشّعر في الأعمّ الأغلب واحد، على اختلاف الموضوعات الّ تي يطرُقها, وتباين مسمياتها، فصفة الفجيعة في الرّثاء، تختلف عن صفة الطّرب في الشّعر الخَمْري مثلا، لكن هذا التنوّع يرجع في الأخير إلى روح الشّعر وهو واحد لا يتعدّد.[1]

والشّعر بابٌ واحدٌ وتنوّعه يكون ذاتيّاً، أي في الرّوح والأسلوب والمبدأ والغرض "فروح الشّعر هو نوع التأثير الّذي يخلقه الشّاعر فيه، والأسلوب هو الطّريقة الّتي يخصص بها نوع هذا التأثير، والمبدأ هو المعنى النّ فسي الخاصّ الّذي يُكيَّف به الشّعر المؤثّر، والغرض هو المعنى النفسيّ العام الّذي يقصده من التأثير"[2]

وعلى هذا التقسيم الرّباعي، فثلاثة أقسام الشّعر ترجع إلى المعنى، وهذا الكلام لا يخلو من غموض، وإن كان كلّه لا يخرج عن المعاني النفسيّة الّتي لا يفتأ الرّافعيّ يردّد الحديث عنها، ويردّ النصوص الأدبيّة إليها، على طريقته في التّعويل على المعاني دون الألفاظ وعلى المضامين دون الأشكال، فروح الشّعر ومبدؤه وغرضه معان نفسيّة، وحتّى الأسلوب فإنّه يرجع إلى المعنى إذ يُقصدُ منه تخصيص نوع التأثير وهو معنىً من المعاني.

وهذه الأنواع الأربعة ترجع في مجموعها إلى غرض التّأثير، فالشّاعر يقصد أولاً وأخيراً إلى التأثير في نفس المتلقّي، فيختار نوعاً من التأثير بعينه، ثمّ يسوقه في صورة معيّنة من اللفظ، وهو ينطلق في محاولة التأثير هذه, من معنىً نفسيّ خاصّ يأخذ به الشّعر كيفيته ليصل في النّهاية إلى معنى نفسي عامّ، هو المقصد الّذي يقصد إليه من عمليّة التأثير، فروح التأثير في نظر الرّافعيّ هي حياة الشّعر، "وإنّما تنفخُ النّفس تلك الرّوح في الكلام, إذا استوت فيه الصّنعة, فيتمثّل بها سويّاً."[3] فللشّعر العربيّ حيّزُه من النّفوس, يَقَرّ فيه ولا يعدوه لأنّ مداره على التّأثير.[1]

---

1) انظر تاريخ آداب العرب, ج3، ص 72.

2) تاريخ آداب العرب, ج3، ص 72

3) ديوان الرّافعيّ, شرحه محمّد كامل الرّافعيّ, مطبعة الجامعة بالإسكندريّة (1323) ج 1 – المقدّمة ص5

وهذا التّركيز على تأثير المخاطِب في المتلقّ ي عن طريق التّواصل الخطابي، يحيلنا إلى مفهوم المقصديّة ودورها في العمليّ ة التّواصليّة، وهي عند (كرايس) أوّليّة غير قابلة للتّحديد، وإذا كان الحدث لغويّاً فإنّه يكون محتوياً على نيّة الدّلالة، فالعمليّة التّواصليّة القصديّة تفترض طرفين إنسانيّين: مرسل ومتلقٍّ، وتتجلّى المقاصد في المعتقدات والرّغبات من طرف المرسِل، وما يعرفه المتلقّ ي من مقاصد المتكلّ م، ثمّ ما يهدف إليه المتكلّ م من جعل المتلقّ ي يستجيب استجابة معيّنة . والمقصديّة عند (سورل) تجمع بين الوَ عْي واللّاوعْي، وهي الّتي تتحكّم في الأفعال الكلاميّة بتحديد أشكالها وخلق إمكانيّة معناها.[2]

والقصديّة وحدها لا تكفي في نظر بعض النّقاد لتكون العلّة الأولى والأخيرة في إنتاج الخطاب وتفسيره، بل هي طرفٌ لا يكتسب معناه إلّا بمقابله وهو المجتمعيّ ة.[3] بمعنى تفاعل الخطاب مع العلاقات الإنسانيّ ة وخضوعه للمحيط الّ ذي يعيش فيه المرسل والمتلقّ ي على السّواء.

والشّعر ليس أكثر من أن يكون لغةَ الرّوح في اتصالها بع ا لم الغيب واتصالها بعا لم الشّهادة، فالرّافعيّ يضفي على الشّعر دائماً صفة العلويّة والقداسة، وعلى الشّاعر صفة الإلهام والاستلهام من قوّ ة عُليا، وعنده أنّ "القريحة المستقلّة، لا تتبع صفة قريحة أخرى، وإنّم ا تتبع الرّوحَ المُلهم، وتتبيّن آثارَه في الصّنعة، وتبالغ في تمييزها، حتّى تتّجهَ إلى مصدر الإلهام، وذلك سرّ النّبوغ العبقريّ."[4]

---

1) انظر: تحت راية القرآن ص 246

2) انظر: تحليل الخطاب الشّعري: استراتيجيّة التناصّ. د. محمد مفتاح، – المركز الثقافي بالدار البيضاء– ط3 (1992)، ص 164-165

3) المرجع نفسه، ص166

4) تاريخ آداب العرب، ج3، ص 69.

فهنا طريق الإلهام الّذي يجب أن تتبعه قرائح الشّعراء، وكلّما اتبّعته وسارت في سبيله، اكتشفت آثار الصّنعة واستشَفَّتْ أسرار الكون، و هناك مصدر الإلهام، الّذي متى وصلت إليه تلك القرائح، فقد وصلت إلى غايتها، تغرف من بحره وتمتح من فيضه.

ولهذا لا ينبغي للشّاعر الجدير بهذه الصّفة أن يقلّد في شعره، "لأنّ الشّعر قوةٌ مؤلّفة من عناصرَ دقيقة، **تنتظم** بطبيعتها على النّحو الّذي يصوّرها في شكلها الملائم لتصريف مادّ ة القوّة فيها و على حسب ما يصرف الشّ اعر من هذه القوّ ة"[1] وعلى مقدار هذه القوّ ة ينقسم الشّعراء إلى قسمين: المتفرّدون الّذين يجتازون وهم شعراء النّاس، والبقيّة الّذين يغيّرون في شعراء النّاس، وهم شعراء أنفسهم.[2]

وقوة الشّعر دليلُها الإبداعُ والمضيُّ في كل معنىً والانتباهُ إلى أدقّ المناسبات، وهذه القوّة هي الّتي تنفي عن الشّاعر مظنّة السّرقة؛[3] فإذا أخذ الشّاعر الّذي هذه صفته، معنى من المعاني فلا يقال سرقه، ولكن يقال : توارد خواطر وما أشبهه من التّعابير الّتي تنفي عنه صفة السّطو والسّرقة، وقد يعترف بأنّه أخذ المعنى، ولكن يقال في مثل هذا: إنّه أحسن الأخذ وأجاد العبارة حتّى أنّه أصبح أحقّ بهذا المعنى ممّن سبقه إليه.

والشّعر في نظر الرّافعيّ "عملٌ فرديّ مبدؤه الشّخص وغايته الشّخص"،[4] وهذا واضحٌ في الشّعر الجاهلي الّذي كان شعراً شخصياً في معانيه وفي مراميه.

إنّ الشّعر هو معنى لما تشعر به النّ فس، فهو من خواطر القلب، يُفيض عليه الحسّ من نوره فينعكس على الخيال فتنطبع فيه معاني الأشياء، كما تنطبع الصّ ور في المرآة، "والشّعر

1) نقسه، ج3، ص 72.
2) تاريخ آداب العرب، ج3، ص 73.
3) انظر ديوان الرافعي، ج02 – المقدمة، ص 5
4) تاريخ آداب العرب، ج3 ص69

مَلِكٌ في مملكة الشّعراء وديوان شعره هو ديوان مُلكه .[1]والشّعر إنّما يكون في الشّاعر باجتماع أسبابه, وهي الطّبع الّذي تصقله الحكمة، و الفكر الّذي يجلّيه البيان،[2] فلابدّ للشّاعر من أدوات ترفده وإلّا لم يكن شاعراً في نظر الرّافعيّ، وهذه الأدوات هي: رقّةٌ في الحسّ، وطبعٌ في النّفس، و صفاءٌ في الذّهن، وانتباهٌ في الخاطر، و بُعدٌ في النظر، وشدّةٌ في العارضة، وقوةٌ في البديهة، ومَثْراةٌ في الرّواية، وحُنكةٌ في التّجارب، وحِكمةٌ تحيط بذلك كلّه[3]، وهذه الصّفات قلّما تجتمع في شخص.

وأحسن الشّعر هو ما تتغنّى به قبل عمله، لأنّه موزونٌ على ضربات القلب ألحاناً بغير إيقاع، والشّاعر أشبه بالمغنّي في انجذاب القلوب إليه وصبوة النّفوس إلى فنّه وإبداعه، إطراباً وإعجاباً، والشّعر أعمّ من أن يكون ألفاظاً موزونة مقفّاة، فهو موجودٌ في كلّ نفس من ذكر وأنثى، لأنّه يتنَزّل من النّفس منزلةَ الكلام، فكلُّ إنسان ينطق به وإن لم يُ قِمْهُ على أسباب الوزن والقافية.[4] وفي هذا القول الّذي سطّره الرّافعيّ في وقتٍ مبكّرٍ، شديد التّبكير من حياته (1903م) ما يلفت إلى ما اختاره بعد ذلك، بعدما نضجت ملَكته الفنيّة واشتدّ عودُه الأدبي، حين آثر أن يكتب عواطفَه و أحاسيسَه شعراً غير موزون ولا مقفّى كما في (حديث القمر) و(رسائل الأحزان) وغيرهما.

والرّافعيّ معجبٌ بقول حكيم العصر على حدّ قوله، و هو الشّيخ محمد عبده "لو سألوا الحقيقة أن تختار لها مكاناً تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت منالشّعر"

1) ديوان الرّافعيّ: المقدمة ، ج2، ص 3.
2) ديوان الرّافعيّ: المقدمة ، ج1، ص 3.
3) نفسه، ج2، ص 4.
4) ديوان الرّافعي، ج1، المقدمة ، ص 4-5.

وقول كعب الأحبار : " الشّعراء أناجيلهم في صدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة "[1] وفي إيراده هذين القولين على سبيل الاستحسان والإكبار باعتبارهما قولين جامعين، ما يدلّ على أنَّه يُفَضِّل الشّعر الحِكَمِيّ على غيره من أنواع الشّعر.

2- مهمة الشّاعر:

الشّاعر إنسانٌ منفرد في النّاس، وهو في نفسه عالمٌ مجتمِع، من حيث تش تبِك في نفسه علائق الموجودات، وترتبط أسباب الحوادث، و تتألّف من ذلك كلّه صور مرتبّة، تلقيها إليه حقائق هذا العالم الّتي يستمدّ منها الشّعر. ووظيفة الشّاعر حينئذ هي أن يكتنِه حكمةَ الخالق في خلقه، وعلى أساس هذا السّ رّ والاكتناه، والبحث عن أسرار الخالق في مخلوقاته، يقسم الرّافعيّ الشّعر مطلقاً، أي كلّ ما يصحّ أن يطلق عليه اسم شعر في اللّ غة العربيّة وغيرها من اللّغات، إلى ثلاث أقسام:

-قسم باعتبار علاقة روح الإنسان بالقوى الغيبيّة.

-قسم باعتبار علاقتها بأحوال النّاس.

-قسم باعتبار علاقتها بسائر الموجودات الأخرى.

والأمم إنّما تتفاوت في شعرها، على مقدار تفاوتها في ارتقائها، و كذلك الشّعراء إنّما يتفاوتون بمقدار عمق علاقتهم بهذه الأقسام الثلاثة.[2]

وقد كان الشّاعر يذهب مذاهب من الاعتداد بالنّفس والتّرفّع عن النّاس لأنّه يعتقد أنّه يستلهم شعره من الغيب، فهو فوق أن يعدّ نفسه من الناس، وإذا ألقى قصيدة بارعة، فهو إنّما يؤدّيها عن لسان قائلها مما يدعوه إلى زيادة الثّقة بنفسه والشّموخ بأنفه.[3]

---

1)- ديوان الرافعي، ج1، المقدمة ، ص 5.

2) انظر تاريخ آداب العرب، ج3، ص 67.

3) انظر المرجع نفسه، ج3، ص 49.

ولهذا لابدّ من تركيبٍ ملائم في بعض ال للّس لتلقّي مادّة الشّعر عن الرّ وح و القلب والطّبيعة. فالشّاعر يتلقّى الشّ عر، ولابدّ أن يكون فيه قابليّ ة لهذا التلقّي، تكمن في تركيب مزاجه، وأحياناً يظهر ذلك حتّى في هيئته، ثمّ إنّ مادّة الشّعر تنبع من ثلاثة أ شياء من فيض الرّوح، ودفق القلب ووحي الطّبيعة.

وعند الرّافعيّ أنّه لا يصحّ إطلاقُ لقب الشّاعر إلّا على من تميّ ز بصفة الخلق والابتكار، وعرفت له شخصيّةٌ شعريّةٌ متخصّصة؛ بما يميّز شعره عن شعر غيره، فإذا لم يكن كذلك، ولم تتوفّر فيه هذه الصّفة، فهو مجرد منتحِل أو مغتصِب.[1]

وقد كان للشّاعر سيمياء خاصّة، وحالة من التّميّز عند إنشاد الشّعر "ومرجع التّمييز في الأشكال من اللّباس والحلية وهيئة الحالة و نحوها إنّما يكون إلى مطابقة إحساس الشّ خص أو موافقة إحساس المجتمع الّذي هو مناط العادات و مبنى الصّفة القوميّة"[2] فقد شاع في الحضارة الإسلامية أن كان لأصحاب المراتب أزياء يعرفون بها، فللقضاة زَيٌّ وللشُّرَط زيّ وللكتّاب زيّ وللعلماء زيّ وهكذا، أما الشّعراء فلم يعرف عنهم زيّ موحّد، لكن كان لكلّ واحدٍ منهم عادات وطريقةٌ في اللّباس والأداء والإنشاد يتميّز بها "وربّما وجدتَ من الشّعراء من يكون منظر وجهه، وحالة تركيبه، أشعرُ – عند الأكثر– من شعره."[3]

وأبرع الشّعراء في نظر الرّافعيّ، مَن كان خاطره هدفاً لكلّ نادرة، فربّما عرضت للشّاعر أحوال مما لا يعني غيره، فإذا عَلِقَ بها فكره، تمخّ ضت عن بدائع من الشّ عر، فجاءت بها كالمعجزات وهي ليست من الإعجاز في شيء، ولا فضل للشّاعر فيها إلّا أنّه تنبّه لها[4]

---

1) انظر تاريخ آداب العرب، ج3، ص 44.

2) تاريخ آداب العرب، ج3، ص 22.

3) نفسه، ج3 ص22

4) انظر مقدمة ديوان الرافعي، ج1 ص 7

واختيار الشّعر دليلٌ على وفور العقل، ولهذا لا يختار إلّا شاعر ذو قريحة لأنّ الشّعر من عمل القرائح، فهو بقريحته الشّعرية يختار، واختياره جزء من عقله، "وليس من شاعر سَمَتْ به طبيعته إلّا وهو يتوهَّمُ في نفسه أنواعاً من القول، قد لا يسمح بها الطّبع إلّا الفينة بعد الفينة، فهو إذ ا أصاب صفتها في أقوال الشّعر استدلّ عليها بطبعه و أمضى فيها اختياره "[1]، فهذه هي فلسفة الاختيار عند الرّافعيّ، وربّما تعَدُّ من بعض الجهات تكميلاً لنقصٍ وسدًّا لفراغ؛ نقصاً وفراغاً يحِسُّ بهما الشّاعر من نفسه، فيسعى إلى تكميله و سدِّه بحسن اختياره من أشعار ذوي القرائح والمجيدين من الشّعراء.

وإذا ارتفعَ الكلامُ البليغ إلى أن يصير كامل التّأثير في نفس متلقّيه حتّى يملك عليه جهاتها كلّها، فهو الكلامُ الّذي يُفرِدُ البليغَ من قومه بمواهبه حتّى يصبح مهوى أفئدتهم، و هذا "ما يجعله خليقاً أن يعُدَّه التّاريخ أحد المجاميع النّفسيّة في الأرض ... حتّى إنَّ أحدَهم لَيكون أمّةً في نفسه، ويكون عملُه تاريخَ عصرٍ من أمّة "[2] و كأنّ الرّافعيّ يتحدّث عن نفسه، حيث أصبح تاريخ المعركة الّتي خاضها ضدّ خصومه هو تاريخ الحركة الأدبيّة في عصره.

3- الشّعر والحياة:

يرى الرّافعيّ أنّ للشّعر روحاً كروح الإنسان، تتفق مع أبناء جنسه في الجملة و تختلف في مفرداتها فتتفاوت أنواع الأشعار كما تتباين أرواح النّاس، فإذا استقرأ اللّبيب الحاذق هذه الأنواع و تقصَّصَ تواريخ أصحابها خرج منها بعلم "يسمّى علمَ الفِراسة الشّعرية".[3]

فكما أنّ علم الفراسة يميَّزُ به بين القبائل والشّعوب والسُّلالات والأفراد، كذلك هذا النّوع من العلم؛ يميّز به بين أنواع الأشعار، فتصنَّف إلى أصناف واضحة مميّزة، بحيث يمكن

---

1) - تاريخ آداب العرب، ج3، ص 363.

2) - تاريخ آداب العرب، ج2، ص 250.

3) - نفسه، ج 3 ص 311

إرجاع كل شعر إلى صنفه الّذي ينتمي إليه، ومِن ثَمَّ إلى قائله المعيّن دون غيره، ولكنَّ هذا العلمَ عزيزٌ لا يستطيعُه إلّا الآحاد من النّاس في كل عصر.

هذا الشّعر الحيّ الّذي له روح كروح الإنسان، يجري مع أطوار العمر، فتارة تخطر فيه نسمات الصّبا لهواً وغزلا، وطوراً تراه جَمَّ النّشاط فتوَّةً وبطولة، وحيناً يُلبسه المشيبُ ثوبَ الوقار، فيتلفَّتُ لأخذ العِبر والعِظات،[1] فالشّعر نفسُه كصاحبه، يمُرُّ بأطوار الحياة طفولةً وشباباً وكهولةً وشيخوخة.

والشّعر هو تمثيلٌ حقيقيٌّ للحياة، فكما أنّ الحياة متغايرة متباينة في الظاهر، منسجمة منتظمة في حقيقة الأمر، فكذلك الشّعر بما هو قوّة من قوى الطّبيعة يجب أن يعبّر عن أحوال الاجتماع المختلفة، في شكل من أشكال الانتظام واللاّؤم[2]، والعرب قديماً عرفوا حقيقة الشّعر ولكنَّ حالة عصرهم لم تُيَسِّرْ لهم تنويعَ شعرهم على معاني الحياة الرّاقية، وسرّ العرب أنّهم درسوا الحياة لينوّعوا بها الشّعر، بينما من جاء بعدهم درسوا الشّعر في الغالب لينوّعوا به الحياة، و شتَّانَ بين الفريقين.[3]

ويعلّل الرّافعيّ أسبابَ جمود الشّعر العربي طيلة قرون، فيـُرجع ذلك إلى سبب رئيس، وهو اعتقاد أئمّة الصّناعة البيانيّة بعقيدة عمود الشّعر بمن فيهم جمهور الأدباء وكبارهم كالجاحظ وغيره، وذلك فيما حكاه ابن خلدون عنهم وأقرَّه من أنَّ: ما لم يجر على أساليب العرب, كشعر المتنبّي والمعرّي ليس هو من الشّعر في شيء,[4] وهو يقصد بأساليب العرب ما صرفوا إليه جهدهم وما وافق أحوالهم، رغم ما ينتابها من نقص و قصور، وهذا الّذي سقط فيه جمهور الأدباء وكبارهم في رأي الرّافعيّ، هو السّبب الرّئيس في جمود الشّعر العربي عبر الأزمنة،

---

1)انظر ديوان الرّافعيّ، ج،1 ص 9.

2) تاريخ آداب العرب ج3، ص 72.

3) انظر: تاريخ آداب العرب، ج3، ص 73.

4) انظر: مقدّمة ابن خلدون, دار القلم- بيروت, ط 7 (1989 م) , ص 573

وسيرُه البطيء نحو التطور لم يكن إلّا بدفع أصحاب القرائح المستقلة، فإذا قلّ الشّعراء بعضهم بعضاً أدّى ذلك إلى الاستعباد و التخلف، هذا هو الدّاء الّذي أعيا الشّعر العربي، أمّا الدّواء الّذي يصفه الرّافعيّ فهو الاستقلال والإبداع، استقلال القرائح وإبداع الشّعراء الإبداعَ الخاصّ، الّذي يقال فيه نفس فلان وروح فلان و هو طريق الإلهام الّذي لا طريق سواه لحياة الشعر.[1] فاللُّغة العربيّة لغة شاعرة، منها لغة خاصّة هي لغة الشّعر، وهي لغة حيَّة، منها لغة خاصّة هي الشّعر الحيّ.

ولا يرى الرّافعيّ في القافية ما يحُدُّ من قدرة الشّاعر، ولا ما ينقص من شاعريّته وإن كان يعترف أنّ القافية مما يعيب الشّعر العربي لكنّها هي نفسها الّتي تحسّنه وتزيّنه، فإذا "قلنا التّكرير والتّمكن والموسيقى والنّغم وقوّة السَّبْك والاتّساع في المعاني و دلالة بعض الكلام على بعض كانت القافية هي تمامُ الحسن"[2]، وهذه القافية الموحَّدة هي من أعسر الأشياء على الشّعر الغربي، ولهذا جاءوا بالشّعر كما نكتب المقالة من النّثر، حين انطلقوا من قيود القافية ، فأتوا بجمل معلَّقة على جُمل وسطور مرتبطة بسطور، ويرى الرّافعيّ أنّا إذا جاريناهم في ذلك ونوَّعْنا القوافيَ والبحور، فإنَّنا سنسبقهم في ذلك لسعة لغتنا وغناها، لكنَّ المشكلةَ أنّ الشّعر العربي منذ قرون عديدة، وابتداءً من سقوط الدّولة الأموية، لم يعُدْ شعرَ أمّة بل شعر فئة من الأمّة فقط[3]، وهو أحد الأسباب الكثيرة الّتي ذهبت برونق الشّعر ووهَجه وقلَّصت من دوره الاجتماعي والثّقافي وتأثيره في الحياة.

وإذا أردنا في الأخير أن نعرف خلاصة رأي الرّافعيّ في الشّعر، وجدنا نظرته تتلخّص في العناصر التالية:

*الطّبع الّذي ترفده الصّنعة، والصّنعة الّتي تغيب في الطّبع.

---

1) انظر تاريخ آداب العرب، ج3، ص 68، 69.
2) تحت راية القرآن، ص 345.
3) نفسه، ص 346.

*الحكمة العالية الّتي يجب أن تحيط بشعر الشّاعر وفنّه.

*قوّة التأثير وفعاليته، هي المقياس الحقيقي لشاعريّة الشّاعر وقدرة شعره على الخلود.

فالشّاعر لابدّ أن يكون أوّلا وقبل كل شيء، مطبوعاً على قول الشّعر مهيأً له، و هي ملَكة نفسيّة تبعث الشّاعر على قول الشّعر، وتجعل له رؤية خاصّة للكون و الحياة هي الرّؤية الشّعريّة فإذا أحسَّ الشّاعرُ من نفسه هذه الملَكة، و خاض في فنون القولِ الشّعري واستجابت نفسه لهذا الفنّ واستجاشت خواطره بتلك الرّؤية الشّعريّة فلابد له حينئذ من صنعة تعينه، وتصقُلُ مواهبَه، و لهذا كان الشّعراء يلتزمون قديماً بكثرة الرّواية و حفظ أشعار المتقدّمين واستظهارها وإنشادها في المحافل، ثمّ يأخذون في ترسُّم خطاها واتِّباع آثار السّابقين من فطاحل الشّعراء، حتّى إذا استوى عودُهم ونضجت أساليبهم، قالوا في فنون الشّعر فأحسنوا وأجادوا، ولم يكتفوا بذلك بل اعتنَوْا بفنِّهم، فكان أحدهم يسهر اللّيالي في تطلُّب شوارد القوافي، وآخر يحول عليه الحول في تعبير القصيدة الواحدة و آخر يرعى النّجوم لتكميل معنىً نادر عنَّ له في بعض أسفاره، وهكذا كانوا يُتعِبون أنفسَهم في التّهذيب والصّنيع، ولكنَّ الشّاعرَ الحاذق هو من يستطيع أن يخفي هذه الصّنعة بطبعه الشّعري، وشاعريّة المتدفقّة حتّى لا يكاد يفطِنُ أحدٌ لهذه الصّنعة و لا ينتبه لها.

أمّا الحكمة فهي خلاصة تجارب الحياة، و هي ما ينتجه التّأمّل في حقائق الحياة والوجود من خواطر وأفكار، وا لشّاعر الحكيم هو وحده الّذي يستطيع أن يرى هذه الحقائق مجلوَّة في مرآة فكره و خلجات ضميره، فينقلها من تلك المرآة إلى عالم الحسّ في أبيات من

الشّعر آسرة، تلمس شغاف القلوب فتحرّك فيها روحَ التأمُّل والبحث عن الأسرار الكامنة في الوجود، ولهذا كانت الحقيقة محجوبةً في ضمير الكون لا تريد أن تبرزَ إلّا في بيت من الشّعر.

وأمّا التأثير، فإنَّ مبدأَ الشعر وغرضه وغايته هو التّأثير في نفس القارئ، فالشّاعر يكتب شعره أو يُلقيه لينقلَ خلَجاتِ قلبه إلى الغير، لا ليبقى حبيسَ الأدراج، ولهذا يحرِصُ على نشره في حياته، وربَّما أوصى بنشره بعد موته، لكنَّ مقدارَ هذا التّأثير يبقى غامضاً في النّفس الإنسانيّة، فهو يختلف من شاعر إلى آخر، ومن متلَقٍّ إلى آخر، و هو يختلف أيضاً في شعر الشّاعر نفسِه من قصيدةٍ إلى أخرى، وفي نفسِ المتلقّي عينه من حالة إلى أخرى، فرُبَّ بيت من الشّعر تتوقّف عنده النّفس تتأمَّله و تتمَلَّاه، فيُفيض عليها من المعاني ما تُشرق له النّفسُ وما يملأ جوانبَها لذّةً وابتهاجاً.

الفصل الثّاني: مرافقات النّصّ في رباعيّة الجمال والحبّ

📖المبحث الأوّل: شعريّ العناوين.

📖المبحث الثّاني: النّصّ المحيط.

المبحث الأول: شعرية العناوين.

مرافقات النّصّ، أو المناص(paratexte)، أو النّصّ المحيط (péritexte) أو النّصّ الموازي أو النّصّ المحاذي, كلها مصطلحاتٌ نقديّةٌ جديدة، تحمل المعنى نفسه، وهو تلك المصاحِبات الّتي تُصاحب النّصّ الأصليّ (المتن) وتكون إطاراً له، تُسمّيه وتُفسّره، وهذه المرافقات هي التي تجعل من النّصّ "كتابا", فالنّصّ المحيط "يندرج تحته كلُّ ما يدور في فلك النّصّ من مصاحِبات، كاسم الكاتب والعنوان والعناوين الفرعية والإهداء والاستهلال وتاريخ النشر...الخ"[1] فمجموعة الافتتاحيات الخطابيّة سواء كانت للمؤلّف نفسه أو لمن رشّحه المؤلف لتقديم كتابه، وما يصاحب ذلك من إهداءات وكلماتِ مجاملة أو تحديدات لظروف تأليف الكتاب، أو ظروف إخراجه وطبعه، كل ذلك و غيره، يندرج في النّصّ المحيط، وهو يحملمفاتيح مهمة لفهم النّصّ والتّغلغل في أعماقه.

فالمناص أو النّصّ المحيط"هو كل ما يجعل من النّصّ كتاباً يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهوُ الّذي يسمح لكلٍ منْ دخوله والرجوع منه..."[2] وهو نصٌّ موازٍ لا وجود له في الحقيقة إلّا من خلال النّصّ الأصليّ، وتتلخّص وظيفته في تحفيز القُرّاء على اقتناءالكتاب وقراءته وإثارة فضولهم، وهي وظيفةٌ إشهارية. ويُعَدُّ العنوان من بين أهم عناصر المناص (النّصّ الموازي) وهو مجموعٌ معقّدٌ ومُربِكٌ، ليس لطوله وقِصره ولكن لمدى قدرتنا على تحليله وتأويله.[3]

إنّ العنوان هو أوّل واجهة تُواجه القارئ، وتُحدثُ لديه رَدّة فعل، على حسَب فاعليّة التّلقّي عنده، هذه الفاعليّة الّتي يجب أن تكون عاليةً في استكشاف ماهية العنوان واستشفاف

---

1) عتبات لجيرار جانت, ترجمة: عبد الحقّ بلعابد, منشورات الاختلاف, الجزائر ط الأولى ص 49

2) نفسه ص 44

3)انظر المرجع نفسه ص 65

سماته، وكثيراً ما تتمّ هذه العمليّة بسرعة كبيرة، يُحدِّد من خلالها المتلقّي إمكانيّة شراء الكتاب أوضرورة ذلك، أو عدم الرّغبة في اقتنائه.

فالاشتغال بالعنونة معناه : تحليل تلك الكُلّيّة الخطّيّة (graphique) أو الطباعيّة (iconographique) المتواجدة على صفحة العنوان والغلاف، والبحث في كيفيّة قراءتها كنصٍّ قابلٍ للتّحليل والتّأويل، في مقابلة العمل الفنّيّ أو النّصّ الأصليّ.[1]

ويمكن أن نقسّم العنوان إلى قسمين :[2]

- العنوان الأصليّ (Tadig)
- العنوان الثّانويّ (Second titre)

فالعنوان الأوّل هو الّذي يشتهر به الكتاب، وتتداوله الألسنة ويُعدّ مرجعاً دلاليّاً عليه، بينما العنوان الثّانوي هو عنوانٌ شارحٌ ومفسّرٌللعنوان الأصلي, وهو لا يكاد يُذكر عند التّعريف بالكتاب، بل هو مَظِنّة النّسيان في كثير من الأحيان، والمعتمد هو العنوان الرئيسي.

ولاشكّ أنّه بعد اشتهار كتاب مّ ا، يُصبح العنوان مرجعاً وحيداً لذلك الكتاب,ويُصبح استدعاء العنوان لوحده استدعاءً لمضمونات الكتاب وتأثيراتها في القارئ, فبمجرّد ذكر العنوان بين يدي قارئٍ سبق له قراءة النّصّ / الكتاب، تتداعى إلى ذهنه مجموعة من الأفكار والحيثيات والتأثّرات الّتي تركها في نفسه ذلك الكتاب، وبالتالي يُصبح العنوان، ليس موازياً نصّيّاً للكتاب فحسب، وإنّما معادلٌ نصّيٌّ له، ويُضاف إلى وظيفته المرجعيّة، الوظيفة المضمونيّة والوظيفة التّأثيرية.

فالعنوان هو عبارة عن بِنيةٍ لغويّةٍ مستقلّة بذاتها، وهو شكلٌ من أشكال التّواصل بين القارئ والكاتب من جهة، وبين القارئ والنّصّ مباشرة من جهة أخرى ، وهو يحمل دلالات مُكثّفة ومركّزة، وذلك لقصديّة الكاتب الّذي يشتغل على العنوان ليجعل منه مرجعيةً لنصّه،

1) انظر عتبات ص 67/66

2) عتبات ص 67

ولهذا فهو يبذُل في تكوينه جهداً فنّيًّا متميزًا، ليصل إلى تلك الكثافة الدّلالية والمرجعية، محاولاً استجماعَ خيوطِ عمله الفنيّ ولملمتها وإخراجها في عنوان واحدٍ ذي بنية قصيرة دالّة, يقصد من خلالها الكاتب شدّ انتباه المتلقّي وإحالَتَه- من خلال هذه البنية القصيرة - إلى العمل الفنّيّ باعتباره كُلّاً، وبالتّالي يُصرِح لدى القارئ وعيٌ جزئيٌّ بمضمون العمل، يتأكّد هذا الوعي ويصبح وعياً تاماً بفعل القراءة الكاملة لمضامين الكتاب .

والكتب الأربعة الّتي بأيدينا ظهرت في طبعاتها الأولى مُصدّرةً باسم صاحبها: مصطفى صادق الرّافعيّ، ولم يجد الكاتب حرجاً في أن يُصدّرها باسمه الحقيقيّ، وهو الّذي يصفه تلميذُه بالسّلفيّ المتحرّج وكان قاضيًا شرعيًّا حين نشرها، ومن أسرة كبيرة أغلب أعضائها قضاة، فلم يَرَ داعيًا لأن يصدرها باسمٍ مُستعار، وقد كان ذلك في إمكانه، بل هو نفسُه كان قد نشر قبل ذلك مقالاتٍ في الصّحف بأسماءَ مُستعارةٍ, وحتّى لو كان الاسم مستعاراً، فهذا لا يَمَسُّ هويّة الكاتب بعد أن يُعرف اسمُه الحقيقي، كما أنّه لا يمسّ حقوقه الأدبيّة والفكريّة على أعماله.

واسم الكاتب هو غُ نصرٌ مهم من عناصر المناصيّة، لا يُم كن مجاوزته أو تجاهله، فهو العلامة الفارقة بين كاتبٍ وآخر,[1] والرّافعيّ حين أصدر كتابه الأوّل في هذه المجموعة سنة 1912م، كان معروفاً بشعره في الصّحف والمجلّات، وبكتابه الكبير في تاريخ آداب العرب، فقد كان اسمُه متلألئاً بين نجوم ذلك العصر، ولم يكن نكرةً يحتاج إلى من يُعرّفُ القُرّاءَ به، ولهذا صدرت الطّبعة الأولى من هذه الكتب بدون تقديم من أحد الكتّاب المشاهير، إلّا من المؤلّف نفسه.

وكما لم يجد الرّافعيّ حرجاً في تصدير هذه الكتب باسمه، كذلك لم يجد حرجاً في أن يَضَعَ العنوان بتكملة: (في فلسفة الجمال والحبّ) حصراً لموضوع الكتاب وتحديداً لمضمونه, وكعادة علماء السلف في تصنيف الكتب الّتي تحملُ الموضوعَ نفسَه من أمثال ابن حزم صاحب

1) انظر عتبات ص 63

(طوق الحمامة) وابن قيم الجوزية، صاحب (روضة المحبّين) فقد بدأ كُتبه بالبسملة، وكأنّه يشير إلى أنّه ليس بِدْعً في هذا النّوع من التأليف، فقد سبقه علماء أجلّا ء، فصّلوا القول في الحُ ب وأنواعه ودوافعه وغوائله...

وإذا كان الغالب أن يظهر اسم الكاتب في أعلى الغلاف بخطّ بارز وغليظ للدّ لالة على الملكيّة,[1] فإنّنا نجد اسم الرّافعيّ يتموضع في هذه الطّبعات، في وسط الغلاف، فقد جاء العنوان في أعلى الغلاف بخطٍ كبير، ثم جاء أسفلَ منه عبارة (بقلم مصطفى صادق الرّافعيّ) بخط أدقّ من خط العنوان، لكأنّ الرّافعيّ يريد أن يتوارى وراء هذا العنوان، وكأنّه يقول للقارئ تلك العبارة المشهورة (انظر إلى ما قيل ولا تنظر إلى من قال).

وقد حقّق الرّافعيّ بوضعه لاسمه الحقيقيّ في الطّبعة الأولى لهذه الكتب، ثلاثوظائف:[2]

1-وظيفة التّسمية: الّتي تثبت هوية العمل وتنسبه لصاحبه

2-وظيفة الملكية: التي تجعل الكاتب يحصلعلى المِلكيّة الأدبية لمؤلفاته.

3- وظيفة إشهارية: حيث يهدُّ نشر اسم الكاتب على الغلاف خطاباً بصريًّ لاقتنائه، خاصّة إذا كان اسمه مشهوراً في تخصّصه، كما هو الحال بالنسبة للرّ افعيّ، الّذي اشتهر قبل صدور هذه الكتب، شاعراً مجيداً، وعالماً أديبً

والأسئلة التي تطرح في هذا المجال:

- متى يظهر العنوان ؟ وقت ظهوره.

- ما هي العملية التواصليّة التداوليّة للعنوان؟ (الكاتب/عنوان النص/القارئ أو الجمهور).

- ماهي وظائف العنوان؟

وهذه الكتب الأربعة :(رسائل الأحزان، السّحاب الأحمر، أوراق الورد، حديث القمر) تشترك جميعها في المضمون، فهي جميعها في فلسفة الجمال والحب، وهو العنوان الذي جعله

1) - انظر عتبات، ص 64.

2) – انظر عتبات، ص 64-65.

الرافعي عنوانا فرعيا لكتاب (رسائل الأحزان) وأشارفي مواضعَ متعدّدة من كتبه إلى أنّ هذا الموضوع: فلسفة الجمال والحب، هو موضوع تلك الكتب جميعها , وأنّه بثّ فلسفته هذه في ثناياها[1] وكلها مستوحاة لم يقلّد فيها أحدا، ولم يكن له مثال يترسّ م خطاه، بل لا يوجد لها مثيل في تاريخ الآداب العربية، قبله ولا بعده، وكلمة (فلسفة) تُحِل على البحث والتعقّل وسبر أغوار الفكر , وتقصّي الحقائق العقليّة، ممّا يبتعد بنا قليلا أو كثيرا عن الخيال والشعر وعالم العواطف، ولكنّنا في الحقيقة أمام أَ صرٍّح أدبية خالصة، تفيض بمعاني الشّعروالعواطف الحِرار، فهل أخضع الرّافعيُّ عواطفهَ لعقله؟ أم جعل عقله يستسلم لعواط فه؟ أم جعل مؤلفاته هذه مزيجا متداخلاً بين تأمّل العقل وتدفقّ العواطف؟ الحقيقة أنّ هذه الكتب الأربعة ذات العناوين الشّعرية هي نوع من التأمّ ل الواعي للعواطف الإنسانيّ ة، ولعاطفة الحبِّ على وجه التحّديد، وه ي نوعٌ من التفكير في مظاهر الجمال في الكون، ولمظهر الج مال في المرأة المحبوبة على وجه التحّديد، وكلها أصدرها الرّافعيبعد زوال سكرة الحبّ عن عقله، وخُفوتسَوْرته على قلبه وانحسار تأثيره عن نفسه، رغم حضوره في وجدانه وبقاء جراحاته وتأثيراته على كيانه كلّ ه، ولاشكّ أنّه كان –حين كتابته لهذه الكتب الأربعة – في حالة شعوريّة متوتّرة، ويدلّ على ذلك الفترات المتعاقبة والوجيزة، الّتي أبدع فيها هذا السّيل المتدفقّ من المعاني والأفكار، فقد كتب (حديث القمر) في أربعين يوماً , وكتب (رسائل الأحزان) في نيّف وعشرين يوماً ، وكتب (السحاب الأحمر) في شهرين[2]، وهي فترات قصيرة، تشير إلى مدى تأثير تجربة الحبّ في نفس الرّافعيّ وكيانه، ومدى التوتّر العاطفيّ الذي كان يكابده، حتى بعد فتور دواعي الح بّ في نفسه، فقد كان له عقلان يتصارعان أو عقلان متناقضان، عقله المفّكر القويّ المتماسك الجبّار، وعقله الضّعيف المتهالك الخوّار : " في العقل الأ وّل تنحلّ كل المشكلات، وفي الثاني تَ نعقدُ كل (البسائط).. أحدهما قويٌّ؛ فلواجتمعت عقول أعدائه في عاصفة واحدة، لكان وحده، عاصفة

1- انظر، مثلا: السحاب الأحمر، مصطفى صادق الرّافعيّ, دار وحي القلم-دمشق- ط:1 (2011) ص 15.
2- نفسه، ص 15.

تلفّ بها لفًّا, والآخر ضعيف تمرضه الابتسامة الواحدة مرضا طويلا !.. الأوّل جبّار يلد المحنة ويُميتها، فهو عقلٌ ما ينقطع له من الحيلة مدد، والثاني خوّارٌ يُمتحنُ بالنظرة الفاترة المتهالكة دلالاً، فتحمل هذه المحنةُ وتلد في طريقها إليه، فلا تصل حتى تكون محنتين !..."[1] فهو يتحدّث عن عقلين متقابلين قوّة وضعفاً، ولكنّه في الحقيقة يتحدّث عن صراعٍ بين العقل الواعي المفكّر، والقلب الغافل العاشق، فهو صراعٌ بين العقل والقلب، وإن شئت فقل هو صراعٌ بين العقل الّذي يفكّر ويستخلص التّجارب ويستنتج النّتائج من أسبابها، وبين العقل الّذي يُحسّ ويشعر، ثمّ يستسلم لشعوره ويتوارى خلف إحساسه.

وشعريّة العنوان هي شعريّة موازية لشعريّة النّصّ، فالعنوان يُجسّد شعريّة النّصّ ويُحيل إليها, وهو يتشكّل بالإضافة إلى شعريّته،حالة إغراء وجذب للمتلقّي للدّخول في تجربة قراءة النّصّ,أوحالة نفورٍ وصدود، فقد أصبح العنوان جزءاً من استراتيجيّة النّصّمن حيث هو علامة لها علاقات اتصالٍ وانفصالٍ بالنّصّ، ومن حيث هو علاقة لها مقوّماتها الذّاتية مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدّلالي، حين يتفاعل القارئ معه ,وعن طريق عمليّتيْ التّحليل والتّأويل[2]، ولهذا أصبح الكاتب في العصر الحديث يشتغل على عنوانه, ليس فقط للتّواصل مع المتلقّي, وبناء جسرٍ ثقافيّ تواصليّ معه، باختصار الدّلالة على مضمونات النّصّ، وإنّما أيضا لإثارة فضول القارئ وإغرائه بقراءة هذه المضامين، ليصبح العنوانُ ذا وظيفة تسويقيّة بالإضافة إلى وظيفته التّواصليّة المرجعيّة.

العنوان الفرعي:

جعل الرّافعيّ لكتابه (رسائل الأحزان) عنوانا فرعيا هو "في فلسفة الجمال والحب " وكأنّه يلمّحُ إلى أنّ هذا الكتاب ليس قصّة حبّ شخصيّة عانىَ فيها صاحبها ما يعاني العشّاق من

1- رسائل الأحزان، ص 27.

2-انظر سيمياء العنوان، د/ بسام موسى قطوس، مطبعة البهجة بدعم من وزارة الثقافة -عمان الأردن- ص 57.

الوَلَه والصبّابة، وإنّما هي خواطرُ متفرّقة وأفكارٌ فلسفيّة تتحدّث عن الجمال والحبّ ، والحقّ أنّ هذه الكتب الأربعة الّتي بين أيدينا هي كلّها في فلسفة الجمال والحبّ ، وليس كتاب (رسائل الأحزان) وحده، حيث صدَّره بهذا العنوان الفرعي وأغفل ذكره في الكتب الأخرى، ولكنّه صرَّح به في ثناياها حيث يقول:" كتبتُ رسائل الأحزان في يفٍ وعشرين يوما، وكتبت حديث القمر في أربعين، وكتبت هذا السّحاب في شهرين، وهي الكتب الثّلاثة الّتي جعلناها في الجمال والحب"[1] فجعلها ثلاثة بذكره : لـ "حديث القمر" دون " أوراق الورد": ثمّ جعلها ثلاثة فذكر هذا الأخير دون ذاك حيث يقول :"هذا الدّيوان من الرّسائل، تكملة على كتابين خرجا من قبل، وهما:رسائل الأحزان والسّحاب الأحمر، فجملة آرائنا في فلسفة الجمال والحبّ وأوصافهما في هذه الكتب الثّلاثة"[2]فهي كلّها خواطر منشورة في الجمال وتجليّاته وفي الحبّ وأشكاله.

ونجد الرافعيَّ في هذه المواضع و في مواضع أخرى كثيرة يقدِّم لفظ الجمال على الحبّ، ولا يقدّم لفظ الحبّ على الجمال أبدا، فما علّة هذا التّقديم المقصود ؟ لعلّه يتعمّد ذلك ليشير إلى أنّ الجمال سبب، والحبّ نتيجة للسّبب ؛ فالجمال سابق للحُ ب وموطّئ له وباعث عليه ووسيلة إليه، فهو مقرون بالحبّ والحبّ مرتبط به لا ينفكّان، والحبّ هو حالة روحانيّة لا تتعلّق إلاّ بالجميل، وعليه فإنّه لا علاقة –في نظر الرّافعيّ– بين الحبّ والقبح، والمحبوب عنده لا يكون قبيحا، وإذا تعلّق قلب المحبّ بمحبوب قبيح الصّورة، فهو قبيح في خارج نفس هذا المحبّ، أمّا هو فيراه عينَ الجمال، وإلاّ لما تعلّق به.

والحبّ عند الرّافعيّ هي صفة سماوية روحانية، لها علاقة بالسَّ ماء وليست من أدران الأرض في شيء، و كل من يُخْضِعها لنوازع التراب ، فهو من السَّ فلَة الوُضَعاء الّذين ثَقُلَت

1– حديث القمر, مصطفى صادق الرّافعيّ, دار وحي القلم –دمشق– ط:1 (2011) ص 86.

2– أوراق الورد, رسائلها ورسائله, مصطفى صادق الرّافعيّ, دار الكتاب العربي – بيروت لبنان– ط:1 (2004) ص 61.

أنفسهم بأوحال المادّة، وإذا كان الإيمان هو الحبُّ السّماوي، فإن الحبَّ هو الإيمان الأرضي[1]، والنّفس المحبّة تتّصل من الحبّ والجمال الإنساني بمصدر الجمال الأعلى [2]، "والطّبيعة نفسُها تهيّئ الإنسان بأسلوبٍ غريبٍ هو هذا الحبّ الّذي يُخلَق فطرةً على أنواعٍ مختلفةٍ متعدّدةٍ لا يخلو منه أحد، فلا مَ غْوِل عنه ولا محيص، وإنّما هو في مظاهره – أيّها كان- دُربة للنّفس الإنسانية تصعد به درجات من الفضائل، كالإخلاص والإيثار والاتّ صال الفكري والانبعاث الرّوحي والشّوق الخيالي، ونحوها ممّا هو في الحقيقة إيجاد للحياة النّ فسيّة في أعمالنا، وفيض بالقوّة الرّوحية على مظاهر المادّة لإحداث الملامسة بين الأرواح والأشياء، والتّر ابط بين الجاذب والمنجذب، وكلّ ذلك تهيئة للدّين وعمله في النّفس ليكون قائماً على أساسه في الطّ بيعة، فالحبّ دينٌ على أسلوبٍ خاصٍّ ضيّق، ولذلك يشتُّ فيه التّعصّب، كما يقع في الدّ ين من المؤمن به على وتيرة واحدة، إذ لا يرضى القلب في هذا ولا هذا غير رأيٍ واحد"[3] فالحبّ هو الوسيلة السّماوية لإحداث الملامسة بين عالم الرّوح وعالم المادّة، وإحداث العلاقة بين الأرواح والأشياء، وهو أيضاً وسيلة الاتّصال بين مظاهر الطّبيعة فيما بينها، من جهة، واتّصالها بالملأ الأعلى من جهة أخرى ؛ فمن الحبّ "رحمة مهداة، فإذا كُنتَ مع الله كانت كلُّ أفكارك صوراً روحانيةفأنت كالمَلَك هو في الأرض ما هو في السّماء "[4] والحبّ هو إحدى كلمتين هما ميراث الإنسانيّة وهما: الحبّ والدّين "كلمتان ليس لهما من المعاني غير الحقيقتين الخالدتين : حقيقة الألوهية في الرّوح، وحقيقة الإنسانية في القلب"[5] والقمر للطّبيعة وجه الحقيقة والإيمان، كما هو وجه الحبّ والجمال[6]. وإن كان في الأرض عبو ديّة شريفة فهي للحبّ وحده، والعبوديّة

1- انظر حديث القمر، ص 86.

2- انظر أوراق الورد, ص 61.

3- كتاب المساكين, ص 190.

4)- السّحاب الأحمر، ص 16.

5)- رسائل الأحزان، ص 11.

6)- حديث القمر، ص 58.

للحب الصّحيح هي مبدأ العبودية الصّحيحة لله [1]! وهكذا يربط الرّافعي بين الحبّ والإيمان فكلاهما مصدره السّماء، وكلاهما سرّ الوجود، بدآ مع بداية الخلق وهبطا مع آدم وحوّاء في بداية التّاريخ.

وفلسفة الحبّ عند الرّافعيّ تتلخّص في كونه نوعاً من الاتّصال بين المحبّ العاشق والمحبوب الجميل، فهو يجيء من اتّصال أحسن ما ظهر في شخص بأحسن ما كَمَن في شخص آخر، وهو تلك الكهرباء المتألّفة من نفسين[2]، نفس المحبّ وما استكنّ في قلبه، ونفس المحبوب وما ظهر على وجهه من جمال، أو هو الحبل الواصل بين "السرّ المعشوق في الجمال والسرّ العاشق في الرّوح"[3]، ويكرّر الرّافعيّ هذه الفلسفة الّتي تربط بين الجمال والحبّ في مواضع كثيرة من كتاباته، مؤكّدا لهذا المعنى، فيقول: "لست أفهم من معنى الحبّ إلّا أنّ الرّوح اهتدت إلى شيءٍ من سرّ الإنسانية في إنسان جميل، قد استطاع بجماله أن يهديها إلى هذا السّر "[4] وكأنّ المحبوب الجميل يقف دوره عند هذا الحدّ، لا يزيد عليه، هو أن يكون سبباً لاهتداء روح المحبّ إلى سرّ الإنسانية، فهو ليس إلّا سبباً للهداية، مثل مظاهر الطّبيعة الأخرى كالشّمس والقمر والزّهر والجبل والورد والشّجر.. الّتي هي مظاهر جمال الكون يهتدي بها العقل المفكّر إلى ما وراءها من أسرار الوجود . ويقول في موضع آخر مؤكّداً المعنى نفسه: "لا يكون مثله إلّا بين اثنين مسح الله يده على وجه أحدهما، ثمّ مسح يده على قلب الآخر، ثم تولّيا بعدُ، فما لبث أن أشرق الأثر الإلهيّ على الأثر، ووقع القضاء في الحبّ على القدر."[5]

---

1)- نفسه، ص 26-27.

2)- رسائل الأحزان، ص 99.

3) - رسائل الأحزان، ص 97.

4)- نفسه، ص 134.

5)- السحاب الأحمر، ص14. وانظر، ص 27.

فالمحبّ الّذي أضناه الحبّ يشعر أنّه متّصل بالنّور الأزلي من الحسن الّذي يعشقه ، وكما يضيء الكوكبُ أعماقَ الفضاء، يضيء الوجهُ الجميل أعماقَ النفس[1]. ولهذا لا يؤثّ المحبوب في الجميل – في نظر الرّافعيّ– إلّا في قلب المحبّ الّذي يدور في مداره ويجري في فلَكه، فإذا اختلف المداران، وتباين الفلَكان، فلا تأثّر هناك ولا تأثير، "بل إنّ لكلّ جميل فلكاً لا تعدوه قوّة جذبه، فإذا هي تخطّته إلى فلك غيره، بطَلَ عملها أو عمِلت على ضَعف.."[2]، وهذا يفسّر لنا سرًّا من أسرار الحبّ، وذلك أنّ اثنين من النّاس مثلا، يرون وجه الجميل فيتعلّق به الأوّل إلى حدّ الهُيام والدّنَف، بينما لا يلقي له الثّاني بالاً، ويتعجّبُ من تعلّق صاحبه به، وربّما عابه وحطَّ من قدْر جماله، فلا يعبأ به المحبّ ولا يفهم ما يقول له، لأنّ الإحساس بالجمال على قدر الفهم، فالجمال يكون "على مقدار ما يُحْسِن الإنسان أن يفهم منه، ثمّ على مقدار ما يؤَثّ من هذا الفهم، ثمّ على مقدرا ما يَبْث من هذا التّأثير"[3]، لهذا كان أكثر النّاس فهماً للجمال هم الشّعراء: أنبياء الجمال، الّذين تتّصل بهم الملائكة ولا تتّصل بغيرهم في فهم الجمال وفنونه[4]. ولهذا يزعم العقّاد أنّ العاشق الشّاعر المرهف الحسّ، هو وحده الّذي يفهم معنى الجمال ويعرف قيمته، وهذه يدٌ من الشّاعر العاشق على الجميل المعشوق، ومنّة عظيمةٌ ينبغي ألاّ تكفر !، ويتّهم الجميل المعشوق بأنّه يجهل قدر جماله، يجهل معناه وكنهه وسرّه، والشّاعر العاشق هو الّذي يُظهر هذا الجمال ويخلّده، لأنّ هذا الجمال عَرَض من أعراض الدّنيا الزّائلة، إن لم يُخلّده الشّاعر[5].

---

1)- رسائل الإحزان، ص 93.

2)- نفسه، ص 94.

3)- رسائل الأحزان، ص 102.

4)- نفسه، ص 104.

5) – المرشد في أشعار العرب، وصناعتها لعبد الله الطيب، – دار الفكر– بيروت، ط الثانية (1970) ج1/ 306–307.

أمّا فلسفة الجمال عند الرّافعيّ، فهو أنّه لا يظهر إلّا في امرأةٍ جميلةٍ ولا يُفهم إلاّ بمثال عليه من المرأة[1]، ولهذا يشبّه الشّعراء المرأةَ المحبوبةَ بكلّ ما في الكون من مظاهر الرّوعة والجمال، فيأخذون من الشّمس والقمر والنّجوم والأفلاك، ومن السّحب والبروق والرعود، ومن الجبال والكثبان والبحار والأنهار ، ومن الرّياض والأزهار ومن أنواع الطّير وسائر الحيوان، ويجمعون ذلك كلّه ليصفوا به المرأة الجميلة وجمالها، "حتّى لكأنّها ذلك السرّ الّذي قام به حُسن الطّبيعة"[2]؛ ولذلك نراهم يشبهون الشّعر باللّيل والعيونَ بعيون الظّباء، والخدود بالورد والتّفاح، والأسنان بالبرَد، والقدود بالأغصان، والأرداف بالكثبان..إلخ، ليكون إدراكُهم للجمال في المرأة إدراكاً للحُسن والجمال في جميع أنحاء الكون وأنواع الخليقة.

وعلم الجمال في رأي الرّافعيّ ما هو إلّا "علم تحديد النّفس"، لأنّ الجميل يجدّد بمعانيه حواسَّ المحبّ وعواطفه، ويعيدها غَضّة طريّة كما فُطرت من قبل[3]، وهذا يفسّر لنا خفّة الشّيخ الهرِم ونشاطَه وظرفه وتصابيه، إذا هو تعلّق بسبب من أسباب الحبّ.

والجمال أمرٌ معنويّ لا يدركه الكاتب بعلمه، ولا الفيلسوف بدرسه، ولا يعرفه علماء الرّياضيات ولا علماء الفلك، ولا كل مفكّر يُحسن الإبانة عن فكره، فلا تبحث عن معناه عند هؤلاء، وإنّما ابحث عنه عند من يُحسن الشّعور والتّعبير عن شعوره، وذلك هو الشّاعر العاشق[4].

وهذه الثّنائيّة، ثنائيّة الجمال والحبّ، هي التّي بنى عليها الرّافعيّ كتبه الأربعة، وأدار الكلام فيها على فلسفتهما وأنواعهما ومظاهرهما في الكون والحياة، وتأثيرهما في الوجود وعلى الأحياء.

وكلّما كان الحسّ مرهفًا والشّعور دقيقاً، زاد عند صاحبه الإحساس بالجمال والشّعور بالحبّ، وقد يصل الإحساس بالجمال إلى مرحلة التّماهي مع الجميل، فيحسّ الشّاعر بانبعاث

---

1) – رسائل الأحزان، ص 307/306.

2) – رسائل الأحزان، ص 104.

3) – انظر المرجع نفسه، ص 92.

4)– رسائل الأحزان، ص 91-92.

أشعّة الشّمس من قلبه وجوارحه، ويشعر بتدفّق ماء النّ هر في عروقه، وانسكاب هواء الأصيل بين جوانحه، كما قد يصل الشّعور بالحبّ في نفس الشّ اعر العاشق إلى مرحلة الفناء في المحبوب، فلا يحسّ بوجوده إلَّا في حضرته، وينعدم عنده الزّمان والمكان، إلّا الزّمان الّذي يقضيه مع محبوبه، والمكان الّ ذي يجتمع معه فيه، ويختصر النّاسَ في إنسان واحد، فيستوحش من مجالسة المعارف والأصدقاء، ولا يأنس إلّا بمحبوبه إذا كان حاضرًا، وبأطيافه وذكراه إذا كان غائبا.

رسائل الأحزان:

إنّ العنوان بما يحمل من دلالات ومقاصد، يمثّل أوّل اتّصال بين المرسِل والمتلقّي، أو بين العمل نفسِه والقارئ، وهو اتّصالٌ سريعٌ عابر، ولهذا يحرِص المرسل على إعطائه أكبر شحنة عاطفيّة وتعبيريّة، تمكّن المرسل إليه من التوقّف عند هذا العنوان متأمّلا في دلالته، وتُم ـكّنه في الوقت نفسه من الرّ بط بينه وبين مضامين العمل الّ ذي يمثّله هذا العنوان ويُح يل إليه، فالعنوان "صلةٌ قائمة بين مقاصد المرسل وتجلّياتها الدّلالية في العمل "[1]، وهو أوّل احتكاك، بين أقانيم العمليّة التّواصليّة: العنوان (المرسل) ⟵ العمل ⟵ المتلقي.

ولابد أن نُرْدِفَ إجراءات خاصّة ومتميّزة لتحليل بِنْيَة العنوان، وذلك على مستويين:

الأوّل: مستوى يُنظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدّلائلي الخاصّ.

الثّاني: مستوى تتخطّى فيه الانتاجية الدّلالية لهذه البنية حدودَها متّجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليّته، دافعة ومحفزّة إنتاجيتها الخاصّة بها[2].

وإذا نظرنا في المستوى الأوّل أي بِ نية العنوان المستقلة، رأينا أنّه ا تتشكّل من مركّب إضافي، أي مضاف ومضاف إليه، وهو شكل متكرّ ر في العناوين بصفة عامة، وفي عناوين

1- العنوان وسيميوطيقا الاتّصال، د. محمد فكري الجزّار، الهيئة المصرية العامة (1998)، ص 09.

2- نفسه، ص 08.

الرّافعيّ بصفة خاصّة، وهو موجود في ثلاثة عناوين من الكتب الأربعة المختارة: حديث القمر– رسائل الأحزان– أوراق الورد، وعنوان (رسائل الأحزان) يتكوّن أوّلا من المضاف، وهو كلمة (رسائل) ومجموعها خمس عشرة رسالة، أرسلها إلى الكاتبصديقٌ من أصدقائه، وهو صديقٌ وهميّ ليس له وجود حقيقيّ ، وإنّما الكاتب العاشق هو المرسِل وهو المرسَل إليه، فهي خواطرُ نفسٍ عاشقةٍ جريحة، فرّغت شحناتها العالية في كتابةٍ فنيّةٍ رفيعة. "أو قل: إنّ الرّافعيّ في هذه الرّسائل جعل شيئاً مكان شيء، فأنشأ هذه الرّسائل لصاحبته، ثم نشرها كتاباً تقرؤه لتعلمَ من حاله ما لم تكن تعلمه، أو ما يظنّ هو أنّها لم تكن تعلمه، فهي رسائله إليها على أسلوب من كبرياء الحبّ تشفي ذات نفسه، ولا تنال من كبريائه"[1]، وبهذا المعنى فهي مجموعة رسائل أراد الرّافعيّ أن يُرسلها إلى محبوبته فجمعها في كتاب ونشرها على النّاس، ليُرضي طبيعته الفنيّة من جهة، ولتصل الرّسائل (الكتاب) إلى فلانة من النّاس من جهة أخرى.

ثمّ إنّ هذه الرّسائل (المضاف) هي رسائل أحزان (المضاف إليه) فليست رسائل حبّ وهيام كما هو موضوعها، وإنّما رسائل شكوى وحزن وألم.

أمّا على المستوى الثّاني وهو العلاقة الإنتاجية بين العنوان والعمل الأدبي فيتجلّى ذلك في عدّة مظاهر، منها إظهار الشّكوى للمحبوب من طرف المحبّ وهي خاصّية موجودة في جميع الآداب، فالمحبّ عادة ما يستعطف المحبوبَ بإظهار الحزن والأسى ليليّن قلبه، ولعلّ الرّافعيّ يقول لصاحبته من خلال هذا العنوان : أنا الآن محطّم القلب، فأنت سبب أحزاني العميقة وأوجاعي المستمرّة وآلامي المتواصلة، وهي تعرف جيّدا معنى الحزن، فهي الّتي كتبت ذات مرّة: "إنّ نظرة حزن في عمقها تساوي بحر سرور في اتّساعه". وهذا يدفعنا إلى ترجيح أن يكون الرّافعيّ وجّه هذا العنوان إلى صاحبته دون غيرها من المتلقّين، فلم يكن في ذهنه غيرها، خاصة وأنّه كتب نصَّ الكتاب في أوج حضورها في حياته وفي نفسه، ولم يُمْل عليه هذا العنوان

1 – رسائل الأحزان، التصدير، ص 07.

نزعة ذرائعيّة براغماتية، ولا عامل اقتصاديّ تسويقي، فهو من أبعد النّاس عن الاشتغال بهذه الجوانب المادّية.

فكما كان حضور "ميّ" في النّصّ (العمل) واضحاً وقويّاً كذلك كان حضورها في العنوان واضحاً وقويّا، فهي كما تدخّلت في بناء العمل والتّحفيز على إنجازه، كذلك تدخّلت في صياغة العنوان وتشكيله.

وهي (رسائل الأحزان) "لا لأنّها من الحزن جاءت، ولكن لأنّه انتهى إلى الحزن انتهت، ثمّ لأنّها من لسان كان سِلْمًا يتفجّر عن قلبٍ كان حَرباً، ثمّ لأنّ هذا التّاريخ الغزليّ، كان ينبُع كالحياة، وكان كالحياة ماضياً إلى قبر!".[1]

وسبب السّرور والسّعادة هو نفسه سبب الحزن:

ما الذي يجعلُ المحبَّ سعيدا غيرُمَنْ غادر المحبَّ حزينا[2]

وفلسفة الرّافعيّ في الحزن وما يتّصل به من المعاني، أنّه هو الحقيقة الماثلة في الوجود، وهو الجوهر الغالب على الطّبيعة، وباقي المعاني ما هي إلّا أعراض زائلة وخيالات مرتحلة، وحتّى البلاغة إذا أردت أن تدرسها "فادرس المصائب والآلام والأحزان، إنّها هي أقانيم البلاغة الثّلاثة"[3] ، والحزن له صلاة تسمّى "صلاة الحزن" ![4] وروح الرّافعيّ لا تزال في مذهب الحسّ كأنّها تُجهش للبكاء مادامت[5]، وما يسميه النّاس "الحبّ" ليس في الحقيقة إلّا "الحياة المعذّبة" يصورّها الخيال الحزين "لأنّ النّاس قد مضوا على أن لا يعرفوا الحقيقة إلّا بأوصافها، ولا يعرفوا

1) – رسائل الأحزان، ص 20.
2 – رسائل الأحزان، ص 23.
3 – حديث القمر، ص 14.
4 – نفسه، ص 10.
5 – نفسه، ص 10.

من أوصافها إلّا ما يتعرَّفُ إليهم من ظاهرها الجميل، أمّا باطن الحقيقة الّذي يحتوي السرّ المحزن فهذا يعرفه من يفهم لغة الطّبيعة، وما لغتها إلّا أفعالها"[1].

وواضح طغيان الحزن على خيال الرّافعيّ وكيانه كلّه، وأنّه هو المسيطر على فكره وعقله، وحضورُه دائم في حياته، وما لحظات السرّور والسّعادة، إلّا لحظاتٌ عابرة يخطفها الإنسان من براث الدّهر الغضوب.

السّحاب الأحمر:

العنوان الثّاني من رباعية الجمال والحبّ، هو "السّحاب الأحمر" وهو ليس مركّبا إضافيّاً كباقي العناوين، وإنّما هو مركّب وصفيّ , الموصوف هو السّحاب، والصّفة هي الأحمر، وإذا كان السّحاب يميل إلى معنى المطر الّذي هو سبب له، وما في معنى المطر من خصب وحياة، فإنّ وصف هذا السّحاب بوصف الاحمرار، يوحي بما يناقض معنى الحياة والإحياء، إذ فيه معنى الدّم وما يستدعيه من غضب الشّعور وفوَرَان العواطف وهيَجان الأعصاب، فالسّحاب هنا يعني وفرة العواطف وجيشان النّفس بالمعاني الكثيرة ، والكتابة المسترسلة الّتي لا تقف عند حدّ، هذه المعاني الّتي أوحت بها إليه سَوْرة الغضب والغيظ والكراهية، كما أوحت إليه (رسائل الأحزان) سَوْرة الحبّ وشدّة الوجد، فقد كتب (السّحاب الأحمر) ليعبّر عن سخطه وغيظه، كما كتب (رسائل الأحزان) ليعبّر عن حبّه وعذابه، فهذا لفلسفة الحبّ والجمال، وذاك لفلسفة البغض والقبح، وكانت المعاني تنهال على نفس الرّافعيّ الجريحة، والعبارات تتسابق إلى قلمه، كالأمطار الغزيرة الّتي تهطل من السّحاب الكثيف، ولهذا عبّر بلفظة (السّحاب)، ولكنه وصفه بالأحمر، وفيه إشارة إلى ما كانت تعانيه نفسه الجريحة في كبريائها، من آلام الهجر وعذاب الصّدود واللّامبالاة، فإذا كان في السّحاب معاني الخير والنّماء والزيادة، فإنّ في احمراره معاني الرّياح الّتي تعصِف، والرّعود الّتي تقصِف، والبروق الّتي تذهب بالأبصار.

1 – حديث القمر، ص 13.

ولعلّ هذا النّص الذي أورده صديقه العريان في مقدّمته لكتاب (السّحاب الأحمر) وهو نصّ يمكن إدراجه في التعليق الذّاتي المتأخّر auto commentaires tardifs[1] ما يدلّ دلالة صريحة وواضحة على ما قدّمتُه، من أنّ هذا الكتاب عبارة عن خواطرَ تنزِف من قلب جريح، وذلك حيث يقول : "ولقد كنت مع الرّافعيّ مرّة في مكتبه، وبيننا هذا الكتاب يقرأ بعض فصوله، فاستهلك عند فقرة ممّا يقرأ، ليجيبني عن سؤال يكشِف عن شيء من خبرها ومن خبره، فوضع الكتاب إلى جانبه، وحدّق فيَّ طويلا، ثمّ سكت وسبَحَت خواطره إلى عالم بعيد، وراحت أصابعه تعبث بما على المكتب من أشيائه، ثم قال : أرأيت القلمَ الّذي تراءى لي السّحاب الأحمر في نصابه بين عينيَّ والمصباح !، ثمّ دسَّ يده في دُرج المكتب فأخرجه ودفعه إليّ، وهو يقول : ضع النّصاب بين عينيك والمصباح، وانظر . ألستَ ترى سحاباً يترقرقُ بالدّم كأنَّ قلبا جريحا ينزف؟.. في شعاعة هذا النّور، تراءت لي هذه الخواطر التي تقرؤها في السّحاب الأحمر.."[2].

وواضح من هذه الإجابة الغامضة أن الرّافعي لم يرد أن يُخبر أحداً، ولا صديقه المقرّب، بما أهاجه على كتابة هذه الخواطر القاسية في لؤم المرأة وطيشها وإظهار جوانب الشرّ فيها، لكن، إذا لم تَحْضُرْنا الواقعة بعينها التي أشعلتْ في نفسه شرارةَ الغضب، فإنّ نتيجتها واضحةٌ أمامنا في هذا الشرر المتطاير في السّحاب الأحمر، وهذا الجمر المتدحرج على صفحاته طافحا بمعاني الغضب والانتقام للكبرياء المجروح والنّفس المكلومة.

أوراق الورد:

هذا العنوان أيضا من المركب الإضافي، وبما أنّ العنوان يحمل أعلى اقتصاد لغويّ ممكن، فإنّ الرّافعي عَمِد إلى استعمال الجمع في كل من المضاف والمضاف إليه، فاستعمل لفظ : الأوراق بدل الورقة، ولفظ : الورد بدل: الوردة، وبما أنّ الورد يحمل ألوانا عديدة، بل هو مجتلى

1) – انظر عتبات، ص 138.

2 – السّحاب الأحمر، المقدمة، ص 06.

الألوان وتنوّعها وكثرتها، فنحن أمام ورد كثير وأوراق لهذا الورد كثيرة، وبالتالي فنحن أمام معان متعدّدة، وخواطر متدفّقة حول الحبّ وبواعثه ولواعجه وغوائله ونتائجه ومآلاته، وآثاره في نفس المحبّ والمحبوب على السّواء.

إنّ الوردَ، بتنوّع ألوانه وسحر جماله، لا يثير في نفوسنا الإعجاب بمنظره فقط، وإنّما يثير فينا الإعجاب والإحساس بالنّ شوة والابتهاج من خلال تعدّد الإ حساس بجماله، فهناك الإحساس بالعين واجتلاء المنظر الحسن، وهناك الإحساس باللّمس وما في ذلك من ليونة ونداوة، وهناك الإحساس بالشمّ، وما فيه من انشراح الصدر وراحة النّفس، وقبل ذلك وبعده الإحساس بالبراءة، براءة الوردة في البستان، وتعرّضها للقطف في أيّ أوان، وهي هناك في مكانها دون حراك، تقف حياديّة تبعث ببهجتها وعطرها للجميع.

والورد يبعث الأشواق ويُغري بالأحلام اللّذيذة، ولهذا تشتاق إليه النّفوس وتنتظر عودة الرّبيع في كل عام، على حدّ قول أبي العلاء المعرّي:

تشتاقُ أطيَّ نفوسُ الوَرَى وإنّما الشوقُ إلى وَرْدِهِ[1]

وعُمْرُ الورد قصير، ولهذا يسارع النّاس إلى قطفه وإهدائه إلى من يحبّون، قبل أن يصيبه الذبول وتمتد إليه يد الموت المحتوم.

هذه المعاني وغيرها ممّا كان يدور في فكر الرّافعي وخياله، هي التي أوحت إليه بهذا العنوان الشاعريّ، وقد زعم بعضهم أنّ الرّافعي أخطأ في استخدام "أوراق الورد" فقد يتبادر إلى الذهن أنّها أوراق شجرة الورد، وهي أوراق صغيرة وباهتة، وذلك قياسا على أوراق بقية الأشجار التي لا علاقة بينها وبين أوراق زهورها كأوراق الياسمين وأوراق البنفسج ...، وهذا

1 - الإيضاح في شرح سَقط الزّند وضوئه للخطيب التبريزي. تح: د. فخر الدين قباوة- دار القلم العربي بحلب- ط الأولى (1999) ج1 ص565

الزعم لا يكاد يحسّ به الشّاعر، فالاستخدام اللغوي جزء من مهمّة الشاعر الجديد ووظيفته، وهي توجز مهمّة الرّافعي الشاعر المجدّد.[1]

وقد بقي إحساس الرّافعي بهذا العنوان الشعري ماثلا أمام وجدانه، حاضرا في لغته الشعرية، كلّما كتب عن الجمال والحبّ، فها هو يصدِّر إحدى مقالاته بهذا العنوان : (ورقة ورد) معلّلا لهذه العنونة بقوله : "وضعنا كتابنا "أوراق الورد" في نوع من الترسل لم يكن منه شيء في الأدب العربي على الطريقة التي كتبناه بها ... وكانت قد ضاعت "ورقة ورد" وهي رسالة كتبها ذلك العاشق إلى صديق له، يصف من أمره وأمر صاحبته، ويصوّر له فيها سحر الحبّ كما لمسه وكما تركه، وقد عثرنا عليها بعد طبع الكتاب، فرأينا ألاّ ننفرد بها "[2]، وكذلك كان استحضاره لهذا العنوان الشاعري، كلّما تحرّكت في داخله نسمات الحبّ ولواعج الذّكرى.

حديث القمر:

كان القمر دائما رفيق الشعراء وسمير العشّاق، يُشَبِّهون به وجه المحبوبة، ويبثّونه أفانينَ الهوى وضروب الشّكوى، وقد أدار الرّافعي كتابه كلَّه على مناجاة القمر ومخاطبته ومحاولة استنطاقه، والذي يظهر من العنوان، أنّ القمر هو المتحدّث وهو صاحب الحديث، ولكن عند تصفح الكتاب يتبيّن أنّ الكاتب هو المتحدّث وهو الذي يقلّب فنون القول والمناجاة مع القمر، فهو حديث إلى القمر أو هو الحديث الذي أوحى به القمر إلى روح الكاتب، يقول في هذا المعنى، وقد سمّى كتابه كلّه مقالة: "هذه مقالة صرفت فيها وجه الحديث إلى القمر، وبعثت إلى الكون في أشعّة الفجر كلماتها، ولقد كان القمر بضيائه كأنّه ينبوع يتفجّر في نفسي،

1 – انظر، عمالقة عند مطلع القرن، د: عبد العزيز المقالح، منشورات دار الآداب – بيروت – (1988) ص 170.
2 – وحي القلم، ص 75.

فكنت أشعر بمعاني هذا الحديث كما يشعر الظمآن اللّهِ فُ قد بلغ الرّي وتندّى الماء كبده، فأحسّ بروحه تتراجع كأنّما تحدّرها قطرات الماء"[1].

ولا يفتأ الرّافعي في كتابه هذا يتوجّه بالخطاب إلى القمر يبثّه أحزانه وأشجانه، ويناجيه بهمومه، ويستوحي من ضيائه معانيه وأفكاره، ومن ذلك قوله:

- "... والآن وقد طلعتَ **أيّها القمر** لتملأ الدّنيا أحلاما وتشرف على الأرض كأنّك روح النّهار الميت".[2]

- "ولعمري **أيّها القمر** إنّي لأشكو إليك بثّي وحزني، وأناجيك بأحلام النّفس الإنسانيّة".[3]

- "أنت**يا قمري** الجميل راية السّلام الإلهية البيضاء".[4]

- "ولكن **يا قمر السّماء**، ويا مثال النّية البيضاء، بل يا شبيه كلمة الرّضى المبتسمة على شفتي الحسناء..."[5]

---

1 - حديث القمر، ص 05.

2) حديث القمر: ص 10.

3) حديث القمر: 29

4) حديث القمر: 41

5)حديث القمر: 59

- "وكم ناجاك **أيّها القمر** من عاشق قبلي، فإنّك ما انفصلت عن الأرض إلاّ ليجعل الله منك أفقا لآمال الإنسانيّة الجميلة".[1]

- "والآن أراك **أيّها القمر** نشأت تنحدر مسترسلا كأنّما رفعتك الملائكة، وأخذت تمشي بك الهُ وَيئَ..."[2]

إلى آخر تلك المخاطبات وأنواع المناجاة التي توجّه بها الرّافعي إلى القمر منذ ظهوره بعد غياب الشمس إلى غيابه عند النّسمات الأولى من الفجر.

لقد كتب الرافعيّ في معاني الحبّ والجمال كتابات خالدة لا تمحوها الأيّام، ولا تقدر على طمسها وطأة الحياة ، وهي "بقدر ما تشكّل نمطا جديدا في فنّ الكتابة الأدبيّة، فإنّها كذلك صورة من تجربة إنسانيّة عاناها وعبَّر عنها واختار لها هذا الشكل الفنّي الذي يعتبر من بدايات النّثر الشعري في الأدب العربيّ الحديث"[3]

1) حديث القمر: 87

2) حديث القمر: 105

3) عمالقة عند بداية القرن للمقالح، ص142.

المبحث الثّاني: النّصّ المحيط.

***رسائلالأحزان**

التصدير:

يبدأ الكتاب بتصديرٍ كتبه تلميذ الرّافعيّ الوفيّ, و صديقه الحميم محمد سعيد العريان, وهو تصديرٌ لابدّ منه, يُجيب عن بعض الأسئلة الّتي يشوبها الغموض, و لكنّه مع ذلك يبقي على أسئلةأخرى في غياهب المجهول, فلماذا كتب الرّافعيّ هذا الكتاب ؟ و لمن؟ و ماهي غايته الّتي كان يُريد الوصول إليها من خلاله؟ ولماذا أجرى الكتابَ على لسان صديق له , ولم ينسبه لنفسه, كما فعل مع كتاب (حديث القمر) الذي كتبه قبل ذلك باثنتي عشرة سنة؟ وهو يحمل الموضوع نفسه, موضوع الجمال والحبّ.

لم يكتب "العريان" هذا التّصدير للطّبعة الأولى ,ولكنّه صدّر به الطّبعة الثّانية ,دفعه إلى ذلك ما اتُّهِم به الكتاب أوّل ظهوره, من تكلف و غموض, فهو يحاول أن ينفي التّهمة عنه , وقبل ذلك يُريد أن يكشف عن بعض البواعث النّفسيّة الّتي أمْلَته على صاحبه, وهو يرى أن هذا الكشف والبيان هو من حقّ القرّاء, لأنّ قارئ هذا الكتاب يقرأأفكاراً وخواطر لكاتب, ولا يعرف الظّروف الّتي أملت عليه هذه الأفكار, ولا الحوادث الّتي أملت عليه تلك الخواطر.والكاتب يُحيل من أوّل وهلة إلى الكتاب الّذي كتبه عن حياة الرّافعيّ وإلى فصل محدّد منه وهوفصل: الرّافعيّ العاشق, و يبيّن لنا بادئ بدء، أنّ الكتاب يروي لنا قصّة حبّ ولكنّه حبّ من طرازٍآخر, لا يعرفه شباب اليوم على حدّ تعبيره، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الحبّ العقلي , أو الحبّ الفلسفيّ, لأنّ الحبيب والمحبَّ كليهما من أرباب الفكر والفلسفة.

كما أنّ قصّة الحبّ هذه لم تنتج هذا الكتاب فقط , و إنّما أنتجت كتابين آخرين , كالتّكملة لهذا الكتاب وهما السّحاب الأحمر وأوراق الورد.

يُفيدنا هذا التّصدير إفادة كبيرة، في الجواب عن سؤال:

متى كتب الرّافعيّ هذا الكتاب؟ ولا أقصد الفترة الزّمنيّة, فهي مسجّلة في الطّبعة الأولى من الكتاب, و إنّما أقصد **الفترة النّفسية** من زمن قصّة الحبّ هذه, فهو يُخبرنا أنّ الرّافعيّ خرج مغضباً من مجلس صاحبته "في نفسه ثورة تتأجّج وفي أعراقه دم يفور, وفي رأسه مِ رجلٌ يلتهب"[1] وكتب إليها رسالةَ القطيعة, وبعث بها إليها عبر البريد, ولكن ذلك لم يشفِ غليله, ولا هدّأ من ثورته وغضبه، ولا يشرح لنا الكاتب مرة أخرى، ما سبب هذا الغضب وتلك الثّورة، ولماذا خرج الرّافعيّ مغضباً من مجلس صاحبته؟ هل انصرفت إلى رجل آخر في مجلسها، ولم تلتفت إليه ولم تُعِرْه اهتماماً؟ هل انتصرت لفكرةٍ طرَحَها خصمُه وخالفته الرأي في شأن من ش ؤون الأدب والفكر الّتي كانت تدور في الصّالون، وهو المعتدّ برأيه وفكره؟ هل أغلظَتْ له القولَ مباشرة وحطّت من قدره، وهو المعتدُّ بنفسه؟ لا يجيبنا الكاتب عن هذه الأسئلة، فيبقى سبب الغضب الذي أدَّى إلى الهجر والقطيعة ومن ثمَّ إلى إنشاء هذا الكتاب غامضا.

وحاول الرَّافعيّ أن يشكو لأحدٍ من أصحابه, ولكنّ الحبّ كان قد شغله عنهم عاماً كاملاً, فلم يجد إلّا القلمَ بين يديه يبُثُّه أشجانَه وأحزانَه.

وإذن, فالرّافعيّ كتب هذا الكتاب بعد الغضب وبعد القطيعة، ولم يكتبه خلال السنة الّتي كان مشغولاً فيها بالحبّ عن نفسه وعن النّاس وعن الدّنيا كلّها, ولو كتبه في تلك الفترة لخرج لنا كتاب آخر, فيه نفحاتُ الحبِّ ولَفحاته, لا جروحه و نُدُوبه, وما يخلّفهُ من آثار في النفس, وهذا يفسر لنا العنوانَ الذي اختاره صاحبه وهو "رسائل الأحزان" فهي أحزان لا أثر فيها للفرح و السرور, والابتهاج بالحياة الّذي يخلقه الحبّ , فهو هنا كالقائد العسكريّ الّذي يروي قصّة معركةٍ خاضَها منذ زمن , ليس فيها أثرٌ للبَهَج والسّبابك وصليل السّيوف, وإنّما يروي ما تمليه عليه ذاكرته ومُخيّلَتُه

1) رسائل الأحزان ص 6

ومن هنا يأتي الغموض الّذي اتُّهِم به الرّافعيّ, في هذا الكتاب, فهو يروي لنا بعضاً من قصّة حبّه بعد إدباره, وليس في حالة إقباله, وشتّان بين الحالتين , فلو كان يتحدّث في حالة الإقبال, لأطلق نفسه على سجيّتها , لا حسابَ عليها ولا رقابة, ولكنّه الآن يتحدّث في حالة إدبار الحبّ ومعه الغضب والنّقمة,لاجرم, يستعمل الحيطة والحذر، ويتحسّس مواضع أقدامه, فهو لا يريد أن يكيل لمحبوبته أنواع المدح والثّناء ويلبسها أثوابَ العشق والهيام، وهو قد فارقها غاضباً، يبحث عن الهدوء والسّلوان.

لقد كان الرّافعيّ وحيدًا, قطع الحبُّ ما بينه و بين أصحابه عاماً كاملاً, فلمّا انقطع هذا الحبّ, انقطعت به السّبل, فلا يستطيع الذّهاب إلى هذه الجهة , ولا إلى تلك الجهة , فبقِيَ وحده, يتجرَّع آلام القطيعة ومرارة الوحدة , وكتب أولىرسائله إلى صديقه الّذي يعرفه حقّ المعرفة" إلى صديقه الّذي خصّه بسرّه..إلى نفسه"[1]

ما الّذي دفع الرّافعيّ إلىالأسلوب التّحريد, حيث يزعم أنّ هذه الرّسائل كتبها صديق له وبعث بها إليه؟ وهو يوغِل في وصف هذا الصّديق، ويمعن في هذه الفكرة ليثبتها في ذهن القارئ , مع أنّ حقيقة الأمر مخالفة لذلك تماما , ف "ما هناك صديق ولا رسائل إلّا الرّافعيّ ورسائله"[2] لماذا يريد الرّافعيّ أن يختفي خلف هذا الصّ ديق المزعوم؟ الجواب يُج لِّيه لنا صاحب التّصدير: إنّه الكبرياء! فكأنّ الرّافعيّ يحسّأنّه لم يقل لمحبوبته كلَّ ما يجول في نفسه نحوها , وهو قد أعلن القطيعة معها, فلم يبقَإلّا هذه الرّسائل الّتي لا يستطيع أن يرسلها إليها عبر البريد بعد الهجر , مع رغبته الشّديدة أن تقرأها, يؤلّف بينها و يطبعها في كتاب يصل إلى يدها وإلىأيدي النّاس أيضاً, فيكون بذلك قد وصلإلى ما يريد, حيث أنشأ هذه الرّسائل"على أسلوب من كبرياء الحبّ, تشفي ذات نفسهولا تنال من كبريائه."[3]

---

1) رسائل الأحزان, ص 6

2) المرجع نفسه, ص 7

3) المرجع نفسه, ص 7

وهل يلتقي كبرياء الحبّقع تذلُّل المحبّ؟ هذا ما يحاول الرّافعيّ أن يفعله في هذا الكتاب ، فيتحدّث بضمير الغائب عِ وضا عن ضمير المتكلم. فكأنه في هذا المعنى يجمعبين الضب والنون, أو بين الماء و النار , فقد جرت عادة المحبين عبر العصور على التذلل للمحبوب والانطراح بين يديه بالتضرع و الشكاة, يزيد من غُلَوائهم في ذلك تجني المحبوب و تكبره ووعيده بالهجر. و لعلَّ الرافعي قد توصل إلى هذا النوع من الأسلوب, لأنه يكتبُ رسائله بعد الهجر والإعلان بالفراق, ولو كتبها قبل ذلك لكان الأسلوب غير الأسلوب.

كان الرّافعيّ حرًّا في كتابة رسائله, فلم يُعْنَبسرد الحوادث وإن سرد بعضها على غير ترتيب ولانظام, كما لم يُعن بذكر الزمان و المكان .وإنما عُنِيَبشيءآخر, هو تسجيل خواطره التي أملتها عليه تلك الحوادث , ولم ير حاجة في أن يرتبها أو يبوبها, فالمهم عنده أن يسجل تلك الخواطر وأن لا يفقدَ منها شيئا, ومن هنا يأتي ذلك الغموض و تلك الحيرة بالنسبة للقارئ , و ذلك الخلل في تتبع أفكار صاحب الكتاب.

وصاحب التصدير , وهو أعلم بصاحبه , يزعم أنّ الرّافعيّ لم يكتب هذه الرسائل ليقر أها الناس, و إنما لتقرأها محبوبته التي لم يكن يعنيه غيرها, وإذن, فهو حين كان يكتب, لم يكن في ذهنه من القراء غيرها ، فيركز تفكيره على ما تستوعبه و تفهمه هي , كقارئ مُفترض وحيد ، ولكن قد يشوِّشُ على هذا الرأي احتفاء الرافعي بهذا الكتاب , و الضجة الأدبية التي أحدثها بعد صدوره, حيث توجه إليه بالقراءة و النقد كبار الأدباء في ذلك الحين.

ويُجلِّي لنا صاحب التصدير, أمرآخر, لا يقل أهمية في فهم الرّافعيّ وأسلوبه, ذلك هو ميلُ الرّافعيإلى الاستطرادأحيانا ليُكمل الفكرة أو يقويها أويأتي بما يضادها أوغير ذلك من الأمور التي لا تدخل في صلب الموضوع , و إنما تتصل به بسبب من الأسباب قد يكون واهيا في بعض الأحيان, إلا أن الرافعي يحرِ ص على تسجيله خوفا من ضياعه في عالم ا لنسيان, وهي

استطرادات قد يضيق بها القارئ , أو تستغلق عليه فلا يفهمها , فيزيد ذلك من ضجره بالكتاب, وهي ملاحظة مهمة، تساعد على قراءة الرسائل وفهم معانيها.

وتتنازع هذه الرسائل عاطفتان : عاطفة الحب و عاطفة البغض , و هل يجتمع الحب والبغض في قلب واحد؟ نعم قد يجتمعان كما اجتمع الضحك و البكاء في بيت المتنبي, و كما يجتمع حنان الأم على وليدها و صراخها في وجهه و ضربها إياهلتأديبه, و لكن اجتماع الحب و البغض في قلب واحد لا يخلو من تناقض وتشويش للفكر , فالقارئ لا يستطيع الفصل بينهما في ثنايا الكتاب,كيف, والرافعي نفسه لا يعرف الفصول التي أملاها الحب من تلك التي أملاها البغض, وذلك من غرائب القلبالمُقَلَّب الذي لا يستقر على حال.

مقدمة المؤلف:

يتحدّث الرّافعيّ في مقدّمته للكتاب عن الصديق المزعوم صاحب الرسائل , و يحاول أن يصوّره نوعا من التّصوير يَنْأى به عن أن يفكر القارئ , أنه هو الرّافعيّ نفسه, فهو صديق يعرفه معرفة الرأيكأنهشيء في عقله, و معرفة القلب كأنهشيء في دمه, ثم غاب عن بصره وعن دنياه فنسيه ولم يظهر عليه أيّأثر, و امتدَّ هذا الغيابُ عاما كاملا.

فإذا عرفنا أن هذا الصديق هو الرّافعيّ نفسه, اتضح لنا أمر مهم, و هو أنه في هذه الفترة المذكورة حدث له أمر صرفهعن نفسه و عن دنياه هو وعن أصدقائه, فعاش فترة خارج الزمن, فترة غيبوبة عن نفسه التي يعرفها , و عن دنياه التي يحياها , و هذا يحيلنا إلى أن تجربة الحب التي عاشها في هذه الفترة, تجربة قوية شديدة أذهلته عما يحيط به, فكأنه يعيش في جزيرة نائية, أو في سجن مُغْلَق الأبواب, يقول على لسان صديقه:" إذ كنت في سجن و أنا الساعة منطلق منه ...لا تجزع, و لا تحسبه سجن الحكومة ..إنْ هو إلا سجن عينين ذابلتين..."[1].

1)- رسائل الأحزان, ص 11

ومما يسترعي الانتباه قوله : " و أنا الساعة منطلق منه " فما كان سبب هذا الانطلاق والإحساس بالحرية و الانعتاق؟ هل الهجرة و القطيعة و لَّ دَا هذا الشعور؟ هل زال الحب عن قلبه بين عشية و ضحاها؟ و هل الشعور بالبُغض والكراهية يريح النفسَ فيشعرها بأنهاأصبحت حُرَّةً منطلقة؟

هذه الحالة الشعورية من حالات الحب، تسمى في التراث العربي حالة الصَّحو، حيث يخرج المحب من حالة العشق وما يُصاحبها من توتر وهيَجان، إلى حالة السلوّ والسكينة؛ فكأن المحبَّ كان في نوم عميق مليءٍ بالأحلام والرُّؤى الورديَّة ثم أفاق من نومه وصحا قلبه، والحديث عن صحوة المُحِبّين كثير في شعرنا العربي القديم؛ وقد تحدَّث غير واحد من الشعراء عن حالة الصَّحْو هذه؛ فمن ذلك قول زهير ابن أبي سُلمى:

صحا القلبُ عن سَلمى وأقصرَ باطلُهْ وعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورَواحِلُهْ[1]

وقال جرير:

أتصحو، بل فؤادُكَ غيرُ صاحِ عشيَّةَ هـــمَّ صحبُـــكَ بالــرَّواحِ[2]

وقال ابن عبد ربّه:

صحا القلبُ إلَّا خطْرَةً تبعث الأسى لهـــا زفــرةٌ مَوْصولــةٌ بحنينِ[3]

ولحالة الصَّحْو هذه أسباب كثيرة، منها النسيان الذي يخلو به القلب ويفرَغُ به البال، ومنها التصبُّر الذي فيه قهْرُ النفس ومُغالبتها، ومنها الهجْر من المحبوب؛ فإنَّه إذا تطاول وكثُر

1)- ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: علي فاعور – دار الكتب العلمية- بيروت- ط الأولى (1988) ص88

2)- ديوان جرير، - دار بيروت للطباعة والنشر- (1986) ص 76

3)- ديوان ابن عبد ربّه، تحـ: محمد رضوان الداية – مؤسسة الرسالة – سوريا، ط الأولى (1979) ص 164

العتاب واتَّصلت المفارقة، كان بابا إلى السُّلُوّ [1] ، وهذا الباب — أعني بلب طول الصُّدود والهجر- هو الذي ولج منه الرافعي إلى عالم النسيان ومن ثَمَّ إلى عالم الفنّ والكتابة.

إنَّ السجن الذي عاش فيه الرافعي هو سجن فكره و خياله , " فلا يزال واحد منه ما يبالغ في إدراك الجمال و الآخر يبالغ في تقديره حتى تكاد تطلع نفسي من نواحيها "[2] ففكره يبالغ في إدراك الجمال, و خياله يبالغ في تقديره ، وإذن, فالحب هو و ليد المبالغة في الإدراك والتقدير, و ليس وليد الحقيقة ووضع الأمور في نصابها.

ويقر الرافعي أن البلاء يأتيه من نفسه هو لامن المحبوب, فنفسه الشاعرة هي التي تصور له الجمال, وتمزج أجزاءه به, ثم تحبسه في التفكير فيه, فيفر من الناس ليعيش العزلة والوحدة, "وقد يكون اتصال رجل واحد بامرأة واحدة, كافيا أحيانا لتكوين عالم كامل يسبح في فَلَكٍ وحدَه"[3]

ويطلب الرافعي من صديقه المزعوم , أن يكتب إليه برجع صدى هذه الرسائل في نفسه , وكيف كان دبيبها و طيرانها عنده , فهل يقصد هنا القراء, أمأصدقاءه النقاد, أم يقصد المحبوبة نفسها؟ فهو يريد أن يعرف صدى رسائله في نفسها, و هو يريد من هذا الصديق (القارئ — الناقد) أن لا يتطلع إلى قلمه"بنقد أو اعتراض أو تعقيب بل دع ني وما أكتبه كما أكتبه "[4] فكأنه يريد أن يغلق الباب أمام القراء و النقاد , لإبداء ملاحظاتهم وانتقاداتهم للكتاب وصاحبه, بل يقرأ الكتاب كما هو , و يستمتع بما فيه من الفن و الإبداع و السموّ, ويغض الطرفعمّا فيه من غموض في بعض الأحيان و تشويش في الترتيب في أحيانأخرى.

---

1 - انظر: طوق الحمامة في الألفة والألاّف لابن حزم الأندلسي - بيت الحكمة بالجزائر — ط الأولى (2013) ص122-124

2- رسائل الأحزان: ص 11

3 - رسائل الأحزان, ص 12

4- نفسه, ص 13

وحاول الرافعي أن يصوِّر لنا صديقه هذا فصوَّر نفسه أحسنَ تصوير, و قدَّم لنا بعض ملامح شخصيته, و هي ملامحُ مهمة ربما كان فيها مفتاح شخصيةِ الرافعي, فذكر صفتين من صفاته, و هما الكِبْر و الشذوذ , يقول: " أما هذا الصديق فلعرفه أسلوبا من الكِبر, و لكن على نفسه, ومن الشذوذ, و لكن في نفسه "[1] ويحاول أن يأتي بتبرير لهذا الخُلُق المركَّب, فيشبه نفسه بالملك الذي فقد مُلكَ أجداده, و حالت الظروف القاهرة بينه و بين التَّاج, فهو أبدا يحنُّ إلى ذلك الملك و يتأسف عليه. ولعلّ هذا ما يفسِّر لنا كبرياء الرجل حتى في الحب الذي يناسبه التذلل و التضرُّع و لا يناسبه الكِبْر والصَّلَف، فسنَّة العشاق البكاء والاستكانة، على حدّ قول الشاعر:

سُنَّة العشَّاقِ واحدةٌ فإذا أحبَبْتَ فاسْتَكِنِ[2]

إذاأردنا أن نصنِّف الرافعي بين المتفائلين و المتشائمين بالحياة والوُجود, لا شكَّ أننا سنضعه في صنف المتشائمين ، خاصَّة في هذه الفترة المهمَّ ة من حياته , فهو يرى أنَّ الوجود عبارة عن فصول من الشقاء الإنساني، والناس مجموعة من الممثلين على مسرح الحياة ، كلٌّ قد كُتب له دوره الذي سيؤَ ديه على الخشبة ، ليس من ابتداعه واختراعه, وإنما هو من ابتداع صاحب المسرح؛ " لقد سبق الكتاب وجفَّ القلم الأزلي على علم الله, فما أتينا إلى هذه الدنيا, إلا ليمثل كلٌّ واحد منا فصلا من معاني الشقاء الإنساني, في تلك الثياب التي هي مِلك لصاحب المسرح"[3]

وبالإضافة إلى هذه النظرة المتشائمة , هناك نظرة جَبْرية إلى الوجود, تتمثل في الإجابة عن ذلك السؤال الذي طالما تصارع الفلاسفة و الحكماء في الإجابة عنه, وهو: هل الإنسان مخيَّر في أفعاله أم مسيَّر؟"جئنا إلى هذه الحياة غيرَ مخيَّرين, و نذهب غير مخيرين إن طوعا و إن

1) رسائل الأحزان, ص 14
2) ديوان أبي نواس، دار صادر – بيروت. لبنان – (بدون تاريخ) ص645
3) رسائل الأحزان, ص 14

كرها"[1]، ويميل الرافعي هنا إلى القول الثاني، و لكنه مَلَأَ مْلَته عليه الظروف الحزينة التي كان يحياها في تلك الفترة من حياته, و ليس هو مذهب فلسفي يتبناه في الحياة والوجود.

وإذن, فهو يرى أنَّ الحياة عبارة عن فصول من الشقاء , وأنَّالإنسان فيها مكبَّلُ اليدين, لا حيلةَ له فيها إلا الرضا و المتابعة للأقدار, وهو إنما يقدِّم هذه المقدمات والذرائع, يريد بذلك أن يستسلم لأحزانه و آلامه, و ينطرح أرضاأمامها, و لا يريد أن يقاوم هذه الآلام وتلك الأحزان؛ فذلك يزيده إرهاقا و تعبا ,بينما الاستسلام يُخفِّف عنه و يُقرِّبه من الغفوة التي هي شِبْهُ الموت.

يخبرنا الرافعي عن صديقه (نفسه) أنه بلغ من العمر أربعة عقود, فهو في سنّالأربعين سنّ القوة و الحكمة و العقل , و لكنه يُحسّبوطأة هذه السِّنّ و ثقلها عليه , لأنها مليئة بالهموم و الآلام والمصائب, فقد هدّت جسده هدًّا وتركته كالحطام , و لكنّ ليلهِ الطويل هذا , تبدَّدَ بظهور هذه الفتاة التي ظهرت كالشمس فأضاءت حياته, و بعثت في نفسه روحا جديدة فأصبح يرى الوجود بمنظار آخر, و يُحسُّ نفسهِ وما حوله إحساسامستأنَفا, فكأنه وُلِدَ من جديد .

هذه الفتاة الحسناء تمثل بالنسبة له روعةَ الحياة وسحرها و جمالها, فهي التي أوحتإليه بتلك المعاني السامية التي خطَّها بنانُهُ في هذا الكتاب, وهي مصدر الإبداع و الإشراق البياني, وهي المرمّم لما انهدم من كيانه, وهي الراعية له حتى استوى بناءا كاملا على يديها , بل هي التي ولدتْ نفسهِ ولادة ثانية, و لكنَّها, بعد ذلك, هيهي التي هدَّمت ما بنَتْهُ, وقوّضت ما شيَّدَتْهُ من نفسه, فعاد كما كان قبل أن يعرفها, بل وأسوأ مما كان.

ويحاول الرافعي في الأخير أن يعتذر عن بعض الغموض في كلامه, فيأتي بعبارة لا تخلو هي نفسها من الغموض , إذ يقول: " لأنَّحدَناإنما يرسل فكره وراء قلمه،أما هو فيرسلُنفسهِ وراء

1) – رسائل الأحزان, ص 15.

فكره, و يستمدُّ قلمه منهما"[1]إن قلمه يستمد من نفسه و فكره , فليس في المعاني التي يكتبها فكرو كتابة فقط, وإنما فكروكتابة وإلهام.

لقد أملى هذه الرسائلَ الحبُّ الشديد و البغض الشديد , و هو أمر يقرُّ الرافعي نفسه أنه لم يفهمه, و يحاول أن يفسرِّ ذلك نوعا من التفسير, فيُرجعه إلىالأنفة والكبرياء" أَنَفَةٌ غلبت بها النفس على القلب , فحوَّلت الحبَّ إلى جفاء, و الجفاء إلى غيظ, و الغيظ إلى مقت, و إنما المقت أوَّلُ البغْض و آخره"[2].

وبعدما يصف آخر الحب , يعقِدِ مقارنةً بين الحسن والجمال وبين المنفعة والجدوى, فيرى أنه في بعض الأحيان تكون المنفعة في بغض الجمال والازورار عنه، أكثر مما تكون في حبه والإقبال عليه، ثمّ يفيء في الأخيرإلى رحمة الله التي وسعت كل شيء, والتي لا ييأس منها إلا القوم الكافرون.

لقدأفادنا هذا المرافق من مُرافقات النص معانيَ كثيرة تنير لنا النص وتساعدنا على قراءته وفهمه, ومنها:

1. كُتب هذا الكتاب بعد غضب و ثورة, جاء بعدهما هجر وقطيعة.
2. الصديق الذي نُستهليه الرسائل هو الرافعي نفسه.
3. الأمر الذي دفعه إلى نسبة الرسائل إلى صديق مزعوم هو الكبرياء والأنفة.
4. الكتاب عبارة عن خواطر مشتتة سجلها صاحبُها أينما وقع له لكي لا تُفْلِتَ منه, ولهذا يلاحَظ خُلُوُّ الكتاب من الترتيب و التبويب.
5. هذه الخواطر كُتبت للآنسةمَي دون غيرها من القراء, فالرافعي لم يستحضر في ذهنه غيرها وهو يسجّل تلك الخواطر.

---

1)- رسائل الأحزان, ص 18

2)- رسائل الأحزان, ص 18.

6.ميل الرافعي إلى الاستطراد و تتبع الأفكارإلى غايتها, و هو أمر يزيد من غموض الكتاب.

7.هذه الخواطر نتيجة الحب الشديد والبغض الشديد الذي يصل إلى حدِّ المقت!

8.هذا الحب أبعد الرافعي عن دنيا الناس عاما كاملا , مما زاد من عزلته وشعوره بالوحدة , بالإضافةإلى الصمم الذي كان يبعده عن مخالطة الناس.

9.ظهرت لنا بعض ملامح شخصية الكاتب المهمة, و هي الكبرياء و الشذوذ.

10. نظرة الكاتب التشاؤمية إلى الحياة و الوجود, فالشقاء الإنساني قضاء محتوم.

11. التسليم بالأقدار والاستسلام لها دون مقاومة و لا اعتراض.

12. هذا الحب ولادة نفسية جديدة بالنسبة للرافعي فكأنماأحياه بعد أن أصبح رميما, ولهذا كان الهجر والقطيعة بالنسبة له موتاً ثانياً هدَّأركانه وجعل إحساسهبالألم كبيرا.ولعلَّ هذين البيتين اللَّذَين ختم بهما الرافعي كتابه يلخصان لنا ما سبق من هذه المعاني حيث يقول:

آهٍ منَ الدُّنيا, ومِنْ قدَرٍ على الدُّنيا حَـكَمْ

البُغْضُشَيْءٌ مؤلمٌ وَالحُبُّشَيءٌكَـالأَلمْ[1]

ففي البيت الأول شكاة من الدنيا و من مكابدة الآلام فيها، يُكَرِّرُ بحتمية الشقاء الإنساني, و فيه تسليم بالقدر الحاكم الذي لا يمكن الخروج عن حُكمه, و في البيت الثاني إحساس شديد بالألم, هذا الألم الذي يسببه البغضُ كما يسببّهُ الحُبُّ سواء بسواء.

*** السحاب الأحمر(مقدمة الطبعة الثانية للعريان):**

يعتبر هذا الكتاب الفصل الثاني من قصة الحبّ التي عاشها الرافعي ، وإذا كان الفصل الأول: رسائل الأحزان, يتحدث عن فلسفة الجمال و الحب , فإن هذا الفصل يتحدث عن

1 - رسائل الأحزان, ص 134

فلسفة البغض و لؤم المرأة, و إذا كان الفصل الأول يتحدث عن الحب و آلامه، فإن هذا الفصل يتحدث عن البغض وأشجانه، ولهذا يعد هذا الكتاب كالتكملة للكتاب الأول من حيث الزمن ومن حيث الموضوع ؛ وقد صرح الرافعي بذلك، فعنوان الطبعة الأولى الكامل على الغلاف هكذا: السَّحاب الأحمر: تكملة على رسائل الأحزان.

يقدم تلميذ المؤلف مرة أخرى لهذا الكتاب في طبعته الثانية , فيحدثنا عن الكتاب الأول ووصوله إلىالآنسة مي, وكيف تفاعلت معه, لكنه يجهل الرد الذي ردت به على تلك الرسائل, و يخمن تخمينا أن هذا الرد كان فيه بعض القسوة , استنتج ذلك من طبيعة هذا الكتابوما فيه من الرد العنيف و الغيظ الظاهر, و هو يرد ذلك إلى أن تلك المرأة الشاعرة التي سرَّها أن تكون الموحية بالكتاب الأول, تريد أن تستخرج من هذا الأديب الشاعر معاني أخرى جميلة تكون هي الموحية بها أيضا.

ويعتبر صاحب المقدمة أن هذا الرد يمثل الحلقة المفقودة في تاريخ هذا الحب , وَيَظْهَر أنَّ هذا التلميذَ الصديق كانت في نفسه مهابةٌ لصديقه فلم يجرؤ أن يسأله عن ردها وما كان بينها وبينه, يدل على ذلك روايته لهذه الحادثة:" ولقد كنت مع الرافعي مرة في مكتبه , و بين هذا الكتاب, قرأ لي بعض فصوله ، فاستمهلته عند فقرة مما يقر أ ليجيبني عن سؤال يكشف عن شيء من خبرها و من خبره، فوضع الكتاب إلى جانبه و حدّق فيّ طويلا,... ثم قال: أرأيت القلمَ الذي تراءى لي السحاب الأحمر في نصابه بين عينيّ و المصباح, .. في شعاع هذا النور تراءت لي هذه الخواطر التي تقر ؤها في السحاب الأحمر... ثم عاد إلى الصمت و لم أعدإلى السؤال...." [1]

وواضح من هذا الكلام أنَّ الرافعيَّ لم يرْوِ الجواب وحادَ عن السؤال, وواضح أن صديقه لم يجرؤ على السؤال مرة أخرى لما انتابه من الهيبة والحياء, و لكننا نستطيع أن نستشِفَّ من كلام

1- السحاب الأحمر, ص 06

الرافعي ما يدل على حالته النفسية المتألمة, فإنه يشبّه السحاب الأحمر الذي يتمزق في ضوء المصباح, بالقلب الجريح الذي ينزف, فقد كان قلبه جريحا في حالة نزيف, و إنما يكون النزيف و الجرح جديد لم يندمل بعدُ.

وإذا كان المحبّ حين يبُوحُ به الهوى يلجأ إلىأصدقائهيبثهم التباريح و الشكوى, فإنَّ الرافعي وقد فرض على نفسه العزلة عن الناس , لم يجد أمامه من صديق, و إنما وجد أصدقاء من نوع آخر، أكثرهم تخرّمته المنية، من أمثال صفيِّه أحمد الرافعي، و أستاذه محمد عبده, وصاحبه الشيخ عليّ بطل كتاب " المساكين" و غيرهم, يحاول أن يسائلهم و يحاورهم عن معنى الحب وما هي آراؤهم فيه, وكيف ينظرون إليه.

وإذا كان كتاب " رسائل الأحزان" من وحي الآنسة مَي وحدها, فإنَّ كتاب"السحاب الأحمر" من وحيها ومن وحي غيرها , و إن كانت هي سببه المباشر والمهيمنة عليه, وإنما يحاول الرافعي الفرارَ منها ولكنَّه يعود إليها, فهو يريد إثبات الغلبة لعقله على قلبه ولفكره على هواه , و لكنَّ الغلبةَ في الأخير لقلبه المحبّ المبغض, و لحبه المتأجّج في صدره.

يبدو هذا الكتاب أكثر ترتيبا من الكتاب الأوّل؛ ففيه فصول محدّدة, كل فصل يستقل بموضوع خاص, ويجمع بينها الموضوع العامّ وهو فلسفة الجمال و الحب , يبدأ بفصل بعنوان "القمر الطالع" يتحدث فيه عن صاحبته التي وصفها في " حديث القمر" و هي فتاة عرفها"قديما في رَبوة من لبنان ينتهي الوصف إلى جمالها ثم يقف"[1] وعن استدعاء هذه الفتاة في هذا الظرف العصيب القلِق بعد اثنتي عشرة سنة من فراقها, يعلِّلُ كاتب المقدّمة بتعليلين:

الأول: لعلّ ذلك الاستدعاء مساومة في الحب يريد الرافعي من خلاله أن يقول لصاحبته : لقد عرفت في لبنان فتاة هي أجمل منك يستجلب بذلك غَيرتها.

الثاني: أنه يريد بكتابته غيرها ليحتفظ بكبريائه.

1- السحاب الأحمر, ص 25.

ولكن التعليل الثاني مردود , لأنَّ الرافعي يصرِّح بصفات محبوبته و إن لم يصرِّحْ باسمها, وبذكرحوادثَ جرت بينه و بينهما تعرفها هي ويعرفها هو.

ويتحدّث في الفصل الثاني عن " النجمة الهاوية " بأسلوب قاس عنيف , ولّده البغض والحَنَق على الفتاة التي هجرته وجرحت كبرياءه , و يريد أن يرسل إليها رسالة فيقول " تتمُّآمالناحين لا نؤمِّل" فكأنه يعلمها بالهجر وأنه انتهى من حبها فهو لا يؤمّل منها شيئا, فهي نجمة قد هوت من فلَك قلبه لا يمكن أن ترجع إليهأبدا, و هذا الفصل هو عبارة عن خواطر متناثرة, فيها قسوة و مرارة ، ربما يكون مصدر ذلك , الرسالة التي أرسلتهاإليه, فهو يقول في آخرها هذه الكلمةالقاسية :" يا هذه لا أدري ما تقولين، ولكنَّ الحقيقة التي أعرفها أن نفس المرأةإذا استَّخَت كان كلامُها في حاجة إلى أن يُغْسل بالماء و الصابون, و هيهات.."[1]

ثم يتحدث في الفصل الثالث عن السجين الذي يساقإلى المحكمة, وأمُّه و زوجته وأولاده ينتظرون الحكم, فإذا هو الإعدام, ويصف الرافعي لحظة الفراق بين السجين وزوجته , فكأنّه يتحدث عن الفراق بينه و بين محبوبته, و قد ألهمته تلك اللحظة خواطر النفس المهجورة.

ويتحدث في الفصلين الرابع و الخامس عن تجا رة الحب, و عن النفاق في الحب , "فتلمح من وراء حديثه معنى لا يريد أن يُفصِح عنه, و أنه لسبب مما كان بينه و بين صاحبته : أفتراه يشير به إلىشيء من أسباب القطيعة؟ " وهل يريد أن يقول لصاحبته إنك تتاجرين في الحب و لا تعرفين حقيقته؟كتلك المرأة التي تحدث عنها و وصفها بأنها لا ترد يد لامس[2]، وأنها مبذولة لكل الناس, أم يريد أن يصفها بأنها تنافق في الحب و تتخذه مطية لرغبتها ونزواتها؟ لعلَّ هذين الفصلين, وإن لم يكونا موجهين إليها صراحة, يتحدّثان عما يجول بخاطره نحوها , فهي دائمة الحضور في ذهنه و التسلط على فكره.

---

1 - السحاب الأحمر, ص 32

2 - السحاب الأحمر ص10

أما الفصل السادس, فيخصّصه لعاطفة حب أخرى, ربما تكون أقوى عواطف الحب الإنسانية, و هي حب الأمّلأولادها, فيعقد قصة لأمٍّ ضلَّ ولداها الصغيران, ثم وجدَتهما بعد فقْدٍ، فصوَّرَ كيف كانت نفسها تجيشُ بعواطف الحب والحنان, و هو يوازن بين حبّ وحب, يحاول أن يقول: إنَّ حبالأمّ هو أسمى و أغلى من كل عاطفة حبأخرى.

وفي الفصول الباقية يحاور صفيَّه أحمد, و صديقه علياً,وشيخه" عبدُه" في كلام يجريه على ألسنتهم, وهو لا يعدو أن يكون نجوى يناجي به ا نفسه, و شكوى يشاكي بها صَحْبهَ الذين أصبحوا في عداد الموتى , لأنه لم يجد أحدا من أصحابهالأحياء, " إنَّ الرافعي بكبريائه وخلقه ودينه و **اعتداده بنفسه**, لم يخلقْ للحبّ: و لكنه أحب, فمن ذلك كان حبه سلسلة من الآلام, وصراعا بين طبيعته التي هو بها, و فطرته التي هو بها إنسان"[1]

وفي هذا الكتاب , كما في كتاب " رسائل الأحزان" نجد أن الرافعي يؤمن بحتمية القضاء والقدر, وأن الإنسان في هذه الحياة مسلوب الاختيار, تجري أموره وشؤونه كلها بقضاء مبرم, و قدَر محتوم, لا حيلة لأحد فيه, و لا فِكاك لأحد منه, و مع ذلك فإنَّ لله في ذلك كله حكمة تَخْفى على الأفهام لدقتها, و لكنها تظهر أحيانالأوليالألباب.

وإذا كان الرافعي أراد بكتاب "رسائل الأحزان" أن تعرف صاحبته عنه ما لم يستطع أن يقوله لها مباشرة, فإنه بكتاب" السحاب الأحمر" أراد أن يرسل إليها رسالة مفادُها أنه قد فرَغَ من أمرها, و أنه قد استراح إلى الهجر و القطيعة, فلا يعنيه من أمرهاشيء!

مقدمة الطبعة الأولى للرافعي:

يتحدَّث الكاتب في هذه المقدمة و كأنما يحاول أن يجيب عن مجموعة من الأسئلة: كيف كتبتَ كتاب" رسائل الأحزان"؟ و كيف بنيتَحزاءه؟ و ماهي اللغة التي استعملهَا فيه؟

و لماذا كتبت هذا الكتاب (السحاب الأحمر), و على أيِّشيء بنيهَ؟

1: السحاب الأحمر, ص 10

وهو يخبرنا أنه كتب الكتاب الأول, كمن يؤرخ لشبابه الذاهب , بعد ما شاخ و هرم ! و نحن نعرف أنه لم يمض على قصة حبه إلا سنة واحدة, فكيف أحسانه يؤرخ لفترة بعيدة من حياته؟ إن شدة اليأس التي كان يعيشها هي التي أمْلَتْ عليه هذا الشعور.

لقد كتب كتاب " رسائل الأحزان" بلغة الأحلام, و لغة الأحلام فيها ما فيها من سُبُحات الخيال, و لكنها لغة الأحلام التي تعبر عن الحقائق ,فهي تؤرخ لفترة من حياة المؤلف عاشهاحقيقة وليست من نسج خياله وحده . وكتبه بلغة الماضي , و هي تحمل كل ما حمَّلتها من خير وشر من غير كذب و لا تزييف لأنهاكالمرآة الصافية تعكس ما يقابلها كما هو.

والمؤلف حينما يخبرنا أنه كتب الكتاب الأول بلغة الأحلام و لغة الماضي , كأنما يريد أن يقول لنا, لقد كتبت هذا الكتاب " السحاب الأحمر" بلغة الواقع لا بلغة الأحلام السابحة ، وبلغة الحاضر وما يحمله من قلق وهموم, لا بلغة الماضي الجميل و ما يحمله من حب, وإن كان على حد قوله: حبًّامتألما, و لكن الحب لا يخلو من ألم, بل قد يكون هو أمرأأنواع الحب على حد تعبيره أيضا: "والحبُّ كلُّه حزين".

وإذا كان "رسائل الأحزان" من وحي صاحبته التي ألهبت فكره و أشعلت خياله, فإن فصولَ " السحاب الأحمر" من وحي غيرها من الناس، فقد أراد الرافعي –بعد أن أتم كتابهالأول في أقل من شهر – أن يمضي في ش أنه هذا فيكتب في أنواعأخرى من الحب , لتبقى هذه الكلمة طاهرة بعيدة عن الريْب والانتقاص, و قد استوى هذا الكتاب من "أرواح فيها الحبيب والبغيض والصديق والمظلوم والظالم لنفسه, ومَن عقله قلبه, ومن حبه منفعته, وفيها أضعف ما عرفته من العقول و أقواها"[1] , و يحاول الرافعي أن يحدد أصناف المحبين فيجعلهم أربعة:

- المحب الآثم: و هو الذي وقعت منه الزَّلَّات.
- المحب الممتحَن: و هو الذي يجاهد شهوات نفْسُه أن تقع.

1 – السحاب الأحمر, ص 15

- المحب للحب فقط : و هو الذي أَمِنَ تلك الزلات والشهوات ولكنه يجاهد خطرات الفكر, وعلى هذا النوع بنى كتابه" رسائل الأحزان".

- حبُّ القرابة والصديق [1].

وعلى هذه الأصناف: الأول و الثاني و الرابع, بنى كتابة " السحاب الأحمر".

ويختم الرافعي مقدمته هذه بقصيدة من لباب الشعر الغزلي , سهلة الأطراف لينة المس, وهي من الشعر الذي كتبه بعد أن انقطع عن الشعر التقليدي، واستطاع أن يضع فيه "من المعاني المبتكرة والصور الشعرية الجديدة، ما يكون أقصى ما يستطيع أن يقوم به شاعر كبير، من محاولة لبعث روح الحياة ونبض الشاعرية في جسد القصيدة الكلاسيكية في قالبها القديم؛ وهذه واحدة من القصائد البيتية التي حاول بها الرافعي أن يخرج بالشعر العربي من نطاق المقبرة العتيقة دون أن يُفقد القصيدة قوانينها وقواعدها المألوفة."[2]

وهي مع ذلك غريبة الوضع في هذا المكان لأنها لا تصلح في هذا الكتاب بقسوته وجفائه, فإماأنه كتب هذه القصيدة قبل فترة من القطيعة فأراد أن يثبتها هنا لكي لا تضيع من يد الحدَثان, وهذا كان دأبه مع بعض كتاباته كما أخبرنا صديقه العريان , و إما أنه وجدها فرصة ليبلغها إلى محبوبته بطريقة غير مباشرة, بعدما انسدَّتْ بينه و بينها الأبواب. ومهما يكن من أمر هذه القصيدة الجميلة , فان إثباتها في هذا الموضع من الكتاب يدل دلالة خفية على رسالة مفادها أن كل ما كتبه من معاني الهجر والقطيعة والغضب والبغض والغِ لظة, يقوله بلسانه فقط أما في أعماق قلبه فإنه مازال يكِنُّ لصاحبته خالص الودّ والمحبة وكأنهأظهر بذلك لا شعوره أو عقله الباطن كما يسمِّيه هو:

مَن لمحبٍّ ومن يعينُهُ و الحَشَأه حزينُهْ

ويْلِي عـــلى مـــتدلِّـل ما تنقضي عنِّي فنونُه

1 - انظر السحاب الأحمر, ص 16

2 - عمالقة عند مطلع القرن، للمقالح ص 129

كيف السلوّ وفي فـؤا دي لا تفارقني عيونُهُ[1]

وإذن، ففي إثبات هذه القصيدة هنا, لفتة لا واعية من المؤلف تدلُّ على أنه لم يَسْلُ ولم يَنْسَ, وأنَّه لم ينطلق من سجنه بعدُ و لكنه أوهم القراء, وأوهم نفسه أنه أصبح حرا طليقا من سجن العينين الذابلتين، و هيهات !

كلمة:

يتحدث الرَّافعي في هذه الكلمة التي قدم بها فصول الكتاب , عن الخيال و المرأة, فسبب إيجاد الخيال في رأيه, هو خفاء الحكمة الإلهية, فلما كانت هذه الحكمة شديدة الخفاء , بحيث لا يعمل في البحث عنها إلا الوهم و الظن, وُجد الخيال في الإنسان, ليسبح في العوالم البعيدة, فكأن الخيال إنما وجد ليخفف عن الإنسانوطأة الحقائق, و لكن الخيال نفسه قد يكون مضجرا في بعض الأحيان, فما الذي يصلحه ؟ إنه لا يصلحه إلا الحب، فالحب عند المؤلف " هو وحده ناموس التطور للقوة المتخيلة "[2] فكأن ثمة مراتب ثلاثة : مرتبة الحقائق , ومرتبة الخيال, ومرتبة الحب, يفر الإنسان من حيوانيته فيتجاوز المرتبة الأولى إلى الثانية, وحينما يضجر من هذه المرتبة , يفر إلى المرتبة الثالثة فيولد من جديد " فالمرأة هي التي تلد الإنسان, ولكن حبَّها يلد النابغة"[3]

والتعجب من الشيء ليس راجعا إلى هذا الشيء بعينه, وإنما لاتصاله بالإنسان, من زاوية واحدة من زوايا أربع: القلب أو العقل أو الهوى أو المطامع, فكل شيء عجيب, يأتيتعجبنا منه بسبب من هذه الأسبابالأربعة, إلا الحب, فإن التعجب فيه يأتي من هذه الأسباب مجتمعة, و لا يكون إلا في الحبّ وحده على رأي الرافعي.

---

1) - السحاب الأحمر, ص 17

2) - السحاب الأحمر, ص 19

3) - السحاب الأحمر, ص 20

ثم إن هناك جنسا عجيبا من النساء, هيأته الطبيعة –بما حبته من دم جذاب, و ما أذابته فيه شعاع شمسها ونور قمرها – ليُحدث ذلك التأثير العجيب في النفوس الملهمة , و كأن الرافعي يرى أن هذا الجنس من النساء وُجد للتأثير في الشخصيات العظيمة , و كأنما يعني نفسه حين يقول: و قلما تجسَّمت الواحدة منهنَّ إلا لتفضح للدنيا أسرار روح عظيمة"[1]

وهذا النوع من النساء يولد مرتين , مرة حين تخرج من الوجود فذلك أول وُجودها حقيقة, ومرَّةً ثانية حينما تولد في قلب رجل , و ذلك أول فنائها! فالرجل يفني معاني محبوبته، معنى معنى, حتى لا يبقى منها إلا الذكريات الماضية.وكل امرأة من هذا الجنس العجيب هي معجزة عقلية, في نظر الرافعي , ودليل هذا الإعجاز العقلي, أنه إذا وقع في حبها مَن يُضرب به المثل في رجاحة العقل وَرَزَانة الطبع, ذهب عقله و طار لبُّه وأصبحتأهواء الحب ونزعاته تتلاعب به كالطفلالصغير.

وقد ساق الرافعي هذه الكلمة ليتحدث عن الحب إجمالا, فإذا هو يتحدث عن نوع واحد من أنواعه, بل عن نفسه وصاحبته بصفة خاصة, فما الجنس العجيب من النساء إلامحبوبته, وهو هو نفسه صاحب الروح العظيمة التي تكشَّف لنا أسرارها, وصاحب الطبع الرزين والعقل الراجح الذي طارت به الأهواء كلَّ مطار.

ويخلُص الرافعي في آخر كلمته أن معضلة الحب عسيرة على الفهم ، صعبة، لا يمكن تقريبها إلى العقل؛ فهي تزيد من خيال العاشق حتى يفيض من خياله على الناس جميعا , و لكنها تنتقص من عقله أمام محبوبه, حتى كأنه لا عقل له, مما يزيد من غموض هذه المعضلة وانسداد الأبوابأمام فهمها.

وفي هذه المرافقات الثلاثة التي تقربنا كثيرا من فهم النص, نستفيد المعاني التالية:

---

1) – السحاب الأحمر, ص 20

- السحابالأحمر هو تكملة لرسائل الأحزان بل هو فصل ثان له و قد كُ تب كلاهما في فترة وجيزة تقارب الثلاثة أشهر.

- موضوع الكتاب الأول الحبّإن خالطه الألم, وموضوع الكتاب الثاني البغض , وإن خالطه الحنين.

- كتب الرافعي هذا الكتاب في حالة عصبيّة, قلقة, تقترب من حالة الاكتئاب, وهو ما جعل الكتاب أكثر غموضا و إبهاما.

- إذا كان الكتاب الأول من وحي الآنسة مي, فالسحاب الأحمر من وحي أناس آخرين،أكثرهمأرواح في غياهب الموت.

- قد يكون في حديثه عن تجارة الحب و عن النفاق في الحب , الإشارةإلى سبب من أسباب القطيعة بينه و بين صاحبته, و لعله السبب الرئيسي.

- تجددالإيمان بحتمية القضاء و القدر, وأنه لا حيلة للإنسان فيذلك ولا اختيار, بل هو كالريشة في مهبّ الريح, و في ذلك ما فيه من الإحساس بالعجز وسلب الإرادة، وكأنَّه بذلك يقدّماعتذارا لنفسه وللقراء، فهو مسيّر لا حيلة له فيما جرى.

- لغة "رسائل الأحزان " هي لغة الأحلام و الغياب, ولغة السّحاب الأحمر هي لغة الحقائق والحضور.

- هناك جنس عجيب من النساء مهيأ بطبعه للتأثير في النفوس الكبيرة ، يقصد بذلك نفسه وصاحبته, وهو نوع آخر من الاعتذار.

- معضلة الحب عسيرة على الفهم فهي فيض من الخيال و قليل من العقل.

***أوراق الورد:**

هذا الكتاب هو تكملة للكتابين السابقين، وإنفصل بينهما و بينه فاصل زمني يقدر بسبع سنين، و هولم يكتب بعد هذه الفترة و إنما كتب أكثره خلالها، وكتب بعضه أثناء قصة الحب،

وبعضه الآخر من وحي مراسلات غير مباشرة بين الرافعي وصاحبته مجالها الصحف التي كانت تصدر حينئذ، وهي رسائل خفية كان يدرجها الرافعي في بعض مقالاته وتجيب عنها هي في مقالات لها، فيفهم عنها وتفهم عنه، في حين أن القراء لا يتفطنون لها ولا يلقون لها بالا .وقد كتب على صفحة العنوان : رسائلها و رسائله ، فأما رسائله فهي جُ لُّ ما في الكتاب ، وأما رسائلها فهي نُفَثٌ قليلة هنا وهناك لا ترقى لأن يُصَدَّرَ بها العنوان.

وإذا كان الكتاب الأول يتحدث عن الحب في أوجه وعنفوانه وجبروته، والكتاب الثاني عن البغض والهجر والقطيعة وعن أنواعأخرى من الحب، فإنَّ الكتاب الثالث يتحدث عن ذكريات الحب بعدما فترت شِرّة الحب و البغض و شدّتهما، ورجع إلى الرافعي شيء من عقله و فكره.

إن هذه الذكريات لا زالت حية في ذهنه لم تَفنْ ولم تتبخَّر، فقد بقي حسنها الفاتن يتراقص أمام عينيه، ولكنَّ الرافعي استطاع أن يُخضع هذا الحسن إلى لغة فكره لا إلى لغة قلبه وأحلامه، واستطاع أن ينتقل من موقع الضعف الذي لا يُ رضي كبرياءه إلى موقع القوة الذي يناسب طبيعته وتكوينه, " كان لها في نفسي مظهر الجمال و معه حماقة الرجاء وجنونه ... فبدَّلني الهجرُ منها مَظهر الجلال ومعه وقارالييأسوعقله"[1]

يزعم الرافعي في فاتحة هذا الكتاب أنَّه لا يريد من الحب إلا الفن، وأنَّه كلَّما ابتعد عنها رجع إليه عقله و صوابُه ويُرحِّب بالهجر الذي ينتج عنه كتابة وأدب، وبالصد الذي يُولِّدُ فنًّ وحكمة؛ فالجمال الغاضب يناسب طبيعته الشديدة ، وعصيان الحب يلائم كبريا ءهومواجهة الأ لم وتحمُّله دليل على القوة والصَّلابة وهو يريد أن يكون قويا صلبا في نظرها وفي نظر نفسه وفي نظر القراء أيضا.

1 – أوراق الورد, ص 5

وهوإن كان قد استوحى كتابيه السابقين من حضورها وكلامها، فهو يستوحي هذا الكتاب من غيابها وسكوتها " صمت ضائع كالعبث لكن له في القلبين عمل كلام طويل" [1]

فهو صمت منها ومنه دام سنوات ، ولكنَّ عمله في القلب كان دؤوبا لا يملّ، حثيثا لا يكلّ، ومن هذا العمل في الفكر والوجدان ، خرجت هذه الخواطر المنثورة تترجم عن ذلك السكوت الطويل.

إن هذه الكتب الثلاثة كتبت كلها بعد الفراق ، فكأنَّ الرافعي نفسَّ عمَّا في نفسه من غيض وعمَّا في قلبه من ألم، في الكتابين الأولين، اللذين كانا قريبا العهد بقصة الحب التي كابدها، فلمَّا مضت السنون و هدأت ثورته وذهب عنه عنفوان الغضب " اعتدلت مقادير الأشياء في عينيه فعاد إلى حالة بين الغضب والرضا وبين الحب والسلوان ، فاستراح إلياليأس..وفرغت أيامه من الحادثة لتمتلئ من بعدُ بالشعر والحكمة و البيان"[2] على أن هذه الخواطر المنثورة لا تخلو من حنين يؤلِّمُه الذكرى،ومن شوقٍ تبعثُ اللهفةَ على مافات.

والكتاب ليس كله من وحي صاحبة " رسائل الاحزان" فبعضه من وحي صاحبة "حديث القمر" التي عرفها في ربوة من ربى لبنان قبل أن يعرف هذه باثنتي عشرة سنة ، فواحدة يستوحي منها لين الحبوسماحته و سعادته، والأخرى يستوحي منها معاني الصدِّ والهجر والشقاء.

ويُميز صاحب التصدير بين ثلاثة ألوان في هذه الرسائل:

اللون الأول: الحنين واللهفة لذلك الحب الذي كان قلبه ينبض به ، ومنه تأتي خواطر نفسه ومعاني الخلّ والاستعطاف، والمنى.

اللون الثاني: حادثة وذكرى، حيث يستحضر حادثة من الحوادث أو ذكرى من الذكريات فيفيض عليها من سُبحات فكره في الطبيعة والكون .

---

1 – أوراق الورد, ص5

2 – أوراق الورد، ص 7

اللون الثالث: الفنّ؛ حيثُ يلمِس خطرات نفسه و نبضات قلبه بيانا عاليا و أسلوبا رائعا وفنًّا رفيعا " هو كتاب ليس كله من نبضات قلبه الذي كان يعشقها ، ولكن فيه الى جانب ذلك، فكر مفكر و عقل أديب وحيلة الفنان"[1].

وبالتمييز بين هذه الألوان الثلاثة يتعرف القارئ على الكتاب و على صاحبه.

هناك أنواع من القراء لن يخرجوا بطائل من هذا الكتاب: من يظنه قصة حب في رسائل ، ومن يظنُّه رسائل خاصة بين محب وحبيب، ومن يريد أن يتخذه مثالا ينسج على منواله ، لن يستفيد من هذا الكتاب إلا من أراده (قصة) حب تفيض بالمعاني السامية والأ فكار العميقة والبيان العالي.

وهذا الكتاب في نظر صاحب التصدير لا نظير له في العربية، وقراءه قليلون جدا، فأكثرهم يستهويه العنوان؛ فيظنه من نوع الكتب المتداولة في السوق التي تحمل الموضوع نفسه ؛ فإذا قرأ صفحات منه ركنه في الزاوية و لم يعد إليه أبدا؛ لأنَّه يجد نفسه أمام سيل من المعاني السامية والأفكار الدقيقة التي تحتاج الى عُدَّة فكرية وممارسة لأساليب البيان وإلى صبر وجَلَد فالقراءة العابرة لهذا النوع من الكتب لا تفيد صاحبها شيئا.

ويشبه – في الاخير– هذا الكتاب بالمنجم الذي تتغلغل في أرضه عروق الذهب، وبالكنز الذي يطلبه الجميع ولكن لن يظفر بذلك المعدن النفيس و لا بهذا الكنز المخبوء , إلا من صبر على المعاناة في استخراجه، واستطاع أن يستخلصه بعد كدّ وعناء.

ونستخلص من استعراضنا **لمرافقات النص** هذه المعانيَ التالية:

- هذا الكتاب امتداد للكتابين السابقين في فلسفة الحب والجمال .

- هناك فاصل زمني بين الكتابين الأوَّلَيْن وبينه، ولكنَّ هذا الفاصل لا يكاد يحسُّ به القارئ؛ فهو تتمة لقصة قلب جريح.

---

1 - أوراق الورد, ص 8

- كُتب هذا الكتاب بعد انتهاء المعركة و انجلاء الغبار والركون الى العزاء والسَّلْوَى؛ لهذا جاءت لغته أكثرَ لِينٍ وخِفَّة.

- أكثر الكتاب يروي حوادث ماضية، و ذكريات مضى عليها زمن ، ولكنَّ الفنَّ يبعث فيها الحياة، والأدب يلمَسُها فيُلبِسُها حُلَّةَ الخلود.

- إذا كان الكتاب الأول كُتب بلغة الحبّ وعنفوانه، والكتاب الثاني بلغة البغض ومرارته ، فإنَّ هذا الكتاب كتب بلغة الذكرى، وهي بين بين.

- يجب التمييز بين ألوان ثلاثة في هذا الكتاب ليستفيد منه القارء : الشوق والحنين , والذكريات الجميلة، والبيان الرفيع.

- أفكار الكتاب عميقة، ومعانيه سامية؛ تحتاج إلى صبر ومعاناة لفهمها واستخلاصها.

***حديث القمر:**

هذا الكتاب يتصل بالكتب الثلاثة السابقة من جهة وحدة الموضوع و إن لم يتصل بها من الناحية الزمنية ولا من الجهة التي أوحت بمعانيه للرافعي ؛ فقد كتب هذا الكتاب في سنة 1912م، وكان من وحي حسناء لبنانية التقى بها الكاتب في رحلته إلى لبنان ، وتركت في نفسه أثرا قويا تجلَّى في هذا الكتاب بعد عودته إلى مصر.

قدَّم الرافعي لهذا الكتاب مقدمة عنونها بـــ " غرض الكتاب" وقسَّمه الى فصول بدون عناوين على عكس صنيعه في الكتب اللاحقة، وهو يزعم أنَّه وضع هذا الكتاب الذي يسميه "مقالة" لطلبة الإنشاء الّذين يتطلّعون إلى الأساليب العالية ليتّخذوها أمثلةً في تعابيرهم، وسُلَّما يرتقون به إلى الفنّ والأدب الرّفيع, ولأنّه تحرَّجَ من موضوع الكتاب وأن يُنسب إليه مافيه من وَلَهٍ وصبابة وقد صرف حديثه إلى القمر دون الحسناء الّتي هام بها في رُبَى لبنان, ليُذكّرنا مرة أخرى أنّه لا يعنيه من أمر الحسناء إلّا ما يُخلِّفه من الفنّ والبيان, وحينما يتملّى خاطره من وجه فاتنته، وتمتلئُ جوانحه من حبّها, ينصرفُ عنها إلى مظهرٍ آخر من مظاهر الجمال والجلال, هو

ذلك القمر السّاجي, فيسكُب على أعتابه عبراتِ الشوّق والحنين وينثُ بين يديه أزهار الحبّ وأشواكه حتى إذا أفرغ ما في جُعبته من هذا الفنّ وذلك البيان, نهض طروباً جذلان, لا يشكو سَقَمًا ولا عِلَّة.

لقد أنشأ الرّافعيّ هذه المقالة وهو يرجو أن تكون "رسالة تعزية من الطّبيعة إلى العالم"[1] وأن تكون الطّبيعة قد أوحت إليه هذه المعاني وناجَ به بها كما يناجي الأنبياء, وأن تبثّ في ألفاظه صدى النّغمات الّتي كان يتغنّى بها أطفال الإنسانية, وأن تنفخ الطّبيعة فيها نَسَمة الحياة بعدما كادت هموم العيش أن تسلب هذه الحياة من عواطف القلوب.

وهو ينحى باللّائمة على من يطلبون البلاغة في علوم البلاغة الّتي بُنِيَ على شرح أمثلة بليغة أوغير بليغة , ثم يحاولون استفادة البلاغة من تلك الأصول والضوابط الّتي وضعها أسلافهم, فهؤلاء لا حظّ لهم من البلاغة إلّا التعب في غير طائل , وهم يطمعون في الوصول إلى البلاغة, لكنّهم في قرارة أنفسهم موقنون باليأس منها، فـ " البلاغة التي حار العلماء في تعريفها على كثرة ما خلطوا لا تعدو كلمتين : قوة التصور, والقوة على ضبط النّسبة بين الخيال والحقيقة[2].

وهو يرى أنّ الأدب العربي منذ القرن الخامس للهجرة إلى عهده, ابتعد عن البلاغة شعراً ونثراً " فمنهم عالمٌ من الشّعراء والكُتّاب بلا شعر ولا كتابة "[3], والبليغ عنده هو الواسطة بين

---

1) - حديث القمر, ص5

2- حديث القمر, ص 7

3- حديث القمر, ص7

الطبيعة وبين الملتقّي, يناسب بينقوتها وضعفه , ويوازن الرّسبة بينهاوبينه , بما ينشئ من صناعةٍ وبيان ساحر.

وهذه المناسبة بين قوّة الطبيعة وضعف المتلقّي، هي التي تجعل نوعا من السيطرة والسلطان من المرسل على القارئ، وهي التي يحدّد بها (ريفاتير) المجال الدراسي للأسلوبيّة، فهو يوضّح الخواصّ البارزة التي تتوفّر في أسلوب المرسِل، والتي بها يؤثر على حرّيّة التقبّل لدى المتلقّي، ويفرض عليه لونا معيَنا من الإدراك والفهم.[1]

إنَّ هذه المرافقات باعتبارها مناطق متاخمة للنّص، كفيلة بأن تفتح لنا حصون النص وأبوابه العالية، وأن تتيح لنا –إذا نحن أحسنّا استغلالها– مواقعَ استراتيجيّة للولوج خلف أسوار النص، والتمتّع بما في داخله من ذخائر ونفائس.

1 - Rifaterre. Michel; Essais de stylistique structurale – Paris – Flamarion. (1977) p.146

الفصل الثالث: شعريّة اللغة في نثر الرافعي

📖المبحث الأول: المواد الصوتية.

📖المبحث الثاني: المعجم.

📖المبحث الثالث: الأسلوب

📖المبحث الرابع: أساليب التصوير

المبحثالأول: الموادّ الصوتية

لقد تهيأ للّغة العربيّة منالأسباب الموسيقيّة ما لم يتهيأ مثله لغيرها من اللّغات،ففيها حروف المدّ الثّلاثة:الألف والواو والياء، وهي حروفٌ يمتدّ الصّوت بها إلى حدوده القُصوى متى ما سبقتها حركة من جنسها، وكذلك السّكون يستطيع الصّوت أن يمتدّ به حركات مديدة،خاصّة إذا كان في آخر الجملة- أي إذا تبعه وقف- مثل كلمة (اليَوْمْ)،بالإضافة إلى الحروف المشدّدة،والتّشديد يقع على جميع الحروف،خاصّة إذا كان الحرف المشدّد ممدوداً بأحد الحروف الثّلاثة، فإنّه يتهيأ له من أسباب الرّنّم والتّمطيط مالا يتهيأ لغيره، ولا ننسى حرفَيْ الغنّة، وهما الميم والنّون،وما فيهما من الأحكام الصوتيّة لا سيّما إذا كانا مشدّدين، وأخيراً التّنوين الّذي يقع في أواخر الكلمات وما يحمل من الإمكانات النّغَميّة.

واللّغة عند الرّافعي هي عبارة عن أصواتٍ وجدانيةٍ مصحوبةٌبإشاراتٍ أعقبتْها أصواتٌ أخرى مستمَدّة من الأصوات الحيوانيّةوالطّبيعيّة، ثم أصوات ثنائية وأخيراً أصوات ثلاثيّة اهتدىإليها الإنسان بالمواضعة والاصطلاح.[1]

وأوائل الألفاظ الّتي نطق بها الإنسان يكثُفيها الحرف الهاوي الّذي هو أخفّ الحروف، بلهو الصّوت الطبيعيّ في الحياة، وهو حرف اللّين بأنواعه:الألف والواو والياء.[2]

واللّغة العربيّة في نظر الرّافعيّ لغةٌ موسيقيّة،[3]بما توفّر لها من اعتدال الرّطق وصحّة الأداء وخفّةالأوزان والمدود المتناسبة والغنّة والتّشديد وما إلى ذلك.

---

1) انظر تاريخ آداب العرب ج 1 من ص 15 إلى ص 47

2) نفسه ج1 ص 21/20

3) نفسه ج 2 ص213

وتُؤلِّف الحروف منزلة النَّبرات الموسيقيّة المرسلة كيفما اتّفق،ثم يأتي التّركيب والتّأليف على جهاتٍ مخصوصة،فيُمازج بينها،فتتداخلخواصّ ها وتجتمع صفاتها،ويكون منها اللّحن الموسيقيّ،وهو لا يكون إلّامن التّرتيب الصّوتيّ الّذي يثيرُ بعضُه بعضاً على نِسَبٍ معلومةٍ ترجع إلى درجات الصّوت ومخارجه وأبعاده.[1]

ودرجاتُ الصّوت معروفةٌ عند العرب في مخاطباتهم ومُشافهتهم، و إنشادهم للشّعر ونحو ذلك،كجهارة الصّوت ورخاوته،وقوّة مخرج الحرف مثل الحروف المفخّمة والمجهورة، أو ضعفه مثل الحروف المرقّقة والمهموسة،وأبعاد ذلك من المدّ بحروف اللّين أو تشديد الحرف أو الغنّة في الميم والنّون،ونحو ذلك من أنواع التّلوّت والاختلاف.

ولا يفوتنا هنا أنّ اللّغة العربيّة إنّما قامت على المشافهة والتلقّي،ولم تكن مكتوبةً عند من نطقوا بها أولاً وطوّروها وهذّبوها،ولهذا كان الإنشاد يعمل في نفوسهم عملَه ويؤثّرفيها التّأثيرَ البالغ،"والصّدمة الأولى للنّفس العربيّة إنّما هي في أوزان الكلمات و أجراس الحروف دون ما عداها،وليس يفتّق شيء من كلام العرب إلّا أن يكون وزناً من الشّعر أو السّجع".[2]

ومادّة الصّوت عند الرّافعيّ هي مظهر الانفعال النّفسي،وأنّ هذا الانفعال بطبيعته هو سببٌ في تنويع الصّوت،وتتابع الأصوات على حالة معينة بين مخارج الأحرف المختلفة،هو بلاغة اللّغة الطّبيعيّة الّتي خلقت في نفس الإنسان.[3]

وإذا كان الحَلْق هو في أصل الخلقة الأداةُ الطّبيعيّة للموسيقى اللّغويّة[4] وهو مظهر الانفعال النّفسي، من صوتٍ جهوري إلى صوتٍ رخيمٍ وما بينهما إلى صوت متهدّج إلى

---

1) انظر تاريخ آداب العرب ج2 ص122
2) تاريخ آداب العرب ج2 ص 225
3) نفسه ج2 ص 322/226
1) تاريخ آداب العرب ج1 ص103

صوتٍمحوح ...الخ, وما تفرضه الا نفعالات النّفسية من تنويعٍ في الأ داء وتفاوتٍ في الجهارة والرخاوة،فهَمْنا مدىتأثير الصّوت في أذن العربيّ ومن ثمّ في نفسه وعقله،وكيف كانت صدمتُه عند تلقّيه لآياتالتنّزيل الّتي كانت تقرأ عليه ويرتّل ترتيلاً صوتيّا.

ويرى الرّافعيأنّه إذا حاول شخص أن يرتّل قطعة نثريّة من كلام فصحاء العربعلى طريقة التّلاوة للقرآن،فإنّه لا شكّ سوف يجد نقصاً وثغراتٍ صوتيّةً في الأداء،بل سيكون بهذا التّحسين قد أخرج ذلك الكلام من فصاحته وبلاغته،وانحطّ به إلى ما يعيبه ويهجّنه،وهذاهو الفرق بينكلام البلغاء والنّظم الموسيقي المعجز في القرآن.[1]

والأمر قد يكون على خلاف ما يذهب إليه الرّافعيّ هنا تماما،فكلّما استطعتَ تلحين الجمل والعبارات،وأمكنك ذلك في قراءة الآثار الفنّية،كلّما علا الأ سلوب وارتقى، فالإ يقاع الموجود داخل الكلمات المنتقاة والعبارات المختارة،يدلّ على شاعريّة صاحبه وعلى صِدقه الفنّيّ.

فالكلام الأ دبيّ كلّما ساغ فيه التّلحين وسَهُل،كلّما كان أبلغ من غيره،وكتابة الرّ افعيّ نفسها ملحّنة بوقعٍ مُعيّن،ويسهلُ فيها مالا يُمكن في غيرها .وذلك أنّ "الوزن يؤلّف الموسيقى الخارجيّة المحسوسة،وهُناك موسيقى داخليّة،ناشئة من طبيعة توالي الحروف ومخارجها،لا من حركة هذه الحروف التي يتمّ بها الوزن العروضيّ."[2]

والفواصل الّتي تنتهي بها آيات القرآن الكريم،ماهي إلّا صورٌ تامّة للأبعاد الّتي تنتهي بها جمل الموسيقى،فأكثر ما تنتهي هذه الفواصل بالنّ ون والميم وهما الحرفان الطّ بيعيان في الموسيقى نفسها،وانتهاؤها بحروف المدّ واللّين وإلحاق الرّون،للتمكّن من التّطريب بذلك،والمدّ هو أيضاً طبيعيّ في القرار،فإذا لم تنته بهذه الحروف وانتهت بحروف أخرى (كما في سورة القمر أوقاف

2) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 225

3) النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، لسيّد قطب، دار الشروق – بيروت – ط5 (1983) ص 69/68

مثلا) فإنّ ذلك لا يكون أكثر ما يكون، إلّا في الجمل القصار،ويكون بحرف قويّ يستلزم الصّفير أوالقلقلة أو نحوهما مما هو نوعٌ من أنواع الموسيقى،وهذه هي طريقة الاستهواء الصّوتي في اللّغة ،وأثرها طبيعيّ في كل نفس[1] يقصد في كل إنسان سواء كان عربيّاً أو أعجميّاً،ولهذا نجد أنّ تلاوة القرآن الكريم تؤثّرفي نفوس الغربيّين وغيرهم من الأ عاجم،دون أن يفهموا منه كلمة واحدة،بسبب هذا النّغم الّذي يسمّيه الرّافعيّ : "الاستهواء الصّوتي".

فالفاصلةُ القرآنيّةُ بِرّتِهِ وهي تحمِلُ شُحنتين في آنٍ واحد:شحنةٌ من الوَقْع الموسيقيّ،وشحنة من المعنى المتمّم للآ تي.

وأكثر الحروف وروداً في خاتمة الفواصل تحمل لحناً إيقاعيّاً لا يتوافر في الحروف الأخرى،فالمدود الثّلاثة تقابل تسمية "الإطلاق" في البيت الشّعريّ،وحرفا الرّوّن والميم فيهما غنّة محبّبة وفيهما من سهولة المخرج ما يساعد على إخراج صوتٍ محبّبٍ من الأنف يوفّر شحنة النّغم،بالإضافة إلى استقرار المعنى وملاءمته لذلك الإيقاع.[2]

ومن عبقريّة اللّغة العربيّة عند الرّافعيّ أنّ أهلها حين تواضعوا عليها كانوا يرتجلون الألفاظ ويراعون المناسبة بينها وبين مدلولاتها،ودليلهم على ذلك أنّهم حينما اشتقّوامدلولاتٍ أخرى من تلك الألفاظ لاحظوا أيضاً المناسبة بين المعنى المشتقّ والمادّة الأصليّة، فهناك دائماً مناسبة بين الدّالّ والمدلول على وجه من الوجوه ,"ولولا تحقّق هذه المناسبة ماأتى للواضع أن يشتقّ لفظاً من لفظ، لأنّ الأصل في الا شتقاق المناسبة في المعنى والمادّ ة،فلولا اعتيادهم مراعاة المناسبة في الوضع الأوّل ما تنبّهوا إليه في الوضع الثّاني".[3]فهُم في الوضع الأ وّل يراعون المناسبة بين اللّفظ

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 227 / 228

2) انظر التعبير الفنّي في القرآن، د.بكري شيخ أمين – دار الشروق – بيروت ط4 (1400-1980) ص 203 / 204

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 173

ومعناه،وفي الوضع الثّاني الّذي هو الا شتقاق، يراعون المناسبة بين هذا اللّفظ وبين ما اشتقّ منه من ألفاظٍ تحمل دلالات جديدة،بالإضافة إلى ما يحمله اللّفظ الأوّل من أصل الدّلالة.

وقد حقّق أنّ العرب تضع الأ لفاظ المتقاربة للمعاني المتقاربة ،وتُصوّر اللّفظ على هيئة المعنى،وتقابل الألفاظ بما يُشاكل أصواتها من الأ حداث،وتُشبّه أصواتالحروف بالأحداث المعبّر عنها، إلى غير ذلك من أنواع التّقارب وطرائق التّصوير الّتي تدلّ على فطريّة اللّغة العربيّة وعبقريّة أهلها.[1]

ولعلّ أوّل من تفطّن إلى هذا الأمر هو ابن جنّيّ حيث يقول في خصائصه :"فإنّ كثيراً من هذه اللّغة وجدته مضاهياً بأحراس حروفه أصوات الأ فعال الّتي عبّر بها عنها، ألا تراهم قالوا:قَضَمٍ في اليابس،وخَضمٍ في الرّ طب،وذلك لقوّة القاف وضعف الخاء،فجعلوا الصّ وت الأقوى للفعل الأ قوى والصّوت الأ ضعف للفعل الأ ضعف،وكذلك قالوا :صرَّ الجُندب،فكرّروا الرّاء لما هناك من استطالة صوته،وقالوا:صرصر البازيّ،فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته،وسَمَّوا الغراب غاقٍ حكايةً لصوته،والبطّ بطّاً حكاية لأصواتها، وقالوا:قَطَّ الشّيء إذا قطّعه عرضا،وقدَّه إذا قطّعه طولاً،وذلك لأنّ منقطع الطّاء أقصر مدّة من منقطع الدّال...."[2]

وعلى هذا،فإنّ تأليف الكلام في هذه اللّغة مبنيٌّ على أسبابٍ لسانيّة،من عذوبة المنطق ومراعاة النّسب اللّفظي بين الحروف،بحيث لم يُلاقَ بين حرفين لا يأتلفان،ولا يعذبُ الرّطق بهما، أو يشنعُ ذلك منهما في جَرس النّغمة وحسن السّمع، والأ مثلة على ذلك كثيرة،فهم لا يجمعون بينالغين والحاء في كلمة واحدة،ولا بين القاف والكاف ...[3]فلا تجتمع الجيم والقاف في كلمة عربيّة،فمتى جاءتا في كلمةٍ فاعلم أنّها مُعرَّبة مثل الجوق والق بج, ولا تجتمع الصّاد

2) انظر تاريخ آداب العرب ج 2 ص 226 وما بعدها
3) الخصائص لأبي الفتح ابن جنّي ج 1 ص 65 / 66
1) تاريخ آداب العرب ج 1 ص 220 / 221

والجيم في كلمة عربية، ومن ذلك :الجِصّ والصَّنْجَة والصّولجان،وليس في أبنية العرب اسمٌ فيه نونٌ بعدها راء،نحو نرجس، وليس في كلامهم زايٌ بعد دال إلّا دخيل، نحو المهندز، وأبدلوا الزّاي سيناً فقالوا:المهندس،فأمّا أمثلة العرب فأحسنهامارئٌ من الحروف المتباعدةالمخارج.[1]

وكل ذلك يرجع إلى طلبهم الخفّة في النّطق والسّلاسة في التلفّظ،ولذلك يكثر في كلامهم استعمال حروف الذّلاقة الّتي هي أخفّ الحروف،ويَسْهُلُ عليهم معرفةُ المعرّب والدّخيل من ائتلاف الحروف وطريقة ترتيبها في اللّفظة الواحدة.

ومع اختيار الألفاظ وطلب الخفّة والسّلاسة في مخارجها،وترتيب حروفها على نسقٍ مخصوص،يفضّلون الجزالة في الألفاظ .

وجزالة اللّفظ عند الرّافعيّ هي روعة موقعهوحلاوة ارتباطه بسائر أجزاء الجملة، وتلك هي فلسفة الجزالة،وليست هي التّهويل بالألفاظ المقعقعة والمغالاة في فخامة التّركيب،وهذه الجزالة هي الّتي جعلت شعر الأندلسيّين يمتاز عن غيره،وتخرج جُملُه وعباراتهُ بطبيعتها كأنّها التّوقيع الموسيقيّ،حتّى كان التّلحين ضرورياً في شعرهم.[2]

ومن هذه الجزالة الّتي يصفها الرّافعيّ بروعة الموقع وحلاوة الارتباط،وصفُه للفظة(مُسْتَشْزِرات)المشهورة في كتب البلاغة،وذلك في قول امرئ القيس في معلّقته:

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العُلا تَضِلُّ العِقاصُ في مُثَنًّى ومُرسَلِ

حيث يرفضُ انتقادَ علماء البلاغة لهذه اللّفظة،فهُم خطّأوه في استعمالها بسبب استثقالهم لها، وهم يضربونها مثلاً في التّنافر والثّقل.

---

2) المعرّب من الكلام الأعجمي للجواليقي, تح: أحمد محمّد شاكر, مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة, ط: 4 (1423هـ/2002م) ص 11 / 12

3) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 311 / 312

ولكن مات الانتقادُ وبقيت الألفاظ الّتي انتقدوها عليه حيّة, لأنّ هذه الكلمة الجَزْلَة كانت قد رسخت قبلهم.[1] حتّى أنّهم لم يستطيعوا أن يُزحزحوها عن منزلتها من الشّهرة , فشُهرة اللّفظ ووقوعه في موقعه قد يكون أقوى من كلّ نقد.

إنّ إحساس الرّافعيّ بالموسيقى الّتي تسري داخل الألفاظ إحساسٌ قويٌّ مرهف،ولهذا كان إحساسُه بالأوزان العربيّة دقيقاً جداً،فهو يتحدّث عن موافقة المعنى في حركاته النّفسيّة للوزن في حركاته اللّفظية،حتّى يوافقُ كلُّ معنىً وزنَه الشّعري،كما يختصُّ كلُّ بحرٍ بنوعٍ من المعاني تناسبه،كاختصاص البحر الطّويل بمعنىالحماسة والغزل والرّثاء،وكلّ ما يدلّ على التأمّل المستخرج من أعماق النّفس،فنغمتُه أشبه ما تكون بحركة الوقارفي نفس الإنسان،بينما البحر الكامل في الطَّرَف الأخر من المعنى،فهو وإن دخل هذه المعاني،فإنّ نغمته أشبه ما تكون بحركة النّزق، بما فيها من شدّة وتذمّر وسخط.[2]

وأكثر تفاعيل الوزن في شعرنا القديم من الحركات الحماسيّة، ومن أجل ذلك قَلّتْ عندهم القوافي الضّعيفة إلى حدّ النّدرة،لأنّ القافية هي قرار المعنى،وهي الصّوت الطّبيعيّ الّذي ينزل من الشّعر منزلة الإشارة للمتكلّم،[3] فالقافية هي امتدادٌ طبيعيٌّ لحركات الوزن تشير إلى نهاية المعنى وكأنها تضع علامة:قف،ليتوقّف نبض الكلام ويستريح النّفَس،ولمّا كانت هذه الحركات حماسيّة في أغلب الأحيان،كان لابدّ من حركةٍ قويّةٍ تواكب ذلك النّغم الحماسيّ وينتهي رنينه إلى حركةٍ من جنسه . ولهذا يُرَجّح الرّافعيّ أنّ أصل الاهتداء إلى الوزن إنّما كان بالقافية وما فيها من الرّنين،ثمّ تتابعت الحركات في نفس القائل بما يُوافق رفيف قلبه واهتزاز مشاعره،فقفّى على البيت

1) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 205 / 206
2) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 12 /13
3) نفسه ج 3 ص12

بآخر،فكان هذا سبب الشّعور به والانتباه إليه.[1]فنظرته إلى أوّليّة الشّعر عند العرب تتلخص في هذا المعنى:وهو أنّ العربيّ اهتدى إلى القافية أوّلاً وما فيها من الشّحنات الرّنّمية, وعند تقليبه لها تتبع الحركات في نفسه حسب ما يغمُ رُها من شعور،فيُضيف بيتاً على بيتٍ وهكذا انتبه العربيّ إلى الشّعر وشَرَعَ به.

وعند الرّافعيّ أنّ تمكّن القافية شرطٌ في الشّعر,[2]ويرجع ذلك إلى اعتباره القافية نغمة موسيقيّة يُختتم بها اللّحن،وقد عدّ العرب قديماً التّصدير نوعاً من أنواع البديع،ودليلاً على حسن اختيار الشّاعر،وذلك بأن يأتي ببيتٍ يسوغُ فيه أن يُقفّي بقوافٍ مختلفةٍ مثل أن يأتي في مكان كلمة (المنام) بـ: الرّقاد–الهجوع – الوسن... فهو لا يرى أنّ هذا من حسن تصرّف الشّاعر وإفراط صنعته،بل يعدُّه عيباًويشترط أن تكون القافية متمكّنةً في موضعها لا يكاد يُجزئُ عنها غيرها،ولو اقترب منها في المعنى ووافقها في الوزن،فالقوافي "نقرات ونغمات" ليس الغرض منها إلّا استقامة اللّحن واتّفاقه مع اهتزازات الطّرب،والشّأن في ذلك أن لا يشذّ بها اللّحن عن قاعدة الذّوق الّتي لا قيد لها إلّا ما يشعر به الإنسان في خاصّة نفسه،فهي لذلك تابعةٌ لا متبوعة.[3]

فالذّوق وحده هو الحَكَم،والشّعور بتمكّن القافية واستقرارها هو وحده المرجع والفيَصل،لأنّ الأمر يتعلق بالنّغم الموسيقيّ والطّرب الّذي يُحدثه في نفس المتلقّي.

1)تاريخ آداب العرب ج 3 ص 12

2) تاريخ آداب العرب ج 3 ص391

3) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 404

ويتحدّث الرّافعيُّ في هذا السّياق عن بلاغة الرّنم،[1] فكأنّ للرّنم أيضاً بلاغة كبلاغة الكلم بحَسَب تجاوزها وشدّة اتّساقها, وتكون بلاغة الرّنم بتساوق الحروف على أصولٍ مضبوطة من الانتقال بين الهمس والجهر والقلقلة والصّفير والمدّ والغنّة ونحوها.

والشّاعر يُحسّ بأجزاء الرّنم إحساساً دقيقاً،بحيث أنّه إذا لم يُصب الرّنّة في جزء من الأجزاء، أحسّ بنوعٍ من الفراغ "ولأنّ ذلك في الكلام شبيهاً بالعواثير الّتي تكون في الطّرق."[2]

ولهذا يرى الرّافعيّ أنّ الالتزام (لزوم مالا يلزم)طبيعيٌّ في الشّعر، لأنّه عبارة عن أعاريض متوازنة،ومنه التزام ذلك النّوع الدّقيق منه, وهو التزام الحركة قبل حرف الرّويّ فهذه الحركة إذا تغيّرت أنكر السّمع المرهف تغيّرَها،ولهذا لا يلتزمها إلّا الفحول من الشّعراء كابن الرّوميّ في كثيرٍ من قصائده ومنها قصيدته الّتي يقول فيها:

لما تؤذنُ الدّنيا به من صروفها*يكون بكاء الطّفل ساعةَ يولَدُ

فقد التزم فيها الفتحة قبل حرف الرّويّ، على طولها وامتداد النّفس فيها.[3]

فالشّعر وإن كان فيه بعض القيود الزّائدة عن الوزن والقافية (كلزوم ما لا يلزم ومحبوك الطّرفين...) فإنّه يبقى قريباً من الانطلاق، إلّا إذا كانت ألفاظه تشمل بعض الحروف المستكرهة كالخّاء والظّاء،[4] وذلك أنّ هذه الحروف ثقيلةٌ على اللّسان فلهذا قيّدت الشّعر عن الانطلاق، أمّا ما يُسمّى عند النقّاد بقيود الشّعر كالوزن والقافية والتزام بعض أنواع البديع فإنّ ذلك كلّه لا يُقيّد الشّعرَ في نظر الرّافعيّ ولا يحدّ من انطلاق الشّاعر وانفساح مجال القول أمامه.

---

1) تاريخ آداب العرب ج 2 229

2) نفسه ج 3 ص 375

3) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 375 / 376

4) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 385

ومن تحليلات الرّافعيّ الفنّيّة الّتي يعتمد فيها على ذوقه الخاصّ في الإحساس بإيقاع الألفاظ ووقعها على الحسّ، تحليله الصّوتيّ لبعض الألفاظ في القرآن الكريم, ومن أمثلة ذلك :

- كلمة "ضيزى" في قوله تعالى :

" "

النجم 22. وهي كلمةٌ غريبةٌ شديدةُ الغَرابة، وهي تؤكّد المعنى الّذي سيقت له بلفظها وهيئة منطقها، فكأنّ في تأليف حروفها معنًى حسّيّاً , وفي تألّف أصواتها معنًى مثله في النّفس، وهي تأتلف مع ما قبلها، إذ هي مقطعان : أحدهما مدٌّ ثقيلٌ والآخر مدّ خفيف، وقد جاءت عَقِب غُنّتين في : (إذنْ) و(قسمةٌ)، وإحداهما خفيفةٌ حادّة والأُخرى ثقيلةٌ متفشّية، فكأنّها بذلك ليست إلّا مجاوبةً صوتيّةً لتقطيعٍ موسيقيّ.[1]

- في قوله

تعالى:

" "

يوسف 96, يقول النّحاة عن (أنْ) هذه إنّها زائدة، أي في الإعراب وليس في المعنى، فإنّ لها دلالة صوتيّة هنا وهي تصوير الفصل الّذي كان بين قيام البشير بقميص يوسف وبين مجيئه , لبُعد ما كان بين يوسف وأبيه، وأنّ ذلك كان منتظراً بقلقٍ واضطرابٍ بدلالة قوله : "إنّي لأجد ريح يوسف" وذلك قبل مجيء البشير فجاءت (أنْ) هنا تؤكّد هذا القلق وذلك الاضطراب، وتصف الطّرب لمَقْدَمِه واستقراره . خاصّة بغنّتها الفاصلة (أن جاء).[2]

---

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 242

2) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 243

– ومن ذلك ورود بعض الألفاظ في القرآن الكريم مجموعةً ولم يُستعمل منها صيغة المفرد، كلفظة (اللّبّ) فإنّها لم ترد إلّا مجموعة، كقوله تعالى : "إنّ في ذلك لذكرى لأولي الألباب " وقوله : "وليتذكّر أولو الألباب. " ونحوهما, لم تأت مفردةً، بل أتى في مكانها (القلب)، وذلك لأنّ لفظ الباء شديد مجتمع وقبله لام شديدة مسترخية، فلمّا لم يفصل بين الحرفين فاصل يتهيّأ من خلاله الانتقال بين الشدّة والرّخاوة، لم تحسن اللّفظة مهما كانت حركة الإعراب فيها.[1]

وممّا يَلْفِتُ النّظر فيما نحن بصدده من الإحساس بوقع الألفاظ على السّمع، وتبيّن بلاغتها وجماليّاتها بالذّوق الفنّيّ، ملاحظةٌ للرّافعيّ عن تشابهٍ بين المسموعات والمرئيّات، فهو يرى أن الهُجنة في السّمع كالهُجنة في المرئيّ، فما يكون منفّراً للسّمع من الأصوات الّتي تجري على نغمٍ غير متناسب، كالّذي تُنكره العينُ من المرئيّات الّتي لا تَناسبَ بين أجزائها ولا اتّفاق بين ألوانها.[2]

وهي ملاحظة مبكّرة عن تداخل الفنون: الفنّ المسموع والفنّ المرئيّ.

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 245/244, وانظر هناك في نفس السّياق: كوب وأكواب, ورجاء وأرجاء, وعلى العكس من ذلك : أرض وأرَضين.

2) نفسه 2 ص 228

السّجع: للسّجع دورٌ بارزٌ في كتابات الرّافعيّ, لا يستنكف أن يُجريَ قلمَه به من حين إلى حين, ومع أنّه يُزري في مواضعَ كثيرةٍ على الصّناعات اللّفظيّة ومنها السّجع, ويرى أنّها المادّة الخبيثة الّتي لم يقم لها الأدب بعد أن فشَت فيه وكانت مسقط البلاء عليه,[1] إلّا أنّه يقصد الإكثار من هذه الصّناعات والتكلّف لها ووقف العمر والجهد الفنّي لأجلها, أمّا هي في نفسها فلا بأس بها إذا زُيّن بها الكلام , و أُلينت بها حواشيه, وكانت فرعاً لا أصلاً .

والسّجع مأخوذٌ من سجع الحمام , وهو عند أهل الفنّ تواطؤ الفاصلتين من النّ ثر على حرفٍ واحد, وهو معنى قولهم: السّجع في النّثر كالقافية في الشّعر , قال ابن النّفيس: "ويكفي في حُسنه ورود القرءان به , ولا يقدح في ذلك خلوُّه في بعض الآيات , لأنّ الحُسن قد يقتضي المقام الانتقال إلى أحسن منه."[2]

وإنّما كانت عناية العرب بالأسجاع , لأنّهم يهتمّون بالمقطع الأخير من العبارة لما يحمله من دلالةٍ صوتيّةٍ فارقة, تهزّ نفس السّامع ثمّ تكون له أفق انتظار يُحرِّك ذوقَه الفنّي,

ولهذا كانوا يهتمّون للقافية في الشّعر وللسّجع في النّثر "وآخر السّجعة والقافية أشرف عندهم من أوّلها , والعناية بها أمسّ , والحشد عليها أَوْفَى وأهمّ , وكذلك كلّما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عنايةً به, ومحافظةً على حكمه" [3]

1) انظر: تحت راية القرآن ص 82
2) شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان للسّيوطي ص150
3) الخصائص لابن جنّي ج 1 ص 84

كان الرّافعيّ يستعمل السّجع أحياناً لهذه الأغراض الصّوتية التزيينيّة اهتماماً منه بما اهتمّ له العرب قديماً حين أكثروا من هذا الضّرب في كلامهم حتّى أصبح هو المهي من على الكتابة النّثريّة منذ القرن الرّابع الهجريّ , وهناك باعثٌ آخر في نفس الرّافعيّ , هو إظهار تلك المقدرة البيانيّة والحصيلة اللّغويّة الّتي تميّزَ بها عن أبناء عصره والّتي لا يستطيع أن يُجاريه فيها أحد , خاصّة وهو يُوصف بأنّه إمام المحافظين.

وكان اعتماد السّجع في كتابات الرّافعيّ الأُولى ظاهراً , ثمّ أخذ في الاختفاء شيئاً فشيئاً , ويرجع ذلك إلى قرب تأثّره بالآثار الأدبية الّتي تعتمد على السّجع كالمقامات وما أشبهها من آثار المتأخّرين, ثمّ أخذ يبتعد عن هذا النّوع من الأساليب كلّما نضج وتطوّر وأحسّ من نفسه القوّة الفنّية, والقدرة على انتهاج أسلوب خاصٍّ به يبتعد عن التّقليد والمحاكاة , وهذا دأب كلّ فنّان أصيل يبدأ بتقليد كبار الكتّاب وتَرَسُّمِ خطاهم , حتّى إذا استأنس من نّفسه القدرة على الطّيران, رَسَمَ لنفسه طريقاً جديدة متفرّدة يُعرف بها وتُعرف به , ويُصبِح هو بعد ذلك قدوةً للأجيال الصّاعدة يدرسون أدبه ويقتفون أثره.

ومن ذلك أنّ الرّافعيّ كان يُصَدّر مؤلّفاته الأولى بمقدّمات يتقصّد فيها السّجع , وهي طريقة ورثها عن الأسلاف , حيث تتصدّر أغلب الكتب القديمة في الأدب أو في غيره من الفنون, مقدّمات مسجوعة, بين مقلٍّ ومستكْثِر, ومن أمثلة ذلك مقدماته لأجزاء تاريخ آداب العرب.[1]

وإذا تتبّعنا آثاره الأدبيّة وجدناه يُكثر من السّجع في كتاباته الأولى , ثمّ أخذ هذا النّوع من الكتابة الفنّيّة يقلّ شيئاً فشيئاً , ثمّ كاد يضمحلّ في آخر حياته , ومن أمثلة ذلك في كتاب "حديث القمر" وهو أوّل عملٍ فنّي له في النّثر بعد أن ترك الصناعة الشّعرية , قوله في آخر

1) انظر:مثلاً تاريخ آداب العرب ج 2 ص 295/294

مقدّمة الكتاب: "وكتبت هذه المقالة وبحسبي منها أن يكون عند الحقيقة ذُخرُها , وعند الجمال شُكرُها, وعند الله أجرها"[1] فكأنّ السّجع في أوائل التّأليف برزخٌ بين الشّعر والنّثر , لكي يُخفّف من وطأة الطّفرة بين فنّ الشّعر الّذي أمضى في قَرْظِه سحابة شبابه, وبين فنّ النّثر الذّي سيُزاوله بقيّة حياته.

وفي كتاب "المساكين" يُجري المقالة السّابعة الّتي هي بعنوان "سَحقُ اللؤلؤة" على أسلوبٍ مسجوع, وكأنّه من بقايا أساليب القدماء لولا ما فيها من دقّة التّصوير وعمقه, وهما من خصائص الرّافعي في شعوره , يقول في وصف (الكونت فيكتور): "وأحسب لو رسمه أمهرُ المصوّرين بأبدع خططه وألوانه , وأنطقه من عينه وعنوانه , وجعله آية فنِّه وافتنانه , وترك من يراه لا يحسب إلّا أنّ المصوّر قد سرقه , أو أنّ الله تعالى مسخه على ورقة , لبقي مع ذلك في رسمه مغمز لا تصلحه إلّا يد الشّيطان الرّجيم! ولا تلوّنه إلّا شعلةٌ من نّار الجحيم ... ومن للمصوّر بشرارتين من الصّاعقة يُنزلهما في الرّسم لتظهر بهما عيناه , ومن له برقبتَيْ البخل والرّذيلة يُطبق عليهما يُسراه ويُمناه , ومن له بلَوْنين من غضب الله ونقمته يُظهر بهما في الصّورة معنى فقره وغناه "[2]

ويقول في وصف الآنسة(لويز) القرويّة الساذجة: "ومَن هذه الطّالعة في غلائها, المعروفة في الحسن بدلائلها, المشرقة كالبدر في ظلمة الفلك , الضّاحية كالشّمس في قبّة الفَلَك , تعترف بالهوى في ألحاظها, وتُنكره في ألفاظها..."[3]

---

2) حديث القمر ص 08 وانظر أمثلة أخرى ص 32/30/12/9

1) كتاب المساكين ص109

2) كتاب المساكين ص 118

ويقول عن سرّ الجمال وسحر المحبوب : "وتراه ينظر إليها ولكنّه من سحر جلالها كأنّه لا يفهمها, ثمّ تعلو فما يُشرق حُسنُها عليه إلاّ كالمعنى الأزليّ من جانب في الغيب , ثمّ تَعظُم فلا يُدرك ما فيها من الحقيقة السّماويّة إلّا على طريقة أهل الأرض في إدراك الحقائق العُظمى بالإيمان والرّيب."[1]

ونجده في هذا المقطع وفي مقاطع أخرى يُطيل السّجعة كثيراً حتى يذهب عن ذهن القارئ رونقها حين يطول أفق انتظاره, وهذا ديْدنُه في كثيرٍ من أسجاعه.

ومن عادة الرّافعيّ أنّه إذا اتّفق له سجعٌ في أثناء كلامه المرسل , فإنّه يأتي به تزييناً لكلامه, ويشعر القارئ شعوراً ملزماً بأنّه لم يقصد إليه ولم يتكلّفه , وإنّما أتى عفوَ الخاطر وطوعَ السّليقة البيانيّة, يقول في بعض كلامه عن أهل التّجديد الّذين يُسمّيهم أطفال الأدب : "فهل يكبُر عليهم أن يكبروا ويشتدّوا وأن يساوقوا الفطرة في مجراها , فيأخذوا الشّيء بأسبابه, ويأتوا الأمر من بابه, ويَدَعوا الرّأي إلى يومٍ يكونون من أربابه ؟"[2]

ويقول فيهم أيضاً :

1) رسائل الأحزان ص 104,وانظر أمثلة أخرى, ص 103/102/94

2) تحت راية القرآن ص 49

" ... ولكنّهم كما ترى يصفون لنا الفوضى وهم صفاتها , ويطبّون للأمّة وهم آفاتُها , ويُبادرون حَسْم الأمور بما يتفاقم صدعُها, ويضعون أوزار النّوائب بما يرقو به نَفعُها..."[1]

ومن ذلك قوله يتأسّف على أنّ علماء الروّاة لم يهتمّوا بتاريخ اللّغة وأنّه أمر لا يُمكن استدراكه: "ولكنّه فوتٌ قد فات, وعملٌ قد مات, وأملٌ لَزِمَهْ هيهات"[2]

وهكذا نجد الرّافعيّ يستروح إلى أسلوب السّجع حيناً بعد حين, فنجد نَفَسَ المقامات في بعض أسجاعه,[3] وأسلوب الجاحظ في بعض مُرْسلاته, وأكثر ما يأتي بأسلوب السّجع في أثناء الكلام المرسل حيثُ لا يكاد القارئ ينتبه إليه لسلاسته ورقّة حواشيه , وهو يُرضي بذلك حاسّته الفنّيّة وفطرته البلاغيّة الّتي تشبّع بها من تراث الأجداد وأمراء البيان , وفي الوقت نفسه يُمتع القارئ بأصوات منغّمة ترتاح لها الأذن دون أن يثقل على كاهله بغرابة لفظٍ أو تعقيدِ تركيب.

ورغم القيود الّتي يفرضها السّجع, إلّا أنّ مجال القول فيه أوسع منه في الشّعر, خاصّة من منشئ قدير مثل الرّافعيّ , ولهذا لجأ إليه, ليربح هذه المسافة الفنّيّة في التّعبير , ويتوسّع في بسط أفكاره ومعانيه.

---

3) نفسه ص 53 وانظر أمثلة أخرى ص 223/210/208/84/82/75/65/64/43

1) تاريخ آداب العرب :ج 2 ص 342

2) انظر مثلاً تحت راية القرءان ص 253

المبحث الثّاني: المعجم.

إنّ حياة الألفاظ إنّما تكون بدورانها على الألسن عبر العصور، فإذا انقطعت عن الاستعمال دخلت هذه الألفاظ في عالم النّسيان والفناء، أو بقيت في برزخٍ بين الحياة والموت، حتّى يُكتب لها الموت النّهائيّ، أو الحياة من جديد عن طريق أديبٍ كبيرٍ يستعملها في كتاباته فيبعث فيها أسباب الحياة من جديد، ومن أمثلة ذلك لفظة (على عِلَّاتِهِ) الّتي استعملها زهير في إحدى قصائده الّتي يمدح فيها هَرِماً حيث يقول:

إنّ البخيلَ ملومٌ حيث كا نَ ولكنّ الجوادَ على عِلَّاتِهِ هَرِمُ

يقول الرّافعيّ "وكلمة (على علّاته) هذه لا تزال تدور في النّاس إلى اليوم"[1]

فالألفاظ صورة معنويّة من الاجتماع، و للزّمن دورُه في إحالة هذه الألفاظ عن مدلولاتها، كما تفعلُ أطوارُ العُمر من طفولةٍ إلى شبابٍ إلى كهولةٍ، فإذا لم تبق للّفظصورته الذّهنيّة في المجتمع، فإنّه يُصبح غريباً، وتزداد غرابتُه كلّما قَدُمَ العهدُ به، وانمحت صورته من الوجود، وهكذا تموت بعض الألفاظ وتولَدُ ألفاظٌ أخرى تنتزع من الحياة الجديدة، تكون مألوفةً عند المعاصرين لها.

وإذن فالألفاظ لا تؤدّي أكثر من الصّور، ولهذا كانتالألفاظ الشّعريّة في الجاهليّة ترجع إلى فطرة البداوة وما فيها من قسوة الحياة وخشونة العيشاللّتان تفرضهما الصّحراء.

وكما للحروف حركات نغَميّة صوتيّة، كذلك لها حركاتٌ صرفيّةٌ ونحويّة، وهذه الحركات هي الّتي تنتج دلالة الكلمة، فالكلمة مجموعةٌ من الحروف المرصوفة، ذات حركاتٍ بنائيّة صرفيّة، وذات حركاتٍ دلاليّة نحويّة، الأولى تُحدّد صياغتها وبعض مدلولها، والثّانية تُحدّد وظيفتها وبقيّةمدلولها.

لكنّ الشّأن في نظر الرّافعيّ ليس في الألفاظ ومعانيها من حيث هي، "وإنّما الشّأن فيما يُمكن أن تفهمه النّفس من كل ذلك، وهي لا تفهم إلّا ما يكشف عن طبائعها، ويُبيّنأخلاقها وعاداتها"[2]

---

1) تاريخ آداب العرب ج3 ص 256

2) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 72

وهذا الوصف يُحيلنا إلى نظريّة التلقّي وكيف يستقبل المتلقّي ألفاظ الخطاب ومدىاستجابته لأجزائه وتفاعله معها، فالكلمة الواحدة يسمعها رجلان، تبلغ من أحدهما مبلغاً عظيماً، بينما هي لا تؤّثر في الآخر شيئاً، كأن تكون الكلمة عن العزّة والأنفة يسمعها عزيز فيشرئبُّ لها، ويسمعها ذليل فلا تُحرّك فيه ساكنا، أو كلمة عن الكرم والبخل، تختلف استجابة الكريم عن استجابة البخيل، فكأنّ العبرة بالمتلقّي كيف يتلقّى الألفاظ وليس بالمتكلّم كيف يلقيه.

وقد كان أهل الجاهليّة يَزِنُون الكلمة بمقدار "ما تحرّك من ميزانها الطّبيعيّ، الّذي هو القلب"؛[1] ولهذا قال ذو الرّمة لعيسى بن عمر الثّقفي : "أكتبْ شعري، فالكتاب أحبّ إليّ من الشّعر، لأنّ الأعرابيَّ ينسى الكلمة قد سَهِر في طلبها ليلته، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثمّ يُنشدها النّاس، والكتاب لا يَنسى ولا يبدّل كلاماً بكلام".[2]

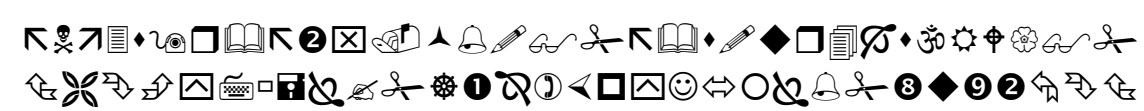
ومن إحساس الرّافعيّ بالألفاظ ومواقعها على النّفس، أنّه وصف بعض كلام امرئ القيس بأنّه كلامٌ مؤنّث، مثل قوله في معلّقته: ... لكَ الويلاتُ مُرْجلي

والكلمة المؤنّثة عنده، يجب أن توضع في مكانها اللّائق بها بعد التّمعّن لها بما يُناسبها ويحسن تضمينها، لا أن توضع هكذا كيفما اتّفق.[3]

لقد كان الرّافعيّ يُدرك الفروق اللّغويّة بين الألفاظ المتقاربة ويدرك كثيراً من الأسرار البيانيّة في اختيار لفظٍ دون لفظٍ آخر، ويظهر هذا الأمرجليّاً في استعمالات القرآن الكريم لبعض الألفاظ ورأيه فيها،

فمن ذلك كلمة (ضيزى) الواردة في قوله تعالى :

"



1) نفسه ج 3 ص 31
2) تاريخ آداب العرب ج 1 ص 389
3) نفسه ج 3 ص 225

"(النجم:22) فجاءت هذه اللّفظة غريبة في موضعها لغرابة اعتقادهم حين جعلوا الملائكة والأصنام بنات الله مع وَأْدِهم للبنات "فكانت غرابةُ اللّفظة أشدَّ الأشياء مُلاءمة لغرابة هذه القسمة الّتي أنكرها، وكانت الجملة كلّها كأنّها تصوّر في هيئة النّطق بها الا نكار في الأولى والتّهكّم في الأخرى "[1] فجاءت هذه اللّفظة بغرابتها في السّياق موافقة لغرابة تفكير المشركين وتصرّفهم.

ويستعمل الرّافعيّ أحياناً بعض الألفاظ الغريبة، وهو يُحسّ بغرابتها، فيحاول أن يُخفّف من حدّة هذه الغرابة، فيجعلها في سياقٍ مُعيَّن، بحيث يضعُها سابقةً أو لاحقةً لألفاظٍ مُرادفةٍ لها تشرحُها وتَجعلُها أقلَّ غرابة، ومن أمثلة ذلك لفظة "تتّسِح" في قوله :".. من أجل ذلك تَدخلُها المُكابرة، وتتّسع لها المُغالطة وتتّسِحُ فيها أشياء من ذلك .."[2] ولفظة "تنتدح" مأخوذة من النّدح والمُنتَح وهو المكان الواسع، ولي عنه مَندُوحَة، أي مُتَّسَع، وتَندَّحَت الغنم في مرابضها:تبدّدت واتّسعت من البِطنة, واندحَّ بطنُه: استرخى, واتّسع.[3]فهذه اللّفظة تعود إلى معنى التمدّد والاتساع,وقد مهّد لفهمها بما قدّم من قوله (تتّسع لها المغالطة) ليُقرّبها إلى الفهم ويُزيلعنها بعض غرابتها.

ومثل ذلك لفظة (امتلاخ) في قوله: "بيد أنّ طريق البلاغة إنّما يُراد بها تحقيقَ المعنى واستبراءَ غايته, وامتلاخَ الشُّهة منه , وأخذ الوجوه والمذاهب على النّفس ..."[4] يُقال امتلخ ضرسه:انتزعه[5], فالامتلاخ هو: الأخذ والانتزاع, فقد اتّضح معنى هذه اللّفظة بما قبله من لفظة

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 242
2) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 282
3) المشوف المعلم في ترتيب الإصلاح على حروف المعجم، لأبي البقاء العُكبري،دار الفكر بدمشق(1983) ج 2 ص760
4) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 282
5) المشوف المعلم ج 2 ص743

الاستبراء, وما بعده من لفظة الأخذ, وتبيّنت دلالاته أيضاً بحرف التّعدية(من) الّذي يدلّ على التّبعيض, وذلك بانتزاع البعض وهو الشّبهة, وترك البعض وهو مالا شبهة فيه.

ومن هذا الباب لفظة (جسأة) في قوله: "وتنفي عنها طبيعة اللّين والعذوبة, وتجمع عليها تعقيد الصّوت واستكراهه وجسأته , وذلك كلّه في الذمّ والكراهة .."[1]ولفظة الجسأة تعود إلى الشّدّة والصّلابة,[2] وقد قدّم لها بضدّها وهو اللّين والعذوبة وبما يُرادفها وهو التّعقيدوالاستكراه , فكأنّ ما قبلها وما بعدها شرحٌ لها وتوضيح, يُخفّف من غرابتها في الاستعمال. ومن ذلك قوله: "يُضرم من هذا الشّعاع الإلهي ناراً ينضج بها غذاء شهواته ويُطيّبه."

وإذا أحسّ أنّ هناك لفظاً قد دخل في الا ستعمال الحديث بمعنى جديد, يبعد به قليلاً أو كثيراً عن معناه الأصليّ, فإنّه يُشير إلى ذلك, كأنّه يعترضُ على الاستعمال الحديث ولايقرّه, كقوله: "نظر فيه النّاس على أنّهم متفرّجون "يعقّب على هذه الكلمة بقوله: "يُقال تفرّج بكذا إذا جعل منه لنفسه لهواً "[3] وكذلك إذا كانت العبارة المشهورة في ا لاستعمال لا تُوافق التّعبير الصّحيح, فإنّه يشير إلى ذلك للتّنبيه على الخطأ المشهور من جهة ولإقرار التّعبير الصّحيح من جهة أخرى, كما في قوله:"يا أبا محمّد: هذا آخر أربع مرّات تغضب عليك .." فهذه العبارة هي التّعبير الصّحيح لمثل قول النّاس: هذه رابع مرّة.[4]

– تجديد الرّافعيّ في باباللألفاظ:

1) تاريخ آداب العرب ج2 ص312
2) المختار من صحاح اللّغة ص77
3) تاريخ الآداب ج 3 ص 138
4) وحي القلم ص109

لميكن الرّافعيّ يتصيّد الألفاظ الغريبة ,ولم يكن يحرص على استجلاب الكلمات الوحشيّة , ورصف بعضها إلى بعض, فليس ذلك من البلاغة في شيء, فالبلاغة عنده: "لا تكون مراغَمة للّغة, واغتصاباً لألفاظها, وتوطيناً لغرائبها"[1]فهذا لا يُؤدّي إلّا إلى تعثّر الأسلوب وفساد الكتابة وضعف النّسق والبيان , وفي الجهة المقابلة , كان الرّافعيّ حريصاً على عدم الانسياق وراء الألفاظ الجديدة والعبارات المستحدثة , وكان يُلزم نفسه بالرّجوع إلى اللّغة العتيقة الّتي وعاها عقلهُ حفظاً ودراية , ويعود بتلك الألفاظ والعبارات المستحدثة إلى أصلها القديم , فيقول مثلاً عن العرب:"إنّهم لِأَوَّلِ دَعْوَةٍ من بلُغائهم وفصحائهم" ويُعلّق على هذه العبارة في الهامش:"هذا التّعبير, كالّذي يُقال له اليوم: مستعدّ أو رَهين الإشارة "[2] فهو من ناحيةٍ يحَدّثُ عبارةً قديمةً لم تَعُد تُستعمل في عصره, ومن ناحيةٍ أُخرى يشرح معناها بما يُقابلها في الاستعمال الحديث , دون أن يُنكر العبارة الجديدة أو يَعيبَها, ممّا يدلّ على قبوله لها.

وقد اتّخذ تجديد الرّافعيّ لألفاظ اللّغة العربيّة مظهرين: الأوّل: إحياء الألفاظ، الثّاني: وضع الألفاظ.

أوّلاً: إحياء الألفاظ

ومن ذلك أنّه يستعمل بعض الألفاظ الّتي يقلّ دورانُه ا على الألسنة وينشرها في مقالاته الّتي تُنشر في الصّحف والمجلّات السّائرة ,وغرضه من ذلك بعث الحياة في هذه الألفاظ بأن يتقفّرها النّاشئون, ويستعملوها فيما يكتبون, فتعودَ لها حياتُه ا وسيرورتُه ا, كما في كلمة (عقد) فإنّه شرحها في الهامش بكلمة (اعتقاد)[3]وكان في وسعه أن يستعيض عن الكلمة المشروحة بالكلمة الشّارحة, ولكنّه تقصّد استعمال الأولى ليُدخلها في المعجم المستعمل , وينفض عنها غبار الإهمال.

---

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص192

2) تاريخ آداب العرب ج2 ص169

3) تحت راية القرءان ص45

فمن ذلك استعماله للفظتين متقاربتين في المعنى , هما (بديّاً وبديئاً) في قوله: "ما هذه العظائم الكبرى الّتي يمثّل بها الزمن تاريخ العقل الإنساني إلّا أفكار وُلدت بديئاً في قرائح الشّعراء .."[1], وفي موضع آخر :" والخطيئة إنّما تكون في العقل بديّاً ."[2] وهما بمعنى بداية , أو ابتداء, أو أوّلاً, والرّافعيّ يفضّل استعمال اللّفظتين السّابقتين لما يحملان من لمسة أعرابيّة فصيحة , ومحاولةً منه لاستنقاذ مثل هذه الألفاظ الّتي قلّ دورانها في الصّحف الحديثة , ولكن محاولته باءت بالفشل للسّرعة الّتي يتميّز بها العصر الحديث , ولإطباق الكتّاب على اختيار الأسهل والأكثر قرباً إلى القارئ العصريّ , ولا شكّ أنّ لفظة (بداية) أو (أوّلاً) تفي بالغرض وتوصل المراد من أقرب طريق, دون الحاجة إلى الاستعانة بالمعاجم والقواميس.

ومن ذلك شرحه لبعض الألفاظ الّتي يُحسّ بغرابتها أو أنّها أصبحت في الوقت الّذي يكتب فيه من المهجور الّذي يدور على ألسنة الأدباء, ولا تتداوله الجرائد والمجلات, مثل شرحه لكلمة (يتلوّم) بقوله: تلوّم على كذا , تمكّث فيه وأبطأ , وتقول فلان يتلوّم على قول الشّعر وصنعته:أي يُبطئ في عمله ممّا يتكلّف من إطالة النّظر والتّنقيح , ومن أمثلة ذلك شرحه للفظة (لا يضمحلّ) أي لا يندرس ولا يمّحي ولا يذهب , ولفظة (يروزها) أي يزنها ويمتحنها ويعرف مقدارها, ولفظة(الواغرة) في قوله:" القلوب الواغرة", أي الممتلئة غيظاً وحقداً, ولفظة (الخِداج) أي النقصان ...الخ[3]

وأحياناً يتصرّف في اللّغة, ويُلبس بعض المعاني ألفاظاً جديدة يأخذها من معانٍ أخرى, ثقةً منه بنفسه واعتداداً بقدرته على النّقل كما في قوله: "وأصاب هو من الكلام معنىً جموحاً" قال وهو يشرح لفظة (الجموح): "أخذناه من قولهم فرس جموح , إذا كان قويّاً, كلّما ذهب منه جريٌ ,

---

1) حديث القمر ص 44

2) حديث القمر ص55 \ وانظر رسائل الأحزان ص65

3) انظر تاريخ آداب العرب ج 2 ص 346 \ 347 \349 \360

جاء جريٌ جديد "[1] وكما في قوله :"تعلو بالأعين عن النّساء وتنزل.." يُقال عَلَت العين عن كذا, أي نَبَتْ منه نفوراً فلم تلتصق به, فاستعملنا منها نزلت كما ترى".[2]

ومن ذلك أنّه يستجيزُ لنفسه الاجتهاد في اللّغة إذا وافق ذلك إحساسَه وذوقَه كما فعل عند النّسبة إلى المَلَك : ملائكيّ, فنسب إلى الجمع , قال:"نسبنا إلى الجمع للخفّة وفرقاًبين هذه وبين النّسبة إلى المَلِك (بكسر اللّام) فإنّها مَلَكِيّة (بفتح اللّام)"[3]

ومثله النّسبة إلى الأخلاق , يُخطّئها بعضهم على القاعدة المعروفة من النّسبة للمفرد , فتكون حينئذٍ اللّفظة الصّحيحة (خُلُقِيّ),يقول الرّافعيّ : " ولكن ذلك الصّواب هو الخطأ, بعد أن صارت لفظة (الأخلاق) اسماً للعِلم المعروف , علم (الأخلاق) فالنّسبة هنا تجري مجرى قولهم (أنصاريّ) إذ كان هذا الجمع (الأنصار) من الشّهرة كالاسم المفرد"[4]

ومنها النّسبة إلى (النّساء) فيقول (الرِّسَائيّ) كما عبّر بقوله: "فتورها النّسائيّ البديع"وعلق على هذه النّسبة بقوله :"يظنّ بعضهم أنّ النّسائيّ غلط وصوابها النّسويّ , وكلاهما صحيح ,والأولى أفصح أحياناً "[5]

وكان إذا استعمل كلمة يُحسّ أنّها لم تعد مألوفةً لدى القارئ العصريّ أو أنّه يستشرف لفهم معناها ضبطها بالشّكل وشرحها في الهامش ليُزيل بها الغموض ويُدخلها في قاموس القارئ الحديث فتذهب عنه وحشتها إذا صادفها فيما يستقبل من المطالعة, والأمثلة على ذلك

---

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 260

2) كتاب المساكين ص 182

3) السّحاب الأحمر ص 103

4) كتاب المساكين ص 24

5) رسائل الأحزان ص 68، وهذا الذي اختاره الرافعي، هو الذي ارتضاه المجمع اللغوي بالقاهرة، حيث قرّر أنّ النسبة إلى الجمع قد تكون في بعض الأحيان أبينَ وأدَقَّ في التعبير عن المراد من النسبة إلى المفرد انظر: معجم الخطأ والصواب في اللغة، لإميل يعقوب، دار العلم للملايين – بيروت – ط2 (1986) ص131.

كثيرة جدّاً في مؤلّفاته سواء الّتي كتبها في أوّل حياته الأدبية كـ "حديث القمر" أو في آخرها كـ"وحي القلم",أشير فيما يلي إلى بعضها للتمثيل:

- إنّ قوماً من العرب ترحّلوا عن بعض منازلهم , فكان من أنسائهم قطعة مرآة ...قال في شرحها: الأنساء: ما ينساه القوم المترحّلون من هنات المتاع..."[1]

- ورُبّ يوم يُبيعه رجل فلا يُساوَم عليه بأكثر من نظرة ازدراء ...,يُقال أباعه إذا عرضه للبيع , وباعه إذا وقعت الصّفقة وفرغ منها."[2]

- وقد ملكته سَورة العافية , ويجول في أبهائه وحُجراته متشاوساً ما يُمسكِع طفيه كِبراً وخيلاء . متشاوساً: متكبِّراً, متطاولاً, وعِطفيه:جانبيه.

—كما يذوب السّحاب الغَدِق الأَسْحَمُ فيصفوَ عن غمامةٍ رقيقةٍ بيضاء.[3]الغدِق: المحمّل بالماء الغزير, الأَسْحَم: شديد السواد.

— أهل باطلٍ ودعوى, يُزَنُّون بكلّ ريبة , ويُقْرَفُون بكلّ تُه مة .[4] يُزنّ ويُقرف : بمعنى يُرمى ويُقذف

— فلاجرم كان عقابُها على الخطأ عقاباً نفسياً.[5]لاجرم:أي محالة.

— فلا تَتَهَدّمْ عليَّ بمثل ما كتبت.[6]

تتَهدّم:تتهجّم, وهذه العبارة بهذا المعنى لا تكاد تُذكر في الاستعمال الحديث , بل هي من البقايا الّتي كان الرّافعيّ يُحاول إحياءَها ولكن محاولته باءت بالفشل لأسباب كثيرة , أبرزها أنّ

---

1) حديث القمر ص 15

2) نفسه, ص 20

3) نفسه ص 48

4) كتاب المساكين ص 51

5) نفسه ص 130

6) رسائل الأحزان ص 36

أصحاب الصّحف والجرائد يُريدون التّقرب من الجمهور ويُحاولون إرضاءهم، فينزلون إلى مستواهم, ولا يُريدون إتعاب أنفسهم بجذبهم إلى مستويات أرفع.

ولكنّه كان ينجح أحياناً في استحياء كلمة من الكلمات فيَكثرُ استعمالها ويَروجُ, كما في لفظة (حسبُ) حيثُ يقول: "أصعب ما تكون الإنسانيّة, على من يعظم بحيوانيّته وحسبُ " أي فقط, قال: "وقد عمّ استعمال هذه الكلمة, وكنّا أوّل من استخرجها وأذاعها."[1]

وإذن فقد كان يتقصّد استخراج الألفاظ والعبارات القديمة الّتي ندراستعمالها ويُذيعها في كتاباته لأجل أن تُنشر بين النّاس وتحويها الحياة من جديد.

وكانت حين تَنْكف دمْعَها وتُنَحِّيه عن خدّيها..[2] النَّكْف: أخْذ الدّمع عن الخدّ بالأصابع – وحَسِب الرّضيع أنّ هذه الحركة هدهدة من أمّه لينام , فنام...[3]هدهدت الأمّ ابنها ,حرّكتهلينام وذلك يكون مع تَرداد كلمات جميلة عذبة . وقد راجت هذه الكلمة (هدهد) فيالاستعمال الحديث ولكَثرُ دورانها , بينما بقيت الأخرى (تنكف) حبيسة المعاجم ,ولم يُكتب لها الرّواج في الكتابات المعاصرة.

وأحياناً يأتي باللّفظة الّتي تكون قليلة الاستعمال , ولها مرادفٌ في اللّغة يجري على الأقلام وتتداوله الألسنة, ولكن يقصد إلى ذلك اللّفظ بُغية إحيائه, حتّى ولو كان متقارب الحروف مع مرادفه, ومن أمثلة ذلك قوله:" كانت معها ذات يوم وردةً لا أدري أيّهما تستنشي الأخرى."[4] شرحها بقوله: تستنشق رائحتها وطيبها , فهما لفظتان قريبتان لفظاً ومعنى , وآثر استعمال الأولى لما فيها من الحدّة على ذهن المتلقّي ولقلّة دورانها على أقلام الأدباء , ومثلها لفظة

1) رسائل الأحزان ص 89 وانظر أوراق الورد ص 43

2) السّحاب الأحمر ص 41

3) نفسه ص 41

4) أوراق الورد ص 19

(هَراقَ)[1] الّتي هي مرادفة لكلمة (أراق) وزناً ومعنى, وهي بمعنى صبَّ, حيث اختار الكلمة الأولى القليلة الا ستعمال وحاد عن الثّانية لكثرة استعمالها وسهولتها على القارئ الحديث.وكذلك لفظة (أفز)[2]فهي تعني قفز ووثب , وكان في مقدوره استعمال إحدى هذين اللّفظتين, لكنّه قصد استعمال تلك اللّفظة لتنبيه القرّاء إليها في اللّغة الحديثة.

ومثل ذلك وصفه لانتشار رائحة الطّيب بقوله : "يفور حولها في الجوّ ويسطِع ", شرح العبارة بقوله: فوران الطّيب وسطوعُه وتوهُّجُه وتوقُّدُه: كلّ ذلك حدّةُ رائحته وذكاؤُها وقوّتُها مع فروقٍ دقيقةٍ لمن يذوق البيان.[3]

فهو لإدراكه لتلك الفروق الدّقيقة اختار لفظة ا لسّطوع, مع أنّ هذه اللّفظة أكثر ما تُستعمل في المبصرات مثل الشّمس والقمر والنّجم والضّوء , ولا تُستعمل في المسموعات إلّا قليلاً , لأنّه ذكر قبل ذلك أنّ العطر الّذي أرسله إلى حبيبته يخلقُ حول جسمها الفاتن جوّ القلب المفتون , ولو تجسّم هذا المعنى لسطع هذا الجوّ واستبان للنّاظرين, ولهذا اختار هذه اللّفظة المناسبة للنّظر والمشاهدة الحسّيّة.

وأحياناً يستعمل الكلمة رغم غرابها على الأذن وندرة استعمالها , لأنها تمتاز بدقّة معناها بحيث لا يغني عنها غيرُها في أداء المعنى, ومن ذلك قوله: "فلا ترى إلّا أفواهها قد جَلِعَت ..." تقول جَلِعَ الفم: إذا صار بحيث لا تنضمّ شفتاه على الأسنان ,[4] وهذا المعنى لا تؤدّيه كلمة أخرى ترادفها ترادفاً تاماً.

وعند البحث في معجم الرّافعي يستوقفنا إكثارُه من استعمال بعض الصّيغ الصّرفيّة دون بعض, ممّا يدلّ على اختيار وقصد, وأكثر هذه الصّيغ تردّداً في كتاباته صيغة (تفعّل) وهي صيغةٌ تأتي

---

1) حديث القمر ص73

2) أوراق الورد ص 82

3) أوراق الورد ص 26

4) حديث القمر ص 73

للدّلالة على معان متعدّدة, فتأتي للدّلالة على المطاوعة كـ-كسرّته فتكسرّ-,وتكلّفالشّيء, كـ-تحلّم-أي حاول الحِلم وتكلّفه, والاتخاذ, كـ-تبنّيت الصّبيّ-: اتخذته ابناً, والتّكوين بمهلة, كـ-تفهّم, وتبصّر, والتجنّب: كـ-تأثّم وتحرّج, أي تجنّب الإثم والحرج, والصّيرورة: كـ-تأيّمت المرأة, أي صارت أيِّماً, وتحجَّر الطّين, أي صار حجراً.[1]

وأكثر ما تستعمل هذه الصّيغة للدّلالة على تكلّف الشّيء وبذل الجهد للوصول إليه, وللرّافعيّ ولعٌ خاصٌ بهذه الصّيغة بحيث نجدها مبثوثةً في كتاباته , ومن أمثلة ذلك لفظة (يتدسّس) فيقوله: " وتُعجز فيها الشّيطان , لا يدري من أين يأتيك , ولا كيف يتدسّس بها إلى دواهيك.."[2]وفي موضع آخر: "فلو تدسّس أحدهم إلى كلّ مكروه وأصعد في كلّ بلاء , لكان ذلك بعضُهكبعضه."[3]

وهذه على سبيل التّمثيل - لا الحصر- بعض المواضع الّتي استعمل فيها الرّافعيّ صيغة (تفعّل) حسَبَ التّسلسل الزّمني لإنتاجه, ففي "حديث القمر"نجد هذه الأمثلة:

-تتبرّج له الحياة فلا تغُرّه ويتجهّم له الموت فلا يضرّه. (23)

-عَرَقُ الخيبة الّتي تفصّدت به من طول ما أجهدها في عمله. (25)

-أهذا النّفَ س الّذي يتعثّر في صدره , أم ذلك الجسم الّذي يتنغّش كفراخالطّير...يتخصّون لها تعجّباً وإنكاراً. (78)

-ينضج به غذاء شهواته ويُطيِّبُه...(82)

-وتراه يطّرد وينعطف ويتمعّج لأنّه ينساب بالحياة ,...ومهما تكفّأت عليه ا لنّوائب وعصفت به الحوادث...(83)

---

1) همع الهوامع شرح جمع الجوامع للسيوطي, تح: أحمد شمس الدّين, دار الكتب العلمية- بيروت-ط:1(1418هـ/1998م) ج3 ص267\268

2) السّحاب الأحمر ص 117

3) تحت راية القرآن ص 43

وفي كتاب المساكين:

-ولا سبيل إلى التّنقيح والتّحرير في أساليب الله نصرفها عن معانيها , أو نتكذّبُ في تأويلها.(12)

-والمواجهة الاجتماعية لا تتهيّأ إلّا إذا تطبّعت قوى المجموع. (54)

-وكانت قد أصابت عملاً فتردّم جانب من حالها.(71)

-كلّما خرج من بيته خرج خَزْيان يتنقّب, وكلّما انقلب إليه انقلب خائفاً يترقّب.(138)

وفي رسائل الأحزان:

-لا تتهدّم عليّ (36) / أتصفّح – أتبرّم (85)/ أتحزّن وأتألّم(87) تتقصّف (88)/ يتكنّن- تحضّى (109)/ تطوّح(115) .

وفي السّحاب الأحمر:

-توكّفت هذا السّحاب(15)/ولا تطوّح في بحر من بحارها(51)/ لا يتسمّح ولا يترخّص (60)| يتدسّس بها (117)/كما تتعكّس الأفعى. (122)

وفي أوراق الورد:

- يتصبّى(25)/ تتنزّى (81)/يتندّى (104)/يتحسّس (134)/ يشتدّ و يتوثّب,ويتكسّر ويتقتّل (166) .

وفي كتاب "تحت راية القرآن":

-تتمدّح(32)/ يتدسّس (43)/يتأذّن (51) / أتفحّص وأتقصّص (82)/ تسهّل, تعقّل (182)/ يتأتّى (183) / تتهزّأ, تتغفّل(223)/تأدّى (250)|تفحّم (294)...

وانظر إلى قوله: (ثمّ وجب أن تتَحذّرهم الأمة) وما في هذه الصّيغة من قوّة وشدّة , ولو قال: تحذرهم, لم يقع هذا اللّفظ موقع ذاك ولا أغنى غناءه في شدّة التوقّي , والحرص على اجتناب

هؤلاء الّذين يُسمّون أنفسهم مجدّدين , وما هو البلاء النّاشئ عنهم , والشرّ النّاجم من ورائهم, فهي لفظةٌ شديدةٌ نابعةٌ من حرص الكاتب وصدقِهِ في التّحذير من هؤلاء وأمثالهم

وفي "وحي القلم":

- توسّن, تمجّدت (64)/ يتجرّم (276)/ تجهّم, تغيّمت, أتشحّط (360) / تتخلّق(361)...

ولا شكّ أنّ الإكثار من استعمال هذا الوزن في صيغته الفعليّة وفي صيغته الاسميّة كذلك (المصادر),يدلّ على اعتناء الرّافعيّ بهذه الصّيغة وتقصّده لها , ولعلّه يرمي من خلال هذا الاستعمال إلى تحقيق بعض الغايات البيانيّ ة, كامتلاء الفم باللّفظ وهي غايةٌ بلاغيّة تتعلّق باستعمال اللّفظ الفصيح , فلا شكّ أنّ (تقصّص) أقوى وأبلغ من (قصّ). وللدّلالة على تكلّف الشّيء, وبذل الجهد للوصول إليه , وهي الدّلالة الصّرفيّة الّتي تحملها الصّيغة , بالإضافة إلى الغاية النّفسيّة وهي الدّلالة على تمكّن الرّافعيّ من ناصية اللّغة ,وثراء قاموسه اللّغوي وقدرته على التغلغل في أسرار البيان.

ومن الصّيغ الّتي أكثر الرّافعيّ من استعمالها أيضاً , صيغة (افتعل) وهي تأتي للدّلالة على معانٍ كثيرة, منها الدّلالة على الا تّخاذ كاذّبح واطّبخ , أي اتّخذ ذبيحاً وطبيخاً, وللدّلالة على الصّرّف ويُعبّر عنه بالتّسبّب, كاعتمل واكتسب : إذا تسبّب في العمل والكسب , وللدّلالة على المطاوعة , كأنصفته فانتصف , وأشعلت النّار فاشتعلت , وللدّلالة على التخيّركانتخب , واصطفى وانتقى...[1], وأكثر ما تُستعمل هذه الصّيغة في معنى المطاوعة , وقد استروح الرّافعيّ في كتاباته أيضاً لهذه الصّيغة فأكثر من استعمالها لِما تحمل من شحنات ص وتيّة ترشح من بِنْيتِها وما تحمله من دلالات معنويّة ترشح من إيحاءاتها داخل السّياق,

ومن أمثلة ذلك في "حديث القمر":

1) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع للسيوطي ج 3 ص 268

- يقتدح (79)/ ارتمضت (102),

وفي "رسائل الأحزان" : - فأنت تنتشط الحزن من كلّ شيء (88)أي تخطفه,

- وإنّي لأرتمض بها كأنّ في كلّ بيت منها نوعاً من أنواع الحمّى (119),

وفي "السّحاب الأحمر" : انتبذ مكانه مع آلامه (43), / والنّسوة يَهْتَلِكْنَ في جريهنّ (74)/ وإن هو خدع نفسه في ذلك واختدع النّاس (102)/ الأنفس المريضة الّتي تزدلف بما فيه لذّتها إلى ما فيه هلكتها (127).

كما نجده يُكثر أيضاً من صيغة "استفعل" الّتي تدلّ على طلب الشّيء حقيقة بممارسته والاجتهاد في حصوله[1],

كما في كتاب "المساكين" تسترحل (16)/ يستأكل (17),

وفي "أوراق الورد": ولعمري إنّي لأستحسّ وهجاً من حرارة الجذوة الّتي في قلبك(78),فعبّر هنا بلفظ (أستحسّ) وهو بمعنى (أحسّ) لكنّه آثر اللّفظ الأوّل لما فيه من القوّة وكدّ الإحساس وشدّة الطّلب والجهد المبذول فيما يُكابده القلب من الجوى , ولا شكّ أنّ زيادة المبنى في هذه الصّيغة تحمل زيادة المعنى وتمنحه عمقاً وتغلغلاً في النّفس.

وكذلك نجد الرّافعيّ في كثير من الأحيان يُؤْثِر استعمال صيغة "اسم الفاعل" واسم الفاعل كما يُعرّفه النّحاة, هو صفة تُؤخذ من الفعل المعلوم , لتدلّ على معنىً وقع من الموصوف بها على وجه الحدوث لا الثّبوت, ومعنى الحدوث أن يكون المعنى القائم بالموصوف متجدّداً بتجدّد الأزمنة, بخلاف الصّفة المشبّهة الّتي تدلّ على الدّوام والثّبوت,[2] وفي التّعبير بصيغة اسم الفاعل, نوع من العدول عن استعمال الفعل المضارع, لما بينهما من صلة القرابة, وهذا العدول لا يكون

1) انظر: شذا العرف في فنّ الصّرف, الحملاوي المكتبة الثقافيّة –بيروت- (بدون تاريخ) ص 44

2) جامع الدّروس العربيّة للغلاييني ج 1 ص178

إلا لمعانٍ بلاغيةٍ ودلالاتٍ مغايرة ولو كانت دقيقة , فقد ذكر العلماء الصّلة الّتي تربط اسم الفاعل بالفعل المضارع, والّتي يُمكن أن نلخّصها في أوجه الشّبه التّالية [1]:

1 - توافق الحركات والسكنات :يَجْتَهِدُ/مُجْتَهِدٌ .

2 - كلاهما يأتي نعتاً لاسمٍ نكرة قبله.

3 - كلاهما يُذكّر ويُؤنّث.

4 - كلاهما يعمل.

5 -توافقهما من حيث الصحّةُ والاعتلالُ: يُعين, يستعين, ينقاد,يحتال, / معين, مستعين, منقاد, محتال.

6 -كلاهما يُجمع بالواو والنّون, فتقول: يدأبون ودائبون, ويجتهدون ومجتهدون.

ومع هذا التّوافق بينهما , فإنّ دلالتهما تختلف عند النّحاة , فالفعل المضارع يدلّ على التّجدّد والاستمرار, واسم الفاعل يدلّ على الحدوث كما سبق , لكن تبقى هذه الدّلالة أغلبيّة , فقد يخرج اسم الفاعل إلى الدّلالة على الثّبات أو الاستمرار في سياقات معيّنة.

فمن مواضع ذلك قوله في (حديث القمر: ص 108):"أفتراك مغلقاً وراءك باب الحُلم الّذي كانت منه يقظة الأمل في هذا القلب , وهل تاركي أنت لا تلتقي مع الصّبح هذه البُقيا من الأحلام." فعدَل من هل تتركني, إلى هل تاركي, لما في هذا العدول من مخاتلة لأفق الانتظار لدى القارئ, ومن ثَمَّ إحساسه بالمتعة الفنّيّة.

وفي (رسائل الأحزان, ص92):

1) يُنظر: الأصول في النّحو لابن السرّاج ج 1 ص 122

-"ولكنّك مع ذلك واجدٌ في الأرض من يتسكّع ويحمل الشّمعة ليُفتّش في ضوئها عن النّجم العظيم !" فعدل عن الفعل المضارع (تجد) الّذي يدلّ على تجدّد الأمر واستمراره , إلى اسم الفاعل للدّلالة على مجرّد الحدوث الّذي يُشير بدوره إلى قلّة هذا النّوع منالأناسي ونُدرته.

وفي (أوراق الورد) أمثلة كثيرة, منها:

"لأنّها وحدها الحارسة فينا لإنسانيّتنا .ص50", "تُشعر المحبّ أنّ في نفسه القوّة المالئة هذا الكون على سعته.ص61", "مهبط إشعاع تلتقي إليه سُبحات روح الجمال المنْبثّة, المالئة هذا الوجود.ص76", "السّاريّة في الكون , المالئة لنواحيه وأطرافه , النّابضة بكلّ ما فيه .ص80", "وبنظرة استفهام أخرى من عينك أشعر بحقيقتك النّسويّة من حوليحافّة بي فمُرتجّة في صدري, فملقيةً على قلبي المسكين من كلّ خطرة شوق لسعةَ ألَم... ص72"

فهو يسوق هنا صيغاً ثلاث متتابعة لاسم الفاعل ممّا يدلّ على قصدٍ إليه واستراحٍ إلى استعماله, وإلجاء المتلقّي إلجاءً إلى الانتباه إليه والتّوق لآثاره في ذوقه وحِسّه.

"فأهواء امرئٍ من النّاس جاعلة له عقلاً غير عقل من لم تَ دْعُه نفسه إلى مثل هذه الأهواء."(تحت راية القرءان 8), "لقد أهملنا اللّغة ثمّ أهملناها حتّى صارت معنا إلى حالٍ من الجفوة جعلتها كالواغِلَة علينا والغريبة عنّا .ص48"

إنّ تكرار مثل هذه الصّيغ في مواضعَ متفرّقة, وفي أزمان متطاولة يدلّ على تقصّدٍ لهذا الاستعمال وإدراكٍ دقيق للفروق اللّغويّة لبنية الكلمة وما تحمله من دلالات وما يرشح عنها من إشارات.

ومن تدقيقه اللّغويّ أنّه كان يستعمل اللّفظة استعمالاً صحيحاً يُقرُّه الوضع اللّغويّ ولا ينبو عنه الذّوق العربيّ الفصيح, ولا يستعمل الألفاظ في غير ما وضعت له, كيفما اتّفق, كما يستعملها غيره, دون مراعاة للفروق اللّغويّة, ففي قوله: "فإن أطرب أو أشجى , فبلذّةٍ أشجى

وبلذّةٍ أطرب" يقول معلقاً في الحاشية :"الشجى خاصٌ بالنّغم المحزن , لا كما يستعمله النّاس في قولهم: الأنغام المشجية وهم يريدون المطربة."[1]

ومثل لفظ (تتقتّل) الّذي يعُدّه الرّافعيّ من أدقّ ما في لغات البشر قاطبة في معناه , وليس في غير اللّغة العربيّة ما يُقاربه .[2]

وقريب من ذلك كلمة (مُقتتل) في قوله: "فالعاشق مُقتتلٌ بأسلحة طبيعيّة , منها كلّ نظرة من حبيبه, وكلّ كلمة, وكلّ حركة..." [3]

ومعنى (مُقتتل)(مقتول)ولكنّه عدل إلى هذا اللّفظ دون الآخر , لما فيه من معنى الكثرة والتّكرار كثرة مقاتل العاشق وتَكرار ذلك من المعشوق في كلّ حين , ولا شكّ أنّ لفظة(مقتول)لا تُؤدّي هذا المعنى ولا نصيفه.

ثانيا: وضع الألفاظ:

ومن اعتداد الرّافعيّ بنفسه وثِقتِه بسليقته اللّغويّة ومقدرته وسعة اطّلاعه , أنّه يتجرّأ على وضع ألفاظ جديدة للمخترعات الحديثة والألفاظ الحضاريّة المعاصرة له , وهذا أمرٌ يكاد ينفرد به الرّافعيّ بين كتّاب عصره , وهذا الأمر – أعني وضع الألفاظ –أصبح من اختصاص المجمّعات اللّغوية الّتي بدأت في الظّهور منذ عشرينيّ ات القرن الماضي في دمشق أولاً ,ثمّ في القاهرة في الثّلاثينات, وبغداد في الأربعينات , ثمّ في باقي الدّول العربيّة , وهي الّتي أخذت على عاتقها إحياء اللّغة العربيّة وتراثها , ومن ذلك وضع الألفاظ الجديدة لمواكبة التّقدّم الحضاريّ الّذيلم يتوقّف عن التّسارع منذ قرن من الزّمان.

وقد كان الرّافعيّ حين يضع هذه الألفاظ الجديدة , يرجع إلى الأصول العربيّة القديمة يستلهمها أوزاناً ومعاني , ويُلائم بينها وبين الألفاظ العصريّة, "فاستحياء الماضي لا يكون إلّا بالملاءمة بينه

---

1) أوراق الورد ص 81

2) أوراق الورد ص 132

3) رسائل الأحزان ص 99

وبين روح العصر "[1]ومن هذه الألفاظ الّتي وضعها الرّافعيّ (المثْبَنَة).[2]وهو الكيس الّذي تحمله النّساء تضع فيه أغراضها وبعض أدوات الزّينة , وكلمة(النَّدِيّ)[3]وضعها الرّافعيّ للمكان الّذي يُسمّونه (القهوة) أو (المقهى) وهي في نظره أحسن ما يُؤدّي معناها, وكلمة (مجلسالسّلام)[4]وهو ما يُسمّونه قاعة الا ستقبال, وكلمة (الشِّعِّيلَة)[5] سمّى بها خيوط النّور المنبثقة في المصباح الكهربائي وما يجري فيه, وهي ترجمة لكلمة (Duill) ,... ومع إحساس الرّافعيّ بدقّة اختياره لهذه الألفاظ بإجرائها على الأوزان العربيّة وجعلها تُناسب اللّفظة الأعجميّة إلى أبعد الحدود , إلّا أنّ ألفاظه هذه وغيرها , لم تلق القبول , ولم يُكتب لها النّجاح والدّوران في ألسنة الكتّاب , وعلى صفحات الجرائد والمجلّات ووسائل الإعلام الحديثة, وذلك أنّها كانت اجتهادات صادرة من شخص واحد, ليس له من السّلطة ما يكفَل لألفاظه السّيرورة والثّبات.

ومن ذلك لفظة (الحَيَد) في قوله :"يمشيان على حَيَد الطّريق "[6] أي جانب الطّريق , وهو التّوارTrotoire وبعضهم يُترجمه بالإفريز , وهي كلمة مشتركة أكثر ما تُستعمل في النّقوش البارزة, وبعضهم يستعمل (الطّوار) ولكنّه خاص بما يمتدّ من الدّار , وبعضهم يستعمل (البرزوق) وهي ثقيلة نافرة, ويرى الرّافعيّ أنّه لا أخفّ ولا أفصح من الحَيَد تقول حَيَدَ الطّريق وحيود الطّريق وأحيادها, أخذها من قول العرب "حَيَدَ الجبل شاخص يخرج منه , وجبل ذو حيود وأحياد:إذا كانت له حروف ناتئة في أعراضه."[7]

---

1) تاريخ آداب العرب ج 1 ص 165
2) رسائل الأحزان ص 71
3) رسائل الأحزان ص 107
4) نفسه ص 109
5) السّحاب الأحمر ص 23
6) نفسه ص 82
7) رسائل الأحزان ص 82

ورغم ما في هذه الكلمة من الخفّة والفصاحة , وسهولتها على اللّسان , وموافقتها الدّلاليّة لما يُقاربها في المعنى من كلام العرب , إلّا أنّها كسابقاتها لم يُكتب لها الرّواج والشّيوع وكُتب لكلمة أخرى وهي (الرّصيف) حيث سرِقت بها الألسنة والأقلام , ومثل ذلك تماماً كلمة (الدّخينة),[1] وضعها للسيجارة وجمعها :دخائن, فماتت الكلمة العربيّة الفصيحة , وراجت الكلمة الأعجميّة المستعارة, فألفاظ الحياة كالحياة نفسها , يلعب الحظّ فيها دوره , فيرفع ألفاظاً ويضع ألفاظاً أخرى.

ومن ذلك لفظة (الرَّقّ)[2] الّتي استعملها الرّافعيّ للورق المقوّى الذّي تكون عليه الصّورة الفتوغرافيّة, وهو لفظٌ قديمٌ ورد في الشّعر الجاهليّ , وفي القرءان الكريم في قوله تعالى : "(الطّور:03) والرّقّ هو الصّحيفة أو الجلد الّذي يُكتب فيه , ولم يُكتب لهذا اللّفظ الا ستقرار في الا ستعمال, بينما راج لفظ (الورق المقوّى) رغم أنّه مركّب من كلمتين.

ومن الألفاظ الّتي انفرد الرّافعيّ بوضعها , لفظ(الرّبيطة), وهي المرأة البغيّ ترتبط بأجر أو بعقد مدني... في بيت رجل , فتنزل منزلة الزّوجة على أنّها مدبّرة بيته , وتكون ساقطة المعنى , شريفة الاسم (maitresse).[3]

ومنها لفظ (المطرّاة) استعملها بمعنى الثّياب المكويّة , والكلمة الّتي استعملت قديماً في معنى (المكوجي) هي(المطرّى)[4], وهي كلمات كسابقاتها ذهبت أدراج ا لرّياح وأصبحت جزءً من التّاريخ الأدبيّ لا غير.

---

1) تحت راية القرآن ص 210

2) أوراق الورد ص 28

3) انظر: السّحاب الأحمر ص 51

4) وحي القلم ص 444

ومن الألفاظ التي وضعها الرافعي وشاع استعمالها في عصره بين الكتّاب والمتأدّبين، تسميته للمصيف بالرّبيع الأزرق [1]، وقد شاع استعمال هذا الوصف بعد كتابة هذا المقال، ثمّ أخذ الإعجاب بهذه الكلمة يضعف ويخفت، إلى أن غابت عن الأذهان وأصبحت في خبر كان.

ومن اعتداد الرّافعيّ بمكانته اللّغويّة , ومقدرته الفنّيّة, أنّه استجاز لنفسه أن يتطفّل على بعض الاستعمالات اللّغويّة القديمة ويصوغ على مثالها ما تُمليه عليه سليقتُه ويسلس به قلمه دون أن يجد غضاضةً في ذلك, بل هو يتحرّاه ويُقدّمه في صورة الواضع المبدع كأنّه شارك العرب في أوّل عهدهم بوضع اللّغة , فهو يقول عن عبارة (سهلاً مهلاً): "هذا الاستعمال ممّا وضعناه نحن , وليس في اللّغة , وهو من باب الإتباع , كقولهم(حَسَنٌ بَسَنٌ), و(شيطان ليطان)...الخ.[2] ومثلها لفظة (أمّا قبلُ) الّتي قابل بها كلمة: (أمّا بعدُ) الشّهيرة, وهو يُريد لهذه اللّفظة أن تكون وضعاً جديداً في اللّغة لخصوص ما يُحبّ ويكره دون غيرهما من المعاني , وهي كلمة ظريفة, كسر عليها الرّافعيّ مقالة كاملة,[3] ووضع لها شروطاً وحدوداً في الاستعمال, كما وضع القدماء شروطاً وحدوداً لعبا رة (أمّا بعد), ولكن محاولته باءت بالفشل , وقُبرت هذه اللّفظة في المقالة الّتي ولدت فيها.

1) وحي القلم، ص36
2) وحي القلم ص 478
3) أوراق الورد ص 84

ومن هذا الباب أيضاً قوله: "وخرجنا مُتَنَدِّيَين ذات صباح..."[1] أي متنزّهين غِبَّ النّدى, قال: "وهي كلمة استعملناها قياساً وليست في كتب اللّغة ".[2] وقوله: "وصَدَحَت كالنَّغَم وجاءت كإشراق الضّحى, لتُنَاسِمَ الأرواح بعبارات صافية."[3] وفسّر المناسمة بأنّها قرب المتكلّمين أحدهما من الآخر ورقّة كلامهما , كأنّ أنفاس كليهما نسيمٌ يتّصل بعضه ببعضه , وأعاد استعمالها في مواضع متفرّقة, (مناسمةً ,ص65), (لروحك أنفاس تُناسمُني, ص 72)...

وقوله عن الشّيخ علي : "فكان رضيعاً ثمّ فطيماً ثُمّ جحش ...ثُمّ ترعرع ثُمّ صار يافعاً وعاد فتياً وانقلب كهلاً وهو اليوم يَحطِمُ الخمسين ."[4] استعمل هذا اللّفظ على عكس ما في الاستعمال العربيّ, يُقال: حَطَمَتْه السِّنّ, إذا كبُر وضعُف , وفي هذه العبارة (هو يحطِم السّن) فكأنّه بلغ هذه السّنّ وهو يتوقّد شباباً وقوّة , ويعيب الرّافعيّ على الكُتّاب الّذين شاع عندهم استعمال هذه العبارة, لكنّهم لم يُراعوا هذه النّكتة في الاستعمال ,[5] وهذا يدلّ على مدى تأثّر كتّاب عصره بما يستجدّ لهم من عبارات وأساليب حتّى تُصبح شائعةً بينهم, ممّا يدلّ على مكانته في عصره , ومبلغ الثّقة الّتي اكتسبها من أدباء عصره في فصاحته ومتانة أسلوبه , فإذا استعمل تركيباً خاصّاً , فإنّهم يأخذونه عنه دون أن يُكلّفوا أنفسهم عناء الرّجوع إلى متون اللّغة القديمة.

---

1)رسائل الأحزان ص 68

2) نفسه ، ص 68

3)أوراق الورد، 20

4) كتاب المساكين ص 27

5) نفسه، ص 27

لقد كان الرّافعيّ دقيقاً في اختيار معجمه, فهو يعلم أنّ التّعبير عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة, لا يُجزئ واحد منها عن الآخر, لأنّ لكلّ لفظٍ "صوتاً خاصّاً ووقعاً داخل الكلام يُخالف غيره"[1] فلا يُغني لفظ عن لفظ كلّ الغناء , وإنّما تتطلّب طبيعة المعنى لكلّ جملة لفظاً يختصّ بها , فقد كان للرّافعيّ "ذوق خاصّ في اختيار كلماته, يُحسّه القارئ في جملة ما يقرأ من منشآته , وكنت أجد الإحساس به في نفسي , عند كلّ كلمة وهو يُملي عليّ "[2]وهذا ما جعله يختار مثلاً كلمة (التّمليق)[3] على لفظ(التملّق)الكثيرة الاستعمال.

ولفظة (تَرَمْرَمُ من نبات الأرض)[4]على لفظة تأكل أو تتناول, فكان له ذوق فنّيّ في فهم اللّفظ ودلالة المعنى, يجعله يختار لفظاً ويُهمل آخر , حتّى لو كان اللّفظان مترادفين , لكنّ ذوقه الفنّيّ وعلمه بالفوارق اللّغويّ, يجعلانه يُدقّق في الاختيار والمفاضلة بين الكلمة وأختها.

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 273
2) حياة الرّافعيّ ص 226
3) حديث القمر ص12
4) حديث القمر ص 92

المبحث الثّالث: الأسلوب.

الأسلوب طريق سرّيّ , يبحث عنه صاحبُه بجهدٍ ودأبٍ بما يبذل من روحه , وما يترك من راحته, فيحفر الأخدود الّذي يوصل إليه , حتّى إذا اكتشفه , فإنّه يظَلُّ يسير فيه طول حياته , لا يحيدُ عنه يمنةً ولا يسرةً , وإنّما يوغل فيه كلّما وضع القلمَ بين أصابعه , والورق بين يديه , فكأنّ الأديب حينما يجلس في مكتبه للكتابة , يخرج خروجاً افتراضياً من عالمه المادّي , ويدخل إلى ذلك السِّرداب الخاصّ, فيتملّى لوحده ممّا يراه في جنباته , حتّى إذا أكمل ما استطاع من الكتابة, خرج من ذلك العالَم الأثير , ورجع إلى عالَم الأشياء , يتعامل مع محيطه وأهله كأنلم يكن هناك.

والعجب أنّه لا أحد يستطيع أن يتسلّل إلى ذلك الطّريق السرّيّ, فإنّ صاحبه حريصٌ كلّ الحرص على أن لا يلحَقَه إلى مخبئِه إنسيٌّ ولا جنّيٌّ, حتّى إذا مات صاحبُ الأسلوب, فإنّ الباب ينغلق بعده تلقائيّاً, ثمّ يذوب ويتلاشى, ويختفي في غيابات الوجود.

وصاحب الأسلوب إذا استتبَّ له الأمر واستتمَّ له الطّريق, لا يستطيع الخروج من هذا الطّريق المرسوم حين يكتب , حتّى لو أراد ذلك , ولهذا ترى أصحاب الأسا ليب, يكتبون بالطّريقة نفسها مُدَّةَ عيشهم على هذه الأرض , لا يستطيع أحدهُ م أن يخوض في سبيلٍ غيره , ولو حاول لجاءت محاولتُه فاشلة, عليها طابَع التّكلّف والإكراه, وكأنّ الأسلوب يُصبح سجناً لصاحبه, لا يستطيع منه فِكاكاً, لكنّه سجنٌ مُحبّبٌ أثير , يُردّد صاحبُه "السّجن أحبُّ إليّ " سجنٌ مرغوب, يجد فيه صاحبُه مُتعتَه وأُنسَه ولذّتَه ووُجودَه!

وكما أنّ الأديب المبدع يبذل من الجهد المُضني والعمل الدّءوب ما يفوق حدّ الوصف , فكذلك يجب على الدّارس لإنتاجه ونصوصه أن يبذل من الجهد في دراسة أسلوب الكاتب وتقصّص أحواله ومراتبه وأجزائه, ما يُماثل أو يُقارب الجهد الّذي بذله الكاتب نفسُه في إنتاج نصوصه, تنقيحاً وتهذيباً وصقلاً وتثقيفاً, فإذا هو فعل ذلك ومارس أسلوب الكاتب الّذي يُريد أن يمَرُسَه ممارسةً قويّةً جادّة استطاع أن يكتشف مداخل النّصّ ومخارجه وتمكّن من وضع يده

على مواضع الصّقل والتّثقيف في النّصّ , ومواضع العلوّ والنّزول فيه , ومواضع النّشاط والفتور , والقوة والضّعف, والطّبع والضّعة... الخ.

لقد كان من صفات الرّافعيّ الّتي تحدّث بها عن نفسه , وذكرها عنه بعض من كان قريباً منه, أنّه دؤوبٌ على العمل, لا يفتُر ولا يكلّ, إذا انطلق في عملٍ من الأعمال مضى فيه إلى غايته, دون ركون إلى الرّاحة أو إخلاد إلى الدّعة, فهو لا يُهاون بالنّفس ولا يرفق بها فيالعمل[1], ويمكن أن يكون في هذا بعض التعّليل لمتانة أسلوبه.

يتميّز أسلوب الرّافعيّ بأنّه يجري على نسقٍ واحد , وطريقة واحدة, مهما تفاوتت المعاني واختلفت الأغراض وتباينت الموضوعات , وهذا النّسق الموحّد في التّعبير , دليلٌ على أنّ هناك نسقاً موحّداً في التّفكير أيضاً , فكأنّ المعاني والأفكار تحول في الخاطر ثمّ تدخل إلى مصنع العقل ويُسكَبُ عليها من فَوْرِ العاطفة, لتخرج بعد ذلك في قالبٍ مسبوكٍ واحد, عليه علامة الصّانع وختمُه.

والرّافعيّ نفسه يُدرك فَرادَة كلّ أديب نابغ فـ :"أسلوب كلّ أديبٍ يتعلّق بمزاجه وأحواله النّفسيّة."[2]وهذا هو الذي تسعى إليه الأسلوبيّة الأدبيّة، فهي في نظر منظّريها تهتمّ بالأساليب الفرديّة التي تميّز صاحب الأسلوب عن غيره من الأدباء، وتميّز الأسلوب عن غيره من الأساليب.[3]

لقد جمع الرّافعيّ , كمّاً هائلاً من مُعجم اللّغة العربيّة, واستظهره حفظاً وروايةً , واستنبط كثيراً من محاسن العربيّة وصرّف القول في مناحيه انظماً ونثراً , وهذّب حواشيها , وصقل جوانبها بما سَكبَه منها في أسلوبه من رقيق الألفاظ ورشيق التّراكيب ورحيق المعاني

---

1) انظر: تاريخ آداب العرب , ج2 ص290

2) تاريخ آداب العرب, ج2 ص205

3) انظر: Nouveau dictionnaire encyclopèdique des science du langage. Ducrot et schaffer, p. 182

وأسلوب الرّافعيّ , لا يحتاج القارئ المتذوق – في معرفته والتّأثّر بوقعه على النفس – إلى أكثر من سماعه , كما قال هو نفسه عن الصّوت المُطرِب البالغ في التّطريب , أنّه: "لا يحتاج امرؤٌ في معرفته وتمييزه إلى أكثر من سماعه "[1], واختلاف أساليب البلغاء يرجع إلى مجموعة من الأسباب, منها: طبيعة البليغ وطبيعة عصره , لكنّ السّبب الرّئيس في ذلك الا ختلاف عند الرّافعيّ, هو المزاج الإنسانيّ النّفسيّ لكلّ أديب , وجوهر الا ختلاف عنده بين الأساليب الكتابيّة, إنّما هو الا ختلاف في الطّريقة , لا في الصّنعة , كالمحسّنات اللّفظيّة ونحوها , فالأمزجة النّفسيّة تختلف من شخصٍ إلى آخر , وهي نفسها الّتي تُحدّد أساليب الكتابة لد ى كلّ أديب "حتى كأنّ الأسلوب في إنشاء كلّ بليغ متمكّن ليس إلّا مزاجاً طبّياً للكلام".[2]

وقد درس الأساليب العربيّة الّتي هي محدودة عنده , على هذه الوجهة الّتي حدّدها فوجدها لا تخرج عن هذه الأمزجة المعروفة , كالعصبيّ البحت والعصبيّ الدمويّ واللّيمفاوي وغير ذلك مما هو مُقرّر في فروع الطبّ .[3]حتّى أنّه زعم أنّه يستطيع التّميز بين أسلوب عليٍّ رضيَ الله عنه وأسلوب الشّريف الرّضيّ في (نهج البلاغة), وأن يُزايلَ بين الأصيل والمولّد بطريقته تلك , وهي اختلاف المزاجين بين الرّجلين واختلاف صفاتهما[4].

وهذا الأمر أصبح مسلَّماً عنده, حتّى أنّه يُقرّره في مواضع كثيرة , كما في قوله:"مجرى الأسلوب على الطّبع, والطّبع غالب, مهما تشدّد المرءُ وارْتاض, ومهما تشتّت وبالغ في التّحفظ"[5] وعند حديثه عن صفات الرّبيّ صلّى الله عليه وسلّم النّفسيّة, يذكرُ أنّه من مجموع هذه الصّفات يَحصلُ أسلوب الكلام على هيئته الّتي عُرفَ بها, وعلى جهاته ممّا انفرد به أو شارك غيره فيه.[6]

1تاريخ آداب العرب ج2 ص209

2) المرجع السابق ج2 ص211

3) المرجع السابق ج2 ص210 ,211

4) تاريخ آداب العرب ج2 ص212

5) تاريخ آداب العرب ج2 ص316

6) المرجع السّابق ج2 ص303

والأسلوب العصبيّ عنده هو الأسلوب المُحكم الرّصين المُتّسق الّذي لا تفاوتَ فيه ولا تخاذل ولا ضعف ولا تهافت في جوانبه , يضبطه العقل ولا تسترسل به المُخيّلة , فهذا الأسلوبالعصبيّ الممتلئ "قلّما يتّفق منه إلّا القليل الأبلغ من النّاس وأفصحهم, وقلّما يكون أبلغ النّاس وأفصحهم إلّا عصبيّاً.[1]

وهناك من الأمزجة العصبيّ البحت , والمنحرف إلى مزاجٍ آخر, ولكلٍّ من النّوعين حالةٌ قائمةٌ بالكلام, وصفةٌ خاصّةٌ في الأسلوب.

وإذا أردنا أن نحكم على أسلوب الرّافعيّ بمقياسه هو, فلا شكّ أنّه من الأساليب العصبيّة, فأسلوبه لا يضطرب به الضّعف ولا تُزايله الحكمة, ولا تخذله الرّويّة, ولا يُباينُه الصوّاب, بل تراه على استواءٍ واحدٍ في شدّةٍ وقوّة, واندماج وتوثيق[2], على حدّ وصفه, ولكن يُضيف إلى وصف الأسلوب العصبيّ البحت أنّه "لا تسترسلُه المُخيّلة بل يَضبطه العقل, ولا يتوثّبهالهاجس, بل يُحكمه الرأي"[3]وهذا يُخالف أسلوب الرّافعيّ الّذي يسترسل في أحيانٍ كثيرة مع الخيال ويتوثّب مع الهواجس, ممّا يجعله أقرب إلى النّوع الثّاني الّذي وصفه بالعصبيّ المنحرف إلى مزاجٍ آخر.

وإذن, فقُوّة الأسلوب من قوّة الصّفات , فكلّما قَوِيَ الأسلوب دلّ على رصانة الصّفات وشدّة المزاج, وكلّما قويت الصّفات النّفسيّة في الأديب توثّق أسلوبه وأُحكمت ألفاظه ومعانيه, فالمسألة مُطّردة ومنعكسة

ويُمَيّزُ الرّافعيُّ في هذا المجال, بين النُّبوغ والنُّبوغ العبقريّ, فالنُّبوغ هو أن يتميّز الإنسان بأداء أعمالٍ مألوفةٍ على وجهٍ من الإتقان , يَصعُب على كثيرٍ ممّن يقومون بهذه الأعمال عادةً أن يُجارُوه فيها, فهو استعدادٌ فطريّ تُنمّيه المُثابرة على العمل.

---

1) تاريخ آداب العرب ج2 ص307

2) المرجع السابق ج2 ص307

3) نفسه = =

أمّا النُّبوغ العبقريّ فهو ابتداع الإنسان شيئاً غفل عنه غيره , أو اتّباع ما جرى عليه غيره , ولكن على وجهٍ ذاتيّ يكون له فيه نوعٌ من الابتداع, وهو الّذي يُثبت للعامل شخصيّة العمل[1]. أي يُثبت له بصمته الشّخصيّة الّتي يتميّز بها عن غيره , ولا يُشاركه فيها أحد ممّن تعاطَوْا العملَ نفسهِ وربّما نبغوا فيه , هذا هو المعنى العامّ للنّبوغ العبقريّ أو الجَهْبَذَة كما يُسمّيها الرّافعيّ . أمّا المعنى الخاصّ بالبيان, فشخصيّة الكلام هي الّتي "تُميّزه وتجعله خلقاً وابتكاراً, فيكون عملاً ذاتياً, يدلّ على صفةٍ شعريّةٍ متخصّصة."[2]

ومادّة النّبوغ العبقريّ هذه تختلف من شاعرٍ إلى آخر زيادةً ونُقصاناً , ومن بين أكثر الشّعراء اختراعاً وتوليداً باتّفاق أهل الأدب, أبو تمّام وابن الرّوميّ.[3]

ويرى الرّافعيّ أنّ الأسلوب يدلّ على طباع صاحبه وصفاته , وإذا كان الأوربّيون يستدلّون من خطّ الإنسان على طباعه , فأَنْ يُستدلّ بالكتابة أولى.

والأسلوب يدلُّ بعضُه على بعض , ويُغني قليلُه عن كثيره , فهو عندما يتحدّث عن كبار كُتّاب العربيّة الّذين يصفهم بالطّبقة العصبيّة كعبد الحميد الكاتب وابن المقفّع والجاحظ , يذكر أنّه قرأ لبعضهم القليل فقط من إنتاجه الأدبيّ ,لكن"بعض ذلك في حكم سائره, لأنّ الأسلوب واحد والطّريقة واحدة, ومذهب الموجود مذهب المفقود"[4]فإنتاج عبد الحميد مثلاً كبير , يشهد له اعتراف أدباء عصره و مَن بعده بأنّه فاتحُ باب الكتابة , وهذه المكانة لا ينالها إلّا من كثُرت كتابتهُ واشتهرت بين أهل الصّناعة, ومع ذلك لم يصلنا من رسائله إلّا القليل, وهذا القليل يكفي – في نظر الرّافعيّ – لمعرفة خصائص أسلوبه والكشف عن طباعه وصفاته النّفسيّة.

---

1) تاريخ آداب العرب ج3 ص43

2) نفسه = =

3) انظر: تاريخ آداب العرب ج2 ص45

4) تاريخ آداب العرب ج2 ص308

إنّ القوّةَ النّفسيّةَ عند الأديب وعلوَّ همّته , وشدّةَ احتفاله بصنعته , وجمعَ همّه على انتهاج طريقة معيّنة في الكتابة, هي الّتي تجعل منه كاتباً عبقريّاً متفرّداً, ولا يكون في قدرته ذلك إلّا إذا كان في نفسه أسبابه, وكانت صفاته النّفسيّة تسمح بذلك وتُعين عليه, فما "عرف النّاس يوماً من الدّهر أنّ قوّةَ الخلق ظهرت في مخلوق, ولا أنّ إنساناً أخرج من نفسه غير ما في نفسه."[1]

وإذن, فليس الاعتماد على مهارة البليغ وشدّة طموحه , وإنّما الاعتماد أوّلاً على الا ستعداد الفطريّ, وقوّة الطّبع, ثمّ على الاحتفال والممارسة, ولهذا تتفاوت الملَكات بين الأُدباء, وتتباين المواهب بين البلغاء علوّاً ونزولاً ,وإن كانوا كلّهم لا يخرجون عن مضمار البلاغة وجودة البيان , فالبليغ "في صنعته وبيانه كالشّجرة المورقة في رُوائها ونضرتها , حتّى تتّسق له أسبابُم ن هذه الأوضاع البيانيّة, وتستقلّ له طريقةٌ في عَقدها وإخراجها , فيبلغ أن يكون مثمراً والثّمر بعدُ متفاوتٌ في أشجار البلاغة نضجاً وماءً وحلاوةً وكثرة."[2]

فالبُلغاء إذن ليسوا سواء , وإن اشتركوا في الوصف بالبلاغة , كالأشجار توصف بالنّضرة والنّماء, لكنّها متفاوتة فيما بينها , فبعضها مثمر وبعضها ليس كذلك , فمن استقلّ بطريقةٍ خاصّة في البيان يُعرف بها وتُعرف به , فذلك الّذي يُشبّهه الرّافعيُّ بالشّجرة المثمرة, واستقلاله بتلك الخصائص الفنّيّة الّتي هي ثمار بلاغته , هو الّذي يُؤهّله لهذه المرتبة, ثمّ هؤلاء الّذين تميّزوا بخصائص مستقلّة, يتفاوتون أيضاً فيما بينهم , كما تتفاوت ثمار الأشجار من حيثُ النضجُ والذّوقُ وغزارةُ العطاء

وقبل أن نُدلفَ إلى أسلوب الرّافعيّ ونحاول اكتشاف خصائصه الفنّيّة وطريقته في الأداء الفنّيّ, نُجيب عن السّؤال الملحّ هنا وهو : ماهي نظرة الرّافعيّ إلى الأسلوب؟ ما هو الأسلوب عند الرّافعيّ ؟ وماذا يقصد عندما يُطلق هذه الكلمة ؟.

---

1) تاريخ آداب العرب ج2 ص 355

2) تاريخ آداب العرب ج2 ص348

الأسلوب باختصار في نظر الرّافعيّ هو:"وجهُ التّركيب وتنظيمُه وترتيبُه"[1]

وهو يقترب جدّ اً في هذا التّعريف من مذهب عبد القاهر الجرجاني في النّظم الّذي هو عنده لا يخرج عن توخّي معاني النّحو [2], فالأسلوب هو طريقة الجمع بين المادّة (اللّفظ) والمعنى, أو هو ربط الصّورة بالمعنى , كالتّمثال يُنحت على تقديرٍ معيّن بين مادّته ومعناه , وطريقة الجمع بينهما , والمعاني تظهر في كلماتها الّتي تؤدَّى كأنّها في الا عتبار بقيّة من الشّجاع النّظريّ الّذي اتّصل بالمادّة الموصوفة .[3]فهو من جهة يُمثّل إبداع الأديب بإبداع النّحّات, وفيه إشارة إلى تداخل الفنون, وأنّها لا تختلف عن بعضها البعض إلاّ بالوسائل (المادّة), فهذا وسيلته الرّيشة والألوان وذلك وسيلته الحجر, والآخر وسيلته القلم والكلمات , وتجتمع كلّها في المعنى وما يُصاحبه من فنٍّ وإبداع , ومن جهةٍ أخرى يُحيل على تمظهر المعنى في كلمات , وهو عبارة عن نقطة الاتّصال بين الفكر والمادّة أو بين الشّعور والطّبيعة.

والأسلوب الرّفيع عند الرّافعيّ , هو أن يكون كلام البليغ وجهاً من الخطاب بين نفس القارئ ونفس كاتبه, ثمّ يلج إلى فؤاد القارئ حتّى يحسّ أنّه هو المتكلّم به , وكأنّه معنىً كان في نفسه موجوداً, قاله البليغ على لسانه بما جوّده وهذّبه ونقّحه , ونفخ فيه من الرّوح الّذي لا يدع في القارئ إحساساً إلاّ أثاره ولا إعجاباً إلاّ استخرجه.[4]

فكأنّ الصّلة بين الكاتب والقارئ تتأكّد وتزداد توثُّقاً وتوهُّ جاً كلّما كان الكلام مهذّباً مطبوعاً, فالمعنى يُدركه القارئ في نفسه دون أن يستطيع الإبانة عنه, فإذا وجد ذلك المعنى عينَه في كتابة البليغ منقّحاً مجوّداً , أحسّ لذّةً غريبةً تسري في كيانه , كأنّه وجد ضالّته الّتي كان يبحثُ عنها, وهذه البلاغة الّتي تستثير أحاسيس القارئ وتملك عليه جوانب إعجابه, هي الّتي

---

1) تاريخ آداب العرب ج2 ص209

2) انظر: دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص 55.

3) تاريخ آداب العرب ج2 ص249

4) تاريخ الآداب ج2 ص 213 _ 214

تأخذ الوجوه والمذاهب على النّفس من أجزاء المعنى الّتي يتألف منها , فإذا استوفى الكلام كلّ ما يُقابل ما تشعر به النّفس من هذه الأجزاء لا تُخطئ شيئاً منها , فهذا الّذي يُسمّيه الرّافعيّ الإلزام البياني ,[1] وهو أعلى درّجات الخطاب وهذا النّوع من الخطاب لا يتّفق إلّا للأفراد المرموقين على جهة الوحي والإلهام.

وهذا الّذي لا يتّفق إلّا للأفراد المعدودين على جهة الوحي والإلهام هو الّذي نس تطيع أن نسمّيَه: لحظة الإشراق وهي الّلحظة الّتي يحسّ فيها المبدع كأنّ ما يكتب يُملى عليه إملاءً يُشبه حالة الوحي عند الأنبياء, أو حالة الإلهام عند الأصفياء.

وقد تحدّثّ عن هذه اللّحظة الإشراقيّة كثيرٌ من الأدباء, منهم الرّافعيّ نفسه حيث ذكر أنّه كثيراً ما يرى في ال نّوم أنّه يقرأ شعراً أو نثراً , ويجيئُ بعض ذلك على أتمّه من الجمال والرّوعة والغرابة, ومنها عبارة (غرس الفجر) الّتي يصفها بقوله :"وهي كما ترى قد لا تجد مثلها في الأدب العربيّ من أوّل عهده إلى اليوم, وما كان لنا فيه من عمل ولا فكر البتّة."[2]

ويجعل من هذه الأمثلة الّتي وقعت له في المنام دليلاً على وجود الوحي وإمكانه , فيقول:"وإنّما أثبتنا هذا التّعليق ليوقن مَن لم يوقن بأنّ من الممكن أن يأتي الوحي بأسمى البيان وأعلى الحكمة وأعجب البلاغة , متى كانت النّفس مختارة مصطفاة , كالّذي أوحي من الكتب المُـنْزلة, فليس يشكّ في ذلك إلّا غبيٌّ بليدُ الحسّ لا يدري ما هو البيان وما الإلهام , ولسنا نزعم أنّ ما رأيناه هومن هذا القبيل, وإنّما هو الدّليل على إمكانه لا غير." [3]

وهذه الفكرة قديمة في تاريخ الآداب الإنسانيّ ة, ولعلّ من أقدم من أشار إليها أفلاطون حين ذهب إلى أنّ الشّاعر يَنْظِمُ شعرَه عن إلهامٍ وحالٍ تُشبه حال الجنون فهو لا يصدر في شعره عن عقله, وهي قديمةٌ أيضاً في فكر الرّافعيّ , فها هو يقول في أوّل كتاب نثريّ نشره بين

---

1) تاريخ آداب العرب ج2 ص282

2) أوراق الورد ص168

3) أوراق الورد ص168

النّاس:"كتبتها وأنا أرجو أن تكون الطّبيعة قد أوحت إليّ بقطعةٍ من مناجاة الأنبياء الّتي كانت تستهلّ في سكون اللّيل فيعيها كأنّه ذاكرة الدّهر."[1]

ففي بعض الحالات الشّعوريّة يكون الا نفعال من التّوهّج والحرارة والا شراق بحيث يغمر إحساس الأديب ويجعله في شبه نشوة , أو في نصف غيبوبة !وأغلب ما تصيب هذه الحالة , الشّعراء وذلك في اللّحظات المتفردّة للإلهام, فتقفز الألفاظ والعبارات إلى ذهن المبدع في تناسقٍ وتناغم , وكأنّها تصنع ذلك بدون اختيار , وهذا الإبداع ليس خاصّاً بالشّعر , بل قد يوجد في القصّة وفي البحث حين يرتفع إلى المستوى الشّعري .لكنّ هذه الحالات نادرةٌ أو قليلةٌ في حياة الأديب على وجه الإجمال, وفي الحالات الغالبةيكتب الأديب بقسطٍ أوفر من الوعي والحضور الذّهنيّ في اختيار ألفاظه وعباراته.[2]

وإذا كانت هذه الحالة الشّعوريّة تَحدُثُ في لحظة الإشراق بالنّسبة للمبدع , فإنّ هذه اللّحظة نفسها يمكن أن نسمّيها لحظة الجذب بالنّسبة للمتلقّي , وهي ما يحسّ به القارئ حينما يقرأ ما كتبه المبدع في تلك الحالة الشّعوريّة الغامرة, من طربٍ نفسيٍّ ولذّةٍ روحانيّة, عند ما يصل إلى تلك المواضع الّتي كتبها المبدع في اللّحظات الإشراقيّة.

لقد كانت كتابة الرّافعيّ مبنيّةً على الصّنعة والبيان , وكان يحتشد لمثل هذه الكتابة احتشاداً, ويُهيّئ نفسه لخوض غَمَراتها, وكانت هذه العمليّة الإبداعيّة تستنفد من طاقته ومن أعصابه, الشّيء الكثير, فهو لم يتفرّغ للكتابة حياتَه قط , كان يُمضي سحابة يومه قاضياً في المحكمة, ثمّ يسعى في شؤون أسرته الكبيرة, ثمّ يقتطع ممّا بقي من الوقت للقراءة والكتابة , وهو وقتٌ يسيرٌ تتخلّله مشاغلُ أخرى, فإذا أضفنا إلى ذلك ثقل السّمع وذهابه بعد ذلك , وشدّة وقعه على نفسه المرهفة , وعِلَلِه الكثيرة الّتي كانت تنتابُه الحين بعد الحين, عرفنا مقدار الجهد الّذي بذله لتحقيق الكمال الفنّيّ الّذي كان يسعى إليه ويجعله وُكْدَه وغايته, وفهمنا أيضاً معنى

1) حديث القمر ص 5

2) انظر: النّقد الأدبي أصوله ومناهجه: سيد قطب, ص39/38

كلامه عن مقالات كتابه "على السفّود" بأنّه لم يتعب فيها تعباً[1]، برغم ما فيها من النّقدات العلميّة اللّاذعة والمراجعات اللّغويّة والنّحويّة والصّرفيّة والعروضيّة ...إلخ,

فالّذي كان يُتعبُه التّعب كلّه , ويأخذُمن طاقته , ويُرهقُ أعصابه,هو التّوفّر على الصّنعة والاحتفال بالبيان, والسّعي إلى الكمال في الفنّ.

ومع هذه الشّواغل والصّوارف ,كان الرّافعيّ دائم الاعتلال متواصل الأمراض والأوصاب , يمنعه سَقمه عن الكتابة والتّأليف حتّى لو أراد ذلك, وقد حاول أحد الباحثين تسجيل سجلٍّ طبّيّ للرّافعيّ عن طريق استقراء توالي حالات المرض لديه , فوجد أنّ العلَل كانت تترادف عليه بحيث لا تجد عنده كبير مقاومة ولم يكن يمرّ شهر أو شهران إلّا وتُعاوده العلل وتنتابه الأمراض, خاصّة إذا توفّر على الكتابة مدّ ة طويلة كما حصل له أثناء كتابة "المساكين", وكتابة الجزء الثّاني من "تاريخ آداب العرب " الّذي ا شتهر بعد ذلك بكتاب "إعجاز القرآن والبلاغة النّبوية."[2]

ولاشكّ أنّ هذه العلل المتتاليّة تكشف عن جانب من جوانب عبقريّته, فاعتلال الصّحّة يؤثّر على تفكير المبدع ومزاجه وعلى صوره وخيالاته , ويؤيّد هذا المعنى ما قاله هو نفسه عن مرض فاجأه أثناء كتابته لبعض فصول "السّحاب الأحمر", فجعله يغيّر أسلوب الكتابة , ويذهب بها مذاهب غير الّتي كان يتقصّدُ ها قبل حلول المرض يقول :"لمّا انتهيت إلى هذا الموضع من الكتابة وفرغت من صفة الشّيخ(محمّد عبده), دهمتني فجأة من فجآت المرض أنستني بأيّامها كلّ ما كنت أريد أن أخطّه في هذا الفصل, وكسرت حدّة نفسي, وهيّأتني تهيئةً جديدةً لكلامٍ جديد ..."[3] وكذلك كان المرض ينتابه من حين إلى حين فيصرفه من نوعٍ من

---

1) على السفّود للرّافعيّ ، ص 59.

2) انظر عن التسلسل التّاريخي لعلل الرّافعي وفترات مرضه: " مصطفى صادق الرّافعي رائد الرّمزيّة العربيّة المطلّة على السّوريّاليّة " من ص 23 إلى ص30

3) السّحاب الأحمر, ص 122 (هامش).

الكتابة إلى نوعٍ آخر ومن جانبٍ من التّفكير إلى جوانبَ أخرى لم يكن يُريدها ولم تخطر منه على بال.

لقد كان إحساس الرّافعيّ باللّغة قوياً عالياً, وإحساسه بوقع ألفاظه على سمعه ووَعْيِهِ الباطن مرهفاً دقيقاً, وذلك واضح من خلال أمرين:

1ـ طبعه الشّاعريّ وفطرته العربيّة الخالصة,فهو شاعر من الطّراز الأوّل.

2ـ دراسته العميقة للّغة العربيّة وخصائصها وأسرارها وكشفه لمكنوناتها.

فقد اجتمع له الأمران , الطّبع الشّفّاف والدّراسة الواعية, وهو قد تحدّث عن ثلاثة ضروب من ضروب النّظام في اللّغة العربيّة هي:

نظام الألفاظ بالمعاني , ونظام المعاني بالألفاظ ,والنّظام المطلق وهو نظام القرينة أو الحسّ النّفسي.[1]

فاللّغة عند الرّافعيّ هي صورة نفسيّة للإنسان ,[2] والبيان ما هو إلاّ سرّ النّفس الشّاعرة مكنوناً وراء لفظ[3] وامتياز الرّافعيّ بقلبه هو سرّ البيان فيما تداوله من معاني الشّعر والأدب ,[4] فهو يكتب صفة الشّيء الحيّ بكلام حيّ فيه القوّة الّتي تضمن له الحياة الفنّيّة والبيانيّة لأنّه يصهر المعاني ويُذيبها بإحساسه القويّ , إنّه "يأخذ الفكرة بلغتها وعقلها وسرّها من إحساسه هو, لا من إحساس النّاس , حتّى إذا آمن بها إيماناً لا مطعن فيه استعان بإيمانه القويّ على

1) انظر: تاريخ آداب العرب, ج1 ص226 و ما بعدها

2) تاريخ آداب العرب ج1 ص268

3) حياة الرّافعيّ ص8

4) وحي القلم , مقدّمة محمود شاكر ج1 ص10

إنشائها إنشاءً مبتدعاً خاصّ اً, موسوماً بسِمَة صاحبه , تلك السّمة الّتي تسمّى : (أسلوب الرّافعيّ)".[1]

والأسلوب عند الرّافعيّ هو جوهر الأدب, فالألفاظ قريبة ممكنة لكلّ أحد, ومفردات الأساليب حاضرة عتيدة, وإنّما الشّأن في الأسلوب الّذي هو في الأدب الكامل صورته النّاجزة الكاملة , فهو الصّورة وروح الصّورة, الظّاهر والباطن في آن واحد.[2] وعليه فإنّ العمل الفنّيّ الكامل الّذي يدلّ على صاحبه دلالةً كاملة, يأتلف من شيئين:

- من الصّورة الظّاهرة المصنوعة صنعة بعينها يمكن إدراكها وتمييزها من غيرها.
- ومن الرّوح الباطن الخفيّ الّذي يشيع في الصّورة سرّها وامتيازها وخصوصيّتها.[3]

فكلّ شخصيّة كبيرة في الأدب والفنّ , تصنع قانونها الباطن الخاصّ بها , ثمّ يغلب عليها فلا يكاد يتخلّف في شيءٍ من إنتاجها, ولهذا ترى صاحب الفنّ ربّما قلّد أحياناً نفسه , لأنّه لم يستطع في تلك اللّحظة مجاوزة مستواه الفنّي في واعيته الباطنة, وهذا شاهد على تراجع الطّاقة المبدعة عند الفنّان.[4]

لقد كان الرّافعيّ يعمِد أحياناً إلى "تنكير الأسلوب" وذلك حين يُريد أن يُعمّي على اسمه فلا يعرفه القرّاء, لأيّ سبب من الأسباب , كما في مقالاته النّقديّة "على السّفّود" الّتي نقد بها شعر عبدالله عفيفي , ثمّ مقالاته الّتي نقد بها شعر العقّاد , والمقصود بتنكير الأسلوب أنّه لا يتعمّل له التعمّل المعهود فيُهمل الصّنعة البيانيّة فيه , ويرسله إرسالاً , كما قال في مقدّمة مقالاتهتلك:"وقد كتبنا مقالات (السفّود) ممّا نتحدّث عادة."[5]

لم يتعب فيها تعباً ولم يصنع لها بياناً على حدّ تعبيره.

---

1) وحي القلم , مقدّمة محمود شاكر ص12

2) على السفّود- التّصدير للبدوي- ص41

3) نفسه ص37

4) انظر: على السفّود ص36

5) على السفّود ص59

ويستوقفنا في هذه العبارة ثلاثة أمور:

1- أنّه كتب هذه المقالات كما يتحدّث في مجالسه مع أدباء عصره وغيرهم من شد اة الأدب دون تكلّف أو تصنّع.

2- أنّ هذا النّوع من الكتابة لا يتعبه رغم ما فيه من مناقشاتعلميّة ومحاولة إلزام الخصم بالحجج والبراهين المتكاثرة , وهذا ما يفسر قلّة إنتاجه الأدبيّ بالنّسبة لأدباء عصره , ولو دوّن الرّافعيّ كلّ ما كان يجول بخاطره من أفكار لوصلنا إنتاج غزير.

3- أنّه لم يصنع بياناً لتلك المقالات ,ومفهوم المخالفة هنا أنّه يصنع البيان في كتاباته الأخرى, فقد كان يحتشد له احتشاداً , يجمع له فكره , ويهيّئ له الجوّ المناسب ويستفرغ له طاقته استفراغاً, ولا يألو جهداً في تحبيره وتهذيبه.

لقد كان الرّافعي :"يتلوّم على ما يكتبه , ويصنعه صنعةً بيانيّةً خالصة, فيها الفكر والخيال , وإحكام النّسج , مؤتلفاً ممّا يصنع أسلوبُ ه الّذي استقلّ به , بائناً من أساليب العربيّة كلّها."[1]فأسلوب الرّافعيّ أسلوبٌ مفردٌ لا شبيه له في أساليب العربيّة . يُميّزه من بلغاء عصره ومن بلغاء المتقدّمين جميعاً , وقد غمز خصوم الرّافعيّ أسلوبه بنقيصتين, كلاهما لا يثبت عند النّقد والتّمحيص:

الأولى:أنّه يتقفّى في أسلوبه جزالة المتقدّمين وطريقتهم, وذلك ينفي خصوصيّة تكوينه, المفضي ضرورةً إلى خصوصيّة أسلوبه.

الثّانية: الغموض في أدبه الّذي يعدّونه دليلاً على جموده ووَ هْنه, بينما يعدّون الغموض في غير أدب الرّافعيّ, من محاسن الشّعر الّتي تُغري بقراءته, ومن وجوه الإمتاع فيه.[2]

أمّا النّقيصة الأولى , فيردّها أنّ الأدباء , لا زال يأخذ بعضهم عن بعض , ويتمثّل الأواخر أسلوب الأوائل ويتناصّون في كتاباتهم مع من تقدّمهم بوعْ يٍ وبدون وعْي, إلى أن يستقلّ كلّ

1) على السفّود – التّصدير للبدوي ص 11

2) على السفّود – التّصدير للبدوي- ص 10

واحد بأسلوبه وفنّه , ومع حرص الرّافعيّ على أن يكون عربيّ الديباجة قوي العبارة , إلّا أنّه:"قلّما كان يستعمل عبارة من عبارات الأوّلين , وكم أجَدَّ على العربيّة من أساليبه ومعانيه... وأحسب أنّ واحداً من أهل البيان لو أراد أن يتتبّع ما أجَدَّ الرّافعيّ على العربيّة من أساليب القول, لأخرج قاموساً من التّعبير الجميل, يعجز أن يجد مثله لكاتبٍ من كتّاب العربيّة الأوّلين."[1] ذلك أنّ الأديب المتمكّن يستطيع بإمكاناته الخاصّة : "أنْ يُنتج أبنيّةً لا تُقدّمُها له اللّغة, وإنّما يحقّق أدبيّته اعتماداً على السّياق والموقف."[2]

فأصحاب المواهب الخاصّة كانت لهم جهودٌ متميّزة في توليد أبنية خاصّة بهم, وذلك عن طريق تشكيل وحدات تركيبيّة, من خلال التّوفيق بين هذه البِنى والخواصّ البنائيّة للأجناس الأدبيّة الّتي يطرقونها وبخاصّة في الخطاب الشّعري.[3]

أمّا الرّقيصة الثّانية, وهي اتّهام الرّافعيّ بغموض أسلوبه واستبهام معانيه واستغلاقها على القارئ, فهي تهمة قديمة اتّهمه بها طه حسين منذ ظهور كتابه (حديث القمر), وكان لا يزال حينها طالباً في الجامعة العربيّة المصريّة, فكتب مقالاً في الجريدة يعلن أنّه لم يفهم الكتاب ولم يهتد إلى معرفة أساليبه ومعانيه لأنّه مستغلقٌ في ألفاظه وفي أفكاره ومن ثمّ سقطت قيمته لأنّه فقد الخاصّة المنشودة, وهي الفائدة.[4]

ويستطرد مع نقد الكتاب ونَبزِه بالغموض في نَبرة تهكّميّة ساخرة فيقول: " لم نهتد إلى أغراضه, ولم نقف على مذهب الكاتب فيه , إمّا لأنّ الله قد قضى علينا بالغباوة , وإمّا لأنّه قد قضى على هذا الكتاب بالغموض...إنّ كتاب الرّافعيّ غامضٌ وتلك مزيّةٌ أعترف بها, فقد يكون من نعم الله على الإنسان أن يبتليه بغموض اللّفظ , وخفاء المعنى, ليعتقد العامّة وأشباه العامّة أنّه

---

1) حياة الرّافعي ص226

2) البلاغة العربيّة, قراءة أخرى، محمد عبد المطّلب, الشّركة العالمية للنّشر- لونجمان-ط: 1 (1997م) ص109

3) البلاغة العربيّة, محمد عبد المطّلب ص110

4) انظر: نثر الرّافعيّ, تأليف ضيف الله, ص 142

إنّما يكلّمهم بلغة الفلسفة , وذلك فضل الله يؤتيه من يشاء وإن كانت الفلسفة تبرأ من الغموض والخفاء".[1] وبعد ذلك صار وصم أسلوب الرّافعيّ بالغموض, وصفا متكرّراً في كتابات طه حسين وغيره من الأدباء والقرّاء, وأدى تَكرار هذا الوصف إلى اقتناع أكثر القرّاء به ممّا أدّى إلى الزّهد في قراءة إنتاجه واستجلاء أفكاره.

والحقّ أنّ أسلوب الرّافعيّ لا يخلو من صعوبة بسبب جزالة عباراته , ومتانة تراكيبه, لكن هذه الصّعوبة سرعان ما تزول بعد التمرّس بأسلوبه والتّعوّد عليه , فلابدّ في التّعامل مع أسلوبه من شيء من التّعب والممارسة والعناء, يوازي على الأقلّ ذلك التّعب المضني الّذي كان يُكابده صاحبه حين يُخرجه إلى الوجود.

كما أنّ الرّافعيّ, كان مصاباً بالصّمم في وقت مبكّر من حياته , وهذا يجعله يُدير الأفكار في ذهنه مدّة طويلة حتّى تُضيء جوانب نفسه وتتملّاها خواطره, فيظنّ حين يكتبها أنّها في متناول القرّاء كما هي متجلّية في تصوّره , بينما الأمر ليس كذلك , وهذا ما يذكره صديقه الزيّات عن طريقة تفكيره وكتابته:"كان يعمل الفكرة في ذهنه أيّاماً يُعاودها في خلالها السّاعة بعد السّاعة , بالتّقليب والملاحظة والتأمّل, حتّى تتشعّب في خياله وتتكاثر في خاطره, ويكون هو لكثرة النّظر والإجالة قد سما في فهمها على الذّكاء المألوف , فإذا أراد أن يُعطيها الصّورة ويكسوها اللّفظ , جلّاها على الوضع الماثل في ذهنه وأدّاها بالإيجاز الغالب على فنّه , فتأتي في بعض المواضع غامضةً ملتوية, وهو يحسبها واضحة في نفسك وضوحَها في نفسه."[2]

وقد يظنّ من لا صبر له على مزاولة مثل أسلو ب الرّافعيّ, أنّه يريد الإغراب والتّفاصح وإظهار مقدرته التّعبيريّة, وهو في الحقيقة بريء من ذلك "وإنّما هي المعاني .., المعاني عند الرّافعيّ هي الّتي لها حقّ اختيار الألفاظ من لغته , وهو لا يأخذ ألفاظه من المعاجم , وإنّما يأخذها من

1) الجريدة 14 ديسمبر 1912 بواسطة نثر الرّافعيّ ص 143 \ 144

2) وحي الرّسالة , لأحمد الزيّات ج 1 ص 448

سليقته الّتي صقلتها المعاجم ."[1]فسليقته اللّغويّة الّتي اكتسبها من التّراث اللّغويّ والأدبيّ للّغة العربيّة هي الّتي تُم لي عليه اختيار ألفاظه وتراكيبه المناسبة لمعانيه , وإنّما الشّأن كلّ الشّأن للمعاني.

ويقرّ بعض كبار الأدباء بنوعٍ من الغموض في أسلوب الرّافعيّ لكنّه يعلّله ويُقدّم بين يديه التّبرير المناسب, فـ" الرّافعيّ يُغربُ أحياناً , أو يَعِقُّ فينبهم معناه , وفي هذا ثورة بعض الأدباء عليه , ولكنّ الّذي آمن بقدرته فيما وضح واستبان من كلامه , يُؤمن أنّه حين يَغْمُضُ يتحيّلُ لمعنى دقيق خفيّ, لم يرْضَهُ الألفاظ ولم يُذلّله الكاتب, أو يتلطّف لفكرٍ نَفور آبدٍ ليخلبَه."[2]

لأنّه بصدد كتابة فنّيّة عالية وذلك شأن الخلْق والإبداع.

ثمّ إنّ فرادة الأسلوب الذي يكتب به الأديب المبدع تجعله يغوص في أعماق الألفاظ والتراكيب ودلالاتهما ليستخرج من ذلك كله دلالاته الخاصّة، وينشئ نسقا مفارقا يُميّزه ويُعرف به، وعليه؛ فإنّ هذه "الخواصّ الذاتيّة يظلّ لها وجود ضمني، يمكن متابعته في أنواع التعقيد الدّلالي الذي ينقل الصياغة من طبيعتها الشفّافة التي تسمح للمتلقي باختراقها سريعا إلى ناتجها الدلالي، بنقلها إلى طبيعة كثيفة لا يمكن اختراقها والوصول إلى ناتجها إلاّ بعد جهد تفسيري وتأويلي على صعيد واحد ."[3]وذلك لما يبذله المبدع من جهد فنّيّ في خلق العلاقات الجديدة بين مدلولات الألفاظ، وبناء تراكيب مبتكرة، تكمن جدّتها فيطريقة الاختيار والتوزيع لدى المبدع.

ولأجل هذا الخلْق والإبداع, كان الرّافعيّ يستعين ببعض الأمور التّي يمكن أن نسمّيها (طقوس الكتابة) فقد كان "يقرأ في كتب الجاحظ أو كتاب الأغاني , برهة من الزّمن, قبل أن يبدأ في

---

1) وحيالقلم: التقريظ لمحمود شاكر – ج1 ص10

2)وحي القلم: التقريظلعبد الوهّاب عزّام–ج 1 ص 15

[1]) البلاغة العربية: قراءة أخرى، لمحمد عبد المطلب، ص 108

الكتابة, ليستغرق فترة في جوٍّ عربيٍّ فصيح ".[1]وهو نوعٌ من التّهيئة النّفسيّة للدّخول في فعل الكتابة, فقد ابتعد الرّافعيّ عن ضجيج الدّنيا ليُصغي إلى نداء قلبه يشدوبين يديه أغاني الإلهام.

بناء الجملة:

يذهب الرّافعيّ إلى أنّ أكثر أوضاع القرءان مبتكر في البيان العربيّ ولكنّه لا يستطيع تقديم الأدلّة على ذلك ,لأنّ علماء اللّغة العربيّة لم يهتمّوا بتأريخ اللّغة , فهذه الأدلّة قد ماتت منذ 1300 سنة على حدّ تعبيره.[2] وهذه العبارة لا تخلو من غموض, فما المقصود بأوضاع القرءان؟ وما المقصود بأنّها مبتكرة؟سياق الكلام يوحي بأنّه يقصد جمل القر آن وعباراته , أوتراكيبه النّحويّة التّي يُسمّيها الجرجاني : "النّظم" وعليه يكون معنى الا بتكار هنا هو أنّها ليست منظومةً على مثالٍ سابق, فلا يوجد لها مثيلٌ في كلام أهل الجاهليّة وأوضاعهم اللّغويّة , وهو لم يُسعفنا هنا بأمثلة توضّح مراده , لكنّه في حديثه عن كلام النّبيّ صلى الله عليه وسلّم وانفراده ببعض العبارات التّي حُفظَتْ عنه , كقوله:(يا خيل الله اركبي — لا ينتطح فيه عنزان– رويدك رفقاً بالقوارير– هذا يوم له ما بعده) يقول بعد سردها وشرحها :" وكلّ ذلك من الأوضاع التّي ابتدعها أفصح العرب صلى الله عليه وسلّم في هذه اللّغة ابتداءً , ولم تُسمع من أحد قبله , ولا شاركه في مثلها أحد بعده."[3]

وعليه تكون أوضاع القرءان المبتكرة , عباراتُه الّتي لم يسبق بها عهد من قبل ولا نُسج على منوالها من بعد , وهي الّتي تُحفظ ويُستشهد بها في الخطاب , وتُزيّن بها الرسائل والخطب كقوله تعالى:

"

•••◆❐←🖃⓿🔍◆•⑥↖❷↖🗏🖂☺↘๛🖚✂→➢🖑➿❺○○๛🖚✂•••🕐🕘🔍🕮
"🗐🖃🔍🖒❐🖒🖃✂🖙🖒فاطر الآية 43

---

1)حياة الرّافعي ص 75

2) تاريخ آداب العرب, ج 2 ص 334 (ها مش)

3) تاريخآدابالعربج 2 ص351

"

هذه الأوضاع التركيبيّة قول النبيّ صلى الله عليه وسلّم: (مات حتف أنفه), قال عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه: ما سمعت كلمة غريبة من العرب (يريد التركيب البيانيّ) غلا وسمعتها من رسول الله، وسمعته يقول:"مات حتف أنفه", وما سمعتها من عربيّ قبله, ومثل ذلك قوله في الحرب " الآن حَمِيَ الوطيس" وقوله: "بُعثت بين يديّ السّاعة".[1]

وفي موضع آخر ينعى على رواة اللغة وعلماء العربيّة عدم اهتمامهم بأبواب التأريخ اللغوي، وكيف كانت على عهد النبيّ صلّى الله عليه وسلّم وكيف صارت بعد استفاضة الإسلام واجتماع العرب على لغة قريش، ولو أنّهم فعلوا ذلك لارتاح الباحثون من كثير من المشاكل الّتي تضطرب فيها الآراء, ولانفتحت أبوابٌ كثيرةٌ في فلسفة الّلغة وتأريخ آدابها.[2] ولكنّهم اكتفوا بجمع المادة اللّغويّة وتنظيمها وإشباعها بالشرحوالتّفسير والاستنباط وجمع الوجوه والنّظائر, وهي أعمال على جلالتها, لا تغني عن تأريخ اللّغة وتبيُّن آثارها في كلّ جيل.

1)تاريخ آداب العرب ج 2 ص 332 \ 333

2) تاريخ آداب العرب ج2 ص240 \242

وهذه الأوضاع التّركيبيّة المبتكرة , لا يخلو منها كلام أفراد البلغاء , ولكن تختلف درجاتهم , ففي طبع كلّ بليغ من الا ختلاف في درجات البلاغة علواً ونزولاً على حسب ما لابدّ منه في اختلاف المعاني وتباين الأحوال النّفسية المجتمعة عليها , والتّفاوت في أغراضها وطرق أدائها , ممّا ينقسم إليه الخطاب وفنون القول.[1]

فدرجات البلاغة تتحدّد عند صاحب الخطابنفسه, عبر ثلاثة أمور:

أ – اختلاف المعاني وتباين الموضوعات المطروقة.

ب – اختلاف الأحوال النّفسيّة للأديب نشاطاً وفتوراً.

ج – تفاوت طرق الأداء –أي الأساليب – حسب الأغراض.

فاختلاف وجوه القول الّتي يُصرّف بها الكلام , يُؤدّي ولابدّ إلى علوّه في بعض المواطن ونزوله في مواطن أخرى , وأيضاً الحالة النّفسيّة الّتي تعتري الأديب من نشاط أو مللٍ أو ضجرٍ تعلو بكلامه وتنزل , بالإضافة إلى قدرة الأديب على الإجادة في بعض الموضوعاتدون بعض , كما نجد في إجادة بعض الشّعراء القدامى في الغزل مثلاً , فإذا قال في غيره من الأغراض ضعُف شعرُه وفتر طبعه وهذا التّفاوت بحسب الموضوعات المطروقة , مشهورٌ منذ القديم كما في القولة المأثورة عن العرب في شعراء الجاهلية : "أشعر النّاس امرؤ القيس إذا غضب، وزهير إذا رغب , والنّابغة إذا رهب , وعنترة إذا ركب ,والأعشى إذا طرب."[2] ولاشكّ أنّ الرافعيّ كان يشعر بقوة الطّبع عنده , وغزارة المادّة اللّغويّة , وتَمكّنه من فنون الخطاب , وتقدّمه في مذاهب البيان , ولهذا وضع نفسه في مقدّمة المدافعين عن البلاغة العربيّة حتى تقلّد وسام الزّعامة في ذلك , وأنواع البلاغة عنده "إنّما هي وجوه التّأليف بين معاني الكلمات"[3] وهذه الأنواع البلاغيّة الّتي ليست

---

1) نفسه ج2 ص172 \ 210

2) انظر: مختار الشعر الجاهليّ، شرح وضبط: محمد سيد كيلاني، دار الفكر للطباعة والنشر – بيروت – ط 1 (2007) ج 2 ص93.

3)تاريخ آداب العرب, ج2 ص221

إلّا نظم الكلمات ورصفها بطريقة تتناسب مع معانيها لا يخلو منها كلام صحيح وهي "مستفيضة في كلّ نظام سويّ, وكلّ تأليف مونق, وكلّ سبك جيّد, وما كان من الكلام بليغاً, فإنّه بها صار بليغاً, وإن كانت هي بعدُ في أكثر الكلام إلى تفاوت واختلاف"[1]

ولهذا نجد الرّافعيّ يُدافع عن الصّنعة وتهذيب الكلام من خلال الدّفاع عن أسلوبين من أساليب العربيّة وهما التّرادف والسّجع,

فتوكيد المعنى بالمترادفات من الأساليب العربيّة الّتي تزيد الكلام ماء ورونقا , ويردّ الرّافعيّ على من يعيب التّرادف في الكلام , ممّن يسمّون أنفسهم مجدّدين ويُسمّيهم هو "المستحمقين" ويدافع عنه بقوّة, كما يمدح الصّنعة والتّهذيب والتّنقيح، ويحتجّ بكاتب فرنسا العظيم (أناتول فرانس) الّذي كان يُعيد كتابة العبارة ثماني مرّات أحياناً.[2]

أمّا السّجع وسائر المحسّنات البديعيّة, فكان يستعملها في كتاباته مستكثراً حيناً ومُقلّاً حيناً آخر, ولا يرى فيها بأساً إذا جاءت في مواضعها واستعملت بمقدار , من غير إفراطٍ أو مغالاة, كما كان يعيب بعض الكتابات الّتي غلت في استعمال الأسجاع حتّى خرج كلامها غثّاً بارداً وذلك على حساب المعاني, فهو يُدافع عن البلاغة دفاعاً مستميتاً , لأنّه يعدّ نفسه الجنديّ الأخير الّذي يقف في أرض المعركة الدّائرة بين القديم و الجديد.

طرائق أسلوبيّة:

لكلّ كتابة نمطُها وطريقُة ترتيبها للألفاظ الخاصّة بها , ولهذا جاءت الأساليب متفرّقة , ولم يبلغ منها حدّ الإعجاز إلا القرءان الكريم الّذي اطّرد فيه تنسيق الألفاظ على وجه عجيب ,"وإنّما اطّرد ذلك للقرآن من جهة تركيبه الّذي انتظم أسباب الإعجاز , من الصّوت في الحرف , إلى

1) نفسه , ج2 ص 220

2) تاريخ آداب العرب ج2 ص214

الحرف في الكلمة, إلى الكلمة في الجملة, حتّى يكون الأمر مقدّراً على تركيب الحواس النّفسيّة في الإنسان تقديراً يُطابق وضعها وقواها وتصرّفها."[1]

وهذا هو سرّ الإعجاز حيث أنّ ترتيب ألفاظه جاءت على طريقة مخصوصة موافقة لتركيب الحواس النّفسيّة ولهذا كان وقعه على النّفس الباقية على فطرتها برداً وسلاماً ,لا يقاربه في ذلك أسلوب من الأساليب الأرضيّة.

ويأتي بعد ذلك أسلوب النّبيّ صلى الله عليه وسلّم , وهو أسلوب متفرّدٌ في العربيّة أيضاً ,لأنّ على حدّ وصف الرّافعيّ : "يثور وعليه مسحة هادئة فكأنّه في ثورته على استقرار , وتراه في ظاهره وحقيقته كالنّجم المتّقد يكون في نفسك نوراً وهو في نفسه ناراً . "[2]وهذا الوصف خاصّ بأسلوب النّبيّ صلى الله عليه وسلّم لا يُشاركه فيه غيره من كتّاب العربيّة المشهورين, فليس فيهم من نستطيع وصف أسلوبه بالثّورة الهادئة أو الهدوء الثّائر.

أمّا تحليل الأساليب فإنّه يصعب ويدقُّ كلّما كان الأسلوب عالياً والتّركيب متيناً والنّظم دقيقاً , فإنّه حينذاك يستدعي منّا تدقيقاً وفضل تأمّل , ويحملنا على شدّة الفحص وإعمال النّظر:"وأخذ النّفس بالتردّد في أضيق ما بين الحرف والحرف من مسافة المعنى."[3]فالأسلوب"مرتبةٌ عُليا من مراتب الكلام , يُمكن أن تتناول المضمون وما يندرج في جسده من معان وصور ...., ويُمكن أن يتناول الجانب اللّفظيّ من جسد الكلام المحسوس ...., وهذا الجانب مرتبة سامقة من مراتب التّركيب السّ انتاكسي يفترق بها الكاتب عن سواه, ويتخلّص بها الكاتب من الابتذال اليومي المتمثّ بالصّور التّركيبيّة الم غْلة ,ويبلغ بها من الفرادة, ما يقالي الفرادة المضمونيّة ويُناغمها.إنّها مرتبة إبداعيّ لا يبلغها إلّا الأقلّون."[4]

---

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 251

2) تاريخ آداب العرب ج2 ص308

3) تاريخ آداب العرب ج2 ص89

2) في مدار اللّغة واللّسان-أحمد حاطوم, شركة المطبوعات بيروت لبنان ط: 1 (1996) ص 85

والرّافعيّ واحد من المنشئين القلائل في تاريخ الأدب العربيّ الّذين سَمَوْا بعباراتهم إلى مستوى "الأسلوب",

ومن بين الأسباب الّتي هيّأت له هذه المكانة الأدبيّة

1- استقراءه لأساليب الكلام في الأدب العربيّ على مرّ العص ور فهو دائبالتتبّع لأساليب الكلام في اللّغة "ممّا يسمح أو يلتوي, وممّا يأبى أو ينقاد, وممّا يتسهّل أو يتوعّر, وممّا يُؤمن به عصر ويكفر به عصر آخر..."[1]

2 – إتعابه لنفسه في تجديد ما اندثر من الآثار الأدبيّة , ويدلّ على ذلك ما قاله لطه حسين مشافهة: "أتظنّ أنّي أكتب هذه الكتابة وأنا نائم ؟ ألا إنّي أتعب نفسي لتجديد الآثار الفنّيّة في البيان العربيّ "[2] وهي كلمة قويّة تدلّ على مدى إدراك الرّافعيّ لحاجة الأدب العربيّ إلى التّجديد من جهة, ومن جهة أخرى إلى أنّه لا يصلح لهذه المهمّة ولا يقوم بها على أحسن الوجوه إلّا الرّافعيّ نفسه.

3 – اقتناعه بأنّ اللّغة ليست بالمفردات وإنّما بال تّراكيب, وهذه التّراكيب تقبل الا ختراع والتّجديد وأنّه لا مانع من الاستكثار من الألفاظ الأعجميّة والمعرّبة وغيرها ما دامت تُسلك في أسلوب مُحكم من اللّغة وتُحاط بالتّركيب العربيّ المبين.[3]

ويظهر من تتبّع الطرائق الأسلوبيّة الّتي يستعملها الرّافعيّ أنّه انفرد بسِماتٍ أسلوبيّة خاصّة, إذا تمكّن الدّارس من تمييزها وتصنيفها استفاد- إلى جانب معرفة هذه الخصائص-فائدةً جليلة, وهي تمييز أسلوب الرّافعيّ عن أساليب غيره من كتّاب العربيّة قديماً وحديثاً

وممّا استطعت رصده في هذا المجال الظواهر الأسلوبيّة التّالية

---

1) تحت راية القرآن ص 104

2) نفسه ص 109

3) تحت راية القرآن ص 59 /61

أولاً – التّشبيه المشروح: وهو أن يأتي بالمشبّه والمشبّه به , ثمّ يشرح العلاقة بينهما , كأنّه يُجيب عن سؤالٍ للقارئ: ما وجه الشبه والمشبّه و المشبّه بهِ ؟ ولماذا جئت بهذا التّشبيه ؟ فيُجيبه من خلال شرح العلاقة الّتي يراها بين رُكنيّ التّشبيه , وفيه مع ذلك لمسة بيانيّة, يحس القارئ بجمالها خاصّة حينما تتكرّر هذه الصّيغة على مسامعه , وتتشرّبها نفسه , والأمثلة كثيرة أكتفي هنا بمثالين وأترك البقيّة لمبحث التّصوي ر وهو أليقُ به وإنّما جئت به هنا من حيث كونُه طريقة أسلوبيّة متكرّرة:

مثال– 1) القلب المطمئنّ الضاحك, كالطّفل الجميل في بيت السّعداء: تأتي به السّعادة مرّة ويأتي هو بها في كلّ مرّة.[1]

مثال – 2) مثل هذا العالم في النّاس كبعض النّبات في النّبات : يرزق من النّمو قوّة يُفسد بها ما حوله , فإذا هي ظهرت فيه , لم تنبّه على قيمته بأكثر ممّا تنبّه النّاس إلى وجوب اقتلاعه واستئصاله.[2]

ثانياً – التّلاعب بالألفاظ : وهي طريقة متكرّرة في كتاباته وذلك بتَكرار الألفاظ بعينها نفياً وإثباتاً, أو من حيث تعلّق الفعل بفاعله ثمّ نفيه عنه, إلى غير ذلك من الأسباب الّتي يُدير عليها كلامه, ويبدو أنّ هذه الطّريقة في التّعبير كانت محبّبة لديه, أثيرة عنده, والدّليل على ذلك كثرتها في أسلوبه كثرة ملفتة للنّظر, ويُمكن أن نقسّم هذه الطّريقة الأسلوبيّة إلى قسمين:

– القسم الأوّل: بناء الجمل على مجرّد التّكرار بدون تضادّ,

– القسم الثاني: بناء الجمل على التّضادّ.

1– بناء الجمل على التّكرار, وأمثلتها كثيرة منها:

–"فليست تبلغ العبارة في معناه,ما تبلغ عبارته بمعناها"[3]

---

1) حديث القمر ص 65

2) كتاب المساكين ص 186

3)تاريخ آداب العرب ج 2 ص 327

وفي الجملة تعدية المعنى بـ(في) ثمّ تعديته بالباء والتّلاعب بضمائر الغائب.

-" يكون الواحد منهم تاريخ عصر من عصور أمّته, أو يكون عصراً من تاريخها"[1] ففي الجملة الأولى يكون العالم تاريخ عصر, وفي الجملة الثّانية يكون عصراً من التّاريخ, والمعنى هو هو.

- "ما كان إلّا في أحرف وكلمات يَنشر منها ويَطوي,فقد صار إلى كلمات مسحورة تَنشُرُ هي من نفسه وتَطوي"[2] ففي الجملة الأولى كان الشّاعر هو الفاعل , بينما صار في الجملة الثّانية مفعولاً به يقع عليه النّشر والطّيّ.

-"لقد غفلْتُ الآن عن نفسي هُنيهة أو هي غَفَلَتْ عنّي "(حديث القمر ص 19) فنسب الغفلة إليه في الجملة الأولى , ونسبها إلى نفسه في الجملة ا لثّانيّة, والمعنى واحد, وليس هناك أكثر من الغاية الفنّيّة الّتي يطلبها الكاتب, ويُحقّقها هذا النّوع من التّلاعب بالألفاظ.

-" وإذا أصبتَ في النّاس من لم يتسبّب لإرسال دمعة من عين إنسان , أصبتَ فيه مَن يهتاجُه منظر الدّمعة في عين الإنسان " (حديث القمر ص 74), فالأوّل لم يكن سبباً لإدخال الحزن على أحد, وهو نفسه من يهيجه الحزن في وجوه النّاس , وفي الجملتين تقابل بين : إرسال الدّمعة/منظر الدّمعة, وتَكرار للفظة (إنسان) الّتي وردت نكرة في الجملة الأولى , معرّفة في الثّانية.

- "يجمع المسكين على نفسه الحقيقة الّتي تحاول تركه فلا تستطيع , والأوهام الّتي يُحاول تركها فلا يُطيق" (حديث القمر ص 76) , فالمسكين في الجملة الأولى مفعول به تُحاول الحقيقة تركه, وفي الثّانية فاعل يُحاول ترك الأوهام, مع وجود التّفاعل بين الوهم/والحقيقة, والتّرادف بين (لا تستطيع/ لا يطيق).

- ..لأنّ الرّاحة الّتي لا يَمُدُّ في حبلها الألم, كالألم الّذي لا تَمدُّ في حبله الرّاحة"
(حديث القمر ص 76) فهو تشبيه قائمٌ على تقابل الألفاظ نفسها في الجملتين.

---

1) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 280

2) نفسه ج 2 ص 347

-"وإنّ فلسفتكِ هذه, جعلتك ما لا أدري: ألُغزاً في إنسانة, أم إنسانة في لغز !"

(رسائل الأحزان ص 53)

- "خلقاً ممّا يكبرُ في صدرك أو ممّا يكبرُ في صدري"(رسائل الأحزان ص 53)

-" ومن استطرادك القَدَر الّذي لا مفرّ منه , أقبلَ بك على ما كنت منه تفِرّ "(رسائل الأحزان ص 119)

- "وأنت سبيكة عطر, كلّ موضع منك يأرَج ويتوهّج , وهي سبيكة جمال , كلّ موضع فيها يتسبَّى ويتصبَّى "(أوراق الورد ص 25), في مقابلة بين زجاجة العطر وبين المحبوبة, حيث يعقد مقارنة جماليّة بينهما في فقرات متعدّدة.

- "النّار في الآخرة, ولكن أرواحها في النّاس , لتسوق أرواح النّاس إليها"(السّحاب الأحمر ص 129) تَكرار لكلمة (أرواح) وكلمة (النّاس) فيه وقع خاصّ على الأذن بسبب الجناس التّام بين (الأرواح) في العبارتين مع اختلاف المعنى.

2- بناء الجمل على التّضادّ : وهي طريقة أسلوب أثيرة جداً عند الرّافعيّ , يستخدمها استخداماً ملفتاً للنّظر يجعل منها ظاهرة أسلوبيّة تدلّ على أسلوب الرّافعيّ وطريقته في الكتابة , وهي تقوم على تقنيّتين مختلفتين , لكنهما تصبّان في مصبٍّ واحد , وهو التّأثير على القارئ والأخذ بمجامع فِكرِه والاستيلاء على مواطن استحسانه وإعجابه, وهما:

أ – **تقنيّة التّلاعب بالألفاظ**: وهي تقنية تركّز على الشّكل حيث يُحرّك تَكرار بعض الألفاظ في مواطن متغيّرة من السّياق انتباه القارئ , دافعاً إيّاه إلى تحريك عقله لملا حقة الشّكل الفنّيّ واستبيان بِنيته الخارجيّة.

ب – **تقنيّة التّلاعب بدلالات الألفاظ** : حيث يقوم الكاتب بتغيير دلالات الألفاظ على سبيل المطابقة والمقابلة بين معانيها , ومن ثمَّ تحريك عقل القارئ لاستجلاء المضامين الفكريّة ,

ممّا يضطرّه في كثير من الأحيان إلى إعادة قراءة النّصّ والتّركيز عل تلك المواطن المتضادّة, وهي في الوقت نفسه منبَهٌ أسلوبيّ يُحدثُ المتعة الفنّيّة لدى المتلقّي.

إنّ هذه التقنيّة بتأثيرها المزدوج , تأثير الألفاظ وتأثير دلالاتها المتضادّة , يجعل من القارئ لنصوص الرّافعيّ قارئاً متميّزاً قادراً على ملاحقة المعاني وإزالة ستائر الغموض والإبهام بما يبذله من جهد في تأمّل تلك الألفاظ وتدبّر ما تُخفي وما تُعلن.

وسأشير هنا إلى بعض النّصوص على سبيل التّمثيل فقط, وإلّا فهي كثيرة جدّاً.

- "إذ يكون للحياة وقتئذ ما عهدناه من بغض الموت , ويكون للموتما نعرفه من حبّ الحياة"(حديث القمر ص 47) فهناك مقابلة بين بغض الموت وحبّ الحياة, يُوطّئ لكلٍّ منهما بلفظ مرادف للآخر , وفي الوقت نفسه له دلالته المستقلّة , الأوّل بصيغة الماضي (عهدناه) والثّاني بصيغة المضارع (نعرفه).

- " ومع الحبّ عالم كثيف يُنشئُ في كلّ يوم ألماً , ومع الهجر عالم مجرّد , يُحدثُ في كلّ يوم سلوة " (رسائل الأحزان ص 22), فقابلَ بين العالم الكثيف والعالم المجرّد من جهة, وطابق نوع مطابقة بين الألم والسّلوة من جهة أخرى , وجاء في الأولى بالفعل (يُنشئ) بينما جاء في الثّانية بالفعل (يُحدث) وهما فعلان متقاربان في الدّلالة , مع ملاحظة أنّ الإنشاء وهو الإيجاد من عدم أقوى من الإحداث, ولهذا خصّ الأوّل بالألم, وخصّ الثّاني بالسّلوان.

- "ألا إنّ شرف الهلاك خيرٌ من نذالة الحياة" (رسائل الأحزان ص 82)

_ " ما كانت إلّا تمثالاً يُريني منها صورة الا طمئنان الخائف, وما كنت بإزائها إلّا تمثالاً آخر يُريها منّي صورة البراءة المتّهمة."(رسائل الأحزان ص 115)

- " كان لها في نفسي مظهر الجمال ومعه حماقة الرّجاء وجنونه , ثمّ خضوعي لها خضوعاً لا ينفعني... فبدّلني الهجر منها مظهر الجلال ومعه وقار اليأسوعقله , ثمّ خضوعها لخيالي ,

خضوعاً لا يضرّها" (أوراق الورد ص 5)فهنا خمس ثنائيّات متقابلة يمكن رصدها في هذا النّصّ.

1 - مظهر الجمال/مظهر الجلال. | 2 - حماقة الرّجاء/ وقار اليأس.

3 -الجنون / العقل. | 4- خضوعي لها/خضوعها لخيالي.

5 - خضوع لا ينفع / خضوع لا يضرّ.

هما فترتان إذن, فترة الحبّ وفترة الهجر, أو فترة الإقبال وفترة الإدبار, ففي فترة إقبال الحبّ ورؤية مظهر الج مال وما يُصاحبه من حمق وجنون , كلّ ذلك تكون نتيجتُه أن يخضع لها خضوعاً لا ينفعه ولا يُناسب كبرياءه واعتداده بنفسه , ومكانته الا جتماعيّة والأدبيّة, أمّا فترة إدبار الحبّ ورؤية مظهر الجلال وما يُصاحبه من يأس وتعقّل , نتيجته الطّبيعيّة أن تخضع هي لخياله وفنّه, وهو خضوع معنويّ, يُلهم صاحبَه فنّاً وكتابة , ولا يضرّها, بل قد ينفعها شهرة وخلوداً.

وفي نصّ آخر يعقد مقارنة بين الإنسان المسْخ صاحب النّفس الحيوانيّة, والإنسان صاحب الضّمير الحيّ, فيقول:"تجد الأوّل فيمن اعتزله العا لم من شرار المجرمين , وأخلاط الشّياطين الإنسيّة, الّذين لا يَسَعهم النّاس بعد أن انفصلوا من إنسانيّتهم , وانحطّوا انحطاطاً في أشدّ العنف, وتجد الثّاني فيمن اعتزل هو العا لم من خير الأوّابين والشّهداء الّذين لا يسعون النّاس بعد أن اتّصلوا بإنسانيّتهم الكاملة, فارتفعوا عن الخلْق ارتفاعاً في أشدّ الرّحمة "(السّحاب الأحمر ص 27) فهذه مقابلة عامّة في داخلها مقابلات كثيرة يمكن أن نلخّصها على الشّكل التّالي:

صاحب النّفس الملائكيّة	- صاحب النّفس الشّيطانيّة
- شرار المجرمين	- خيار الأوّابين والشّهداء
- إعتزلهم العا لم	- إعتزل هو العا لم
- لا يسعهم النّاس	- لا يسعون النّاس
- إنفصلوا من إنسانيّتهم	- إتّصلوا بإنسانيّتهم

- إنحطّوا انحطاطاً	- إرتفعوا عن الخلْق
- في أشدّ العنف	- في أرقّ الرّحمة.

فالأشرار إعتزلهم العالم اتّقاء شرّهم وخوفاً من بطشهموعنفهم , والأوّابون اعتزلوا العالم بأجسادهم حقيقةأو اعتزالاً شعوريّاً خوفاً على أنفسهم من أدران الخلطة وأضرار الا جتماع الإنساني, والأشرار أصبح النّاس لا يُطيقونهم حين انفصلوا عن كلّ شعورٍ إنسانيّ نبيل , فانحطّت أخلاقهم وانحطّوا إلى أسفلسافلين بما ينشرون حولهم من عنف وخراب , أمّا الأخيار فأصبحوا لا يسعون النّاس لإنسانيّتهم الكاملة الّتي رفعتهم حين اتّصلوا بها فجعلتهم رحماء بإخوتهم في الإنسانيّة.

ومثال أخير أسوقه للدّلالة على إلحاح الرّافعيّ على هذه الاستراتيجية الأسلوبيّة:شعريّة التّضاد, وما فيها من بناء نصّيٍّ محكم , يقصد إليه قصداً ليدفع المتلقّي إلى مزيدٍ من الا نتباه والتّأمّل, وذلك حين يتحدّث عن أنواع النّساء:"إنّ من النّساء ما يُفهم ثمّ يعلوا في معانيه الجميلة إلى أن يمتنع,ومن النّساء ما يُفهم ثمّ يسفل في معانيه الجنسيّة إلى أن يُبتذل !إنّ من المرأة ما يُحبّ إلى أن يلتحق بالإيمان, ومن المرأة ما يُكره إلى أن يلتحق بالكفر!

من المرأة حلوٌ لذيذٌ يُؤكل منه بلا شبع, ومن المرأة مرٌّ كريه يشبع منه بلا أكل!.."(السّحاب الأحمر ص 29)

فانظر إلى هذه الثّنائيّات المتضادّة المتتالية, والّتي يُمكن أن نلخّصها أيضاً على الشّكل التّالي:

النّوع الأوّل	النّوع الثّاني
يفهم ثمّ يعلو	يُفهم ثمّ يسفل
معانيه جميلة	معانيه خسيسة
يمتنع	يبتذل
يحبّ	يُكره

يلتحق بالإيمان	يلتحق بالكفر
حلوٌ لذيذ	مرٌ كريه
يُؤكل منه بلا شبع	يشبع منه بلا أكل

ففي هذا النّص سبع ثنائيّات اشتغل عليها الرّافعيّ اشتغالاً شكليّاً, يقصد إليه قصداً, لكن خَلْفَ هذا البناء الخارجيّ للنّص ,هناك نبرة مرارة طافية وألمٌ ممض من هجر المحبوبة وإعراضها , وهناك رغبة عارمة في الانتقام للنّفس الجريحة, وهذا الانتقام لا يتأتّى لمثل الرّافعيّ إلّا عبر الكتابة والفنّ.

وفي هذين المثالين الأخيرين وغيرهما , ما يدلّ على اشتغال الرّافعيّ على الأسلوب , ونحته من صخور الألفاظ وطينة التّراكيب أشكالاً فنّيّة رائعة تستبي القلوب وتستهوي الأنظار,بما يسكب عليها من عمق الأفكار ودقّة المعاني.

طرائق أسلوبيّة أخرى:

وهناك طرائق أسلوبية أخرى عند الرّافعيّ غير بناء الجمل على التَكرار , أو التّضاد, ولكنّها هي أيضاً طرائق خاصّة , وتقنيّات أسلوبية مبتكرة , إذا رأيتها عرفتَ أنّك تَقرأ للرّافعيّ أو لمن يُقلّ د أسلوبه ويترسّم طريقته في التّعبير.

ومن الأساليب الخاصّة الّتي رصدتها من هذا القبيل :

1-**النّفي بعده التّعليل بعبارات قصيرة متتالية** : مثاله:"هذا هو الرّجل الربّاني الّذي لا ينثني لأنّه الحقّ, ولا ينحرف لأنّه العدل, ولا يخاف لأنّه البأس,ولا يضعف لأنّه القوّة, ولا يحيف لأنّه الإنصاف."(حديث القمر ص24)

2 - **التّعليل بعده نفي**:مثاله:"كأنّه قاعدة من قواعد العلوم تعطيك المثل الّذي تريده لأنّها هي ذلك المثل, لا لأنّها تعطي وتمنع." (حديث القمر ص 25)

3 – **الوصف بالأسماء الموصولة مع تعدّد الجمل** : مثاله:"انفحي نفح العطر الّذي يلمسُ بالرّوح, واظهري مظهر الضّوء الّذي يُلمس بالعين..."(رسائل الأحزان ص 53)

– أسلوب الإستدراك : مثاله: "فإذا هو تأريخ حكاية وعمل حياة , وإذا هو هي على أنّه حائط"(رسائل الأحزان ص 98) يتحدّثُ هنا عن شاشة السّينما , وأنّ خيالاتها في الحائط تُشبه الحياة الحقيقيّة.

– **الوصف مشفوع بالتّعليل مع تتابع الجُمل**: مثاله: "والآن سأدع صمتي يُتمّم كلامي, وإنّه لصمت قاتم الأعماق أسود النّواحي , لأنّه مملوء بفكرة التّوبيخ, مظلم شديد الحلَك,لأنّ شمس الحبّ لا تسطع فيه , مبهم مستغلق, لأنّه صورة الظنّ السيّئ , موحش مقفر, لأنّه رسمُ قلب حزين." (رسائل الأحزان ص 129)

– **أسلوب الشّرط** : وهي تقنيّة مفضّلة عند الرّافعيّ , ولهذا نجدها مبثوثة في كتاباته بكثرة وبمهارات أسلوبيّة متعدّدة, ومنها هذه الأمثلة:

– " كأنّها دُميةُ مُصوِّر إن لم تكن فيها حياة, فإنّ الحُسن في تمثالها."

(تاريخ الآداب ج 3ص 251)

–" أبصر في هذا المخلوق وحشاً ماكرا خبيثاً, إن لا يكُن في دقّة ناب الثّعبان فهو في خطرسُمّه"(السّحاب الأحمر ص 40)

– "وجدته كالبقيّة من الحريق: إن لم تكن احترقتْ وذهبت, فقداحترقتْ وبقِيتْ."

(السّحاب الأحمر ص 44)

– " ثمّ لا أراها إلّا حُلُماً خمرياً زاهياً: إن حَسُنَ بالنّائمأن يستغرق فيه, لا يَحسنُ بالمتيقّظ أن يُلمّ به؛ ثمّ لا أعرفها إلّا شيئاً يجب اطّراحه؛ إن لم تَدَعْه لأنّه إثم فلتدعْه لأنّه ذمّ! "

(رسائل الأحزان ص 127)

– " تنشئ للقلب تاريخاً طويلاً من العذاب, إن لم تكن آلامُه هي لذّاته بعينها, فهي أسباب لذّاته." (رسائل الأحزان ص 131)

7 – **الاستدراك بعد النّفي**: ومن أمثلته: "ليس شيءٌ أقوى من الحقّ, ولكنّ الشّريعة في يد الظّالم تجعل الباطل أقوى منه, وليس شيءٌ أعنف من البُغض, ولكنّ الجمال الّذي يتولاّه اصطلاح النّاس يجعل الحبّ أقوى منه." (حديث القمر ص 114) مع ملاحظة نبرة التّضادّ بين الحقّ والباطل, والبُغض والحبّ.

-" كما يحتاج أهل المملكة إلى الملك, وها هُو بنفسه صار ملِكاً, ولكن بما رَضوا وخضعوا, وبما سمعوا وأطاعوا" (تاريخ الآداب ج 3 ص 56)

- " تمجّ (الدرّة) ذلك الشّعاع النّادر الّذي جاءه الحسن من كونه ضوءً لم يُولد من شمس ولا من قمر, ولكن من ظلمات البحر !" (السّحاب الأحمر ص 19)

- " وإذا قُدِّر للأعمى أن يُبصر ساعة واحدة ثمّ يرتدّ إلى ظلامه, فما أبصر ولكن تضاعف له العمى." (السّحاب الأحمر ص 67)

8 – **الاستدراك بعد جملة مُثبتة** : مثاله: "فهو رجل لكنّه فكر من أذكار السّماء , وهو جسم لكنّه عضلة من عضلات الطّبيعة, وهو إنسان لكنّه حقيقة من حقائق الكون" (السّحاب الأحمر ص 121)

9 - **أسلوب الإضراب في جمل متتابعة**: ومن أمثلته:

-" .. أن يُبدعوا لغاتهم جميعاً بحرف الألف , لا لأنّه من أقصى الحلق ...بل لأنّه من أقصى القلب, بل لأنّه من أقصى التّاريخ, بل لأنّه أوّل اسم (آدم) ذلك العَلَم الأوّل في تاريخ الحبّ" (حديث القمر ص 10)

- "إذ لا يزال موضع الفصل من حكمة الله خفيّاً , لا يُرى بل يُتوهّم , ولا يُستيقن, بل يُظنّ..." (السّحاب الأحمر 19)

10 – إثبات معنى مع نفي ضدّه : مثاله:"وخُضتَ الغمرة بذراعين فيهما السّباحة والنّجاة, لا الاختباط والغرق !" (السّحاب الأحمر ص 126)

11– تَكرار الظّرف مع تغيير المتعلَّق بما يُناسب: مثاله:

" فهي شيءٌ واحد ولكنّها بمادّته تنقلب جمالاً ملءَ عينه , وفتنة ملء صدره , وفكراً ملء عقله." (السّحاب الأحمر ص 127)

12 – أسلوب التّقسيم.

13 – أسلوب اللّف والنّشر, وهو أن يُذكر متعدّد على التّفصيل أو الإجمال, ثمّ يذكر ما لكلٍّ من غير تعيين, ثقة بأنّ السّامع يردّه إليه,[1]وهو أسلوب قديم تصرّف فيه الرّافعيّ بعبقريّته الفنّيّة, فجدّد فيه كشأنه في أسلوبه كلّه, فبعد أن كان أسلوب القدماء يبدأ فجاً, كقول أحدهم:

فالغُصنُ والوَرْدُ ثمَّ البَدْرُ في غَسَقٍ يا صاحِ قدِّيَ خَدِّي طلعَتي شَعَري [2]

فشبّه القدّ بالغصن , والخدّ بالورد , والطّلعة بالبدر , والشّعر بالغسق, وهي تشبيهات باردة مكرورة في شعرنا القديم , نجد الرّافعيّ يستعمل هذا الأسلوب عينه في عبارة أجمل وأسلس "أيُمكن أن يكون هذا الجمال الفتّان في المرأة الجميلة خلاصة سماء من السّموات خلقت عينين وخدّين وشفتين , تضحك أحياناً بالنّور , وتلتهب أحياناً بالبرق , وتنفجر أحياناً بالرعد .؟ (السّحاب الأحمر ص 28)

فجاء بعبارات حيّة, خاصّة حين حلّاها بالأفعال المضارعة الّتي تدلّ على التجدّد, والاستمرار: (تضحك – تلتهب – تنفجر).

وقريب من هذا الأسلوب قوله : "يا موجدَ القلب كما هو لتملأه السّماء إيماناً , والجمال حُبّاً, والمعاني فكراً منهما معاً...وياخالق الإنسانيّة العالية في الإنسان الكامل من إيمانه وحبّه وفكره."

---

1) انظر " القول البديع في علم البديع" لمرعي الحنبلي ص 137

2) البيت لابن قرقماس, المرجع نفسه ص 137

(السّحاب الأحمر ص 28) فجاء بالمعاني على سبيل التّفصيل ثمّ جمعها في قَرَن واحد.

ومن ذلك قوله :"ولكن فيكِ من الزّيادة عليها زيادة ماء السّيل على ماء النّهر , وزيادة الحدّة على الطّبع الرّزين, وزيادة الطّيش على العقل, أفإذا طغى النّهر فأفسد وخرّب , وفارت النّفس فحَمُقت واعتدت, وطاش العقل فزلّ وأخطأ , ونهض ذلك عندكِ عذراً في وجوب التّخريب والاعتداء والخطأ..." (السّحاب الأحمر ص 62) فرتّب على طغيان النّهر, الإفساد والتّخريب, وعلى حدّة النّفس , الحمقَ والاعتداء, وعلى طيش العقل , الزّلل والخطأ , ثمّ عاد إلى هذه المسبّبات فأجملها بعد تفصيل, عوداً على بدء, وتلاعباً بالألفاظ والمعاني ليُنبّه عقل القارئ إلى متابعة هذه الألفاظ وملاحقة تلك المعاني وربط السّابق باللّاحق واللّاحق بالسّابق , ثمّ يناله على التّفهّم والتّدبّر.

ومثل ذلك في التّفريق بين المعاني ثمّ الجمع بينها , قوله "لأنّ وراءها نفساً ...والغموض." وفي هذا النّصّ دلالة واضحة على اشتغال الرّافعيّ بأسلوبه كأنّه نحّات ينحت من هنا وهنا ليخرج النّصّ مستوياً في أبهى صورة يروق النّاظر وينال إعجابه.

14- ومن الطّرائق الأسلوبيّة, أن يبدأ كلّ جملة جديدة بما أتمّ به الجملة الّتي قبلها , إمعاناً في ملاحقة المعاني وبناء بعضها على بعض بما يُوصل إلى نهايتها ويتغلغل إلى غايتها, كقوله: "وهو أمرٌ متى تهيّأ نما فيهم, ومتى نما غلب عليهم, ومتى غلب استبدّ بهم, ومتى استبدّ لم تقم معه للإسلام قائمة."[1]

15 – **أسلوب النّداء والخطاب لأجزاء الطّبيعة**: إنّ الشّاعر يرى في البساتين والرّياض, وفي الجبل الوعر, والبحر الزّخّار والوردة النّاضرة, معاني خالدة وأفكاراً ساميّة, لا يستطيع أن يراها الإنسان المادّي الفارق في حياته المادّيّة , لغلظ طبعه وحسّه, أمّا الشّاعر فهو يُحسّ بمظاهرها تخفق في قلبه ويتملّاها حسُّه المرهف.

1) تاريخ الآداب ج 2 ص 327

ومن عادات الرّافعيّ الأسلوبيّة, استعماله لأساليب الخطاب لأجزاء الطّبيعة, حيث يُخاطب الشّمس والقمر والسّماء والنّجوم والأشجار والأزهار وسائر مظاهر الطّبيعة الّتي يزخر بها الوجود, وأحياناً يُخاطب المعاني المجرّدة كأنّها أشخاص مصوّرة بين يديه , يُجسّدها تجسيداً ويُخرجها من عالم المجرّدات إلى عالم الملموسات , وذلك كلّه يرجع إلى شدّة إحساسه بأجزاء الطّبيعة وقوّة شعوره بالحياة ومظاهرها ,انظر إليه وهو يتحدّث عن شجرات بعينها , يُسمّيها (شجراتي) " لي صديقات من الشّجر أعرفهنّ ويعرفْنَني منذ سنوات , وهنّ ينزلْن منّي بعض الأحيان منزلة الحبّ , لأنّ فيها شيئاً من دلال النّساء الخفرات , أجد أثره في قلبي ,ولا أجد برهانه في لساني..." (أوراق الورد ص 109)

فهو يستعمل نون النّسوة والضّمير (هنّ) الخاصّ بالعاقل عوض أن يستخدم الضّمير المفرد (ها) للدّلالة على غير العاقل , وذلك لإظهار مدى قربه من هذه الشّجرات الصّديقات الّتي أنزلها منزلة العاقل في الخطاب والمقام.

وكما يشعر بأجزاء الطّبيعة , يشعر بالأشياء الجامدة, فيبعث فيها الحياة وينزّلها منزلة العاقل بل منزلة الشّاعر, يقول عن القلم والقرطاس:

"وأشعر بالقلم في يدي وكأنّ له شأناً مع الكلمات الّتي أكتبها إليك , فهو يخطّها حرفاً حرفاً , ويُقبّلها كذلك حرفاً حرفاً ! ...وأشعر بالقرطاس , وكأنّه قد علم أنّه سيحمل أشواقي وأسرار قلبي, فلا يعود صحيفة ورق تموج بالألفاظ , بل صحيفة صدر ملأها جوٌّ من التّنهّد ." (أوراق الورد ص 71)

ويُخاطب العطر فيقول: "أيّها العطر: لقد خرجت من أزهار جميلة ..." (أوراق الورد ص 26)

ومن خطابه لأجزاء الطّبيعة نسوق الأمثلة التّاليّة:

-" أنت ياقمري الجميل راية السّلام الإلاهيّة البيضاء..." (حديث القمر ص 41)

- "أيّها القمر كن لهم كما وصفوك, حتّى إذا كفر بالله ملحد ألقمه الله منك (حجرا)..." (حديث القمر ص 58)

- "فأنت جميلٌ جمالَ الجسم البضّ العاري ... وأنت فاتن تحاكي في ضوئك وجهَها لولا أنّك بلا تعبير... وأنت ساطع بين النّجوم...وأنت زينة السّماء...وأنت يا قمر, أنت ملء الوجود, ولكنّك أيضاً ملء فنّ الحبّ."(أوراق الورد ص 40)

ويقول في مخاطبة الرّيح :"أيّتها الرّيح الّتي لا يستطيع أن يَرُدَّ هبوبها أحد , ولا أن يَلويَها عن وجهها.." (أوراق الورد ص 35)

-" لأقول للرّيح: "خذي ريش طّائر الحبّ المذبوح..." (أوراق الورد ص 38)

- " أيّها السيل الأزليّ الّذي لا يرحم ولا يُبقي.." (أوراق الورد ص 59)

-" ألا يا ماء البحر ما أنت على أرض من المِلح , فبماذا أصبحتَ زُعافاً, لا تحلو ولا تُساغ ولا تُشرب؟ " (السّحاب الأحمر ص 48)

إنّ هذا الإحساس العارم , والشّعور العميق, الّذي جعل أجزاء نفسه تتشابك مع أجزاء روح الطّبيعة, هو الّذي جعله يقول: "وقفت يوماً على شاطئ البحر , فخيّل إليّ أنّه عين تبكي بها الكرة الأرضيّة بكاء على قدَرها , وتأمّلت الجبال فحسِبتها هموماً ثقيلة مطبقة على صدر الأرض, وفكّرت في البراكين فقلت : لوعةُ أحزانها تثورُ وتهمَدُ ... ثمّ رجعت بهذا النّظر في الإنسان, فإذا له على قدره بحر وجبال وبراكين" (أوراق الورد ص 51) أي له على قدره بكاء وهموم وأحزان, فربط بين الأرض وبين النّفس الإنسانيّة , ولكن بنظرة سوداويّة متشائمة, أمْلَتها عليه أحزانه وآلامه, فصوّرت له هذه الصّورة القاتمة, ولو كان في مقام السّعادة والحبور, وكانت نفسه منشرحة منطلقة لرأى في أمواج البحر مرح الطّفولة واهتزازها , ولرأى في البراكين طيش الشّباب ورعونته, ولرأى في الرّبيع ضحك الأرضوابتسامتها, ولكنّ النّفس تخرج ما بين جنبيها, والقلب ينضح بما فيه,

فالرّافعيّ يرى الطّبيعة "بحس الشّاعر الّذي يضيف إلى الحياة والطّبيعة زوائده وفنونه" (أوراق الورد ص 43) فهو يُضيف إليها زوائد نفس ه حين يفرح وحين يحزن , وحين يرجو , وحين يخاف... ويُضيف إليها لمساته الفنّيّة أجمل وأروع.

ومن خطابه للمعاني حيث يقيمها مقام المشخّص المحسوس , قوله:"ألا أيّها القلب الإنسانيُّ المعجز, إنّ أيّامك كلّها مُضيٌّ في سبيل الموت الأول, كماهي مُضيٌّ في سبيل الحياة الأخرى , فأنت تسير في طريقين معاً, وهذه هي معجزتك الّتي لا تُفهم !" (السّحاب الأحمر ص45)

وقوله يُخاطب طائر الحبّ الخيالي "ألا يا طائر الحب , إنّ لك إذا طرت جناحين , فما أقرب من هو على جناح الفراق ممّن هو على جناح الهجر," (السّحاب الأحمر ص 49)

وقوله أيضاً يُخاطب آلام الحبّ , في مناجاة طويلة:"ويا آلام الحبّ, أنت ثقيلة ثقيلة,لأنّك نظام التّراب في روحانيّتي !, و يا آلام الحبّ أنت جميلة جميلة , لأنّك إشراق السرّ الأعلى في نفسي!, و يا آلام الحبّ, أنت حبيبة ولو أنّك آلام, بل حبيبة لأنّك آلام ..."

(أوراق الورد ص 54)

فالرّافعيّ إذن يُخاطب أجزاء الطبيعة , ويُخاطب الأشياء الجامدة, ويُخاطب المعاني المجرّدة, فيبعث فيها كلّها معاني الحياة , فإذا هي تدِبّ أمامنا حيّة منطلقة , لها شعورٌ وإحساسٌ يرتبط بشعور الرّافعيّ نفسه وإحساسه, بما يُفيض عليها من نفسه الكبيرة, وما يُسبغ عليها من فنّه الأصيل.

إنّ تتبّع هذه الظّواهر الأسلوبية والأشكال التّعبيريّة لدى الرّافعيّ , وتصنيفها وترتيبها , واكتشاف ما فيها من حيث بناؤها وتنسيقُها وتشكيلُها , ثمّ مطالبة شداة الأدب بتقليدها والنّسج على منوالها , واحتذائها في كتاباتهم , كلّ ذلك كفيل بأن ينتج كتّاباً كباراً , يُبدعون طريقهم بالاقتداء والمحاكاة, ثمّ ينطلقون إلى عالم الكتابة الفسيح , كلٌّ بما تيسّر له من أدوات ومهارات, وهذا هو سبيل النّبوغ في جميع الفنون.

وإلى هذا المعنى أشار الرّافعيّ في أوّل عهده بالكتابة الفنّيّة , حيث يقول في الغرض الّذي أنشأ لأجله كتابه (حديث القمر):"وأنا أرجو أن أكون قد وضعت لطلبة الإنشاء المتطلّعين لهذا الأسلوب أمثلةً من علم التّصوّر الكتابي الّذي توضع أمثلتُه ولا تُوضع قواعدُه ,لأنّ هذه القواعد في جملتها إلهامٌ ينتهي إلى الإحساس , وإحساسٌ ينتهي إلى الذّوق , وذوقٌ يُفيض الإحساس والإلهام على الكتابة جميعاً , فيترك فيها حياةً كحياة الجمال..."[1]

وهذا الغرض التّعليمي الّذي أشار إليه الرّافعيّ , لا يقصد منه التّحجير على عقول الطلّاب , والحدّ من انطلاقهم, بل المقصود منه حثّهم على المحاكاة وترسّم خطى الفنّ العالي , ثمّ الانطلاق من خلال الذّوق الشّخصي إلى آفاق أخرى في الكتابة والفنّ.

[1]) حديث القمر، ص 06

المبحث الرابع: أساليب التّصوير.

لابدّ لاكتمالِ العملِ الأدبيّ، من اجتماع مجموعةٍ من العناصر، ينبثق من خلالها هذا العمل ويأخذ مكانه بين الأعمال الفنّ ية، وهذه العناصر هي مجموعةٌ من المفاهيم المتعلّقة بالشّعور والأدوات المتعلقة بالتّعبير، وبقدراكتمالها وأصالتها يكون ارتقاء المبدع، وبقدر نقصانها وسطحيّتها يكون النّ قص في الفنّ ان وفنّه، هذه الوسائل الفنّيّة الّتي هي في الحقيقة وسائل الكتابة أو ما يسمّيه الرّافعيّ وسائل القدرة, تتملّ فيما يلي:[1]

1-القلم الّذي لايجارى

2-الفكر الّذي لا ينقض

3-الخيال الّذي لا يُلحق

4- القوّة المستحصدة

5- الطّبع المستجيب

6- الكلام الحيّ السّامي

وهي معاني ترجع كلّها إلى القوّة والمتانة والجمال، وواسطة عقدها هو : الخيال، الخيال الّذي لا يلحق، فلابدّ في العمل الأدبي من قوّة التّخيّل والقدرة على رسم الصّور الفنّيّة الرّائعة الّتي تبهر المتلقّي وتملك زِمامَه بقوّة تأثيرها.

وإذا كانت الحقيقة هي استعمال اللّفظ فيما وُ ضعَ له ابتداء في اصطلاح التّخاطب، والمجاز هو اللّفظ المستعمل بوضع ثانٍ لعلاقة،[2] فأيّهما أبلغ وأولى بالاستعمال؟ يجيب ابن الأثير عن هذا السّ ؤال فيقول :"اعلم أنّ المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة، لأنّه لو لم يكن كذلك لكانت الحقيقة الّ تي هي الأصل أَ وْلى منه، حيث هو فرعٌ عليها، وليس الأمر كذلك، لأنّه قد ثبت وتحقّق أنّ فائدة الكلام الخطابيّ هي إثبات الغرض

1) تحت راية القرآن ص 09

2) انظر الإيضاح للقزويني ص 305

المقصودفي نفس السّامع بالتّخيّل والتّصوّر، حتّى يكاد ينظر إليه عياناً. ألا ترى أنّ حقيقة قولنا: "زيدٌ أسد" هي قولنا:"زيدٌ شجاع" لكنّ هناك فرقاً بين القولين في التّصوير والتّخييل، وإثبات الغرض المقصود، في نفس السامع، لأنّ قولنا:"زيد شجاع" لايتخيّل منه السّامع سوى رجلٍ جريءٍ مِقدام، فإذا قلنا:"زيد أسد" يتخيّل عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش، والقوّة، ودقّ الفرائس".[1]

فالاعتبار هنا لما يبعثه استعمال المجاز في نفس السّامع، وما ينطبع في ذهنه منه، حيث يحرّك مِخياله، بما يَخلُقُ في نفسه من صوُر، وما يَرسُم في ذهنه من رؤى.

لكنّ الخيال نفسه رغم ضرورته في الفنّ وعدم الاستغناء عنه، قد يكون مرفوضاً إذا غلا الأدباء في استجلابه ووضعوه في غير مكانه، فالخيال"قد يكون ضرباً من الاستعانة، بما لاحقيقة له، حين يغوص البليغ إلى الأعماق الخياليّ ة، فيأتي بضروب من الإحالة وفساد الوضع وفنون الصّنعة، وه و فاشٍ في كلام البُلَغاء، يُمعِن جفاءُ البداوة على بعضه ورقّةُ الحضارة على بعضه، وهو في الجهتين باب واحد "[2] فكأنّه يقول:إنّ الأدباء إنّما يستعينون بالخيالو يلجؤون إليه حين لاتُسعفهم الحقيقة، ويَسهُ ل عليهم التّعبير بها عمّا في نفوسهم.

وهذا الرأي الّذي ارتآه الرّافعيّ هنا، لايعبّر عن منهجه في الكتابة، فقد تكلّ م بهذا الكلام في مقابلة كلام النّبيّ صلى الله عليه وسلم الّذي جاء بجوامع الكلم وجواهر الألفاظ، دون أن يستعين بالمجازات الكثيرة والخيالات العميقة، وتكلّ م أيضاً في موضع آخر عن الخيال الفاسد وضرَره على الأدب والشّعر.[3]

فهذا الرّأي يُقدَّر بقدره ويقف عند جزءٍ يسير من الخيال، أمّ ا الجزء الأكبر فهو مادّ ة الأدب ولبّ الشّعر ومنبع الفنّ ، ويُعتبر الرّ افعيّ أكثر الأدباء في العصر الحديث،

---

1) المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر, لابن الأثير, المطبعة البهيّة, نهضة مصر(1312هـ) ص 141

2) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 361

3) انظر تاريخ آداب العرب ج 2 ص 188 (هامش2)

استعمالاًللخيال وتفنّناً في ضروبه، و استجلاباً لبدائعه وغرائبه، و قد أبدع أيّما إبداع في الصّور التّشبيهيّة والصّور المجازيّة بأنواعها.

1/ الصّورة التّشبيهيّة:

التّشبيه في تّعريف أهل البلاغة هو :"الدّلالة على مشاركة أمرٍ لآخر في معنى، أو الإخبار بالشّبه، وهو اشتراك شيئين في صفة أو أكثر ولايستوعب جميع الصّفات، أو هو بيان شيءٍأوأشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر , بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدّرة تقرّب بين المشبّه والمشبّه به في وجه الشبه."[1]

والتّشبيه ممّا اتّفق العقلاء على شَرَف قَدْره في فنّ البلاغة، وأنّ تعقيب المعاني به، يُضاعف قواها في تحريك النّفوس إلى المقصود به مدحاً كانت أو ذماً أو افتخاراً أو غير ذلك[2]فهو يُخرج الخفيّ إلى الجليّ ، ويُدني البعيد من القريب، ويزيد المعاني رِفعةً ووضوحاً ويكسبها توكيداً وفضلاً, وهو فنّ واسع الرّطاق فسيح الخطوة، متشعّب الأطراف، دقيق المجرى غزير الجدوى.[3]

وللتّشبيه أركانٌ أربعةٌ هي: المشبّه والمشبّه به، وهما طرفا التّشبيه, وأداة التّشبيه ووجه الشّبه، وطرفا التّشبيه هما ركناه الأساسيّان اللّذين بدونهما أو واحد منهما لايكون تشبيه، وهما إمّا أن يكونا حسّيّيْن يُدرَكان بإحدى الحواسّ الخمس, كتشبيه الخدّ بالورد، والوجه الحسن بالشّمس والشّعر الأسود بالليل، أو يكونا عقليّين أيّ لايُدركان بالحسّ بل بالعقل، كتشبيه العلم بالحياة، والجهل بالموت، أو يكونا مختلفين بأن يكون أحدهما حسّيّاً والآخر عقليّاً، كتشبيه الخُلق الكريم بالعطر، فالعطرُ محسوسٌ بالشّم والخُلق أمرٌ عقليّ.[4]

---

1) علم البيان د. عبد العزيز عتيق, دار الآفاق العربيّة (2004) القاهرة, وانظر: إعجاز القرءان للباقلّاني ص 399

2) الإيضاح للقزويني ص 248

3) انظر كتاب الصناعتين للعسكري ص 243 وجواهر البلاغة , لأحمد الهاشمي, ص 200 .

4) انظر الإيضاح للقزويني، ص254/253 وعلم البيان, ص 50 / 51 .

وذلك أنّ النفس أوّل ما تعرف، تعرف المحسوسات ومنها تنتقل إلى المعنويات فيكون إلفها للمحسوس أشدّ ، وتعلّقها به أوثق، وهذا ما ذهب إليه الجرجانيّ حين تحدّث عن الأسباب والعلل الّتي جعلت للتّمثيل كلّ هذا التّأثير، وأوّل تلك العلل " أنّ أُنسَ النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مَكْنيٍّ، وأن تردّها إلى الشّيء تعلّمها إيّاه، إلى شيءٍ آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس , وعمّا يُعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالا ضطرار والطّبع،لأنّ العلم المستفاد من طرف الحواسّ أو المركوز فيها من جهة الطّبع وعلى حدّ الضّرورة، يفضُل المستفادَ من جهة النّظر والفكر في القوّة والاستحكام، وبلوغ الثّقة فيه غاية التّمام".[1]

لأنّ المعاني الصّرفة إذا ذكرما يناسبُها من المحسوسات و ارتسمت في الحسّ والخيال وتصوّرها الذّهن, حصل الفهم التّام ومن ثمّ حصول المطلوب في نفس المتلقّي.

ويمكن أن نحدّد هنا ابتداءً, ثلاثة أنواع من التّشبيه عند الرّافعيّ وهي:

التّشبيه العادي: الّذي يقوم على ذكر أركان التّشبيه أو بعضها، وهو موجود بكثرة في كتابة الرّافعيّ باعتباره لوناً من ألوان البيان العالي، وأسلوباً في تصريفالقول وإظهار المَلَكة الفنّيّة والمقدرة الأدبيّة في عنصرٍ من أهمّ عناصر الأدبيّة، وهو عنصر الخيال.

والنّوع الثّاني: هو ما أسمّيه بالتّشبيه المشروح، حيث يعمد الرّافعيّ إلى إيراد صيغةٍ تشبيهيّةٍ تجمعُ بين طرفيّ التّشبيه، المشبّه والمشبّه به،عن طريق كاف التّشبيه في أغلب الأحيان، ثمّ يشرح العلاقة بين المشبّه والمشبّه به بجملة أو أكثر موغلاً في وصف تلك العلاقة، جاذباً وراءها ذهن المتلقّي مسترعياً لانتباهه، في طريقة أسلوبيّة مميّزة لاتجد لها شبيهاً في آثار المنشئين, فهي طريقة خاصّة، لفرادتها من جهة، ولتكرارها والإلحاح عليها في كتابات الرّافعيّ من جهة أخرى ، مما يجعلها ظاهرةً أسلوبية جديرة بالدّرس والاستجلاء.

---

1) أسرار البلاغة , للجرجاني, تح: محمود شاكر, ص 121

أمّا النّوع الثّالث: فهو التّشبيه البليغ، وهو صيغة تشبيهيّة معروفة، تقوم على حذف أداة الشّبه ووجه التّشبيه، والإبقاء فقط على ركنيْ التّشبيه، المشبّه والمشبّه به، ولكنّ الفريدة هنا ليست من النّاحية الشّكليّة لهذه الصّورة, وإنّما في ناحية المضمون وطريقة الأداء وابتكار العلائق والإبداع في التّصوير، ولنعد إلى هذه الأنواع الثّلاثة بشيء من البسط والتفصيل.

1/التّشبيه العادي :وهو لونٌ بيانيّ يدلّ على أصالة الأديب وتميّزه، لأنّه يشير إلى قدرته على اقتناص الصّور، والتّبصّر في رسم العلاقات بين الموجودات بعضها مع بعض، وبينها وبين المعاني المجردة، وهذا الوجه من التّعبير يخوض به رحلته الأدبيّ، ولنمثّل له بمثال واحدٍ من القرآن الكريم وذلك في قوله

تعالى:

♦❷▱☺♦◑↘☜✍✂◆❐"➔❍🕓♦☼⇗❻❿⑨♦🔔♦✌ᘓ✍□✡♦✍🗐
ᘓ✹☹▱❍▱⑩✍♦↖✍ᘏ❑↖♉⇔❹↖➔↘☜✍🔔☒✍✍⚐③ᘓ⑨♦
✍✂☜"[يس 39] حيث شبّه حسّيّاً بحسّيّ , القمر بالعرجون , وهذه الصّورة طرفها الأوّ ل هو القمر في آخر الشّ هر القمريّ والطّرف الآخر هو العرجون القديم، والصّفات المشتركة بينهما هي الدقّة والصّفرة والا نحناء، "وإذا أنعم نا النّظر وجدنا أنّ هذا الرّبط بين القمر والعرجون، يتضمّن قيمة تتجاوز المشهد البصري للشّكل واللّون، لتبلغ مدًى أبعد من ذلك وهو العبرة في المآل، فكأنّما القمر يذوي كما يؤول إليه ذلك العرجون".[1]

فمن تشبيهات الرّافعيّ المبتكرة الّتي تدلّ عليه وعلى أسلوبه في الكتابة:

" أرأيت أيّها القمر، هذا الزّهر الصّافيالّذي يجري كأنّه دموع السّحْر من أجفان هاروت وماروت، ويطّرد بجملته كأنّه قطعةٌ من السّماء هاربة في الأرض" (حديث القمر 11) فهاه نا تشبيهان حيث شبّه الزّهرَ في صفائه ونقائه وجريانه بد موع الملائكة, ونَسَبَ هذه الدّموع إلى السّحْرلأنّها تنزل من أجفان مَلَكين نُسبَ إليهماتعليم السّحر للنّاس, وهل للسّحر دموع؟ وهل

1) جماليات الأسلوب: الصّورة الفنّيّة في الأدب العربي , د. فايز الدّاية ص 85

أُثر عرهذين الملَكين بكاء؟ لاهذا ولا ذاك، ولكنّها قوّة التّصوّر عند الرّافعيّ تجعله يُبصر هذه العلاقة الواشجة بين صفاء الزّهر وصفاء الدّمع. وشبّه الزّهر ثانياً، في اطّراده واجتماعه بالقطعة من السّماء، لكنّها قطعة هاربة إلى الأرض , والسّماء هي رمز الصّ فاء والنّقاء، فهذا النّهر السّماوي كأنّه نهر من الجنّة لايخالطه شيء من أدران الدّنيا وتراب الأرض.

-"وهل تبصرُ في شاطئه تلك الشّجرةَ الزّاهرة الممتلئة بالأوراق كأنّها ا مكتبة يتصفّحها الهواء" (حديث القمر 11), وهذه الشّجرة الفينانة على شاط ئ ذلك النّهر الصّافي، يشبّهها بالمكتبة ولعلّ كلمة(الأوراق) هي الّتي أوحت إليه بهذه العلاقة و استدعت في ذهنه هذه الصّورة, أوراق الأشجار وأوراق الكتب , تتّحدان في بِنْية اللّفظ وتختلفان في الدّ لالة، ولكن هذه الأوراق الخضراء لاتتصفّحها يد القارئ, وإنّما يد الهواء، حيث يتلاعب بها في أوقات الأصيل.

-" كما تغيب الآن كلّ أحلام السّعداء معك، أيّها القمر، بعد أن طلع عليها الصّ بح كأنّه أشعّة الحياة الّتي جمعها اللّيل من أعين النّائمين" (حديث القمر 114).

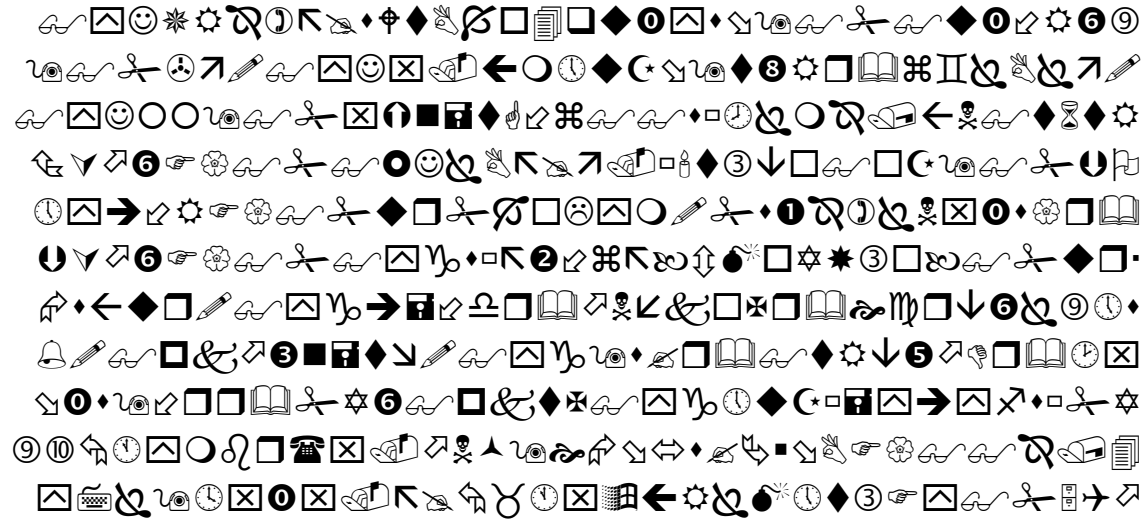
يُشبّه الصّبحَ بأشعّة الحياة، أشعّ ة جمعها اللّيل من أعين النّ ائمين الحالمين, تلك الأعين العاشقة المتعَبة بأحلام اليقظة وآلام الحياة، إنّ هذه الصّورة تجعل القارئ يتخيّل اللّيل وهو يجمع تلك الأشعّة من أعين النّائمين، حتى إذا أصبح الصّباح رآها في عين الشّمس لتنبثق صبحاً مُبهراً للنّاظرين! وهكذا يمضي الرّافعيّ في عقد هذه التّشبيهات الغريبة بين الموجودات الحسّيّة والمعاني النّفسيّة, بما يعقده بين طرَفيْ التّشبيه من علاقات واشجة تغذّيها نفسه الشّاعرة ويوشّي أطرافها خياله الخصب.

2/ التّشبيه المشروح:

اصطلح علماء البلاغة على تسمية التّ شبيه المركّب بالتّشبيه التّمثيلي وهو الّ ذي تُنتزعُ صورتهُ من متعدّد, ويكون التّركيب هنا على وجهٍ م خصوص, بحيث تكون الجمل جارية على نسقٍ معيّن, يُنتزع الشّبه من مجموعها , فإذا قلت مثلا :"زيد كالأسد بأساً ، والبحر جوداً

والسّيف مضاءً، والبدربهاءً" لم يكن ذلك تشبيهاً تمثيلياً، لأنّك تستطيع في هذا المثال أن تقدِّم وأن تؤخِّر هذه الأوصاف كما تشاء، بخلاف تشبيه التّمثيل، فلا يمكن فيه ذلك لجريانه على نسقٍ مخصوص,[1] والربط ههنا لايتمّ بين طرفين بسيطين وإنّما يكون طرف الصّورة الأوّل، وكذلك الآخر، متعدّداً ومُشكّلاً علاقة تتداخل وتتجاورو تتتابع، سواء أكانت مادّية حسّيّة أم مجرّدة فكريّة أو نفسيّة.[2]

ومثال هذا النّ وع من التّ شبيه قوله تعالى:"



(يونس : 24) فهذه عشرُ جُملٍ عند التّفصيل دخل بعضها في بعض حتّى كأنّها جملة واحدة، ولوأنّك حذفتَ منها جملةً واحدة من أيّ موضع كان, أخلّ ذلك بالمغزى من التّشبيه[3] حيث شبّهت حال الدّنيا في سرعة تقضّيها وانقراض نعيمها واغترارالناس بها، بحال ماء نزل من السّماء وأنبت أنواع العشب وزيّن بزخرفها, حتّى إذا طمع فيها أهلها وظنّوا أنّها مسلّمة من الج وائح، أتاها بأس الله فجأة، فكان كأنْ لم

1) انظر أسرار البلاغة , للجرجاني ص 109

2) انظر جماليّات الأسلوب: الصّورة الفنّيّة , ص 94 , 95

3) أسرار البلاغة ص 109 وانظر ص 114

تغْنَ بالأمس.[1] فالآية فيها أبلغ وصف للحياة الدّنيا وتعلّق الرّغوسبها مع قصر مدّتها وسرعة تحوّلها وتقلّبها من حال إلى حال ثمّ انقضاء مدّتها وزوالها بالكلّيّة هذه الحياة تُشبه نبات الأرض وما فيه من الرّضارة والجمال وسرعة تغيّر حاله من الاخضرار إلى الاصفرار فالاضمحلال, هذه الصّورة المركّبة "نجدها في طرفها الأوّل موزّعة على جزئياتٍ متكاملة في تتابعها ثمّ في انتهائها، بما فيها من ظواهرَ مادّية ونزعات ورغبات تتابع ثمّ تنقضي، كذلك في الطّرف الآخر تتالي أحوال النّبات والزّهر والثّمار من قطرات الماء الّتي تحمل الحياة, ثمّ في خضرة يانعة وثمرات دانية وأنعام حولها، ومآلها بعد هذا كلّه إلى اليباس والجفاف".[2]

وقد أكثر الرّافعيّ من هذه التّشبيهات المشروحة، ونوّع فيها العبارة , حتّى أصبحت مِلْكيّة خاصّة له , عليها طابعه فلا يشركُه في هذا النّمط من التّعبير أحد من بلغاء المنشئين قديماً وحديثاً، فقد استأثر بهذا النّمط، وليس لغيره إلّا المحاكاة والتّقليد، وليس هذا باليسير أيضاً، وهذه أمثلة منها نسوقها سَوْقاً من مواضعَ مختلفة, تدلّ على اختيار الرّافعيّ لهذا الأسلوب وقصده له في جميع أطوار حياته، فمن أمثلة هذا التّشبيه في (حديث القمر):- وتصير (العواطف الحيّة) كالألفاظ المأنوس: ماهو إلّا أن يُذكر حتّى ترى معناه للذّهن مائلاً،" ص 16.

- "بل يكون منه كقطرة الماء في البحر: تجري فيه ويجري بها، وليست من صفته ولاتكوينه في شيء إلّا في القياس المنطقي. ص 62
- " كالطّفل الجميل في بيت السّعداء: تأتي به السّعادة مرّة ويأتي هو بها في كل مرّة" ص 65

ومن أمثلته في (رسائل الأحزان):

- "وأنّ هذا البغض وجه آخر من الحبّ ، كالجرح: ظاهره له ألم وباطنه له ألم، وما يمسّه من ظاهره غيرُ ما يؤلمُ فيه من باطنه." ص 36

---

1)انظر التبيان في البيان للطّيبي ص 357

2) جماليّات الأسلوب ص 95 / 96

- " والحبّ الرّوحيّ الصّحيح إنّما هو كالطّفولة: لاتعرف وجه الفتى إلّا شبيها بوجه الفتاة، فليس فيه تذكير وتأنيت." ص 37.

- " والأسباب كالعُمر: لايملك الإنسان استمراره لحظة واحدة، وقد يستمرّ على ذلك ما يستمرّ." ص 59

- "صارت الحبيبة في جدالكما كالفلسفة: تراها عند أهلها إيضاحاً لشيء معقّد، فإذا تناولَها غير أهلها انقلبت تعقيداً لشيءٍ واضح " ص 133.

وفي(السّحاب الأحمر) أمثلة كثيرة, أقتصر منها على مثاليين:

- "..وجدته كالبقيّة من الحريق: إنلم تكن احترقت وذهبت, فقد احترقت وبقيت!" ص 44.

- "كالطّائر:" لايسعه جلده مرحاً وتقلّباً وحنيناً متى أصبح من اللّيلة الممطرة إصباح الشمس , بعد أن أباحَ المطر بيقَّتكأنّها في عشّ السّحاب "107.

وفي(أوراق الورد):

- " عالم من الجمال الصّرْفي، هو فوق ذلك كالسّماء فوق الأرض: تُحييها بالشّمس والقمر، وهو من وراء ذلك كالآخرة وراء الدّنيا، تظْمِئُها بالجنّة والخلد"ص28.

ففي هذه الأمثلة وغيرها [1]تظهر لنا بصمة الرّافعيّ الخاصّة، حين يأتي بطرفيْ التّشبيه، ثمّيذهب مع الطّرف الثّاني, وهو المشبّه به، فيمضي في تحليله وتفكيكه في جهة من جهاته المعنويّة، ويوغل في ذلك طالباً العلاقة الخاصّة بين المشبّه والمشبّه به، لا العلاقة العامة الّتي يكفي فيها التّشبيه المجرّد، وكأنّه يقول أنا أشبّه هذا بهذا، ولكن من جهة مخصوصة، هي هذه الّتي أشرحها وأفيض القول فيها دون غيرها من جهات المعنى.

---

1) انظر أمثلة أخرى للتّشبيه المشروح, في رسائل الأحزان ص
/129/127/123/120/111/98/97/95/94/83/80/79/61/53/39

وفي السّحاب الأحمر: ص
/121/113/112/108/107/90/87/86/82/74/73/71/66/58/57/56/55/54/42/38/26/25
/127

3/ التّشبيه البليغ:

معلوم أنّ الصّورة التّشبيهيّة تقوم على التّرابط بين جزءين متكاملين، يتفاعلان فيما بينهما ليُنتجا دلالة أدبيّة قائمة على التّماثل والتّشابه، وتكون هذه الصّلة أوثقَ ما تكون إذا حذف وجه الشّبه، وحذفت الأداة، وبقي طرفا التّشبيه لوحدهما في الصّورة, حتّى كأنّ المشبّه هو المشبّه به من جميع الجهات، وقد استغلّ الرّافعيّ هذه الصّورة الفنّيّة البليغة أجمل استغلال وأبهاه، حين أتحف قارئه، بمجموعة عالية من التّشبيهات إذا جمعتَها ووضعتَها جنباً إلى جنب، تبيّن لك عظم الجهد الفنّيّ واللّغويّ الّذي كان يبذله الرّافعيّ للوصول إلى هذه المراتب السّامقة في التّصوير وجماليّة الأداء اللّغوي، ومن هذه التّشبيهات العالية، في كتاب (حديث القمر) فقط:

- القمر هو روح النّهار الميّت،ص 10
- بهذه المعاني السّائلة الّتي نسمّيها الدّموع،ص 12
- الحب هو الحياة المعذّبة،ص 13
- الذّاكرة بيت الأحلام،ص 22
- أفتدري ما السّعادة ؟ طفولة القلب، ص 30
- إبتسامات الملائكة،ص 39
- الطّيور ملائكة الطّبيعة،ص 42
- العشّاق ملائكة النّاس, ص 42
- الماء: عنصر الحياة،ص 51
- العلماء أطفال الطّبيعة،ص 52
- الرياض والبساتين غزل الأرض،ص 62
- الجبل حكمة الشّعر الطّبيعي،ص 62
- البحرفكر الطّبيعة السّيال،ص 63

- الابتسامة قبلة القلب،ص 71
- الإيمان هو الحبّ السّماويّ، والحبّ هو الإيمان الأرضي،ص 86
- السّماء: السّاعة الفلكيّة الكبرى،ص 67
- الكواكب المنطفئة مقبرة الأبديّة ،ص 87...

وهي كلّها تعريفات رافعيّة خالصة، تدلّ على قوّة التّخيّل وإبداع التّصوير فهي تقوم على جانبين:

1 - خصوبة في الخيال تسَعُ الكونَ, حين تتمازج مع الوجود، وتتفاعل مع الموجودات ,تستطيع أن تعقد هذه العلائق المعنويّة العاليّة، البعيدة كلّ البُعد عن ثقل المادّة وضروراتها.

2 - خصوبة القلم: حيث بلاغة الأداء الفنّيّ في صياغة تلك العلاقات القائمة على التّشبيه، وهي صياغة فنّيّة عالية تناسب علوّ المعاني، فهي تشبيهات مبتكرة لانظيرلهافي أدبنا العربيّ وأغلبها تشبّث المحسوس (القمر،الذاكرة، الرياض, الجبل، البحر، ...).بالمعنوي (روح، بيت الأحلام، غزل, حكمة، فكر ...) والاشتغال بالأمور **المعنويّة** أحد خصائص الرّافعيّ المستفيضة في كتاباته.

2/الصّورة الاستعاريّة:

المجاز اللّغوي هو: اللّفظ المستعمل في غير ما وُضع له لعلاقة مع قرينة تمنع من إرادة المعنى المنقول عنه، وبها يرتبط المعنى الثّاني بالأوّل، فينقل الذّهن من الأوّل للثّاني، وهذه العلاقة قد تكون المشابهة وقد تكون غير المشابهة ، فإذا كانت المشابهة فهي استعارة، وإذا كانت غير المشابهة فهي مجاز مرسل.

وقد لاحظ ابن الأثير ضرورة أن تكون هناك علاقة بين المعنى الأوّل والمعنى الثّاني، "فالأصل في الاستعارة المجازيّة مأخوذ من الاستعارة الحقيقيّة الّتي هي ضربٌ من المعاملة وهي أن يستعير بعض النّاس من بعض شيئاً من الأشياء، ولايقع ذلك إلّا من شخصين بينهما سبب

معرفة، ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئاً ، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئاً، إذ لايعرفه حتّى يستعير منه، وهكذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض فالمشاركة بين اللّفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الأخر كالمعرفة بين الشّخصين في نقل الشّيء المستعار من أحدهما إلى الآخر".[1]

فالأشياء في صوّر الاستعارة تتغيّر وتتحوّل إلى أشياء أخرى، وذلك كلّه يقوم على التّشبيه وتناسُبه، سواء أكان التّشبيه مشاركة في صفة قائمة بالطّرفين على وجه التّحقيق، أم على وجه التّخييل والادّعاء، فهناك صفات في المشبّه به نفرغها على المشبّه إفراغاً كاملاً، حتّى كأنّه فيها من جنس المشبّه به وواحدٌ من أفراده، "فالأشياء تتحوّل في رؤية الشّعراء والمنشئين،وتنصهر في أرواحهم انصهاراً ويُعاد تشكيلها في صوّر جديدة، تُرى فيه وهي تخفق بخفقات قلوبهم، فتَبِينُ عمّا تنطوي عليه نفوسهم من هواجس وأحلام".[2]

ويرى الدّكتور (لطفي عبد البديع) أنّه ينبغي أن نُطلق على المجاز كلّه، لفظة (استعارة) ليس بالمعنى البلاغي القديم، ولا بمفهوم نقل المعنى، ولكن بالمفهوم اللّغويّ الّذي يعني استعارة المعنى المراد للّفظة المعبّر بها، ويرى أنّ اللّغة لها كيانها الذّاتيالّذي تخالف به عالم المنطق أو المجال الذّهني المجرّد، ذلك المجال الّذي أغرم به البلاغيّون المتأخّرون، ووضعوا مصطلحاتهم البلاغيّة وفق حدوده المنطقيّة.[3]

وهذا الرأي لايخلو من وجاهة, ولكنّ هذه المصطلحات البلاغيّة قد استقرّ عليها الوضع اللّغويّ البلاغيّ، منذ قرون وشاع استعمالها بين المتأدّبين، واستحداثُ مصطلحاتٍ أخرى يُضيّق من مجال تلك المصطلحات القديمة، أو تكون فضفاضة، تُدخل تحت جُبَّتِها مجموعة من المصطلحات القديمة، يُعدّ تشويشاً على ما استقرّ عليه الأمر, وبلبلةً لأذهان المتعلّمين, وفي

---

1) المثل السّائر ص 143

2التّصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان د. محمد محمد أبو موسى ص 363

3) البيان فنّ الصّورة د. مصطفى الجويني ص 122/121

نهاية المطاف لن يكون لهذه المصطلحات المستحدثة الّ تي تضاف إلى موروثنا البلاغيّ ذلك الانتشار المطلوب، وتبقى تدور في دائرة ضيقة.

والاستعارة في كلام العرب هي من باب الا تّساع والاقتدار، وهي ترجع إلى شرح المعنى والإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالق ليل من اللّفظ، أو بحُسن العرض، وعليه فالاستعارة تكاد تكون البيان كلّه، وهي لاتأتي عفواً إلّا في النّدر، فتكون من هذه الجهة قوّة غير قوّة الفطرة,[1] أي أنّها تحتاج إلى فضل تأمّ ل وعمل يقوم مقام الصّنعة, وهي تدلّ على فطنة الذّهن وحدّة الفؤاد.

وتقوم الا ستعارة على خَ لْق تصوّراتٍ غير مألوفةٍ في سياق العمل الأدبيّ ، عن طريق التماس علاقاتٍ جديدة بين أجزاء الجملة، وعليه "فهنالك محوران رئيسيّان يأتلفان في تشكيل الاستعارة, الأوّل منه ما: الأفق النّفسي وحيويّة التّجربة الشّعوريّة والآخر: الحركة اللّغويّة الدّلاليّة بتفاعل السّياق وتركيب الجملة"[2].

فالفنّان يتملّى أجزاء الكون والحياة, وتتأثّر نفسه بمظاهر الطّبيعة والحوادث الّتي تحيط به فتتشرّب نفسُه تلك المظاهر والحوادث، ثم يُفرغها في قالبٍ تعبيريٍّ خاصّ، يفيض عنفواناً وتفاعلاً مع تجربته الشّعوريّة تلك، ويستطيع من خلال التّفاعل بين التّجربة النّفسيّة والمقدرة التّعبيريّة أن يؤثّر في نفس القارئ وينال إعجابه، بل يستطيع من خلال هذه العمليّة الفنّيّة أن يجعل القارئ يُحسّ بما أحسّ به هو، ويتقاسم معه التّجربة الشّعوريّة نفسها.

وفي كتاب الرّافعيّ كثير من هذه الصّور الا ستعاريّة المكتملة الأ داء، من حيث فورانُ الشّعور وتوهّجُه ومن حيث جماليّةُ العبارة وإشراقُها ونبضُها بالحياة, "فإنّ الشّاعر يكتب عمّن

1) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 212/211

2) جماليّات الأسلوب ص 114

يحبها فيرى كأنّه ينفخ في كلّ كلمة معنىً من الحياة, لأنّه لايكتب كلاماً بل يخطّ صورة قلبه, والعواطف الحيّة تبقى حيّة ولو كانت مرسومة"[1]

وسنقفُ هنا مع الرّافعيّ الفنّان, نستجلي بعض لوحاته الفنّيّة الّتي رسمها قلمُه الشّاعر، حين فاضت بها جوانبُ نفسه، وصهرت ألوانَها انفعالاتُه القويّة ورؤيتُه الجماليّة، فذابت بين يديه ضروباً من القول الجميل وألواناً من الفنّ الأصيل.

يقول عن لغة الأطفال الّتي هي لغة الضّحك واللّغة الموسيقيّة الحانية"بل تلك اللّغة الّتي يوفّق بعض القلوب السّعيدة إلى الاحتفاظ بشيء منها على الكِبَر, فتكون فيه ينبوعاً للفلسفة الحقيقيّة، يشربُ منه الحبّ الظمآن, وتستروح إليه الحياة المجهودة الّتي ما تكاد تتنفّس، وتبرد عنده الأحزان الملتهبة"(حديث القمر :30) فالّذي يستطيع أن يحتفظ بطفولة قلبه، يستطيع أن يتمتّع بمباهج الحياة, لأنّه يعيشها بعينيْ طفلٍ تتراقصُ أمامَه الرّؤى والأحلام, ويحياحياةً – مهما كان فيها من أسباب الشّقاء وقساوة الأحداث – تتماثل فيها جوانبُ من السّعادة الّتي يفيض بها قلبه الطّفوليّ. إنّ هذا القلب الّذي ينبض بتلك الرؤى , لايعبأ بما يحفل به عالَم الكبارمن تكالبٍ على المتع الزائلة والشّهوات العابرة، فهو ينبوعٌ للفلسفة الحقيقيّة، الفلسفة السّاذجة البسيطة غير المعقّدة، الّتي يشرب منها الحبّ الظمآن حين لايجد من المحبوب إلّا صدوداً وهجراناً، وتستروح إليها الحياة المجهودة, حين لايجد إلّا سموم الهواجر و تعنّت الشّقاء، وتبرد عنده الأحزان الملتهبة, فتجد في ذلك القلب العزاءَ والسلوى.

إنّ هذا القلب الّذي لايلتفت إلى قساوة الحياة ووحشيّة الأحياء، يستطيع أن يعيش حياة السّعادة والهناء، حين تزدهر في جوانبه المحبّة وتستولي عليه نفحات الودّ والبراءة.

ويتحدّث الرّافعيّ إلى القمر، يخاطبه ويناجيه في هدأة الليل وقد سكنت الأرجل وغفت العيون، فيقول :"أيّها القمر الآن وقد أظلم اللّيل وبدأت النّجوم تنضح وجهَ الطّبيعة الّتي

1) حديث القمر ص 16

أعياه- من طول ما انبعثت في النّهار- برشّاش من النّور الرّديّ, يتحدّر قطراتٍ دقيقة منتشرة, كأنّها أنفاسٌ تطفئ بها الأمواج المستيقظة في بحر النّ سيانالّذي تجري فيه السّ فن الكبيرة من قلوب عشّاقٍ مهجورين برّحت بهم الآلام، والزّوارق الصّغيرة من قلوب أطفالٍ مساكين تنتزعها منهم الأحلام" (حديث القمر،ص 9).

إنّ هذا النّصّ القصير, يحمل صوراً متتالية، تجعل القارئ يلهث وراء تتبّعها وا نتزاع مواطن الجمال فيها، فالعبارةفيها طولُ نفسٍ في التّصوير, ربّما أدّ ى بها إلى نوعٍ من الغموض, فتتبّع دقائق التّصوير هنا يحتاج إلى فضل تأمّ ل واعتناء، يقارب عناء الصّنعة الّتي اشتغل عليها صاحبُ النّصّ، فالعبارةُ الّتي بين أيدينا تحتوي على صورة كُبرى، تحمل في داخلها مجموعة من الصّور تتولّد عنها, ولكنّها لاتنفصل عن الصّورة الأمّ، فحين يخيّم اللّيل، تبدأ النّجوم في نضح وجه الطّبيعة المتعب, وهذه هي الصّورة الكبرى، النّجوم ترش وجه الطّ بيعة برشّاش من النّور المتحدّر، تتخلّل تلك الصّورة صورٌ صغيرة هي:

-صورة إعياء الطّبيعة بسبب انبعاثها طول النّهار.

- صورة النّور الرّديّ الّذي يتحدّر قطراتٍ دقيقة منتشرة .

- صورة الأنفاس المطفئة .

- صورة الأمواج المستيقظة في بحر النّسيان.

- صورة هذا البحر تجري فيه السّفن الكبيرة والزوارق الصّغيرة.

- صورة السّفن الكبيرة وقلوب العشّاق المهجورين.

-صورة الزوارق الصّغيرة وقلوب الأطفال المساكين.

-صورة انتزاع الأحلام من قلوب أولئك الأطفال.

إنّ هذه الصّور المتراكبة المتداخلة, وإن كانت تدلّ على حالة انفعاليّة متدفّقة, استدعت هذه الصّور وشَكَّلها في قالبٍ تعبيريّ متناسق، إلّا أنّها تُدخل القارئ في منطقة ضبابية , بسبب الإفراط في الشّعور الّذي تولّد عنه إسرافٌ في الأخيلة والصّور.

وهناك أمثلة كثيرة للتّصوير الفنّيّ عند الرّافعيّ, حوّلها الإسراف في الشّعور، والجهدُ الفنّيّ الدّؤوب لصياغة العبارة وصَقْلها وتهذيبها , إلى عبارةٍ يشوبها الغموضُ وتعوقُها الصّعوبة حيث يبذل المتلقّي جهداً ذهنيّاً زائداً لتفهّم تلك العبارة وتتبّع صُورها, ممّا يؤدّي به إلى صعوبة تذوّقها والتّأثّر بمضمونها، ومن ذلك قوله:"...فإنّ الطّبيعة تُلقي عليه (القمر)سكوناً ينزل بالليّل وظُلَمِه شيئاً فشيئاً, فيبتدئُ خفيفاً كالوهم الّذي يلاعب اليقظةَ في الأجفان يجري وراءها وتشتدّ وراءه وكلاهما يدخل البا ب الّذي خرج منه الآخر فلا نوم ولايقظة , ثمّ يثقل كأنّه السّيان يلاعب الذّاكرةَ الضّعيفة, ثم ينبسط ثم يستحكم فيجعل ذلك الهرّ الّذي يشرق الزّهار من عينيه كأنّه في عمل لفظٍ ركيك يضطربفي لسانٍ محتبس، فلا تلفظه الأرض ولاتسمعه السّ ماء"(حديث القمر 41). فهنا مجموعة من الصّور التّشبيهيّة والصّور الا ستعاريّة المتداخلة، تُتعب القارئَ في تتبّع خيوطها, وعقد العلائق بينها , ثم تخيّل الصّورة الكلّيّة للنّصّ, فكأنّ الرّافعيّ حين ألّف هذا النّصّ كان يستدعي هذه الصّور إلى خياله عن طريق التّداعي الحرّ، دون رابطٍ يربط بينها, وهي وإن كانت واضحة في ذهنه , فليست بذاك الوضوح في ذهن المتلقّ ي، وأحياناً تكون الصّورة موغلة في الغموض، كصورة الهرّ الّذي يشرق الزّهار من عينيه، وهي صورة مبتكرة , ولكنْ جعلها في عمل لفظٍ ركيك يضطرب في لسانِ إنسانٍ لايستطيع النّطق إلّا بعد عنتٍ وجهد, تُصبح هذه الصّورة غامضة , والصّلة بين الصّورتين غير واضحة، ولعلّ إصابة الرّافعيّ بعاهة الصّمم ومعاناته من التّأتأة في لسانه منذ الصّغر، دخل في رسم بعض الصّور الغريبة ومن ذلك حديثه هنا عن لسانِ المحتبس , وقد كانت في لسانه حُبسة , وحديثه عن هذا اللّفظ الّذي لاتستطيع الأرض أن تلفظه، ولاتستطيع السّماء أن تسمعه , ما يشير إلى إحساسه الدّائم

بما كان يعانيه من عَنَتٍ في التلفّظ بما في قلبه، وسماع ما يتحدّث به النّاس من حوله، وربّما كان تغلغلُ هذا الشّعور في نفسه ومحاولةُ إخفائه في مسارب اللّاوَعْي وغياهب النّفس, هو ما جعل ظهوره في بعض الأحيان يأخذ هذه الصّورة الباهتة وتلك الألوان الحائلة الّتي لاتكاد تبين.

وه كذا نجد تصوير الرّافعيّ في كثير من الأحيان, يتّسم بالمبالغة والإيغال, فنجده يصف شعاع القمر فيقول:"ولله ما ألطف هذا الشّعاع الّذي يسيل الآن على الجوّ رقيقاً خصراً، كأنّما تغتسل به نسمة من النّسمات العطرة, بعد أن استيقظت في هذا اللّيل, ونهضت من فراشها على أغصان الورد"[1]

فهو يوغل في التّصوير, فلا يكتفي بسيلان الشّعاع الّذي يُشعِرُ بوجود الماء ويستدعيه في الذّهن، حتّى يجعل النّسمة تغتسل بضوئه، ولايكتفي باغتسال النّسمة العطرة حتّى يصف استيقاظها ونهوضها من فراشها, هذا الفراش الّذي ليس هو إلّا أغصان الورد!

ولا شكّ أنّ هذا الإيغال في التّصوير النّاتج عن الإسراف في الشّعور, يؤدّي إلى غموض الدّلالة في صور الرّافعيّ, هذا الغموض الّذي هو في الحقيقة منافٍ لدَوْر الصّور البيانيّة في أدبنا العربي, والّتي يُؤتى بها أساساً للشّرح والبيان والإظهار والإيضاح.

ويقول في موضع آخر:"وتنعتُ غراما كأنّما فُصِّل لك ثوبهُ من سحابة, يمرّ فيها مقراض البرق, ففي كلّ ناحيةٍ منه فتقٌ من النّار"[2], فقد استرسل به الخيال في هذه الصّورة المركّبة؛ من السّحابة المفصّلة, والتّفصيل يُشير إلى عمل الخياط، إلى المقراض الّذي هو من أدوات الخياطة، إلى الفتوق الّتي هي من اللّمسات الجمالية في الثّوب، فهذه ثلاثُ صورٍ متراكبة، استدعتها إلى الخيال لفظة (فُصِّل), والصّورة الكليّة تدلّ على تجربةٍ شعوريّةٍ ملتهبة، تتجلّى قسماتها في ذلك الحبّ الجارف الّذي كان يُكِنُّه الرّافعيّ لمحبوبته الّتي أوحت إليه برسائل الأحزان، فهذا الحبّ كأنّما فُصِّل من غمامة, وفي ذلك إشارة إلى أنّه حبّ سماويّ روحانيّ ليس فيه من أدران الأرض

1) حديث القمر، ص 48

2) رسائل الأحزان، ص 36

شيء، ولكنّه حبّ قويٌّ عارم، تقوّضُ جوانبه بمقراض البرق، فيُحدثُ فيها فتوقاً ناريّة في إشارة إلى الجروح الدّامية، والرّكوب الغائرة الّتي تتركها آلام الحبّ وعذاباته.

ويصف هذه المحبوبة الّتي خرجت مخرج الزّهرة النّاعمة، بنُيةً من اللّون وجسماً من العطر، ونسيجاً متماسكاً من الشّعاع, "خرجت عاطفة مولودة تكبُر وتنمو لتبلغ في العواطف سنَّ شباب القلب، لايتّصل بروحها شيء إلّا نبت واخضرَّ ثمّ نوّر وأزهر، كأنّ طبيعة الجمال خبأتْ في قلبها سرّ الرّبيع، وهي الصّافية كرقّة النّسيم، والنّاعمة كملمس الماء، والضّاحية كطلعة الشّمس، فإن غضبت بدّلت النّسيم قيظاً, والماء ظمأ، والشّمس الطّالعة غيماً يلفّ نهار الحبّ في مُلاءة ليلٍ أسود!"[1]

إنّ هذا التّصويرالفنّيّ البديع للمحبوبة في حالتَيْ الرّضا والغضب، يضعنا أمام صورتين متقابلتين: صورة المرأة الجميلة الوديعة الّتي تأسِرُ القلوب وتذهب بالألباب، لأنّها كلّها عاطفة روحانيّة لها قوة الخلق، فتُبتُ العواطفَ من حولها، وتلمسُها فإذا هي تخضرّ وتُزهر، لأنّ لها رقّة النّسيم في هبوبه ، وصفاء الماء في بعثه لأسباب الحياة،و ضحوة الشّمس في تلوينها لمظاهر الطّبيعة، وصورة مُقابلِة, هي صورة المحبوبة الغَضبى، وهي نفسها الّتي كانت قبل ذلك رقيقةً وديعة، فإذا هي بصدودها وغضبها تبعث أسباب الموت والفناء، بعد ما كانت منبع البهجة والحياة، فينقلبُ النّسيمُ قيظاً مُحرِقاً، وينقلبُ الماءُ ظمأً قاتلاً، وتُصبح الشّمس غيماً قاتماً، ولكنّ هذه التّحوّلات النّفسيّة لاتُحدث في المحبوبة نفسها، وإنّما تُحدث في نفس المحبّ العاشق، الّذي تُظلم أمامَه الدّنيا فيصابُ بالصّدود، ويعاني ظمأ الهُجران، ويشقى لظُلة المستقل .

ويُطالعنا في نصٍّ آخر بتصويرٍ بديعٍ يصفُ فيه الحلّاج الصّوفيّ الشّهير، وهو مصلوب يُعاني غُصص الموت "فهذا رجلٌ يموت في سبيل حقيقةٍ تقتلُه بغموضها السّماويّ العجيب، وعلى أنّها قد دقّت المسامِيرُ في أطرافه، وجمعت لموته آلام الحياة كلّها، وأنبتت في كبده

1) رسائل الأحزان، ص 63

مخزنات الجوع شجرةً من الشّوك، وأطلقت في عروقه من لذعات العطش لهيباً من النّار، وتركته على صليبه ممدوداً تتساقط نفسه كما يُشر السّقب الّذي بلِيَ وانسحق فهو يتمزّق من كلّ نواحيه"[1].

يتعاظم وقْع الحسّ في هذا النّص، فتختلطُ الحقيقةُ بالخيال، الحقيقة الصّوفيّة الغامضة الّتي يُلفّها الخيال ويعبث في جوانبها ،وحقيقة الواقع المرّ القاسي، الّذي ترتسم فيه آلام الصّلب ولذعات الموت البطيء، وقد استطاع هذا النّصّ تصويرَ آلام الحلّاج وهو في لحظاته الأخيرة، أدقّ تصوير، فهنا صورةشجرة الشّوك الّتي أنبتتها وخزات الجوع، وهناك صورة لهيب النّار الّذي أرسلَهُ في العروق لذعات العطش،وهنالك صورةٌ ثالثةٌ هي صورة السّقب الخَلِق المهترِئ الّذي تمزّق من جميع نواحيه، وهي كلُّها صورٌ محسوسةٌ يُدركها الإحساس فيتفاعلُ معها ويتأثّر بها، كأنّها هي صورة الموت في أبشع صُوَرِه فاغراً فاه يلتهمُ حُشاشةَ ذلك المصلوب، ويُفني ما بقي من حياته لحظةً لحظة.

وعن الوقت وسَطْوَتِهِ يقول الرّافعيّ "لا أدري أيّها القارئ كم هي تلك الفترة من حساب الزمن، فإنّي لم أنظرْ في ساعتي، أو بالأحرى لم أنظرْ وجهَ التّاريخ، فقد أبغض السّاعة لأنّها ميزان يُبيّن مقدار السّمّ البطيء الّذي ينفثه في الحياة ذنَب (عقربها) بتلك الحُمَة المسدّدة إلى السّاعاتوالدّقائق."[2]

إنّشدّةالإحساسبالوقتووطأتهوجبروته،هيالّتيأَلْجَأَتبالرّافعيّإلىهذهالصّورةالقاتمةالقاتلة،فعقربالسّاعةالّذييتحرّكولايتوقّفعنالحركةماهوفيإحساسالرّافعيّإلّا

حُمَةُالعقربتَضرِبُبذَنَبهافتُؤْذيوتقتل،وفيضرْبالعقربمافيهمنعنصرَيالسّرعةوالمفاجأةفماهيإلّاضربةسريعةغادرة،حتّيقعالملسوعصريعاًلليدينوللفم،وفيذلكإشارةإلىسرعةانقضاءالوقت،خاصّةالأوقاتالسّعيدةوساعاتالقربوالوصالالّتييكوننانقضاءهامُؤْذِناًبزوالهاوإلىغيررجعةفيأكثرالأحيان,

1) السحاب الأحمر، ص 100

2) حديث القمر:20

ويكونتذكّرهابعدانقضاءهامسبّباًلمزيدمنالألموالحسرة،وهكذاتولّدحركةعقربالسّاعةمزيداًمنالألمللنفسالرّاف عيّالمرهفةوضروباًمنالوخزالخفيّفينفسيّتهاالشّاعرةوروحهاالحالمة.

3/الصورة الكنائية:

عبّر البلاغيّون في تعريف الكناية بهذه العبارةالمكرورة: هي لفظٌ أُطلق وأُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى الأصليّ ، أو بنحو ذلك من العبارات، ومن هذا التّعريف يُعلم أنّ الفرق بين الكناية والمجاز، صحّة إرادة المعنى الأصليّ في الكناية، دون المجاز فإنّه لايُؤتى ذلك.

وقد جلّى هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: "والمراد بالكناية هاهنا أن يريدَ المتكلّمُ إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، و لكن يجيء إلى معنىً هو تاليه وردِفُه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم : **'هو طويل النّجاد'**، يريدون طويل القامة، و**'كثيررماد القِدر'** يعنون كثير القِرى، وفي المرأة **'نؤوم الضّحى'**، والمراد أنّها مُترَفة مخدومة، لها من يكفيها أمرَ ها، فقد أرادوا في هذا كلّه كما ترى، معنًى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاصّ به، ولكنّهم توصّلوا إليه بذكر معنًى آخر من شأنه أن يردَ فه في الوجود، وأن يكون إذا كان"[1]، ثمّ ذكرإجماع أهل الفنّ، على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتّعريض أوقع من التّصريح، وذلك أنّك إذا قلت : "**هو طويل النّجاد وهو جمُّ الرّماد**"، كان أبهى لمعناه، وأنبل من أن تدع الكناية، وتصرّح بالّذي تريد[2]. ومعنى قوله: "**يردَفه في الوجود**" أنّه يأتي بعده في التّصوّر الذّهنيّ، بمعنى أنّ الذّهن يتصوّر أوّلاً طول قامة الموصوف ثمّ يتصوّر طول نجاده، ويتصوّر كرم الممدوح، ثمّ يصفه بكثرة الرّماد، ويتصوّر ترف المخدومة ونعمتها، ثمّ يأتي بعد ذلك الوصف بأنّها نؤوم الضّحى، وهكذا.

---

1)- دلائل الإعجاز، ص66 و ص262.

2)- دلائل الإعجاز ، ص70.

وإذا كان التّكوين اللّغوي للصّورة التّشبيهيّة في التّرابط بين جزأين متكاملين، يتفاعلان فيما بينهما، وفي الصّورة الاستعاريّة، في الحركة بين سياقين لغويّين واللّقاء بينهما لإخراج كيانٍ مشترك بين السّياقين، فإنّ الصّورة الكنائيّة تقوم على نوعٍ آخر من الحيويّة التّصويريّة، فهناك أوّلاً المعنى، أو الدّلالة المباشرة الحقيقيّة، ثمّ يصل السّامع إلى معنى المعنى أي الدّلالة المتّصلة، وهي الأعمق والأبعد غورًا فيما يتّصل بسياق التّجربة الشّعوريّة والموقف[1].

فالقيمة التّعبيريّة للصّورة الكنائيّة تتجلّى في ثنائيّةٍ دلاليّة، فهناك حركة مركّبة عندما لا نواجه الدّلالة مباشرة، فيستعدّ المتّصوّر لتلقّي ما هو مستكنّ بعد خطوة أو خطوتين[2].

فالدّلالة في أسلوب الكناية ليست دلالةً صريحةً مباشرة، بل نحن أمام دلالتين : أوّلهما الدّلالة الوضعيّة لألفاظ الأسلوب على معناه الحرفيّ ، والثّانية دلالة هذا المعنى الحرفيّ على المعنى أو الغرض المراد، وعلى ذلك فالكناية شكل من أشكال الانحراف في الدّلالة.[3]

وقد سمّى عبد القاهر هذا النّوع من البيان "**معنى المعنى**"، فإنّ الجملة الّتي تعرض فيها القول، ليس هو اللّفظ المنطوق به، ولكن معنى اللّفظ الّذي دلّت به على المعنى الثّاني، فقول الشّاعر :

ومايكُ فيَ مِنْ عَيْبٍ فَإنّي جبانُ الكَلْبِ مَهْزُولُ الفَصِيلِ

الّذي هو دليل على أنّ هـ مِضياف، تدلّ الألفاظ فيه على المعاني الأُوَل، وتدلّ المعاني الأُوَل إيماء على المعاني الثّواني، ويشبّه عبد القاهر المعاني الثّواني بالثّياب، والمعاني الأُوَل بالمعارض والوَشْي والحَلي، ومن شرط المعنى الأوّل الّذي تجعله دليلاً على المعنى الثّاني

---

1)- جماليات الأسلوب، ص141.

2) - نفسه، ص142.

3)- المعنى في البلاغة العربية، د. حسن طبل، ص147

ووسيطاًبينك وبينه، أن يكون متمكّنًا في دِلالته، مستقلّاً بواسطته، يَسفر بينك وبينه أحسنَ سِفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة، لأنّه يصل إلى قلبك بسرعة ودون كُلفة[1].

ولمّا كانت الكناية فيها نوعٌ من تظليل المعنى واختصاره، والإيجازفيه تكثيف المعنى في عباراتٍ قصيرة، فقد يلتبس الأمر بين الإيجاز وأسلوب الكناية، ولهذا وجب التفريق بينهما، ومن تلك الفروق[2]:

- الإيجاز طاقةٌ ضوئيةٌ مكثفة، تشتمل على معانٍ كثيرة، أي أنّ أسلوب الإيجاز منير، ولكن أسلوب الكناية تظليلي، يهدِف إلى معنى يُقصد مباشرة، فالطّريق إلى الكناية انحناءات تعبيرية، بينما أسلوب الإيجاز يقصد إلى المعنى في طريق مستقيم.
- أسلوب الإيجاز فيه نوعٌ من الحذف، بينما أسلوب الكناية لا حذف فيه.
- من دواعي الإيجاز الخوف من ملل السّامعين، ومن دواعي الكناية، الخوف من التّصريح بالمعنى، أو الحرج من استعمال اللفظ الصّريح في التّعبير عن المعنى المراد.
- أسلوب الإيجاز أسلوب محدّد، يُعرف على الأغلب مقصد الأديب منه، بينما أسلوب الكناية أسلوبٌ ذاتي صادرٌ عن النّفس الإنسانية، بتعقيداتها الدّاخلية، يأخذ المتلقّي منه بقدر استطاعته حسب ما يحمل من خبرةٍ أو تجربةٍ أو إحساس.

والصّورة الكنائية عند الرّافعيّ مستقاة في أكثر الأحيان من التّراث العربي، منظومة ومنثورة, ومن الأمثال القديمة، والأقوال المأثورة، وذلك لسرعة اطّلاعه ووفْق محفوظه، وذلك كقوله:"بل قد يفي بها (الجماعة) ويمسح وجهها ويكون منها مكان الإمام ممّن خلفه "[1]في معرِض حديثه عن المؤسّسات اللّغوية وأنّ دورها لن يكون كبيراً إذا ما وُجدت، وعبّر بقوله :"يمسح وجهها" كناية عن تقدّم العالِم الواحد على تلك المؤسّ سة اللّغوية، ومقصوده أنّ الفرد الواحد قد يقوم مقام

---

1)دلائل الإعجاز، ص 263-268.

2) البيان: فنّ الصّورة للجوبني, ص 114

3) تحت راية القرآن :60

المجمّع اللّغوي, لأنّ عمل أعضاء هذا المجمّع لا يعدو أن يكون تبديل لفظٍ بلفظٍ أو حرفٍ بحرف، أو التّنبيه إلى خطأ في بعض الاستعمال، وصوابٍ في بعض الإهمال، وهذا عملٌ يستطيع القيام به عالِمٌ واحد من علماء اللّغة إذا هو اعتنى به وتوفّر عليه، بل قد يفوقُ عمل هذا العالم عمل المؤسّسات اللّغوية،فيتقدّم عليها (ويمسحُ وجهها)، ومسح الوجه هو بُعدٌ من الأبعاد الحسّيّة اختلج في نفس الرّافعيّ وإحساسه، ليشير – ليس فقط– إلى غَناء هذا الفرد، وإنّما إلى تقدّمه وتجاوزه للجماعة ومسحه لوجهها، كأنّه يشير إليها أن : قفي, ليُكمل مسيره، وتكون هي تابعةٌ له إن سارت، أو متوقّفة عاجزةٌ عن المسير.

ومن العبارات القديمة الّتي استعملها الرّافعيّ في باب الكناية، قوله :"وذلك مقذِف الحصا والجِمار"[1]استعان بهذه الصّورة الحسّيّة في سياق حديثه عن تأليف كتابٍ وافٍ في تاريخ الآداب العربية، الّذي رصدت له الجامعة المصريّة جائزة مُغرية، وحدّدت لانتهاء المسابقة مدّةً وجيزةً لا تكفي لإنجاز مثل هذا العمل الجليل، فأن يؤلّفَ مثلُ هذا الكتاب، ويستوفي حقّ التّاريخ وحقّ الأدب وحقّ النّقد، فذلك ما لايُستطاع، وذلك (مقذف الحصا والجمار).

وفي معرض حديثه عن نمط التّأليف الّذي جرى عليه المعاصرون ساق هذه الصّورة الكنائيّة الّتي ترجع إلى أصلٍ قديمٍ: "وكيف يجيئون بالطِّم والرِّم"[2]حيث أنّ هؤلاء المؤلّفين يَجمعون كلّ ما هبّ ودبّ ممّا يجدونه في المصادر، ولا يميّزون بين الطّيّب والخبيث من الأخبار والقصص والأقوال، وهم مع ذلك يظهرون التّبصّر والتّحقيق في البحث، فيأتون في مؤلفاتهم (بالطّم والرّم) ولا يميّزون بين الصّحيح الثّابت، والزّائف المكذوب . وهذه العبارة مستقاةٌ من التّراث القديم، ومعنى الطّمّ: البحر، ومعنى الرّم الثّرى، وإنّما سُمّي البحر الطّمّ، لأنّه طمّ على ما فيه، والرّم

1) تحت راية القرآن ص 82

2) تحت راية القرآن:83

ماعلى ظَهْر الأرض من فتاتها، أرادوا الكثرة من كلّ شيء، وقال أبو طالب : جاء بالطِّم والرِّم معناه جاء بالقليل والكثير.[1]

والمقصود بهذه العبارة هنا استكثار المؤلّ فين من الرّوايات والأخبار لمج رّد الكثرة، دون تمحيص أو تدقيق.

وفي موضع آخر يصف البخلاء بقوله :"كأنّ فقرهم بين أعينهم "[2]وهي لكلايٍّ عمّن يكون دائمَ الخشية من الفقر، فلا يقنع بما لديه من المال ولا يهنأ به، ولا يستمتع بالحياة، وفي سياقٍ متّصلٍ بصفةِمَنْ هذه صفتهُ يقول: "ولأيسرُ على النّاس أن يرتووا من رشح الحجر، ويغبطوا بلبن الطّير، من أن يجدوا في الرّجل البخيل بُغضًا لشيءٍ من المال يرضخ به محبّةً لهم وشفقةً عليهم.."[3]وهما عبارتان تحملان الدّلالة نفسها، وهي الكناية عن الشّ يء المستحيل الّذي لا يمكن الحصول عليه، ومع أنّه في الإمكان وجود بعض ا لماء في الحجر يرشح من داخله، ووجود بعض اللّبن في حويصلة الطّير تطعم به صغارها، وهو يختلف عن لبن باقي الحيوانات، لكنّ الحقيقة المسلّمة الّتي لا يماري فيها أحد، أنّه لا يمكن الا رتواء من ذلك الرّشح إن وُجد، ولا يمكن الا غتذاء من ذلك اللّبن القليل حتّى ولو كان موجوداً، وهذه الصّورة الكنائية الغريبة، يسوقها الرّافعيّ دلالة حسيّة على أنّ البخيل لن يرشح من يده شيء، ولن ترشح من قلبه قطرة رحمة أو شفقة على أولئك المساكين الجَوْعى، وهي دلالة حسيّة قويّة تهزّ المتلقّي وتبلغ منه المبلغ الّذي أراده المرسل، وهو اليأس والقنوط من هذا البخيل وأمثاله.

وهناك نوع من الصّور الكنائية ابتكرها الرّافعيّ ولم يستقها من النّصوص الأدبيّة القديمة، ولا من الأمثال العربيّة وأقوال العرب المأثورة، بعضها أخذها من المصادر القديمة , ولكنّه مضى بها إلى غاية أخرى، أو تصرّف فيها بعبقريّته فانحرف بدلالتها إلى مقصود آخر، يخدم السّياق

---

1) انظر لسان العرب لابن منظور, طبعة دار المعارف, القاهرة, (بدون تاريخ) ص 2706/2705 مادّة :طمم

2) كتاب المساكين:15

3) كتاب المساكين:19

الّذي استجلب تلك الصّورة لأجله، وبعضها ابتكره ابتكاراً بفكره التأمّلي وشعوره العميق بالطّبيعة ومظاهرها في الوجود الخارجيّ ووقعها في داخل نفسه.

فمن النّوع الأوّل، وهو ما تصرّف فيه الرّافعيّ من العبارات القديمة، ومضى به إلى غايةٍ قريبةٍ أو بعيدة، قوله يصفُ الشّيخ عليًّا، وهو الشّخصيّة الّتي أدار عليها كتاب المساكين : "وانقلب كهلاً، وهو اليوم يَحْطِمُ الخمسين "[1] يقال: " حطمَتْه السّنّ: إذا كبُر وضعُف، فالسّنّ هي الحاطمة، أخذ الرّافعيّ هذه العبارة وذهب بها مذهبا آخر، معاكساً لمعناها الأصليّ ، فهذا الرّجل الموصوف هو الفاعل الّذي يحطِم سنّه لوفرة قوّته وشدّة أسْره، واستحكام بنيته، فهو رجل يحتفظ بقوّته رغم بلوغه سنّ الخمسين، فكأنّه هو يحطِم سنّه ولا تحطمه السّنّ، ويشير الرّافعيّ إلى أنّ الكُتّاب أخذوا منه هذا الاستعمال الجديد، فأخطأوا في استعماله حيث وضعوه في مثل الاستعمال الأوّل، يقول في ذلك: "وقد شاع هذا الاستعمال في أقلام الكتّاب دون أن ينتبهوا إلى أنّه لا يجوز أن يقال إلّا في مثل هذه النّكتة."

وفي عبارةٍ قريبةٍ من السّابقة يقول: "الحقّ الّذي لا مِرْيَةَ فيه أنّ هذا الإنسان حين تمشي راحلتُه إلى القبر"[2] فهذه العبارة هي كناية عن الجنازة، أخذها من قول العرب مجازاً : (مضت رواحلهم) إذا شاب وضَعُف، فاستعملها استعمالاً آخر،حيث مضى بها إلى غايتها، فجعل الرّاحلة تمضي إلى القبر في نهاية المطاف تتميماً للقول العربيّ المأثور.

وفي قوله: "ما أشدّ على قلبي المتألّم ، أن لا يأخذ بصري من النّاس إلاّ من يتدحرج في نفسي ليَهْوي منها، أو يتقلّب في أجفاني ليثقل على عينيّ ."[3]كناية عن الثّقيل الّذي يَثْقُل حضورُه وكلامُه على النّفس فلا يُطيقُه، يقال: فلان يتقلّب في أجفان عينيّ ، لشدّة ثِقَلِه على النّفس، حتّى كأنّه يكتم الأنفاس ويمشي على أجفان العين.

---

1) كتاب المساكين:27

2) كتاب المساكين: 16

3) رسائل الأحزان: 19

ويقول في صفة المرأة الشّوهاء: "على ما بها ممّا ركع للدّهر وسجد"[1] وهذه العبارة قديمة في الاستعمال العربيّ، يقال: ركع للدّهر وسجد، إذا كان فقيراً مضعضع الحال، بالغاً من الذّل غايتهَ، أخذها الرّافعيّ وتصرّف في معناها لتوافق السّياق الّذي استجلبها لأجله، فمال بها عن معنى الفقر في المال، إلى الفقر في الجمال، فجعل هذه المرأة فقيرة الحسن، ليس فيها من أسباب الجمال شيء.

ومن النّوع الثّاني، وهو ما كان من الصُّور الكنائيّة، من ابتكار الرّافعيّ وإبداعه، قوله عن الغنيّ: "وعليه من نضرة هذه الحياة ألوان الجنّة والنّار "[2] كناية عن الأعمال الّتي تؤدّي إلى الجنّة من أعمال الخير والبرّ ، أو الأعمال الّتي تؤدّي إلى النّار، من أعمال الشّرّ والإثم، فجعل لهذه ألواناً ولتلك ألواناً.

وفي قوله :"والآن وقد بدأت الطّبيعة تتنهّد، كأنّها تتنفّس بعض أكدارها، أوهي تُملي في الكتاب الأسود أخبار نهارها "[3] كناية عن اللّيل، وقوله في موضع آخر :"...من أضلاع فقيرٍ بائسٍ قامت به رئتاه، فما ينفكّ يصبّ فمُه دماً وصديداً"[4] وهي كناية عن مرض السّل، وفي قوله:"لئلّا يغشاه من سرّ الألوهيّة فينتهك حجاب قلبه"[5] كناية عن الموت، وما فيه من الشدّة، حتّى كأنّه يسلخُ حجابَ القلب سلخاً، ومثل ذلك قوله : "وإذا كنت رجلاً من عامّة الأرض، اندمج في جلدة من الثّرى "[6] وهي كناية عن الرّجل من العامّة، لا همّ له إلا همّ العيش، فلا يعلو عن الأرض، بل تسفل نفسه عن جوهرها الإلهيّ وتتل طّخ بأوحال الطّين، وفي طيّ هذه الكناية ما يشير إلى معنى الاعتزاز والترفّع في نفس الرّافعيّ، وتعلقه بأسباب السّماء.

---

1) السّحاب الأحمر:97
2) كتاب المساكين:11
3) حديث القمر : 9
4) حديث القمر : 35
5) حديث القمر : 75
6) رسائل الأحزان : 20

ومن ذلك قوله:" تتلألأ على وجهه مَسْحَةُ مَلَك"[1] كناية عن روعة الجمال، ومثل ذلك كنايته عن الملائكة بـ" الأجنحة السّماوية "[2] وقوله يصف المرأة الّتي ذهب شبابها: "كبرت عن سِنِّ المرآة.."[3]كناية عن زمن الشّباب والجمال، وهو الزّمن الّذي تتّخذ فيه المرأة بصفة عامة، والجميلة بصفة خاصّة، مرآة لا تكاد تستغني عنها، وتصطحبها معها أينما ذهبت، فإذا كبُر ت وشاب قرناها وتجعّد وجهُها تركتها!

ومن هذه الكنايات المبتكرة أيضا، كنايته عن الموت بـ "المجلّدات المحفوظة في القبور"[4]وكنايته عن الشّمس بـ "جَمْرَة الفَلَك"[5]وكلّها كنايات رافعيّة مبتكرة، عليها خاتَم ه الأدبيّ الخاصّ، وبصمهَ الفنّيّ الخالصة.

وهكذا نلاحظ أنّ فنّ التّصوير عند الرّافعيّ، هو فنٌّ خالص، وعالَم قائمٌ بذاته في وعي منشئه وشعوره،وهوقوّة من قوى الخَلْق والإبداع, لايستفيدها الأديب من كتب البلاغة , فـ"كلّ علوم البلاغة إنّما تدور على شرح أمثلةٍ بليغةٍ وغير بليغة، فما من كاتبٍ يحاول أن يستفيد تصوّره من هذه العلوم على أن يُنزلها في ذلك منزلة الأصول والضّوابط إلاّ انتهى إلىمَلَكةٍ علميّةٍتضّل منه بعقلٍ جامدٍ كأنّه غلافٌ لفظيٌّ نسَخَتْه القواعد والأمثال "[6]فهو ينعى علوم البلاغة وتحجّرها وكونها لا تفضي إلى نتيجة، ولابدّ هنا من الإشارة إلى دلالتين هامّتين:

الأولى: أنّ كلاً من الاستعارة والتّقفيل والكناية والمجاز العقلي، هي- في نظر البلاغيّين- صورة فنيّة، تتمثّل فنيّتها في انحرافها عن أصلٍ نمطيّ، وأنّ وظيفة الأصول النّ مطيّة في هذا

---

1) السّحاب الأحمر : 51
2) السّحاب الأحمر : 80
3) السّحاب الأحمر : 64
4) السّحاب الأحمر:111
5) السّحاب الأحمر:119
6) حديث القمر ص 6 / 7

التصوّر(الحقيقة – الدّلالة المجرّدة عن التّمثيل — الصّريح– الحقيقة العقلية) هي أنّ كلاّ منها يملك الدّرجة الدّنيا من الدّلالة على المعنى المستفاد من صورته.

الثّانية: أنّ كلّ صورة من تلك الصّور في ضوء فكرة الانحراف، لم تكن في نظر البلاغيّين وسيلة خَلْقٍ وإبداعٍ للمعنى، بل وسيلة من وسائل إبرازه وإخراجه في شكلٍ تعبيريٍّ له تأثيره الفنّيّ في المتلقّي[1]

أمّا عند الرّافعيّ فالصوّر البيانيّة، تقوم على الخلق والإبداع وبها يظهر الفرق بين الأديب الأصيل الّذي تنبع الصّور من قوّة تصوّره وقوّة أدائه الفنّيّ ، والأديب المقلّد الّذي يحفظ بعض الأمثلة لينسج على منوالها، وذلك أنّ "البلاغة التي حار العلماء في تعريفها على كثرة ما خلّطوا لا تعدو لثلتين : قوّة التصوّر، والقوّة على ضبط النّسبة بين الخيال والحقيقة، وهما صفتان من قوى الخلق، تقابلان الإبداع والنّظام في الطبيعة .."[2] فكثيرٌ ممّن اشتهر بذلك النّوع من الأدب القائم على التصوّر المريض والخيال الشّارد، والإنشاء الضّعيف المؤلّف بينهما، يعتبرهم الرّافعيّ شعراءَ وكتّاباً بلا شعرٍ ولا كتابة.[3] ولذلك نجد إبداع الرّافعيّ في هذا المجال – فنّ التّصوير– يختلف عن تلك الصور المكرورة في أدبنا القديم، ففي صوره حرارة متوهّجة، وعلائق دافئة تقوم على إحساسٍ شديدٍ بالطّبيعة وامتلاكٍ قويّ لوسائل البيان .

---

1)انظر: المعنى في البلاغة العربيّة د. حسن طبل ص 155

2) حديث القمر ص 7

3) انظر حديث القمر ص 7

الفصل الرابع: تداخل الأجناس في نثر الرّافعي

📖 المبحث الأول: بين الشّعر والنّثر.

📖المبحث الثّاني: تداخل الأجناس.

المبحث الأوّل: بينالشّعروالنثر

الشّعر عند الرّافعيّ مشتقٌّ من الشّعور، فالإحساس هو اللّغة النّفسيّة الكاملة،والشّعر إنّما هو إحساسٌ ناطق، وشعر العرب خاصّة هو شعر فطريٌّ طبيعيٌّ؛ لأنّهم أمّة من أمم الفطرة، وهذه الأوزان العربيّة ليست لأمّة من الأمم، وعنده أنّ المعنى هو قلب القصيدة وسرّ حي اتها، فكما أنّ الإنسان لا يعيش بدون قلب، كذلك القصيدة أو القطعة لا تسير بدون معنى، والمقصود بالمعنى هنا، المعنى البديع المبتكر الّذي ينبض بالحياة، ويمثل لذلك بقول امرئ القيس:

سموتُ إليها بعدما نام أهلُها سموّ حَبابَ الماء حالاً على حال[1]

فهذا المعنى في نظره لا تصوّره إلّا الحواسّ الدّقيقة.[2]

فالشّعر عند الرّافعيّ هو إحساسٌ ناطق، وليس هو مطلق الكلام الموزون، ولكنّه مع وزنه، ينبغي أن يكون ممتازاً في تركيبه وتأليف ألفاظه، وهو يمتاز عن المنثور ويَرْجُح عليه برونق العبارة واختصار الدّلالة واستبانة المعنى[3], ومرجع تقدير الكلام في بلاغته وفصاحته إلى الإحساس وحده.

وهذا الّذي جعل العرب يُعرضون عن معارضة القرآن الكريم, لكمال إحساسهم بعدم القدرة على مجاراة هذا البيان المعجِز. وقول كفّار قريش عن القرآن الكريم: إنّه شعر، وعن النّبي صلّى الله عليه وسلم: إنّه شاعر، مردّه إلى هذا الإحساس، مع أنّهم يعرفون في قرارة أنفسهم أنّ القرآن لا يشابه شعرهم في تقسيم أبياته وأوزانه وأعاريضه وقوافيه، وفنون القول فيه، كما في جواب الوليد بن المغيرة لقومه حينما قال قومه: نقول شاعر، قال: "لقد عرفنا الشّعر كلّه، رجزَه وهزجَه وقريضَه ومقبوضَه ومبسوطَه، فما هو بالشِّعر "[4]، وهذا يرجع إلى أنّهم رأَوْا فيه من سموّ

---

1) ديوان امرئ القيس. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت – ط 2 (2004) ، ص137.

2)انظر تاريخ آداب العرب ج 3 ص 45/44, وانظر ج 2 ص 219.

3) نفسه ج 3 ص 8

4) السيرة النبويّة لابن هشام، دار القلم – بيروت – (بدون تاريخ) ج 1 ص 289

العبارة ومتانة التّركيب، وألوان المجاز والاستعارة والكناية، والتّقديم والتّأخير وغير ذلك، ما لم يألفوه إلّا في الجيّد من شعرهم وفي المقدّمين من شعرائهم، ولعلّ هذا الصّ نيع منهم يعدّ أوّل إرهاصٍ في الخلط بين الشّعر والنّثر، أو بين الشّعر وبين نظمٍ آخر للكلام لا يشابهه وهو نظم القرءان.

ولهذا كان بعض شعراء الحكمة العظام , كالمتنبّي والمعرّي قد أقاموا تواصلاً بين العقل والقلب عن طريق الحكمة، وجعلوا لها من الشّعر منفذاً بينهما إلى الرّوح وجعلوا للحقيقة مكاناً شُرِف منه على الكون، ذلك المكان هو البيت الشّعريّ [1]، وهذا يدلّ على اعتداد الرّافعيّ بالشّعر وأنّه لا يُعادله ولا يساويه أيّ كلام منثور، إذ كان هو قالَ ب أسمى المعاني وأرفعها وهي الحكمة الإنسانيّة.

والشّعر عند الرّافعيّ إلهام، فإنّ خواطر الشّعراء تتخلّق على جهة ما تتوهّمه النّفس، وقد يريد الشّاعر معنىً مخترعاً فيسلك له طرائق مختلفة وسبلاً متنوّعة، ويكُدّ نفسه للوصول إليه، فلا يحصل على مراده , وقد تأتيه أفكارٌ ومعان أخرى في أثناء ذلك لا يريدها هو، ثمّ يكفّ عن المحاولة، فإذا ارتاح من هذا العناء وسكنَت خواطرُه، وقع إليه ذلك المعنى بعينه دون أن يقصد إليه أو يعاود المحاولة "وإنّما أُلْهِمَه في تلك الحال إلهاماً"[2] دون عناء أو تكلّف، مثل الصّياد الّذي أمضى ليلَه ونهارَه في ملاحقة طريدته حتّى إذا أخذ منه ال تّعبُ مأخذَه وفقَدَ الأمل وأيقنَ بالعجز، استلقى ليستريح، فإذا طريدته تمرّ أمامه، فاصطادها دون عناء وبعد يأس.

وأحياناً تمرّ هذه الخواطر النّادرة بخيال الشّعراء، فما هو إلّا أن يبتدئ التّفكير فيها، حتّى يصوّرها خيالُه أجملَ تصويرٍ، دون أن يتمثّل أجزاءها ويستكمل تصوّرها، وهذا أيضاً يدلّ على "أنّ الشّاعر مُلهمٌ، وكأنّما تُحَدَّثُ نفسُه في بعض أطوارها العصبيّة من جهة الغيب"[3].

---

1) انظر تاريخ آداب العرب ج 3 ص 132

2)تاريخ آداب العرب ج 2 ص 283

3) تاريخ آداب العرب ج 2 ص 283

والإلهام عند الرّافعيّ أقدم من العقل في الوجود، وآثاره في الحياة الإنسانيّة أظهر وأوضح، كما نرى في النّمل والنّحل وسائر الحيوان، بل الإلهام أعلى طبقة من العقل وهو محدود عند الإنسان وعند الحيوان، "لا يتلقّى منه الإنسان إلا بقدر محدود وفي أحوال شاذّة من أحوال النّفس"[1].

وشعر القريحة البيانيّة، هو ضربٌ من الإلهام، يقوى بقوة الاستعداد له وتعاطي أسبابه، وهو لا يُنال بالصّنعة الكلاميّة ولا تنفع فيه القواعد البيانيّة، وإنّما يتّفق اتّفاقاً على غير طريقة معروفة. يقول الجاحظ في ذلك : " وكلّ شيءٍ للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال وكأنّه إلهام ..."[2], حيث يربط بين بلاغة العرب وبين ارتجال الكلام دون تكلّف أو إعمال نظر , وهذا الرّبط الوثيق بين الأمرين يوضّح "أنّ الارتجال هو البلاغة في أرقى صورها وأعلاها , حيث تصبح البلاغة عندئذ شيئاً يكاد يشبه الإلهام"[3]

وقد كان الشّعراء يَجْنحون إلى اعتقادِ أنّ شعرهم أحرف ناريّة تلقي بها الجنّ على ألسنتهم، وأنّهم إنّما يتناولون شعرهم من الغيب [4]، والرّكون إلى الغيب في استدعاء الشّعر وقوله ليس هو خاصّ بالعرب بل هو موجود في جميع الأمم " وقد درج شعراء الأمم على استعانة القوى الغيبية من قديم , لأنّ البيان وحي ولأنّ الشّعر يكاد يكون تفاعلاً روحياً من امتزاج روح الشّاعر بروح أخرى، إذ هو كالحالة الطّارئة على النّفس، تشعر بها وقتاً دون وقت وفي موضع

---

1)تاريخ آداب العرب ج 2 ص 284

2) البيان والتّبيين لعمرو بن بحر الجاحظ, تح: عبد السلام هارون, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط:7 (1418هـ/1998م)

3) مذهب الجاحظ في الارتجال في كتاب "البيان والتّبيين, عبد الكريم الحيّاري, مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب , المجلّد 11 – العدد الأوّل (ب) الأردن (1435هـ / 2014م) ص 371

4) انظر: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد القرشي، تح: علي البجاوي – نهضة مصر للطباعة والنشر بالقاهرة – (1981) ص 47 / 63.

دون موضع"[1] ولهذا كان عند شعراء اليونان والرومان ما يسمى بـ " آلهة الشّعراء" أو عرائسه أو ربّات الأغاني، وسار على آثارهم الشّعراء الأوروبّيّون الّذين يسمّون ربّة الشّعر بالمنشدة السّماويّة[2]، فكانوا يبتدئون شعرهم باستدعاء هذه القوى الغيبيّة والاستمداد منها.

ليس كل ما يقول النّاس مما يوافق وزناً من أوزان الشّعر يسمّى شعراً، فلا يخلو طبع من ذلك، ولا ينفكّ متكلّم من أن يعرِض في كلامه بعض الوزن، ولهذا ردّ الجاحظ على من قال : إنّ قوله تعالى : "تبّت يدا أبي لهب " شعر، لأنّها توافق : مستفعلن مفاعلن- بقوله: "إنّك لو اعترضت أحاديث النّاس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل : (مستفعلن, مفاعلن)، كثيرا"وساق قصّة عن أحد الغلمان وقد مرض يقول لأصحابه:

اذهبوا بي إلى الطّبي . بِ وقولوا قدِ اكتَوى

وهذا الوزن يخرج وزنه : فاعلاتن مفاعلن، مرّتين، وهذا الغلام لم يخطر بباله قطّ أن يقول شعراً.[3]

ومثل هذا الكلام الّذي يُخرّجُ شعراً , الحوار الّذي دار بين الرّافعيّ وصاحبه حيث يصف لهصورة امرأة بأنّها أجمل النّساء وأظرفهنّ وأحسن من شاهدت وجهاً وأعيناً , وثغراً وجيداً والّذي بعد ذلك...

قلتُ: ويحك, لقد شعرتَ بعدي, إنّ هذا شعرٌ موزون:

وأحسن من شاهدتَ وَجهاً وأعينًا وثغراً وجِيداً والّذي بعد ذلكا

قال: إنَّ شيطان هذه لا يكون إلا شاعراً ، ألست تراه ناظماً من فنونها على الرّسم شعراً معجزاً كلّ شاعر؟

قلت: وهذا أيضا شعر موزون:

---

1) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 50/49

2) انظر: عرائس وشياطين للعقاد، – مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة بمصر –(2014) ، ص 8/7

3) تاريخ آداب العرب ج 3 ص 409

ألستَ تراه ناظماً من فنونها على الرّسم شعراً معجزاً كلَّ شاعرِ

قال: بلى والله إنَّه الشّيطان، إنه شيطانها...الخ[1]

وهذا النوع موجودٌ في كلامهم، ويسمّونه في البديع : ما يقرأ شعرا ونثرا، وهو نادرٌ جدّاً في كلامهم، ولا يخرج منه إلّا البيت والبيتان مع تعمّل وتكلّف شديدين، ويُ قصد منه تنويع الصّناعة، بحيث لا يحسّ القارئ بإيقاع الوزن ولا نغم القافية.[2]

فـ"جلّ الثّقافات العالميّة ترى في الشّعر أنّه نثر + موسيقى"[3]، هذه المسافة الّتي قد تقرب أحياناً وتبعد أحياناً أخرى، بين الشّعر والنّثر , كان يشعر بها القدماء فيحاولون أن يردموا الهُوَّة بينهما عن طريق بعض الصّناعة الكلاميّة، كما في حلّ المنظوم وعقد المنثور، مثال العَ قْد قول أبي العتاهيّة:

ما بالُ مَن أوّلُه نطفةٌ وجيفةٌ آخرُه يفخرُ

عَقَدَ قول عليّ رضي الله عنه: " وما لابن آدم والفخر، إنّما أوّله نطفة وآخره جيفة ." ومن حلّ المنظوم قول بعض المغاربة : " فإنّهلمّا قبُحت فعلاته، وحنظلت نخلاته، لم يزل سوء الظّن يقتاده، ويصدق توهّمه الّذي يعتاده" حلَّ قول أبي الطّيب المتنبّي:

إذا سَاءَ فِعْلُ الْمَرْءِ سَاءَتْ ظُنُونُه وَصَدَّقَ مَا يعْتَادُه مِنْ تَوَهُّمِ

واشترطوا في نثر النّظم أن يكون سبكُه مختاراً لا يتقاعد عن سبك أصله، وأن يكون حسن الموقع مستقراً غير قلقٍ في محلّه .[4] ومقصودهم تقريب المسافة بين الشّعر والنّثر، حتّى يكون الفرع كالأصل لا يتخلّف عنه إلّا في الوزن، وهي صناعةٌ يُ قصد بها التّمرين والتّدريب على المحاكاة.

---

1) وحي القلم للرافعي، ص 615.

2) تاريخ آداب العرب، ج 3 ص410

3) في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، ص 41

4) انظر شرح عقود الجمان للسيوطي، دار الفكر, بيروت لبنان (بدون تاريخ) ص 171/170.

وقد كان الكُتّاب يتصنّعون نثر الشّعر، كما في نثر أبيات الحماسة لأبي تمّام، وربّما جعلوا ذلك مراناً ع لى الكتابة، ونثرها علي بن محمد الكاتب المتوفى سنة 414هـ ، كاملة في كتاب سمّاه" منثور البهائي" نسبة لبهاء الدّولة بن بويه، وذلك لم يتهيّأ لكتاب في الشّعر غير الحماسة.[1]

ومعلوم أنّ المقصود بالنّثر هنا غير الشّرح، وقد بيَّ فنَتْ شروح الحماسة على العشرين شرحاً، وفيها يورد الشّارح البيت والبيتين ثمّ يبيّن مراد الشّاعر من ذلك , ومع ذلك لم يسمّوا شرحاً من هذه الشّروح نثراً، فنثر الشّعر عندهم كان فنّاً من فنون الصّناعة الّتي يتنافسون فيها ويُدلي كلٌّ فيها بدلوه، ويكون النّثر في هذا الفنّ بمقدار الشّعر لا يزيد ولا ينق ص، فحَ لُّ المنظوم هو نوعٌ من أنواع الإنشاء يأتي فيه المنشئ ببعض ألفاظ الشّعر وأحياناً بغير ألفاظه مع التزام المعنى وإصابته في ألفاظ مختصرة وعبارة موجزة.

إنّ القضيّة الّتي شغلت بال المتقدّمين والّتي جعلتهم ينتجون تلك الآثار الأدبيّة في نثر الشّعر، هي كيفيّة الانتقال بين قالب فنّيٍّ معروف هو الشّعر بأوزانه وحدوده، وبين قالب فنّيٍّ آخر هو النّثر بطرائقه وأساليبه، وقد أعطَوْا لهذا الانتقال من فنٍ إلى آخر أسماء كثيرة، منها: نثر النّظم وحلّ العقد ونقض الشّعر وحلّ المنظوم، وفي الجانب المقابل : نظم النّثر وعقد المحلول ونظمه... ونثر المنظوم هو عمل شاقّ ليس بالسّهل كما يبدو لأوّل وهلة، فالانتقال من فنٍّ نثريٍّ إلى فنٍّ نثريٍّ آخر أيسر مؤونة من الانتقال من الشّعر إلى النّثر في قفزةٍ واحدة "والرّسالة تُجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة في أيسر كُ لفة، ولا يتهيّأ مثل ذلك في الشّعر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرّسائل إلّا بكلفة؛ وكذلك الرّسالة والخطبة لا يجعلان شعراً إلا بمشقّة."[2]

---

1) تاريخ آداب العرب ج3 ص367.

2) كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تح: علي البجاوي, ومحمّد أبو الفضل, المكتبة العصرية – صيدا, بيروت- (1406هـ/1986) ص 136

ومع هذه الكُلفة والمشقّة فإنّ قلب الشّعر إلى نثر أو العكس يبقى أسهلَ من الابتداء والإنشاء "لأنّ المعاني إذا حلَلْتَ منظوماً أو نظمتَ منثوراً حاضرة بين يديك تزيد فيها شيئاً فينحلّ، أو تنقص منها شيئاً فينتظم، وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبة عنك فتحتاج إلى فكر يحرِّكها." [1]

وإنّما اختار الأدباء هذا الفنّ وابتدعوه ليكتسبوا الدُّربة على الكتابة وتدبيج النّصوص النّثرية, بتحويل الشّعر الفنّيّ إلى نصٍّ نثريٍّ بديع، مستعينين بما في الشّعر من صورٍ وصنعةٍ فنّيّة.

ومن أوائل من كتب في موضوع حلّ المنظوم، صاحب ا **لصّناعتين،** حيث عقد البا ب السّادس من كتابه بعنوان : حسن الأخذ وحلّ المنظوم، وقد قسّم المحلول من الشّعر إلى أربعة أضرب:

الأوّل: يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه .

الثّاني: ينحلّ بتأخير لفظة منه وتقديم لفظة أخرى فيحسن ويستقيم.

الثّالث: مثل الثّاني لكن لا يحسن ولا يستقيم.

الرّابع:تكسو ما تحلّه من المعاني ألفاظاً من عندك وهذا أرفع درجات هذا الفنّ...[2]

ثمّ يسوق أمثلة لهذه الأضرب الأربعة ويحلّها نثراً من عنده، دون أن يرجع في ذلك إلى أمثلة محلولة قبله، مما يدلّ على أنّ هذا الفنّ لم يكن قد أُلّف فيه في عصره أو قبله، وإنّما اشتهر هذا الفنّ وانتشر في أوائل القرن الخامس.

وهذا التّقرير العلميّ الّذي أورده العسكريّ ، وحاول أن يضع به حدوداً لهذا الفنّ، يذكّرنا بتقسيمات قُدامة بن جعفر المنطقيّة ، ممّا يدلّ على انتشار علم المنطق وحدوده في هذا العصر وقبله بقليل، وسيطرته على عقول المؤلّفين، وهذا التّقسيم لأ ضرُبِ حلّ المنظوم، يُلاحَظُ فيه شدّة عناية صاحبه بأن لا يزيد النّثر عن الشّعر إلّا قليلاً بزيادة لفظة أو حذف أخرى، أوتقديمٍ

1) كتاب الصناعتين، ص216.

2) كتاب الصناعتين، ص 217/216.

وتأخيرٍ يسيرين، وهذا هو المقصود من هذا الفنّ, فإذا طالت العبارة وبَعُدت الإشارة خرج ذلك عن المقصود وأصبح أقرب إلى الشّرح منه إلى الحلّ.

المنثور البهائي للبهائي ت 414

لاشكّ أنّ الهمذانيّ قد سبق إلى هذا النّوع من التّأليف، فقد ذكر صاحب "الفِهرِسْت" كتاباً بعنوان (النّثر الموصول بالنّظم) نسبه إلى صديقه أبي الحسن عليّ بن وصيف الكاتب [1], لكنّ العنوان لايكفي للدّلالة على مضمون الكتاب إلّا على سبيل الإشارة، كما ذكر كتابين للحسن بن بشر الآمدي 370هـ أحدهما بعنوان "كتاب في نثر ما بين الخاصّ والمنزّل من معاني الشّعر", والثّاني بعنوان "نثر المنظوم"[2]، وإن كان الكتاب الأوّل غيرُ واضح الدّلالة على مضامينه، إلّا أنّ الكتاب الثّاني كان واضح الدّلالة عل ى المقصود، وهو نثر الشّعر المنظوم، والظّاهر أنّ هذا الفنّ كان معروفاً في القرن الرابع الهجري.

أمّا الهمذاني الكاتب (ت 414هـ)، فقد ألّف كتابه في أواخر القرن الرّ ابع أو في أوائل القرن الخامس على أكبر تقدير , وهو قريبٌ جدّاً من ابن وصيف الكاتب والآمدي، إلّا أنّ كُتبَ السّابقَين لم تصلنا ولم تخرج إلى الآن من بطون المطابع، ومن هنا تأتي أهميّة كتاب الهمذاني، الّذي يعدّ أوّل كتابٍ مطبوع في هذا الفن.

والهمذانيّ هو عليّ بن محمد بن خلف النَّيْرماني, ويُكْنى بأبي سعد، التحق بخدمة بني بُوَيْهِ ووَلِيَ الإنشاءَ في ديوانهم، وألّف كتابه "المنثور البهائي" لبهاء الدّين البُوَيْهي، وقد عقد صداقاتٍ علميّة مع أعلام عصره كالأخوين الشّريف الرّضيّ والشّريف المرتضى والأمير أبي الفضل الميكالي الّذي كانت بينه وبين النَّيْرماني مراسلات إخوانيّة شعريّة ونثريّة.[3]

---

1) كتاب الفهرست للنّديم، تح: رضا تجدّد, طهران (1971) ص154.

2) كتاب الفهرست للنّديم، ص172.

3) المنثور البهائيّ لأبي سعد النيرماني الهمذاني، تح: علي كردي – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب (2013) – المقدمة – ص 8/7.

وقد ضمّ كتابه عدداً من النّصوص الشّعريّة المختارة، وأكثرها مأخوذة من حماسة أبي تمّام، وبعضها من مجموعات الشّعر الأخرى كالمفضّليّات والأصمعيّات ودواوين الشّعراء القُدامى والمحدَثين وأبناء عصره، وحلّ تلك النّصوص الّتي اختارها بأسلوب نثريّ عال ينمّ عن موهبة أدبيّة. وعادته في كتابه أن يبدأ بالنّثر ثمّ يتبعه بالشّعر المختار، بعكس الّذين تصدَّوْا لشرح حماسة أبي تمّام، إذ كانوا يأتون بالشّعر ثمّ يشرحونه ويعلّقون عليه.[1]

وقد أدرك الهمذانيّ أنّه هو السّابق في هذا المضمار، لم يسبقه أحد من الكتّ اب في ذلك، إلّا من تعاطى من ذلك أبياتاً يسيرة وأشعاراً قليلة، لكنّهم لم يتوغّلوا فيه توغّله ولا أكثروا منه حتّى عرفوا به، فهو يقول : "وإنّي جدّ عالم بأنّه سيشركني في هذا الباب عالم بعد عالم، ولكنّ الفتح للفاتح والسّبق للسّابق، وسبيلي في ذلك سبيل الخليل في ا لعروض؛ فإنّه فاز فيه بالابتداء والابتداع، ولحقه غيره بالا قتداء والاتّباع...فإن أنصفوا فسيعتدّون لي بالمنّة فيما سننتُه من هذه السّنة، الّتي نهجت فيها طريقة رشيدة، وجعلت لها شريعة قريبة "[2]، وهذا الكلام يدلُّ دلالة واضحة أنّ الهمذاني لم يطّلع على المؤلفات السابقة في هذا الفنّ.

وقد سار في نثر الأبيات الشّعريّة على نهج خاصّ، حيث رتّب المعاني على الأبواب , قريب من أبواب حماسة أبي تمّام كباب الحماسة وباب المدح وباب الهجاء ...الخ، ثمّ اختار من الأبيات ما هو أليَق بالمعنى الّذي سيق له ، فإذا تخلّل هذه الأبيات معان أخرى كأن يتخلّل قصيدة في المدح أبياتاً غزليّة فإنّه يحذفها ولا يلتفت إليها لأنّها ليست من غرضه، وهي وإن كان لها ما يسوّغها في الشّعر، فليس لها مسوّغ في الرّسائل الّتي تتطلّ ب التّركيز على موضوع بعينه، وكان يعمِد إلى الأبيات فيختار منها الجيّد ويضرب صفحاً عن الضّعيف المرذول عنده، فيختار من المختار ما كان في ألفاظه من الرّشاقة والسّلاسة ما يدخله في باب البلاغة، ويطرح ما دون

1) نفسه، ص 11.

2) المنثور البهائي، ص 29/28.

ذلك، يقول في ذلك : "ما اطَّرحتُ منها إلّا الدّون، ولا اخترتُ إلّا العيون، ولا اصطفيت من أمثالها إلا الهجان، ولا نفيت إلا الهجين".[1]

الثّعالبيّ 429هـ

ومن هذا الباب كتاب (نثر النّظم وحلّ العقد) للثّعالبي (429 هـ) ألّفه للملك المؤيّد أبي العباس خُوارزم شاه بطلبٍ منه،نثر فيه الأبيات المختارة من كتاب (مؤنس الأدباء)، وقد ذكر في المقدّمة أنّ النّثر أشرف من الشّعر ولهذا ترفّع عنه الأنبياء، وامتنع عنه الملوك كما في قصّة حُجْر مع ولده امرئ القيس, حين همّ بقتله لمـّا قال الشّعر، لولا أنّ الخادم المأمور بقتله استحياه وأخفى أمره. [2]

فالكتابة مهنة خطيرة، تحتاج إلى أدوات جمَّة وآلات كثيرة، من معرفة العربية وعلومها، وعلم الحساب والمساحة، والمعرفة بالأزمنة والشّهور والأهلّة، وأنواع السّلاح والأراضي والفلاحة، وغير ذلك.[3]فلا بدّ للكاتب في تلك العصور أن يكون ذا ثقافةٍ موسوعيّةٍ تمكّنه من إتقان عمله والبراءة من معرَّة التّقصير .

والمتأمّل في كلام المتقدّمين حين يفاضلون بين الشّعر والنّثر، ويحكمون بفضل النّثر وشرفه، ويسوقون الأدلّة على هذه الأفضليَّة، يرى أنّهم لا يرجعون في ذلك إلى النّواحي الفنّيّة الخالصة، وإنّما إلى نواحٍ أخرى واعتبارات أخرى، تعود في جملتها إلى مكانة الكُتّاب في المجتمع وعلوّ مرتبتهم عند الملوك والأمراء،وانحطاط مرتبة الشّعراء عن مرتبة الكُتّاب في العُ رف الاجتماعي، وفي ذلك يقول الثّعالبيّ "ولم تزل طبقاتُ الكتّاب مرتفعةً عن طبقات الشّعراء؛ فإنّ الكتّاب وهم ألسنة الملوك، إنّما يتراسلون في جباية خراج، أوسدّ ثغر أو عمارة بلاد أو إصلاح

1) المنثور البهائي، ص 32.

2) نثر النظم وحلّ العقد، لعبد الملك بن محمد الثعالبي- طبعة مجلس المعارف – سوريا(ط: قديمة:1883م)، ص03.

3)انظر: أدب الكاتب، لابن قتيبة – تح: محيي الدين عبد الحميد – طبعة السعادة بمصر، ط الرابعة (1963)، ص 11/9 وكتاب الصناعتين، ص 154.

فساد...أو ما شاكلها من جلائل الخطوب، ومعاظم الشؤون، الّتي يحتاجون فيها إلى أن يكونوا ذوي آداب كثيرة ، ومعارف مختلفة، وقد سمتهم خدمةُ الملوك بشرفها وبوّأتهم منازل رياستها، وأخطارهم عالية بحسب علوّ الخطر ممّا يفيضون فيه ويذهبون إليه."[1]

وإذا تتبّعنا هذه الا عتبارات الّتي فُضّل بموجبها النّثر على الشّعر، أو بالأحرى الكتّاب على الشّعراء وجدناها ترجع إلى الأمور التّالية:

-جلالة الأعمال الّتي يقوم بها الكتّاب وخطورتها.

- خدمة الكتّاب للملوك والأمراء مما يجعلهم في رتبة الوزراء.

-ثقافة الكتّاب وسَعَة معارفهم،الّتي تفوق ثقافة الشّعراء بمراحل.

-انحطاط مرتبة الشّعر بسبب الأغراض الّتي يجرون فيها ،كالتّشبيب بالنّساء، والمديح الكاذب، والهجاء اللّاذع ، ثمّ الطّلب والا جتداء والتّكسّب بالشّعر الّذي يحطّ من شأنهم عند السّادة وسائر طبقات المجتمع.

وفي هذا المعنى يسوق الثّعالبيّ أبياتاً لعبدالصّ مد بن المعذّل يقولها لأبي تمّام حين قصد البصرة، وهي قوله:

أنت بين اثنين تبرُز للنّاس وكلتاهما بوجه مذالِ

لستَ تنفكّ طالباً لوصالٍ من حبيب , أو طالباً لنوالِ

أيَّ حُرِّماءٍ لحُرِّ وجهكَ يبقى بين ذلِّ الهوى وذُلِّ السُؤالِ

فلمَّا بلغتِ الأبياتُ أبا تمّام ثنى عنانه عن البصرة وحلف أن لا يدخلها أبدا.

1) نثر النظم، ص 03/02.

وقول أبي سعيد الرّستميّ الّذي يصفه الثّعالبيّ بأشعر أهل أصبهان:

تركت الشّعرَ للشّعراء إنّي رأيت الشّعر من سَقَطِ المتاع [1]

وطريقة الثّعالبي أن يأتي بالمعنى من المعاني ، فيسوق الأبيات في ذلك المعنى ،ثمّ يأتي بها نثراً على طريقة الأسجاع الّتي كانت سائدةً في عصره، ولا يطلق اسمُ النّثر إلّا عليها، ولا يلتزم في ذلك أن يكون النّثر بمقدار الشّعر لا يتجاوزه ولا ينقص عنه كما هي العادة في هذا الفنّ، وإنّما هو يُطيل أحياناً حتّى يكون نثر بعض الأبيات في مقدار رسالة تستغرق صفحات، ومن أمثلة ذلك نثره لأبياتٍ في معنى الجود والكرم وغلبة الطّبع الكريم على صاحبه، حيث ساق قول أبي تمّام:

هو البحرُ من أيّ النّواحي أتيتَه فلُجّتُه المعروف والجود ساحلُه

تعوّد بسط الكفّ حتّى لو أنّه ثناهالِقَبْضٍ , لم تُجبْه أناملُه

وقول زهير:

تراه إذا ما جئتَه متهلّلاً كأنّك تُعطيه الّذي أنت سائلُه

وقول منصور بن بادان:

ما قال (لا)قطّ من جودٍ أبو دُلَفٍ إلّا التشهّدُ , لكن قولُه : نعمُ

وقول الآخر:

سألتُ النّدى والجود حُرّان أنتما فقالا جميعاً : إنّنا لَ عبيد

فقلتُ :ومَ ن مولاكما فتطاولا عليّ وقالا : خالدُ بنُ يزيد

نَثَرَ معاني هذه الأبيات بقوله:

"مولانا الملك خوارزم شاه أدام الله مُلكَه وأعزّ نصره، بحرٌ لجُّتُه المعروف، وقد عوّدَ يدَه بسطَ الكفّ فواضلُه، فلو أراد قبضَها لم تُجبه أناملُه، وكلّما سُئل انشرح صدرُه، واهتزّ عِ طفُه وترجم

1) نثر النّظم, ص 04

عنه بِشرُه، وقرأتَ من وجهه صحيفةَ الهشاشة، وتهلّل منه هلال البشاشة، وبرقت بارقة السّرور فيه حتّى كأنّه يُعطَى الّذي يُعطيه، فأقوالهِ نَعَم وأفعاله نِعَمٌ، والنّاس عبيد إنعامه وإحسانه، ولولا التّشهّد لما جرى (لا) على لسانه."[1]

وهكذا يمضي في نثر الأبيات، يستلّ معانيها استلالاً ، و يسوقها نثراً مسجوعاً، يذهب بأكثر رونقها وجمالها,وفيه من التكلّف ما فيه.

أبو العلاء المعرّي 449هـ

أمَّا أبو العلاء المعرّي فألّف في هذا الباب رسالة لطيفة سمّاها "مُلْقَى السّبيل" التزم فيها على عادته مالا يلزم، فسار على طريقته في التزام الحروف الهجائيّة مرتّبة من أوّلها إلى آخرها، على أن يأتي بالمعنى أوّلاً نثراً مسجوعاً، ثمّ يُ عقبه بأبيات من الشّعر في المعنى نفسه، ملتزماً الحرف الأخير نفسَه نثراً وشعراً، مع التّذكير أنّه هنا لم يحلّ شعر غيره بل شعره هو، والأوْلى بهذه الرّسالة أن تدخل في نظم المنثور وليس في حلّ المنظوم، لكنّ الفنّين متداخلان حتّى كأنّهما فنّ واحد، أمّا من حيث المم وضوعات فقد اقتصر فيها على مناجاة الخالق عزّ وجلّ والتّذكير بالمعاد والوعظ والإرشاد، على الطريقة نفسها الّتي ألّف عليها كتابه المشهور " الفصول والغايات" مثال ذلك ما جاء تحت الحرف جيم : " العجب لجاهل مداج، يأسف لبين الأحداج، ويعصي الملك واللّيل داج، وما هو من الحتف بناج" عقده شعرا بقوله:

يا أيّها الغافل المداج وليلُه بالسَّفاه داج

كأنّ عينه إذا ما تحمّلَ الحيُّ , من زجاج [2]

كم أعمل الدّاجيا ت حرصاً وليس من موته بناج

---

1) نثر النظم للثعالبي، ص 20/19.

2) أي لا تدمع.

رجا أموراً فلم تقدّر وكلُّ مَن في الحياة راج [1]

وعلى هذا يمضي فيكمل جميع الحروف الهجائيّة، كل حرف يقتصر فيه على مثالٍ واحد، لكنّه لا يُلزم نفسَه أن يساوي بين مقدار النّثر ومقدار الشّعر، فالغالب على هذا التّأليف، أن يأتي بالنّثر مختصراً ثمّ يطيل النّفَس في الشّعر على عادة المعرّي في التّلاعب بالألفاظ و إظهار مقدرته الفنّيّة الّتي لا يُجاريه فيها أحد.

الوشي المرقوم لابن الأثير(637هـ)

أما ضياء الدّين ابن الأثير، فقد شارك في هذا الباب بمؤلَّفه المشهور : "الوشي المرقوم في حلّ المنظوم"، ليؤكّد على صلة القربى بين الشّعر والنّثر ، وليربط بينهما بوشائج الصّياغة الفنّيّة الّتي تقرّب بين الفنّين، حين يتداول كل منهما المعنى نفسه ، ويُجريان عليه الصّبغةَ الفنّيّةَ ويتسابقان في مضمار الفنّ، ليأتي النّاقد البصير بعد ذلك يحكم بالسّبق والغلبة لأجود العبارتين وأفضل الصّياغتين؛ إذ أنّ النّاثر لايلجأ إلى هذا النّوع من الإنشاء إلّا لإظهار قوّة بيانه ومقدرته البلاغية.

وقد وزّع ابن الأثير كتابه على ثلاثة أقسام هي :حلّ الشّعر، وحلّ آيات القرآن الكريم، وحلّ الحديث النّبوي الشّريف، وسمّى كتابه (حلّ المنظوم) فإمّا أنّه يجعل لفظ (المنظوم) شاملاً للقرآن والحديث باعتبارهما نظم اً للكلام بترتيب معيّن،وإمّا أنّه قصد (بالمنظوم) الشّعر خاصّة، ثمّ غَلَّبَ المصطلحَ على البقيّة باعتبار أنّه القسم الأكبر من الكتاب، والتّقدير الأوّل أرجح لأنّ مصطلح :نظم القرآن ، مصطلحٌ قديم، أُلّفت فيه مؤلّفات منها : نظم القرآن للجاحظ، ويشهد لهذا المعنى قول الطّيـّبي في تعريف العقد :"وهو أن ينظم نثراً، إما قرآن أو حديث أو أثر أو حكمة "[2]

---

1) ملقى السّبيل, لأبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعرّي. مخطوط - سنة 1304- الكتبخانة الأزهريّة بمصر, ورقة رقم 2

2) التبيان في البيان، للإمام الطيبّي، تح: عبد الستار زموط، دار الجيل – بيروت – ط 1 (1996) ص 519.

وعادة ابن الأثير أن يأتي بالمعنى منثوراً من تأليفه، وأكثره يأتي به من كتاباته السّابقة ورسائله الّتي كان يكتبها في المناسبات المختلفة، وبعضُه ينشئه من لفظه إنشاء جديداً، ثمّ يتبعه بذكر الأشعار الّتي تناسب المقام والّتي استقى معانيه منها، ومن أمثلة ذلك قوله : "ومن هذا الأسلوب ما ذكرته في المودّة، وهو : خيرُ الودّ ما عطف عليك اختيارا، لاما أعدته اقتسارا، فإنّ شيمة التّبرّع كحسن البداوة غير مجلوب، والإلحاح في الطّلب إتعاب لوجه المطلوب.

وهذا مأخوذٌ من أبيات الحماسة:

ألا إنّ خير الودّ ودٌّ تطوّعت به النّفس لا ودٌّ أتى وهْو مُتعبُ

ومن شعر أبي الطّيّب المتنبّي في قوله:

حسن الحضارة مجلوبٌبتطريةٍ وفي البداوة حسنٌ غير مجلوب 2

فقد أخذ معاني رسالته من أبيات مختلفة، فليس بين بيت الحماسة وبيت المتنبّي أيّةُ صلة، لكن ابن الأثير جمع بينها في قرَن بمقدرته الفنّيّة.

ومثالٌ ثانٍ قوله في الكرم: "قطَعتْ مواهبُك إليَّ مدى البلاد ولم أقطع إليها مدى، ومدَّتْ يدها نحوي ولم أمددْ نحوها يدا، فهي المسافرة إلى كلّ مقيم، وطاردةُ الإعدام عن كلِّ عديم، والكريمةُ إذا غدا صوبُ الغمام وهو لئيم، فشكري لها شكران : شكرٌ على العطاء، وشكرٌ على التّبرّع، ومن أحسن أوصافها أنّها تأتي للصّنيع لاللتّصنّع، وهذا مأخوذ من قول أبي الطّيب المتنبّي:

وأنفسُهم مبذولةٌ لوُفودِهم وأموالهم في دار مَن لم يَفِدْ وَفْدُ

إلّا أنّي غيّرت هذه الألفاظ، ونقلتها إلى صورة أخرى، مع ما أضفته إلى المعنى من الزّيادات، وهذا ضربٌ من الكيمياء..."[1]

وقد أكثر ابن الأثير في هذا الكتاب من الإطراء لنفسه والتّمدّح بكتابته وفنّه حتّى وصل إلى حدّ المبالغة، على عكس صنيعه في مؤلفاته الأخرى.

---

1) الوشي المرقوم، ص 314.

إنَّ حلَّ المعقود أو نثر المنظوم هو نوعٌ من الكتابة على الكتابة، فالنّاثر لا ينطلق هنا من فراغ، بل ينطلق من نصّ واضح المعالم يحمل معنىً معيّناً، يفهمه النّاثر ويستوعبه، ثمّ يحاول أن يعيد صياغته صياغةً جديدةً فيها نوعٌ من الإبداع والابتكار، فهي إعادة تشكيلٍ للنّص بتغيير بنيته واللّعب بعناصره قليلاً أو كثيراً، ليتّخذ شكلاً آخر، يكون في مثل جمال النّصّ الأوّل أو يفوقه جمالاً وإبداعاً في أحيان كثيرة .

فالنّاثر– عن طريق هذه العمليّة الفنّيّة – **يعيد بناء علاقته مع النّص المنظوم** ، فهناك العلاقة الأولى الّتي تتمثّل في تلقّي النّص و التّفاعل معه اكتشافاً وتمثّلاً وتأمّلاً، وهناك العلاقة الثّانية، علاقة تقليب هذا النّص ظهراً لبطن، وبطناً لظهر ، ومحاولة تلمّس عناصره وتفريقها وتجميعها مرّة أخرى بلمسة فنّيّة، ولاشكّ أنّ العلاقة الثّانية الّتي هي علاقة تماسّ وممارسة وإعادة تشكيل، هي علاقة أكثر عمقاً وأكثر حميميّة.

ويعتبر هذا الفنّ، فنّاً قائماً بذاته، فقد استطاع نثر المنظوم أن يتجاوز الحدودَ بين الشّعر والنّثر، وهو في الحقيقة نوعٌ من ربط الوشائج بين هذين الفنّين ليصبحا فناً واحداً — من حيث المضامين ومن حيث الأشكال المتشابهة– قادراً على العطاء الفنّيّ والمعرفيّ، وهو أيضاً عقد أخوّة وصداقة بين الصّناعتين : الكتابة والشّعر، بالإضافة إلى ذلك، يعتبر هذا الفنّ تقريبا للمفاهيم الشّعرية إلى المتلقّين في أطباق معرفيّة وفنّيّة مغايرة، هذه المفاهيم والمعاني الّتي ربّما عَسُرَ فهمُها على القرّاء، بما يشوبها من غموض أو التواء، يرجع إلى كثافة مدلولاتها وصرامة أشكالها الفنّيّة، فيسعى هذا الفنّ إلى تذليل الصّعاب للوصول إلى تلك المعاني السّامقة، وهي خدمة أخرى يقدّمها النّثر للشّعر لعقد تلك العلاقة الواشجة.

المبحثالثاني: تداخلالأجناس.

المبحثالثاني: تداخلالأجناس.

1 - البنود:

ربّما كان اشتغال الكتّاب بنثر الشّعر أو ما يسمّونه "حلّ المنظوم" بما يتقصّدونه من تجويد العبارة وتكثيف المعنى، هو الّذي أدّى إلى اكتشاف نوعٍ جديدٍ من النّظم، هو (البنود) وهي جمع (بُند)، والبُند هو نوع من السّجع بُنيت جمله على التّوقيع، وقسّمت إلى أجزاء قص يرة من العَروض تنتظم أوزانا مختلفة، فتُحْسِبها شبهً ا من الشّعر وهي ليست منه، وهي صناعة في النّثر لا يُعرف مخترعها، يقول الأستاذ عبد الوهاب عزّام وهو يتكلّم عن شعر الفرس : "وعندهم ما يسمونه تركيب بند، أو ترجيع بند، وهو قريب من الموشَّحات الأندلسيّة"[1]، ولعلَّ هذا النوّع من الشّعر، دخل إلى الأدب العربي من جهة الفرس، خاصّة وأنَّ أوّل ظهوره كان في العراق: البوّابة الملاصقة لفارس جغرافيّاً وتاريخيّا.

ولم يُعرف من هذه الطّريقة شيءٌ قبل البنود الخمسة الّتي نظمها الشّاعر المعروف بابن معتوق (ت1087هـ) وهي ملحقة بديوانه، ومنها قوله في وصف الآيات السّماويّة : "أيّها الرّاقد في الظّلمة، نبّه طرف الفكرة، من رقدة الغفلة، وانظر أثر القدرة، وأجْ لِ غَلَسَ الحيرة، في فجر سَنَى الخبرة، وارنُ إلى الفلك الأطلس والعرش، وما فيه من النّقش، وهذا الأفق الأدكن، في ذا الصّنع المتق ن، والسّبع السّماوات، ففي ذلك آيات ..." ويقرب من هذا النّوع نوع آخر يسمّى (المستزاد)، والفرق بينهما أنّ البند مطلق والمستزاد مقيّ .[2]

وهذه القطعة تشبه إلى حدّ كبير ما أبدعه المعرّي (ت449هـ) في كتابه "الفصول والغايات"، من ناحية الشّكل ومن ناحية المضمون أيضاً، فقد جعلها المعرّي فصولاً في تمجيد الله تعالى والمواعظ، وأكثرَ فيها من الخطاب المباشر، وهي عبارات مسجوعة تنتهي بغاية، ومن

---

1) مقال: نظرات في الأدب الفارسي: مجلة الرسالة: العدد 23

2) تاريخ آداب العرب، ج 3 ص 335- 337.

أمثلتها قوله : "علم ربنا ما علم، أنّي ألَّ فتْتُ الكلم، آمل رضاه المسلِّم، وأتّقي سخطه المؤلم، فهب لي ما أبلغ به رضاك من الكلم، والمعاني الغراب, غاية" [1] والغاية هي حرف الباء، وهي تشبه القافية في القصيدة، فلعل فنّ البنود الّذي هو برزخ بين الشّعر والنّثر قد أخذ من فصول المعرّي وغاياته.

وتعتقد الشّاعرة نازك الملائكة أنّ (البند) هو أقرب أشكال الشّعر العربي إلى الشّعر الحرّ، فهو لا يتقيّد بأسلوب الشّطرين الّذي تقيّد به الشّعراء العرب منذ أقدم العصور، وقد أَ لِفَ الشّعراء الّذين ينظمون (البند) أن يكتبوه كما يكتبون النّثر، فيبدو للنّاظر إليه أنّه نثر اعتيادي[2] وربّما كان هذا أحد أسباب خفائه على أكثر الّذين ألّفوا في علم العَروض من المتأخّرين، وسبب آخر هو "أنّه فنّ شعريّ اقتصر عليه شعراء العراق".[3]

والسّجع نفسه في رأي بعض النّقاد، كان شعراً ثمّ دخل في باب النّثر، فقد تطوّر الشّعر من كلامٍ مرسلٍ إلى كلامٍ مسجوعٍ ثمّ إلى كلامٍ موزونٍ، ثمّ اجتلبت إليه القافية.[4] يقول ابن رشيق في هذا المعنى : "كان الكلام كلّه منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصّالحة وأوطانها النّازحة، وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد، لتهزّ نفوسها إلى الكرم وتدلّ أبناءها على حسن الشّيم، فتوهّموا أعاريض جعل وها موازين للكلام، فلما تمّ لهم وزنه سمّوه شعراً، لأنّهم قد شعروا به أي فطنوا."[5]

ويذهب ابن رشيق كسائر النّقّاد قديماً، إلى تفضيل الشّعر على النّثر، فلكلٍّ من المنثور والمنظوم طبقات ثلاثة: جيّدة ومتوسّطة ورديئة، فإذا استويا في الطّبقة كان الأفضل هو الشّعر،

---

1) الفصول والغايات، لأبي العلاء المعري، تح: محمود حسن نجاتي– منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت، بدون تاريخ، ص62.

2) انظر: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة بمصر، ط3 (1967)

3) نفسه، ص 170.

4) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيّب، ج1 ص17-18.

5) العمدة في محاسن الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، ج 1 ص20.

لأنّ كلّ منظوم أحسن من كل منثور من جنسه كما هي العادة، ويستدلّ على ذلك بأنَّ الدُّرَّ الّذي هو أخو اللّفظ ونسيبه، وبه يقاس ويشبّه، إذا كان منثوراً لم يُؤبَهَ له ولو كان أغلى ثمنا، فإذا نظم في عقدٍ زادت قيمته وظهر حسنه وكثر استعماله.[1]

ولكن قد يقال : ليس النّثر الفنّيّ كذلك، فليس هو مجرّد كلمات منثورة تلقى جزافا، وإنّما هي كلمات منظومة نوعاً من النّظم، مرصوفة نوعاً من الرّصف والتّرتيب يقصده صاحبه، ويتصنّع له كاتبه، كناظم الشّعر تماماً، فالنّثر الفنّيّ **نظم خاصّ** وإن لم يتزيّن بزينة الأعاريض المعروفة والأوزان الموصوفة.

فالموسيقى عنصر أساسيّ من عناصر الأسلوب الفنّيّ، وهي ليست خاصّة بالشعر، والمقصود هنا ليس الموسيقى اللفظيّة الموجودة في السّجع والبحور الشعريّة، بل "ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصّوتيّة للجملة، وإيقاع الكلمات، وحروف الوقفات، وامتدادات الجمل وعلاقاتها، وتكرار أو تغاير الكلمات والأصوات فيها – وبين الحالة الشعوريّة التي يعبِّرُ الكاتب عنها، لا يختلف ذلك بين شعر ونثر ..."[2] فالشعريّة الأحدث تحتمل، بل تتيح إمكانيّات قُصْوى لاستثمار مقوِّمات تبدو شكليّة، كالفراغات والشّقوق والسَّكَتات والنّبر، من أجل إيقاع يُحاكي لانهائيّة الأثر المعاش صوتيّاً ودلاليّا، وذلك يتأتّى في النّثر بتوليد الغنى الإيقاعي، البديعي والأسلوبي، الذي غالبا ما يصاحب اللّغة الشعريّة .[3]فالإيقاع الداخلي هو ذلك النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، فهو مزاوجة تامّة بين الشاعر والمتلقي، وبين الشكل والمعنى، وهو تحديد يصعب قياسه والاتفاق عليه.[4]

---

1) العمدة لابن رشيق ج 1 ص 19.

2) اللّغة الفنّيّة، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة – (1985) ، ص 12.

3) انظر: شعريّة الحدث النثري، لمحمد عباس، مؤسسة الانتشار العربي – بيروت – ط1 (2007) ص26.وانظرأيضا: النقد الأدبي لسيّد قطب، ص68-69.

4) انظر: الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، د. مصلح النجار وأفنان النجار، مجلة جامعة دمشق – المجلد 23 – العدد الأول (2007) ص131.

ولا شكَّ أنّ النّثر الفنّي كان سببا في اضطراب آراء النقّاد حول العلاقة بين الشعر والنّثر، بسبب ما يحمله من فنون البلاغة وبراعة التصوير، فهو منزلة بين المنزلتين، فيه من الشعر الصّور ومن النّثر الشكل، [1] "ولا شكّ أنَّ مصطلح (القول الشعريّ) الذي استخدمه الفارابي كان مخرجا من هذا الإشكال، لأنّه يمكن أن يُدخل ذلك النثر الفني في حيّز الشعريّة ويضع معايير أخرى للشعريّة غير الوزن الذي عدّه أكثرهم الخ صوصيّة الأولى للشعر حين عدَّ النثر نقضا للنظم؛ ولهذا تكلَّم الفارابي على المحاكاة والتخييل كشرط أساسي ووحيد للشعريّة، إلا أنّ كلامه كان صرخة في واد، فلم يجد من يطوّر نظريّته ويتوسَّع بها".[2]

وربّما كان النّثر مرحلةً فاصلةً بين الفكر والشّعر، يقولُ الرّافعيّ بعد أن ساق نصّاً نثريّاً للمتنبّي:"فإنّ هذا وشبهه إنّما هو بعض شعره منثورا، وهي المعاني الّ تي تقع في خواطر الشّعراء قبل الرّظم"[3]فالرّظم عنده يمرُّ بمرحلة أولى،يكون فيها عبارة عن خواطر تمرُّ بالفكر غير مستقرَّة فيه، ثمّ تُصَوَّرُ بألفاظٍ في صورة نثريّة، وبعد ذلك تسبك في نظام شعريّ محكم.

2 – عجز اللغة:

يتحدّث الرّافعيّ، ليس فقط عن عجز اللّغة العربيّة، وإنّم ا عجز اللّغات عن تصوير الإحساس الكامل، ونقله كما هو، حتّى يكون أثره على مقدارٍ واحدٍ في نفس صاحبه ونفس متلقّيه؛[4] فصاحب الخطاب يجتهد في نقل إحساسه بالكلمات، لكنّه لا يصل إلى نفس المتلقّي إلّا بعد مسافة من الشّعور، تهوّن من غلوائه، وتفتر من حرارة عاطفته وتفقده بعض توهّ جه في الرّفس، فكأنّ هناك مسافتين بين شعور الكاتب وشعور القارئ:

---

1) انظر: نظريّات الشعر عند العرب، د. مصطفى الجوزو، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – ط 2 (1988) ص 230.

2) نفس المرجع والصفحة.

3) تاريخ آداب العرب ج 2 ص190

4) انظر تاريخ آداب العرب ج 2 ص 232 (هامش)

المسافة الأولى: بين شعور الكاتب نفسه، حين يحسّ وحين ينقل هذا الإحساس إلى صورته اللفظية.

المسافة الثّانية: بين هذا الصّورة اللفظية، وبين إحساس القارئ، وذلك بمقدار تأثيرها على نفسه.

إنّ وهَج الشّعر ينقص حين يخرج من القوّة إلى الفعل، ومن الباطن الّذي يُتَوهَّم له الكمال، إلى الظّاهر الّذي لا يكاد ينفكُّ من نقص.[1]

إنّ هذا الإحساس بعجز اللّغة عند الرّافعيّ، بدأ في فترة مبكّرة نسبيّا، نجده مبثوثاً في "حديث القمر" الّذي أخرجه الرّافعيّ للنّاس سنة 1912م ، وكان في فترةٍ شديدةِ التّكير من حياته أخرج ديوانه الشّعري في مجلّدين ضخمين، أتبعه بديوان النّظرات، وبعدما اشتهر في سماء الشّعر، وأوشك أن يأخذ مكان أحمد شوقي في البلاط الملكي، انصرف فجأة من الشّعر إلى الكتابة، ولعلّ الأمر الّذي نبّهه إلى وجود هذه الملكة في نفسه، اشتغالهبالكتابة النّثريّة في تاريخ الآداب، بإيعاز من الجامعة المصرية الّتي رصدت جائزة قيّمة لمن يكتب كتاباً في الآداب العربيّة وتاريخها، وذلك ما جعل الرّافعيّ يغرق في هذا الموضوع سنتين كاملتين، أخرج فيهما كتاباً من ثلاثة أجزاء هو تاجُ الكتب المصنّفة في هذا الباب، وانتهى منه إلى غير رجعة في سنة 1911م، ثم لم يَعُدْ إليه بعد ذلك، كما لم يَعُدْ إلى الشّعر إلّا لِماما.

إنَّ إحساسَ الرّافعيّبعجز اللّغة عن أداء المعاني النّفسيّة، يبدو واضحاً في "حديث القمر" فهو يتحدّث، عن **لغة العجز**،[2] وعن **اللّغة النّاقصة** الّتي تصوّر الطّبيعة وتحُدُّها[3]، وعن نقص الإنسان ومنطقه أمام حقائق الطّبيعة،[4]، ويتحدَّثُ في موضع آخر عن عجز اللّغات بما نحمّلها

---

1) انظر: على السفود، للرافعي – التصدير للبدوي النجار – 05

2)حديث القمر، ص 11.

3)نفسه، ص62.

4)نفسه، 85. وانظر أيضا: ص 57 و ص 61 و ص 112.

فلا تحسن التّعبير إذا كانت العاطفة مهتاجة...[1]وما اللّغة إلّا أداة؛ فكيف تستعمل هذه الأداة في صفة قوّة تعجز كلّ وسيلة حتّى الشّعور الّذي أبدع اللّغة .[2]والإحساس بالجمال لا يستطيع البلغاء وصفَه بالعبارة؛ لأنّ وسائل البلاغة عاجزة عن الوصول إلى الحالة النّفسيّة عند من يفتتن بالجمال.[3]ولا شكَّ أنّه إحساسٌ عميق بعجز اللّغة ونقصها عن أداء ما يتفاعل داخل نفسه من أشواق وأشجان، وهذا ما يدلُّ عليه هذا الإلحاح المتكرّر على هذه الفكرة.

إنَّ تحوّل الرّافعيّ من الشّعر إلى النّثر، يعدُّ سابقة في تاريخ الأدب العربي لا تكاد تعرف لغيره[4] وتعدُّ المقدمة الّتي صدَّر بها ديوانه الأوّل سنة 1903م إرهاصاً بهذا التّحوّل، من شاعرٍ كبير إلى كاتبٍ كبير مجدّد سيكونه من بعدُ. وقد كان أوَّلُ من انتبه إلى النّمط الشّعريّ في نثر الرّافعيّ، هو العلّامة اللغوي إبراهيم اليازجي، وذلك في تعليقه على ديوان الرّافعيّ الأوّل، حيث كتب يقول: "وقد صدَّره النّاظم بمقدّمة طويلة في تعريف الشّعر ذهب فيها مذهباً عزيزاً في البلاغة، وتبسّط ما شاء في وصف الشّعر وتقسيمه وبيان مزيّته، في كلام تضمّن من فنون المجاز وضروب الخيال ما إذا تدبّرته وجدته هو الشّعر بعينه..."[5]وهكذا بدأ الرّجل يتّجه إلى أسلوبٍ من البيان المنثور، تضيق عنه أوزان الشّعر وقوافيه، "فيه الجلال واتّساع المدى، واشتباك معان وألوان، مع خيالٍ مصوِّر وفكر نفاذ، وضربٍ من **الوزن الخفيّ** يتموّج في أعطاف الكلام".[6]

كان الرّافعيّ يُحِسُّ أنّ مجال القول في النّثر أوسع منه في الشّعر، خاصّة فيما يتعلّق بإيراد الحجّة وتواصل الكلام، كما كان يحسّ أنَّ ما يكتبه في مجال النّثر هو في الحقيقة شعر، يقول في

---

1) رسائل الأحزان، ص 117. وانظر: أوراق الورد، ص 29 و30 و48.

1) كتاب المساكين للرافعي، ص 131/130.

2) تاريخ آداب العرب، ج2 ص 232.

4) على السفود للرافعي – التصدير – ص 10. ومن الأدباء النوادر الذين كتبوا وأجادوا في الفنّين، أبو العلاء المعرّي، وكتبه مشهورة، لكنه لم ينصرف من الشعر إلى النثر انصرافا تامّا كما فعل الرافعي، وإنّما بقي يكتب الشعر إلى آخر حياته

5) نفسه، ص 12.

6) على السفود، ص14.

ذلك: "وهو ما صرفني من الأوَّ ل إلى ا **لكتابة** (النثر) ووضع حديث القمر والمساكين وغيرها، فإنّ هذه الكتب **هي شعر**، لكنّه في غير الظروف الموزونة"[1]

وهذا الإحساس بأنّ ما يكتبه من كتابات نثريّة هو نوعٌ من الشّعر، حاضر بقوة في ذهن الرّافعيّ لايفتأ يكرّره هنا وهناك، وهو ما يدلُّ على أنّه يقصِدُ إلى هذا النّوع من الكتابة قصداً، ومن أمثلة ذلك قوله:

-هو هذا الشّعر.

- والآن أعود إليك شاعراً.

- كلاما فيه دمع العين ودم القلب.

- سَكَتُّ بعد ذلك ليحدث شعر وكتابة...[2]

وهو يصف كتابه (أوراق الورد) بأنّه **ديوان** من الرّسائل.[3]ويصف أسلوبه في (حديث القمر) بأنّه أسلوبٌ رمزيٌّ، على ضربٍ من النّثر الشّعريّ، أوالشّعر النّثريّ.[4]وهو في (السّحاب الأحمر) يكتب بالمنطق الشّعريّ ويحسُّ أنّه كان في هذا الكتاب شاعرا، وحبُّ الشّعر لا يخلو من الوزن.[5] بل إنَّ ألفاظه صدى من تلك النّغمات الّتي كان يتغنّى بها أطفال الإنسانية.[6]

لقد كان للرّافعيّ عناية واحتفال بموسيقيّة العبارة،حتّى إنّه أحياناً يقف عند بعض العبارات برهةً طويلة يقلّبها ويُحرّك بها لسانه لتبلغ سمعه الباطن، فإذا وقعت موقعها من نفسه أثبتها، وإلّا ردّها وما بها من عيب إلّا أنَّها أقلُّ وقعاً في نفسه، ثم يُجَمِّلُها بجملة أحسنَ منها من

---

1) رسائل الرافعي، ص 152، وانظر حياة الرافعي، ص 72.

2) رسائل الأحزان، ص 12-13.

3)أوراق الورد، ص 11.

4) حياة الرافعي، ص 74.

5) السحاب الأحمر ص 14.

6) حديث القمر، ص05.

حيث الرّنين والموسيقى ،[1] " لاجرم كان الشّعر – الشّعر المحض – أصلاً في أدب الرّافعيّ كلّه: أديبا منشئاً وناقداً تامَّ الأداة مُرهفا، ومؤرِّخاً للأدب عظيما، وبالشِّعرية الخالصةأو بصورةٍ منها تطابق صاحبها، شأنَ كلِّ عبقري، استقلَّ الرّافعيّ بنمطه فيما يكتب"[2]

وهذه الشاعريّة الضّاربة في نثر الرافعيّ هي التي جعلت بعض النقاد يتحدث عن : النثر– الشعر، عند الرافعي، بينما يتحدث عن : الشعر– النثر، عند العقاد، حيث ذهب إلى أنَّ أكثر منظوم العقّاد، يجب أن يُدخل في فنّ النّثر ، كما أنّ أكثر نثر الرافعيّ يجب أن يُسلك في سلك الشّعر، خاصة ذلك النثر الفنّيّ الجديد الذي تجلّى في كتبه الأربعة.[3]

فقدغدتالهوّةبينالشعروالنثرتضيقفيالعصورالمتأخرة؛

"حتىإنّبعضالنظريّاتالنقديّةالجديدةتحاولفيبعضمقولاتهاإزالةَالحواجزبين (الصناعتين) بمصطلحأبيهلالالعسكري؛فإذاالشعرنثرأوأسوأمنهإذاكانناظماباردا،وإذاالنثرشعرإذاكانمشبعابالصورالب ديعة،وموقَرابالرّؤىالشفّافة،ومحمّلاعلىأجنحةالألفاظذاتالظلالالشعريةالرقيقة" [4]

إنّ إحساس الرّافعيّ ببعض القيود الّتي يفرضها الشّعر على طلاقة التّفكير ووثباته ، هي الّتي جعلته يهجرُ الشّعرَ هجراً شِبْهَ كاملٍ، خاصَّةً الشّعرَ الموسميَّ أو المناسباتيَّ ، ويرتمي في أحضان النّثر الفنّيّ ، يبثُّ خواطرَه الفكريّةَ ونبضاتِ قلبه الوجدانية.

1) انظر: حياة الرافعي، ص 225.

2) على السفود، تصدير البدوي، ص 09.

3) انظر: عمالقة عند مطلع القرن، للمقالح، ص 119. وانظر أيضا: النّقد الأدبي لسيّد قطب، ص69.

4) نظريّة النص الأدبي، لعبد الملك مرتاض، – دار هومة الطباعة والنشر بالجزائر – ط 2 (2010)، ص 94/93.

– 3

3 – تداخل الأجناس:

إنّ مفهوم الأجناس الأدبيّة، مفهومٌ مرتبِطٌ بالعِرق والتاريخ والإبداع وأشياء أخرى كثيرة...والأمم مختلفةٌ فيما بينها في أجناس الآداب الّتي أبدعتها، فللعرب أجناسُهم وكذلك لليونان والهنود والصينيين والفرس، والأوروبيين في العصور الحديثة.[1]فكل أمّة لها أجناسها الأدبيّة الخاصّة بها، وأجناس أخرى تشترك فيها مع غيرها من الأمم، أو تقتبسها اقتباساً، ثم تتصرّف فيها حسَب بيئتها، وما تستسيغه أذواقها وتتسع له مداركها.

ومن الواضح أنّ تشكّل الجنس الأدبي ورسوخه، لا يَتِمَّان إلّا من خلال مجموعة من النّصوص، تنتظمها خصائص معيّنة، وعليه فإنّ الجنس الأدبي يغدو، بعد تراكم نماذجه ونصوصه، كوناً مجرّداً، في حين تغدو النّصوص المنضوية تحت قواعده كوناً ملموساً.[2]

وباعتبار العمل الأدبي يحمل مادّة دلالية متشابكة، فإنّه ليس من اليسير نسبة أيّ عمل أدبي إلى جنس بعينه، إلاّ إذا توفّرت مجمو عة من الشّروط والأشكال والوظائف الّتي يتطلّبها الجنس الأدبي في النّصوص الّتي تنض وي تحته، فكلّ نظريّة جنسيّة تفترض "نظريّة لهويّة العمل الأدبي، وبصورة أكثر سعة، للعمل الكتابي؛ لأنّ العمل الأدبي، ككلّ فعلٍ خطابي، حقيقة دلالية معقّدة ومتعدّدة الأبعاد، ولهذا ا لسّبب فإنّ مسألة هويّته لن تعرف جواباً وحيداً، لأنّ

1) انظر: بحوث ورؤى في النقد والأدب، د. عادل الفريجات، ط: دار المركز الثقافي بدمشق (2007)، ص113)
2) نفسه، ص14

الهويّة، بالعكس، نسبيّة دائما"[1]، وكلّ فعلٍ خطابيٍّ يرتكز على الأقلّ على خمسة أشياء مختلفة، "من يقول ماذا، وعبر أيّ قناة، ولمن، وما هو تأثير ذلك؟"[2] وهي عوامل مميّزة يفترض أنّه، وعن طريق الإجابة عنها، تحدّد هويّة العمل الأدبي ومن ثَمَّ الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه . فهناك أسئلة تتعلّق بالجانب التّواصلي (من هو صاحب الخطاب،؟ ومن المخاطب،؟ وما هي وظيفة الخطاب ونتيجته؟) والسّؤالان الآخران، يتعلّقان بفحوى الخطاب (ما الّذي قيل،؟ وما هي الوسيلة المستعملة أو القالب؟).

وإذا نحن استعرضنا مؤلّفات الرّافعيّ، وجدناها عصيّةً على التّصنيف والتّجنيس، لأسباب كثيرة، منها أنّ المؤلّف (صاحب الخطاب) كان يتمتّع باسمٍ لامِعٍ في سماء الأدب، ولم يكن يعنيه أن يكتب في هذا الجنس أو ذاك، بقدر ما يعنيه كتابة خواطره، وإفراغ طاقاته البيانيّة في تلك الكتابة، وكأنّه يردّد مقولة شبيهة بقول أبي تمّام : "عليّ أن أقول وعليك أن تفهم ما يقال"، فهو يقول بلسان الحال : "عليَّ أن أكتب، وعليك- أيّها النّاقد – أن تصنّف ما أكتب"، وهذه مزيّة لكبار الكتّاب لا يشاركهم فيها غيرهم؛ فهم يبدعون الرّوائع الأدبيّة، يضمّنونها ما تجود به قرائحهم، فتجدهم في الكتاب الواحد، بل وفي الفصل الواحد، يكتبون خاطرة، ثمّ يسردون قصّة، ثمّ يديرون حواراً، ثمّ يقرضون شعراً، فينقادون لحِسِّ هم الإبداعيوشعورهم الفنّي فقط، ولقد "كان هذا ديدن الإبداع الأدبي عبر الزّمن، فهو لا يكفّ

1) ما الجنس الأدبي – جان ماري شيفر – د :ترجمة غسّان السّيّد. طبعة اتّحاد الكتاب العربي – دمشق (1997) ص60

2) نفسه ص 61

قديماً وحديثاً عن محاولات الخَرق لصالح الخلق، وعن تجارب التّجاوز لصالح التّجديد "[1]، العمل الفنيّ يصنع جنسه الخاصّ، ويستطيع أن يسقط الحدود بين الأجناس الأدبيّة المعروفة ، ويجعلها متداخلة فيما بينها حتّى لا تكاد تبين، وعليه فإنّ "العمل العظيم يخلق جنساً جديداً، بطريقة ما، وفي الوقت نفسه يخترق transgresse القواعد القائمة سابقا".[2]

إنَّ لكلّ جنس أدبي جماليّته الخاصّة وبلاغته المتميِّزة، المَميِّزة له عن غيره، وكلّ واحد من الأجناس يرسم أفق انتظار للقارئ، ممّا يجعله عاملاً تواصلياً بالإضافة إلى وظائفه الأخرى، كما يحمل مبدأ التّجنيس طابعاً تصنيفيّاً تنظيميّا للنّصوص، وفي الوقت نفسه طابع الرّصد للثّابت والمتغيّر داخل بنيات النّصّ، ولكنّ "الجنس الأدبي الّذي يُعدّ مرجعاً مصطلحيّ اً ليس كامل الصّفاء، وإنّ حدوده من المرونة بحيث يمكن تكثيفها لتنتج شيئاً جديداً وبديعاً، تضيق به حدود الجنس وتقاليده المعروفة."[3]

وغياب الحدود بين أنواع الكتابة، ومحاولة تحطيمها من بعض الأدباء، هو الّذي دفع بعض النُّقّاد إلى نفي الجنس الأدبي، والدّعوة إلى تعويضه بالنّصّ أو الكتابة، فليس هناك "كتاب ينتمي إلى جنس بعينه، فكلّ كتاب يرجع إلى الأدب لوحده... ومن ثَمَّ فهو بعيد عن الأجناس

---

1) بحوث ورؤى، ص18.

2) شعريّة النثر، لتودوروف، ص08

3) بحوث ورؤى في النقد والأدب، ص21

وخارج خانات الشّعر والنّثر والرّواية ... يأبى أن ينتظم في نوعٍ من هذه الأنواع، بل هو يحتلّ مكانه الخاصّ ويحدّد شكله الخاصّ".[1]

وعلى رأي ناقد آخر، فإنَّ "الرّائعة الأدبيّة لا تنتحي إلى أيّ جنس، اللّهم إلّا إلى جنسها الخاصّ".[2]

إنّ كتب الرّافعيّ الإبداعيّة، تصدق عليها هذه المقولة تماماً، فإ ذا درسنا خريطة كتاب "حديث القمر" أو " كتاب المساكين" أو "رسائل الأحزان" أو "السّحاب الأحمر" وحتّى "أوراق الورد" الّذي هو عبارة عن مجموعة رسائل غراميّة ، لا يمكن أن ندرج أيّ كتاب منها في جنس معيّن، بل لكلٍّ منها جنسه الخاصّ؛ فقد كان الرّافعيّ يكتب بكلّ أريحيّة، ولا يقيّد نفسه بجنس معيّن، بل يكتب بحريّة تامّة حسب ما تملي عليه مشاعره، وما ينثال على خواطره من معانٍ وأفكار، ولهذا فهو يبيح لنفسه أن يستطرد من موضوع إلى آخر دون أن يكون هناك رابطٌ ظاهر، يربط بين فصل وآخر، وهو ما عابه عليه بعض النقّاد، حيث لاحظوا انتقال الرّافعيّ من موضوع إلى آخر دون روابط مفهومة , وفيما يلي محاولة لرصد مسيرة فصول "حديث القمر" فموضوع الكتاب هو وصف الحبّ والجمال، جمال فتاة لبنانيّة التقى بها الرّافعيّ في إحدى رُبَى لبنان، وهو حديثٌ استمدّ معانيه من أشعّة القمر، ليعبر عمّا اختلج في

1) Blanchot. M. Le livre à venir. Paris. Gallimard- (1959) pp 243-244.

2) شعريّة النّثر لتودوروف ص 9

قلبه من مشاعر نحو هذه الفتاة، وقد بنى كتابه على مقدمّة وثمانية فصول، بعدها قصيدة شعريّة عن الشّرق المريض، ثمّ عودة إلى مناجاة القمر في الفصل الأخير، برِيَرة الوداع.

ففي الفصل الأوّل تحدّث عن دموع العشّاق وبكائهم، وعن فلسفة البكاء بصفة عامة، وبواعثه وأسبابه وما يتبع ذلك من إحساسٍ بالألم والحزن، ليختم الفصل بالحديث عن الابتسامة الّتي هي نقيض الدّمعة.

وبدأ الفصل الثّاني بوصف الابتسامة الّتي أنهى بها الفصل الأوّل، ليستطرد إلى الحديث عن الاستبداد والعبوديّة، وعن صفات المصلح الربّاني, الّذي يستطيع إصلاح أمّة.

وفي الفصل الثّالث يتحدّث عن لغة الأطفال ومراحل العمر, وينتقل إلى الحديث عن الغِـنى والفقر، والاختلاف الشّائع بين طبقات المجتمع، لينتصر للفقير الّذي يعتبره الأساس الصّلب لبناء المجتمع.

أمّا الفصل الرّابع فيتحدّث فيه عن الشّعر والشّعراء، ويحمل حملةً شعواء على الشّعراء الّذين لا يعرفون قيمة الشّعر ولا يقدرّون رسالته، ويمرغّون شعرهم في أوحال الطّمع والتّضرّع للأغنياء والكبراء، ويمدح الشّاعر الّذي يعرف رسالته المقدّسة، وهو صاحب النّفس الكبيرة الّتي تقدرّه في الجمال وتعمل على نشر تجليّاته في الطّبيعة وفي الحياة.

وفي الفصل الخامس يتحدّث عن الجمال والحبّ، والجمال والإيمان، وأنّ السلطان الحقيقي على الطّبيعة هو سلطان الرّوح، ثم يُسهب في الرّد على الإلحاد والملحدين وما هم فيه

من الوهم والغرور، وما يزعمونه من سلطان العلم على الطّ بيعة، وهم إذ يقدّسون العقل، يهملون أهمّ ما في الإنسان وهو القلب، فلا يهنأ الإنسان إلا بعقلٍ مفكّرٍ وقلبٍ طاهرٍ مؤمن.

وفي الفصل السّادس يكمل حديثه مع الملحدين، ويبصّرهم بجمال الطّبيعة ويحاجِ جُهم بهذا الجمال المتفرّق في الوجنات واللّحظات، ويجعل الوجه الجميل وحده هو نقطة الالتقاء بين الإيمان والإلحاد، وباجتلاء الإنسان لجمال الطّبيعة، يبتعد من ظلمة الإلحاد ويقترب من نّور الإيمان، وكلّما زاد عشقه للطّبيعة ازداد ينبوع الضّياء في قلبه.

ويمضي في الفصل الّذي يليه، يمازج نفسه مع الطّبيعة ضاحكة وباكية، راضيةً وغاضبة، ويستطرد الحديث في البحث عن الحقيقة وعن فلسفة الألم وأنّه ضرورة إنسا نيّة لابدّ من وجودها واستعلائها، ليعود مرّة أخرى إلى الملحدين الّذين هم آلامٌ للفضائل.

وفي الفصل الثّامن يتحدّث عن استئثار الغنيّ صاحب الثّروة بالفتاة الجميلة، يشتريها بماله ويحبسها في خزانة من حديد، كأنّه يتحدّث عن فتاته اللّبنانيّة الّتي أوحت له بهذه الفصول، حيث كانت نهايتها بين يديّ رجل ثريّ قيّد حرّيتها بسلاسل من ذهب.

ويختم حديثه بما كان يشغل بال الكتّاب والأدباء والمصلحين في ذلك الحين، وهو وصف الدّواء للشّرق المريض المحتضر، ونسفه كلّ الآراء والأفكار ليخلص إلى دواءٍ واحدٍ لا ثانيَ له وهو إصلاح المرأة.

بعد هذا الفصل يتحدّث عن الشّرق المريض، وكأنّه يستجيب لما كان يُ كتب في الصّحف والمجلّات ويشغل الرأي العام، فيسوق قصيدة نونيّة، كأنّها قصيد ة رثاء لهذا الشّرق الّذي كان يهلف نحو الموت، وفي نفس الوقت رثاءٌ لحبّه الّ ذي كان يمشي نحو الفناء ليصبح مجرّد ذكرى.

وفي الفصل الأخير يتحدّث عن الصّداقة وعن الإخلاص فيها، ثم يختم كتابه بالحديث عن الحبّ والإيمان وأنّهما الطّرفان اللّذان تلتقي عندهما السّماء والأرض، وهما ميراث الإنسانيّة وهديّة التّاريخ.

ويبدو لأوّل وهلة أنّ الرّ افعيّ يكتب في مواضيع متفرّقة حسب ما يعنّ له من أفكار، وحسب ما تجري به أحداث عصره، ثمّ يجعلها بين دفّتين ويطبعها في كتاب، ولكنّ المتأمّل يجد هذه المواضيع كلّها وإن تفرّقت في الظّاهر إلّا أنّها مؤتلفة بخيوط رقيقة مثل أشعّة القمر، يمكن جمعها في خيوط ثلاثة:

1_ الفصول كلّها يربطها خيط تلك الفتاة اللّبنانيّة الّتي يصرف الحديث إليها وعنها، وهي تظهر وتختفي في الكتاب من حين إلى حين.

2- فصول الكتاب كلّها، تتحدّث عن معاني الجمال والحبّ، وإن تمظهرت بمظاهر شتّى، لكنّ الحديث عن تلك المظاهر كالحديث عن الشّعر والشّعراء والحديث عن الإلحاد والملحدين، يعود إلى الإحساس بجمال الطّبيعة وأسرار الحبّ، وعلاقة هؤلاء وأولئك بهما.

3- الخيط القويّ الّذي يؤلّف بين فصول الكتاب ومعانيه وأفكاره هو أنّ الكتاب من أوّله إلى آخره مناجاةٌ للقمر، من أوّل ظهوره مع الشّفق إلى غيابه عند طلوع الفجر.

وكما كان الرّافعي سبّاقا في أشياء عديدة، كان سبّاقا إلى ماسُمِّيَ بعده بعقود بقصيدة النّثر، فقد كان "يبحث عن الشعر في النثر، وعمّا يثبت أنّ الخيال الم بدع ليس وقفا على الشعر وحده، وأنَّ النثر قد يكون نقيضا للشعر في أوزانه وليس نقيضا له في الشاعريّة، وأنّ التقليد هو المسؤول عن إغفال طاقة النّثر الشعريّة"[1]

كتب الرافعي بعض القصائد النثريّة، وكانت عنده الجرأة الأدبيّة، والمقدرة التجديديّة -وهو الذي يُسلك في جماعة المحافظين- أن يُطلق على تلك المقطوعات النثرية اسمَ الشعر واسم القصائد، دون أن يلقى عَنَتاً من مؤيّديه، ولا استنكارا من معارضيه . وكانت له الجرأة أيضا في الشكل؛ حيث كتب تلك المقطوعات كما يُكتب الشعر الحرّ والشعر المنثور، سطورا متفاوتة الطول، ومقاطعَ مختلفة العدد.

ومن أمثلة ذلك ما كتبه في آخر مقال (اليمامتان) وسمّاه شعرا:[2]

على فسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضن بيضها

تركها الأميرُ تصنع الحياة، وذهب هو يصنع الموت

هي كأسعدِ امرأة تَرى وتَلمَسُ أحلامَها

1) عمالقة عند مطلع القرن، للمقالح، ص 161.

2) وحي القلم، ص20.

إنَّ سعادة المرأة أوّلَها وآخرَها بعضُ حقائقَ صغيرةٍ كهذا البيض.

هذا هو المقطع الأوّل من (القصيدة) يليه خمس مقاطع أخرى، في كلّ مقطع أربعة أسطر، وكلّ مقطع من هذه القاطع السّت، عدا المقطع الخامس، يبدأ بالسطر نفسه:

على فُسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضُن بيضها!

وهو تكرار يعتبر من أهمّ خصائص الشعر الحرّ ،[1]بما يجلبه للقصيدة من ترابط ووحدة موضوعيّة، بالإضافة إلى دلالاته النّفسيّة والشّكليّة الأخرى.

وفي مقال آخر بعنوان (اجتلاء العيد) يبني المقالَ كلَّه على طريقة الشعر المنثور، من ناحية الشكل أوّلا، ثمّ من ناحية كثافة اللغة وأساليب العدول والانزياح، ويختم هذا المقال (القصيدة) بهذه الأسطر:[2]

أيّتها الرياض المنوّرة بأزهارها

أيّتها الطيور المغرّدة بألحانها

أيّتها الأشجار المصفّقة بأغصانها

أيّتها النُّجوم المتلألئة بالنور الدّائم

أنت شتَّى، ولكنّك جميعا في هؤلاء الأطفال يومُ العيد.

1) انظر فصل: أساليب التكرار في الشعر، في كتاب: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص263 وما بعدها.
2) وحي القلم، ص 24

وكذلك أدار مقالته عن الربيع [1] على هذا اللّون الشعريّ الشجيّ، وما يلفت النظر فيها إصراره على كتابتها أسطرا شعريّة متتالية، وتقسيمها إلى مقاطع، في كلّ مقطع خمسة أسطر، ممّا يدلّ على وعي تامّ بهذا الشكل الفنّي الجديد.

وفي مقال: (لحوم البحر) يورد قصيدة نثريّة يزعم أنه ترجمها عن الشيطان، حي ث يقول: "والآن سأقرأ لك **القصيدة الفنّيّة** التي نظمها الشيطانُ على رمل الشاطئ في إسكندريّة؛ وقد نقلتها أترجمها فصلا بعد فصل عن تلك الأجسام عارية وكاسية، وعن معانيها مكشوفة ومغطّاة، وعن طباعها بريئة ومتّهمة، حتى اتّسقت الترجمة "[2]ثمّ يسوقُ القصيدة في سبع مقاطع في كل مقطع تسعة أسطر، يختم كلَّ مقطع منها بهذه اللاّزمة:

يا لحوم البحر! سلخك من ثيابك جزّار..

ويقابل هذه القصيدة بقصيدة نثريّة أخرى، يزعم هذه المرّة أنّها من وحي مَلَك من الملائكة، حيث يقول: ".. فتخايل الملَك بأضوائه في الضوء، وسنح لي بروحه وبثَّ فيَّ من سرّه الإلهي، فجعلتُ أنظرُ في قلبي إلى فجر من هذا **الشعر**ينبعُ كلمةً كلمة، ويُشرق معنى معنىً، حتى اجتمعت **القصيدة** وكأنّما سافرتُ في حُلْم من الأحلام فجئت بها ."[3] ثم ساق هذه القصيدة المترجمة! بعنوان: احذري، في ثلاثة عشر مقطعا، كلّ مقطع يستوفيه في ستّة أسطر،

---

1) انظر: وحي القلم، ص 27

2) وحي القلم، ص 199.

3) نفسه: ص 203

كرّر فيها لفظة: احذري، أربعين مرّة، مما يدلُّ على وعي فنّي بهذا الشكل الشعري الجديد الذي يستعيض عن الأوزان الخليليّة بأدوات إيقاعيّة مختلفة كالتَّكرار والنَّبْر والتنغيم وغيرها.

ولا شكّ أنّ المقطوعتين الأخيرتين تنزلان قليلا أو كثيرا عن اللغة الشعريّة التي عهدناها عند الرافعي، خاصّة في الكتب الأربعة في فلسفة الجمال والحبّ، رغم سياقهما الشعري، من ناحية الشكل على الأقلّ، وربّما يرجع هذا النزول إلى ما انتاب القصيدتين من طابع وعظي ونغمة توجيهيّة إرشاديّة، جعل النصّين يفقدان بعض بريقهما الفنّي، ولعلّ جانب المضمون هذا هو نفسه السبب وراء سكوت المحافظين عن تجديد الرافعي وعدم مقابلته بالنكير والإزراء.

إنَّ الرّافعيّ حين يكتب، إنَّما يسعى إلى تحقيق هويَّته وإثبات ذاته، والكشف عن جوهره الإنساني، وحين يتفرَّد بكتابةٍ خاصَّة لا تتدجَّن في جنس من الأجناس، فهو إنَّما يُحقّق بذلك حرّيّته الفكريّة، وأصالتَه الفنيَّة وسُمُوَّه الأدبي.

الفصل الرّابع: شعريّة التّهكّم والسخرية.

📖 المبحث الأول: المصطلح النّحو يعند الرافعي.

📖 المبحث الثاني: شعريّة القصّ في تكملة كليلة ودمنة.

المبحثالأول: المصطلحالنحويعندالرافعي

جرت أقلام الكُتّاب وألسنة الشُّعراء منذ العصر العبّاسي بكثيرٍ من المصطلحات في مختلف العلوم, من نّحوٍ وصرفٍ وعَروضٍ وبلاغةٍ وطبٍّ ومنطقٍ وفلسفةٍ ...الخ, وذلك لاستبحار العلوم في ذلك العصر وسَعَة المعارف , فكان الكُتّاب والشُّعراء يخلطون هذه المصطلحات بإبداعهم , للتّعبير عن مشاعرهم من جهة وللدّلالة على ثقافتهم الواسعة من جهة أخرى.

والمتتبّع لشعر المتنبّي وأبي تمّام والمعرّي وغيرهم يجد الكثير من هذه المصطلحات مبثوثةً في أشعارهم, وهي تكشف عن مقدرتهم الفنّيّة كما تكشف عن استيعابهم لثقافة عصرهم سواءً بسواء ولهذا أكثر منها المعرّي في لزوميّاته على وجه التّحديد ليَبينَ عن ثقافة الموسوعيّة , فكان ذلك مثارَ إعجابٍ عند كثيرٍ من النُقّاد , كما كان مثارَ سخطٍ وازدراءٍ عند فريقٍ آخرَ من النُقّاد رأى في ذلك نوعاً من التّكلّف الّذي لا طائل تحته , ولا يدلّ على مقدرة فنّيّة وإن دلّ على ثقافةٍ موسوعيّة.

وكما الشّعراء كان الكُتّاب أيضاً مولَعين بهذا النّوع من الاستعراض الفنّيّ, وهم أَوْلى به من الشُّعراء , لطبيعة عملهم فأكثروا منه في رسائلهم , يكشفون به عن آرائهم ويزيّنون به صحائفهم ويستدلّون به على غزارة أدبهم ووفْرة ثقافتهم , ويعبّرون به عن صنعتهم الّتي اختصّوا بها, كما في رسالة "التّربيع والتّدوير" للجاحظ و"الرّسالة الهزليّة" لابن زيدون وغيرهما,

ومن أمثلة هذا الاستخدام في العصر العبّاسيّ قول المتنبّي:

إذا كان ما تَنويه فعلاً مضارعاً مضى قبل أن تُلقى عليه الجوازمُ

أي إذا نويت أن تفعل أمراً وقع ذلك الفعل لوقته , وإذا هممْت بأمرٍ عالجته قبل أن يتصوّر فيه النّفي , وقبل أن يقول القائل : لتَفعلْ, أو لا تفعلْ , والمراد بالجوازم (لم-ولا- ولام الامر

)[1]فهو إذا عزم على أمرٍ نفّذه بسرعة لقوّة إرادته ونفاذ عزيمته , فلا ينتظر أن يَطلُب منه أحدٌ فِعلَه (لِتَفعَلْ) ولا أن ينهاه أحدٌ عن فعله (لا تفعلْ) وقول أبي الفتح البُستي:

وبصير بمعاني الشّع . ر والإعراب جداً

قال ل .مّا أن رآني طالباً مالاً ورفدا

إنّ مالي يا حبيبي لازمٌ لا يتعدّى [2]

فأشار إلى بُخل الممدوح بمسألةٍ نحويّةٍ هي مسألة التّعدّي واللّزوم مستعملاً تلك الرموز النّحويّة لبناء الصّورة الفنّيّة والّتي لا تخلو من نبرة ساخرة وإن كانت سخريّةً مُرّة.

ومن المواضع الّتي استعمل فيها الرّافعيّ هذا الضّرب من التّعبير الّذي كان سائداً في القرن الرّابع الهجريّ رسالة من رسا ئل (أوراق الورد) سمّاها "في العتاب" أرسلها إلى محبوبته الّتي أطالت في الردّ على رسائله لتؤلمه , فأراد أن يُؤلمها هو بنوعٍ من التّعبير تكرهه هي ولا تستسيغه لما في طبعها من إيثار السّلاسة وسيلان العبارة , يقول في ذلك : "فلمّا انتهى فيه دلالُها إلى الضّجر كتب إليها هذه الرّسالة يؤلمها بها وجعلها على طريقة السّجع الّتي كان يتراسل بها فحول الكُتّاب في القرن الرّابع للهجرة وما بعده لأنّها هي تكره هذه الطّريقة وتجد لها ألماً في نفسها ولذلك مضى بها مسجوعةً إلى آخرها ليبالغ في إيلامها والتّهكّم بها وبفلسفتها"[3]

وإذن فهو يُريد إيلامَها والتّهكّم بها لكنّ الحقيقة الّتي يُريد أن يُخفيَها وراء هذا التّهكّم هو ما يجد في نفسه من شدّة الألم وحُرقة النّفس على الإهمال الّذي قوبلت به رسائلُه , وقد كتب مثل هذه الرّسائل التّهكّميّة تنفيساً عن نّفسه ولتكون له تعزيةً وسلوى ونوعاً من ردّ الاعتبار لنفسه المكلومة.

---

1) ديوان المتنبّي ج4 ص 98 (البرقوقي)

2) ديوان أبي الفتح البستي(1986م) تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقّال – ط مجمع اللّغة العربيّة بدمشق – ص 78

3) أوراق الورد ص 121

وقد بنى الرّافعيّ رسالته كلّها على الجُمل المسجوعة, وهو إطارٌ شكليٌّ أحاط به نصّه زيادة في النّكاية بمحبوبته , لكنّه إطار دلاليٌّ وصوتيٌّ يزيد من تفاعل المتلقّي بانتظاره للأفق الدّلاليّ الّذي يوفّره المعنى.

ولاشكّ أنّ الرّافعيّ الّذي هو بالدّرجة الأولى فنّانٌ مبدعٌ , يرى بعينه الفنّيّة مالا يراه غيره في الأحداث والأشياء , فيصبُّ من إبداعه على ما حوله من العالم الخارجيّ ليُحيله أحلاماً ورُؤىً, ويستعمل في ذلك ما شاء من الرّموز, حتّى وإن كانت مصطلحاتٍ نحويّةً وصرفيّةً تتّسم بالدّقّة والجفاف, لكنّه بفنّه وإبداعه يصبّ على هذه المصطلحات ذات المعنى المحدّد , دلالة أدبيّة جماليّة تزجّ بها في عالم الشّعريّة الجميل.

ويبدأ الرّافعيّ رسالته مخاطباً محبوبتَه باستفهامٍ إنكاريّ : "ماهذا يا سيّدتي وليس خيط عمري في إبْرتك ولاما يتمزّق من أيّامي تُصلحه ماكينة الخياطة بقدرتكِ وإن كنتُ (أنا) أقلّ من (أنا) فلستِ (أنتِ) بأكثرَ من (أنتِ) وما علمنا أنّكِ مع القدر تحرّكتِ ولا مع القدر سكنتِ"[1]

فهذا المقطع من الرّسالة يُحيل على دوالَّ مادّيّة وهي من أشياء المرأة الخاصّة بها (الإبرة, ماكينة الخياطة) وهي منسوبة هنا للمرأة المحبوبة تُمسكها في يدها وتُديرها كيف شاءت, تقابلها أمور معنويّة منسوبة للرّجل المحبّ الثّائر في وجه محبوبته وهي (العمر والأيّام) فالمحبوبة هي الخيّاطة الحائكة تخيط عمر المحبّ بخيوطها وتصلح بماكينة الخياطة ما تمزّق من أيّامه , وهي كانت السّبب في تمزيق تلك الأيّام, فقد أقام الرّافعيّ محبوبته من حيث لا يشعر مقام الفاعل , وأقام نفسَه مقام المفعول به, ولا يشفع له أنّه أخرج ذلك كلّه مخرج النّفي (ليس/ ولا ما / وإن كنت...فلست ...)

1) أوراق الورد ص 121

فالحقيقة الماثلة أنّها مزّقت أيّامه وهي قادرةٌ على خياطتها , وتحكّمت في خيط عمرهِ وهي قادرةٌ على حياكته إذا شاءت, والسّياق يُظهر محاولة الكاتب رفض هذا الواقع المستبدّ, والتّمرّد على سيطرة هذه الأشياء المادّيّة (الإبرة/الماكينة) على الأمور المعنويّة الّتي هي مِلكُ صاحبِها لا غير (العمر/الأيام) وتظهر روح التمرّد أكثر ما تظهر في استعما ل الضّمائر (أنا / أنت) والإنسان عندما يقول (أنا) تكون هذه اللّفظة دائماً مصحوبةً بشيء من الاعتداد بالنّفس والتّفاخر الّذي يصل أحياناً إلى حدّ التّكبّر والنّفج , فإذا عومل الإنسان معاملةً سيّئةً يُشمّ منها رائحة الاحتقار , يغضب ويحمرّ أنفه ويقول : (أنا يُفعل بي هذا ...أنا يُقال لي مثل هذا الكلام...الخ) فالأنا هذه دائماً يُصاحبها الغرور والكبرياء قليلاً أو كثيراً , فما بالك إذا كانت صادرة من الرّافعيّ الّذي لا يكاد يُضاهيه أحدٌ من الأدباء في الاعتداد بنفسه والاعتزاز بأدبه وفنّه, (وإن كنتُ أنا أقلّ من أنا) استعمل أ سلوب الشّرط , وهو هنا يحمل معنى التّنزّل والافتراض, أي حتّى إذا كان ذلك كذلك , حتّى وإن كنتُ (أنا) الّذي هو (أنا) وما أدراك ما أنا أقلّ في ميزانك من مقامي الحقيقيّ بين النّاس , (فلستِ أنت بأكثر من أنتِ) فاستعمل هنا الأقلّ ليدلّ على الزّيادة في نفسه واستعمل هن ا الأكثر ليدلّ على النّقصان في محبوبته , وفي مقابل (أنا) هذه الّتي تحمل دلالة الاستعلاء والاعتزاز , نجد ضمير (أنتِ) الّذي يحمل دلالة الاحتقار والامتهان, فالمتكلّم لا يُخاطب غيره بهذا الضّمير (أنت) إلا وهو يُريد نوعاً من التّحقير, فإنّ من يُريد تقدير الشّخص الّذي يخاطبه, يستعمل الاسم مجرداً أو محفوفاً بالألقاب المضخّمة.

وقابل ثنائيّة (أنا/أنت) بثنائيّةٍ أخرى هي (الحركة/السّكون) في (تحرّكت/سكنت) وقد ذكر النّحاة أنّ الكسرة في الضّمير أنت هي حركة بناء وليست حركة إعراب , فحركتها هنا للبناء فقط, فلا هي سكنت السّكون المناسب للبناء, ولا هي تحرّكت حركة إعراب, وهي نبرة ساخرة تُشير إلى تذبذب المحبوبة وغموض موقفها من هذا الحبّ الجارف.

ثمّ إنّ هناك دلالة أخرى للحركة والسّكون حين ربطها بالقدر (وما علمنا أنّكِ مع القدر تحرّكتِ ولا مع القَدَر سكنتِ) وهي دلالة الحُكم ونفوذ القضاء, فكأنّ المحبوبة قدرٌ من الأقدار تسلّط على الكاتب فهو يحاول الفِكاك منه عن طريق الإنكار والنّفي , فينفي حركتها وسكونها والمقصود إنكار تحريكها وتسكينها للأحداث وللأشياء.

بعد هذا تأتي الفِقرة الخامسة من رسالة العتاب خالية من المصطلحات النّحويّة , أمّا الفقِرة السّادسة فقد استعمل فيها الكاتب مصطلحات أخرى تمتاز هي أيضاً بالدقّة والجفاف وهي مصطلحات هندسيةٌ تحمل الدّلالة التّهكّميّة نفسها الّتي تحملها سائر الرّسالة, يقول فيها: "فإن كان قلبُكِ يا سيّدتي شيئاً غيرَ القلوب فما نحن شيئاً غيرَ النّاس وإن كنتِ هندسة وحدها في بناء الحبّ, فما خُلقتْ أعمارنا في هندستك للقياس, وهي قلبك خُلِقَ مربّعاً, أفلا يسعُنا ضلعٌ من أضلاعه , أو مُدوّراً, أفلا يُمسكنا محيطُه في نقطة من انخفاضه أو ارتفاعه , وهبيه مثلّثاً فاجعلينا منه بقيّة في الزّاوية, أو مستطيلاً فدعينا نمتدّ معه ولو إلى ناحية...!"[1]

وهنا نجد الرّافعيّ يستثمر معارفه الهندسيّة للسّخرية والتهكّم بمحبوبته الّتي أطالت عليه الصدّ والهجران ومسّت كبرياءه في الصّميم فأراد أن يعاتبها بمثل هذا الأسلوب الّذي هو أقرب إلى المداعبة منه إلى المعاتبة مستعملاً الرّموز الهندسيّة الّتي لا تحتمل المعاني الثّواني إلّا بشيءٍ من الاستكراه, وهذه الفقرة أيضاً تحمل دلالة التّناقض بين عقل الكاتب وقلبه فبينما هو يريد الاستعلاء بنفسه والثّأر لكبريائه, خاصّة باستعمال ضمير الجمع الّذي يدلّ على تعظيم النّفس (أنا) وأنّ عمره لم يخلق للقياس والتّجربة , سرعان ما ينسى ذلك الكبرياء وتلك العزّة في محراب الحبّ ويرضى لنفسه أن يسعه ضلعٌ من أضلاع قلبها المربّع , أو نقطة في قلبها المدوّر أو أن يُصبح في زاويةٍ من قلبها المثلّث, أو يمتدّ إلى ناحيةٍ من نواحي قلبها المستطيل !فهو يرضى منها القليل القليل، يرضى أن يسكن في جزءٍ يسيرٍ من قلبها وأن يحتلّ مكاناً صغيراً في عالمها وأن

1) أوراق الورد ص 122

يكون كوكباً صغيراً في سمائها ومع ذلك هي تستمرّ في صدّها وهجرها ودلالها وتمعن في إيلامه وكسر إرادته.

ويمضي الخطاب في طريقة المرسوم , ويُبنى على ثنائيّة السّؤال والجواب وثنائيّة الحركة والسّكون فيقول: "ما بال كتابنا يمضي "سؤالاً" من القلب فيبقى عندكِ بلا "جواب" و"نبنيه نحن على حركة "قلوبنا" فتجعلينَه أنتِ "مبنياً على السّكون" ثمّ "لا محلّ له من الإعراب""

فهذا السّؤال يُسمّى في المصطلح النّحويّ استفهاماً وهو يحتاج إلى جوابٍ , أمّا سؤال الكاتب فيغيب عنه الجواب المنتظر من المحبوبة , فهو سؤالٌ ضائعٌ في المدى ليس له في فؤاد المسؤول صدى , وبالتّالي تكون مقابلة السّؤال بالصّمت الرّهيب مؤلماً للسّائل , لما فيه من اللّامبالاة الّتي قد يراها السّائل إهانةً واحتقاراً , وهنا تأتي الثّنائيّة الأخرى: الحركة والسّكون أو ثنائيّة الإعراب والبناء , فهو من جانب الكاتب حركة وحيويّة وانطلاق وأمل , تنبُع من حركة القلب وتسارع نبضه وتوجّسه وخوفه (حركةِ قلوبنا) يُقابله البناء على السّكون من طرف المحبوبة, وهو يُحيل على الجمود والثّقل والسّكون والفتور , فالمفارقة هنا بين حركة قلب الكاتب وحبّه الحيّ المتّقد , وبين جفاء قلب المحبوبة وسكونها عن الجواب الّذي ينمّ عن قلبٍ جامدٍ ميِّتٍ ليس بينه وبين الحياة صلة . وبهذا تبتعد هذه المصطلحات عن معانيها النّحوية لتكتسب دلالة بلاغيّة رمزيّة.

ومن باب الإيغال والاستطراد يُضيف الرّافعيّ إلى مصطلح (البناء على السّكون) مصطلح (لا محلّ له من الإعراب), وهو مصطلحٌ نَحويٌّ يدلّ على انعدام الوظيفة الإعرابية , ويُحيل هنا على معنى انحطاط القيمة,

فكأنّها تقول له: إنّ الكتاب الّذي أرسلته إليّ – وبالتّالي صاحب الكتاب أيضاً – لا قيمة له عندي, ولا يستأهل أن يحظى عندي بجواب فهو لا محلّ له عندي من الإعراب / الاهتمام. وهو مازاد من ألم الكاتب وارتفاع حدّة خطابه.

وبعد فقرة أخرى يستعمل فيها رموزاً دينيّة (جبريل / العالم المسيحيّ / الأناجيل) يعود في الفقرة الّتي تليها إلى استعمال المصطلحات النّحويّة فيقول: " لقد هَمَمْتُ أن أُعاقب القلمَ الّذي كتبتُ به إليك فأحطِّمُ سِنَّه وأجعله من ناحيتي في خبر (كان) حتّى لا يبقى من ناحيتكِ في خبر (إنّه).."[1] ثمّ يمضي في حوارٍ جدليٍّ مع قلمه الّذي يدافع عن نّفسه وينفي التّهمة الّتي اتّهمه بها الكاتب وينسب العمل كلّه لمن يُحرِّكه.

وفي هذا المقطع مصطلحان نحويّان يُشكّلان مفارقةً دلاليّة , فبينما يدلّ المصطلح الأوّل (خبر كان) على الغياب والضّياع والهلاك, يُحيل المصطلح الثّاني (خبر إنّه) على الوجود وتأكيد الحضور, فهو يُريد تحطيمَ قلمه , وفيه كنايةٌ عن النّدم على ما سطّرت أنامله , وإحالةٌ بالتّالي على الكفّ عن الكتابة، ليس الكتابة للمحبوب فقط , وإنّما التّوقّف عن الكتابة مطلقاً؛ لأنّ تحطيم القلم يستلزم ذلك ويستدعيه، وعليه فإنّ الكتابة نفسها تُصبح في (خبر كان) إذا ابتعدنا عن ملاحظة المصطلح النّحويّ في هذه العبارة واستحضرنا المعنى العامّيّ لها , فالعامّيّ حين ينطق بهذه العبارة (خبر كان) يقصد البعد في الزّمان مع الغياب والفناء، فالكاتب يودّ لو أنّ فعلَ الكتابة لم يكن حاصلاً من جهته , ولو أنّه لم يرسل الخطاب إلى محبوبته المتمنّعة الّتي تحتضن الرّسالة بين يديْها في حالة حضورٍ يفرضه الواقع , وأنّه قد كان ما كان, وأصبح قدَراً لا يمكن محوُه أو تجاوزه.

ومن ناحية الاصطلاح النّحويّ نعرف أيضاً أنّ (خبر كان) يكون منصوباً وفي النّصب شيءٌ من الضّعة والمسكنة بينما (خبره) يكون مرفوعاً وفي الرّفع معنى التحكّم والسّلطان , وكذلك كان الوضع بين المرسِل والمرسَل إليه حين كتابة هذه الرّسالة ويمكننا أن نستشفَّ أمراً آخر من هذين المصطلحين حتّى وإن كان بعيداً عن ذهن الكاتب , وهو أنّ الرّافعيّ نفسه كان يحسّ بأنّ سكوتها عن الرّدّ هو قتلٌ له وبالتّالي يجعله في (خبر كان), يقول في هذا المعنى :

---

1) أوراق الورد ص 122

"أتحسبينَك لمّا خفت المحاكم في قتلي جعلت تقتلين بهجرك أيّامي ولمّا عرفتِ أنّك من أشدّ سروري أردت أن أعرف كذلك أنّكِ من أشدّ آلامي".[1]

فالسّكوت والإمعان في الهجر هو قتلٌ وإعدامٌ للكاتب يجعله في (خبر كان), بينما هي كانت في قمّة حضورها , نجمةً ساطعةً عاليةً في سماء الأدب , تتربّع في صالونها على كرسيّ الفنّ, مؤكّدة وجودها وارتفاعها , وذلك ممّا يحيل عليه مصطلح (خبر إنّ) ويمضي الرّافعيّ في معاتبة قلمه الّذي هو أداة الكتابة ورمزها الأبديّ ويؤنّبه بأنّه سوّد صحيفته بالمداد , وسوّدها بما هو أشدّ سواداً من المداد , ولكنّه يُجري على لسان قلمه دفاعه الخاصّ , وذلك حين يقول: "وهل أنا في نغمات حبّك إلّا "عود" وهل صوّرتُ إلّا حركاتِ وَجْدِك من قيامٍ وقعود؟ وسَلِ الدّواة من أمدّها , والصّحيفة من أعدّها , وسَلْ أناملَك كيف كانت تضغط عليّ كأنّها تُسلّم على الحبيبة سلاماً, ولا تخطّ إليها كلاماً..."[2] فعبّر عن القلم بالعود في إحالةٍ دلاليّةٍ ثنائيةٍ بين (العود) الّذي تُصنع منه الأقلام و (العود) الّذي هو آلة الطّرب المعروفة , وتتأكّد الدّلالة الأولى بألفاظ السّواد والمداد والدّواة والصّحيفة والكتابة , أمّا الدّلالة الثّانية فيصرف إليها لفظة (النّغمات) المضافة إلى الحبّ (نغمات حبّك).

وفي اعتذار الرّافعيّ عن القلم وتلقينه لحُججه , ما ينمّ عن اعتذار الكاتب للقلم , ومن ثَمَّ لفعل الكتابة الّذي حاول أن يتنصّل منه , ثُمّ وجد نفسه مرغماً على العودة إلى الاعتراف بالمسؤوليّة الكاملة عمّا خطّت يداه وبالتّالي الاعتراف بالحبّ , وهذا ما تبدأ به الفقرة التّالية مباشرة إذ يبدؤها بقوله : "فما ندري يا سيّدتي وقد- أحببناك.."[3] فهواعترافٌ بالحبّ لكنّه اعترافٌ غريب, فهذه اللّفظة تكاد تكون غريبة عن عالم الحبّ (أحببناك) فهي قد جاءت من جهةٍ بصيغة الماضي الّذي يدلّ على الانقضاء والانتهاء , كأنّه يُشير إلى فراغه من أ مر الحبّ

1) أوراق الورد ص 121

2) نفسه, ص 122

3) أوراق الورد, ص 122

كما صرّح غير مرّة في كتاباته , ومن جهة أخرى جاء بـ "نا" المتكلّمين الدّالّة على التّعظيم وقد جرت عادة المحبّ أن يخاطب محبوبته بقوله : (أحبّك) بصيغة المضارع الدّالّ على الحاضر والمستقبل, وإفراد المحبّ لنفسه ولمحبوبه للدّلالة على التفرّد والاختصاص , ولأنّ الرّافعيّ يُريد الابتعاد والاستعلاء عن صاحبته, حتّى وهو يعترف بحبّه لها !

ثُمَّ يقول: "فما ندري يا سيّدتي – وقد أحببناك– أنعدّك في ذنوب الزّمان أم في أعذاره , وهل نأخذك في الحبّ من وقائعه أم في الجفاء من أخباره ؟ فإن أَبَيْتِ أن تكوني منّا إلّا كالسّماء من أرضها, وأن نكون منكِ إلّا كالسُّنّة من فرضها , وأبيتِ وأنتِ "مفرد" الحُسن إلّا أن نعدّك أنت وكبرياءك "مثنّى" بألفٍ ونونٍ, وإلّا أن تكوني على غير ما نريده ثُمَّ لا نكون إلّا كما أردتِ أن نكون , فإذا خاطبناك قلنا :" يا فلانتان ويا أيّتها الحبيبتان , ويا غضباوان وراضيّان, وأنشدنا في هواك: "لو كان هماً واحداً.. ولكنّه همٌّ وثان)..."[1]

يوظّف الكاتب لفظ (سيّدتي) المسبوق بنداء, ليضع فاصلاً نفسيّاً بينه وبين محبوبته , تؤكّده نون العظمة في الفعل الماضي , وهذه الأسئلة المتتاليّة تدلّ على حيرة الكاتب وتبلبل فكره أمام هذا الصّمت المُريع , ثُمَّ هذه الثّنائيّات المتتابعة تُحيل على صراعٍ داخليٍّ قويٍّ يعاني منه صاحب الخطاب, فهل يعدّ محبوبته في ذنوب الزّمان أم أعذاره ؟ وهل هذا الحبّ مغنمٌ أم مغرمٌ ؟ جنةٌ أم نارٌ؟ وهل هي محبّة وامقة أم هاجرة جافية ؟ ورغم دلائل الصّدّ واله جران نجد الكاتب / الشّاعر يتمسّك بخيوط الأمل فيُضيف الوقائع إلى الحبّ , ولفظة الوقائع تفتح على دلالة الحضور والحاضر, بينما يستعمل لفظة الأخبار في الجفاء , وهي تفتح على دلالة الماضي والغياب, فهو بوَعْيٍ أو بغير وَعْيٍ يُريد أن يكون الحبّ حاضراً واقعاً , ويريد أن يكون الجفاء خبراً من الأخبار الماضية.

---

1) نفسه ص 123

ويمضي الخطاب في السّخريّة والاستهزاء باستعمال المصطلح النّحويّ مرّة أخرى عن طريق ثنائيّة: المفرد والمثنّى, ولكن لفظة (المفرد) لا تأتي لوحدها هنا ولكن مضافة إلى الحُسن (مفرد الحُسن) وهي عبارةٌ شائعةٌ في شعرنا ال قديم خاصّة في العصر العبّاسيّ وما بعده وفي الموشّحات كما في قول ابن غَلبون الصّوري (459هـ):

يا مُفرد الحُسن إنّي مُفردٌ أبداً بالسُّقم فيكَ وباقي النّاس أشباهُ

وقول الشّاعر علي الغراب الصفاقصي:

هو مُفردٌ في الحُسن إلّا أنّه لم يختلف في فرده اثنان

فإضافة الحُسن إلى المصطلح النّحويّ خفّف من وطأة جموده , وأخرجه من الجفاف إلى الشّاعريّة, ولم يكن المتلقّي لينتبه إلى اصطلاحيّة هذا اللّفظ (المفرد) لو لم يقابله لفظ (المثنّى) فهو منبّه لفظيٌّ يُحيل إلى الدّلالة النّحويّة لكِلا اللّفظين وهنا يمكن أن نستشفّ دلا لةً ثقافيّةً من استعمال لفظ (المثنّى) عوض (الجمع) لأنّ اللّغة العربيّة تستعمل نون العظمة للمعظِّم نفسه , وجمع المخاطب للدّلالة على التّعظيم والتّفخيم بالنّسبة للكُبراء وعِلْيَة القوم , فيقال: سيّادتكم وحضرتكم وأنتم, أمّا استعمال المثنّى للتّفخيم فهو وارد في اللّغة الفرنسيّة (vous) وهي لغة كانت تُحسِنُها المخاطبة وتكتب بها , وهي كانت ولازالت في مصر لغةً راقيةً يتجمّل المترفون بتَرداد بعض ألفاظها.

وتبلغ نبرة السّخريّة ذروتها حين يستعمل الكاتب أسلوب النّداء للمثنّى : يا فلانتان ويا أيّتها الحبيبتان ويا غضباوان و راضيان... وهو أسلوبٌ غير معهود في اللّغة العربيّة لخطاب المفرد, كلّ هذا ليُظهر أنّ كبرياءَها وغطرستها ليسا في محلّهما , وأنّ قيمة الكاتب الشّخصيّة وقامته الأدبيّة أرفع من أن تُعامل هذه المعاملة المشينة , ولعلّ أكثر ما يوضّح هذا المفهوم قوله في الخطاب: "وإلّا أن تكوني على غير ما نريده , ثُمّ لا نكون إلّا كما أردتِ أن نكون " فماذا تريد

هي منه وماذا يريد هو منها ؟ هي تريد منه التّودّد والتّزلّف الّذي يصل إلى حدّ العبادة , وهو يريد أن يبقى له مع شدّة الحبّ , عزّتُه وأنفتُه, وهو الصّراع الدّائم الّذي عانى منه الرّافعيّ في جميع مراحل حبّه, الصّراع بين ذلّ الحبّ وعزّة النّفس.

وفي المقطع الأخير من نصّ الرّسالة , يعود الكاتب إلى استعمال المصطلحات النّحويّة في إطار استراتيجيّة المفارقة الّتي استعملها في جميع أجزاء الرّسالة فيقول : "ومن ظنّ بصرفنا عن نّفسه أنّه كبير, جعلناه من نّحونا في باب (التّصغير), ومثلنا لا يتكلّم إلّا بفائدة ولا يسكت إلّا بفائدة, فإن أخطأنا معك في واحدة , أصلحناها بواحدة, وما أكثر ما يجد الكاتب , إذا عزّ عليه أن يعاتب, وفي ذكائك لا محالة, بقية الرسالة: ولعلّنا ولعلّك... والسّلام!"[1]

وتأتي مفارقة ال دّال هنا في كونه يحمل مدلولين اثنين , مدلولٌ لغويّ ومدلولٌ اصطلاحيّ, فالأوّل من الصّرف وهوالإبعاد والطّرد الّذي يُصاحبه الدّلال والهجر والصّد من المحبوب, والثّاني من(الصّرف) الّذي هو علمٌ من علوم اللّغة العربيّة معروف , والّذي يحيل على هذه الدّلالة الاصطلاحيّة هو كلمة (نحونا) الآتية في الجملة المقابلة , وهي أيضاً كلمة تحمل مدلولين: لغويّ واصطلاحيّ , الأوّل بمعنى الجهة أي من جهتنا ومن قِبَلنا , والثّاني, العلم المعروف, وقد عبّر عن الإبعاد بالصّرف وعبّر عمّا يكون من جهته بالنّحو , ونحن نعلم أنّ علم النّحو كان يشمل فيما يشمل علم الصّرف, فقد كان هذا الأخير جزءً من علم النّحو خاصّة في مؤلّفات المتقدّمين, وفي هذا إشارة إلى تعظيم شأنه وأنّه لا يستحقّ منها هذه المعاملة المذلّة , ويؤكّد هذا استعماله مرّة أخرى لنون العظمة في التّعبير عن نّفسه (مرظنّ بصرفنا...نحونا...جعلناه...ومثلنا...أخطأنا...أصلحنا...) فاستحضار هذا النّوع من التّعبير هنا, المقصود به الرّفعة والعظمة والثّأر للقلب الجريح.

---

1) أوراق الورد ص 123

أمّا كلمة (التّصغير) فهي أيضاً دالٌّ يحمل مدلولين , مدلولٌ لغويٌّ يُعزّزه السّياق , فالصّغير ضدّ الكبير , وقد وطّأ الكاتب لهذه الدّلالة بكلم ة (كبير) في الجملة السّابقة , فهي كلمة تجعل للمتلقّي أفق انتظار بكلمةٍ تكون مطابقةً لها في الدّلالة , فالكبير يُقابله الصّغير لكنّه جاء بكلمة التّصغير الّتي تحمل دلالة ثانيّة , هي الدّلالة الاصطلاحيّة والّتي وطّأ لها الكاتب بكلمتين اصطلاحيّتين هما : الصّرف والنّحو , وذلك مما يُشعر المتلقّي بهذا الجّو الاصطلاحي, فتأتي كلمة (التّصغير) في هذا السّياق لتضرب عصفورين بحجر كما يُقال.

وتأتي في آخر الرّسالة /الخطاب, عبارات يشوبها الغموض واللّبس , وذلك أنّ هذه الرّسالة موجّهة بالأساس إلى شخص بعينه , فهي تحمل دلالات خاصّة مما يعرفه الحبيبان وهو في حكم المجهول بالنّسبة لبقيّة المتلقّين, فالكاتب يخبرنا أنّه لا يتكلّم إلّا بفائدة ولا يسكت إلّا لفائدة, فماذا يُريد بالكلام, وماهو مراده بالسّكوت ؟ وإذا عزّ عليه العتاب ولم يستطع اللّوم , فما أكثر ما يستطيع الكاتب ! فيا تُرى ماذا يستطيع الكاتب إذا عزّ عليه أن يُعاتب ؟ !العلّنا نستشفّ من كلمة (الكاتب) الواردة هنا أنّه يستطيع أن يكتب وأن يكتب الكثير ! لكن ما فائدة هذه العبارة ونحن نعرف وهي تعرف أيضاً أنّه كاتب كبير , إلّا إذا أراد أن يكتب أشياء من أسرارهما تتأذّى بنشرها على النّاس , أو أموراً مما يعرفه عنها يسوؤها إعلانها على الملأ , ومهما يكن من أمر هذا الكلام وتلك الكتابة فإنّها تبقى في طيّ الكتمان , ولا سبيل إلى معرفتها إلّا على سبيل الظّنّ والتّخمين بالنّسبة للمتلقّي بالتّبع , أمّا المتلقّي بالأصالة وهو المحبوب فإنّه يمكن أن يطّلع على ما في صدر المرسل : "وفي ذكائك لا محالة , بقيّة الرّسالة, ولعلّنا ولعلّك.. والسلام"

ولعلّنا نعود إلى اللّوم والعتاب , ولعلّكِ تعودين إلى الصّواب , ولعلّنا نعود إلى السّؤال ولعلّكِ تعودين إلى الجواب , وفي السّلام ما يُطفئ حدّة الخطاب وإن كان ظاهره التهكّم والسّخرية.

لقد اعتمد الرّافعيّ في هذه الرّسالة / الخطاب على أسلوب المفارقة حيث ملأ رسالته بثنائيّاتٍ مختلفة, مطابقة ومغايرة, واتّبع استراتيجيّة محدّدة للوصول إلى أهدافه ويمكن أن نصنّف هذه الثّنائيّات صنفين:

1 - ثنائيات مطلقة:

قديمة /جديدة, اليأس / الأمل,
الأمس/الغد, يقظة / نوم,
ينطق / السّكوت، سروري /آلامي,
نورك / ظلامك, اللّيل / النّهار,
الرّقّة / التّحجّر، الحسنات /السّيّئات,
تقدّم /تأخّر, أمام / وراء,
قيام / قعود, يبتعد / يقترب
ذنوب / أعذار, الحبّ / الجفاء,
السنّة / الفرض, غضباوان / راضيتان
صدق / كذب, أصاب / أخطأ,
أعطى / أخذ, أخطأنا / أصلحنا
الذّكر / النسيان, يتكلّم / يسكت.

2 - ثنائيّات مقيّدة, تعتمد على المصطلحات النّحويّة:

أنا / أنت,

تحرّكت / سكنَت,

سؤال / جواب,

حركة / بناء

خبر كان / خبر إنّ,

مفرد / مثنّى,

صرف / نحو

كما استعمل مصطلحين نحويّين بدون ثنائيّة لكنّه وطّأ لكلّ واحدٍ منهما بما يناسبه , فعبارة: (لا محلّ له من الإعراب) وطّأ له بمصطلح البناء , ومصطلح (التّصغير) وطّأ له بكلمة (كبير) الخارجة عن باب النّحو , وهذا عددٌ كبير من الثّنائيّات في رسالة قصيرة بهذا الحجم , ممّا يدلّ على أنّ الرّافعيّ استعمل استراتيجيّة الثّنائيّات هذه بوَعْيٍ وبإصرارٍ أيضاً ليصل إلى أهدافه الظّاهرة والخفيّة ومنها:

1 - إيلام المحبوب بالكلام كما آلمه هو بالصّمت.

2 - إيلام المحبو ب مرّة أخرى بالشّكل

قبلالمضمون(السّجع/المصطلحاتالنّحويّة/التّرميز) الّذي هو منافٍ لذوق المخاطب الفنيّ.

3 - استعمال المفارقة (paradoxe) للسّخريّة والتهكّم.

4 - استعمال المصطلحات النّحويّة لنفس الغرض, وهو السّخريّة والتهكّم , والمقصود من ذلك التّنفيس عن النّفس, وتفريج بعض الهمّ المعتلج في الصّدر من طول الصّدود.

وهكذا استطاع الرّافعيّ أن ينقل المصطلح النّحويّ من الدّلالة العلميّة الجافّة إلى رحاب الشّعريّة الخالصة, بما أفاض عليه المعنى من دلالات جديدة مناسبة للسياق , تجعل منه أسلوباً أدبيّاً قابلاً للنّماء والعطاء, بما يحمله من شحنات أدبيّة وفنّيّة وإبداعيّة.

ويمكن أن نستخلص في الأخير أنّ الإنتاج الدّلاليّ للمصطلحات النّحويّة كان محققاً لأهداف الكاتب النّفسيّة , خاصّة فيما يتعلّق بثنائيّة : التذلّل/ الاعتزاز, أو الاحتقار/الكبرياء,

الاحتقار الّذي أحسّ به الكاتب جرّاء إهمال رسالته وبالتّالي إهمال المرسل , وكِبَر نفس الكاتب الّذي يفرض عليه **الاعتزازَ** بنفسه أمام غطرسة المحبّ /الخصم, وبالتّالي كان الإنتاج الدّلاليّ لتلك المصطلحات مواكباً للشّحنات النّفسيّ ة الّتي أمْلَت على الكاتب رسالته , فقد تجلّى الصّراع النّفسيّ الّذي كان يُكابده – في أجلى صوره – في تلك الثّنائيّات بين (خبر كان/ خبر إنّ) (صرفه/نحونا) (كبير/التصغير) ... الخ.

المبحث الثّاني: شعريّة القصّ في تكملة كليلة ودمنة

أصبحت السّخريّة صورةً بلاغيّةً Figure rhétorique في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة، وبهذه الخاصيّة، تقترب السّخريّة من الاستعارة، حيث تتقلّصُ الوظيفةُ المرجعيّةُ للّغة لتَفسَح المجالَ للّغة المشفرة، أو بعبارة أخرى، تربض السّخريّة على التّخوم الفاصلة بين الصّريح والمضمر، فالسّخريّة بهذا المعنى مجازٌ بلاغيٌّ دالٌّ على انزياحٍ دلاليّ.[1]

فهي شكلٌ من الأشكال البلاغيّة الّتي تُشبه الاستعارة في ثنائيّة الدّالّ والمدلول، فالسّخريّة، وإن كانت تلتقي مع الصّور البلاغيّة في كثيرٍ من خصوصيّاتها، غير أنّها تتميّز عنها بخاصيّة الهزل في بنيتها، واستثارة الضّحك في دلالتها.

ويرى "هنري موريي " H.Morier أنّ السّخريّة لعبٌ مَرِح (unjeueuphorisant)وبالتّالي فهو يُشدّد على الجانب التّعارضي للسّخريّة.[2]

ويرى "هنري برغسون " Henri Bergson أنّ الإنسان هو الّذي يجعل الشّيء مضحكاً إذ ليس هناك من ضحك خارج نطاق الإنسان، وما الضّحك إلّا نوعٌ من التّخدير للقلب، فالإنسان يختار عادة اللّامبالاة عند تعرّضه للآلام.[3]

ففي الضّحك معنى الفرار من الواقع المؤلم، وهو نوعٌ من التّنفّس عمّا تتركه الحياة بقساوتها وضغوطها اليوميّة على النّفس الإنسانيّة من كدورةٍ وقلق. وقد تتحوّل السّخريّة من حالةٍ دفاعيّةٍ إلى حالةٍ هجوميّة، يحسّ فيها السّاخر أو المتهكّم بنوعٍ من الاستعلاء والاعتداد، قد يصل إلى حدّ النّرجسيّة، ليُظهر مكانته العالية، فهو يحسّ أنّه لن يتمكّن من الحفاظ على هذه المكانة إلّا بالحطّ من الآخرين (المنافسين) والغضّ من شأنهم.

---

1) انظر شعريّة السخريّة في القصّة القصيرة : الوظائف التّداوليّة للخطاب، لمحمد زمّوري ص 10

2) نفسه ص 19

3) نفسه ص 31

ويرى الرّافعيّ أنّ الانتقاد قوّة إلهيّة في قريحة الشّعراء، فقلّما تجد شاعراً قد نضجت قريحته، ونفذ خاطره في أسرار الأشياء، إلّا وله في بعض مطارح فكره شيءٌ من الضّحك يخرج تهكّماً واستهزاء، وكأنّما يُقارن بين حقيقة الطّبيعة كما خلقها الله، وبين الوضع الاجتماعي المصنوع.[1]

وإنّما تستخرج مادّة الضّحك من القدرة على لمح المتناقضات والجمع بين المفارقات، فإذا كان هناك تناقضٌ بين هيئة الشّخص ومكانته الاجتماعية، أو بين مظهره وكلامه، أو بين ما يتوقّع منه ومالا ينتظر من أمثاله، حصل عنصر المفاجأة، واستثار أسباب الضّحك في نفوس الرّائين والمستمعين.

وربّما كان الضّحك أحياناً دليلاً على الشّعور باحتقار من يستحقّ الاحتقار، فمن يلحظ نقصاً في كلام أحدٍ أو عملِه ويَشعرُ بتفوّقه عليه، لأنّه لا يقع في مثل ذلك النّقص، فإنّما يتولاّه الضّحك لأنّه يرى الآخر يقول أو يعمل ما لا يجمل بالإنسان ووقاره.[2]

ويرى الطّبيب النّفسانيّ سيجموند فرويد Freud "أنّ النّكتة ضربٌ من القصد الشّعوريّ والعمليّ، يلجأ إليه الإنسان في المجتمع ليُعفي نفسَه من أعباء الواجبات الثّقيلة، ويتحلّل من الحرج الّذي يُوقعُه فيه الجدّ ولوازم العمل، وأنّ النّكتة تُشبه الحُلم في أساليبه وفي التّوْرية و التّأويل والاختزال والمسخ والتّلفيق، أي جمع الصّورة ا لواحدة من أجزاء صورٍ متفرّقة لا تجتمع في الواقع".[3]

وهذا الرّأي في تأويل أسباب النّكتة وما يستتبعها من سخريّة واستثارة للضّحك، هو أقرب الآراء- بالإضافة لأسبابٍ أخرى- لتفسير نبرة السّخريّة والتّهكّم في كتاب الرّافعيّ النّقديّ: "على السفّود"، حيث لجأ إلى نبرة عاليةٍ من السّخريّة والاستهزاء، مُطّرحاً في ذلك حَرَجَه ومقامَه في المجتمع، ومتحلّلاً من ضغوط العمل وصرامة الحياة، ليخفّف من غلواء واقعه، ويُعفي

---

1) تاريخ آداب العرب ج 3 ص145

2) جحا الضّاحك المضحك, للعقّاد ص 43

3) نفسه ص 60

نفسَه من الكلفة والمشقّة، ليس فقط في المعاني السّاخرة فقط، بل حتّى في اللّغة الّتي استعملها في هذا الكتاب النّقديّ، وهي لغةٌ غير متكلّفة، لم يتعمّل لها ما يتعمّله في سائر كتاباته الأدبيّة، ولم يُرد أن يَتْعَب فيها تعباً على حدّ تعبيره، إمعاناً منه في احتقار المنقود وإيصال الأذى إليه، وكأنّ الرّافعيّ كان يريد بهذا النّوع من النّقد السّاخر أن يستريح بعض الشّيء من المعارك الّتي خاضها لابساً شِكَّته بكامل عدّتها، فهو يستريح إلى هذا النّوع من الكتابة الّذي لا يُكلّفه شيئاً من الجهد العقليّ المضني.

ويَرجع الفيلسوف الإنجليزي "توماس هوبزThomas Hobbs بكلّ خليقة أو عاطفة يرُضي الإنسان إلى شعوره بالقوّة والامتياز والرّجحان، ويرى أنّ الأخلاق الإنسانيّة المحمودة تدلّ جميعها على القوّة في صورة من صورها، فالكرم والشّجاعة والصّبر والعزّة والفضائل جميعها لا تُحمد إذا لم تكن مقرونةً بالقدرة والدّلالة عليها، وكذلك الضّحك في صورته الع قليّة وصورته الجسديّة، فإنّما يضحك الضّاحك لأنّه يحسّ من نفسه انتصاراً مفاجئاً، أو مزيّة مفاجئة، ولابدّ من شعور النّصر أو الامتياز فيما يُضحك الإنسان ويرضيه.[1]

وهذا الرّأي الّذي كان سائداً منذ القرون الوسطى إلى أوائل العصر الحديث، هو أقرب الآراء في تفسير لجوء الرّافعيّ إلى الكتابة السّاخرة والعبارة التّهكميّة، في معركته مع "طه حسين" ومن ورائه، أنصار الجديد، كما كان يسمّيهم أو يُسمّون أنفسهم، وذلك في كتابه " تحت راية القرآن" فهو يُريد أن يُظهر قوّته البيانيّة، وامتيازه في عالم الإنشاء والإبداع، ورجحان آرائه ع لى آراء خصومه ومناوئيه ليصل في الأخير إلى تحقيق "النّصر"، فلابدّ للمعركة أن تنجلي غمراتها، ويتبدّد غُبارها عن منتصرٍ ومهزوم، وغالبٍ ومغلوب.

وفي هذا الإطار، استجمع الرّافعيّ أدواته الفنيّة والنّفسيّة الّتي هي أسلحته في المعركة، وخرج على النّاس بنمطٍ جديدٍ في الكتابة، وهو قصصه الّتي جعلها — من باب السّخريّة أيضاً–

1) جحا الضّاحك المضحك، للعقّاد ص 43 - 44

تكملةً لكتاب " كليلة ودمنة"، وجاء فيها بأسلوبٍ بديعٍ ليُظهر قدرتَه على التّجديد الحقيقيّ، وليُبيّن أنّ هؤلاء الّذين يدّعون التّجديد، ليس لهم من الجديد إلّا اسمه، ولا من الابتكار إلاّ مجرّد الجعجعة والادّعاء.

ونسخة " كليلة ودمنة" هذه، هي نسخة مخترعة، استنطق فيها الرّافعيّ "دمنة" ببعض الأمثال، على طريقة ابن المقفّع في أسلوبه المعروف، وقدّم لها بقوله، على سبيل التهكّم : "عندي نسخة من كتاب (كليلة ودمنة) ليس مثلها عند أحد، ماشئتُ من مثل إلاّ وجدته فيها، وقد رجعت إليها اليوم، فأصبتُ فيها هذه الحكاية".[1]

وقد أُعجب القُرّاء بهذه النّسخة المزعومة وما فيها من البيان السّاطع، والأساليب المبتكرة، فاستزادوا الرّافعيّ منها وألحّوا عليه في إخراجها، حتّى قال متضجّرا : "لقد أضجرني بعض النّاس وآذوني بإحسانهم، إذ جعلوا نسختي من (كليلة ودمنة) أكبر همّهم من الأدب، وأكثر قولهم في الكتابة، فأنا كلّ يوم، أتلقّى من كتبهم ما لا أقضي منه عجبا..."[2]

والحقّ أنّ أسلوبه هذا، كانت له إرهاصات، قبل تبلوره واستقامته على سوقه في كتاب (المعركة) الّذي ألّفه سنة 1926، ومن ذلك الإرهاص الأوّل في (حديث القمر) الّذي نشره سنة 1912: "ولقد قيل إنّ قوماً من العرب ترحّلوا عن بعض منازلهم، فكان من أنسائهم قطعةُ مرآة صقيلة كأنّها وجه المليحة الّتي نسيتها، فمرّت بها ضبُع كأشأم ما خلق الله قُبْحَ طَلْعة وجهامةَ منظر، حتّى كأنّ في وجهها تاريخ الجِيَف الّتي ا غتذت بها، فوقفت عليها تَعْجَب من إشراقها وسنائها، وما كادت تنظر فيها حتّى راعَها وجهها، ولا عهد لها برؤيته من قبل، لأنّ الله رحيم، ومن رحمته أن لا تعرف الوحوشُ أنّها وحوش، وأن تجد أسباب هذه المعرفة، فانقبضت الضّبُع وزَوت وجهها، وقالت: من شرّ ما اطّرحك أهلك أيّتها المرآة ... ! [3]

---

1) تحت راية القرءان ص 147

2) نفسه ص 332

3) حديث القمر ص 15 ـ 16

هذه اللّغة المكثّفة في الإرهاص الأوّل، نجد شبيهاً لها في إرهاصٍ ثانٍ في كتاب المساكين (نشر سنة 1918)، "...وما كان الغرور وصاحبه في عاقبة الحياة ورَجع الأمر كرجلين من الحَمْقى، ضمّهما طريقٌ فاصطحبا، ثمّ أفضى بها السيّر إلى جبلٍ قَطعَ عليهما، فقال أحدُهما لصاحبه: إنّي أراك شديدَ الأَسْر، قوّيَّ البَضْعة، وما أرى إلّا أن تحمل هذا الجبل وتُلقيه بعيداً من هنا، فلا مذهب لنا إلّا من ورائه ... قال له صاحبُه: أما إنّي كما وصفتَ وإنّ بي لقدرة على حمله، فما عليك أنت إلّا أن تضعَه على ظهري!"[1].

ومثلٌ ثالثٌ في (أوراق الورد) الّذي نُشر بعد كتاب (المعركة) سنة 1929م، ولكن مقالاته كُتبت قبل ذلك بسنوات، ويَرجُحُ أن يكون قد كتبها في الفترة الّتي أنشأ فيها (رسائل الأحزان) أي حوالي سنة 1924م.

والمثَلُ يحكي قصّةَ غزالٍ فيلسوف، لا يُريد أن يُصدِّق شيئاً دون أ ن يختبرَه، فهو يريد أن يختبر الأسدَ ويتحسَّسَ مخالبَه ليَرى صلابتَها، ويتناولَ عضلاته ويحلق لُبدته، ويَدرس عينيه وما فيها من اللّمح المخيف، حتّى إذا اقترب من عرين الأسد وهبّت عليه رائحة لُحمان أجداده، وثب يعدو مع الرّيح وهو يقول: "ما هذا بالّذي خُلقت له فلسفة رأسي ولكنّه الّذي خُلق له عَدْوُ ساقي."[2]

وقد أدرك الرّافعيّ أنّه بصدد كتابةٍ جديدةٍ في الأدب يقابل بها الآداب الأوروبيّة وغيرها، ويقف أمامَها في مقام النّديّة، فهو يقول عن هذه الأمثال : "...وفي النيّة إن شاء الله وضع كتاب منها في معارضة كتاب (كليلة ودمنة) فإنّ العربيّة خاليةٌ من كتابٍ في ذلك تسميّة كتابها وتقابل به ما في اللّغات الأخرى، كما كانت خالية من رسائل الحبّ".[3]

---

1) كتاب المساكين ص 104

2) أوراق الورد، ص 134 ـ 135

3- نفسه، ص 135.

وهذه الأمثلة الثّلاثة الّتي تُعدُّ إرهاصاً لأمثال كليلة ودمنة في كتاب (المعركة)، كلّها تعتمد على فنّ السّخريّة والتّهكّم، فالرّافعيّ يُنوِّع القولَ فيها، ويتفنّن في أساليبها بما يُطرب أُذن القارئ ويهزّ وجدانه، وممّا يزيد ذلك الطّرب ويجلب هذا الاهتزاز، اعتماده على العبارة التّهكّميّة والفنّ السّاخر بالإضافة إلى كثافة اللّغة وشعريّتها، ففي المثال الأوّل، يتحدّث عن قُبح الضَّبُع وجهامة منظرها: "حتّى كأنّ في وجهها تاريخ الجِيَف الّتي اغتذت بها " وهي صورةٌ مبتكرةٌ غريبة، وتحمل إلى جانب حُمولتها الفنّية، ولغتها الشّعريّة نَبْرةً ساخرة، تُطرب القارئ وتأسِره.

كما لا تخفى نَبرة السّخريّة في فلسفة الغزال الّذي لا يُصدّق شيئاً قبل اختباره وتفصيل أنواع ا لاختبارات الّتي يريد أن يجريها على أجزاء الأسد، وادّعاءاته العريضة للعلم والبحث والتّدقيق في كلّ ما يُقال عن الأسد، ثمّ عَدْوُه مع الرّيح خائفاً وجِلاً حين شمَّ رائحة الأسد !

إنّ مبالغة الرّافعيّ في التّهكّم هي الّتي شقّقت له فنوناً من المعاني والأساليب، وأبدعُ هذه الأساليبجديثُه عن كليلة ودمنة وما نحَلَهما من الرّأي فيما تناول من فنون الأدب.

و(كليلة ودمنة) كتابٌ في العربيّة نسيجٌ وحده لم يستطع كاتبٌ من كُتّاب العربيّة أن يُحاكيه منذ زمان ابن المقفّع إلّا الرّافعيّ، وكانت أوّل هذه المحاكاة مصادفة في نقد طه حسين والتّهكّم به، فلمّا أتمّ الحكاية الأولى ونشرها أُعجب بها القرّاء، وأُعجب بها الرّافعيّ نفسه، إذ كانت شديدةَ الشّبه بالأصل،[1] بل تفوق الأصل في كثير من المواضع، ثمّ أتبعها بمقالات أخرى لا تقلّ عنها روعةً وجمالاً، وفيها ألوانٌ طريفةٌ من أدب الرّ افعيّ وآرائه، وكان الرّافعيّ يريد أن يخرجها كتاباً تامّاً ولكنّ الظّروف لم تكن مواتية، وكان القرّاء يستحثّونه على كتابة هذا النّوع من الأساليب بما يُبدون من إعجابهم واستحسانهم، فمضى يستخرج الأمثال ويدسّ فيها ألواناً من التّهكّم والسّخريّة المؤلمة.

1) حياة الرّافعيّ، للعريان، ص 165

يتّجه الرّافعيّ إلى السّخريّة في كتاباته النّقديّة للحدّ من التّضخيم الزّائف والدّعاية المفرطة لبعض الأدباء، وللقضاء على التّكبّر الفكريّ والنّرجسيّة الأدبيّة الغالية، عند بعضهم الآخر . والسّخرية عنده نوعٌ من التّفريع المؤلم والتّأديب الزّاجر، وهو قبل ذلك فنٌّ أدبيٌّ يرنو إلى مقصديّة جماليّة من جهة، وإلى مقصديّة أخلاقيّة من جهة أخرى.

فالسّخريّة تحمل إلى جانب الاستمتاع والتّلذّذ، جانباً تدميريّا، كما أنّ الانتقاص من الآخر يحمل ضمنيّاً معنى الارتفاع بالذّات، وإن جاء في صورة الإصلاح والتّصحيح، وكتابة الرّافعيّ في (على السّفّود) بصفة خاصّة، أشبه **بالهجاء الانتقاديّ** الّذي يقوم بالوظيفة التّصحيحيّة، وتقويم السّلوك الإنسانيّ على أساس الاستهزاء والهدم، فهو ذو طابعٍ أخلاقيّ يهدف إلى معالجة العيوب بالسّخريّة منها، بهدف الإصلاح والتّهذيب، فهي سخريّة هادفة، فقد تهدف إلى هدفٍ أخ لاقيّ مثل الحفاظ على القيم وقد تهدف إلى هدفٍ تصويبيّ كالحفاظ على اللّغة...الخ، وفي السّخريّة والتّهكّم تحقيرٌ ضمنيّ، يستهدف (الضّحيّة) وهي تحاول استثارة القارئ لتولّد لديه استجابة معيّنة، وهي الاستجابة للأثر السّاخر، بمعنى أنّها تثير سخريّته وتبعثه على الا ستمتاع والضّحك، وعليه فالسّخريّة دائماً فيها قدرٌ من التّرفّع الّذي تولّده الكبرياء، وفيها في الوقت نفسه، قدرٌ من الغضّ من شأن الآخر والتّحقير له ولكلامه.

ويركّز (واين بوث W.C.Borth) على العلاقة بين الدّلالة المباشرة للسّخريّة والدّلالة الخفيّة، وهي علاقةٌ قائمةٌ على المظهر العُدوانيّ، حيث أنّ الكاتب يريد أن يترك أثراً وجدانياً جارحاً عن طريق اللّعب بالسّخرية .[1]وكأنّه بذلك يُعبّر عن رغبته النّفسيّة في إيذاء الآخر (الضّحيّة) عن طريق إضحاك القارئ العاديّ، فيكون الإيذاء مضاعفاً، ويمكن بعد هذا تلخيص الأسباب الّتي من أجلها يَعْمَدُ الكاتب إلى أسلوب السّخريّة والتّهكّم وهي:

– المتعة الذّاتية.

---

1) شعريّة السخريّة ص 45

– إشباع الأنا عن طريق الحطّ من الآخر.

– إمتاع القارئ واستخراج دواعي الضّحك منه.

– إخراج القارئ من دائرة الحياديّة إلى دائرة التّجاوب والتّفاعل والمطابقة.

– إيذاء الآخر (الضّحيّة) عن طريق الاستهزاء به وبكلامه.

وهي كلّها يمكن إرجاعها إلى العدوانيّة الكامنة في نفسيّة الكاتب السّاخر، وفي هذا الإطار يقول (هنري موريي Henri Morier) " إنّ نَبرة السّخريّة ترشح تارة بحسّ الفكاهة الظّاهريّة، وتارة توفرّ تنفيساً عن المشاعر العدوانيّة، فتأتي كالصّفير الغضوب الجاف، وبهذا الفهم، فنبرة السّخريّة يتمّ توجيهها بواسطة أحاسيس الغضب الممزوجة بالاحتقار والرّغبة في التّجريح بهدف الانتقام."[1]

ومن مواضع السّخريّة الّتي يستعمل فيها الرّافعيّ المصطلح النّحويّ، قوله عن كتاب طه حسين، أنّك "ترى فيه الجهل المركّب تركيباً مزجيّاً كبعلبكّ ومعد يكرب ..."[2] وهي عبارةٌ تثير الضّحك في القارئ الّذي يملك قدرات علميّة معيّنة، لكنّه أسرف في العبارة حين مثّل ببعلبكّ ومعد يكرب، فكان يكفيه الإحالة على التّركيب المزجيّ وبابه معروف في كتب النّحو، دون أن يُبرد العبارة بالتّمثيل.

ومثل ذلك قوله: "وما كنتَ أنت من أبناء الدّهر الأوّل، فتشهد عليه شهادة العدل، ولا الّذي رواه أبوك وأخوك وحموك ...فيكون لك إليه سبب من الصّهر والقرابة يقوم دليلاً في التّعديل والتّجريح ..."[3]، وموضع السّخريّة المقصودة هنا باستعمال ألفاظٍ مشهورة في كتب النّحو، تتجلّى في أمرين:

---

1) Analyse de l'ironie ، بواسطة: شعريّة السّخريّة، ص46.

2) تحت راية القرءان ، ص 159

3- نفسه، ص 183.

1 ـ الأمر الأوّل: أنّه لم يتوقّف عند الاسمين الأوّلين (أبوك وأخوك) ولو توقّف عندهما، لما أحسّ القارئ بهذه اللّعبة اللّفظيّة وما تحيل إليه، خاصّة وأنّه شفعها بذكر القرابة، لكنّ موطن السّخرية يَكمُن في زيادته للفظة (حموك) الّتي تقطع بالإحالة إلى الأسماء الخمسة في باب النّحو، حيث تذكر هناك بالتّسلسل نفسه.

2 ـ الأمر الثّاني: أنّه ذكرها بصيغة المفرد مع الإضافة إلى الضّمير مستوفياً بذلك الشّروط الّتي ذكرها النّحاة لإعراب هذه الأسماء بالحروف، ولو ذكرها بصيغة الجمع مثلاً (آباءك وإخوتك...) لما كان هناك إحالة، ولما شعر المتلقّي بموطن السّخريّة.

وقال يردّ على تسميّة مدير الجامعة (طه حسين) بابن الجامعة البِكر "لعمري إذا كان هذا كلّه لابن الجامعة البكر، وكان – اسمُ الله عليه...– يجعله من عذره في نتف لحية أبيه وعمّه وخاله، ويعتدّه من أسباب الرّضا عنه إذا وقع في قبيح أو دخل في كبيرة– إذا كان هذا لابن الجامعة البكر، فما بقي على الجامعة إلّا أن تضع له بجانب منبر التّدريس حصاناً من الخشب...ليلهو على هذا وعلى هذا، فمن المنبر إلى الحصان ومن الحصان إلى المنبر ...ولا تلم الصّبيان فيه على الرّقص."[1]

ووجه السّخريّة في هذا النّصّ الخفيف، أنّ الكاتب استعمل أسلوب الإيغال والمبالغة في التّصوير، وبنى على كلمةٍ واحدة خرجت من فم مدير الجامعة بناية كبيرة، حين تلقّف هذه الكلمة وأخذ يمطّط معناها ويذهب بها إلى غايتها، فبعد المعركة العنيفة الّتي دارت حول كتاب "الشّعر الجاهليّ" وردود الأدباء والعلماء وشيوخ الأزهر وحتّى أعضاء البرلمان، لم ترْعَوِ الجامعةُ ولا مديرُها، ولم يحيلوا صاحب الكتاب إلى خارج الجامعة ولم يضعوه موضع المساءلة، بل زادوا في تشجيعه وتأييده، وتجاهل جمهور الغاضبين والمناوئين له ولآرائه، ثمّ كانت هذه الكلمة من

1- تحت راية القرآن، ص192

مدير الجامعة هي القطرة الّتي أفاضت الكأس، والقشّة الّتي قصمت ظهر البعير، لا جرم تلّقفها الرّافعيّ ومضى يُشنّع على الجامعة ورئيسها بمثل هذه العبارات السّاخرة.

والابن، خاصّة إذا كان بكراً، فإنّ له معزّة خاصّة عند أبويه ويجوز له ما لا يجوز لغيره حتّى من إخوته الصّغار، فإذا كان ذلك كذلك، فليفعل (طه حسين) ما يشاء، وليتلاعب بعقول الطّلاّب، وثوابت الأمّة، وقواطع الدّين، فهو الابن البكر، الّذي لا يُعاتب ولا يُعاقب إن هو أساء إلى الجيران، ولم يلزم قواعد الأدب مع الأتراب، مادام الأمر كذلك، فليتّخذ له حصاناً من خشب يثب عليه متى شاء، ويتراقص الصّبيان (الطلاّب) حوله مصفّقين مهلّلين.

ويمضي الرّافعيّ مع هذه الكلمة الّتي استثارت غضبَه واشمئزازه، يستخرج منها أسباب الضّحك، لينفّس عمّا يعتلج في نفسه من ثورة، فيقول : "...كأنّه يبلغنا أنّ (طه) مغفورٌ له، معفوٌّ عنه إذا قلب الأثاث، أو كسر الصّحون، وأنّ خطأه طَلْق، وأشدّ ما تعاقبه الجامعة به أن تقول له : الاعتدال، الاعتدال ! لأنّه ابن الجامعة البكر ! أي غزالُها..."[1] ويُعلّق على قوله : غزالها، بأنّ في أمثال العامّة قولهم: القرد في عين أمّه غزال.[2]

ونَبرة السّخريّة المرّة طافحةٌ في هذا النّصّ أيضاً، لأنّ الابن البكر، لم يكسر الصّحون ولم يقلب الأثاث فقط، ولو كان الأمر كذلك لكان هيّناً، ولكنّه يقلب الموازين الأدبيّة الّتي رسخت عبر القرون، ويعبث بمقدّسات الأمّة الّتي هو أحد أفرادها، ويعيث فساداً في عقول الشّباب والطّلاب، ثمّ لا يعاتب إلّا بكلمةٍ فضفاضة عائمة: الاعتدالَ الاعتدالَ، فلا حَزم، ولا عَزم ولا توبيخ ولا تأنيب، ولا حتّى عَرْك أذن!

إنّ نبرة السّخريّة الّتي تعلو في هذا النّصّ تتّخذ بُعدين:

1- تحت راية القرآن ، ص 193.

2- نفسه، هامش رقم 01.

1. **بُعدٌ ظاهر**، هو الردّ القوّيّ على موقف الجامعة ومديرها من (طه حسين) وكتابه المسيء لعواطف الأمّة، ذلك الموقف الضّعيف المتخاذل، أو الممالئ المتواطئ، ومن ثمّ إيذاء مدير الجامعة وتلميذه المدلّل.

2. **بُعدٌ كامن**، وهو مدى الثّورة الّتي في قلب الرّافعيّ والغضب الّذي كان يَعْتَوِرُه جرّاء هذا الموقف المشين، والّذي لا يتناسبُ مع ما كان يُنتظر من الجامعة ويُتوقّعُ منها، في مقابلة الاستياء الكبير الّذي سبّبه الكتاب في أوساط المثقّفين.

وقال قائلٌ من خصوم الرّافعيّ : "إنّه يُقاسي في هذه الكتابة ما تُقاسي الأمّ من آلام الوضع..." وهذا الكلام لا يخلو من صواب وقد يُحمل محملاً حسناً، فيدلّ على ما كان يكابده الرّافعيّ في إبداعه من كدّ الأعصاب وإجهاد الفكر في محاولة الإجادة والإتقان، ولكنّه لصدوره من أحد الخصوم، حمله على محمل الاستهزاء به والسّخريّة منه، فردّ عليه بقوله : "أتحدّاك أن تأتي بمثلها، أو بفصل من مثلها، وعليَّ نفقات القابلة والطّبيبة متى ولدتَ بسلامة الله!"[1]، فمضى – هنا أيضاً- مع التّشبيه إلى غايته، واستثار ضحك المتلقّي، عن طريق وضع تكملة للصّورة الّتي رسمها الخصم، فمن آلام الوضع، انتقل الرّافعيّ إلى ما يتبع تلك الآلام، من الولادة وما تتطلّبه من حضور القابلة أو الطّبيبة وما تستلزمه من نفقات، وختم الصّورة بتمنّي السّلامة له، كلّ ذلك إيغالاً منه في تكملة الصّورة، والوصول إلى حدودها، ليستثير ضحك القارئ، وينتقل من صفة المسخور منه (الضّحيّة) إلى صفة السّاخر.

ولاشكّ أنّ الرّافعيّ حينما يستخدم استراتيجيّة السّخريّة دفاعاً وهجوماً يريد أن يكسب تعاطف المتلقّي معه، وبالتّالي أن يتبنّى هذا المتلقّي رأيه ووجهة نظره، ويقف من المسخور منه موقفه، فالقارئ ليس دائماً متعاطفاً مع السّاخر، بل قد يكون متعاطفاً مع المسخور منه،

1- حياة الرّافعي ، ص 227.

فدرجة التعاطف الّتي يتحدّث عنها (نورمان كنوكسNorman Knox)[1]، هي من الأهمّيّة بمكان، فالعلاقة بين النّص ودرجة تعاطف القارئ معه هي علاقة طرديّة عكسيّة، فكلّما كان القارئ متعاطفاً مع الكاتب، كانت درجة استمتاعه بالسّخريّة أكبر، وكلّما كان تعاطفه مع (الضّحيّة) كانت استجابته ضعيفة، بل قد يحسّ بنوعٍ من الألم من تلك السّخريّة القاسية.

وهناك منطقة وسطى بين الصّنفين السّابق ين، وهي منطقة الحياديّة، فالقارئ الحياديّ هو هدفٌ مقصودٌ للنّص السّاخر، يريد استدراجه عن طريق استراتيجيّة السّخريّة وذلك بإمتاعه واستثارة الضّحك فيه، ومن ثَمَّ استدرار تعاطفه النّفسيّ وتأييده في الرّأي والفكر.

ولهذا فإنّ إنتاج النّصّ السّخريّ ليس بالعمل السّهل, فهو يتطلّب مهارات لغوية، وحشداً من القدرات الثّقافيّة والفكريّة، لأنّه يريد أن يوصل مفاهيم معيّنة، باستعمال تقنيّات أخرى، عن طريق التّلاعب بالألفاظ وقلب المعاني , والتّفريق بين ما هو صريح جليّ، وبين ما هو مضمر في ثنايا الكلام.

والسّخريّة عند الباحثة (كربراتأوريشيونيKerbratOrechioni) تقوم على ثلاثة عوامل :[2]

1. العامل الأوّل : هو المتكلّم (le locuteur) الّذي يملك نوعيّة الخطاب السّاخر، ويُسهم في تكوين الأثر السّاخر بناءً على مقصديّةٍ تصدر عنه.

2. العامل الثّاني: هو المتلقّي للسّخريّة الّذي يكون ملزَماً بتأويل ا لمعنى السّاخر، بناءً على مجموعةٍ من القدرات الثّقافيّة والأيديولوجيّة واللّسانيّة.

3. العامل الثّالث: هو العامل الّذي يكون ضحيّة السّخريّة وهدفاً للهزء والتّقويم القدحيّ، وبذلك تكون السّخريّة بمثابة الكابح الأخلاقيّ الملزم للفرد.

---

1) انظر شعريّة السّخريّة , ص 49

2- شعرية اللّغة ، ص 41.

وعلى هذا، فكما يُفترضُ في مُن تج السّخريّة أن يكون ذا قدرات ثقافيّة وفكريّة عالية، كذلك لابدّ لمتلقّي السّخريّة أن يكون محمّلا بروافد ثقافيّة وأيديولوجيّة، تشكّل الخلفيّة الفكريّة الّتي يستطيع من خلالها فهم النّصّ السّاخر والتّفاعل معه فنّياً وفكرياً.

وفيما يلي محاولة لتحليل المثَل الأ وّل من أمثال كليلة ودمنة، وهو المثل الّذي جاء في أوّل الأمر مصادفةً على حدّ قول صديق الرّافعيّ، ثمّ توالت الأمثال والقصص من بعده تحت إلحاح جمهور القرّاء واستزادتهم منها، يقول في ذلك: "يكتب إليّ بعض الأفاضل من العلماء والكُتّاب يسألون عن نسختي من " كليلة ودمنة" ويطلبون إليّ أن لا أكتمها عنهم ولا أستبدّ بها من دونهم، وأن أفضي إليهم في كلّ مقالة بمَثل منها، ويقولون : هذا هو الجديد في الأدب العربي، لا ما يُعلّلوننا به من فصولٍ مترجمة ومقالات مسروقة وآراء منتحلة، ولا ما يكتب أشباه السّوقة والعامّة في اللّغة والتّعبير والحكاية".[1]

وكتَبَتْ إليه سيّدة معلّمة تقول : "إنّ مَثَل الفيلسوفة الأمريكيّة الصّلعاء، قرئ في جماعة من السيّدات فكان رأيُهنّ أنّ عَشْرَ قِصَصٍ على هذه الطّريقة تفيد في نشر العربيّة الفصحى، وتحبيبها إلى النّفوس وإعادتها بعد شتات أمرها ما لا تُفيد عشرُ مدارس، منها الجامعة".[2]

ولاشكّ أنّ مِثل هذه الرّسائل، كانت السّبب الرّئيس في إنشاء الرّافعيّ لتلك القصص، ثمّ توقّف بعد انتهاء المعركة عن إنشائها لزوال الأسباب الموجبة لذلك، فلم يَعُد إلى كتابتها إلّا في مقالتين نشرهما بعد فترة، وهما: (الثّور والجزّار والسكّين) الّتي نشرها في جريدة البلاغ إبّان المعركة بينه وبين العقاد سنة 1933م، ومقالة : (كفر الذّبابة) الّتي نشرها في مجلّة الرّسالة، سنة 1935م.[3] وتحدّث فيها عن كمال أتاتورك وطغيانه وغروره.

---

1)- تحت راية القرآن، ص 291.

2)- نفسه.

3)- حياة الرّافعي ، ص 166-167.

وهذه سياقة نصّ المَثل [1] وهو أقصر الأمثال والقصص، لأنّ القصص الّتي تَلَتْ أخذت تطول شيئاً فشيئاً:

"قال كليلة: أما تضربُ لي المثَلَ الّذي قلتَ يا دمنة ؟".

استعمل الرّافعيّ الشّخصيّات الحيوانيّة الّتي استعملها ابن المقفّع ولم يستجدَّ لقصصه شخصيّات جديدة، ولا أسماء أخرى، لأنّه يقصد إلى هذا التّشابه قصداً، فهو يزعم – منذ أوّل وهلة- أنّ له نسخة خاصّة لـ (كليلة ودمنة), وعليه؛ فإنّه يُحضِّر المتلقّي إلى أفقٍ معيّن من التوقّع وإلى نوعٍ من الأسلوب يُضاهي أسلوب ابن المقفّع، بل يطابقه، فكلّما كان أسلوبه مطابقاً، كان ذلك أدلّ على زعمه، ونسبته هذه القصص لذلك المؤلّف القديم.

وكليلة ودمنة هما ابنا آوى من السّباع، وكانا – كما يصفهما ابن المقفّع- ذوَيْ دهاءٍ وعلمٍ وأدب[2]!، وهما بطلا الباب الأوّل من كتاب ابن المقفّع (باب الأسد والثّور)، وإنّما سمّي الكتاب باسمهما، من باب تسميّة الكلّ باسم الجزء، أمّا الرّافعيّ فقد أدار قِصَصَه كلَّها عليهما لشهرتهما، وشهرة كتاب ابن المقفّع بهما، وجعل الحاكي هو دمنة وكليلة هو المستفسر عن الأمثال, وعبارته المشهورة في الكتاب الأصل : وكيف كان ذلك؟ ليجيء بعد هذه العبارة الاستفهاميّة سردُ المثَل مفصّلاً والحكاية كاملة، أمّا في الكتاب الأصل، فكليلة هو الحاكي في أغلب الأحيان ودمنة هو السّائل الّذي يستفصل الحديث، ولعلّه نسب الحكيّ إلى دمنة، لكونه أدهى الأخوين وأكثرهما توسّعا في الحيلة، وهو الّذي احتال على الأسد ودبّر المكيدة الّتي قضت على الثّور المسكين.

" قال دمنة: زعموا أنّ سمكة في قدر ذراع كانت في غدير، فلمّا سال به السّيل جرى بها الماء إلى نهرٍ قريب".

---

1)- ورد نص المثل في فاتحة مقال بعنوان : فلمّا ادركه الغرق ...، انظر: تحت راية القرآن، ص 174.

2)- كليلة ودمنة لابن المقفّع ، تح : يوسف البقاعي ، ص 88.

يُطلق الزّعم في اللّغة على ما يكون حقّا وما يكون باطلاً، لكنّ أكثر ما ينصرف الذّهن إذا سمع هذا اللّفظ (زعم) إلى القول الّذي لا تعرف حقيقته، وفيه أيضاً معنى التّمريض والشّك، فإذا قلت: زعم فلان، فكأنّك تسوق كلامَه وتتبرأ من فحواه، أو تضعه موضع الشّك والرّيبة، وهو بهذا المعنى في القرآن الكريم : ⌘☠♦⬉⍓♐

"♦×⇦♑♔⅄✎✍✂☎✂▦❐⬉❷☒▩⊞☒✍♌❐🕮♊⅄♑☎✂❑➔
✞⍓➔⬀⌨⬉③▤⬀✍➔♔▤❼■✍♦✉❼♒■🗁♦❻♦❐❍♊➔✞⍓➔
⬀⌛⬅☝♦♑▪☠➔⚐□♌→⬩✶⌨♦♈⬅☝⬩♑✍⍓☺♒✉⬃☹⬈⬇▫🖬♑☞
"☒⬋▤⍓⌨♑♑🕓⬩❶♦❐❼■✍♦⬉★✎✍✂⮜❸❷⬁○□④⬂♒⬀"

(التغابن : آية 07)

فهذا الزّعم منهم كذب وضلال، "قال اللّيث: سمعت أهل العربيّة يقولون : إذا قيل ذكر فلان كذا وكذا، فإنّما يُقال ذلك لأمر يُستيقن أنّه حقّ، وإذا شُكّ فيه فلم يُدْرَ لعلّه كذبٌ أو باطل قيل : زعم فلان، قال : وكذلك تفسّر هذه الآية : "***فَقَالُوا هَذَا لِلَّهِ بِزَعْمِهِمْ***" (سورة الأنعام: آية 136) أي بقولهم الكذب"[1].

والسّمكة الّتي هي بطلة القصّة، يقدّر طولها قدر ذراع، والمقصود بهذا التّحديد، تصغير الحجم وتحقير الشّأن , وكذلك ذكر (الغدير) هنا يحمل الدّلالة ذاتها، وهي التّصغير والتّحقير، لأنّ هذا (الغدير) الصّغير سرعان ما سال به السّيل إلى النّه ر، والغرض من هذا التّصغير وذلك التّحقير، تصغير شأن المقصود الحقيقيّ بهذا المثَل وتهوين أمره، كما سيتّضح في آخر القصّة.

وجاء السّيل فسال بماء الغدير إلى نهرٍ قريبٍ وليس بالبعيد، وكان في هذا السّيل اليسير الّذي سار هذه المسافة القريبة، انتقال للسّمكة من حيّزٍ صغيرٍ إلى حيّزٍ أوسعَ منه قليلاً، فأصبحت السّمكة تسبح في ماءٍ كثيرٍ واتّسع أمامَها المكان، بعدما كانت في ضحضاح من الماء لا يبلغ إلى ركبة الطّفل الصّغير.

---

1) لسان العرب, مادّة زعم ص 1834 ط : دار المعارف (1981)

وهذا النّص يُحيلنا أيضاً إلى المقصود الحقيقيّ بالسّخريّة، وأنّه كان مجهولاً مغموراً، لا يلتفت إليه أحد، ثمّ جرت به الظّروف والمقادير (السّيل) إلى حيث لم يكن ينتظر ولم يخطر بباله من المكانة والمنصب (النّهر الواسع).

قال: "فدخلها الغرور فقالت : هذا لعمري ميراث أبي قد كنت عنه غافلة، وما أكثر ما يُضيّع التهاون والعجز!".

اغترّت السّمكة بكثرة ماء النّهر ووفرته، وعِوَض أن تتمتّع بسعته، وتسبح فيه بحرّيّة، ادّعت ملكيّته، ليست الآنية فحسب، بل الملكيّة القبليّة، فهو ميراث الآباء الّذي لا يُشاركها فيه أحد، وقد كانت عنه غافلةً حين كانت تسكن ذلك الغدير الصّغير، واستعمل النّاص هنا لفظة (لعَمْري) الدّالّة على القسم، وهي لفظة تراثيّة كثيرة الاستعمال، تتناصّ مع عبارات مشهورة كثيرة في القرآن الكريم وفي الشّعر القديم، وتتناصّ بصفة خاصّة، مع كليلة ودمنة في مواضع كثيرة، وإنّما يقصد الرّافعيّ فيما يقصد من هذه الأمثال إلى محاكاة كتاب ابن المقفّع، وإلى تقليده تقليداً فنّيّاً إبداع يّا، ومن ذلك قوله في قصّة : الحمامة والثّعلب ومالك الحزين، على لسان الثّعلب: "فأريني كيف تضع، فلعمري، يا معشر الطّير، لقد فضّلكم الله علينا"[1]، وقد أتى بأسلوب القسم هنا لتأكيد الملكيّة، فكأنّ النّهر ميراثٌ حقيقيٌّ للسّمكة لا مرية في ذلك، وإنّما صدر منها ذلك لحاجة وإمعاناً في الادّعاء والنّفج، ثمّ أتى بصيغة التعجّب: "وما أكثر ما يُضيِّع التّهاون والعجز!" وكأنّها أتت إلى هذا النّهر قاصدة، ونسيَت أنّ السّيل هو الّذي دفعها إليه دفعاً، كما ترفع بعضُ الأقدار فريقاً من النّاس دون حيلة منهم ولا محاولة ولا اختيار، وهذه العبارة ذات اللّغة الشّعريّة الكثيفة، تستمدّ شعريّتها من جانبين:

1. التنّاص الشّكليّ مع عبارات تشبهها في قصص كليلة ودمنة، وما يبعثه ذلك في نفس المتلقّي – المتشبّع قَبْليّاً من نصوص الأصل المحْكِيّ- من طربٍ وتذوقٍ فنّيّ.

---

1)- كليلة ودمنة ، ص 257.

2. نبرة التّهكّم والسّخريّة الّتي ترشح من هذه العبارة حيث أنّ السّمكة كذبت الكذبة ثمّ صدّقتها، فلم تَكْتَفِ بالقسم على ذلك الميراث المزعوم، بل أظهرت الأسف على أنّها لم تأخذه منذ زمن، وما ذلك إلاّ تهاوناً منها وغفلة!

قال: "ثمّ إنّها لبثت في النّهر ما شاء الله، حتّى خرج بها التيّار إلى البحر، فقالت: يا ويلتا، أعجزت كلّ هذا العمر عن ميراث أعمامي !...ثمّ مازالت في ميراث أعمامها، حتّى قذف بها الماء إلى المحيط فاتّسع لها منه ما يسعُها ...فقالت: قبّح الله العجز، ولو من كسل وهُوينا، لقد كِدْتُ أُسْلَبُ ميراث أجدادي! ...لولا أنّ من دمهم فيّ لم يزل يدفعني ولم يزل يسمو بي".

هذا المقطع مليءٌ باللّغة الشّعريّة الكثيفة، طافحٌ بنبرة السّخريّة الجميلة، فمن اللّغة الشّاعريّة، هذه العبارة المتنّاصّة مع القرآن الكريم، "يا ويلتى أعجزت كلّ هذا العمر عن ميراث أعمامي؟" وذلك في قوله تعالى على لسان قابيل بعد رؤيته لصني ع الغراب : "

[illegible] " (**المائدة: آية 31**)، فكلمة (يا ويلتى) هي كلمة جزَعٍ وتحسّر، والألف فيها بدل من ياء المتكلّم، والويل هو الهلكة [1]، فالسّمكة دعت على نفسها بالويل والثّبور لأنّها عجزَتْ عن ميراث أعمامها حسَب زعمها، فاستعملت الاستفهام التعجّبيّ.

أمّا نبرة السّخريّة المحبّبة، لأنّها تسخر من سمكة في ظاهر النّص قبل أن يصرفها المتلقّي إلى المقصود الحقيقيّ، فهي ترشح في ثلاثة مواضع على الأقل.

1)- أنظر ، تفسير القاسمي ، ط: دار الفكر (1978) ،ج6، ص 163.

الأوّل: قوله: "ثم مازالت في ميراث أعمامها " وفيه إقرار من النّاصّ على زعم السّمكة واعترافٌ به، من باب (أخذها على حدّ عقلها) كما يُقال، فكأنّه يقول: قد عرفنا أنّه ميراث أعمامك وأقررنا بذلك، فماذا بعدُ؟

الثّاني: قوله "فاتّسع لها منه ما يسعُها " وهو تهكّمٌ بمقدارها الضّئيل وحجمها الحقير، في هذا البحر الخِضَمّ المتلاطم الأمواج، فمهما ضربت فيه بذنبها وخاضت فيه جيئةً وذهاباً فلن تعدوَ قدرها.

الثّالث: قوله: "لولا أنّ دمهم فيّ لم يزل يدفعني، ولم يزل يس مو بي"، فلم تكتفِ بالزّعم والتّكذّب على نفسها المغرورة، حتّى زعمتْ أنّ دم أجدادها هو الّذي دفعها من الغدير إلى النّهر، ومن النّهر إلى البحر، ليس السّيل سال بها إلى النّهر، وليس التيّار أخرجها إلى البحر، ثمّ زعمتْ أنّ هذا الدّم دمٌ مَلَكِيٌّ سام، لم يزل يسرمو بها من مكان إلى مكان آخر أفسح وأوسع، وكلّ ذلك تهيئة لها من الأقدار لخطبٍ جليل ومهمّة عظيمة.

قال: "ثم إنّها طفت يوماً على الماء فإذا الأسطول الإنجليزيّ يمخُر العباب إلى جبل طارق في عشر بوارج وعشرين مدّرعة، ومائة سفينة طوربيد وخمسين غوّاصة، فطار بها الغيظ قطعا، وقالت: من هذا الوقِح المتهجّم على ميراث أجدادي لا يخشى أن يقتحم عليَّ وقد حميتُ هذا المُلك من الماء إلى الماء؟ ثمّ إنّها شدّت نحو الأسطول وهي تخبط بذَنَبِها من الغيظ تُريد أن تضرِبه بهذا الذَنَب ضربةً تَلوي به، ولكنّ الأسطول كان بعيداً، ثم إنّه كان سريعاً، ففاتها فقالت: أولى لك، ما نَجَا بِكَ والله إلاّ حِدَّة الهرب وسرعة الفرار".

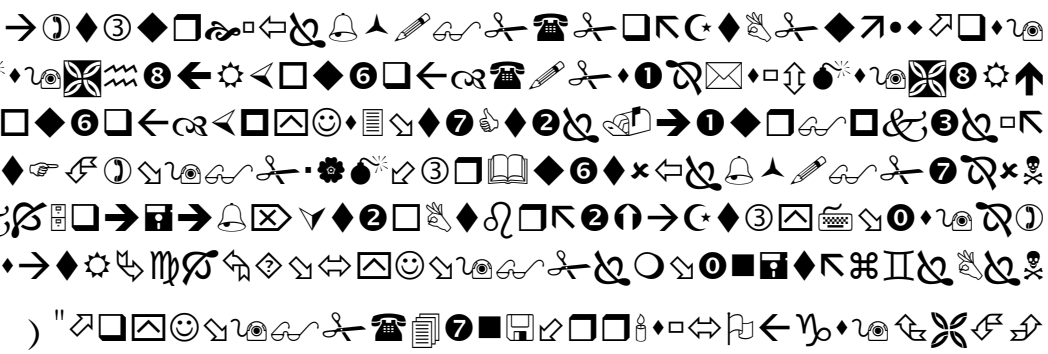
تكمُن شعريّةُ هذا المقطع ونبرته السّاخرة معاً، في المقابلة غير المتكافئة بين صغر السّمكة وحقارتها، (قدر ذراع – سال به السّيل– اتّسع لها منه ما يسعها) وبين ضخامة الأسطول الإنجليزي، وهذا التّفصيل الممعن في وصف عدده وعُدّته (عشر بوارج – عشرون مدّرعة– مائة

سفينة طوربيد- خمسون غوّاصة) فهذا تهويلٌ مقصودٌ وتضخيمٌ يُريد منه النّاصّ المقابلة بينه وبين السّمكة الصّغيرة ليُظهر للمتلقّي مدى غرور هذه السّمكة وحُمقِها.

وإمعاناً في السّخريّة يصف غيظها ووصفها للأسطول بالوقاحة والجرأة والتّهجّم على ميراث الأجداد، من باب المثَل العربيّ (رمتني بدائها وانسلّت)، فهي – في الحقيقة- الوقِحة المتجرّئة المغرورة حين زعمت لنفسها أنّها الحامية لميراث أجدادها (المحيط) من الماء إلى الماء ! وهي عبارة لا تقلّ سخريّةً وتهكّماً.

وعبارة (أولى لك) هي أيضاً عبارةٌ قرآنيّةٌ خالصة، وردت في قوله تعالى :

"



سورة محمد: 20) وفي قوله تعالى :

"

(القيامة: 34-35) وهي عبارة تفيد التّهديد والوعيد، وتقدير الكلام في الآية الأُولى : فالهلاك لهم، أو العقاب والهلاك أوْلى لهم، أي أقرب وأدنى لهم وهو أحقّ بهم .[1] وقيل: هو فعلٌ دعائيّ من (الوليّ) أي أولاك الله ما تكرهه، أو أدنى الهلاك لك، في الآية الثّانية، وقيل إنّه اسم فعل مبنيّ، ومعناه : وَلِيَكَ شرٌّ بعد

1)- تفسير القاسمي ،ج15،ص53.

شرٍّ، وقيل الأحسن أنّه أفعل تفضيل خبر لمبتدأ يقدّر كما يليق بمقامه، فالتّقدير هنا: النّار أوْلى لك، أي أنت أحقّ بها وأهلٌ لها.[1]

وعليه فالتّقدير في هذا النّصّ : أولى لك، تعني: الهروب أولى بك، وأنت أحقّ بالفرار منّي ومن غضبي، وحقيقٌ بالإدبار عنّي، إذ رأيتني قادمة نحوك مهاجمة لك !!

ويَرسُمُ لنا الرّافعيّ هذه الصّورة السّاخرة، حين يُحرّك الخيال لتصوّر غيظ السّمكة وشدّها لضرب الأسطول، وهي في خلال ذلك تضرب بذَنَبِها مهتاجة مغتاظة، وتحثّ السّير للّحاق به، لتُلحقَ به الأذى وتضربه ضربةً قاصمةً (تلوي به)، ولكن لحسن حظّه فقد نجا منها ومن ضربتها القاتلة لحدّته في الهرب وسرعته في الفرار، وكأنّه رأى قدومَها نحوه وعلم ما ستصنع به إذا وصلت إليه ؟ !، وإذا كانت السّمكةُ وغرورُها، تُحيل إلى طه حسين وغروره، كما سيصرّح الرّافعيّ في آخر المثَل، فإنّ الأشبه بالأسطول، في ضخامته وعظمته، وقوّته وسطوته، أن يُحيل على التّراث العربيّ الإ سلاميّ الّذي استوى على سوقه، وبُنيت حصونُه وأسواره لمدّة قرون متتالية، فلن يؤثّر فيه شخصٌ مثل طه حسين وكتابه، حيث طعن في ثوابت الدّين، وشكّك في الحوادث التّاريخيّة المنقولة بالتّواتر، وحاول طمس الشّعر الجاهليّ ... ولكنّه في الأخير لم يستطع أن يُصيب الأسطول الإسلاميّ بضرر، وقنع من الغنيمة بالإياب، ورضيَ بما رضيَتْ به السّمكة!

" قال دمنة: ثمّ اضطجعت على الماء تسكّن من غضبها فنامت واسترخت، فمرّ بها زورق صيد، فما أحسّت إلاّ الشّبكة وقد أخذتها، فغاصت في الماء، وجعلت تختبط عالية سافلة لا ترى مذهبا ولا مفرّاً، فلمّا أعياها ذلك وبلغ منها الجهد قالت: أيّتها الشّبكة، دعيني، فوالله ما قلتُ أنّ المحيط ميراث أجدادي ولا البحر ميراث أعمامي، ولا النّهر ميراث أبي!

قال كليلة: فمثَلُ من هذا يا دمنة ؟ قال: مَثَل طه حسين في كتابه لمدير الجامعة..."

---

1)- نفسه ، ج16، ص360-361.

ولا تزال النّبرة السّاخرة تُطالعنا في هذا النّصّ، حيث يُصوّر لنا السّمكة المغرورة، وهي مضطجعة، تُحاول أن تُسكّن من غضبها وتأسّفها على نجاة الأسطول الّذي تجرّأ على ميراث أجدادها!، وهي تُريد الآن بعد تلك الغزوة الظّافرة أن تستريح وتسترخي، ولكنّ شبكة الصيّاد تأخذها على حين غرّة، وتُطي ف بها من جوانبها الأربع، فلا تُطيق فراراً ولا تجد مهرباً رغم اختباطها ومحاولاتها المتكرّرة، فلمّا أعْيَت وخارت قواها ظنّت أنّ هذا البلاء الماحق، أتاها بسبب ادّعاءاتها الكاذبة، فندمت حيث لا ينفع النّدم، وتبرّأت من ميراث الأجداد والأعمام والآباء، ولكن بعد فوات الأوان.

هذا المثَل الّذي ضربه دمنة، تبيّن لنا بعد سؤال كليلة، أنّه يقصد به (طه حسين) وما كتبه لمدير الجامعة، بعد أن قامت القيامة عليه وعلى كتابه، وأُحيلت قضّيتُه إلى النّيابة فالقضاء، وقد ورد هذا المثَل في مقال، بعنوان : فلمّا أدركه الغرق... والمقصود بذلك في القرآن الكريم، فرعون وما لحقه بسبب طغيانه من الهلاك والغرق، وإعلانه الإيمان بما آمنت به بنو إسرائيل، ولكن بعد فوات الأوان وسَبْق الكتاب، وكذلك فعل طه حسين حين أعلن أنّه لم يُرد إهانة الدّين ولم يخرج عليه، وكتب: "وما كان لي أن أفعل ذلك، وأنا مسلم أؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر..."[1] فلم يكتف بالإيمان المجمل كما فعل فرعون، وإنّما أعلن الإيمان التّفصيليّ ! ولكنّه لا يستطيع التبرّؤ من أقواله كما فعلت السّمكة حين تبرّأت ممّا ادّعته، لأنّ أقواله مكتوبة مدوّنة منشورة، ولكنّ التّشابه بينهما في الا دّعاء والغرور والاستهانة بالنّاس وأقدارهم، وترك التّواضع والاعتراف بالخطأ، بل التّمادي فيه واللّجاجة والخصومة حتّى بعد تبيّن الحقّ وظهور الصّواب،

1)- تحت راية القرآن، ص175.

ولو توقّف الأمر عند الكتابة والرّدود في المجلّات والصّحف لما تراجع (طه حسين) قِيدَ أنملة، ولكنّ مناورته تلك وإعلان الإيمان كان بعد وصول قضيّته إلى مجلس القضاء.

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذا المثَل الّذي سُقناه، مليءٌ بنبرة السّخريّة والتّهكّم، طافحٌ باللّغة الشّعريّة المكثّفة، وإن اتخذّ مظهر التّقليد لأسلوبٍ قديم، فإنّ التّقليد يكون في بعض الأحيان أفضل من الأصل، ففي أحيانٍ كثيرةٍ يكون إعجابُنا بالشّخص المقلِّد أكبرَ من إعجابنا بالشّخص المقلَّد لأنّ هذا يجري على طبيعته وسَجِيّته، بينما المقلّد فنّانٌ يُلاحظ الشّخصيّة المحكيّة, ويقرأ ملامحها وحركاتها، ثمّ يقلّدها في أدقّ التّفاصيل ظاهراً وباطناً، حركةً وصوتاً ...، وكذلك المقلِّد في الكتابة يستثيرُ إعجابَنا ويستجيشُ عواطفَنا حين يُحاكي فيُحسن المحاكاة، خاصّة إذا كان كاتباً عملاقاً له أسلوبٌ يُعرفُ به، فالتّقليد من مثل هذا يُعتبر قمّة الإبداع.

الخاتمة

لقد كان الرّافعيّ، بحقّ، أحد الرّوّاد العظام في حياتنا الأدبيّة، كان ولا زال وسيبقى حاضراً بإبداعه، ماثلاً بأدبه وفنّه، مؤثّراً بفكره وفلسفته، يمارس حضوره الفنّي وتأثيره الفكري في نفوس الأجيال المتعاقبة، الّتي يستهويها الأدب الرّفيع، والفنّ الأصيل، فتبحث عنه، فلا تكاد تجده إلّا في كتابات فئة قليلة من أعلام الفكر والأدب، في طليعتهم مصطفى صادق الرّافعيّ.

إنّ الرّافعيّ، حين اختار لنفسه وارتضى لها، أن ينتقل من الشّعر المنظوم، وما كان يحسّ فيه من ضيق قوالبه عن استيعاب رؤاه الفنّيّة والفكريّة، إلى النّثر الفنّيّ، وما فيه من الفسحة لعرض أسرار النّفس، وارتياد آفاق الكون والحياة، كان واعياً تماماً بطبيعة الرّسالة الّتي كلّف نفسه، أو كلّفته – في اعتقاده – العناية الإلهيّة بتبليغها للعالمين.

وفي إطار هذا الفنّ الأصيل، وذلك البحر الخضمّ من النّثر الشّعريّ التأمّلي، كانت رحلتي في هذا البحث، فعرضت فيه لبعض الجوانب، وتركت جوانب أخرى كثيرة؛ إذ كان البحث والسّير فيه، يفتح لي وعليَّ أبوابا متعدّدة، تتشعّب بها فنون القول، وتتّسع مباحثه، فكنت أغلق بعضها، وأمضي مع بعضها الآخر إلى غايتها.

وأعرض فيما يلي النتائج الّتي توصّل إليها البحث:

1. ينظر الرّافعيّ إلى الأدب والفنّ نظرةً خاصّة، تشبه إلى حدٍّ مّا، نظريّة المحاكاة، لكنّها في رؤيته **محاكاة داخليّة** وليست خارجيّة؛ فالمبدع حينما يُنتج عملَه الفنّي، إنّما يُحاكي الأصل الكامل في نفسه، وا لّذي هو في الحقيقة إلهام، وهي نظرة روحيّة معنويّة، مخالفة للنّظرة المادّيّة للفنّ؛ فالعمل الأدبي له أصل يعود إليه، لك نّه أصل في نفس الفنّان لا خارجه موجود في العقل الباطن وليس في الواقع الخارجيّ، وهو أجمل وأروع من العمل الفنّي ذاته.
2. هناك مسافتان من الشّعور بين المبدع والقارئ ، الأولى : بين شعور الكاتب نفسه، حين يحسُّ وحين ينقل هذا الإحساس إلى صورته اللّ فظيّة، والمسافة الثّانية: بين هذه الصّورة اللّفظية، وبين إحساس القارئ، وذلك بمقدار تأثيرها في نفسه؛ وذلك لأنّ وَهَجَ الشّ عر

ينقص حين يخرج من القوّة إلى الفعل، ومن الباطن الّذي يُتَوهَّمُ له الكمال، إلى الظّ اهر الّذي لا ينفكُّ من نقص.

3. ينظر الرّافعيّ إلى الحياة نظرةً تشاؤميّة، وإلى الأقدار نظرة جَبريّة، فالوجود عنده عبارة عن فصول من الشّقاء الإنساني، والإنسان مكبّل اليدين، لا حيلة له إلاّ التّسليم بالأقدار والاستسلام لها دون مقاومة أو اعتراض.
4. **الحزن** وما يتصل به من المعاني، هو الحقيقة الماثلة في الوجود، وهو الجوهر الغالب على الطّبيعة، وباقي المعاني ما هي إلّا أعراضٌ زائلةٌ وخيالاتٌ مرتحلة، وما الحياة إلّا مصائب وآلام وأحزان؛ فالحزن طاغ على خيال الرّافعيّ وكيانه كلّه، مسيطر على فكره وعقله، دائم الحضور في حياته، وما لحظات السّرور والسّعادة إلّا لحظات عابرة.
5. البلاغة عند الرّافعيّ تتمثّل في قوّة التّصوّر، والقوّة على ضبط النّسبة بين الخيال والحقيقة، والبليغ عنده هو الواسطة بين الطّ بيعة وبين المتلقّي، يناسب بين قوّتها وضعف ه، ويوازن الرّسبة بينها وبينه، بما ينشئ من صناعةٍ وبيانٍ ساحر.
6. نَقْصُ **الغريب** عن لغة الرّافعيّ واختيارِه للألفاظ شيئا فشيئا، كلّما تطوّرت كتاباته وتحقّقت ذاته، وكذلك نقصُ **السّجع** عن لغته، كلَّما اشتدَّ عوده واستوى أسلوبه ونضج فكره.
7. لقد اتَّخذ الرّافعيّ أسلوب السّجع برزخاً بين الشّعر والنّثر، حين انتقل بصورةٍ تكاد تكون مفاجئة من عالم النّظم إلى فضاء النّثر، فكان يَسْتروحُ بأسلوب السّجع لتفريغ بعض الشّحنات الموسيقيّة الكامنة في أعماق النّفس.
8. وضعُ الرّافعيّ **لألفاظٍ جديدة**، وإحياؤه لألفاظ أخرى كانت طيَّ النّ سيان والإهمال، مُثرياً بذلك للرّصيد اللّغوي الحديث، مُسهماً في إغناء القواميس العربيّة الجديدة الّتي تركّز على المستعمل من الألفاظ، الّذي يجري دَوَرانه في الجرائد وعلى الألسن.

9. إنَّ الرّافعيّ موجود في **الصّور والأخيلة**، أكثر من وجوده في أيّ مكان آخر؛ فالّذي يريد أن يبحث عن إبداع الرّافعيّ وعبقريّته فليبحث عنه هناك، فهو لا يشابهه أحد من كتّاب العصر ولا يُقاربه، في جمال التّصوير وسعة الخيال، وامتداد جوانبه في مسارب الفكر وآفاق الكون.

10. لا يخلو تصوير الرّ افعيّ، في كثير من الأحيان، من تعقيد يؤدّي إلى **غموض** الصّور وضبابيّتها بالنسبة للقارئ العادي، ممّا يضطرُّه إلى بذل مزيد من الجهد العقليّ لفهم الصّور المتتابعة واستجلائها، وهذا سيُفَوِّتُ عليه حتماً الاستمتاع بتلك الصّور، وتذوُّق جماليّاتها.

11. إكثاره من الكنايات المنقولة والمبتكرة، فيه دلالة، من جهة، على وفرة محفوظه من التّراث القديم، وسعة اطّلاعه في الآداب العربيّة نظماً ونثراً ودلالة، من جهة أخرى، على تدفّق خياله وقدرته على إبداع العلاقات بين المعاني المجرَّدة والأشياء الحِسِّيّة.

12. إنَّ القراءة الثّانية للعمل الأدبي، لا تعطي الانفعال الأوَّلَ نفسه، ولا تفرِزُ التّفاعل نفسَه مع النَّص، وذلك لزوال الدّ هشة الأولى، وفقدان وَهَج المفاجآت الأسلوبية، وذلك شأن كلّ عملٍ بشريّ.

13. قد يكون العملُ المقَلِّدُ قمّة في الإبداع والجمال، يَلْحقُ بمرتبة العمل المقلَّد، ويفوقه في بعض الأحيان، إذا كان صادراً من كاتب أصيل، معروف بأصالته وإبداعه، ويكون العمل المقلَّد مجرّدَ تُكَأَةٍ يتّكِئُ عليها المبدع لإظهار فنّه وإمتاع جمهوره، كما في أمثال كليلة ودمنة.

14. كتب الرّافعيّ أمثال كليلة ودمنة، ليُظهِرَ مهارته الفنيّة العالية، وقدرته على التّحديد، وأنَّ مثل هذا الأسلوب البديع لا يستطيع أن يُجاريه فيه أحد ممَّن يدّعون التّحديد ويحملون رايته، اعتزازاً بنفسه **واعتداداً بفنِّه وبيانه**، وتِبياناً لرُؤيته الفنّيّة في الجمع بين الأصالة والمعاصرة.

15. لقدكانالرّافعيّببيانهوفكره، كالميزانبينمامضمنعصورالفصاحةوالأدب،وبينماالحقمنع صورالرّطانةوالعُجمة،وقدمثّلأدبُهولازاليمثِّلُ — لمنتأدَّببهوتمثَّلَآثاره —

سدّاًمنيعاًأمامتيّاراتالاستلابوالاغتراب،ليسفقطمنالنّاحيةالفكريّةومحاربةالأفكارالهدّامة،ولكنأي ضاًمنناحية**الشّكل**،ومابذلهالرّافعيّمنجهدٍفنّيٍّشاقّ،فيسبيلالمحافظةعلىالأساليبالعربيّةالقديمة،و محاولةبعثها من جديد.

إنَّ شعريّةَ النّصِّ الرَّافِعِيِّ، لا تحدِّدُها كثافة اللّغة وانزياحاتها فقط، وإنّما-بالإضافة إلى ذلك — طريقةُ العرض والأداء، وصيغُ التّرتيب والتّنسيق، ترتيبُ الحروف وأجراسِها داخلَ النّفس، وتنسيقُ العبارات والاشتغالُ عليها تهذيباً وتشذيبا، فهناك الفكرة، يضاف إليها الإيقاع الدّاخليّ الّذي يحرّكه الحسّ المرهف والحدس الفنّي، وتضيق العبارة عن وصفه.

إنَّ شعريّة اللّغة عند الرّافعيّ، تتفجَّر من ينابيع ثَرَّة، وتنبجِسُ من عيون متدفّقة، تارة من خلال الأسلبة المتوهِّجة، وتارة من خلال بلاغة الانزياح وجمال التّصوير، وتارة أخرى من خلال اللّعب بالألفاظ عن طريق السُّخرية والتّهكُّم المَرِح، كلُّ ذلك في أداءٍ تعبيريّ خالص سائغ للمتذَوّقين.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أوّلاً: - القرآن الكريم

ثانياً: مؤلّفات الرّافعيّ:

1 - أوراقالورد, رسائلهاورسائله, مصطفىصادقالرّافعيّ, دارالكتابالعربي -بيروتلبنان- ط:1 (2004) .

2 - تاريخآدابالعرب،للرّافعي – ضبطوتصحيحمحمدسعيدالعريان- مطبعةالاستقامةبمصر،ط 2 (1359هـ- 1940م)

3 - تحترايةالقرآن،صحّحأصوله: محمدسعيدالعريان – دارالكتابالعربي – بيروت،ط8 (1983)

4 - - حديثالقمر, مصطفىصادقالرّافعيّ, داروحيالقلم –دمشق- ط:1 (2011) .

5 – ديوانالرّافعيّ, شرحهمحمّدكاملالرّافعيّ, مطبعةالجامعةبالإسكندريّة(**1323**)

6 - رسائلالأحزان،لمصطفىصادقالرافعي، – داروحيالقلم – دمشق– ط الأولى (2011).

7 - السحاب الأحمر، مصطفى صادق الرّافعيّ, دار وحي القلم-دمشق- ط:1 (2011)

8 - على السّفّود، نظرات في ديوان العقّاد للرافعي، – دار البشائر بدمشق- ط الثانية (1421هـ 2000م).

9 - كتاب المساكين، مصطفى صادق الرافعي، بيت الحكمة – الجزائر – ط الأولى (2012)

10 -وحي القلم للرافعي، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع – القاهرة – ط الأولى (1430هـ- 2009م)

ثالثاً: المصادر والمراجع الأخرى:

1 - أدب الكاتب لابن قتيبة, تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد, طبعة السّعادة بمصر ط 4 (1963)

2 - أعلام النّساء: رضا كحّالة طبعة مؤسّسة الرّسالة -سوريا - (بدون تاريخ)

3 - الأعلام للزركلي– دار العلم للملايين – بيروت - لبنان

4 - الأصول في النّحو، لابن السرّاج، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة – بيروت – ط الثالثة (1996)

5 - الإيضاحفيعلومالبلاغةللخطيبالقزويني, تح: د. عبدالقادرحسين, مكتبةالآداب, مصرط1, (1996)

6 - الإيضاح في شرح سقط الزند وضوئه للخطيب التّبريزي, تح: فخر الدّين قباوة, دار القلم العربي بحلب, ط 1 (1999)

7 - الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، تقديم وتعليق: محمد شريف سكّر، دار إحياء العلوم – بيروت – ط الأولى (1407هـ-1987)

8 - إعجاز القرءان للباقلّاني, تح: سيّد أحمد صقر دار المعارف بمصر, ط الثّالثة (بدون تاريخ)

9 - بحوث ورؤى في النّقد الأدبي, د: عادل الفريحات, ط: دار الفكر الثّقافي بدمشق (2007)

10 -البلاغةالعربيّة:قراءةأخرى،محمدعبدالمطّلب, الشّركةالعالميةللنّشرلونجمان– بيروت - ط: 1 (1997م)

11 -البيان: فنّ الصّورة, د: مصطفى الجويني، دار المعرفة الجامعيّة، - الإسكندريّة - (1993)

12 -البيانوالتّبيينلعمروبنبحرالجاحظ, تح: عبدالسلامهارون, مكتبةالخانجي, - القاهرة- ط:7 (1418هـ/1998م)

13 -التبيان في البيان، للإمام الطّيبي، تح: عبد الستار حسين زموط، دار الجيل – بيروت – ط 1 (1416 – 1996).

14 -تحليل الخطاب الشّعري, استراتيجيّة التّناص, د: محمّد مفتاح, المركز الثّقافي بالدّار البيضاء, ط 3 (1992)

15 -التعبيرالفنّيفيالقرآن،د. بكريشيخأمين – دارالشروق – بيروتط4 (1400-1980)

16 -تفسير القاسمي, ط: دار الفكر- بيروت - (1978)

17 -التّصوي البياني, دراسة تحليلية لمسائل البيان, د: محمّدمحمدأبو موسى، مكتبة وهبة – مصر – ط الثانية (1400هـ-1980م)

18 -جحا الضّاحك المضحك, عبّاس محمود العقّاد، المكتبة العصريّة – صيدا, بيروت- (بدون تاريخ)

19 -جمهرةأشعارالعربفيالجاهليةوالإسلام،لأبيزيدالقرشي،تح: علي محمدالبجاوي – نهضةمصرللطباعةوالنشربالقاهرة – (1981)

20 -جماليّات الأسلوب: الصّورة الفنّيّة في الأدب العربي, د: فايز الدّاية، دار الفكر – دمشق – ط الثانية (1999)

21 -جواهر البلاغة, السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلميّة –بيروت – (بدون تاريخ)

22 -جامع الدّروس العربيّة, الشيخ مصطفى الغلاييني، المكتبة العصريّة – بيروت- ط38 (2000)

23 -حياة الرّافعيّ, محمد سعيد العريان, المكتبة التجارية الكبرى - مصر- ط:3 (1375هـ /1955)

24 -الخصائص لابن جنّي, تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي - بيروت - (بدون تاريخ) كتبت القدمة سنة 1952.

25 -دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني, تح: محمود شاكر, مطبعة المدني بالقاهرة, ط: الثّالثة (1992)

26 -دليل النّاقد الأدبي, ميجان الرويلي وسعد البازعي, المركز الثّقافي العربي - الدّار البيضاء - (المغرب) ط: الرّابعة (2005)

27 -ديوان أبي الفتح البستي, تح: درية الخطيب ولطفي السقّال طبعة مجمّع اللّغة العربيّة بدمشق.

28 -ديوانالأعشالكبير،تحقيق وشرح: محمّدمحمّدحسين – مصر – (بدونتاريخ)

29 -ديوان ابن عبد ربّه, تح: محمّد رضوان الدّاية, مؤسّسة الرّسالة, ط:1(1979)

30 -ديوان أبي نواس, دار صادر بيروت - لبنان- (بدون تاريخ)

31 -ديوانامرئالقيس. اعتنبه: عبدالرحمنالمصطاوي،دارالمعرفة – بيروت –ط 2 (2004م)

32 -ديوان البحتري, بتصحيح البرقوقي, المطبعة الهندية بمصر ط:1 (1911)

33 -ديوان الحطيئة برواية ابن السّكّيت, تح: د: مفيد قميحة, دار الكتب العلميّة – بيروت- ط:1 (1993)

34 -ديوان جرير, دار بيروت للطّباعة والنّشر (1986)

35 -ديوان زهير ابن أبي سلمى, تح: علي فاعور, دار الكتب العلميّة بيروت ط:1 (1988)

36 -ديوان المتنبّي, شرح عبد الرّحمان البرقوقي, دار الكتاب العربي – بيروت, لبنان- (1407ه/1986)

37 -الرّسالة للشافعي, تح: أحمد شاكر, ط1 دار الكتب العلمية (بدون تاريخ)

38 -السّيرة النّبويّة, عبد الملك بن هشام, تح: مصطفى السقّا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي, دار القلم - بيروت, لبنان- (بدون تاريخ)

39 -سيمياء العنوان, د: بسّام موسى قطوس - مطبعة البهجة بدعم من وزارة الثقافة- عمّان - الأردن.

40 -شذاالعرفيفنّالصّرف, الحملاوي,المكتبةالثقافيّة -بيروت - (بدونتاريخ)

41 -شرحعقودالجمان في المعاني والبيان، عبد الرحمانالسيوطي،دارالفكر, بيروت- لبنان- (بدونتاريخ)

42 -شعريّةالحدثالنثري،لمحمدعباس،مؤسسةالانتشارالعربي – بيروت – ط1 (2007)

43 -شعريّة النّثر, لتزفيان تودوروف، ترجمة: عدنان محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق – ط الأولى (2011)

44 -شعريّة السّخرية في القصّة القصيرة, الوظائف التّداوليّة للخطاب, لمحمّد زمّوري، منشورات مجموعة الباحثين الشباب – مكناس، المغرب – (بدون تاريخ)

45 -طوق الحمامة في الألفة والألّاف, لابن حزم (بيت الحكمة بالجزائر) ط:1(2013)

46 -عتباتلجيرارجانت, ترجمة: عبدالحقّبلعايد, منشوراتالاختلاف, الجزائرطالأولى.

47 -عرائسوشياطين، عباس محمود العقاد، - مؤسسةهنداويللتعليموالثقافة- مصر (2014)

48 -علم البيان, د: عبد العزيز عتيق, - دار الآفاق العربيّة- القاهرة (2004)

49 -العمدة في محاسن الشّعر ونقده, الحسربن رشيق القيرواني, تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد, دار الجيل للنّشر والتّوزيع – بيروت- ط:5 (1401هـ/1981م)

50 -عمالقةعندمطلعالقرن،د: عبدالعزيزالمقالح،منشوراتدارالآداب – بيروت – (1988).

51 -العنوان وسيميوطيقا الاتّصال, تح: محمّد فكري الجزّار, الهيئة المصريّة العامّة– مصر – (1998)

52 -الفصول والغايات, أبو العلاء المعرّي، تح: محمود حسن نجاتي, منشورات دار الآفاق الجديدة, بيروت (بدون تاريخ)

53 - فقه اللّغة وخصائص العربيّة, محمّد المبارك, ط:دار الفكر –بيروت - (2005)

54 -فنّ الشعر، د. إحسان عباس، دار الشروق – الأردن – ط الثانية (2011)

55 -في سيمياء الشّعر القديم, د. محمّد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب– (1409هـ/1989م)

56 -فيمداراللّغةواللّسان، أحمدحاطوم, شركةالمطبوعات- بيروتلبنان-ط: 1 (1996)

57 -قضاياالشعرالمعاصر،نازكالملائكة،دار العلم للملايين – بيروت - ،ط14 (2007)

58 -القول البديع في علم البديع, الشيخ مرعي الحنبلي، تح: محمد الصّامل، مطبعة كنوز إشبيليا – المملكة العربية السعوديّة – ط1 (1425).

59 -الكامل في التّاريخ, لابن الأثير, دار الكتاب العربي -بيروت - (1997)

60 -كتابالصناعتين،لأبيهلالالعسكري،تح: عليالبجاوي, ومحمّدأبوالفضل, المكتبةالعصرية - صيدا, بيروت- (1406هـ/1986)

61 -كتابالفهرستللنّديم،تح: رضاتجدّد, طهران (1971)

62 -كليلة ودمنة لابن المقفّع, تح: يوسف البقاعي, دار الفكر للطّباعة والنّشر - بيروت, لبنان- ط:1 (2013م)

63 -لسان العرب لابن منظور, طبعة دار المعارف بمصر، (1981م)

64 -اللّغة الشّاعرة عبّاس محمود العقّاد, مكتبة الأنجلو المصريّة(1960م)

65 -اللّغةالفنّيّة،د. محمدحسنعبدالله،دارالمعارف – القاهرة – (1985)

66 -ما الجنس الأدبي ,جان ماري شيفر, ترجمة: غسّان السيّد, طبعة اتّحاد الكتاب العرب –دمشق - (1997م)

67 -مختارالشعرالجاهليّ،شرحوضبط: محمدسيدكيلاني،دارالفكرللطباعةوالنشر – بيروت – الطبعة الأولى (2007).

68 -المختار من صحاح اللّغة, تأليف محي الدّين عبد الحميد ومحمّد عبد اللّطيف السبكي, دار السرور – بيروت, لبنان- (بدون تاريخ)

69 -المشوف المعلم في ترتيب الإصلاح على حروف المعجم, لأبي البقاء العُكبري, تح: ياسين محمّد السوّاس, دار الفكر – دمشق- (1403هـ/1983م)

70 -مصطفى صادق الرّافعي رائد الرّمزيّة العربيّة المطلّة على السّوريالّية, د: مصطفى الجوزو, دار الأندلس للطباعة والنّشر- بيروت, لبنان – ط:1 (1405هـ/1985م)

71 -المرشد في أشعار العرب وصناعتها, لعبد الله الطّيّب, دار الفكر -بيروت,- - ط:2 (1970)

72 -معجمالخطأوالصوابفياللغة،لدكتور إميليعقوب،دارالعلمللملايين– بيروت – ط2 (1986).

73 -المعرّبمنالكلامالأعجميالجواليقي, تح: أحمدمحمّدشاكر, مطبعةدارالكتبوالوثائقالقوميةبالقاهرة, ط: 4 (1423هـ/2002م)

74 -مقدمةفيالأصولالفكريةللبلاغةوإعجازالقران،أحمدأبوزيد،دارالأمان – الرباط – ط الأولى (1989)

75 -مقدّمةابنخلدون, دارالقلم- بيروت, ط 7 (1989 م)

76 -ملقى السّبيل لابي العلاء المعرّي, مخطوط سنة 1304 - الكتبخانة الأزهريّة بمصر-

77 -المنثور البهائي

78 -مناهج النّقد الأدبي, يوسف وغليسي, مطبعة جسور بالجزائر, ط:3 (2010)

79 -المعنى في البلاغة العربيّة, د: حسن الطبل، دار الفكر – القاهرة – ط1 (1998)

80 -المثلالسّائرفيأدبالكاتبوالشّاعر, لابنالأثير, المطبعةالبهيّة- نهضةمصر- (1312هـ)

81 -نظريّةالنّصالأدبي،الدكتور عبدالملكمرتاض – دارهومةللطباعةوالنشربالجزائر – ط 2 (2010)

82 -نظريّاتالشعرعندالعرب: الجاهليّة والعصور الإسلامية،د. مصطفىالجوزو،دارالطليعةللطباعةوالنشر – بيروت – ط 2 (1988)

83 -النّقد الأدبي, أصوله ومناهجه, سيّد قطب، دار الشروق – بيروت – الطبعة الشرعية الخامسة (1403-1983)

84 -نثر الرّافعيّ, ضيف الله

85 -نثر النّظم وحلّ العقد, لعبد الملك بن محمّد الثّعالبي, ط: مجلس المعارف سوريا (طبعة قديمة1883)

86 -همعالهوامعشرحجمعالجوامعللسيوطي, تح: أحمدشمسالدّين, دارالكتبالعلمية- بيروت-ط: 1(1418هـ/1998م)

87 -وحي الرّسالة, لأحمد الزّيّات

88 -الوشي المرقوم في حلّ المنظوم, لابن الأثير, تح: يحي عبد العظيم, شركة الأمل للطباعة والنّشر, القاهرة(2004)

89 - Blanchot: m. le livre a venir. Paris , gallimard (1959)

90 - - Rifaterre. Michel; Essais de stylistique structurale Paris – Flamarion. (1977)

91 - Oswalld Ducrot et Jean-Marie schaffer, Nouveau dictionnaire encyclopèdique des science du langage; Editions seuil; Paris, 1995.

92 - مقال: نظراتفيالأدبالفارسي, مجلّةالرّسالة, العدد23

93 - مذهبالجاحظفيالارتجالفيكتاب "البيانوالتّبيين, عبدالكريمالحيّاري, مجلّةاتّحادالجامعاتالعربيّةللآداب , المجلّد 11 – العددالأوّل (ب) الأردن (1435هـ / 2014م)

94 - الإيقاعاتالرّديفةوالإيقاعاتالبديلةفيالشعرالعربي،د. مصلحالنجاروأفنانالنجار،مجلةجامعةدمشق – المجلد 23 – العدد الأوّل (2007)

الفهرس

مقدّمة أ

تمهيد 1

الفصل الأوّل: آراء الرّافعيّ في اللّغة والشّعر 6

المبحث الأوّل: اللّغة الشّاعرة. 7

المبحث الثّاني: مكوّنات الظّاهرة الأدبيّة عند الرّافعيّ. 22

المبحث الثّالث: ماهية الشّعر ومهمّة الشّاعر. 47

الفصل الثّاني: مرافقات النّصّ في رباعيّة الجمال والحبّ 60

المبحث الأول: شعريّة العناوين. 61

المبحث الثّاني: النّصّ المحيط. 81

الفصل الثالث: شعريّة اللغة في نثر الرافعي 108

المبحث الأول: الموادّ الصوتية 109

المبحث الثّاني: المعجم. 125

المبحث الثّالث: الأسلوب. 147

المبحث الرابع: أساليب التّصوير. 186

الفصل الرابع: تداخل الأجناس في نثر الرّافعي 215

المبحث الأوّل: بين الشّعر والنّثر 216

المبحث الثاني: تداخل الأجناس. 233

المبحث الثاني: تداخل الأجناس. 233

الفصل الرّابع: شعريّة التّهكّم والسخرية. 248

المبحث الأول: المصطلح النحوي عند الرافعي 254

المبحث الثّاني: شعريّة القصّ في تكملة كليلة ودمنة 263

الخاتمة 286

المصادر والمراجع 293

الفهرس 307