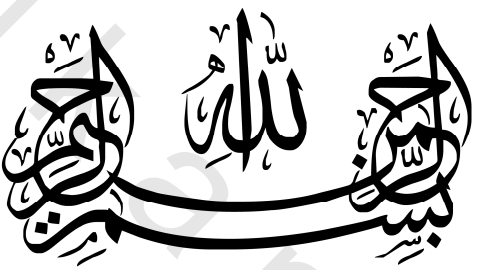


obeikan.com

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، محمد وعلى آله وصحبه والتابعين.. وبعد،

فحينما انتهيتُ من رسالتي للماجستير عن شعر الطِّرِمَّاح بن حكيم .. دراسة أسلوبية، في عام ١٩٩٥، بإشراف الحبيب الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدَّارة رَحِمَهُ ٱللَّهُ، يمَّمتُ وجهي شطر آداب الإسكندرية؛ لملاقاته أعرض عليه ما أتمنى بحثه في الدكتوراه في أحد موضوعين، هما:

خصائص الأسلوب بين القرآن المكي والمدني.

أو رباعية الرافعي في الحب والجمال .. دراسة أسلوبية، فاختار لي الثاني، وكان أن شرفني رَحِمَهُ ٱللَّهُ بأن يشارك في الإشراف معه على الدكتوراه الحبيب الأستاذ الدكتور نبيل رشاد نوفل، وقد ناقشني في رسالتي الأولى.

والرافعي مُحَبَّبٌ إلى روحي؛ شُغِلْتُ بأدبه باكرًا، وكان أن تقدمت ببحثي في مقرر "قاعة بحث" بليسانس كلية الآداب بطنطا عام ١٩٨٩، عن "المرأة بين الرافعي والعقاد" .. فأدب الرافعي هو أدب المتعة، عقلًا ووجدانًا وإيمانًا، وإن تطلَّبَ احتشاد المتلقي ويقظته .. بخلاف أدب تلقاه وتتلقَّاه شاردَ الذهن مشغول البال .. فلا يفوتك منه إلا القليل، ولربما ألقته الذاكرة من بعدُ إلى طي النسيان غيرَ عابئةٍ به، ولا منجذبة إليه!

وأعني برباعية الرافعي كتبه الأربعة، المنتمية إلى الأدب الوجداني، والمعنية بقيمتي الحب والجمال من منظورٍ شديدِ الخصوصية، عذريٍّ إيماني رفيع. وتبدأ الرباعية بحديث القمر، الذي ألفه الرافعي في ١٩١٢، ثم أتبعه في عام ١٩٢٤ بكتابيه: رسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، ويكتمل عقد الرباعية بأرقى ما عرفته العربية الحديثة من نثرٍ أدبيٍّ وجداني،

يقترب كثيرًا من الشعر في أسلوبه وصوره .. وفي إيقاعه وموسيقاه كثير جدًّا من إيقاع الشعر الحديث، أعني "أوراق الورد؛ رسائلها ورسائله".

وأما المنهج فأسلوبي توفيقي، يعتمد على دعائم وإجراءات وآليات مناهج الأسلوبية التعبيرية والتكوينية والإحصائية، مستفيدًا في ذلك من تجربتي التي أحاول إنضاجها في هذه الدراسة، حين يجتمع لي – بفضل الله ثم بحنو أستاذيَّ الكريمين – دراسة الشعر القديم (الطرماح) والنثر الحديث (الرافعي)، بمنهج يُعْنَى - أول ما يعنى بالنص والإبداع، لا بالمبدع، أو ما هو خارج النص.

ومن الجدير بالذكر أن الرباعية ليس خِلوًا من الشعر؛ ففيها شعرٌ رائق، وإن غلب النثرُ عليها، والذي يرقى إلى الشعر، على نحو ما تجلَّى تحليليًّا في فصل الدراسة الإيقاعية.

وقد جاءت الرسالة في مقدمة، وتمهيدين، وستة فصول وخاتمة، متبوعة بقائمة تحوي أهم المصادر والمراجع.

أما التمهيد الأول ففي المنهج، عرضتُ فيه لمعالم المنهج المتَّبعِ، وأنه توفيقيٌّ تأليفي، ينهض على معالم أسلوبية خاصة، لا تقتصر على منهج أسلوبي بعينه يتبناه البحثُ ويهمل غيرَه، وعرضت فيه لرأيي بشأن وضع الأمور في نصابها الوسطيِّ الحقيقي، دون تهوينٍ أو تهويلٍ، فيما يتعلق بالإهمال التام أو التعويل المطلق على المؤثرات الخارجية في قراءة النص.

واختص التمهيد الثاني باستجلاء مفهوم الحب والجمال، بيَّنْتُ فيه موقع الرباعية في موكب الدراسات الشبيهة السابقة، كَطَوْقِ الحمامة لابن حزم، وكتاب الزهرة لابن داود، وذَمَّ الهوى لابن الجوزي، وفي هذا التمهيد تكشيفٌ لمفهوم الحب والجمال لدى الرافعي، في علاقتها بالكون، والحقيقة والجمال، والإبداع، وبالصلاح والإصلاح، بحيث بدا أن مفهوم الرافعي للحب يكتسب اتساعًا، يضفي عليه طابعًا إنسانيًّا لا يخفى؛ إذ تتعدد أحواله، وتكثر أطرافه، وتتنوع أشكاله.

ويُعنى الفصل الأول بدراسة (الوحدات)، بادئًا بتوطئةٍ تُحَرِّرُ المصطلحَ، عبر كشفٍ عن الطابع الإجرائي لطريقة العزل والضم، وكشف عن الهدف من دراسة الوحدات، التي تمثلت في الاسم، والفعل، والضمير، واعتمدت في دراسة هذه الوحدات بالرباعية، على العيِّنات الدالة، فدرستها بنسبة ٢٠٪ من إجمالي نصوص الرباعية، البالغة (٨٣) نصًّا؛ إذ درستها في (١٧) نصًّا كاملة.

وقد عرضت للاسم في علاقته بالمشتقات والجوامد، من خلال أربعة محاور، هي:

أولًا: المشتقات؛ سياقات التردد، والأثر الدلالي.

ثانيًا: الجوامد؛ سياقات التردد، والأثر الإبداعي .. النكرات والمعارف.

ثالثًا: الحالات الإعرابية الثلاث؛ تمثُّلها، وعلاقتها بالدلالة المطروحة.

رابعًا: الحقول الدلالية الضامَّة للتردد الاسمي.

وقد درست الضمير في تجلياته الثلاثة (للإشارة، والشخص، والموصول)، وأنهيت الفصل بدراسة أدوات الاستفتاح.

أما الفصل الثاني (التراكيب)، فبحثت فيه الظواهر التركيبية الأكثر دورانًا وفاعلية بالرباعية، وتمثلت في:

أولًا: التقديم والتأخير، وذلك بدراسته، حينما يقصد إلى مقتضياتٍ إيقاعية أو مقاصدَ دلالية، وحينما يكون بالجملة الاسمية أو الفعلية، أو ببنيتيْ العطف وأسلوب الشرط، وحينما يقصد إلى تقديم النعت على المنعوت.

ثانيًا: الاعتراض في أبرز تجلياته بين المتلازمين، والمتعاطفين، وبين الحال وصاحبها.

ثالثًا: الحذف في تمثلاته، حينما تُحْذَفُ الحركةُ، أو المسند إليه، أو المفعول به .. وعرضت للحذف الطباعي.

رابعًا: الزيادة وتمثلت بالرباعية في استعمال الضمير مرتين، وفي التَّوْشِيع، وتكرار بعض العناصر، وتكرار المعنى دون اللفظ، وزيادة الحروف.

ودرست في الفصل الثالث (الأساليب والتعابير) عبر مبحثين، عُنِيَ الأولُ فيهما بالأساليب الإنشائية (النداء، والاستفهام، والأمر)، كاشفًا - في كلٍّ - عن البنية والدلالة والتمثل الخاص للأسلوب في الرباعية، واختصَّ المبحثُ الثاني بالتعابير، التي تمثلت في نوعين، هما: التعابير الجاهزة المشتركة، والتعابير الجاهزة الخاصة "التَّنَاص"، والذي جاءت أبرز روافده صادرةً عن المتناص الديني (القرآن، الحديث) وعن علوم العربية، والأعلام الموحية، ولغة التخاطب اليومي، والصحافة، والمصطلحات القانونية، والخرافة. وقد أنهيت الفصل بدراسة تعبير الحكمة (المدى، والتركيب).

وفي الفصل الرابع (التكرار والمقابلة)، درست بالمبحث الأول (التكرار)، متمثلًا في: التشقيق العقلي، وهندسة البناء اللفظي، وتكرار التركيب، والتكرار الداخلي، والتكرار الأفقي والرأسي، ومظاهر تكرار خاصة؛ كتكرار ما أسميته: تكرار الهندسة المحيطة، وتكرار الهندسة الرابطة، وعكس اللفظ. وأنهيت المبحث بدور التكرار في التشكيل الفاعل في بنية النص.

ودرست بالمبحث الثاني المقابلة، في نوعيها الأشهرين؛ اللغوية والسياقية، وبينت ما أسميته بالمقابلة الإسنادية، وكشفت عن المقابلات الشائعة بالرباعية، والتي تجلَّتْ في (المقابلة بين وضعيتين، والمقابلة الزمكانية) .. وقد أنهيت المبحث والفصل ببيان أثر المقابلة في التعبير، متمثلًا في: الحركة والتوتر.

أما الفصل الخامس فيختصُّ بالصورة، عبر تجلياتها بالرباعية، من خلال: التكرار، والمقابلة، والتعبير الحقيقي، والتشبيه بأنواعه، ودور أفعل التفضيل في تشكيل الصورة، والاستعارة بنوعيها: التصريحية والمكنية، والكناية (الإشارة، والتلويح والدوران).. وانتهيت إلى أن مصادر الصورة بالرباعية طبيعية وثقافية.

وبالفصل الأخير "السادس" تناولت الإيقاع بالرباعية، عبر مبحثين يتأسَّسان على طابع الرباعية، وأنه يجتمع فيها الشعر والنثر، درستُ في المبحث الأول إيقاع الشعر، عبر الموسيقى المعيارية "البحور والقافية"، وعبر الموسيقى الإبداعية "موسيقى الصوت، وموسيقى الألفاظ، وموسيقى التركيب، والتقسيم ..

أما المبحث الثاني فعن إيقاع النثر، عبر المقومات الداعمة، والأصوات، والجناس، وما أسميته المتتابعة الإيقاعية، والركائز الكبرى، والسجع، والمتوالية الإيقاعية، والتوازن.

وأنهيت الدراسة بخاتمةٍ، حَوَتْ أهمَّ النتائج والتوصيات، ودعوةً إلى إعادة طبع إبداع الرافعي من جديد، وقد تجاوزت مراجعُ البحث ومصادرُه المائتي مرجعٍ، ما بين قديمٍ وحديث، عربي ومترجم وأجنبي.

وبعدُ، فإني أحمد الله بدءًا وانتهاءً أن يسَّرَ لي البحث في الرافعي، وأن هيَّأ لي من العلماء الفضلاء الذين يتَّسِمون بنبل الأخلاق وسمو السلوك ما أعتبره من كبريات النعم وأفضال الله عليَّ، وأَخُصُّ بالشكر والعرفان والدعاء، الحبيبَ الأستاذ الدكتور هدارة رَحِمَهُ ٱللَّهُ، والذي قضى أجله قبل أن ترى الرسالةُ النورَ، فله مِنِّي الدعاءُ خالصًا، والإخلاص غير مُدَّعٍ.

كما أشكر الحبيب الأستاذ الدكتور نبيل رشاد نوفل – أعزه الله – ووالله إنه لَنَبِيلٌ رشَّدني دومًا إلى الصواب، وما بخل عليَّ بوقتٍ أو صبر، وأسعفني مشكورًا إلى كل ما طلبتُ ورجَوْتُ.

أما الوالد الحبيب الأستاذ الدكتور إبراهيم محمد الإدكاوي رئيس قسم اللغة العربية ووكيل الكلية، فقد اطمأن جناني إلى إشرافه على رسالتي؛ فهو العالم المؤمن التقي البشوش، أحسن الله إليه قدر إحسانه إلي.

أما أستاذاي المناقشان العالمان الفاضلان: أ. د يوسف حسن نوفل رئيس قسم اللغة العربية بكلية البنات جامعة عين شمس، و أ. د صلاح رزق الأستاذ بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، فلهما مني – على تفضلهما قبول المناقشة، وعلى ما بذلاه من جهد في القراءة

والتقويم، وعلى ما تجشَّماه من وعثاء السفر – كلُّ الحبِّ والودِّ والدعاء الخالص، أن يجزيهما عني خير الجزاء.

ولصديقي الحبيب وأخي الدكتور بسيم عبد العظيم، وأخي الكبير الدكتور فتحي عبده كلُّ الود والحب؛ كِفَاءَ ما منحاني من عونٍ صادق وحبٍّ خالص.

ولأسرتي، أبًا وأمًّا وإخوة .. وزوجة وأبناء، كلُّ الحب؛ كفاء ما أعانوا وصبروا وتحمَّلوا، وأكلهم جميعًا إلى الحَكَمِ العدل الكريم، أن يبارك لهم وبهم وعليهم، وأن يجزيهم خيرَ ما يُجْزَى أهلٌ عن مُحِبٍّ لهم.

ولله الحمد أولًا وآخرًا

مصطفى محمد أبو طاحون

obeikan.com

تمهيد أول
فى المنهج

(١)
"الصعوبة"

تمثل قضية المنهج واحدة من إشكاليات الفكر العربى – إن لم نقل الإنسانى – المعاصر، لا سيما فى مجال النقد والإبداع، وذلك لعدة أمور منها:

١- السعى الحثيث من رجالات النقد نحو علمنة المنهج النقدى؛ اتساقًا مع روح العصر العلمية، وما يثيره ذلك من نظريات فلسفية، وخلفيات ثقافية وافدة ومتعددة، تلقى بزخمها فى مصب الحركة النقدية العربية المعاصرة.

٢- نماذج الاختصاصات، وتداخل حقوق المعرفة الإنسانية ومناهجها على نحو لم يسبق له مثيل فى عصر سابق، وهو الأمر الذى أدى - بالضرورة - وكما يقول الدكتور / عبد السلام المدى: (إلى بروز علوم هى بالضرورة نقطة تقاطع علمين على الأقل، فسميت معارف متمازجة الاختصاص، ومن بينها: علم النفس اللغوى، والنقد اللسانى، والأسلوبية)[١]. ويعقد ذلك الأمرُ الإشكاليةَ على نحو تصاعدى، ويجعل سبيل الناقد شائكًا، ما لم ينظر إلى ذلك كله فى ضوء النصوص الإبداعية ذاتها، فيلقى لها بزمام اختيار المنهج الصالح.

٣- كثرة المناهج المطروحة بالساحة النقدية، وتعددها الواضح من ناحية، وسرعة التحول عن بعضها إلى بعضها الآخر قبل استكمال مقومات النضج والعطاء من ناحية أخرى.

٤- التراكم الكمى الملحوظ فى حجم الدراسات المنجزة حول موضوع المنهج، وما يرافق هذا التراكم الكمى من غياب الوعى – أحيانًا– بعمق الإشكالية فى تشعباتها وأبعادها

(١) عبد السلام المدى: التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب بتونس، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، ص ١٠.

المختلفة[١]. وهو الأمر الذى يؤكد أن الحوار العربى بشأن المنهج النقدى لما يزل بعدُ منقوصًا، لم ينجح فى بلورة نظرية نقدية عربية مناسبة.

(٢)

"الأهمية"

يكتسب المنهج أهميته الخاصة فى مجال النقد والإبداع من كونه: (مفتاح التحكم فى كل بحث، ونجوع كل دراسة)[٢]. فمن الأهمية بمكان أن يكون المنهج صالحًا لا أقول بإطلاق لكل النصوص، بل لمقاربة نص بعينه، أو مجموعة نصوص متشابهة المنحى والأسلوب، كأن تكون مثلًا لمؤلف بعينه؛ فإن المناهج الصالحة لمقاربة النصوص الأدبية هى وحدها القادرة على استكناه حقيقة الإبداع، وسبر أغوار النصوص، والوصول إلى معالم الأسلوب الخاصة، وركائزه الجوهرية، وبالمقابل فبدون تلك المناهج الصالحة تبقى (معطيات النص خرساء، نستنطقها فلا تجيب)[٣].

والحق أن لا وجود للمنهج الذى يقال عنه إنه الأصلح والأنسب؛ فإن صلاح المنهج يكمن فى مناسبته لمقاربة النص الإبداعى، ويعد هذا الصلاح هو العلامة الأولى على توفيق الناقد والباحث، بحيث يمكن التنبؤ بأهمية النتائج النهائية المتحصلة عن تلك الممارسة النقدية الموفقة، وعليه فإنه لابد أن تنشأ المناهج صادرة عن النص الأدبى نفسه أو طبيعة

---

(١) يراجع فى التراكم الكمى للمناهج وغياب الوعى:

أ- عبد العالى بوطيب: إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى العربى الحديث، ضمن بحوث دورية "عالم الفكر"، الصادرة عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت، المجلد "٢٣" العددان "١، ٢" ديسمبر ١٩٩٤م، ص ٤٥٥.

ب- خالد سليكى: من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى "الشعرية البنوية نموذجًا"، "عالم الفكر"، المجلد "٢٣" العددان "١، ٢"،ص ٣٦١.

(٢) عبد الله العروى وآخرون: المنهجية فى الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر بالمغرب، الطبعة الثانية ١٩٩٣م، ص ٧.

(٣) نفسه ص ٦.

الموضوع؛ فـ(طبيعة الموضوع هى التى تحدد المنهج لا العكس)[١]، وهو الرأى عينه الذى ذهب إليه الدكتور / محمد عبد المطلب، حين أكد (أن النص يفرض على الدارس توجهًا بعينه يراه ملائمًا له)[٢]. ولذا فلا عجب أن تتعدد المداخل النقدية المعاصرة تعددًا يسم الحركة النقدية بالزخم، الذى يفرضه تباين النصوص الإبداعية من ناحية، وتباينها مقرونة بمتفاعلة مع اختلاف التوجهات النقدية الأصيلة: "حديثة، وتقليدية" لدى الناقد من ناحية أخرى. ولعل تلك الحقيقة هى التى دفعت باحثًا كـ "وليم راى" إلى القول: (بالخصوصية المطلقة لكل قراءة جديدة)[٣]. وهو ما يقرره الدكتور عبد السلام المسدى فى إطار الأسلوبيات خاصة؛ إذ يقول: (لئن بدا التماثل والتوحد بارزًا نسبيًّا فى حقل الأسلوبيات النظرية، فإن مجال العمل فى الأسلوبية التطبيقية قد تجاذبته مشارب عدَّة، حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين)[٤].

إذن فالنصوص الأدبية هى القادرة - بالمقام الأول - على تحديد طابع المنهج النقدى، وخطواته الإجرائية؛ إذ إن لكل نص عالمه الخاص؛ مما ينبغى معه ألا نرغمه على تناول تأباه بنيتُه، أو يُخْشَى عليها أن يفسد هذا التناولُ أو ذاك جمالَها وإبداعها، فما يصلح منهجًا للشعر الحداثى قد لا يصلح منطلقًا لمقاربة الشعر الجاهلى. ويسمُ ذلك الأمرُ الممارسةَ النقدية بكثير من الصعوبة، تلقى على عاتق الناقد، وكما يقول الهادى الجطلاوى: (فإن صعوبة المباشرة الأسلوبية تكمن فى أن لكل نص روحه ومميزاته، فليس لك أن تفرض عليه منهجًا مسبقًا تحدده وتعممه، بل إن النص هو الذى يملى عليك أن تعالجه بالطريقة الملائمة التى يكون متهيئًا لها)[٥].

---

(١) إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى، ص ٤٦٠.

(٢) محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فى شعر السبعينات، سلسلة كتابات نقدية "تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، رقم ٤٥٥، نوفمبر ١٩٩٥م، ص ٢٣.

(٣) وليم راى: المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص ١٠.

(٤) عبد السلام المسدى: النقد والحداثة، منشورات دار أمية ودار العهد الجديد بتونس، الطبعة الثانية ١٩٨٩م، ص ٦٧.

(٥) الهادة الجطلاوى: مدخل إلى الأسلوبية "تنظيرًا وتطبيقًا"، دار عيون بالمغرب، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص ٥.

(٣)

المنهج .. أسلوبى توفيقى تأليفى

ولقد ارتضيت لبحث "رباعية الرافعى فى الحب والجمال" - بعد طول مصاحبة لها - المنهج الأسلوبى التوفيقى التأليفى منهجًا مناسبًا، وهو ينهض على معالم أسلوبية خاصة، لا تقتصر على منهج أسلوبى[١] بعينه يتبناه البحث ويهمل غيره، بل تتشكل تلك المعالم - تقريبًا - من كل مناهج الأسلوبية الحديثة، ولا غرو أن يكون المنهج توفيقيًّا[٢] تأليفيًّا؛ وذلك لسببين:

الأول: "ويتعلق بظاهرة الأسلوب الأدبى"؛ إذ تتسم تلك الظاهرة بكثير من التشعب والتعقيد، بحيث (لا يسمح لمنهج أن يعفى على منهج، ولا لطريقة أن تستثنى طريقة، ولا لمنظور أن يحجب منظورًا)[٣].

الثانى: "ويتعلق بعلم الأسلوب"؛ إذ يظهر علم الأسلوب ذاته – كعلم حديث لمَّا يصل بعد إلى معالمه النهائية المستقرة – على مفترق طرق كثيرة كما يقول "كريستيان بايلون"؛ إذ تستضىء الأسلوبيات بمناهج النحو والألسنة والإحصاء والتاريخ الأدبى وعلم الشخصيات والبلاغة [٤].

وكما هو معلوم، فإن علم الأسلوب هو ذلك الوليد الذى احتضنته اللسانيات الحديثة، فأينع فى رحابها، واستبشر به النقد الأدبى، فاستضافه حتى صار جزءًا مهمًّا منه.

---

(١) قد تكون بعض تلك المعالم من غير مناهج الأسلوبية، والضابط فى قبول تلك المعالم بالمنهج هو قدرتها على الإسهام فى إضاءة النص، وكذا عدم تعارضها الواضح مع ركائز الأسلوبية الرئيسة.

(٢) فرق بين أن يكون المنهج توفيقيًّا تأليفيًّا، وبين أن يكون تلفيقًا، فمذهب التوفيق لا يجمع من الآراء إلا ما كانت وحدته مبنية على أساس معقول. أما مذهب التلفيق فلا يبالى بذلك؛ لأنه يقتصر على النظر فى ظواهر الأشياء نظرًا سطحيًّا. يراجع فى ذلك:

المنهج والمصطلح: خلدون الشمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، طبعة ١٩٧٩م، ص ١٥.

(٣) سعد مصلوح: دراسات نقدية فى اللسانيات العربية المعاصرة، عالم الكتب بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص ٦٠.

(٤) يراجع فى ذلك: مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية: كريستيان بايلون، بول فاير، ترجمة: طلال وهبة، المركز الثقافى العربى ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٢٣٤.

والحق أن المناهج ينبغى أن تتكامل ولا تتصادم، تتماس ولا تتفارق؛ لأن لذلك أثره الطيب المحمود على الحركة النقدية فى سعيها نحو النضج والاكتمال.

وينهض منهج الأسلوبية التوفيقى التأليفى المختار على دعائم من:

أ- الأسلوبية التعبيرية.

ب- الأسلوبية التكوينية "أسلوبية الفرد".

ج- الأسلوبية الإحصائية.

فالأسلوبية التعبيرية "أو الوصفية"[١] تقوم على دراسة المضمون الوجدانى للغة، فتدرس الأصوات، والبنى الصرفية، والتراكيب النحوية، والتناص، والصورة هادفة من وراء تلك الدراسة المتكاملة إلى إبراز القيم الأسلوبية لأدوات التعبير المختلفة بالنص، فعلم الأسلوب - كما يراه "بالى" - هو بحث فى اللغة بأكملها، ليس فى زاوية منها؛ فلقد دعا إلى (دراسة هذه اللغة فى علاقاتها المتبادلة، وإلى اختبار مدى ما يحتويه كل تعبير من عناصر، وهذا لن يمكن إلا بدراسة اللغة فى جميع مستوياتها: الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية)[٢] .. فمهمة علم الأسلوب التعبيرى - إذن - تكمن فى إبراز العلاقة القائمة بين صور الفكر وصيغ التعبير فى شكل تكاملى لا جزئى، وتتجلى فائدة تلك الأسلوبية فى ضور المنهج التأليفى واضحة فى رسم خطة البحث، وتحديد مستويات التحليل.

---

(١) رائدها: "شارل بالى"، ومن بعده "ماورزو"، "كروسو".

(٢) محمد عزام: الأسلوبية منهجًا نقديًّا، منشورات وزارة الثقافة بدمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص ١٠٩.

ويراجع فى الأسلوبية التعبيرية أيضًا:

أ- اتجاهات البحث الأسلوبى، ترجمة وتأليف: شكرى محمد عياد (رحمه الله)، دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، ص ٣١، م مقال لـ(شارل بالى) بعنوان (علم الأسلوب وعلم اللغة العام).

ب- الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشى، مركز الإنماء القومى لبنان، الطبعة الأولى، ص ٣٣ وما بعدها، وهو الكتاب عينه الصادر لذات المؤلف، والمترجم عن مركز الإنماء الحضارى للدراسة والترجمة والنشر بسوريا، الطبعة الثانية ١٩٩٤م، ص ٥٢ وما بعدها.

وسوف أقتصر من الآن فى الإشارة إلى النصوص المقتبسة على الطبعة الثانية.

ج- البلاغة والأسلوبية "نحو نموذج سيميائى لتحليل النص" هنرى بليث، ترجمة: محمد العمرى، منشورات سال بالمغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص ٣٣ وما بعدها.

أما "**الأسلوبية التكوينية**"[١]، فتقوم على حقيقة أن الأسلوب شيء ذاتي فردي يخص المبدع؛ إذ هو بصمته، ولذا فقد ذهب "شبيتزر" إلى القول بالتفسير الأسلوبي؛ انطلاقًا من الجزء المنطبق على الكل، وهو تفسير يقوم على اعتبار النصوص الأدبية وحدات منفردة متجانسة، تحيل خاصية كل جزئية منها إلى الكل بمجموعه؛ فأسلوبية الفرد [٢] تقوم على الملاحظة التي يهتدي إليها قارئ النص أو ناقده، تتبعها قناعة بأن الأسلوب يكمن في تلك الملاحظة أو الظاهرة، وأنها تمثل روح العمل الأدبي في شموله، على افتراض أن هذه الظاهرة لابد وأن تدعمها ظواهر أسلوبية أخرى بالنص ذاته. واختبار هذه الملاحظة يقوم على ثنائية المنهجية، والتذوق الشخصي للقارئ والناقد. وتتمثل أهمية الأسلوبية التكوينية - أبرز تمثل - في مرحلة القراءة الأولية للنص، حين يود الباحث تحديد مظاهر النص البارزة واللامعة المشيرة إلى جوهر الإبداع وملمحه القار.

وترى أسلوبية الفرد "التكوينية" الأسلوب الأدبي انحرافًا أو عدولًا أو انزياحًا[٣] عن الأنماط اللغوية، وأن أدبية النص إنما تنشأ عن هذا العدول؛ إذ إن الحقيقة الأسلوبية عنده هي انزياح شخصي. ويرتبط مفهوم الانزياح عند شبيتزر – وعند غيره على السواء – بمفهوم درجة الكتابة الصفر، وعن طريقه يقصد المتكلم إلى الخروج عن قواعد الاستعمال المألوفة،

---

(١) رائدها: ليوشبيتزر " (Leo spitzer ١٨٨٧ – ١٩٦٠ م) بعد "كارل فوسلر" (١٨٧٢ – ١٩٤٩م) رائد المدرسة المثالية الألمانية في الدراسات الأسلوبية.

(٢) يراجع في أسلوبية الفرد "التكوينية":

أ– الأسلوبية "بيرجيرو"، ص ٧٥ وما بعدها.

ب– الأسلوبية منهجًا نقديًّا، ص ٩٠ وما بعدها.

ج– علم اللغة والدراسات الأدبية "دراسة الأسلوب .. البلاغة .. علم اللغة النصي": برند شبلنر، ترجمة: محمود جاد الرب، دار الفنية للنشر والتوزيع بالقاهر، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ١٢٩ وما بعدها.

د – البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب. طبعة ١٩٨٤م. ص ١٢٨ وما بعدها.

هـ – مدخل إلى الدراسات الأسلوبية: جوزيف ميشال شريم، المركز الجامعي للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١م، ص ٣٥ وما بعدها حتى ص ٥٧.

و – علم الأسلوب "مبادؤه وإجراءاته": صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٨٥م. ص ١٤٢ وما بعدها.

(٣) راجع في مصطلح الانزياح: الانزياح وتعدد المصطلح: أحمد محمد ويس، ضمن بحوث دورية "عالم الفكر"، المجلد "٢٥" العدد "٣"، ص ٥٧ وما بعدها.

فيستعمل لفظًا مكان آخر للدلالة على معنى لا يؤديه المستبدل به[١]، أو يحدث إجراءً طريفًا كالتقديم والتأخير، أو الاعتراض، أو الحذف أو الزيادة أو مظاهر أخرى كالمجاز بأنواعه؛ بغية إحداث الإمتاع الإبداعى، وتلك الأسلوبية هى المنهج الذى يعول عليه حين تدرس صور التركيب وأنماط الصورة. غير أنه وفى مرحلة تالية من حياته تخلى "شبيتزر" - وتحديدًا فى عام ١٩٢٠ - عن ذلك المنهج المنطبع - إلى حد كبير - بالذاتية، وآثر منهجًا آخر، يظل فيه التحليل داخل النص، فينقب فيه الناقد ويجلوه من الداخل، فيكشف عن علاقاته الداخلية من بنيته اللغوية؛ وذلك لأنه رأى فى نهجه السابق "فيما يتعلق بربطه بين المبدع والإبداع" نوعًا من السيرة الذاتية؛ ومن ثم انصرف إلى النص، دون اللجوء إلى فكر المبدع أو سيرته، وهو ما يمثل أخص معالم الأسلوبية البنيوية [٢]، التى تعنى بالنص فى ذاته، معزولًا عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية أو نفسية، وهو الاتجاه الذى نشأ بوصفه رد فعل عنيفًا للاتجاه البيوجرافى فى دراسة الأدب [٣]، والذى يعتمد فى دراسته للنصوص الأدبية على "الأنا الاجتماعية للمؤلف".

أما أسلوبية الإحصاء فتعنى باستخدام مبادئ الإحصاء والرياضيات؛ بوصفها مقاييس علمية دقيقة لمقاربة النصوص الأدبية، وتلك الأسلوبية تصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدًّا الوقوف على معدلات حدوث ظاهرة إبداعية معينة لدى مبدع ما، وبحيث لا يكفى لاكتشاف تلك المعدلات مجرد الملاحظة السريعة أو الحدس الذاتى.

---

(١) وهو ما يرتبط على هذا النحو بمفهوم الاختيار.

(٢) رائدها: ميشيل ريفاتير (M. R iffaterre)، الذى أسهم فى تطوير التطبيقات الأسلوبية نحو نظرة شمولية فى النقد اللسانى الحديث،

ويراجع فى تلك الأسلوبية البنيوية: أ- الأسلوبية لجيرو، ص ١١٥.

ب- الأسلوبية منهجًا نقديًّا، ص ١١٠.

(٣) يراجع فى الاتجاه البيوجرافى:

أ- مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى: محمود الربيعى، عالم الفكر، المجلد "٢٣" العدد "١، ٢"، ص ٣٠٥.

ب- الأسلوبية الحديثة "محاولة تعريف": محمود عياد، ضمن بحوث دورية "فصول"، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثانى يناير ١٩٨١م، ص ١٢٥.

وقد قوبل المنهج الإحصائى - باعتباره مدخلًا لتحليل النصوص الأدبية - بشىء من التوجس والحذر؛ يتأتيان من أن حق الدراسات الأدبية والنقدية قد صار فى الفترة الأخيرة ساحة تتزاحم بها المداخل النقدية، التى تنبنى أفكارها ومنطلقاتها على مسلمات تقع خارج دائرة النص الأدبى، وتتكئ على أسلاف أو حلفاء ينتمون إلى فروع بالدراسات الإنسانية، لها- غالبًا- مبادؤها ورؤيتها الخاصة؛ كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والاجتماع اللغوى، والاقتصاد والإحصاء، حتى لقد خشى البعض من هذا التصارع على مجال النقد من أن يتحول إلى نشاط تابع تصبح صورة مستقبله قائمة(١). ولعل علم الإحصاء هو أوفر تلك العلوم حظًّا من سهام بعض النقاد المتحفظين؛ فلقد أثيرت حول أسلوبية الإحصاء هرطقة كبيرة، ركزت الأضواء على المثالب والعيوب، فقيل إنها تجرد النص الإبداعى من مقوماته الفنية، وتحيله أرقامًا جوفاء، وجداول صمّاء، تبهم النص ولا تكشفه، تغلقه ولا تنيره. واعتبر البعض أن الدراسة الإحصائية للعمل الأدبى (لغة غير مفهومة)(٢).

ومع إيماننا بقدرات الأسلوبية الإحصائية، فمن الموضوعية أن نؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهجه، وأن فرض منهج أى علم من العلوم على النقد الأدبى من خلال الأسلوبية، إنما هو فرض لمنهج قد يجافى طبيعة النص الأدبى نفسه؛ فالأسلوبية الإحصائية ليست - فى كل الأحيان - صالحة بالقدر الكافى للتطبيق. ولقد تحفظ بعض النقاد بشأن الاعتماد الدائم - وبلا ضرورة فى بعض الأحيان - على الإحصائيات فى الدراسات الأسلوبية. وقد أجملوا اعتراضاتهم فيما يلى:

أ- أن هذا المنهج الإحصائى يعد أشد غلظة، وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب، مثل: الإيقاعات العاطفية، والتأثيرات الموسيقية.

ب- أن الحسابات العددية قد تضفى نوعًا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة، أشد سيولة من أن تخضع للمعالجة الرقمية، مثال ذلك: أن دراسة الصورة بالمنهج الإحصائى تبهرنا بكم هائل من مظان الصورة "تشبيهًا، استعارة، كناية ..."، لكنها لا تراعى تداخل أنماط الصورة وتراكمها، بحيث يصعب مع هذا التداخل الحكم بنهاية نمط وبداية آخر.

(١) مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، ص ٣٢٣.

(٢) عبده الراجحى: علم اللغة والنقد الأدبى "علم الأسلوب"، فصول، المجلد "١" العدد "٢"، ص ١١٩.

ج- أن الدراسة الإحصائية للأسلوب قد لا تقيم حسابًا لتأثير السياق، رغم دوره الحاسم فى التحليل الأسلوبى، مثال ذلك: الالتفات عن أثر السياق فى تحديد زمن الفعل النحوى عن طريق النفى بـ "لم".

د- أن جملة من الأرقام المتعينة قد لا يتعدى تأثيرها أحيانًا ملاحظة عادية، كان من الممكن إدراكها للوهلة الأولى؛ إذ إنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان أو إحصاء.

هـ- يخلط الإحصائيون غالبًا بين الكم والنوع، ولم ينجحوا - حتى يومنا هذا - فى تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم - عمومًا - جداول حزينة من الأرقام العددية، لا يظهر معناها، وإذا ظهر كان مغاليًا أو ساذجًا، فى نظر أولئك الذين يكرهون أن تقنن القيم الجمالية فى مجرد علاقات كمية.

وبالمقابل[1]، فإن الأسلوبية الإحصائية لا تعدم مزايا وفضائل، بمكنتها أحيانًا أن تعين الأسلوبى، وأن يكون لها أثرها الإيجابى فى تحليل النص، ومن تلك المزايا:

أولًا: أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية تقديمًا دقيقًا، والدقة فى ذاتها مطلب علمى أصيل.

ثانيًا: قد يساعدنا المنهج الإحصائى على فهم التطور التاريخى لإبداع المبدع.

ثالثًا: أن المنهج الإحصائى يفيد فى تزويدنا بمؤشر تقريبى لمعدل تكرار أداة خاصة، ودرجة تكثيفها فى العمل الأدبى، فمما لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معينة مرة واحدة أو عشر مرات له دلالات مختلفة، تختلف عن ترددها بالنص مائة مرة.

رابعًا: أن الأسلوبية الوظيفية [2] قامت دعائمها على نظرية الاتصال، واستعانت بمفاهيم الإخبار والتكرار، وهذه أمور يستطيع الإحصاء أن يمنحها مضمونها الموضوعى الذى ينقصها.

---

(١) يراجع فى عيوب الإحصائية:

أ- الأسلوبية "بيير جيرو"، ص ١٣٤.

ب- الأسلوبية منهجًا نقديًا، ص ٦٩، ٧٠.

ج- الأسلوبية "علم وتاريخ"، فيتور مانويل، ترجمة: سليمان العطار، فصول المجلد "١"، العدد "٢"، ص ١٤١.

(٢) يراجع فى مزايا الإحصائية تلك:

=

خامسًا: اختيار العينات الأدبية اختيارًا دقيقًا.

سادسًا: التعرف على النزعات المركزية فى النصوص، كنزعة استخدام الجمل الطويلة بالمقارنة مع القصيرة.

سابعًا: تمييز الأساليب الأدبية على فرض تعاصرها، فاستخدام الإحصائية فى تمييز التطور التاريخى للأساليب ليس بأقل من ذلك جدوى.

ثامنًا: الإحصاء يعين على تمييز خصائص أسلوبية معينة؛ كالتنوع، أو السهولة، أو الصعوبة.

وأخيرًا: فإن الإحصاء يفيد فى ميدان ترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف، أو المشكوك فى نسبتها إلى مؤلف بعينه[1].

***

=

الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: سعد مصلوح، دار الفكر العربى بالقاهرة، ص ٤٢ – ٤٨.

(١) يراجع فى الأسلوبية الوظيفية: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدراسات الأسلوبية: مازن الوعر، عالم الفكر، المجلد "٢٢"، العدد "٣، ٤" بعنوان "آفاق الأسلوبية المعاصرة" يونيو ١٩٩٤م، ص ١٤٤.

obeikan.com

(٤)
المنهج .. الإجراءات التطبيقية

لا تمتحن جدارة منهج ما فحسب بتماسكه النظرى، بل (بنجاحه فى التحول – عبر مجموعة إجراءات – من التنظير إلى التطبيق)[١]؛ بحيث لا تقاس قيمة المنهج الحقيقية إلا بما يختزنه من هذه الطاقة الإجرائية؛ ولذا يجب التعرض - بمزيد بيان - لمعالم المنهج التأليفى الإجرائية، والتى تنحصر فى:

١- أن الباحث ينبغى عليه أن يتعاطف مع الأثر الأدبى محل الدراسة؛ إذ يجب أن يتقدم تقدير النص على نقده، فالإعجاب يسبق التحليل، وكما يقول الدكتور لطفى عبد البديع: فإنه (ينبغى أن تكون الأسلوبية نقدًا يحدوه تلطف وإعجاب؛ إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبى إلا من داخله، ومن حيث هو كل، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه)[٢].

إن هذا التعاطف مع النص يتقاطع - على نحو من الأنحاء - مع الطابع الذاتى لأسلوبية "سبيتزر" فى مبدئها، وإلزامية إلى إفساح مجال من المشاركة لذاتية الناقد فى تحليل النص، فالأسلوبية – لديه على الأقل – ليست منهجًا آليًّا ميكانيكيًّا، فلئن اتسمت الأسلوبية بالعلمية الموضوعية، فإنها لم تلغ حدس الناقد وذاتية المبدع؛ إذ إن الدراسة الأسلوبية (لابد أن تعقد مزاوجة بين التحليل الأسلوبى والإدراك الذوقى، الذى يوظف الحدس فى الكشف عن المخبوء والإعلان عن الخفى)[٣].

٢- ينطلق التحليل الأسلوبى من لغة النص الإبداعية، التى لا تغفل من مقومات اللغة الفنية شيئًا؛ إذ تعد البنية اللغوية من أصدق – إن لم تكن الأصدق – المعايير التى يمكن أن

---

(١) محمد فكرى الجزار: العنوان وسيميولوجيا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص ٤١.

(٢) لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب، دار المريخ بالرياض، طبعة ١٩٨٩م، ص ١٣٨، ١٣٩.

(٣) تقابلات الحداثة، ص ٢١.

يحتكم إليها المحلل الأسلوبى، ومطمح الأسلوبية النظرية (هو أن نصل يومًا ما إلى تفسير الخطاب الإبداعى، بالاعتماد على مكوناته اللغوية)[١].

إن الإبداع الأدبى هو رسالة لغوية فى المقام الأول؛ ولذا فإن التوجه الصحيح هو الذى يخلص الإخلاص كله لهذه الصياغة بكل ما تحويه وتشير إليه شكلًا ومضمونًا.

إن انطلاق الدراسة الأسلوبية من لغة النص، يعد واحدًا من أهم مزايا الأسلوبية والأسلوبيين [٢]؛ إذ (إن التركيز على اللغة يضعهم فى أقرب نقطة إلى العلمية؛ حيث إن اللغة يمكن ملاحظتها علنًا وقياسها بالمعايير التجريبية) [٣]، وذلك مما يجعل النتائج المتحصلة عنها أدق وأكثر موضوعية.

إن الأسلوبية حين تجعل اللغة الإبداعية للنصوص الأدبية وسيلتها للكشف عن إبداع المبدع، فإنها– وعلى نحو واضح – لا تماثل الدراسة اللغوية الصرفة، وإن لم تعدم استفادة منها، فالدراسة الأسلوبية وفوق أن مجال عملها هو اللغة الإبداعية، وليس اللغة المعجمية فى وثائقها التراثية؛ الأمر الذى يباينها بداية من علم اللغة – فضلًا عن ذلك، فإن جهد الأسلوبية لا يقف عند حد الوصف المعزول لمستويات اللغة الأدبية كل فى قطيعة من إخوانه: الصوتية عن الصرفية عن النحوية عن الدلالية ... وهكذا فالأسلوبية لا تتناول الأصوات – مثلًا– فى دراستها الإيقاعية والموسيقية بمعزل عن الوحدات الصرفية أو التراكيب، كما أنها لا تدرس المظاهر النحوية فى بحثها لتراكيب التقديم والاعتراض بمعزل عن الجانب الدلالى ... وهكذا، فالنص الأدبى فى ضوء الأسلوبية هو وحدة متماسكة متكاملة، تتأسس ظواهره الجمالية على مستويات مختلفة، هى:

- المستوى الصوتى الإيقاعى.
- مستوى الأساليب اللغوية.

---

(١) النقد والحداثة، ص ٦٩.

(٢) ومن تقيلهم ونحا نحوهم هذا، كالينيويين مثلًا.

(٣) عبد العزيز حموده: المرايا المحدبة "من البنيوية إلى التفكيك"، دورية "عالم المعرفة"، تصدر عن المجلس الوطنى للفنون والثقافة والآداب بالكويت رقم (٢٣٢) أبريل ١٩٩٨م، ص ١٦٣.

- المستوى المجازى[١].

٣- إن رغبة الأسلوبية فى مقاربة النصوص الأدبية، واكتشافها من خلال بنيتها اللغوية، انطلاقًا من أن العمل الأدبى عمل لغوى بالمقام الأول - لا يعنى بالضرورة أن يتخذ ذلك وسيلة لحجب النص الأدبى عن السياق المنتج له، والفاعل فيه وفى المبدع على السواء؛ فإن الأدب كائن حى، تسهم فى تشكيله ظروف خاصة، ومبدع ذو ثقافة من لون ما، وتوجه فكرى أو مذهبى بعينه، وبيئة ذات معالم تنماز بها عن غيرها من البيئات. وعليه فإن التحليل الأسلوبى ينبغى أن يتجاوز الأحادية فى وسائله، فلا يعتمد اللغة وحدها، وإنما هى السبيل إلى مناوشة النص. (فالتحليل الأسلوبى يتعامل مع ثلاثة عناصر:

أ- العنصر اللغوى؛ إذ يعالج نصوصًا قامت اللغة بوضع شفرتها.

ب- العنصر النفعى، الذى يؤدى إلى أن تدخل فى حسابنا مقولات غير لغوية مثل: المؤلف والقارئ والموقف التاريخى وهدف الرسالة وغيرها.

ج- العنصر الجمالى الأدبى، ويكشف عن تأثير النص فى القارئ، والتفسير والتقييم الأدبيين)[٢].

إن النصوص الإبداعية تتأثر بعدد وافر من المؤثرات؛ مما يجعل معرفة الإطار الاجتماعى للنص مثلًا وبوحى من مضمونه (ليست وسيلة لفهم النص فحسب، بل أيضًا مفتاحًا ضروريًّا ومهمًّا لدرس بنائه الفكرى والفنى)[٣].

---

(١) يراجع فى ذلك: الصورة الشعرية فى الكتابة الفنية "الأصول والفروع"، دار الفكر اللبنانى بيروت، ١٩٨٦م، ص ٤٧، ويراجع فى لغوية النصوص الأدبية:

أ- بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، دورية "عالم المعرفة"، عدد رقم "١٦٤" أغسطس ١٩٩٢م، ص ١٨ وفيها (يتشكل الخطاب النصى من أبنية لغوية. الأمر الذى يقتضى من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة).

ب- الأفكار والأسلوب "دراسة فى الفن الروائى ولغته": أ. ف تشيتشرين، ترجمة: حياة شرارة، دار الشئون الثقافية العامة "آفاق عربية" بغداد، د. ت ص ٢١، وفيها (اللغة هى أول عناصر الأدب).

(٢) "مبادؤه وإجراءاته"، ص ١٠٠.

(٣) طه وادى: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، د. ت، ص ٢٤.

لقد جاء القول بوجوب اقتصار المباشرة الأسلوبية للنصوص الأدبية على شكلها اللغوى فحسب، دون قراءتها فى ضوء المكونات الذاتية (الداخلية) للمؤلف، و(الخارجية) ممثلة فى سياق الموقف، والتى شاركت جميعها على نحو ما فى تشكيل الإبداع، جاء هذا القول رد فعل عنيفًا على الاتجاه "البيوجرافى"، الذى ساد الساحة النقدية لفترة ما، والذى اعتمد على السيرة الذاتية للمبدع فى قراءة نصوصه ودراستها. ويرى هذا الاتجاه أن ثمة صلة عضوية بين حياة الأديب وأدبه، تفرض رؤية أحدهما فى ضوء الآخر. وهو الأمر الذى غالى فى الأخذ به أربابه، فاقتصرت مباشرتهم – أو كادت – على جانب أحادى، يعتمد على تكوين المبدع الثقافى والاجتماعى أساسًا للتحليل "منطلقًا وغاية فى الوقت نفسه"، فكان المبدع لا الإبداع؛ إذ صار الأخير (وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها .. وصارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية ما عدا اللغة)[١].

والحق أن الأسلوبيين أنفسهم ينقسمون؛ ما بين راغب ورافض لقراءة النصوص فى ضوء السياق المكون لها. ويقف الدكتور عبد السلام المسدى طليعة من ذهبوا إلى القول بوجوب الفصل بين المدخلات التاريخية والنفسية والعقدية وبين النص الأدبى فى البحوث الأسلوبية؛ إذ يقول يجب أن (تبقى التقديرات التاريخية والسوسيولوجية والأيديولوجية فى معزل عن مشاغلها)[٢] . وعلى الوجه الآخر نجد فريقًا من النقاد والأسلوبيين يذهب إلى تأييد

(١) عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر"، جدة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م = ١٤٠٥هـ، ص ٢٦، ٢٧.

(٢) عبد السلام السدى: الأسلوبية والأسلوب "نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب"، الدار العربية للكتاب تونس ١٩٧٧م. ص ٨٩، ٩٠.

ويراجع أيضًا فيمن يقولون باستبعاد المؤثرات الخارجية من عملية النقد والتحليل:

أ– تقابلات الحداثة، ص ٢٠. وفيها: (واختيار هذا المنهج "اللغوى الأسلوبى" يقتضى صرف النظر عن الجوانب الهامشية التى تقود الدارس إلى مناطق خارج دائرة النص، فيصرف جهده فى الأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية، أو يتعلق بخلفية المبدع ذاته، وكلها أمور – مع أهميتها – لا تدخل فى مفهوم النص).

ب– "الحكم الجمالى والحكم الأخلاقى فى النقد": لـ "نورمان فورستر"، ضمن: مقالات فى النقد الأدبى، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار المعارف ١٩٨٢م، ص ١٤١، وفيها: (ليس من اختصاص النقد الأدبى أن يهتم بالأعمال الأدبية على أساس مسبباتها، ففى عصرنا العلمى اعتدنا على التفكير فى مرمى العمل الأدبى كمحصلة لكثير من المسببات العديدة، وتتمثل هذه المسببات فى تجربة المؤلف الداخلية والخارجية، وصلته بالعالم الذى يعيش فيه، =

الاستعانة بمقومات السياق الأكبر المنتج للنص؛ ابتغاء إنارته، وعدم هضمه حقه فى ضم مكوناته الأولى إليه عند التحليل أو الدراسة، ومن هؤلاء ميشيل ريفاتير فى مقاله (معايير لتحليل الأسلوب)(١)، وكذلك محمد عزام؛ إذ يرى أن سيرة المبدع ومعارفه تتحكم فى اختياره لأدواته الإبداعية، وتفضيل بعضها على بعض؛ ومن ثم وجوب اعتبار تلك المدخلات فى تفسير النص(٢).

والحق أن الأمر لا على كلا الرأيين، فكلاهما يمثل رد الفعل العنيف على الآخر، فكما أن الركون إلى المناهج التى تتناول ما حول النص دون أن تنطلق من النص يعد قصورًا، فإن المناهج التى تنطلق من النص وحده دون النظر إلى ما حوله من ظروف نفسية واجتماعية

=

والذى ينبسط حوله، والذى يمتد فى الماضى، وكذلك فى تكوينه الداخلى الخاص ... ودراسة هذه المسببات إنما هو ضرب من التاريخ).

ج- علاقة النص بصاحبه: قاسم المومنى، عالم الفكر، المجلد "٢٥"، العدد "٣"، ص ١١٥، وفيها أنه قد (تقطعت على يدى "بارت" علاقة المؤلف بالنص، وإن بتعبير آخر علاقة النص بصاحبه، وشالت سلطة المؤلف، فتلاشى لذلك الاهتمام بسيرته وأخباره ونفسيته وثقافته وعلاقته بعصره، وحلت محل ذلك سلطة النص).

(١) اتجاهات البحث الأسلوبى، ص ١٤٦، وفيها يقول "ريفاتير" عما يجب على الباحث الأسلوبى تجاه المبدع (لابد أن تدخل فى حسابنا مطالعاته وانتماؤه إلى هذه المدرسة أو تلك).

(٢) يراجع فى ذلك: الأسلوبية منهجًا نقديًا، ص ١٢١، وفيها يقول محمد عزام: (إن إمكانية اختيار المؤلف ليست مطلقة، بل هى مقيدة بقصده، وبعوامل الموقف الذى ينتج فيه، ومنها سيرته وتجاربه وعلاقاته الاجتماعية والإنسانية، والاقتصادية وميزة هذا ... أنه يتيح الفرصة لاستيضاح تأثير كل ذلك فى التفسير الأدبى واللغوى للنص).

ويراجع أيضًا فيمن يقولون بإمكانية – أو وجوب – الاستعانة بمؤثرات النشأة والتكوين للمبدع فى تحليل النص:

أ- الأسلوبية الحديثة "محاولة تعريف"، ص ١٣٠، وفيها يقول محمد عياد: (كل ما تستطيع الأسلوبية أن تقوم به، هو النظر إلى العمل الأدبى فى ذاته باعتباره كيانًا لغويًا منغلقًا يستقل عما حوله. ولكن العمل الأدبى ليس كذلك، وأى دراسة للعمل الأدبى لابد أن تتجاوزه إلى ما عداه).

ب- الأسلوبية علم وتاريخ، ص ١٤٢ وفيها: (إن الأسلوبية تعرض ممتزجة بسيكلوجية تقبل – كعمود أساسى – وجود رابطة مباشرة ومشتركة بين العنصر الأسلوبى والعالم الداخلى لمؤلفه).

ج- مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، ص ٣٠٢ وفيه: (إن الحديث عن العالم الداخلى للإنسان، وصلته بالإبداع الأدبى لم ينقطع فى أى وقت من الأوقات).

وتاريخية وثقافية، تعد – على الرغم من خصوبة نتاجها وثرائه – قاصرة أيضًا؛ وذلك لأنها تهمل ما قد يؤدى إلى مزيد من الثراء والخصوبة. ومما لا شك فيه أن كل شىء مهم لفهم النتاج الأدبى؛ فالمؤثرات الخارجية مبحث لا يمكن الغض من شأنه، بيد أنه ليس الهدف المرجو؛ (إذ ليس لتلك المؤثرات دائمًا هذه الهيمنة التى نعتز بها كثيرًا)[١].

إن وضع الأمور فى نصابها الحقيقى دون تهوين أو تهويل – فيما يتعلق بالإهمال التام أو التعويل المطلق على المؤثرات الخارجية فى قراءة النص – يقتضى توضيح أمرين:

الأول: ويتعلق بمفهوم النص .. ما هو خارج عنه؟ وما هو داخل فيه؟ وهل يقتصر مفهوم النص على كونه فحسب مجرد وحدات وتراكيب لغوية، نشأت كمخلوق عن لا خالق فطره أو أبدعه؟ [٢] أم أن النص إلى جانب كونه وحدات وتراكيب لغوية، إنما نشأ عن تجربة خاصة للمبدع، كونتها مؤثرات وعوامل مائزة، منها ما يتعلق بالتاريخ والبيئة، ومنها ما يتعلق بدواخل نفس المبدع: "فكره وثقافته، آماله وآلامه ..."؟ والرأى عندى أن مفهوم النص – على الحقيقة ولإنصاف النص من دارسيه، شاء الأسلوبى أم أبى، عول على ذلك أم لم يعول يشمل – كل ملابسات الإبداع المنتجة للنص شكلًا ومضمونًا؛ لأن الافتراض الأساسى، وكما يقول "جى. أر. فرث": (أن كل نص يعتبر مكونًا من مكونات سياق ظرف معين) [٣].

---

(١) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربى، "عالم المعرفة"، رقم "٢١٨"، فبراير ١٩٩٧، ص ٧.

(٢) إلى قريب من ذلك ينظر البنيويون إلى النص؛ إذ ينظرون إليه على أنه:

(بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كلًّا متكاملًا، ينظر إليه من داخله فقط).

(عالم ذرى مغلق على نفسه، وموجود بذاته).

فالبنيوية تتحدى بعض المفاهيم التقليدية التى تبناها النقد لفترة طويلة، مثل: القول بأن النص هو طفل المؤلف، وأنه يعبر عن ذاته (فالبنيويون يصلون فى رفضهم لذات المؤلف أصلًا، إلى القول بأن المؤلف قد مات)، يراجع فى ذلك كله: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ١٥٨، ١٦٠، ١٦٣ على الترتيب.

(٣) جون لا ينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة : عباس صادق الوهاب، نشر وزارة الثقافة والإعلام بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص ٢١٥، ويراجع فى ذلك أيضًا:

أ– دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق: محمد مصطفى هداره رَحِمَهُ ٱللَّهُ، مركز الشنهابى للطباعة والنشر بالإسكندية، د.ت، ص ١٢٩، وفيها: (إن العلاقة الثلاثية بين النص ومبدعه ومتلقيه علاقة أزلية، ينبغى أن تحقق بقدر من انفساح الرؤية النقدية والتوازن، فالنص ليس جثة معرضة للتشريح، ولكنه نبضة حية من الفكر =

الثانى: "ويتعلق بطبيعة إجراء الاستعانة"؛ فإن الاستضاءة بما هو خارج النص يجب أن تكون محكومة بضوابط ثلاثة:

الأول: الضرورة؛ إذ يجب ألا نلجأ إلى تلك المؤثرات أو المكونات إلا حين يكون فك مغاليق النص مرهونًا بالاستعانة بها.

الثانى: أن يتخذ هذا الإجراء وسيلة لا غاية ووسيلة فى الآن ذاته؛ كأن ينطلق الناقد فى تحليل النص عن تلك المؤثرات، ثم يعود إليها مرة أخرى ليقررها ويعتبرها نتيجة غالية للبحث، وهى بالأصل من الأسس التى بنى عليها استنتاجاته.

الثالث: ينبغى أن تكون حركة المحلل أو الناقد فى هذا الإجراء ثنائية الاتجاه لا أحادية، أما الاتجاه الأحادى فله شكلان:

الأول: ينطلق من بنية النص اللغوية، وينتهى خارجه (إلى المكونات والمؤثرات).

والثانى: يبدأ من المؤثرات ليسقطها على النص أو – فى أحسن الحالات – ليختبرها فى ضوء البنية اللغوية، وكلا الشكلين منتقص الفاعلية؛ ففى حين يميز الأول انطلاقه عن النص، يعيبه عدم الرجوع إليه مرة ثانية لاختبار صحة القول أو خطئه. أما الثانى فيعيبه انبناء

=

والوجدان، لا تنفصم عن شخصية مبدعها ومكوناتها العقلية النفسية، ولا تنفصل عن مكونات عصرها من حيث هو تاريخ ومجتمع. وهذه العلاقة المتشابكة المرئية وغير المرئية ينبغى أن تكون فى منظور الناقد، حتى يقدم فى تحليله للنص الأدبى عملًا إبداعيًّا يضيف قيمة كبرى للنص الأدبى ذاته).

ب– أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث "من خلال بعض نماذجه": توفيق الزيدى، الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨٤م، ص ١٤٣، وفيه: (إن الخطاب لا يمكنه أن يكون منعزلا عن العالم الخارجى؛ إذ إن عالم النص نفسه يساهم فى صنعه:

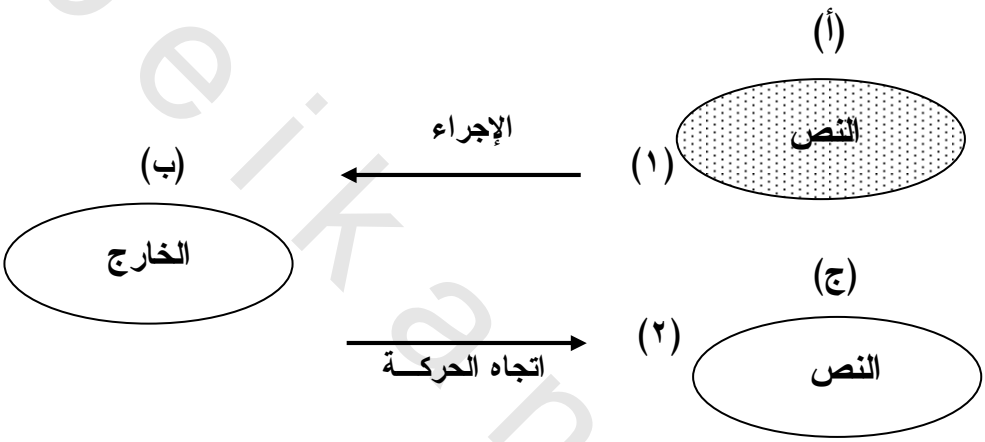
– فرد، هو الكاتب.

– يتلقاه فرد آخر، هو القارئ أو الناقد. فالخطاب مشروط بالإنسان والتاريخ، أى أن تحليله يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الجانب النفسى والسوسيولوجى والحضارى بعامة).

ج– على هامش الأدب والنقد: على أدهم، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، "سلسلة كتابات نقدية"، العدد (٧٣) أبريل ١٩٩٨م، ص ١٢، وفيها: (إننا لا نستطيع أن نفهم أى أثر فنى حق الفهم منفصلًا عن صاحبه).

د– دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث: عبد الفتاح عبد العليم البركاوى، دار المنار بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٣٠.

حكمه البحثى، لا على معطيات أصيلة، تنطلق من بنية النص، بل على منطلقات لا تصلح كأساس ينطلق عنه البحث. أما حركة الإجراء ثنائى الاتجاه، فتنطلق من النص وترتد إليه، مرورًا بالخارج – أو قل الغلاف الخارجى لنواة النص – فالمحلل إذ ذاك يصدر عن النص ويعود إليه، وما إجراء الاستعانة أو الاستنارة إلا بطاقة مرور لأرض النص موطن التحليل :



إن إنارة النص من خلال المؤثرات على هذا النحو تسم الإجراء بقابلية التحقق على جميع النصوص الإبداعية، ولا سيما "الرباعية"، فمناسبته لها أوثق وأبين؛ إذ نشأت عن تجربة حب حقيقية ملتهبة، عاشها الرافعى فى تحولات صفائها وكدرها، بأخلاقه ودينه، وكبريائه وحدته، وفكره وشخصه، وهو الأمر الذى تصبح فى ضوئه علاقة المنهج بالنص "الموضوع" متوازنة: (فلا يتحول الأول فى سلطة تفرض رؤاها على العمل، محولة إياه إلى وثيقة نجاح له، وكذلك لا يتحول الموضوع ليمارس سلطة تخرب المنهج وغاياته، محولة إياه إلى قناع يخفى ذاتية التحليل)[١].

(١) العنوان، ص ٤١.

٤- يعتمد المبدع فى تشكيله الإبداعى لنصوصه على معلم الاختيار؛ إذ يؤثر ملفوظًا أو شكلًا تعبيريًّا على آخر، ويفضل أداة إيقاعية على أدوات أخرى متاحة ... وهكذا، فالأسلوب من تلك الزاوية عملية اختيار واعية – أو غير واعية – لعناصر لغوية معينة، وتوظيفها عن قصد؛ لإحداث تأثير أسلوبى ما بالمتلقى، يعمد إليه المبدع. وللكشف عن تلك العناصر وعن مدى هذا التوظيف "كثافته، مواقعه ..."، ينبغى للباحث أن يستخدم من وسائل القياس ما يتصف بالدقة والعلمية، بحيث تتيح له تلك الوسائل فرصة التعرف الموضوعى على النص، والإحصاء هو فارس هذا الميدان والمعنى بهذا الدور. فإذا كنا نعيش الآن عصرًا إحصائيًّا، فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء فى الدراسة الأسلوبية باهتمام كبير؛ إذ يمثل المنهج الإحصائى – أحيانًا – أداة تحليلية كاشفة، تسهم فى إكساب الدراسة الأسلوبية مزيدًا من الموضوعية، وقدرًا من الدقة العلمية.

وقد يحول طول النص واتساع مداه الإبداعى أحيانًا دون الإحصاء الشامل؛ إذ يتعذر أن يتم تطبيقه بكامل النص، وإذ ذاك يعمد الأسلوبى إلى عينات دالة فحسب، يتوافر لها ضابطا: الكم والتوزيع المناسبان، بما يسمح بصحة النتائج أو على الأقل الاقتراب المتاح الأمثل من الاستنتاج الصحيح. إن العينات[1] حسب ضابطى الكم والتوزيع، يجب ألا تكون قصيرة على نحو مخل، كما يجب أن تكون موزعة توزيعًا يشمل النص الأكبر، وإلا فستكون الدلالات قاصرة؛ ومن ثم النتائج غير دقيقة. ويجب أن يكون معلومًا للباحث أنه حين يوسع دائرة العينات بشكل كبير، فإنه يفقد فى جانب العمق بقدر ما يكتسب فى جانب السعة، وإذ ذاك فلن يتمكن من النظر المباشر للوقائع الأسلوبية، والذى لا تتيحه سوى العينات الدالة الممثلة للنص الأكبر؛ كمًّا وتوزيعًا.

٥- يقوم عمل الأسلوبى - فى تحليله للنصوص - على عمليتى: العزل والضم، بتفكيك العناصر المكونة للنص؛ حتى يتجلى للباحث إلى أى مدى امتلك المبدع أدواته، وما هى الأدوات التى تحظى بتكرارات أعلى؛ لإيمان المبدع بقدراتها على البلاغ وإثارة القارئ، وحتى تظهر أمارات الاستخدام الإبداعى؛ كالاعتماد على صيغة صرفية أو تركيب نحوى بذاته، كما يمكن من خلال العزل والضم تلمس نزعة المبدع إلى الأصالة أو المعاصرة.

(١) يطبق أسلوب "العينات الدالة" بالفصل الأول "الوحدات"، فى دراسة الاسم والفعل والضمير.

ولقد عرف أحد الباحثين الدراسة الأسلوبية بأنها تلك البحوث التى تنتهج طريقة التفكيك والتركيب، فقال: (إن الدراسة التى تفكك وتحلل وتعيد تركيب الأسلوب من أجل معرفة بنيته، تسمى الأسلوبية أو الأسلوبيات)[١].

***

(١) الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدراسات الأسلوبية، ص ١٤١.

obeikan.com

تمهيد ثانٍ
فى مفهوم الحب والجمال

أ- الرباعية فى موكب الدراسات الشبيهة السابقة:

يمثل الإبداع الأدبى بعامة - للمبدع والناقد على السواء - قيمة نفسية وجدانية مستقلة بذاتها، وليس قيمة معرفية أو علمية، تتخذ مصدرًا يستوحى لتأصيل أى من القيم الثقافية أو المعارف الفكرية. ومع ذلك فإن الإقبال على توضيح مفهوم الرافعى للحب والجمال كمدخل تمهيدى للدراسة، يصبح أمرًا مقبولًا حين لا يكون ذلك هدفًا فى ذاته، بل وسيلة لإنارة النص لا من خارجه، بل من صميم نخاعه، فالرباعية عمل إبداعى بالمقام الأول، وليست عملًا فكريًّا، وإن لم تعدم أن تحوى فى إطارها الفكرى معالم تكفى لبناء نظرية متكاملة عن الحب والجمال. والحديث عن مفهوم الرافعى للحب والجمال ليس تأصيلًا لنظريته فى الحب والجمال؛ فذلك مما يخرج عن إطار البحث، ولكن الأمر لا يعدو توضيح مفهوم الرافعى لهما، على نحو يتيح للباحث إنارة النص، بما يعين على مقاربته مقاربة تكون أقرب إلى الإنصاف منها إلى العسف.

وتكتسب رباعية الرافعى أهمية خاصة، من ناحيتين تتفرد بهما عن غيرها من إبداعات السابقين عليه والمعاصرين له ممن كتبوا فى الموضوع ذاته.

أما الناحية الأولى: فتتعلق بإطار الطرح الحاوى للموضوع، فكثيرة هى النصوص القديمة التى عرضت للحب والجمال فى التراث العربى، فتراثنا زاخر بشعر الغزل والتشبيب[1] فى عصوره الأدبية المختلفة. وممن اشتهروا بالتراث العربى من شعراء الغزل: ابن ميادة، ابن الطثرية، ابن الدمينة، ابن مطير، ابن أبى ربيعة، ابن ذريح، العرجى، المجنون، قيس بن الحطيم، سويد بن أبى كاهل، كثير عزة، جميل بن معمر، عباس بن الأحنف، ابن زيدون، وغيرهم مما لا يحصى عدده بالمشرق والمغرب والأندلس. فالرافعى قد باين سابقيه ممن أبدعوا فى الحديث عن الحب والجمال على مستوى الإطار؛ إذ أبدع رباعيته نثرًا شعريًّا رائقًا، تباين مع

(١) يلاحظ أن الشعراء المحدثين ينهجون النهج نفسه فى تأطير الحديث عن الحب بالشعر لا بالنثر "مثال ذلك: نزار قبانى رَحِمَهُ ٱللَّهُ".

جل الإبداعات التراثية عن الحب بإطارها الشعرى[١]. وقد سمح إطار الرافعى النثرى له أن يتقصى دواخل النفس، فيقف على أحوالها وتقلباتها وحقائقها، بحيث صارت الرباعية متعة للروح والعقل معًا. والحق أن جل - إن لم نقل كل - الإبداعات النثرية التراثية يغلب عليها الطابع العلمى الاستقرائى؛ إذ تناولت الحب تقعيدًا لمراحله، وتنظيرًا لمفهومه وآثاره، ووصفًا للشفاء من علاته، وقد غلب عليها طابع التجميع، كما سيطر عليها هدف التهذيب والتقويم[٢]. أما الرباعية فحديث الروح للروح، والقلب للقلب، صدرت عن نفس محروقة بالحب، وقلب صدعه ألم الهجر، وأحياه أمل الوصال؛ ولذا فإن الرباعية قد باينت التراث العربى فى موضوع الحب والجمال؛ إن إطارًا، وإن طابعًا أو منهجًا.

ولقد بين الرافعى نفسه أسباب طغيان الإطار الشعرى على موضوع الحب والجمال فى التراث العربى، فقال: (ومع كل ما رأيت، فقد انفرد الشعر وحده بالنسيب والغزل وأوصاف الجمال، وليس لنا كتاب واحد فى رسائل الحب، ولا نعرف أحدًا من البلغاء كتب فيها. ولعل هذا راجع إلى أن تلك الطريقة استقل بها الشعر فى الصدر الأول، فقلد الباقون، وأخذوا فى مدرجتهم من بعد.

وكأن هذا الباب عندهم مما يرون للشعر به اختصاصًا؛ فهو سبيله دون الكتابة والخطابة؛ لمكان الوزن فى الشعر ... قم لأنه قد تقرر عندهم أنه يحسن فى الشعر من فنون الكذب والمبالغة ما لا يطرد فى النثر ... ثم هم يخصون الشعر بالغزل والتشبيب والنسيب؛ لأن الشعر أيسر عملًا وأخف مؤنة فى هذا الباب؛ إذ يعين بقوافيه على الإبداع فى المعانى، فإن القافية كثيرًا ما تخترع المعنى وتلهم الشاعر، ثم الشعر يصحبه الوزن واللحن، فيعين بنسقه أيضًا كما يعين بقوافيه ... ثم هو يكتفى منه بالبيتين والأبيات اليسيرة فيجىء كل ذلك على أتمه وأحسنه)[٣].

---

(١) يؤكد الباحث "لويس أنيتا جفن" غلبة الإطار الشعرى على التراث العربى فى موضوع الحب؛ إذ يقول: (يمثل الشعر مصدر اقتباس لكل الأعمال المتعلقة بنظرية الحب، لدرجة أن بعضها يعتبر إلى حد كبير مختارات شعرية). يراجع فى ذلك: نظرية الحب الدنيوى عند العرب، ترجمة: رفعت سلام، ضمن بحوث "فصول"، المجلد "١٢"، العدد "٣" بعنوان "تراثنا النثرى"، خريف ١٩٩٣م، ص ١٢٧.

(٢) انظر مثلًا: طوق الحمامة لابن حزم، كتاب الزهرة لابن داود، ذم الهوى لابن الجوزى.

(٣) مصطفى صادق الرافعى: أوراق الورد "رسائلها ورسائله"، دار الكتاب العربى بيروت، الطبعة العاشرة ١٩٨٢م، ص ١٥: ١٧، والحق أن بعضا مما قال به الرافعى – رحمه الله – يحتاج إلى مراجعة لا تسليم؛ "فقوله بمشاركة =

ويضيف الباحث إلى أسباب تفضيل العرب قديمًا – وحديثًا – إطار الشعر عن النثر فى الحديث عن الحب:

أ– أن الشعر ديوان العرب، اعتقدوا فيه أنه الوسيلة التى تحفظ تاريخهم وأيامهم وعلم اجتماعهم؛ إذ كان الشعر من التمجيد باعتباره فوق الوسيلة غاية فى ذاته، إن أرادوا لجانب من حياتهم يتيهون به على الناس أن يخلد أزمانا، فإن الإطار المختار هو الشعر لا النثر؛ فالشعر بطابعه أقدر على البقاء من النثر، ولا شك أن الحب العذرى بشفافيته وسموه، مما تتيه به العرب على غيرها من الأمم، فحق له أن يخلد ذكره شعرًا ... هذا من ناحية الإطار، أما من ناحية النسق والإيقاع الشعرى العام، فالقربى واضحة حميمة بين الموضوع (الحب) والإطار (الشعر).

ب– تلتحم سدى كلا الشعر والحب بالوجدان أوثق التحام، بخلاف النثر؛ إذ يقوم – تراثيًا على الأقل – على العقلانية والتصنع والوعظ المباشر، ولذا فقد ارتبط بالخطابة أو التعليم فى جل نماذجه الواردة، وعليه فقد صاهر الشعر قديمًا عاطفة القلب ومشاعر النفس، فى حين طلق النثر تلك الدواخل النفسية، بل قل: لما يكن بعد قد حان عقد قرانهما بإذن الرافعى ومباركته.

أما الناحية الثانية: التى تنفرد بها الرباعية عن غيرها من الإبداعات السابقة والمعاصرة، فتتعلق بالطابع الصابغ لمحتوى المادة الإبداعية. فتراثنا العربى النثرى أقرب إلى الطابع

=

الثافية فى التيسير على المبدع قول يجانبه التوفيق المعهود للرافعى؛ إذ لو كان ذلك كذلك ما تحول الرافعى نفسه عن الشعر إلى النثر، حين أحس فى أحكام الشعر وقوانينه قيودًا لا تسع ما بقلبه ومشاعره، وتحد من انطلاقها وتدفقها، فلا تقوى على استيعاب خطرات نفسه، واهتزاز قلبه.

إن القافية والبحر كليهما قيد لا حرية؛ إذ تتعدد من خلالهما المناطق التى يتعرض فيها الشاعر للغرق والسقوط ما لم يقم بالإبحار فى اتجاه التيار، أما أن يكونا باعثين على الانطلاق والإبداع فمحل نظر. ولو كان التعويل فى إنتاج دلالة الشعر مرهون برحم القافية، لانتفى عن شعر الوجدان كل عاطفة، ولصارت معالمه التى ينهض عليها (الإحساس والتلقائية والانسياب) هى عين معالمه التى يسقط منها فى نفس المتلقى؛ إذ تغتال الصنعة براءة التلقائية، ويطرد اللهاث وراء القافية انسياب المعنى وتدفق خبايا الوجدان.

العلمى أو الدينى منه إلى الطابع الأدبى الإبداعي[١]، أما الرباعية فقد نشأت عن تجربة ذاتية عايشها الرافعى، وشكلت محورًا مهمًّا من محاور حياته، يؤرخ له من خلالها، فلا يمكن حينما نتحدث عن الأمور التى شكلت إبداع الرافعى، وأسهمت فى بيانه أن نغفل تلك التجارب المشرقة التى شغلت من عمره ما بين العشرين والسابعة والخمسين، ابتداء من عام ١٩١٢م، المؤرخ لتجربته مع "عصفورة السورية"، صاحبة "حديث القمر"، وانتهاء بها (هى) فى أحوال الوصل والهجر، الرضا والغضب، السلام والخصام، العتب والدلال. إن الرافعى قد علم الحب وخبره من عاطفة صادقة، تبادلها مع حبيبته، لا كما يتعلمها أبناء الجيل (من أكاذيب المنى التى يتداولونها فى مجالسهم، فيتعلمون الحب منها فنًّا له قواعد مرسومة وغاية محتومة، لكنه استمع إلى وحى الحب، أول ما استمع، فى همسات روحه، وخلجات وجدانه، وخفقات قلبه، وانفعال أعصابه، إلى ما كان للحب فى نفسه من صورة مشرقة شائقة مما قرأ من أخبار العذريين)[٢].

إن هذه التجربة الذاتية المعيشة باينت الرباعية من تراث العرب النثرى فى موضوع الحب، ذلك الذى كان يهدف فى أرقى ما يهدف إليه إلى التهذيب والتجميع؛ إذ إن طابع التراث علمى لا ذاتى، أما الرباعية فقد حققت الإمتاع عن طريق الإبداع.

وإذ كان تمايز الرباعية عن التراث فيما يتعلق بالإطار قد حف بنقاط تماس، أدت إلى شىء من التشابه فى بعض الأحيان – فإن مفهوم الرافعى للحب والجمال قد أبرز الهوة الواسعة بينها وبينه.

ب– مفهوم الحب والجمال:

إن أبرز ما يميز مفهوم الرافعى للحب والجمال، هو التداخل القائم بينهما من ناحية، وتقاطعهما الواحد بعد الآخر من ناحية آخرى مع قيم الحياة الخالدة: الكون، والإيمان، والخير، والحقيقة، والإبداع؛ بحيث يدرك المتلقى – فى رضا وأريحية، وعن غير مباشرة أو

(١) وإلى قريب من ذلك يشير "لويس أنيتا جفن" فى "نظرية الحب الدنيوى عند العرب"، فيقول: (كتب بعضهم (السلف) بروح الأدب الأكثر علمانية، فيما كان البعض الآخر محكومًا باعتبارات دينية وأخلاقية، لكن الروح التى كتبوا بها كان من الصعب فى الواقع أن تكون أدبية خالصة ولا حتى دينية بكاملها) ص ١٢٣.

(٢) محمد سعيد العريان: حياة الرافعى، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٩٤٧م، ص ٣٦.

وعظ – أن الحب والجمال كليهما قيمة مهمة من قيم الحياة بأوسع مفهوم لها، وأنضج تصور عنها.

الحب والجمال ... والكون:

إن مفهوم الرافعى للحب والجمال يتسع ليشمل الكون بما فيه، بل إنه ليتعداه إلى ما وراء الكون من قيم الغيب والإيمان والآخرة. ولعل السر فى ذلك السمو وهذا الاتساع، إنما يعود إلى نفس الرافعى النبيلة المؤمنة، التى لا ترى الحب أو الجمال عاطفة أو قيمة تنحصر عند إنسان فى إنسان أو مظهر أو شكل، بل تراهما قيمتين كبريين من قيم الكون، يطاول الحب الشمس، ويطاول الجمال القمر؛ فكلها تضىء الحياة، وتجعلها نورانية دافئة. إن الرافعى يرى تناغمًا بين الحبيب والكون؛ إذ يهيئ الكون للحبيبة جمالًا يشاكل إحساس الحبيب .. (فكل حبيب فى خيال محبه إنما هو الوسيلة التى استطاع الكون أن يعبر بها عن جماله لإنسان فى إنسان، ببلاغة تختلف مع الأذواق، كما تختلف البلاغة الإنسانية، هذه يقولون فى تعريفها إنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وتلك يقول الكون نفسه فى تعريفها: إنها مطابقة الشكل الجميل لمقتضى الإحساس)[1].

وقد يرتبط الحب بالكون عند الرافعى من كون الحبيب إنما ينحل ويتوحد بعناصر الكون؛ أرضه وسمائه، شمسه وقمره؛ إذ (لا تجد حبيبًا إلا بلغ عند محبه ما تناهى إليه الحسن فى أرضه وسمائه، حتى لهو الشمس والقمر، وكل ما جرت فيه أشعتهما من ذهب الجمال وفضته، وبذلك جمعت اللغات أحسن ما فى الكون وأجرته فى تشبيهات الحبيب، وألفت من ألفاظه لغة الحب)[2]. إن الكون فى فكر الرافعى هو عش الحبيب المتسع لما بقلبه من صفو وود وفضيلة ونبل. وارتباط مفهوم الحب والجمال لدى الرافعى بالكون على هذا النحو، يشير إلى أن نفس الرافعى من النفوس الكبيرة التى لا يسعها ما فى هذا العالم، فنراها ترتفع إلى ما وراء الطبيعة، تناجى الأفلاك فى دورانها، وتنظر فى أعماق الزمن، بما لها من قوة آخذة بأطراف مما مضى وما يستقبل، أو تهبط إلى الجحيم، تسبر غور الهاوية، ثم تكسب ما يتراءى لها من المعانى فى قالب شعرى، لا يرقص إلا من كان بينه وبين روح الشعر وشيجة قربى.

(١) أوراق الورد، ص ١٩٠.

(٢) أوراق الورد، ص ١٩٠.

الحب والجمال ... والحقيقة والإيمان:

يرتبط الحب والجمال فى الرباعية بالحقيقة والإيمان؛ إذ الحب إيمان والجمال نور. ولذا فإن الملحد - عن الرافعى – قد لا يدرك الحب على حقيقته، والجمال على طبيعته. إن الرافعى ليعجب كيف يرى الملحد القمر، فيقول مخاطبًا إياه: (ماذا يراك الملحد أيها القمر؟ إنه لا موضع فى قلبه للحب؛ لأن الحب مؤمن، ولا مظهر فى نفسه للجمال؛ لأنها مظلمة يسطع فيها جمال الشمس، ولا يجاوز فى عينه منظر جمرة تلتهب أو قرص من السرجين يشتعل ... فما أنت أيها القمر فى رأى عينه على ما أنت إلا حجر.

أيها القمر كن لهم ما وصفوك، حتى إذا كفر بالله ملحد ألقمه الله منك حجرًا، وكنت للطبيعة وجه الحقيقة والإيمان كما أنت وجه الحب والجمال)[1]. فالرافعى يقرر اختلاف نظرة المؤمن للحب عنها للملحد؛ إذ يرى المؤمن الكون منسجمًا متناغمًا، على حين لا يرى الملحد القمر إلا حجرًا؛ إذ خلا قلبه من الإيمان، والحب إيمان، وتعرت نفسه عن الجمال؛ لأنها مظلمة لا يجاوز جمال الشمس فى عينه منظر جمرة من السرجين تلتهب. ثم يعرض الرافعى فى النهاية لتقاطع الحب والجمال مع الحقيقة والإيمان، عن طريق ابتكار رمز كونى يجمع بين القيم الأربع؛ إذ كان القمر وجهًا للحقيقة الخالدة، الناطقة بقدرة الله الخالق المبدع، المستوجبة للإيمان، والقمر من بعد – أو من قبل على سواء – رمز للحب عند من يعانيه، ورمز للجمال عند من يهيم به، أو يناجيه من الشعراء المتيمين.

الحب والجمال ... والإبداع:

سبق القول إن الرباعية تختلف فى طابعها عن جل إبداعات التراث النثرى العربى فى موضوع الحب والجمال؛ انطلاقًا من كونها تصدر عن تجربة ذاتية معيشة، عايشها وعانى منها المبدع؛ ولذا فلا عجب أن يتقاطع الإبداع مع الحب والجمال فى مفهوم الرافعى؛ فالإبداع هو غاية الحب عند الرافعى، يقول موضحًا كيف أنه يحب ليبدع الفن: (وما أريد من الحب إلا الفن، فإن جاء من الهجر فن فهو الحب)[2]. فالإبداع هو مقصد الحب وهدف الجمال فى رباعية الرافعى، ويقترب مفهوم الرافعى للحب والجمال هذا - فى علاقته بالإبداع - مع

(١) مصطفى صادق الرافعى: حديث القمر، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر بتونس ١٩٨٨م، ص ٦٣، ٦٤.
(٢) أوراق الورد، ص ١٥١.

مقولات علم النفس الحديث؛ إذ يقول "هنرى كلاى لندجرف" فى كتابه القيم "كيف تفهم نفسك؟": (إن الحب هو أول فرصة حقيقية تتاح للإنسان ليعبر عما يجول بخاطره بحرية، فإذا كان اهتمامك بشخص آخر عظيمًا، ومساويًا لاهتمامك بنفسك، فإن من الممكن أن تتحدث إلى هذا الشخص بما لم يسبق أن تحدثت به لأحد من قبل)(١).

ذلك فيما يتعلق بتقاطع مفهوم الحب والجمال بالرباعية مع قيم الحياة الخالدة. أما مفهوم الحب (وحده)، فيقوم على دعامتى **الإسلامية والعذرية** "وبينهما قريب صلة ووفاق"، فإن الحب الصحيح كما يراه الرافعى إن هو (إلا امتزاج نفسين بكل ما فيهما من الحقائق، حتى قال بعضهم لا يصلح الحب بين اثنين، إلا إذا أمكن لأحدهما أن يقول للآخر يا أنا)(٢).

ويقوم مفهوم الحب بالرباعية على ثنائية الرفض والقبول، فعلى محور القبول يرى الرافعى الحب قرين الإيمان، ورديف العبادة، وصنو الفضيلة والأخلاق وكلها قيم إسلامية(٣) أصيلة. ولا عجب فى ذلك فكتابات الرافعى جميعها ترتبط بهذا المعلم الإسلامى ارتباطًا واضحًا من قريب أو بعيد، فالرافعى: (حتى فى كتاباته التى تناولت العلاقة بين الرجل والمرأة فى العشق والحب، كانت محكومة بتلك العاطفة الإسلامية، تردعها وتردها عن التمادى والاستطراد إلى خارج ما هو معقول أو مسموح)(٤).

يقول الرافعى فى كتابه السحاب الأحمر: (الحب بعض الإيمان، وكما أن الطريق إلى الجنة من الإيمان بكل قوى النفس، فإن الطريق إلى الحب من قوة لا تنقص عن الإيمان إلا قليلًا. والخطوة التى تقطع مسافة قصيرة إلى القلب تقطع مسافة طويلة إلى السماء)(٥). فالرافعى يرقى بالحب حتى ليجعله شعبة من شعب الإيمان؛ إذ يطهر النفس ويسمو بالروح، فيصلها

(١) هنرى كلاى لندجرف: كيف تفهم نفسك وتفهم الناس؟ "رسائل مجربة للنجاح فى الحياة"، ترجمة: شفيق أسعد فريد، مكتبة الخانجى بمصر ١٩٧١، ص ٣٣٠.

(٢) مصطفى صادق الرافعى: السحاب الأحمر، دار الكتاب العربى، بيروت، الطبعة الثامنة ١٩٨٢م، ص ٢٤، ٢٥.

(٣) يراجع فى أن العقيدة الإسلامية هى سبيل التسامى بالعاطفة؛ فبالعقيدة تتبدل القيم من مادية محضة إلى روحية إنسانية عامة: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة ١٩٧٦م، ص ٢٩.

(٤) حلمى محمد القاعود: مدرسة البيان فى النثر الحديث، دار الاعتصام بالقاهرة ١٩٨٦م، ص ١٦٠.

(٥) السحاب الأحمر ٣٢.

بالله وبالسماء. والحق أن الرافعى هنا قد استجاب لموروثه الدينى الدفين، الكائن فى أعماقه، والمستقر فى وجدانه، المستمد من كتاب الله؛ حين ربط بين حب الله – أرقى صور الحب البشرية – وبين الإيمان فى قوله سبحانه: ﴿وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَشَدُّ حُبًّا لِّلَّهِ﴾ [البقرة:١٦٥].

فالحب يصل الإنسان مرورًا بالكون، وتأملًا فيه إلى الله؛ فيؤمن به، ويخضع له، وينطلق عنه نهيًا وأمرًا، حلًّا وتحريمًا. يقول الرافعى: (يصلنا العشق من جمال الحبيب بجمال الكون ... فتمر النفس حينئذ من الجمال إلى الجمال، إلى الطبيعة، إلى الله جل جلاله)(١).

الحب ... والإصلاح أو "الصلاح":

إن لحب الرافعى غاية إصلاحية جليلة جلية؛ إذ ينبغى لعاطفة الحب لديه أن تهذب سلوك الإنسان، وأن تصلح من شأنه (٢)، فيتحقق له من عاطفة الحب غاية الله فى خلقه: "عبادة وإيمانًا". إن الرافعى يرى للحب آصرة قربى تصله بالعبادة؛ إذ (ما أقرب الحب من العبادة، مادام هذا الحب هو تجلى نفس فى نفس، وما أشبهه بدين يعبد فيه الجسم الجسم، فالمعشوق حالة نفسية متألهة معبودة، والعاشق حالة أخرى متولهة عابدة)(٣).

إن الرافعى ليرى الحب كالسجدة، غير أن سجود المصلى يكون على الأرض، ولا يكون سجود المحب إلا جبينه؛ إشراقًا ووضوءًا، فتراه يقول:

---

(١) أوراق الورد ٨٧، ٨٨، وإلى قريب من ذلك المعنى "الحب يصل الحبيب بالله"، يقول حبيب سلامة فى كتابه: "الشعر المنثور": (نكتفى بما يقع تحت الشواعر والأنظار مما يحبب إلينا الجمال ويقربنا من الحب، بل يقربنا من الله الذى هو الحب والجمال)، يراجع: الشعر المنثور: حبيب سلامة، مطبعة الهلال، الطبعة الأولى ١٩٢٢م، ص ٥، ٦، وإلى هذا القول عينه تقول "مارسل تينير" عن المحب: (وقد يتصل بالله نفسه على ضوء الحب). يراجع كتابها الموجز: تاريخ الحب، ترجمة عن الفرنسية بتصرف: إبراهيم المصرى، عنيت بنشره دار الهلال بمصر ١٩٣٧م، ص ٦.

(٢) يراجع فى ذلك: السحاب الأحمر، ص ٦٣.

(٣) أوراق الورد ٢١٢، ٢١٣، وإلى قريب من ذلك يقول الرافعى: (والفضائل عامتها تعمل فى نقل الإنسان من حيوانيته، وقد لا تنقل إلا أقله، ويبقى فى الحيوانية أكثره، ولكن الحب الصادق يقتلع الإنسان من حيوانيته بمرة واحدة، بيد أنه لا يكون كذلك إلا إذا قتله بآلامه؛ فهو كأعلى النسك والعبادة). يراجع فى ذلك: وحى القلم: مصطفى صادق الرافعى، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ٢/١٢٤.

الحـــــبُّ سَـــــجْدَة عَابِـــــدٍ مَـــــا أَرْضُـــــهُ إلَّا جَبِينُـــــهْ[١]

ويستقيم مع كون الحب فى فكر الرافعى قيمة تتلاقى مع قيم الإيمان والعبادة والصلاح، أن الفضيلة هى الخلق المهيمن على عاطفة الحب، بحيث تكون العفة والطهارة هما شعار الحبيب. إن نصوص الرباعية لتتكاثر، مؤكدة أن العفة ينبغى أن تكون شعار المحب وخلقه، ومن تلك النصوص قول الرافعى: (يبدع لى الحب فكرة عنك، لو هى كانت فى خاطر ملك من الملائكة يمر بها فى السموات، لما زادت ولا ارتفعت عما هى فى نفسى، ولو دخل بها الجنة)[٢] .. فالحب صاف طاهر نقى، لا تشوبه شائبة من شهوة أو رذيلة، فالحب لدى الرافعى سمو بالنفس إلى آفاق الفضيلة؛ انطلاقًا من أن تعليم الفضيلة من غايات الحب العذري[٣]، يقول الرافعى: (لا سمو للنفس إلا بنوع من الحب، مما يشتعل إلى ما يتنسم، من حب نفسك فى حبيب تهواه، إلى حب دمك فى قريب تعزه، إلى حب الإنسانية فى صديق تبره، إلى حب الفضيلة فى إنسان رأيته إنسانًا فأجللته وأكبرته)[٤]. فالحب ينبغى أن يكون راقيًا، تسمو فيه الروح إلى حد لا ترى فيه لذة القبلة فى مس الشفاه للشفاه أو الخدود أو الجبين، ولكن فى لمس الروح للروح (ذلك هو معنى القبلة)[٥]، وهو معنى أقرب إلى العذرية والعفاف، فلا سلطان لشهوات الجسد أو نوازع الغريزة على حب الرافعى، بل تسيطر عليه عاطفة تتسامى عن الغرائز والشهوات.

إن الرافعى فى موقفه من اللذة، يؤكد قيام الحرب والجمال لديه على محورى الرفض والقبول؛ ففى حين يرفض لذة البدن أو شهوة الجسد، نراه يقر بل ويدعو إلى أن يلتذ المحب بالفكر فى حبيبه. فلذة الفكر فى الحبيب من مقاصد الحب الرئيسة (فإدارك الجمال – فى أى أشكاله وبأى طرقه – إنما هو متاع الروح الإنسانية على طريقتها الأولى فى عهدها الأول. إن هذا الجمال لم يخلق إلا للحس والتخيل، فهو كلام بين السماء وباطن الإنسان)[٦]، فلا كان

(١) السحاب الأحمر ٢١.

(٢) أوراق الورد ٦١.

(٣) يراجع فى ذلك: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ٢١٤.

(٤) مصطفى صادق الرافعى: رسائل الأحزان، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر بتونس ١٩٨٨م، ص ١٢٠.

(٥) السحاب الأحمر ٣٢.

(٦) رسائل الأحزان ٧٠، ٧١.

الحب إلا للحس يرهفه ويرفقه، وإلا للتخبيل ينشئه ويؤججه. ولذا فلا غرو ألا يلتمس الرافعى من بعد إيمانه لذة إلا فى ثلاث: (الفكر الإنسانى الذى يهبط فى أدمغة الفلاسفة والشعراء من أعلى السموات، أو ينبع من أغوار النفس، والفكر الطبيعى الذى يملأ السماء والأرض نورًا وجمالًا، والفكر الروحى الذى يتلألأ لخيالى فى عينى الحبيبة الجميلة)[١]. وارتباط الحب بلذة الفكر وخصوبة الخيال عند الرافعى مما يؤكد ارتباط الحب بالإبداع على نحو ما سبق. إن حب الرافعى يتغذى من نفسه، ويعيش من المخيلة الشعرية والفنية أضعاف ما يعيش من غريزة النوع.

أما الشهوة "لذة البدن" فليست من الإنسانية فى شىء، بل هى سعار البهيمية ونداؤها[٢]، يستجيب من خلالها الحيوان لسعار غريزته، ضاربًا عرض الحائط بكل قيمة نبيلة أو فضيلة سامية، فالرافعى لا يرى الإنسانية إلا (أن تخرج بنفسك من حدود الشهوات الأرضية، وترفعها فوق هذه البيعة، وبعد أن تعانى فى شق طبقات النفس الحريصة طبقًا عن طبق، مثل الذى يعانيه من يحفر أصلب أحجار الأرض إلى غور بعيد)[٣]. فمجاهدة النفس لتكف عن نداء الشهوة كما يرى الرافعى – وهو محق – أمر صعب شديد، لا تنجح فيه إلا النفوس ذوات العزمات القوية، والهمم العالية، والإرادة الماضية. يقول الرافعى: (ميز بين ما يجب أن يبقى خيالًا، وما يجوز أن يكون واقعًا ... وكن فى قوة عواطفك وإحكامها وضبطها كالمصارع الجبار، لا يوضع جنبه)[٤]. واللذة عند الرافعى وهم من الأوهام، مادام تحققها هو فناؤها[٥].

إن مفهوم الرافعى للحب يكتسب – فوق ذلك – اتساعًا يضفى عليه طابعًا إنسانيًّا لا يخفى؛ إذ تتعدد أحواله، وتكثر أطرافه، وتتنوع أشكاله. يقول الرافعى معددًا أشكالًا أربعة من أنماط الحب، تظهر فى ثلاثتها الأولى طبيعية لا تحمل جدة أو طرافة، فى حين يشتم من الرابعة

(١) نفسه ٩٦.

(٢) أعنى بالشهوة هنا اشتهاء الرجل الأجنبى للمرأة من غير حليلاته وزوجاته .. أما اشتهاء الزوج لزوجه وحليلته، وانحصار ذلك فيما أحل الله له، فذلك عين الإنسانية والعفة.

(٣) السحاب الأحمر ٤٩.

(٤) رسائل الأحزان ٨٤.

(٥) يراجع فى ذلك: وحى القلم ١٣٣/٢.

روح الرافعى الإسلامية ورائحة عذريته النبيلة: (لا سمو للنفس إلا بنوع من الحب مما يشتعل إلى ما يتنسم، من حب نفسك فى حبيب تهواه، إلى حب دمك فى قريب تعزه، إلى حب الإنسانية فى صديق تبره، إلى حب الفضيلة فى إنسان رأيته إنسانًا فأجللته وأكبرته)[١]. فحب الفضيلة حب ينسجم مع إطار الحب الرافعى الرفيع. أما حب الأم أبناءها فعند الرافعى أسمى مظاهر الحب؛ إذ (لم يكن الحب الصحيح فى أسمى مظاهره إلا حب المرأة لبنى بطنها)[٢].

إن الحب عند الرافعى ينبغى أن ينبنى عليه تغيير سلوكى، تسمو من خلاله نفس المحب، ويرق به فؤاده، فتراه يصف أقدامه على طريق الصلاح والفضيلة: (فإن الطبيعة نفسها متى أرادت أن تجدد إنسانًا لتبعث منه رجلًا من رجالها؛ شاعرًا أو حكيمًا أو بطلًا، تجلت على نفسه صورة إحدى الحسان، وتركته محبًّا، فلا تكون آلام الحب وآماله فى باطنه إلا تغييرًا نفسيًّا، كأنه على ذلك إنما يهدم ويبنى)[٣]؛ إذ يبنى الحب الإيمان والعبادة والفضيلة، ويدعو إلى الصلاح، فى حين يهدم الشهوة أو اللذة الحسية.

يرى الرافعى فاقد الحب – لتلك الآثار والفضائل – بائسًا، كدر العيش، محرومًا، كاسف البال مهمومًا، غليظ النفس، فإنه (إذا رحم الله إنسانًا من هذا الحب، ومن التعلق بالجمال كدر طينته، وأغلظ على نفسه بمواد ثقيلة من هموم الحياة وأكدار العيش، أو أفرط عليه بآمال النفس وأطماع الحاسة)[٤].

فالإنسان حينما يعرى عن الحب يتردى فى مهاوى المادية والشهوة وآمال اللذة الفائتة.

ولقد ارتقى الرافعى بدور الحب الإصلاحى التغييرى، حتى لقد ظهر بوضوح فى "حديث القمر" اعتبار الرافعى ذلك الأثر التغييرى للحب، غاية إبداعه لبعض الرباعية، فقال تحت عنوان "غرض الكتاب": (كتبتها وأنا آمل أن تكون الطبيعة قد ألقت فى معانيها بذورًا من عناصر التحول الأخلاقى، تزكو فى هذه القلوب الحيوانية التى لو نقلت إلى جوانح

(١) السحاب الأحمر ٣٢.
(٢) نفسه ١١١.
(٣) حديث القمر ١٢٢.
(٤) رسائل الأحزان ١٠٣. وأنى لهؤلاء أيها الأديب الأريب أن يطالعوا أدبك؟!

البهائم لعاشت بها، وهذه النفوس التى تذل لأحقر من فى الأرض ولا تثور إلى على السماء)[١]. والرافعى حين يجعل للحب هذا الأثر التربوى الأخلاقى، فإنه يقرر - ضمنًا - أن للأدب دورًا مهمًّا ينبغى له أن يضطلع به؛ تهذيبًا للطباع وتربية للنفوس، وتأديبًا للأرواح، فالشاعر عند الرافعى (نبى هذه الديانة الرقيقة، التى من شريعتها إصلاح الناس بالجمال والخير)[٢].

إن القول بأن يكون للأدب الإبداعى غاية تربوية، مما يرتضيه الباحث تأسيسًا على أن (الغاية النهائية للفن هى إصلاح هذا العالم) كما يقول "سارتر"[٣].

ويتفق مع تلك الغاية التربوية للإبداع الأدبى ما ذهب إليه الرافعى، حين استوفى مفهومه الرفيع للحب، فشخص على نحو إبداعى **العلاج الناجع لداء العشق العضال**، حين يستبد بقلوب العاشقين، فيزين الشهوة، ويدفع إلى الرذيلة. ورؤية الرافعى لهذا العلاج تكشف عن إسلامية ثقافته، وعن خلقه وتدينه، فالخلاص من السقوط فى حبائل الحب واللذة المحرمة، إنما يكون بمراقبة الله سبحانه، وتقدير العواقب والمآل الرخيم فى الدنيا والآخرة لمن يستجيب لنداء غريزته وسعار جوفه. ويستوى فى تلك المراقبة الرجل والمرأة، وإن كان فى حق الرجل أولى، فقد وجه الرافعى خطابه فى تلك النقطة للرجل. وكذلك يكون الخلاص

---

(١) حديث القمر ٦.

(٢) مصطفى صادق الرافعى: وحى القلم، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨٢م، ٣٦/١.

(٣) المعنى الأدبى ٢٣. ويراجع أيضًا فى غاية الأدب التربوية:

أ- غايات الأدب فى مجتمعنا المعاصر بين النظر والتطبيق "الجزء الأول" الجانب النظرى: محمود على السمان، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية، طبعة ١٩٨١م، ٩/١. وفيه (لن يكون الإنسان إنسانا، يملك المشاعر الرقيقة والعواطف النبيلة، إلا إذا غذينا جوانب الروح فيه، ونمينا مواضع الإنسانية منه. وليس هناك ما هو أقوى قوة لتحقيق هذه التنمية والتغذية من الفن بأنواعه وأشكاله المتعددة والمتباينة، وعلى رأس قائمة هذه الأنواع والأشكال الأدب بنثره الفنى وشعره).

ب- فن المقالة الذاتية فى الأدب العربى الحديث: ربيعى عبد الخالق، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ١٩٨٨م، ص ٧٦، وفيه: (قيمة العمل الأدبى بوصفه فنًّا هادفًا، يسعى لإثراء النفس والسمو بها فى ضوء تأثيرها الممتع والمقنع)، ص ٧٦.

ج- الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدراسات الأسلوبية، ص ١٥١. وفيه: (كل كاتب يختار أسلوبا معينًا ... وذلك للتأثير على المتلقى؛ من أجل أن يتبنى سلوكًا معينًا فى المجتمع).

بصيانة المرأة، وحياطتها بالفضيلة والخلق والإيمان. فسبيل الخلاص من الرذيلة يكمن فى الإيمان والفضيلة؛ إذ يرى الرافعى أن يتخيل العاشق "الذى التهب جوفه" معشوقته وقد هرمت، فتقدم بها العمر، وفارقتها نضارة وجهها، فعلتها تجاعيد الزمن. أو ليتخيلها مسجاة بأكفانها؛ فيكون ذلك صارفًا صارمًا يخفف من سعاره، ويجفف من شهوته؛ ولذا نرى الرافعى يصف "الربيطة"، فيقول: (وأبصرت فى هذه الحسناء اللعوب التى تستوقدها الضحكة بعد الضحكة، تلك الهامدة المريضة التى تطفئها الحسرة بعد الحسرة، وسقطت الشجر الخضراء النامية فإذا فى مكانها جذع خشبى ملقى، زهد فيه نور السماء وطين الأرض معا)[1]. وفى رأى الرافعى فإنه كى يستقيم حال البشر عامة، فلابد أن يستقيم حال المرأة خاصة؛ فهى المعطاءة تهب بلا حدود، وتحصر الرذيلة بطريق مسدود، لا تثير شهوة، ولا تفتن بنظرة، بل تربى الأجيال من لدن كانوا أشبالًا حتى يشبوا رجالًا). ولا تكون استقامة المرأة وصلاح حالها إلا بتعهدها فى النشأة بالفضيلة والأخلاق (فمن الطبيعى أن تحاط المرأة فى الاعتبار بالمعانى الاجتماعية الكبرى ... فهى فى معنى الكمال الأصل لأنها الأمومة، وهى فى العفة الأصل لأنها الزوجة، وهى فى الحياء الأصل لأنها العرض، وكذلك هى الأصل فى المعركة الجنسية لأنها المقاومة والمدافعة للرجل، والأصل فى الفضيلة الإنسانية لأنها المنشأ والمربى للطفل، والأصل فى الشرف الاجتماعى لأنها المثال الأدبى للجميع؛ ومن ثم كان سقوطها سقوطًا لهذه المعانى كلها، فهو تهدم الأساس لا الحائط، وفساد الجذع لا الفرع، علة نفس الاجتماع لا علة جسمه)[2].

---

(١) السحاب الأحمر ٦٩، ٧٠. وإلى المعنى عينه يشير الرافعى فى وحى القلم، فيقول: (لا علاج من هذا الحب – الذى هو الشهوة – إلا أن تقرن فى النفس صورة امرأة ميتة إلى صورة المرأة الحية، وكلما ذكرت هذه جىء لها بتلك، فإذا استمر ذلك فإن الميتة تميتها فى النفس، وتميت الشهوة إليها، ما من ذلك بد فليجربه من شك فيه) ٢/ ١٣٠.

وإلى قريب من ذلك يقول "شوبنهاور": فالطريقة المثلى للخلاص من آلام الحياة وهمومها (هى مقاومة الإرادة وقهرها، واستئصال المطامع والشهوات، والتزام العفة التامة وممارسة الزهد، والانتهاء إلى حالة من الهدوء والاستقرار، تشبه ما يسميه البوذيون "النرفانه"). يراجع فى ذلك: بين الفلسفة والأدب: على أدهم، سلسلة كتابات نقدية، رقم (٧٢)، ص ٢٨، ٢٩.

(٢) السحاب ٧٩. وإلى قريب من هذا القول يقول الرافعى بوحى القلم: (أسمى طريقة إلى تنبيه ضمير المرأة فى المرأة هو اليقين بالله ومعرفة الجميل وكراهية الظلم) ١/ ١٠٥.

يتضح مما سبق أن مفهوم الرافعى للحب يعتمد على جناحى الإسلامية والعذرية؛ فالفضيلة معلمه القار، وهو كالعبادة يصل البشر على نحو ما بالله سبحانه. وأما مدى الحب وفضاؤه فيتسع حتى لا يضيق بإنسان حبًّا لحبيب أو صديق أو قريب أو فضيلة أو قيمة، وتتعدد أشكال الحب لدى الرافعى، وأرقى تلك الأشكال هو حب الأم لبنى بطنها "الأمومة". وللحب أثر تغييرى، يرقى بالمحب، ويسمو بسلوكه؛ إذ يصله بالله والفضيلة. وفى حين يكون علاج الرجل لداء العشق الغريزى "الشهوة" إعمال فكره فى مآل الآخرة، تكون حياطة المرأة بالفضائل والمعانى الإنسانية الكبرى سبيل النجاة.

مفهوم الجمال:

إن مفهوم الرافعى للجمال يتشكل من عناصر عدة؛ أولها يتعلق باختلاف الناس فى تقدير الجمال والتأثر به؛ نظرًا لنسبيته من ناحية، ولانطلاق الإنسان فى اكتشاف الجمال والانبهار به، لا عن العقل أو العين، بل عن القلب؛ إذ لا يعتمد المنطق معيارًا للحكم على الأشياء، أو أساسًا لتحديد الموقف منها، فالقلب يستجيب لطارقه مادام قد دق. يقول الرافعى: (هذه القلوب الإنسانية ينظر بعضها فى بعض أحيانًا على شعاع الروح، كما يتراءى الوجه للوجه فى سراج العين؛ ومن ثم يكون اختلاف كل عاشق مع الناس أجمعين فى تقدير الجمال الذى يعشقه واعتباره؛ إذ لا يقدر بعينه ولا بعقله ولكن بقلبه)[1]. إن ما يثير إنسانًا ما من مظاهر الجمال قد لا يلفت أنظار الآخرين، ولربما أثار حفائظ بعضهم، فما تراه أنت منتهى للجمال وقاعدة له، قد لا يحملنى أنا على التلفت إليه. يقول الرافعى: (وأظهرنى صديقى على رسم صاحبته التى يصفها فى هذه الرسائل أوصافًا كثغور الحسان، لا تفتر إلا عن لؤلؤ، فما رأيتها فى الجمال خارجة من الجنة، ولا سابحة مع الملائكة، إن هى إلا واحدة من خمسين من كل مائة

(١) رسائل الأحزان ١٣٩. وإلى قريب من هذا المعنى يقول الرافعى بوحى القلم: (ليست العين وحدها هى التى تؤامر فى أى الشيئين أجمل، بل هناك العقل والقلب، فجواب العين وحدها إنما هو "ثلث الحق"، فضياع الثلثين يجعله فى الأقل حقًّا غير كامل) ١٥٦/١. ويقول أيضًا: (إن المصاب بالعمى اللونى يرى الأحمر أخضر، والمصاب بعمى الحب يرى الشخص القفر كله أزهار) ١٨١/١.

فى النساء)[١]. فالجمال – إذن – لدى الرافعى نسبى، لا قواعد له يتعارف الجميع عليه بشأن اللون والشكل والهيئة؛ فالجمال لدى إنسان ما ليس بالضرورة جمالًا فى نظر الآخر[٢].

إن الجمال شعور ذاتى، يضفيه المرء على ما يرى، فالجمال ليس صفة تتحقق فى البدر تحقق الاستدارة أو الاستنارة مثلًا، وذلك أمر لا يقبل الشك؛ فالذوق إذن هو معيار الجمال وضابطه، وفى ذلك يقول أرسطو المنطقى الفيلسوف: (إن الحقيقة أو الماهية لا علاقة لها بالذوق، أو ما نسميه الإحساس الجمالى)[٣].

أما فيما يتعلق بحقيقة الجمال لدى الرافعى، فيكمن فى جمال النفس الملتزمة بالحق والفضيلة (فما جمال النفس الإنسانية إلا خلق وفكرة، وفضيلة مؤمنة)[٤]. والرافعى لذلك يستهجن بعض صور الجمال التى يعلمها الكاتب، أو يدرسها الفيلسوف، أو ترشد إليها الروايات، وتتوارد فى القصص.

وكما تداخل الحب مع الإيمان والعبادة والصلاح والفضيلة فى أدب الرافعى، تداخل كذلك مفهوم الجمال مع الحقيقة والكون والخير، فمسرح الجمال هو الكون كله، يتناغم معه المحب حين يصيب الجمال فى حبيبه. ومقصد الجمال هو الحقيقة (فليس بجمال إلا ذلك الروح الذى يرفع النفس إلى أفق الحقيقة الجميلة)[٥]. والرافعى يرى إحساس المحب بحبيبه إحساسًا بجمال الكون كله، فتراه يقول: (وإحساسى بك وحدك معناه فى الوجود إحساسى بجماله كله)[٦]. وعلى نحو آخر يتداخل الخير مع مفهوم الجمال لدى الرافعى، إذ يقول: (لولا

(١) رسائل الأحزان ١٣٨.

(٢) للرافعى رأى فى مظاهر الجمال الخداعة كمساحيق التجميل والزينة، يتفق وأخلاقه الإسلامية، يقول: (فكل ما تراه من أساليب التجميل والزينة على وجوه الفتيات وأجسامهن فى الطرق، فلا تعدنه من فرط الجمال، بل من قلة الحياء) وحى القلم ٣٠٢/١.

(٣) مصطفى ناصف: نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت، د. ت، ص ٧٢.

(٤) رسائل الأحزان ٩٠. ويقترب الرافعى من هذا المعنى بوحى القلم، فيقول: (فى جمال النفس يكون كل شىء جميلًا؛ إذ تلقى النفس عليه من ألوانها، فتنقلب الدار الصغيرة قصرًا؛ لأنها فى سعة النفس لا فى مساحتها هى، وتعرف لنور النهار عذوبة كعذوبة الماء على الظمأ، ويظهر الليل كأنه معرض جواهر أقيم للحور العين فى السموات، ويبدو الفجر بألوانه وأنواره ونسماته كأنه جنة سابحة فى الهواء) ٤٧/١.

(٥) السحاب الأحمر ٣١.

(٦) أوراق الورد ٩٩.

النفوس التى تدرك قيمة الجمال ما وجدت على الأرض نفوس تدرك قيمة الخير، وهل الخير إلا بعض جمال النفس؟!)[١].

إن الجمال فى مفهوم الرافعى كالحب؛ من حيث هو يحدث بالإنسان أثرًا تغييرًا، تتجدد من خلاله نفسه إلى حد يصف فيه الرافعى علم الجمال بأنه: "علم تجديد النفس"؛ فإن الجميل الذى لا يجدد بمعانيه حواسك وعواطفك، ويعيدها غضة طرية كما فطرت من قبل، لا يسمى جميلًا[٢].

إن مفهوم الرافعى للجمال ينبنى على حقيقة اختلاف أذواق الناس فى تقدير الجمال والإحساس به؛ ومن ثم اختلاف تأثرهم به والاستجابة له. وهو جمال يتجلى فى أجلى صوره بالنفس الجميلة والروح الطيبة حين تتحلى النفس بالخلق والفضيلة. والجمال الرافعى يعمل على الانسجام مع الكون، والتناغم مع عناصره، وهو يصل الإنسان بالحقيقة، ويتغيا الخير هدفًا له.

وأخيرًا .. فإن إصرار الرافعى على أن يكون للحب والجمال كليهما أثر تغييرى فى نفس العاشق للجمال والحبيب .. هذا الإصرار يشهد على أصالة الرباعية ومبدعها. إن هذا الحرص من الرافعى، أو قل تلك الرؤية الإنسانية للحب والجمال، ترقى بالرافعى إلى مصاف المصلحين. والرافعى حين يقصد إلى الإصلاح على نحو ما سبق بعيدًا عن الوعظية أو المباشرة، بل إعمالًا للإبداع فى الإصلاح والتقويم - فإنه لا يقترف بذلك إثمًا. ولا يعيب إبداعه فى ذلك شىء؛ فالمبدع صاحب قيم دافعة للبناء والتغيير، والرافعى صاحب قيم إسلامية سامية، تبغى الإصلاح وتتغياه، والإصلاح – ولا شك – قيمة كبرى من قيم المبدعين الخاصة تتقدمها جميعًا؛ فإحساس المبدعين بوطأة المشكلات التى يزخر بها عالم الإنسان، والإرهاق الشديد لها، يجعلهم (إزاءها كما لو كان مناطًا بهم دون البشر أجمعين، مسئولية تخليص البشرية منها)[٣]. ولعل الرافعى قد وهب نفسه لتلك المسئولية، فحملها، وكان أهلًا لها.

---

(١) حديث القمر ٧٦.

(٢) يراجع فى ذلك: رسائل الأحزان ٩٨.

(٣) محيى الدين أحمد حسين: القيم الخاصة للمبدعين، دار المعارف ١٩٨١م، ص ١٠٣.