الفصل الأول
الوحـــدات

obeikan.com

الفصل الأول
الوحـدات

توطئة أولى:

تتشكل بنية النص – أى نص – من عناصر أو حدات لغوية، تنتج عنها التراكيب من خلال العلاقات المائلة والفاعلة بينها. وتلك مسلمة نقدية، لا تتعارض مع مسلمة أن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصيته المائزة له عن غيره، فيما يتعلق بمشاركته الفاعلة فى إنتاج دلالة النص الكلية، وتأسيسًا على هاتين المسلمتين، يصبح تناول الوحدات الأساسية المكونة للنص، أو دراسة عناصره الأولية أولى محطات الانطلاق الأسلوبى نحو الوصول إلى أبعاد هدف المحلل الأسلوبى المرجو، وهو استكناه حقيقة البنية الإبداعية، إحدى أهم غايات التحليل الأسلوبى، فلا يمكن أن تتحقق هذه الغاية بنجاح مع إغفال دراسة الوحدات التى هى (عملية فك لرموزه ومصطلحاته المتعددة؛ للوصول إلى هذه الغاية الأولى؛ ذلك أن إبداعية النص ليس معطى مباشرًا، ولا غالبًا على الأقل بسيطًا، وإلا انتفى أى دور لأى عمل أو كلام يتجاوزه)[١].

إن الأسلوبية فى تحليلها للنصوص تعتمد مبدأ العزل والضم، فى محاولتها للتعرف على النموذج الإبداعى محل الدراسة، فتعمد أولًا – وهى التى تدرس النص – عبر مستوياته اللغوية المختلفة: صوتيًا .. وصرفيًا .. ونحويًا .. ودلاليًا، إلى دراسة الوحدات باعتبارها خطوة أولية مهمة فى سبيل الكشف عن خصوصية الأداء لمبدع ما، وقياس مدى تطويعه لأدواته الفنية؛ استجابة للموقف الإبداعى، فالعمل الأسلوبى (لا يعدو أن يكون تفكيكًا للعناصر المكونة لجهاز الإبلاغ)[٢]. فكل دراسة إيجابية صادقة تسعى إلى الدقة والعلمية، لابد أن تبدأ بالبحث فى تجزىء الأشياء التى تبحث فيها، فتفكيك متن النص إلى وحداته وعناصره

(١) سمى سويدان: فى النص الشعرى العربى "مقارنات منهجية"، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص ١٦.

(٢) الأسلوبية والأسلوب ٨٩.

المكونة، يعد خطوة أولى على طريق التحليل الأسلوبى، وكما يقول "روستر ريفو هاملتون": (فإن اعتبار التجربة كما لو كانت تتألف من أجزاء يمكن فصلها، افتراض أولى، لا تستغنى عنه أية نظرية موضوعية فى الجمال)(١).

إن النص الأدبى فى وصوله للمتلقى كلًّا ناضحًا مكتملًا، قد يوهم بأحد أمرين:

الأول: يوهم بتوازى خطوط التحليل الأسلوبى(٢)؛ إذ يتلقى القارئ رسالة المبدع كلًّا متكاملًا؛ مما يظن معه بوجوب تناول المكونات الإبداعية للنص دفعة واحدة فى آن واحد معًا.

الوهم الثانى: ضرورة تفكيك النص إلى مكوناته الأساسية؛ مما يؤدى إلى هلهلة النص، وتحويله إلى أشلاء ممزقة، لكل عنصر استقلاقه المميز فى ذاته، بحيث تنعدم قيمة دراسة الوحدات من حيث علاقتها المتبادلة ببعضها بعضًا من ناحية، وبالتركيب الضام من ناحية أخرى.

والحق أن الأمر ليس على ذاك النحو الأولى من الإفراط، ولا على هذا النحو الثانى من التفريط؛ إذ إن التفاعل بين عناصر النص المكونة فى صورته النهائية لا يعنى بالضرورة أنها فى التحليل مخلوطة؛ فإن التناول الإجمالى لعناصر النص – فضلًا عن استحالته الموضوعية – وإن حدث جزئيًّا، فإنه يسم التحليل بالتهويم والهلامية؛ فـ(التفاعل بين المعلومات فى الإنجاز لا يعنى أنها فى التحليل مخلوطة، فالقوالب ذات استقلال ذاتى، وإن اختلط فى المتولية المحققة: الصوت والصرف والتركيب والدلالة والسياق)(٣).

ولإدراك الصواب بشأن إشكالية دراسة الوحدات ينبغى توضيح أمرين اثنين:

الأول: "الطابع الإجرائى لطريقة العزل والضم".

---

(١) عز الدين على السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٨م، ص ٨٢، ٨٣.

(٢) الحق أن مستويات التحليل الأسلوبى متوازية ومتزامنة بحق الناقد، كما هى كذلك بحق المبدع، لكنها متعاقبة متراتبة بحق التحليل والدراسة.

(٣) عبد القادر الفاسى الفهرى: البناء الموازى "نظرية بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر بالمغرب، الطبعة الأولى١٩٩٠م، ص ٩.

الثانى: "الهدف من دراسة الوحدات" .

أما طابع الإجراء، فيقوم على وجوب أن يكون الناقد / المنهج فى حركته لدراسة الوحدات "ارتداديًّا تقدميًّا"، بمعنى أن ينطلق المحلل / المنهج الأسلوبى من وحدات النص الأساسية المكونة كمرحلة أولى، تنبنى عليها مرحلة لاحقة، تتقدم لرؤية تلك الوحدات فى ضوء سياق التركيب الخاص وبنية النص العامة. إن عملية العزل المقصودة ترتبط - ارتباطًا وثيقًا - بعملية الضم؛ إذ يعتملان معًا فى غير ما فصل بينهما، بل فى تكامل وتعاون؛ لتحقيق هدف النفاذ إلى بنية النص الإبداعية. إن هدف عملية العزل والضم هذه يفرض هذا الطابع "الارتدادى التقدمى"؛ إذ إنها (تعزل هذه الأجزاء الدالة التى تركب البنية السطحية للعمل الشعرى؛ حتى يمكننا النفاذ إلى البنية العميقة؛ إذ لا يتحصل لنا هذا المراد دون فتح المغالق الأولى للنص)[١]. وعلى ذلك، فإن دراسة الوحدات فى ضوء التركيب، وقراءة التراكيب من خلال الوحدات، لما يعمل على تكامل الرؤية النقدية وعمقها المرجو، وهو ما تفعله الدراسات اللسانية؛ إذ تبدأ بتفكيك الأثر؛ بهدف الوصول إلى عناصره الدنيا، ثم تعيد بناءه من جديد.

إن المنهج الأسلوبى فى دراسته للوحدات، لا يبحثها بمعزل عن السياق الحاوى، بل يبصرها فى ضوء تفاعلات لا تنتهى بين الجزء والكل / الوحدة والسياق، ولكنه العزل المنهجى والفصل الإجرائى لمقتضيات التحليل فحسب؛ لأن البحث عن عنصر واحد من عناصر النص بمعزل عن باقى العناصر، أمر له خطورته المنهجية؛ (إذ يجعل النتائج المتوصل إليها متناقضة وجزئية وخاطئة)[٢].

ودراسة الوحدات بهذه المنهجية الأسلوبية تقتضى التأكيد - من ثم - على ضرورة أن تنتهج الدراسة فى تناولها للوحدات، النظر إليها فى ضوء الأنساق الكبرى التى تنتظمها، والسياقات الإبداعية الضامة، وهو الأمر الذى اتفق بشأنه كل الباحثين "أسلوبيين وغير

(١) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ٤٠ "بتصرف يسير".

(٢) محمد مفتاح: فى سيمياء الشعر القديم "دراسة نظرية وتطبيقية"، دار الثقافة بالمغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص ٨٥.

أسلوبيين"، على الرغم من تعدد الأوطان واختلاف المناهج وتباين الثقافات. فالوحدات يجب دراستها فى سياقها الإبداعى الواردة فيه، وبغض النظر عن أن العناصر ذات استقلال ذاتى، فإنها إبداعيًّا - وبالمقام الأول - ذات تفاعل إيجابى دائم فى علاقاتها بمجاوراتها فى النص الذى تتكامل أجزاؤه ولا تتصادم، فإن قيمة كل وحدة (إنما تقررها، وتحددها الوحدات الأخرى فى النظام، فهى تئول إليه وتنبع منه ويلزم عن وجوده وجودها؛ بحيث لا تولد فى معزل عن سواها)[١]. وكما يقول الدكتور محمد عبد المطلب فـ(إن كل عنصر من عناصر أى نص، لا يزيد عن كونه نقطة تقاطع لمجموعة من العلاقات)[٢].

أما بالنسبة للأمر الثانى، فإن دراسة الوحدات، فضلًا عن إبرازها للعناصر التى يتكئ عليها المبدع فى إبداعه، والتى تؤكد اضطلاعها بالعب الأكبر فى توصيل رسالته - فإنها فوق ذلك تكشف عن الأداء المخصوص للمبدع فى استخدامه لتلك الوحدات، على نحو ينم أحيانًا عن خصوصية، وأحيانًا أخرى عن تأكيد لتراثية الاستخدام وفطريته، أو حداثية الاستخدام ومعاصرته، وأحيانًا ثالثة عن استثمار إبداعى لمقومات الوحدات الخاصة استثمارًا ذكيًّا.

وينحصر مفهوم الوحدة فى الدال اللغوى المستقل صوريًّا، والذى يسهم بفاعلية مخصوصة فى إبداع الرسالة، أيًّا ما كان شكله الصرفى، أو طابعه النحو، أو موقعه من التركيب.

ولا شك أن دراسة الوحدات - خاصة فى ضوء اعتماد الأسلوبيات على كثير من مفردات علم اللغة ومعطياته - قد تؤدى على نحو ما إلى بعض مدخلات الدراسة الصرفية، وإلى شىء ما من معالم الدراسة النحوية، غير أن الطابع الأسلوبى - وليس اللغوى - الواسم للمنهج،

(١) التركيب اللغوى للأدب ٩٢.

(٢) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ١٨٢، ويراجع فى ذلك أيضًا:
أ- الكلمة "دراسة لغوية ومعجمية": حلمى خليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية ١٩٨٠م، ص ٢١٢.
ب- جابر عصفور: مفهوم الشعر فى التراث النقدى، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م، ص ٢٨٩.

يفرض ألا تكون الدراسة صرفية صرفة أو نحوية بحتة؛ إذ ينبغى أن تتركز همة الباحث ابتداء على قياس مدى بروز هذه الوحدات أو تلك، وهو الأمر الذى يستدعى – على الفور – منهج المعالجة الإحصائية فى ضوء المزايا وتغييب العيوب، ثم على الباحث ثانية أن يعمد إلى استكناه دلالة الوحدة، ومدى مساهمتها فى دلة النص، وأخيرًا بيان سمة المبدع الخاصة فى استخدامه لتلك الوحدة.

وبعد .. فإن كل وحدة – ولا شك لها دورها النسبى فى إنتاج الدلالة، وتشكيل إبداع النص، ولكن الباحث يرى – بعد بحث واختبار – أن وحدات:

- الاسم،
- والفعل،
- والضمير،
- وأدوات الاستفتاح، هى الوحدات الأكثر فاعلية بنص الرباعية، وهو افتراض أولى، ينطلق من أن القياس الأسلوبى أوله فرض، وأوسطه اختبار، وغايته تشخيص، كما (أن المغامرة بإقامة فرضية قوية – وإن استدعى الأمر تحويرها بعد ذلك – لأفضل من عقم تفرضه الرهبة والحذر)[1] .. فهل يؤكد الاختبار هذا الافتراض بحيث يمكن تشخيص استخدام الرافعى لهذه الوحدات؟

توطئة ثانية:

تتميز الرباعية – ضمن ما تتميز به – باتساع مدى الإبداع الناتج عن طول نفس الرافعى الإبداعى، ورحابة المدرك الفكرى والوجدانى لديه. وفى ضوء هذه المزية، يصبح تصور دراسة الوحدات بشكل دقيق وموضوعى بطول النص، أمرًا شاقًّا وعسيرًا، إن لم يكن

(١) الأزهر الزناد: نسيج النص "بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا"، المركز الثقافى العربى بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، ص٩.

obeikan.com

مستحيلًا، فالقول بوجوب الحصر الشامل قول لم يقل به أحد؛ لاستحالته واقعًا – على الأقل فى ضوء تلك المرحلة البدائية من دخول الحاسوب مجال الدراسات الأدبية واللسانية الحديثة – حيث إن هذه الدراسة الطولية تكليف للباحث بما هو فوق الوسع والطاقة، ولا يقول به إلا من لم يكابد مشقة الدراسات الإحصائية ولم يصطل بنارها. وعليه فإن الاعتماد على العينات الدالة هو السبيل نحو دراسة انتقائية، تكون صورة مصغرة غير مشوهة للدراسة الطولية، يقول الدكتور سعد مصلوح: (لابد من اختيار عينات من النصوص، تمثل المجتمع الإحصائى Statiscal population، إذا لم يتيسر دراسة المجتمع نفسه، وهو الأمر الغالب دائمًا)(١). فالدراسة الأسلوبية تكتفى بقطعة ولو يسيرة من نص لصاحب الأسلوب؛ لتكشف بها عن تطابق الأسلوب والعبقرية، وعن عمق ارتباط الأسلوب بصاحبه ارتباطًا عضويًّا، حتى كأنه بصمته، وتأسيسًا على تلك الفكرة الأسلوبية تدرس الوحدات بالرباعية من عينة انتقائية محددة، مع مراعاة ضابطى الكفاية: الكم والتوزيع، فالعينات وكما يقول "جان كوين": (ينبغى أن تستجيب لقاعدتين متناقضتين: أن تكون ضيقة بطريقة كافية، بحيث لا تحبط همة الباحث، وأن تكون واسعة بطريقة كافية بحيث تسمح بإعطاء مؤشرات)(٢).

وقد حددت لدراسة وحدات: "الاسم، الفعل، الضمير" عينة تمثل النصوص الأولى لكل كتاب من كتب الرباعية بنسبة ٢٠ ٪ من النصوص، وهى كالتالى:

(١) سعد مصلوح: فى النص الأدبى "دراسة أسلوبية إحصائية"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، ص ٢٠.

ويراجع أيضًا: أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث: البدراوى زهران، دار المعارف "مكتبة الدراسات الأدبية" رقم "٨٨"، ص ١٠٥.

(٢) جان كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء بالقاهرة، د. ت، ص ٢٢.

الكتاب	إجمالى النصوص	نصوص العينة		نسبة العينة إلى الإجمالي
		عدد	عنوان	
حديث القمر	١٠	٢	الأول الثاني	٢٠ ٪
رسائل الأحزان	١٥	٣	الأول الثاني الثالث	٢٠ ٪
السحاب الأحمر	٩	٢	القمر الطالع النجمة الهاوية	٢٢,٢
أوراق الورد	٤٩	١٠	وزدت أنك أنت زجاجة العطر ما نفع رقة روحي؟ رسم الحبيبة البلاغة تتنهد رسالة للتمزيق القمر قال القمر نظراتها استمداد فلسفة	٢٠,٤
"النسبة الإجمالية"	٨٣	١٧		٢٠,٥

obeikan.com

إجراءات الإحصاء:

وقد اعتمدت فى الإحصاء على بعض إجراءات تتمثل فى:

أ- "بالنسبة لضمائر الشخص"، فقد تم استبعاد المتصل منها بعامة من الإحصاء؛ فإنها حين تتصل بالفعل "فاعلًا أو مفعولًا" أو بالاسم والحرف "مجرورًا"، يصعب عزلها عن الكلمة التى لصقت بها، بما يعقد من عملية الإحصاء، ويبتدى ذلك فى صعوبة الرصد الجدولى لضمائر مثل: "ها" الغائب، "يا" المتكلم، "كاف" الخطاب، فضلًا عن صعوبة تحديد مرجعها الإحالى. ولذا فقد اكتفى الباحث بحصر ضمير الشخص على الضمير الصورة حينما يكون بارزًا منفصلًا.

ب- "بالنسبة للأفعال"، فإن المستقبل منها يشمل المضارع حين تتجرد دلالته الزمنية إلى المستقبل، كأن يسبق بـ "السين" أو "سوف". ويشتمل كذلك على الماضى إن جاء فى إطار بنية الشرط:

إذا + فعل ماضٍ صرفى ← فعل مضارع مستقبل نحوى. كما يشمل المستقبل فعلى الأمر والنهى الإنشائيين الغالبين على أفعاله بعامة. وقد آثر الباحث عدم استبعاد الأفعال الناسخة "كان وأخواتها" من حصر الأفعال؛ باعتبارها محددًا من محددات الزمن النحوى من ناحية، وباعتبارها دالة - فى أغلب الأحيان - بنفسها بنص العينة، وليست فعلًا مساعدًا.

ج- وبالمثل فيما يتعلق باعتماد السياق ضابطًا ومحددًا للرصد الجدولى، فقد تم بخصوص الأسماء اعتماد السياق معيارًا لتحديد ما إذا كان الاسم معرفة أم نكرة، فمثلًا النكرة الموصوفة بنكرة لا تكتسب تعريفًا، وإنما تكتسب تخصيصًا؛ إذ تعد مرحلة متوسطة بين التعريف والتنكير، لعلها تكون أقرب إلى النكرة منها إلى المعرفة. كقول الرافعى: "فى بعاد طويل وهجر غير جميل"(١)، قطعة صغرى .. طبيعة أخرى"(٢) وكقوله: "لون خد مورد"(٣).

---

(١) حديث القمر ١٠١. يكتفى الباحث من الآن فصاعدًا فى الإشارة إلى "حديث القمر" بالهامش بقوله "الحديث" فحسب، وبالمثل يشار إلى "السحاب الأحمر" بـ "السحاب"، وإلى "رسائل الأحزان" بـ "الرسائل" وإلى "أوراق الورد" بـ "الأوراق".

(٢) نفسه ٩.

(٣) السحاب ٢٨.

وبالمثل، فإن إضافة بعض النكرات المطلقة مثل كلمة "كل"، وكلمة "غير" إلى نكرة، لا تكسبها تعريفًا؛ لعدم تخصيصها. ومن ذلك قول الرافعى: "كل كلمة، كل حسنة"(١)، "كل يوم"(٢) . أما حين تنضاف إحداهما إلى معرفة، فإنها تصبح معرفة كقوله: "كل البسائط ... كل المشكلات"(٣). وبالمثل فإن النكرات المضافة إلى إحدى المعارف تعد معرفة، بغض النظر عن الطابع التفكيكى لدراسة الوحدات، وذلك فى مثل قوله: "إحدى عذارى الجنة ... معانى الجمال المستحى"(٤).

د- "بالنسبة للمشتقات"، فقد استبعدت من التحليل والدراسة كل ما تخلى فى استعماله الإبداعى الآنى عن واقعة كمشتق، سواء تعلق هذا الواقع بالبنية الصرفية، أو الأثر الدلالى الوضعى للمشتق أو كليهما معًا. وقد تعددت أنماط تلك المشتقات المستبعدة، تعددًا ينبنى على سبب الاستبعاد، وهى كالتالى:

١ - مشتقات استعملت كأعلام لمسميات مخصوصة، مثل قوله: "الكافر"(٥)، فقد تحول فى عرف الاستعمال إلى ما يشبه العلم على غير المؤمن. ومثله "ساحل"(٦) كما فى قوله: "لا ينظر أهل ساحل أهل ساحل غيره" وقوله: "الحاضر" (٧) ومثله: "خاطر"(٨)، "الطائر"(٩)، "الشاعر"(١٠) ... والحق أنه لم يبق لتلك الكلمات من أمارات المشتق إلا بنيته الصرفية فحسب، فالأعلام طغى حتى لقد نسى الأصل؛ لتحول الاستعمال.

---

(١) الحديث ١٧.
(٢) السحاب ٣٩.
(٣) الرسائل ٢٠ .
(٤) السحاب ٢٨.
(٥) الحديث ١٧.
(٦) السحاب ٣٠. ويراجع فى اللفظ نفسه: الأوراق ٤٨.
(٧) السحاب ٣١.
(٨) الأوراق ٦١. بدهى على هذا النحو استبعاد ملفوظات مثل: "طائفة، قاعدة" بالحديث ٢٧، ٢٨، "واحد"، "صاحب" بالحديث أيضًا ص ٢١، ٢٥.
(٩) الرسائل ٢٥، ٣٢.
(١٠) الحديث ١٧. والأوراق ٦١.

٢- مشتقات ترد فى صورة جمع التكسير. وقد استبعدت لضعف قدرتها على التلوين والإيحاء كما فى قوله: "عشاق"(١)، "الزهاد المتنسكين"(٢)، "قضاة"(٣). إن بنية الكلمة فى شكل جمع التكسير، تقطع صلتها - على نحو واضح - بالمشتق؛ مما يطفئ من وهج الحضور الاشتقاقى للكلمة.

قراءة الجدول:

تنهض بتشكيل النص الأدبى بعامة مجموعة من العناصر اللغوية الإبداعية، يمكن اختزالها على ثلاثة محاور كالتالى:

المحول الأول: دوال مكتملة الدلالة، وإن بشكلها الإفرادى، وتتمثل فى الأسماء والأفعال.

المحور الثانى: دوال ناقصة الدلالة، وإن بشكلها التركيبى أحيانًا، وتنحصر فى الضمائر بعامة: "ضمير الشخص، ضمير الموصول، ضمير الإشارة".

المحور الثالث: أدوات مساعدة: للنفى والتأكيد والشرط والاستفهام والعطف والاستفتاح ... فالنصوص الأدبية لا تخلو - بحال - من عناصر تلك المحاور الثلاثة مجتمعة. غير أن طابع عنصرى المحور الأول فى ضوء اكتمال دلالتهما، يجعل إسهام مفرداتهما دائما هو الأكثر فاعلية فى التشكيل الإبداعى كمًّا وكيفًا. ولقد شارك فى تشكيل نص العينة "٢٧٦٣" ألفان وسبعمائة وثلاثة وستون فعلًا، و"٦١٠٣" ستة آلاف ومائة وثلاثة أسماء(٤).

وهو الأمر الذى يشير - أول ما يشير - إلى تراثية لغة الرافعى من ناحية التشكيل اللغوى، واستقامتها على طريقة نصوص الإبداع العربى القديمة؛ إذ المألوف فى التشكيل اللغوى هو ميل الخطاب إلى الصيغة الاسمية أكثر من ميله إلى الصيغة الفعلية(٥). وقد وصل عدد الضمائر إلى "٩٥٥" تسعمائة وخمسة وخمسين ضميرًا.

---

(١) الأوراق ٤٧.

(٢) الأوراق ٦٧.

(٣) الرسائل ٢٧.

(٤) تلك هى الأسماء الجامدة فحسب من دون المشتقات البالغ عددها: "٤٧٧" أربعمائة وسبعة وسبعين مشتقًّا. منها "٣٤٥" ثلاثمائة وخمسة وأربعون اسم فاعل، و"١٣٢" مائة واثنان وثلاثون اسم مفعول.

(٥) يراجع فى ذلك: تقابلات الحداثة ٣٠٣.

أولاً: الاســـم

يتردد "الاسم" ستة آلاف ومائة وثلاث مرات، فى مقابل تردد "الفعل" ألفين وسبعمائة وثلاث وستين مرة، أى ما يزيد على الضعف بنسبة "٦٨,٨٤ : ٣١,١٦". إن غلبة الاسم على خطاب الرباعية على هذا النحو اللافت، أمر له دلالته الأولية على رغبة المبدع فى استقرار إبداعه داخل منطقة الثابت من الحقائق لا المتحول منها. ومبعث ذلك أن الرافعى فى تناوله للحب والجمال يصدر عن مقومات فكرية ووجدانية وعقدية مستقرة ناضجة. فليست الرباعية تأريخًا لحادث من حوادث الحب، أو وصفًا منفعلًا آنيًّا لشكل من أشكال الجمال، ولكن الرباعية بيان راقٍ لعاطفة الحب وقيمة الجمال فى إطارهما الإنسانى المطلق، وليس فى إطارهما الذاتى المغلق.

ومما يؤكد ذلك الأمر جزئيًّا "أمر ارتباط كثافة الاسم بالحقائق والمجردات وارتباط الفعل بالأحداث والحركة"، اتساع الفجوة الفاصلة بين الاسم والفعل على نحو أوضح فى كتابى: "حديث القمر"[١]، و"رسائل الأحزان"[٢]؛ إذ العاطفة بهما مستقرة، وإن كانت بالأول سعادة خالصة، وبالتالى تحفظًا على الحبيبة.

(١) يتردد به "الاسم" ألفا وستمائة وعشرة مرات بنسبة (٧٠,٩٩)، ويتردد به "الفعل" ستمائة وثمانية وخمسين مرة بنسبة (٢٩,٠١).

٢) يتردد به "الاسم" ألفا وأربعمائة وأربعًا وعشرين مرة بنسبة (٦٧,٢٠) ويتردد "الفعل" ستمائة وخمسًا وتسعين مرة بنسبة (٣٢,٨٠).

openkan.com

جدول رقم (١) الأسماء والمشتقات

الكتاب	النص / البيان		الإجمالي	النسبة المئوية	أوراق الورد										السحاب الأحمر			حديث القمر		رسائل الأحزان			
					إجمالي	استعداد فلسفة	نظراتها	قال القمر	القمر	رسالة للتعزيق	البلاغة تتنهد	رسم الحبيبة	ما نفع رقة روحي؟	زجاجة العطر	وزدت	إجمالي	النجمة الهاوية	القمر الطالع	إجمالي	الثاني	الأول	إجمالي	الثالثة	الثانية	الأولى
الاسم إجمالي جامد، مشتق	كثرة		١٧٩٢	٢٨,٣٣٪	٧٩٣	٩٥	١١١	٥٥	٧٠١	٧٤١	٤١١	٣٧	٤٢	٧٤١	٤٢	٨٦٤	٥٩	٦١٩	٢١٨	٧٦٥	١٥٣	٦٠٢	٦٨	٦٥١	٥٢٥
	سرعة		٧٧٨٢	٨٨,٨٢٪	٥٦٧١	٧٨٦٢	٤٦٨٢	٢٠٢	٤٣٠٢	٧٢٠٢	٦٥٨٢	٦٣٢٨	١٠٤	٤٢١١	٦٠٢٠	٨٧١٧	٥٣٠٢	٤٦٤٥	٠٠٧٠	٦٦٦٦	٦٦٦٦	٠٦٦٩	٦٦٦٦	٦٦٦٦	٥٢٥٠
	موضوع		٧٤١٦	٢١,٦٤٪	٧٤١	٨٠	٥٨	٦	٣٨	٥٥	٣٨	٥٨	١٣	٨٢١	٣٦٠	١٧٨٧	٨٩	٥٥	١٧١	١٧١	١٧١	٣٦٩	٤٣	١١٣	١٧٦
	منسوب		١٥٤١	٥٠٢٢٪	٧٠٦	٤٥	٨٤	٠٨	٤٠١	٤٠١	٤٨	٢٨	٤	٥٠	٤٠٦	٤٠٨٢	٨٤	٢١	١٧١	١٧١	١٧١	٣٠٩	٤٨	٣٠١	٤٤١
	مجرور		٢٠٣٢	٦٦,٥٦٪	١٤٥١	١٨٠	٧٤١	٣٥	١١٦	١٢٩	١٨١	٧٩	٧٣	١٨٩	٤٥٦	٧٨٣	١٠٤	٢٤٦	٤٥٤	٨٥٨	٤٣٨	٦٥٩	٧	٦٠٣	٦١٣
المشتق	اشتقاق		٤٧٨	١٥,٦٧٪	١٨١	٢٤	١٨	٠	٧٨	٧٤٤	٢٨٢	٣٤	٢	٢٨	٢٠٤	٤٨٧	٢٤	٢٤	٤٣	٨٥٨	١٨	٣٥	٧	٨٧	٧٦
	كثرة		١٦٢٨	٥٣,٠٦٪	٤٣١	٦١	٢١	٤	٨١	٦٤٤	٣٠٤	٣١	٨	٨	٢٤٣	٦٤٣	٥١	٢٤	٤٣	٧٥	٢٤	٢٤	٠	٣٠	٢٤
	سرعة		٥٠١	٣٩,٠٠٪	١٨١	٥١	٥	٠	٨١	٢٣٣	٨٢	٣١	٠	٨	٢٣	٨١	٤	٢	٤٣	٧٥	٢٤	٢٤	٢	٣١	٢٨
	فاعل		١٨١	٦٠٠٪	٧٠٦	٤٥	٨٠	٠٨	٥٨	٥٥	٣٨	٥٨	٢٨	٥٠	٤٠٦	٤٠٨٢	٨٤	٢١	١٧١	١٧١	١٧١	٣٠٩	٤٨	٣٠١	٤٤١
	مفعول		١٣٢	٧١,٧٪	٧٨	١٣	٤	١	٧	٧	١	٧	١	٢	٦	١٣١	٨	٦	٢٤	٢٨	١١	٨	٢	١١	٢١

obeikan.com

أما فى "السحاب الأحمر" فإن الفجوة تضيق بين كثافة الاسم وتردد الفعل؛ لأن انفعال الذات قائم ثورة وغضبًا على الحبيبة؛ لهجرها وخصامها، ولأن حرارة الغضب لم تهدأ بعد فإن معدل الفعل ينمو على حساب الاسم المتردد "ثمانمائة وثلاث وستين مرة"، بنسبة (٦٧,١)، فى حين يتردد الفعل أربعمائة وأربعًا وعشرين مرة، بنسبة (٣٢,٩).

أما فى "أوراق الورد"، الذى يمثل ذروة التعبير الرافعى عن الحب والجمال؛ إذ هو آخر ما ألف، وأشمل ما كتب عن الحب والجمال، فيتردد "الاسم" ألفين وستمائة وثلاثًا وثمانين مرة، بنسبة (٧٣,١)، فى حين يتردد "الفعل" تسعمائة وسبعًا وثمانين مرة، بنسبة (٢٦,٩)، أى بما يقارب ثلاثة أضعاف نسبة تردد الفعل. فأوراق الورد يمثل مرحلة النضج الإبداعى فى حديث الرافعى عن الحب والجمال .. حديثًا ينحو إلى التنظير لهما لا إلى الوصف، ولذا فاقت نسبة الاسم نسبة الفعل على هذا النحو.

من هذه المنطلقات الإحصائية، فإن التشكيل الاسمى يغلب على بنية النص اللغوية؛ إذ تتسم نظرة المبدع لموضوعه المعالج بكثير من الثبات والعمق، فالرافعى لا يتناول الحب والجمال فى حالة الحركة وتأرجح المشاعر، ولكن فى حالة القرار التى يرى فيها الإنسان الأمور على حقيقتها، وكذلك فإنه يتناولهما باعتباهما قيمتين إنسانيتين فاضلتين.

ومما يؤكد ثبات نظرة الرافعى لموضوعه المعالج من داخل نطاق التردد الاسمى نفسه أمران:

الأول: ارتفاع نسبة الجوامد من الأسماء على المشتقات؛ إذ تتردد الأولى ستة آلاف وثلاثًا وتسعين مرة، بنسبة (٩٢,٥٩)، ولا تتردد المشتقات إلا أربعمائة وسبعا وثمانين مرة، بنسبة (٧,٤١).

الثانى: غلبة المعارف على الأسماء، فى مقابل ضعف تردد النكرات؛ إذ تتردد المعارف أربعة آلاف وسبعمائة وثمانى وثمانين مرة، بنسبة (٧٢,٧٧)، فى حين تتردد النكرات ألفًا وسبعمائة واثنتين وتسعين مرة، بنسبة (٢٧,٢٣). وعليه فإن الوضوح والدقة سمتان للرباعية، كانا أثرين لثبات التصور، ونضج التخيل الذهنى الفكرى للموضوع نفسه. ولعل

فى هذه الدقة وذلك الوضوح ما يتفق كثيرًا مع نزعة الرافعى التهذيبية الإصلاحية من ناحية، ومع طابع شخص الرافعى الدقيق ذى الطبع الحاد من ناحية أخرى(١).

والحق أن سلوك الرافعى الإبداعى بالرباعية قد نحا عبر مسارب عدة إلى كثافة الاسم، والاعتماد عليه على نحو واضح فى نقل رسالته، ومن تلك المسارب:

١- استخدام الرافعى الكثيف للإضافة المتكررة:

وقد نزع الرافعى إلى ذلك طلبًا لدقة الأسلوب، وسعيًا إلى تحديد المعنى ووضوح الدلالة، وقد انطلق هذا الوضوح وذلك التحديد وتلك الدقة عن سمة رافعية نفسية، هى حدة الطبع أو قل الجدية والحزم، تلك السمة النفسية التى لا تقبل بتهويم المعنى أو تعويم الدلالة – إن صح التعبير – وإن جزئيًّا، بل هو القول الفصل الدقيق، لا يرى له الرافعى بديلًا. ولعل إصابته المشهورة مما دفعه إلى هذا السلوك الإبداعى؛ رغبة منه فى أن يوفر لإبداعه كل ما من شأنه أن ينقل رسالته إلى القارئ واضحة لا لبس فيها ولا غموض. فمما لا شك فيه أن حرمان الرافعى من الاتصال الشفاهى بقارئه، قد دعم هذا المسرب إن لم يكن أحد دوافعه المهمة؛ إذ لن يستطيع الرافعى أن يستمع إلى ملاحظات المتلقى أو تحفظاته على إبداع الرباعية؛ ولذا فمن الأولى أن يسد باب ما قد يمكن أن ينشأ من مؤاخذات عليه، يكون مبعثها هو عدم الدقة.

إن الإضافة المتكررة أو "الإضافة السلسلية التتابعية" تتجاوز إضافة ملفوظ إلى آخر وكفى فى مثل قوله: "والآن قد رقت صفحة السماء رقة المنديل، أبلته قبل العاشق فى بعاد طويل"(٢)، تتجاوز ذلك إلى إمكانية إضافة اسم (أ) إلى آخر (ب)، ثم إضافة هذا الآخر إلى ثالث (ج) ... وهكذا ليكتسب الأول "المضاف" من كل مضاف إليه تالٍ تعريفًا يفوق التعريف المكتسب عبر مضاف يتيم كما فى النمط المعتاد للإضافة. فهناك فوق الإضافة

(١) يتجلى هذا الطابع الدقيق والطبع الحاد فى أمور كثيرة، منها توتر علاقته بها (هى)، معاركه الأدبية المتعددة، أسلوبه بالرباعية، وقد أحسن إلى نفسه – وهو بتلك التركيبة النفسية – أن اعتزل السياسة ورماديتها الموقفية – إن جاز القول.

(٢) الحديث ١٠.

الأحادية الإضافة الثنائية فى مثل قوله: "أقصى تاريخ المكارم"، "خطرات مروحة الحبيبة"[١]، "ريش طائر الحب المذبوح"، "جمال ورق الزهر الأبيض"[٢].

والحق أن هذا الإجراء يبدو كما لو أن الإضافة تنبنى - إن صح التعبير - من الوسط إلى الخلف فى مرحلة أولى، ثم من الأمام إلى الوسط والخلف فى مرحلة تالية، بحيث يبدو المضاف إليه (ب، ج)، وكأنه كامل المؤخرة: "تاريخ المكارم ... مروحة الحبيبة ... طائر الحب"، والمضاف هو كلمة البداية (أ). ولا شك أن فى ذلك ما ينبئ عن عقلية ناضجة على نحو لا يستقيم لجل المبدعين. فضلًا عن أن الإضافة على هذا النحو تسمح للمبدع باستيعاب الدلالة وشمولها على نحو مائز للرباعية؛ إذ تعد الإضافة (بمثابة الركيزة المؤسسة لفكرة الاستيعاب والشمول فى الظاهرة اللغوية)[٣].

٢- استخدام الرافعى الكثيف للنعت:

وينطلق هذا المسرب هو الآخر عن ذات دواخل الرافعى النفسية والعضوية السابقة، ولأجل الغايات الأسلوبية نفسها "الدقة والوضوح والتحديد". وقد اتخذ هذا المسرب نمطين، يتصل أحدهما بالمسرب السابق؛ إذ يقع النعت وصفًا لآخر كلمة فى بناء الإضافة "المضاف إليه"، ويتخذ الثانى لنفسه مسربًا خاصًّا. ومن الأول قوله: "قلوب عشاق مهجورين"، "قلوب أطفال مساكين"، "كتاب دينها المقدس"، "تاريخ النفس الإنسانية"[٤]، "بقية بيت محروق"[٥]، "تعبير رجل مقدام"، "فنون الجمال الخيالى"، "سطوع المصباح الكهربائى"[٦]؛ فالرافعى فى تلك النماذج يعمد إلى إضافة اسم (أ) إلى آخر (ب)؛ ليكتسب التحديد: (التعريف إذا كان (ب) معرفة، والتخصيص إذا كان نكرة)، ثم وصف هذا الآخر بثالث (ج)؛ ليكسب المضاف إليه وضوحًا ودقة، تطوع لخدمة الدلالة المطروحة، وتسهم بفاعلية فى تشكيلها. ولأن السياق يبقى أبدًا القاضى، يحكم بصدق الدعوى أو مغالطتها، فإن

(١) الأوراق ٥١، ٥٢ على الترتيب.
(٢) نفسه ٥٣، ٥٥ على الترتيب.
(٣) التفكير اللسانى فى الحضارة العربية ٣٣٥.
(٤) الحديث صفحات ٩، ٩، ١٠، ١٠ على الترتيب.
(٥) الرسائل ٣٥.
(٦) الأوراق ٥٧، ٥٢، ٥٥ على الترتيب.

الباحث يستدعيه ليؤسس حكمًا يصلح من خلال حيثياته لأن يعمم على باقى النماذج المثبتة، فقول الرافعى: "قلوب عشاق مهجورين"، يرد بالسياق على النحو التالى: "أيها القمر!

الآن وقد أظلم الليل وبدأت النجوم تنضخ وجه الطبيعة التى أعيت من طول ما انبعثت فى النهار، برشاش من النور الندى يتحدر قطرات دقيقة منتشرة كأنها أنفاس تتثاءب بها الأمواج المستيقظة فى بحر النسيان الذى تجرى فيه السفن الكبيرة من قلوب عشاق مهجورين برحت بهم الآلام، والزوارق الصغيرة من قلوب أطفال مساكين تنتزعها منهم الأحلام"[١]. فالسياق يقوم على الألم واللوعة، وصفًا لما يعترى الإنسان من فوات الألم النفسى الممض من طرق عدة يحتويها السياق، ومنها الإشارة إلى صنفين من البشر تتناوشهم سهام الألم والحسرة على نحو جلى، قلما يدانيهما صنف ثالث فيما يعتريه من أعراض الدنيا المؤلمة. ولأن القلوب هى محل السعادة والأمل، فهى بالمثل محل الحسرة والألم، والقلوب المتحسرة المتألمة ليست سواء، فقلب العاشق حين يهجر، وقلب الطفل حين يكون مسكينًا.. كلاهما تبرح الآلام به لفوات الأحلام والآمال. والتركيبان على النحو الوارد يبرزان سمة بارزة أخرى من سمات الإبداع الرافعى بالرباعية هى: "الاختيار" الموفق لألفاظ الرسالة، فالقلوب لا العقول [٢] هى مواطن الإيمان والخوف والرجاء، الحب والبغض، الحرمان والكرم، الآمال والآلام على حد سواء؛ ولذا فهى المضاف دائمًا. أما المضاف إليه الأول (عشاق) فليسوا المتيمين ولا الموصولين، ولكنهم المهجورون .. أما المضاف الثانى (أطفال)، فنعته المرجح هو (مساكين) ... لا مرضى ... ولا جوعى ... أو عرايا، فإنما المسكنة انكسار بالقلب[٣].

إن الرافعى - بهذا السلوك الخاص - يرتقى بأسلوبه مرتقى - على وجازته - يتجاوز أسلوبيًّا كثيرًا من المسالك الإبداعية الأخرى، فالرافعى لا يلجأ إلى الإضافة لتعريف الكلمة وإزالة إبهامها، كما هو الأمر عند كثيرين (جلهم من النحاة وبعضهم من المبدعين)، بل إنه ليركب هذه الأداة - لا عن استكراه منها بل عن طواعية - ليكافئ بين الشكل الراقى

(١) الحديث ٩.

(٢) يلاحظ الإصرار على ذكر "القلوب" دون إسقاطها، أو الاكتفاء بتعريف المضاف إليه التالى: "عشاق، أطفال".

(٣) أضف إلى ذلك: اختيار الرافعى لألفاظ "برحت بهم الآلام، تنتزعها منهم الأحلام"، بما فيها من قوة وقسوة "برح، تنتزع" مع السجع الحاصل بين الآلام والأحلام المتقابلتين سياقيًّا.

والمضمون الذكى، فى تناغم لا يقدر عليه إلا المبدعون العباقرة ذوو الملكات الفريدة. ويمكن تشجير هذا الإجراء الرافعى على النحو التالى؛ ليظهر ما يفرق أسلوب الرباعية عن غيرها من الأساليب.

فالتركيب الإضافى أ ب ج يتم وفق:

"١" الإجراء أ ب ← يفيد التحديد (ما عليه حال جل المبدعين)

"٢" الإجراء ب ج ← يفيد الوضوح والدقة (ما تنماز به الرباعية)

"٣" التركيب أ (ب) ج ← تحديد. وضوح. دقة.

"نحوى" .. "دلالى"

وقد تجاوز الرافعى فى نمط تضافر الوصف مع الإضافة الوصف الواحد إلى أوصاف متعددة، تزيد التركيب وضوحًا ودقة كما فى قوله: "تعبير امرأة معشوقة جميلة"، "شكل السر المبهم المحيط بالنفس المعشوقة"(١)

أما الثانى فهو: النعت المتوالى العارى عن الإضافة(٢):

وفيه يعمد الرافعى لا إلى وصف الكلمة وصفًا يتيمًا (٣) يشف بالموصوف عن جانب أحادى المنظور، إن أبان عن ناحية قصر عن أخرى كما تنهج اللغة اليومية لغرض التواصل، بل يعمد إلى الوصف المتولى **رغبة** فى الدقة المطلقة من ناحية أولى، باستكناه حقائق الموصوف المتعددة أو المؤثرة، وهو مطلب للمرسلة، **ورغبة** فى الانتقال بالمتلقى من حال إلى حال من ناحية ثانية، بحيث يرقى به المبدع نحو فهم الرسالة والتفاعل معها، وهو مطلب تقتضيه طبيعة الوظيفة التواصلية للإبداع بين المبدع والمتلقى. ومن ثم فإن هذا المنهج الإجرائى ينتج

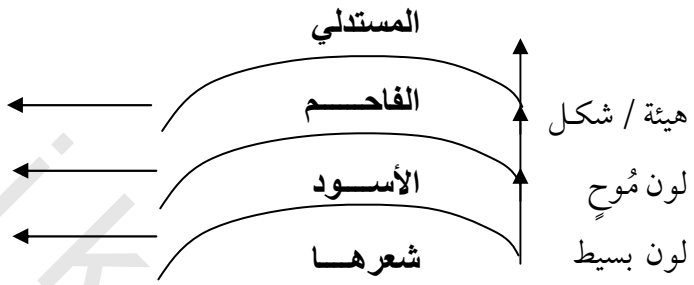
(١) الأوراق ٥٤، ٥٧ على الترتيب.

(٢) يقصد بالنعت هنا النعت المفرد فحسب، وليس شبه الجملة ولا الجملة التى يمكن أن تكون فعلية.

(٣) لا يعنى ذلك أنه يجب أن يكون الوصف بالضرورة متعددًا. فهناك مواضع يكفى توصيفًا للمنعوت نعت واحد كما فى قوله: "بحديث القمر"، ص ١٠: "تلألأت النجوم كالابتسام الحائر على شفتى البخيلة".

المعنى بما يشبه "التراكم الطبقى" طبقًا عن طبق. ومن ذلك قوله: "شعرها الأسود الفاحم المتدلى"(١)، "دمى الحر الجياش المتحدر ..."، "الحلم الروحانى اللذيذ الغامض"، "نظرة طويلة صارمة"، "السجن الضيق الوعر"(٢)، "النور الندى يتحدر قطرات دقيقة منتشرة"(٣).

فالمثال الأول يمكن تشجيره على النحو التالى:



والحق أن هذا المسلك يرتبط – على نحو من الأنحاء – بطبيعة الرباعية الخاصة، وكونها من الأدب الوجدانى التأملى الذى يسعى فيه المبدع إلى استكناه جوهر الأمر، وإلى إعمال الفكر والعقل فى نقل ما بالقلب والنفس.

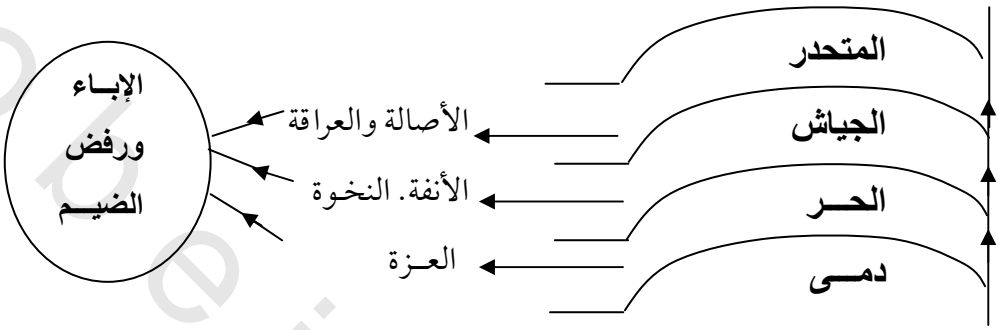
إن الوصف المتوالى هنا ليس طلبًا للزينة اللغوية، أو من قبيل "الحذلقة" الأسلوبية، ولكنه استجابة للدلالة بالمقام الأول، فالمثال الثانى يرد بالسياق على النحو التالى:

"أنا لن أبغضها إلا أن تسىء إلى أكبر من إساءة دلالها، بل إساءة تضعها فى دمى، دمى الحر الجياش المتحدر إلى من أقصى تاريخ المكارم"(٤).

فالرافعى يحب، ولذا فلن يبغض محبوبته ألا أن تسىء إليه لا إساءة الدلال، بل إساءة الدم – إن صح التعبير – إساءة الكبر والتعالى أو ما شابه ذلك؛ مما يثير فى دم الأحرار الكرماء

(١) الرسائل ٣٥.
(٢) الأوراق ٥١، ٥٨، ٦٢، ٦٦ على الترتيب.
(٣) الحديث ٩.
(٤) الأوراق ٥١.

الغضب والثورة. إن ثورة الرافعى وغضبه إذ ذاك لن تكون بحال كثورات الآخرين ممن لم تهيئ لهم الأقدار دمًا حرًّا جياشًا متحدرًا:



إن دم الرافعى – ومن ثم نفسه – حر يأبى الضيم، وجياش فائر حى يقظ، تهيجه بسائط الإساءات حينما يتصل ذلك بالنفس والكرامة. وهو دم سام، له جذوره التاريخية التى تأبى له الهوان والإساءة. إن الوصف المتوالى على ما هو عليه هنا، يسعى فى النهاية إلى بلورة وصفية، لا يمكن أن تكون محصلتها الدلالية مساوية لدلالة الوصف المفرد. فالفن والإبداع كلاهما لا يكون بما يقال فحسب، ولكن بما يقال وكيف يقال ما يقال كذلك. فالتعلق بالوجدان هنا والانشغال به لا بالفكرة الأساسية وحسب، لا يجعل فضاء الدلالة والمعنى ضبابيًّا، بل يجعله شافًّا كاشفًا؛ ومن ثم تكون الدلالة المنبثقة عن التركيب دقيقة وافية بحق الإبداع[1].

(١) يسهم فى كثافة الاسم بالرباعية فى مرتبة تالية للإضافة والنعت السابقين رافدان آخران، هما:

أ- تكرار التركيب كما فى قوله: "وما دمعتى إلا النهر الذى نبت فى شاطئه، وهى أطهر شىء وأصفاه؛ لأنها مخلوقة من ثلاثة عناصر تقابل العناصر السماية، من الحب الذى يقابل عنصر النار، ومن اللين الذى يقابل عنصر الهواء، ومن البكاء الذى يقابل عنصر الماء"، الحديث ١١. ومثله قوله: "ولقد شعرت مرارًا بحركة عقلى فى تصفح الأسفار، واضطراب نفسى فى متاحف الآثار، واختلاج قلبى فى معابد الطبيعة"، الحديث ١٣.

ب- العطف المتتابع كما فى قوله: "هذا هو الرجل الذى يتعرف به الناس معانى الاصطلاحات النفسية القوية، كالشهامة والنجدة والصدق والإخلاص والإيثار وما إليها من سائر المفردات التى يتألف منها معجم الفضيلة ... فلو أريد ذلك الرجل على الخيانة واللؤم والجبن والتملق ونحوها مما يكون فى المتشبهين به، لزاد وفاء وكرما وإقداما وأنفة كما يزيد طيب العود بإحراقه"، الحديث ٢٦، ٢٧.

=

تلك إطلالة إحصائية عامة على الاسم، باعتباره وحدة فاعلة لها تواجدها المخصوص بالرباعية. وحتى يكون التناول الأسلوبى دقيقًا ومرسومًا بالكيفية المنهجية التى لا تغفل النظر إلى الكيف حينما تتناول الكم، ينبغى الوقوف على ما يلى:

أولًا: المشتقات: سياقات التردد، والأثر الدلالى.

ثانيًا: الجوامد: سياقات التردد، والأثر الإبداعى، النكرات والمعارف.

ثالثًا: الحالات الإعرابية الثلاث: تمثلها، وعلاقتها بالدلالة المطروحة.

رابعًا: الحقول الدلالية الضامة للتردد الاسمى.

أولا: المشتقـــات:

تتردد المشتقات (٤٨٧) أربعمائة وسبعًا وثمانين مرة بنص العينة، وهى نسبة فى مقارنتها بنسبة الجوامد من الأسماء ضئيلة قليلة (٧,٤١: ٩٢,٥٩)، لكنها – فيما أظن – نسبة ليست زهيدة بالنظرة الداخلية للمشتقات فى ذاتها. أعنى أن المشتقات "اسم الفاعل واسم المفعول" قد اضطلعت بدور دلالى خاص، لا يسعف المبدع على تحصيله بهذا الاكتناز الصورى والإشعاع الدلالى سواها.

والحق أن طابع البنية الصرفية لاسمى الفاعل والمفعول، يجعلهما أقرب إلى الأفعال منها إلى الأسماء، من خلال تعاقب الحركة الداخلى المحمول بالمشتق، قريب التماثل بما عليه الحال بالفعل من ناحية، وبما يشعه المشتق فى كلتا صورتيه لجذر الدلالة المحمول من ناحية أخرى، فطابع المشتقات بهذه الخصوصية قد أهلها نظريًّا لدور إبداعى يختلف فى كثير – إن لم نقل: يختلف تمامًا – عن دور الجوامد؛ إذ يمكن للمشتقات أن تنهض برسم الحركة، وتجسيد

=

وقد جعلت ذينك الرافدين فى مرتبة تالية؛ لاحتمال مشاركتهما فى تكثيف تواتر الفعل بمثل مشاركتهما فى تكثيف الاسم، وإن بدرجة أقل دائما بالرباعية، فالتركيب كما يكون اسميًّا قد يكون فعليًّا، والعطف كما يكون للأسماء يرد للأفعال كما فى قوله "بحديث القمر" ٢٩: "وكما يستعبد الأعمى لعكازته؛ لأنه يرى فيها عنصرًا من النظر، والشيخ الهرم لعصاه؛ لأنه يرى فيها عنصرًا من الشباب، والطفل الصغير للعبته؛ لأنه يرى فيها عنصرًا من العقل، كذلك يستعبد عاشق الجمال للجمال؛ لأنه يرى فيه لروحه وقلبه نظرًا وشبابًا وعقلًا، فيبصر ويقوى ويعقل إذا عمى غيره وضعف وخرف".

الدلالة أو إشعاعها، إضافة إلى ما يمكن أن تبرزه من حيوية لا تخفى، خاصة مع اسم الفاعل بصيغته المجردة النكرة المنونة؛ إذ تضفى سلاسة فى الأداء الإبداعى، يخفف من خشونة الجوامد، وبما تبرزه من معاصرة للغة فى مقابل فطريتها المكتسبة من الجوامد.

وقد أسهمت المشتقات - بدور واضح - فى حمل رسالة المبدع ونقلها فيما يتعلق بمجال الوصف، وهو مجال بطابع الرباعية الموضوعى والإبداعى ممتد؛ إذ لا يعزب هذا المجال الوصفى عن فقرة من فقرات الرباعية تقريبًا. إن الحديث عن مفهوم الحب والجمال يستوجب بسطًا فى الوصف، وسلاسة فى الأداء، مع رفض احتمالية التجاوز "القصور" فى حمل التصور الفكرى والوجدانى المطلوب.

ومن الأمثلة التى اضطلع فيها المشتق ببعض تلك المهام الأسلوبية قول الرافعى "بالسحاب الأحمر" فى نص وصفى، ينتقل فيه من موصوف إلى آخر، مبتدئًا بالحبيبة، ومنتهيًا إليها، مارًّا بالغدير، والكوكب، والسحاب ... يقول: "فإذا أنا بتلك الشميسة كأنها إحدى عذارى الجنة، انغمست فى غدير صاف، فحولها جمالها، فانقلب من معنى الماء إلى معنى الجمال المستحى، فاحمر كأنه لون خد مورد.

وراعنى ما أبصرت، فاستأنيت لحظة، ثم رفعت طرفى إلى مدار هذا الكوكب، فجعل يرمى بمثل شقائق البرق، تلمح واحدة لواحدة، ثم انقلب يتضرم كالتنور المستر، ثم عاد لجة من "السحاب الأحمر" يموج بعضها فى بعض كالحب المتوهج، يملأ فراغ قلب كبير، فاختلج الذى هو فى صدرى، وحضرتنى حاضرة من الذكرى لم تكد تعرض للفكر، حتى انفلق السحاب على وجه فاتن كالقمر الطالع، وكان متمثلًا فى نفسى مذ أبصرت تلك الشميسة"(١).

والنص مجددًا يقرر ما ذهبنا إليه، بشأن كونية مفهوم الرافعى للحب والجمال، وارتباط حديث الرافعى عنهما بحديثه عن الوجود والموجودات؛ حيث إن الحديث عن الحبيبة (الشميسة) لا يمنع الحديث - لا أقول الجانبى ولكن أقول الحديث الداعم - عن عناصر الطبيعة المحببة، خاصة فى إطار ما يمكن أن يفيده هذا الحديث الداعم من وصف للحبيبة،

(١) السحاب ٢٨.

وإبراز لجمالها، وعليه فلا عجب أن تتوزع مشتقات النص على الغدير، والكوكب والقمر والسحاب.

ولئن كانت غالب المشتقات وصفًا للحبيبة بشكل مباشر؛ إذ نصيبها فحسب مشتقان "فاتن - متمثلًا" من إجمالى المشتقات الثمانية الواردة بالنص، فإن جميع المشتقات قد أسهمت - بشكل واضح - فى رسم صورة الحبيبة، وتجسيد الموقف الإبداعى دقة وطرافة، فالحبيبة كأنها إحدى عذارى الجنة الرقيقات انغمست[1] .. أين؟ فى غدير .. ما صفته؟ إنه صاف، والصفاء وصف نبيل ينبغى أن يخلع على الغدير؛ إذ ستنزله الحبيبة، تلك التى ستقلب حال الغدير وتحوله عن طبيعته المائية إلى أفق الجمال. ولكن أى جمال هذا الذى طبعت به الحبيبة غدير الجنة يوم نزلت به؟! .. إنه الجمال المستحى الحالم، يثير فى النفس كوامن اللذة الروحية، وليس الجمال الفاضح المتبذل، الذى يؤجج بالجوف سعار الشهوة واللذة .. أم هل أراد الرافعى أن الغدير قد استحيا من جمال العذرية فتطامن ورعًا أو خجلًا وحياء؟ ثم يتنقل الرافعى إلى وصف كوكب القمر، فينعته "بالتنور المستعر" فى تألقه وتأججه .. أم هل أراد الرافعى أن يقول: إن كوكب السماء يتضرم كالتنور المستعر بمثل الحال التى صبر بها كوكب الأرض (الحبيبة) قلب المحب متوهجًا ملتهبًا، لا يقر له قرار؟! ثم يسم السحاب الأحمر بالحب المتوهج، فى قالب تشبيهى بسيط المبنى، عميق المعنى؛ إذ كيف يتوهج الحب فى قلب الحبيب؟! هل أراد الرافعى "بالمتوهج": الحب القوى الثابت، لا تغيره عوادى الزمن، وتقلبات الأيام؟! أم تعنى كلمة المتوهج - بسياقها الآنى - أن الحب قد ملك على المحب قلبه ومشاعره، لا نحو حبيبه فحسب، بل صار خلقًا نحو الناس جميعًا؟!

أما وصف الحبيبة، فالوجه "فاتن" بجماله الأخاذ، يملك القلوب والعيون كأنه "القمر الطالع" فى هدوء وكبرياء وشموخ، فالمشتق "طالع" - فضلًا عن توازيه الصرفى مع المشتق

(١) يلاحظ التعاقب الحركى الداخلى للفعل "المحمول بالقدرة" فى رسم الصورة الحركية الهادئة كالتالى: "إن .. غمززست".

"فاتن"؛ ليحصل الانسجام الصورى فيما يتعلق بالبنية الظاهرة - فإن له من البث الدلالى ما يتوافق هو الآخر مع الوصف "فاتن"، من حيث إن كليهما للدلالة مشع، وللحركة باث. إن صورة الحبيبة (أخيرًا) لم ولن تعزب عن خيال المحب بحال؛ فهى "متمثلة" فى نفسه مذ أبصرها لا من فوره الآن.

ولئن شاركت المشتقات دلاليًّا على هذا النحو، فلقد أسهمت وعلى الجانب الآخر صوتيًّا فى تدعيم الوصف وبيانه، فالمشتق "صاف" بصوته الصفيرى الأول، وحرف اللين الثانى، وصوت الفاء الرقيق بغنته الخفيفة ثالثًا، يلقى بظلال من الرقة؛ بحيث يمثل التلفظ بالكلمة صوتيًّا كثيرًا من مدلول معناها، وكأن التنوين على "الفاء" قطع بالصفو والصفاء. أما المشتق "المستحى"، فكأن حرف اللين الأخير يمثل إطراقة الحياء وإغماضته. وأما المشتقات "مورد .. المتوهج"، فالتضعيف بهما معًا مع صوت "الراء" التكرارى بالأول، وصوت "الهاء" الجوفى و"الجيم" الانفجارى بالثانى - كل ذلك يعمل على تجسيد الإشعاع الدلالى للخد فى تورده، والحب فى توهجه. أما "المستعر"، فإن الخلفية الإضرامية المستكنة للمشتق فى ذاكرة العربى، تعمل على الإيحاء بتمايز اللهب، وفورانه، وتوالده، خاصة فى ضوء التناغم مع الملفوظ "يتضرم". وأخيرًا فالمشتقات "فاتن، طالع" يلقيان على الدلالة المطروحة بظلال من الهدوء والصعود نحو العلا، فيما يتعلق بفتنة الجمال أو جمال الفتنة، أو بطلوع القمر على السواء.

والنص من بعد يبرز **بعض المحددات بشأن استخدام الرافعى الإبداعى للمشتقات، منها:**

١- مشاركة المشتق "اسم الفاعل خاصة" فى بناء الصورة، باستخدام المشتقات نعوتًا موفقة موحية، كما فى "الجمال المستحى، الحب المتوهج"[١]، وهو ما يتفق مع المصادرة المثبتة فى بداية الحديث عن المشتقات، ودورها فى الوصف والتخييل، بحيث أوفى المشتق بغاية المعنى المقصود؛ إذ لم يكتف المبدع بمجرد الاقتراب والتهويم حول المعنى المقصود فحسب، بل أصابه بالجوهر.

(١) تدل كثرة التأويلات والقراءات المحتملة للمشتق، على شاعرية اللفظ، ومساهمته فى إنتاج الصورة.

٢- غلبة أسماء الفاعل على أسماء المفعول؛ إذ يتردد الأول سبع مرات، فى حين لا يرد الثانى إلا مرة واحدة فى قوله: "مورَّد". وهى النسبة المتفقة فى إفراط ما مع النسبة الإجمالية، لتردد المشتقات بنص العينة، والمشيرة إلى غلبة تردد اسم الفاعل على المفعول (٧٢,٩: ٢٧,١). ولعل مرد تلك الغلبة الظاهرة لاسم الفاعل، يرجع إلى تميزه بدور دلالى خاص، ناتج عن طابع بنيته الصرفية فى البث الدلالى، وإشعاع المعنى المحمول بالجذر اللغوى، فى حين يكون الأثر الناتج عن اسم المفعول غالبًا - وعلى نحو ما - استقطاب الدلالة، وتجسيدها فى صورة التحقق، لا فى صورة الحركة، وهو ما يتداخل على نحو من الأنحاء مع وظائف الجامد الدلالية.

يقول الرافعى بنص يعمل فيه "اسم الفاعل" على إبراز الحركة: (إن الحب هو الطرف الشاذ الذى لم يعرف له وسط، فإن لم يكن **ذاهبًا** إلى الزيادة **مطردًا** بها، كان غير شك **منحدرًا** إلى النقص **مستمرًّا** فيه)[١].

فأسماء الفاعل "ذاهبا .. مطردًا .. منحدرًا .. مستمرًّا"، تبرز الحركة فى شكل تصويرى بأبعادها المختلفة اتجاهًا "ذاهبًا .. منحدرًا"، وكمًّا "مطردًا"، وكيفًا "مستمرًّا". فالمشتقات الأربعة الواردة تعمل على إبراز التصور الحركى للدلالة. وكأن المشتق هنا فعل مضارع آنى يصور الحركة ويمثلها. وهو الأمر الذى يلحق المشتقات أحيانًا - وهى الأسماء - بدائرة الأفعال، وهو ما ذهب إليه كثير من الباحثين، حين ألحقوا المشتقات أحيانًا بالأفعال، ومن هؤلاء الدكتور عبد القادر الفهرى؛ إذ يقول: "الصفة فى معناها الضيق تختلف عن اسم الفاعل واسم المفعول؛ فى كون هذين الأخيرين فى خصائصهما الداخلية أقرب إلى الأفعال منهما إلى الصفات أو الأسماء"[٢]. ومثله الدكتور حلمى خليل؛ إذ يقول: "إن كل كلمة تأتى على وزن اسم الفاعل تجرى مجرى الفعل"[٣].

ويقول الرافعى "بحديث القمر": "لى صديق فيلسوف يضحك **عاليًا** ملء فمه، حتى ليخيل إلى أنه ولد فى يوم رعد **قاصف**، وذلك كلما حدث عن صاحب له واعده يومًا أن

(١) الأوراق ٤٢، ٤٣.

(٢) البناء الموازى "نظرية فى بناء الكلمة وبناء الجملة" ١٤٥.

(٣) الكلمة "دراسة لغوية ومعجمية" ٦٩. ويراجع أيضًا: تقابلات الحداثة ١٦.

يوافيه فى ساعة معينة، ثم وافاه الفيلسوف، وقد مرت الساعة ولحقت بها أختها، فقال صاحبه **متململًا**: أوليس ... ؟" (١).

فـ "عاليًا، قاصف، متململًا" أسماء فاعلين فى الأول تبرز الحركة، وفى الآخرين كذلك إضافة إلى تجسيد الدلالة، فى عون من مؤازرة السياق لها على أداء تلك المهمة من ناحية، وقدرة البنية الصرفية بما تحويه من حروف لين فى "١، ٢" على التلوين والإيحاء بالامتداد والقوة، وبما تناز به "متململًا" من تكرار داخلى يسم الدلالة بالتراكمية والتجدد من ناحية أخرى.

ويقول الرافعى واصفًا الساعة: "أبغض الساعة؛ لأنها ميزان، تبين مقدار السم البطىء الذى ينفثه فى الحياة ذنب عقربها بتلك الحمة **المسددة** إلى الساعات والدقائق" (٢).

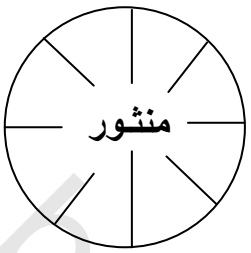
فالمشتق "المسددة" يجسد الدلالة، ويجسم الحركة، ، حركة العقرب نحو التهام الدقائق والساعات ... بل العمر كله.

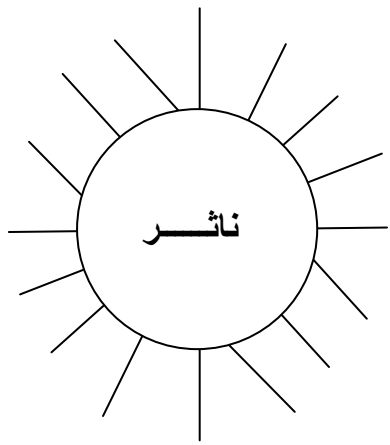
إن استخدام اسم الفاعل فيما سبق ينحاز إلى إبراز حركة الدلالة، والعمل على إشعاع المعنى، خاصة حينما يكون السياق داعمًا لتلك المهمة. أما "اسم المفعول" فلا يشارك اسم الفاعل مهمته الدلالية السابقة – إلا فيما ندر – إذ يعمل "اسم المفعول" على تجسيد الدلالة أو استقطاب المعنى وتمثله. ولنضرب لذلك مثالًا توضيحيًّا: فقولنا: "ناثر ومنثور" يبرز هذا الخلاف الوظيفى بين المشتقين، "فالناثر" ينطلق عنه النثر؛ إذ هو منبعه ومنتجه. أما "المنثور" فيمثل المخرج النهائى لمنتج اسم الفاعل فى حالة كتلية ساكنة. وقل مثل ذلك على "عاشق، معشوق". فحركة اتجاه الدلالة إن كان لها نقطة انطلاق أو إقلاع، فمن "اسم الفاعل"، فى حين يمثل "اسم المفعول" محطة الوصول، والنقطة التى يتجه إليها خط سير الدلالة.

---

(١) الحديث ٢١.

(٢) الحديث ٢٠، ٢١.





والحق أن تعميم القول بشأن استخدام المشتقات على هذا النحو لا يتفق وبعض استخدامات الرافعى للمشتق؛ إذ لا يلغى تناظر البناء الصرفى للمشتق احتواءه على تلك الدلالة أو نقيضها، انطلاقًا من علاقة التفاعل بين الشكل والمضمون، والتى تكشف عن أنماط متنوعة من الدلالات والآثار الإبداعية، فالكلمات تتمتع بمراوغة تستعصى على التقعيد كما يقال. ولمزيد من بيان حقيقة استخدام الرباعية للمشتق، يقف الباحث أما سياقات التردد الضامة بحيث لا يكون هذا التعميم تعسفًا فى استنطاق النصوص واعتباطًا فى التأويل.

يقول الرافعى فى مناجاة القمر: "ويكاد جوك يساقط من نواحيه تنهدات خافتة، وتكاد تكون مثلها يا قمر مخلوقًا من الزهر والندى وأنفاس الفجر!.

أما قبل حبها فكنت أراك أيها القمر (...) فى رقعتك المضيئة تشبه النهار مطويًّا بعضه على بعض حتى يرجع فى قدر المنديل، وكنت ساطعًا فى هذه الزرقاء، ولكن سطوع المصباح الكهربائى على منارة قائمة فى ماء البحر، وكنت زينة السماء، ولكن كما تناط مرآة صغيرة من البلور إلى حائط، فتشبه من صفائها موجة ضوء أمسكت ووضعت فى إطار معلق.

وكنت يا قمر .. كنت ملء الوجود، ولكنك ضائع من فكرى.

وأما بعد حبها، فلست إلا طابع الله على أسرار الليل فى صورة وجه فاتن، كما أن كل وجه معشوق هو طابع الله على أسرار القلب الذى يحبه.

فأنت جميل جمال الجسم البص العارى، تكاد تشبه صدر الحبيبة، كشفت أعلاه فظهر فى بريق الفضة المجلوة.

وأنت فاتن تحاكى فى ضوئك وجهها، لولا أنك بلا تعبير.

وأنت ساطع بين النجوم .. ولو تجسمت صورة من أجمل ضحكات ثغر معشوق لكانتك، ولو تجسمت القبلات المنثرة حول هذا الثغر لكانتها"[١].

إن النص - بداية - يبرز إشكالية الاختلاف الوظيفى للمشتق، لا فى إطار ثنائية المشتقات، ولكن داخل إطار المشتق الواحد؛ فاسم الفاعل والذى يتردد (١٠) عشر مرات، لا تتفق تلك العشارية على أداء وظيفة واحدة، فأما مشتقاته الستة "ساطع، مضيئة، ضائع، العارى"، فتعمل على تمركز المعنى واستقطابه. والباحث لا يرى تفسيرًا لتلك الإشكالية إلا بالنظرة "الواحدية" – إن صح التعبير – للمشتقات الثلاثة الأخيرة كل فى ذاته وسياقه؛ لتبين مبعث مخالفتها لواقع المهمة الدلالية الغالبة لاسم الفاعل.

أما "خافتة" فيمتنع أداؤه لوظيفة البث الدلالى؛ لأمرين اثنين:

الأول: ويتعلق بالمعنى الدلالى المحمول بالقدرة فى بنية المشتق، وهو هنا "الخفوت" الرقيق رقة الندى، الحالم حالمية أنفاس الفجر؛ ولذا فلا يستقيم تصور إشعاع الدلالة مع المشتق "خافتة"، فالنظرة المنطقية الدلالية تلغى إمكانية تصور هذا البث؛ إذ يوقعنا هذا التصور فى تناقض واضح مع بنية المشتق الدلالية المتأصلة بجذره. ولا شك أن الصراع حينما يحتدم بين الجذر الدلالى للكلمة وبين بنيتها الصرفية، فإن الغلبة فى النهائية تكون للجذر الدلالى؛ إذ يمثل الجوهر، فى حين لا يعدو البناء الصرفى أن يكون عرضًا طارئًا.

الثانى: ويتعلق بالبنية النحوية الضامة للمشتق: "تنهدات خافتة" فالبناء النحوى هو الآخر يدعم البنية الدلالية – فى مقابل البنية الصرفية – بشأن تحقيق مهمة التمركز الدلالى، وتبئير المعنى لا إشعاعه، فالتنهدات مكتومة مكلومة.

أما المشتق "قائمة"، فقد تعطل هو الآخر عن إشعاع المعنى؛ نتيجة سببين:

الأول رئيس: ويتعلق بالبنية الدلالية المتجذرة بأصل الكلمة؛ إذ لا يتخيل أن يبرز المشتق "قائمة" أثرًا دلاليًّا بخلاف تجسيد الدلالة.

---

(١) الأوراق ٥٤: ٥٦.

أما الثانى فثانوى داعم: ويتعلق ببنية التشبيه الضامة، فالمشتق "قائمة" يرد فى سياق خطاب الرافعى للقمر قبل الحب، فيقول: "كنت ساطعًا فى هذه الزرقاء، ولكن سطوع المصباح الكهربائى على منارة قائمة فى ماء البحر" .. فالرافعى لما يكن بعد قد رأى القمر كما يراه المحبون بدرًا صافيًا. ولو خلع الرافعى على قمره الآنى نعوت التألق والإشعاع لانتفى عن الحب كل أثر تغييرى، وهو الأثر الضالع فى تشكيل مفهوم الرافعى للحب. وهو الأمر الذى ينسحب من بعد على المشتق "قائمة". إن القمر وحتى تلك اللحظة خافت الضوء كتنهدات المبدع، ولما يكتمل بعد ضياؤه، فرقعته المضيئة لا تشبه النهار إلا حينما يكون مطويًّا فى قدر المنديل. كما أن سطوع القمر لا يعدو (سطوع المصباح على منارة قائمة فى ماء البحر). فالرافعى سعى موفقًا إلى إبراز القمر غير متألق؛ لأنه يذخر تألقه لما بعد الحب[1].

أما المشتق "العارى" فلا أرى بنيته الدلالية ساعية إلى إشعاع دلالى، فالعارى لا يثبت العرى ولا ينشره، وإن لم تختف تمامًا مسحة من فيض تكشف، أو لمحة من إبراز تجرد، تسمحان للرافعى بذكر الوصف – بالتحفظ الأخلاقى عليه – لأن الحديث الآن عن القمر بعد الحب، إذ كشف له الخافى من جمال الكون وصنعة الخالق.

ويقول الرافعى بأوراق الورد أيضًا: (ليت شعرى أتقوم العاصفة الهوجاء من خطرات مروحة الحبيبة؟ ويقع الزلزال المدمر من رجرجة منديلها فى يدها؟ لا أدرى، ولكن ربما ربما.

إن لكل حبيبة خيالًا ساحرًا، كأنه خارج من قوى الكون كله لا من قواها الضعيفة، فما تلمس من شيء إلا سحر به على عين محبها، فحوله فيما شاء الهوى من صور الخيال المعقولة والمستبعدة والممكنة والمستحيلة!.

وكل حبيبة وصاحبها كالوثن وعابده: فى أحدهما الحقائق كلها ما دام فى الآخر الوهم كله.

إن المرأة لتكون امرأة وحسب، إلى أن تجد عاشقها، فإذا هى وافقت منه الحب فقد تألهت فى قلب إنسان، وصار لها جنتها ونارها، ومضى منها الأمر، وكأنها ند محبها، تأمر بقوة قادرة

(١) إن المشتق "منارة" – وهو اسم لمكان – فى إشعاعه الدلالى، يؤكد من ناحية أخرى على خطورة المحمول الدلالى، وتحكمه فى تحديد الوظيفة الدلالية وتشكيلها.

على أن تحيى، وتنهى بقوة قادرة على أن تميت. وليس ما يصفها به العاشق من فنون الجمال الخيالى وما يفيض عليها من ألوان التعبير المصبوغ إلا ما تتوهمها العين البشرية من خلال فوق الحس)[١]

فاسم الفاعل يتردد بالنص تسع مرات، فى حين يتردد "اسم المفعول" خمس مرات. فالمشتقات "المدمر، ساحر، خارج، المحب، العابد"، تعمل على إبراز الحركة، وبث الدلالة بثًّا يختلف فى مداه، فالرافعى بدءًا يعجب من أثر الحبيبة على محبها، فهى بأبسط الممارسات وأشدها تلقائية تستطيع أن تقيم زلزالًا من مجرد رجرجة المنديل، فلا يكون الزلزال إلا مدمرًا[٢] يدله المحب بقوة لا مقيسة بضعف الأنثى البشرى، بل خارجة من قوى الكون مجتمعة؛ مما يكسبها قوة كونية، قادرة على إبراز حركة السحر، والخروج عن قوى الكون. أما "العابد" فيؤدى مهمة تجسيد الدلالة؛ بيانًا لعلاقة المحب فى كونه "عابدًا" بحبيبتها "المتألهة". ولمثل هذه المهمة الدلالية يعمل المشتق "قادرة"، بتردده الثنائى الوارد، فتجسيد دلالة القدرة على الإحياء والإماتة أمرًا ونهيًا من مخرجات البنية الضامة. وأخيرًا فإن "محب، العاشق" كليهما يؤكد التحول الوظيفى لاسم الفاعل نحو مهمته البديلة: "مهمة التجسيد الدلالى" مهمة اسم المفعول الرئيسة.

أما "اسم المفعول" فيجسد الدلالة أيما تجسيد؛ إذ تيصير الدلالة عند التعبير به كائنة كامنة مستقرة، كما فى قوله: "المصبوغ"، حين يصف ألوان التعبير التى ينعت بها العاشق حبيبته. إن البث هنا منتف، والإشعاع غير متحصل، أما التوصيف والتجسيد فكائنان. إن تردد "اسم المفعول" الرباعى اللافت لتتابعه بالنص، يشمل باقى أسماء المفعول الواردة: "المعقولة والمستبعدة والممكنة والمستحيلة". ولئن تأكد من دلالة "الأول والثالث" منها قابليتهما للتجسيد والانحسار والتمركز؛ إذ يحددهما العقل تصورًا وتخيلًا، فإن دلالة الآخرين بداهة تتعارض مع تلك الإمكانية لتصور التجسيد؛ إذ تستعصيان بالنظرة السطحية على تلك القابلية، وليس الأمر كذلك على الحقيقة "فالمستبعد والمستحيل" كلاهما محصور، ولكن خارج مجال المعقول والممكن من التصورات العقلية.

---

(١) الأوراق ٥٢.

(٢) يلاحظ مشاركة البنية الضامة بعنصريها "زلزال، رجرجة" ذوى البناء التكرارى الداخلى فى إبراز سمة الحركة.

إن "اسم المفعول" فى ترددده الرباعى الأخير بدلالته الثابتة من ناحية، وبتموقعه المتتابع من ناحية أخرى، قد انسجم مع الأثر الدلالى الناتج عنه "التمركز"، فى مقابل توزع "اسم الفاعل" وانتشاره بأرجاء النص، وهو ما يتفق مع إبراز الحركة بالنص كأثر دلالى ناتج.

والرافعى حينما يتناول حقيقة الحب والجمال، فإنه يسعى نحو تقرير الحقيقة، بتجسيد الدلالة والعمل على تمركز المعنى؛ ولذا فإنه يكثر من استخدام "اسم المفعول" بصورة لافتة. ومن ذلك قوله: "فالجمال الوصفى الذى يقاس بالنظر، ويخرج منه الفكر بنسبة هندسية، جمال صحيح وحرى أن يكون معجبًا، ولكنه على كل حال بناء جسمى القصر المشيد، الذى يعجب الفقير المعدم فيتمناه، فإن هو صار له خاليًا لم يرضه؛ لأنه لا يلتحف سقوفه المموهة، ولا يفترش أرضه الموطأة، ولا يلبس جدرانه الموشاة"(١).

إن الحديث هنا عن متصور ذهنى مجرد، هو حال المدرك لحقيقة الحب فى معناه السماوى.

ولذلك فإن السعى إلى التجسيد هو الطلب الآنى المنطقى؛ ولذا فإن غلبة "اسم المفعول" واضحة (٥: ٢) "فالقصر المشيد، والفقير المعدم، والأسقف المموهة، والأرض الموطأة، والجدران الموشاة" .. كلها تشكيلات وصفية ثنائية، تعتمد على "اسم المفعول" وصفًا ثابتًا؛ مما يكسب بنية النص تجسيدًا دلاليًّا(٢)، من شأنه أن يبسط المتصور الذهنى المحمول، فينقله بأمانة الراعى المسئول نقلًا صادقًا.

أما اسما الفاعل: "معجبًا، خاليًا"، فيمتلكان القدرة من ناحية، بإنجاز النظم الإبداعى الخاص، ومن ناحية أخرى القدرة على تحريك المشاعر وإثارة دواخل النفس، وهو ما يتفق اتفاقًا واضحًا مع قدرة "اسم الفاعل" على البث والإشعاع الدلالى.

والحق أن القول باضطلاع "اسم الفاعل" من دون "اسم المفعول" بتصوير الحركة وبث الدلالة، فى مقابل اختصاص "اسم المفعول" بالقيام بعبء التجسيد والحوصلة، هو قول مبعثه التغليب وحسب؛ إذ على البنية الصرفية وحدها بحيث تلتزم البنية المخصوصة أثرًا محددًا لا تفارقه ولا يغادرها، وإن كانت البنية الصرفية فى ذاتها لمًا يشكل غالبًا ذلك الأثر

(١) الحديث ١٥.

(٢) يستفاد هذا التجسيد الدلالى أيضًا وعلى نحو ما من الموصوفات الجامدة: "قصر، فقير، أسقف، أرض، جدران".

ويبرزه. إن الأثر الدلالى للمشتق ومهمته الإبداعية، تحددان فى ضوء عدة أمور مجتمعة، بحيث يكون الأثر الناتج شبيهًا بناتج المعادلات الرياضية والكيميائية؛ إذ "تقوم الكلمة من الزاوية الإستاتيكية على تصميم داخلى معقد، ينطوى بناؤه الصوتى والمجازى والفكرى على معان متباينة، تنبثق من روابط الكلمات بعضها ببعض، يشكل بناء الكلمة الصوتى والفكرى والمجازى، وهذه الخلية أو تلك، التى تنطفئ ثم تلتهب، حياة الشكل الداخلى للكلمة"(١). فكل شىء يعاد تركيبه فى كل مرة، وغالبًا ما تتأتى طاقة الكلمات وتتحدد من تجمع إمكانات كثيرة، وعلاقات متبادلة بين مكونات العبارة. وقد انحصرت محددات أثر المشتق الدلالى أو التصويرى فى:

١- **بنية المشتق الصرفية:** فإن القوة التعبيرية للكلمة لا تتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة بنائها الصرفى وشكلها الصوتى أيضًا، فإن الكلمة "تكتسب معناها من بنية كتابتها، ومن الطيف المعجمى الذى تضمه"(٢)؛ ولذا فإن بنية المشتق الصرفية تشارك بفاعلية – ولا أقول تستقل بـ – فى تحديد الأثر الدلالى الناتج عن المشتق، ففى حين تمتلك بنية "اسم الفاعل" بصورتها المجردة "فاعل" عن سابقة التعريف أو مزيدات البنية حينما يرد المشتق من المضارع المزيد، وتتأتى للمشتق "فاعل" تلك القدرة على التلوين والإيحاء الحركى للدلالة، بما يعينها على بث الدلالة أو إبراز الحركة، من خلال "الألف" حرف اللين المتوسط، ومخالفة حركة الصوت التالى له مباشرة "الفتح فى أعمق صورة يتقدم الكسر المعتاد".

أما بنية "اسم المفعول" المجردة بالميم المفتوحة وحرف اللين بما قبل الآخر، فتسم الدلالة بالتكوين والوجودية، عن طريق تجسيد المعنى وتأطيره.

ولا شك أن المدخلات الطارئة على بنية المشتق المجردة – كتحول البنية عن التجريد إلى الزيادة أو كالتعريف، وخاصة بالسابقة "ال" – تغير كثيرًا من طابع البنية، فتحولها عن أثر دلالى إلى آخر، فالتعريف مثلًا يحد من قدرة "اسم الفاعل" على إبراز الحركة أو بث الدلالة،

(١) الأفكار والأسلوب ٥١.
(٢) المعنى الأدبى ١٠.

فى حين يدعم التعريف، وكذا مدخلات الزيادة الصرفية ببنية "اسم الفعول" على تجسيد الدلالة وتمركزها .. فالمشتقات (المموهة .. الموطأة .. الموشاة .. منطوى .. متجسم) تؤدى هذا الدور، ومثلها: (مغشاة .. المعذبة .. مسلحا).

٢- **الجذر الدلالى المحمول بالقدرة فى بنية المشتق:** بحيث تتطامن بنية المشتق الصرفية أمام جذره الدلالى الأصيل، فتئول السيطرة للدلالة على البنية الصرفية، "فاسم الفاعل"، وإن كان فى غالب ترددات يبرز الحركة ويعمل على بث الدلالة وإشعاعها، فإنه واستجابة للدلالة المحمولة، يتعطل عن أداء هذا الدور، بل وقد ينازع "اسم المفعول" دوره فى تجسيد الدلالة، كما فى النماذج التالية:

"بحديث القمر": "العاشق .. جاثية .. متخشعة (١٠) .. صامت (١٢) .. خاليًا (١٥) .. صافية (١٧) .. ذاهلًا (١٩) .. المستبد .. مالكا .. حاكما (٢٤) .. متجسم .. الذابلة .. منطوى (٢٥)"[1].

و "برسائل الأحزان": "يائسة (٢١) .. الفارغ (٢٧) .. قائمة (٣٥)".

و "بالسحاب الأحمر": "قائمة .. جالس .. المستحى (٢٧)".

و "بأوراق الورد": هادئ (٣٣) .. خافتة (٣٩، ٥٥) .. الذابل (٤١) .. متكئة (٥٦)".

ففى حين تؤدى هذه المشتقات مهمة التجسيد الدلالى، وتجسيم المعنى، وتأكيد دور الجذر الدلالى فى تحديد تلك المهمة، والاضطلاع بأعبائها - فإن نماذج أخرى لاسم الفاعل أيضًا، ومن خلال دلالة الجذر المستكنة فيه بالقدرة، تعمل على إبراز الحركة أو البث الدلالى كما فى قوله:

"بحديث القمر": "مقبلًا (١٢) .. قاصف .. متململًا (٢١) .. متفرقة (٢٣) .. ساطع (٢٨)".

(١) يشير الرقم داخل القوسين على يسار الكلمة أو الكلمات إلى رقم الصفحة.

و "برسائل الأحزان": "متفجر .. نافر (١٩)".

و"بالسحاب الأحمر": "المستعر .. المتوهج (٢٨) .. المشرقة (٢٩) .. نازلًا (٣٠) .. الهاوية (٣١، ٣٧)".

و " أوراق الورد": "منطلق (٣٢) .. مضطرب (٣٨) .. ذاهبًا (٤٣) .. ساطعًا(٥٥)".

وعلى صعيد آخر - وفى تصعيد واضح لذلك الاختلاف الوظيفى للمشتقات - تبين نماذج أخرى إلى أى مدى يمكن أن تتعطل قاعدة التغليب السابقة. ويمكن التنظير لتلك النماذج عبر شكلين متناقضين:

الأول: اتحاد الأثر الدلالى مع اختلاف البنية الصرفية. ومثال ذلك قوله "بالحديث": "مالكًا ومملوكًا حاكما ومحكومًا (٢٤)"، فجميعها تعمل على التجسيد.

الثانى: اختلاف الأثر الدلالى مع اتفاق البنية الصرفية، كما فى قوله "بأوراق الورد": "خافتة .. ساطعًا (٥٥)". فالمشتق "الأول" يفيد التجسيد، فى حين يبرز "الثانى" إلى جانب التجسيد بثًّا للدلالة، يستفاد من جذر المشتق الدلالى. ومثله: "المتفرق والمجتمع (٤٠) بالأوراق، "متناقض، متشابه (٢٠) بالرسائل". إن هذين الشكلين بتناقضهما الحادث يؤكدان - فى جلاء - أن الجذر الدلالى يبقى فى أغلب الأحيان، هو سيد الموقف فى تحريك المعنى أو مركزته.

٣- **السياق الضام:** فالذى "يعين قيمة الكلمة فى كل الحالات إنما هو السياق؛ إذ إن الكلمة توجد فى كل مرة تستعمل فيها يحدد معناها تحديدًا مؤقتا. والسياق هو الذى يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة"[(١)]. فالسياق يفرض على المشتق دلالة بعينها، يسعى السياق بكامله من خلال عناصره إلى إنتاجها.

٤- **التعريف والتنكير:** فلهما دور إيجابى لا يخفى فى إطلاق الحركة أو تقييدها. وإبراز دلالة البث أو الاستقطاب؛ إذ يرتبط "اسم الفاعل" النكرة - بشىء يسير من التجوز - بإبراز الحركة، أو البث فى ضوء تراكمية المحددات الثلاثة السابقة للأثر الدلالى. والحركة فى بنيتها

(١) الكلمة دراسة لغوية معجمية ٢١٢. ويراجع أيضًا: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث ٧٣، ١٢١ وما بعدها.

الحقيقية انطلاق يتفق مع التنكير، فى حين يحتاج التجسيد لتأطير المعنى، عن طريق ما يمكن أن يحقق ذلك من وسائل، ومن ذلك التعريف؛ فالتعريف باعتباره من علامات الاسم الأصلية يعمل على تحديد الدلالة. وبالمقابل فإن التجرد من محددات التعريف يسم المشتق "خاصة اسم الفاعل بصيغته المجردة" بالقدرة على تمثيل الحركة وبث المعنى. ويرجع ذلك – فيما أرى – إلى أن التعريف حين يعترى المشتق، فإنه ينحله علامة من أبرز علامات الاسمية، تبعده – ولو إلى حين – خطوة ليست هينة من الفعل عنوان الحركة عامة .. يقترب بمقدارها من الاسم، وسيلة تجسيد المعنى وتقرير المعانى.

المشتقات بين التنكير والتعريف:

نستطيع – بقراءة إحصائية تحليلية يسيرة لجدول المشتقات المرفق – أن نتبين أن الغلبة للمشتقات النكرة بشكل عام؛ إذ تتردد ثلاثمائة وخمس مرات، فى مقابل مائة واثنتين وثمانين مرة للمعارف، بنسبة (٦٢,٦٣ : ٣٧,٣٧). ويدعم هذه الكثافة الإجمالية للنكرات كثافة جزئية بنصوص العينة كما يظهر الجدول. غير أن القراءة الإحصائية – وحتى لا تكون جافة بانطلاقها عن الكم معيارًا وحيدًا – فإنها يجب أن تنظر كيف تحقق هذا الكم، ولم كان على هذا النحو؟ فمثلًا إن نسبة المشتقات النكرة إلى المعارف "برسائل الأحزان" تربو على الضعف بقليل (٥٧ : ١٧)، فى حين تتعدى تلك النسبة الضعف بشكل لافت "بالسحاب الأحمر" (٤٢ : ١٧) .. ففى مقابل كل مشتق معرفة مشتقان ونصف تقريبًا من النكرات. وهاتان النسبتان تتفقان موضوعيًّا مع تجربة الرافعى الذاتية، وموقفه النفسى الخاص بذينك الكتابين، فالموقف بالأول ينبنى على الحزن والألم، بحيث تريد الدلالة متنفسًا لها ينقلها حية. أما بالثانى فيقطر الرافعى ألما وغيظًا من الهجر والقطيعة، بحيث يطلب الموقف – والحال على هذا النحو – أن يتخير من أدواته ما يبرز حركة الداخل باضطرابه وانفعاله، وهو الأمر الذى ترشح له نكرات المشتق، وبخاصة اسم الفاعل.

أما الكتابان الآخران فتقترب نسبة تردد المشتقات النكرة من نسبة المعارف، على نحو يحتفظ للنكرات بالتقدم والغلبة. إن نسبة مشتقات "حديث القمر" النكرات إلى المعارف هى (٦١,٧٠ : ٣٨,٣٠). أما "بأوراق الورد" فنسبة النكرات إلى المعارف هى (٥٩,٤٤ :

٤٠,٥٦)؛ مما يؤكد سعى المبدع على نحو يخالف الكتابين السابقين – من ناحية الكثرة فحسب – إلى التجسيد الدلالى، وإبراز الدلالة فى ذاتها. ومرد ذلك أن تجربة الرافعى الذاتية "بحديث القمر" كانت حالمة رائقة، لم يعكر صفوها هجر أو قطيعة، وإنما الحال اتفاق أو وصال؛ مما أضفى شيئًا من الاستقرار على عاطفة المبدع، لم تعوزه إلى النكرات على النحو السابق. كما أن التجربة فى كثير من مواضعها تنحو إلى التنظير للحب والجمال، بما يعوزه إلى المعارف. واعتمادًا على ذينك الأمرين "استقرار العاطفة والسعى إلى التنظير"، تضيق الفجوة بين المعارف والنكرات على النحو الوارد. ويمثل "أوراق الورد" أعلى مستويات الإبداع الرافعى عن الحب والجمال، ولا عجب فهو آخر ما اتفق له من إبداع فى هذا المجال. فالأوراق يمثل أرقى ما أبدع الرافعى عن الحب والجمال بعد طول زمن ووفرة حوادث، اكتوى فيه، ومن خلالها بنار الهجر وجحيم القطيعة، وبما حلق فى سماوات السعادة والهناء. ولذا فقد جاء حديث الرافعى بالأوراق تنظيرًا بديعًا لهاتين القيمتين النبيلتين [١]؛ مما أعوزه إلى المعارف على نحو لافت؛ تقريرًا للحقائق وتأكيدًا للأمور. وفضلًا عن ذلك، فإن الزمن العمرى للمبدع لما يجعله يرى الأمور فى نصابها على الحقيقة، بعيدًا إلى حد ما عن ظلال التلوين أو التزييف والخداع.

إن القراءة الجدولية – فوق ذلك – لتبرز "بالأوراق" مواضع تعلو فيها نسبة المشتقات المعارف على النكرات – وذلك نادر – كما بالنص الأول: "وزدت أنك أنت" (ثلاث عشرة معرفة بمقابل ثمانى نكرات) والنص الرابع: "رسم الحبيبة" (عشرون معرفة فى مقابل ثلاث عشرة نكرة)[٢].

---

(١) يلاحظ مقدمة "الأوراق" الوافية عن الحب، وكتاباته فى التراث العربى، من ص ٢٥: ص ٣٠، فى الإشارة إلى نزعة الرافعى بالكتاب إلى التنظير.

(٢) يلاحظ من عنوانى النصين خلوصهما لتجسيد أوصاف الحبيبة.

يحوى "أوراق الورد" حالة وحيدة لا ترد ثانية بنص العينة، تتساوى فيا نسبة المشتقات "معارف ونكرات"، وذلك بالنص الثانى "زجاجة العطر"؛ إذ تتكرر كلتاهما سبع مرات؛ لأن النص بطبيعته ينقسم على قسمين:

الأول: يصفو للحديث عن زجاجة العطر فى أريجها "ظاهرة .. سائلًا .. ذائب ..." بما يناسبه من النكرات.

=

إن ذلك لما يقوى الرأى السابق، القائل بتحول طابع المضمون الداخلى للرباعية "بالأوراق" – نتيجة نضج التجربة المعيشة – عن إبراز الحركة والفعل إلى التنظير،، عن طريق التجسيد.

ثانيًا: الجوامد:

أ– سياقات التردد بين التعريف والتنكير:

إن كثافة الاسم وطغيانه فى السيطرة على تشكيل صياغة النص على النحو الوارد، تتصل على نحو من الأنحاء بخصوصية طابع تجربة الرافعى الذاتية بالرباعية؛ إذ لم تكن تلك التجربة تتسم بفوران النزوة، أو غليان الشهوة، أو تأجج دواخل النفس، على نحو ما يحلو لبعض شبان المبدعين المعاصرين أن يصوروا تجربة الحب فى شىء من التكشف وإثارة النزوات والرغبات، بل كان الحب الرافعى رفيعًا راقيًا فى تصويره لاهتزاز المشاعر والوجدان، وتناغم الفكر فى الجمال، مع الحديث عن المثل والأخلاق. إن حب الرافعى ينطلق عن القيم العذرية والفضيلة، وتتداخل فى تشكيله قيم الدين والأخلاق؛ مما يكسب التجربة الإبداعية مزية إنسانية، فى تقريرها للحقائق، والتحليق بآفاق القيم الإنسانية الرفيعة. إن طابع التجربة حينما يكون على هذا النحو من الإنسانية لا الذاتية، يصبح الاعتماد على الاسم بهذا الشكل أمرًا مقبولًا، بل مطلوبًا؛ إذ يضفى التعبير بالأسماء – خاصة الجامد منها – على اللغة الإبداعية فطرية وثباتًا، وبهذا يتفق القالب اللغوى الحامل مع مضمون الرسالة المحمول.

إن الجامد فى سياقات تردده، يتصل – على نحو من الأنحاء – بالتعريف والتنكير، فالجامد المعرف يتردد وبشكل أساسى فى سياق الحديث عن الحقائق الإنسانية وقيم الوجود الكونية والمثل والحكمة؛ إذ ينزع عن طابع النص الحركة والتلوين كخطوة أولى، باستبدال الاسم بالفعل، ثم التعبير بالجامد لا بالمشتق كخطوة تالية، وهو الأمر الذى يجعل الإبداع الحامل لتلك المضامين الراقية بهذا التشكيل اللغوى، أقرب إلى العالمية والخلود عبر تعاقبات العصور الأدبية المختلفة.

=

الثانى: ويخلص للرسالة التى يريد الرافعى من الزجاجة أن تحملها لحبيبته، وهى مقررات وحقائق تسعف المعارف المبدع على نقلها كما بقوله: "قولى لها إن أشواق الأرواح العاشقة ... هذا الشوق النافذ كان الأصل" ص ٣٥.

ولقد يجود الجامد المعرف فى سياق الحوار كذلك؛ باعتباره سياقًا يتطلب الوضوح حتى يحصل التفاهم المشترك.

يقول الرافعى - مثلًا - فى سياق التعريف بحقيقة العبودية: "لا مفر للخلق من العبودية، وأنى لهم المفر، والسماء فوقهم، والشرائع تحت السماء، والقوانين تحت الشرائع، والرذائل تحت القوانين، والوحشية تحت الرذائل؟! فويل للمستضعفين الذين يفرون من كل فرجة بين المخالب والأنياب، وفى أرجلهم القيود الثقيلة، وويل للإنسان الذى لا يكتفى بالله فى سمائه حتى يستعبد لصفاته فى أهل الأرض، فالجبروت فى الملوك، والكبرياء فى الحكام، والتقديس فى القوانين عادلة وظالمة، والعزة فى القوة .. وماذا بقى لله ويحك؟!"[1].

فلقد شارك فى كثافة الاسم على النحو الوارد ("٣٤" جامدًا معرفًا، "٥" مشتقات، "٤" أفعال) - فضلًا عن كون مجال الحديث هو إقرار الحقيقة وتأكيدها - أمران يلازمان إبداع الرافعى بطول الرباعية، وهما:

١- ميل الرافعى - يصل إلى حد الفتنة - إلى التوليد الذهنى، المعتمد على إعمال العقل بشدة فى تصور الأمور والأشياء مجال التناول الإبداعى، ويمثل ذلك بالنص قوله: "وأنى لهم المفر، والسماء فوقهم ... والوحشية تحت الرذائل؟!"، فتكرار الجوامد هنا من طريق التوليد الذهنى واضح لا يخفى، ولعل للجوامد وثائق قربى بالعقل، وإعماله فى مقابل قرابة المشتقات والأفعال للعاطفة ونشاطها.

٢- ميل الرافعى نحو استخدام العطف، وهو سلوك رافعى مقرر، يتفق مع الميل السابق. ولعله نمط من أنماطه، ولا يكون العطف إلا بين متماثلين كما فى قوله: "فالجبروت ... والكبرياء ... والتقديس ... وعادلة وظالمة ... والعزة".

والنص - من قبل - ومن خلال التعبير بالجامد المعرفة، يجعل الدلالات المحمولة، فضلًا عن أثرها الصوتى بقرعها للآذان وكأنها طبول الحرب؛ مما يجعلها متسارعة إلى الذهن والوجدان بخلفياتها اللغوية والتراثية التراكمية بذهن القارئ، بحيث يتكامل الأثر الصوتى للتشكيل اللغوى على الأذن تكوينًا للاستعداد للتلقى، واستجماعًا لطاقات الذهن؛ إعمالًا

(١) الحديث ٢٨.

للتصور، يتكامل مع بنية النص الدلالية الفكرية. إن "التشديد، والتنوين، وصوت اللام، وحرف اللين، والتكرار التركيبى كما فى: "ويل للـ ..."، "الجبروت فى الملوك، والكبرياء فى الحكام ..." .. كلها أدوات صوتية، تسهم فى تشكيل القناعات النفسية بشكل غير مباشر لقبول الأفكار والحقائق المطروحة بالنص. إضافة إلى ما سبق، فإن الألفاظ المكررة بالنص تشكل مفاصل الدلالة الأساسية، فمثلًا كلمة "مفر" تأتى **أولًا** فى بنية تفى منطقية بنفى وجود المفر، أى مفر بعيدًا عن تحقيق العبودية لمعبود ما؛ هو إما معبود وثنى كالرذائل أو القوانين وفيهما الهلاك والخسران، وإما الشرائع وقانون السماء وفيها النجاة والأمان، فحقًّا: "ويل للإنسان الذى لا يكتفى بالله فى سمائه حتى يستعبد لصفاته فى أهل الأرض!". ثم أتت **ثانيًا** معرفة لطبيعة البناء الإنشائى لأسلوب الاستفهام.

أما المشتقات "عادلة وظالمة"، فيعمهان الدلالة المستفادة والناعتة للقوانين – بل الناعية للإنسان – بما يتفق ومضمون النص الكلى؛ من حيث اعتبار تلك القوانين – على أية حال من عدل أو ظلم – سبيلًا إلى الخسران والضياع حينما يتعبدها الإنسان الشقى.

ويقول الرافعى فى حديثه عن حقيقة الحب: "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"(١).

فالرافعى يلحق الحب بالإيمان، ويجمع فى مرتبة واحدة بين الخطوة القصيرة التى يقطعها المحب إلى القلب، والخطوة الطويلة التى يقطعها العابد المؤمن إلى السماء، والرافعى حين يعرض لفكرته الرامية إلى تقرير الحقيقة الإنسانية المحمولة بالنص، يفضل أن تكون أداته الحاملة متسمة بالثبات، والقدرة على نقل الحقائق، بما تملكه تلك الأداة من إرث معجمى، وخلفية تواصلية واجتماعية، تخص مستعملى اللغة، وتلك الأداة هى الجامد من الأسماء؛ إذ "تميل الجماعة الكتابية إلى أن تنظر إلى الأسماء بوصفها بطاقات مكتوبة أو مطبوعة، يلصقها الخيال على الشيء المسمى"(٢). فكما أن الحقائق لا تقبل التجزىء أو المفاصلة، فإن الجامد من

(١) السحاب ٣٢، ٣٣ ويراجع أيضًا حديثه عن الحب الروحى الصحيح " بالرسائل ٣١

(٢) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، دورية "عالم المعرفة"، عدد (١٨٢)، فبراير ١٩٩٤م، ص ٩٢.

الأسماء "الحب .. الإيمان .. الجنة .. النفس .. القلب .. السماء"، تسمو فوق المساومة أو المراجعة.

ويقول "بأوراق الورد" بيانًا لعلاقة الإنسان "الحى" بالوجود، وتناولًا لقرابات البشر المتعددة: "ليس الحى منقطعًا من الوجود، بل هو منه؛ لأنه فيه، ويكاد كل شىء يقول له: يا ابنى، أو يا أبى، أو يا أخى أو نحوها، فهذه الوشيجة بين الحى والموجودات كلها، هى قرابة العقل المسماة بالمعرفة، وصلته بخصائص الوجود فى طائفة من الأحياء أو الموجودات، هى قرابة النفس المسماة بالصداقة، وشابكته بأخص الخصائص فى حى واحد، يجمع كل ذلك ويزيد ولا يزال يزيد، هى قرابة القلب المسماة بالحب"(١).

والنص يبرز قدرة الرافعى المقررة على التوليد، والغوص فى المعنى، والسعى نحو استكماله ودقته، فيحرص على حصر أشكال الصلات والقرابات المختلفة بين بنى البشر، ويجملها فى:

أ- قرابة المعرفة بمصاهرة العقول.

ب- قرابة الصداقة بمصاهرة النفوس

ج- قرابة الحب بمصاهرة القلوب.

ولا شك أن التوليد الذهنى هنا ينطلق من ازدحام المخزون الفكرى والتجريدى للمبدع فى نظرته للوجود، بحيث لا يسعفه الفعل أو النكرات على النقل، وإنما هى الجوامد المعارف.

فالنص ينبنى فى تشكيله اللغوى على وحدات لغوية مختلفة، تنتظم على النحو التالى:

أ- الجامـــد (٢٧).

ب- الضمير (٠٦). "بخلاف المتصل (١١) مرة".

ج- المشتق (٠٦).

د - الفعـــل (٠٦).

---

(١) الأوراق ٤٥.

والإحصاء الرياضى يبزر إلى أى مدى اعتمد المبدع الجوامد أداة مفضلة لتشكيل النص لغويًّا؛ إذ ينهض النص عليها، وتفوق فى ترددها مجموع ترددات الوحدات الثلاثة الأخرى. **فالمشتقات** هنا – مثلًا – ترد فى الغالب (٤ : ٢) لتؤدى مهمة بعينها، هى العمل على اتصال الوحدات الجامدة، والتى تمثل عناصر المضمون الفكرى والدلالى المطروح بعضها ببعض.

فالحى ليس (منقطعًا) من الوجود.

والمعرفة هى قرابة العقل (المسماة) بالمعرفة [١] ... وهكذا.

أما "الموجودات"، فهو المشتق الوحيد الذى تمرد على القيام بهذا الدور الهامشى، وهو أمر منطقى؛ إذ يقوم النص على بيان حقيقة علاقة الحى بالموجودات، فهو طرف فاعل فى تشكيل النص على المستوى الدلالى، بحيث لا يجوز اعتباره مجرد ساعٍ للوصال، بل هو المسعى إليه.

وقد شارك "الضمير" – بطابعه الخاص ونزوعه نحو الاختصار والإحالة – "المشتقات"، هذه الوظيفة الواصلة بين مفردات المحتوى الدلالى للنص، فالضمير يصل جزء معنى سابق بجزء معنى لاحق، عاملًا على تضفير عناصر العبارة كما فى:

* ليس الحى منقطعًا من الوجود، بل (هـو) منه؛ لأنه فيه ... (فهذه) الوشيجة بين الحى والموجودات كلها (هى) قرابة العقل.

* صلته بخصائص الوجود (هى) قرابة النفس.

* شابكته بأخص الخصائص ... (هى) قرابة القلب.

وتأسيسًا على تلك الوظيفة المشتركة بين المشتقات والضمير، فإن دورهما أقرب إلى تضفير عناصر التشكيل اللغوى "الجوامد" منه إلى إنتاج الدلالة بفاعلية؛ إذ لا تعدو تلك الوظيفة أن تكون فحسب من عوامل التصميم اللغوى، وليست من مقومات الإنتاج الدلالى.

أما "**الفعل**" بتردده السداسى، فاثنتان من مرات التردد يرد فيهما الفعل ناقصًا غير مكتمل الدلالة بذاته، يسهم – بشكل ثانوى – فى إنتاج الدلالة؛ فالأول "يكاد" يأتى للتغليب أو

(١) يلاحظ هنا أن المشتق لا يؤدى كبير دور أساسى فى بنية الدلالة؛ إذ يمكن إسقاطه بتقديم نوع القرابة "المعرفة" مثلًا على الأقارب "العقول فى حالة المعرفة".

تقوية المعنى المطروح، والثانى "لا يزال" يعمل على استمرارية زمن الفعل "يزيد" لا غير. أما الأربع الباقيات، فواحد منها يعمل فى إطار مجازى على إبراز الوشيجة بين الحى والموجودات، وهو فعل أساسى "يقول"؛ لمشاركته فى منطقة الضوء الدلالية. والثلاثة الأخرى "يجمع، يزيد لا يزال يزيد"، ترد متتالية فى سياق الحديث عن الحب؛ إذ هو ميدان حركة العواطف، وتأجج المشاعر وفورانها.

أما الجوامد السبع والعشرون، فتمثل مراكز الدلالة الأساسية، والتى يقوم عليها بناء النص؛ إذ هى مفاصله القارة، ومناطق بث الدلالة. "فالحى والوجود" يمثلان طرفى العلاقة المعرفية باستخدام العقل. أما "الصداقة" فهى قرابة الحى مع الأحياء والموجودات من طريق النفوس. وأخيرًا "فالحب" هو قرابة الحى مع الأحياء، والموجودات من طريق النفوس، وأخيرا "فالحب" هو قرابة الحى لحى واحد من الوجود من طريق القلب.

إن الأسماء الجامدة – بما تتصف به من دقة ووضوح دلالى يتأبى على التلوين – تصبح هى القالب اللغوى الأنسب لسياقات تقرير الحقائق.

وفى نص آخر، يقرر الرافعى أن الصمت من أكبر فضائل المرأة، ثم يدلف من هذا التقرير، إلى الحديث عن غيظ المحب من حبيبته حين تبخل بكلمات الحب عنه، وتمنحها غيره فيقول: "إن السكوت من أكبر فضائل المرأة، وقليلًا ما وفقت إليه! ولعله أشق عليها من كتمان سرها. ولكن سكوت الحبيبة عن كلمات الحب هو الرذيلة، الرذيلة التى لا يعدلها فى الغيظ عند محبها، إلا أن تنطق بهذه الكلمات – كلمات الحب – لرجل غيره"(١).

يقوم النص على الحديث عن سلوك نسائى فاضل نادر، هو "السكوت"، أبرزه الرافعى فى قالب تقابلى؛ فالسكوت من أكبر فضائل المرأة دائمًا، غير أنه أحيانًا ما يكون هو الرذيلة، وذلك حينما يكون من الحبيبة عن كلمات الحب لمحبها. وأحيانا أخرى يكون هو الرذيلة، لا تعدلها أخرى عند المحب إلا حين تنطق الحبيبة بكلمات الحب لرجل آخر غيره. فالسكوت وكتمان السر من فضائل المرأة، وسكوت الحبيبة عن كلمات الحب هو الرذيلة. وغيظ المحب بتلك الرذيلة لا يعدله غيظ إلا أن تنطق المرأة بكلمات الحب لرجل غيره. فالجوامد عمد

(١) الأوراق ٥٣. ويراجع: الحديث ٦٠ فى الحديث عن "أثر الحب"، الحديث ٥٢ عن علاقة الحبيبين، الحديث ٤٤ عن "أثر الكلام فى تدعيم الحب".

النص اللغوية فى إنتاج الدلالة والمعنى، فى حين تقوم المشتقات - وعلى مثال النموذج السابق - بدور داعم للدلالة لا مؤسس لها؛ إذ يعمل "أفعل التفضيل" على التعظيم والتهويل، فالسكوت وهو من فضائل المرأة يرقى فى هذا السياق ليكون من أكبرها، غير أنها قليلًا ما وفقت إليه[١]؛ إذ هو "أشق" عليها من كتمان سرها. وإبراز المشقة على هذا النحو ينقل البنية اللغوية شيئًا ما إلى دائرة الانفعال والتهويل، فالغيظ واضح من المرأة، والسخط بائن عليها.

أما " الضمائر " فتقوم بدور الواصل بين مفاصل النص الأساسية سعيًا لتماسكها كما فى قوله: " سكوت الحبيبة عن كلمات الحب هو الرذيلة التى ...".

العلم:

ولقد تردد "العلم" كشريحة داخل الجامد من المعارف (٦٢) اثنتين وستين مرة بنص العينة. وهى نسبة ضئيلة جدًّا إذا ما قورنت بتردد المعارف الهائل بالنص. ويتميز "العلم" من دون المعارف الأخرى بأنه أنزع الأسماء إلى الحقيقة، وأدقها دلالة؛ إذ يعين مسماه مطلقًا من غير قيود المعارف الأخرى "فالعلم علامة على مسماه"[٢]. أما الأعلام الواردة بنص العينة [٣] فهى "الله" (يتردد ثمانى وأربعين مرة من الاثنتين والستين) .. آدم (ثلاث مرات) .. حواء .. هاروت وماروت .. زيد .. خالد .. عمرو .. بكر .. جهنم .. جبريل .. لبنان .. المسيح".

ولعل مرد تلك الندرة العلمية، أن الرباعية - على نحو ما - ترقى بعيدًا عن الأدب الإقليمى نحو آفاق الأدب الإنسانى الخالد[٤]، فكثير من الأعلام - ومن واقع الاستعمال -

---

(١) يلاحظ التعبير بالبناء للمجهول، فليس المهم فى قلة توفيق المرأة للسكوت إبراز السبب فى عدم التوفيق، فيظهر الفاعل بالبناء للمعلوم، وإنما المهم فحسب هو إبراز الحدث، حدث قلة التوفيق، باعتباره معلمًا للمرأة.

(٢) ابن يعيش النحوى: شرح المفصل، منشورات عالم الكتب ببيروت، ومكتبة المتنبى بالقاهرة، د.ت، ١/٢٧.

(٣) يرى الباحث أن كلمات مثل "الشمس، القمر ... وما شابهها" ليست أعلامًا؛ إذ لا تعين مسماها تعيينا مطلقًا، وإنما بقيد أداة التعريف "ال"، فهى فى صورتها المجردة نكرة، وفى المحلاة معرفة. ومن البائن اختلاف العلمين: "الله، المسيح" عن تلك المقولة؛ فـ "ال" بالعلمين كاللازمة بأصل العلم. وليست قيدًا للتعريف، فصورة لفظ الجلالة المجردة من التعريف ليست هى نكرة العلم، كما أنه ليس ثمة ما يطلق عليه "مسيح" بالتنكير.

(٤) يمكن لنصوص الرباعية - إن قدر لها مترجم بارع - أن تكون صورة مشرقة لأدبنا العربى، يحتل بها - وبأمثالها - مكانته اللائقة على خارطة الأدب العالمى.

ترتبط فى ذهن مستعمل اللغة بخلفية تاريخية أو لغوية دلالية خاصة، يصعب على غير أهل اللغة فهمها على الحقيقة، ومما يرجح هذا القول بإنسانية الرباعية لا إقليميتها أمران:

الأول: ويتعلق بطابع المعارف الواردة بالرباعية، ولعلها كانت بديلة العلم عند الرافعى؛ طلبًا للدقة والوضوح، فطابع المعارف يؤكد أن الرباعية تتجاوز فى مداها التعبيرى عن حقائق النفس والحب الجمال والوجود والإيمان، تتجاوز فى ذلك الذات العربية إلى الوجود البشرى بعامة؛ إذ يمكن أن يتلقى الرباعية – إلا النادر منها – عامة البشر لا العرب خاصة. ولا شك أن الرافعى لم يعمد إلى تجاهل "العلم" على هذا النحو كغاية من غايات الإبداع، ولكنه – وكما أرى – قد وجد فى المعارف، وبخاصة المعرف بـ "ال" بديلًا عن "العلم"، لنقل رسالته الوجدانية المتفاعلة مع قيم الطبيعة والإيمان والخير.

وللتدليل على صحة ذلك الأمر، أسوق نماذج للمعارف، تؤكد إنسانية الرباعية؛ إذ يرد منها بالصفحة الأولى[١] من "حديث القمر" المعارف:

(القمر .. الليل .. النجوم .. الطبيعة .. النهار .. النور .. الأمواج .. النسيان .. السفن .. الآلام .. الزوارق .. الأحلام .. الغيب .. الموتى .. الألقاب .. الأحساب .. الأنساب .. الشيب .. الشباب .. التراب .. الكتاب)[٢]. ويرد بالصفحة الأولى من "رسائل الأحزان": (الكلمات .. الاسم .. القلب .. السعادة .. العمر .. السنين .. العواطف .. الدم .. الدنيا .. الناس .. الكلمة .. الظرف المكانى .. العقل .. السماوات .. الغدير .. السماء .. الضوء .. النجوم .. الحياة)[٣].

ويرد منها بالأخيرة[٤] من "السحاب الأحمر": (النساء .. الشر .. الليلة .. الجنة .. الزاهد .. الشيطان .. الناس .. الحقيقة .. المرأة .. الماء .. الصابون .. الظلام)[٥]. وبالأخيرة من "أوراق الورد": (الوجود .. النفس .. العالم .. المحب .. اللانهاية .. الحب .. الإنسانية ..

(١) الأولى والأخيرة بالعينة فحسب، وليس بالكتاب كله.
(٢) الحديث ٩.
(٣) الرسائل ١٨.
(٤) السحاب ٤٣.
(٥) الأوراق ٦٨.

الخلود .. الخالق .. الكلام .. المعنى .. البلاغة)[١]. ولا شك أن المعارف السابقة فى دلالتها إنسانية، يراها الجميع على حال واحد يختلف عن النظرة إلى الأعلام؛ حيث إن الأسماء العامة (أى أسماء غير العلم)، تدل على أنواع طبيعية، بينما تدل أسماء العلم على كيانات خاصة، فإن أعلامًا ك "زيد، عمرو، بكر، خالد" ترد للتدليل على منهج النحاة القدامى فى بسط القواعد بإجراءات لا تخلو من تقليدية فى الاستشهاد، تحمل دلالات محددة تخص الثقافة العربية عند بعض المثقفين لا عند جميعهم، ولذا فدلالات الأعلام بمثل تلك المواضع لا تحمل قدرًا من إنسانية، وإن أكدت على الخصوصية العربية للإبداع على الوجه الآخر.

أما الأمر الثانى: فيتعلق بالأعلام نفسها؛ إذ ترد جميعها عدا أعلام النحو الأربع السابقة إنسانية الدلالة، يشترك فى حسن فهم المراد منها[٢] العربى وغيره، فـ "الله – سبحانه، آدم عَلَيۡهِ ٱلسَّلَامُ، حواء، جهنم، جبريل، المسيح، لبنان"، أعلام تحمل دلالات محددة، يشترك فى استعمالها على نحو متفق عامة البشر، بما يؤكد من جديد البعد الإنسانى للرباعية.

ويلاحظ الباحث – بشأن طابع الأعلام المترددة بالنص – أمرين:

أولهما: أنها ترد غالبًا للتعبير عن الذات؛ إذ يختص بالتعبير عن المكان علمان فحسب، هما "لبنان، جهنم".

"فلبنان" بلد عربى حبيب ينماز بالجمال، ودلالته قومية إنسانية.

"جهنم" مكان بالآخرة إنسانى خالص، وإن لم يشارك على نحو إنسانى بسياقه الضام.

ثانيهما: أنها أعلام تتسم بطابع دينى خالص، بما يتفق مع عذرية الحب الرافعى، وصوفية نظريته للحب والجمال.

ولا شك أن الأعلام على هذا النحو الوارد، تحمل من الدلالات الخاصة المتكونة بذهن المبدع والمتلقى من ترسبات الاستعمال الإبداعى لأزمان بعيدة، ما يؤكد مساهمتها فى تكوين

(١) اللغة والمعنى والسياق ٧٧.

(٢) يقل على نحو لافت فهم الكثيرين للمراد من "هاروت وماروت"، ولكنه جهل قد يرتبط بالعرب على نحو ما يرتبط بغيرهم من العجم.

الظلال الخاصة، وإضفاء نوع من الخيال، يتعدى مجرد التواصل والإخبار، كما فى أعلام "جبريل .. آدم .. حواء .. جهنم .. المسيح"، فأعلام النص يقع غالبها فى منطقة "الأعلام الموحية"؛ إذ تنقسم الأعلام من الناحية الدلالية إلى قسمين:

قسم إخبارى: لا يتعدى الدلالة الإخبارية البسيطة.

وقسم إيحائى: له معان حافة اكتسبها من التاريخ، بحيث يثير – كلما سيق – صورًا ذهنية تتعدى الإخبار البسيط إلى التصوير والإيحاء.

أما الاسم النكرة، فيتكثف بسياقات التخييل أو الوصف، ولئن كان التشكيل بالمعارف دافعًا لإلحاق الإبداع بالعالمية والإنسانية، فإن التشكيل بالنكرات يضفى مسحة الجمال الرائق، الناتج عن خلق فضاء النص الخيالى التصويرى، من خلال توسيع مجال الدلالة أو تعميمها. إن سياق النكرات يكاد ينحصر فى مجال الوصف أو التخييل، والحكاية أو القص، وهما مجالان يحتملان التداخل، بحيث يكون تحديد المجال فى كثير من الأحيان عن طريق التغليب، بانحياز الأسلوب إلى أحد المجالين.

يقول الرافعى "بحديث القمر"، مؤكدًا هذا التداخل: "لى صديق فيلسوف، يضحك عاليًا ملء فمه، حتى ليخيل إلى أنه ولد فى يوم رعد قاصف. وذلك كلما حدث عن صاحب له واعده يوما أن يوافيه فى ساعة معينة، ثم وافاه الفيلسوف وقد مرت الساعة ولحقت بها أختها، فقال صاحبه متململًا: أوليس ...؟"[١].

فالنص يحكى حوارًا سريعًا بين صديقين "أحدهما فيلسوف وهو صديق المبدع"، حول الوقت وأهميته، فيصف ضحك الفيلسوف بأنه عال، وبأن يوم مولده كان يوم رعد قاصف، ثم يعرض للمشكلة المحتدمة بين الصديقين. والنص يبرز أن خلل التصور لدى الصاحب بشأن الوقت قد صار خلقًا، حتى ما يواعده (يومًا) أى يوم أو (ساعة معينة)، إلا أخلف موعده. فكأن الطريق يضل به دائمًا.

ويقول الرافعى "برسائل الأحزان"، واصفًا لحال العاشق، تحولت معشوقته عما يحب إلى ما يكره من القول والفعل وكل شئون الحب، متخللًا هذا الوصف الأساسى مداخلات

(١) الحديث ٢١.

وصفية أخرى للذئب والطيب: "أرأيت قط ذئبًا قد افترس شاة وجعل يفرفرها بأظافره وأنيابه وهى تنتفض يائسة هالكة؟ إن تكن رأيته فذلك ذئب رحيم، لو أنت كنت عاشقًا، فرجعت لك من تهواها مما تحب إلى ما تكره، فرأيت البغض وما يصنع بقلبك. إنما الذئب ناب وظفر وسورة وحش يعترى أكيلته فيسطو بها، فيذهلها عن نفسها، ثم لا يزيد بعد ذلك عن طبيب جاهل فى عملية جراحية" [١].

فالنص يحوى (٢١) واحدًا وعشرين اسمًا، منها سبع معارف فحسب، فى مقابل تردد النكرات ثلاث عشرة مرة، أى ما يساوى الضعف تقريبًا. وبنظرة سريعة للنكرات، نجدها تقصد إلى أمرين، يفترقان فى بعض المواضع أحيانًا، ويلتحمان أحيانًا أخرى:

الأمر الأول: ويعد الأبرز والأظهر: هو السعى إلى الوصف والتصوير، كما فى قوله: "يائسة .. هالكة .. عاشقًا .. جاهل ...". وقد دعم دور هذه النكرات على الوصف شيئان:

الأول: ويتعلق بالبنية الصرفية للنكرة، فجميعها مشتقات لاسم الفاعل "أداة الوصف الأثيرة المفضلة".

الثانى: الموقع الإعرابى، فثلاثتها الأولى تقع **منصوبة** (اثنتان تقعان حالًا، والثالثة تقع خبرًا لناسخ)، ورابعتها تقع **مجرورة**، وهما مظهران إعرابيان يدعمان غرض الوصف وينسجمان معه بخلاف الرفع.

الأمر الثانى: ويعد الأخفى – وإن لم يكن الأضعف فى بناء المعنى – وهو تعميم الدلالة المطروحة؛ لشدة لوعة المبدع وأساه، فالنكرات: "ذئبًا .. شاة .. طبيب جاهل .. عملية جراحية"؛ الأوليان منهن تقعان بعد ما يشبه النفى، فتفيد العموم نحويًّا ودلاليًّا، فالذئب أى ذئب حين يفترس الشاة – أى شاة – فإنما هو أرحم بها من المحبوبة تحولت عن عاشقها مما يحب إلى ما يكره. والذئب من بعد لا يعدو أن يكون طبيبًا جاهلًا يجرى عملية جراحية، يميت من حيث أراد الحياة لمريضه / فريسته. إن الحبيبة لتفترس عاشقها بمثل ما لا يفترس الذئب الشاة قسوة وظلمًا. فى حين يكون الذئب كالطبيب الجاهل. وهذا الانتقال الوصفى

(١) الرسائل: ٢١.

للذئب والتداخل الأسلوبى فى التعبير عنه، لما يعمل على حيوية المعنى وحركية الدلالة من ناحية، وعلى تنشيط ذهن المتلقى وحضوره داخل المرسلة من ناحية أخرى:

فالذئب يفترس شاة	(أرحم من)	الحبيبة مع عاشقها على حال البغض
(أ)		(ب)
الذئب "ناب .. ظفر .. سورة وحش".	(لا يزيد عن)	طبيب جاهل فى عملية جراحية
(أ)		(جـ)

وبإسقاط (أ) المشترك يصير (ب) = (جـ). فهل قصد الرافعى إلى تشبيه الحبيبة فى حالها المذكور بالطبيب الجاهل؛ إذ هى طب القلوب ودواؤها، لكنها تجهل حق المريض بقلبه (بحبه)، فتضر من حيث أرادت أن تنفع "تسعد"؟

ويقول الرافعى حاكيًا عن تجربة حبه: "لقد أحببت فتاة كأنها قصيدة غزلية فى ديوان شعر، لا خطبة سياسية فى حفلة، فما ثم إلا معنى دقيق لطيف خلاب ساحر"[(١)].

فالنص لا يحوى أيًّا من المعارف؛ إذ تسيطر النكرات على بنيته (١٢) اثنتا عشرة نكرة. والنكرة هنا تضفى على الدلالة المطروحة تهويمًا مناسبًا، يعمل على اتساع فضاء المعنى وتعظيمه؛ انطلاقًا من أن غالب النكرات تقع بحيز النفى، وهو الأمر الذى يجعل دلالتها على العموم أرجح[(٢)]، وتنبنى حركة التصوير هنا على ترددات تأتلف كثيرًا ولا تختلف إلا يسيرًا ..

فال "فتاة" كأنها (قصيدة غزلية) [فى] "ديوان شعر".

لا (خطبة سياسية) [فى] "حفلة".

(أ) (ب) (جـ) (د)

---

(١) الرسائل ٣١.

(٢) يراجع فى ذلك: معانى النحو: فاضل صالح السامرائى، نشر وزارة التعليم العالى ببغداد ١٩٨٧م، الجزء الأول، ص ٤١.

فما ثم إلا معنى دقيق لطيف خلاب ساحر. ولا شك أن اجتماع التنكير مع كون الكلمات من النعوت "اسم فاعل .. صفة مشبهة .. صيغة مبالغة" قد عملا معًا على تأكيد الوصف، واتساع آفاق الصورة الجميلة لفتاته المحبوبة.

ويصف الرافعى رؤية حبيبته بقوله: "وكنت إذا رأيتها بجملة النظر من بعيد، صور لها قلبى من الحسن والهوى ما يموت فيه موتة ثم يحيا، فإذا جالستها وأثبت النظر فيها رأيتها فى التفصيل شيئًا بعد شىء بعد شىء، كما أنظر نجمًا بعد نجم بعد نجم: كلها شعاع، وكلها نور، وكلها حسن"(١).

فالنكرات "موتة .. شيئًا (٣) .. نجمًا (٣) .. شعاع .. نور .. حسن"، تجعل الدلالة أكثر شاعرية من التعبير بالمعارف؛ فـ "موتة" تقع مفعولًا مطلقًا عاريًا من التقييد بالنوع أو العدد. فحينما يرى الرافعى حبيبته من بعيد يموت قلبه؛ بما يقع فيه من الحسن والهوى موتة ... للقارئ فحسب أن يتخيلها ... هل هى:

موتة لذيذة	قارئ (١)
أم موتة محببة	قارئ (٢)
أم موتة شريفة	قارئ (٣)
أم موتة ناعمة	قارئ (٤)
أم موتة حياة	قارئ (٥)
أم موتة ...	قارئ (...)؟

فقول الرافعى "موتة" "بالسكوت عن تعريفها أو تخصيصها" لم ينقص اللفظة شيئًا، بل زادها أشياء؛ إذ تئول أوصاف النكرة إلى عدد لا حصر له من التأويلات القرائية المتعددة. أما الثلاثيتان "نجمًا، شيئًا" فتفيدان الدلالة بحكم البنية النحوية الواردة تصعيدًا وارتقاء. أما الثلاثية الأخيرة "نور .. شعاع .. حسن"، فتسبق جميعها بكلمة "كلها"؛ تأكيدًا للتعميم والتوسيع الدلالى المقصود من النكرات، فالحبيبة كلها:

(١) السحاب ٣٠. ويراجع بالسحاب ٢٧، ٢٨ وصفه لهيئته حال الإبداع: "فإنى لجالس ذات مرة ... لون خد مورد".

شعاع (ظاهر)	أزلى وقاد
نـــور (باهـر)	قمرى أخاذ
حسن (بـــادٍ)	ربانى فتان

إن النكرات السابقة تعمل جميعها على أن تكون الدلالة أثيرية، تنداح بالفضاء، لا يحدها تخصيص، أو يؤطرها تعريف. وجميع النكرات كما بالنص تصب فى مجرى وصف الحبيبة، وأثر ذلك على المحب على نحو تعاونى لا تعارضى، بما يؤكد أصالة الإبداع الرافعى.

ثانيًا: حالات الإعراب فى علاقاتها بالدلالة:

يتردد الاسم بحالتيه "النكرة والمعرفة" وفق الحالات الثلاثة على النحو التالى:

المرفوعات	(١٤٢٧).
المنصوبات	(١٤٥١).
المجرورات	(٣٧٠٢).

وتردد الاسم بحالات الإعراب على هذا النحو، يشير إلى ارتفاع نسبة المرفوعات – وإن بقيت فى مرتبة أخيرة – إلى حد ما يقارب المنصوبات. وذلك لأهمية المرفوعات فى قيادة الجملة إسنادًا ودلالة. أما المنصوبات والمجرورات فتؤدى أدوارًا لا أقول ثانوية، ولكن مغايرة لوظيفة المرفوعات على أية حال؛ إذ تنحصر مهماتها فى تحرير الوسائل، وتحديد الأدوات أو الهيئات.

(أ) حالة الرفـــــع:

إن حالة الرفع النحوية حين تعترى الاسم فيصير لها سكنًا، فإنها تضعه أبدًا فى دائرة الإيجاب، بحيث يصير المرفوع باثًّا، تتفتق عنه الدلالة، ويقود دلاليًّا باقى عناصر التركيب الأخرى "فالمرفوعات كلها أصول"[١] – كما يقول السيوطى، وقد رجح رضى الدين الأستراباذى أن "الرفع علم الفضلة فى الأصل، ثم يدخل فى العمد ... وأما الجر فعلم

(١) السيوطى: همع الهوامع: عنى بتصحيحه: محمد بدر الدين النعسانى، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت، د. ت، ٩٣/١.

الإضافة"[١] ... وعلى هذا النحو يقول الرافعى عن الرجل الإلهى، يصلح الله به أحوال البلاد والعباد: "فمتى نفذ حكم السماء، وتمت كلمة ربك، واستغفرت الأرض من سيئتها التى نزل العقاب لأجلها، أحس ذلك الرجل أنه إنسان، وأنه بدأ يعرف الحياة، واستشعر ظلًّا يمر على نفسه، وهو لا يعرف أنه تراب قبره الذى يتساقط إلى الأرض شيئًا فشيئًا حتى يجتمع، ولا يكون إلا ريث يتهيأ منه مقدار يواريه حتى يعرفه الموت؛ إذ يغدو على الأرض يتفقد الحفر الخالية، ويجمع منها الأوراق الذابلة التى نثرها القضاء من شجرة الأعمار.

هذا هو الرجل الإلهى الذى لا ينثنى لأنه الحق، ولا ينحرف لأنه العدل، ولا يخاف لأنه البأس، ولا يحيف لأنه الإنصاف"[٢].

فالمرفوعات تمتلك هنا زمام المبادأة نحو إشعاع المعنى وإطلاقه؛ إذ تمثل مركز الثقل الدلالى، فالمرفوعات بالفقرة الأولى من النص (حتى القضاء) تقع إما خبرًا لناسخ، كما فى "إنسان، تراب قبره"، وإما فاعلًا بعد فعله مباشرة، أو على التراخى اليسير، كما فى "نزل بها العقاب" "أحس ذلك الرجل"، على نحو لا يغير كثيرًا من واقع الاتصال لقصر الفصل بالموقعين، ولطابعه الخاص فى الموقع الثانى؛ باعتباره مبدلًا منه لبدل هو الفاعل، وهذا التعاقب المباشر يشير إلى حرص المبدع على أن يكفل للمرفوع حقه الموقعى؛ ليبرز من ثم اختصاص المرفوع بالفعل كما بالجملة الفعلية، واختصاصه بالمسند إليه كما بالجملة الاسمية المنسوخة بالحرف:

فالنافـــذ هو حكم السمـاء
والتامـــة هى كلمـــة الله
والمستغفـــرة هـــى الأرض
المحس هو الرجل ... وهكذا

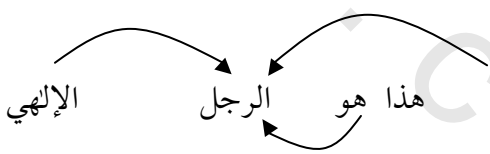
أما مرفوعات الفقرة الثانية، فتتأرجح بين التركيب الاسمى الخالص، كما فى "هذا هو الرجل الإلهى"، وبين التركيب ذى الإطار الفعلى الضام لتركيب اسمى منسوخ بذيله، مثل

(١) الأستراباذى: شرح كافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية بيروت، د. ت ١/ ٢٤، ٢٥.
(٢) الحديث ٢٦.

"لا ينثنى لأنه الحق ..."، فالفقرة بكاملها كأنها جملة اسمية ممتدة ضامة لتركيب فعلى، يحوى هو الآخر تركيبًا اسميًّا آخر منسوخًا.

فالمرفوعات جميعها هنا تقع مسندًا، وهى بتنازلها عن موقع الصدارة الموقعية للمسند إليه "هذا"، فإنما تتمسك لنفسها بموقع التمركز الدلالى بشكل لافت، وخاصة فى التركيب المنسوخ المتكرر؛ إذ تحتل المرفوعات نهاية الجملة دائمًا، كما فى مثل قوله: "لا ينثنى لأنه الحق" وأخواته. فالمرفوع هو آخر ما يقرع آذان السامع، فيبقى بها رنينه وأثره بما يشبه الصدى. هذا على مستوى الصوت، أما على مستوى الدلالة، فإن المرفوع يبرز وكأنه غاية التركيب اللغوى؛ إبرازًا لصفة الرجل فى علاقتها بالفعل "فالحق ... الإنصاف" مرفوعات كفل بها بناء التركيب ما أبرز دلالتها بروزًا عاليًا، يحمل الرسالة بقوة. وقد حملت المرفوعات ببنيتها الجامدة قوة إلى قوة لإبراز المرفوع دلاليًّا. وشارك فى دعم تلك القدرة (القيادة) الدلالية للمرفوعات بالفقرة أمور عدة، تختلف فى قالبها وتتفق فى مرادها الداعم، منها:

١- **وصف "الإلهى"** المرفوع، يدعم الموصوف "الرجل"، من خلال المد الصوتى، عن طريق حروف اللين، والتضعيف، والصوتى الجوفى "الهاء"، فضلًا عن أن مهمة ضمير الإشارة "هذا"، وضمير الشخص "هو" تنحصر فى تجسيد المسند والإشارة إليه.



٢- **تكرار التركيب** (لا "يفعل" لأنه "المرفوع")، عن طريق الانسجام الصوتى لشطر التركيب الأكبر المتشابه؛ إذ فى ضوء المتشابهات العديدة يبرز الاختلاف اليسير.

٣- **التفاعل الحادث بين عنصرى التركيب** المتكرر "الفعل، المرفوع"، وما يحويه من مفارقة دلالية بين الفعل "ينثنى .. ينحرف .. يخاف .. يضعف .. يحيف"، وضده الاسمى "الحق .. العدل .. البأس .. القوة .. الإنصاف"، فضلًا عن المفارقة النحوية بين النفى "لا"، والتعليل "لأنه".

٤- **بنية المرفوع نفسه** "خاص بالتركيب المنسوخ". فالحقُّ منته بصوت جوفى مجهور قوى، والعدل بصوت لسانى حلقى، والبأس نهايته صافرة، والقوة مرفوع يتسم بالقوة فى صوته الأول، وبالشدة والتضعيف فى صوته الأوسط، أما نهايته فجوفية مرهقة، فالكلمة على قلة أصواتها تستفرغ جهدًا كبيرًا، بحيث يجد المتكلم نفسه لاهثًا فى نهاية التلفظ. وأخيرًا فنهاية الإنصاف صافرة، تحدث ما يشبه التكرار، يحفظ للفظ زمنًا يطول عن غيره من الأصوات الخاتمة، كما أن الصاد صوت صفيرى، والنون صوت يتسم بغنائية رقيقة محببة. وفى معاونة من أصوات اللين والفاء يضفى ذلك كله كثيرًا من وضوح وإبراز، ينسجم مع الأثر الدلالى للمرفوع.

ويقول الرافعى بأوراق الورد: "وانظرى الآن يا حبيبتى صور نظراتك فى قلبى؛ فإن لها بعثات من ورائها بعثات، وفيها المعانى من تحتها المعانى.

فهذه نظرات تمتد تأمر تشعرنى قوة سطوتها. كأنها تقول: أريد .. أريد .. ثم لا يرضيها الرضا فكأنها تقول: أريد منك أكثر مما أريد ..!

ونظرات تجىء تشعر النفس قوة سحرها، فلا تتفتر بها عيناك، حتى أرى الحياة، وقد ملأت وجهك بفن من الأنوثة الساحرة كأنما أبدعته لك خاصة.

ونظرات من عين ساجية ساكنة الطرف، كأنها تقول لى: إن نظراتى إليك بعض أفكارى فيك. ونظرات يتقطع الطرف بينى وبينك فيها كأنها تقول لى: أفهمت؟

ونظرات طويلة صارمة لها سيماءُ قاضٍ، محقق تبحث فى عن توكيد لتهمة أو براءة!

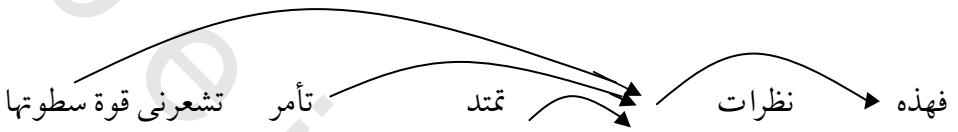
ونظرات من عين تسأل متجاهلة وقد شطرت بصرها كأن فيها فكرين؛ أحدهما يقول أعرفك، والآخر يقول: لا أعرفك!

ونظرات الحبيبة لألأت بعينيها كأنها تقول لقلبى: أنت جرىء كالفراشة، ولكن على الشعلة المحرقة!

ونظرات الجميلة المزهوة كأن فيها شيئًا أعلى من أرواحنا، يوضح لمحات من الجمال الأزلى.

ونظرات الضاحكة اللعوب، تنفر وتتدلل كأنما تقول لى: إنها تحس بأفكارى تداعبها وتلمسها"[١].

فالمرفوع "نظرات" يتكرر بالنص المقتبس تسع مرات – يتكرر بكامل النص عشرين مرة – ويحتل دومًا الصدارة الموقعية. فالمرفوع الأول تدور فى فلكه جميع الأفعال التالية له، بما لها من تقطيع إيقاعى رقيق، يضفى على النظرات جوًّا من الحالمية، يتفق ونظرات الحبيبة:



إن المرفوع "نظرات" فى تردده التالى، يقوم على ما يشبه تكرار التركيب، فالمرفوع يبرز دلاليًّا من خلال إجراءين اثنين يتعاقبان على المرفوع:

أولهما: الوصف:

ويعقب المرفوع، فيصفه ويحدده كما فى:

ونظرات تجىء ..

ونظرات من عين ساجية ..

ونظرات من عين تسأل ..

ونظرات يتقطع الطرف بينى وبينك فيها ..

ونظرات الجميلة المزهوة ..

ونظرات الضاحكة اللعوب.

ثانيهما: ويثبت للنظرات القدرة على القول، أو الفعل، أو هما معًا (كيف لا وهى نظرات الحبيبة)، وذلك بما يشبه الخبر يكتمل به مع المبتدأ المعنى والدلالة.

---

(١) الأوراق ٦١، ٦٢.

فمن قدرة النظرات على القول:

"كأنها تقول لى: إنى نظراتى إليك بعض أفكارى فيك

"كأنها تقول لى: أفهمت؟ ..

"كأنها تقول لقلبى: أنت جرىء ..

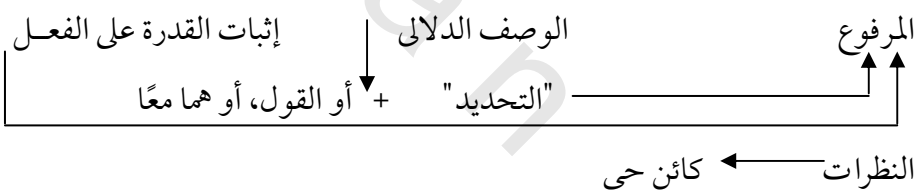
"كأنها تقول لى: إنها تحس بأفكارى ..

ومن قدرتها على الفعل:

"نظرات تجىء تشعر النفس قوة سحرها ..

"نظرات تبحث فى عن توكيد لتهمة أو براءة ..

"نظرات تنفر وتتدلل". فالتشكيل اللغوى كأنما كرس بتمامه إبراز المرفوع:



المنصوبات:

أما المنصوبات وترد "ألفًا وأربعمائة وإحدى وخمسين" مرة، قريبة بذلك فى مدى ترددها من المرفوعات، فتفيد أحد أمور ثلاثة هى:

أ- تحريك الدلالة نحو هدف بعينه.

ب- وصف الهيئة.

ج- بيان التحول، ويجمع ثلاثتها الوصف، فالمنصوب هو مقصد "الفعل اللغوى"، أو غاية القصد الإبداعى، أو هو أداة المبدع لبيان الهيئة الحسية أو الحال النفسى، كما فى قوله:

obeikan.com

"وهو الذى يقول لك صادقًا مصدوقًا"[١] وقوله: "بلاغتك التى يتهلل بعضها تهلل جبينك، ويستحى بعضها استحياء خديك، ويفتر بعضها افترار شفتيك"[٢].

يقول الرافعى: "فمن أحب ورأى حبيبته من فرط إجلاله إياها، كأنها خيال ملك يتمثل له فى حلم من أحلام الجنة، ورأى فى عينيها صفاء الشريعة السماوية، وفى خديها توقد الفكر الإلهى العظيم، وعلى شفتيها احمرار الشفق، الذى يخيل للعاشق دائمًا أن شمس روحه تكاد تمسى، ورآها فى جملة الجمال تمثال الفن الإلهى الخالد، الذى يدرس بالفكر والتأمل، لا بالحس والتلمس ..." [٣].

فالنص يحوى ثمانية منصوبات، منها منصوبان اثنان يقعان بموقع "المسند إليه" بالجملة الاسمية المنسوخة "أن شمس روحه .. كأنها خيال ملك". أما الستة الباقيات، فتقع جميعها بموقع "المفعول به" (حبيبته .. إياها .. صفاء .. توقد .. احمرار .. تمثال)، والملاحظ أن الفعل "رأى" يكاد يملك زمام الأمر هنا، فهو المسلط دائمًا على المفعول، فيما عدا الضمير "إياها"، فيقع مفعولًا به للمصدر "إجلال" العامل عمل فعله. ولا شك أن الضمير هنا مع المصدر مما يكسبان الدلالة شيئًا فى ثبات وتقرير من التركيب الاسمى، كما أن ضمير النصب المنفصل "إياها" كثيرًا ما يلقى بظلال الخصوصية فى سياقات عديدة، بحيث ينصرف الذهن إلى مرجع الضمير الإحالة (الحبيبة)، خالعًا عليها خصوصية المعنى، وهو هنا: فرط الإجلال.

أما الفعل "رأى"، فقد عمد إلى إبراز سمات الحبيبة وصفاتها فى شكل سيمترى منتظم، يبدأ بالإجمال (حبيبته)، ثم بالتفصيل (صفاء .. توقد .. احمرار)، ويختم بالإجمال فى النهاية (تمثال الفن الإلهى). والملاحظ أن صفات الحبيبة هنا ليست حسية، بل معنوية إسلامية؛ مما يتفق ومفهوم الحب العذرى لدى الرافعى:

فإن بالعين صفاء الشريعة السماوية ..

والخـــد توقد الفكر الإلهى العظيم ..

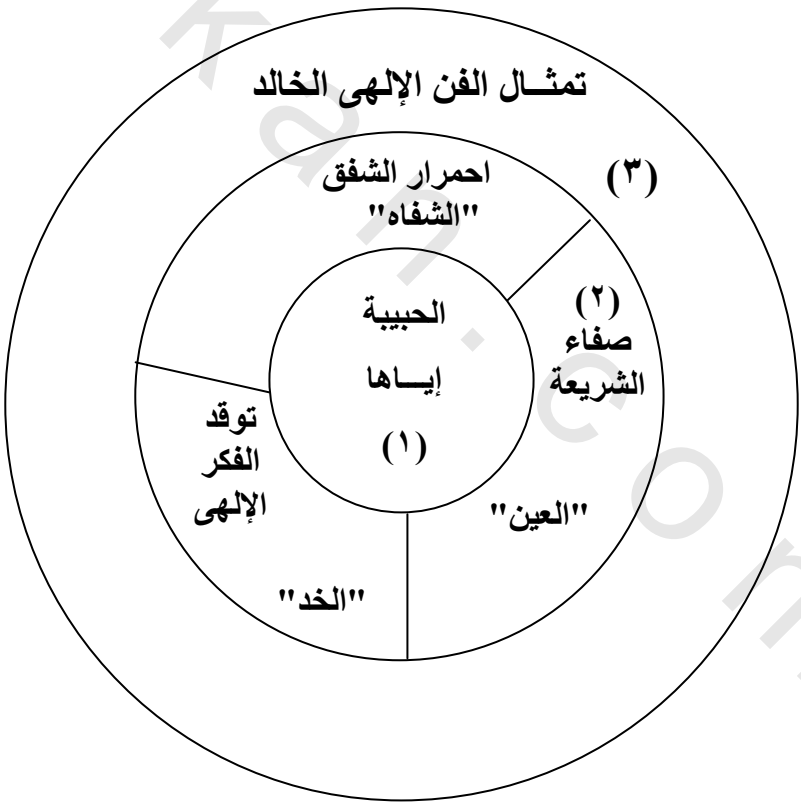
---

(١) الحديث ١٥.

(٢) الأوراق ٤٤.

(٣) الحديث ١٥.

وعلى الشفتين احمرار الشفق ... وموقع تلك السمات المعنوية ليس هو القلب أو النفس أو الروح، ولكن العين والحد والشفاه: مواطن الفتنة والتعلق؛ مما يؤكد عفة حب الرافعى وعدم إباحيته. وأخيرًا فإن الحبيبة عند الرافعى بالجملة هى "تمثال الفن الإلهى الخالد". وخروج الجملة الفعلية على هذا النحو يوحى بنوع تشبيه خفى رقيق، لا يهضم الحبيبة حقها حين يشبهها بالتمثال، فإنه لا من حجر ولا وبر، بل إنه تمثال الفن الإلهى الخالد؛ ولذا فهو من التشبيهات الموفقة؛ إذ يخص الحبيبة بأنها الموطن الثابت المشخص (طالما أنها تمثال)، ومحل مظاهر الفن الإلهى الخالد زمانًا ومكانًا. إن وصف "الفن الإلهى" بضمير الموصول التالى "الذى" يحمل فى طياته ردًّا على من قد ينكر جمال هذا التشبيه؛ إذ لا سبيل إليه بالحس أو التلمس، وإنما يعيه ويفهمه من كان سبيله إلى ذلك فكر وتأمل. وهو الأمر الذى يؤكد من جديد عذرية الحب الرافعى.



(١) إجمـال
(٢) تفصيل
(٣) إجمـال

إن المنصوبات هنا تبدو أداة إبداعية طيعة، يستقصى بها المبدع صفات الحبيبة وهيئاتها تفصيلًا وإجمالًا، بما يشبه محطات الرصد المتتابعة لاستكمال حقائق الشيء المرصود.

ويقول الرافعى فى وصف الرجل الإلهى: "فلو أريد ذلك الرجل على الخيانة واللؤم والجبن والتملق ونحوها مما يكون فى المتشبهين به، لزاد وفاء وكرمًا وإقدامًا وأنفة، كما يزيد طيب العود بإحراقه"(١).

إن المنصوبات الأربع بالنص تبرز غاية الفعل اللغوى "زاد" على نحو بديع، فهى لا ترد إلا لتدعيم صفات الرجل الإلهى محط الأمل والرجاء. فالمنصوبات هنا بالتشكيل الأسلوبى الخاص الوارد، ترد لبيان التحول الراقى متتابعة متراصة؛ مما يكسبها قوة وبروزًا، مرده إلى:

أ- التواجد المركزى الذى يجمع المنصوبات بلا فارق سوى العاطف "و".

ب- المقابلة الرباعية السياقية المنتظمة بين المجرورات "الخيانة واللؤم والجبن والتملق"، والمنصوبات "وفاء وكرما وإقداما وأنفة" (٢)، فالشيء بضده يظهر.

ج- التنوين والتنكير، اللذين أبرزا المنصوب، أو قل الخلق الإلهى لرجل الخلاص صوتيًّا ودلاليًّا، فالتنكير يفيد على مستوى الدلالة تميز الخلق واكتماله. أما التنوين فيقوم بما يشبه الموسيقى التصويرية المصاحبة لمشهد الخلق. أضف إلى ذلك على مستوى الأصوات والحركات، أن أصوات اللين وحركات المنصوب الداخلية تختلف عن المجرورات "أطراف المقابلة"؛ فأصوات اللين تتوسط من المنصوبات اثنين "وفاء .. إقدامًا"، فى حين لا ترد إلا مرة واحدة بالمجرورات مع "الخيانة"، ولقد أبرزت أصوات اللين هنا الأخلاق الثلاث (+٢، -١)، عن طريق المد الصوتى، وما يوازيه من الامتداد الدلالى، بما يشين الخيانة، بحيث تستنفر شآبيب الغضب من القارئ، ويزين الوفاء والإقدام ويجسمهما، فالوفاء يمتد فيطال القديم والغائب والمعنوى، كما ينال الحديث والحاضر والمحسوس قيما وأوطانًا وأخلاقًا وشخوصًا. أما الإقدام فلا يكون وقتيًّا، يتبعه إحجام، بل إنه على الدوام؛ لذا فالامتداد طلبته المناسبة. أما الأنفة فتخول من اللين والامتداد؛ لأنها قطع للنفس عن غواية النفاق. أما

(١) الحديث ٢٦، ٢٧.

(٢) يلاحظ دور التعريف فى تشخيص أخلاق المجرورات، ودور التنكير فى تعظيم أخلاق النكرات.

المجرورات الثلاث الباقية، فتخلو من اللين، وتزخر بالتشديد وحركة الضم، بحيث يقومان معًا بتصوير كاريكاتورى للترصد وسوء الطوية. أما حركات المنصوبات الداخلية، فتتسم بالأريحية والرفعة (الفتحة غالبًا)، مما يتفق مع الدلالة المطروحة، دلالة الرفعة والسمو.

إن النص يتكاتف قلبًا وقالبًا / شكلًا ودلالة؛ من أجل غاية واحدة، هى إبراز صفات الرجل الإلهى العزيزة، التى تأبى على التلون أو خذلان القوم فى قيمها وأخلاقها، فللمنصوبات هنا تعمل الحركة والصوت والقوالب اللغوية تدعيمًا لدلالتها وإبرازًا لمعناها.

إن المنصوبات تجود كذلك بسياق الحوار، وذلك منطقى؛ إذ ينبنى الحوار على الأخذ والعطاء، الفعل ورد الفعل، وبالتالى فإن هناك "موجِّه، موجَّه" واقع عليه التوجيه.

ولجودة المنصوبات بسياق الحوار علاقة بالإنشاء، وخاصة الأمر كما فى حوار الرافعى عن "معانى الإصلاح" بقوله: "خذ أحد القوانين مثلًا واقرأه، ثم تدبره، ثم أرسله من يدك وأرسل ألفاظه من روحك، فإنها ستنقلب رجالًا يتسللون، فأتبعهم قلبك، وانظر أفعالهم، وتغلغل ما استطعت فى مكامن النيات، وأبعد إلى مطالع الظنون، وكن منهم وحذارًا كأنك تستنبئ أخبار كل نفس من ملكيها)[1].

فإن المنصوبات الثمانى "أحد القوانين .. ألفاظه .. رجالًا .. قلبك .. أفعالهم .. فطنة وحذارًا .. أخبار" تمثل غالبًا محطات النهاية، وغايات توجيه المبدع لقارئه (محاوره)، كما فى "أحد .. ألفاظه .. قلبك .. أفعالهم .. أخبار". وقد تمثل غايات التوجيه الإبداعى بيانًا للهيئة، كما فى "فطنة وحذارًا". فالقارئ (المحاور) ينبغى أن يكون لا فطنا حذرًا بل فطنة وحذارًا، تعبيرًا بالمصدر لا بالمشتق؛ تأكيدًا للصفة وتوسيعًا لها. وقد يبرز المنصوب تحولًا للحال وبيانًا للمال؛ مما يضفى حركة وخيالًا وتصويرًا للمعنى، كما فى "رجالًا" المنصوب لبيان المال وتحول الحال. ومثله قوله: "إن تاج الملك لينكشف عن رأس صاحب الجلالة إذا رآه وهو يهوى إلى الأرض، عساه يكون لتلك الأنفة قبرًا ذهبيًّا" [2].

فإن سقوط التاج عن رأس الملك إلى الأرض يشبه أن يكون قبرًا ذهبيًّا لأنفته وعزته.

(١) الحديث ٢٧. يراجع أيضًا الرسائل "فى محاورة الرافعى بشأن قوانين الهلاك": "اجمع يا عزيزى ..."، ص ٢٧.
(٢) الرسائل ٢٥.

ومن النماذج التى ترد فيها المنصوبات لغايات متباينة قول الرافعى "برسائل الأحزان" عن الجاهل بحقيقة الجمال: "أما الآخرون فتلك عقول كادها بارؤها .. عقول الناموس الأصغر العامل على حرث الأرض، يضم أحدهم يديه على الجمال فيتلقفه أصابعه أعواد القفص لهذا الطائر، ويقول له: لطالما التمستك فى جو السموات، وطالما كنت وكنت، فهٰهنا فاستقر. ولا يراه بعد قليل إلا كما اغترف غرفة من الموجة، كانت حركة نفور، فأصبحت سكونًا هامدًا، وكانت ملء البحر، فصارت ملء الكف، وكانت موجة فصارت .. آه فصارت بصقة"[١].

فالنص يضم عشرة منصوبات، تستدعيها دواع مختلفة، فأما "يديه .. أصابعه .. غرفة" فترد مقاصد للفعل اللغوى، ومحطات نهائية له:

يضم	يديه
يجعل	أصابعه
اغترف	غرفة

فالمنصوب فى هاتيك الثلاثية يمثل موضع نهاية الفقرة الفعلية نحو استكمال المعنى. ولا شك أن مدى الفقرة حينما يكون طويلًا بالتفريق بين الفعل ومنصوبه، فإن القارئ ينبغى أن يكون ذكيًّا يقظًا على نحو أوضح؛ إذ يجب عليه أن يحتفظ بالفعل فى ذاكرته حين يستوفيه حقه فيقع على منصوبه. وإذا كانت المنصوبات "أصابعه .. حركة .. ملء البحر .. موجة" تمثل الهيئات الأولية الطبيعية الحسنة، فإن المنصوبات "أعواد القفص .. سكونا .. ملء الكف .. بصقة" تمثل هيئات التحول المزرية للهيئات الأولى الفطرية، بما يبرز شين سلوك الآخري" فى نظرتهم للجمال.

ومن النماذج التى يظهر فيها تحرك الدلالة نحو المنصوبات قول الرافعى:

مَا زالَ يشكُو الصَّد حتَّى بَغَّضَتْ ... فى نفسه "صادَ" الحروفِ و"دالَها"

ورأتْ صفا المِرآةِ يُشْبه قلبَه ... مهما تُحَمِّلْهُ يكُن حمَّالَها

فتنهَّدتْ أسفًا عليه وأنشأتْ ... عبراتُ رحمتها تجولُ مجالَها

(١) نفسه ٣٢، ٣٣.

جزعـــتْ لـــه يُعْنَـى العنايـة كلَّهـا وتُرِيـــه كـلَّ ثوابـــــه إِهْمالَهَـــــا
حـالان خيُرهمـــا وشرُهمـا سُـوى ومـــن المنـافع مـــــا يجُّـر وَبَالَهَـا
جُهْـدُ المُقَـامرِ أن يُحَـــاولَ حيلـةً ولكـــم أضرَّتْ حِيلةُ مُحْتَالَهَـــــا
والعُمـر آمـالٌ ومـا جَلـبَ الـشَقَـــا إلا ابتغـــــاءُ الطـامعين مُحَالَهَـــا
إن الـــذى أعطـــى النفـــوَس عُقُولهـا جعل القناعـــــةَ للنفوسِ عِقَالَهَـا[1]

فالنص يحوى واحدًا وعشرين منصوبًا. فكل بيت يحوى ما بين منصوبين إلى ثلاثة، إلا الخامس فمنصوبه بالضرب فحسب. ولعل مواقع المنصوب لما يبرزه بشكل واضح، إذ يحتل العروض خمس مرات، والضرب ثمانى مرات بكامل الأبيات، إضافة إلى ذلك فإن التوزيع البيتى المنتظم رأسيًّا للمنصوبات أحيانًا ما أبرزها هو الآخر كما بالبيتين الرابع والثامن، وهما اللذان يضمان ثمانية منصوبات وحدهما، وتتخذ المنصوبات بهما الشكل التالى:

... ... (١) (٢) ...(٣) ... (٤)

... ... (١) (٢) ...(٣) ... (٤)

وكما بالبيتين الثانى والثالث كالتالى:

[٢] ... (١) ... ( ) ... ... (٢)

[٣] ... (١) ... ... (٢)

وكما بالبيتين السادس والسابع على النحو التالى:

[٦] ... . (١) ... ... (٢)

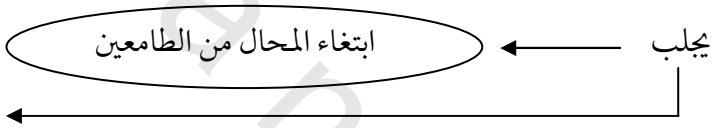
"متجانســـان"

[٧] ... . (١) ... ... (٢)

إن الكثافة التواترية للمنصوبات، بالإضافة إلى التوزيع الموقعى المتميز الحاصل، تؤكد توجه المبدع نحو تحميل المنصوبات لب الدلالة. وبعد الاطمئنان إلى هذا الأمر، فلنر دواعى المنصوبات ودلالاتها. إن منصوبات البيت الأول الثلاث تقطر دلالة البيت، وتختزلها فى

(١) الرسائل ٤١، ٤٢.

"شكوى الصد" من الحبيب، حتى بغض "الصاد"، و"الدال" فهما شطرا الصد ومفرداته. إن الناقص "مازال" يعمل على ديمومة الشكوى وإلحاحها على الحبيب حتى بغض صاد الحروف ودالها. أما منصوبا صدر الثانى فطرفا تشبيه، يؤكد صفاء قلب الحبيب، حتى إن الحبيبة لتحمله ما لا يطاق اعتمادًا على صفاء قلبه، ويظهر منصوب صدر الثالث "أسفا" غاية الفعل اللغوى "تنهدت"، أما منصوبات الرابع فتعمل على تجسيد الموقف العاطفى تجسيدًا حركيًّا، ينشأ عن المقابلة السياقية بين منصوب الصدر "العناية"، ومنصوب العجز "إهمالها"، فقد جزعت الحبيبة لحالها مع محبها؛ إذ لا تريه كل ثوابه إلا الإهمال، وهو الذى يعنى لها العناية كلها. أما منصوب السادس بالعروض فيمثل على الحقيقة، ومن خلال البناء الأسلوبى، بؤرة التعبير وبيت القصيد، فجهد المقامر كله ينصرف إلى احتيال الحيلة الضارة فى غالب الأحيان، كما ينصرف بناء البيت فى معظمه إلى "يحاول .. حيلة (٢) محتالها"، باحتلالها موقعى الضرب والعروض. أما منصوب عروض السابع، فيبين هيئة المآل إذ:



إن أسلوب الحصر (ما ... إلا) مع تقديم المنصوب واحتلاله موقع العروض، يجعل البيت تقريبًا ملتفًّا حول المنصوب وخادمًا له. أما منصوبات الأخير، فتخرج على نحو البنية الأسلوبية الواردة مخرجًا جميلًا يعتمد على تكرار "النفوس" وجناس "عقولها، عقالها" المتناظر موقعيًّا، بحيث يخرج البيت مثالًا للحكمة الرافعية، والتى لم تظهر هنا فجأة، بل لعل ميلادها كان بالبيت الخامس مرورًا بالسادس والسابع، وهى المواضع التى تحوى أضرب الأبيات الثلاثة:

"وبالها .. محتالها .. محالها". إن المنصوبات بالنص الشعرى هنا تمثل ما يشبه لحمة النص وسداه، فعليها تنبنى الأضرب والعروض، وإليها يقصد المبدع من خلال الأسلوب، ومن خلالها تشع الدلالة، وحولها تدور الأبيات. وهو الأمر الذى يؤكد قدرة الرافعى على استثمار

مقومات العربية فى أصالتها وتراثيتها، على نحو لا يتيسر إلا للقلائل من أمثاله، كما أنه يؤكد أن للرافعى شعرًا رائقًا، خاصة حينما يكون عن الوجدان وللذات.

يقول الرافعى عن كتاب حبيبته: "جاءنى كتابك، بل جئتنى أنت فى كتابك، فضممت الصحيفة إلى قلبى ضمة عرفتك فيها من خفقات هذا القلب واضطرابه! وقبلت الكلمات قبلًا شعرت من سحرها فى نفسى أن هذه الألفاظ قد خرجت من فمك الوردى فجاءت عطرًا وحياة وجمالًا، ونقلت فى الكتاب جوًّا رقيقًا نديًّا، كان مطيفا بشفتيك عند كتابتها كأنه نسمة من الفجر حول وردة تتنفس بعطرها الذكى.

كلما قرأت لك شيئًا نفذ إلى روحى بالعطر الذى عطرك الله به، كأن الكلام بيننا أثير تسبح فيه مادة نفسينا. ولو كان الجميلات فى العالم لفظن كلمة واحدة ثم لفظتها أنت لكنت أنت وحدك القادرة على أن تصنع روح الجمال وروح الحب وروح المرأة فى تلك الكلمة؛ لأن روحى لا تعرف الجمال والحب والمرأة إلا فيك"[(١)].

فالنص يحوى أربعة وعشرين منصوبًا، منها خمسة منصوبات، تقع فى تركيب اسمى منسوخ "مرتين بالفعل وثلاث بالحرف" [(٢)]، وترد تلك المنصوبات الخمس لتؤسس للفاعل الحقيقى وتحدده؛ إذ هو القائم بإنتاج الدلالة. فالمنصوبات الثلاث (الألفاظ .. الكلام .. روحى) تقع مسندًا إليه على الحقيقة، الركن الذى تتعلق به عناصر الجملة إن إسنادًا وإن دلالة. أما الآخران "مطيفا .. القادرة" فيردان لبيان الهيئة أو الوصف.

أما المنصوبات الأخرى فتختلف وظائفها الدلالية؛ فهى مع "ضمة .. قبلًا"، اللذين يقعان مفعولًا مطلقًا، تأكيد الفعل نفيًا للشك والارتياب، انطلاقًا من أن قدرات المفعول

(١) الأوراق ٦٥.

(٢) يؤكد النص ما ذهب إليه المؤلف فى بداية الحديث عن الأسماء بشأن سلوك الرافعى فى استخدام الاسم؛ إذ يعمل على كثافته عامة، وعلى كثافة المنصوبات هنا خاصة، أمران:

أ- العطف كما فى "عطرًا وحياة وجمالًا"، "روح الجمال، روح الحب، روح المرأة"، "الجمال والحب والمرأة".

ب- النعت كما فى "جوًّا رقيقًا نديًّا"، "كلمة واحدة". فالسلوكان هنا ينتجان تسعة منصوبات من التسعة عشر، ولا شك أن هذا السلوك ليس غاية فى ذاته ولا لمجرد الزينة، ولكنه وسيلة أسلوبية لغاية دلالية وإبداعية، وهو الأمر الذى يجب أن يختبر فى ضوء السياق.

المطلق الدلالية أبعد عمقًا عن غيره من المفاعيل. وهى مع "عطرًا وحياة وجمالًا، جوًّا رقيقًا نديًّا"، تفيد دلالة التحول والمغايرة [١]، وهى مع "الكلمات .. شيئًا .. كلمة" ترد لبيان مقصد الفعل، كذلك مع "الجمال .. الحب .. المرأة"، أما مع ثلاثية الروح فوظيفة المنصوب الدلاية هى إثبات القدرة للحبيبة، على أن تصنع من تلفظها للكلمة:

روح الجمال

وروح الحب

وروح المرأة

وأما ثلاثية "الجمال .. الحب .. المرأة" فتشى - لأول وهلة - بأنها إنما جاءت لتسم روح المبدع بالجهل وقلة الدراية؛ إذ يتسلط الفعل "لا تعرف" عليها، وسرعان ما ينقلب الحال بضميمة الذيل "إلا فيك"؛ إذ تصبح المنصوبات هى مفردات الحبيبة المتكاملة التى لا يجدها الحبيب مجتمعة إلا بمحبوبته.

إن منصوبات النص بالجملة، وانطلاقًا من سيطرتها على البناء اللغوى، قد سخرت لغرض وحيد، هو بيان قدر الحبيبة عند محبها، وتوله بها توهمًا يضم به (صحيفتها) إلى قلبه، فيقبل (كلماتها) (قبلًا)، انطلاقًا من أن (ألفاظه) قد جاءت (عطرًا وحياة وجمالًا)، فنقلت بالكتاب (جوًّا رقيقًا نديًّا مطيفًا) .. فإن (الكلام بينهما أثير ...)، ما تلفظ (كلمة واحدة) إلا كانت (القادرة) وحدها أن تصنع (روح الجمال وروح الحب وروح المرأة)؛ لأن روحه لا تعرف (الجمال والحب والمرأة) إلا فيها.

المجرورات:

أما المجرورات فترد ثلاثة آلاف وسبعمائة واثنتى مرة، أى بما يفوق كثيرًا مجموع المرفوعات والمنصوبات. وترد لتحديد الوسائل والأدوات الفاعلة فى إنتاج الدلالة، أو ترد لإبراز المكان، أو الهيئة والسلوك [٢].

---

(١) يلاحظ هنا التنوين بجميعها، وهو الأمر الذى يبرز الملفوظ صوتيًّا عن طريق الغنة، وما يلزم القارئ من وقف لحظى بين المعطوفات أو النعوت المنصوبة المتوالية؛ لتأخذ كل مفردة حقها من الوضوح، فكأن هيئات التحول من الأهمية بحيث يجب على المبدع أن يبرزها إبرازًا يليق بعملية التحول والتغيير العزيزة.

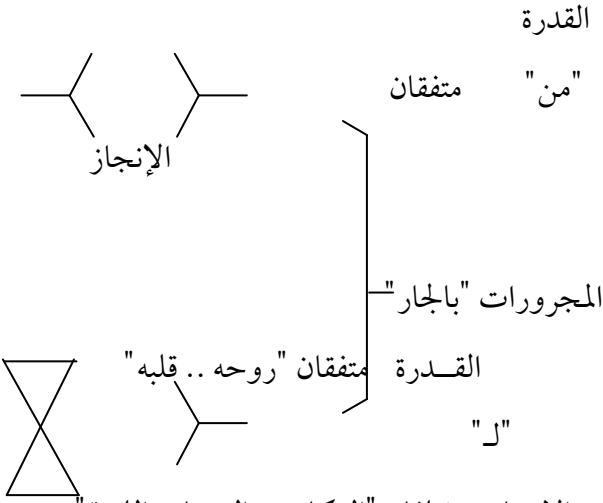
(٢) يراجع فى ذلك المقصد الأخير: الحديث ٢٦. "فلو أريد ذلك الرجل على الخيانة ...".

ومن تحديد المجرورات للوسائل والأدوات قول الرافعي: "وكما يستعبد الأعمى لعكازته لأنه يرى فيها عنصرًا من النظر، والشيخ الهرم لعصاه لأنه يرى فيها عنصرًا من الشباب، والطفل الصغير للعبته لأنه يرى فيها عنصرًا من العقل، كذلك يستعبد عاشق الجمال للجمال؛ لأنه يرى فيه لروحه وقلبه نظرًا وشبابًا وعقلًا"(١).

فـ "العكازة"، "العصا"، "اللعبة" مجرورات، ترد لبيان الأداة والوسيلة التى تستعبد صاحبها، فالفعل "يستعبد" مع اللاحقة "لـ" يبرز هنا إلى أى مدى يستجدى المعوز طلبته ويتذلل لها. أما مجرورات "النظر .. الشباب .. العقل"، فتمثل مصادر الاستمداد – إن صح التعبير – والتى يتغياها الفعل "يرى" بمراته الثلاثة الأول. والأمر يستقيم على هذا النحو فى ضوء تكرار المجرورات "النظر .. الشباب .. العقل" مرة أخرى فى موقع المنصوبات مع الفعل نفسه "يرى" فى تردده الأخير؛ لإبرازها فى موقع الأمل يستجدى له، والمقصد يستمد منه.

واللافت للنظر هنا هو وقوع المجرورات جميعًا، لا فى تراكيب إضافية، ولكن بعد حرف جر، هو إما "من" وإما "لـ"، وهما بالقدرة يمثلان طرفى الأخذ والعطاء، وإذا كان ذلك ينطبق تمامًا على الجار "من" بتمثيله طرف الأخذ والاستمداد؛ إذ تتفق به القدرة مع الإنجاز، فإنه لا ينطبق على هذا النحو المطلق مع الجار "لـ"، فعلى مستوى القدرة لا يستفاد العطاء من الجار "لـ" إلا مع المجرورين "لروحه، قلبه"، فى حين يكون على النقيض من العطاء (وهو المعنى الشبيه بمعنى الجار "من")؛ إذ يرد للاستجداء والاستعباد مع مجرورات "العكازة .. العصا .. اللعبة"، فيقترب من معنى الرضوخ والوقوع فى أسر الملكية، ملكية نائب الفاعل للمجرور.

(١) الحديث ٢٩.



ولعل اتفاق الإنجاز مع القدرة، واختلافهما فى عمل الجار "لـ" يبنى – على نحو ما – على نوع المجرور، فمع "الحى" اتفاق، ومع "الجماد" اختلاف؛ إذ لا يصح للجماد أن يكون معطيًا. والنص يبرز كيف استخدم المبدع بنية النص برمتها لمركزة الدلالة فى المجرورات الرامزة للوسيلة، أو مصدر الاستمداد أو الاستعباد، ولقد تحققت تلك المركزية من عدة أمور، منها:

١- الانتظام البنائى للأسلوب "التوازى"، بما له من أثر صوتى لا يخفى على الأذن، وبما له من أثر دلالى، يتمثل فى الإعلاء من شأن الوحدات المتباينة النادرة فى مجاوراتها للوحدات المتشابهة الكثيرة؛ إذ يعمل التكرار المنتظم لبعض الوحدات الكلامية المتشابهة إلا بما يكتنف ثناياها من اختلاف؛ إذ هى التى تحدد المعنى غالبًا كما يلى:

أ- كما يستعبد الأعمى لعكازته لأنه يرى فيها عنصرًا من النظر ..

ب- كما يستعبد الشيخ الهرم لعصاه لأنه يرى فيها عنصرًا من الشباب ..

ج- كما يستعبد الطفل الصغير للعبته لأنه يرى فيها عنصرًا من العقل.

د- كذلك يستعبد عاشق الجمال للجمال لأنه يرى فيه لروحه وقلبه نظرًا وشبابًا وعقلًا.

فالفعل "يستعبد" مثبت فى "أ، د" مسقط لفظًا لا معنى فى "ب، ج"؛ فالفعل منتظم دائما بحضور الإثبات، أو حضور التقدير. أما التركيب "لأنه يرى فيها / فيه عنصرًا من" بتكراره

السيمترى المنتظم، فيمثل الحزمة الملتئمة، لا تزيد فى انشغال بال القارئ بها (على مستوى الكيف) عن تواجدها اليتيم (على مستوى الكم)، ثم لا تزيد بعد ذلك عن الكلمة المفردة لا الجملة. ولا أذهب هنا إلى الغض من شأن التكرار أو ازدرائه، ولكن ما أود قوله هو أن لتكرار التركيب أثرًا صوتيًّا مهمًّا يعمل على تدفق الرسالة وسلاستها؛ بحيث يسهل على القارئ اكتشاف مقاصد المبدع الدلالية، وهو ما يستقيم هنا مع إبراز عناصر بعينها، هى:

١- نائب الفاعل.

٢- المجرورات: وهى عناصر متجاورة متكاملة، تسعى فى تناغم بين نحو المجرور.

ومن ناحية أولى فإن الفعل المبنى للمجهول لا يهتم كثيرًا بالشخوص قدر اهتمامه بالحديث "وهو هنا الاستعباد"، بما يمكن أن يعنى تجاوز الفعل لنائب الفاعل وصولًا للمجرور. وعلى الوجه المقابل من ناحية أخرى، فإن نائب الفاعل فى مجاورته للمجرور واختصاصه به، ينحو إليه، ويتعلق به، بحيث يصبح المجرور أس البناء الأسلوبى القار.

يستعبد

الأعمى

لعكازته "نموذج تكرارى" فى (٢، ٣، ٤) بتغير يسير.

ويصف الرافعى "برسائل الأحزان" من حاله وحالها فيقول: "فيها روح بلبل يفر بأغانيه من ظل إلى ظل فى رياض الجمال، وأما أنا ففى روح نسر يترامى بصفيره من جبل إلى جبل فى قفار الحب. حاول العصفور الصغير أن يطوى النسر فى جناحيه، وهو لا يبلغ قصبة فى ريشة فى جناح هذا النسر، ولكنه ... آه ولكنه طواه فى غير جناحيه"[١].

فالمجرورات بالنص تقصد إلى تحرير الأماكن، إضافة إلى تحديد الوسائل[٢]. فالمجرورات "بأغانيه .. بصفيره" لتحديد الوسائل والأدوات، أدوات البلبل والنسر فرارًا وترامىًا. أما المجرورات "من ظل إلى ظل فى رياض الجمال .. فى روح .. من جبل إلى جبل فى قفار الحب..

(١) الرسائل ٢٤.

(٢) يراجع فى مثل الوظائف للمجرورات قوله: "فإذا نزل الشاعر الدقيق الحس ... فى نفسه" الحديث ١٧. وفى تحرير الوسائل نفسه ٢٧ قوله: "ومن نكد الدنيا ... فى عمله".

فى جناحيه فى ريشه .. فى جناح .. فى غير جناحيه"، فلتحرير الأماكن، والملاحظ أن الجار بطابعه من حيث هو "الباء" يرمى إلى تحديد الوسيلة، ومن حيث هو "فى، إلى، من" يعمل على تحديد المكان، وهى حقوق نحوية كفلتها اللغة لتلك الأدوات، فهل يعنى ذلك أن نصوص الرباعية عارية عن الإبداع. الحق أن لا؛ إذ إن استثمار المبدع إمكانات اللغة وقدراتها بحيث يأتى إبداعه على نحو يتفق وتلك القواعد والأعراف، أمر لا يغض من قدره، خاصة إذا كان المبدع ممن شرعوا أقلامهم دفاعًا عن اللغة، وذودًا عن حياضها ضد أعدائها الألداء وخصومها من الأبناء.

وقد أسهمت المجرورات ذاتها – ارتقاء بمهماتها الإبداعية – فى بيان حالها "هى" وحاله "هو"، وهو حال ينبئ باختلاف الطباع على الحال التى ينبغى أن تكون لكلا الرجل والمرأة:

فأما "هى":

"فـ" فيهـا روح بلبل يفر بأغانـيه من ظل فى رياض الجمال ⟵ رقة "أليفة"

وأما "هو" (١) (٢) (٣) (٤)

"فـ" فيه روح نسر يترامى بصفيره من جبل إلى جبل فى قفار الحب ⟵ خشونة "عنيف"، فالمجرورات العشر تمثل – على نحو هندسى – ما يشبه المقابلة الخماسية المنتظمة، بحيث تسهم جميعها فى بيان حالها وحاله، على نحو يفوق فى مجمله تعارضات عناصر طرفى المقابلة كل على حدة، وبحيث يصبح التراكم الدلالى للمقابلة الخماسية أقوى من حاصل جمع كل مقابلة بمفردها، كما أن بعضًا من المقابلات داخل السياق الوارد لا ينبنى عليها مقابلة بخارجه بعيدًا عن هدف الرسالة وموقف التجربة.

وينماز هذا النص عن سابقه بظهور مجرورات الإضافة فى "روح بلبل .. روح نسر .. رياض الجنة .. قفار الحب". وإذا كانت مجرورات الإضافة بهذا النموذج تستقطب المحمولات الدلالية الكبرى والغائرة فى نسيج النص، كما فى "بلبل، نسر، الجمال، الحب" – فإن المجرورات بالرباعية تتجاوز وظيفتها النحوية، باعتبارها فضلات ترد لتزيين الإبداع وتجميله، أو لغرض ما لا يرقى فى أحسن الأحوال إلا دلالات جزئية؛ إذ إلى أبعد من ذلك تسهم المجرورات على نحو بارز فى حمل الرسالة إلى حد قد يستقطب أحيانًا عناصر الدلالة الأساسية.

وبعد .. فإن البحث فى المظاهر الإعرابية للفظ الجلالة (الله) يبرز إشكالية من نوع خاص؛ إذ تتلاشى الحدود الفاصلة بين آثار مظاهر الإعراب الثلاث، وينصبغ اللفظ على أية حال من رفع أو جر أو نصب بنوع من قيادة الجملة دلاليًّا، فالملفوظ الشريف (الله) يتكرر (٤٨) ثمانى وأربعين مرة، يقع منها فى مجال المرفوعات (١٧) سبع عشرة مرة، كلها تقود دلاليًّا فتنشئ الفعل استفادة من قدرة الله المطلقة. فى حين يقع فى مجال المجرورات (٣٠) ثلاثين مرة، وفى مجال المنصوبات مرة واحدة.

أما مرفوعات الملفوظ فلا عجب فى أن تقود الجملة دلاليًّا، فتختص بالفعل والإنشاء والتغيير و ... إلخ، بناء على المتصور الأولى السابق بشأن المرفوعات عامة.

أما مجرورات الملفوظ الجليل - وترد بالإضافة خمس عشرة مرة، وبالحرف خمس عشرة مرة مثلها - فإنها لا تغيب هى الأخرى عن قيادة الجملة دلاليًّا؛ إذ الملفوظ فى حالة جره بالحرف لا يقع إلا متعجبًا به كقوله: "لله أكبر قلبا يسع الحب"(١)، وإلا مقسما به فى بنية من مثل: "تالله .. فوالله .. والله"، كما فى قوله: "سرى هذا الحفيف (للشجر فى لقاء الحبيبين) قليلًا قليلًا، فلا والله ما منه نشوة الخمر ولا نفثة السحر"(٢). وقد يرد المجرور بالحرف؛ لتخصيصه سبحانه وإفراده بالعبودية والوحدانية، كما فى قوله: "إنى أرى العبودية لله وحده"(٣).

أما المجرورات بالإضافة فترد بتراكيب من مثل: "روح الله .. رحمة الله .. يمين الله .. قدرة الله .. يد الله .. كلمات الله .. زينة الله"، وكلها تراكيب إضافية تتصل بذات الله سبحانه فى صفاته العالية وقدراته الإلهية، وتكون تلك المجرورات لتحرير الوسائل الربانية، وتعمل على انديا ح الدلالة المطروحة، بحيث تدور فى فلك تركيب الإضافة الإلهى الوارد. يقول الرافعى مثلًا: "وإنه ليخيل إلى أن هذه الأعاصير لا ترسل على الأرض إلا لغرض واحد، هو من أمر الله"(٤).

---

(١) الحديث ٩.

(٢) نفسه ٢٠.

(٣) نفسه ٢٨.

(٤) نفسه ٢٥.

ويقول أيضًا: "ما أرى الشجرة حين تخضر إلا قد نبتت فيها كلمة من قدرة الله ذات حروف كثيرة"(١). إن المضافات إلى لفظ الجلالة جميعها لا تخرج عن مخلوقات له سبحانه، أو أوصاف اتصف بها؛ ومن ثم فقيادة المضاف إليه للمضاف هنا وسيطرته عليه أمر عقدى إيمانى، قبل أن يكون دلاليًّا أو أسلوبيًّا.

أما الحالة اليتيمة التى يرد بها لفظ الجلالة "منصوبًا" فى جملة اسمية منسوخة بحرف فى قوله: "إن الله رحيم، ومن رحمته ألا تعرف الوحوش أنها وحوش، وألا تجد أسباب هذه المعرفة"(٢). "فالله" يقع مسندًا إليه على الحقيقة، ولا شك أنه بذلك – وبغض النظر عن الموقع الإعرابى – فاعل، يملك السيطرة والقيادة الدلالية، خاصة حينما يكون المسند من صفاته.

والحق أن ارتباط لفظ الجلالة على هذا النحو بإنتاج الدلالة وقيادة الجملة، دون اعتبار لحالات الإعراب الثلاثة، يرتبط على نحو ما بثقافة الرافعى الإسلامية المتوهجة، بحيث أشعت نفسه المؤمنة على أسلوبه جوًّا روحانيًّا، صبغ الأسلوب بطابع إيمانى يستقيم مع القدرة المطلقة لله سبحانه على التصرف بهذا الوجود، دونما ند أو شريك، فله وحده تتعطل متعارفات البشر لغوية وغيرها.

وكيف لا؟! وهو الخالق المنعم البارئ!.

ثالثًا: الحقول الدلالية لترددات الاسم(٣):

إن التناول الأسلوبى لوحدات النصوص الأدبية من طريق الإحصاء، يبرز – على نحو واضح – الحقول الدلالية التى اعتمد عليها المبدع، وتحرك فى ساحتها، مستخدمًا مفرداتها فى تحمل مضمون الرسالة. وهو الأمر الذى يشير من ناحية إلى ثقافة المبدع وتكوينه الفكرى أو اتجاهه الذهنى، كما يشير من ناحية أخرى إلى موقع النص فى المسافة بين المبدع والمتلقى، هل هو يقع فى المنطقة المشتركة بينهما، بحيث ينتسب النص إلى القارئ على نحو يسهل من عملية

(١) الرسائل ٣٢.

(٢) الحديث ١٧

(٣) يراجع من ماهية الحقول الدلالية: "الأسلوبية والأسلوب" ١٥٠.

التواصل بين طرفى الرسالة؟ أم ينحصر فى عالم المبدع الخاص، فلا يتعداه إلى قارئه، بل ينغلق دون؟

وغنى عن القول أن الرباعية تتوسط المسافة بين القارئ والمبدع، فلا تقترب إلى أحدهما من الآخر إلا من خلال التركيب الخاص والبناء الأسلوبى الرافعى المميز، رضيعه وابنه الشرعى الذى يحمل اسمه، فلا ينازعه فيه أحد، فالرافعى يستخدم مفردات القارئ لا على نحو أسلوبه، ولكن بأسلوبه هو الإبداعى الخاص(١).

وقد انحصرت حقول نص العينة الدلالية البارزة فى:

١- الحب.

٢- الجمال.

٣- السلطة الدينية.

٤- الكون "الطبيعة".

إن رباعية تلك الحقول الدلالية تتفق بالكلية مع طابع رباعية الرافعى فى الحب والجمال، بمفهومه العذرى الإسلامى لهما فى علاقتهما بالكون والطبيعة. وهو ما يتفق مع الفرضية القائلة بأن الحديث عن الحقول الدلالية لمبدع ما، هو بالضرورة حديث عن منابع الصورة الشعرية ومصادر الخيال بنصوصه الأدبية، كما أنه حديث عن المعجم الشعرى للمبدع سواء بسواء.

أما حقل "**الحب**" الدلالى فيضم (١٣) ثلاث عشرة مفردة متنوعة على النحو التالى:

(الحب: "حبيب. محب. محبوب". العشق: "عشاق. قلب. قبلة. بعاد. هجر. السعادة. متيم. العاطفة. العناق. الوصل. الخصام. الصلح").

(١) وهكذا كان حال القرآن الكريم فى إعجازه؛ إذ استخدم مفردات العرب ففهموه وعجزوا عن أن يأتوا بمثله، أو أن يعارضوه. وسيلى فيما يستقبل من الكتاب استلهام الرافعى لكثير من معالم أسلوب القرآن الإبداعية فى الإنشاء والتناص والإيقاع ... وغيرها.

أما مفردات حقل "**الجمال**" فتبلغ (٢٦) ستا وعشرين مفردة كالتالى: "جمال "الجميل". حوراء. الحسان "الحسن". وجه. بديع. الرقة "الرقيق". القمر. المشرقة. لؤلؤة. ياقوت. الورد. فتنة (**الفتان**). مجلوة. اللامع. العطر (عاطرًا). الجذابة. حلو. فن. ظرف. منضر. ساحرة. الناعم. الذابل. خفة (...) كبرياء. وداعة (..)".

وأما حقل "**السلطة الدينية**" فتتنوع مفرداته لتبلغ (٣٨) ثمانى وثلاثين مفردة، وبحيث تسلم الرباعية بقيادها إليه – مع حقل الكون – عن طريق التردد الموقعى الكثيف من ناحية، ومن خلال مشاركة مفرداته غالبًا فى تشكيل الصورة وبناء المعنى من ناحية أخرى. وتتلخص مفردات الحقل فى:

أ– أعلام وشخوص: (الله. رب. آدم. هاروت. ماروت. الأنبياء. الملائكة. جبريل. المسيح. المؤمنون).

ب– صفات وقيم: (الأوابون. الشهداء. الزهاد. المتنسكين).

ج– عقائد وعبادات: (الجنة. حورية. روح وريحان. النار. الجحيم. كتاب دين. الكتب السماوية. صلاة. الديانات. الشرائع. البيع. الصوامع. المساجد. الوحى. الغيب. الآخرة. الموت. القدر. (يوم) الحساب. الإيمان. الرسالة. الدين. الخلد. العبادة).

وأما مفردات الكون "الطبيعة" فتتعدد بشكل واضح؛ إذ تبلغ (٣٩) تسعًا وثلاثين مفردة، وتتوزع على أربعة محاور:

الأول: "موجودات عامة مطلقة": (الطبيعة. الفضاء. القمر. الشمس. الأرض. السماء. النجوم (نجم). النهر. الغدير. النار. الهواء. الماء. الزهر. كوكب السحاب).

الثانى: "كائنات": (بلبل. العصفور. النسر. طاووس).

الثالث: "ظواهر كونية": (النسمات "نسيم". الأعاصير. السيول. الرعد. الندى. الريح. الزلزال. البرق. المطر. شعاع).

الرابع: "الزمن": (ساعة. سنة. صباح. السحر. الفجر. النور. النجوم. النهار. الليل. التاريخ).

والحق أن عدد مفردات الحقول على الصورة الواردة لا يعطى دلالة دقيقة بالقدر الكافى بشأن الكثافة الحقيقية لمفردات الحقول؛ إذ ترد على نحو تصاعدى كالتالى:

١- الحب (١٣) مفردة.

٢- الجمال (٢٦) مفردة.

٣- السلطة الدينية (٣٨) مفردة.

٤- الكون (٣٩) مفردة.

غير أن هذا الترتيب إنما ينطلق فحسب من الإحصاء الرقمى بالإجراء المتبع، والرامى إلى اعتبار مفردات الجذر المختلفة مفردة واحدة، "فالحب، المحب، الحبيب، المحبون، الحبيبة ..."، كلها بالحقل الدلالى مفردة واحدة، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإننى لم أعول على مرات التردد للمفردة الواحدة؛ فالأمر هنا لا يعدو رصد المفردات المتباينة المشكلة للحقل الدلالى، وعليه فإن الفجوة الإحصائية البادية بين تردد مفردات حقلى التأسيس [١] - إن صح التعبير - "الحب والجمال" وبين تردد مفردات حقلى التوصيف "الكون. السلطة الدينية" ليست بهذا الاتساع الفج، إذا ما نظرنا إلى ترددات المفردة الحقلية مع مشتقاتها.

وعلى أية حال، فإن دلالة أرقام المفردات الحقلية تؤكد ثراء حقلى: "السلطة الدينية، الكون"، وغناهما النوعى؛ مما يتفق وأخلاق الرافعى الإنسانية ودينه الإسلامى من ناحية، ومفهوم الرافعى للحب والجمال، باعتماده عليهما فى التنظير للمفهوم والتصوير للموضوع من ناحية أخرى.

وفى نهاية عرض الاسم كوحدة إبداعية مهمة أسهمت بفاعلية فى بنية الأسلوب بالرباعية، أرى أن أسلوب الرافعى أقرب إلى نصوص الأدب العربى التراثية [٢] .. نصوص عصر الاحتجاج؛ من حيث استقامة كثافة الاسم بنص الرباعية مع واقع اللغة العربية فى التنظير للاسم، فالاسم - نظريًّا - أكبر كثافة من الفعل فى لغتنا العربية لعدة أسباب، منها:

(١) يقتضى المنطق أن تقل مفردات التأسيس عن مفردات التوصيف دائمًا.

(٢) وهو ما يشير على استحياء بإشارة خفية، إلى أن الزمان لم يكن زمان الرافعى ولا أمثاله. فقد عسر عن الفهم لكثير من القراء بله المتأدبين.

١- **من ناحية الأصل:** فالاسم سابق على الفعل، بحيث تكون صورة الكلمة [١] بالعربية، إن لم ترد إلا مرة واحدة هى الصورة الاسمية. قال تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ ﴾ [البقرة:٣١].

٢- **من ناحية الواقع النحوى لقضية الإسناد:** فنوعا الجملة فى العربية: "اسمية، فعلية".

أما الاسمية فمسندها والمسند إليه كلاهما اسم، وفضلا عن ذلك، فإنه لا يصح بالجملة الفعلية إلا أن يكون المسند إليه اسمًا هو الفاعل. كما أنه يجوز للجملة الفعلية أن تحتمل أسماء أخرى كالمفاعيل والظروف والأحوال ... إلخ. فمما يؤكد أصالة الاسم فى باب الإسناد واختصاصه بموقع السند إليه دائمًا، اضطرار النحاة إلى تأويل الجملة الفعلية الواقعة مسندًا إليه مصدرًا مئولًا، كما بقوله تعالى: ﴿ وَأَن تَصُومُواْ خَيْرٌ لَّكُمْ ﴾ [البقرة:١٨٤]. فتقديرها: صيامكم خير لكم.

٣- **من ناحية المواقع الإعرابية:** فإن الاسم يعتريه والفعل ثلاث حالات إعرابية، هى الرفع والنصب بكليهما، فى حين يتميز الاسم بالجر، والفعل بالجزم، هذا من ناحية الكم. أما من ناحية إمكانية تردد حالتى الجر بالاسم والجزم بالفعل، فتؤكد النصوص ارتفاع احتمالية الاسم للجر عن احتمالية الفعل للجزم. فحالات الاسم المجرور بنص العينة فى مقابل تردد حالات جزم الفعل، لا تدع مجالًا للشك بشأن تفوق الجر بصورة جازمة كحالة إعرابية محتملة للاسم عن حالة جزم الفعل.

أما فى جانب الإعراب نفسه، فإن الأفعال تجمد فى نسبتها الغالبة على حالة البناء "ماضٍ .. أمر"، فى حين لا تتصف بالمرونة الإعرابية إلا فى حالة المضارع فحسب. أما الاسم فمرن طيع؛ إذ الأصل فى الأسماء هو الإعراب وليس البناء، وذلك من دون شك؛ مما يكسبها طواعيه فى الاستخدام، ويعلى من معدلات تكرارها.

٤- **وأخيرًا:** فإنه يمكن إيداع التراكيب – وإن جزئيًّا – اعتمادًا على الأسماء فحسب من دون الأفعال، فى حين لا يجوز بناء التركيب وإن على أى من مستويات التجزىء برصف الأفعال المتجاورة. ولعله لهذه الأسباب النظرية ولغيرها من الأسباب المتصلة بالعملية

(١) راجع فى تعدد المقصود الاسمى من كلمة الأسماء بالآية: التفكير اللسانى فى الحضارة العربية ٧١.

الإبداعية، تم التعارف فيما بين مستعملى العربية ومبدعيها، على أن التركيب الاسمى هو قالب التعبير عن الحقائق وبيت الحكمة. فى حين حاز الفعل فضل التعبير عن حركة المتغير والتصوير.

الأفعـال

توزعت الأفعال عبر ثلاثية الزمن على النحو التالى:

الماضي	٨٧١
المضارع	١٧٨١
المستقبل	١١١

أولاً: المضارع:

يتردد "المضارع" فعل اللحظة الراهنة المعيشة، بما يقارب مجموع كلا الماضى والمستقبل، وهو الأمر الذى يدعم كون الرباعية إنما أنتجت ولما تزل تجربة الحب حارة ساخنة يحياها المبدع بآلامها وأمالها، أو أنها أبدعت وصاحبها لما يستطع بعد فكاكًا من نارها وأحزانها، وهل برئ الرافعى يومًا من قلبه؟!

إن الرباعية – ولأنها تحلق فى آفاق الأدب الإنسانى، أدب الصيرورة والبقاء – تتفق مع كثافة المضارع على النحو الوارد؛ إذ إن التأسيس للحقائق الإنسانية والوجدانية وتبسيطها للقارئ، إنما يقترب من فعل المضارع، بمثل ما يبتعد عن غيره. كما أن الرباعية فى جانبها الذى تسعى فيه إلى التنظير لمفهوم الحب والجمال، إنما تقوم على الوصف لتقريب المتصورات الذهنية والوجدانية، وهو الأمر الذى يجود به "المضارع" من دون "الماضى" و"المستقبل".

ومن نماذج الرباعية التى يستخدم فيها الرافعى المضارع للوصف، قوله ناعتًا الشعب المقهور وناعيًا إياه: "إنك لتنظر الشعب الذى يحلم وهو مستيقظ، ألا تراه يعمل على السخرة ويطيع بالإرادة، أو بالوهم يحلم وهو مستيقظ، ألا تراه يعمل على السخرة ويطيع بالإرادة أو بالوهم الذى صار له كالإرادة، ويشك فى أنه يخاف من المستبد، أو يخاف من أن يشك فيه.

ويرجو على قوته ما يرجوه الأجير أن يملك يده ساعة ليتناول بها لقيمات يقمن صلبه، وأن ينتهى عمل يومه ليوقن أنه إنسان كالناس له يد يملكها؟!"[١]

فالمضارع يتكرر بالنص (١٧) سبع عشرة مرة، فى مقابل تردد الماضى مرة واحدة، واختفاء المستقبل، ويتوزع المضارع بالنص عبر مجموعتين:

إحداهما: تضم فعلى: (تنظر .. تراه)، بحيث يصح القول: إنها تمثل مجموعة أفعال الإطار "إطار التواصل بين المبدع والمتلقى"، ويتجلى دورها غير الرئيس فى إنتاج دلالة النص فى الاحتفاظ لقناة التواصل الإبداعية بين طرفى الرسالة بالحرارة والانفتاح، كما ينفى الفعلان عن النص السردية الباردة، من خلال دلالة الفعلين القارة: "تنظر. ترى" المحمولة بالقدرة والباعثة على الخيال واليقظة. ومن ناحية أخرى فإن الصبغة الإنشائية للفعل "ألا تراه" يسم النص بجو من الحوار وتبادل الآراء. وكلها أمور تخص وتفيد الوظيفة التواصلية للعملية الإبداعية بين المبدع والمتلقى.

(١) الحديث ٢٤.

obeikan.com

جدول رقم (٢)

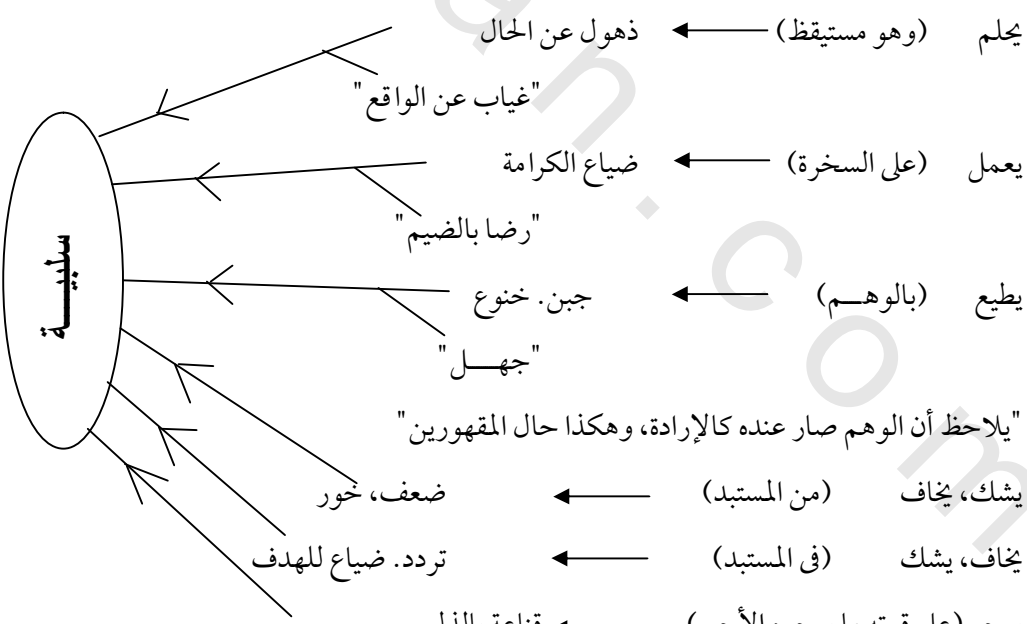
الإحصـــــاء

الكتاب	الفن البيان	حديقة القمر			رسائل الأحزان			السحاب الأحمر			أوراق الورد									الإجمالي النهائي	النسبة المئوية
		الأول	الثاني	إجمالي	الأولى	الثانية	الثالثة	إجمالي	القمر الطالع	النجمة الهاوية	إجمالي	وزدت أنك أنت	زجاجة العطر	ما نفع رقة روحي	رسم الحبيبة	البلاغة تتنهد	رسالة للتمزيق	القمر	قال القمر	نظراتها	استمداد فلسفة	إجمالي		
ماضي	إجمالي	٩٦	٩٨	١٩٤	٢٣	٢٧	٢٧	٢٢٢	١٠٧	٦٢	١٦٩	٢٦	٣٨	٠٢	٢٣	٢١	٥٠	٤٦	١٤	٢٩	٣٣	٢٨٦	٨٧١	٧٩,٥٢٪
مضارع	إجمالي	٢٠٩	٢٣٠	٤٣٩	٢٠٠	٢٠٥	٢٩	٤٣٤	١٣٧	١٠٩	٢٤٦	٣٦	٣٤	٠٤	٨٦	٩٤	١٥١	٧٤	٢٠	٨٤	٧٩	٦٦٢	١٧٨١	٦٤,٤٦٪
مستقبل	إجمالي	٤	١١	٢٥	٢٢	١٦	٠١	٣٩	-	٠٨	٠٨	٠٢	١٢	-	-	٠٥	٠٨	-	٠٨	٠٣	٠١	٣٩	١١١	٠٤,٠٢٪
إجمالي		٣٠٩	٣٤٩	٦٥٨	٢٩٥	٢٩٣	١٠٧	٦٩٥	٢٤٤	١٧٩	٤٢٣	٦٤	٨٤	٦	١١٣	١٢٠	٢٠٩	١٢٠	٤٢	١١٦	١١٣	٩٨٧	٢٧٦٣	١٠٠,٠٠٪

obeikan.com

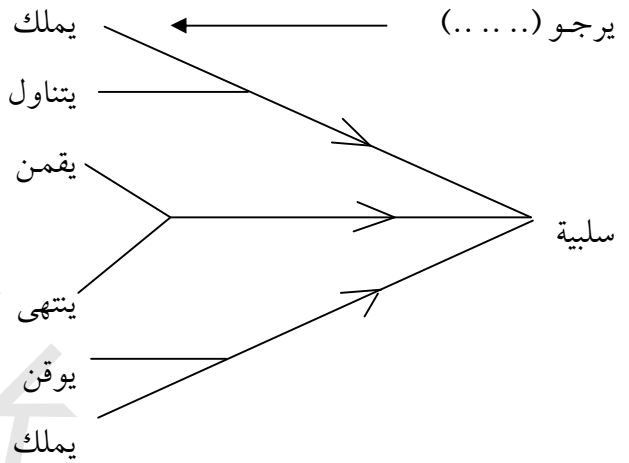
ثانيها: وتضم الأفعال الخمسة عشر الباقية، وتخص الموضوع: "الشعب المقهور"؛ إذ تمثل "أفعال التأسيس" التصويرية التى تصف حال الشعب وأخلاقه. والحق أن إنعام النظر بهاتيك الأفعال يصمها (بأفعال اللا فعل)؛ إذ تقع جميعها فى منطقة السلبية: "حال الشعوب المقهورة المغلوبة عن إرادتها".

إن بعضًا من الأفعال بكونها (أولًا) وحدات إفرادية، تمتلك دلالة معجمية، تجسد على نحو ما تلك السلبية المقيتة، كما نلمح ذلك من الأفعال "يحلم. يشك (٢). يخاف (٢). يرجو". فآمال السراب وفقدان اليقين والأمن، فضلًا عن الأمانى العارية عن سعى التحقيق، كلها قيم فاسدة فى هذا الشعب، يمثلها الفعل أروع تمثيل. إن تلك الأفعال وباعتبارها (ثانيًا) وحدات يحتويها تركيب يؤكد من جانب دلالات الأفعال السابقة على السلبية، كما يدفع من جانب آخر توهم الإيجابية عن الأفعال "يعمل. يملك"، والتى يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ من خلال الدلالة المعجمية القارة وجود ثمة فعل إيجابى، فالتركيب ينفى بالكلية أية إيجابية محتملة. ويمكن بيان ذلك بالمخطط التالى بحيث يبدو التركيب ضابط الإيقاع للفعل:



"ذهول عن مقومات التحرير والنهضة".

ويمثل هذا الفعل "يرجو" نهاية عقد الأفعال السالبة دلاليًّا على مستوى الإفراد والتراكيب، وبداية عقد الأفعال الموجبة معجميًّا، والسالبة على مستوى التركيب؛ إذ يتسلط على كل الأفعال التالية فيديرها فى فلك الأمانى الفارغة:



إن الأفعال – كما نرى – تحمل فى بنائها بالقدرة إيجابًا وفعلًا، لكن التركيب "الإنجاز" ينجح فى تدمير الدلالة المعجمة، وفى أن يستبدل بها دلالات السلب والخنوع.

إن الرافعى أراه قد برع فى استثمار مقومات المضارع الذاتية فى الوصف والتصوير لصالح الموضوع المعالج من ناحية. وأراه من ناحية أخرى، قد ارتقى بنصه نحو الإبداع الخالد، حين استطاع بالقدرة نفسها أن يعطل أفعالًا موجبة عن مسيرتها الفاعلة الظافرة، وذلك من خلال البناء الأسلوبى الوارد. فهل أراد الرافعى أن يقرن بين حال هذه الأفعال المغلوبة على أمرها والذاهلة عن مقدراتها، وحال الشعب المقهور المذهول عن إرادته؟!

الحق أن أفعال النص المضارعة ترسم ما يشبه طريق الخلاص بهذا الشعب وأمثاله [١]، ابتداء من الفعل يرجو ... وحتى النهاية. فتحرير المقهور يبدأ من الرغبة النفسية القوية، والإيمان بحق الذات فى الحرية وتقرير المصير، وتلك صفات نفسية يجب أن تليها ممارسات

(١) بعيدًا عن التركيب الذى يتسلط فيه الفعل "يرجو" على ما يليه.

obeikan.com

وأفعال يتناول من خلالها المقهور ما يدعم موقفه ويقيم صلبه؛ لتنتهى عذاباته، ويتحقق أمله ومراده .. وساعتها يملك الشعب إرادته ومقدراته، ويكتب له التحرير [١].

ويقول الرافعى "برسائل الأحزان"، واصفًا لحبه الفريد: "أقول لك أحببتها، لا كهذا الحب الذى تراه وتسمع به فى رواية تبتدئ وتنتهى فى جزءين من رجل وامرأة، ولا كالحب الذى يؤلفه الكتاب والشعراء حين يجمعون عشرين معنى فى كلمة، أو يرسلون عشرين كلمة لمعنى، ولا كالحب الذى يباع ويشرى، فتأخذ منه بالدينار أكثر مما تأخذ بالدرهم، ولا كالذى تجيئه وأنت من الإشراق والنور كزجاجة الخمر، فيعيدك وأنت من الظلمة والسواد كزجاجة الحبر، أحببتها ولا كالحب نفسه .. من ذا الذى قال: من يهلك نفسه من أجلى يجدها .. أظنه المسيح "[٢].

فالفعل يتردد بالنص (١٨) ثمانى عشرة مرة: ثلاث مرات فى الماضى، مرتين فى المستقبل، فى حين يتردد المضارع ثلاث عشرة مرة.

أما أفعال الماضى "أحببتها، قال" فتمثل مع فعلى المضارع: "أقول، أظن" أفعال الإطار. وأما فعلا الاستقبال "يهلك. يجدها"، فيقومان بما يشبه التقطير لمفهوم الحب الرافعى العذرى الصوفى (الفناء فى المحبوب)؛ طلبًا للنفس "من يهلك نفسه من أجلى يجدها"، وهما الفعلان اللذان يشيران فى جلاء إلى آلام الحب وتباريحه (يهلك)، وعلى الوجه الآخر يؤكد سعادة الحبيب بحبه، حينما يتخلى عن الأنانية وأحادية السعادة؛ إذ يجد نفسه حين تفنى بالمحبوب حبًّا وعشقًا.

أما المضارع فيؤسس لمفهوم الحب عن طريق ثنائية الرفض المباشر لما هو مادى الكينونة، والقبول غير الصريح - ولكنه الواضح - لكل ما هو عذرى الطابع صوفى المشاعر. فمن أفعال الرفض: "تراه. تسمع. يؤلفه. يباع ويشرى. تأخذ. تجيئه. يعيدك"، أما جملة "أحببتها ولا كالحب نفسه" فيتملك القارئ حين تلقيها شعور بعظمة حب المبدع لحبيبته، وهى من

(١) راجع فيمن ينعقد على يديه خلاص الشعب المقهور "الرجل الإلهى" قوله بالحديث ٢٥: "هو رجل روحه فى كفه ... قبرًا ذهبيًّا"، فأفعال النص كلها موحية دلاليًّا، كما فى: (ما إن يزال يثب. لا يسقط. يخطو. ينكشف. يهوى "لكأس الملك". يكون).

(٢) الرسائل ٣٣.

بعد تقرر أن الاسم هو قبلة المحصول الدلالى العام "كالحب نفسه"، فالحب فريد. أما الفعل فيضطلع بأعباء بيان هذا التفرد والإجابة عن سؤال: "كيف يكون هذا الحب فريدًا؟" .. باستعراض طبيعة الحب وتعقيداته.

والبارز بالنص أمران:

الأول: ويتعلق ببنية النص المسلطة على الحب[1]، بحيث تشير إلى رغبة المبدع فى التأسيس لحبه من خلال الرفض والتمرد على أنماط من الحب لا ترضيه، ويسم تلك الأنماط جميعًا؛ إما الروائية والسينمائية، وإما المادية الظلامية.

الثانى: ويتعلق بالمضارع الواقع تحت أسر البنية السابقة، حيث يرد دائمًا فى إطار ثنائى "تماثلى"، كما فى "تأخذ"؛ إذ يتكرر مرتين. أو "تقابلى"، كما فى "تبتدئ وتنتهى. يجمعون ويرسلون. يباع ويشترى. تجيئه ويعيدك". أو فى إطار من "ثنائية القرابة" كما فى "تراه وتسمع". فالإطار الثنائى بصوره الأربعة يفيد تكامل طرفى الثنائية، وشمولها الدلالة المطروحة، وبحيث يكون التمرد عامًّا على تلك الصور جميعها، ويكون التأسيس لحب الرافعى عن طريق استحضار المقابل العام لتلك الثنائيات. وإن كان الرافعى قد صعب هنا من مهمة الكشف عن حقيقة حبه، حين يقول: (أحببتها ولا كالحب نفسه)، وفى محاولة لتقريب المفهوم الرافعى للحب يمكن التبسيط على النحو التالى:

فحب الرافعى لا كالحب الذى تراه وتسمع به	بل الذى تحياه وتسعد به.
حب الرافعى لا كالحب الذى يبتدئ وينتهى	بل الذى يحيا ويدوم.
حب الرافعى لا كالحب الذى يؤلفه الكتاب	بل الذى يؤلف هو القلوب.
حب الرافعى لا كالحب الذى يجمعون ويرسلون	بل الذى يحسون به ويشعرون.
حب الرافعى لا كالحب الذى يباع ويشترى	بل الذى من القلب يبذل.
حب الرافعى لا كالحب الذى يباع ويشترى	بل الذى من النفس يطلب.
حب الرافعى لا كالحب الذى تأخذ	بل الذى تعطى قبل أن تأخذ.

(١) لبنية النفى آثارها الدلالية على أفعال النص أيضًا.

حب الرافعى لا كالحب الذى تجيئه فيعيدك بل الذى يجيئك فيبعثك.

والأمران: الأول والثانى يؤكدان معًا قيام مفهوم الرافعى للحب على ثنائية الرفض (كما هو هنا بالنص) والقبول (لضده).

ويقول الرافعى "بالسحاب الأحمر" معرفًا ببعض معالم نظريته عن الحب: "والذين ينكرون أن الجمال يقتل أحيانًا، أو يجعل الحياة كالقتل، ثم يدعون مع ذلك هوى وحبًّا، إنما هم أولئك الذين يعشقون بنفس العاطفة المادية الخسيسة التى يحبون بها الذهب والفضة وورق البنك.

وليس بحب إلا ما عرفته ارتقاء نفسيًّا، تعلو فيه الروح بين سماوين من البشرية"(١).

فالمضارع يتكرر سبع مرات (٢)، منها أربع ترد بصيغة الأفعال الخمسة، بما تتسم به من غنائية محببة على المستوى الصوتى، وبما تمثله من تجسيد للدلالة، يستفاد من الامتداد الصوتى (يفعلون)، فالفعلان "ينكرون. يدعون" يصمان أولئك الجاهلين بحقيقة الجمال وطبيعة الحب بأنهم ينكرون على الجمال أن "يقتل. يجعل الحياة كالقتل"، وهم بذلك يسقطون منه ما هو له، ويصمانهم بأنهم يدعون الهوى ولا يرونه إلا مادة خسيسة، وهم بذلك يجعلون عليه ما ليس منه. وعلى ذلك فإن الفعلين يظهران إلى أى مدى يجانب هؤلاء الصواب ويخالفون الحقيقة؛ إذ تتلبس عليهم الأمور، أو هم يلبسونه على الناس.

أما الفعلان "يعشقون. يحبون"، فيتحقق أثرهما اللاذع الجميل عن موقعها الترتيبى وعلاقتهما ببعض؛ إذ لو تبادل الفعلان موقعيهما (يحبون بنفس العاطفة التى يعشقون بها ...) لأثبت البناء الأسلوبى لهؤلاء – بقدر ما – الحب كعاطفة، وهو الأمر الذى يتعارض على هذا النحو مع المادية الخسيسة، – ولاقتصر العشق (وهو ملفوظ يرد بالرباعية شائنًا معيبًا فى الأعم الأغلب) فحسب فى عاطفة هؤلاء نحو المادة ذهبًا وفضة. وعليه فإن هؤلاء المغالطين – حسب بنية النص – تنصرف عواطفهم الجادة الخالصة "يحبون" إلى الذهب والفضة مادى.

(١) السحاب ٣١، ٣٢.

(٢) لا يرد الماضى إلا مرة واحدة (عرفته) بإطار التأسيس.

وبحيث لا يعشقون إلا بعاطفة مادية خسيسة ← مادى. فالفعلان يجسدان معًا - كسابقيهم - انحراف السلوك وشين المسعى؛ فالمادية الخسيسة غالبة، والعاطفة النبيلة غائبة.

أما الفعل الأخير "تعلو" فيرد بيانًا لطبيعة الحب الرافعى السامى فى إطار فى البناء الاسمى؛ إشارة إلى التحول المفهومى هؤلاء ← أنا من طريق المغايرة اللغوية: تواجد الفعل ← كثافة الاسم. "فليس الحب إلا ارتقاء نفسيًّا". فالاسم يمثل المحصول العام والمضمون الإجمالى لحب الرافعى، فى مقابل نهوض "الفعل" بالنص، بتصوير طبيعة الحب وهو ما يتفق مع ما ذهب إلى الدكتور مصطفى ناصف، حين قال: "إذا كان ما يشبه المحصول العام هو قبلة الاسم، فإنه يترك طبيعة العملية وتعقيداتها للفعل"(١).

ومن النصوص التى ينهض بها المضارع لبيان طبيعة الموضوع المطروح (العملية) على حقيقته قول الرافعى: "بعض النساء تنقص بها الحزن، وبعضهن تغير بها الحزن، بعضهن ... تتم بها حزنك.

لا يتقد الشجر الأخضر إلا من أشد النار سعيرًا، وتتقد المرأة الجميلة حتى من أشعة وهمها"(٢).

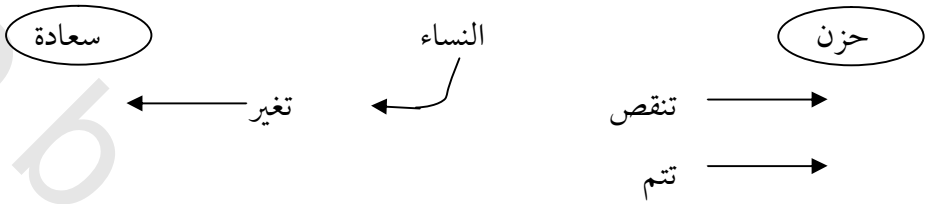
فالنص يبرز استعمال الرافعى الرفيع للفعل؛ إذ تقوم الفقرة الأولى فى بنائها اللغوى على التكرار الثلاثى للتركيب (بعض النساء "بعضهن" يفعل بها الحزن "حزنك")، ضامة لمقابلة الفعل الثلاثية "تنقص. تغير. تتم"، على نحو يبرز الفعل كعنصر متغير داخل سلسلة عناصر ثابتة متكررة، بحيث تتلخص العبارات كالتالى:

بعض النساء	تنقص	الحزن.
بعض النساء	تغير	الحزن.
بعض النساء	تتم	الحزن.

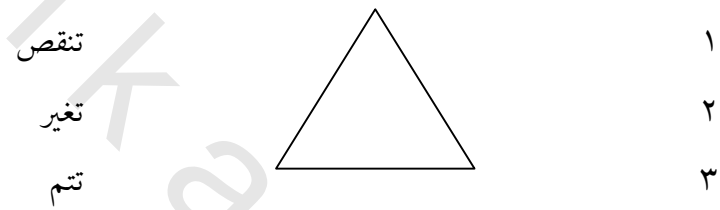
فقدرات النساء على صناعة الحزن أو تبديده، تتم وفق ثلاثية الفعل "تنقص. تغير. تتم"، عبر الاتجاه الدلالى المتردد بين الإيجاب وما هو أكثر إيجابية ... ثم الأكثر سلبية، فإذا كان

(١) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، دورية "عالم المعرفة" عدد (٢١٨)، فبراير ١٩٩٧م، ص ٦٧.
(٢) السحاب ٣٩.

للرجل أن ينقص ببعض النساء حزنه حينًا، فإن لهن أن يغيرن حزنه حينًا آخر. أما الطامة الحقيقية أو الحقيقة الطامة، فهى أن بعض النساء تتم للرجل حزنه على نحو كامل.

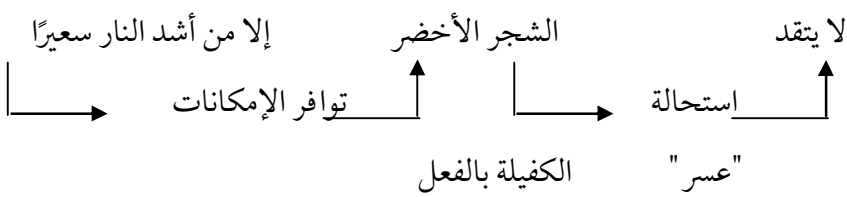


وأغلب الظن أن الرافعى قد نحا إلى التصاعد الكمى بلفظ "بعضهن" من القلة إلى تجاوزها نوعًا، ثم إلى الكثرة.

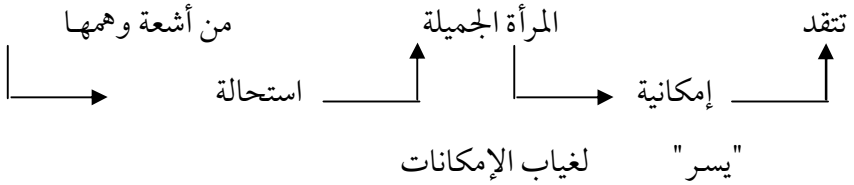


ولقد يدعم هذا الظن الفراغ الطباعى مع الفعل (تتم)، بما يمثله الفراغ من سكتة مقصودة، توقف مسيرة التدفق الأسلوبى؛ لتهيئ القارئ للحقيقة المرة التى ما جعل الرافعى – فيما يرى الباحث – بعض النساء تنقص الحزن وتغيره، إلا ليقرر أن بعضهن أيضًا مما تتم بها حزنك. إن المضارع بالفقرة يصور تعقيدات الطبيعة النسائية بشأن الحزن أخلاقًا وخلقًا.

أما الفعل "يتقد" فيرد فى ثنائية تقابلية، تبرز وهم المرأة، وتؤكد يقينها بالخرافة، خاصة حين يتعلق الأمر بجمالها وأنوثتها، فالفعل يبرز إلى أى مدى يكون وهم المرأة. أما الفعل المنفى (لا يتقد) فيؤكد صعوبة اتقاد الشجر الأخضر إلا من أشد النار سعيرًا.



أما الفعل (يتقد) المثبت، فيبرز هنا الوهم؛ إذ تتقد المرأة الجميلة من أشعة وهمها



وإذا كان المضارع - فيما سبق من نماذج - قد قصد إلى تصوير معالم مفهوم الرافعى للحب، فإن المضارع قد شارك بالمثل فى تصوير المواقف الطارئة لانفعالات الذات المحبة، وكذا فى تجسيد خفايا النفس المستكنة حال سخطتها على الحبيبة. ومن ذلك قوله "بأوراق الورد": "ليس لى والله من شدة حبى إياها إلا أن أبغضها وأتجهمها بالكلام الغليظ النافر، وأقول لها، نعم أقول لها ثم أقول لها: قبح الله الحب إن كان مثل وجدى بك: لا يؤتى الحياة جمالها إلا يسلبها حريتها واستقرارها معا! وأقول لها ثم أقول لها: لقد أوقعتنى من حبك وهجرك بين الشر والذى هو شر منه. وأقول لها أيضًا: لقد يكون ما نراه من حب المرأة الجميلة، فنظنه أبدع ما تحسنه من الرقة والظرف، هو أبدع ما تتقنه من صناعة الكذب بوجهها"[(١)].

والواضح أن المضارع يزحم النص كمًّا وتوزيعًا؛ إذ يتردد بطول النص (١٥) خمس عشرة مرة، منها (٦) ست مرات للفعل "أقول" بمفرده. إن المبدع وحتى يظهر للقارئ تعاليه عن محبوبته وعدم اكتراثه لها، فإنه يتخذ لتلك الغاية ومن مطلع النص من الوسائل الإبلاغية والأدوات الإبداعية ما يشفى غليله من حبيبته، فالنفى والاستثناء (ليس ... إلا)، والقسم (والله)، ثم المقابلة (حبى .. أبغضها)، وأخيرًا العطف (أبغضها .. وأتجهمها)، تتكاتف جميعًا؛ لتلقى بظلال الإرادة والتصميم على البرء من مرضه بحبها، فما عليه إلا أن يبغض ويتهجم.

وبغض النظر عن قدرة المبدع الحقيقية على البغض والتجهم، فإن أفعال النص تبدى انفعال المبدع وسخطه على حبيبته بالتكرار السداسى للفعل "أقول"، بانتشاره العام بالنص، وبحيث يبدو فعلًا حاملًا للأفعال السبعة الباقية "يؤتى. يسلب. يكون. نراه. نظنه. تحس.

(١) الأوراق ٤٩.

تتقنه"؛ إذ تمثل محمولات الفعل "أقول"، وهى عين الأفعال الحاملة لدلالة النص الرئيسة؛ إذ تصور شيئًا من طباع المرأة الخادعة، وشيئًا من حقيقة حبها الماكر.

والأحرى الآن بالتثبت، هو قياس مدى نجاح المبدع – من خلال النص – فى الانتصار لنفسه من محبوبته على نحو مرضٍ [١]. والحق أن النص لم يخف ضعف المبدع أمام حبه؛ فلقد كشف النص عن قلة حيلته: (ليس لى والله من شدة حبى إياها إلا أن ...)؛ إذ لا يتجاوز فعله مجرد القول وحسب: (أتجهمها بالكلام ... أقول (٦)) .. فهل يا ترى خان التعبير مراد الرافعى؟!

البائن للباحث أن لا، لم يخن التعبير مراد الرافعى، فما طاوعه قلبه فى الغضب على حبيبته، وإنما طاوعه فحسب لسانه؛ إذ الراجح أن المبدع قد قصد إلى ما قال. والثابت أن المبدع لم يفلح فى البغض يومًا ما وإن عبر عن البغض أو الألم؛ ففى بناء أسلوبى يرقى إلى أن يلتحق بالجمال من حيث هو إطار عام للرباعية، وإنما أراد الرافعى بالنص أن يكشف عن حبه الثابت العزيز، بحيث يمكن القول: إن الرافعى يريد أن يقول بالنص (ليس لى إلا أن أتقول لك البغض أيتها الحبيبة). وهو الأمر الذى لا يمنع من إرادته الفعل الإيجابى اليتيم بالنص "أبغضها"؛ إذ يرد فيما يشبه المقابلة (شدة حبى .. أبغضها)، وهى المرجحة لجانب الحب على البغض من خلال الاسمية والإضافة (شدة).

الماضى:

أما الماضى فيجود بسياق الحكاية والسرد لما كان من أحداث وذكريات. فالرافعى مثلًا يبنى حديثه عن "الطبع اللئيم فى أخلاق البشر"، من خلال السرد القصصى لأسطورة خرافية من فعل ماض فيقول: "ولقد قيل إن قوما من العرب ترحلوا عن بعض منازلهم، فكان من أنسائهم قطعة مرآة صقيلة، كأنها وجه المليحة التى نسيتها، فمرت بها ضبع كأشام ما خلق الله قبح طلعة وجهامة منظر، حتى كأن فى وجهها تاريخ الجيف التى اغتذت بها، فوقفت عليها تعجب من إشراقها وسنائها، وما كادت تنظر فيها حتى راعها وجهها، ولا عهد لها برؤيته من قبل؛ لأن الله رحيم، ومن رحمته أن لا تعرف الوحوش أنها وحوش، وأن لا تجد

(١) العنوان العام للنص: " رسالة للتمزيق".

أسباب هذه المعرفة، فانقبضت الضبع وزوت وجهها، وقالت: من شر ما اطرحك أهلك أيتها المرآة"[١].

فالنص يزدحم بالماضى، إذ يتكرر (١٣) ثلاث عشرة مرة، تبدأ بالفعل "قيل" المبنى للمجهول، فى إشارة جلية إلى عدم التثبت من القائل مصدر الأسطورة. ثم تتوالى الأفعال لشرد أحداث الأسطورة الخرافية من وقت أن (ترحل) القوم، وحتى (قالت) الضبع من شر ما (أطرحك) أهلك، مرورًا بالأفعال / الأحداث (كان .. نسيتها .. خلق .. اغتذت بها .. فوقفت عليها (تعجب) .. ما كادت (تنظر) .. راعها .. وانقبضت. زوت .. قالت .. أطرحك). والملاحظ على تردد الأفعال بالنص أمران:

أ- ظهور ما يسمى "بزمن الفعل المركب" فى قوله: "وقفت تعجب .. ما كادت تنظر"؛ إذ يصح نسبة الفعلين إلى "الماضى المستمر"، والذى يصور حالة الدهشة والعجب التى انتابت الضبع حين نظرت نفسها بالمرآة. والحق أن "الزمن المركب" يسم الدلالة بالدقة والقدرة على تصوير المعنى المراد، وهو الأمر الذى يشير إلى قدرة الرافعى على استثمار مقومات العربية الخالدة، فيما يتعلق بقدرة ألفاظها على الدلالة الزمنية باختلافاتها. ويختلف الفعلان الواردان يسيرًا فى إشارة الأول إلى الماضى المستمر زمانيًّا (ممتد)، وإشارة الثانى عن طريق النفى "بما" إلى الماضى المستمر آنيًّا "لحظيًّا" منقطع.

وقفت تعجب : ماضٍ مستمر "ممتد".

ما كادت تنظر : ماضٍ مستمر "لحظى" منقطع.

ب- استقرار الفعلين المضارعين "تعرف .. تجد" بمنطقة الحقائق والتصورات، بحيث تمثل جملة "إن الله رحيم ... وحوش" ما يشبه الجملة الاعتراضية التفسيرية داخل النص السردى.

وتغير الزمن بهذا الماضى بالنص "بسيطة ومركبة"، ينهض بتجسيد الأحداث وتمثيلها عبر مراحلها المتوالية؛ إذ هو الفعل الذى يناسب زمنيًّا مسرح أحداث الأسطورة الخرافية.

(١) الحديث ١، ١٧.

ويقول الرافعى جامعًا حسنائه من مقومات الجمال ما لا ترقى إليها سواها فى إطار يقترب من السرد القصصى؛ إذ هى:

حَسناء خَالِقُهـا أَتَـمَّ جمالَهـا ... سألته معجزةَ الهوَى فَأَنَالَهَا
لَمّا حبَاهـا اللهُ جلَّ جلالُـه ... بالحسنِ مُنْفَرِدا أجلَّ جلالَهَا
تُضْنِى المحِبَّ كأنَّما أجفانُها ... أَلْقَتْ عليه فتورَهَا ومِلَالَهَا
هَيْفَاءُ قد حَسِبَ النسيمُ قَوَامَها ... غُصْنًا فَإِن خطَرَ النسيمْ أَمَالَهَا
سيَّالةُ الأَعْطافِ أين تَرَنَّحَتْ ... تُطْلِقْ لِكهْربةِ الهوَى سيَّالَهَا
طلبوا لها شِبْهَا يُضِئُ ضِيَاءَهَا ... لهوى النَّوَاظِرِ أو يُدِل دلالَهَا
أَمَّا السَّمَا فَجَلَتْ عليهم بَدْرَهَا ... والأرضُ قد عرضت لذاك غَزَالَهَا
لكنها نظرت فَأَخْجَلَتْ الظِّبَا ... وتلفَّتْ للبدرِ فاستحْيَى لَهَا [1]

فالماضى يتكرر (١٨) ثمانى عشرة مرة، تجعل الحسناء مثال الجمال، أو الجمال المثال. وهو الأمر الذى ما كان للمضارع أن يبرزه؛ إذ يشخص للعين أفضل من تصويره للخيال. أما الماضى هنا فيخلع على الحسناء صفات مثال الجمال وحيد المثال من طريق يشبه السرد. فقد "أتم" الخالق جمالها، حين "سألته" المعجزة، "فأنالها" إياها. ثم "حباها" الحسن، و"أجل" جلالها، وهى من الرقة والنعومة بحيث "أمال" النسيم قوامها. ولعلها لشدة جاذبيتها إن "ترنحت" "ألهبت وكهربت" قلوب الناظرين.

أما الأبيات الثلاث الأخيرة فترد فى إطار قصصى متخيل؛ إذ "طلب" الناس شبهًا لها فى جمالها فـ "جلت" عليهم السماء بدرها، و"عرضت" لهم الأرض غزالها. وهنا تبلغ القصة ذروتها بما يشبه موضع "العقدة". فهل وقفت حسناء المبدع بإزاء قمر السماء وغزال الأرض [2] عاجزة منهزمة. والحق أن البيت الأخير يبدد العقدة سريعًا، فيصور ما فعلت الحسناء؛ إذ ما نظرت للظباء إلا "أخجلت" ـها، وما "تلفتت" للبدر حتى "استحيى" لها. إن رباعية الماضى بالبيت الأخير تقرر:

(١) الرسائل ٣٨، ٣٩.

(٢) يلاحظ تداخل الحديث عن الجمال بالحديث عن الكون "ما سبق التوصل إليه سلفًا" فى مفهوم الحب والجمال.

١- جمال الحسناء الباهر؛ إذ بيسير الفعل "نظرت. تلفتت" استطاعت الحسناء أن تراود القمر والغزال عن جمالها، وتنتزع منهما لنفسها إقرارًا بالجمال والحسن.

٢- الرقة اللفظية والدلالية: "أخجلت. استحيى لها"، فالبيت يؤكد أن الرافعى شاعر، وإن لم يمثل ما هو ناثر، فشعره الرائق لا بكثرة نثره الرائع، لكنه على أية حال شاعر (بعيدًا عن مقارنة شعره بنثره)، يبذُّ بعضًا من شعراء عصره ممن حظوا بكبير عناية الدارسين والباحثين.

٣- قدرة الحسناء على الفعل، بسيطرتها الرباعية على موقع الفاعلية والتحكم فى الظباء والبدر نحويًّا ودلاليًّا، ولا شك أن ذلك يشارك فى دعم هدف المبدع.

ومن سياقات الذكرى يجود بها الماضى، قول الرافعى يناجى القمر، ويسأله معاودة ذكرى لقاء تلكم الحبيبة: "أتذكر أيها القمر إذا طلعت لنا فى تلك الحديقة، وتفيأت بنورك عليها، فغمرت أرضها وسماءها بروح الخلد، حتى وقع فى وهمنا أنك وصلتها من سحر أشعتك بطرف من أطراف الجنة، فهى ناحية منها؟!

أتذكر وقد رأيتك ثمة قريبًا من الحبيبة، تصب عليها النور، حتى خيل إلى أنها إحدى الحور العين، متكئة فى جنتها على رفرف خضر، وقد وقف لخدمتها قمر؟!

أتذكر وقد لمست فكرى بضوئك لمسة نور، فأظهرتها لى كأنها فى جمالها الطاهر شكل دينى، وضع ليكون مثالًا لعبادة القلب الإنسانى؟"(١).

فالفعل المضارع "أتذكر" المتكرر ثلاثًا، يمثل من ناحية أولى الإطار الذى تتردد داخله الأفعال الماضية الأحد عشر. ويمثل من ناحية أخرى، محطات البث المتنقلة لتوليد الفعل الماضى، كما يمثل - فى مرحلة ثالثة - دقات المبدع؛ لتنشيط الرسالة، والدفع بها إلى الأمام. والأفعال فى مجملها تتصل بالقمر، وتبرزه فاعلًا بالحبيب والمحبوبة باستثناء "رأيتك"، فيرد القمر به مفعولًا لا فاعلًا.

إن النص يمثل مناجاة المبدع، يستذكر القمر ذكريات ضاعت بأغوار الزمن، وأداته فى ذلك هى الفعل الماضى.

(١) الأوراق ٥٦.

المستقبل:

أما فعل الاستقبال فلم يرد سوى (١١١) مائة وإحدى عشرة مرة فحسب بطول نص العينة[١]. يستقطب الإنشاء منها (٩٢) اثنين وتسعين فعلًا، فى حين ينحصر الفعل الخبرى فى (١٩) تسعة عشر فعلًا. ومرد تلك الندرة إلى أمرين:

الأول: ويخص استخدام الرافعى الخاص للفعل عامة؛ إذ يعتمده للوصف "التصوير" أو القص والسرد، وهو الأمر الذى يأتلف مع المضارع والماضى، ويختلف مع المستقبل.

الثانى: يجود فعل المستقبل الإنشائى "أمر، نهى" بسياق الحوار لغرض تهذيبى إصلاحى على نحو إبداعى لا وعظى، ولعل خشية أن يوصم إبداعه بالوعظية المباشرة المكشوفة.

ومن النماذج التى يتردد بها فعل الاستقبال بنوعيه – الخبرى والإنشائى – قول الرافعى مهذبًا ومعلمًا: "خذ أحد القوانين مثلًا، واقرأه ثم تدبره ثم أرسله من يدك، وأرسل ألفاظه من روحك، فإنها ستنقلب رجالًا يتسللون. فأتبعهم قلبك، وانظر أفعالهم وتغلغل ما استطعت فى مكامن النيات وأبعد إلى مطارح الظنون، وكن منهم فطنة وحذارًا، كأنك تستنبئ أخبار كل نفس من ملكيها، فإذا وعيت وتبينت واستبرأت كل ما تشك فيه إلى منقطع اليقين، فامسخهم ألفاظًا كما كانوا، واجهد جهدك فى فهمهم بعد، فإنك ستعجب من لغة قانونية وضعت لتفهم كما تثبت فى أذهان واضعيها، لا كما تتحول فى أذهان الناس، وسترى ذلك القانون نفسه كأنه كتاب من كتب النحاة المتأخرين، قلما تعرض فيها قاعدة إلا كان أساسها زيدًا وعمرًا وبكرًا وخالدًا"[٢].

فالنص يحوى (عشرين) فعلًا مستقبلًا، يخص الإنشاء منها (اثنا عشر) فعلا، ويخص الخبر ثمانية. أما أفعال النص الماضية الثلاث (وعيت. تبينت. استبرأت)، فترد فى أسلوب شرطى أداته "إذا"، بحيث تسعف الأفعال فى معاونة من زمن النص النحوى "المستقبل" على

(١) تخلو بعض النصوص تمامًا من هذا الفعل بصورتيه، كما فى نصوص: القمر الطالع "بالسحاب الأحمر"، ما نفع رقة روحى، رسم الحبيبة، القمر "بأوراق الورد".

(٢) الحديث ٢٧، ٢٨.

التحول الزمنى من الماضى الصرفى إلى المستقبل النحوى[١]. وهذه الأفعال تؤسس للموقف؛ لتمهد القارئ لما ينبغى أن يكون بشأن الفعل الواجب ممارسته [٢]، هو "امسخهم اجهد ...".

أما أفعال الاستقبال الإنشائية الاثنا عشر، فتشير إلى نزعة الرافعى الإصلاحية وثقافته الإسلامية، التى ترى القوانين - مهما خلصت فيها النوايا، وتوافر لها من دقة الصياغة وحراسة التنفيذ، والأخذ على يد المخالف فإنك تراها - ملأى بالثغرات، لا تنفع كثيرًا ما دامت معانى الإصلاح ميتة فى نفوس الناس أو فى سبات كالموت. إن تلك الأفعال تشبه الطلقات، تصوب نحو سبات القارئ عن تلك الحقائق المطروحة بالنص؛ إذ يبدأ بالفعل "خذ"، وهو على بساطة بنيته النحوية بارز صوتيًّا وموقعيًّا؛ إذ يفجأ الأذن، فيثير الانتباه والالتفات إلى مضمون الرسالة. ثم تتبعه الرباعية "اقرأه ثم تدبره ثم أرسله من يدك، وأرسل ..."، فالقراءة لا تكفى حتى يكون التدبر، ثم المراقبة، والاختبار (أرسل)، فالتتبع ومعاودة النظر (انظر)، والغوص بأعماق النصوص طولًا وعرضًا (تغلغل) .. ولله درك يا رافعى! فإن تلك الأفعال لترسم خطة عمل مكتملة، من خلالها يمكن لأى ناقد أو باحث بأى مجال أن يتوصل للحقيقة وحيثياتها. وكأنى - إضافة إلى ذلك - بتلك الأفعال تجسد حال الرافعى، يقف شاهرًا عصاه كالمعلم، يؤدب تلميذه ويصلح من شأنه. وهو الأمر الذى يحسب لسياق الموقف لا عليه؛ إذ يضفى شيئًا من تخيل للموقف.

أما الأفعال الخبرية المسبوقة بالسين (ستنقلب. ستعجب. سترى)، فتشير إلى ما يمكن أن ينتج عن خيال القارئ واستجابته لأفعال الإنشاء؛ إذ يمكن القول: إن أفعال الخبر تصور مآل الاستجابة لأفعال الإنشاء نحو استشراف المستقبل وعلام يكون.

ويقول الرافعى عن قوانين الهلاك: "اجمع يا عزيزى إن استطعت سربًا من الوحوش الضارية، وصففها لونا إلى لون، وصنفها شيئًا إلى شىء، فإنك سترى فى جلودها مكتبة ضخمة من هذه القوانين"[٣].

(١) يراجع ذلك بالتفصيل فى الفصل الثالث "الأساليب والتعابير" مبحث الأمر.
(٢) يراجع ذلك بالتفصيل فى الفصل الثالث "الأساليب والتعابير" مبحث الأمر.
(٣) الرسائل ٢٧.

فالمستقبل يرد بالنص أربع مرات؛ ثلاث إنشائية تبدأ بـ "اجمع"، يعقبه نداء رقيق، يكشف عن حرارة عاطفة، وتوجهه نحو القارئ، بما يحمله على الاستجابة (استجابة التخيل). ثم يردف بالفعل "صفف" للوحوش الضارية، وأخيرًا الفعل صنف. والنص يدل على أمرين:

الأول: قدرة الرافعى على الترتيب الدقيق لوحدات الفعل؛ فالتجميع يسبق التصفيف والتصنيف، وهى قدرة تتصل – على نحو ما – بذكاء الرافعى وعقلانية أسلوبه.

الثانى: تحرير الفعل الخبرى البسيط (سترى)، لما يمكن أن يكون أثرًا لاستجابة القارئ فى القيام بواجب الفعل الإنشائى السابق.

إن أفعال الإنشاء – وفضلًا عن قيامها بفتح قناة التواصل الإبداعية بين طرفى الرسالة فإنها – تكسب الرسالة مسحة صوتية تنغيمية بارزة، منشؤها الخلفية الانفعالية لسياق الموقف من ناحية، والبناء الصرفى للأفعال من ناحية أخرى؛ إذ يتحتم الوقوف على نهاية الفعل لسكونه؛ مما يكسبه نبرًا من نوع ما، ومن ناحية ثالثة فإن المسحة الصوتية الناشئة عن تجانس بنية الفعلين (صفف .. صنف) المبدوءين بصوت صفيرى، والمختمين بصوت شفهى أسنانى، يتوسطها تضعيف للعين، يفيد تكرار الحدث وديمومته .. إن لتلك المسحة الصوتية دلالتها على ما ينبغى بذله من جهد عال من قبل القارئ.

إن أفعال المستقبل الإنشائية هنا من ثمة، تؤدى دورها الإبداعى عبر وسيلتين، تختلفان فى البنية وتتكاملان فى الوظيفة:

الأولى: صوتية: وتكون بالتنغيم والنبر الناشئ عن انفعال المبدع لحظة القول والوقف اللازم تسكينًا لآخر صوت، أو بوسائل أخرى كالجهر بالصوت أو تضعيفه مثلًا، وذلك كله مما يبرز الفعل ويقره بمواقع الإثارة والتأثير.

الثانية: دلالية: وتنتج عن إمكانية تخيل الأمر وعواقبه، عن طريق ما يشبه الحزمة السردية السريعة.

اجمع ← صفف ← صنف ← سترى

ويقول الرافعى مخاطبًا "زجاجة العطر"، ومانحًا إياها قدرًا من إنسانية، تسمح لها بالفعل، وتحمل رسالة المحب إلى حبيبته: "يا زجاجة العطر، اذهبى إليها، وتعطرى بمس يديها، وكونى رسالة قلبى لديها.

وها أنذا أنثر القبلات على جوانبك: فمتى لمستك فضعى قبلتى على بنائها، وألقيها خفية ظاهرة فى مثل حنو نظرتها وحنانها، وألمسيها من تلك القبلات معانى أفراحها فى قلبى ومعانى أشجانها.

وها أنذا أصافحك، فمتى أخذتك فى يدها فكونى لمسة الأشواق .. وهاأنذا أضمك إلى قلبى، فمتى فتحتك فانثرى عليها فى معانى العطر لمسات العناق" (١).

إن الرافعى هنا يود أن يُحمل هديته رسالة قلبه إلى حبيبته، رسالة مفعمة بالحنو ومعانى الأفراح والأشجان والأشواق والعطر والعناق، وطريقه إلى تحقيق هذا الأمل هو فعل المستقبل الإنشائى المتكرر ثمانى مرات فى "اذهبى. تعطرى. كونى. ضعى. ألقيها. ألمسيها. كونى. انثرى". ولهجة الأفعال الثلاث الأولى كأنها تفطين للزجاجة، يعرفها المبدع من خلال الأفعال بواجبها نحو حبيبته، ومهمتها عندها. كما أنها تضفى على العبارة – ببنيتها التركيبية – قدرًا من الرقة الحالمة على حوار المبدع وزجاجته، خاصة فى ضوء السجع الموازى:

اذهبى إليها ..

تعطرى بمس يديها ..

كونى رسالة قلبى لديها.

فالفعل بإنشائيته يمثل مفتاح القول، فى حين ترد الأسجاع الثلاثة بما يشبه القفل (على المستوى الصوتى)، تقف عنده الدلالة بحيث تمثل تلك الأسجاع على مستوى الدلالة مقصد الفعل (إليها) أو منهله (يديها) أو محطه (لديها).

أما الفعل "اذهبى" فيجعل الزجاجة مترجلة، ذات إرادة تسعفها على الذهاب. والفعل "تعطرى" يحول زجاجة العطر عن طبيعتها فى بث العطر ونشره إلى طلب العطر من مس يدى الحبيبة. ثم يحدد المبدع مراده من الأمر، وهو أن تكون "كونى" الزجاجة رسالة قلبه إليها. ثم تنهض باقى الأفعال بحمل تفصيلات الرسالة "ضعى. ألقيها. ألمسيها. كونى. انثرى".

(١) الأوراق ٣٤.

إن جميع الأفعال الإنشائية هنا تحمل الزجاجة (جامد لا يستطيع الفعل) صفات الإنسان القادر على الفعل والتأثير "ضعى. ألقيها. ألمسيها. انثرى"، وما فى ذلك من عجب؛ فهذا هو شأن الإبداع .. يستنطق الجامد، ويعطل القادر عن قدرته، فالإبداع لعب بالكلمات، لا يقف عند حد متعارفات اللغة التواصلية، فالمضارع مثلًا بنموذج "الشعب المقهور" يخلع على الشعب – ومن خلال التركيب – كل أمارات السلبية والخنوع، وبأفعال تحمل دلالة العمل والفعل والإيجابية على مستوى القدرة. أما الأفعال هنا والمنسوبة إلى "زجاجة العطر" العاجزة عن الفعل، فتخلع عنها الأفعال كل عجز أو جمود، وتلبسها حلل الفعل.

وأخيرًا، فإن التركيب هنا قد عمد إلى تحويل مسار الزمن الفعلى من المضى إلى الاستقبال فى قوله: فمتى لمستك حينما تلمسك

متـى أخذتك حينما تأخذك

متـى فتحتك حينما تفتحك

وهو الأمر الذى يؤكد براعة العربية فى بناء الزمن، من حيث إنها تيسر للمبدع إمكانات متعددة لقول المعنى الواحد، على نحو يناسب فيه التركيب الموقف التعبيرى على مستوى عالٍ من الدقة. إن التعبير الوارد يرقى بالأسلوب، ويتفق مع غاية المبدع من خطاب الزجاجة؛ إذ إن التعبير بالماضى يفيد التحقق من وقوع الفعل (اللمس. الأخذ. الفتح) من ناحية، وسرعة التجاوب من جانب الزجاجة (الهدية) نحو الحبيبة – وهى غاية لا شك يريدها المبدع – من ناحية أخرى. وقد كفل التعبير التحقق الوارد لتلك السرعة، عن طريق الربط المباشر على مستوى الموقع بين الماضى "فعل التأسيس" والمستقبل "فعل التوصيف": (توصيف مهمة الهدية) إذ هما متجاوران، ومن خلال الرابط "الفاء"، بما يفيده من تعقيب وسرعة. إن تلك السرعة المرادة من المبدع لا تتحقق على أى نحو من التعابير الأخرى المحتملة؛ إذ جميعها يفيد التراخى لطبيعة الأداة، مثل (لما ... حينما ... ستـ ...)، وتضعف من إمكانية التحقق المستفادة من البناء بالماضى.

خلاصة الفعل:

ينهض المضارع بالوصف والتصوير تأسيسًا للموضوع. أما الماضى فيستخدمه المبدع أداة للسرد والقص، فضلًا عن أنه قالب استدعاء الذكرى المفضل. فى حين يتميز المستقبل فى شقه

الإنشائى بأثره الصوتى، وعلاقته بوظيفة الإبداع التواصلية، والتعبير عن موقف المبدع النفسى انفعالًا وتوجيها. أما فى شقه الخبرى، وغالبًا ما كان فى أعقاب النوع الإنشائى، فيرد لبيان ما يمكن أن يكون من آثار تنتج عن الاستجابة لتوجيه، أو يرد لاستشراف المستقبل عامة.

وقد استقام للرافعى بناء الزمن على نحو يبرز مقدرته اللغوية وعلمه بأسرار لغته. ومن دلائل ذلك، استعماله للزمن المركب، والتنويع الزمنى للأفعال، وعمله على قيامها بالوظائف المتعارضة دلاليًّا وأسلوبيًّا. ومما يؤكد أيضًا تلك المقدرة اللغوية للرافعى، اختفاء ما يمكن أن يكون جورًا بحق الفعل؛ كالتصرف فى حقه الإعرابى برفع المجزوم أو جزم المرفوع ... أو كالتصرف بتعديه اللازم وإلزام المتعدى، أو كبروز نماذج لتنازع الفعل فى العمل ... وما شابه ذلك من تجاوزات الإبداع وعدوله. ولقد ساعد الرافعى على ذلك السلوك أن نص الرباعية فى غالبه نثر شعرى، وليس شعرًا عموديًّا تقليديًّا.

الضمير

يتردد الضمير بعامة فى نص العينة (٩٥٥) تسعمائة وخمسًا وخمسين مرة، موزعة على النحو التالى:

ضمير الإشارة (٢٩٠)

ضمير الشخص(٣٢١)

ضمير الموصول(٣٤٤)

وقد استخدم الرافعى الضمير استخدامًا يعتمد على المقومات النوعية لكل ضمير بأنواعه الثلاث. فضمير الشخص بالحوار يجود، أو عند تجسيد الشخصيات. ويستخدم الموصول لإبراز أخص ما يميز الشخص، ويسم الموقف. أما ضمير الإشارة فكثيرًا ما جاء للاختصار اللغوى، أو تمييز الشىء المقصود أكمل تمييز بالإشارة المحسوسة إليه، أو تنزيل الأشياء المعقولة أو غير المشاهدة منزلة الأشياء المحسوسة الشاهدة، وأحيانًا ما كان للتصوير.

جدول رقم (٣)
الضمائر

الكتاب	النص / البيان	حديث القمر			رسائل الأحزان			السحاب الأحمر		أوراق الورد								النسبة المئوية	الإجمالي النهائي
		الأول	الثاني	إجمالي	الأولى	الثانية	الثالثة	إجمالي	القمر الطالع	النجمة الهاوية	إجمالي	وزدت أنك أنت	زجاجة العطر	ما نفع رقة روحي	رسم الحبيبة	البلاغة تتنهد	رسالة للتمزيق	القمر	قال القمر	نظراتها	استمداد فلسفة	إجمالي		
ضمير شخصي	شخصي	٢٠	٢١	٦١	٤٢	٣١	٠١	٧٤	٢٢	١٧	٣٩	١٤	١٠	٠٢	١٦	٢٨	٢٥	١٣	٠٣	١٢	١٤	١٤٧	٣٣,٦١	٢٢١
	موصول	٥٦	٢٨	٩٤	٤٢	٣٢	٠٧	٨١	٢٧	١٩	٤٦	١٤	٠٢	-	١٠	٢٢	٢٩	٠٧	٠٧	٠٩	١٤	١٢٢	٣٦,٠٢	٢٤٤
	إشارة	٢٣	٢٤	٦٧	٢٦	٣٦	٠٣	٧٥	٢١	١٤	٣٥	٠٦	٠٧	٢	٢٢	١٤	١٨	٠٩	٠١	١٤	٢٠	١١٣	٣٠,٣٧	٢٩٠
	إجمالي	١١٩	١٠٢	٢٢٢	١٢٠	٩٩	١١	٢٣٠	٧٠	٥٠	١٢٠	١٩	٢٤	٢	٤٨	٦٤	٩٢	٢٩	٠٨	٣٥	٥٠	٣٨٢	١٠٠,٠٠	٩٥٥
	مفرد	١١٤	١٠٠	٢١٤	١١٢	٩٤	١٠	٢١٦	٦٤	٤٩	١١٣	٢٤	١٩	٤	٤٨	٦٤	٩٠	٢٩	٠٨	٣٥	٤٨	٣٧٩	٩٦,٥٤	٩٣٢
	جمع	٥	٣	٠٨	٠٨	٠٥	٠١	١٤	٠٦	٠١	٠٧	-	-	-	٠٤	٠٢	٠٢	٠٢	-	-	٠٢	٠٤	٠٣,٤٦	٠٣٢
	مذكر	٧٠	٧٠	١٤٠	٩٢	٦٠	١٠	١٦٢	٥٠	٢٥	٨٥	١٩	١٠	٤	٣٧	٤٢	٦١	٢٤	٠٨	١٢	٣٩	٢٥٦	٦٧,٣٣	٦٤٣
	مؤنث	٤٩	٢٣	٨٢	٢٨	٣٩	٠١	٦٨	٢٠	١٥	٣٥	١٥	٠٩	-	١١	٢٢	٢١	١١	-	٢٣	١١	١٣٧	٣٢,٦٧	٢١٢
ضمير شخصي	مفرد	١٤	١٧	٣١	٣٠	١٤	٠١	٤٥	١٥	١١	٢٦	٠٥	٠٢	٢	١٠	١٧	٢٤	١١	٠٣	٠٦	٠٨	٨٨	٥٩,١٩	١٩٠
	مؤنث	١٦	١٤	٣٠	١٢	١٧	-	٢٩	٠٧	٠٦	١٣	٠٩	٠٨	-	٠٦	١١	١١	٠٢	-	٠٦	٠٦	٥٩	٤٠,٨١	١٣١

obeikan.com

أولا: ضمير الإشارة:

يتحدد ضمير الإشارة بنص العينة (٢٩٠) مائتين وتسعين مرة، ويكون كثيرًا لتمييز المعرف وتشخيصه؛ لأنه بطبيعة دلالته وضابط استخدامه النحوى إذ (هو ما وضع لمشار إليه)[١]، يحدد المراد منه تحديدًا دقيقًا، ويميزه عن غيره تمييزًا مطلقًا.

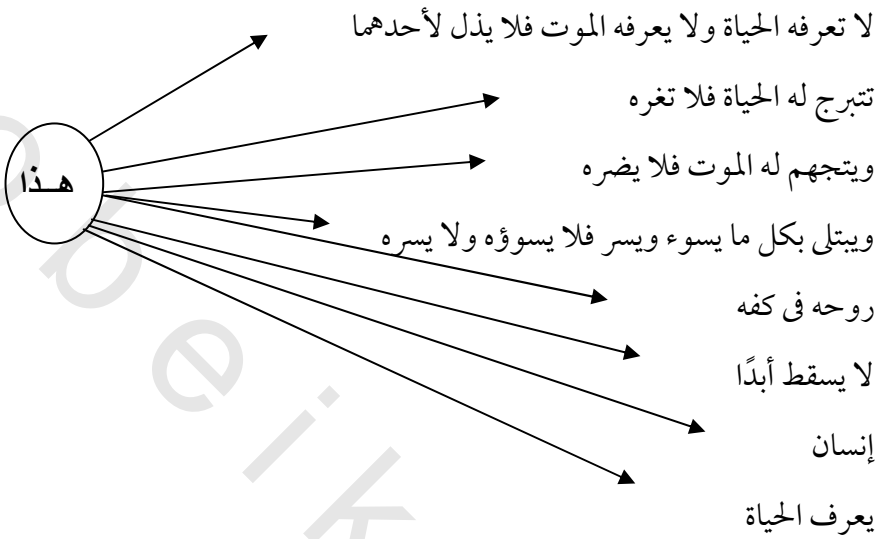
إن ضمير الإشارة يعمل على وضوح الدلالة، على عكس ما هو مشهور عن ناتج الضمائر الدلالى بعامة، من حيث اتسامها (على المشهور) بالعموم والغموض. يقول الرافعى: "هذا هو الرجل الإلهى، الذى لا ينثنى لأنه الحق، ولا ينحرف لأنه العدل، ولا يخاف لأنه البأس، ولا يضعف لأنه القوة، ولا يحيف لأنه الإنصاف، ولو تعلق به أهل الأرض جميعًا لمشى بهم؛ لأنه فى نفسه كقطعة من نظام السماء الذى يجذب الأرض فى فضائها.

هذا هو الرجل الذى يتعرف به الناس معانى الاصطلاحات النفسية القوية"[٢].

إن الرافعى يعقد على الرجل الإلهى آمال تحرير الشعوب المقهورة. ولكن "من هو هذا الرجل الإلهى؟" [٣] .. تلك هى نقطة البدء فى حديث الرافعى عنه. ولأن الرجل الإلهى هذا ينبغى أن تفوق أخلاقه القائدة أخلاق جنوده المقهورة، وبحيث تكون من التعدد والاتساع بما لا يسعف المبدع على الوصف حينذاك أفضل من الموصولية؛ أشيع طرق التعريف؛ لأنه يتضمن جملة ولذلك فهو يتسع لكثير من أحوال المعرف.

(١) عبد الغنى الدقر: معجم النحو، مؤسسة الرسالة بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، ص ١٠.
(٢) الحديث ٢٦.
(٣) الحديث ص ٢.

فالرجل الإلهى هو الذى:



وبعد استكمال تلك الصفات، فإن الرافعى يختزلها بسلوك واحد، وفى قدرة مزدوجة على التشخيص والاسترجاع، تشخيص (الرجل الإلهى)، واسترجاع عناصره مرة أخرى شاخصة للعيان، وهذا السلوك هو التعريف بالإشارة. والحق أن النص يبرز للباحث أمرًا ذا بال، يتعلق باستخدام الرافعى للضمير بعامة، وهو تعاقب الأنواع الثلاث "شخص. موصول. إشارة" على نحو إبداعى راقٍ، قلما يصادف المرء بإبداع آخر على هذا النحو المتكرر.

ولقد كشف استخدام الرافعى لضمير الإشارة عن ارتقائه فى استخدامه من غرض إلى غرض آخر، حسب مقتضيات الموقف الإبداعى. فحينا لا يستخدمه إلا لمجرد الإشارة إلى موجود بالموقف، وحينا آخر يستخدم للاختصار وملافاة التكرار، وحينًا ثالثًا يستخدمه لنقل عواطفه وتجسيد انفعالاته أو موقفه الخاص، وحينًا يرقى به نحو التجسيد الصورى للمرجع[1].

(١) ليس الأمر على هذا النحو من انعزال الغرض بشأن استخدام ضمير الإشارة؛ فقد يصحب مثلًا استخدامه لغرض الاختصار إفادة التصوير أو التجسيد.

obeikan.com

فالرافعى يقول فى أول دفقة تعبيرية من دفقات "رسائل الأحزان"، معرفًا بطبيعة الكتاب: "سأكتب هذه الكلمات المرتعشة"(١). والتجسيد هنا ليس على الحقيقة أثرًا للضمير، بل أثرًا للنعت "المرتعشة" فدلالة الضمير هنا لا تتجاوز مجرد الإشارة على الحقيقة. ومثله إشارته إلى الضبع بعد حديثه عنها فى قوله: "ولقد قيل إن قومًا ترحلوا فكان من أنسائهم مرآة صقيلة، فمرت بها ضبع وما كادت تنظر فيها حتى ... انقبضت الضبع وزوت وجهها"(٢). بقوله: "فجمال هذا الضبع"(٣) فضمير الإشارة هنا كأنه "ال" الذكرية التى للتعريف.

إن الرافعى وعلى نحو مقارب يقول: "هذه رسالة لن أبعث بها .. رسالة منى أنا، وإلى أنا أكتبها اليوم لأقرأها غدًا"(٤). ولعل ذلك الاستخدام من الدواعى الدافعة ببعض النقاد إلى القول إن ضمير الإشارة ضعيف فى صنعة الشعر، أى أنه ليس من الكلمات الشعرية؛ لطبيعة دلالته المحددة، والتى لا تنقاد بسهولة للتلوين والتظليل (٥). والحق أن لضمير الإشارة استخدامات أخرى، يسهم فيها تلوينًا للخيال وتظليلًا.

وقد يستخدم الرافعى ضمير الإشارة اختصارًا؛ تفاديًا للتكرار الذى تترهل به الأساليب، ويتثاقل به وثوبها إلى القلوب؛ فقد تجد المبدع (يعرض المسألة بتفاصيلها، ثم يحتاج إلى إضافة قيد أو ما يشبهه؛ مما يعوزه إلى الإعادة، وحينئذ تسعفه أسماء الإشارة، فيسلك سبيلًا غير سبيل التكرار)(٦)، كما يقول الرافعى عن "الدرهم المتمم" لنقص الشعب الضعيف: "كثيرًا ما لا يكون هذا النقص فيه إلا بمقدار درهم واحد من الفضة التى نزلت عن مقدار الذهب. ولكن أين هذا الدرهم المتمم (...)؟ هذا الدرهم هو الذى يبقى فى يد القدر (...) لكنه رجل إلهى"(٧).

---

(١) الرسائل ١٨.

(٢) الحديث ١٦.

(٣) الحديث ١٦.

(٤) الأوراق ٤٧.

(٥) يراجع فى ذلك: خصائص التراكيب "دراسة تحليلة لمسائل علم المعانى": محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، ص ١٥٤.

(٦) نفسه ١٥٦.

(٧) الحديث ٢٤.

فلما كان عجز الشعب الضعيف عن بلوغ كمال الإرادة والتحرر لا يعدو درهما واحدًا، وتلك فكرة إجمالية رئيسة بالنص، تحتاج إلى تفصيل وتوضيح؛ لبيان شأن هذا الدرهم كيف يكون؟ ومن يمنح الشعب إياه؟ ومتى يحدث هذا؟ لما كانت الدلالة تتطلب هذا التفصيل على هذا النحو، أعوز بناء الأسلوب المبدع إلى معاودة الحديث عن ذلك الدرهم، فكان ضمير الإشارة "هذا" الوارد مرتين؛ فى الأولى لإضافة قيد أنه هو "المتمم"، الذى يعوض نقص الشعب الضعيف. وفى الثانية يضيف قيود "متى يكون هذا؟" "ومن يمنحهم إياه؟"، "وكيف يكون ذلك؟" وذلك بطريق الموصولية.

فهذا الدرهم هو الذى يبقى فى يد القدر حتى يجىء يوم الحساب "متى"

... يعطيه الله "من"

... رجل إلهى "كيف"

وكثيرًا ما يستخدم الرافعى ضمير الإشارة لتجسيد انفعالاته، أو نقل عواطفه، أو تحميله موقفه النفسى الخاص. ومن ذلك قوله بمقام التهجين والاستهانة بالمرأة الغادرة: "يا هذه لا أدرى ما تقولين، ولكن الحقيقة التى أعرفها أن نفس المرأة إذا اتسخت، كان كلامها فى حاجة إلا أن يغسل بالماء والصابون وهيهات"(١).

فضمير الإشارة ينتج ما يشبه الصورة الساخرة، يهزأ فيها المبدع من "هذه"، على نحو يرتبط فى الذاكرة العربية المعاصرة بكثير من التهجين والسخط واللامبالاة. ومثله فى الإشارة إلى استهجان المسعى، قوله عن صنف من الأحبة: "أما الآخرون، فتلك عقول كادها بارؤها ..." (٢).

وعلى العكس من ذلك، يستخدم الرافعى ضمير الإشارة لتعظيم شأنه وشأن قومه على غرار كبار المبدعين، كما فى قوله: "إنى لمن أولئك الذين يعرفون أن لهم عروقا سماوية فى

(١) السحاب ٤٣.

(٢) الرسائل ٣٢.

أرواحهم، تتضرم بالشعاع القدسى، الذى كان يومًا فى بعض أجدادهم؛ إما نبوة نبى، وإما خلافة خليفة، وإما مُلك ملك" (١).

ويقول الرافعى بمقام التهوين والاحتقار: "وما يقينك هذا أيها الأحمق بجانب ثلاثين ظنًّا من ظنون الفلاسفة"(٢).

أما نماذج التجسيد الصورى لمرجع الضمير الإحالى، فتجود حين يود لمبدع استكناه حقيقة المرجع؛ إذ يرى المبدع مرجع الضمير (المحسوس) مكونًا من مجموعة مجردات وجدانية أو ذهنية، وهو الأمر الذى يجعل لاستخدام الضمير مغزى إبداعيًّا، ينحو إلى حوصلة المرجع، وهو على هذا النحو التجريدى فى صورة شاخصة، بحيث يتمكن القارئ من تلمس الفكرة وتخيل المعنى. ومن تلك النماذج قوله: "ولقد يكون فى الدنيا ما يغنى الواحد من الناس عن أهل الأرض كافة، ولكن الدنيا بما وسعت لا يمكن أبدًا أن تغنى محبًّا عن الواحد الذى يحبه.

هذا الواحد له حساب عجيب غير حساب العقل، فإن الواحد فى الحساب العقلى: أول العدد. أما فى الحساب القبلى فهو أول العدد وآخره، ليس بعده آخر؛ إذ ليس معه آخر"(٣).

فإذا كانت الدنيا بما وسعت لا تغنى محبًّا عن الواحد الذى يحبه، فلابد وأن يكون لهذا الواحد شأن يختلف به عن الدنيا بما فيها. ولبيان هذا الشأن الخاص يستخدم الرافعى ضمير الإشارة "هذا"؛ هادفًا إلى التجسيد، ثم يتبعه بحيثية هذه الخصوصية؛ هادفًا إلى بيان الحقيقة الحافية.

وقد ترتبط غاية التجسيد الصورى للمرجع - كغرض من أغراض استعمال الضمير - بغاية أخرى، يسعى المبدع إلى تحقيقها؛ كاستعراض حالات المرجع وبيان تعددها. وهو الأمر الذى يفرض تكرار الضمير على نحو قول الرافعى بنص "نظراتها": "هذه نظرة بريئة ولكن فى شكل خاص من البراءة ... لينبعث منها فجأة معنى ظريف، يتماجن ويمكر ويعبث.

وهذه نظرة ناعسة كأن وراءها فكرًا خطرًا نائمًا، تجتهد ألا ينتبه.

---

(١) الأوراق ٥١. تعمل أصوات اللين هنا - على نحو أو آخر - على تدعيم هذا الهدف: "إنى لمن أولئك الذين ...".

(٢) الحديث ٣٣. ليس الأمر - على الحقيقة - احتقارًا، ولكنه كما يريد السياق تجسيد لنظرة الفلاسفة المغلوطة لحقيقة السعادة.

(٣) الأوراق ٤٥، ٤٦.

وهذه نظرة – نظرة واحدة – يقول من يعرف أنساب معانى الحب: إنها ربما كانت ... أخت القبلة، فهى قصيرة لا ينفتح بها الجفن حتى ينطبق.

وهذه نظرة طويلة قوية فى جذبها، فربما كانت أخت العناق.

وهذه نظرة – نظرة واحدة – يخشع فيها بصرك؛ لأن تهمة لك من عينى التقت مرة باعتذار لى من عينك.

وهذه نظرة بين المعنيين تحتمل كليهما: إساءة الدلال إلى، وإحسانه علىّ.

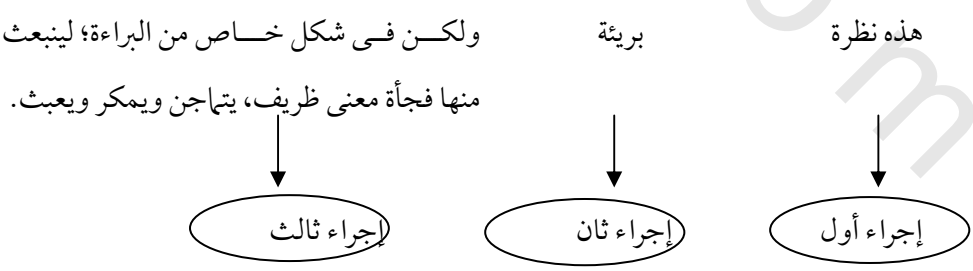
وهذه نظرة بين اللقاءين، تجذب فى قلبى الخوف والأمل بمقدار واحد .. تلك يا حبيبتى صور نظراتك فى معرض قلبى"[١].

فالرافعى يسعى – بالنص – إلى تصوير نظرات الحبيبة واستعراضها، فهى على حال من التنوع والكثرة، بحيث يعوز المبدع إلى إبراز ذلك التنوع وهذه الكثرة إلى تجسيم النظرات كل بمفردها؛ ليظهر "كم" النظرات، "وكيفها" فى آن معًا. وهو الأمر الذى سعى إليه المبدع، من خلال تكرار "هذه" مع الملفوظ "نظرة"، بما يشبه اللازمة:

هذه نظرة ...

هذه نظرة ...

ثم من خلال الوصف الإجمالى المركز "ناعسة. بريئة. طويلة. قوية. واحدة"، يعقبه الوصف التفصيلى المسهب:



(١) الأوراق ٦٣، ٦٤.

ولقد اعتمد المبدع على ضمير الإشارة هنا لغايتين:

الأولى: التجسيد والتمييز لكل نظرة بمفردها.

الثانية: استعراض الحالات المتعددة للنظرات (غاية النص الرئيسة)؛ فنظرات الحبيبة ما بين بريئة وناعسة، طويلة "أخت العناق"، وقصيرة "أخت القبلة"، نظرة اعتذار ونظرة دلال، نظرة خوف أو أمل. وقد تحققت تلك الغاية بالتكرار السباعى الوارد، بحيث يستريح المبدع لسلوكه الإبداعى؛ إذ أتى من خلاله على ما أراد؛ ولذا نراه بنهاية النص يقول:

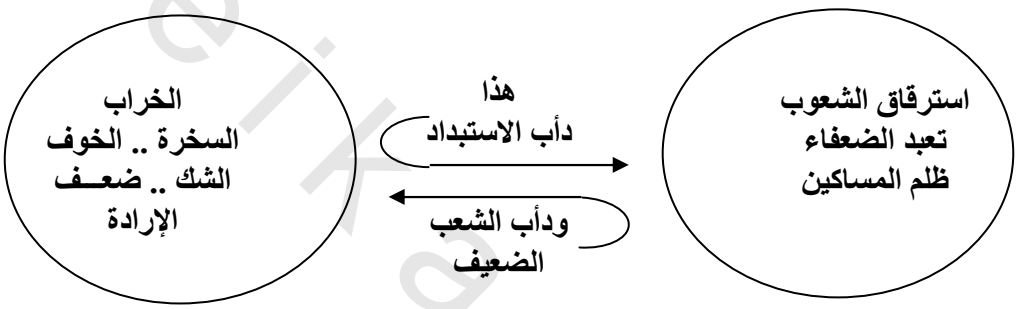
"تلك يا حبيبتى صور نظراتك فى معرض قلبى". إن استخدام المبدع المخصوص هنا لضمير الإشارة موقعيًّا وتكراريًّا، أتاح له إبراز الثراء اللافت لصور نظرات الحبيبة المتعددة، فى تناغم مطلعى جذاب. كما أعان ذلك الاستخدام على احتواء التدفق الوجدانى للمبدع الخاص بالموقف .. موقف ثراء حالات نظرات الحبيبة وتعددها، وعجب المبدع منها وبها ولها. كما أشار هذا الاستخدام من ناحية أخرى إلى قدرة المبدع الخاصة على تطويع أدواته تطويعًا خاصًّا، إن على مستوى التوزيع الموقعى للأداة من جهة، وإن على مستوى إسهامها فى إبداع الدلالة عن طريق استثمار القدرات النوعية للأداة الإبداعية بما يناسبها، من جهة أخرى.

ومن النماذج التى يرقى بها استخدام المبدع لضمير الإشارة نحو الاكتمال قوله: "ومن الذى ينكر أن استبداد الملوك الطغاة، وما إليه من استرقاق الشعوب وتعبد الضعفاء وظلم المساكين، إنما هى أحلام مزعجة من أحلام الإنسانية المستيقظة ...

انظر أترى ثمة مستعبدًا يجتمع كما تتراكم الأنقاض ويتفرق كما تتبدد، وليس منه فى الاجتماع والتفرق إلا صورتان للخراب كالبومة، والبومة فى التشاؤم؟ إنك لتنظر الشعب وهو مستيقظ، ألا تراه يعمل على السخرة ..."[1]. وحينما يبلغ المبدع غايته فى استعراض

(١) الحديث ٢٣، ٢٤.

خصال الاستبداد الذاتية، ثم آثاره على الشعب المقهور يقول: "هذا دأب الاستبداد ودأب الشعب الضعيف"(١)، فى تعبير مشخص لكل ما تراكم سلفًا، وذلك بضمير الإشارة الذى يعمل بما يشبه القدرة الساحرة على تأطير الملفوظ اللغوى (الاستبداد) داخل حدود من المشخصات القائمة، لا تخفى على المعاينة والمشاهدة. وهو ما يؤكد أن الضمائر "إنما تأتى كلها لضرب من الإيجاز"(٢)؛ إذ استطاع الضمير "هذا" أن يستوعب كل ما سبقه، وأن يسترجعه دون حاجة إلى تكرار، ودون إسقاط لأى من عناصر الاستبداد المتقدمة.



ثانيًا: ضمير الشخص:

١- فى نوع ضمير الشخص:

إن ضمير الشخص يستحضر شخصيات الإبداع المشاركة بثًّا واستقبالًا، بحيث يمثل بالنص طرفا الرسالة أو شخوصها الداخلية. ويتصل هذا الأمر على نحو واضح بطابع الرباعية الخاص، المنطلق من كونها إنما قامت على المراسلة بشكل أو بآخر. والواضح من قراءة الجدول أن حضور الضمير يمكن أن يفسر واقع النص، وأن يوضح حقيقة موقف المبدع من حبيبته "هى".

(١) الحديث ٢٣، ٢٤.

(٢) ابن يعيش النحوى: شرح المفصل، عالم الكتب بيروت، د ت، الجزء الثالث، ص ٨٤.

ويظهر نوع ضمير الشخص بنص العينة على النحو التالى:

النوع / الكتاب	مذكر	مؤنث
حديث القمر	٣١	٣٠
رسائل الأحزان	٤٥	٢٩
السحاب الأحمر	٢٦	١٣
أوراق الورد	٨٨	٥٩
الإجمالى	١٩٠	١٣١
	٣٢١	

والواضح إجمالًا بروز ضمير المذكر على ضمير المؤنث، بما يشير إلى حضور المبدع على نحو يبذ حضور الحبيبة. لكن الأمر على التفصيل "بحديث القمر" مثلًا يبين إلى أى مدى اقتسم الحبيبان نوعى الضمير، بحيث يتماثل حظ كليهما تقريبًا.

النوع / النص	مذكر	مؤنث
الأول	١٤	١٦
الثانى	١٧	١٤
إجمالى	٣١	٣٠
	٦١	

وهو الأمر الذى يتفق مع واقع تجربة الحب الهائئة الحالمة مع "عصفورة". أما "برسائل الأحزان"، فتشهد نسبة نوع الضمير تحولًا لافتًا لصالح المذكر. ويصل الأمر إلى مداه حين تبدو الغلبة أبين لجنس المبدع فى "السحاب الأحمر"؛ إذ تبلغ نسبة ضمير المذكر ضعف نسبة ضمير المؤنث، ولا عجب فى ذلك؛ فقد بنى "السحاب الأحمر" على فلفسة البغض وطيش

المرأة. أما "بأوراق الورد"، فإن النسبة الواردة (٨٨: ٥٩) تقترب من نسبة رسائل الأحزان، ولعلها تمثل النسبة الطبيعة لتردد النوع فى الضمير عامة.

أوراق الورد	السحاب الأحمر	رسائل الأحزان	حديث القمر
(٥٩,٩:٤٠,١)	(٦٦,٧:٣٣,٣)	(٦٠,٨:٣٩,٢)	(٥٠,٨:٤٩,٢)

٢- فى سياقات ضمير الشخص:

أ- يرد ضمير الشخص أحيانًا لمجرد الإشارة إلى تمايز الشخوص، كما هو الحال فى قول الرافعى: "سل المحب الذى أضناه الحب. من أنت؟ يقل لك: أنا الذى كان هو من شهر أو شهرين أو ثلاثة! وسلنى أنا فى الهجر، لا بل دعها هى تسألنى "[١].

إن الضمير بالنص يتنوع على نحو طريف، يستفاد من الإنشائية والحوارية الطابعتين للنص (سل. سلنى. دعها) إذ يتردد:

"أنت ... أنا. هو. أنا. هى".

فالنص يقفز - على نحو هندسى ومن خلال الضمير - قفزات ثلاث، تنتقل بالخطاب عبر محطات أربع من الحضور (خطاب، تكلم)، إلى الغياب، ثم إلى الحضور، فالغياب أخيرًا، بما يعمل على إبراز التوتر من خلال تباين الضمائر. فهل هى على الحقيقة على هذا النحو من التباين؟

أما الثلاث الأولى فى تنوعها حضورًا "خطابًا وتكلما" وغيابًا، فتخص واحدًا بعينه هو "المحب" الذى أضناه الحب، فإذا كان الضمير "أنت" يقع منطقيًّا - إذ يرد فى استفهام موجه من آخر للمحب - فإن التعبير عن المحب نفسه بالضميرين هو / أنا يجب أن يكون ذا مغزى ولغاية. فالتركيب يشير إلى تبدل شأن المحب من حال إلى حال؛ إذ أضناه الحب، فليس "أنا" الآن هو "أنا" الماضى، إنه شىء آخر. ولذا فالمغايرة على هذا النحو دالة على مستوى الدلالة

(١) الأوراق ٤٨، ٤٩.

"يخص مضمون الرسالة"، ومطلوبة على مستوى الصوت؛ للفت انتباه القارئ ويقظته "يخص إطار التلقى".

أما الضميران الآخران فيشيران إلى ثنائية المحب، الحبيبة. أما التركيب الضام فيبرز رغبة "المبدع" (أنا) فى أن تسأله الحبيبة على مثال سؤال القارئ المحب المضنى.

ويقول الرافعى "بأوراق الورد"، ساعيًا إلى تمايز الشخوص من طريق ضمير الشخص: "ما أنت كسواك من كل زجاجة ملئت سائلًا، ولا هى كسواها من كل امرأة ملئت حسنا ...

أنت سبيكة عطر، كل موضع منك يأرج ويتوهج، وهى سبيكة جمال، كل موضع فيها يستبى ويتصبى ...

أنت عندى أجمل أنثى فى الطيب من بنات الزهر، وهى عندى أجمل أنثى فى الحب من بنات آدم" (١).

ب- وقد يرد الضمير للربط بين عناصر الرسالة أو عبارات النص، فيحتل ما يشبه المفاصل، وهى المهمة التى تتفق مع وظيفة الضمائر بعامة، والمتمثلة من الإحالة أو المرجعية. كما هو الحال بقول الرافعى: "ليس الحى منقطعًا من الوجود، بل هو منه؛ لأنه فيه، ويكاد كل شىء يقول له: يا ابنى، أو يا أبى، أو يا أخى، أو نحوها، فهذه الوشيجة بين الحى والموجودات كلها، هى قرابة العقل المسماة بالمعرفة، وصلته بخصائص الوجود فى طائفة من الأحياء أو الموجودات هى قرابة النفس المسماة بالصداقة، وشابكته بأخص الخصائص فى حى واحد يجمع كل ذلك ويزيد، ولا يزال يزيد .. هى قرابة القلب المسماة بالحب"(٢).

فالضمير (هى) يتردد ثلاث مرات بالنص، ولا تعنى القلة هنا، أو القول بمجىء الضمير للربط هناك أحدهما أو كلاهما، ضعف تأثير الضمير فى إنتاج الدلالة؛ إذ تتوقف سلامة الدلالة المطروحة واستقامتها على الضمير (هى)، فلا علاقة لقول الرافعى.

(أ) فهذه الوشيجة بين الحى والموجودات (مسند إليه)

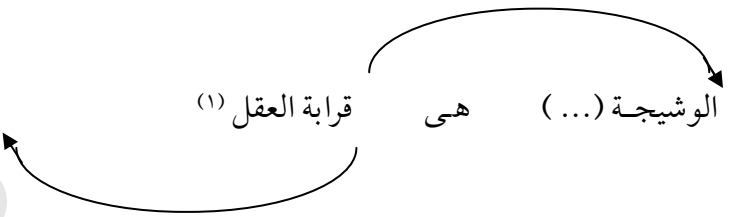
بقوله التالى: (ب) قرابة العقل المسماة بالمعرفة (مسند)

(١) الأوراق ٣٤، ٣٥.

(٢) الأوراق ٤٥.

مع إسقاط لضمير؛ إذ لا يستقيم لهما إسناد ولا علاقة بدونه.

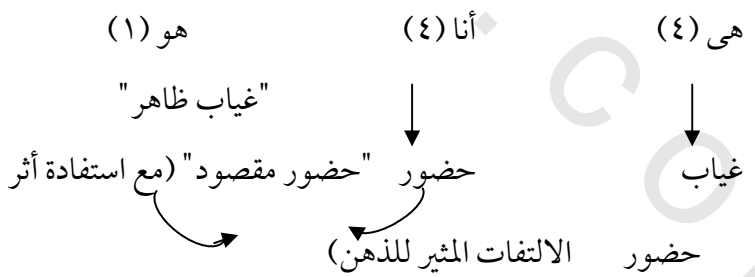
إن الضمير هنا يمثل العنصر البسيط، الذى يتوقف عليه استقامة البناء؛ إذ به يقوم وينهض وبدونه يقوض؛ وذلك لأنه يعمل على تضفير طرفى الجملة وفتح قنوات الاتصال بينهما.



ج- ومن النماذج التى تبرز دور الضمير فى تشكيل المحمول الدلالى للنص قول الرافعى:

"اعلم أنها هى هى وأنه أنا هو .. هى الكبرياء كلها، لا تستعذرها من شىء فتعذر ولا تسمح بشىء إلا التوت به، وأنا كبرياء الكبرياء ما خلقت إلا محكم المعاقد (...) هى يمين حلف الدهر بها ليكذبن كذبة بيضاء مغشاة، يغرُّ بريقها، ويلتمع ماؤها لمع السراب (...) وأنا؟ أنا كلمة قد استوى ظاهرها وباطنها؛ فإما أن تصدق كلها وإما أن تكذب كلها"[٢].

فضمير الشخص يتردد بالنص (٩) تسع مرات: (٤) هى، (٤) أنا، (١) هو الذى بمعنى "أنا".



(١) يلاحظ من البنية الواردة إمكانية استبدال موقعى المسند والمسند إليه؛ مما يعمل على دوران المعنى واستمراريته، كما فى الرسول هو القدوة، القدوة هو الرسول:

أ هو ب

ب هو أ

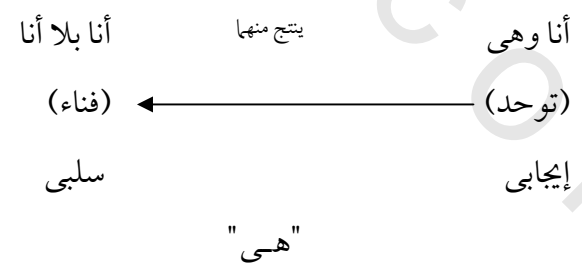
(٢) الرسائل ٢٣: ويلاحظ المطلع الإنشائى (اعلم)، والذى يشير إلى قصد المبدع إلى توضيح الحقائق ووضع النقاط على الحروف؛ حتى يعلم شأن أى الحبيبين على الصواب، وهو الأمر الذى وفق إليه بالبناء اللغوى المطروح.

فالغلبة اللفظية إذن للضمير "أنا". ويدعم تلك السيطرة اللفظية محمول النص الدلالى، القاصد إلى إعلاء شأن المتكلم (أنا)؛ إما عن طريق ما يشبه التصعيد الدلالى، فإذا كانت (هى) الكبرياء فإنما (أنا) كبرياء الكبرياء. وإما عن طريق إفراده بالدلالة الإيجابية من دون السلبية الخاصة بها (هى)، فإذا كانت (هى) يمين الدهر الكاذبة فإنه (أنا) الكلمة (الطيبة) التى استوى ظاهرها وباطنها.

إن المبدع قد عمد هنا إلى تخصيص نفسه بالسيطرة (غلبة لفظية (٥: ٤)، دلالة إيجابية (ذاتية وجدانية) على حساب حبيبته.

وبالمقابل من هذا النموذج، فقد تنعقد دلالة النص بنواصى الضمير المغمور تكراريًّا؛ إهمالًا للمتكرر المسيطر لفظيًّا؛ وذلك لأن غاية الرسالة الدلالية وطبيعة البناء الأسلوبى، تريدان ذلك ومنه قوله: "قال لى زوج عن امرأته أنا وهى ينتج منهما أنا بلا أنا"[1].

فالعبارة تدين للضمير (أنا) بالسيطرة اللفظية؛ إذ يتردد ثلاثًا فى مقابل المرة اليتمية للضمير هى. فهل أعانت تلك السيطرة اللفظية للضمير أنا على سيطرته دلاليًّا؟ ... الحق أن لا، فإذا كان توحد الحبيبين "بالمذهب الصوفى" وفناؤهما ببعض من أمارات الحب الصادق، فلا يعنى ذلك أن يكون إفناء للـ "أنا" وإحياء لها (هى) كما هو الحال هنا.



(١) السحاب ٣٩.

إن براعة التركيب على هذا النحو تؤكد بأنه لا يمكن التوصل لمقصود المبدع من وحداته إلا بقراءتها فى ضوء التركيب. فمشاركة التركيب – أو اختصاصه – بتحديد الدلالة للوحدة، يستوجب – كما سبق القول بمطلع الفصل – دراسة الوحدات فى ضوء التركيب بضابطى:

* التقطيع غاية لفهم التركيب.

* والتركيب وسيلة إلى إضاءة الوحدات. فالدرس اللغوى – فضلًا عن التحليلى النقدى – لا يستغنى عن النظر فى التراكيب وبحث الأساليب؛ لتحديد خصائصها، وتسجيل تطورها، وإدراك العلاقات التى تنشأ من دواعى تجدد التعبير [١].

د- وقد يتردد الضمير ذاته، بحيث يكون كاللازمة، يعمل كمحطات تستقر عندها الدلالات الجديدة، أو لاحتواء عناصر المرجع الإحالى للضمير. ومن ذلك قول الرافعى عن الحب: "إذا كانت الأمومة هى التى تلد حقيقة الحياة بمعانيها الواقعة، فإن الحب وحده هو الذى يلد الحياة بشعرها ومجازها ومعانيها الخيالية الجميلة؛ ومن ثم لم يكن الحب رحمًا، وهو أشد منها صلة وأوقع فى القلب، ولم يكن نسبًا، وهو فوق النسب، ولم يكن دمًا من دم، وهو أشد ما عرف من حنين الدم للدم"[٢].

ففى حين تلد الأمومة حقيقة الحياة، يكون الحب وحده هو:

١- الذى يلد الحياة بشعرها ومجازها.

٢- الأوقع فى القلب والأشد صلة من الرحم.

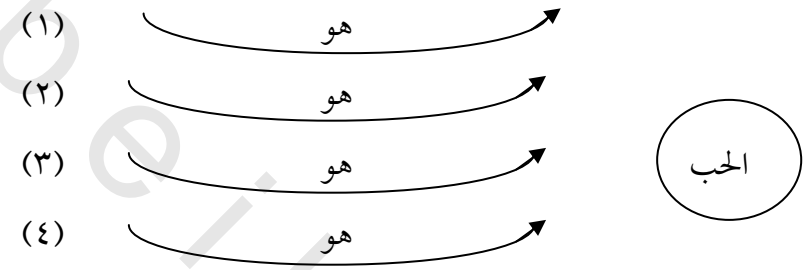
٣- (الذى) فوق النسب.

٤- أشد ما عرف من حنين الدم للدم.

فالضمير هنا يسعف المبدع على استيفاء مزايا الحب المتعددة، فى بناء لغوى يدفع عن النص ما كان يمكن أن يصيبه من ترهل أو توقف للتدفق التواصلى، إذا ما تكرر ملفوظ الحب بديلًا عن الضمير؛ إذ يعمل الأخير على تماسك النص بوظيفته المرجعية التى يمكنها أن

(١) يراجع فى ذلك: الضمائر فى اللغة العربية: محمد عبد الله جبر، دار المعارف بالإسكندرية ١٩٨٠م، ص ٧.
(٢) الأوراق ٤٥.

تختزن آثار الألفاظ السابقة، وتقرب بينها وبين العناصر الإحالية للضمير، وتحللها بنجاح لصالح عملية التواصل الإبداعى. كما يعمل الضمير على سلاسة مجرى التدفق الوجدانى لبساطته البنيوية. وفضلًا عن ذلك، فإن الضمير بموقعه من التركيب يفيد اختصاص الحب وحده بمعانى الدلالة الأربع السابقة، بحيث يصبح الحب هو (أشد، فوق) علاقات النسب والرحم الدم.



ومن النماذج التى يعتمد المبدع فيها على ضمير الشخص بسياق الحوار الإبداعى، يتردد فيه ضمير الشخص بصورة لافتة، فيبرز تكراريًّا وموقعيًّا قوله مخاطبًا القمر: "وأما بعد حبها. فأمسيت أراك أيها القمر، ولست إلا طابع الله على أسرار الليل فى صورة وجه فاتن، كما أن كل وجه معشوق هو طابع الله على أسرار القلب الذى يحبه.

فأنت جميل جمال الجسم البض العارى، تكاد تشبه صدر الحبيبة، كشفت أعلاه، فظهر فى بريق الفضة المجلوة.

وأنت فاتن تحاكى فى ضوئك وجهها، لولا أنك بلا تعبير ..

وأنت ساطع بين النجوم ولو تجسمت صورة من أجمل ضحكات ثغر معشوق لكانتك، ولو تجسمت القبلات المنتشرة حول هذا الثغر لكانتها.

وأنت زينة السماء، ولكن السماء منك كمرآة سحرية، اطلعت فيها حورية من حور الجنة، فأمسكت خيال وجهها فى لجة من النور، فأنت خيال وجهها.

وأنت يا قمر. أنت ملء الوجود، ولكنك أيضًا ملء فن الحب"[١].

(١) الأوراق ٥٥، ٥٦.

فالمبدع هنا يستخدم الضمير بما يخيل للقارئ حوارًا يجرى بين المبدع والقمر، يخلع فيه الأول على الثانى صفات البهاء وسمات الحسن والجمال، وطريقه فى ذلك ضمير الشخص المتكرر كاللازمة، تفتح للمبدع آفاق الوجود للمعنى المراد.

فأنت (يا قمر)

فاتن

ساطع

زينة السماء

ملء القمر

ملء فن الحب [١].

ثالثًا: الموصول:

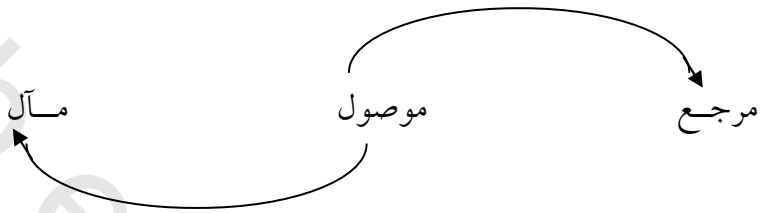
أما ضمير الموصول فيتردد (٣٤٤) ثلاثمائة وأربعا وأربعين مرة بنص العينة. وهو بذلك يحوز أعلى نسبة تردد لنوع ضمير، وذلك طبعى؛ إذ إن طريق التعريف بالموصولية هو أشيع طرق التعريف[٢].

ويرد الموصول لغايتين تتكاملان:

(١) يشير النص من بعد إلى تصرف المبدع بحق الضمير وصلًا وفصلًا على غير المشهور بقوله: "لكانتك .. لكانتها"، وهما تركيبان يتسمان بشىء من الغرابة، والعدول عن أعراف النحو العربى، لكنهما وبالقدر نفسه – إن لم يزد – يتصفان بكثير من الشاعرية. فالمبدع فى "لكانتك" يريد أن يظهر قوة الشبه بين "صورة أجمل الضحكات لثغر معشوق" و"هيئة القمر"، بحيث يئول الاختلاف بينهما إلى الاقتراب من التلاشى. وهى الغاية التى تتفق منطقيًّا وموقعيًّا مع الوصول بموضع الفصل. وبالمثل فى "لكانتها"، فإن تصرف المبدع الوارد بحق الضمير يحمل قدرًا من شاعرية، وينبئ عن قدرة رفيعة، تمتلك التصرف بأعراف اللغة وقواعدها، بما يمكن أن يسهم على نحو ما – ما تكاثرت النماذج على هذا النحو البديع – فى تجديد طرق التعبير، وتطوير أساليب القول العربى.

(٢) يراجع فى ذلك: خصائص التراكيب، ص ١٥٢.

الأولى: "ثانوية"؛ لتعلقها بالإطار اللغوى، وتنشأ عن الموصول ذاته، وتتعلق بمساهمته فى ربط "وصل" عناصر العبارة، بما يعمل على تماسك البناء اللغوى من ناحية، ومواصلة مسير البناء الدلالى من ناحية أخرى، بحيث يربط بين مرجعه السابق، ومآله اللاحق: "جملة الصلة" على نحو:



والموصول – بتحقيقه لتلك الغاية – يحرك ذهن المتلقى؛ سعيًا وراء استكمال القراءة / التأويل بحركة ارتدادية تقدمية خاطفة.

الثانية: "أساسية"[(١)]؛ لتعلقها بالدلالة، وتنشأ عن جملة صلة الموصول، وتتعلق بقدرتها الخاصة على إبراز الصفات المائزة والفاعلة لمرجعه الإحالي[(٢)]؛ إذ تقتصر وسائل التعريف الأخرى عن بيان المرجع على حال من الحركة والحيوية بمثل ما يصور الموصول. إن تلك الغاية الثانية، تفسر إصرار المبدع على تشكيل جملة الصلة بالفعل لا بالاسم؛ ليضفى على صفات المرجع ماء الحياة، ويعلقها بفضاء الحركـــة، "فالفعل عنوان الحركة عامة"[(٣)].

---

(١) يستقيم تمامًا على نحو واضح قول البعض فى اعتبار الضمير دالًّا غير مكتمل الدلالة على ضمير الموصول بخاصة؛ إذ لا تكتمل دلالته إلا بضميمة العائد وجملة الصلة إليه؛ ليتحقق معنى مفيد. ولقد جعل "جون لاينز" فى كتابه: "اللغة والمعنى والسياق" الضمائر من الكلمات الفارغة للكلمة لا تخلو تمامًا من المعنى، على الرغم من أن بعضها فارغة من المعنى فى سياقات معينة، إلا أن لها عمومًا معنى أقل من الصيغ الكاملة، ص ٥٠، ٥١.

وراجع أيضًا فى ذلك المعنى: تقابلات الحداثة ص ٦٦، ٣٢٦.

(٢) مائزة له فى ذاته، فاعلة فى إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة. التعريف بالجملة هو ميزة الموصول. يراجع ذلك فى: معانى النحو ١٣٢.

(٣) محمد الهادى الطرابلسى: تحليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر بتونس ١٩٩٢م، ص ٢٩.

إن نظرة سريعة بقول الرافعى: "سل المحب الذى أضناه الحب من أنت؟ يقل لك: أنا الذى كان هو من شهر أو شهرين أو ثلاثة"(١) – تبرز إلى أى مدى يسهم الفعل بجملة الصلة فى الوصف والتصوير.

فالفعل الأول: "أضناه" فى وصف المحب ماذا صنع به الحب. وهو صنيع وصل بالمحب، إلى حد لا يستقيم معه حقًّا جواب على سائله إلا أن يقول له: "أنا الذى كان هو من شهر ...".

إن الأثر الناتج عن ضمائر الشخص والموصول بالنص، يتجه نحو تعزيز (إنتاج) الدلالة المقصودة، وهى تغاير حال المحب. فالموصول "الذى" يظهر تغاير حال المحب بالفعلين "أضناه .. كان"، وكذا يؤكد ضمير الشخص مخالفة الحال:

أنا هو

الآن ≠ الماضى

مخالفة

مغايرة

أما الفعل الثانى: "كان" فيتناعم – هو الآخر – مع المنتوج الدلالى السابق؛ إذ يلقى بظلال المغايرة على النص ودلالته.

وفى مقام استثمار قدرات الموصول الوصفية الموصول الوصفية، يقول الرافعى عن حبه: "أحببتها لا كهذا الحب الذى تراه وتسمع به فى رواية (...) ولا كالحب الذى يؤلفه الكتاب والشعراء (...) ولا كالحب الذى يباع ويشترى (...) ولا كالذى تجيئه وأنت من الإشراق والنور كزجاجة الخمر فيعيدك وأنت من الظلمة والسواد كزجاجة الحبر، أحببتها ولا كالحب نفسه، من ذا الذى قال "من يهلك نفسه من أجلى يجدها"؟ أظنه المسيح"(٢).

(١) الرسائل ٣٣.

(٢) الرسائل ٣٣.

يتكرر الموصول بالنص سبع مرات، خمس "للذى"، وواحدة "لمن"، وواحدة "لما" ولها وصف لحب الرافعى. فأما مرات "الذى" الخمسة فترد فى إطار بنية نفى، تقرر أن حب الرافعى لا هو على مثال حب الشعراء أو التجار، ولا هو من قبيل حب الروايات أو الانقلابات النفسية التى تذهل النفس عن إشراقها ونورانيتها، فتحيلها ظلمة وسوادًا. وفى حين يسبق "الذى" بنفى فإن الموصول "من" فى تردده المفرد، يشير إلى الإيجاب الدلالى للمحب يهلك نفسه من أجل حبيبته؛ ليجدها من بعد.

إن التعريف بالموصولية هنا – وبالمثل فى جميع النماذج الواردة – يختلف عن التعريف بالاسمية مثلًا، فإن دلالة القول: (حب الروايات) تقل فى كفاءتها عن دلالة قول الرافعى "الذى تراه وتسمع به فى رواية ..."، فالأفعال بقول الرافعى تبرز صفة ذلك الحب المرفوض، فكأنك تتلمس معالمه: "تراه، تسمع به .. يؤلفه .. يباع .. يشرى .. تجيئه" فالتشخيص والتصوير المستفادان من التعريف بالموصولية "جملة الصلة" لا يتحققان بهذا الكيف من التعريف بالاسمية كما نرى.

وعلى الهدى نفسه يقول الرافعى "بالسحاب الأحمر": "ما الأم الشجرة لو نطقت لشتمت من يسقيها"[(١)].

فالرافعى يعجب من أمر تلك الشجرة الناطقة بشتم ساقيها (هكذا بالتعبير التوضيحى). أما بنية الموصول "من" مع الفعل "يسقيها"، فإنها يبرزان سوء خلق الشجرة وفساد طويتها حين تسب من يتعهدها بالرعاية ويداوم على العناية بها، وهى لهذا تثير العجب؛ إذ تقابل بالإحسان سوءًا وبالإنعام كفرانًا وجحودًا. وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟! إن التعبير الفعلى "تسقيها" كأنه يجسد السقيا رأى العين، إضافة إلى إفادته للتجدد والاستمرار. أما الموصول الأول "التى لو نطقت" فيرفع لبسًا محتملًا يرد حينما تكون وسيلة التعريف هى الاسمية (الناطقة)، والذى يجعل النطق حقيقة، ولن تنطق الشجرة على الحقيقة لا بهذا الشتم ولا بغيره "وهى على ذلك أكرم من المرأة"، ولكن لو ... لو قدر لها أن تنطق فإنها ستكون الألأم إذا شتمت من يسقيها، ومن الخفى هنا أن إرادة الاحتمالية فى "لو" تسهم على نحو ما فى تدعيم هدف العبارة، بما لا يتحقق مع الاسمية؛ إذ معها تتضاءل الاحتمالية، ويتجه بالمقام

(١) السحاب ٤٢.

الأول ذهن القارئ نحو الخيال المفهوم من إسناد النطق إلى الشجرة "الشجرة الناطقة"، وليس ذلك مراد المبدع الأول، وإنما مراده هو بيان الاستبعاد والاستنكار لسلوك المرأة / الشجرة، وهو ما يستفاد بالضرورة من "لو" المختفية مع دلالتها جبرًا وقسرًا حين التعريف بالاسمية.

والنص – من بعد – كأنه يطل برأسه إلى الباحث ليسر إليه القول. إنه من المواقف ما لا يمكن للمبدع إلا أن يمتطى فيها التعريف بالموصولية سبيلًا إلى وضوح الأسلوب وسلاسته، مع صحة المعنى واستقامته، كما فى قول الرافعى: "أشأم النساء على نفسها من لا تحب ولا تبغض، وأشأمهن على الناس من إذا عدت مبغضيها لا تعد إلا الذين أحبوها"(١).

فلا يصح هنا – كما هو باد – استبدال الاسمية بالموصولية؛ إذ كيف يستقيم المعنى حين نقول مثلًا: (أشأم النساء على نفسها لا المحبة ولا المبغضة).؛إذ تهدف الموصولية – وهو ما لا يتحصل بالاسمية – إلى معنى دقيق لا يتحصل إلا بالجمع بين إرادتى عدم الحب وعدم البغض معًا لأشأم النساء. أما بالاسمية فالجمع منتف وإرادة الإفراد فصلًا للمحبة عن المبغضة، هى المفهومة من التعبير بالاسمية، وعلى ذلك فالمعنى المراد حالئذ يختلف تمامًا عن المقصود، إذ يكون المعنى:

أشأم النساء على نفسها لا المحبة ← المبغضة (١)

ولا المبغضة ← المحبة (٢)

فإذا صح الأول لم يجز الثانى،. كما أن التعبير بهذا الشكل يجعل جميع النساء على نفوسهن مشئومات، ولا يراد ذلك!.

أما العبارة الثانية: "وأشأمهن على الناس ..."، فلا أرى سبيلًا للمبدع يمكنه التحول من خلاله عن الموصولية إلى غيرها. والأمر هنا مع ذلك لا أراه استجابة عاجزة من المبدع نحو رغبة الأسلوب القاهرة؛ إذ المبدع صانع الإبداع ومنتجه، بل أراه قدرة إبداعية نادرة، تسبك الأسلوب بحيث يستحيل على النقل أو الترجمة.

(١) السحاب ٤٣. ويراجع أيضًا بالأوراق ٤٨ قوله "الشيخ الفانى الذى أوفى ...".

أما العبارة الثالثة، وتدور بفلك العبارة الثانية، فتبرز إشكالية من نوع آخر؛ إذ تتأرجح وسيلتها للتعريف بين الاسمية فى "مبغضيها" والموصولية فى "الذين أحبوها"، فهل يمكن هنا - وعلى نحو ما - استبدال الموقعين: الموصولية بالاسمية والعكس؟ وتلك إمكانية قائمة محتملة إذ يمكن القول مثلًا:

من إذا عدت من يبغضونها لم تعد إلا محبيها [١]، فهل يستوى الأمران؟ وهل قصد الرافعى إلى شىء من سلوكه الإبداعى بالبنية الواردة؟ الحق أن البون شاسع بين التركيبين (الوارد والمحتمل)؛ فالتركيب المحتمل يقلب الدلالة عن وجهها. فالفعل المضارع بالتركيبين يدور عليه الخلاف؛ ففى حين يكون شؤم النساء على الناس مردود؛ لأنها حينما تعد شخوص المبغضين لا تعد إلا الذين أحبوها (بالفعل: نحويًّا وواقعيًا). وفى ذلك بيان للشؤم، وإبراز له كما بالتعبير الوارد.

أما شؤمهن بالمحتمل فمردود؛ لأنهن حينما يعددن محبيهن فلا يذكرن إلا من يبغضونهن (بالفعل)، فبالوارد يبدو شؤم النساء متجسدًا ومنبوذًا، أما بالمحتمل فالدلالة فاسدة؛ إذ لا يبغض المحب على الحقيقة.

ويستخدم الرافعى التعريف بالموصولية للتصوير، كما فى قوله:

"يَـــا مَـــنْ عَـــلَى يَنْـــسَانَا ونَـــذْكُرُهُ لَـــسَوْفَ تَـــذْكُرُنَا يَوْمًـــا وَنَنْـــسَاكَـــا
إنَّ الظَّـــلامَ الَّـــذِى يَجْلُـــكَ يـــا قمـــرٌ لَـــهُ صَـــبَاحٌ مَتَـــى تُـــدْرِكْهُا خْفَاكَـــا"[٢]

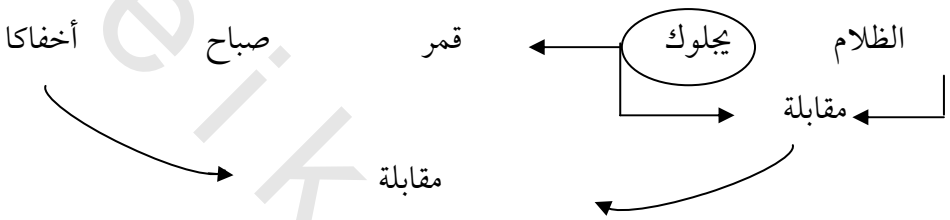
فالفعل المضارع "ينسانا" يبرر تجاهل الحبيبة المستمر لحبيبها (المبدع)، وهو ما لا يستحقه وما يرفضه، خاصة فى ضوء المقابلة "ينسانا، نذكره"، وهى المقابلة التى سمح بمجيئها التعريف بالموصولية، بما تبرزه من كفران الحبيبة للعشير، ومقابلتها للإحسان بالسوء، وهو ما

(١) هناك احتمالات أخرى للقول مثل: "تماثل وسيلة التعريف بمثل قولنا:
وأشأمهن على الناس من إذا عدت من يبغضونها لا تعد إلا الذين أحبوها
من إذا عدت مبغضيها لا تعد إلا محبيها ... وهكذا.

(٢) السحاب ٤٣، ٤٤.

يبرز على نحو جلى، يتفق والقول بأن الإشارة إلى زيادة تقرير الغرض المسوق له الكلام، من مزايا التعريف بالموصولية كذلك (١).

أما الفعل "يجلوك" بعد الموصول (الذى)، فيشكل مع مرجع الموصول الإحالى مقابلة طريفة، ومنشؤ طرافتها من الإخبار عن "الظلام" بضده "يجلوك" وفضلًا عن ذلك، فإن الفعل "يجلوك" فى صلة الموصول، يبرز بالبنية الأسلوبية الواردة على نحو يجعله من أقطاب الدلالة الأساسية.



بما لذلك من أثر فى بيان ما يمكن أن يطرأ من تحول على الحبيبة فى ذهاب جمالها، وفوات زمان ملاحمه وأماراته تمامًا، مثلما يجلو الظلام القمر (الجمال)، فيتنفس بين يديه فيخفيه.

ملاحظات عامة على استخدام الرافعى للضمير:

يكتنف استخدام الضمير بعامة بنص العينة بعض ملاحظات لا تخص ضميرًا بعينه من الأنواع الثلاث، وإنما تشترك فيها عامة الضمائر، وتنحصر تلك الملاحظات فى:

أولا: الضمير بين الإفراد والجمع:

ينقسم الضمير بعامة من حيث العدد إلى قسمين رئيسين، هما: المفرد: ويتردد (٩٢٢) تسعمائة واثنتين وعشرين مرة، والجمع: ويتردد ثلاثًا وثلاثين مرة فحسب. والمفارقة المذهلة بين النسبتين تؤكد بما لا يدع مجالًا للشك طابع الرباعية الذاتى الوجدانى. كما تشير إلى مدى حرص الرافعى على الدقة والوضوح لأسلوبه؛ فضمائر المفرد "شخص. موصول. إشارة"، تفيد الدلالة المطروحة تحديدًا ودقة لا نلمسه على القدر نفسه من الوضوح والتمثل بضمائر الجمع. وتأسيسًا على ذلك، لا يتملكنا العجب حين تخلص بعض النصوص بكاملها لضمير

(١) راجع فى ذلك: خصائص التراكيب ١٤٧.

المفرد، كما فى نصوص أوراق الورد الثمانى: "وزدت أنك أنت، زجاجة العطر، ما نفع رقة روحى، رسم الحبيبة، البلاغة تتنهد، القمر، قال القمر، نظراتها"(١).

إن مرد كثافة المفرد تعود إلى أنه هو الألصق بالتعبير عن موقف المناجاة الذاتى للمبدع؛ نقلًا لمشاعره وأحاسيسه، كما أنه هو الأقدر على حمل دلالات التنظير لمفهوم الحب والجمال عند الرافعى.

أما ضمير الجمع فلا تتعدى مرات تردده بنصوص العينة المفردة أصابع اليد الواحدة، عدا نصى "رسائل الأحزان"، "السحاب الأحمر" الأولين. فضمير الجمع لا يتردد إلا عند الحديث عن الجماعات الإنسانية ذات الطابع الخاص سلوكيًّا أو فكريًّا، كما فى قوله: "بالسحاب الأحمر": "والذين ينكرون أن الجمال يقتل أحيانًا أو يجعل الحياة كالقتل، ثم يدعون مع ذلك هوى وحبًّا، إنما هم أولئك الذين يعشقون بنفس العاطفة المادية الخسيسة التى يعشقون بها الذهب والفضة وورق البنك"(٢)، وكما فى قوله "برسائل الأحزان": "والناس بعد كأولئك الخياليين القدماء، الذين كانوا يقولون متى اهتزت أثقال الأرض إن إله المصارعة ينبض قلبه الآن"(٣) ومثله: "كذلك يكون هذا الحب (٤) عند الذين خلقوا للشعر والحكمة إذا هم اتصلوا به؛ فإنه لا يهبط إليهم من السماء إلا ليملأ أوعيتهم، وفى هؤلاء خاصة يكون الحب الإنسانى"(٥).

ومن إشارته إلى جماعته الإنسانية الخاصة فاخرًا بقومه على عادة كبار المبدعين القدماء قوله: "إنى لمن أولئك الذين يعرفون أن لهم عروقًا سماوية فى أرواحهم، تتضرم بالشعاع القدسى"(٦).

ثانيًا: تناصر الضمير(٧):

يتكثف الضمير بأنواع فى مواضع بنص العينة بصورة متكررة، تبدو كالظاهرة، فتتعاقب

(١) يراجع: الأوراق: صفحات ٣١، ٣٤، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ٥٤، ٥٩، ٦٠ على الترتيب.
(٢) السحاب ٣١.
(٣) الرسائل ١٩.
(٤) الحب الإنسانى النقى.
(٥) الرسائل ٣٢.
(٦) الأوراق ٥١.
(٧) يراجع فى معنى التناصر: اتجاهات البحث الأسلوبى ١٥٠. وأقرب مرادفات التناصر فى المعنى الاصطلاحى: التراكم، أو الكثافة.

ضمائر الشخص والموصول والإشارة بتشكيلات متباينة، ويمثل تناصر الضمير دليلًا آخر على رقى استخدام المبدع للضمير.

ويعد تناصر الضمير سمة إبداعية مهمة؛ إذ يعمل على:

١- **الكشف عن موقف المبدع الانفعالى**، والتعبير عن حاله النفسى؛ ولذا فإن تلك السمة لا ترد إلا حين تتصاعد نبرة الخطاب الإبداعى، ولا تكون إلا للتأكيد والتقرير، إن على مستوى الخبر أو الإنشاء.

٢- **تماسك التركيب اللغوى؛** ومن ثم البنية الدلالية، عن طريق ربط البنية السابقة على مواضع تناصر الضمير باللاحقة به، إضافة إلى ما تفيده من حركة ذهنية للمتلقى، تتعدد اتجاهاتها حسب الضمائر المستخدمة وحسب ترتيبها؛ مما يكسب عملية التواصل انتعاشًا وفاعلية.

٣- تكثيف الطاقة التعبيرية للعبارة؛ إذ إن تراكم عدد من الضمائر المتباينة يختلف عما لو انفرد ضمير واحد بعينه فى تشكيل العبارة، ولا شك أن ساعتها سيكون معبرًا ومفيدًا، لكن لا بمثل اجتماع الضمائر؛ فإن كلًّا منه يضيف طاقته التعبيرية إلى المجموع.

وللتناصر صورتان، تعتمدان على كم المشاركة النوعى للضمائر:

الأولى: "التناصر الثنائى":

وبنماذجه الواردة يتعاقب نوعان من الضمائر؛ إحداهما ضمير الإشارة، كما يقول الرافعى: "ها أنذا أنثر القبلات على جوانبك، فمتى لمستك فضعى قبلتى على بنانها" (١).

فضمير الشخص "أنا" مع ضمير الإشارة "ذات" يتعاونان – مع ها التنبيه – فى تجسيد موقف المبدع الذاتى الانفعالى، وهو ما يختص به الضمير على الحقيقة، من خلال بنيته الخاصة "فالبحث فى أصول الضمائر، يجعلنا نرتضى القول بأنها ترجع إلى الأصوات الانفعالية والإشارية، التى تمثل مرحلة بدائية من مراحل تطور اللغة"(٢)، ومثله قوله: "بحديث القمر": "تلك اللغة الخاصة بالأطفال، والتى يضحك منها الرجال أحيانًا إذا استمعوا لها؛ لأن فى أنفسهم بقية من أثرها.

تلك اللغة الموسيقية التى تفيض ألحانًا حتى فى الحزن ...

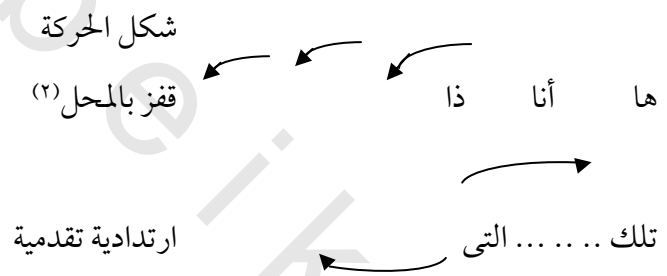
---

(١) الأوراق ٣٤.

(٢) الضمائر فى اللغة العربية ٦.

بل تلك اللغة التى يوفق بعض القلوب السعيدة إلى الاحتفاظ بشىء منها على الكبر، فتكون فيه ينبوعًا للفلسفة الحقيقية يشرب من الحب الظمآن"[١].

إن ضميرى الإشارة والموصول، يشكلان ما يشبه إطار احتواء المضمون المعرفى الخاص بلغة الأطفال الخاصة، فى حركة ارتدادية تقدمية. يتناول من خلال اتجاهيها تفاصيل تلك اللغة التى .. ..



والحق أن غايات تناصر الضمير الثلاثة "الكشف ... والتماسك ... والتكثيف"، تتمثل جميعها تمثلًا أرقى فى صورة التناصر الثلاثى، انطلاقًا من تصاعد التباين النوعى للضمير.

ويرد به أنواع الضمير كافة كما يقول الرافعى: "والذين ينكرون أن الجمال يقتل أحيانًا أو يجعل الحياة كالقتل، ثم يدعون مع ذلك هوى وحبًّا، إنما هم أولئك الذين يعشقون بنفس العاطفة التى يحبون بها الذهب والفضة وورق البنك"[٣].

فالضمير هنا يبرز غضب المبدع، واستهجانه هذا المسلك فى النظر إلى الجمال، كما تنحو فيه حركة الدلالة نحو الاكتمال من داخل النص إلى خارجه، ثم إلى داخله مرة أخرى، فى سعى حثيث نحو تشكيل فضاء النص؛ ليبدو كخلفية الديكور الدالة. أما اتجاه حركة الضمير هنا فـ:

(١) الحديث ٣٢.

(٢) يلاحظ دور أصوات اللين فى تجسيد شكل الحركة والدلالة (هـ.ا .. أنـ(ا) ... ذا).

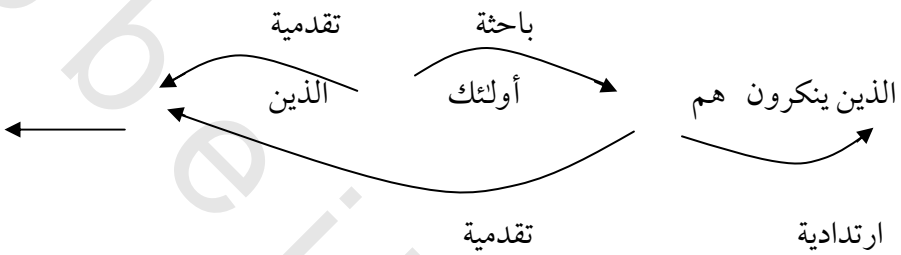
(٣) السحاب ٣١.

obeikan.com

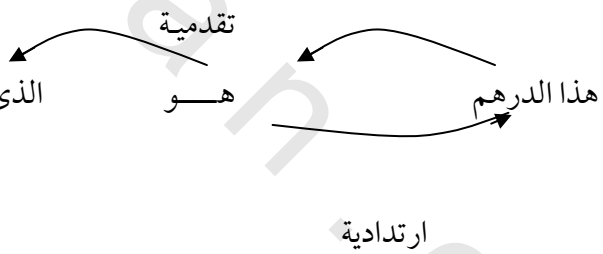
ارتدادية إلى الوراء ← تفيد ← التماسك

باحثة عن العمق ← إلى ← خارج النص "فضاؤه"

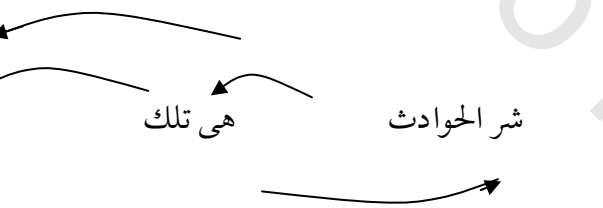
تقدمية للأمام ← تعمل على ← استكمال الدلالة وتماسك العبارة



ومثله قوله – بادئًا بالإشارة ومثنيًا بالشخص وخاتمًا بالموصول [١]: "هذا الدرهم هو الذى يبقى فى يد القدر حتى يجىء يوم الحساب الذى وعدت به الحرية المظلومة"[٢].



ومثله قوله: ألا إن شر الحوادث هى تلك التى تنزل بنا، فلا نعرف منها إلا أننا كنا نعيش من قبلها"[٣].



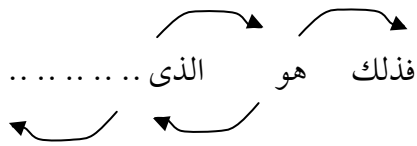
(١) الحق أن الموصول لا يرد إلا بالخاتمة بصورتى التناصر. وهو الأمر الذى يعمل على تسيير اتجاه الحركة إلى الأمام.

(٢) الحديث ٢٤.

(٣) الأوراق ٤٩.

obeikan.com

ومنه قوله: "فإذا أنت أصبت من الخليقة من أغفل الله قلبه عن تلك الأربعة! فلا حب ولا صلة! ولا يألف ولا يؤلف. فذلك هو الذى لا نفس له من نفوس الناس، كأنه سبع من السباع الضارية"(١).



أدوات الاستفتاح:

يبدو استخدام الرافعى لأداة الاستفتاح كثيفًا، بما يشكل ظاهرة تلفت النظر، وتوجب البحث؛ تقصيًا لمواضعها ودلالاتها وأثرها فى عملية الإبداع بعامة.

والحق أن ضآلة الوحدة (أداة الاستفتاح) صرفيًّا، لا تنسحب بالضرورة على مستوى مشاركتها الإبداعية فى حمل الرسالة وإنتاج الدلالة؛ إذ "إن ما يسميه اللغويون باستخفاف حروفًا، هى التى تكون - بشكل أو بآخر - الصور والأفكار، وتخلق أسلوب الشاعر والكاتب والمسرحى، بل وحتى الناقد ذاته"(٢).

ولقد استخدم الرافعى أداتى الاستفتاح "أما، ألا"، بحيث تبدو الأخيرة هى الأثيرة لديه، وقد اكتسبت تلك الوحدة على بساطتها البادية أهمية واضحة لعدة أمور، هى:

الأول: ويتعلق بالسياق؛ إذ لا ترد إلا بلحظات توتر التواصل بين المبدع والمتلقى، وتصاعده، وهو ما يضفى على السياق توترًا وانفعالًا، وبحيث تبدو الأداة وكأنها مخرج المأزق الوجدانى، أو السبيل إلى تركيز القول، وفك الغموض الدلالى المتكون سابقًا، أو قل لتوضيح التهويم الدلالى - إن صح التعبير.

الثانى: ويتعلق بالبنية الصرفية للأداة، فهى - بصورتيها - تبدأ بصوت الهمزة الواضح البارز تلفظًا وسمعًا، وتنتهى بصوت "حرف" اللين (الألف)، بما يثيره من امتداد صوتى

(١) السحاب ٣٢.

(٢) الأفكار والأسلوب ٣٢٩.

رقيق، ينساب حتى يتلاشى شيئًا فشيئًا، أما وسط الأداة فإما "اللام" وإما "الميم"، وهما يقعان من السمع هنا بين الهمزة والألف على نحو يشبه الطلقة. والأداة بهذه القدرات الصوتية تمهد القارئ نفسيًّا وذهنيًّا نحو استشراف آفاق القادم الإبداعى الجديد، وتجاوز السابق من القول إن كليًّا وإن جزئيًّا. وهو الأمر الذى يتعلق بحقيقة الأمر الثالث، الخاص بالبنية اللغوية اللاحقة بالأداة، والتى تتطلب تعزيز إمكانية القبول لدى القارئ. ولذا فقد تنوعت تنوعًا كبيرًا ودالًّا لمناسبة الموقف وحال المتلقى، ولا يليها دائمًا إلا تأكيد أو إنشاء (أمر. نداء. قسم. تعجب ...)، أو مثل وحكمة. وقد يتناصر لاحقان معًا من تلك اللواحق السابقة، كالتأكيد مع النداء مثلًا.

والحق أن تباين اللواحق على الأداة، لم ينسحب على الأثر الإبداعى الناتج، فالأداة إنما ترد لغاية وحيدة مع تلك التوابع المتباينة. وتكتسب الأداة لتلك الغاية من كلا البنية الصرفية الخاصة بها والسياق الإبداعى الضام. وتنحصر تلك الغاية فى تهيئة القارئ نفسيًّا، وتنشيط قدراته على التلقى الإبداعى المرجو؛ فالقادم الدلالى له من الخصوصية فى تحمل أبعاد القول، وحوصلة الدلالة المطروحة، وتركيز الفكرة الواردة، ما يستوجب هذا السلوك من المبدع، وتلك الاستجابة من المتلقى.

إن اللاحق بالأداة يمثل ما يشبه الحزمة الدلالية فى كثافة القول وقوة التأثير، والقدرة على الإنجاز الدلالى. ومن نماذج **إلحاق الأداة بتأكيد لدعم الدلالة** قول الرافعى: "أيحسبون أن قلب المرأة حين يشترى بالمال يكون أطهر من خرقة قذرة تتناولها يد أقذر منها؟! ... **ألا** إن قلب المرأة لا يباع أبدًا، وإنما هى حين تبيعهم: تبيعهم معدتها باسم القلب"(١).

فالسياق سياق شك وخلاف فى وجهات النظر، بشأن إمكانية شراء قلب المرأة بالمال. ولأن المبدع يسعى نحو تأكيد فكرته الصائبة عن ذلك، يعمد إلى إلحاق الأداة بالتأكيد؛ دفعًا لاحتمالية الإمكانية. فالأداة هنا تصرف انتباه المتلقى عن القول السابق لها إلى اللاحق بها، بما يثيره هذا الأخير من اختزال لغوى موجز وعميق فى الرؤية، يتفق والحقائق الإنسانية المستقرة، وبما يملكه أيضًا من استقلالية المعنى، والقدرة على تعميم الاستخدام والاقتباس. فاللاحق بالأداة – وكما هو الحال هنا – يمكن اعتباره – فى غالب الحالات – مثلًا أو حكمة،

(١) السحاب ٨١.

يسهل اقتباسها أو "تنصيصها" إبداعيًّا. إن الفكرة السابقة على الوحدة هى خيال البعض الواهم، بإمكانية شراء قلب المرأة، وهو إذ ذاك – كما يرى الرافعى – لا يعدو خرقة قذرة يتناولها من هو أقذر منها ... أما اللاحقة فهى: "إن قلب المرأة لا يباع أبدًا".

ومثله قوله: "سل المحب الذى أضناه الحب. من أنت؟ يقل لك الذى كان هو من شهر أو شهرين أو ثلاثة. وسلنى أنا فى الهجر، لا بل دعها هى تسألنى!.

ألا إن شر الحوادث هى تلك التى تنزل بنا، فلا نعرف منها إلا أننا كنا نعيش من قبلها"(١).

إن النموذج يشير إلى اختلاف ظاهرى بين سابق ولاحقها، لكن النص يؤكد عمق العلاقة بينهما. فتحول حال المحب بعد حبه، كأثر الحادثة تنزل بالإنسان، فيدرك ساعتها – لقسوتها – أنه كان قبل هذا يعيش. والنموذج من تلك النقطة يشير إلى أن محمول الأداة الدلالى (يمثله اللاحق بها)، يختص بإبراز فلسفة المبدع العميقة فى نظرته للأحداث والأمور، بمثل كشفها عن مدى انفعاله وتوتره الداخلى ساعتئذ. فدلالة اللاحق كأنها تقطير للسابق، ونقل له من خصوصية الحديث إلى عموم المعنى والعلة والسبب.

ومثله قوله: "كل شىء من الحبيب جديد، مع أنه هو هو من قبل، وكل ما يصدر منه ففيه روح وخلق ينبثق لساعته؛ إذ كان سر الحياة هو الذى يتحرك فى كل هذا، ويستعلن به للنظر للعاشق.

ومن هذا تتغير الطبيعة نفسها فى أعين المحبين؛ إذ لا يكونون منها فى الحقيقة – بعمل ذلك السر – إلا بإزاء قصة عشق ممثلة فى الطبيعة، ولها ممثلون وممثلات من الأنهار والأطيار والأشجار والأزهار ...

ألا إنه بالحب وحده يحيا الإنسان أكثر من حياة إنسان"(٢).

فاللاحق المؤكد بـ "إن" هنا – فضلًا عن عرضه للدلالة فى صورة تأكيدية "إن ... وحده" فإنه – يعزز من قابلية المتلقى للثقة، بالدلالة المطروحة وتقبلها وتبنيها؛ وذلك لارتباط الأداة

(١) الأوراق ٤٩.

(٢) الأوراق ١٤.

(إن): "بسعة المدى، وانبساط الرؤية والأفق والبصيرة، والاستبصار والبحث عن سند حقيقي"(١).

ومن سياقات اللاحق "إن" مع الأداة، والتى تشارك فى بيان الحقائق قول الرافعى: "أيسر ما يغضبك من الحبيب، يسلط نفسك عليك بسوء التحكم والإعنات والآراء الفاسدة، حتى يترك دمك وكأنه تيار من الغيظ ... أما إن هذا تعقيد على النفس، وهو العلة فى أن المحب المغيظ لا يسكن غيظه ولا يهدأ فوره؛ لأنه يحل العقدة الواحدة بطريقة تجعلها عقدتين ... أما إنى أعرف لأهل الحب دواء ما يمرض بعده رجل من امرأة أساءت إليه: أيها العاشق، أما صدمتك بهيمة من البهائم أو رمحتك أو جمحت بك، أفوجعتك بلا غيظ، وأساءت إليك بلا حقد، وكسرتك بلا انتقام، ولم يتعاظمك من أمرها شيء من الوهم ولا فى الحقيقة. ألا ويحك ألبسها جلدها وحوافرها" (٢).

وقد تجيء **الأداة تحمل فكرة جديدة كل الجدة**؛ إذ هى استفتاح على الحقيقة. ومن ذلك قوله ببداية "الفصل الثالث" من "السحاب الأحمر": "ألا إنما الإنسان من الأقدار كالنبات بين الفأس التى تحرث له والمنجل الذى يحصد فيه" (٣) ومثله قوله: "ألا إنما الناس صور الفكر وصور القلب، فمن لم نر فيه من أفكارنا التى نلتمسها أو من أهوائنا التى نحبها، فذلك ليس منا ولسنا منه" (٤).

فأداة الحصر اللاحقة فضلًا عن مساهمتها فى دقة الدلالة ووضوحها، بحيث تكون كالمثل أو الحكمة، فإنها وباحتوائها للمؤكد "إن"، توحى بقدر من انفعال المبدع لا يخفى "إذ إن صوت الأداة "إن" نفسها، وما ينطلق فيها من تشديد أو توتر، يوحى بحالة انفعالية لا

(١) محاورات مع النثر العربى ٣٢٨.

(٢) السحاب ١٤٠، ١٤١.

ويراجع أيضًا فى اللاحق المؤكد بـ "إن" قوله: "أما إنه لا ينافق إلا الخبيث"، وقوله: "أما إنه لعل الذى جعلها حقا عندك هو الذى يجعلها باطلًا عند سواك"، وقوله: "أما إن هذه الغانية منطق سقطت نتيجته"، السحاب ٩٣، ١١٩، ١٥٤ على الترتيب. وبالأوراق قوله: "أما إنى مثلك يا رماد البحر"، قوله: "أما إنها وهى القبلة ... " صفحتا ٢٣٢، ٢٥٣ على الترتيب.

(٣) السحاب ٤٥.

(٤) نفسه ١٠٥.

يستطاع إنكارها"[١]. وهو ما قد يتصل – على نحو ما – بأن أمثال الرافعى وحكمه [٢] لا تنطلق دائمًا عن عقلانية رافعية مشهورة، بل كثيرًا ما كان الانفعال النفسى مصدر الحكمة، وهو الأمر الذى ينبئ عن نفس شاعرة رقيقة مؤمنة.

ويشبه اللاحق التوكيدى السابق فى أثره الدلالى **لاحق القسم**، كما فى قوله: "أما والله إنكم فئة لا تعد إلا فى مصائب وطنها. وإنكم لكالأجنبى، مادام أحدكم لا يصل أمومة أولاده بتاريخ أمه"[٣].

ومثله قوله: "أما والله إن عاشق بعض النساء لكالجالس على هذا العرش .. كل لذته من بلائه أنه لم يذبح بعد" [٤]، ومنه قوله لتأكيد الحيرة: "أما والله ما أدرى أحاجتى من حبها كانت إلى عزيمة أم إلى صبر أم نسيان أم خضوع"[٥].

واللافت هنا اقتصار القسم على التوارد مع الأداة "أما" من دون "ألا". ولعل مرد ذلك إلى الصوت لا الدلالة؛ إذ يقع التركيب "أما والله" موقعًا حسنًا من الأذن لا يدانيه "ألا والله". ومرد هذا الحسن – فيما أرى – إلى المغايرة الصوتية بين "ميم أما" و"لام الله". وخفة الميم عن اللام نوعًا يسيرًا فى التلفظ.

ومن نماذج **تبعية أسلوب التمنى للوحدة** قوله: "ألا ليتكم جئتم للبلاد من أوربا بمحاريث بدلًا من هذه المواريث، وجئتم بالسماد بدلا من هذا الوساد، وبالبهائم للسوانى، لا بالحلائل والغوانى"[٦].

ومثله قوله:

"ألا ليت لى قلبين: قلبٌ بِحُبِّه مريضٌ، وقلبٌ بعد ذَاكَ طَبِيبِى"[٧]

ومن نماذج **تبعية أسلوب التعجب** قوله: "ألا ما أعجب رحمة الله! فبينا هموم الإنسان فى موضع هى أشد اندماجًا من الحديد، إذا هى فى موضع غيره متخلخلة أسرع ذوبانًا من الملح

(١) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى، دار الحوار للنشر والتوزيع بسوريا، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص ١٦٠.

(٢) يراجع فى ذلك الفصل الثالث: "الأساليب والتعبير".

(٣) السحاب ٦٦.

(٤) الأوراق ١٤٤.

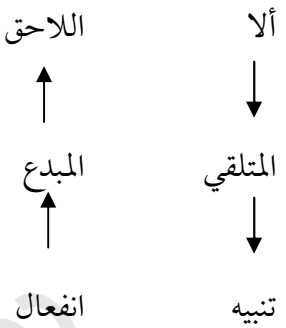
(٥) الأوراق ١٥٣.

(٦) السحاب ٦٧.

(٧) الأوراق ٤٧.

المبتل"[١] ومثله قوله: "ألا ما أشام الساعة التى تعارض فيها كلمة قلب كلمة قلب آخر يحبه"[٢].

والملاحظ على اللواحق الثلاث السابقة: "القسم والتمنى والتعجب" بعد الأداة، أنها تمثل أقصى لحظات انفعال النفس وتوتر الذات؛ تعبيرًا عن الرغبة النفسية أو الغضب أو الاندهاش. وهو الأمر الذى يؤكد ارتباط اللاحق بانفعال المبدع، والتعبير عن دواخله، فى حين يقتصر دور الأداة على التأثير بالمتلقى وتنبيهه:



وقد يرد الإنشاء لاحقًا بأداة الاستفتاح، بحيث ينتج عنهما معًا من خصائصهما المشتركة تدعيم لقناة التواصل بين طرفى الرسالة، ولعل أقرب قوالب الإنشاء إلى طابع الأداة الخاص، وأثرها الصوتى، النداء [٣]؛ إذ يتفقان فى إثارة انتباه المتلقى. ولا يكون النداء وحيدًا؛ إذ ينبنى على النداء طلب، هو إما طلب لدلالة النص حين يتناصر مع النداء توكيد، ومن ذلك قوله: "أما إنك يا حبيبتى لو ضربتنى بسيف لقتلتنى قتلة معطرة.

أما إنك يا حبيبتى لو ضربتنى بسيف لما كنت قد زدت بسيفك وضربتك على أن تكونى خلقت الحسن فى نظرة قاسية من نظرات عينيك"[٤]. ومنه قوله: "ألا يا ثمرة أفرغت فى قلبى عصيرها الحلو؟! لئن بقيت ثمرة فى لغة نفسك، فإنك القشرة فى لغتى أنا"[٥].

---

(١) الأوراق ٢١٩.

(٢) الأوراق ٢٣٢. ويراجع أيضًا الأوراق ٧٥ "ألا ما أهولها قوة ...".

(٣) لايرد إلا مع لاحق آخر كالتوكيد، كما فى السحاب ٥٣ "ألا ويحك أيتها الإنسانية"، "ألا أيها القلب الإنسانى المعجز إن أيامك كلها ..." ٥٥.

(٤) الأوراق ١٠٢.

(٥) الأوراق ١٥١.

وقد يتناصر النداء مع طلب للمبدع من المتلقى، كما فى قوله:

"ألا يـا نَـسِيمَ الفَجْـرِ سَـلِّمْ عَـلَى فَجْـرِى فَقَدْ غَـابَ فِى اللَّيْلِ الطَّوِيلِ من الهَجْرِ"(١)

ومن مجيء الأمر منفردًا بعد الأداة إبرازًا له وإشارة إلى أهميته، قوله: "ألا فاعلم أن الفرعين كليهما(٢) يصلانك بالله، فالحلو فرع عبادته بالحمد والشكر وهو الأحلى عندك حين تذوقه بالحس، والمر فرع عبادته بالصبر والرضا، وهو الأحلى حين تذوقه بالروح"(٣).

ولا شك أن فعل الأمر (اعلم) هنا يشير إلى مدى ثقة المبدع بما يقول، بحيث يحمل المتلقى على التسليم له بما يريد. ومثل ذلك قوله: "ألا رفقًا بالقلب الذى أجابنى .. إنها تركيب المغناطيس الغرامى، وتوزيعه فى أماكنه على هندسة الجاذبية"(٤).

ومن **تعاقب الأمر مع الاستفهام إلحاقًا لأداة الاستفتاح** قوله: "ألا قل لى، لماذا تكون لغتك هكذا؟"(٥). ولا شك أن هذا التعاقب يتفق ورغبة المبدع فى العلم والمعرفة بحقيقة الأمر.

وبعد:

فإن أداة الاستفتاح كوحدة فاعلة بالرباعية على هذا النحو – إذ حملها الرافعى على بساطتها وضآلة بنيتها ما كشف عن موقفه الخاص تجاه الحدث الإبداعى – تؤكد من جديد قدرة الرافعى الأسلوبية على استنطاق أدوات العربية، واستخراج دررها الكامنة بما يشبه الإحياء.

***

(١) الأوارق ١٥٩.

(٢) الابتلاء بالشر والخير.

(٣) السحاب ٥٧.

(٤) الأوراق ٩٩.

(٥) الأوراق ١٩٧.

obeikan.com