الفصل الثاني
التراكيب

obeikan.com

الفصل الثاني
التراكيب

يحاول الباحث فى دراسة التراكيب هنا، التوصل إلى بصمة الرافعى التركيبية من خلال المظاهر السابقة، وإلى أى مدى كان حظه من خصوصية الأسلوب، ومراعاة المتلقى، وأصول النوع الأدبى.

أولاً: التقديم والتأخير

تختص كل لغة من اللغات بنظام خاص، ترتضيه معيارًا لترتيب عناصر الجملة بها، فتحتكم إلى ذلك النظام فيما ينبغى أن يكون أولًا ... وتاليًا ... وآخرًا. وقد يكون هذا النظام صارمًا، فيقنن ترتيبًا للعناصر يخص كل مقام؛ من خبر أو إنشاء، لا يسمح بالعدول عن ذلك أو التحول إلى غيره، وإلا عيب الأسلوب وقدح صاحبه. وقد يكون نظام الترتيب مرنًا، يسمح بالعدول عن القواعد المعيارية التواصلية الأصيلة إلى غيرها، مما تتيحه اللغة، ويختاره المبدع من إمكاناتها الأخرى البديلة فى بنائه للنصوص الإبداعية والأساليب الشعرية.

ولا شك أن اللغات التى تتيح لأبنائها المبدعين خيارات متعددة لقول الشىء الواحد بأساليب متنوعة وطرائق متباينة، تتسم بالمرونة، وتهب لإبداعها ثراءً أسلوبيًّا، يبذ أساليب اللغات العارية عن تلك المزية فـ "الحكم بمرونة لغة من اللغات أو تصلبها لا يتسنى إلا بالنظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر فيها، وإلى مدى مجاوزتها، فمما يميز فضائل اللغات بعضها عن بعض، نظام ترتيب العناصر من ناحية، وألوان تغيير الترتيب من ناحية أخرى"[(١)]؛ إذ إن الحتمية فى ترتيب مواضع الكلمات يعد - بحق - "عيبًا فى اللغة وعجزًا قاهرًا فى اللسان، يحبس أنبل ما تشعر به النفس الإنسانية من حس دقيق واختلاجة خفية"[(٢)].

وإذا كان الأصل فى ترتيب عناصر الجملة بالعربية هو مراعاة الرتبة؛ فقد يعدل عن ذلك إلى التقديم والتأخير، فبنية الجملة العربية تتميز بكثير من المرونة؛ نظرًا لتعدد الإمكانات

(١) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ٢٨٣.

(٢) دلالات التراكيب "دراسة بلاغية": محمد أبو موسى، مكتبة وهبه بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٩م، ص ١٧٦.

المتاحة بالمقام الواحد، فليس تغيير ترتيب عناصر الجملة العربية مجرد طارئ يعتريها، بل إنه مطرد، خاصة بنصوص الإبداع، فالجملة العربية كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب: "لا تتميز بحتمية فى ترتيب أجزائها"(١). فإذا كان النحو قد ترك لنا رتبًا تحفظ لعناصر الجملة، فإن العدول عن هذه الرتب يعد نوعًا من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية. ولقد وضع النحويون العرب قواعد معيارية مرنة تضبط الجملة العربية (٢)، على نحو ما قالوا بابتداء الجملة الاسمية بالمسند إليه (المبتدأ)، ثم المسند (الخبر)، وأخيرًا متعلقات المسند. أما الجملة الفعلية فيفتتحها المسند (الفعل)، يليه المسند إليه (الفاعل)، وأخيرًا متعلقات الفعل، غير أن جل نصوص الإبداع: منثورها ومنظومها تنتهك تلك القواعد كثيرًا، بتحريك بعض العناصر عن أماكنها المعيارية – تقديمًا وتأخيرًا – إلى أماكن أخرى إبداعية؛ لغرض جمالى آنى خاص، يتعلق إما بالمبدع وإما بالمتلقى، وقد يتعلق أحيانًا بطابع البنية الأسلوبية الواردة، أو بمحددات قالب القول الخاص؛ شعرًا أو نثرًا ... ويعد انتهاك المبدع لتلك الرتب النحوية بنصوص الإبداع من الاطراد، بحيث يبدو كالأصل، وانطلاقًا من ذلك تظاهرت بحوث البلاغيين القدامى والمحدثين، وكذا الأسلوبيين، على الاهتمام بظاهرة التقديم والتأخير، فهذا عبد القاهر الجرجانى يقول بنصه المشهور، مشيرًا إلى قيمة التقديم والتأخير ووظيفته التأثيرية على المتلقى: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضى بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدم فيه شىء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"(٣).

---

(١) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ٢٤٨.

(٢) تتيح ظاهرة الإعراب باللغة العربية للمتكلم بها حرية تحريك عناصر الجملة عن مواضعها الأصلية، كما تتيح له عديدًا من المواقع يمكن للعنصر الواحد أن يحتلها ويناوب التواجد بها. يراجع فى ذلك: نظرية اللغة فى النقد العربى: عبد الحكيم راضى، مكتبة الخانجى ١٩٨٠م، ص٢١٢.

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانى، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى بالقاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م، ص١٠٦.

=

والحق أن دراسات الإمام عبد القاهر التطبيقية للتقديم مع رفاقه – كابن الأثير فى المثل السائر والسيوطى فى الإتقان – تقف على قدم المساواة – إن لم تطاول – كثيرًا من الدراسات النقدية الحديثة؛ إذ تشير إلى كثير من مفردات تلك الدراسات: كاعتبار حال المتلقى والمبدع وبناء الصياغة فى اختيار القالب الأسلوبى المناسب، كما أنها تقوم على الإدراك الواعى للفروق بين أحوال التراكيب فى ضوء التحليل النفسى للأساليب اللغوية، كما أن تلك الدراسات قد اهتدت إلى أنه لابد من تأثير أسلوبى ما لمجرد التغيير اليسير فى البناء النحوى، وكل ذلك معدود من نظريات النقد الحديث.

أما المحدثون (١) فيرون التقديم والتأخير من الحيل التعبيرية والإيحائية التى يلتمسها المبدع لأهداف جمالية وغايات دلالية، ترفع من كفاءة الكلمات ومدى تأثيرها الأسلوبى. وقد ارتبط فى حديث المحدثين عن تلك الظاهرة التنظير بالتطبيق، لا على البيت المفرد أو الجملة اليتيمة، بل تجاوز ذلك غلى كامل النص الإبداعى، وإلى مراعاة الموقف الإبداعى الخاص، فلم يذهبوا مثلًا – كما هو الحال بجل الدراسات القديمة – إلى التعميم فيما يتعلق بغايات التقديم والتأخير، ودواعيهما الأسلوبية، فشأن المحدثين فى ذلك هو العكوف على النص وسبر أغواره؛ بهدف الوصول إلى الضرورة التى ألجأت المبدع إلى هذا السلوك، ورغبة فى اكتشاف ما يميز هذا البناء عن غيره من الأبنية المحتملة والمطروحة. ولعل ذلك ما يميز دراسات المحدثين عن دراسات السابقين من القدامى، دون أن يغض ذلك من قدرهم شيئًا، فلكل عصر معطيات ثقافته التى تحدد أطر التفكير وغاياته.

=

ويراجع أيضًا: الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى، تحقيق: محمد أبى الفضل إبراهيم، دار التراث بالقاهرة، د. ت، الجزء الثالث، ص ٣٤.

المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، تقديم وتعليق: بدوى طبانة، أحمد الحوفى، دار نهضة مصر، د. ت، القسم الثانى ١٧٢.

(١) يراجع فى دراسة التقديم والتأخير بكتابات المحدثين:

- اتجاهات البحث الأسلوبى ٩٤.
- معانى النحو ١٦١.
- دلالات التراكيب ١٧٥.

وقد أغرى التقديم والتأخير ببعض المحدثين إلى حد جعلا فيه من نقاط التمايز المهمة بين المبدعين "إذ يتمايز المبدعون بقدر براعة كل منهم فى اختيار وحدات لغوية صالحة للتعليق فيما بينها، وفى تحديد موقع كل وحدة من صاحبتها، ومراعاة ما يستتبعه ذلك من تقديم أو تأخير"(١).

إن التقديم والتأخير على هذا النحو يعد عند المحدثين أحد مظاهر الإبداع المهمة، التى تمثل قدرات تعبيرية أو طاقات إبانة يتغياها المبدع؛ للكشف عن عواطفه، والإبانة عن فكره؛ تأسيسًا على أن مواضع الكلمات من الجملة شديدة الحساسية، وأن أى تغيير فيها يحدث تغييرات جوهرية فى تشكيل الدلالة.

ويرتبط التقديم والتأخير بمفهومى العدول "الانحراف والاختيار" الأسلوبيين؛ فالمبدع يعدل عن البناء المعيارى إلى الإبداعي(٢)، عن طريق إمكانات الاختيار المتاحة له بين البدائل الأسلوبية المتعددة، فهو يختار من بين تلك البدائل بديلًا واحدًا، يراه الأنسب لنقل المعنى وتصوير الموقف، والأكثر مناسبة لإيقاع النص وبنيته الصوتية والتركيبية.

وينطلق عن ارتباط التقديم والتأخير بمفهوم الاختيار الأسلوبى التأسيس لأمرين:

الأول: ارتباط تلك الظاهرة بالجانب الجمالى للنصوص الإبداعية، وتجاوزه للجانب الإشارى "الإعلامى" إلى البعد التعبيرى الشعرى؛ إذ تضيف إلى المعنى النفعى "التواصلى" بعدًا جماليًّا "إبداعيًّا" رئيسًا، يدخل المتلقى من خلاله منطقة المشاركة فى تشكيل بنية النص، من طريق اعتبار المبدع الحق المتلقى فى الشكل الذى ينبغى أن يكون عليه النص.

الثانى: أن نماذج التقديم والتأخير الخاضعة للدراسة الأسلوبية، ينبغى أن تكون فحسب هى الناتجة عن الاختيار الإبداعى الحر، ليس الخاضعة للجبر "الوجوب" النحوى، فإن مغايرة التركيب لنمط الترتيب المعيارى وجوبًا لا يكشف عن جماليات الإبداع فى قليل أو كثير، ولا يعنى الأسلوبى فى شىء، وما يعنيه - بالدرجة الأولى - هو التغيير الاختيارى، الذى لا تفرضه قواعد اللغة، بل ينطلق عن رغبة حرة للمبدع فى اختيار هذا القالب هنا والآن؛ لغاية إبداعية، وليس لضرورة نحوية.

---

(١) أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث ١١.

(٢) الوصفان: "معيارى، إبداعى" هنا ينئيان عن أى قدح أو تقويم.

وينبغى – تاسيسًا على ذلك – أن تتوجه عناية الأسلوبى فى دراسة التقديم والتأخير فى المقام الأول، إلى تفسير اختيار المبدع، وبيان سبب انحيازه إلى التركيب الوارد دون بدائل أخرى متاحة. ولا حرج من بعد إن ذهب الأسلوبى – وخاصة بالدراسات التطبيقية – إلى وصف أنواع العناصر المغيرة عن مراتبها، أو بيان بنياتها اللغوية ووظائفها الإسنادية، شريطة ألا تمهل أهم ضالة للباحث فى الأسلوب، وهى مقتضيات تغيير الترتيب ومقاصده.

وقد انحصرت مقتضيات التقديم والتأخير ومقاصدهما بالرباعية فى:

١- المقتضيات الإيقاعية (الصوتية).

٢- المقاصد الدلالية (المعنى).

وغنى عن القول إن الفصل بين مقتضيات الصوت ومقاصد المعنى لظاهرة واحدة ليس هينًا؛ إذ لا يقصد أحدهما دون الآخر، فالتقديم أو التأخير إنما يحدث وله – غالبًا – بتلك المقتضيات صلة، وبهذه المقاصد سبب؛ فكثيرًا ما تعانق مقتضى النص الصوتى مع مقصد المبدع الدلالي[١]، وإنما الفصل هنا للتغليب: تغليب المقتضى أو المقصد على الآخر بالنموذج. ولقد اقتضى هذا الفصل من ناحية أخرى طابع الرباعية، ذو قالبى الإبداع المختلفين: الشعر والنثر.

أولاً: التقديم والتأخير لمقتضيات إيقاعية:

تخص المقتضيات الإيقاعية الشعر؛ إذ لا ضرورة تضطر الكاتب إلى مراعاة مقتضيات للصوت بالنثر، فالنثر عارٍ عن قانون إيقاعى يضبطه. والحق "أن التقديم والتأخير من أكثر الممارسات الإبداعية التصاقًا بالشعر؛ وذلك لأنه يتصل بأهم ما يميز الشعر فى مستوييه: الإيقاعى والدلالى"[٢].

ويبغى التقديم والتأخير لمقتضيات إيقاعية تحقيق إحدى غايات ثلاث، هى:

أ- الوصول للمقطع.

(١) يبدو ذلك جليًّا فى الدراسة التطبيقية.

(٢) شعر الطرماح بن حكيم دراسة أسلوبية ٥٩.

ب- إحداث التوازن بالبيت.

ج- اجتناب الثقل فى التركيب.

أ- الوصول للمقطع:

أما عن ابتغاء التقديم والتأخير استقامة المقطع والتوصل إليه، فمن نماذجه قول الرافعى:

يَا مَنْ لِذَا الشَّرْقِ يا مَنْ للطَّرِيحِ عَلَى لَحْدِ الزَّمَانِ بِأَيْدِى شَرَّ أَعْوانِ[1]

بتقديم "شر" على "أعوان". والحق أن ليس الوصول إلى المقطع هو كل ما تحصل للبيت من إجراء التقديم والتأخير؛ فللدلالة من ذلك حظ ونصيب، فالبيت بنص "الشرق المريض"، وفيه التاع الرافعى لحال أمته الشرقية، وحينما يقدم هذا ما يقع موقع الصفة على الموصوف ليبلغ المقطع، فإنه - إلى جانب ذلك - قد أبرز صفة الأعوان بالتقديم؛ إذ المقدم هو بؤرة التعبير، فالصفة هنا كأنها ذات مجسمة، وكأن الأعوان كلهم شر لا خير فيهم. وفى ذلك بيان لسخط المبدع على أبناء الأمة؛ كيف يتركونها نهبًا لكل طامع وخائن؟![2].

والبيت من بعد يقف شاهدًا على خصوصية الإبداع، وتأبيه على الكشف عن أسراره بسهولة ... فمن سلوك إبداعى واحد استطاع المبدع أن يحقق فى تكامل وتناغم غايتين مختلفتين:

فبالتقديم أبرز ← الصفة (شر) دلاليًّا

وبالتأخير اهتدى إلى ← المقطع (أعوان) صوتيًّا

↓ ↓

"إجراء متغاير" "أثر متكامل"

ومثله قوله:

يَـــا مَـــنْ يُحِـــبُّ حَبِيبَـــه وَبِظَنِّـــهِ أَمْـــسَى يُهِينُـــهْ

(١) الحديث ١١٠.

(٢) التعبير عن الصفة هنا بالمصدر، يحمل تجسيدًا على تجسيد؛ فالشر باد من طريقة التركيب كأنه يطل من بين الكلمات. يلاحظ أيضًا أن التقديم يحمل استعارة خفية، شبه فيها الشر بإنسان له أيد ينهض بها هادمًا ومخربًا.

وَتَعـــــفٌّ مِنْـــــهُ ظَوَاهِـــــرٌ لكنـــــــه نَجِـــــسٌ يَقِينُـــــهْ
كَـــــالْقَبْرِ غَطَّتْـــــهُ الزُّهُـــــو رُ وتحتـــــه عَفِـــــنٌ دَفِنُـــــهْ[١]

إذ يتقدم المسند "نجس، عفن" على المسند إليه "يقينه، دفينه" بالبيتين الثانى والثالث[٢]. وقد استقامت للرافعى من ذلك مقاطع الأبيات الثلاثة، إضافة إلى إبراز الصفتين اللتين تشغلان باله. ولا شك أن اجتزاء البحر وقصره كانا من دواعى اضطرار المبدع إلى هذا السلوك، فما إن ينتهى المبدع من صدر بيته مستقيمًا:

يـــــا مـــــن يحـــــب حبيبـــــه
وتعـــــف منـــــه ظـــــواهر
كـــــالقبر غطتـــــه الزهـــــو

حتى يفاجأ بالعجز، وباقتراب انتهاء البيت، وهو إذ ذاك يرصد المقطع بمكانه، مذهنًا لحقه الإيقاعى، يملأ حشو البيت بما بقى من عناصر التركيب؛ فالقافية فى حد ذاتها "تدخل فى عقل الشاعر نفسه – شيئًا بعد شىء – نوعًا من الاضطراب والفوضى الدائمة، تحطم القوانين المعتادة التى يخضع لها تداعى المعانى"[٣]. ويكمن جمال الأداء الإبداعى هنا فى أن المبدع قد تمكن بسلوك ما من تحويل نقطة الضعف – وهى هنا الاضطرار لمراعاة حق المقطع – إلى ما يشبهه نقطة القوة، فبالتقديم والتأخير هنا استطاع الرافعى الوفاء بحق المقطع، وكذا إبراز الصفة الرذيلة:

نجس يقينه

عفـن دفينه

ســـــلوك إبداعـــــى دلالي ســـــلوك اضـــــطرارى صـــــوتى
مطـــــوع بكفـــــاءة ضرورة إيقـاعيـــــة

(١) السحاب ٢١.
(٢) بالبيت الأول أيضًا تقديم لمعمول الفعل "بظنه" على فعله "يهينه".
(٣) البلاغة الغنية: على الجندى، مكتبة نهضة مصر، د. ت، ص ٢٥.

ومثله تقديمًا للمفعول على فاعله وصولًا للمقطع قوله:

وَلَـــنْ يُغَـــيِّرَ جِـــسْمَ الـــ ـــــودَادِ ثـــوبُ الخِـــصَام [١]

ومثله تقديمًا لمتعلق الفعل على فعله بقوله على لسان القمر:

يقول للعاشق المهجور:

وَللَّـــذِى أَبْعَدَتْـــهُ فِى مَطَارِحِهَـــا يَـدُ النَّـوَى أَنَـا مِـنْ عَيْنَيْـكِ أُدْنِيهَـا [٢]

فقد قدم "الجار والمجرور": "من عينيك" على الفعل "أدنيها"، والتقديم بالبيت يقرر أمرين:

أولهما: ما سبق القول به من قدرة المبدع الحكيم على استثمار ضغوط الإبداع وتحويل مسارها، بحيث تكون كالمنح لتجويد القول، فتقديم "من عينيك" يحقق غايتين:

الأولى: الوصول إلى المقطع بتأخير الفعل "أدنيها".

الثانية: تحقيق رغبة المبدع فى رؤية حبيبته رأى العين، وبحيث يستقر الفعل بالمقطع، وكأنه ما كان إلا للصوت، فالدلالة واضحة دانية، تؤكد أن الفعل لن يكون إلا "أدنيها" لا غيره، وعلى ذلك فالمقطع مستقر بمكانه غير قلق.

ثانيهما: العلاقة البارزة بالديوان بين سلوكى التقديم والاعتراض الإبداعيين، وخاصة بالشعر، فحينما قدم المتعلق على فعله وقع الاعتراض بالجار والمجرور بين المسند إليه والمسند.

ب- إحداث التوازن بالبيت:

ومن نماذج إحداث التقديم والتأخير توازنًا بالبيت قوله:

فِى صُـورَةٍ مِـنْ جَمَـالِ البَـدْرِ نُنْظُرُهَـا وَنَنْظُـرُ البَـدْرَ يَبْـدُو صُـورةً فِيهَـا[٣]

فقد استقام بناء العجز على الترتيب المألوف:

---

(١) الأوراق ٣٧.

(٢) نفسه ٥٩.

(٣) الأوراق ٥٩.

فعل + فاعل + مفعول + المتعلقات "الحال". أما الصدر فقد تقدم به "الجار والمجرور": "فى صورة من جمال البدر" على فعله: "ننظرها"، فنتج عن هذا التقديم حدوث توازن بالبيت بين طرفيه.

ومن إحداث التقديم والتأخير لتوازن المطلع قوله:

وَفِى زَمَـنٍ تَـصْفُو عَـلَى كَـمَا صَـفَا وَفِى زَمَـنٍ مَـا مِـنْ تَكَـدُّرِهَا بُـدُّ (١)

فقد عمد إلى توازن مطلعى الصدر العجز، بتقديم الجار والمجرور: "فى زمن" على متعلق الفعلى بالصدر والاسمى بالعجز.

وقد ألفيت نماذج نثرية، راعى فيها الرافعى إحداث التوازن الصوتى بين جمل الفقرة(٢)؛ مما يؤكد مراعاته لهذا الجانب الصوتى بإبداعه، وإعماله للفكر والتروى فى القول لتجويد الأسلوب، ومن ذلك قوله:

- "من المرأة حلو لذيذ يؤكل منه بلا شبع
  ومن المرأة مر كرية يشبع منه بلا أكل "(٣)
- "فى نفسى عالم أحلام من خلق عينيك الذابلتين
  وفى نفسك عالم أسرار من خلق أفكارى المعذبة"(٤)

- إن شيئين هما أروع ما نعرف وما نجهل، أحدهما: ذلك المجهول الأعظم المنبسط وراء العقل، يترامى قفرًا فى قفر إلى ما لا نعقل من أسرار اللانهاية، والثانى: ذلك المعروف الأعظم المختبئ وراء القلب، يتعمد صفة فى صفة إلى ما لا ندرك من أسرار النفس.

وفى ذلك التعقيد السماوى، تلتمس الروح وضوح الألوهية ونعيم الجنة الخالد، وفى هذا التعقيد النفسى، يلتمسون وضوح الحب ونعيم الحبيب المعشوق"(٥).

---

(١) الأوراق ١٩٤.

(٢) من الجلى أن التوازن الصوتى – وكما ورد بالنماذج التالية – يختلف عن المقتضيات الإيقاعية، فالتوازن ينشأ عن إرادة حرة للمبدع، أما المقتضيات الإيقاعية، فضرورة تخص الشعر؛ إذ تتعلق بالوزن والقافية.

(٣) السحاب ٣٥.

(٤) الأوراق ٣٢.

(٥) الأوراق ١٨٩.

obeikandl.com

وغنى عن القول تقرير أن تقديم "الجار والمجرور" بنصوص النثر السابقة على متعلقاتها، ليس وحده المسئول عن بنية التوازن الواردة؛ إذ هو فحسب أحد دعائم هذا التوازن، فتكرار التركيب هو المسئول إجمالًا عن التوازن. غير أن تقديم "الجار والمجرور" - على أية حال - يسهم بقدر فى بناء التوازن وإحداثه.

والحق أن مراعاة المقتضى الصوتى فى إحداث التوازن، لم يهضم الدلالة حقها؛ فقد قصد الرافعى بالتقديم إما إلى التخصيص، وإما إلى الإبراز والاهتمام، وقد يرد لتماسك البناء اللغوى كما فى النص الأخير.

ج- تجنب الثقل:

أجرى الرافعى التقديم والتأخير تجنبًا للثقل نادرًا، وهى ندرة تقرر له استقامة اللسان، والقدرة على التركيب، والتنزه عن الغموض. ومن ذلك قوله:

" تَحَيَّرَ قَلْبِي وَهْوَ مُمْتَلِئٌ بِهَا كَمَا يَمْلَأُ المِرْآةَ نَاظِرُهَا ظِلَّا [١]

فإن التحول عن البنية الواردة إلى مراعاة الرتب، كان سيفرض على المبدع تكرير لفظ "المرآة"؛ مرة مع الفاعل إذ هى المضاف إليه، ومرة فى موقع المفعول إذ هى إياه:

كما يملأ المرآة المرآة ظلًا

فبالتقديم استبدل المضمر (ها) فى ناظرها بالظاهر (المرآة)، فجنب الرافعى بيته تكرارًا لا قيمة له، كان سيصيب العبارة - إن جاز له ذلك إيقاعيًّا - بالترهل والبطء.

وقد نزع الرافعى إلى تقديم "الجار والمجرور" الواقع مسندًا على المسند إليه لطوله، ومن ذلك قوله:

"من المعضلات النفسية الممتنعة على الإنسان، والوارثة منه، معرفة العاشق المستهام صحة الرأى فيما إذا كان الجمال دليلًا على ضعف المخلوق"[٢].

(١) الأوراق ١٤٩.

(٢) الحديث ٧٩، ٨٠.

فتقديم "المسند: الجار والمجرور": (من المعضلات النفسية ...) على المسند إليه الممتد: (معرفة العاشق ...)، جنب العبارة ثقلًا واضحًا، وصعوبة فى التلقى، ما كان لينمحيا إلا بالسلوك الوارد، كما أن الجملة الإبداعية الواردة تختلف عن المعيارية المهملة بالتشويق الناتج عن التقديم ... فذلك مما يستنفر قوى المتلقى، ويدفعه لليقظة والتنبه؛ لمعرفة تلك المعضلة النفسية الممتنعة ... والوارثة .. وذلك كله يختفى عند الخضوع لحق الرتبة.

ثانيًا: التقديم والتأخير لمقاصد دلالية:

إن المقاصد الدلالية هى غاية التقديم والتأخير، حينما يتعلق الإجراء بتشكيل المعنى بعيدًا عن المقتضى الإيقاعى. وتعد تلك المقاصد إضافات تعبيرية جديدة، تتعلق بالدلالة، وتلحق المعنى الأصلى الذى ينقله بناء الجملة المعيارى؛ مما يكسبه دقة يتغياها الرافعى دائمًا.

أ- التقديم والتأخير بالجملة الاسمية:

ويكون بتقديم المسند "الجار والمجرور" على المسند إليه. وقد ألفيت لنماذج هذا النمط مقاصد دلالية بارزة كما فى قوله:

مِنِّى السَّلَامُ عَلَى مَنْ لَوْ تُصَافِحُها يَدُ النَّسِيمِ أَحَسَّتْ غَمْزَ آلَامِى[١]

فكأنى بالرافعى يشير إلى صدره قائلًا: منى (أنا) السلام ... وفى ذلك إلى جانب التخصيص إبراز للشوق واللهفة على لقاء الحبيبة، وكشف عن خبيئة نفسه المحبة. ومثله قوله على لسانها:

"لك فلسفتك، ولكنى أرجو ألا يكون أنا الموحية إليك بهذا المعنى"[٢].

ومن مشاركة تقديم "الجار والمجرور" فى تجسيم الموقف وتصويره مكانًا وزمانًا قوله: "فى يدى الآن هذا القلم الذى أكتب به"[٣].

---

(١) الأوراق ٧٨.

(٢) الأوراق ٧٩. ويراجع فى مثل ذلك: قوله بالحديث ٣٦ "إلى الله أمره ...".

(٣) السحاب ٢٧.

فتقديم "فى يدى الآن" – إضافة إلى ما يفيده من تشويق؛ إذ يستنطق المتلقى ليقول لنفسه بنفسه: ماذا فى يده؟، فإنه – يحدد مكان الحدث وزمانه، فيرزهما على نحو لا يقارن بما يكون عليه الحال عند التأخير، والفرق بين جلى بين جمال التركيب الوارد وبين بناء الأسلوب على:

هذا القلم الذى أكتب به فى يدى الآن.

إن تقديم "الجار والمجرور" هنا – تجسيمًا للموقف الإبداعى – يستقيم مع كون العبارة هى مطلع "السحاب الأحمر" بكامله. فهل أراد الرافعى أن يقول – لنا ولها – ها أنذا أشرع فى كتاب ... خطاب جديد؟!

ومن تقديمها للاختصاص وتجنب الثقل لطول المسند إليه قوله:

"عليكم غضب القاعدة مقتها وسخطتها"(١).

ومثله فى ذلك قوله:

"فى عينيك الأحلام رهيبة غامضة"(٢).

فالتقديم ارتقى بما يشبه الفضلة؛ ليجعلها أس العبارة ومدار الدلالة؛ تخصيصًا لعين حبيبته بالوصف الوارد. وإذا كان "خير سبيل لمعرفة قيمة التقديم والتأخير أن نعيد كتابة الجملة بالطريقة المعهودة فى الترتيب ونوازن بين الصورتين"(٣) – كما يقول "ستيفن أولمان" بمقاله: "اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب" – فلنحاول؛ لنر الفارق بين التركيبين:

فالبناء المعهود هو: الأحلام رهيبة غامضة فى عينيك.

بالتركيب المعهود تكتمل الدلالة عند قولنا (غامضة) – ولو لحظيًّا – باعتباره ثانى مسندى المسند إليه (الأحلام)، ويتجاوز هذا القول والمضى قدما نحو استكمال العبارة نفاجأ بالجار والمجرور: "فى عينيك"، فتضطرب الدلالة جزئيًّا، ونرتد لاستبانة حقيقة الأمر، فنتبين أن الجملة الاسمية بكاملها تقع مسندًا إليه فى حين يقع الجار مع المجرور مسندًا.

(١) السحاب ٦٤.

(٢) الأوراق ٨٥.

(٣) اتجاهات البحث الأسلوبى ٨٨.

أما بالبنية الواردة، ففضلًا عن اختصاص عين الحبيبة بكونها موقع الأحلام الرهيبة الغامضة، فإن تقديم "الجار والمجرور" يمنع من اضطراب الدلالة كما هو الحال بالبناء المعهود؛ مما يسهل للمتلقى التأويل والتلقى. ومثل ذلك فى إفادة التقديم، التخصيص وإبراز المقدم لتعلق الدلالة به، وإحداث التوازن أيضًا قوله:

"من المرأة حلو لذيذ ...

ومن المرأة مر كريه"(١).

ومنه لإبراز اللوعة قوله:

"وعلى كبدى منها الصوادع"(٢)

ومن تقديم المسند على المسند إليه وليس بجار ومجرور قوله:

"وإذا ملء العين حبيبها"(٣)

فالبناء المعهود: وإذا الحبيب ملء العين، لكن البنية الواردة تبرز كمال الراية من المحب لحبيبه وهيامه به. ومنه قوله:

"ثم نظرت فإذا فى أجفانها دمعة تترقرق وتهم أن تنحدر"(٤)

فبالبنية المعهودة: فإذا دمعة تترقرق فى أجفانها وتهم أن تنحدر - أو ما قارب ذلك - تتضاءل قيمة "الجار والمجرور"؛ إذ لا تترقرق الدمعات إلا بالعيون والأجفان. أما البناء الوارد فإن ترتيب عناصر الجملة – فضلًا عن تأكيد أن "فى أجفانها" عمدة بالكلام وليس فضلة؛ إذ يقع مسندًا – ينتقل بالمتلقى من تحديد المكان (المحل) إلى (الحال) بالمكان، ثم بيان حاله فى تتابع سلس، يشبه المشهد التصويرى البطىء. إن "إذا" الفجائية هنا تنشط ذهن المتلقى لما بعدها ... ماذا حدث؟ فى أجفانها ... إنها دمعة ... ما حالها؟ ... تترقرق" يلاحظ دور التكرار الداخلى فى الفعل وأثره التصويرى "... وتهم أن تنحدر"، والجملة "تهم ..." هنا

(١) السحاب ٣٥.

(٢) الأوراق ١١٧.

(٣) الرسائل ١١٢.

(٤) الرسائل ١٢١.

تكسب التصوير تباطؤًا وتثاقلًا وأسى، لا يلمح يسيره مع البنية المعهودة؛ إذ تبرز دلالة جملة "تهم ..." متسارعة لا شاخصة[١]. وقد يرد التقديم فيكسب أحد عناصر الجملة وظيفة نحوية، تضاف إلى وظيفته الأصلية، فتجتمع له وظيفتان معًا؛ فيقوى بذلك دوره فى التركيب، وينحصر الاهتمام فيه. ومن ذلك قوله:

"حبيب هاجر يشعرك موت الأيام كيف يكون"[٢].

فتقديم "موت الأيام" الواقع اسمًا للناسخ "يكون" أضاف إليه وظيفة المفعول به الثانى للفعل "يشعرك"، فصار بالتقديم وهو جزء المفعول به [٣]، كامل المفعول. كما أن التقديم الوارد قد كثف من فاعلية المجاز الاستعارى فى "موت الأيام". والبائن أن شعرية البناء الوارد تفوق ظلال البنية المعهودة. وحقًّا فكما يقول فندريس: "إن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما"[٤].

ب- التقديم والتأخير بالجملة الفعلية:

تتعدد نماذجه وأنماطه؛ نظرًا لتعدد عناصر الجملة الفعلية من ناحية، وقابليتها لمطاوعة كثير من السلوكات الإبداعية المختلفة من ناحية أخرى.

١- تقديم المسند إليه (الفاعل) على المسند (الفعل):

ومن نماذجه قوله:

مَتَى يَا حَبِيبَ القَلْبِ هَجْرُكَ يَنْتَهِى وَمِنْ أَوَّلِ الأَيَّامِ فِيه انْتَهَى صَبْرِى[٥]

فقد قدم الرافعى الضاغط النفسى "هجر الحبيبة" على الحدث المأمول "ينتهى"، فأبرز الهجر بالتقديم، والحدث بالتأخير. وقد أحدث التقديم بالبيت ما يشبه التصريع، ومن ذلك قوله:

(١) يراجع فى تقديم "الجار والمجرور" لإبراز الغاية: الأوراق ٩٩.

(٢) السحاب ١٢٩.

(٣) تقع جملة "كيف يكون موت الأيام" مفعولًا ثانيًا للفعل: "يشعرك".
ومن جمال التقديم تصعيده لمستوى المفاجأة، وإحداث ما يشبه الصدمة.

(٤) نظرية اللغة فى النقد العربى ٢١٣.

(٥) الأوراق ١٥٩.

"طيف جاء الروح المهجورة بالحبيبة"(١).

فقد عدل عن الثناء المعهود بتقديم الفاعل "طيف"؛ ليحدث ما يشبه المفاجأة المنتجة للدهشة فيتشوق المتلقى، وليؤكد الرافعى من ناحية أخرى هيامه بحبيبته وذهوله لهرجها. أما من الناحية الصوتية فلا يخفى سلس النغم فى قوله: "طيف جاء الروح المهجورة"، فكأنها من تعابير الشعر. ذلك فضلًا عن سهولة واستقامة الانتقال الصوتى من الفاء المنون إلى الجيم، ومن الهمزة إلى الراء المشدد، بخلاف صعوبة الانتقال – بالبنية المعيارية – من الهمزة إلى الطاء؛ لاستفراغها جهدًا أكبر، و"نشاز" الصوت حين الانتقال من الفاء المنون إلى الراء المشدد للثقل.

٢- تقديم المفعول على الفاعل:

وكثيرًا ما يكون ذلك متعانقًا مع أسلوب القصر، ومن ذلك قوله **لإفادة التخصيص:**

"فى بعض القصص أن لإحدى الغابات ملكًا يحكمها، وكان من شريعتها ألا يتبوأ عرشها إلا من يذبح الجالس عليه"(٢).

فقد خص تبوأ العرش بمن يذبح الجالس عليه، ومثله قوله:

وَالْعُمْرُ آمالٌ وَمَا جَلَبَ الشَّقَا إِلَّا ابْتِغَاءُ الطَّامِعِينَ مُحَالَهَا(٣)

وفضلًا عن دلالة التخصيص المستفادة من القصر الوارد، فإن **بنية التقديم كسرت من "سيمترية" البناء المعيارى، وارتقت بالأسلوب نحو الآفاق الشعرية.** ومنه قوله:

"... ثم كتبت ولكن بعد أن خالط فمى طعمُ الرصاص من كثرة ما غمست القلم"(٤).

والمعنى هنا يستقيم دون تقدير لتقديم أو تأخير؛ باعتبار فمى فاعلًا، ولكن النص يرد فيه "طعم" مشكولًا بالضم؛ لأن الرافعى إنما أرد المبالغة فى مدى تعلق القلم بفمه، والفم

(١) الأوراق ١٧٤.
(٢) الأوراق ١٤٤.
(٣) الرسائل ٤٢.
(٤) الرسائل ٧٣.

بالقلم[١]. إن تقديم المفعول هنا جعل الفاعل "الجامد" قادرًا على مخالطة فم المبدع. ولا شك أن التقديم هنا أكثر إبداعًا؛ إذ يوحى البناء الوارد بذهول فم الرافعى عن كون الرصاص به انشغالًا بطلب الحبيبة، واستغراقًا فى التفكر بها، حتى لقد استطاع القلم فى غيبة من شعور المبدع أن يخالط فمه. ومنه قوله مخاطبًا الملحدين:

"وإذا مس أحدكم الضر لم ير بأسًا أن يفكر فى الله، وأن يرفع إلى السماء عينًا لا تثبت فى محجريها من الزيغ والقلق"[٢].

فقد جمل بالرافعى هنا تقديم المفعول "أحدكم" على فاعله "الضر"؛ جريًا على بناء القبس المنصص، فالخطاب هنا للملاحدة الكافرين. وفضلًا عن ذلك، فإن الانتقال الصوتى من المفعول إلى الفاعل هنا أجمل مما يكون بالبنية المعيارية.

ومنه قوله **للتهويل والتعظيم** لقدرات الرجل العقلية:

"ولقد يكون وما يشبه رأيه رأى"[٣].

ولو قدم الفاعل "رأى" لاحتمل المعنى قدحًا؛ إذ يمكن أن تكون المخالفة لا تميزًا وحسنًا وإصابة حق، بل لمجرد الغرابة والسفسطة، فرأيه غريب وحسب. أما بتقديم المفعول فمعنى المدح هو المراد؛ إذ يكمن السداد فى رأيه، بحيث لا يهدى إلى الصواب سواه.

ولقد أدى تقديم المفعول على فاعله إلى لطائف دلالية وحماليات صوتية؛ إذ جاء التقديم كاشفًا عما يشغل بال المبدع، وعاملًا على سلامة الإيقاع. ومن ذلك قوله بنص "الشيخ أحمد":

"آه لو عرف الحق أحد لما عرف كيف ينطق بكلمة تسىء

ولو عرف الحب لما عرف كيف يسكت عن كلمة تسر"[٤].

---

(١) فقد أعطته الحبيبة إياه وقالت: "خذ هذا القلم، واكتب كلمة صغيرة فى الشعر لأنقلها إلى الفرنسية": الرسائل ٧٣.

(٢) الحديث ٦٣.

(٣) الرسائل ١٢٥. ويراجع أيضًا فى تقديم المفعول على فاعله: الحديث ٢٥. الرسائل ٤١، ٩١. السحاب ٥٤، ١٢٤. الأوراق ٤١، ٤٨، ١٩٤.

(٤) السحاب ١٣٦.

فالرافعى هنا قد قدم المفعولين: "الحق، الحب" من حديثه عن الصداقة؛ لانشغاله بهما من ناحية، ولأن إحقاق الحق وبذل الحب كليهما أساس الصداقة المتين وركنها الركين ... يقول تعقيبًا على العبارتين: "ولن يكون الصديق صديقًا إلا إذا عرف لك الحق وعرف لك الحب". إن التقديم هنا يقوم على أن الغرض من العبارة هو معرفة وقوع الفعل على من وقع عليه، لا وقوعه ممن وقع منه. ولذا فالفاعل هنا نكرة تكاد تكون مطلقة. إن التقديم من بعد قد سهل انتقال الصوت من "القاف .. الباء" إلى الهمزة "فى أحد"، بديلًا عن صعوبة الانتقال عن الهمزة إلى اللام فى كلا المفعولين مع البناء المعهود.

آه لو عرف الحق أحد "الفاعل هنا عام لا يفيده فى شىء الاحتفاظ بالرتبة"

آه لو عرف الحب أحد

تقديم ← دلالة اهتمام، أهمية "غرض رئيس"

تقديم ← صوت سهولة انتقال "أثر ثانوى"

إن تقديم المفعول على فاعله أحيانًا ما ألحق المفعول بزمرة العناصر المشكلة للموقف التصويرى كما فى قوله:

"ولو أننا تمثلنا أسدًا ... فتقت له الهواءَ رائحةُ ظبية"[١].

فإن تقديم المفعول: "الهواء" على فاعله: "رائحة ظبية" – فضلًا عن مراعاته للترتيب المكانى للحديث؛ إذ تعبر رائحة الظبية الهواء إلى ← الأسد، ومن ثم فتوسطه بينهما بانتهاك الرتبة – يتفق والواقع الشكلى للحدث؛ إذ هو الوسط والوسيط واقعًا فليكن هكذا باللغة. فضلًا عن ذلك، فإن تقدم المفعول يمثل – فى بناء تصويرى – حركة الرائحة وسرعتها – المكافئة لسرعة عدو الظباء – نافذة عن الهواء إلى الأسد، وهو المشهد التصويرى المطموس، مع الاحتفاظ بحق الرتبة. فالسرعة والمفاجأة السارة من آثار التقديم هنا، مع مراعاة الترتيب الشكلى لمنطق الحدث.

(١) الأوراق ١١٧.

أما أثر التقديم الصوتى هنا فغير خاف؛ إذ إن الانتقال الصوتى من الهمزة المفتوحة إلى الراء المفتوح ميسور سلس. أما الانتقال بالبنية المعيارية المعهودة من التاء، فيعتريه تنوين بالكسر فى "ظبية" إلى اللام المضعفة المفتوحة، ففيه ما لا يخفى من تقعر وصعوبة.

٣- أما تقديم متعلقات الفعل عليه: فتكثر كثرة لافتة، حتى لتكاد تجاوز فى كثافتها النماذج التى تلتزم الترتيب المعيارى. ولقد اتفقت بحوث البلاغة العربية على أن تقدم متعلق الفعل عليه يفيد اختصاص الفعل بهذا التقدم والاهتمام بشأن المقدم(١). ومن ذلك قوله:

"فى البدر ظهرت كلمة الألوهية: أنا وحدى

فى وجه الحسناء تقرأ كلمة الألوهية: أنا وحدى" (٢)

فالتقديم المتكرر هنا - فضلًا عن إسهامه فى إحداث التوازن الرأسى بين العبارتين - قد خصص محل ظهور كلمة الألوهية بالبدر، فى حين جعل محل قراءة تلك الكلمة مقصورًا على وجه الحسناء(٣).

ومثله أقواله:

- "فى نظرات عينيك الساحرتين، أرى لمحات منبثة من الإرادة المسيطرة وراء الأشياء"(٤).

---

(١) يراجع فى ذلك:

أ- الإيضاح فى علم البلاغة للخطيب القزوينى، دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص ١١٥، ١١٦.

ب- خصائص التركيب "دراسة تحليلية لمسائل علم المعانى": محمد أبو موسى، مكتبة وهبة بالقاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨٠م، ص ٢٩١.

ج-أسرار التقديم والتأخير فى لغة القرآن الكريم : محمود السيد شيخون، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص ٧٣.

(٢) السحاب ١٢٧.

(٣) يلاحظ أن الفعل هنا بالعبارتين يبرز جمال الحسناء، ويعلى من شأنه عن جمال القمر، فالكلمة لا تعدو الظهور بالبدر، فى حين أنها تقرأ ... بوجه الحسناء. ولا شك أن القراءة تفيد اكتمال المقروء ووضوحه، وهو ما لا ترقى دلالة الفعل (ظهرت) إلى شىء منه، وذلك مما يتفق مع تقديم المتعلق "فى وجه الحسناء"؛ اهتمامًا بشأنه وإبرازًا له.

(٤) الأوراق ٣١.

- "مع ابتسامة الحب، يأبى فم الحبيب أن يلفظ كلمة لا يقبلها فم حبيبه"(١).

- "فى الحلم يتجلى الحبيب لمحبه، كما هو داخل فى نظام عقله، وكما هو مستقر فى أمانيه"(٢).

- "فى الحب يتكلم قلب المرأة العاشقة بمنطق فصيح من أعمالها"(٣).

- "فى ابتسامة الحبيب ينتقل العاشق بروحه بين المعانى والخيالات الشعرية السامقة، وفى تلك النظرات منه يسافر بقلبه إلى أحلامه البعيدة، كما يسافر الفلكى بعينه إلى النجوم فى التلسكوب"(٤).

والحق أن تقدم المتعلق "الجار والمجرور" على الفعل بالنماذج السابقة، يؤكد إفادة الاختصاص من هذا الإجراء الإبداعى، فكأنى بكلمة "فحسب" تطل برأسها دومًا بين المتعلق المتقدم والفعل المتأخر؛ لإثبات اختصاص احتمالية وقوع الحدث (الفعل) بالمتعلق المتقدم، ونفى ذلك الاختصاص عما سواه:

المتعلق ← فحسب ← الفعل

وقد يفيد تقديم المتعلق – خاصة حينما يطول فيحتمل دلالة جديدة – على الفعل ظلالًا إبداعية أخرى، تحتفظ بنزوعها إلى التخصيص، مضيفة إلى ذلك معنى جديدًا، يثرى الدلالة ويخرج المعنى دقيقًا، ومن ذلك إبرازه للوعة الألم فى قوله بنص: "متى يا حبيب القلب":

"من قلبى المتألم أرسلت إلى السماء هذه التسابيح ذاهبة مع تغريد الطير"(٥).

فالمتعلق المقدم هنا هو "من قلبى ... المتألم". فالمجرور موصوف بالمتألم، وهو الأمر الذى يبرز من الفضلة النحوية جوًّا نفسيًّا مشحونًا بالألم والأحزان، فمع إفادة التقديم

(١) الأوراق ٩١.
(٢) الأوراق ١٧٥.
(٣) الأوراق ١٥٥.
(٤) الأوراق ٨٩. ويراجع أيضًا فى تقدم المتعلق على فعله وإفادته الاختصاص: السحاب ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦. الأوراق ٧٥، ٣٣، ٤٠ والتقديم بالأخيرين يفيد – إلى جانب الاختصاص – تماسك بنية النص اللغوية.
(٥) الأوراق ١٦٣. ويراجع مثله بالأوراق ١٠٣.

اختصاص إرسال التسابيح من القلب المتألم، أضفى التقديم أيضًا على التعبير جوًّا مشحونًا بالحزن يعنيه المبدع ويألم له.

وقد يرد التقديم لبيان السبب وإبراز العلة، كما فى قوله:

"من كونها هى فى قلبه يشعر أن الكون فيه ..

ولاتصالها بموضع السر من روحه تشعر السر العجيب"(١).

وقد يعمل تقديم المتعلق الممتد على تشويق المتلقى إلى الفعل؛ إذ يتم به المعنى من ناحية، وعلى سرعة الإيقاع؛ إذ يسرع المتلقى رغبة فى اكتشاف المعنى المراد، فيكون وقوعه على الفعل وقوعًا ذا لذة تتعلق بعملية التقبل ذلك من ناحية أخرى. ومنه قوله:

"من حياة الأطفال المنحصرة فى معانى أنفسهم ندرك سر الحب وسر السعادة"(٢).

ومثله قولاه:

"من شعورى الدائم بانسكاب روحى فى روحك ينبعث غرامى"(٣).

"من وطن الأشهر المعدودة ينحدر الإنسان إلى وطن السنين المعدودة"(٤).

فالتقديم هنا - فضلًا عن مشاركته فى تدفق إيقاع التعبير وسلاسته - أبرز فى البداية مصدر انبعاث غرام المبدع، فغرامه ينطلق عن شعوره الدائم بانسكاب روحه فى روح حبيبته، وفى تأخير الحدث إبراز له كذلك؛ إذ قد اشتاق المتلقى للتعرف عليه بعد هذه التقدمة الممتدة. ويلاحظ ما لتأخير الفعل من تعانق لدلالته بالقدرة مع إنجاز السلوك الإبداعى؛ مما أبرز الفعل "ينبعث"، بما يشبه الومضة الضوئية المبهرة، أبرقت فجأة، بحيث تنمو الدلالة على نحو بديع. إن تأخير الفعل هنا قد أحدث ما يشبه الفاصل التصويرى المجسم، وهو الأمر المختفى جله إن لم يكن كله فى القول:

---

(١) الأوراق ٧٧.

(٢) الأوراق ٨٧.

(٣) الأوراق ١٠٢.

(٤) السحاب ١٣٥.

ينبعث غرامى من شعورى الدائم ...

أما بالنموذج الثانى، فإن تقديم المتعلق "من وطن"، قد عمل على منطقية التعبير؛ إذ يتوسط الفعل "ينحدر" المنشأ والمآل، بحيث يبدو مصورًا للحظة الفاصلة بين مشهدين ينبنى أحدهما على الآخر:

من وطن الأشهر المعدودة

"منشأ"

ينحدر الإنسان

إلى وطن السنين المعدودة

"مآل"

ج- التقديم ببنية أسلوب الشرط:

ويكاد يختص هذا النمط بالشعر من دون النثر بالرباعية؛ مراعاة لقوانين الإيقاع. ومنه قوله:

أَوَّاهُ لَوْ مِرْآتُهَا نَجَحَتْ .. وَلَوْ فَمُهَا تَبَسَّمَ عِنْدَ ذَاكَ وَقَالَهَا[١]

إن كلمات الأسلوب الشرطى تتخذ ترتيبًا معينًا، هو: "الأداة أولًا، ثم فعل الشرط، فالفاعل، ثم فعل الجواب، ففاعله. فالبنية المعيارية لأسلوب الشرط هى: "الأداة + فعل + فاعل + فعل + فاعل"[٢]. والحق أن بنية الشرط المعيارية هذه تتسم بكثير من الرتابة والسردية، وهما مما ينأى الشعر بنفسه عن أن تكسب منهما يداه؛ ولذا فكثيرًا ما يتمرد على تلك البنية. ومن ذلك إسقاط جواب الشرط بالصدر بتقديم الدليل عليه: "أواه"، فضلًا عن تقدم الفاعل "مرآتها" على الفعل "نجحت". وكذا بالعجز بتقديم "فمها" على "تبسم"؛ إذ

(١) الرسائل ٤٣.

(٢) أبو أوس إبراهيم الشمسان: الجملة الشرطية عند النحاة العرب، مطابع الدجوى بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨١م، ص٣٠٠.

obeikan.com

على المقدمين هنا تدور الدلالة: فالمرأة هى الذات التى يتوسلها المبدع أن تنجح فى قول الحبيبة: "رضيت عنه"[١]. كما أن فمها هو الذى يطمع المبدع فى أن يقول ما تمناه وأوشكت الحبيبة أن تلفظ به.

ويؤدى التقديم ببنية الشرط إلى إضعاف القيد الملازم لبنية الشرط المعيارية؛ إذ يرتهن تحقيق الجواب بتحقق الشرط، ومن ثم ترد الدلالة المحمولة حال تقديم الجواب على جملة الشرط مطلقة غير مقيدة بشرط، بل عارية عنه. ومن ذلك قوله:

الحُبُّ قَاتِلُهُمْ بالصَّبْرِ إِنْ صَبَرُوا والحُبُّ قَاتِلُهُمْ بالهَمِّ إِنْ جَزَعُوا[٢]

فتقديم جملة الجواب: "الحب قاتلهم" على كل من الأداة وجملة الشرط، يقرر أن الحب قاتل العشاق على كل حال من صبر أو جزع؛ إذ تعرى الدلالة عن قيد الشرط وتكتمل دونه. إن تأخير الأداة وجملة الشرط هنا – فضلًا عن إطلاقه للدلالة "الحب قاتلهم" – يرقى بالمعنى نحو أفق أسمى؛ إذ يجعل تحقق الشرط – لا الجواب – بعيد الاحتمال:

إن صبروا

إن جزعوا

إن التقديم والتأخير على النحو الوارد بالصدر والعجز أحدث بالبيت – فضلًا عما سبق – توازنًا تركيبيًّا وإيقاعيًّا فى الوقت نفسه بين شطرى البيت.

د- تقديم النعت على المنعوت:

وهو تجاوز نحوى يرد – على أية حال – نادرًا بشعر الرباعية، ولكنه دال، ومنه قوله:

وَيَحْكِى وَفَاءَ النِّيلِ فَيْضُ وعُودِهَا وَيَا شَدَّ مَا يَنْحَطُّ مِنْ بَعْدِهَا الوَعْدُ[٣]

(١) بالبيت السابق للوارد: الرسائل ٤٣.

(٢) الأوراق ٢٣٠.

(٣) الأوراق ١٩٤.

يراجع كذلك فى تقديم النعت على المنعوت: السحاب ٢١.

وفى تقديم المضاف إليه على المضاف: الحديث ١١١.

فقد قدم الرافعى بالبيت النعت "فيض" على منعوته "وعودها"؛ لبيان الكثرة، وإبراز الصفة وتجسيمها؛ حتى لتنوب - وهى الفضلة نحويًّا - عن عمدتها فى أداء المهمة النحوية والدلالية، فى تبادل للمواقع كثيرًا ما يعترى بنية الشعر. إن التقديم هنا يبرز غزارة وعود الحبيبة وتكررها، حتى لتحاكى وفاء النيل، فيضيق بذلك من هوة البعد بين طرفى التشبيه من ناحية، ويبرز كثافة وعود الحبيبة؛ إذ يحتل "الوعد" عروض البيت وضربه، فالوعود كثار، لكنما الوفاء قليل!.

ومثله قوله:

يَا مَنْ لِذَا الشَّرْقِ يَا مَنْ لِلطَّرِيحِ عَلَى لَحْدِ الزَّمَانِ بِأَيْدِى شَرِّ أَعْوَانِ[1]

بتقديم "شر" على "أعوان".

هـ - التقديم ببنية العطف:

إذا جاز لنا فى حديثنا النفعى أن نقدم - لغير غاية - معطوفًا على آخر، وإذا جاز للمبدع ذلك فى بعض الأحيان .. فإنه ولا شك فى أحايين كثيرة يعتنى بمواقع المعطوفات من بعضها، بحيث يقصد من ترتيب رصفها إلى شىء ما يريده "فإذا كانت الواو لمطلق الجمع، ولا تقتضى ترتيبًا ولا تعقيبًا، فليس معنى ذلك أن تجمع بها معطوفات على غير ترتيب ولا نظام، وإذا كان من الجائز أن يتقدم بعض أجزاء الجملة على بعض، (فلابد) أن يكون هذا التقديم مشيرًا إلى مغزى دالًّا على هدف"[2]. ومن ذلك قول الرافعى مراعيًا فى عطف المعطوفات الترتيب المنطقى:

"إنك (يا قمر) لتسكب الصمت والنوم والأحلام"[3].

فالصمت بدء النوم، والنوم زمان الأحلام وهيئتها.

---

(١) الحديث ١١٠.

(٢) أحمد أحمد بدوى: من بلاغة القرآن، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة، ص ١١٢.

(٣) الحديث ٤٣. ويراجع مثله فى الترتيب المنطقى: الأوراق ٥٧.

وقد يرقى التقديم ببنية العطف، فيراعى إنتاج دلالات حافة، ما كان لها أن تكون مع ترتيب آخر، يقول الرافعى داعيًا المولى سبحانه:

"سبحانك اللّهم لك الحمد بقدر ما لم تعط وبقدر ما أعطيت"(١).

فقد قدم الرافعى جملة "ما لم تعط" على جملة "ما أعطيت"، وفى ذلك بيان لتمام التسليم والرضا من ناحية، وإعظام لقدر الحمد؛ إذ ما أعطاه الله معلوم محدود، قد لا يقنع الإنسان فيتطلع إلى ما فوقه. أما "ما لم تعط"، ففوق أنه مجهول لا محدود، فإنه عظيم الشأن لدى المبدع؛ لأنه مرغوب، فقدم الأعظم قدرًا والألصق تعلقًا بالنفس والأبين فى الدلالة على التسليم والإيمان.

وقد يبنى الرافعى بنية العطف بما ينبئ عن تريثه فى القول، وتأنيه فى النظم، واعتنائه بأسلوبه وصنعته فيه (٢). ومن ذلك قوله عن الرجل الإلهى:

"فلو أريد ذلك الرجل على الخيانة واللؤم والجبن والتملق ونحوها مما يكون فى المتشبهين به لزاد وفاءً وكرمًا وإقدامًا وأنفة، كما يزيد طيب العود بإحراقه"(٣).

فقد قدم الرافعى هنا الخيانة؛ باعتبارها وصفًا عامًّا لكل متخلٍّ عن أمانة النهوض بأمته والسعى إلى إعادة أمجادها، وهو إذ ذاك سيكون خائنًا لأمته، عميلًا لأعدائها، شاء أم أبى، وضح ذلك جليًّا أم خفى مليًّا. ولا شك أن فى ذلك لؤمًا واضحًا؛ إذ تقله أرضها، وتظله سماؤها، ويشرب ماءها ويطعم نباتها .. ولا يرعى لله فيها حقًّا، وإنما يكون ذلك فى أغلب الأحيان عن جبن، يدفع صاحبه ليرضى بالحياة الهون، بديلًا عن الموت العزيز، وفى ذلك رمى له فى رجولته .. وهو حين يسفل بصاحبه، تراه يتملق البشر ليحيا حياة .. فوقها حياة

(١) الأوراق ١٦٤. ويراجع مثله فى تقديم الأعظم والأنسب: الأوراق ٩٩.

(٢) يراجع فى ذلك التأنى وتلك الصنعة:

الأدب العربى المعاصر فى مصر: شوقى ضيف، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبية (٤)، الطبعة الثانية ١٩٨٣م، ص ٢٤٥.

(٣) الحديث ٢٦، ٢٧.

يراجع فى تقديم العطف أيضًا: الرسائل ١١٣، السحاب ٣٩.

الدود؛ إذ فاتته الحياة الحقة. وما بقى له إلا حياة الوتد، وعيش الذل، يسام الخسف، ويغذى بالهون.

فالرافعى هنا قد ترقى من التوصيف العام إلى بيان تحول السلوك، ثم بيان سبب التحول؛ فوسيلة الخائن للحياة التى اختارها لنفسه:

الخيانة ← اللؤم ← الجبن ← التملق

"توصيف عام" "سلوك جديد" "سبب التحول" "وسيلة الحياة"

وبعد ... فإن التقديم والتأخير من خصائص أسلوب الرافعى التركيبية البارزة بالرباعية. وإن تعدد مظاهره، وتنوع مجالاته، وعمق آثاره صوتيًّا ودلاليًّا لما يقرر ذلك. ولقد أدى التقديم والتأخير بالرباعية إلى إحدى غايتين، تتكاملان فى جل النماذج ولا تتفارقان:

الأولى: إيقاعية: وتتمثل فى التوصل للمقطع، أو إحداث التوازن بالبيت أو العبارة، أو اجتناب الثقل، أو سهولة الانتقال الصوتى من صوت لآخر، وكذا تدفق الإيقاع وسلاسته.

الثانية: دلالية: وتتمثل فى قصد الرافعى من التقديم والتأخير إلى التخصيص، أو تشويق المتلقى، أو إبراز المقدم، أو بيان مدى الاهتمام به؛ فإن ترتيب الكلمات بالرباعية كان ترتيبًا لمدركات الرافعى، وتصويرًا أمينًا لها ولشواغل نفسه المبدعة. ولقد أشارت نماذج التقديم والتأخير أحيانًا إلى بعض سمات الرافعى الشخصية الخاصة؛ كالدقة والتروى فى القول ومنطقية التعبير.

الاعتراض

عنى البلاغيون والنحويون - على السواء - بالاعتراض، وأفاضوا فى الحديث عنه، فالاعتراض من المباحث المشتركة بين علمى البلاغة (علم المعانى) والنحو. ولقد كان لهذه المشاركة أثرها السالب فى هضم الاعتراض حقه الإبداعى، فيما يتعلق بضرورة التنظير له

انطلاقًا من النصوص الإبداعية، لا إسقاطًا لمقولات نظرية نحوية صارمة، تقترب حينًا من روح النص، وتقف دونه فيشب عنها أحيانًا.

وقد جعل ابن المعتز الاعتراض من محاسن الكلام والشعر (١)، والاعتراض هو أن يؤتى فى أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين فى المعنى بجملة معترضة أو أكثر لا محل لها من الإعراب (٢). والناظر فى جملة الآراء المنظرة للاعتراض يقف على جملة أمور:

الأول: ذهاب كثير من المنظرين إلى القول باقتصار بنية الاعتراض على الجملة، استبعادًا لما دونها من شبه الجملة أو الكلمة.

الثانى: الإصرار على القول بلا محلية جملة الاعتراض من الإعراب.

الثالث: محاولة البلاغيين القدامى الدءوبة حصر أغراض الاعتراض وغاياته الدلالية فى التأكيد أو التنزيه أو التخصيص، دون إشارة إلى إمكانية التوصل إلى دلالات جديدة أخرى يهتدى إليها من السياق، أو تنشأ عن طبيعة علاقة المبدع بالمتلقى.

والحق أن تلك الأمور تحتاج إلى وقفة:

أولًا: فالقول بتحديد بنية الاعتراض وحصرها فى الجملة، استبعادًا لما دونها، لا يتفق وواقع الاعتراض فى نماذجه؛ إذ قد يعترض بالكلمة أو شبه الجملة، ولعل السر فى ذلك القول يكمن فى دأب البعض على إلحاق الكلمة المعترضة بين كلامين فى أغلب الأحيان بالزيادة. أما

---

(١) يراجع فى ذلك: كتاب البديع لابن المعتز، نشر: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢م، ص ٥٩.

(٢) يراجع فى ذلك:

أ- البرهان فى علم القرآن للزركشى، تحقيق: محمد أبى الفضل إبراهيم، دار التراث بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٨٨/٣.

ب- الإتقان فى علوم القرآن ٢٢٣/٣.

ج- الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز" للعلوى، دار الكتب العلمية بيروت، د. ت، ١٦٧/٢ وما بعدها.

د- الإيضاح فى علوم البلاغة، ص ٢٠٦.

هـ - المعجم المفصل فى علوم البلاغة: إنعام فوال عكاوى، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الولى ١٩٩٢م، ص ١٧٤.

استبعاد شبه الجملة، فلعله كان لعدم استقرار مصطلح شبه الجملة أو إلحاقه مفهوميًّا بمصطلح الجملة.

ولقد يسأل مصطلح الاعتراض نفسه عن ذلك، بما يحمله بالقدرة اللغوية والمعرفية من معنى قدحى يتفق والاصطلاح على طول بنيته، بحيث يفصل بين المتصلين وحقهما التتابع. إن استبعاد ما دون الجملة من بنية الاعتراض، وعدم اعتباره داخلًا بها، يجعل من الضرورة البحث عن لافتة أخرى – إن صح التعبير – تلحق بها تلك النماذج المتكاثرة .. ولن يجدى البحث نفعًا.

إن القول باعتبار كل العناصر: قصيرها وطويلها، بسيطها ومركبها والفاصلة بين متصلين من صور الاعتراض، هو الصواب؛ باعتبار أهمية انطلاق تنظير الظاهرة عن النصوص المعنية فى اختلافها وتبايناتها.

ثانيًا: القول بلا محلية جملة الاعتراض من الإعراب منطلق – فيما أرى – من عنايتهم ببعد المعنى وحق الدلالة. والحق أنه ما كان يجمل التوقف أمام ذلك لولا القول: بأن الإعراب فرع المعنى، فهل تعرى جملة الاعتراض عن المعنى، فلا تشكله، ولا تسهم فى صناعته؟

أم إن دلالتها لا تتفق وحالات الإعراب العربى الأربعة؟

أم لا وجود لعامل نحوى، أو علة تتعلق بها جملة الاعتراض؟

والسؤال: لم الإصرار على لا محلية الجملة الاعتراضية من الإعراب عند الحديث عن الدلالة والإبداع؟!.

ثالثًا: أما غايات الاعتراض ودلالاته، فلا تحدها قواعد، وإنما تتفق بنيته أحيانًا على الاهتمام لبعض الدلالات دون بعض، بحيث تعد تلك الدلالات هى الألصق بالاعتراض والأكثر انطلاقًا عنه. وللإنصاف فليس عيبًا النص على بعض الدلالات، طالما انطلق التنظير لها من نصوص إبداعية ... وإنما كان المأمول – فحسب – القول بارتهان دلالة الاعتراض – ومثله فى ذلك جميع السلوكات الإبداعية الأخرى – بالسياق وغرض المبدع من القول.

فإذا كانت العناصر الرئيسة للجملة العربية – والمتمثلة فى المسند والمسند إليه – تمثل العنصر النفعى، والبعد التواصلى للغة والكلام، فإن عناصر بنية الاعتراض تعد العلامة

الدالة على شعرية القول، والوحدة الحاملة لقصد المبدع الجمالى. ولا شك أن مقاصد المبدع الجمالية تتباين من موقف لآخر، ومن آن لآن، وهو ما يقرر تعدد دلالات الاعتراض، واختصاص النص بتحديد تلك الدلالة وإنتاجها.

إن الاعتراض - بعيدًا عن هذا كله - مظهر تركيبى غالب على نصوص العربية الإبداعية؛ انطلاقًا من كون العربية لا تقوم على حتمية فى تركيب عناصر الجملة بها، إضافة إلى اختصاص العربية بالإعراب، العاصم من توهم إرادة دلالة غير مقصودة، ولا أدل على هيمنة الاعتراض على نصوص العربية من تمثله بالنصوص التى تنظر له ببحوث البلاغيين والنحاة [١].

ويكون الاعتراض بإحدى وسيلتين:

الأولى: إضافة عنصر - أو أكثر - أجنبى عن التركيب، يقطع تسلسل عناصره.

الثانية: تغيير الترتيب، وانتهاك الرتبة النحوية إلى الرتبة الإبداعية، بتحويل بعض عناصر التركيب عن مواقعها، وإقحامها بين عناصر من حقها التجاوز والتسلسل. ويتقرر عن تلك الوسيلة ارتباط الاعتراض بالتقديم والتأخير؛ إذ يكون الاعتراض بالتوسط بين كلامين متصلين عن طريق تقديم بعض عناصر حقها التأخير:

أ	ع	ب
(١)	(٣)	(٢)

فتكون بذلك بنية الاعتراض (ع) عنصرًا مقدمًا على طرف الاعتراض الثانى المتأخر (ب). ومن نماذج ذلك قول الرافعى:

وَقَفْتُ وَمَاذَا أَسْتَطِيعُ بِوَقْفَتِى ... حَسِيرًا وَأَقْدَارُ الغَرَامِ بِنَا تَجْرِى [٢]

وَلِلَّذِى أَبْعَدَتْهُ فِى مَطَارِحِهَا ... يَدُ النَّوى أضنَا مِنْ عَيْنَيْكَ أُدنِيها [٣]

---

(١) لا يقصد من ذلك إلى التهوين من شأن الاعتراض؛ إذ يتردد كثيرًا؛ مما يوهن من قيمته باعتباره انحرافًا أو عدولًا عن النمط المعيارى، وإنما غاية القول فحسب الإشارة إلى أهمية الالتفات إليه والاهتمام له.

(٢) الأوراق ١٥٩.

(٣) الأوراق ٥٩.

فَهُـــمْ بَـــأَيِّ الأَرْضِ حَـــلَّ نـــزِيلُهُمْ قَـــــــوْمٌ قَضَتْ لَهُمُ السَّمَا بَمَقَامِ[1]

فقد اعترض الرافعى بين المسند والمسند إليه بجميع النماذج بما حقه التأخير عن المسند. واتصال هذه النماذج وأمثالها [2] بالتقديم والتأخير أوثق؛ وذلك لأمرين:

الأول: تعلق عناصر بنية الاعتراض بالمسند "طرف الجملة الثانى"؛ ومن ثم فتأخرها عنه ضرورة.

الثانى: انطلاق الدلالة المستفادة من هذا العدول التركيبى، لا عن سلوك الاعتراض، وإنما عن إجراء التقديم.

وقد تعددت نماذج الاعتراض بالرباعية تعددًا لافتًا، وترددت أنماطه على النحو التالى:

* الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية.
* الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية
* الاعتراض بين المتلازمين.

أولا: الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

وتتعدد مظاهره، وتكثر نماذجه، انطلاقًا من تعدد عناصر الجملة، وانطلاقًا من مرونة الجملة، وقابليتها لاحتمال أكثر الإضافات. وأبرز مظاهره:

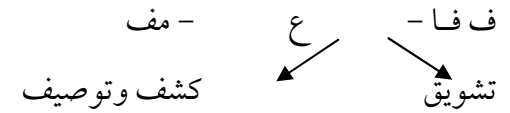
أ- الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية:

ويحدث ذلك المظهر تشويقًا يدفع المتلقى إلى استشراف المفعول، وغالبًا ما تعلقت بنية الاعتراض بهذا المفعول استكمالًا لتوصيفه، أو سعيًا وراء الدقة. وهو الأمر الذى قوى من رغبة المتلقى فى التعرف على المفعول، فى الوقت الذى يمضى فيه البناء قدمًا نحو الكشف المتصاعد عن ماهية المفعول وحقيقته.

---

(١) الرسائل ٥٧.

(٢) يراجع فى ذلك أيضًا: الحديث ٦٤، الرسائل ٥٦، الأوراق ١٠٠، السحاب ٩١.



ويكشف هذا السلوك عن المفعول، بحيث يبتدى كالومضة الخاطفة، طال انتظار انبعاثها، واشتد الشوق لبزوغها. ويتميز هذا المظهر بإبراز الحدث جزئيًّا فى البداية مع صاحبه، ثم يبدأ فى استكمال باقى عناصر الحدث، من خلال بنية الاعتراض المسهمة بفاعلية فى تشكيل المعنى، على نحو ما كان ليتحقق لها لو أخرت عن موقعها بعد المفعول. ويرد المفعول به فى الختام، بما يشبه تأخير الكلمة الفصل إلى نهاية الحديث، كما يحدث عند فض المنازعات. ويكون الاعتراض فى هذا المظهر كثيرًا "بالجار والمجرور"، ومن ذلك قوله:

"هذا رجل يموت فى سبيل حقيقة تقتله بغموضها السماوى العجيب، وعلى أنها قد دقت المسامير فى أطرافه وجمعت – لموته – آلام الحياة كلها، وانبتت فى كبده من وخزات الجوع شجرة من الشوك، وأطلقت – فى عروقه لذعات العطش – لهيبًا من النار"(١).

وفيه من تتابع الاعتراض "بالجار والمجرور" ما يقرر أنهما العنصران الأكثر اعتراضًا. وقد أفادا معًا تماسك بنية النص اللغوية. ومن ذلك أقواله وصولًا إلى المقطع:

جَـرَتِ الخَـوَاطِرُ بِالْمُلَيحَـةِ لَحْظَـةً ... شَـغَلَتْ بِأَحْـزَانِ الْمُتَـيَّمِ بَالَهَـا (٢)

فِى مَنْظَـرِ الأَقْـمَارِ أَلْمَـحُ وَجْهَهَـا ... وَتُحِـسُّ فِى لَمْسِ النَّسِيمِ غَرَامِـى(٣)

وَتَـسْمَـعُ الطَّـيْرَ صَـدَّاحًا بِأَيْكَتِـه ... يَـشْكُو فَتَـسْمَعُ فِى شَـكْوَاهُ أَنْغَـامِى (٤)

مُطَـرَّحُ الهَـمِّ فِى كُـلِّ الجِهَـاتِ فَـمَا ... يَـرَى بِكُـلِّ مَكَـانٍ غَـيْرَ أَحْـزَانِ(٥)

وإذا بدا – لأول وهلة – أن الرافعى هنا لم يسع إلى الاعتراض إلا لغاية صوتية إيقاعية؛ طلبًا للمقطع كما بالنموذج الأخير، إذ لا يفيد الدلالة فى شىء، فالعموم الناتج عن اعتراض

(١) السحاب ١٢٣.
(٢) الرسائل ٤٢.
(٣) الرسائل ٥٣.
(٤) الأوراق ٧٨.
(٥) الحديث ١٠٩.

العجز – بكل مكان – يمكن الاستغناء عنه بالتعويل على العموم المستفاد من قوله: "فى كل الجهات" بالصدر ... إذا بدا ذلك صحيحًا، فإن الرافعى قد تغيا من الاعتراض بالنماذج الثلاثة الأخرى – إضافة لاستقامة الإيقاع والتوصل للمقطع – لطائف دلالية، ارتقت بالأسلوب وسمت بالتعبير. ومن ذلك إبراز الاهتمام كما بالأول "بأحزان المتيم"، وبيان الرقة فى الثانى، وإبراز التناغم الكونى والتألم كما بالثالث. ومن لطيف آثار الاعتراض هنا بالشعر، أنه أبرز عناصر الجملة الرئيسة، باحتلالها المواقع القارة المؤثرة بالبيت؛ إذ يقع المسند مع المسند إليه المتصل بمطلع العجز، ويختص المفعول به بالمقطع.

وقد يرد الاعتراض هنا لتحقيق التوازن، والوصول إلى المقطع معًا، فتخلص غاية الاعتراض للإيقاع، كما فى قوله:

أَمَّا السَّمَا فَجَلَتْ عَلَيْهِم بَدْرَهَا والأَرْضُ قَدْ عَرَضَتْ لِذَاك غَزَالَهَا[١]

إنَّ الذِى أَعْطَى النُّفُوسَ عُقُولَهَا جَعَلَ القَنَاعَةَ لِلنُّفُوسِ عِقَالَهَا[٢]

أما الاعتراض بالبيت الأول فقد أحدث بالبيت التوازن؛ لتردده بشطرى البيت بالموقع نفسه؛ مما أسهم فى إبراز ثنائية البيت التقابلية بين الصدر والعجز، المنطلقة عن تقابل السماء والأرض، وسعيهما معًا بالبيت لطلب المثال: مثال الحبيبة.

أما التوازن بالبيت الثانى، فينشأ عن اعتراض العجز فحسب؛ إذ عمل الاعتراض على تناظر الموقع لكلمة "النفوس" بالصدر والعجز، ولكلمتى: "عقولها: عقالها"؛ باحتلالهما عروض البيت وضربه.

ومن جميل إحداث الاعتراض توازنًا بالبيت، قوله مبينًا تأثر المرآة لرؤية جمال الحبيبة:

رَأَتْ لِسِحْرِ جُفُونِهَا مَا رَاعَهَا وَرَأَتْ لِفَتْكِ لَحَاظِهَا مَا هَالَهَا[٣]

فقد رصد الرافعى مطلعى الصدر والعجز للمسند والمسند إليه المتكررين: "رأت"، فى حين استقل المفعولان بموقعى الضرب والعروض، واستبقى حشو الشطرين لبنية الاعتراض البارزة بالتوازن الصوتى والمبرزة له، فتحصل للرافعى عن هذا السلوك:

(١) الرسائل ٣٩.

(٢) الرسائل ٤٢.

(٣) الرسائل ٤١.

١- إبراز عناصر الجملة الرئيسة.

٢- التوازن الصوتى.

٣- الوصول للمقطع. وكل ذلك عمل على شعرية البناء فى مستوييه: الإيقاعى والدلالى.

وقد يقصد الرافعى من الاعتراض إلى تجنب الثقل وترهل الأسلوب، إضافة للوصول إلى المقطع، كما فى قوله:

جَرَحَتْ بِهَا وَبِهُدْبِهَا، وَكَذَا الهَوَى أبدًا يُعِدُّ مِنَ السُّيُوفِ ظِلَالَهَا[١]

فاستقامة البناء على تسلسل الفعل فالفاعل ثم المفعول، وعلى النحو المعيارى تنبنى العبارة على نحو:

يعد ظلال السيوف من السيوف

بما فيها من تكرير ساذج لكلمة: "السيوف"، أما بنية البيت بالاعتراض، فقد استعاضت عن الظاهر بالمضمر، فتمكن المبدع بذلك من التوصل للمقطع، وتجنيب الأسلوب ترهلًا كان سينشأ لو تحول البناء عن الاعتراض.

وإذا بدا هذا المقصد الإيقاعى للاعتراض جليًّا بالشعر، بحيث يتطامن القصد إلى الدلالة إزاءه على نحو ما، فإن ابتغاء استقامة ضرورات الصوت، يذهب إلى غير إياب بالنثر؛ إذ يقصد الاعتراض بالنثر إلى غاية تخص المعنى والدلالة دون الصوت. ومن ذلك كشفه عن خبيئة المسعى وضعف الإرادة، فى قوله عن الشعب الذليل:

"يرجو – على قوته – ما يرجوه الأجير ..." [٢].

ومن ذلك إفادة الاعتراض ديمومة الدلالة فى قوله:

"يجد الطفل - على كل حالة وفى كل مكان - سرور نفسه"[٣].

ومن قصده إلى بيان فوات الكثير قوله:

---

(١) الرسائل ٤٠.

(٢) الحديث ٢٤.

(٣) الأوراق ٨٦.

"لم يقرءوا (الأولون) من أجزاء علم الجمال على كثرتها إلا جزءًا واحدًا أصابوه فى أصل الخلقة وهو المرأة"(١).

ومن كشف الاعتراض عن تمكن الحبيبة من ذات المبدع وخصوصية موقعها من قلبه ونفسه، قوله:

"ولقد أرى لك فى جانب من قلبى شعاعًا غريبًا، قد استبهم على فلست أعلمه، وكأنه ينبعث من أبعد سمت فى السماء إلى أعمق غور فى القلب"(٢).

ومن جميل اعتراض الرافعى بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية "بالجار والمجرور" قوله:

" إنما يشترى الإنسان – بفقره – نعمًا كثيرة من الله" (٣).

إن بنية الاعتراض هنا تحدث المفارقة الإبداعية على نحو بديع بين "يشترى، بفقره" من ناحية، وبين "يشترى بفقره، نعمًا كثيرة" من ناحية أخرى .. إذ كيف يتسنى للإنسان أن يشترى بالفقر؟!

إن الاعتراض هنا يدفع بالمتلقى إلى الرضا والتسليم والإيمان؛ إذ للفقر قيمته التى تنزل النعم؛ فهو وسيلة التحلى بفضل الله وآلائه. ومثله فى ذلك قوله: عامدًا إلى التقرير، وقاصدًا إلى التأثير فى المتلقى ودفعه إلى التسليم:

"أوليس خيرًا لك إذا أنت دفعت إلى العداوة فى الحب أن تستشعر – بكرم الملك الذى فى نفسك – لؤم الحيوان الذى فى صاحبك"(٤).

ومن إفادته التهكم والسخرية والكشف عن ضلال المسعى قوله:

"يشرى السكير أحلام نفسه بعقله، ثم تذهب الأحلام والعقل معًا وتتركه – الخمر – برذائله وجنونه وأمراضه – أصح تفسير لها بين العاقلين"(٥).

---

(١) الحديث ٦٦.

(٢) الحديث ٣١.

(٣) الحديث ٣٩.

(٤) السحاب ١٤١.

(٥) الحديث ٩٠.

فقد كال تكرار الاعتراض "بالجار والمجرور" للسكير رذائله على نحو ساخر لاذع، للرافعى به غرام وعهد.

وقد يخرج الرافعى بنية الاعتراض على نحو يضيف فيه إلى "الجار والمجرور" عنصرًا آخر، فتعلو أهمية الاعتراض، من طريق مدى ارتفاع مساهمته الدلالية، فيزدوج عن الاعتراض الأثر الدلالى؛ بحيث يفيد "الجار والمجرور" – فى هذه الحال – اختصاص الزمان أو المكان، ويضيف العنصر المضاف ما يتفق وبنيته الخاصة، ومن ذلك إفادته التنبيه مع التخصيص فى قوله:

رَبُّوا لِذَا الشَّرْقِ يَا قَوْمِى مُمَرِّضَةَ تَحْنُو عَلَيْهِ بِإِحْسَاسٍ ووُجْدَانِ[١]

ومن ذلك إفادته دوام المجاهدة، بإضافة الظرف فى قوله:

"إن نفس الحر تئد فيها كل يوم ألفاظًا كثيرة من عبارات الذل والتمليق، فلا تنطق بها"[٢].

وقد يضيف إلى "الجار والمجرور" ظرفًا يحدد زمان الوقف كما فى قوله:

"فإنكم تحسون من جهله – حين يلتقى بعلمكم – ما تحسه الرئة الفاسدة من نفحات النسيم الذى يترامى فى أحضان الزهر"[٣].

وقد يعترض الرافعى نادرًا بين الفعل والفاعل وبين المفعول بالجملة [٤]، وتكون حالية لإظهار اللوعة وبث النجوى، كما فى قوله:

" لقد كنت أحسب – بعد أن طوحت بنا النوى وضرب الدهر هذه الضربة بيننا – أن سعادة الفكر المتصل بى منك والمتصل بك منى تخفف عنى بعض ما أجد" [٥].

---

(١) الحديث ١١١.

(٢) الحديث ١٢.

(٣) الحديث ٦٣.

(٤) قد يعترض الرافعى بغير "الجار والمجرور" نادرًا، كاعتراضه بالقسم (الحديث ١٠٢)، واعتراضه بالنفى (الحديث ٣٦)، والتمنى (الحديث ٦٦)، والظرف للاستبعاد (الرسائل ٣٩). ولكنها جميعًا – على أية حال – لا تشكل ظاهرة.

(٥) الأوراق ٤٢. ويراجع أيضًا: الرسائل ٢٧، السحاب ٤٨.

ب- أما ثانى مظاهر الاعتراض فى الجملة الفعلية فبين الفعل والفاعل:

ويكون كثيرًا "بالجار والمجرور"، ويقصد إلى التخصيص كما فى قوله عن الرجل الإلهى:

"هذا هو الرجل الذى يتعرف – به – الناس معانى الاصطلاحات النفسية القوية؛ كالشهامة والنجدة والصدق والإخلاص والإيثار"(١).

ومثله فى الحديث عن القمر:

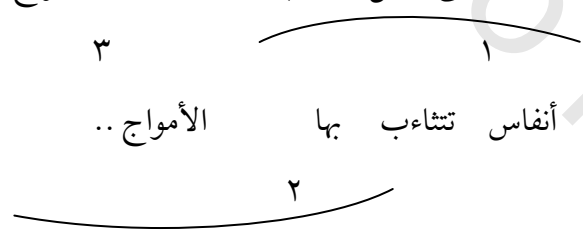
"ترى فيه الروح بابًا من أبواب السماء كأنه الطهارة، وكنا من أكنان الطبيعة كأنه القناعة"(٢).

وقد يعمل الاعتراض بالجار والمجرور بين الفعل والفاعل - إضافة إلى إفادته التخصيص الدلالى - على تماسك البنية اللغوية عن طريق المجرور (الضمير) العائد على سابق. ومن ذلك قوله عن نور القمر:

"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"(٣).

ولا شك أن بنية العبارة التواصلية هى التى ساعدت الجار والمجرور على أن يلعبا هذا الدور؛ إسهامًا فى تماسك بنية العبارة، فعبارة:

"أنفاس تتثاءب بها الأمواج المستيقظة" مثلًا تجرى على نسق منتظم بديع، فيما يتعلق بعلاقات عناصر الجملة وتفاعلاتها، فالاعتراض يشد الضمير "ها" إلى مرجعه الإحالى "أنفاس"، فى حين يبغى الفعل "تتثاءب" وصال فاعله "الأمواج" على النحو التالى:



(١) الحديث ٢٦.

(٢) الحديث ٤٤.

(٣) الحديث ٩.

فالاعتراض يمد يدًا لسابق "مرجعه"، أما الفعل فيمد يدًا للاحق "فاعله".

وقد يؤدى الاعتراض "بالجار والمجرور" إلى تصوير الموقف، وتجلية الحدث على نحو إبداعى كما فى قوله:

"البطل العظيم فى الحرب: تنهش من لحمه السيوف، ويثقب فى عظامه الرصاص، وما مزقه الموت بهذه ولا بتلك، ولكن مزقه مجده"(١).

فالبطل العظيم فى الحرب ينهش من لحمه ويثقب فى عظامه، ولا يفيد فى كثير أن يكون الناهش هو السيف أم الخنجر أو السلام أم غدر العدو أم خيانة الرفاق .. وكذلك فلا فرق بين أن يكون الثاقب لعظام البطل صاروخ أم رصاص أو شظية أم غير ذلك .. والملحوظ هنا أن "الجار والمجرور" فى منزلة المفعول الدلالى، فكأن الرافعى هنا حين اعترض "بالجار والمجرور" بين الفعل والفاعل، قد قدم المفعول على فاعله؛ لأهميته الدلالية (٢).

وقد يتعدد "الجار والمجرور" المعترض به؛ لرغبة المبدع فى دقة المعنى وتخصيص الدلالة، أو لرغبته فى إضافة دلالة أخرى للتخصيص. ومن الأول قوله معترضًا بين الفعل ونائب الفاعل:

"حين يموت الميت العزيز يولد من موته لذويه الحزن عليه، تلك بعينها هى طريقة خلق الفضيلة، نفقد شيئًا فنجد من فقده معنى"(٣).

ومن الثانى قوله فى تقريظ الشيخ: محمد عبده، مضيفًا إلى تخصيصه بالمعنى فواته أقرانه بالتقدم عليهم .. يقول:

"ولقد كان فى تفسير كتاب الله رجلًا وحده، على بعد عصره من فجر الإسلام، فكان يحمل فى رأسه ذهنًا كآلة اللاسلكى، تهبط عليه من أقاصى الدهر شرارة النبوة"(٤).

---

(١) الأوراق ١٠٢.

(٢) يستقيم ذلك على نحو جلى مع الفعل يثقب؛ إذ الجار "فى" معه زائد، وإنما المجرور هو المفعول على الحقيقة، وقد قصد بالزيادة هنا إلى التهويل والمبالغة.

(٣) الأوراق ٧٢.

(٤) السحاب ١٤٦.

"فالجار والمجرور": (من أقاصى الدهر) يشير إلى بعد مصدر هبوط شرارة النبوة على الشيخ؛ ومن ثم فهو يفوت أنداده بأصالته وتراثيته.

ومنه قوله مضيفًا دلالة الدوام:

"فى قلب الرجل ألف باب، يدخل منها كل يوم ألف شىء، ولكن حين تدخل المرأة من أحدها لا ترضى إلا أن تغلقها كلها"(١).

ولا شك أن دلالة الدوام تمثل هنا ما يمكن أن يكون (المعنى)، الذى بقراءته فى ضوء السياق، يشارك فى إنتاج (معنى المعنى) المتلخص فى الإشارة إلى سوء طوية المرأة من استبدادها بقلب الرجل الذى يحبها؛ إذ ما إن تدخل قلبه من أحد أبوابه وتغلقها جميعًا.

ثانيًا: الاعتراض بين عنصرى الجملة الاسمية:

ويكون "بالجار المجرور" كثيرًا، وقد يكون بالشعر طلبًا للمقطع كما فى قوله:

تَنْسِجُ النُّورَ والشُّعَاعَ خُيُوطًا ... كُلُّ خَيْطٍ لِلهَمِّ مِنْهُ وِثَاقُ(٢)

هَاتِهَا فَهْىَ فى فَمِى قُبُلَاتٌ ... واصْطِدَامُ الكُئُوسِ مِنْهَا عِنَاقُ(٣)

فقد اعترض "بالجار والمجرور": (منه، منها) بين المسند والمسند إليه بعجزى البيتين وصولًا للمقطع. ومن جميل أثر الاعتراض هنا إبراز عنصرى الجملة الاسمية بمطلع العجز ومقطع البيت موقعيًّا وصوتيًّا، فى حين يستبقى الحشو لبنية الاعتراض، ومثلهما الأبيات:

عَلَى غَرِيقٍ بَحَبْلِ اللّه مُعْتَصِمٍ ... والحَبْلُ فِى لَمَسَاتِ الكَفِّ يَنْقَطِعُ

أَذَاكَ أَعْظَمُ هَؤُلاءِ فِى فَجِيعَتِهِ ... أَمْ المُحِبّونَ فى أحبابِهم فُجُعِوا

تَظُنُّ زَلْزَلَةً فِى الماءِ قَدْ جَلَسَتْ ... أَوْ لَا فَزَوْبَعَةٌ فى الماءِ تَضْطجِعُ(٤)

---

(١) السحاب ٣٩.

ويراجع أيضًا: الحديث ٤٢، ٧١. والسحاب ٢٠، ٢١، ٢٧، ٧١، ١٣٣. والأوراق ١٣٤.

وقد يعترض نادرًا بالجار والمجرور بين الفعل والفاعل والمفعول الأول المتصل بالفعل من ناحية والمفعول الثانى من ناحية. يراجع فى ذلك الأوراق ٢٠٦، الرسائل ٣٨.

(٢) الرسائل ١١٩.

(٣) الرسائل ١١٩.

(٤) الأوراق ٢٣٠.

والاعتراض فضلًا عن أثره الصوتى فى التوصل للمقطع، لا يعدم أثرًا آخر يعززه، فاعتراض البيت الأول يبرز وهن الحبل وضعفه. ومن جمال الاعتراض بالثانى تهيئته بتأخر (المسند: فجعوا) إحداث رد العجز على الصدر. وقد أدى الاعتراض بالثالث إلى جميل توازن بين الصدر والعجز، إضافة إلى الوصول للمقطع.

وقد يعمل الرافعى عن طريق الاعتراض "بالجار والمجرور" بين عنصرى الجملة الاسمية بالشعر، إلى إبرازهما بالمواقع القارة بالبيت بالصدر والعجز، عن طريق استقلال بنية الاعتراض بحشو البيت، كما فى قوليه:

فَجْرُ الهَوَى مِنْ ثَغْرِهَا البَسَّامِ مُتَطَايْر اللَّمَحَاتِ فَوْقَ ظَلَامِى[١]

"بى زهرة فى جانب النيل قد نمت"

لَطَافَتُهُ فِى طَبْعِهَا الحُبُّ والرِّضَا وَتَيَّارُه فِى طبعها الهَجْرُ والصَدُّ[٢]

فالاعتراض "بالجار المجرور": "من ثغرها البسام" بالأول منهما، أدى إلى احتلال المسند إليه والمسند – وهما عنصرا الجملة الأساسيان – مطلعى الصدر والعجز، كما أدى إلى جميل بناء المقابلة بين طرفى البيت، المطلع به المسند إليه "فجر"، والمقطع به المسند "ظلامى"، وكذا فقد عمل الاعتراض على تصريع البيت.

أما الاعتراض بالثانى فقد أحدث بتكراره وباحتلاله الحشو – فى مقابل احتلال عنصرى الجملة مواقع البيت الأربعة القارة بدءًا وانتهاء فى الصدر والعجز – توازنًا بين شطرى البيت: صدره وعجزه.

ومن جميل إنتاجه لمثل هذا الأثر التوازنى بالنثر، قوله عن المنافق:

"لونه فى الحوادث ألوان

ودينه فى المنافع أديان

ونفسه من الناس حشرة فى إنسان"[٣].

(١) الأوراق ٥٣.

(٢) الأوراق ١٩٤.

(٣) السحاب ٨٥.

وقد أحدث الاعتراض "بالجار والمجرور" بين المسند إليه والمسند توازنًا رائقًا، يقترب ببنية النثر الفنى من إيقاع الشعر، كما أدى إلى استقامة بنية التشبيه بالعبارة الأخيرة .. والحق أن للاعتراض بالنثر دائمًا غاية تخص الدلالة؛ إذ يعرى النثر عن ضرورات الإيقاع الملزمة؛ فالاعتراض هنا بالعبارة الأولى يبرز فى المنافق دلالة التلون، والقدرة على التشكل، فلون المنافق فى الحوادث بصيغة الجمع؛ كى تهيئ المتلقى لقبول مفارقة الإخبار بالمسند الجمعى عن مسند إليه مفرد، مثلها فى ذلك العبارة الثانية. ولولا الاعتراض بالبنية الإبداعية الواردة، لتردد المتلقى فى قبول الدلالة المطروحة، فالتسليم بدلالة العبارتين:

لونه ألوان فى الحوادث
دينه أديان فى المنافع

يقل – فى مداه ولا شك – عن التسليم بالمعنى المقصود فى البنية الواردة بالاعتراض، يضاف إلى ذلك أن الاعتراض بالعبارة الثانية، أبرز صفة النفعية والتملق للمنافق، فدينه ينطلق عن منافعه المتعددة؛ ولذا فدينه أديان.

أما الاعتراض بالعبارة الثالثة، فقد دفع عن التركيب ثقلًا وصعوبة، كان من المحقق أن يبوء التركيب بهما أو بأحدهما لو لم يفصل بين العنصرين، نجد ذلك أو بعضه فى القولين:

نفسه حشرة من الناس فى إنسان
نفسه حشرة فى إنسان من الناس

أما فى جل نماذج الاعتراض بنثر الرباعية الشعرى، فيقصد إلى الدلالة لا الإيقاع. ومن إبراز الاعتراض للصفة قوله:

"إن تاج الملك لينكشف عن رأس صاحب الجلالة إذا رآه وهو يهوى إلى الأرض؛ عساه يكون لتلك الأنفة قبرًا ذهبيًّا"(١). ومثله قوله:

"إن رسائلى إليك ... لها – على نفسك الأبية – غمز مؤلم قد يكون أشد من ابتسامة العدو الذى يشمت بك"(٢).

(١) الحديث ٢٥.
(٢) الرسائل ٨٨.

وقريب من ذلك إبرازه لصفة التلون بالمنافق فى قوله:

"ما رأيت كالمنافق رجلًا إلا ذلك الواقف يدبر وجهه بين مرائى عن يمينه وشماله ومن ورائه وبين يديه. فله فى كل واحدة وجه. ويتعدد الرجل وهو شيء واحد"(١).

فالاعتراض هنا يبرز التعدد الذى يئول إلى تعدد أضعف ببنية: فله وجه فى كل واحدة؛ إذ يتبادر إلى الذهن من إسناد المسند إلى المسند إليه سريعا معنى الوحدة، فالجار والمجرور منزويان بعيدًا عن منطقة المشاركة الدلالية التى منحهما إياها الاعتراض بين العنصرين ... وعلى رسل البنية المعيارية (بدون اعتراض) يتأتى للمتلقى أن يفهم دلالة المبدع المقصودة .. بعد حين.

ومن جميل اعتراضه بالجار والمجرور قوله:

"ما أعجب رحمة الله!؛ إذ تحيل كل وهم فى هذا الإنسان الضعيف إلى قوة، تبعثه على التماس العطف والرقة من كل النواحى الإنسانية، كأن فى النفس بجانب كل شيطان ملكًا، إن لم يستطع تحويل الشر إلى خير، أخرج منه نزعة من نزعات الخير"(٢).

ولإن بدا هنا لأول وهلة أن الرافعى إنما اضطر إلى الاعتراض تجنبا لثقل التركيب فحسب؛ نظرًا لطول المسند إليه، بحيث يصبح رصد الجار والمجرور بنهاية الجملة غير ذى فائدة كبرى؛ إذ تتضاءل أهميته بالتأخير، لئن بدا ذلك واضحًا وحقًّا بالنظرة النحوية، فإن بنية الاعتراض أفادت هنا أمرين:

الأول: أن إثبات الاعتراض فصلًا بين عنصرى الجملة، يجعل غلبة التأثير، وسطوة السلطة للملك من دون الشيطان .. فبجانب كل شيطان ملك، كأنه له بالمرصاد؛ عونًا للنفس، وحفظًا لها، فالكلمة الأخيرة للملك.

أما تأخير بنية الاعتراض فيؤدى إلى تباطؤ التركيب، وعدم تماسكه؛ إذ لو اتصل طرفا الجملة دون فصل، لوجب إرداف المسند إليه "ملكًا" بمتعلقه "إن لم يستطع ..."، ثم إثبات بنية الاعتراض فى النهاية، فتكون العبارة على نحو:

---

(١) السحاب ٨٦.

(٢) الرسائل ٨٨.

كأن فى النفس ملكًا إن لم يستطع ... بجانب كل شيطان

والبائن أن هذا التركيب ضعيف بعيد عن روح الإبداع

الثانى: مشاركة الاعتراض فى إبراز المقابلة المرافقة بين "الملك، الشيطان"؛ جمعًا بينهما فى جوار بديع، يكشف عن مدى تمثل صراع النفس البشرية الداخلى بين نوازع الخير وموبقات السوء.

إن الاعتراض على هذا النحو بنية أسلوبية، لها قيمتها الإبداعية بالرباعية، يتحصل للرافعى من خلالها دقة الدلالة وضبط المعنى وشعرية الأسلوب [١].

تلى الجملة "الجار والمجرور" فى معدلات الاعتراض بين عنصرى الجملة الاسمية، ولا شك أن الاعتراض بجملة بين عنصرى الجملة يجعل الدلالات والمقاصد المنطلقة عن ذلك أكثر تأثيرًا فى تشكيل المعنى. ولقد تطول الجملة حتى لتوشك أن تكون استطرادًا، وقد تقصر فتحقق غايتها فى خفة وسرعة. ومن ذلك قوله:

وَكَأَنَّ أُفْقَكَ – والنُّجُومُ سُطُورَهُ – تَارِيخُ مَا أَسْلَفْتُ مِنْ أَيَّامِى

فَهُمْ بَأَىِّ الأَرْضِ حَلَّ نَزِيلُهُمْ قَوْمٌ قَضَتْ لَهُمُ السَّمَا بِمَقَامِ[٢]

ففضلًا عن إبراز الاعتراض للمسند إليه مع المسند بمطلعى الصدر والعجز بكلا البيتين، فإن بنية الاعتراض قد تشابكت فى علاقاتها بعنصرى الجملة، فانتفى عنها أن تكون عنصرًا دخيلًا أجنبيًّا عن التركيب، وتقررت لها وشيجة قربى بالتعبير، فالبيت الأول يمهد المسند بجملة الاعتراض "سطوره" للمسند بالجملة الرئيسة الضامة: "تاريخ"؛ ليخفف بذلك التمهيد من غرابة إسناده إلى: "أفقك" المسند إليه. أما بالبيت الثانى فيسهم "المجرور: الأرض" فى إجراء المقابلة مع "الفاعل: السماء" ما يعجز. ومثله قوله:

"إن كل ألم – لو حققنا – راجع بلذة أو حكمة أو منفعة"[٣].

---

(١) يراجع أيضًا فى الاعتراض بالجار والمجرور: الحديث ٤٣، الرسائل ١٢٤، السحاب ٥٤، الأوراق ٦٠، ٦٣، ١١٧.

(٢) الرسائل ٥٤، ٥٧ على الترتيب.

(٣) الأوراق ٧١.

فجملة الاعتراض: "لو حققنا" تدفع المتلقى إلى التسليم والتصديق بالدلالة المطروحة؛ فهى على غرابتها – إذ يتحصل عن الشيء: "الألم" ضده: "لذة أو منفعة أو حكمة" – جديرة بالتحقق لو حققنا "يلاحظ دور "نا" الفاعلين فى الدلالة على المشاركة بين المبدع والمتلقى فى التسليم بهذا الأمر".

ومن قصد جملة الاعتراض إلى التأكيد قوله عن المنافقين:

"ومهما انتحلوا من العلل واختلفوا المعاذير، وقولهم إن ذلك سياسة ومخالقة وظرف وأدب من الذوق، فهم لا يأتون كل ذلك إلا لأن كل ذلك – علم الله – هو النفاق" (١).

وقد ترد جملة الاعتراض قاصدة إلى إنتاج ما يشبه الإسقاط التصويرى لموقف القول، كما فى قوله على لسان حبيبته تتحدث عن عمر الخيام الشاعر:

"إن هذا الشاعر – ونظرت إلىَّ باسمة – حبيب إلى قلبى"(٢).

فجملة الاعتراض هنا بإسقاطها التصويرى لموقف القول، جعلت دلالة التعبير تنسحب لا إلى الخيام وإنما إلى الرافعى، فالشاعر الحبيب إلى قلبها هو الرافعى لا الخيام أو غيره.

وترد جملة الاعتراض كثيرًا وصفية، تعمد إلى توصيف المسند إليه، ومن ذلك قوله بنص "السجين"، معترضًا بأكثر من جملة بين عنصرى الجملة:

"أما زوجة الرجل – وهى شابة جزلة الخلق ناضرة الصبا، تركها الحزن كالمرأة المهملة، تدل أنوار بريقها على مواضع الصدأ منها – فكانت واقفة، تحمل على رأسها برمة، أعدت فيها ما تعرف أن سيدها يشتهيه من طعامه"(٣).

---

(١) السحاب ٨٧.

ويراجع أيضًا فى قصد الاعتراض إلى التأكيد:

الحديث ٢٥، ٦٢، ٦٩، الأوراق ٦٨. وفى دلالته على الحسرة يراجع: الحديث ١٠١.

(٢) الرسائل ١١٧.

ويراجع فى قصد جملة الاعتراض إلى التنزيه: الحديث ٩٥: "إن الله – سبحانه وله العزة – لا يبالى باصطلاح الناس، ولكنه ينظر مصلحتهم".

ومن قصدها إلى الدعاء: السحاب ١٢٠ "وهذا – حرسك الله – موضع النقص".

ومن قصدها إلى التنبيه على سوء الاعتقاد: الأوراق ١٦٥: "إن الساخط على الحياة – والحياة منك – ليس إلا كورقة فى شجرة قد بدا لها فسخطت شجرتها وعملها ونظامها ولونها، فانتزعت نفسها وهوت فى التراب".

(٣) السحاب ٥١.

ولا شك أن جملة الاعتراض هنا تبرز المرأة وقد فرق القدر بينها وبين زوجها يائسة بائسة، بما يجعل المتلقى يتلمس حقيقة الموقف ويتخيله، حتى إنه ليرثى للمرأة ولحالها، فالرافعى هنا - بالاعتراض - يؤدى ما يؤديه الكتاب الروائى - أو السينارست - توصيفًا للموقف وتحديدًا للشخصية، بما يجسد الحدث ويعمل على التخييل.

وقد تفصل جملة الاعتراض بين عناصر أسلوب القصر، فتقصد إلى توصيف المسند إليه توصيفًا دقيقًا دالًّا، ليصح اختصاصه بالمسند؛ إذ يتعلق الحكم به على المسند إليه، لا يجاوزه إلى ما عداه. ومن ذلك قوله:

"إن تلك الوجوه الفتانة - بما تحوى من المعانى التى تشبه فى إقناعها للنفس من النظرة الأولى ما تحويه أقوى البراهين المنطقية - إنما هى فى الحقيقة الصفحات الأولى من كتاب المنطق الإلهي"(١).

وقد يعترض الرافعى بين عنصرى الجملة الاسمية أحيانًا بالظرف أو القسم (٢) أو النداء. أما اعتراضه بالظرف فيفيد الدوام، كما فى قوله:

"أين الإنسان الذى يرى فى كل شىء من الطبيعة أشعة تبتسم كأنها تحييه، فيبتسم لها، كأنه يرد التحية، فلا يزال - دهره - مضيئًا كذلك بأشعة ابتسامة، وإن غمرته ظلمات الدنيا" (٣).

أما الاعتراض بالنداء فيداخل عنصرى الجملة، ويعمل على إضفاء جو من الحوارية على الجملة الاسمية المتصفة بقدرتها على التجريد وصرامة الدلالة، وهو الأمر الذى يخفف من حدة التوجيه وصرامة الأداء، كما يحضر متلقيًا خاصًّا يتوجه إليه القول؛ مما يضفى على الأسلوب الخبرى نوع إنشائية، تكسر من رتابة الأسلوب. ومن ذلك أقواله:

- "فى عينيك - يا حبيبتى - سحر ظاهر بمعانيه يلقى الحب على من ينظر إليه"(٤).
- "إن رسائلى إليك - أيها العزيز - لتنزع منى دواعى هذا الصدر المحزون" (٥).

(١) الحديث ٥٢.
(٢) لا يرد إلا للتأكيد يراجع فى ذلك: الحديث ٨٧.
(٣) الحديث ٧١.
(٤) الأوراق ٩٥.
(٥) الرسائل ٨٨.

- "أنت – يا قمرى الجميل – راية السلام الإلهية البيضاء" (١).

ثالثًا: الاعتراض بين المتلازمين (٢):

وتنتج عن جميع مظاهر هذا النمط دلالات خاصة فاعلة، تسهم فى إنتاج المعنى الإبداعى. وقد شكلت نماذج هذا النمط – بكثرتها اللافتة – ظاهرة إبداعية بالرباعية. وجاءت مظاهر هذا النمط على النحو التالى:

أ– الاعتراض بين النعت والمنعوت.

ب– الاعتراض بين المتعاطفين.

ج– الاعتراض بين الحال وصاحبها.

أ- الاعتراض بين النعت والمنعوت:

تعد الصفة مع الموصوف فى حكم الاسم الواحد، ولذا فإن الفصل بينهما بالاعتراض ينبئ عن غرض ما، قد يكون تخصيصًا، كما فى اعتراضه "بالجار والمجرور" فى قوله:

"لك صولة – علىَّ – وحشية وأنت بها غالبة أبدًا" (٣).

وقد يكون للمسارعة إلى ذكر العنصر المهم كما فى قوله:

"يا ظلة الموج ...

تَقَلْقَت فَاسْتَطَارتْ فانْثَنَتْ فَهَوَتْ

عَـلَى غَرِيـقٍ – بِحَبْـلِ اللَّهِ – مُعْتَـصِمِ والحبـل فِى لَمَـسَاتِ الكَـفِّ يَنْقَطِـعُ (٤)

والبائن أن الاعتراض الوارد قد أعمل بالتعبير القرآنى تغييرًا، يحتفظ لدلالة البيت باستدعاء المعنى القرآنى للتعبير من ناحية، ويحتفظ للمبدع بحق التطويع والمغايرة من ناحية

(١) الحديث ٤٤. ويراجع أيضًا فى الاعتراض بالنداء: الحديث ٦٤، ٩٧.

(٢) يقصد بالمتلازمين ما تعارفت العربية بشأنه على ضرورة تعاقبهما: كالنعت والمنعوت، والعطف والمعطوف عليه، والمضاف والمضاف إليه، والحال وصاحبها.

(٣) الأوراق ١١٨.

(٤) الأوراق ٢٣٠.

أخرى. ولذلك كله دور فى إضفاء الحيوية على الأسلوب وتنبيه المتلقى. ومنه ما قصد الوصول إلى المقطع فى قوله:

هَفِى عَلَى رِيحِ الشَّآمِ وَنَظْرَةٍ مِنْ أَرْضِهَا لهوًى هُنَالِكَ نَامِى[١]

فالاعتراض هنا يكشف عن مدى تعلق الرافعى بوطنه الأم: وطن الأجداد والآباء: وطن الصبابة والحب الأول.

ب- الاعتراض بين المتعاطفين:

إن التجاور والمتابعة بين المعطوفات هو الأصل، غير أن الرافعى قد فصل بينهما معترضًا "بالجار والمجرور"، وصولًا للمقطع، كما فى قوله:

يَا أُخْتَ شَمْسٍ كَلَوْنِ الخَدِّ مُشْرِقَةً وَأُخْتَ بَدْرٍ كَنُورِ الوَجْهِ بَسَّامِ
مَا كُنْتِ مِثْلَهُمَا إِلَّا لتَبْتَسِمِى عَلَى ليالى – فِى حُبِّى – وَأَيَّامِى[٢]
قَلْبِى يُحِبُّ وإِنَّما أَخْلَاقُه فِيهِ وَدِينُهْ[٣]

وقد يعترض الرافعى بين المتعاطفين بجملة يرى دلالتها أحق بالإثبات فى هذا الموضع؛ لغاية تواصلية خاصة، تنطلق عن علاقته بمتلقيه. ومن ذلك قوله:

"فاستضحكت لهذه الفلسفة وفكهت لكلامه – وما يعجبها شىء ما تعجبها المعانى. ثم قالت: إذن يمكن الاتفاق"[٤].

إن الرافعى يرى موقع الاعتراض هنا أنسب لإثبات جملته؛ إذ يمكنه من خلالها أن يقرر لحبيبته تذوقها للشعر ودرايتها بمعانيه .. ولقد خفى هنا أثر الاعتراض بين "فكهت لكلامه"، وبين "ثم قالت"؛ لأن "العاطف: ثم" يجمع بين المتعاطفين على التراخى، وليس على التعاقب والسرعة كالفاء.

(١) الرسائل ٥٧٠. ويراجع أيضًا الاعتراض بين المنعوت ونعته: الرسائل ٥٦، الأوراق ١٠٠، ١٤٦.
(٢) الأوراق ٧٨.
(٣) الحديث ٢٠.
(٤) الأوراق ٢٠٩.

ج- الاعتراض بين الحال وصاحبها:

ويكون ذلك بجملة إنشائية، تؤكد دلالة الحال، وتبرز حقيقته، وتكشف عن مكنون المبدع، كما فى قوله:

وقفت وماذا أستطيع بوقفتى؟ حسيرًا، وأقدار الغرام بنا تجري[١]

فاعتراض الاستفهام هنا يبرز حيرة الرافعى وعجزه حيال أفعال حبيبته ودلالها عليه.

وقد يكون الاعتراض بينهما "بالجار والمجرور"؛ للمسارعة إلى إثبات المعنى الضاغط بنفس المبدع، ولإبراز الصفة، كما فى قوله بنص الأشواق:

"هذه عينيك – من وراء البعد – تلقى على نظرات استفهامها، فتدع كل ما حولى من الأشياء مسائل تطلب جوابها من حضورك ومرآك لا غير"[٢]. فالاعتراض يبرز جزع المبدع وألمه لبعد حبيبته عنه، بقدر ما يكشف عن قدرتها عليه، وإن من وراء البعد.

د- حالات خاصة من الاعتراض بين المتلازمين:

١ - الاعتراض بين المشبه والمشبه به:

إن اعتبار المشبه والمشبه به متلازمان، ينطلق عن كون العلاقة بينهما أقرب إلى علاقة الإسناد، وإن كان ذلك لا يتعارض مع عدم معيار ملزم لتراتب عناصر بنية التشبيه؛ فحرية المبدع فى تشكيل بنية التشبيه مكفولة .. مطلقة، غير أن حاجة المشبه إلى المشبه به كحاجة المسند إليه إلى المسند؛ ولذا اعتبرت المشبه والمشبه به من الثنائيات التلازمية المنتظرة التتابع. ومن اعتراضه بينهما بالجار والمجرور لبيان السبب: "سبب توهم الحبيبة كأنها خيال ملك"، قوله:

"فمن أحب ورأى حبيبته – من فرط إجلاله إياها – كأنها خيال ملك، يتمثل له فى حلم من أحلام الجنة .. فذلك هو الذى يشعر بحقيقة الحب ويفهم معناه السماوى"[٣].

---

(١) الأوراق ١٥٩.

(٢) الأوراق ١٠٠. ويراجع الأوراق ١٤.

(٣) الحديث ١٥. ويراجع السحاب ١٤٥.

٢- وقد يجاوز الرافعى المدى بهذا النمط، فيعترض بين الموصول وجملة الصلة [١]، وبين المتضايفين [٢]، وبين الفعل وقد [٣]، لكن نماذجها لا تعدو الواحد أو الاثنين، وهى كذلك غير فاعلة الدلالة، وهى لا تمثل - على أية حال - ظاهرة تدعو للبحث.

وبعد:

فإن الاعتراض يبدو بالرباعية أحد معالمها التركيبية المهمة، ويكون كثيرًا بالجار والمجرور فى أنماط الاعتراض المختلفة؛ مما يقرر أن الجار والمجرور من دون عناصر التركيب ينماز بقلق المنزلة وسهولة الاستخدام أو التحريك.

ولقد أدى الاعتراض للنص أحد أمرين أو كليهما معًا:

الأول: استقامة الإيقاع والتوصل للمقطع، مع جماليات صوتية أخرى.

الثانى: تعزيز الدلالة، وإضافة معان أخرى حافة بالمعنى الرئيس، وهما الأثران اللذان يقرران - بتحققهما على النحو الوارد - ارتباط الاعتراض بظاهرة التقديم والتأخير من ناحية الآثار الناجمة.

والاعتراض بكثافته الواردة، يقرر من ناحية أخرى ازدحام المعانى بذهن الرافعى، وذلك من أمارات خصوبة خياله وعقلانيته، تلكما الخصوبة والعقلانية اللتان وسمتا تراكيب الرباعية بالدقة والأناقة؛ مما صير للرافعى أسلوبه الخاص.

الحذف

يُعَدُّ الحذف من أبرز عوارض التركيب بالنصوص الإبداعية وبخاصة الشعرية؛ وذلك لما له من خصوصيةِ تعلُّقٍ بأبرز خصائص الإبداع الشعري؛ الإيقاع والدلالة، ولذا فلا عجبَ أن نرى الإمام عبد القاهر الجرجاني يعدِّدُ مزايا الحذف وجمالياته الإبداعية في قوله عن الحذف "هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به

(١) يراجع فى ذلك السحاب ٤٣.

(٢) يراجع فى ذلك الحديث ٥٩.

(٣) يراجع فى ذلك الأوراق ٤٧.

تركَ الذكر أفصحُ من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لمْ تُبِنْ" (١).

وبقدر وضوح الدلالة بالعناصر المذكورة بالنص يصحُّ حذف بعض العناصر التي يدلُّ عليها دليلٌ، فمن طبع العربية أن تُسْقِطَ عن تراكيبها الألفاظَ التي يدلُّ عليها غيرُها، أو يرشدُ إليها سياقُ الكلام، أو دلالة الحال، وكما يقول ابنُ الأثير فـ "الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف دروبها، أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لَغوٌ من الحديث، لا يجوز بوجهٍ ولا سببٍ" (٢).

ولقد ارتبط الحذف - خِلافًا للذكر - في ذهن العربيِّ بالإبداع بصورةٍ أكثر وضوحًا من ارتباط الذكر؛ ومرجع ذلك إلى أمرين:

الأول: أن الحذف يرتبط بروح البلاغة على نحوٍ لا يتهيَّأُ للذكر؛ انطلاقًا من اتفاق الكثيرين على أن البلاغة هي الإيجاز.

الثاني: دور المتلقي الأقوى بالحذف عنه بالذكر؛ (إذ يتيح له الحذفُ إمكانية الكشف عن إبداعية النص، من خلال التوصل للمحذوف، واكتشاف دواعي الحذف الصوتية / الدلالية، وذلك ما يختفي - بصورةٍ واضحة - من الذكر المُعتمِدِ على إثبات وحدةٍ - غالبًا ما تكون أداةً أو كلمةً - يُعتبر وجودها - فضلًا عمَّا تحمله من تنبيهٍ لداعٍ معنوي، أو ما تراعيه من سلامة للمقتضى الصوتي - تعطيلًا لدور القارئ أو المتلقي في مشاركة المبدع إبداع الرسالة، فتقف مشاركتُه عند حدِّ التوصُّلِ - وبسهولة دون مكابدةٍ - إلى فهمِ ما يقصده المبدعُ وما تحملهُ المرسلةُ) (٣).

وقد تعدَّدت مظاهرُ الحذف بالرباعية على نحوٍ يشمل مستويات البناء اللغوي كلها؛ ابتداءً من الحركة وانتهاءً بالجملة، مرورًا بالصوت والكلمة بمواقعها الإسنادية المختلفة. وقد انتظمت تلك المظاهر في قسمين كبيرين، هما:

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ١٠٦.

(٢) المثل السائر ٢/٢٧٩.

(٣) يراجع في ذلك الاتفاق نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢٢٧.

- الواصِلات [١].
- المُحَرَّكات.

ويضبطُ تمايز القسمين دور المحذوف البنائي ووظيفته بالتركيب؛ أيكون أساسيًّا رئيسًا فيلحق بالواصلات، وذلك دون اعتبارٍ لنوع المحذوف؛ أهو اسمٌ أم فعل أم أداة؟ فمحركات الكلام هي الأسماء والأفعال، وكلُّ عنصر يقوم في الكلام بوظيفة أساسية، وإن كان هذا العنصر من قبيل الأدوات .. أما الواصلات فتنحصر في الحروف والأصوات والأدوات، وما شابه ذلك مما لم يقُمْ بوظيفةٍ أساسية في التركيب.

أولا: حذف الواصلات:

(أ) حذف الحركة:

ويختصُّ هذا المظهر بالشعر؛ ليستقيم له إيقاعه المتكوِّن من تعاقبٍ مخصوصٍ للساكن والمتحرك، فحذف الحركة إنما يكون استبدالًا للساكن بالمتحرك، والحركة المحذوفة ليست هي حركة الإعراب؛ فهي أصيلةٌ في تشكيل الدلالة ووضوح المعنى؛ إذ الإعرابُ فرعٌ له، ولكن الحركة المحذوفة هي - غالبًا - حركة "الهاء" بضميري الغائب "هو، هي"، ونادرًا ما كانت الحركة المحذوفة بلفظٍ آخر، ومن تلك الندرة حذفُه حركة الضمِّ بكلمة "أفق" في قوله:

وسَمَوْت في أفق يذوبُ نسيمُهُ شَغَفًا إذا اهتزَّ غصنُ قوامِ [٢]

ومثلُهُ حذف الفتحة من الناسخ "كأنّ" في قوله:

يا ظلَّةَ الموْجِ يطغى البحرُ مُنتفضًا بها كأنْ جبلٌ في البحر يقتَلَعُ [٣]

وعن حذف الحركة بالنموذجين تحقَّقَ لكلمتي "أفق ، كأنَّ" عن طريق المخالفة لبنية

---

(١) اعتمدتُ هنا في تقسيم المحذوفات إلى محركات وواصلات على تقسيم الدكتور الهادي الطرابلسي في "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، ص ٣٠٣.

(٢) الرسائل ٥٥.

(٣) الأوراق ٢٣٠.

الكلمة الصوتية المعتادة ما يشبه النبر؛ مما يبرزهما دلاليًّا وصوتيًّا، في الأول يدعمُ هذا البروز دلالة السموِّ، وبالثاني يدعم الخيال التالي؛ خيالَ توهُّمِ وجود الجبل بالبحر ليقتلعه.

أما حذف الحركة بالضميرين: "هو، هى"، فيقصد إلى سلامة الإيقاع ثم التخفيف لا غير. ومن ذلك قوله:

تَحَـــيَّرَ قَلْبِـــى وَهْـــوَ مُمْتَلِـــئ بِهَـــــا كَـــمَا يَمْـــلأُ المِـــرْآةَ نَاظِرُهَـــا ظِـــلَّا [١]

حَمَلُـــوا النُّبُـــوَّةَ وهْـــىَ رُوحُ بِلادِهِـــم وَمَـــضَوْا بِـــوَحْيِ العَـــزْمِ والإِقْـــدَامِ[٢]

فَقَالَ (البدر) وَهْوَ حَزِينٌ مَا اسْتَطَعْتُ سِوَى أَنِّـــى خطفـــت ابتـــسامًا لاح مـــن فيهـــا[٣]

على غريق بحبل الله معتصم

لـــــه بقيـــــة روح فى أصـــــابعه ينـــازع المـــوت فيهـــا وهـــى تنتـــزع[٤]

يـــا للعجيبـــة للمـــرآة أنظرهـــا ولا أرانـــى فيهـــا وهـــى قدامـــى [٥]

فالمغزى الصوتى بالنماذج الواردة هو وحده المسئول عن هذا الحذف، فلقد سبق الضمير دائما حرف "الوار" العاطف المتحرك، وبإضافة المتحرك الرابع التالى المتمثل فى مطلع الكلمة الرادفة للضمير – إذ لا تبدأ الكلمة ساكنة – فضلًا عن الاحتمال الوارد بانتهاء الكلمة السابقة للعاطف بمتحرك، كما هو الحال بالنموذجين (٢، ٣) .. ينتج عن ذلك أن يتعاقب ببنية الشعر خمسة متحركات أو على الأقل أربعة، وما ببحور الشعر العربى معياريًّا تفعلية تتعاقب بها المتحركات على هذا النحو.

إن الرافعى – وقد استحال عليه التصرف بمواقع إعراب الضمير؛ إذ هو من المبنيات – لم يجد سبيلًا للتصرف بحركاته – لملافاة هذا التكتل – سوى حذف حركة الهاء وتسكينها. ولا يخفى – فضلًا عن ذلك – ما فى سهولة التلفظ بصوت الهاء الجوفى ساكنًا عنه متحركًا.

(١) الأوراق ١٤٩.
(٢) الرسائل ٥٧.
(٣) الأوراق ٥٩.
(٤) الأوراق ٢٣٠.
(٥) الأوراق ٧٨.

ب- حذف الهمزة:

تعد الهمزة أبرز الواصلات تعرضًا للحذف؛ إذ تكثر نماذج ذلك كثرة لافتة. ولا يكون إلا بالشعر استجابة لقانونه الإيقاعى، فلقد "يستلزم بناء الشعر على صورته المعروفة بقيوده من الوزن والقافية أن يلجئ قائله أحيانًا إلى ما يدفعه إلى الحذف فى بنية اللفظة" [١].

ولقد أدى حذف الرافعى للهمزة بالرباعية إلى لطائف تخص الدلالة، إضافة لما يتولد عن هذا السلوك من آثار تتغيا للنص استقامة بنيته الإيقاعية [٢]. ومن ذلك قوله:

نظـــرت فى النـــور أجتليـــه محاســـنًا تمـــلأ الـــسما
ولا ضـــوء بـــلا شـــبيه إلا حبيبـــى تبـــسما
فقلـت: هـل لـى يـا قلـب فيـه لعلنـــى أطفـــئ الظـــما[٣]

فلئن بدا انحصار القصد من الحذف لأول الأمر فى استقامة المقطع واتفاق القافية فى "السما .. الظما"، فلقد تحقق للدلالة بالحذف فى الأول إطلاق اللفظ؛ بحيث تتسق دلالته، وارتفاع السماء الحقيقى على نحو يرقى عن دلالة "السماء"، القاطعة للفظ، والفاطمة إياه عن السمو والانطلاق.

أما الحذف ليكون ما يشبه المتنفس، يبث فيه المبدع من نجواه وأحزانه. ومثله فى إفادة حذف الهمزة – إلى جانب استقامة المقطع والقافية – إطلاق دلالة اللفظ وشيوع المعنى ورقة الأسلوب، قوله:

فجـر الهـوى مـن ثغرهـا البـسام متطـاير اللمحـات فـوق ظـلامى
وقـت عـلى ظلالـه وتنفـست بندى الشباب على فؤادى الظامي[٤]

---

(١) خليل بنيان الحسون: فى الضرورات الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص ١٣.

(٢) قد تحذف الهمزة بمجرد التخفيف، كما فى الرسائل ٥٦:

ومدارج تنبيك منحدراتها أن الحياة مذاهب ومرامى

(٣) الأوراق ١٨٥.

(٤) الرسائل ٥٣.

مـــــا نفـــــع رقـــة روحـــى تنـــــدى كطـــــل الغمـــــام
وكـــل مـــــا هـــــو حـــولى كحـــــلق عطـــشـــان ظـــامى [١]

"يا بانيا بقلوب الناس .. أسس على الحب ... فلست تبنى سوى ..
دار الـسعادة دار الحـب دار منـى الـ ـأحباب دار الغـرام الخالـد الهـانى[٢]

فلفظ "الظامى" بالنموذج الأول، فضلًا عن تجانسه مع مقطع البيت السابق "ظلامى"، وهو أثر تحقق لبنية النص الإيقاعية اضطراريًّا عن الحذف؛ وما لذلك من أثر على جمال وتماسك الإيقاع، فضلا عن ذلك فقد أطلق الحذف المشتق وعمل على شيوع دلالته. ومثله فى ذلك الإطلاق النموذجان الأخيران: "ظامى، الهانى". وقد تحذف الهمزة من الممدود حينما يقع بعروض البيت؛ إذ يكتمل إيقاع الصدر بالألف السابقة دون حاجة للهمزة اللاحقة. ومن طريف نماذج هذا الحذف تردده ثلاث مرات بنص أطلقت فيه القافية بالألف، فحدث ما يشبه القافية الداخلية بين عروضات الأبيات من ناحية، وبين الصدر والعجز من ناحية أخرى، وذلك كما فى قوله:

لكنهـــا نظـــرت فأخجلـــت الظبـــا وتلفتـــت للبـــدر فاستحيـــى لهـــا
وكـــأنما المـــرآة مـــن أفـــق الـــسما وكأنهـــا ملـــك يلـــوح خلالـــهـــا
والعمـــر آمـــال ومـــا جلـــب الـــشقا إلا ابتغـــاء الطـــامعين محالهـــا[٣]

فألف الإطلاق تحدث مع ألف العروض فى "الظبا، السما، الشقا" أثرًا صوتيًّا، يعمل على تنغيم البيت داخليًّا بتجانس نهايات الشطرين. وفى حذف همزة "الشقا" مزيد جمال، ينطلق عن تعاقب همزة "إلا" الاستثنائية لموقع الحذف، فكأنها الحاضرة، تنوب عن المحذوفة بحيث لا يحس بأن ثمة حذفًا هنا، كما أن ذلك يعمل على سرعة إيقاع البيت وتماسك بنائه. فكما يقول س. إليوت: "فإن حذف بعض أجزاء الكلام ربما ينتج لغة متماسكة" [٤]. إن حذف

(١) الأوراق ٣٧.
(٢) الحديث ١١٣.
(٣) الرسائل ٣٩، ٤٠، ٤٢ على التوالى.
(٤) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى فى النقد الحديث، مكتبة الشباب، طبعة ١٩٧٠م، ص ١٣٤.

الهمزة يعمل هنا على امتداد لفظ الشقا، وينطلق حتى إذا ما تلاشى صوته فانخفضت نبرة التلفظ به، وقعت نهايته على مفقوده "محذوفه" – همزة إذا – فتم له الإطلاق مع التعويض معًا:

ما جلب الشقاااا إلا ..

ومثله فى ذلك قوله:

النـــار بالنـــار لا تطفـــا إذا اتـــصلت فكيـــف أصـــنع فى قلبـــى لينـــساك

فقد جمل هنا حذف الهمزة من الفعل "تطفا"؛ إذ تلته همزة "إذا" الشرطية، فكأنما اكتفى المبدع – تخفيفًا وتجنبًا للثقل – من الهمزتين بهمزة واحدة فحسب، يشترك فيها اللفظان، العارى عنها والحامل لها:

إذا ..

تطفا

ومن بديع نماذج حذف الهمزة قوله:

ألا يا نسيم الفجر ..

فجئنـــى بـــسر الزهـــر والمـــاء والنـــدى لعلى بها أطفى جوى الحب فى صدرى[١]

طلبـــوا لهـــا شـــبها يـــضئ ضياءهـــا لهـــوى النـــواظر أو يـــدل دلالهـــــا

أمـــا الـــسما فجلـــت عليهـــــم بـــدرها والأرض قد عرضت لذاك غزالهـــــا [٢].

ورأت صـــفا المـــرآة يـــشبـــه قلبـــه مهمـــــا تحملـــه يكـــن حمالهـــــا[٣]

فلا شك أن انتقال الصوت من الياء إلى الجيم بالأول، ثم من الألف إلى الفاء بالثانى ثم اللام بالثالث، يعد هو الأخف والأكثر شاعرية، من الانتقال إلى تلك الأصوات عن الهمزة.

(١) الأوراق ١٥٩.

(٢) الرسائل ٤٩.

(٣) الرسائل ٤٢.

obeikan.com

واللافت للنظر بجل نماذج حذف الهمزة السابقة أن الحذف قد حقق لأسلوب الرباعية أمرين:

الأول: إطلاق العنان لأصوات اللين، بإفساح مجال صوتى يتسع مداه عما عليه مع إثبات الهمزة، ولا شك أن أصوات اللين تضفى على بنية الإيقاع كثيرًا من لمسات الرقة والشاعرية تدعم غنائية الأسلوب.

الثانى: إطلاق انفعالات المبدع والتعبير عنها، من خلال إطلاق اللفظ وإشاعة المعنى؛ بحيث يمكن القول: إن سياقات حذف الهمزة بالرباعية تتعلق بمجال الحديث العاطفى، والتعبير عن دواخل النفس، ومما يدعم ذلك قول الرافعى:

ويسبقون الردى للقبر وهْو قضا فى الغيب فأعجب لهذا الشان من شان[1]

فالبيت يمثل زفرة من زفرات المبدع الملتاع لحال الشرق. وقد اعترى الحذف بنية البيت أربع مرات، ترد فى حذف حركة الضم من "الضمير: هو"، وحذف همزات: "قضاء، الشأن، شأن" الثلاث. وإذا كان حذف الهمزة بـ "شأن" واجب النفاذ؛ لضرورة استقامة إيقاع المقطع، فإن استقامة الإيقاع تتحقق بإثبات همزة "الشأن" الأولى، كما يتحقق بحذفها؛ فكلاهما ساكن يستقيم مع الإيقاع.

ومن ذلك يترجح القول إن أصوات اللين هى الأقرب من دون الهمزة للتعبير عن العاطفة، بحيث تماثل تلك الأصوات تأوهات المحزونين ذوى الآلام المقيمة الذاهلة.

ج- حذف التاء:

ومنه حذف الرافعى تاء مضارعة الفعل، ولأن هذا الحذف لا يكون إلا مع أفعال يبتدئ ماضيها بالتاء، فإنه يضفى على التعبير شيئًا من رقة وسلاسة. ومن ذلك أقواله:

لكل معنى جميل ما يلائمه كما تمازج ألحان بألحان[2]

(١) الحديث ١١٠.

(٢) الحديث ١١٣.

مـــا نفـــع رقـــــة روحـــــــى تنـــــدى كطـــل العمـــــام؟[١]

"فيا أيها القمر لقد زعموا قديمًا أن هذا المحو الذى تراءى به هو عين ثرة"[٢]

وقد يحذف الرافعى التاء تتوسط الفعل؛ للدلالة على العجز، كما فى قوله:

آهٍ لـــــو أســـــطيع أن أخرجهـــــا مـــن زمـــانى إننـــى لا أستطيـــع

آهٍ لـــــو أســـــطيع أن أدخلهـــــا فى حيـــاتى إننـــى لا أستطـــيع[٣]

فقد حذف تاء "أستطيع مرتين بصدرى البيتين؛ ليكفل للإيقاع استقامته المطلوبة. وحذف الرافعى لتاء الفعل هنا – فيما أرى – لا يبرأ من استلهام لروح النص القرآنى فى قوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ تَأۡوِيلُ مَا لَمۡ تَسۡطِع عَّلَيۡهِ صَبۡرٗا ٨٢﴾ [الكهف:٨٢].

د – حذف أنْ، أنّ:

ويختص بالشعر من دون النثر فى الرباعية لغاية إيقاعية، فقد يحذف الرافعى "أنْ" المصدرية قبل الفعل فى قوله:

ويـسألون المنـى تجـرى بـلا عمـلٍ كـالريح جاريـةً فى غـير أرسـان[٤]

ولا شك أن سهولة الاهتداء هنا لموقع الحذف وحقيقة المحذوف؛ مما سهل للمبدع حذفه وجوزه له.

وقد يحذف "أنّ" الناسخة قبل الاسم: "المبتدأ"، ومن ذلك قوله:

إذا رأى الليـل ظـن القـبر شـق لـه وظـــن أنجمـــه آثـــار أكفـــان[٥]

مـاذا يكـون هـــواك لـــــو كـــل الـــذى تهـــوى يكونـــه[٦]

فقد حذف الرافعى "أنّ" بعد الفعل "ظن" بالبيت الأول، وبعد "لو" بالثانى.

---

(١) الأوراق ٣٧.

(٢) الحديث ١٠١.

(٣) الأوراق ٩٥.

(٤) الحديث ١١٠.

(٥) الحديث ١٠٩.

(٦) السحاب ٢١. ويراجع فى حذف "أنّ" بعد "لو": الرسائل ٤٣.

وقد يحذف الرافعى واصلات أخرى نادرًا، كحذفه لا النافية [١] أو "الجار: عن" [٢]، أو الجار والمجرور [٣]، أو بعض الأدوات المولدة لتراكيب معينة، كحذفه أداة الاستفهام [٤] أو أداة النداء [٥]، ولكن ذلك لا يشكل - لقلة نماذجه - ظاهرة على أية حال.

ثانيًا: حذف المحركات:

أ- حذف المسند إليه[٦]:

١- حذفه بالجملة الاسمية:

ويكون بإسقاط المسند إليه كثيرًا من مطلع البيت، فيحتل المسند صدارته؛ ويكون لإبراز الصفة الغالبة على المسند إليه. ويرتبط ذلك غالبًا بسياق الوصف؛ إذ يعمد فيه الرافعى إلى إسقاط المسند إليه للعلم به، والتفرغ فحسب لذكر أوصافه وسماته: "أخباره" ولذا يكثر تتابع مواقع هذا الحذف. ومن ذلك قوله فى وصف الجميلة بنص: "حيلة مرآتها":

حسناء، خالقها أتم جمالها ... سألته معجزة الهوى فأنالها
هيفاء، قد حسب النسيم قوامها ... غصنا، فإن خطر النسيم أمالها
سيالة الأعطاف، أين ترنحت ... تطلق لكهربة الهوى سيالها
حورية، شهدت لها جناتها ... وجمال عينيها شهادتها لها[٧]

ومثله قوله فى الحديث عن الشرق المريض:

نضو على رمق فانٍ يعيش به ... لكنه رمق مهما يعش فانى

---

(١) يراجع فى ذلك: الحديث ٧٥.
(٢) يراجع فى ذلك: الرسائل ٤٣.
(٣) يراجع فى ذلك: الرسائل ٣٩.
(٤) يراجع فى ذلك: الرسائل ٤١، ٤٥، ٧٠، ٧١.
(٥) يراجع فى ذلك: الرسائل ٦٨، ٨٩، ١٣٠. والسحاب ١٠٣. والأوراق ٢٢٧، ٢٢٩، ٢٣٠.
(٦) يراجع فى حذف المسند إليه وأغراضه: دلائل الإعجاز ١٤٧. الإيضاح ٣٨.
(٧) الرسائل ٣٨ وما بعدها.

obeikan.com

مطـرح الهـم فى كـل الجهـات فـما يـرى بكـل مكـان غـير أحـزان[١]

وقد يحذف الرافعى المسند إليه من الجملة الاسمية، فيتحقق لها قدر وافر من أمارات الإبداع، ومن ذلك قوله:

"... ويرى (الحبيب) لو أن الجمال نفسه خلق امرأة لكانها .. فهى تقبل بوجهها الفتان كما تقبل السعادة بالأمل الوسيم ..

رفاقه على الحب كأنها خلقت فى جنة الحب ريحانة.

مسكرة للعاشقين كأن نهر الخمر فى الجنة، جعل فمها لهذا العاشق حانة، صافية يترقرق فى حسنها ماء دلالها" [٢].

فلقد تحقق لبنية النص من الحذف:

١- الاختصار والإيجاز، وما لذلك من أثر فى تدفق القول وتماسك البنية.

٢- صيانة التعبير عن الثقل والترهل اللذين ينشآن عن ذكر ما تدل عليه القرينة.

٣- إبراز الصفات التى يراها المبدع هى الأهم والألصق بغاية المرسلة. وهى هنا الكشف عن سمات الحبيبة وجمالها.

٢- حذف المسند إليه بالجملة الفعلية:

قد يحذف الرافعى الفاعل؛ إذ لا يتحقق عن ذكره غرض ذو شأن، ويبنى الفعل للمجهول فيسند إلى نائب الفاعل، وإنما يقصد بناء الأسلوب للمجهول التركيز على المفعول به، وجعله الغاية من الكلام؛ فإن صورة بناء الفعل للمجهول وإسناده للمجهول قمة العناية بالمفعول. ومن ذلك قوله:

"إذا دفن تاريخ امرئ (من الأغنياء المتكبرين)، فإنما تفتح له لعنة بغيضة من لعنات الناس، ويهال عليه ألفاظ بغيضة من الاحتقار، فيثوى من ذلك فى قبر أبدى" [٣].

---

(١) الحديث ١٠٩. ويراجع أيضًا: الحديث ٥٦، ١١٢. والرسائل ٥٣ وما بعدها.

(٢) الرسائل ١١٠. ويراجع مثله بالرسائل أيضًا: "رشيقة جذابة ..." ٦٠.

(٣) الحديث ٣٧.

فبالنص ثلاثة مواضع، حذف فيها الفاعل بإسناد الفعل للمجهول، وتشترك ثلاثتها فى أنها:

أ– تركز على الحدث فى علاقة الفعل بنائب الفاعل (المفعول)، دون الاهتمام بالشخوص والذوات الفاعلة، فأحداث: دفن التاريخ، وانفتاح اللعنات البغيضة، وانهيال ألفاظ الاحتقار .. هى الأحداث البارزة المهيمنة على النص والمشكلة لدلالته.

ب– تبرز نائب الفاعل (المفعول سابقًا) باعتباره العنصر الفاعل فى الدلالة على مراد المبدع، فالسياق سياق قدح وإزراء بالأغنياء المتكبرين؛ ولذا فإن فاعلية اللعنات والألفاظ البغيضة – وإن بالنيابة – مما يسعف المبدع على تحقيق مراده.

ج– تجعل الفاعل بحذفه مطلقًا مشاعًا لا يحده شخص ولا ينحصر فى ذات، وذلك مما يتفق مع دلالة القدح المقصودة من الرسالة، بل إنه يعلى من قدر القدح.

ومثله فى ذلك قولاه:

"إن السكوت من أكبر فضائل المرأة، وقليلًا ما وفقت إليه" (١).

"... كأنما الحب هو بدء الدنيا مرة هو بدء الدنيا مرة ثانية من أولها، أى ولادة خيالية: إن لم تولد بها الأشياء فى أشكال جديدة فبألوان جديدة، أى زخرفة الوجود كله، ونقشه لعين العاشق بجمال المعشوق، كأن الوجود بيت قد طلى وزخرف ونقش أنه ستدخله عروس الحب" (٢).

وقد يحذف الفاعل للعلم به أو للجهل به، فيضعف أثر الحذف لضرورته، ولا يتحقق لبناء الأسلوب عن ذلك كبير فائدة. فمن حذفه للعلم به سبحانه:

"أنا كبرياء الكبرياء ما خلقت إلا محكم المعاقد لا أتثلم ولا أتحطم" (٣)

ومن حذفه للجهل به فى الحديث عن أسطورة الضبع:

(١) الأوراق ٥٣.

(٢) الأوراق ٦١.

(٣) الرسائل ٢٣.

"ولقد قيل إن قومًا من العرب ترحلوا عن بعض منازلهم، فكان من أنسائهم قطعة مرآة صقيلة ..." (١).

ب- حذف المفعول به:

ويحذف بالشعر لطبيعة البناء الشعرى الإيقاعية، أو لوجود ما يدل عليه. ومن ذلك قوله:

غفل الزمان هناك من غفلاته ففررت للذات من آلامى (٢)

فقد حذف الرافعى مفعول الفعل غفل: "غفلة" لوجود ما يدل عليه من الفعل، والجار والمجرور: "من غفلاته"؛ إذ يعد الذكر هنا ترهلًا فى الأسلوب لا يحتمله البيت. وقد يقتضى المقطع حذف المفعول؛ إذ يجد المبدع نفسه قد أقام المقطع ولما يستو له ذكر المفعول المعلوم، فيسهل حذفه، كما فى قوله:

على غريق ..

بين الحياة وبين الموت مرتكس يقيئه البحر أطوارًا ويبتلع (٣)

حسناء خالقها أتم جمالها سألته معجزة الهوى فأنالها (٤)

فالبيت الأول حذف لمفعول الفعل "يبتلع" – الهاء تعود على الغريق – ومما سوغ هذا الحذف توارده بسياق العطف (٥) للفعلين "يقيئه، يبتلع".

أما بالبيت الثانى، فقد حذف المفعول الثانى "إياها"، فأحدث من تعانق حذف المفعول بالمقطع مع حذف المسند إليه (هى) بالمطلع توازنًا تركيبيًّا خفيًّا وأبرز صفة الحبيبة بالصدر، وذاتها بالعجز.

---

(١) الحديث ١٦. ويراجع أيضًا فى حذف الفاعل: الحديث ٣٦ يستعظم، ٢٥ ترسل، ٢٩ يستعبد، ٣٥ يكشف، ١٠٩ شق، ٤٠ يستساغ. والرسائل ٣٣ يباع ويشرى. والأوراق ٥٦ خيل، ٢٣٠ يقتلع.

(٢) الرسائل ٥٥. ويراجع مثله بالرسائل ٤٠: "جرحت بها" أراد جرحت بها قلبى.

(٣) الأوراق ٢٣٠.

(٤) الرسائل ٣٨.

(٥) هو السياق الضام لكثير من مظاهر الحذف؛ إذ يكون الحذف أكثر ما يكون فى سياق العطف. يراجع فى الحذف بسياق العطف: الأوراق ٩، وبها حذف للباء، على ٢١٧، وبها حذف للمضاف "سر" بالجار (فى).

ومن جميل حذف المفعول – قصدًا إلى التعظيم والتهويل لشأن الحبيبة – قوله:

"ما شئت أن أرى صفاء ولا جمالًا ولا حسنًا ولا فتنةً إلا رأيت فيها" (١). أراد: إلا رأيت كل ذلك فيها.

ج– مظاهر حذف نادرة:

ومن مظاهر حذف المحركات نادرًا بالرباعية، **حذفه الفعل** بقوله:

شـــم فـــوارع علمـــت أبناءهـــا عنـد الحـوادث كيـف رفـع الهـام(٢)

أراد: كيف يكون رفع الهام.

وقد يحذف **المسند والمسند إليه معًا** من الجملة الفعلية كما بقوله:

ويـــذعنون ولا مـــا يـــذعنون لـــه لكنـــه خلـــق يقـــضى بإذعـــان(٣)

أراد: ولا يوجد ما يذعنون له.

ومن **حذفه المضاف وإقامة المضاف إليه** مقامه قوله بالحديث:

"إننا نرى الكلام أصل البلاء؛ فإن من أهل الأديان من هم شر عليها من الكافرين بها"(٤).

فقد أراد "علم الكلام". وينبئ حذف المضاف هنا وإقامة المضاف إليه مقامه عن نظرة سلفية محافظة، ترى علم الكلام سفسطة فارغة تضر أكثر مما تنفع؛ ولذا خلع عنه الرافعى – بحذف المضاف – صفة العلمية، فصار العلم كلامًا كأى كلام. ولا شك أن ذلك الحذف يتفق مع الدلالة الإجمالية لمضمون العبارة "... أصل البلاء، إن من أهل الأديان من هم شر عليها ...".

(١) الأوراق ١٧٤. ويراجع أيضًا فى حذف المفعول: السحاب ٢١: "تهوى" أراد تهواه. والأوراق ١٢٧ "فابحثوا تجدوا" أراد: تجدوه.

(٢) الرسائل ٥٦.

(٣) الحديث ١١٠.

(٤) الحديث ٥٩.

obeikan.com

ومنه قوله:

ومـــــضيت أصـــــعد ذروة فى ذروة كـــالنجم مـــشتملًا عـــلى غمامـــى[١]

أراد: ذروة فى إثر ذروة. ولا شك أن وضوح المحذوف ويسر الاهتداء إليه مما جوز للرافعى حذفه ليستقيم الإيقاع.

وقد **يحذف الرافعى المنعوت ويقيم النعت مكانه** ليبرز الصفة؛ إذ بها تنعقد أعنة الدلالة، وتعد حينذاك الأقوى من دون المنعوت فى تشكيل المعنى. ومن ذلك قوله بنص: "السجين":

"وتغيم سحابى هذه المرة، وأطبقت فى حواشيه سوداء على سوداء، كأنه يجمع هم قلب بات الألم من عناصر حياته" [٢].

فقد أراد "غيمة سوداء على غيمة سوداء"، فحذف المنعوت واستبقى (النعت)، وهو (الفضلة)؛ (ليقوم) مقام (المنعوت): (العمدة). فالسوداء لا العتمة هو الألصق بالسياق والمعنى. وقد شفع للرافعى فى حذفه المنعوت الفعل "تغيم"؛ لدلالته على المحذوف.

ومثله قوله بنص "الشرق المريض":

يـا مـن لهـذا المـريض المـدنف العـانى مـــــردد الـــــنفس مـــــن آن إلى آن[٣]

أراد "الشرق المريض" ... ولأن المرض (التخلف) قد حاق بالشرق وبلغ منه مبلغًا صار به وصفًا لازمًا له، فقد استعاض الرافعى عن المنعوت بالنعت، فاستقام له حذف الأول: "العمدة".

د- الفراغ الطباعى:

وقد اتصل بظاهرة الحذف بالرباعية مظهر خاص، تعززت به نزعة الرباعية إلى الإيجاز والشاعرية، وأعنى بذلك المظهر ما يمكن الاصطلاح على تسميته: " الفراغ الطباعى". ولعل

(١) الرسائل ٥٥.

(٢) السحاب ٤٥.

(٣) الحديث ١٠٩. وبالبيت حذف للنعت فى قوله: "من آن إلى آن". فالمعنى: من آن إلى آن آخر.

الرافعى فى ذلك من أوائل وأبرز من تنبهوا إلى تحول الإبداع عن الشفاهية إلى الكتابية، فاستثمر ما أمكنه استثماره من مقومات الأخيرة. وقد ساعده (دفعه)[١] إلى ذلك الاستثمار الإبداعى، أنه كتابى الثقافة والإبداع لا شفاهيهما.

ويظهر الفراغ الطباعى – إن صح التعبير – بالرباعية على هيئة فراغات بيضاء منقوطة: (...) تحقق لدلالة النص، وتثير بالمتلقى ما يجعلها قمنة بأن تعد بحق إحدى وسائل المبدع الجمالية لا الشكلية [٢]؛ فإن الفراغ الطباعى كما يقول والتر. ج. أونج: "لا يؤثر على الخيال العلمى والفلسفى فحسب، بل يؤثر كذلك على الخيال الأدبى، على نحو يكشف عن بعض الطرق الشائكة التى يبتدى بها الفراغ الطباعى للنفس" [٣].

والحق أن الفراغ الطباعى ينقل المتلقى من دائرة التلقى السالب إلى منطقة المشاركة الإبداعية الفاعلة، كما هو الحال فى كثير من مظاهر الحذف السابقة. ويتحقق للمتلقى ذلك من الفراغ الطباعى؛ إذ يسهم المتلقى بمحض إرادة المبدع فى بناء المعنى وتشكيل الدلالة "فإن الكاتب أو الشاعر قد يعمد عمدًا إلى ترك بعض الفراغات أو الثغرات التبليغية فى نصه؛ بهدف توظيفها توظيفًا فنيًّا، تاركًا لاجتهاد القارئ وفطنته وحسن توجهه للمعنى فرصة ملء هذه الفراغات، تأسيسًا على المعنى الكلى للنص أو وحدة الدلالة، من هنا يصبح موقف القارئ من النص أكثر إيجابية؛ انطلاقًا من مفهوم متطور، هو أن القارئ شريك للمؤلف فى تشكيل المعنى" [٤].

---

(١) تعلق الحديث بالرباعية ببعض أسرار تخص علاقة الرافعى بحبيبته؛ مما دفعه كثيرًا إلى إسقاط بعض الكلمات؛ للتعمية على بعض الحقائق. وانظر قوله بالرسائل ١٣٦، ١٣٧: "لقد كان فى هذه الرسائل كلام يدوى كهزيز السحابة الحمراء، تنطلق من الرصاص فى معركة حامية لتمطر مطر الموت والألم والوجع، فلم أثبت منه إلا كما ترى من ضبابة البخار فوق المرجل الذى يغلى، ومن ألوان البرق تلمح من صواعقها لمحًا".

(٢) فيما يبدو لى فقد تأسى كثيرون من مبدعى النثر الشعرى بنهج الرافعى ونصوص الرباعية، خاصة فيما يتعلق بأصول ومعالم الصف الإبداعى لقصيدة النثر إن صح التعبير.

(٣) الشفاهية والكتابية ٢٣٣.

(٤) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص ٣٧، ٣٨.

ويحدث الفراغ الطباعى لأحد أمرين:

فهو إما أن ينبه بالرباعية إلى محذوف.

وإما أن يفصل بين كلام وكلام لغاية إبداعية يتغياها الرافعى [١].

وقد قصد الرافعى من ذلك الإجراء إلى أحد أمور ثلاثة:

١- إطلاق خيال المتلقى لاستجماع معالم الدلالة المطروحة والممكنة أو المقصودة من المبدع.

٢- تهيئة الفرصة للمتلقى؛ كى يتوقف لحظيًّا عن موقع الفراغ، بحيث يسمح له هذا التوقف بالتحول عن معنى سابق إلى آخر لاحق [٢]، دون تردد أو عجب.

٣- الالتزام ببعض التقاليد الأخلاقية الخاصة بالرافعى، وكذا مراعاة ما يمكن نشره، وما ينبغى ستره، فيما يتعلق بعلاقة الرافعى بحبيبته.

فمن قصد الفراغ الطباعى **إلى إطلاق خيال المتلقى** قوله:

"أتدرين كيف أراك يا حبيبتى؟ ... إن فى عينى من أثر حبك ما جعل فى نظرى قوة خلق معنوى، ترينى كل شىء من فوق معانيه" [٣].

فالرافعى - وحتى يكشف لحبيبته عن قدرها وشأنها لديه - قد عمد إلى الفصل بين بنية الاستفهام الإنشائية وبنية الخبر الواقع من الإنشاء موقع الجواب من السؤال، فالحذف هنا قد

(١) لا ترتبط نماذج الفصل هذه بالحذف إلا فى الأثر، فالنماذج التى يرد فيها الفراغ الطباعى للتنبيه إلى محذوف أو للفصل بين كلامين تشترك جميعها فى الإضافة إلى الدلالة ما يكثفها ويعمل على عمقها.

(٢) الفراغ بنماذج ذلك القصد، أقرب لأن يكون أحد وسائل الفصل والوصل.

(٣) الأوراق ٦٠. وقد سعيت جهدى فى التوصل إلى طبعات أخرى غير التى توفرت لى من طبعات الرباعية؛ فى محاولة للتيقن من أن الفراغات الواردة ليست من عمل الناشر أو الضابط بل من عمل الرافعى نفسه، فتيسر ذلك بالسحاب ولم يتيسر بالباقى؛ ولذا فسأعول كثيرًا بدراسة هذا المظهر على نماذج السحاب. وسأذكر مع كل نموذج موضعه من الطبعتين معًا، وقد عثرت على متن آخر للرسائل، غير أنى لم أستدل على طبعته، وهو يؤكد بما لا يدع مجالًا للشك – مع طبعة السحاب الأخرى – أن الفراغات من عمل الرافعى لا غيره.

أثار فى نفس المتلقى (الحبيبة أو المتلقى العام) كثيرًا من خبيئة نفس المبدع .. كيف يرى حبيبته؟ .. وعلى أية حال ينظرها؟

إن الفراغ الطباعى هدف إلى إثارة خيال المتلقى نحو التوصل إلى معنى إضافى، يخص دلالة البنية السابقة لموضع الفراغ، عاملًا من ذلك على تصوير الموقف، أو نحو التوصل إلى تمام المعنى المقصود .. ولا يتحقق شيء من هذا دون الفراغ، ومن ذلك قوله:

"كان صاحبنا فتى (...) [١] قد تمدن فى أوربا ولبث عن قومه ما شاء الله، ثم رجع إليهم كأن أمه لم تلده، وكأن أباه جده الأعلى ... فبينه وبين أبيه هذا بضعة أجداد، منهم المسيو أو المستر أو السنيور أو (الهر ...)" [٢].

فالفراغ بالموضع الأول بعد "الأعلى" يطلق لخيال المتلقى العنان فى تصور مدى البعد الشاسع والبون العظيم بين مسموح هذا المقلد، وبين تقاليد أبيه الأصيلة، فكأن الأب هو جد الابن الأعلى؛ لبعد ما بينهما، وتؤكد تلك الدلالة المقصودة أن تستوفى حقها من الكمال والتمثل على نحو أرقى مما عليه الحال، بالنية اللغوية العارية عن الفراغ، والخاطفة والمتصلة بالعطف المباشر بين:

"الأعلى، فبينه".

أما الفراغ بالموضع الثانى بعد "الهر" فلعل الرافعى قد قصد إليه ليجمع للكلمة الواحدة معنيين؛ فالهر (Herr "der") كلمة ألمانية تعنى السيد، وهى فى ذلك مثلها مثل "المسيو"، "المستر"، "السنيور"، غير أنها فى الكتابة العربية تنصرف إلى حيوان القطة .. خفيف الحركة .. سريع الهرب .. حينما يجبن أن يطمع، وهو معنى يشى الفراغ بعده بقصد المبدع إليه [٣].

---

(١) الفراغ هنا بعد "فتى" من عمل الباحث؛ لإسقاط بعض النص اختصارًا.

(٢) السحاب ٦٢.

وانظر النص نفسه بالسحاب الأحمر، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٤٢م، ص ٦١.

(٣) يراجع فى ذلك: السحاب ١٣٩، طبعة الاستقامة ١٤٢، ١٤٣.

وقريب من ذلك قوله:

"(...) لا كهذا الشعر البارد الثقيل الذى تفرغه ... أفواه بعض شعرائنا ... المشهورين ..." (١).

إن الفراغ بعد الفعل "تفرغه" يضفى مزيدًا من التهكم بالنص، أعنى تهكم الرافعى بأصحاب هذا الشعر بالبارد ... إذ يصورهم يتقيئون الكلام ... لا سبائك من ذهب وفضة .. وخفقات قلب .. ومسارب نفس .. فشعرهم سعار بطن .. وبقايا جوف، وإلى مثل تلك الغاية يخلص الفراغان الثانى والثالث بعد "شعرائنا، المشهورين"؛ فالفراغ يجسد سخط الرافعى واعتراضه على حظ هؤلاء من الشهرة، وهم على هذه الحال من الإبداع البارد (الزائف)، فكأنه حائر فى وصفهم .. بم ينعتهم؟! إنهم المشهورون عند الناس؛ ولذا فإرداف شعرائنا بالمشهورين حق كفله لهؤلاء الشعراء مواضعة الناس على شهرتهم. ولكن هل يتأبى التركيب عن أن يطاوع الرافعى فيحدث له مراده؟! إن الفراغ بين النعت والمنعوت هنا يثبت الشهرة .. ويشكك فى القدرة .. القدرة على الإبداع الأصيل الخالد. ولا شك أن الفراغ الأخير بعد المشهورين يكشف - فى حياء - عن مرارة نفس الرافعى تجاه ما يعانيه من غبن وإهمال لحقه، فى أن يكون أديبًا قوميًّا، له من الشهرة والصيت والمعرفة ما يروج لأدبه ويعلى من قدره، وحقًّا فكما يقول الدكتور منير سلطان: "نحن لا نملأ الفراغات بكلمات بل بحالات وإحساس" (٢).

وقد يرد الفراغ الطباعى فحسب لمجرد التحول الدلالى عن معنى إلى آخر قار يفارق الأول ويختلف عنه، فتتهيأ للمتلقى بهذا الفراغ الفرصة المناسبة للدوران مع التحول الوارد إلى المعنى التالى. ومن ذلك قوله: "حين يموت الميت العزيز يولد من موته لذويه الحزن عليه .. تلك بعينها هى طريقة خلق الفضيلة؛ نفقد شيئًا فنجد من فقده معنى" (٣).

---

(١) الحديث ٤٥.

(٢) منير سلطان: بديع التراكيب فى شعر أبى تمام (الجمل والأسلوب)، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الأولى، ص ٢٩.

(٣) الأورق ٧٢.

فعلاقة التشابه الواردة بين انطلاق الحزن لذوى الميت العزيز عن موته، وبين تولد الفضيلة عن فقد الشيء المأمول .. علاقة لا يسهل الإيمان بها، والاعتقاد فى صوابها بيسر؛ لبعد ما بين الطرفين؛ ولذا فحاجة المتلقى ماسة إلى وقت يسعفه على إدراك الروابط بين الطرفين، وقد تحققت له تلك الحاجة بالفراغ الطباعى. ومثله فى ذلك قوله: "أما والله إنكم فئة لا تعد إلا فى مصائب وطنها، وإنكم لكالأجنبى، مادام أحدكم لا يصل أمومة أولاده بتاريخ أمه، وإنكم لكالغاصب ما دمتم تغصبون حتى نساء الوطن فى رجال الوطن، وإنكم لكالعدو ما دام كل واحد منكم حربًا على بيت ... ألا فدعونا من الجاهلين؛ فقد يكون من بعض عذرهم الجهل، ومن المتلصصين فمن عذرهم الحاجة، ومن المفسدين فمن عذرهم سوء التربية" (١).

ففضلًا عن اختلاف بنية السابق على موقع الفراغ؛ إذ ترد فى قالب خبرى عن بنية اللاحق بقالبها الإنشائى: "دعونا"، وذلك اختلاف شكلى فيما نحن بصدده - فإن دلالة السابق قد تكون متصلة على نحو ما بدلالة اللاحق، من حيث كونها سببًا أو تمهيدًا للاحق .. غير أن الحذف هنا يمتلك مزيد فضل؛ إذ يقصد الرافعى إلى الإضراب بالكلية عما سبق من قوله، والتوجه إلى ما يكشف عن رؤيته حيال هذا الأمر (تقليد أبناء الشرق لتقاليد الغرب".

وقد يكون الداعى إلى هذا الفراغ هو **تهيئة المتلقى للتسليم بالدلالة المطروحة، والإيمان بها؛** ويكون ذلك لطرافة المعنى الوارد بعد الحذف، أو لغرابته المستملحة الناشئة عن تعارض دلالة السابق على موقع الحذف مع دلالة اللاحق، وبتلك الاستراحة الزمنية اليسيرة بينهما، يتيسر للمتلقى الاهتداء إلى وجاهة المطروح، والإيمان بمضمونه والاعتقاد فيه. ومن ذلك قوله:

"إن الشاعر العظيم لا تلد منه أمه إلا الجزء الأرضى الآتى من المادة ليفنى فى المادة، أما الأجزاء الروحية السماوية التى هى زيادة فيه على الناس ليكون أكبر من الناس، فهذه – كما قلت أنت لى مرة – تلده الحبيبات و... مصائب الدنيا" (٢).

---

(١) السحاب ٦٦. مطبعة الاستقامة ٦٥. ويراجع أيضًا السحاب ١٤١، ١٤٢ (مطبعة الاستقامة) ١٤٥، ١١٤ (الاستقامة ١١٧).

(٢) الأوراق ٧٩.

فلما كان التسليم بقدرة الحبيبات على تخليق أجزاء الشاعر الروحية والسماوية واردًا ومقبولًا، بحيث يختلف مدى هذا التسليم عنه فى مصائب الدنيا، وفضلًا عن ذلك، فإن تباين المعطوفين: الحبيبات، مصائب الدنيا فيما يتعلق بقدرتهما على إحداث الأثر نفسه ... كل ذلك دفع بالرافعى إلى أن يوفر لنصه ما من شأنه أن يحمل المتلقى على التسليم بالدلالة المقصودة وإن كانت غريبة، ولقد كان الفراغ وسيلة إلى تهيئة المتلقى نفسيًّا، وحمله على التسليم بالدلالة المطروحة. ومثله قوله:

"بعض النساء تنقص بها الحزن، وبعضهن تغير بها الحزن، وبعضهن ... تتم بها حزنك"(١). ومنه قوله:

"وهذه نظرة – نظرة واحدة – يقول من يعرف أنساب معانى الحب: إنها ربما كانت ... أخت القبلة، فهى قصيرة لا ينفتح بها الجفن حتى ينطبق" (٢).

ولقد **اقتضت طبيعة النشر الصحفى العام فى بعض الأحيان هذا الفراغ بدافع أخلاقي(٣)**، التزمه الرافعى دائما. ومن ذلك قوله:

"سأكتب هذه الكلمات المرتعشة، وسأبسط رعدة قلبى فى ألفاظها ومعانيها، أكتب عن (...) ذلك الاسم الذى كان سنة كاملة عمر هذا القلب" (٤). ومثله قوله: "لقد أذكرتنى بالشجرة اليابسة يومًا جميلًا، وكلامًا أجمل منه، فأنا باعث به إليك، وإن كان قد بعد به العهد؛ إذ وقع أول معرفتى بها فى قرية ... بلبنان" (٥).

---

(١) السحاب ٣٩ "مطبعة الاستقامة ٣٦".

(٢) الأوراق ٦٣. ويراجع أيضًا: الأوراق ١٠٨، والسحاب ١٣٧، "الاستقامة ١٤٠".

وغنى عن القول إن هذا المظهر لا يتحقق على هذا النحو إلا بتموقعه داخل بنية السياق الأصغر، المفترض فيه الوصل والتتابع بين عناصره، كما هو الحال بالنماذج الواردة.

(٣) يراجع فى التأكد من ذلك الغرض: الأوراق ٧٩ هامش.

(٤) الرسائل ١٨.

(٥) الرسائل ٤٥. ويراجع أيضًا: الأوراق ٨١.

فالرافعى بالنموذجين لما يشأ الإفصاح عن اسم الحبيبة أو القرية؛ احتفاظًا للأحباب بخصوصياتهم، وصيانة لهم عن التبذل.

وقد **يعمد الرافعى من الفراغ إلى طمس الكلمة المعيبة أخلاقيًّا عن بنية النص.** ومن ذلك قوله محاورًا بنص "الربيطة":

"قلت: كانت المرأة نصف الإنسانية فصارت ربعها.

قالت: وكيف؟

قلت: ألا ترينها انقسمت فى هذه المدينة إلى قسمين متناقضين: الزوجة والـ...

قالت: حسبك، خذ فى غير هذا" (١).

فالسياق هنا يدل على المحذوف؛ ولذا فقد استقام للرافعى أسلوبه بالحذف، وسلم التعبير عما يخدش الحياء.

وبعد:

فإن مظاهر الحذف ومستوياته بالرباعية تتعدد. فأما مستوياته الدنيا – وتتمثل فى حذف الحركة والهمزة – فتخلص لغاية إيقاعية صوتية، تتعلق بإطار القول الشعرى. وأما أرقى مستوياته، فيتمثل بالفراغ الطباعى، ويخلص للدلالة ودعم الوظيفة التأثيرية للإبداع؛ إذ به يتنبه المتلقى إلى ما أراد المبدع مما لم يقله. وعلى ذلك فإن الحذف يعد أحد وسائل الرافعى المهمة لبناء أسلوب إبداعى، يتميز بالإيجاز والعمق والكثافة الدلالية، ومشاركة المتلقى للمبدع فى بناء النص يدًا بيدٍ، عن طريق الاهتداء للمحذوف واكتشاف الدلالة المقصودة.

الزيادة

والزيادة المقصودة هنا تنحصر فى كل عنصر بسيط أو مركب، استعمل غير معترض به وغير ضرورى للتركيب، بحيث يصح حذفه دون إخلال بالمعنى (٢)؛ لتوفر ما يدل عليه، أو لعدم تعلق حاجة ما بالعبارة إليه.

(١) السحاب ٨٣، "مطبعة الاستقامة ٨٠".

(٢) وإن أخل بالدلالة فى أحيان كثيرة كما يلى.

وتنحصر أبرز مظاهر الزيادة بالرباعية فى:

١- الضمير يستعمل مرتين للتعبير عن المعنى نفسه.

٢- التوشيع "التفصيل بعد الإجمال".

٣- تكرار بعض العناصر.

٤- تكرار المعنى دون اللفظ.

٥- زيادة الحروف.

وإذا كانت مقتضيات الحذف غالبًا ما كانت إيقاعية، فإن مظاهر الزيادة بالرباعية فى شقها النثرى تتفوق كمًّا؛ الأمر الذى لا يجعل لمقتضى الصوت أهمية كبرى فى تلك النماذج، ويتأكد للزيادة المقصد الدلالى؛ إذ تنزع إلى إضافة ما تتعلق بالمعنى.

١- الضمير يستعمل مرتين:

وقد قصدت جميع نماذج هذا المظهر إلى التخصيص، فأفادت اختصاص مرجع الضمير بمعنى الجملة والدلالة المطروحة، كما أضفت على التركيب جوًّا حواريًّا لا يخفى، عن طريق استحضار المخاطب. ومن ذلك قوله:

"إنما تأتى المعانى التى أبدعها فيك من تلك العواطف التى تخلقينها أنت فى"[١].

فبنية النمط المعيارى تتم بإسقاط الضمير (أنت)؛ إذ أغنى عنه ضمير الياء فى "تخلقينها". كما أن طلب التوازن والمساواة بين جملتى "أبدعها فيك، تخلقينها أنت فى"، يتطلب إسقاط الضمير "أنت" من الجملة الثانية، أو إثبات الضمير "أنا" بالأولى .. وعلى ذلك فلابد وأن تكون زيادة الضمير ببنية الإبداع قاصدة إلى غرض ما؛ لعله هنا هو: التخصص: تخصيصها هى بخلق العواطف؛ ومن ثم قدرتها على إثارة خيال المبدع[٢]. ولقد أضفى الضمير المنفصل الزائد جوًّا حواريًّا، شخص المخاطب، واستدعاه إلى موقف القول. ومنه قوله:

---

(١) الأوراق ١١١.

(٢) الرافعى هنا لطيف رقيق مع الحبيبة؛ إذ يقدمها على نفسه، ويبرزها بالسياق؛ ليتوارى هو.

"يخيل إليَّ أنك أنت أيها القمر جزيرة تلوح فيه على بعد" (١).

فضمير "الكاف" المتصل فى "أنك" يغنى عن المنفصل (أنت)؛ فهو للغرض والعائد نفسه. غير أن الزيادة أفادت التخصيص، وأضفت الحوارية. ومن ذلك أقواله:

"... حينئذ وقد فاض بالجمال على نفسك ترى أنك أنت أصبحت قطعة من هذا الجمال" (٢).

"الجمال يقول للإنسان إذا أردت أن تسر أيها الإنسان وتبتهج بى، فلا تفهمنى فى نفسى أنا، بل فى نفسك أنت" (٣).

"لو كل الجميلات 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" (٤).

ولا شك أن زيادة ضمير المخاطب أو المتكلم بالاستعمال مرتين هنا - إضافة لما أفاده ذلك من حوارية تخص الشكل وإطار القول - فإنه أضفى على التعبير دقة وضبطًا يتعلق بالمضمون والمعنى.

ومن إفادته مجرد التخصيص بزيادة ضمير الغائب، قوله فى الرثاء لابن عمه الشيخ أحمد الرافعى:

"واختار الله لك بعد أن انغمست فى نوره أن ... لا تحل فى بيت من بيوت الخلق بعد بيته هو عز وجل" (٥).

---

(١) الحديث ٤٥. يلوح فيه: يلوح فى نور الفجر.

(٢) الحديث ٧٦.

(٣) الأوراق ٢٤٩.

(٤) الأوراق ٦٥. ويراجع أيضًا: الأوراق ٥٩.

(٥) السحاب ١٣٢.

ولا شك أن غاية النص الرثائية تتحقق على نحو يعلى من شأن المرثى له، حينما يختصه الله عز وجل بألا يحل بيتًا من بيوت الخلق بعد بيته سبحانه. ومنه قولاه:

"من كونها هى فى قلبه يشعر أن الكون فيه" (١).

"ولو أنها (الحبيبة) جعلت قيمته (دينا شتمها) فى يوم غضبها مائة لعنة، لما منعنى ذلك أن أصرفه منها هى فى يوم رضاها مائة قبلة" (٢).

فالقول: (من كونها فى قلبه يشعر أن الكون فيه) يقصد إلى إبراز السبب. أما القول الوارد "من كونها هى"، فإضافة إلى تحقق هذا المعنى به، فإنه يفيد التخصيص. أما الزيادة بالنموذج الثانى، فتقصد إلى تخصيص المصدر، وإبراز مفارقة سلوك الحبيبة فى الرضا والغضب، كما تكشف عن قدرة المبدع على الحبيبة، ومعرفته بدواخل نفسها ومداخلها .. إذ منها (هى) لا من غيرها – ولو بعد حين – سيصرف بدينار شتمه يوم غضبها منه مائة قبلة يوم رضاها عنه. ومن جميل نماذج قول الرافعى:

"كبرياؤها الآتية من أنها هى المعشوقة، وكبريائى التى أستشعرها من أنى أنا محبها، كلتاهما كانت العزيمة الهائجة المحتدمة، التى أدت شدة المبالاة فيها إلى عدم المبالاة" (٣).

٢- التوشيع "التفصيل بعد الإجمال":

وبه سعى الرافعى إلى دقة المعنى، بحيث لم يفوت على أسلوبه مقدار كلمة يمكنها أن تحصل لنصه الدقة الدلالية المعهودة، وقد تبدت الزيادة جلية ببعض نماذج هذا المظهر عنها فى نماذج أخرى، والفيصل الفارق فى ذلك هو مدى حاجة التركيب إلى التفسير بعد الإجمال من عدمه. فمن جلاء الزيادة لعدم حاجة التركيب إلى ذلك، قوله:

كل الحوادث حمرهن وسودها فى صفحة الأيام من ألوانى (٤)

(١) الأوراق ٧٧.

(٢) الأوراق ١٥٧. يراجع أيضًا فى زيادة ضمير الغائب "هو": السحاب ٤٧، ٦٧. والأوراق ٧٢.

(٣) الأوراق ٢٣٣.

(٤) الرسائل ٨٠.

فالمسند إليه "كل الحوادث" فى غير حاجة دلالية إلى تفسير يوضحه، فالدلالة تتحدد بإجمال المسند إليه؛ ومن ثم فإن التركيب فى غناء عن التفصيل "حمرهن وسودها" بعد الإجمال "كل الحوادث"، وقد اضطر الرافعى لاكتمال المعنى بيسير القول قبل اكتمال أركان البيت الإيقاعية إلى حشو البيت بهذا التفصيل.

ومن جميل نماذج هذا المظهر قوله:

ألا ليت لى قلبين: قلب بحبه مريض، وقلب بعد ذاك طبيبى

ويا ليت لى نفسين: من رئم روضة ألوفٍ، ومن ذى لبدتين غضوب[1]

فالرافعى هنا حائر عاجز عن الإساءة إلى حبيبته؛ ولذا فهو يريد لقلبه أن يكون قلبين: قلب يحب ولذا فهو مريض، وقلب طبيب لا يقبل الإساءة من حبيبه، فيعتد بذاته ويربأ بنفسه عن مواضع الصغار. وبالمثل فهو بالثانى يتمنى أن تكون نفسه نفسين: واحدة رقيقة فى رقة الرئم الأليف، وأخرى عاتية غضوب كأنها الأسد الأبى، ولا شك أن تقابل عنصرى المجمل يشفع للمبدع فى إجراء التوشيع؛ إذ على تماثلهما ببنية المثنى اللغوية يفترقان مفهوميًّا، ويتعارضان من حيث الوصف، ولذا وجب التفصيل.

وقريب من مظهر الزيادة هذا ما يجريه الرافعى من إثبات لعنصر لغوى بين قوسين تفسيرًا لقول سابق يحتمل بعض غموض. ومن ذلك قوله:

"إن سالت عليك السماء بعنصر الحياة (الماء)، فلا تقل هذا من واهب الحياة ولا من رب السماء ..." [2].

فليس عنصر الحياة السائل من السماء إلا الماء.

ومن ذلك ما قد تضعف معه حدة الزيادة بمعناها القدحى؛ إذ تتطلبها الدلالة على نحو ما لإزالة غموض المجمل المقدم. ومن ذلك قوله:

"ليس جمال الطبيعة إرادة ولا شهوة، وإن هذه الساعة الفلكية الكبرى (السماء) لا تقدم الوقت ولا تؤخره من أجلنا" [3].

(١) الأوراق ٤٧.

(٢) الحديث ٥٦.

(٣) الحديث ٧٤. ويراجع فى مثله: السحاب ٩٢، ١٢٧. والأوراق ٧٧.

فإن مصطلح الساعة الفلكية الكبرى غامض، يحتاج إلى مزيد بيان، ولذا فإثبات "السماء" ينفى القدح عن الزيادة هنا لتوقف وضوح المعنى عليها.

٣- تكرار بعض العناصر:

وتتفق كل نماذج هذا النمط على ضعف القصد الدلالى إن لم نقل غيابه، وإن لم تعدم نوع إفادة صوتية، يستقيم للنص الشعرى بها إيقاعه. ومنه قوله:

يـا بانيـا بقلـوب النـاس يجعلهـا قـصر الحيـاة تبـصر أيهـا البـانى [١]

فقد كرر الرافعى هنا بنية النداء "أيها البانى" بالعجز، ولا حاجة للتركيب به، فبمطلع البيت عين النداء "يا بانيا". وإنما ورد قصد النداء ومغزاه قبل النداء الثانى مباشرة، بحيث تضعف الحاجة من أية زاوية إلى تكراره، إلا أن تكون الزاوية هى استقامة الإيقاع، فقد استقام المقطع بتكرار النداء، وتحصل للبيت رد الإعجاز على الصدور كذلك[٢].

ومثله تكرار الفعل "يخترع" بقوله:

ربـى متـى تهـب الأقـدار مخترعـا فى هـذه الأرض للنـسيان يخـترع[٣]

ولقد يشفع للمبدع فى تكريره للفعل أمران:

الأول: دلالى، ويتلخص فى رغبة الرافعى الملحة وحاجته العارمة إلى اختراع للنسيان، يخفف من آلام فراق الأحباب [٤]. فلقد أحدث التكرار تسلطًا لكلا المشتق "مخترعًا"، والفعل "يخترع" على النسيان، يتنازعانه ويعملان فيه.

---

(١) الحديث ١١٣.

(٢) قد تلمح - على استحياء - فائدة دلالية من تكرار النداء، هى هاهنا إبراز صفة البانى، فلها علاقة ما بالدلالة المطروحة عن النداء والقصد منه. وانظر بعده البيت التالى مباشرة: يا بانيا

أسـس عـلى الحـب لا تلـق القلـوب سـدى وضـع لكـل فـواد شـكله الثانـى

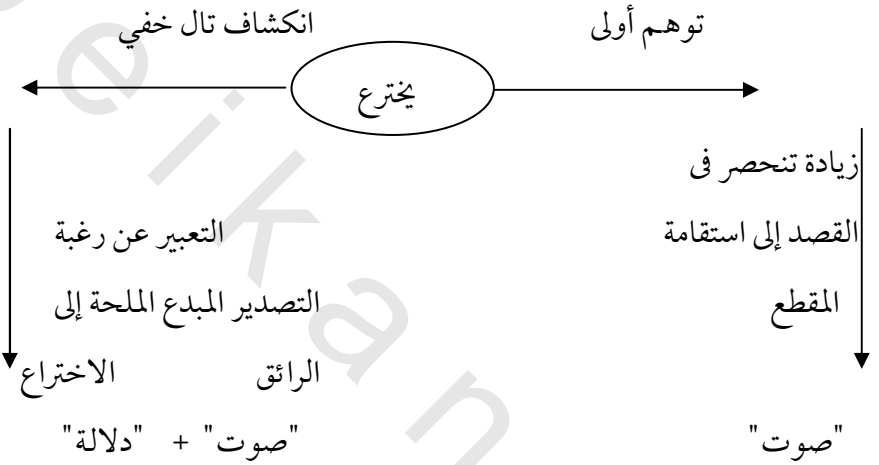
فلـست تبنـى سـوى دار إذا خربـت أركانهـا خربـت مـن كـل عمـران

(٣) الأوراق ٢٣٠.

(٤) يراجع فى التأكد من تلك الحاجة "النص ٢٣٠" فى بعض عباراته، مثل: نزعت من قلبهم قطع. الحب قاتلهم بالصبر، بالهم، فضلًا عن النداء ربى، والاستفهام القاصد إلى التعجيل متى؟ بالبيت الوارد ختامًا للنص.

الثانى: صوتى، ويتمثل فى ضرورة التوصل إلى المقطع، وقد تحقق عن التكرار – إضافة إلى ذلك – تصدير جميل يحتل طرفه الأول العروض.

والبيت – مرة أخرى – يقرر أن الإبداع الشعرى الحق لا يرى الإيقاع أحق بالنص من الدلالة، ولا الدلالة أحق به من الإيقاع، بحيث إذا ذهبت تبرر للتركيب الوارد دلاليًّا استقام لك صوتيًّا، وتبين لك جمال الإيقاع. وإذا ذهب المرء إلى القول بانفراد المقتضى الإيقاعى بالتحكم فى بنية التركيب، تكشف له بالقدر نفسه، قصد البنية إلى الدلالة واهتمامها لها.



ومثله قوله:

"... وإذا رجل على أعين الناس باللعنة حال وباللعنة مرتحل" (١).

فمن الجائز – ولعله من الأجمل – أن يستبدل الضمير بالظاهر الثانى (باللعنة)، أو يسقط تمامًا، فيستقيم البناء على نحو: باللعنة حال وبها مرتحل.

: باللعنة حال ومرتحل

غير أن تكرار الظاهر مرتين هنا أبرز موقف المبدع من الإنسان المتطلع المتمرد على قدره. فالعبارة الواردة ترد بالسياق. "والمشكلة الإنسانية الكبرى أن لكل إنسان يريد أن يكون بطل

(١) الرسائل ٨، ٩.

الرواية ومثلها البكر، حتى ذلك الشخص الذى جىء به لتنزل عليه اللعنة فى سياقها. غير أن الرواية مفصلة من قبل، ويأتى فصل اللعنة كما هو بأطرافه وحواشيه وأسبابه ونتائجه، فينصب على ممثله جملة واحدة على وجه لا يحس ولا يرى ولا يدفع، كما يلبسه النوم، فإذا هو يفتل فيه فتلًا. وإذا رجل على أعين الناس باللعنة حال وباللعنة مرتحل" (١). فاللعنات متلاحقة تحيط بالرجل فى حله وترحاله.

ومن الزيادة قوله:

تظن زلزلة فى الماء قد جلست أولًا فزوبعة فى الماء تضطجع (٢)

إذ لا حاجة لتكرار "الجار والمجرور: فى الماء" بالعجز؛ لدلالة المثبت بالصدر عليه والعظف. غير أن الزيادة بالتكرار هنا عملت على إحداث نوع توازن.

٤- تكرار المعنى دون اللفظ:

وقد تدفع الرافعى إلى ذلك رغبة فى استقامة الإيقاع، كما فى قوله:

ألا يا نسيم الفجر إن جزت فى الربى ...

وأصبحت كالسلوب ترفرف نازلا سلامًا على قلب الغدير أو النهر

فجئنى بسر الزهر والماء والندى (٣).

فالعطف بين المترادفين "الغدير أو النهر" لا يجدى الدلالة شيئًا. وتنحصر وجاهة إثبات المعطوف عليه فى التوصل إلى المقطع فحسب. وقريب من ذلك قوله:

يا من لذا الشرق يا من للطريح على لحد الزمان بأيدى شر أعوان

مستيئسين ولما يأملوا أملًا واليأس داء لنفس العاجز الوانى (٤)

فإن العاجز هو الوانى، فلم يفد قوله الوانى "سياقيا هنا" بعد "العاجز" الدلالة كبير فائدة، وإن استقام به المقطع.

---

(١) الرسائل ٨، ٩.

(٢) الأوراق ٢٣٠. ويراجع أيضًا فى الزيادة بتكرار بعض عناصر التركيب: الحديث ٦٠، والأوراق ٦٣، ٢٥٣.

(٣) الأوراق ١٥٩.

(٤) الحديث ١١٠.

وقد يعمد الرافعى إلى تكرار المعنى دون اللفظ؛ لاستكمال بعض تفعيلات البيت، كما فى قوله:

تعقدت والتوت[١] كالمستحيل فما تريك من موضع فيها لإمكان[٢]

فالتعقيد والالتواء سواء (سياقيًّا)، وإن قوى الأول عن الثانى، بحيث تنتفى ضرورة العطف وإثبات المعطوف عليه "التوت". وقريب من ذلك بالبيت تقارب دلالة قوله: "فما تريك من موضع فيها لإمكان" وقوله: "كالمستحيل".

ومن نماذج هذا النمط الجيدة بالنثر – وهو به قليل [٣] – قوله:

"... ولكن القلوب القوية الصارمة ذات الصدور الجريئة الواسعة تكونها القوى المختلفة من العمل والفكر وعدم المبالاة على هيئة تجعلها مرنة فى صلابة، فهى تلتوى ولا تنكسر"[٤].

فمعنى القول: "تلتوى ولا تنكسر" هو مبنى الكلمة: "مرنة فى صلابة"؛ وصفًا للقلوب القوية الصارمة ... غير أن التعبير بالاسم "مرنة فى صلابة" يقرر ولا يشخص، والدلالة يعوزها – كى تتشخص وتتجسد – أن يعبر عنها بالفعل؛ فهو الذى يصور المعنى، ويحرك الدلالة. ومن ثم فقد تكرر المعنى هنا دون اللفظ للتوضيح؛ إذ أراد الرافعى أن يصور تلك القلوب على حال هى فيه ليست لينة فتعصر، ولا صلبة فتكسر.

ومن ذلك قوله:

"لو كان لى فى حبك تسعة وتسعون رجاء، أى مائة إلا واحدًا، ثم خوف واحد، لمحاها كلها" [٥].

أما وقد انتفى الداعى الصوتى – لكون النموذج نثريًّا – فقد قصد الرافعى إلى تكرار المعنى دون اللفظ فى قوله: "مائة إلا واحدًا" بعد قوله: "تسعة وتسعون" لأمرين اثنين:

---

(١) يقصد مشكلة الشرق وإلى الآن مازالت معقدة ملتوية.

(٢) الحديث ١١١. ويراجع أيضًا ١٠٩، ١١٢.

(٣) الرسائل ٨٣.

(٤) يدعم فى ذلك القول برفعة إبداع نثر الرباعية من شعرها كثيرًا.

(٥) الرسائل ١١٦، ١١٧.

الأول: ويخص التناص؛ جريًا على نهج الحديث الخاص بقاتل النفس، واستقامة مع التناص السابق بالنص على العبارة الواردة لمثل بنت طبق(١).

الثانى: ويخص الدلالة؛ إذ بإثبات عبارة (مائة إلا واحدًا) تتحقق الكثرة القاصدة إلى التهويل، وبحيث ينتج عن محو الخوف الواحد فى الحب للتسعة والتسعين رجاء. أن الحب كله خوف. وانظر إلى الحوار السابق:

"قالت: أفليس فى الحب إلا الخوف؟

قلت: فيه الرجاء، ولكنه الخوف بعينه" (٢).

إن النفس ترى فى التعبير بـ "مائة إلا واحدًا" ما يعجز التعبير "تسعة وتسعون" عن أن يطاله، فمجرد التلفظ بمائة ينقل الإحساس إلى مدى يجاوز حد التسعة والتسعين، وإن كانت المائة مازالت إلا واحدًا.

٥- زيادة الحروف (٣):

وقد تعددت أشكالها كما قد كثرت نماذجها، غير أنها مع هذه الكثرة وذلك التعدد، تخلص - فى غالب نماذجها - إلى استقامة الإيقاع؛ لاختصاصها بالشعر من دون النثر بالرباعية، وهو الأمر الذى أدى أحيانًا إلى اضطراب المعنى؛ لغرابة الزيادة، كما فى زيادته الهمزة بقوله:

ربوا له الأم يا قومى فلو وجدت ... فى الشرق ما طاح فى ذل وإهوان(٤)

يا نجمة أنا فى أفلاكها قمر ... من جذبها لى قد أضللت أفلاكى(٥)

فقد زاد الهمزة بالأول فى "إهوان"، وليس معناها مرادًا، وإنما المراد هو "هوان". أما بالثانى فقد عدى الفعل المتعدى "ضللت" بزيادة الهمزة، وليس معنى المثبت مرادًا؛ لأن

---

(١) الرسائل ١١٦، ١١٧.

(٢) الرسائل ١١٦، ١١٧.

(٣) يراجع فى زيادة الحروف، وأنها تفيد توكيد المعنى بالجملة: النحو الوافى: عباس حسن، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ج ١ /٨٨.

(٤) الحديث ١١٢.

(٥) الرسائل ١٢٤.

سياق البيت يريد تقرير أن المبدع هو الذى ضل عن أفلاكه، وليس مرادًا أنه هو الذى ضلل "أضلل" الأفلاك.

وعلى العكس من ذلك، فمن جميل زيادته الهمزة قوله:

لهفى على ريح الشآم ونظرة ... من أرضها لهوى هنالك نامى[١]

فقد أزاد بالشام همزة استقام بها الإيقاع وجمل التعبير.

ومن زيادته "الباء" لاستقامة الوزن قوله:

ويسألون المنى تجرى بلا عمل ... كالريح جارية فى غير أرسان

سخف وأسخف منه وهو معجزة ... وضلة أن يسموه بإيمان[٢]

فقد ألزم المتعدى لمفعولين "يسمى" التعدية لمفعول واحد فحسب، بإثبات الباء مع مفعوله الثانى (إيمان)؛ ليتحقق للروى حركة إطلاقه بالكسر. ومثله قوله:

فيا إلهى إذا أجريت فى قدر ... يوما بأن يلتقى فى الناس ضدان

فاجعل للطفك معنى فى التقائهما ... كيلا يكون من الضدين زوجان[٣]

لما حباها الله جل جلاله ... بالحسن منفردًا أجل جلالها[٤]

والحق أن زيادة الباء بالنموذجين "بأن، بالحسن"، وإن ألزم بالأول المتعدى "أجريت"، وخفف بالثانى من قدرات الفعل "حباها" المتعدى لمفعولين؛ ليكون متعديًا لواحد، وما فى ذلك من إضعاف لطاقات الفعل الدلالية – وفى اتجاه تعويضى – فقد ضمنت الفعلين الواردين معنى فعلين آخرين يعلوان بدلالة كليهما، فضمن الأول دلالة الفعل "حكمت" أو الفعل "أمرت". وضمن الثانى (حباها) دلالة الفعل "أفرد، ميز"، وهو السلوك المعروف

(١) الرسائل ٥٧.
(٢) الحديث ١١٠.
(٣) الحديث ١١٣.
(٤) الرسائل ٣٨.

بتقارض الأفعال .. وبه تنحو الدلالة إلى الاحتفاظ للنص بدلالة الفعلين: الوارد بإثباته فى النص، والمضمن بدلالة الحرف الزائد عليه [١].

ومن جميل زيادته "ما" قوله:

ويـح مـــن أسكرت إذ تسكر الكأ س ويـا ويحهـم إذا مـا أفاقـوا[٢]

والحسن مختلف المواطن فى الورى لكـنما حـسن الطبيعـة شـامى[٣]

والحق أن زيادة الحرف "ما" هنا تفضى – فى إشارة خفية – إلى لطيف معنى؛ فهى تضفى بالأول مزيد امتداد لفترة السكر، كما تفيد مزيد شك فى الإفاقة، يضاف إلى دلالة الشرط بإذا.

***

(١) مثل ذلك فى انطلاق تقارض الأفعال عن زيادة الحروف. زيادته "فى" بقوله: "ويثقب فى عظامه الرصاص، فقد ضمن دلالة الفعل "يثقب" معنى الفعل ينخر".

(٢) الرسائل ١١٩. وقد يعمد الرافعى – نادرًا – إلى زيادة "الوار" ببداية البيت؛ للوصل بين وحدات النص، كما فى الأبيات ١١، ١٢، ١٣ بالحديث ١١٠.

(٣) الرسائل ٥٨.

obeikan.com