الفصل الرابع
التكرار والمقابلة

obeikan.com

التكرار والمقابلة

تنهض النصوص الإبداعية بعامة والشعرية بخاصة، فى بنيتها على محورين متناقضين، هما: التباين والتشاكل، وكما يقول العلوى فى طرازه فإن "الشعر تباين وتشاكل" (١).

ولقد تقررت تلك الحقيقة لدى كثير من الباحثين المعاصرين، وإن برؤى مختلفة، ففى حين يرى د محمد مفتاح، عدم غناء نص ما عنهما؛ "إذ ينمو النص عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد" (٢)، يعتبرهما د محمد عبد المطلب من دعائم الإيقاع ومولدات التوازن الصياغى؛ إذ يقول: "يتوافق مع بنية "التقابل" بنية "التكرار"؛ باعتبار قدرتها على خلق نوع من التوازن الصياغى، الذى يأتى تقابليًّا أحيانًا وتماثليًّا أحيانًا أخرى" (٣).

ولقد بدا واضحًا بالرباعية أن المقابلة مع التكرار (مظهرى: التباين والتشاكل البارزين)، يعدان من أبرز خصائص أسلوب الرافعى.

***

(١) الطراز ٦٧/٢.

ينقل القول بتمامه – ولعله اهتدى إليه دون نقل – الدكتور / محمد مفتاح فى كتابه: تحليل الخطاب الشعرى "إستراتيجية التناص"، ص ١٧٥؛ إذ يقول: "إن الشعر عبارة عن تشاكل وتباين".

(٢) محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر بالدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ٥٨.

(٣) تقابلات الحديثة فى شعر السبعينات ٤٥٨.

وهناك من يرى ما هو أبعد من ذلك كالدكتور سعد مصلوح؛ إذ يقول: "إن التجانس والتنوع قطبان متجادلان يتجاذبان الظاهرة اللسانية .. وأن هذا الجدل الفاعل بين التجانس والتنوع هو الذى يهيمن على كل السنن والقوانين الفاعلة فى اللغة من حيث البنية والوظيفة معًا". آفاق الأسلوبية المعاصرة، ص ١٣.

ومع إيمانى بأن مفهومى التنوع والتخالف فضفاضان مطاطيان لا يتفقان تمامًا مع مفهوم المقابلة – وإن اتفقا على نحو أفضل مع مفهوم التباين – فإنهما يحتويانه على الحقيقة. والخلاصة أن الاختلاف والائتلاف كما أرى ثنائية الوجود الإنسانى بعامة. ومن ثم تنطبع تلك الثنائية على كل ما يتصل بالإنسان فى دنياه .. وأخراه!

يراجع أيضًا: حدود النص الأدبى "دراسة فى التنظير والإبداع": صدوق نور الدين، دار الثقافة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص ١٢. وفيها يرى أن "الفن خالق الاختلاف والتشابه".

التكرار

يعد التكرار[١] أحد أبرز خصائص أسلوب الرافعى بعامة [٢] وبالرباعية خاصة. وتكمن أهمية التكرار كظاهرة أسلوبية بالرباعية فى مدى الشيوع وتنوع المظاهر، وتعدد الدواعى على نحو يرقى بأسلوب الرباعية لتكون إحدى بواكير الشعر الحر "النثر الشعرى"، التى عولت على التكرار كثيرًا فى تحمل المعنى ونقل الرسالة.

ولقد استطاع الرافعى أن يحقق من خلال التكرار لرباعيته قدرًا كبيرًا من الوضوح الدلالى، والتشكيل الفنى الراقى؛ مما يدفع - على نحو أو آخر - الرأى الزاعم بغموض أسلوب الرافعى واستغلاق معناه [٣].

وقد أولى البلاغيون القدماء التكرار عنايتهم؛ فهو عندهم من محاسن أساليب الفصاحة [٤]، ولا شىء أقدح فى الفصاحة من إيثار تجنب التكرار وصيانة النسج عنه [٥]. وإذا كان التكرار من البنيات الأساسية فى الشعر، ومن الخصائص اللازمة للنصوص الشعرية، فالحق أنه يمدح ويذم[٦] بحسب انطوائه على فائدة ترجى منه أو قصد يتغياه المبدع، وبحسب خلائه من هذا أو ذلك. فلقد يكون تكرار العبارة أو الجملة محمودًا ولا يكون تكرار

(١) يراجع فى التكرار: العمدة فى محاسن الشعر ونقده: ابن رشيق، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٣٤م، ٢/ ٧٠.

: أسرار التكرار فى لغة القرآن: محمود شيخون، مكتبة الكلبات الأزهرية بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٣م، ص ١٣٣.

(٢) راجع فيمن تنبهوا لتلك الظاهرة عند الرافعى: مدرسة البيان فى النثر الحديث: حلمى القاعود، دار الاعتصام بالقاهرة، طبعة ١٩٨٦م، ص ٣٩٩.

(٣) يراجع فى ذلك الرأى: دراسة فى أدب الرافعى ١١٥.

: حديث الأربعاء: طه حسين "ضمن المجموعة الكاملة المجلد الثانى"، دار الكتاب اللبنانى بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م، الجزء الثالث، ص ٧٠١، ٧٠٣.

(٤) البرهان فى علوم القرآن ٣/ ٩.

(٥) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص ١٠٦.

(٦) يراجع فيمن أزرى بالتكرار: البلاغة الغنية: على الجندى، مكتبة نهضة مصر، د. ت. إذ ينص فى صفحة ١٩٩ على أن الحموى أحد هؤلاء.

اللفظة إلا مستهجنًا مرذولًا. وغنى عن البيان القول بضرورة وقوع هذا التكرار بموقعه الإبداعى مستقرًّا، غير متكلف ولا قلق.

وإذا كانت بنية التكرار – كما يقول د محمد عبد المطلب "من أخطر البنى التى تعمل على المستوى الصوتى كعملها على المستوى الدلالى" (١)، فإن أثر التكرار الصوتى بالشعر – فى غالب الأحيان – يفوق دوره الدلالى على نحو عد فيه بعض الباحثين التكرار هو المظهر الأقوى لتشاكل الشعر (٢)، واعتبر بعض الباحثين أن التكرار يمثل أحد قوانين الشعر الخاصة (٣). واعتبر آخرون أن التكرار يمسك الشعر الغنائى عن التفكك والانحلال(٤)؛ كل ذلك انطلاقا من أن التكرار يخلق الإيقاع. وبالمقابل فإن دور التكرار الدلالى، وإسهامه فى تشكيل المعنى، يبدو متحققًا بالنثر على نحو أرقى من تحققه بالشعر؛ نظرًا لضعف الدواعى الإيقاعية للتكرار بالنثر.

وقبل الخوض فى لجج تكرار الرافعى، تنبغى الإشارة إلى ملحظين اثنين:

الأول: ويتعلق بعدة أمور أراها قد أسهمت فى كثافة التكرار بالرباعية (٥)، من تلك الأمور:

١- التشقيق العقلى.

٢- هندسة البناء اللفظى.

٣- تكرار التركيب.

---

(١) تقابلات الحداثة (٧٩).

(٢) يراجع فى ذلك: التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين على السيد، دار الطباعة المحمدية بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٨م، ص ٢٩١.

(٣) يراجع فى ذلك: تحليل الخطاب الشعرى ١٧٥.

(٤) يراجع فى ذلك: آفاق الأسلوبية المعاصرة ٧٨.

(٥) وإن كانت فى بعض الأحيان تعد تلك الأمور من مظاهر التكرار الأصلية لا من بواعثه، لكنها إذ ذاك يغلب أثرها الإيقاعى على مغزاها الدلالى، ومن ثم فدراستها بمبحث الإيقاع ألصق باعتبارها مظاهر تكرارية.

١- التشقيق العقلى "التوليد الذهنى":

وبه يتكرر كثير من عناصر الجملة؛ إذ ينطلق الرافعى فى إحدى أنماط التشقيق العقلى من كلمة إلى أخرى، ثم إلى ثالثة، بحيث يخلص من الأولى إلى الثانية ثم الثالثة وهكذا. وهو ما يمكن أن يطلق عليه: "النمط السلسلى"، ومن ذلك قوله لحبيبته:

"أنت ممزوجى بآلامى، وآلامى منك هى أشواقى، وأشواقى إليك هى أفكارى، وأفكارى فيك هى معانيك فى نفسى، ومعانيك هى الحب، ولكن ما هو الحب إلا أن يكون آلامى وأشواقى وأفكارى ومعانيك فى نفسى" (١).

ومثله قوله:

"مظهر من القدرة العظمى، جماله فى هيبته، وهيبته فى قوته، وقوته فى جماله، فهو شىء واحد بعضه من بعض" (٢).

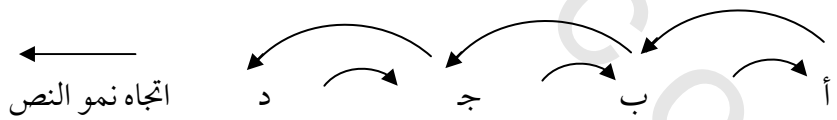
فإذا كانت حركة التكرار حسب "التوليد الذهنى" بالنموذجين، تشبه اقتفاء الأثر وتتبعه:

١- أ ب

٢- ب ج

٣- ج د

فإن حركة التكرار بالنموذج التالى حركة زجزاجية – إن صح التعبير – تتكون عبر حركة للخلف، ثم أخرى للأمام:



يقول الرافعى:

"لا مفر للخلق من العبودية، وأنى لهم المفر والسماء فوقهم، والشرائع تحت السماء، والقوانين تحت الشرائع، والرذائل تحت القوانين، والوحشية تحت الرذائل؟" (٣).

(١) الأوراق ١٠٢.

(٢) الرسائل ١٠٣.

(٣) الحديث ٢٨.

٢- هندسة البناء اللفظى:

إذ يتأنق الرافعى فى رصف ألفاظه وبناء تراكيبه، فيقع التكرار كثيرًا، ومن نماذج تلك الهندسة قوله:

"حرى بمن يوقن أنه لم يولد بذاته أن لا يشك فى أنه لم يولد لذاته، وإنما هى الغاية المقدروة المتعينة: فلا الخلق يتركونك لنفسك، ولا الخالق تارك نفسك لك" (١).

فوحدات العبارة - كما هو جلى - تكرر على نحو واضح، بحيث يصح اعتبار العبارة فى مجملها قائمة على التعبيرين:

: يوقن (يشك) أنه لم يولد بذاته.

: فلا الخلق (الخالق تارك) يتركونك لنفسك (لك).

وقريب من ذلك قوله:

"من المستحيل أن تسكر النار وإن كان شررها ينطفئ كحبب الكأس، ومن المستحيل أن تلذع الخمر وإن كان حببها يموج موج الشرر، ولكن من الممكن أن تجد فى امرأة واحدة لذع النار وإسكار الخمر معًا، وهى شيطانة النساء يجتمع من مستحيلين" (٢).

ومنه قوله:

"إنما تحية الفكر رد كلمة بكلمة، وتحية النفس هز يد بيد، وتحية القلب لمس شفة بشفة"(٣).

ومثله قوله:

"أجرم السجين فأخذ بذنبه، فما ذنوب هؤلاء جميعًا؟! أهى إحدى الحقائق العليا الغامضة التى من أجل غموضها واستبهام حكمتها يقول الحائرون: "كل شىء هو كل شىء" ويقول المنكرون: "لا شىء فى كل شىء". ويقول المؤمنون: "كل شىء فيه شىء"؟! ...

(١) الرسائل ٩.

(٢) السحاب ٤٢.

(٣) الرسائل ١٢٣.

أهى الحقيقة السهل التى تجزأت من أجلها آية الله، فيقول المنكرون: "لا علم"، ويقول الحائرون: "لا علم لنا"، ويقول المؤمنون: "لا علم لنا إلا ما علمتنا"؟!"[١].

٣- تكرار التركيب[٢]:

ومن نماذجه قوله:

"أى سر هذا الذى يجعلك على كل أحوالك تفيضين بالقوة كأنما بنيت على شكل لا يزال يجمعها فى نفسه ويبثها من نفسه؟!

إنه ولا ريب طابع الجاذبية على القوة

وأى إبداع هذا الذى يظهرك فى محاسنك مظهر كون خلق كله من الزهور، وهو جميل فى مجموعة بأجزائه، وفى أجزائه بمجموعة؟!

إنه ولا ريب طابع الألوهية على المعجزة" [٣].

فبالنص تكراران، الأول: فى مفتتح العبارة للتركيب:

* أى + نكرة + هذا + الذى + مضارع

يقع مضافًا تقع مضافًا إليه يتضمن فاعلًا مستترًا،

يتبعه مفعول بارز متصل

الثانى: فى ختام العبارة للتركيب:

* إنه ولا ريب طابع + مؤنث معرفة + على + مؤنث معرفة

يقع مضافًا إليه تقع مجرورًا

(١) السحاب ٥٥.

ويراجع فى نماذج أخرى للتأكيد على اعتبار ذلك السلوك أحد عوامل كثافة التكرار ودوافعه: الرسائل ١٢٥، والوراق ٨٩، ١١٤.

(٢) يدرس تكرار التركيب بالتفصيل بالفصل السادس: "الدراسة الإيقاعية" لأثره الصوتى الغالب.

(٣) الأوراق ٩٦.

obeikan.com

ولا شك أن لتكرار التركيب هنا دورًا إيقاعيًّا بارزًا، ينطلق عن تكرير كثير من الوحدات المنسجمة صرفيًّا والمتآلفة صوتيًّا .. مما تطرب له الأذن، ويلتذ به السمع، ويلقى بظلاله على استقرار الدلالة وجمالها. ومثله قوله:

"فيك المعانى التى تقول: أين كلماتى؟

وفى أنا الكلمات التى تقول: أنت معانى!

فى نفسى عالم أحلام من خلق عينيك الذابلتين.

وفى نفسك عالم أسرار من خلق أفكارى المعذبة" (١).

ومنه قوله:

"من الطبيعى أن تحاط المرأة فى الاعتبار بالمعانى الاجتماعية الكبرى؛ إذ كانت هى الغرض الذى تمثله القِسِيُّ الرامية، فهى فى معنى الكمال الأصل لأنها الأمومة، وهى فى العفة الأصل لأنها الزوجية، وهى فى الحياء الأصل لأنها العرض، وكذلك هى الأصل فى المعركة الجنسية؛ لأنها المقاومة والمدافعة للرجل، والأصل فى الفضيلة الإنسانية؛ لأنها المنشأ والمربى للطفل، والأصل فى الشرف الاجتماعى؛ لأنها المثال الأدبى للجميع" (٢).

أما الملحظ الثانى: فيتعلق ببعض الآثار الإبداعية المرتبطة بالتكرار، وتكاد تتحقق بجميع نماذج التكرار الواردة، وإن بنسب متفاوتة من نمط إلى آخر فى درجة التمثل. ومن تلك الآثار:

أ- أن العنصر المكرر يمثل مركز الثقل بذات المبدع على المستوى النفسى؛ إذ يكثف إحساسًا معينًا لديه، ويسهم فى نقله على نحو مخصوص؛ ولذا فهو محط الدلالة ومنطلق التعبير عن المعنى.

---

(١) الأوراق ٣٢.

(٢) السحاب ٧٩. ويراجع فى نماذج أخرى للتأكيد على كون تكرار التركيب أحد مكثفات التكرار بالرباعية، وأحد مظاهره أيضًا: السحاب ٦٦ "ألا فدعونا من الجاهلين ...".
الأوراق ٣٤ "إنها الحبيبة يا زجاجة العطر ...".

ب– أن التكرار ينتج الانتظام بالنص بما له من آثار صوتية لا تخفى أبدًا عن أى من أنماطه المتعددة.

ج– أن التكرار يعمل على تماسك النص، عن طريق التجانس اللغوى وتوزيع "انتشار" الوحدة التكرارية.

د – أن التكرار يحدث من الأثر بالمتلقى لفتًا وتنبيهًا ما يعمل على توثيق عرى التفاعل بين طرفى الرسالة والنص.

وقبل .. فلقد تنوعت أنماط التكرار بالرباعية وجاءت على النحو التالى:

١- التكرار الداخلى.

٢- التكرار الأفقى.

٣- التكرار الرأسى.

٤- مظاهر تكرارية خاصة.

أولاً: التكرار الداخلى [١]:

تحتل الصيغة الصرفية "... فعلل ..."[٢] مكانة أثيرة لدى الرافعى؛ إذ تكرر بشكل لافت بالرباعية على نحو لا يبدو معه استخدام الرافعى لتلك الصيغة محض مصادفة، أو أنه يتم كيفما اتفق؛ إذ فضلًا عن دور الصيغة الإيقاعى – أو قل الصوتى؛ إذ أكثر ترددها بالنثر – فإنها دائمًا ما أسهمت فى تعزيز الدلالة المقصودة، فالبنية الصرفية الخاصة للصيغة تعمل على تكرير المعنى وتجدده، بما يضفى على الدلالة مزيدًا من استمرار وحركة. ومن ذلك قوله:

---

(١) يقصد بالداخلى أنه داخل بنية الكلمة المفردة. ويمثل هذا النمط الصيغة الصرفية "فعلل" مع ما يسبقها من سوابق وما يذيلها من لواحق.

(٢) قد تسبق تلك الصيغة أحيانًا إحدى علامات المضارعة أو المضى، وقد يلحقها أحيانا أخرى علامة المصدرية، وجميع أشكال الصيغة تقوم بالدور ذاته دلاليا وصوتيًّا، لكنها على أية حال لا ترقى فى نسبة ترددها إلى نسبة تردد الفعل (فعلل).

يراجع فى المصدر قوله بالحديث: عمعمة (٤٤)، وبالرسائل: ١٢٨ مضعضع، ١٣٣ صلصلة. والسحاب: ٥١ هدهدة، ٩٩ طنطنة.

"لك ابتسامة ملحنة كأنه نشيد وجد، يترقرق فيها صوتك الرخيم، الذى هو أيضًا تصوير الابتسامة بحروف ورنين" (١).

فالرافعى هنا يشبه ابتسامة الحبيبة بنشيد الوجد، ولأن الابتسامة (ملحنة) فإنها ممتدة، متجددة، رقيقة؛ ولذا جاء بالفعل (يترقرق) (٢) قيدًا للمشبه به (النشيد)؛ لتنسحب دلالته على الرقة والامتداد والتجدد إلى ابتسامة الحبيبة. ولقد جاء التكرار الداخلى بالكلمة ماثلًا عبر مستويات ثلاث:

الأول: المستوى الصوتى، وباعثه التردد الحرفى: رق رق.

الثانى: المستوى الدلالى، القائم على التردد ذاته؛ إذ تمثل الوحدة (رق) الخلية الحاملة لجرثومة المعنى؛ بحيث تثبت الصيغة ببنيتها الصرفية التكرارية للمعنى طبيعة تراكمية، وللدلالة طابعًا تجديديًّا، بخلاف الصيغة الصرفية الأخرى المخالفة.

الثالث: المستوى الصرفى: ومنطلقه مضارعية الفعل التى تفيد تجدد الحدث مرة فى إثر

أخرى، ولا شك أن تعدد مستويات التكرار على هذا النحو لما يجسد المعنى على حقيقته، ويكشف عن الدلالة المبتغاة.

ومثل ذلك قوله:

"ليت شعرى أتقوم العاصفة الهوجاء من خطرات مروحة الحبيبة؟ ويقع الزلزال المدمر من رجرجة منديلها فى يديها؟"(٣).

ففضلًا عن المفارقة البديعة المقصودة والحادثة بين صيغتى الزلزال، رجرجة .. يكمن جمال المفارقة هنا من تولد إحدى الصيغتين؛ القوية منهما على الحقيقة "الزلزال المدمر" عن الأخرى: رجرجة المنديل "الضعيفة الرقيقة". فضلًا عن ذلك فإن الصيغتين تبرزان معًا حركية المعنى وفوران الدلالة .. على نحو يستقيم وبنية العبارة الضامة إجمالًا.

---

(١) الأوراق ٨٨.

(٢) يراجع فى تكرار الفعل ذاته: الرسائل ١٣٤، السحاب ٣٧، ٦٨، ٧١.

(٣) الأوراق ٥٢.

ويقول الرافعى:

"إن الإنسان لم يهتد بعد إلى علم تحليل الدموع تحليلًا نفسيًّا، وما أحسبه سيهتدى وهو على أن تاريخه فى الأرض مغمور بالدموع، كالأرض نفسها ثلاثة أرباعها مياه، فإنه لا يحسن إلى اليوم أن يرد العبرات قبل انهمالها من أعين الباكين والمحزونين؛ إذ ليس إحسانه من قوة الروح بحيث يتغلغل فى مسالك هذه العبرات" (١).

فالفعل – عموم الفعل – فضلًا عن إفادته – وخاصة المضارع – عموم الحركة والتجدد فإن الصيغة الصرفية "يتفعلل" بالفعل "يتغلغل"، تضيف إلى حركية الفعل المستقرة بالقدرة حركة أخرى، تكتسب بالإنجاز؛ مما يؤكد ويضفى على المعنى المطروح مزيد تصوير، حتى ليكاد المتلقى يلمس ويرى تغلغل إحسان الإنسان بمسالك العبرات ليحبسها قبل انهمالها. فالنموذج يبرز فضل اختيار الرافعى لتلك الصيغة فى موقعها.

وقد يعدد الرافعى من تلك الصيغ فى الموقف الواحد، فيكسب ذلك التعدد دلالة النص حركة تبدو معها الدلالة كأنها تمور، فيزداد تشخصها وتمثلها. ومن ذلك قوله:

"... قرأت الأبيات وأنا أترجرج كأن فى الكرسى زلزلة، أو كأن فى روحًا يضطرب وتقلقل" (٢).

ومثله قوله:

"إن لقلمى على خلافًا، وكأن فيه عاطفة ترميه بنوازعها، فهو يجاذبنى نفسه، لا يريد أن يكون فى بنانى ولا أن يقر معى. وهو الساعة مرتبك متبلد، تمشى به يدى وكأنها الشيخ المتهدم الفانى، يدعم على عصا يراه الناظر إلى متزحزحًا مترجرجًا، فيحسبه يرتعش ولا يمشى" (٣).

---

(١) الحديث ٨٢.

(٢) الرسائل ١١٩.

(٣) الأوراق ١٠٦.

فالمشتقان: "متزحزح ومترجرج" يدعمان دلالتى الارتباك والتبلد الواصمتين للقلم المرتعش. ولقد أسهم فى تأكيد الاهتزاز والتردد حرف الراء التكرارى فى "مترجرج"، وفضلًا عن ذلك فإن التعبير بالمشتق "متزحزح" على النحو الوارد، يبرز معنى التثاقل، يستفاد من بنية المشتق (الصرفية والدلالية) الخاصة. ومثله قوله:

"أيوثق فؤاد الحسناء بالسلسلة الربوض التى صيغت من كلمات الزواج، ثم يشد طرفها فى يد الرجل الذى تكرهه، أو ستكرهه شخص البغض، ويقال مع ذلك إنهما ارتبطا برباط مقدس؟!، ألا تسمع أيها البغيض صلصلة هذه السلسلة فى دموعها أو فى تنهدها أو فى أنينها، وكل ذلك لعنات تنسكب من جوانب روحها؟!" (١).

إن الصيغة "فعلل" – كما هو جلى حتى مع المصدر – دائمًا ما تعمل على تجسيد الدلالة أو تصويرها – كما هو الحال هنا فى تجسيد القسوة والقهر – ولعل تلك الصيغة من أكثر صيغ العربية التى تقف شاهدة على اتساق المبنى والمعنى. ومن دلائل ذلك قوله:

حيا وسلم ثم صافح تاركا يده على الكبد التى أدماها
وأتى ليعتذر الغزال ولجلجت كلمات فيه ففى فمى ألقاها(٢)

"إن الطفلة لجلجت فى بعض كلمات تشبه اضطراب قلبها" (٣).

فإن الفعل "لجلج" من بنية صوته، وهيئة التلفظ به، إضافة إلى دلالته العرفية .. يتفق الفعل من ذلك كله مع حقيقة الدلالة المستكنة به والناطق بها النص .. ترددًا وغموضًا.

وقريب من ذلك قولاه:

* "لو أصابك الهم لحبيبك؛ إذ تراه مهمومًا متألما لذقت أحلى أنواع الآلام السعيدة، فكيف بك لو تبدل همه بغتة فأقبلت عليك قبلاته وضحكاته تزحزح عن قلبك ناموس الكآبة" (٤).

---

(١) الحديث ١٠٣.
(٢) الأوراق ١٧٩.
(٣) السحاب ١٠٧.
(٤) السحاب ١١٠.

* "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، وجمعت منا جهلتين غير مبصرتين، واستكبر لها الواقع المحدود فانتهى من غضبة إلى سورة معركة، واندفع بها التيار الذى جعل يزحزحنا واحدًا عن واحد، حتى فصلنا انفصال شاطئين" (١).

فالفعل "تزحزح" المتعدى، يكشف ببنيته الصرفية عن محموله الدلالى القاصد إلى التحرك .. ومغايرة الموقع .. والرحيل فى بطء. إن فضل الرافعى بهذا النمط التكرارى الداخلى، يكمن فى اختياراته الإبداعية الواعية، والفاعلة فى تشكيل الدلالة وتعزيز المعنى؛ بحيث يكتسب كلا الدلالة والمعنى من تلك الصيغة الخاصة طبيعة تراكمية متنامية. وانظر قوليه:

لحظـان لـو رجفـا عليـك تراجفـت كـرة الفـؤاد فزلزلـت زلزالهـا (٢)

"أرأيت قط ذئبًا قد افترس شاة وجعل يفرفرها بأظافره وأنيابه وهى تنتفض يائسة هالكة؟" (٣).

ترى فيهما ما يؤكد من جميل تموقع الصيغة بمكانها، حسن اختيار الرافعى لوحداته من ناحية، وترى فيهما أيضًا ما يقرر تلك التراكمية الدلالية من ناحية أخرى.

ثانيًا: التكرار الأفقى:

١- تكرار الكلمة:

يتجاوز الرافعى – من حيث المدى – التكرار الداخلى؛ إذ لا يقع إلا داخل بنية الكلمة المفردة إلى تكرير الكلمة ذاتها لأكثر من مرة بالنص. ولا شك أن العنصر الأكثر تكرارًا

(١) الأوراق ٢٣٣.

(٢) الرسائل ٤١.

(٣) الرسائل ٢١.

ويراجع فى نماذج أخرى للتكرار الداخلى: الحديث ٨٢ يكفكف. الرسائل ٢٤ معمعة، ٢٥ يترجرج، ١٢٨ يوسوس، ١٣٣ تتلألأ. السحاب ١١٥ يوسوس. الأوراق ٦٢ يتلألأ، يدمدم ٨٥، يغمغم ١٢٤، ترفرف ١٥٩، المغلغل. متخلخلة ٢١٩.

بالنص بمكنته – أكثر من غيره – أن يكشف لنا عما يعتمل بذات المبدع، وعما يشغل باله. ومن الممكن تناول تكرار الكلمة فى صورتين:

الأولى: تكرار التوكيد.

الثانية: تكرار الكلمة.

أ– تكرار التوكيد (١):

وبه يعمد الرافعى – فى كثير من نماذجه – إلى تكرير الكلمة عينها مرة فى إثر أخرى بلا فاصل؛ لتأكيد المعنى المطروح بالمرة الأولى. وهو مظهر أقرب فى ظاهره إلى قالب الأساليب النحوية منه إلى أساليب الإبداع الشعرية، غير أنه فى بعض نماذجه لا يخلو من مغزى دلالى أو مسحة إبداع خاصة، ومما جاء خالصًا لمجرد التأكيد قوله:

"إن الطفولة تكبر فينا ولا ندرى. ودع الناس يسمون حماقة الإنسان بما شاءوا، فهى هى انتباه الطفولة فيه، ومحاجزتها فى ساعة من الساعات التى تجمح فيها العقل بين ذات نفسه وبين صفات نفسه" (٢).

ومنه قوله لتأكيد الوجوب:

"القلب الإنسانى ميدان تقتتل فيه القوى الأرضية والسماوية، فلابد فى النصر والخذلان جميعًا من الدم، يذهب كله أو بعضه، والجراح تبرأ أو لا تبرأ، والآلام تنسى أو لا تنسى لابد لابد لابد" (٣).

ومثله قوله: "كلام الفكر من اللسان، وكلام القلب من العينين، أما كلام الروح فهو هذه الحركة البليغة وحدها! وحدها!" (٤).

---

(١) يقصد بتكرار التوكيد، تكرار الكلمة ذاتها مرتين متتابعتين دون فاصل على نحو تتابع المؤكد للمؤكد بالمصطلح النحوى.

(٢) الرسائل ١٢٥.

(٣) السحاب ٥٧.

(٤) الأوراق ٩٠. وانظر أمثلة أخرى لذلك التكرار:

=

فالتكرار بالنماذج الثلاثة الواردة يعمد إلى تأكيد العملاقة الرابطة بين طرفى الدلالة؛ قصدًا إلى تقرير المعنى الذى يطمح الرافعى إلى إثباته وإقناع المتلقى به، فمثلًا بالنموذج الأخير .. وبالمثل فى أخوية السابقين – يقرر تكرير "وحدها" أن ابتسامة الفم الجميل هى وحدها وحدها كلام الروح بمثل ما كان كلام الفكر من اللسان وكلام القلب من العينين .. وآكد!.

ولقد ارتقى الرافعى بنماذج هذا المظهر، فقصد إلى بعض دلالات تتجاوز التأكيد إلى التخييل والتصوير، وفى تلك النماذج يرسم اللفظ المكرر صورة تصاحب البنية اللغوية، وتسهم فى تشكيل المعنى. ومن ذلك قوله:

"... ذلك الجمال الذى يريد التعبير عن نفسه تعبيرًا صادقا حيًّا، فيتخذ العاشق هيأة فكر مثقلة بالآلام وتباريح الصبابة والشعر والخيال عاليًا عاليًا إلى الحكمة، أو نازلًا نازلًا إلى الرذيلة، أو هالكًا هالكًا إلى الجنون" (١).

فتكرار ثلاثية المشتقات "عاليًا .. نازلًا .. هالكًا" يتجاوز التأكيد؛ إذ يعمل على تصوير ارتقاء العاشق إلى الحكمة، وسقوطه فى الرذيلة، وهلاكه إلى الجنون.

إن التكرار هنا لم يقف عند تأكيد العلو أو النزول أو الهلاك، بل شخص تلك الحالات التى تعترى العاشق، على نحو يجسد المعنى ويصوره .. ومثله فى ذلك قوله بنص "شجرات الشتاء" عنهن:

"رأيتهن واقفات فى مثل ذلك الحزن النسائى الغرامى، الذى يخلط المرارة فى حلاوة المرأة الجميلة، فتبدى عن عاطفة مسكينة لا يصورها لك إلا أن .. أن تتخيل جزع لؤلؤة تخشى أن تتحول إلى حصاة.

ذليلات ذليلات كأنهن مطلقات الربيع!" (٢).

=

الحديث ١٠٣ ألا بعدًا ألا بعدًا. الرسائل ٥٠، ٧٧ كلا كلا، ٥٠ مهلًا مهلًا، ٢٠ ضعيف ضعيف. السحاب ١٣٥ هناك هناك. الأوراق ٤٠ شديد شديد، ٣٢ حلوًا حلوًا.

(١) الأوراق ١١٢.

(٢) الأوراق ١٦٩. وغنى عن القول ما فى تكرار الناصب "أن"، والفراغ الطباعى بينهما من تخييل وإثارة للمتلقى وتنشيط فكره.

فإن "الصفة المشبهة: ذليلات" حينما يقصد بها شجرات الشتاء على سبيل الاستعارة، فإنها إذ ذاك تلقى على العبارة بكثير من شعرية القول .. وتبقى مهمة تقريب الصورة من الواقع والاقتراب بها إلى نطاق التمثل، وإمكانية التصور، تبقى تلك المهمة معقود نواصيها بتكرير الصفة: ذليلات. وإذا كان التعانق البارع بين التشبيه والاستعارة فى قوله: "ذليلات كأنهن مطلقات الربيع" قد كشف عن الصورة التى يرى بها الرافعى فى خياله شجرات الشتاء، فإن تكرير ذليلات من ناحية أخرى قد "جسد" تلك الصورة من منطق تصويرى تقريرى فى آن معًا، بحيث تبدو الحكمة من إثبات صورة التشبيه "كأنهن مطلقات الربيع" واردة فحسب؛ لترد الذليلات إلى إطارهن الحق: إطار النبات والطبيعة فى تقلبات فصولها، لا إلى عالم النساء. أم هل أراد الرافعى العكس؟!

: أن المرأة حين تعرى عن الحب فإنها كشجرة الشتاء الذابلة الذليلة فاتها الربيع .. وطلقها!.

ومنه قوله عن الغزال، يحاول التعرف على الأسد عن قرب ومعاشرة، لا عن سماع ونقل:

"ولما جاء (الغزال) العرين، وأصبح من الأسد بمرصد، وهبت رائحة لحمان أجداده .. قال: النجاة النجاة! ما هذا بالذى خلقت له فلسفة رأسى، ولكنه الذى خلق له عدو ساقى .. ووثب يشتد مع الريح"[(١)].

فتكرار "النجاة النجاة" يصور – أتم تصوير وأكمله – فرار الغزال من الأسد، لا فى أحد قوالب الخيال والمجاز، بل فى قول موجز بليغ. والتكرار هنا يعد لا أداة من أدوات الإخبار بل – يتجاوزه وظيفة الإخبار – يعد واحدة من أدوات الفن التعبيرى الشعرية القادرة على التخييل والتصوير.

ومن رقيق نماذج هذا المظهر ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ "تكرار التعتعة" أو التردد، كما فى قوله:

---

(١) الأوراق ٢٠٠.

"... أجمل ما فى المرأة الجميلة لا تراه بعيدًا من أقبح ما فيها حتى دلال المرأة التى تحبها، فهو بعينه لو حققت، هو معنى ظريف رقيق من .. من .. من وقاحتها" (١).

ب- تكرار الكلمة (٢):

ومن نماذجه بالرباعية قول الرافعى:

"إذا أصبت فى الناس من لم يتسبب لإرسال دمعة من عين إنسان أصبت فيه من يهتاجه منظر الدمعة فى عين الإنسان" (٣).

فالعبارة تنهض على كلمات يسيرة، من مثل: "مَنْ، عين، مِنْ، أصبت، دمعة، إنسان". والعبارة مقتبسة من نص يخلص فى مجمله للحديث عن فلسفة الدموع والأحزان. ومن هذه الناحية فهو دال على النص .. إن التكرار بجماله البنائى الوارد مع المعنى الحق المصاحب، قد أخرجا العبارة مخرج المثل والحكمة.

ومثله فى ذلك قوله:

"امرأة والهة، فيها نفسها المعذبة، وفى نفسها رجلها المعذب، وبين هذين طفلها اليتيم، الذى يقتضيها أن تظل حانية عليه حنو أبوين، فهى تجمع على قلبها عذاب ثلاث قلوب. وتتألم بنفسها الواحدة ألم الرثاء لزوجها الذى نزلت به العقوبة فى جسمه وروحه، وألم الإشفاق على مجدها الذى نصب على أعين الشامتين فى موضع الذلة، وألم الرحمة لطفلها الذى بلغ سن الهم وهو لا يزال فى الثدى، وألم اللوعة لحياتها التى لم تعد الأيام تناجيها بغير لغة الدمع، وألم الأسى على شبابها الذى تساقطت آماله كما تحط الشجرة الخضراء أوراقها لتجف" (٤).

---

(١) الأوراق ١٧٢.

ويراجع فى ذلك أيضًا: السحاب ١٥٨ آه آه.

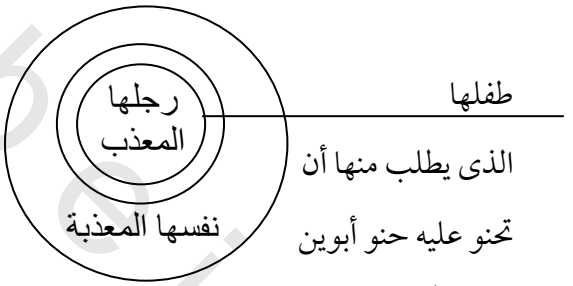
(٢) يقصد به تكرار الكلمة أثناء سرد العبارة دون تمييز لمواقعها من النص، كأن تكون بمفتتح النص أو المقطع أو بختامها. فلتلك المظاهر الأربعة الأخيرة خصوصية بيان فى قابل ما يبحث إن شاء الله.

(٣) الحديث ٨٣.

(٤) السحاب ٥٩.

openkan.com

فالنص يصف امرأة السجين من داخلها، وقد وقفت تنظر اقتياد "اختطاف" زوجها إلى السجن سريعًا من أمام عينيها الذاهلتين .. فهى والهة .. تكاتلت واجتمعت عليها شتى صنوف العذاب وألوان الألم. إن النص يمثل صرخة ألم، تحكى شقاء المرأة حين تفجع فى زوجها، فكما أنها تجمع على قلبها عذاب ثلاثة قلوب.



فهى إضافة لذلك تتألم بنفسها الواحدة آلامًا خمسة، هى:

ألم الرثاء لزوجها ..

ألم الإشفاق على مجدها ..

ألم الرحمة لطفلها ..

ألم اللوعة لحياتها ..

ألم الأسى على شبابها ..

فالمرأة ممزقة بآلامها بين رثاء .. وإشفاق .. ورحمة .. وبين .. لوعة وأسى. والرافعى هنا بالتكرار أمكنه أن يصور بالقالب الخبرى وجدان المرأة الداخلى .. المشتت البائس على نحو يدعو المتلقى فضلًا عن معايشة الموقف وتلمسه، يدعوه إلى الإشفاق عليها والرثاء لها!.

ومن ذلك أيضًا قوله:

"آه لو عرف الحق أحد لما عرف كيف ينطق بكلمة تسىء، ولو عرف الحب أحد لما عرف كيف يسكت عن كلمة تسر، ولن يكون الصديق صديقًا إلا إذا عرف لك الحق وعرف لك الحب!.

لا أريد بالصديق ذلك القرين الذى يصحبك كما يصحبك الشيطان: لا خير لك فى معاداته ومخالفته ... ولكن الصديق هو الذى إذا حضر رأيت كيف تظهر لك نفسك لتتأمل فيها، وإذا غاب أحسست أن جزءًا منك ليس فيك، فسائرك يحن إليه، فإذا أصبح من ماضيك

بعد أن كان من حاضرك، وإذا تحول عنك ليصلك بغير المحدود كما وصلك بالمحدود، وإذا مات يومئذ لا تقول أنه مات لك ميت، بل مات فيك ميت .. ذلك هو الصديق" (١).

إن العبارة مقتبسة من نص الشيخ أحمد، وفيها تناول الرافعى قيمة الصداقة من منظور اجتماعى راق، يرى من خلاله الصديقين واحدًا تتداعى أعضاؤه بالسهر والحمى إذا اشتكى منه عضو، وتهش جميعها إذا سعد واحد منها .. حتى ليقول الصديق إذا مات صديقه: ما مات لى ميت، بل مات فى ميت. إن التكرار بارز واضح بالعبارة، وهى على طولها، سريعة الإيقاع، سلسة البناء، قريبة المأتى، وكل ذلك إنما تأتى من طريق التكرار متعدد العناصر لكلمات:

"عرف. الأصدقاء. الصديق. الحب. الحق. مات. ميت".

وقد يتجاوز الرافعى تكرار الكلمة إلى **تكرار العبارة** لغاية إبداعية خاصة، ومن ذلك قوله:

"... أحببتها لا كهذا الحب الذى تراه وتسمع به فى رواية تبتدئ وتنتهى فى جزءين من رجل وامرأة، ولا كالحب الذى يؤلفه الكتاب والشعراء حين يجمعون عشرين معنى فى كلمة، أو يرسلون عشرين كلمة لمعنى، ولا كالحب الذى يباع ويشرى، فتأخذ منه بالدينار أكثر مما تأخذ بالدرهم، ولا كالذى تجيئه وأنت من الإشراق والنور كزجاجة الخمر فيعيدك وأنت من الظلمة والسواد كزجاجة الحبر، أحببتها ولا كالحب نفسه" (٢).

فالنص يقصد إلى بيان فكرة رئيسة، هى: امتياز حب الرافعى عما تعارف عليه الناس بله كثرة المحبين، وهذا الامتياز يحتاج - كى يتقرر لدى المتلقى صوابه - إلى بيان جوانب هذا التميز، ولذا كانت الحاجة إلى تكرير العبارة "... لا كهذا الحب الذى ..." المترددة خمس

(١) السحاب ١٣٦، ١٣٧. ويراجع أيضًا فى نماذج أخرى لتكرار الكلمة: الحديث ٥٩، ١٠٦، ١٠٨. الرسائل ٢٣، ٤٥، ١١٧. السحاب ٣٠.

(٢) الرسائل ٣٣.

مرات [١]، فى كل مرة منها يتكئ الرافعى على العبارة المكررة، وينطلق منها إلى بيان أحد جوانب ذلك التميز:

فحبه: لا كالذى تراه وتسمع به فى رواية ..

وحبه: لا كالذى يؤلفه الكتاب والشعراء ..

وحبه: لا كالذى يباع ويشرى ..

وحبه: لا كالذى تجيئه .. فيعيدك ..

...

وأخيرًا وبالخلاصة: "فحبه لا كالحب نفسه".

ثالثًا: التكرار الرأسى:

وهو مظهر من مظاهر التكرار الرئيسة والغالبة بالرباعية. وفيه تبدو مهارة الرافعى وحسن توظيفه التكرار دلاليًّا وإيقاعيًّا بالنص. ومن هنا يعد التكرار الرأسى أحد أهم مظاهر التكرار بالرباعية. ويكتسب هذا المظهر أهميته من أمرين:

الأول: نسبة الشيوع.

الثانى: هيئة الاستخدام.

---

(١) وإن باختلاف فيما يتعلق بإثبات جميع عناصر العبارة فى كل مرة؛ إذ تحذف كثيرًا الجملة "أحببتها" بين "الواو العاطف" و"لا النافية" فلا تثبت إلا بمستهل النص وخاتمته، ولعل إثباتها بهذين الموضعين لما يدعم حضورها السياقى على مستوى البنية العميقة لكامل النص .. وإن كانت غائبة على مستوى البنية اللغوية السطحية أحيانًا. وقد أسقط الرافعى ضمير الإشارة هذا من بعد المرة الأولى.

وإنى أرى أن التخفف من بعض عناصر العبارة على النحو الوارد قد – فضلًا عن كسره سيمترية التكرار ورتابته – سمح بتلقائية الأداء من طريق التنازل عما قد يعوق مسار القول، فإن ضمير الإشارة مثلًا لن يفيد إثباته فى كل مرة كثيرًا، ولذا فحذفه أولى، ولعل ما يدعم ذلك أن المرة اليتمة التى ورد بها الضمير – القاصد هنا إلى التجسيد والتجسيم – يشير إلى نوع من أنواع الحب كائن معروف على نحو تمثل فيه الحب، لا فى كونه قيمة معنوية أو عاطفية نزيهة مجردة، بل إلى كونه رواية تسمع وترى "محسوسة ملموسة". وذلك مما يتفق – دون باقى الجمل وإن بنسب متباينة فى درجة المخالفة – مع دلالة الضمير؛ ومن ثم كان إثباته هنا فحسب.

أما نسبة الشيوع فعلوها واضح ولا يعوزه حصر؛ إذ تتبدى كثافة المظهر بيسير القراءة وقليل العناية. وأما هيئة الاستخدام فتتعلق بمجيء المظهر على صورتين:

الأولى: يكرر فيها الرافعى الفاتح (١).

الثانية: يكرر فيها الخاتم.

أولًا: تكرار الفاتح:

يعد تكرار الفاتح أبرز أنماط مظهر التكرار الرأسى شيوعًا وفاعلية. وفيه يفتتح الرافعى العبارة تلو الأخرى / المقطع تلو الآخر بالعنصر المكرر ذاته، يردده فى مفتتح كل مرة، فيبدو بذلك عنصر التكرار مرتكزًا، ينطلق عنه المبدع ليبنى عليه فى كل مرة معنى جديدًا؛ وبذا – وكما يقول د شفيع السيد "يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف، وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء" (٢).

---

(١) الحق أن كثيرًا من جماليات التكرار ودواعيه تنطلق دائمًا عن أحد أمرين أو كليهما معًا:

الأول: عنصر (وحدة التكرار) نفسه.

الثانى: موقع العنصر المكرر من النص، ومدى انتظام تردده بالموقع ذاته.

وعلى ذلك فقد روعى فى دراسة التكرار النظر إلى الأمرين معًا: فالعنصر المكرر .. فى تقاطعاته مع التكرير بالمستهل أو الخاتمة هو ما يحدد إطار بحث التكرار، فبحث التكرار يراعى فيه – إلى جانب بنية المكرر – موقعه من النص فى آن واحد معًا. وقد دعانى إلى تلك الموازاة (والثنائية) فى الاعتبار حين التحليل أمران:

الأول: أن الدراسة تطبيقية وليست نظرية، فلست أنظر للتكرار بل أبحثه بالرباعية: بنيته، ودواعيه الدلالية وآثارة الإبداعية، وعليه فينبغى هنا الاتجاه فحسب إلى نداء النص. وقد يتوهم والحال كذلك أن بالباحث رغم فى التقسيم. وذاك مردود؛ إذ لا يعدو دور التقسيم هنا تحت المصطلح المناسب– فيما أرى – لنماذج المظهر المتشابهة.

الثانى: إن الأخذ بأحد الاعتبارين دون الآخر يغفل حق المبدع، ويسقط كثيرًا من ملابسات القول وجمالياته .. فمثلًا إغفال البنية والقول باعتبار الموقع فحسب يشتت نماذج التكرار الداخلى فلا يهتدى لحقيقة استخدام الرافعى له، إذ لا يستفرغ الجهد للبنية بل للبحث فى علاقة التكرار بالموقع. وبالمثل فإن الأخذ باعتبار البنية فحسب وإغفال الموقع يسهل أهمية شكل التوزيع فى تشكيل الدلالة ولماذا كان التكرار هنا للفاتح، وهناك للخاتم؟! ولم كان على هذا النحو؟!

(٢) شفيع السيد: التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة "إبداع" القاهرية العدد السادس، السنة الثانية ١٩٨٤م، ص ١٥.

ولقد قصد الرافعى بهذا النمط إلى إحدى ثلاث غايات:

١- الوفاء بجوانب المعنى الواحد، واستقصاء مظاهره المتعددة كما يراها المبدع فى خياله.

٢- استكمال مكونات وملامح الموقف المعيش الواحد.

٣- إضافة معنى جديد يدعم الفكرة الرئيسة المطروحة.

أما بنماذج الوفاء بجوانب المعنى الواحد كما يراه المبدع، فيقوم فيه العنصر المكرر [١] بدور الرابط بين جوانب المعنى المتعددة، فيكون بمثابة دعامة التجانس فى خضم التخالف. ومن بسيط نماذجه قوله عن قلبه:

قلبى هو الذهب الكريم فلا يفارقه رنينه
قلبى هو الألماس يعرف من أشعته ثمينه
قلبى يحب وإنما أخلاقه فيه ودينه[٢]

إن تكرير "المسند إليه" قلبى فى ثلاثية الأبيات بالموقع الاستهلالى نفسه مع مغايرة "المسند" فى كل مرة لاستكمال توصيف القلب .. إن ذلك يؤكد أن الكلمة المكررة تمثل "المركز الدلالى الذى ينطلق منه الشاعر ويعود إليه، خالقًا فى كل مرة علاقة لغوية جديدة أو صورة شعرية جديدة، وبذلك يكون تكرار الكلمة ذا وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بدور المولد"[٣].

فالتكرار مطية الرافعى إلى استكمال الحديث عن قلبه، فإنما هو كالذهب فى أصالته وعدم تحوله .. وكالألماس فى شفافيته ورقته .. وقلب الرافعى من بعد .. بل من قبل إنما تسكنه أخلاق ودين يمنعانه من الرذيلة أو الانحراف .. والتكرار على هذا النحو يجمع للقلب أمارات القلوب المؤمنة المطمئنة. ومثله قوله عن الرجل الإلهى:

---

(١) هذا فضلًا عن اضطلاعه بمهمة مقوم الاستكمال أو مرتكز الانطلاق، وهو فوق هذا وذلك يمثل (المعنى الواحد) المقصود.

(٢) السحاب ٢٠.

(٣) مدحت الجبار: الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، الدار العربية للكتاب، ليبيا، طبعة ١٩٨٤م، ص ٤٧.

"هذا هو الرجل الإلهى الذى لا ينثنى لأنه الحق، ولا ينحرف لأنه العدل، ولا يخاف لأنه البأس، ولا يضعف لأنه القوة، ولا يحيف لأنه الإنصاف، ولو تعلق به أهل الأرض جميعًا لمشى بهم مطمئنًا؛ لأنه فى نفسه كقطعة من نظام السماء الذى يجذب الأرض فى فضائها.

هذا هو الرجل الذى يتعرف به الناس معانى الاصطلاحات النفسية القوية؛ كالشهامة والنجدة والصدق والإخلاص والإيثار، وما إليها من سائر المفردات التى يتألف منها معجم الفضيلة" (١).

فالرجل الإلهى رجل تتعدد مواهبه وتتنوع شمائله، وهو قاموس الأخلاق والقيم ومعجم الفضيلة .. وهو من تنعقد بيديه آمال الأمة .. وتتوقف عليه مهمة إزالة الغمة .. ولذا فالحديث عنه يطول .. ولا سبيل إلى بيان صفاته إلا بطول القول عنه مما يستلزم تكرارًا. فالتكرار هنا يعمل على تنامى النص وانطلاقه، ويأخذ بيدى المبدع إلى استكمال المعنى والوفاء بحقه.

ويشير النص إلى أن أبرز دواعى هذا النمط إنما يكمن فى أهمية "المعنى الواحد" وعظمته بالنسبة للمبدع – والمتلقى على نحو ما – بحيث يعوز المبدع التكرار كى يستكمل جوانب المعنى. ومن ذلك قوله بنص "فلسفة المرض":

"سبحانك اللّٰهم! إنما هذه الأمراض أخلاق أنت تنشئ بها الرحمة فى قلوبنا المتحجرة، وتصرفنا فيها إلى نفوسنا بعد أن نكون قد جهلنا هذه النفوس فى أعمال الحياة أو جهلتنا، وتعلمنا جميل صنعك فى تواتر حلمك علينا مع قبيح صنعنا فى ترادف عصياننا لك ...

سبحانك! إنما هذه الأمراض مواعظ منك، تعلمنا كيف نضع شهواتنا فى مواضعها من الضرورة، ونحصرها فى حدودها من الازدراء والمقت ...

سبحانك اللّٰهم! إنما هذه الأمراض فى الدنيا بعض مواد البحث الفلسفى العميق لدرس أساليب الطبيعة البشرية، فكم من عملية جراحية فى طب الناس هى؟!" (٢).

(١) الحديث ٢٦.

(٢) الأوراق ٢٢٧: ٢٢٩.

فإنما الأمراض: أخلاق .. ومواعظ .. وبواعث على التأمل والاعتبار من كونها بعض مواد البحث الفلسفى.

ومن بديع نماذج تكرار الفاتح الدالة قول الرافعى بنص "نظراتها":

"... انظرى الآن يا حبيبتى صور نظراتك فى قلبى؛ فإن لها بعثات من ورائها بعثات، وفيها المعانى من تحتها المعانى.

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

ونظرات تجىء تشعر النفس قوة سحرها ...

ونظرات من عين ساجية ساكنة الطرف، كأنها تقول لى: إن نظراتى إليك بعض أفكارى فيك!

ونظرات يتقطع الطرف بينى وبينك فيها كأنها تقول: لى أفهمت؟!

ونظرة طويلة صارمة لها سيماء قاض محقق، تبحث فى عن توكيد لتهمة أو براءة!

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

ونظرات الحبيبة لألأت بعينها كأنها تقول لقلبى: أنت جرىء كالفراشة ولكن على الشعلة المحرقة!.

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

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

ونظرات الخفرة الحيية، التى كأنها تحاول أن تخفى سر قلبين تحت كسرة قلب ضعيفة.

ونظرات العذراء أومضت بعينيها، وسارقت اللحظ؛ لأن روحها تريد أن تقول: أنها للحب متيقظة!

ونظرات ترنو فى سكون واسترخاء كأنها تقول: إن تعبيرى هو أن يموت فى التعبير!

ونظرات أراها محدجة كأنما تنظر من روعة وفزع حين لا فزع ولا روعة، فأعلم أن الجمال يهاجمنى بسلاح خوفه!

هذه نظرة بريئة ولكن فى شكل خاص من البراءة؛ لينبعث منها فجأة معنى ظريف يتماجن ويمكر ويعبث!

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

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

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

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

وهذه نظرة بين المعنيين تحتمل كليهما: إساءة الدلال إلىّ وإحسانه علىّ!

وهذه نظرة بين اللقاءين تجذب فى قلبى الخوف والأمل بمقدار واحد.

تلك يا حبيبتى صور نظراتك فى معرض قلبى، وقبلتها هناك الصور الأخرى التى لا تريدين أن أصفها لك؛ لأنها الصور المسكينة: صور أحلامى"[1].

فالنص المقتبس – ويقارب ثلثى النص الضام – ملىء بالنظرات، حتى لتخال أعينًا تطالك وأنت تقرأ، تطالعك ناظرة إليك بإحدى نظرات الحبيبة. إن النص يعرض لأنواع نظرات الحبيبة، على نحو يشبه المسح الشامل، حتى لا يظن أن مبدعًا يطمح إلى المزيد، فالفاتحان: "نظرات، هذه نظرة" يتكرران معًا (١٩) تسع عشرة مرة كاملة، فى كل مرة منها يعرض الرافعى لواحدة من نظرات الحبيبة كما يراها هو ويشعر. والمحقق يرى أنه بدون التكرار ما كان للرافعى أن يستوفى معانى نظرات الحبيبة، ولعل تحول الرافعى عن تكرار نظرات "اثنتى

(١) الأوراق ٦١: ٦٤.

عشرة مرة" إلى تكرار هذه نظرة "سبع مرات" قد نحا بالأسلوب نحو كثير من الحيوية وكسر النمط؛ بما لذلك من أثر فى تجديد ماء النص وتنشيط التلقى.

ومن راقى نماذج هذا التكرار قوله [١] بنص البحر:

"ورأيت يا حبيبتى هذا البحر مضيئًا ممتدًّا، كأنه نهار أبدى أمسكته الدنيا لينير النور فى قلوب أهلها؛ فإن النور يظلم فيها.

ورأيته كالمعانى الندية، بثها الله من رحمته فى جفاف الحياة ومعانيها.

ورأيته استواء واحدًا فى وضع الجمال، ليس فيه موضع أعلى من موضع.

ورأيته دائم الترجرج، كأنه متهيئ أبدًا ليسكب معانيه فى فكر الناظر إليه.

ورأيته لا يحمل أن يوضع لإرادته حد؛ فهو دائمًا يصدم الشاطئ كأنه يقول له اذهب من هنا!.

رأيت فيه كل هذا لأن مثل هذا كله فى جمالك أنت وفى معانيك ..

فأنت بجمالك المشرق لمعة من نهارى ..

وأنت بعواطفك رحمة من الله لقلب لولاك لجف ..

وأنت بحسنك لؤلؤة كلها وضع واحد فى الحسن ..

وأنت دائمة الترجرج فى خواطرى دائمة الانسكاب فى قلبى ..

وأنت لا تحتملين أن أضع شاطئًا لإرادتك ..

وأنت، أنت، أنتِ" [٢].

فالرافعى بشطر النص الأول يصف البحر كيفما رآه بشاطئ الإسكندرية، وهو إذ ذاك مريض .. رقيق النفس .. شفيف الروح .. ولذلك الجو النفسى كان البحر غير البحر ..

فهو كالنهار مضيء

(١) يمكن التنظير لأمثال هذا النموذج تحت مصطلح: تكرار الفاتح المتغير: (المتحول)؛ إذ يتحول من تكرير رأيته (٦ مرات) إلى تكرير (أنت ٨ مرات).

(٢) الأوراق ٢٢٢، ٢٢٣.

وهو كالمعانى الندية رحيم

وهو على استواء واحد فى الجمال

وهو دائم الترجرج

وهو قوى الإرادة لا يحمل أن يوضع لإرادته حد

وللإمساك بتلك المعانى، يحتاج المبدع إلى قالب يحتويها ويعين على إثباتها، فكان تكرار "رأيته" [١] بمفتتح العبارة دائمًا بشطر النص الأول. ولقد تحول الرافعى فيما بعد من الحديث عن البحر للحديث إلى الحبيبة، فكان تكرار الفاتح "أنت". ومن الجمال الإضافى لتكرار الفاتح هنا، أن الفاتح الثانى "أنت" الخاص بالحبيبة، يرتبط - على نحو قوى جلى - بالفاتح الأول "رأيته" الخاص بالبحر .. حتى ليمكن القول: إن الرافعى ما قصد إلى جميل القول بالبحر إلا ليعرج من ذلك إلى مناجاة حبيبته، والحديث عن آثاره به ومكانتها لديه [٢].

إن تكرار الفاتح يلعب بالنص دورًا إبداعيًّا راقيًا، فعليه تتشكل دلالة المقطعين: "مقطع البحر، مقطع الحبيبة"، بتكرير الفاتح "رأيت" بالأول، والفاتح "أنت" بالثانى.

ولقد رجح عندى – حتى بلغ مدى اليقين اعتمادًا على بنية النص اللغوية – أن تكرار الفاتح "رأيته" بالمقطع الأول يعمل على محورى التقرير والتأسيس معًا؛ إذ يقرر للبحر صفات هى عين ما يؤسسه الرافعى للحبيبة؛ ليخلعه عليها فيما بعد [٣]. ودليل على ذلك تكرار الكلمات "نهارى. رحمة. وضع. الترجرج. لا تحتملين" بحشو عبارات المقطع الثانى، بمثل ما

(١) يلاحظ دور بنية الفعل فى الدلالة على التجسيد وإمكانية التخيل .. والرؤية.

(٢) يرجع هذا القول ضمن ما يرجحه النظرة الإحصائية؛ إذ يتكرر الفاتح "رأيته" ست مرات على الأكثر، ويتكرر الفاتح "أنت" ثمانيًا.

(٣) تعد عبارة "رأيت فيه كل هذا الآن مثل ..." هى نقطة التحول من فاتح إلى آخر كأنها فاصل تلقائى يتحول به الخطاب من مجال إلى آخر. وبنية العبارة بطبيعتها الواردة تدرأ ما قد يشكك فى أن الرافعى ما أراد بالمقطع الأول إلا الولوج إلى المقطع الثانى؛ إذ لا علاقة منطقية واضحة تربط بين روية الرافعى للبحر على نحو مخصوص وبين رؤيته ذلك فى حبيبته.

ويراجع فى نماذج أرى لذات التكرار: السحاب ٢١، الأوراق ١٥٧.

كانت به من مواقع بالمقطع السابق. ويمكن القول انطلاقا من ذلك: إن التكرار بالنص فى مقطعيه يأتلف ولا يختلف؛ إذ كان الأول سبيلًا إلى الثانى من قبيل التأسيس بالمهم للأهم.

إن انتظام التكرار على النحو الوارد لما يؤكد - من قريب - مهارة الرافعى المميزة، فيما يتعلق بقدرته على التركيب، وهندسته فى بناء العبارة.

ومن نماذج تكرار الفاتح لاستكمال ملامح ومكونات الموقف المعيش الواحد، قوله بنص: "زجاجة العطر":

"يا زجاجة العطر، اذهبى إليها، وتعطرى بمس يديها، وكونى رسالة قلبى لديها.

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

وها أنذا أصافحك، فمتى أخذتك فى يدها فكونى لمسة الأشواق.

وها أنذا أضمك إلى قلبى، فمتى فتحتك فانثرى عليها فى معانى العطر لمسات العناق"(١).

فالرافعى هنا يناجى زجاجة العطر: هديته إلى الحبيبة، فلتفهم عنه لتحمل رسالته إليها .. ولذا يكرر الرافعى العبارة: ها أنذا تلو الأخرى؛ لينطلق من ذلك فى كل مرة إلى إثبات أحد جوانب التجربة المعيشة (الموقف) كما يحسها هو، ففى الأولى ينثر القبلات .. وفى الثانية يصافح الزجاجة .. أما بالثالثة فيضمها إلى قلبه.

وتكرار العبارة على النحو الوارد يسهم فى إنتاج الدلالة، بما يشبه عمل الفنان يرسم جوانب الصورة ويستكمل أركانها.

ومثله قوله بنص: "حيلة مرآتها"؛ كشفًا عن تحولات رؤية الحبيبة لمرآتها:

وقفت لها يوما فألقت نظرةً ... حيرى تشابه وعدها ومطالها

فرأت على المرآة وجهًا ظنه ... ملك الجمال يحاول استقبالها

(١) الأوراق ٣٤.

ورأت لسحر جفونها ما راعها ورأت لفتك لحاظها ما هالها
ورأت صفا المرآة يشبه قلبه مهما تحمله يكن جمالها
ورأت لها وجهًا تغشاه الأسى والحسن قد منه الأسى أمثالها (١)

فلقد تعددت رؤى الحبيبة الجميلة أمام المرآة. وتكرار الفاتح "رأت" هنا هو السبيل إلى الكشف عن تنوع تلك الرؤى.

ومن راقى نماذج ما يرد بنص "رسالة الطيف" وصفًا للقاء نفسى الحبيبين: "هو، هى" فى قوله:

"وقالت نفسها لنفسى: هلمى يا حبيبتى فى غفلة هذين العقلين العدوين، نهدم عليهما المنطق الذى يعذبنا بأقيسته وقضاياه، وإنما نحن روحان فوق الأقيسة والقضايا.

هلمى إلى حكم الحب فى رقدة الفلسفة العنيدة القائمة بصاحبينا قيام محكمة بقاضيين جاهلين معًا مكابرين معًا، فلا يرى كلاهما إلا أن صاحبه هو الجاهل، وبذلك تتضاعف البلية منهما متى حكما!

هلمى من وراء هذين المتغاضبين إلى شريعة الرضا، فليست إحدانا من الأخرى إلا كالصدى يجيب على الكلمة بالكلمة نفسها؛ إذ ليست إحدانا إلا الأخرى.

هلمى فما منا إلا من ضاقت وأعيت بحمق هذين الأحمقين؛ أحدهما من أحدهما، كالصخرة التى تريد أن تبتلع الجبل وهى قطعة منه.

هلمى نتكاشف بالابتسامتين المخبوءتين تحت عبوسهما الكاذب المنافق ...

هلمى يا حبيبتى، فإننا تحت هذا الليل نهار مع نهار فى عالم بعيد عن الأشياء وبعيد حتى عنهما.

هلمى، فإننا الآن فى جسدين روحيين لا تحدنا الحدود، وهذا الجسدان النائمان هما هم التراب الذى كنا فيه، وهما قذى المادة، وهما الخصمان لا نحن، فهلمى يا حبيبتى.

(١) الرسائل ٤١: ٤٣.

وقالت نفسى لنفسها: وهلمى يا حبيبتى فاجعلينى فى روح شبابك الذى ألبسنى الضنى على أنه لو نقل إلى الأجسام لأحيا الموتى.

هلمى فضعينى فى أشعة الخلود من نظرات الرضا التى فى عينيك؛ لأقوى على هذا الفناء الماحق من هجرك، فإن قربك ليس قربًا بل هو إعطاء، وبعدك ليس بعدًا بل هو سلب.

هلمى فارفعينى بقوة منك على قوتك الأخرى التى تهلكنى بالخضوع والصبر.

هلمى فلنصالح بين الكلمة ومعناها؛ فإن هجرك هذا فرق بين ألفاظ الحب وأرواحها، فمسخها كما هى فى الكلام، وأنا أريدها كما هى فى الحياة، وهل تحيا كلمة القبلة فى القاموس أم شفتيك؟

هلمى يا حبيبتى نرتفع فوق دنيا الحزن والألم ولو ساعة، ليست فى ليل ولا فى نهار، بل فى وفيك: ساعة ليس فيها ستون دقيقة فى كل دقيقة ستون ثانية، بل فيها ستون عناقًا فى كل عناق ستون قبلة، فهلمى يا حبيبتى"[(١)].

إن لقاء النفسين – بالنص – زاخر بالحوار والنجوى .. وبخاصة إذا كانت النفسان نفسى حبيبين، ألم بهما وجد الشوق وتباريح الحنين، وإذ ذاك لابد أن يكون حديث النفس إلى النفس دعوة إلى كثير من معانى الحب؛ فالنفس إذ ذاك تهتبل الفرصة غفرانا لما مضى وتفاؤلًا لما يأتى.

إن تكرار الفاتح هنا يجعل حوار النفس إلى النفس أشبه بدعوة موثقة حارة أو أشبه بصرخة ملحة، تعلقت بنياط القلب وجوانح الصدر ..

ويكشف تكرار الفاتح هنا أيضًا عن زخم اللقاء بالمعانى والمطارحات، ولقد يهم المتلقى فى بعض مواضع النص أحيانًا، وسواء أكان قارئًا أم سامعًا، متذوقًا أو ناقدًا، أن ينسى كون المتحاورين نفسين، وأن يشعر بأنهما حبيبان. وإنما ينشأ ذلك – ضمن ما يقرر ذلك –

(١) الأوراق ١٧٦: ١٧٨. ويتوزع الفاتح "هلمى" على نفسى الحبيبين، بحيث يكون حظها ثمانية، وحظه ستًا. فهل قصد الرافعى إلى شدة رغبتها هى إليه عن توجهه هو إليها؟!
يراجع فى نماذج أخرى لذلك التكرار: الأوراق ١٠١، ١٤٢.

عــن طول مـدى التكرار وتجــاوزه المكانــى لرأســى المقطعين القائلين بالحقيقة: قالت نفسها لنفسى ..

قالت نفسى لنفسها ..

أما تكرار الفاتح لإضافة معنى جديد يدعم الفكرة الرئيسة، فيكون مع وحدانية الفكرة وتعدد جوانبها أو معانيها. ومن ذلك قوله بالفصل "الخامس" من حديث القمر:

"أيها الملحدون. أنا لا أستطيع أن أتعزى بالعقل؛ لأنه هو الذى يجعل النازلة لا تقبل العزاء، بل المصيبة لا تكون إلا حين تكون عقلية، فمتى وقعت مرت كأنها حادثة مألوفة تجىء بالنسيان أو يذهب بها النسيان.

وأنا لا أستطيع أن أعرف نفسى مركبة على هذا الوجه المعجز الدقيق، ثم أتوهم أنها خارجة من عدم مطلق إلى عدم مطلق ..

وأنا لا أستطيع أن أقول عن نفسى: "أنا" لأحقق وجودها، وهى بين ماضغى العدم يرددها حينًا ثم لا شىء منها إلا توهم أنها غذاء ما لا يتغذى.

وأنا لا أستطيع أن أرانى فى وهمكم كأننى حلم عقلى، تهجس به الفلسفة، مع أن قلبى فيما أحس يقظة حياة مجسمة.

وأنا لا أستطيع أن أصدق أن حياتى كلها – بما فيها من خير وشر لى وعلى – تكون فى مرد الأمر، كالذى يرسل فى الهواء صرخة مزعجة ليعرف بعدها أنه سكت وكان ساكتًا قبل ذلك!.

وأنا أيها الملحدون لا أستطيع أن أسخر من نفسى، فأرى أن لا نفس لى، ولا أريد أن أكون فى حملها كالأعمى الذى يحمل الكتاب حتى يجد بصيرًا يقرأ له" [(١)].

فالرافعى هنا يسعى بالنص إلى إبراز فكرة رئيسة وحيدة، هى: عجزه التام عن أن يكون ملحدًا يحتكم إلى العقل ويلغى النقل .. ولذا فإن تكرار الفاتح "أنا لا أستطيع" يعد كاشفًا

(١) الحديث ٦١، ٦٢.

وداعمًا لهذا العجز؛ ففى كل مرة ينطلق الرافعى إلى حجة جديدة، يلقى بها فى حجر الملحدين لعلهم ينتهون، فالرافعى بداية ينكر اعتبارية العقل فى الاحتكام إليه والانطلاق عنه، وهو هنا يهدم من الأساس دعامة الإلحاد الكبرى ووهمه الأعظم: تقديس العقل .. ثم هو ينتقل صوب نظرته إلى النفس فى تعقدها وتركيبها على نحو معجز، وبحيث لا يمكن توهم – فضلًا عن تصديق – خروجها من عدم مطلق إلى عدم مطلق: "طبيعة الإلحاد"؛ إذ كيف يكون الإنسان غذاء ما لا يتغذى

وجود عدم

وبعد ذلك يقرر الرافعى متهكمًا (فى وهمكم) أنه يعجز أن يرى نفسه حلمًا عقليًّا؛ لأنه يحس حياة مجسمة منسجمة. ومتهكمًا أيضًا يقول: أنا لا أستطيع أن أصدق أن حياتى كلها بخيرها وشرها تذهب أدراج الرياح لا قيمة لها ولا من يحاسب عليها بالإحسان إحسانًا وبالسوء سوءًا.

وأخيرًا، فإنه لا يستطيع أن يسخر من نفسه (وكأنه يسخر هنا منهم)، فيتوهم ألا وجود لها.

أما الفاتح ذاته فمن بنيته نلحظ أنه – فوق الإفصاح عن قوة نفس الرافعى وصلابة إيمانه – مع السياق يتعزز قصد الرافعى من تقرير العجز الكلى عن التعزى .. والمعرفة .. والقول .. والرؤية .. والتصديق .. والسخرية، إلى تقرير القدرة الإيمانية الكاملة؛ إذ كان العجز هناك عن الإلحاد:

أنا لا أستطيع أن .. مظاهر متعددة للإلحاد

= أنا أستطيع أن أكون مؤمنًا.

ومن نماذج ذلك التكرار أيضًا قوله بنص "الهجر" مكررًا الفاتح "آه":

"أتجنبها وهى فى وجودى، وأحطم بعقلى هذا الفؤاد الشعرى الرقيق الذى بين جنبى، وأتخذ لها فى نفسى من الهجر اسمًا جافًّا يابسًا كاسم الحطب، وهى باقية زهرة هذه النفس ...

فآه من ألم السمو الذى يجعلنى أفرق حياتى على الأشياء والمعانى لتتغير فى نفسى .. وآه من كبر النفس على صغائر الحياة، ومن صغائر الحياة على كبر النفس! ولقد يكون الملك

العظيم فى حشده وجنده وحوله وطوله ثم لا تعبأ ذبابة من الذباب أن تقع على وجهه، ولو نطقت لقالت صادقة: وإن كان ملكًا فإنى ذبابة!.

وآه من عين الحكمة التى تبصر كرة الأرض هباءة طائرة فى اللانهاية، وترى الكون العظيم ذرة مكبرة، وتضاعف الأشياء على النفس مرة، والنفس على الأشياء مرة أخرى، ولا تبرح تخلق خلقها على ما تحب وتكره؛ لأن فيها ألوهية الفكر!

آه من هجر هو سمو ولكنه من الصغائر، هو حكمة ولكنه من الألم، هو هجرها لكنه هو حبها!" (١).

فالآلام هى فكرة النص الرئيسة؛ إذ للهجر آلام وتباريخ، عبر الرافعى عنها بتكرير الفاتح "آه"، أما آلام الرافعى فمن سموه، وكبر نفسه، وحكمته (٢)، فالنص يستخدم التكرار هنا للتعبير عن حالة نفسية رقيقة، هى حالة التأزم والألم الحامل على التأوه.

وقد يكون الفاتح عبارة مكتملة تمثل فكرة رئيسة واضحة، يريد الرافعى – لحاجته إلى ذلك – أن يسوق لها من الحجج والبراهيم وأمارات الصواب ما يعززها به؛ ومن ثم تكرر العبارة بالمفتتح، وفى كل مرة يردفها الرافعى بحقيقة جديدة تدعمها من جديد، فتتقرر العبارة على مستوى الشكل بالتكرار والموقع من ناحية، وتتدعم على مستوى المضمون برديفها الدلالى الجديد من ناحية أخرى. ومن ذلك قوله:

"ألا إنما الناس صور الفكر وصور القلب، فمن لم نر فيه صورة من أفكارنا التى نلتمسها أو من أهوائنا التى نحبها فذلك ليس منا ولسنا منه ...

إنما الناس صور الفكر أو صور القلب، فهم منقسمون حين يولدون أسباطًا أسباطًا باختلاف الدم فى كل أسرة، وهم متفرقون حين ينشئون أفواجًا أفواجًا باختلاف الصحبة فى كل فئة، وهم متباينون حين يتدفعون أحزابًا أحزابًا باختلاف الهوى فى كل طائفة، وهم متناكرون حين يتنازعون أممًا أممًا باختلاف المنفعة فى كل أمة ...

إنما الناس صور الفكر أو صور القلب، فليس يأتى للوالدين أن يربوا من أولادهم ناسًا، بل أهواء ومطامع يناقض بعضها بعضًا: مطامع تتبع أسبابها، وأهواء ترجع إلى غرائزها، فلو

(١) الأوراق ٢٣٥، ٢٣٦.

(٢) يلاحظ تكرار أبرز وأهم ألفاظ النص بالعبارة الأخيرة "آه من هجر هو سمو ... هو حبها".

أن أهل هذه الأرض بلغوا بها لا نعلم من الوسائل أن ينظموا ظاهر دنياهم حتى يكون سواء لا يخالف شيء منه على شيء، لبقى الانتقاض والاختلال فى باطن الإنسان حتى لكأن بعض الدم يخلق غالبًا على بعض الدم. وإنه لا شيء فى هذه الحياة إلا وقد خلق معه ضده، فإذا استقامت الأمور فلمن تكون الأضداد لعمرى؟!

إنما الناس صور الفكر أو صور القلب، فدنيا كل إنسان فى شيئين: ما ينزع إليه بفكره، وما يميل إليه بقلبه، والإنسان من كل إنسان أحد اثنين: من ترجى به المنفعة، ومن تكون فيه المحبة" (١).

فالرافعى يرى أن تباين الناس فيما بينهم إنما ينطلق عن صور أفكارهم وقلوبهم. أما بالمرة الأولى التى يرد فيها الفاتح، فيقرر بها الرافعى أن ائتلافنا مع الناس واختلافنا معهم إنما يكون تبعًا لاتفاق الأفكار أو اختلافها فيما بيننا وبينهم.

وبالمرة الثانية يقصد الرافعى إلى بيان أسباب اختلاف الناس فيما بينهم حتى لتتباين طبائعهم وصورهم؛ فهم منقسمون باختلاف الدم ... متفرقون باختلاف الصحبة ... متباينون باختلاف الهوى ... متناكرون بتعارض المنافع.

وبالثالثة يقرر من جديد الفكرة الرئيسة، وينطلق من أحد أصول التربية الأسرية إلى ذلك، ويقرر أنه لا شيء فى هذه الحياة إلا وقد خلق معه ضده .. ثم يتساءل متعجبًا وساعيًا إلى التقرير أيضًا: إذا استقامت الأمور فلمن تكون الأضداد لعمرى؟!

وبالرابعة يعود إلى بيان دوافع التباين البشرى وأسبابه، فيعمد إلى إضافة جديدة تقرر الحقيقة الكبرى: "تباين البشر"، تلك الإضافة هى أن الإنسان يحدد موقفه من الدنيا بأسرها شخوصًا وأحداثًا ... إلخ بأحد أمرين: ما ينزع إليه فكره (صور الفكر)، وما يميل إليه قلبه (صور القلب).

---

(١) السحاب ١٠٥، ١٠٦. ويراجع فى نماذج أخرى لتلك الصورة من التكرار: الحديث ١٠٤ إذ يكرر الفاتح "عزاء" ثلاث مرات. الأوراق ١٥٠ وفاتحه: كلا كلا (سبع مرات).

ويراجع فى نماذج أخرى لتكرار الفاتح عامة: الحديث ٥ كتبتها وأنا. الأوراق ١٠٠ هذه عينك، ١٢٢ أما قبل، ١٣٥ لماذا لماذا، ١٥٩ ألا يا نسيم الفجر، ١٧٠ كلا يا شجراتى، ٢٥٧ لا أقول.

وكذا فالإنسان من كل إنسان أحد اثنين: من ترجى به المنفعه ← صور الفكر

من تكون فيه المحبه ← صور القلب

ثانيًا: تكرار الخاتم:

وفيه يكرر الرافعى الكلمة بنهاية العبارة، أو يكرر العبارة بنهاية المقطع، فيقع العنصر المكرر من البنية الضامة (العبارة للكلمة، المقطع للعبارة) موقع القافية من أبيات الشعر على مستوى الصوت، ويخرج كدقة الموسيقى؛ بيانًا لأهمية المكرر على المستوى الدلالى، إذ يحمل العنصر المكرر الدلالة الملحة على ذات المبدع. ومن نماذج ذلك النمط قوله مكررًا الخاتم (لا أستطيع) بنص "يا للجلال":

آه لـــو أســـطيع أن أخرجهـــا مـــن زمـــانى إننـــى لا أســـتطيع

آه لـــو أســـطيع أن أدخلهـــا فى حيـــاتى إننـــى لا أســـتطيع

قـــدرات قـــدرتها فى فـــلا أســـتطيع قـــدرة لا أستطيـــع[1]

فالنص على إيجازه وقلة مفرداته؛ إذ ينبنى فى مجمله على الفعل "أستطيع" مسبوقًا بتمن (لو) أو نفى (لا) ... النص على ذلك يمثل شعورًا بالعجز عارمًا، يعترى المبدع، فيمنعه من فعل أى شىء. ولقد جسد ذلك العجز بعض أمور:

أولها: تكرار الخاتم "لا أستطيع" ثلاث مرات، إضافة إلى واحدة بحشو البيت الثالث؛ مما يؤكد دلالة العجز.

ثانيها: التمنى بـ "لو"، والمسبوق بالفاتح "آه"؛ إشارة إلى تمنى المستحيل والتألم لفواته.

ثالثها: بنية الفعل "أستطيع" الوارد بالصدر مرتين، والمحذوف التاء، تقرر ضعف القدرة .. والمتحولة إلى غياب تام للقدرة، واستحالة تحقيق أسبابها بقراءة الفعل فى ضوء السياق.

رابعها: المقابلة الرأسية بين عروضى البيتين (٢، ٣): "أخرجها، أدخلها"؛ إذ تجعل العجز شاملًا ولازمًا غير مفارق. ولعين ذلك تعمل المقابلة السياقية بالبيت الثالث:

(١) الأوراق ٩٥. يعد هذا النموذج أيضًا فى بيتيه الأولين من نماذج تكرار الفاتح.

"قدرت قدرتها فى، لا أستطيع قدرة"، فالمفارقة بين طرفى المقابلة تشمل نوع الفعل الزمنى: ماض بالأول يفيد التحقيق والتأكيد، ومضارع بالثانى يكشف عن عجز واقع ملموس.

إن الخاتم "لا أستطيع" يحوصل دلالة العجز على أتم وجه يتفق لقالب أسلوبى، ولقد حرص الرافعى على هذا الناتج الدلالى: "تقرير دلالة العجز على نحو تام"؛ مما جعله غير مهتم لما يقدح ببنية الإيقاع بتكرير القافية (الضرب) فى ثلاثة أبيات متتابعة؛ إذ إن الدلالة هى مراد المبدع وغايته هنا الآن.

ومنه قوله بنهاية نص "رواية القلم":

"هذه يا حبيبتى رواية قلمى فما رواية قلمك؟

إنك تنظرين إلى نظرات ناعمة من ذلك النظر الرطب، فأجد لها مسًّا كمس يد الحبيبة الفاتنة، فلماذا لا تكتبينها؟!

وتبسمين أحيانًا ابتسامات معنوية تهرب إلى فيها بعض قبلاتك، فلماذا لا تكتبينها؟!

وأرى على نور قلبى أحرفًا مختبئة فى قلبك هى: ألف، حاء، باء، كاف، فهل تكتبينها؟"(١).

فخاتمة النص تحمل دعوة موثقة من المبدع إلى حبيبته أن تبادله قولًا بقول .. ورسالة برسالة .. وحبًّا بحب، ولقد كتب لها برواية قلمه، فهلا كتبت له برواية قلمها! ولذا كان تكرار الخاتم: فلماذا لا تكتبينها؟!

إن تحول الخاتم من "لماذا لا تكتبينها؟" إلى "هل تكتبينها؟" بالنهاية منطقى وإبداعى ونفسى فى آن معًا، فالسؤال عن سبب عدم الكتابة قد استوفى أجله مرتين، وبالختام تجاوز الرافعى السؤال عن السبب إلى طلب الكتابة والحث عليها: "هل"؛ فذلك هو المطلب والغاية.

---

(١) الأوراق ١٠٩. وبالنص نموذج تكرارى نادر، يكرر فيه الرافعى كثيرًا من عبارات النص مع بعض تغيير طفيف، يراجع فى ذلك ١٠٧، ١٠٩.

إن التحول الحادث بآخر مرات التكرار يحاول أن يولد – فيما أرى – من نص "رواية القلم" الخاص بالمبدع نصًّا آخر يحكى رواية قلم الحبيبة.

ومثله قوله تجسيدًا لحذر الحبيب وجزعه من حبيبته:

"إن النبات لا ينبت إلا حيث يجد عناصر غذائه، وروحى قد وجدت فى جمالك كل عناصر الحب، فنبتت فيها نبته جديدة أخاف ألا تتعهديها فتذوى. ومن هذا الخوف أرجوك.

وقلبى يخشى منك على ما فيه منك؛ فإن لكل شخص ظلًّا، ولكن هواك نقل ظلك إلى قلبى كما تنقله آلة التصوير، فإن غضبت وتحولت مزق ظلك هذا القلب ليغضب ويتحول، ومن خوفى هذا أرجوك.

وكل شىء فى عالم الموت بموت وينسى، فإذا أنت نسيتى فهذا موتى عندك، وكل من يحب الحياة يخاف الموت، فمن هذا الخوف أرجوك" (١).

فالنص يكشف عن مدى خوف المبدع من حبيبته، وعن مدى جزعه من تقلباتها فى ليالى الحب، كما يكشف عن خشيته من تحول الحبيبة عنه وغدرها به. كما يشير النص إلى ضعف المبدع – آنيًّا – أمام حبيبته وتسلطها على قلبه. فالرافعى هنا يخشى أن تذوى روحه وأن يتمزق قلبه .. وأن يموت عندها بنسيانها إياه .. وهو لهذا الخوف .. يرجوها.

إن الرافعى ليذهب إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إذ نراه يجسد هذا الخوف والحذر القابضين على قلبه، فتراه يخشى أن تحمل الحبيبة تلك الكلمات منه محمل الجرأة عليها .. ولذا فإن كلماته هى الأخرى من هذا الخوف ترجوها. يقول فى أعقاب النص المقتبس مباشرة:

"وكلماتى هذه تخاف أن تحمليها محمل الجرأة عليك، فهى كذلك من الخوف ترجوك" (٢).

ومن جميل نماذج هذا النمط من التكرار قوله بنص "الأشواق":

"الشوق؟ ما الشوق إلا صاعقة تنشئها كهرباء الحب فى سحاب الدم حين يمور ويضطرب ويصدم بعضه بعضًا من الغليان، فيرجف فيه الرعد القلبى يتردد صوته: آه آه آه.

(١) الرسائل ١١٦.

(٢) الرسائل ١١٦.

والآن يا حبيبتى .. أشعر بالقرطاس وكأنه قد علم أن سيحمل أشواقى وأسرار قلبى، فلا يعد صحيفة ورق تموج بالألفاظ، بل صحيفة صدر ملأها جو من التنهد: آه آه آه ...

ومن كل ذلك فأشواقى لك يا حبيبتى دائما تبدأ ولا تزال تبدأ، وأنا دائما فى أولها!.

آه ما هذه الأفكار الحزينة التى جاءت تبحث عن دموعى؟!

وما هذا المعنى النارى الذى يطير فى دمى؟

وما هذا الرعد القلبى الراجف يتردد صوته آه آه آه ؟" (١).

ولأن الأشواق بالنص حارة وأزمة المبدع حادة، فإن كل الطرق تؤدى إلى .. الآهات آه آه آه؛ لتجسد تأوه الرافعى وآلامه. وحقًّا فآه من تباريح الحب.

إن الرافعى هنا يرتكن إلى التكرار فى تصوير حالته النفسية .. ونقلها للمتلقى نقلًا إبداعيًّا صادقًا .. فللوشق حر كأنه ضربة مخلب على القلب، فيقع به الرعد القلبى آه آه آه ..

إن تكرار الخاتم هنا يكاد يستنفر كلمات النص جميعها؛ لتشارك الرافعى تألمه وآهاته. فآلام الرافعى متجددة لا تنفد ولا تبيد، ولذا نراه قد قصد بالنص ذاته إلى تكرير الخاتم: "تبدأ ولا تزال تبدأ" ثلاث مرات بين موقعى تردد الخاتمين الثانى والثالث: آه آه آه؛ إذ يقول:

"... لا يكون الشوق إلى الحبيب الممتنع أو الهاجر أو المفارق إلا لهفة ثائرة كلهفة الشوق إلى الحياة من مريض وقذه المرض ورس على جسده السقم، فمات أكثره وبقيت منه البقية الذاهبة نفسًا فى نفس، ويشعر بالموت يبدأ فيه ولا يزال يبدأ!

يا رحمة للمشتاق حين يكون فيما حوله وهو بعيد عنه .. ويرى أنه هو وحبيبه ناحية فكرية من نواحى الدنيا بعيدة عن الناس والأشياء، كأنهما معتكفان فى عزلة، ومع ذلك فالحبيب عنه بعيد، فكأنما المسكين غريب فى دنياه وفى دنيا فكره معًا، ويحس الآلام لا تنتهى؛ إذ كانت هى أشواقه الدائمة الحنين إلى من يهواه، فالألم دائما فيه يبدأ ولا يزال يبدأ!.

(١) الأوراق ١٠١: ١٠٤.

ومن كل ذلك فأشواقى لك يا حبيبتى دائما تبدأ ولا تزال تبدأ، وأنا دائمًا فى أولها" (١).

فأشواق الرافعى – ومن ثم آلامه – تبدأ ولا تزال تبدأ، فهى كالموت .. والألم. أما إضافته على بنية الخاتم فى المرة الأخيرة لقوله: "وأنا دائمًا فى أولها"، فدالة على أن الأشواق والآلام إنما هى دائمًا فى بدايتها قوة واستحكام بالقلب، لا تتحول عن التمام إلى النقص .. وهى لذلك متجددة لا تضعف ولا يخفف من وطأتها.

وبعد .. فإن تضافر تكرار الخاتمين: آه آه آه.

: يبدأ ولا يزال يبدأ. ثلاثًا ثلاثًا على النحو الوارد، خاصة حينما يختص أولهما بالتعبير عن الآلام، وثانيهما عن الأشواق – ينحو هذا التضافر إلى اختزال النص بتمامه فى:

آلام الأشواق "فكرة النص الرئيسة"

آه آه آه تبدأ ولا تزال تبدأ.

وبحيث تحرج دلالة تكرار الخاتم كمنتوج المعادلة الكيميائية، الناتج عن تفاعل عنصرين، ومثله قوله بنص: "ما نفع رقة روحى؟":

يا من لنضو طريح مجمع من حطام
بقية من سلوٍ على بقايا غرام
وقطعة من جفاء فى قطعة من سلام
وما أكابده نارًا يروه نورًا أمامى
ما نفع رقة روحى تندى كطل الغمام
وكل ما هو حولي كحلق عطشان ظامى؟
يا واصلًا بالمعانى وهاجرى فى الكلام

(١) الأوراق ١٠٣، ١٠٤.

مخاصـــــــمى فى نهـــــــارى مـــــــصالحى فى منـــــــامى
مـــــن العبـــــوس كـــــلام معنـــــاه معنـــــى ابتـــــسام
ولـــــن يغـــــير جـــــسم الـــــ ـــــوداد ثـــــوب الحـــــضام
مـــــا نفـــــع رقـــــة روحـــــى تنـــــدى كطـــــل الغـــــمام
وكـــــل مـــــا هـــــو حولـــــى تنـــــدى كطـــــل الغـــــمام
وكـــــل مـــــا هـــــو حـــــولى كحلـــــق عطـــــشان ظـــــامى؟[1]

فالبيتان:

مـــــا نفـــــع رقـــــة روحـــــى تنـــــدى كطـــــل الغمـــــام
وكـــــل مـــــا هـــــو حـــــولي كحلـــــق عطـــــشان ظـــــامى؟

يلخصان النص ويجملان دلالته، فالرافعى يحيا حياة يتجاذبها نقيضان لدودان، ويكاد يختص كل مصراع من مصراعى الأبيات على طول النص، بالكشف عن أحد طرفى المقابلة الكبرى التى يحياها الرافعى فى حبه .. إن التكرار هنا يعد تجديدًا لارتباط القول بالفكرة الرئيسة التى يدور حولها النص، أو الإحساس المحورى الذى يستقطب المبدع ويشغله[2].

رابعًا: من مظاهر التكرار الخاصة:

أ- تكرار الهندسة المحيطة:

وفيه يكرر الرافعى الفاتح نفسه فى خاتمة العبارة أو المقطع أو النص، فيكون الخاتم هو عين الفاتح وبذلك يحيطان بالنص، وإذ ذاك يكون الخاتم من الفاتح كالصدى من الصوت. ولعل أدنى وظائف هذا النمط أنه يعمل على ترابط النص وتماسك بنيته من الناحية الشكلية، أما من الناحية الدلالية فيكشف عن خبيئة نفس المبدع، وموقفه من تجربته المعيشة أو من المتلقى. ومن بسيط نماذجه قوله:

---

(١) الأوراق ٣٧.

(٢) يراجع فى نماذج أخرى لذات النمط: السحاب ٧٦: ٧٨؛ إذ يتكرر الخاتم "وكنت ولا جرم فى لغة الاجتماع من بعض معانى ..." (خمس مرات)، ١٥٠؛ إذ يتكرر الخاتم "كذلك توحى إلى روح الشيخ" مرتين.

"شر النساء عنده وعندى هى التى تجعلك تتنبه إلى ما فى النساء من الشر" (١).

فالعبارة تبتدأ بالشر وتختم به أيضًا، فى إصرار واضح على القران بين الشر والنساء. وهى البنية التى تجمل فكرة المبدع وتبرزها أيما إجمال وإبراز فى لفظ يسير وسرعة أداء. ومنه قوله:

"القبلة الأولى هى تلك النظرات الطويلة الحائرة فى أعين المحبين، وقد ضاقت بالصمت والإبهام وكثرة ما تتردد بين معنى يسأل ومعنى يجيب، فانحدرت إلى الشفاه؛ لتخلق حركة وتتمثل صوتًا، وتستعلن للحب بكل معانيها. فالعواطف المشبوبة والنظرات المتكلمة والابتسامات المترجمة تأخذ كلها فى تأليف تاريخ الحب زمنًا يقصر أو يطول. ومتى بدأت فى تدوين هذا التاريخ كانت الكلمة الأولى هى القبلة الأولى" (٢).

فالرافعى يبتدئ المقطع وينهيه كذلك بالقول نفسه: القبلة الأولى وإحاطة المقطع ابتداء وانتهاء بعين الكلمة جميل هنا فى موقعه؛ إذ المقطع بكامله يخلص للتعريف بالقبلة الأولى: جوها .. مقدماتها .. آثارها وأهميتها. ويلاحظ تكرار اللاحق "هى" مع كلا الفاتح والخاتم؛ إذ يقع معه سابقًا.

إن اختتام المقطع بعين الفاتح هنا يجعل علاقة القبلة الأولى فى الختام كالصدى من صوت القبلة الأولى بالفاتح، وكأنها كتذكر المحب للذى قبلته الأولى على خد الحبيب. ومثله قوله بختام نص "الغضبى":

"كلا كلا ما استوفيتك يا رسالة الغضب، فما أكثرك عندى فنونًا!، وما أوسعك معانٍ فى نفسى!.

كلا كلا فلو أنى كتبتك ملء ليل مظلم طال على محموم، ثم اطلعت هى عليك فأغضبتها ثم جاءت ... جاءت تسألنى ... تسألنى أأنت كتبت هذه؟

آه تالله إن أجبتها إلا كلا كلا

(١) السحاب ٤٣.

(٢) الرسائل ١٢٢.

ولست أطيل فى زينتك يا رسالة الغضب؛ فإنك كالنعش: لا يزينه قوم إلا ولهم ميت كلا كلا!" (١).

فالنص المقتبس يقع بختام نص الغضبى (الحبيبة) والعنصر المكرر: "كلا كلا" يشير إلى نفى المبدع لغضب حبيبته، ونفيه لقدرته على أن يكتب إليها رسالة غضب.

وقد يكرر الرافعى عنوان النص بخاتمته، فينضبط النص داخل إطار محكم، يكسب بنية النص تماسكًا وتحددًا، ويكسب دلالته تداولًا وتجددًا؛ إذ نقطة الانتهاء هى عين محطة الانطلاق. إن ارتداد آخر النص على أوله، وارتداد أوله على آخره لا يجعل التكرار بالختام قفلًا للنص، بقدر ما يجعله إيذانًا بانفتاحه من جديد، وداعمًا لحركية الدلالة وحيوية النص. ومن ذلك قوله بنص المتوحشة؛ إذ يكرر عنوانه بخاتمته فيقول:

"وإذا أنت هجرت فأحق الكلام الذى توصفين به أنك فى الهجر بلا رحمة ولا شفقة متوحشة ... متوحشة" (٢).

إن الرافعى بتكراره الهندسى المحيط قد كشف عن حقيقة رؤيته لحبيبته (وهى الرؤية الحاملة لقدر لا يخفى من دعابة وحب وتلطف)، من ناحية الدلالة والمضمون، أما من ناحية الشكل فقد عمل التكرار على ترابط النص وتحدده ابتداءً وانتهاءً.

أما المتلقى إذ يقرأ النص من عنوانه إلى خاتمته، مرورًا بمتنه ومحتواه .. فتحصل له والحال هذه نشوة تتأتى من انتهاء النص به إلى عين نقطة البداية، فتحدث له من ذلك لذة التذكر والارتداد إلى الوراء مرة أخرى لاسترجاع ما كان .. وكأنه عود على بدء.

وقد يكرر الرافعى عنوان النص بخاتمته – أو يجعل خاتمته هى عنوان النص سواء – مع إضافة بسيطة بالختام تحمل غاية النص، وتكشف عن سره الكامن، فكأنها اللبنة التى تم بها البنيان. ومن ذلك قوله بختام نص "وزدت أنك أنت":

"فيك يا حبيبتى من أبدع محاسن الكون، وزدت أنك أنت الحب" (٣).

---

(١) الأوراق ١٥٤. ويلاحظ بالنص تكرار التوكيد النازع إلى التصوير فى قوله: "جاءت .. جاءت تسألنى .. تسألنى".
(٢) الأوراق ١٢٠.
(٣) الأوراق ٣٣.

فنشوة المتلقى (الحبيبة) هنا غامرة؛ إذ وقع على ما يزيل إبهام العنوان ويكشف الحجب عن غاية النص، فإنما زيادة الحبيبة عنده عن غيرها من النساء، تكمن فى أنها هى الحب، وبذا ترضى لذة الاكتشاف لدى المتلقى رغبة التعرف؛ بحيث يحسن هنا التوقف، فقد قال النص كلمته وكشف عن خبيئة.

ومن جميل نماذج هذا النمط قوله مكررًا مقطعًا بكامله فى مستهل نص "النجوى" وخاتمته، هذا المقطع هو:

"آه وأنا حين أقول آه! أحسبها شعلة تتلوى ذاهبة ممتدة فى قلبى!

آه وأنا حين أقول آه! أشعر أن قلبى يمدها طويلًا طويلًا لتصل إلى قلب آخر!

آه وأنا حين أقول آه! أرانى بعدها كأن روحى طارت إلى آخر مدها ووقعت. آه"[1].

إن العنصر المكرر هنا يؤدى دورًا إبداعيًّا راقيًا على مستويى: الدلالة والإيقاع معًا. ويكتسب العنصر المكرر وجاهته وأهميته من ناحيتين:

الأولى: طوله؛ إذ ليس كلمة ولا عبارة، بل مقطعًا كاملًا، يحمل فكرة مكتملة ناضجة، تتحدث عن آلام المبدع وأحزانه، وفضلًا عن طول الوحدة التكرارية فإنها تحوى كذلك بداخلها أنماطًا تكرارية أخرى – تدعم آثار التكرار الناتجة – ومن ذلك تكرار الفاتح: آه وأنا حين أقول آه، وتكرار التوكيد الأفقى: طويلًا طويلًا.

الثانية: أن العنصر المكرر هنا بالختام يجاوز دوره دور الربط بين أجزاء النص ودور تحريك الدلالة؛ إذ يعد العنصر المكرر فى ختام النص تعقيبًا على موقف سابق، يتضمن إشارة إلى عجز الرافعى عن الرد على حبيبته فى قوله:

"... قالت: اسكت

قلت: ما يسكتنى ولا الشيطان نفسه

(١) الأوراق ١٩٤، ٢٠٣. وتعد كلمة "آه" بنهاية الخاتم هى الإضافة الوحيدة على فاتح النص، وبها تتجسد دلالة التأوه بمقطع الخاتم، ويجوز بتلك الإضافة اعتبار مقطع الخاتم نفسه أحد نماذج الهندسة المحيطة. وغنى عن القول ما بالنموذج من صلة بنماذج تكرار الفاتح كذلك. يراجع فى نماذج أخرى لتكرار الهندسة المحيطة: الأوراق ١٢٦، ١٣٥، ٢٥٨.

فمدت إلى نظرة طويلة كلها براهين على قوة هذا الشيطان الفاتن، وقالت:

اسكت، اسكت.

ثم لا أدرى ما الذى أسكتنى حينئذٍ، أحسب أن الشيطان سد فمى بفمه".

وبذلك يكون التكرار بالختام منسجمًا على مستوى الموقع، وذا مغزى ودلالة من علاقته بالمقطع السابق.

بقى أن أشير هنا إلى أمرين يتعلقان بالتكرار فى هذا النموذج:

أولهما: أن بنية الوحدة التكرارية – وخاصة الفاتح – تتصل على نحو وثيق دلاليًا وموضوعيًا بعنوان النص: "النجوى"؛ إذ فيها وفيه بث للآلام من حبيب إلى حبيبه، كما أن فيهما رغبة من الواحد إلى الآخر، أن يشاركه آلامه بمثل ما شاركه هو ببثه آلامه ونجواه معه.

ثانيهما: أن طول الوحدة التكرارية – ويعد ذلك هو النموذج الوحيد بالرباعية الوارد على هذا النحو النادر – يتفق وطول النص الضام؛ إذ يعد النص من أطول نصوص الرباعية إن لم يكن أطولها على الإطلاق. وفى ذلك دحض لما قد يرمى به العنصر المكرر من عيب يأتيه من الطول البادى ذلك من ناحية. ومن ناحية أخرى "خفية"، أرى أن العنصر المكرر لإحداث تكرار هندسى رابط بين مفتتح نص طويل مثل هذا وخاتمته، لو انحصر فى كلمة أو جملة لما أدى للنص ما أداه التكرار الطويل الوارد. وكأن التناسب بين بنية العنصر المكرر أو مرات ترده، ينبغى أن يكون طرديًا لا عكسيًا مع النص الضام.

ب- تكرار الهندسة الرابطة:

وفيه يكرر الرافعى عنصرًا بعينه، باثنين متتابعين من نصوصه أو عباراته، يقع فى المرة الأولى بنهاية النص الأول، وفى الثانية ببداية ثانيهما، فخاتم النص الأول منهما هو عين فاتح ثانيهما. ويضفى ذلك على النصوص تماسكًا بتعزيز العلاقة الرابطة بينهما. وفى ذلك أمارة على ثراء الرصيد الإبداعى للقول لدى الرافعى وتدفقه من ناحية، وعلى مهارته وقدرته على السرد واستمرارية العطاء الإبداعى من ناحية أخرى. ومن نماذج هذا النمط قوله مكررًا

"ضمير الطبيعة" فى قوله بنهاية النص الأول من حديث القمر وبداية النص الثانى .. "إذا قلت هى فهل ترى إلا ضمير الطبيعة التى تأخذ عليها الإنسانية دينها؟" (١).

"وآه إن فى "ضمير الطبيعة" وفى المعنى المستتر فى الهاء والياء لسرًّا من الحب تتجدد فى الناس معانيه المعضلة، كأن فيه حياة غريبة تغذوه بتلك المعانى، فهى فى علم الروح كالروح نفسها فى علم الإنسان".

ومثله مكررًا: "ثغرها البسام" (٢) بخاتمة "النص الرابع" وبمستهل "النص الخامس" من حديث القمر أيضًا. فيقول الرافعى:

"فاحمل إلى أيها القمر قطرة من ندى الروح الجميلة الذى ينسكب فى أنفاس تلك الحبيبة، وأرسلها إلى كأسى فى قناة من أشعتك السحرية؛ حتى تمتزج بالحكمة على شفتى، فكأنى أتناول هذه الحكمة من ثغرها البسام" (٣).

"يا لها لحظة جمدت على قلبها أيها القمر، حتى كدت أحسب الزمن لا يجرى، بل كدت أحسبنى أستحلت إلى قطعة من الأبدية التى لا يدخلها شىء من الدينا إلا ميتًا حتى الزمن نفسه. ولكن ثغرها البسام لم يدعنى أموت فى شعاعه ..." (٤).

ومن ذلك قوله مكررًا "الشرق المريض"، الذى هو عنوان النص التاسع من حديث القمر بنهاية النص الثامن منه، إذ يقول فيه:

"ألست تعلم أيها القمر وأنت ابن الصحة والعافية، الذى هرم ولم يزل فتى، أنه ما دمنا لا نرى عند رأس هذا الشرق المريض إلا لحى وشوارب، فإننا لا نرى ثمة إلا أعشاش الجراثيم الاجتماعية".

---

(١) الحديث ١٨، ١٩ على الترتيب.

(٢) يتكرر أيضًا "ثغرها البسام" بفاتح الرسالة الخامسة من "رسائل الأحزان"؛ مما يكسب الرباعية قدرًا من تناغم النصوص وتماسكها وتناجيها. ولمثل هذه الوحدة والتماسك تتكرر بالرباعية عبارة "السحابة الحمراء" بخاتمة "رسائل الأحزان" ص ١٣٦. فهل كان الرافعى قد نوى أن يبدع السحاب الأحمر بعد؟!

(٣) الحديث ٤٩، ٥١ على الترتيب.

(٤) الحديث ١٠٨.

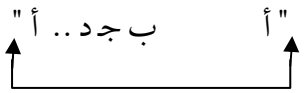
واللافت هنا أن نماذج النمط جميعها ترد "بحديث القمر"، لا تتجاوزه إلى غيره إلا نادرًا ومرد ذلك – فيما أرجح – إلى قصر مدة إبداع الحديث؛ إذ لم تتعد الأربعين ليلة. ولا شك أن ذلك مما ساعد كثيرًا على تماسك النص الكلى، وعلى تداعيات القول كذلك.

ج– عكس اللفظ "رد الجملة":

يعد عكس اللفظ مظهرًا خاصًّا من مظاهر التكرار، وفيه يتضافر مظهرا التكرار الخاصان: مظهر تكرار الهندسة الرابطة، والمحيطة، وإذا كان تكرار الهندسة الرابطة يتلخص فى المعادلة:

"أ ب / ب جـ"

حيث إن "أب، ب جـ" عبارتان أو نصان متتابعان أو نصان متتابعان، "ب" هى الوحدة المتكررة بهما معًا. وإذا كان تكرار الهندسة المحيطة يتمثل فى المعادلة:



حيث إن "أ ب جـ د .. أ" عبارة أو مقطع أو نص، "أ" هى الوحدة التكرارية المحيطة بالنص الضام، إذا كان ذلك كذلك – فإن معادلة عكس اللفظ أو رد الجملة هى:

حيث إن "أ ب، ب أ" عبارتان متتابعتان، تجريان على نسق الهندستين: الرابطة والمحيطة معًا. وفى ذلك كشف من جديد عن عقلانية أسلوب الرافعى، وحرصه على دقة المعنى وصنعته فى القول. ويعد عكس اللفظ على هذا النحو أحد الأمارات المهمة على شعرية أسلوب الرباعية.

وأقل ما يكون عكس اللفظ بتكرير وحدتين معًا بطريقة تبادلية فى الترتيب أو الإسناد. ومن هذه المغايرة يتأتى جمال هذا المظهر؛ إذ يكون تغيير وقلب وترتيب ألفاظ التعبير الأول بالتعبير الثانى لا لمجرد التلاعب اللفظى، ولكن لاستكمال معنى طريف، يعد إثباته من

علامات تفتق الذهن ويقظته ومن أمارات خصوبة الخيال واتساع مداه. ولا شك فى أنه لا يقدر على هذا المظهر إلا ذوو النفوس الشفافة والعقول المتوهجة من مثل الرافعى.

ويعد "عكس اللفظ" أبرز الخصائص الأسلوبية التى يتعانق بها التباين (التخالف) مع التشاكل (التوافق)؛ فإن "التأمل فى بنية العكس يؤكد وجود منعطفات، أو لنقل إنها عملية توقف مؤقتة تعدل فيها الصياغة خط سيرها؛ لتجعله خطًّا مزدوجًا، يعتمد على (التقديم والتأخير) الذى تتبادله الدوال المتماثلة وهو ما يدخله دائرة التكرار .. وبين التقدم والتراجع تتوافق البنية السطحية وتتخالف بنية العمق" (١).

ومن نماذج عكس اللفظ قوله:

"ليس كل ما يعجبك يرضيك، ولكن كل ما يرضيك يعجبك" (٢).

فالعبارة – بعكس اللفظ – تنقل نظرة الرافعى إلى الأشياء، وأنها تعتمد الجوهر لا المظهر. فالرضا عنده – وعندى – يقوق الإعجاب. لأن الرضا ينطلق عن النفس لا عن العين كما هو الحال بالإعجاب. ولا شك أن تعانق ائتلاف عناصر بنية التعبيرين "ليس كل ... لكن كل .." باعتبار الوحدات مع اختلاف ترتيب تلك الوحدات بالأول عنه بالثانى، لا شك أن ذلك مما يعمل على تضافر بنية الأسلوب وشعرية القول الإبداعى من ناحية، ومما يعمل على تنشيط حركة ذهن المتلقى؛ لتبين اختلاف الدلالة بإحدى العبارتين عنها بالأخرى .. ومن الجلى أن ذلك يثير كثيرًا من مكامن لدى المتلقى. ومن ذلك قوله:

"إن أشقى الناس من لا يستطيع أن يجد إلى جنبه فى سورة الجزع نفسًا أخرى تجزع له باطمئنان ليطمئن فى جزعه، وهى الصداقة بعينها وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم" (٣).

فإن عكس اللفظ هنا يجمع للعبارة – إلى جانب سداد المعنى واستقامة المضمون الفكرى – جمال الأداء وبساطة اللفظ، كاشفًا عن حقيقة ما ينبغى أن تكون علاقة الإنسان بأخيه

(١) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية "قراءة أخرى"، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص ٣٧٨.

(٢) الحديث ١٥.

(٣) الحديث ١١٨.

الإنسان: تعاونًا ورحمة، تكافلًا وشفقة! فالإنسان يعوزه فى جزعه أن يطمئن، ولا يكون ذلك إلا بالصديق الذى:

يجزع له باطمئنان

ليطمئن (هو) فى جزعه

ويسعى الرافعى فى كثير من نماذج عكس اللفظ أن يكون تعلق الإجراء (الإسناد بعامة) بجهة واحدة، فينتج عن ذلك التوحد فى مآل عكس اللفظ شمول فى الدلالة، وتأكيد لها وشيوع للمعنى واستغراق به مع مسحة تخييل رقراقة، كما فى قوله:

"يبكى صابرًا ويصبر باكيًا" (١).

ومن ذلك قوله مضيفًا بعكس اللفظ ما يصور الموقف على نحو جمالى "ويدركه (الغنى السعيد) الموت، فيقول إنى تبت الآن، كلا إنها كلمة هو قائلها، وإنها لا تغنى عنه من الله من شىء، وإنه ليقبل بها على الله وهى فى فمه كالفضيحة أو أشد خزيًا، ثم يموت وقد جهد بالموت وجهد الموت به فيصعدان وكلاهما متباطئ" (٢).

فإن هذا الغنى ينسى الموت والآخرة .. وما هى إلا دنياه .. وحينما يأتيه الموت يجهد "هو" بالموت ويجهد الموت به .. فالمجادلة والسخط والمراوغة من أحوال هذا الغنى مع الموت ومن الموت حينما يأتيه .. ومن ذلك تصعد روح الغنى إلى السماء مجهودة متباطئة!.

إن عكس اللفظ وحتى تتأكد آثاره الإبداعية والدلالية العميقة فى تشكيل المعنى وحتى ينتفى كونه ما كان إلا تلاعبًا بالألفاظ .. وبالنظر فى النموذجين السابقين عن الصديق: "تجزع له باطمئنان ليطمئن فى جزعه".

وعن الغنى: "جهد بالموت وجهد الموت به" نرى أن الشق الأول من عكس اللفظ فى كلا النموذجين: "يجزع له باطمئنان"، "جهد بالموت"، لا يمكن أن يقرر بمفرده ما سعى المبدع إلى تقريره من شقى الإجراء؛ إذ بالنموذج الأول لن يغير من شقاء الإنسان شيئًا أن يجزع له

(١) الحديث ١٣. يراجع أيضًا: الحديث ٢٧ "قوة الإرادة، إرادة القوة".
(٢) الحديث ٣٦.

الصديق باطمئنان، إلا أن يكون هذا الجزع من الصديق سبيلًا إلى اطمئنان الأول فى جزعه، وباعثًا على هدوء نفسه.

وبالمثل فى الثانى، فإن جهد الغنى بالموت منطقى من حاله فى الدنيا مع الناس، ومبرر بالطريقة التى أنفق ماله بها واكتسبه من خلالها. وعلى ذلك، فالأمر طبعى خبرى يعرى عن أن يكون شاعريًّا .. أما أن يكون الموت كذلك هو الذى جهد به لسوء مصيره، أو لسوء ما قدم، أو لخبث ما تنطوى عليه نفسه من طمع وبخل وكبر .. ففى ذلك تصوير للجدل القائم بين الغنى والموت؛ إذ كلاهما مجهود بالآخر، ولذا فإنهما كليهما يصعدان إلى السماء فى تباطؤ .. وتثاقل .. مشهودين!

وقريب من ذلك لتأكيد انسجام المحب مع الكون وانسجام الكون معه حتى يتوحدان، قوله:

"إذا اتفقت له ساعة (الحبيب) من حبيبته رآها عجيبة، كأنها ليست من الحياة أو ليست إلا الحياة. فهل وسعت نفسه من الحب شيئًا لا سبيل لأن يقاس معنى العالم به؟ أم صارت أعماقها تطاول أعماق الفضاء، فهو بالحب كائن فيما حوله وما حوله كائن فيه؟" (١).

ولتأكيد جمال الحبيبة على كل حال يقول الرافعى: "أى إبداع هذا الذى يظهرك فى محاسنك مظهر كون خلق كله من الزهر، وهو جميل فى مجموعة بأجزائه وفى أجزائه بمجموعة؟!" (٢).

ومن نماذج عكس اللفظ على التراخى – إن صح التعبير – إذ يتباعد شقا الإجراء، قوله بما يدل على موهبة نادرة تجمع إلى الاهتداء إلى المعنى الحق الإمساك باللفظ المبدع:

"... سيذهب بك الظن إلى الموت؛ فهو أخفى ما ظهر من أسرار الإنسانية، ولكن هناك موتًا لا ينقل من الدنيا إلى الآخرة، بل من نصف الدنيا إلى نصفها الآخر، وهو فى أسرار الإنسانية عكس ذلك؛ لأنه أظهر ما خفى، وهو الحب" (٣).

---

(١) الرسائل ١٠٠. ويراجع أيضًا: الرسائل ٧٦، ٧٧ "... فضرب الله بتلك النفس على هذا الجسم وبهذا الجسم على تلك النفس". السحاب ٩٤ "... يعرف عقله فى وهمه ووهمه فى عقله". الأوراق ٢٠١ "... بعيد على قرب قريب على بعد".

(٢) الأوراق ٩٦.

(٣) ينماز هذا النموذج عن جل نماذج عكس اللفظ فى أن متعلق اللفظ المعكوس ليس واحدًا، فالعبارة "أخفى ما ظهر" تختص بالموت، أما الثانية فتختص بالحب.

=

فلما كان الموت أخفى ما ظهر يؤمن به ولا يعمل له، فإن الحب هو أظهر ما خفى يحس به، وتتلمس علاقاته فهو ظاهر، غير أنه يصعب توصيفه؛ ولذا فهو من هذه الناحية خاف.

إن براعة الرافعى لا تقف هنا بالنموذج عند حد الجمع بين الموت والحب؛ من حيث إن الأول أحيانًا ما يكون نهاية المطاف بالمحب إن لم تصله الحبيبة وتلتفت إليه وتبادله حبًّا بحب، والموت هنا ليس موت البدن أو الجسد، وإنما هو موت الروح وانكسار القلب. إن براعة الرافعى تتجاوز ذلك إلى اكتشاف العلاقة التخالفية الرابطة بين الموت والحب:

فالموت "أخفى ما ظهر" وذلك حق؛ إذ ما من يقين أشبه بالشك من الموت

أما الحب فهو "لا تلاعبًا باللفظ ولكن كشفًا عن حقيقة الحب فى علاقته بالموت": "أظهر ما خفي"؛ إذ يقدر ما لا يمكن التيقن منه وتتبعه، فإنه لا يستطاع التنكر له.

ومن نماذج عكس اللفظ البارعة المعبرة عن ذات الرافعى الأبية قوله: "آه من كبر النفس على صغائر الحياة، ومن صغائر الحياة على كبر النفس! ولقد يكون الملك العظيم فى حشده وجنده وحوله وطوله ثم لا تعبأ ذبابة من الذباب أن تقع على وجهه، ولو نطقت لقالت – صادقة – وإن كان ملكًا فإنى ذبابة" (١).

ومن راقى نماذجه التى لا يعوزها تحليل قوله: "... ماذا يبلغ الكلام من حب يجعل الحياة كأنها كلمة رضى فى شفتى الحبيبة، ويجعل الحبيبة نفسها كأنها كلمة رضى فى شفتى الحياة ؟" (٢).

فابتسام الحياة عند الرافعى معقود بكلمة رضى تنطق بها شفتا الحبيبة!!

وبعد .. فإن بنية "عكس اللفظ" على النحو السابق، تشهد – بحق – على قدرات الرافعى الإبداعية المائزة، خاصة فيما يتعلق بالتركيب والتخييل. ولقد تضافرت "عكس اللفظ" بنية تكرار الهندسة الرابطة مع بنية الهندسة المحيطة، فى تناصر لقالبين من قوالب التكرار، يرتقى

=

والنموذج يقرر من ناحية أخرى أن عكس اللفظ ينبنى كثيرًا على التشاكل والتباين .. أخفى ما ظهر أظهر ما خفى

(١) الأوراق ٢٣٥.

(٢) الحديث ١٢٧. ويراجع أيضًا: الرسائل ٢٥، الأوراق ٢٤٩.

بقدرة القالب المركب على الإسهام بمحورى الصوت والدلالة معًا؛ حيث إن مغايرة تركيب أحد شقى الإجراء (ترتيبًا أو إسنادًا) للشق الآخر، تضفى تفارقًا دلاليًّا بين التعبيرين، يحقق للمعنى العام المطروح تكاملًا ودقة على الأرجح. ولقد خلص أثر عكس اللفظ الدلالى إلى الشمول وتأكيد المعنى أو التخييل، حينما تعلق شقا الإجراء بمتعلق واحد، فى حين خلص إلى إبراز المفارقة والتخالف بين المتعلقين، حين يرتبط كل شق منهما بمتعلق خاص.

التكرار فى ضوء التشكيل الفاعل فى بنية النص:

إذا كانت دراسة التكرار فيما سبق قد قامت على اختطاف أو قل استئناس بالنموذج، بسلخه من سياقه لطبيعة البحث التطبيقية، ولضرورة تقسيم الأنماط لتنوعها، فإن الوقوف أمام أحد نصوص الرباعية المكتملة؛ لبيان أهمية التكرار فى تشكيل النص، وتحمله لمراد المبدع، والكشف عن خبيئة نفسه، إن ذلك التوقف يكشف عن عمق استخدام الرافعى للتكرار، وعن فلسفته الخاصة فى استخدامه. والنص المختار هو الشطر الشعرى من نص: "الشرق المريض":

يا من لهذا المريض المدنف العانى ... مردد النفس من آن إلى آن

إذا رأى الليل ظن القبر شق له ... وظن أنجمه آثار أكفان

ويحسب الصبح باب الموت لاح له ... وفوقه الشمس قفل فتحه دانى

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

مطرح الهم فى كل الجهات فما ... يرى بكل مكان غير أحزان

تؤزه كبد حرى معلقة ... من الأضالع فى أعواد نيران

يا من له إذ يرى الدنيا كلما اشتبهت ... بقية الحلم فى أجفان يقظان

يا من له إذ يرى الأشياء واهنة ... كما بدا أثر الذكرى بنسيان

حى طريح يراهم يلحدون له ... لم يستحوا أن تراهم منه عينان

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

مستيئسين ولما يأملوا أملًا ... واليأس داء لنفس العاجز الوانى

ويسبقون الردى للقبر وهو قضا ... فى الغيب فاعجب لهذا الشان من شان
ويذعنون ولا ما يذعنون له ... لكنه خلق يقضى بإذعان
ويسألون المنى تجرى بلا عمل ... كالريح جارية فى غير أرسان
سخف وأسخف منه وهو معجزة ... وضلة أن يسموه بإيمان
يا ويح للشرق من أمرٍ به لبك ... كالهم ملتبس فى رأى حيران
من كل مضلعة ترمى بمعضلة ... رمى النحوس لذى بؤس بحرمان
تعقدت والتوت كالمستحيل فما ... تريك من موضع فيها لإمكان
لو صوروها لكانت صورة امرأة ... مصبوغة من جهالات بألوان
ربوا لذا الشرق يا ثومى ممرضة ... تحنو عليه بإحساس ووجدان
تطبه روحها مما ألم به ... فإن أقتل داء الشرق روحانى
يرى عواطفها الأديان خالصة ... إذا تلعب أهلوه بأديان
يرى بها عهده عهد الملائك ال ... ـبز الطبيعى فى حسن وإحسان
يرى حنانًا كعهد الأنبياء وما ... تشتاقه الروح فيه منذ أزمان
يرى الفضائل بعد اليأس قد ظفرت ... آمالهن ونالت قلب إنسان
ربوا له الأم يا قومى فلو وجدت ... فى الشرق ما طاح فى ذلك وإهوان
تلك التى ترفع الدنيا وتخفضها ... بطفلها فهو والدنيا بميزان
تلك السماء التى تلقى لهم ملكًا ... فلا يربونه إلا كشيطان
تلك التى جعلوها فى المنازل كال ... ـمرأة مطروحة فى دار عميان
ذنب الرجال، ولكن النساء به ... معاقبات بآلام وأشجان!
كمقلة العين فى آلامها اعتلجت ... والداء ما مس منها غير أجفان

***

لهفى لجوهرة زهراء ما سطعت ... فى جيد غانية أو فوق تيجان

لهفى لريحانة خضراء ما قطعت ... لا لتذبل فى راحات نشوان
لهفى لغانية عذراء ما وضعت ... إلا بمنزل أسواءٍ وأضغان
لكل معنى جميل ما يلائمه ... كما تمازج ألحان بألحان
وليس يطرب صوت الماء منحدرا ... كما ترى وقعه فى سمع ظمآن
فيما إلهى إذا أجريت فى قدر ... يومًا بأن يلتقى فى الناس ضدان
فاجعل للطفك معنى فى التقائهما ... كيلا يكون من الضدين زوجان
فما خلقت كمثل البغض فى امرأة ... ينالها رجل يوما بطغيان
ولا خلقت كمثل البغض فى امرأة ... ينالها رجل يوما بطغيان
ولا خلقت كمثل الذى فى رجل ... تسومه امرأة سوءًا بعدوان

***

يا بانيًا بقلوب الناس يجعلها ... قصر الحياة، تبصر أيها البانى
أسس على الحب لا تلق القلوب سدى ... وضع لكل فؤاد شكله الثانى
فلست تبنى سوى دارٍ إذا خربت ... أركانها خربت من كل عمران
دار السعادة دار الحب دار منى الـ ... ـأحباب دار الغرام الخالد الهانى[1]

فالنص يكاد ينهض قائمًا فى مجمله على التكرار[2]؛ إذ تتنوع بالنص أنماط التكرار ومظاهره، كما تتعدد آثاره ونتائجه. فالتكرار فاعل فى تشكيل بنية النص على مستويى الشكل والمضمون معًا. أما أنماط التكرار بالنص فتشمل:

(١) الرسائل ١٠٩: ١١٣.

(٢) إن كثافة التكرار بالنص تنطلق - فى بعض نواحيها - عن طابع الموضوع (الغرض) الخاص بالنص؛ إذ يخلص للحديث عن مأساة الشرق؛ مما يجعل النص أقرب إلى سياقات الوجدان والأسى والرثاء، وهى من أثرى سياقات القول احتمالًا للتكرار.

والنص يأتى فى صورة دفقتين شعريتين منفصلتين: الأولى منهما تستغرق الأبيات من ١: ٣٣. والثانية منهما تبدأ من البيت ٣٢ وتستمر حتى النهاية، والعنصر الموضوعى المشترك بين الدفقتين يكاد ينحصر فى المرأة فحسب، =

الداخلى: فى قوله:

مردد النفس (١)[1] مطرح الهم (٥) تلعب أهلوه (٢٢).

الأفقى: فى أقواله:

آن إلى آن (١). ظن [2]. رمق، فانى (٤). كل (٥). أملا، مستيئسين (١١). الشان (١٢). يذعنون (١٣). سخف (١٥). صورة (١٩). روح (٢١). الأديان (٢٢). عهد (٢٣). ألحان (٣٥). خربت (٤٣).

الرأسى: فاتح فى أقواله:

يا من لـ.. (٧، ٨، ١٠ مرتين). ربوا لـ.. (٢٠، ٢٦).

يرى (٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥). تلك (٢٧، ٢٨، ٢٩). لهفى (٣٢، ٣٣، ٣٤).

تكرار التركيب: فى البيتين:

(٣٣) لهفى لريحانة خضراء ما قطعت إلا لتذبل فى راحات نشوان

(٣٤) لهفى لغانية عذراء ما وضعت إلا بمنزل أسواء وأضغان

وكذا بالبيتين:

(٣٩) فما خلقت كمثل البغض فى امرأة ينالها رجل يومًا بطغيان

(٤٠) ولا خلقت كمثل الذل فى تسومه امرأة سوءًا بعدوان

تكرار الهندسة المحيطة: كما فى البيتين:

(١٣) ويذعنون ولا ما يذعنون له لكنه خلق يقضى بإذعان

(٤١) يا بانيا بقلوب الناس يجعلها قصر الحياة تبصر أيها البانى

=

فهى بالأولى أساس نهضة الشرق، وبالثانية لب الموضوع ومدار الحديث. ولو أن الرافعى كلف نفسه قليل أبيات يصل بها بين الدفتين معًا لكان النص – فيما أرى – من عيون الشعر الحديث فيما يتعلق بتماسك البنية على الأقل.

(١) يشير الرقم بين القوسين على يسار الكلمة هنا إلى رقم البيت بالنص.

(٢) تعد القافية الثرية الرقراقة بالنص من أبرز مظاهر التكرار الرأسى على المستوى الصوتى.

ويعد هذان البيتان أيضًا من نماذج رد الإعجاز على الصدور.

تكرار الرابط الرأسى كما فى قوله:

يا قومى (٢٠، ٢٦). الشرق (١٠، ١٦، ٢٠، ٢١، ٢٦). الروح (٢١، ٢٤). عهد (٢٣، ٢٤). اليأس (١١، ٢٥). ضدان (٢٧، ٣٨). يوما (٣٧، ٣٩). القلوب (٤١، ٤٢). دار (٤٣، ٤٤).

من آثار التكرار الشكلية بالنص:

يشمل التكرار النص بالطول وبالعرض "رأسيًّا وأفقيًّا"، ليتماسك بناؤه الهندسى، وتترابط عناصر بنيته، وتتحقق له – من ثم – الوحدة اللغوية، كما تحققت له من قبل الوحدة المعنوية (الموضوعية) .. واللافت أن التكرار الرأسى مثلًا لا يرد – غالبًا – إلا فى متوالية من الأبيات، يتتابع فيها الفاتح "خمس مرات"، موزعة فى أنماطها بين التردد ثنائى المرحلة كما فى "ربو الـ ..."، أو رباعيها كما فى "يرى". وفى ذلك ما يقرر دور التكرار فى تماسك البنية وتضافر عناصرها، فالتكرار كما هو وارد، قد منع النص (القصيدة) من التحلل، وكفل لها التماسك والوحدة.

أما عن الآثار الدلالية:

فمنها التأكيد على انحصار حل المشكلة الشرقية فى التربية، تربية الأجيال لاسترداد الأمجاد، ولا يكون ذلك إلا بالأم مصدر التوجيه والرعاية والعطاء. والرافعى فى ذلك كأعظم ما يكون المصلح: عمق رؤية، ونضج وسيلة وتقدير موقف .. فبتكرار الفاتح: ربوا بالبيتين "٢٠، ٢٦" [(١)]، استطاع الرافعى أن يلخص المأساة فى أنها تعم "الشرق" كله، وأن مظاهرها تبدو واضحة فى "الذل والهوان"، وأن أسبابها تكمن فى غياب القيم والأخلاق (وطغيان المادية)، ويلحظ هذا فى قوليه: "تحنو عليه بإحساس ووجدان". "أقتل داء الشرق روحانى". أما الحل فيكمن فى قوله "ربوا ..." الأم. أما تكرار الفاتح "ربوا"، فيخلص إلى تعديد فضائل

(١) توفر للبيتين "٢٠، ٢٦" ما لم يتوفر لغيرهما من أمارت الترابط فى تكرار الفاتح. الرابطان: يا قومى، الشرق. ومبعث هذا الاتفاق والتوحد يكمن فى وحدة الهدف والمقصد من البيتين معًا.

الأم، والتأكيد على أهمية دورها فى نهضة الشرق. أما تكرير الفاتح "يرى"، فيكشف عن فضل المربية الحنون: دعامة نهضة الشرق، وباعث مجده من جديد. وكما هو واضح فإن التكرار يلعب بالنص على مستويى البنية والدلالة دورًا لا يخفى، يدعم غاية النص، ويكشف عن مراد المبدع.

وبعد، فإن ظنًّا غالبًا يراودنى الآن بعد تلك الجولة الشائقة مع تكرار الرافعى بالرباعية، مفاده: أن التكرار الكثيف على النحو الوارد لابد أن يكون قد انطلق عن قيم نفسية خاصة، استبدت بنفس الرافعى، أو خصال شخصية تمكنت من نفسه، وأسهمت فى تشكيل ملامح ذاته. ولقد يكون من ذلك:

أ- نزوع الرافعى إلى التأمل بالوجود، وهو الأمر الذى أخلد الرافعى إليه صممه المبكر؛ إذ دفعه الصمم إلى أن يتأمل الناس والأحياء والموجودات بعقل متوقد، يسبر أغوار الشىء؛ ابتغاء التوصل إلى حقيقته العميقة المستكنة. ولا شك أن ذلك النزوع التأملى يدفع المرء إلى معاودة النظر .. ومن ثم تكرير بعض عناصر القول.

ب- كتابية الرافعى لا شفاهيته – إن صح التعبير – إذ لا شك فى أن الإبداع الكتابى لا الشفاهى يعتمد التنسيق والتدقيق فى مواقع الألفاظ وكيفية توزيعها؛ ولذلك بالتكرار جد وثاق.

ج- عقلانية الرافعى ودقته، وهما الأمران اللذان لزما الرافعى فى إبداعه كله؛ ولذلك – كما هو جلى – علاقة بباعثى التكرار بالرباعية، وهما: التشقيق العقلى وهندسة بناء اللفظ.

ولقد يكون لابتداء الرافعى الإبداع فى قالب الشعر، ثم تحوله عن ذلك إلى الإبداع النثرى ثمة علاقة خفية بكثافة التكرار .. فهل أراد الرافعى لنثره الإبداعى أن يرقى إلى جمال الشعر الذى تحول عنه، ولم يستطع أن يطال أسبابه أو أن يحصل مقوماته، وذلك عن طريق التكرار؛ بما له من آثار إيقاعية ومغازى دلالية؟!

المقابلة

درج البلاغيون العرب على اعتبار الطباق والمقابلة كليهما من المحسنات المعنوية، لكنهم دأبوا – فى الآن ذاته – على الفصل بينهما، فقالوا: إن الطباق[١] هو الجمع بين اللفظ وضده فى الكلام، وعرفوا المقابلة بأنها الجمع بين أكثر من ضدين، وأن "أصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولًا، وآخره ما يليق به آخرًا" [٢].

والحق أن هاتين الظاهرتين الأسلوبيتين لا تختلفان إلا فى مدى العناصر المتقابلة وعددها، فالطباق لا يعدو أن يكون جزءًا من المقابلة، أو مرحلة من مراحل تكونها؛ لأن الطباق إذا تعدد صار مقابلة.

ولقد صح ما ذهب إليه ابن الأثير فى مثله السائر من تجاهل مصطلح الطباق؛ إذ اعتبره زائدًا؛ نظرًا للعلاقة الوطيدة بين جزء يمثله "الطباق" وكل تمثله "المقابلة"، ورأى ابن الأثير أن الأليق من حيث توافق الاسم مع المسمى، ومن حيث توحيد الأنواع المتشابهة فى أصل

---

(١) يراجع فى الطباق: الصناعتين: لأبى هلال العسكرى، تحقيق ونشر: محمد أمين الخانجى، نظارة المعارف بالأستانة، الطبعة الأولى

١٣٢٠ هـ، ص ٢٣٨.

: البرهان فى علوم القرآن ٣ / ٤٥٥

: الإيضاح فى علوم البلاغة ٣٤٨.

فمع أن القزوينى يذكر المطابقة والطباق والتضاد فى مستهل حديثه عن الظاهرة، فإنه فيما يلى من حديث تناول الظاهرة من خلال مصطلح الطباق، ويفضله على ما سواه.

ويقال للطباق أيضًا: المطابقة. قال بذلك السيوطى بالإتقان ٣ / ٢٨٤. وابن رشيق بالعمدة ٢ / ٥. ويقال له التكافؤ، سماه بذلك: قدامة بن جعفر فى: نقد الشعر: تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجى بالقاهرة، الطبعة الثالثة، ص ١٦٣، ١٦٤. ويقال له كذلك المطابق، قاله ابن سنان بسر الفصاحة ٢٠٠.

(٢) العمدة فى محاسن الشعر ونقده ٢ / ١٤، ١٥.

ويراجع فى الفصل بين الطباق: سر الفصاحة ٢٠٠.

: الإيضاح ٣٤٨، ٣٥٣.

النوع والأثر الدلالى، أن يسمى هذا النوع من المحسنات المعنوية: (المقابلة)، فعمم المصطلح على كل ما تضاد فيه المدلولان (١).

ولقد اختار العلوى فى طرازه – متفقًا مع ابن الأثير – مصطلح المقابلة، ولكن لداع آخر يختلف عن داعى ابن الأثير؛ إذ يقول العلوى عن الطباق: "يقال له التضاد والتكافؤ والطباق، وهو أن يؤتى بالشىء وبضده فى الكلام .. والأجود تلقيبه بالمقابلة؛ لأن الضدين يتقابلان كالسواد والبياض والحركة والسكون، وغير ذلك من الأضداد، من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق والمطابقة؛ لأنهما يشعران بالتماثل بدليل قوله تعالى: ﴿سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ طِبَاقًا ﴿١٥﴾﴾ [نوح:١٥]، أى مستويات" (٢). فالعلوى هنا يرى أن مصطلح الطباق فضفاض، يتجاوز فى دلالته اللغوية والاصطلاحية ما وضع له وما أطلق عليه، فالطباق يحمل إلى جوار التضاد قصدًا إلى التماثل كما يقول العلوى.

وانطلاقًا من ذلك فإن مصطلح الطباق من هذه الزاوية يثير إشكالية ما، تنجر عن مخالفة دلالته اللغوية الأصيلة (٣) لمفهومه الاصطلاحى، أو اتساع دلالة المصطلح، وتجاوزها إلى ما سواها، فالطباق لا يشترط تضاد مدلولى الدالين، وعلى ذلك فهو يحتمل – بدلالته الأصلية – تماثلهما؛ ومن ثم فهو يتضمن الجناس (٤).

ولقد اهتدى د الهادى الطرابلسى إلى سر الخلط وعدم استقامة المصطلح لتلك الظاهرة، ورأى أن السر كامن فى جمع المنظرين لتلك الظاهرة بين محورى الدال والمدلول، وهما محوران

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفى، بدوى طبانه، دار نهضة مصر، د. ت، القسم الثالث ١٤٣.

(٢) الطراز ١ / ٣٧٧، ٣٧٨.

(٣) يراجع فى المعنى اللغوى للطباق: علم البديع: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، طبعة ١٩٨٥م، ص ٧٧. وفيها يقول: "ليس بين التسمية اللغوية والتسمية الاصطلاحية أدنى مناسبة؛ ذلك لأن المطابقة أو الطباق فى اصطلاح رجال البديع هى الجمع بين الضدين". ويراجع أيضًا: المعجم المفصل فى علوم البلاغة "البديع والبيان والمعانى": إنعام فوال عكاوى، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص ٣٧٢. وفيها "إنهم سموا هذا الضرب من الكلام مطابقًا لغير اشتقاق ولا مناسبة بينه وبين مسماه".

(٤) أوضح ابن رشيق فى العمدة ٢ / ١٢ إمكانية الطباق والجناس فى بعض الحالات: ومن ذلك بالرباعية: "وإذا رجل على أعين الناس باللعنة حال وباللعنة مرتحل" الرسائل ٩.

يختلفان من حيث المستوى اللغوى والأثر الإبداعى. فـ "إن الاختلاف بين المنظرين فى الحقيقة، راجع إلى أنهم يجمعون بين زاويتين من النظر مختلفتين: زاوية الدال وهى قضية صوتية، وزاوية المدلول وهى قضية دلالية، بدون أن يتنبهوا إلى ما ينجر عن هذا الجمع من تقاطع، فمتى نزلنا الأشياء منازلها خرجت علاقات الدال بالمدلول على هذه التقاليب الممكنة:

	+	اختلاف فى المدلولين	← تمام الاختلاف.
اختلاف فى الدالين	+	اتفاق فى المدلوين	← ترادف.
	+	تضاد فى المدلولين	← طباق.
	+	اتفاق فى المدلولين	← تكرار.
اتفاق فى الدالين	+	اختلاف فى المدلولين	← جناس.
	+	تضاد فى المدلولين	← جناس. طباق.

فنلاحظ أن الحالة التى يتفق فيها الدالان ويتضاد المدلولان، هى النقطة التى يتقاطع فيها الجناس والطباق ويلتقيان" [(١)]. وتأسيسًا على ما تقدم، فإن مصطلح المقابلة هو المختار[(٢)]، ويشمل بالبحث التضاد بكل صوره وتنوعات مداه، كما يشمل طباق السلب[(٣)]؛ وذلك لأسباب منها الشكلى ومنها الموضوعى "أما الشكلى: فيتعلق بنص البلاغيين على المدى

(١) خصائص السلوب ٩٦.

(٢) يراجع أيضًا فى رفض التفريق بين الطباق والمقابلة واعتماد مصطلح المقابلة:

فى البنية والدلالة "رؤية لنظام العلاقات فى البلاغة العربية": سعد أبو رضا، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ت، ص٤١.

صورة بخيل الجاحظ الفنية "من خلال خصائص الأسلوب فى كتاب البخلاء" أحمد بن محمد بن أمبيريك:، دار الشئون الثقافية العامة بغداد والدار التونسية للنشر، طبعة ١٩٨٦م، ص ٧٥.

(٣) يراجع فى نماذج لمقابلة السلب بالرباعية فى الرسائل مثلًا: ١٩ تعرفه ولا تعرفه، ٢٥ فسل لا تسلنى، تغضب لا يغضبون، ٨٤ المبالاة، ١٣٢ حسن لم يحسن. إن لم تدعه فلتدعه.

التقابلى، بقابليته للتعدد فى المقابلة، وانحصاره فى مقابلة واحدة بالطباق، وهو ما يسمح بالمنطق الصورى باندماج الأول فى الثانى، وعدم السماح بالعكس.

أما الموضوعى فلأن لفظ الطباق يثير مشكلًا، من حيث اشتقاقه ومفهومه؛ فمعنى الطباق المناسبة والموافقة ومساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان، دون أن يُنبئ ذلك حتمًا على تماثل فى الدالين أو تضاد فى المدلولين؛ ومن ثم يحتمل الطباق لغويًا معنى الجناس"[(١)].

وبعد .. فمن اليسير على الناظر فى الرباعية أن يهتدى إلى أن المقابلة تعد إحدى خصائص أسلوب الرافعى الرئيس على مستويى المبنى والمعنى. ولا تقف إبداعية المقابلة بالرباعية فحسب عند وفرة النماذج أو كثافة التردد، وإنما تتجاوز ذلك إلى خصوصية الاستخدام وعمق الناتج الإبداعى وخاصة الدلالى. فأما خصوصية الاستخدام فتنطلق عن حسن استثمار الرافعى لإمكانات التقابل اللغوى المنطلقة عن المعجم من ناحية، وعن الابتكار الإبداعى لإمكانات تقابلية طريفة، تنسجم بالسياق ومع السياق، وتكشف عن مهارة الرافعى وقدرته على الخلق الإبداعى من ناحية أخرى، كما تنطلق عن علاقات المتقابلات الإسنادية الطريفة الفاعلة من ناحية ثالثة، وعن كيفية توزيع عناصر المقابلة من ناحية رابعة. وأما عمق الناتج الإبداعى، فلدور المقابلة فى التصوير وحمل رسالة المبدع الأكثر إلحاحًا وضغطًا على ذاته؛ ومن ثم فهى تكشف للمتلقى عما يشغل المبدع، وعن الكيفية التى يرى بها الأشياء.

وتنحصر دراسة المقابلة بالرباعية فى المحاور التالية:

١- المقابلة بين ضغط المعجم وحرية الخلق والإبداع. ويتناول نوعى المقابلة:

أ- المقابلة اللغوية.

ب- المقابلة السياقية.

٢- المقابلة بين وحدانية الإجراء وتعدده، ويتناول:

أ- المقابلة المزدوجة.

---

(١) شعر الطرماح بن حكيم دراسة أسلوبية ٢٤٣، ٢٤٤.

ب- وفرة المقابلة بالسياق الواحد.

٣- المقابلة الإسنادية، باعتبارها مظهرًا خاصًّا من مظاهر المقابلة بالرباعية.

٤- المقابلة بالشعر.

٥- المقابلات الشائعة بالرباعية.

٦- معنى المقابلة بالنص.

أولاً: المقابلة بين ضغط المعجم وحرية الخلق والإبداع:

١- المقابلة اللغوية: أ- الأنماط ..

ترد المقابلة فى الرباعية لغوية فى الغالب، ولعل السر فى ذلك يكمن فى تراثية أسلوب الرافعى وأصالته؛ إذ كان عضوًا بمجمع اللغة العربية القاهرى، فضلًا عن طابعه الشخصى، النازع إلى الدقة والتحديد والصرامة، وهو ما يتفق مع المقابلة اللغوية على نحو يفوق اتفاقه مع المقابلة السياقية.

ويكون المتقابلان بالمقابلة اللغوية لفظين يتضادان بأصل الوضع اللغوى، وفيها يستسلم المبدع لضغط المعجم المشترك. ومن مقابلات الرافعى اللغوية مقابلته بين الطيب والخبيث فى قوله:

"إذا لم يكن الطيب فى نفسه طيبًا كذلك فى أثره، فهو الخبيث" (١).

فالرافعى هنا يشترط كى لا يكون الطيب خبيثًا أن يكون طيبًا فى أثره كما هو طيب فى نفسه، وإلا فهو الخبيث. والمفارقة اللغوية والدلالية بين المتقابلين تكشف عن مدى سوء الخلق حينما يغاير المظهرُ المخبرَ. ولا شك أن نزعة المتقابلين هنا إلى التقارب فى ضوء القيد المشروط، تبرز استهجان المبدع؛ ومن ثم المتلقى لهذا الخلق المقيت؛ إذ لا يستوى الخبيث والطيب.

---

(١) السحاب ٣٩، ويراجع فى المقابلة نفسها بين الطيب والخبيث فى حديثه عمن يرى الحب شهوة لا فضيلة أو خلقًا: الحديث ١٠٠ "... ما أحرى ذلك القلب أن يكون معدة ثانية تؤتى غذاءها من سفاله ولؤمه، فلا يدخله الطيب حتى ينقلب خبيثًا".

ومثله مقابلته بين الزيادة والنقص فى قوله:

"إن الحب هو الطرف الشاذ الذى لم يعرف له وسط، فإن لم يكن ذاهبًا إلى الزيادة مطردًا بها، كان غير شك منحدرًا إلى النقص مستمرًّا فيه" (١).

فإن الحب لا وسط له؛ إما أن يكون ذاهبًا إلى الزيادة (متناميًا) يحيا ويكبر بالوصل والمودة. وإما أن يكون منحدرًا إلى النقص (متلاشيًا) يذوى ويموت بالهجر والقطيعة. وعن ذلك تنشأ مآسى المحبين وآلام العشاق.

وفى مقابلته بين فعلى التقديم والتأخير بقوله:

"... لو اجتمع أهل الأرض فى صعيد واحد، وصوبوا ألحاظهم جميعًا إلى ذرة من الهباء، ما تحركت الذرة ولا قدمها ذلك ولا أخرها" (٢)، تأكيد بعجز البشر عن يسير القدرة والفعل.

ومن مقابلاته اللغوية مقابلته بين الأرض والسماء فى قوله مخاطبًا الحبيبة:

"... يا رحمة الله من فوق سبع سماواته، لقد علمتنا بما نجده فيسرنا، وما ننساه فلا يضرنا أن لا نيأس منك أبدًا، ولو كنا من الهم تحت سبع أراضيه" (٣).

فلئن كان المتقابلان لا يخصان هنا متعلقًا واحدًا؛ إذ يخص الأول ذات الله سبحانه، والثانى شخص المبدع وأمثاله، فإن المقابلة على أية حال قائمة فاعلة .. فدائمًا ما تنحو كلمة "السماء" إلى التعبير عن الرفعة والتنزيه، حينما ترد فى مصاحبة الأرض، التى ترد إذ ذاك للإشارة إلى الضعة والشقاء، وذلك خاصة فى ضوء المقابلة الظرفية المصاحبة "فوق (السماء) – تحت (الأرض)" .. إن عنصر المقابلة الأول "فوق سبع سماواته" ينزه المولى سبحانه ويعلى من قدر رحمته .. فى مقابل كشف العنصر الثانى "تحت سبع أراضيه" عن مدى هم المبدع وشقائه.

---

(١) الأوراق ٤٢. يلاحظ تعبير (الشاذ) ودلالته على تفرد الحب فى كونه إما أن يحصل سعادة وإما أن يكون هو الشقاء.

(٢) الحديث ٧٤.

(٣) الرسائل ١٢.

إن اعتبار كون المقابلة لغوية وليست سياقية، أحيانًا ما يكون مشفوعًا بشيء من التجوز؛ إذ تنبنى المقابلة بين الضد وشبه ضده فى بعض الأحيان، لا بين الضدين على الحقيقة؛ وذلك لكثرة استعمال الأولين متقابلين. وقد تنبنى المقابلة فى بعض أحيان أخرى من إجراء التقابل بين عنصرين يمثلان – مع ثالث – سلسلة تقابلية، يصح بها تقابل أى من عناصرها مع أى من عنصريها الآخرين. فمن الأولى "المقابلة بين الضد وشبه ضده" قوله:

"علامة هذا الموت الصغير (الحب) أن يقع كل شيء منك فى غير موقعه، حتى لو جاءك اليقين لانقلب شكًّا، ولو لمست الحقيقة لاستحالت شبهة، ثم تجد فى أسباب الحياة ما يجد المريض فى أصناف الطعام؛ لأن العلة المستقرة فيه تجعل فى كل شيء له علة منها" (١).

فقد قابل الرافعى بين الشك واليقين على أصل ما تكون المقابلة اللغوية، ثم قابل لا بين الحقيقة والوهم، بل بينها وبين الشبهة:

الحقيقة # الوهم

الشبهة

إذ لا تسمح بنية العبارة "لمست ..." أن تكون المقابلة بين الحقيقة والوهم؛ لأن فى اللمس معنى التجسد والمادية، وهو ما لا يتفق مع "الوهم"، ويتفق على نحو ما مع "الشبهة"، خاصة فى ضوء المقابلة الأولى "يقين، شك".

فالحب بالمقابلتين دائمًا ما يغير ولا يتغير، وفى التشبيه بآخر العبارة ما يقرر فعل الحب بالمحبين وقدرته عليهم "تجد فى أسباب الحياة ما يجد المريض فى أصناف الطعام". والحق أن تحول الرافعى عن المقابلة اللغوية (المعجمية) إلى إجرائها على هدى مثل هذا النموذج، الحق أن ذلك التحول مبرر دائمًا بغاية دلالية يقصدها الرافعى. ومن ذلك قولاه:

– "إنه (القلم فى يده) يكتب كتابة محب أحياه الحب ومبغض قتله البغض" (٢).

(١) الرسائل ١٢٨.

(٢) الرسائل ١٢.

– ذَهَبَتْ هُمُومٌ حِرتُ فى أسمائها وأتت هموم ما لهن أسامى [١].

فقد قابل الرافعى بالأول لا بين الإحياء والإماتة، بل بينه وبين القتل.

أحياه # أماته

أحياه # قتله (المختار)

وقد كشف ذلك التحول عن غدر البغض وسرعة قهره للمحب (المبغض)؛ إذ أخذه بغتة، وأذهله عن نفسه غيلة، وإذا كان الموت فى أى من صوره لا يقدره إلا المولى سبحانه .. فإن الموت "تعبيريًّا" هنا يحمل من الرحمة والهوادة .. "خاصة فى ضوء التحول إلى مقابلة أحياه بقتله" ما يحمل. أما القتل ففيه .. الظلم والمباغتة والقهر والقسوة .. فهل أراد الرافعى من المقابل "أحياه" – بصوت اللين ورقته الصوتية البادية – أن الحب ما يزال به المحب يحيا ويرقى فى دنياه من هناءة إلى هناءة. أما البغض فإن أثره وفعله (المقابل: قتله) سريع سريع يقتل تلك الأيام بغتة.

وتكاد تكون غاية التحول إلى مقابلة الضد بشبه ضده بالنموذج الثانى لأجل الغاية نفسها، غاية إبراز السرعة الكامنة فى شبه الضد بصورة تفوق الضد. فالبيت:

يقابل لا بين : ذهبت، جاءت

بل بين : ذهبت، أتت

فالفعل أتت يبرز – عكس جاءت – سرعة إتيان الهموم؛ إذ يعرى عن حروف اللين التى تعمل على امتداد الصوت؛ ومن ثم تراخى الإجراء الدلالى، فكما ذهبت هموم الصدر سريعًا، فسريعًا أتت هموم العجز.

ومن نماذج المقابلة الثانية التى يقابل فيها الرافعى بين عنصرين من عناصر ثلاثة، تتقابل جميعها كما فى نظام الزمن – مثلًا – إذ يتقابل اليوم والأمس مع الغد جميعًا. من ذلك قوله

(١) الرسائل ٥٣. يلاحظ تناظر المتقابلين بمطلع الصدر والعجز، وهو ما يقرر إيقاعًا من نوع ما يدعمه التكرار التابع "هموم" والخاتم "أسامى"، والذى رد العجز على الصدر، فتحركت كل عناصر البيت صوتيًّا من التكرار ورد العجز، ودلاليًّا من المقابلة. يراجع فى نماذج أخرى لتلك المقابلة: الحديث ٧٤، الرسائل ٤٩، ٦٨، ٧٩.

مقابلًا بين اليوم والغد وبعد الغد؛ لإبراز سمة التطور، وذلك فى حديثه عن طفل السجين الصغير:

"هى اليوم صورة طفل فهى للحفظ، وغدًا صورة شاب فهى للعلم، وبعد غد صورة رجل فهى للعمل" (١).

فالمقابلة هنا تنمو فى اتجاه واحد نحو المستقبل، وبحيث يصح الاصطلاح لها بكونها "مقابلة تصاعدية" على محور الزمن. ومن ذلك قوله مقابلًا بين الأمس والغد لإبراز المغايرة:

"كتبت إليك فى أيام يشفع لها قربك من نفسى، فلا أقول إنها بعيدة وتمر قديمة، ولكن ما فى هذه النفس منها ومن آلامها يجعلها دائمًا جديدة، وكأنها تجرى بى إلى الفناء، فهى تطول إلى غير حد، وتأخذ معنى اليأس الذى يمضى به الأمس، فتلقى به فى معنى الأمل الذى يأتى به الغد" (٢).

وقريب من ذلك قوله فيما يصح الاصطلاح له بالمقابلة الثلاثية:

"إن عواطفى تغلى وتستفز فى مثل المرجل من إرادتى العنيفة المصبوبة من فولاذ الكبريا .. (فـ) ما أشد هذه الأيام الحادة. إنها كسلم نصبت لى درجاتها من سيوف مسنونة، فى كل يوم جرح ينفجر بالدم، ولكل يوم عذاب وتقطيع فى الجرح نفسه، لا راحة لى فى الصعود ولا فى الوقوف ولا فى النزول، وكل يوم يقول لى حبها: تعلق بيديك الممزعتين على حد هذا السيف، وضع قدميك الممزقتين على حد ذاك السيف، واصعد" (٣).

فالرافعى هنا يكشف عن أزمته النفسية الحادة، النابعة من تعارض أخلاقه الذاتية وبخاصة الكبرياء، مع أحوال الحب وتقلبات الحبيبة، وهو لذلك لا راحة له:

فى الصعـــود إذ يخشـــى تحول الحبيبـــة.

(١) السحاب ٥٣.

(٢) الأوراق ١٨٠، ١٨١.

(٣) الرسائل ١٣١.

ولا فى الوقوف إذ يطمـــــع فى المزيـــد [١].

ولا فى النـزول إذ يفزع من تلاشى الحب وموته.

إن شقاء الرافعى وآلامه يشملان جميع حالات نفسه، فنظام الارتقاء والسقوط لا يعدو أن يكون صعودًا أو نزولًا .. أو وقوفًا. وحينما لا تكون راحة الرافعى فى واحدة من تلك الحالات، فإنه دائمًا بائس تعس، لا من حبه فحسب بل من كبريائه أيضًا.

ب- أشكال المتقابلات: "المقابلة بين مؤاخاة المبنى ومخالفات المعنى":

لوحظ بالنظر فى مقابلات الرافعى أنها خضعت إجمالًا للائتلاف فى نوع الكلمة (اسم. فعل. جامد. مشتق)، وللاتفاق فى المبنى الصرفى، فالمتقابلان بأغلب مقابلات الرافعى بالرباعية يخضعان للانسجام والتشاكل؛ إذ تخضع المقابلات اللغوية بعامة للثنائية الضدية: مؤاخاة المبنى ومخالفة المعنى. ولقد بدا واضحًا نزوع الرافعى إلى المشتقات والأفعال كنوعى كلمة وقالبين مفضلين؛ لتشكيل وبناء المقابلة. أما مقابلة الجامد فقليلة، لا ترقى فى كثافتها إلى كثافة أى من المشتقات والأفعال. فمن مقابلته الفعل بالفعل قوله:

"ما زلت حائرًا فى أمر مشتبه لا أصيب الوجه فيه، فلا أدرى إذا كانت هذه الدموع المتساقطة تنفض من بناء الحياة لينهد، أو هى تضاف إليه ليشتد؛ فإنى أرى أقوامًا يحيون بالدموع وآخرين يموتون بها" [٢].

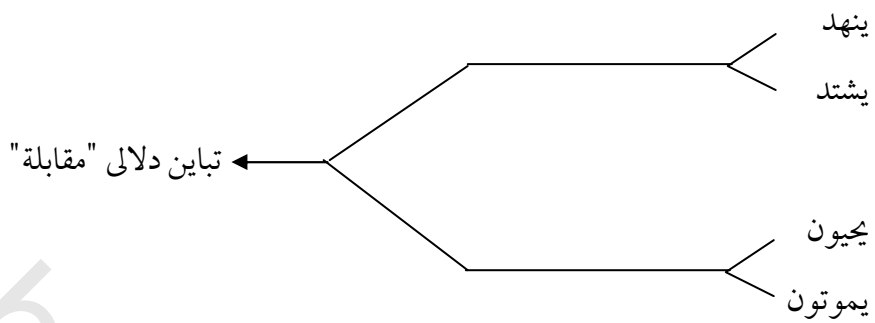
فالنص يقابل بين الفعلين: ينهد، يشتد.

وبين الفعلين: يحيون، يموتون، على نحو يجمع للمقابلة إلى جانب التباين الدلالى تشاكلا صوتيًّا، يدعم الإيقاع وانتظام العبارة، بحيث يتعانق التباين والتشاكل على نحو جلى فى كل نماذج نزوع المتقابلين للانسجام فى النوع والمبنى:

---

(١) لاشك أن توسط الوقوف بين عنصرى المقابلة اللغوية: (الصعود والنزول) ساعد على أن يدخل المصدر المتوسط (الوقوف) بفاعلية فى جدلية العلاقة التقابلية على نحو أبرز شمولية آلام الرافعى من حبه.

(٢) الحديث ١٣.



تشاكل صوتى وصرفى من اتفاق المبنى والنوع "تكرار البنية".

وحتى نتبين جمال وأثر انسجام المتقابلين من حيث المبنى والنوع، نقارن بين النموذج السابق وقوله مثلًا:

"أشام النساء على نفسها من لا تحب ولا تبغض، وأشأمهن على الناس من إذا عدت مبغضيها لا تعد إلا الذين أحبوها" (١).

فالمقابلة بالنص تجرى بين المشتق "مبغضيها" والتعبير "الذين أحبوها" على نحو لا يبدو له أثر انتظام للإيقاع أو الصوت، وعليه فإن انسجام المتقابلين واتفاقهما نوعًا ومبنى، هو الأكثر شعرية، والأوثق اتصلًا بعرى الإبداع؛ إذ يجمع المتناقضين معًا بالقالب الأسلوبى الواحد. وأعنى بالمتناقضين هنا: تشاكل المبنى وتباين المعنى، ومما يجرى على هذا النسق من الانسجام قوله:

"... ما أتينا إلى هذه الدنيا إلا ليمثل كل واحد منا فصلًا من معانى الشقاء الإنسانى فى تلك الثياب التى هى ملك لصاحب المسرح، لا نخلعها ونلبسها بل يخلعنا بعضها ليلبسنا بعضها الآخر، فلسنا نبتدع، ولكن يلقى علينا، وما نحن بمخترعين، ولكننا نحتذى" (٢).

ومثل ذلك قولاه:

---

(١) السحاب ٤٣.

(٢) الرسائل ٨.

* "من وطن الأشهر المعدودة ينحدر الإنسان إلى وطن السنين المعدودة، أما الأزل والخلود والوطن الإنسانى الكبير فهناك حيث لا تساوى كرة الأرض بما فيها أكثر مما تساويه ذرة من التراب تصعد أو تهبط" (١).

* "أف للشاعر من الشاعر نفسه! أنت كما تريد من الحياة مسرة لابتسامك، تريد منها آلامًا لعبوسك الشعرى، وإذا لم تجد الألم أوجدته واخترعته، كأنه لابد لمن يصنع شعرًا أن يصنع مقادير يفرح بها ويحزن" (٢).

إن مقابلة الفعل بالفعل تنماز عن غيرها من المقابلات المتفقة نوعًا ومبنى، بتمثل الحركة بالمقابلة الفعلية تمثلًا أقرب إلى الكمال، فالحركة تنتج بالمقابلة فى الأصل عن أمرين:

الأول: انتقال الذهن من معنى إلى آخر يضاده؛ إذ يمثل التحول من دال إلى آخر يعارضه قفزًا من مدلول إلى آخر يقابله.

الثانى: نزوع المتقابلين إلى أحد أمرين: (يستفاد من السياق ودلالة النص الكلية)؛ إما التباعد وإما التقارب، والحركة مع التباعد أظهر.

وتزداد الحركة تمثلًا فى مقابلة الفعل؛ لإضافتها إلى هذين الأمرين أمرًا ثالثًا، ينطلق عن طابع الفعل الخاص، المتمثل فى كونه حدثًا وزمانًا، وكلاهما مفهوم حركى، وبذلك يجتمع لمقابلة الأفعال تدعيمًا للحركة الناتجة ثلاثة أمور:

١- انتقال الذهن وتحوله من مدلول إلى آخر.

٢- نزوع المتقابلين إلى التباعد أو التقارب.

٣- بنية الفعل الحركية الناتجة عن حركية الحدث والزمن (خاصتى الفعل).

---

(١) السحاب ١٣٥.

(٢) الأوراق ٢٠٢. ويراجع أيضًا فى مقابلة الفعل بالفعل واتفاقهما مبنى ونوعًا: الحديث ١١٢ ترفع، تخفض. الرسائل ٢٥ أصعد، أهبط. الأوراق ١٣٩ أفرح، أحزن.

ومن مقابلته المصدر بالمصدر قوله:

"إن الموقف بين متكلمين أو متساجلين هو موقف حى، فما أسرع ما يثب القلب إلى القلب فى لفظة غاضبة، فإذا اللفظة من ذلك كأنما ملأها الدم ومثلتها الحياة، فأصبحت شخصًا غير الاثنين لا يبالى بهما نفعًا ولا ضرًا" (١).

ومثله قوله:

"يا الله! أنجد عداوة ثابتة، ولا نجد صداقة كالعداوة على الأقل" (٢).

وعن السجين يقول واصفًا:

"رجل طوال إذا انتصب والناس وقوف حوله، رأيتهم معه أشبه بهم قعودًا، مما يفرعهم من طوله وامتداد قامته ..." (٣).

والمصدران "وقوف، قعود" يعملان هنا عمل اسم الفاعل. أما مقابلة اسم الفاعل باسم فاعل ففى قوله:

"قد تشتمك من تحبها لأنها تحبك وتعزك، ويأبى لها شعورها بكبرياء الحب إلا أن تنبذ لك بلفظة متكبرة، وهى قد وثقت أنها تخصك منها بمعنى ما، وقد تعرض عنك من دون الباقين لأنك وحدك الآمر الناهى المتسلط عليها، فهى تخصك من إعراضها بهدية" (٤).

ومن مقابلة أفعل التفضيل بأفعل تفضيل يطابقه قوله:

"... الحب يجعل الناس أعلاهم وأسفلهم صاعدين أبدًا من أسفل إلى أعلى" (٥).

فالعبارة – على إيجازها وبساطتها اللغوية – تكشف عن بعض خصوصية استخدام الرافعى للمقابلة؛ إذ تنبنى العبارة على كلمات محدودة، تتماسك على نحو لافت، وتبرز بها فى وضوح مقابلة "أفعل التفضيل" أسفل بضده أعلى مرتين. أما الأولى فيقابل الرافعى بين

(١) الأوراق ٢٠٩.

(٢) الحديث ١١٥.

(٣) السحاب ٤٦. ويراجع فى مقابلة المصدر بالمصدر: الرسائل ٢٥ الصعود والنزول، ٨٦ ضعف قوة.

(٤) الأوراق ١٥٥. ويراجع أيضًا: الرسائل ٨.

(٥) الرسائل ١٤.

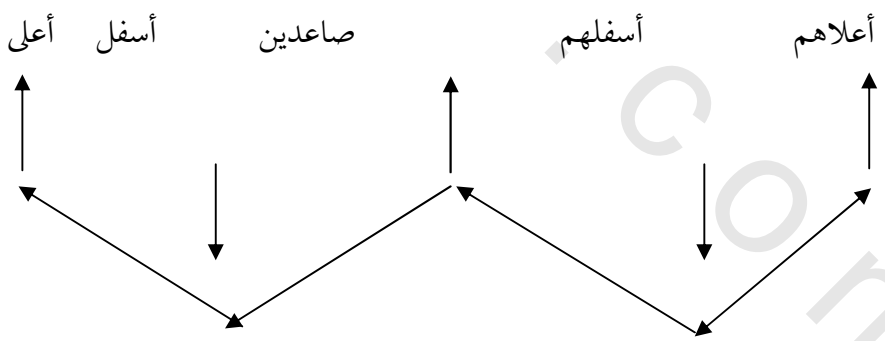
"أعلاهم، أسفلهم"، وتخص تلك المقابلة الناس، ويتقارب فيها المتقابلان؛ إذ يشملهما معًا محور الحب "جامع المتناقضات"، فالناس أمام الحب سواسية، لا فرق بين أعلاهم منزلة وأسفلهم وضعًا ومكانة. أما المقابلة الثانية بين أسفل وأعلى، فيتفارق طرفاه على نحو جلي؛ إذ من أولهما إلى ثانيهما "طرف النقيض" يرقى المحب مع حبيبه جسدًا وروحًا، فالمحب إذا أحب نهض من وهدة السفلة إلى آفاق الرفعة والسمو.

والحق أن إجراء المقابلة على النحو الوارد له آثاره الجمالية الأخرى؛ فبناء المقابلة الأولى على تقديم أعلاهم وتأخير أسفلهم حقق بالعبارة أمرين:

الأول: أن الحب عاطفة سامية راقية؛ إذ لو قدم أسفلهم على أعلاهم لتبادر للذهن – لحظيًا – اتصال الحب بسفلة الناس .. على نحو يبذ اتصاله بعليتهم، وليس ذلك مرادًا، فهما لدى الحب سواء.

الثاني: أن تقديم أعلاهم وتأخير أسفلهم أدى إلى تجاور الأخير للمشتق: "صاعدين"،

وهو الأمر الذى حقق مزاوجة بين الارتفاع والانخفاض على نحو منتظم، يلقى بظلال من الحركة المعنوية على العبارة، على نحو:



بحيث يظل ارتفاع الإنسان مع الحب غالبًا (٣ من ٥)، ويظل العلو والسمو، مبتدأ الحب ومنتهاه.

ومثل ذلك قولاه:

* "أجمل ما فى المرأة الجميلة لا تراه بعيدًا من أقبح ما فيها، حتى دلال المرأة التى تحبها، فهو بعينه لو حققت هو معنى ظريف رقيق من .. من .. من وقاحتها" (١).

* "لا يتم أبدًا عقل إنسان، ولا تكمل أبدًا حكمة حكيم، فيظل باب الخطأ مفتوحًا لأكبر العقول وأصغرها، وتكون الحيرة قاعدة من قواعد العقل؛ ليخرج من ذلك أن يكون التسليم قاعدة من قواعد القلب" (٢).

إن جمال المقابلة فيما مضى من مقابلات المشتقات، ينطلق من الحركة المنتظمة غالبًا، والمتوترة أحيانًا أخرى، وواسعة المدى أحيانًا ثالثة. أما انتظام الحركة فلانسجام المبنى والنوع، وأما توترها فلتجاور المتقابلين، وأما اتساع المدى - ويخص مقابلات أفعل التفضيل - فلكون كلا المتقابلين يقف على ذروة القمة فى مجاله الدلالى إن صح القول، فالمقابلة بين جميل وقبيح لا يتسع مدى حركتها بين المتقابلين، لما يتسعه فى المقابلة بين أجمل وأقبح؛ لارتباط المدى فى كل بالهوة بين الدلالتين:

جميل ◄——► قبيح

أجمل ◄—————————► أقبح

أما مقابلة الجامد بالجامد فقليلة، ويكمن جمالها فى جمع الضدين فى تطرفهما النوعى الوجودى، بحيث لا يصح مقابلة أحدهما بآخر غير مقابلة، وفى التعبير بمقابلة الجامد بالجامد يقع الشمول غالبًا لأحد محاور الوجود. ومن تلك المقابلة قوله فى رثاء الشيخ أحمد الرافعى "ابن عمه وصديق نشأته":

"يرحمك الله! إن أول ما يشهد لك عند الله كعبته؛ إذ كانت آخر ما عرفت من الدنيا" (٣).

ومثله قوله فى معرض حديثه عن مأساة الشرق:

ربُّوا له الأم يا قومى ..

تلك السماء التى تلقى لهم ملكًا فلا يربونه إلا كشيطان

(١) الأوراق ١٧٢.

(٢) الأوراق ١٦٣. ويراجع أيضًا فى مقابلة أفعل التفضيل: السحاب ١٠٦.

(٣) السحاب ١٣٣.

ذنب الرجال ولكن النساء به معقبات بآلام وأشجان[١]

وقوله عن الصداقة الزائفة:

"أصبحت هذه الصداقة جسمًا حيًّا بنوع من الحياة المادية، يتمثل فى كل صديق، فترى علامة حياتها وقوتها فى الأصدقاء أن يصافح بعضهم بعضًا بالأيدى، ويدوس بعضهم بعضًا بالأرجل ..." [٢].

ب- المقابلة السياقية:

وتكون بين لفظين أو أكثر يتضادان دلاليًّا بالسياق، وليسا بضدين فى أصل الوضع اللغوى بالمعجم، فإجراء المقابلة هنا عارٍ عن ضغط المعجم، وإنما تعود فضيلة الإجراء إلى مهارة المبدع وحده، فالمبدع بالمقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم، وإنما تتم المقابلة من طريق التفاعل الإبداعى بين خصوصية الموقف (الدلالية أو الإيقاعية)، ومهارة المبدع فى الاختيار والتركيب؛ فـ "التعامل مع بنية التقابل سياقيًّا، يضيف إلى المبدع ميزتين: ميزة الكشف عن أمثال هذه البنية، وميزة توظيفها شعريًّا" [٣].

وقد يعمد الرافعى إلى إجراء المقابلة السياقية لا خلقًا على غير سابقة، بل استثمارًا لقالب تقابلى جرى استعماله من قبل، ومن ذلك قوله:

"لشد ما اجتهد العلماء فى تعريف السعادة، ولكنهم عرفوها بتنكيرها؛ إذ ألبسوها ألفاظًا من لغة البؤس، كانت لها كثياب الحداد، التى هى أكفان الحى المتصل بالموت" [٤].

فقد قابل الرافعى بين السعادة والبؤس، منطلقًا فى إجراء مقابلته من التوفيق (الاختيار) بين عنصرين من عناصر مقابلتين لغويتين، فالسعادة يقابلها الشقاء، أما البؤس فيقابلة

(١) الحديث ١١٢. ويلاحظ بالنموذج مقابلة المفرد بمفرد (ملك. شيطان) والجمع بجمع (الرجال. النساء). ومثله بالنموذج التالى (الأيدى. الأرجل). وذلك من أمارات الانسجام والتوافق؛ ومن ثم فهو من دعائم انتظام الحركة والإيقاع.

(٢) الحديث ١١٥.

(٣) تقابلات الحداثة ٤٥٧.

(٤) الحديث ٣٢.

النعيم، فالسعادة والبؤس لا يجمعهما ضابط واحد من سبب أو نتيجة؛ إذ السعادة هى أثر (نتيجة) النعيم، فى حين ينتج الشقاء عن البؤس على النحو التالى:

مقابلة لغوية النعيم # البؤس ← سبب

مقابلة لغوية السعادة # الشقاء ← نتيجة

فالمقابلتان اللغويتان لم ترد أى منهما مكتملة بالنص، والمقابلة الواردة تكونت بفعل السياق بين البؤس والسعادة من مقابلة السبب بنتيجة ضده.

ومن جماليات المقابلة السياقية – انطلاقًا من طابع إجرائها الخاص – احتفاظ النص لنفسه بحق استدعاء باقى أطراف المقابلتين اللغويتين (هنا: النعيم، الشقاء)؛ مما يكسب النص ثراء أو مع اكتناز وإيجاز. ومثل ذلك فى انبناء المقابلة السياقية على تقاطع مقابلتين لغويتين قوله:

"ينصح علماء القوة والرياضة للرجل القوى ألا يغضب؛ فيذهب على الأقل نصف قوته، وأنا أنصح لك أن تغضب فتزيد قوتك على الأقل بقدر نصفها" (١).

فالفعل "تزيد" يقابله لغويًّا الفعل "تنقص"، بمثل ما يتقابل الفعلان "تذهب، تجىء"؛ فالمقابلة بين الفعل تذهب (بمعنى تنقص) بالفعل تزيد سياقيًّا، يجعل كلا طرفى المقابلة متضمنًا معنى مقابل الطرف الآخر فى شكل متقاطع:

تزيد تنقص "لغوية"

تذهب تأتى "لغوية"

"سياقية" "سياقية".

وفى الفعل "تذهب" مزيد مناسبة ودلالة عن "تنقص"؛ إذ به معنى التجاوز والتولى إلى غير رجعة. أما الفعل تزيد فيه أيضًا مزيد مناسبة للسياق، وفضل معنى يبذ ما للفعل "تأتى" – وإن فى خفاء وعلى استحياء – إذ يفيد "تزيد" تجانس القوة المزيدة مع القوة الأصلية بعضها مع بعض.

ومن مقابلات الرافعى السياقية أيضًا قوله:

(١) الأوراق ١٤٧.

"... كم من مرة رأيت عالمًا يوثق عقدة الزواج بخطبته، وكاهنا يربط القلبين بكلماته رباطا مقدسًا، فكنت أهتز من الفرق إلى القدم؛ خشية أن تكون روح المصادفة العمياء فى ثياب هذا العالم أو الكاهن" (١).

فبالمقابلة السياقية هنا بين "الفرق والقدم" كشف عن استغراق الرافعى خشية ووجلًا لعقد زواج جمع بمحض مصادفة بين الزوجين، فلقد استبدل الرافعى الفرق بالرأس؛ إمعانًا فى توسيع مدى اهتزازه من مفرق رأسه إلى أخمص قدميه، فالمقابلة هنا بين الشىء (القدم) و(الفرق): مقارب ضده.

أما إجراء المقابلة لا خلقًا على غير سابقة، بل استثمارًا لقالب تقابلى جرى استعماله من قبل، فمنها قولاه:

* "الإنسان حين يرجو الأقدار، يشعر بها بعيدة عنه، ولكنه حين يخافها يراها قد خالطته، وكأنما تعتلج فى جنبيه وتعركه بكل أثقالها" (٢).

* "... فأنا بين نقمة تفجأ وبين عافية تتحول، وكأنه لا عمل لى إلا أن أصعد مئة درجة لأهبط مئة درجة" (٣).

ولقد كان من تمام المقابلة السياقية وإبداعيتها، مشاركتها فى تشكيل الصورة بأحايين كثيرة. ومن ذلك قوله عن الصغيرين تاها فى طرقات المدينة:

"منقطعان فى ظلام الليل، وليس على الأرض أهنأ من ليل الطفل النائم، فهل يكون فيها أشقى من ليل طفل ضائع؟ نامت أحلامهما واستيقظت أعينهما للحقائق المظلمة الفظيعة، وضاعا من البيت، ويحسبان أن البيت هو الضائع منهما، طفلان فى وزن مثقالين من الإنسانية، ولكنهما يحملان وزن قناطير من الرعب" (٤).

---

(١) الحديث ١٠٧.
(٢) الرسائل ١٢١.
(٣) الرسائل ٢٥.
(٤) السحاب ١٠٢.

فالطفلان على ضآلتهما؛ إذ لا يزنان "مثقالين" فى ميزان البشر باعتبار الهيئة، فإنهما باعتبار الهم يحملان "قناطير" من الرعب.

والحق أن بعضًا من جماليات المقابلة السياقية هنا ينطلق عن مغايرة الدلالة الخاصة للسياق الضام، الذى يستخدم فيه كلا اللفظين (مثقال، قناطير) للآخر. فالمثقال مثلًا يضرب للدقة والضآلة، التى قد تصل إلى حد الخفاء بقياس البشر، ومن ثم فهو يرد بسياق العلم الإلهى وإحاطة المولى سبحانه بخفى الأمور ودقيقها ﴿وَمَا يَعْزُبُ عَن رَّبِّكَ مِن مِّثْقَالِ ذَرَّةٍ﴾ [يونس:٦١].

أما القناطير فترد للدلالة على الكثرة الطاغية دائمًا. إن المقابلة السياقية بين (مثقالين، قناطير) على مستوى العدد والكم، تبرز المفارقة الهائلة بين ضعف الحامل وقسوة المحمول. ومثله قوله بنص "السجين":

"إنما يمسك الإنسان قوتان: قدرة يمضى بها فيدرك فيطمئن، أو صبر يقعد به فيعجز فيطمئن، ولكنه متى امتحن بشىء لا يقدر عليه وهو من ذلك لا يصبر عنه، فقد وضعه الله من ثمة فى حالة لا إنسانية ولا وحشية، ولا دونهما ولا فوقهما؛ إذ يسلط عليه كل القوى التى فى داخله تدفعه بأشد العنف إلى القوى المحيطة به، ويغرى المحيطة به ترميه إلى التى فى داخله، فما إن يزال مرتطمًا بين هذه وتلك، وكأنه لشدة وقعهما يحطم تحطيمًا بين طرقتين" [(١)].

فمن نزل به مصاب من قدر (كفوات أمل، أو ضياع مغنم) ثم هو لا يقدر على مغالبته والصبر على ذلك إنسان فى حالة:

لا إنسانية # لا وحشية

لا دونهما # لا فوقهما

وهو بين "القوى التى فى داخله تدفعه بأشد العنف إلى القوى المحيطة به والمحيطة به ترميه إلى التى فى داخله".

(١) السحاب ٥٤.

وبالخلاصة "فما إن يزال مرتطمًا بين هذه وتلك، وكأنه لشدة وقعهما يحطم تحطيما بين طرقتين". ومن الجلى أن المقابلة هنا ترسم صورة للتمزق والشتات الذى يحياه ذلك الإنسان. ومن مقابلاته السياقية الرفيعة قوله:

"... نعم أخطأتُ!

وأرضيك وأطيع وأتذلل: كلها بمعنى أحبك أحبك أحبك!

فما رميتنى بخطأ ولا أجبت بإقرار، ولا بقيت للكلمة عقدة تمسكها فى معناها، ولو رأينا لرأينا الحب يضحك فى هذه اللفظة بمقدار ما تعبس فيها اللغة" (١).

ب– تحقق المقابلة إجمالًا بين دلالتى العبارتين، وتحققها تفصيلًا بين معانى الألفاظ الأول مع الأول، والثانى مع الثانى:

تفصيلًا:	أ	#	أَ
تفصيلًا:	ب	#	بَ
إجمالًا :	أب	#	أَبَ

فالمقابلة تتم على المستويين: الجزئى والكلى معًا، وعلى محورى الوحدة والتركيب، وينم ذلك عن مهارة الرافعى الإبداعية من ناحية، وعن توفقه فى الاهتداء لتلك العلاقات من ناحية أخرى. ومن نماذج ذلك قوله:

"ما يجديك أيها الأحمق أن تهبط بعض الأودية وتأخذ فى الصياح لتستخرج الصدى كأنك أنطقت الجماد؟ وإنما هو صوتك رجع إليك، لم تزد فيه السماء ولم تنقص منه الأرض، فمهما جادلت فى الله فإنك لا تعدو هذا العبث بنفسك" (٢).

---

(١) الأوراق ٢٠٥.

(٢) الحديث ٩١.

فالعبارة "لم تزد فيه السماء" تقابل هنا العبارة "لم تنقص منه الأرض" على الحقيقة؛ إذ لا يفصل بين لفظى كل عبارة أساسيين (الفعل والفاعل) سوى فضلة الجار والمجرور (فيه، به) والمتقابلين سياقيًّا لانحصارهما بين ثنائيتى التقابل .. إن المقابلة تبدو واضحة جلية حينما تكتب رأسيًّا على نحو:

لم تـــزد	فيه	السماء
#	#	#
لم تنقص	منه	الأرض

ولا شك أن المقابلة على هذا النحو تقرر اهتمام المبدع بنصه ومراجعته لتحسينه وتقويمه، بحيث يتوفر له من جمال البناء وحسن التركيب ما يقرر قدرات المبدع ويكشف عن مهاراته. ومن ذلك قوله مخاطبًا حبيبته:

"هلمى فضعينى فى أشعة الخلود من نظرات الرضا التى فى عينيك؛ لأقوى على هذا الفناء الماحق من هجرك، فإن قربك ليس قربًا، بل هو إعطاء، وبعدك ليس بعدًا بل هو سلب" (١).

فالمقابلة تبنى على هذا النحو:

قربك .. هو إعطاء

بعدك .. هو سلب.

ومثله عن الحبيب والبغيض يقول الرافعى:

"الحبيب من تلتهمه بكل حواسك، فإذا رأيته فقد رأيته وسمعته وذقته ولمسته وشممته، والبغيض من تقيئه من كل حواسك" (٢).

وقد يرد قالب تلك المقابلة المزدوجة فى صورة تركيب إضافى يقابل آخر، فيتقابل التركيبان إجمالًا وتفصيلًا؛ إجمالًا باعتبار التركيب الإضافى كلمة واحدة (نحويًّا ودلاليًّا)،

(١) الأوراق ١٧٨.

(٢) السحاب ٤٠.

وتفصيلًا بالنظر إلى عنصرى التركيب كل على حدة، ومن ذلك التقابل الإجمالى التفصيلى تشتد درجة المقابلة، وتعلن عن أوج تمثلها. ومن ذلك قوله عن المنافق:

"لونه فى الحوادث ألوان، ودينه فى المنافع أديان، ونفسه من الناس حشرة فى إنسان، وإذا عرفته نظرت إليه كما ينظر المهموم لما جرّ عليه الهم، وإذا جهلته كان كالدواء المغشوش ذهب منه صواب العلاج ووقع فيه خطأ السم" (١).

فالتركيبان الإضافيان: "صواب العلاج، خطأ السم" يتقابلان إجمالًا كما يتقابلان تفصيلًا. ومثله قوله:

"... كنت أقول لها منذ هنية إن الحب هو الخوف، فعلمت أن من الخوف أشياء لا شيئًا واحدًا كلها من نكد الحب: الخوف نفسه، ثم رجاء ذهابه، ثم خشية قدومه، ثم خوف ليس فيك ولكنه فى النفس التى تحبها" (٢).

"فرجاء ذهابه" تقابل إجمالًا "خشية قدومه" كما تتقابل عناصر التركيبين تفصيليًّا على نحو مقابلة: رجاء لـ خشية ، ذهابه لـ قدومه. ومن ذلك قوله:

"إنما يسمى غرام العاشقين حبًّا؛ لأن فى العاشق دائما مع حبيبته أكبر معانى الطفولة، وفى العاشقة دائمًا مع حبيبها أصغر معانى الأمومة" (٣).

---

(١) السحاب ٨٥.

(٢) الرسائل ١٢٠، ١٢١. ومن جمال إجراء المقابلة هنا أن عنصرى كل تركيب يحملان قدرًا خفيًّا من تقابل على الأقل فيما يتعلق باتجاه الدلالة، انطلاقًا من المبدع أو طابع دلالة اللفظ؛ إذ يحمل الرجاء معنى الرغبة والاستمداد، فى حين يحمل الذهب معنى الرحيل والفوات.

رجاء
الراجى
ذهاب

وبالمثل فإن خشية تعنى الحذر وعدم الرغبة، أما القدوم فيعنى الحلول والمجىء، فالإجراء هنا إجمالًا مقابلة فى أخرى تفصيلًا فى ثالثة داخلية إن صح التعبير.

خشية
الخاشى
القدوم

(٣) السحاب ١١١. ويراجع أيضًا فى المقابلة المزدوجة: الحديث ٨٧. الرسائل ٧٧، ١١٣. السحاب ٤٣، ٤٤.

ولقد أخرج أحيانًا هذا البناءُ الإبداعى للمقابلة المزدوجة العبارةَ الضامة مخرج المثل، اجتمع له مع صحة المعنى واستقامته جمالُ اللفظ ومناسبته. ومن ذلك قوله:

- "الهزيمة عن صديقك وأنت صديق خير من النصرة عليه وأنت عدو" (١).

- "ما كل الأغنياء يلقون ربهم بمثل هذه الصحيفة السوداء، إن أريد إلا الغنى الذى يعيش فقيرًا ليموت غنيًّا" (٢).

- "ألا ما أصدق الخمر فى السكير وهى صامتة، وأكذب السكير على الخمر وهو يتكلم" (٣).

ومن الجلى أن الرابط بين هذه النماذج جميعها هو أن المقابلة على النحو الوارد تبرز المفارقة الهائلة بين وضعيتين تتضادان على نحو واضح، فبضدها:

تتميز الأشياء.

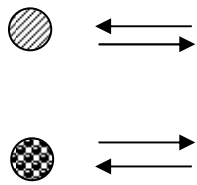
أما بالنموذج الأول فتكشف المقابلة عن معنى أخلاقى فاضل، وعن قيمة اجتماعية نبيلة، تشير إلى دماثة أخلاق الرافعى: تلك القيمة هى أن الهزيمة عن الصديق مع الحفظ على صداقته، خير من النصرة عليه وتحويل الصداقة إلى عدواة. يلاحظ جمال ومناسبة المسند (خير) فى الدلالة على مقصود الرافعى النبيل؛ فأن تخسر الموقف العارض وتفوز بمودة الصديق أبدًا خير من أن تكسب الموقف وتخسر مودته أبدًا.

أما بالنموذج الثانى فتكشف المقابلة عن ضلال الغنى وخيبة مسعاه؛ إذ يصر على أن يعيش فقيرًا (لا ينفق مما آتاه الله)؛ ليموت غنيًّا بما ترك للوارثين من أموال .. يتمتعون هم بها ويحاسب هو عليها.

أما النموذج الأخير فينهى به الرافعى نص: "الشيخ أحمد"، معتمدًا فى إجراء المقابلة على ثنائية التفاعل بين " أصدق، أكذب " من ناحية، " صامتة ويتكلم " من ناحية أخرى.

(١) السحاب ١٣٩.
(٢) الحديث ٣٦.
(٣) السحاب ١٤٣.

والمقابلة هنا تنطق باستسلام السكير لخمره، وقدرتها عليه من صدقها فيه صامتة، وكذبه عليها متكلمًا.

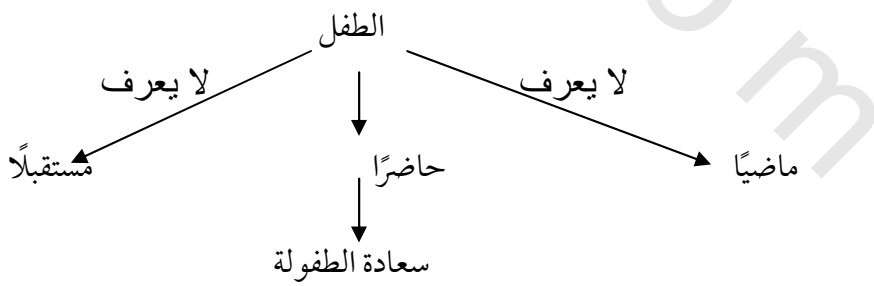


المقابلة التصاعدية (التراتبية):

ومن مظاهر المقابلة التى تتجاوز أيضًا مقابلة المفرد بمفرد إلى إجراء التقابل بين ثلاثة متقابلات فى آن واحد ما يمكن الاصطلاح له بالمقابلة التصاعدية أو التراتبية: وفيها يقابل الرافعى لا بين مفردين، بل ثلاثة يتوسط واحد منها (ب) طرفى سلسلة المقابلة (أ، ج)، ويكمن جمال مقابلة هذا المظهر فى أنها تعمل على دقة الدلالة، وتستوفى الموقف كاملًا، كما أنها تثير فى المتلقى – فى كثير من الأحيان – الرغبة الذاتية فى الاحتكام إلى الواقع الوجودى الكائن، ومحاولة التعرف على موقف القول الإبداعى منه، هل يجاوزه أم يقصر عنه .. أم هو القول الفصل المناسب فى التعبير عنه؟! ومن نماذج تلك المقابلة قوله:

"الطفل لا يعرف مستقبلًا ولا ماضيًا وما هو إلا حاضره، فإن عييت بأمره فأوجده ما يلهو به؛ فهذه هى سعادة الطفولة"[(١)].

فالنص يقابل بين ثلاثية الزمن المعهودة والمستغرقة للزمان كله: الماضى، الحاضر، المستقبل، ولئن كانت الدلالة المطروحة هنا تتكاثف عند الحاضر بالنظر إلى المعنى، فإن ذلك لم يمنع من إجراء المقابلة بين أطراف الثلاثية جميعًا:



(١) السحاب ١٠٨.

ومثله قوله عن مصاحبته لابن عمه الشيخ أحمد الرافعى:

"كانت صحبته إياى من أطراف الطفولة إلى آخر الشباب إلى تخوم الكهولة، وهى أيام شبع العمر، لا يطعم فيها من شىء إلا طعم من لذة، وما بعدها من تقاصر الحياة واختلالها إلا كأيام سوء الهضم" (١).

فالنص يقابل لفظيًّا بين الطفولة والشباب والكهولة، وهى الثلاثية المستغرقة لكامل مراحل العمر الإنسانى الكبرى .. والثلاثية هنا - على تفارقها اللفظى والوجدى - تتلاقى دلاليًّا؛ لتقرير دوام الصحبة والملازمة والتعلق، "بخلاف تفارق الثلاثية السابقة ١ : ٢":

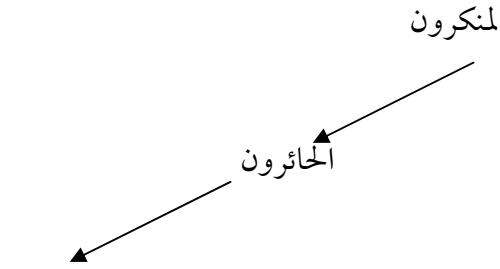
ومن نماذج تلك المقابلة الواقعة على محور الاعتقاد – إن صح التعبير – قوله:

"أجرم السجين فأخذ بذنبه، فما ذنوب هؤلاء جميعًا؟ أهى إحدى الحقائق العليا الغامضة التى من أجل غموضها واستبهام حكمتها، يقول الحائرون: "كل شىء هو كل شىء" ويقول المنكرون: "لا شىء فى كل شىء" ويقول المؤمنون: "كل شىء فيه شىء".

أهى الحقيقة السهلة التى تجزأت من أجلها آية الله، فيقول المنكرون: "لا علم"، ويقول الحائرون: "لا علم لنا"، ويقول المؤمنون: "لا علم لنا إلا ما علمتنا" (٢).

فالرافعى هنا قد يقابل بين مواقف الإنسان من مراتب الاعتقاد العامة، انتقالًا من طرفيه المتناقضين: الإنكار والإيمان لمرحلة الحيرة المتوسطة بينهما:

(١) السحاب ١٢٩.
(٢) السحاب ٥٥.



وجمال المقابلة هنا لا فى إجراء التقابل التصادعدى (التراتيبى) من حيث هو، بل يبدو جمال المقابلة مرتبطًا هنا بتعلق عنصر المقابلة بمتعلقى العنصرين الآخرين[١]، فإذا كان:

الحائرون يقولون: "كل شىء هو كل شىء"

والمنكرون يقولون: "لا شىء فى كل شىء"

فإن المؤمنين يقولون: "كل شىء فيه شىء"

فكما أن "المؤمنين والمنكرين" هما طرفا سلسلة التقابل، فإن متعلق المقابل (المنكرين):

"لا شىء فى كل شىء" يقابل على نحو متناقض تمامًا متعلق المقابل الثالث (المؤمنين): "كل شىء فيه شىء". أما متعلق "الحائرون" فلا يضيف جديدًا إلى واقع الوجود الملموس، إذ يقولون: "كل شىء هو كل شىء"، فلم ترق نفوسهم إلى قراءة الباطن من الظاهر، والتوصل إلى المسبب من السبب!!

وبالمثل فإن المقابلة الثانية ترقى بالاعتقاد فيما يتعلق بالعلم والإيمان من:

"لا علم" إلى "لا علم لنا" إلى "لا علم لنا إلا ما علمتنا"

(أ) (ب) (جـ)

(١) تعد متعلقات العناصر الرئيسة المتقابلة هنا مقابلة أخرى مصاحبة:

حائرون: كل شىء هو كل شىء

منكرون: لا شىء فى كل شىء

مؤمنون: كل شىء فيه شىء

مقابلة رئيسة / مقابلة مصاحبة

obeikan.com

إنكار مطلق تأرجح بين المنزلتين تسليم وخضوع "إيمان مطلق"

إن المقابلة التصاعدية على هذا النحو الوارد بالنص، تكشف عن تمايز المنكرين من الحائرين، وعن تمايز المؤمنين عنهما معًا على نحو دقيق أشبه بالمتوالية الرياضية:

المنكرون	الحائرون	المؤمنون
لا شيء فى كل شيء	كل شيء هو كل شيء	كل شيء فيه شيء
لا علم	لا علم لنا	لا علم لنا إلا ما علمتنا
"إنكار مطلق"	"تأرجح"	"إيمان كامل"

٢- وفرة المقابلة بالسياق الواحد "تناصر المقابلة":

تتوازى مع كثافة المقابلة المبثوثة بثنايا الرباعية، الواحدة بعد الأخرى – وفرة للمقابلة تتركز كثيفة متتابعة بسياق واحد .. ومن نماذج تلك الوفرة التقابلية قوله بنص الربيطة مخاطبًا "المتفرنجين" من أبناء الوطن:

"ما لكم تنزلون أنفسكم منزلة الطفل البكر من أهله، ليس له إلا حظوظه وشهواته، مسوغًا كل ما يقترحه عليهم؛ لأنه هو كان اقتراحهم على الله، محمولًا على قلوبهم؛ لأنه بعض قلوبهم، يفسد المتاع ويحطم الآنية، وتنزو به النعمة نزوتها فتجعل نصف عقله جنونًا، ونصف أدبه حمقًا، ونصف المنفعة به ضررًا، ونصف ظرفه عنتًا، ونصف لينه مشقة، ويكون خيره نصف الخير، أما شره فشر اثنين. فهلا كنتم من أهل بلادكم كالأب من أولاده: يرى حق ضعفهم أكبر من الحق الذى لقوته، وواجب مرضهم فوق الواجب لصحته؟! فهو يبذل سعة نفسه فى ضيق أنفسهم، ويحملهم صغارًا ليجعلهم كبارًا، ويصبر عليهم حمقى ليجعلهم عقلاء، ويرى عمره كأنه من بعض أرزاقهم، وهو لا يستخلف من العمر شيئًا، وحواسه كأنها من بعض خدمهم، وماله غيرُ حواسه، ويراهم كأنما جاءوا إليه من السماء بعد أن اشتروه من الله، وباعه الله منهم بتلك النقطة الشابكة فيهم من دمه" (١).

(١) السحاب ٦٦، ٦٧.

والنص ينقسم على قسمين، يعتمدان المقابلة قالب التعبير المفضل: فبالقسم الأول: "ما لكم ..." يصف الرافعى عن طريق المقابلة حال المتفرنجين الكائن فى تمثلهم "لتقاليع" الغرب، بأنهم كالطفل المدلل فى أهله يأخذ ولا يعطى .. تنزو به النعمة فتجعل:

نصف عقله	#	جنونًا
نصف أدبه	#	حمقًا
نصف المنفعة به	#	ضررًا
نصف ظرفه	#	عنتًا
نصف لينه	#	مشقة
خيره نصف الخير	#	شره شر اثنين

وبالخلاصة فإن ما يقع من "المتفرنج: الطفل المدلل" دائمًا خلاف ما يرجى منه، فهو أبدًا الخاذل أهله فى نفسه وآمالهم.

أما بالقسم الثانى "فهلا كنتم ..."، فينصح الرافعى لهؤلاء، ويبين لهم ما يجب عليهم تجاه أوطانهم؛ إذ عليهم أن يكونوا منها كالأب # من أولاده[1] يرى:

حق ضعفهم	أكبر من #	الحق الذى لقوته
واجب مرضهم	فوق #	الواجب لصحته
سعة نفسه	يبذلها #	فى ضيق أنفسهم
يحملهم صغارًا	#	ليجعلهم كبارًا
يصبر عليهم حمقى	#	ليجعلهم عقلاء
(فكأنما) اشتروه من الله	#	باعه الله منهم

(١) يلاحظ التقابل العميق الخفى – والذى يضفى شمولًا على المقابلة – بين رأسى القسمين؛ إذ كان المتفرنجون بالأول منهما كالطفل المدلل، وها هو الرافعى يطلب منهم بالقسم الثانى أن يكونوا كالأب من أولاده.

obeikan.com

فمقابلات هذا القسم بمراحلها السبع تطلب إلى هؤلاء أن يكونوا عطائين، كما كان الأب مع أبنائه بارًّا عادلًا، ذا فضل وإيثار لحظوظ أبنائه على حظ نفسه [١].

ومثل ذلك قوله عن "المنافق":

"يخلق الله كل شيء ليكون شيئًا على الصل البين الذى خلق عليه، وللأمر الميسر الذى خلق له، وهو صريح واضح من جهتيه، فالأشياء فى الطبيعة هى ما ظهرت به مشيئة الله، تضر لأنها ضارة، وتنفع لأنها نافعة، ولكن المنافق كأنما خفيت مشيئة الله فيه، فهو من ناحية الإنسانية مخلوق للنفع فضر، ومن جهة الحيوانية خلق للضر فنفع، وفى الرذيلة خلق تلوينًا للرذيلة، وعند نفسه خلق لأنه خلق! فأنت تعرفه من جهة على قدر ما تنكره من الأخرى، ولو كانت الجهتان متقابلتين، فهو دائما فى نفاقه مختلف على السر والعلانية، وعلى المذهب والغاية، وعلى المدخل والمخرج، وعلى القول والعمل، ومختلف حتى فى كونه مختلفًا أو مستقيمًا" [٢].

فالمقابلة هنا أنسب القوالب الأسلوبية القادرة على التعبير عن خصال المنافق النفسية، فالمنافق هو من يضمر خلاف ما يظهر؛ عقيدة وعبادة، فعلانيته لا كسره. والنص يبدأ بإقرار اختلاف المنافق عن باقى مخلوقات الله فى الطبيعة؛ إذ تظهر تلك بالطبيعة كما أرد لها الله تضر لأنها ضارة كالوحوش والشياطين، وتنفع لأنها نفاعة كالأنبياء وغيرهم.

أما المنافق فمن ناحية الإنسانية خلق للنفع فضر.

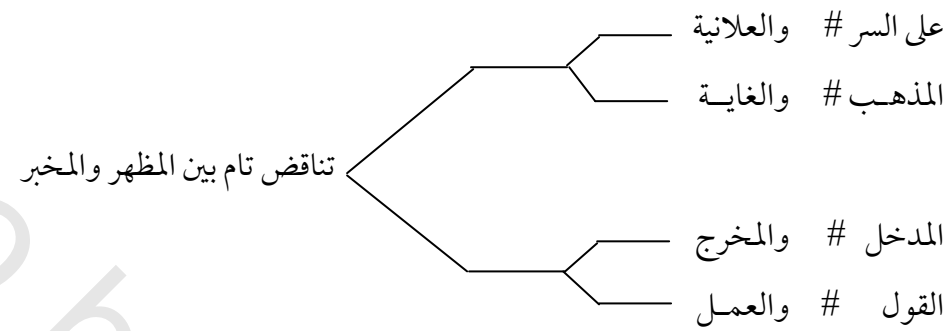
ومن ناحية الحيوانية خلق للضر فنفع.

ولذلك لا يستقيم لأحد أن يهتدى إلى طابع نفس المنافق؛ إذ بقدر ما تعرفه من جهة تنكره (تجهله) من أخرى فهو مختلف (متناقض).

---

(١) فالأب لا يرى حق ضعف أبنائه كحق قوته الواجب، بل هو أكبر، وكذلك فواجب مرضهم لا كواجب صحته بل فوق، ويا ليت شباب الأمة يصلون أوطانهم بتلك الروح والعزيمة .. إذن لاعتدل المائل، وصح السقيم، وكان لنا شأن أى شأن.

(٢) السحاب ٨٦، ٨٧.



فالمنافق مختلف – ولك الله يا رافعى – حتى فى كونه مختلفًا أو مستقيمًا. إن المقابلة تجعل من المنافق أعجوبة و"لوغاريتم"، لا يمكن الاهتداء إلى حقيقة نفسه، وكيف ترى الأحياء والوجود .. إلا بوحى أو نفس مؤمنة، خبرت ضروب النفس ونها لها شىء من إلهام وفراسة.

ومن نماذج تلك الوفرة التقابلية أيضًا قوله عن الرجل الإلهى:

"... هذا الرجل الإلهى هو الذى لا تعرفه الحياة ولا يعرفه الموت، فلا يذل لأحدهما، تتبرج له الحياة فلا تغره، ويتجهم له الموت فلا يضره، ويبتلى بكل ما يسوء ويسر، فلا يسوؤه ولا يسره"[(١)].

فالمقابلة هنا – بوفرتها – تبين فى جلاء ما ينماز به الرجل الإلهى عن غيره، وتقرر المقابلة بالنص أبرز مقومات الرجل النفسية، وهى الثبات والقوة؛ فالرجل قوى لا يذل للحياة ولا للموت .. ثابت ذو مبدأ لا يتبدل .. يجابه الملمات فلا يهتز؛ إذ لا تغره الحياة إذا تبرجت، ولا يضره الموت إذا تجهم .. وهو على ما يناله من سوء ويسر، لا يساء ولا يسر:

"تتغير الأحوال وتتبدل وهو ثابت لا يتحول"، تلك هى غاية المقابلة الدلالية، خاصة حينما تكون تلك القوة وهذا الثبات فى مواجهة الموت والحياة بزخرفها وزينتها.

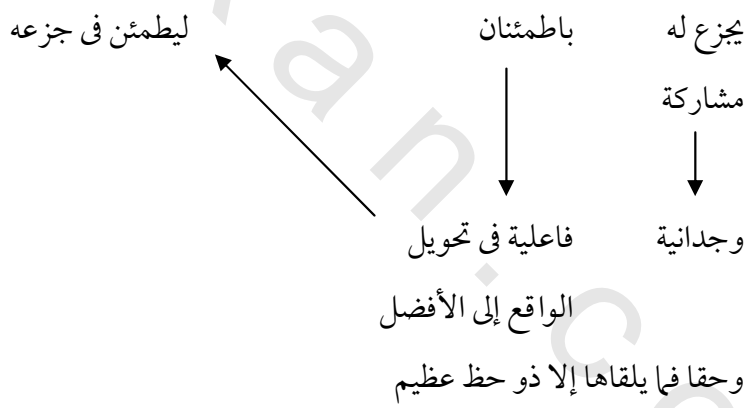
ومثل ذلك ما يرد بقوله عن الصداقة فى أنها:

"... تدع الإنسان كأنه يشعر فى السراء والضراء بنفسين، فيضاعف له السرور لأن كلتا النفسين تطلب الزيادة منه، ويضعف عنه الهم كلتاهما تعمل لنقصه؛ إذ هو هم نفس واحدة توزعته نفسان، ويكون الإنسان فى الحالة الأولى كأنه يلتقى روح النعمة لنفسه بروح السرور

(١) الحديث ٢٤.

من صديقه، وفى الحالة الثانية كأنه يلتقى روح الجزع بروح الاطمئنان، وإن أشقى الناس من لا يستطيع أن يجد إلى جنبه فى سورة الجزع نفسًا أخرى تجزع له باطمئنان ليطمئن فى جزعه، وهى الصداقة بعينها، وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم" (١).

فالمقابلة بالنص تنزع إلى تقرير وحدة الصديقين الروحية، وتكافلهما النفسى؛ إذ يشعر الصديق على حالى السراء والضراء بأنه نفسان؛ مضاعفة للسرور، وإضعافًا للهم، فسرور أحدهما حاصل جمع سرورين، أما همٌّ أحدهما فمقسوم الهم على اثنين. لأن كلتا النفسين تطلب للأخرى الزيادة من السرور فيضاعف لها، وكلتاهما تعمل على نقص الهم عن قرينتها فيضعف (ينقص) عنها، فالصداقة – كما تريد المقابلة أن تقول – عطاء ومواساة؛ إذ ينبغى للصديق – وذلك نزوع نحو المثالية قلما وجد بالواقع إلا ما رحم ربى – فى سورة جزع صديقه (المحظوظ) أن:



إن وفرة المقابلات بالسياق الواحد ظاهرة بارزة بالرباعية (٢)، ترتبط – على نحو ما – بطابع الرافعى التأملى، النازع نحو استيفاء جوانب الموضوع من ناحية، والنازع نحو الدقة والوضوح من ناحية أخرى، وقد بدا واضحًا من نماذج الوفرة (التناصر)، ارتباط المقابلة

(١) الحديث ١١٨.

(٢) يراجع فى نماذج أخرى لوفرة (تناصر) المقابلة بالسياق الواحد:
الحديث ٣٢، ٥٥، ٦٣، ٨٩. الرسائل ٩، ٧٦، ٨٦، ٩٠.
السحاب ٣٢، ٣٤. الأوراق ٧٤، ١٦٩، ١٨١، ١٨٢.

(التباين) بالتكرار (التشاكل)، خاصة فيما يتعلق بتكرار التركيب. وهو الأمر الذى يقرر تداخل الخواص الأسلوبية البارزة بالرباعية وتناصرها.

ثالثًا: المقابلة الإسنادية:

إذا كان المتقابلان فى المقابلة المعتادة يرتبطان بمحور واحد، يخلص له الحديث، ويكون شخصًا أو شيئًا أو مجردًا – فإن المتقابلين بالمقابلة الإسنادية يرتبطان لا بمحور خارج عنهما يتعلقان به .. بل يترابطان معًا نحويًا (إسناديًا)؛ بحيث يصح إذ ذاك وصف اللفظ بمقابله، أو الإخبار عنه بضده. أو إضافته إلى نقيضه .. إلى غير ذلك من صور الإسناد الأخرى. وفى تلك المقابلة (الإسنادية) تبدو قدرات الرافعى التركيبية جلية؛ إذ يترابط المتقابلان إسناديًا (نحويًا) فى مقابل تفارقهما الدلالى، وفى ذلك يكمن جمال المقابلة؛ إذ إن علاقة الإسناد الرابطة بين الكلمة والأخرى – وخاصة حسب علاقات المقابلة الإسنادية الواردة بالرباعية – تربطهما برابطة تفاعلية، يتحاور فيها الطرفان ولا يختصمان.

وتتحدد علاقة المقابلة الإسنادية بالموقع النحوى للغنصر الثانى من الأول؛ وهى إما علاقة الفاعلية بين الفعل وفاعله، أو المفعولية بين المفعول وفاعله، أو علاقة الإضافة بين المضاف إليه والمضاف، وهى من بعد إما حالية وإما وصفية.

العلاقة الإسنادية / الكتاب	الوصفية	الإضافية	الفاعلية	المفعولية	الحالية	إجمالى
حديث القمر	٢	١	٢	–	–	٥
رسائل الأحزان	٣	١	–	٣	١	٨
السحاب الأحمر	–	١	–	–	–	١
أوراق الورد	–	١	١	–	١	٣
الإجمالى	٥	٤	٣	٣	٢	١٧

فلقد تنوعت العلاقات الإسنادية الرابطة بين مقابلى هذه المقابلة على نحو واضح يبدو من الجدول .. بل يقرر الرافعى إلى إجراء المقابلة على النحو الإسنادى الوارد.

أ– ومن نماذج ارتباط المتقابلين بعلاقة الوصفية قوله:

"... على هذه الصفة الرحيمة يفترس الحيوان ما هو أضعف منه، فيستلب إحساس الضعيف حتى لا يدرى ما هو من مفترسه، ولا ما كان فيه مما يصير إليه، ثم يكيد بنفسه، وكأنه لا يحس أن له نفسًا فتزهق روحه، كأنما أبت هذه الحياة الميتة" (١).

فمن رحمة الله بخلقه أن يستلب من الحيوان الضعيف حين يقع بين براثن المفترس إحساسه، فلا يدرى .. بما يحدث .. ويذهل عن واقعه، فتجود نفسه بالروح فى يسر وطواعية .. كأنما أبت تلك النفس هذه الحياة الميتة:

منعوت # نعت

فما هى بحياة أن تبقى نهبًا للأقوى .. فى حياة الغاب! إنها الموت .. وإلا فهو – على النقيض من ذلك – الموت المحيى إذا ما غالبت النفسُ الظلم وراحت فدى لقيمة كبرى من عقيدة أو وطن. ومن ذلك قوله:

"... وإلا فابتلى أوربا بمثل ما بلى به الشرق منها أربعين سنة فى جد السياسة وهزلها، فإنك والله لا ترين منهم يومئذٍ إلا الزنوج البيض" (٢).

فقد نعت الرافعى هنا (الزنوج) بمقابلة (البيض). وكما هو مفهوم من ارتباط المنعوت بنعته أن النعت جزء من المنعوت، إذ يرد النعت إبرازًا لبعض متعلقات المنعوت .. وعلى ذلك فارتباط المتقابلين بعلاقة الوصفية – بالنموذج – لما لهذا الارتباط من تناقض مبدئى مبعثه من العلاقة الرابطة – يكشف هذا الارتباط عن مدى تناقض الجنس البشرى الأوربى مع ذاته إذا ما مورس عليه مثل ما مورس على أبناء الشرق من تصاريف السياسة فى جدها وهزلها؛ إذ سيكون الأوربيون إذاك

زنوجًا (مخبر) ⟵ تخلف. ظلام

بيضا (مظهر) ⟵ قشور التحضر لا حقيقته

(١) الحديث ٩٠.

(٢) الرسائل ٦٤.

فالمقابلة هنا تبرز التحول عن واقع إلى ضده؛ إذ تعنى:

ثنائية البيض # السـود (عرفًا)

ثنائية الحضارة # التخلف

أما ثنائية الزنوج البيض فتعنى – سياقيًّا – جوهر التخلف (الزنوج) تحت القشرة الأوربية البيضاء (البيض)؛ إذ لن يبقى لأبناء أوربا من حضارتهم ومن معالمها سوى اللون .. أما حالهم فزنجى أسود.

ومن ذلك قوله عن الحبيبة:

"... يا الله! ما كانت إلا تمثالا يرينى منها صورة الاطمئنان الخائف، وما كنت بإزائها إلا تمثالًا آخر يريها منى صورة البراءة المتهمة" (١).

فالمقابلتان هنا بعلاقتهما الوصفية (الاطمئنان الخائف، البراءة المتهمة)، تكشفان عن حيرة الحبيب بحبيبه.

ب- أما ارتباط المتقابلين إسناديًّا بعلاقة الإضافة، فيحقق توترًا هائلًا بالنص وذهن المتلقى على السواء؛ إذ يجمع بين المتقابلين لا فى جوار فحسب، بل بإسناد أحدهما للآخر نحويًّا؛ مما يدعم العلاقة بينهما، ويزاوج بين الضدين فى بناء يدهش له المتلقى. ومن نماذج ذلك قوله:

---

(١) الرسائل ١٢٠.

ويراجع أيضًا فى المقابلة الإسنادية (الوصفية): الحديث ١٢٦ اللذة المؤلمة.

الرسائل ٨٠ البعيد الذاتى.

وقريب من مظهر المقابلة الإسنادية (الوصفية) ما يمكن الاصطلاح على تسميته:

المقابلة الجوارية وفيها يجمع المبدع بين المتقابلين فى جوار لفظ لاصق – دون ارتباط إسنادى محدد – فتتحقق بذلك المفارقة والتوتر بين المتقابلين على نحو لافت وبمدى أوسع. ومن ذلك قوله:

"... لست ترى فلكيًّا يرصد نجوم السماء إلا ولعينيه منظار تكبر فيه الأشياء أضعافًا إلى أضعافها، فيدنو بالبعيد ويجهر بالخفى" الرسائل ١١٢.

"... لشدّ ما اجتهد العلماء والفلاسفة فى تعريف السعادة، ولكنهم عرفوها بتنكيرها" الحديث ٣٢.

"... على هذه الصفة الرحيمة يفترس الحيوان ما هو أضعف منه" الحديث ٩٠.

"فليجعل الإنسان شفتيه مخزنًا لغويًّا مملوءًا بألفاظ العلوم؛ فإن الطبيعة لا تبالى بمدلول الحروف مهما حملها على ذلك باصطلاحه، ولكن ليجعل فى قلبه علم الخير، وإحالة الشر إلى الخير؛ فإن الطبيعة حينئذٍ لا يسعها إلا أن تخضع بإحساسها خضوع الإجلال لأستاذ تلامذتها" (١).

ففى إسناد "تلامذة" إلى مقابله "أستاذ" اتصال نحوى، يتوتر مع المفارقة الدلالية بينهما. إن الالتقاء التركيبى لطرفى المقابلة هنا ينزع بعنصرى التركيب الإضافى نحو التكامل والتفاعل لا التباين والتفارق، انطلاقًا عن طابع العلاقة الرابطة بين المضاف والمضاف إليه، والتى تتحدد فيها دلالة الأول منهما بواقع الثانى وخصوصيته. وعلى ذلك يكون المقابلة قد تعَّرف من طريق مقابلة:

المضاف المضاف إليه

تعريف

اللفظ مقابله ومثله قوله:

"أكتب إليك وأنا فى حال هى من شدة الوضوح، قد صارت فى شدة الغموض وأية حال تظنها؟ سيذهب بك الظن إلى الموت؛ فهذا أخفى ما ظهر من أسرار الإنسانية، ولكن هناك موتًا لا ينقل من الدنيا إلى الآخرة بل من نصف الدنيا إلى نصفها الآخر، وهو فى أسرار الإنسانية عكس ذلك؛ لأنه أظهر ما خفى، وهو الحب" (٢).

فالرافعى هنا يجعل الموت: أخفى ما ظهر، فى مقابل اعتباره أن الحب هو أظهر ما خفى، وهو يتخذ إلى ذلك سبيل المقابلة الإسنادية، بإسناد المضاف إليه "ما ظهر، ما خفى" إلى المضاف "أخفى، أظهر"، فى بناء تبادلى، يقترب بنموذج المقابلة الإسنادية من نموذج المقابلة الأفقرأسية على المستويين الأفقى والرأسى .. وجمال بنية المقابلة هنا جلى واضح؛ إذ يستقيم للموت أنه "أخفى ما ظهر"، فما بيقين أشبه بالشك من الموت، وعلى ذلك فليست المقابلة هنا من قبيل ضم المتفارقات على غير رابط ولا ضابط، بل عن عمق تأمل وشفافية روح، هما

(١) الحديث ٥٤.

(٢) الرسائل ١٢٨.

الهاديان إلى هذا البناء، وينطبق ذلك تمامًا على وصف الحب بأنه "أظهر ما خفى"؛ إذ يصعب إنكاره ويتعذر طمسه.

ومن ذلك قوله:

"أفرأيت قط ألفاظ الجمال والقبح تشيع فى أمة من الأمم، وتعلو بالأعين عن النساء، وتنزل وتمتد بها وتنقبض، إلا أن تكون أمة ضعيفة القوة قد اختلت أجسامها، أو ضعيفة الدين قد اختلت أرواحها" (١).

ج- أما ارتباط المتقابلين بعلاقة المفعولية، فمنطقية إلى حد بعيد بالنظر العقلى؛ إذ تنبنى على تقبل الشىء لفعل مقابلة به؛ إذ يقوم الوجود فى بعض مظاهره على ذلك التفاعل، كفعل الليل بالنهار وفعل النهار بالليل والماء بالنار مثلًا .. أما بالنظرة الجمالية الإبداعية، فتحمل تلك المقابلة قدر مفارقة واضحًا، يكشف عن علاقات جديدة بين المتقابلات، كما فى قوله بنهاية "رسائل الأحزان":

"... والآن سأدع صمتى يتمم كلامى" (٢).

إذًا يقابل الرافعى بين الصمت والكلام (٣)، على نحو يتمم فيه أولهما ثانيهما:

المقابلة الإسنادية	صمتى	كلامى	تفاعل
المقابلة اللغويــة	صمتى	كلامى	تفارق

ومن ذلك قوله:

"... إن لهذا العقل جمحات ترده أحيانًا إلى طبيعته الأولى من الطفولة التى غشيتها الأيام والليالى والأفكار والحواس، فيرجع الرجل لفظًا صغيرًا، لا يدرى كيف يميز" (٤).

د- أما علاقة الفاعلية بين المتقابلين، فتكون حينما تقع المقابلة بين الفعل وفاعله كما فى قوله عن أثر الحب ولقاء الحبيب بقلب المحب:

---

(١) السحاب ١٢٧. ويراجع بالأوراق ٧٥ "تبيض الأسود".

(٢) الرسائل ١٣٥.

(٣) يقع "صمتى" مفعولًا للفاعل المستتر بالفعل سأدع والواقع أيضًا فاعلًا للمفعول كلامى من طريق الفعل يتمم.

(٤) الرسائل ١٢٥. ويراجع أيضًا فى ارتباط المتقابلين بعلاقة المفعولين: الرسائل ١١٠ يسمع صمتها.

"... ما أسرع ما اجتمعت أشتات الحياة التى توزعتها الآمال، لتنغمس فى بقايا تلك القبلة المعذبة التى صبها الهوى على القلب صبًّا، كما تتناول السعادة قلب طفل حزين، فتغسله بابتسامة من أمه" (١).

فالمقابلة هنا تبرز التحول الحادث فى قلب الحبيب، نشأ عن وصال حبيبه إياه؛ إذ مع الوصل تجتمع أشتات الحياة التى توزعتها، فهل أراد الرافعى أن يقول إن بالهجر تمزيق المجتمع وإن فى الوصل تجميع الشتات؟!

أما وقوع المقابل حالًا لصاحبه، فيكشف عن تحول تام، يتعلق بوضع مخصوص، كما فى قوله كشفًا عن احتفاء الروضة بالحبيبة:

"... تحفى بها المكان حين جاءته كأن أرواح الأشجار تعرفها، فهب النسيم الراكد يجرى"(٢).

فما إن رأى النسيم الراكد الحبيبة حتى جرى. ومن ذلك قوله تبيانًا لضحك الطفل:

"... ما أشبه آلام الإنسان بألم الطفل المدلل. نراه يحزن لكثرة ما يفرح، ويحول ابتسامته دموعًا فى عينيه، فيتغير فى صورته دون أن يتغير فى معناه، فيضحك باكيًا" (٣).

وبعد .. فإن إجراء المقابلة بهذا القالب الإسنادى يعد من خصائص الرافعى الأسلوبية المائزة؛ إذ تبرز المقابلة الإسنادية بتفاعل طرفيها وتداخلهما معًا توترًا جليًّا؛ لبعد ما بينهما دلاليًّا فى مقابل تشابكهما نحويًّا.

ومن اللافت للنظر أن نماذج المقابلة الإسنادية يكاد يستقطبها "حديث القمر مع رسائل الأحزان" من دون "السحاب الأحمر أو أوراق الورد". وأرى أن السر فى ذلك يعود إلى أن الرافعى بحديث القمر ورسائل الأحزان – وهما السابقان عن الآخرين إبداعًا ونظما – ذو توتر وانفعال، تفرضه المرحلة العمرية المصاحبة، وكذا حرارة التجربة المعيشة .. كما أنه

(١) الحديث ٢٠. ويراجع أيضًا: الحديث ١٢٠ "يقع المتقدم ليتقدم المتأخر".
الأوراق ٢٣٤ "من الصدق ألا يصدق كاذب كاذبًا". ويعد النموذج حاملًا لعلاقتى الفاعلية بين يصدق وكاذب، والمفعولية بين يصدق .. كاذبًا.
(٢) الرسائل ١١٥.
(٣) الأوراق ٧١.

أقرب فيها إلى الصنعة لا إلى الطبع، نقيضًا بالنظرة الإجمالية لما عليه الحال بالأخيرين؛ نضجًا فى النظر واكتمالًا فى الرؤية، ولهذا استقطب الأولان نماذج المقابلة الإسنادية وعرى الأخيران عنها إلا فى النادر.

رابعًا: المقابلة بالشعر[١]:

إذا كانت المقابلة بعامة تخلص فى كل نماذجها إلى إبراز المعنى فضلًا عن إضفائها الحركة أو التوتر بالنص، فإن المقابلة بالشعر – إضافة إلى ذلك – تتميز بفضل أثر يتعلق بإيقاع الشعر، ويكاد يكون من الثابت "أن وجود التناقض فى التركيب إنما يحقق فى النهاية نوعًا من التناسب أيضًا، فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوى؛ ولهذا جعلها قدامة من نعوت المعانى"[٢].

ولقد أدت المقابلة بالشعر إلى أحد أمرين:

الأول: إحداث التوازن الإيقاعى بالبيت.

الثانى: تمكين المبدع من الاهتداء إلى المقطع.

أولا: المقابلة والتوازن الإيقاعى بالبيت:

تقوم القصيدة العربية – ببنيتها التقليدية ذات الشطرين – على الانتظام الصوتى والاتزان الإيقاعى؛ ولذا فقد استقامت (دعمت) فى الوقت ذاته مقابلات الرافعى بشعر الرباعية مع تلك الخصيصة، بتوزع عنصرى المقابلة على مصراعى البيت على نحو منتظم، ينطلق عن تماثل الموقع من ناحية واتفاق النوع – غالبًا – من ناحية أخرى. ومن ذلك قوله:

ذهبت هموم حرت فى أسمائها وأتت هموم ما لهن أسامى[٣]

فشطرا البيت يتوازنان على نحو جلى. أسهم بل أنتج ذلك التوازن انبناء البيت فى مصراعيه على المقابلة "ذهبت، أتت"، فطالع كل مصراع هو طرف المقابلة، أما ما يتلو الطالع

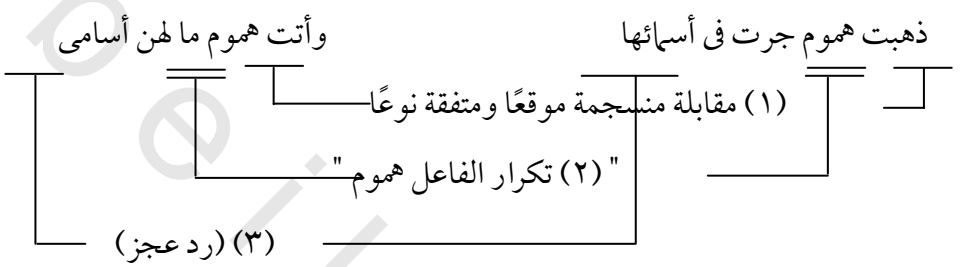
(١) تدرس المقابلة بالشعر هنا دراسة مستقلة فحسب لارتباط المقابلة فى الشعر بقالبه الإيقاعى الخاص المعتمد على التكرار والانتظام.

(٢) البلاغة والأسلوبية ٢١٧.

(٣) الرسائل ٥٣.

بالمصدر والعجز ففاعل يتكرر هو "هموم"، تليه فى كل جملة وصفية، تستغرق باقى الصدر والعجز، تنتهى بمادة مشتركة "أسماء، أسامى"، ترد العجز على الصدر.

إن المقابلة هنا قد ولدت توازنًا إيقاعيًّا طربيًّا، يتأتى من انتظام التركيب، وتكرار بعض الكلمات؛ فإيقاع البيت يرد على النحو التالى:



ومنه قوله مقابلًا بين السماء والأرض:

طلبوا لها شبهًا يضىء ضياءها ... لهوى النواظر أو يدل دلالها

أما السما فجلت عليهم بدرها ... والأرض قد عرضت لذاك غزالها[1]

وقوله مقابلًا بين الجنة والنار:

"ووالله خالق الجنة والنار لو كان فى سواء الجحيم غرفة من الجنة بنعيمها وزينتها، أو كان فى سرارة الجنة قاع من جهنم بعذابه وآلامه – لكانا معًا أشبه بما أجد منك؛ فإن حبك لذة من لذات الجنة، ولكنه يتضرم فنونًا على قلبى، وإن الشوق إليك عذاب كالنار" [2].

خامسًا: أثر المقابلة بالتعبير:

تكشف المقابلة بالنص عن رؤية المبدع للوجود فى تناقضه وللأشياء فى تعارضاتها. والمقابلة بجميع نماذجها تعزز دلالة النص المقصودة وتبرز المعنى، ويكمن سر جمال المقابلة – كما يقول د الهادى الطرابلسى – "فى تهيىء مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير

(١) الرسائل ٣٨، ٣٩.

(٢) الأوراق ١١٥، ١١٦. يراجع أيضًا فى المقابلة المكانية: السحاب ٥١، ٧٢، ٨٦، ١٤٦. والأوراق ٢٠١، الرسائل ٧٥.

حركة معينة فى الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادها، وتوضيح توتر بينهما" [١]. فأثر المقابلة الرئيس والأظهر، يتمثل فى إبراز الحركة والتوتر بالنص من خلال المتقابلين، ولئن بدا تمثل كلا الحركة والتوتر بكل مقابلة، فإن لطابع المقابلة بكل نموذج خصوصية، تغلب فيها الحركة على التوتر أو العكس؛ ومن ثم كان الفصل بينهما حين تم تناول أثر المقابلة بالتعبير.

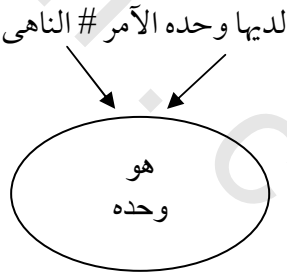
أ- الحركة كأثر من آثار المقابلة [٢]:

تنتج الحركة عن اجتماع المتقابلين من نظام واحد أو لأمر واحد فى سياق واحد، وتتنوع اتجاهاتها بالرباعية إلى ثلاثة:

الأول: حركة الاستقطاب:

وتكون المقابلة معها بين متناقضين، يستقطبهما محور واحد، يتعاقبان به / له، فتخلص المقابلة إذ ذاك للتعبير عن التجمع والشمول، كما فى قوله عن قدر الحبيب لدى حبيبته:

"قد تشتمك من تحبها لأنها تحبك وتعزك، ويأبى لها شعورها بكبرياء الحب إلا أن تنبذ لك بلفظة متكبرة، وهى قد وثقت أنها تخصك منها بمعنى ما، وقد تعرض عنك من دون الباقين لأنك وحدك الآمر الناهى المتسلط عليها، فهى تخصك من إعراضها بهدية" [٣].



(١) خصائص الأسلوب ١٢١. استفيد هنا وفيما يلى من اتجاهات الحركة وأشكال التوتر بما نهجه أ.د العادى الطرابلسى فى دراسته لمقابلات أحمد شوقى بخصائص الأسلوب فى الشوقيات، ص ١٢١ وما بعدها.

(٢) يراجع فيمن رأوا أن الحركة تنتج بالنص عن المقابلة:
فى بنية الشعر العربى المعاصر: محمد لطفى اليوسفى، دار سراس للنشر بتونس، الطبعة الثانية ١٩٩٢م، ص ٤١. وفيها "... ظاهرة التضاد يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب فى صلبها مفارقات الحياة". ويراجع أيضًا: إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى ٦٩.

(٣) الأوراق ١٥٥.

ومثله ما يرد بقوله عن قدر الحبيب لدى محبه:

"ولقد يكون فى الدنيا ما يغنى الواحد من الناس عن أهل الأرض كافة، ولكن الدنيا بما وسعت لا يمكن أبدًا أن تغنى محبًّا عن الواحد الذى يحبه.

هذا "الواحد" له "حساب" عجيب غير حساب العقل، فإن الواحد فى الحساب العقلى:

أول العدد، أما فى الحساب القلبى فهو أول العدد وآخره، ليس بعده آخر؛ إذ ليس معه آخر" (١).

فالأول والآخر لا يجتمعان إلا لله سبحانه .. وإذا اتصف شىء فى الوجود بأحدهما انتفى – بالضرورة – عنه أن يتصف بالآخر، غير أنه رغم تناقضهما الوجودى كما هو معلوم، فإن الحبيب هنا يستقطبهما معًا، طالما أن الحديث عن مكانته لدى محبه، فالحبيب بالحساب القلبى هو أول الأعداد وآخرها كذلك ..

ومثله قوله:

"القلب الكريم لا ينسى شيئًا أحبه ولا شيئًا ألفه؛ إذ الحياة فيه إنما هى الشهور، والشهور يتصل بالمعدوم اتصاله بالموجود على قياس واحد" (٢).

فالشعور هنا يستقطب كلا الوجود والعدم.

الثانى: حركة الإشعاع:

وتمثل فى اتجاه حركتها المقابل لحركة الاستقطاب، فيبدو فيها الشىء الواحد مكونًا من متناقضين، فإشعاع حركة المقابلة تعنى نزعة المقابلة إلى بيان التمزق والتوزع وما شابه. ومن ذلك قوله:

"إن الدينار فى نفسه ملك يحكم الملوك والفقراء، فهذا من رعيته، وهذا من رعيته، وهو فوقهما فلا يعلو به من يعلو ولا ينزل به من ينزل وكذلك دينار شتمها، هو على كل حال فى

(١) الأوراق ٤٥، ٤٦. يراجع فى مثله: الرسائل ١٢ "إنما المقت أول البغيض وآخره".
(٢) السحاب ٣١.

يدى كما هو فى يدها، ولو أنها جعلت قيمته فى يوم غضبها مئة لعنة لما منعنى ذلك أن أصرفه منها هى فى يوم رضاها مئة قبلة!" (١).

فدينار شتم الحبيبة فى يوم غضبها مئة لعنة

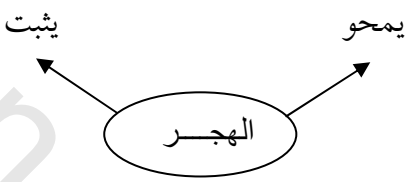
وهو فى يوم رضاها مئة قبلة.

ومثله قوله:

"... رسم الماضى من الحب صورته فى نفسى، وأتى الهجر يمحوها ويرسم غيرها، ففيما يثبته ألم الأيام المكروهة تأتى، وفيما ألم الأيام المحبوبة تذهب" (٢).

ففى إسناد الإثبات والمحو كليهما إلى الهجر، تعبير عن أفاعيل الهجر العجيبة بالحبيبة، إذ هو يثبت فيه "ألم الأيام المكروهة تأتى"

ويمحو منه "ألم الأيام المحبوبة تذهب"



الثالث: الحركة المتموجة:

وفيها تفيد المقابلة دوام الحركة، باستخدام متضادين، يكون اتجاه أولهما معاكس تمامًا لاتجاه الثانى منهما، والتموج يعنى التناوب هنا، لا الاجتماع .. ومن ذلك قوله فى خاتمة رسائل الأحزان:

"حسوت كأس الحب، فدارت فى دمى وانحدرت إلى قلبى وصعدت إلى رأسى، وهذه الرسائل هى الحقيقة التى كانت فى خمرها قطرات من القلم كلامًا ومعانى" (٣).

---

(١) الأوراق ١٥٦.

(٢) الأوراق ٢٣١.

(٣) الرسائل ١٣٢.

obeikan.com

فكأس الحب تدور فى دم الحب حتى إنها ↕ لتنحدر إلى قلبه
وتصعد إلى رأسه

ب- التوتر كأثر من آثار المقابلة (١):

يرد التوتر أثرًا عن المقابلة التى يحتفظ فيها كل مقابل بمنزلته من الآخر، فلا ينزعان فى حركتهما إلى الالتقاء .. وينشأ التوتر بإحدى وسيلتين تتحدان بعلاقة المتقابلين:

الأولى: المقارنة.

الثانية: التعويض.

أما الأولى فترد بها المقابلة لغاية المقارنة بين الضد وضده، وتكون فى الغالب لبيان وجه الاختلاف بين المتقابلين والإلحاح عليه، فهى مقارنات تبعيد عادة. ومن ذلك قوله:

"... إذا قيل فى الرصاصة المنطلقة قد ذهبت، فاعلم أنه قد مات من اللغة إلى الأبد لفظ رجعت أو ترجع!" (٢).

ومثله قوله:

"... تطوف الأمراض فى هذا العالم لتصلح نواحى الإنسانية فيه، فتضعف الحيوانية" (٣).

أما نماذج مقارنات التقريب فمنها قوله:

"كل ما فى الكون هو من الضرورات لوجود الكون لأنه ممتلئ لا ينقص، وما كان ضروريًّا فهو مذهب واحد ليس فيه ما هو أكبر ضرورة ولا ما هو أصغر، الكبير الكبير، كالصغيرة الصغيرة، ولو أن مكانًا ليس فيه نفس واحد من الهواء لقتل الحيَّ كما يقتله انتزاعُ كرة الجو كلها من مخارق هذا الفضاء" (٤).

---

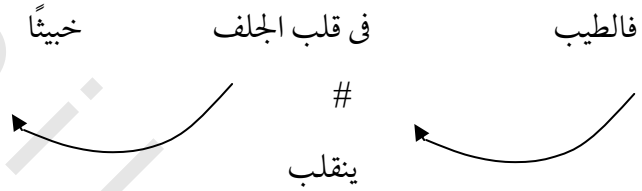
(١) يراجع فى أن التوتر من آثار المقابلة: فى سيمياء الشعر القديم ٨٠.
(٢) الأوراق ٢٣٢.
(٣) الأوراق ٢٢٥.
(٤) الأوراق ١٨٩.

ومنه قوله:

"... إن الدينار فى نفسه ملك يحكم الملوك والفقراء" (١).

وأما الثانية (التعويض)، فتنزع فيه المقابلة إلى تعويض النقيض بنقيضه؛ لتصوير التغيير الجذرى والتحول التام. ومن ذلك قوله عن قلب الجلف:

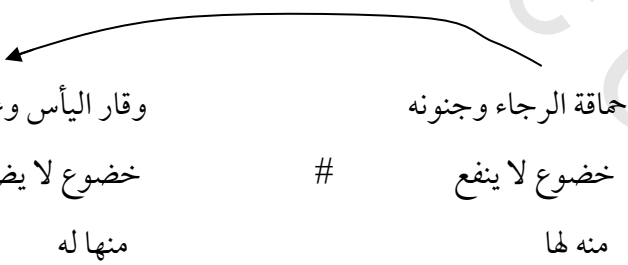
"... ما أحرى ذلك القلب أن يكون معدة ثانية، تؤتى غذاءها من سفاله ولؤمه، فلا يدخله الطيب حتى ينقلب خبيثًا" (٢).



ومن ذلك أيضًا قوله عن تغير أحوالها معه:

"كان لها فى نفس الجمال ومعه حماقة الرجاء وجنونه، ثم خضوعى لها خضوعًا لا ينفعنى، فبدلنى الهجر منها مظهر الجلال، ومعه وقار اليأس وعقله، ثم خضوعها لخيالى خضوعًا لا يضرها" (٣).

فقد بدل هجر الحبيبة من حماقة الرجاء وجنونه وخضوع الحبيب لها خضوعًا لا يضرها.



(١) الأوراق ١٥٦.

(٢) الحديث ١٠٠.

(٣) الأوراق ١٥١.

ومن الجلى أن حركة المقابلة تنتج هنا عن تولد أشواطها الواحد عن الآخر؛ فالمقابل يخفى مقابله؛ إذ يتولد عن الثانى منهما موت الأول. ومن دلائل ذلك قوله عن الحب:

"... هذا الحب الذى مهما اعتبرته لم تجده إلا كإحياء الخيالات بقتل حقائقها" (١).

ومنه قوله أيضًا:

"... يعيشان (الحبيبان) فى الحب كما يعيش اثنان فى قصة، وضعها مؤلف خيالى، فأحكم عقدتها، وتخاصم سعادة كل منهما سعادة الآخر، ويعملان كما يعمل الغنى الشحيح يفقد الحياة لنيال الدنيا" (٢).

وقد تقصد المقابلة إلى التعويض .. بغير تلك الطريقة ولغير هذه الغاية.

وذلك بالاقتصار – فى الحديث عن كامل النظام – على ذكر طرفيه المتقابلين؛ إذ يبرزان بالذكر ويبرز ما بينهما – مما لم يذكر – بالحصر. ومن ذلك قوله:

"... لو نصب ميزان الآخرة لعاشق من العشاق المتيمين، ووضعت كرة الأرض بكنوزها ومماليكها فى كفة منه، ثم وضع حبيبه فى الكفة الأخرى، لرجحت هذه عنده؛ لأن فيها حبيبه وقلبه، وبقيت الأخرى، كأن لم يكن فيها شىء وإن كان فيها المشرق والمغرب" (٣).

حيث أراد الرافعى من مقابلته بين "المشرق والمغرب" كامل الأرض بكنوزها ومماليكها.

***

(١) السحاب ١١٥.

(٢) الأوراق ٧٦. يراجع فى نماذج أخرى لذلك (التعويض): الحديث ٥٤. السحاب ٩٨. الأوراق ١٥٠، ٢٢٥.

(٣) الأوارق ٦٦.