الفصل الخامس

الصـــورة

obeikan.com

الصورة

تتجه أنظار النقاد الدارسين للأدب أكثر ما تتجه – قديمًا وحديثًا – إلى الصورة؛ إذ ينظر إليها باعتبارها جوهر الشعر الثابت، فالشعر تصوير ناطق - كما يقول الرومان[١]. وإنما يكون الشعر شعرًا بالصورة والإيقاع فهما ركناه. وقد بالغ البعض فى تقدير أهمية الصورة فى بنية الشعر، فرأى "أن الصورة هى الشيء الثابت فى الشعر كله .. وأن الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدل، ولكن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائى شعرًا" [٢].

---

(١) فى النقد الأدبى ٩٢.

(2) C.Day Lewis: The poetic image , London , 1961, P. 16.

ويرى "لويس" أيضًا أنه "بمقدور دراسة الصورة الشعرية أن تلقى من الضوء ما لا تلقيه دراسة أى جانب آخر من عناصر"، ص ١٦. ويذهب "وليم راى" إلى مثل ذلك، فيرى "أن الأدب هو صورة" يراجع فى ذلك: المعنى الأدبى بين الظاهراتية والتفكيكية، ص ٢١٧.

ويرى "خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس": "أن الشعر فكرة بالصور" يراجع ذلك فى كتابه: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: د / حامد أبو أحمد، مكتبة غريب بالقاهرة، ١٩٩١م، ص ٤٥.

وهناك من يرى أن صلة الشعر بالموسيقى أقوى منها بالتصوير؛ إذ كلاهما فن سمعى، فمادة الموسيقى هى الصوت، ومادة الشعر هى الألفاظ التى تنحل إلى أصوات: يراجع فى ذلك: فى النقد الأدبى، ص ٩٥.

وهناك من يرى عكس ذلك؛ إذ يرى أن الإيقاع الشعرى ما هو "إلا العنصر المساعد الذى يصار إليه من أجل جعل الصورة أكثر قابلية على إحداث التخييل المناسب؛ كالكناية والاستعارة والتشبيه، يعد شعرًا وإن خلا من الوزن والقافية، وقد جعل النقاد مقدار براعة الشاعر فى التصوير مقياسًا على شاعريته". يراجع ذلك فى: التحليل الألسنى للأدب: محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٩٤م، "سلسلة دراسات نقدية عربية رقم (١٠)"، ص ٧٤.

وفيما أرى فإن الشعر يقوم عليهما معًا، وبالدرجة نفسها من الأهمية، بحيث لا يمكن للمرء أن يعلى من قدر الواحد منهما على الآخر، فكلاهما جناح شعر لا علو له بأحدهما دون الآخر، فالصورة تكشف عن إيقاع النفس – إن صح التعبير – والموسيقى تعين على جمال الصورة والتخييل، وتسهم فى نموه وشاعريته، وقد يتحول الوزن الشعرى نفسه إلى صورة، وكما يقول (ساسين عساف) فإن "فى الشعر يتحد الإيقاع بالصورة، إنهما ركنا الشعر، فالزمن مقياس الحركة ندركه بالأذن، من هنا الإيقاع مرتبط بما يتحرك. والعين تستمد الصور من عالم الطبيعة – المكان – وتختزنها الذاكرة.

والشاعر يجسد حركة الزمان والمكان بالإيقاع والصورة". يراجع فى ذلك:

الصورة الشعرية ونماذجها "فى إبداع أبى نواس": ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص ١٨.

والحق أن الشعر كما يقول الدكتور إحسان عباس قائم على الصورة منذ أن وجد وحتى اليوم[١]؛ فإن ما تتقوم به صناعة الشعر هو التخييل والصورة، فالصورة الفنية تقف فى مركز الجمالى الناتج عن علاقاتها بالمبدع تعبيرًا عن ذاته وموقفه، وفى علاقتها بالمتلقى تأثيرًا والتذاذًا.

ويضع الدكتور عبد القادر القط للصورة مفهومًا أشمل، فيرى أن الصورة "هى الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص؛ ليعبر عن تجربة شعرية، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفنى" [٢].

والحق أن كثافة المجاز وقوة التخييل وثراءه فى إبداع الرافعى بعامة، من الأمور التى يسهل على القارئ تمامًا أن يتلمسها ويتيقن منها، فإن "السمة السائدة فى أسلوب الرافعى هى اعتماده على المجاز والتخييل فى كل عبارة من عباراته، بل فى كل جملة من جمله" [٣]. يقول الرافعى نفسه كاشفًا عن كثافة المجاز بإبداعه، وأن ذلك سبب من أسباب عزوف البعض عن مطالعة إبداعه، ورميه بالغموض: "إن مدار العبارات كلها على التخييل وتصوير الحقائق بألوان خيالية؛ لتكون أوقع فى النفوس، ومن هنا كان الذين لا معرفة لهم بفنون المجاز ولا ميل لهم إلى الشعر، لا يميلون إلى كتابتى، ولا يفهمونها حق الفهم، مع أن المجاز هو حلية كل

(١) يراجع فى ذلك: فن الشعر: إحسن عباس، دار الثقافة بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٥٩م، ص ٢٣٠. ويراجع أيضًا: واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد. دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ص١٣ وفيها يقول: "إن جوهر العمل الأدبى هو التشكيل بالصورة".

(٢) عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب، ١٩٨٦م، ص ٤٣٥. ويراجع أيضًا فى إمكانية قيام الصورة على تعابير حقيقية حيادية الدلالة:
- الأفكار والأسلوب، ص ٣٠.
- الصورة الشعرية عند ابن خفاجه "رسالة ماجستير مخطوطة بكلية البنات جامعة عين شمس"، إعداد: بسيم عبد العظيم عبد القادر، إشراف أ. د / على الحديدى، ص ٢٤٤.
- التعبير البيانى "رؤية بلاغية نقدية": شفيع السيد، مكتبة الشباب، ١٩٧٧م، ص ١٦٨.

(٣) ربيعى عبد الخالق: فن المقالة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ١٩٨٨م، ص ١٩٠.

لغة وخاصة العربية، ولا أعد الكاتب كاتبًا حتى يبرع فيه، وهذا الذى جعلنى أكثر منه مع أنه متعب جدًّا" (١).

وقد أسعف الرافعى على خصوبة الخيال وكذا الامتياز فى استخدام المجاز عدة أمور؛ ففضلا عن ثقافته واستيعابه لكثير من كتب الأدب والتراث للجاحظ والأصفهانى وغيرهما، وفضلًا عن ظروفه الصحية الخاصة، التى ساعدته على إحكام الفكرة وتقليبها وتشقيق المعنى بإعمال العقل، فضلًا عن هذا وذاك، فإن تجربة الحب المعيشة تعد من أهم الوسائل التى ساعدت الرافعى على خصوبة الخيال. يقول الرافعى فى هذا الصدد بالسحاب الأحمر:

"لو كشف لك عن الحقيقة لرأيت أقبح ما كل شىء أن لا يبرح أبدًا محبوسًا فى حقيقة لا يجاوزها، ومن ثم خفف الله عن الإنسان فأودع فيه قوة التخيل يستريح إليها من الحقائق، فإذا ضجر أهل الخيال من الخيال، لم يصلحهم إلا الحب؛ فهو وحده قاموس التطور للقوة المتخيلة" (٢).

وقد خرجت الصورة الشعرية بالرباعية فى أنماط متعددة متباينة البناء، تتفق جميعها – مع اختلاف قوالبها وتباين نسب ترددها – فى إبراز الفكرة، والكشف عن تجربة المبدع، مصاحبة لقدر لا يخفى من الإيحاء والتكثيف. ومن تلك الأنماط ما قد يبدو – لأول وهلة – ضعيف الشاعرية، ضئيل القيمة فى تشكيل الصورة، غير أن المبدع الحق إذا أضفى على ذلك البناء من شعوره وذاته وتجربته، فإنه يستطيع إذ ذاك أن يشكل صورة تند عن التقليد، وتمس روح الشعر وتعابير الفن. ومن تلك الأنماط الفنية الفاعلة فى تشكيل الصورة بالرباعية:

١- التكرار.

٢- المقابلة.

٣- التعبير الحقيقى.

٤- التشبيه.

٥- الاستعارة.

---

(١) من رسائل الرافعى، جمع: مجمود أبو ريه، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م، ص ٦٢.

(٢) السحاب ٢٤.

٦- الكناية.

أولاً: التكرار(١):

يقوم التكرار أحيانًا بدور المولد للصورة الشعرية، وقد تتشكل الصورة قائمة عليه فى أحيان أخرى. ويبدو التكرار ببساطة مظهره الأسلوبى، بمنأى عن أى يكون فاعلًا فى تشكيل الصورة، غير أن تلك النظرة محكومة فحسب بالنظر إلى القالب بعيدًا عن نصوص الإبداع. وقد وجدت للتكرار بالرباعية فى كثير من أنماطه دورًا فى تشكيل الصورة ودعم التخييل. ومن ذلك ما نجده فى قول الرافعى:

"أرأيت قط ذئبًا قد افترس شاة وجعل يفرفرها بأظافره وأنيابه وهى تنتفض يائسة هالكة؟ إن تكن رأيته فذلك ذئب رحيم، لو أنت كنت عاشقًا، فرجعت لك من تهواها مما تحب إلى ما تكره، فرأيت البغض وما يصنع بقلبك" (٢).

فالفعل (يفرفر) على بساطته الصرفية، ينهض فاعلًا فى تشكيل الصورة الشعرية بالنص. فالصيغة الصرفية (يفعلل) تفيد تكرار الفعل، فالذئب هنا دائب المحاولة دائم المحاورة .. إنه مفترس .. قاتل قد استخدم أنيابه وأظافره للنيل من الشاة وتمزيقها (٣). إن التكرار الداخلى بالفعل (يفرفر) يصور بشاعة سلوك الذئب حيال الشاة المغلوبة على أمرها. إن شناعة هذا السلوك - كما يصوره التكرار - تنسحب بالتبعية والسياق إلى الكشف عن مدى قسوة الحبيبة. فالتكرار هنا من ناحية قرر عذابات المرأة، وأنها مضاعفة شديدة، ومن ناحية أخرى كشف – من الجملة الثانية – عن سبب شقاء المرأة، وعن أصل عذاباتها، وأنه يتمثل فى الزوج السجين، ويدعم ذلك التشخيص الصورى قول الرافعى فى مرحلة تالية من مراحل التكرار:

---

(١) غنى عن البيان – وكما سيلى – أن الحديث عن التكرار والمقابلة هنا يختلف عنه بالفصل السابق؛ إذ ينطلق الحديث هنا فحسب عن دورهما فى تشكيل الصورة، ولذا لم أجد حرجًا فى تكرار الحديث عنهما فى موضعين مختلفين من الكتاب، طالما كان الداعى مقبولًا.

(٢) الرسائل ٢١.

(٣) يلاحظ دور الاستفهام "أرأيت" فى تخصيب الخيال، وتنشيطه لدى المتلقى، وكذا دور تنتفض يائسة هالكة فى تشكيل المعنى.

"فهى تجمع على قلبها عذاب ثلاثة قلوب"، فالعذاب بالنفس والقلب مضاعف هناك مرتين، وهنا ثلاثا.

والتكرار فى مرحلة تالية من مراحله الفاعلة يقرر عذابات الزوجة بالحديث عن آلامها فى مقابل آمالها التى تساقطت كما تحط الشجرة الخضراء أوراقها لتجف.

فآلام المرأة بنفسها الواحدة [١] عديدة، تعاونت على المرأة لتنال منها؛ فهى ما بين: ألم الرثاء لزوجها ..

وألم الإشفاق على مجدها ..

وألم الرحمة لطفلها ..

وألم اللوعة لحياتها ..

وألم الأسى على شبابها ..

والتكرار هنا بقدر ما يكشف عن ألم المرأة، فإنه يكشف عن تمزق نفسها، فويلها ويلات على الزوج، وعلى الطفل، وعلى نفسها.

إن التكرار بالنص ليثير بالمتلقى معانى الرثاء والإشفاق على تلك المرأة. فقد أفلح التكرار فى عرض الشخصية من داخلها تمزقًا وشتاتًا .. عذابات وآلامًا .. بنفسها والقلب .. لزوجها والطفل .. أما آلامها فتعددت وتكاثفت، وأما آمالها فذوت وتساقطت. ولك الله أيتها الواهة.

وقد يخرج التكرار دالًّا على موقف المبدع الذاتى الخاص من القول المطروح، كما فى قول الرافعى:

"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" [٢].

(١) يلاحظ الإصرار على أن موضع الآلام والعذاب هو النفس والقلب؛ تأكيدًا لمدى المعاناة، وتقريرًا لحجم المأساة.
(٢) الأوراق ١٧٢.

فالرافعى متردد بشأن إثبات شبه الجملة "من وقاحتها" بنهاية العبارة؛ لغرابة ما تفيده، وقسوة ما تعنيه، وهذا التردد مبنى – فى بعض نواحيه – على توقع المبدع رفض المتلقى المعنى المطروح .. لهذا وذاك لم يجد الرافعى أفضل من "التعتعة" فى إثبات هذا التردد، بتكراره الأفقى للجار "من" ثلاث مرات، بفاصل طباعى، والرافعى بذلك يهيئ المتلقى لقبول المعنى.

إن التكرار الأفقى هنا، وإن لم يكن فاعلًا فى تشكيل صورة شعرية بالنص، فإنه قد صور موقف المبدع الخاص على نحو شعرى. وذلك تصوير يتصل – من وثيق – بروح الصورة وغايتها.

ثانيًا: المقابلة:

يعد الجمع بين الأضداد من أهم أركان الجمال فى الشعر والإبداع؛ إذ يستطيع المبدع من خلال المقابلة أن يصور تناقضات الذات. أو مفارقات الواقع وتحولاته على نحو جمالى؛ فإن المحسن البديعى ومنه المقابلة "حين يكتشفه (وليس يصنعه) ذهن مدرب أو خيال ثاقب، فإنه يصير جزءًا أساسيًّا من المعنى، وعنصرًا لا يمكن تجاهله فى إقامة الصورة"[(١)]. ومن ذلك قوله:

ما نفع رقة روحى تندى كطل الغمام
وكل ما هو حولى كحلق عطشان ظامى؟[(٢)]

فرقة روح المبدع وتنديها .. غير نافعين إياه؛ إذ هما على الحقيقة وفى ضوء المفارقة الحادثة من تناقض ذلك مع كل ما هو حوله، إذ الوجود أشبه بحلق العطشان الظامى .. وهما على الحقيقة أهم أسباب شقائه، ودواعى همه وتعاسته.

إن المقابلة السياقية هنا تكشف عن مأساة المبدع ووجيعته المتمثلة فى تعارض روحه الرقيقة مع دنياه الكئيبة. إن الرقة والتندى تتعارضان بتمثيلهما ذات المبدع مع ما تقرره الدنيا من حوله من حرمان وفقر لما يكسر شرة الظمأ. إن تكرار البيتين بختام مقطعى النص، يؤكد

(١) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية رقم (٨٣)، ص ١٧١.
(٢) الأوراق ٣٧.

اختزالها لمعنى النص على نحو واضح، كما يؤكد أنهما وحدهما من دون الأبيات ما يحمل آهات المبدع وآلامه، ويكشف عن ذاته.

ولقد انتقل الرافعى عقب المرة الأولى التى ذكر فيها البيتين، وفى مستهل المقطع الثانى إلى الكشف عن مفارقات الحبيبة معه، فيقول مخاطبًا إياها:

يـــــا واصـــــلًا بالمعـــــانى وهـــــاجرى فى الكـــــلام

فالحبيبة تصله بالمعانى (بالنظرة والبسمة)، وتهجره بالكلام (تخاطبًا أو مراسلة)، وهى تخاصمه بالنهار خشية الافتضاح، وتصالحه بالليل فى أحلامه لتعلقه بها. أما مفارقات الحب، فمنها أن الابتسام هو أحد معانى الكلام العابس المتجهم، وأن وداد الحبيبين فى مأمن من أن يغيره الخصام "يلاحظ التعبير الاستعارى فى جسم الوداد، ثوب الخصام وأثره فى شعرية المعنى".

إن المقابلة كما هو واضح تكشف عما يعتمل بذات المبدع على نحو إبداعى شفيف، يقرر إسهامها كقالب خبرى فى التصوير والتخييل. ومثل 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 جرَّ عليه الهم، وإذا جهلته كان كالدواء المغشوش ذهب منه صواب العلاج، ووقع فيه خطأ السمّ" (١).

فقوله "حشرة فى إنسان" يصور خبيئة ذات المنافق، ويقرر صفته الأولى الكامنة فى مخالفة الظاهر للباطن، وتناقض مظهره الخارجى الجميل (إنسان) مع مخبره الجوهرى القبيح (حشرة).

أما المقابلة "إذا عرفته ... إذا جهلته"، فتقرر ضرر المنافق لكل من يتعامل معه على أية حال، من علم به أو جهل له. وقد شبه الرافعى المنافق حال الجهل به بالدواء المغشوش، وألحق بهذا التشبيه ذيلًا تفسيريًّا، يستفيض من خلاله فى رسم شخصية المنافق الخبيثة.

(١) السحاب ٨٥، ٨٦.

فالدواء المغشوش قد ذهب منه صواب العلاج

# # #

ووقع فيه خطأ السم.

تحول الدواء عن حقيقته النافعة، فصار داءً سامًّا. وكذا المنافق فهو وكما يقول الرافعى: "من ناحية الإنسانية مخلوق للنفع فضر، ومن جهة الحيوانية خلق للضر فنفع" (١). والمقابلة هنا كما هو واضح تتفق وتناقضات المنافق وتحولاته؛ مما كساها جمالًا، وقرر لها بهاء فى رسم الصورة.

ومن جميل نماذج المقابلة الفاعلة فى التصوير قول الرافعى:

"ألم بى طيفها بالأمس، فاقتحم بناء النسيان الذى رفعته بينى وبينها، وألقيت كبريائى فى أساسه حتى لا يرجف ولا يتصدع، وأعليته بهمومى منها، وشددته بعزائمى وثقتى، وجعلته بإزائها كالمعبد من الزنديق، إن يكن لا يسخر من ذلك إلا هذا، فما يلعن هذا إلا فى ذاك.

ولم ينكشف الليل حتى رأيت معبدى أطلالًا دراسة، قد خلعتها روح السماء، فلبستها روح الأرض، فتحول كما يتحول الزاهد فى سمته ووقاره وتعففه إلى الشحاذ فى تبذله وحرصه وإلحافه" (٢).

فالمقابلة هنا تكشف عن تحولات النفس بتأثير الحب.

أما المقطع الأول، فيه المقابلة "المعبد، الزنديق"، وهى تقرر عناد المبدع وترفعه عن الحبيبة والحب، وتأبيه على المذلة أو التسول؛ فقد جعل الحبيب بإزاء الحبيبة جدارًا أساسه الكبرياء .. وارتفاعه الهموم .. وقوته من عزمه وثقته ..

إن المقابلة السياقية هنا تؤكد أن المبدع قد زهد فى الحبيبة ورغب عنها .. بل إنه قد نسيها .. غير أن تحولًا عارمًا قد اعترى الحبيب؛ إذ قد اقتحم طيف الحبيبة بناء النسيان، ولما يكن الليل قد انكشف حتى صار المعبد أطلالًا دراسة، قد خلعتها روح السماء؛ إشارة إلى

(١) السحاب ٨٧.

(٢) الأوراق ١٧٣.

الإباء والسمو فيما يبدو، ولبستها روح الأرض؛ إشارة إلى السقوط فى أوضار المادة والضعف الإنسانى، فكان أن تحول المعبد والمبدع كلاهما - فهما متفقان شكلًا من الجناس الناقص، وموضوعًا بالنظر للمعنى العميق - كما يتحول الزاهد عن سمته ووقاره وتعففه إلى تبذل الشحاذ وحرصه وإلحافه. والمقابلة على هذا النحو تبرز إلى أى مدى يفعل الحب بالمحبين .. وإلى أى مدى هم ضعاف وهو قوى.

إن المقابلة على الحقيقة هنا - خاصة فى ضوء تقابل المطقعين سياقيًّا - لتقرر قدرة الحب على التغيير. أى تغيير .. إن بارتقاء نحو السماء .. وإن بتسفل إلى الأرض. ومثل ذلك قول الرافعى:

"قطرات الماء القليلة جدًّا إذا أصابها الظمآن الذى بلغ به الظمأ حفاف الروح، تحولت فى تسعير خياله والتضرم على كبده قطرات من اللهب الأبيض، وكذلك فى ظمأ الحب، فإن القليل جدًّا مما يداوى به الحبيب هو الكثير جدًّا مما يمرض به المحب" (١).

فالمقابلة هنا تصور "ظمأ الحب"، وكيف أن الحبيب لا يروى ظمأه من الحب إلا بالعب عبًّا، فكما أن قطرات الماء القليلة جدًّا تتحول إلى قطرات من اللهب الأبيض إذا أصابها الظمآن = فإن القليل جدًّا مما يداوى به الحبيب هو الكثير جدًّا مما يمرض به المحب. فالمحب دائمًا فى حاجة إلى ما يروى ظمأه الحار، وجفاف روحه الحاد.

إن تعميم المقابلة لتشمل جميع وحدات العبارة على نحو:

إن القليل جدًّا مما يداوى به الحبيب

# # #

هو الكثير جدًّا مما يمرض به المحب. إن هذا التعميم ليقرر طمع المحب، وتطلعه إلى المزيد من الحب ولذته؛ إذ يزيد التقليل والتقتير أبدًا من ظمأ المحب، ويلهبان جوفه ضرامًا وتسعيرًا. فهل ما يروى الظمأ ويطفئ الضرام؟!

ومن جميل ذلك قوله:

---

(١) الأوراق ٢٠٨.

"فالعاشق الرقيق على فرط رقته، هو لفرط رقته وحش فى عاطفة الحب: ما منه فكر لو فُتش إلا فتش عن معنى يفترس؛ إذ يشعر بالحياة فى نفسه لا غذاء لها إلا بمعانى حبيبته، فيأكلها حتى بالنظر ويفترسها حتى بالخاطر" (١).

فالعاشق لفرط رقته وحش، فرقته هادرة كاسرة؛ إذ يأكل حبيبته حتى بالنظر، ويفترسها حتى بالخاطر، أما وحشيته فشاعرة حالمة؛ إذ إن أسلحته هى النظر والخاطر والفكر!.

ثالثًا: التعبير الحقيقى:

إن التعبير الحقيقى - ما أحسن المبدع توظيفه - يسهم فى تشكيل الصورة الشعرية بالنص. ويكاد ينحصر الفارق بين دور كلا المجاز والحقيقة فى بناء الصورة فى الكم وليس الكيف، فإنه "إذا أمكن للمجاز أحيانًا أن يكون أكثر إبداعية من لغة الحقيقة، فإن الفرق يبقى كميًّا وليس نوعيًّا" (٢).

ومع إيمانى بأن المجاز أبلغ من الحقيقة، فإن التعبير الحقيقى، بما يتسم من شفافية، أحيانًا ما يكون هو أكثر قوالب المبدع شاعرية وتخييلًا. ومن ذلك قوله عن الصديق:

"وإذا مات يومئذٍ لا تقول إنه مات لك ميت، بل مات فيك ميت .. ذلك هو الصديق"(٣).

فالحزن عليه بالغ. وموته كائن بذات صديقه قائم .. فلا يزال بالصديق الحى ركن يتهدم وعماد يتقوض يلزمانه حياته؛ إذ لم يوار التراب الصديق، وإنما احتاطه بدن الصديق، فلا تندمل الجراح. وأنى لها أن تندمل وهى بالأحشاء قائمة؟!

وانظر قول الرافعى فى اعتماده على الأداة "لو" فى بيان حب الأم وليدها:

---

(١) الأوراق ١١٧.

(٢) محمد غاليم: التوليد الدلالى فى البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر بالمغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص ١٠١.

(٣) السحاب ١٣٧. ومن الجلى أن التلاعب بالجارين: "لك. فيك"، يرقى هنا بعلاقة الصداقة، وتكاد الصورة فى بعض جوانبها تتشكل عنه.

"... تبدأ الحياة من أول أنفاسها بالحب، ولعل أول قبلة على وجه الطفل من أمه ساعة ينفصل منها، إنما هى استقبال الحب لهذا الإنسان الجديد، ومسُّه من شفتى أمه بالطابع الذى لو قرئ نقشه لكان هكذا: أنت وحدك" (١).

ترى الحقيقة والجمال معًا، فعبارة "أنت وحدك" فى سياقها تعمل على تصوير مكانة الوليد لدى أمه ومدى حبها له، على نحو تعجز لغات المجاز بكثير من لغات الأرض عن التعبير عنه، فحب الأم لبنى بطنها، هو أرقى مستويات الحب الدنيوى.

ومثل ذلك قوله:

"المرأة الأولى أضاعت على الرجل جنته، ومن نسلها يضيعن على الرجل الجنة وخيالها. ولو استطاعت الأرض أن تفر من تحت قدمى مخلوق براءة منه، لكان أول من تنخزل تحت رجليه واحدة من هذا النوع.

فإذا كان ملح الله لا يحلو أبدًا، فماذا تصنع فى نفس لو سالت لكانت بحيرة؟!" (٢).

ويعتمد التصوير بالنص هنا على الأداة "لو"، وهى عظيمة الشأن بنماذج الصورة الخبرية، والتى قوامها التعبير الحقيقى. فلإبراز شؤم المرأة على الرجل يقول الرافعى: "لو استطاعت الأرض أن تفر ..." (٣). وبالمثل فإن قوله: "فإذا كان ملح الله ..." يقرر خبث النفس وشؤمها.

ومن ذلك قوله حاكيًا عن سرعة الغزال:

"... ولما جاء 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" (٤).

---

(١) الأوراق ١٣٧.

(٢) السحاب ٣٨.

(٣) ليس جمال الصورة الكلية هنا مرهونًا بالاستعارة فى قوله: "الأرض تفر". فالصورة كما هو واضح من السياق، أشمل من أن تنحصر فى الاستعارة.

(٤) الأوراق ٢٠٠. وبالنص تقرير لدور التكرار فى التصوير بقوله "النجاة النجاة"؛ تصويرًا لهلع الغزال وفزعه. ويراجع فى قيام الصورة على تعابير الحقيقة: الحديث ٨٢، ٩٤. الرسائل ٧١، ١٣٨.

فقوله: "وثب يشتد مع الريح" يصور عدو الغزال وفزعه الشديد على نحو دفعه إلى النجاة بنفسه، كل ذلك فى قالب من تعبير الحقيقة، يفوق كثيرًا من قوالب المجاز.

رابعًا التشبيه:

يعد التشبيه أكثر قوالب الصورة البيانية بساطة وأقلها عبقرية، خاصة حينما يكون طرفا التشبيه ماديين، وينبنى التشبيه ابتداءً على ما تحسه النفس وتلمحه الروح من اشتراك بين شيئين (أو صورتين)، فى وجه ما، أو فى بعض الوجوه بعلاقة مشابهة.

ولقد اهتم البلاغيون والنقاد القدامى بالتشبيه اهتمامًا خاصًّا، يتفق من ناحية وطابع الفكر العربى القائم فى بعض معالمه على الوضوح والدقة والبساطة "عدم التداخل"، وهى المعالم المتفقة وصورة التشبيه بعامة. كما يتفق من ناحية أخرى مع كثافة تردد التشبيه بنصوص الإبداع العربية، فالتشبيه – وكما يقول المبرد – "جار كثيرًا فى كلام العرب، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد" (١).

وممن أولى التشبيه عنايته أبو هلال العسكرى؛ إذ جعله أبين دليل على الشاعرية ومقياسًا نعرف به البلاغة (٢). وجعله ابن قتيبة أحد أسباب اختيار الشعر وحفظه (٣). ورآه ابن الأثير مقتلًا من مقاتل الكلام (٤).

ويقوم التشبيه على "الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها" (٥).

فالصورة التجريدية للتشبيه تتم على النحو التالى:

(أ) مثل (ب) فى (جـ) لأجل (د)

---

(١) المبرد: الكامل فى اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة، طبعة ١٩٨١م، ج ٣، ص ٩٢.

(٢) يراجع: الصناعتين لأبى هلال العسكرى، ص ٢٣١.

(٣) يراجع: الشعر والشعراء لابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، د. ت ص ٢١، ٢٢.

(٤) يراجع فى ذلك: المثل السائر ٣ / ١٥٥.

(٥) الطراز ١ / ٢٦٣. ويراجع أيضًا: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانى، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدنى بجدة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ٩٠، الإيضاح ٢١٧.

حيث (أ) هى المشبه.

، (ب) هى المشبه به.

، (جـ) هى وجه الشبه.

، (د) هى مقصد التشبيه الدلالى، وغاية الصورة الشعرية.

والنص على أن تماثل الطرفين (أ، ب) محصور فى (جـ)، يقرر أن المشبه غير المشبه به، وأنهما يتفقان معًا فحسب فى (جـ)، أيا ما كان مدى هذه الـ (جـ)، ويؤكد ذلك الأمر أن التشبيه يقرر الغيرية وينفى العينية، فالتشبيه بقدر ما يوحى بالتماثل والمشابهة فى بعض الوجوه، فإنه يستوجب الاختلاف فى بعض وجوه أخرى. ولقد جعل البعض تمايز طرفى صورة التشبيه وانفصالهما أحد مبررات إيثار العرب لهذا القالب البيانى من حيث الابتداء، فكما يقول الدكتور جابر عصفور: "إن إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط"[١].

والحق أن الأمر عندى لا على نحو ما يراه البعض، من أنه كلما كثرت جهات الاختلاف بين الطرفين كان التشبيه أجود؛ لأنه يدل حينئذ على أن الأديب أكثر إحساسًا وإدراكًا لحقائق الأشياء[٢]؛ إذ وحتى تقوم على التشبيه صورة إبداعية مبتكرة، ينبغى أن يكون وجه الشبه بين الطرفين بارزًا وا،ضحًا يعلو فى وضوحه جهات الاختلاف المتعددة بينهما، وإلا صعب على المتلقى أن يفض مغاليق النص، أو أن يتبين مراد المبدع. إن صورة التشبيه تقوم على التقاط المبدع لموضع المشابهة بين طرفين؛ أحدهما "المشبه به" يبدو ممثلًا لهذا الموضع على نحو أبين وأوضح من أخيه "المشبه"؛ ولذا يلحق الثانى بالأول، وعلى هذا فإن الإبداع يتطلب ألا يكون الطرفان مختلفين بالقدر الذى تنقطع معه أية صلة، كما يتطلب الإبداع أيضًا ألا يكون الطرفان ملتصقين متماثلين، فكما يقال: "يصعب تولد صورة قوية من طرفين متلاصقين

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف، ١٩٨٠ م، ص ٢١٨.

(٢) يراجع فى ذلك: علم البيان "دراسة تاريخية فنية فى أصول البلاغة العربية": بدوى طبانه، دار الثقافة بيروت، د. ت، ص ٥٤.

متماثلين، كما يصعب رسم دائرة واضحة عند التصاق ساقى الفرجار، وينبغى أن تكون زاوية العلاقة منفرجة بالقدر الكافى؛ كى تنجم عنها صورة ما" (١).

ومن المقرر أن طريقة إجراء الصورة التشبيهية ينبغى أن تسهم - على نحو واضح - فى تلاشى جوانب الاختلاف المتعددة الكائنة والكامنة، وتجلية مواطن التلاقى بين طرفى الصورة، وفى هذا تتجلى عبقرية المبدع ويكمن جمال الأداء.

ولقد كان أثرًا لارتباط طرفى كلا الاستعارة والتشبيه بعلاقة التشابه، أن فاضل بعض البلاغيين بين القالبين، بشأن القدرة على التخييل والتصوير. وكان من نتيجة ذلك أن تفطن البلاغيون للاختلافات القائمة، من حيث البنية بين الصورتين؛ فالتشبيه يحفتظ للمشبه والمشبه به بذاتيتيهما، وكل ما يفعله أن يكشف عن الصلة بينهما. أما الاستعارة فتدمج الواحد فى الآخر، وتجعلهما شيئًا واحدًا (٢).

والحق أن التفريق بين التشبيه والاستعارة فيما يتعلق بالبنية الأسلوبية "لا يفرض بالضرورة فرقًا نوعيًّا فى قدرة التعبير وقيمته الجمالية، بالرغم من الاعتراف المبدئى بأن الاستعارة تطلق المعنى، وتحرره أكثر من التشبيه" (٣).

ويعد الرافعى من المبدعين الذين أجروا التشبيه كثيرًا فى إبداعهم، وعوَّلوا عليه على نحو لافت فى بناء الصورة الشعرية.

وإذا كان التشبيه يقوم فى بنائه المعيارى على أربعة عناصر، هى: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، فإن العنصرين الأولين أساسيان، أما العنصر الثالث (الأداة) فيقوم بدور الرابط اللفظى بين طرفى الصورة، فى حين يقوم وجه الشبه بدور الرابط المعنوى. ويمكن لصورة التشبيه أن تتنازل عن الرابطين أحدهما أو كليهما دون أن تختل .. بل قد تقوى وتزداد عمقًا.

---

(١) صلاح فضل: علم الأسلوب "مبادؤه وإجراءاته"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ٢٣٧.

(٢) يراجع فى ذلك: فن التشبيه: على الجندى، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الأولى ١٩٥٢م، الجزء الأول، ص ٥١.

(٣) الصورة الشعرية (البستانى)، ص ٨١.

وقد جاء التشبيه بالرباعية فى أشكال متنوعة، باعتبار ذكر هذه العناصر وحذفها، وباعتبار كثافة التردد بالسياق الواحد، ولاعتبارات أخرى غير ذينك الاعتبارين. وتأسيسًا على ذلك، سوف يكون تناول التشبيه بالرباعية عبر المحاور التالية:

١- التشبيه المرسل.

٢- الحذف فى التشبيه: أ- المجمل.

ب- المؤكد.

ج- البليغ.

٣- العمق فى التشبيه: أ- التشبيه المقلوب.

ب- التشبيه الضمنى.

ج- تشبيه التمثيل.

د - تناصر التشبيه.

أولا: التشبيه المرسل (١):

وهو التشبيه الذى توافرت له العناصر الأربعة جميعًا، ويعد التشبيه المرسل "أقل التشبيهات مرتبة فى البلاغة؛ لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معًا يحولان دون هذا الإدعاء" (٢). غير أن التشبيه المرسل ومع قلة التفنن فيه، وضآلة حظه من الصنعة والإبداع، يعد أفضل قالب لإبراز الصورة فى أوضح مظهر وأبين دلالة، وإن خلت الصورة من العمق أحيانًا.

وقد جاء التشبيه المرسل بالرباعية متعدد الأنماط، فيما يتعلق بتراتب العناصر، وترتب تلك الأنماط ترتيبًا تنازليًّا على النحو التالى:

أ- الترتيب الأصلى: (م. أ. م. به. و):

(١) يحتل التشبيه المرسل المرتبة الثانية فى كثافة التردد بالرباعية بعد تشبيه التمثيل، غير أن طبيعة الدراسة التطبيقية اقتضت تقديم المرسل عليه.

(٢) على الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، د. ت، ص ٦٧.

obeikan.com

تنبنى حركة التشبيه المعيارى الأفقية على تقدم المشبه بالمرتبة الأولى، تتلوه الأداة فى المرتبة الثانية، يعقبهما المشبه به فى الثالثة، وأخيرًا يرد وجه الشبه. وذلك كما فى قول الرافعى:

"هى كالملائكة قادرة على التشكل، إلا أنها تتشكل فى الذهن، فبينا تراها شخصًا جميلًا إذا هى فكرة جميلة، تنعطف عليها حواشى النفس، وبذلك تستطيع أن تشعرنى أنها فىّ، وإن كان بيننا من الهجر بُعد المشرقين" (١).

وعلى هذا الترتيب جاءت أكثر من نصف تشابيه المرسل بالرباعية. يقول الرافعى عن الحب مشبهًا إياه بالخمر:

"الحب كالخمر كلاهما نشوة، وكلاهما دواء، فلا تجاوز حد الطب فيما ترى ولا حد الشعر فيما تفهم" (٢).

ويقول مشبهًا الشاعر الزائف بالدينار الزائف:

"الشاعر الزائف كالدينار الزائف: كلاهما لا يجوز على أحد إلا مع الغفلة، وكلاهما رذيلة فى نفسة بالغش، ومصيبة على غيره بالخسارة" (٣).

ومن الواضح كما هو بين بالنماذج الثلاثة السابقة أن أداة التشبيه الغالبة بنماذج هذا النمط هى الكاف، وهى كما يقول الدكتور الهادى الطرابلسى: "أداة مفرغة من كل دلالة خاصة"(٤).

وهو الأمر الذى يترجح معه قيام الصورة مع هذا التراتب المعيارى لا على أحد عناصرها، وإنما عليها مجتمعة. يقول الرافعى عن الحبيبة:

"أنت كسبيكة الذهب، ليس فيها موضع أحسن من موضع" (٥).

---

(١) الرسائل ٣٦.

(٢) الرسائل ٨٤ ..

(٣) الحديث ٤٧.

(٤) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ١٤٤.

ويراجع فى أن الأداة ليست "الكاف"، وإنما هى "مثل" السحاب ٤٢. وأنها "تشبه" السحاب ١٠٧. وأنها أشبه: الأوراق ١٤٦.

(٥) الأوراق ١٨٧.

ومن الجلى أن الرافعى قد اهتم بوجه الشبه، واستفاض فى الكشف عنه على نحو دقيق، تمكن من خلاله أن يبدع صورة تتصف بالجدة والرصانة، كما فى قوله عن الحبيبات:

"هى وأمثالها من الحبيبات كفقاقيع الرغوة فى ألوانها وجمالها وانتفاخها وفراغها" (١).

فالاستفاضة فى الكشف عن وجه الشبه وتفصيله (٢) بارزة هنا، فالحبيبات كفقاقيع الرغوة فى ألوانها (البراقة): جذبًا للعين وراحة للنفس.

وفى جمالها (الموقوت): تعليقًا للقلب.

وفى انتفاخها (الهش): على لا شىء.

وفى فراغها من كل فائدة. تلك هى أوجه الشبه المثبتة لدعم غاية النص: "وهم الجمال". ويعد "الفراغ" هنا هو ألصق وجوه الشبه بالمشبه به، ومن ثم تتحقق هذه السمة "من الكبرياء والتعالى" للمشبه على نحو أوضح. ومن ذلك قوله:

"... لو جمعوا ما أصلحته الأديان والقوانين من أحوال النفس وطباعها، ثم ما أصلحته الأمراض منها لرأيت أن لله أنبياء من هذه الأمراض يرسلها إلى الدم الإنسانى، وأن الميكروبات السابحة فى الهواء كالأملاح الذائبة فى البحار: لولا هذه لتعفنت الأرض، ولولا تلك لتعفنت الإنسانية" (٣).

فالاحتفاظ للوسط الوجودى بطبيعته الصحية ودفع التعفن عنه، هما وجها الشبه بين المشبه والمشبه به المتفارقين وجوديًّا ووظيفيًّا من الناحية الظاهرية.

---

(١) الأوراق ٢٤٧.

(٢) تنبه الدكتور / حلمى القاعود إلى ذلك التفصيل، فى دراسته لأعلام مدرسة البيان، يراجع ذلك فى: مدرسة البيان فى النثر الحديث، ص ٣٢١.

(٣) الأوراق ٢٢٦. ويراجع أيضًا: الأوراق ١٥٨، ١٦٣. السحاب ٥٤، ٣٠، ١١٤. الحديث ٤٠، ٤٦.

ب- أشكال الترتيب الفرعية:

١- م. و. أ. م به:

يتقدم وجه الشبه فى هذا الشكل عن موقعه، ليفصل بين المشبه وأداة التشبيه. وتقدم وجه الشبه هنا يبرز الهيئة والكيفية التى ارتبط بها طرفا التشبيه، ومن ذلك قوله عن الحبيبة واصفًا إياها بالصفاء:

"... هى الصافية كرقة النسيم، والناعمة كملمس الماء، والضاحية كطلعة الشمس" (١).

ومثل ذلك قوله:

"... أما والله يا عزيزتى إن فى دون هذا للبلاغة كل البلاغة، فكلامك بيان كإشراق الضحى" (٢).

ومن اللافت للنظر بالنموذجين أن أوجه الشبه "الصافية، الناعمة، الضاحية. بيان" تقع مسندًا للمشبهات (المسند إليه: هى، فكلامك)؛ بحيث يخبر بالوجه عن المشبه، وبذا يكون المعنى المراد جليًّا واضحًا .. فالتركيب التشبيهى على هذا النحو يمكن السكوت عليه؛ إذ تكتمل العمد النحوية وأركان المعنى العام .. ولكن شعرية النص وابتغاء الوضوح البيانى للصورة جاء بالمشبه به؛ ليقرر ابتداء أن الصورة تنبنى فى قالب التشبيه، وليؤكد من بعد أن إسناد الوجه للمشبه قمن بالتخيل والقبول،

فهى الصافية .. كرقــة النسيــم.

وكلامها بيـان .. كإشراق الضحى.

"يلاحظ شاعرية بناء المشبه به (فى المرات الأربع) ورقة دلالته .. وما لذلك من أثر فى ترقيق الصورة وجمال المعنى".

ومثل ذلك قوله ناعتًا قلبه بالصلابة والثبات:

---

(١) الرسائل ٦٥.

(٢) الأوراق ٤٣.

"واهًا لهذا القلب الذى أحمله؛ فإنما هو عقل فيلسوف خلق على شكل القلوب ... ولكنه قلب جليل سامى النزعة قار كالصبر، مجتمع كالإيمان" (١).

ومن الجلى أن هذا الشكل من التشبيه، يجود بسياقات الوصف الجزئية التى يعمد فيها الرافعى إلى بيان الصفة، والكشف عن الهيئة الخاصة لصاحب الصورة، وذلك كما فى قوله كاشفا عن صفات الشيخ محمد عبده رَحِمَهُ ٱللَّهُ:

"كان هذا الإمام الفذ فى قوة من ربه كقوة الجبل: يحمل ما يحمل ولا يتلوى، وفى سعة من طبعه كاستفاضة البحر: يغمر ما يغمر ولا يتغير، وفى صراحة من نفسه كاستطارة النهار: يطلع كما يطلع ولا يخفى" (٢).

ولئن كانت "الكاف" هى أداة الرافعى الأثيرة لهذا الشكل، فإن المفعول المطلق (٣) هو أداته التالية، ولا غرابة فى ذلك؛ إذ يتفق المفعول المطلق وتقدم وجه الشبه عن رتبته المعيارية إلى الدرجة الثانية هنا، فكلا المفعول المطلق ووجه الشبه يقرر الكيفية ويبرز الهيئة، ومن ثم فلا عجب أن يلى المفعول المطلق الكاف فى بنية هذا الشكل. ومن ذلك قوله:

"أنا وحدى أعرف ما أندمج عليه، وما يكنه قلبى المتألم، والذى أصبح يضطرب اضطراب الورقة اليابسة فى شجرتها نافرة تتململ، إن عفت عنها نسمة لا تعفو النسمات كلها" (٤).

ومن ذلك تشبيهه الحبيبة بنظرة الغزال المذعور:

"... تنظر نظرة الغزال المذعور، ألهم أنه جميل ظريف فلا يزال مستوفزًا يتوجس فى كل حركة صائدًا يطلبه" (٥).

---

(١) الرسائل ٨٩.

(٢) السحاب ١٤٨.

(٣) يراجع فى مجىء الأداة كأن "نادرًا": الرسائل ٢٧. وفى مجيئها "خيل": الأوراق ٥٦.

(٤) الرسائل ١٩.

(٥) الرسائل ٦١. ويراجع الرسائل ٣٠، ٤٥، ٦٠، ٩١.

٢- أ. م. م. به. و:

يتبادل المشبه والأداة فى هذا الشكل رتبتيهما المعيارية، ولا تكون الأداة بهذا الشكل إلا "كأن"، وهى الأداة التى يتمكن المبدع من خلالها أن يدعى التسوية بين طرفى الصورة، فالتشبيه بكأن - كما هو معلوم - أبلغ من التشبيه بالكاف ... وإنما تستعمل كأن "حيث يقوى الشبه، حتى يكاد الرائى يشك فى أن المشبه به أو غيره" (١). ومن ذلك قوله:

"... أرى البحر مائجًا يترشش ويتناثر وهو بارد، ولكنه يبدو كما يغلى الماء فى وعاء على النار ... فكأنما البحر سحاب عظيم قد حبسه الله فى الأرض، فهو أبدًا ثائر يضج ويرعد ولا يبرح ينازع الأرض أن يفر منها" (٢).

فالبحر هنا كالسحاب العظيم فى ثورته وغضبه وتمرده وهياجه وسخطه وضرره، وانظر تعابير صورة التشبيه: "ثائرًا. يضج. لا يبرح ينازع الأرض أن يفر منه"، ففيها ما ينحو إلى تعميق الصورة، والكشف عما بداخل الذات المبدعة حيال البحر .. وحاله .. ومن ذلك قوله:

"أترى يا قلبى كأن هذا القمر فى الحب (تلسكوب) يكبر نوره العواطف حين تبث فى ضوئه، فلا يطلع على حبيبن أبدًا إلا كبر أحدهما فى عين الآخر" (٣).

فالقمر فى الحب كالتلسكوب فى القدرة على تكبير الحبيب فى عين حبيبه بعد تكبير العواطف بالنور. ومثل ذلك تشبيهه للشيخ على "راوى كتاب المساكين" بنضاحة العطر عبيرًا وندى، وبالطفل ابتسامًا ورقة:

"... ما زالت روح هذا الرجل منى منذ عرفته كأنه نضاحة عطر تمج وشاشها على حياتى روحًا وعبيرًا وندى، وكأن الرجل طفل عزيز من أطفال قلبى، يملأ ما حوله ابتسامًا وطفولة ورقة" (٤).

---

(١) فن التشبيه ١ / ١٨١.
(٢) الأوراق ٢٢٠، ٢٢١.
(٣) الأوراق ٥٨.
(٤) السحاب ١١٤، ١١٥.

وبنظرة عامة فى نماذج التشبيه المرسل بالرباعية يمكن القول:

١- إن المشبه يحتل الصدارة غالبًا، وقد تتصدر الأداة صورة التشبيه أحيانًا، ولا يكون ذلك إلا مع الأداة "كأن" التى يتبعها دائما المشبه. ويقرر ذلك حرص المبدع على الاحتفاظ للمشبه بموقعه ما أمكنه ذلك؛ تأسيسًا لصورة التشبيه على ما ينبغى الانطلاق منه لبنائها، وهو المشبه.

٢- تحتل الأداة المرتبة الثانية فى أكثر الأحيان، وقد يرد وجه الشبه بها أحيانًا. أما المشبه فلا يكون بها إلا نادرًا مع "كأن"، ولا يقع المشبه به بتلك المرتبة.

٣- تكاد تختص المرتبة الثالثة بالمشبه به، فنادرًا ما تكون للأداة، ولا تكون للمشبه أو الوجه.

٤- يلزم وجه الشبه المرتبة الأخيرة فى أكثر من نصف نماذج التشبيه المرسل. وقد ينازعه المشبه به تلك المكانة أحيانًا. أما المشبه والأداة فلا يردان مطلقًا بهذه المرتبة. من ذلك يمكننا تقرير أن التشبيه المرسل ينبنى بالرباعية على نحو يحتفظ للمشبه بالتقدم على المشبه به دائمًا، وبصرف النظر عن الرابطين (المعنوى، واللفظى)، فإن صورة التشبيه هى: م. م به.

وهى صورة تقليدية كلاسية، تعمل على وضوح المعنى وانسيابية الأسلوب وسهولة التلقى، وقد تؤدى مجاوزة الرابطين لموقعيهما المعياريين إلى التصاق الطرفين (ن، م به). على نحو ما هو بالشكل الفرعى الثانى (أ. م. م به. و)، وهو الشكل الذى يدعم الصلة بين الطرفين، ويقررها على نحو أقوى، خاصة مع الأداة "كأن"، التى تستأثر بنماذج الشكل. وقد يؤدى هذا التغاير الموقعى للرابطين إلى الفصل التام (موقعيًّا لا دلاليًّا) بين الطرفين كما هو حادث بالشكل الفرعى الأول (م. و. أ. م به)، وإذ ذاك تبرز هيئة التشابه، ويتركز القول على الكيفية التى يتقارب بها الطرفان. فوجه الشبه فى هذا الشكل هو الأعلى صوتًا فى تشكيل فعالية الصورة.

وقد يؤدى هذا التغاير إلى الفصل الجزئى المقبول بين الطرفين، ولا يكون ذلك إلا بالأداة، ولا تكون إلا الكاف غالبًا، وبخلوها من أية دلالة يمكن القول: إن الرابطين اتصفا بقلق

المنزلة فى التشبيه المرسل. فباستثناء الترتيب الأصلى تتقدم الأداة المشبه أحيانًا، وتتأخر عن الوجه أحيانًا أخرى.

ويكمن جمال تشبيهات الرافعى المرسلة فى قوتها الإخبارية، ووضوحها الدلالى، ومصادرها المتعددة، التى ربطت أحيانًا بين طرفين متباعدين أو متناقضين.

الحذف فى التشبيه :

يتعرض الرابطان لطرفى صورة التشبيه إحداهما أو كلاهما أحيانًا للحذف، أما حذف الأداة فيجعل التشبيه مؤكدًا، وأما حذف الوجه فيجعله مجملًا، وبحذفهما معًا يتقرر جمال التشبيه، وبصير بليغًا.

أ- التشبيه المجمل (١):

وهو ما تجرد من وجه الشبه، وبذا ينزع المبدع إلى إطلاق مجال التقاطع بين الطرفين وتوسيع مداه، وهو إذ ذاك يعول على ذكاء المتلقى ومهارته فى الاهتداء إلى النقطة المركزية التى يتقاطع بها الطرفان. ويبقى وجه الشبه على هذا النحو "دائمًا ممكنًا، يلهث وراءه المتقبل، فلا يكاد يدركه حتى يفلت منه، وإذا هو يبنى الصورة بناءً متواصلًا، وإذا النص متعدد الدلالات تعدد العصور والقراء" (٢). فغياب وجه الشبه لا يحد من قدرات الصورة، وإنما هو على خلاف من ذلك، يعمقها ويفسح المجال للمتلقى إلى استكمال إبداع الصورة. ومن ذلك قوله عن السجين:

"كان السجين فى بهو المحكمة، فصعد به الجند إلى غرفة قاضى الإحالة، ووقفوه ساعة على مطل، بين يديه فناء واسع أسفل منه. فتحول الناس إلى هذا الفناء وتحولت معهم، وكان البطل يلوح كطرف المئذنة" (٣).

فالسجين كطرف المئذنة فى الطول والعظمة .. والسكينة. والحق أن القول بحذف وجه الشبه من تشبيهات الرافعى، كثيرًا ما كان محفوفًا بشىء من التجوز؛ إذ يبقى تشبيه الرافعى

(١) ترتيب صور التشبيه الحاملة لمظاهر الحذف تنازلى، من الأكثر كثافة إلى الأقل.

(٢) دروس فى البلاغة العربية ٢٢.

(٣) السحاب ٤٩، ٥٠.

ناطقًا دائمًا بوجه الشبه، وكاشفًا عن نقطة التلاقى على نحو أو آخر، وإن لم يستقل الوجه بتركيب لغوى خاص، يمكن الإشارة إليه على أنه وجه الشبه. ويتفق هذا الأمر – أن التشبيه مع حذف الوجه يظل محتفظًا لنفسه بالقدرة على التلويح به والإشارة إليه – مع وضوح تعابير الرباعية بعامة. كما يكشف عن توفيق المبدع ومهارته فى بناء الصورة من طريق حسن اختيار المشبه به، ويقرر للإبداع مزية البعد عن الحشو والزيادة. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قوله:

آه من الدنيا ومن قدر على الدنيا حكم
البغض شىء مؤلم والحب شىء كالألم[١]

فوجه الشبه هنا قائم مستكن بالمشبه به "الألم". فالحب كالألم، وليس بمكنة المبدع هنا مع اجتزاء الوزن وبساطته إلا أن يقف بعناصر الصورة عند هذا الحد .. وليس ذلك إغفالًا لحق الصورة فى الوضوح والاكتمال، وإنما إيجاز فى اللفظ، فالمشبه به نفسه هنا يحمل فى طياته وجه الشبه حملًا يكاد يملأ ثناياه، ومن ذلك قوله:

"كان المرض يخيل لى أن هواء ناحيتى مستنقع معلق"[٢].

فى الرائحة الكريهة وتأفف النفس من واقعها، فهواء الناحية حينما يخاله الرافعى حال مرضه مستنقعًا معلقًا، لا يتبادر إلى الذهن إلا أن الهواء عفن كريه تعافه النفس، وإلا أن الروح قلقة متململة. وفى قول الرافعى مثلًا:

"لولا هذا الابتسام فى هؤلاء الأطفال، وأنه على أفواههم كالنبض فى قلوبهم لما نفعتهم نافعة فى تحصيل النمو للجسم، والصبر للطبيعة والاستقرار للعاطفة، والهدوء للنفس، والسعة للعقل، ولضغطت الحياة أجسامهم ونفوسهم اللعينة فى قوالب معانيها المحدودة الضيقة"[٣].

(١) الرسائل ١٤٠.
(٢) الأوراق ٢٢٠.
(٣) الأوراق ٨٦.

نفهم من الصورة أن ابتسام الأطفال على أفواههم كالنبض فى قلوبهم فى التجدد والاستمرار، وفى أنه أحد مقومات الحياة، فالصورة تنطق بهذا الوجه، وتركز عليه دون غيره من الوجوه الممكنة الرابطة بين الابتسام والنبض لدى الأطفال. ومن ذلك قوله:

يحكى وفاءَ النيل فيضُ وعودها ويا شدَّ ما ينحط من بعدها الوعد[١]

والتأكيد على حضور وجه الشبه إبداعيًّا على نحو ما سبق حال كونه غائبًا محذوفًا بالنظرة اللغوية البسيطة، يتفق مع ما تقرر قبلُ بالتشبيه المرسل من الاهتمام بوجه الشبه، والاستفاضة فى شرحه وبيانه. ففى قول الرافعى:

"آه من تباريح الحب! إنها لوحوش من الأحزان ثائرة، فكل راجفة من رواجف الصدر كأنها من حر الشوق ضربة مخلب على القلب" [٢].

نرى فيه ما يقرر ذلك ويؤكده، فكل راجفة من رواجف صدر المحب كأنها ضربة المخلب على القلب فى إيلامها وعذاباتها وقسوتها ..

ب– التشبيه المؤكد:

وهو التشبيه الذى عرى عن الأداة، وتضمن باقى العناصر، والتشبيه بتنازله عن الأداة يتقدم خطوة إلى الأمام، نحو التحام الطرفين الرئيسين؛ لتتأكد آصرة التشابه بينهما. فغياب الأداة ينتقل بالتركيب من الدلالة على المشابهة إلى الإخبار عن المشبه به؛ إذ هو هو، وكما يقول الزركشى فإن "التشبيه بغير حرف يقصد به المبالغة؛ تنزيلًا للثانى منزلة الأول تجاوزًا" [٣]. فالعلاقة البلاغية هنا تأكدت أواصرها بعلاقة نحوية إسنادية أخرى داعمة. وقد التزم الرافعى – غالبًا – فى التشبيه المؤكد الترتيب المعيارى لعناصر الصورة، وذلك كما فى قوله:

"إن الدينار فى نفسه ملك يحكم الملوك الفقراء؛ فهذا من رعيته، وهذا من رعيته، وهو فوقها؛ فلا يعلو به من يعلو ولا ينزل به من ينزل" [٤].

---

(١) الأوراق ١٩٤.

(٢) الأوراق ١٠٠. ويراجع أيضًا فى التشبيه المجمل: الحديث ٥٤. الرسائل ٨٨، ١٠٥، ١٣٢. الأوراق ٧١.

(٣) البرهان فى علوم القرآن ٣ / ٤١٨.

(٤) الأوارق ١٥٦.

فالدينار كالملك يحكم الجميع، فالكل من رعيته. إن الصورة هنا تصل الطرفين بعلاقة إسناد نحوية، تدعم علاقتهما الدلالية، وتقرر الارتباط بينهما على نحو شكلى موضوعى، ومثل ذلك قوله:

"قالت: فكأن الرجل عندك أظهر فجورًا من المرأة؟!

قلت: بل هو هى فى اللعنة والسقوط. والنعل أخت النعل" (١).

فالحوار هنا يتناول قضية "الطهر والفجور بين الرجل والمرأة" .. وبعد فاصل من الحوار الممتد تلمح المرأة (الربيطة) من خطاب الرافعى ما إن معناه ليأول على أن الرجل أظهر فجورًا من المرأة. وحتى يقرر الرافعى المساواة بين الرجل والمرأة فى ذلك، وحتى يرد خطأ الفهم والاستنتاج من المرأة، عمد إلى التشبيه المؤكد "لاغيًا كل حد يمكن أن يفصل بين الطرفين"، فالرجل والمرأة (هو هى) فى اللعنة السقوط. والتشبيه على الحقيقة يبرز ببساطته المراد فى أبسط لفظ وأيسر تركيب. ومن ذلك قوله:

"القلب الإنسانى ميدان تقتتل فيه القوى الأرضية والسماوية، فلابد فى النصر والخذلان جميعًا من الدم، يذهب كله أو بعضه" (٢).

فالقلب الإنسانى الذى تتصارع فيه قوى الأرض (الشر) مع قوى السماء (الخير)، كميدان الحرب، يهراق فيه الدم مع النصر والخذلان جميعًا؛ إذ لابد من مهزوم مكلوم يذهب دمه بعضه أو كله .. فالتشبيه هنا على بساطة قالبه، يبين إلى أى مدى يشقى الإنسان بقلبه، إذ تصارع به رغباته المادية إراداته الإيمانية، ومع تفوق أيتهما على الأخرى تنزف الدماء .. إما لفوات رغبة .. وإما لانكسار إرادة. ومثل ذلك قوله عن الأمراض وتشبيهها بالأخلاق:

"سبحانك اللّهم! إنما هذه الأمراض أخلاق أنت تنشئ بها الرحمة فى قلوبنا المتحجرة"(٣).

فالأمراض كالأخلاق فى أثرها الباعث على الرحمة بالقلوب المتحجرة. ومثل ذلك فى دقة الربط بين الطرفين قوله:

---

(١) السحاب ٧٨.

(٢) السحاب٥٧.

(٣) الأوراق ٢٢٧.

"النساء منجم سعادة؛ فرجل واحد لا يكاد يمد يده حتى يضعها على الجوهرة المشرقة، ومائة رجل يغربلون حصى المرأة وترابها ليجدوا فيها شذرة تلمع" (١).

فالنساء مع الرجال كمنجم السعادة فى الرزق، ففى حين يحصل "الرجل الواحد" على الجوهرة المشرقة "المرأة الصالحة" بمجرد مد اليد .. يعجز المائة رجل أن يجدوا فى المرأة شذرة تلمع من خلق أو فضيلة .. فالمصادفة وحدها إذن هى – كما يريد الرافعى – الضابطة لسعادة الرجل بالمرأة. ولعله أراد أيضًا أن الندرة هى معيار سعادة الرجل بالمرأة.

ج– التشبيه البليغ:

يعد التشبيه بليغًا إذا ما تجرد من الرابطين (أ، و) معًا، واكتفى فى تشكيل الصورة بالعنصرين الأساسيين. والقول بالتجرد هنا إنما يقصد به تلك الصور التى يمكن القول معها بإهمال أو حذف الرابطين. والتشبيه "بخلوه من الأداة يتميز بالمطابقة التامة بين (م، م به)، وبتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما؛ مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة فى التشبيه الصريح؛ من حيث هو يسوى بين المشبه به والمشبه تسوية تامة" (٢). فغياب الرابطين هنا يجعل تصور كل الوجوه المحتملة لتشابه الطرفين ممكنا، وإذا بالعنصرين عنصر واحد أو كالواحد، ومن ذلك قوله تشبيها للرجل والمرأة بمجدافى الزورق فى البيت:

"وهل الرجل والمرأة إلا مجدافان فى زورق البيت (العائلة) الذى يعبر بهما نهر الحياة؟" (٣).

فالاستفهام التقريرى هنا – إضافة إلى حذف الأداة – يرتقيان معًا بعلاقة المشابهة بين الطرفين نحو التماثل والوحدة. أما حذف الوجه فيعمل على تمديد الرقعة المشتركة بين الطرفين، فالرجل مع المرأة لنجاة البيت كمجدافى الزورق(٤) فى الأهمية والخطورة، وفى أنه لا يغنى أحدهما عن الآخر. فكما أنه لا يصلح الزورق مع مجداف واحد، فإن البيت لا يصل بمن فيه إلى بر الأمان بالرجل وحده من دون المرأة أو العكس؛ فالتفاهم والتعاون أساسان ينبغى

(١) السحاب ٣٩. ويراجع فى التشبيه المؤكد أيضًا: الحديث ٤٤. الأوراق ٦٣، ٢٢٨.

(٢) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ١٥٠ .. ويراجع فى كون التشبيه البليغ أعلى مراتب التشبيه: البلاغة العربية قراءة أخرى ١٥٢. البرهان فى علوم القرآن ٣ / ٤٢٤.

(٣) الحديث ١٠٨.

(٤) لاحظ دور المزج بين مجالى الطرفين فى قوله "زورق البيت" فى دعم نقاط التلاقى.

أن يحكما علاقات الرجل بالمرأة فى البيت، كما هو الحال مع مجدافى الزورق؛ إذ يتجهان فى حركتهما إلى جهة واحدة لا تدابر فيها ولا اختلاف. ومثله قوله جاعلًا من عمر الإنسان سلمًا له إلى السماء:

"بهذا القلب رأيتنى كلما كبرت صغرت الدنيا فى عينى، وكلما تقدمت دانيت أطرافها العليا، فأصبحت أشعر حقًّا أن هذا العمر إنما هو سلم إلى السماء لا إلى غيرها" (١).

فالعمر سلم الإنسان إلى السماء، إن باعتبار المنتهى وإن باعتبار المرتقى، من زاوية التعرف على الوجود وحقيقته والإيمان وضرورته. ومن جميل نماذج التشبيه البليغ قول الرافعى مشبهًا دموع الإنسان بدماء روحه فى:

"ما إن لقيت باكيًا إلا رأيت وجهه مقبلًا علىّ كأنه يسألنى: ترى من أين يذبح الإنسان إذا كانت دموعه هى دماء روحه؟ ذلك لأن الدموع لم تعد على طبيعتها دموعًا، بل هى علامات الألم أو السخط؛ الألم من المخلوق، والسخط على الخالق" (٢).

فالدموع طريق الموت باعتبارها دماء الروح النازفة؛ إن تألمًا لواقع أو سخطًا لأمل ضائع. إن الحذف فى تشبيهات الرباعية يقرر أن الرافعى حرص على وضوح الصورة واكتمال أركانها "وهو الأمر الذى ينطلق عن غلبة المرسل على سائر أشكال التشبيه الضامة لإحدى صور الحذف". أما كثرة نماذج المجمل على المؤكد والبليغ، فلا تعارض هذا التوجه إلى الوضوح ولا تنقضه؛ إذ إن الوجه المحذوف فى المجمل إنما كان غالبًا لعدم استقلال الوجه ببناء لغوى خاص فحسب. أما المؤكد فإنه بتجرده من الأداة وحدها والاحتفاظ بوجه الشبه، لا يعمى الصورة على المتلقى بقدر ما يعمق مدى ارتباط طرفيها. أما البليغ فيثبت – على قلة نماذجه – سماح المبدع للمتلقى بحق المشاركة فى تشكيل الصورة، بالاهتداء إلى حقيقتها، من طريق التعرف على عناصرها المحذوفة، والتوصل إلى غاية المبدع منها.

---

(١) الرسائل ٩٣.

(٢) الحديث ١٢.

ويراجع أيضًا فى التشبيه البليغ: الحديث ٢٣. الرسائل ١١٢، ١١٩. السحاب ٢٩. الأوراق ٩١.

العمق فى التشبيه :

وينحصر ضابط العمق فى تجاوز الصورة لبنيتها المعيارية، إن من حيث تراتب العناصر (مقلوب)، وإن بخفاء العلاقة الرابطة بين طرفى الصورة (ضمنى)، وإن بامتداد لوحة الصورة وتركيبها (تمثيل)، وإن بتعدد مرات التردد بالسياق الواحد (تناصر التشبيه). فمظاهر عمق التشبيه فى الرباعية تنحصر فى:

١- التشبيه المقلوب.

٢- التشبيه الضمنى.

٣- تشبيه التمثيل.

٤- تناصر التشبيه بالسياق الواحد.

١- التشبيه المقلوب:

وهو التشبيه الذى يعمد فيه المبدع إلى عكس اتجاه إجراء الصورة، فبه يتبادل طرفا التشبيه الوظيفة التصويرية، فيقع المشبه موقع المشبه به فى تشكيل الصورة والعكس، فإذا كان التشبيه يجرى على تشبيه الشىء بما يطلق عليه لفظ "أفعل"؛ إذ ينبغى أن يكون وجه الشبه ألصق بالمشبه به من المشبه وأقوى تمثلًا به عنه - فإن التشبيه المقلوب يغاير ذلك؛ إمعانًا فى اتصاف المشبه بوجه الشبه ومبالغة فى ذلك[١]. ومنه قول الرافعى إذ يسرى اتجاه تكون الصورة من المشبه إلى المشبه به بالاحتكام إلى معيارية الإجراء:

ورأيت صفا المرآة يشبه قلبه مهما تحمله يكن حمَّالها [٢]

فالطبيعى أن يشبه الرافعى القلب بالمرآة فى الصفاء، غير أنه ولعظم تحمل الحبيب لحبيبته فى هجرها وصدها، جرت الصورة بتحويل الاتجاه، فالمرآة هى التى تشبه قلب الحبيب صفاء واحتمالًا، والتشبيه المقلوب إذ ذاك يعد سبيلًا من سبل تجديد ما اهترأ من الصور فى

(١) يراجع فى ذلك: البيان فى ضوء أساليب القرآن: عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨٥، ص ٩٧.
(٢) الرسائل ٤٢.

الاستعمال اللغوى؛ لأنه يصدم وعى المتقبل من حيث هو إجراء جديد غير معهود، يقلب نموذجًا مستقرًّا فى النسيج الثقافى، بل يقلب معايير التفاضل بين الأشياء. ومثل ذلك قوله مخاطبًا القمر:

"أنت فاتن تحاكى فى ضوئك وجهها لولا أنك بلا تعبير" (١).

فالمعهود أن يشبه وجه الحبيبة بالقمر فى الضياء والنور. أما الصورة هنا؛ فلإيهام المتلقى أن المشبه (وجه الحبيبة) أقوى فى الدلالة على النور من القمر، عمد الرافعى إلى قلب اتجاه التشبيه، فجعل أصلًا ما استقر فى العرف على أنه فرع والعكس؛ وذلك للمبالغة فى خلع صفة النورانية على وجه الحبيبة. ويقول الرافعى أيضًا بالنص نفسه:

"من شبهكَ بوجهها أزهر الضوء فيك ما يزهر اللحم والدم فيها، فتكاد أشعتك تقطف منها القبلة، ويكاد جوك يساقط من نواحيه تنهدات خافتة، وتكاد تكون مثلها يا قمر مخلوقًا من الزهر والندى وأنفاس الفجر" (٢).

فالقمر كالحبيبة فى الرقة؛ إذ قد خلق من الزهر والندى وأنفاس الفجر.

ومن الواضح - بقراءة النماذج السابقة - أن التشبيه المقلوب يقرر للرافعى تجديده فى إبداع الصورة، وتجديد ماء حياتها، فالتشبيه المقلوب:

أ- ينفى التقليدية والرتابة عن الصورة، وينأى بالمبدع عن أن يكون مقلدًا.

ب- يعمل على حضور كلا المبدع والمتلقى حضورًا متوازنًا بالنص، فالمبدع يسهم فى إبداع الصورة بتجديد التشكيل، والمتلقى يسهم فى ذلك بالتعرف على حقيقة الصورة، والاهتداء لمراد المبدع من الإجراء الخاص.

ج- الارتقاء بالمشبه والمبالغة فى اتصافه بوجه الشبه؛ مما يصطدم ومعارف المتلقى الثابتة، فيحمله فى التنبه والتأويل المبدع.

---

(١) الأوراق ٥٥.

(٢) الأوراق ٥٤، ٥٥. ويراجع أيضًا: الرسائل ٥٤، ٧١. والأوراق ٧٨، ٩٢.

د – التعبير عن انفعال المبدع الخاص تجاه المشبه؛ بحيث يبدو هو الطرف الأهم من أطراف الصورة لديه.

٢- التشبيه الضمنى:

وهو تشبيه تنعقد فيه علاقة الطرفين لا من طريق التصريح بل التلميح؛ إذ تلمح العلاقة الرابطة بين طرفى الصورة من التركيب "وتعد بنية التشبيه الضمنى نوعًا من الخطاب البلاغى المفتوح، الذى لا تكتمل دلالته إلا بحضور المتلقى حضورًا مهيمنًا، يظهر عناصر التشبيه المحذوفة، ويكمل البنية التشبيهية؛ لكى تتبدد عناصر الخفاء التى تحيط بتلك البنية" (١). فصورة التشبيه الضمنى تجرى مناصفة بين المبدع والمتلقى على نحو:

مشبــه به، مشبه	الأداة، وجـــه الشبه
"ينتجها المبدع"	"يهتدى إليها المتلقى"
موجودان	غير موجودين

وينتج ذلك الأمر نوعًا من التوازن فى إبداع الصورة بين طرفى الرسالة. ومن نماذج التشبيه الضمنى بالرباعية قول الرافعى:

"إن النبات لا ينبت إلا حيث يجد عناصر غذائه، وروحى قد وجدت فى جمالك كل عناصر الحب، فنبتت فيها نبتة جديدة، أخاف أن لا تتعهديها فتذوى، ومن هذا الخوف أرجوك" (٢).

فكما أن النبات لا ينبت إلا حيث يجد عناصر غذائه، فإن نبتة جديدة قد نبتت فى روح الحبيب من جمال الحبيبة؛ إذ وجدت فيه كل عناصر الحب. ولعل تداخل مستويات القول هنا، أو قل تداخل مجالى الصورة، قد خفف من خفاء التشبيه الضمنى هنا، فضلًا عن تكرار بعض الكلمات كـ "يجد، تنبت، عناصر"؛ فإن فى توارد كلمات مثل "تتعهديها، تذوى" (٣)، مع

(١) بناء الأسلوب على خلاف مقتضى الظاهر فى البلاغة العربية "على ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة" دكتوراه مخطوطة بآداب طنطا، إعداد: أسامة بحيرى، إشراف أ. د / محمد عبد المطلب، أ. د / عبد الرحيم زلط، ص ١٧٢.

(٢) الرسائل ١١٦.

(٣) يلاحظ هنا دور الكلمتين فى إبداع الصورة من طريق الاستعارة.

طرف الصورة الثانى (المشبه)، ما يقرر علاقة المشابهة بين طرفى الصورة. ومن جميل نماذج التشبيه الضمنى بالرباعية قول الرافعى عن الربيطة.

"إن أكبر شقائها أن تجمع الأقدار بينها وبين رجل تحبه، وتستهيم به؛ إذ تألم لذلك ألمًا خاصًّا فيه تهكم الرذيلة والفضيلة معًا. إن هذا الرجل هو البطل الفذ الذى يكون فى قدرته أن يرجع لها ذلك العالم الذى اطرحها ونبذها، فهو عندها يغمر الناس أجمعين، ولكنها قلما وجدته إلا لتعرف به حقيقة عارها. وإذا قدر للأعمى أن يبصر ساعة واحدة ثم يرتد إلى ظلامه، فما أبصر ولكن تضاعف له العمى" (١).

فالرافعى هنا يبنى صورة التشبيه على نحو موفق، يكشف عن مدى لوعة الربيطة وأحزانها؛ إذ إن أكبر شقائها أن تجمع الأقدار بينها وبين رجل تحبه .. إن ذلك كائن؛ لأنها تألم لهذا الحب ألمًا يجمع إلى تهكم الرذيلة بها سخرية الفضيلة منها. ومن بواعث الألم والحزن لتلك المرأة أنها ترى ذلك الرجل بطلًا بمكنته أن يعيدها إلى عالم الفضيلة الذى اطرحها ورغب عنها .. غير أنها وبآلامها قلما وجدته إلا لتعرف به حقيقة عارها. ولأن الرافعى قد أطال الحديث عن آلام تلك المرأة، وهى آلام خاصة لا تدركها إلا القليلات، وإلا الأقلون، أعوزه أن يمثل لتلك الآلام بما هو أقرب إلى الذهن والواقع، فكان قوله: "وإذا قدر للأعمى أن يبصر ساعة واحدة ..."، فالمرأة هذه مع الرجل يحبها .. كالأعمى أبصر ساعة ثم ارتد إلى ظلامه من جديد، فتضاعف له العمى عن ذى قبل.

إن عبارة "ولكنها قلما وجدته إلا لتعرف به حقيقة عارها" تعد – فيما أرى – أقوى جسور التلاقى بين طرفى الصورة؛ إذ ضاعفت ساعة الإبصار للأعمى عماه، وقد أغناه الظلام عن التعرف على حقيقة النور وجماله، كما قد قتلت الرذيلة فى تلك المرأة كل معانى الفضيلة، فما تحياها فى رجل يحبها إلا انكشف لذاتها عار ماضيها وظلام مستقبلها. ومن ذلك قوله مشبهًا شفتى الحبيبة بالورد، وثناياها بالدر:

كم أسأل الدر عن معناك باسمة والورد عن لفظة قد أطبقت فاك

(١) السحاب ٨١، ٨٢.

لا الـدر يـدرى ولا فى الـورد لى خـبر أروّيـه عـن شـفتيك أو ثنايـاك[١]

٣- التشبيه التمثيلى:

يعد تشبيه التمثيل أحد أهم مظاهر عمق التشبيه بالرباعية من زاويتى الكم والكيف، أعنى كثافة التردد وعمق الصورة؛ إذ يقوم على التعدد فى وجه الشبه، أو قل التعدد فى نقاط التلاقى بين الصورتين. وقد وردت ما يقارب نصف تشابيه الرافعى بالرباعية تمثيلية. وإذا كان وجه الشبه مع التشبيه البسيط يلتصق بالمشبه به؛ إذ هو الأقوى فى الدلالة عليه، فإنه يمكن القول إن وجه الشبه مع تشبيه التمثيل ينطلق عن المشبه والمشبه به معًا، ولعل هذا هو الداعى إلى القول بتعدد وجه الشبه فيما أرى. ومن ذلك قوله:

جبـل تمنـع فى الطبيعـة عـزة ومهابـة كالنـاب فى الـضر غـام[٢]

فالجبل فى الطبيعة كالناب فى الضر غام منعة ومهابة. ومثله قوله:

"كل حبيبة وصاحبها كالوثن وعابده؛ فى أحدهما الحقائق كلها مادام فى الآخر الوهم كله"[٣].

فقد شبه الرافعى حال الحبيب مع حبيبته - تعلقًا ورغبة - بحال الوثنى مع صنمه؛ إذ بالوثن (الحبيبة) كل الحقائق مادام بالعابد (الحبيب) الوهم كله، فى أن المعبود هو الحقيقة الكبرى الجميلة المتسلطة من الكون على قلبه.

ومن الجلى هنا أن بنية التركيب (النحوية) قد أضفت على صورة التشبيه امتدادًا ووضوحًا. إن تشبيه الحبيب وحبيبته بالوثن وعابده يرسم صورة لا جاهلية وثنية، بل وجدانية واقعية؛ إذ فضلًا عن وجه الشبه الوارد بالصورة، فإن العابد إزاء وثنه يظل عاملًا على رضاه، قائمًا فى خدمته لا يفتر، انطلاقًا من يقين وعقيدة ترى لزامًا على العابد (الحبيب) أن يرتبط مصيريًّا بالوثن (الحبيبة)، مهما كانت التضحيات، وأيًّا كان مدى التجاوب من المعبود تجاه العابد!

(١) الرسائل ١٢٤. ويراجع أيضًا: الحديث ١٦، والأوراق ١٧٢.
(٢) الرسائل ٥٦.
(٣) الأوراق ٥٢.

ومن بسيط نماذج تشبيه التمثيل قول الرافعى عن الشيخ محمد عبده:

"... ما أدراك من الشيخ؟ ثم ما أدراك من هو؟ رجل كان فى تركيب العالم الإسلامى أشبه بالجبهة من جسم المؤمن: هى مجلى نور الإيمان وأعلى ما يرتفع للأعين، ولكنها مع ذلك أول ما يسجد لله من هذا الجسم كله" (١).

فالشيخ محمد عبده رَحِمَهُ ٱللَّهُ من تركيب العالم الإسلامى أشبه بالجبهة من جسم المؤمن فى أنها (هو):

م به (م)		
مجلى نور الإيمـــان	:	تقــوى وورعًا
أعلى ما يرتفع للأعين	:	رفعـــة مهاية
أول ما يسجـــد لله	:	عبادة وتواضعًا.

ومن النماذج الثلاثة السابقة يتبين أن الرافعى يبنى الصورة فى بسيط نماذج تشبيه التمثيل على ذكر الأركان الأربعة، وهو الأمر الذى يعمل على وضوح الدلالة؛ إذ لا يكتفى بوضوح وجه الشبه ضمنًا من الجمع بين طرفى الصورة، بل يذكر الوجه الخاص البارز الرابط بين الطرفين.

وذلك كما فى قوله:

"لا يكون الشوق إلى الحبيب الممتنع أو الهاجر أو المفارق إلا لهفة ثائرة كهلفة 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" (٢).

فوجه الشبه بين طرفى صورة التمثيل هنا يتمثل فى اللهفة الشديدة الثائرة. ومنه قوله:

"مهما نعم المرء، فلن يبلغ الزهرة النضرة العطرة التى تجتمع أوراقها وتتماسك مدة بقولة الحياة العطرية، ثم تُبْلمُ بها نسمة تستميت فى تخافتها وتجيئها وهى من الضعف كأنها صدى

(١) السحاب ١٤٥.
(٢) الأوراق ١٠٣.

قبلة الحسناء المذعورة، فتنثر أوراقها، وتهدم هذه البنية الملونة كما تنهدم لذات الحلم بالحركة الضعيفة من جفن النائم ساعة يستفيق" (١).

فتهديم النسمة الرقيقة للزهرة النضرة، بنثر أوراقها، يحاكى ما تفعله الحركة الضعيفة من جفن النائم فى حلمه؛ إذ تنهى لذته ساعة يستفيق.

والصورة حالمة، تجمع إلى النسمات الرقيقة لذات الحلم والحركات الضعيفة، وهى صورة تناسب موقف القول عن النعيم .. وتحوله. ومن تشبيهات الرافعى الموفقة قوله بشأن الغنى البخيل:

"إن بعض الأغنياء يموت فى الأرض وينتهى إلى السماء ميتًا، ولا يحيا هناك إلا بعلاج يدفع ثمنه ببدنه الذى لا يملك فى الآخرة غيره، كما يدفع السجين المفلس للحكومة أجر ما يأكله فى سجنها من أعماله" (٢).

فالغنى حين يموت لا يحيا هناك بالآخرة إلا بعلاج يقتضيه المكث بمشفى النار طهرة لبدنه من الآثام، تمامًا كما هو حال السجين المفلس حين يدفع(٣) للحكومة أجر ما يأكله فى سجنها مالًا من أعماله وبدنه المسخر، فالصورة دقيقة طريفة، تخفى فى طيات التوافق والانسجام شيئًا من تعارض واختلاف، بل إنها تجعل من موضع التخالف دليلًا على إبداعية الربط بين المتباعدات، فالعبارة "يدفع ثمنه ببدنه"، تقع فى مركز التلاقى بين الصورتين الفرعيتين (م، م به)، وتمثل الجسر الواصل بينهما بتوسطها إياهما. وكذا فمن تشبيهات الرافعى التمثيلية الموفقة قوله:

"ألا إنما الإنسان من الأقدار كالنبات بين الفأس التى تحرث له والمنجل الذى يحصد فيه، وما هذه الدنيا إلا هذان، فلا يحسبن العود الطالع أنه شىء غير العود المقطوع" (٤).

---

(١) الحديث ٨٧.

(٢) الحديث ٣٦.

(٣) لاحظ أمارات التوافق والتشابه بين الغنى البخيل الميت، والمفلس فى سجنه، إلى جانب القشور الفاعلة من التباين بين الغنى، والإفلاس، وهو ما يقرر إبداعية الصورة ودقتها مع شفافية لا تخفى.

(٤) السحاب ٤٥.

ومن جميل نماذج التمثيل قوله:

"الألم فى الحب والألم فى المصائب: كلاهما أسلوب إلهى رحيم على قدر ما هو عنيف ... ذلك الأسلوب القاهر لا يزال يتقصى بالوجيعة ويتتبع بالشدة، حتى يخرج من الإنسان الموهوب ما تخرج حبة الرمل من حيوان الصدف حين تندس بخشونتها فى لينه، وتنغرز فى لحمه إبرة حياة، فإذا تاريخ ألم طويل حى لا يزال يستخرج ما يكونه حتى يلتف ويتغشى ويستكمل، ثم تكنز منه الطبيعة كنزها، فإذا أنت من حبة الرمل بحبة لؤلؤ" (١).

فالآلام القاهرة من الحب أو المصائب لا تزال تضغط على الإنسان الموهوب بقوتها عبر السنين، حتى تخرج منه ما تخرجه حبة الرمل من حيوان الصدف؛ إذ تندس بخشونتها (آلام) فى لينه (موهوب)، وتنغرز فى لحمه إبرة حياة عبر تاريخ من الألم طويل .. ثم تكنز منه الطبيعة كنزها .. فإذا أنت من حبة الرمل بحبة لؤلؤ. وإنى لأتفق مع الرافعى فى مضمون تلك الصورة على بعد ما بين طرفيها .. إذ فى يقينى أن الآلام كثيرًا ما تعين على الإبداع والتوهج والعبقرية .. ولعل الرافعى هنا يشير إلى معاناته الكبرى .. حبًّا .. وفقرًا .. ومرضًا .. وعداءً من الآخرين! أم هل أراد الرافعى أن يقول: إنه أخرج للأدب العربى من عذابات الحب بديع نثر وشعر يشبه حبات اللؤلؤ؟! إن الرافعى هنا يريد أن يقول من الصورة: إن الآلام طريق الإبداع .. وتألم بالحب والمصائب تر حقيقة ذلك!. ومنه قوله:

"... ولو أنك سألت عاشقًا أن يصادم من يحب، ويتسع لهجرها ونبذها، ويتجافى عن هواها، لكانت عاقبة ذلك فى نفسه ويقينه ما يعلم من العاقبة فى مصادمة الأرض لكوكب من الكواكب؛ إذ يتحطم ولا يغنى شيئًا فى تعطيل قوة الجذب المنصبة من قمره الجميل على كرة قلبه الضعيفة" (٢).

وجمال الصورة هنا ينبنى على أمرين:

(١) الأوراق ٨٠.

(٢) الرسائل ١٠١.

الأول: أن المشبه يعد هو الأقوى فى تمثيله لوجه الشبه على وفاق مع طابع صورة التشبيه، فمصادمة الأرض لكوكب من الكواكب تحمل قدرًا من دوى وصدام وتدمير وتخريب، ينسحب أثره على ما يحدث للحبيب من جراء صدامه بحبيبته.

الثانى: المزج البارع بين طرفى الصورة فيما يمكن أن يصطلح عليه بـ "ذيل التشبيه التوضيحى" فى قوله: "إذ يتحطم ولا يغنى شيئًا ... الضعيفة".

فقولاه: قمره الجميل ⟵ (الحبيبة)

، كرة قلبه الضعيفة ⟵ (القلـب): تركيبان إسناديان تنبنى العلاقة بين طرفى كل تركيب منهما على النعت أو الإضافة. أما الطرف الأول المنعوت أو (المضاف) ففى كلا التركيبين يخص المشبه به "مصادمة الأرض ..." كرة، قمر. أما الطرف الثانى فيخص المشبه "صدام العاشق لحبيبته قلبه الضعيف، الجميل.

ولا شك أن هذا المزج يدعم وجه الشبه الرابط بين الصورتين، ويعلو بمداه. ومن تشبيه التمثيل البديع الذى يوظف به الرافعى مقولة "إن الصحة تاج على رءوس الأصحاء لا يشعر به إلا المرضى" قوله مخاطبًا المولى سبحانه:

"وإذا أذنت بعد فى شفائنا ومسحت بيد العافية علينا، كانت الأمراض وسيلة من وسائل تجديد العمر، وخرج المريض وكأنه مقبل على الدنيا من ناحية لم تكن فيها، فينسم من كل شىء رائحة الحياة، ويرى على كل جمال أثرًا كأثر الحب ولذته وحنينه، ويستقبل نفسه الراجعة إليه فى موكب الحواس القوية، فلا يكون له إلا ما قد يكون مثله فى الملك المخلوع أعادوه إلى العرش، فجاءوا بالتاج وأقاموا له الزينة وحشدوا له الحفل، وقالوا سمعنا وأطعنا!"[(١)].

فالمريض الذى عوفى من مرضه يراه الرافعى وقد استقبل نفسه الراجعة إليه فى موكب الحواس القوية، وقد حاز ما حازه كالملك المخلوع أعادوه إلى العرش وجاءوه بالتاج ..

(١) الأوراق ٢٢٨. ويراجع فى تشبيه التمثيل: الحديث ٢٦، ٦٢، ٣٣، ٦٣، ٨٤، ١٠٠. الرسائل ٢١، ٤٨، ٩٢، ١٢٢، ١٢٩، ١٣١. السحاب ٥٦، ٦٧، ٢١، ٣٣. الأوراق ٣٦، ٥٨، ٧٢، ٩٨، ١٥٢، ١٦٢، ١٧٣، ١٧٧، ١٩٥ ... إلخ.

إن تشبيه التمثيل – كما مر – يعد أرقى أنماط التشبيه المعيارية على مستوى الإبداع والتلقى. أما على مستوى الإبداع فلأنه:

١- ينحو بالصورة نحو التخفيف من آثار بساطة التشبيه، وذلك بقيامه على تركيب وجه الشبه، كما أن الصورة بالتمثيل تنبنى لا على طرفين بسيطين، بل على طرفين لكل منهما جوه الحاف المصاحب، بما يعنى أن التمثيل يقوم على تشبيه صورة بصورة، وهو الأمر الذى يجعله قابلًا للتأويل والتخصيب ما طالت وقفة التأمل.

٢- يحقق المعادلة الصعبة التى ينطوى عليها التشبيه، والنازعة إلى ضرورة تباين الطرفين واقترابهما فى آن معًا .. أما التباين فلأن طرفى التمثيل صورتان، لكل منهما ملامحها الخاصة ومعالمها المائزة .. وأما اقتراب الطرفين ففضلًا عن دور التركيب ذاته فى دعم ذلك التقارب، ودور السياق الضام فى تأكيده، فإن كون وجه الشبه منتزعًا من متعدد، لما يقوى جسور التلاقى بين الطرفين.

٣- يقرر قدرة إبداعية لاقطة للمبدع، ترى الكون متناغمًا متفاعلًا، وتسعى إلى انسجامه واتفاقه، كما يشير إلى رغبة المبدع فى تركيب صوره "التركيب هنا هو: عكس البساطة"، والارتقاء بها إلى آفاق أسمى على مستويى: البنية والتأثير.

أما على مستوى التلقى، فإن التمثيل يعد أرقى قوالب التشبيه؛ بما يتيحه للمتلقى من مشاركة المبدع فى إنتاج الصورة، من خلال الاهتداء إلى ما لم يذكر بالنص من عناصر التشبيه.

وتكاد ترتبط كثافة التمثيل بالرباعية – من دون قوالب التشبيه الأخرى – بعدة أمور تخص شخص المبدع:

أولها: الرغبة فى الوضوح؛ بما لتفاصيل الطرفين من تعزيز لتلك الرغبة.

ثانيها: الحرص على الدقة؛ بما لتعدد وجه الشبه من تأكيد للدقة وكذا الوضوح.

ثالثها: إيثار التركيب على البساطة وسذاجة البناء.

٤- تناصر التشبيه:

ولتناصر التشبيه بالرباعية مظهران رئيسان:

الأول: كمى.

الثانى: نوعى.

أ- تناصر التشبيه الكمى:

أما تناصر التشبيه الكمى فيعد من مظاهر عمق الصورة؛ إذ يكسو ملمح التعدد والكثرة صورة التشبيه معه. ولذلك صورتان:

الأولى: يستغرق فيها الرافعى فى وصف مشبه واحد بعديد من التشبيهات، وإذ ذاك يكون التعدد فى المشبه به.

الثانية: وفيها يجرى التشبيه لا بين طرفين بل ثلاثة، وإذ ذاك يكون التعدد فى الأطراف المتشابهة.

١- التشبيه الثلاثى "المتعدد الأطراف":

وفيه ينعقد التشبيه بمشاركة أطراف ثلاثة لا طرفين، يقع أحد الأطراف فى منزلة المشبه، والطرفان الآخران بمنزلة المشبه به. وفى كثير من الأحيان لا يعيننا قالب الصورة فى تحديد أى الأطراف يكون مشبهًا وأيها يكون مشبهًا به، ويعمل ذلك توسيعًا لمدى الصورة بعامة، وتقريرًا لموضع التلاقى بخاصة. ويعد هذا التقرير وذلك التوسيع أبرز جماليات ذلك النمط؛ إذ يعملان على عمق الصورة ووضوحها فى الوقت نفسه. ويكشف ذلك التشبيه عن خصوبة خيال الرافعى وقوة تخيله. ومن نماذجه قوله:

"إذا رأيت بلدًا سال بها السيل أو مدينة جاش بها البحر، فاعلم أن لهما ثالثًا فى معنى الخراب وهو العاشق الذى يغمره الدمع"[(١)].

فالرافعى هنا يجعل للصورة أطرافًا ثلاثة، هى "البلد، المدينة، العاشق" ويبرز وجه الشبه واضحًا: الخراب. والرافعى فى ترتيب الأطراف الثلاثة ذكى ماهر؛ إذ يحتفظ للطرف الألصق اتصالًا بالدلالة المقصودة بالمرحلة الأخيرة من مراحل إجراء الصورة .. ولو كان العكس لاختفى قدر من جمال الصورة؛ إذ تخرج مقولبة فى إطار تقليدى يعتمد فحسب التعدد فى

(١) الرسائل ١٢٨.

المشبه به – أما بالترتيب الوارد فإن بنية الصورة تحمل قدرًا أعلى من المشابهة والتساوى بين الأطراف الثلاثة.

ومثله قوله:

"ما رأيت كثلاثة أشياء لا تضبط إذا اندفقت، ولا ترد إذا اندفعت: موجة البحر المضطرب، ودمعة الحزين اليائس، وإرادة الحبيبة الجميلة" (١).

فصورة التشبيه هنا تخرج فى قالب لا تقليدى؛ إذ لا يتربط فيه طرفا التشبيه بإحدى الأدوات المخصوصة. وفى ذلك ارتقاء ببساطة الصورة إلى آفاق الشعرية والإبداع؛ إذ تفسح الصورة ببنيتها الخاصة المجال للمتلقى؛ كى يصل إلى حقيقة أبعادها.

ويتقدم وجه الشبه هنا أطراف الصورة جميعها على نحو لما يرد قبل فيما سبق من نماذج. وذلك التقدم منطقى؛ إذ يعد وجه الشبه هو الخيط الرابط لحبات الصورة. وفى تقدمه بيان للجامع بين الأطراف، ونأى بالبنية عن الإلغاز والغموض.

ولقد أسهم الإيقاع الناشئ عن التوازن الصوتى بين عبارتى الازدواج "اللتين تمثلان وجه الشبه": لا تضبط إذا اندفقت

لا ترد إذا اندفعـــت

يلاحظ أن التوازن الدقيق فى الصيغة والصوت والتركيب، أسهم فى العمل على شعرية الصورة، وانتظام الموجات الصوتية المصاحبة؛ مما يكون له أثره البالغ فى جمال الصورة، ودعم نقاط التلاقى، والعمل على تلاحم الأطراف. فضلًا عن إعلاء مدى قابلية المتلقى للصورة.

وإذا كانت صورة التشبيه تقوم على اعتبار أن المشبه به هو الأقوى تمثيلًا لوجه الشبه، والأكثر دلالة عليه، فمن أين لنا باليقين أن إرادة الحبيبة الجميلة عند الرافعى أقل اندفاقًا وأضعف اندفاعًا من الموجة والدمعة؛ لتكون كلتاهما مشبهًا به، وتكون الإرادة مشبها؟! فإذا أمكننا التنازل عن إجراء التشبيه على نحو تقليدى (م، م به)، فقد يصح اعتبار أى من الأطراف الثلاثة مشبهًا أو مشبهًا به، غير أن ذلك مردود بإرادة السياق، فالهدف من الصورة

(١) الحديث ٦٧.

هو الكشف عن مدى قوة إرادة الحبيبة الجميلة، وتقرير سطوتها على الحبيب، بمثل ما لموجة البحر المضطرب ودمعة الحزين اليائس من إرادة وقهر!

ومن الجلى أن تثليث الأطراف هنا أضفى على الصورة النهائية دقة وعمقًا ووضوحًا؛ إذ تبرز الموجةُ القوةَ والإرادة والعنف.

وتبرز الدمعة الإيلام والقهر.

ومن ذلك قوله بشأن البغيض:

"ولن يستطيع أن يُفهمه معنى الحب الصحيح بما تشربه نفسه إلا من كان فيه شيء من القوة الخالقة؛ إذ لا فرق بين من يقدر على أن يجعل المعدة قلبًا، ومن يقدر على أن يجعل مثل هذا محبًّا، ومن يقدر على أن يجعل إنسانًا من الناس كأنه أحد الملائكة الذين لا يأكلون ولا يشربون" (١).

فالرافعى هنا يعمد إلى عقـد التشبيه بين من يقدر على أن يجعل المعدة قلبًا.

ومن يقدر على أن يجعل مثل هذا (البغيض) محبًّا.

ومن يقدر على أن يجعل إنسانا من الناس كأنه أحد الملائكة بجامع الاستحالة (... إلا ما كان فيه شيء من القوة الخالقة). غير أن الصورة هنا تختلف عن سابقتيها فى توسط ما هو بمنزلة المشبه ما هما بمنزلة المشبه به، ويضفى ذلك التموقع مزيدًا من التشابه بين أطراف الصورة، فضلًا عن أنه يكشف ابتداءً وانتهاءً عن استحالة الحدوث؛ فالمشبه محصور بين مشبهين بهما يقرران الاستحالة.

ومن جميل نماذج ذلك النمط من تناصر التشبيه الكمى، قول الرافعى مجريًا التشبيه على أطراف أربعة:

"... وكما يستعبد الأعمى لعكازته لأنه يرى فيها عنصرًا من النظر، والشيخ الهرم لعصاه لأنه يرى فيها عنصرًا من الشباب، والطفل الصغير للعبته لأنه يرى فيها عنصرًا من العقل –

(١) الحديث ١٢٣.

كذلك يستعبد عاشق الجمال للجمال؛ لأنه يرى فيه لروحه وقلبه نظرًا وشبابًا وعقلًا. فيبصر ويقوى ويعقل إذا عمى غيره وضعف وخرف"[١].

ومن الجلى أن إجراء التشبيه هنا يتم على نحو دقيق صارم، يعمد فيه الرافعى إلى رصد مظاهر ثلاثة لبعض حالات الإنسان (الأعمى، الهرم، الطفل) بجامع الضعف فى جميعها، وربط تلك الحالات والمظاهر على الترتيب ببعض الموجودات الضعيفة: (العكازة، العصا، اللعبة) على النحو الذى يصل إلى حد التعبد والملازمة غير القابلة للفصام أو التخلى. وقد ارتبطت تلك المظاهر فى ذهن البشرية عامة بالاستعباد القاهر. يلاحظ هنا دور تكرار التركيب فى تقرير التشابه شكليًّا بين ثلاثة المظاهر، إضافة إلى تأكيد المضمون الدلالى لتشاكلها.

ويرد بالمرحلة الرابعة المشبه الحقيقى، الذى من أجله سيقت تلك المشبهات بها جميعًا، والصورة هنا تقرر – بما لا يدع مجالًا للإنكار أو الشك – أن العاشق فى استعباد الجمال إياه:

لكالأعمى مع عكازتـــه
والشيخ الهرم مع عصــاه
والطفل الصغير مع لعبته

إن البنية اللغوية الضامة للصورة، تقصد إلى الكشف عن حقيقة صلة عاشق الجمال بالجمال. فالأطراف الثلاثة الأولى (الأعمى .. الشيخ .. الطفل)، تقع بمنزلة المشبه به، وأن العاشق هو المشبه .. وقد خلع الرافعى – بمهارة وإبداع – على المشبه كل صفات ثلاثية المشبه به؛ وذلك ليتقق للجمال استعباده للعاشق، فالعاشق يرى فى الجمال لروحه وقلبه:

نظرًا كما هو حال الأعمى مع العكازة
وشبابًا كما هو حال الشيخ مع العصا
وعقلًا كما هو حال الطفل مع اللعبـة
وهو أيضًا يبصر ويقوى ويعقل

(١) الحديث ٢٩.

إذا عمى غيـــره وضعف وخرف

(١) (٢) (٣) بجامع قدرات ثلاثية المشبه به كذلك.

إن اشتهار ثلاثية المشبه به فى الدلالة على الاستعباد، ترد نازعة إلى تحقيق الهدف من الصورة وهو الكشف عن حقيقة صلة العاشق بالجمال، فجميع أطراف المشبه به ما جاءت إلا لتقرر ضعف العاشق حيال الجمال واستعباده له.

٢- كثافة التشبيه بالسياق الواحد:

وفيه يتوالى التشبيه واصفًا لمشبه واحد أو عدة مشبهات عبر عدة تشبيهية، تأتلف فيما بينها لتكون لوحة فنية ممتدة، تكشف عن انشغال بالمشبه، ورغبة من المبدع فى تعريف المتلقى به. ويكسو التعددُ هنا اللوحةَ امتدادًا وتنوعًا يشبعان غرور المتلقى نحو الاستزداة، والتعرف على الموقف، ومن نماذج ذلك التشبيه الكثيف قوله واصفًا رؤية المحب حبيبته:

"يرى لو أن الجمال نفسه خلق امرأة لكانها، ولو جادل أحد فى المحاسن لجعلتها المحاسن برهانها، فهى تقبل بوجهها الفتان كما تقبل السعادة بالأمل الوسيم، وتختال بمعانيها النسائية كما تهب روائح الأزهار فى النسيم، رفافة على الحب كأنها خلقت فى جنة الحب ريحانة، مسكرة للعاشقين، كأن نهر الخمر فى الجنة جعل فمها لهذا العاشق حانة، صافية يترقرق فى حسنها ماء دلالها، وتشرق بالقمر الأزهر من وجهها سماء جمالها، ولا تشبه إلا نفسها كما لا يشبهها إلا ما تبدى المرآة من خيالها.

ويغلو فيفسر النظرة منها تفسير الفقيه المتكلم للآية، ويقف عند الابتسامة وقوف السابق إذا فاز عند الغاية، وينظر إليها فى ثوبها، ولكن كما ينظر القائد إلى مجد وطنه فى الراية، ويسمع صمتها كأنه كلام بين نفسه وبينها" [١].

فالنص ينقسم على قسمين: يخلص الأول لوصف جمال الحبيبة. ويكشف الثانى عن رؤية الحبيب إياها. أما الأول فيستغرق أربعة تشبيهات، تنسجم مثنى مثنى قالبا وإيقاعًا:

فهى تقبل بوجهها الفتان كما تقبل السعادة بالأمل الوسيـم.

(١) الرسائل ١١٠.

وتختال بمعانيها النسائية كما تهب روائح الأزهار فى النسيم.

فالتشبيه هنا تمثيلى من ناحية القالب. وفى تجانس الفاصلتين ما يدعم تآلف الصورتين الرقيقتين. وهو عين ما نجده بالمثنى الآخر من صور التشبيه بين (ريحانة، حانة) فى:

رفافـــة على الحب كأنها ... ريحانة

مسكرة للعاشقين كأن (ها) ... حانــة

غير أن القالب هنا ليس تمثيلًا؛ إذ التشبيه بسيط يقوم بين عنصرين فى كل مرة. والحق أن إيقاع التركيب وتجانس العبارات على نحو ما سبق، يكسب الصورة مزيد شاعرية يأخذ بلب المتلقى، ويكشف عن اهتزاز ذات المبدع (الحبيب)، وإعجابه بجمال الحبيبة النادر. وقد لمس ذلك الأمر قول الرافعى بنهاية القسم بعد هذا الفاصل التشبيهى الممتد: "... لا تشبه إلا نفسها، كما لا يشبهها إلا ما تبدى المرآة من خيالها".

أما القسم الثانى من النص، فيضم هو الآخر أربعة تشبيهات، يستأثر المفعول المطلق (بموقع الأداة ووجه الشبه) بالمرات الثلاث الأولى كما فى أقواله:

يغلـــو فيفســر ... الآية

يقف عند الابتسامة ... الغاية

ينظر القائـــــد ... الراية

ويجمع تلك الأقوال جميعًا تجانس الفواصل، فكأنها القافية الهادية إلى حد الصورة الجزئى ومنتهاها. ويكاد يجمع تلك التشبيهات الثلاثة ضابطا العلم والفروسية. أما التشبيه الرابع فيكشف عن مدى تعلق المحب بحبيبته وهيامه بها؛ إذ يسمع صمتها كأنه كلام بينها وبينه "يلاحظ الاتساق الإيقاعى بين: صمتها، بينها".

والحق أن اتساق الإيقاع الناشئ عن تجانس الفواصل مع صحة المعنى ودقة الدلالة الناتجين عن الصورة، تقف جميعها شاهدة على تأنق الصورة الإيقاعية مع الصورة البيانية، واتفاقهما على الأخذ بلب المتلقى؛ ابتغاء تشرب المعنى، والتفاعل مع النص، والانفعال به من ناحية. كما يشهد ذلك من ناحية أخرى بأصالة إبداع الرافعى، وقدرته على النظم نثرًا كأنه الشعر؛ تخييلًا وإيقاعًا. ومثل ذلك قوله:

"... أما قبل حبها فكنت أراك أيها القمر بنظرات لا تحمل أفكارًا.

كنت جميلًا، ولكن جمال ورق الزهر الأبيض، وكنت فى رقعتك المضيئة تشبه النهار مطويًّا بعضه على بعض، حتى يرجع فى قدر المنديل، وكنت ساطعًا فى هذه الزرقاء ولكن سطوع المصباح الكهربائى على منارة قائمة فى ماء البحر، وكنت زينة السماء ولكن كما تناط مرآة صغيرة من البلور إلى حائط، فتشبه من صفائها موجة ضوء أمسكت ووضعت فى إطار معلق!

وكنت يا قمر كنت ملء الوجود ولكنك ضائع من فكرى!

وأما بعد حبها فأمسيت أراك أيها القمر ولست إلا طابع الله على أسرار الليل فى صورة وجه فاتن.

كما أن كل وجه معشوق هو طابع الله على أسرار القلب الذى يحبه.

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

وأنت فاتن تحاكى فى ضوئك وجهها لولا أنك بلا تعبير" (١).

فالنص أيضًا ينقسم على قسمين؛ تكشف تشبيهات الأول الأربعة عن الصورة التى كان المبدع يرى بها القمر قبل الحب، وجميعها من الطبيعة أو المحسوسات الصناعية "مثنى مثنى".. المتفقة جميعها فى الدلالة على السطوع والضوء والبريق. أما تشبيهات القسم الثانى – الأربعة كذلك – فتكشف عن الكيفية التى يرى بها المبدع القمر بعد أن أحب، وتصدر جميعها عن الحبيبة الجميلة. وانبناء تشابيه النص على هذا النحو، وتحول مجال الصورة فى القسم الثانى من الطبيعة والحسوسات الصناعية بالأول إلى الحبيبة الجميلة يؤكدان أن جمال الحبيبة أرقى فى الدلالة على الجمال من القمر .. وهو هدف لا أظن الرافعى لم يسع إليه!.

(١) الأوراق ٥٥.

ومثل ذلك قوله واصفا السجين:

"جاءوا به والناس متقصفون عليه من ازدحامهم، ينثنى بعضهم على بعض؛ لينظروا إلى الرجل الكامل، بل الذى نقص حين كمل، وهو مطل عليهم كأنه عبارة مبهمة فى صحيفة! وكأنهم من حوله شروح وتفاسير رُقمت على حاشيتها بخط دقيق. وقف كالشيء الغامض يروعهم بغموضه أضعاف ما يعجبهم بروعته! وكانوا كالشعاع: خيطا يظهر من خيط، وكان كالظلمة: نسيجًا من قطعة واحدة، وأحسبه لو صاح بهم صيحة البأس لسقطت قلوبهم من علائقها سقوط أوراق الشجر فى قاصف من الريح. وكأن ما بينهم وبينه من الروعة والقوة كالذى تقيسه بين ألف متر انخسفت تحت الأرض، وألف متر انبثقت فوقها، فالبعد بين طرفيها مضاعف كل منهما، وما زالت سنة الله أن تتضاعف الفروق دائمًا بين الأشياء التى لا يمكن أن تتفق، حتى لا يمكن أبدًا أن تتفق!" (١).

ب- التناصر النوعى:

بخلاف تعدد التشبيه وتتابعه، والذى يمثل مظهر التناصر الكمى، فإن بنية التشبيه أحيانًا ما تتداخل مع بعض القوالب الأسلوبية الأخرى؛ مما يكون له أثره فى تعميق الصورة وثراء الدلالة ووضوحها. ويتفق مظهرا التناصر - كميًّا ونوعيًّا - مع تقرير التركيب لا البساطة سمة مائزة لصورة الرافعى التشبيهية. وقد وجدت أن أكثر القوالب الأسلوبية تداخلًا مع التشبيه هى المقابلة والاستعارة.

١- تناصر التشبيه مع المقابلة:

وفيه يتقابل طرفا التشبيه، فيشبه الشيء بصده، ومن هذه المفارقة تكون براعة المبدع ودهشة المتلقى على السواء. ومن ذلك قول الرافعى:

---

(١) السحاب ٤٦. ويراجع أيضًا فى كثافة التشبيه بالسياق الواحد:
الحديث ٧٠، ٧٢، السحاب ٢٧، ٧٤، ٨٥. الأوراق ١٧٣، ١٨٩، ٢١٩.

"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 الحى كما يقتله انتزاع كرة الجو كلها من مخارق هذا الفضاء" (١).

فالكبير الكبير كالصغيرة الصغيرة من حيث الضرورة لوجود الكون .. وحتى يقرر الرافعى ما ذهب إليه وهو غريب، وكأنه أحسن لملمة المتلقى واضطراب فكره لهذه الصورة.. أردف تلك الصورة التشبيهية بصورة أخرى، تؤكد صحة الأولى وواقعيتها، فقال: "ولو أن مكانًا .. الفضاء". ومن جميل تعانق التشبيه مع المقابلة أن طرفى التشبيه المتقابلين ينزعان إلى المساواة نزوعًا واضحًا، يناقض ما هو متوقع لهما من علاقة تضاد خاصة فى ضوء التكرار الأفقى داخل كل طرف (الكبير الكبير: وليس الكبير فحسب)، والذى يوسع من هوة التناقض والتباعد! ومثل ذلك قول الرافعى عن المحب وحبيبته:

"يسمع صمتها كأنه كلام بين نفسه وبينها" (٢).

فالصمت من الحبيبة لدى الحبيب كأنه الكلام بين نفسيهما، فالتواصل قائم والقطيعة منبتة، وإن كان صمت فهو الكلام .. ولكن بين نفسين لا بين لسانين أو عقلين ..

إن جمال تناصر التشبيه مع المقابلة ينطلق عن تشبيه الدال بمقابله، وهو الأمر الذى يحدث تفارقًا، يتحقق أثره الرئيس فى عملية التلقى، ويبدو ذلك فى اندهاش المتلقى لانعقاد تلك العلاقة. ويقرر هذا التناصر خصوبة خيال الرافعى، وقدرته على عقد علاقات جديدة بين المتناقضات فى رحاب التشبيه.

٢- تناصر التشبيه مع الاستعارة:

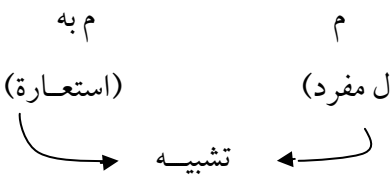
ومعه يكون أحد طرفى التشبيه مفرغًا فى قالب استعارى، فتتعمق بذلك الصورة ويتضاءل حظها من البساطة وسذاجة التركيب. ومن ذلك قول الرافعى:

(١) الأوراق ١٨٩.

(٢) الرسائل ١١٠.

"الآن وقد طلعت أيها القمر لتملأ الدنيا أحلامًا وتشرف على الأرض كأنك روح النهار الميت، ما ينفك يتلمس جوانب السماء حتى يجد منها منفذًا فيغيب" (١).

فقد شبه الرافعى القمر بروح النهار الميت، شبه المحسوس بمجرد؛ إذ جعل النهار إنسانًا له روح يحيا بها ويموت على سبيل الاستعارة:

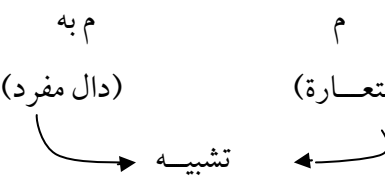


ولاشك أن إدخال بعض التحولات فى إجراء التشبيه، كما هو الحال هنا يعمل على امتداد وقفة المتلقى أمام الصورة تفكيكًا وتأويلًا فى مقابل ما كان من المبدع فى تشكيل الصورة تركيبًا وتكوينًا. ومثله قوله:

"وجه وضيء الطلعة كأنه السعادة المقبلة" (٢). ومن ذلك قوله:

"بلغ منى الغيظ ودك أطوادًا شامخة من الصبر، كنت ألوذ بها فى رمضاء الحب حتى عادت ظلالها كظلال الحصى لا تفيء إليها النملة" (٣).

فالمشبه هنا لا المشبه به هو موضع الاستعارة. فقد شبه الرافعى أطواد الصبر – بعد فعل الغيظ به – بظلال الحصى فى ضآلتها وقلة أهميتها؛ إذ لا تفيء إليها النملة، فالمشبه هنا يأتى فى صورة استعارية، جعل فيها الرافعى للصبر جبالًا يلوذ بها من رمضاء الحب.



ومثل ذلك قوله فى رثاء الشيخ أحمد الرافعى:

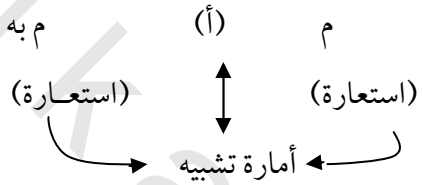
(١) الحديث ١١.
(٢) الحديث ١٠١.
(٣) الأوراق ٤٨.

"... واختارك الله إذ اختار لك فما تركت (يرحمك الله) إلا علانية مشهودة، وسريرة محمودة، وآثارًا فى الصالحات معدودة، وأفراخًا فى شجرة الحياة كصغار الطير إذا رأت أباها فارق عوده" (١).

وقد تحل الاستعارة بطرفى التشبيه، فيكون كلا المشبه والمشبه به تركيبًا استعاريًّا، وذلك كما فى قوله عن شجرات الشتاء:

"ذليلات ذليلات كأنهن مطلقات الربيع" (٢).

فالاستعارة هنا هى الفاعلة فى تشكيل الصورة، أما التشبيه فلا يعدو أن يكون إطارًا يحتوى عناصر الصورة:



دور أفعل التفضيل فى تشكيل صورة التشبيه :

يتردد أفعل التفضيل على نحو كثيف بالرباعية، وكثيرًا ما جاء فاعلًا فى تشكيل الصورة الشعرية. وقد أشار ابن الأثير إلى أن الشىء يشبه "بما يطلق عليه لفظ أفعل، أى يشبه بما هو أبين وأوضح، أو بما هو أحسن أو أقبح، وكذلك يشبه الأقل بالأكثر، والأدنى بالأعلى" (٣).

وقد تبين باستقراء الرباعية أن كثيرًا من المواضع الضامة لأفعل التفضيل تنبنى بها صورة تنهض قائمة عليه، يقوم بها أفعل التفضيل بعمل الأداة، ويقع تمييزه موقع وجه الشبه (٤)، مع

---

(١) السحاب ١٣٣.

(٢) الأوراق ١٦٩. ويراجع أيضًا: الرسائل ١٠٧، ١٢٧.

(٣) المثل السائر فى أدب الكاتب الشاعر ١ / ١٦٥
ويراجع أيضًا فى التشبيه ١ / ١٨٥.

(٤) بغياب التمييز وحذفه، يؤدى أفعل التفضيل – إلى جانب دور الأداة – مهمة وجه الشبه، وأحيانًا ما يؤدى أفعل وتمييزه معًا دور وجه الشبه "تراجع النماذج بالمتن".

خلاف بسيط، يتمثل فى تعارض اتجاه المعنى السطحى للعبارة مع اتجاه تكون الدلالة، فى حالة احتمال البنية لصورة تشبيه، فالمعنى السطحى للعبارة الضامة يقتضى أن يتكون المعنى هكذا:

فاضل	أفعل التفضيل	التمييز	المفضول
م به	أ	و	م

" > " أكبر من

باعتبار أن المتقدم على أفعل التفضيل هو الأحق بالصفة والأقوى تمثيلًا لها: (١) > (٢)

أما اتجاه الدلالة مع القول بتشبيه محمل، فهكذا:

متقدم	أفعل التفضيل	تمييز	متأخـــر
م	أ	و	م به

إذ يتم التأويل على أن (م) كـ "أفعل" (م به) فى (و) التمييز.

والحق أن "صورة أفعل" مراوغة، تتأبى فى أحيان كثيرة على التقعيد والتنظير، وما يطمأن إليه هو أن السياق وحده هو ما يحدد اتجاه المعنى وطريقة تشكيل الدلالة. وانظر مثلًا قوله:

"إن الساقطة العاشقة عشقًا صحيحًا .. وتبقى ساقطة أندر وجودًا من البغى التائبة توبة صحيحة وتبقى بغيًا"(١).

تلمح تشبيهًا للساقطة العاشقة عشقًا صحيحًا .. وتبقى ساقطة بالبغى، التائبة توبة صحيحة .. وتبقى بغيًّا بجامع الندرة فى كلٍ".

ومنه قوله عن السجين:

"... كنت يومًا فى محكمة كذا، فجاء الجند بسجينٍ قرويّ كالمارد، يزعمون أنه سبع من سباع القرى، وشيطان من شياطين الليل، وقد غلُّوا يديه بسلسلة من الحديد، لعل فقار ظهره أصلب منها" (٢).

(١) السحاب ٨٢.

(٢) السحاب ٤٥.

وفى قوله عن رضيع السجين:

"... أما الرضيع هذا اليتيم فى حياة أبيه، هذا المسكين الذى ابتدأ تاريخه بجريمة لا يد له فيها، هذا الضعيف الذى لا يزال جلده أرق ديباجة من ورق الزهر" (١). تجد تشبيهًا موفقًا فاعلًا فى وصف الموقف: أعنى وصف جلد الرضيع بورق الزهر فى الرقة.

ومن ذلك قوله:

"كم من امرأة جميلة تراها أصفى من السماء، ثم تثور يومًا فلا تدل ثورتها على شىء إلا كما يدل المستنقع على أن الوحل فى قاعه، فأغضب المرأة تعرفها" (٢).

ومثله قوله:

"... ولما لقيتها كانت ألحاظها تقول لى بفصاحة أوضح من نور الصبح أنت فريستى"(٣).

ففصاحة ألحاظ الحبيبة كنور الصبح فى الوضوح والبيان. ومثله قوله عن عجيبة العقل الإنسانى:

"... وجعلت أتأمل على يقين الخبرة، وأشهد على حق النظر عجيبة هذا العقل الإنسانى الذى يسبح فى الأفلاك، ويتطوح من شاطئ المجهول إلى شاطئ المعلوم، بوثبة أسرع من ضربة الجناح" (٤).

فتنقل العقل الإنسانى من المجهول إلى المعلوم كضربة جناح الطائر فى السرعة والخفة. ومن جميل نماذج أفعل التفضيل، الآخذة بيد التركيب نحو اكتمال أركان الصورة، قول الرافعى:

"ألا ما أعجب رحمة الله! فبينا هموم الإنسان فى موضع هى أشد اندماجًا من الحديد، إذا هى فى موضع غيره متخلخلة، أسرع ذوبانًا من الملح المبتل" (٥).

---

(١) السحاب ٥٨.

(٢) السحاب ٤٠.

(٣) الرسائل ١٢٧.

(٤) السحاب ٩٩.

(٥) الأوراق ٢١٩.

فهموم الإناسن حينًا كالحديد فى شدة الاندماج والتماسك، فلا محيص للإنسان عنها؛ إذ هى قائمة عليه بالآلام لا تتحول.

وهى حينًا آخر كالملح المبتل فى سرعة الذوبان والتلاشى.

يتبين مما سبق أن أفعل التفضيل يمتلك فى ذاته القدرة على تشكيل صورة تشبيهية فى كثير من الأحيان، على نحو يمكن معه بالتقريب التنظير لتشبيه أفعل التفضيل على النحو التالى:

الفاضل	أفعل التفضيل + التمييز	المفعول
(م)	(أ ، و)	(م به)

ويتم ذلك على نحو بعيد عن التكلف أو الإفراط فى التأويل؛ إذ من الطبيعى ارتباط الفاضل بالمفضول مع تركيب أفعل التفضيل، على نحو تشابهى يقترب من طابع العلاقة الرابطة بين المشبه والمشبه به، والتى تعتمد على الغيرية قدر اعتمادها على التشابه فى آن واحد.

وبعد .. فإن تشبيهات الرافعى بالرباعية تكشف عن أن:

١- صورة الرافعى تقليدية القالب فى الغالب؛ إذ تخرج أغلب صوره فى قالب التشبيه.

٢- الوضوح هو معلم صورة التشبيه بالرباعية، فالرافعى يرى فى التشبيه إظهارًا للحقائق الناقصة، كما فى قوله:

يا ليل هيجت أشواقًا أداريها ... فسل بها البدر إن البدر يدريها

رأى حقيقة هذا الحس غامضة ... فجاء يظهرها للناس تشبيهاً[١]

ويتفق ذلك الوضوح مع كثافة نمطى تشبيه التمثيل، والتشبيه المرسل من ناحية، ومع حرص الرافعى على التفصيل والاستفاضة فى وجه الشبه، كما فى قوله مثلًا مخاطبًا المتفرنجين من أهل الشرق، المقلدين لتقاليد الغرب بنص "الربيطة":

"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،

(١) الأوراق ٥٩.

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، وما له غير حواسه، ويراهم كأنما جاءوا إليه من السماء بعد أن اشتروه من الله، وباعه الله منهم بتلك النقطة الشابكة فيهم من دمه!" (١).

فوجه الشبه هنا يستوفى صفة الإيثار من الأب لأولاده، وبالتالى إيثار هؤلاء لحق أوطانهم على حظوظ أنفسهم فى قوله (يرى حق ضعفهم ... لقوته)، وكذلك يستوفى صفات: الشفقة والرعاية، والتضحية، والتحمل، والصبر، والارتقاء بالغير "الولد، الوطن"، وتوحد المصير، والفناء بالمحبوب "الأولاد، أهل البلاد"، وتطويع الملكات لخدمة الأهل.

ولا شك أن ذلك الاستغراق فى وجه الشبه، يقرر حاجة الوطن إلى هؤلاء، وأنه يعقد على أبنائه الآمال الكبار فى النهوض به. ومن غير ريب فإن التوفيق فى اختيار المشبه به – وذلك غالب على صورة التشبيه – هو الذى أتاح للرافعى أن يعدد من وجوه الشبه الرابطة بين الطرفين، فأتت على هذا النحو من الكثافة والثراء.

٣- صورة التشبيه تنزع إلى التركيب والعمق لا إلى البساطة وسذاجة البناء، وذلك من تعدد مظاهر التشبيه العميق، وكثافة التمثيل، وقد أضافت تلك النزعة إلى التركيب إلى واقع قالب التشبيه البسيط – من غير شك – كثيرًا من الحيوية والمعاصرة. وأرى أن تلك النزعة تكشف عن أمر يتعلق بإبداع الرافعى وشخصه، وهو أنه مبدع يبغى لإبداعه العمق والثراء .. والكمال.

٤- الرافعى قد استثمر بثاقب رأى المجمعى، إمكانات أفعل التفضيل فى القدرة على بناء صورة، على نحو أعوزه النظير إلا عند المتنبى فيما أعلم.

(١) السحاب ٦٧. ويراجع أيضًا: الأوراق ١٧٧، ٢١٩.

خامسًا: الاستعارة:

ينظر إلى الاستعارة باعتبارها فرعًا للتشبيه، فهى تشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسين، فالاستعارة كما يقول الجرجانى: "صورة مقتضبة من صوره" (١) وتقع الاستعارة باللفظ المستعمل فى غير ما وضع له فى أصل الاستعمال لعلاقة مشابهة بين ما وضع له اللفظ أصلًا (زمانًا)، وما استخدم فيه عرضًا (آنًا).

والطرق التى تتشكل منها الاستعارة هى المحك الأساسى للموهبة الشعرية؛ فالاستعارة (سمة العبقرية) (٢)؛ ذلك أن الاستعارة تربط الأشياء المتباينة وجوديًّا فى بناء إبداعى ظريف، يتأسس بالنظر إلى الصلات الرابطة بين الموجودات التى لا تشعر معها العقول العادية بأية رابطة بينها فـ "فلسفة الاستعارة قائمة فى قدرتها على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة فى بناء صورة واحدة" (٣). وانطلاقًا من ذلك يتفق النقاد بشأن مكانة الاستعارة من الشعر والإبداع، فقد عد "جون كوين"، "الشعر استعارة كبرى" (٤). ويقول الدكتور مصطفى ناصف: "كل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير من مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريًّا، وبرهانًا جليًّا على نبوغ الشاعر" (٥). فالاستعارة هى قاعدة حياة الشعر وهى "لخاصة النوعية للشاعر" (٦).

---

(١) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٢٩.

(٢) الصورة الشعرية: "ساسين عساف"، ص ٧٠. ويراجع أيضًا:
اللغة الفنية: ميدلتون موري وآخرون، ترجمة: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية (٩٤)، ص ٤٦.

(3) Terence Hewkes: Metaphor, Methuen co, London , 1977 , p. 34.

(٤) بناء لغة الشعر، ص ٢٤٨.

(٥) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م، ص ١٢٤.

(٦) نفسه ١٣١.

والحق أن الاستعارة فى العصر الحديث – لكل ما تقدم – تعد واحدة من أهم القضايا التى تشغل بال الدارسين للغات الإنسانية؛ فهى موضع اهتمام اللسانيين وفلاسفة اللغة، والمناطقة، وعلماء النفس، والأنثربولوجيين على السواء (١).

ولقد ذهب بعض النقاد والباحثين فى تقديرهم لأهمية الاستعارة أن جعلوها "هى الأصل فى تطور اللغة" (٢).

ومن المتفق عليه بشأن الاستعارة أنها أبلغ من التشبيه، ولئن كانت العلاقة التى تقوم عليها الصورتان واحدة هى المشابهة، فإن التشابه مع الاستعارة – وإن كان غير مقولب على نحو ما يكون عليه الحال بالتشبيه – قوى كما يقول "ستيفان أولمان": "إلى درجة أن كل وجوه الخلاف بين الجانبين تسقط من الحسبان عند المقارنة، ويصبح انتباهنا محصورًا فى الخصائص المشتركة بينهما، هذا هو الأساس النفسى للاستعارة" (٣). ومما يدعم إبداعية الاستعارة وأنها تفوق جمال التشبيه أمران:

الأول: يتعلق بطابع الإجراء.

الثانى: يتعلق بدرجة تهذيب الأسلوب.

أما طابع الإجراء المتبع، فالتشبيه البليغ مثلًا – وهو أرقى صور التشبيه النمطية مقارنة بالاستعارة – وأنه بنى على ادعاء أن المشبه والمشبه به سواء، فلا يزال معه التشبيه قائمًا بخلاف الاستعارة، فإن التشبيه فيها مجحود مهمل (٤).

---

(١) يراجع فى ذلك: تحليل الخطاب الشعرى "استراتيجية التناص"، ص ٨١.

مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين "دراسة تاريخية فنية": أحمد عبد السيد الصاوى، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٨م، ص ٤٠ وما بعدها.

(٢) الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، ص ١٣٣. ويراجع أيضًا:

التوليد الدلالى فى البلاغة والمعجم، ص ١٠١.

English Prose Style: Herbert Read, London , 1928 , p.34

إذ يجعل لأنواع المجاز بعامة – ومنها الاستعارة – تلك المزية فى تنمية اللغة وتطورها.

(٣) ستيفان أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة: د/ كمال بشر، مكتبة الشباب، ١٩٧٥م، ص ١٦٥.

(٤) يراجع فى ذلك: نظرية المعنى فى النقد العربى: مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت د. ت، ص ٨٥، ٨٦.

أما فيما يتعلق بدرجة تهذيب الأسلوب "فالتشبيه – وهو الذى يقام فيه قران مباشر بين شيئين – يرجع إلى مرحلة مبكرة فى التعبير الأدبى .. إنه تطوير متعمد لصلة بين الشيئين، ولكن الاستعارة تنوير سريع يكافئ بين شيئين: صورتين، أو صورة وفكرة يتواجهان فى تعادل وتقابل يتصادمان، وتتم بينهما استجابة ذات معنى" (١). فضلًا عن ذلك فإن الاستعارة – بخلاف التشبيه – لا تعين الصورة القائمة عليها شيئين متمايزين، قدر ما تعمل على دمجهما بطريقة إبداعية، تعمل فى سرعة شديدة؛ إذ كثيرًا ما يتم التعبير عنها فى كلمة واحدة. وعندئذ لا تكون الاستعارة غير فهم جديد للكون، يقوم على معادلات جديدة، وثنائيات بها يفسر الشاعر الكون المحيط به، وذلك هو بعض ما يعنيه مفهوم أن يكون للشاعر رؤية خاصة للكون، أو أن تكون لديه القدرة على صياغة الواقع من جديد.

والاستعارة كما يقول الجرجانى "أن تريد تشبيه الشىء بالشىء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجىء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلًا هو كالأسد فى شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدًا" (٢). والاستعارة بحسب "لا كان": "ليست مجرد إتيان بدال محل دال آخر؛ فهناك استبدالات لا يخرج منها أى معنى جديد، كما هو الشأن بين المترادفات، بل هى المسلك الذى ينفذ به المتكلم إلى معنى الدال المسقط، ومنه تخرج هذه الصيغة الجبرية:

و (دَ / د) د = د (+) م

وقراءتها كالآتى: الاستعارة وظيفة تستبدل دالًا بدال آخر (كما فى بحر: دَ / وعد: د) استبدالًا يقوم به الوصل (+) أو الالتحام بين الدال المسقط (<)

(١) اللغة الفنية، ص ١١٠.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٦٧. ويراجع أيضًا:
مفتاح العلوم للسكاكى، مطبعة التقدم العلمية بمصر، د. ت، ص ١٥٦.
النكت فى إعجاز القرآن "ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى والجرجانى"، تحقيق: د/ محمد زغلول سلام، د/ محمد خلف الله، دار المعارف بمصر، د. ت، ص ٧٩.

ومدلوله المبتكر (م)" [١].

وعلى ذلك فإن قيام الاستعارة مرهون بثلاثة أصول؛ المستعار (موضع الصورة)، والمستعار منه (المشبه به فى الأصل، ومصدر الاستمداد)، والمستعار له (المشبه فى الأصل، وهو الذى يرتبط به المعنى الوافد؛ إذ قد أعوز إلى ذلك الجديد الوافد دلاليا).

ولقد تفنن البلاغيون فى تشقيق أنواع الاستعارة، وفى تبويب أقسامها وتنوعاتها إلى مدى بلغ حد الإسراف – فيما أرى – وينبغى أن يكون التعبير الفنى وتشكيلات الإبداع – خاصة فيما يتعلق بالصورة – بمنأى عن ضبط المقاييس وصرامتها، أو ضروب الاحتمالية الرياضية وجفافها؛ إذ إن ذلك كله أبعد ما يكون عن جماليات التعبير الفنى وواقع النصوص الإبداعية. ولا شك أن الاحتشاد لتلك التقسيمات كان له أثره السلبى فى كثير من الأحيان على الإدراك الإبداعى لجمال الاستعارة .. ولذا فسوف يكون تناول الاستعارة مضبوطًا بزاويتين فحسب:

الأولى: المستعار، فإن صرح به فالاستعارة تصريحية.

وإن اكتفى بشىء من لوازمه فهى المكنية.

الثانية: متعلقات طرفى الاستعارة، فإن خلت من أى من المتعلقات فهى المطلقة، وهى

المرشحة إن ذكر ملائم المستعار، وهى المجردة مع ثبات ملائم المستعار له، وإن ذكر متعلقا المستعار والمستعار له معًا تكون الاستعارة مقيدة.

وقد وجد أن أكثر استعارات الرباعية مكنية، وأن الاستعارات المكنية ترد مطلقة، ثم مرشحة، ثم مجردة، وأخيرًا مقيدة .. أما الاستعارت التصريحية فأكثرها مرشحة تليها المجردة، ثم المقيدة وأخيرًا المطلقة.

أولاً: الاستعارة التصريحية:

تنماز الاستعارة التصريحية عن المكنية ببساطتها ووضوحها. ولقد كان لإثبات متعلق المستعار وترشيح الاستعارة فى أكثر نماذج التصريحية أثر – أى أثر – فى التخفيف من بساطة القالب وتعميق الصورة. ومن ذلك قوله مستعيرًا الثمرة للحبيبة:

---

(١) مصطفى صفوان: الجديد فى علوم البلاغة، فصول المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤م، ص ٧٢.

"ألا يا ثمرة أفرغت فى قلبى عصيرها الحلو! لئن بقيت ثمرة فى لغة نفسك فإنك القشرة فى لغتى أنا" (١).

فإجراء الاستعارة هنا يتم على النحو التالى:

١- تشبيه الحبيبة الجميلة بالثمرة.

٢- حذف المشبه.

٣- إهمال التشبيه وتناسيه.

٤- ادعاء أن المشبه داخل فى جنس المشبه به، وفرد من أفراده.

٥- التوغل باتجاه المستعار، وذكر أحد متعلقاته لترشيح الاستعارة، وذلك فى قوله "عصيرها الحلو". فالحبيبة كالثمرة فى حلاوتها (جمالها)، ولا شك أن التركيز فى إبداع الصورة حينما يكون منصبًّا على المستعار بالترشيح، فإن ذلك يعمل من ناحية على تكثيف القول باستحداث طرف (مستوى) آخر يضيف جديدًا للتعبير، كما يفيد من ناحية أخرى فى الكشف عن حقيقة رؤية المبدع للمستعار له (الهدف من الإجراء هنا)، وإذا كان "جوهر الاستعارة يكمن فى فهم نمط من الأشياء والتعامل معه من خلال نمط آخر" (٢)، فمن الجلى أن الرافعى هنا قد وفق فى اختيار النمط الآخر (الثمرة)؛ فقد غضبت الحبيبة ليحبها هو، ثم انتزعت نفسها منه، غير أنه قبل ذلك الانتزاع قد نزع لنفسه منها كل معانيها التى جعلتها هى هى .. ولذا فلئن بقيت ثمرة فى لغة نفسها هى فإنها القشرة فى لغته هو:

(أ) الحبيبة	(ج) الثمرة
(ب) لقد غضبت لأحبها	(د) أفرغت عصيرها الحلو فى قلبه
انتزعـــت نفسهـــــا	لئن بقيت ثمرة
انتزع لنفسه كل معانيها	فإنك القشـــرة

ومثله قوله مستعيرًا الثوب لمرحلة الشباب العمرية:

(١) الأوراق ١٥١.

(٢) التوليد الدلالى فى البلاغة والمعجم، ص ٩٦.

وقطعت من ثوب الشباب عصابة وربطت من جرح الحياة الدامى[١]

وقد رشح الاستعارة بقوله (عصابة)، وفى اختيار ذلك الملائم ما يحمل قدرًا من توثيق مفاده: أن العصابة هى ما تلتئم وتبرأ به آلام الرأس، فالرافعى هنا يود أن يحتفظ لنفسه من شبابه بما تلتئم به الجروح كلما عاودته الذكريات الجميلة. ومن ذلك قوله مستعيرًا المسامير للفقر واليتم والضياع تلك التى يعانيها جميعًا رضيع السجين:

"... أما الرضيع، هذا اليتيم فى حياة أبيه، هذا المسكين الذى ابتدأ تاريخه بجريمة لا يد له فيها، هذا الضعيف الذى لا يزال جلده أرق ديباجة من ورق الزهر، ومع ذلك تدق فيه منذ الآن مسامير الفقر واليتم والضياع" [٢].

فقد أضفى ترشيح الاستعارة فى قوله (تدق) على الصورة هنا جمالًا إضافيًّا، يتدعم أثره مما يجرى من مقابلة سياقية بين قوليه: أرق ديباجة من ورق الزهر

تدق فيه .. مسامير الفقر

وفى قوله (ومع ذلك) ما يقرر ذلك التناقض .. إن الرضيع على المقاومة ضعيف ضعيف، وهو لذلك ومما يعانى مقهور مقهور، والاستعارة على هذا النحو تكشف عن عمق مأساة الرضيع وفجيعته بوالده السجين؛ إذ يلقى من الحياة ألوانًا من الأذى وضروبًا من القهر لا تسعفه بإزائهما إرادته المعدومة على المجابهة.

إن الفقر وكذا اليتم والضياع مسامير حادة، دقت بأطنابها فى قابل أيام الرضيع؛ ولذا فسيشب لصيقًا بها، وستنمو معه، ما قدر له أن ينمو. ومثل ذلك قوله مستعيرًا النجمة للحبيبة:

يا نجمة أنا فى أفلاكها قمر من جذبها لى قد أضللت أفلاكى[٣]

ومثله ما يرد بقول الرافعى مستعيرًا الوحش للغنى يشترى الحسناء بما له من فقرها فى قوله:

(١) الرسائل ٥٥.

(٢) السحاب ٥٨.

(٣) الرسائل ١٢٤.

"يا رحمة لهذا الجمال كله إذ يباع كأنه عرض من العروض التجارية، وهل يكفر عن جريمة القتل أيها الأغنياء أن تكون دية القتيل كفنًا من خيوط الذهب؟

ألا بعدًا ألا بعدًا! ولعمرى أى سخرية من الجمال أقبح من إرسال الجملية لتقلم بألحاظها أظفار الوحش؟" (١).

ويقول الرافعى بالسياق نفسه مستعيرًا للذبيحة للحسناء الجميلة:

"سوأة لك، أيعيد التاريخ نفسه وتكون أنت الصنم الذى تقرب له الذبيحة وعيناه جامدتان تبعثان الرعب والخوف، وليس فيهما من كل تلك القدرة الكاذبة إلا جمود ينظر بهزء وتهكم تلك النظرات الميتة؟!" (٢).

ومن الجلى أن جمال الترشيح بالنماذج السابقة ينطلق عن التوغل باتجاه المستعار، بحيث يقوى ادعاء الشبه بينه وبين المستعار له.

تلى التصريحية المجردة تلك المرشحة فى طبقة البلاغة، ونسبة التردد بالرباعية فى آن واحد. ومن تلك الاستعارة المجردة قول الرافعى مستعيرًا المحراب للحديقة:

"تجلت علىّ القوة التى تحول الشعاع إلى ظل، والهواء إلى نسيم، والزمن إلى ربيع، والنظر إلى حب، فكنت فى الشجر الصامت شجرة متكلمة، وانسللت من الطبيعة إلى طبيعة غيرها، ووقفت بين عفو الله وعافيته فى هذا المحراب الأخضر" (٣).

فقد جعل الرافعى الحديقة محرابًا يتعبد به على سبيل الاستعارة، ثم جردها بقوله "الأخضر". ومن الجلى أن تجريد الاستعارة هنا يكشف عن مدى تعلق المبدع بالمستعار له، قدر اهتزاز نفسه للمستعار وشبه المستعار له به. إن الصورة هنا بالتجريد تخرج متأرجحة بين المستعار له والمستعار، ولعل ذلك راجع لتعادل تأثيرها على المبدع الأول بجماله والثانى بطهارته. والصورة من بعد تكشف عن إسلامية المصدر والاستلهام.

---

(١) الحديث ١٠٣.

(٢) الحديث ١٠٤. وغنى عن القول هنا أن السياق بالنموذجين يحتمل استعارات أخرى مكنية، كما فى قوله تقلم بألحاظها .. النظرات الميتة. ويراجع فى المرشحة أيضًا: الرسائل ٧١، ١٠١. الأوراق ٤٨.

(٣) الأوراق ١٦٢، ١٦٣.

ومن التصريحية المجردة أيضًا قوله مستعيرًا الفراشة الكبيرة للحبيبة:

"سنحت لها على زهرة منه فراشة زاهية مصبوغة، فوثبت إليها واشتدت وراءها وكانت الفراشة تفوتها وتستطرد لها. وتعبث بها عبثًا بين أن تلوح وتختبئ. ثم رجعت الفراشة الكبيرة بعدما انقطعت وقد تزاحمت الأنفاس على صدرها، وجعل قلبها يغيظنى بدقاته غيظًا شديدًا؛ إذ كان يخفق من البهر والإعياء لا من شيء آخر" (١).

فالحبيبة على سبيل الاستعارة كالفراشة فى الجمال والخفة والرشاقة، غير أن تعلق الرافعى القلبى بحبيبته أدى إلى تجريد الاستعارة فى أكثر من موضع بالنص فى أقواله: "الكبيرة ... تزاحمت الأنفاس على صدرها ... قلبها ... بدقاته ... لا من شيء آخر". ولأن ما يشغل بال المبدع هو حال الحبيبة مع الحبيب، فإن الاستعارة هنا ترد فحسب لأجل إثبات الهيئة الظاهرة، أما التجريد فيكسر من حدة الادعاء بالاندماج بين المستعار له؛ ليرد الذهن إلى المستعار له، "حذف الصورة ومبتغاها"، ويقرر ذلك التجريد نوعًا من الإثنينية بين المستعار له والمستعار، ففى حين يجاوز بنا المستعار نمط التشبيه وحقيقته، فإن متعلق المستعار له يردنا من جديد إلى نقطة الانطلاق، وهكذا فى حركة ذبذبية متأرجحة.

ومن ذلك استعارته الجبل للرجل المحب فى قوله:

"ومهما تكن من رجل باذخ، فإنك بإزائها ترى كيف ينقاد جزء من الطبيعة لجزء من الطبيعة، فلا براءة لك ولا مخرج من حبها، ومهما تكن من جبل شامخ فإنك تتهافت تحت أشعة عينيها" (٢).

إن التجريد هنا "يتهافت" يتعارض شكليًّا – بالعرض لا بالجوهر – مع الاستعارة فى قوله "جبل شامخ "؛ فالجبل الشامخ ثابت راسخ يستعصى على العوادى. أما الحبيب فإنه يتهافت تحت أشعة عينى الحبيبة. ويؤدى هذا التعارض الشكلى دوره فى الكشف عن قدرة الحبيبة على حبيبها، فهو وإن كان قوى الإرادة كالجبل الشامخ، لا يملك إزاء حبيبته إلا أن يتهافت

(١) الرسائل ٤٥.

(٢) الرسائل ٦١.

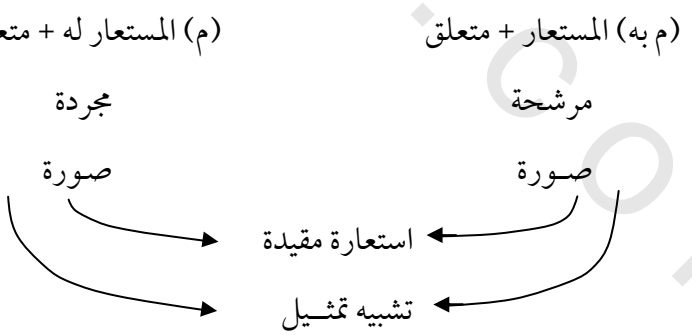
كالهباء تحت أشعة عينيها. وانظر الإلحاق التالى فى قالب تشبيهى بما يشبه المدد التفسيرى للاستعارة السابقة بقوله:

"تتهافت تحت أشعة عينيها كما تتدحرج جبال الثلج فى القطب إذا زاحها عما حولها شعاع رقيق من أشعة الشمس، تتنهد فيه نسمة ضعيفة" (١).

ومن التصريحية المجردة أيضًا قول الرافعى مستعيرًا البهائم لأجلاف الرجال ممن يخطئون النظرة للجمال:

"أرسل أيها القمر كل ما فى عينيك على زهرات فجر الحب؛ ليمتزج بندى هذه العيون الساحرة التى يبكى بها الجمال المحزون فى أسره. وعسى يفلح سحرها فى أولئك البهائم، فيمسخهم أناسًا يحسون بشعور الجمال الذى يخلق فى كل حسناء؛ ليكون حياة لجمالها وجمالًا لحياتها" (٢).

أما التصريحية المقيدة فتكاد تقترب بوضوح مقصدها وحضور طرفيها من تشبيه التمثيل – لا على التمايز بل على التداخل بين الطرفين – إذ تقوم على تقييد المستعار "فهى من هذه الناحية كالمرشحة"، وعلى تقييد المستعار له فى ذات الوقت "وهى كالمجردة من تلك الزاوية".



ومن ذلك قوله مستعيرًا الكأسين للحبيبين:

(١) الرسائل ٦١.

(٢) الحديث ١٠١. ويراجع لهذا: الرسائل ٦٢، ٨٩.

"... وجعلنا الخيام، كأسين فى يديه، فقرع كأسًا بكأس؛ ليسمع منهما فى صوت القبلة رنة مسكرة" (١).

فالحبيبان كأسان نشوة وسكرًا والتذاذًا على سبيل الاستعارة.

أما تجريدها (صورة المستعار له) فبـ "صوت القبلة".

وأما ترشيحها (صورة المستعار) فعن طريق "قرع، رنة مسكرة".

ومثله قوله مستعيرًا الكأس لكتاب الحبيبة إلى محبها:

"... كأس الكتاب مملوءة بماء الشعر العذب، ولكن مؤلفه لم يناولنى كأسًا، بل نقلنى إلى الينبوع المتفجر إذ نقلنى إليك" (٢).

فالكتاب كأس على سبيل الاستعارة.

أما الترشيح فمن طريق "مملوءة بماء".

وأما التجريد فمن طريق: "الشعر".

ومن ذلك التقييد – خاصة فى ضوء التداخل بين متعلقات المستعار والمستعار له – تتدعم الغاية من إجراء الاستعارة فى اندماج طرفى الصورة واتحادهما.

أما التصريحية المطلقة فتعد التالية بلاغيًّا للمرشحة على مستوى الإبداع؛ وذلك لتجرد الصورة من المتعلقات على نحو يترك للمتلقى كامل الحرية فى اكتشاف نقاط التماس بين الطرفين وتأويلها كما يحس ويشعر. ونماذج المطلقة بالرباعية نادرة على نحو يقرر حرص الرافعى على الوضوح، باعتبار إحدى وظائف الاستعارة على حد ما بين ريتشاردز(٣). ومن تلك النماذج النادرة قول الرافعى مستعيرًا النملتين للصغيرين التائهين:

---

(١) الرسائل ١١٩.

(٢) الأوراق ٨٣. يلاحظ الاستعارة الأخرى فى قوله: "ماء الشعر العذب".

(٣) يراجع فى ذلك: الخيار .. مفهوماته ووظائفه: عاطف جوده نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ٢٨١.

obeikan.com

"... يا من لا إله إلا هو، من سواك لهاتين النملتين فى جنح هذا الليل الذى يشبه نقطة فى غضبك؟!" (١).

إن الرافعى يقصد بالاستعارة التصريحية إجمالًا إلى البساطة والوضوح. ويعمد إلى تعميق الصورة عن طريق الترشيح، وذلك بالتوغل فى اتجاه المستعار. وحين يتوازن تأثير طرفى الاستعارة على ذات الرافعى، يكون التقييد هو معلم الصورة، وتضبط الإثنينية إذ ذاك علاقة طرفى الصورة كما هو الحال بتشبيه التمثيل.

أما مع ضغط المستعار له على ذات المبدع – ولا يكون ذلك إلا بسياقات الوصف لمواقف الجمال والحب – فيعمد الرافعى إذ ذاك إلى الترشيح، وساعتها يتحقق للمستعار له قدر واضح من الحضور الفاعل فى تشكيل الصورة والكشف عن موقف المبدع الذاتى.

ثانيًا: الاستعارة المكنية:

تنماز الاستعارة المكنية عن التصريحية بمدى من العمق لافت، ينطلق من خفاء لفظ المستعار، والاكتفاء فى تشكيل الصورة ببعض ملائماته فحسب". ويذهب أغلب رجال البلاغة إلى أن الاستعارة المكنية أبلغ من الاستعارة التصريحية؛ ذلك لأن الانتقال فيها من الخفاء إلى الحد الذى يوهم أنه لا نقل فى الكلام" (٢).

وترد استعارات الرافعى المكنية أكثر ما ترد مطلقة مرشحة، أما تجريدها فقليلان، أما الإطلاق فيفسح المجال لخيال المتلقى فى البحث عن نقاط التلاقى بين المستعار والمستعار له، بما يجعل النص مفتوحًا دائمًا، قابلًا لعديد من التأويلات، تتحدد بمدى تفاعل المتلقى مع النص وانفعاله به. وأما الترشيح فيعمل على تعميق الصورة على نحو أشد عمقًا، انطلاقًا من خفاء الدلالة بمقتضى التوغل فى وصف المستعار دون المستعار له.

ومن نماذج المكنية المطلقة، قول الرافعى مستعيرًا للطبيعة صورة المرأة الحسناء:

---

(١) السحاب ١٠٢.

(٢) مهدى صالح السامرائى: المجاز فى البلاغة العربية، دار الدعوة بسوريا، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م، ص ١٢٤. ويراجع: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص ١٧٤.

"... إن الطبيعة تتزين لعين الشاعر إذا رأت معه امرأة جميلة كأنها تغار" (١).

فالطبيعة تتزين لعين الشاعر وتغار من المرأة الجميلة. أما كيف؟ وأما لِمَ؟ وبمَ؟ فللمتلقى أن يرشح أو يجرد وصولًا إلى ذلك كيفما أراد!

ومثله قوله مستعيرًا للظباء صورة المرأة فى قوله:

طلبوا لها شبها يضيء ضياءها ... لهوى النواظر أو يدلُّ دلالها

أما السماء فجلت عليهم بدرها ... وبالأرض قد عرضت لذاك غزالها

لكنها نظرت فأخجلت الظبا ... وتلفتت للبدر فاستحيى لها (٢)

على أى نحو كان يشيع فى آفاق النص صورة لمدى ما تتحلى به الحسناء من جمال باهر أخجل الظباء، وجعل البدر يستحيى منها "مضربى المثل فى الجمال بالتراث والعرف العربيين".

ومن استعارات الرافعى المطلقة أيضًا، استعارته صفات المرأة للكلمة بين الحبيبين فى قوله:

"فما ألقيت كلمة بين حبيبين إلا جاءت وهى تتنهد أو تبكى أو تضحك أو تتوجع، أو تنظر إلى معنى من المعانى بينهما؛ إذ لابد أن تضرب على القلبين أحدهما أو كليهما" (٣).

فكلمة الحبيب لحبيبه تخرج من فيه إلى قلبه، حاملة روح الأنوثة والرقة؛ فهى إما أن تتنهد أو تبكى أو تضحك أو تتوجع أو تضرب على القلبين، فبالنص تعدد لمواضع الاستعارة على نحو يستدعى المستعار له إلى الموقف بقوة فى الوقت الذى يعمل وصف المستعار والتعريف به فى الآن نفسه، فكأنه شاخص للعيان على نحوٍ يبدد كثيرًا من خفاء المكنية أولًا، وغرابة المضمون ثانيًا.

والنماذج الثلاثة السابقة تتفق فى المستعار؛ فهو بجميعها المرأة، مما يقرر أن الرافعى اعتمدها مصدرًا للاستمداد والاستلهام، وهدفًا لتشكيل الصورة بالرباعية كذلك، فالمرأة

(١) الرسائل ١١٨.

(٢) الرسائل ٣٨، ٣٩.

(٣) الأوراق ٤٤.

فاعلة فى تشكيل الاستعارة؛ إما لكونها الوسيلة، وإما لكونها الغاية. ومثل ذلك استعارته صورة الوحوش لكلا السيوف والمجد على السواء، وذلك فى قوله:

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

فبالنص استعارتان، أما الأولى فتبين أن سيوف الحرب على البطل العظيم وحوش كاسرة تنهش من لحمه:

أ السيوف	ج الوحوش	= (أ د)
ب تضرب	د تنهــش	

وكذلك فقد جعل الرافعى فى الاستعارة الثانية المجد فى تسلطه وإلحاحه على نفس البطل – المطلب والتحقيق – وحشًا يمزقه إربًا إربًا. إن إثبات الجار (من) مع الاستعارة الأولى يوحى بقوة الافتراس، ويعمل على تصوير الموقف على نحوٍ يختفى بحذفه.

أما المكنية المرشحة فدلالتها عميقة، بمقتضى مكنيتها من ناحية، وبمقتضى التوغل فى وصف المستعار دون المستعار له من ناحية أخرى. ومن ذلك استعارة الرافعى للفظ صورة الإنسان المستكين الذليل فى قوله:

"... إنى أرى الذين لا يعرفون جمال الطبيعة ولا يفقهون حديقها يتخيلونها أبدًا باكية .. وقد أبوا على العيون إلا أن تمتزج فيها الروح بالمادة، فجعلوا أكثر عملها البكاء؛ إما بالدمع الذليل وإما باللفظ المستكين الذى يكاد يدمع من ذلته" (٢).

فاللفظ مستكين كالإنسان الذليل الذى يكاد يدمع "موضع الترشيح" من ذلته. ومثله قوله مستعيرًا للكلام صفة الإنسان:

"... إن مواعيدك من الكلام الذى يموت دائما بمرض النسيان" (٣).

---

(١) الأوراق ١٠٢. ويراجع أيضًا: الحديث ١٢٢، الرسائل ٣٦، ٥٠.

(٢) الحديث ٨١.

(٣) الأوراق ١٤٧.

فمواعيد الحبيبة كلام يموت على سبيل الاستعارة المكنية، من استعارة أحد متعلقات الإنسان للكلام، ثم ترشيح المكنية بقوله: "مرض النسيان"؛ إذ المرض من متعلقات المستعار.

أما تجريد الاستعارة المكنية، فمنه قول الرافعى مستعيرًا للعمر صورة اللص:

"... ترى العمر يتسلل يومًا فيومًا ولا نشعر به، ولكن متى فارقنا من نحبهم نبه القلب فينا بغتة معنى الزمن الراحل، فكان من الفراق على نفوسنا انفجار كتطاير عدة سنين من الحياة" (١).

فقد جرد الاستعارة فى قوله "العمر يتسلل" بقوله: "يومًا فيومًا"، مقررًا أن العمر هو من يتسلل لا غيره، وقد أشار التجريد بذلك إلى أن جانب الصورة الأكثر إلحاحًا على النفس المبدعة هو العمر.

ومن نماذج المكنية المجردة أيضًا قوله – مستعيرًا لخيال الشعر صورة العابد الساجد:

"كل النوابغ لا يرضيهم إلا أن يرتفعوا؛ فإن من كان له جناحان للطيران لا يُسرُّ إلا إذا طار، وما جناحا الطائر إلا كتابان من الله يملكه فى أحدهما على الشرق وفى الآخر على الغرب، بيد أن الشاعر لا يرضيه أن يرتفع عن الأرض وحدها؛ فإن خياله لا يقع إلا ساجدًا عند عرش الله" (٢).

فقد جعل الخيال ساجدًا كالعابد القانت، ثم جرد الاستعارة بذكر متعلق المستعار له "الخيال عند عرش الله" .. وقد يبدو من المغالطة اعتبار الاستعارة هنا مجردة لا مرشحة؛ إذ ارتباط قوله: "ساجدًا" بقوله: "عند عرش الله" أقوى وآكد من ارتباط قوله: "عرش الله" بـ "الخيال" .. غير أن البنية الضامة كما هو واضح من قوله: "بيد أن الشاعر لا يرضيه أن يرتفع عن الأرض وحدها"، يرجح تعلق "عند عرش الله" بالخيال؛ ومن ثم رجحان التجريد على الترشيح.

---

(١) السحاب ٦٠.

(٢) الرسائل ٧٦. ويراجع أيضًا فى المكنية المجردة: الحديث ٢٤، ٨٣.

الخيال ساجد ← مكنية

الخيال ساجد عند عرش الله ← الاستعارة مجردة

ومن تقييد الرافعى للمكنية قوله مستعيرًا للجمال صورة الفارس المهاجم فى حديثه عن نظراته إلى الحبيبة:

"ونظرات أراها مجدَّجة كما تنظر من روعة وفزع حين لا فزع ولا روعة، فاعلم أن الجمال يهاجمنى بسلاح خوفه" (١).

فالجمال فارس يهاجم الحبيب. ومن جميل إجراء الاستعارة هنا أن التقييد قد تم بتركيب نحوى واحد هو "بسلاح خوفه"، فقد قيد المستعار "يهاجمنى" بقوله "سلاح"، هو المضاف فى التركيب، وقيد المستعار له "الجمال" بقوله "خوفه"، وهو المضاف إليه بالتركيب.

الفارس	الجمال	تكنية
يهاجمنى	يأسرنى .. يخافنى	الاستعارة

يهاجمنى

الجمال

تقييدها ←

+ سلاح + خوفه

ترشيح تجريد

تقييد

ومن ذلك أيضًا قول الرافعى مستعيرًا للنسمة صفة المرأة تنهض وتستيقظ:

"... لله ما ألطف هذا الشعاع الذى يسيل الآن على الجو رقيقًا حصرًا، كأنما تغتسل به نسمة من النسمات العطرة بعد أن استيقظت فى هذا الليل ونهضت من فراشها على أغصان الورد" (٢).

(١) الأوراق ٦٣.

(٢) الحديث ٥١.

فالنسمة قد استيقظت ونهضت كالمرأة من طريق الاستعارة المكنية. ثم قيد المستعار بقوله: نهضت من فراشها.

وقيد المستعار له بقوله: على أغصان الورد. وفى تقييد الاستعارة - كما هو واضح - دمج لأطراف الصورة، على نحو تتمازج فيه العناصر وتتآلف على نحو ييسر للمتلقى قبول الصورة وتشربها فى يسر وطواعية.

وبعد .. فقد لوحظ على استعارات الرافعى أن أكثرها مكنية؛ مما يقرر أنها استعارات تنزع إلى أن تكون أشد خفاء وأكثر عمقًا، ويتفق ذلك مع ما لوحظ بشأن استعارات الرافعى التصريحية؛ إذ أكثر ما تكون مرشحة.

أما مجىء أكثر مكنيات الرافعى مطلقة، فيقرر ذلك العمق على نحو أبعد تمثلًا. وفى ذلك كله ما يقرر عمق الصورة الاستعارية وثراءها، ومما يتصل وذلك بسبب تعايش بعض استعارات الرباعية مع اختلاف النوع تعايشًا يشهد بانسجام القوالب واتفاق الغايات. ومن ذلك قوله عن الحبيبة:

"لا يسرى الهم شىء عندها كالكلمة الشاعرة، وأن الجبل من جبال غيظها وغضبها تنسفه جملة مفرقعة من الضحك" (١).

فقوله "من جبال غيظها" استعارة تصريحية مرشحة من قوله "تنسفه".

أما قوله "تنسفه جملة" فاستعارة مكنية مرشحة بالنعت "مفرقعة".

وقد تعايشت الاستعارتان هنا للكشف عن شاعرية الحبيبة ورقتها. ومثل ذلك قوله:

"إن عواطفى تغلى وتستنفر فى مثل المرجل من إرادتى العنيفة المصبوبة من فولاذ الكبرياء، ولست أخشى فى هذا الحب إلا انفجار هذه الإرادة التى هى وعاء النفس؛ فإنها إن تنفجر ذهبت قطعًا مبعثرة على كسر منها كسر منى. فهل تنفجر يومًا؟" (٢).

"فعواطفى تغار" استعارة مكنية، مرشحة ← (فى مثل المرجل).

و "فولاذ الكبرياء" استعارة تصريحية، مرشحة ← (المصبوبة).

(١) الرسائل ١٢١.

(٢) الرسائل ١٣١.

ومن الواضح أن اتساق الاستعارتين هنا يقرر خصائص المبدع النفسية أنفة واعتدادًا بالذات، ومن ذلك أيضًا قوله عن امرأة السجين:

"كانت المرأة غريقة فى يأسها، وكان شاطئ الأمل يفر أمام عينيها فرارًا؛ لأن بينها وبينه موجة دمعها.

وقد صدع الحب فى قلبها صدعًا؛ ليغرز فيه الشوكة المستحدة من ألم الفراق لمن تحبه، تلك الشوكة التى ما نفذت قلبها فاستقرت فيه إلا جعلت الحياة كلها معانى شائكة حتى تحطم أو تنتزع" (١).

إن كثافة الاستعارة وعمقها - على اختلاف أنواعها - بالرباعية، يفسر شيئًا من شعرية نثر الرافعى؛ إذ تبدو رباعية الرافعى - وغالبها نثرى - وكأنها استعارة كبرى تكونت من استعارات أخرى جزئية لا نهائية. وتفسر تلك الكثافة الاستعارية مع هذا العمق التصويرى عزوف بعض المتأدبين عن مطالعة أدب الرافعى، وما فى ذلك عيب للرجل، فقد جل إبداعه عن التكشف والوضوح فقل قارؤه، وارتقى نظمه عن الإسفاف والحضيض فعز طالبه.

سادسًا: الكناية:

تقوم العلاقة بين طرفى الصورة الكنائية على التداعى لا التشابه، فالكناية هى "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى، فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة، ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلًا عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد، يريدون "طويل القامة"، كثير رماد القدر "يعنون كثير القرى" (٢).

إن الكناية تأسيسًا على ذلك وكما يقول القزوينى "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ" (٣).

---

(١) السحاب ٥٨، ٥٩. ويراجع فى ذلك التعايش الاستعارى: الحديث ٩. الرسائل ١١٥.

(٢) دلائل الإعجاز ٦٦.

ويراجع أيضًا: سر الفصاحة ٢٢٩، ٢٣٠. والكناية عن ابن سنان أيضًا هى إرداف وتتبيع؛ لأنه يؤتى فيها بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه يقول: "الأصل فى حسن هذا أنه يقع فيه من المبالغة فى الوصف ما لا يكون فى نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى"، ص ٢٣٠.

(٣) الإيضاح ٣٣٠. ويراجع أيضًا: الإتقان فى علوم القرآن ١٤٧/٣.

وقد اختلف البلاغيون قديما وحديثًا إزاء ما يتعلق بإرادة المعنى الحقيقى فى الكناية؛ "فالقزوينى يرى جواز إرادة المعنى الحقيقى إضافة إلى لازم المعنى، ويتفق معه الدكتور محمد عبد المطلب؛ إذ يرى أن المعنى الحقيقى والمجازى مطروحان فى السياق وقابلان للقصدية"(١). وفى المقابل من ذلك يرى الدكتور رجاء عيد عدم جواز إرادة المعنى الحقيقى؛ انطلاقًا من أن "الكناية فى أصل الوضع أن تتكلم بشىء وتريد غيره" (٢). والحق أن الاحتكام إلى طريقة الإجراء المتبعة فى تشكيل الصورة الكنائية يرجح استبعاد إرادة المعنى الحقيقى. والكناية تقوم على استعمال كيان للإحالة على كيان آخر مرتبط به، فإذا كانت الاستعارة طريقة لتصور شىء من خلال شىء آخر، ووظيفتها الأولية هى الفهم، فإن الوظيفة الأولية للكناية إحالية، أى أنها تسمح لنا بإقامة كيان مقام كيان آخر (٣).

فالكناية تتم عبر قفز – إن صح التعبير – من الدال إلى المدلول السطحى الأول، ثم إلى المدلول الثانى الإبداعى المقصود، غير أنه – وخلافًا لما يترجح من الاحتكام لمفهوم الصورة أو طريقة الإجراء – أرى أن إرادة المعنى الحقيقى ليست واردة دائمًا؛ إذ ليس من الجائز فى كل كناية إرادة المعنى الحقيقى (٤)، كما أن تلك الإرادة ليست مستبعدة بإطلاق، فكنايات التلويح مثلًا يجوز معها إضافة للمعنى المجـــازى إرادة المعنى الحقيقى، والتى تُعَدُّ إذ ذاك إحدى مراحـــل التوصل إلى الدلالة الإبداعية، فإذا كانت الكنايـــة – بتعبير أحد المحدثين – هى أن "يدلنا اللفظ (ل) على الصورة (ص)، وكانت (ص) تفيدنا المعنى (م)، فإن لفظ (ل) يخلق فى أذهاننا (ص) تخلق فينا (م)؛ فالكناية: [ل (ص) م]" (٥).

وإن المعنى الحقيقى يعد قابلًا للقصدية من المبدع قادرًا على المشاركة فى ثراء الصورة عند التأويل والتلقى، وذلك كلما ارتبطت (ص)، (م) ارتباط تداعٍ.

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى ١٨٧.

(٢) رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ت، ص ١٨٥. ويراجع أيضًا: شعر الفرزدق دراسة أسلوبية: محمد السيد الدسوقى (دكتوراة) مخطوطة بآداب طنطا بإشراف أ.د / محمد مصطفى هداره، ص ٣٦٧.

(٣) التوليد لا دلالى فى البلاغة والمعجم، ص ٩٨.

(٤) يرى ذلك الدكتور عبد الفتاح لاشين فى كتابه: البيان فى ضوء أساليب القرآن، ص ٢٦٦.

(٥) نعيم علوية: نحو الصوت ونحو المعنى، المركز الثقافى العربى بيروت، الطبعة الأول ١٩٩٢م، ص ١١٢.

أما بعض كنايات الإشارة، وخاصة تلك التى تخرج فى قالب استعارى، فلا يجوز معها – بحال – إرادة المعنى الحقيقى؛ إذ تنهض دلالة الصورة قائمة على المعنى المجازى فحسب.

وتنقسم الكناية باعتبار المطلوب بها على ثلاثة أقسام؛ إذ قد يكون المطلوب بها: صفة أو موصوفًا أو نسبة.

وقد أسهمت الكناية كثيرًا فى بنية الدلالة وتشكيل الصورة بالرباعية، وقد تنوعت مظاهرها، وتقف كناية التلويح على رأس قائمة الكنايات الفاعلة، تليها الإشارة، ثم الدوران.

أولاً: كناية التلويح(١):

تعد كناية التلويح أكثر أنواع الكناية وضوحًا وأيسرها تأويلًا، وينشأ وضوح الدلالة بكناية التلويح عن كثرة الوسائط الرابطة بين بنية الصورة اللغوية ومعناها الدلالى؛ إذ إن توسط تلك اللوازم بين المكنى به (قالب الكناية اللغوى) والمكنى عنه (دلالة الصورة المقصودة) لما ييسر على المتلقى فهم المعنى والاهتداء لقصد المبدع.

ومن التلويح قول الرافعى عن الطيش والعفة:

"فى المرأة الجميلة أشياء كثيرة تقتل الرجل قتلًا وتخلجه عن كل ما فى دنياه، كما تخلجه المنية عن الدنيا ... ولكن فى الرجل شيئًا ينقذ المرأة منه وإن هلك بحبها وإن هدمت عيناها من حافاته وجوانبه، فيه الرجولة إذا كان شهمًا، وفيه الضمير إذا كان شريفًا، وفيه الدم إذا كان كريمًا.

فوالذى نفسى بيده لا تعوذ المرأة بشىء من ذلك ساعة تجن عواطفه، وينفر طائر حلمه من صدره إلا عاذت والله بمعاذ يحميها ويعصمها ويمد على طهارتها جناح ملك من الملائكة" (٢).

---

(١) يراجع فى كناية التلويح: مفتاح العلوم، ص ١٧٠.

وفى أن وضوحها ينشأ عن كثيرة الوسائط: الإيضاح، ص ٣٣٩.

(٢) الرسائل ٨٦.

فقوله "تجن عواطفه" [١] يعنى ← الثورة والهياج التى تعنى الحمق والبهيمية. أما قوله. ينفر طائر حلمه فيعنى ذهاب الحلم وحلول الطيش. وأخيرًا فإن قوله: يمد على طهارتها جناح ملك يقرر الرجل العفة والطهارة.

ومن التلويح قوله مكنيًّا عن الجمال بقوله "مسحة ملك":

"واطلع فى سحابى هذا الشيطان الذى تتلألأ على وجهه مسحة ملك، فهو أخبث الشياطين؛ لأنه يسوق إلى الهلاك فى نزهة على شاطئ نهر الحياة" [٢].

ومثل تلك الكناية فى بساطة التحول إلى المكنى عنه عبر المكنى به، يقول الرافعى مكنيًا عن ذهاب الجمال:

"إنك متى كبرت عن سن المرأة فستنتهين لا محالة إلى أمد من العمر، يخيم عليك فى مظلمة كالقبر لا نهار فيه ولا ليل" [٣].

فسن المرأة هو السن الذى يوافق جمال المرأة وشبابها.

كبرت عن سن المرأة ← ذهب الجمال وحلت التجاعيد.

القول بانطلاق وضوح دلالة التلويح عن كثرة الوسائط أو التحولات بين بنية الكناية إلى دلالتها، ليس صائبًا بإطلاق كما هو فى كتب البلاغة؛ فإن كثرة الوسائط بين الدال ومدلوله فى كثير من الأحيان تجعل الفهم بعيدًا والتأويل عسيرًا. والراجح أن وضوح الدلالة هنا – وكما يقول الدكتور محمد عبد المطلب "راجع إلى إلفنا لمثل تلك البنى، فإذا طرأت بنى جديدة، فإن استيعابها لابد أن تصحبه معاناة من نوعٍ ما" [٤].

والحق أن وضوح دلالة التلويح ينطلق – بالرباعية على الأقل – لا عن كثرة الوسائط بل عن قلتها، فسلم كنايات التلويح بالرباعية ذو درجتين لا أكثر فى غالب الأحيان، أضف إلى

(١) القالب هنا يرد فى تركيب استعارى، يحتم عدم جواز إرادة المعنى الحقيقى؛ إذ لا تجن العواطف على الحقيقة، ومثل ذلك ينفر طائر حلمه.

(٢) السحاب ٦١.

(٣) السحاب ٧٧.

(٤) البلاغة العربية قراءة أخرى ١٩٥، ١٩٦.

ذلك عاملًا آخر أسهم فى وضوح دلالة التلويح، ينطلق عن بنية العبارة الضامة؛ إذ قد جمع الرافعى لأسلوب الكناية – بما عهد له من غموض ونزوع نحو الرمزية – من أمارات الوضوح ما يدفع عنه – ومن جديد – فرية الغموض أو الرمزية (١).

إن كنايات التلويح بالرباعية تكشف عن مرادها دائمًا، بحيث تتأبى على الغموض، وينأى معها التعبير عن الإلغاز؛ لوجود ما يكشف عن دلالة الكناية، وذلك من طريق بعض الدوال الحقيقية الدلالة بالعبارة الضامة. ويكاد يكون هذا القران بين المجازى والحقيقى موثقًا، ومن ذلك قوله:

"إن ذلك الحب جعل فى عقلين لا عقلًا واحدًا؛ أحدهما يقرنى فى هذه الدنيا والآخر ينقلنى إلى ثانية. دنيا الناس جميعًا، ودنيا امرأة واحدة، دنيا السموات والأرض دنيا قلبى.

فى العقل الأول تنحل كل المشكلات وفى الثانى تتعقد كل البسائط؛ أحدهما قوى، فلو اجتمعت عقول أعدائه فى عاصفة واحدة لكان وحده عاصفة تلف بها لفا، والآخر ضعيف تمرضه الابتسامة الواحدة مرضًا طويلًا ... الأول جبار يلد المحنة ويميتها، فهو عقل ما ينقطع له من الحيلة مدد، والثانى خوار يمتحن بالنظرة الفاترة المتهالكة دلالًا، فتحمل هذه المحنة وتلد فى طريقها إليه، فلا تصل حتى تكون محنتين" (٢).

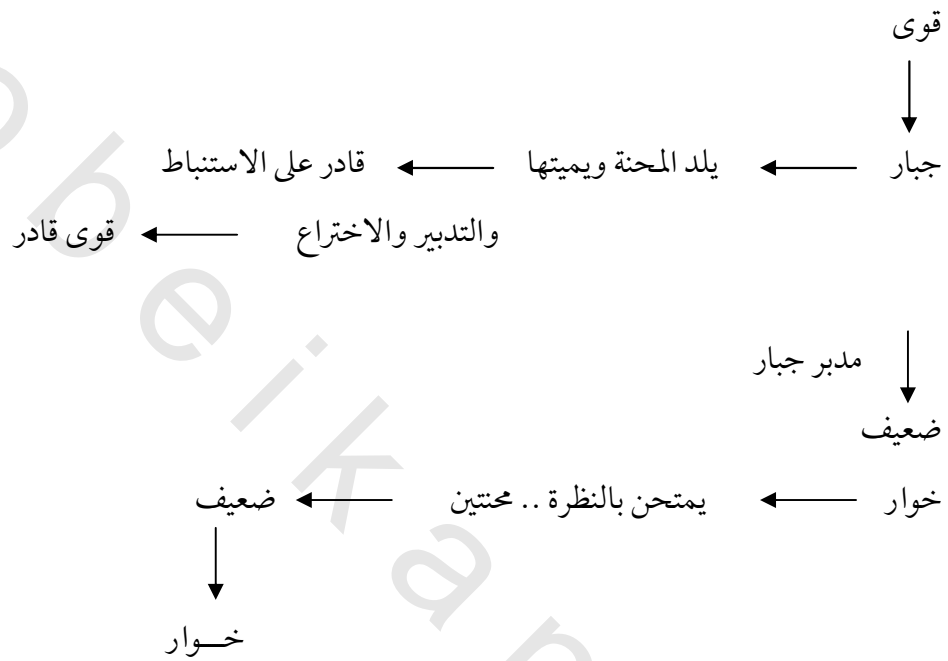
فالدالان الحقيقيان "قوى، ضعيف"، وكذلك الدالان: "جبار، خوار" – من قبل – يكشفان عن هدفى الكنايتين اللاحقتين وغايتيهما.

وقد وجدت ملمحًا يكان يكون ثابتًا فى تراتب الحقيقى مع المجازى بصورة الكناية؛ إذ يتقدم الأول دائمًا على الثانى، كما هو الحال هنا؛ ومن ثم يأتى الحقيقى مؤسسًا لدلالة المجازى، فيخرج التعبير مؤسسًا للمنى فى بساطته وخبريته ونفعيته من طريقه الحقيقى، يلى ذلك تعبير المجاز (الكناية ذاتها)، فيعمل على إبداعية الأسلوب بالصعودية نحو آفاق

(١) يراجع فيمن رموا الرافعى بالغموض: حديث الأربعاء: طه حسين، "المجموعة الكاملة "، دار الكتاب اللبنانى بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٣م، الجزء الثالث، ص ٧٠١، ٧٠٣، دراسة فى أدب الرافعى: نعمات أحمد فؤاد، دار الفكر العربى، الطبعة الثانية ١٩٦٣م، ص ١٣٦، ١٣٧.

(٢) الرسائل ٢٠.

الأسلوب الشعرى، فتقدم الدال الحقيقى يكون إذ ذاك محققًا الوظيفة التواصلية (النفعية)، ويكون إرداف الحقيقى بالكناية كاشفًا عن الوظيفة الشعرية من طريق التخييل:



إن اتحاد هدفى الدالين "الحقيقى والمجازى" - كما هو الأمر هنا - حقيق بتقرير المعنى ووضوح الدلالة. إن تقدم الحقيقى هنا هو المنطقى من طريق تراتب الوظائف بالنص الشعرى، من التواصلية إلى الشعرية. ومن طريق عكسى آخر، تتقرر منطقية الإجراء، فتقدم المجازى على الحقيقى سلوك لا إبداعى؛ إذ يفسد الثانى الأول بتفسيره، إضافة إلى نفيه المتلقى من ساحة المشاركة، ويصبح الأمر إذ ذاك حشوًا. ومن الجلى أن تقدم الحقيقى على المجازى يجوز فضلًا عن منطقية الإجراء إبداعية السلوك كذلك. ومن ذلك قوله مكنيًا عن القوة بقوله "لا يوضع جنبه":

"كن فى قوة عواطفك وإحكامها وضبطها كالمصارع الجبار الذى لا يوضع جنبه"[(١)].

ومثله مكنيًا عن القبح بقوله "تحامتها العيون":

(١) الرسائل ٨٤.

"أفترى الشوهاء على ما بها مما ركع للدهر وسجد، ثم تلك المرأة التى سمج تركيبها فتحامتها العيون، ثم الأخرى التى قمعت فى بيتها تختبئ فيه من القبح" (١).

وأكثر ما يكون التلويح كناية عن صفة وكناية عن موصوف، ولا يرد التلويح كناية عن نسبة بالرباعية. أما الكناية عن صفة فكل ما سبق يندرج تحت لوائها. وتكون الكناية عن صفة فى الغالب بإثبات النتيجة المرتبة عن الصفة المقصودة – كما هو – وتكون أيضًا بإثبات المظهر البارز، مما له علاقة وثيقة بالصفة، كما فى قوله مكنيًا عن الشيح أحمد سموًّا ومروءة:

"كان حييًّا صريح الحق، ترى صدق نيته فى وجهه كما يريك الحق صدق فكره فى لسانه، ساميًا فى مروءته، ليس لها أرض تسفل عندها، وإنما هى إلى وجه الله فلا تزال ترتفع، ودودًا لا يعرف البغض" (٢).

ومثله قوله مكنيًا عن السكر وغياب العقل:

"... وكان إلى جانبى أديب سكير .. لا ينام إلا والعالم كله متيقظ، ويزعم أنه لا يهتدى إلى عقله إلا إذا أضاعه ساعة أو ساعتين" (٣).

فإضاعة العقل ساعة أو ساعتين تعنـــى السكر:

ومن ذلك قوله مكنيًا عن الضياع والضلال:

"إن الإبرة الممغنطة التى تهدى السفن باتجاها لهى القلب الذى تحمل فيه السفينة روح الأرض، والقلب الإنسانى هو كتلك الإبرة، غير أنه يحمل روح السماء، ولولا حاسة الاتجاه الإلهى فيه لتمزقت علينا جهات الأرض فى أنفسنا، فضللنا فيها، وارتبكنا فى فتوقها الواسعة؛ حتى لا يهتدى إنسان إلى الجهة الإنسانية" (٤).

فموضع الكناية هنا قوله: "تمزقت علينا جهات الأرض".

---

(١) السحاب ١١٨. بالنص كناية أخرى عن القبح كذلك فى قوله: على ما بها مما ركع للدهر وسجد.

(٢) الساب١٣٦.

(٣) السحاب ٩٨.

(٤) الرسائل ٩٥.

أما الكناية عن موصوف فتكون بإثبات الصفة المميزة أو المعلم الأساسى البارز، كما فى قوله مكنيًا عن الطائر بقوله ذات الجناحين:

"... فتبينت فإذا امرأة لذات الجناحين" (١).

سرعة وتلهفًا ... ومثله كنايته عن الأسد بقوله: "ذى لبدتين":

ويا ليت لى نفسين: من رثم روضعة ألوف، ومن ذى لبدتين غضوب" (٢).

ومثله مكنيًا عن الترمومتر "بقصة الزئبق" فى قوله:

"... فأنا بين نقمة تفجأ وبين عافية تتحول، وكأنه لا عمل لى إلا أن أصعد مئة درجة لأهبط مئة درجة. أما ماذا يردُّ على الصعود والنزول، فسل قصبة الزئبق ولا تسلنى!" (٣).

ومثله كنايته عن القبيحة بذات الوجه الغضن فى قوله:

"ما للمرأة الجميلة والفلسفة؟! اللّهم لا تبتل بها من النساء إلا كل ذات وجهٍ غضنٍ" (٤).

وقد تكون الكناية عن موصوف بإثبات بعضه، ومن جميل نماذج ذلك الضرب كناية الرافعى عن الحبيبين بالقلب والكبد فى قوله:

"... تجد فى أطراف الندى أشجارًا متعانقة كل لفيف منها يبنى بيتًا أخضر ستأثره من الأعصان المتدلية وجدرانه من الفروع المعروشة، وكأنما زخرف وطُلِى وفضض وذهب بألوان الظل والماء والسماء وما يتسحب فيها ...

وترى الناس يستكفون حول هذه البيوت الخضر، ولكنك إذا احتجرت فى عريش منها وكنت منفردا أ أشعرك بكل المعانى أنك وحدك فلا تصلح للجلوس فيه، وتساقطت عليك ظلاله أرواحًا عنيفة تطردك طردًا ونالتك من كل ظلة ثقلة لا تحتمل كأنما تناجيك أن هذه

(١) السحاب ١٠٩.

(٢) الأوراق ٤٧.

(٣) الرسائل ٢٥.

(٤) الرسائل ٦٨. ويراجع أيضًا: الرسائل ٢٦. ٨٠. السحاب ١٧.

الأشجار التى تشبه الضلوع ما غرست إلا لقلب وكبد، وأن هذا البيت هو بيت الحب لا يتكنن إلا عاشقين "(١).

وقد تكون الكناية عن موصوف بالتعبير بالجنس كما فى قوله:

" المرأة الأولى أضاعت على الرجل جنته، ومن نسلها نساء يضيعن على الرجل الجنة وخيالها "(٢).

وقد تكون الكناية عن موصوف بغير ما تقدم. كما فى كنايته عن العناق بقوله " صارت الأذرع حدودًا " فى قوله:

" عاد الحب أكبر من كلمة، ورجع الرضا اكثر من ابتسام الشفتين، وصارت الأذرع حدودًا بعد أن كانت على فضاء وفراغ "(٣).

وكما فى قوله " كية على قفاه " كناية عن العار وشين السلوك بقوله:

" .. كم من امرأة إفرنجية هى كية على قفا صاحبها "(٤).

وقد يكثر الرافعى من الكنايات بالسياق الواحد، وإذاك – يقترب النثر – النوع الإبداعى الأكثر احتواء للصورة – من الشعر، ويتقرر للمتلقى دور المشاركة فى إبداع الصورة من طريق الاكتشاف والتحليل. ولا شك أن ذلك يهيئ للمتلقى التمتع بلذة الاكتشاف، ومن ذلك قول الرافعى مكنيًا عن الأسى والحسرة لأخوات السجين " والضمير للزوجة".

" وأحاط بها أخواته الأربع صفر الوجوه، ساهمات الخدود، ذابلات الأعين، كأنما تدلين إلى الأرض من مشنقة "(٥)

فهن أقرب إلى الموت منهن إلى الحياة فى تلك الساعة. إن التعبير " صفر الوجوه " مع " ساهمات الخدود " إضفاة إلى " ذابلات الأعين " كنايات تكشف عن مدى تأثر هؤلاء لمأساتهم الكبرى فى عائلهم وسندهم.

---

(١) الرسائل ١١٣، ١١٤.

(٢) السحاب ٣٨.

(٣) الأوراق ١٧٨.

(٤) السحاب ٦٥. ويراجع أيضًا: الرسائل ٩٠. السحاب ٤٥. والأوراق ١٠٠.

(٥) السحاب ٥٢.

ومن ذلك أيضًا قوله:

" وإن تعجب فعجب ما ترى أن هذا القلب الإنسانى لا يصبح هشمية فى جنبى صاحبه يأخذ الناس منه ويدعون كيف شاروا إلا إذا أثبت الله صاحبه المسكين من نبعة باسقة فى مغرس طيب، وأخرجه فى صيغة كريمة وأودع فى أعصابه ميراثًا ساميًا من الدم. ولقد تجد هذا الرجل الكريم ملء ذكائه دهاء وفكرًا ونفاذًا فى أعضل الأمور ينقع فى الحوادث فكره كما ينقع الثعبان نابه المسموم، وقد تجده فى بدنه شديد الفحلة معصوبًا عصبًا كأنه من عضلاته فى لفائف الجديد، ولكنك تجد قلبه شيئًا غير هذا كله، لا يسرع إلا فى هدمه ... فما أسرع ما يتهدم وتنقصف سنه بعضها على بعض "(١)

فبالنص كنايات أربع: أولها فى قوله: " نبت .. من نبعة باسقة فى مغرس طيب " تكشف عن علو المكانة وكرم الأصل. أما ثانية الكنايات فتقرر صفة الذكاء وحسن التدبير فى قوله: " ينقع فى الحوادث فكره كما ينقع الثعبان المسوم " وتنطلق ثالثتها عن قوله: " كأنه من عضلاته فى لفائف الحديد " وتقرر القوة البدنية. أما آخرة الكنايات الأربع فى قوله: " تنقصف سنه .. " فتكشف عن سرعة انقضاء الأيام والعمر. والكناية هنا من تعارض ثلاثتها الأولى مع الأخيرة منها تكشف عن قدرة القلب على الرجل وتسلطه عليه طالما أحبَّ. ومن نافلة القول أن الكنايات المجتمعة – بالنموذجين السابقين – تقرر غلبة كناية الصفة على الموصوف فى كنايات التلويح، وهو الأمر الذى يشتم منه اهتمام الرافعى للقيم والأخلاق وعدم اكتراثه بالذوات والأشخاص.

ومما اختلطت فيه كنايات التلويح عن صفة بالكناية عن موصوف ما ورد بقوله:

" منذا ويحك يستهام بامرأة مدبرة قد خلا من سنها واقتحمت العقبة الأخيرة، أو امرأة مريضة نهكتها العلة، أو التى بقيت روحها فى جسمها، ولكن مات وجهها "(٢)

أما الكنايتان الأولى والثانية فى قوليه " خلا من سنها، اقتحمت العقبة الأخيرة".

فللتلويح بالدخول فى مرحلة الشيخوخة.

---

(١) الرسائل ٩٢، ٩٣.

(٢) الأوراق ٢٥١، ٢٥٢. ويراجع أيضًا فى تناصر الكناية: الرسائل ٢٥، الأوراق ٢٨.

أما الكناية الثالثة: " مات وجهها " فكناية عن القبح ودمامة الوجه.

ثانيًا: الإشارة:

تتوسط كناية الإشارة من حيث وضوح الدلالة والمقصد كنايتى التلويح والرمز(١)؛ الأولى بما يميزها من كثرة الوسائط والوضوح، والثانية بما يسمها من قلة الوسائط وخفاء المدلول. يقول ابن رشيق: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتى بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر" (٢).

ويتميز التعبير الكنائى المعتمد على الإشارة فى بنائه بمزيتين:

"**الأولى:** أنه يتسم بالغموض أحيانًا كثيرة؛ وذلك لقلة الوسائط بين الدال ومدلوله، وربما تنعدم هذه الوسائط، فيتوقف أمر بيانها بدرجة كبيرة على المتلقى.

الثانية: أن المتلقى أمام هذا النوع من التعبير لابد أن يحظى بمعايشته النص، وذلك عن طريق الإلمام بثقافة شاملة تساعده على فهم ما يحويه النص من إشارات، وإلا أصبح النص ذا ألغاز تفسد عليه رسالته" (٣).

وقد تعددت مصادر كناية الإشارة بالرباعية تعددًا لافتًا، فقد يكون "العلم" قوامها. وقد تقوم على استدعاء أحداث بعينها، وقد تنهض قائمة على غير ذلك. فمن كناية الإشارة القائمة على العلم قوله:

"أعلم أن أشقى المخلوقات هم أولئك التعساء الذين يشذون فى تاريخ الناس أحيانًا، وينفردون دونهم بجنون الحب كما حدثوا عن "مجنون ليلى" (٤).

ومن ذلك إشارته إلى جبريل، مستفيدًا من رصيد العلم الملائكى فى تقرير معنى الطهارة والوحى:

---

(١) لم أجد بالرباعية واقعًا يذكر لكناية الرمز، فلم تتردد بها تقريبًا وكذا كتابة التلطف.

(٢) العمدة ١/٢١٣.

(٣) شعر الفرزدق دراسة أسلوبية ٣٧٥.

(٤) الرسائل ١٠٤، ١٠٥.

"أنت تخاطبنى فى رسالتك الأولى وكأنك مرتفق تحت جناح جبريل أو متكئ على بساط الريح" (١).

ومن ذلك إشارته إلى الحلاج المتصوف والفيلسوف العربى الشهير فى قوله:

"سئل الحلاج وهو مصلوب يعانى غصة الموت: ما التصوف؟ فقال لسائله: أهونه ما ترى" (٢).

ومثل ذلك إشارته إلى دارون صاحب نظرية النشوء والارتقاء فى قوله:

"يا ليت علم الأخلاق كعلم الجغرافيا، إذن لكان له من وجوه المنافقين مصورات ملونة، ولاضطر العلماء أن يجمعوا من بعض السادة الكبراء مجاميع ويقيموا لها معارض! وتلك حقيقة لم يفطن لها علامة القرود الفيلوسف (دارون)، ولو هو فطن لها، فكيف له بمجموعة أقبح ما فيها وجوه عظماء الناس؟" (٣).

وقد يكون قوام كناية الإشارة حدثًا تاريخيًّا، تستدعيه الإشارة بكل ما لهذا الحدث من رصيد وجدانى مكنون لدى المتلقى، وذلك كما فى قوله:

"... والكبرياء كانت من شرها أول ما تمرد به الشيطان على الله، وأول ما لعن الله به الشيطان، وحسبها من الشر أنها ذهبت بجميع حسنات شيخ الملائكة" (٤).

فبالنص إشارة إلى تمرد إبليس على السجود لآدم إكبارًا له وطاعة لله.

وقريب من ذلك قوله:

"... لما بعثت إليها برسالة "أما قبل" لم يكن جوابها غير أن أهدت إلىّ كتابًا مطبوعًا، ولم تزد على أن كتبت على غلافه هذه الكلمة "أما بعد، فإليك يا صديق جواب أم قبل والسلام"(٥).

---

(١) الرسائل ٢٩.

(٢) السحاب ١٢٢. والحلاج هو الحسين بن منصور، رمى بالكفر، وقتل سنة ٣٠٩ هـ.

(٣) السحاب ٨٨. يراجع فى مثل ذلك: إشارته إلى عمر الخيام بالرسائل ١١٧.

(٤) الرسائل ٤٧. بالنص كناية إشارة أخرى للعلم إبليس فى قوله "شيخ الملائكة".

(٥) الأوراق ١٢٧.

فالرافعى يشير إلى إهداء صاحبته إليه كتاب "ظلمات وأشعة" (١)، وتكاد تكون تلك الكناية هى الوحيدة بالرباعية التى روعى فيها الجانب الاجتماعى والأخلاقى؛ إذ من المحتمل أن يكشف التصريح بالكتاب عن شخصية الحبيبة، لكنها تقاليد النشر الصحفى وأخلاق الرافعى.

وقد تقوم كناية الإشارة على غير ما سبق، كأن تشير إلى مفهوم مذهبى عقدى، كما فى قوله:

"فلو كنا نقول بالرجعة، لقلت إن "أرسطو" قد رجع بفكره الجبار إلى هذه الدنيا؛ ليمارس حياة الأنوثة، ويتم امرأة كما تم من قبل رجلًا، فينتظم كمال الجنسين فى نفسه" (٢).

فالرجعة مذهب يعتقد به الهنود، ويزعمون فيه أن النفس ترجع إلى الدنيا فى جسد آخر لتستوفى كمالها.

ثالثًا: الدوران:

وكناية الدوران هى "أسلوب من الكلام، يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد، فهو ضرب من التصوير يقوم على التحليل" (٣). وإذا كانت أبسط الطرق فى التعبير عن المدلول الخاص هى استخدام الدال الأصلى الموضوع بالمعجم لذلك، فإن الدوران لذلك يحوز بما يستتبعه من نشاط ذهنى للمتلقى – فضلًا عن التذاذه بالاكتشاف – سمات الكناية لدى المتلقى عند التأويل والقراءة، ولا شك أن ذلك سلوك إبداعى جمالى؛ إذ يكمن الفن فى الوسيلة التى تعبر بها عن المعنى، وليس فى المعنى ذاته، وكما يقول "مالا رميه": "أن تسمى الشىء باسمه يعنى ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة. تلك النشوة التى تقوم على غبطة الاكتشاف شيئًا فشيئًا، والإيحاء، وهذا هو الحلم كله" (٤).

وتخرج كنايات الدوران فى عبارات غالبًا ما كانت قوالبها تراكيب إضافية أو جملة فعلية، ومن التراكيب الإضافية كنايته عن الشمس "بجمرة الفلك"، فى قوله عن الشيخ محمد عبده:

---

(١) يراجع فى ذلك. الأوراق ١٢٧ "الهامش".

(٢) الرسائل ٦٥.

(٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ٢٢٤.

(٤) الصورة الشعرية للبستانى ١٦٨.

"خلص فصيحًا مبين اللهجة؛ لأن لسنه أعدَّ لتفسير معجزة الدنيا فى هذه اللغة، فكان لسنه – لا وغرو – معجزة فى الألسنة، وكان له بيان ينبثُ من طبعه المصقول كالشعاع الذى توامضك به المرأة إذا انقدحت جمرة الفلك عليها" (١).

وكما فى كناية الرافعى عن الأولاد بقوله "بنى بطنها" فى:

"... لم يكن الحب الصحيح فى أسمى مظاهره إلا حب المرأة لبنى بطنها" (٢).

ومن الجلى أن التعبير الإضافى هنا يتفق وغاية الصورة الدلالية كما يريدها السياق فالتعبير "بنى بطنها" أقرب إلى الاتفاق مع تعبير "الحب الصحيح" من الدال المفرد: "الأولاد"، كما أن جمرة الفلك توحى بقوة الوميض المبتغاة للمرأة الموصوفة.

ومن ذلك كنايته عن الله سبحانه بقوله "مصرف القلوب"، فى قوله عن الشيخ أحمد الرافعى:

"... ولا ومصرَّف القلوب إن ذكرته منذ لحق بربه إلا أخذنى من الحنين إليه ما لا يكون مثله لصديق ميت، بل لحبيب هاجر يشعرك موت الأيم كيف يكون" (٣).

فمصرف القلوب هو الأكثر شعرية بموقعه من العلم المفرد؛ إذ بإثبات استقرار الحنين وعدم تحوله مع التركيب الإضافى "القاصد إلى المغايرة والتحول"، يتقرر صدق المشاعر وقوة التعلق.

ومن جميل كنايات الدوران كناية الرافعى عن الأخ بـ "فرع الأب" فى قوله:

"... ست نساء وفتى وطفلان ورضيع. فأما واحدة فأمه، وأما الثانية فزوجه، والباقيات أخواته، والفتى فرع أبيه" (٤).

---

(١) السحاب ١٤٥، ١٤٦.

(٢) السحاب١١١.

(٣) السحاب ١٢٩.

(٤) السحاب ٥٠. يراجع فى ذلك أيضًا: الحديث ٨٥، السحاب ٩٩، الأوراق ٧٨.

فإن التعبير عن الأخ بقوله "فرع ابيه" نأى بالأسلوب عن الرتابة، وكسر من نمطية التعبير وخبريته. وقد أحضر الرافعى بالتعبير الوارد فى كناية الدوران الغائب عن ذلك المحفل وهو الأب من طريق غير مباشر.

وقد يكون السبيل إلى تشكيل كناية الدوران هى الجملة، كما فى كنايته عن الرضيع بقوله "لا يزال فى الثدى":

"امرأة والهة، فيها نفسها المعذبة، وفى نفسها رجلها المعذب وبين هذين طفلها .. الذى بلغ سن الهم وهو لا يزال فى الثدى" (١).

فالتعبير عن الرضيع بقوله "لا يزال فى الثدى"، يكشف عن حقيقة المكنى عنه من ضعف وبراءة تحتاجان معًا إلى من يحميهما ويرعاهما .. ومن ثم تضاعف الصورة بالدوران من عذابات الأم وشقاء الزوجة.

وقريب من ذلك كنايته عن دخول الليل ووحشيته فى قوله بنص "الصغيران".

"... فى تلك الساعة كانت الأرض قد عريت إلا من أواخر الناس وطوارق الليل وبقية من يقظة النهار تحبو فى الطرق ذاهبة إلى مضاجعها: فبينا أمدُّ عينىَّ وأديرهما فى مفتتح الطريق ومنطقعه، إذ انتفضت انتفاضة الذعر، ووثبت رجة القلب بجسمى كله كما تثب اللسعة بملسوعها؛ ذلك حيث أبصرت الطفلين" (٢).

فالكناية هنا من طريق الدوران "الأرض قد عريت إلا من أواخر الناس"، تعمل على شعرية الأسلوب، فكأنها ترسم لوحة فنية، مبتغاها - وحسب - تحديد الزمن بدقة ورقة تناسبان الحدث التالى: "ضلال الصغيرين".

ومن ذلك كنايته عن الهجر بقوله:

"... ولئن كانت تلك الحبيبة قد اختلجت نفسها من يدك، فما ذلك إلا أنها ملك مدَّ إليك جناحه، وأمكنك منه، ثم انفلت ليدع فى يدك الريشة السماوية التى تصوره بها" (٣).

---

(١) السحاب ٥٩.

(٢) السحاب ١٠٠.

(٣) الرسائل ١٠٧. ويراجع فى ذلك أيضًا:

=

فكناية الدوران فى قوله "اختلجت نفسها من يدك" توحى بقسوة الانتزاع وأهمية المفقود لدى الفاقد، كما توحى بالمفاجأة وشدة الآلام؛ لما فيها من انحراف بالسلوب عن نمطية التعبير. إن الظلال الناتجة عن الدوران لا تتحصل مع الدال المفرد: "الهجر".

ومن الجلى أن كنايات الدوران جميعها لا تكون إلا لموصوف، فأما استبدال الجملة – والتى غالبًا ما كانت فعلية بالدال الاسمى المفرد – فيعمل على حركية المعنى، وتصوير الدلالة حية نابضة؛ انطلاقًا من خاصة الجملة الفعلية، ولا شك أن ذلك كله مما لا يخطئ أثره المتلقى.

أما التعبير عن ذلك الموصوف بالتركيب الإضافى، فيدعم – كما هو – الغاية الدلالية للنص، ويعمل على اتفاق التعبير الكنائى مع العبارة الضامة، وتأسيسًا على ذلك ينتفى عن الأسلوب عيب الزيادة أو الحشو، أو ما قد يُرمى به من غموض.

وبعد .. فقد بدا واضحًا ترفع الرافعى بأسلوب الكناية عن الغموض إلى حد بعيد [١]؛ إذ بدت كنايات الرباعية على قدر من الوضوح، ييسر للمتلقى فهم الرسالة بقدر ما يتيح له فرصة المشاركة فى إبداع المعنى .. ولئن بدا ذلك جليًّا مما مر، فإن لذلك الوضوح العالى [٢] – كما أرى – علاقة بذات المبدع الجادة والحادة .. التى تتأبى على المراوغة أو التقيَّة.

مصادر الصورة

تكشف مصادر التصوير لدى المبدع عن المجال الأكثر تأثيرًا فى ذاته، بحيث يرى الوجود من خلاله. وقد تنوعت مصادر التصوير لدى الرافعى بالرباعية تنوعًا يكشف عن ثقافته الواسعة، ونفسه المؤمنة. وللرافعى نظرة خاصة تتعلق بمصادر التصوير التى ينبغى أن

=

الرسائل ١٩ "اهتزت أثقال الأرض" ← الزلزلة

الرسائل ١٤ "اندمج فى جلذة من الثرى" ← الرجل من العامة

الرسائل ١٢ "منظار تكبر فيه الأشياء" ← التلسكوب

(١) أبسط ما يدلل على ذلك حرص الرافعى الدائم على تفسير ما قد يظن معه لمحة غموض أو إبهام بهامش الرباعية، يراجع فى ذلك على سبيل المثال: الحديث ٣٨، ٨٤. الرسائل ١٠٧. الأوراق ١٢٧.

(٢) يتفق فى ذلك وغياب كناية الرمز عن الرباعية.

يستلهمها الشاعر ويصدر عنها فى تشكيله صوره الشعرية، فالرافعى يرى أنه ينبغى على الشاعر أن يجاوز فى خياله موجودات الأرض ويرقى بصوره استمدادًا من روح السماء وعناصرها وقيمها، فيقول: "كل النوابغ لا يرضيهم إلا أن يرتفعوا؛ فإن من كان له جناحان للطيران لا يُسَرُّ إلا إذا طار، وما جناحا الطائر إلا كتابان من الله يملكه فى أحدهما على الشرق وفى الآخر على الغرب، بيد أن الشاعر لا يرضيه أن يرتفع عن الأرض وحدها؛ فإن خياله لا يقع إلا ساجدًا عند عرش الله، وذلك سبب آخر من أسباب شقائه فى الدنيا" (١).

وقد انحصرت مصادر التصوير الكبرى التى أسهمت فى تشكيل الصورة بالرباعية فى ثلاثة مصادر هى:

١- الطبيعة.

٢- المصادر الثقافية.

٣- الإنسان ذاته.

أولاً: الطبيعة:

تعد الطبيعة أعظم مصادر الرافعى فى تشكيل الصورة بالرباعية؛ وذلك طبعى، فـ "الطبيعة بكل ما تنطوى عليه من أشياء وجزئيات وظواهر، هى المصدر الأساسى لإمداد الشاعر بمكونات الصورة" (٢). ولم يقف الرافعى من الطبيعة عند حد اتخاذها وسيلة استمداد، بل كانت - فى كثير من الأحيان - هى هدف التصوير وغايته وليست أداته أو وسيلته. يقول الرافعى واصفًا لقاء الحبيبة:

"لما لقيتها كانت ألحاظها تقول لى بفصاحة أوضح من نور الصبح: أنت فريستى، وكانت ترفرف علىّ فأتنسم منها هواء يذهلنى، كما تذهل العصافير الصغيرة للجارح المنقض عليها، وتحولت أسرع مما أرادت بى، وكنت ذا عزيمة قوية مضيئة كالنهار الذى يتغذى من دم الشمس، فما أسرع ما فتح هذا القمر باب سمائه وطلع على من سحره!" (٣).

---

(١) الرسائل ٧٦.

(٢) الصورة والبناء الشعرى ٣٣.

(٣) الرسائل ١٢٧.

ويقول كذلك ناعتًا وناعيًا للإمام المجدد الشيخ محمد عبده رَحِمَهُ ٱللَّهُ:

"كان هذا الإمام الفذ فى قوة من ربه كقوة الجبل؛ يحمل ما يحمل ولا يتلوى، وفى سعة من طبعه كاستفاضة البحر؛ يغمر ما يغمر ولا يتغير، وفى صراحة من نفسه كاستطارة النهار؛ يطلع كما يطلع ولا يخفى، فهو رجل لكنه فكر من أفكار السماء، وهو جسم لكنه عضلة من عضلات الطبيعة، وهو إنسان لكنه حقيقة من حقائق الكون" (١).

والنصان يكشفان معًا عن حقيقتين:

أولاهما: أن الرافعى يرى الكون متناغمًا متحدًا، رؤية مؤمن يشعر بالوجود من حوله كأنه المحراب، وكأنه فيه الناسك .. والرافعى حين يلجأ إلى الطبيعة على نحو ما ورد بالنموذجين، فإنما يشير إلى أن الطبيعة روضته حين يود الحديث عن الجمال والحب، أو عن العظماء من البشر.

ثانيهما: تعدد محاور الطبيعة التى استلهمها الرافعى فى تشكيل صوره، ويتفق النصان

على الصدور عن "النور" فى مظاهر: نور الصبح، النهار، القمر، الشمس، ويختلفان فى صدور الرافعى بالأول وحده عن الطير "العصافير، الجارح"، وبالثانى وحده عن الجماد "الجبل، الماء، البحر". وتكاد تكون تلك الرباعية: (النور، الطير، الجماد، الماء) هى أهم محاور الطبيعة التى صدر عنها الرافعى فى تشكيل صوره، ذلك إضافة إلى ثنائية النبات والحيوان (٢).

أما **النور** فللكشف عن شفافية العاشق أو جمال الحبيبة، كما فى قوله:

"أيها القمر .. أنا لا أحسب عاشقًا من لا يناجيك ومن لا يأتى بدموعه وأحزانه وهواجسه وآماله، فينطرح فى هذه اللجة التى ترسلها من شعاعك وينغمس فيها ساعة، ثم يخرج وكأنه جسم من نور يخفق فى جنبه قلب كالنجم، يترك فى نورك بقايا ظلمات نفسه الحزينة" (٣).

ويقول كاشفًا عن جمال وجه الحبيبة:

---

(١) السحاب ١٤٨.

(٢) يراجع فى قيام الصورة على جماد: الرسائل ٥١. وفى قيامها على نبات: الرسائل ١١٠. السحاب ٤٥، ٦٩.

(٣) الحديث ٩٩.

"تدافعت تبتسم، وغمر وجهها معنى رقيق كالنور الذى يبسطه من خلال سحابة كانت مجتمعة ثم تسايرت تجرُّ سوادها" (١).

وعن جمال كلام الحبيبة وبيانه، يقول:

"كلامك بيان كإشراق الضحى" (٢).

وقد يكون استلهام أحد رموز النور كالنجم نازعًا إلى تقرير صفة القوة، كما فى قوله:

"إن عقله لكالنجم من أى أقطاره اقتحمته عيناك رأيته نارًا وشعاعًا" (٣).

ومثله قوله تقريرًا لصفة السيطرة مع القوة والقدرة:

يـــا نجمـــة أنـــا فى أفلاكهـــا قمـــر مـن جـذبها لى قـد أضـللت أفلاكـى (٤)

أما **الماء** فقد تنوعت مقاصد الرافعى من استخدام منابعه (رموزه)، فأحيانًا ما يشير رمز الماء إلى التدفق أو النعومة أو الرحمة، وأحيانًا أخرى يقصد إلى إقرار الخراب وتقرير الأحزان، يقول الرافعى مستثمرًا صفة الماء الغالبة "التدفق" لتقرير تدفق الإبداع:

"... وجاءت بعد ذلك ليال كان فيها السحاب يعرض لى صورًا أعرفها فإذا مثلها فاستوحيتها الفكرة سح على الخواطر من روحها، فأقبلت كالمطر يفرغ إفراغًا دفعة من غير تلبث" (٥).

ويقول خالعًا نعومة الماء على الحبيبة:

"هى الصافة كرقة النسيم، والناعمة كملمس الماء، والضاحية كطلعة الشمس" (٦).

ويقول قاصدًا إلى تقرير الرحمة:

---

(١) الرسائل ١٢٢.
(٢) الأوراق ٤٣.
(٣) الرسائل ١٢٥.
(٤) الرسائل١٢٤.
(٥) السحاب ٢٩.
(٦) الرسائل ٦٥.

"... إن مدامعى هذه عرضت لى كالمطرة السانحة فى حميم القيظ من صميم الصيف على أرض مغبرة تثور سخطًا على كل قدم تطؤها" (١).

ولتقرير القوة والقهر عن الماء فكأنه الإعصار يقول الرافعى:

"ما رأيت كثلاثة أشياء لا تضبط إذا اندفقت، ولا ترد إذا اندفعت: موجة البحر المضطرب، ودمعة الحزين اليائس، وإرادة الحبيبة الجميلة" (٢).

وقد يحدث الماء خرابًا طاغيًا حين يثور ويسخط لأفعال البشر .. وذلك كما فى قوله:

"إذا رأيت بلدًا سال بها السيل، أو مدينة جاش بها البحر، فاعلم أن لهما ثالثًا فى معنى الخراب، وهو العاشق الذى يغمره الدمع" (٣).

ومن إفادة رمز الماء معنى القوة مع الجمال قوله عن الحبيبة:

"... تنفجر لعينيك فى حركاتها وكلماتها كما يتفجر أمام الظمآن ينبوع الماء العذب" (٤).

أما علاقة الماء بالأحزان فمن طريق الدموع، كما فى قوله:

"... معنى حزين تعشقه الدموع فلا تزال تنازع إليه" (٥).

وقد يستخدم رمز الماء كاشفًا عن التحول من الصفاء إلى الكدر، كما فى قوله:

"... آهٍ لقد كنت كالغدير الصافى: لا يعرف ماؤه إلا وجه السماء وضوء القمرين وأخيلة النجوم وظلال الشجر والنبات، فأصبحت كالماء الذى كثرت وارداته من البهائم، فهى تختبطه بأرجلها، وتضيف إلى وحوله وحولها" (٦).

---

(١) السحاب ٨٠.

(٢) الحديث ٦٧.

(٣) الرسائل ١٢٨.

(٤) الرسائل ٦١. يراجع أيضًا فى إفادته القوة: الحديث ٩١.

(٥) الحديث ٣٣.

(٦) السحاب ٩٠.

أما **الطير والحيوان** فقد استثمر الرافعى مع كليهما صفة الطائر أو الحيوان المشهورة الغالبة عليه، وهو الأمر الذى قرر منطقية الصورة، ووفر لها من دواعى القبول ما وفر. يقول الرافعى مثلًا واصفًا فتاة لبنان:

"كانت لها حينًا خفة العصفور، وحينا كبرياء الطاووس، ودائمًا وداعة الحمامة المستأنسة"(١).

ففتاته كالطير خفة ووداعة وكبرياء. ومن جميل التركيب هنا أن الرافعى قد استثمر من كل طائر أجمل ما فيه، وأشهر ما يوصف به، فمن العصفور الخفة، ومن الطاووس الكبرياء، ومن الحمامة الوداعة والأنس .. كل ذلك لفتاته وحدها. ويقول كاشفًا عما يطرأ على العاشق من تحول بعد الحب:

"المرأة فى النساء امرأة كالواحد فى العدد واحد، بيد أن خيال العاشق يرقم إلى هذا الرقم الفرد صفا طويلًا لا يراه أحد غيره، فالواحد اسمه واحد ومعناه ملايين كثيرة. وبهذا يصبح العاشق مع المرأة الخيالية كالنسر حطمت مخالبه وصدع منقاره ونسل جناحاه، فاسمه نسر ومعناه دجاجة" (٢).

فبعد أن كان العاشق نسرًا ← قوة ومهابة

صار دجاجة ← ضعفًا ومهانة

ويقرر الرافعى دوام الحركة فى صورة تقوم على كون النحل مشبهًا به كما فى قوله:

"عواطفى التى ما تزال تدأب ولا تأتلى كالنحل على الأزهار والألوان" (٣).

أما عالم الحيوان فقد كان حظه من الحضور والفاعلية فى تشكيل الصورة بالرباعية أكبر من حظ عالم الطير، ويعد الذئب مع الشاة والأسد (٤) أكثر الحيوانات التى اعتمد عليها الرافعى

(١) السحاب ٢٩.

(٢) السحاب ١٥٧، ١٥٨.

(٣) الرسائل ٩٩. ويراجع فى اعتماد الصورة على صوت البلبل: الرسائل ٢٤.

(٤) هل أراد الرافعى بتلك الثلاثية أن يرمز إلى شىء ما .. إلى الخيانة والإغارة (الذئب) وإلى الضعف (الشاة) .. وإلى القوة والمهابة (الأسد)؟ ... ليس هناك ما يحملنا على التيقن من أن الصفات النفسية المنطلقة عن تلك الثلاثية قد =

فى صوره. ويرد الذئب مع الشاة كثيرًا فى لوحة تصور افتراس الذئب للشاة، أو خوفها هى منه، وذلك فى مشهد دراماتيكى محزن، يستثمر الرصيد الوجدانى المنطلق عن علاقاتهما الفطرية معًا، يقول الرافعى واصفًا مشهد الافتراس:

"أرأيت قط ذئبا قد افترس شاة، وجعل يفرفرها بأظافره وأنيابه وهى تنقض يائسة هالكة؟ إن تكن رأيته فذلك ذئب رحيم، أو أنت كنت عاشقًا فرجعت لك من تهواها مما تحب إلى ما تكره" (١).

ويقول واصفًا حالة الخوف: خوف الصغيرين التائهين:

"... يتلفتان كما تتلفت الشاة الضالة من قطيعها: لا يتحرك فى دمها بالغريزة إلا خوف الذئب!" (٢).

أما الأسد فيرد بالصورة ليبرز المهابة والقوة اللتين تزرعان الرعب والفزع بالآخر، وذلك كما فى قوله:

"كثيرًا ما يُخيل إلى فيمن حولى ممن أخالطهم اضطرارًا أنهم ثعالب أطلع عليهم برائحة الأسد الضارى" (٣).

وقريب من ذلك قوله عن لبنان:

جبـــل تمنـــع فى الطبيعـــة عـــزة ومهابـــة كالنـــاب فى الـــضرغام(٤)

ثانيًا: المصادر الثقافية:

تعد المصادر الثقافية ثانى أكبر مجال انطلق عنه الرافعى فى تشكيل صوره بالرباعية. ويمكن القول إن تلك المصادر الثقافية تنطلق عن ثلاثة محاور:

=

أسهمت على نحو كبير لا كغيرها فى أحداث حياة الرافعى .. ولكن التركيز على تلك الثلاثية لابد أن يكون ذا مغزى ما.

(١) الرسائل ٢١.

(٢) السحاب١٠١.

(٣) الرسائل ١٣١.

(٤) الرسائل ٥٦. يراجع فى قيام الصورة على الدب وفرائه. السحاب ٦٩. وعلى الثعبان وسمّيته: الرسائل ٩٢.

الأول: الثقافة الإسلامية.

الثانى: القيم والأخلاق.

الثالث: المخترعات الحديثة.

أ– الثقافة الإسلامية:

وتكتسب الصورة التى تنطلق عن هذه الثقافة دقة وثراء لافتين. ومن ذلك قول الرافعى عن الحب والحبيبين:

"تحسب الأرض قد نبت بك وثقلت عليها كأنها لا تستطيع أن تحملك أنت واعتقادك الجديد، وما اعتقادك هذا إلا أنك ترى الناس جميعًا قد تغيروا، فلا تصيب بينهم موضعًا تكون نفسك فيه هى نفسك، إلا ذلك الموضع الذى يضم من تهواها، أما سائر الأمكنة وأما سائر الناس فأنت منهم فى رأى نفسك كالمصحف فى بيت الزنديق الملحد، يظلم فى كل شىء: فى الوضع وفى الاستعمال وفى الاعتقاد وحتى فى النظر إليه" (١).

ومثله قوله عن العظماء:

"إن مادة حوادث التاريخ هم أولئك العظماء؛ فإنك لتجد الرجل العظيم فى أخلاقه العالية، وسجاياه الكريمة، وفى تأثير هذه الأخلاق والسجايا على الناس – أشبه بالفتح التاريخى المبين وبالنصر القوى العزيز" (٢). ومن ذلك قوله:

"كل حبيبة وصاحبها كالوثن وعابده: فى أحدهما الحقائق كلها مادام فى الآخر الوهم كله"(٣).

وقد يقيم الرافعى صورته على أحد دعائم إيمان المسلم بالغيب، فيصف الجميلة بالحور العين. يقول مخاطبًا القمر:

"أتذكر وقد رأيتك ثمة قريبًا من الحبيبة، نصبٌّ عليها النور حتى خيل إلىّ أنها إحدى الحور العين متكئة فى جنتها على رفرف خضر وقد وقف لخدمتها قمر؟" (٤).

---

(١) الرسائل ١٢٩.

(٢) السحاب ٩٠.

(٣) الأوراق ٥٢.

(٤) الأوراق ٥٦. ويراجع وصفه للجميلة بعذارى الجنة: السحاب ٢٨.

ب- القيم والأخلاق:

وتتميز صور هذا المحور بأنها تتشكل على نحو مقلوب الاتجاه من الحسى إلى المجرد:

صاحب الصورة	عماد الصورة
الموصوف	الوصف
حسىّ	مجرد

ومن ذلك قوله واصفًا أنف الجميلة:

"... بين الخدين أنف جميل تنحدر عليه اللحظات الفاتنة، وتلتقى إليه الأشعة الوردية، فهو خلاصة الجمال، وتراه بين ذينك الخدين كالإنصاف بين القوتين" (١).

ومثله قوله واصفًا قلبه من طريق خلق الصبر وقيمة الإيمان:

"... قلب جليل سامى النزعة قار كالصبر مجتمع كالإيمان" (٢).

ومن ذلك قوله واصفًا ألم السمو:

"آهٍ من ألم السمو الذى يجعلنى أمزق حياتى على الأشياء والمعانى لتتغير فى نفسى، وأعيش أنا فى مثل هذا الهجر على المعنى الذى لا يتغير كمعنى البلى، ولا يتسامح كمعنى الضغينة، ولا يترخص كمعنى العقيدة" (٣).

ج- المخترعات الحديثة:

وتعد المخترعات الحديثة - من خلال مساهمتها فى تشكيل الصورة - أحد المحاور المهمة الدالة على زمان الرباعية وعلى حداثتها. ومن ذلك قوله مستخدمًا آلة التصوير فى تقرير دقة النقل:

"قلبى 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" (٤).

ويقول مستفيدًا من قدرة التلسكوب على التكبير فى إبداع صورة:

---

(١) الحديث ١٠٢.

(٢) الرسائل٨٩.

(٣) الأوراق ٢٣٥.

(٤) الرسائل ١١٦.

"أترى يا قلبى كأن هذا القمر فى الحب (تلسكوب) يكبر نوره العواطف حين تبث فى ضوئه، فلا يطلع على حبيبين أبدًا إلا كبر أحدهما فى عين الآخر" (١).

ويقول مستثمرًا حقيقة تنافر تيارى الكهرباء (قطبيها) فى تقرير بعض ما يتعلق بالحب:

"ما من أحد فى الأرض يستقيم طبعه على الجمع بين هم الحب وهم الحياة، فإن قام بواحدٍ زاغ من الآخر لا يبالى به؛ إذ هما حقيقتان متدافعتان كتيارى الكهرباء" (٢).

ثالثًا: الإنسان:

يقيم الرافعى صوره كثيرًا من طريق أنسنة الوجود، ويكون ذلك غالبًا مع الصورة الاستعارية، فالرافعى يلقى على الجامد صفات الإنسانية إحساسًا ونطقًا، والرافعى بذلك يتناغم مع الكون، ويرى لكل موجود جوهرًا وقلبًا يحس ويشعر، فعند الرافعى "كل شىء يتألم حتى الديانات والفضائل" (٣)، وعنده أنه: "لا تمرض الحقيقة" (٤)، وأنه "ما ألقيت كلمة بين حبيبين إلا جاءت وهى تتنهد أو تبكى أو تضحك أو تتوجع" (٥)، وعنده "تبكى الطبيعة"(٦)، و"تتنهد وتتنفس" (٧).

ويكشف تعدد المصادر التى انطلق عنها الرافعى فى تشكيل صوره عن نفس مؤمنة، تناغمت مع الكون، فخلعت عليه من روحها، وأضفى على تلك النفس من ذاته وحقيقته. أما الطبيعة بمحاورها وكثافتها، فشأن الرافعى بها كشأن كثير من سابقيه من الشعراء

(١) الأوراق ٥٨. ويراجع أيضًا فى قيام الصورة على عمليات جراحية: الأوراق ١٤٦، ١٧٩.
وعلى القنبلة: الحديث ٢٥، الرسائل ٢٥، ١٠١. وعلى اللاسلكى: السحاب ١٤٨.

(٢) الرسائل ١٠٤.
ويقرر إسهام المخترعات الحديثة فى تشكيل الصورة الشعرية بالرباعية عقلانية ذاتية للرافعى هى أقرب إلى الوجدانية لا المنطقية، تنزع إلى تقعيد الأحاسيس والمشاعر. ولعل ذلك مرتهن بتعمق الرافعى فى أفكاره وتحليله لخواطره الداخلية نظرًا لصممه الباكر.

(٣) الحديث ٨٩.

(٤) السحاب ١٥٦.

(٥) الأوراق ٤٤.

(٦) الحديث ٨٠.

(٧) الحديث ٩. ويراجع فى مثل ذلك: الحديث ١٩، ٤٨، ٨١، ٨٧، الرسائل ٧١، ١١٣، ١١٥، ١٣٢، السحاب ٤٧، الأوراق ٥٠، ٤٨، ٢٣٠.

المبدعين بالتراث العربى، ممن تحدثوا خاصة عن الحب والجمال، والرافعى فى ذلك يذكرنا بالشعراء المتيمين من الأندلس ذات الطبيعة الشاعرة. أما مصادر الرافعى الثقافية فى تشكيل الصورة، فتقرر - بتنوع محاورها - توازن شخصية الرافعى: تراثًا ومعاصرة .. علما وإيمانًا.

***

obeikan.com