الفصل السادس

الإيقـــاع

obeikan.com

الفصل السادس
الإيقاع

ينظر إلى الإيقاع والتصوير باعتباهما ركنى اللغة الشعرية الأساسيين، فالموسيقى مع الخيال كفرسى رهان، يتسابقان فى حلبة الشعر بمعرفة الشاعر؛ إمتاعًا للمتلقى والقارئ [١]. ولقد تعاون الجوادان لمصلحة الشعر تعاونًا يكشف - على نحو واضح - عن إدارة جيدة تملك قياد الأمور من المبدع، وتحسن توجيهها عن طريق ما تبدعه من علاقات تعاون لا تنافس، فلا يعنى الاهتمام بالإيقاع أن يكون ذلك على حساب الصورة، وكذا العكس.

والحق أن الإيقاع يقف شاهدا على تناغم المقومات الإبداعية تأثيرًا وتأثرًا بعضها ببعض، فللإيقاع دور تعبيرى، كما أن له علاقة بالصورة الشعرية لا يخفى حتى لقد قيل: "إن الإيقاع حركة المعنى" [٢].

إن أثر الإيقاع فى تأييد دلالات بعينها أو الكشف عنها ابتداء أو تعميقها من بعد، أمر له شواهده الكثيرة إذ "فى داخل القصيدة الواحدة يحقق الصراع [٣] بين عناصر الإيقاع المختلفة إمتاعًا وتراكبًا فى الدلالات، وعبر الصراع يؤدى الإيقاع وظيفته فى تأييد الدلالات وكشفها وتعميق الدلالات التى تقدمها المستويات الشعرية الأخرى" [٤].

ويعد الإيقاع جوهر الشعر وأبرز مقوماته؛ إذ يحفظ الإيقاع للشعر مزيته الموسيقية، ومن ثم عد خروج الإيقاع من الشعر فقدانًا للهوية، ونفيًا لخصوصية النوع الأدبى[٥]. ولقد جعل

---

(١) يعلو الدكتور شوقى ضيف – وهو محق فى ذلك وخاصة فى ضوء الشعر القديم وبعيدًا عن الشعر الحر – بصلة الشعر بالموسيقى على صلته بالتصوير؛ إذ يرى أن الشعر والموسيقى كليهما فن سمعى، انطلاقًا من أن مادة الموسيقى هى الأصوات، ومادة الشعر هى الألفاظ، التى تنحل بدورها إلى أصوات هى الأخرى. يراجع: فى النقد الأدبى ٩٥.

(٢) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى فى النقد الحديث، مكتبة الشباب، طبعة ١٩٧٠م، ص ١٣٨.

(٣) كلمة الصراع هذه من مصطلحات الدراما لا الشعر، وقد جانب التوفيق المؤلف فى تلك الكلمة، والأفضل أن يقول: التفاعل.

(٤) السيد محمد البحراوى: البنية الإيقاعية فى شعر السياب، ضمن بحوث مجلة فصول "المجلد الرابع، العدد الثانى ١٩٨٤م، بعنوان "تراثنا الشعرى"، ص ٣١٤. ويراجع أيضًا: إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى ٣٢، ٣٣.

(٥) يراجع فى ذلك: تحاليل أسلوبية: محمد الهادى الطرابلسى، دار الجنوب للنشر بتونس، طبعة ١٩٩٢م، ص ٤١.

علماء العربية دائما الفارق بين الشعر والنثر محصورًا فيما يعتمد عليه الأول من الأوزان والقوافى، وخلو (فقر) الثانى منها. وانطلاقًا من تلك الأهمية للموسيقى عرفت جل الثقافات العالمية الوزن والقافية؛ إذ ترى تلك الثقافات أن: "الشعر = النثر + الموسيقى" (١). والشعر كما يقول رامان سلدن RAMAN SELDEN: "لغة منتظمة فى كل نسيجها الصوتى، والإيقاع أهم العوامل فى بنائه" (٢).

إن الإيقاع من أهم مستويات البنية الفاعلة فى تشكيل جماليات الشعر، وهو أهمها على الإطلاق، خاصة للشعر العمودى؛ إذ لو كان للشعر عنصر قار لابد من الانطلاق عنه، والرجوع إليه فى محاولة التعرف على جمالياته، فإنما هو عنصر الإيقاع.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الإيقاع فى الشعر لا يتأتى إلا من بالوزن والقافية، بينما هو على الحقيقة يتعداهما إلى غير ذلك من المستويات التركيبية والصرفية، فالإيقاع نسيج تكونه العلاقات بين تلك المستويات.

إن الإيقاع لا يتولد عن الأوزان العروضية المعروفة والقافية فحسب، بل يتولد - وربما بشكل أفضل - من توازنات وتقطيعات لا متناهية؛ إذ إن هناك تقنيات عديدة أخرى يمكن استخدامها لتشكيل الإيقاع وتوليد الموسيقى من ذلك:

- التوازى بين حروف الكلمات وأصوات الألفاظ.
- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها، إضافة إلى أثر إيقاعى ما.
- التركيب اللغوى المنتظم، الناشئ عن تعادل الوحدات الصرفية.
- التوزيع والتقسيم بالنص(٣).

(١) فى سيمياء الشعر القديم ٤١.

(٢) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر (سلسلة آفاق الترجمة رقم "١") ١٩٩٥م، ص ٣٢، ويراجع أيضًا. فى النص الشعرى العربى "مقاربات منهجية"، سامى سويدان، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص ٢٥.

(٣) يراجع فى ذلك: الشعر بين المعنى والمغنى: توفيق بكار، ضمن كتاب "قراءة النص بين النظرية والتطبيق"، منشورات المعهد القومى للعلوم والتربية بتونس ١٩٩٠م، ص ٢٥٨.

obeikan.com

ولقد عرف بعض اللسانيين الإيقاع بقوله: "ما نسميه إيقاعًا هو: الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة، تكونها مختلف العناصر النغمية" (١).

وقد واجه الدارسون للإيقاع من هذا المنظور صعوبات ما؛ وذلك نظرًا لتعقد العلاقات الداخلية بين مقومات الإيقاع؛ إذ فضلًا عن تعدد تلك المقومات، فإنها تتشابك فى علاقات جدلية مستمرة، فكثيرًا ما يتداخل أثر الصوت مع أثر التركيب، وكذا مع الوزن، فى إنتاج القالب الإيقاعى الخاص أو البصمة الإيقاعية المائزة.

ونظرًا لذلك التشابك الداخلى بين مقومات الإيقاع الشعرى، ولأن نشوة الإيقاع تتحدد ابتداء بطرب النفس وإحساس الروح فى أكثر الأحيان؛ لهذا وذلك صار الإيقاع أحد قلائل عناصر الشعر احتمالًا للتحليل.

وحتى يتسنى لنا التغلب على تلك الصعوبة - صعوبة تحليل الإيقاع ودراسته - أقترح أمرين يشكلان معًا المنهج الذى أرجحه فى دراسة إيقاع الرباعية:

الأول: استخدام الإحصاء – ما أمكن – فى دراسة الإيقاع، فالإحصاء يفيد كثيرًا فى تصنيف النتاج الشعرى للمبدع، ولا أرى سبيلًا أخرى لتلك الغاية؛ فالإحصاء يعين فى قياس نسبة تردد الأوزان الشعرية وتنوعاتها، وكذا أصوات الروى وأنماط القافية. ومن هذه السبيل يمكننا استنباط ميل الرافعى نحو أنماط موسيقية بعينها، كما يتحدد لدينا مدى الفضاء الإيقاعى الذى يتحرك به.

الثانى: التصنيف والتقسيم لأنماط الإيقاع، بدراسة كل مقوم إيقاعى بمفرده ما أمكن، وذلك انطلاقًا من اعتبارين مختلفين:

الأول: وينشأ عن طابع الرباعية الخاص؛ إذ غالبها نثر وبعضها شعر، ولا شك أن مقومات الإيقاع الشعرى تختلف من بعض الوجوه – وإن بالاحتكام إلى الكم فحسب – عن مكامن إيقاع النثر وبواعثه؛ ومن ثم فسيكون تناول الإيقاع جاريًا على مصراعين؛ الأول بالشعر، ويبحث فى الوزن والقافية ورد العجز والتصريع، والصوت المفرد، واللين والتنوين

(١) أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث ٦٣. ويراجع: البنية الإيقاعية فى شعر السياب ٣١٤.

والتضعيف والتقسيم ... إلى غير ذلك، والثانى بالنثر، ويبحث فى التوازن أو التناسب والسجع والجناس ... وغير ذلك.

أما الاعتبار الثانى المنظور إليه فى تصنيف أنماط الإيقاع – ابتغاء التغلب على صعوبة التحليل – فيتعلق بما اعتاده الباحثون تسهيلًا للتحليل الإيقاعى أو سعيًا لتنظيمه، من الفصل بين ما هو إيقاع خارجى، يمثله الوزن العروضى والقافية، وبين ما هو إيقاع داخلى تمثله الهندسة الداخلية للنص (١). والحق أن محاولة التقسيم إلى صنفين محاولة مقبولة؛ لما تطبع به التحليل الإيقاعى من تيسير، لكن المحاولة – وبالدرجة نفسها تقريبًا – محفوفة بعدم الدقة؛ إذ يشمل كل قسم عناصر قد تأتلف وقد تختلف؛ إذ تتفاوت فى درجة انتمائها للمصطلح النقدى الخاص بها، وهذه الدقة الغائبة تطبع أحيانا – نتيجة سعى الباحثين الغالب إلى صيغ المصطلحين بصفة التقابل "خارجى، داخلى / ظاهر، خفى / إطار، حشو" – أحد المصطلحين بشىء من الزراية، يكون لها أثرها على نظرة المحلل لها، هذا فضلًا عن أن محاولة تقسيم مظاهر الإيقاع إلى موسيقى تركيبية وأخرى تعبيرية، محاولة تحمل شيئًا من التباس؛ نتيجة تداخل المصطلحين، فالتركيب تعبير، كما أن التعبير تركيب، وعليه فإنى أفضل أن يكون تحليل الإيقاع متمركزًا بمحورين:

الأول: الموسيقى المعيارية، ويشمل الوزن والقافية.

الثانى: الموسيقى الإبداعية، ويشمل جميع الوسائل التى تتضافر مع الوزن والقافية لتمنح النص أبعاده الإيقاعية، على أن هذا التمركز ينبغى أن يفهم فى ضوء:

---

(١) يراجع فى تقسيم المقومات الإيقاعية بالشعر إلى داخلية وخارجية:

* التحديد الموسيقى "دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى"، رجاء عيد، منشأة المعارف، د. ت، ص ١٥.

* التحديد فى الشعر العربى خلال العصر العباسى الأول، كمال محمد عبد الرحمن، دكتوراه بإشراف أ. د / إبراهيم عوضين، كلية اللغة العربية بالمنصورة ١٩٩٢م، ص ٤١٠.

* قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية "دراسة تطبيقية فى شعر البحترى وابن المعتز"، عبد الله التطاوى، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٨١م، ص ٤٩٧.

* التحليل الألسنى للأدب ٥٣.

* اعتبار المبدع هو المالك لزمام الإيقاع، فضلًا عن زمام النص كله. ومن ثم فلا نفهم من قولنا "معيارية" تعريها عن الإبداع، بقدر ما يقصد من الكلمة، تعارف جميع المبدعين على تقنيات هذا اللون الموسيقى، وإن تباينت درجات اكتشافهم وفهمهم توصلهم لتلك التقنيات.

* عدم الفصل، بل الدمج المطلق بين كلا مظهرى الموسيقى: "معيارية وإبداعية" فى النص الشعرى.

* عدم التحيز – نتيجة لنزعة تقويمية – لشكل موسيقى على آخر، فإن الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية ينبغى أن تتركب من الشكلين؛ فمن مجموعهما تتكون[1].

***

(١) يراجع فى ذلك شعر الطرماح بن حكيم، دراسة أسلوبية ٣٢٢.

ومن الجلى أن الموسيقى المعيارية وانطلاقًا من أنها معيار يحتكم إليه للقول بالصحة والخطأ أو الجمال وعدم التوفيق على الأقل، من الجلى أن تلك الموسيقى تخص الشعر من دون النثر؛ إذ لم يصل النقاد بعد لما يمكن أن يكون ميعارًا لضبط إيقاع النثر. أما الموسيقى الإبداعية فتنال النثر كما تنال الشعر، وإن كانت القراءة الإيقاعية لنصوص الرباعية تكاد تطابق بين الشعر والموسيقى المعيارية. والنثر والموسيقى الإبداعية من حيث غلبة نوع الموسيقى الخاص على قالب القول.

obeikan.com

المبحث الأول
إيقاع الشعر

(أ) الموسيقى المعيارية:

١- البحور: تعمد الدراسة الأسلوبية - فيما يتعلق بالبنية الإيقاعية - إلى استقراء نتاج الشاعر كاملًا، وتصنيفه طبقا لبحور الشعر العربى، بحيث يمكن استنباط ميل الشاعر نحو أنماط وزنية بعينها، وكذا قياس مدى الفضاء الإيقاعى الذى يتحرك به، مما يمكن الباحث الأسلوبى من تحديد معالم المعجم الإيقاعى للشاعر.

وقد تبين بالإحصاء تردد البحور الشعرية بشعر الرباعية البالغة أبياته ثلاثمائة وثمانية عشر بيتًا على النحو التالى:

م	البحر	أبيات التام	أبيات المجزوء	إجمالى الأبيات	النسبة المئوية
١	الكامل	١٠٣	٢٤	١٢٧	٣٩,٩٤
٢	البسيط	٨٦	١٢	٩٨	٣٠,٨٢
٣	الطويل	٢٥	-	٢٥	٠٧,٨٦
٤	الرمل	١٩	-	١٩	٠٥,٩٧
٥	الخفيف	١٧	-	١٧	٠٥,٣٤
٦	السريع	١٣	-	١٣	٤,٠٩
٧	المضارع	-	١٣	١٣	٤,٠٩
٨	الوافر	٤-	-	٠٤	١,٢٦
٩	الرجز	-	٠٢	٠٢	٠,٦٣
الإجمالى		٢٦٧	٥١	٣١٨	١٠٠
النسبة المئوية		٨٣,٩٦	١٦,٠٤	١٠٠,٠٠	

obeikan.com

قراءة الجدول:

١- أول ما يلفت النظر فى الجدول أن المدى الإيقاعى للرافعى بشعر الرباعية يغطى تسعة بحور من أوزان الشعر العربى الستة عشر بنسبة (٥٦,٢٥ ٪)، وهى نسبة عالية إذا ما قورنت بوحدانية الموضوع (الحب والجمال)، أو اتفاق الإطار الوجدانى الضام على الأقل. وهذا التنوع العروضى مع هذا التوحد الموضوعى ينقض ما ذهب إليه بعض الدارسين بشأن الربط بين البحر العروضى وموضوع التجربة الشعرية، ومن تقسيم البحور العروضية إلى موضوعات كل منها يصلح لموضوع أو موضوعات بعينها ولا يصلح غيره لها أو لا يصلح هو لغيرها (١).

والحق أن موضوع التجربة الشعرية لا يحدد وحده الوزن الذى ينبغى أن ينظم عليه، وبالمثل فلا شأن كبيرًا فى كل الأحيان للقافية التى يذيل بها البيت؛ ومن ثم فإنى أرفض تقسيم البحور الشعرية وكذا القوافى إلى مصفوفات بعضها يصلح لهذا ولا يصلح لذاك .. وهكذا. والصواب عندى فيما يتعلق بعلاقة الوزن الشعرى وموضوع التجربة هو ما قرره الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة رَحِمَهُ ٱللَّهُ فى قوله: "إن محاولة تثبيت لون واحد لوزن من الأوزان جهد ضائع؛ لأن الوزن وحده لا يمكن أن يضفى على الشعر لونًا معينًا، ولكن جميع عناصر الشكل تتحد فى إعطاء القصيدة لونها، سواء أكان هذا اللون صارخًا، تشيع قيمته الفنية ويتأجج بالشهوة، أم كان هادئًا يتسم بالجد والرزانة" (٢).

يفضل الرافعى استخدام البحور الشعرية تامة غير مجزوءة؛ إذ يستخدم التام بنسبة ٨٣,٩٦٪، فى مقابل استخدامه المجزوء بنسبة ١٦,٠٤٪.

---

(١) يراجع فى تلك المحاولة: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول): عبد الله الطيب المجدوب، مطبعة البابى الحلبى مصر، الطبعة الأولى ١٩٥٥م، ص ٩٠ وما بعدها.

(٢) محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، المكتب الإسلامى بدمشق، الطبعة الأولى ١٩٨١م، ص ٥٧١.

ويراجع أيضًا: لغة الشعر العربى الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، السعيد الورقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية، الطبعة الأول ١٩٧٩م، ص ٢١٦/٢١٧.

من أصول الشعر العربى القديم: الأغراض والموسيقى "دراسة نصية"، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دورية فصول، المجلد الرابع، العدد الثانى، ص ٣٢.

فسبعة بحور من التسعة الواردة استخدمها الرافعى تامة (منها خمسة لم يستخدمها إلا تامة، واثنان استخدمهما تامين ومجوزءين، هما: (الكامل والبسيط). أما البحران اللذان لم ينظم عليهما الرافعى إلا مجزوءين، فهما: الرجز والمضارع، ويشير تفضيل الرافعى استخدام البحر تامًّا على استخدامه مجزوءًا إلى طول نفس المبدع الشعرى، خاصة فى ضوء اجتزائه الغالب للبحور ذوات المقاطع الكثيرة: (الكامل والبسيط)[١].

٣- يحتل بحر الكامل والبسيط المرتبة الأولى فى تردد البحور الشعرية بالرباعية؛ فعليهما وحدهما نظم الرافعى ما يزيد على ٧٠ ٪ من شعره.

أ- أما **الكامل** فيتردد فى مائة وسبعة عشر بيتًا، بنسبة ٣٩,٩٤ ٪ من إجمالى الأبيات، ويرد تامًّا فى مائة وثلاثة أبيات، بنسبة ٨١,١ ٪ من إجمالى أبياته، ومجزوءًا بنسبة ١٨,٩٪. وبحر الكامل من البحور الموحدة التفعيلة؛ إذ يقوم على تكرار "متفاعلن" بالبيت ست مرات. والكامل من أطول بحور الشعر العربى، يقول عنه الدكتور الطيب المجذوب: "وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخمًا جليلًا مع عنصر ترنمى ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوًا عذبًا وصلصلة كصلصلة الأجراس، ونوعًا من الأبهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا أو شهوانيًّا.

وهو بحر كأنما خلق المتغنى المحض، سواء أريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح، الذى يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور؛ حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال" [٢].

ومع أن الكامل من البحور الموحدة التفعيلة إلا أن كثرة مقاطعه تهيئ للناظم الفرصة كاملة ليستوفى معناه المراد. وقد نظم الرافعى على بحر الكامل مقطوعتين وأربع قصائد، منها واحدة على المجزوء؛ مما يقرر نزعة الرافعى إلى التطويل على بحر الكامل، وخاصة التام منه، ومن نماذج الكامل التام فى مفتتح نص حيلة مرآتها قوله:

---

(١) يتفق ذلك التوجه نحو التام مع طول الجملة الرافعية، وقابليتها للمدخلات من اعتراض وتعدد إضافات، وتتابع العطف ... إلخ.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١/٢٦٤.

حسناء خالقها أتم جمالها ... سألته معجزة الهوى فأنالها
لما حباها الله جل جلاله ... بالحق منفردا أجل جلالها
تضنى المحب كأنما أجفانها ... ألقت عليه فتورها ولالها
هيفاء قد حسب النسيم قوامها ... غصنا فإن خطر النسيم أمالها
سيالة الأعطاف أين ترنحت ... تطلق لكهربة الهوى سيالها
طلبوا لها شبها يضيء ضياءها ... لهوى النواظر أو يدل دلالها
أما السماء فحلت عليهم بدرها ... والأرض قد عرضت لذاك غزالها
لكنها نظرت فأخجلت الظبا ... وتلفتت للبدر فاستحيى لها
هم يطلبون مثالها فليرقبوا ... مرآتها يجدوا هناك مثالها [1]

والنص ابتداء يتفق وما ذهب إليه بعض الباحثين بشأن رقة بحر الكامل [2]، والموضوع يتعلق بصفات الحبيبة الرقيقة وفى قوله:

هيفاء قد حسب النسيم قوامها ... غصنا فإن خطر النسيم أمالها

تشعر بالرقة بادية فى ثوب الحبيبة تطل على حياء فى خفر.

ويكاد ينتقل طرب الرافعى بصفات الحبيبة إلى المتلقى كاملًا غير منقوص من طريق انسجام الوزن واتفاقه، فالراجح عندى أن استقامة الفكر ونبل المشاعر يساعدان على استقامة الإيقاع، فالوزن هنا مستقيم لا يعتريه من الزحاف إلا الإضمار أحيانًا، والإضمار بعامة "فى بحر الكامل كثير، وقال العروضيون إن حسن" [3].

ولقد وجد أن الإضمار كثيرًا ما اعترى التفعيلة الأولى بالصدر أو العجز، فعمل ذلك بما يشبه النبر الخفيف بالوقوف على الحرف الثانى من أول وحدات الشطر؛ مما أبرزها وأظهرها،

(١) الرسائل ٣٨ - ٣٩.
(٢) يراجع فى ذلك: الشعراء وإنشاد الشعر: على الجندى، دار المعارف بمصر، ١٩٦٧م، ص ١٠٥.
(٣) إبراهيم محمد الإكاوى. أوزان الشعر العربى وقوافيه "دراسة وتحليل"، مركز معالجة الوثائق بشبين الكوم، الطبعة الأول ١٩٩٦م، ص ٧٢ ملحوظة: لوقوع الإضمار كثيرًا بالكامل يشتبه بالرجز "متفاعلن: مستفعلن".

حدث ذلك مع جميع مطالع الصدر إلا المطلع السادس "طلبوا" وذلك فى: "حسناء، تضنى، هيفاء، سيالة، هم"، إضافة إلى الأدوات: "لما، أما، لكنها". ولا شك أن فاعلية تلك الوحدات فى تنغيم المطلع وإبراز الدلالة تعلو بالقيمة الصوتية لهذا الانحراف الإيقاعى. وبالمثل فالإضمار "بالحسن، ألقت، غصنا، تطلق، والأرض، مرآتها" فى مطالع العجز، يبرز دلالات الوحدات، ويعلى من قدراتها الفاعلة فى تشكيل المعنى، كما يحدث الإضمار بتوارده المطلعى توازنًا خفيًّا ما بين مطلعى الشطرين.

وقد أسهم فى جمال الإيقاع بالنص عدة أمور، منها:

١- تصريع المطلع: "جمالها، فأنالها"، وكأن الرافعى يعلن عن مفتتح نصه فى شطره الأول للمتلقى عن طربه الخاص بمحاسن الجميلة، وقد حشد بالبيت ما إنه لكفيل بتقرير هذا الطرب لديه من ناحية، وذاك الجمال لدى الحبيبة من ناحية أخرى، فمفتتح المطلع "حسناء"، وردفه "خالقها"، ومسنده "أتم جمالها".

أما العجز فيشهد بكامله بمدى جمال الحبيبة وقدرتها على الحب، ودلالها على الخالق، فما إن سألته معجزة الهوى إلا أنالها إياها.

والمطلع من بعد ثرى بأصوات اللين "(ثمانية أصوات) خمسة بالصدر وثلاثة بالعجز"، وهو الأمر الذى يرقق من نبرة الخطاب العالية، فضلًا عما تقرره حروف اللين بذاتها من تمديد للدلالة المحمولة. وانظر مدى شيوع دلالة الدوال: "حسناء، خالقها، جمالها .. الهوى، أنالها" بالبيت وسيطرتها عليه [(١)]، مقارنا بمدى خفوت دلالة الدالين "سألته، معجزة"، وسرعة ذوبانها وتلاشيها.

٢- القافية الداخلية بين عروضات كثير من الأبيات، كما هى بين العروضات: (جمالها، أجفانها، قوامها، ضياءها، بدرها) بتغطية خمسة أبيات من تسعة. ولتلك التقفية الداخلية آثار دلالية وأخرى إيقاعية.

(١) تبرز الوحدة "أتم" بالتضعيف. ومن ذلك يتقرر أن الرافعى قد حشد قواه الكاملة ليجعل من صدر المطلع دقة تنبيه ظاهرة، تقرع الألباب مع الآذان؛ لتهيئ القارئ وتدفع المتلقى الواعى.

أما الدلالية فتتلخص فى العمل على تحضير الحبيبة الجميلة على نحو لافت بالنص، فهى ومن خلال ضميرها (.. ها)[1] آخر ما يقرع الأذن فى كثير من الأبيات على المستوى الجزئى (بالعروض) والكلى (بالضرب).

وأما الإيقاعية، فتعمل تقفية عروضات الأبيات الخمسة على إشاعة نغم إضافى بالنص، لا يكتفى معه بقافية البيت، بل يطلب إلى ذلك قافية الشطر: الصدر. أضف إلى ذلك أن قافية الشطر تتفق فى كثير مع قافية البيت (بالاحتكام إلى الضمير)، فوصل الأخيرة مع خروجها (ها) يتفق مع الضمير (ها) بالأولى. ومن ذلك يتقرر للنص نوع غنائية خاص ممتد بالتقفية طولًا وعرضًا.

٣- كثافة أصوات اللين بالنص؛ إذ تتردد (٦٢) اثنين وستين مرة، فى مراحل النص التسع على النحو التالى: (٨، ٧، ٦، ٧، ٥، ٩، ٥، ٥، ١٠).

ومن غير شك فإن طبيعة القافية الواردة (مردفة بالألف ذات وصل وخروج بالألف كذلك)، قد أسهمت فى رفع حظ الأبيات من أصوات اللين، وعملت على كثافتها بالنص؛ مما عمل على امتداد النغم وتطريب القول. والنظر فى طبيعة تراتب أصوات اللين بالأبيات يضع أيدينا على الأبيات المفاتيح؛ إذ تحوز الأبيات: (١، ٦، ٩) أعلى معدلات تردد لتلك الأصوات، أما الأول فلأنه المطلع، وأما السادس فلأنه يبدأ - إن جاز القول - مقطعًا تعبيريًّا أو موضوعيًّا جديدًا، فالمقطع يحكى خيالًا أن البعض قد طلب لتلك الحسناء شبها، وأن السماء مع الأرض تنافستا بذاك الصدد، فعرضت كلتاهما أنفس ما تملك، لكنهما فشلا معا فى عرض المثال أو الشبه ... وهنا يأتى دور البيت التاسع ليقرر فى آخر محطات النص هذا الفشل، وليقرر الحقيقة التى تمرر حلوق أنداد الحبيبة وحسادها من موجودات الأرض ومخلوقات السماء، فلن يكون مثالها إلاها:

هم يطلبون مثالها فليرقبوا مرآتها يجدوا هناك مثالها

والجلى أن المراحل الثلاث التى حازت أعلى معدلات تردد لأصوات اللين قد سبقها ضعف تردد، كما هو واضح بالمرحلتين (٦، ٩).

(١) يخصها وحدها أربعة ضمائر من الخمسة، أما الأخير فيخص السماء فى العروض: بدرها.

وقد وردت أصوات اللين بالنص على النحو التالى:

الألف	٥٥ مـرة	٨٨,٧٪
الـواو	٠٤ مرات	٦,٥ ٪
اليـاء	٠٣ مرات	٤,٨ ٪

وهو الأمر الذى يقرر غلبة الألف وطغيانه على أصوات اللين بالنص، والألف هو الصوت الذى يتفق وعظمة حب الرافعى، ونزاهة نفسه، فضلًا عن سمو فى جمال الحبيبة، وعلو كعب محاسنها.

أما البيتان اللذان حازا تنويعًا ثنائيًّا لأصوات اللين، فهما الرابع والتاسع؛ الأول منهما يتردد به صوت الياء مرتين إلى جانب الألف خمسًا، أما الثانى منهما فيتردد به صوت الواو ثلاثًا إلى جانب الألف سبعًا. أما البيت الوحيد الذى حاز تنوعًا ثلاثيًّا، فهو السادس. ومرة أخرى يتقرر أن الأبيات (١، ٦، ٩) من عيون أبيات النص ومفاتحه.

وقد عمل أيضًا على جمال إيقاع الأبيات اتفاق نهاية غالب تفعيلات الوزن الشعرى مع أحد تلك الأصوات؛ إذ تقع (ن) متفاعلن فى الغالب فى مقابل أحد أصوات اللين، فمناظر نون التفعيلة حرف لين غالبًا، وقد عمل ذلك على تمايز التفعيلات نغميًّا، وعلى سلاسة النغم وتدفقه. أما المناظر الآخر لنون التفعيلة والمرشح لمرتبة الوصيف لأصوات اللين فهو ساكن الصوت المضعف؛ إذ يناظر ذلك الساكن نون التفعيلة فى الحالات التى تختفى فيها أصوات اللين، وقد عمل ذلك على إظهار الوحدة الحاملة للتضعيف على المستوى الإيقاعى لهذا التناظر، وعلى المستوى الدلالى لحدوث ما يشبه النبر على الدال المضعف. وفى أقواله:

(١) حـسنـــاء خالقهـا أتـم جمالهـا ... ســألته معجــزة الهــوى فأنالهـــا
(٢) لمـا حباهـا الله جـــل جلالـه ... بالحــسن منفــردا أجــل جلالهـــا
(٣) طلبـوا لهـا شـبها يـضىء ضـياءها ... لهــوى النــواظر أو يــدل دلالهـــا
(٤) هـم يطلبـون مثالهـا فليرقبـــوا ... مرآتهـــا يجــدوا هنـــاك مثالهـــا

تلمس صدى لذاك الانسجام والتوافق.

ومرة ثالثة يتقرر أن البيات (١، ٦، ٩) هى عيون أبيات النص.

٤- الجناس، ويعد من أهم ألوان الإيقاع، خاصة حينما يكون فاعلا فى تشكيل الدلالة، غير مقصود لذاته، ومن ذلك قوله:

طلبوا لها شبها يضيء ضياءها هوى النواظر أو يدل دلالها

فالجناس بين "يضيء وضياءها"، "يدل ودلالها" يكتسب أهميته الإيقاعية من أمرين؛ الأول: التجاور، ولا شك أن تجاور المتجانسين يطرب الأذن بتوالى الإحساسات السمعية المتماثلة.

الأمر الثانى: الموقع؛ إذ يحتل المتجانسان كامل موقعى العروض والضرب وزيادة، وبتحكيم العين أو الأذن على سواء نلمس تماثل موقعى المتجانسين، ففى كل مرة يرد بها الجناس خاتمًا للشطر بالصدر والعجز، ولا شك أن الجناس هكذا يطرب النهايات ويناغم فيما بينها، كما أنه يبرز على المستوى الدلالى ضياء الحبيبة (نورانيتها)، وكذا دلالها وتمنعها.

ومن نماذج الجناس البارعة بالنص قول الرافعى:

لما حباها الله جل جلاله بالحسن منفردا أجل جلالها

ففضلًا عن تجاور المتجانسين وتماثل موقعيهما كما بالسابق، فإن الدوال الأربعة تتجانس جميعها، وهو ما يقرر للجناس هنا دورًا إيقاعيًّا أكبر عن ذى قبل، ولئن بدا جناس الصدر غير فاعل فى تشكيل المعنى؛ إذ يخلص لتنزيه المولى سبحانه، ومن ثم فهو على المستوى الدلالى غير ذى قيمة كبرى، لئن بدا ذلك واضحًا، فإن ما يضفيه على النص إيقاعيًّا يقرر له مزية خاصة فى ضوء ما يمكن أن ينتج من تجانس طرفى كل ثنائية:

الأول مع الأول: جل، أجل.

الثانى مع الثانى: جلاله جلالها.

٥- رد العجز، ويؤدى دوره الإيقاعى بالنص على المستوى الأفقى بالبيت الواحد، كما هو الحال بما مر من نماذج الجناس [١]. وقد رد الرافعى عجز البيت على صدره أربع مرات بالنص

(١) يؤدى الترديد هو الآخر دورًا إيقاعيًّا، ينطلق عما للتكرار من أثر صوتى وذلك بالبيت الرابع بتكرير الدال: "النسيم".

فى الأبيات (٢، ٥، ٦، ٩)[١]. أما أطول مدى لرد العجز فبالبيت الخامس؛ إذ يتم بين مطلع البيت ومقطعه. وأما أقصر مدى فبالبيت السادس؛ إذ يتجاور اللفظان بالعجز.

أما رد العجز بالبيت الثانى فتتعدد مرات صداه، والجناس الرباعى وحده هو المسئول عن عمق الأثر الإيقاعى لرد العجز هنا؛ إذ يكاد يكون الجلال عنوان البيت.

٦- التقسيم. وهو نادر التردد بالنص لكنه قوى الفاعلية والأثر، ويرد التقسيم بالنص على نمط نادر؛ إذ يرد ثلاثيًّا بالبيت الأخير:

هـــــم يطلبـــون مثالهـــا فليرقبـــوا مرآتهـــا يجـــدوا هنـــــــاك مثالهـــا

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥|٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥////|٥//٥/٥/

فصدر الصدر يماثل عجز العجز – إن صح التعبير – فى أن كليهما قسم مكتمل، فكلاهما على المستوى التركيبى جملة تامة مكتملة، وعلى المستوى الإيقاعى يتكون الواحد منهما من تفعيلتين كاملتين من تفعيلات الكامل (متفاعلن).

أما العروض مع مطلع العجز، فيكونان معًا: (فليرقبوا مرآتها) قسما ثالثًا، يتوزع على شطرى البيت، مستغرقًا تفعيلتى البيت المتعاقبتين: الثالثة (العروض) والرابعة. ومزية هذا التقسيم أنه يعدل على انتظام البيت وسرعة إيقاعه فى آن معًا. أما انتظام البيت فلأن نمط التقسيم الثلاثى هنا كأنه الازدواج الذى ينقسم فيه البيت إلى قسمين، تمثل كل شطرة قسما مكتملًا. ويتأتى ذلك من انتظام وتوازن صدر الصدر فى مقابل عجز العجز. وتكامل العروض مع مطلع العجز.

أما سرعة الإيقاع فلأن توزع القسم الثالث على الشطرين يعمل باتصالهما التركيبى على سرعة الانتقال من الصدر إلى العجز، وكأن البيت قد أصابه التدوير على المستوى الإيقاعى لا التركيبى الصرفى أو الدلالى.

يتبين الآن – فى جلاء – أن عناصر إيقاعية عدة قد أسهمت فى جمال نظم النص على الكامل، على نحو تتهاوى معه الأسماء والمسميات، ولا يبدو فاعلًا فى الإيقاع على المستوى

(١) يلاحظ رد العجز أيضًا مع البيتين (٦، ٩).

الظاهر إلا الوزن والتفعيلة؛ فالكل يفنى ويرضخ لقانون البيت الشعرى، أعنى البحر العروضى، ولا شك أن المبدع القادر على إحداث ذلك التناغم الجلى بين مقومات الإيقاع العديدة مبدع شاعر أكثر منه أديب كاتب.

ومن نماذج الكامل المجزوء قوله عن الحب بالسحاب الأحمر:

من للمحب ومن يعينه؟ والحب أهنأه حزينه

أنا ما عرفت سوى قسا وته، فقولوا كيف لينه

إن يقضى دين ذوى الهوى فأنا الذى بقيت ديونه

قلبى هو الذهب الكريـ ـم فلا يفارقه رنينه

قلبى هو الألماس يعـ ـرف من أشعته ثمينه

قلبى يحب وإنما أخلاقه فيه ودينه [1]

والنص من مجزوء الكامل ذى الضرب المرفل[2] والعروض صحيحة؛ إذ يجرى إيقاع البيت على نحو:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ويكاد يتفق طابع النص ابتداء – وبالكلية – مع ما قرره الدكتور الطيب المجذوب، بشأن الكامل المرفل، فى أنه يتميز بشىء من أناة عن الكامل التام، ويشبهه فى روح الترنم والنشيد، ولهذا فإن الكامل المرفل يصلح لأن يجىء فى قصائد طوال رقيقة، تذهب مذهبا بين الخطابة والترنم [3]. فالنص حقا يجرى على نسق تتابعى تتداخلى بين الترنيم والخطابة، وإن جاز لنا أن نغلب على أبيات النص روح ترنم أو خطابة، فإن الأبيات تخرج على النحو التالى:

(١) السحاب ٢٠.

(٢) الترفيل هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، فتمفاعلن تصير متفاعلاتن. يراجع فى ذلك: أوزان الشعر العربى وقوافيه، ص ٧٠.

(٣) يراجع: المرشد إلى فهم أشعار العرب ١/١٠٥.

١ ترنم

٢ خطابة / ترنم

٣ ترنم

٤ خطابة

٥ خطابة

٦ ترنم / خطابة

والحق – فيما أرى – أن تداخل الترنم مع الخطابة – كما يظهره النص – سمة شخصية للرافعى قبل أن تكون مزية للبحر الشعرى، فالرافعى محب يقدر الجمال قدره؛ ولذا فكثيرًا ما ترنم على قيثارة الحب وبيانة الجمال، وانظر قوله:

إن يقـــض ديـــن ذوى الهـــوى فأنـــا الـــذى بقيـــت ديونـــه

إن الرافعى عنيد يعتد بذاته، ولذا فهو خطابى المعنى (جمهورى الدلالة) حتى يشعره، وانظر قوله بالبيتين الرابع والخامس تتحقق من ذلك.

ولقد كان لاجتزاء الكامل بالنص أثران فى تشكيل إيقاع النص:

الأول: يتمثل فى التدوير الذى أصاب نصف أبيات النص (٣ من ٦).

الثانى: تمثل فى ترفيل الضرب؛ ليعطى الرافعى لنفسه مساحة أخرى بالعجز، يكمل بالاستعانة بها المعنى قبل أن تطارده القافية، ولئن بدا حظ القافية مقبولا من الثراء والتركيب؛ إذ هى مردفة "بالياء فى خمسة أبيات، وبالواو فى واحد فحسب" وموصولة بالهاء – فإن وصلها مفيد ينهى البيت بطريقة جادة، يكاد النفس إبداعًا وتلقيًا ينقطع عندها، فالهاء صوت حلقى، يتطلب جهدًا عضويًّا أكبر من حقه المعتاد حينما يكون ساكنا كما هو الحال هنا؛ وذلك ليبرز ويظهر. وقد يبدو لتلك القافية علاقة ما بحالة الملل والغضب التى يعانيها المبدع، باعتبار القافية موصولة الهاء الساكن هى المعادل الصوتى لحال المبدع النفسى المعيش. أما إيقاع النص فينهض قائمًا إلى جانب تفعيلات الوزن الشعرى على:

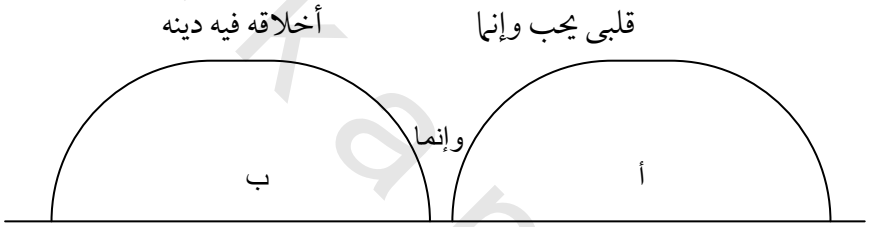
(١) تصريع المطلع.

(٢) الأساليب الإنشائية المتزامنة مع الطالع وردفه، فالاستفهام فى من للمحب؟ ومن يعينه؟ يصدر المطلع، وكذا الأمر فى "فقولوا كيف لينه!" بعجز الرديف، تعمل مجتمعة على تنغيم البيتين وإعلاء نبرة إيقاعهما.

(٣) تكرار الفاتح "قلبى" بالأبيات (٤، ٥، ٦) يعمل على تنغيم النص وتماسكه رأسيًّا، وفضلًا عن انطلاق الرافعى من الفاتح إلى الكشف عن ذاته وتعلق ذلك بالدلالة، فقد أتاح الفاتح له بتعاقب الساكن والمتحرك به بداية طربية، تشبه غناء الرجز من طريق الإضمار.

(٤) تجانس القوافى بين "ديونه، دينه".

(٥) التقسيم كما هو بالبيت الأخير؛ إذ يستقل تقريبا كل شطر من شطرى البيت بقسم مستقل، على نحو ما عليه الحال بالازدواج [١].



(ب) أما **البسيط** فمن البحور المتنوعة التفعيلة حيث يتكرر "مستفعلن فاعلن" بالبيت أربع مرات، ومقاطعه الكثيرة تضفى عليه امتدادًا صوتيًّا وزمنيًّا، يعين على الوفاء بحق المعانى، ونقل التجارب والأحاسيس، والبسيط مع الطويل أطولا بحور الشعر العربى، وأعظمها أبهة وجلالا، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة [٢].

وقد استعمل الرافعى البسيط تامًّا بنسبة ٨٧,٧٦ ٪ ومجزوءًا بنسبة ١٢,٢٤ ٪، وتقرر نسبة المجزوء من جديد أن المجزوء من الأوزان لا يتفق ونفس الرافعى الشعرى، أو مزاجه الشخصى، أو أسلوبه الخاص، النازع إلى الاستقصاء والدقة وطول الجملة. ومن نماذج البسيط التام قوله بنص "الشرق المريض":

(١) يراجع فى مواضع الكامل الأخرى مجزوءًا: الأوراق ١٧٢. وتامًّا: الرسائل ٥٣، ٧٩.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب ٣٩٢/١.

لهفى لجوهرة زهراء ما سطعت ... فى جيد غانية أو فوق تيجان
لهفى لريحانة خضراء ما قطعت ... إلا لتذبل فى راحات نشوان
لهفى لغانية عذراء ما وضعت ... إلا بمنزل أسواء وأضغان
لكل معنى جميل ما يلائمه ... كما تمازج ألحان بألحان
وليس يطرب صوت الماء منحدرا ... كما نرى وقعه فى سمع ظمآن
فيا إلهى إذا أجريت فى قدر ... يوما بأن يلتقى فى الناس ضدان
فاجعل للطفك معنى فى التقائهما ... كيلا يكون من الضدين زوجان
فما خلقت كمثل البغض فى امرأة ... ينالها رجل يوما بطغيان
ولا خلقت كمثل الذل فى رجل ... تسومه امرأة سوءا بعدوان[1]

والنص قطعة بدأ بها الرافعى الشطر الثانى لنصه متحدثًا عن المرأة وشئونها بالشرق، وقد خلص إلى ذلك بعد أن وفى بالشطر الأول حديثه عن تأخر الشرق، وعزا ذلك إلى خلل فى التربية مما هداه إلى تحديد العلاج وسبيل النهوض، وأن ذلك إنما يكمن فى التأكيد على دور الأم بالبيت تجاه نشئها الصغير فتراه يقول:

ربوا له الأم يا قومى فلو وجدت ... فى الشرق ما طاح فى ذلك وإهوان[2]

والحق أن بإيقاع الأبيات شيئًا من دندنة الرجز، تمنع موسيقى النص أن تكون هادئة ناعمة تتخفى خلف المعنى. فالملموس هنا أن إيقاع غالب الأبيات هادر ظاهر.

ولقد تبادل العنف واللين التعاور على أبيات النص، فإذا جاز لنا أن نقرر لين البداية ورقتها، أمكننا أن نقرر إجمالًا عنف النهاية وقوتها. فالفرق بين قوله:

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

(١) الحديث ١١٢.
(٢) الحديث ١١٢.

وقوله:

(٩) ولا خلقت كمثل الذل فى رجل تسومه امرأة سوءا بعدوان

يبدو جليًّا.

ولقد استقام للنص إيقاعه، من طريق عدد من الأدوات الإيقاعية الفاعلة فى تشكيله، منها:

١- تكرار التركيب الرأسى: ويعد أهم أداة إيقاعية بالنص من حيث الموقع والكم، أما الموقع فيبتدأ تكرار التركيب النص بثلاثية ويختتمه بثنائية. وأما الكم فلأنه يغطى أكثر من نصف أبيات النص (٥ من ٩).

أما ثلاثية البداية فيعمد فيها الرافعى إلى تكرير تركيب الصدر بكامله فى الأبيات الثلاثة، فكل صدر ينهض قائما على التركيب الخماسى:

لهفى	اللام الجار ثم المجرور المؤنث النكرة "مختوم بتاء التأنيث"	مؤنث نكرة مختوم بألف التأنيث الممدودة يقع صفة للمجرور السابق	ما نافية	فعل ماض مختوم بتاء التأنيث

ولا شك أن اتفاق البدايات وتعادلها صرفيًّا يلقى على كامل الأبيات نوعًا من نغم يسرى عاليًا، يطغى بقوته أحيانًا على المعنى المصاحب. وقد كان لاتفاق المبانى الصرفية على النحو المبين أثر فى انتظام تفعيلات الأبيات واتساقها على نحو متماثل، يشيع الطرب ويعلى النغم:

فمستفعلن الأولى: تغطى لهفى مع شطر المجرور حتى أول ساكن به: لهفى لجو / لهفى لرى / لهفى لغا /.

أما فاعلن الأولى، فتغطى الشطر الباقى من المجرور: هرة، حانت، نية.

وتغطى تفعيلة العروض فاعلن (المخبونة: فعلن) مع الفعل على نحو دقيق: سطعت، قطعت، وضعت: (///٥).

إن اتفاق المبانى الصرفية رأسيا بصدور الأبيات حينما يكون مصاحبًا لاتفاق تلك المبانى مع تفعيلات الإيقاع على نحو ما سبق، إن ذلك - ولا شك - يعلى من شأن الإيقاع على حساب المعنى، وقارن بين دلالات الصدور والإعجاز تشعر أن دلالات الإعجاز راجحة.

وقد أضفى تكرار التركيب هنا على إيقاع الأبيات جمالًا ضافيًا، يتأتى من أمور ثلاثة:

الأول: تعاقب أصوات اللين التى تشيع بالأبيات روحًا من ترنم.

الثانى: تعاقب حركة الكسر مع حركة الفتح فى تناوب بديع، خاصة مع التفعيلتين الأوليين[1].

ف ف ك ٥ (ك ف ٥ ف ف ك / ف ٥ ف ٥ ف ف ٥ / ف ف ف ٥

"١٢ ف (فتحة)، ٣ ك (كسرة)"

الثالث: يسر الفعل إحداث قافية داخلية رأسية بين الأبيات الثلاثة.

وأما ثنائية النهاية فيغطى التركيب المكرر بها كامل البيت. يقول الرافعى

فما خلقت كمثل البغض فى امرأة ... يناهما رجل يوما بطغيان

ولا خلقت كمثل الذل فى رجل ... تسومه امرأة سوءا بعدوان

فالتركيب المكرر عشارى المراحل:

عاطف، ناف فما، ولا	خلقت	كمثل	علم معرف بـ(ال)	فى	نكرة	فعل متصل به مفعول مقدم			
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧			

نكرة فاعل	منصوب	الجار (الباء) + مجرور نكرة على وزن أفعلان
٨	٩	١٠

(١) بالبيتين (٢، ٣) تتعاقب الحركات الثلاث بالعروض؛ وذلك لانبناء الفعل للمجهول على النحو: (ض ك ف ه).

يغطى الصدر ست مراحل من تلك العشارية، أما العجز فتكفيه الرباعية. وقد احتوى تكرار التركيب فى طيات التماثل "الذى هو روحه" نوعًا من تباين أو تناوب بين النكرتين "رجل، امرأة"، فكلاهما يغاير موقعه بالبيت التاسع موقعه بالبيت الثامن، ولئن كان ذلك لغرض الدلالة، فإن أثره الإيقاعى واضح، تمثل فى كسر رتابة التكرار الطويل؛ إذ يكمل جمال إيقاع الأبيات حين يتعاقب الاختلاف داخل بنية الائتلاف، ذلك .. إضافة إلى عمله على تضفير بنية البيتين فى وحدة تكاملية تنوعية.

وقد أدى تكرار التركيب إلى تعادل التنوين بالصدر مع نون القافية بالعجز؛ مما أحدث غنة، أو قل أنة حزينة، تنطلق عن سوء الحال والضجر له.

٢- التنوين مع أصوات اللين بالأبيات عامة ظاهران واضحان لهما أثرهما فى غنائية الأبيات على المستوى الإيقاعى. ففى قوليه:

لكل معنى جميل ما يلائمه كما تمازج ألحان بألحان

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

نجد أن التنوين مع أصوات اللين يكونان نغمًا من الموسيقى يسرى هادئا بالأبيات. أما التنوين فيشيع الغنة والطرب؛ إذ يتغنى الرافعى فى البيتين. وأما اللين فترقق القول، وتعمل على تمديد الدلالة؛ إذ يأخذ اللفظ الضام لأصوات اللين حقه فى التلفظ؛ ومن ثم فى التلقى والتصور الدلالى.

ومن نماذج البسيط أيضًا قوله:

يا من على الحب ينسانا ونذكره لسوف تذكرنا يوما وننساكا

إن الظلام الذى يجلوك يا قمر له صباح متى تدركه أخفاكا[1]

فالبيتان من البسيط مقطوع الضرب [2] وينهض إيقاع البيت الأول قائمًا على ثلاثة أمور:

الأول: صوت النون؛ إذ يتردد به سبع مرات، إضافة إلى التنوين الوارد مرة واحدة. وتعاقب النونات هنا يشيع جوًّا من العتاب الرقيق من لدن المبدع لحبيبته التى تدل عليه بالوصال.

---

(١) السحاب ٤٣، ٤٤.

(٢) القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وإمكان ما قبله.

الثانى: جدلية التكرار للفعلين "ينسى ونذكر"، فقد ناوب بين الفعلين إسنادًا وتركيبًا، أما بالصدر "فينسانا" هو المتقدم مسندا إلى الحبيبة، "ونذكره" هو المتأخر مسندا إلى المبدع. والعكس بالعجز، "فتذكرنا" هو المقدم مسندا إلى الحبيبة، "وننساكا" هو المتأخر مسندًا للمبدع. فالتحول إذن لصالح المبدع، والمستقبل له ما دام الحاضر ليس كذلك.

إن البيت يقوم – فى مجمله – على الفعلين "ينسانا ونذكره" على المستويين الإيقاعى والدلالى. أما على المستوى الدلالى فمعلوم واضح. يغاير الرافعى فى إسناد الفعل ليقرر أن المستقبل له، وأن الصد من الحبيبة الآن يعقبه غدًا منه صد وهجران. وأما على المستوى الإيقاعى ففضلًا عن توفير الفعلين للنونات، فإن جدلية التعاقب والمغايرة بين الفعلين على نحو ما سبق تضفى نوعًا من إيقاع دلالى – إن صح التعبير – فالبيت يحوى ترددًا للفعلين على نحو تقرر به، ومن خلالهما وحدهما، دلالة البيت.

أما: يا من على الحب .. فيشير إلى المخاطب: الحبيبة الهاجرة المدلة.

وأما: لسوف .. يومًا فيشيران إلى المستقبل المأمول.

ولا يبقى من بنية الأبيات خلا ذلك إلا الفعلان وحدهما.

الثالث: أصوات اللين. وهى تمثل بالبيت آهات المبدع، التى ينفث بها زفرات قلبه وآلام روحه (يا من – ينسانا – ننساكا).

يلى الكامل والبسيط – وبفارق كبير – فى مرتبة ثانية بحور: الطويل والرمل والخفيف.

(أ) أما **الطويل** فمن البحور المزدوجة التفعيلة؛ إذ يقوم على تكرير (فعولن – مفاعيلن) مرتين بالشطر. ولم يستعمل الطويل فى شعر العرب إلا تامًّا. وتبلغ مقاطع الطويل (٢٨) ثمانية وعشرين مقطعًا؛ لذا فهو يسعف الناظم عليه على السرد والعرض الدرامى، كما نجد فى نص "رسالة للتمزيق":

وكم حار عشاق ولا مثل حيرتى إذا شئت يوما أن أسوء حبيبى

وهل لى قلب غير قلبى يسوؤه ويأخذ لى فى الكبرياء نصيبى؟

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

ويا ليت لى نفسين: من رئم روضة ألوف، ومن ذى لبدتين غضوب

وكيف بقلب واحد أحمل الهـــوى عجيبا على طبعى وغير عجب؟!

فوالله إن الحب خير محاسنـــى ووالله إن الحب شـــر عيوبى[1]

والنص - على نحو ما نلمس ونحس - يحمل قدرًا من تغن وإنشاد واتساع لاحتمال معانى الرافعى. وقد أسهم فى إيقاع البحر الغنائى عدة أمور، منها:

١- كثرة العطف؛ إذ تبدأ به خمسة أبيات من ستة (أربعة منها بالواو والأخير بالفاء)، هذا بخلاف مواضع العطف الأخرى الواردة بالحشو، وتبلغ ستة أخرى، وتغطى كامل الأبيات. وكثرة العطف تعمل على سرعة الإيقاع وتدفقه، فضلًا عما يفيده العطف هنا على المستوى الدلالى من تقليب المعنى على عديد من الوجوه؛ مما يكسب الدلالة ثراء واتساعًا.

٢- التنوين: وأثره الغنائى لا يخفى. وقد تكرر التنوين بالنص (١١) إحدى عشرة مرة، بما يقارب مرتين لكل بيت. والوحيد الذى يخلو من التنوين هو البيت الأخير، وقد استبدل بالتنوين بسبيل التوصل للغنائية المنشودة أداة التضعيف والتقسيم الثنائى (الازدواج). فالتنوين فى قوله:

ألا ليت لـى قلبين: قلب بحبـــه مـريض، وقلـب بعـد ذاك طبيبـــى

ويـا ليت لى نفسين: مـن رئـم روضـة ألـوف، ومـن ذى لبـدتين غـضوب

له من الأثر فى غنائية النص ما يجعل المتلقى شاعرًا بحيرة المبدع، مقدرًا لما يعانيه من تمزق وشتات، مأتاه: خلاف بين طباع الشخص الحبيب، وتداعيات الحب أو سلوك الحبيبة معه.

٣- التضعيف ويخص البيت الأخير، ويتكرر به سبع مرات كاملات، ثلاث بالصدر وأربع بالعجز. ويرد التضعيف هنا معبرًا عن حالة انفعالية نفسية للمبدع، تتأتى من حالة فى الحب، أو نظرته له. فالحب من ناحية هو خير محاسنه، ومن أخرى هو شر عيوبه؛ ولذا فهو حائر ولا مثل حيرته.

إن تركيب البيت فى ضميمته للتضعيف كأنه يشير إلى أن الرافعى لمح من تعارض حالى الحب معه "بالصدر والعجز" شكًّا فى قبول القارئ للمعنى المطروح حين التلقى. ومن ثم

(١) الأوراق ٤٧.

سعى إلى القسم المؤكد بنفى كل شك، وليقرر - فى جلاء - انفراده بحب خاص هو خير المحاسن وشر العيوب فى آن واحد. ويأتى التضعيف تاليًا لذلك معتليًا لفظ الحب بالصدر والعجز عاملًا به ما يشبه فعل النبر؛ إبرازًا للكلمة، فالتضعيف بالبيت يعلو الدوال القادرة على دفع العجب عن المتلقى.

٤- التقسيم وله موضعان بالنص؛ أحدهما ثنائى أفقى (الازدواج)، ويرد بالبيت الأخير. وقد عمل انتظام التركيب بترديد ما يربو على نصف وحدات الشطر، إضافة إلى الإيقاع المعنوى الناتج عن تقابل باقى وحدات التركيب فى المقابلة المزدوجة: خير محاسنى # شر عيوبى، عمل ذلك كله على اتزان الإيقاع فى مستويين.

الأول: صوتى لفظى بالترديد.

الثانى: دلالى معنوى بالمقابلة.

وحسنًا فعل الرافعى أن كان ختام النص على هذا النحو تركيبًا وإيقاعًا ودلالة. أما موضع التقسيم الثانى بالنص فثلاثى، شارك فى وضوحه تتابع الإجراء فى بيتين متتالين، هما: الثالث والرابع. وكما مر فإن التقسيم الثلاثى يعمل على تماسك شطرى البيت، وتدفق الإيقاع وانتظامه. وقد عمل التنوين مع أصوات اللين - وخاصة بالعجز - على إنهاء البيتين نهاية غنائية تحمل أنة الأمل الفائت.

٥- الجناس: بالبيت الأول بين (حار وحيرتى). هذا فضلًا عما بين القافيتين بالبيتين (١، ٣) من جناس واضح (حبيبى، طبيبى).

٦- الإيقاع المعنوى [١] الوارد بثلاثية الأبيات المتعاقبة (٣، ٤، ٥) عن طريق الطباق (المقابلة) بين مطالع الإعجاز وأضرب الأبيات.

مريض	طبيبى
ألوف	غضوب
عجيبا	غير عجيب

(١) يراجع فى هذا المصطلح: تقابلات الحداثة ٤٨.

ولا شك أن أثر الإيقاع المعنوى وإن لم يكن تلمسه ميسورًا على نحو جلى، فإنه – فيما أرى – يؤدى للإيقاع شيئًا من انتظام وتوازن، ينطلقان عن تضاد المعنى وتوازن الصيغة، خاصة فى (٣، ٥) مع مزيد موسيقى بالبيت الخامس؛ إذ إن مقابلته من السلب والإيجاب، ومن ثم فأثرها الإيقاعى كأثر الترديد سواء بسواء[١].

(ب) **الرمل**[٢]: وهو من البحور موحدة التفعيلة؛ حيث تكرر (فاعلاتن) بالبيت ست مرات مع التام وأربعًا مع المجزوء. وقد ورد الرمل بالرباعية تامًّا فى قطعة وقصيدة. ويغلب على أبيات الرمل بالرباعية دخول كثير من الزحاف، يضطرب معه الإيقاع، بحيث يخرج النص أقرب إلى النثرية أو الخطابية منه إلى الشعر. ومنه قول الرافعى:

آه لـــو أســـطيع أن أخرجهـــا مـــن زمـــانى، إننـــى لا أســـتطيع
آه لـــو أسطيـــع أن أدخلهـــا فى حيـــاتى إننـــى لا أستطيـــع
قـــدرت قـــدرتها فى فـــلا أستطيـــع قـــدرة لا أســـتطيع [٣]

ففى مقابل انتظام تفعيلات الإعجاز جميعها، لا تكاد تستقيم تفعيلة واحدة بالصدور. إن جفاف الفكرة المصاحبة بالأبيات وقيامها على ألفاظ تكرر على نحو ساذج، جعل عمل الرافعى أقرب إلى أن يكون لعبا بالألفاظ وعقلنة صارمة لأسلوب الشعر. وفضلًا عن عيب الإبطاء الشنيع بالأبيات، فإنها تقوم على ترديد التعبير: آه لو أسطيع. وترديد اللفظ: قدرت. وعلى إجراء المقابلة: أخرجها من، أدخلها فى.

وهى المقابلة المسيطرة على الأبيات جميعها؛ إذ تبرز الأبيات قدرة الحبيبة وعجز الحبيب... أقول إن ذلك كله من شأنه أن يرحل بماء الشعر على النص إلى غير إياب.

إن اضطراب الوزن وسذاجة التركيب – فضلًا عن بساطة المعنى المصاحب – كل ذلك قد هبط بالأبيات عن أن تكون شعرًا وجدانيًّا مقبولًا. فالمقارنة بين تلك الأبيات والعبارات النثرية التالية لها مباشرة فى النص نفسه والتى يقول فيها:

---

(١) يراجع فى مواضع الطويل الأخرى: الأوراق ١٤٩، ١٥٩، ١٩٤.
(٢) يراجع فى الرمل: أوزان الشعر العربى وقوافيه (دراسة وتحليل) ص ٨٩ وما بعدها.
(٣) الأوراق ٩٥.

"فى عينيك يا حبيبتى سحر ظاهر بمعانيه يلقى الحب على من ينظر إليه.

أهو سر الضرورة الذى يشعرنا من معانيك الرحيمة بمعانيك القاسية؟

أم هو روح اضطراب مجهول أودعتك القدرة إياه ليخلق حولك العواطف القلبية؟

أم هو استبداد الجمال الذى خصصت به ليكون قلبك وحده فى قوة القلوب كلها؟

أم هو ذلك المعنى الخالق الذى يفيض على جمالك تمييز جملتك البديعة فى شىء شىء وفى حسن حسن؟

أم أنت أنت وذلك السر فى عينيك معنى أنت؟[١]"

تقرر أن نثر النص أكثر شعرية من أبياته. ومن الرمل التام أيضًا قوله:

كـــان لى قلـــب، فيـــا عجبـــى لـــيس فى جنبـــى ســـوى أثـــره

ضـــاع منـــى فـــابحثوا تجـــدوا فى ابتـــسام الحـــسن أو نظـــره[٢]

ففيه كثير من تغييرات الوزن؛ إذ تجرى الأبيات على النسق:

٥/٥//٥/ ٥///٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥///٥//٥/

فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن[٣]

بإحداث تغيير شبه كامل على التفعيلة الثانية بالصدر والعجز، وهو الأمر الذى قلل من مدى البحر الإيقاعى، وجعل النفس كأنه يتردد بالصدر لانبثار تفعيلات البحر. وقد أحسن الرافعى أن التزم التغييرات بالصدر والعجز على سواء مما أحدث شيئًا من اتزان.

---

(١) الأوراق ٩٥، ٩٦.

(٢) الأوراق ٢١٧.

(٣) لم أجد للرمل وزنًا على هذا النسق. وأقرب ما وجدته شبيها بإيقاع الأبيات هو الوزن الثالث (حينما يكون عجز البيت كصدره قصرًا للبحر

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

يراجع فى ذلك المرشد إلى فهم أشعار العرب ١/١٣٢.

obeikan.com

(ج) **الخفيف:** وهو من البحور ذوات التفعيلات المختلفة؛ إذ تتردد "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" مرتين بالبيت. ولم يرد بالرباعية إلا تامًّا. والخفيف كما يقول الأستاذ الدكتور إبراهيم الإدكاوى: "من أجمل بحور الشعر العربى وأكثرها صفاء" [١]. ومن نماذجه قول الرافعى:

صب كأسا على الثرى فتراه ... عاد قلبا يطير فيه احتراق
يتلوى بها ويهتز منها ... إنه كان أكبدا تشتاق
ويح من أسكرت إذ تسكر الكأ ... س ويا ويحهم إذا ما أفاقوا
تنسج النور والشعاع خيوطا ... كل خيط للسهم منه وثاق
وترينى السماء فى سعة الصد ... ر، وصدرى بشمسها آفاق
أحتسيها كالفجر يعقب ليلا ... أو كليل للفجر فيه انبثاق
هاتها فهى فى فمى قبلات ... واصطدام الكئوس منها عناق [٢]

وقد تأسس إيقاع النص على عدة دعائم، هى:

١- موسيقى الأصوات: وتتعدد بها مسارات الأصوات المسهمة فى إيقاع النص من لين إلى تنوين إلى أصوات همس.

أما أصوات اللين فتعمل على غنائية النص كما فى بيتيه (الخامس والسابع).

وأما التنوين فيكاد يغطى كامل النص؛ إذ يرد خمسة أبيات موزعة على نحو منتظم (١، ٢ – ٤ – ٦، ٧)، أى أنه يتواجد بمفتتح النص وخاتمته على نحو مزدوج، وبواسطته. والتنوين بالأبيات يكاد يكون قرين القوة، قوة المعنى المحمول بما يقرره على نحو أو آخر، فقوله "صب كأسا" مثلا يوحى بقوة الطلب. أما أقواله "عاد قلبا. الشعاع خيوطًا. فى فمى قبلات" فتقرر إسناد شىء لآخر، يشك العقل فى إمكان إجراء علاقة بينهما، ويجىء التنوين مرجحًا لتلك الإمكانية على الشك فيها، وذلك أثر دلالى.

(١) أوزان الشعر العربى وقوافيه دراسة وتحليل ١٥٣.

(٢) الرسائل ١١٩. وقد عزا الرافعى النص إلى عمر الخيام؛ إذ قد ربأ الرافعى بنفسه أن يقول فى الخمر شعرا. ويتفق ذلك مع مفهومه للحب والجمال، فضلا عن انطلاقه عن شخصه المحافظ.

أما أصوات الهمس والصفير: "السين والصاد"، فتشيع هى الأخرى غنائية بالقصيدة، تعلو نبرتها دائمًا بالصدر وتخفت بالعجز، ولا يشذ عن هذا النحو إلا خاتمة القصيدة؛ إذ تعلو نبرة الهمس الصافر بالعجز عن الصدر(١)، وكأن الرافعى أراد ختامًا للنص على نحو ما كان فى مطلعه:

البيت الأول (المطلع) الصدر (صفير)

البيت الأخير (الخاتمة) (صفير) العجز

فالنص صافر هامس ابتداء وانتهاء.

وللتناظر الوصفى الصوتى بين السين والصاد؛ إذ كلاهما لثوى احتكاكى مهموس، مع فارق أن الصاد إضافة إلى ذلك مفخم (مطبق)(٢) – لهذا التناظر فإن تناولهما على الصدر كثيرا ما حقق للشطر تناغما أقرب إلى الاتفاق منه إلى الاختلاف، كما فى بيتيه الأول والخامس:

صب كأسا على الثرى فتراه عاد قلبا يطير فيه احتراق

وترينى السماء فى سعة الصد ر، وصدرى بشمسها آفاق

وقد أدى التضعيف وهو العدة الإيقاعية دورًا دلاليًّا كما فى قوله:

يتلوى بها ويهتز منها إنه كان أكبدا تشتاق

إذ يكاد التضعيف بفعلى الصدر يصور ما ليس إلا خيالا، فالثرى كما يريد البيت يتلوى ويهتز من الخمر لما صبت عليه. أما قوله التالى:

تنسج النور والشعاع خيوطا كل خيط للهم منه وثاق

فيعلو التضعيف فيه وحدات أربعا اسمية لا فعلية، ويربط التضعيف بينها لا على المستوى الصوتى فحسب بل الدلالى كذلك، فكأن نور الخمر وشعاعها وثيق بكل هم.

(٢) **موسيقى الألفاظ** وتتمثل فى مظهرين:

الأول: الترديد، ويتمركز بالأبيات الثلاثة المتتالية (٤، ٥، ٦)، وترديد الكلمة تكرير لحزمة صوتية مجتمعة؛ مما يعمل على سلاسة إيقاع النص وتناغم عباراته ووحداته؛ إذ تقع

(١) وإن لم يعدم الصدر همسا غير صافر ينطلق عن صوت الفاء.

(٢) يراجع فى ذلك: الأصوات العربية: كمال بشر، مكتبة الشباب بالقاهرة، ١٩٩٠، ص ١٢٠.

الكلمة الثانية من الأولى موقع الصدى من أصل الصوت، وهو الأمر الذى يعمل على تماسك بنية البيت دلاليًّا وإيقاعيًّا.

وبالبيت السادس ترديد لكلمتين كاملتين هما (والفجر والليل)؛ فكلاهما يتردد بالصدر والعجز، وهو الأمر الذى – مع تشابه الصيغة الوزنية الإيقاعية [١] – أحدث نوع توازن بين الشطرين.

الثانى: الجناس:

أما جناس الحشو فيخص البيت الثالث بين تسكر، أسكرت [٢]، وأما جناس الخاتمة فيخص القافية، إذ يتجانس ضربا البيتين (٣، ٥) "أفاقو، أفاق" وكذا ضربا البيتين (٤، ٦) "وثاق، انبثاق"، وهذا التجانس من شأنه أن يقرى التقفية البيتية ثراء ملموسًا؛ مأتاه تناغم النهايات وتماثلها، ولا شك أن جناس القافية على النحو التبادلى الوارد، يكسب النص تماسكًا بنائيًّا من ناحية، وحضورًا صوتيًّا بذهن المتلقى من ناحية أخرى، ييسر من عملية التلقى، ويشيع الغنائية والطرب بالنص.

(٣) **موسيقى التركيب:** وتنطلق عن أمرين:

الأول: الأسلوب الإنشائى من نوع الأمر فى مفتتحى طالع النص وخاتمته "صب، هاتها"، والإنشاء يرتبط بانفعال المتكلم وحوارية الأسلوب، وهو الأمر الذى يقرر نبرة عالية للإيقاع بالبيتين، أسهم فيها التضعيف بالأول واللين بالأخير.

الثانى: التقسيم بالبيتين الأخيرين؛ فكلاهما يستقل صدره عن عجزه إيقاعيًّا ودلاليًّا ونظميًّا، على نحو يشيع التوازن، ويعمل على انتظام الإيقاع.

يلى الطويل والرمل والخفيف كلا المضارع والسريع بنسبة واحدة ٤,٠٩ ٪، يليهما وبنسبة ضئيلة بحر الوافر والرجز.

---

(١) أعنى أن "كالفجر" تشبه "للفجر" إيقاعيًّا؛ فكلاهما زنة (/ ٥ / ٥ /)، وكذا فإن "ليلا" تشبه "ليل"؛ فكلاهما زنة (٥/٥/).

(٢) بشىء من التجوز يمكن اعتبار حشو صدر البيت الأخير "فهى فى فمى" من الجناس – البصرى على الأقل – إذ تتوحد فيه البدايات صوتيًّا، وتتقارب النهايات بصريًّا، وبالجملة فالصورة الكتابية متشابهة متجانسة.

أما **المضارع** فهو أكثر بحور الشعر العربى ندرة[١]، وأصله "مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن" مرتين بالبيت، وقد استعمل مجزوء العروض والضرب. ومن نماذجه قوله:

يـــــا واصـــــلا بالمعـــــانى وهـــــاجرى فى الكـــــلام
مخاصـــــمى فى نهـــــارى مـــــصالحى فى منامـــــى
مـــــن العبـــــوس كـــــلام معنـــــاه معنـــــى ابتـــــسام
ولـــــن يغـــــير جـــــسم الـــــ ـــــوداد ثـــــوب الخـــــصام
مـــــا نفـــــع رقـــــة روحـــــى تنـــــدى كطـــــل الغمـــــام
وكـــــل مـــــا هـــــو حولـــــى كحلـــــق عطـــــشان ظـــــامى؟ [٢]

ويكاد يكون التقسيم هو أبرز عدد الرافعى فى تشكيل إيقاع النص؛ إذ يستقل كل شطر من الأبيات بذاته عن صنوه، خاصة فى الأبيات الثلاثة الأولى. ومن جميل ما أضفى بالأبيات قدرًا من تغن وتوازن، أن تناصرت المقابلة مع هذا الازدواج، فتوزع طرفاها على شطرى البيت.

والحق أن المقابلة فاعلة بالنص كله، فهى بالبيت الرابع بين الوداد والخصام قائمة. كما أن البيتين الأخيرين يتمثلانها بمقابلة الأول منهما للثانى سياقيًّا، والمقابلة هنا تولد إيقاعًا معنويًّا خفيًّا، وأيسر ما يمكن أن تؤديه المقابلة للإيقاع هنا هو إحداث تناظر معنوى واتزان دلالى بين المقابل ومقابله، خاصة مع التنويع المنتظم لأطراف المقابلة على النحو الوارد بالأبيات.

أما **السريع** فمن البحور ذوات التفعيلة المختلفة؛ إذ يقوم على ترديد (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مرتين بالبيت. وبحر السريع "من الأبحر المتامحة؛ لأن آخر أجزائه ثقيل جدا ...

(١) يراجع فى ذلك: كتاب الإقناع فى العروض وتخريج القوافى للصاحب بن عباد / تحقيق: د / إبراهيم محمد الإدكاوى، طبع وتوزيع الشيمى بشبين الكوم، الطبعة الثانية، ص ١٥٦. ويراجع أيضًا: أوزان الشعر العربى وقوافيه دراسة وتحليل ١٩٠.

(٢) الأوراق ٣٧.

ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأنى، وقد يوقعه هذا فى التكلف والتقعر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته" [١].

ومن نماذج السريع التى تتفق وهذا الرأى قول الرافعى:

يدمدم الحب على قلبه كأنه فى نفسه ينهدم

برجفة حاملها لم يزل ممزقا فى القلب لا يلتئم[٢]

فالبطء الإيقاعى والتؤدة يكادان يشكلان معًا بعض المعالم للدلالة والإيقاع معًا.

أما ما ورد من شعر الرباعية على وزنى الوافر والرجز، فلا يتعدى مجتمعًا أصابع اليد الواحدة إلا قليلًا، فالوافر يرد بأبيات أربعة كما فى قوله:

وملء شعاع هذا السيف قتل وملء جمال هذا الحسن ذل

ولولا سطوة الأقدار فيما يحب الناس كان الناس ملوا[٣]

أما الرجز فلا يرد إلا مجزوءا ببيتين فحسب، هما كل ما نظم عليه الرافعى من الرجز، يقول فيهما:

آه من الدنيا ومن قدر على الدنيا حكم

البغض شىء مؤلم والحب شىء كالألم[٤]

وبعد:

(أ) فإن بحور الشعر التسعة الواردة بشعر الرباعية تقرر امتداد الفضاء الذى غطاه هذا الشعر لأوزان الخليل. ففى (٣١٨) ثلاثمائة وثمانية عشر بيتًا فحسب، استطاع الرافعى أن ينظم على بحور تسعة. نعم إن تواجد بعض البحور كالرجز والوافر ضئيل، لكنه تواجد على أية حال، قد يكون له مغزاه!.

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١٥٦/١. ويراجع أيضًا: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، الطبعة الخامسة ١٩٨١، ص ٩٠.

(٢) الأوراق ٨٥. ويراجع فى السريع أيضا: الأوراق ١٠٥.

(٣) الرسائل ٧٧.

(٤) الرسائل ١٤٠.

ويكاد يترجح لدى أن الرافعى أحيانا ما كان ينظم على بعض الأوزان؛ ليؤكد قدرته الشعرية على صوغ الشعر، وخاصة حينما يكون ذلك مع أوزان نادرة التوارد بالشعر العربى عامة كالمضارع والسريع مثلا، وكأنى بالرافعى قد نئا بشعره عن الرجز، فقلل من النظم عليه؛ حتى لا يظن به أنه يعلو بشعره "حمار الشعر"؛ إذ لا ظهر له غيره، ولا مطية لديه سواه.

إن جيد شعر الرافعى بديع وهو كثير، أما رديئه فنثرى بارد وذلك قليل، وقد تبين أن عقلانية الرافعى - والتى حدت به إلى النظم على أوزان صعبة كالسريع مثلا - قد أوقعته مواقع السوء أحيانًا.

(ب) يتبين من قراءة بحور الرباعية التسعة، أن الرافعى يفضل قليلًا النظم على البحور مزدوجة التفعيلة أو مختلفتها (٥: ٤)، وبالنظر إلى الأبيات تكون نسبتها (٥٢,٢ ٪: ٤٧,٨ ٪). إذ تتردد المزدوجة التفعيلة فى (١٦٦) مائة وستة وستين بيتًا، والموحدة فى (١٥٢) مائة واثنين وخمسين بيتًا.

وتتميز البحور المتنوعة التفعيلة عن الموحدة بثراء موسيقى وتنوع نغمى إيقاعى، يؤثر فى المتلقى ويطربه، ويعين المبدع على بث معانيه وملاحقة تنوعاتها وتطورها. ويبدو أن التوحد قرين البساطة، فى حين يبدو التنوع صنو الثراء والغنى. ولو قدر للرافعى أن ينظم شعرًا أكثر على وزنى البسيط أو الطويل (ما يقرب من ٤٠ ٪ من شعر الرباعية)، إضافة لحسن نظمه على الكامل - لكان لشعر الرباعية شأن أفضل عن ذى قبل.

(٢) القافية[١]:

تقوم الموسيقى المعيارية بالشعر العربى على عمادين:

الأول البحر، ويتألف من عدد من المقاطع تنتظم بطريقة خاصة. وقد مضى الحديث عنه.

الثانى: القافية، وهى الصوت أو مجموعة الأصوات التى تختم البيت.

والقافية بذلك تمثل القرار لإيقاع البيت. والقافية "هى قوام الشعر وملاكه، وأظهر سماته وأشرف أجزائه"[٢]. وقد جاءت قوافى شعر الرباعية بالنظر إلى الروى على النحو التالى:

(١) يراجع فى تعريف القافية المختار: وأنها الحرف الذى تبنى عليه القصيدة "حرف الروى": الشعر والنغم، رجاء عيد، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٥، ص ٢٨٤، والتجديد الموسيقى ١٣٨.

(٢) على الجندى: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٧، ص ١١٣.

الصوت "حرف الروى"	عدد الأبيات	النسبة المئوية
النون	٨٨	٢٧,٦٧
الميم	٧١	٢٢,٣٣
اللام	٤٩	١٥,٤١
الراء	٣٢	١٠,٠٦
العين	١٩	٠٥,٩٧
الهاء	١٩	٠٥,٩٧
القاف	١٦	٠٥,٠٣
الدال	٠٩	٠٢,٨٣
الباء	٠٦	٠١,٨٩
الكاف	٠٦	٠١,٨٩
الألف	٠٣	٠٠,٩٥
الإجمالى	٣١٨	٪ ١٠٠,٠٠

قراءة الجدول:

أول ما يلفت النظر بشأن قوافى الرباعية – بالنظر إلى الروى – أنها من القوافى الذلل[١] أو قوافى الكثرة[٢]؛ فالميم والنون والراء والعين والدال والباء قوافى ذلل وكثرة، إضافة إلى القاف والكاف، وهما أقل ترددا من سابقاتها. وقد تجنب الرافعى تمامًا حروف الروى الكريهة التى

(١) يراجع فى تلك القوافى الذلل: المرشد إلى فهم أشعار العرب ١/٤٤. وهى عنده "الباء، التاء، الدال، الراء، العين، الميم، الياء المتبوعة بألف الإطلاق، النون".

(٢) يراجع فى قوافى الكثرة – وهى عين القوافى الذلل: موسيقى الشعر، وهى فيه "الراء، اللام، الميم، الباء، الدال، السين، العين"، وذلك هو عين ما يراه الأستاذ الدكتور إبراهيم محمد الإدكاوى فى كتابه: أوزان الشعر العربى وقوافيه، ص ٢٧٧ مع إضافة النون.

obeikan.com

تصدم الآذان وتخدش الحاسة الفنية، وهى على الترتيب: "الثاء، الخاء، الذال، الزاى، الشين، الصاد، الطاء، الظاء، العين، الواو".

تحتل أصوات النون والميم واللام والراء المرتبة الأولى فى ترددها رويًّا بشعر الرباعية؛ إذ تعطى (مجتمعة) ما يزيد على ثلاثة أرباع هذا الشعر بالكامل. وقوافى شعر الرباعية على ذلك من القوافى الذلل؛ إذ إن رباعية الأصوات السابقة من تلك الذلل. وكما يقول الدكتور كمال بشر فإن ثلاثة الأصوات: "الراء واللام والنون" تشبه الحركات فى أهم خاصة من خواصها، وهى قوة الوضوح السمعى " SONORITY "[١].

أما **النون** فأسنانى لثوى أنفى مجهور[٢]. ومن نماذجه رويًّا قول الرافعى:

يا بانيا بقلوب الناس يجعلها ... قصر الحياة تبصر أيها البانى
أسس على الحب لا تلق القلوب سدى ... وضع لكل فؤاد شكله الثانى
فلست تبنى سوى دار إذا خربت ... أركانها خربت من كل عمران[٣]

فالقافية هنا مردفة بالألف ذات وصل بالياء، وإرداف القافية مع وصلها يكسب القافية ثراء وغنائية، فتعاقب النون بين الألف والياء يشبه – فيما أرى – ترانيم المنشدين.

وقد شدت وحدات البيت إلى قافيته سلسلة من النونات والتنوين بحشو البيت (هى بالأول ثلاثة، وبالثانى اثنان ، وبالثالث أربعة) تشيع الغنائية والترنم بالأبيات. ومثله فى ذلك قوله:

الحسن ألوان يمازج بعضها ... بعضا لتصوير الهوى الفتان
وأرى الجوى والسحر والإيمان قد ... مزجت فمنها هذه العينان[٤]

أما **الميم** فشفوى أنفى مجهور[٥]، ومن نماذجه قوله:

---

(١) الأصوات العربية ١٣١.
(٢) الأصوات العربية ١٣٠.
(٣) الحديث ١١٣.
(٤) الرسائل ٨٠.
(٥) الأصوات العربية ١٣٠.

لبنـــــان فـــن فى الطبيعـــة قـــائم دقـــت محاســـنه عـــلى الأفهـــام
متكـــبر حتـــى علبـــــى إكبارهـــا مـــتعظم حتـــى عـــلى الإعظـــام
قمـــم تغطـــى بالـــسمـــــاء كأنهـــا فى الكـــون أمثلـــة عـــلى الإبهـــام
شـــم فـــــوارع علمـــت أبناءهـــا عنـــد الحـــوادث كيـــف رفـــع الهـــام
ومـــــدارج تنبيـــك منحدراتهـــــا إن الحيـــاة مـــذاهب ومرامـــى [١]

والقافية هنا أيضًا مردفة بالألف ذات مجرى هو الكسر حينًا، أو وصل هو الياء حينًا آخر. وشيوع الميم بحشو الأبيات وتعانقها مع النونات والتنوين، يكشف عن طرف الذات وتغنيها بالقول. وكيف لا والمصر مصر الحبيب؟! ومثله قوله:

منى السلام على من لو تصافحهـــا يـد النسيـــم أحـست غمـز آلامـى
مرت على الورد فى الأكمام فارتعشت أسـى، وقالـت: أهـذا قلبـه الـدامى؟
وأبـصرت غـصنا ظمـــــآن منطرحـا فمـــا رأت فيـه إلا بعـض أسـقامى
وتـسمـــــع الطـير صـداحا بأيكتـه يـشكو، فتـسمع فى شـكواه أنغامـى [٢]

أما **اللام** فأسنانى لثوى جانبى مجهور[٣]، ومن نماذجه رويًّا قول الرافعى:

تـــالله لـــو جـــددوا للبـــدر تـــسمية لأعطـى اسـمك يـا مـن تعـشق المقـل
كلاكـــما الحـــسن فتانـــا بـــصورته وزدت أنـــك أنـت الحب والغزل [٤]

وتكاد اللام هنا بالبيتين تدل على "السيلان والميوعة"، كما يرى ساسين عساف[٥].

أما **الراء** فهو الصوت التكرارى الوحيد باللغة العربية [٦]، فتلكراريته تلك يحمل بالقدرة نغما ذاتيا، يعتمد على الترجيع والتكرير. ومن نماذجه رؤيًّا قول الرافعى:

---

(١) الرسائل ٥٦.
(٢) الأوراق ٧٨.
(٣) الأصوات العربية ١٢٩.
(٤) الأوراق ٣١.
(٥) الصورة الشعرية "ساسين عساف"، ص ٢٠.
(٦) يراجع فى ذلك: المحيط فى أصوات العربية ونحوها وصرفها: محمد الإنطاكى، دار الشروق العربى بيروت، الطبعة الثالثة، الجزء الأول، ص ١٦.

ألا يا نسيم الفجر سلم على فجرى ... فقد غاب فى الليل الطويل من الهجر
تضيء الليالى بالنجوم وبدرها ... وليل الجفة من غير نجم ولا بدر
وقفت وماذا أستطيع بوقفتى ... حسيرا، وأقدار الغرام بنا تجرى
أدور بعينى نحو كل شعاعة ... على الأفق فى نجم أو الأرض فى زهر
فيا ويح قلبى، ما له حن كلما ... تراءى له شبه ابتسام على ثغر؟!
متى يا حبيب القلب هجرك ينتهى ... ومن أول الأيام فيه انتهى صبرى[١]

وقد ترددت الراء من دون الروى بحشو الأبيات (١١) إحدى عشرة مرة؛ مما أشاع جوا من نغم ينطلق عن قدرات الصوت الذاتية.

تلى أصوات "النون، الميم، اللام، الراء"، وفى المرتبة الثانية أصوات "العين، الهاء، القاف"، بنسبة تربو مجتمعة على (١٥ ٪)[٢]. ومن نماذج **العين** رويًّا قوله:

يا لطف نفسى للعشاق تحسبهم ... يوم النوى نزعت من قلبهم قطع
الحب قاتلهم بالصبر إن صبروا ... والحب قاتلهم بالهم إن جزعوا
إن ودعوا ذاهبا لم تلق حزنهمو ... من أنه سار، بل من أنهم رجعوا
ربى متى تهب الأحزان مخترعا ... فى هذه الأرض للنسيان يخترع؟ [٣]

ومن نماذج **الهاء** رويًّا قول الرافعى:

حيا وسلم ثم صافح تاركا ... يده على الكبد التى أدماها
وأتى ليعتذر الغزال ولجلجت ... كلمات فيه ففى فمى أخفاها[٤]

---

(١) الأوراق ١٥٩.

(٢) يلى ذلك وأخيرًا أصوات الدال والباء والكاف والألف، وكل صوت منها لا تجاوز أبياته التى ورد بها رويا أصابع اليدين، فهى نادرة التردد بالرباعية.

يراجع فى روى الدال: الأوراق ١٨٥، ١٩٤. وروى الباء: الأوراق ٤٧. وروى الكاف: الرسائل ١٢٤، السحاب ٤٣. وروى الألف: الأوراق ١٨٥.

(٣) الأوراق ٢٣٠.

(٤) الأوراق ١٧٩.

وقد جاءت القافية هنا – على صعوبة التقفية بالهاء – ناعمة جميلة؛ وذلك لانحصارها بين ردف ووصل كليهما ألف.

أما **القاف** فقد ورد رويًّا فى ستة عشر بيتا، منها قوله:

أحتسبها كالفجر يعقب ليلا أو كليل للفجر فيه انبثاق

هاتها فهى فى فمى قبلات واصطدام الكئوس منها عناق[١]

إن قافية الرافعى لم تكن محصورة فى الروى وحده إلا نادرا. فلقد حرص الرافعى على أن تكون قوافيه ثرية غنية، يبدو ذلك واضحًا بالنظر إلى الروى من حيث الإطلاق والتقييد من ناحية، وبالنظر إلى القافية من حيث التركيب والبساطة من ناحية أخرى.

(أ) أما الروى من حيث الإطلاق والتقييد، فقد جاء على النحو التالى:

روى القافية	الأبيات	النسبة المئوية
المطلق	٢٧٥	٪ ٨٦,٤٨
المقيد	٠٤٣	٪ ١٣,٥٢

وكما [٢] هو معلوم، فإن القافية المطلقة أكثر وضوحًا وتمثلًا فى السمع وهى – من دون المقيدة – الأشد أسرًا للأذن والأكثر تنغيمًا للنص؛ ومن ثم فالمطلقة هى الأقدر فى الاستحواذ على لب المتلقى، وعلى دفعه إلى الاستمرار والتغنى بالنص. إن القافية المطلقة فى أبسط مظاهرها باعتماد الروى على مجرى يبرز فيها الروى بروزًا مستفادًا، من خاصة الحركات (وأصوات اللين) المتمثلة فى الوضوح السمعى. ولا شك أن وضوح الروى فى كل بيت، من شأنه أن يعمل على تضافر بنية النص وإشاعة النغم به.

---

(١) الرسائل ١١٩.

(٢) تكاد تتفق نسبتا روى الرباعية إطلاقًا وتقييدًا مع نسبتيهما بالشعر العربى بعامة، وهى ٩٠ ٪ مطلق ١٠ ٪ مقيد. يراجع فى ذلك: موسيقى الشعر ٢٥٧.

الخصائص لابن جنى تحقيق: محمد على النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م، الجزء الثانى، ص ٢٦١.

وإذا كانت القافية تمثل قرار الإيقاع بالبيت، فإن اعتلاء الحركة للروى أو إتباعه بلين (الوصل) يعملان – غالبا – على إحداث ما يشبه النبر على كلمة القافية، يلفت إليها السمع والانتباه مما يتفق مع أهمية الضرب، بوصفه آخر ما يقر بأذن السامع.

وقد جاء مجرى الروى بقافية الرباعية على النحو التالى:

المجرى	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الفتحة	٥٤	٪ ١٩,٦٤
الضمة	٥٤	٪ ١٩,٦٤
الكسرة	١٦٧	٪ ٦٠,٧٢

وتكتسب حركة الروى أهمية خاصة بالبيت؛ انطلاقًا من كونها مفتاح البيت كله؛ لأن الكلمة فى نهاية البيت لابد أن تأخذ مكانها فى نهاية البيت مطمئنة، من حيث التماثل الصوتى والحركى (الإعرابى) مع بقية الأبيات من ناحية، ومع باقى وحدات البيت من ناحية أخرى؛ إذ ينبغى أن يتفق مجرى روى البيت (حركة إعراب كلمة القافية) فى آن واحد مع أمرين اثنين:

الأول: أفقى، ويخص تركيب البيت النحوى.

الثانى: رأسى، ويتصل بروى النص العام.

وتأتى الكسرة على رأس قائمة مجرى الروى بنسبة (٦٠,٧٢ ٪)، تليها الفتحة والضمة معًا بنسبة متماثلة (١٩,٦٤ ٪).

أما مجىء الكسرة على رأس قائمة مجرى الروى فمقبول؛ فى ضوء ما هو مقرر للكسرة من سمات فيزيقية، تجعلها أيسر من الضم. وإذا كانت الفتحة أخف منهما معًا، فقد دفع بالكسرة إلى تلك المكانة ما اشتهرت به من رقة ولين فى غالب ما روى من شعر عربى قديم[1]، وهو الأمر الذى يتفق تمامًا وطابع الرباعية العاطفى الغالب، ومما جاء مكسور الروى قوله بنص "أيام لبنان".

الله زينهـــــا بكـــل بديعـــــــة باحـــت بـــأسرار مـــن الإلهـــام

(١) يراجع فى ذلك الرقة واللين: المرشد فى فهم أشعار العرب ١/ ٧١.

فهنا يريك الحسن صفحة شاعر وهنا يريك صحيفة الرسام[١]

ومثله قوله:

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

النار بالنار لا تطفا إذا اتصلت فكيف أصنع فى قلبى لينساك[٢]

فالرقة واللين باديان واضحان مع الروى المكسور، خاصة فى ضوء التعانق مع الإرداف بالألف من قبل، فالتقابل بينهما (ألف، كسرة) يعمل على غنائية الأبيات طولًا وعرضًا.

وقد ارتقت الفتحة لتقف على قدم المساواة مع الضمة، بخلاف ما هو معهود من مجيء الضمة تالية للكسرة وسابقة على الفتحة كمجرى للروى بغالب شعر العرب، وتفسير ذلك مرهون ببعض أمور، منها ما يتعلق بطبيعة الفتح كمجرى؛ إذ هو أخف من الكسر والضم معًا[٣]، فالخفة هنا عدة دافعة لتقدم الفتحة خطوة لتلحق بالضمة. ومن تلك الأمور التى تعزز ارتقاء الفتحة لذاك الموقع، ما يتعلق بطابع قوافى شعر الرباعية، كما هو وارد بالنصوص، ومنه ما يتعلق بطابع شخص الرافعى. أما طابع قوافى شعر الرباعية فكثيرًا ما وردت مردفة ذات وصل لين، وإرداف قوافى الرباعية غالبًا ما كان بالألف، ومن ثم فالمجرى المماثل لحرف الردف إذ ذاك هو الفتحة؛ بما يعمل على التغنى والإنشاد وطول النغم. أما ما يتعلق بطابع شخص الرافعى فإنى أرى أن الفتحة بعلوها البصرى (الكتابى، الصورى)، وبرقتها الصوتية تتفق وكبرياء الرافعى واعتداده بذاته، فالرافعى يريد أن يثبت علو كعب أدبه، بتنغيم النص على نحو ارتقائى إن صح التعبير، ومن نماذج الفتح مجرى للروى قوله:

يا من على الحب ينسانا ونذكره لسوف تذكرنا يومًا وننساكا

(١) الرسائل ٥٨.

(٢) الرسائل ١٢٤.

(٣) يراجع فى ذلك: فى محيط الدراسات اللغوية: عبد الجواد الطيب، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص ١٠٥.

إن الظـلام الـذى يجلـوك يـا قمـر لـه صـباح متـى تدركـه أخفاكـا[١]

أما **الضمة** فتقابل الكسرة بالمستوى التعبيرى للأصوات، ويعنى القول بتقابلهما "أن بينهما نوعًا من ضدية، فالضمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة، والكسرة تشعر بالرقة واللين" [٢]. ومن نماذج الضمة مجرى لروى القافية قول الرافعى:

وبـى زهـرة فى جانـب النيـل قـد نمـت فـرف عليهـا إذ يـروح وإذ يغـدو
لطافتـه فى طبعهـا الحـب والرضـا وتيـاره فى طبعهـا الهجـر والـصد
ويحكـى وفـاء النيـل فـيض وعودهـا ويـا شـد مـا ينحط مـن بعـدها الوعـد
وفى زمـن تـصفو عـلى كـما صفـا وفى زمـن مـا مـن تكـدرها بـد[٣]

(ب) إن قوافى شعر الرباعية تتميز – فضلًا عن ذلك الإطلاق الرقيق – بثراء وتنوع يجعل من القافية عدة إيقاعية، تقف أحيانًا على قدم المساواة مع البحر الشعرى فى تنغيم النص

(١) السحاب ٤٣.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١/٧١.

(٣) الأوراق ١٩٤. وإذا كانت القافية المطلقة أوضح فى السمع وأشد أسرًا للأذن، فإن ما يميز القافية المقيدة هو أن آخر عناصرها هو الروى، وقد يكون هو عنصرها الوحيد؛ إذ ترد القافية منحصرة فيه وحده، وتلك هى أبسط مظاهر القافية. ومن نماذجها قوله بالأوراق ١٠٥:

سـألته كيـف رأى وجههـا؟ فقـال: جـل الله فيمـا خلـق
قلـت: وذاك الخـد لمـا اسـتحى؟ فقـال: مثـل الفجـر فيـه الـشفق
قلـت: وذاك الثغـر مـا أمـره؟ فقـال: لمـا ذكرتـك انطـق

ومنها أيضًا قوله بالرسائل ١٤٠:

آه مـن الـدنيا ومـن قـدر عـلى الـدنيا حكـم
الـبغض شـىء مـؤلم والحـب شـىء كالألـم

ومن الواضح أن القافية المقيدة كما هو وارد بالنص تحفظ على الأبيات الحد الأدنى المطلوب لوحدتها وتضافرها، ويكاد ينحصر دورها فى العمل على تضافر بنية النص بتوحد نهاياته. ولا يلمس البتة للقافية المقيدة لبساطتها وسذاجتها دور فى تنغيم النص أو موسقة الأبيات.

وإنتاج بصمته الإيقاعية. إن الرافعى كثيرًا ما يسبق الروى بردف ويعقبه بوصل، وأحيانًا ما يؤسس له، أو ييسر له خروجًا من وصل.

وقد جاءت قوافى الرافعى بالنظر إلى ثرائها وتعدد عناصرها على النحو التالى:(١)

نوع القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المردفة والروى ذو المجرى	١٠٥	٪ ٣٥,٨٤
المردفة ذات الوصل	٩٣	٪ ٣١,٧٤
المردفة ذات الخروج والوصل	٦٠	٪ ٢٠,٤٨
الموصولة	١٧	٪ ٠٥,٨٠
ذات المجرى فحسب	١٦	٪ ٠٥,٤٦
المؤسسة الموصولة	٠٢	٪ ٠٠,٦٨

وكما هو واضح من الجدول، فإن القافية المردفة مع الروى ذى المجرى المطلق والقافية المردفة ذات الوصل تحتلان رأس القائمة، تليهما فى المرتبة الثانية: المردفة ذات الخروج والوصل ثم القافية الموصولة، والقافية ذات المجرى فحسب، وأخيرًا تأتى القافية المؤسسة الموصولة. ويتبين من ذلك:

أن الرافعى حرص على تنغيم النهاية، لا أعنى نهاية البيت بالروى، بل نهاية القافية بالمجرى أو بالوصل، أو بالخروج مع الوصل. وتعد **القافية المردفة ذات الخروج والوصل هى أرقى أنواع القافية الغنية**؛ لتعدد عناصرها؛ إذ يعلو الروى مجرى ويسبقه ردف ويتلوه وصل هائى، وفى النهاية يرد الخروج اللين. ومن نماذج تلك القافية الغنية قوله:

لهفى لأشجار المحبة ... بة مر فصل ربيعها
جد الهوى فى عرسها ... ليجد فى تقطعيها
كل الفتوق لها الرقا ... ع ترم من تصديعها

(١) تزيد أبيات القافية هنا (٢٩٣) عن أبيات القافية المطلقة (٢٧٥) لأن بعضا من أبيات المقيدة قد تكون مردفة كما فى الأوراق ١٨٥.

وإذا تمزقـــــــت المحبـــــــــــة حـــــرت فى ترقيعهـــــا [١]

وفى ضوء جريان الأبيات على مجزوء الكامل تقرر فى وضوح الفاعلية الكبرى للقافية الغنية (متعددة العناصر)؛ إذ تسهم القافية دائما بأكثر من نصف أصوات تفعيلة الضرب: شطر العجز، إذ تسهم بساكنين ومتحركين، وذلك فوق ما لها من أثر واضح فى تنغيم الأبيات وموسقتها. ومثل ذلك قوله بنص "حيلة مرآتها":

ورأت صـــفا المـــرآة يـــشبـــه قلبـــه مهـــما تحملـــه يكـــــن حمالهـــا
فتنهـــدت أســـفا عليـــــه وأنـــشأت عـــبرات رحمتهـــا تحـــول مجالهـــا
جزعـــت لـــه يعنـــــى العنايـــة كلهـــا وتريـــه كـــل ثوابـــــه إهمالهـــا
حـــالان خيرهمـــــا وشرهمـــا ســـوى ومـــن المنـــافع مـــا يجـــر وبالهـــا
جهـــد المقامـــــر أن يحـــاول حيلـــة ولكـــــم أضرت حيلـــــة محتالهـــــا
والعمـــر آمـــــال ومـــا جلـــب الـــشقا إلا ابتغـــــاء الطـــــامعين محالهـــــا
إن الـــذى أعطـــى النفـــوس عقولهـــا جعـــل القناعـــة للنفـــوس عقالهـــا [٢]

تلى تلك القافية فى الثراء والجمال والغنى والتغنى القافية **المردفة ذات الوصل**[٣]، ومن نماذجها قوله:

يـــا ليـــل هيجـــت أشواقـــــــا أداريهـــا فـــسل بهـــا البـــدر إن البـــدر يـــدريها
رأى حقيقـــــة هـــذا الحـــسن غامـــضة فجـــاء يظهرهـــا للنـــــاس تـــشبيها
فى صـــورة مـــن جمـــال البـــدر ننظرهـــا وننظـــر البـــدر يبـــدو صـــورة فيهـــا [٤]

وفى تبادل للمواقع بين الألف والياء، حيث الردف ألف والوصل ياء عكس تلك القافية يقول الرافعى:

---

(١) الأوراق ١٨٢.
(٢) الرسائل ٤٢.
(٣) يتناوب نوعا القافية هذان المواقع بالنظر إلى نسب التوافتر كما يبدو من الجدول، وقلة الكم تتفق وبديع الكيف.
(٤) الأوراق ٥٩.

منى السلام على من لو تصافحها ... يد النسيم أحست غمز آلامى
مرت على الورد فى الأكمام فارتعشت ... أسى، وقالت أهذا قلبه الدامى
وأبصرت غصنًا ظمآن منطرحا ... فما رأت فيه إلا بعض أسقامى
وتسمع الطير صداحا بأيكته ... يشكو، فتسمع فى شكواه أنغامى [١]

وتعاقب الألف مع الياء أو الياء مع الألف، من شأنه أن ينوع من نغم القافية، وبالتنوع والتعدد يثرى الإيقاع.

أما القافية الموصولة، وذات المجرى فحسب، فلا يكادان يختلفان فى شىء كبير؛ إذ بإشباع مجرى الروى يتحقق الوصل اللين. ومن نماذج **الموصولة** بلين قول الرافعى عن العشاق بنص "النجوى".

الحب قاتلهم بالصبر إن صبروا ... والحب قاتلهم بالهم إن جزعوا
إن ودعوا ذاهبا لم تلق حزنهموا ... من أنه سار بل من أنهم رجعوا[٢]

أما وصل الروى بهاء فمن نماذجه قوله:

كان لى قلب فيا عجبى ... ليس فى جنبى سوى أثره
ضاع منى فابحثوا تجدوا ... فى ابتسام الحسن أو نظره[٣]

وكما هو واضح فالوصل بالخاء دون خروج لين يخرج القافية كالمبتورة المنقطعة، وهى إلى حد ما مجهدة للمبدع، خاصة حينما ينشد شعره، ولعل لموضوع النص (يا قلبى) علاقة بتلك القافية الشبيهة بالسكتة القلبية؛ إذ قد قطعت الأيام بالمبدع، وحالت به دون قلبه، ومن ثم فقافيته المقطوعة تلك ألصق بحاله وما به.

أما **ذات المجرى** فحسب، فمن نماذجها:

تالله لو حددوا للبدر تسمية ... لأعطى اسمك يا من تعشق المقل

(١) الأوراق ٧٨.
(٢) الأوراق ٢٣٠.
(٣) الأوراق ٢١٧.

كلاكما الحسن فتانا بصورته وزدت أنك أنت الحب والغزل [١]

أما القافية المردفة مع الروى ذى المجرى، وهى القافية التى تحتل رأس قائمة الجدول فى التواتر، فلا تكاد تختلف إيقاعيًّا عن المردفة ذات الوصل إلا فى يسير؛ إذ بإشباع المجرى ينتج الوصل اللين؛ ولذا لم يعتبر العروضيون تعاقب القافيتين بالنص عيبا؛ انطلاقًا من أن أثرهما الصوتى متشابه. ومن نماذج تلك القافية فى تعاقبها مع المردفة ذات الوصل بالنص الواحد، قول الرافعى عن لبنان:

أرض كساها الوحى جوا عاطرا وبنى لها أفقا من الأنغام
الله زينها بكل بديعة باحت بأسرار من الإلهام
فهنا يريك الحسن صفحة شاعر وهنا يريك صحيفة الرسام
والحسن مختلف المواطن فى الورى لكنما حسن الطبيعة شامى [٢]

ومثله قوله عن الحبيبة:

حقيقة الحب فيها ثم تنظر لى كأننى عالق منها بأوهام
يا للعجيبة للمرآة أنظرها ولا أرانى فيها وهى قدامى
يا أخت شمس كلون الخد مشرقة وأخت بدر كنور البدر بسام
ما كنت مثلهما إلا لتبتسمى على ليالى فى حبى وأيامى [٣]

القافية بالرباعية ومحاولة التجديد:

تنوع روى القافية فى نصين من نصوص الرباعية، لا على سبيل الإكفاء ولا الإجازة، ولكن تجديدا – فيما أرى – لقافية الشعر العربى، واستجابة من الرافعى لنداء الموقف المعيش

(١) الأوراق ٣١.
(٢) الرسائل ٥٨.
(٣) الأوراق ٧٨.

وخصوصيته .. ومن ذلك يعد الرافعى أحد الرواد الأوائل الفاعلين فى تجديد إطار الشعر العربى فى العصر الحديث [١]، ومن ذلك ما يرد بنص "فى الأحلام" بأوراق الورد:

نصبت لى فى الكرى حباله ... اصطاد صيدا من الصور
رأيت جسمى انتهى لحاله ... تضىء كالشمس والقمر
فطرت فى النور أجتليه ... محاسنا تملأ السما
ولا ضوء بلا شبيه ... إلا حبيبى تبسما
فقلت هل بى يا قلب فيه ... لعلنى أطفئ الظما
ناجيت قلبى بذى المقالة ... فدمدم الأفق بالشرر
صرخت ما للفضاء ماله ... فقال فى قلبك الخطر
يا أفق هل خفت من شراره ... تحت الضلوع اسمها الفؤاد؟
أم سعر الجهر فيك ناره ... توقد من يابس الوداد؟
أم يوم حب قضى نهاره ... وحل من بعده السواد؟
فقال: وجه نرى خياله ... فى قلبك الحامل الضرر
ارجع فلو أن ذى الغزاله ... تغازل النجم لانفجر [٢]

وكما يبدو فبالنص قواف متعددة متباينة لا قافية واحدة، فالقافية بالنص تتحول عن الراء إلى الألف ثم الراء مرة أخرى فالدال، وأخيرا فالقرار هو الراء مرة ثالثة ... هذا فيما يتعلق بقافية البيت. وعلى العكس من ذلك فبتحكيم البصر فى المقام الأول لا السمع نلمس إصرارا من الرافعى على التزام صوت واحد بنهايات صدور النص جميعها (صوت الهاء)، وبالتحقيق السمعى يتبين لنا أن صوت الهاء بحق يمكن أن يعد قافية المصدر فى الأبيات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ١١، ١٢). أما الهاء بالأبيات (٨، ٩، ١٠) فكأنه وصل لا قافية. وعلى ذلك فلأول وهلة يمكننا القول إن الرافعى استبدل للقافية موقعها، فصار نهاية الصدر بتفعيلة العروض

(١) فيما يستقبل من بحث للإيقاع يتدعم هذا الرأى، فى الحديث عن النثر الشعرى.
(٢) الأوراق ١٨٥.

لا بنهاية البيت بتفعيلة الضرب. غير أن الاحتكام إلى قواعد علم العروض العربى يقتضى النظر إلى الأبيات لا باعتبار قافية الصدر بل قافية البيت. والنص يتكون من خمس دفقات شعرية على نحو شبه منتظم كالتالى:

(٦)

عدد الأبيات	٢	٣	٢	٣	٢
الروى	(ر)	(أ)	(ر)	(د)	(ر)
ترتيب الدفقة:	١	٢	٣	٤	٥

فالأبيات ذوات روى الراء ثنائية المدى، وتكرر ثلاث مرات (٦) أبيات، والأبيات ذوات روى الألف مع الدال ثلاثية المدى (٦) أبيات. والنص على ذلك يحوى من مظاهر التحديد الإيقاعى فى القافية ما يشبه:

١- التشريع: "وهو بناء البيت على قافيتين، يصح المعنى عند الوقوف على كل منهما" [(١)]. والتشريع بأبيات النص كلها قائم ما نظرنا إلى الأبيات فرادى فرادى.

٢- التسميط: "وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتى بأربعة أقسام من غير قافية، ثم يعيد قسما واحدا من جنس ما ابتدأ به وهكذا إلى آخر القصيدة"[(٢)]. وإن تناوب الراء بين الألف والدال يشتم من رائحة تسميط كما يبدو بالنص.

والحق أن القافية المتنوعة قد أفقدته وحدته، وذهبت بكثير من ماء الوزن الشعرى (مخلع البسيط)، الذى هو فى ذاته - وبعيدا عن اضطراب القافية - يحمل "نوعًا من اضطراب وخجلان بين الخفة والثقل، وقد كرهته أذواق المتأخرين إلا قليلًا؛ لأنه - فيما يبدو - نغم بداوة يصلح للشدو وما إليه، ولا يستقيم عليه ما يطلبه الذوق الحضرى المعقد"[(٣)].

إن قافية الصدر لم تفلح فى إخفاء الأثر السلبى لتنوع القافية بنهاية الأبيات، وإن جهدت فى التخفيف من حدته باستبدال موضع التنغيم.

---

(١) أوزان الشعر العربى وقوافيه دراسة وتحليل ٣٣٣.

(٢) نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١ / ١٠٩.

فالقافية المصاحبة للألف: ٣: ٥ أجتليه، شبيه، فيه.

والمصاحبة للدال: ٨: ١٠ شراره، ناره، نهاره.

أرق وأجمل من القافية النهائية بالأبيات:

إن محاولة التجديد تلك قد حفها من قريب عدم توفيق [١]، إلا ما انحازت به من مجرد شرف المحاولة التى تحسب للرافعى. وفيما عدا الأبيات الدالية، فإنى لا أرى شعرًا يروق للسمع بالنص. أما هذه الثلاثية الدالية فذات قافية واضحة مستقرة إن بالمنتهى وإن المنتصف. أما قافية البيت فمردفة الألف "الوحيدة المردفة بالنص"، وأما تقفية الصدر فأثرى وأغنى؛ إذ ترد مردفة موصولة بالهاء، وفى الإرداف توازن مع قافية البيت، وفى الوصل بالهاء تماثل مع تقفيات الأبيات الأخرى.

أما باقى أبيات النص فتحوى تعابير نثرية لا تليق بلغة الشعر ولا ترقى إليها، كما فى: (رأيت جسمى انتهى لحاله ... لعلنى أطفئ الطما ... فى قلبك الحامل الضرر) وقد عاب النص استخدام الرافعى للحوار "أو حكاية الحوار" مع اضطراب الوزن وسرعة انقضاء الشطر، وهو الأمر الذى سبب اضطرابًا فى التركيب فى بعض الأبيات.

ويقول الرافعى فى نص آخر أخير منوعًا من قافيته:

قـــــدرت قـــدرتها فى فـــــلا أســـتطيع قـــدرة لا أستطيـــــع

كـــل مـــن يكـــذب فى الحـــب قـــدر إن أطـــــاق الحـــب والله غـــدر

وصحيـــــح الحـــب حبـــه هـــدر كـــل مـــا يـــسطيع أن لا يـــستطيع [٢]

والبيتان الأخيران أقرب إلى ما يسمى بالأعرج "وهو ما اختلفت مصراع منه عن الثلاثة الباقية" [٣]، والواضح أيضًا أن تنوع القافية هنا غير موفق.

---

(١) دعمه من ناحية ما الاضطراب الذاتى المحمول بالوزن الشعرى، وقصر البحر النوعى غير المتفق مع طول جملة الرافعى.

(٢) الأوراق ٩٥.

(٣) أوزان الشعر العربى وقوافية دراسة وتحليل ٣٢٧.

وقد تعلقت بالقافية بعض مظاهر إيقاعية أخرى بالرباعية، منها ما يثرى إيقاع النص، ومنها ما يعد عيبًا من عيوب النظم[١].

(أ) أما **عيوب النظم** المتعلقة بالقافية، فليست من الكثرة بحيث تقدح فى شاعرية الرافعى، لكنها تكشف على أية حال عن بعض مواضع، خان فيها التعبير المبدع، ولم يستقم له فيها القول. ومن ذلك ما يعد إبطاء باصطلاح علم العروض، كما فى قول الرافعى:

آه لـــو أســطيع أن أخرجهـــا ... مـــن زمـــانى إنـــى لا أستطيـــع
آه لـــو أســطيع أن أدخلهـــا ... فى حيـــاتى، إننـــى لا أســتطيع
قـــدرت قـــدرتها فى فـــلا ... أســتطيع قـــدرة لا أستطيـــع
كـــل مـــن يكـــذب فى الحـــب قـــدر ... إن أطـــاق الحـــب والله غـــدر
وصحيـــح الحـــب حبـــه هـــدر ... كـــل مـــا يـــسطيع أن لا يـــستطيع [٢]

ففضلًا عن تنوع الروى بالنص القصير، فإن الضرب بكامله يتكرر لا مرتين فحسب، بل أربعًا فى خمسة أبيات.

ومما يعد أيضًا من عيوب النظم ما يرد كاشفًا عن استعانة واضحة للتوصل إلى القافية، كما فى قوله مثلًا:

وأصـبحت كالـسوى ترفـف نـازلا ... سـلاما عـلى قلـب الغـدير أو النهـر [٣]

فالغدير والنهر سيان مع الدلالة المطروحة بالبيت، ويجزئ أحدهما عن الآخر، وإذا كان النهر هو الأنسب ليكون ضربًا، فلا حاجة للدلالة بالغدير.

ومما يتصل وعيوب القافية ما يسمى بالتضمين، وهو تعليق قافية البيت بصدر الذى يليه، وينطلق اعتبار ذلك عيبًا عن الفكرة القديمة، الخاصة بالمحافظة على وحدة البيت، فالتضمين

(١) يراجع فيما يثرى إيقاع القافية (التصريع، رد العجز، التدوير) بالموسيقى الإبداعية بالشعر.
(٢) الأوراق ٩٥.
(٣) الأوراق ١٥٩. ويراجع فى قريب من تلك الاستعانة: الرسائل ١٧٨.

ولـــولا ســـيطرة الأقـــدار فـــيما ... يحـــب النـــاس كـــان النـــاس ملـــوا

إذ يستقيم المعنى بإسقاط عبارة (كان الناس)، وأن يستبدل بها اللام لتدخل على ملوا ... لموا.

يتعارض مفهوميًّا مع الوحدة البيتية الثلاثية: إيقاعًا وتركيبًا ومعنى. وإنما تكمن صفة الشعر الجيد "فى قدرة الشاعر على إحداث انسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والنظمية معًا"(١).

وإذا كان التضمين ينقض مفهوم الوقفة (الوحدة الثلاثية) ويتعارض معه، فإنه بالمقابل من ذلك يتفق ورغبات المبدع وكذا الموقف الإبداعى، ويصبح التضمين بهذا التوافق الإبداعى "تدفيقة سمح بها تفكيك عناصر الوقفة الثلاثية، والتى منحت الشاعر – بدورها – قدرة على الأداء، جعلته ينصت إلى اضطراب عواطفة واصطخاب أحاسيسه، بدلا من أن يخضع لقالب خارجى مفروض عليه من فوق" (٢). ومن ذلك فليس التضمين عيبًا، ما دام قد نزع المعنى إليه وطلبه السياق، بل إن التضمين أحيانًا ما يعد أحد عوامل تدفق الإيقاع وتماسك بنية النص (٣). فارتباط الأبيات فيما بينها دلاليًّا ونظميًّا (التضمين)، مع المحافظة على الوقفة العروضية (استقرار القافية)، أمر مشروع مقرر. ومن ذلك قول الرافعى:

فيـــا إلهـــى إذا أجريـــت فى قـــدر يومـــا بـــأن يلتقـــى فى النـــاس ضـــدان

فاجعـــل للطفـــك معنـــى فى التقـــائهما كـيلا يكـون مـن الـضدين زوجـــان (٤)

فقد تأخر جواب الشرط عن البيت الأول إلى الثانى، وفى استقرار القافية النونية الثرية المردفة ذات المجرى المكسور، ما يشفع للرافعى فى كسر الوحدة الثلاثية؛ إذ مع ارتباط البيتين تركيبًا ودلالة، فإنهما مستقلان منتظمان فى ضوء قواعد علمى العروض والقافية.

إن التضمين بالأبيات، وإن لم يكن فاعلًا بالقدر الكافى وعلى النحو الواضح فى تدفق الإيقاع، فمن الظاهر أنه ليس عيبًا، وإلا فأنى للرافعى أن يستكمل دلالته، وأن يبدع قافيته فى آن واحد، دون إخلال بأحدهما من غير أن يكون تضمين بالبيت؟!

---

(١) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ٥٥.

(٢) عبد الله راجع: القصدية المغربية المعاصرة "بنية الشهادة والاستشهاد"، منشورات عيون بالمغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ١ / ١٢٠.

(٣) يراجع فيمن لم ير فى التضمين عيبًا: التحديد الموسيقى ١٤٩.
فى علمى العروض والقافية: أمين على السيد، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م، ص ٢٩، ٣٠.

(٤) الحديث ١١٣.

ومثل ذلك فى جمال التضمين قول الرافعى:

يـــا مـــن يحـــب حبيبـــه وبظنـــــه أمـــسى يهينـــه
وتعـــف منـــه ظواهـــر لكنـــه نجـــس يقينـــه
كـــالقبر غطتـــه الزهـــو ر، وتحتـــه عفـــن دفينـــه
مـــاذا يكـــون هـــواك لـــو كـــل الـــذى تهـــوى يكـــون (١)

فقد تأخر جواب النداء لاستكمال الوصف، وفى استقرار القافية النونية المردفة ذات الوصل واجتزاء الكامل كذلك، ما يرقى بالتضمين ليكون من عدد الإيقاع المسهمة فى تدفقه وتضافر البنية، لا أن يكون من عيوب النظم.

(ب) الموسيقى الإبداعية:

يختار المبدع فى هذا النمط الإيقاعى من وسائل اللغة أو قوالب البلاغة أو غير ذلك ... ما يسعفه على تنغيم النص، أيًّا كان شكل الوسيلة أو قالب تلك الأداة. وعلى ذلك فإن الموسيقى الإبداعية تشمل كل العدد الإيقاعية عدا الوزن والقافية. وإذا كانت موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمى العروض والقافية، فتكاد تجمع عدد الموسيقى الإبداعية عدة أمور، تحكمها وتضبطها:

أولها: الاختيار الحر، فمظاهر الموسيقى الإبداعية تنبع من ذات المبدع، وتنطلق عن خصوصية التجربة المعيشة، فليست خاضعة لقانون ملزم، يتسلط على المبدع، فيرغمه على المطاوعة، وإنما يكون المبدع فى كل مظاهر الموسيقى الإبداعية حرًّا طليقًا من كل إسار ضاغط. وقد ينضوى تحت لواء الإبداعية. من هذا المنطلق ... بعض العدد المعيارية، طالما أنها خاضعة للاختيار الحر، فمثلًا تصريع مطالع القصائد من مفردات علمى العروض والقافية، غير أنها ليست إلزامًا واجب النفاذ على المبدع؛ ومن ثم فهى من العدد الإبداعية، وبالمثل فإن القوافى المتجانسة وإن كانت مما يحبذه الإيقاع المعيارى فلأنها ليست قانونًا كقانون التفعيلة الملتزمة بالأبيات، بل تخضع لاختيار المبدع الحر، فإنها لذلك تعد من معالم الموسيقى الإبداعية لا المعيارية.

(١) السحاب ٢١.

ثانيها: عدم التواتر فلئن اتسمت مظاهر الموسيقى المعيارية بالتكرار والانتظام شأنها شأن القواعد والقوانين، فإن مظاهر الموسيقى الإبداعية – ولأنها اختيار حر خاص بموقف إبداعى ما، وتأتى لغاية جمالية بعينها – تعرى عن التواتر والانتظام بكامل النص. إن مظاهر الموسيقى الإبداعية لا يشترط معها التواتر الكامل بالنص، وإنما تخرج كالومضة، تقف شاهدة على خصوصية الإبداع وقدرات المبدع، فتوازن العبارات مثلًا ليس واجبًا على المبدع التزامه بسائر أبيات النص، وإنما تكمن قيمته وخطره – فيما يبدو – فى تلك الندرة التى يحكمها مبدأ الظهور والتخفى.

إن عدم تواتر مظاهر الموسيقى الإبداعية، يمثل أحد دعائم كسر نمطية الأداء، المتمثلة فى جل مظاهر الموسيقى المعيارية، ولا أعنى بكسر النمط هنا خلو الموسيقى الإبداعية من الانتظام؛ إذ كل إيقاع لابد أن يكون منتظمًا على نحو ما، وإنما كسر النمط هنا منسوبًا للنص الكلى، وليس لموضع الموسيقى الخاص، فتجانس الكلمات مثلًا يكسر نمط التخالف الحاكم بكثير من مراحل النص، وإن كان التجانس فى ذاته يحمل روح الانتظام وأمارة التكرار.

ثالثها: التداخل والتوازى مع الموسيقى المعيارية، فغنى عن القول أن الموسيقى الإبداعية لا تعطل من قوانين المعيارية شيئًا، وإنما تلتزم قواعدها؛ إذ تعمل فى إطارها. ولعل ذلك هو ما حدا ببعض الباحثين إلى تقسيم الموسيقى الشعرية إلى موسيقى حشو[1]، توازيًا مع ما يصطلح عليه البحث بالمعيارية والإبداعية.

ويمكن التأسيس للموسيقى بانطلاقها الدائم عن أحد الركائز الثلاث التالية:

١- موسيقى الصوت.

٢- موسيقى الألفاظ.

٣- موسيقى التركيب.

---

(١) يراجع فى ذلك: خصائص الأسلوب فى الشوقيات ٢١، ٥٣ وما بعدها، شعر الفرزدق دراسة أسلوبية: محمد الدسوقى، رسالة دكتوراه، مخطوطة بآداب طنطا، بإشراف المرحوم الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هداره ١٩٩٢م، ص ٤٠٦ وما بعدها.

أولاً: موسيقى الصوت:

ويشمل كل مظهر إيقاعى ينطلق أثره عن الصوت، لا عن الكلمة أو التركيب. وتتلخص مظاهر تلك الموسيقى الصوتية فى:

أ- الصوت المفرد وعلاقته بالدلالة الحافة.

ب- أصوات اللين.

ج- ظاهرتا: التضعيف، والتنوين.

د- التصريع.

(أ) الصوت المفرد:

والبحث فى إيقاع الصوت المفرد من النقاط الشائكة التى تشير إلى علاقة ما بين الصورة والإيقاع (معلمى الشعر الأساسيين). أما القول بدور الصوت المفرد المكرر ببنية النص أو البيت فى موسقة الإطار الضام وتنغيمه، فذلك أمر مقرر لا جدال فيه. وما هو مختلف بشأنه إنما يكمن فيما إذا كان للصوت المفرد دور تعبيرى ودلالة أم لا. والحق أن الصوت المفرد المعزول عن وحدته الصرفية الضامة: (الدال) وإطاره التركيبى: (السياق)، لا دلالة له البتة، فاعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول بعامة، وبخاصة فى المستويات اللغوية الدنيا كالصوت، تمنع من تقرير أية قيمة تعبيرية خاصة سلفا للصوت، يلتزمها أبدًا ولا يحيد عنها [١].

إن فاعلية المكون الصوتى بالنص لا تعنى - بحال - الإحالة على معنى مقرر من قبل؛ فإن "الإقرار بالقدرة الصوتية على التعبير فى النص الأدبى يدفعنا - بالوقت نفسه - إلى الحذر من الوقوع فى معادلات الصوت / المعنى الساذجة، أى أن تقرر مسبقًا دلالات الأصوات، كأن ندعى مثلًا أن صوت (الياء) أو الكسرة يعبر دائمًا وأين وقع عن الحزن والأسى ... إلى ما هنالك من المعادلات الحسابية، التى لا تمت بصلة إلى جوهر الدراسات الصوتية ... ولو كان

(١) يراجع فيمن رأى للأصوات قيما تعبيرية من خصائصها الطبيعية والسمعية:
- تحليل الخطاب الشعرى "استراتيجية التناص"، ص ٣٥.
- فى سيمياء الشعر القديم، ص ١١
- الصورة الفنية فى شعر ابن دراج القسطلى: أشرف على دعور، مكتبة نهضة الشرق بالقاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢٠٤.

الأمر كذلك لتحولت اللغة الشعرية والشق الموسيقى منها إلى معادلة، يتمكن أى فرد من تطبيقها وإتقانها، فيحضر العدة سلفًا، ويبدأ بالنظم أو الكتابة على معطيات ثابتة" [١]. وبالمقابل من ذلك الرفض لقدرة الصوت وعلاقته بالنص بوصفه وحدة دالة، كل ذلك أو بعضه يؤثر كثيرًا بالسلب فى فهم رسالة النص. وإذا كانت القيم التعبيرية – ومن مقوماتها الصوت – تتلاحم مع القيم المعنوية، ولا سبيل لفصم القيم الأولى عن الثانية إلا من الواجهة النظرية فحسب [٢]، إذا كان ذلك كذلك، فإن تحديد دلالة الصوت بالنظر فى السياق من طريق العلاقة الجدلية الفاعلة بينهما، يصبح هو السبيل إلى الخروج من هذا المأزق. إن السياق "هو الحقيقة الأولى، وإليه يرجع تحديد مدلول الظاهرة الصوتية، فقيمته كبيرة فى استجلاء طبيعة المكون الصوتى، وكشف الانحناءات التى تميزه ... فالمكون الصوتى يمدنا بطريقة الإحساس فحسب، وحينئذ ينبغى أن نرجع فى تبين دلالته إلى ما يؤنس على وجوده، أو يمهد له من الإطار أو السياق"[٣].

يقول الرافعى:

يا من لهذا المريض المدنف العانى مردد النفس من آن إلى آن [٤]

يتردد بالبيت حرفا "الميم والنون" معًا (١٢) اثنتى عشرة مرة؛ ميم (٥) نون (٧)، وهما من أكثر الحروف ارتباطًا بالصوت؛ إذ نراهما فى أكثر المفردات اللغوية على درجة كبيرة من تعديل الصوت وتلطيفه [٥]، والرقة هو فى حبه. ولعله اللطف فى النداء لبنى قومه، يا من لهذا المريض [٦] إن الرقة واللطف كليهما مطلب يبغيه السياق وتدعمه الأصوات.

---

(١) الصورة الشعرية "البستانى"، ص ٤٩، ٥٠.

(٢) يراجع فى ذلك: المجاز فى البلاغة العربية: مهدى صالح السامرائى: دار الدعوة بسوريا، الطبعة الأولى، ١٩٧٤، ص ٢٤٤.

(٣) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى، دار الحوار للنشر والتوزيع بسوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٤٤.

(٤) الحديث ١٠٩.

(٥) التكرير بين المثير والتأثير ١٢.

(٦) بالنص تداخل بين الحديث عن الشرق المريض والحبيب المهجور (المبدع). والنص يبدأ بمقدمة غزلية على نهج القدماء.

وقد بدا التنوين الوارد مرتين بالعجز دائما لصوت النون موقعًا ودلالة. أما موقعًا فإن التنوين يسفل النون ويصاحبه مع نونى "أن". وأما دلالة فلأنه يشيع بالبيت غنة أشبه بالأنة. فحال الشرق المريض وحال المبدع يدعوان للرثاء والألم والأنين.

إن التنوين مع النون والميم يشد البيت إلى قافيته بسلسلة من الأصوات الأنفية المجهورة، تكفل للطالع الغنة مع الأنة. ويقول الرافعى أيضا:

حسناء خالقها أتم جمالها سألته معجزة الهوى فأنالها

لما حباها الله جل جلاله بالحسن منفردا أجل جلالها[١]

فصوت اللام يطغى على البيتين، وفضلا عن الروى، فإن اللام بالحشو يتقرر بالبيتين (١٣) ثلاث عشرة مرة (الأول ٥، الثانى ٨) وتكاد تكون اللام قرينة الجلال، جلال الجمال والحسن. ويلمح للام هنا معنى الرفعة والتمكن، أعنى رفعة جمال الحبيبة وحسنها. وتسعف ظاهرة التضعيف هى الأخرى – المتكررة أربع مرات – فى دعم تلك المعانى إضافة إلى مسحة من تغن، تلمح من علاقة التضعيف بالانفعال، كما أن الوضوح السمعى لصوت اللام وجهره [٢]، يعملان – معًا – على وضوح الدلالات الحفية من رفعة وجلال. وفى تعانق الهمزة (أربع مرات) مع الهاء (خمس مرات) بالطالع، ما يجعل نبرة الإيقاع وضاحة صافية بتردد الألفات، أما تتابع الهاءات فيشيع جوًّا غنائيًّا بالأبيات، يتفق ورقة المعنى المطروح.

ويقول الرافعى فى موضع آخر:

يا حبيبا إذا حننت إليه حن فى رقتى عليه حنينى [٣]

فالحاء مع النون بالطالع تدعمان معًا قصد المبدع. أما الحاء فتدعم قصده إلى الرقة بهمسها. وأما النون بجهرها مع التنوين فيدعمان قصده إلى التغنى.

(ب) أصوات اللين:

تعد أصوات المد واللين من العناصر المهمة الفاعلة فى تشكيل جماليات الإيقاع، وفى دعم الجانب الغنائى اللحنى للشعر؛ إذ "تتنامى الإيقاعية الحرفية مع توظيف حروف المد" [٤].

(١) الرسائل ٣٨.

(٢) يراجع فى ذلك: الأصوات العربية، ص ٧٤.

(٣) الأوراق ١٣٤. ويراجع فى دور النون الغنائى الحزين: السحاب، ص ٢٠. الأبيات ١، ١٧، ١٩.

(٤) تقابلات الحداثة، ص ٣٢٠.

والشاعر حين يستخدم أصوات اللين، فإنه يشيع بالنفس الإحساس ببطء الحركة، أو قل امتداد الصوت بما يتناسب وخصوصية الدلالة الحافة، وبما يتفق وشعور الذات المبدعة.

ويستخدم الرافعى حروف المد بالرباعية كثيرًا، وخاصة عندما يريد أن يهول، فأصوات اللين غالبًا ما ترتبط فى شعر الرباعية بمواضع المبالغة أو التهويل. يقول الرافعى عن الحبيبة:

حسنا خالقها أتم جمالها ... سألته معجزة الهوى فأنالها

هم يطلبون مثالها فليرقبوا ... مرآتها يجدو هناك مثالها

لما عجزنا أن نفصل وصفها ... جمعت لنا مرآتها إجمالها [١]

ويقول أيضا:

حسنا صورها الهوى فى صورة ... كادت تعيد عبادة الأصنام[٢]

ويقول مخاطبًا الليل مبالغًا مهولًا:

وكأن أفقك النجوم سطوره ... تاريخ ما أسلفت من أيامى [٣]

إن الرافعى يستخدم أصوات اللين بالأبيات جميعها، ليقرر معنى لا واقعيا، يحمل قدرا من مبالغة، تتفارق به الدلالة الشعرية مع ما هو كائن بالفعل .. وفى المدات المتتابعة ما يتيح للمتلقى فرصة التخييل اللازمة للإحساس بالمعنى وتصوره.

ومن جمال فعالية أصوات اللين بالأبيات الثلاثة الأولى اتفاق أصوات اللين مع نهايات تفعيلات الكامل (متفاعلن)، وهو الأمر الذى يقرر لأصوات اللين بالأبيات وظيفة غنائية، تسهم فى انتظام الإيقاع وجماله.

إن أصوات اللين وبما تتميز به من وضوح سمعى فيزيقى، تطال الدلالة بمثل ما تنال الإيقاع بالأبيات، كذلك تؤثر فى عملية التلقى ذاتها؛ أما أثرها بالدلالة فإضافة إلى ما تمنحها الأصوات من إمكانية تحقق (صوتية على الأقل)، تصحب مواقف التهويل والمبالغة، فإنها تعرض المعنى عرضًا بطيئًا يساعد فى التمثل والتصور.

---

(١) الرسائل ٣٨: ٤٠.

(٢) الرسائل ٥٣.

(٣) الرسائل ٥٤.

وأما أثرها بالإيقاع فيحدثه امتدادها الزمنى (الصوتى)، بما يحقق بالأبيات قدرًا من تغن ونغم، ينطلق عن المدات المتعاقبة. وقد ينجح المبدع فى تحقيق انسجام الوقفة العروضية لتفعيلات البيت مع أصوات اللين، فيعمل ذلك على سلس الإيقاع ونعومته.

وأخيرًا، فإن لأصوات اللين دورا فى تسهيل التلقى على القارئ، عن طريق البطء فى عرض الدلالة، والتناغم الإيقاعى على نحو ما مر[١].

(ج) التضعيف:

يعبر التضعيف عن قيمة نفسية انفعالية. وتعد تلك القيمة من أشد خصوصيات التعبير الشعرى، ويعمل التضعيف – كما يعمل التكرار؛ إذ هو منه – على مستويين دلالى وصوتى.

أما وظيفة التضعيف الدلالية فتنحصر فى الإشارة إلى انفعال المبدع.

وأما أثره الصوتى فيتمثل فى تكرير الصوت المضعف، وما ينشأ عن ذلك من تصعيد لنبرة الصوت، تعمل بالدال ما يشبه النبر، فيبرز بذلك الدال والمدلول معًا. يقول الرافعى عن لبنان وأهلها:

جبل تمنع فى الطبيعة عزة ومهابة كالناب فى الضرغام

يتقلب التاريخ من أبنائه فى الغر بين فوارس وكرام[٢]

فقد تكررت ظاهرة التضعيف بالبيتين (٨) ثمانى مرات فاعلة فى الصوت والإيقاع، وكاشفة عن انفعال المبدع وتقديره للبنان موطن الحبيب. واتفاق نهاية التفعيلة (متفاعلن) مع أول الصوت المضعف (الساكن) فى (٣) ثلاث تفعيلات من الاثنتى عشرة تفعيلة، يقرر النبر ويدعمه على الكلمات (تمنع الضرغام – التاريخ)؛ مما يقرر للعدة الصوتية (التضعيف) دورًا دلاليًّا ينال المعنى. وفى قوله بالنص نفسه أيضًا:

حملوا النبوة وهى روح بلادهم ومضوا بوحى العزم والإقدام

فهم بأى الأرض حل نزيلهم قوم قضت لهم السما بمقام[٣]

(١) يراجع أيضًا فى تحقيق أصوات اللين لتلك الآثار إيقاعيًّا ودلاليًّا وتلقيًا: الأوراق ١٧٢ الأبيات ١: ٤. الأوارق ١٧٩ البيتين ١، ٢.

(٢) الرسائل ٥٦.

(٣) الرسائل ٥٧.

نجد للتضعيف أثرًا بالصوت وبالدلالة. ويقول الرافعى فى نص "الشرق المريض" بمقدمته الغزلية (والضمير للحبيب):

مطـرح الهـم فى كـل الجهـات فـما ... يـرى – بكـل مكـان – غـير أحـزان

تـؤزه كبـد خـرى معلقـة ... مـن الأضـالع فى أعـواد نـيران [١]

فالتضعيف هنا يكشف عن انفعال المبدع الحزين، الناتج عن الآلام والأحزان السارية بالنص كله؛ لحاله هو، وحال أمته جمعاء. ومن جميل ما أسداه التضعيف للدلالة من تجسيد وتصوير، ما نراه بقوله (والضمير للتراب صُب عليه كأس من الخمر):

يتلـوى بهـا ويهتـز منهـا ... إنـه كـان أكبـدا تـشتـاق [٢]

(د) التنوين:

يفيد التنوين فى تنغيم الأبيات، بحيث تخرج وكأنها نشيد يصلح للترنم. ويجود التنوين بسياقات التغنى والشدو. ومن ذلك قوله بنص "أيام لبنان":

لبنـان فى الطبيعـة قائـم ... دقـت محاسـنه عـلى الأفهـام

متكـبر حتـى عـلى إكبارهـا ... مـتعظم حتـى عـلى الإعظـام

قحـم تغطـى بالـسماء كأنهـا ... فى الكـون أمثلـة عـلى الإلهـام

شـم قـوارع علمـت أبناءهـا ... عنـد الحـوادث كيـف رفـع الهـام

ومـدارج تنبيـك منحدراتهـا ... أن الحيـاة مـذاهب ومرامـى

تركـت بنيهـا أينـما حكمـت بهـم ... نفـذوا عـلى الأسـباب كالأحكـام

وتـرى هنالـك كـل شـىء ناطقـا ... أن لا يعـيش هنـا سـوى المقـدام

جبـل تمنـع فى الطبيعـة عـزة ... ومهابـة كالنـاب فى الـضرغـام [٣]

---

(١) الحديث ١٠٩.

(٢) الرسائل ١١٩.

(٣) الرسائل ٥٦.

وقد شارك التنوين النون فى شيوع النغم والتغنى؛ إذ تتكرر النون (١٨) ثمانى عشرة مرة، فى مقابل تردد التنوين (١٥) خمس عشرة مرة، فالتنوين والنون دائمًا ما يصاحبان الغنة والتغنى:

البيت :	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
التنوين:	٢	٢	٢	٢	٢	–	٢	٣
النون :	٤	–	١	٢	٣	٣	٤	٢

ويميز التنوين على قلته عن النون بكثرته، انتظام التوزيع بالأبيات والأشطر، على نحو لما يتهيأ للنون، وهو ما يقرر للتنوين دورًا إيقاعيًّا يقارب دور النون.

ويؤدى التنوين إضافة لتنغيم النص دورًا دلاليًّا، عن طريق ما يحدثه من نبر على الدوال المنونة (المنبورة)، وهى تكاد تلخص معالم لبنان كما يرى الرافعى.

(٥) التصريع:

يكون المطلع حسنًا إذا كان مصرعًا، بأن يستوى آخر جزء فى صدر البيت وآخر جزء فى عجزه؛ وزنًا ورويًّا وإعرابًا. ويحسن التصريع من كونه يهيئ المتلقى للقافية من الشطر الأول. ويتيح التصريع "لصوت الشاعر مركزين، يتوقف عندهما فى استهلال نشيده، حتى تأنس الأذن لقرار النغم المكرر فى قافية القصيدة" (١).

وقد جاء التصريع قليلًا بالنظرة الإجمالية إلى نصوص شعر الرباعية. ويكثر التصريع بالطوال من القصائد؛ إذ يرد بستة مطالع لنصوص: الشرق المريض، حيلة مرآتها، أيام لبنان، الأول بالسحاب الأحمر، قال القمر، متى يا حبيب القلب؟ (٢). ومن نماذج ذلك قوله بمطلع نص "قال القمر":

---

(١) بسيم عبد العظيم: شعر الأسر والسجن فى الأندلس "جمع وتوثيق ودراسة" مكتبة الخانجى بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٥، ص ٢٠٠.

(٢) يراجع فى تلك النصوص على الترتيب: الحديث ص ١٠٩. وأبياته (٤٤). الرسائل، ص ٣٨ وأبياته (٤١). الرسائل، ص ٥٣ وأبياته (٤٤)، وثلاثتها أطول قصائد الرباعية على الإطلاق. السحاب، ص ٢٠ وأبياته (٢٠). الأوراق، ص ٥٩ وأبياته (١٥). الأوراق، ص ١٥٩ وأبياته (١١).

يـا ليـل هيجـت أشواقـا أداريهـا فسـل بها البدر إن البدر يدريهـا[١]

وقوله بنص "متى يا حبيب القلب؟":

ألا يـا نـسيم الفجـر سـلم عـلى فجـرى فقد غاب فى الليل الطويل من الهجر[٢]

وقوله بطالع نص "حيلة مرآتها":

حـسنـاء خالقهـا أتـم جمالهـا سألته معجزى الهـوى فأنالهـا[٣]

ويغلب على التصريع أن يكون مصاحبًا للأوزان الطويلة؛ إذ يرد مع الكامل فى ثلاثة نصوص، ومع البسيط فى اثنين، والطويل فى واحد. والواضح أن التصريع مع الأوزان الطويلة أيسر وأثرى نغمًا لطول الشطر، وإذ ذاك بعد التصريع مع الشطر (الصدر) كالقافية من البيت.

ثانيًا: موسيقى الألفاظ

وتنطلق موسيقى اللفظ عن علاقته بغيره من الألفاظ والدوال المشكلة لبنية النص. وتشمل موسيقى اللفظ مظهرين بديعين:

١- الجناس.

٢- رد العجز.

أولاً: الجناس:

وهو أن "تجىء الكلمة تجانس فى بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها فى تأليف حروفها"[٤].

---

(١) الأوراق ٥٩.

(٢) الأوراق ١٥٩.

(٣) الرسائل ص ٣٨.

(٤) ابن المعتز: كتاب البديع، نشر إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢، ص ٢٥. ويراجع أيضًا فى الجناس وأنواعه: دراسات فى علم اللغة، فاطمة محجوب، دار النهضة العربية بالقاهرة، د. ت، ص ٢٧: ٣٨.

ويعد الجناس من أهم العدد الإيقاعية، شريطة ألا يقصد لذاته، بل يجب أن يكون فاعلًا فى المعنى، وأن تكون الدلالة هى التى رغبت إليه ودعته إلى ميدان القول، فعلاقة المعنى بظاهرة التجنيس سلبًا أو إيجابًا هى التى تقدح أو تمدح الإجراء الإبداعى. فإذا كان المعنى الذى طلب الجناس ورغب فيه، فالجناس حسن مقبول وإلا فلا، يقول الجرجانى: "فإنك لا تجد تجنيسًا مقبولًا ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلًا، ولا تجد عنه حولًا. ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحس وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو الحسن ملاءمته، وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة وفى هذه الصورة" (١).

وتنشأ جمالية الجناس – قبل كل شىء – عن أنه يعيد على ذهن القارئ الصورة اللفظية نفسها لمتقدم من الدوال مع اختلاف فى الدلالة بين الدالين: الأول والثانى، ففى مقابل تناسب الدوال صوتيًّا أو صوريًّا، فإن الجناس – ويعد ذلك من جمالياته أيضا – يقوم على المفارقة بين وجهى العلامة اللغوية؛ إذ الأصل أن يطابق الدال الصوتى فى مدلوله المعنوى الدوال الصوتية المماثلة فى دلالتها المعنوية، ولكن الجناس يخالف ذلك؛ إذ يقوم على اتحاد أو تشابه صوتى بين دوال متباعدة فى الخطاب، تحمل اختلافًا ما فى الدلالة. وانطلاقا من ذلك "يكون للمتلقى لذتان:

الأولى: صوتية موسيقية، يحدثها التناغم الذى يوجده الجناس.

الثانية: دلاليه؛ إذ يبحث عن المعنى المخفى وراء تشابك صوتى – صيغى"(٢). ومن نماذج الجناس الموفق قول الرافعى:

إن الــذى أعطــى النفــوس عقولهــا جعــل القناعــة للنفــوس عقالهــا (٣)

فالجناس بين "عقولها، عقالها"، فضلًا عن أن الدلالة بالمقام الأول هى التى استدعته – فيما يبدو – فإنه قد ارتقى بالدلالة المطروحة لتعد من الحكم والأمثال، وقد عمل تناظر

(١) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة: تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدنى بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ١١.

(٢) الأزهر الزناد: دروس فى البلاغة العربية "نحو رؤية جديدة"، المركز الثقافى العربى للنشر والتوزيع بالدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص ١٥٦.

(٣) الرسائل ٤١.

موقعى الدالين المتجانسين على إحداث توازن بين شطرى البيت، أدى إلى تنغيمه وانتظام إيقاعه.

وقد جاء الدالان المتجانسان فى أحايين كثيرة متجاورين لصيقين، فأحدث ذلك للمتلقى ما يشبه الصدمة الصوتية، بتعاقب الأصوات المتجانسة، وإذ ذاك يترجح أثر الجناس الصوتى عن الدلالى. ومن ذلك:

نظرت

نظـرات حـواء التـى أوهـت بهـا عزمـات آدم يـوم ضـل ضـلالها [١]

فأثر الجناس الصوتى بالبيت يخلص فى المقام الأول لتجميل القافية، من طريق تجاور الأصوات المتجانسة، ومثله فى ذلك:

طلبـوا لهـا شـبها يـضىء ضـياءها لهـوى النـواظر أو يـدل دلالهـا [٢]

لحظـان لـو رجفـا عليـك تراجفـت كـرة الفـؤاء فزلزلـت زلزالهـا[٣]

إن أثر الجناس الصوتى يتقرر بالأبيات انطلاقًا من أن الدوال المتجانسة أشبه بالتعابير الجاهزة، التى تعامل حين التلقى باعتبارها أشبه بالكلمة الواحدة أو الدال المفرد؛ لكثرة ما ارتبطت فيه مكونات التعبير.

وقد يطغى الجناس على البيت دون تكلف، فيخرج البناء معه صافيًا رقيقًا كالمثل. كما فى قوله:

جهـد المقـامر أن يحـاول حيلـة ولكـم أضرت حيلـة محتالهـا [٤]

فالبيت يخلص بالجناس للتنظير (لحيلة المحتال). وهو الأمر الذى ذيل البيت من أجله بالحكمة (ولكم أضرت حيلة محتالها) ومن جمال الجناس هنا تناظر مواقع الدوال الحاملة إياه بالعروض والضرب. ومن غير شك فإن أثر الترجيع الصوتى للدوال المتجانسة المتناظرة

(١) الرسائل ٤٠.
(٢) الرسائل ٣٨.
(٣) الرسائل ٤١.
(٤) الرسائل ٤٢.

المواقع والمرددة على مقادير متساوية، أعظم من الأثر الناتج عن غير ذلك. ومن ذلك قول الرافعى:

لمـــا حباهـــا الله جـــل جلالـــــه بالحسن منفـردا أجـــل جلالهـــا [١]

فالجلال والإجلال شغل البيت وغايته، كما يبدو من الجناس. ومن جميل ما ورد معه الجناس فاعلا بالدلالة والإيقاع معا ما جاء بقوله عن لبنان:

متكـــبر حتـــى عـــلى إكبارهـــــا مـــتعظم حتـــى عـــلى الإعظـــام [٢]

فتناظر موقعى المتجانسين فى ذاتهما بالشطر بدء وانتهاء، وفى تماثل وتكرر الإجراء بالصدر والعجز، هذا وذلك مع تنوين المجانس الأول بكلا الشطرين ومع اللين بالمجانس الثانى (إكبارها، الإعظام)، ومع ترديد التركيب (حتى مع) بباقى الشطرين ... كل ذلك يشيع بالبيت نغمًا كالغناء، يشدو به المغنى أو المفاخر. إن انتظام الإيقاع هنا وجماله ينطلقان – فيما أرى – عن قناعة ذاتية نفسية للمبدع بمقومات القطر اللبنانى الطبيعية والجمالية.

أما أثر الجناس على الدلالة فيبالغ – انسجامًا مع ما سبق من قناعة المبدع – فى محاسن لبنان، حتى ليتكبر على إكبار الطبيعة، وحتى ليتعظم على الإعظام ذاته.

وقد بدا للجناس مظهر آخر بشعر الرباعية يخص القافية. فالرافعى يكثر من تجنيس قوافيه، وكأنه لم يشأ أن تكون وحدة الأبيات محصورة فى اتفاق الروى فحسب، بل أراد فوق ذلك أن يناغم بين أضرب أبياته بالجناس. وتجنيس القوافى يعمل على تضافر بنية الأبيات وتماسك النص، فضلًا عن إثراء الإيقاع. ومن ذلك قول الرافعى.

ويـــح مـــن أسـكرت إذ تـــسكر الكـــأ س ويـــا ويحهـــم إذا مـــا أفـــاقوا

تنـــسج والنـــور والـــشعاع خيوطـــا كـــــل خـــيط للهـــم منـــه وثـــاق

وترينـــى الـــسماء فى ســـعة الـــصد ر، وصـــــدى بشمـــــسها آفـــــاق

أحتـــسيها كـــالفجر يعقـــب ليـــــلا أو كليـــل للفجـــر فيـــه انبثـــاق [٣]

(١) الرسائل، ص ٣٨.

(٢) الرسائل، ص ٥٦.

(٣) الرسائل ١١٩.

فالرافعى هنا يقيم قوافيه على كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها صوتيًّا، شديدة الاختلاف فيما بينها دلاليًّا فى آن واحد. إن قافيتى البيت الأول مع الثالث، والثانى مع الرابع تتجانسان، وفى كل زوج من هذه الكلمات تدشن الأولى نغما تردد الثانية صداه، وينسج هذا الترجيع الغنائى بين تلك القوافى داخل النص ... شبكة مشبعة من لطيف المعانى؛ مما يزيد دلالة النص عمقًا وثراء.

إن تجانس القوافى يرفع من غنائية النص، ويقرر للمبدع فضيلة الإحساس المرهف بإيقاع الكلمات المفردة، وكذا فضيلة اكتشاف العلاقات الموسيقية (الإيقاعية) بين الكلمة وغيرها، مما يتيحه المعجم، وتمنحه إمكانات اللغة. وقد تميز من نصوص شعر الرباعية نصان، تجانست القوافى بينهما على نحو بديع، هذان النصان هما: أيام لبنان، حيلة مرآتها. ومما ورد بالأول من جناس القوافى:

(١٩) ومضيت أصعد ذروة فى ذروة كالنجم مشتملا على غمامى

(٢٠) فى كل منزلة وكل ثنية يضع الهوى قمرا يضىء أمامى[١]

(٢٦) قمم تغطى بالسماء كأنها فى الكون أمثلة على الإبهام

(٢٧) شم فوارع علمت أبناءها عند الحوادث كيف رفع الهام[٢]

(٣٣) فالنور لم يبرح على أرجائه من مبسم أو من فرند حسام

(٣٤) جبل إذا وصفوا الرواسى لم أبدا لصدر الأرض غير وسام[٣]

ومما ورد بالثانى منهما:

(٢٢) فرأت على المرآة وجها ظنه ملك الجمال يحاول استقبالها

(٢٦) نظرت لها حسنا إذا ما احتل فيه دول النهى سلب النهى استقلالها[٤]

(٢٧) ورأت لسحر جفونها ما راعها ورأت لفتك لحاظها ما هالها

(١) الرسائل ٥٥. الرقم على يمين البيت يشير إلى الرقم.

(٢) الرسائل ٥٦.

(٣) نفسه ٥٧.

(٤) الرسائل ٤١.

(٢٨) فتذكرت شمس الجمال متيما تركته من فرط النحول هلالها[١]

وقد يكون الجناس لا بين قافيتين بل ثلاث، فيقوى أثره، ويتأكد دوره فى إيقاع النص وتنغيم القافية خاصة، ومن ذلك قوله:

(٣٥) جهد المقامر أن يحاول حيلة ولكم أضرت حيلة محتالها

(٣٦) والعمر آمال وما جلب الشقا إلا ابتغاء الطامعين محالها

(٤٠) كادت تقول رضيت عنه فأمسكت ومضت على عجل لتخفى حالها[٢]

وبمعاكسة اتجاه التلقى لاتجاه الإبداع – وذلك بالقراءة من المتأخر (حالها) إلى المتقدم (محتالها) مرورا بالمتوسط (محالها)، نرى أن الجناس يتم بين القوافى من طريق اتفاقها فى أصل تمثله القافية الأخيرة (حالها).

وبالارتقاء فى ذات الاتجاه، نرى أن اختلاف الدلالة إنما نشأ عن الزيادة الصرفية فى بنية الكلمة، فبالثانية زيدت "الميم"، وزيدت معها بالثالثة "التاء"، وكأن المزيد من صوت هنا هو ما يحمل جرثومة المعنى. والجناس بالنموذج يكشف عن بعض جماليات الجناس بعامة، وأعنى بذلك إيهام الجناس بالوحدة المعنوية أو الدلالية بين وحدات القول المختلفة، وليس الأمر كذلك فى كثير من الأحيان. وقريب من ذلك قول الرافعى:

(٣٣) حالان خيرهما وشرهما سوى ومن المنافع ما يجر وبالها

(٣٧) جرت الخواطر بالمليحة لحظة شغلت بأحزان المتيم بالهاء

(٣٨) فبدا عليها بعض ما قد ناله وبدا على المرآة ما قد نالها[٣]

(٢) رد العجز:

وهو نوع جناس خاص، يقع أحد طرفيه دائمًا بالضرب، أما الآخر فيحشو البيت أو مطلعه. وقد أسهم رد العجز على الصدر فى إيقاع شعر الرباعية، وأجمله مظهران:

---

(١) نفسه

(٢) نفسه ٤٢.

(٣) نفسه ٤٢، ٤٣.ويراجع أيضًا فيما تجانس من قواف: الحديث ١٠٩ (أعوانى ألوانى). الرسائل ٥٣ (ظلامى، الظامى). الأوراق ٢٣٠ (يقتلع، يبتلع).

الأول: ما كان واسع المدى، حين يقع أول المتجانسين بمطلع البيت وثانيهما بمقطعه.

الثانى: ما كان متعدد المراحل؛ إذ يرد العجز على صدر البيت الواحد لأكثر من مرة. ومن الأول قوله:

سيالة الأعطاف أين ترنحت تطلق لكهربة الهوى سيالها [١]

فسيولة الألفاظ بتجانسها أضفت على إيقاع البيت سيلانًا وتدفقًا. إن أثر رد العجز هنا بالبيت يلفه لفًّا كاملًا. ومثله فى ذلك قوله:

يا بانيًا بقلوب الناس يجعلها قصر الحياة تبصر أيها البانى [٢]

ومما كان متعدد المراحل بحيث يتناصر رد العجز مع الجناس أو الترديد لإشاعة جو من النغم بالأبيات، قوله:

يا حبيبًا إذا جننت عليه حن فى رقتى عليه حنينى [٣]

فقوله "حنينى" يرتد من ضرب العجز إلى صدر البيت، ثم من ذلك إلى الحشو فى مرحلتين ارتداديتين، يتناغم بهما الطالع خاصة مع مشاركة المنادى (حبيبا)، الأقرب صوتيًّا لمادة المتجانسات، والذى قد شغل موضعًا بالبيت عجز إجراء رد العجز عن أن يطاله. ومثله قوله عن "أهل الشرق".

ويذعنون ولا ما يذعنون له لكنه خلق يفضى بإذعان [٤]

ومن جميل ذلك الضرب قوله:

لما حباها الله جل جلاله بالحسن منفردًا أجل جلالها [٥]

جهد المقادر أن يحاول حيلة ولكم أضرت حيلة محتالها [٦]

---

(١) الرسائل ٣٨.

(٢) الحديث ١١٣.

(٣) الأوراق ١٣٤.

(٤) الحديث ١١٠.

(٥) الرسائل ٣٨.

(٦) الرسائل ٤٢.

يلى ذينك النمطين من رد العجز – بالنظر إلى جمال الإجراء – ما يرد به المجانس الأول بموقع بارز بناظر الضرب، كأن يكون بالعروض أو مطلع العجز. ويعود جمال إجراء هذا النمط إلى أن تأثير الألفاظ المرددة فى الإيقاع بعض مقادير منتظمة، يعد أكبر وأوضح مما لو كانت تلك المقادير غير منتظمة. ويضفى هذا النمط على البيت توازنًا أو اتزانًا، يتأتى من تناظر موقعى المتجانسين، وانتظام ارتداد الصوت بالنظر للمدى الزمنى، خاصة حينما تكون العروض هى محطة العودة، كما فى قوله:

ربى متى تهب الأحزان مخترعا ... فى هذه الأرض للنسيان يخترع؟[١]

يا ليل هيجت أشواقا أداريها ... فسل بها البدر إن البدر يدريها [٢]

راع المليحة منه فرط جماله ... أم راعها أن لا يكون جمالها؟[٣]

ومما ورد فيه الإجراء كاملًا بالعجز، إذ يرد العجز على صدره قوله:

تتنقل اللحظات فى أنحائها ... قتالها مستتبع قتالها [٤]

ثالثًا: موسيقى التركيب [٥]

يعد التكرار منبع الإيقاع فى الشعر، وإذا كان تكرار الأصوات جهرًا وهمسًا، ساكنة ومتحركة ينتج من تشكيلات الإيقاع ما تتغنى به النفس وتلتذ به الأذن (يظهر ذلك فى تفعيلات البحور والجناس ورد العجز والتصريع)، إذا كان ذلك كذلك، فإن فى انتظام البناء الصرفى تكريرًا لصيغة بكاملها، وفى تكرار التركيب ترديدًا لبناء مكتمل، قد يكون جملة أو عبارة، وفى هذا الترديد وذاك التكرار ما يؤدى إيقاعيًّا إلى ما هو أعظم وأثرى للنص من إيقاع الصوت. إن الإيقاع قد يتشكل على نحو بديع من انتظام البناء الصرفى، وقد يتأتى نتيجة حسن التركيب وتعادل أجزاء الكلام.

(١) الأوارق ٢٣٠.

(٢) الرسائل ٥٥.

(٣) الرسائل ٤١.

(٤) الرسائل ٤٠

(٥) الرسائل ٤١.

وقد جاءت موسيقى التركيب بشعر الرباعية متمثلة فى مظهرين:

الأول: تكرار التركيب.

الثانى: التقسيم.

وإذا كان تكرار التركيب يتلمس غالبًا بالنظر الرأسى للشعر، فى تجاوز واضح أو وحدة البيت. فإن التقسيم يبدو وفى الغالب منحصرًا أثره داخل البيت. وقد بدا تداخل التقسيم مع تكرار التركيب واضحًا فى بعض الأحيان؛ إذ أحيانًا ما ينطلق التقسيم عن تكرير لتركيب خاص.

أولاً: تكرار التركيب:

ولتوضيح الفارق النسبى بين مظهرى موسيقى التركيب بداية، ننظر قول الرافعى:

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

راع المليحة منه فرط جماله ... أم راعها أن لا يكون جمالها؟

فرنت بنظرتها إليه تطيلها ... ورنا بنظرته لها فأطالها [1]

فإيقاع البيتين (٢، ٣) يتأسس على موسيقى التركيب. أما الأول منهما فينهض إيقاعه على التقسيم الثنائى للبيت (الازدواج)؛ إذ يستقل الصدر عن العجز تركيبًا ودلالة. وتقف أداة الشك (أم) هنا موقف الفاصل بين طرفى التقسيم الثنائى، كاشفة بذلك عن توازن بالبيت وتواز بين الشطرين.

(أ) أم (ب)

أما البيت الثالث فيتأسس إيقاعه ابتداء على تكرار التركيب:

فعل ماض	جار ومجرور	جار ومجرور	فعل
رنا فى صورته	الباء + نظرة	جار + مجرور:	مادة الفعل: أطال
الماضية	+ ضمير: مؤنث	مذكر ثم مؤنث	مضارع ثم ماض
	ثم مذكر		

(١) الرسائل ٤١.

إن التركيب بتكراره - ولأنه يستوفى فى كل مرة كامل الشطر - قد أفضى إلى إحداث توازن بالبيت وتواز بين شطريه، فتكرار التركيب سبب، أما التوازن الإيقاعى الناتج عن التقسيم فنتيجة لمؤثر قوى، هو التكرار. ومما يشبه ذلك ويقرر تكرار التركيب بإحداث التقسيم الثنائى الذى ينتج توازنًا موسيقيًّا وتوازيًا إيقاعيًّا، قول الرافعى:

ورأت لسحر جفوتها ما راعها ... ورأت لفتك لحاظها ما هالها [١]

ومثله قوله (والضمير للحبيبة ثم الحبيب على التوالى):

فبدا عليها بعض ما قد ناله ... وبدا على المرآة ما قد نالها [٢]

إن النماذج الدالة على تداخل المظهرين جد متعددة بالرباعية، طالما قد استغرقت تركيب الشطر بكامله، وطالما كان إطار تكرار التركيب هو البيت بمفرده، وغالبًا ما كان ذلك فى مواضع الحديث عن الحب والجمال، وذلك كما فى أقواله:

الحب قاتلهم بالصبر إن صبروا ... والحب قاتلهم بالهم إن جزعوا [٣]

فوالله إن الحب خير محاسنى ... ووالله إن الحب شر عيوبى [٤]

يا أخت شمس كلون الخد مشرقة ... وأخت بدر كنور البدر بسام [٥]

وملء شعاع هذا السيف قتل ... وملء جمال هذا الحسن ذل [٦]

ويزول غالبًا هذا التماس الحادث بين تكرار التركيب والتقسيم، حينما ينظر إلى الأول بالمستوى الرأسى؛ إذ يكون مجاله الأبيات المتتابعة لا البيت المفرد؛ ومن ثم يختفى التقسيم، ويبقى تكرار التركيب والتقسيم على المستوى الرأسى، ومنه قول الرافعى:

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

(١) الرسائل ٤١.
(٢) الرسائل ٤٣.
(٣) الأوراق ٢٣٠.
(٤) الأوراق ٤٧.
(٥) الأوراق ٧٨.
(٦) الرسائل ٧٧.

ويا ليت لى نفسين: من رئم روضة ألوف، ومن ذى لبدتين غضوب[١]

فتكرير الفاتح: (ألا ليت لى + المثنى) مع تقسيم باقى البيتين على نحو متناظر إلى مثنى من الأقسام، كل ذلك أحدث تقسيمًا ثلاثيًّا بالبيتين، دعم الغنائية بهما. وقد دعم هنا تكرار الفاتح إيقاع البيتين. ولا شك أن عدم التكرير، والاكتفاء فى النص بأحد البيتين دون الآخر يخفى كثيرًا من إيقاع تحقق مع التكرار، فالتقسيم الثلاثى بأحد البيتين دون الآخر ما كان ليتحقق له الإيقاع الوارد بالنص، لو لم يسهم تكرار التركيب فى تكرير الإجراء، وإحداث التقسيم على نحو متتابع.

ومن رائع نماذج تكرار التركيب على المستوى الرأسى:

فما خلقت كمثل البغض فى امرأة ينالها رجل يوما بطغيان

ولا خلقت كمثل الذل فى رجل تسومه امرأة سوءا بعدوان [٢]

فتكرار التركيب العشارى المراحل، الوارد فى البيت الأول بكامله فى البيت الثانى، مع تناوب لموقعى الدالين (امرأة ورجل) بالبيتين – أضفى على البنية تماسكًا وتضافرًا، ينفى زعم الصنعة أو التكلف، أقول: كل ذلك أحدث توازنًا هندسيًّا بالبيتين، يجعل المتلقى شاديًا مغنيًا حال التلقى، كما أنه قد ارتقى بشكل البنية، وأعلى من قدر الدلالة المصاحبة، حتى لتطال درجة الحكمة والمثل، وهل خلق الله أبشع من بغض امرأة لرجل وإذلالها له؟! اللّٰهم لا.

وقد لا يتعدى مجال تكرار التركيب الرأسى صدر البيت كما فى قوله:

لهفى لجوهرة زهراء ما سطعت فى جيد غانية أو فوق تيجان

لهفى لريحانة خضراء ما قطعت إلا لتذبل فى راحات نشوان

لهفى لغانية عذراء ما وضعت إلا بمنزل أسواء وأضغان [٣]

(١) الأوارق ٤٧.

(٢) الحديث ١١٣.

(٣) الحديث ١١٢.

وقد تحقق للبيت بذلك نغمتان تختلفان فى المنشأ؛ إحداهما بالصدر والأخرى بالعجز. أما **نغمة الصدر** فتنشأ عن تكرار التركيب:

لهفى جار+ مجرور مؤنث نعت مؤنث ما نافية فعل ماض

نكرة "ممنوعت" ممدود مختوم بتاء التأنيث

وأما مداها وأثرها الصوتى فقوى، يفتتح البيت ويستغرق كل الأشطار، أما نغمة العجز فتنطلق على القافية النونية المردفة ذات المجرى المكسور، وأثرها بين فى إشاعة جو من التأمل لدى المتلقى؛ حيث إن نغمة القافية تحقق للإيقاع اتفاق النهايات، وتسهم فى تطريب المتلقى.

(٢) التقسيم:

ينطلق إيقاع التقسيم عن بناء المبدع بيته على نحو هندسى منتظم، تتساوى معه فقرات البيت؛ ومن ثم ينشأ الإيقاع. وللتقسيم أنماط عدة، تعتمد على عدد الوحدات المتكونة عن التقسيم؛ فهناك الثنائى (الازدواج) والثلاثى، والخماسى، والسداسى[١]. ومما ورد ثنائيًّا قوله:

والحسن مختلف المواطن فى الورى لكنما حسن الطبيعة شامى [٢]

فالازدواج بالبيت هنا يقسمه على قسمين، كل شطر قائم بأحدهما، تفصل بينهما أداة الاستدراك (لكنما):

(أ) لكنما (ب)

ومنه قوله:

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

(١) يراجع فى الثلاثى: الأوراق ٤٧. وفى السداسى: الأوراق ١٩٤.

(٢) الرسائل ٥٨.

(٣) الرسائل ٥٣.

ومما تأسس إيقاعه من الأبيات على التقسيم الثنائى، فأحدث توازنًا معكوس الاتجاه – إن صح التعبير – قول الرافعى:

فى صـورة مـن جمـال البـدر ننظرهـا وننظـر البـدر يبـدو صـورة فيهـا [١]

فبالنظر إلى مواقع الدوال بالشطرين، نجد الأول لا بناظر الأول بل الأخير، فقوله مثلا بمطلع البيت (فى صورة) لا يقع مناظره بمطلع العجز، وإنما بمنتهاه، وهكذا ... ننظر والبدر. وجمال هذا النمط على ندرته يكمن فى أنه يبنى البيت على ما يشبه الترجيع لألفاظه؛ إذ تسير بنية الصدر إلى الأمام، أما العجز فتنمو بنيته فى عكس هذا الاتجاه، فتبدو كأنها متجهة للخلف؛ إذ تبدأ دوال العجز بآخر ما انتهى إليه الصدر، وينتهى بأول ما افتتح به البيت.

فى صـورة مـن جمـال البـدر ننظرهـا وننظـر البـدر يبـدو صـورة فيهـا

(١)

(٢)

اتجاهات الترجيح الإيقاعية

(٣)

ومن نماذج التقسيم الرباعى، (كل شطر) على قسمين قوله:

سـألته | كيـف رأى وجههـا؟ فقـال: | جـل الله فيمـا خلـق

قلـت: | وذاك الخـد لمـا اسـتحى؟ فقـال: | مثـل الفجـر فيـه الـشفق

قلـت: | وذاك الثغـر مـا أمـره؟ فقـال: | لمـا ذكرتـك انطبـق [٢]

وإذا كان التقسيم بالأبيات غير متساوى الأقسام، فإن البنية الدلالية للأقسام الأولى بالصدر والعجز، تقرر تمايزها عن الأقسام الثوانى. أما الصدر فأقسامه الأولى تشير إلى مجرد الحوار المتخيل، وأنه من طرف المبدع استفهامى، وأما مطالع العجز فتشير إلى أن التوالى لها هى ردود الكتاب "كتاب رضا الحبيبة عنه".

(١) الأوراق ٥٩.

(٢) الأوراق ١٠٥.

ولقد أسهم تغاير نوع الأسلوب بالأبيات الثلاثة – من إنشائى بالصدر إلى خبرى بالعجز – فى إدخال تنويع تركيبى، يحدث من تفاعله مع التوحد الناشئ عن توازن أشطر الأبيات نغمًا متنوعًا، ينساب بالأبيات، وينطلق فى مجمله عن هندسة التركيب.

ومن نماذج التوازن الرباعى الجميلة قوله بنص "قال القمر":

أمـــا أنـا فأتانـــى البـدر مزدهيـا وقـال جئـت بمعنـى مـن معانيهـا
فقلـت مـن خـدها | أم مـن لواحظهـا أم مـــن تدللهـــا | أم مـــن تأبيهـــا
أم مـــن معاطفهـــا | أم مـــن عواظفهـــا أم مـــن مراشـــفها | أم مـــن مجانيهـــا
أم مـــن تفتـــرها | أم مـــن تكـسرهـا أم مـــن تلفتهـــا | أم مـــن تثنيهـــا [1]

وقد أحدث التقسيم بالأبيات توازنًا إيقاعيًّا يروق للأذن مسمعه.

أما التقسيم بالبيت الأول، فإضافة إلى ما يحدثه بإيقاع البيت، فإنه يؤدى للدلالة دورًا، لا يقل أهمية عما يؤديه للإيقاع، فهو بالصدر يحدث ما يشبه النبر على الضمير المنفصل (أنا)، وكأن المبدع يقف مشيرًا بذاته إلى نفسه (أما أنا ..) أما التقسيم بالعجز فيقوم على الفصل بين فعل القول (قال) ومقوله: (جئت)، فالتوازن بالبيت يقوم على فاصل أو ومضة إيقاعية خاطفة بالبداية، يمثلها القسم الأول بالشطرين، يتبعهما حزمة إيقاعية ممتدة تستغرق ما بقى من الشطر، هكذا:

أ ب أ ب

أما التقسيم بالبيت الثانى، فيعد المدخل إلى التوازن الرباعى المنتظم بالبيتين (٣، ٤)، إضافة إلى عجزه هو؛ وذلك لأن التقسيم يتم بصدر البيت بين فعل القول ومقوله، كما هو الحال بعجز الأول السابق، وبتلك القراءة يكون الشطر أقرب إلى تقسيم البيت الأول.

أ ب

(١) الأوراق ٥٩.

ويمكن القول – بخلاف ذلك ومن ناحية أخرى – إن الفاصل بين قسمى الصدر هو الأداة (أم)، كما هو الحال فيما يستقبل من أبيات. وبذلك التأويل يكون توازن البيت من خلال التقسيم على النحو التالى:

أ ب أ ب

إن قابلية صدر البيت الثانى لكلا القراءتين – على نحو ما مر – يجعله أشبه بالمفصل الإيقاعى، الذى عنده يتحول إيقاع نغم الأبيات من ناحية (بالاحتكام إلى القراءة الأولى "تخالفية")، كما تتضافر نغماته بالأول مع ما يليه من ناحية أخرى (بالاحتكام إلى القراءة الثانية "تماثلية").

وقد أسهم فى جمال التوازن بما بقى من أبيات، وفى تدفق إيقاعها أيضًا، عدة أمور:

أولًا: الأسلوب الإنشائى، القائم على التنغيم وحذف الأداة (أم)، المتكررة بسائر الأشطر، وهى مع الجار (من) تحدث غنة من إدغام ميمى الأداة والجار، تتبعها نون الجار، وفى نهاية التركيب الإنشائى الضمير (.. ها)، محدثًا تطريبًا وامتدادًا صوتيًّا رقيقًا:

أم من ... ها

أمـن .. .. ها

ثانيًا: الضمير (... ها)، يؤدى دورًا أشبه بالقافية الداخلية بحشو الأبيات، وإذا كان التركيب (أم من) يبدأ القسم الثانى بكلا الشطرين، فإن الضمير ينهى جميع الأقسام على نحو غنائى، يقرر حضور الحبيبة الدائم.

ثالثًا: الجناس بين المجرورات، كما فى (معاطفها، عواطفها)، وكما بين القافيتين:

(معانيها، مجانيها)، والقافيتين (تأبيها، تثنيها).

أما التوازن الخماسى، فكما يقول الرافعى:

متـــألق الجنيـــات، مـــشبوب الـــضيا خضل الندى، صافى الشمائل، سامى[1]

(١) الرسائل ٥٤.

وقد جمل التقسيم بالبيت مع عدم توازنه؛ إذ تتوزع الأقسام، اثنان بالصدر وثلاثة بالعجز؛ وذلك لأن (الضرب) قد استقل بذاته فى القسم الخامس مع الدال (سامى). وقد أعانت أصوات اللين – ولا شك – فى غنائية الأبيات، خاصة مع ما يوفره المضاف إليه منها بالأقسام الأربعة الرئيسة.

ثانيًا: إيقاع النثر:

ظل الاهتمام بالصوت (الإيقاع) فى المجال الأدبى والإبداعى محصورًا ومقترنًا بالشعر من دون النثر؛ وذلك لأن الصوت هو جوهر الشعر وأحد ركنيه الأساسيين، اللذين يقوم عليهما، ويزوى من دونهما.

وقد تأسس انحصار الاهتمام بالصوت والموسيقى فى الشعر دون النثر على المفهوم التقليدى للشعر، فى أنه: (نثر + موسيقى)، وهو الأمر الذى يلمح منه – بداهة – أن النثر خلو من الموسيقى. وإذا صح ذلك على النثر غير الفنى، فلا يصح بحال على النثر الفنى؛ إذ بالأخير من مقومات الشعرية ومظاهرها ما يتشابه من خلالها والشعر.

وبخلاف الوزن الشعرى، يبقى الفارق كميًّا[1] فى أغلب الأحيان بين النثر والشعر، فيما يتعلق بتمثل المقومات الإيقاعية بهما؛ فـ "إن مفهوم النثر الفنى عند النقاد العرب هو: ذلك الكلام الذى تتوافر فيه القيم الجمالية المؤثرة التى توجد فى الشعر، أو بمعنى آخر الذى تتوافر فيه الصفة الشعرية، ولكنه يفترق عن الشعر بالوزن، وإن لم يخل تمامًا من نوع خاص به من الوزن والموسيقى"[2].

---

(١) يراجع فى تقرير هذا الفارق الكمى: البلاغة العربية قراءة أخرى ٣٥٤.

والحق أنه لا يمكن التبسيط إلى حد القول بانحصار الفارق بين إيقاع النثر وموسيقى الشعر فى الكم أو درجة التمثل فحسب؛ إذ هناك فارق نوعى كذلك بين الإيقاعين .. فإيقاع الشعر مثلا أقرب إلى التعقيد والتركيب من تداخل عناصره ومكوناته. أما إيقاع النثر فأقرب إلى البساطة والوضوح. وإذا كان إيقاع الشعر يعتمد على تكرير التفعيلات وتكرير الروى (القافية)، فإن إيقاع النثر يعتمد على التناسب بين الألفاظ والجمل؛ إذ هما وحداته الدنيا، فمن الصعب تقسيم عناصر النثر إلى ما هو أدنى من ذلك.

(2) فتحى عبده: نقد النثر فى التراث النقدى والبلاغى، الدار المصرية للكتاب بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٥٢، ٥٣.

=

إن الفارق بين إيقاع النثر وإيقاع الشعر يبدو – باستثناء الوزن الشعرى – كميًّا بالدرجة الأولى، فإذا كان للشعر غوايته الإيقاعية الغالبة، فإن النثر يسعى هو الآخر لينال حظه من هذه الإيقاعية. من تلك الأمور:

(١) أن الرافعى بدأ شاعرًا وانتهى أديبًا وكاتبًا [١]، فمقومات الشعر الموسيقية والتخيلية قائمة بذات المبدع، على نحو قد يكون هو النسق الأمثل لواقع النثر الأدبى ومتطلباته.

إن طموح النثر بعامة نحو الموسيقى والإيقاع أقل شأنًا من واقع الشعر، غير أنه من الراجح أن نثرًا يكتبه شاعر، سيأتى مطبوعًا مصبوغًا بالجانب الشعرى المكنون بذات الكاتب[٢].

(٢) أن موضوع الرباعية العام (الحب والجمال) يقترب بنصوص الرباعية من موضوعات الشعر الذاتية الوجدانية، وهو الأمر الذى يقرر من قبل لتلك النصوص نوعًا من ذاتية وغنائية، يتطلبان خيالًا وموسيقى.

(٣) أن الرافعى أديب عربى أصيل، عاش فى عصره معزولًا عن ركيك اللفظ ومتكلف الأسلوب، وقد تأثر أسلوبه بنهج الجاحظ فى اهتمامه باللفظ وجرسه [٣].

وقد بدا إيقاع نثر الرباعية قائمًا على ركيزتين كبريين، هما:

(أ) السجع.

=

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أبعد من أن يقرر للنثر إيقاعًا وموسيقى، فاهتدى إلى فارق نوعى بين إيقاع النثر وموسيقى الشعر، يعلو بالأول عن الثانى؛ إذ رأى أن "الإيقاع موجود فى النثر كما هو خلية الشعر، مع فارق، هو أنه فى النثر تتطابق فيه الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، أما فى الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرًا ما تقضى بأن تنتهى بوسط اللفظ دون أن تكمل الجملة". يراجع فى ذلك: التحليل الأسنى للأدب، ص ١٣٨.

(١) ذلك بالنظر فحسب إلى القالب الإبداعى، فالحق أن الرافعى ظل شاعرًا يكتب شعرًا دون وزن صارع بل بإيقاع واضح.

(٢) كما مر بالفصل الخامس، فإن صور الرافعى بنثر الرباعية أخصب وأوضح من صوره بالشعر، وهو الأمر الذى يدعم النثر بالرباعية لخصوبة خياله، وموسيقاه وتراكيبه.

(٣) يراجع فى ذلك: حياة الرافعى ٧٥.

(ب) التوازن.

وقد أسهمت مقومات أخرى فى دعم الإيقاع بنثر الرباعية، لكنها لا ترقى - بالاحتكام إلى كثافة التردد - إلى أن تكون من الركائز الكبرى. ومن تلك المقومات الداعمة: الصوت المفرد، والجناس، والمتتابعة الإيقاعية.

أولاً: المقومات الداعمة:

(أ) الأصوات:

تؤدى الأصوات بالنثر أحيانًا ما تؤديه بالشعر على المستويين الإيقاعى والدلالى. ودور الأصوات فى موسقة النثر أقل ترددًا عنه فى الشعر، وإن لم يكن أقل شأنًا منه.

فأصوات اللين مثلًا أحيانًا ما أدت إلى التصوير والتخييل للمعنى المطروح، إلى جانب ما تؤديه من غنائية النص، وذلك كما فى قوله:

"يد المصور الملهم الحاذق لا تمر على الصورة بحركات الرسم وخطوطه. بل بحركات الفكر والقلب، ورعشات اللذة والألم، مستفيضة بالوحى الذى من لغته الخطوط والأبعاد والظلال والألوان. فما الرسم إلا الوجه الممكن للاتصال الإنسانى من الفكر بالإلهى فى الأشياء لخلقها مرة ثانية" (١).

فأصوات اللين تبرز على المستوى الدلالى بالنص الألفاظ الحاملة لها، بما يشبه النبر، كما فى (الحاذق، الخطوط، والأبعاد، والظلال، والألوان، الإنسانى، بالإلهى).

أما الحاذق فدال يحوى لينًا واحدًا، أبرزه بالجملة وحده من دون عناصرها المتعددة، وقد دعم هذا الإبراز الصيغة الصوتية (فاعل). أما الدوال الأربعة المتتابعة (الخطوط ..) فتكاد ترسم صورة بذاتها؛ إذ تستوفى عناصر اللوحة التشكيلية. إن أصوات اللين بالدوال - بما تمنح النص من امتداد زمنى - تعين على التخييل والتصور لمدلولات الدوال الخاصة فى السياق الضام. ومن حسن ترتيب الدوال أن ترد على نحو ما وردت، فالأبعاد والألوان دالان يتفقان من الناحية الصرفية (زنة: الأفعال)، وهو الأمر الذى أحدث نوع اتزان، يلمس فى تتابع الدالين كأنه تكرار للتفعيلة بعد الأخرى:

(١) الأرواق ١٢١.

٤- ٢ -

متفقــان صرفيًّا

متعادلان صوتيًّا

متماثلان إيقاعيًّا

وقد أدى أحيانا الصوت المفرد فى سياقه الوارد دورًا شعريًّا، كما فى قوله:

"فالشاعر الزائف كالدينار الزائف: كلاهما لا يجوز على أحد إلا مع الغفلة، وكلاهما رذيلة فى نفسه بالغش، ومصيبة على غيره بالخسارة.

وإن الذباب ليقع على الزهر كما يقع النحل ليجنى العسل، وإنه ليظن فى الروض كما تغرد الطيور لترقيص قلوبها الصغيرة، ثم يطير عن الزهرة ذبابًا كما وقع ويسكت ذبابًا كما طن، وكيفما نظرت إليه لا تراه إلا ذبابًا، ولكنه من الطير، ولكنهم من الشعراء" (١).

يتكرر بالنص على نحو واضح صوتا القاف (خمس مرات)، والكاف (عشر مرات)، وحرف اللام (٣٥) خمسًا وثلاثين مرة.

أما حرف اللام فيرد - كوحدة دالة على التعريف - فى (١٧) سبعة عشرة مرة من الخمس والثلاثين مرة، واللام فى تلك المرات السبع عشرة ترد شمسية فى (١٣) ثلاث عشرة مرة، ومن تلك الصفة الشمسية تكمن أهمية الحروف الصوتية؛ إذ فى خفائه بذاته بروز لما يتلوه مباشرة من صوت؛ إذ يظهر مضعفًا مشدودًا بارزًا. وقد اتفق الرافعى هنا وفى ذلك الموضع عدة أصوات تبرز الجانب الصوتى بالنص، وتشيع الصفير بالأبيات، كما فى أصوات "الزاى، الصاد، الشين، الذال"، فضلًا عن أصوات الراء، النون، الدال، الداعمة للصوت بالنص. وفى إبراز ذلك الجانب الصوتى وإشاعة الصفير بالأبيات، ما يتفق تمامًا وموضوع النص (الشعراء الزائفون)، فكأن إبداعهم لا يعدو أن يكون أصواتًا بلا معنى.

(١) الحديث ٤٧.

وقد دعم تلك الصوتية المنطلقة عن اللام الشمسية صوتا: القاف "لهوى انفجارى مهموس"[١]، والكاف، يبرزان القعقعة الصوتية، أو قل الثرثرة الصوتية، كما يريد النص أن يقول. وقد أسهمت بنية النص الإجمالية فى دعم تلك الثرثرة الصوتية؛ استهجانًا لهؤلاء الشعراء، فتشبيه الرافعى لهم بالذباب أهجى لهم، ففى التشديد بالعبارة على أصوات: (النون، الراء، الطاء، الصاد)، وفى التنوين مع (ذبابا)، ما يكشف عن الطابع الثرثار لهؤلاء .. الشعراء.

إن تلك الصواتية تتأسس فى بعض الأحيان بالنص لا على الصوت بل على الدالين (الذباب، النحل)، فكلاهما صوتى يطن.

ومن المواضع التى أدى فيها الصوت بالنثر دورًا إبداعيًّا وإيقاعيًّا كذلك، ما نراه فى قول الرافعى (والضمير للحبيبة):

"كانت تقول لى إن القلوب الضعيفة هى التى تصدأ فى فكرة واحدة تلح عليها حتى تتآكل صدأ ثم تتفتت، فإذا حدثت عليها الحادقة، انكسرت ولم تقم لها، وبقيت زمنا طويلا فى الهموم حتى تتعب الحوادث والأقدار المختلفة فى أيام تنصرم بعد أيام إلى أن تجمع من حطام القلب قلبا متحطمًا"[٢].

فالتاء يتكرر بالنص (٢٩) تسعًا وعشرين مرة. والتاء صوت أسنانى لثوى انفجارى مهموس[٣]. ولا شك أن اختصاص مرجعية الحديث فى النص بالحبيبة (مؤنثة) لما يدعم وجود التاء ويعمل على كثافته. وقد عمل تتابع التاءات مع بعض الدوال المصبوبة فى صيغ صرفية بعينها على رسم الدلالة، كما فى الفعلين (تتآكل. تتفتت) [٤] ويلمح من التاء هنا معنى القوة والتأكيد والتقرير للدلالة المحمولة. وقد عمل تتابع تاء (المضارعة) مع تاء الفعل الأصلية – فى أحايين كثيرة أخرى – على تشخيص المعنى، كما فى (تتعب، تتصرم).

(١) الأصوات العربية ١٠٩.

(٢) الرسائل ٨٣

(٣) الأصوات العربية ١٠١.

(٤) لاحظ التوازن الصرفى بين الفعلين (زنة: تتفعل) ودوره فى موسقة العبارة من طريق تناظر الفعلين صرفيًّا.

(٢) الجناس:

يعد الجناس من أهم العدد الموسيقية الفاعلة فى تشكيل إيقاع النص[١]، ومن نماذج الجناس الفاعلة فى موسقة النص النثرى قول الرافعى:

"المال الكثير حاجات كثيرة، وحاجات هذا الإنسان الضعيف معدودة محدودة، ومهما حاول وزاول، فإنه لن يعدو حده الطبيعى" [٢].

فالجناس بين "معدودة ومحدودة"، "حاول وزاول"، ولئن لم يكن فاعلا فى الدلالة على نحو واضح؛ إذ تقترب دلالتا المتجانسين ولا تختلفان إلا فى قليل [٣] – فإن فاعلية الجناس الصوتية لا تخفى، خاصة مع التحاور والتعطف واللين وانحصار الخلاف الصوتى بين المتجانسين فى (ع، ح) بالجناس الأول، وفى (ح، ز) بالجناس الثانى. ومثله قوله:

"إنى لمن أولئك الذين يعرفون أن لهم عروقًا سماوية فى أرواحهم تتضرم بالشعاع القدسى الذى كان يومًا فى بعض أجدادهم؛ إما نبوة نبى، وإما خلافة خليفة، وإما ملك ملك" [٤].

فثنائيات الجناس الثلاث المتتابعة: نبوة نبى

خلافة خليفة

ملك ملك تعمل ببنية النص على مستويين:

الأول: صوتى، ويتأسس عليه الأثر الإيقاعى للجناس؛ إذ يقوم الجناس فى كل مرة على الاتحاد فى الأصل، وعلى إجراء الاشتقاق لصيغة من أخرى. وهو الأمر الذى يتردد معه عدد من الأصوات بعينها، ينشأ عن وحدة المادة الأصلية، بما يعمل على تماثل الدوال، وهو أمر تميل إليه النفوس بفطرتها، ويطمئن إليه الذوق.

---

(١) القول باعتبار الجناس أحد المقومات الداعمة لا الركائز الإيقاعية الكبرى، يعتمد فحسب على درجة التواتر. فلم يرق الجناس فى درجة تواتره بالنثر إلى مثل ما ارتقى إليه السجع والتوازن.

(٢) الحديث ٣٧.

(٣) يكاد يخلص أثر الجناس الدلالى فى المرتين إلى التقرير، تقرير القلة والندرة بالأولى، وتقرير المجاهدة والمحاولة بالثانية.

(٤) الأوراق ٥١.

الثانى: دلالى، ويقوم على طبيعة التركيب الإضافى الضام للمتجانسين؛ إذ يرد ثانى المتجانسين مضافًا إلى الأول، وهو الأمر الذى يقرر الدلالة المقصودة على أتم نحو وأكمله؛ إذ حاز (الرافعى) النبوة من نبى، والخلافة من خليفة، والملك من ملك .. حاز القيمة ممن هو أصل لها وحيد، وهو الأمر الذى يدعم غاية الرسالة الفاخرة. ومثله قوله مخاطبا القمر:

"ولقد ناديتك منذ الليلة يا صديقى هذا الحديث، فهل ثملت فملت. أم أنت قد مللت؟ حاشا أن تكون كالأصدقاء فى هذه الأرض تقدر فيهم آجال العواطف الرقيقة بالساعات"(١).

فالجناس بقوله (فهل ثملت فملت أم أنت قد مللت؟)، يعمل على موسقة العبارة على نحو بديع. والملاحظ أن أصول الأفعال المتجانسة بالعبارة لا تتجانس على الحقيقة على نحو ما هى عليه بالنص، فقولنا "ثمل، مال، مل"، يحمل قدرًا من تكلف إن قيل بجناس بين الدوال، فلئن تجانس منها اثنان هما (٢، ٣) لم يتجانس بالدرجة نفسها معهما الدال الأول.

أما الصيغة الواردة بالنص المسندة إلى تاء الفاعل المفتوحة للمخاطب، فقد أجرت من خلال الإسناد على أصول الأفعال تعديلات، أكدت الجناس بين ثلاثتها جميعًا؛ انطلاقًا من الاستفادة بـ "الميم واللام" المشتركين بينها جميعًا، وانتهاء بضمير تاء الفاعل المتحرك الفاعل، فى إحداث ما يشبه السجع مع الجناس. ويبقى الخلاف الوحيد بين الفعلين (١، ٢) فى الفاتحين الثاء الأصلى بالأول والفاء العاطف بالثانى، وكلا (الثاء والفاء) من الناحية الوصفية متقاربان، فالثاء مما بين الأسنان احتكاكى مهموس، والفاء أسنانى شفوى احتكاكى مهموس كذلك.

أما الخلاف بين الفعلين (٢، ٣) فينصر فى الفاء بالثانى واللام بالثالث. والحق أن تتابع المتجانسات بالنص، مع سرعة تعاطفها وتلاحقها وإنشائية الأسلوب .. كل ذلك كون ما يشبه الفاصل الإيقاعى من طريق عبارة أشبه بعبارات الشعر. ومثله قوله بالسحاب الأحمر.

---

(١) الحديث ١١٨.

"وهذه البلية فى العذاب لا تتفق إلا فى أشد ما يكره الإنسان، حين لا يجد الإنسان منه مفرًّا ولا يطيق عليه مقرًّا" (١).

فالعبارتان المتوازيتان المتناسبتان: لا يجد الإنسان منه مفرًّا.

ولا يطيــق عليــه مقرًّا.

تنتهيان بدالين متجانسين هما (مفرًّا، مقرًّا) وفوق أن الدالين متجانسان، فهما متفقان صرفيًّا؛ إذ كلاهما اسم مكان. وعلى ذلك فالبنية الإيقاعية لنهايتى التناسب، تنطلق عن الجناس الصوتى من ناحية، وعن البناء الصرفى من ناحية. ومن جمال الجناس هنا أنه مع ذينك التماثل الصرفى والتجانس الصوتى، تحكم الضدية والتقابل علاقة المتجانسين الدلالية، فالمفر عكس المقر، ويعلى ذلك الأمر من قيمة الجناس؛ إذ يتوقع مع الأصوات المتشابهة دلالات متقاربة، وهو الأمر الذى يوهم القارئ ابتداء بالتقارب الدلالى بين الدوال المتشابهة صوتيًّا – كما هو الشأن هنا – وفى تعارض واقع النموذج مع ذلك التوقع، يتأسس جزء كبير من جمال الجناس؛ انطلاقًا من مناقضة الواقع للتوقع.

إن تعانق الاختلاف مع الائتلاف فى بنية الجناس الواردة بالنص أساس ركين من أسس جماليات الإبداع وإبداعيته، ومن جميل نماذج الجناس بالرباعية قول الرافعى:

"ما أقرب الحب من العبادة، ما دام هذا الحب هو تجلى نفس فى نفس، وما أشبهه بدين يعبد فيه الجسم الجسم، فالمعشوق حالة نفسية متألهة معبودة، والعاشق حالة أخرى متولهة عابدة" (٢).

(٣) المتتابعة الإيقاعية:

وفيها تتوالى بعض تراكيب إضافية، تتعادل صرفيًّا، وتتماثل صوتيًّا فيما يشبه سلسلة صوتية متماسكة الحلقات والموجات، سريعة الضربات. وتعتمد المتابعة الإيقاعية على التعديد؛ ولذا فهى ألصق بسياقات الانفعال النفسية. ويكمن جمال المتتابعة الإيقاعى فى انتظام الأصوات الناتج عن تعادل البناء الصرفى وتماثل البناء النحوى. ومن ذلك قوله:

---

(١) السحاب ٥٤. ويراجع أيضًا السحاب ٤٢.

(٢) الأوراق ٢١٢، ٢١٣.

"سرى هذا الخفيف قليلًا قليلًا فلا والله ما منه نشوة الخمر ولا نفثة السحر ولا رجفة الطرب، ثم سرى قليلا قليلا، فما هو إلا أن أصاب قلبى حتى انتفضت"(١).

فالدوال المتتابعة: "نشوة الخمر، نفثة السحر، رجفة الطرب" تعمل - بتماثلها الصوتى وتناسبها النحوى وتتابعها السريع - على تنغيم الموقع وسرعة الإيقاع. والبين أن تتابع الدوال ليس مقصودًا بذاته لتنغيم الموقع فحسب؛ إذ للدلالة حظ من هذا التتابع. فالرافعى يود أن يعرفنا حقيقة هذا الخفيف، وأنه يفوق نشوة الخمر ... ونفثة السحر ... ورجفة الطرب ... فالرافعى هنا يريد أن يصور للقارئ الجو المحيط به، وأنه حالم رقيق ملىء بالنشوة والطرب.

والحق أن استواء الإبداع على النحو الذى يتفق لبنيته الصوت الطريب مع المعنى الصائب الدقيق، بحيث لا يستطيع معه المرء القول بأحقية الصوت بالبنية من دون الدلالة أو العكس .. الحق أن ذلك الاستواء يعد أحد أمارات الإبداع الأحق بالخلود؛ لأنه دليل الشاعرية والعظمة.

ومن نماذج المتتابعة الإيقاعية الفاعلة فى إثراء الدلالة، بقدر ما تؤدى للإيقاع من تعادل وانتظام، قول الرافعى مخاطبًا الفقير:

"أفتحزن أيها الفقير على أنك تشترى بعمرك هناء القلب، وعافية الجسم، ومحبة الناس، وثواب الله، وابتسامة الموت؟!" (٢).

فالرافعى هنا يخاطب الفقير، ماسحًا على رأسه، وكاشفًا له عن حكمة الفقر وجماله، فيبنى عبارته على الاستفهام التعجبى، القاصد إلى غرس الرضا بنفس المتلقى الفقير: أفتحزن ...؟!

إن الرافعى وحتى يحقق تلك الغاية (رضا الفقير بقسم الله له)، أخذ يعدد من فوائد الفقر وآثاره الجمة، فالفقير – كما يرى الرافعى – يشترى بفقره:

(١) الحديث ٢٠.

(٢) الحديث ٤١.

هنـــاء القلب	:	راحـــــة نفسية
عافية الجسـم	:	صحـــــة بدنية
محبة النـــاس	:	فضيلة اجتماعية
ثـــــواب الله	:	عطاءات إيمانية
ابتسامة الموت	:	نهايـــــة وردية

كل ذلك يحصله الفقير، لا من شيء إلا من فقره. والدلالة على هذا النحو فاعلة فى البنية حتى ليكاد يتوارى الصوت بجانبها ... مؤقتًا.

ومن ناحية أخرى، فإن قصر التراكيب الإضافية، وسرعة تتابعها بالعطف، إضافة لتضمينها داخل أسلوب إنشائى عالى النبرة، فضلا عن تعادل التراكيب وتماثل وحداتها صرفيًّا – كل ذلك أدى إلى تنغيم الاستفهام، وموسقة العبارة، على نحو يشى بأحقية الصوت بالبنية.

والجلى أنه لا استحقاق لصوت دون دلالة أو العكس. وإنما التتابع قد أثراهما جميعًا، واستهدفهما معًا. فتعدد الآثار دلاليًّا، وتعادل التراكيب صوتيًّا، لا شك يستحضران رضا الفقير بقسمه عن رضا وهو سعيد.

ومثل ذلك فى كثير من الوجوه قول الرافعى:

"لا يستروح هذا الإنسان من ألمه إلا وقد أكسبه الألم فضل الإنسانية، وبر الفضيلة، وصحة الإيمان، وقوة النفس، وإن مرض يوم واحد تتوجه فيه النفس إلى الله، وتعرف كيف تتنزه عن دنايا الأرض وشهواتها، لهو أجدى لها وأرد عليها بفضيلة الإنسانية من قطع دهر فى دراسة كل ممتع من كتب الفلسفة" [١].

فآثار الألم الإيجابية كثيرة، ومكتسباته عظيمة، كما يبدو من المتابعة، ومن ذلك قول الرافعى:

---

(١) الحديث ٨٧.

"فوالله ما كان أمرها على ما رحمت، وإنها لأبلغ ذات لسان وأبرع ذات فكر، وأروع ذات نفس، ولو كنا سليلى أبوة ما شهدت لها بأكثر من هذا حرفًا، ولو كان دمى من أعدائها ما نقصتها من هذا حرفًا" (١).

ومثله قوله:

"وأنت على ذلك مستيقن أنك تكلمه فيها بأصح لفظ، وأوضح معنى، وأصدق نصيحة، وأنك تلقى فى أذنه براهين المنطق وحجج الفلاسفة، وتصحح له خطأه فى رائحة الزهرة بالزهرة نفسها. تقول له: ها هى ذه فى رياها ونسيمها، فأين ما زعمت لها؟" (٢).

ثانيًا: الركائز الكبرى:

١- السجع: يعد السجع - حسبما يرى جولدزيهر Gold Ziher "أقدم صورة من صور التعبير الشعرى فى العربية؛ إذ يسبق الأراجيز والقصائد جميعًا" (٣).

والسجع عدة إيقاعية تشبه - إلى حد ما - قيم الشعر الموسيقية؛ فالسجع فى النثر - فى كثير من الوجوه (٤) - كالقوافى فى الشعر؛ إذ يكون السجع على نظام عروضى، يعتمد نهايات الألفاظ أساسًا له.

---

(١) الرسائل ٨١.

(٢) الرسائل ١٠٢. ويراجع أيضا: السحاب ١١٦.

(٣) ديفين ستيوارت: السجع فى القرآن: "بنيته وقواعده"، فصول المجلد الثانى عشر، العدد الثانى، ١٩٩٣، ص ٨. وإلى قريب من ذلك يشير الدكتور عاطف جوده نصر، فيقول: "إننا لا نملك بين أيدينا نصوصا نثرية أو شعرية أقدم مما وصل إلينا، ولا شك أن ثم طائفة من النثر وأخرى من الشعر لم تحفظ الرواية من أمرهما شيئا لا كثيرا ولا قليلا. وهذا الذى انطوت صفحته وجهل أمره حرى - متى كشف عنه النقاب - أن ينير البحث عما إذا كان النثر الفنى قد سبق الشعر فى الظهور؛ لأن تماثل الفواصل فيه مهد لنشأة القافية فى الرجز الذى نما من بعد فى المقطعات والقصائد الطوال". يراجع فى ذلك: البديع فى تراثنا الشعرى: عاطف جوده نصر، فصول، العدد الثانى، المجلد الرابع، مارس ١٩٨٤م، ص ٧٤.

(٤) تكمن أحد الفروق الأساسية بين القواعد التى تحكم الكلمات المقفاة بالسجع عن قواعد التقفية فى الشعر، فى أن كاتب السجع - ومن ثم القارئ كذلك - يراعى فى إجراء السجع تسكين أواخر الكلمات فى الدوال المسجوعة.

وللسجع – وهو العدة الصوتية – أثر على الدلالة؛ إذ يزيدها وضوحًا وجلاء – كما يقول العقاد: "السجع ينبه الذهن إلى المعانى ... ويزيدها جلاء وتوكيدًا كأنه اللحن الذى يضيف إلى الكلمات ومعانيها قوة، ليست للكلام الذى يسمع بغير تلحين" (١).

وأجمل السجع ما تعادلت فقراته، وكان خلوًا من التكلف؛ فإنه إن كان كذلك "كان مستملحًا جميلًا، يجعل للأسلوب نغمة موسيقية، لها أثرها النفسى الكبير، وأثره العظيم أيضًا فى توضيح الفكرة وتحسين الصورة" (٢).

وينبغى أن يكون السجع – كما هو الشأن بالجناس – نتاجًا للدلالة والموقف الإبداعى لا العكس، فالسجع الحسن هو ما جاء عفوًا وأثرًا لمعنى أصيل بالنص، أو هو ما جاء عمدًا وكان فاعلًا فى تشكيل الدلالة المطروحة وإثرائها، فالسجع أسلوب بلاغى عند العرب معدود من المحسنات اللفظية إلى باب المقومات الفنية، وأصبح فى كثير من الحالات عنصرًا فاعلًا فى المعنى، قدر فعله فى المبنى (٣).

وقد اعتمد الرافعى السجع مقومًا فنيًّا وعدة إيقاعية بنثر الرباعية، اعتمادًا بلغ النثر بتواتره به مقام الشعر فيما يتعلق بالإيقاع. ومن بسيط صور السجع بالرباعية قول الرافعى فى وصف الحبيبة:

"ولكم كنت أتخيل إذ أجلس معها وأقلب عينى فى محاسنها ومفاتنها، أن أظافرها المصقولة الملتمعة إن هى إلا لؤلؤ من جوهر جسمها، وأن الحلى على الجسم الجميل إن هو إلا شعل تتوهج من ضوء لحمها، وتورد دمها لا من ذهبها وجوهرها" (٤).

فالنص يحوى (٩) تسعة مواضع مسجوعة بالنهاية (.. ها)، كأنها قافية النون المؤسسة الموصولة ذات الخروج كما فى (محاسنها، مفاتنها) (٥). أما باقى مواضع السجع فيجمعها

(١) يوميات عباس محمود العقاد، دار المعرف، الطبعة الثالثة، ٢/ ٣٦٠.
(٢) حفنى شرف: التصوير البيانى، مكتبة الشباب بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٠، ص ٤٩٠.
(٣) محمد الهادى الطرابلسى: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر بتونس، ١٩٩٢م، ص ١٤٥.
(٤) الأوراق ١٤٧.
(٥) أضف إلى ذلك جمال السجع بين الدالين انطلاقًا عن تناظر بنيتيهما الصرفيتين.

الانتهاء بالمقطع (ها)، وهو فضلًا عما يؤديه للإيقاع من طريق اتحاد الفواصل بين العبارات أو الدوال (كما فى نهاية النص: تورد دمها لا من ذهبها وجوهرها)، فإنه يؤكد حضور الحبيبة نصيًّا، وانشغال المبدع بها نفسيًّا.

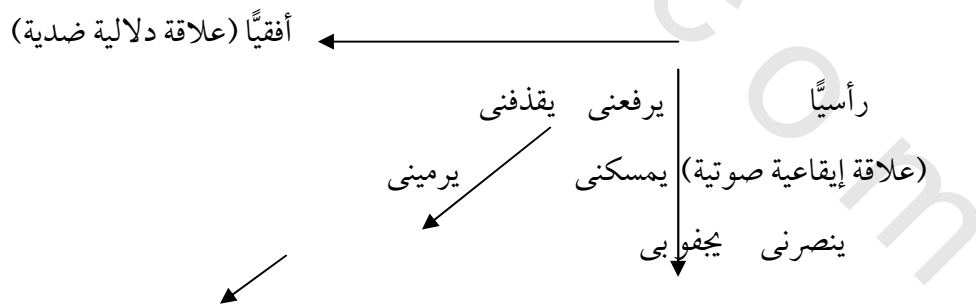
إن توالى الأسجاع التسعة بالنص على قصره، قد أشاع جوًّا موسيقيًّا بالعبارات، حتى خرجت أشبه بالأبيات، ومثله قوله:

"سبحانك سبحانك! اللّٰهم لا تجعل ما يرفعنى يقذفنى

ولا ما يمسكنى يرمينى

ولا من ينضرنى يجفو بى"(١)

ولئن بدا الوفاق قائمًا بين "يرفعنى، يقذفنى" على نحو أقوى مما عليه الحال بين "يمسكنى، يرمينى"، وأنهما معًا الأكثر تماثلًا من "ينصرنى ويجفو بى"، فالحق أن السجع يجرى هنا لا بين كل دالين، بل يقع بين الدوال الثلاثة "يقذفنى، يرمينى، يجفو بى"؛ إذ هى نهايات العبارات المعطوفة. والنظر إلى السجع بالنص فى النهايات الثلاث يحدث سجعًا متوازيًا بين نهايات الدوال الثلاث الأخرى المصاحبة "يرفعنى، يمسكنى، ينصرنى". وفى مقابلة الدوال الثلاثة الأولى للثلاثة الأخرى، كل من تاليه ما يعمق أثر السجع فى بناء النص. فكل دال من الدوال الستة المسجوعة يكون علاقة صوتية إيقاعية، هى (السجع) مع مناظرة فى المتوالية المسجوعة، كما يكون علاقة دلالية ضدية مع تاليه فى العبارة الضامة على النحو التالى:



عمق فاعلية الإجراء وثراء أثره.

(١) الأوراق ١٦٥.

ومنه قوله:

"آه من كبر النفس على صغائر الحياة، ومن صغائر الحياة على كبر النفس! ولقد يكون الملك العظيم فى حشده وجنده وحوله وطوله، ثم لا تعبأ ذبابة من الذباب أن تقع على وجهه، ولو نطقت لقالت صادقة: وإن كان ملكا فإنى ذبابة" (١).

فالسجع بين "حشده، جنده"، وبين "حوله وطوله"، فى تناصره مع الجناس بين كل دالين، يلقى بظلال من الأبهة والعظمة على الملك العظيم، تستفاد هذه العظمة وتلك الأبهة من التعاطف والتجاور بين المتجانسات والأسجاع، بحيث يستحضر القارئ من خلال التتابع الدلالى للدوال، وكذا التماثل الصوتى والتشابه الصرفى لها، يستحضر موكبا مهولا لملك عظيم ... إن انطلاق تلك الأبهة والعظمة عن الأسجاع المتوالية، يقرر تسلط صغائر الحياة على كبر النفس، فآه من تلك على هذه!

ومنه قوله عن الربيطة:

"كأن هذه المرأة تمثال مصغر خلق بمعانيه فى مقابلة الأرض بمعانيها، فهى فى روح الرجل إما الخصب أو الجدب، وهى له فى الحياة إما الملح وإما العذب، وهى منه العامر والخراب ولكن فى القلب" (٢).

ومن جميل نماذج ذلك قوله:

"ثم وثبت إلى البيانة، فصدحت عليها بلحن من ألحانها، كأن صرخة من ضميرها صاعدة إلى عرش الله فى صوت الإنسانية الباكى!

ثم ابتسمت وسلمت، فانصرفت وكأنى ما كلمت ولا تكلمت وبقيت الأقدار مكانها فما تأخرت ولا تقدمت(٣).

---

(١) الأوراق ٢٣٥.

(٢) السحاب ٦٢.

(٣) السحاب ٨٣.

فالسجع بالنص كأسجاع "ألف ليلة وليلة" التى تعتمد السجع السريع؛ إذ يرد خاتمًا لعبارات قصيرة موجزة، يعلو فيها معنى الصوت على صوت المعنى.

وقد جاوز الرافعى التسجيع على حرف واحد على نحو ما مر، فعدد ونوع بالسياق الواحد التقفية على حروف متعددة، يبدأ ذلك بالتسجيع على حرف ما، ثم ينتقل إلى التسجيع على آخر وإلى ثالث .. وهكذا، وذلك مشروع طالما أن السجع ليس قافية عروضية وإنما هو تقفية لعبارات النثر الفنى. وقد ذهب ديفين ستيوارت Devin Stewart إلى أن ذلك "من المسموح به، بل ربما كان من المستحب أن تتغير القافية من حين لآخر من الكتابات المسجوعة" (١).

إن تنوع التقفية فى الكتابات المسجوعة ينفى ابتداء عن الإبداع التكلف واعتساف الإجراء، ثم هو من بعد يعمل على تدفق القول، ودفع الملل عن المتلقى فضلًا عن تسريع إيقاع النص. كل ذلك يتأتى للنص من تنوع القافية فى العبارات المسجوعة؛ لأن هذا التنوع قد جعل المعنى وحده هو ما يحتكم إليه بشأن البنية والتركيب.

وتنوع القافية عن طريق السجع أحيانًا ما كان ثنائيًّا، وأحيانًا ما كان ثلاثيًّا، وقد يكون سداسيًّا أو سباعيًّا ... وقد يكون فوق ذلك ... وفى جميع ذلك قد تطول وقفة الرافعى بمرحلة ما من مراحل التنوع أو تقصر عن غيرها، بحيث تنشأ عن هذا التنوع متوالية إبداعية لا هندسية، يتحكم فى طول المرحلة وقصرها حق الدلالة لا هندسة العبارة.

وأجمل السجع ما تساوت فقراته أو تقاربت أدواره فى كل مرحلة(٢)، وانتقل من مرحلة إلى أخرى "بتغيير حرف السجع"، فى خفة لا يشعر معها بالتكلف أو التناقض.

المتوالية الإيقاعية الثنائية:

ومن جميل متواليات الرافعى الإيقاعية الثنائية قوله فى رثاء الشيخ أحمد الرافعى "والضمير للمولى سبحانه":

---

(١) السجع فى القرآن: بنيته وقواعده ٢٠.

(٢) المرحلة هى كامل العبارات المتفقة فى الحرف الذى تسجع عليه الدوال، وتحدد أدوار المرحلة بعدد الدوال المسجوعة على ذلك الحرف، فالأدوار ثلاثة إذا كانت الدوال المسجوعة ثلاثة ... وهكذا.

"واختار لك ما عنده على ما عندنا.

فما فى أيام هذه الحياة إلا غبار يثور على غبار.

ولا فى الناس إلا أحجار تتحطم على أحجار

ولا فى أخلاقهم إلا أقذار تنصب على أقذار.

ولا بين الحوادث والناس إلا كما بين الرياح والقفار

ولا بين الإخوان والإخوان إلا كما تجمع الأصفار من الأصفار

واختارك الله إذ اختار لك فما تركت (يرحمك الله) إلا علانية مشهودة

وسريرة معهودة

وآثارًا فى الصالحات معدودة

وأفراحًا فى شجرة الحياة كصغار الطير إذ رأت أباها فراق عوده" (١).

فالتقفية بالسجع تمر فى النص بمرحلتين: الأولى على الراء مع الألف الشبيهة بحرف الردف، وتستوفى خمسة أدوار. أما المرحلة الثانية فتقفيتها على الدال مع الواو، بما يشبه الردف والهاء الشبيهة بالوصل. وجلى أن التقفية بالسجع هنا تتصل بالدلالة والمعنى قدر اتصالها بالصوت والمعنى.

المتوالية الإيقاعية الثلاثية:

ومن نماذج المتوالية الإيقاعية الثلاثية قول الرافعى:

"ولقد شعرت مرارًا بحركة عقلى فى تصفح الأسفار

واضطراب نفسى فى متاحف الآثار

واختلاج قلبى فى معابد الطبيعة التى قامت الجبال فى بنائها لأنها أحجار

فما أفدت من كل ذلك ما أفدته من دمعة تفور فى صبيبها

(١) السحاب ١٣٣.

كأنها روح عاشق يطاردها الموت بين يدى حبيبها،

فإن فى هذه الدمعة ثواب كل آلامى

ويقظـــة كل الحقائـق من أحلامى

وما زلت حائرًا فى أمر مشتبه لا أصيب الوجه فيه، فلا أدرى إذا كانت هذه الدموع المتساقطة.

تنقض من بناء الحياة لينهد

أو هى تضـــاف إليه ليشتد" [١].

فقافية السجع بمرحلته الأولى ذات الأدوار الثلاثة تجرى على صوت الراء مع الألف الواقع موقع الردف [٢] فى الدوال (أسفار، آثار، أحجار "/ ٥ / ٥٥")؛ ولذلك أثره فى انتظام الإيقاع وموسقة العبارة. أما قافية السجع فى مرحلته الثانية فتعمد إلى تكرير المقطع (... لامى) بحيث تتجانس الكلمتان الساجعتان للعبارتين [٣].

أما قافية السجع بالمرحلة الثالثة فقد دعم بساطتها – إذ تنحصر فى صوت الدال المضعف – انتظام البناء الصرفى للدالين: (ينهد، ليشتد)، وتماثل أثره الصوتى بالسمع، حتى ليكاد الدالان يتجانسان بالإجمال.

ومثله قوله:

"أتعرف الحسناء الفاتنة من عسى أن يكون لها مبغضا، وإن عرفته فهل تراها مستيقنة معنى البغض كما يتحققه ذلك الخبيث من نفسه، وهى هى التى يلقى عليها الحب صلاته وسلامه، ويتخذ الحسن من ألحاظها إشارته وكلامه.

ولا يقابلها الغرام أينما التفتت فى الناس إلا بديعة أو ابتسامة ...

---

(١) الحديث ١٣.

(٢) يلاحظ انتظام البناء الصرفى والإيقاعى للكلمات المسجوعة (عروض الكنايات المسجوعة إن صح التعبير).

(٣) يلاحظ تجاور أحرف قافية السجع هنا لأحرف قافية الشعر، فكأنها من لزوم ما لا يلزم.

فلتغضب الطبيعة، ولتتورد الوجنات، وليتطاير السحر من اللحظات، ولينبعث الصوت الصارخ الرهيب من الروح بدون أن يصفيه القلب ... ليكن ذلك وما أشبه ذلك من روعة الغضب، فإننا نريد أن نبصر الحزن كيف يتحول فى غضبه جليلًا بديعًا ..

كما رأيناه فى الرضى لينًا وديعًا.

وكيف تظهر فيه الروح قلقة لا تطمئن ..

كما ظهر فيه القلب يتأوه أو يئن"[١].

فقد زاد من جمال السجع بالنص توازن العبارات المسجوعة وتعادلها كما فى المرحلتين (٢، ٣) ...

(٢) نبصر الحسن كيف يتحول فى غضبه جليلًا بديعًا ...

كما رأيناه فى الرضى لينًا وديعًا.

(٣) كيف تظهر فيه الروح قلقة لا تطمئن ..

كما ظهر فيه القلب يتأوه أو يئن.

ومن نماذج المتوالية الثلاثية أيضًا قول الرافعى - يخاطب زجاجة العطر "هديته إلى الحبيبة":

"يا زجاجة العطر، اذهبى إليها ...

وتعطرى بمس يديها ..

وكونى رسالة قلبى لديها ..

وها أنذا أنثر القبلات على جوانبك .. فمتى لمستك فضعى قبلتى على بنانها ..

وألقيها خفية ظاهرة فى مثل حنو نظرتها وحنانها ..

وألمسيها من تلك القبلات معانى أفراحها فى قلبى ومعانى أشجانها ..

---

(١) الحديث ٦٥، ٦٦.

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

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

فقافية السجع فى مرحلتها الأولى بأدوراها الثلاثة "إليها، يديها، لديها"، تتم على الهاء والألف واقعا موقع الوصل، وفى مرحلتها الثانية بأدوارها الثلاثة كذلك تقوم على تكرير المقطع (... ـانها) فى: "بنانها، حنانها، أشجانها". فكأن التقفية هنا على صوت النون المردف بالألف الموصول بالهاء، ذى الخروج بالألف "تقفية غنية". أما قافية السجع فى مرحلتها الثالثة بدوريها الاثنين "لمسة الأشواق، لمسات العناق"، فتتم على القاف مع الألف واقعا موقع الردف.

المتوالية الإيقاعية السداسية:

ومن المتواليات الإيقاعية السداسية قوله بالنص الفاتح لحديث القمر:

"الآن وقد أظلم الليل وبدأت النجوم تنضخ وجه الطبيعة التى أعيت من طول ما انبعث من النهار، برشاش من النور الندى يتحدر قطرات دقيقة منتشرة كأنها أنفاس تتثاءب بها الأموال المستيقظة فى بحر النسيان، الذى تجرى فيه السفن الكبيرة، من قلوب عشاق مهجورين برحت بهم الآلام ..

والزوارق الصغيرة من قلوب أطفال مساكين تنتزعها منهم الأحلام ..

تلك تحمل إلى الغيب تعبا ومرحا ..

وهذه لعبا وفرحا ..

والغيب كسجل أسماء الموتى تختلف فيه الألقاب ..

وتتباين الأحساب والأنساب ..

وتتنافر معانى الشيب من معانى الشباب ..

وهو يعجب من الذين يسمونه بغير اسمه، ولا يعلمون أنه كتاب فى تاريخ عصر من عصور التراب ..

---

(١) الأوراق ٣٤.

والآن وقد بدأت الطبيعة تتنهد كأنها تنفس بعض أكدارها ..

أو هى تملى فى الكتاب الأسود أخبار نهارها ..

وبدأ قلبى يتنفس معها كأنه ليس منها قطعة صغرى ..

بل طبيعة أخرى ..

ولله ما أكبر قلبا يسع الحب من قبلة اللقاء إلى ذكراها ..

ومن حياة الصبى الأولى إلى ما يكون من الجنة أو النار فى أخراها" [١].

والملاحظ على قافية السجع بالنص:

(١) أنها أقرب إلى انتظام المدى، أعنى مدى الأدوار، فالسجع فى خمس مراحل من الست يجرى على دورين: مثنى مثنى ... والمرحلة اليتيمة التى شذت عن ذلك الانتظام هى المرحلة الثالثة، المقفاة على الباء مع الألف فى موقع الردف، فأدوارها أربعة.

(٢) تناصر السجع مع الجناس أحيانًا كثيرة، وعمل ذلك على شيوع الغنائية بالنص، من طريق تماثل الدوال لا تجانس النهايات فحسب، وذلك كما فى (ترحا، فرحا).

يلاحظ أيضًا الجناس بين الوصفين (تعبا، لعبا).

(٣) تناصر البناء الصرفى أحيانًا مع السجع، وأثر ذلك فى انتظام الإيقاع، كما فى (الألقاب، الأنساب)، (صغرى، أخرى).

(٤) ثراء قافية السجع، بحيث شملت أحيانًا كل عناصر القافية الثرية بالشعر، كما فى المرحلة الرابعة بين نهايتى الدورين فى: أكدارها، نهارها، فقافية السجع هنا رائية الروى:

ذات ردف هو الألف

وذات وصل هو الهاء

وذات جروح هو الألف.

---

(١) الحديث ٩، ١٠.

(٥) ذهب الرافعى فى مرحلة السجع الأخيرة إلى ما هو أبعد من ذلك فى التقفية على المقطع (... ـراها)، وهو أشبه بلزوم ما لا يلزم.

ويقرر النموذج أن التقفية بالسجع فى نثر الرباعية لا تقل بحال فى أحايين كثيرة عن قافية الشعر إن لم تفقها حينًا، ولعل فى ابتداء الرافعى شاعرًا ما هيأ له ذلك – كما قلت – إضافة إلى ما يتمتع به من عقلانية شخصية، وصنعة فى الكتابة [١].

المتوالية الإيقاعية السباعية:

ومن متواليات الرافعى الإيقاعية السباعية قوله مخاطبًا المتفرنجين:

"ألا ليتكم جئتم للبلاد من أوروبا بمحاريث، بدلًا من هذه المواريث ..

وجئتم بالسماد بدلا من هذا الوساد ..

وبالبهائم للسوانى، لا بالحلائل والغوانى ..

وببضائع الحوانيت، لا ببضائع أنطوانيت ..

وليتكم إذ كنتم رجالنا لم تغلبكم نساؤهم، وإذ كنتم سيوفنا لم تأسركم دماؤهم.

ويا ليتكم لم تتنع موا وتتأثنوا، فكانت البلاد تجد منكم أهل البأس.

ولم تتعلموا وتتخنثوا فكانت الأرض على الأقل تعرف منكم أهل الفأس" [٢].

والملاحظ على سجع النص:

١- أن قوافيه أشبه بالانتظام على شطرين كالزجل، فكل مرحلة يستوفيها دوران يشبهان الصدر والعجز.

٢- تناصر الجناس مع السجع بكل مواضع الأسجاع؛ إذ تتجانس الدوال بكاملها لا بنهايتها المسجوعة فحسب، بل بالبنية الصرفية حينًا أو الأثر الصوتى حينًا آخر كذلك، وذلك كما فى ("محاريث ومواريث"، "السماء، الوساد"، "السوانى، الغوانى"، "الحوانيت، أنطوانيت"، "البأس، الفأس").

---

(١) يراجع فى صنعة الرافعى: حياة الرافعى، ص ١٣٩.

(٢) السحاب ٦٧، ٦٨.

٣- تنطلق الأسجاع عن المعنى غير مستكرهة ولا متكلفة.

٤- تتداخل المرحلتان (٦، ٧) من مراحل التقفية، على نحو يعمل على تماسك البنية وتركيب النغم، بحيث يعتد بأحد القافيتين: قافية رئيسة (هى التى تجرى على السين)، والأخرى داخلية (هى التى تجرى على المقطعين " .. موا، ... نثوا ").

وقد بلغت مراحل قافية السجع بأحد نصوص الرباعية ثلاث عشرة مرحلة، تجرى على نحو منتظم كل مرحلة على دورين أو ثلاثة. وذلك فى قوله عن المرأة فى عين محبها فى "حديث القمر":

"... يراها المحب فما يحسب إلا أن قطعة من السماء قد صارت ثوبًا لجسمها ..

وأن قدرًا من الأقدار قد نشأ على الأرض وسمى باسمها ..

وإذا نظر إليها علم بدلالة وجهها أنها من القمر ..

وإذا نظرت هى إليه أعلمته بدلالة لحظها أنها من القدر ..

وتسالمه فيحل سلام الدنيا فى قلبه ..

وتغاضبه فيقع فى حرب هذه الحياة، وتقع الحياة فى حربه ..

وإذا ضاقت الجميلة به ساعة واحدة لم يبق له بالعمر استطاعة ..

وإذا كان الهرم بالسنين الطويلة هرم فى هجرها بالدقيقة والساعة ..

ويرى لو أن الجمال نفسه خلق امرأة لكانها ..

ولو جادل أحد فى المحاسن لجعلتها المحاسن برهانها ..

فهى تقبل بوجهها الفنان 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 يترقق فى حسنها ماء دلالها ..

وتشرق بالقمر الأزهر من وجهها سمها جمالها ..

ولا تشبه إلا نفسها كما لا يشبهها إلا ما تبدى المرأة من خيالها ..

ويغلو فيفسر النظرة فيها 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 ..

ويعى كلامها فلا تدرى أأنطقت به فمها أم أنطقت به عينها ..

فهى بجملتها ليس فيها من الحسن إلا وحى وتنزيل ..

وهو بجملته ليس فيه من الحب إلا تفسير وتأويل ..

ثم هى وحدها القاعدة العامة فى الجمال، وهو وحده البرهان والدليل ..

وتراه ينظر إليها ولكنه من سحر جمالها كأنه يتوهمها ..

ويعرفها ولكنه من سطوة جلالها كأنه لا يفهمها ..

ثم تعلو فيما يشرق حسنها عليه إلا كالمعنى الأزلى من جانب فى الغيب ..

ثم تعظم فلا يدرك ما فيها من الحقيقة السماوية إلا عن طريق أهل الأرض فى إدراك الحقائق العظمى بالإيمان والريب"[1].

والسجع على تعدد مراحله بالنص وطولها لا يلمح معه مطلقًا شبهة تكلف أو استكراه، فالقارئ لا يكاد يرى لأية كلمة مسجوعة كلمة أخرى تعدلها، تكون كفئًا لها فى موضعها.

إن كلمات الرافعى المسجوعة مستقرة بمواضعها لعلاقتها الوثيقة بالدلالة والإيقاع معًا، فلا إفراط فى علاقتها بأحدهما تفريطًا فى حق الآخر، وإنما هما صنوان. وانظر ففى قوله مثلا:

---

(١) الحديث ١٠٩، ١١٠.

"يغلو فيفسر النظرة منها تفسير المتكلم للآية ..

ويقف عند الابتسامة وقوف السابق إذا فاز عند الغاية ..

وينظر إليها فى ثوبها، ولكن كما ينظر القائد إلى مجد وطنه فى الراية".

تجد لكلمات (الآية. الغاية. الراية) استقرارًا شعريًّا لا يجارى، وكأن الكلمات ما جاءت إلا للدلالة من دون الصوت، وما جاءت إلا للسجع من دون الدلالة فى آن معًا.

وفى قوله أيضًا:

"فهى تقبل بوجهها الفتان كما تقبل السعادة بالأمل الوسيم ..

وتختال بمعانيها النسائية كما تهب روائح الأزهار فى النسيم".

تجد للنسيم، والوسيم" أثرًا فى تشكيل المعنى وخصوصيته، لا يجارى الواحد منهما فى موضعه دال آخر، كما تجد لهما أثرًا لا يقل عن ذلك فى تنغيم النهايات من طريق تناصر الجناس مع السجع.

إن النص يقرر أن السجع أحد مقومات المبدع الفنية والإبداعية ... لا أحد عدد الزينة والزخرفة البديعة.

وفى تجاوز آخر ند عن المثيل، وعز عن أن يكون له شبيه. وفى إشارة خفية من الرافعى إلى أنه يستطيع القول والنظم على مثال عظماء أدباء العربية، بنى الرافعى نصًّا من نصوص الرباعية بكامله على السجع من مطلعه إلى مقطعه، بحيث بدا السجع ماء النص وهواءه، لحمته وسداده. هذا النص يرد بأوراق الورد تحت عنوان "فى العتاب"، ومما ورد فيه[1]:

"كتبت إليك من أيام يشفع لها قربك من نفسى، فلا أقول إنها بعيدة ..

(١) يراجع فى كامل النص: الأوراق ١٨٠: ١٨٤.

وتمر قديمة ولكن ما فى هذه النفس منها ومن آلامها يجعلها دائما جديدة ..

وكأنها تجرى بى إلى الفناء فهى تطول إلى غير حد ..

وتأخذ معنى اليأس الذى يمضى به الأمس، فتلقى به فى معنى الأمل الذى يأتى به الغد ..

والأيام تعد بالأرقام ولكنك أنت جعلت هذه الأيام تعد بأنها لا تعد ..

وانتظرت رد كتابى أو ورقة من شجرة عتابى ..

فما زالت تتقطع الساعة من الساعة ويلتقى اليوم باليوم ..

ويهذب اللوم إلى العتاب ويجىء العتاب إلى اللوم ..

وكتابك على ذلك كأنه مغمى عليه لا هو فى يقظة ولا هو فى نوم ..

فسبحان من علم آدم الأسماء كلها لينطق بها وعلمك أنت من دون أبنائه وبناته السكوت ..

والسلام عليك فى أزلية جفائك التى لا تنتهى. أما أنا فالسلام علىّ يوم ولدت ويوم أموت ..

ما هذا يا سيدتى وليس خيط عمرى فى إبرتك ..

ولا ما يتمزق من أيامى تصلحه "ماكينة الخياطة" بقدرتك ..

وإن كنت أنا أقل من أنا فلست أنت بأكثر من أنت ..

وما علمنا أنك مع القدر تحركت ولا مع القدر سكنت ..

أتحسبينك لما خفت "المحاكم" فى قتلى جعلت تقتلين بهجرك أيامى؟

ولما عرفت أنك من أشد سرورى أردت أن أعرف كذلك أنك من أشد آلامى ..

أم أنت من نورك وظلامك تريدين أن تنقصى من الأعمار ..

كما ينقص منها الليل والنهار؟

أم تحسبيننا خلقنا بهذه الرقة لنعرف بها كيف يتحجر قلبك ويجمد ..

وأنبتنا الله فى مزرعة العمر ليحيئنا منك صاحب المزرعة فيحصد؟

أم أنت خلقت فى يد الله إرادة ماضية وخلقنا عليك اتكالا ..

وجئنا على الطاعة شكلًا واحدًا وجئت أنت من يد الله فى الكبرياء أشكالا؟

لعلك تخشين إذا جاءنى كتابك الكريم أن يزعم الناس أن جبريل أصبح فى الأرض من سعاة البريد ..

وأن السماء عادت تشرع لأهل الأرض فجاءت فلانًا من فلانة بكتاب جديد.

أم لعلك تخافين أن تحرك فى يدك القلم الأعلى أن يتحرك به القدر العاجل فلا يحتمل التأجيل؟

ثم يجيئنى كتابك فتقوم قيامة العالم المسيحى؛ لأن هذا الكتاب صفحة ناقصة من الأناجيل ..

لقد هممت أن أعاقب القلم الذى كتبت به إليك فأحطم سنه ..

وأجعله من ناحيتى فى خبر "كان"؛ حتى لا يبغى من ناحيتك فى خبر "إنه" ..

وقلت: كيف – ويحك – سودت وجه صحيفتى بما هو فى سواده مداد مع المداد

وفى نفسه سواد أقبح من السواد؟

فقال: وهل أنا فى "نغمات" حبك إلا "عود"؟

وهل صورت إلا حركات وجدك من قيام وقعود؟

وسل الدواة من أمدها ..

والصحيفة من أعدها ..

وسل أناملك كيف كانت تضغط علىّ كأنها تسلم على الحبيبة سلاما ولا تحط إليها كلاما

وسل نفسك كيف كانت فى حركتى تضطرب ..

وقلبك كيف كان من كلمة يبتعد وفى كلمة يقترب؟

فما ندرى يا سيدتى وقد أحببناك أنعدك فى ذنوب الزمان أم فى أعذاره ..

وهل نأخذك من الحب فى وقائعه أم فى الجفاء من أخباره؟

فإن أبيت أن تكونى منا إلا كالسماء من أرضها ..

وأن نكون منك إلا كالسنة من فرضها ..

وإن أبيت إلا ما نأبى ..

ولم ترضى مع صدقنا فى حبك إلا كذبا ..

قلنا لك بلغة اليأس منك لشد ما أصاب الزمان فينا وأخطأ فليصب بك أو فليخطئ.

وكثيرا ما أعطانا الدهر وأخذ، فلتكونى فيما يأخذ أو يعطى، ونقول: مع الذكر نسيان وما عسى أن ينقض العالم بإنسانة أو إنسان ..

ومن ظن بصرفنا عن نفسه أنه كبير ..

جعلناه من "نحونا" فى باب التصغير ..

ومثلنا لا يتكلم إلا بفائدة ولا يسكت إلا بفائدة ..

فإن أخطأنا معك فى واحدة أصلحناها بواحدة ..

وما أكثر ما يجد الكاتب إذا عز عليه أن يعاتب ..

وفى ذكائك لا محالة بقية الرسالة"[1].

ونلاحظ على أسجاع النص ما يلى:

(١) عفوية السجع وتلقائيته، إلى حد يمنع من إرادة التكلف أو الاستكراه، وإن لم يدفع عن النص الصنعة والتروى فى الإبداع. فمما لا شك فيه أن استمرار السجع بكامل النص على النحو الوارد، يكشف عن صنعة وترو فى القول، لا عن عفوية مطلقة، ومن دلائل عفوية أسجاع النص قوله:

- فإن أبيت أن تكونى منا إلا كالسماء من أرضها، وأن نكون منك إلا كالسنة من فرضها.

- ما أكثر ما يجد الكاتب إذا عز عليه أن يعاتب.

(١) الأوراق ١٨٠، ١٨٤.

(٢) سرعة تلاشى القافية، فما إن يبدأ الرافعى التقفية على حرف سجع ما حتى يتحول عنه إلى غيره سريعًا. فمدى المراحل يتراوح بعامة بين (دورين)، (ثلاثة) أدوار. وأرى أن ذلك التراوح بين الدورين والثلاثة هو الأجمل بالموضع؛ لأنه يدفع الملل ويعين على التجويد. فقد ساعدت سرعة التحول عن القافية إلى أخرى فى دفع الملل عن المتلقى، وفى سرعة تدفق الإبداع وسيلان القول، وفى أن ينأى النص عن مواضع التكلف التى يجلبها غالبًا طول الوقفة أمام تقفية بعينها.

(٣) يغلب الاستقلال على المرحلة أو المرحلتين المتتابعتين من تقفيات السجع، وذلك إلى حد ما نظميًّا (وإيقاعيًّا بالضرورة)، فى حين تذوب تلك المرحلة أو تينك المرحلتين بمجموع النص على المستوى الدلالى؛ سعيًا لغاية واحدة يبغيها النص (هى العتاب).

وقد بدا استقلال المرحلة "السجعية" كاستقلال البيت بالشعر، فى الإحساس الذاتى، ينقله ما بين مرحلة وأخرى، لا يشعرها القارئ مع النثر المنساب العارى عن السجع وإيقاعه. ويلاحظ تلك النقلة بين مرحلة التاء:

"فسبحان من علم آدم الأسماء كلها لينطق بها لينطق بها، وعلمك أنت من دون أبنائه وبناته السكوت!. والسلام عليك فى أزلية جفائك التى لا تنتهى، أما أنا فالسلام علىّ يوم ولدت ويوم أموت".

ومرحلة الكاف فى قوله:

"ما هذا يا سيدتى وليس خيط عمرى فى إبرتك".

وليس عيبا – بحال – أن يلمس المتلقى انتقال المبدع من مرحلة إلى أخرى، ولعله أمارة من أمارات الإبداع أن يتسرب إحساس المبدع إلى المتلقى فى التنقل بين فقرات النص، فضلًا عن أن ذلك الإحساس يدفع المتلقى للتشوق إلى الجديد من ناحية، بقدر ما يدفع عنه الملل من ناحية أخرى.

(٤) لعب التقديم والتأخير على مستوى بنية التركيب أحيانًا دورًا مهمًّا فى استقرار السجع "قافية النثر"، كما فى قوله مثلا:

"وإن كنت أنا أقل من أنا، فلست أنت بأكثر من أنت ..

وما علمنا أنك مع القدر تحركت، لا مع القدر سكنت".

فتقديم "تحركت" على "سكنت" هيأ لاتفاق الدالين المسجوعين "أنت، سكنت" بنهايتى العبارتين.

وقد لعب الاعتراض الدور نفسه كما فى قوله:

"أتحسبينك لما خفت المحاكم فى قتلى جعلت تقتلين بهجرك أيامى. ولما عرفت أنك من أشد سرورى أردت أن أعرف كذلك أنك من أشد آلامى؟".

فالاعتراض "بالجار والمجرور: بهجرك" بين الفعل والفاعل وبين المفعول، هيأ لاتفاق السجع بين "أيامى، آلامى"، والتوافق بين المستوى التركيبى والمستوى الصوتى يعمل على انسجام نسيج النص وجمال الأسلوب.

(٥) يستخدم الرافعى المصاحبات اللفظية أحيانًا فى التوصل إلى السجع، كما فى: "أم أنت فى نورك وظلامك تريدين أن تنقصى من الأعمال، كما ينقص منها الليل والنهار؟!".

وكما فى قوله: "وهل أنا فى (نغمات) حبك إلا (عود)؟ وهل صورت إلا حركات وجدك من قيام وقعود؟".

فالمصاحبات اللفظية "الليل، النهار"، "قيام، قعود" أسهمت فى التوصل إلى السجعة واستقرارها دون استكراه أو تكلف كما يبدو من الدلالة المطروحة. إن استثمار الرافعى لتلك المصاحبات اللفظية باعتبارها من عدده الإيقاعية، ينبئ عن قدرة رفيعة على توظيف ما تمنحه اللغة من مقومات ووحدات جدولية، وتحويلها لتصبح عددًا إيقاعية.

(٦) أسهم التوازن فى تنغيم النص وتشكيل إيقاعه أحيانًا، وذلك كما فى قوله:

"سل الدواة من أمدها، والصحيفة من أعدها".

"ما أكثر ما يجد الكاتب إذا عز عليه أن يعاتب".

"وفى ذكائك لا محالة بقية الرسالة".

٢- التوازن[١]:

يعتمد الإيقاع فى كل مظاهره تقريبًا على التكرار، حتى لقد عد التكرار منبع الإيقاع. وقد اتخذ التكرار فى نثر الرباعية أشكالا متعددة [٢]، يعد أظهرها أثرًا وأكثرها فاعلية فى الإيقاع: تكرار التركيب. ويكون بالتزام الرافعى تكرير تراكيب معينة على نحو خاص، وذلك من شأنه أن يحدث توازنًا بين عبارات النص، وجمل الفقرة، فالتوازن إذًا هو تعادل فقرات الكلام وجمله. وينشأ ذلك التوازن عن انتظام البنية الصوتية عن طريق انتظام البنية الصرفية والنحوية، والانتظام فى ذاته معلم إيقاعى. ويصحب ذلك الانتظام جو نغمى وإيحاء شعرى طريب، يقترب بالنثر من جوهر النظم.

ولتكرار التركيب بالنصوص الإبداعية أكثر من غاية .. ويعد التوازن الإيقاعى أحد أهم تلك الغايات؛ إذ يضفى تكرار التركيب على البنية الضامة قدرًا من توازن موسيقى، وتناسب إيقاعى، كما أنه وعلى مستوى الصورة الشعرية، يثرى الدلالة، ويعمل على خصوبة الإيحاء وثراء التخييل. أما على مستوى بناء العبارة، فإن تكرار التركيب يقتضى حسن اختيار الصيغ، ودقة البناء التركيبى، بحيث تتعادل عبارات الفقرة.

ولقد جاء بإيضاح القزوينى ما يتصل وتكرار التركيب، تحت عنوان: (مراعاة النظير) فى حديثه عن أنواع البديع. يقول القزوينى: "ومنه مراعاة النظير، وتسمى التناسب والائتلاف والتوفيق، وهى أن يجمع بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد" [٣]. ويقول فى موضع آخر: "وأما ما يسميه بعض الناس التفويف، وهو: أن يؤتى فى الكلام بمعان متلائمة فى جمل متساوية المقادير أو متقاربتها ... كقول عنترة.

إن يلحقـــوا أكـرر وإن يـستلحقـــوا أشـدد، وإن نزلـــوا بـضنك أنـــزل

وكقول ابن زيدون (أحمد بن عبد الله):

ته أحتمل، واحتكم أصبر وعز أهن ودل أخضع، وقل أسمع، ومر أطع

(١) يراجع فى التوازن باعتباره أحد أهم الأنساق التشكيلية للفن والأدب: العلاقات التصويرية بين الشعر العربى والفن الإسلامى: نبيل رشاد نوفل، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٣م، ص ١٣٨.

(٢) يراجع فى مظاهر التكرار وأنماطه: الفصل الرابع "التكرار والمقابلة".

(٣) الإيضاح فى علوم البلاغة، ص ٣٥٥.

... فبعضه من مراعاة النظير، وبعضه من المطابقة[١].

وقد تكون نظرة القدماء للبديع باعتباره زخرفًا للقول وزينة، هى التى قطعت عليهم الطريق إلى اكتشاف ما لمراعاة النظير (أو التناسب) من آثار صوتية وموسيقية، تجعلها إحدى المثيرات الصوتية والعدد الإيقاعية المهمة بالنص. وعلى أن الالتفاتة الذكية من القزوينى بتوزع نماذج ما اصطلح على تسميته بالتفويف على نوعى: مراعاة النظير والمطابقة، تتفق – إلى حد كبير – مع تكرار التركيب بنثر الرباعية؛ إذ كثيرا ما جاء التركيب المكرر مراعيًا للنظير وقائمًا على المطابقة (المقابلة) فى الوقت ذاته. ومن ذلك قول الرافعى:

"إن من النساء ما يفهم ثم يعلو فى معانيه الجميلة إلى أن يمتنع ..

ومن النساء ما يفهم ثم يسفل فى معانيه الخسيسة إلى أن يبتذل ..

إن من المرأة ما يحب إلى أن يلتحق بالإيمان ..

ومن المرأة ما يكره إلى أن يلتحق بالكفر ..

من المرأة حلو لذيذ يؤكل منه بلا شبع ..

ومن المرأة مر كريه يشبع منه بلا أكل "[٢].

فالنص يقوم على تكرير التركيب عينه مرتين فى كل مرة من مراحل التكرار الثلاث بالنص. ففى المرحلة الثانية مثلا يقوم التركيب المكرر مرتين على تقديم الجار والمجرور (من المرأة) يتبعه الموصول (ما) ثم صلته الفعلية بالبناء للمجهول، يلى ذلك التركيب: (إلى أن يلتحق)، وأخيرا بنهاية العبارة يأتى الجار والمجرور.

ولئن تكرر التركيب من الوجهة النحوية على وزن هندسى دقيق، فلقد ناقضت بعض دوال التركيب الأول من الوجهة الدلالية ... دوال التركيب الثانى المناظرة لها موقعيًّا، كما فى صلة الموصول؛ إذ هى بالأول "يحب" وبالثانى "يكره"، وكما فى الجار والمجرور بالختام؛ إذ هما بالأول (بالإيمان) وبالتالى (بالكفر)، وتعانق التكرار مع المقابلة فى تكرار التركيب يجمع

(١) نفسه، ص ٣٥٨.

(٢) السحاب ٣٤، ٣٥.

إلى بنية الإيقاع ما يدفع عنها رتابة التكرار بالمقابلة المتناظرة موقعيًّا. والمقابلة بهذا التناظر تسهم معنويًّا فى انتظام الإيقاع. إن الإيقاع بالنص ينهض قائمًا على الائتلاف والاختلاف من التكرار وخدشه بالمقابلة.

والحق أن الائتلاف والاختلاف كليهما يسهم فى تنمية الشعور بالإيقاع؛ "إذ تسهم المخالفة كما يسهم التماثل فى تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع فى جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات، من التتابع وصدع التتابع، الوحدة والتنوع"(١).

وقد وفق الرافعى فى الجمع بين الائتلاف والاختلاف لإيقاعه،

وذلك بالتخالف الدلالى (المقابلة) ⟵ التنوع فى إطار التكرار الصيغى لدوال التركيب

(التكرار) الوحدة ⟵ وذلك كما فى قوله:

"تأتى النعمة فتدنى الأقدار من يدك فرع الثمر الحلو وأنت لا ترى جذره ولا تملكه، ثم تتحول فإذا يدك على فرع الثمر المر وأنت كذلك لا ترى ولا تملك. ألا فاعلم أن الإيمان هو الفقه بأن الفرعين كليهما يصلانك بالله؛ فالحلو فرع عبادته بالحمد والشكر، وهو الأحلى عندك حين تذوقه بالحس، والمر فرع عبادته بالصبر والرضا وهى الأحلى حين تذوقه بالروح"(٢).

فالتنوع من طريق التقابل بين "الحلو، المر"، "الحس، الروح"، فى إطار الوحدة الضافية على التركيب، يدفع عن الإيقاع الرتابة، ويعمل على تماسك النص من طريق التنوع فى إطار الوحدة.

وقد جاءت المطابقة مع مراعاة النظير بالرباعية على نحو ما جاءت بنموذج (ابن زيدون) فى نص الإيضاح، بالمطابقة بين طرفى التركيب الواحد. أما مراعاة النظير (التوازن – التناسب)، فبالنظر إلى التراكيب المتكررة. وذلك كما فى قوله:

"هذا هو الرجل الإلـهى الذى لا ينثنى لأنه الحق

(١) محمد فتوح أحمد: المتنبى قراءة أخرى، دار المعارف، ١٩٨٣، ص ٤٨، ٤٩.
(٢) السحاب ٥٧.

ولا ينحـــرف لأنـــه العـــدل
ولا يخـــاف لأنـــه اليـــأس
ولا يـــضعف لأنـــه القـــوة
ولا يحيـــف لأنـــه الإنـــصاف

ولو تعلق به أهل الأرض جميعًا لمشى بهم مطمئنا؛ لأنه فى نفسه كقطعة من نظام السماء الذى يجذب الأرض فى فضائها" [(١)].

فالفعل بعد النفى (يخاف، يضعف ... يقابل دائمًا الاسم: (الناس، القوة ...) بعد الناسخ، بنظرة آنية؛ وبذا فالمطابقة كائنة. أما التراكيب فى تتابعها فبنظرة زمانية تتعادل نحويًّا، ومن ثم تتوازن إيقاعيًّا.

وكما يبدو من النص فإن قصر التركيب (لا ينثنى لأنه الحق ...) إلخ، قد أضفى على الإيقاع سرعة وتدفقا، لعل منشأه إعجاب الرافعى وانفعاله النفسى بمقومات هذا الرجل وجليل دوره. والحق أن تكرار التركيب (طال أم قصر) يتربط دائمًا بحالات انفعال المبدع الخاصة حيال موقف أو تجاه ذات، وهو الأمر الذى تطول معه وقفة المبدع؛ لاستخراج مكنون ذاته، والتعبير عن انفعاله.

وبالنظر فى تكرار التركيب، نجد أنه قد عمل على جمال الإيقاع بالنص:

١- عن طريق ركنى التكرار اللازمين (لا ..، لأنه ...) فالنافى يحمل لينا والناسخ يحمل لونا، وقد تكرر اللين والنون أحدهما أو كلاهما مع الفعل دائمًا عدا الفعل "يضعف"[(٢)]، وقد دعم اللين مع النون غنائية التركيب.

٢- أسهم انتظام البناء الصرفى بين المصادر الثلاثة (الحق، العدل، اليأس) فى انتظام النهاية صوتيًّا وصرفيًّا على نحو يشبه القافية الخفية من الإيقاع المعنوى.

ومن جميل نماذج تكرار التركيب المحدثة للتوازن الإيقاعى قول الرافعى:

---

(١) الحديث ٢٦.

(٢) لعل فى تلك المفارقة ما يشير إلى خصوصية دلالته؛ إذ القوة أمارة كبرى من أمارات الرجل الإلهى، ولذا فاختلافها (النسبى) إيقاعيًّا مما يعين على بروز الصفة نسبيًّا.

"العقل يدل على نفسه بالنظر فى الكون، ويعبر عن ذلك بأفكاره.

والقلب يدل على نفسه بالنظر فى الحبيب، ويعبر عن ذلك بأشواقه"(١).

والحق أن انتظام تكرير التركيب على النحو الهندسى الوارد، يكشف عن عقلانية المبدع من ناحية "ألصق بعبارة العقل الأولى"، وعن شفافية روحه من ناحية أخرى "ألصق بعبارة القلب الثانية". ولا شك أن العقلانية تفيد فى التحليل؛ ومن ثم فى انتظام التعبير، وأن شفافية الروح تضفى على النص شعرية الأسلوب، أعنى أن انتظام التعبير وشاعرية الأسلوب من آثار التوازن وتكرار التركيب الذين هما من آثار عقلانية المبدع وشفافية الروح.

ومثله قوله:

"اللغات تعجز أحيانًا بما نحملها، فلا تحسن التعبير إذا كانت العاطفة قوية مهتاجة، وقد نشبت فى عاطفة أخرى مثلها. فإذا ضاقت الروح بهذا العى عمدت إلى لغتها الأولى فأرسلت العاطفة.

لونــا فى الوجه إذا كانت حياء أو خوفًا

ورعدة فى الجسم إذا كانت فزعًا أو محقًا

ودمعـا فى العين إذا كانت حزنًا أو قهرًا

وضحكًا وابتساما إن كانت إعجابًا وطربًا

فإذا كانت العاطفة وجدا ولوعة وقد استفاضت بين روحين، دنت إحداهما من الأخرى، فمستها بشفتيها، فيكون هذا اللمس بأداة النطق أبلغ النطق"(٢).

والنص هنا يكشف عن موقف خاص استغرق فيه المبدع، وحتى يستوفى عناصر ذلك الموقف، عمد إلى تكرار التركيب؛ ليغطى جوانب ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ "لغة الروح"؛ إذ تبدو تعابير تلك اللغة لا على اللسان بل على الوجه والعين والفم والجسم كله.

وقد أحدث تكرار التركيب من طريق تعادل الفقرات توازنًا رائعًا وغنائية محببة.

---

(١) الأوراق ١٤٧.

(٢) الرسائل ١٢٢، ١٢٣.

أما التوازن فمن بناء التركيب فى كل مرة على:

مفعول نكرة ثم الجار ثم المجرور المعرفة ثم أداة الشرط ثم الناسخ ثم اسميها منون فى الجسم أو أحد (إذا مرتين) الفعل النكرتين

عناصره (إن) مرتين "كانت" المنكرتين

وانتظام البنية الصرفية داخل التركيب فى كل مرة على نحو ما سبق، يشبه – إلى حد كبير – انتظام تفعيلات البحر العروضى مختلف التفعيلة داخل كل بيت. ولعل هذا التشابه بين البنيات الصرفية هنا فى تتابعها وبين التفعيلات الإيقاعية بالشعر هناك، هو المسئول عن اتفاق الأثر الصوتى عن الأمرين كليهما.

وأما الغنائية المحببة فمن تعاقب التنوين؛ إذ يحوى كل تركيب ثلاثة تنوينات على الأقل. وقد يبدو أن العطف على اسم الناسخ الفعلى ما جاء إلا لتوفير التنوين .. غير أنه وبالنظر إلى الدلالة تتحقق من وهم هذا الرأى؛ إذ لا يبدو لون للوجه على أية حال ... وبالمثل فدمعات العين تتساقط فى الحزن ومع القهر ... وعلى ذلك فالعطف غير متكلف، بل هو سلوك إبداعى أفاد فى دقة المعنى على المستوى الدلالى، وأثرى جانب الإيقاع على المستوى الصوتى.

وقد تكاثف التنوين بالتركيب الرابع، مع انكسار النمط التكرارى للتركيب، فقد استبدل بالجار والمجرور معطوفًا على المفعول فى البداية، فازدادت الغنائية مع آخر تركيب، وكأن ذلك إيذان بالنهاية.

وقريب من إيقاع هذا النموذج إلى حد التماثل ما يرد بقول الرافعى:

"رأيت وجه فتاة عرفتها قديما فى ربوة من لبنان ينتهى الوصف إلى جمالها ثم يقف، كنت أرى الشمس كأنما تجرى فى شعرها ذهبًا ..

وتتوقد فى خدها ياقوتا ..

وتسطع فى ثغرها لؤلؤة ..

وكنت أرى الورد الذى يزرعه الناس فى رياضهم، فإذا تأملت شفتيها رأيت ورقتين من الورد الذى يزرعه الله فى جنته. وكانت لها حينًا خفة العصفور ..

وحينا كبرياء الطاووس ..

ودائما وداعة الحمامة المستأنسة"[١].

التوازن المقفى: "تكرار التركيب المسجوع":

بدا للرافعى أن يرقى بموسيقية التوازن الناشئ عن تكرار التركيب، فجمع إليه اتحاد الفواصل بالسجع مع نهاية التراكيب، فصار الإجراء أشبه بعروض الشعر وأوزانه:

فتكريـــر التراكيب بالنثر يقابل تتابع التفعيلات بالشعر

والسجع فى ختام التركيب يناظر القافية بنهايـــة البيت

ومن بسيط نماذج هذا التوازن المقفى قول الرافعى:

"ولله ابتسامك الذى ترتوى منه النفوس، ويخلق منه الحب والخير، وأراد فى كل زهرة تفوح

وفى كل نجم يلـوح"[٢].

فالتركيبان "فى كل زهرة تفوح، وفى كل نجم يلوح" يحدثان توازنًا إيقاعيًّا من تكرار التركيب وتعادل البنيات الصرفية بهما. أما نهايتاهما فمتفقتان، أشبه بالقافية المتجانسة الحائية المردفة بالواو.

ومثله قوله:

"إن الدين النفسى لا ما يزعمه العالم فى مجادلته

ولا الجاهـــل فى محاولتـــه

ولا المؤمن فى إقراره وتصلبـه

ولا الجاحد فى إنكاره وتعجبـه

(١) السحاب ٢٩.

(٢) الحديث ٧٦.

وإنما هو قلب الإنسان الذى يخفق فى العالم والجاهل والمؤمن والجاحد بحركة واحدة كأنه يسبح الله بكلمة الحياة"[١].

فالتركيبان: العالم فى مجادلته، الجاهل فى محاولته

وكذا التركيبان: المؤمن فى إقراره وتصلبه، الجاحد فى إنكاره وتعجبه ..

تتعادل دوالهما على نسق هندسى يعلو فيه صوت الخاتمة المتجانسة تجانسًا بديعًا، هو بالدلالة ألصق إليها من الصوت، وبالصوت أوثق عرى منه بالمعنى. وذلك أظهر بالتركيبين الأخيرين، فالمؤمن أحيانًا يقر ويتصلب حقًّا فى إيمانه (يتشدد). أما الجاحد فينكر ويعجب. إن السجع فى المرحلة الثانية يذكرنا على نحو ما وجدناه بالقافية الثرية بالشعر، فالسجع لا يمثله دال واحد بل دالان؛ إذ يجرى على التوالى مرحلتين:

الأولى: بين إقـراره وإنكاره.

الثانية: بين تصلبه وتعجبه.

إن تناصر السجع مع الجناس فى المرحلتين، يرد على نحو تبدو نهاية التركيب أشبه إذ ذاك بالقافية الغنية الثرية.

ومن جمال التوازن المسجوع هنا أن أسهم فى تشكيله انبناء التراكيب على المطابقة (المقابلة) بين "العالم والجاهل"، "المؤمن والجاحد"، "إقراره وإنكاره"، فإيقاع الفقرة ينبنى على تناصر ثلاث عدد إيقاعية هى:

١- تكرار التركيب.

٢- سجع النهاية "تقفية التراكيب المتوازنة".

٣- المقابلة.

وتسجيع نهايات التراكيب المتوازنة يرقى - حقًّا - بإيقاع التركيب، ويرفع من نبرته، فإذا كان إيقاع التراكيب المتوازنة العارية عن السجع حيى خفى، فإن إيقاع تلك التراكيب مع السجع حى جلى. ومن ذلك الإيقاع الحى الجلى قول الرافعى:

---

(١) الحديث ٩٢.

"إنما الإنسانية هناك، بعد أن تخرج بنفسك من حدود الشهوات الأرضية وترفعها فوق هذه الطبيعة

فهناك لا تجد الأشياء بل معانيها وأسرارها

ولا الحوادث بل أسبابها وأقدارها

ولا نيران النفس بل أضواءها وأنوارها

فترجع من ثم وفيك الناموس الذى ينبت الخضرة من العود المغبر

ويخرج النار من الشجر المخضر

ويجعلك لبحر هذا الأزل كأنك مكان من البر"(١).

فنهايات التراكيب بالمرحلة الأولى مسجوعة بالدوال: أسرارها

أقدارها

أنوارها

فكأنها القافية الرائية المردفة بالألف، والموصولة بالهاء ذات الخروج بالألف: (قافية ثرية)، أما نهايات تراكيب المرحلة الثانية فمسجوعة بالدوال: المغبر

المخضر

البر

ولا أظن شاعرًا معاصرًا يمكنه أن ينظم على قافية رائية مضعفة – فيما أعرف – أكثر من أبيات ثلاثة على نحو سليم كما هو بالنص. والدوال الثلاثة تناغم فيما بينها من طريق التجانس بين كل دالين، على نحو يظل فيه الدال الأول هو مفتاح موسيقى النهايات؛ إذ يتجانس وحده مع الدالين الآخرين؛ إذ ترتد النهايتان (٢، ٣) فى كل مرة إلى النهاية إن من سجع وإن لتجنيس.

ومن جميل نماذج التوازن المقفى قول الرافعى:

(١) السحاب ٤٩.

"فالمرأة فى عين محبها المفتون أجمل من مسحت يد الله على وجهها من النساء، فتركت الأثر الإلهى يتسلط فى سحر عينها ..

وطبعت المعنى النارى يتلهب فى شعاع خديها ..

وأودعت روح الجنة أمانة بين شفتيها ..

ووصلت بين الرحمة والنفوس بذلك النور المتلألئ فى ثغرها ..

وبين النقمة والقلوب بتلك النار المستعرة من هجرها ..

وأضافت إلى النواميس النافذة فى الكون فتور عينيها وتنهدات صدرها ..

ويراها المحب فما يحسب إلا أن قطعة من السماء قد صارت ثوبا لجسمها ..

وأن قدرا من الأقدار قد نشأ على الأرض وسمى باسمها ..

وإذا نظر إليها علم بدلالة لحظها أنها من القمر ..

وإذا نظرت هى إليه أعلمته بدلالة لحظها أنها من القدر"(١).

فقافية السجع متنوعة من (الياء) فى "عينيها، خديها، شفتيها"

إلى (الراء) فى "ثغرها، هجرها"

وكذا فى "القمر، القدر".

واللافت فى سجع التراكيب المتوازنة أن الدوال المسجوعة أقرب إلى أن تكون متجانسة. وانظر جناس الدالين "كجسمها، باسمها"، "القمر، القدر".

إن اتفاق النهايات صوتيًّا، وتناسبها صرفيًّا قد أخفى كثيرًا من سلبية انكسار النمط حين تكرير التركيب، على نحو ما تفعل القافية الحسنة بالسمع من إذابة لتعقد التركيب بالتقديم والتأخير والحذف والزيادة بحشو البيت الشعرى. والحق أن الكلام المعتدل المقاطع بالنثر ذا

(١) الرسائل ١٠٩. ويراجع أيضًا فى التوازن المقفى: الرسائل ١٠٢. السحاب ١٣٤، ١٣٣.

obeikan.com

النهايات المسجوعة أو المتجانسة، بإمكانه أن يثرى وجدان القارئ (المتلقى)، وأن يطربه بنغماته، كما هو الحال بالشعر، سواء بسواء.

مظاهر خاصة بإيقاع النثر:

من أمارات شعرية الأسلوب بنثر الرباعية ما يجده المرء بين الحين والآخر مبثوثًا فى ثنايا نثر الرباعية، من إيقاعية تشهد بحرص الرافعى على تنغيم نصوصه.

وقد بدت تلك المظاهر منحصرة فى إطارين:

أحدهما: يتعلق بجوهر الإيقاع، ويتمثل فيما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ "العبارة العروضية".

وثانيهما: يتعلق بأحد أشكال التجويد فى موسيقى الشعر، وهو ما يسمى بـ "الشعر النثرى".

أولا: العبارة العروضية:

تصدم المتلقى لنصوص الرباعية بين الفينة والأخرى على تراخ عبارة عروضية، تتميز عن مجاوراتها مما تقدم أو تأخر برنين موسيقى خاص، تقترب به من عبارات الشعر. والقول بأن تلك العبارات تقترب من عبارات الشعر، لا القول بأنها من عبارات الشعر قول مقصود؛ إذ إن إخضاع تلك العبارات لقانون الشعر العروضى الصارم يدحض التماثل كثيرًا، وإن لم يفصم بالكلية وثاق القربى بين عبارات النثر شبه العروضية، وأشطار البيت الشعرية. فالشبه ملأى بالزحاف والعلل على نحو يهبط أحيانا – كما مر – بشعر الرباعية إلى الخطابية والنثرية.

على أنه وفى بعض الأحيان قد استقام لبعض عبارات الرباعية أن تجرى على نسق تفعيلات العروض كما فى قوله:

"أذاق الناس من ثمره"[١].

فالعبارة تستقيم على تفعيلة الوافر "مفاعلتن" مرتين. ومثله قوله:

(١) السحاب ١٤٧.

"فلولا كان ذلك والهوى متفق"(١).

ففى ثلثيه الأولين ينتظم على تفعيلة "مفاعلتن" مرتين أيضا.

وقد تتوالى بالعبارة على نحو منتظم السواكن والمتحركات، فتبدو العبارة عروضية الإيقاع كما فى قوله:

"داء لا يدرى أنى يؤتى له" (٢).

فتعاقب الحركات والسواكن "ساكن متحرك ... وهكذا دواليك" على نحو منتظم تمامًا بالعبارة يقترب بها من انتظام تفعيلات البحر العروضى. ومثله فى ذلك قوله "بتسكين الهاء":

"فى موج من لهب النار"(٣).

ومن النماذج التى لا تعد فيها العبارة عروضية إلا بتحكيم الأثر الصوتى فحسب قول الرافعى:

"سبحانك يا من لا يقال لغيره سبحانك"(٤).

فالعبارة أقرب – بتحكيم الأثر الصوتى – إلى تفعيلات الرجز أو البسيط، لكنها ليست منهما على نحو عروضى. والمرجح أنه قد يختلف المطالعون لأدب الرافعى بشأن ذلك الأمر، لكن اتفاقهم محقق فيما يتعلق بموسيقية العبارات وإيقاعها الخاص المائز لها فى علاقتها بالسوابق واللواحق. وكأن لتلك العبارات خصوصية ما يجب أن يتنبه إليها القارئ بما تهيئ له من معانٍ لاحقه.

ثانيًا: النثر الشعرى:

تتناثر بين الحين والحين بنصوص الرباعية النثرية مقاطع تنتظم على شاكلة الشعر الحر (النثر الشعرى)؛ إذ يبنى المقطع على جمل وعبارات تستقل الواحدة منها بسطر تكتمل فيه بنيتا الجملة: الدلالية والنظمية، دون مراعاة القافية، وإنما إطلاق لأحاسيس المبدع من أسر

(١) الرسائل ٦٠.

(٢) الأوراق ٧٧.

(٣) الأوراق ٧٤.

(٤) الرسائل ٧٤. ويراجع أيضا: الأوراق ٤٣، ١٨٧.

القافية وقيودها. والرافعى بذلك يعد أحد رواد الشعر الحر الباكرين فى العصر الحديث. ومن تلك المقاطع قول الرافعى:

"القمر طالع مشرق كما كان.

والجميلة الحسناء لا تزال فاتنة.

والدميمة ظاهرة كما هى

لم ينقص الكون من ثلاثتها شىء

ولكن أين أعين الرجل الكامل؟!" (١).

ومثله قوله:

"ولكن ماذا قلت أنت للزهرة يا حبيبتى؟

أما إنك قلت لها: إن كتابة العطر لا تقرأ!

إن كلام النية لا يتكلم!

إنى أضمن عليه بكلمة!" (٢).

وقد بنى الرافعى نصًّا بكامله فى أوراق الورد على هذا النسق هو نص: "فى معانى التنهدات"، ومما ورد فيه:

"رغبتى ستبقى دائمًا بين معانى التنهدات ..

فى مكان لا تتحرك فيه كلمات الأمل إلا تحركت معها كلمة آه! ..

أتدرى أيها الحبيب ما هى رغبتى؟ ..

هى أن أراك حين تتلقى رسالتى وتتلوها ..

لأرى حقيقتك كيف تكون وليس أمامك إلا حقيقتى ..

ولأرى بنفسى كيف ترى نفسى مكتوبة ..

---

(١) السحاب ١٢٨.

(٢) الأوراق ٩٤. ويراجع أيضًا: الأوراق ٣٢.

obeikan.com

ولأعرف برأى العين: أنا أرسل إليك كلماتى أم خفقات قلبى ..

ولأنظر كيف تخرج لك أسرار الكلمات من الكلمات، لأرى وأعرف وأنظر ..

ولكن يا صديقى لو رأيتك حينئذ لكنت أنت رسالة إلىّ، فلا تكون ورقتى إلا ورقة ..

ويشغلنى عن رؤيتها أنى أراك ..

ويصرفنى عنها أنى منصرفة إليك ..

ويكون عقلك قد استولى على عقلى ..

وتذهلنى أسرار عن أسرار ..

فلا أرى ولا أعرف ولا أنظر "(١).

وبعد: فإن إيقاع الرباعية – نثرها وشعرها – يشهد للرافعى بامتلاكه عدد فنه، وآلات النوع الخاصة بموسقته وتنغيمه. وقد ترجح فهم الرافعى لقدرات البحور الشعرية وخصائصها التراثية، فوظف كل بحر على أحسن ما يكون؛ نقلًا للإحساس واحتمالًا للشعور. وقد جمل بالرافعى أن ينظم على البحور الطوال ذوات المقاطع الكثيرة (كالطويل، والكامل، والبسيط) وفى حالات البحر التام مما وافق طول الجملة الرافعية، وحرص الرافعى على دقة المعنى والوفاء بحق الموقف، فقد أعطت تلك البحور للرافعى المساحة الزمنية الكافية لقول ما يريد وبث ما يشاء.

أما القافية بالرباعية فغالبها مطلق ونادرها مقيد؛ لتنمية غنائية النهائية. وقد حرص الرافعى على أن تكون قافيته ثرية غنية بتعدد عناصرها من ردف وخروج، يضاف إليهما أحيانًا تأسيس، وأحيانًا أخرى وصل وتركيب قوافى الرباعية، فضلًا عن أثره الصوتى البعيد عن البساطة، يشير إلى قدرة الرافعى على قرض الشعر، طالما كان الحديث وجدانيًّا، يتعلق بالذات وقيم الحب والجمال.

(١) الأوراق ١٨٧، ١٨٨. والنص كما هو واضح صيغ على لسان الحبيبة، يراجع فى قصة النص: الأوراق: هامش، ص ١٨٦.

أما عدد الرافعى الإبداعية الفاعلة فى تشكيل إيقاع شعر الرباعية، فمتعددة متنوعة؛ من تصريع، وجناس، وتكرار، وتقسيم، إضافة إلى التنوين والتضعيف وأصوات اللين والصوت المفرد.

وقد عملت تلك العدد فى مجملها على انتظام الصوت، وتوازن التركيب، وتعادل أجزاء الكلام؛ مما يكون له أثره بالمتلقى فى الاقتناع بالمعنى، انطلاقًا من "أن لموسيقى الشعر وظيفتين، فضلًا عما تحدثه من نشوة فى نفس المتلقى:

الوظيفة الأولى: هى أنها تساعد الشاعر على سهولة إخراج حالته الشعورية، والمحافظة فى تعبيره وأدائه بقدر الإمكان على الإيقاع الداخلى لهذه الحالة، وذلك بإفراغه فى معادل موسيقى لفظى خارجى.

الوظيفة الثانية: هى تمهيد المتلقى نفسيًّا للاقتناع بمضمون النص الشعرى دون تدبر كاف لجزئيات هذا المضمون، فانتباه المتلقى مشدود إلى الإيقاع فى العبارة الشعرية أكثر من أى عنصر آخر فيها"(١).

أما إيقاع نثر الرباعية فقد انتظمت مظاهره عبر محورين كبيرين:

الأول: المقومات الداعمة، وانحصرت فى الأصوات المفردة "لين، تضعيف، تنوين، همس، جهر" والجناس والمتتابعة الإيقاعية.

الثانى: الركائز الكبرى، وتمثلت فى السجع والتوازن. أما السجع فبدا بالرباعية قافية النثر، تتحول من روى إلى آخر فى متواليات إيقاعية، تطول بها المرحلة عن الأخرى لصالح المعنى غالبًا. وقد تتقارب مراحل متوالية السجع الإيقاعية، فيتحقق الانتظام على نحو أظهر وأقوى لصالح الإيقاع.

أما التوازن فقد انطلق عن تكرير التركيب، وتعادل فقرات الكلام. وقد أحدث التوازن توازيًا صوتيًّا داخل فقرات النص. ويعد التوازن المقفى أبلغ نقاط التماس بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر؛ إذ يقابل تتابع التفعيلات بأبيات الشعر تكرار الوحدات الصرفية بتراكيب النثر،

(١) جدوى الوزن والقافية فى الصياغة الشعرية: السعيد عبد الله، ضمن بحوث مجلة كلية الآداب جامعة المنوفية، العدد الثامن، يناير ١٩٩٢م، ص ٧٠.

كما يتوازى سجع نهاية التركيب مع القافية وضرب البيت. ويشير التوازن فى مجمله إلى عقلانية الرافعى؛ ومن ثم عقلانية أسلوبه، وكذا شفافية روحه. أما العقلانية فلانتظام التركيب وتكريره، وأما الشفافية فلتلقائية الأسلوب وعدم تكلفه، ولالتقاط المعنى بأطرافه المترامية المتعددة.

وقد بدا من إيقاع النثر أن الرافعى أحد رواد الشعر الحر الباكرين فى العصر الحديث، من خلال العبارات العروضية، ومقاطع النثر الشعرى.

والإيقاع بنصوص الرباعية يرقى بها إلى مصاف أكثر النصوص الشعرية إبداعًا وعظمة؛ إذ لا يغيب بحال عن أى نص، وإذ تتنوع عدده وتتناصر أدواته فيما بينها، فى تناغم لا تكلف فيه ولا استكراه معه، على نحو يقرر للرافعى مقدرة شعرية نادرة أجادث فى النثر دائمًا وفى الشعر غالبًا.

وقد بيدو هذا التألق الإيقاعى للرافعى بالرباعية مشوبًا بشىء من العجب فى ضوء ما اشتهر به الرافعى من صمم باكر. والحق أن صمم الرافعى لم يكن خلقيًّا منذ النشأة، وإنما كان عرضًا ألم به فى صباه [١]. ومن ثم فإن إحساس الرافعى بالصوت وجوهره وأهميته ملكة قائمة لا مفقودة، وهو الأمر الذى يقرر عناية الرافعى واهتمامه بموسيقى نصوصه، لا أن يكون ذلك الصمم مثار تعجب من هذا التألق. من ناحية أخرى، فإن الصمم مع الكتابة لا الإنشاد لما يعين على التذكر والاسترجاع، وهو الأمر الذى يتفق وصنعة الرافعى ومراجعته لإبداعه تنقيحًا وتهذيبًا.

***

(١) يراجع فى ذلك حياة الرافعى ٢٩، ٣٠.