الفصل الثاني
إيقاع النثر في «أوراق الورد»
دراسة في خطاب المحددات والتقنيات

استرفد الرافعي كثيرًا من مقومات الشعر وعناصر إيقاعه في النثر الوجداني، وإخال أن أداة الرافعي الشعرية لم تكن إلا خبرةً اكتسبها، وقدرةً على النظم امتلكها؛ لتكون من بعدُ وسيلته الفنية التي لا يساميه فيها كاتبٌ حديث، فلئن نزل شعره عن مكانة شوقي وحافظ والبارودي، فلقد فاق نثره.. حتى عُدَّ به من «رادة المعاني وصاغةِ الكلام» (١)

لقد امتلك الرافعي من تمرُّسه بالشعر.. إبداعًا ونقدًا ما أسعفه ليكون فيما بعد من أبرز كتاب العربية في العصر الحديث.

وفضلًا عن معاني الرافعي الدقيقة، وموضوعاته الطريفة الرقيقة، وتخييله الراقي العميق، فإن من أبرز ظواهر الأسلوب الرافعي ما يكمن في إيقاع نثره.

وقد تعددت منابع الإيقاع الرافعي في «أوراق الورد»، وقد تمثل أبرزها في: السجع، الازدواج «التوازن»، التكرار ورد الجملة، والجناس، والمقابلة.(٢)

obeikandl.com

ويرى الرافعي أن تعاظم أثر الإيقاع، وتعدد مظاهره بأوراق الورد ناتج عن الموضوع، عن الحب.. يقول: «وإلقاء الحب الصحيح في قلب من خاطره الهوى، معناه إيحاء الفن إلى صاحب ذلك القلب فيرى كيف يجئ كل شيءٍ من حبيبه كأنه في وزن من الأوزان، حتى لكأن هذا الشكل المحبوب إن هو إلا لحنٌ موسيقي.. ويدرك بروحه ما حول كل شيءٍ من الجو الخيالي البديع المحيط به إحاطة الوزن الشعري بالكلمة والنغمة الموسيقية بالصوت» [٣]

*** أولًا: تقنية السجع**

درج البلاغيون العرب على تقسيم السجع على نوعين «عاطل ويسمى أيضًا الازدواج أو الموازنة ويكن باتحاد الفواصل، أي أواخر الجمل، بالوزن دون الروي، وإذا كان ما في إحدى القرينتين أو أكثره ما يقابله في القرينة الأخرى في الوزن خُصَّ باسم المماثلة والنوع الثاني هو السجع الحالي وله ثلاثة أضرب:

المطرف: وهو ما اتفقت فاصلتاه في الروي.

والمتوازي: وهو ما اتفقت فاصلتاه في الروي والوزن.

والمرصع: وهو ما اتفقت فاصلتاه في الروي والوزن وتساوت ألفاظ قرينته كلها أو بعضها»[١]

وفي السجع كثير من الشعر، ففيه شيءٌ من القافية وشيءٌ من الوزن، وقد ذهب بعض الدارسين المحدثين إلى أن «السجع والشعر كليهما لغة

انفعالية عمادها الوزن والقافية، (فـــ) السجع أسلوب شعري جنح إليه المبدعون من أزمنة مبكرة، وبلغ مبلغه من الذيوع في أدب المقامات لبديع الزمان والحريري وأضرابهما» [٢]

وللسجع درجات بأوراق الورد، أبسطها يكون بما يشبه سجع الومضة البارقة، أو سجع النغمة المنفردة، إذ يرد في موضعين، لا يزيد، أو ثلاثة بالأكثر، ويخفت أثر هذا السجع إيقاعيًّا حينما تنتهي فاصلتاه بحرفين متقاربين لا بعين الحرف، وذلك في قوله:

«لك ابتسامة ملحنة كأنها نشيد وَجْدٍ، يترقرق فيها صوتك الرخيم

الذي هو أيضًا تصوير الابتسامة بحروف ورنين» [٣]

فالأثر الإيقاعي الناتج عن التسجيع بين الرخيم ورنين أوليٌّ، يمثل أبسط مظاهر السجع بالأوراق، وأقوى منه إيقاعًا قوله:

«لا أجد الكلمة التي هي من جوارحي، ولا التي يقف عندها قلبي، ولا التي تقول لي أنا من لغتها، ولا الأخرى التي عليها أثر عينيها» [٤]

فالسجع الماثل بين «عليها، عينيها» بارز لتوافقهما صوتيًّا، وترافقهما مكانيًّا، فلا يفصل بينهما إلا.. أثر. أما سجع الضوء الباهر، أو سجع اللحن المنساب، فتتعدد مواضعه وتتقارب، ولا يكون ذلك إلا عن قصد ظاهر، وطلبًا لتنغيم بيِّن للمقطع الضامّ، وغالبًا ما يكون ذلك ساعة انتشاء الذات المبدعة، وطربها للمضمون الدلالي وسعادتها به، أو هيامها بالذات التي يخاطبها أو يحكي عنها، أعني: سياق الوَلَهِ والتدلُّه.. من ذلك قوله: في «زجاجة العطر»:

«يا زجاجة العطر، اذهبي إليها، وتعطَّري بمسِّ يديها، وكوني رسالة قلبي لديها.

وها أنذا أنثر القبلات على جوانبك: فمتى لمستك فضعي قبلتي على بنانها، وألقيها خفية ظاهرة في مثل حنوِّ نظرتها وحنانها، والمسيها من تلك القبلات معاني أفراحها في قلبي ومعاني أشجانها.

وها أنذا أصافحك، فمتى أخذتك في يدها فكوني لمسة الأشواق وها أنذا أضحك إلى قلبي، فمتى فتحتك فانثري عليها في معاني العطر لمساتِ العناق» (٥)

والسجع هنا يؤدي ما تؤديه القافية التناوبية بالشعر الحر الحديث، إذ تتغاير بين حينٍ وآخر، استجابة لنداء الدلالة، عامدة إلى تنامي النص، وتنوع الإيقاع وتسارعه. والرافعي هنا يغاير من سجعاته (قوافيه) مع كل موضوع، فالقافية (السجعة) مع خطابه إياها (يا زجاجة العطر) هي (..ـــــهـــــا) ثلاثًا هائية مردفة بالياء الملتزَمة، ذات وصل بالألف.

والقافية مع قبلاته المنثورة على جوانبها، هي (.. ـــــــانها) هائية مردفة وذات وصل بالألف في كلٍّ، والقافية أخيرًا مع مصافحته إياها (ـــاق) قافية مردفة بالألف.

الألف إذًا هي واحد من مشكِّلات سر إيقاع السجعات بالنص، ومعها يسهل التنهد وبث الآهات، فضلًا عن وضوح الرسالة، وإن لم تفهم عنه الزجاجة!

ومثل ذلك قوله:

«قرأت يا حبيبتي هذا الكتاب الذي لم تكتبيه. ونسمت شفتاي ذلك السر الذي فيه، وكدت أقول إنها هي السمات عطرها سحرتها في هذه الأوراق بسحرها، ولكني تأملت الأوراق الذابلة، فخيل إليَّ من ذواها وطيبها، أنها أجسام قبلات حارة احترقت على شفتي حبيبها!

وفهمت من العطر أن الرسالة مكاشفة بالحب أو مناسمة

ولكني فهمت من الذبول أنها معاتبة في الحب أو مخاصمة» (٦)

فالسجعة أو القافية، هي أولًا (ـــــيـــه) في: (تكتبيه، فيه)

وثانيًا: هي (ـــرها) في: (عطرها، بسحرها)

وثالثًا: هي (ـــيبها) في: (طيبها، حبيبها)

وهي رابعًا وأخيرًا أرقى، إذ تأتي فيما يشبه القوافي المتجانسة، بين «مناسمة، مخاصمة».

وقد بنى الرافعي ورقة «في العتاب» بأوراق الورد كاملة على السجع؛ ليغيظ بها صاحبته، كما يقرر هو حين يقول في مفتتح الورقة: «لما انتهى فيه دلالها إلى الضجر، كتب إليها هذه الرسالة يؤلمها بها وجعلها على طريقة السجع التي كان يتراسل بها فحول الكتاب في القرن الرابع للهجرة وما بعده؛ لأنها هي تكره هذه الطريقة وتجد لها ألمًا في نفسها، ولذلك مضى بها مسجوعة إلى آخرها» (٧)

والسجع هنا ليس موظفًا لغرض إيقاعي صوتي فحسب، وإنما هو هنا سبيل المبدع الأول إلى مقصده الإبداعي، والورقة ممتدة، ليست من قصار أوراقه، بما يؤكد قدرة الرافعي- حين يلتزم السجع بها من أولها وحتى آخرها- على استثمار قوالب البديع إيقاعيًّا، وتمكنه منها.

ومما ورد من السجع بالورقة:

«وانتظرت رد كتابي، أو ورقة في شجرة عتابي، فما زالت تتقطع الساعة في الساعة ويلتقي اليوم باليوم، ويذهب اللوم إلى العتاب، ويجئ العتاب إلى اللوم، وكتابك على ذلك كأنه مغمى عليه لا هو في يقظة ولا هو في نوم.

ما هذا يا سيدتي وليس خيط عمري في إبرتك، ولا ما يتمزق من أيامي 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»

ويقول فيها أيضًا:

«هل أنا في (نغمات) حبك إلا (عود)، وهل صورتُ إلا حركات وجدك من قيام وقعود، وسل الدواة من أمدها..

والصحيفة من أعدها، وسل أنا ملَكَ كيف كانت تضغط علي كأنها تسلم على الحبيبة سلامًا ولا تحظ إليها كلامًا

وسل نفسك كيف كانت في حركـتي تضطرب

وقلبك كيف كان من كلمة يبتعد وفي كلمة يقترب».

والرافعي هنا يسعى إلى تشبيك تقنيتي الإيقاع الرئيستين: التكرار والسجع مع المقابلة، لإحداث نغمة إيقاعية متفردة، في موضع تتكاثف فيه منابع الإيقاع. ومما جاء جامعًا بين تقنيات التكرار والمقابلة والسجع قول الرافعي:

«وتتصرف به في دلالها وهواها تارة وضدها، فيراها حينًا كما ينظر طفل إلى سكرة

وحينًا كما ينظر المرفض إلى مقبرة

وإذا هي أنفقت أهلكت بلذة، وإذا هي امتنعت أهلكت بألم»(٨)

ثانيًا: تقنية التوازن (الازدواج)

عُني بلاغيو العرب القدامى بالازدواج بما هو ظاهرة موسيقية ينشأ عنها إيقاع مائز، يضفي على النص نغمًا يمتع المتلقي، ويصبغ الأدب بمسحة سمو شكلي ودلالي.. والازدواج ذو حضور باكر في مدونة البلاغة العربية، فالجاحظ وهو أول من استخدم مصطلح الازدواج؛ قد أفرد بابًا لمزدوج الكلام، لئن لم يعرض فيه مفهومًا واضحًا للظاهرة (٤) فلقد أكثر من شواهدها التي تكشف عن وعيه بها وتقديره لها، وقد أورد الجاحظ في الباب قول النبي ﷺ في معاوية:

«اللهم علمه الكتاب والحساب وقِهِ العذاب»(٥)

وفي الباب: «قال رجلٌ من بني أسد: مات لشيخ منَّا ابنٌ، فاشتد جزعه عليه، فقام إليه شيخٌ منّا فقال: اصبر يا أبا أمامة، فإنه فَرَطٌ افترطْتَهُ، وخير قدمته، وذخر أحرزته، فقال مُجيبًا له:

ولد دفنتُه، وثكلٌ تعجلتُه، وغيب وُعدته، والله لئن لم أجزع من النقص لا أفرح بالمزيد» (٦)

ولقد خطا أبو هلال العسكري بالازدواج خطوة أبعد من تلك التي رادها الجاحظ، إذ يقول:

«لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجًا، ولا تكاد تجد لبليغ كلامًا يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن؛ لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلًا عما تزواج في الفواصل منه» (٧)

والتفطُّن لظاهرة الازدواج، على هذا، قديمٌ «وإن عالجها القدامى في أبواب مختلفة، بحسب ما يقتضيه السياق ومنهج التأليف» (٨)

أما المحدثون فقد عالجوا الازدواج انطلاقًا من شواهد القدامى، فأصَّلوا للمفهوم، ودقَّقوا المصطلح، يرى الدكتور منير سلطان، أن الازدواج «هو توازن جملتين متتاليتين توازنًا عروضيًّا، ففي قوله تعالى: (إن الأبرار لفي نعيم، وإن الفجار لفي جحيم) الانفطار ١٣؛ ازدواج بين الجملة الأولى والجملة الثانية، أي إن إيقاع الجملة الأولى هو إيقاع الجملة الثانية، أي الحركات والسكنات في الجملة الأولى هي حركات وسكنات حروف الجملة الثانية، بغض النظر عن الوزن الصرفي» (٩)

وهو إذ يفرق بين السجع والفاصلة والمشاكلة وبين الازدواج، فيجعل السجع وأختيه أوصافًا أولى بالكلمة، والازدواج وسمًا للجمل، وأنها «كلها تنشد ترديد إيقاع منتظم على الأذن، عن طريق النغمات المتساوية، وهذا لا يتأتى بالحفاظ على الوزن الصرفي» (١٠)

فإنه في «نصوص للتذوق» يدقق المصطلح أكثر؛ فيثبت علاقة الازدواج بالسجع، فيقول:

«الازدواج هو الجملتان المتتاليتان، المتفقتان في الحركات والسكنات، وقد تأتي فاصلة كل جملة منهما مسجوعة مع فاصلة الجملة التالية لها، وقد لا يتحقق هذا» (١١)

ليس شرطًا إذًا أن تنتهي وحدات الازدواج بالسجع، إذ يكفي فيه مجرد توازن البنيات وتماثل الدوال.. وإلى هذا التماثل المتتالي بين الدوال في الازدواج يشير الأستاذ رشيد شعلال شعلان في تعريفه للازدواج؛ فيقول:

«الازدواج هو متتالية من الجمل المتماثلة الأوزان- عروضية كانت أو صرفية أو غير ذلك- لقيامها على تماثل في المقاطع الصوتية وتناظرها وتطابقها أحيانًا، بما يحقق الانسجام في الإيقاع لدى الباثّ والمتلقي معًا، وإن اختلفا في درجة التأثر والتفاعل مع الخطاب» (١٢)

والتأكيد على التناظر والتتابع والتماثل العروضي أو الصرفي أو غيرهما، وكذا التطابق- مفرداتٌ تشكل أهم ملامح تصور المحدثين

لظاهرة الازدواج، مصداق ذلك وأكثر، ما نجده عند الدكتور سعيد منصور في قوله:

«في داخل هذا الازدواج يقوم نظام آخر دقيق كل الدقة في تقابل الألفاظ، وتوازن الصيغ، وتتابع المترادفات، وتشابه الضمائر، حتى لتدفعك القراءة الصامتة إلى أن تنشد العبارة إنشادًا وترتلها ترتيلًا، فتغدو كالنشيد المنغم والعزف الموقع»[١٣]

وقد أضاف إلى تلك الملامح دقةَ النظام في تقابل الألفاظ وتوازن الصيغ، هذا التوازن بما هو ملمح من ملامح الازدواج، استخدمه المحدثون في توصيف الظاهرة نجده عند عبد اللطيف الوراري، إذ يقول: «الازدواج.. يقوم على التوازن الدقيق بين العبارات، بشكل تتقارب وتتعادل فيه صوتيًّا، حتى وإن لم تتحد نهاياتها بطريق السجع- كما لدى الجاحظ- إلى أسلوب أبي الفضل بن العميد، وهو يفجر أنماطًا من إيقاع النثر الذي يستخدم الجمل القصيرة المسجوعة والموشاة بالمحسنات البديعية، ويستشهد بالنظم في بنيته، مما يجعله من نوع (الشعر المنثور)؛ لأنه شعر لا ينقصه سوى الوزن»[١٤]

وعلى حين وصف بلاغيون الازدواج بالتوازن، الأمر الذي يفهم منه ضمنًا، اندراج نماذج التوازن ضمن الازدواج[١٥] فإن بعض البلاغيين قديمًا وحديثًا قد سَوَّوْا بين الازدواج والتوازن أو خلطوا بينهما، إذ يأتي الحديث كثيرًا عن نماذج بعينها هي هي.. مرة في باب الازدواج وأخرى

على أنها من التوازن، فقوله تعالى (وآتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم) عند «ابن طيفور» من الموازنة التي هي عنده:

«أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وذلك نوع من التأليف شريف المحل، لطيف الموقع، وللكلام به حلاوة ورونق، وسبب ذلك الاعتدال أنه مطلوب في جميع الأشياء، وحيث كانت مقاطع الكلام معتدلة لذَّ به السمع.. فمما جاء من ذلك قوله تعالى: «وآتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم» (١٦)

ويعرف الدكتور محمد فتوح الازدواج بأنه «يعني تعادل الفقرات، بحيث تقابل كل كلمة في الجملة ما يعادلها وزنًا في الجملة السابقة أو اللاحقة أو- على الأقل- بحيث تقابل فاصلة الجملة ما يعادلها وزنًا أو صيغة من فواصل الجمل الواقعة في النسق الكلامي» (١٧) ثم يعقب القول مباشرة بقوله عن الازدواج: «يمثل هذا الازدواج- أو التوازن- أبرز مقدمات الصبغة الكتابية» (١٨)

ويبدو أثر التوازن «الموازنة» في النثر أقوى من الشعر، يقول محمود السعدي: «أما في مجال النثر، فإن دور الموازنة دور أساسي في إنشاء الإيقاع وإقامة بنائه. ذلك أن الناثر الذي يروم تسجيع نثره، والذي لا يجد بين يديه أمثلة إيقاعية كأوزان البحور ينسج على منوالها؛ فإنه يجد رصيدًا عديدًا من هذه الموازنات الكثيرة في اللغة العربية يرصفها على النحو الذي يشاء في فقرة أولى من كلامه و... يعيد نفس الرصف والترتيب في فقرة ثانية ليتحقق له الازدواج» (١٩)

ويتداخل مفهوم التوازي هو الآخر مع الازدواج أو التوازن [٢٠] في الدلالة على شيءٍ واحد، وكأنها مصطلحات متعددة لمسمًّى واحدٍ. وعند «يوري لوتمان»: «فإن التوازي يتضمن بالتأكيد نوعًا من التشابه، على العكس مما هو الوضع في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق. ويحدد الباحث البولندي المجدد «ر. أوستر ليتز Austerlits» مفهوم التوازي على هذا النحو: كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارها متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءًا واحدًا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبًا»، ثم يتابع حديثه قائلًا: إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، وإن يكن تكرارًا غير كامل» [٢١]

وهذا التقارب الواضح بين الازدواج والتوازن يجعل من الأوْلى دمجهما معًا، ودمج أمثالهما- كما سيلي- ضمن نوع بلاغي إيقاعي واحد؛ لتلافي بعثرة مكونات الظاهرة الواحدة في مباحث مختلفة، وتحت مسميات تُعنى بالكم كثيرًا، والحذلقة أحيانًا، قبل أن تُعنى بجوهر الظاهرة ومقصدها الإبداعي.

ومن اليقين أن التوازن هو سمة الازدواج الأولى، وأن التوازن بالمثل ينطلق في أحايين كثيرة عن الازدواج، ومن ثم لم يجد المحدثون حرجًا في التعبير عن أحدهما باستخدام الآخر، كأنه إجراء للأول، أو سمة من سماته، هذا ما نجده عند الدكتور محمد العبد في قوله:

«يمكن للوهلة الأولى النظر إلى المزدوج «في النثر على أنه من باب حكايته بنية إيقاعية جوهرية في الشعر ذات تأثير سمعي وعاطفي في

المستمع، ولكنا نحسبه أصيلًا في نثر لغة ذات أصول شفاهية.. يستخلص من جملة ما ذكره القدماء عن «الازدواج» وما اختاروا له من نماذج من كلام العرب:

١- أن الازدواج تكوينات كلامية متوازنة الأجزاء في عدد وحداتها اللغوية، وهيئات ترتيبها، وفواصلها.

٢- أن الازدواج يقع أيضًا، على رغم الاختلاف بين الأجزاء في أحد الاعتبارات الثلاثة السابقة، يقع في اعتبارين اثنين منها أحيانًا.

٣- إذا لم يقع التوازن بين الأجزاء في الطول، فالأفضل أن يكون الجزء الأخير أطول، وإن كان ورد في كلام العرب الفصحاء ما كان فيه الجزء الأخير أقصر.

٤- توازن الأجزاء توازنًا كليًّا أجمل وجوه التوازن» [٢٢]

إضافة إلى الازدواج والتوازن والتوازي يمكن أن تضاف مصطلحات المماثلة والمزاوجة، كونها «رافدًا مهمًّا من روافد الازدواج» [٢٣]

وسيكون منهجي في تناول «التوازن» قاصدًا إلى تجميع المبعثر من مفردات الظاهرة الكلية الجامعة في باب واحد، طالما اتَّحَدَ كلٌّ من الإطار البنائي، والمقصد الإبداعي، في تلك المفردات المبعثرة ذوات المصطلحات المتعددة [٢٤]

obeikandi.com

وقد استخدم الرافعي تقنية «التوازن» [٢٥] بشتى أنماطه تقريبًا، واللافت على أسلوب الرافعي في ذلك أنه قد تنامى ارتقاؤه بالظاهرة شيئًا فشيئًا، فبدت الظاهرة متسامية حتى بلغت أعلى مستويات جمالياتها بنهاية الأوراق.

ومما يتصل بالتوازن ما أُدرج عند القدامى تحت باب المماثلة [٢٦] وهي عند البديعيين:

«أن تتالى الألفاظ أو بعضها في الزنة دون التقفية. وعليه يمكن أن تعد المماثلة مجموعة من التوازنات المقطعية الأفقية التي تتعاقب على زنة واحدة عبر فترات زمانية متساوية أو متناسبة على أقل تقدير وهي... ما فتئت أن تكون نمطًا من الترنم مثيرًا بما يضفيه على البيت من الغنائية والخصب في التوقيع. والمماثلة تكون في الشعر كما تكون في النثر» [٢٧]

ومنها يقول الرافعي عن نسمات الصبح:

«إنما هي.. عليلة في شدة الرقة

، ذابلة من فرط الجمال

، مملوءة من روح الندى

بما يجعلها حول النفس كأنها جو من شعور حيٍّ فرح لا نسمات في الجو» [٢٨]

والتوازن بين التركيب الإضافي المجرور بعد «مِنْ» في المرات الثلاث جميلٌ، فيه هو ذاته من فرط الرقة.. أو شدة الجمال.. أو نديِّ الروح.. الإبداعية، ما يشهد للرافعي بالقدرة الوصافة المبهرة، وكأنما كان صممه وطول صمته وشدة إيمانه فاعلاتٍ بإيجابية في إبداعه..

ولكأني بالمعنى يطوف بقوة حول قوله تعالى: (والصبح إذا تنفس) مستلهمًا منه قبسًا من فيض نوره. والعبارتان الأوليان أكثر انسجامًا معًا «من دون الثالثة في المبتدى: (عليلة، ذابلة) والمنتهى، إذ تتقابل فيه النكرتان «شدة، فرط»، والمعرفتان: (الرقة والجمال)، كما أن التقابل السياقي المفهوم من تضاد النكرات الأربع، مثنى مثنى، بين عليلة وشدة، ذابلة وفرط مما يلمح إلى إيقاع دلالي دقيق حالم، لا أقول خافتًا وإنما.. لافتًا.

تستوجب الشدةُ- القوة، والفرط «خاصة حينما يكون في الجمال» يستوجب توهجًا لا ذبولًا، وحينما تبلغ الشدة درجة الاعتلال؛ فإنها حقًّا الرقة.. الرافعية.

مثل ذلك قوله أيضًا:

«هل دلَّت الحياة بجمالك الفتان إلا على رقة قاتلة

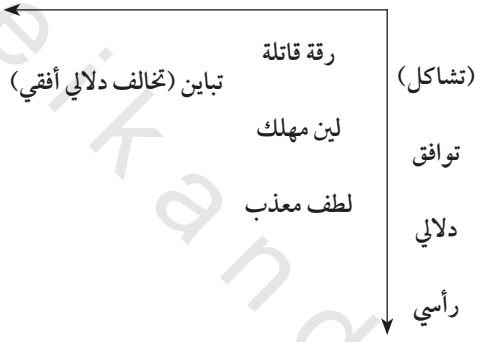
ولين مهلك

ولطف معذّب، ومعانٍ كالأسلحة في لحمي ودمي» [٢٩]

والجمال بالنموذج بين المتماثلات الثلاث أظهر، وسر جمال الإيقاع هنا يتأسس على أمرين:

الأول: (التشاكل) أو التوافق الدلالي الرأسي بين المنعوتات، وبين النعوت ثلاثًا ثلاثًا.

والثاني: (التباين) أو التخالف الدلالي الأفقي بين كل منعوت ونعته.



ومن البيِّن أن هذه التخالفات الثلاثة تؤول إلى معنى واحد، وكأنها مترادفات، تسعى إلى التأكيد على أثر جمال الحبيبة الفتان، وأنه على رقته.. كالأسلحة!

وعليه فإن المقابلة والتكرار فاعلان هنا بتشكيل إيقاع النص المتأسس على الدلالة والإيقاع الصرفي. وقريب من ذلك قول الرافعي:

«في موقع كل فكر على هذا الجسم الفاتن خطـرة دلال

أو اختلاجة صبابة

أو انثـناءة تيه

أو هزة نشوة، وإذا معاني الجسم تجوب معاني الفكر، وإذا روح الجمال ترتعش بك من لمسات الحب» (٣٠)

ويأتي التوازن في نثر الرافعي، كاشفًا عن قدرة إيقاعية، تجمع بين موضوعين في آن، وتحسن التعبير عن أحدهما بمفردات الآخر، وحينما يقصد إلى التعبير عن قيمة مجردة «كالصداقة.. عند الأشجار» من خلال قيم البشر المتقلبة، كالملل والكذب والخيانة، يبدو تجسيده للموضوع موفقًا رائعًا دقيقًا، وحينما يكون ذلك في توازن إيقاعي، أو إيقاع توازني، يتملك المتلقي إعجاب وقناعة بجمال المعنى وصوابه.. يقول عن صديقاته الأشجار في «الصلاة في المحراب الأخضر.. شجراتي»: في ملمح رومانسي أصيل:

«وذهبت في ضحوة النهار إلى صديقاتي أحييهن كعهدي بين حينٍ وحين، وما أكرمه عهدًا لمن لا يختلفن من ملل،

ولا يتغمَّرن من كـذب،

ولا يتبدَّلن من خيانـــة، فلما جئتهن تحفين بي وتناولن قلبي يمسحنه ويتحبن إليه، وأقبلن يغازلنه ويأخذن فيه مأخذ من تحب فيمن يحبها، حتى لم أشعر منه إلا ما أشعر من

زهرة فيها أرجها العاطر

أو ثمرة فيها ماؤها الحـلو

أو نبتة فيها لونها الأخضر» (٣١)

والتوازن بالنص قد ورد بموضعين، ثلاثي المراحل في كلٍّ، أما في الموضع الأول: فإن التوازن فيه بين الجمل الثلاث يعتمد على تكرير التركيب:

لا «النافية»+ مضارع يختص بالأشجار» يبدأ بيا المضارعة، وينتهي بنون النسوة»+ (من) الجار+ نكرة «سالبة دلاليًّا تختص في الأساس بنساء الإنس»

وفوق ما في الجمل من تصوير حالم وشاعرية ملموسة- امتلكهما الرافعي- فإن التوازن بتتابع جمله وانتظامها؛ يلقي بأثره البديع على المتلقي، الذي يشارك المبدع من ثم لا محالة تحنُّثه بصحبة الأشجار. ويُرَدُّ هذا الأثر الإيقاعي في المتلقي في ظنّي إلى أن مراحل التوازن الثلاث يمكنها لاستقامتها النحوية والصرفية أن تشكل محطات إيقاعية، موزونة أو مقبولة من الوجهة العروضية التجزيئية، وليست المركبة كأوزان مستقرة، على النحو التالي:

١	٥ /	/٥//٥/	/٥//٥	(فاعلن)
٢	٥ /	/٥/٥///	/٥//٥	(فاعلن)
٣	٥ /	/٥/٥///	/٥//٥/٥	(فاعلان)

أما المفاتح فواحدة، تمثل سببًا حفيفًا، وأمَّا النهايات فبالأولين واحدة (تفعيلة المتدارك: فاعلن) وبالأخيرة تأتي مصحوبة بما يشبه الترفيل (٣٢) بزيادة سبب خفيف. وأما الوسط (الذي يمثله الفعل) من الوجهة

النحوية، فالأخيران متماثلان لتضعيفهما معًا دون الأول، إذ جاء كلاهما بزيادة حركتين في المفتتح (//) ولا تأبى قواعد العروض العربي في البحور تلك الزيادة، ولها وضع العروضيون مصطلح (الخزم) «وهو زيادة حرف إلى أربعة في أول البيت» (٣٣)

ومن الثابت كثرة الزحاف والعلة بشعر الرافعي، الأمر الذي يقربه إلى شيءٍ من النثرية من الوجهة الإيقاعية.. وفي مقابل قبح العلة في الشعر؛ فإن اقتراب النثر من إيقاع الشعر ولو بعلله مستلمحٌ في رأيي، وينظر إليه بحسبانه ترقية للأسلوب. وهو ما يمكن أن يرى في ضوئه تحول الرافعي عن الشعر إلى النثر خطوة إبداعية موفقة.

ويعتمد التوازن في الموضع الثاني بالنص (زهرة فيها.. لونها الأخضر) على تكرير التركيب أيضًا على نحو:

نكرة «مؤنث»+ فيها+ نكرة» مُعَرَّفة بالإضافة على الضمير (ها)»+ معرفة بالألف واللام

والتماثل مع الانتظام وهما من سمات الإيقاع الرئيسية؛ قائمان بالموضع على نحو واضح، بما يجعل استجابة المتلقي لمطروح المبدع الدلالي كبيرة، ترقى إلى معايشة الحالة الوجدانية التي اندمج فيها المبدع، مقتنعًا بإمكانية هذا السمو، وأن يكون هذا التصور الحالم واقعًا. والتماثل من الوجهة الدلالية متحقق بين النكرات (زهرة، ثمرة، نبتة) ويتكرر شبة الجملة «فيها» بعينه ثلاثًا في الموضع ذاته.

أما المعارف الثلاث فقد خفف من غلواء خلافها البنائي الملحوظ، تناسبُ الإيقاع الدلالي لكلٍّ منها مع الفكرة الأولى المصاحبة، والثانية السابقة عليها المعرَّفة بالإضافة.

فالعاطر ← منسجم دلاليًّا مع أرج الزهرة، إذ هو وصفها

وهكذا الحلو ← منسجم دلاليًّا مع ماء الثمرة

والأخضر ← منسجم دلاليًّا كذلك مع لون النبتة

ومن البيِّن أن عبقرية البناء الإبداعي للرافعي في نثره ملمح بارز، يهتدي إليه، ويقع عليه، المصاحب الرفيق الصابر، بقدر ما يفوت العَجِلَ.. البَرِمَ.

والرافعي في استثماره لتنقية التوازن يبلغ شأوًا بعيدًا في أوراقه الوردية الأخيرة، إذ يجمع إلى دقة التعبير وصواب المعنى جمال الإيقاع، بحيث يقف المرء حيال إبداعه موقف الإجلال والعجب والدهشة متسائلاً: كيف تأتي لإنسان الاهتداء لهذا..؟

وفي ورقة «الهجر» يكشف الرافعي عن آلام هجر الحبيب، في منحى إبداعيّ مضمونيّ لا يكون إلا للرافعي المسلم.. الإنسان، يقول:

«فآه من ألم السمو الذي يجعلني أُفرق حياتي على الأشياء والمعاني لتغير في نفسي، وأعيش أنا في مثل هذا الهجر على المعنى الذي

لا يتغيـــَّـــر كمعنى البلى

ولا يتسامح كمعنى الضغينة

ولا يترخص كمعنى العقيدة» (٣٤)

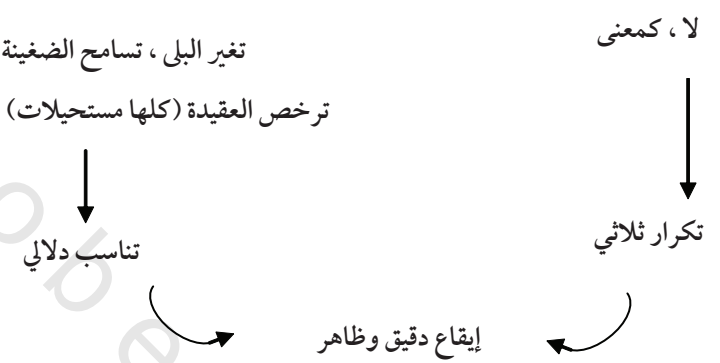
الرافعي في شدة ألم.. وتوهج إبداع.. يبدأ بالتأوُّه من ألم.. السمو! فهو يجاهد حين هجره حبيبه، أن يغيِّر ما في نفسه من تمزق وشتات وألم، والجمال هنا دلاليٌّ إيقاعيٌّ معًا، فالتأوُّه لألم السمو بالطريقة التي عبر بها الرافعي جمالية رافعية بامتياز، ثم هو- بتوازن عباراته الثلاث الأخيرة المنفية، وكأن النفي معادل لعناد الحياة والأحداث للرجل- هو يجسد معاناته هذه إيقاعيًّا على نحو يقرب المعنى الطريف المبتكر، بل يجعله جماليًّا كذلك، إذ إن معنى الهجر الذي في نفسه: لا يتغير كمعنى البلى

لا يتسامح كمعنى الضغينة

لا يترخص كمعنى العقيدة.

ومصدر صور الرافعي في مراحل إيقاعه الثلاث إسلامي، خاصة بالأخيرة، وقد دعم التناسب الفريد بين الفعل وفاعله، هذا النغم الدلالي! فضلًا عن تكرير النافي (لا) وشبه الجملة (كمعنى).

وقد جمع الإيقاع هنا بين التجلي والخفاء، أو بين السفور والخفر، حين عمد إلى المراوحة في التوازن بين التكرار والتناسب الدلالي هكذا:



يترقى الرافعي حالًا فحالًا في استثمار تقنية التوازن، حين يكون التماثل بين كل دال ومقابله تامًّا، فيأتي أشبه بتناظر تفعيلات البيت الصافي أفقيًّا، أو تفعيلات البيت المزدوج «وكذا الصافي أيضًا رأسيًّا.. فيأتي النثر الموقع أشبه شيءٍ بالشعر العربي، مثال ذلك قول الرافعي في «رسالة للتمزيق»:

«اتفقت لي بالأمس حادثة أوحت إليَّ بهذه الحكمة:

قد يكون أدق خيط من خيوط آمـــــالنا

هو أغلظ حبل من حبال أوهامنا»[٣٥]

١	قد يكون	أدق	خيط	من	خيوط	آمالنا
٢	هو	أغلظ	حبل	من	حبال	أوهامنا
		/٥/ /	٥/٥/	٥/	/٥/ /	٥/ /٥/٥/
		//٥/	٥/٥/	٥/	/٥/ /	٥/ /٥/٥/

يحكي الرافعي هنا عن حكمة تتصل بالوهم الذي يجعل أدق وأخفى وأضعف خيط من الأمل هو أغلظ حبال الأوهام، إذ لا فائدة من تحققه، والرافعي في توازنه هنا يستثمر تقنية التقابل، كما بين الفاتحين (أدق، أغلظ) «هما أفقيًّا من الوجهة العروضية الدالان الوحيدان المتخالفان بالتوازن»

وقد ألقى هذا التقابل بظلاله على سائر الدوال المصاحبة (خيط، حبل «بالإفراد والجمع») وعلى الجمعين «آمالنا، أوهامنا» والتماثل من الوجهات الصوتية والصرفية والنحوية أبرز بكثير من التخالف الدلالي هنا، فمعه يبدو التوازن بعيدًا عن الفاتحين جاريًا على وزن: (مستفعل متفعلن فاعلن).

وقد يطيل الرافعي مدى التوازن بإطالة (القرنية): التعبير الذي يمثل مرحلة من مراحل التوازن فيكون الاقتناع.. ويكون الاستمتاع بقدر صبر المتلقي على مكابدات ما يحف طريق الاهتداء للجمال.. ذلك في قوله بورقة «الغضبى»:

"كان لها في نفسي	مظهر	الجمال	، ومعه	حمامة	الرجاء	وجنونه	، ثم	خضوعي	لها	خضوعًا	لا	ينفعني
فبدلني الهجر منها	مظهر	الجلال	، ومعه	وقار	اليأس	وعقله	، ثم	خضوعها	لخيالي	خضوعًا	لا	يضرها"[٣٦]
الأولى	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
الثانية	تك	تخ	تك	ق	ق	ق	تك	؟!	تخ	تك	تك	تخ

والمثال مع سابقه يقرران ما ذهب إليه الدكتور محمد العبد من أنه «من الناحية الدلالية تتقاطع حالات التوازن مع حالات ينتظمها تكرير المضمون أو التقابل أو التخالف» [٣٧] فالتقابل والتخالف قائمان بالموضعين. وتتشكل مرحلتا التوازن هنا عبر اثنتي عشرة محطة كاملة، يجوز التكرار منها خمسًا والتقابل ثلاثًا [٣٨] والتخالف ثلاثًا، أولاها يستصحبه الجناس (الجمال، الجلال).

والأمر ليس لعبًا بالألفاظ، ولا إظهارًا لمقدرة رافعية يؤمن بها الباحث «على الإبداع الفريد.. والأمر أقرب إلى الإلهام الممتنع، يأتي وحيدًا، كالوحي يتنزل.. بطريقة مخصوصة للإبلاغ والإعجاز.

يبدأ الرافعي ورقته ببيتي شعر يتلوهما قوله:»لقد غضبت وكرَّ هجرها على وصلها» ومن ثم يمثل الدال «فبدلني» دالًّا مفصليًّا بالنص وبالتوازن معًا، فالرافعي قبل الدال يحكي عما كان في نفسه لها، منها من الرجاء، وبعد الدال عما في نفسه لهجرها من اليأس. حول هذه الفكرة المركزية ينبني التوازن هنا، ومع دقة المعنى وجمال الإيقاع يحار المرء هل تأتَّى جمال النص من دقة الأول؟ أم من جمال الثاني؟ أم منهما معًا؟!

إن دفقة من روح الرافعي السوية، ومن إلهام علويٍّ ربما، أو من تجربة حب صادقة معيشة.. آلت بالتخالف هنا إلى تماثل وتناغم بيّن، فبدا تعبيراه المتخالفان: حماقة الرجاء وجنونه، وقار اليأس وعقله، متماثلين متناغمين.

وبالمثال ما يشهد ببراعة الرافعي في استثمار ما سمَّاه البلاغيون والنقاد «كسر النمط» ففي المحطتين (٩ ، ١٢) مثال لذلك. وكسر النمط ذاته يسهم في مخالفة أفق التوقع لدى القارئ أو الناقد، وهو من سمات تميز النصوص، إذ «كلما خالف النص أفق التوقع لدى القارئ كان متميزًا.. فإن جماليات النص الأدبي- على وجه العموم- تزداد قيمتها لدى الناقد كلما خالفت (صدمت) وجدانه وخالفت توقعاته» (٣٩)

ويكسر الرافعي نمط توازناته كثيرًا في النهاية، إيذانًا بالخروج عن النظام إلى الصمت، وفي هذا السلامةُ.. أو النهاية! يقول في ورقة «القمر»:

«أترى يا قلبي كأن في الوجود الذي حولنا أنوثة وذكورة، فهو بالقمر تحت الليل يعبر عن نفسه تعبيرًا نسائيًّا في منتهى الرقة؛ لأنه قـويّ شديد

وفي غاية التفتر؛ لأنه مشبوب متضرم

وفي كمال الدلال؛ لأنه في كمال الإغراء

وفي أقصى الحياء؛ لأنه يبعث بهذا الحياء فيما حوله أقصى الجرأة؟»(٤٠)

وابتداءً ينبغي التنبُّه إلى أن طريقة كتابة النثر، تفقده كثيرًا من جمالياته، وتضيِّع على المتلقي- مع شيء من غفلته- كثيرًا جدًّا من مظاهر الجمال، ومواضع الاستمتاع.

فالتوازن يذهب بعيدًا في مرحلتيه الأوليين، ذواتى المحطات الست.

وفي المرحلتين الأخيرتين يكتفي بمحطات أربع.. في الأولى منهما يتحول عن النمط إلى التعبير الاسمي المغاير، وفي الثانية إلى التعبير الفعلي المختلف.

وقد خفف من غلواء هذا الانكسار، فيما أرى على مسار الإيقاع الدلالي [٤١] حضور المقابلة الدائم في المحطات الأربع، إذ مثلت خيط العقد الجامع، بين طرفي المحطات، حين يفصل بينهما الرابط (لأنه).. كما في التقابل الأول: منتهى الرقة لأنه قوي شديد.. وهكذا.

إيقاع الرافعي في نثره إذًا قائم.. وفريد، تتعدد منابعه حتى مما يظن ابتعاده عن أن يكون من مصادره ككسر النمط، ومن نماذج كسر النمط التي تحل بين موطني تماثل في الوسط، بما يجعل أثره ضعيفًا باهتًا، لا ينال كثيرًا من إيقاع الموضع، خاصة حينما لا يكون سبيلٌ إلى ملاقاته وتجنب أثره ـــــ قوله:

«نعيش بين الأشياء والمخلوقات، ومنها ما يسرنا كأنه أجزاء في وجودنا قد زيدت علينا

ومنها ما يؤلمنا كأنه أجزاء ←——— قطعت منا» [٤٢]

فلا سبيل إلى ذكر ما يقابل (في وجودنا) بالمرحلة الثانية من الوجهة الدلالية، فالمقام مقام سلب وغياب. ومثل ذلك قوله:

«أترى يا قلبي كأن ضوء القمر صنع صنعة بخصائصها ليبعث في القلوب معاني القلوب الروحية من الفكر والحب، كما صنع نور الشمس ليبعث في الأجسام قواها ومعانيها المادية من الحياة والدم؟»(٤٣)

والرافعي بكسر توازناته يؤكد أنه لم يكن نظَّامًا، يبغي دائمًا وقبل أي شيءٍ شكلًا متزنًا أجوف من معنى دقيق.. وإنما دقة المعنى وتعميقه والسعي إلى إنسانيته، وإلى أن يكتب له خلودٌ طويل، هي ما كان فيه الرافعي راغبًا، وله قاصدًا، فإن وافق ذلك كله توازنٌ وإيقاع، اهتبل الرافعي الفرصة ليمسك بالظفَرين، وينال الحسنيين.

وقد تتمدد أحيانًا مساحة كسر النمط بالتوازن طلبًا لدقة المعنى، فتنتفي عن الرافعي صنعة وتعقيدٌ، رماه بهما بعض المتأدبين.. من ذلك قوله:

«لقد علم الله علمه في حكمته ورحمته، فلما خلق الحقيقة من قوته عابسة جافية، قابلها من رحمته بالحبيبة مبتسمة رقيقة» (٤٤)

وفي المثال يتقرر فضل الاختلاف الناشئ عن كسر النمط، الذي «لا يقل أهمية وأثرًا من حيث الإيقاع عن فضل الائتلاف» (٤٥) فقد انحصر التوازن الأقرب هنا إلى المماثلة الأفقية لا التوازن الرأسي بين محطات المرحلتين، فالمماثلة في عابسة جافية، وفي مبتسمة رقيقة، كلتاهما بعيدة عن الأخرى، أقوى من توازنهما معًا، إذ لا توافق عابسة مبتسمة من الوجهة

الصرفية، إلا من ناحية كونهما مشتقين، وإن بطريقين مختلفين، عزَّز من خلافهما لا اتفاقهما، لكن تقابلهما أعلى من إيقاع الدلالة.. ومن جديد لا ينفد مخزون إيقاع الرافعي بحال، فلئن قل حظ التعبير من توازن صوتي؛ فقد علا نصيبه من إيقاع دلالي، ولئن خفت إيقاع الصوت لم يفت التعبير إيقاع كسر النمط الذي جاء معه المتماثلان في موضعين ليسا متناظرين، كما في «من قوته، من رحمته» وكما هو أوضح في (الحقيقة، الحبيبة) وربما كان التماثل الصرفي والصوتي التجانسي مما عزَّز من إيقاعية هذين الدالين، فخفف من آثار غياب التناظر المكاني/ الزماني لهما.

ومن جديد فبدائل الرافعي القادرة على الاحتفاظ لإبداعه بسمو لا يهبط أو يسفّ تبقى قائمة بارزة في كل آن.

وتشهد للرافعي الدقة الفنية في نسجه لتعابيره بالمقدرة الشعرية الغالبة على نثره وإبداعه ومن دلائل ذلك، ومما يتصل بتوازن الإيقاع معرفة الرافعي بحقائق مواضع حروف الجر، إذ «يفتنُّ في استخدامها؛ لتنسجم مع الجمل في ازدواجها، ومع المترادفات في ترادها» (٤٦) شاهد ذلك قول الرافعي:

«إن الحبيبة على أنها سرورُ محبِّها وليس له عنها مذهب إلى متاع أو لذة في كل ما وسعت الدنيا؛ فإن سرورها هي بالمحب لا يهنئها إلا أن تراه.

بها معذبـــــًا

ولها صبـــــًّا

وفيها مـــدلهـــا» (٤٧)

فالتوازن بين حروف (الباء، واللام، في) وفي اتصال كلٍّ بمنصوبه التالي، ومناسبته إياه يكشف عن قدرةٍ رافعية ربما أتته من علمه الواسع باللغة، وقراءاته العميقة في أمهات التراث العريق طويلًا وربما كان من التوفيق الآن الانتهاء إلى إثبات نماذج أربعة للتوازن في أوراق الورد، من مواضع متباعدة، تؤكد تسامي توازنات الرافعي من حال إلى حال، محتفظًا في كل آن بدقة المعنى وجمال التعبير، وإيقاع التركيب، يقول في ورقة «نظراتها»:

«إن نظرة الحب تقع موقعها في العين وحقيقة معناها في القلب

كأختها قبلة الحب هي في الفـــم وحلاوة طعمها في الفكر»(٤٨)

ويقول في ورقة «المتوحشة»:

«من العجب أن هذا الوحش النائم في الدم لا ينبِّهُ إلا أجفى المعاني وأغلظها في سَورة الغضب وجنون الغيظ أو ألطف المعاني وأرقها في جمال الحب وخلاعة الجمال»(٤٩)

ويقول في ورقة «البحر»:

«وأعرف للبحر في نفسي كلامًا، فهو يوحي إليَّ: أن

تجدَّدْ.. تجدْ في آمال قلبك كأمواجي لكيلا تمل فتيأس،

وتحرَّكْ.. تُحرك في نزعات نفسك كتياري لئلا تركد فتفسد،

وتوسّعْ.. تُوسع في معاني حياتك كأعماقي لئلا تمتلئ فتتعكر،

وتبَّحرْ.. تُبحرْ في جوك الحُرِّ كرياحي لئلا تسكن فتنهمد» (٥٠)

وأخيرًا يقول في ورقة «فلسفة المرض»:

تأمل هذا المريض وهو حائر النـــــفس

متخاذل الأعضاء،

كاسف الوجـــــه،

ميت الهـوى، لا يتماسك مما به من الضـعف

ولا ينبعث لما به من الخـــــمود

ولا يتشهى لما به من الفتـــــــور

ولا يتذوق بما في روحه من المرارة

ولا يجرؤ لما في حسّه من الإشفاق

ولا ينظر إلى الدنيا إلا بملء عينيه زهدًا فيها،

كأنما بث المرض في عينيه شعاعًا ينفذ الأمور إلى حقائقها ثم يخترق الحقائق إلى صميمها

أفلا ترى هذا الإنسان قد عمل فيه مرض أيام قليلة ما لا تعمل العبادةُ مثلَه في أزهد الناس إلا في السنين المتطاولة» (٥١)

إنه الشعر.. في غير القصيد!

obeikandl.com

ثالثًا: تقنية التكرار:

يمثل التكرار بنية إيقاعية أصيلة، ينطلق منها ويتأسس على فلسفتها كثيرٌ من البنى الإيقاعية الأخرى، كالسجع والجناس والترديد وعكس اللفظ «ويعد التكرار مكونًا جوهريًّا للأدب، ذلك لأن الأدب بطبيعة تكوينه «سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى» وتلفت الطبقة الصوتية في العديد من الأعمال الفنية- ومنها النثر- انتباه السامع، وهي بذلك تؤلف جزءًا لا يتجزأ من التأثير الجمالي. ويقع التكرار في صلب نظرية الأسلوب القائمة على مبدأي «الاختيار» و «الانزياح»؛ فالتكرار تعبير عن اختيار الكاتب، وشكل من أشكال الانزياح عن النمط التعبيري المألوف، وهو تقنية أسلوبية «يمكن أن يكون مفتاحًا لنهج المبدع» [١]

ويتصل التكرار كذلك بالدلالة تأكيدًا وتقريرًا، وهو يسعف المبدع دائمًا على استكمال فكرته، وإبرازها، وتدقيقها، وقد استثمر الرافعي التكرار ووظف أنماطه كثيرًا جدًّا بالأوراق.

ويحكم فاعلية التكرار الإيقاعية- فيما أرى- ضوابط أربعة هي:

(١) وحدة البنية الصرفية للدال المكرر.

(٢) تماثل مواضع توزيع العنصر المكرر. [٢]

(٣) مدى العناصر المتكررة.

(٤) انتظام تكرير العناصر المتكررة من عدمه.

وكلما كانت البنية الصرفية [٣] للعناصر المتكررة واحدة [٤] ومواضعه متماثلة، ومداه أبعد، وانتظامه متحققًا كانت فاعلية التكرار أجمل وأوضح. وكلما فقد التكرار شيئًا من ذلك؛ فقد بعض أثره الإيقاعي ما لم يسعفه على هذا الفقد ميلادُ مقوِّم إيقاعي آخر.

ويتطور أثر التكرار الإيقاعي من مجرد إحداث اليقظة والالتفات لدى المتلقي إلى إمتاعه.. وامتلاكه من قبل المبدع، اندهاشًا لما يسمع.. ويرى.

وأبسط نماذج التكرار في آثار الرافعي الإيقاعية، ما تردد فيه الدال قاصدًا إلى تدقيق المعنى ابتداءً، ومن نماذج ذلك قوله في «البلاغ تتـنهد»:

«إذا كانت الأمومة هي التي تلدُ حقيقة الحياة بمعانيها الواقعة، فإن الحب وحده هو الذي يلد الحياة بشعرها ومجازها ومعانيها الخيالية الجميلة، ومن ثم لم يكن الحب رحمًا، وهو أشد منها صلة وأوقع في القلب، ولم يكن نسبًا، وهو فوق النسب، ولم يكن دمًا من دم، وهو أشد ما عُرف من حنين الدم للدم» [٥]

إن دوال كثيرة تتكرر بالنص من قبل «تلد، يلد، الحياة، الحب، معانيها، لم يكن، هو، دم، من، نسب» لكن جميعها تقريبًا يحنُّ كلٌّ إلى صنوه دلاليًّا أكثر من تواصله معه إيقاعيًّا.. أسهم في ذلك اختلالٌ واضح بضوابط التكرار الأربعة تقريبًا، فالمعرف يتكرر نكرة، والمرفوع ربما تكرر منصوبًا أو مخفوضًا، وفيما عدا الضمائر والأدوات لم يحتفظ دالٌ بهيئته تقريبًا. وقد تمثل أثر التكرار هنا من الوجهة الإيقاعية في يقظة المتلقي، حين مثلت المتكررات مواضع تنبُّه ووضوح.

وأمثال هذه التكريرات تقصد أول ما تقصد إلى وضوح الدلالة وإلى تماسك النص [٦] وعدم تفككه، وإلى تدقيق المعنى، وإظهار القدرة على امتلاك اللغة، والتصرف فيها، ومثله بورقة «الأشواق» قوله:

«ولقد يكون في الدنيا ما يغني الواحد من الناس عن أهل الأرض كافة، ولكن الدنيا بما وسعت لا يمكن أبدًا أن تغني محبًّا عن الواحد الذي يحبه.

هذا «الواحد» له «حساب» عجيب غير حساب العقل، فإن الواحد في الحساب العقلي: أول العدد، أما في الحساب القلبي، فهو أول العدد وآخره، ليس بعده آخر، إذ ليس معه آخر» [٧]

الأثر الإيقاعي للتكرار هنا موجود، لكنه أوليٌّ، وليس معمقًا، وعلى بساطة التكرار، وضعف أثره الإيقاعي هنا فله أهمية، تأسيسًا على قول الدكتور عبد الفتاح نافع: «إن للتكرار أهمية كبرى في عملية الإيقاع، وإن وجوده أحيانًا يعتبر وجودًا عضويًّا حتى لو كان في أبسط مستوياته» [٨] وقريب من هذا، ما يكون فيه التكرار ضروريًّا لا إبداعيًّا، حين تقتضيه البنية التركيبية أو السياق، وربما صحب ذلك شيءٌ من تلاعب لفظي يصدِّر البهجة في التعبير، لكنه يفيد قليلًا من الوجهة الإيقاعية، من ذلك قوله:

«لم أرَ مثل هذا الفم الجميل: إذا افترَّ افتر عن ابتسامة
وإذا انطبق انطبق على هيئة ابتسامة
هو دائمًا إشارة أو تعبير
هو دائمًا تعبير أو إشارة» [٩]

وعند الباحث فلا مزيد بيان يقتضيه «تعبير أو إشارة» بعد «إشارة أو تعبير»، وتكرار الفعلين «افتر، انطبق» على ضروريتهما «بالسياق، فقد أسهما ببنيتهما الصرفية الخاصة في موسقة التعبير، فالتضعيف بالأول، والأصوات المجهورة بالثاني «الطاء، الباء، القاف» مع التكرار أشبه بذبذبات منبهة وممتعة للمتلقي، دعم ذلك تكرير ابتسامة معهما في ختام كل مرة.

وبخلاف هذا الاضطرار فحينما يكون تكرير الدال متجاورًا عن اختيار وطواعية يتعالى حينذاك الأثر الإيقاعي، فتبدو المتكررات هي الأبرز صوتيًّا ودلاليًّا. مثال ذلك قول الرافعي في ورقة «نار الكلمة»:

«هو الجمال، ذلك الجمال الذي يريد التعبير عن نفسه تعبيرًا صادقًا حيًّا، فيتخذ العاشق هيأة فكر مثقلة بالآلام وتباريح الصبابة والشعر والخيال عاليًا عاليًا إلى الحكمة

أو نازلًا نازلًا إلى الرذيلة

أو هالكًا هالكًا إلى الجنون» (١٠)

فالتكرار هنا راق دلاليًّا وإيقاعيًّا، إذ اتحدت المتكررات الثلاثة في المرات الست في صيغة صرفية واحدة، هي اسم الفاعل من الثلاثي، مع التنوين على حالة واحدة بالفتح.

• مثلت جميعها تفعيلة (/ ٥ / / ٥) المتدارك: فاعلن، أحد أهم بحور الشعر الحديث ترددًا فيه.

• أعقبها جميعًا الجار (إلى)

والتكرار هنا عالٍ عالٍ إلى إحكام التعبير.

ومن تكرير الرافعي بالأوراق ما يشبه الترديد في الشعر، وإذَّاك تتسارع وتيرة إيقاع التكرار، وينمو النص سريعًا نحو اكتمال الدلالة محتفظًا باندهاش المتلقي وعجبه وإعجابه، ومع هذا النمط «تتكاثر الدلالة التكرارية عندما يأخذ طابعًا متميزًا في قدرته على ترتيب الدلالة ونموها تدريجيًّا في نسق أسلوبي يعتمد على ترديد اللفظ على شكل دفقات فكرية متلازمة؛ حيث تتردد فيه كلمة من الجملة الأولى في الجملة الثانية، ومن الثالثة في الرابعة كقول زهير:

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطَّعنوا ضارب، حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

فالنمط التكراري يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجيًّا وصولًا إلى تحقيق الهدف الدلالي» [١١] من ذلك قول الرافعي عن كتابها إليه في «كتاب لم تكتبه»:

«وفهمته كما أفهم حسنك، الذي جعله الحب من أسرار قلبي، فجعله القلب من أسرار روحي، فجعلته روحي من أسرار الكون» (١٢)

وأعلى درجات تمثل الإيقاع في التكرار إنما يكون في تكرار التركيب، إذ تعزز وحدةُ المتكرر ومداه، وتقاربُ المدى الزمكاني بين مواضع تكرره آثارَ الصوت كثيرًا. ومن ذلك قوله:

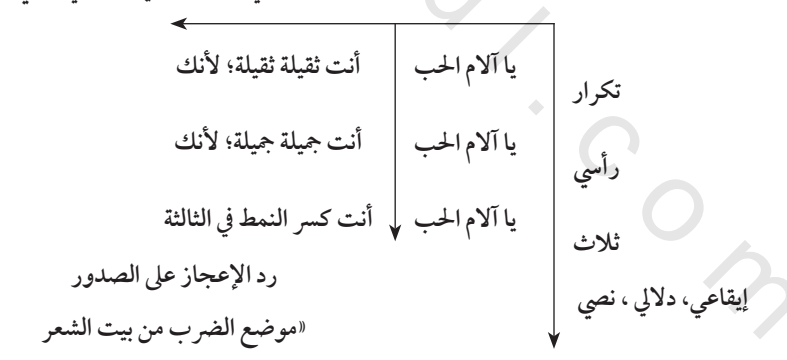
«يا آلام الحب، أنت ثقيلة ثقيلة؛ لأنك نظام التراب في روحانيتي!

ويا آلام الحب، أنت جميلة جميلة؛ لأنك إشراق السر الأعلى في نفسي!

ويا آلام الحب، أنت حبيبة ولو أنك آلام، بل حبيبة لأنك آلام» (١٣)

فأثر التكرار الرأسي والأفقي إيقاعيًّا ماثلٌ بالنص، فإن «تكرار اللفظ الواحد، أو الجملة المكتملة في أول كل فقرة أو كل جملة أو في السياق؛ ليربط بين القطعة كلها، وليحدث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع» (١٤)

والإيقاع هنا لا يخفى أثره، ينهض محلقًا إلى مدًى بعيدٍ، حينما يسترفد إليه تقنيات المقابلة ورد الإعجاز على الصدور وكسر النمط بالنهاية، مع انتظام التكرار تمامًا، خاصة في مرحلتيه الأوليين.



وبورقة «النجوى» تكرار عجيب، إذ يقول مباشرة بعد أبيات ستة استفتح بها الورقة:

«آهٍ! وأنا حين أقول: آه، أحسبها شعلة تتلوى ذاهبة ممتدة في قلبي!

آه! وأنا حين أقول: آه، أشعر أن قلبي يمدها طويلًا طويلًا لتصل إلى قلب آخر!

آه! وأنا حين أقول: آه، أراني كأن روحي طارت إلى آخر مدها ووقعت» (١٥)

وبالنص من تقنيات الإيقاع المتكئ أساسًا على تكرير التركيب الافتتاحي، والتعبير المكرر هنا بخلافه هناك، لم يأتِ مكتملًا، يمكن له أن يستقل عما يليه، بل هو مفتوح عليه، لا تكتمل دلالته إلا بضميمة التالي إليه، المختلف في كل مرة.

والتكرار هنا رأسي لا أفقي، يسترفد إليه تقنية رد الأعجاز.. لا على مستوى الفقرة هنا فحسب، بل على مستوى السياق كله، إذ تتكرر الفقرة بذاتها كاملة غير منقوصة بنهاية الورقة «النجوى» بعد تسع صفحات كاملة، في استدعاء لتقنية، هي شعرية بامتياز، هي غريبة عن سياق النثر قديمًا وحديثًا، ولم تكن في الشعر إلا في صوره التجديدية.. أو التجريبية.. والورقة على النحو التكراري أشبه بقصيدة تكرر مطلعها؛ فانفتحت من جديد، إذ آذنت بالانتهاء.

وقد وُفق الرافعي حين وظَّف هذا التكنيك في هذه الورقة بالذات، إذ هي مع «قلت وقالت» أطول ورقات «أوراق الورد».

وقد يأتي تكرار التركيب فريدًا ، يحتاج إلى صبر للكشف عن مظان جمالياته، والاهتداء إلى كنه إيقاعاته الحالمة، حينما يطعِّم الرافعيُّ التركيبَ المتكرر بعناصر اختلاف في داخله، فيتنامى النص دلاليًّا، وتتحقق له موسيقاه على نحو منفرد، أشبه بلحن موسيقى تتآزر على انسجامه تماثلاتٌ وتخالفاتٌ.. ذلك في قوله بورقة «البحر»:

«كن مثلي جبار الحياة مجتمعًا من ألين اللين وأعنف القوة،

كن مثلي قديس الحياة واسع الروح نظيف المادة، مستعينًا لواحدة بواحدة.

كن مثلي جميل الحياة ثابتًا على الرقة والصفاء وإن كان من وراء شاطئيك الرمال والحجارة وطين الأرض وناس الأرض

كن مثلي حرَّ الحياة، محتفظًا بالسعة والحركة والعمق.

كن مثلي إله الحياة، ليس بينك وبين السماء شيءٌ يحجبك أو يحجبها، وعلى وجهك دائمًا أنوار الشمس والقمر والكواكب.

كن مثلي شابَّ الحياة فلن تهرم أبدًا إذا ثلجت روحك بالرضا فتبلِّلُ شبابَك بأندائها، فعمرك كله عمر الفجر!» (١٦)

فالتركيب «كن مثلي.. الحياة» يتكرر ست مرات، تتغير بداخله كلَّ مرة، النكرة السابقة على «الحياة» لتتأسس عليها بالمقام الأول دلالة المرحلة فيما بعد، وكأن التعبير المتكرر وعاءٌ إيقاعيٌّ حامل، يضئ في كل مرة لمعنى جديد يلمع.

ومن عجيب أن تجئ كل الصفات الواردة للبحر صالحة بالفعل للمبدع، ولعلها كانت له في حياته منهاجًا، استعصى بسببه على الاحتواء، وإن استجاب أحيانًا لنداء التعكير، حين عارك في حدَّةٍ أفذاذًا مثله.

والتكرار الأفقي إلى جانب ذلك الرأسي فاعل في أكثر المراحل، فلا تخلو واحدة من موطن تكرار آخر خاصة في «١ ، ٢ ، ٣ ، ٥».

تقنية التعاكس: رد الجملة (عكس اللفظ)

ويتصل بالتكرار من الوجهة الإيقاعية ما اصطلح البلاغيون على تسميته برد الجملة، أو «عكس اللفظ» فما رد الجملة إلا صورة من صور التكرار في علاقته بالتركيب النحوي ومن ثم الدلالة- المتغيرة، والتي ليست بالضرورة متعاكسة، وما يميز رد الجملة دلاليًّا هو سعيه لتعميق المعنى، والذهاب به إلى شوط أبعد مما يتهدى إليه المبدعون القانعون، أما الرافعي فكأنه لا يرضى حتى يأتي ما لم تأتِ به الأواخرُ. ومن نماذج ذلك قوله في «صرخة ألم»:

«المرأة بكل قواها ترعى طفلها وتحوطه وتربيه، ولكن ابنها بكل ضعفه يربي عواطفها ويرعاها ويحوطها، وإن دمعه ليجعلها ترى للأشياء مدامع، فهو خالق فيها؛ لأنه مخلوق منها،

وهذا هو التفسير الذي لا غموض فيه،

لأنه هو ذاته الغموض الذي لا تفسير له» (١٧)

هو «خالق فيها لأنه مخلوق منها» تلك هي الجملة الافتتاحية المهيئة أو الصانعة لرد الجملة فيما بعد، وهي.. هي كذلك جملةُ واسطة العقد التي- إلى ذلك- تنتهي إليها دلالة ما قد سلف، فالفاء في الضمير (فهو) تراتبية سببية في آن.

أما «رد الجملة» ذاته فيعتمد على دالي: «التفسير والغموض» وعلى عدد آخر من الدوال سابقة التجهيز (ضمائر، أدوات ربط، ونفي) والرافعي هنا بقدرته العجيبة على توليد المعاني وتشقيقها وتعميقها؛ يستثمر إمكانات اللغة التركيبية في طرح دلالاته، طرح مبدع فيلسوف مفكر، لم ينل ما يستحقه من عناية أو تكريم (١٨)

ومثل ذلك قوله في «البلاغة تتنهد»:

«إن الكلام في نفسه وسيلة من وسائل الفهم، فهو لغة، ولكنه في الحب وسيلة الجذب، فهو قوة، واللغة من بعض أدوات الحياة: أما لغة الحب خاصة، فالحياة من بعض أدواتها» (١٩)

ودائرة الدوال التي تستثمرها تقنية «رد الجملة» هنا أوسع، إذ هي أكثر تنوعًا، فدوالها خمسة، هي: «اللغة، بعض، أدوات الحياة، الحب» والثلاثة الأولى أشبه في الإجراء بالدوال سابقة التجهيز، أما الآخران فعليهما تتغاير الدلالة لمواقعهما من التركيب.

وطرب المتلقي الناشئ عن «رد الجملة» كونه تقنية تكرارية، يتحدد حظ إيقاعه بمدى استجابة المتلقي ذاته للمطروح الدلالي، ابتداءً، هل اهتدى إليه؟ ثم هل اقتنع به؟ وأخيرًا.. هل طرب لمعناه؛ فاهتزَّ له؟

رابعًا: تقنية المقابلة:

المشهور هو اتصال المقابلة بالدلالة، إذ تكمن العلاقة الرئيسية بين المتقابلين في تعاكسهما الدلالي، على أن من النقاد من رأى عن حق أن للمقابلة أثرًا إيقاعيًّا [١] وقد قرنها إلى الجناس في هذا الأثر الإيقاعي- الدكتور عثمان موافي، إذ يقول:

«فالطباق والجناس لونان من ألوان البديع، يحدثان في الكلام ضربًا من الموسيقى، والإيقاع تطرب له الأذن، وتهش له النفس، ويخلب به العقل» [٢] ويرى الرأي ذاته الدكتور عبد العزيز موافي، إذ يقول: «ومن الظواهر البلاغية التي تحدث نوعًا من الإيقاع النفسي أو ما يطلق عليه الموسيقي الداخلية ظاهرة المقابلة» [٣]

وقد اشترط- محقًّا- الدكتور محمد عطا الله لإحداث المقابلة أثرها الإيقاعي؛ توافقَ الصيغ الصرفية للمتقابلَيْن، يقول: «الموسيقى في الطباق- غالبًا- ما تنشأ عن اتحاد المتقابلين في الصيغة الصرفية» [٤]

ومن بسيط النماذج الدالة على أثر المقابلة الإيقاعي قول الرافعي:

«أتجهلين..؟ يا بعد ذلك!

أتعرفين..؟ يا حبَّ ذلك!» (٥)

والمتقابلان هنا بعد همزة الاستفهام تتوافق صيغتها الصرفية، ويتناظر موقعاهما، فبدا الأثر الإيقاعي ملموسًا، وقد اتفق المتقابلان- من ثم- على زنة عروضية واحدة أقرب إلى الرجز (/ / ٥ / / ٥٥): «متفعلان».

وقريب من ذلك، إذ يفقد شيئًا من إيقاع بسبب اختلاف الصيغة الصرفية في الفعل الأول قوله: «إني رأيت الذي لا يفكر في معاني الجمال حين يمتنع ويبعد

لا يدرك كل معانيه حين يمكن ويدنو» (٦)

وحين تتخالف الصيغتان على نحو كبير، يضعف الأثر الإيقاعي الصوتي، ويتعاظم أثر الإيقاع النفسي شريطة تناظر الموقعين على نحو ما نجد في قولة الرافعي:

«هلمي فضعيني في أشعة الخلود من نظرات الرضا التي في عينيك؛ لأقوى على هذا الفناء الماحق من هجرك، فإن قربك ليس قربًا بل هو إعطاء

وبعدك ليس بعدًا بل هو سلب» (٧)

فالأثر الصوتي للمقابلة بين «إعطاء، سلب» باهتٌ، لكن الإيقاع النفسي المنطلق عن صواب المعنى، ورومانسيته هو الأبرز، وقد دعم تناظرُ موقعي المتقابلين ذلك.

وقريب من هذا قوله:

«إن الحب هو الطرف الشاذ الذي لم يُعرف له وسطٌ، فإن لم يكن ذاهبًا إلى الزيادة مطَّردًا بها كان غير شك منحدرًا إلى النقص مستمرًّا فيه» (٨)

ومن نماذج المقابلة التي تكتمل لها آثارها الإيقاعية، إذ حازت الشرطين: توحد الصيغة، تماثل الموقع، قوله عن تحولات الحب والهجر في «الهجر»:

«رسم الماضي من الحب صورته في نفسي وأتى الهجر يمحوها ويرسم غيرها،

ففيما يثبته ألم الأيام المكروهة تأتي

وفيما يمحوه ألم الأيام المحبوبة تذهب» (٩)

وبالنص ما يكشف عن ظاهرة أخرى تواترت بأوراق الورد، تمثلت في تعانق بنيتي: التكرار والمقابلة في تشكيل الإيقاع، المتأسس هنا على تكرير (ألم الأيام) وعلى تكرار التركيب: ففيما+ مضارع متصل بضمير ها الغائب+ ألم الأيام+ معرفة نعت للمعرفة السابقة+ مضارع.

obeikandl.com

وأما المقابلة بالنموذج فرأسية، يأتي طرفها الثاني في القرينة الثانية من قرائن السجع، فيقابل كلٌّ نظيره، الفعل المتصل بالضمير أولًا ثم النعت، وأخيرًا.. المضارع السائر للضمير (هي)

مثال ذلك في نموذج أرقى، يقول فيه الرافعي:

«ما هذه الرقة في هذا الأديم الذي تتعري به لكأن كل موضع فيك عليه بضاضةٌ وإشراق من جسم فاتنة عارية؟

بل ما هذا التوحش في هذا الموج الذي تزأر به زئيرًا يتردد في كل نواحيك، حتى لتلوح كل موجة من كل موجة كأنما هي لُبَدُ أسودٍ بيضٍ غاطسة في الماء يحمل بعضُها على بعض للقتال؟

وما هذا الهدوء ساعة تستقر في جو خافت كهمس التسبيح فتبدو كقلب المؤمن رسب في أعماقه اضطراب الظن بالحياة وطفا على اطمئنان التوكل على الله؟

وما هذه الثورة ساعة تستقر في جو صاخب كمعمعة المعركة، فتظهر كالمخبول ثارت على خواطره فهن كأمواجك مبعثرة طائرة، وكأن زوبعة سكنت فيها» (١٠)

والإيقاع من تقنيتي التكرار والمقابلة بالفقرة بارز، يتعاقبان.. ويتداخلان. فالاستفهام: ما هذا (ما هذه؟) التكرار يعقبه الثنائية التقابلية (الرقة، التوحش) ثم (الهدوء، الثورة)، يعقب الثنائية الأولى منهما التكرار في (هذا)

ويعقب الثنائية الثانية التعبير التكراري ساعة.. في جو، الذي يعقبه تقابلٌ خافت لا صاخب بين الدالين (خافت، صاخب) المتلوٍّ بتكرير كاف التشبيه المتصلة بمتقابلين هما (همس، معمعة) وهذا التعاقب المنتظم لمثيرات الإيقاع فاعلٌ في تشكيل إيقاع على تواتره، فهو متوتر، وعلى تباين قوالبه؛ فهو مؤتلف الأثر.

وقد تخلل التعبير «ساعة.. في جو» الدالان (يستقر، يستفز) المتجانسان تجانسَ تداعٍ بديعٍ، ويجري الإيقاع بالفقرة في مرحلته الأخيرة هكذا:

ما هذا	الهدوء (التوحش)	، ساعة	تستقر (تستفز)	في جو	خافت (صاخب)	كهمس (كمعمعة)
تك	ق	تك	جناس	تك	ق	ق
١	١	٢		٣	٢	٣

وفيه تتوازن التكريرات مع المتقابلات ثلاثًا ويتوسطهما الجناس!!

خامسًا: تقنية الجناس:

الجناس هو «أن تجيءَ كلمةٌ تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، أي تشبهها في تأليف حروفها» [١] والجناس كما يرى الدكتور منير سلطان «فن الإيقاع بطبيعة تكوينه، كلمتان متتاليتان متفقتان في الحروف.. وحينما تكون الكلمتان متجانستين بلا فاصل تحققان إيقاعًا عاليًا سواء أكانتا متجانستين تجانسًا تامًّا أو ناقصًا» [٢]

وتكمن القيمة الموسيقية للجناس «فيما يحدثه تشابه الحروف أو بعضها من نغم صوتي يؤثر في النفس، ويستميل المتلقي، ففي التجنيس.. اللفظ يتكرر في النطق، ولكن المعنى مختلف، مما يجعل النفس تتشوَّف إلى الوقوف على المعنيين المختلفين، فينضاف إلى الوقع النغمي وميل السمع إليه؛ لذة البحث والتعرف» (٣)

ومن نماذج هذا الإيقاع التجنيسي الحاد لتجاور المتجانسين قول الرافعي:

«آهٍ من كبر النفس على صغائر الحياة، ومن صغائر الحياة على كبر النفس!

ولقد يكون الملك العظيم في حشده وجنده، وحوله وطوله، ثم لا تعبأ ذبابة من الذباب أن تقع على وجهه، ولو نطقت لقالت صادقة: وإن كان ملكًا فإني ذبابة» (٤)

فالتجانس بديع بين «حشده، جنده» من ناحية، «حوله، طَوله» من أخرى، ومع تعزيز الجناس الظاهر لجاه الملك؛ فإنه على الحقيقة يُرديه أرضًا حين لا تعبأ به ذبابة، الأمر الذي يجعل التجنيس من ناحية خفية فاعلًا في الدلالة.

ومن جميل نماذج الجناس الإيقاعي ذي الأثر الصوتي الحادّ؛ قول الرافعي:

obeikandi.com

«وأعرف للبحر في نفسي كلامًا، فهو يوحي إليَّ: أن تجدَّدْ تجدْ في آمال قلبك كأمواجي لكيلا تملَّ فتيأس، وتَحرَّكْ تُحرك في نزعات نفسك كتياري لئلا تركد فتفسد، وتوسَّع تُوسع في معاني حياتك كأعماقي لئلا تمتلئ فتتعكر، وتبَّحرْ تُبحر في جوك الحر كرياحي لئلا تسكن فتهمد» (٥)

والجناس ينبني هنا في الغالب على تجاور فعْلَيّ الأمر الطلبي، ومضارعة المجزوم، والفارق بينهما بخلاف الدلالة؛ لا يعدو أن يكون في الغالب بتغاير الحركات، وتحولها عن فتح الأول بالأمر إلى ضمه بالمضارع.

ومن نماذج تشبيك تقنيات الإيقاع، تكريرًا وتجنيسًا وتقابلًا؛ قول الرافعي في «وهم الجمال» عن رسالته إليها: «أكتبها وقد تكافأ جانبا الحب في نفسي هونًا هونًا، واعتدلت مقاديرها شيئًا شيئًا، فلا أعتدُّ بسبب تصغُرُ به الحقيقة الكبيرة، أو تكبر الصغيرة، أو يجاوز بمعنًى حدَّه، أو يقصر بمعنى آخر عن حقه» (٦)

سادسًا: نحو عروض للنثر:

مضى كيف أن الرافعي كغيره استرفد حين تحول عن الشعر إلى النثر بعض مقومات الشعر إلى ميدان النثر، وتبين كيف أنه قد أحسن استثمارها فبدا نثره أرقى من شعره في أحايين كثيرة (١)

وكان من نتاج ذلك أن جاءت بعض المواضع في الأوراق كأنها الشعر؛ فأثرها الإيقاعي شعري بوضوح، يبدو ذلك لأول وهلة؛ فحينما نستمع أو نقرأ قوله:

«هذه.. نظرات تمتد تأمر تشعرني» [٢]

نجدنا طواعيةً ننشدها، ونتغنى بها مستمتعين، ذاهلين عن صواب أو خطأ ما يحاول الرافعي نقله من معنى، إذ طغى جانب الإيقاع وأثره بالمتلقي على الجانب الدلالي.

ويصح اعتبار (نظرات تمتد تأمر تشعرني) سطرًا شعريًّا خماسي التفعيلة بامتياز، إذ تستقيم زنتها على تفعيلة المتدارك:

٥/// ٥/٥/ ٥//٥/ ٥/// ٥///

على خلاف بينها في سلامتها من الزحاف كما في (٣)

أو أن تكون مخبونة كما في (١)

أو أن تكون مقطوعة كما في (٢ ، ٤ ، ٥)

وقريب من ذلك ما ورد على زنة الرجز غالبًا في قوله:

«طاووس انسلَّ ريشُه الجميل فردَّهُ القبحُ دجاجة» [٣]

٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥//٥/ ٥//٥/٥/

إذ لا تضطرب «مستفعلن» إلا في المرة الرابعة.

وتجتمع تفعيلات الشعر بنثر الرافعي، وأكثر ما يكون ذلك بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب، وهما من أكثر بحور الشعر العربي الحديث ترددًا، كما في قوله:

«كلماتي كالأزهار تخلق فيها مادة ألوانها وأعطارها وديباجها» (٤)

فالتفعيلات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١١) من المتدارك

ومن المتقارب التفعيلات (٧ ، ٨ ، ١٠) ومثله في ذلك حين اختلطت «فاعلن بفعولن» قوله «نظرات ترنو في سكون واسترخاء كأنها..» (٥)

(//٥ /٥/٥ /٥/٥ //٥/٥ /٥/٥ /٥/٥ //٥/٥)

والتفعيلة الأخيرة من الرجز، وثلاثتها قريبة الأثر والبنية بتفعيلة الرجز الواردة، إذ بحذف أحد المتحركيْن تؤول التفعيلة بحذف الأول منهما أو الثاني إلى فاعلن (متدارك) وبحذف الثالث أو الرابع تؤول إلى (فعولن) وقد تكرر هذا الجمع الثلاثي في قوله:

وما شئت أن أرى صفاءً ولا جمالًا ولا حسنًا ولا فتنة؛ إلا رأيت فيها» (٦)										
٥/	٥//٥//	٥/٥/	٥//٥/	٥//٥/	٥/٥//	٥/٥//	٥//٥/	٥//٥/	/٥//	٥/٥//