ملامح الصورة الاستعارية في النثر الفني عند الرافعي

حسام مصطفى اللحام

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة الإسراء، الأردن

الملخص

تتناول هذه الدراسة الصورة الاستعارية في النثر الفنّي عند مصطفى صادق الرافعي معتمدةً على كتبه: حديث القمر، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وكتاب المساكين، وأوراق الورد، ووحي القلم.

وينصبُّ الاهتمام فيها على بيان فاعليّة الصورة الاستعارية في التعبير عن ذات الكاتب والتأثير في المتلقيّ؛ وذلك من خلال الوقوف على أربعة محاور تُمثِّل ظواهر أسلوبية بارزة في نثر الرافعي؛ وهي: العنوان، والتشخيص، وتراسل الحواسّ، والإيقاع.

المقدمة

تعدّ الاستعارة شكلاً من الأشكال المجازية التي تنشأ منها الصورة الفنية. وهي من العلامات الفارقة بين اللغة الشعرية واللغة العادية؛ لأنها من صناعة الخيال، وذات طاقة إيحائية عالية، وتعبير وجداني مؤثّر، وتكتسب أهميتها من انتساقها في سياق كلّي ودورها فيه[1].

وحظيت الاستعارة باهتمام النقاد قديماً وحديثاً؛ فقد عظَّم أرسطو من شأنها وجعلها سمة العبقرية[2]، وعدّها عبد القاهر الجرجاني أصلاً من الأصول الكبرى، وقطباً من الأقطاب التي تتفرّع عنها جلّ محاسن الكلام أو كلّها[3]. وقد تزايد الاهتمام بها في العصر الحديث، وأخذ النقاد يتناولونها بوصفها أرقى أنواع الخيال[4]، وسيدة المجاز[5]، وسمة الشاعر[6].

وترتّد القيمة الجمالية للاستعارة إلى قدرتها على تحقيق الانسجام بين العناصر المتنافرة والمتباعدة. ويرتكز النقد الحديث على هذه الزاوية في إبراز قيمتها؛ فهي "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها -في الشعر- أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل"[7]، وتكمن قوّتها "في أن الشيئين على الرغم من أنهما قد توحّدا وأصبحا كشيء واحد لم يزالا شيئين اثنين"[8]. وانعدام التجانس بين طرفي الاستعارة أشد لفتاً للنظر[9]. كما أن "إدراك التشابه في التباين هو منبع الاستعارات"[10].

وكان مصطفى صادق الرافعي معنيّاً بالصورة الفنية على المستويين: النظري، والتطبيقي؛ فالقدرة على خلق الصور الجديدة إحدى طريقتين عنده لتجديد الأدب[11]، والأسلوب البياني القائم على المجازات والاستعارات والكنايات "وسيلة فنية لمضاعفة التعبير"[12]. وهذه المحسّنات البيانية ما هي "إلا صناعة فنية لا بد منها لإحداث الاهتياج في ألفاظ اللغة الحسّاسة، كي تعطي الكلمات ما ليس في طاقة الكلمات أن تعطيه"[13]. ولا فكاك للأديب في رأي الرافعي من الاعتماد على هذه المحسّنات؛ لأنها بطبيعتها "تريد ما هو أعظم، وما هو أجمل، وما هو أرقى"[14].

أولاً: العنوان

يمثِّل العنوان الدالّ المباشر على محتوى الكتاب في الدراسات العلمية والمعرفية. ولكنه يتجاوز هذا الدور في الأعمال الإبداعية؛ إذ يسعى المبدع إلى شحنه بإمكانات إيحائية رامزة لتحقيق التكامل في العمل الفني؛ ذلك لأن من أهم وظائف العنوان قدرته على الإيحاء والتأثير في المتلقي، وحفزه على الدخول في عالم النص وتقصّي دلالاته؛ ومن ثم يغدو العنوان مفتاحاً تاويلياً يلجأ المبدع إلى جعل دلالاته غير مباشرة من خلال توظيفه رمزياً واستعارياً؛ فهو بنية لغوية "تجسِّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يوازي أعلى فعالية تلقّ ممكنة" (15).

وقد تنبَّه الرافعي إلى القيمة الفنية للعنوان، ومَثَّل اختياره هاجساً مفزعاً له في بعض كتبه، واضطرّه - أحياناً- إلى تأخيره والانتقال من عنوان لآخر إلى أن تستقر نفسه على عنوان ترتاح له؛ يدفعه إلى ذلك توقه إلى الجميل والمدهش، فيتخلَّق معظم عناوين كتبه ومقالاته في صور موحية تضع القارئ في مناخ شعري(16).

وكانت الاستعارة عنصراً مؤثّراً في تحقيق غرض الرافعي من العنوان، وهذا مما ينسجم مع طبيعتها؛ فهي "صورة ذات إيحاء جَمّ، ومظهر إيجاز واضح" (17).

وقد تشكلّت من العناوين التي انتقاها الرافعي لعدد من كتبه ومقالاته مجموعة من الصور الاستعارية أنشأ بها علاقات جديدة بين عناصر متباينة ومتباعدة، مستثمراً آلية الانزياح الذي يهب الصورة قوة وفاعلية؛ إذ يتجاوز به الأديب الطريقة العادية أو المتوقّعة في التعبير؛ وهو من أهم الظواهر الأسلوبية التي "تعكس تجليّات اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف" (18).

وتجلّى هذا الواقع الشعري في خرق عناوين الرافعي لعلاقة الإسناد(19)، وإقامة علاقة غير مألوفة بين المسند والمسند إليه؛ فقد عطّل الوظائف النحوية عن أداء وظائفها اللغوية، وبنى علاقات لغوية جديدة نقلت العنوان من لغة ذات

دلالة مباشرة إلى لغة شعرية. ومن الأمثلة التي تدل على هذا المنحى عنوانا كتابيه : "حديث القمر"،[20] و"رسائل الأحزان"[21]، وعناوين مقالاته: "صرخة ألم"[22]، و"رسالة الابتسامة"[23]، و"نار الكلمة"[24]، ولؤم المال ووهم التعاسة[25].

فمن المألوف أن تنعقد الصلة بين المضاف والمضاف إليه في اللغة العربية بربط الاسمين معاً ليفيدا تعريفاً وتخصيصاً[26]، وتتمثل الإضافة في "إسناد معنى إلى معنى آخر بحيث إن اللفظ الأول (المضاف) يصبح معرّفاً باللفظ الثاني (المضاف إليه). وتتلاشى هذه العلاقة المنطقية بين المضاف والمضاف إليه في التركيب الاستعاري ؛ إذ تنشأ علاقة جديدة بينهما، وتؤدي علاقة الانحراف هذه إلى خلق شيء جديد فيه من صفات كل منهما ؛ "وهذا الشيء الجديد يدرك بالحدس"[27].

وينتج من عدم الانسجام المنطقي بين طرفي الاستعارة "مفارقة دلالية Semantic deviance تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة"[28]؛ ومردّ هذا إلى ما تحدثه المفارقة الدلالية "من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع"[29]، وثمة إمكانية لإنتاج استعارات مختلفة كلما كانت "احتمالية بناء مسافة توتر وتباين طويلة نسبياً بين كلمات غير مرتبطة بشكل عادي ومألوف"[30].

وفي مُكنة القارئ ملاحظة المسافة الفاصلة بين الاستعمال العادي والاستعمال الاستعاري في العناوين السابقة؛ وذلك باسترجاع العلاقة المألوفة بين المضاف والمضاف إليه؛ إذ إن الصيغة المتوقعة هي:

- حديث الصديق.
- رسائل الأصدقاء.
- صرخة العاشق.
- رسالة المرأة.
- نار الجمرة.
- لؤم الرجل ووهم المرأة.

ولا يوجد ما يلفت النظر أو يثير الإحساس في هذه التراكيب؛ لأنها عبارات معجمية نستخدمها في لغتنا المتداولة؛ بيد أن العبارة تأخذ أبعاداً مختلفة حين يرتبط فيها اسمان غير متجانسين فيشكلان في إطار الاستعارة المطلقة[31] علاقة لم يألفها المتلقي؛ إذ يتأنسن القمر، ويصبح للأحزان رسائل، ويتحوّل الألم إلى كائن بشري من لحم ودم، والابتسامة إلى امرأة ذات قدرة، ونحسّ بلسع الكلمة وحرارتها، ويغدو المال رجلاً لئيماً والسعادة امرأة واهمة.

ولكل صورة من هذه الصور جوّها النفسي وإيحاءاتها الخاصة؛ ففي العنوان الأول – مثلاً – تتخلّص اللغة من ارتباطاتها المتواضع عليها، وتتحوّل – بفعل الاستعارة المكنية المطلقة التي شخَّصت القمر – إلى لغة لا تحصرها دلالة حاسمة، بل تشعّ دلالات وإيحاءات تضع القارئ في جو عاطفي تصطبغ فيه الصورة بمشاعر الذات التي تندمج في القمر للتعبير عما تحسّ به؛ فمناجاتها إياه تعبير عن انطلاقها نحو عالم مثالي تسعى من خلال الاندماج فيه إلى استعادة التوازن الذي تفتقده في الواقع. وبهذا يفرض العنوان الاستعاري سلطته على القارئ؛ لأن الصورة الاستعارية ليست وليدة فكر محّدد، بل هي نتاج خيال خلَّاق وشعور ملتبس، ويكون التلقّي موازياً لطبيعتها المجازية "حيث تقيم الدلالات البكر التي لا يكون إدراكها حرفيّاً، بل تأمّلاً روحياً للمدركات التي ينسجها المجاز المبدع"[32].

وكذلك تتبدّى فاعلية الانزياح في مخالفة العلاقة اللغوية بين النعت والمنعوت؛ فالنعت اسم يشارك ما قبله في إعرابه مطلقاً، وهو "التابع المكمِّل متبوعه ببيان صفة من صفاته"[33]، ومن المتوقّع –طبقاً لقوانين اللغة العربية– "أن يأتي المكمِّل منسجماً ومطابقاً للطرف الذي يكمِّله؛ لأنهما يشكّلان معاً وحدة دلالية متكاملة"[34]. ولكنّ هذه الصلة تختلف حين تدخل المفردات في علاقات جديدة تتخلّى فيها اللغة عن صرامتها؛ إذ تشكّل الجملة الاستعارية منافرة بين الكلمات كنعت الشيء بما لا يعد من صفاته. وقد وقف ريفاتير على هذا الجانب في حديثه عن السياق الأصغر كاستعمال عبارات غير مألوفة مثل: شمس سوداء، وعطر صارخ، وضوء خجول؛ "فالاسم الأول في هذه العبارات

نسق أصغر، والوصف الذي أعطيه انحراف"[35]. ولا يمثّل هذا الانحراف عن التعبير إلا مظهراً ثانوياً للاستعارة، أما المظهر الجوهري فهو "أن الاستعارة تنتج أنواعاً من الاستعمالات اللغوية التي تدعو القارئ لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها، وهذه هي قلب اللغة الاستعارية"[36]. وهذا ما سعى الرافعي إلى تجسيده في عناوين أخرى، منها عنوان كتابه "السحاب الأحمر"[37]؛ إذ لا تكفي قراءة العنوان وحده لتجلو أبعاده، ولابد من الرجوع إلى النص الأكبر لتقصّي الدلالات الكامنة فيه. ولعلّ القارئ يفاجأ حين يكتشف بعد دخوله النص أن السحاب الأحمر هو "قلم ذو سنّ قائمة في نصاب من الزجاج أحمر يشفّ من داخله"[38]، ولكن القلم يتحوّل على أرض الاستعارة التصريحية الأصلية إلى سحابة حمراء تمطر خواطر وكلمات، وتشي هذه الصورة أنها نتاج فكر قلق وعواطف مجروحة، ويمكن استيحاء ذلك من دلالة النعت "الأحمر" الذي يوحي بالإثارة الناجمة من اشتعال الفكر والخيال.

ووظّف الرافعي الإسناد التنافري في عناوين بعض مقالاته جاعلاً من العنوان مفتاحاً تاويلياً يثير الدهشة والغرابة، ولا يتسنّى الوقوف على دلالاته إلا بقراءة النص وتأمّله، ونلحظ هذا في عنوان مقاله "قبح جميل"[39]؛ فقد جمع فيه بين نقيضين لا يجتمعان في عالم الواقع، ولكن المستحيل يمسي في ظل الاستعارة المكنية المطلقة ممكناً، وتقوم الاستعارة هنا على المفارقة؛ إذ يتجاور فيها القبح والجمال، وينتج من امتزاجهما معاً صورة غريبة تعبّر عن إحساس ذاتي بالجمال؛ تحسّ به روح الكاتب وتنمّ على فكره.

وقد أسند الرافعي البؤس للجمال في عنوان مقاله "الجمال البائس"[40]، مع أن هذين الاسمين ينتميان إلى عالمين متناقضين؛ ويشكل ارتباطهما في أفق الاستعارة المكنية المطلقة صورة تفجأ ذاكرة المتلقي الذي لم يألف هذا المخلوق الغريب؛ "الجمال البائس" وفي المقال ما يشير الى الرؤية الخاصّة التي أنتجت هذه الصورة؛ إذ يقول الرافعي: "**فإثبات الجمال نفسه لعيني أن يثبت صداقته لروحي؛ باللمحة التي تدلّ وتتكلّم؛ تدلّ بنفسي، وتتكلّم في قلبي**"[41].

وفي عنوان "في الربيع الأزرق"[42] أسند الرافعي اللون الأزرق للربيع، وقد نسج بهذه الصورة جوّاً من الصفاء الروحي الذي يوحيه اللون الأزرق. ويؤكّد تراسل اللونين الأزرق والأخضر رغبة الذات في التعبير عن لحظة التجاوب والانسجام مع الطبيعة، وكان يمكن للرافعي أن ينعت الربيع بالصفة المعهودة "الأخضر" دون أن يؤثّر هذا في سلامة الاستعمال اللغوي، ولكنّه يظلّ محصوراً في دائرة المألوف، على حين حقّق الكاتب في نعت الربيع باللون الأزرق انزياحاً استعارياً شكلَّ به صورة مركّبة تعكس الإحساس بالغبطة والانتشاء والتحليق في عالم سحري يستثير مخيلة المتلقي ويستنفر مشاعره. وقد أفصح الرافعي عن هذا الإحساس في متن المقال بقوله: "**ما أجمل الأرض على حاشية الأزرقين: البحر والسماء، يكاد الجالس هنا يظنّ نفسه مرسوماً في صورة إلهية**"[43].

ومن الإسناد التنافري الذي لجأ إليه الرافعي في عناوينه الإسناد إلى أفعال تقتضي أن يكون الفاعل إنساناً حيّاً، غير أنه فارق هذا الإسناد واستعمل استعارات في أفعال مثّلت انزياحاً جنح إليه حين أحسّ بعقم اللغة العادية عن تمثيل مشاعره وانفعالاته. وأكثر ما يلاحظ هذا في عنوان "البلاغة تتنهد"[44]؛ فقد التحم طرفا الاستعارة المكنية المطلقة: المستعار له "البلاغة"، والمستعار منه "المرأة" في بنية واحدة، وأنتج تزاوجهما صورة لا نعثر عليها في الواقع وقد تأنّثت فيها البلاغة التي لا ندري كيف تتنهد؛ وهي صورة تُشخِّص إحساس الذات وانغماسها في جو الحبيبة التي خاطبها مفصحاً عن إعجابه ببلاغتها: "**أما والله يا عزيزتي، إنّ في دون هذه البلاغة كل البلاغة، فكلامك بيان كإشراق الضحى، وهو مثلك فوق وصف الواصف، وإنّ فيك لمنبع سحر**"[45].

ثانياً: التشخيص

يقصد بالتشخيص "نسبة صفة البشر إلى أفكار مجرَّدة، أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة"[46]. ويطلق على هذا النمط من الاستعمال الاستعارة التشخيصية Porsonification "وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرّد"[47]. ويقابلها الاستعارة التجسيمية Reification "وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد Concrete بأخرى

تشير دلالتها إلى مجرد Abstract "[48]. ومن الباحثين من يتوسع في مفهوم التجسيم فيشمل عنده "نقل المحسوس من دائرته إلى دائرة محسوس آخر من الأحياء غير العاقلة والجمادات؛ يغنيه ويوضحه ويوسّع دلالاته "[49]. ولم يفرق بعض الدارسين بين التجسيم والتشخيص.[50] ويؤخذ القسم الأكبر من التعبيرات التي تعود إلى الأشياء غير الحية "بواسطة التحويل والانتقال من الجسم الإنساني وأجزائه، ومن الحواس والعواطف الإنسانية "[51]؛ كقولنا "جانب الجبل" و"فم النهر" و "وقلب المدينة" و "يد الساعة "[52].

ويتّسم التشخيص بقدرته على تمثيل الانفعالات وتحويل المعاني والأشياء إلى صور مرئية[53]. ويلجأ المبدع إليه لإحداث الاستجابة الملائمة في نفس المتلقي؛ إذ يصار للتشخيص "من أجل المبالغة في توكيد الصفات وإثباتها للمعاني التي يراد عرضها من خلال الصورة، ومن أجل جعل التخييل الذي تحدثه الصورة في مخيلة المتلقي عن طريق التشخيص أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة[54].

وقد نبّه عبد القاهر الجرجاني على أهمية الاستعارة التشخيصية؛ إذ "إنّك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية "[55].

والتشخيص سمة أسلوبية بارزة في كتابة الرافعي، وقد اعتمد عليه في التعبير عن انفعالاته ورؤاه حتى لكأنّ كل المعاني والموجودات قابلة للتشخُّص عنده؛ فالسنة تلد، والطبيعة تتنّفس وتتنّهد، والألفاظ تبكي وتتعانق، والخواطر تموت، واليد تنام، واللون يتكلّم، والحب يظمأ، والأحزان تبترد، والقلم يحب ويسكر، والعيوب تمشي، والابتسامة تغفو.

ومن أبرز العناصر التي شخّصها الرافعي:

أ - الطبيعة

وجد الرافعي في الطبيعة ميداناً فسيحاً يبثّ فيه أفراحه وأحزانه وآماله وآلامه، ورأى فيها "ملجأ لأحاسيسه ومحراباً لأفكاره "[56]. وقد استلهم

مفرداتها في كتاباته؛ فوسم بعض كتبه بها: "حديث القمر" و "السحاب الأحمر" و "أوراق الورد"، كما عنون بها عدداً من مقالاته: "الربيع"[57]، و"أيها البحر"[58]. وأغدق عليها سمات إنسانية؛ فإذا هي تتنّهد، وإذا الهواء يتأوّه، والقمر يتحّدث، والأرض تبكي، والشمس تربّي، والأمواج تموت، والأشجار تفكّر، والليل يقظان.

وكان القمر من العناصر التي حظيت بحضور واضح في كتابة الرافعي؛ فقد أفرد كتاب "حديث القمر" لمناجاته، واستغرقت هذه المناجاة الكتاب كله. ومن اللوحات التي صاغها الرافعي مناجياً القمر، وشاكياً إليه أخلاق نفر من الشعراء الذين وصفهم بالذباب:

> **"حنانيك يا قمري الجميل ورحماك! امسح عن قلبي هذه الغيمة السوداء التي انتشرت من أجنحة الذباب، فقد رانت عليه، وغشّى ظلّها على بصري، حتى ما أراك على وسامتك وضيائك إلا كوجه من تلك الوجوه"**[59].

لم يعد القمر في هذا السياق كياناً مادياً محضاً؛ إذ تحوّل تحت الاستعارة المكنية الترشيحية إلى إنسان يتصف بالجمال والوسامة، وبدا سميعاً بدلالة النداء، وقديراً يستطيع التحرك وتقديم العون والمواساة، ثم ظهر بوصفه واحداً من الشعراء الذين يكدّرون صفو الكاتب. ومن ثم تقدّم الاستعارة انفعال الكاتب تقديماً حسيّاً يسقط فيه أحاسيسه على القمر.

وشخّص الرافعي القمر في لوحة أخرى جاءت منسجمة مع شعوره في موقف من مواقف النشوة يصف فيه حسناء فاتنة:

> **"ولكن آه أيها القمر! إنّ لهذا الابتسام روحاً هي الخالص النقيّ منه، بل الذي لا يقال في غيره خالص أو نقي، فإذا أردت أن تشهد الابتسام يتلألأ على غرّتك فانظر إلى تلك التي لم تلبس من حريرك الأبيض غانية أجمل منها في ليلة**

من ليالي الحب، وتأمّل - برّبك أيها القمر - كيف تتحرّك بروح الابتسام في شفتيها الرقيقتين حياة الهوى" [60].

مهّد الرافعي لتشخيص القمر بالنداء الدال على مجازية التعبير، وسبقه بتأوّه يوحي برغبة الذات في الإفضاء لمن تأنس له كي يشاركها الإحساس بالنشوة، وأبرزت الاستعارات الترشيحية إحساسه العارم بالجمال؛ فجعل للابتسام روحاً، ثم جسّمه بعد ذلك جاعلاً منه نوراً يتلألأ، ترسيخاً لحيوية المشهد، وكرّس تشخيصه للقمر فأثبت له غرّة وألبسه الحرير الأبيض، وعزّز بهاتين الاستعارتين حيوية القمر وطبيعته المتجدّدة المشرقة، وختم المشهد الاستعاري بصورة شخَّص فيها الهوى، وأسبغ عليه سمة "الحياة" توكيداً للحيوية التي تلفّ المشهد كله.

إنّ تسلسل الصور وترابطها في هذا السياق رسم صورة زاهية للقمر، وخلق مناخاً شعرياً وفضاء روحيّاً مشحوناً بدلالات النشوة والحيوية، وهو انعكاس لانفعال الذات وتفاعلها مع الطبيعة الممثّلة بالقمر.

وقد لجأ الرافعي في مقال "صلاة في المحراب الأخضر" إلى تشخيص الشجر، فاتخذ منها في بنية استعارية مثالاً للوفاء والصدق والمواساة والحب إذ يقول:

"**لي صديقات من الشجر أعرفهن ويعرفنني منذ سنوات، وهنّ ينزلن منّي بعض الأحيان منزلة الحب؛ لأن فيهن شيئاً من دلال النساء الخفرات أجد أثره في قلبي ولا أجد برهانه في لساني، فإذا هممت أن أبين عنه وأبتغيه بالعبارة أخفته العبارة حتى لا يزيده البيان إلا غموضاً وسوء معرض، ولكن إذا مضيت أفكّر فيه تبيّنته أشدّ تبيّن، فأحسست في ظلّهن المستحيي ونسيمهن المتنهّد وغصونهن المنثنية شمائل حبيبة إلى نفسي**" [61].

يُحّلق الرافعي في فضاء أسطوري متّشح بالعاطفة إزاء الطبيعة؛ إذ تتحوّل

الشجرات في سماء الاستعارة المكنية الترشيحية إلى نساء معشوقات، ويتوغّل الرافعي في توكيد هذه الصورة بترسيخ السمات البشرية في الشجرات "المستعار له"، عن طريق الإتيان بما يلائم المستعار منه "المرأة"؛ وذلك في استعارتين ترشيحيتين هما "الظلّ المستحيي" و"النسيم المتنهّد".

وفي المقال نفسه عمّق الرافعي من توكيد السمات الإنسانية في الشجرات في قوله:

> **"لا يختلفن من ملل، ولا يتغيّرن من كذب، ولا يتبدّلن من خيانة، فلمّا جئتهن تحفيّن بي، وتناولن قلبي يمسحنه، وأقبلن يغازلنه"** (62).

ينظر الرافعي إلى الشجرات على أنّها المثال الأعلى للمرأة التي يفتقدها في الواقع؛ فهي "تقوم مقام النساء الهاجرات دون أن تؤذي ولا تتنكّر" (63). وقد أبدع هذا العالم المثالي من نسج خياله مجسّداً بلاغة الاستعارة؛ فهي ليست مجرد منتج خيالي مستثار من بعض العناصر الحسيّة، بل إن دورها يكمن في التسامي على هذه العناصر الحسية وخلق عالم خيالي ثان بديل منها(64).

ويمّثل البحر أحد عناصر الطبيعة التي احتفى بها الرافعي، وقد وجد فيه موئلاً يفرغ فيه عواطفه، وكان لشدّة ارتباطه به يسميه تارة "الربيع المائي" (65) وتارة "الربيع الأزرق" (66). ومما كتبه في مقال "أيها البحر":

> **"وللربيع المائي طيوره المغرّدة وفراشه المتنقّل؛ أمّا الطيور فنساء يتضاحكن، وأما الفراش فأطفال يتواثبون؛ نساء إذا انغمسن في البحر خيّل إلي أن الأمواج تتشاحن وتتخاصم. رأيت منهن زهراء فاتنة قد جلست على الرمل جلسة حوّاء قبل اختراع الثياب، فقال البحر: يا إلهي! قد انتقل معنى الغرق إلى الشاطئ، إن الغريق من غرق في موجة الرمل هذه"** (67).

يغدو البحر في غضون الاستعارة المكنية الترشيحية رجلاً ذا مشاعر ملتهبة إزاء المرأة التي مثّل جسدها المكشوف إغراء طاغياً أفزع البحر. وقد خلع

الرافعي عواطفه عليه مُحقِّقاً معادلا موضوعيا لما يشتعل في داخله، وعبّر النسق اللساني الذي بناه عن هذا الإحساس؛ إذ وصف المرأة بالبياض الدال على ألقها وإشراقها، وهذا ما توحيه لفظة "زهراء"؛ إذ تعني في اللغة البيضاء الصافية[68]، ثم نعتها بـ "فاتنة"، واختار لها مشبّهاً به "حوّاء" في ظرف زماني معيّن "قبل اختراع الثياب". وهيّأ بهذا التشبيه إلى لحظة الإغراء التي انتابت البحر "المستعار له" وهيّجته. والتأم طرفا الاستعارة: "البحر" و"الرجل" بدلالة تكلّم البحر وتعبيره بلغة الانفعال "يا إلهي" مفضياً بمشاعره إلى العالم الخارجي. لقد تعاضدت هذه العناصر مجتمعة في تصوير انفعال الذات ونقله إلى المتلقي الذي يُحسّ من خلال هذا التشخيص بالجمال الفاتن، ويصغي إلى نداء العاطفة.

وشخَّص الرافعي في المقال نفسه البحر من زاوية أخرى تتناغم مع سابقتها وذلك في قوله:

> **"والأطفال يلعبون ويصرخون ويضجّون كأنمّا اتّسعت لهم الحياة الدنيا، وخيّل إليهم أنهم أقلقوا البحر كما يقلقون الدار، فصاح بهم: ويحكم يا أسماك التراب! ورأيت طفلاً منهم قد جاء فوكز البحر برجله، فضحك البحر وقال: انظروا يا بني آدم"** [69].

يبرز ترابط الاستعارات في هذا السياق الشعور الذي يشدّ عناصر المشهد ويصبغها بالحيوية والنشاط؛ فقد ابتدأه الرافعي بإبراز الحركة والحيوية المستمدّة من حضورية الأفعال المضارعة وحركيّتها واتصالها بواو الجماعة والرابط الشكلي "واو العطف"، وهي كلُّها تدل على التفاعل والتعبير عن شعور مشترك بالفرح والغبطة بأجواء الطبيعة الساحرة، وقد اندغمت هذه العناصر في بنية استعارية شُخِّص فيها البحر، فبدا كائناً حيّاً يتصف بصفات إنسانية؛ فهو يقلق ويصيح ويتأثّر ويضحك ويتكلّم. وهذا ما يصنعه التشخيص حين يوظّف توظيفاً فنياً، إذ يهب الأشياء "عواطف آدمية، وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدّى لهم في شتّى الملابسات، وتجعلهم يحسّون الحياة

في كل شيء تقع عليه العين أو يتلبّس به الحسّ، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه في توفُّز وحساسية وإرهاف" (70).

ب - الزمن

يبدو الزمن في كتابة الرافعي إنساناً يشارك الناس في عواطفهم ونشاطاتهم؛ فهو فنّان يرسم، ورجل يرحل ويحزن ويضحك، وله ساعات مجنونة، وساعات مفكّرة، وساعات تتنفّس.

ومن نماذج تشخيص الرافعي للزمن لوحة عبَّر فيها عن مشاعره بعد خصومة مع الحبيبة سَبَبُهَا كلمة:

"وعلى ظهر كلمة الغضب وضع الماضي رحاله المملوءة جمالاً وفكراً وعاطفة ولذّات وانحدر على طريق النسيان، فذهب حيث لا يلحق، ورمى إلى حيث لا يعود" (71).

جنح الرافعي في هذه اللوحة إلى تصوير الزمن تصويراً حسيّاً وشخّصه في مشاهد يمكن ترجمتها بحاسّة البصر واضعاً المتلقي في جوّه النفسي، وموحياً بما في أعماقه من خلال استخدام الاستعارة المكنية الترشيحية التي أحالت عواطفه إلى مشاهد تلتقطها العين، وتستحضر بها معاني الرحيل والفراق بين الأحبة، وقد توغّل في تصويره بسلسلة من الاستعارات تنتمي إلى ذلك الزمن؛ فجسَّم الجمال والفكر والعاطفة واللذّات، كما جسّم النسيان وجعله طريقاً ينحدر عليها الماضي ويذهب إلى مكان سحيق؛ إيحاء بشدّة الخصومة والآثار العميقة التي أحدثها ذلك الفراق المُحمَّل بأجمل الذكريات.

وتتباين الصور التي يتشخّص فيها الزمن تبعاً للموقف الذي ترد فيه؛ إذ نعثر على صورة يتحول فيها إلى إنسان ذي صفات مُحبّبة:

"جاء يوم العيد، يوم الخروج من الزمن إلى زمن وحده لا يستمر أكثر من يوم؛ زمن قصير ظريف ضاحك تفرضه الأديان على الناس؛ ليكون لهم بين الحين والحين يوم طبيعي في هذه الحياة التي انتقلت عن طبيعتها" (72).

هيّأ الرافعي لتشخيص الزمن باستحضار يوم العيد، وهو المسوِّغ اللساني لتصوير الزمن على هذا النحو، وقد صيّره إنساناً في ثلاث استعارات مكنية بدلالة قوله: قصير، ظريف، ضاحك، وهي صور توحي بإحساس مضاعف بهذا الزمن غير العادي الذي انقلب إلى مظهر نفسي مسقط من الذات.

ويتجلّى هذا الإحساس في وصف الرافعي "لفرح الأطفال بيوم العيد" إذ يقول:

> **"لا يفرح أطفال الدار كفرحهم بطفل يولد، فهم يستقبلونه كأنّه محتاج إلى عقولهم الصغيرة، ويملؤهم الشعور بالفرح الحقيقي الكامن في سرّ الخلق لقربهم من هذا السر، وكذلك تحمل السنة ثم تلد للأطفال يوم العيد، فيستقبلونه كأنّه محتاج إلى لهوهم الطبيعي"** (73).

قدّم الرافعي للصورة الاستعارية بمشهد مألوف في الواقع الاجتماعي الذي يعبّر عن فرح الأطفال بمقدم المولود الجديد، وربط ذلك بمشهد الفرح بيوم العيد، فشخَّص السنة "المستعار له" في ظلّ الاستعارة المكنية الترشيحية؛ إذ أتى بما يلائم المستعار منه "المرأة" وهي عبارة "تلد يوم العيد"، وأبرزت الاستعارة هذا اليوم في صورة مولود جديد يبثّ الحيوية والفرح في نفوس الأطفال. وتوحي صورة السنة وهي في حال الحمل ثم الولادة بطول الزمن وثقله على النفس، في حين يبدو يوم العيد خفيفاً لطيفاً محبّباً.

جـ - الحبّ

تحفل كتابة الرافعي بألوان شتّى من الصور التي يتشخّص فيها الحب؛ فهو يظمأ، ويصرخ، ويغنّي، ويلمس، ويناقش، ويكشف حجباً غامضة. وتتنوّع صوره وفق مشاعر الذات؛ فهو يظهر في سياق النشوة حافزاً للحياة والأمل كما يتمّثل في هذه اللوحة:

> **"في الربيع تظهر ألوان الأرض على الأرض، وتظهر ألوان النفس على النفس، ويصنع الماء صنعه في الطبيعة فتخرج**

تهاويل النبات، ويصنع الدم صنعه فيخرج تهاويل الأحلام، ويكون الهواء كأنّه من شفاه متحابّة يتنفّس بعضها على بعض، ويعود كل شيء يلتمع كأنّ الحياة كلها ينبض فيها عرق النور، ويرجع كلّ حيّ يغنيّ، لأنَّ الحبّ يريد أن يرفع صوته " (74).

صوّر الرافعي الجوّ النفسي المترع بالبهجة، وقد أتاح الغناء فضاء رحباً من الرغبة والنشوة ساعد على اشتعال عاطفة الحب الذي أسبغ عليه الرافعي سمات إنسانية؛ فهو "يريد" أن "يرفع صوته"؛ تعزيزاً لإحساس الذات بحيوية هذا العالم البهيج.

وتنقلب صورة الحب في سياق مغاير؛ إذ يُعبِّر الرافعي فيه عن شعوره وهو تحت أشعّة القمر التي تذكرّه بأيّام الطفولة السعيدة، ويسمّي هذه الأيام لغة الضحك:

"تلك اللغة الخاصة بالأطفال والتي يضحك منها الرجال - أحياناً - إذا استمعوا لها؛ لأنّ في أنفسهم بقيّة من أثرها، تلك اللغة الموسيقية التي تفيض ألحاناً حتى في الحزن، والتي توقّع أنغامها على كل شيء تصادفه، كأن كل شيء ينقلب في يد الطفل أوتاراً مرنّة، ولو كان العصا التي يضرب بها، بل تلك اللغة التي يوفّق بعض القلوب السعيدة إلى الاحتفاظ بشيء منها على الكبر، فتكون فيه ينبوعاً للفلسفة الحقيقية، يشرب منه الحبّ الظمآن، وتستروح إليه الحياة المجهودة التي ما تكاد تتنّفس، وتتبرد عنده الأحزان الملتهبة " (75).

عَبّرَ الرافعي في هذه الأسطر عن حالتين متباينتين: الأولى: أيام الطفولة السعيدة وسمّاها "لغة الضحك"، والثانية حياة الكبار الذين تجاوزوا هذه المرحلة، ويمكن تسميتها انسجاماً مع هذا السياق "لغة الحزن". وتآزرت الصور الاستعارية في تمثيل الحالتين؛ فقد استعمل الرافعي في الأولى استعارتين

جسّم في إحداهما أيّام الطفولة وجعلها نبعاً من الموسيقى يفيض ألحاناً، ووهب هذا النبع القدرة على توقيع أنغامه على كل شيء يصادفه إيحاء بالأثر العميق الذي تتركه مرحلة الطفولة السعيدة، ويمتدّ أثرها العذب إلى فئة من البشر ظلّت على اتصال بهذه المرحلة التي تنبئ بالفرح والأمل. وصيّر الرافعي في الاستعارة الثانية لغة الأطفال ينبوعاً دلالة على غزارة هذه المرحلة وحيويتها في مقابل عتمة المرحلة الأخرى وسوداويّتها الماثلة في الاستعارات الترشيحية: الحبّ الظمآن، تستروح إليه الحياة المجهودة، تتبرد عنده الأحزان الملتهبة؛ فهي تصوّر الإحساس بالجدب الذي يكتنف النفس الإنسانية في كبرها حين تهجر منطقتها الأولى "الطفولة"، فتظلّ في حاجة ماسّة إلى الاتصال بهذا النبع الصافي الغزير الذي يحتاج إليه الكبار ليزيلوا شيئاً من صدأ حاضرهم المرير. وتمثّل الصورة الاستعارية، التي جسّمت الفلسفة وصيّرتها ينبوعاً من الحقيقة، صلة الوصل والرابط بين الماضي السعيد الممّثل بالطفولة، والحاضر المجدب الذي يمكن أن تخفّ حدة جدبه بالعودة إلى ذلك النبع.

وقد تواشجت الاستعارات الأخيرة للتعبير عن حالة الجدب؛ فظمأ الحب يومئ إلى غياب العاطفة الإنسانية والحسّ المرهف، واستراوح الحياة المجهودة تشخيص للمعاناة الإنسانية واللهاث وراء متطلّبات مادية لا تنتهي، وتكتسي الأحزان في الاستعارة الأخيرة صورة المرأة المقهورة التي تحاول أن تعثر على أيّ أمل يخفّف عنها ما تعانيه.

لقد قامت مخيلة الكاتب بدور بارز في تصوير ثنائية الفرح والحزن عبر تشخيصه لمرحلتين من مراحل الحياة الإنسانية، وتلوّنت المرحلتان بإحساس الذات، وهذا شأن الخيال المبدع؛ إذ هو "قرين للشعور المنتج، وهو لا يكون بهذه الصفة إلا في حالة تأمّل العواطف الذاتية وهذا ما يسمّى بالانفعال الجمالي"[76].

ثالثاً: تراسل الحواس

يشيع استخدام هذا المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة[77]، وقد سمّاه

بعض الدارسين "البديل الحسي"[78]؛ وهو يعني وصف المدرك الحسّي الخاص بحاسّة معيّنة بمفردات حاسة أخرى"[79]. وتشمل هذه الظاهرة "عملية الانحراف الناتج عن إسناد اللون إلى غير ما هو له أصلاً" [80]. ولا يرى بودلير في هذه الظاهرة ما يثير الدهشة، وهو يرجع السبب في ذلك إلى أن "الأشياء يعبّر عنها دائماً بوساطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلّاً مركّباً غير قابل للتجزئة"[81]. واستشهد بودلير بقصيدته "تراسلات" "على هذه الوحدة الكونية التي تتعانق في إطارها كل الروائح والألوان والأصوات وتتجاوب"[82]، ولجأ الرمزيون إلى هذه العملية لتقوية الإيحاء الرمزي، وبناء علاقات جديدة بين مفردات اللغة[83].

وقد عدّ الرافعي "تراسل الحواس" من علامات العبقرية التي تعني عنده "قدرة متصرّفة في الفن"[84]، وردّ وجودها في العبقري إلى "البصيرة الشفَّافة النافذة"[85]، وهي - كما يقول -: "**أغرب الغرائب في الإنسان؛ إذ هي الجهة المطلقة في هذا المخلوق المقيّد، وبها تتسع النفس لإدراك المطلق الظاهر من خلال الموجودات، وفيها تتحوّل الأشياء من نظام الحاسّة إلى نظام الروح، فَيُسْمَع المرئي، ويُبصر المسموع، وتخلع الأجسام أنغاماً وتلبس الأصوات أشكالاً**[86]".

وقد برزت ظاهرة تراسل الحواس عند الرافعي على صعيد الكتابة أيضاً، وثمّة شواهد اشتركت فيها أكثر من حاسة للتعبير عن مشاعره المعقّدة، منها قوله يصف فتاة جميلة تخيّلها في منامه وهي تعمل محامية وتقف بين يدي النائب العام:

"**كان صوت النائب العام يسمع ويفهم، أمّا صوت المحامية الجميلة فكان يسمع، ويفهم، ويحسّ، ويذاق**"[87].

تضافرت حواسّ: السمع واللمس والذوق في إبراز حالة النشوة التي اعترت الذات، وأسهمت حاستا اللمس والذوق في خلق علاقة لم تعهد في الكلام العادي؛ ذلك أن الصوت ينتمي إلى مجال حاسة السمع، ولكن مشاركة هاتين الحاستين في إدراكه كثّف الإحساس به، وألغى المسافة بين الصوت

والذات؛ لأن الشعور بالمحسوس يتم بحاستي اللمس والذوق عن طريق الملامسة والاحتكاك المباشر؛ مما يحقّق الاتصال القائم "على ارتشاف اللذّة المتوخاة من تلاقي الحبيبين" (88).

وقد تراسلت -في لوحة أخرى- ثلاث حواس اشتركت في التعبير عن زخم المشاعر التي تكتنف ذات الكاتب وهو يرسم الابتسامة المنبعثة من ثغر الحبيبة إذ يقول:

"ولك ابتسامة مُلحّنة، كأنّها نشيد وجد يترقرق منها صوتك الرخيم الذي هو أيضاً تصوير الابتسامة بحروف ورنين" (89).

الابتسامة تدرك بحاسة البصر، ومن الشائع أن توصف بالبياض واللمعان والإشراق، ولكن هذه الصفات لا تقوى على تمثيل الشحنات العاطفية التي تضطّرم داخل الذات، لهذا عبّر الرافعي عن انفعاله بالانتقال من مجال حاسّة البصر إلى حاسة السمع "ملحّنة"، واستعار مفردة من مجال حاسة اللمس "يترقرق" وأحلّها محل مفردة من مفردات حاسة السمع المناسبة للصوت وحوّله إلى نهر منساب إيحاء بالحيوية والانتشاء. وبهذا التراسل تصوّر الذات انغمارها في عالم من الطرب والنشوة والحياة.

وأشرك الرافعي في سياق آخر حاستي الذوق واللمس في وصف كلام للحبيبة معبّراً عن مدى توغلها في داخله:

"وقالت: وما تقول في نار تعرفها؟ ولفظت هذه العبارة بصوت خرج يرتجف كأنّه جاذب قلبها وفرّ إليّ فراراً وأنزلت في مقطعها نبرة استفهام حلو رقيق" (90).

إن نبرة الاستفهام في اللغة المتداولة مجال إدراكها حاسة السمع، ولكن الرافعي استعار من مجالَي حاستي الذوق واللمس مفردتي "حلو" و"رقيق"؛ ليعبّر عن شعوره باللذّة والجمال، ولا تستطيع حاسّة السمع وحدها نقل هذا الشعور، لذلك لجأ إلى التراسل الذي من شأنه أن يسلّط أكثر من ضوء على الصورة الاستعارية، وأن يوجد أكثر من علاقة بين الأشياء، وأن يضيف "أكثر

من لون وظل على اللوحة الاستعارية، فضلاً عن أن الانتقال من حاسة إلى أخرى يشي بأن يستثار أكثر من حاسة، ويمس أكثر من ذكرى "[91]. وقد حاول الرافعي استثمار هذه الطاقة التعبيرية كما لاحظنا في المشاهد السابقة، وفي لوحة أخرى استعار مفردة اللمس للتعبير عن مجالَي حاستي الشم والبصر وفيها يقول:

"انفحي نفح العطر الذي يلمس بالروح، واظهري مظهر الضوء الذي يلمس بالعين، ولكن دعيني في جوّك وفي نورك" [92].

يكشف هذا التعبير المجازي عن عمق إحساس الذات بالحبيبة والرغبة الشديدة في ديمومة الاتصال بها، وألا يقع أي تباعد أو انفصال عنها، وقد استخدم الرافعي لتمثيل هذا الإحساس لفظة "يلمس" وهي تنتمي إلى مجال حاسة اللمس، وأحلّها محل المفردتين "يُشَم" و"يُرى". وجسّم الروح فجعلها عضواً مادياً بدلاً من الأنف الذي هو عضو حاسة الشم تعبيراً عن رغبته الملحّة في البقاء قرب الحبيبة، وجاء استخدامه لمفردة اللمس في إدراك العطر والضوء تعزيزاً لهذا الشعور؛ وهو توكيد الرغبة في الاتصال وارتشاف اللذّة وهذا يتحقّق باللمس؛ فغاية اللمس "التداني وما فيه من لذّة اللقاء، وحلاوة الالتقاء" [93].

وتقوم الألوان بدور مهم في عملية التراسل؛ وهي تنتمي إلى حاسة البصر، وهو الأكثر فاعلية في تعرّف المبدع على مفردات الواقع؛ لأن الخيال "يتصوّر الشيء بكل خصائصه وملابساته، وذلك من خلال التشابه، والتمثيل، والتضاد، في حين أننا في التجريد نتناول الموضوع من وجهة نظر محدَّدة يتجه إليها فهمنا في لحظة معطاه" [94].

وتقترن الألوان في العمل الإبداعي بأبعاد نفسية توحي بما يعتمل في أعماق المبدع[95]، ومن النماذج التي تجسّد هذا في كتابة الرافعي تعبيره عن مباهجه الحسية وهو في صحبة الحبيبة ذات صباح جميل:

"ومشينا بين الجمال المنظور وبين الجمال المعقول، وهي تجمعهما في شخصها ومعانيها، على حين أنّ الطبيعة لا

تكاد ترضيك من هذه الجهة إلا إذا عرضت لك ألف شيء جميل، ثم فئنا إلى روضة على شاطئ النيل يسافر النظر في أرجائها، وتتموّج للعين كأنّها بحر أخضر تهتزّ عليه هنا وهناك أمواج ملوّنة من الزهر" (96).

يستدعي الرافعي في هذا المشهد اللون الأخضر، وهو البديل الحسيّ للأزرق، وكان الوصف متجهاً إلى روضة غنّاء على شاطئ النيل، ويفترض الوصف الطبيعي استعمال اللون الأخضر في وصفها، ولكن الرافعي استعار هذا اللون ونعت به البحر كاسراً أفق انتظار القارئ وتوقّعه، وقد مزج بين طرفي الاستعارة المكنية المجرّدة: المستعار منه "الحديقة" والمستعار له "البحر"، وشكّل بالتحامهما معاً صورة جديدة تنتمي إلى كل طرف منهما، لكنها تختلف عنهما. وهي صورة تُعبّر عمّا يموج في ذات الكاتب من اهتزازات عاطفية تجاه الطبيعة بمفرداتها المختلفة في الوقت الذي يصطحب فيه تلك المرأة الفاتنة.

ولا شك في أن التعبير الاستعاري قد منح لغة الكاتب شعرية استمدتها من فاعلية الصورة الاستعارية، التي تقوم في جوهرها على تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية(97).

وقد تآلف اللونان الأخضر والأزرق في صورة استعارية أخرى أكّدت وحدة الأثر الذي تصدر عنه ذات الكاتب، وذلك في قوله:

"**وبالربيعين: الأخضر، والأزرق، ينفتح بابان للعالم السحري العجيب؛ عالم الجمال الأرضي الذي تدخله الروح الإنسانية كما يدخل القلب المحب في شعاع ابتسامة ومعناها**" (98).

إن استعارة اللون الأزرق لنعت الربيع في هذه اللوحة تكثيف عاطفي يستدعيه خيال الكاتب لتحقيق غرضه تحقيقاً جمالياً؛ إذ يتناغم اللونان الأخضر والأزرق في تصوير عالمه السحري الذي تتشوّق له ذاته؛ فالأخضر يوحي "بفردوس الطفولة والطهر والانعتاق والخلاص" (99). أما الأزرق فيرمز إلى

"العالم الذي لا يعرف حدوداً ولا تخوماً، وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية" (100).

ولم يحل تعطّل حاسة السمع عند الرافعي دون توظيفه لهذه الحاسة في إنتاج الصور الاستعارية السمعية ؛ فقد بدا حضورها قويّاً في كتابته إلى جانب أنماط الصورة الأخرى (101).

وثمّة نماذج يبرز فيها التنافر النعتي لمدركات حسّية تنتمي إلى حاسّة السمع؛ كتصوير الرافعي إحساس فتاة كانت تقبع تحت وطأة الرذيلة مع شاب فاجر، وفجأة سمعت نداء "الله أكبر" :

> **"الله أكبر! صوت رهيب ليس من لغة صاحبها ولا من صوته ولا من خسّته، كأنّما تفرغ السماء فيه ملء سحابة على رجس قلبها فتنقّيه حتى ليس به ذرَّة من دنسه الذي ركبه الساعة، كان لصاحبها في حسّ أعصابها ذلك الصوت الأسود المنطفئ المبهم المتلجلج مما فيه من قوة شهواته؛ للمؤذِّن صوت آخر في روحها، صوت أحمر مشتعل كمعمعة الحريق، مجلجل كالرعد، واضح كالحقيقة من قوة الله"** (102).

عَبَّرَ الرافعي في هذه اللوحة عن حالتين متناقضتين؛ مثّلت الأولى تبلّد الإحساس، والأخرى توقّده، ويستقيم التعبير من الناحية الدلالية باستخدام صفات تنتمي إلى حاسة السمع لوصف الصوت كـ "مرتفع" أو "خافت"، إلا أن للنعت باللونين "الأسود والأحمر" وقعاً نفسياً لا يقوم به التعبير المباشر؛ فالأسود رمز لنداء الشهوة المحرَّمة، وهو دالّ على ضلال الطريق وعتمته، وهذا ما رسَّخه الكاتب في سلسلة النعوت: المنطفئ، المبهم، المتلجلج. أما الأحمر فيقترن بالعاطفة، وهو دعوة للطهارة وتحذير من خطورة الاستمرار في المعصية بعد سماع صوت المؤذِّن. وجاء هذا التحذير في جوّ من الإثارة ساعد على تصعيدها حركيّة المفردات وتشتيت العبارات؛ فقد تخلّى الكاتب عن الروابط الشكلية في أغلبها ووضعها مباشرة أمام عيني المتلقي ليترجمها ببصره، ويسمعها

بأذنه: مشتعل كمعمعة الحريق، مجلجل كالرعد، وهي أشدّ تأثيراً من التعبير المجرّد؛ لأنّ العبارة الحسّية "أغنى بقوّة رمزها وما يرقد تحتها من احتمالات، أو ما تستدعي من إحساسات وخواطر من العبارة المجرّدة التي لا تملك غير محمولها المحدّد" (103).

رابعاً: الإيقاع

يجسّد الإيقاع أهمّ العناصر التي تميّز اللغة الأدبية من اللغة العملية(104)، ويندرج تحته عناصر كثيرة؛ كالوزن والقافية في الشعر، والوحدات الصوتية والإيقاعات الموسيقية، والحيل النغمية الأخرى، وهي مشتركة بين الشعر والنثر الفني، وتعمل هذه العناصر على "تهيئة المتلقين نفسياً لاستقبالها وتوسيع مداركهم؛ لتكون قادرة على مواكبة تلك المعاني غير المحدَّدة أو المحجَّمة" (105).

وسأقف في هذا الموضوع على عنصرين من عناصر الإيقاع برزا في كتابة الرافعي وهما: التضاد والتكرار.

أ - التضاد

يطلق التضاد في اللغة على "الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة" (106)، وسُمّي في الدرس البلاغي القديم: الطباق، والمطابقة، والمقابلة(107)، وهو من الإمكانات الفنية التي تتيحها اللغة ويستثمرها المبدع في صنع التقابل(108). وترجع أهميّته إلى قدرته على الكشف عن "تلك الحركة التي تموج بها المعاني داخل النص كله عندما يصبح التقابل مرتكزاً بنائياً يتكئ عليه النص في مكوناته وعلاقاته" (109).

وكان الرافعي مدركاً لجمالية التضاد، وقد صرَّح بهذا حين وصف حال امرأة جميلة بائسة تقتات من جسدها في قوله:

"ويا ما كان أجملها! يترقرق الدمع في عينيها الفاتنتين الكحيلتين، فيبثّ منهما حزناً يخيّل لمن رآه أنه من أجلها سيحزن الوجود كلّه! ليس البكاء من هاتين العينين بكاء عند

من يراه إذا كان من العاشقين، بل هو فنّ الحزن يضع جمالاً جديداً في فن الحسن، وأكاد أعجب كيف وجد الدمع مكاناً بين المعاني الضاحكة في وجهها لو لم يكن هذا الدمع قد جاء ليظهر على وجهها الفن الآخر من جمال المعاني الباكية" (110).

جمع الرافعي في هذا السياق بين طرفين متقابلين يتشخّصان في استعارتين مكنيتين:

المعاني الضاحكة < ------- > المعاني الباكية

ومهّد لهذا التقابل بتجانس لفظي في عبارتيه:

فن الحزن ---- فن الحسن

ويدلّ استخدام كلمة "فن" في العبارتين على إحساس منسجم مع رؤية الذات لجمال المرأة، ويبدو الحزن عنصراً فاعلاً في إبراز جمالها الذي يكشف عنه التضاد، فهو يجمع "الأفكار أو الصور الفنية المتباينة بعضها إلى جانب بعض ليبرز كل منها دلالة الأخريات" (111).

وقد تضافرت في سياق مغاير صور استعارية شكّل التضاد ركيزة أساسية في بنائها، وبدا قادراً على تحقيق الانسجام فيما بينها كقوله:

"**النهار يفتح بالشمس، والليل يفتتح بالكواكب، أمّا الحب فلم يفتح إلا بوجهك يا حبيبتي**" (112).

أنشأ الرافعي في هذا النسيج الاستعاري تضاداً صريحاً بين طرفي الاستعارتين الأوليين:

النهار يفتح بالشمس < ------- > الليل يفتتح بالكواكب

فالمستعار له في كلتيهما "الليل" و"النهار"، وهما على الرغم من تضادهما اللفظي يتحدان في تجسيم الشعور الذي يشدّ التركيب؛ إذ يوظّفان لإبراز الصورة المشرقة لوجه الحبيبة وأثر جمالها البالغ في ذات الكاتب؛ ويدل على ذلك أن كليهما يفتح من مصدر مضيء "الشمس" و"الكواكب"، وجاء

ذكر الليل ليؤكد عنصر الإضاءة والإشراق ويبرزه، وهكذا تتلاحم الصور الاستعارية لتجسّم صورة جمالية مشرقة لوجه المرأة، وتبدو صورة الحب استمراراً وتصعيداً لجمالها.

وتتمثل فاعلية التضاد - أيضاً - في قدرته على الكشف عن العناصر المتصارعة داخل البناء الاستعاري[113]، ومن الأمثلة التي تجلّي هذا الجانب في كتابة الرافعي وصفه المرأة البائسة الجميلة في قوله:

> **"ذهبت أفكّر في هذه الكلمة التي كتبتها قبل ساعة، ولم أستطع أن ألبس في هذه القضية وجه القاضي، فدخلتني رقّة شديدة لهذا الجمال الفاتن الذي أراه يبتسم وحوله الأقدار العابسة، ويلهو وبين يديه أيّام الدموع، ويجتهد في اجتذاب الرجال والشبّان إلى نفسه، والوقت آت بالرجال والشبّان الذين يجتهدون في طرده عن أنفسهم"** [114].

يبرز الصراع محتدماً في هذا البناء الاستعاري الذي يتشخَّص فيه الجمال، فهو: يبتسم، ويلهو، ويجتهد في اجتذاب الرجال والشباب.

ويقابل هذه الصور صور أخرى تكشف عن آنية الجمال الفاتن ومحدودية بقائه وتأثيره؛ ففي مقابل:

الابتسام < ------- > الأقدار العابسة

واللهو < ------- > أيام الدموع

والاجتذاب < ------- > الطرد.

وتقع في النهاية هزيمة مؤكّدة للجمال؛ إذ يتربّص به الزمن لينقضَّ عليه وهو زمن آت لا محالة، وقد استعان الكاتب في تصوير هذه النهاية المأساوية للجمال بظرفي المكان "حوله" و"بين" وبـ "واو" الحال، وهي أدوات تعمِّق من تشخيصه، وتبرزه محاصراً بصور البؤس من: حوله، ومن بين يديه، وأمامه.

ويبرز تضاد الصور الاستعارية في بنية أخرى: انفعالات الذات وخضوعها

لسيطرة الحبيبة التي تستحوذ على قلب عاشقها، ونلحظ تجليّات هذا التضاد في رسالةٍ بعثها الكاتب إليها مع زجاجة من العطر، ويقول فيها:

"يا زجاجة العطر! اذهبي إليها
وتعطَّري بمّس يديها
وكوني رسالة قلبي إليها
وها أنذا
أنثر القبلات على جوانبك
فمتى لمستك فضعي قبلتي على بنانها
وألقيها خفيّة ظاهرة في مثل حنوّ نظرتها وحنانها
وألمسيها من تلك القبلات معاني أفراحها في قلبي ومعاني أشجانها" (115).

يفتتح الكاتب الرسالة بحرف النداء "يا" وهو القرينة الدالة على تشخيص الزجاجة؛ إذ جعلها في أفق الاستعارة المكنية الترشيحية رسولاً بين عاشقين، ولكي يعبّر عن مدى تمكن الحبيبة منه صيّرها مصدراً لمشاعره في صورتين متضادتين جسَّم فيهما: "معاني أفراحها" و "معاني أشجانها" بدلالة قوله "وألمسيها". ويوحي تقابل الصورتين بتأثيرها العميق في نفسه، فهي تصنع له حالة الفرح، وتصنع له في المقابل حالة الحزن، وساعد الإيقاع الموسيقي على نقل هذا الشعور؛ فقد جاءت العبارات -في معظمها- متفقة الفواصل، واشتركت "الهاء" المنطلقة من أقصى الحلق و"ألف المد" في خلق مكوّن تنغيمي ينقل الشعور من أعماق الذات إلى العالم الخارجي؛ مما يحفز المتلقي على التفاعل والمشاركة الوجدانية.

ويشكّل التضاد في موقف آخر حالة معاكسة للحالة السابقة؛ إذ ينقلب التأثير فيغدو الرجل هو المسيطر على شعور المرأة العاشقة والمكوِّن لعالمها، إذ يقول الرافعي:

"كتبت لي: أنا لا أتألّم في هواك بالألم، ولكن بأشياء منك أقلّها الألم، ولا أحزن بالحزن، ولكن بهموم بعضها الحزن، إنك صنعت لي بكاء ودموعاً وتنهّدات، وجعلت لي ظلاماً منك ونوراً منك يا نهاري ويا ليلي" [116].

تُصوِّر الاستعارتان التصريحيتان الأصليتان المتقابلتان "ظلاماً منك" و"نوراً منك" عمق الأثر الذي يحدثه الرجل في نفس هذه المرأة العاشقة؛ فقد تحوّل بفعل الاستعارتين إلى طبيعة تمدّها بالنور والظلام، وكرّس الكاتب هذه الطبيعة فجعل الرجل ليلها ونهارها في العبارتين الاستعاريتين "يا نهاري" و"يا ليلي"، فهو يكوّن عالمها الذي يحاصرها من كل جانب ويخضعها لسلطانه.

ب - التكرار

ينطوي التكرار على طاقة تعبيرية فذَّة تسهم في إغناء المعنى ورفعه إلى مرتبة الأصالة[117]، ولا ينحصر تأثيره في الشعر، بل إنه يشمل النثر أيضاً، والضابط في استخدامه القدرة على توظيفه في السياق توظيفاً بنائياً، فهو -كما في الشعر- "يبرز وهو يربط، وهو ينشئ تدرّجات، ويوحي بتوازنات، وهو ينظّم الكلام، وكلّ تنظيم فن" [118].

وقد عُني الرافعي في كتابته بالصناعة الموسيقية، فلجأ إلى التكرار والموازنة والسجع، وعمد إلى استثمار الطاقة الصوتية التعبيرية لبعض الحروف، وراعى الحالة النفسية في اقتضاب الجمل وإطالتها[119].

وظهر تكرار الصورة في كتابته من خلال تكرار اللفظة والعبارة؛ فمن تكرار اللفظة قوله يصف امرأة ترقص:

"ما هذا الجسم المتّزن المتموِّج المفرغ كأنّما يندفق هنا وهنا، إنّه جسم كامل الأنوثة، إنّه صارخ صارخ" [120].

بدأ الرافعي الكلام بصيغة استفهامية تدلّ على مدى الدهشة والانجذاب الذي يستثير مشاعره إزاء هذا الجسم المفعم بالليونة والأنوثة والحيوية، وتآزرت حواس البصر والسمع واللمس في تصوير انفعاله، فشخَّص الجسم ووهبه القدرة

على الصراخ، وقد زاد التكرار من كثافة الصورة، وعكس حالة الانفعال العاطفي وشدّة التوتر الذي أحاط بالكاتب، وقد تمكّن من إيصال انفعاله إلى المتلقي عبر إثارة أكثر من حاسة، ولا سيما حاسّة السمع المباغتة لأفق التلقي.

ويبرز التكرار عند الرافعي دور الصورة الاستعارية في أداء وظيفتها البنائية في سياقات تتنامى فيها الأفكار، كما في قوله يصف حال طفلة ولدت يتيمة:

> **"إنّها طفلة ولدت وكأنّما أخرجت من تحت الردم؛ إذ ولدت تحت ماض من الحياة منهدم، وهل فرق بين هذا وبين أن تكون أمّها قد ولدتها في الصحراء ثم أكرهت أن تدعها وحدها في ذلك القفر تصرخ وتبكي! فالمسكينة على الحالتين منقطعة أول ما انقطعت من حنان الأم ورحمتها؛ طفلة ولدت صارخة لا صرخة الحياة ولكن صرخة النوح والندب على أمّها! صرخة حزينة؛ معناها ضعوني مع أمّي ولو في القبر. صرخة ترتعد؛ كأن المسكينة شعرت أنّ الدنيا خالية من الصدر الذي يدفئها. صرخة تتردّد في ضراعة؛ كأنّها جملة مركّبة من هذه الكلمات: "يا ربّ ارحمني من حياة بلا أمّ!"** (121).

كرّر الرافعي لفظة "صرخة" في ثلاث صور استعارية؛ وهي تمثّل في كل مرة "المستعار له"، وقد تواترت الاستعارات الثلاث لتكثيف الجو النفسي الذي تعانيه الطفلة؛ فصرختها:

حزينة

ترتعد

تتردّد في ضراعة

وتوحي الصورة الأولى التي تتكّون من الجملة الاسمية "صرخة حزينة" بسكونية الحزن، ولكن سرعان ما تتحوّل به الصورة الثانية "صرخة ترتعد" إلى حزن ممتزج بالخوف والرعب المستوحيين من حضورية الفعل المضارع

وحركيّته "ترتعد"، وتتنامى هذه الحالة عبر تصعيدها في الصورة الثالثة التي تنتهي بالطفلة إلى حالة من اليأس والانهيار، ونستشعر هذا الإحساس من صيغة الحاضر "تتردّد" وارتباطها بشبه الجملة الحالية "في ضراعة".

ويعكس الرافعي قدرة التكرار على تكثيف المعنى في مشهد آخر مناقض لسابقه في الإحساس على نحو ما نلحظ في تكرار لفظة "روح" في قوله يصف امرأة جميلة فاتنة:

"إن وجهها هو الابتسام وروح الابتسام، وجسمها هو الإغراء وروح الإغراء، وفتّها هو الفتنة وروح الفتنة، وهي بهذا كلّه الحب وروح الحب" (122).

تكرّرت لفظة "روح" في هذه العبارات المقتضبة أربع مرات، وبنى الرافعي من خلال ربط اللفظة المكرّرة بالمضاف إليه في العبارات الأربع صوراً استعارية شخّصت حيوية المرأة وأثرها في نفسه؛ فهي عنده مبعث الفرح والجمال والحب والحبور، وأسهم تكرار اللفظة في خلق صور متجدّدة ومتنامية؛ إذ منحت عنصر الحياة في كل مّرة وردت فيها لمعنى من المعاني؛ وذلك تعبيراً عن الغبطة التي تحسّ بها الذات في هذا الموقف.

ونلحظ فاعلية التكرار لكلمة "روح" نفسها في موقف آخر يصف فيه الكاتب امرأة فاتنة في صبيحة عرسها تجلس إلى المائدة وتحفّ بها زهرات ناضرة **"كأنّها في رقّتها روح النسيم، وفي نضرة شبابها روح الحديقة"** (123)؛ ففي كلمة روح بعث للحياة في النسيم والحديقة، وهما صورتان تشتركان في نقل الإحساس المرهف بالحيوية والجمال.

وقد فسّر بيكر قدرة اللفظة المفردة على امتلاك مجموعة أكبر من المعاني كلّما تكرّر استخدامها بأن الناس "يطورون معاني جديدة للنشوة الاستثارية، ليتجنّبوا الإثارة المرتبطة بالتكرار الرتيب للكلمة" (124).

ومن أمثلة تكرار العبارة عند الرافعي قوله في مقال "الربيع":

"لاحت لي الأزهار كأنّها ألفاظ حبّ رقيقة مغشّاة باستعارات

ومجازات، والنسيم حولها كثوب الحسناء على الحسناء فيه تعبير من لابسته، وكل زهرة كابتسامة تحتها أسرار من معاني القلب المعقّدة، أهي لغة الضوء الملّون من الشمس ذات الألوان السبعة؟ أم لغة الضوء الملّون من الخدّ والشفة والصدر والنحر والديباج والحِلى" ؟(125).

استخدم الرافعي أسلوب الاستفهام لتصوير انفعاله بالطبيعة، وكوَّن من خلاله استعارتين جسّم فيهما الضوء ونقله من طبيعته إلى طبيعة أخرى تلائم إحساسه بالجمال، وأكدّ هذا الإحساس بتكرار الصورة الاستعارية "لغة الضوء الملون" ؛ مما يثير انفعال المتلقي ويستحّثه على الإجابة عن السؤالين الحائرين، وهو يحتاج -لكي يجيب عنهما- إلى إعمال حاسّة البصر في متابعة الألوان التي تفوح منها رائحة الأنوثة النابعة من قرائن الاستعارة: الخدّ، والشفة، والصدر، والنحر، والديباج، والحلى.

ولجأ الرافعي في إحدى رسائله إلى تكرار جملة النداء ثلاث مرَّات خاطب فيها آلام الحب قائلاً:

"يا آلام الحب! أنت ثقيلة ثقيلة، لأنّك نظام التراب في روحانيّتي!

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

ويا آلام الحب! أنت حبيبة حبيبة، ولو أنك آلام، بل حبيبة لأنك آلام" (126).

ردّد الرافعي جملة "يا آلام الحب" ثلاث مرّات شخّص فيها الحب بدلالة النداء، وأكّد حسّية الآلام بتكراره لفظة "ثقيلة" ؛ فهي صورة لمسية تدل على شدة معاناة الذات العاشقة ومكابدتها، ورسّخ حسّية الصورة بتكراره لفظة "جميلة" وهي تنتمي إلى مجال حاسة البصر، وأوجد مكوِّناً تنغيمياً

"Intonation Formant" أسهم فيه الوضوح السمعي للصائت الطويل (يا) في بداية كل جملة؛ ليمتّد بالصوت إلى أعلى مدى ممكن.

وقد استطاع الرافعي بهذه النداءات المتتابعة والمترابطة أن يُعبِّر عن ذاته المتألِّمة، وأن يضعنا في أجواء الرومانسية التي تفلسف الألم وتمجِّده، وترى فيه مجالاً لتهذيب الإنسان والسمو به وتطهيره من الحقد، وحمله على التسامح "والتعزِّي عن محن الحياة بفضل ذلك التسامي الذي يعوِّض عن تلك المحن" (127).

ويضفي تكرار الحروف في المفردات والجمل تشكيلاً صوتياً يساعد على إبراز الصورة الاستعارية في سياق متناغم يمثّل الجو النفسي الذي يسيطر على ذات المبدع، فحين يريد الرافعي -مثلاً- الاستغراق في التعبير عن حالة من الفرح في مناخ تسوده الكآبة الناجمة من ظلم السياسة نراه يطيل في جمله، ويمتد بالكلام مردّداً أحرفاً تنسجم مع دافع الرغبة في البوح والإفضاء بما يشعر به؛ كتصويره إحساسه عند قدوم أول طيّار مصري إلى مصر من أوروبا على طيّارته عام 1930م وقد استقبل يوم ذاك استقبالاً كبيراً؛ فقال الرافعي مخاطباً إياه في مقالة بعنوان "فاتح الجو المصري" :

> **"ولعلّك رسول الغيم العابس لهذا الجو المصري الذي يضحك دائماً ضحكة الفيلسوف الساخر، في حين أصبحت الحياة قوة لا فلسفة. ولعلّك مبعوث البرق والرعد لهذا السكون النائم الذي يطوي كل يوم في طي النسيان ما حدث في اليوم الذي قبله"** (128).

يتخفّف الرافعي في هذه الأسطر من الرابط الشكلي ويستعمل الاسم الموصول "الذي" مرّتين إمعاناً في الإطالة والاستمرار بمدّ الكلام. وقد اشترك أكثر من مفردة في حرف السين: رسول، العابس، الفيلسوف، الساخر، فلسفة، النسيان. ويمثّل تردّد هذا الصوت الصامت المهموس حالة من السكون تشبه المناجاة وهي تلائم الجو النفسي الذي يصدر عنه الكاتب؛ إذ يتطلّع إلى أيّ فرح يبدّد هذا "الجو العابس" و "السكون النائم".

ونجد الرافعي في سياق مختلف يقتضب جمله ويردّد أحرفاً أخرى تنمّ على ما يعتمل في نفسه ؛ ومن أمثلة ذلك قوله على لسان صديق له يصف فعل الحب :

"ولقد ضحكت لي وقالت : هأنذي قد جئت، وأقبلت ترائيني بوجهها، وتتغزّل بعينيها، وتتنهّد بصدرها، وألقت يدها في يدي، فأحسست اليدين تتعانقان ولا تتصافحان، ثم تركناهما نائمتين إحداهما على الأخرى، وسكتنا هنيهة وقد خيّل إلينا أنّنا إذا نمنا استيقظت يدانا " (129).

يوحي اقتضاب الجمل بشدّة التأثير الذي يحدثه مشاهدة تلك المرأة الفاتنة والتأمّل في أعضاء جسمها وحيويتها ؛ إذ ينتقل الكاتب في جمله القصيرة من مشهد إلى آخر معبّراً عن انجذابه إليها، ثم تتباطأ لغته بعد أن يتحوّل من وصفها إلى التعبير عن إحساسه بلذّة الاتصال بها. ويشكّل حرف العطف "ثم" فاصلاً بين الجمل الأولى المقتضبة، وقوله :

تركناهما نائمتين إحداهما على الأخرى

وسكتنا هنيهة وقد خيّل إلينا أننا إذا نمنا استيقظت يدانا

ويجسّد الكاتب في هاتين العبارتين حالة من الانسجام الذي ينتاب كلا العاشقين. ويبدو واضحاً تكرار صوتي "الهاء" و "النون" في أغلب الكلمات والجمل ؛ وهما من حروف الزيادة المجموعة في قولنا "من سألته" وهي "تقارب حروف المد في إفساح المجال لتنوّع اللغة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة ؛ وذلك بسبب مرونتها وسعة إمكاناتها الصوتية" (130).

ويضاعف من قوة هذا التشكيل الصوتي تساوي الوزن في الكلمتين : "تتعانقان" و "تتصافحان" وانتهاء كلتيهما بصوتي : "الألف" و "النون" ؛ ويتصف هذان الصوتان بدرجة عالية من الوضوح السمعي(131)، ويضفيان على المشهد انتظاماً موسيقياً ملائماً للجو العاطفي الحالم.

خاتمة

انصبّ الاهتمام في هذا البحث على استشفاف القيمة الفنية والجمالية للاستعارة وتقصّي بلاغتها ؛ من خلال بيان قدرتها على تحقيق الانسجام بين العناصر المتنافرة ودورها في إنتاج استعمالات لغوية تحفز القارئ على اكتشاف أنماط معينة من ترابط الأفكار وتداعيها.

وتمثّلت هذه المظاهر في محاور أربعة :

أولاً: العنوان : وقد تم توظيفه في كتابة الرافعي لإثارة جو من الدهشة والغرابة المستمدّتين من الصور الاستعارية التي رمى الرافعي من وراء توظيفها في عناوينه إلى اجتذاب القارئ ودفعه إلى الدخول في عالم النص وتتبع دلالات الصور فيه، واعتمد الكاتب في ذلك على الإسناد التنافري ؛ كالربط الإضافي، والمنافرة بين النعت والمنعوت.

ثانياً: التشخيص : أبرز البحث قدرة الاستعارة على تمثيل انفعالات الكاتب وتحويل معانيه وأفكاره إلى صور بصرية تبدّت في مجالات : الطبيعة، والزمن، والبحر.

ثالثاً: تراسل الحواس: وقفت الدراسة على اهتمام الرافعي بظاهرة التراسل في المستويين النظري والتطبيقي، وكشفت عن دور هذه الظاهرة في بناء علاقات لغوية جديدة بين مفردات اللغة تبعاً لأبعاد نفسية مرتبطة بذات الكاتب.

رابعاً: الإيقاع : تجلّى محور الإيقاع في عنصري التضاد والتكرار، وقد ساعد هذان العنصران على إبراز الصورة الاستعارية، وتكثيفها، وتعميق أثرها في ذات المتلقي.

الهوامش والمراجع

(1) انظر: ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، بيروت: دار الأندلس، 1983، ص 131. عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 1983، ص 119. الصائغ، عبد الإله: **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999، ص 112. قاسم، عدنان حسين:

التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000، ص 149.

(2) مري، جون مدلتون: "الاستعارة"، ترجمة: عبد الوهاب المسيري، القاهرة: **مجلة المجلة**، العدد 172، 1971، ص 42.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: مطبعة المدني، 1991، ص 27.

(4) الصاوي، أحمد عبد السيد: **فن الاستعارة (دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي)**، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص 227–228. وانظر ويليك رينيه وأوستين وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 203–204.

(5) كروتشه، بندتو: **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: وتقديم سامي الدروبي، دمشق: دار الأوابد، 1964، ص 27.

(6) الصورة الأدبية، ص 131.

(7) ريتشاردز، أ. أ.: **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963، ص 310.

(8) مكليش، أرشيبالد: **الشعر والتجربة**، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت: نيويورك، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، 1963، ص 97.

(9) الشعر والتجربة، ص 97.

(10) عبد الله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**، القاهرة: دار المعارف، 1981، ص 156.

(11) الرافعي، مصطفى صادق: **وحي القلم**، بيروت: دار الكتاب العربي، ج3، ص 355. د. ت.

(12) وحي القلم، ج3، ص 267.

(13) وحي القلم، ج3، ص 182.

(14) وحي القلم، ج3، 182.

(15) قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، عمان: طبع بدعم من وزارة الثقافة، 2001، ص 6. وانظر: فضل، صلاح: "**بلاغة الخطاب وعلم النص**"، الكويت، عالم المعرفة، 1992، ص 236. والعلاق، علي جعفر: **الشعر والتلقي**، عمان: دار الشروق، 2002، ص 173.

(16) من الأمثلة على ذلك تردّده طويلاً قبل الاستقرار على عنوان لمقالاته التي كتبها في مجلّة الرسالة وسمّاها "وحي القلم"؛ فقد اختار لها قبل هذا العنوان "الأدبيات"، ثم "قول معروف" ثم "الورقات". انظر الجوزو، مصطفى: **مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلّة على السوريالية**، بيروت: دار الأندلس، 1985، ص 99.

(17) الصورة الأدبية، ص 157.

(18) ربابعة، موسى: "الانحراف مصطلحاً نقدياً"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر،

العدد الرابع، 1995، ص 154. وانظر: ناظم، حسن: **مفاهيم الشعرية** (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ص 172.

(19) الإسناد: مصطلح بلاغي يقصد به "ضمّ كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث تفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنه، وصدقه مطابقته للواقع، وكذبه عدمها"، مطلوب، أحمد: **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983، ج1، 201، 202.

(20) منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، 1982.

(21) منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، 1982.

(22) الرافعي، مصطفى صادق: **أوراق الورد: رسائلها ورسائله**، بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 2002، ص 54.

(23) أوراق الورد، ص 66.

(24) أوراق الورد، ص 86.

(25) الرافعي، مصطفى: **كتاب المساكين**، بيروت: دار الكتاب العربي، 1973. ص 101.

(26) ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله: **شرح ابن عقيل**، دار إحياء التراث العربي، ط2، ج2، ص 44. د. ت

(27) أبو العدوس، يوسف: **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1997، ص 194.

(28) مصلوح، سعد: **في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)**، ط1، القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993. ص 187.

(29) في النص الأدبي، ص 187.

(30) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 38.

(31) وهي الاستعارة التي لم تعقّب بما يلائم المستعار أو المستعار منه. انظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ج 1، ص 171. وتنقسم الاستعارة إلى أنواع عديدة منها:
المكنية: وهي التي اختفى فيها لفظ المشبه به واكتفي بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه.
الترشيحية: وهي التي قرنت بما يلائم المستعار منه.
التبعية: وهي ما تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منه وكالحروف.
التجريدية: وهي التي تعقب بصفات ملائمة للمستعار له.
التصريحية: وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه.
الأصلية: وهي التي تقع في أسماء الأجناس غير المشتقة.
انظر هذه الأقسام وتعريفاتها مفصّلة في معجم المصطلحات البلاغية، ج 1، 145، 148، 150، 153، 155.

(32) قوقزة، نواف: **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد** (مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص)، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 2000، ص 180.

(33) شرح ابن عقيل، ج2، ص 191.

(34) الرواشدة، أميمة: **شعرية الانزياح**، عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، 2004، ص 139.

(35) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 15.

(36) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 16.

(37) منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، 1982.

(38) السحاب الأحمر، ص 28.

(39) وحي القلم، ج1، ص 151.

(40) وحي القلم، ج1، ص 268.

(41) وحي القلم، ج1، ص 268.

(42) وحي القلم، ج1، ص 47.

(43) وحي القلم، ج1، ص 47.

(44) أوراق الورد، ص 33. وينسحب هذا على عنوان "قال القمر" ص 46. وانظر عنوان "تاريخ يتكلم" في وحي القلم، ج2، ص 209.

(45) أوراق الورد، ص 33.

(46) وهبة، مجدي، وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان، 1984م، ص 14.

(47) في النص الأدبي، ص 89.

(48) في النص الأدبي، ص 89.

(49) الصائغ، وجدان: **الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث "رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير"**، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ص 89. وقد استعملت في أثناء الدراسة مفردة "جسَّم" بمعنى: خلع الصفات الحسية على الأشياء والمعنويات دون الإسباغ عليها بالصفات الإنسانية؛ لأن هذا من شأن التشخيص وحده. وللوقوف على الفروق التفصيلية بين التشخيص والتجسيم انظر: نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص 258-263.

(50) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، 237، 239، 246.

(51) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 17.

(52) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 17.

(53) موافي، عبد العزيز: **قصيدة النثر**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004، ص 206-207.

(54) ناجي، مجيد عبد الحميد: **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984، ص 177.

(55) أسرار البلاغة، ص 43.

(56) مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلّة على السوريالية، ص 55.

(57) وحي القلم، ج1، ص 36.

(58) وحي القلم، ج1، ص 43.

(59) حديث القمر، ص 48.

(60) حديث القمر، ص 77.

(61) أوراق الورد، ص 126.

(62) أوراق الورد، ص 127.

(63) مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلّة على السوريالية، ص 159.

(64) الصورة الأدبية، ص 138.

(65) وحي القلم، ج1، ص 43.

(66) وحي القلم، ج1، ص 47.

(67) وحي القلم، ج1، ص 44-45.

(68) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، 1994، مادة "زهر".

(69) وحي القلم، ج1، ص 45.

(70) قطب، سيد: **التصوير الفني في القرآن**، بيروت: دار الشروق، ط5، 1979، ص 61-62.

(71) أوراق الورد، ص 182.

(72) وحي القلم، ج1، ص 29.

(73) وحي القلم، ج1، ص 32.

(74) وحي القلم، ج1، ص 37.

(75) حديث القمر، ص 32.

(76) الرباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في النقد الشعري**، إربد: مكتبة الكتاني، 1995، ص85.

(77) الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 174. وانظر: هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، 1973، ص 418. عبد الرحمن، نصرت: **في النقد الحديث "دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية"**، عمان: مكتبة الأقصى، 1979، ص 87. الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص 137. قصيدة النثر، ص 195.

(78) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 148. مندور، محمد: **الأدب ومذاهبه**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 119.

(79) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 148.

(80) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 185.

(81) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 185.

(82) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 185 – 186.

(83) الأدب ومذاهبه، ص 119.

(84) وحي القلم، ج3، ص 226.

(85) وحي القلم، ج3، ص 226.

(86) وحي القلم، ج3، ص 226.

(87) وحي القلم، ج3، ص 148.

(88) كشاش، محمد: **اللغة والحواس "رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات عبر اللسانية"**، بيروت: المكتبة العصرية، 2001، ص 86، 104.

(89) أوراق الورد، ص 68.

(90) رسائل الأحزان، ص 51–52.

(91) الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 154.

(92) رسائل الأحزان، ص 52.

(93) اللغة والحواس، ص 87.

(94) قصيدة النثر، ص 78.

(95) الدروبي، سامي، **علم النفس والأدب**، القاهرة: دار المعارف، 1981، ص 27.

(96) رسائل الأحزان، ص 71.

(97) فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1980، ص 358.

(98) وحي القلم، ج1، ص 43.

(99) كرم، أنطون غطاس: **الرمزية والأدب العربي الحديث**، بيروت: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، 1949، ص 94.

(100) الرمزية والأدب العربي الحديث، ص 94.

(101) أصيب الرافعي بالصمم وهو دون الثلاثين من عمره. انظر: البدري، مصطفى نعمان: **الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد**، بيروت: دار الجيل / عمان: دار عمار، 1991. ص 106. وقد عرضت لنماذج من الصور السمعية في نثر الرافعي في الأنموذجين الأول والثاني لدى الحديث عن التكرار. ونقع على نماذج عدة في وحي القلم تؤكّد حضور حاسة السمع في إنتاج الصور الاستعارية، منها –مثلاً– قوله:

"الهواء يتأوه"، ج1 ص 43. "ألا تسمع قلبي يصرخ"، ج 1، 173. "يسمع أحلامه"، ج1، 181. "ودار اللحن دورة تأوّهت فيها الكلمات كلها"، ج1، ص 249. "فينطق جسمه كله بهذه الكلمة: "يا أمي"، ج 2، ص 154.

وتستمدّ هذه الصور قيمتها من انتشارها في كتاب وحي القلم؛ وهو مجموعة مقالات نشرها الرافعي في مجلة الرسالة في السنوات الثلاث الأخيرة من عمره؛ أي بعد أن فقد حاسة السمع؛ ولعل في ذلك محاولة منه لإثبات مقدرته على استخدام هذه الحاسة أو تعويضاً نفسياً حاول من خلاله استردادها في عملية الكتابة.

(102) وحي القلم، ج1، ص 316.

(103) مندور، محمد: **في الميزان الجديد**، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1994. ص 96.

(104) انظر: سلدن، رامان: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 28. مفاهيم الشعرية، ص 125.

(105) التصوير الشعري، ص 149.

(106) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 232.

(107) القزويني، الخطيب جمال الدين: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجيل، ط3، م2، ص 6، 7.

(108) عبد المطلب، محمد: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التكوين البديعي"**، القاهرة: دار المعارف، ط2، 1995، ص 148.

(109) أبو الرضا، سعد: **في البنية والدلالة "رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية**، الاسكندرية: منشأة المعارف، ص 41-42. د. ت

(110) وحي القلم، ج1، ص 284-285.

(111) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 86.

(112) أوراق الورد، ص 89.

(113) انظر: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 157.

(114) وحي القلم، ج1، ص 277.

(115) أوراق الورد، ص 26.

(116) وحي القلم، ج 1، ص 173.

(117) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين، ط1، 1962، ص 263.

(118) نظرية الأدب، ص 172. وانظر: فضل، صلاح: **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص 27.

(119) مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلّة على السوريالية، ص 315.

(120) وحي القلم، ج3، ص 114.

(121) وحي القلم، ج2، ص 156–157.

(122) وحي القلم، ج1، ص 282.

(123) كتاب المساكين، ص 101.

(124) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 235.

(125) وحي القلم، ج1، ص 36.

(126) أوراق الورد، ص 59.

(127) الأدب ومذاهبه، ص 81.

(128) وحي القلم، ج 2، ص 257.

(129) وحي القلم، ج 3، ص 141.

(130) المبارك، محمد: **فقه اللغة وخصائص العربية**، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1981، ص 180.

(131) انظر إستيتية، سمير: **الأصوات اللغوية** (رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية)، عمّان: دار وائل للنشر والتوزيع، 2003، ص 161، 162. ويعرّف الوضوح السمعي Sonority بأنه "طاقة الصوت النطقية التي تجعل الصوت واضحاً للسامع، غير ملتبس بغيره من الأصوات". انظر: المرجع نفسه، ص 169. وانظر: السعران، محمود: **علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي**، بيروت: دار النهضة العربية، د. ت. ص 150.

* * *

arab journal for the humanities
231
Issue 25/100

Metaphor in Al-Rafi'ee's Literary Prose

Hosam M. Al-Lahham

This study deals with metaphor in the literary prose of Mustafa Sadiq Al-Rafi'ee, referring to his books *Moont Talk* (*Hadith Al-Qamar*), *Massages of Sorrow* (*Rasail Al-Ahzan*), *The Red Clouds* (*Al-Sahab Al-Ahmar*), *The Petals of Flowers*. *(Awraq Al-Ward)*, *The Book of the Deprived (Kitab Al-Masak'ens)*, and *The inspiration of the Pen* (*Whai Al-Qalam*). It focuses on showing the effectiveness of the metaphor in expressing the author's personality, and the effect it leaves on the reader ''recipient'' discussing four elements which represent outstanding stylistic phenomena in the prose of Al-Rafi'ee - namely, title, personification, telepathy and rhythm.

❊ ❊ ❊