تقانات التشكيل البياني
في السحاب الأحمر للرافعي

أ.م.د حيدر أحمد حسين

كلية العلوم الإسلامية / جامعة ديالى

Techniques of Graphic Formation in the ‘Red Clouds’ by Al-Rafei

Assistant Professor: Haider Ahmed Hussein

College of Islamic Sciences University of Diyala

ملخص البحث

إنَّ كتاب السحاب الأحمر للرافعي خليط متشعب الأفكار ، يجمع مابين التأمّلات والخواطر والتجارب الاجتماعية وتصوير المرأة في حبّها ولؤمها بلغة مشحونة بالفلسفة والجمال والشعرية ، يعبق العطر البلاغي في كلماته وعباراته عبقاً فوّاحاً ، يُلامس فكر المتلقي ومشاعره ، ومن يُنعم النظر في فضاء هذا الكتاب يرى أن التقانات البلاغية ولاسيّما البيانية منها شكّلت السمة الأبرز لبنيته النصيّة ، لذا جاءت هذه الدراسة موضّحة المفاهيم الدلالية التي شكّلتها التقانات البيانية والتي جعلت النص لوحة فنية ناطقة تنبض بالحياة ، وتعج بالشعرية النثرية المتناغمة في سياقها التصويري.

الكلمات المفتاحية (تقانات – التشكيل – السحاب الأحمر – الرافعي)

Abstract

The book of 'Red Clouds' by Al-Rafei is a complex mixture of ideas, combining between meditations, thoughts, social experiences, and depictions of women in their love and meanness in a language charged by philosophy, beauty, and poetry. The rhetorical fragrance is exuded in its words and expressions. It touches the mind and feelings of the recipient, and whoever enjoys looking into this book sees that rhetorical techniques, especially the graphic ones, which form the most prominent feature of the textual structure .This study clarifies the semantic concepts formed by the graphic techniques that made the text as an artistic painting and full of harmonious prose poetry in its pictorial context.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة السلام على أشرف الخلق والمرسلين، أبي القاسم محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين، وصحبه الغرّ الميامين

أمّا بعد..

فلا زالت المؤلفات الأدبية قديمها وحديثها تحوي العديد من الكنوز الثمينة والنوادر النفيسة التي لم تُكتشف بعد، ومن يُنعم النظر يرى أن هناك كثير من المؤلفات لم تحظَ بالدراسات البلاغية والنقدية، وبعد سبر أغوار تلك المؤلفات يظهر كتاب السحاب الأحمر بوصفه مؤلَفاً بليغ اللغة وجمالي الأُسلوب، يجمع ما بين شعرية التصوير وفلسفة التعبير؛ لما يمتلكه مؤلفه الرافعي من خزين معرفي وفكري، وكأنّه يكوّر المعنى على اللغة عبر أفكاره وقلمه؛ ليُنتج نصّاً مكتظاً بالطاقات التعبيرية، والدلالات الإيحائية التي تترك قارئها متأمّلاً ذهنياً وشعورياً؛ لجمالية تلك النصوص المصوّر للقضايا المجتمعية المعاصرة في وقته، والتي قدّمها بأبهى حلّة.

وهذا الأُسلوب المتميّز للرافعي في سحابه جعل منه ميداناً رحباً للدراسات الأدبية، ولاسيّما البلاغية منها، إذ تعجّ لغة السحاب بصور تستحّق الوقوف عليها، والبحث في معانيها المخبوءة تحت السطور، فلا يكاد يتخلّى أيّ نص من نصوصه عن الصور البلاغية المتعالقة والفاعلة فيه، وأخصّ منها التشكيلات البيانية التي ألقت بظلالها على النصوص بعداً جمالياً ذات طابع فلسفي الدلالة، وهذا ما يُميّز لغة السحاب الأحمر، إذ امتلأت بالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز إلى جانب الفنون البديعية والتركيبية، مشكّلة هذه الألوان البلاغية بمجملها لوحة شعرية يستمتع المتلقي بتذوقها.

لذا جاءت الدراسة بعنوان

(تقانات التشكيل البياني في السحاب الأحمر للرافعي) إذ مثّلت هذه التقانات الميدان الأبرز للبحث والدراسة، فافتُتحت الدراسة بتوطئة عنوانها (سحاب الرافعي والتشكيل البياني) وبنيت الدراسة على أربعة محاور، كان المحورالأول في (تقانة التشكيل التشبيهي)، وجاء المحور الثاني عن (تقانة التشكيل الاستعاري)، وبحث المحور الثالث في (تقانة التشكيل الكنائي)، ودرس المحور الرابع (تقانة التشكيل المجازي)، وخُتمت الدراسة بجملة من النتائج التي توصلت إليها، وقائمة بالمصادر والمراجع.

توطئة: سحاب الرافعي والتشكيل البياني

- مصطفى صادق الرافعي حياته وأدبه

ولد الأديب أبو سامي مصطفى صادق الرافعي الطرابلسي في (بهتيم) عام ١٨٨١م وتوفي ١٩٣٧م، فهو مصري المولد، إسلامي الوطن والأرض، من أصل سوري[١] عُرف بأنه ((صاحب الحسن المجنون، وأديب الشرق المفتون، ونابغة البيان، وزهرة شعراء العربية وإمام الأدب، وحجّة العرب))[٢]، ونشأ الرافعي نشأة ثقافية دينية وأدبية فالقرآن الكريم هو المادة الأولى التي تسير أسرته على منهاجها، فكان مستمعاً لتعاليم الدين وحافظاً لشيء من القرآن الكريم، لكنّه لم يستطع إكمال تعليمه، فكانت الشهادة الابتدائية هي كلّ ما نال من شهادات؛ بسبب المرض الذي أفقده سمعه ثم نطقه، فصار أصمّاً عند بلوغه الثلاثين من العمر[٣]، وعلى الرغم من ذلك تغلب شغف الرافعي بالأدب على صمّه، فنحت قلمه السيال أروع الكلمات والجمل في دواوينه ومؤلفاته الأدبية، إذ ترك آثاراً تعجّ بالشعرية والتصوير الخيالي منها ديوان شعر في ثلاثة أجزاء، و(تاريخ آداب العرب)، و(تحت راية القرآن)، و(وحي القلم)،

و(السحاب الأحمر) و(أوراق الورد)، و(رسائل الأحزان) وغيرها[٤].

- السحاب الأحمر في فلسفة الحبّ والجمال

يُعد السحاب الأحمر رائعة من روائع الرافعي في طرحه لكثير من القضايا الفكرية والاجتماعية، وظهر الحب بطلاً لرسائله ولتضاعيف فلسفته المتمازجة مع الجمال، فراح مغامراً في خياله لنسج سحابه، إذ قال: ((وقد استوحيته من أرواح، فيها الحبيب والبغيض والصديق والمظلوم والظالم لنفسه، ومن عقلُه قلبُه، ومن حبُّه منفعته، وفيها أضعف ما عرفتُ من العقول وأقواها؛ فمن هذه السماء توكَّفتُ السحاب))[٥]، إذ تظهر العاطفة وأثرها الفاعل في حياة الإنسان جلية في متون رسائله، فقال عنه محمد سعيد العريان: ((إنّ الرافعي بكبريائه وخلقه ودينيه واعتداده بنفسه لم يُخلق للحب، ولكنّه أحب، فمن ذلك كان حبّه سلسة من الآلام، وصراعاً دائماً بين طبيعته التي هو بها هو، وفطرته التي هو بها إنسان، وإنّك لتلمح هذا الصراع الدائم في كل فصل من فصول السحاب الأحمر))[٦] فبرُز الحبّ متربّعاً على عرش كلماته، إذ أخذت المرأة حيّزاً مميّزاً في كلّ محطّة من محطات رسائله، بتنوع أشكالها.

- التشكيل البياني - المفهوم والإجراء

التشكيل لغةً:

ورد في معاجم العربية معنى شكل: الشِبْه والمِثْل، ودلَّ على التنوع اللوني والبصري، وتشكّل بمعنى تصوّر[٧].

التشكيل اصطلاحاً:

يتمحور المعنى الاصطلاحي للتشكيل في أُطر معرفية متنوعة، تأخذ تنوعها من الميدان الذي تنتمي إليه، فالتشكيل ضمن الرسم والفنون له رؤياه المستنبطة من فنّية الألوان وتشاكلها، والتشكيل في النص الأدبي

يولد من عبقرية الأديب في محاولة نقل المتلقي إلى مستوى التأمّل الذهني / البصري، فـ((التشكيل في الفنون التشكيلية حسي، في حين أنه في الفنون التعبيرية ما وراء الحسي))[٨]، فكلاهما يحدثان تأثيراً في نفس المتلقي مع وجود اختلاف في درجة التأثير ونوعها، فهما ((يتفقان في طبيعة المحاكاة، وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس))[٩] فالتشكيل يعتمد على قدرة المبدع في نسج مكوناته وشحنه بالطاقات الإبداعية التي لها إمكانية مخاطبة الوجدان، فـ((القوّة التشكيلية التصويرية التي تتصف بها روائع الفن إنّما هي وليدة ذلك التكامل الجمالي الذي يجعل من العمل الفنّي وحدة منسقة يدرك مضمونها في شكلها، وليست وحدة العمل الفنّي وحدة حسية، بل هي وحدة وجدانية فكرية عقلية أيضاً))[١٠]، وبذلك تتميّز إمكانية الأديب في نسج رؤياه ومكنوناته وتشكيلها بنسقية تعبيرية لها وقعها التأثيري والجمالي عند متلقيها.

فالتشكيل البياني يطلق العنان لاكتناه الطاقات التعبيرية الكامنة جراء الفنون البيانية من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز؛ لغرس معان مختزنة في ذهن الأديب، وهي مرحلة تحوّل هذه المعاني الذهنية إلى عوالم تشكيلية تلامس وجدان متلقيها وتثير أفكارهم، فتصبح أشبه بلوحات حسية ناطقة عبر الخيال الابداعي المغامر، والمبتكر مشحونةً بالانزياح البياني ((فالبيان من حيث هو فنّ وعي جمالي تضمره الذات المبدعة، ومن حيث هو دلالة فهو طريقة في التعبير والإفهام والإقناع والتأثير في المتلقي، ومن حيث هو وسيلة أو طريقة أو كيفية فهو فنّ أيضاً))[١١]، فجاءت أدوات البيان العربي في رسائل السحاب الأحمر مكتظة بالدلالات الإيحائية التشكيلية، التي ألقت بظلالها على المتلقي ليبحر في

عالم الرافعي المليء بالخيال.

- المحور الأول: تقانة التشكيل التشبيهي

تتميّز لغة الأديب بشعريتها وبلاغتها عبر قدرته على مزج الأشياء وصبّها في جسد دلالي موحّد، إذ تجمع ما بين المحسوس والعقلي بعبارات زئبقية المعاني تحاكي متذوقها، وتترأى دينامية صورها المتكوّنة في مخيلته، فـ((إنّ هذا التمثيل للمدركات الحسيّة، هو الذي ينقل الدلالة المعنوية من إطار ضيق إلى عالم رحب تنهض من خلاله الاحساسات المحتدمة في وجدان الشاعر))[١٢]، وهذا ما نلمحه في التشكيل التشبيهي الفني في اللغة الأدبية عند الرافعي، ومردّه ((أنّك إذا مثّلت الشيء بالشيء فإنّما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبّه به، أو بمعناه))[١٣]، وهذا التشاكل يُمثّل عملية خلق داخل اللغة، يمحي الحدود الفاصلة بين المشبّه والمشبّه به؛ لتوليد تشكيل جديد في السياق النصي من اعتماده على ((قوّة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه، أو نادراً ما أدركناه، ومن هنا تكون الهزَّة المفاجئة التي تضعها الصورة))[١٤]، فيقف المتلقي متأمّلاً في جمالية المعنى المشكّل، ورابطاً للعلاقة التشبيهيه بين طرفي التشبيه بمعاني تفرزها الصورة المنتجة في النص.

وفي السحاب الأحمر برز التشبيه بوصفه أداة تعبيرية جمالية وظّفها الرافعي في مواطن متنوعة؛ لقدرتها على تحريك دينامية النص، ومن تلك التشكيلات استذكاره لحبيبته بقوله: ((رأيتُ وجهَ فتاةٍ عرفتُها قديماً في رَبْوةٍ من لُبنان، ينتهي الوصفُ إلى جمالها ثم يقف؛ كنتُ أرى الشمسَ كأنّما تجري في شعرها ذهباً، وتتوقَّدُ في خدِّها ياقوتاً، وتسطعُ في ثغرِها لؤلؤةً، وكنتُ أرى الوردَ الذي يزرعه الناسُ في رياضهم، فإذا تأملْتُ شفتيها رأيتُ ورقتين

من الورد الذي يزرعه اللهُ في جنَّته؛ وكانت لها حيناً خِفَّةُ العُصفورِ، وحيناً كبرياءُ الطاووسِ، ودائماً وداعةُ الحمامةِ المستأنسة، وكانت روحُها عَطِرةً، تنْفحُ نَفْحَ المسْكِ إذا تشامَّتِ الأرواحُ الغَزِلةُ بالحاسَّة الشعريةِ التي فيها!))[١٥].

يغامر المتلقي مع الرافعي في رحلة الخيال التي يرسم معالمها وقت لقائه بتلك الفتاة في لبنان، مستثمراً جمالية التشكيل التشبيهي لنحت صورتها التي تتراءى تحت تلك البنى التشبيهية، التي تزاحمت وتوالت ممتدة في مخيلة المتلقي، فافتتح نصّه بستذكار وجه الفتاة التي عرفها، وبوصف مبالغ في انتهاء الوصف، وباستعارة توقّف الجمال عندها؛ ليُشعر المتلقي بالجمال التي تمتلكه تلك الفتاة، ثم أضاف للشمس أشكالاً تشبيهية تتسم بالحركة والديمومة من سطوعها وإشراقتها، فظهرت تجري في شعرها ذهباً، وتوقّدت في خدّها ياقوتاً، وسطعت في ثغرها لؤلؤة، فجمع ما بين الحركة، والاشتعال، والإضاءة، (الجري/ حركة) و(التوقّد/ اشتعال) و(السطوع/ إضاءة)، وقد شكّل هذه التشبيهات مجتمعة فيها، فالحركة رُفدت للشعر مع اللون الذهبي، والاشتعال الياقوتي في الخدّ؛ دلالة على شدّة الحُمرة، والسطوع اللؤلؤي في الثغر؛ دلالة على بريقها وندرتها، ثم عقد الرافعي مقارنة مفعمة بالجمال ما بين الورد المتعارف عليه عند بني البشر، وما بين التشكيل التشبيهي الذي رسمه لشفتيها، إذ شبّههما بالورقتين من الورد، ثم اتكأ على المجاز المرسل؛ لإحداث الدهشة عند القارئ في بيان ذلك الورد الذي يزرعه الله في جنته، والله (عزّوجل) يخلق لا يزرع، وهنا تكمن جمالية المقارنة التي عقدها الرافعي.

ثم ينقل المتلقي إلى البعد الروحي لتلك الفتاة بوساطة التشكيل

التشبيهي الضارب في جذور الوجدان، إذ يشبّهها بخفّة العُصفور حيناً، وكبرياء الطاووس حيناً، ووداعة الحمامة دائماً، ونلحظ هذا النسق التشبيهي المتوازن، من محاكاة كلّ طير من هذه الطيور بما يميّزه، ويتفرّد به، وبنى هذا التشاكل التشبيهي وفقاً لشخصيتها؛ لذا دلّت خفّة العُصفور على عفويتها، وكبرياء الطاووس على عنفوانها، ووداعة الحمامة على طيبتها، ثم تشبيه روحها بما يطيبه العطر فيكون عطراً، له نفحة المسك وقت تشامّ الأرواح الغزلة بالحاسة الشعرية، ونلحظ إبداع الرافعي في تشاكل التشبيه التمثيلي مع الاستعارة المكنية في (تشامّ الأرواح) إذ فتح الصورة على أبعاد دلالية متراكمة ومكثّفة، من عطر روحها النافح بالمسك وقت شم الأرواح المتغازلة كل منهما الآخر، فأجاد الرافعي في تجسيد المعنى بوساطة التشكيل التشبيهي الضاج بالشعرية والجمال.

ويظهر إبداع الرافعي مرةً أخرى في حديثه عن طائفة من الخواطر في طائفة من النساء في فصل النجمة الهاوية مشكّلاً البنية التشبيهية من معانٍ تنضح جمالاً وإحساساً، وذلك في قوله: ((وترَقْرَقَ السَّحابُ فإذا هو كنَضْج الدَّم، وإذا هو يَفور فوْرَهُ؛ فَبَانَ كأنّما يتدفَّقُ من طعْنةٍ أرى دمَها، ولا أرى موضعَها؛ لأنّ هذا الشَّلالَ الأحمرَ يتفجَّر منها.

ورأيتُها هي طالعةً كالشمس حين تغرُبُ محمرَّةً، يتغالبُ طَرفا الليلِ والنهارِ عليها؛ ففيها أواخرُ النورِ، وأوائلُ الظُّلمة، وسوادُها يمشي في بياضها))[١٦].

بنى الرافعي نصّه بحرفية متقنة ورؤية حاذقة لما يجول في خاطره وكونه الوجودي، جاعلاً من التشبيه التخييلي لوحة متجاوزة الحدود التعبيرية المألوفة، فحينما يطء القارئ عتبة هذا الفصل يشعر بالألم المُخيّم في قلب

أديبنا، فالتورية في لفظة (السحاب) تأخذ المتلقي إلى السحاب في وقت الغروب وهو مُحمر- والذي يستثمره الأديب في الصورة التشبيهية اللاحقة- وإلى عنوان الكتاب (السحاب الأحمر)، فالسحاب المُترقرق يُشبّهه بـ(نضج الدم وهو يفور) حيث يكون أحمراً قانياً يسيح على الجلد كما تسير السحاب في السماء وقت الغروب، ثمّ يوضّح ذلك بتشبيه تمثيلي أكثر عمقاً دلالياً بتدفّق الدم من طعنة غطّى ملامحها، حتى بات موضعها مجهولاً، ويتوغّل في المعنى المنسوج إلى تصوير شدّة تدفّق الدم بالشلال المتفجّر، ناقلاً كتلة مليئة ومعبّأة بالوجع لجرح ينزف من دون توقف ماحياً آثار الجُرح، بتصوير دينامي مشبّع بالغايات الدلالية.

وبعد هذا الألم ينقل المتلقي لتشكيل تشبيهي آخر تغلب عليه الحُمرة أيضاً، في تصوير المرأة التي أحبّها طالعة كالشمس محمرة وقت الغروب، مع تقانات إيحاءات لحياكة خيوط الصورة، بلمسة انزياحية بليغة؛ لأنّ التشبيه ((يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد))[١٧]، فجعل الليل والنهار يتغالبان عليها؛ لأنّ الغروب بداية الليل ونهاية النهار، وهو النقطة الزمنية الفاصلة بينهما، ووقته قصير، إذ سرعان ما يتغلب سواد الليل على بياض النهار، والتشاكل الضدّي في هذه الصورة مع التشبيه أثمر الدلالة، وأعلن عن الحالة الشعورية المتعالية في النص التي وظّفها الرافعي؛ فهي الشمس الغاربة والهاربة لتترك ليله بلا نور، فسوادها المتغلب على بياضها هي روحها الهاجرة له، وبنى هذا التعالق المتواصل داخل لُعبة النص بريشة رسّام عارف لأسرار الألوان وخباياه الدلالية.

ومن تقانات التشكيل التشبيهي التي صوّرها الرافعي بأبهى حلّة في

فصل السجين قائلاً: ((وجاءوا به والناسُ مُتقصِّفون عليه من ازدحامهم، ينثني بعضُهم على بعضٍ لينظروا إلى الرَّجلِ الكاملِ، بل الذي نقصَ حين كمُلَ، وهو مُطِلٌ عليهم... كأنه عبارةٌ مُبهمةٌ في صحيفةٍ! وكأنّهم من حوله شروحٌ وتفاسيرُ رُقِّمتْ على حاشيتها بخطٍّ دقيقٍ. وقف كالشيء الغامضِ يَرُوعُهم بغموضِهِ أضعافَ ما يعجبهم بروعته ! وكانوا كالشُّعاع: خيطاً يظهرُ من خيطٍ؛ وكان كالظُّلمةِ: نسيجاً من قطعةٍ واحدةٍ؛ وأحسبه لو صاح بهم صيحةَ البأسِ لسقطتْ قلوبُهم من علائقها سقوطَ أوراقِ الشجرِ في قاصِفِ الريح. وكأنَّ ما بينهم وبينه في الرَّوعةِ والقوَّةِ كالذي تقيسُهُ بين ألفِ مترٍ انخسفت تحت الأرض وألفِ مترٍ انبثقت فوقها فالبعد بين طرفيهما مضاعَفُ كلٍّ منهما))[١٨].

يحاول الرافعي في نصّه الإتكاء على تقانات التشكيل الفني ما بين المشهد والتشبيه والمزاوجة ما بينهما؛ لخلق نسق تصويري للحظة لقاء الناس بشخصية السجين التي عرضها الرافعي في سحابه، بقعد مقارنات تشبيهية بين السجين والناس؛ لفتح حقول تتسع لأبعاد المعاني المزروعة في كوامن النص، فحينما ((تكون جذور الموضوع الموصوف في عالم، وجذور الصورة الواصفة في عالم آخر يضمحّل الحاجز الذهني الذي يفصل المحسوس عن المجرّد؛ ليخلي السبيل إلى عالم واحد موحّد يتحرّك فيه الإنسان بكل حرّية))[١٩]، فالسجين شُبّه بالعبارة المبهمة في صحيفة، في حين شُبّه الناس بشروح، وتفاسير مدوّنة على حاشية تلك الصحيفة، فهو المليء بالشفرات، وهم أدوات لفكّ تلك الشفرات عبر التأويل والتحليل، وهو كشيء غامض مروع، وهم كالشعاع الذي يتسلل ليصل إلى أعمق نقطة، وهو كالظلمة الحالكة، ثمّ يشبه

صيحته الحبيسة التي تسقط القلوب رعباً بسقوط أوراق الشجر؛ من شدّة قوّة الريح القاصفة، ويُكمل المقارنة بينهم بتشبيه يشحن النص بتوتر دلالي فتلك الروعة والقوة التي بين الناس والسجين كالذي يقيس بين ألف متر في باطن الأرض المخسوفة، وألف متر فوق تلك الخسفة؛ لشدّة التباعد بينهما، فالنص مليء بالدينامية التدفّقية التي تثري الدلالات فيه، وتعطي تصوراً وجودياً ونفسياً للقارئ، لشخصية السجين الغامضة، والباعث للرعب، والتي تستوطنها الأسرار والكوامن، ولحال الناس وهم يحاولون فهم هذه الشخصية واستنطاق كوامنها، وتسارع عمليات التحليل والتفسير لكل شيء، مع شدّة البعد بينهم، والذي جعل النص متلاحماً بشكل أعمق تمازج التشكيل التشبيهي بالضدّية، في كونه عبارة مبهمة/ وهم شروح وتفاسير، وهو ظلمة/ وهم شعاع، والبعد بينهم ألف متر منخسف/ ومنبثق أعلى، إذ مدّ التضاد أواصر الجمال بين خيوط النص، وخلق توتّراً منحه درجة شعرية ساهمت في بلورة المعنى وتميّزه.

- المحور الثاني: تقانة التشكيل الاستعاري

إنَّ اللغة هي منفذ الروح الإنسانية للبوح عمّا يجول في خواطرها، أخذت تتشكّل في قوالب وبنيات مختلفة عبر أساليب الأُدباء والشعراء، وللتشكيل الاستعاري إمكانية الخلق الابداعي والمراوغة بالمعاني للهروب من الواقع إلى الخيال، ((فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسّع والتصرّف، وبها يُتوصَّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر))[٢٠]؛ لما تحتاجه من ذكاء وفطنة لتشكيل صور خفية العلاقات، إذ تُبنى على التأويل وولادة معان جديدة بعيدة عن القوالب الجامدة، بإدعاء دخول المشبه في جنس المشبّه به، عن طريق ذكر أحد طرفي التشبيه

وإرادة الآخر[٢١]، حتّى قيل ((ظلت الاستعارة محكاً للشاعرية من حيث قدرتها على اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة؛ أي على اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء))[٢٢]، ممّا يولّد توتراً في بنية التشكيل الصوري في النص.

وبين الاستحالة والإمكان يشكّل الرافعي استعاراته قائلاً: ((من المستحيل أن تُسْكِرَ النارُ، وإن كان شررُها ينطفئ كحبَبِ الكأسِ، ومن المستحيل أن تَلْذَعَ الخمرُ، وإن كان حَبَبُها يموجُ موجَ الشَّرر، ولكنْ من الممكن أن تجدَ في امرأةٍ واحدةٍ لذْعَ النارِ، وإسكارَ الخمرِ معاً، وهي شيطانةُ النِّساء، يجتمع ممكنُها من مستحيلين!))[٢٣].

إنّ النص يتحرك في فضاء جدلية المستحيل والممكن، وما لهذه الجدلية الثنائية من أبعاد جوهرية تتفجّر في البنية العمقية الجامعة مابين العجائبي والواقعي؛ لتقديم فكرة تمور بالدلالات والإيحاءات المنبثقة من شخصية المرأة وجبروتها، ويغرس الرافعي فكرته مستثمراً تقانة الاستعارة وطاقتها الدلالية في (تسكر النار) وتكتمل الصورة بتشبيه شرارة النار بفقاقيع وجه الماء، والاستحالة الثانية في الاستعارة المكنية الأُخرى (تلذع الخمر) ويكملها بتشبيه فقاقيعها بتموج الشرر – التي هي استعارة مكنية أيضاً– فنلحظ هذه الدوامة الإدهاشية التي صنعها في النص، بإنعكاس الصورتين الاستعاريتن، بأخذ السكر من الخمر ورفده للنار، وأخذ اللذع من النار ورفده للخمر، وحتّى التشبيه المتولّد من التشكيل الاستعاري جاء متناظراً فالشرارة تشبيه الفقاقيع والعكس صحيح، إذ ((تتآزر مجموعة العلاقات اللغوية في بناء تشكيل جديد يتخلّق أثناء الطريق، وفي أثناء عبورنا النظري أو السمعي عليه))[٢٤]، وهذا ما يجعل النص إلهامي الدلالة، عن

طريق التلاعب اللفظي المحفّز لبناء الصورتين، ثم يقارن هذه الصور الاستعارية المستحيلة بما هو ممكن، وهو أن للمرأة التي يصفها بـ(شيطانة النساء) فيها لذع النار وإسكار الخمر – صورة (إسكار الخمر) مجاز مرسل علاقته المسبّبة- والتي يتجمع فيها هذان الممكنان مع المستحيلين السابقين، فظهر النص بحلّة ملؤها الهاجس المتخوف، الذي يفسح المجال للمتلقي لتأطير شخصية تلك المرأة المتمرّدة والمتجبّرة، المحاطة بالمستحيل والممكن، وزادت من تقانة الصورة استعماله للون البديعي اللف والنشر بجمع الاستحالة والممكن (لذع النار – اسكار الخمر) في كينونة المرأة، فزاد النص روعة وبهاءً.

ومن تقانة التشكيل الاستعاري الابداعي قول الرافعي في تصوير الفراق: ((ما الفراق إلّا أن تَشعرَ الأرواحُ المفارِقةُ أحِبَّتَها بمسِّ الفناء؛ لأنَّ أرواحاً أُخرى فارقتها، ففي الموت يُمسُّ وجودُنا ليتحطَّم، وفي الفراق يُمسَّ ليلتوي، وكأنّه الذي يقبض الروحَ في كفِّه حين موتها، هو الذي يلمسها عند الفراق بأطراف أصابعه))[٢٥].

نبرات الألم تتعالى في هذا النص، وتستمّد معطياتها من واقعية الحياة والوجود الإنساني، إذ تترامى دلالات الوجع في فراق الأحبّة ما بين جانبي (الموت والابتعاد)، لكنّ لكلّ منهما ضربة وجدانية مغايرة تتغلغل في عمق النفس المفارِقة، وكوّن الرافعي من هذه الثنائية شكلاً استعارياً استنطق المعاني المخبوءة في كلّ نفس، فعزّز شعور الأرواح المفارقة باستعارة مكنية في (مسّ الفناء)، وكأنّ الهلاك، أو الفناء هو مسّ سحري، أو شيطاني يصيب الإنسان، فيفقده وعيه واتزانه، ويسيطر عليه، ثمّ يطرح ثنائية الموت والابتعاد، مع وجود التشكيل الاستعاري للمسّ، فالمسّ لوجود الإنسان يكون محطّماً

في الموت، ولاوياً في الفراق، ويلحظ القارئ هنا شدّة الألم الذي يُصب على الروح إذا فارقت روحاً أحبّتها، مع فارق شعوري ودلالي لكلّ مسّ منهما، ولفظ (المسّ) هنا غمر البعد الاستعاري بصراع ثوري مابين سيطرة المسّ الفانية والمحطِّمة والملتوية وبين وديمومة الحياة، وبمرارات ضاجّة وصاخبة يعلو صداها على الكلمات والجُمل، ثم يمتد هذا الألم اللامتناهي إلى تعضيد الصورة بتشبيه قابض الروح حين موتها بملامسته للروح في الفراق بأطراف أصابعه عبر مساحات الخيال اللامتناهية، إذ((ليس بوسع الفنّ أنّ يتخلّى عن الخيال؛ ذلك أن الخيال هو روح الفنّ وجوهره، وميزته الرئيسة))[٢٦]، وهنا مع التشكيل الاستعاري تتكوّر بؤرة الوجع، وحبكة صعوبة الفراق الذي ينزّ أنيناً في داخل النفس الإنسانية، لدرجة تصوير قابض الروح بالملامس وقت الفراق، حيث يضع النص متلقيه متعايشاً لحالة الأديب الشعورية، وغارقاً في تلابيب تلك القضايا الحياتية، التي تستنفر طاقاتها الوجودية لاستمرارها.

ومن الأحزان الموسقة على وتر الكلمات المتشابكة في النص قوله: ((كانت المرأة غريقةً في يأسها، وكان شاطيءُ الأملِ يفرُّ أمامَ عينيها فِراراً؛ لأنّ بينها وبينه موجةَ دمعها.

وقد صَدع الحبُّ في قلبها صَدْعاً ليغرزَ فيه الشوكةَ المُسْتَجِدَّةَ من ألم الفراق لمن تحبُّه؛ تلك الشوكةُ التي ما نفذتْ قلباً فاسقرَّتْ فيه إلّا جعلت الحياة كلَّها معاني شائكةً، حتّى تُحْطمَ أو تُنْتَزَع))[٢٧].

يصف الرافعي في نصّه إمرأة رجل سجين بعدما سُجن زوجها، ويطرح همومها المتراقصة على قلبها، وتأرجح الفكر بين الألم والحياة، إذ صوّر المرأة غارقة في يأسها، فالاستعارة التصريحية في (اليأس) منحت المعنى أقصى درجات الألم، فالغريق في

الماء يحتاج للمساعدة كي ينجو، في حين هي غرقت في اليأس، الذي هو أمر محتوم لفاقد الأمل، ثمّ تتشابك استعارتان مكنيتان واحدة تلو أُخرى في (شاطئ الأمل) و(فرار شاطئ الأمل) مؤسستان لضجيج ملؤه الوجع، فيغزو الأذهان تلك المأساة القابضة على روح المرأة، وتتظافر الدلالات مع تشكيل استعاري آخر لبعث جوٍّ متوتر بشكل أكبر في موجة هذا الشاطئ، وهي (موجة دمعها)، فنلحظ أن الرافعي استنفذ أقصى إمكانيات الخزين اللغوي والتشكيل الدلالي من حركية الألفاظ (غرق، شاطئ، موجة) والذي يربطها نسق علائقي متشاكل؛ لبث معانٍ تنثّ ألماً ووجعاً على المتلقي، ثمّ استعار الصدع للحب في القلب، وغَرس شوكة الفراق فيه، فتناثرت في النص ألفاظ لم تكن جذورها موجعة، ولكنّ النص غيّر قوالبها اللغوية التي تعارف عليها الإنسان، وألبسها قوالب دلالية مغايرة، تسيدها الألم؛ لنقل المتلقي إلى مسرح مشاهدة تلك المرأة وبيان الحالة الشعورية التي وصلت إليها.

- المحور الثالث: تقانة التشكيل الكنائي

تتمحور جمالية الأُسلوب في السياقات المبنية على عنصر المفاجئة؛ لأنّ إدهاش المتلقي يثير ذهنه للاستمتاع بعملية اللعبة التأويلية بحثاً عن الدلالة، فهي ((وسيلة قويّة من وسائل التأثير والاقناع، ولها أثر كبير في تحسين الأُسلوب، وتزيين الفكرة))[٢٨]، عبر تحريك مخيّلة القارئ، إذ تأتي جمالية الكناية من توسّطها بين الحقيقة والمجاز، فهي ((ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه؛ لينتقل من المذكور إلى المتروك))[٢٩]، وهذا ما يجعلها أداة بلاغية ذات تأثير فاعل في النص، ذات ((قيمة تعبيرية مزدوجة الدلالة))[٣٠]، تطرح غايتها الدلالي

المخبوءة تحت الدلالة الظاهرية محدثة ملمحاً إيهامياً ((لكنّه ليس ملغزاً، إنّما هو إيهام مفتاحه معه))[٣١]، والسياق هو المحدّد لهذا المفتاح الدلالي، ممّا يجعل النصّ شبكة علائقية مترابطة الوحدات؛ للكشف عن المعاني.

ووصف الرافعي محمد عبده في سحابه قائلاً: ((خُلق فصيحاً مُبين اللَّهجة؛ لأنَّ لسانه أُعِدَّ لتفسير معجزةِ الدُّنيا في هذه اللغة، فكان لسانه –ولا غَرْوَ– معجزةً في الألسنة، وكان له بيانٌ ينبَثُّ من طبعه المصقولِ كالشُّعاعِ الذي تُوامِضُك به المرأةُ إذا انقدحت جمرةُ الفلكِ عليها))[٣٢].

شكّل الرافعي نصّه عبر تزاحم الدلالات الجمالية المتعالقة، التي جعلت منه نصّا محبوك الأطراف، فهو اعطى شخصية محمد عبدة بعداً ثقافياً وفكرياً بجمل مختزلة لمعانٍ ذات تدفّق رؤيوي بعيد المدى، واحتلّت تقانة التشكيل الكنائي حيّزاً مثمراً لرسم تلك المعاني، إذ دلّ على فصاحته من تفسيره للقرآن الكريم الذي كنّى عنه بـ(معجزة الدنيا)، ممّا وهب الكلام ثراءً دلالياً وإيحاءً رونقياً يأخذ القارئ لعوالم التأمّل، التي رسمت معالم التفتّح العقلي والعلمي عند محمد عبّده، الذي دخل معترك التفسير القرآني المصوّر بمعجزة الدنيا، ولسانه المصوّر بمعجزة في الألسنة عبر التشبيه، فيحلظ المتلقي هذا التواشج الترابطي بين معجزة الدنيا ومعجزة اللسان، ثمّ يُحلّق في فضاء مكتظٍ بالتناسق اللفظي المُلبّد بإيحاءات التشكيل البياني، إذ يُبيّن إنسيابية لسانه وسلاسة التشكيل الكلامي لديه من تشبيه هذا الكلام بالشعاع الذي يأتي من بريق المرأة إذا انقدحت –وهي هنا استعارة مكنية– جمرة الفلك عليها، التي هي كناية عن الشمس، فتجاورت التشكيلات البيانية المتلاحقة الوامضة لرصد الإمكانية الفذّة التي تمتّع بها محمد عبده من فصاحة اللسان المطبوع

بالبيان، وكان للمرأة حضور ملموس لتجاذب الشفرات الدلالية ما بين تلك الشكيلات البيانية، فجعلت النص نابضاً بالشفافية والحضور الجمالي لجمالها، ممّا يبعث فيه روحاً تفتق دهاليز ذهن المتلقي.

وصوّر الرافعي حال الأديب السكير الذي شاهده وقت جلوسه مع أصحابه الأُدباء بقوله: ((وكان إلى جانبي أديبٌ سِكّير، نسميه ((دِمْياط الحانة))... لأنَّ فرعاً من نهر الخمر ينصبُّ فيه كما ينصبُّ فرعُ النيل عند (دمياط)! وقد عوَّدتْه الكأسُ أن يتَّخذَ الليلَ نهاراً والنهار ليلاً، فما ينصرفُ إلى بيته إلّا في فروع الصُّبح، ولا ينام إلّا والعالم كلُّه متيقِّظٌ؛ ويزعم أنه لا يهتدي إلى عقله إلّا إذا أضاعه ساعةً أو ساعتين، ولا يُحسن تصفيةَ الكلامِ وترقيقِ المعاني إلّا إذا نضج جوفُه بماء الشعر))[٣٣].

يتشاكل في النص التداخل الدلالي للمعاني بين الواقع والتخيّل، في لحظة استذكارية لحال الأديب السكير الذي كنّى عنه بـ(دمياط الحانة)؛ بياناً لشدّة السكر حتّى أنّه أصبح مصبّاً للخمر فيعطي المتلقي تصوّراً عن حاله المتهالكة، وهو مغمور في حنايا الحانة بالسكر، حتّى صار السكر جزءاً من شخصيته وكُنية يُعرف بها، وهذا يؤسس لرؤى تشوبها الإرهاصات الاجتماعية والصراعات النفسية المكوّنة لشخصية الأديب، وتتعمّق الفكرة بشكل أكبر وأكثر حدّة في جمالية الاستعارة (عودته الكأس) إذ رفدت النص بإيحاءات تأمّلية المتأتية من سلطوية الخمر وكأسها على الأديب، لدرجة التلاعب بهيكلية اليوم من ليل ونهار، ثمّ تتصاعد نبرة النص ويشدو عمّا يفور في داخله من مداليل بتوالي التشكيل الكنائي المُخبر عن التلازم الخمري للأديب، بصفتها النواة الفاعلة والمحرّكة لما يجول فيه،

إذ جاءت إضاعة العقل لساعة أو ساعتين كناية عن السكر الذي يسلب العقل، وترتيب المعاني والكلام لا يكون إلّا بنضج ماء الشعر في جوفه كناية الخمرة التي تأخذ مأخذها في عقله وروحه بعد تسللها إلى داخله، فـ((القيمة البلاغية لهذا الفن تعتمد على النسج الداخلي الذي يربط بين المعنيين الأصلي والمقصود))[٣٤]، ويلحظ المتلقي اتساع آفاق الدلالات المتناسلة في النص، وتعالقها المحبوك المركّز والمكثّف، وانسيابية اللغة في يدي الرافعي، حيث نُسجت الصورة المعبّرة عن حال الأديب ببوح جمالي عن الأبعاد النفسية والاجتماعية التي تملّكت منه، حتّى صار سكّيراً منتمياً للحانة، بعد أن تصدّع داخله، وأخذ الانكسار حيّزاً في روحه.

ومن تقانة التشكيل الكنائي كلامه عن جمال المرأة: ((وإذا أنت بقيتِ للجمال فهل الجمالُ سيبقى لكِ؛ وإذا كانت لكِ مدةٌ في الحبِّ فهل هو خالدٌ عليك؟... ألا ترين أنك تزرعين في أيام الحُبِّ بذورَ الحسرةِ، وأنك متى كبرتِ عن سنِّ المرآة... فستنتهين لا محالةَ إلى أمدٍ من العمر يخيِّم عليكِ في مظلِمةٍ كالقبر لا نهارَ ولا ليل؟))[٣٥].

تتزاحم الأساليب البلاغية المتشكّلة في هذا النصّ لاستنطاق كينونة الجمال في المرأة، فظهر الاستفهام منطوياً على شمولية الجمل المكوّنه له، وتحت هذا الاستفهامات وكواليسها دلالات خصبة تتكئ على الطبيعة الإنسانية للبشر، فالتقدم بالعمر يرافقه تغييرات لها أثرها في ذوبان الملامح شيئاً فشيئاً، لذا طرح الرافعي تساؤلاته للمرأة المخاطَبة عن الجمال وخلوده في النص، حتّى ينقل دفّة الكلام للتشكيل الكنائي؛ لنحت صورة تعالج فكرة تنازل المرأة عن عرشها – الجمال- بـ(متى كبرت عن سنّ المرآة) وهي كناية زمن الجمال، وهنا يُباغت

المتلقي لسبر أغوار النص، والكشف عن شفراته، فقد عُرفت المرآة على مرّ العصور بأنّها الأداة التي ترى فيها النساء جمالهن، والمرأة دائمة النظر في مرآتها، فالمرآة تعدّ بوتقة الجمال، وكلّما كبرت في السنّ قَلَّ نظرها فيها، وبذلك اعطت المرآة رمزية ملتصقةً بالاقتران الزماني للجمال، عن طريق معادلة معقّدة في الحياة، فنهاية المرأة تقترن بنهاية جمالها، بل يتوغّل المعنى أكثر في دوران عجلة الزمن فتصل إلى حدّ يكون فيه العمر كالقبر المظلم الذي لا نهار له ولا ليل؛ ليدلّ على انطفاء الجمال وبريقه في المرأة، تعبيراً عن انتصار العمر، ويلحظ المتلقي أن النص غُمر بالمؤثرات المستفزّة من طرح العلاقة التلازمية ما بين المرأة والمرآة والجمال، والزمن الهادم والمُفكك لتلك العلاقة، فنسج الرافعي عالمه النصي بلمسة دافئة يشوبها الطعن؛ لتصبح حارقة.

- المحور الرابع: تقانة التشكيل المجازي

تتشكّل العلاقات الفاعلة بين أجراء النص بوساطة التشكيلات الجمالية ذات الابعاد الدلالية التي يوظّفها الأديب؛ تعبيراً عن مكنوناته وخلجاته وخواطره، وإن تقانة المجاز المرسل لها أثرها الجمالي في تشكيلها التصويري، وهذا نابع من إجرائية المجاز في ((أنّ للفظ أصلاً مبدوءاً به في الوضع ومقصوداً، وأنّ جريه على الثاني إنّما هو على سبيل الحُكْم يتأدَّى إلى الشيء من غيره، وكما يعبق الشيء برائحة ما يجاوره، وينصبغ بلون ما يدانيه))[٣٦]، فتكمن جماليته من تكوين علاقاته المتعدّدة التي يفتّش المتلقي عن المعاني في خبايا العبارات، فهو يقوم على علاقة غير المشابهة بين ما وضع له وما استعمل فيه[٣٧]، فالتشكيل المجازي يكوّر الصورة عبر التلازم العلائقي مابين المعنى المجازي الفاعل

في النصّ، والمعنى المعجمي المتخفّي وراء النصّ، وبتحرير اللغة من أسرها المقيد إلى الإنفلات في فضاء التأويل، بوساطة العلاقات التي تجمع ما بين المعنيين.

فيترأى الرافعي مغامراً في عوالم الخيال مستنداً إلى المجاز في قوله: ((قيلَ لحيَّةٍ سامّةٍ: أكان يَسُرُّكِ لو خُلقتِ امرأةً ؟ قالت: فأنا امرأةٌ غير أنَّ سمِّي في النّابِ وسمّها في لسانها!))[٣٨].

إنّ الجمع بين الأشياء المختلفة وعقد المقارنات بينها يثير المتلقي؛ للبحث عن الخيوط الواصلة لتلك المختلفات، فلابدّ من وجود حلقات وصل تختفي أو تضيء في أعماق النص، والمقارنة المعقودة هنا بين الحيّة والمرأة على الرغم من اختلاف جنسيهما، لكنّ الرافعي غرس العلاقة الرابطة بينهما بتشكيل مجازي، استند إلى مسرح الخيال لإبراز الأدوار المخبوءة لوقت الدفاع عن النفس حين يقترب الخطر، فالنص يسبح حول الحيّة وما يمكن أن تحمله المرأة من صفاتها، انطلاقاً من تكوين الصورة الأولية عن الحيّة بوصفها بـ(الحيّة السامّة)، ومروراً بتوجيه الخطاب إليها وسؤالها عن سرورها لو خلقت امرأة، فكانت إجابتها أنها امرأة وانتهاءً بأن سمّها في الناب، والمرأة سمّها في اللسان، وهنا تكمن ضربة المجاز الجمالية، التي تُحدث دهشة عند المتلقي؛ للبحث عن التشكيل المتأتّي من وجود السمّ في اللسان، وهذا يأتي من إجرائية الصورة المجازية التي ((غالباً ما تغرق في الابتعاد عن المدرك، أو الواضح والسهل، وينتفي فيها الترابط العقلاني))[٣٩]، إذ تتمحور الدلالات في كواليس هذا التشكيل المجازي مولّدة معانٍ تُستنطق من سمّ الحيّة الحقيقي، فالحيّة تستعمل سمّها للقتل سواء أكان للانقضاض على الفريسة أم للدفاع عن النفس، فدلالة السمّ هي القتل، والمرأة لسانها وكلامها –

وهو أكثر أدوات المرأة تأثيراً- يؤثر في قلب الرجل المحبّ، وغالباً ما يستلم لإرادتها، أو يجرح من يحبّها ويقتل مشاعره، أو استعماله في الكذب فيؤدي إلى قتل اشخاص بسببه، لذلك جاء التشكيل المجازي معبّأ بوفرة الدلالة الكامنة في بنيته العميقة، والتي يغرف المتلقي منها ما أملاه عليه ذهنه وتأمّله.

ومن المقارنات المؤتلفة التي عقدها الرافعي للمرأة نفسها قائلاً: ((من المرأة حُلوٌ لذيذٌ يُؤكَل منه بلا شِبَع، ومن المرأة مُرٌّ كَريهٌ يُشبَع منه بلا أكل!))[٤٠].

كوّن الرافعي مقارنة معقّدة تثير الجدل في كينونة المرأة، وشكّل نصّه بناءً على التشكيل المجازي الذي عُضِّد بالمقابلة، ممّا أدى إلى تعميق المعنى، وتحريك الذهن عن القارئ، ليجد نفسه أمام كائن تتلاطم المتضادات في بنيته التكوينية، إذ تنقسم إلى (حلو لذيذ ومرّ كريه)، والعكس والتبديل في (يؤكل منه بلا شبع، ويشبع منه بلا أكل)، وجاءت هذه المضادات متكأة على المجاز المرسل لتتمازج فيما بينها؛ انتاجاً لتصوير يحتاج إلى إعمال الذهن وتشغيل الفكر، فالحلاوة اللذيذة تدلّ عن جمالها وطيبها وصفاتها الحسنة، والتي تجمع مابين الجمال الظاهري والروحي، الذي يؤكل منه بلا شبع مجازاً، والمرّ الكريه يدلّ على القبح الظاهري والروحي، فهو يشبع من دون الأكل مجازاً، وهذا التراتب اللفظي والتناسق الدلالي أعطى النصّ بعداً جمالياً وتشكيلاً خيالياً مثمراً، جراء تحريك الألفاظ (أكل وشبع) بتقانة بلاغية مجازية ضدّية لذة الحلاة وكراهية المرارة، وأعطى تصوّراً جوهرياً لشخصية المرأة في جمالها وقبحها معاً.

ورسم الرافعي لقارئ السحاب الأحمر صورةً يشوبها الألم والرفق، في حديثه عن ذوي السجين

قائلاً: ((وحَسِب الرضيعُ أنَّ هذه الحركةَ هَدْهَدةٌ من أمّه لينام، فنام هنيئاً على صدرها، وأدفأهُ غليانُ هذا الصدر فضاعف لذّةَ أحلامه! وإنّما هو طفلٌ سماويٌّ لا يزال مَسُّ يدِ اللهِ على جلده الرَّطبِ))[٤١].

تتجلى الإمكانية الابداعية لدى الأديب في قدرة على الخلق الدلالي داخل النص، وبثّ أحوال الواقع باللغة السابحة في فضاء الخيال، ملتمساً من خزانته الفكرية واللغوية معانٍ تتحلّى بالشعرية التأثرية، فيكون وقعاً على المتلقي فاعلاً، وهذا ما فعله الرافعي في نصّه هذا، إذ يتصوّر المتلقي حال الطفل وجدّته التي فقدت ولدها، وهي تضمّ رضيع ولدها إلى صدرها، بملمح جمالي يعجّ بالحنين والأنين، فالرضيع ظنّ أن من يضعه على الصدر هي أمّه فنام من شدّة التعب، ومن جمالية المفارقة أدفأه غليان صدرها، فالغليان لا يدفء بل يُحرق؛ كي يوصل المتلقي إلى الوجع الذي تعانيه هذه المرأة، وممّا جمّل الصورة أكثر، وزيّنها بشكل أعمق المجاز المرسل في (مسّ يد الله) وقصد هنا العلاقة السببية لبيان قدرة الله (عزّ وجل) ولطائفه على هذا الرضيع، الذي صوّره بين تشكيلين بيانيين التشبيه؛ لبراءته في (طفل سماوي) والكناية عن ترافته في (جلده الرطب)، فتوسّط المجاز بين هاتين الصورتين ممّا غمر النص بالدلالات المفعمة بالإيمان، واللطائف الإلهية لهذا الرضيع المنهك والنائم على صدر جدّته لا يعرف ما يدور حوله؛ ليستدل المتلقي على أن الرعاية الإلهية تحيط به، وأن الله (عز وجل) رحمته وسعت كلّ شيء، فتناسقت التشكيلات البيانية على هذا النحو الذي جاء محمّلاً بالمشاعر الفياضة والتأثيرات المعنوية الفاعلة، التي يمكن الإحساس بها عند قراءة النص، وتخيّل الصورة المشكّلة أمام عين القارئ.

الخاتمة

توصّلت الدراسة إلى جملة من النتائج:

١- لا نبالغ إذا قلنا أنَّ التشكيل البياني في السحاب الأحمر أسهم في إثراء النص، وحول صوره من النبض الفكري إلى النبض الجمالي بوساطة نثر حروف الألفاظ عبر تقانات فنية، ووحدات بنائية على وفق منظور حداثوي أسهم في تعميق المعنى المراد إيصاله للمتلقي.

٢- إنَّ التشكيل البياني في السحاب الأحمر قدَّم نصوصاً تلامس روح المتلقي وفكره، ومحفِّزاً لمخيلته بوساطة لغة تحمل في مدلولها فضاءً شعرياً لايمكن تجاوزه أو تجاهله.

٣- كان للمرأة حضور مميّز بكل أشكالها وتنوعاتها على المستويين الروحي والجمالي، إذ اتكأ الرافعي في إبراز تلك المعاني على تقانات التشكيل البياني، التي وهبت صوره رونقاً جمالياً يثير كوامن المتلقي عند القراءة.

٤- أخذ التشبيه حيزّاً متميّزاً إذ استند نصوص السحاب الأحمر إلى هذه التقانة؛ لما تمتلكه من مقاربات تجمع ما بين الخيال والواقع، حيث مثّل التشبيه بؤرة ارتكازية لكثير من القضايا المتنوعة التي صوّرها الرافعي.

٥- كوّن التشكيل الاستعاري صوراً غُمرت بالفلسفة الجمالية، والتي جعلت المعنى ينهض بشعرية ألقت بظلالها على القارئ لسبر غورها، وكشف الخبايا النص ومكنوناته، والولوج إلى الأبعاد النفسية والفكرية للرافعي، فجعلت من القارئ يدرك تمكّن الأديب من اللغة، وتحويلها إلى ترجمان للمشاعر المخبوءة.

٦- ظهرت تقانة الكناية مفتاحاً لفتح مغاليق النص، فجاءت مكثّفة ومختزلة للدلالات، إذ تحمل في طياتها فيضاً معنوياً يثير الدهشة عند المتلقي، وكان الرافعي دقيقاً في تشكيلها وزجّها في السياق الكلامي.

٧- تفنّن الرافعي في نقش نصوص السحاب الأحمر بلاغياً، فكان للمجاز حظ وفير في بناء تلك النصوص، إذ جاءت تشكيلاته في منتهى الروعة تصويراً وتعالقاً مع بنية النص الكلية والتشكيلات البلاغية الأُخر.

٨- تتميّز تشكيلات نصوص السحاب الأحمر البيانية بانسيابيتها وزئبقيتها من ناحية الجمال الذي يثير إحساس المتلقي، وفلسفتها الممزوجة برقي التعبير من ناحية تحريك ذهن المتلقي بحثاً عن الدلالة، فنصوصه على الرغم من روعتها تحتاج إلى قراءة بلاغية دقيقة لكشف المعاني الكامنة تحتها.

الهوامش:

١- ينظر: حياة الرافعي: ٢٣، وينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢: ٦/ ٢٣٣.

٢- الإمام مصطفى صادق الرافعي: ٢٠٩.

٣- ينظر: حياة الرافعي: ٢٨-٣٠.

٤- ينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢: ٦/ ٢٣٣.

٥- السحاب الأحمر: ٩.

٦- حياة الرافعي: ١٣٨.

٧- ينظر: معجم العين: مادة (جمل)، لسان العرب: مادة (جمل).

٨- التفسير النفسي للأدب: ٤٩.

٩- الصورة الفنية في التراث جابر عصفور: ٢٨٤.

١٠- النقد الفني: ٦٦.

١١- نظرية البيان العربي: ٣١.

١٢- رماد الشعر: ٢٢٥.

١٣- المثل السائر: ٢ / ١٢٣.

١٤- الصورة والبناء الشعري: ٣٣.

١٥- السحاب الأحمر: ١٦.

١٦- السحب الأحمر: ٢١.

١٧- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٧٥.

١٨- السحاب الأحمر: ٢٨.

١٩- خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢٠١.

٢٠- الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٢٨.

٢١- ينظر: مفتاح العلوم: ٤٧٧، عروس الأفراح:٢/ ١٤٧.

٢٢- في الشعرية: ١٢٢.

٢٣- السحاب الأحمر: ٢٥.

٢٤- فلسفة البلاغة: ٢٣٧.

٢٥- السحاب الأحمر: ٣٦.

٢٦- الصورة الفنّية، ميخائيل اوفسيانيكوف: ٤٨.

٢٧- السحاب الأحمر: ٣٥.

٢٨- الأسلوب الكنائي: ٨٧.

٢٩- مفتاح العلوم: ٥١٢.

٣٠- جدلية الإفراد والتركيب: ٢٩٦.

٣١- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢٣٠.

٣٢- السحاب الأحمر: ٩٥.

٣٣- السحاب الأحمر: ٦٤.

٣٤- الكناية وأساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي: ١١٣.

٣٥- السحاب الأحمر: ٤٩،٥٠.

٣٦- أسرار البلاغة: ٣٩٦.

٣٧- ينظر: الإيضاح: ٢٧٧.

٣٨- السحاب الأحمر: ٢٤.

٣٩- دير الملاك: ٣٤٦.

٤٠- السحاب الأحمر ٢٠.

٤١- السحاب الأحمر: ٣١.

المصادر والمراجع:

١- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق، محمود محمد شاكر، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١م.

٢- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

٣- الأُسلوب الكنائي، نشأته - تطوّره - بلاغته، د.محمود السيد شيخون، ط١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م.

٤- الإمام مصطفى صادق الرافعي، مصطفى نعمان حسين البدري، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٦٨م.

٥- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٦- التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين اسماعيل، ط٤، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ت.

٧- جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط١، ١٩٩٥م.

٨- حياة الرافعي، محمد سعيد العريان، ط٣، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٥٥م.

٩- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.

١٠- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د.محسن اطيمش، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢م.

١١- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د.عبد الكريم راضي جعفر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٩٨م.

١٢- السحاب الأحمر، مصطفى صادق الرافعي، مراجعة:د.درويش

الجويدي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٠م.

١٣- الصورة الفنّية، ميخائيل اوفسيانيكوف، تر: د.علي عبد الأمير صالح، مجلة آفاق عربية، حزيران، السنة التاسعة عشرة، ١٩٩٤م.

١٤- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

١٥- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، ١٩٨١.

١٦- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدين السبكي، تح: عبد الحميد هنداوي، ط١، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، الدار النموذجية، المطبعة العصرية، بيروت، ٢٠٠٣م.

١٧- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د.رجاء عيد، ط٢، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت.

١٨- في الشعرية، د. كمال أبو ديب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

١٩- الكناية وأساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، محمد الحسن علي الأمين أحمد، المكتبة الفصلية، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٠- لسان العرب، ابن منظور، ط٣، دار صادر، بيروت، ٢٠١١م.

٢١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تقديم وتعليق: د.أحمد الحوفي، ود.بدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٢٢- معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.

٢٣- معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ط١، تح: د.مهدي المخزومي، د.إبراهيم السامرائي، دار

ومكتبة الهلال، ١٩٨٨م.تأكيد

٢٤- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، تح: عبد الحميد هنداوي، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.

٢٥- نظرية البيان العربي خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي، تنظير وتطبيق، د.رحمن غركان، ط١، دار الرائي، دمشق، ٢٠٠٨م.

٢٦- النقد الفني، نبيل راغب، دار مصر للطباعة، الإسكندرية، د.ت.

٢٧- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت.