بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلّية الآداب

قسم اللغة العربيّة وآدابها

رسالة ماجستير بعنوان:

جماليّات الذّات والآخر في ثلاثيّة الرافعيّ

THE AESTHETICS OF THE SELF AND OTHER IN THE TRILOGY OF ALRAFAI.

إعداد :

آية "عبد الله بيك" "الشيخ عيسى" السلامة

الرقم الجامعي :2014101002

إشراف

أ.د فايز القرعان

حقل التخصص: اللغة العربيّة وآدابها

الفصل الأول

15/ ربيع الآخر/1440هـ

24/كانون الأول/2018م.

جماليّات الذّات والآخر في ثلاثيّة الرافعيّ

THE AESTHETICS OF THE SELF AND OTHER IN THE TRILOGY OF ALRAFAI.

رسالة مقدّمة؛ لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير، في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك–الأردن

إعداد :

آية "عبد الله بيك" "الشيخ عيسى" السلامة

الرقم الجامعي :2014101002

إشراف

أ.د فايز القرعان

حقل التخصص: اللغة العربيّة وآدابها

الفصل الأول

15/ ربيع الآخر/1440هـ

24/كانون الأول/2018م.

قرار المناقشة

جماليّات الذّات والآخر في ثلاثيّة الرافعيّ

THE AESTHETICS OF THE SELF AND OTHER IN THE TRILOGY OF ALRAFAI.

إعداد :

آية "عبد الله بيك" "الشيخ عيسى" السلامة

الرقم الجامعي :2014101002

بكالوريوس اللغة العربيّة وآدابها، الجامعة الهاشميّة، الأردن، ٢٠٠٧م

قدّمت هذه الرسالة؛ استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، في تخصص اللغة العربيّة وآدابها، في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

أ.د فايز القرعان.....مشرفاً ورئيساً.

أستاذ دكتور في البلاغة والنقد، جامعة اليرموك، الأردن.

أ.د بسّام قطّوس.....عضواً.

أستاذ دكتور في النقد الأدبيّ الحديث، جامعة اليرموك، الأردن.

أ.د إبراهيم الكوفحيّ.....عضواً.

أستاذ دكتور في الأدب والنقد الحديث، الجامعة الأردنيّة، الأردن.

نوقشت في تاريخ: الاثنين الواقع في ١٥/ ربيع الآخر/١٤٤٠هـ، الموافق: ٢٤/ كانون الأول/٢٠١٨م.

الإهداء

لروح الرافعّي العظيم....

إلى من تمثّل من الرافعّي، لغته، إحساسه،

وأهدافه، إلى زوجي....

إلى الدبقّية الباقية، التي ما تزال تَمَسّك

شجرةَ الكلم الطّيب، في زمان الزبد.

الشكر

بعد هذا الجهد؛ أحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات.

وأشكر كلّ من أسهم في هذه الرسالة،بدايةً من أستاذي المشرف أ.د. فايز القرعان حفظه الله ، الذي أكرمني بروافد علمه وأخلاقه وتواضعه وكرمه، فكانت هذه الرسالة ثمرة عطائه ورعايته، فجزاه الله خير الجزاء.

وأشكر أعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم الرسالة، وعلى ملحوظاتهم القّيمة النافعة.

ويطيب لي أن أتقدم بخالص شكري وعرفاني، لأساتذتي في قسم اللغة العربية وآدابها، سائلة الله عزّ وجلّ، لهم الصحة والعمر المديد.

وأتقدم بالشكر إلى إدارة الجامعة، التي فتحت أبوابها للدراسات والبحث العلمي، وأتاحت مكتبتها الزاخرة بالكتب؛ تسهيلاً لمهمة البحث والتعلم.

حفظ الله الجميع وزادهم فضلاً وشرفاً ورفعةً ، وأبقاهم منارات يهتدى بها في العلم والمعرفة.

مسرد المحتويات

قرار المناقشة ..... ج

الإهداء ..... د

الشكر ..... هـ

مسرد المحتويات ..... و

ملخص الرسالة بالعربّية ..... ط

المقدّمة 1

تمهيد في معنى الجماليّات والذات والآخر، وفي التعريف بالنص التطبيقّي. 7

المطلب الأول: معنى الجماليّات لغة. 8

المطلب الثاني: معنى الجماليّات اصطلاحاً. 9

المبحث الثاني: معنى الذات والآخر لغةً واصطلاحاً. 14

المطلب الأول: معنى الذات والآخر لغةً. 14

المطلب الثاني: الذات والآخر اصطلاحاً. 16

المبحث الثالث: تعريف بالنصّ التطبيقّي. 23

المطلب الأول: رسائل الأحزان. 24

المطلب الثاني: السحاب الأحمر. 25

المطلب الثالث: أوراق الورد. 26

الفصل الأول: تجليات الذات والآخر في ثلاثية الرافعي. 28

المبحث الأول: أحوال الذّات 28

المطلب الأول:حال الذات العاشقة. 29

المطلب الثاني: حال الذات المتألمة. 33

المطلب الثالث: حال الذات المتسامحة والمتسامية على الألم. 39

المطلب الرّابع: حال الذاتالمُخلّدة بالرسالة والهدف. 42

المبحث الثاني: أنواع الآخر. 47

المطلب الأول: المرأة المُلهمة، أيقونة الجمال والحبّ. 48

المطلب الثاني: الإنسان، كينونة وروحاً. 55

المطلب الثالث: الآخر/ لغة وأدباً وفكراً. 61

المبحث الثالث: جدل الذات والآخر..... 67

المطلب الأول: جدلية الذات والآخر في العشق. 68

المطلب الثاني: جدلية الذات والآخر في الهجر والوصل. 78

الفصل الثاني: تقنيات البنية النصية في ثلاثية الرافعّي. 89

المبحث الأول: شعرية العتبات النصّية..... 89

المطلب الأول: عتبة العنوان. 93

المطلب الثاني: عتبة المقدمة. 102

المطلب الثالث: عتبة الذات في النص. 110

المطلب الرابع: عتبة الخاتمة. 113

المبحث الثاني: شعرّية اللغة السردية في ثلاثّية الرافعّي. 119

المطلب الأول: شعرية سرد الأحداث. 120

المطلب الثاني: شعريّة الزمن السرديّ في ثلاثية الرافعيّ. 128

المطلب الثالث: شعريّة المكان في ثلاثيّة الرافعيّ. 136

المطلب الرابع: شعرية سرد شخصيّات ثلاثية الرافعيّ. 145

المبحث الثالث: تقنية القناع في ثلاثّية الرافعّي. 159

المطلب الأول: تقنية القناع في رسائل الأحزان. 161

المطلب الثاني: تقنية القناع في السحاب الأحمر. 164

المطلب الثالث: تقنية القناع في أوراق الورد. 165

المبحث الرابع: تقنية الرمز في ثلاثّية الرافعي.....168

المطلب الأول: تقنية الرمز في رسائل الأحزان. 171

المطلب الثاني: تقنية الرمز في السحاب الأحمر. 174

المطلب الثالث: تقنية الرمز في أوراق الورد. 177

الخاتمة. 181

مسرد المصادر والمراجع 183

ملخص الرسالة بالإنجليزية 193

ملخص الرسالة بالعربيّة

جماليّات الذّات والآخر في ثلاثيّة الرافعيّ

رسالة مقدّمة؛ لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير، في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك–الأردن(2018م)

إعداد: آية "عبد الله بيك" "الشيخ عيسى" السلامة، بإشراف أ.د فايز قرعان.

تهدف هذه الدراسة إلى بحث جماليّات الذات والآخر، كما تمثّلت في ثلاثيّة مصطفى صادق الرافعيّ،أو ما يُعرف: بثلاثية فلسفة الجمال والحبّ، وتذهب الدراسة لاستقراء الموقف الذي انطلقت منه الذات في التعبير عن الآخر، وتحليل ذلك الموقف، على تعدُّد أشكاله وصوره في الثلاثيّة، بإبراز تجلّياته وتشكّلاته في الأبنية النصّيّة، وتقف هذه الدراسة على البناء النصّيّ، محاولةً استجلاء مضامينه ودلالاته، التي تكشف عن جماليّات اللغة السرديّة التي عبّر بها الرافعي عن الذات، وعن نظرته الذاتية الفلسفيّة الجماليّة للجمال والحبّ والإنسان والحياة، من خلال الوقوف على تقنيات البنية النصيّة، التي تمثلت بشعريّة العتبات، وشعريّة اللغة السرديّة، وتقنيتي القناع والرمز، وكان من أهّم نتائج الدراسة: قيام البناء السردي على محوريّة الذات والآخر، التي سيطرت على كلّ العلاقات فيه، وعبّرت من خلالها الذات عن رؤيتها وفلسفتها الجماليّة، فالذات: هي ذات الرافعيّ التي تعدّدت أشكالها في النصّ، تروي قصّة وجدانيّة ذاتيّة عاشتها مع الآخر. والآخر نوعان: الآخر الَمشهدي، وهو صورة الجماليّة التي أحالتها الذات لواقعها، وتمثّلت بتصوّر الذات للمحبوبة، برؤية علويّة سماويّ ة تقودها لمحبّة الطبيعة، ومحبّة مبدع الجمال الأعلى، لتصل إلى الحبّ الإلهي، والآخر الرّمزي: الذي تمثّل فيمن خاطبته الذات، وسردت له وعنه، ممثّلاً بالإنسان فطرةً وروحاً.

الكلمات المفتاحية: الرافعيّ، جماليّات، الجمال، الحبّ، ثلاثيّة الرافعيّ.

المقدّمة.

شهدت الأمّة العربّية، في بداية القرن السابق، تحوّلات وأحداثاً اجتماعّية كثيرة، فرضت تأثيرها على الساحة الأدبّية والنقدية، وعلى الأدباء والنقاد في ذاك العصر، إذ صقلت ثقافاتهم، وبلورت اتجاهاتهم، وأبرزت كينونتهم، أمام الآخر القادم بقّوة ثقافته وآيديولوجيته ومشاربه المتعددة، ونظرياته الثورية في عوالم الأدب والنقد والثقافة المتنوعة، وأمام ذاك الزخم الهادر، لا بد للإنسان من وقفة أمام الآخر، يفهم بها نفسه، ويجلي فردية إبداعه، ويمْيز ثقافته بثوابتها وتحولاتها وتشكلها مع الآخر، ذوبانا به، أو إعراضا، عنه أو تكاملاً معه.

وتمثّل هذه الدراسة، محاولة للكشف عن جمالّيات الذات والآخر في ثلاثية الجمال والحبّ لمصطفى صادق الرافعّي، وذلك من خلال إبراز مظاهر الذات الرافعّية ومكوناتها، وما تمثّله من ثقافة وفكر أمام الآخر، بما يملك كذلك من فكر وثقافة وحضور، بتسليط الضوء على الأبنية النصّية التي تبرز بها الذات أمام الآخر، الذي قد يكون امرأة أو ثقافة أو حضارة كاملة، عّبر عنها الرافعّي بأدبه الإنساني ونظرته إلى الحياة والوجود ، في سنوات عاشت فيها الأّمة العربّية، تشكلات وتلاّوت مفصلّية هامّة، طبعت بآثارها على الثقافة العربية، وصقلت من شخصية المثقف العربّي وهُ ويته أمام الآخر.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

تبرز مشكلة الدراسة في الإجابة عن السؤال الرئيس: **ما جمالّيات الذات والآخر في ثلاثية الجمال والحبّ؟** ويتفرع عنه الأسئلة الآتية:

1) ما حقيقة الذات والآخر في ثلاثّية الجمال والحب؟

2) ما التشكيلات الجمالّية، التي تحّركت فيها الذات والآخر، في الأبنية التركيبية في هذه الثلاثّية؟

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى تحقيق ما يأتي:

1) الكشف عن تجلّيات الذات والآخر في هذه الثلاثّية.

2) إبراز التشكيلات الجماّلية من منظور الذات والآخر في ثلاثّية الجمال والحبّ.

أهمّية الدراسة:

تظهر أهمّية هذه الدراسة في الآتي:

1- الإ سهام بدراسة أبنية سردّية للرافعّي، لم تدرس من قبل، من منظور جماّليات الذات والآخر.

2- الوصول إلى حقيقة العلاقة بين ذات الرافعّي والآخر.

3- تزويد المكتبة العربّية، بدراسة كاشفة عن جدلّية الذات والآخر ومكّوناتها في أدب الرافعّي .

4- إفادة البحث العلمّي، من جهة الترقّ ي به، لمزيد من المعرفة، حول الأدب العربّي المعاصر.

حدود الدراسة:

تبحث الدارسة في جماّليات الذات والآخر ومظاهرها وتشكلاتها البنائّية، في ثلاثة أعمال للرافعي شكّلت صورة دالّة، وهي: رسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وأوراق الورد، في ما عرف بثلاثّية فلسفة الجمال والحبّ.

الدراسات السابقة:

كثيرة جدا تلك الدراسات التي تقارب موضوع دراستي ، ومن أهّمها:

1) المرأة في أدب الرافعّي: مها عبد الستار السطوحي، رسالة ماجستير، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر، 1992م.

انصّبت هذه الدراسة على بيان مكانة المرأة عند الرافعّي ونظرته لها كأم فاضلة، وكحبيبة عفيفة متمنعة، وزوجة تتفوق على سائر النساء بوجودها ومكانتها، وهي صنو الرجل وشقيقته وأخته

في معترك الحياة الشاق، ومثلت لذلك بالأمثة الدالة والنماذج الموضحة . ولا تتقاطع هذه الدراسة مع دراستي إلا في خيط شفيف حول علاقة الرافعّي بالمرأة ونظرته لها وتصوره لمعناها الإنساني كونه كاتباً وأديباً .

2) الرافعّي من أدب الذات إلى أدب الهدف والرسالة: عبد الحليم عويس، مجلة الأدب الإسلامي، المجلد السابع، العدد 25، سنة 1421هـ.

حيث عرض البحث ردّاً نقدياً على من يقول: إن أدب الرافعّي انتقل به من السعي لإمارة الشعر(الذاتي) إلى المعركة تحت راية الإسلام (الهدف والرسالة)، وتاريخ آداب العربية، وخلق لون سردي جديد لم يسبق به، في النثر، في ثلاثية الجمال والحب، شأنه في ذلك شأن أيّ كاتب آخَر احترف الكتابة وسعى للصدارة والظهور في زمنه، ويقوم الكاتب بالردّ على هذا الطرح من خلال عرض ثوابت الرافعّي ومرجعياته التي أكسبته هذا النضج والاستعداد للتصدي لحملات تغريب العربّية وإثبات الحيدة والعمق والإنصاف.

ويتقاطع هذا البحث مع دراستي في الإطار العام لجدلية الذات والآخر؛ فالذات الرافعّية المقاومة لحملات الآخر الغربي والمتصدية لأفكاره بمرجعياتها وثوابتها، تقف حجر عثرة أمام كلّ ما يسعى للنيل من العربية والإسلام، في إطار الصراع الحضاري للثقافات .

3) فن المقالة عند الرافعّي، (وحي القلم نموذجا)، منير الصالح، رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية، تناولت هذه الدراسة كتاب "وحي القلم" بالتحليل اللغوي صرفا وإنشاء وأبنية تركيبية، وقامت باستخلاص النتائج وحصر الدلالات في دراسة لغوية محددة بإبراز جماليات اللغة السردية في كتاب وحي القلم تحديدا.

4) كتاب: مصطفى صادق الرافعّي رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية: د. مصطفى الجوزو، دار الأندلس، بيروت، ط1/ 1985م.

تناولت هذه الدراسة الرمزية في أدب الرافعّي والتي تقاربت مع لمحات سريالية نادت بالحب بوصفه أصل الحياة واستمرارها،و تقاربت مع ما يصدر من الوجدان من عاطفة يعبر عنها بالشكل الأدبي الذي تميز به ا لرافعّي وكان رائده في السرديات. وتتقارب هذه الدراسة مع دراستي في جانب إبراز جماليات الكتابة السردية عند الرافعّي وتختلف عنها في التطبيق على جدلية الذات والآخر .

فهذه الدراسات تناولت أعمالاً للرافعّي، وركّزت الدراسات السابقة على إبراز قضايا لم تتعلّق بالذات والآخر.

وما وجدت– في ما بحثت– دراسة تناولت ثلاثّية الجمال والحب عند الرافعّي بشكل يتقارب أو يتقاطع مع دراستي .

أما جدلية الذات والآخر، في الثقافة العربية، وتحديدا في الأدب والشعر والنقد، فقد كثرت الرسائل والأطروحات والأبحاث العلمّية، حول ذلك، واتسعت الدراسات لتشمل عدداً كبيرا، ومن أهّم تلك الدراسات المقاربة لدراستي:

1) دراسة الأنا والآخر في شعر المتنبي، دراسة في إشكالية الظاهرة وتجلياتها، للباحث د.مفلح حويطات، بحث محكم في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، مج33،ع 131. 2015، تناول الباحث فيها استقراء الموقف الذي انطلقت منه الأنا في علاقتها بالآخر بمختلف أشكاله وصوره، ووقف على النصّ الشعريّ؛ محاولاً استكناه محمولاته ودلالاته المضمرة، والتي تكشف في بعض وجوهها عن أزمة الذات المركّبة، وصراعها مع محيطها الذي لم تصل معه في الأغلب لمرحلة الانسجام المنشود.

2) الأنا والآخر في مسرحيات سناء الشعلان، مسرحية (وجه واحد لاثنين ماطرين) – أنموذجا– بريزة سواعدة، رسالة ماجستير في جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015 . تناولت هذه الدراسة مسرحية للدكتورة، سناء الشعلان، من منظور الأنا والآخر، وتسلسلت في تأصيل

مفهوم الانا والآخر فلسفيا وحضاريا ودينيا ونفسيا واجتماعيا إضافة إلى اللغة والاصطلاح والنقد كذلك . ثم درست المسرحية دراسة نصية أسلوبية من خلال دراسة البنية السطحية والبنية العميقة للنص (الفضاءات الدلالية).

3) الأنا والآخر في شعر محمد الفهد العيسى، رسالة ماجستير، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا 2014، عبد الله بن محمد الأسمري، تناول الباحث فيها شعر محمد الفهد العيسى في ثلاثة محاور محور الأنا، ومحور الآخر، والعلاقة بينهما، ووقف في الدراسة النصية على تمظهرات الأنا ودلالاتها وأحوالها وأنظمة علاقاتها بالآخر.

4) جدلّية الذات والآخر، في الشعر الأمويّ"دراسة نصّية"، للباحث: فاضل أحمد حسين القعود، جامعة عين شمس (القاهرة)، كلّية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007م.

وهي أطروحة دكتوراه، تناول الباحث فيها، تناقضات الذات في الشعر الأمويّ، مع بيان نماذج شعرّية، قام بسردها وتحليل الذات فيها.

5) دراسة: الذات والآخر في شعر طرفة بن العبد، للباحث: نضال يوسف محمّد ملكاويّ، جامعة اليرموك (إربد، الأردن)، كلّية الآداب، قسم اللغة العربّية، 2013م. وهي رسالة ماجستير، قصد الباحث فيها دراسة الذات وما تخاطبه، في شعر طرفة بن العبد خصوصاً، وقد كشف البحث فيها عن الذات الكامنة في شعر طرفة وكيف كانت تلك الذات تخاطب غيرها.

ما تضيفه هذه الدراسة الى الدراسات السابقة :

تأتي هذه الدراسة، بانية على ما سبقها من دراسات، مستفيدة منها، مضيفة إليها ما يأتي:

1) إبراز تجليات الذات والآخر وتشكيلاتها في الأبنية النصية ، في ثلاثّية الرافعّي.

2) الكشف عن جماليات الذات والآخر، في ثلاثّية الرافعّي:(الجمال والحبّ).

منهجيّة الدراسة:

اعتمدت الباحثة، في معالجة الدراسة، المنهجين الآتيين:

1- المنهج الوصفيّ: من خلال وصف ثلاثيّة الرافعيّ:(الجمال والحب)، وما يحيط بها من وقائع حياتيّة، وما يتعلّق بها من دراسات وأبحاث.

2- المنهج التحليلي: من خلال تفسير النصوص السرديّة، وتحليلها، وصولاً إلى الكشف عن محدّدات الذات والآخر ومظاهرها.

خطة الرسالة.

تقع هذه الرسالة في تمهيد وفصلين، تطرقتُ بهما لجماليات الذّات والآخر في ثلاثيّة الرافعي من خلال عرض تمهيديّ وقفتُ به على معنى الجماليّات لغةً واصطلاحاً، وعلاقتها بالأدب والفن، ومعنى الذّات والآخر في اللغة والاصطلاح، تلاه تعريفٌ بالنصّ التطبيقيّ لثلاثيّة فلسفة الجمال والحب، مشتملٌ الكتب الثلاثة: رسائل الأحزان، السحاب الأحمر، أوراق الورد.

أمّا الفصل الأول فكان بعنوان: تجلّيات الذات والآخر في ثلاثية الرافعي. تناولتُ به صور الذّات التي تنّوعت أحوالها في العشق، والألم، والُمسامحة والتسامي على الألم، والخلود بالرسالة والهدف، ثمَّ صور الآخر الذي خاطبته الذات وتمثّلت بالمرأة الُملهمة أيقونة الجمال والحب، والإنسان كيونةً وروحاً، والآخر لغةً وأدباً وفكراً، ووقفتُ أخيراً على جدل الذات والآخر في العشق والهجر والوصل.

وجاء الفصل الثاني تطبيقّياً بعنوان: تقنيات البنية النصّية في ثلاثية الرافعي، وقفتُ فيه على: شعريّة العتبات النصّية التي تضمّنت؛ عتبة العنوان، وعتبة الُمقدمة، وعتبة الذات في النص، وعتبة الخاتمة. ثّم شعريّة اللغة السّردية؛ في الحدث، والزمن، والمكان، والشخصيات. وتناولتُ توظيف تقنية القناع في الثلاثيّة، وأخيراً توظيف تقنية الرمز.

تمهيد في معنى الجماليّات والذات والآخر، وفي التعريف بالنص التطبيقّي.

تعدّدت معاني الجماليّات ومعاني الذات ودلالاتها في النقد العربّي، والنقد عامّة؛ بسبب من اتساع المفردة، وتنوّع إحالاتها، وما تسلّط الضوء عليه من خبايا النفس، وآفاق الروح، وشذرات العقل، وما يقابلها من معنى الآخر، وفلسفة وجوده، وتوازي تشكّلاته أمام الذات، وتعالق خيوطه معها وتنوعت معها التقنيات الجمالية التي يمكن استثمارها في الخطاب اللغوي التي تكشف عن هذه الذات وعلاقتها بالآخر. ولّما كان المعنيان: اللغويّ والاصطلاحّي، هما عتبة البيان الأولى للرسالة، فتعرض الدراسة معنى الجماليّات والذات والآخر لغةً واصطلاحاً في المبحث الأول، وفق الآتي.

المبحث الأول: معنى الجماليّات لغة واصطلاحاً.

المطلب الأول: معنى الجماليّات لغة.

الجماليات جمع جَمالي، والجمالّي من:(جَمَلَ)، قال ابن فارس:"والجيم والميم واللام، أصلان: أحدهما: تجّمع وعظم الخلق، والآخر: حسن، فالأول قولك: أجملت الشيء، وهذه جملة الشيء، وأجملته: حصّلته، والأصل الآخر: الجمال، وهو ضد القبح، ورجل جميل وجُمال. قال ابن قتيبة: أصله من الجَميل، وهو ودك الشحم المذاب، يراد أنّ ماء السَّمن يجري في وجهه"[1].

والجمال: مصدر الجميل، والفعل منه جَمُلَ يجمل، قال الله تعالى:﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴿٦﴾ ﴾ (النحل:٦) أيْ: بهاء وحسن[2].

والجمال: الحسن، يكون في الفعل والخلق، والجمال يقع على الصور والمعاني[3]، ومنه الحديث: إنّ الله جميل يحب الجمال[4]، أيْ: حسن الأفعال، كامل الأوصاف[5].

---

(1) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1، 1979م، مادة: (جمل)، ج1، ص481.

(2) الفراهيدي ، الخليل بن أحمد أبو عبد الرحمن، العين، تحقيق، مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1988م، مادة(جمل)، ص6، ص142.

(3)ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط1، 1986م، فصل الجيم، مادة(جمل)، ج11، ص126.

(4) جزء من حديث رواه: مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسن النيسابوري، المسند الصحيح، ت: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1995م، كتاب الإيمان، باب تحريم الكذب وبيانه، ج1، ص93.

(5) المباركفوري، محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم أبو العلا، تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986م، ج6، ص116.

المطلب الثاني: معنى الجماليّات اصطلاحاً.

تفاوتت تعريفات الجمال في الاصطلاح، واختلفت باختلاف رؤية الجمال والإحساس به، ويعلّل عزّ الدين إسماعيل هذا الاختلاف بقوله:" هناك أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين، في مختلف العصور والأمكنة، ذلك أن التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال وطبيعي أن يختلف الناس في فهم الأشياء، خاصّة إذا كانت من طبيعة مرنة، كما هو الشأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة"[1].

وصعوبة تعريف المفهوم، ناجمة عن صعوبة الاتفاق على نظرة جمالية واحدة؛ فما أراه أنا جميلاً قد لا تراه أنت كذلك،وما هو جميل اليوم قد يفقد جماله غداً ، وما هو جميل في زمني قد لا يكون جميلاً في زمنك، أو ذوقك أو ثقافتك، فالقيمة الجمالية قيمة زئبقية مُراوغة نتيجة خضوعها للذوق والمزاج فلا دور للعقل والمنطق في الحكم عليها، فهي قائمة على استحسان الناس وانطباعاتهم و بحسب شاكر عبد الحميد فالجمال نفسه" ليس شيئاً واحداً فهو يمكن أن يكون أرضّياً مادّياً، ويمكن كذلك أن يكون معنوياً أو مثالياً أو مفارقاً لعالم الواقع، أو غير ذلك من المعاني المتعددة للجمال، لذلك حيّر الجمال عبر تاريخ البشرية المفكرين والفلاسفة والأدباء والفنانين وعلماء النفس والناس بشكل عام، وتعددت تفسيراته بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والإبداعية والعلمية والإنسانية له، تلك التي حاولت تفسيره أو الإحاطة بمظهره ومخبره، وظل الجمال يروغ دوماً من كل التفسيرات"[2].

وأمام هذه الحيرة في تحديد مصطلح الجمال تأخذ الدراسة من التعريفات الجمالية ما يقترب من مضمون هذا البحث وما يتقاطع مع مضامينه الجمالية التي وردت في البناء السردي للثلاثية،

---

(1)إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص29.

(2)عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص17.

ففي تعريف المناوي للجمال يقسمه إلى قسمين بقوله:" وهو ضربان أحدهما يختص بالإنسان في نفسه و فعله والثاني ما يصل منه لغيره"[1]، و بحسب الجرجاني: " من الذوات: تناسب الأعضاء، ومن الصفات: ما يتعلق بالرضا واللطف"[2]. فكلا التعريفين السابقين نظر للجمال نظرة باطنة وظاهرة في إيضاح ماهيته، وخالفهما في ذلك الغزالي بتعريفه للجمال بوصفه مجموع الصفات الكاملة الممكنة للشيء، حيث يقول:" كلُّ شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، ولكل شيء كمال يليق به"[3]، فالتعريفات السابقة نظرت في ماهية الجمال والأسباب التي تجعل من الشيء الجميل جميلاً بذاته وبما يتصل به، دون التطرق لفنّيته وإبداعه.

وهو ما تناولته الفلسفة الإغريقية واليونانّية في تفريقها بين الجمال الفنّي والجمال الطبيعي فبحسب عز الدين إسماعيل" فسر أفلوطين– في الإلياذة– الجمال الفني بأنه فرق بينه وبين جمال الطبيعة، فرأى أن الحجر الذي يتناوله الفنان، يبدو جميلاً بجانب الذي لم تمسسه يد الفنان، فالجمال إذن ليس في الحجر، وإلا فالحجران من أصل واحد، ولكنه في تلك الخاصية التي أضافها الفن إلى الحجر، وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بخياله، كان أعظم منها في الحجر، ومن ثم

(1)المناوي، عبد الرؤوف بن تاج العارفين بن علي، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1990، ج1، ص129.

(2)الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص78.

(3)الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين، بيروت، دار المعرفة، ج4، ص299.

فالعمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي، ولكنه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطبيعة"[1].

وفي نظرة تذوقية لمعنى الجمال وأثره يكون تعريف الجمال بما" يثير فينا إحساساً بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فني من صنع الإنسان، وإننا لنعجز على الإتيان بتحديد واضح لماهية الجمال؛ لأنه في واقعه إحساس داخلي يتولد فينا عند رؤيته أثراً تتلاقى فيه عناصر متعددة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الأذواق، ومعرفة الجمال ليست خاضعة للعقل ومعاييره بل هي اكتناه انفعالي"[2].

فالجمال حالة انفعالية مختلفة باختلاف الذائقة الجمالية بين البشر، وعليه فالجمال قيمة نسبية تتفاوت من شخص لآخر ومن حالة لأخرى فهو كما يقول جون ديوي:" فعل الإدراك والتذوق للعمل الفني "[3] أي أنّ قيمة الجمال تكمن في قيمة التذوق الفنّي والإدراك العقلي له ممن يملك الحساسية الجمالية لتذوقه أو بما عبّر عنه جورج سنتيانا:" ولكننا لانرى في ذلك تمييز الطبيعة اللذة الجمالية، بل وصفاً لحديثها ودقتها، ولا يقنع بهذا التمييز في ما يبدو إلا أولئك الذين هم دون غيرهم حساسية إزاء الجمال"[4].

ومن خلال النظر في التعريفات السابقة نلحظ الحاجة الماسة لوجود قاعدة للحكم والنظر في القيمة الجمالّية شكلاً ومضموناً وهو ما ظهر كعلمٍ مستقل أُطلق عليه علم الجمال يتحدد موضوعه بالآتي: أولاً: البحث في مختلف الكفايات الجمالية التي يطمح إليها الإنسان عبر

(1)إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص37.

(2)عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص36.

(3)الصراف، آمال حليم، علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية، الأردن، ط1، 2012، ص13.

(4) سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال تخطيط النظرية في علم الجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص45.

حضارته المتعاقبة وتعميق معرفتها بالإنسان نفسه، وما يتغير من حاجاته الجمالية والذوقية عبر تاريخه الطويل. ثانياً: يتناول هذا العلم النظريات الفلسفية حول الأدب والموسيقى والرسم والنحت والفنون عموماً [1]، ويرجع أصل هذه الكلمة إلى اليونانية (aresthesis:الإحساس) وهو مذهب فلسفي قديم يهتم بمسألة الجميل: وهو علم موضوعه إصدار حكم قيمي يطبق على التمييز بين ما هو جميلٌ وما هو قبيح[2].

وقد قادت تقعيدات مصطلح علم الجمال نقلة معرفّية تجاوزت بها الأطر المعيارية والمعرفية التي بقيت سائدة حتى عصر النهضة، حيث انبعث علم الجمال باعتباره أحد الأنظمة المعرفية المعيارية التي هي علم الأخلاق والمنطق والجماليات، والتي تدرس الخير والحق والجمال[3].

وفي نشأة مصطلح الجمالية يقول حمزة حمادة:" أما علم الجمال الحديث كما نعرفه اليوم، فيمكن أن نتتبعه بدءاً من القرن الثامن عشر، عندما ظهر كمصطلح جديد انبثق عنه مصطلح آخر هو الجمالية أو (الإستطيقا)"[4].

---

(1) ينظر: نهر، هادي، و السنطي، محمد، التذوق الأدبي، دار الورق، الأردن، ط1، 2012، ص99.

(2) ينظر: آرون، بول وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ت: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2012، ص762.

(3) ينظر: حمادة، حمزة، علم الجمال والأدب، مجلة علوم اللغة العربية بكلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، مطبعة مزاور، م1، 2009، ص182.

(4) المصدر السابق، ص191. و(الإستطيقا)(Aesthetics) مشتقة- في أصلها- من الكلمة اليونانية (Aisthetikos)، وتعني الإدراك الحسّي، ينظر: ستيس، ولتر. معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، تر:إمام عبد الفتاح، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000م، ص39. والإستطيقا علم موضوعي وذاتي في آن واحد.ينظر: لالو، شارل.مبادئ علم الجمال"الإستطيقا"، تر: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، ط1،

والجمالّية في الُصطلح العربي: اسم مؤنَّث منسوب إلى جَمال، والدراسة الجماليَّة تُعنى بالقيمة والعناصر التي تكُسب العملَ جمالاً فنيًّا، وهي مصدر صناعيّ من جَمال[1]، فالدراسة الجمالّية تجربة إدراكّية تنظر في فنّية العمل الإبداعي شكلاً ومضموناً، وقال في ذلك مصطفى عبده: " من خلال الموقف الجمالي، وموقف الفنان والُمتلقي أثناء حالات الاستجابة، من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية، قبل وبعد وأثناء العملية الإبداعية"[2].

وبعد هذا الطرح لمعنى الجمال ونظرياته، وما تفّرع عنه من مضامين علم الجمال، ومفهوم الجمالّيات (الإستطيقا)، نخُلصُ لتعدد التعريفات النظرّية التي تناولته، فمنها ما نظر للجمال باعتباره إشعاع الشيء المدرك جمالّياً، ومنها ما نظر إليه باعتباره اجتماع كمال الصفات للموصوف، ومنها ما نظر لما يتصّل به الجمال وما ينُجم عنه من متعة ولذة جمالّية. وتحدد مفهوم علم الجمال بوصفه العلم الذي ينظر بالمعايير التي تمّيز بين ما هو جميل وما هو قبيح، والذي اشتقّت منه الجمالّية (الإستطيقا)، وهي الدراسات الجمالّية التي تُعنى بإدراك التجربة الجمالّية من خلال النظر لقيمتها وعناصرها الفنّية. وتتفق الباحثة مع مفهوم الجمالّيات التي تنظر للعمل الفني تجربةً إدراكّيةً تنظر من خلالها في فنية العمل الإبداعي شكلاً ومضموناً، في تصّورها الجمالّي للأبنية النصّية في الثلاثية .

الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2010م. وقال بعضهم: إنّ الإستطيقا لفظ يطلق على علم الجمال المقصود به الإحساس، أو العلم المتعلق بالإحساسات. ينظر: راضية، عطية. ماهية الفن عند بنديتو كروتشه، رسالة ماجستير، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر، 2005م، ص5.

(1) عمر، أحمد مختار عبد الحميد، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008، مادة (جمل).

(2) عبده، مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلة وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص171.

المبحث الثاني:معنى الذات والآخر لغةً واصطلاحاً.

المطلب الأول: معنى الذات والآخر لغةً .

أولاً: معنى الذات لغةً.

أوردت المعاجم معاني متعددة للذات؛ فقد أوردها ابن منظور، في مادة (ذو، ذوات)، فيقول:"ذات الشيء: حقيقته وخاصّته"[1]، وجاء في تاج العروس أنّ من معاني الذات: السريرة، فيقال: عرفه من ذات نفسه، كأّنه يعني سريرته المضمرة [2].

وجاءت كلمة الذات في محيط الُمحيط في مادة (ذات): تقول العرب: وضعت المرأة ذات بطنها أيْ: ولدت، ويقال: وعرفه من ذات نفسه أيْ: سريرته الُمضمرة[3].

وفي المعجم الوسيط وردت كلمة الذات في مادة (ذات): وهي مؤنث ذو، بمعنى صاحب يقال: هي ذات مال وذات أفنان، ومثناها: ذواتا، قال تعالى:﴿ وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ جَنَّتَانِ ﴿٤٦﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٤٧﴾ ذَوَاتَآ أَفْنَانٍ ﴿٤٨﴾ ﴾ (الرحمن: ٤٦ – ٤٨) ، يقال: جنات ذوات أفنان، ويقال: لقيته ذات يوم ولقيته ذات مرة: في يوم أو مرة، وما كلمت فلانا ذات شفة: كلمة، وأصلح ذات بينهم: الحال التي بها يتصافون، وجلس ذات الشمال وذات اليمين: جهتها، ويقال: عيب ذاتي: جبلي وخلقي، و(الذات): النفس والشخص، يقال في الأدب: نقد ذاتي يرجع إلى آراء الشخص وانفعالاته، وهو خلاف الموضوعي، ويقال: جاء فلان بذاته: عينه ونفسه [4]، فالذات إذن: النفس والشخص والسريرة الُمضمرة .

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ذو، ذوات).

(2) الزبيدي، تاج العروس، تحقيق د: عبد العزيز مطر، بيروت، دار الجيل،1970م، مادة (ذو).

(3) البستاني، بطرس بن بولس، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1988، مادة (ذات).

(4) مصطفى إبراهيم، ورفاقه، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ط5، 2011، مادة (ذات).

ثانياً: معنى الآخر لغةً.

أورد ابن منظور معنى الآخر في مادة (أَخر) فالآخر- بفتح الخاء- في اللغة: أحد الشيئين، وهو اسم على أفعل، والأنثى: أخرى، والآخر بمعنى غير، كقولك: رجل آخر، وثوب آخر[1]، وقد وردت كلمة الآخر، بمعنى الأحدية من نفس الجنس، وبمعنى الغير[2].

وتطلق الآخر، ويراد بها مقابل الأول، وقد نظم الكفويّ في ذلك قوله:

مقابل الأول قل آخر كفاعل تأنيثه الآخرْة

وآخر أفعل تأنيثه أخرى فهاك درة فاخرةْ [3]

وبمعنى غير جاء قوله تعالى: ﴿ فَآخَرَانِ يَقُومَانِ مَقَامَهُمَا﴾ (المائدة: من الآية: ١٠٧)، قال الفرّاء:" معناه: أو آخران من غير دينكم"[4]، قال امرؤ القيس:

إذا نحن صرنا، خمس عشرة ليلة وراء الحساء، من مدافع قيصرا

إذا قلت: هذا صاحب قد رضيتهُ وقرّت به العينانِ دُلت آخرا[5]

فتبّين ممّا سبق أنّ الآخر في اللغة، يعني (الغير)، وهو تماماً المعنى الذي تقصد الدراسة بيانه، والكشف عنه، من خلال ثلاثّية الرافعّي؛ فما الآخر؟ ومن هو في الثلاثّية؟

---

(1) يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (أخر).

(2) يُنظر: المعجم الوسيط، القاهرة، مادة (أخر).

(3) يُنظر: الكفويّ، الكلّيات، تحقيق: عدنان درويش، محمد المصريّ، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1995م مادة (أخر).

(4) ابن سيده، أبو الحسن علي، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداويّ، بيروت، دار الكتب العلمّية، ط1، 2000م، مادة (أخر).

(5) ديوان امرِئ القيس، بيروت، دار المعرفة، ط2، 2004م، ص97.

المطلب الثاني: الذات والآخر اصطلاحاً.

من المعلوم أنّ جدلية الذات والآخر، تعّبر عن رؤى مختلفة تنوعت نظرياتها في العلوم الإنسانّية، وتشعبت في ثناياها المختلفة، في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس والآداب وغيرها، فقد تناول علم النفس مصطلح الذات،باتّساع كبير، وكذا علم الاجتماع، والدراسة ليست معنية بذلك؛ إذ إن ثلاثية الرافعّي: فلسفة الجمال والحبّ، عمل أدبّي، يعّبر عن فلسفة الرافعّي الخاصّة، وعن نظرته إلى الجمال والحبّ، بوصفه أديباً شاعراً، وإنساناً محّباً، لا عالم نفس أو عالم اجتماع، ولذا تبرز الدارسة، معنى المصطلحين في الدراسات النقدّية، وفق ما تعالقت بمفهومها مع العلوم الأخرى، وأفادت منها، في تشكّل صورتها النهائّية في النّقد الأدبّي.

الفرع الأول: معنى الذات في الدراسات النقدية .

يحسن- قبل سرد معنى الذات في الدراسات النقدية، أن أورد ما أجمله صاحب معجم الكلّيات، من معان للذات، وفق الآتي[1]:

1) الذات: هو ما يصلح أن يعلم ويخبر عنه، منقول عن مؤنث (ذو) بمعنى الصاحب؛ لأنّ المعنى القائم بنفسه بالنسبة إلى ما يقوم به يستحقّ الصاحبّية والمالكّية.

2) الذات: الحقيقة.

3) الذات: ما قام بذاته

4) الذات: المستقل بالمفهومّية، ويقابله الصفة، بمعنى غير مستقل بالمفهوميه.

5) الذات: النفس والشيء فيجوز تأنيثه وتذكيره.

(1)ينظر: الكفويّ، الكلّيات، ص454، مادة (ذو).

6)الذات: الرضا، ومنه حديث النبّي صلّى الله عليه وسلّم:" **لم يكذب إبراهيم عليه السلام، إلّا ثلاث كذبات، ثنتين منهن في ذات الله عزّ وجلّ، قوله: (إنّي سقيم)** [الصافات: 89]، وقوله: **(بل فعله كبيرهم هذا)** [الأنبياء: 63]....." [1]، أيْ: في طلب مرضاته.

7)الذات: مفهوم الشيء.

والهاّم- في هذا المقام- من هذه المعاني، معنى النفس والخاصّة والسريرة؛ فهو المعنى المتعلّق بالدارسة، ويتضح ذلك جلياً في ثنايا الدراسة.

وقبل الخوض في معنى الذات في الدراسات النقدية، لا بدّ من الإشارة إلى تأثير الاتجاهات الفلسفّية في الأدب والنقد الأدبي، ذلك أنّ الأدب يعنى بحياة الأديب، وحياة المجتمع من حوله، إذ يهدف إلى تقوية دعائم الحياة، ونقل الواقع إلى عالم الشعر أو النثر، كما يهدف إلى تصوير الآلام والآمال في الحياة، ويتطلّع إلى تحقيق قيم جديدة، يسعى إلى تحصيلها وتأصيلها، من خلال المجتمع[2].

وما يعني البحث هنا، هو مصطلح الذات (self)، بوصفها المعّبر عن جوهر الشيء وحقيقته، لا بوصف الذات الشاعرة المعّبر عنه نقدّيا، حيث بين المفهومين فرق شاسع؛ إذ تَعُّرف الذات- في معظم الدراسات النقدّية- بمقولة ديكارت:"أنا أفكر، إذن: أنا موجود"[3]، فالتفكير هنا هو: فعل وجود، تتمثّل من خلاله وجودية الذات وتمظهرها، ويتقاطع هذا المفهوم مع جزئية تعريف العالم النفساني (جيمس) للذات، حيث تعّرف الذات عند ويليام جيمس في أكثر معانيها عمومّية

(1) البخاريّ، كتاب أحاديث الأنبياء، باب قوله تعالى:(واتخذ الله إبراهيم خليلا)، ج4، حديث:(3358)، ص141.

(2) الطّيب، عامر الطّيب، الـ ذاتّية في الشعر العربّي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة السودان، 2015م، ص15.

(3) ديكارت، رينيه، مقال عن المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1968، ص149.

بأنها المجموع الكلي، لكل ما يستطيع الإنسان أن يدعي أنه له؛ جسده، سماته، قدراته، ممتلكاته، أسرته، أصدقاؤه، وأعداؤه، مهنته، وهواياته، والكثير غير ذلك[1].

والذات تتحقق من خلال وعيها لنفسها أولاً، وتواصلها وتفاعلها مع الآخرين بعد ذلك، فالشعور بالأنا يبرز من خلال تلازم الذات مع الآخر، إذ يبرز هذا التلازم حدود الذات الفردّية ويصفها[2]، فهي بمعنى الدلالة على الشخصية أو الأنا حيث يجري اعتبارها بمثابة عامل يعي هويته المستمرة[3].

فوعي الفرد بذاته يقوده لوعي الجماعة التي ينتمي إليها، ولا بد من الإشارة إلى أن صورة الذات هي مرآة لصورة الآخر، والعكس صحيح، فلا وجود للأنا دون الآخر، وإن الذات أو (الأنا) هي مركز شخصيتّنا، وإن شعورنا بذواتنا لا يبرز إلا وهو مصحوب بذوات الآخرين، وكأن الذات والآخر قد ولدا معاً [4].

وفي تعريف آخر للذات قال به (جورج هربرت ميد)، هي:" تكوين اجتماعي ينشأ في ظروف اجتماعية حيث توجد اتصالات اجتماعية، ومن الممكن أن تنشأ للإنسان ذوات عدّة كلّ منها مجموعة مكتسبة من مختلف الجماعات الاجتماعية"[5].

---

(1) نقلا عن: دويدار، عبد الفتاح محمد. مناهج البحث في علم النفس، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط2، 1999م، ص315. حيث لم أعثر على المصدر الأصلّي لتعريف ويليام جيمس.

(2) أفاية، محمد نور الدين، الغرب المتخيل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص812.

(3) القيسي، نايف، المعجم التربوي وعلم النفس، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص12.

(4) أبو العينين، فتحي، صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، ضمن كتاب صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2008، ص 812.

(5) أبو زيد، ابراهيم أحمد، سيكولوجية الذات والتوافق، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص76.

ولعلّ أقرب تعريف للذات– إلى محلّ البحث– في الدراسات الفلسفّية النفسّية، هو تعريف (سيموندس)، حيث قال:"هي الأساليب التي بها يستجيب الفرد لنفسه، والتفاعلات بين الذات والآخر، في مجموعة من العملّيات النفسّية"[1]، فهذا التعريف للذات، هو أقرب ما تتجلّى شواهده في ثلاثّية الرافعّي، على ما يأتي بيانه في موضعه.

أّما في الدراسات النقدية المعاصرة، فتطالعنا تعريفات للذات الفاعلة في الأدب ، من أهّمها ما يأتي:

1) صدى لانفعال ما، بتجربة ما[2].

2) تجربة شخصّية منفتحة على الإنسانّية[3].

3) موقف من الحياة والكون، يجعله في حالة تواصل بين الداخل والخارج[4].

4) التجربة الشخصّية، التي تسوقها للأديب، أحداثُ الحياة، المتمثّلة في الماضي المستمّر في الشخصّية، والحاضر الذي انتهت إليه الشخصية، إذ يؤلّفان– عادة– الشخصّية البشرّية، التي يكمن فيها جوهر الفرد[5].

وهذا التعريف الأخير، هو الأقرب إلى ذات الرافعّي، تلك الذات التي عّبر عنها في ثلاثّيته، والتي تسعى الدراسة إلى الكشف عنها، والمرتبطة بالآخر في الثلاثّية.

---

(1) عّباس، فيصل، التحليل النفسي للشخصّية، بيروت، دار الفكر، ط1، 1994م، ص34.

(2) العشماوّي، محّمد زكي، قضايا النقد الأدبّي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة، ط1، 1984م، ص16.

(3) العفيفي، محمد الصادق، النقد التطبيقّي والموازنات، القاهرة، مكتبة الخانجّي، ط1، 1978م، ص62.

(4) الطّيب، الـ ذاتّية في الشعر العربّي الحديث، ص23.

(5) مندور، محمد، في النقد والأدب، القاهرة، دار النهضة، ط1، 1978م، ص70.

الفرع الثاني: معنى الآخر في الدراسات النقدّية .

أّما ما يدل على معنى الآخر، في النقد الحديث، فكثير ما هو، ومتعّدد بتعدد الآخر وصوره وأشكاله؛ إذ لكلّ ذات آخَر خاص بها، يختلف عن الآخر، أمام الذات الأخرى، فهي بمعناها العاّم: ما يقابل الأنا كمفردة مثل:(أنت/هو/هي)، أو كدلالة جمعّية كـ:(نحن/هم) وتتعّدد الّدالات عليه، بتعدد أشكاله وصوره، لكّنه يعني- بمفهومه المجمل-: الكائن البشري الآخر باختلافاته[1]، والآخر بأبسط صوره: مثيل او نقيض الذات أو الأنا، ولعل سمة الآخر المائزة هي تجسيده ليس فقط كل ما هو غريب (غير مألوف)، أو ما هو (غيري) بالنسبة للذات، او الثقافة ككل، بل أيضاً كل ما يهدد الوحدة والصفاء[2].

وفي منظور علم النفس يشير الآخر إلى: مجموعة من السمات والسلوكات الاجتماعية والنفسية والفكرية، التي ينسبها فرد/ ذات أو جماعة إلى الآخرين، مما يُحيل إلى أن الآخر حاضر في المجال العام للهوية[3]، تلك الهوية التي تصوغ بها الذات كينونتها ووجودها من خلال الغير، فإن المرور عند آخَر كآخر مختلف عني يشكل الشرط الأول لتشكيل ذاتي نفسها[4].

ويمكن القول من خلال النظر في علاقات التأثر والتأثير الإنسانية، إن كلّ ذات هي مجموعُ ذوات أخرى مختلفة عنها، تمثل الغير/ الآخر في واقعها، وفق سنن التعايش البشري.

---

(1)هوندرتس، تد،(محرر): دليل أكسفورد للفلسفة، ترجمة نجيب الحصادي، ج1، ليبيا، المكتب الوطني للبحث والتطوير،2003،ص36.

(2)الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م، ص21.

(3)أفاية، الغرب المتخيل، ص17.

(4) ريكور، بول، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص45.

ويثبت (دريدا) أنّ الآخر هو المشكل الخارجي الأبرز للذات بقوله:" لأن الأنا لا تستطيع خلق خارجية ضمن نفسها، دون أن تصطدم بالآخر"[1]، فالآخر يشكل العالم الخارجي للذات، الذي لا بدّ لها من التعايش معه أو الاصطدام به.

وفي نظرة تحليلة لغوية، يرى المعنيون بأمر مصطلح الآخر أنّ معناه يقوم على ثلاثة محاور كبرى: فالآخر في المحور الأول: يعني شخصاً آخر، أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هوية موحدة. والمحور الثاني: الآخر المَشْهدي/المثيل، ويعّبر عن الذات في حال تبلورها في مرحلة المرآة؛ بتحقيق الصورة المثالية المنعكسة في المرآة. والمحور الثالث: الآخر الرمزي ، وهو عند لا كان وغيره من المفكرين الفرنسيين، الآخر بامتياز؛ لأنّ الذاتيّة النقيّة ليست نقّية لأن الآخر الغريب قد دخل مسبقاً جوهر بنيتها، وهذا الوضع يجعل الوعي الذاتي نفسه مخترقاً من الخارج[2].

يوُجمل دريدا علاقة الآخر بالذات والهوية بقوله :" فالأصل يحيل إلى لاحقه دائماً، والهوّية إلى آخَرِها ، الذي يؤسسها هي نفسها كهوّية"[3]، فيقرر أن لكلّ هوية آخَر، في إطار علاقة الذات بالآخر التي تُحيل على بعضها في الكينونة والتشكل والوجود.

ونستنتج من التعريفات السابقة، أنّ تعريف الآخر لاينفك عن تعريف الذات، فهما كالمرآة يعكس بها أحدهما صورة الآخر، ويجلّي ملامحه، وهو ما يقول به مصلح النجار في تعريف الآخر(الغير) أو الآخرون:" بأّنهم فرد أو جماعة، لا يمكن تحديدهم، إلّا في ضوء مرجع هو(الأنا)،

---

(1) دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص91.

(2) ينظر: الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص24. بتصرف. يرى لاكان وغيره من المفكرين الفرنسيين أن كينونة المرء لا تتحقق إلا من خلال القدرة على القول، لكن هذه القدرة تعتمد على استخدامك نظاماً تمثيّلياً للغة يسبق وجودك، وهكذا فإن عرضك لأفكارك الذاتية والكيفية التي بها تمثل ذاتك، تتأتى فقط من خلال اللغة التي تسبق دائماً وجودك، المصدر نفسه، ص 24.

(3) دريدا: الكتابة والاختلاف، ص31.

فإذا حددنا هُوّية الأنا، فإنّ الآخر فرداً كان أم جماعة، يحكم علاقته بالأنا، عاملُ التمايز، وهو تمايز إطاره الهوية والإجراء في أحايين أخرى"[1]، فيقّر بجدلّية العلاقة بين الذات والآخر في إطار التمايز والاختلاف، بما لا يمكن الفصل بينهما، أو تناول أحدهما بمعزل عن الآخر.

وفي ترابط الآخر مع الذات ، يقول حسن حنفي: "غالباً ما يكون المقصود بالآخر صورته، والصورة تبنى في الخيال، وفيها تمَثُّل واختراع؛ ولأّنها كذلك تحيل إلى واقع بانيها، أكثر مما تحيل إلى واقع الآخر"[2]، فالإحالة إلى الواقع هنا– في بدهّية استحالة انفكاكه عن الذات المبدعة– ليست إحالة على واقع آخَر، بل هو الواقع القابع في الذات المبدعة يحرّك فيها الخلق الأدبي المتشكّل في صورة الآخر والمنعكس عن تصورات الذّات الخلّاقة، وفي هذا المعنى يقول دريدا:" إنّ اللغة للآخر، جاءت من الآخر، بل هي مجيء الآخر"[3].

وبعد هذا التطواف الموجز في معنى الذات والآخر، يظهر أنّ مدلول الذات لا ينفك عن الآخر، في إطار علاقة جدلّية، تعّبر بها الذات من خلال نظرتها للآخر، ويعّبر عنها الآخر من خلال علاقته بالذات، فحيثما وجدت الذات هناك آخر في علاقة ماهّية وتشكل ووجود، وتبحث هذه الدراسة صورة الآخر وعلاقته بالذات، وتشكلاته أمامها، من خلال الوقوف على خطاب الذات للآخر، في تشكّلات البناء السردي في ثلاثّية الرافعي.

---

(1) ينظر: مصلح النجار وآخرون، الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية، المطبعة الأهلية، الأردن، الطبعة الأولى 2008، ص51.

(2)حسن حنفي، صورة الآخر: العربي ناظر ومنظور إليه، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص19–20.

(3) دريدا، جاك، أحادية لغة الآخر، دراسة لفكر عبد الكبير الخطيبي، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008، ص68.

المبحث الثالث: تعريف بالنصّ التطبيقيّ.

ينحصر النصّ التطبيقيّ، في ثلاثيّة فلسفة الجمال والحبّ، لمصطفى صادق الرّافعي 1881-1937م[1]، والمكّونة من ثلاثة كتب هي: رسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وأوراق الورد، وهذه الثلاثيّة تشكّل جملة آراء الرافعّي في فلسفة الجمال والحبّ، وأوصافهما، وهي-أيْ: الثلاثيّة- على الترتيب، مبدوءة برسائل الأحزان، ثّم السحاب الأحمر، وآخرها أوراق الورد.

فهذه الثلاثيّة في فلسفة الجمال والحبّ، ضمّنها الرافعّي، فلسفته في الأدب والجمال والشعر والحبّ، وما يتبعه من اللوعة والحزن والفراق والشوق والعاطفة الجيّاشة، معجونة بلغته الجزلة المسبوكة بعمق فّني ، وشاعريّة بديعة في الوصف والمجاز وقوة النظم.

وقد انطلق الرافعّي في أدبه كلّه، وفي الثلاثية على وجه الخصوص، من إيمانه بضرورة التجديد المنبثق من داخل الأدب العربي نفسه، المنطلق من الروح الإسلامية التي اصطبغ بها الأدب على قرون عدّة[2].

---

(1)هو مصطفى صادق عبد الرزاق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر الرافعّي، ولد في "بهتيم" بمصر سنة:1881 م، من أب طرابلسّي ا لأصل وأّم حلبّية، وأخذ علوم الدين عن أبيه، وأصيب بالصمم وهو في الثلاثين من عمره، فكان يكتب له ما ُيراد مخاطبته به، وكان غزير الفكر يملي عليه العقل والتّدين، كثيرا من الحكَم والمواعظ، ويوجّهانه في كتاباته توجيهاً اجتماعّياً ، شعره نقّي الديباجة، ونثره من الطراز الأول، وفي قصصه طرافة. من مؤلفاته: ديوان شعر، تاريخ آداب العرب، إعجاز القرآن والبلاغة النبوّية، تحت رآية القرآن، على السَّفُّود، وحي القلم، ديوان النظرات، المعركة في الردّ على طه حسين، المساكين، حديث القمر، وثلاثّية فلسفة الجمال والحب: (رسائل الأحزان، السحاب الأحمر، أوراق الورد). والمؤلفات عن الرافعّي أكثر من أن يتسع لها السياق، إذ تناوله الكثيرون بالبحث والدرس والّنقد، وأبرز من وثّق كتاباً عن حياته، صديقه محمد سعيد العريان. تنظر ترجمته في: مقّمة كتاب: الرافعّي، مصطفى صادق، رسائل الأحزان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2006، ص3-4

(2) الكوفحي، إبراهيم. مصطفى صادق الرافعي الناقد والموقف، دار البشير، الأردن، ط1، 1997م، ص39.

المطلب الأول: رسائل الأحزان.

كان أول ما بدأ به الرافعّي ثلاثّيته، كتابه: رسائل الأحزان، وقد بدأ كتابته وانتهى منه، في أقلّ من شهر ونصف، بين شهري كانون الثاني وشباط من عام 1924م، فبدأه، بوصف نفسه وصديقه، الذي خلطه بنفسه،زمناً طويلاً، وعرفه معرفة الرأي، كأنه شيء في عقله، وعرفه معرفة القلب كأّنه شيء في دمه، وافترقا ما شاء الله، حتى طلعت شمس سنة 1924م فإذا بالبريد يوافي إليه خطّه،مبيناً عن أمره في الانشغال عنه، فيسوق له العذر بقوله:"لا تجزع، ولا تحسبّنه سجن الحكومة إن هو إلا سجن عينين ذابلتين، كان قلبي المسكين، يتمرَّغ في أشعة ألحاظهما كما يكون المقضيُّ عليه، إذا أحاطت به السيوف، وجعل بريقها يتخاطف معاني الحياة من روحه، قبل أن يخطف هذه الروح، بل سجن فكري الذي ابتليت به وبخياله معاً، فلا يزال واحد منهما يبالغ في إدراك الجمال، والآخر يبالغ في تقديره، حتى تكاد تطلُع نفسي من نواحيها، لكثرة ما يسرفان عليها"[1] فالّرافعي- هنا- يبّين سبب كتابته لرسائل الأحزان، بوقوعه أسير الجمال والحبّ، مع ما ابتلي به من فكر متوقّد وخيال مبدع، ونفس عزيزة مرهفة، وكبرياء جموحة، ورسائل الأحزان هي أول ما بين الرافعّي وصاحبته بعد القطيعة، كتبها وأرسلها لها في كتاب، لتقرأ وتعلم من حاله وخبره ما شاء.

والكتاب يحوي خمس عشرة رسالة[2]، وفي الرسائل بعض شعر، وكثير من النثر،وكلّها تدور في فلك قصة حّبه الجريحة، وما يتناوبه من مشاعر الغضب والكبرياء والشوق والحنين والبغض والحب.

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص7/6/5.

(2) المصدر السابق، ص14.

المطلب الثاني: السحاب الأحمر.

تتقّد المشاعر عند الرافعّي، وتثور جراحاته، في كتاب: السحاب الأحمر، وهو الفصل الثاني من قصة الحبّ بين الرافعّي وفلانة، بعد أن ردّت على رسائل الأحزان، فهّيجت كبرياءه، وأثارت نفسه، فكتب السّحاب الأحمر، وهو– كما يرى العريان في تقديمه للكتاب– يقوم على سبب واحد: حول فلسفة البغض، وطيش الحب، ولؤم المرأة" [1].

ويقع الكتاب في تسعة فصول متتابعة بعد مقدّمتين إحداهما للعريان، والثانية للرافعّي، متبوعتين بكلمة للرافعّي عن المرأة والحسن وتفسير الحب والبغض.

ولا ينسى الرافعّي في فصول كتابه، معالجة آلام الناس وأحوالهم، ومآسيهم، فكتب عن السجين، والربيطة، والمنافق، والشيخ علي، والشيخ أحمد.

وقد وضع كتابه هذا في شهرين، من عام 1924م، ويقول في مقدّمته:" وقد استوحيته من أرواح، فيها الحبيب والبغيض والصديق والمظلوم والظالم لنفسه، ومَن عقلُه قلبُه، ومَن حبه منفعته، وفيها أضعف ما عرفت من العقول وأقواها، فمن هذه السماء توكّفتُ هذا السحاب"[2].

(1) الرافعّي، مصطفى صادق، السحاب الأحمر، دار الكتاب العربي، ط7، 1974م، ص8.

(2) المصدر السابق، ص18.

المطلب الثالث: أوراق الورد.

تمتُد فلسفة الجمال والحبّ عند الرافعي لعام:1931م، في خاتمة الثلاثّية، في كتابه: أوراق الورد، ويكون به أتّم سبع سنين من تاريخ الفراق، ويصور فيه خلجات نفسه وخواطره، ولا يقتصر فيه على محبوبة واحدة، بل يذكر بعضاً من خَبَرِه مع محبوبة في ربوة لبنان، صاحبة كتاب:(حديث القمر)، ومع أخرى أسماها هو: ماري يني، وفي أوراقه تتّقوتلّون بين "قلب ينبض، وذكرى تعود، وبيان مرصّع"، كما وصف العريان في تقدمة الكتاب[1]، ويبتدئ الكتاب بمقّدمة بليغة للرافعّي، تلي مقّدمة العريان، يتحّدث فيها المؤلف عن تاريخ الحبّ ورسائله في العربّية، بعنوان:(صدر من التاريخ)، يستهلّ ها بضّم الكتب الثلاثة إلى بعضها بقوله:" هذا الديوان من الرسائل، تكملة على كتابين خرجا من قبل، وهما: رسائل الأحزان والسحاب الأحمر، فجملة آرائنا في فلسفة الجمال والحبّ وأوصافهما، هي في هذه الكتب الثلاثة"[2].

أّما تسمية الكتاب بأوراق الورد، فقادم من محبوبة شاعرة، احتفت بوردة لمساً ووصفاً وفلسفة!، "ثّم وضعتها في عروة صاحبها، فكانت منه على معان القلب كأشواكها، وطلبت أن تكون التسمية بـأوراق الورد" وكذلك كانت[3].

ويقع الكتاب في خمسن رسالةً ، تتمثّل بها معاني الجمال والحبّ، في إنسانّية الرافعّي وبيانه وفلسفته.

---

(1) الرافعّي، مصطفى صادق، أوراق الورد، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط8، 1967م، ص6.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص10.

(3) المصدر السابق، ص24.

الفصل الأول: تجليات الذات والآخر في ثلاثية الرافعي.

المبحث الأول: أحوال الذّات.

المطلب الأول:حال الذات العاشقة.

المطلب الثاني: حال الذّات المتألمة.

المطلب الثالث: حال الذّات المتسامحة والمتسامية على الألم.

المطلب الرّابع: حال الذّات المُخلّدة بالرسالة والهدف.

المبحث الثاني: أنواع الآخر.

المطلب الأول: الآخر/ المرأة المُلهمة، أيقونة الجمال والحبّ.

المطلب الثاني: الآخر الإنسان، كينونة وروحاً.

المطلب الثالث: الآخر/ لغةوأدباً وفكراً.

المبحث الثالث: جدل الذات والآخر.

المطلب الأول: جدلية الذات والآخر في العشق.

المطلب الثاني: جدلية الذات والآخر في الهجر والوصل.

الفصل الأول: تجليات الذات والآخر في ثلاثية الرافعي.

المبحث الأول: أحوال الذّات.

تعددت أحوال الذّات وصورها في البناء السّودي للثلاثيّة، وتشكّلت أحوالها في أُطر العلاقات الإنسانّية والاجتماعية التي اتصلت بها، بتعدد الآخر الذي خاطبته ، فظهرت الذّات بأحوال عدّة عاشقة حيناً ، ومتألمة أحياناً، ومتسامية فوق آلامها متسامحة مع الآخر الهاجر المبتعد عن دائرة الوصل، ومخلّدة لفكرها وكينونتها بالرسالة والهدف في خطابها السّودي الموجه للإنسانّية جمعاء وللإنسان ذاتاً روحّية سامية محلقة في آفاق الطهر والجمال الأخلاقي والروحي.

وبالنظر في أحوال الذات وصورها في الثلاثية تبرز أمامنا أربعة أحوال رئيسية شكلت صورة الذات في علاقتها بالآخر جمالياً وهي: الذات العاشقة، والذات المتألمة، والذات المتسامية والمتسامحة مع الآخر، والذات المخلدة بالرسالة والهدف وهذه الأحوال شكلت مطالب مبحث أحوال الذات.

المطلب الأول:حال الذات العاشقة.

برزت الذّات العاشقة بشكل محوريّ في الثلاثّية، في إطار علاقتها العاطفّية بالآخر/ المحبوبة، والتي قامت الثلاثّية بشكل أساسي على تصوير هذه العلاقة وما يحيط بها من فلسفة شعورّية وتجلّيات وجدانّية روحّية للذّات الساردة.

ففي كتاب رسائل الأحزان تظهر الذّات العاشقة في حالة تواصل وتراسل مع الآخر/ المحبوبة، فعلاقة العشق الإنساني قائمة على طرفي الذكورة والأنوثة وما يحيط بها من وصل وهجر واشياق وألم وغيرها من المشاعر الإنسانّية المتولدة عن هذه العلاقة.

وتموضع الذّات، في موقع المراسلة، لون من الوصل اللامباشر للمحبوبة، فالمراسلة نوع من الخطاب يتطلب طرفين: مرسلاً ومرسلاً إليه، إلّا أنّ شكل المراسلة اللغوي كان بين الذّات والصديق، لا بين الذّات العاشقة والمحبوبة، في مراوغة لغوّية، ابتعدت بها الذّات عن توجيه الخطاب المباشر للمحبوبة، واحتفظت بمسافة أمام الآخر/المحبوبة، تحفظ بها ماء وجهها عن الهجر والرفض، وتعّبر بحرية عن حالها، واصفة للمحبوبة، ومتأملة بأسرار جمالها، وتأثيرها، دون خوف من المساءلة والمحاسبة والرفض، فالذّات العاشقة هنامتّصلة بالآخر، دون أن تتماهى معه، بل هي دائرة في فلكه تعّبر وتشعر، وتستنطق معاني الجمال والحب في المحبوبة والوجود، وتذيع أسرار حالة الحب التي تخوضها، برسائل مراوغة، تخاطب المحبوبة، وتنتظر منها الّرد، كما في قوله سارداً لصديقه:" لقد كنتُ إذا جاش بي حبُّها وثار منه ثائره فحاولتْ أن تربِط على قلبي وتُ ثّبت هذا الفؤاد القلق؛ جاءت بكلام ّضِرٍ تَنبتُ منه السلوةُ في الحب القفر الذي لا يُنبِتُ شيئاً؛ وجعلت الملائكة تنزل في العُش الذي بناه الشيطان لنفسه في القلب وعَشَّ فيه؛ فلو أنّ كل حبيبة مثلُها

وكل محب مثلي لكان الحب تغييراً في الإنسانية ولما احتاج الناس إلى قوانين وملوك ولكن إلى حبيبات وإلى حب" [1].

وتظهر الذات العاشقة في قوله: " ومتى قدحت الجميلة على قلب رجل أضاءته فيضيئها نوره بألوان من الحسن لا يراها ولا يدركها ولايصدّق بها إلا صاحب هذا القلب. فلو أن الشمس دامت تصبُّ أشعتها على طلعة هذه المرأة ألف سنة تحياها جميلة شابة لا تضعف ولا ترقُّ سنّها لما كشفت لأعين الناس شيئاً من تلك المعاني السحرية التي يكشفها ضوء قلب عاشقها لعينيه؛ وما ضوء قلبه إلا منها فلن تكون فيه إلا ما أحبت أن تكون فيه بيَد أنّ مصائب المحبين إنما تأتي من انقلاب المصباح فيستطير حريقاً لا ضوءاً وترى النار تَعتَلُج في القلب وذُؤابتُها تتلوى في الرأس ويصبح العاشق مترّنحاً بما اعتراه من الوهن والضعف كأنه في جملته وفيما لبسه من الهم والسواد ما تراه من بقية بيت محروق"[2]، فهي ذات عاشقة أمام الآخر/ المحبوبة، وهي هائمة القلب في أفق المعاني السحرّية التي يضيء بها القلب في حالة الحب ويظلم من دونها ويستحيل بيتاً محروقاً من الهم والسواد في حالة الهجر.

وتتجلّى هذه الذات في كتاب السحاب الأحمر، في قوله:" والقلب الكريم لا ينسى شيئاً أحبه ولا شيئاً ألِفَه؛ إذ الحياة فيه إنما هي الشعور، والشعور يتصل بالمعدوم اتصاله بالموجود على قياس واحد، فكأن القلب يحمل في ما يحمل من المعجزات بعض السر الأزلي الذي يحيط بالأبعاد كلها إحاطة واحدة، لأنها كلها كائنة فيه: فليس بينك وبين أبعد ما مرّ من حياتك إلا خطوة من الفكر، هي للماضي أقصر من التفاتة العين للحاضر"[3]، في حالة العشق في أحوال الحضور والغياب

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص47.

(2) المصدر السابق، ص24.

(3) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص30.

والعدم والوجود، لتصبح سرّا أزليّاً من أسرار القلب العاشق الذي لا يطيق الفكاك من أسر سجّانه، فالذات العاشقة هنا تنظر للحب والإلف نظرة فلسفّية تبُقي بها على ما تهواه من أسرار القلب وترسمه رمزاً إنسانّياً للقلوب الكريمة المتألمة، في غياب لذكر الآخر/ المحبوبة وغوص عميق في أعماق النفس العاشقة.

وتتجلّى لغة الذات العاشقة في قوله واصفاً حال الطفل الصغير الضائع عن أمه:"وكان الطفل المسكين في جملة النظر إليه، خلقاً من الحب المؤلم الذي يلهب الدم، يرسل من عينييه الدعجاوين سحر المذلة الفاتنة، تلك المذلة التي أعرفها أقوى ما في الحب إذا تذللت الحبيبة في نظرة ضارعة ترسلها لمحبها المفتون، فلا تبقي في رأسه رأياً ولا في قلبه نية وتذلُّ له ليَذّل هو لا غير، كأنَّ أحبّ العزّ في أحبّ الذل!" [1]، فهي ذات تبحث عن صورة الآخر/ المحبوبة، في وجوه الأطفال لتذكرها نظرات الطفل بنظرات المحبوبة وأثرها في نفس محبها المفتون، فتصف الطفل المذكر بألفاظ مخصوصة الدلالة على المؤنث(يرسل من عينيه الدعجاوين سحر المذلة الفاتنة)، وتستدعي لحال الطفولة الضائعة حال الحب المؤلم الملهب للدم، الذي يكون بين رجل وامرأة ، فكأنّ الذات العاشقة هنا تستنطق حالتها الوجدانية من أرواح الناس على اختلافهم فتلبسهم تصاوير حالتها، وتخلع عليهم ألفاظ حبها المؤلم وعذاباتها في أعينهم وضراعتهم.

ولافت للنظر هنا تحول وجهة الخطاب من الآخر إلى الذّات والإنسانّية، فالذّات في كتاب رسائل الأحزان تسرد للآخر/المحبوبة أولاً ثم للفن والأدب وا لإنسانّية، فمدلول خطابها السّودي هو التواصل مع الآخر/ المحبوبة وبثها لواعج القلب وآلام الهوى والعشق في شكل رسائل تنتظر منها ردّاً، بينما في كتاب السحاب الأحمر نجد، كما قدّم لنا الرّافعي، معاني الإنسان في قلوب البشر على اختلاف أمثلتهم التي ذكرها في الكتاب، والتي سردها لذاته المضطربة الجريحة تسرية

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص104.

وتصبيراً بالنظر بأحوال الخلائق ونفوسهم، فوجه خطابه السّردي لذاته مخاطباً نفسه بلغة الفكر والأدب وللإنسان على اختلاف جنسه وحاله وللمحبوبة في تعدد للآخر المُخاطب في الكتاب بينما في كتاب أوراق الورد نجد ذات الرافعّي تسرد ذكرى حالة العشق التي مضت عليها سبع سنين تسردها بفكر المفكر وعقل الأديب وحيلة الفنان!، كما قدّم له العريان بقوله:" هو كتاب ليس كله من نبضات قلبه الذي كان يعشقها، ولكن فيه إلى جانب ذلك فكر المفكر وعقل الأديب وحيلة الفنان"[1].

فالذات العاشقة في قوله":ليس لي والله من شدة حبي إياها إلا أن أبغضها وأتجهمها بالكلام النافر الغليظ وأقول لها... نعم أقول لها، ثّم أقول لها : قّبح الله الحب إن كان مثل وجدي بك: لايؤتي الحياة جمالها إلا يسلبها حريتها واستقرارها معاً! وأقول لها، ثّم أقول لها: لقد أوقعتني من حبك وهجرك بين الشَّر والذي هو شرٌّ منه... وأقول لها أيضاً: لقد يكون ما نراه من حب المرأة الجميلة فنظنُّه أبدع ما تحسنه من الرّقة والظرف، هو أبدع ما تتقنه من صناعة الكذب بوجهها...!"[2] تحاور نفسَها، حوارَ العقل والفلسفة للقلب والوجدان، في تقليب فلسفّي للمشاعر الوجدانية من بغض وحب ووجد وتجهم وتظرف وكذب، و استحضار دلالّي للفكرة الفلسفّية بأن كل تطّرف في شيء ينقلب إلى نقيضه فالفضيلة منزلة بين رذيلتين والذات العاشقة تهرب من شّدة الحب لشدة البغض علّها تخرج من قيدها أمام المحبوبة دون الوقوف في منطقة وسطى، في توظيف فّني لخطاب الذات إلى الذات، وظهور أوضح لعقل الأديب وحيلة الفنان.

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص42.

(2) المصدر السابق، ص46.

المطلب الثاني: حال الذّات المتألمة.

كثيراً ما يرتبط الحبّ بالألم، فكيف إن كانت هذه العلاقة الوجدانية تجابه بالصّد والهجر أمام ذات شاعرة فنّانة! استحال بها الألم فنّاً تعبيرياً رسمت به أبدع صور القلب الممتحن بذاك الحبّ أو كما قال الرافعي: "وما أريد من الحب إلا الفن، فإن جاء من الهجر فن فهو الحب"[1]، هذا الفن الذي رسمت الذات صورته بألوان مختلفة: لون العشق تارة، ولون الألم تارة، ولون الشوق، ولون التعالي والكبرياء، وأخيرًا لون الإخلاص والوفاء والتسليم، فالألم هو العاطفة الأوضح في هذه الثلاثّية، التي بدأت بألم أسر المحبوبة لقلبه، وشوقه لها في كتاب رسائل الأحزان. وتوسطتها آلام الكبرياء الجريح والقلب المهجور، في كتاب السحاب الأحمر. لتنتهي بألم الفراق الذي ما بعده وداع والسلام عليها! في كتاب أوراق الورد. في صورة متحركة للذات العاشقة وهي تخوض كل فصول الحكاية أمام الآخر، وترسم مشاعرها بلغة شعرية عالية البيان.

ففي كتاب رسائل الأحزان، الكتاب الأول من ثلاثّية فلسفة الجمال والحب، أطلت آلام الذات من العتبة الأولى للكتاب المعنون بالحزن مـجتمعاً على قلب الرافعي، فبدأ الثلاثّية بالحزن، تمهيداً لسرد الحكاية التي رسمت بها ذاته صورة المحّبة للآخر وتفاعلها معه بكل دقائق وعظائم تلك الحالـة الوجدانّية.

فيقول:" وجعلت رسائل الصديق تترادف إليَّ ُسهـ َبةً ضافية تقطر فيها نفسه كما ترسل السحابة المنتشرة قطراتٍ انعقدت وانحلّت. ثم جعلت نفسه تنطوي على نأي حبيبته واشتدَّ عليه أمرها ثم أسهل وانقاد، واعتاد أمرها فراث قليلاً ثّم كفَّ، ومرّت الظبية تطفو ووهبها للبّر الواسع... وانقلب عنها بعد أن ملأت نفسه كما يقول في بعض رسائله بمثل البحر مِلحاً ومرارة." [2]

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص3.

(2) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص7.

فحالة الحزن في المقطع السّردي السابق واضحة بجلاء، تتواصل بها الذات العاشقة مع (الآخر/ المحبوبة) التي لا تصدر منها أي إشارة للوصل أو الاستجابة، بل تكتفي منها بالسماع والقراءة وموقف المحايد ثم تنتقل لموقف النأي والهجر، فتتفاعل معها الذات بالحزن الشديد والألم فتمتلئ نفسه منها ملحاً ومرارة، في انعكاس شعوريّ لما يصدر عن الآخر من موقف أو إشارة.

ومن متعلقات الألم في النفس الإنسانّية، البوح والبثّ كما في قول تعالى–على لسان يعقوب عليه السلام–: ﴿ قَالَ إِنَّمَآ أَشۡكُواْ بَثِّي وَحُزۡنِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ٨٦ ﴾ (يوسف:٨٦)، والبثّ هنا صادر من الذّات للآخر المحبوبة أولاً ، وللإنسان فكراً ووجداناً، ولذات الرافعّي نفسه، وسيلةَ بوحٍ لتخفيف العذاب عن قلبه المحزون، كما في قوله:" اضطرمت النار فأكل بعضها بعضاً وهذه الرسائل هي صوت الماء الذي صُبَّ عليها ليُطفئها فزفرت به الزفرة الأخيرة؛ ومات الهوى لّما أُصيبت مقاتله"[1].

فرسائله في كتاب رسائل الأحزان، زفرات قلب محزون اشتعلت به نار الهوى فحاول إطفاءها بالبوح العاطفي المسرود، حتى إذا ما انتهى منها زفر قلبه الزفرة الأخيرة التي استودعها آخر آلام هواه أو كما ظنّ! ومنه قوله:

أه من الدنيا ومنْ قدرٍ على الدنيا حكم

الغِضُ شيءٌ مؤلّم والحبُّ شيءٌ كالألم[2]

فالذّات لا يبارحها الألم من الآخر؛ فهي في موقفي الُحبّ والبغض سواء، متألمة مشتاقة متلهفة للمحبوبة الُمعرضة في حالة الحب، ومتألمة مبغضة بسبب آلام هجرها وعذابها في حالة البغض.

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص80.

(2) المصدر السابق، ص85.

وفي كتاب السحاب الأحمر، يطالعنا الحزن وألم الذّات من العتبة الأولى، العنوان، الذي أظلّنا بسحاب أحمر مملوء الغيث دماً قانياً كما في قوله:" وترقرق السحاب فإذا هو كَضْج الدم، وإذا هو يفور فوَرهُ فبان كأنما يتدفَّق من طعنة أرى دَمها ولا أرى موضعَها، لأن هذا الشَّلال الأحمر يتفجَّر منها".[1]

ذاك السحاب المتفجّر دماً قانياً تمخضت عنه آلام الذات العاشقة في علاقتها بالآخر وموقفها به ومنه، لّون آلامها بالحسرة واليأس والبغض والكبرياء المطعون وهي المعاني التي أمطرتنا بها الذات في السحاب الأحمر والتي قّمت آلامها لنا بضمير"النحن" الجمعي للذّات التي اجتمعت عليها آلام الهوى وتباريحه أمام الآخر، أو كما يقول علي الكنز :" لّما كان صورتنا عن الآخر قواماً مكّوناً للأنا أو للنحن فإن صورة الّنحن هي النقطة التي عندها نستدرج الصورة التي لنا عن الآخ ر أو عن الآخرين، والصورة التي للآخرين عّنا نحن أو على الأقل كما يخّيل لنا أنهم يحملونها عّنا"[2].

في هذا الإطار عرضت الذّات صور الألم المتعددة في النفس الإنسانية في محاولة لتشكيل صورة جمعّية للذات التي شظّاها الألم أمام الآخر وتكوين موقف جديد منه فبدأت بنفسها أولاً منفردة أمام الآخر،باتّخاذ موقف الحزن و الغضب والحنق والكبرياء، كما في قوله في الحزن:" بعض النساء تتقُصُ بها الحزن، وبعضهنَّ تُغّير بها الحزن، وبعضهنّ .. تُتم بها حزنك!"[3]

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص37.

(2) الكنز، علي، الأنا والآخر كتراتبّية، ندوة (صورة الآخر)، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، الحمامات/ تونس، 1993، ص126.

(3) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص39.

وتتراوح الذات في قوله:" لست أريد أن أصنع في هذا الفصل كتابة حتى لا أدير الكلام على شيء، فقد سُخت تلك النفسُ في نفسي فخلصَتْ لي منها هذه الكلمة الجميلة: تتمُّ آمالنا حين لا نؤمل،ولكني مرسلٌ مطرةَ سحابي تَهطِلُ ما هطلتْ؛ فالمرأة الأولى أضاعت على الرجل جنته، ومن نسلها نساءٌ يُضيَّعن على الرجل الجنة وخيالها!... ولو استطاعت الأرض أن تفرّ من تحت قدَمي مخلوق براءةً منه، لكانَ أول من تْنخزل تحت رجليه واحدة من هذا النوع!"[1]، بين مشاعر ألم متعددة، منها اليأس، ورغبة الفرار من قيد (الآخر/ المحبوبة)، والتَّوؤ منها ومن كلّ ما يتعلق بها حتى الأخيلة!، في دوران داخل ثنائيّة الفعل وردّ الفعل على الآخر الهاجر والذّات المتألمة الغاضبة منه.

وتحاور هذه الذات نفسها في قوله واصفاً قلبَ محكوم بالسّجن في فصل السجين:" لو أراد الله بك خيراً أيها القلب المسكين لما جعل شقاَك يُربّى فيك تربية كما تُربّى أنت في الإنسان وكما يُربّى الإنسان في الحياة؛ فالحب والرحمة والشفقة والصداقة وكل المعاني التي هي روابط الإنسانّية في اشتباكها، هذه كلها هي وسائل مسَرّتك في حالة، وهي بأعيانها أسبابُ عذابك في حالة أخرى!"[2]، ذلك بأن كل نعمة وسعادة زائلة وما فرح القلب بنعمة مسّته إلا انقلبت ألماً بفراقها فما لا يزول عن ا لإنسان يزول الإنسان عنه فوسائل المسّرة هي بأعيانها وسائل الحزن عند انصرافها، وما مشاعر القلوب إلا جزء من هذه المسّرات التي لا يلبث القلب أن يفرح بها حتى تنقلب عليه حزناً وألماً لفراقها هذه حالها في هذه الدنيا التي لا خلود بها ولا دوام لمسّرة أو شقاء.

وفي فصل الشيخ محمد عبده، يخوض الرافعي حواراً فلسفّياً بينه وبين ذاته بعد أن تحدّث عن روح الشيخ وأثرها في أرواح من حوله، فيقول: آه ..آه! إن الله لا يُنّعم قلباً في الدنيا على

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص 38.

(2) المصدر السابق، ص56.

أسلوب النعيم في الآخرة، ولكنه ترك للناس أن يعذّبوا أنفسَهم هنا على نحوٍ مما هنالك، فكلما طَفِئت لهم نار أوقدوا غيرها يحترقون فيها ليذوقوا العذاب لا ليموتوا!"[1] ، فيظهر من النص السابق، موقف الذات الباذخة الألم من شدّه التفاعل والتشكل مع الآخر في صدّه وإعراضه، كما في وصله وأنسه! هذا التفاعل الشعوري المتألم الحزين والذي أصبح ملمحاً سردّياً لمتدّد من الكلمة الأولى في هذه الثلاثّية إلى نهايتها مع كل محاولات الهروب منه ومن سواه ومن الآخر المتسلط على قلب الّرافعي بكلّ ما يصدر عنه والمؤثر به لغةً وفكراً حتى ليلمح القارئ صورته في كل كلمة في هذه الثلاثّية وإن كانت معنونة بأرواح أخرى.

وفي كتاب أوراق الورد اتخّذ الألم صورة الجروح التي ذّر الزمن عليها ملَح البُعد، وتباعَد العهد، وانقضاَء عهد الشباب والصبابة بكلّ ما فيه من سطوة، وعاطفة، وفورة مشاعر، فاكتست الذات المتألمة ألم الجلال في نفس شاعرة تحاول أن تجد سلوتها عّمن أحبت ببعض معانيه في نفسها كما قال بذلك سعيد العريان في تقدمة الكتاب:"لقد أفلتت من يده ولكنها خلفت ذكراها معه، ذكرى حّية ناطقة تتمثل معاني وكلمات في كتاب يقرؤه كلّما لجّ به الحنين فكأنه منها بمسمع ومشهد قريب! يرحمه الله! لقد مات ولكن قلبه ما زال حّياً ينبض يتحدث عن آلامه وأشواقه في قلب كل محب يقرأ كتابه فيجد فيه صورة من قلبه وعواطفه وآماله"[2].

و قد تعّمق الألم في الذات، في قوله:" عمر الورد فصل من السنة ! أما الشوك فعمره ما بقيت الشجرة وما بقي حطبها ولذلك ينسى الحبيب ويذهب الحب ويبقى بعدهما القلب العاشق وليس بينه وبين آلامه إلا كما ذر الضياء بين أول الفجر وآخر الليل في مرأى من النور والظلمة يخّيل إليك من غبشه أن الليل ظلام مكفوف وراء حائط من البلور فالآلام دائما بمنزلة من القلب

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص158.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص9.

المحب"[1]، فيبدو الألم متجذّراً تجذّراً لم يفارقها، رغم سنّي البعد الطويلة، بل كان ما تبقى لها من الآخر، فهو ديدن روحها وقيثارة لحنها كلما هيجتها الذكرى، تستدعي بها شيئا من جمال تلك العاطفة الوجدانية وصورة المحبوبة الغائبة التي يمتّد أثرها في ذات الرافعي بعد أعوام من البعد والهجر بينهما.

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص 24.

المطلب الثالث: حال الذّات المتسامحة والمتسامية على الألم.

النفوس ودائع الخلاّق في الإنسان؛ أودعها ما يمنكُّها من البقاء والاستمرار ولم يكلّف نفساً إلا وسعها، وأحوال القلوب وما يعتريها من عظائم ودقائق هي لبّ الإنسان بإنسانيته وما استودع الله فيه من الأسرار العلويّة والحقائق الرّبانّية بنفخة الروح الإلهّية التي تجذبه دوماً نحو الفضائل والمعالي، فحزن النفوس خير كاشف عن معادنها وممحص لقوة الأرواح فيها ومشكّلٍ لأحوال ذاتها وصورها.

والذّات التي صهرها الألم وشكّل لغتها الناطقة تعددت صورها أمامه فصارعها وصارعته إلى أن تغلّبت عليه تسامحاً وتسامياً ،وسلاماً على المحبوبة، ففي كتاب رسائل الأحزان تجلى حال الألم والحزن في البنية السّرديّة متفوقاً على سواه، فالذّات لا تزال تراوح موقفها بين اتقّاد الحب ومرارة الهجر والإعراض، فلم تصل بعد لحالة السلام والطمأنينة وهو ما عبّر عنه بقوله ناطقاً على لسان الصديق:" ومما لا أكاد أفهمه أنه يكتب كتابة محب أحياه الحب ومبغض قتله البغض، فإني لأعلم أنّ كلّ شيء حبيبٌ ممن نحبه حتى البغض إذا كان يدل على حبه ولو دلالة خفية. بَيَد أن صاحبي يجفو جفاءً شديداً فلعلها أَنفة غلبت بها النفس على القلب فحولت الحب إلى جفاء والجفاء إلى غيظ والغيظ إلى مقت وإنما المَقتُ أول البغض وآخره"[1].

وما بين الحبّ والبُغض يتغلّب الكبرياء في الذّات العاشقة أمام الآخر وتتجلى صوره الغاضبه في كتاب السحاب الأحمر، في ما خصصه من حديث عن المرأة، حيث لم تصل الذّات لحال المسامحة والتّرفع عن الألم إلا بعد حين في كتاب أوراق الورد ففرغت الذّات العاشقة من نوازع هواها وأوصلها بحر اليأس لشواطئ التسليم والرضا وأسلمها السلوان للحكمة المصوغة بقوالب البيان والفلسفة.

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص10.

وهذا ما نجده في قوله:" لا أقول إنه قد وقف نمو الكلمة السحرية التي تزداد وتعظم بتجدد الأيام إذ كل يوم في الحب هو دائماً أول حب ... ولا أقول إنّ ذلك الاسم الجميل قد أُنزل عن عرش الفكرة التي كانت تملكه الوجود لأنها أملكته القلب... ولا أقول إنّ الذكرى قد سلّط عليها النسيان فصفاها من حوادثها وأيامها.. ولا أقول إنّ ما كان في النفس جنوناً وعقلاً من معاني الحب قد رجع في النسيان كالكلمة المكتوبة على ورقة حبس في الورقة معناها إلى أن يوجد من يقرؤه فيخرجه... ولا أقول إنها قد بطلت القوة المتضاعفة من الجمال وكانت تجعل كل ما يؤلم من الناس يؤلم منها هي أضعافاً، وكل ما يسر من الناس يُسّر منها هي أضعافاً، كأنّ الذي هو إنسانّي في الخلق ليس إنسانّيا فيها...ولا أقول إنه قد اختفى من ذلك الوجه برهانه الذي كان يقوم بسحره الساحر دليل مقحماً في كل قضايا الحبيبة المتناقضة فلا تتوافى وهي متناقضة إلا على نتيجة واحدة هي أنها الحبيبة، مهما تأت أو تدع فليس بشيء منها على هوان... ولا أقول إنه ليس بين ما تُعجب به وما تزدريه إلا رجعة خطوة منقلبة وأنها هي قد خطتها فليست هي بعد...ولا أقول إن روضة الحب قد انتهت إلى أيامها المقشَعِّرة التي تظهر فيها كل أشجارها حاملة من اليبس والتجرد إعلان آخر الفصل ...ولكّني أقول .....والسلام عليها!"[1]

في هذا النصّ- وهو آخر ما خُتمت به الثلاثّية- تخطّ الذّات العاشقة آخر فصول الحكاية بمداد الحكمة والوفاء والبقاء على الذكرى، في خطاب موّجه بالدرجة الأولى للآخر الذي تباعد العهد به وانتقلت الذّات منه لموقف الوداع والسلوان والسلام، والذكرى التي أينعت قطافها ببيان مكثّف حلّقت به الّروح الشعرّية بمفردات التسامي على الواقع المحزون وخرجت منه سامية مترفعة راضية قانعة، لم يؤها الألم إلا حكمةً ونضجاً نَقلت به تجربتها من الذّاتي إلى الإنساني فخطّت

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص234.

صورة المحّبة الإنسانّية من بدايتها حتّى آخر فصولها، وحفظت للمحبوبة (الُملهمة /الّرمز) موقف الامتنان والتقدير مع سائر ما حفظته لها.

حيث تمازج فكر الذّات الساردة مع لغتها الشعرّية ومضمونها الإنسانّي، في النصّ السابق، فخرجت اللوحة السّردية السابقة موشاة بألفاظ البيان التي ترفع الإنسان بإنسانّيته ومشاعره لمصافّ الملائكة فهو مزيج سحريّ التناقضات فيه (الحب/ الذكرى/ الجنون/ العقل/ الفكرة/ الوحي/ الألم/ السرور/ الخيال/ الإنسانّي/ اللاإنسانّي/ التجرد / اليبس..إلخ) من ألوان العاطفة ومعانيها وضُروبها التي عّبرت عنها الذّات في موقف الوداع الأخير.

المطلب الرّابع: حال الذّات المُخلّدة بالرسالة والهدف.

يقول أقلمون:" وبذلك تتكامل ثنائية الأدب، و تلتحم شكلاً ومضموناً لتركيب عملة فنّية لها وجهان: الفضيلة والجمال أو الشكل والموضوع. فالفضيلة من منظوره جمال موضوعي، والبيان فضيلة شكلّية. لذلك كان هدفه الدائم أن يفرّغ كل شحنات الجمال التي يَتَسقّطها من هنا ومن هناك، ليملأ بها وجدان القّراء، فيزدادوا بأدبه فضيلةً وجمالاً، وإذا عُرِفَ شأن هذا المطلب، عُرف شأن الرافعي"[1]. ليس أدل من هذه المقولة على حال الذّات الرافعّية في أدبها عامّة وفي ثلاثية الجمال والحب خاصّة، إذ لا ينفكُّ أدب الرافّعي عن هدف البناء الأخلاقّي والتهذيب النفسّي للقارئ وهو بهذه الثلاثّية ماضٍ على نهجه في أعماله الأخرى التي جمعت بين المُحافظة والتجديد في قالب الهدف والرسالة، فنجده يعلن غايته من كتابته هذه الثلاثّية في أكثر من موضعٍ وهدفه من هذه الكتابة، فضلاً عمّا امتلأت به سطورها من الحكمة البالغة والبيان الّصور والمعاني السّامية، ومنه قوله:" هذا الديوان من الرسائل تكملة على كتابين خرجا من قبل، وهما: رسائل الأحزان والسحاب الأحمر، فجملة آرائنا في فلسفة الجمال والحب وأوصافهما هي في هذه الكتب الثلاثة"[2]، وقوله:" وإلقاء الحب الصحيح في قلب من خاطره الهوى، معناه إيحاء الفن إلى صاحب ذلك القلب يفهم به الصورة الشعرية الجميلة التي يلبس منها الحبيب جماله، فيرى كيف يجيء كل شيء من حبيبه كأنه في وزن من الأوزان، حتى لكأنّ هذا الشكل المحبوب إن هو إلا لحن موسيقيٌّ خلق إنساناً يجاوب بعضُه بعضَه... وبذلك يخرج من فهم جمال الحبيب إلى فهم جمال الطبيعة ويدرك بروحه ما حول كل شيء من الجو الخيالي البديع المحيط به إحاطة الوزن الشعري بالكلمة والنغمة الموسيقية بالصوت. ومن ذلك ينبثق في نفسه نور إلهي خالق يفيض على كل جمال في الأرض

(1) أقلمون، عبد السلام، شعرّية الإصلاح في أدب الرافعّي، مجلة حراء، اسطنبول، ع7، 2007، ص60.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص10.

والسماء ما يجعل هذا الجمال من إدراكه أو حسه بسبب قريب، فتشتمل نفسه العاشقة على آفاق واسعة من جمال الخليقة ما دام في نفسه الحب، كما تحيط العين بالأفق فتحويه ما دام في العين البصر!" [1]، ففي المقطع السّابق تظهر الذّات صاحبة الرّسالة التي تدرك الجمال بأبعاده الكونّية ونواميسه، وتقوم بمتطلبات تلك الرسالة في بعث الجمال صورة دالّة على مُنشئها بحسب ما أنعمه خالقها عليها من مَلكات الفهم والإدراك وما حباها به من مفردات اللغة وروائع البيان، فتفهم من حوادث دهرها أن لا شيء يجيء اعتباطاً أو صدفة بلا معنى بل هو نظام كونّي مدروس اختار ذات الرافعّي لتقوم بأداء رسالتها بعد أن انبثق النور الإلهي في نفسها لتسير بين الخلائق ناطقة بحب المخلوقات داعية لمحبّة مبدع الصور الجميلة في مخلوقاته وفي معاني الشعور الناطقة عن أحوال الخلائق.

ومما يكشف عن سعي الذات للخلود قوله في كتاب أوراق الورد– مُوضِحاً للقارئ طرفاً من أسباب علاقة الحب مع (الآخر/ المحبوبة) الشاعرة–: " وما أحسب حبّ هذا الشاعر وتلك الشاعرة قد كان في كلّ حوادثه إلا تأليفاً من الأقدار لهذه الرسائل بمعانيها، حتّى إذا كُسيت المعاني ألفاظها، انبثقت كالنور وصدحت كالنغم وجاءت كإشراق الضحى لتناسم الأرواح بعبارات صافية من روح قوّية فُرض عليها أن تُحب، فلّما أحبت فُرض عليها أن تتألم، فلّما تألمت فُرض عليها أن تعّبر؛ فلّما عّبرت فُرض عليها أن تسلو!"[2]، فالذّات الشاعرة هنا تسعى لتخليد علاقتها الوجدانّية بالآخر بقالب أدبّي إنسانّي، ترى في كل ما مّر بها قدراً كونّياً غايته نظم لآلئ المعاني الروحّية في الألفاظ التي كستها المحبوبة روحاً ووحياً ونفحة إلهّية بعثت بها روح الرافعّي من جديد، في تصوير فنّي بديع لمعاني العاطفة وأثرها في القلوب وما تسمو به الأرواح وتصفو وتعّبر.

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص24.

(2) المصدر السابق، ص28.

ويتضح ذلك الخلود في كتاب السحاب الأحمر، في قوله:" كنت أستوحي الرسائل من تلك النفس التي طارت بي طيرتها البطيء وقو عها؛ فإني لأستعِر بها فكراً وأشتعل منها خيالاً، وكنت أرى الفصول تَخلُص في يدي حين أكتبها كما تخلص سبائك الذهب بعناصرها لا بالصناعة؛ وكان هذا القلم كالحديد إذا أُحمِيَ عليه: ليست يدٌ لمسته من أيدي المعاني إلا وضع فيها سِمَة النار؛ ثم جاء الكتاب وما أكاد أصدّق أنّ الزمن مرَّ به، وتم قبل إن يتمَّ القمر دورة شهر واحد، فنبهني ذلك إلى أن أستوفي الكلام في الحب استمداداً من أرواح أخرى، فوضعت هذا السحاب الأحمر"[1]، فتقدم الذات الساردة في هذا النص، سبب إنشاء كتاب رسائل الأحزان، وتقدّم لكتاب السحاب الأحمر بقالب الكتابة الهادفة عن الذّات والإنسان، فتستمدُّ من الآخر/الإنسان، مداد عبارتها وروح معانيها، مبتعدة عن إسفاف المعنى وابتذال اللفظ في ما لا نفع به ساعية لترك أثر إنسانّي في الحبّ يسمو بالأنفس ويهذّب الطباع.

وقد أظهرت الذات هدف الإصلاح في قول الرافعي في كتاب السحاب الأحمر:" وقد استوحيته من أرواح فيها الحبيب والبغيض والصديق والمظلوم والظالم لنفسه، ومَن عَقله قلبه، ومن حبّه منفعته؛ وفيها أضعف ما عرفت من العقول وأقواها؛ فمن هذه السماء توكّفتُ هذا السحاب؛ وإني لأشهد أني في بعض فصوله كنتُ أحامي عن الحبِّ أن يُنتقص فأدير الكلام على ذلك فيلتوي، ثّم أراه لا ينقاد ولا يُتابع إلا على خلاف ما أريد؛ فإذا أخذت في المذهب الذي يَعِنُّ لي اتفاقاً وعَرضاً، تحدَّر الكلامُ تحدُّر الدّمع من حيثُ لا يملك أحدٌ أن يُفيضَه أو يَكفه، لأنه عند أسبابه الباطنه"[2].

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر.

(2) المصدر السابق، ص18.

يظهر في المقطع السابق هدف الكتابة ومنبعها والغاية منها، وهو شأن الكتابات الإصلاحيّة عامّة والتي تحمل في مضامينها غاية الإرشاد والتهذيب،ويُمكننا القول إنّ الذات حاملة الرسالة وظّفت حالتها الوجدانيّة في علاقتها مع الآخر لتحولها لرمز إنسانّي علويّ يهذّب النفوس، وقصّة روحانّية تخلّد فيها أحوال القلوب وآلامها ومعاناتها في أجواء علويّة محفوفة بالفضيلةوالعفّة، ليكون الإنسان بكل حالاته هو(الآخر) المقصود بالرسالة والهدف.

وجدير ذكره: أنّ حديث الحبّ في الوجود، مستمدٌّ من أرواح أخَر، في فضاءات الذات، وهو ما ظهر جلّياً في كتاب السحاب الأحمر، والذ ي ابتعدت به الذات شيئاً عن محوريّة (الآخر/ المحبوبة) وتوجهت نحو الإنسان بواقعه المُعاش فظهرت نزعتها النّاقدة وفكرها الأصيل في عدّة مواضع كما في قوله في فصل الرّبيطة في الرّد على من يتزوج بالإفرنجّية لِعِلّة جهل العربّية وتخلفها عن ركب الحضارة الأوربّية التي تمدّن بها ونهل من ثقافتها فيقول:" قلتُ: فعليكم غَضَب القاعدة وَمقتُها وَسَخْطَتُها، والله لأن تُفجع البلاد فيكم جميعاً وتستركم بالقبور رّمة بعد رّمة، خيرٌ من أن تتقلد منكم بلّية الحياة في اختلاط الأنساب وارتداد الأسماء العربّية عن دينها، وكساد النساء الشّرقيات، وتَخَنُّث الرجال الشرقيين وتَسَنُّس هذه العروق الفاحشة اللئيمة في ذرّية الوطن.

قال: فكم من امرأة وطنّية هي حمل على ظهر زوجها!؟

قلت: وكم من امرأة إفرنجّية هي كّيةٌ على قفا صاحبها؟

قال: فماذا نصنع ونساؤنا جاهلات لا صبر عليهنّ؟

قلت: أفتزهق روحك إذا مرضت أم تطِبُّ لمرضك في أناة وصبر؟ وهل تفرُّ من وطنك إذا ابتلاك بتضحية أم تثبت وتتجلد؟ ثم ماذا أفدنا من علومكم إذا لم يحمل كلُّ عالم منكم جاهلة منهنّ فيعلمها ويثقفها ويُخْلِصها إخلاصَ الذهب الصافي ويربح ثواب الوطن فيها ؟"[1]

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص65/64.

فالذات هنا تقف موقف الدفاع عن الشرق والعروبة والإسلام، في منافحة عقلّية أدبّية تقف بها أمام الآخر/المستغرب، والمتشرب فكر الغرب وثقافاتهم، لتدافع عن المرأة الشرقّية، في صراع حضاريّ ثقافّي بحت تقف به الذّات موقف المدافعة والثبات على قيمها وأصالتها أمام الآخر الغربّي أو المستغرب. وهو ما يتقاطع مع رأي كمال نشأت:" ولقد أّدى الرافعّي دوره في زمنه فقد كانت البلاد في حاجة إلى أمثاله من الغيورين على الخلق والدين والتقاليد، في وقت اتجهت البلاد فيه ناحية الغرب لا تعرف ما تأخذه منه ولا تدع، فكان هو وأمثاله صّلم الأمان الذي خفف من غلواء الانكباب الأعمى على الأخذ من حضارة الغرب وأهلها "[1].

وهو ما أشار إليه الغربي بقوله:" وقد كانت كلمات الرافعي تصدم أدعياء الفسوق والمجون والانحلال الخلقي، ما جعلهم يهاجمون الرافعي ويقولون بأنه عدّو المرأة والتقدم"[2]، في إشارة للبعد الإصلاحي والِقيمي في أدب الرافعي.

يقول إبراهيم الكوفحّي:" لم يكن صراع الرافعّي مع النقّاد المتأثرين بالمناهج النقدية الأوروبّية، أو الذين ُعرفوا بالمجددين، صراعاً أدبياً ، حسبُ، وإن كانت قضية الأدب من أخطر القضايا التي ناقشوها، وتجادلوا فيها، والواقع أّن صراع الرافعي مع هؤلاء النقاد كان متعدد الجوانب والنواحي، فلم تكن مسألة الأدب إلا واحدة من مسائل الصراع الكثيرة التي كانت تثار في ميادين الخصومة، بين القديم والجديد، ومن الطبيعي أن يكون ثمة صراع بين الرافعي ومن نحا نحوه، وهؤلاء النقاد المتأثرين بالغرب، فهم يختلفون في الفكر ويتباينون في الثقافة والرؤية الحضارية"[3].

---

(1) نشأت، كمال، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، مصر، ص24.

(2) الغربي، عمار، البعد الإصلاحي وأثره الجمالي في أدب الرافعي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2016، ص47.

(3) الكوفحي، الرافعي الناقد والموقف، ص158.

المبحث الثاني: أنواع الآخر.

تعدّد الآخر في الثلاثّية بتعدُّد أحوال الذّات الناطقة عنه، وصورها المتشكلّة أمامه، وإن كان الآخر المحوري في الثلاثّية هو المرأة /المُلهمة، إلاّ أّنّا نستطيع أن نرى آخَر متعدّداً ومؤثراً وقفت أمامه الذّات السّاردة في مواضع عدّة في الأبنية السّرديّة وخاطبته بوضوح وجلاء حيناً وبالرمز والتّورية حيناً أخر، إذ هيمن الآخر/ الإنسان، بزوجه الذكر والأنثى على الثلاثّية، فهي بناءٌ وجدانيٌّ إنسانّي بالدرجة الأولى ولدت من الإنسان قلباً وعاطفةً واتهت إليه فكراً وفلسفةً وجمالاً ، ثّم الآخر / الواقع الحضاريّ و الثقافّي الحاضن للذّات السّاردة، بكلّ توافقاتها وتناقضاتها معه والذي كان المُشكّل لأحوالها ومواقفها وطبيعة خطابها، والآخر الأصل والامتداد والجذور المنتمية إليها الذّات وموقفها منها، وأخيراً؛ الآخر بصورة المستقبل الإنسانّي ،أوالحياة في مرحلة ما بعد نهاية الذّات الساردة في الدنيا وما رامت تركه من أثر باقٍ في الأدب الحديث.

المطلب الأول: المرأة المُلهمة، أيقونة الجمال والحبّ.

شكّلت صورة الآخر المتمظهر بالمرأة جُلَّ الصورة السّرديّة عند الرّافعيّ في ثلاثّيته، فالمرأة ملهمة الإبداع الفّني بتأثيرها به وعلاقتها معه وما أحاط تلك العلاقة من تجاذبات وتنافرات شكّلت إبداع الصورة الفنّية في هذه الثلاثّية .

وهو ما ذكره العريان بقوله: "هذه قصّة الرافعي وفلانة، كما رواها لي، ولا علّي من كل أولئك ما دمت أروي القصّة التي أعرفها، والتي كان لها في حياة الرافعي الأدبّية تأثيرٌ أيّ تأثير يرد إليه أكثر أدبه من بعد. وحسبه أنه كان الوحي الذي استمدَّ منه الرافعّي فلسفة الحب والجمال في كتبه الثلاثة: رسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وأوراق الورد"[1].

ذاك الوحي الأنثويّ الذي استّمدت منه الذّات السّاردة إلهامها وفنها الأدبّي، هو وحيٌ متفّرد يجمع في كينونته بين سمات أهل الأرض وأهل السماء؛ وحياً وإشراقاً وروحاً ، وربّما حسبه من ذاك الوحي شرارة الحب التي توقِد للفنّ وتقدح في نفسه معاني الأدب والإلهام والإبداع فيصوغ للمحبوبة أبدع القطع الأدبّية الفنّية منّمقة مهذّبة مدموغة بوحي سحرها في نفسه وإلهامها لذاته!

فما يجده قارئ ثلاثّية فلسفة الجمال والحبّ هو صورة المرأة المُلهمة بكل ما فيها من سمات تصفها بها الذّات الساردة وتعّبر عنها بفكرها هي ونظرتها الخاصّة للإنسان والجمال والحياة، فتستحيل المرأة هنا لرمز إنسانّي للجمال والعلو والرّفعة يذكّرنا بثيمة آلهة الجمال والحب عند الإغريق التي خُصَّت بمعاني الجمال والحب والخصب أينما حلّت! والذّات أمامها تقف موقف العابد الناسك حّباً وطواعية وتنصرف عن وحيها انصراف العبد الآبق عن سّر سعادته وينبوع روحه المحلّقة في فضاءاتها ثم لا تلبث أن تندم ويستّبد بها الحنين والألم لتنزف أدباً مُرسلاً تخاطب به الآخر/ المحبوبة، بخطابات الوصل والحزن والألم.

---

(1)العريان، محمد سعيد، حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955، ص120.

ففي كتاب رسائل الأحزان يقول مخاطباً المحبوبة:" قلت لها: إنها شاعرة تملأ سماءً من السماوات فتكاد لا ترى فيها من جهات الأرض شيئاً ، كأنما تركت المادة الإنسانّية في أبويها وخرجت من ذلك الحطب والورق... مخرج الزهرة الناعمة؛ بِنَيةً من اللون وجسماً من العطر ونسيجاً متماسكاً من الشعاع. خرجت عاطفة مولودة تكَو وتنمو لتبلغ في العواطف سنّ شباب القلب؛ لا يتصل بروحها شيء إلا نَبتَ واخضّرَّ ثّم نّوَر وأزهر كأنّ طبيعة الجمال خّبأت في قلبها سّر الربيع وهي الصافية كرقّة النسيم والناعمة كملمس الماء والضاحية كطلعة الشمس؛ فإن غضبت بَلّتْ النسيم قيظاً والماَء ظماً والشمس الطالعة غيماً يلفُّ نهار الحب في مُلاَءة ليل أسود"[1].

نلحظ هنا أن الذات الساردة تصّور(الآخر/ المحبوبة) بصفات الجمال المطلق وتصف أثر هذا الجمال عليها بوصوف خارقة تنبت الخصب وتنّور كل ما يتصل بها من مخلوقات فإذا غضبت منعت خصبها وحجبت شمسها وأظمأت الوّر اد عن مائها لا بجمالها الّماديّ حسب بل بجمال روحها وإشراقة معاني نفسها وأثر ذلك كلّه على ذات الرافعي العاشقة التي استحالت معها اللغة الشعرّية لوصوف ناطقة عن أثر صنع الخالق البديع في المحبوبة والتي أضحت بها قّوة سماوّية لها أفعال تشبه أفعال الآلهة.

وما يميز نظرة الذّات الّرافعّية الخاصّة بالآخر/المحبوبة، الأنثى، المرأة الُملهمة، تلك النظرة الشمولّي ة لمعانيها الإنسانّية والعقلّية والّروحّية، فيراها مخلوقاً بمعان علوّية سماوّية مشرقة بنظرة إنسانّية تحاذر السقوط في فخ الابتذال ومادّية النظرة الغرائزية حسب في مخاطبة الأنثى والحديث عنها، فإن كانت شاعرة خاطبها مخاطبة الشاعر الرقيق وإن كانت فيلسوفة ناظرها بعقل الفيلسوف وإن كانت أديبة خاطبها خطاب الأديب الأريب فهو منها صدورة ناطقة عن معانيها مبّينة لها، كما في قوله واصفاً حاله معها:

---

(1)الرافعّي، رسائل الأحزان، ص38.

" وفيك المعاني التي تقول: أين كلماتي؟

وفّي أنا الكلمات التي تقول: أنت معاني!" [1]

ولعلّ هذا المعنى أوضح ما ظهر في كتاب رسائل الأحزان مع اشتداد أوار العاطفة وطغيان حكمها على حكم العقل وتغلب النظرة الذاتّية والرؤية الداخلّية في مشهد علاقته الوجدانّية بالآخر، ومنه قوله:" ولا يستخرج عجبها شيء كما يعجبها الكلام المُفنَّنُ المشرق المضيء بروح الشعر فهو حِلاها وجواهرها وما لسوق حبها من دنانيرغير المعاني الذهبية فإنها لا تبايعك صفقة يداً بيد ولكن خفقة قلب على قلب.

وما عسى أن أقول في فلسفتها واهتدائها إلى موضع السر من الأشياء ونزولها وراء الحُجّة إلى الأعماق البعيدة التي تغوص الحجة فيها واستبانة المُشكل باللمَّح وتقليب المعاني في أصابعها كأنها مُلقّةٌ ما تحاوله؛ وأخذها في سبيل البرهان حين تجادل مأخذا لا يُقام له، وإظهار خيالها البديع في معانٍ لامعة كأنما تتدلى عليها الشمس. فلو كنّا نقول بالرّجعة لقلت إنّ (أرسطو) قد رجع بفكره الجّبار إلى هذه الدنيا ليمارس حياة الأنوثة ويتمَّ امرأة كما تّم من قبل رجلاً فينتظم كمال الجنسين في نفسه"[2]، فهذا النصّ تعبيرٌ فّني فلسفّي غزلّي تظهر فيه مفردات الفلسفة كـ(موضع السر من الأشياء/ الحجة/ البرهان/ الجدل الفلسفي/أرسطو) في خطاب الذّات فلسفّياً للآخر/ المحبوبة ووقوفها أمام الذّات وقفة الندّية المناقشة والمُناظرة والمتفلسفة مع كونها أنثى محبوبة جرت عادة وصفها غزلاً بالمراوحة بين حالي الدلال والإعراض أو الميل والوصل، إلا أنّ موقف الندّية الغزلّية الفلسفّية بين الذّات والآخر قد تكون من أوائل المحاولات الغزلّية التجديدّية في العصر الحديث مع ما صاحبها من ثورة في فّني الشعر والنثر، وما صاحب هذا التجديد من جدّة

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص30.

(2) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص38.

في مضامين النظرة الإنسانّية للجمال والحبّ وأثره في النفوس السّوية وفرادة التعبير عنه بمفردة الطهر والعفّة والفضيلة فقد كان بحسب البدري:" ينتقي موضوعات الحُبّ، وفنون فلسفة الجمال، ونوازع الوجدان، يستبطن ذاته المؤمنة فيها؛ ليثبت للعرب من الخصائص النفسّية، والمّيزات في المقومات، والشأو الوجداني البعيد ما لا يجاريهم فيه قوٌم ولا تُباريهم أّمة، ولا تكاد تُدركهم نِحلة، وذلك في رسائل يُسّمي بعضها (رسائل الأحزان)" [1].

أّما في كتاب السحاب الأحمر طغت صورة المرأة إنساّنيا على مجمل صورتها السّودّية إلهاماً ووحياً، فاتسعت عبارة الذّات في التعبير عن الآخر / الأنثى، أّما وزوجة ومحبوبة وطفلة وَبغّياً في محاولة ذاتّية لإعادة الأمور إلى نصابها في عينّي الرافعّي لتهبط المحبوبة من علياء سماواتها وصفاتها الملائكّية إلى الأرض فتستحيل بشراً له ما للبشر من خطأ وصواب وحمق وسداد وزلل ورشاد، فكان التعبير عنها بالمفردة الأرضّية والعبارة المألوفة بما تشتمل عليه سماتها من رحمة ولين وعطف وحسن وغضب ورضى و...إلخ، فالذّات بعد أن ذهب بها الكبرياء عن المحبوبة الملهمة مبلغه ذهبت تضرب في الأرض تستوحي الحديث عن الحب من أرواح أخَر، كما في قوله:" وأما زوجة الرجل، وهي شابة جزلة الخلق ناضرة الصِّبا تركها الحزن كالمرأة المهملة: تدلُّ أنوار بريقها على مواضع الصدأ منها، فكانت واقفة تحمل على رأسها ُوِمةً أعدت فيها ما تعرف أنّ سيدها يشتهيه من طعامه، كأنها تريد أن تجعل من هذا الطعام الذي يحبه رسالة من الحب بين نفسها ونفسِه ترسلها إليه في سجنه!... ولّما استقرت عينُه عليها أرسلت كل عواطفها في مجاري دمعها"[2].

(1)البدري، مصطفى نعمان، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، ص127.

(2) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص51.

ولعلنا نلحظ أنّ الذات في النصّ السابق تسرد واصفة الآخر باستبطان لأعماقه ومشاعره وتأويل دقيق لتفاصيل العلاقات الإنسانيّة والزوجيّة في ما سبق، فالزّاد المُعدّ يستحيل رسالة حبّ أخيرة من زوجة مكلومة تنتظر محاكمة زوجها! ونضرة الشباب وجزالته صارت دليلاً على مواضع الصدأ بسبب الحزن والهّم، والدمع المحزون آخر سطور الرّسالة بينهما التي لا تقوى من هي في موضعها على غيره فجادت به أدمعها مدراراً على قدر المحبة والوفاء، عبرت عن الآخر بواقعه الإنسانّي على هذه الأرض؛ أسرة، رابطة زوجيّة، تفاصيل حياتيّة مُعاشة، حزن وألم، شباب وجمال يذبلان وتصدأ مواضعهما، في غياب لهذه العبارة عن كتاب رسائل الأحزان وحضورها في كتاب السحاب الأحمر.

وكما في قوله أيضاً يصف بَغّياً:"فلم أرها إلا في مثل حريرة التفاحة إذا أفرط عليها النَّضج فابيضّت واحمرّت وفاحت ولمعت وإنَّ العفن لبادٍ من تحتها يُحذّر منها ويُنذر؛ وفي مثل فروة الدبِّ: استرسلت ولانت في نعومتها ولكن لا منفعة منها إلا بقتل لابسها وإزهاق الحيوان كله في سبيل الجمال الظاهر من جلده"[1].

فالآخر البغي هنا غاب عنه حسن الفضيلة وإشراق الطهر والعفة والحياء فجاء تعبير الذات عنه بجزئيّة الحسن الماديّ التي لم تنهل من مشرب حسن فجاءت كخضراء الدّمن، بدا عفنها محذراً منها، أو كفروة الدب لا خير يرتجى منه سواها، في عبارة بليغة تساوت بها المرأة التي غاب رداء الطهر والعفّة عنها بسائر المخلوقات، إذ فقدت ما مازها الله عنهم، فأشبهت تفاحة العفن وفروة الدب.

واستحال (الآخر/ الأنثى)، في كتاب أوراق الورد، أيقونة للحسن والحب والجمال تنهل منها الذات إبداع الفن والشعروالفكرة إذ تباعد العهد بها عن أيامها الأول فعادت لمخزون ذكرياتها تستمدّ

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص69.

منه معاني الورد وهو ما أشار إليه العريان في تقدمة الكتاب:" هما اثنتان لا واحدة: تلك التي يستمد من لينها وسماحتها وذكرياتها السعيدة معاني الحب التي تملأ النفس بأفراح الحياة، وهذه يستوحي منها معاني الكبرياء والصّدّ والقطيعة وذكريات الحب الذي أشرق في خواطره بالشعر وأفعم قلبه بالألم"[1].

وهو ما عبّرت عنه الذات الرافعّية بقولها:" إنه ليس معي إلا ظلالها ولكنها ظلال حية تروح وتجيئ في ذاكرتي، وكل ما كان ومضى هو في هذه الظلال الحّية كائن لايفنى وكما يرى الشاعر الملهم كلام الطبيعة بأسره مترجماً إلى لغة عينيه؛ أصبحت أراها في هجرها طبيعة حسن فاتن مترجمة بجملتها إلى لغة فكري، وما أريد من الحب إلا الفن فإن جاء من الهجر فن فهو الحب"[2]، فالآخر هنا، استحال ثيمة جمالية ولحناً ذاتّيا تعزف على إيقاعه الذات ألحان فنونها وتنظم روائع شعرها من ذكرياتها معه، بما صبغ جلّ الصورة السّوداّية في أوراق الورد بصبغة ألفاظ الحب ومعانيه وبيان ما فيه من تفصيلات ووجدان وفكرة وفلسفة، كما في قوله، لّما أهدت إليه رسمها:" كنت ساعة أجلس للكتابة إليك، أراني كالمصور، غير أني أنقل من عالم في داخلي؛ أما الآن ورسمك يملأ عيني، فقد أضيف إلى عالمي المضطرب بأخيلته الكثيرة عالم من الجمال الصافي، هو فوق ذلك كالسماء فوق الأرض: تحييها بالشمس والقمر، وهو من وراء ذلك كالآخرة وراء الدنيا: تطمعها بالجنة والخلد"[3]، فالآخر هنا، هو إحياء لعوالم من أخيلة الشعر داخل الذات السّاردة تغوص بها وتستخرج لآلئ فنها.

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص6.

(2)المصدر السابق، ص1.

(3)المصدر السابق، ص36.

نلحظ مما سبق محوريّة (الآخر/ الأنثى) في أبنية الثلاثّية السّرديّة بحضورها القوي والممتد تعبيراً ودلالة تراوح زخمها بين أجزاء الثلاثّية، فكانت في رسائل الأحزان ملهمة الحب والعاطفة والوجدان بصورة تقارب صورة آلهة الحب والخصب في الأسطورة اليونانية وتأثيرها على الذات الساردة، ثّم هبط (الآخر/ الأنثى) من عليائه السماوية في السحاب الأحمر ليتسم التعبير عنها بالمفردة الإنسانّية الواقعّية كزوجة وأم وطفلة وبغّي، واستحالت في أوراق الورد بعد سنّي الهجر والبعد ثيمة جما لية تثير مكامن الذّات الشاعرة وتجّيش آلامها وزفرات فكرها ومعاني وجدانها.

المطلب الثاني: الإنسان، كينونة وروحاً.

تجلّى حضور الآخر/ الإنسان، في الثلاثّية بأشكال متعدّدة، فهو المقصود بفعل الكتابة بناءً وفهماً، وإرشاداً وتهذيباً، كسمة غالبة على أدب الرافعيّ الإرشادي الإصلاحيّ؛ فهو المسرود له وعنه وبه، فالذات في بنائها السّردي تستبطن تجربتها الذّاتيّة الإنسانيّة في الحب وتتسع بهذه التجربة إلى الإنسانيّ العامّ في رؤيتها الفلسفيّة في الجمال والحب، لتتنوع صورالآخر/ إنساناً بتنوع المعاني التي حملتها صورته، فنجد الصديق والمحبوبة والمنافق والربيطة والسجين والطفل التائه والأم التي أضاعت فلذة كبدها، والشيخ علي، والشيخ محمد عبده و...إلخ، من ضروب المعاني الإنسانيّة في الأنفس وتعدد صورها في أرواح البشر.

ففي كتاب رسائل الأحزان حضر الآخر بصورة الصديق، مرآة الذات الساردة في بثّ نجواها والتعبير بحرّية من خلف قناع يحفظ لها كبرياء نفسها، بتوظيف لدلالة قيمة الصديق؛ صنو الروح ومرآة الذات في استبطان تجربتها الإنسانّية، وهو ما أشار إليه العريان بقوله:" وأحسّ لأول مرة منذ كان الحب بينه وبين صاحبته أنه في حاجة إلى من يتحدث إليه: وافتقد أصحابه فما وجد منهم أحداً يبثه أحزانه ويفضي إليه بذات صدره ويطرح بين يديه أحماله. لقد شغله الحب عن أصحابه عاماً بحاله لا يلقاهم ولا يلقونه ولا يتحدث إليهم ولا يتحدثون؛ فلما عاد إليهم كان بينه وبينهم من البعد ما بين مشرق عام ومغربه، بلياليه وأصباحه وتاريخه وحوادثه؛ وثقلت عليه الوحدة وضاقت بها نفسه، ففزع إلى قلمه يشكو إليه ويستمع إلى شكاته، فكتب الرسالة الأولى من رسائل الأحزان إلى صديقه الذي خصّه بسره إلى نفسه"[1].

فجاء تعبير الذات عن (الآخر/ الصديق) برؤية إنسانّية ترى الصديق أخاً روحّياً وملاذاً نفسّياً للذ ات تبثه ما يعتريها من صروف الدهر وتقلبات الحياة فعّوت عنه بقولها:" كان لي صديقٌ

(1)العريان، محمد سعيد، حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955، ص127.

خَلَطتُه بنفسي زمناً طويلاً، وكنت أعرفه معرفة الرأي كأنه شيء في عقلي، ومعرفةَ القلب كأنه شيء في دمي. ثم وقع في ما شاء الله من أمور دنياه حتي نسيني، وطار على وجهه حتى غاب عن بصري، والتفّت عليه مذاهبه فما يقع إليَّ من ناحيته خبر؛ وامتدَّ بيني وبينه حولٌ كامل خلا من شخصه وامتلأ من الفكر فيه، كأنه العام الأول من تاريخ حفرة بين القبور العزيزة التي لا تُنسى"[1].

فالذات ترى (الآخر/ الصديق) ، مرآة روحية وملاذاً نفسّياً تفزع إليه بثقة واطمئنان تبثه لواعج نفسها وزفرات صدرها، فجاء التعبير عنه بألفاظ تتمازج بها الأنفس ويتشارك بها الوجدان والمعرفة المستوثقة كـ(معرفة الرأي كأنه شيء في عقلي، معرفة القلب كأنه شيء في دمي، حولٌ كاملٌ خلا من شخصه وامتلأ من الفكر فيه) في تعبيرات بيانّية تستدعي للذهن عناية العرب بالصديق الصدوق وموروثهم اللغوي في ذلك كـ(ربّ أخ لك لم تلده أمك)[2] و(أسطورة الخل الوفي)[3] وإن كان الصديق مجازاً ، إلا أنّ تعبير الذّات عنه عكس رؤيتها الفكرّية والنفسّية لمعنى الآخر/ الإنسان عندما يكون صديقاً وأخاً.

وفي كتاب السحاب الأحمر ذهبت الذات تفتّش عن أصدقاء يشاركونها وحدة الألم ونسيج المشاعر في الأنفس ففزعت لأصدقاء من عالمها منها ما طواه الثرى ومنها ما هو فوقه لتستكمل معاني الحبّ في الخلق مع ما تخلل الكتاب من بيان لأنواع من الأخلاق والطباع تتفاضل فيها

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص5.

(2) ينظر: ابن سلام، أبو عُبيد القاسم بن سلاّم بن عبد الله الهروي البغدادي، تح: الدكتور عبد المجيد قطامش، الأمثال، دار المأمون للتراث، بيروت، ط1، 1980م، ص175. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، مجمع الأمثال، دار المعرفة، بيروت، ص1، ص291.

(3) ينظر: البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م، ج7، ص136.

الأنفس في معاني الصدق والنفاق والغدر والوفاء والحب والكراهية والقسوة والرحمة في تعبيرات بيانية بديعة وتصويرية حضر به الآخر/ الإنسان بكينونته وروحه وخيره وشره وأقبح ما فيه وأحسن ما يحتويه.

فالرافعّي بحسَب البدري:" يتمالك نفسه كالذي يدرك مدى حيرته وضياعه؛ فيستهدي سحابه إلى ثلاثة من أصفيائه! هم الشيخ أحمد الرافعّي– رفيق صباه، والشيخ محمد عبده، والشيخ جمعه الجناني صاحبه في كتاب المساكين، ليناجي أرواحهم، ويستلهم معاني الحب منهم، وخواطر للّناس،وحكماً وأوابد في الحضارة والحياة، وآراء ونظرات في الاجتماع والانسان، بصور من البيان؛ تدق أحياناً حتى لَتستغلق أو تعود فتصفو حتى تتصل باللوح"[1]

ففي فصل السجين يصف حال زوجته بقوله:" امرأة والهة، فيها نفسها المعذبة، وفي نفسها رجلها المُعذَّب، وبين هذين طفلها اليتيم الذي يقتضيها أن تظلّ حانية عليه حَنو أبوين؛ فهي تجمع على قلبها عذاب ثلاثة قلوب، وتتألم بنفسها الواحدة ألم الرثاء لزوجها الذي نَزلت به العقوبة في جسمه وروحه، وألم الإشفاق على مجدها الذي ضُرب على أعين الشامتين في موضع النّلة، وألم الرحمة لطفلها الذي بلغ سنَّ الهّم وهو لا يزال في الثدي، وألم اللوعة لحياتها التي لم تعد الأيام تناجيها بغير لغة الدمع، وألم الأسى على شبابها الذي تساقطت آماله كما تَحطُّ الشجرة الخضراء أوراقها لتَجف!"[2]، يتمثّل الآخر حضوراً إنسانّيا بديعاً، تظهر فيه أدق الخصائص النفسّية لزوجة السجين في موقف نفسّي جنائزي اللحن، تبدع به الذات الساردة في وصف وتحليل أدق خيوط الألم النفسّية عند زوجة السجين فتجسّ مواضع حزنها وتتّبع أسبابه بمبضع الطبيب الإنسانّي الحاذق الذي يبحث في نوع الألم وأسبابه وما يتّصل به بوصف دقيق عميق يناقش مشكلة اجتماعّية شائعة

(1) البدري، مصطفى نعمان، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، بيروت،ط1، 1991، ص229.

(2) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص59.

بوجهة نظر إنسانّية بحتة، تنظر لحال الأسرة بعد غياب رجلها عنها، فتستدعي الذّات السّاردة ببيانها عاطفة كلّ قارئ رحمة وإشفاقاً لحال الأسرة المنكوبة!

وفي وصف الصغيرين الضائعين يطالعنا قوله:" أما الطفل فمستِلّ خاشع، لو ترجمت نظراته لكانت هذه عِبارتها: اللهم إنّ هذه العمر يومٌ بعد يوم، فأنقذنا من بلاء يومنا! ولّما وقفا بإزائنا كان هذا الصغير يقلب في وجوه الناس نظراتٍ يتيمة ترتد على قلبه آلاماً لا رحمة فيها؛ إذ يشهد وجوهاً كثيرة ليس لها ذلك الشكل الإنسانّي المحبوب الذي لا يعرفه الطفل من كل خلق الله إلا في اثنين أّمه وأبيه!" [1]، فالآخر الإنسان هنا طفلٌ صغير تُدَرجم الذات عن قلبه ومشاعره ونظراته، فتستنطق من حاله مشاعر الألم والغربة والضياع وتستفزّ من قارئها مشاعر العطف والرحمة والإشفاق باستثارة ذلك الحسّ الإنساني الذي تتشارك به النفوس على اختلاف مشاربها؛ والمتمثل بالرحمة والعطف.

وفي أوراق الورد يتجلّى المعنى الفلسفّي والفكرة الجمالّية تهذيباً وإصلاحاً للآخر/ الإنسان بوصفه ممثل ا لإنسانّية على هذه الأرض، كما في قوله يصف من خاطر قلبه الهوى :" وبذلك يخرج من فهم جمال الحبيب إلى فهم جمال الطبيعة ويدرك بروحه ما حول كل شيء من الجو الخيالي البديع المُحيط به إحاطة الوزن الشعري بالكلمة والنغمة الموسيقّية بالصوت. ومن ذلك ينبثق في نفسه نور إلهي خالق يفيض على كل جمال في الأرض والسماء ما يجعل هذا الجمال من إدراكه أو حسّه بسبب قريب، فتشتمل نفسه العاشقة على آفاق واسعة من جمال الخليقة ما دام في نفسه الحب، كما تحيط العين بالأفق فتحويه ما دام في العين البصر!"[2].

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص103.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص25.

فالآخر/ الإنسان بكينونته وروحه محورُ بناء كتاب أوراق الورد، والذي عمدت به الذّات لتشكيل صورة الآخر الإنسانّية بفكرها ونظرتها الفلسفّية للجمال والحب والتي تتجاوز بها عن نوازع الشهوات ومادّية الغرائز وتحلّق في آفاق الجمال البديعة بجناحي العفّة والفضيلة، كما في قوله:" فأنت لا تجد في هذه الرسائل معاني النساء متمثلة في امرأة تتصبى رجلاً، ولكن معاني الحب والجمال متألهة في إنسانّية تستوحي من إنسانّية أو توحي لها، وبين الدهر والدهر تُخرِج الأقدارعلى طوفان الشهوات الذي يغرق الإنسانّية؛ عاشقاً روحانّياً في طباعه مثل شموخ الجبل العالي وقّوته وتماسكه تأوي إليه صفات الحب السامية يعصمها ويبقيها على ندّوها ولو في إنسان واحد كما هي على أصيلها في جمال الكون"[1]، هنا ترى الذاتُ نفسَها بصورة (عاشق روحانّي في طباعه)، وتبني بهذه الروحانّية صفات الحبّ السامية لدى الآخر/ الإنسان فتجعله (الحب الإنسانّي) بين القلب والروح إن أحاطت به النية الصادقة والضمير المُخلص.

قد عّبرت الذات عن نفسها في قول الرافعّي :" وبمثل هذا السّر الذي يطالعني من جمال وجهك أصبح الجمال على الحقيقة هو؛ علم أفراح النفس وأحزانها، وعاد الشخص الجميلُ المعشوقُ وما هو بكل معانيه إ لا الفنّ الفلسفّي الكامل أتيح لنفس أخرى تحاول بالحب أن تكون كاملة"[2]، فالآخر هنا، هو فنٌّ فلسفّي متكامل ونسيج إنسانّي بديع، تعّبر عنه الذات كاشفة لستور المعاني وموضحة لدقائق الوجدان، تتفاعل معها بالفكرة والخطرة والعاطفة تُفتّم معانيها الوجدانّية على وجهها الإنسانّي الأكمل الذي أرادته لها وارتضاه فكرها ورؤيتها.

وبذلك تكتمل صورة الآخر إنساناً بروحه وكينونته في الثلاثّية والتي عبرت عنها الذات في رسائل الأحزان بصورتي المحبوبة الملهمة والصديق الصدوق، وفي السحاب الأحمر بصور

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص25.

(2) المصدر السابق، ص37.

مستوحاة من أرواح عدّة منها الّلو والفاجر تنوعت بتنوع أجناس البشر بين طفل وامرأة ورجل وشيخ وفي أوراق الورد كان التبلور الأكمل لصورة الآخر إنساناً وروحاً ليتمثّل فكرة فلسفّية حّية تضجّ بالأسئلة وتستفزّ الفِكَر والقرائح والألباب لتصوغ أجمل المعاني البيانّية في فلسفة الجمال والحبّ في النفوس البشرّية.

المطلب الثالث: الآخر/ لغة وأدباً وفكراً.

يكتب الرافعّي في هذه الثلاثّية، عن تجربة ذاتّية، يجعل ذاته تقف بها من ماضيها وحاضرها ومستقبلها وِقفة الوعي والتّبصر، فتتخذ لها موقفاً من ماضيها؛ موروثها الحضاري والقيمي، وحاضرها؛ واقعها بصراعه الحضاري والثقافي بين الشرق والغرب، ومستقبلها؛ برؤيتها الاستشرافية ورغبتها في الخلود.

فحاضر الذات؛ مّوار الموج بين الثقافات العربّية والغربية، في تواصل حضاريّ وثقافي سعى به أبناء كل لغة لإبراز روائع لغتهم وحضارتهم أمام الآخر، وهنا وقفت الذات الرافعّية تسجل موقفاً من حضارتها، تنافح فيه عن لغتها وثقافتها في صراع الثقافات المحتدم وما يعنينا في هذا الصراع ذاك الواقع الحضاري ممثلاً بصورة الآخر الذي جابهته الذات مجابهة الند للنّد، وما ورد من أثره في أبنية هذه الثلاثّية السّودية.

فمن أبرز سمات أدب الرافعي؛ ذلك البعد القيمي والديني الإصلاحّي، الذي استحالت به الكلمة البليغة لبنة بناء للنفس البشرّية لا معول هدم، فلم تحد مضامينه في أبنّية الثلاثّية السّودّية عن منهجه القيمّي والإرشاديّ في التوجيه والإصلاح والبناء، وأبرز تلك المضامين التي قدمتها الذات أمام الآخر/ الثقافات الأوربّية، ما تعلّق بالمرأة؛ حرّية وثقافةً ونظرةً إنسانّية تترفع عن مادّيات الغرائز وترتقي لميادين السمّو الأخلاقّي الرحبة مقابل طغيان الشهوات المادّية في الثقافة الأوربّية، وليس أدل على ذلك من بناء الثلاثّية ا لسّوديّ القائم بمعظمه على تصويرعلاقة الذات الوجدانّية بم حبوبة أحبها حّباً عقلّيا روحانّياً تسامت به الذات الساردة في نظرتها للمحبوبة عن إطارها المادّي حسب لتنظر في مضامين المحبوبة وحسنها الأدبّي والفكري، وثقافتها العقلّية واحساسها الإنسانّي .

كما في قوله في رسائل الأحزان:" فلنترك المادّة للمادّة يتحطم البغض والغيظ فيهما وتخلص الروح إلى الروح كَذُورٍ في المشرق ينبعث إلى نورِ في المغرب؛ وإذا ابتعد نجم عن نجم

استطاع كلاهما أن يَلْمَح للآخر لمحةً مبتسمةً من بعيد، يجعلها البعد شعاعاً صافياً وإن كانت في ذات نفسها شعلةً من جحيم يتضرّم"[1]، وكما في قوله:" فلو أنّ كلّ حبيبة مثلُها وكلّ مُحبٍّ مثلي لكان الحُبُّ تغييراً في الإنسانيّة ولما احتاج النّاسُ إلى قوانين ومُلوك ولكن إلى حبيباتٍ وإلى حب. إنَّ الرذيلة واحدة ويتعدّدُ أهلها فمهما كثروا ألو فاً وملايين فهم واحدٌ في المعنى، إذ يتلو كل منهم تِلو صاحبه ويقتاسُ به فكأنهم صُوَرٌ مُتكررة لأنهم في الرُّتبةِ المُنحطّةِ كالنبات تُخرِجُ الحبةُ منه ألف حبّةٍ مثلها لا تمتازُ واحدة من واحدة؛ ولكن كل من قام بفضيلة فهو فضيلةٌ قائمة بنفسها، فمهما قلَّ الفُضلاء فهم كثيرون لأنهم في الرتبة العُليا ولأنهم وحدهم الناس. فلو صَلُحَ الحُبُّ وأطافه أهلُه وصبروا على ما يَجِدُّ في الصدورمنه وتَوجَّروا العلاجَ المُرَّ إلى ساعة الشفاء لكان كل مُتحابَّين عالماً قائماً من اثنين لإنشاء عالَم لا يُعدُّ من صفات الفضائل وأنواعها"[2].

فنلحظ أنّ هذه النص يكشف عن نسيج الذات المتكامل ونظرتها الفلسفّية للجمال والحب والآخر، بما تعكسه تلك الذاتّية من صورة للأدب العربّي المتخلق بخصائص الفضيلة والمعاني الروحّية وبما تردُّ به الذات على أدعياء خلو اللغة العربّية من أبنية سردّية وجدانّية تصوّر العاطفة و تصف الحب وفلسفته كما في اللغات الأخرى.

وهو ما ذكره الرافعي في إحدى رسائله لصديقه محمود أبي رّية، مبيناً غرضه من كتابة هذه الثلاثية في فلسفة الجمال والحب وهو: "سد المكان الخالي في الأدب العربي من أول تاريخه إلى اليوم وإعطاء العربية كتاباً في رسائل الحب وفلسفته وأوصافه، تقابل به ما في اللغات الأخرى، ووضع عمل حاسم يفصل في النزاع بين القديم والجديد، لأنه نزاع كلامّي إلى أن يضع أحد المذهبين عملاً يُعجِزُ المذهب الآخر، وتطهير فكرة الحب، وتهذيب معانيه في نفوس الشبان

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص12.

(2) المصدر السابق، ص47.

والفتيات والسمّو بهذه الفكرة إ لى الجهة الشعرّية الروحانّية لتسمو بها الأنفس بدلاً من أن تسقط . وهذا غرض تهذيبيٌّ عظيم لأنّ ناموس الحب طورٌ من أطوار الشباب ولا يمكن أن يقهر أوِ دفع وإنما الممكن تهذيبه والسموُّ به، والدفاع عن اللغة العربّية لأنّ الكتّاب الأوروبّيين يعيبو ن العربّية بضعف التصوير للعواطف ، وأنّها ليست لغة تحليل، مع أنّ العربّية أوسع لغات الدنيا في هذا الباب بمفرداتها، ولكن أين الكاتب الذي يتولى ذلك بخيال قوي وإحاطة باللغة، وإدراك لدقائقها وأسرارها، وفوق ذلك فكرة عميقة فلسفّية ملهمة، فهذا كله من أشق الأمور، وقلما اجتمع لأحد، وهو السبب في خلو الأدب العربي إلى الآن من دقة التصوير لخوالج النفس، بمثل الأسلوب البيانّي الذي تُكتب به الرسائل. فأوراق الورد، دفاع عظيٌم عن اللغة، كما أنّه تجديدٌ فيها وفي الأدب"[1].

فالآخر، الذي وقفت أمامه الذات في هذه الثلاثية، حضارّياً هو ما تمثله الثقافات الأوربّية من أدب وافد، وما تتفق به الذات أو تخالفه أو تردّ عليه في هذه الأبنية السردّية، في امتزاج بديع للموروث الذي أخذت منه الذات مشاربها وذوقها وما اكتسبته من بيئة عصرها وحضارتها بانفتاحها الثقافي على آداب الأمم الأخرى.

ففي كتاب السحاب الأحمر يظهر الآخر ببعده الحضاري في فصل الّربيطة، الذي يردُّ به على من عاد من الغرب بأسوأ ما فيه من الزيف، وترك وراءه ما ينفعه وينفع النّاس، فيقول:" ألا ليتكم جئتم للبلاد من أوروبا بمحاريث بدلاً من هذه المواريث، وجئتم بالسماد بدلاً من هذه الوساد : وبالبهائم للسواني، لا بالحلائل والغواني، وببضائع الحوانيت لا ببضائع أنطوانيت، وليتكم إذ كنتم رجالنا لم تغلبكم نساؤهم، وإذا كنتم سيوفنا لم تأسركم دماؤهم، ويا ليتكم لم تتنعموا وتتأنثوا فكانت

(1) أبو رية، محمود، رسائل الرافعي، مطبعة الحلبي، مصر، 1950، ص194.

البلاد تجد منكم أهل البأس؛ ولم تتعلموا وتتخنثوا، فكانت الأرض على الأقل تعرف منكم أهل الفأس"[1].

فالذات تقف من الآخر الذي اتصل بالغرب للعلم والمعرفة، وعاد حاملاً معه (ربيطة) في داره يبغي الفساد في مجتمعه بحجة التمدن والحضارة؛ تقف أمامه وقفة اجتماعّية إنسانّية تنافح فيها عن المرأة الوطنّية المصرّية وعن أثر ذلك اجتماعّياً وأخلاقّياً على الأسرة والمجتمع في مقابلات بيانّية شديدة الوقع تطرق بها أبواب العقول والأفهام بالحجة والمنطق فجاء التعبير المسجوع بـ(محاريث، مواريث/ السماد، الوساد/ البهائم للسواني، الحلائل والغواني/بضائع الحوانيت، بضائع أنطوانيت) يهزّ المسامع ويستثير العاطفة بإيقاعه الصوتي ومضامينه الفكرّية.

وفي ذلك نعرض رأي البدري بقوله: "وقد يكفي للتدليل على نظرته الأخلاقية للمرأة؛ ما لاحق فيه التبرج والسُّفور المخزي، وأولئك الذين جاؤوا لنا من أوربة بالربائط الغواني، والصور الحضارية الساقطة، ولَمْ يَفُوا للأمة بأخذ في المضمار العلمي الذي يتقدم بها"[2].

وفي أوراق الورد تكرر التصريح في أكثر من موضع بالقصد من وراء تأليفه والكتابة في فلسفة الجمال والحب، ومنه قوله:" فأنت ترى أنّ الأدب العربي قد انطوى على محجوبة من هذا الفنّ بقيت في الغيب إلى عهدنا هذا، ونرجو من فضل الله أن تكون كتبنا الثلاثة قد أظهرتها واستعلنت بها وأن تقول العربية إذا تواصفوا كتب هذا الباب في بيان اللغات الأخرى: هاؤم اقرؤا كتابيه."[3] فالذات في ما سبق تتحد مع لغتها وموروثها مقصداً وغاية، وتقّدم للآخر/ للغات الأخرى فناً بيانّياً تبرز به جمال لغتها وإحاطتها واتساعها.

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص68.

(2) البدري، ص50.

(3) الرافعّي، أوراق الورد، ص22.

وهو ما يتبعه بقوله:" وأّما بعد فإننا لا نعرف في تاريخ الأدب العربي كله رسالة كُتبت على هذا الطراز، على كثرة كتّاب العربيّة وكُتبها، وعلى ما أبدعوا في فنون التَّرَسّل، وعلى أن هذه العربية من أوسع لغات الدنيا في ما خصت به المرأة، وما أوقعته على صفاتها، وما أفاضته على العاطفة إليها، وما حفلت به من ألفاظ معانيها، حتى لو أمكن أن ترسل لغات الأمم ألفاظها تستبق في المعاني النسائية، لما كان السبق إلا للألفاظ العربيّة ولا أوفى على الغ اية إلا الُمعجم العربّي وحدَه!"[1]، فالذات هنا تسابق بلغتها وتفاخر بها أمام الآخر/ لغات الأمم الأخرى، باتساع ألفاظ لغتها ودقة معانيها، وما اشتملت عليه من صفات المرأة والعاطفة إليها.

ثمَّ تعرض الذات منهجها في كتابة هذه الثلاثّية بمقارنة ناقدة بين ما أنشأته في هذه الرسائل وما يكتب به فحول كتّاب أوروبا من رسائل في الحبّ فتقول:" فرسائله كذلك على هامش كل رسائل الحب يتجافى بها عن ألفاظ الشهوات ومعانيها مما يتعمده بعض فحول الكتّاب في أوربا ولا طلاوة لرسائلهم وقصصهم بغيره، إذ هو يشبه أن يكون روح اللحم والدم في اللغة ويتوخون التأثير من أقرب الطرق إليه، فيمسون شهوات القراء بالحادثة والوصف والعبارة كما يدر لعاب الجائع على ألفاظ الطعام وأوصافه ورائحته، وإنما نحن نرى أن لحياة الحب، حين يكون حباً صحيحاً، واقعاً غير الواقع في هذه الحياة، وأوهاماً غير أوهامها، وحقائق غير حقائقها، فلا بد لها من كلام يلائمها في هذا المعنى الطائف بين القلب والروح يكون أشبه بكلام النية الصادقة لو نطقت في لسان، وبكتابة الضمير المخلص لو كتب في قلم"[2]، فالذات هنا تقارن بين ما أنشأته من أدب في هذه الثلاثّية وبين أدب الآخر/ الغرب، في ما كُتب في رسائل الوجدانّيات والعاطفة،

(1) الرافعي، أوراق الورد، ص11.

(2) المصدر السابق، ص26.

مبينة عن فكرها وطريقتها في هذه المجال في الكتابة للجمال والحبّ بذاته بما تسعفها به لغتها ودقائق معانيها في الإحاطة بالفكرة من جميع جوانبها.

وذلك ما تقرّره الذات في قوله :" إنّك لا ترى في هذه الرسائما يُنزع به الكلام ذلك المنزعَ الذي أشرنا إليه آنفاً، ولا ما يتوسع به كتاب أوربا من الحشو الذي يوجه على علل مختلفة بين التاريخ والاجتماع وما إليهما، ولا ما يقحمونه في رسائلهم من كلام نازل كالكلام الذي يتراجعه العامة، فإن كتابنا خالص للجمال بذاته، واقع من الحب في خاص معانيه "[1].

تتضح مما سبق صورة الآخر/ لغة وأدباً وفكراً بما عبّرت عنه الذات الرافعّية في هذه الثلاثّية، وموقفها منه ومن موروثها الذي تبينت صورته في مواضع عدة تعدّ شذرات ضئيلة في هذه الثلاثية من موقفها المُستبين في كتبها الأخرى، والتي تحتاج إن أردنا الإنصاف لبحث مستقلّ لوفرة مادّتها واتساع موضوعاتها.

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص27.

المبحث الثالث: جدل الذات والآخر.

تتجلى صيرورة الجدل بين الذات والآخر، أو الآخر والأنا، في هذه الثلاثّية انطلاقاً من ثنائية تختزل ثنائيات متعددة؛ فلسفّية وحضارّية وفكرّية عّبرت بها الذات عن كينونتها بجدلية الاتصال والانفصال وتمظهراتها بصور؛ الوجود والعدم، الوصل والهجر، الحب والكراهية، الحضور والغياب، الأنا والآخر، والمذكر والمؤنث، في إطار العلاقة الوجدانّية التي بحثت فيها الذات عن صورتها الإنسانّية وكينونتها الوجودية في فضاء الإنسانّية الفسيح أو كما يقول (فيورباخ):"إن الإنسان في ذاته لا يملك كينونة الإنسان، لأن الكينونة لا توجد إلا في المجتمع في وحدة الإنسان بالإنسان"[1]

هذه الكينونة التي ترسم الذات صورتها بعلاقة الحب مع الآخر لتصل لنموذجها الإنسانّي المكتمل " فعن طريق الحب والاتصال يتم التوحد مع الآخر، لأن الحب قوة فعالة في الإنسان، قوة تقتحم جدران العزلة لتوحده مع الآخرين، إن الحب يجعله يتغلب على الشعور بالعزلة والانفصال ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه وأن يحتفظ بتكامله"[2].

ومحرك الذات الفاعل في هذه الثلاثّية السردية هو جدل الاتصال والانفصال مع الآخر/ المرأة المحبوبة، في حضور لجدلية الذات/ الآخر وما تتضمنه من ثنائيات الحب والبغض، الهجر والتواصل، والرفض والقبول، وهي المطالب التي يتناولها هذا المبحث.

---

(1) عطية، أحمد عبد الحليم، الزمان في فلسفة فيورباخ الإنثروبولوجية، مجلة آفاق عربية، ع5، 1990، ص92.

(2) فروم، اريك، فن الحب، ت: مجاهد عبد المنعم، دار العودة، بيروت، 1956، ص28.

المطلب الأول: جدلية الذات والآخر في العشق.

مثّل البناء السّردي في ثلاثّية فلسفة الجمال والحب صورة للأ دب الذاتّي الذي عّوت به الذات عن علاقة وجدانّية شكّلتها جدلّية الأنا/ الآخر من خلال التعبير عن خوالج النفس وتصوير الواقع الشعوريّ بحسب رؤية الذات الساردة وتفاعلها معه فنّياً، فالفنُّ " تعبيرٌ عن الذات وتمثيل للواقع في أفق الحيوية والوجدان"[1]، و"الذات لا يتحقق لها فاعلية تنفيذية إلا بحضور الموضوع الآخر بوصفه محمولها الذي يتسع لرؤياها"[2].

فهذا المحمول الذي تمثل بصورة المرأة المحبوبة المُلهِمة، كان له دور محوري في بناء الثلاثّية السردي الذي سعت به الذات لتوكيد وجودها فنّياً في إطار الأدب الرومانسي النثريّ، بتفاعلها مع وحي المحبوبة وإلهامها وهو ما عبرت عنه بقولها:" وما أريد من الحب إلا الفن، فإن جاء من الهجر فن فهو الحب"[3]، لتأخذ علاقة الذات مع الآخر شكل " العلاقة الحميمّية ما بين الإنسان والغير محاولة الإنسان تحقيق وجوده تارة في انعزاله وتارة في اتصاله، وبخاصة ما بينه وبين مثيله الإنسان عبر قطبي الحب والكراهية"[4].

هذه العلاقة الحميمّية الإنسانّية تجلّت بصورة العشق الروحّي للمحبوبة / الآخر، في هذه الثلاثّية "فالعشق : تجاوز حدّ المحّبة"[5]، بحسب ابن فارس، والذات العاشقة تتنقل بين طرفي ثنائية

---

(1)عبد البديع، لطفي، جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه، مجلة فصول، مج6،ع4، 1986، ص60.

(2)عبد المطلب، محمد، مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص33.

(3) الرافعّي، أوراق الورد، ص1.

(4) حسن، لطيف محمد، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة والنشر، ط1، 2011، ص97.

(5) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج4، ص321، مادة: (عَشَقَ).

الحب/البغض، من أدناها لأقصاها وتتفاعل مع المحبوبة بتصوير بيانّي دقيق ترصد به أحوال عشقها ودورانها في فلك ثنائية الاتصال والانفصال لإثبات وجودها في هذه العلاقة الوجدانية

وهو ما نجده في كتاب رسائل الأحزان بقوله على لسان الصديق:" ومما لا أكاد أفهمه أنه يكتب كتابة محب أحياه الحب ومبغض قتله البغض؛ فإني لأعلم أن كل شيء حبيبٌ ممن نحبُّه حتى البغض إذا كان يدل على حبه ولو دلالة خفية. بَيَد أن صاحبي يجفو جفاءً شديداً فلعلها أَفَةٌ غلبت بها النفس على القلب فحولت الحب إلى جفاء والجفاء إلى غيظ والغيظ إلى مقت وإنما المقتُ أول البغض وآخره"[1]، فالذات العاشقة هنا تحيا في حالة الاتصال وتزهر بالحب ثّم تتدرج من قّمة الحب والافتتان لمشاعر الجفاء والغيظ والمقت ثّم البغض وتقع في حالة الانفصال كّرد فعل من الذات على عدم استجابة الآخر/ المحبوبة، في محاولة منها للفت انتباه المحبوبة التي لم يظهر لها وجود واضٌح و مستقل في البناء السردي للثلاثية وإنما نستشف وجودها وأفعالها من أفعال الذات وتعبيراتها وردودها.

ففي حالة الوصل مع المحبوبة تنقطع الذات عن كل من لها في هذا العالم، فالآخر/ المحبوبة يصبح هو عالم الذات الذي تجد به كيانها وتحقق وجودها كما في قوله:" فررتُ منكَ ومن سواك يا عزيزي ُصْيف إلى امرأة كالتي جعلت آدم يفرُّ حتى من الجنة ومن الملائكة؛ وقد يكون اتصال رجل واحد بامرأة واحدة كافياً أحياناً لتكوين عالم كامل يسبح في فلك وحده. عالم مسحور، في فلك مسحور، لا يخضع إلا لجاذبية السحر، ولا يعرف إلا تهاويل السحر"[2]، فالذات، هنا، ما إن تتصل بالآخر/ المحبوبة، حتى تنقطع عن سواها من الخلق مسحورة مأخوذة بعوالم المرأة المحبوبة التي تغنيها عن كل الخلق بسحرها وجاذبيتها.

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص10.

(2) المصدر السابق، ص6.

وهي في كلّ ذلك تحاول الإحاطة بالجمال من أطرافه بهذه الثلاثية فتقّرر هذه الثنائيات التي تدور في فلكها في علاقتها الوجدانية، كما في قوله :" وأرجوك عافاك الله أن لا تتطلع في قلمي بنقد أو اعتراض أو تعقيب بل دعني وما أكتبه كما أكتبه فإن لكل شيء طرفين وإنّ طرفي الجمال هما الحب والبغض؛ ورسائلي هذه ستأتيك بالجمال من طرفيه فلقد والله أحببت حتى أبغضت"[1]، فهي تخوض جدلية الأنا والآخر بصورتها الوجدانّية المتمثلة بالحبّ والبغض يحّركها افتتان الذات بجمال المحبوبة الذي راحت تتقلب في ألحاظ عينيها مفتونة هائمة بها دون أي ظهور للمحبوبة إلا بصورة رمزية للجمال الساحر الذي لا تستطيع الذات العاشقة الانفكاك عنه فهي في حالة وصل دائمة تعبر عنها بأفعال الاتصال والانفصال، فإن غاب عنها الآخر واقعاً فهي متصله به خيالاً وشعراً وفلسفة ومجازاً!

وجدلية الاتصال والانفصال هذه تعكس في مضمونها رغبة إنسانّية عميقة في الاتحاد مع الآخرحتى تصل بالذات روحياً لإحساس الاكتمال والنضج، بتقارب مع الفكرة الفلسفية بافتراق الأرواح عن أجزائها في عالم الذر ثم التقائها في الحياة فما تشاكل منها وتعارفت أجزاؤه اتصل بغيره محبةً وتآلفاً واتحاداً مع أجزاء روحها، وهو ما أشار إليه بقوله:" وإذا كنت حكيماً فسألت نفسك سؤال الفلاسفة: من أنا؟ ووجدت في نفسك ذلك السر الخفّي يقول عنك: من هو؟ فإنه لن يظهرلك معنى أنا وهو إلا إذا وضع الحب بينهما هي، وإذا كنت رجلا من عامة الأرض اندمج في جلده من الثرى فإن نفسك لن تحس جوهرها الإلهي إلا في نفس حبيبة وإن كانت من عامة السماء، فالحب يجعل الناس أعلاهم وأسفلهم صاعدين أبدا من أسفل إلى أعلى"[2]، فالذات تبحث في علاقة الاتصال بالآخر/ المحبوبة، عن جوهرها الإلهي ومعنى وجودها الفلسفّي بمحاولة استقراء

(1) الرافعي، رسائل الأحزان، ص6.

(2) المصدر السابق، ص12.

صورتها أمام الآخر في العشق ورسم صورة الآخر كما تراه وتتفاعل معه في تماهٍ واتصال واضحين بين الذات والآخر يصلان حدّ الاتحاد واكتمال جوهر النفس الإنسانّي بين الأنا/ الآخر.

هذا التماهي الذي سرعان ما ينطفئ أواره في كتاب السحاب الأحمر لتقف الذات من الآخر وقفة الانفصال والابتعاد والبغض والغيظ، فتبحث عن معاني روحها في طباع الخلق وآلامهم وعلل نفوسهم وأمراض أجسادهم وتنظر في حالها وما فعله بها قيد العشق فتحاول الخروج من دائرة الآخر/ المحبوبة لدائرة الإنسان بكلّيته، بالاتحاد مع آلامه وآماله وتنطق عن وحي روحه ولسان قلبه في هذه الحياة في محاولة محمومة للابتعاد والانفصال إلا أنّ دائرة العشق تحيط بالذات وتقلبها بين أضداد المشاعر فتستنطق كل ماله علاقة بالمحبوبة التي تماهت معها الذات في تمازج نفسّي تعذّر معه الفصل بين نفسين تمازجت أجزاؤهما.

وهو ما يشير له بقوله:" وما حقيقة الحب الصحيح إلا تمازج نفسين. بكل ما فيهما من الحقائق، حتى قال بعضهم:لا يصلح الحب بين اثنين إلا إذا أمكن لأحدهما أن يقول للآخر يا أنا، ومن هذه الناحية كان البغض بين الحبيبين حين يقع أعنف ما في الخصومة، إذ هو تقاتل روحين على تحليل أجزائهما الممتزجة، وأكبر خصيمين في عالم النفس متحابّان تباغضا!" [1].

فهذا التمازج الذي استحال على الذات أن تَخْلُصَ منه وإن طرقت لذلك كل باب، نرى آثاره ووحيه مبثوثاً خلف المفردة والمعنى والقول البليغ كأن روح المحبوبة تطوف بكل من كتب عنهم في هذا السحاب وتظلهم بظلالها وتسكب في مسرود الذات بعض سحرها دون أن يظهر منها أي قول أو بيان، فما هي إلا إشارات توحي بالفتور والبعد، ترد الذات عليها بردود غاضبة مجروحة تحاول الفكاك من أسر الهوى فلا تستطع وهو ما أشار له العريان في مقدمة الكتاب:" يقوم السحاب الأحمر على سبب واحد، حول فلسفة البغض، وطيش الحب، ولؤم المرأة! على أن كل ما فيه لا

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص25.

يشير إلا لمعنى واحد: هو أن قلباً وقع في أسر الحب يحاول الفكاك فلا يستطيعه؛ فما يملك إلا أن يصيح بملء فمه: إنني أبغضك أيتها، أيتها المحبوبة! وكما يفزع الشخص إذا حزبه أمره إلى أصدقائه يستعينهم ويستلهمهم الرأي في بلواه، كذلك فزع الرافعي في السحاب الأحمر ولكن إلى أصدقاء من غير عالمه يستعينهم على أمره"[1].

وهيهات أن يخفى الهوى في علاقة عشق الذات(للآخر/ المرأة المحبوبة)، والذي أرادت أن تفّر منه بالانفصال والقطيعة فإذا بتلك القطيعة تصرف الذات عن محبوبها ظاهراً، لتتسع مساحة وجوده في أعماقها ولغتها و بوحها فتندفع بوحي القطيعة معه لمحاولة استمداد الحب من أرواح أُخَر ليتشظّى الحبّ في لغتها في صورة السجين والطفل والزوجة والأم و الشيخ والولّي والصديق والمرأة القاسية والحبيبة الهاجرة .

كما في قوله يصف طفلاً تاه عن أّمه :" وكان الطفل المسكين في جملة النظر إليه، خَلْقَاً من الحب المؤلم الذي يُلهب الدم، يرسل من عينيه الدعجاوين سحَر المذلّة الفاتنة، تلك المذلة التي أعرفها أقوى ما في الحب إذا تذللت الحبيبة في نظرة ضارعة ترسلها لمحبها المفتون، فلا تبقي في رأسه رأياً ولا في قلبه نية وتذلُّ له ليتَّلَ هو لا غير، كأّن أحبّ العز في أحب الذل!" [2].

فالذات تصف طفلاً تاه عن أّمه، فلا نجد في وصفها ذكراً لبراءة الطفولة أو دهشة الاستغراب من المكان والزمان التي تعتري الأطفالعادةً ، أو ارتجافة الخوف والذعر مما هو فيه، بل نطالع وصفاً تطل منه روح المحبوبة الغائبة في وجه الطفل التائه الذي استحالت براءة الطفولة فيه لـ(خلقٍ من الحب المؤلم الذي يلهب الدم)، ونظرة الدهشة الساذجة عند الأطفال لنظرة الفتنة (يرسل من عينييه الدعجاوين سحر المذلة الفاتنة)، ثّم ينزاح السياق عن مشهد الطفل لترسل الذات

(1) الرافعي، السحاب الأحمر، ص8.

(2) المصدر السابق، ص104.

رأيها في مذلة الحبيبة الضارعة التي لا تبقي لمفتونها رأياً ولا نّية، في حضور عميق للمحبوبة/ الآخر في حالة الانفصال يطلّ من خلف أسوار السياق الناطقة بلسان حال الطفل التائه، فالذات التي تحاول النسيان والكبت ما استطاعت لذلك سبيلاً لا تنجح في قمع مكبوتها الوجدانّي طويلاً فيظهر في فلتات اللسان وانزياحات المعنى بتجل لثنائية الوصل والفصل.

وفي ظلال محاولة الذات إعلان حالة الانفصال عن الآخر في البناء السردي في كتاب السحاب الأحمر نلحظ الحضور القوي لمفردات الضدّية في التعبير عن الحالة الداخلّية، فالذات لا تتقلب على طرفي نقيض المشاعر حسب، بل تجمعها معاً في ذات العبارة، في دلالة على حالة التخبط والحيرة التي تعيشها بتجاذبات الوصل والفصل في حالة العشق مع الآخر.

كما في قوله:" وكذلك كنتُ أكتب، فمرةً أجد الفكر يجرُّه القلب جرّاً، ومرة أجد القلب ينسحب للفكر؛ وبين ظهري ذلك أراني ساعةً ممتلخ[1]القلب، وساعة مدلّه العقل كأني لم أحب إلا لأتحول رجلاً شاذّاً تراه في الحب والبغض وفي الصواب والخطأ وفي الفكر والحس على حدٍّ مما يُعرفُ وحدّ مما لايُعَرف؛ فليس كله من هذا ولا كله من ذاك؛ وهو محب إلا أنه يُبغض، ومُبغض لكنه يحب!"[2]، فالذات العاشقة هنا، تقر بحالة التخبط والحيرة التي تعتريها، فتصفها بالشذوذ في تقلّبها بين ثنائيات الحب والبغض والصواب والخطأ والفكر والحس وما يعرف وما لا يعرف، فلم تنتفع بفزعِها لأصدقائها فتخرج مما هي فيه من أسر الآخر/ المحبوبة، بل زادت حيرة وترددا بعد أن طرقت من أبواب المعاني مسالك من القول والفكر ما لجأت إليها إلا محاولةَ انصراف عن المحبوبة وفكاك من قيدها.

---

(1) ممتلخ من:(مَلَخَ)، والميم واللام والخاء، أصل صحيح، يدلّ على إخراج شيء من وعائه، أو من غيره. ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة:(ملخ).

(2) الرافعي، السحاب الأحمر، ص150/149.

وقد أشار العريان إلى ذلك، في مقدمة الكتاب بقوله:" على أن هذا الكتاب ليس كله خالصاً لصاحبته فلانة، وإن يكن من وحيها، ذلك لأن نسقه العجيب ومحاولة الرافعي به أن ينصرف عنها، قد نَهَجَ له في الكتاب مسالك من القول لم تكن مما يقتضيه ما بينه وبين صاحبته"[1].

ويلحظ تبادل الأدوار بين طرفي جدلية الاتصال الانفصال في العشق (الحب/ البغض) في أجزاء الثلاثية؛ ففي رسائل الأحزان طغى الافتتان بالآخر/ المرأة المحبوبة على كل ما سواه في البناء السردي بحضور واضح لحالة الحب عند الذات العاشقة.

وفي السحاب الأحمر تراجع الافتتان لتظهر في البناء السردي لغة الغضب والألم والغيظ واللوم ومحاولات الابتعاد من أسر الآخر/ المحبوبة، بالوصول لآخر طرفي الجدلّية مروراً بألوان المشاعر الوجدانّية التي اعترت الذات وعبرت عنها.

وفي أوراق الورد خرجت الذات من جدلية العشق وأتون معركتها اللاهب مع الآخر، لتلملم جراحاتها وتكتسب بمباعدة العهد شيئاً من السكينة والسلام واليأس من وصل الآخر فانتقلت لطور آخر تزيد به في سطور الحكاية سطراليأس وحنين الذكرى ولهفة العاشق لعهد قد مضى!.. ثم تتبعه بآخر سطرفيها بوداع الذكرى والسلام عليها/ المحبوبة المرأة.

وهو ما يشير له العريان في مقدمة الكتاب بقوله:"ولقد تجد رسالة كلها حنين ولهفة، أو حادثة وذكرى، أو فن من الفن، ولقد تجد كذلك رسالة غيرها تجمع هذه الألوان الثلاثة في قرن؛ ففيها قلب ينبض، وذكرى تعود، وبيان مرصع"[2].

---

(1) المصدر السابق، ص9.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص5.

فيشكّل كتاب أوراق الورد وِقفَةَ الوداع بين الذات والآخر/ المرأة، وللنفوس في وداعها أحوال من تذكر المحاسن وإغفال ما عداها عند الفراق، فكأنما تستحضر الأرواح المفارقة للآخر كلّ خير وحسن وود وتتغافل له عن كل سوء وقبح وألم، بعودة لفطرتها التي تأتلف بها النفوس الإنسانّية وتجتمع وتتعارف في ما بينها.

والذات في أوراق الورد حذت حذو من سبقها، في وداعها، فاستذكرت للآخركلّ جميل وصورت منه كلّ حسن وسردت عنه بأنفس ذخائر لغتها وأبرع قوافيها وجددت له عهد الوفاء والصدق والسلام عليه حيث كان!

وفي هذا السياق الوداعّي للآخر نجد في أوراق الورد توظيفاً لمعاني العشق بآلامها وأفراحها انزاحت معه دلالاتها عن المرارة والحزن واستحالت في جملتها معنى للفن والحب والعبارة الشعرية.

فالذات تؤرخ لعهد ما بعد الفراق بسنوات هدأت بها ثائرتها وسلا البعد والهجر بعض آلامها ودملَ شيئاً من جراحاتها، وهو ما يشير له بقوله:" إنه ليس معي إلا ظلالها، ولكنها ظلال حية تروح وتجيء في ذاكرتي وكل ما كان ومضى هو في هذه الظلال الحية كائن لا يفنى وكما يرى الشاعر الملهم كلام الطبيعة بأسره مترجماً إلى لغة عينيه؛ أصبحت أراها في هجرها طبيعة حسن فاتن مترجمة بجملتها إلى لغة فكري"[1].

(1)الرافعي، أوراق الورد، ص1 .

نلحظ الذات في النصّ السابق تصل للشاطئ الآخر من جدلية الاتصال/ الانفصال بعد أن أتعبها الإبحار في بحر العشق وأنهكتها أمواج الآخر العالية، فتقف بحال تراوحت به بين انفصال وداعيّ للآخر/ المحبوبة، واتصال إنسانيّ مع الآخرين/ الإنسان، لتصل بها حالتها الوجدانيّة لمراتب العشق الذي تتحقق به اللذة الروحيّة بالتدرج والعروج في مقامات الجمال والوصول لمحبة الخالق جلّ جلاله.

كما في قوله:" فإن كل لذة الحب، وإن أروع ما في سحره، أنه لا يدعنا نحيا في ما حولنا من العالم، بل في شخص جميل ليس فيه إلا معاني أنفسنا الجميلة وحدها، ومن ثم يصلنا العشق من جمال الحبيب بجمال الكون، وينشئ لنا في هذا العمر الإنساني المحدود ساعات إلهية خالدة، تشعر المحب أن في نفسه القوة المالئة هذا الكون على سعته، فتمر النفس حينئذ في سبحات اللذة الروحية، من الجميل، إلى الجمال، إلى الطبيعة، إلى الله جلّ جلاله"[1].

ولعلنا نلحظ الذات العاشقة في هذا النصّ، تفارق (الآخر/ المحبوبة) فراقاً يسلمها للتواصل مع الإنسان والطبيعة والخالق، فالمحبوبة رمز العبور الجماليّ للاتصال بالكون والطبيعة والخالق وللوصول للذة الروحّية الكاملة التي يكتمل بها معنى الذات الإنسانّي برؤية معاني نفسها الجميلة في شخص المحبوبة.

فحالة العشق عند الذات هي حالة اكتمال للنفس الإنسانّية حتى ترتقي بمراتب العروج والتدرج لتصل لحقيقة محبة الله وتعبده بمحبة الجمال في مخلوقاته، كما في قوله:" يا للجلال! إذ تفسر الطبيعة نفسها الغامضة بامرأة جميلة، لتحقق بها في النفس العاشقة وهم الكمال الإنساني المستحيل الذي يخيل لها اندماج الكون بجلاله العظيم في ذاتية إنسانّية، ذاتية المحبوب المخلوقة على مساواة وتقدير من محبها لتجذبه وتفتنه "[2].

فاذات في النصّ السابق تتراوح بين حالي الاتصال والانفصال مع (الآخر/ المحبوبة) في حالة العشق، حيث بدأت رسائل الأحزان بمحاولة اتصال مندفعة هائمة في الآخر، لتتراجع في

---

(1) الرافعيّ، أوراق الورد، ص81.

(2) المصدر السابق، ص91.

السحاب الأحمر وتحاول الانفصال عن المحبوبة بعرضها لأرواح أُخر في الكتاب وطَرقِها سبلاً من البيان تبتعد بها عن المحبوبة –أو كما تظن– ثّم تقرر الوداع الأخير في أوراق الورد وتتهيأُ له بأسباب اللغة وطرق البيان، فتودع (الآخر/ المرأة)، وتتصل بالانسان والطبيعة والجمال والخالق المبدع، ليستحيل الآخر/ المحبوبة رمزّية للجمال وبوابة عبورللذّة الروحانية التي تقود لفهم الطبيعة ومحبة الجمال ومعرفة الخالق.

المطلب الثاني: جدلية الذات والآخر في الهجر والوصل.

تضرب جدلّية الهجر/ الوصل بجذورها عميقاً في مناحي الثقافات الإنسانّية والعربية تحديداً، فالذات العربية مشبعة بقصائد الرحيل، والّنوى، والوقوف على الأطلال، والرسوم الدارسة، في محاولات استحضار لطيف المحبوبة الهاجرة، ولذكرياتٍ تَبَاَعَدَ بها الزمن، والذات الساردة لم تكن يوماً في منأى عن ثقافتها وجذورها؛ اطلاعاً ومعرفة، وزادها العشق والتعلق (بالآخر/ المرأة) خبرة وتجربة، فخاضت جدلية (الهجر/ الوصل) من مبتدئها إلى منتهاها، وعاشت تفاصيلها؛ إنسانياً وفنّياً، بما عّبرت عنه في هذه الأبنية السردية، وما حملته مدلولاتها في البنية العميقة من ثنائيات أخرى، كثنائية الحضور والغياب، الخفاء والتجلي، المحدود والمطلق، والذاتي والإنساني، وغيرها من ما وشت به البنية النصية، وتمظهرت في قالب الوصل والهجر، في علاقة الذات بالآخر.

فما بين الوصل والهجر تجد الذات نفسها في موقف استلاب من (الآخر/ المرأة المحبوبة) التي تحّرك بتمنعها، ودلالها طرفي الجدلّية، فتميت الذات هجراً، ثم تحييها بالوصل المتقطّع، الذي لا يروي من ظمأ، ولا يشبع من لهفة، قدر ما يهيج من عاطفة، ويحّرك من فكرة، وأثر في نفس الذات العاشقة، وهنا عند طرفي هذه الجدلّية، يكون الحضور الأوضح والأقوى (للآخر/ المرأة المحبوبة)، وهو حضور خفّي غامضٌ مستتر، يظهر في تجليات الذات، وتعبيراتها، وقدح إلهامها، وتوقد أفكارها في البناء السرديّ، الذي عّبرت به عن حالتها الوجدانّية.

وهو ما تؤكده الذات في كتاب رسائل الأحزان بقولها:" وجعلت رسائل الصديق تترادفُ إليّ مُسهبة ضافية تقطر فيها نفسه كما ترسل السحابة المنتشرة قطرات انعقدت وانحّلت، ثم جعلت نفسه تنطوي على نأي حبيبته واشتدّ عليه أمرها ثمّ أسهل وانقاد، واعتادها هاجرة فراث قليلاً ثمَّ كفَّ؛ ومرّت الظبية تطفو ووهبها للبرّ الواسع وانقلب عنها بعد أن ملأت نفسه كما يقول في بعض

رسائله بمثل البحر ملحاً ومرارة"[1]، فهذه الذات تصوّر مراحل العلاقة الوجدانية التي عاشتها مع الآخر بين الوصل والهجر وتدرُّج أحوالها فيهما مبدوءة بالحب والهوى ومختومة بالبغض والنوى والملح والمرارة وتظهر في المقطع السابق حالة الذات النفسية في تعاملها مع هذا الهجر.

وحريٌّ ذكره تفّرد رؤية الذات الساردة لنفسها وللآخر إنسانّياً؛ فالذات ترى نفسها جزءاً من منظومة أجزاء كونّية متصّلة في ما بينها بروابط متعددة؛ روحّية وفلسفّية وإنسانّية، فكلّ جمال في الطبيعة والكون هو انعكاس لجمال النفس الإنسانّية وبيانٌ ليد القدرة الإلهية في الخلق والإبداع، والذات الساردة منه في موقف المتأّمل المتصّل على الدوام ببوابة العبور للجمال الأعلى فهي ناطقة عن أسرار الجمال والحب في كل حال يأتي به الآخر/ المحبوبة، وصلاً وهجراً فهما(الذات/ الآخر) ليسا سوى جزءين من أجزاء هذه النفس الإنسانّية المتصلة بالروح الأعلى، وهما الناطقان عن الإنسان روحاً وفكرة ومعنى للوصول لحقيقة التعّبد لمبدع الجمال في الكون واستشعار اللذة الروحية، فكل ما يأتي من المحبوبة يعدُّ معنى جمالياً ليس على الذات العاشقة إلا الوقوف عليه فلسفةً وتأملاً ثم التعبير عنه بأساليب البيان الناطقة عن معاني الجمال والحب. ويؤيد ذلك قوله:" وما أريد من الحبّ إلا الفن، فإن جاء من الهجر فن فهو الحب" [2]وقوله:" في نفسي عالم أحلام من خلق عينيكِ الذابلتين، وفي نفسك عالم أسرار من خلق أفكاري المعذبة، خرجنا كلانا بالحب والجمال من حد الإنسان إلى حد العالم، وتحولنا كلانا بالهوى من حالة شخص إلى حالة عقل، كيف تجدين ما فّي وإّك لتعلمين أنك فّي؟ أّما أنا فأجد كل ما فيك حلواً حلواً لأن طعمه حلو في قلبي!"[3]، ففي النصّ السابق تظهر علاقة الذات بالآخر ضمن جدلية (الوصل/ الهجر)، والتي

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص7.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص1.

(3) المصدر السابق، ص30.

يتكافأُ فيها حضور الآخر وغيابه في التعبير الجماليّ عند الذات، فكلّ ما تأتي به المحبوبة هو معنى فنّي تنطق به الذات وتعبّر عن تجلياته في نفسها وأثره على روحها الشاعرة.

وفي رسائل الأحزان تقرع الذات أبواب الوصل وقوفاً على عتبة جدلية (الوصل/ الهجر) فتسرد للمحبوبة بسياق تراسلّي وجدانّي وتنتظر منها الردّ، وتطرق لكسب ودها أساليب البيان وألوان البلاغة وأفانينها علّها تظفر من (الآخر/ المحبوبة) بردّ أو حتى قبول، ثّم تنتقل بمعانيها وصورها بين أحوال الهجر والوصل والغياب والحضور بما يشي بغياب (الآخر/ المحبوبة) عن الردّ ووقوفها من الذات موقف البعد والغموض وحضورها رمزاً والهاماً في وجدان الذات.

كما في قوله:" أيُّ حب هذا؟ لقد امتُحنت منها بفتاة أبحث عنها في النساء فلا أجدها وأبحث عنها في نفسها فلا أجدها؛ وكل تاريخ هواها كالرحلة في أغفال الأرض ومجاهلها؛ يأخذ الرَّحالة رجليه بالمشي على قبر في عَوض الصحراء ويكون له من الحذر في كل بادرة عقل؛ ولا يزال لفيظه مَجهَ لٌ إلى مَجهَ ل، ولا يزال يتتابع في تلك الأرض التي تغول ساكنيها حتى ينقطع إلى معروفها منكراتها جميعاً"[1]، حيث يبدو تحقق الآخر (الآخر/ المحبوبة)غامضاً، والذات أمام هذا الغموض والسحر تقف مسلوبة الإرادة والوجدان، فالآخر/المحبوبة بارعة في إبقاء مسافات الحضور والغياب على نحو مستفزّ لقلق الذات ولغتها ومشاعرها، والذات تُلمِح لهذه المراوغات العاطفّية بين الوصل والهجر في مجاهل المحبوبة التي تنتقل بها من معروفها إلى منكرها.

أّما في قوله:" وما أساليب الدلال أو ما نراه دلالاً في الجميل المعشوق إلا اضطراب تلك الذرة من سكونها؛ فإنها متى تحركت للجاذبية جعلت الجميل يتلألأ من كل جهاته وانبعثت في كل ناحية منه نوراً فوضعت لكل شيء فيه معنى من المعاني الخيالية إذ هي معنى كل شيء فيه"[2]،

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص32.

(2) المصدر السابق، ص58.

ف تظهر جدلّية الوصل/ الهجر بما عّوت به الذات من وصف أساليب دلال المحبوبة، فالدلال في المحبوبة وسيلة جذب وإن شابها بعض لمحات القطع والهجر إلا أنها وسيلة وصل بقالب هجر وابتعاد، أو كما يقول صاحب طوق الحمامة:" هجرٌ يوجبه التدلل وهو ألذّ من كثير الوصال، فيظهر المحبوب هجراناً ليرى صبر محبه، وذلك لئلا يصفو الدهر البتة"[1].

فجدلّية الوصل/ الهجر في علاقة الذات بالآخر/ المحبوبة، شائقة ماتعة للآخر الممسك بخيوط الهجر والوصل، ومُقلقة مستفزّة للذات التي تتقاذفها أمواج الهوى بين مد وجزر، كما في قوله:" ألا كم في هذا الحب من العجائب المتناقضة حتى إن فضيلة الصبر في العاشق هي نفسها رذيلة الغضب فيه، كلما طالصبره طال غضبه، وتراه يُبغض بأقوى ما في نفسه فلا يكون ذلك إلا إخفاءً لأضعف ما في قلبه، وإذا ترامى في أطراف الأرض لينأى عن حبيبته رأيته من أيِّ عِطفيه التفت لا يجد إلا خيال حبيبه"[2]، وموقف الذات في جدلية (الوصل/ الهجر من الآخر) واضح؛ إذ تتأرجح هذه الذات بين ثنائيات متعددة هي في جملتها أجزاء من طرفي جدلّية الحب والجمال التي خاضتها الذات مع الآخر حّباً وبغضاً، فمع المطاولة والتمّنع تتقلب الذات في ألوان من المشاعر الوجدانّية وتخوض غمارها من أدناها لأقصاها، فينقلب الصبر في الذات العاشقة لغضب مدّمر إن شعر بالإهانة وجرح الكبرياء من طول التمنع، وينقلب الحب إلى بغض، والنأي عن المحبوبة يغرس خيالها في روحه ليراها حيثما حلّ وارتحل.

وفي كتاب السحاب الأحمر تغادر الذات موقف الاستلاب والتلقي فتحاول قلب الآية بأن تكون هي الهاجرة المُبتعدة بعد أن امتلأت من الآخر بمثل البحر ملحاً ومرارة.

---

(1) الظاهري، ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: إحسان، عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، باب الهجر: ص149.

(2) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص83.

وهي في هذا تقف على جبال من الغيظ والغضب تحاول بها تجاوز عشقها وهواها (للآخر/ المحبوبة) بعد أن مُسّ الكبرياء الملكي وسال الدم الكريم معلنا حكم القضاء بين الذات والآخر/ المحبوبة.

فمضت الذات العاشقة تحاول نسيان الآخر/ المحبوبة والانصراف عنها، فتارة تتحدث عن البغض والطيش والحمق، وتارة تنسحب من جدلّية العشق لتنغمس في آلام الناس وأحوالهم في المجتمع، وتارة تستحضر أرواح من غادرها من أهل صحبتها ومودتها فتناجيهم وتبثهم أوجاعها، وتارة تعود للحديث عن الهوى والمرأة والجمال والحب ثّم تعرض لأوصاف من النساء إذا اتسخت نفوسُهنّ كُنّ بحاجة لغسل كلامهن بالماء والصابون! وهي بكلّ ذاك تقمع هوى الآخر المتغلغل في حناياها والمتصرّف بجوارحها ولغتها وإلهام روحها لتنحسر ظلاله(الآخر) ، عن البنّية السطحّية للنص وتتغلغل في ثنايا البنية العميقة وتطلّ برأسها بين فكرة وأخرى ومدلول وآخر.

فمن محاولات الهجر والتباعد من الذات عن الآخر/ المحبوبة، محاولة إثارة الغيظ والغيرة عند المرأة/ المحبوبة بذكر امرأة خرى ونعتها بأجمل الصفات والنعوت كما في قوله يصف فتاة ربوة لبنان، صاحبة كتاب حديث القمر:" وما نظرت مرة إلى النساء حولها إلا وجدت من الفرق بينها وبينهن ما يتضاعف من جهتها عالياً عالياً ويتضاعف منهن نازلاً نازلاً، كأنه ليس في الأمر إلا أنها أخذت من السماء ووضعت بينهنّ!"[1]، إنّ البنية هنا، تشي بوصف الذات الساردة لفتاة عرفتها قديماً، وأخذت تتغزل بصفاتها وحسنها وجمال طلعتها، إلا أنّ المتتبع لجدل الوصل/ الهجر، يلمح في ثنايا النص أسلوباًأزلياً لإثارة غيرة المرأة بوصف امرأة أخرى تنافسها أو تتفوق عليها، فكيف وإن كانت المقارنة واضحة ومحسومة لصالح الفتاة في ما قررته الذات في البنية السابقة!. إنّه انتقام الكبرياء الجريح من الآخر/ المحبوبة، أو كما قاله صديقه العريان :" ولكنها مساومة في الحب يريد بها أن يهيج غيرة صاحبته ليردها إليه، أو أنه أراد أن ينقذ كبرياءه فيزعم لصاحبته أنه لم يكن يعنيها بما كتب، لأنّ هنالك أخرى"[2].

تلك كانت المحاولة الأولى، أّما الثانية فقد طغى فيها الغضب والغيظ من المحبوبة ليستأثر الكبرياء الجريح بالقلم فيسرد عن مرارة وألم ويأس من الوصل فيقول:" لست أريد أن أصنع في هذا الفصل كتابة حتى لا أدير الكلام على شيء، فقد سُخت تلك النفس في نفسي فخلَصت لي منها هذه الكلمة الجميلة ،، تتمُّ آمالنا حين لا نؤمل، ولكنّي مرسلٌ مطرة سحابي تَهطِلُ ما هطلت؛ فالمرأة الأولى أضاعت على الرجل جنته، ومن نسلها نساءٌ يضعن على الرجل الجنة وخيالها!... ولو استطاعت الأرض أن تنفر من تحت قدمي مخلوق براءةً منه، لكان أول من تنخزل[3] تحت رجليه واحدة من هذا النوع!... ملح الله لا يحلو أبداً؛ فماذا تصنع في نفس لو سالت لكانت

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص30.

(2) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص30.

(3) تنخزل من:(خَزَلَ)، والخاء والزاي واللام، أصل واحد يدل على الانقطاع والضعف. ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، ج2، ص177.

بـ ُحيرة؟"[1]، نلحظ أن مشاعر الغضب والغيظ قد سادت في النصّ السابق، وانتشى الكبرياء ليوصل للآخر رسالة(تتمُّ آمالنا حين لا نؤمل)، في دلالة البنية السطحّية على محاولات الهجر والابتعاد، ودلالة عميقة على محاولة الهروب من أسر (الآخر/ المحبوب) بشتى الطرق؛ بالغضب والغيظ واليأس واجتراح قسوة اللفظ وملح المعنى ومسخ النفس في النفس دون أن تستطيع الذات خلاصاً أو هجراً فلا تلبث في نهاية الفصل، بعد أن أفرغت زفرات غيظها، إلا أن تقّر بالهوى والافتتان وتنطق شعراً في الذكرى والنسيان تعاتب به الآخر على هجره ونسيانه! فتقول:

يا من على الحب ينسانا ونذكره لسوف تذكرنا يوماً وننساكا

إنّ الظلام الذي يجلوك يا قمرٌ له صباح متى تـُدركه أخفاكا"[2]

وفي كتاب أوراق الورد تنسحب الذات من أتون معركة الوصل والهجر لترضى من المحبوبة بالظلال والذكرى بعد أن جفف اليأس سواقي الهوى، فينحصر الوصل في الذكرى والمنى الحالمة واللهفة والحنين، وتستتبع الفكرة الفكرة إلى أن ينتظم عقد أوراق الورد في ألوان ثلاثة؛ قلب ينبض، وذكرى تعود، وبيانٌ مرصَّع تتحرك بها الذات وصلاً وهجراً "بحنين العاشق المهجور ومُنية المتمني وذكريات السالي وفيها فن الأدب وشعر الشاعر وفيها من رسائلها ومن حديثها"[3].

وهو ما تؤكده الذات في قوله:" إّنه ليس معي إلا ظلالها ولكنها ظلال حية تروح وتجيء في ذاكرتي وكل ما كان ومضى هو في هذه الظلال الحية كائن لا يفنى وكما يرى الشاعر الملهم كلام الطبيعة بأسره مترجماً إلى لغة عينيه أصبحت أراها في هجرها طبيعة حسن فاتن مترجمة بجملتها إلى لغة فكري"[4].

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص38.

(2) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص44.

(3) الرافعّي، أوراق الورد، ص8.

(4)المصدر السابق، ص1.

فالذات في ما سبق تقرُّ بإفلات الآخر/ المحبوبة الهاجرة من يدها، وخروجها من جدلية الوصل/ الهجر بظلال المحبوبة التي تستنطق من وحيها الإلهام والحسن وتحيله مترجماً للغة فكرها، وهي بذلك تقر بهزيمتها وتقّر بهجر المحبوبة الذي أشبع الذات يأساً من الوصل فلم يبق لها من هواها إلا الذكريات والظلال، تقف عليها كما وقف أجدادها على أطلال محبوباتهم، وتستنطق من معانيها الفكرة والخطرة والفلسفة، فجاء تعبيرها عن علاقتها الوجدانية بصيغ الماضي الذي لم يعقبه تجدد واستمرار (ليس معي إلا ظلالها/ كل ما كان ومضى/أراها في هجرها).

إلا أنّ فاعلية هجر الآخر تقلصّت بتقلص تأثيرها في الذات التي أحالت سنوات الفراق بينها وبين المحبوبة مشاعر الرجاء والجنون لمشاعر الوقار واليأس والإجلال، في دلالة نفسيّة على استمرار الهوى في أعماق الذات العاشقة وتّبدل أحواله ومظاهره حسب، كما يتبدل الإنسان حالاً ومظهراً عند التقدم بالسنّ مع بقاء جوهر النفس كما هو.

وهو ما يؤكده قوله:" كان لها في نفسي مظهر الجمال ومعه حماقة الرجاء وجنونه ثم خضوعي لها خضوعاً لا ينفعني فبدلني الهجر منها مظهر الجلال ومعه وقار اليأس وعقله ثم خضوعها لخيالي خضوعاً لا يضرها"[1]، حيث تقارن الذات في ما سبق بين حالي الوصل والهجر في علاقتها بالآخر/ المحبوبة، ففي حالة الوصل امتلك الآخر مظهر الجمال الذي سلب الذات العقل وأخضعها لسطوته فما ملكت أمام سحره إلا حماقة الرجاء وجنونه وخضوعها للآخر في غير منفعة، وفي حالة الهجر الذي امتّد لسنوات فعل اليأس من وصل الآخر فعله في الذات، فاكتست المحبوبة مظهرالجلال الذي أعاد للذات صوابها لتقنع من المحبوبة الهاجرة بالظلال الحّية التي تُلهِمها الفن والفلسفة، والملاحظ في كتاب أوراق الورد وصول الذات لحال من المسامحة والسلام الداخلي بعد أن هدأت فورة الهوى، واندمل جرح الكبرياء، وساد صوت العقل، وفعل الزمن فعله في

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص1.

النفوس العاشقة، فوصلت الذات لمرحلة القناعة والقبول والرضى، بكلّ ما يأتي من الآخر، وصلاً وهجراً، فالنفس متعبة مجهدة لكثرة ما تجاذبتها أطراف المشاعر، وتقلبات المحبوبة ودلالها وفنون إعراضها، فآثرت البقاء على عهد الهوى باحتفاظها بظلال المحبوبة وذكرياتها كآخر ما بقى لها من ذاك العهد. وهو ما تقرره الذات بقولها:" كلما ابتعدت في صدها خطوتين رجع إلّي صوابي خطوة"[1]

هذا الصواب الذي أدركت به الذات حكمة الفراق فَوَعَتْ حاضرها وقنعت من الآخر بظلال حيّة أكملت بها مسار فلسفتها في فن الجمال والحب، فراحت تحاول الوصل باستنطاق ذكريات الماضي البعيد والتعبير عنها بالشعر والحكمة ، وهو ما يؤكده العريان في مقدمة الكتاب بقوله:" فلما استفرغ ما كان في نفسه من خواطر الحب المتكبر، ونفَّس عن غيظه بما ذكر من معاني البغض والهجر والقطيعة ليخدع بذلك نفسه عمّا تجد من آلام الفراق ويثأر لكبريائه هدأت ثائرته بعد عنفوان وفاءت إليه نفسه، واعتدلت مقادير الأشياء في عينيه، فعاد إلى حالة بين الغضب والرضا، وبين الحب والسلوان، فاستراح إلى اليأس لولا أثارة من الحنين تنزع به إلى الماضي، وبقية من الشوق واللهفة على ما كان، وفرغت أيامه من الحادثة لتمتلئ من بعد بالشعر والحكمة والبيان"[2].

فالوصل في أوراق الورد وصلٌ مجازيّ أرادت به الذات تعويض برد الهجر بعد أن استيأست من وصل حقيقي تجود به المحبوبة المُتباعدة، فراحت تستدفئ بالذكرى والحادثة ونبض المعنى في كل حال أتى من المحبوبة علّها تسلو بعض ما تجد، فالمحبوبة " أفلتت من يده ولكنها

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص1.

(2) المصدر السابق، ص4.

خلفت ذكراها معه، ذكرى حية ناطقة تتمثل معاني وكلمات في كتاب يقرؤه كلما لجَّ به الحنين فكأنه منها بمسمع ومشهد قريب، لقد فارقها ولكنه احتواها في كتاب"[1]

وما بين اليأس والأمل والهجر والوصل تخلق الذات لمشاعرها عالماً سحرياً من الأطياف والأحلام تسبح فيه بفكرها وتبحر بخيالها مع المحبوبة الهاجرة، بتعويض نفسيّ (من اللاوعي عن مكبوتات الواقع)، كما في قوله:" ألمّ بي طيفها بالأمس فاقتحم بناء النسيان الذي رفعته بيني وبينها وألقيت كبريائي في أساسه حتى لايرجف ولا ينصدع، وأعليته بهمومي منها وشددته بعزائمي وثقتي، وجعلته بإزائها كالمعبد من الزنديق: إن يكن لا يسخر من ذلك إلا هذا فما يلعن هذا إلا في ذاك!"[2]، فذات الرافعي، في ما سبق، تسرد عن طيف المحبوبة الذي ألمّ به بعد الهجر فزارته واعتذرت له وصالحته بعد الهجر وأعطته الرضا في ما يظهرمن البنية السطحية في النص، أمّا بنية النص العميقة فتنبي عن محاولة نفسيّة لخلق واقع من الوصل لم تحققه الذات في عالم الواقع فصنعته في عالم الحلم والرؤى، واستسلمت له بإزالة كلّ أسوارِ عالم الحقيقة، بينها وبين (الآخر/ المحبوبة)، في مراوغة لغويّة أتاحت للذات التعبير عن رغبتها بالوصل دون أن يُمَسَّ منها الكبرياء أو ينتابها الحرج، فجاء التعبير بلغة الحلم عن طيف اقتحم عالم النسيان ودكّ أسوار الهجر دونما حول من الذات أو قوّة في رفض ما يصيبها فهي في عالم النوم وليس على عالم الأحلام قيد أو حرج!

يتضّح مما سبق حالة القلق الانفعاليّ الذي وقفت به الذات في جدلية (الوصل/ الهجر) أمام الآخر في ثلاثية فلسفة الجمال والحب، ففي رسائل الأحزان سعت الذات جهدها لمدّ جسور الوصل مع الآخر واحتملت في سبيل ذاك الوصل كل ألم وحزن إلى أن بلغ بها الكبرياء مبلغاً لم تطق بعده وصلاً ولا هجرا، فمضت في السحاب الأحمر معرضة غاضبة تحاول الانصراف فلا تستطيع ولو طرقت لذلك كل باب وسلكت في سبيله كل مسلك، إلى أن تباعد بها العهد عن الهوى وأيامه وآلامه في بضع سنوات خلت فيها الذات من هواجسها ونوازعها بعد أن أرهقتها معارك الهوى الطاحنة فاستسلمت لليأس بعد الهجر وقنعت من الآخر بظلاله وما أبقت لها الأيام من طيفه

(1) المصدر السابق، ص9.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص160.

وذكراه فمضت تؤرخ لقصة الهوى بالحادثة والذكرى والحكمة والشعر تلتمس بها العزاء عن الآخر الذي فارقته في الحياة، وسعت لتحتويه في كتاب.

الفصل الثاني: تقنيات البنية النصية في ثلاثية الرافعّي. .....

المبحث الأول: شعرية العتبات النصّية.....

المبحث الثاني: شعرّية اللغة السردية في ثلاثّية الرافعّي.

المبحث الثالث: تقنية القناع في ثلاثّية الرافعّي.

المبحث الرابع: تقنية الرمز في ثلاثّية الرافعي.

الفصل الثاني: تقنيات البنية النصية في ثلاثية الرافعيّ.

يتناول هذا الفصل تقنيات البنية في الثلاثية في ثلاثة مباحث، المبحث الأول يتناول شعرية العتبات، والثاني شعرية اللغة السردية، والأخير تقنية القناع والرمز.

المبحث الأول: شعرية العتبات النصيّة.

أقف في البَدء، على مفهومي الشعرّية والعتبات، ليكونا مدخلين مؤسسين لحديثي في هذا المبحث، فمفهوم الشعرّية يتّسع في الخطاب النقديّ، ويتنوع بتنوع المدارس النقدّية التي تناولتها، وأول ما يطالعنا في هذا الصدد كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي قد يكون أقدم كتاب وصل إلينا في الشعرية، فهي من مصطلحات أرسطو التي دللت على نظرية الأنواع الأدبّية، ونظرية الخطاب، وهي علم يستخدم وسائل علم اللغة ويعتمد على المنهج الوصفي وموضوعه الخطاب، وقد بدأت منذ بداية القرن العشرين تتجه نحو العلم المستقل، ومن حيث الوظيفة والهدف نجد تعريف ياكبسون "jakobson" الوظيفة الشعرية: بأنها الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة أثرا أدبّيا"[1]. فهدف الشعرية المعلن هنا هو دراسة النص الأدبي من زاوية كونه أدبا تتحقق فيه الفرادة والتميز وتتجلى فيه تقنيات البنى فنيا ودلاليا بما يجعل من كل عمل أدبي لوحة خاصة تتساوق فيها الجماليات وتتوالد حتى تبلور العمل كاملاً بصورته النهائية فهي كما يرى كمال أبي ديب:"نزوح الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم الأسمى في عالمه وفي ذاته الشعرية، وهي مسافة التوتر الناشئة من خلال التركيب اللغوي في السياق الشعري"[2] في محاولة تأويلية منه لمعنى الشعرية مبتعداً قليلا عن صرامة المحاولات العلمية المجردة في تقعيد معنى الشعرية، الذي نراه على سبيل

(1) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص95.

(2) أبوديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، ص139، 1987، بيروت.

المثال لدى تزفيتيان تودروف في معنى الشعرية، بقوله:" جاءت الشعرية حدا لهذا التوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات اللغوية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تأويل المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[1]. فهي هنا القوانين المجّردة التي تشكل صناعة الخطاب الأدبي "الأدبية" وتصب في إطار استقلالية الشعرية كونها علماً له قوانينه ونظرياته الخاصّة .

ومن نافلة القول بغياب الحدود الواضحة بين الشعر والنثر في الدراسات الأدبّية المعاصرة من خلال التداخل بين الأجناس الادبية، وارتقاء اللغة الشعرية السردّية، الأمر الذي يجعل الشعرّية لا تقف على الشعر حسب بل تتعداه إلى النثر، إذ يمكن للكاتب أن يعّبر بتقنياته الجمالية الفنّية عن لغة سردية باذخة التأثير، وبالغة الدلالة، حمّالة لطاقة داخلية هي الطاقة الشعرية..... فجاتيم فيكون" Gaetan fichons" يعدّ " النثر وسيلة تعبيرية غير منفصلة عن الشعر وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي ولا شيء يمنع الكاتب من أن يباري الشاعر في ما يقوم به"[2] أي أن الشعرية تتسع للقالب النثري كما الشعري وللكاتب أن يعبر عن عالمه الخاص بلغته الشعرية الخاصة ... وفي هذا السياق يقول تودوروف:" يبدو أن الشعرية تنطبق على ما له صلة بإبداع الكتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، بالعودة إلى المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وتتعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم

(1) تودوروف، تزفيتيان، الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1988، ص23. المغرب.

(2) نظرية النص الأدبي، ص35.

لا بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[1]. وهذه اللغة الشعرية هي ما تتناوله هذه الدراسة في "ثلاثية فلسفة الجمال والحب" للرافعّي.

وأّما مفهوم العتبات النصّية، فيمكن أن يكون مدخل الحديث فيه عن معناه اللغويّ، فالعتبة في اللغة موضع اجتياز وعبور وانتقال، وعتبة الدار أول ما يوطئ فيها عند الدخول إليها وفي "لسان العرب: مادة (عتب): العتبة: أسكفة الباب التي توطأ؛ وقيل: العتبة العليا.، والجمع: عتب وعتبات. والعتب: الدرج. وعتب عتبة: اتخذها. وعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب؛ وكل مرقاة منها عتبة"[2].فالعتبة سياقياً : ما يجتازه المرء ليعبر لموضع ما، كما يجتاز المرء عتبة الدار لدخولها، يجتاز عتبات النص لدخوله وقراءته وفك رموزه ودلالاته ومن الصعوبة بمكان الدخول دون اجتياز العتبات، فهي المرقاة الأولى للقارئ نحو النص، إما أن يجتازها أو ينصرف عنها.

يقول بسّام قطوس:"يتّضح من خلال المقاربة المعجمّية للعتبة، أنّ من الدلالات الحافّة بالعتبة، أّنها موضع اجتياز وانتقال وعبور وارتقاء، فالعتبة- بهذا المعنى- مدخل إلى شيء يليه، أو مدخل ينقلك من مكان خارجّي إلى مكان داخلّي، من الخارج البّرانّي إلى الداخل الجّوانّي، فهي نقلة نوعّية"[3].

والعتبات النصّية أو المتعاليات النصّية أو المناص بحسب جيرارد جينيت" هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به

(1) تودروف، تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،1988ط، ص24.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة(عتب).

(3) قطّوس، بسام، عتبة التأويل وعتمة التشكيل، وزارة الثقافة، عّمان، ط1، 2011، ص14.

هنا تلك العتبة، البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[1] فهي عند جيرارد إشارة الترحيب الأولى من الكاتب إلى المتلقي التي قد تدفعه للاستمرار أو العودة من العتبة الاولى! ولكل نص عتباته الخاصة المتولدة من تجربة كاتبه وخصوصيته التي تشكل تمثلات لغته الشعرية وجمالياتها الفنية الخاصة بها، وفي هذا الإطار تتمثل شبكة العتبات النصّية لهذه الثلاثّية التي تتناولها هذه الدراسة؛ بعتبة العنوان، وعتبة المقدمة، وعتبة العناوين الفرعية، وعتبة النصوص الذاتّية، وأخيراً عتبة الخاتمة، وفي ما يأتي بيان لها.

(1) بلعابد، عبدالحق، عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 20082008، الجزائر، ص44.

المطلب الأول: عتبة العنوان.

العنوان سمة الكتاب أو النصّ، ووسم عليه وله، وهو أول لقاء ماديّ(فيزيقّي) محسوس بين القارئ والكاتب، أو للقارئ بالكتاب[1]، وعتبة العنوان هي العتبة الأهّمفي سلّم العتبات؛ إذ لا يكون اختيارها عفو الخاطر وإّنما بعد نظر وتدقيق، وتنصبّ دراسة العنوان على قيمته الصوتية، والدلالية والتصويرية، وعلى علاقته بالنص، ويحدد جيرارد جينيت أربع وظائف للعنوان هي: تعيينية (تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتب)، ووصفية تتعلق بالمضمون، وتضمينية تتعلق بطريقة أو أسلوب تعيين العنوان للكتاب، وإغرائية تسعى لإغراء القارئ بقراءة النص أو اقتناء الكتاب[2]، وما يعنينا هنا استج لاء شعرّية العنوان فنّيا ودلالياً .

1. العنوان الرئيس.

يقول بسام قطوس:"يعدّ العنوان نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلاّلية، وأخرى رمزّية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولته فكّ شيفرته الرامزة"[3]، وعتبة العنوان في الثلاثية **(فلسفة الجمال والحب)**عتبة جامعة لثلاثة عنوانات كبرى شكلت الكتب الثلاثة **(رسائل الأحزان، السحاب الأحمر،أوراق الورد)** تندرج تحتها عنوانات الفصول الفرعّية بسبك فني مدروس ولغة شعرية حالمة تتكئ على مضمون عاطفي انفعالي لتجربة إنسانية عامة، تناولها الرافعّي برؤيته الذاتية الخاصة .

فالفلسفة (العلم العقلي المنطقي) تسند للجمال والحب (المعبران عن حالة شعورية قلبّية) بمفارقة تثير أمام المتلقي تساؤلات حول تلك العلاقة التي قد تجمع الفلسفة بالجمال والحب، وتستثير فضوله لمتابعة القراءة ليستجلي كوامن النص عبر الأجزاء الثلاثة التي ضمنها جملة آرائه

---

(1) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، ص31.

(2) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة (عنوان)، ص125.

(3) قطوس، سيمياء العنوان، ص33.

في الجمال والحب وأوصافهما ولا يسبر الرافعّي أسوار المفارقة إلا في الكتاب الأخير من الثلاثية، بعد أن نجح باجتذاب القارئ لنهاية الحكاية .." ورسائل (أوراق الورد)هذه تطارحها شاعر فيلسوف روحاني وشاعرة فيلسوفة روحانية، كلاهما يحب صاحبه ،''باعتبار عقلي''،وسيرى الكاتب فلسفة حبهما في بعض ما يأتي "[1]، فطرفا المفارقة هنا (الفلسفة /العقل) و(القلب/الحب) متعلقان بذات الكاتب، صانع المفارقة وباعث الدهشة الأولى في المتلقي (الآخر) من خلال علاقة حب جدلية، عقلّية، فلسفّية استدعت وصفها بعلاقة ذات اعتبار عقلي، فالعنوان هنا مهيمن وملخص لأهم خيوط النص ومعبر عن فكرته الأساسّية.

وللجمال في وصف الرافعّي طرفان هما الحب والبغض، إلا أن الرافعّي آثر العنونة بفلسفة الحب حسب، كأنه ينهج بهذا نهج أجداده؛ ابتداء الشعر بالغزل والنسيب استمالة للأنفس والأسماع حتى إذا ما تحققت لهم غاية الانصراف وأخذوا بمجامع الناس بدؤوا بذكر مضامينهم الأخرى، فأخّر ذكر البغض والحزن عن العنوان الرئيس ليجيء عنوان كتابه الأول من الثلاثية رسائل الأحزان وكأنما أشفق على قارئه أن يباشره بالحزن واللوعة من العتبة الأولى! ولكنها مشاعر أبت إلا أن تظهر بمداد عنوان الكتاب الأول لتستأثر بعنوان الرسائل وتطغى على سواها من المشاعر الإنسانية الزاخرة بتلك الرسائل، دون أن يعرض للبغض إلاّ بعد حين في مقّمة الكتاب، فهل أبغض حقيقة؟! أم تراها ثورة الغضب وجرح الكبرياء!

فالكاتب درّاك حاذق لهندسة العنوان التي قصد بها اجتذاب المتلقي لقراءة رسالة في فلسفة الحب ما كتب مثلها في تاريخ الأدب العربي– بحسب الرافعّي– وهو ما عبر عنه بعد ان استعرض تاريخياً من كتب به واستخلص منه الرافعي هذه النتيجة" فأنت ترى أن الأدب العربي قد انطوى

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص10.

على محجوبة من هذا الفن بقيت في الغيب إلى عهدنا هذا، ونرجو أن تكون كتبنا الثلاثة قد أظهرتها واستعلنت بها"[1].

وتمتد ظلال عتبة العنوان على سائر الثلاثية وتتداخل عميقاً في سياقها الدلالي الجامع بين الفلسفة والعاطفة والحلم؛ لتُمتع القارئ بلغة ثّرة أحاطت بالمعنى وتناولته من أوجه شتى بعد أن اجتذبته العتبة الأولى بإحكام يجعله ماثلا أمام تجليات تجربة الشاعر الذاتّية، التي استهدفت توليد المعنى باستثمارها إنسانية الشعور، واستثارة كوامن الآخر(المتلقي) لقراءة النص والمشاركة فيه وإنعاش الشعور الإنساني الجمالي بتوظيف متقن لشعرّية اللغة .

ويأتي عنوان (رسائل الأحزان)، الكتاب الأول حاملاً دالّين أساسيين هما الرسائل والأحزان، فالرسائل جمع رسالة وهي وسيلة تواصل وتخاطب ونقل وبث وإفضاء ، تحتمل المشاركة في النص بين اثنين فأكثر، ممثلة بعناصر المرسل والمرسل إليه ومتن الرسالة، وتمثلت بها ذات الرافعي (المرسل)، والآخر/الصديق (المرسل إليه) ظاهراً ، ثم الآخرون قارئو الرسائل كما أراد الرافعّي لها أن تظهر بصيغتها السردية، فاختيار الرافعّي لصيغة الرسائل في السَّرد محاولة خفّية للبوح المقنع المتواري خلف صفحات الرسائل من الإفضاء المباشر الذي ينهك النفس ويستنزف المشاعر المتعبة! وهو إذ ينتظر من صديقه (القناع) ردّا على ما أرسل إليه "إنما ينتظر وقعها من نفسه وكيف كان دبيبها أو طيرانها عنده، دون أن يتطلع فيها بنقد أو اعتراض أو تعقيب"[2] فحاجته هنا للبوح العاطفي المكثف ولصديق صنو النفس في التفهم والإصغاء والتعاطف (وإن كان قناعاً) حاجة إنسانّية وظفها بشكل فني مبدع، بانتقائه أسلوب المراسلات في صيغه السّوديّة.

---

(1) المصدر السابق، ص22.

(2) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص6.

ومضاف هذه الرسائل هو الأحزان، فهو الكاشف عمّا في مضامينها من بوح،وجاء جمعاً معرّفا ب(ال) فهو يحيل على أحزان بعينها، وهذه الأحزان المجتمعة المعرفة تروي للعالم أجمع قصة حبه لفلانة التي جمعها في رسائل وأرسلها لآخر غائب بعينه، ولكل قارئ، فهي بوح من ذات مكلومة متألمة لآخَر بعيد ناء لا يتوصل إليه إلا بالرسائل، وهذا الآخر البعيد النائي يخاطبه الرافعّي بلسان صديقه الذي خلطه بنفسه! كمحاولة للإبقاء على كبرياء نفسه أمام تعالي الذات الأنثوّية الغائبة.

وأّما عنوان (السحاب الأحمر)، الكتاب الثاني، فتظهر فيه الصورة الفنّية بجلاء؛ فهو يتكون من عنصرين هما السحاب والأحمر، فالسحاب عنصر سماوي علوي زاخر الدلالة بالطهر والاستعلاء والخير وسح المطر، الذي ينتظره الرافعّي غيثا يروي سقام نفسه المتعبة، ويشفي قروحات قلبه المتشقق من الصد والترفع والدلال، وهو جمع لـ(سحابة) معرّف بـ(ال) فهو سحاب ألفه الرافعّي ويريد أن يعرفه للقارئ بمعرفة ما سح منه من خواطر وفكر.

إلا أن السحاب ليس كما هو مألوف بصورته اللونية البيضاء، بل هو أحمر ياقوتّي، تراه تارة قلبا جريحا ينزف وتارة أخرى معنى من معاني الجمال المستحيي كأنه خدٌ مورد، وتارة ثالثة يموج في بعضه كالحب المتوهج أو كالتنور المستعر[1].

في تكثيف لوني دلالي يصبغ السحاب بحمرة قانية، وكأنه يستمطر السماء رحمة لعذاباته لتأتيه الرحمة بسحاب يترقرق بالدم وهو ما يؤكده العريان في تقدمة الكتاب " على أن كل ما فيه لا يشير إلا لمعنى واحد:هو أن قلبا وقع في أسر الحب يحاول الفكاك فلا يستطيعه ؛فما يملك إلا أن يصيح بملء فمه: إنني أُبغضك أيتها، أيتها المحبوبة!"[2]

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص8، بتصّرف .

(2) المصدر السابق، ص8 .

فشعرية اللغة ماثلة بصيغة العنوان السابق من خلال التكثيف الدلالي واللّوني المستعار لخواطر الرافعّي وفكره التي تجول أمامه وتتدفق على قلمه الهائج الكبرياء، كسحاب كثيف هائج ممطر سحاً بلونه الأحمر الدموي ولججه المتموجة في مشهد تصويري كثيف، مليء باللون والحركة والصوت وامتزاج السماوي (السماء/المطر/البرق/الرعد/السحاب/ الريح) مع الأرضي (حمرة الدم /الأرض).

.....

وتبتدرنا في عنوان (أوراق الورد)، الكتاب الثاني، معانَي الجمال مباشرة بالتعبير السهل اللطيف عن معاني الجمال والحب بتشبيه الأوراق التي جمعت رسائله ورسائلها برسائل الورد؛ لرقته وجماله وعطره وسرعة انقضاء أجله الذي تسرع أوراقه بالذبول، ويمتد الأجل بأشواكه عمرا أطول، فالكاتب أراد التعبير عن معاني الأشواك ،عذاباته وأشواقه وآلامه في الهوى، بتسميتها (أوراق الورد) بطلب من المحبوبة التي استحضر لها مشهداً تضع في عروة صاحبها وردة ندّية ليخاطبها:" وضعتها رقيقة نادية في صدري ولكن على معان في القلب كأشواكها... فاستضحكت وقالت: فإذا كتبت معاني الأشواك فسمها (أوراق الورد) وكذلك سّماها"[1].

فقد بدا في العنوان تباين ماثل بين لفظتي الورد/ الشوك، فالواقع هو شوك في قلب الرافعّي أسماه بالورد، بمحاولة تفاؤل وأمل منه، أن تستحيل معاني الأشواك في قلبه كالوردة الندية على صدره، بأسلوب بيانّي يستحضر به عادة العرب بالتعبير عن المعنى بما يباينه لفظا، كالتعبير عن اللديغ بالسّليم رجاء ُرئه، فهو الرافعّي يعبر بالضد ُمنية تحول الحال إلى الوصل والقرب.

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص24.

2. العنوانات الفرعية.

بحسب جيرارد جينيت[1]، تشكّل عتبة العناوين الفرعّية بّينة شارحة للعنوان الأول، وقد سبق بيان أنّ العتبة هي: كلّ ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، البهو الذي يسمح لكلّ منا دخوله أو الرجوع منه"[2].

وفي ما يأتي بيان لـ لعناوين الفرعّية في الثلاثّية:

العنوانات الفرعية في كتاب رسائل الأحزان.

اشتمل كتاب رسائل الأحزان على خمس عشرة رسالة، تمثلت صيغ العناوين بها بالتعبير العددي (الرسالة الأولى، الرسالة الثانية ...الخ) خلا ثلاث رسائل اثنتان منها شعرّيتان وواحدة كأخواتها نثراً، هما الرسالة الثالثة (حيلة مرآتها) والرسالة الخامسة (أّيام لبنان) إذ شكل العنوانان رابطاً عضوّيا بين العنوان الرئيسي والنص الفرعي، فكلاهما مقتبس من جسم الّنص المعنون له فـ(حيلة مرآتها): (ورأت صفا المرآة يشبه قلبه مهما تحمله يكن حمالها)[3].

فالعنوان في هذه الرسالة الشعرّية هو نص مختزل بعمق يكاد يختصرالقصيدة كلها، فمرآة الحبيبة ُمراوغة، ذكّية، بارعة مثلها، عكست أوصاف الحبيبة ومشاعرها ومواقفها بين الصّد والإقبال إلا أنها لم تنجح أن تصّور رضى الحبيبة عنه فصمتت!، فإضافة مفردة الحيلة لـ(مرآة الحبيبة) يمنحها خصوصّية في الدلالة والغازاً وتشويقا للقارئ بما يدفعه لإكمال النص واكتشاف الحيلة التي انطلت على الشاعر المحب، فالمرآة ليست مرآة عامة كالتي تستخدمها سائر المِلاح بل هي مرآة حبيبة بارعة في الصّد والإشفاق والتفلّت كما الغزال الهارب.

---

(1) جيرارد، جينيت، أطراس الأدب، تر:.المختار حسني، مجلة فكر ونقد،ع16، 1999م.

(2) ينظر ص91.

(3) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص26.

أّما عنوان (أيام لبنان):(أيام لبنان وكانت ساعة غفرت ذنوب الدهر في أعوام)[1]، فهو مؤشر فّني (زمكاّني) لفترة حياة الرافعّي في لبنان، عّبر عنها باختزال بلفظتي أّيام لبنان، في إشارة ضمنّية لقصة حّبه الأولى في ربوة لبنان .

والعنوان الثالث في الكتاب (القلب الكريم المتألم) وهي السَّردّية الوحيدة التي حملت عنواناً، وتمّيزت من أخواتها بأكبر ظهور لذات الّرافعي بها من بدايتها إلى نهايتها...فهو يسرد على صديقه صورة نفسه ومكنوناتها وأوصاف قلبه الفلسفّي الشاعر المبتلى بالجمال والحب، بوصف وجدانّي عميق يرسم به صورة النفس الإنسانّية مختزلة (بقلبه الكريم المتألم)، وقد جاءت هذه الرسالة، وهي التاسعة، وسط الكتاب فهي منه كقلبه ومركز البؤرة السردية فيه، تتبلور فيها زوايا رؤية الرافعّي للفكر والفلسفة والحياة كمثل قوله:" وما رأيت قلبي يلتمس لّذً من بعد إيمانه إلا في ثلاث: الفكر الإنسانّي الذي يهبط في أدمغة الفلاسفة والشعراء من أعلى السماوات أو ينبع من أغوار النفس؛ والفكر الطبيعّي الذي يملأ السماء والأرض نوراً وألواناً وجمالاً؛ والفكر الروحّي الذي يتلألأ لخيالي في عينّي الحبيبة الجميلة"[2] فنلحظ هنا دلالة العنوان الوصفّية على محتوى النص والتي عبرت عن مـ حتوى السّردية بإجمال فنّي مسبوك تجلّت فيه الذات الّرافعية ترسم صورة النفس الإنسانّية في أرقى صورها وأعلى منازلها إن اتصفت بالإيمان والفكر والحكمة .

أّما الرسائل الباقّية المعنونة بأرقامها، فقد شكلت نصوصا جزئّية ارتبطت عضوّيا بالعنوان الرئيس فهي منه كبعضه تصفه وتوضحه وتجلّي خصوصيته.

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص33.

(2) المصدر السابق،51.

العنوانات الفرعية في كتاب السّحاب الأحمر.

اشتمل الكتاب على ثمانية فصول مسبوقة بكلمة، هي ما استلهمه الرّافعي من أرواح فيها من معاني الحب الإنسانّي وأحوال الناس فيه، وما أمضته يد القدر في حيواتهم، فاختار مواقف إنسانّية وقف عليها مستخبرًا مآسيهم ومترجما عن مشاعرهم.

ففي البدء كانت كلمته في تفسير الحب والبغض، ثم تلاها الفصل الأول بعنوان القمر الطالع؛ متحدثا فيه عن محبوبته في ربوة لبنان، ثم أتبعه الفصل الثاني بعنوان النجمة الهاوية؛ وفيه جملة من آرائه بالنساء يتعّمد السخرية منهن، ليثير بذلك من غيظ صاحبته وغيرتها[1]، ونلحظ هنا أثر (الآخر/ المرأة المحبوبة) في السّرد وتداخلها في تشكيل العناوين وسبكها؛ فهي إّما أن تكون قمراً طالعاً ينير دياجيه المظلمة، أو نجمة هاوية هوت بنفسها ومن أحبها لمدارك السخرية والهزء مدفوعاً بجرح الكبرياء لمعاني الغيظ والحنق والغضب، فالذّات الرافعّية هنا واضحة مباشرة صريحة، تقّدم وتخاطب (الآخر/المحبوبة)، بخطاب الغيظ والحنق والكبرياء والنفس التي تستعذب الجمال أنى تراه! فهي في رضاه قمر طالع وفي سخطه نجمة لكنها هاوية!، فوظيفة العنوان هنا فنّية جمالّية مستلهمة من المحبوبة حباً وبغضاً ، واصفة بشعرّية استعارتها صورة المحبوبة في عين من أحبها وأبغضها.

وفي عنوانات: (السّجين/ الرّبيطة/ المنافق/ الصغيران/ الشيخ علي/ الشيخ أحمد/ الشيخ محمدعبده)، يتوجه الرافعّي بعناوين دالّة على شخصيات بعينها وقف عليها إنسانّيا واصفاً حالها برؤية الأديب وقلب المحب وشفقة الإنسان، مستوحياً منها باقي معاني الحبّ في الإنسان والحياة، وفيها المرأة والطفل والرجل والشيخ والتقي والمنافق والبريء والماكر، وما تشكّله بمجموعها من تنوع

(1)الرافعّي، السحاب الأحمر، ص9.

أحوال الإنسان واختلاف الأنفس، فتتصل ذاته بها وتصوغ آلامها ومواقفها في انفتاح ومباشرة للذات على (الآخر/الإنسان).

العنوانات الفرعية في كتاب أوراق الورد.

شكّل كتاب أوراق الورد درّة التاج في ثلاثّية الجمال والحب، ففيها سكنت ذات الرافعّي واطمأّنت بعد عذاب، وصُقلت نفسه وسلّم القلب الجريح بتصاريف الأقدار وسنن الدهر، فكانت أوراق الورد، بحسب العِوان " العزاء في أطفال معانيه عن مطلقته العنيدة، فقد فارقها ولكّنه احتواها في كتاب"[1].

فالعنوانات التي تشكّل أوراق الورد ترسم صورة فنّية بديعة للجمال والحب في الأدب، حيث عّبرت عن نصّها والتحمت بعنوانها الرئيس .. فشكلت ثنائّية **الذّات والآخر**، عمودها الفِقريّ في دلالات الألفاظ، فهي رسائلها ورسائله، إما وحي منها وإّما حقيقة، ورسائله بها ولها.

فقد بدأها بـ(وزِدت أّنك أنت) في خطاب مباشر للمحبوبة بذاته الصريحة وذاتها المعروفة كأنّما تعب في آخر الحكاية من أقنعة الخفاء ومن جرح الكبرياء فلم يبق في نفسه إلا معاني الحب وأوصافه يخاطبها بها، ويستمر خطابه المباشر في تتابع العناوين فهو إّما يهديها (زجاجة عطر) في مقال، أو يخاطبها شعراً في(ما نفع رقة روحي)، أو تهديه هي من رسمها فيكتب بها أجمل معاني الهوى بـ(رسم الحبيبة) .. وغيرها من عناوين شكّلت أحوال قلبه العاشق إلى نهاية الكتاب وما يعنينا هنا اكتمال بنيان الثلاثّية بشكلها البيانّي فنّيا، فقد اشتملت أوراق الورد على مجمل أحوال الحبّ وأوصافه ومعانيه وبها اكتمل تبلور الثلاثّية كما أرادها كاتبها.

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص9.

المطلب الثاني: عتبة المقدمة.

تعدُّ عتبة المقدّمة من العتبات المركزية في كل أنواع المؤلفات الأدبّية وغيرها وهي "نص يتصدر الكتاب يكتبه المؤلف أو شخص آخر، ويتوجه الكلام فيه إلى القارئ بخطاب مباشر، وغايتها تقديم معلومات مفيدة عن الكتاب وعن المؤلف أحيانا، ولها أنواع متعددة"[1].ومن غير المألوف أن تتصدر الأعمال الإبداعية مقدمة إلا ما ندر، فالمقدمات تختصّ بها على نحو منهجي معروف الكتب التأليفية الأخرى؛ البحثّية والعلمّية والنقدّية، لكن حين تتوافر الكتب الإبداعية على مقدمة فلا بدّ عندئذ من "إدراك وظيفة هذه المقدمة والتعامل معها على أنها عتبة حاضرة في المناخ العام للنص[2]".

وبالنظر للمقدمة في الثلاثّية، نجد ثلاث مقدمات للأجزاء الثلاثة بقلم الّرافعي (ذاتّية)، وجدير ذكره سعة متن الخطاب السابق للنص على تنوع أشكاله عند الرافعي في ثلاثّيته، الأمر الذي قد يستدعي وقفة متأنّية أمامها قبل الدخول في الدبناء السّردي.

(1) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة (مقدمة) ص156.

(2) عبيد، محمد صابر، النص الرائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،2014، ص364.

عتبة مقدمة كتاب رسائل الأحزان.

وقدتجلّت شعرية عتبة المقدمة في محورين هما:

أ- محور الذاكرة : حيث تبدأ المقدمة بحديث عن زمن ماض مبدوءة بـ(كان لي صديق) فهي تترجم لحكاية من ذاكرة زمن انقضى عهده قريبا، يرويها الرافعّي بسياق الزمن الحاضر بينه وبين القارئ، فأول ما ابتدأ به تقدمة الفعل الماض في الكلام، ثم أتبعه بضمير المتكلم (أنا) ثم الصديق، في تقديم لضمير الأنا الدال على الذات الساردة.

ب- محور الكتابة: هو يحكي أحداث الماضي القريب، بعودة إلى زمنها السابق ويعود منه إلى زمن السّرد الحاضر ببداية تراسلية يؤكد بها أن رسائل الأحزان هي إجابة لطلب من صديق لهذه التقدمة وجمع الرسائل وطباعتها في كتاب.

شرعت المقّمة، بـ بداية حكائّية سردّية يقصّ بها الرافعّي، حكاية صديقه، الذي راسله بعد زمن وانقطاع، بظهور واضح لذاته، سرداً وخفاًء، ويمكننا تتبع تجليات ذات الّرافعي أمام الآخر بعّدة أشكال؛ حيث أبرزَ **تعدُد الضمائر** في المقدمة، تعّدَد الأصوات والشخصيات التي صّبت في بوتقة الأنا، فيلحظ المتتبع ظهور ضمير الأنا بوضوح في بداية المقدمة (كان لي صديق/ خلطته/أعرفه/أحسست/كنت/منطلق منه /قلبي المسكين/ فكري/ ابتليت به/ نفسي/أحسبني/ رأيت تركتها) .....مقابل ضمير الغائب (المعبر عن الصديق)(نسيني/غاب)، وضمير المخاطب العائد للرافّعي (في مخاطبة صديقه له)(فقدتني/ قلبك/ أنسك/ أذكرك/ أبعث إليك/ تجزع/ تحسبنه) وجميع الضمائر عائدة على ذات الرافعّي المتشكلة في شخصية الصديق(خليط النفس والقلب) وشخصية الرافعّي المُخاطب برسالة الصديق (يا عزيزي الحبيب!)، وشخصية راوي الحكاية (كان لي صديق) في حركة دائرية للذات الساردة داخل البناء السرديّ.

من خلف قناع صديق يراسلها ويخاطبها بما في ذاتها المتوارية خلف ضمير المخاطب العائد للذات السّاردة التي أبت إلا الظهور بوضوح بغلبة الأنا على باقي الضمائر.

فاستخدام الرافعيّ **لتقنية القناع**[1] في المقدمة، استخدام فني، فقضية القناع في رأي جابر عصفور:"رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، وغالبا ما يتمثل في شخصية من الشخصيات، التي تتحدث بضمير المتكلم حتى يخيل لنا أننا نستمع لصوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية ليست سوى قناع ينطق من خلاله"[2]، وقد حاول الرافعي من خلالها النأي عن التدفق المباشر ومخاطبة الآخر من وراء قناع يخفف عنه وطأة البوح العاطفي المكثف أمام الآخر المبتعد، المعّوعن الذات الأنثوّية الغائبة، ويجمع من خلف قناعه شذرات نفسه بمحاولة للإبقاء على اعتزازها وكبريائها الذي يأبى عليه الخضوع أكثر أمام الآخر، فالحبيب المعذب ليس إلا صديق يبث صديقه لواعج قلبه ويخاطبه باسمه مصغراً ومرخّماً:"يا عزيزي مصيف"[3]، في محاولة إقناع أن تلك الذات المعذبة هي ذات أخرى غير ذات الرافّعي، ولكّنها تتماهى معها بالنفس والرأي والعقل والقلب!

فالصديق (القناع) هنا وسيط بين الذات العاشقة والآخر الغائب، يقاسم الذات آلامها ويحفظ ماء وجهها، ويخفيها خلفه بمحاولة ابتعاد وإخفاء جزئّية تقابل اختفاء الآخر،إلا أن قناعها يتكشف عنها في قولها (الذات): "أما أنت فاكتب لي رجع كل رسالة تأتيك من قبلي واذكر لي

---

(1) أفردت للقناع– في الرسائل– حديثاً خاصّاً في المبحث الثالث من هذا الفصل، وأّما ما ذكرته هنا؛ فهو لمناسبة الحديث عن شعرية عتبة العنوان.

(2) عصفور، جابر، أقنعة الشاعر المعاصر مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج1،عدد4، ص132.

(3) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص6.

موقعها من نفسك وكيف كان دبيبها أو طيرانها عندك فإني راميك بأسهم لا قاصرات عن قلبك تنزل دونه ولا زائدات تمر عليه وتتجاوزه، بل مسددات يقعن فيه، وأرجو أن لا تتطلع بقلمي بنقد أو اعتراض أو تعقيب بل دعني وما أكتبه كما أكتبه"[1] فهو هنا يخاطب الذات الأنثوية الغائبة بأشد الرجاء لقراءة رسائله المسددة لتقع في قلبها فلا تعترض أو تنتقد أو تعقب.

وما بين ذات الصديق(القناع) وذات السّارد، تتوالى أفكار الرافعّي وفلسفته ووصفه لحال ذاك الصديق وأثر المحبوبة في قلبه في سرد قصصّي يروي من حاله وحالها ويعزيه عنها ويطلب له رحمة الله لقلبه المسكين.

كما تظهر ثنائية **الحضور والغياب** في المقدمة؛ فذات الرافعّي التي تعددت أصواتها وشخصياتها وطغى حضورها منذ البداية تقابلها ذات الآخر البعيد الغائب الذي لم يحضر إلا بضمير الغائب، مقابل حضور الأنا(بضمائر المتكلم، والمخاطب، والغائب) فالأنا حاضر زمن السرد وزمن الحدث الممتد حتى الحاضر، والآخر غائب عن زمن الحدث إلا بومضات زمنّية محدودة، وحضوره متشكل بحضور الغياب والأثر والذكرى، وإن كان أثره محورياً في النص من العتبة الأولى.

عتبة مقّدمة كتاب السحاب الأحمر.

هذه المقدمة كأختيها في الثلاثّية، مقدمة ذاتّية بقلم الرافعّي، بدأها بسرد مباشر فيه استدعاء لذاكرة كتابه الأول(رسائل الأحزان)، واستحضار لطبيعة اللغة التي كتب بها، لغة الأحلام والرؤى، فهي لغة الماضي المستوحاة من روح واحدة أشرق حبها بين جنبيه، إلا أّنها تختلف عن سابقتها باختلاف تجليات الذات فيها، فهي هنا ذات واحدة، هي ذات المؤلف الواضحة السّاردة تقابلها ذوات (أُخريات) متعددة، هي الأرواح التي استوحى منها السحاب الأحمر، فرسائل الأحزان مستوحاة

(1) الرافعّي رسائل الأحزان، ص6.

جميعها من أنثى غائبة، وكتاب السحاب الأحمر مستوحى من عدة أرواح فهو ليس خالصا للمحبوبة بل قد يكون محاولة للتلهي والانصراف عنها بأرواح أخريات فيها ما في البشر من الاختلاف والتعدد "وقد استوحيته من أرواح فيها الحبيب والبغيض والصديق والمظلوم والظالم لنفسه، ومن عقله قلبه، ومن حبه منفعته، وفيها أضعف ما عرفت من العقول وأقواها؛ فمن هذه السماء توكّفت هذا السحاب "[1]. فالآخر هنا حاضر تتعدد أشكاله: بالمرأة والشيخ والطفل والأستاذ كأنما يريد أن يهرب من أسر ذات واحدة وينغمس في ذوات أخرى، فيرى الآخر بمنطق عقله وقلبه ويسمع منه، فكتب عن حب الأم، وتجارة الحب، والسجين ..الخ.

وفي إطار **ثنائيّة الاتصال والانفصال،** نجد تلاًّ في محاولات اتصال ذات الرافعي بذات المحبوبة، إن لم تكن محاولات للابتعاد، تظهر باتصاله بذاته أولا تنظيرا وفلسفة وفكرا، ثم الآخر(المجتمع/الإنسان) الذي حضر بقوة في هذا الجزء من الثلاثية، ومحاولة تغليب الحكمة والعقل على الهوى والعاطفة، والآخر الأنثوي الغائب لا يزال غائبا مبتعدا دون أي دلالات على الوصل ، ويمكن أن ندرك هذه الثنائية في الخُطاطة الآتية:

ذات الرافعي(الأنا).....اتصال.....الأنا الجوانّية(الإطلالة الواعية على الماضي توصيفا، وفلسفة، وفكرا).

ذات الرافعي.....اتصال.....الآخر(المجتمع/ الإنسان)(محاولة لاستمداد الحب من أرواح أخرى).

ذات الرافعي ..... محاولات ابتعاد وانفصال ..... الآخر، المحبوبة البعيدة.(السّلو والتلهي).

(1) الرافعي، السحاب الأحمر، ص18.

وتتسع جماليات اللغة الشعرّية في هذه المقدمة لتمتد إلى الشعر، فلا يكتفي الرافعّي بالنثر الشعري، بل يضمن المقدمة مقطوعة شعرّية في الحب، من شعره، لتكون نهاية المقدمة شعرا مختوماً بـ: كيف السّلو وفي فؤا.....دي لا تفارقني عيونه؟

ففي قافيته الهائّية تنهيدة ألم وسؤال ذات من عاشق مبتلى لا يستطيع فكاكاً من أسر هواه، فيصوغ أسئلته شعرًا(من للمحب/ماذا يكون هواك /ما لذة القلب المدله/ما لذة العقل المحب/كيف السلو..) فيعود من حيث ابتدأ، إلى الآخر/المحبوبة ومنها، دائرا في فلكها، بعداً ووصلاً، فكرا وفلسفة وشعرا، دون أن يتحقق له المراد بمحاولة البغض والإهمال.

عتبة مقدمة كتاب أوراق الورد.

يعود الرافعّي في هذه المقدمة، وهي الأخيرة في الثلاثّية، إلى حدث بينه وبين المحبوبة كان السبب في تسميته للكتاب، بظهور صريح وواضح للآخر/المحبوبة ولقائه بها، ومبادلتها الحديث والفلسفة والورد.

ونلحظ هنا اتساع انفتاح الذات على الآخر، اتساعها الأقصى، مقارنة بما سبق من جزئي الثلاثّية السابقين، الأمر الذي أعقبه اتساع وتعدد الآخر الذي اتَّصلت به الذات، إذ نستطيع رصد حركة الذّات بالشكل الآتي:

فالذات السّاردة تسرد عن حالها بصيغة الغائب بـ(حدثني من حدّث)(تاريخ الحب عند صاحب هذه الرسائل/ وصاحب هذه الرسائل يرى نفسه/ أحسب حب هذا الشاعر وتلك الشاعرة..) بمحاولة نظر موضوعّية تقف بها الذات وقفة المتأمل من بعيد لفصول الهوى التي تباعد بها العهد بعد أن فآءت إلى رشدها واعتدلت مقادير الأشياء في عينيها.

وتقابل الذات كذلك (الآخر الغربّي) بالخطاب المقارن، والتنظير، فهو يتجافى في رسائله عن ألفاظ الشهوات ومعانيها مما يتعمده بعض فحول الكتّاب في أوروبا ولا طلاوة لرسائلهم

وقصصهم بغيره، فيمسّون شهوات القراء بالحادثة والوصف والعبارة كما يدر لعاب الجائع على ألفاظ الطعام[1]، كما وتتصل الذات السادرة بـ(الآخر الطبيعة/ الكون) وبذلك يخرج من فهم جمال الحبيب، لفهم جمال الطبيعة ومن ذلك ينبثق في نفسه نور إلهي خالق يفيض على كل جمال الأرض والسماء فتشتمل نفسه العاشقة على آفاق واسعة من جمال الخليقة ما دام في نفسه الحب، كما تحيط العين بالأفق فتحويه ما دام في العين البصر[2].

وتمنح الذات الساردة(الآخر/الإنسانّية) من معاني الحب روحاً وفضيلة وعفة، فشعر العقل تخلقه الإنسانّية من الطبيعة بالعلم، وشعر القلب يخلقه الحب من الإنسانّية بالجمال؛ ومن ثم فالحب كالطبقة بين الإنسانّية والإلهّية[3].

فالذّات مما سبق بلغت تبلورها الأكمل منذ بدء الثلاثّية، التي تّرجت بها من حالة العاشق الشاعر الفيلسوف الهائج الجريح،لحال المنظّر الحكيم المسلّم بتصاريف القدر، والمقبل على الكون والطبيعة والإنسانّية والحياة؛ سفيراً بـ رسالة الحب والجمال للإنسان أّنى ُوجد.

وقد عّبر الرافعّي في مقدمة أوراق الورد عن الزّمن السّودي تعبيرا شعريا خاصّا، أّرخ به لأّيامه ولياليه، فالزمن عنده ليس الأيام والساعات والدقائق، بل أحداث قصة حّبه بنظراتها، ولقاءاتها، وأشواقها، ومعانيها، وهجرانها، فكأّنما لم يكن يرى لنفسه تاريخاً قبل الهوى ولا من بعده، فقد قال:"كانت معها ذات يوم وردة/ فإذا كتبت يوما معاني الأشواك/ وتاريخ الحب عند صاحب هذه الرسائل كان كلّه نظرة أخذت تنمو وبقيت تنمو"[4].

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص26.

(2)المصدر السابق، ص23.

(3)المصدر السابق ، ص25.

(4)المصدر السابق ، ص24.

قدّم الرّافعيّ، في الأُطر الجماليّة السابقة، لكل كتاب من ثلاثيّة فلسفة الجمال والحب، مقدمات حَسُنَ التوقف عليها ؛ لما حوته من أهمّية بالغة في الكشف عن جماليّات الذات وعلاقاتها بالآخر من بداية دفّة الكتاب إلى نهايته، والتي شكلت بوابات عبور هامّة لفهم النّص وتحليل جماليّاته، والوقوف على مفاتيح البناء السّرديّ في الثلاثيّة.

المطلب الثالث: عتبة الذات في النص.

ما يعني الدراسة هنا، هو تسليط الضوء على حجم المتن النّصي الذاتي في الثلاثّية، والمعّبر عن ذات الرافعّي بما سرده في الثلاثّية، والذي يوضّح تمظهرات (الأنا/الذّات) في خطابها.

عتبة الذات في كتاب رسائل الأحزان.

يبدأ الخطاب السّردي في الثلاثّية في كتاب رسائل الأحزان، من بداية المقّدمة، حيث تتشكل ذاتّية الخطاب التي يحكيها الرافعّي بلسانه راوياً قصّته على لسان صديقه لتمتّد إلى نهايتها، بصيغة رسائل متتابعة لذاك الصديق، فالخطاب كلّه قائم على تأملات الذّات وفلسفتها وفكرها وتحليلها الأدبّي للإنسان والحب والحياة فهو إمّا راوٍ للحكاية "كان لي صديق"[1] وإمّا مفكّر متأّمل "رجل وامرأة كأنما كانا ذرتين متجاورتين في طينة الخلق الأزلّية وخرجتا من يد الله معاً وهي بروعتها ودلالها وسحرها وهو بأحزانه وقّوته وفلسفته"[2] وإما شاعرٌ غَزل:

حسناء خالقها أتم جمالها سألته معجزة الهوى فأنالها

لّما حباها الله جلَّ جلاله بالحسن منفرداً أجلَّ جلالها[3]

فخطاب كتاب رسائل الأحزان السّردي، قائم كلّه على ذاتّية الرافعّي فهو المسيطر على النّص وهو المتحكّم بخيوطه وعناصره، ومواقفه، وقد تركزت فيه شخصّية الراوي، والمؤلف، والشخصّية المحورّية، في بؤرة واحدة، هي شخصّية الرافعّي، وآراؤه، وتصوراته، وفكره، وفلسفته، وتظهر الذّات فيه بشخصّية العاشق الجريح أمام الآخر/الأنثى الغائبة.

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص5.

(2)المصدر السابق، ص9.

(3)المصدر السابق، ص26.

عتبة الذات، في كتاب السحاب الأحمر.

يلحظ في كتاب السحاب الأحمر، تعدد الشخصيات الحكائّية، مع سيطرة خطاب الّراوي على الّنص، فجميع الشخصّيات عبرت عن وجهة نظر واحدة هي وجهة نظر الرافعّي، وإن كانت مستلهمة من الواقع، فالنصوص فيه لا تحاور قارئها بقدر ما تصوغ له التوجيه والإرشاد بقالب قصصي فنّي أدبّي، ففي **حكاية المنافق** نراه يطلق الحكم قبل القصّة ويضع الشخصّية في قالب منفّر قبل أن يصافحها القارئ للوهلة الأولى فَيد خل القارئ باب الأقصوصة محّملا بنظرة الّرافعّي وحكمه عليها" وهذا فلانٌ المنافق، لا يرى في الحب أكبر من باء تنافق للحاء فهي تنزل عند تقديمها وتتأخر للمتأخر كما ينحطّ الرجل العاشق عن رتبته وُيقّدم على نفسه المرأة؛ وعنده أّن هذا برهان طبيعي على أّن الحب من غير نفاق هو حبٌّ من غير حب؛ فالّنفاق هو الأصل وحسبُك به!"[1] ثّم يبدأ الأقصوصة بعبارة (أعرف هذا الّرجل ... إلخ) فيسبك الحكمة والعظة في قوالب بيانّية قَصصّية تعكس رؤيته الذاتّية للشخوص والأحداث.

ولعلّ هذا هو سبب استعصاء نصوص الرافّعي على التصنيف الأدبي فذاتّية الخطاب عنده لا يكاد نص من نصوصه يخلو منها، إذ تأملاته الفكرّية والفلسفّية وتعليقاته الإرشادّية ممتدة على جلّ مساحة الثلاثّية وهي أكثر ما تكون في الكتب التعليمّية والدينّية، إلا أّنه نجح في إمتاع القارئ بفنية العبارة وعمق الفكرة في تفّرد خاصّ به في الخطاب الأدبي.

وتظهر الذّات في السحاب الأحمر بشخصّية الّراوي الذي يقصّ أقصوصاته على القّراء، فكلّ سحابة تحمل في هطلها أقصوصة جديدة تتعدد فيها الشخصّيات (الآخر) بين سجين ومنافق وشيخ وطفل وامرأة، يقص قَصَصَهم الراوي ويحاورها ويناقش أفكارها بتأمل وحكمة، في انفتاح واضح للذات على المجتمع الإنسانّي، تأخذ منه وتمنحه وتصوغه قصّا فنّيا في ثلاثّيتها.

---

(1)الرافعّي، السحاب الأحمر، ص85.

عتبة الذات، في كتاب أوراق الورد.

تتجلّى في أوراق الورد، ذاتيّة الخطاب، وصوت الرافعّي الوحيد في السرد، إذ يبدأ مقدمة الكتاب بتأريخه لما كُتبَ في الحب وحالاته ومن كَتب فيه تاريخيّا، ثّم يروي أحداث قصة الحب وسبب التسمية، ويسوق آلامه في الحب، وآراءه، وشعره، فهو في النص؛ عاشق وأديب ومتأمل وشاعر، لا يشاركه فيه إلا (الآخر/المحبوبة) إلهاماً ووحياً لذاته العاشقة ...كما في النصّ الآتي:" لو ولد النور لكان وجهك الجميل المشرق، ولو ولدت الكهرباء التي هي سر النور لكانت أسرار عينيك، ولو تولدت القوة التي هي سر الكهرباء لكانت فتنة حبك، وكل المعاني التي في نفسي لا تتخذ صورها إلا منك لأنك بجملتك تمثال الشعر... وفيك المعاني التي تقول: أين كلماتي؟...وفيَّ أنا الكلمات التي تقول: أنت معانّي!" [1]

وتظهر الذّات في أوراق الورد بصورتها الأوضح، فهي تسرد مباشرة و تعلن عن نفسها من مقدمة الكتاب، وهنا نرى الّرافعّي عقلا، وقلبا، وأدبا، بعد أن آبت إليه نفسه، وهدأت ثائرة كبريائه.

ولعلّنا نستطيع فهم نصوص الثلاثّية بما يُعرف بتّيار الوعي في السّرد الأدبي، أو مذهب الأّنانة[2] المعّبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، وظهور ذلك في السرد بنقل الانفعالات والأحاسيس والذكريات وإشراك القارئ بها وهو أوضح ما يكون في نصوص الثلاثّية.

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص30.

(2) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادّة (تّيارالوعي)، ص66.

المطلب الرابع: عتبة الخاتمة.

تشكّل الخاتمة في النّص خلاصة تطوّر الأحداث وحلّ العقدة فهي نقطة توقف الرافعيّ عن متابعة السّرد، وهي " وسيلة فنّية وفكرّية وبلاغّية تولّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية، وتأتي حصيلة تطور الأحداث وصراع القوى أو نتيجة حدث مفاجئ، موت أحد الأطراف أوتخليه عن الصراع"[1].

عتبة الخاتمة في كتاب رسائل الأحزان.

مثّلت الخاتمة في هذا الكتاب صورة مصغّرة عنه؛ حيث بدأها الرافعّي بغرض الكتابة وطباعة الرسائل "إذ لم يكن الغرض منها حكاية فسين بل صفة نفس صريحة لنفس معقّدة"[2] في استدارة فنّية لبداية الكتاب وتكرار لهدف الكتابة.

ونلمح كذلك إشارة ضمنّية للكتاب التالي لرسائل الأحزان وهو "السحاب الأحمر" بقوله:" ولقد كان في هذه الرسائل كلام يدوي كهزيز السحابة الحمراء تنطلق من الرصاص في معركة حامية لتُمطر مطر الموت والألم والوجع، فلم أُثبت منه إلا كما ترى من ضبابة البخار فوق المرجل الذي يغلي، ومن ألوان البرق تلمح من صواعقها لمحاً"[3] وهو ما ذكره في تقدمته لكتابه السّحاب الأحمر مما قد سبق ذكره، فكأّنما يريد تهيئة القارئ للجزء الذي يليه فلا يذهب بعيدا عن الثلاثّية التي لم يكتمل انتظام عقدها بعد.

ثّم يسترسل الرافعّي بخواطره الأدبّية وآرائه الفلسفّية في الحب والعشق متحدثا بلسان الرّاوي (الذّات الصريحة للرافعي) حتّى إذا جاء على ذكر رسم صاحبته عاد لذاك الصديق، الذي لم يلبث

---

(1) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادّة (خاتمة)، ص85.

(2) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص83.

(3)المصدر السابق، ص83.

حتى انصرف، بعد أن أظهره على رسم صاحبته، لتعود الذات (صريحة) واصفة متغزّلة في عيّني المحبوبة، ثّم تغيب أمام لجّة الغضب خلف قناعها لتخاطب المحبوبة غضباً :"ولّما يبس ما بينه وبينها ولجَّ في غضبه منها سألته رأيه في 'إيضاح المعّقد فقال:أّيها الّرجل! إذا مدحت امرأة جميلة فلا تقل ما أجملها، بل قل:ما أجمل الشر!"[1] في تكرار فّني لثنائية الاتصال والانفصال بين ذاته وذات المحبوبة(الآخر البعيد)، واسترسال سردي عميق في فلسفة الحب.

ويذتهي الكتاب بتنبيه القارئ أنّ فصول الحكاية لّما تنته؛ فهذا هو النصف الأول من الحكاية، نصف كتاب الحب، نصف رسائله، ويبقى نصف رسائلها لن ينشر حتى تأذن هي! فإن لم تأذن طويت رسائله، في إشارة واضحة على تبادل المراسلات بينهما، وتصريح مباشر بأّن هذه الرسائل موجهة لها بالمقام الأول، ثّم للقّراء، فهي لها من وحيها وبسببها وإليها، وهو يتحدث عن نفسه بضمير الغائب (رسائله)، كأّنما اختار مشاركتها في البعد والغياب بعد أن فرغ من مداد رسائل أحزانه، فعاد الصديق، يروي عنه وعن محبوبته الغائبة، باستدارة فنّية للمقدمة التي بدأ بها الكتاب بعبارة (كان لي صديق) وأنهى الكتاب بما يعود على ذاك الصديق بعبارة(رسائله إليها).

ثم يضع القارئ أمام أفق مفتوح الـ تّوقع بين أن تأذن المحبوبة بالّنشر أو لا تأذن، وأن تتم فصول الحكاية أو تطوى صفحات رسائلها ليبقى النهار مشرقاً على نصف الأرض والليل مظلماً على نصفها الثاني!، بنهاية مفتوحة للجزء الأّول من الثلاثّية ورمزّية فنّية ترمي لثنائّية (الذكر/ الأنثى) في تكوين الأرض وعمارتها إنسانّيةً وحُّباً.

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص85.

عتبة الخاتمة في كتاب السحاب الأحمر.

لم يتضّمن كتاب السحاب الأحمر خاتمة صريحة، بعنوان مخصص وإن كان الفصل التاسع، الشيخ محمد عبده، هو آخر ما في الكتاب، إلا أنه عند النظّر في آخر فقرة من الفصل التاسع ندرك قصدّية الرافعّي اختتام الكتاب بها؛ فقد شكّلت بؤرة اختزالّية لمضمون الكتاب كلّه، إذ يقول فيها:"إنّ لنار الآخرة سبعة أبواب، وكأنَّ كل باب منها ألقى جمرة على الأرض، فبابٌ ألقى الوهم، وآخر قذف الخوف، وثالث رمى بالطمع، والرابع بالحرص، والخامس بالألم، والسادس بالبغض، أّما السابع، فرمى بالشَّر الذي يجمع هذه الستة كلها، وهو الحب!... النار في الآخرة، ولكن أرواحها في الناس لتسوق أرواح الناس إليها![1]".

فالكاتب هنا يعود لقصتّه مغيظا محنقاً غاضباً، متّسقا مع مساره السّردي الذي بدأ به بذم طائفة من النساء وذكر شقاء الحب ونجمته الهاوية وغسل كلام المحبوبة بالماء والصابون إن اتّسخت نفسها!، ومشيراً كذلك لما ورد في الكتاب من مشاعر وأخلاق تتناوب على الإنسان من وهم وطمع وخوف وحرص وألم وبغض وحب، بإحكام فّني لبنائه السّردي الذي تضّمن فصولا منّوعة حوت تلك الجمرات التي ألقتها النار على الأرض وأشار لها في آخر فقرة تضّمنها الكتاب.

نلحظ في هذه الخاتمة تشّعب أبواب الألم واتساع رؤية الرافعّي لها، وإن كان أشدها باب الحب، في رأيه، نظراً لما ذكره من أرواح استوحى منها السّحاب الأحمر، فتعددت المشاعر وتنوعت أبواب الألم بتنوع حال الإنسان في دنياه وتعدد ضروب أقداره، بينما كان في خاتمة رسائل الأحزان معذباً بالحب فقط وآلامه وأشواقه وما يصدر من محبوبته، فهو وهي فقط في رسائل الأحزان من المقدمة حتى آخر لفظ في الكتاب، وهو وهي وأرواح استوحى منها أبواباً أخرى للحب والألم والإنسانّية في السّحاب الأحمر، فتَغَذَّ الآخر(المحبوبة/ الإنسان في المجتمع)، ارتبط بانفتاح

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص158.

الذّات على المجتمع بعد تمركزها في (الآخر /المحبوبة) في رسائل الأحزان، صَحبه تعدد في أبواب الألم وتعدد في شقاء الإنسان وتنوع دلالّي امتّد في السحاب الأحمر من بدايته حتى نهايته.

عتبة الخاتمة في كتاب أوراق الورد.

جاء كتاب أوراق الورد، كما سابقه، لا يتضّمن خاتمة صريحة معنونة، إلا أن آخر ورقة من الورد " والسّلام عليها"[1] تمثّل خاتمة الثلاثّية كلها، فهي آخر رسائله في حب صاحبته وآخر ما في الثلاثّية من أدب، وآخر ما يخاطب به الرافعّي المحبوبة، فقد أودعها خلاصة قصة الحب ومعاني الفلسفة والجمال وآخر زفراته، أو كما قاله:"إعلان آخر الفصل"[2].

فقد عنونها بـ (والسّلام عليها) في دلالة واضحة لنهاية القصّة وكل ما صاحبها من عاطفة وألم وفكر وفلسفة وتأملات في الجمال والحب! فهي القريبة وإن بعدت، وهو الوفّي وإن هجرت، وهي الملهمة الموحية، وهو مستلهم من سحرها وجمالها "الفن والجمال والوحي بعد أن كان في قفر من المعاني الجافية!"[3]، فيقف مّودعاً مسلّماً في نهاية الفصل بعبارة أدبّية فّياضة الشعور الوجداني بالوفاء لها، والصدق معها، والبقاء على ذكراها ووحيها وإن جفّت جداول قصّة الحب وآبت النفس إلى رشدها وأمسك العقل بتلابيب النفس عنها.

يقف أمام ما كان منها بفكره؛ مُطّلا معاني الجمال فيها وما بعثته في نفسه من روح ووحي فيقول: "أحببتها جميلة، لأوجد بها الجمال في معانّي وذوقي؛ ورقيقة لأسيل منها بالّرقة في عواطفي ونزعاتي؛ وظريفة لأزيد بها في نفسي طبيعة مرح وابتهاج، ومتوازنة لتدخل في طباعي الانسجام والوزن وصحة التقدير، وناعمة لتخلص روحي من خشونة الضرورات القاسية في الحياة،ومتفتّرة

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص158.

(2)المصدر السابق، ص234.

(3)المصدر السابق، ص233.

لأُلقَي من تقدّرها على بعض أيامي فتنقلب حبيبة بما تمنع وتصووشيقة لتَ هَ ب خيالي سرَّ التوثُّب والحركة، وجذابة لأجد بها المغناطيس الذي يجذبني في الإنسانّية إلى مصدري الأعلى"[1]

فالكاتب هنا يقف أمام قصّة حّبه بمعانيها الإنسانّية المجّردة، مضفياً على المحبوبة كل ما يبحث عنه الإنسان من صفات الكمال؛ فهي هنا المادة الخام للحياة والحب والجمال وهو أمامها صائغ الكلم بما توحيه في نفسه من فكر ومعنى وفلسفة وألم، يصوغ الحكاية بقالب وجدانّي فلسفّي يمنحها سمة الخلود في الأدب الإنسانّي بعد أن كانت تجربة ذاتّية قصيرة العهد.

ثّم يتابع ما يريد قوله لها في موقف الوداع الأدبي ذاك معبراً عنه بصياغة "لا أقول إنه قد وقف نمو الكلمة السحرية التي تزداد وتعظم بتجدد الأّيام إذ كل يوم في الحب هو دائماً أّول حب"[2] فكأنما يراود نفسه الحديث عن المحبوبة، في مراوغة لغوّية تشدّ القارئ لنهاية القول لمعرفة ما يريد أن يقوله؛ ويبقيه مشدودا بخيط التوقّع لما قد يحمله الخطاب من دلالة القول.

فيتابع سرد ما يريد قوله بصياغة (لا أقول...) ويعدّ لها ما بقي منها عنده مبتدئاً بالحب ثم الفكرة التي كانت تملّكه الوجود، ثّم الذكرى، ثم الجنون والعقل في الحب، ثم القّوة المتضاعفة من الجمال، ثّم سحر ذاك الوجه المتناقض، ثّم خطوة الرجوع والانقلاب التي قد خطتها عنه، وأخيراً روضة الحب التي أعلنت بيبسها وتجّرد أغصانها إعلان آخر الفصل! ويختم كلّ ذاك بعبارة (ولكّني أقول: والسّلام عليها!) فالكاتب مما سبق يوجز لنا الثلاثّية كلها، بسبك محكم وعبارة معللّة قصد بها سرد أسباب ذاك الحب وأثره في نفسه وما بقي منه، ثم يختم كل ذاك بالسلام على المحبوبة التي ظلت غائبة في الثلاثّية كلّها، وإن كانت محورها، وظلّ هو الدائر في فلكها من الرسالة الأولى حتى نهاية أوراق الورد، فالذّات هنا ساكنة هادئة مملوءة بالحكمة والعقل والذكرى

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص233.

(2)المصدر السابق، ص233.

تخاطب الآخر/المحبوبة البعيدة، بخطاب من فرغ من خطّ آخر فصول الحكاية، ليقف وقفة المودع المستلهم الوفّي الذي يؤدي وظيفته في إكساب معاني الحب والجمال حللها من البيان ثّم ينصرف، كما علل ذلك في تقدمة أوراق الورد.

والملاحظ في نهاية هذه العتبة؛ تحقيق الخاتمة لوظيفة الاختزال المكثّف للنص، إذ يفهم القارئ منها جلّ مضامين النصّ وأغراضه، فالكاتب يعود بالقارئ لنقطة البدء في أسلوب مدّور بدأت به الأحداث من حيث انتهت، وانتهت من حيث ابتدأت، مع الحفاظ على وضوح خيط السّرد وقصدّية الكتابة الفكرّية والفلسفّية جماليّاً.

إلى هنا نصل إلى نهاية مبحث شعرّية العتبات النصّية عند الّرافعي، وقد وقفت فيها على ما تضمّنته بعض العتبات من تقنيات فنّية، تجلّت فيها جماليّات الذّات أمام الآخر في الثلاثّية، وشكلّت جزءاً هامّا في بنية النّص وجماليّاته، إذ يلحظ الّدارس اتّساع حجم المتن المناصّي في الثلاثّية؛ من عنوانات، ومقدّمات، وتصدير، وخاتمة، وخصوصّية هذا المتن المكتوب بقلم الّرافعي، فهو جزٌء لا يتجزّأ من النصّ السّردي، إذ لا يمكن الاستغناء عنه بحال؛ لفهم النص وفهم موقف الرافعّي من ذاته والآخر.

وقد تميّزت العتبات النصّية السّاردة بالفرادة والتنوع في الشكل الأدبي(شعر، قصّة، رسالة)، بما حوته من فلسفة وفكر ووعي ا لذّات بأحوالها وإشكاليّتها أمام الآخر. وبكثافة المعنى وأهمّية الفكرة لتكون أداة الجذب الأولى التي تصافح المتلّقي ليغوص بعدها في طبقات النص العميقة.

المبحث الثاني: شعريّة اللغة السردية في ثلاثيّة الرافعيّ.

في وقفة مع مفهوم السّرد الأدبّي تحديداً؛ إذ أنواع السّرد كثيرة، يطالعنا تعريف زيتوني حيث يقول: " السّرد أو القصّ هو: فعلٌ يقوم به الرّاوي الذي ينتج القصّة، وهو فعلٌ حقيقيٌ أو خياليٌّ ثمرته الخطاب، تشكّله الخيارات التقنّية والإبداعّية التي يتمُّ من خلالها تحويل الحكاية إلى قصّة فنّية ويشمل ؛الرّاوي، والمنظور الروائي، وترتيب الأحداث وعناصر الحدث كالشخصّيات والفضاء.

والشعرّية السّردّية؛ تحصر همها في القصّة والخصوصّية القصصّية وتهتم بالّنص كصيغة إنشائّية لتمثيل الحوادث والمواقف وترتيبها الزمني وتمايزها عن الصيغ اللاسردّية (كالمسرحّية) وتتوقف عند العلاقات الممكنة بين الّنص والحكاية وخصوصاً عند مسائل الزمن والصيغة والصوت"[1].

ونظراً لتّعدد زوايا الرؤية لمفهوم الشعرّية السّردّية وتنّوعها عند الّدارسين، فإن هذه الدراسة تحاو ل تحديد مكامن جمالّيات الشعرّية السردّية وعناصرها في بناء الثلاثّية بحسب ما يمليه النصّ بخصوصّيته الأدبّية وسياقاته الدلالية.

فالنصّ السردي في الثلاثّية يندرج تحت عنوان السرد الذاتي، وهو بحسب زيتوني يعرفه بقوله: " السّرد الذاتي، أو سرد وحيد الصوت؛ الذي يطغى فيه صوت المتكلم على سائر الأصوات، فأقوال الكاتب وآراؤه وأحكامه هي المرجع، وخطابه وروحه تسيطر على النص؛ فتنطق الشخصّيات كلّها بمنطق واحد وروح واحدة هي روح الكاتب"[2].

ونجد جمالّيات السّرد في البناء الفنّي للثلاثّية حاضرة بمكوناتها الأربعة :الأحداث، والشخصّيات والزّمن السّردي، والفضاء...تقابلها جمالّيات الأسلوب في بنية السّرد؛ شعرّية الّنص، وصورته السّردّية.

---

(1) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة (سرد)، ص105.

(2) المرجع السابق، مادة (سرد وحيد الصوت)، ص107.

المطلب الأول: شعرية سرد الأحداث.

حضر الحدث في ثلاثيّة فلسفة الجمال والحب بقّوة خلّاقة شكلّت النص وصاغت لغته بحسب تطور الحدث وأثره في نفس الرافعّي وموقفه منه.. فهو " كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء"[1] وفي هذه الثلاثيّة نجد أنّ الحدث الرئيس هو قصّة حب الّرافعي لفلانة التي أحبها الرافعّي وملكت عليه قلبه وجوارحه وغابت هي صدّاً وبعداً ودلالاً، فهجرها ثأراً لكبريائه، ثّم عاد لمخاطبتها بخطاب العاشق الأديب، والشاعر الفيلسوف، والمحب الجريح،... ولا يعنينا في هذا السياق ملاحظة تتبع الحدث وبدايته ونهايته قدر ما يعنينا تعبير الذّات الرافعّية عن نفسها وخطابها الآخر بما يخدم فنّية الحدث، بوصف الحدث كان دافعاً قوّياً وعميقاً لإنشاء نصّ وجدانّي انتقل من الذّاتّي إلى الإنسانّي، فالحدث هنا وسيلة من وسائل تجسيد الشخصّية (الذّات) وتحديد أطر تشكلها ورصد أفعالها وردودها، أمام الآخر في النص بسبب من واقعّيته وإنسانّيته.

شعرية سرد الحدث في كتاب رسائل الأحزان.

كان كتاب **رسائل الأحزان** أّول ما كتب الّرافعّي بعد قصّة الحب بحسب العريان" كانت رسائل الأحزان هي أول ما بين الرافعي وصاحبته بعد القطيعة؛ كتبها وأنفذها إليها بين يدي كتاب، لتقرأه فتعلم من حاله ومن خبره ما يريد أن تعلم"[2] .

فهو بهذا يقرر زمن سرد الأحداث بعد نهاية القصّة؛ فزمن الحكاية مختلف عن زمن الحدث وهو ما يقرره الرافعّي في مقدمة الكتاب بعبارة "كان لي صديق"[3]، فالحكاية بدأت بالتعبير بالفعل (كان) الّدال على الزمن السابق بما يوحي بأسبقّية الحدث عن زمن السرد..وفعل الحكاية

---

(1) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة(حدث)، ص74.

(2) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص5، مقدمة محمد سعيد العريان.

(3) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص5.

(كان) يقدّم للقارئ بداية تشويقّية لحدث ما لذاك الصّديق الذي ابتدأت الحكاية به ،فهو أول ما يطالعنا من المحكّي عنه (شخوص الحكاية) بلسان الّراوي الرافعّي، فاستخدام الرافعّي أسلوب الحكاية من بداية الثلاثّية، أسهم في منح النص عنصر جذب للقارئ لمتابعة القصّة التي تروى، والتي لا تلبث أن تجدد أدواتها الفنّية بانتقائها أسلوب المراسلة في صوغ الحكاية، وهو ما دلّ عليه العنوان من العتبة الأولى.

يبدأ السّرد التراسلي بين الراوي وذاك الصديق، والذي يبدأ رسائله بخطاب مباشر متحدثاَ عن نفسه بوقوعه في قصّة الحب من الّرسالة الأولى التي بدأ بها ببث خلجات نفسه وزفرات فكره وآرائه الفلسفّية في الجمال والحب، ويضع القارئ أمام الحدث المركزيّ وما تعلق به مباشرة... بقوله في مطلع رسالته الأولى: " سأكتب هذه الكلمات المرتعشة، وسأبسط رعدة قلبي في ألفاظها ومعانيها؛ أكتب عن(....)ذلك الاسم الذي كان سنة كاملة من عمر هذا القلب"[1]

فالكاتب يستهلّ الرسائل بضمير الأنا المتحّدث عن ذاته وقصدته الوجدانّية؛ ليبسط رعدة قلبه أمام القارئ ويدخله في سياق العاطفة الوجدانّية من المصافحة الأولى للّنص، ويتابع سرده بذكر اسم (فلانة) المحبوبة، ويؤطر تاريخ علاقته بها زمنّيا، في جو من البوح الوجدانّي على لسان الصّديق وتصويرعميق لأثر ذاك الحب في نفسه (الحدث المركزي) وتفاعل الذّات العاشقة مع الـ(الآخر/ المحبوبة البعيدة)، فيضعنا أمام أجواء الحدث بصياغة وجدانّية تكسبه التعاطف والانجذاب وتشّد القارئ بخيوط فنّية لمتابعة تفاصيل الحكاية، بجو درامي عاطفّي مكثف تصاغ به الأحداث وتعبير الذّات العاشقة عن نفسها أمام (الآخر/ المرسل له/ المحبوبة البعيدة)، في إطار من البوح الذي أراد الرافعّي التعبير عنه بقالب فنّي رسائلّي ليستمر الحكي السّردي دون انقطاع لأنّ بنية الّنص موجهة لمعالجة الداخل النفسي (الذّات) أمام الآخر في محاولات تواصلّية يقابلها

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص15.

انفصال وابتعاد من (ذات المحبوبة الغائبة / الآخر)... وهو ما اقتضى ذاك القالب الرسائلي؛ إذ المراسلة تكون بين طرفين بينهما انقطاع أو بعد لا يمكن به التقابل والمواجهة، فبعد الذّات العاشقة عن (الآخر/الأنثى المحبوبة) بعد نفسّي (الهجر/الانقطاع) لا مكانّي، فرضته الأحداث التي أودت بهما إلى القطيعة، ليدور السّرد بثنائيّة (الوصل/الهجر) و (الاتصال/ الانفصال).

فالحدث هنا فاعلٌ مركزي في الثلاثيّة كلها، تتشكل من خلاله الشخصيّات وتتبع منه الفكرة والكلمة والفلسفة، في دفقات ذاتيّة شعوريّة متتابعة، تقوم على ردود الفعل المرجّوة أو المتوقعة من الآخر في خطاب الذّات له.

شعرية سرد الحدث في كتاب السحاب الأحمر.

يلحظ في السّحاب الأحمر تفرع أحداث صغيرة عن الحدث المركزيّ تشكلت في أقصوصات أدبيّة تعدّد الآخر بها، واتحدت مع الحدث الرئيس بأحوال القلوب المتألّمة وأوجاع النّاس أمام أقدارهم، فهو مستوحى من روح المحبوبة وشخصها، ومن أرواح عرضت لها الذّات الرّافعيّة في تصوير لأحوالها وآلامها كأنما تبحث عمّن يشاركها الوجع لتتأسّى وتسلو...

فابتداء الكتاب متّصلٌ بما قبله (رسائل الأحزان) وتتّمة لقصة الحب (الحدث المركزي) التي تشكّل الخطاب بها بشكل رسائلي، من محبّ عاشق إلى محبوبة متمنّعة، بثّها عواطفه وانتظر ما يكون من ردّها على رسائله، إلى أن أتاه الرّد بحسب صديقه العريان " ترى ماذا كتبت إليه صاحبته بعد ما قرأت ،رسائل الأحزان، فأثارت نفسه بعد هدْأَتِها وردّته من الغيظ والحنق إلى أن يقول: يا هذه ماذا تقولين: ولكن الحقيقة التي أعرفها أن نفس المرأة إذا اتسخت كان كلامها في حاجة إلى أن يُغسل بالماء والصابون، وهيهات!" [1]

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص5.

فالحدث المركزيّ هنا في فجوة تقطع تسلسل الأحداث وتراتبيّتها، ليتفرّع عن هذه الفجوة تبرعمات للحب في ذوات أخريات؛ يستعين بهم الرافعيّ على آلامه ويستكمل الحديث عن الحب استمداداً من أرواحهم.

فالذّات هنا تخاطب بشكل مباشر لتذّم وتمدح وتغضب وتفرح وتتقلّب في بحر متلاطم من المشاعر الوجدانيّة، فتقول :" كم من امرأة جميلة تراها أصفى من السماء، ثم تثور يوما فلا تدل ثورتها على شيء إلا كما يدل المستنقع على أنّ الوحل في قاعه؛ فأغضب المرأة تعرفها!"[1] فاختلاف الخطاب هنا من الحب والهوى للذّم والغضب ينبي عن فجوة الحدث التي ردّت بها المحبوبة على رسائل الأحزان،فكانت قمراً طالعاً واستحالت نجمة هاوية!، بحسب موقف الرافعيّ منها ومشاعرة تجاهها.

وتحاول ذات الرافعيّ الهرب من أسر المحبوبة فتفرّ إلى ا لعقل تارّة تحكّمه في أمرها، وإلى الغضب والحنق تارة أخرى، وإلى استمداد الحب من أرواح أخرى، وإلى استحضار طيف لفتاة في ربوة لبنان في محاولة لإثارة غيظ المحبوبة وغضبها كما أغاظته لذاك الحد.

فخطاب الذّات للآخر وسيطرتها على سرد الأحداث، جعل صوت البوح الوجداني يطغى على كلّ ما في النّص، فتسلسل الأحداث الفرعيّة في السحاب الأحمر والمبدوء بالقمر الطّالع؛ الذي يصف فيه الرافعيّ فتاة عرفها في ربوة لبنان ينتهي الوصف إلى جمالها ثم يقف، يقف كذلك معه الوصف ليسترسل الرافعيّ في تأملاته الفلسفيّة في الجمال وأنواعه وفهمه له وإحساسه به!حتّى نهاية الفصل.

ويليه الفصل الثاني باستعراض لطائفة من النساء بطائفة من الخواطر، تمّيز غيظاً وتلتهب غضباُ.. فيقول :" يجب على المدارس حين تعلّم الفتاة كيف تتكلم، أن تعلّمها أيضا كيف

(1) الرافعيّ، السحاب الأحمر، ص40.

تسكت عن بعض كلامها"[1].في خطاب للمحبوبة يردّ به على ما جاءه منها على كتاب رسائل الأحزان، فالحدث هنا زفرات الرافعّي الشعوريّة التي تدور في دائرة الفعل الصادر عن الآخر وردّ الذّات عليه، بين شخص الرافعّي والآخر/المحبوبة الغائبة، فخطابه لها في رسائل الأحزان خطاب العاشق الهائم وخطابه في السحاب الأحمر خطاب الكبرياء الجريح الذي يحاول الفرار من أسر الحب فلا يستطيع، فتراوحت لغته بين الذّم والغضب والعودة للحب والهوى.

وفي الفصل الثالث تخرج الذّات من دائرة الآخر(المحبوبة) المغلقة لدوائر أوسع باستلهام أرواح أُخر، ففي نصّ السجين، يظهر تسلسل الحدث الذي تتعالق معه خيوط السّرد، بوقوف السجين في المحكمة حوله عائلته بعد وقوع (الحدث الأول / الذنب) الذي سجن بجريرته، ليبدأ تسليط الضوء على الشخصّيات من دواخلها، في إطار السّرد الذاتي الواصف لحال ستّ نساء وفتى وطفلي ن ورضيع، فيطغى صوت الرافعّي على صوت الحدث ومعرفة الشخصّية، في تأملات إنسانّية فلسفّية ذاتّية، إذ لم يُعنَ الرافعّي باسم السّجين أو عمره أو يقّدم تفصيلات عنه سوى وصف بنيته الجسدّية، ثّم لا يلبث أن يغوص في عمق الداخل النفسّي يحركها كما يشاء ويدير عجلة السّرد وفق رؤيته الذاتّية، فيقول واصفاً الحالة النفسّية لأّم السجين: "وهي تنحني على قلبها حتى يداني وجهها الأرض، كأنها شعرت به ينكسر فمالت ليلتئم صدع منه على صدع ثم تعود فتعتدل فيكاد ينشق قلبها فتضغطه بانحناءة أخرى؛ وهي في كل ذلك مرسلة عينيها تمطر مطراً؛ وكانت حين تنكف دمعها وتنحيِّهِ عن خدَّيها، يتساقط من فروج أصابعها كأنَّه عدد أّيام شقائها!"[2] فالوصف هنا وصف تصويريّ عاطفّي لحركة شخصّية أّم السجين وتفاعلها مع الحدث، في تصوير لغوي شعريّ عميق يعطي المساحة للذات للتعبير عن تأملاتها الإنسانّية للحدث وفلسفتها لما تصوره في الحب

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص40.

(2) المصدر السابق، ص51.

والحياة، حيث تماهت ذات الرافعّي مع آخر/ الشخصيات المتعددة في القصّة فنطقت بلسانها وتبّنت حالها.

وفي الفصل الرابع (الّربيطة): تبرز الذّات بوضوح ساردةً قصّة واقعّية من مجتمعها تعالج بها فكرة من عاش في الغرب وعاد منه مسلوب العقل والهوّية والقيم، في طغيان للحوار المنطقّي والتصوير الفّني على حدث القصّة؛ وهو لقاء الرافعّي بربيطة (امرأة بغّي) اتخذها رجل مصريٌّ في بيته؛ فلقيها الرافعّي وحاورها وحاورته، في عرض فلسفة الذات لقيم العفّة والفضيلة والطهر في المرأة ومعالجة ذلك بأسلوب جمع بين التصوير الفني والموضوعّية والحجاج العقلي...

فيقول:" قالت: فكأنَّ الرجل عندك أطهر فجوراً من المرأة ؟ قلت: بل هو هي في اللعنة والسقوط، والنعل أخت النعل..واثنتاهما على طِراق واحد ولكنه إن لم يكن أعقل من المرأة بفكره فهي أعقل منه بحواسها؛ وإن يكن أقدَر في قّوته فهي أقدر في عواطفها؛ وإن يكن في البلّية عود الثقاب..فهي بعُد الحريق كله! ولذا كان من الطبيعي أن تحاط المرأة في الاعتبار بالمعاني الاجتماعية الكبرى، إذ كانت هي الغرض الذي تمثله القسيُّ الرامية؛ فهي في معنى الكمال الأصل، لأّنها الأمومة؛ وهي في العفة الأصل؛ لأّنها الزوجّية؛ وهي في الحياء الأصل؛ لأّنها العرض"[1]

فالذّات هنا تخاطب الآخر(المستغرب العربي القائل بتحرير المرأة الشرقّية) و(القيم الغربّية) و(المرأة الغربّية) بخطاب الحجاج العقلي والنظر المنطقي فلا تعرض موروثها القيمّي أمام الآخر دون أن تحكم دفاعها وتنظر في مقاصد قيمها ومآلات التمّسك بها، فالحدث هنا يحمل الخطاب الحواريّ العقلّي بين ذات الرافعّي وذوات كثيرة مثّلت تّيار الاستغراب والخروج عن قيم المجتمع الشرقي في زمنه.

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص79.

وفي الفصل الخامس المنافق: لا نلمس من الحدث إلا معرفة الرافعّي لفلان (المنافق) الذي يصور الرافعّي نفسه ورؤيته وتلونه وخداعه ومكره، لتنطلق الذّات الساردة بعدها في تأملاتها في معالجة فكرة النفاق في الفرد وأثرها على المجتمع بأسلوب تعليميّ أدبّي جمع بين التصوير والعقل والفكرة .

وفي الفصل السادس: يطالعنا الحدث مكتمل الأركان ببداية ونهاية وتأزّم، يسرده الرافعّي في قصّة طفلين صغيرين تاها عن بيتهما وهاما في الأزقة لا يعرفان أين الطريق، حتى إذا وصلا إلى القهوة التي يجلس عليها الرافعّي وقد بلغ منهما الضياع والخوف ما بلغ، أخذ الرافعّي في طمأنتهما وتسليتهما إلى أن يجدا أحداً من أهلهما، فاطمأّنا له وأسعدهما بقطعتي حلوى، ثّم ما لبثت الأم أن ظهرت لاهثة خائفة فضمتهما لصدرها وغابا معها.

وفي الفصول السابع والثامن والتاسع :غاب الحدث عنها أمام تدفق اللغة السردّية والتأملات الذاتّية في الشيخ علي/ والشيخ أحمد/ الشيخ محمد عبده، فلا يعلم القارئ عنهم سوى أسمائهم وكراماتهم ونقاء قلوبهم وقوة إنسانّيتهم وثباتهم وما استلهمه الرافعّي من أرواحهم في حوارّيات أجراها على ألسنتهم يصوغ فيها صراع ذاته بين عقله وقلبه في محاولة لإقناع نفسه أنّ الحب ليس هو رجولة الرجل ولا إنسانّية الإنسان.

شعرية سرد الحدث في كتاب أوراق الورد.

تبرز بنية الحدث في أوراق الورد ثانوية جداً، فهي في معظم فصول الكتاب، استهلال بدئي، يقدم للخاطرة السردّية التي تسترسل فيها ذات الرافعّي في السرد؛ فيقف الحدث دون تطور أو نمو في بنيته السردّية فوظيفته تحققت في حمل فكرة النصّ، ومثاله في فصل زجاجة العطر" وأهدى إليها مرة زجاجة من العطر الثمين وكتب معها...يا زجاجة العطر، اذهبي إليها، وتعطري بمس يديها، وكوني رسالة قلبي إليها.. وها أنا ذا أنثر القبلات على جوانبك؛ فمتى لَمَسَتْكِ فضعي قبلتي على بنانها"[1].. فالحدث هنا هو إرسال زجاجة العطر وما بعده من سرد تعقيب على الحدث وخطاب من الذات إلى الآخر/ الأنثى الغائبة .

ومثله في فصل رسم الحبيبة فبدأه بقوله:" ولما أهدت إليه رسمها كتب إليها... كنت ساعة أجلس للكتابة إليك، أراني كالمصور؛ غير أني أنقل من عالم في داخلي؛ أّما الآن ورسمك يملأ عيني، فقد أضيف إلى عالمي المضطرب بأخيلته الكثيرة عالم من الجمال الصافي."[2] فالحدث هنا إهداء الرسم وما بعده خطاب الأنا إلى الآخر الممتد من بداية الثلاثية حتى نهايتها.

وهكذا يظهر ّمما سبق تقارب سياقات السّرد الذّاتي وتكرار بعض الأفكار التي تدور حولها الأحداث وطغيان الرؤية (الموضوع) على الأداة الفنّية السّردّية (الحدث) فالحدث لم يعادل الفكرة بل غلبته الفكرة الموضوعّية التي أراد الرافعّي إيصالها لنا بشكلها الفّني، بسبب من عمق الفكرة الفلسفّية في الخطاب وطغيان أسلوب السرد الذاتي المثقل بالبوح الوجداني، على بنية الحدث الفنّية التي صنعها الرافعّي وسردها ذاتّيا فهو صانع الحدث وراويه وسارده على تعدد صيغ السرد في الثلاثّية.

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص32.

(2) المصدر السابق، ص36.

المطلب الثاني: شعريّة الزمن السرديّ في ثلاثية الرافعيّ.

يعدّ الزمن السرديّ بحسب جيرار جينيت متقدماً في الأهمّيّة على الفضاء، إذ يمكن أن تقصّ الحكاية دون تعيين مكان الحدث، بينما قد يستحيل علينا أن لا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأنَّ علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإّما الماضي وإما المستقبل، وقد يسبق زمن السرد زمن الحكاية، أو يلحقه، أو يتداخل الواحد منهما بالآخر، ويتفرع السّرد بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث إلى أربعة أنواع: السرد اللاحق للحدث، وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثا وقعت في ماض بعيد أو قريب، والسرد السابق للحدث، وهو زمن الحكايات التنبئّية التي تحتمل صيغ المستقبل)، والسرد المزامن للحدث، وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث، والسرد المتداخل، وهو السرد الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية لأزمنة مختلفة ويتمثل في الروايات التراسلّية والتي تتخذ شكل المذكرات الحميمّية[1].

ويقول جينييت "ففي كل نص سردي هناك زمنان ، زمن السرد وزمن الحكاية، يتميز الأول بكونه لا يتقيد بتتابع منطقي ويتميز الثاني بذلك التتابع المنطقي اللازم (مثلا لا يمكن أن تحدث الوفاة قبل الولادة أو تغيب الشمس قبل الشروق) ما يفرض علينا التمييز بين الحكاية وبين القصة، إذ الحكاية هي المضمون السردي (المدلول) والقصة هي الترتيب الاستراتيجي لمواد الحكاية (الدال)، فلابد لكل قصة من استراتيجية سردية تتم وفق الحساسية الفردية و الرؤية الخلاّقة للكاتب.. إذ يقترح جنيت أن تتم دراسة الزمن في المشاهد والمقاطع والاستراحات، ليتم لمس جانب الخصوصية والاختيار"[2].

---

(1) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص45.

(2) المرجع السابق، ص15.

فالمضمون السّردي عند الرّافعي (المدلول) هو حكاية حبّه لفلانة بتسلسل أحداثها وتداعياتها، والقصّة (الدّال) هي السّرد الذّاتي (التراسلّي) للمدلول من خلال اللغة الواصفة وجدانّيا، وبحسب البوعيادي في قوله:" إلا أنَّ خصوصّية البيان عند الرّافعي تنسحب على فنّية الزّمن السّرديّ لتعبّر عنه بلغة كلاسيكّية تراوح السّرد فيها بين لاحق للحدث ومتداخل الأزمنة؛ بين الزمنين الماضي/ الحاضر"[1]، وفي ما يأتي بيان ذلك.

شعرية الزّمن السّردي في كتاب رسائل الأحزان.

جاء التعبير عن الزمن السردي في كتاب رسائل الأحزان بعبارة "كان لي صديقٌ، خلطته بنفسي زمناً طويلاً"[2]، في إشارة لغوية لانقضاء زمن الحكاية المروّية، بصيغة السّرد اللاحق للحدث؛ فحدث الرسائل المركزيّ الذي تمثل بـ(وقوع الرافعّي في الحب)، وقع في الزمن القريب السابق لزمن القصة، من حيث الموضوع، وا متّد لزمن روايتها من قِبل شخصّية (الراوي)، الزّمن النفسي، وهو الذي دارت حوله رسائل الأحزان ونطقت به لغة الرافعّي واصفة لحاله وآلامه وعذابه، ويتابع تحديد الزمن بقوله:" وطلعت الشمس يوماً في غيم يناير من سنة 1942 فأحسست قلبي من الذّعر كالطائر ينفُضُ ندى جناحيه في أشعتها"[3]. فالكاتب الذي ينطق الرّاوي بلسانه متراسلاً مع ذاته المتمثلة بالصّديق، يضع الزمن وسيطاً بينه وبين ذاته قبل الهوى وبعده، ليحمل صور تغيّر النّفس بفعل الحب واشتداد البلاء عليه حتى لتتقطر فيه النفس كالسحاب، ليبدأ بعدها السّرد الذّاتي بصيغة تراسلّية بين الرّاوي والصّديق، عبّرت بها رسائل الصديق عن زمن مضى، وعبّر سرد الراوي

---

(1)البوعيادي، محمد، خصوصية الكتابة عند الرافعي، موقع إلكتروني، أنفاس نت 2010 /http://www.anfasse.org

(2) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص5.

(3)المصدر السابق، ص5.

عن الزّمن الحاضر الذي تصله به الرّسائل تباعاً، فيقول:"وجعلت رسائل الصديق تترادف إلّي مسهبة صافية تقطر فيها نفسه كما ترسل السحابة المنتشرة قطرات انعقدت وانحلّت"[1] فالراوي يمثّل زمن القصّة السّودي (اللاحق) والصّديق يمثّل زمن الحكاية أو الزمن (السّابق) ويتقاطع الزمنان في السّود بشكل متداخل، بحسب تلقّي الرسالة والرّد عليها.

ومنه قوله:" لقد هوّلت علّي في كتابك حتّى أخرجتني عن غيظي إلى غيظ آخر. تقول: ويحك أراك أخرجت القمر من دارته وجئت به على أعين النّاس؛ وإلا فمن تلك التي لمست الفلك الأعلى حين لمست قلبها فكأنما اجترأتَ على القدر؟! فيا ويحك ألا تعلم أن مرجل الباخرة حين ينقلب ماؤه لهباً أبيض فوق اللهب الأحمر؛ ينفث نفثة المارد الممدود بسلاسله في قاع الجحيم، أم تراك لم تدرك من رسالتي أني أسع من بغض من أحببت فوق ما يملأني وإنّ هذا البغض وجه آخر من الحب كالجرح ظاهره له ألم وباطنه له ألم"[2].

فالصيغة التراسلّية التي وظفّها الرافعّي فنّياً وتظهر في المقطع السّودي السابق، عبّرت عن الزمن السّودي بوضوح، فالكتابة الـ تراسلّية في زمنه تتطلّب بدلالتها زمناً للكتابة والإرسال وللقراءة ثّم الرد والتعقيب على ما يرد في الرسائل، الأمر الذي يتداخل به الزّمن السّودي بحسب استعراض الرافعّي للمشاهد والمقاطع التي عبّر عنها في شكل رسائل لم ترسل حقيقة ولم يحملها بريد وإنّما تشكلّت بتلك الصورة تنتظر من المحبوبة القراءة والرّد، ففي المقطع السّابق تتقاطع الأزمنة في مراسلات الشخصيات في ما بينها؛ فتنطق شخصية الصّديق، رداً على شخصية الراوي؛ الذي قرأ الرسالة و ردّ عليها، ليتبعه ردّ الصديق، باتحاد بين زمن الحكاية وزمن القصّة في السّود.

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص7.

(2) المصدر السابق، ص21.

كما نلحظ **دائرّية الزّمن** في الثلاثّية إذ تبدأ أحداثها من حيث انتهت وتنتهي من حيث بدأت، بما يضعنا أمام زمن مطلق هو الزمن النفسّي للذات في دورانها حول الآخر.. فلا أحداث تتصاعد ذروتها زمنّيا بل حلقة دائرّية من الفعل ورد الفعل تُبقي ذات الرافعّي في فلك المحبوبة بعداً وقرباً ووصلاً وهجراً، فالبغض لا يبعده عنها فهو الوجه الآخر للحب، وهجرها لا يمنع من مخاطبتها والتألم منها والكتابة عنها وانتظار ردها.

وهو ما يعبر عنه في المقطع الآتي بقوله: "أراني سأبتدئ أيامي من آخرها فإني لا أقصها عليك وهي تولد بل وهي تموت، بعد أن تركتني كالقنبلة فرغ الحب من حشوها وتريد أن تنفجر. ولا تحسبّن إني سأخطّ لك قصة فيها اليوم والشهر والسنة وفيها الزمان والمكان وذلك السُّخف الذي يُطّولون ويعّرضون به، إذ يستنهجون سبيل الحادثة من حيث تبتدئ إلى حيث تنحدر، أما أنا فسأقدم لك تاريخ لؤلؤة فريدة. هم يغطونك بقبة الليل يلمع في بعض جوانبها نور كوكب يظهر ويغيب، أما أنا فأضعك في ساعة من السَّحَر بين نسيمها وجمالها ورقتها وذبول الليل فيها ثمَّ ينشقُّ لك الأبيضُ ذو الحواشي(الصبح)"[1].

فالكاتب في المقطع السابق يسرد على لسان الصديق، قصة الهوى، فتعتمد الذات في سردها هنا على كثافة اللحظة السّوديّة، والزمن النفسّي للذات العاشقة في بوحها للآخر وهو بحسب مسلم :" يبدو في الخبرة الإنسانية كما تراه وتحسه الشخصيات في ضوء الظرف الذي تحياه هذه الشخصيات، وهو الزمن الأكثر أهمية في الأدب عموماً وفي الرواية خصوصاً"[2]وهو بهذا يفسّر

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص19.

(2)مسلم، العاني شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص69.

وجود الفجوات الزمانّية في تراتبّية الحدث في الثلاثّية، إذ قد يتوقف الحدث أو ينتهي أمام التعبير عن اللحظة السردية الخاصة بالإحساس الداخلي للشخصية.

شعرية الزّمن السّودي، في كتاب السحاب الأحمر.

يظهر زمن القصة في السحاب الأحمر متوائماً مع زمن الحكاية، ففي فصل القمر الطالع يطالعنا الحدث بصيغة الزمن البعيد، القديم الذي يطل من خلاله وجه فتاة عرفها في ربوة لبنان فيقول: "رأيت وجه فتاة عرفتها قديماً في ربوة من لبنان ينتهي الوصف إلى جمالها ثّم يقف"[1] ويتابع بعد هذا التأطير (الزمكانّي) وصف الفتاة، فيوقف عجلة الحدث أمام الوصف ليستغرق في وصف جمالها وأثره في نفسه، وينهي الفصل بتأملاته الجمالّية دون أن نعلم أين هي؟ وما حالها؟ في ما قد يمثّل استرجاعاً خارجّياً بعيد المدى، فالاسترجاع بحسب مرتاض في قوله: "الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب"[2]، فإذا نظرنا للُحْمة متن الثلاثّية، تعود به الذّات إلى ما قبل بدء الحكاية، حكايته مع المحبوبة.

وفي حالة الذّات الساردة في السحاب الأحمر والتي تجلّت مغيظة ُمحنقة جريحة الكبرياء أمام تعالي الذّات الأنثوّية الغائبة، تبرز أهمّية هذا الاسترجاع بتسليط الضوء على الجانب النفسّي لـ(الذّات المجروحة العاشقة) العائدة بالذاكرة لفتاة ربوة لبنان تصفها وتتغنى بجمالها وتثبت ذكراها في قلب الرافعّي، كأّنما يرّد بهذه الذكرى شيئاً من كرامته التي شعر بانتقاصها بسبب الهجر أو هي محاولة لإثارة الغيرة في قلب المحبوبة الهاجرة ! فيقول:" وعلى أن هذا الزمن قد محا في قلبي من

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص29.

(2) مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص217.

بعدها وأثبتَ، فلا تزال تنشق لها زفرة من صدري كلما عرضت ذكراها كأنّ القلب يسألني بلغته أين هي؟ والقلب الكريم لا ينسى شيئا أحبه ولا شيئا ألفه إذ الحياة فيه إنّما هي الشعور "[1].

وفي قصّة السّجين يبدأ الزّمن من العبارة السّرديّة الأولى بعبارة:" كنت يوماً في محكمة كذا"[2] إذ يعلن الرافعّي عن زمن القصّة بلفظة يوماً، فلا يعنيه تحديد اليوم بل يكتفي بدلالة النّكرة، ليتابع بعدها بقوله:"كان السجين في بهو المحكمة، فصعد به الجند إلى غرفة "[3]، ليستمر تتابع الزمن القصصي متساوقاً مع زمن الحكاية، ثّم ينتهي خارج المحكمة بعبارة:"وجاءت حافلة السجن فركبها السجين ومضت تجرها البغال طائعة منقادة "[4]، لينتهي هنا الزّمن القصصي في سرد الأحداث.

وتتكثّف العبارة السّرديّة لتعبّر عن الزمن النفسّي للشخصّيات والذي سار متوازياً مع الزمن السرديّ، كما في قوله:" وأّما الولدان فربض أحدهما في الأرض ووقف الآخر لأنه أكبر منه قليلاً، وكلاهما ضامر الوجه متقّبضٌ منكسرٌ من هول ما يرى، وكانت عيونهما الحائرة تدل على أنهما بإزاء حالة غير مفهومة، فأبوهما حي لم يمت وعيونهما مكتحلة بعينيه وليس بينهما وبينه إلا ارتفاع شجرة...فلم لا يصلان إليه أو يصل إليهما؟ وعلام هذه المناحة ولا ميت؟ وفيم هذا الجمع ولا معركة؟...أخذا يدرسان الدنيا كلها في معضلتهما الأولى من حيث لا يفهمان شيئاً، وبدأ العدل الإنسانيُّ الرحيم يـُخَثِّنُ صدرهما ليعلما ذات يوم معنى الظلم الذي يكون مّرةً باعثاً على العدل

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص31.

(2) المصدر السابق، ص45.

(3) المصدر السابق، ص49.

(4)المصدر السابق، ص57.

ويكون مرّةً هو إيّاه"[1] فالزّمن النفسّي في شخصّية الطفلين يبدأ من نظرة عينيهما التي يقف عليها الزّمن السّردي ليسلط الضوء على تساؤلات معقدة يحار في إجابتها عقلهما الصغير، فيستغرقان بحالة شعوريّة ذاهله يحضر خلالها العدل بصورة تشخيصّية تخشّن صدرهما وتعلمهما معنى الظلم و العدل في لحظة سردّية مكثّفة يغوص بها الرافعّي بعمق داخل الشخصّيات ويستنطق ملامحها النفسّية ويعبّر عنها بلغته الواصفة بوقفة سردّية، كما يصفها غنيم بقوله:" تقوم على الإبطاء المُفرط في عرض الأحداث من خلال تقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات"[2].

شعرية الزمن السردي، في كتاب أوراق الورد.

أّما في كتاب أوراق الورد، فيبدو جلياً طغيان أسلوب الوصف الذّاتّي التأملّي المرتبط بالزمن النفسّي، على الأسلوب التشخيصّي المرتبط بالزمن السردي، فالذّات تسترسل أمام الآخر (المحبوبة) بأفكارها وفلسفتها لتتجسد صورة الذّات والآخر(الرافعي/ المحبوبة) أمام القارئ كمعان ناطقة عن الجمال والحب، فتستحيل بها المحبوبة لأمثولة الجمال الإنساني المشرق من وحي روحها وفكرها وما تمتاز به من ملكات الخيال والشعر والأدب ورقة الشعور، لتقف أمامها الذّات موقف المتأمل المستلهم من وحيها ومعانيها فكرة الحب السماوي المحلّق بين نفسين شاعرتين، فتستنطق المعاني وتجسّدها ضاحكة باكية متحركة أمام حضور الذّات المتمثل بالمعنى والفكرة.

فلو نظرنا في قوله:" كلّما قرأت لك شيئاً نفذ إلى روحي بالعطر الذي عطّرك الله به، كأّن الكلام بيننا أثير تسبح فيه مادة نفسينا: ولو كل الجميلات في العالم لفظن كلمة واحدة ثم لفظته أنت لكنت أنتِ وحدك القادرة على أن تصنعي روح الجمال وروح الحب وروح المرأة في تلك الكلمة

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص53/52.

(2)غنيم، كمال، الأدب العربي المعاصر، أكاديمية الإبداع، فلسطين، ط3، 2009، ص92.

لأنّ روحي لا تعرف الجمال والحب والمرأة إلا فيكِ"[1] لوجدنا أنّ الزّمن السّودي التاريخي في المقطع السابق، زمن قراءة الكاتب لكتاب من المحبوبة (زمن القصّة)، يتوقف أمام الزمن النفسّي الذي تتجلى بها الذّات في تأملاتها أمام الآخر لتجسّد للقارئ صورة معنى جمالّي يقابله معنى آخر، الذّات بكل عاطفتها وفكرها وفلسفتها والآخر بكل سحره ووحيه وسلطته على تلك الذّات الشاعرة!، في غلب ة للفكرة الوجدانّية على السّرد وأدواته الفنّية، فلا يكتمل المشهد السّودي بنمو الشخصّية أو تسلسل الزمن إلا في إطار التأمل الذاتي المعّبر عن العلاقة مع الآخر.

يـ لحظ مما سبق حضور الزّمن النفسي في الثلاثّية في سرد الذّات وتأملاتها مصاحباً لزمن الحكاية وزمن القصّة فهو" زمن صنعه الكاتب بنفسه وأخضعه لإرادته حتّى يتسع لكل مطالب الذّات"[2]، فتتوقف أو تتباطأ معه الأحداث أمام التعبير المكثّف عن اللحظة النفسّية، التي تعّبر عن الإحساس الداخلّي للشخصّية، والذي قد يمتدُّ لما بعد انتهاء الحدث، في حضور للأسلوب التأملّي الفلسـ فّي للذّات السّاردة للأحداث ودواخل الشخصّيات التي تستوحي منها الذّات طرفاً من معاني الحبّ في الإنسان " فخبرة الكاتب تزداد بازدياد وعيه بالزمن، وينعكس ذلك بدوره على حياته الفكرية والأدبّية، فالزمن كامن في وعي الإنسان غير أن كمونه في وعي الكاتب أشد، وهذا ما يظهر جلّيا عند كاتب (تيار الوعي)، الذي يعتمد على الزمنيين الأدبي والنفسي، وعلى كشف الحالات الشعورّية للشخصّية الروائّية، فالزمن في هذه الحالة يكون أقرب إلى الزمن النفسي"[3].

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص60.

(2) كنعان، شالوميت ريمون، التخييل القصصي، ت: لحسن حمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص70.

(3) مبروك، مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص5.

المطلب الثالث: شعريّة المكان في ثلاثيّة الرافعيّ.

تعددت تعريفات المكان الروائي في الأدب بتعدد دارسيه ومدارسه، إذ تشّعبت زوايا الرؤية النقدية للمكان الروائي بين الناقد العربي والغربّي بمدارسه المتنوعة، لترفد الدرس النقّدي بمسّميات ومضامين متعددة كالفضاء في الأدب، والحّيز، والمكان، والذي يعّبر بدلالته المعجمّية المباشرة عن الحصر والمحدودّية[1]، والتعريف النقديّ الأقرب لرؤية هذه الدراسة يعّرفه عبيد بقوله: " المكان اللفظي الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته"[2]، فالمكان الروائي ليس حقّيقّيا، إّنما تشكيل لفظي للواقع أو الخيال تصنعه اللغة.

وتتقاطع رؤية عزام لوظيفة الفضا ء الروائّي مع دلالات المكان في الثلاثّية فيقسم الفضاء الروائي لثلاثة أنواع يعنينا منها ما أسماه بالفضاء المنظور، في قوله:" الفضاء باعتباره منظوراً ورؤية، وبهذه الطريقة يسيطر الكاتب على عمله السردي وعلى أبطاله الذين يحركهم"[3] وهو ما يظهر جلياً في البناء الـ سرديّ لثلاثّية فلسفة الجمال والحب بما يتقدم ذكره.

شعرية المكان، في كتاب رسائل الأحزان.

تتشكل فنية المكان في رسائل الأحزان من خلال علاقته بالذّات والآخر.. كما في قوله:" إذ كنت في سجن وأنا الساعة منطلق منه، لا تجزع ولا تحسبّنه سجن الحكومة، إن هو إلا سجن عينين ذابلتين كان قلبي المسكين يتمرَّغ في أشعة ألحاظهما"[4]، فتعّبر الذّات عن وقوعها أسيرة

---

(1) ينظر: جنون، سهيلة. جمالية المكان في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة عبد الرحمان مير، 2013م، ص12-14.

(2) عبيد، محمد صابر/ البّياتي، سوسن، جمالّيات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر، ط1، 2008، ص204.

(3) عزام، محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1996، ص114.

(4) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص5.

عينين جميلتين وقعت في حبّ صاحبتهما ليستحيل الإنسانّي(عينّي المحبوبة)، لمكان (سجن) يأسر ذات الرافعّي فلا تستطيع منه فكاكاً، في انحراف فنّي للغة يتّم من خلاله تحويل عينّي المحبوبة لتستحيل سجناً، لكّنه سجنٌ مستعذب مشع مشرق على القلب يتمّرغ في أشعة شمسه سعيداً مسروراً. فبنية المكان (السجن) المعّبر عنها مجازّيا، دالّة على انغلاق الذّات على نفسها والآخر/المحبوبة فقط، فالسجن بدلالته على الحصر والمحدودّية تستكين به الذّات وتتمّرغ بأشّعة شمسه ألحاظ المحبوبة/الآخر، والفضاء المكانّي في رسائل الأحزان محصور بالآخر/ المحبوبة، مقّيد بسحرها، وحركة الذّات حولها بفكرها ومشاعرها. والتي عّبر عنها بذات الدلالة على السجن بقوله:" بل سجن فكري الذي ابتليت به وبخياله معاً فلا يزال واحد منهما يبالغ في إدراك الجمال والآخر يبالغ في تقديره حتّى تكاد نفسي تطلع من نواحيها"[1]، بـ تكرار فنّي دلالّي يبرز للقارئ حالة الذّات المنغلقة على (الآخر/المحبوبة) بسبب من سحر المحبوبة وسجن خيال وفكر الذّات العاشقة، لتتقاطع صورة الفضاء المغلق مع البوح الوجداني الذاتي للتعبير عن الحياة الباطنّية للشخصيات.

فهذه الذات التي وقعت أسيرة السجن أمام (الآخر/الأنثى) لا تلبث إلا أن توسّع إطار سجنها ليشمل الوجود، فتخضع الموجودات والكائنات جميعاً لثنائّية (الذكر/الأنثى)، كما في قوله:" رجل وامرأة كأنما كانا ذرتين متجاورتين في طينة الـ خلق الأزلّية وخرجتا من يد الله معاً، هي بروعتها وسحرها ودلالها وهو بأحزانه وقّوته وفلسفته"[2]، فيستحيل الوجود كاملاً لصور من الذكورة والأنوثة، كأّنما تلك النفس التي وجدت الحبّ في (الآخر/الأنثى) تسعى به لتنثره على الوجود من حولها فتحيله صورة ناطقة بالحبّ كما في قوله:" ويؤخذ من رسائله أنّ صاحبته كانت من قّوة الجاذبّية كأّنها كوكب جذب منه كوكباّ آخر، ومن فتنة الحسن كأّنها رسالة إلهّية إلى هذه

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص5.

(2)المصدر السابق، ص9.

الأرض"[1] فالمكان في المقاطع السابقة دالٌ على الفضاء الكوني بمعناه الواسع الذي يشمل الكواكب والوجود وعمليّة خلق الإنسان، طينة الخلق الأزليّة، الأرض... في دلالات على توّحد رؤية الذّات للآخر وتوحد رؤيتها للكون بصورة ثنائيّة (الذكر/ الأنثى).

فبنية المكان الدالّة في رسائل الأحزان تمثّلت بتعبير الذّات عن فضائها الوجدانيّ بعناصر أرضيّة وسماويّة فالأرضيّ منها فضاء مغلق، وظّفه الرافعيّ للتعبير عن تمحور الذّات العاشقة حول (الآخر/الأنثى) وانحصارها به فعبّر بالـ(السّجن) عن حالته الشعوريّة المنغلقة على المحبوبة والمتمحورة بها، والسماويّ فضاء مفتوح، عبّر به بـ: (الكواكب/الجنّة/الأرض/القمر/ السماء/الشمس) في وصفه للمحبوبة وحاله معها، الذي ألهم ذاته التعبير بعناصر علويّة سماويّة فيّاضة الدلالة بالعلو والرفعة والملائكيّة والإلهام، بدلالة على الأجواء المفتوحة والرحاب التي تحلق بها نفسه فهو بذلك يخلع على المحبوبة الأنثى صفات آلهة الجمال الملهمة ويحيل الكون من حوله لصورة من صور الذكورة والأنوثة تتجلى في الموجودات كما تجلّت في نفسه ويتسع لها الفضاء اللفظيّ باتّساع روحه المأسورة بالآخر والمحلّقة بفضاءاتها العاطفيّة.

ومنه قوله بلسان الرّاوي:" يصف حبيبته في هذه الرسائل كأنه مسحور بها فيجيء بكلام علوي مشرق كتسبيح الملائكة، يمازجه أحياناً شيء يحار فيه الفهم لأنّ أحدنا إنما يرسل فكره وراء قلمه، أما هو فيرسل نفسه وراء فكره ويستمد قلمه منهما، فمنزلته أن يكتب ثلاث كلمات ومنزلتنا أن نفهم كلمتين، والإنسان منا كاتب مفكر؛ أّما هو فقد زاد بصاحبته فكان كاتباً مفكراً ملهماً"[2] فالمكان في رسائل الأحزان يعبر عن ثنائيّة الأنا والآخر، الذكورة والأنوثة، المحدود والمطلق، الفضاء والسجن، في ثنائيّات رفدت البناء السّردي بدلالات لغويّة حملت طاقة اللغة الشعريّة

(1) الرافعيّ، رسائل الأحزان ، ص9.

(2)المصدر السابق، ص10.

واستثمرتها بشكل جماليّ عبر عن تجليات الذّات أمام الآخر فكان التعبير بحسب بتقة: "عن الحالات الشعوريّة واللاشعوريّة للشخصّيات، ومساهماً في التحولات التي تطرأ عليها، وكأّنه يقوم بدور العاكس لمشاعر الشخصّيات وأحاسيسها" [1].

فتمثلت هندسة التعبير المكاني بتشكلات عموديّه صاعدة بأفق علويّ، تنطلق بها الذات من حّزها البشريّ لعوالم وفضاءات علويّة أكثر سعة فهي في سجن المحبوبة منطلقة مغرّدة كما الطير ومثاله في قوله:" ألم تَر إلى المحب الذي أدفنه الحب كيف يشعر أنه متصل بالنور الأزلي من الحسن الذي يعشقه؛ وكيف يرى في أطواء نفسه أخفى لوساوس وأدقها كأنها مكشوفة لعينه على الضوء، فهل وسعت نفسه من الحب شيئاً لاسبيل لأن يقاس معنى العالم به، أم صارت أعماقها تطاول أعماق الفضاء"[2]، فانتقلت الذّات هنا من حيزها المكاني الضّيق لتطاول أعماقها أعماق الفضاء.

شعرية المكان في كتاب السحاب الأحمر.

تهبط الذّات من أفقها السماويّ المحلّق لواقعها الأرضّي الإنسانّي في كتاب السحاب الأحمر، فتعود المحبوبة في عين محّبها امرأة لها من سمات الُحسن ومن نقص البشر وطبائعهم ما لها، الأمر الذي يتغّير معه الفضاء المكانّي ليعّبر عن المكان الذي تتحرك به الذّات بصورتها البشرّية.

لتتمثل عناصر تجسيد المكان بالبيئة الحضارّية التي تتواجد بها الذّات وتنطلق منها بخطابها للآخر فأّول ما بدأ به الكتاب كان بعنوان القمر الطّالع في تذكّر لمحبوبته في ربوة لبنان فهي ما تزال في نظره قمراّ طالعاً لم ينزل من سمائه ويتلوث بخطايا البشر في الأرض، وما تلاه

(1) بتقة، سليم، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، الجزائر، 2010، ص28.

(2) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص58.

كان بعنوان الّنجمة الهاوية في خطابه للمحبوبة الأخيرة والتي كانت نجمة في عليائها ثّم هوت إلى الأرض فغدت كغيرها من بنات جنسها، فالفضاء المكاني السماوي الذي كانت به هوت منه لأديم الارض، في قوله :" يقول العرب: امرأةٌ مجلّوة؛ ويفسرون ذلك بأّنك إذا رامقت فيها الطرف جال، فيجول الطرف فيها لأجل شعاعها وبريقها؛ أفلا يجوز لنا ان نزيد في هذه اللغة: وامرأة صدئة، ونفسرها بأنها هي التي إذا اتصلت بها تركت مادة الصدأ على روحك اللامع، لأنها كهذا الصدأ طينت على طينتها؟"[1] فالفضاء المكاني الأرضي تمثّل بالتعبير بـ(الصّدأ/ الطين) فدلالة الطين مباشرة على عودة تلك المحبوبة لحجمها البشريّ بعد أن كانت في رسائل الأحزان قّوة سماوّية علويةّ تلهم الوحي والحب والشعر، والصدأ دلالة الاضمحلال والاتساخ والتلف وسوء الطبع والمعدن، فأسقطت الذات حالتها النفسّية الغاضبة من المحبوبة على الفضاء المكانّي.

وكذلك الحال في قوله:" النساء منجم السعادة؛ فرجل واحد لا يكاد يمد يده حتى يضعها على الجوهرة المشرقة؛ ومائة رجل يغربلون حصى المرأة وترابها ليجدوا فيها شذرة تلمع!" [2]، حيث عّبر بالموجودات الأرضّية (منجم/ حصى/ تراب) حاضر في النص، مكثّفٌ لدلالات نفسّية كاشفة عن تغّير حال الذّات من العشق إلى البغض كما في قوله:" فقد مسخت تلك النفس في نفسي فخلصت لي منها هذه الكلمة الجميلة، تتمُّ آمالنا حين لا نؤمل"[3]، فالذات تقّر بوصولها لشواطئ اليأس فلا تتأمل من الآخر البعيد وصلاً ولا هوى.

ودلالات المكان الأرضي (المستنقع/ الوحل) في قوله:" كم من امرأة جميلة تراها أصفى من ماء السماء، ثم تثور يوما فلا تدل ثورتها على شيء إلا كما يدل المستنقع على أّن الوحل في

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص38.

(2) المصدر السابق، ص39.

(3) المصدر السابق، ص38.

قاعه؛ فأغضب المرأة تعرفها"[1]، دالّة على الحال النفسّية للذّات السّاردة التي هوت صورة الآخر من عينيها إلى الأرض بوحلها ومستنقعها، بدلالة على الهجر والبعد من الآخر/ المحبوبة، عن عالم الذات التي استيأست منه فغضبت وحنقت وبلغت منها ثورة الكبرياء كل مبلغ.

وكما في قوله:" يجب على المدارس حين تعلم الفتاة كيف تتكلم، أن تعلمها أيضا كيف تسكت عن بعض كلامها"[2]حيث دلّت مفردتا(التعليم/ المدارس)على البيئة الحضارّية والمدنّية التي يعيش بها الرافعّي وتعيش بها المحبوبة، في عودة للذّات السّاردة لواقعها وبيئتها المحيطة وخروجها من ذاك السّجن للحياة على الأرض.

ثّم تتجه الذّات بشكل أفقي في التعبير بالمكان الأرضّي، الّدال على اتساعها على الآخر وتعدّده بتعدد الفضاءات الأرضّية التي عّبرت عنه؛ فنجد بنية مكانّية معّبرة عن البيئة الحضارّية المدنّية التي تعيش بها الذّات؛ فتارّة يكون المكان محكمة وبهو وشارع تسير فيه عربةٌ تجرها البغال كما في قوله في قصّة السجين: " كنت يوماً في محكمة كذا"[3] وقوله: " كان السجين في بهو المحكمة"[4] و" جاءت حافلة السجن ومضت تجرها البغال طائعة منقادة"[5]، فتتسع الذات بأفقها على ذوات أخَر تستلهم منها ألوان الحب بين الناس بعد أن كانت المحبوبة هي مصدر الوحي والإلهام الوحيد في سجنها لذات الكاتب، وبالتّالي اتسعت بيئة المكان الّدالة فالمحكمة مكان مفتوح الأبواب فيه جمع من الناس مختلفي الطبائع والمصائر، وفيه حركة وأحداث وقوانين نافذه وأحكام ناطقة وأقدار ماضية.

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص40.

(2)المصدر السابق، ص40.

(3) المصدر السابق، ص45.

(4) المصدر السابق، ص45.

(5) المصدر السابق، ص49.

وفي فصل الرّبيطة، تواصل الذّات اتساعها على الآخر، لتقابل الآخر الُمستغرب، حامل فكر الغرب وأخلاقه بـُغية نشرها في مصر؛ فتشكّلت بنية الكلام بـ(أوروبا/ مصر) بتمثيل لثنائيّة الشرق والغرب، وصراعها الحضاري والقيميّ وهو ما استدعى عودة الذّات الرافعّية لخطابها العقلي وحجاجها المنطقّي في دفاعها عن قيمها الشرقّية وموروثها أمام الآخر ومنه قوله:" فقد تمّن في أوروبا ولبث عن قومه ما شاء الله، ثّم رجع إليهم كأّن أمه لم تلده، وكأّن اباه جّده الأعلى، فبينه وبين أبيه بضعة أجداد منهم المسيو أو المستر أو السنيور أو الهر، كاّنه ابن الضباب، فلّما برز إلى هذه الشمس وضحاً في أشعتها الحامية جعل يذوب ويتبخّر...!" [1] حيث جاءت بنية الكلام بالدرجة الأولى جغرافّيةً بدلالتها على المشرق والمغرب، ممثلة بأمكنة مفتوحة متسعة الفضاءات، ثم توالت التعبيرات المرتبطة بكلا المكانين للدلالة على الفضاء الحضاريّ فتعلقت بأوروبا ألفاظ التحضر والمدنّية والسقوط الأخلاقي كـ(مسيو/ مستر/ سنيور/ هر/ ابن الضباب/ امرأة فرنسّية/ الوساد/ الغواني/ المرأة الساقطة/ حسناء/ لعوب/ البغاء/ البيانة(البيانو)/ بضائع أنطوانيت، وتعلقت بمصر ألفاظ الأخلاق والعفّة والجهل والرّيف (أشعة الشمس الحامية/ المرأة الشرقّية/ محاريث/ سماد/ بهائم/ بضائع حوانيت/ أهل الفأس/ الزواج/ المرأة الوطنّية) في تمثيل واضح لثنائّية (الشرق/ الغرب)، والتي تقف منها الذّات موقف المنافح عن موروثها وقيمها.

وفي فصل المـنافق يطالعنا التمثيل بالمكان على النفس وأخلاقها في صورة تعبّيرّية دالّة على أثر البِـ نية المكانّية في الكشف عن المضامين النفسّية وتصويرها كما في قوله في وصف كُبراء المنافقين " كل رأس منهم فهو كرأس الشارع: لابد لك أن تلتوي أو تنحرف إذا أنت بلغته، فإما أرسلك في طريق خير أو شر"[2]، فالكاتب يوظّف المكان فنّيا باستثماره لشكل المكان (الشارع)

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص63/62.

(2) المصدر السابق، ص89.

وافتراق الطُّرق بعده إلى ما لا يعلم الإنسان إلى أين ؟ كذلك المنافق الذي لا يعلم جلسيه أيأخذه إلى خير أم شر؟ بتوظيف فنّي لدلالة الالتواء والغموض وخلاف الظاهر مع الباطن في نفسية المنافق.

وفي فصل (الصغيران)، تمثّل المكان بشكل مقهى (نديّ)، بقوله: "جلست ليلة مع صُحبة في نديّ على عنق شارع كذا بالقاهرة"[1]، في دلالة على انفتاح الذّات على الآخر(الإنسان) فالمقهى مكان مفتوح واسع الفضاء متعدد الثقافات والطبقات بتعدُّد زُوّاره، والذّات تخرج من سجنها تجالس أصدقاءها وتسمر في منتصف الليل، بشارع في القاهرة؛ مدينة الكاتب وبيئته الحضارّية والثقافّية.

شعرية المكان في كتاب أوراق الورد.

يتراجع الفضاء الأرضّي في أوراق الورد أمام عودة الفضاءات العلوّية المتعلقة بالحالة الوجدانّية أمام المحبوبة، فيتمثّ ل الفضاء السّوديّ بصيغ وجودّية عامّة مطلقة؛ إنسانّية رمزّية، وكونّية سماوّية، ومنه قوله:" وارتفعت حقيقة كلينا إلى عالم من الكنايات والمجازات والاستعارات فكان الحب ثّمة يتخذ شكله السماوي فيتسع بالإدراك في كل شيء، إذ يجعل الحاسية كأبها من حواس الخلود، فلا نهاية لمسّوة تتصل بها، ولا نهاية للذّة تخالطها، ولا نهاية لأفراح قلبي في الحلم؟"[2] فالذّات هنا فضاؤها: اللغةُ ببيانها وبديعها والكون بمطلقه ولا محدوديته واستمرارّية الحياة فيه، تسرد بنسق عام موجه للإنسانية جمعاء، إذ تحكي: " قصّة نفس فُرض عليها أن تحب، فلّما أحبت فرض عليها أن تتألم، فلّما تألمت فرض عليها أن تعّو: فلّما عّوت فرض عليها أن تسلو"[3]

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص98.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص162.

(3)المصدر السابق، ص28.

وعلى هذا النحو يتقلص التعبير المكانّي في أوراق الورد ليقتصر على الألفاظ الحضارّية الدّالة على بيئة الرافعّي وبيئة المحبوبة كـ(زجاجة العطر/ رسم المحبوبة، صورتها / الرسائل الأدبّية المكتوبة بينهما/ شاطئ البحر/ مجلس المحبوبة/ شجرات في قاصية بعيدة من المدينة)، فالرافعّي هنا يستخدم بنية المكان من بيئته القاهرّية المثقفة التي تتراسل بها المحبوبة مع الرافعّي بكتب أدبّية، وتجالسه في مجلسها، ويهديها زجاجة عطر ثمين، في دلالة على طبيعة العلاقة الوجدانّية وعمقها، وطبيعة التواصل بين الذّات وصاحبتها(الآخر/ الأنثى)، ومنه قوله" وأهدى إليها مّرة زجاجة من العطر الثمين وكتب معها"[1] وقوله:" كان يوماً في مجلسها فامتّد بينهما كلام قالت في آخره: أنت متوحش"[2].

حيث نلحظ مما سبق عودة الذّات لفضاءاتها العلوية وفلسفتها الفكرّية في التعبير عن الآخر/المرأة، وعن علاقة الحب الوجدانّية باستخدامها لموجودات سماوّية علوّية كـ(القمر/ الكواكب/ الشمس/الأشعة/ الّروح /الشفق/الفجر/النسيم..الخ)، لتصنع من الفضاءات الكونّية فضاءها الذاتي الخاص المعّبر عن حالتها الوجدانية بحسب سرحان: بقصد" إنتاج ذاكرة ثقافّية حولها تخلّد حضور الإنسان وأفعاله وممارساته، بمعنى أنّ الإنسان يصنع للأمكنة تاريخاً سردّياً حتى يؤكد حضوره حقيقة ورمزاً"[3] فتعود بالذاكرة لذاك الحبيب البعيد وإن تقادم عليها العهد بسبع عجاف، وتسرد للإنسانّية والحياة؛ لا تقتصر على ذات المحبوبة حسب،بل تُعنى بصناعة رسالة في الحب تكون أدباً خالداً، تصور فيها للنفس الإنسانّية بأشواقها وآلامها ووجدانّياتها، في اتساع الذّات الأقصى على الكون والوجود والإنسانّية.

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص32.

(2)المصدر السابق، ص108.

(3) سرحان، هيثم، الأنظمة السيمائية ، دار الكتب الجديد، بيروت، ط1، 2008، ص71.

المطلب الرابع: شعرية سرد شخصيّات ثلاثية الرافعيّ.

الشخصّية هي "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجاباً، وقد تكون رئيسّية أو ثانوّية أو صورّية، حاضرة أو غائبة، متطورة أو جامدة، ويمكن تصنيف الشخصّية انطلاقاً من معايير متعّددة؛ إّما من خلال علاقتها بالأحداث، أو انسجامها مع الأدوار التقليدّية، أو تمثيلها لبعض عوامل الاتصال؛ المرسل/ الذات/ الموضوع"[1].

فقد ظهرت الشخصّيات بوضوح في الثلاثّية ورسمت أبعادها من زوايا متعددة؛ تقديماً ووصفاً وحواراً ، فالشخصّية المحورّية في الثلاثّية هي شخصّية الرافعّي والتي ظهرت بأشكال متعدّدة (الذّات الساردة/ شخصّية الراوي/ شخصّية الصديق) وهذه الشخصّية امتدت مساحتها من بداية الثلاثّية إلى آخر عبارة فيها، والشخصّية المحورّية الثانية هي شخصّية المحبوبة الغائبة (الأنثى المبتعدة)، وتشكلت بصورة واحدة مركزّية في الثلاثية كلها، وشخصيات تماهت معها ذات الرافعّي بما يمثّل شخصّيته ويعكس رؤاه وتصوراته بشكل فنّي.

(1) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة (شخصية)، ص114.

وبالّنظر لمحوريّة الشخصّية وذاتّية السّرد نستطيع تصنيف الشخصيات في الثلاثّية وفق الشكل الآتي:

الشخصية المحوريّة (الذّات)	الشخصّية المحوريّة (الآخر)	الشخصّيات الثانويّة(الآخر المتعدد)
1) المرسل 2) شخصّية الرافعّي (الذّات الساردة) 3) شخصّية الراوي 4) شخصّية الصديق (العاشق)	1) المرسل إليه 2) المحبوبة الغائبة الأنثى/ المرأة .	المرسل عنه (مزيج من كل ذوات الرافعّي التي تماهت معها وعبرت بلسانها) السّجين وأسرته / المنافق/ الشيخ علي/ الشيخ أحمد/ الشيخ محمد عبده/ الّربيطة ومالكها/ الصغيران وأمهما/ فتاة ربوة لبنان.

ويتطّرق هذا المطلب لدراسة الشخصّيات من ناحيتي التقديم الفنّي للشخصّية والبناء الداخلّي والخارجّي لها، بمنهجية مختلفة عن منهجية دراسة القضايا السابقة، فالقضايا السابقة كان من الحسن إفراد كلّ رواية على حدتها، أّما في قضية الشخصيات فمن المناسب دراستها في الثلاثّية بوصفها عملاً واحداً مترابطاً؛ فشخوص الثلاثية ماثلون في الروايات الثلاث.

1. تقديم الشخصيات.

يلحظ الدارس أنّ الرافعّي قدّم لشخصياته في البناء السّرديّ للثلاثّية بشكلين:

الأول: تقديم الشخصّية لنفسها: حيث تقّدم الشخصّية لنفسها بضمير(الأنا) للمتلقي بحديث أشبه بسيرة ذاتّية لا يرسم به الرافعّي ملامح المظهر الخارجّي للشخصّية قدر ما يولي عنايته للمحتوى النفسي والوجدانّي والفكريّ للشخصّية فيعرض المشاهد التي ترسم جانب الشخصّية إّما باستدعائها من الذاكرة، أو من حاضر الزمن السّردي، ومثاله في كتاب السحاب الأحمر:" فإني لجالسٌ ذات مّرة في جوف الليل أكتب على ضوء الكهرباء، إذ طارت فيه نظرة من نظراتي، وكان بإزاء الشُّعيلة فرأيت في خلاله من انعكاس الضوء شميسةً صغيرة لم أَر قطُّ أحسن منها حسناً، كأّنها سبيكةٌ تحترق وتتناثر ضباباً من بخار الذهب، فمددت النظر فإذا أنا بتلك الشُّميسةِ كأنَّها إحدى عذارى الجنة انغمست في غدير صافٍ فحوَّلها جمالها فانقلب من معنى الماء إلى معاني الجمال المستحي فاحمرَّ كأّنه لون خدّ مورَّدٍ!" [1].

نلحظ في ما سبق سيطرة ضمير الأنا في المقطع السردي السابق (إّني / جالس/ أكتب/ نظراتي/ رأيت/ لم أَر/ مددت النظر/ فإذا أنا بتلك الشميسة) وطغيان لغة الأحلام والرؤى على لغة الواقع من خلال تصوير المعنى المستوحى منه لأفكار الرافعّي ورؤيته الذاتّية.

وكذلك في كتاب أوراق الورد في قوله:" كلّما قرأت لك شيئاً نفذ إلى روحي بالعطر الذي عطّرك الله به كأنَّ الكلام بيننا أثير تسبح فيه مادّة نفسينا: ولو كل الجميلات في العالم لفظن كلمة واحدة ثم لفظتها أنت لكنت أنت وحدك القادرة على أن تصنعي روح الجمال وروح الحب وروح المرأة في تلك الكلمة لأن روحي لا تعرف الجمال والحب والمرأة إلا فيك!" [2]

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص28.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص60.

فالخطاب السّردي هنا قائم على ثنائيّة العلاقة بين شخصيّة (الأنا/ الرافعيّ) وشخصيّة (الآخر/ المحبوبة) التي خاطبها بضمير المخاطبة (أنتِ) كما في (قرأت لكِ/ عطّركِ/ لفظتها أنتِ/ كنتِ أنتِ/إلا فيكِ) بما يجلّي علاقة الأنا بالآخر جماليا في فنيّة تقديم الشخصيّات وحركة الضمائر في البنية السّردية، إذ يقدّم الرافعيّ شخصيّته للمتلقي (المحبوبة، القارئ) مباشرة، فهو يربط بينه وبين المحبوبة بخيط السّرد المباشر الذي يكشف عن وجدانياته وتصوره النفسيّ ويخاطبها بضمير المخاطبة الحاضرة، لتقوم السّردية على ثنائيّة (أنا /أنتِ) في حركة الشخصيتين المحوريتين في بناء الثلاثيّة فالآخر(المحبوبة) تظهر في النص بعلاقتها بالأنا وارتباطها بالحدث المتعلق بها فلا أحداث مستقلّة خاصّة بها تروى عنها حسب وإنما دائريّة الحدث متصلة بالأنا في الفعل ورد الفعل والقرب والبعد من الذّات الساردة.

الثاني: تقديم الشخصيّة من خلال أخرى: وهذا النوع من التقديم يقوم على تقديم الشخصيّة من قبل سارد آخر، يقدّمها بحسب موقعه ورؤيته السَّردية، وقد تجلّى هذا التقديم في كتاب رسائل الأحزان؛ بتقديم الرّاوي لشخصيّة الصديق الذي يروي عنه تفاصيل الحكاية، ويغوص بها حتى كأنه وصديقه الشخص نفسه، وهو ما يدركه المتلقي في ثنايا الكتاب، فالكاتب (الرّاوي) في رسائل الأحزان يروي الحكاية على لسان صديقه؛ موظفاً لتقنية القناع في السّرد الروائي؛ والتي أجمل الحديث عنها في هذا المقام إذ تفرد الدراسة لها مبحثاً لاحقاً مستقلّاً، فهي في توظيف الرّافعي لها تقترب من منظور سامح الرواشدة بأنّ "القناع لا يعدو أن يكون شخصية سواء أسميناه (اسماً أو رمزاً أو شخصية) تبدو من خلال النص، ويختفي صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية النص حتى نهايته، ويسيطر عليه ضمير المتكلم تماماً إلا ما يداخل هذا الضمير من حالات الالتفات المعروفة، أو تداخل بعض الأصوات الأخرى حين تتعدد الأصوات في النص"[1].

(1)الرواشدة، سامح، القناع في الشعر العربي الحديث، 1995، د.ن، ص11.

فتعدد الشخصيات الحكائيّة في رسائل الأحزان (الراوي الرافعيّ، الصديق) والتي هي صور لذات الرافعيّ تنوعت أشكالها فنيا في النّص، أثرى النّص وشكّل جماليات وأبعاداً للذّات من زوايا رؤيويّة متعدّدة، وقفت بها الذّات أمام نفسها وأمام الآخر، بشخصية الصديق الذي خفف عنها وطأة البوح الوجداني، بخلق وسيط دراميّ بين الذّات المتألمة والآخر المبتعد، فتحدثت بضمير المتكلم (الأنا / بلسان الصديق) وضمير الغائب (هو/ بلسان الراوي عن صديقه)، وضمير المتكلم (الأنا/ بلسان الراوي معقباً ومتأملاً بقصّة الصديق)

ومثاله في المقطع الآتي : " أمّا هذا الصديق فأعرفه أسلوباً من الكِبر ولكن على نفسه، ومن الشذوذ ولكن في نفسه، كأنما فتحت أفواه عروقه جنيناً وملأتها الوراثة من دم ملك كان في أجداده مستصعبٌ شديد المراس فهو أبدا في حياته كالملك الذي حالت السيوف والأسنة والقوانين بينه وبين تاجه فجعلت له حياتين يفصل الموت بينهما"[1] فالرّاوي هنا يقدّم لشخصيّة الصديق واصفاً من الدّاخل لأبعاد الشخصيّة وأخلاقها متماهياً معها حدّ الاتحاد فهما وجهان لعملة واحدة هي الذّات العاشقة، التي تخاطب الآخر بأكثر من صوت وشكل في بنية الثلاثيّة، ونلحظ بوضوح حركة الضمائر في هذا المقطع حيث عبّر بضمير الغائب، (هو)،(على نفسه/ في نفسه/أفواه عروقه/أجداده/في حياته) عن الصّديق، وعبّر بالمتكلم (أنا) عن نفسه (أعرفه)، وعبّر باللغة الواصفة عن طبع الصّديق ومكنونه النفسيّ في إطار تقديمه للمتلقي، فالسّارد هنا تساوى بالمعرفة مع شخصيّة (الصديق)، "فيعرف قدر ما تعرف ويسرد بضميري المتكلم والغائب مع بقاء المساواة المعرفيّة بينه وبين شخوصه" [2]، بأسلوب السرد الذاتي.

---

(1) الرافعي، رسائل الأحزان، ص7.

(2) تودوروف، تزفيتيان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص57.

و نلحظُ سيطرة الرافعّي على زمام الرؤية السّرديّة في تقديمه لشخصّيات كتاب السحاب ا لأحمر في فصول: السّجين ،الّربيطة، المنافق، الصغيران، الشيخ علي، الشيخ أحمد، الشيخ محمد عبده، وما بـُ نَي عليه القصّ من شخوص محورّية وثانوّية، فهو يدير القصّة، ويحّرك الحدث كيفما شاء، ويوقف عجلة الزمن الّسردي ليغوص في أعماق شخصّياته واصفا ومحللاً تأثرها بالحدث وتفاعلها معه في وقفات قد تطول سردّيا حتى يستوفي تفاصيل تصويره لمكنونات شخصّياته وبثّ الأفكار التي يريدها في ثنايا القصّ، فتلك الأرواح التي استوحى منها آخر قطع فسيفساء الجمال والحب في الثلاثّية، يلهمه ما مّر بها من أحداث، فُينطق الشخصّية بلسانه ويتماهى معها سردّيا فتكون في مجملها شخصّيات ناطقة بلسان الرافعّي وفلسفته في الحب والجمال.

ومثاله في قصّة (الصّغيران): "رأيتُ الطفلة وقد تنبهت فيها لأخيها الصغير غريزةُ أمٍّ كاملة؛ فهي تشدُّ على يده بيديها معاً كأّنها مذ علمت أنها ضائعة تحاول أن يطمئن أخوها إلى أنه معها، ولن يضيع وإّنه معها! فيا لرحمة الله! وقد أسندت َمْنكبة إلى صدرها وهي تمشي، فلا أدري إن كان ذلك لتحملَ عنه بعض تعبه فلا يتساقط؛ أو ليكون بها أكبر من جسمه الضئيل فلا يخاف، أو لأّنها حين لم تستطع أن تـُفهِمه ما في قلبها بلغة اللسان أفاضته على جسمها بلغة اللمس، أو لا هذا ولا ذاك، إّنما هي تستمّد من رجولته الصّغيرة حماية لأنوثتها بوحي الطبيعة التي رسخت فيها أّما الطفل فمستذلّ خاشع، لو ترجمت نظراته لكانت هذه عِبارتها: اللهم إّن هذا العمر يوٌم بعد يوم، فأنقذنا من بلاء يومنا!"(1)

فذات الرافعّي هنا هي ذات الّراوي الكاشفة عن حال الصغيرين التي سردها الرافعّي واصفاً مستنطقاً لكلّ ما فيهما؛ من حركة في الجوارح واضطراب النفس ورجفة القلب بغوص عميق في ثنايا النفس والفطرة وتجلياتها، مُبرزاً معنى ضعف الأنوثة أمام قـُوة الرجولة الصغيرة المتمثلة بالطفل

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص103.

المرتجف ذعراً ، فالشخ صيّتان(الصغيران) نطقتا بلسان الرافعيّ وفكره ورؤيته لمعنى الإنسان في حال التيه والضياع وتقليباته الفكريّة بتحليل حركه الطفلة التي تُسند مَنكب أخيها الصغير لصدرها في حركة طفولّية أنطقها الرافعيّ معانَي إنسانّية عذبة.

فالشخصّيات في الثلاثّية موظفة لصالح الفكرة الفلسفّية في الجمال والحب، نطقت بها الذّات بلغة وجدانّية معّورة وفنّية محكمة السّبك تآزرت بها عناصر البناء الفنّي لخدمة الهدف (الفكرة الجمالّية الفلسفّية)، فمساحة كل عنصر فنّي موظفة لمساحة الفكرة التي يراها الرافعّي وتتحرك من خلالها ذاته أمام الآخر.

2. بناء الشخصية.

بنى الرافعّي شخصّياته داخل النّص بفنّية جمالّية صّور بها الأبعاد النفسّية والفكرّية وأدق التفاصيل الوجدانّية للشخصيات، و التي كساها بلغته العاطفّية بعداً إنسانّيا جعل من كل شخصّية معنى لأنموذج إنسانّي قابلٍ للوجود والتكرار في حياة أي إنسان آخر، الأمر الذي انتقلت به الشخصّيات من حّيز الذاتّية لحّيز الإنسانّية الأنموذج، وقد بنى شخصّياته على مظهرين:

الأول: البناء الخارجي:"وهو بناء يتعلق بالمظاهر الخارجّية للشخصّية، وحركتها في محيطها الاجتماعّي، وهذه المظاهر تشّكل ملامحها، وتقّدم للمتلقي دلالات تتخطى المظهر الخارجّي وهي عملّية تقتضي مهارة فنّية من الرافعّي؛ حتّى لا يتحول هذا البناء إلى لغة وصفّية جوفاء، أو استعراض بيانّي يرصد من خلاله مجرد صورة خارجّية"[1]، فالبناء الخارجّي حّمال لدلالات تعكس رؤية الرافعّي للشخصّية وتبرز شيئاً من جوانب الشخصّية الداخلّية فـ" الملامح

(1) نيل،عادل، جمالّيات النص السّردي، الهيئة المصرّية العامّة للكتاب،2015، ص152.

الخارجيّة للشخصيّة ليست ملامح مجردة قائمة بذاتها، وإنما هي مرآة تكشف أغوارها النفسيّة والفكريّة، فهيئة ومظهر الشخصيّة ماهي إلا مرآة لجوهر فلسفتها الإنسانيّة"[1] .

وفي خصوصيّة الكتابة عند الرّافعي نستطيع القول إنّ وصف الشخصيّة عنده مرآة لجوهر (ذاته) أمام الشخصيّة ورؤيته لها، و(الآخر) هو مرآة للشخصيّة كذلك، فالذّات ترسم شخصيّات الثلاثيّة وفق تصوراتها ورؤيتها وخصوصيّة مشاعرها أمام شخصيّاتها، (الآخر) في البناء السّردي ففي رسائل الأحزان يرسم الرافعيّ صورة المحبوبة بوصف يقارب وصف الحور العين، أو آلهة الجمال عند اليونان، ويمنحها من سمات السحر والتأثير الخارجيّ ما يذهب بالألباب فيقول في وصفها:

"أما إنها فتنةٌ خلقت امرأة فإذا نظرتْ إليكَ نظرتها الفاترة فإنّما تقول لقلبك إذا لم تأت إليَّ فأنا آتيةٌ إليك".

"رشيقةٌ جذّابة تاخذك أخذ السحر".

وهي في لونها ذات بياض أسمر محمّر وضيءٍ يغترق العين حسناً؛ وكأنّ ائتلاف الألوان الثلاثة فيها جملةٌ مركّبة من لغة النور والهواء والحرارة، معناها الجمال القوي الصحيح، هيفاءُ ملتفّة لم يهبط جسمها ولم يربُ".

وتتمايل أعطافها فلو خلق غصن البان امرأةً لمشى يتهادى في مثل مشيتها"[2].

فالرافعي في المقاطع السابقة، يرسم شخصيّة المحبوبة فيخلع عليها أوصاف الجمال الكامل، الذي لا تشوبه شائبة ولا ينقص منه شيء فكل ما فيها جميل مستعذب في نظره، موظفاً

(1) صغير، أحمدالعزّي، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتيّة، وزارة الثقافة والسياحة، اليمن،2004، ص124.

(2) الرافعيّ، رسائل الأحزان، ص 36. بتصرف.

لغته في هذا الوصف بما يحقق للمحبوبة صفات الخَلق الكامل المُلهِم شعرا، والملتمس لنفسه في هواها والافتتان بها عذرا!، فجمع لها بين صفات الجمال واختار منها أجملها وأصفاها ونعتها بها، في افتتان واضح للذّات بالمحبوبة (الآخر/ المرأة)، ودوران حولها واستلهام من جمالها ووصفها لفلسفة الجمال والحب دون إغراق في الوصف الحسّي و الابتذال.

وفي كتاب السّحاب الأحمر يصف السّجين بقوله:" رجلٌ طَوالٌ إذا انتصب والناس وقوف حوله رأيتهم معه أشبه بهم قعوداً ، مما يفَرعهم من طوله وامتداد قامته، مجدول الذّراعين مشبوح العظام،قد تباعد منكباهُ وترامى بينهما صدرٌ مصفَّحٌ كلُّ ثدي من ثدييه يجمع قّوة أسد"[1] قامت فكرة نص السجين على صنع الأقدار ووقوف الجميع أمام تصاريفها سواسيةً لا يملكون لها دفعاً ولا لأنفسهم عنها مهربا، يستوي في هذا القويُّ والضعيف والسّيد والعبد والقرويُّ والحضريّ. والمقطع السّابق يصّور شخصّية سجين مارد عظيم البنية شديد البأس، يقف موقف الضعف والاستكانة أمام تصاريف القدر حائراً مسلوب القوى، وأهله من حوله تتمزق أفئدتهم من الحزن وهو لا يملك بقوته واكتمال صحته أن يدفع عن نفسه حكم المحكمة أو أن يجّنب أهله ونفسه الحزن والأسى، بمفارقة فنّية تصّور القّوة الأسطورّية مقّيدة عاجزة بمنتهى حالات ضعفها وانكسارها أمام القدر ... والكاتب يستوحي من هذا الموقف رؤيته الذّاتّية لمعان القّوة والضّعف في نظرة إنسانّية عاّمة بقوله :" أّما أنا فما يعجبني شيٌءما تعجبني القّوة السليمة في رجل شجاع والضعف السليم في امرأة جميلة؛ وخير الناس في رأيي من غسله تاريخ أهله بضوء السماء وضوء السيوف معاً"[2]، بتدخل مباشرٍ للذات الساردة في النصّ بالتوجيه والإرشاد.

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص45.

(2) المصدر السابق، ص46.

الثاني: البناء الدّاخلي: اعتمدت الثلاثّية في معظمها على الحالة الدّاخلّية للشخصّية، فهي تقوم على البوح الوجداني العاطفّي المكثف، المسهم في إشراك المتلقي في النص واجتذابه إنسانياً للحالة الوجدانّية في النص والتفاعل معها والتأثر بها، ومن هذه التقنيات كان البناء الدّاخلي للشخصيات في الثلاثّية، منسوجاً بحبكة تجعل من كل شخصّية رمزاً إنسانّيا مستقلاً وُملهماً لمعان الحب والجمال ومؤثراً في المتلقي، فالبناء الداخلّي للشخصّيات اعتمد الموازنة بين الداخل النفسي والفكري والعاطفّي والعقلّي وأحيانا الفلسفّي، وهذا يعود لتنوع ثقافة الرافعّي وتعدد مشاربه الفكرّية، وما يمنحه للشخصّية من أنسنة وتشخيص وفكر يجعل المتلقي يجالسها ويشعر معها ويتأثر بها، ف الشخصيات السّودّية في كثير من جوانبها شظايا من ذات الرافعّي، تحمل بصمات فكره ورؤيته للآخر.

ومثاله في كتاب رسائل الأحزان، وصف الصديق لنفسه من الداخل فيقول:" واهاً لهذا القلب الذي أحمله فإنما هو عقل فيلسوف خلق على شكل القلوب؛ فهو يأتيني من كل شيء بشيء غيره، حتى تلك التي أحبها جاءني منها بهذه التي أبغضها، وبقي مع ذلك يتفلسف في حبها، ولكنه قلب جليل سامي النزعة قارٌّ كالصبر،مجتمعٌ كالإيمان؛ يقول لكل حاسّة أو عاطفة أرادت أن تتهضَّم فّي أو تستنّل: يا سرحة الوادي لا يزال هناك جبلٌ لا ينحني لعاصفتك"[1].

يكشف النصّ السابق عن البعد النفسي والتكوين الفكري للذّات وملامحها الدّاخلّية، ونظرتها للحياة، فهي ذاتٌ عاشقة متألّمة تتمازج فيها الفلسفة بالجلال والوقار والصبر واجتماع الإيمان، وتحضر مكوناتها النفسّية أمام (الآخر)وتتفاعل معه وصلا وهجراً ، حّباً وبغضاً، ألماً وأملاً ، فنراها تتأرجح بين معاني العقل والإيمان والصبر، ومعاني الفلسفة والجمال وهوى القلب، فتحاور نفسها

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص51 .

وتمحّص آلامها وتجسُّ علّة قلبها المتألم ثم تعود للدوران في فلك المحبوبة ومخاطبتها ومحاولة وصلها!

وجدير ذكره غياب الوصف الخارجيّ للذّات (الشخصيّة المحوريّة/العاشقة) أمام الاستفاضة في وصف مكنونات الداخل والبوح المكثّف والتدفق الشعوريّ أمام (الآخر/ المحبوبة) كأنما يبثها كلّ لواعج نفسه وتفاصيل سحرها في قلبه بإطار إنسانيّ خرج به من دائرة الذاتي لدائرة الإنساني الذي يجد به المتلقي شيئاً من ملامحه أو من ذاته بشكل أو بآخر.

وفي السحاب الأحمر يقول في وصف شخصيّة الشيخ علي:" وكأنما أنظر الآن في قلب رجل لا في وجهه، إذ تهلل على السحاب وجه الشيخ علي، شيخ المساكين، كان الشيخ علي يشبه إنسانيّة قائمة بغير إنسانها، على حين ترى أكثر الناس كأنه قائم بغير إنسانيّته، وكانت الدنيا كأنما نسيت أنه فيها، فتركت له روحه الصافية منطلقة تتطعم الحياة غير مستقرة في شيء، كما يتطعم النسيم رائحته من ورق الزهر فهو يتسحب عليه ولا يستقر فيه ولو أنه ورق الزهر، وما زالت روح هذا الرجل مّني منذ عرفته كأّنها نضّاحة عطر تمجُّ رشاشها على حياتي روحاً وعبيراً وندى؛ وكأّن الرجل طفل عزيز من أطفال قلبي يملأ ما حوله ابتساماً وطفولةً ورقةً ولو أنَّ أحداً خُلِقَ من عيني الطفل الضاحكتين لكان هو الشيخ علي"[1].

فبناء الشخصيّة الداخلي هنا مرتكز على العناصر الروحيّة بالدرجة الأولى(النفس/ الروح/الطفولة/ الطهر/ الصفاء) ف هي أعمدة التكوين الداخليّ لشخصيّة الشيخ علي(الدرويش/ صاحب الكراما ت) وهي بهذا تبتعد عن الواقع الإنسانيّ لتقترب من الصورة الملائكيّة التي يرسمها النّاس لأصحاب الكرامات وأولياء الله، وهو ما تستوحيه ذات الرافعيّ من روح الشيخ علّي، فبناء هذه الشخصيّة التي تستدعيها ذات الرافعيّ الجريحة هو استدعاء لمعاني الزّهد المتمثّل في

(1)الرافعيّ، السحاب الأحمر، ص113.

شخصيّة الولّي المستغني بالله عن خلقه والمملوء القلب بحبه لا بحب صور الجمال على وجوه الحسان، فالذّات هنا تلوذ بحصن إيمانيّ تحاول به أن تخرج من ألم تجربتها الفاشلة علّها تسلو.

وفي كتاب أوراق الورد يبرز عنصر المونولوج الداخلّي[1] في خطاب الرّافعي لذاته قائلاً: " أترى يا قلبي كأن في الوجود الذي حولنا أنوثة وذكورة فهو بالقمر تحت الليل يعبّر عن نفسه تعبيراً نسائّياً في منتهى الرّقة، لأنّه قويٌّ شديد، وفي غاية التَّقتُّر. لأنّه مشبوب متضرم وفي كمال الدلال لأنّه في كمال الإغراء، وفي أقصى الحياء، لأنه يبعث بهذا الحياء في ما حوله أقصى الجرأة؟ أترى يا قلبي كأنّ مدينة الحياة في النهار بصراعها وهمومها تحتاج إلى قفر طبيعّي يفرُّ إليه أهل القلوب الرقيقة بضع ساعات، فلذلك يخلق لهم القمر صحراء واسعة من الضوء يجدون فيها بعد ذلك المادّية الجياشة المصطخبة روحانّية الكون وروح العزلة وسكينة الضمير، ويبدو فيها كل ما يقع عليه النور كأنّه حيٌّ ساكن يفكر؟"[2]

فالمشهد السّودي السابق يعكس دواخل الذّات وتأملاتها باستخدام الرافعّي لتقنّية المونولوج الدّاخلّي، وتوظيف فكرة ثنائّية الذكورة والأنوثة (الأنا، الرجل، العاشق) و (الآخر،الأنثى،المعشوقة) التي تقوم عليها جدلّية الوجود في تكوينه من مذكر ومؤنّث، وهو ما يشفّ عن قصّة الرافعّي مع المحبوبة التي حوّل قصّته معها لرمز شعوريّ إنسانّي عام، فكأنما لا يكتفي بتوسيع القصّة وتعميق

(1)المونولوج: هو تلك التقنية التي يستخدم في القصص؛ بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها، دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات، في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود. ينظر: سليمان، بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل –دراسة تحليلية– مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، المجلد السابع، العدد الثالث عشر، ص13. وينظر: همفري، روبرت. تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص44.

(2) الرافعّي، أوراق الورد، ص53/52.

مضامينها لتغدو تجربة إنسانّية عامّة تخرج من حّيز الذات لحّيز الإنسان؛ بل يستثمر هذه الثنائّية ليسقطها على الموجودات الكونّية حوله فتتجلى الأنوثة في القمر المضيء في ليل داج، لتقابل الذّات هنا الآخر بمعناه الأوسع والأشمل (معنى الوجود) الذي قام كلّ ما فيه على معنى من الذكورة والأنوثة وتجلّياتها على الموجودات، في فكر فلسفّي عميق تخرج معه الذّات تأملّيا من حيز الإنسان (الآخر/ الأنثى) لحّيز (الآخر/ الوجود).

فعكست الأبنية الداخلّية للشخصّيات في الثلاثّية ذات الرافعّي برؤيتها التي تجلّت بصماتها الفكرّية والفلسفّية على الشخصيات، حتى استحالت الشخصّيات لمعان ناطقة برؤية الّرافعّي وفكره، إذ شخصّياته أطفال معانيه الناطقة عّما في ذاته، فهي صورة أخرى للبوح من خلال الآخر (الإنسان بأحواله المختلفة) وهو ما أقّره في مقدمة كتاب السحاب الأحمر بقوله :" وقد استوحيته من أرواح فيها الحبيب والبغيض والصديق والمظلوم والظالم لنفسه، ومن عقله قلبه، ومن حبه منفعته؛ وإّني لأُشهِ أّني في بعض فصوله كنت أحامي عن الحب أن يـ ُ نتقَص"[1].

فبناء الشخصّيات الفّني تقديماّ وتشكيلاً موظف لخدمة الفكرة الفلسفّية للجمال والحب، فليس الهدف منه بناء قصّ فني تتساوق فيه العناصر وتتآزر لتخرج لنا عملاً قصصّياً أو روائّياً وإنما استثـ ماّر للعناصر الفنّية في السّرد والقصّ لصالح الفكرة الفلسفّية، مقدمة بقالب بياني جمالي تصويري، عبرت به الذات عن نفسها أمام الآخر بوقوف السارد خلف الشخصّية معبراً عنها واصفاً لدقائقها النفسّية، في ما يعرف بالشخصّية الروائية بحسب تودوروف التي " تستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. إنه يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد أبطاله، وتتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون هي واعية بها، أو معرفة أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد. وذلك ما

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص18.

لا تستطيعه أي منها، أو مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية حكائية بمفردها"[1] فالسارد في هذه الحالة يمنح المتلقي شعوراً بمعرفته التآمة لرغبات الشخصيات، وأدق تشكلاتها النفسّية وملامح انفعالاتها وهو غير ممكن في الواقع.

(1) تودوروف، تزفيتيان، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين، سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص59/58.

المبحث الثالث: تقنية القناع في ثلاثيّة الرافعيّ

عرف العرب قديماً القناع بألفاظ متعدّدة ودلالات مختلفة في المعنى، ففي لسان العرب ورد بلفظ (القناع/المِقْنعة) وهو: ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها. وألقى عن وجهه قناع الحياء، على المثل. وقنعه الشيب خماره إذا علاه الشيب؛ وقال الأعشى: وقنعه الشيب منه خماراً ، وربما سموا الشيب قناعا لكونه موضع القناع من الرأس[1]، قال عنترة:

إن تغدفي دوني القناع، فإنني طِبٌّ بأخذ الفارس المستلئم[2]

وفي الاصطلاح بحسب عزام هو:"وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامه منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة، للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة في الشعر، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة، بضمير المتكلم أو بتوجيه الخطاب إليها، أو من خلالها، وهكذا يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر، من خلال صوت الشخصية التي يعّو الشاعر من خلالها"[3] . وفي النصّ السّردي للثلاثّية تعّدد صوت الرافعّي للمحتوى السّردي فعّو بشكل مباشر ومقّنع للتخفيف من وطأة البوح الوجداني، باتخاذ وسيط درامّي بينه وبين المسرود له (المتلقي)، يضمن له مساحة حيادّية تطلّ منها الذّات على الآخر في النّص، فتقنية القناع قائمة على العلاقة النفسّية بين الأنا(الذات) والآخر، فهي كما يقول السليماني: " تقوم

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قنع).

(2) عنترة بن شداد العبسّي، الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوّي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ط1، 1964م، ص44.

(3) عزام، محمد، قصيدة القناع في الشعر السوريّ المعاصر، مجلّة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع412، 2005م.

في المنجز النفسي على تلك التقصيات النفسّية التي جسّدت حالة التماهي القائمة بين الأنا والقناع، لكي تحقق علاقة باطنّية، تجد تحولاتها، ومجالاتها بعلاقة الأنا بالذّات الجمعي، أو بالآخر القمعي، إذ يشكل القمع عنصراً تنشغل به الأنا في حالة تقمصها، أو تخفّيها وراء القناع"[1]. فالقمع هنا في علاقة الذّات السّاردة بالآخر (المحبوبة) هو انصرافها عنه ونأيها وافتراقهما في ما بعد، والذّات الجمعي تمثّلت سرديّا للمتلقي بصوت الراوي الرافعّي المباشر المتكلم، وهو ضمير الأنا، وبصوت قناع الراوي الرافعّي العليم، المتمثّل في ضمير الأنا كذلك، وبصوت ثالث يظهر بشخصية الصديق المتمثّل في ضمير الغائب، في الثلاثّية.

(1)السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، ط1، 2009، ص219.

المطلب الأول: تقنية القناع في رسائل الأحزان.

في كتاب رسائل الأحزان، الذي رواه على لسان صديق، تماهت الذّات السّاردة مع شخصية الصديق (القناع) في التعبير عن علاقتها بالآخر بتجلٍّ فنيٍّ لثنائيّة الاتصال/ الانفصال، و بحسب يونغ:" فتتنازل الأنا عن حقيقة واقعها للعلم الخارجي، وتضحي بذاتها المستقلّة، لتتماهى مع القناع، بحيث يجد أفرادٌ في هذا القناع حقيقة ما يمثلونه"[1]، بهدف بناء صورة عاطفّية للأنا أمام الآخر/المحبوبة، في محاولة مضمرة للتواصل مع الآخر من خلال قناع تتجلى به شخصية العاشق وحده على حساب سائر الشخصيات(الأ دبّية/ الدينّية/المنطقّية العقلانّية) في ذات الرافعّي.

إذ تمثلت تقنّية القناع في رسائل الأحزان بشكلين هما: قناع الرّاوي والسّارد العليم، وقناع الصّديق المتماهي مع الذّات السّاردة للمؤلف، وبحسب محمد عزام فإنّ الراوي هو شكلٌ مقّنع للأنا السّاردة:" فـ(الروائي) لا يتكلم بصوته، ولكنه يفّوض (راوياً) تخييلياً، يتوجه إلى قارئ تخييلي، وهذا (الراوي) هو (الأنا الثانية) للروائي. وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. والمهم هو التمييز بين (الروائي) و(الراوي) فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخييلي، وهو الذي يختار (الراوي)، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ الروائي. وأما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفّى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي"[2].

وهو ما نلحظه في قوله:" كان لي صديقٌ خلطته بنفسي زمناً طويلاً، وكنت أعرفه معرفة الرأي كأّنه شيء في عقلي، ومعرفة القلب كأّنه شيء في دمي"[3] فالأنا السّاردة؛ (صوت الراوي)

---

(1) يونغ، كارل جوستاف، جدلّية الأنا واللاوعي، ت: نبيل محسن، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997، ص118.

(2) عزام، محمد، شعرية الخطاب السَّردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص85.

(3) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص5.

وهي الأنا الثانية للكاتب (الرافعي) يصوغ بها البناء السّردي بقالب حكائي تراسلّي من خلف قناع الراوي.

ونجد الرافعي في قوله:" فررتُ منك ومن سواك يا عزيزي صَيف إلى امرأة كالتي جعلت آدم يفر حتى من الجّنة ومن الملائكة"[1]، يسرد بقناعين معاً قناع الصديق العاشق، وقناع الذّات السّاردة (الراوي) وكلا القناعين يحمل وظيفة سرديّة خاصّة به؛ فالقناع الأول(الراوي) حقق وظيفة السّرد الحكائي بحسب جيرار جينييت[2] في وظائف الراوي، والقناع الثاني (الصّديق) والذي حقق الوظيفة الدرامية في تجسيد صراع الذات وتمركزها أمام الآخر وحاجتها للبوح في إطار الاعتراف الوجداني المؤطر بقالب الحكاية التراسلّية، بما منح الذّات مساحة أكبر للتعبير أمام الآخر بخلق وسيط درامي (القناع/ الصديق) تبوح الذات من خلاله عاطفّيا في محاولات للاتصال بالآخر/ المحبوبة، ثم تحاكم ذلك البوح بمنطق العقل والفلسفة؛ فهو (الرافعّي) في رسائل الأحزان يقف أمام نفسه سارداً ومحاوراً ومفلسفاً ومتصلاً بالآخر البعيد النائي، ومثاله في قوله:"إن رسائلي إليك أيها العزيز لتنتزع مني دواعي هذا الصدر المحزون، فإنها كفيضة الملآن، ولكني أراها لا تذهب بهّم أستريح إليه، إلا رجعت بهم ألتوي عليه؛ أكتب إليك في أحزاني اضطراراً أيها الصديق فأنت الجسم الثاني لروحي وقد هدم ذلك الحب صورتي الأولى فسكنت منك لصورتي الثانية، وما أعجب رحمة

---

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص6.

(2) نقلاًعن زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة (راوٍ)، ص96. حدد ج. جينييت وظائف الّراوي انطلاقاً من وظائف اللغة التي حددها ياكبسون وهي:الوظيفة السردية، والتنظيمية، والتحقق من الاتصال والتأثير، ووظيفة الشهادة أو الإقرار، والوظيفة التأويلية أو الإيدولوجّية.

الله إذ تحيل كل هم في هذا الإنسان الضعيف إلى قوة تبعثه على التماس العطف والرقة من كل النواحي الإنسانية"[1].

فالسّارد هنا هو القناع (الصديق) متجلّياً بشخصّية العاشق المحزون الذي يفزع من هدم صورته الأولى لصورة نفسه الثانية (صورة العقل والحكمة) فهو مأسور القلب بالمحبوبة مسلوب القوى أمامها يفزع منها لصوت عقله وحكمته علّه يجد الغوث والمدد في الخلاص مما هو فيه، بتصوير فنّي بديع تحاور فيه الذّات نفسها بتصوراتها المختلفة التي وزع الكاتب أجزاءها على شخصّياته فتمثل القلب بشخصّية والعقل والحكمة بشخصية أخرى وبينهما مراسلات وتواصل ونقاش محتدم يمثل للصراع في ذات الرافعّي بين عقله وقلبه.

ويحاول الرافعّي باستخدامه لتقنية القناع في خطابه للآخر المحبوبة ومحاولة التواصل معها، الابتعاد عن المباشرة في الخطاب العاطفي والتقنع الفنّي؛ بما يمنحه مساحه للبوح المكثف بتكريس واضح للعلاقة الوجدانية بين الذّات والآخر/المحبوبة، والتي فرضت بها المحبوبة على الذّات العاشقة أشكالاً فنّية مقنعة للبوح تحت وطأة الهجر والابتعاد، والتي تشكل الخطاب على إثرها بقالب التراسل والقناع فالسارد يتحدث بقناع يحاول به أن يكون بحسب البياتي: " متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسّية"[2]، وما نلحظه مما سبق انغماس الرافعّي في الذاتّية والرومانسّية أكثر(بسبب من طبيعة النص الوجدانّية)، مع خلق فنّي لوجود مستقل عن ذاته من خلال توظيف تقنية القناع في البناء السّردي.

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص51.

(2) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرّية، بيروت، منشورات نزار قباني، 1968، ص35.

المطلب الثاني: تقنية القناع في السحاب الأحمر.

وفي كتاب السحاب الأحمر نلحظ غياب تقنية القناع المتماهية مع الذّات السّاردة، أمام المباشرة الذّاتية في الخطاب السّودي، فالذّات هنا تسرد مباشرة، بضمير المتكلم (أنا) دون الحاجة لراوٍ أو صديق، بل يظهر صوت الرافعّي العليم العالم ببواطن الشخصّيات وأفكارها وظروفها، في محاولة نفسّية للذّات للخروج من أسر الآخر/المحبوبة، التي تمركزت حولها في رسائل الأحزان وفرضت عليها أشكالاً مقنعة للبوح. فالذّات هنا حاضرة عقلاً وقلباً وفكراً تنفتح على الآخر المتعدد(الإنسان/ الكون/الحياة)، وتستلهم منه سائر معاني الحب والرحمة في الحياة والكائنات والإنسانّية، كما في المقطع السّودي الآتي، والذي قام البناء السرديّ في السحاب الأحمر على مثاله في جميع فصوله:" وكأنما أنظر الآن في قلب رجل لا في وجهه، إذ تهلل على السحاب وجه، الشيخ علي، شيخ المساكين، أراه كما كنت أعرفه ضاحكاً غير الضحك الذي يلبس وجوه الناس، فلا يضحك لشيء إنساني، بل ما هو إلا أن تراه قد تهلل فرفع وجهه إلى السماء وأرسل من فمه مثل نور التسبيح في إشراق جميل، حتى لقد كان يُخّيل إلّي حين أُبصرُه على تلك الهيئة أنه لا يضحك، ولكن قلبه يرتعش بعضلات وجهه"[1] فصوت الرافعّي العليم يظهر بوضوح في وصف الشخصّية وحركاتها وارتعاشات قلبها وبناء السّود بضمير الأنا:(أنظُر/أراه ُ / كنتُ/أعرفُه ُ / يخيلُ إلّي/أُبصرُه ُ).

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص113.

المطلب الثالث: تقنية القناع في أوراق الورد.

وتعود تقنية القناع في كتاب أوراق الورد في شخصّية الراوي الذي يروي عن غائب وغائبة بضمير(هو/هي)، فالذّات تطلُّ على نفسها القديمة وحال الهوى الذي تقادم عليه العهد من سبع خلت، افترق بها الرافعّي عن المحبوبة وما بقي له منها إلا الذكرى والقلم، حيث شكّلت (سنوات الفراق) وسيطاً زمنياً هدأت به فورة المشاعر وطغيان العاطفة، فخرجت به الرؤية السّودية من جّوانّيتها لتسرد من الخارج، فتنحي قناعها السّابق (الصّديق) في رسائل الأحزان، وتجمع شتات عقلها وفكرها بمحاولة نظر تقترب من الموضوعّية الفنّية المكسّوة برداء العقل والحكمة والفلسفة.

وهو ما عّبر عنه العريان في تقدمة الكتاب بقوله:" لقد مضت سبع سنين منذ فارق صاحبته فلانة، كان قلبه في أثنائها خالصاً لها، ولكن فكره كان يدور على معاني الشعر يلتمسه من هنا ومن هناك، فلّما اجتمع له ما أراد، ضم أوراق الورد إلى أشواكه وأخرجها كتاباً للفن أولاً ثم لها من بعد... هو كتاب ليس كله من نبضات قلبه الذي كان يعشقها، ولكن فيه إلى جانب ذلك فكر المفكر وعقل الأديب وحيلة الفنان"[1].

وما عّبر عنه الرافعي بقوله:"ورسائل أوراق الورد،هذه، تطارحها شاعر فيلسوف روحانّي وشاعرة فيلسوفة روحانّية، كلاهما يحبُّ صاحبه كما يقول الفيلسوف ابن سينا (باعتبار عقلي)" [2]، فقد بدأ تقديم الكتاب بالرواية عن غائب وغائبة، شاعر وشاعرة بقناع الرّاوي المتماهي مع الذّات والمطلّ على ما كان بين الرافعّي وصاحبته من عهد الهوى والوصل.

وهو ما نجده في المقطع الآتي من قوله :"وكتب إليها مرّة كتاب هوى، فتفتّرت في الرّد عليه تريد أن يطول به الانتظار فيؤلمه، أوتريد أن تزيد به الشوق فيؤلمه. أوكأنها تطمعه بألا

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص6، من مقدمة محمد سعيد العريان للكتاب.

(2) المصدر السابق، ص10.

تطمعه ليتألم!"[1] فالتعبير في النص السابق عن ذات الرافعّي بصيغة ضمير الغائب، هو (كتب/ الّرد عليه/ يطول به/ يؤلمه/ تزيد به/تطمعه). وبصيغة الغائبة، هي عن المحبوبة (إليها/ تفتّرت/ تريد/ كأنها) ف الكاتب يقّدم بشخصّية الراوي الرافعّي عنه وعن المحبوبة حيث يمدنا (الراوي)بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي. وبحسب عزام: "هنا تبرز هيمنة (الراوي العليم) في مجال السرد، ومهمته في أن يرينا (الشخصية) التي يصنعها الروائي، وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق استخدام (ضمير الغائب) الذي رسخته التقاليد الروائية الكلاسية، حيث يسمح هذا الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها، ويبعده عن التداخل المباشر في السرد"[2].

فالمسافة التي منحها ضمير الغياب في النص السابق أفسحت المجال أمام الذّات بالتعبير عن نفسها و(الآخر/ المحبوبة) بعيداً عن المباشرة، وأحال لدلالة معنوّية مضمرة لغياب تواصل الرافعّي مع المحبوبة بشخصها، وإن بقي حضورها وسلطتها عليه ماثلين في النص، كما غابت معها نفسه العاشقة فعّوت الذّات الحاضرة عن ذاتها السابقة العاشقة بضمير الغياب!.

وهذا النوع من التعبير محتمل في السرد، يقول صلاح صالح:"عندما يتم السرد بضمير (الهو) تصبح المسألة أكثر إرباكاً، فالهو هو الآخر وفي عملية السرد نرى أن الآخر يسرد الآخر، فحين يستأثر (هو) السارد بنسق أو أكثر للحديث عن نفسه، أو عن مواقفه أو عن أي شيء متعلق بذاته حين يسرد نفسه، أو ما حدث معه في وقت سابق على سبيل المثال، يتحول الـ(هو) في الزمن الحاضر إلى الـ(أنا)، ويبقى الـ(هو) هو في الزمن الماضي، حيث تبرز الثنائية عبر تحول

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص166.

(2) عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص19.

الـ(الهو) إلى (أنا)، أو إلى عدد من الأنوات، أو يعبّر الـ(هو) بأنوات مؤقته وعابرة"[1]، وهو ما برز في المقطع السابق من تعدد الأنوات و تشظيها الممتد من الماضي إلى المستقبل وتعدد الآخر(المرأة) وتشظيه كذلك. وجدير ذكره أنّ سرد الذّات في أوراق الورد اشتمل كذلك على السّرد المباشر الذي تسرد به الذّات بضمير الأنا وضمير المُخاطبة (أنتِ) للمحبوبة، في استحضار لِطيفِ المحبوبة وتمثّل وجودها وأثرها على ذات الرافعيّ.

(1) صالح، صلاح، سرد الآخر؛ الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص64.

المبحث الرابع: تقنية الرمز في ثلاثيّة الرافعي.

"الفن كهنوت يقود الإنسان إلى الحق الأعلى عبر (الجميل)" [1] بهذه العبارة الدّالة لشارل موريس يمكننا أن ننظر في الفنّية الرمزّية عند الرّافعي، فمع تعدد المدارس الرمزّية التي تشعبت رؤيتها للرمز يتعالق مفهوم الجمال الفلسفي عند الرافعي مع نظرة الرمزيين الفنّية؛ من حيث توظيف المفهوم الجمالّي في التعبير عن نظرة باطنّية للكون والحياة، إذ يتمّيز الأدب الرمزي بـ" قواسم مشتركة في الرؤى الجمالية لأولئك الشعراء يمكن عدّها بمثابة الخصائص المميزة للحركة، مثل الاهتمام الزائد بالخصائص الموسيقية للغة، وبالأفكار والأحلام على حساب المشاعر والواقع، والبحث عن الموسيقى الصافية البعيدة عن الغنائية"[2].

وفي إطار السّرد الذّاتي يتقاطع الواقع مع المُتخّيل، ليشكلا معاً فنّية البناء السّرديّ وخصوصيته التي تجعل من الذّاتي حالة إنسانية عامّة تلمس مكنونات أي قارئ ومتلق للنص.

وبحسب بروكمييز: " من الوظائف الأساسّية للسرد باعتباره فناً أن يضفي صبغة ذاتية على العالم، لتطلقنا إلى الافتراضي، إلى مدى الآفاق الحقيقية والمحتملة التي تشكل الحياة الواقعية للعقل التفسيري"[3]، ففنية السرد بإضفائه صبغة الذاتية التي تنتقل بالمتلقي من عالم الواقع إلى عالم الافتراض، وكما يرى بروكمييز: فـ" الخيارات الاستكشافية والتجريبّية للسرد تنصهر بشكل لا يمكن

---

(1) الموسوعة العربية، نسخة إلكترونية، مادة(رمزية)، المجلد9، ص903.

(2) المرجع السابق، ص903.

(3) بروكمييز، جينز/ و كربو، دونال، السرد والهوية؛ دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ت: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، ط1، 2015، ص98/97.

فصله مع واقعنا سريع الزوال نفسه، ومع المادة السائلة والعوالم الرمزية لأفعالنا وعقولنا وهوياتنا، ناهيك عن أنه يبدو أن الوظيفة السردية تمنح الحالة الإنسانية تفتحها ومرونتها"[1].

ف ي الإطار السّابق نستطيع النظر في الأبنية السّودية في الثلاثّية حسب رؤية الرافعّي الفلسفية الباطنّية للكون والحياة وما تعكـ سه اللغة السردّية فنّياً من عوالم ورؤى لذات السّارد وتماهيها مع الآخر ونظرتها للإنسانية، وفي النقدية العربية تتقارب رؤية هلال في تعريفه الرمز بقوله:" الرمز معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغوي في دلالتها الموضعية"[2]، لـ تتقارب هذه الرؤية مع مدلولات السّرد وإيحاءاته في إطار ثنائية الذات والآخر، إذ تتجلى صورة الرمز في تعبير الذّات عن وجودها وكيوننتها وعلاقتها بالآخر(المحبوبة) المرأة لتتسع الرؤية السّودّية فتشمل الحالة الإنسانّية بكلّيتها، مصوّرة بصورة رجل وامرأة اكتملت بهما معان الإنسانّية بما فيها من سعادة وشقاء وأشواق وفراق .

وهو ما عبّر عنه بقوله:" رجل وامرأة كأنما كانا ذرّتين متجاورتين في طينة الخلق الأزلية وخرجتا من يد الله معاً. هي بروعتها ودلالها وسحرها وهو بأحزانه وقوته وفلسفته، فكان منهما شيء إلى شيء كما تُوضع زجاجة الحبر الأسود إلى جانب يتيمة من الألماس أُجيدَ نحتها وصقلها وتكسر على جوانبها شعاع الشمس فإذا هي من كل جهة ثغرٌ يتلألأ وإذا بالزجاجة ولو على المجاز ألماس أسود، كانا في الحب جزأين من تاريخ واحد نشر منه ما نشر وطوى ما طواه، على أنها كانت له في ما أرى كَملك الوحي للأنبياء ورأى في وجهها من النور والصفاء ما جعلها بين

(1)بروكمبير، جينز/ و كربو، دونال، السرد والهوية؛ دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ص98.

(2) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983، ص398.

عينيه وبين فلك المعاني السامية كمرآة المرصد السماوي؛ فكل مافي رسائله من البيان والإشراق هو نفسها، وكل ما فيها من ظلمات الحزن هو نفسه"[1].

فالذّات الرّافعية في المقطع السابق تتجلى وجدانّيا بمعانيها الإنسانّية، كصورة مطلقة للحزن والفلسفة والوحي الروحي والإشراق المعرفي، والمحبوبة هي مصدر الإشراق الروحي في نفسه ومصدر المعرفة وينبوع الوحي، بما يستدعي إلى الذهن إشراقات المعرفة الصوفّية بتأثيراتها على النفس، ومقامات التفكر والتأمل الصوفّي في الموجودات، والتي توصل لمعرفة الخالق، حيث يرتبط الحب عند الرافعي بالأزل، وبحسب عبد الرحيم:" فالحب من علائق النفس، والنفس أزلية، وإنما هو أزلي ولد في عالم الذر، وما للأرواح في ذلك من أمرها خيار أن تحب أو لا، فقد كانت الأرواح عاشقة في الأزل وعندما نزلت إلى عالم المادة وعاشت في الجسد الترابي فإنها تبحث عن إلفها الذي أحبته، فإذا ما حصل التعارف وقع الحب"[2].

و الرمزّية في الثلاثّية تقوم على تجليات صورة الآخر في وجدان الذّات الساردة، و تعبيرها فنّياً عن أثر العلاقة الوجدانية مع الآخر(المرأة)، وتأثيراتها في فكر الرّافعي وعقله وفلسفته، بتشكيلات لغوّية رمزّية تعكس تصور الذّات للآخر(المرأة)، وأثرها في نفسه وفي الوجود، وهو ما تحاول الدراسة تتبعه في ما يأتي.

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص9.

(2) عبد الرحيم، ياسر، مفهوم الحب عند الرافعي، بحث في مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع84/83

المطلب الأول: تقنية الرمز في رسائل الأحزان.

شكّل الرّمز في كتاب رسائل الأحزان، أول كتب الثلاثّية، بِنية دالّة على تصوّر الذّات الرّافعّية للآخر(المحبوبة) ، والتي عبّر عنها بتعبيراتٍ رمزّية متعدّدة، تراوحت بين توظيفه لأدبّيات الفكر الصوفّي ورموزه من: وحي، وأحوال، وإشراق معرفّي، ورؤى ومنامات، ووجد وأشواق، وإلهام وغيرها من رمزّيات الصوفّية، وبين دلالات الرموز الفلسفّية من: عرض وجوهر، والمنزلة بين المنزلتين، وسؤال الأنا، والجوهر الإلهي في النفوس الأرضّية... وغيرها.

ففي قوله :" وإذا كنت حكيماً فسألت نفسك سؤال الفلاسفة: من أنا؟ ووجدت في نفسك ذلك السّر الخفّي يقول عنك : من هو؟ فإنه لن يظهر لك معنى (أنا وهو) إلا إذا وضع الحب بينهما (هي)"[1] حيث تظهر جدلّية الذّات والآخر في إطار الـ(أنا/ هو)، في استحضار سياقّي لتساؤلات الفلاسفة في علم الكلام والمنطق وسؤال الأنا عن معناها ووجودها .

ويظهر الرّمز الصوفّي في رؤية الذّات للآخر كنفس سماوّية يشرق معها جوهرها الإلهّي، فيتساوى بذ اك الإشراق عامّة الناس سواء أكانوا من أهل الأرض أم من أهل السّماء، في معارج تصعد بهم سماوّياً لعالم الألوهّية الذي عرجت إليه الأنفس، بمعراج الحب والجمال، بتوظيف فنّي لمفردة الخطاب الصوفّي(عروج الروح في الملكوت)، وتصوير العلاقة بين الذات والآخر (المحبوبة)، وأثر هذه العلاقة على نفس الرافعّي، ومنه قوله:" واذا كنت رجلاً من عامّة الأرض اندمج في جلده من الثرى فإن نفسك لن تحسَّ جوهرها الإلهي إلا في نفس حبيبةٍ وإن كانت من عامة السماء... فالحب يجعل الناس أعلاهم وأسفلهم صاعدين أبداً من أسفل ومن أعلى"[2]، فالتوظيف الفنّي للرمز في المقطع السّابق كثّف مستويات الدلالة وعمّق المعنى المعبّر عن العلاقة

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص11.

(2) المصدر السابق، ص12.

الوجدانّية التي تدور في فلكها الذّات مع الآخر. كما ويظهر الرّمز في تعبير الذّات العاشقة عن الآخر(المرأة) بوصفها صورة الجمال التي يـُتوصّل بمحبتها لمعرفة الخالق ومحبته؛ بمحبة بديع صنعه في الخلق ومنها تمثال الجمال(المرأة المحبوبة)، فهي سبيل المحب للوصول للسعادة والحكمة والوحي كما في قوله واصفاً جمال المحبوبة وأثره في نفسه الشاعرة :" إنّ ألَذّ المعاني في هذا الجمال ما جعل ينبو في يديك كلما ألقيتهما عليه كيلا تستمكن منه؛ ففي كل َنبوة يظهر لك منه جانب وأنت معه في ارتفاع وانخفاض أبداً ولا تزال تجري ويجري، أّما أنت فتشتدُّ جهداً في سبيله، وأّما هو ففي سبيل منبعه من الجمال الأعلى الذي أفاضه موجةً منه فكأنك ذاهب إلى الجّنة حّياً، لا يمرُّ بك إلا في روح وريحان على طريق من لذّة النفس لا تنتهي إذ هي من حيث لا نعرف إلى حيث لا نعرف، وتغدو كأنك في تلك اللّذات الروحّية طفل لا يكبر ما دام في عمر الحب، والحب الروحي الصحيح إنما هو كالطفولة لا تعرف وجه الفتى إلا شبيهاً بوجه الفتاة فليس فيه تذكير وتأنيث بل حالة متشابهة كاخضرار الشجر تبعث عليها الحياة حين لا يجيء الحسُّ فيها إلا من جهة القلب، وما أرى الشجرة حين تخضرُّ إلا قد نبتت فيها كلمة من قدرة الله ذات حروف كثيرة، ولا الزهرة حين تتعطر إلا قد لاح في جمالها معنى بديع من حكمة الكلمة الإلهّية، ولا الإنسان حين يعشق عشقاً صحيحاً كما تروِّح الشجرة وتنفطر إلا قد صار قلبه كتاباً من تلك الحكمة النقّية الجميلة المعطرة "[1].

فالذّات في المقطع السّابق تستشف من الجمال في الموجودات (المرأة/ الشجرة/ الزهرة) آثار القدرة الإلهّية وبديع الصنعة الربانّية في الخلائق وتستلهم من حركة الحياة باخضرار الشجر وعطر الزهر وعشق الإنسان سبيل الجمال الأعلى (الخالق عزّ وجلّ)، فهي في طريقها إليه سائرة في طريق من روح وريحان إلى جّنة تتنعم بها بوصولها لمنبع الجمال الأعظم (الذات الإلهّية) حيث

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص22.

تشكلّت الصورة الرمزّية في التعبير عن المحبوبة بـ(موجة من الجمال الأعلى الموصلة إلى الجّنة) وعن ا لذّات العاشقة بـ(طفل لا يكبر ما دام في عمر الحب) وعن العلاقة الوجدانّية بـ(الجّنة/ لذّة النفس/ اللذات الروحّية/ الطفولة/ اخضرار الشجر الذي يبعث على الحياة) فتجلت الرمزّية الجمالّية في الّنص بتوظيف الرافعّي للموجودات الكونية، كرموز ناطقة عن حال الذّات وأثر الآخر(المحبوبة) عليها ، وعن تجلّيات العلاقة الوجدانّية في نفسه والتي أحالت الوجود من حوله لصورة ناطقة عن معنى الحب في نفسه والوجود.

وفي قوله :" وإذا كانت القدرة الأزلية تصطفي من نوابغ العقل والشعور من تكاشفهم ببعض أسرار التعبير في ملكوت السماوات والأرض؛ جاعلةً وسيلتها إلى ذلك ملكاً أو شيطاناً أو امرأة كأحدهما فتلك التي رأيتها امرأة كأحدهما ولكن لا تدُعَكَ أسرار عينيها تعرف أيَّهما هي؟..."[1]

يظهر التعبير بالّرمز الصوفّي عن الحالة الوجدانّية بجلاء في عبارات (القدرة الأزلية/ المكاشفة بأسرار الملكوت/ وسيلة الكـ شف بصورة المَلك أو الشيطان)، إذ يتقاطع تصّور الذّات للمحبوبة مع تصّور المريد الصوفي للولّي أو الّنبي الذي تتحقق له المعرفة بعلم الأسرار الإلهّية بوساطة ملك كريم أو من تختاره مشيئة الله للاصطفاء، فالذّات مصطفاة بوحي القدرة الأزلية، و(الآخر/ المحبوبة) حاملة السّر الإلهّي بسحرها وجمالها الذي ينير للأولياء دربهم إلى الله، وعلاقة الحب بينهما تمثّل لأسرار الاتحاد في الملكوت .

(1) الرافعّي، رسائل الأحزان، ص84.

المطلب الثاني: تقنية الرمز في السحاب الأحمر.

تنّوع الرّمز في كتاب السّحاب الأحمر وتشكّل بفنّية بديعة، تجسدت بها الأرواح لغة كأنما هي التي تكتب عن معانيها الباطنة، وهي في كل ما تكتب معان مرمزّة لتصّورات الذات وأفكارها ومشاعرها، ورسائل ضمنّية للآخر الذي تباعد عن دائرة الذّات فحجب الكبرياء الجريح فورة الافتتان به والتواصل المباشر معه، فراحت الذات تحاول التوصل به بصور الناس وأرواحها، وتتوصل بمنبع الجمال الأعلى (الخالق عز وجل) بمعان القلوب في أرواح الخلق!...فيقول في مقدمة الكتاب:"فنبهني ذلك إلى أن أستوفي الكلام في الحب استمداداً من أرواح أخرى؛ فوضعت هذا السحاب الأحمر"[1]، وبتعدد الأرواح الناطقة عن معاني الجمال في دنيا الذات، في كتاب السحاب الأحمر ، تتعدد الرموز في البناء السّودي للثلاثّية، فمن لغة الأحلام والرؤى والتعبير بالموجودات الفكرية والعلوية التي تمحورت حول(الآخر/ المحبوبة) حصراً، وسادت في كتاب رسائل الأحزان، إلى لغة التعبير بالموجود الأرضّي والسماويّ وشيء من الرمز الصوفّي، والترميز بها عن حال الذّات وحال الخلائق في معاني حياتها كصور ناطقة عن سائر معاني الحب، فكأنه يريد بهذا التوصّل استكمال دائرة الحب الإنساني التي سيطرت المحبوبة على جزء عظيم منها ثم غابت عن أجزائها الباقية.

فوظفت الذات التعبير الرمزي لأسباب نفسّية وجدانية ، وبحسب عز الدين إسماعيل:" اختيار الرمز ليس أمراً تعسفّياً أو اعتباطّياً، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسّية، إنه نتيجة لنوع من التفكير الذي تمليه الرغبة"[2]، فالرمز ضرورة تفريغ نفسية، تعبر بها الذات عن مكنوناتها.

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص18.

(2) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة،1963، ص75.

ومنه قوله:" من المرأة حلو لذيذ يؤكل منه بلا شبع، ومن المرأة مرٌّ كريه يشبع منه بلا أكل!"[1] فتعّبر الذّات عن (المحبوبة /الآخر)، بحسب حالها معها ففي حالة الرضا والوصل؛ هي طعم حلٌو لذيذٌ لا يشبع منه وفي حال الهجر؛ هي طعم مُر يشبع منه بلا أكل!، في توظيف رمزّي للحالة النفسّية للذات وردود فعلها على الآخر، في دائرة الوصل/ الهجر.

كما عّبرت الذات بالشمس عن المحبوبة (الآخر) في دلالة على النور والظلماء، والوصل والهجر، والليل والنهار في حال الذّات في علاقتها الوجدانّية مع المحبوبة، فاستحالت المحبوبة في تصّور الذّات لصورة فنّية بديعة مرمزة بالشمس بكل ظلال المفردة من: (نور/ دفء/ ضياء/ علو/ نهار/ وإشعاع) في حال الوصل، و(ظلمة/ سواد الليل/ سواد نصف الأرض) في حال الهجر فيقول:" ورأيتها وهي طالعة كالشمس حين تغرب محمرة يتغالب طرفا الليل والنهار عليها؛ ففيها أواخر النور وأوائل الظُلمة، وسوادها يمشي في بياضها، أما الآن فقد عرفنا أن اصفرار الشمس إيذانٌ بسواد نصف أرضها"[2]. فالتعبير بالموجودات العلوّية عن الآخر ماثل في ما سبق.

وفي التعبير برموز الطبيعة الأرضّية يطالعنا قوله في فصل السجين:" رأيت في سوائه رجلاً أُلبس الذلة وسيم الخسف، قد انتصب كالجذع المشتعل وله فروع من الدخان، وهو هذا السجين الذي أقصّ خبره...ألا إّنما الإنسان من الأقدار كالنبات بين الفأس التي تحرث له والمنجل الذي يحصد فيه؛ وما هذه الدنيا إلا هذان فلا يحسبنَّ العود الطالع أنه شيٌء غير العود المقطوع"[3].

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص35.

(2) المصدر السابق، ص37.

(3)المصدر السابق، ص45.

فالترميز هنا عامٌ مطلق في التعبير عن علاقة الإنسان بقدره، فقدر يسعده وقدر يمضي به نحو مصيره المحتوم، والإنسان زرع هذه الدنيا والخليفة فيها، فيظهر تصوّر الذّات للحياة والقدر وسنّة الأقدار الماضية بخيرها وشرها على بني البشر، فالفأس (الأقدار التي تمكن للإنسان أسباب الحياة والسعادة) والمنجل (الأقدار التي تنقص منه وتأخذ من نفسه وحياته)، حيث وظّف دلالة مفردة (النبات) وسرعة انقضاء أجله، في التعبير عن حياة الإنسان وانقضاء أجله في هذه الدنيا.

وفي توظيف الدلالة الرمزية للحيوان يطالعنا قوله:" ألا يا طائر الحب، إنّ لك إذا طرت جناحين، فما أقرب من هو على جناح الفراق ممن هو على جناح الهجر"[1]. فوظّفت الذات دلالة الطائر كرمز لسرعة انقضاء حالة الهوى والتي من أسبابها الهجر والفراق، فالحب طائر محلق لا يقيم طويلاً وهو برمز (الطائر) يعبّر عن تصوّر الذّات لعاطفة الحب بصورة علوية سماوية محلقة سريعة الانقضاء.

وفي التعبير عن المرأة وظّف رمزية دلالة الزهرة في ُضرتها وأوراقها وغصونها وتربتها فقال:" وهل ترون المرأة الوطنية منكم إلا كالزهرة: ُضرتها في غصونها وأوراقها، فإذا طَرَحَتْها غصونها عمل مَنْبَتُها الاجتماعي فيها – وهو التراب – حين تتصل به عكس ما كان يعمل حين لم يكن يصل إليها إلا من فروعها وأوراقها غذاءً يحمل روح الماء وروح الشمس؟"[2]. فتوظيف دلالة الزهرة في التعبير عن المرأة توظيف كلاسيكي معروف إلا أن الرافعّي وظّف– في ما سبق– ما اتصلت به الزهرة من غصون وأوراق وتربة لتبقى نضرة فواحة الشذى في التعبير عن الحاضنة الاجتماعّية للمرأة وأهميتّها في دورها الوطني والريادّي في الشرق، فالزهرة كما المرأة رمز الجمال والرقة والضعف وإنما تستمد القّوة من بيئتها ومحيطها الاجتماعي فتزهر أو تذبل وتموت.

---

(1) الرافعّي، السحاب الأحمر، ص60.

(2) المصدر السابق، ص65.

المطلب الثالث: تقنية الرمز في أوراق الورد.

تقلصت مساحة الرمز في كتاب أوراق الورد لتقتصر على نظرة الذّات (للآخر/ المحبوبة)، فجاء التعبير عنها بلغة سماوية علويّة زاخرة المفردات، يتمحور الرمز حولها مكثفا دلالات المعاني الناطقة بالحالة الوجدانّية للذات .

فالمحبوبة تستحيل بكلّيتها رمزاً للجمال العلوي الروحي المسكوب في صورة امرأة، ومنه قوله:" أم هو الجمال الأزلي يستعلن لكل إنسان بالوسيلة التي توافق مزاجه وتلائم تركيب نفسه على قدر ما يلائمه وعلى أحسن ما يلائمه، فأتى الحب متخذاً من الشكل المحبوب وسيلته فلا يكون أكمل ولا أجمل عند كل عاشق من معشوقه، إذ هو ليس إلا الصورة التي تتراءى فيها خصائص الجمال العلوي للخصائص التي في روح العاشق وطباعه فتتصل بها من الجهة التي تنفذ منها إلى خالصة قلبه وداخلة روحه"[1]، والكاتب في ما سبق يعود لرمزّية التشبيه المتضمن للفكرة الصوفية بمحبة الخالق (منبع الجمال الأعلى) من خلال محبة صور الجمال بالمخلوقات على هذه الأرض فالمحبوبة صورة الجمال العلوي روحاً وجسداً تتجلى بها أبدع آيات الخلق الُمعجز الذي يسحر الرافعّي فتتصل روحه بها وتنفذ لخالصة قلبه.

وكما جاءت كذلك المحبوبة رمزاً في (ضوء القمر) بقوله :" أترى يا قلبي كأن ضوء القمر صنع صنعة بخصائصها ليبعث في القلوب معاني القلوب الروحية من الفكر والحب، كما صنع نور الشمس ليبعث في الأجسام قواها ومعانيها المادية من الحياة والدم"[2] إذ يظهر الرمز في ما سبق بظلال الضوء الصادر عن القمر وأثره في وجدان الذّات العاشقة ومعانيها في الجمال والحب؛ بتوظيف عنصر المقابلة بين أثر ضوء القمر في الأرواح وأثر نور الشمس في الأبدان.

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص47.

(2) المصدر السابق، ص53.

وفي تقاطع آخر مع أدبيات التديّن الصُّوفّي نجد قوله:" أتذكر أيها القمر إذ طلعتَ لنا في تلك الحديقة وتفيأت بنورك عليها فغمرت أرضها وسماءها بروح الخلد، حتى وقع في وهمنا أنك وصلتها من سحر أشعتك بطرف من أطراف الجنة فهي ناحية منها ؟أتذكر وقد رأيتك ثمة قريباً من الحبيبة تصب عليها النور حتى خُيّل إلّي أنها إحدى الحور العين متكئة في جنتها على رفرف خضر وقد وقف على خدمتها قمر؟ أتذكر وقد لمستَ فكري بضوئك لمسة نور فأظهرتها لي كأنها في جمالها الطاهر شكل ديني وضع ليكون مثالاً لعبادة القلب الإنساني "[1].

فيستحيل (الآخر/المحبوبة) في النصّ السابق لرمز دينّي لعبادة القلب الإنساني! فهي إحدى الحور العين، وهي شكل ديني للتعبد، وهي في جنتها متكئة على رفرف خضر وما الذات العاشقة منها إلا عبد عاشق متعّبّد لله بعشقه لبديع خلقه!

و(الآخر/المحبوبة) رمز معنوي لقوة الخلق المؤثرة في ذات الرافعي ومنه قوله:" أتدرين يا حبيبتي كيف أراك؟ إن في عيني من أثر حبك ما جعل في نظري قوة خلق معنوي تريني كل شيء من فوق معانيه، كأني خلقت فيه جمالاً أو معنى، أو خلقت فيه القدرة على أن يسمو في روحي ويرتفع بها فوق ما هو في نفسه وحقيقته، وعلى الجملة فكأني أسبغ الفن على المادة، فإذا كل شيء يُرى هو في نفسي شيء ألبس مجازاً أو استعارة أو نحوهما مما يحقق فيه مع صنع مادته عمل فكري وخيالي"[2]. فالذات –هنا– ترى في المحبوبة رمز الإلهام الذي تتجلى به وتتوقد بفكرها وخيالها.

ويتجلى جمال التعبير الرمزي في وصف علاقة النفوس ببعضها عند الرافعي بقوله:" إنما الكون كهربائّية، ولا بد في الكهربائّية من سلب وإيجاب فمن يدري لعل كل متحابين هما مظهر

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص52.

(2) المصدر السابق، ص56.

كهربائي لا يحوطهما إلا جو الأنفس المحترقة تشعل بالضحكات كما تلتهب بالدموع! لأن هذه وهذه مادة حب ساطعة في مظهرين! كاللهب؛ تكون فيه مرة شدة الانبعاث فكأنما يضحك، ومرة فترة الانطفاء فكأنما يبكي، ويقع الإيجاب في السلب فيحدث الحب، ويحدث فتكون الجاذبية، وتكون فإذا إنسان يعانيه قد احتل انساناً في مادته فتتفاعل أجزاؤهما، فلن يكون الحب والبغض منهما إلا فوق الاعتدال، إذ في واحد تتهارب أجزاء من أجزاء، وفي الآخر يفنى بعضها في بعضها"[1].

فالذّات في المقطع السابق تعّبر عن حالها وحال (الآخر/الأنثى) المحبوبة، بعلاقة السالب والموجب في الأقطاب الكهربائّية التي لا تشتعل إلا بجو من الأنفس المحترقة! ولافت للنظر توظيف فكرة الكهربائّية والأقطاب المتجاذبة في تأملات فلسفّية عميقة في الحب والجمال، وهو من التشبيهات الرمزّية النادرة التي عّبرت عن علاقة الحب في الثلاثية بمفردات أرضّية فضلاً عن كونها علمّية محضة! أضفت عليها الذات الرافعّية صبغة إنسانّية في انبعاثها وانطفائها كأنما تضحك وتبكي.

ونجده يستثمر الترميزات بالموجودات الأرضية كما في قوله:"ألا رفقاً بالقلب الذي أجابني إنها تركيب المغناطيس الغرامي وتوزيعه في أماكنه على هندسة الجاذبّية: رفقاً بالقلب الذي تلمسينه من جاذبيتك بالنظرة والكلمة والفكرة كأنه حولك لأنك حوله! بالوحي، والخيال، والحسن: من أجل الإبداع؟ والسمو، والحب. أنت في نفسك، وأنت في معانيك، وأنت فيَّ!"[2]. فالمحبوبة مغناطيس الغرام الجاذب لقلب الرافعي في تجلّ واضح لثنائية (الذات والآخر) التي تتفاعل بها الذات بقّوة مع تأثير المحبوبة وجاذبيتها فتنجذب لها كما يجذب المغناطيس الحديد.

---

(1) الرافعّي، أوراق الورد، ص90.

(2) المصدر السابق، ص 95.

فالموجودات الأرضّية التي تم الترميز بها في ما سبق عبّرت عن علاقة الذات العاشقة بـ(الآخر/ الأنثى) المحبوبة فلا تستطيع منها فكاكاً ولا مهرباً، وهذا اللون من الترميز شكّل لوناً جديداً في لغة الرافعّي السماوّية المحلقة في التعبير عن المحبوبة وعن علاقته بها، فكأنه بعد فراغه من التعبير بالموجودات العلوّية (الشمس/ القمر/ النجوم/ السماء/ الأفق/ الجنة/ الحورالعين/ الضياء) نزل يبحث في موجودات الأرض (الكهرباء/المغناطيس/الحديد) عّما يعبّر من خلاله عن حالته الوجدانّية ويصوغه بلغة رمزّية معبّرة عن حاله مع الآخر في ما يُعرف بأنسنة[1] الطبيعة في الأدب.

(1) الأنسنة:بحث عن صفات الإنسان في الكائن المغاير له فزيولوجياً سواءً أكان ملموساً أم غيبياً، وهي مشتقة من كلمة الإنسان. ينظر: عمر، عبد الواحد، شعرية الأشياء في الشعر الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بله، الجزائر، 2016م، ص33.

الخاتمة.

شكّلت ثلاثية فلسفة الجمال والحب، بنية سردية جديدة في فنيتها ومضمونها، تمازج فيها القديم والحديث، بثنائية جمعت جزالة اللغة، وجدة المضمون، بأبنية سردية عالية البيان، وأهّم ما ميّز البنية السردّية في ثلاثّية فلسفة الجمال والحب، تمازُج الأجناس الأدبية، واستعصاء النصّ على التصنيف الأدبي؛ فجمعت الثلاثية بين فن المقالة والقصة والخاطرة والرواية، في بناء واحد، حمل عنوان فلسفة الجمال والحب.

وبعد هذا التطواف في ثلاثّية فلسفة الجمال والحبّ، أضع بين يدي القارئ، نتائج الدراسة في ما يأتي:

1) كتبت ذات الرافعي أبنية سردية تنتصر فيها للغتها وبيانها في دفاع عن اللغة وردّ على من زعم بعجز اللغة عن الإحاطة بألفاظ العشق الوجدانية ودقائق معانيه الإنسانية والفلسفية في أبنية نثرية؛ فأنشأت ثلاثية فلسفة الجمال والحب.

2) قام البناء السردي على محورية الذات/ الآخر، التي سيطرت على كل العلاقات فيه، وعبرت من خلالها الذات عن رؤيتها وفلسفتها.

3) إنّ الذات: هي ذات الرافعي الساردة التي تعددت أشكالها السردية في النص بين ضمائر الغائب والمتكلم، تروي قصة وجدانية عن حب شاعرة وشاعرة.

4) إنّ الآخر نوعان: محوريّ؛ مثلته المرأة المحبوبة المُلهمة وسيطر على النص بعدد من العلاقات والثنائيات التي دارت بها الذات في فلكه. وثانوي؛ تمثّل في من خاطبته الذات، وسردت له، وعنه، ممثلاً بالإنسان بإنسانيته وروحه وفطرته، وبالحضارة الغربية التي أفردت لها الذات بضع ردود نافحت بها عن لغتها وموروثها، والمذهب القديم في الأدب الذي أقامت الذات بناء الثلاثية انتصاراً له.

5) إنّ طبيعة العلاقة بين الذات والآخر؛ هي علاقة حب وجدانية باعتبار عقلي بين شاعر فيلسوف وشاعرة فيلسوفة.

6) إنّ تعلّق الذات بالآخر لأسباب جمالية روحية أكثر منها مادية، وإنّ بقاءها أسيرة الآخر(المحبوبة) مع كل محاولاتها، كان للهجر والتسلّي.

7) عبرت الذات عن طبيعة العلاقة مع الآخر بتشكيلات جمالية ظهر بها الآخر قوة ملهمة خارقة تلقي في روح الذات الفلسفة والفكر فوظفت جماليات أسلوبية عبرت عن المعنى الوجداني في العشق، لتتعدد الصور السردية المعبرة عن الآخر بلغة شعرية.

8) امتازت اللغة السردية بشعرية الخطاب التي طغت في البناء السردي مشتملة التعبير عن الزمان السردي والفضاء والشخصيات والحدث في البنية السردية.

9) تعددت أحوال الذات في البناء السردي بين الألم والعشق والمسامحة والخلود بالرسالة والهدف.

10) تحركت الذات أمام الآخر في جدلية انفصال واتصال في العشق والهجر والوصل.

والحمد لله ربّ العالمين.

مسرد المصادر والمراجع

1) آرون، بول وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ت: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2012م.

2) إسماعيل، عز الدين:

الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.

التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة،1963م.

3) أفاية، محمد نور الدين، الغرب المتخيل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص812.

4) أقلمون، عبد السلام، شعرّية الإصلاح في أدب الرافعّي، مجلة حراء، اسطنبول، ع7، 2007م.

5) امرِؤ القيس، الديوان، بيروت، دار المعرفة، ط2، 2004م.

6) بتقة، سليم، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، الجزائر، 2010م.

7) البخاريّ، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله الجعفي، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه، تحقيق، مصطفى ديب البغا، الطبعة الثالثة، دار ابن كثير، بيروت 1407هـ، 1987مـ .

8) البدري، مصطفى نعمان، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، بيروت،ط1، 1991م.

9) بروكميير، جينز/ و كربو، دونال، السرد والهوية؛ دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ت: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، ط1، 2015م.

10) البستاني، بطرس بن بولس، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1988، مادة (ذات)

11) البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م.

12) بلعابد، عبدالحق، عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، الجزائر.

13) البوعيادي، محمد، خصوصية الكتابة عند الرافعي، موقع إلكتروني، أنفاس نت.

.2010 /http://www.anfasse.org

14) البّياتي، سوسن، عبيد، محمد صابر. جمالّيات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر، ط1، 2008م.

15) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرّية، بيروت، منشورات نزار قباني، 1968م.

16) تودروف،تزفيتان، الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،1988مز

17) تودوروف، تزفيتيان، مقولات السرد الأدبي، ت:الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي.

18) الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.

19) جنون، سهيلة. جمالية المكان في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة عبد الرحمان مير، 2013م

20) جيرارد، جينيت:

أطراس الأدب، تر:.المختار حسني، مجلة فكر ونقد،ع16، 1999م.

خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م.

21) حسن حنفي، صورة الآخر: العربي ناظر ومنظور إليه، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999م.

22) حسن، لطيف محمد، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة والنشر، ط1، 2011م.

23) حمادة، حمزة، علم الجمال والأدب، مجلة علوم اللغة العربية بكلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، مطبعة مزاور، م1، 2009م.

24) خلف الله، محمد، من الوجهة الذفسّية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1947م.

25) دريدا، جاك:

أحادية لغة الآخر، دراسة لفكر عبد الكبير الخطيبي، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007م.

الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2000م.

26) دويدار، عبد الفتاح محمد. مناهج البحث في علم النفس، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط2، 1999م.

27) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، ص139، 1987، بيروت.

28) ديكارت، رينيه، مقال عن المنهج، تر: محمود محمد الخضيري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة، ط2، 1968م.

29) راضية، عطية. ماهية الفن عند بنديتو كروتشه، رسالة ماجستير، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر، 2005م.

30) الرافعي، مصطفى صادق:

السحاب الأحمر، دار الكتاب العربي، ط7، 1974م.

أوراق الورد، مطبعة الاستقامة،القاهرة، 1967م.

رسائل الأحزان، دار الكتب العلمّية، بيروت ، ط2006م.

31) الرواشدة، سامح، القناع في الشعر العربي الحديث، 1995، د.ن.

32) الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م.

33) أبو رية، محمود، رسائل الرافعي، مطبعة الحلبي، مصر، 1950م.

34) ريكور، بول، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م.

35) الزبيدي، تاج العروس، تحقيق د: عبد العزيز مطر، بيروت، دار الجيل،1970م.

36) سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال تخطيط النظرية في علم الجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م.

37) ستيس، ولتر. معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، تر:إمام عبد الفتاح، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000م.

38) سرحان، هيثم، الأنظمة السيمائية (دراسة في السرد العربي القديم)، دار الكتب الجديد، بيروت، ط1، 2008م.

39) ابن سلام، أبو عُبيد القاسم بن سلاّم بن عبد الله الهروي البغدادي، تح: الدكتور عبد المجيد قطامش، الأمثال، دار المأمون للتراث، بيروت، ط1، 1980م.

40) سليمان، بسام خلف، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل –دراسة تحليلية– مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، المجلد السابع، العدد الثالث عشر.

41) السليماني، أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، ط1، 2009م.

42) ابن سيده، أبو الحسن علي، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق:عبد الحميد هنداويّ، بيروت، دار الكتب العلمّية، ط1، 2000م.

43) صالح، صلاح، سرد الآخر؛ الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م.

44) الصراف، آمال حليم، علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية، الأردن، ط1، 2012، ص13.

45) صغير، أحمدالعزّي، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتّية، وزارة الثقافة والسياحة، اليمن،2004.

46) الطّيب، عامر الطّيب، الـ ذاتّية في الشعر العربّي الحديث، أطروحة دكتوراة، جامعة السودان، 2015م.

47) الظاهري، ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: إحسان، عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987م.

48) عّباس، فيصل، التحليل النفسي للشخصّية، بيروت، دار الفكر، ط1، 1994م.

49) عبد البديع، لطفي، جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه، مجلة فصول، مج6،ع4، 1986م.

50) عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001م.

51) عبد الرحيم، ياسر، مفهوم الحب عند الرافعي، بحث في مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

52) عبد المطلب، محمد، مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

53) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

54) عبده، مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلة وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص171.

55) عبيد، محمد صابر، النص الرائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،2014م.

56) العريان، محمد سعيد، حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955م.

57) عزام، محمد:

شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005م.

فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1996م.

قصيدة القناع في الشعر السوريّ المعاصر،مجلّة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع412، 2005م.

58) العشماويّ، محّمد زكي، قضايا النقد الأدبّي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة، ط1، 1984م.

59) عصفور، جابر، أقنعة الشاعر المعاصر مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج1،عدد4.

60) عطية، أحمد عبد الحليم، الزمان في فلسفة فيورباخ الإنثروبولوجية، مجلة آفاق عربية، ع5، 1990م.

61) عمر، أحمد مختار عبد الحميد، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008، مادة (جمل).

62) عمر، عبد الواحد، شعرية الأشياء في الشعر الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بله، الجزائر، 2016م

63) أبو العينين، فتحي، صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي ضمن كتاب صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2008م.

64) العفيفي، محمد الصادق، النقد التطبيقّي والموازنات، القاهرة، مكتبة الخانجّي، ط1، 1978م.

65) عنترة بن شداد العبسّي، الديوان، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولويّ، المكتب الإسلامي، القاهرة، ط1، 1964م.

66) الغربي، عمار، البعد الإصلاحي وأثره الجمالي في أدب الرافعي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2016م.

67) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين، بيروت، دار المعرفة.

68) غنيم، كمال، الأدب العربي المعاصر، أكاديمية الإبداع، فلسطين، ط3، 2009م.

69) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر.

70) الفراهيدي، الخليل بن أحمد أبو عبد الرحمن، العين، تحقيق، مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1988م

71) فروم، اريك، فن الحب، ت: مجاهد عبد المنعم، دار العودة، بيروت، 1956م.

72) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2001م.

73) قطّوس، بسام، عتبة التأويل وعتمة التشكيل، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2011م.

74) القيسي، نايف، المعجم التربوي وعلم النفس، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006م.

75) الكفويّ، أيوب بن موسى الحسينّي القريمّي، الكلّيات، تحقيق: عدنان درويش، محمد المصريّ، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط1، 1995م.

76) الكنز، علي، الأنا والآخر كتراتبّية، ندوة (صورة الآخر)، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، الحمامات/ تونس، 1993م.

77) كنعان، شالوميت ريمون، التخييل القصصي، ترجمة: لحسن حمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء.

78) الكوفحي، إبراهيم. مصطفى صادق الرافعي الناقد والموقف، دار البشير، الأردن، ط1، 1997م.

79) لالو، شارل.مبادئ علم الجمال"الإستطيقا"، تر: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، ط1، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2010م.

80) المباركفوري، محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم أبو العلا، تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1986م

81) مبروك، مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

82) مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

83) مسلم، العاني شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.

84) مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، ت: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1995م.

85) مصطفى، إبراهيم، ورفاقه، مجمع اللغة العربيّة في القاهرة، المعجم الوسيط، القاهرة، دار الدعوة، ط1.

86) مصلح النجار وآخرون، (الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية، المطبعة الأهلية، الأردن، الطبعة الأولى 2008م.

87) المناوي، عبد الرؤوف بن تاج العارفين بن علي، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1990.

88) مندور، محمد، في النقد والأدب، القاهرة، دار النهضة، ط1، 1978م.

89) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط1، 1986م.

90) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، مجمع الأمثال، دار المعرفة، بيروت

91) نشأت، كمال، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، مصر.

92) نهر، هادي، و السنطي، محمد، التذوق الأدبي، دار الورق، الأردن، ط1، 2012م.

93) نيل،عادل، جمالّيات النص السّودي، الهيئة المـ صرّية العامّة للكتاب،2015م.

94) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983.

95) همفري، روبرت. تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975م.

96) هوندرتس، تد، (محرر):دليل أكسفورد للفلسفة، ترجمة نجيب الحصادي، ج1، ليبيا، المكتب الوطني للبحث والتطوير،2003م.

97) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.

98) يونغ، كارل جوستاف، جدلّية الأنا واللاوعي، ت: نبيل محسن، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997م.

ملخص الرسالة بالإنجليزية

Summary of the message in Arabic

THE AESTHETICS OF THE SELF AND OTHER IN THE TRILOGY OF ALRAFAI.

Master's Thesis، Arabic Language and Literature، Department of Arabic Language and Literature، Faculty of Arts، Yarmouk University، Jordan (2018)

Prepared by: Ayaa "Abdullah Beik" "Sheikh Issa" ALsalama

under the supervision of Prof. Fayez Qaraan

This study aims to study the aesthetics of the self and the other، as represented in the trilogy of Mustafa Sadiq al-Rafi'i or what is known: the trinity of the philosophy of beauty and love. Also, and the study goes to extrapolate the attitude from which the self started to express the other، and analyzes that attitude، according to its multiple forms and images in the trilogy.

The study focuses on the textual structure as an attempt to clarify its contents and its implications، which reveal the aesthetics of the narrative language expressed by the self، and the philosophical aesthetic view of beauty، love، man and life through on the techniques of text structure which are embodied in، The structure of the thresholds، the poetry of the narrative language and the techniques of the mask and the symbol. The results of the study were The narrative structure was constructed by the self and the other's attitude which dominated all the relations in. the construction of the axial structure of the self and the other، which dominated all relations in it، and through which the self expressed its vision and aesthetic philosophy It's Al- Rifai's self that has multiple phases in the text. It narrates a self sentimental story that is lived with the other. The other here is two kinds: The scenic as an aesthetic phase that is conveyed to its reality by the self and embodied by the self's view of the beloved as a high heavenly vision led to the nature love and to the love of the highest beauty creator that reaches to the divine love. The another kind is the symbolic, which is embodied in the one who the self appeals to and narrates for and from, and represented by man's soul and instinct.

Keywords: raffi، aesthetics، beauty، love، trilogy.