

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية اللغة العربية وآدابها

واللغات الشرقية

التراث في نثر مصطفى صادق الرافعي
- دراسة في التفاعل النصي -

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالب:

محمد مداور

2017/2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية اللغة العربية وآدابها

واللغات الشرقية

التراث في نثر مصطفى صادق الرافعي
- دراسة في التفاعل النصي -

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إشراف

الأستاذ الدكتور علي ملاحي

إعداد الطالب

محمد مداور

2017/2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية اللغة العربية وآدابها

واللغات الشرقية

التراث في نثر مصطفى صادق الرافعي
- دراسة في التفاعل النصي -

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إشراف

الأستاذ الدكتور علي ملاحي

إعداد الطالب

محمد مداور

أعضاء لجنة المناقشة:

- 1- أ.د. سعيد سلام (جامعة الجزائر 2) رئيسا
- 2- أ.د. علي ملاحي (جامعة الجزائر 2) مشرفا ومقررا
- 3- أ.د. عمر عروة (جامعة الجزائر 2) مناقشا
- 4- أ.د. عبد الله شطاح (جامعة البليدة 2) مناقشا
- 5- د. أحمد عزاب (جامعة الشلف) مناقشا

2017/2016



الإهداء

إلى والدي، وفاء لهما كما رباني صغيراً.
إلى زوجتي، وابنتي بما أخذت من وقتهما الشمين.
إلى كل أفراد عائلتي.
إلى كل هؤلاء،
أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

كلمة شكر

إنّ الحمد والشكر لمنّ علينا بنعمه ظاهرة وباطنة، وقد منّ علينا بنعمة العلم.
فما أنجزنا هذا البحث إلا بتوفيق منه.

أتقدم بشكري الجزيل إلى الأستاذ الدكتور "علي ملاحي" الذي لم يخل علينا
بما آتاه الله من فضله.

أشكر له أن قبل الإشراف على هذا البحث، ولم يخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته القيمة طيلة مدة إنجاز
هذا البحث.

شكراً جزيلاً على صبرك الجميل.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور "عبد الحميد بورايو" على نصائحه وتوجيهاته القيمة.
كما أتوجه بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى كلّ أعضاء اللجنة المناقشة لهذه الرسالة
إلى كل من أمد يد المساعدة من قريب أو من بعيد
لإنجاز هذا البحث.

محمد

مقدمة

شهدت الساحة الفكرية والأدبية في عصر النهضة جدلاً واسعاً حول قضية التراث. ففي القرن التاسع عشر تعالت أصوات تدعو إلى النهضة والتغيير، وأخرى تدعو إلى الإصلاح، منها "رفاعة الطهطاوي" و"جمال الدين الأفغاني" و"محمد عبده"... وفي بدايات القرن العشرين تحوّل هذا الجدل إلى صراع محتدم حول قضية "القديم والجديد"، وهي قضية أساسية شغلت الفكر والأدب بل والمجتمع العربي. حيث ظهر تيار يدعو إلى القطيعة مع القديم (التراث) وإلى ضرورة الاقتداء بالغرب (المستعمر) كسبيل وحيد لتحقيق نهضة المجتمع العربي.

تبنّى "طه حسين" منهج "ديكارت" ليكون - في نظره - بديلاً عن المناهج التقليدية القديمة في الدراسة الأدبية، ودعا "سلامة موسى" إلى التمسك بالاستعمار والتخلي عن الإعراب لتجديد اللغة العربية، كما دعا "ساطع الحصري" إلى القومية كرابطة مدنية اجتماعية جديدة للمجتمع العربي، كبديل لرابطة الدين التي انحلت بانحلال الدولة العثمانية (سقوط الخلافة)، وطالب "قاسم أمين" بتحرير المرأة، وتبنّى الشيخ "علي عبد الرازق" الرأي القائل بضرورة فصل الدين عن الدولة، ودعا بعض المفكرين إلى الديمقراطية الحديثة لتكون بديلاً (حسب زعمهم) عن الاستبداد الشرقي (التركي) المزمّن.

في ظلّ هذا التحامل على التراث، وفي ظلّ هذه دعوات القطيعة التي خلّخت الأسس والمسلمات التقليدية للمجتمع والفكر العربيين، برز تيار مضادّ يدافع عن التراث، ومن أبرز ممثلي هذا التيار "مصطفى صادق الرافعي"، و"شكيب أرسلان" و"رشيد رضا" وبعض شيوخ الأزهر. وقد دخل "الرافعي" في معارك نقدية مع "طه حسين" و"سلامة موسى" و"العقاد"... هذه المعارك تحولت فيما بعد إلى صراع إيديولوجي.

هذا الموقف الذي اتخذته الرافعي تجاه دعاة التجديد (خاصة دعاة القطيعة مع التراث) جعله يوصف من قبل خصومه بالكلاسيكي والتقليدي تارة وبزعيم المحافظين تارة أخرى، بل إن تلك المعارك جعلته يُصنّف عند كثير من الدارسين ضمن المقلّدين الداعين إلى التثبيت بالقديم، وذلك باعتباره عارض رموز التجديد في عصره. ولكي لا نظلم الرجل بإطلاق هذه

الصفة عليه أو تلك، وجب علينا أن نفهم السياق الثقافي الذي عاش فيه الرافعي من جهة، ومساءلة منجزه الأدبي مسائلة موضوعية تنطلق من النص في حد ذاته بعيدا عن الأحكام المسبقة من جهة أخرى.

من هذا المنطلق كان البحث في قضية توظيف التراث في أدب الرافعي، ونظرا لكثرة مؤلفاته الأدبية وقع الاختيار على النثر الفني/الإبداعي، وكان الدافع إلى اختياري لهذا الموضوع جملة من الأسباب منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي، أما الذاتي فيتمثل في إعجابي بكتابات الرافعي خاصة النثرية منها، وبمواقفه من التراث العربي الإسلامي. أما عن الأسباب الموضوعية فتتمثل في أن الرافعي لم يحظ - حسب علمي - بالاهتمام الكافي في الدراسات الأكاديمية، خاصة إذا ما قورن بمعاصريه من رواد النهضة الأدبية.

حاول هذا البحث الإجابة عن إشكالية رئيسية وهي: كيف أعاد الرافعي كتابة التراث ولماذا؟ أو كيف تعامل الرافعي في كتاباته النثرية مع التراث ولماذا؟ ويتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات أخرى: كيف تجلّى التراث في نثر الرافعي؟ وما هي آليات اشتغال نصوص الرافعي النثرية على التراث؟ وهل كان للرافعي وعي خاص بالتراث حدّد ممارسته للكتابة؟ وهل كان الرافعي في نثره كلاسيكيا مقلّدا كما أشيع عنه أم أنّه كان مجددا؟ وهل لتفاعله مع التراث علاقة برؤيته للعالم؟ وكيف ساهم التراث في إنتاجية نص الرافعي؟

أما بخصوص المنهج المتبع في هذا البحث فهو المنهج البنوي بخصوص نظرية التفاعل النصي (أو نظرية التناص كما شاع استعمالها)، وهذا بالاعتماد على تصوّر جيرار جنيت (Gerard Genette) العلمي حول هذه النظرية (خاصة من خلال كتابه أطراس "Palimpsestes")، مع مراعاة خصوصية النص العربي، وقد انصب اهتمام هذا الباحث البويطقي/الإنشائي على البحث في بنية النصوص وعلاقة البنى النصية فيما بينها.

حاولت - في بحثي هذا - الإفادة من التّصوّر الذي قدّمه الباحث "سعيد يقطين" في كتابه "الرواية والتراث السردي" حول "التعالق النصي". ولم يكن اعتمادي على المنهج البنوي مطلقا، فقد فرض موضوع البحث الاعتماد على مناهج أخرى كالمنهج الأسلوبي والميمائي.

ونشير هنا إلى أننا نستعمل مصطلح "التفاعل النصي" كمقابل (وليس كترجمة) لمصطلح التعالّي النصي (La transtextualité) الذي وضعه جيرار جنيت، خاصة وأن هناك مصطلحات أخرى استعملها النقاد العرب للدلالة على هذا المفهوم مثل: التناص، التطريس، التداخل النصي، التعالّي النصي، المتعالّيات النصية، التعلق النصي... وقد رأيت أن طبيعة الموضوع تقتضي أن يقسم البحث وفق ما يأتي:

مقدمة - مدخل - الفصل الأول - الفصل الثاني - الفصل الثالث - الفصل الرابع - خاتمة.

جاء المدخل موسوماً بعنوان التحليل النقدي لمصطلح التراث في ضوء التفاعل، المفهوم والأدوات، وقد تطرقت فيه إلى مفهوم التراث وموقف المفكرين منه في عصر الرافعي، كما حاولت ضبط المدونة التي سنشتغل عليها في بحثنا هذا. ثم عرجت على مفهوم "التفاعل النصي" في النقد الغربي والنقد العربي.

أما الفصل الأول: والموسوم بـ "حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي، عتباته ومستوياته" فقد تناول التفاعل النصي على مستوى العتبات النصية (العناوين والنصوص الموازية الأخرى) ثم على مستوى الأسلوب من خلال الاستشهاد والاقتباس، وأخيراً حضور النص القرآني في نصوص الرافعي على مستوى الخطاب والدلالة. كما حاولنا بيان وظيفة هذا التفاعل في نصوص الرافعي.

أما الفصل الثاني: والذي وسمته بـ "تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي الشريف" فقد حاولت فيه أن أتبيّن أشكال تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي، بدءاً بالنصوص الموازية في كتاب "وحي القلم"، ثم على مستوى الأسلوب من خلال الاستشهاد والاقتباس، ثم على مستوى البناء الفني، والموضوعات (التيّمات)، لنتطرّق إلى دور الحديث النبوي في تشكيل الخطاب العجائبي في قصص الرافعي، مع محاولة تبيّن وظيفة الخطاب العجيب في هذه القصص.

-أما الفصل الثالث: فقد حمل عنوان تجليات التفاعل الأجناسي في نثر الرافعي، حيث حاولنا فيه مناقشة قضية الجنس الأدبي الجديد عند الرافعي وهو "رسائل الحب" من خلال

كتاب "أوراق الورد"، كما حاولنا دراسة المعارضة بوصفها شكلا من أشكال التفاعل الأجناسي، حيث عمل الرافعي على محاكاة حكايات "كليلة ودمنة" لابن المقفع، ثم بيّنت أشكال تفاعل نص الرافعي مع جنس المقامة من خلال كتابه المساكين، دون أن نغفل عن وظيفة هذا التفاعل الأجناسي في كتابات الرافعي.

أما الفصل الرابع: والأخير فقد حمل عنوان تفاعل قصص الرافعي مع التاريخ. حاولت من خلاله تحديد المصادر التاريخية لقصص الرافعي، ثم تناولت قضية المتخيل والتاريخ في هذه القصص، كما حاولت استقصاء الأبعاد التناسلية للشخصية التاريخية في قصص الرافعي. محاولا من وراء ذلك تبين كيف ساهم النص التاريخي في إنتاجية هذه القصص، وما هي وظائف تفاعل نصوص الرافعي مع التاريخ؟

تتأتى أهمية هذا البحث في كونه يبحث في قضية الأصالة والمعاصرة التي كانت مدار أسئلة كثيرة في الأدب العربي الحديث، والذي شهد ميلاد أجناس أدبية جديدة كالرواية والقصة والمسرح وأنواع شعرية جديدة وتفكك الموروث السردى العربى... وهي قضايا لا زال الجدل قائما حول كثير منها إلى يومنا هذا.

يهدف هذا البحث إذن، إلى إمطة اللثام عن قضية الأصالة والمعاصرة أو قضية التقليد والتجديد في كتابات الرافعي، خاصة وأن نسبة هذا الأخير إلى التقليد قد أضحت عند معظم النقاد المعاصرين من المسلمات، لذلك سنحاول وضع هذا الحكم موضع المساءلة الموضوعية.

أما عن الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع هذا البحث، فهناك دراسة "مصطفى الصيد" الموسومة بـ (مصطفى صادق الرافعي شاعرا وناثرا، بين الكلاسيكية والرومنطيقية)، ودراسة "سعيد يقطين" التي حاولت التنظير والتطبيق في آن معا وهي (الرواية والتراث السردى من أجل وعي جديد بالتراث)، والدراسة التي أعدها الباحث الجزائري "سعيد سلام" والتي تحمل عنوان (التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا). وكذلك الدراسة التي أعدتها في

إطار التحضير لشهادة الماجستير والتي تحمل عنوان: التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرافعي (وحي القلم أنموذجاً).

أما فيما يتعلق بالصعاب التي واجهتني أثناء إنجاز هذا البحث فهي كثيرة، وأذكر منها: ضخامة المدونة النظرية التي يشغل عليها هذا البحث، وقلة توفر المراجع المتصلة مباشرة بالموضوع، وتعدد المصطلحات المتعلقة بمفهوم "التفاعل النصي" أو ما يعرف بـ "التناص"، بالإضافة إلى صعوبة حصر المدونة السردية (القصصية)، خاصة إذا تعلق الأمر بمؤلف ضخم (وحي القلم).

وقد وجدت صعوبة في الإحاطة بالنصوص التراثية التي تفاعلت معها نصوص الرافعي وهذا لتنوعها (القرآن الكريم، الحديث النبوي، الأجناس الأدبية، والمرويات السردية القديمة)، خاصة وأن الكاتب لا يشير إلى مصدر هذه النصوص السابقة إلا فيما ندر، ومن ثم يصعب تحديد كل مواطن التفاعل بين النصين: نص الرافعي والنص التراثي.

في الختام، أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور "علي ملاحي" الذي تكلف عناء الإشراف على هذا البحث، فقد قدم لي كل المساعدة لإنجازه. ولم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته الدقيقة التي أثرت البحث. فله كل الشكر والتقدير.

كما أشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تجشّمهم عبء قراءة هذا البحث، ولا يفوتني أن أشكر كل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

مدخل

التحليل النقدي لمصطلح التراث في ضوء التفاعل النصي
المفهوم والأدوات

I - مفهوم التراث:

1/ المفهوم اللغوي للتراث:

التراث لفظة مشتقة صرفياً من الفعل ورث، وترتبط دلاليا بالإرث والميراث، أي ما يرثه الابن من أبيه من مال وحسب، أو ما يحصل عليه المتأخر من سابقه من نصيب مادي أو معنوي.¹ وقد وردت كلمة "تراث" في القرآن الكريم بالمعنى نفسه الذي ورد في معاجم اللغة العربية، أي المال، قال تعالى: { وتأكُلون التُّراثَ أَكْلاً لَمّاً }².

كما نجد في الفقه الإسلامي استعمال كلمات: (الميراث) و(التوريث) و(الوارث) و(الورثة)... وهذا في كلام الفقهاء عن موضوع توزيع تركة الهالك على ورثته بحسب ما جاء به القرآن الكريم. أما كلمة (تراث) فلا نجد لها ذكراً عند الفقهاء وكذلك الحال بالنسبة للأدب والفلسفة وعلم الكلام. فلا مفهوم (التراث) ولا مفهوم (الميراث) ولا أية كلمة أخرى مشتقة من الفعل (ورث) استعملت قديماً للدلالة على الموروث الفكري والثقافي كما نفهمه نحن اليوم من (التراث).³

2/ المفهوم الاصطلاحي للتراث:

لم تستخدم كلمة (تراث) بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث، فقد وظف هذا المصطلح في عصر النهضة الذي يمتد تقريباً من القرن التاسع عشر إلى النصف الأول من القرن العشرين، ذلك أن النهضة العربية المعاصرة كانت دليلاً على اتصال الماضي بالحاضر، بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمة العربية.⁴ حيث أيقظ هذا المحتل (الآخر) المجتمع العربي، ووضعه في مواجهة أسئلة جوهرية تتعلق بالهوية والإصلاح والنهضة.

¹ - ينظر: محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص 199 - 201.

² - سورة الفجر، الآية 19.

³ - ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص12.

⁴ - ينظر: حسين مروة، مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، ضمن دراسات في الإسلام، (مؤلف جماعي)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1980، ص52، 53.

يختلف الباحثون في تحديد مفهوم التراث، رغم اتفاقهم على أن "التراث" ينتمي إلى الزمن الماضي، فيعرفه بعضهم بأنه "كل ما ورثناه تاريخياً"¹، وهو عند بعضهم "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"². وأما بعض الباحثين فيرى أن التراث هو ما جاعنا من الماضي البعيد والقريب أيضاً³. وبناء على هذا التحديد يبرز مفهومان رئيسيان للتراث هما: "التراث الإنساني" و"التراث العربي الإسلامي".

وإذا عدنا إلى عصر النهضة وجدنا أن المفهوم الذي دار حوله الجدل والصراع بين المفكرين والأدباء هو "التراث العربي الإسلامي"، حيث شاع استعمال مصطلحي "الإصلاح" و"النهضة" في القرن التاسع عشر، كما شهد النصف الأول من القرن العشرين استعمال مصطلحين آخرين تولّدا عن المصطلحين السابقين هما: "القديم" و"الجديد".⁴

إن المتأمل لتلك المرحلة التاريخية يجد أن الجانب الفكري⁵ من التراث العربي الإسلامي هو الذي كان مثار الجدل، وبذلك يتحدّد مفهوم التراث كما عرّفه الدكتور "محمد عابد الجابري" بأنه "الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، واللغة والأدب والفن، والكلام، والفلسفة، والتصوف"⁶، فهو بهذا المعنى يشمل الموروث الفكري والديني (الروحي) والثقافي والأدبي والفني.

ويعرّف التراث العربي الإسلامي بأنه "التراث الذي سجل بالعربية، واتخذ من الإسلام منهجاً، وبنى دراساته على التعليمات الإسلامية، يتأمل فيما جاء في القرآن الكريم، ويتبع أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، ويفكر بما فيه خير للمسلمين خاصة والإنسانية عامة، ويسجلها في كتب هي التراث العربي الإسلامي المكتوب".⁷ فالتراث بهذا المعنى يشمل

¹ - فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1985، ص16.

² - حسن حنفي: التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، لبنان، د/ط، 1981، ص11.

³ - ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص45.

⁴ - ينظر: محمد كامل الخطيب، القديم والجديد (قضايا النهضة العربية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ط1، 1989، ص13.

⁵ - يوسع بعض الباحثين مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية...، والمادي كالعمران... ينظر: فهمي جدعان، نظرية التراث، ص18، 25.

⁶ - محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص30.

⁷ - حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 1988، ص8.

الموروث الروحي والفكري والثقافي الذي يشترك فيه العرب والمسلمون على حد سواء، ولكن في شقه المكتوب أي التراث الرسمي وليس التراث الشعبي.

هذا هو المفهوم الذي دار حوله الصراع والجدل في عصر "مصطفى صادق الرافعي"، حيث كانت قضية "القديم والجديد" القضية الأساس التي شغلت الفكر والأدب بل والمجتمع العربي.¹ فظهرت مواقف متباينة إزاء هذه القضية التي تمثل وجها من وجوه الصراع القائم بين التراث والحداثة وقتئذٍ.

3- موقف المفكرين من التراث في عصر الرافعي:

شغل "التراث" اهتمام المفكرين العرب في عصر النهضة إذ تباينت مواقفهم منه تباينت المواقف منه، ومن مفاهيمه، وكانت المشكلة الأبرز في كيفية التعامل معه، ونستطيع تمييز موقفين رئيسيين من التراث في عصر الرافعي (النصف الأول من القرن العشرين) هما: الموقف السلفي المحافظ والموقف الحداثي العلماني.

أ/ **الموقف السلفي المحافظ:** وأبرز من يمثل هذا الموقف شكيب أرسلان ورشيد رضا وشيوخ الأزهر ومصطفى صادق الرافعي الذي لقب بزعيم المحافظين، وكان هؤلاء جميعا يدافعون عن التراث بمختلف جوانبه (الإسلام، اللغة العربية...) ويظهرون فضائله ويؤكدون أن هذا التراث هو خير نمط ثقافي وجد في تاريخ الإنسانية، لذلك وجبت المحافظة عليه بإحيائه واستلهامه والاستماتة في الدفاع عنه.²

لذلك كان هؤلاء يردّون على دعاة الحداثة / التجديد الرافضين للتراث ويحاولون كشف خطأ تصوراتهم إلى درجة أن السجال بين الموقفين اتخذ شكل الصراع الإيديولوجي. والمعارك النقدية الساخنة التي دارت بين الرافعي من جهة وطه حسين والعقاد قاسم أمين من جهة ثانية تشهد على هذا الصراع.

¹ - ينظر: محمد كامل الخطيب: القديم والجديد، ص 12.

² - ينظر: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 26.

ب/ الموقف العلماني الرافض للتراث: وهو الموقف الحداثي الذي يرفض التراث ويدعو إلى تجاوزه، وهو الموقف الذي نشأ عن طريق الاطلاع على منجزات الحضارة الغربية وما حققته من تطوّر في حياة الإنسان، لذلك يرى أصحاب هذا الاتجاه ضرورة التجاوز الكلي للتراث من أجل إيجاد حل لأزمة الإنسان العربي،¹ وأبرز من يمثل هذا التيار (في عصر الرافعي): سلامة موسى وطه حسين وعلي عبد الرازق ويعقوب صروف ولطفي السيد وقاسم أمين.

إنّ هذا الموقف الرافض للتراث قد عبّر عنه سلامة موسى أحسن تعبير في قوله: "كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلّقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها".² إنه موقف يعبر عن الواقع المرير الذي كان يعيشه المفكر العربي وأزمة الهوية التي كان يتخبط فيه المجتمع يومئذ.

ثم ينتقل سلامة موسى من نقد التراث إلى نقد لغة هذا التراث وهي اللغة العربية فيقول: "إن المجتمع يتطور بعيداً عن اللغة العربية التي أصبحت خرساء لا تتطوّر بنحو مائة علم وفن يستمتع وينتفع بها جميع الأمم المتمدنة دوننا".³ كما يرى أن الآداب العربية في مجموعها هي آداب القرون الوسطى ويجب لهذا السبب ألا نطلب منها تكوين المتقف العصري، والسبب يقع على أولئك الغافلين الذين يذكرون المتنبي، ولا يذكرون داروين، يؤلفون عن معاوية أو الرشيد، وينسون العبرة في حياة بيكون.⁴ إنّه موقف متمرد يعبر عن احتقار كبير للذات ورفض لماضيها (التراث العربي الإسلامي) في مقابل الإعجاب الشديد بمنجزات الآخر (الحضارة الغربية).

¹ - ينظر: محمد صالح المراكشي، في التراث العربي والحداثة مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2006، ص9، 10.

² - سلامة موسى: اليوم والغد، المستقبل للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، ط1، 1928، ص7.

³ - سلامة موسى، التنقيف الذاتي، أو كيف نربي أنفسنا؟، المستقبل للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، ط1، 1946، ص154.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص89.

ولم يتوقف رفض التراث عند هذا الحد، حيث دعا "لطف السيد" إلى تأسيس ليبرالية غربية خالصة تقوم على المبادئ النفعية والوضعية.¹ ودعا قاسم أمين إلى تحرير المرأة، كما عاد "علي عبد الرازق" إلى أفكار السلف لا ليستخلص منها قواعد النظام السياسي، ولكن ليهدم ما ظنه المسلمون أنه مبدأ الحكم والخلافة.²

أما "طه حسين" فقد اتجه إلى دراسة الأدب العربي القديم، باستخدام منهج الشك الديكارتي، وقد حاول دراسة الشعر الجاهلي استناداً على آليات هذا المنهج. فهو يرى أنه يجب علينا إذا أردنا البحث في الأدب العربي وتاريخه، أن ننسى قوميتنا، وكلّ مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذا الدين، يجب أن لا نتقيد بشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح، ذلك لأننا إذ لم ننس قوميتنا وديننا، وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، ونستغل عقولنا بما يلاءم القومية وهذا الدين.³

وقد أدى به هذا المنهج إلى التشكيك في وجود الشعر الجاهلي بل وصل به الأمر إلى التشكيك في مضمون النص القرآني وخاصة القصص منه.⁴ وهنا تكمن خطورة كتاب "في الشعر الجاهلي"، إنه ضرب للأسس التي قامت عليها العقيدة الإسلامية، عن طريق التشكيك فيها بواسطة منهج الشك الديكارتي، وكان هذا بناء على اعتقاد "طه حسين" بأن من بين أسباب نكبتنا أننا نمسك حياتنا لتقاليد بالية لم نعد نفهمها اليوم.⁵

كان "طه حسين" يهدف من خلال نقده للتراث تشكيك العرب في ماضيهم وخلخلة مسلماتهم المرتبطة به، لذلك دعا إلى ربط مصر بأوروبا من خلال حوض البحر الأبيض

¹ - ينظر: أحمد محمد سالم، إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة بين حسن حنفي وعابد الجابري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص109.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص95.

³ - طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1926، ص12.

⁴ - المرجع نفسه، ص26.

⁵ - ينظر: أحمد محمد سالم، إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر، ص112.

المتوسط من أجل تكريس التبعية لأوروبا¹ على جميع المستويات. وهذا يعني الانسلاخ من الانتماء العربي الإسلامي.

ج/ مواجهة الرافعي لدعاة القطيعة مع التراث:

أمام موجة رفض التراث هذه، وقف أقطاب الاتجاه التراثي من محافظين وإصلاحيين للدفاع عن التراث العربي الإسلامي بإظهار جوانبه المشرقة والدعوة إلى التمسك به، وقد تجلّى ذلك بوضوح في المقالات التي كان يكتبها شكيب أرسلان ورشيد رضا والرافعي في المجالات المختلفة² حيث لم يدخر هؤلاء جهداً في الردّ على دعاة القطيعة بالحجّة والدليل، ولعل مسألة كتاب "في الشعر الجاهلي" كانت الوجه الأبرز للمعركة بين الطرفين، حيث كان الرافعي من أوائل الذين تصدّوا لأفكار هذا الكتاب.

أصدر الرافعي كتاباً بعنوان تحت راية القرآن سنة 1926، ويقوم هذا الكتاب على فكرتين أساسيتين: الأولى تدور حول موضوع النزاع القائم بين المذهبين الأدبيين: القديم والجديد، والأخرى خاصة بنقض آراء "طه حسين" التي أثبتتها في كتابه عن الشعر الجاهلي، فكتاب "تحت راية القرآن" هو مجموعة مقالات تتضمن نقداً لادّعاء دعاة القطيعة مع التراث وفي مقدّمتهم: طه حسين، سلامة موسى، لطفي السيد، كما هاجم فيه الجامعة المصرية التي كان طه حسين يعمل فيها مدرّساً. وهي المعركة التي استقطبت الجميع من مفكرين ودولة ومؤسسات³، وانتهت بانتصار تيار المحافظين يومئذ.⁴

¹ - ينظر: المرجع نفسه، ص114.

² - جمعت أغلب المقالات التي ينتقد فيها طه حسين وبعض دعاة القطيعة في كتاب "تحت راية القرآن"، كما ضمّ هذا الكتاب مقالان لشكيب أرسلان، كما نجد الرافعي في كتاب وحي القلم يردّ على هؤلاء وفي مقدّمتهم قاسم أمين. ويتجلّى ذلك في مقالات عديدة (خاصة في الجزء الثالث). وقد تراوح نقد الرافعي في "وحي القلم" بين التصريح والتلميح.

³ - محمد كامل الخطيب: القديم والجديد، ص16.

⁴ - يعد الرافعي من أبرز من مثل هذا التيار المحافظ، وتجلى ذلك في نقده لـ "طه حسين" و"سلامة موسى" وقاسم أمين ولطفي السيد... وللرافعي مقال نقدي بعنوان "المذهبان القديم والجديد". ينظر: الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، د/ط، 2005، ص10. وهناك مقال آخر بعنوان "القديم والجديد" ضمن: "وحي القلم"، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2003، ص277.

نتيجة انخراط الرافعي في المعارك النقدية مع دعاة القطيعة/ التجديد، ارتبط اسمه بالقديم والتقليد وهي سمة وصفه بها خصومه، وهذا الحكم سار عليه الدارسون من بعد لأنهم اعتمدوا على آراء هؤلاء الخصوم. فوقوف الرافعي من التراث موقف المدافع لا يعني بالضرورة تقليده لهذا التراث في كتاباته الأدبية، ثم إن الدفاع عن التراث لا يتعارض مع التجديد.

لقد كشفت المعركة بين "القديم والجديد" التي كان الرافعي أحد أبرز أقطابها عدم جدوى المناداة بالتخلص من التراث، ومن ثم فشل العلمانيون الأوائل في تقديم مشروع مقنع، ولعل هذا الأمر هو ما تنبّه إليه أحد أقطاب الحداثة المعاصرة وهو "أدونيس" الذي يرى بأن أي تغيير في التراث يجب أن ينطلق من التراث ذاته ليتخلص منه بهدم "مراكز الرجعية" فيه. يقول: "إذا كان التغيير يفترض هدماً للبنية التقليدية القديمة، فإن هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربي، وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله وإن هدم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته".¹ وهو الموقف الذي عبّر عنه "أدونيس" في كتاباته النقدية والإبداعية، موقف لا زال يطرح الكثير من الجدل حول قضية التراث والحداثة.

¹ - أدونيس: الثابت والمتحول، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، د/ط، 1982، ص32، 33.

II - إشكالية ضبط المدونة النثرية عند الراجعي:

يساعد ضبط المدونة الباحث على التقدم في بحثه مادامت المادة التي ستقوم عليها دراسته واضحة المعالم. كما أن هذا الضبط أول ما يتحكم فيه هو موضوع البحث فإذا كنا سنحاول دراسة النثر الإبداعي (الفني) عند الراجعي في علاقته مع التراث، فإن ذلك يعني استبعاد كتابات الراجعي التي لا تندرج ضمن هذا المنحى، خاصة وأن الراجعي كتب في مجالات وأنواع أدبية مختلفة: الشعر والنثر الإنشائي (الإبداعي) والقصة والمقالة (النقدية، الاجتماعية، السياسية) وتاريخ الأدب، والإعجاز القرآني كما اهتم بالتنظير للشعر.¹

يتوزع النثر عند الراجعي عبر مؤلفات مختلفة، فهو يجمع في الكتاب الواحد بين الشعر والنثر وقد نجد النقد إلى جانب السرد وقد يختلط السرد بالفلسفة. ففي كتاب المساكين الذي تدور فصوله حول موضوع "فلسفة الفقر والبؤس الإنساني" يختلط النثر التحليلي الحجاجي ذي الطبيعة الفلسفية بالنثر القصصي (السرد) ليتعانق السرد بالفلسفة الإيمانية، وقد نسب الراجعي الحديث في هذا الكتاب إلى شخصية واقعية هي "الشيخ علي"². وأسند إليه الرواية حيث تتكرر صيغة الإسناد (قال الشيخ علي) في بداية أغلب فصول الكتاب، فهذا الإسناد هو الخيط الرابط بين أجزاء هذا الكتاب، إذ تفقر فصوله الإحدى عشر إلى وحدة فنية تُولف بينها.

في كتاب "تحت راية القرآن" نجد تداخلا بين النقد والسرد، إذ يلاحظ القارئ استناد المقال النقدي إلى ضرب الأمثال على لسان الحيوان، حيث يستعين الراجعي بـ"الحكاية المثلية" في نقده لخصومه من دعاة الحداثة، وفي مقدّمهم "طه حسين". هذه الحكايات يعارض فيها الراجعي حكايات "كليلة ودمنة" لابن المقفع، وهي موزعة على مقالات مختلفة

¹ اهتم الراجعي بالتنظير للشعر. وقد ناقش بعض الباحثين أفكاره في هذا المجال، ينظر على سبيل المثال: دراسة "فاتح علاق" المعنونة بـ "طبيعة الشعر في وحي القلم للراجعي" ضمن كتابه: "في تحليل الخطاب الشعري"، دار التنوير، الجزائر، د/ط، 2008، ص 17-26.

² يشير الراجعي إلى أن "الشيخ علي" شخصية حقيقية، وهو رجل فقير عرفه الراجعي في قرية "منية جناح" من أعمال مركز دسوق أحد مراكز مديرية الغريبة. وقد توفي سنة 1919 أي بعد صدور الطبعة الأولى من "كتاب المساكين" بستين. وقد افتتح الراجعي فصول الكتاب بفصل عنوانه بـ "الشيخ علي". ينظر: الراجعي، كتاب المساكين، دار تلافيت للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، 2003، ص 24.

في الكتاب ستكون محل الدراسة¹، إذ نحاول البحث في علاقتها بنص ابن المقفع بوصفها تتدرج ضمن ما يسمى بـ"المعارضة".

تتعمق هذه الإشكالية أكثر في كتاب "وحي القلم" الذي يشتمل على ثلاثة أجزاء، إذ يضمّ نصوصاً عديدة لا تنتمي إلى جنس أدبي واحد. يقول سعيد العريان في تصديره/تقديمه لهذا الكتاب: "والكتاب كما يشعر به عنوانه هو مجموعة فصول ومقالات وقصص، من وحي القلم وفيض الخاطر"². وإذا كانت القصص والمقالات معروفة كأجناس أدبية، فالفصول تستعصي على التجنيس، فالكتاب يضمّ نصوصاً تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة تتراوح بين القصة والمقالة (النقدية والاجتماعية والسياسية) والخطابة والخطبة³ والحكاية والتاريخ... وهذه القضية (التعدد والتنوع والتداخل) تجعل من ضبط المدونة أمراً ضرورياً.

في بقية كتب الرافعي الأخرى نجد خاصية أخرى وهي انتظام مؤلفات ضمن سلسلة تجمع بينها وحدة الموضوع، ونعني بذلك كتبه التي يدرجها ضمن "فلسفة الحب والجمال"، وهي: "حديث القمر" و"رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" و"أوراق الورد".

يتألف كتاب "حديث القمر" من تسعة فصول⁴. يُفتتح كل فصل بحديث يتوجه به الكاتب إلى القمر، وهو أشبه بالمناجاة التي تكون بين العاشق والمعشوق يتناول فيه موضوعات تتعلق بـ: الطبيعة والحب والإيمان والإلحاد واللذة والألم والقدر والعبودية والغنى والفقر.

¹ - هناك تسع (9) حكايات في هذا الكتاب ستكون موضوع الدراسة، يرد بعض هذه الحكايات في بداية المقال، وبعضها يرد ضمن المقال، ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2005، ص135، 179، 211، 221، 234، 245، 253، 265، 282. ونشير هذه الصفحات إلى بداية الحكاية.

² - مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2003، (التصدير)، ص8.

³ - هي ما أطلق عليه بعض الباحثين اسم "النثر الشعري" أو "الشعر المنثور". ينظر: مصطفى الصيد، مصطفى صادق الرافعي شاعراً ونائراً، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تيرفانا، دار بوجميل للطباعة والنشر، تونس، د/ط، 2012، ص104-106.

⁴ - يحتوي الكتاب بالإضافة إلى هذه الفصول التسعة قصيدة واحدة بعنوان "الشرق المريض". ينظر: مصطفى صادق الرافعي، حديث القمر، دار ثلاثينيات للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، 2003، ص103.

يشتمل كتاب "رسائل الأحزان" على خمس عشرة رسالة¹، زعم الرافعي أنها لصديق له ولا يملك منها إلا اللغة والأسلوب²، وهي رسائل حبّ تعالج في أسلوب فلسفي مشاعر الغيظ والبغض والكبرياء الناتجة عن هجر الحبيب. ويتناول هذا الكتاب إضافة إلى فلسفة الجمال والحب مواضيع تتعلق بالنفس الإنسانية عامة وبنفس المرأة خاصة، حيث نجده يتعمق في التصوير النفسي لها ولهذا السبب جاء الكتاب شديد الغموض، إذ يغلب عليه التصوير في العبارة والتجريد في الفكرة.

أما كتاب "السحاب الأحمر" فهو امتداد لكتاب رسائل الأحزان من حيث الغرض والمضمون، وتدور أكثر معانيه حول مسائل تتعلق بـ: "فلسفة البغض وطيش الحب ولوم المرأة"³. يتألف الكتاب من عشرة فصول⁴ سلك فيها الرافعي الطريقة نفسها التي اتبعها في إنشاء "فصول حديث القمر" تقريباً. فهو يفتتح الفصول بالتأمل في سحابة من مداد أحمر اصطبغ به زجاج قلمه ثم يسترسل في سلسلة من الخواطر والمشاعر والصور المتداعية⁵. أما كتاب "أوراق الورد" فهو الحلقة الرابعة والأخيرة من "سلسلة فلسفة الجمال والحب"، ويبدو هذا الكتاب أكثر نضجاً من الناحية الفنية بالمقارنة مع سابقه، وقد قدم الرافعي لفصول هذا الكتاب بمقدمة حاول فيها أن يؤرخ لرسائل الحب في الأدب العربي، ليثبت في الأخير أن هذا النوع الأدبي (رسائل الحب) هو نوع جديد لم يعرفه الأدب العربي.

إنّ هذا الكتاب يطرح إشكالية تصنيفه أجناسياً. وقد كان الرافعي يهدف من وراء تأليف هذا الكتاب إلى: منافسة الآداب الأجنبية (في هذا المجال)، وضع عمل يحسم الصراع القائم بين القديم والجديد، السمو بمفهوم الحب وتهذيب معانيه في نفوس الشباب، الدفاع عن اللغة العربية وتجديد الأدب العربي⁶.

¹ - يضم هذا الكتاب في طياته قصيدة ومقطوعات شعرية. ينظر: رسائل الأحزان، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت، ص 37، 52، 53، 79.

² - ينظر: الرافعي: رسائل الأحزان، ص 7-10.

³ - سعيد العريان: حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955، ص 133.

⁴ - ينظر: مصطفى صادق الرافعي، السحاب الأحمر، دار ثلاثينيات للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، د/ت، ص 135.

⁵ - ينظر: مصطفى الصيد، مصطفى صادق الرافعي شاعراً وناثراً، ص 39.

⁶ - ينظر: محمود أبو ريّة، رسائل الرافعي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د/ط، 1950، ص 194، 195.

يلاحظ القارئ أنّ هذه الكتب تحوي قصائد من الشعر العمودي كما يتداخل الشعر والنثر حتى في النص والواحد ولكن النثر هو الغالب، وما يميّز النثر في هذه الكتب التي تندرج ضمن "فلسفة الحب والجمال" هو تداخل السمات الشعرية بالسمات النثرية، فهي نصوص نثرية يغلب عليها الطابع الرومنسي، إذ يستثمر فيها الكاتب الكثير من خصائص الشعر من صور إيحائية ورمزية وغموض. ولعلّ هذا التداخل هو ما جعل الشاعرة الناقدة نازك الملائكة تصف نثر الرافي بـ "النثر الشعري"، وهذا في معرض نقدها للكتابات التي كانت تنشرها مجلة شعر¹. ولعلّ في هذه التسمية دليل على التداخل الأجناسي بين الشعر والنثر في كتابات الرافي النثرية.

يتضح لنا مما سبق أن الكتابة النثرية عند الرافي تتوزع على مؤلفات مختلفة ويتداخل فيها الإبداعي بالنقدي، أما النصوص النثرية الإبداعية فهي تتراوح بين النثر السردى والنثر الإنشائي²، كما تتداخل فيها الأنواع الأدبية حتى في النص الواحد. وهذا الأمر هو ما يوجب علينا ضبط المدونة بدقة.

يقتضي منا ضبط المدونة النثرية التي سيشتغل عليها البحث في المقام الأول الفصل بين الأدبي وغير الأدبي، ومن ثمّ الإبقاء على النصوص التي تتحقق فيها الأدبية، فالنقد مثلاً هو بحث علمي متخصص، الأمر الذي يفرض علينا استبعاد المقالات النقدية من مجال الدراسة، كما أن اختيارنا للنثر كنوع أدبي يوجب علينا استبعاد النصوص الشعرية رغم أن هذه النصوص تتواجد جنباً إلى جنب مع النصوص النثرية في المؤلف الواحد. وهنا نجد أنفسنا بإزاء مدونتين تحتاج كلّ منهما إلى ضبط، الأولى إنشائية والثانية سردية.

¹ - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت، ص218.
² - نقصد بالنثر الإنشائي: النثر الفني الذي تتوفر فيه شروط الأدبية وهو ليس بسرد، وقد استوحينا هذه التسمية من الرافي الذي يطلق تسمية "أدب الإنشاء" على نوع من الكتابة النثرية يغلب عليه التعبير الفني، كما استخدم هذا المصطلح بعض الباحثين. ينظر: مصطفى نعمان البدرى، الرافي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجبل، بيروت/ دار عتار، الأردن، ط1، 1999، ص380.

تشتمل المدونة الإنشائية الكتب النثرية التي تندرج ضمن النثر الإبداعي (الفني) والتي أسلفنا الحديث عنها مع استبعاد النصوص الشعرية التي تتضمنها كما أوضحنا، وهذه الكتب هي:

1. "حديث القمر" 1912
2. "كتاب المساكين" 1917
3. "رسائل الأحزان" 1924.
4. "السحاب الأحمر" 1924.
5. "أوراق الورد" 1931.

إن البحث عن السرد عند الرافعي يحيلنا إلى نصوص كثيرة ومتنوعة تتوزع بالدرجة الأولى على كتابين هما "وحي القلم" و"تحت راية القرآن"، الأمر الذي يجعل من ضبط مدونة سردية تكون موضوعا للبحث أمرا ضروريا. وهنا نجد أنفسنا مضطرين للاستبعاد مرة أخرى رغم ما في الاستبعاد من مزالق. ونحن سنحاول القيام بهذه الخطوة بمراعاة المنهج المتبع في البحث، أي حصر واختيار النصوص السردية التي لها صلة بالتراث، لأن المنهج وليد المدونة وتابع لها، "فهو الأصل وهو منها الفرع".¹

إن الحديث عن السرد في نثر الرافعي يقودنا إلى الحديث عن السياق التاريخي والثقافي الذي تندرج ضمنه كتاباته السردية، فقد شهدت بدايات القرن العشرين تحولا نوعيا أدى إلى تغيير أسلوب المرويات السردية الموروثة (تفكك الموروث السردية) إلى نوع جديد فرضته ظروف الانفتاح في النهضة العربية، ودعوات الإحياء والإصلاح، وسياق تعريب وترجمة الأعمال السردية الغربية.² كما كان لانتشار الصحافة دور في شيوع الكتابة السردية لمناسبتها للذائقة الجديدة في ذلك العصر، بالإضافة إلى الموقف الحذر والسلبى الذي اتخذته بعض الكتاب من الأجناس السردية الوافدة من الغرب (الرواية والقصة).

¹ - أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2002، ص26.

² - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص117.

يتموقع الراجعي إذن، ضمن هذا السياق التاريخي والثقافي، حيث كان له موقف متناقض من فن القصة عموماً¹، ولكنه يقرّ في إحدى تصريحاته بالكتابة في هذا الفن، حيث جاء هذا الإقرار ردّاً على سؤال لأحد القراء وهو "لم لا تكتب في القصة؟"²، يقول الراجعي: "لم أكتب في القصة إلا قليلاً، إذا أنت أردت الطريقة الكتابية المصطلح على تسميتها بهذا الاسم، ولكنني مع ذلك لا أراني وضعتُ كل كتبي ومقالاتي إلا في قصة بعينها هي قصة هذا العقل الذي في رأسي، وهذا القلب الذي بين جنبي... أنا لا أعاباً بالمظاهر والأغراض التي يأتي بها يوم وينسخها يوم آخر. والقبلة التي أتجه إليها في الأدب إنما هي النفس الشرقية في دينها وفضائلها..."³

يدل هذا التصريح على إقرار الراجعي بكتابته للقصة من جهة، كما يدل من جهة أخرى على عدم التزامه بالمقاربة الأجناسية، لأنه يركز على الفكرة، خاصة وأن أغلب كتاباته تهدف إلى الإصلاح، لذلك يغلب على قصصه التصور المضموني أو القيمي. ولكن إذا تأملنا المنجز السردى للراجعي وجدنا أغلب قصصه تتوفر على شروط المتتالية السردية البسيطة وهي: بداية- تحول - تأزم - نهاية(حل).

إنّ القصة بهذا المعنى تصوّر حدثاً يتطور من بداية إلى وسط يصير إلى النهاية، فهي تصور حدثاً متكاملًا له وحدة، ووحدته لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، وهذا المعنى غير مستقل عن الحدث، وإنما ينشأ عنه⁴.

هذا هو المعيار الأول الذي استندنا إليه في حصر المدونة القصصية التي سيشتغل عليها البحث، أما المعيار الثاني فيتعلق بموضوع البحث في حدّ ذاته، حيث حرصنا على اختيار النصوص القصصية التي تنفتح على التراث، وفيما يلي القصص التي وقع عليها الاختيار لتكون محل الدراسة في هذا البحث:

¹ - ينظر: سعيد العريان، حياة الراجعي، ص 252.

² - ينظر: الراجعي، وحي القلم، ج3، ص 184 (الهامش).

³ - الراجعي: وحي القلم، ج3، ص 184.

⁴ - الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1992، ص 99، 100.

- اليمامتان، بين خروفين، سمو الحب، قصة زواج وفلسفة المهر، رؤيا في السماء (الجزء الأول).

- الانتحار(6)، السمكة، الزاهدان، الشيطان، كفر الذبابة، قصة الأيدي المتوضئة (الجزء الثاني).

- عاصفة القدر (الجزء الثالث).

هذا عن النصوص السردية التي تنتمي إلى كتاب "وحي القلم"، أما بالنسبة للنصوص التي تنتمي إلى كتاب "تحت راية القرآن" فلا يجد القارئ صعوبة في تحديدها لأن المقالة النقدية تتضمن حكاية على لسان الحيوان، وهذه الحكايات يعارض فيها الرافعي حكايات "كليلة ودمنة" لابن المقفع، وهي تتوزع في الكتاب على هذا النحو:

عنوان المقال	موقع الحكاية في الكتاب
فلما أدركه الغرق	ص135-136.
واضرب لهم مثلاً	ص179 - 181.
أعمالهم كرماد اشتدت به الريح	ص211 - 213.
قال دمنة	ص223 - 225.
حرية التفكير أم حرية التكفير	ص234 - 236.
ذو الأقفال	ص245 - 248.
فيلسوفة النمل	ص253 - 257.
مسلم لفضا لا معنى	ص265 - 267.
المجدد الجريء	ص282 - 283 .

هذه المدونة النظرية بقسميها الإنشائي والسردية هي التي سنشتغل عليها في هذا البحث لبيان تجليات تفاعل نصوصها مع التراث مع محاولة اكتشاف الوظائف المختلفة لهذا التفاعل النصي.

III - مفهوم التفاعل النصي في الدراسات النقدية:

1. مفهوم التفاعل النصي في النقد الغربي:

أ/ الشكلاونيون الروس، جذور المفهوم:

أولى النقاد الغربيون في العصر الحديث قضية التفاعل النصي أهمية بالغة، فكانت البذور الأولى مع الشكلانيين الروس الذين حاولوا تأسيس علم للأدب موضوعه أدبية الأدب. فالتأمل في دراساتهم يجدها تحمل بعض المفاهيم التي تمهد لفكرة التفاعل وأهم تلك المفاهيم "الشكل" و"الوظيفة" و"التطور الأدبي". فالخصائص الشكلية للأثر الفني تحيا في إطار حوار تفاعلي وتتكامل فيما بينها لتأدية معنى هذا الأثر الفني الذي لا يدرك - حسب فكتور شلوفسكي (Victor Chklovski) - إلا في علاقته بالآثار الفنية الأخرى، كما أن الشكل الجديد لا يظهر للتعبير عن مضمون جديد، بل ليعوض الشكل السابق الذي افتقد سمته الجمالية.¹

كما أولى الشكلاونيون اهتمامهم بالمحاكاة الساخرة بوصفها وجها من وجوه التفاعل بين الآثار، يقول بوريس إيكهنباوم (Bouris. Eikhenbaum): " أثناء تطور كل نوع تحدث مراحل يكون فيها ذلك النوع مستخدما وفق أهداف جدية تماما ثم تتدهور تلك الغايات ليأخذ شكلا هزليا أو ساخرا.²

وهكذا يكون الشكلاونيون الروس قد شكلوا النواة الأولى في البحث في مفهوم التفاعل، فبالرغم من تركيزهم على مقولة انغلاق النص الأدبي واعتباره نسقا قائما بذاته، واستبعادهم للمؤثرات الخارجية، فإنهم قد اهتموا بالعلاقات الداخلية التي تتمسج بين الآثار. فالتغير الحاصل في "الشكل" و"الوظيفة الأدبية" داخل هذا الأثر يؤدي حتما إلى تطور النوع الأدبي.

¹ - Voir: Théorie de la littérature :Textes des formalistes russes, presents et traduits par Tzvetan Todorov ,coll « tel quel » , ed seuil, paris,1965, p50.

² - Ibid, p208.

ب/ حوارية 'باختين' ومفهوم التفاعل النصي:

يعود الأثر الأكبر في ظهور مفهوم "التفاعل النصي" إلى الناقد والفيلسوف الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) الذي اشتغل بالتنظير لجنس الرواية، وبالرغم من أنه لم يستعمل المصطلح، فقد كان المفهوم واضحاً في كتاباته إذ عبّر عنه بمصطلح آخر هو "الحوارية" (Dialogisme) والتي تقوم على فكرة مفادها أنه "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماماً"¹. إنَّها علاقة "التفاعل النصي" أو الحوارية كما يسميها، حيث يقول: "إنَّ التوجه الحوارية هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاباً آخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي"². ومن هنا يتجلى لنا بأن "التفاعل" مضمّن داخل الحوارية وهو ركيزة أساسية من ركانزها بل هو موضوعها وماهيتها، حيث تبدو العلاقة بينهما كعلاقة المنهج بموضوعه.

وترتبط الحوارية في تصور 'باختين' بالحقْل اللساني، فهو يرى أنَّ الرواية أساساً هي ظاهرة لغوية، لذلك عدَّ "دستوفسكي" مبتدع رواية متعددة الأصوات، حيث فجرت تعددية الأصوات والكتابة المعارضة الساخرة والاحتفالية واحدية اللغة ووضعت في مركزها الحوار.³ تحدث 'باختين' عن المحاكاة الساخرة (الباروديا Parodie) بوصفها نوعاً من الأسلبة تكون فيها مقصدية اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة، الأمر الذي يجعل اللغة الأولى قادرة على تحطيم اللغة الثانية. ويشترط في "الباروديا" أن تعيد خلق لغة باروديا، وكأنها كل جوهري متوفر على منطقته الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة

¹ - تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص156.

² - المرجع نفسه، ص161.

³ - نتالي بيبقي - غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د/ط، 2012، ص33.

التي كانت موضوعا للباروديا.¹ وهذه الأسلبة هي شكل من أشكال التفاعل إذ يدرجها "باختين" ضمن ما يسمى بالتهجين الذي يعرف بأنه مزج لغتين داخل الملفوظ.² لم يستعمل "باختين" مصطلح "التفاعل النصي" أو مصطلحا شبيها (مشتقا) يدلّ عليه مباشرة، ولكنه أسس له نظريا في كتاباته، وخاصة في كتابه: "شعرية دوستوفسكي" (La poétique de Dostoievski)³، فقد فهم باختين "التفاعل النصي" على أنه "حوارية" وتعدد أصوات، فهذه المصطلحات تحمل في طياتها دلالة "التفاعل" وهي أقرب إلى طبيعة الأدب، خاصة جنس الرواية.

3- مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا:

نشرت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) المفاهيم التي وضعها باختين، لتبتدع مصطلحا جديدا هو التناص « Intertextualité » في أواخر ستينات القرن الماضي، وهو يعني لديها "تبادل نصوص مواقعها"⁴، فالنص بالنسبة لها هو "تحويل" (permutation) للنصوص أي أنه تناص. ففي فضاء نص ما تتقاطع جملة من الملفوظات المستمدة من نصوص أخرى وترغم على الحياد⁵. فمصطلح التناص كما تحدده كريستيفا يتضمن مفهوم التفاعل أو التداخل بين النصوص.

أكدت كريستيفا في كتابها نص الرواية (Le texte du roman, 1970) على البعد التحويلي لمفهوم "التناص"، فذكرت أن "التناص" هو "التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"⁶. وفي عام 1974م نشرت كريستيفا كتابها: "ثورة اللغة الشعرية"

¹ - ينظر: ميخائيل باختين الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص30، 31.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص120.

³ - يستعمل باختين للتعبير عن مفهوم "التفاعل" بالإضافة إلى مصطلح "الحوارية" مصطلحا آخر هو "تعدد الأصوات" (Polyphonique)، لذلك يرى أن دوستوفسكي مبتدع رواية متعددة الأصوات، يقول: « إننا ننظر إلى دوستوفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني. لقد أوجد في رأينا، نمطا جديدا تماما من التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلاحنا عليه بـ "المتعدد الأصوات" ». ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص5.

⁴ - أحمد السماوي: التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجا، دار التفسير الفني، صفاقس، تونس، د/ ط، 2000، ص16.

⁵ - Julia Kristeva: recherches pour une sémanalyse, coll" points" éd seuil, paris, 1969, p52.

⁶ - مارك دوبوازي: "نظرية التناص"، تر: المختار حسني، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، «السعودية»، مج10، 1999، ص249.

« La révolution du langage poétique »، وقدمت فيه هذا المفهوم في صيغة أكثر تجريداً على أنه 'إبدال لنسق للعلامات أو أكثر بآخر'.¹

وقد ركزت كريستيفا في مشروعها السيميائي « Semanalyse » أو التحليل الدلالي²، على مفهوم الإنتاجية. ولإيضاح ذلك، عرفت النص بأنه "جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (اللغة Langue)، بواسطة الربط (التعلق) بين كلام تواصل (Parole) يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية"³.

وبذلك يعدّ مفهوم التناص نتاجاً مباشراً لبحث كريستيفا في 'إنتاجية النص'، هذه الفكرة تؤكد على تصورهما للنص المنفتح، حيث يقع تفاعل مضاعف بين النص والقارئ من جهة، ومن جهة أخرى بين النص - الكتابة - واللغة... في نفس الوقت الذي يجري على اللغة إعادة توزيع"⁴.

إنّ التناص حسب كريستيفا هو فعالية نصية وليس ظاهرة محاكاة ولا إعادة إنتاج، إنما هو تحويل لنصوص داخل النص، وهذا الأمر من شأنه أن يفتح الباب أمام القارئ كي ينتبه إلى هذه النصوص، ليسترجعها ويحدّد وظائفها وأبعادها في النص الجديد (التأويل).

وقد تواصلت الدراسات في مجال التفاعل النصي بعد كريستيفا، مع جهود رولان بارت (Roland Barthes) ومارك أنجينو (Marc Angenot) وميشال أريفي (Michel Arrivé) ولوران جيني (Laurent Jenny)، إلى أن وصلت مرحلة النضج في الثمانينات مع إسهامات ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) وأنطوان كومبانون (Antoine Compagnon) وجيرار جنيت (Gérard Genette)، وفي هذا البحث سنقتصر على جهود "جيرار جنيت" المتميزة في

¹ - ناتالي بيبقي غروس : مدخل إلى التناص، ص14.

² - ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توقيف، المغرب، ط 2، 1997، ص 18.

³ - المرجع نفسه، ص 21.

⁴ - ناتالي بيبقي غروس: مدخل إلى التناص، ص15.

بلورة مفهوم "التفاعل النصي". خاصة وأن بحثنا سيعتمد بالدرجة الأولى على تصور هذا الباحث.

ج/ مفهوم التفاعل النصي عند 'جيرار جنيت':

عندما ألف الباحث البويطقي الفرنسي "جيرار جنيت" (Gérard Genette) كتابه "أطراس Palimpsestes"¹ عام 1982م، حاول ربط ظاهرة "التفاعل النصي" بالشعرية/ الإنشائية (poétique) عموماً، حيث يرى أن موضوع الشعرية ليس هو النص باعتبار تفردّه وتميزه (فهذه بالأحرى مهمة النقد)، بل إنّ موضوعها هو "النص الجامع"، بل النص المتعالي، يقول: "لا يهتمني النص حالياً إلا من حيث «تعاليه النصي» أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه «التعالي النصي»"².

والنص الجامع هو تقريباً، بمعنى "أدبية الأدب"، إذ يعرفه 'جنيت' بأنه "مجموع المقولات العامة أو المتعالية التي يتوفر عليها كل نص فرد، وهي أنماط الخطاب وصيغ التلفظ والأجناس الأدبية وغيرها."³ ومن هنا سنتشأ في النص عدّة علاقات مع نصوص أخرى، والهّم (الانشغال) البويطقي ينصبّ على دراسة هذه العلاقات المتعددة، وتبعاً لذلك يتضمن التعالي النصي «La transtextualité» -وهو ما نطلق عليه مصطلح "التفاعل النصي"- خمسة أنماط من العلاقات*:

¹ - الطرس: الجمع: طروس وأطراس، هو الرّق أو اللوح الممسوح، أو لوح يكتب عليه مرتين، أو ثلاثاً بعد مسح الكتابة الأولى عنه، ويأخذ جيرار جنيت هذه الصورة، وهذا الاسم، ليطلقه على كتابه الذي يتناول فيه هذه العملية التي تجعل كل نص أدبي يخفي في طياته نصاً آخر، وهو لا يخفيه تماماً، بل يجعله جلياً إلى حد ما، حيث يرى المرء على الرقعة نفسها إعلاءً لنص ما على آخر، لا تخفيه الرقعة تماماً، ولكنها تسمح لنا بأن نلمحه من وراء النص الجديد. أنظر: جيرار جنيت: "من التناص إلى الأطراس"، تر: المختار حسني، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج 7، ج 25، 1997، ص 175.

² - جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986، ص 90.

³ - Gérard Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Editions du seuil, paris, 1982, p7

* - يطلق بعض الباحثين على هذه العلاقات مصطلح "المتعاليات النصية"، وهذه التسمية كما هو واضح اشتقاق من مصطلح "التعالي النصي".

أولاً: التناص « Intertextualité »: وهو المأخوذ عن كريستيفا، وقد حصره "جنيت" في الحضور الفعلي لنص في آخر، وهذا الحضور إما أن يكون حضوراً ملاحظاً بشكل أكثر جلاءً مثلما هو الحال في الاستشهاد (Citation) ، أو بشكل أقل وضوحاً مثلما هو الحال مع السرقة (Plagiat) أو التلميح (Allusion).¹

وبهذا لا يعد مفهوم التناص عند كريستيفا إلا نوعاً (نمطاً) واحداً من تلك المتعاليات أو التفاعلات النصية التي جاء بها جينيت.

ثانياً: النصية الموازية أو المناصية « Paratextualité »:

وهي العلاقات التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر، وتعنى بالعنوان، المدخل، التصدير، العنوان الفرعي، المقدمة والملحق والغلاف والتنبيه والحواشي والهوامش في أسفل الصفحة وفي آخر الكتاب، والعبارات التوجيهية والزخرفة والرسوم والغلاف والإعلان عن إصدار جديد، وغيرها من المؤشرات التي يمكن أن يصطلح عليها بالميثاق الأجناسي². وهناك نصوص موازية أخرى (خارجية) لا تكون ملحقة بالنص أو محيطة به، وهي حوارات الكاتب والاستجابات والإعلانات والمذكرات والشهادات. وقد أصدر "جنيت" كتاباً خصّصه للبحث في هذا النمط وجعله يحمل عنوان "Seuils"³.

ثالثاً: الوصف النصي « Metatextualité »: هو علاقة نقدية متقنة، ما يسمى عادة بالتعليق والتفسير، وعلاقة تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يستشهد به وربما دون أن يسميه.⁴

رابعاً: التعلق النصي أو النصية المتفرعة « Hypertextualité »:

هي علاقة تربط نصاً لاحقاً أو متفرعاً (Hypertexte) بنص سابق أو أصل (Hypotexte)، والعلاقة بين النصين ليست علاقة تعليق أو تفسير، لأن النص السابق

¹ - Gérard Genette : Palimpsestes, p8.

² - Ibid, p10, 11.

³ - Gerard Genette: Seuils, Editions du seuil, paris, 1987.

⁴ - Voir: Gérard Genette: palimpsestes, p11

* - تعتمد جينيت تأخير هذا النمط عن الصنف الخامس لأن مدار كتابه عليه.

ينشأ أظفاره في النص اللاحق.¹ حيث تتم عملية التعلق النصي بطريقتين: المحاكاة imitation أو التحويل transformation، وهما نوعان أساسيان يحويان كل عمليات التعلق النصي، ويقدم جنيت تعريفا بسيطا لكل منهما، فالتحويل هو قول نفس الشيء بطريقة أخرى أما المحاكاة فهي قول شيء آخر بطريقة مشابهة.²

تسمى "بيبي غروس" العلاقة القائمة داخل النصية المنفرعة (التعلق النصي) علاقة اشتقاق. ومن هذه النصوص:

1. المحاكاة الساخرة « Parodie »: هي التي تقوم على محاكاة النص السابق، حيث تعتمد على التحويل الدلالي، بحيث تحول الموضوعات الجادة إلى موضوعات هزلية. ويرى جنيت أنها تحول الموضوع دون تغيير للأسلوب، وهذا بالاعتماد على طريقتين ممكنتين: إما بالحفاظ على النص الرفيع لتطبيقه على موضوع وضع ويكون بطريقة حرفية إلى حد ما، وإما بنسخ نص جديد رفيع عن طريق المحاكاة الأسلوبية لتطبيقه على موضوع وضع.³

2. التحريف الهزلي « Travestissement »: يقوم على استعادة الموضوع، لكنه على خلاف المحاكاة الساخرة "يبتعد كثيرا عن حرفية النص الذي يحوله"⁴. وتفرق بيبي غروس بين التحريف الهزلي والمحاكاة الساخرة بقولها: "يتأسس التحريف الهزلي على إعادة الكتابة في أسلوب هابط لعمل حيث يتم الاحتفاظ بموضوعه، بينما المحاكاة الساخرة تتمثل في تحويل نص فتغير موضوعه تماما محافظة على الأسلوب"⁵.

3. المعارضة « Pastiche »: هي النمط الثاني الكبير لعلاقة الاشتقاق،⁶ وتقوم على المحاكاة وليست تغييرا لنص بعينه. لكنها محاكاة أسلوب، واختيار الموضوع غير مهم بالنسبة لتحقيق هذه العلاقة (ممارسة شكلية).¹

¹ - Gérard Genette: palimpsestes, pp12, 13.

² - Ibid, p15

³ - Ibid, P29

⁴ - نتالي بيبي غروس: مدخل إلى التناص، ص 83.

⁵ - المرجع نفسه، ص 76.

⁶ - ينظر: المرجع نفسه، ص 75.

خامسا: النصية الجامعة أو المعمارية النصية « L'architextualité »:

هي النمط الأخير من أنماط "التعالى النصي"، وقد خصّه "جيرار جنيت" بكتاب² قدّم فيه معالجة دقيقة وجديدة لمسألة الأجناس الأدبية، وهذه العلاقة هي أكثر غموضا وتجريدا والأكثر ضمنية، لأنها تتصل بمجموع الخصائص العامة من أنماط خطاب، وصيغ التلّفظ، وأجناس أدبية.

ويوضح جنيت كيفية تحقق هذه العلاقة بواسطة الموازيات النصية بقوله: "يتعلق الأمر هنا بعلاقة بكاء تماما بحيث لا تتقاطع - على الأكثر - إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي، التي لها طابع تصنيفي خالص مثل: العنوان البارز كما في "أشعار"، "دراسة"، "رواية الوردية"، أو في أغلب الأحيان مع عنوان صغير كالإشارة إلى أن الكتاب رواية أو قصة أو قصائد، التي تصاحب العنوان في الأسفل على الغلاف".³

هي علاقة بكاء لأنها عندما تعلن عن جنس الأثر تقدم تحصيل حاصل، وقد يجافي ما تختاره من عنوان فرعي حقيقة الأثر الداخلية. ولكن رغم ذلك فهي تفتح أمام المتلقي أفق انتظار.⁴ ذلك أن تحديد قانون أو معيار الانتماء الأجناسي لنص معين ليس من شأن النص، وإنما هو من شأن القارئ، من شأن النقد والجمهور؛ فهذه العناصر وحدها هي من يستطيع، وبجدارة، الطعن في القانون المزعوم للتوازي النصي.⁵

ولكن "جنيت" وإن استفاض في تحديد هذه الأنماط الخمسة وتوضيحها، فإنه يقرّ بالمقابل بأنها تظل دوما غير مستوفاة. وهي تتصف بمرونتها، حيث يمكن أن "يتضمن الميئانص تقريبا على الدوام استشهادات (ميئانصية وتناصية متداخلان إذن)، فيلتجئ في

¹ - ينظر: المرجع نفسه، ص 94، 98.

² - Gérard Genette: Introduction à L'architexte in: Théorie des Genres, Seuil/Points, paris, 1986.

³ - Gérard Genette: palimpsestes, p12

⁴ - ينظر: أحمد السماوي، التطريس في القصص، ص 52.

⁵ - Voir: Gérard Genette: palimpsestes, p12

المعارضة الساخرة دائما إلى تركيب الاستشهادات (يكون بذلك التعلق النصي والتناص مترابطان جدا)¹.

ولعلّ هذا التداخل هو ما دفع الباحث "سعيد يقطين" إلى اعتبار "التعلق النصي" نوعا خاصا من أنواع التفاعل النصي، فهو ذو طبيعة كلية، هذه العلاقة كلية لأنها يمكن أن تستوعب باقي الأنماط، لأن "التعلق النصي" يتجسد من خلال العلاقة بين نصين محددين، الأول سابق والثاني لاحق، حيث يلجأ النص اللاحق إلى محاكاة النص السابق والنسج على منواله من خلال اعتماده بنية نصية نموذجية ذات سلطة عليا تتجسد من خلال الحفاظ على صيغته الأولى (الأصلية) في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد ... أو إلى تحويله.

وفي هذه الحالة تقلّ سلطة النص السابق، إذ تسلب منه "تمطيته" التي يتشربها النص ويستوعبها ليدمجها في بنيته الخاصة. والعلاقة الأخيرة هي المعارضة التي تظهر عند استعمال البنية النصية السابقة (المتعلق معها) موضوعا للسخرية أو النقد أو التعليق، وفي هذه الحالة يكون الهدف هو معارضة النص السابق وسلبه مختلف القيم التي يتميز بها.²

بناء على هذا التصور سنشغل في هذا البحث على "التفاعل النصي"، حيث نحاول أن نبحث في العلاقة بين: نص الرافعي باعتباره بنية نصية لاحقة والنص التراثي باعتباره بنية نصية سابقة، لنعاين طبيعة هذه العلاقة ودورها في إنتاج نص جديد أو إعادة قيم النص السابق، ذلك أن للتفاعل النصي « وظيفة، أو وظائف تتغير بتغير الذوق الفني أو الخلفيات النصية بما تحتوي عليه من أبعاد مختلفة جمالية وفكرية وإيديولوجية. فإذا كانت "المحاكاة" ترمي إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها، فإن "التحويل" تنويع على القيم نفسها لكنه يظل غير قادر على العمل على تغييرها، وذلك ما نجده في "المعارضة".³

¹ - نتالي بيبقي غروس: مدخل إلى التناص، ص 19.

² - ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص 30، 29.

³ - المرجع نفسه، ص 30.

ونشير في الأخير أننا سنتبنى استعمال مصطلح التفاعل النصي* للدلالة على ما سماه "جيرار جنيت" التعالّي النصي (La transtextualité)، أي كمقابل للمصطلح وليس ترجمة له. لأننا نعتقد أن هذا المصطلح له مفهوم أوسع يعبر عن مختلف العلاقات التي تحدث بين النصوص وما ينتج عنها. فقد استعمل هذا المصطلح في حقل الكيمياء، فالتفاعل الكيميائي هو تكسير روابط في المواد المتفاعلة لإنتاج روابط جديدة في المواد الناتجة، مما يؤدي إلى تكوين مواد جديدة مختلفة في خصائصها وصفاتها الكيميائية والفيزيائية. وهذا ما يحدث تماماً في التفاعل النصي، فالنص الحاضر لا يعيد النص السابق (الغائب) وإنما يحوله أو يهدمه ليعيد إنتاجه من جديد.

2- مفهوم التفاعل النصي في النقد العربي:

أ/ العلاقات النصية عند العرب القدامى:

بعد اطلاع النقاد والباحثين العرب على بحوث جوليا كريستيفا ورولان بارت في التناص وأعمال جيرار جنيت وباحثين غربيين آخرين حول التفاعل النصي سعى الكثير من هؤلاء إلى البحث عن هذا المفهوم في التراث النقدي العربي، وهذا من خلال ربط مفهوم "التناص" بما يوجد في الفكر النقدي العربي القديم.

ذهب بعض النقاد إلى أن التناص موجود في تراثنا، وأنّ النقاد العرب سبقوا الغربيين إليه. يقول عبد المالك مرتاض: "إنّ الأدب العربي عرف التناص تحت مسميات أخرى كالسرقات الأدبية والاقتباس ونحوهما، وذلك أمر عالجنه في دراسة نشرناها."¹ في حين

* استعمل مصطلح التفاعل النصي من قبل بعض الباحثين نذكر منهم: الناقد المغربي سعيد يقطين الذي حاول التنظير له مع التطبيق خاصة من خلال كتابيه (الرواية والتراث السردى، انفتاح النص الروائي)، والباحثة نهلة فيصل الأحمد في كتابها (التفاعل النصي- التناصية، النظرية والمنهج). وقد استعمل أغلب الباحثين مصطلح التناص، بينما أثر بعضهم استعمال مصطلحات أخرى للدلالة على نفس المفهوم منها: التطريس، التناصية، التعالّي النصي، المتعالّيات النصية، التداخل النصي، التعلّق النصي...

¹ - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، د/ت، ص279. ويقصد بدراسته المنشورة مقالته: "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، مجلة علامات، وجدة، المغرب، غ01، 1991، ص69-92.

ذهب بعض النقاد إلى أنّ "التناص" له ملامح في التراث النقدي العربي، ومن هؤلاء النقاد "صبري حافظ" الذي استخرج من البديع العربي تسعة عشر مفهوماً للتناص، وهي كالاتي: الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وانتلاف المعنى مع المعنى والتلميح والعنوان والتوليد والنوادر والإيداع أو التضمين والمعارضة والحذف والاستخدام والمواربة والتورية والإشارة والاستتباع والإدماج والتتبع.¹

وفي هذا السياق يقول الباحث "نور الدين السد": "ويحسن بالبحث أن نشير إلى أهم المصطلحات النقدية العربية القديمة التي قاربت دلالة التناص، ومفهومه من قريب أو بعيد، وتحديد دلالتها كما وردت في الدراسات النقدية، والبلاغية القديمة والحديثة، ولقد أحصينا ثمانية وعشرين مصطلحاً عربياً قارب مفهوم التناص"²

وقد انطلق هؤلاء النقاد في دراساتهم من كتب تناولت العلاقات المختلفة بين النصوص نذكر من بينها: كتاب "الوساطة بين أنصار المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني و"عيار الشعر" لابن طباطبا وكتاب "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" للأمدي و"المثل السائر" و"الوشى المرقوم في حل المنظوم" لابن الأثير.

وقد حاولت الباحثة التونسية "بسمة عروس" إثبات وجود نواة للبحث في فكرة "التفاعل" لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى، والتي تتجلى في: "السرققات الشعرية" و"حل المعقود ونظم المنثور" و"تحويل الأجناس وحلها".³

خصّص الباحث "سعيد سلام" في دراسته التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجاً فصلاً كاملاً عن قضية "السرققات الأدبية" في النقد العربي القديم بصفتها الباب الكبير الذي

¹ - ينظر: صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ع2، 1986، ص96-100.

² - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، د/ط، 1997، ص117.

³ - ينظر: بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص113-177.

فيه أدخل العرب مفهوم التناص. وقد انتهى إلى تحديد جملة من المقاييس التي على ضوءها يمكن الحكم على الشاعر بالسرقة أو عدمها، وهي كالآتي:¹

الاتفاق والتقاليد الشعرية والأقوال السائرة واختلاف الغرض. ثم يخلص الباحث إلى المبادئ العامة التي تضبط السرقة على هذا النحو:²

– تكون السرقة في المعاني الخاصة التي لها علاقة بموقف معين أو تجربة ذاتية ولا تكون في المعاني العامة أو في الألفاظ المباحة المتداولة.

– تكون السرقة في استخدام الألفاظ وفق نظام أو نسق محدد، ولا تكون في المعاني القديمة التي يضيف إليها المبدع دلالة جديدة أو يولد منها معنى مستحدثا.

– لا تكون السرقة مذمومة إلا في أخذ المعاني والألفاظ أو في أخذ أحدهما واستخدامه بصورة مشوهة.

– إنَّ الفضل يرجع دائما إلى صاحب الابتكار الفني والأدبي أو الصورة الخيالية.

يمكن القول إنَّ العرب القدامى اهتموا بالتفاعل النصي من خلال بحثهم في العلاقات بين النصوص حيث رصدوا طرائق ممارستها تحت مسميات عديدة، واهتموا بوضع تقسيمات لها قد تفوق التقسيمات التي شهدتها المفهوم في النقد الغربي، لذلك تعددت الاصطلاحات لديهم، ولكن تحديدهم لتلك العلاقات النصية ظلَّ قاصرا ولم يرق إلى النظرة الشمولية التي نجدها في النقد الغربي (كما هو الحال مع "جيران جنيت" مثلا)، والسبب هو أنَّ معالجتهم للمفهوم كانت من منظور بلاغي يقوم على نظرة تجزيئية.³

ب/ مفهوم التفاعل النصي في النقد العربي الحديث:

اهتم النقاد العرب المعاصرون بموضوع التفاعل النصي بعد اطلاعهم على الدراسات الغربية في هذا المجال، وقد انعكس هذا الاهتمام على الجانبين النظري والتطبيقي وقد بدت

¹ - ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 71، 74.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 78، 79.

³ - ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 21.

المرجعية الغربية واضحة في دراساتهم سواء على مستوى التنظير أو التطبيق، وسنوضح هذه المسألة من خلال الإشارة إلى جهود ثلاثة نقاد هم محمد بنيس ومحمد مفتاح وسعيد يقطين. يستعمل "محمد بنيس" مصطلح التداخل النصي للتعبير عن مصطلح التناص، وهو يحدد تبعا لنوعية قراءة الشعراء للنص الغائب ثلاثة مستويات تتخذ صيغة قوانين هي: الاجترار والامتصاص والحوار.¹ وإذا تأملنا المفاهيم التي قدمها بنيس لهذه المصطلحات وجدنا أنها تستند بشكل واضح إلى الأنماط الثلاثة التي حددتها "جوليا كريستيفا" للتناص وهي: النفي الكلي والنفي المتوازي النفي الجزئي.²

أما محمد مفتاح فقد استفاد من المفاهيم التي قدمها كل من كريستيفا وريفاتير ولوران جيني ليستخلص منها مقومات التناص،³ كما نجده يستثمر المقولات اللسانية والسيمائية في التطبيق على قصيدة ابن عبدون.

اهتم سعيد يقطين بالتنظير لمفهوم التفاعل مع محاولته تعضيد هذا التنظير بالتطبيق ويتجلى ذلك بوضوح في كتابيه: انفتاح النص الروائي (ط1/1989) والرواية والتراث السردى (ط1/1992). وقد استند يقطين في تنظيره لمفهوم التفاعل النصي على تصور جيرار جنيت سواء على مستوى ترجمة المصطلحات أو تصنيف الأنواع، ولكن هذا الاعتماد لا ينفي الإضافة.

رأى سعيد يقطين أن مصطلح "التعالى النصي" الذي أقره جيرار جنيت لا يعبر بدقة عن مختلف العلاقات التي تحدث بين النصوص لذلك اقترح مصطلحا بديلا هو التفاعل النصي، كما كان له تصور خاص فيما يتعلق بالأنماط (المتعاليات النصية) التي حددها جنيت للتعالى النصي.

¹ - ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، لبنان، ط1، 1979، ص252، 253.

² - ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص78، 79.

³ - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص119-122.

• أنواع التفاعل النصي عند سعيد يقطين:

يحصّر "سعيد يقطين" أنواع التفاعل النصي في المتعاليات الثلاثة الأولى التي حددها جينت وهي: التناص، المناصة، الميتانصية، أما النمطين الرابع والخامس (التعلق النصي والمعمارية) فهما ذا طبيعة كلية في حين أنّ المتعاليات الثلاثة الأولى ذات طبيعة جزئية، كما أنّ هذه الأنماط الخمسة تتفاعل وتتعدد العلاقات التي تجمعها. حيث تتحدد المعمارية مثلاً عن طريق المناص الخارجي (العنوان، المؤشر الجنسي...)، كما يمكن للمناص أن يتحول إلى ميتانص إذا أخذ بعداً نقدياً، وكذلك يتحقق التعلق النصي بين النصين (السابق واللاحق) بحضور (التناص والمناص والميتانص) لطبيعتهما الجزئية.¹

ويضيف سعيد يقطين إلى جانب هذه الأنواع مستويين للتفاعل النصي هما: التفاعل النصي الخاص والتفاعل النصي العام، كما يحدد له أشكالاً هي: الذاتي، الداخلي والخارجي.²

نلاحظ مما سبق أنّ النقاد العرب المعاصرين استندوا في تنظيرهم للتفاعل النصي على المرجعية الغربية، وقد اختلفت تصوراتهم في هذا المجال فتنوعت التصنيفات وتعددت المصطلحات الدالة على المفهوم الواحد، فمن بين المصطلحات التي يستعملها النقاد العرب للدلالة على مصطلح التعالّي النصي (La transtextualité): التناص، التداخل النصي، التطريس، التعلق النصي، التعلق النصي، التفاعل النصي...

¹ - ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث المردي، ص 28، 29.

² - ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 123-126.

الفصل الأول

حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي

عتباته ومستوياته

I – العتبات بوابة للتفاعل النصي

II – مستويات حضور القرآن الكريم في نص الرافعي:

1 – على مستوى الأسلوب

2 – على مستوى الخطاب والدلالة

يحتل القرآن الكريم مركز الصدارة في التراث العربي الإسلامي، لما يتضمنه من قيم وتشريعات سامية، بالإضافة إلى أسلوبه الفني المتفرد وبلاغته المعجزة، وقد ارتبط - إلى اليوم - "عند جميع المسلمين بالإجلال والقداسة والتعظيم باعتباره من إفراز فترة الوحي الأولى التي خرجت عن مقاييس التاريخ الإنساني والنسبية الزمنية".¹ فهو يمثل عندهم "دستور شريعة ومنهاج أمة، ويمثل في اللغة العربية تاج أدبها وقاموس لغتها، ومظهر بلاغتها وحضارتها".²

إنه نص مقدس أثر بصورة جليلة في كل فنون القول التي جاءت من بعده، فهو "يمثل وثيقة لغوية ذات أهمية لا تضاهي، وكان ينظر إليه كمصدر للعلم بالنحو واللغة كما اعتبر أسلوبه الفذ الذي لا يجاري مقياساً تقوم عليه نظريات النقد الأدبي".³ من البديهي - إذن - أن يكون هذا النص المقدس (القرآن) رافداً مهماً للأدباء والشعراء، ومنهلاً يستلهمون آياته وألفاظه أو مضامينه أو قصصه أو أحداثه، ويغترفون من نبع معانيه التي لا تنضب.

وإذا عدنا إلى مصطفى صادق الرافعي وجدناه في مقالة "فلسفة القصة ولم لا أكتب فيها" يُنصّب نفسه مدافعاً عن لغة القرآن وأسلوبه. يقول: "ثم يُخَيَّلُ إليّ أنني رسولٌ لغوي بُعثتُ للدفاع عن القرآن ولغته وبيانه".⁴ وهنا يتبادر إلى أذهاننا هذا السؤال: كيف يمكن للرافعي أن يدافع عن القرآن ولغته وأسلوبه في نصوصه؟ وهل يتسنى له ذلك من دون أن يبرز تأثير النص القرآني في كتاباته؟ وإذا تحقق هذا التأثير فعلى أي مستوى يتجلى التفاعل بين النصين؟ وما هي وظائفه؟

¹ - محمد صالح المراكشي: فن التراث العربي والحداثة، ص 45.

² - إبراهيم محمد إسماعيل: معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1969، ص 6.

³ - حسن نافعة وكليفود إدموند بوزورث: تراث الإسلام، ج2، تر: حسين مؤنس وإحسان صدوق العمدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ط، يونيو 1998، ص 6.

⁴ - الرافعي: وهن القلم، ج3، ص 184.

I - العتبات النصية، بوابة للتفاعل النصي:

حظيت العتبات باعتبارها نصًا موازيا باهتمام كبير في المقاربات النقدية المعاصرة، حتى أصبحت تملك نظرية خاصة بها، وتعرّف بأنها "تلك العناصر الموجودة على النص داخله وخارجه في آن واحد تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليتها، وتتفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي، بنية وبناء، أن ينتج دلالاته".¹

إنها أولى العناصر التي تواجه القارئ فتثيره، وتوجهه وتفتح أمامه أفق انتظار لفهم النص والعالم، هذا العالم الذي لا يمكن فهمه إلا عبر عملية تناسية بالدرجة الأولى، "لأننا لا نفهم العالم بعقل غفل لا شيء فيه، إنما نفهمه عبر مرشح معارفنا وخبراتنا ورواينا، ولكن أيضا لأن أي حديث عن الواقع يتحول بمجرد انصبابه في قالب الكلمات إلى قراءة ما لهذا "الواقع" الذي يحتمل العديد من القراءات"²، هذه القراءات قد يصدقها النص/المتن ويدعمها وقد يبعد عنها، لذلك لا يمكننا دراسة العتبات وتأويلها بمعزل عن النص الأساس.

وبما أن العتبات النصية كثيرة ومتنوعة، فإننا سنقتصر في هذا الجزء من البحث على العتبات التي نرى أنها تفتح على النص القرآني وتحيل إلى بنية محدّدة من بنياته النصية، الأمر الذي يثير لدى المتلقي - مبدئياً - تساؤلات تتعلق بقضية تفاعل نص الرافعي مع النص القرآني.

1 - العناوين، منصّة للتفاعل النصي:

تعتبر العناوين مفتاحاً يلج عن طريقه المتلقي إلى عالم النص، فهي تفتح أفق الانتظار والتوقع على مصراعيه، لما تثيره في أذهاننا من تساؤلات وفي ذاكرتنا من استدعاءات لمرجعيات مختلفة، فالعنوان قد يفتح أفقا للترقب وقد يحيل إلى خارجه عندما يفتح على نصوص وخطابات سابقة أو متزامنة (في الماضي أو الحاضر).

¹ - هادية السالم: التناص في القرآن (دراسة سمياتية للنص القرآني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014، ص139.
² - صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصص، مجلة الكرمل، فلسطين، ع21، 22، 1986، ص144.

وقد أظهر البحث السيميائي "أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي وذلك نظرا للوظائف الأساسية والمرجعية والإفهامية والتناصية التي تربطه بهذا الأخير وبالقارئ (وليس من المبالغة القول) إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعده الدلالي والزمري"¹، فالعنوان يمكن أن يدخل في علاقة تفاعلية مع الملتقى من جهة، ومع النص (العمل الفني) من جهة أخرى، وطبقا لذلك يقوم العنوان بعلاقات تناصية متعددة:²

- 01- تناص العنوان مع عمله فقط .
- 02- تناص العنوان مع خارجه فقط .
- 03- تناص العنوان مع عمله وخارجه معا.

بناء على هذه العلاقة الأخيرة سنسعى إلى تتبع العناوين الخارجية والداخلية في نصوص الرافعي، محاولين تبين علاقتها بالنص القرآني من جهة، وعلاقتها بالمتن (النص) من جهة أخرى، ومن ثم تبين دلالاتها ووظائفها، ذلك أن "العنوان ليس شكلا مكثفيا بذاته ومستقلا عن النص"³، فهو يؤدي وظيفة تناصية عندما يحيل على نصوص وخطابات خارجية، ويتعلق معها ويتلاقح شكلا وفكرا ورؤية.⁴ ولعل هذا ما يستثير ذاكرة المتلقي لينطلق في رحلة استرجاعية للبحث عن تلك النصوص والخطابات السابقة محاولا الإمساك بها، ومن ثم تبين أبعادها ودلالاتها وجمالياتها في النص الحاضر .

أ/ العناوين الخارجية لنصوص الرافعي والإحالة إلى القرآن الكريم :

يتألف المتن الذي تتركز عليه دراستنا من سبعة (07) مؤلفات (عناوين): وحي القلم (ثلاثة أجزاء)، تحت راية القرآن، المساكين، أوراق الورد: رسائلها ورسائله، رسائل

¹ - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج 25، ع3، يناير / مارس، 1997، ص 97 .

² - ينظر: محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص 71، 72 .

³ - جوزيب بيزا كامبروس: وظائف العنوان منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، عن المطبوعات الجامعية ليموج، فرنسا ع82، 2002 تر: عبد الحميد يورايو، الجزائر 2004، (مخطوط غير منشور)، ص 20 .

⁴ - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 98.

الأحزان، حديث القمر، السحاب الأحمر. يتجلى التراث الديني في الثلاثة الأولى منها، فهو يتمفصل في بنيتها من خلال الدوال: "وحي، القرآن، المساكين"، بينما لا تشغل بقية العناوين في بنيتها على التراث الديني، فهي تشير إلى الجنس الأدبي (مؤشر جناسي): رسائلها ورسائله (عنوان فرعي)، رسائل، حديث، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشير هذه العناوين إلى عالم متحول (الطبيعة أو الإنسان): أوراق الورد، الأحزان، القمر، السحاب، فهذه العناوين لها قيمة جمالية، ولكنها لا ترتبط بمرجعية دينية، لذلك سيشغل البحث على العناوين الثلاثة الأولى.

• عنوان كتاب "وحي القلم" وإحالاته على القرآن الكريم:

إن أول شيء يثير القارئ في هذا العنوان هو لفظ "وحي"، ذلك لأن لمفهوم "الوحي" دلالة خاصة فإذا كان في اللغة يعني الإلهام والإرشاد، فهو ذو مرجعية دينية، إذ يرتبط بالتنزيل، ويحيل في الثقافة العربية الإسلامية إلى نزول القرآن الكريم، فالنص القرآني وحي من الله تعالى إلى نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، فقال الله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَتُنذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَنْ حَوْلَهَا﴾ [سورة الشورى . الآية 7 -] .

يحيل لفظ "الوحي" - إذن - إلى مرجعية مهمة في ثقافتنا، لكن هذا الوحي الذي يتحدث عنه الكاتب ليس تنزيلاً، وإنما هو "وحي القلم"، فالعلاقة بين النص والعنوان (المناص الخارجي) علاقة وطيدة، لأن القلم أداة الكتابة، أي ما يكتبه الرافعي هو من وحي قلمه، والقلم هو أول شيء خلقه الله تعالى، وأقسم به في قوله: ﴿وَالْقَلَمُ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾

[القلم-1-] وهو أداة للعلم {الذي علم بالقلم} [العلق -4-]، وهو عند الكاتب أداة الكتابة، يوحي له بما يكتبه، فهذا العنوان يثيرنا لما له من ارتباط بالمرجعية القرآنية، ومن هنا نتساءل: هل هناك علاقة بين "وحي القلم" و"وحي التنزيل (النص القرآني)" أم أن ذكر هذا العنوان هو مجرد توارد لإضفاء قيمة جمالية على نص الكاتب؟ وما دلالة استعمال الكاتب للفظ "وحي"؟

للإجابة عن هذه التساؤلات نحتاج إلى قراءة بقية العناصر المشكلة لكتاب "وحي القلم" من مقدمة وتصدير وعناوين داخلية، ثم قراءة النصوص التي يتضمنها الكتاب، هذه القراءات هي وحدها تمتلك القدرة على كشف العلاقات بين نصوص الرافعي والنص القرآني على مختلف المستويات.

• عنوان كتاب "تحت راية القرآن" وإحالاته إلى القرآن الكريم:

ينبني هذا العنوان من الناحية النحوية على حذف المبتدأ، والقارئ له يشعر بأن هناك كلمة محذوفة. حيث إن وجود دالّي: "راية" و"القرآن" وظرف المكان "تحت" يدل على وجود شيء ما يجري تحت راية القرآن، شيء أخفاه العنوان ولم يصرّح به، وهذا ما يجعل المتلقي يتساءل عن المحذوف.

إن أول كلمة تثيرنا في هذا العنوان هي "القرآن"، فهي تحيلنا مباشرة إلى ذلك النص المقدس الذي أثر في الثقافة العربية أيما تأثير. وإضافة هذه الكلمة إلى كلمة "راية" وإضافة هذه الأخيرة إلى ظرف المكان "تحت" تجعل أسئلة المتلقي تتكثف حول دلالة هذا العنوان وأبعاده.

إن لفظ "راية" يحيلنا إلى مرجعية تراثية (تاريخية)، فهو يعود بنا إلى زمن الفتوحات الإسلامية، زمن الحروب والمعارك، حينما كان جيش المسلمين يحمل "راية" الحق ويقاوم في سبيل الله... وهنا تزداد تساؤلات المتلقي وتتكثف: ما الذي يجري تحت هذه الراية (راية القرآن)؟ هل هي معركة؟ وعن أي معركة أو معارك يتحدث الكتاب؟ ثم إن إضافة دال "المعركة" إلى العنوان يجعله أكثر تخصيصاً، فهي معركة تحت راية القرآن.

يؤكد هذا العنوان إذن، انفتاحه على النص القرآني، فهو يمنح المتلقي رؤية استباقية توجهه وتنبيهه إلى أنه سيتلقى نصوصاً لها علاقة بهذا النص الديني، لأن "العنوان بوصفه تعييناً للنص، يوجه القراءة ويهيئها لترجيح نوعية الخطابات التي يتعلق معها النص".¹

¹ - خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 128.

إنَّ التساؤلات التي يثيرها العنوان في ذهن القارئ/المتلقي لا تتفكَّ إلا باطلاعه على العناوين الداخلية، وهناك يجد عناوين تتعالق مباشرة مع العنوان الرئيسي، خاصة وأنَّ بعضها مقتبس حرفياً من النصِّ القرآني، وهنا يزداد شغفه، وتتضارب احتمالاته، وتتواصل تساؤلاته، تساؤلات لا تنتهي إلا بقراءته لنصوص هذا الكتاب(المتن).

تتضح الرؤية بالقراءة ويزول الغموض، ليكتشف المتلقي أن الكتاب لا يتحدث عن حروب ومعارك دموية، وإنما هي معارك نقدية، مقالات نقدية كتبها الرافعي للدفاع عن التراث (اللغة العربية وآدابها والقرآن والإسلام)، بعضها كان في نقد "طه حسين" وما ذهب إليه في كتابه "في الشعر الجاهلي"، وبعضها الآخر في نقد الجامعة المصرية. وهذه المعارك حسب الكاتب تجري "تحت راية القرآن" راية الحق الذي لا يهزم.

يتناصُّ هذا العنوان مع المتن اللاحق من جهة ومع العناوين الداخلية من جهة ثانية، فهو كالنواة تنشطى منها التراكيب وتتولد عنها الدلالات، إذ يتفاعل مع عناوين داخلية تحمل بعضاً من سماته الدلالية. فالعناوين: "فلما أدركه الغرق"، و"اضرب لهم مثلاً"، و"أعمالهم كرماد اشتدت به الريح" هي تراكيب قرآنية خالصة تدلُّ على ارتباطها الوثيق بالذال الرئيسي في العنوان الخارجي "القرآن"، كما يؤكد انفتاحها على النص القرآني. هذا الأمر من شأنه أن يمنح هذا العنوان "أهمية مركزة، وسلطة رمزية مكثفة في المتن، تسهم في تشكيله، وفي توجيه القراءة، وتجعل منه نواة تتفاعل بموجبها المعاني، والدلالات الداخلية والخارجية."¹

• عنوان كتاب "المساكين" وانفتاحه على القرآن الكريم:

يفتح هذا العنوان مجالا واسعا للقراءة، وأقفا لتأويلات متعددة، خاصة وأنه يتشكّل في بنيته من كلمة واحدة، على عكس العناوين السابقة التي تتبنى على تركيب الإضافة.

¹ - عصام حفظ الله واصل: التناص التراث في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 47.

إن لفظة "المساكين" لا تحمل إلاّ معناها الذي وضعت له في الأصل، لكنها تستثير ذاكرتنا، وعندما تستجيب ذاكرتنا، يدخل هذا العنوان في علاقة مع نصوص وخطابات سابقة، لأن العنوان مهما كان تشكيكه لا بدّ أن: ينطوي على كفاءة للتفاعل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات، ليضطلع بوظائفه النصية والتناسية.¹

تشير لفظة "المساكين" إلى فئة اجتماعية معروفة في المجتمع، فالمسكين هو الفقير الذي لا شيء له، فهو أعرس حالا من الفقير.² وهذا التحديد يمكن أن يستدعي لدى المتلقي ذي المرجعية الإسلامية نصوصا دينية كثيرة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فيصبح هذا العنوان منفتحاً على التراث الديني.

ذكرت كلمة "المساكين" في النص القرآني بصيغة الجمع اثنتي عشرة (12) مرة، وبصيغة المفرد إحدى عشرة (11) مرة، تحث في أغلبها على ضرورة الاهتمام بهذه الفئة والإحسان إليها والتصدق عليها ومن ذلك قوله تعالى: {إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاءِ وَالْمَسَاكِينِ} [التوبة-60] وقوله تعالى: { وَأَتِ ذَا الْقُرْبَىٰ حَقَّهُ وَالْمِسْكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ } [الإسراء-26].

فهذا العنوان (المساكين) يضطلع بوظيفة إحالية/ تناسية إلى جانب الوظيفة التعيينية والوصفية إذ يقول شيئا عن المضمون، بالإضافة إلى الوظيفة الإغرائية،³ فهو يدفع المتلقي إلى استجلاء المضمون من أجل معرفة المزيد عن هؤلاء "المساكين". إنه عنوان يهيمن على النص إذ يقول شيئا عنه، كما يهيمن حضوره على العناوين الداخلية، إذ يتحول بطريقة غير مباشرة من عنوان رئيسي إلى عنوان فرعي في هذه العناوين الداخلية: "مسكنة مسكنة" و"الفقر والفقير".

¹ - محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص26.

² - قال ابن السكيت: "الفقير هو الذي له بلغة العيش، والمسكين الذي لا شيء له". محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الفكر، بيروت، لبنان، د/ط، 2006، ص212 (مادة: ف ق ر).

³ - ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جبرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص72-85.

نستنتج مما سبق من تحليل، أن العناوين الخارجية (الرئيسية) لمؤلفات الرافعي كانت تعمل في اتجاهين: الأول هو الإحالة إلى التراث الديني من خلال ما تستدعيه بنيتها من نصوص وخطابات دينية سابقة، أما الثاني فهو عملها على تحفيز وإغراء وتشويق المتلقي ليُقبل على قراءة النص/المتن وفق مسار خطي متدرج من الخارج إلى الداخل، لعله يجد في هذا المتن الإجابة عن التساؤلات والاحتمالات التي أثارها العناوين في ذهنه.

ب/ العناوين الداخلية وانفتاحها على النص القرآني:

تأتي العناوين الداخلية لتجيب عن بعض التساؤلات التي صاحبت العنوان الرئيسي، فهي أقرب مكاناً إلى النصوص (المتن) غير أنها لا تملك السلطة عليها كما هو الحال بالنسبة للعناوين الخارجية، خاصة وأنها أقل مقرونية فهي: "تتحدّد بمدى إطلاع الجمهور فعلاً على النص/الكتاب، أو تصفح أو قراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يُرسل إليهم/ يُعَنون لهم النص، والمنخرطون فعلاً في قراءته".¹

هناك وظائف مختلفة للعناوين الداخلية، لا تقل أهمية عن وظائف العنوان الرئيسي، غير أن "الوظيفة الرئيسية التي تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند "جنيت" لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى".²

من هذا المنظور، سنعمل في هذا الجزء من البحث على تبين العلاقة بين العناوين الفرعية لنصوص الرافعي والعنوان الرئيسي، وعلاقة هذه العناوين بالمتن، ثم تبين علاقة هذه العناوين بالنصوص الدينية.

لم يعتمد الرافعي طريقة العنونة الداخلية في بعض كتبه، حيث قدم بعضها في شكل فصول، إذ يعرضها مُرتبة دون أن يسميها بعنوان (الفصل الأول، الفصل الثاني ... الفصل

¹ - المرجع نفسه، ص125.

² - المرجع نفسه، ص126.

الأخير)¹، أو ترقيم الرسائل في كتاب "رسائل الأحرار" [الرسالة الأولى، الرسالة الثانية...]. أما كتاب "وحي القلم" و"تحت راية القرآن" و"المساكين" و"أوراق الورد" و"السحاب الأحمر" فقد اعتمد فيها الكاتب العنونة الداخلية، ولكن هذه العناوين لا تفتح كلها على النص القرآني، لذلك سنقتصر هنا على بعض العناوين التي تتعالق مع النص القرآني^(*)

• عنوان نص "الشيطان" وتعالقه مع القرآن الكريم:

يتشكل هذا العنوان في بنيته التركيبية من كلمة واحدة، ولكنه يحيل مباشرة إلى التراث الديني، فاسم الشيطان ارتبط بقصة الخلق، خلق آدم عليه السلام، وقد أعطى النص الديني (القرآن والحديث) صورة واضحة تجسد لنا العقدة المرضية التي عاشها هذا الكائن [الشيطان] ضد الإنسان، فقد أراد من الله أن يمنحه الخلود في الدنيا ليتفرغ للإنسان... وليثير في داخله الصراع بين الخير والشر ويحبب له الشر في أسلوب شيطاني دقيق خادع.²

إنه يغري ويمني ويوسوس للإنسان، يقول الله تعالى: {قال فيما أغويتني لأقعدن لهم صراطك المستقيم ثم لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم ولا تجد أكثرهم شاكرين} (الأعراف/16، 17)، وقد حذرنا الله تعالى من هذه الشخصية بقوله: {إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا إنما يدعو حزنة ليكونوا من أصحاب السعير} (فاطر/6).

يتوعد الشيطان (إبليس) في هاتين الآيتين الجنس البشري بالإفساد والإضلال في الحياة الدنيا، هذه الصورة نفسها عكف نص الرافعي على تجسيدها من خلال انتقال الراوي رفقة شيخه في رحلة عجيبة إلى عالم الجن ليرى الشيطان ويحاوره، يقول الراوي: 'وقفت أرى، فإذا دخان قد هاج، واستضمرت منه نار عظيمة... وانفجرت في موضعها كالسد المنبثق... كأنه

¹ - يتجلى ذلك في كتاب "حديث القمر".

^(*) - تتجلى المرجعية الدينية بصورة واضحة في بعض العناوين الداخلية لنصوص الرافعي: رؤيا في السماء، الزاهدان، الشيطان، عاصفة القدر، فلما أدركه الغرق، واضرب لهم مثلا، أعمالهم كرماد اشتدت به الريح، مسلم لفظا لا معنى، الفقر والفقر، مسكنة مسكنة، صلاة في المحراب الأخضر.

² - محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن (قواعده، أساليبه، معطياته)، ج2، دار المنصوري للنشر، قسنطينة، الجزائر، د/ط، د/ت، ص209.

صديد يتقيح في دم... ثم نظرت فإذا كلب أسود محمّر الحمايق... فإذا هو مسخ شأنه كأنه إنسان... ونطق فقال: أنا الشيطان! ¹

إن هذه الصورة المتحوّلة التي رسمها الراوي للشيطان لا تختلف عن صورة الشيطان التي حفظتها ذاكرة المتلقي من النص القرآني أو الحديث النبوي، فالشيطان لا يلزم صورة واحدة، بل هو دائم التغيّر، يفعل ذلك من أجل الإيقاع بالناس في الشر.

يتضح هنا أن هذا العنوان كان يشتغل في اتجاهين: الأول هو الإحالة المباشرة إلى التراث الديني، أما الثاني فهو علاقته بالنص (المتن)، فقد وعد العنوان القارئ بأشياء، هذه الوعود لم يخلفها النص (المتن) بل حاول الوفاء بها قدر الإمكان. ²

• عنوان "قلما أدركه الغرق" وإحالته إلى القرآن الكريم:

يحيل هذا العنوان مباشرة إلى النص القرآني، خاصة وأنه تركيب قرآني خالص، كما يشير إلى قصة غرق فرعون التي ذكرها الله تعالى في قوله: {وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتبعهم فرعون وجنوده بغيا وعدوا حتى إذا أدركه الغرق قال آمنْتُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي آمَنْتُ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ، الْآنَ وَقَدْ عَصَيْتُ قَبْلُ وَكُنْتُ مِنَ الْمَفْسِدِينَ} [يونس/91،92].

بالإضافة إلى هذه الوظيفة الإحالية التي يضطلع بها هذا العنوان، نجد الوظيفة الإغرائية، إنه يغري جاذبا القارئ المفترض ³ لما يحمله من إحياءات سردية في بنيته التركيبية. فإذا تأملنا النص (المتن) وجدنا الرافعي قد استفاد من قصة غرق فرعون في بناء أحداث حكايته (التي تجري على لسان الحيوان)، ف شخصية السمكة كانت في غدير ثم انتقلت إلى النهر ثم إلى البحر ثم إلى المحيط، تزعم في كل مرة أن هذا ميراث أجدادها،

¹ - الرافعي: وحس القلم، ج2، ص139.

² - "يرى دريدا" أن العنوان يشتغل دائما باعتباره وعدا بأشياء، وعلى النص الوفاء بها. " ينظر: يوسف إسماعيل: المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، د/ط، 2007، ص75.

³ - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص88.

ولما استقر بها الأمر في المحيط، وقعت في شبكة الصيد، ولم يكن لها مفر ولا مذهب صرخت: "أيتها الشبكة دعيني، ما قلت إن المحيط ميراث أجدادي ولا البحر ميراث أعمامي ولا النهر ميراث أبي".¹

لقد تابت هذه السمكة، ولكنها توبة متأخرة لا تنفع، ولا تنقذها من براثن شبكة الصيد، تماماً كما لم تنفع التوبة "فرعون" عندما أدركه الغرق، غير أن السمكة هلكت بخروجها من الماء بينما هلك فرعون بغرقه في البحر(الماء)، وهنا يتجلى لنا التعالق النصي بوضوح، فالنص السابق واللاحق يشتغلان على فضاء واحد وهو البحر(الماء)، وهو في النص الأول فضاء للهلاك (الغرق)، لكنه في النص الثاني مصدر للأمن (في الأصل)، غير أن مصدر الأمن هذا قد تحول إلى مصدر للهلاك نتيجة حب التملك (الطمع)، فالسمكة لم تنقذ بالفضاء الأول مصدر الأمن(النهر)، فانتقلت إلى مصدر للهلاك(البحر/المحيط).

فهذا العنوان الفرعي المقتبس من النص القرآني يحمل قيما إيحائية معقدة ترتبط بالواقع الثقافي الذي أنتجها.² إنه يراوغ القارئ المتلقي إذ يحيله مباشرة إلى قصة غرق فرعون، ولكن المتن يكشف دلالات أخرى للعنوان، فمثل السمكة لم يكن لذاته، بل كان لنقد الواقع (طه حسين). يقول الرافعي: "قال دمنة: فمثل من هذا يا دمنة؟ قال: مثل: طه حسين في كتابه لمدير الجامعة...".³

نخلص مما سبق إلى أن هذا العنوان الفرعي جاء ليؤكد الرؤية التي رسّخها العنوان الرئيسي(تحت راية القرآن)، فالعنوان الرئيسي يفتح على التراث الديني وكذلك العنوان الداخلي(الفرعي)، هذا الانفتاح الذي يطرح أسئلة لا تتبين معالم الإجابة عليها إلا بقراءة النص.

¹ - الرافعي: تحت راية القرآن، ص136.

² - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص84، 85.

³ - الرافعي: تحت راية القرآن، ص136.

• عنوان "المنافق" وإحالاته إلى النص القرآني:

ينفتح هذا العنوان على التراث الديني، لما يثيره في ذاكرتنا من استدعاءات مرتبطة بثنائية الإيمان والكفر، فهو في ظاهره يشير إلى شخصية تتصف بالنفاق، غير أن هذا المتلقي يربط هذا العنوان بما أخبرت عنه النصوص الدينية (القرآن والحديث)، فالمنافق هو من "يظهر الإيمان ويبطن الكفر".¹

ذكرت كلمة "المنافق" في القرآن الكريم ولكن بصيغة الجمع (المذكر والمؤنث)، وقد أنزل الله تعالى سورة في المنافقين تفصحهم وتكشف مخططاتهم التي تهدف إلى هدم الدين من الداخل، يقول تعالى: ﴿يَحْذَرُ الْمُنَافِقُونَ أَنْ تُنْزَلَ عَلَيْهِمْ سُورَةٌ تُنَبِّئُهُمْ بِمَا فِي قُلُوبِهِمْ قُلِ اسْتَهِزُّوا إِنَّ اللَّهَ مُخْرِجٌ مَا تَحْذَرُونَ﴾ [التوبة/64].

ويقول أيضاً: ﴿إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ﴾ [المنافقون/01].

إذا كان هذا العنوان يحمل في ظاهره إحياءات دينية، فإنه بالمقابل لا يقوم على المطابقة بل على الاختلاف، ذلك أن النص يبتعد عن الدلالة المرجعية ليحيل إلى دلالة مغايرة، إنه لا يقدم أوصافاً للمنافقين في الدين، فهو يتحدث عن منافق من نوع آخر هو المنافق في الحب. فهذا العنوان مراوغ ولا يطابق نصّه تماماً، لذا فهو يحتاج تأويل وحفر في طبقات النص.²

¹ - عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص826.

² - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص78، 79.

2- التصدير في "وحي القلم" والإعلان عن التناص:

يرى جيرار جنيت أن التصدير (Epigraphe) هو اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه.¹ ملخصاً معناه وموضحا بعض جوانبه، وقد يكون هذا الاقتباس/ التصدير للمؤلف أو لغيره، وقد يكون من وضع الكاتب واختياره، وقد يكون من إضافة الناشر. فالتصدير حركة صامتة يوكل أمر تأويلها إلى القارئ.²

يتموضع التصدير في كتاب "وحي القلم" تحت العنوان (داخل الكتاب) إلى اليسار حيث يُذكر الاقتباس واسم قائله (سعد زغول باشا) الذي يقول عن الكتاب: « بيانٌ كأنه تنزيلٌ من النّزِيل، أو قبسٌ من نور الذّكر الحكيم. »³

يدعم هذا التصدير ما ذهبنا إليه عند تحليلنا للعنوان الرئيسي، فهو يجيب عن بعض التساؤلات التي أثارها العنوان فالعلاقة وطيدة بينهما. ذلك أن في وصف "سعد زغول" كتاب الراجعي بالبيان وتشبيهه بالتنزيل إقرار بوجود علاقة بين نصوص "وحي القلم" والنص القرآني، وما الوحي إلا تنزيل. ثم إن استعمال لفظ "القبس" الذي يفيد معنى الأخذ (ومن المعاني التي يحيلُ إليها الاقتباس) يدلّ على أن نص الراجعي تابع للنص القرآني ونابع منه، فنحن -حسب شهادة سعد زغول- أمام نصين الأول سابق والثاني لاحق، إنه تناص أو تعالق نصي واضح المعالم.

إنّ عتبات كتاب "وحي القلم" (العنوان والتصدير) بانفتاحها على الخطاب القرآني - تفتح آفاقاً واسعة للقراءة والتأويل، إنها تشدّ المتلقي إلى الإقبال على قراءة المتن/النص، لعلّه يجد فيه الإجابة عن التساؤلات التي أثارها هذه العتبات في ذهنه. فهذا العنوان ذو وظيفة إغرائية بالدرجة الأولى.

¹ - Voir: Gérard Genette: seuils, p145

² - Ibid, p160.

³ - الراجعي: وحي القلم، ج2، ص2 (الغلاف الداخلي).

II - مستويات حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي:

1- حضور القرآن الكريم على مستوى الأسلوب:

أشرنا سابقا إلى أن الرافعي قد نصّب نفسه مدافعا عن القرآن الكريم ولغته وبيانه، ولكن السؤال الذي نطرحه هنا: هل يمكن للرافعي أن يدافع في كتاباته عن لغة القرآن دون أن تحضر هذه اللغة القرآنية وهذا الأسلوب (القرآني) في نصوصه؟ خاصة وأن الاقتباس من القرآن الكريم يمثل مظهرا من مظاهر تعامل الكتاب والأدباء مع التراث الديني، ويوضح هذا التعامل موقف الكتاب إزاء هذا النص المقدس (القرآني) باعتباره مصدرا من مصادر البلاغة المتميزة، ومنهلا عذبا يردونه ويغذّون عقولهم وأرواحهم منه، ويفيدون منه في بلورة مواقفهم ووجهات نظرهم.¹

ونحن إذا تأملنا نصوص الرافعي اتضح لنا جليا أن النص القرآني كان مصدرا أساسيا من مصادره، حيث تفيض هذه النصوص بالتركيب والمفردات والمعاني القرآنية، هذا الحضور المكثف للغة القرآنية في نص الرافعي يفتح باب التناص على مصراعيه. بناء على هذا سنحاول رصد التناص في المتن (نصوص) الرافعي من خلال حضور أسلوب القرآن الذي يتجلى وفق آليتين: الاستشهاد والاقتباس (الاقتراض)، ثم نحاول الكشف عن وظيفة هذا الحضور في نص الرافعي، ذلك لأن التناص ليس مجرد عملية لغوية مجانية، وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب التناص ومقاصده.²

أ/ الاستشهاد بالقرآن في نصوص الرافعي:

يعدّ الاستشهاد شكلا صريحا من أشكال التناص، إذ يُجعل إدراج نص في آخر واضحا [من خلال] تجلي الرموز الخطيّة، عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف الملئمة [أو الأقواس] أو علامات التنصيص³، وبهذا لا يجد الباحث أو القارئ صعوبة في

¹ - ينظر: ماجد الجعافرة: التناص بين القديم والجديد- دراسة في النظرية والتطبيق - ، مجلة المبرز، ع12، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، 1999، ص39.

² - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص131، 132.

³ - نذالي ببيق- غروس: مدخل إلى التناص، ص59.

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

اكتشافه ومن ثم تحديد هويته، وفي هذا الجزء من البحث سنحاول تتبع الاستشهادات القرآنية الواردة في نصوص الرافعي لتحديد وظيفتها ودلالاتها في السياق الجديد، ذلك أن هذه الاستشهادات في حقيقة الأمر - ما هي إلا نصوص أو مقاطع (أجزاء) من نصوص سابقة، شكلت عوالم دلالية أخرى، وإدماجها في نص ما، هو توظيفها من جديد في عوالم دلالية مغايرة، أو سياقات قد لا تكون بالضرورة متوافقة والسياقات الأصلية".¹

يبدو الاستشهاد لافتاً للانتباه، إذ يحضر في المتن الرافعي خمس عشرة (15) مرة موزعة على أربعة (04) مؤلفات وفق الجدول الآتي:

جدول إحصائي لحضور الشواهد القرآنية في نثر الرافعي:

عنوان الكتاب	عنوان النص	رقم الصفحة	عدد الشواهد
وحي القلم	- سمو الحب، ج1	ص78، ص82	02
	- قصة زواج، ج1	ص87، ص88	02
	- رؤيا في السماء، ج1	ص165	01
	- قصة الأيدي المتوضئة، ج2	ص168، ص169	02
	- الشيطان، ج2	ص135	01
المساكين	- وهم الحياة والسعادة	ص128	01
	- سحق اللؤلؤة	ص141، ص146	02
	- الحرب	ص202	01
السحاب الأحمر	- السجين	ص37	01
	- المنافق	ص72	01
أوراق الورد	- وألم الحب	ص75/76	01
المجموع	/	/	15

¹ - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية - دار الأفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص101.

يتضح لنا من خلال الجدول أن قصص "وحي القلم" تتفرد بالحصة الأكبر من الشواهد القرآنية بثمانين مرات (08)، ثم يليها كتاب "المساكين" بأربع مرات (04)، ثم "السحاب الأحمر" مرتين (02) ويأتي في آخر الترتيب كتاب "أوراق الورد" الذي لم تحضر فيه الشواهد القرآنية إلا مرة واحدة (01). وهذا الحضور اللافت للشواهد يدل على الأهمية الكبيرة التي يوليها الكاتب لهذه (الشواهد) فهو يحاول أن يدعم بها نصه ليثري تجربته ويبرز رؤيته.¹

نتجلى في نصوص الرافعي السلطة الكبيرة للشواهد القرآنية، إلى درجة أن بعض قصص "وحي القلم" تتأسس عليها، فقصّة "سمو الحب" تتأسس في بناءها على تأويل إحدى الشخصيات (عطاء بن أبي رباح) للشاهد، فالشخصية في النص الحاضر تذكر النص السابق (الشاهد القرآني) ثم تؤوله وتفسره للحاضرين في المسجد.

هذا التأويل كان له تأثير كبير على بطل القصة² (عبد الرحمن القس) الذي يقول: "وكان في مجلسه في قصة يوسف عليه السلام، ووافقته وهو يتكلم في تأويل قوله تعالى: {وَرَاودَتْهُ النِّتْيُ هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ} (23) وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ} (24)"³ فسمعت كلاماً قدسيا تضع له الملائكة أجنتها من رضى وإعجاب بفضله الحجاز حفظت منه قوله: "...⁴ ويستمر سرد (نقل) الراوي لما سمعه وحفظه من شيخه المفسر عبر مساحة نصية تقارب الصفحة والنصف، مما يدل على تأثره وإعجابه بتفسير الشيخ للشاهد القرآني، يقول:

¹ - ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، ص 142.
² - في هذه القصة يبدأ الكاتب (الراوي العليم) عملية السرد ثم يسندّها إلى الراوي/البطل عبد الرحمان بن عبد الله بن أبي عمار، ثم إلى سلامة الجارية، ويستخدم الكاتب في ذلك صيغ الإسناد (قال، قالت...).
³ - الشاهد من سورة يوسف، الآية 23، 24.
⁴ - الرافعي: وحي القلم، ج 1، ص 77، 78.

"ولزمْتُ الإمام بعد ذلك... وقد حفظْتُ الرجل في نفسي كما أحفظ الكلام، وجعلتُ شعاري في كل نزعة من نزعات النفس هذه الكلمة العظيمة: {أرى برهان ربه}، فما ألممتُ بإثم قط، ولا دانيْتُ معصية..."¹

تتضح هنا سلطة الاستشهاد القوية على الراوي/الشخصية،² فهو ينعكس على ثقافته وسلوكه، هذا الراوي الذي تحول إلى بطل للقصة بعد إسناد الكاتب مهمة السرد إلى شخصية جديدة (محورية) هي سلامة جارية سهيل بن عبد الرحمن التي تروي قصتها مع عبد الرحمن (الراوي السابق)، فقد حاولت الإيقاع بهذا الرجل الزاهد... ولكنها تفشل في ذلك لأن هذا الزاهد تذكر ما حفظه عن شيخه في تفسير الشاهد القرآني.

إنها سلطة مزدوجة للاستشهاد، سلطة على النص وعلى الشخصية، سلطة يستعيد معها كل من الراوي والنص ذاكرته، تقول الراوية: " فملتُ إليه وقلت: "أنا والله أحبك!"... "وأشتهي أن أعانقك وأقبلك!" قال: " وأنا والله!" قلتُ: " فما يمنحك؟ فوالله إنَّ الموضع لخال!"، قال: "يمنعني قول الله عز وجل: {الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين}"³ فأكره أن تتحول مودتي لك عداوة يوم القيامة إني أرى [برهان ربي] يا حبيبتي، وهو يمنعني أن أكون من سيناتك وأن تكوني من سيناتي... ثم قام وهو يبكي، فما عاد بعد ذلك... وترك لي ندامتي وكلام دموعه؟ وليتني لم أفعل، ليتني لم أفعل..."⁴

يتضح لنا من هذا المقطع كيف كان النص السابق (الاستشهاد) منفذا من الضلال بالنسبة للشخصية الأولى (الرجل الزاهد) ودافعا إلى التوبة والندم بالنسبة للشخصية الثانية (سلامة)، إنها سلطة قوية للاستشهاد إذ يساعد على ترسيخ القيم الأخلاقية/القرآنية لدى الشخصيات في النص الحاضر لتصير نموذجا يقتدي به القارئ.

¹ - المصدر نفسه، ص 79.

² - ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص 138.

³ - الشاهد من سورة الزخرف، الآية 67.

⁴ - الرافعي: وحس القلم ج 1، ص 83.

يحضر الاستشهاد في نص الرافعي بهدف التأكيد والإقناع، ففي قصة "رؤيا في السماء" يريد أبو خالد الزاهد إقناع شيخه (الذي ماتت زوجته) بالتخلي عن الزواج، ويزعم أن المرأة مدخل من مداخل الشيطان مستشهدا بجزء من آية قرآنية (من سورة طه-121) يقول: "ولقد كان آدم في الجنة، وبينهما وبين الأرض سموات وأفلاك، فما منع ذلك أن تتعلق روح الأرض بالشيطان، فيتعلق الشيطان بحواء، وتتعلق هي بآدم، ومكر الشيطان فصورها لهما في صيغة مسألة علمية، ومكرت حواء فوضعت فيها جاذبية اللحم والدم، فلم تعد مسألة علم ومعرفة، بل مسألة طبع ولجاجة (فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما) وهل اجتمع الرجل والمرأة من بعدها على الأرض إلا كانا من نصب الحياة وهمومها، وشهواتها ومطامعها، ومضارها ومعائبها- في معنى (فبدت لهما سوءاتهما)؟"¹

هذا الاستشهاد تأتي به الشخصية لإثبات صحة رأيها وإقناع الآخر على تصديق وجهة نظرها، فهو ذو وظيفة حاججية² لما له سلطة دينية متعالية، سلطة مرجعية قوية على كل من يؤمن به، سواء كان شخصية مشاركة في الفعل القصصي أو متلقيا.

كما يرد الاستشهاد بالنص القرآني على لسان الشخصية (الشيخ) في مجلس الحديث والتأويل في المسجد، وبطلب من أحد المروى لهم (المستمعين)، فسعيد بن المسيب في "قصة زواج" يؤول الأحاديث الخاصة بالمهر والزواج، فيطلب منه أحدهم الدليل، يقول الراوي: "فصاح رجل في المجلس: أيها الشيخ، أفي هذا دليل أو أثر؟ قال الشيخ: نعم، أما من كتاب الله تعالى: {خلقكم من نفس واحدة ثم جعل منها زوجها}...³ وهي زوجة حين تنتمه لا حين تنقصه... فيكونان معا كالنفس الواحدة"⁴

نتجلى من خلال هذا المقطع السردي الوظيفة الحاججية والمعرفية للاستشهاد، حيث لا يكتفي الشيخ بالاستدلال بالشاهد القرآني، بل يعتمد إلى شرحه والتعليق عليه لمزيد من

¹ - المصدر نفسه، ص165.

² - ينظر: عيساى بلقاسم: التناص (دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص84.

³ - هذا الشاهد من سورة الزمر، الآية6.

⁴ - الرافعي: وحس القلم، ج1، ص87.

الإقناع وتعليم المتلقي، فالنص الحاضر يستدعي النص الغائب ثم يمارس عليه تعليقاً وشرحاً، لنأمل المقطع الآتي: «فتلقته ابنته... قالت: يا أبت كنت أتلو الساعة قوله تعالى: ﴿ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة﴾¹. فما حسنة الدنيا؟ قال: يا بنية، هي التي تصلح أن تذكر مع حسنة الآخرة، وما أراها للرجل إلا الزوجة الصالحة»².

إن شخصية (الشيخ) تقوم بتأويل الشاهد، والتأويل أو التفسير هو شرح وتعليق على النص السابق (القرآني)، إن لمثل هذا الاستشهاد سلطة على الشخصيات وإلا كيف تبحث عن تأويل له، ثم هو إيهام من الراوي بالواقع³.

ولا يقتصر حضور الشواهد القرآنية على الموضوعات الدينية، بل يتعدى ذلك إلى موضوعات أخرى: كالحب، الحرب، السعادة... يقول الرافعي عن «ألم الحب»: «...وكذلك الحب ومن يتألمون {وربك يخلق ما يشاء ويختار، ما كان لهم الخيرة}»⁴، يأتي هذا الشاهد ليبين أن ألم المحبين هو ابتلاء من الله، لأن الحب ليس اختياراً، فالمحبون ليس لهم خيار غير الصبر وتحمل ألم الحب الذي لا يشبه الآلام الأخرى.

يظهر هذا الشاهد كبنية نصية مفاجئة في النص الحاضر لكنها تندمج بذكاء في هذا النص لتسهم بذلك في توجيه دلالاته، فالكاتب قد يدمج الشاهد القرآني في نصه لما له من خصائص شكلية تتسق وبنية النص الحاضر، يقول الرافعي: «من هذه الهيفاء التي تستميل ولا تميل، وقد استبدت بالجمال فلا يرى في غيرها شيء جميل... وقد عبدها العشاق باطلاً كما يعبد المجوس الشمس، وتمنوا في دلالتها المحال كما يتمنى المرء من أمس، وكتب عليهم هواها المحتوم، "جند ما هنالك مهزوم" !»⁵.

¹ - هذا الشاهد من سورة البقرة، الآية 201.

² - الرافعي: وحس القلم، ج 1، ص 88.

³ - ينظر: أحمد السماوي: فن السرد طه حسين، ص 413.

⁴ - الرافعي: أوراق الورد، ص 75، 76.

⁵ - الرافعي: المساكين، ص 146.

نلاحظ هنا أن الكاتب استغل الصياغة الشكلية للشاهد القرآني ليضفي بلاغة ومسحة جمالية على نصه وليخدم الإيقاع الموسيقي الذي اختاره لنصه،¹ ويتجلى ذلك في السجع الناتج عن استحضر الشاهد القرآني (المحتوم - مهزوم). وهذا يدل بوضوح على البراعة اللغوية التي يمتلكها الكاتب في التعامل مع النصوص السابقة (الشواهد)، فهو يتخير منها ما يخدم نصه على صعيد الشكل والدلالة: فهؤلاء العشاق الذين شغفوا بتلك المرأة الجميلة وعبدوها كما يُعبد الصنم لم ينالوا منها شيئاً، بل خاب سعيهم وهزموا كما هزم جنود الباطل الذين أخبر الله تعالى عنهم بقوله: { جند ما هنالك مهزوم من الأحزاب } [ص - 11]

يأتي الاستشهاد أيضاً لتقوية المعنى وإثراء الدلالة في النص الحاضر، يقول الرافعي في نص "وهم الحياة والسعادة": "خذ معنى الحياة من هذه الأقوال الصامته التي لا تكذب... من هذه القبور التي تملأ الرّحْب، من هذه الهاوية التي ينصبُ فيها فراغ الحياة دائماً... خذها من هذه الكلمة التي وضعتها السماء للأرض، هذه الكلمة الأزلية... الكلمة التي يكون القبر زاوية في معناها، كلمة الله عز وجل في قوله تعالى: {كُلٌّ مِنْ عَلَيْهَا فَأَنْ وَيَبْقَى وَجْهَ رَبِّكَ} (*)...²

يأتي هذا الشاهد - إذن - في سياق الوعظ، بل كتلخيص للكلام (الوعظ) السابق، فالكاتب يدرجه في النص الحاضر لتقوية نبرة خطابه وتدعيم حججه لمزيد من الإقناع والتأثير في المتلقي.

نتضح مما سبق، السلطة القوية التي تتمتع بها الشواهد القرآنية في نصوص الرافعي، ففي قصص "وحي القلم" ترد الشواهد على لسان الشخصيات في محاولة للراوي للإيهام بالواقع، فهو يسعى إلى أن يعكس بذلك ثقافة الشخصيات الدينية المشاركة في الفعل القصصي، وتعاملها على مستوى ما تسمح به ثقافتها³، فسعيد بن المسيّب وعطاء بن أبي

¹ - ينظر: يوسف أبو صبيح، المضامين التراثية في الشعر الأندلس المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1990، ص37.

^(*) - هذا الشاهد من سورة الرحمن، الآية 26، 27.

² - الرافعي: المساكين، ص128.

³ - ينظر: أحمد السماوي: فن السرد طه حسين، ص413.

رياح وأبو خالد الأحوال الزاهد... هي شخصيات تاريخية معروفة في التراث العربي الإسلامي بعلمها وتأويلها للقرآن الكريم، وتعبدها وزهدها. ثم إننا لا ننسى وظيفة أخرى يتخذها الاستشهاد في نص الرافعي، فهو يؤشر على إعجاب الكاتب/المبدع لهذا النص (القرآني) فيلجأ إلى تطعيم ملفوظه بشيء منه لتقوية نبذة خطابه وتزيين نصّه (الوظيفة التزيينية)¹، وإبداء التواضع إزاءه لأنه نص مقدس ذو مرجعية دينية وصادر عن يملك السلطة المطلقة، إنه نصّ متعال زمنياً ومكانياً.

2- الاقتباس/الاقتراض في نصوص الرافعي:

نتناول في هذا الجزء التناص القرآني على مستوى التراكيب، أي حضور التراكيب القرآنية في نصوص الرافعي، ولا نقصد بالتركيب الجملة الكاملة، وإنما المقصود ما يتجاوز إطار اللفظة المفردة، حيث يمثل حضور التراكيب القرآنية في النص الرافعي جانباً بارزاً من جوانب التناص، حيث يستحضر الكاتب جملة أو عبارة قرآنية أو جزءاً من آية قرآنية ويدمجها في أسلوبه دون أي إشارة إلى مصدرها الأصلي.

ولذلك يمكن أن ندرج هذا الجزء ضمن ما يسمى بالاقتباس أو التضمين أو الاقتراض، أو هو ما يسميه جيرار جنيت السرقة، والتي تعرفها "ببقي غروس" بأنها: "استشهاد غير معلم"²، وبهذه الطريقة يندمج النص السابق في النص اللاحق ولا يعلن عن نفسه، بل يبقى أمر اكتشافه للقارئ.

إنّ هذا النمط من التناص "لا ينفي ردّ الفعل لدى المتلقي، يعود بالصياغة إلى مصدرها الأول كعملية استدعاء أو تداع للنظير، بل قد تحمل الصياغة الجديدة بعض الهوامش الدلالية القرآنية التي اكتسبتها من سياقها الأول"³. وبهذا تكون الذاكرة "المحرك الحقيقي لعملية اكتشاف التناص، تُنبّه القارئ إلى حضور قطعة مندسة في هذا النص الذي يقرؤه

¹ - ينظر: عيساف بلقاسم: التناص (دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة)، ص 84.

² - ناتالي بيقي غروس: مدخل إلى التناص، ص 66.

³ - محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1995، ص 76.

حينئذ والتي كان قد قرأها في موضع آخر، في نص آخر سوف يفتش عنه¹، هذا النص "سوف يتم رصده لما تكون القطعة المستدعاة محتوية على مصطلح أو عبارة نادرة إلى حدّ يمكن من ربطها جيداً بسياق محدد".² وهذا ما يحدث بالفعل خاصة وأن التراكيب القرآنية ذات خصوصية متفردة وبالتالي يمكن رصدها في النص الحاضر.

ونحن إذ نحاول المسك بهذه التراكيب القرآنية الموجودة في نثر (نص) الرافعي، إنما نبحث أيضاً عن دلالة توظيفها في السياق الجديد، وهل استحضرتها الكاتب لمجرد التزيين؟ أم هناك دلالة جديدة يريد تبليغها؟

يحضر الاقتباس في نثر الرافعي بشكل مكثف، وأكثر ما ترد الاقتباسات في وصف الراوي للعالم الآخر، يقول راوي قصة "السكة": "فَرَأَيْتُنِي فِي يَوْمِ الْقِيَامَةِ وَالْخَلْقُ يَمُوجُ بَعْضُهُمْ فِي بَعْضٍ... وَرَأَيْتُ النَّاسَ وَقَدْ وَسَعَتْ أَبْدَانُهُمْ فَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَى ظُهُورِهِمْ مَخْلُوقَةٌ مَجْسَمَةٌ، حَتَّى لَكَانَ الْفَاسِقُ عَلَى ظَهْرِهِ مَدِينَةً كُلُّهَا مَخْزِيَاتٌ".³

إذا تأملنا العبارتين المسطر عليهما، سنجد بأنهما عبارتان قرآنيتان أدخلهما الكاتب في نصه، فالبقرة الأولى تستدعي قوله تعالى: {وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ} [الكهف-99]. فرغم التحويل البسيط الذي أجراه الكاتب على التركيب القرآني فإن سياق نصه الحاضر لم يبتعد عن السياق القرآني، لأن الآية القرآنية تخبر عما يحدث في يوم القيامة، والراوي قد رأى ذلك في يوم القيامة أيضاً. فالكاتب بنى نصّه على منوال الأسلوب القرآني ليترك أفق الدلالات والتوسع الرؤيوي مفتوحاً أمام المتلقي.⁴

إنّ العبارة الثانية (المسطر عليها) هي جملة قرآنية خالصة استدعاها الراوي ليصور لنا حال الناس يوم القيامة، وهم يحملون ذنوبهم وأثامهم على ظهورهم، وهنا نجد بأن التناص يصل إلى درجة التتصيص لأن الكاتب حافظ على الصياغة كما هي، ليتفق بذلك السياق

¹ - ناتالي بيغس غروس: منخل إلى التناص، ص132.

² - المرجع نفسه، ص132.

³ - الرافعي: وهن القلم، ج2، ص114.

⁴ - ينظر: مصطفى الدهون، إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص140.

النصي مع السياق القرآني، ذلك أن المشهد الذي وصفه الراوي هو المشهد ذاته الذي أخبر عنه الله تعالى في قوله: { قد خسر الذين كذبوا بقاء الله حتى إذا جاءتهم الساعة بغتة قالوا يا حسرتنا على ما فرطنا فيها وهم يحملون أوزارهم على ظهورهم ألا ساء ما يزرون } [الأنعام-31].

كما تحضر التراكيب القرآنية في وصف الراوي لبعض مشاهد العالم الآخر، وهو ما يتجلى في قصة "الانتحار" (6) حيث يقول الراوي: "فمنث، فإذا الفرع الأكبر... ثم رأيت كأنما نفخ في الصور وبعثت الأموات جميعاً".¹

إذا تأملنا هذا المقطع وجدنا الرافعي يستعير التركيب الأول المسطر عليه من قوله تعالى: { لَا يَحْزَنُهُمُ الْفَرَعُ الْأَكْبَرُ وَتَتَلَفَّاهُمْ الْمَلَائِكَةُ هَذَا يَوْمُكُمْ الَّذِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ } [الأنبياء-103]. أما عبارة (كأنما نفخ في الصور) فتستدعي قوله تعالى: { وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا } [الكهف-99]. وإذا كانت الصياغة الشكلية للنص قد حافظت على شكلها على صعيد اللغة (الأسلوب)، فإن الدلالة الجديدة لا تختلف أيضاً عن الدلالة القرآنية، لأن كلا النصين السابق واللاحق يتحدث عن الفرع الأكبر الذي ينجم عن رؤية أهوال القيامة والنفخ في الصور، وهذه بعض مشاهد العالم الآخر.

وفي المقطع الآتي يصف الراوي النار/ جهنم: "وسمعنا شهيق جهنم وهي تفور تكاد تميز من الغيظ، فأيقنت أن لها نفساً خلقت من غضب الله...".² فهذا الوصف يستدعي وصف القرآن لجهنم في الآيات الآتية: { وَلِلَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَيُسَّ الْمَصِيرُ } (6) إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقاً وهي تفور (7) تكاد تميز من الغيظ كلما ألقي فيها فوج سألهم خزنتها ألم يأتكم نذير } [الملك: 6-8].

نلاحظ أن الكاتب يستعير تركيباً قرآنياً ويحافظ على الجملة القرآنية كما هي (وهي تفور تكاد تميز من الغيظ)، وبذلك يتفق النص الحاضر والنص الغائب على مستوى البنية

¹ - الرافع: وهن القلم، ج2، ص92.

² - المصدر نفسه، ج2، ص93.

اللغوية، وهذه البنية قد حافظت على دلالتها الأصلية رغم وجودها في النص الجديد، لأن النار/جهنم التي يصفها الراوي في النص اللاحق هي نفسها النار التي أخبر عنها القرآن الكريم.

ولعل الأمر الذي دفع الرافعي إلى استحضار جمل وعبارات قرآنية في نصه دون تحوير هو طبيعة الوصف، فالوصف هنا يتعلق بالعالم الآخر، حيث يصف الراوي مشاهد عجيبة (غير واقعية) لم يرها القارئ ولم يسمع عنها إلا من خلال القرآن الكريم، فالكاتب يلجأ إلى أسلوب القرآن لإضفاء جو من الرهبة على نصّه، لأنه السبيل الوحيد لإقناع المتلقي، لأن النص القرآني يمثل بالنسبة له نصاً مرجعياً ودينياً متعالياً.

ولا يقتصر حضور الاقتباس من القرآن في نصوص الرافعي على وصف العالم الآخر، فهو يحضر في موضوعات مختلفة لا علاقة لها بالجانب الديني مثل وصف الكاتب للحرب العالمية في قوله: « وهي القارعة وما أدراك ما القارعة، أما يومها فيوم يكون الناس كالفراش المبثوث وتكون الجبال كالعهن المنفوش وهو إن لم يكن يوم النفخ في الصور فإنه يوم تحصيل ما في الصدور، وإن لم يكن يوم يبعثر الناس في القبور».¹

يتجلى في هذا المقطع الحضور المكثف للغة القرآنية، إلى درجة أن وصف الحرب تحول إلى وصف للقيامة، رغم اختلاف سياق النصين، وكأن الكاتب لم يجد عبارات يصف بها هذه الحرب المهيولة إلا استدعاء هذه الآيات القرآنية: قال تعالى: { الْقَارِعَةُ (1) مَا الْقَارِعَةُ (2) وَمَا أَذْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ (3) يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ (4) وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ } [القارعة-1-5-]، وقوله أيضاً: { وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ } [النمل-87-]، وقوله تعالى: { أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ (9) وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ } [العاديات-9-10-]

¹ - الرافعي: كتاب المسالك، ص 2001، 202.

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي وعتباته ومستوياته

نلاحظ أن الكاتب قد استغل التراكيب القرآنية لإثراء تجربته الفنية مستثمرا في ذلك يوم القيامة بما فيه من مظاهر الهول والفرع¹ ويسقطها على ما أصاب الأرض نتيجة الحرب، ليدعم بذلك اختياراته الأسلوبية المتمثلة في استخدام السجع في الوصف.

يشبه التناص هنا عملية تقطيع وتلصيق، إنها عملية يتم من خلالها تطعيم النص الحاضر بتراكيب لغوية من النص الغائب، هذه العملية قد تكون اجتنائا (Ablation)، ذلك أن الكاتب حين يقتبس فهو يقوم باستحضار موضوع أولي ثم يقوم بتشويبه بفعل عملية التحويل التي هي خروج الكاتب من النص الحاضر ليعود إلى الوراء لجلب فكرة أو معنى من النص الغائب.²

وفي الأخير ارتأينا تلخيص مظاهر التناص/الاقتباس القرآني (حضور التراكيب القرآنية) في جدول على سبيل الدراسة الإحصائية:

جدول إحصائي لحضور التراكيب القرآنية في نصوص الرافعي:

1- حضور التراكيب القرآنية في 'وحي القلم':			
النص	التناص/الاقتباس	الآية المستدعاة	نوع التداخل
قصة رؤيا في السماء، ج1	<< فَرِيقٌ لَكَ مَا يَزِينُ لَهُمْ >> ص 165.	{فَرِيقٌ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالُهُمْ} [النحل-63]	جزئي
	<<ورأيت في نومي كأنها القيامة وقد بعث الناس>> ص 166.	{ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ} [المؤمنون-16]	جزئي
	<<وبأيديهم أبريق من فضة وأكواب من ذهب>> ص 166.	{وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِأَنْيَّةٍ مِنْ فَضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَ} [الإنسان-15]	جزئي
	<<ومن هول ما خفت مما بعدها كالنفخ في الصور>> ص 168.	{وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ} [الزمر-68]	جزئي
	<<ويسرون في الهواء يتبع بعضهم بعضهم>>	{فَأَتَّبَعْنَا بَعْضَهُمْ بَعْضًا وَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ}	كلي

¹ - ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 125.

² - Voir : Antoine Compagnon, La seconde Main (ou le travail de la citation), Seuil, Paris, 1979, p16, 17

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

		بَعْضُنَا>> ص 168.	[المؤمنون -44]
		>>ولما قُضِيَتِ الصَّلَاةُ رَفَعَ النَّاسُ أَكْفَهُمْ << ص 111.	{إِذَا قُضِيَتِ الصَّلَاةُ فَانْتَبِزُوا فِي الْأَرْضِ }[الجمعة-10]
		>> فَمَا سَرَتْ غَيْرَ بَعِيدٍ حَتَّى لَقِينِي << ص 111	{ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ } [النمل-22]
		>> لَوْ أَصَبْتُ رَغِيْفًا لِحَسْبَتِهِ مَائِدَةً أَنْزَلْتُ مِنَ السَّمَاءِ << ص 112.	{اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ } [المائدة-114]
		>>فَنَمَتَ لَيْلَةً فَرَأَيْتَنِي فِي يَوْمِ الْقِيَامَةِ وَالْخَلْقَ يَمُوجُ بَعْضُهُمْ فِي بَعْضٍ << ص 114.	{وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ } [الكهف-99]
قصة "السكة"، ج 2		>>كَانَهَا لَجَةً، مِنْ تَحْتِ اللَّجَةِ بِحَرٍّ << ص 115.	{ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ } [النور-40]
قصة "الزاهدان"، ج 2		>>فَتَمَيَّزَ الْجَبَّارُ مِنَ الْغَيْظِ>> ص 118.	{تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ}[الملك-08]
قصة "اليمامتان"، ج 1		>>مَنْ ذَا الَّذِي يَسْتَطِيعُ أَنْ يَحْمَلَ مَعَهُ كَنِيْسَةً>> ص 18 .	{مَنْ ذَا الَّذِي يقرضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا } [الحديد -11]
قصة "المطر الأخير من القصة"، ج 3		>>وَكَيْفَ يَشْكُ أَنْ هَذَا وَاقَعَ بِهِمْ وَهُوَ قَدْ تَوَسَّلَ بِالْوَلِيِّ فَلَان << ص 61.	{وَإِذْ نُنَاقِلُ الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظِلَّةٌ وَظَنُّوا أَنَّهُ وَاقِعٌ بِهِمْ } [الأعراف-171]
قصة "عاصفة"		>>وَلَقَدْ لَبِثَ هُنَاكَ بِضْعَ سَنِينَ>> ص 66.	{قَلْبِثَ فِي السَّجْنِ بِضْعَ سَنِينَ }[يوسف-42]

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافي عتباته ومستوياته

القدر، ج3	<<وشهد أنه لا يعلم عليها من سوء>> ص71.	{ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ } [يوسف-5]	كلي
قصة "الانتحار" (6) ج2	<<فإذا الفزع الأكبر الذي لا ينسأه من سمع به >> ص 92. <<وسمعنا شهيق جهنم وهي تفور تكد تميز من الغيظ >> ص93. <<ثم تسجر نارا تلظى>> ص93. <<ثم انتصب بإزائي شيطان مارد>> ص 93.	{ لَا يَخْرُجُ الْفَزَعُ الْأَكْبَرُ } [الأنبياء-103] { إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ، تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ } [الملك-8/7] { فَأَنْذَرْتَكُمْ نَارًا تَلْظِي } [الليل-14] { وَحِفْظًا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ مَارِدٍ } [الصافات-7]	جزئي كلي جزئي جزئي
قصة الأيدي المتوضئة، ج2	<<ولما قضيت الصلاة ماج الناس>> ص 167 <<وأقرض الله تعالى>> ص167.	{ فَإِذَا قُضِيَتِ الصَّلَاةُ فَانْتَشِرُوا } [الجمعة-10] [{ وَأَقْرِضُوا اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا } [المزمل-20]	كلي جزئي
قصة "الشيطان"، ج2	<<فأرأينا ثم نعيمًا وملكا كبيرا >> ص137. <<فاستعذت بالله ولعنت الشيطان>> ص138 <<ثم هممت أن أنكص على عقبى>> ص138. <<قلت أعوذ بالله منك>> ص140. <<مثل صوت البلور يتكسر بعضه على بعض>> ص 141.	{ وَإِذَا رَأَيْتَ ثُمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا } [الإنسان-20] { فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ } [النحل- 98] { فَلَمَّا تَرَأَتِ الْقُوْتَانِ نَكَصَ عَلَى عَقَبَيْهِ وَقَالَ إِنِّي بَرِيءٌ مِنْكُمْ } [الأنفال-48] { قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ نَقِيًّا } [مريم-18] { وَيَجْعَلُ الْخَبِيثَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ فَيَرْكُمُهُ جَمِيعًا } [الأنفال-37]	كلي كلي جزئي جزئي جزئي
	<<واشتد في وعيده حتى ما يشك	{ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا }	كلي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الراعي عتباته ومستوياته

	أنه قد سقاه ماءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءُهُ>> ص 85.	فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ{[محمد-15]}	
قصة زواج، ج 1	>>وهَا أَنْذَا الْيَوْمَ أَدْعِي إِلَى أَضْعَافِهَا>> ص 85.	{هَآأَنْتُمْ هَآلَاءِ تُدْعَوْنَ لِتُتَفَقَّهُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ } [محمد-38]	جزئي
	>>وَلَيْسَ لَهَا مِنْ أَمْرِهَا شَيْءٌ>> ص 86.	{لَيْسَ لَكَ مِنَ الْأَمْرِ شَيْءٌ أَوْ يَتُوبَ عَلَيْهِمْ أَوْ يُعَذِّبُهُمْ فَإِنَّهُمْ ظَالِمُونَ }{آل عمران-128}	كلي
حكاية	>>وَتَرَاهُ أَبَدًا مَصْعَرًا خَذِيهْ كَانَهُ أَمِيرَ الْأَبْطَالِ...>> ص 45.	{ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ }{لقمان-18}	جزئي
بين خروفين، ج 1	>>أَفَبَلِّغُ الْكَفْرَ مَا يَبْلُغُ بِهِ كُفْرُ الْإِنْسَانِ بِنِعْمَةِ رَبِّهِ: إِذَا أَنْعَمَ عَلَيْهِ أَعْرَضَ وَنَأَى بِجَانِبِهِ، وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ انْطَلَقَ ذَا صِرَاحٍ عَرِيضٍ؟>> ص 47.	{وَإِذَا أَنْعَمْنَا عَلَى الْإِنْسَانِ أَعْرَضَ وَنَأَى بِجَانِبِهِ وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ فَنُودِعَاءُ عَرِيضٍ } {افصلت- 51}	كلي
	>>وَكَمْ قَالَ لِي ذَلِكَ الْحَدُّ وَهُوَ يُعْظِنِي>> ص 51.	{ وَإِذْ قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ وَهُوَ يُعْطِيهِ يَا بُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِاللَّهِ إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ}{لقمان- 13}	جزئي
حكاية كُفْر الذباية، ج 2	>>إِنَّمَا يَدْفَعُ اللَّهُ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ، لِيَحْيِيَ حَقَّ الْجَمِيعِ مِنَ الْجَمِيعِ>> ص 150.	{وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْأَرْضُ }{البقرة-251}	كلي
	>>ولما انطبق المنقار عليها قالت: أَمَنْتُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي خَلَقَ البطة ... !>> ص 155	{حَتَّى إِذَا أَذْرَكَهُ الْعُرْقُ قَالَ أَمَنْتُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي أَمَنْتُ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ }{يونس-90}	كلي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

2- حضور التراكيب القرآنية في كتاب تحت راية القرآن:

النص	التناص/الاقتباس	الآية المستدعاة	نوع التداخل
فلما أدركه الغرق	<<فَقَالَتْ: يَا وَيْلَتَا، أَعْجَزْتُ كُلَّ هَذَا العمر عن ميراث أعمامي >> ص135	{قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعْجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغَرَابِ فَأُؤَارِي سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّابِغِينَ [المائدة-31]}	جزئي
	<<فَقَالَتْ: أُولَى لَكَ، مَا نَجَا بِكَ وَاللَّهِ إِلَّا جَذَّةُ الْهَرَبِ >> ص 135.	{أُولَى لَكَ فَأُولَى} [القيامة-34]	كلي
وأضرب لهم مثلاً ...	<<لَأَنْ جَنَسَ الْإِنْسَانَ قَدْ فَطَرَ عَلَى ضُرَائِبَ مِنَ اللَّوْمِ ...وما تغني فيه الآيات و النذر ... >> ص 180.	{وَمَا تُغْنِي الْآيَاتُ وَالنُّذُرُ عَنْ قَوْمٍ لَا يُؤْمِنُونَ} [يونس-101]	كلي
	<<ثم إنه راغ إلى داره فجاء بهراوة غليظة >> ص 181 .	{فَزَاغَ إِلَى أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعَجَلٍ سَمِينٍ} [الذاريات- 26]	جزئي
قال دمنة	<<ومضى يعدهم و يمنيهم ويقول ها إن في هذا لكم الغنى والمجد والسودد>> ص 223.	{يَعْدُهُمْ وَيُمْنِيهِمْ وَمَا يَعْدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُورًا} [النساء-120]	كلي
حرية التفكير أم حرية التكفير	<<ولو شئت أن أسمى هذا الحميم...خمرا سائغة للشاربين لفعلت وقلت>> ص 235 .	{وَأَنهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى} [محمد-15]	جزئي
فيلسوف النمل	<<قالت: ولما كان يوم العيد خرج على قومه في زينة، فراه طالب علم فقير ... >> ص 255.	{فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ فِي زِينَتِهِ قَالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ إِنَّهُ لَدُوٌّ خَطُّ عَظِيمٍ} [القصاص-79]	كلي
	<<...ونحن ذاهبات ... وستريننا في عالمنا الجديد أولات أجنحة مثنى وثلاث ورباع>> ص 256.	{الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلَائِكَةَ رُسُلًا أُولَى أَجْنَحَةٍ مثنى وثلاث ورباع يزيد في الخلق ما يشاء إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ} [فاطر-1]	كلي

3- حضور التراكيب القرآنية في كتاب "المساكين"

النص	التناص/الاقتباس	الآية القرآنية المستدعاة	نوع التداخل
في وحي الروح	<< فإذا هي خافتة لا تكاد تثبت، غامضة لا تكاد تبين >> ص 48	{أَمْ أَنَا خَيْرٌ مِنْ هَذَا الَّذِي هُوَ مَهِينٌ وَلَا يَكَادُ يُبِينُ} [الزخرف-52]	كلي
الفقر والفقير	<<وأينما يول وجهه أشاح عنه الناس بوجوههم فلووا رؤوسهم، وصعروا خدودهم، وأمالوا أعناقهم >> ص 50.	{ وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ } [البقرة-150] {لَوْوَا رُءُوسَهُمْ} [المناققون-5] { وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ } [لقمان-18]	كلي جزئي
	<<ويقر من أمه وأبيه، وصاحبته وبنيه، وفصيلته التي تؤويه... >> ص 52.	{ يَوْمَ يَقْرَأُ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ (34) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (35) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ } [عبس-34-36] { وَفَصِيلَتِهِ الَّتِي تُؤْوِيهِ } [المعارج-13]	كلي كلي
	<<إذا الأرض قد ثارت باهلها كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف >> ص 52.	{ مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ } [إبراهيم-18]	كلي
	<<قتل الإنسان ما أكفره! لو أن غنيا فقد جبلا من ذهب... >> ص 55.	{ قَتَلَ الْإِنْسَانَ مَا أَكْفَرَهُ } [عبس-17]	كلي
	<<فهو يكذب على الحوادث والحوادث تكذب عليه، وجزاء سينة مثلها >> ص 65، 57.	{وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا فَمَنْ عَفَا وَأَصْلَحَ فَأَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ} [الشورى-40]	كلي
	<<ولكنه يقرضه إياها قرضا حسنا متى وضعها في يد الإنسانية الفقيرة >> ص 59.	{ مَنْ ذَا الَّذِي يقرضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفُهُ لَهُ أَضْعَافًا كَثِيرَةً } [البقرة-245]	كلي
	<< ودارت به معدته ذات اليمين وذات الشمال إلى رجل غني موعود >> ص 67.	{وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَرَاوِرُّ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ} [الكهف-17]	جزئي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافي عتباته ومستوياته

كلي	{ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ } [الزخرف-71]	>> وهل هذه إلا روح مائدة من موائد الجنة فيها <u>ما تشتهي الأنفس</u> وتقر الأعين ؟... << ص 68.	
كلي	{ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَبَيِّنَ لَكُمْ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ } [البقرة-187]	>> أما الآن فقد <u>تبين لها الخيط الأبيض من الخيط الأسود</u> << ص 72.	مسكينة ! مسكينة !
جزئي	{ يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ } [النحل-112]	>> ليخرج من الأرض <u>رزقها رغدا...</u> << ص 73.	
كلي	{ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا } [المائدة-32]	>> إنها لتعلم أن من <u>أحياها فكأنما أحيا الناس جميعا...</u> << ص 75.	
كلي	{ وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ } [القلم-51]	>> ودلقت إليها <u>باسطة اليد وهي تكاد تزلقها ببصرها</u> << ص 78.	
كلي	{ تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ } [الملك-8]	>> يكاد يستفرض الناس من ظرفها <u>وتكاد تميز من الغيظ</u> << ص 78.	
كلي	{ عَلَى الْمَوْسِعِ قَدْرُهُ وَعَلَى الْمُقْتَرِ قَدْرُهُ مَتَاعًا بِالْمَعْرُوفِ حَقًّا عَلَى الْمُحْسِنِينَ } [البقرة-236]	>> سيدتي !: ... <u>على الموسع قدره وعلى المقتر قدره</u> << ص 79.	
كلي	{ وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَى آدَمَ مِنْ قَبْلِ فَتَنِى وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْمًا } [طه-115]	>> ... <u>ولم تجد لها عزمًا</u> << ص 79.	
كلي	{ قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا } [المجادلة-1]	>> <u>وسمع الله قولها إذ تجادل الفتاة</u> وقد ريت في ثيابها من الغيظ << ص 80.	
كلي	{ فَمَا ظَنُّكُمْ بِرَبِّ الْعَالَمِينَ } [الصافات-87]	>> <u>فما ظنكم أيها الأغنياء برب</u>	

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافي عتباته ومستوياته

		العالمين>> ص 81.	
كلي	{ حَتَّى إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنْفُسُهُمْ وَظَنُّوا أَنْ لَا مَلْجَأَ مِنَ اللَّهِ إِلَّا إِلَيْهِ } [التوبة-118]	>> <u>وضاقت عليها الأرض بما رحبت</u> ، على أنها لم تر ملجأ من الله إلا إليه فابتدرت تدعوه...>> ص 81.	
جزئي	{ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا } [الأحزاب-72]	>> <u>فضربهم بالحرص والطمع ... لو نالت السموات والأرض والجبال لأشفقن منها>> ص 85.</u>	لؤم المال ووهم التعاسة (4)
جزئي	{ أُولَئِكَ عَلَيْهِمْ لَعْنَةُ اللَّهِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ } [البقرة-161]	>> <u>هل هو شخص لعنة من لعنات الله وملائكته والناس نفخت فيها الروح، وهي اللعنة أي منقلب تنقلب>> ص 87 .</u>	
جزئي	{ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ } [الشعراء-227]		
كلي	{ ذَرِهِمْ يَأْكُلُوا وَيَتَمَتَّعُوا وَبِلَهُمْ الْأَمَلُ فَسَوْفَ يَعْلَمُونَ } [الحجر-3]	>> <u>ثم لا يكون هذا الخصب الذي استمتعوا به... فذرهم يأكلوا ويتمتعوا ويلههم الأمل فسوف يعلمون !>> ص 88.</u>	
كلي	{ يَتَجَرَّعُهُ وَلَا يَكَادُ يُسِيغُهُ وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ } [إبراهيم-17]	>> <u>فيذله هذا الخوف، ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت>> ص 94 .</u>	
جزئي	{ أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِنْ رَبِّهِ } [الزمر-22]	>> <u>ولكنه يمشي... وعلى نور من ربه فمادامت فضيلته لا تتكره، ومادام قلبه مطمئنا بالإيمان>> ص 101 ، 102.</u>	
جزئي	{ أَلَا مَنْ أَكْرَهَ وَقَلْبُهُ مُطْمَئِنٌّ بِالْإِيمَانِ } [النحل-106]		
جزئي	{ أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ } [المؤمنون-115]	>> <u>وما خلق شيئا عبثا، فتعالى الله الملك الحق...>> ص 118 .</u>	

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

	{فَتَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْكَرِيمِ} {المؤمنون-116-}	كلي
	<<ولكن متى أزقت الأزفة وحقت النهاية... >> ص 119.	كلي
وهم الحياة والسعادة (6)	<>قال: ويحي <u>إلى رجعت لعلّي أعمل صالحا فيما تركت</u> ! وآه لو عرفت حقيقة الحياة قبل الموت >> ص 127.	كلي
سحق اللؤلؤة (7)	<>يحسبه شيئا حتى إذا جاءه لم يجد شيئا.... >> ص 130 .	كلي
	<>ولعل الرجل إنما يمد له في الغنى مدا طويلا... >> ص 131.	جزئي
	<>ولو كان مخلوقا يوم <u>عرض الله الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان</u> إنه كان ظلوما جهولا {الأحزاب-72}	كلي
	<>قال: حسبكم يا قوم، ما رأيكم <u>إلا تخلقون إفكا</u> >> ص 137	كلي
	<>وليس إلا أن يبسط يده كل البسط حتى تنبت له تلك الزهرة من أغصانها الذهب والجوهر >> ص 149	كلي
	<>ورأها قد أخذت زخرفها وأزينت واهتزت وربت... >> ص 151.	كلي
	{حتى إذ أخذت الأرض زخرفها وأزينت} {يونس-24-}	كلي
	{فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج} {الحج-5-}	كلي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

جرني	<يا ويلتا أعجزت أن أجد في هذه العاجلة نفسا أرى فيها نفسي...> ص 154.	{قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعْجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغَرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ} [المائدة-31]
كلي	<...كانه هو الذي خلق لها عينين ولسان وشفتين> ص 171.	{أَلَمْ نَجْعَلْ لَهُ عَيْنَيْنِ (8) وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ} [البلد-9/8]
كلي	<قد جنم عن منكب الطريق ... وجنود إبليس أجمعين> ص 171.	{وَجُنُودُ إِبْلِيسَ أَجْمَعُونَ} [الشعراء-95]
كلي	<انقلب خائفا يترقب...> ص 175.	{فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا الَّذِي اسْتَنْصَرَهُ بِالْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُبِينٌ} [القصص-18]
الحظ	<قد ضلّ بها الناس ضلّالا بعيدا> ص 183	{إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ قَدْ ضَلُّوا ضَلَالًا بَعِيدًا} [النساء-167]
الحرب (9)	<...فمنها قائم وحصيد...> ص 198.	{ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْفَرَى نَفْسُهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ} [هود-100]
جزني	<وتناثر فيها الرجال كأنهم عظام في بعض المقابر ناخرة...> ص 199.	{أَيُّدًا كُنَّا عِظَامًا نَخْرَةً} [النازعات-11]
كلي	<حتى أوشكت السماء لكثرة ما ينزل منها أن تقع على الأرض...> ص 200.	{ وَيُمَسِّكُ السَّمَاءَ أَنْ تَقَعَ عَلَى الْأَرْضِ إِلَّا بِإِذْنِهِ } [الحج-65]
جزني	<وكان العنان في يده سوط ولكنه سوط عذاب...> ص 200.	{فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ} [الفجر-13]
كلي	<وهي القارعة وما أدراك ما القارعة، أما يومها فيوم يكون الناس كالفراس المبثوث وتكون الجبال كالغُوش>	{ الْقَارِعَةُ (1) مَا الْقَارِعَةُ (2) وَمَا أَذْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ (3) يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ (4) وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ }

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

كلي	[القارعة-1-5-] {وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ} [النمل-87-]	كالعين المنفوخ وهو إن لم يكن يوم النفخ في الصور فإنه يوم تحصيل ما في الصدور، وإن لم يكن يوم بيعثر الناس في القبور >> ص201، 202.
جزئي	وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ {العاديات-9-10-}	
كلي	{فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُمْ بِذُنُوبِهِمْ فَسَوَّاهَا} {الشمس-14-}	>> <روكم من قلعة شامخة اغتر الجند بقواها، فدمدم عليهم ربهم بذنبيهم فسواها>> ص202.
كلي	{فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَابًا مِنْ سِجِّيلٍ مُنْضُودٍ} {هود-82-}	>> <من هزة ترجف، إلى الخسف الذي يجعل عاليها سافلها >> ص205
كلي	{ تَقُلْتُ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَا تَأْتِيَكُمْ إِلَّا بَغْثَةٌ } {الأعراف-187-}	>> <...إنها لا تأتي إلا بغثة، ولا تطبق إلا في غفلات العيش>> ص206

4- حضور التراكيب القرآنية في كتاب "رسائل الأحزان":

عنوان النص	التناص/الاقتباس	الآية المستدعاة	نوع التداخل
الرسالة الأولى	>> <ولو أضرمت عليه من النار التي وقودها الناس والحجارة...>> ص20.	{إِنْ لَمْ تَفْعَلُوا وَلَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ} [البقرة-24-]	جزئي
	>> <ثم يسرف على حبها أحيانا، فينحط قلبي في مثل غمرات الموت وسكراته >> ص21.	{ولو ترى إذ الظالمون في غمرات الموت والملائكة باسطوا أيديهم} {الأنعام-93-}	جزئي
	>> <ولم أكتب لك إذ كان هواها ناشئا يرتع ويلعب>> ص21.	{أَرْسَلَهُ مَعَنَا غَدًا يَزْتَعِ وَيَلْعَبُ وَإِنَّا لَهُ لَخَافِضُونَ} {يوسف-12-}	كلي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الراجعي عتباته ومستوياته

كلي	<<وجئت به على أعين الناس>> ص24 {قالوا فأتوا به على أعين الناس لعلمهم يشهدون}{الأنبياء-61-}
جزئي	<<فكانك ذاهب إلى الجنة حيا، لا يمر بك إلا في روح وريحان >> ص25. {فَرُوحٌ وَرِيحَانٌ وَجَنَّةٌ نَعِيمٌ} [الواقعة -89-]
كلي	<<ولا يراه بعد قليل إلا كما أغترف غرفة بيده من الموجة...>> ص26. {فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلَّا مَنْ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا}{البقرة -249-}
جزئي	<<وان كان بيننا من الهجر بعد المشرقين>> ص28. {حَتَّى إِذَا جَاعًا قَالَ يَا لَيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ بُعْدُ الْمَشْرِقَيْنِ فَبِئْسَ الْقَرِينُ}{الزخرف -38-}
كلي	<<تحت حجر الطاحون الضخم لا يبقي ولا يذر>> ص 34. {وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرٌ (27) لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ} [المدثر -28/27-]
جزئي	<<كوني ما شئت، خلقا مما يكبر في صدرك أو مما يكبر في صدري>> ص35. {قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا (50) أَوْ خُلُقًا مِمَّا يَكْبُرُ فِي صُدُورِكُمْ}{[الإسراء -51/50]}
جزئي	<<خلقت مقدره تقديرا...>> ص40. {وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقْدَرَهُ تَقْدِيرًا} [الفرقان-2-]
كلي	<<كانت والله، قدرا مقدورا...>> ص42. {وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدَرًا مَقْدُورًا} [الأحزاب-38-]
كلي	<<فحاولت أن تربط على قلبي وتثبت هذا الفؤاد القلق...>> ص54. { وَيُذِيبْ عَنْكُمْ رِجْزَ الشَّيْطَانِ وَلِيَرْبِطَ عَلَى قُلُوبِكُمْ وَيُثَبِّتَ بِهِ الْأَقْدَامَ } [الأنفال-11-]
كلي	<<وإن تعجب فعجب ما ترى...>> ص 60. <<فالناس يتناولون منها خفافا وتقالا>> ص61. {وَأَنْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ { [التوبة-41-]
جزئي	

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

الرسالة الثانية عشر	>> ثم تكور النهار على الليل، والليل على النهار حتى أتت ساعة موعد لها...<< ص 76.	{يَكُورُ اللَّيْلُ عَلَى النَّهَارِ وَ يَكُورُ النَّهَارُ عَلَى الَّيْلِ وَ سَخِرَ الشَّمْسُ وَ الْقَمَرُ} [الزمر -57-]	كلي
الرسالة الرابعة عشر	>>... وجاءه الموت من كل مكان و ما هو بميت<< ص 86	{ وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ وَمِنْ زَوَانِهِ عَذَابٌ غَلِيظٌ } [ابراهيم -17-]	كلي

5- حضور التراكيب القرآنية في كتاب "حديث القمر":

النص	التناص/الاقتباس	الآية المستدعاة	نوع التداخل
الفصل الأول	>> هذا النهر الصافي يجري كأنه دموع السحر من أجفان هاروت وماروت<< ص 11	{... وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السَّحَرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ... } [البقرة -102-]	جزئي
	>> فكانهم بالماء قد غيض وكانهم بالأمر قد قضي<< ص 13.	{وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ } [هود -44-]	جزئي
	>>... بكثرة ما تفيض أعينهم من الدمع...<< ص 13.	{تَرَى أَغْنِيَهُمْ تَقِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ} [المائدة -83-]	كلي
	>>ولم يجينوا فيها بمنكر القول والزوره...<< ص 14.	{وَإِنَّهُمْ لَيَقُولُونَ مُنْكَرًا مِنَ الْقَوْلِ وَزُورًا وَإِنَّ اللَّهَ لَعَفُوٌّ غَفُورٌ} [المجادلة -2-]	جزئي
الفصل الثاني	>>وتمت كلمة ربك واستغفرت الأرض من سيئاتها...<< ص 25.	{ وَتَمَّتْ كَلِمَةُ رَبِّكَ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ } [هود -119-]	كلي
الفصل الثالث	>> أيها القمر إني لأشكو	{قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ	كلي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

	إليك <u>بني</u> وحزني...>> ص 29.	مِنْ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ { [يوسف-86]
كُلِّي	>>...ويوم كان لا <u>يظلم</u> <u>فيها</u> ولا <u>يضحي</u> >> ص 30.	{وَأَنْتَ لَا تَظْلَمُ فِيهَا وَلَا تُضْحِي { [طه -119]
كُلِّي	>>...ويدركه الموت فيقول <u>إني</u> <u>تبت</u> الآن...كلا إنها كلمة هو <u>قائلها</u> ...>> ص 33.	{قَالَ إِنِّي تَبْتُ الْآنَ { [النساء -18] {كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا { [المؤمنون -100]
جزئي	>>...ويحسب أنه وحده <u>البضاعة</u> <u>المزجاة</u> >> ص 37.	{وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُّزْجَاةٍ { [يوسف -88]
كُلِّي	>>...في قسمة الجنة <u>التي</u> <u>عرضها</u> <u>السموات</u> <u>والأرض</u> ...>> ص 39.	{وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ { [آل عمران -133]
جزئي	>>...وأنت أعظم أجرا، فإنك تقرض الله من نفسك...>> ص 40.	{... وَمَا تَقْدُمُوا لَأَنْفُسِكُمْ مِنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِنْدَ اللَّهِ هُوَ خَيْرٌ وَأَعْظَمُ أَجْرًا { [المزمل -20]
جزئي	>>إذا لم <u>يضرب</u> به إلا <u>صفحا</u> فإنه ينكسر لا محالة...>> ص 40	{أَفَضْرِبُ عَنْكُمْ الذِّكْرَ صَفْحًا أَنْ كُنْتُمْ قَوْمًا مُسْرِفِينَ { [الزخرف-5]
كُلِّي	>>...وهل جعل الله لرجل من <u>قلبين</u> في <u>جوفه</u> ؟ >> ص 49.	{مَا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِنْ قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ ... { [الأحزاب-4]
جزئي	>>...وإذا ظهرت <u>عليها</u> <u>الدلة</u> <u>والمسكنة</u> >>	{...وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الدُّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ ... { [البقرة -61]

الفصل الخامس

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

	ص 50.	
جزئي	{وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ} [الرحمان-24]	>>...والبحر تتمخر فيه الجواري المنشآت كالأعلام وتثبت عليه كالمدن << ص 50.
كلي	{لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ} [الشورى -11]	>>... الله الواحد الذي ليس كمثل شئ << ص 56.
جزئي	{وَإِذَا مَسَّ الْإِثْمَانُ الضُّرُّ دَعَانَا لِجَنْبِهِ } [يونس -12]	>>و إذا مس أحدكم الضر لم ير بأسا أن يفكر في الله...<< ص 60.
جزئي	{لَا تَقْفُونَ إِلَّا بِسُلْطَانٍ } [الرحمان -33]	>>فلا تنفذ صفته من صفات الجمال الطبيعي إلا بسُلطان منه << ص 66
كلي	{أُولَىٰ لَكَ فَأُولَىٰ (34) ثُمَّ أُولَىٰ لَكَ فَأُولَىٰ} [القيامة -35/34]	>>فيا ويح هؤلاء، وأولى لهم ثم أولى! << ص 70.
كلي	{كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَهَا لَمْ يَلْبَثُوا إِلَّا عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا} [النازعات -46]	>>...وان انقضى هؤلاء بهذه الحياة الذريعة كأنهم يوم يرونها لم يلبثوا إلا عشية أو ضحاها<< ص 70.
جزئي	{ثُمَّ زِدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ} [التين -5]	>>لتستيقنوا أنكم في أسفل السافلين<< ص 71.
جزئي	{عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَى (5) ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَى} [النجم -6/5]	>> فلا يهدأ أثقال الحياة التي لا يضطلع بها إلا

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

		ذو المَرَّة السوي>> ص81.	
كَلَى	{قَضَرِبَ بَيْنَهُمْ بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ} [الحديد-13-]	>> و كان حوله من قلبه سورا مضروبا على الحياة باطنه فيه الرحمة وإن كان ظاهره من قلبه العذاب>> ص84.	
كَلَى	{ قَالُوا رَبُّنَا غَلَبَتْ عَلَيْنَا شِقْوَتُنَا وَكُنَّا قَوْمًا ضَالِّينَ } {المؤمنون -106-}	>> ويأبى من غلبت عليه شقوته إلا أن يضرم من هذا الشجاع الإلهي نارا>> ص88 .	
جزئي	{ لَنْ نَغْنِي عَنْهُمْ أَمْوَالُهُمْ وَلَا أَولَادُهُمْ مِنَ اللَّهِ شَيْئًا أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ } [المجادلة -17-]	>> ولا تغني عنهم من شيء... >> ص90.	
جزئي	{قَالَ أَلْقُوا فَلَمَّا أَلْقَوْا سَخِرُوا مِنْهُمْ أَغْنَى النَّاسِ وَأَسْتَزِفُّهُمْ وَأَجَاعُوا بِسِحْرِ عَظِيمٍ } {الأعراف -116-}	>>...وذلك جمالها الفتان ... فلها بها الناس وسحرت أعينهم>> ص74.	الفصل الأخير
كَلَى	{وَمَا يُلْقَاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلْقَاهَا إِلَّا ذُو حِظٍّ عَظِيمٍ } { فصلت-35-}	>>وهي الصداقة بعينها، وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم>> ص111	
كَلَى	{ قَالَا رَبُّنَا إِنَّا نَخَافُ أَنْ يُقْرِطَ عَلَيْنَا أَوْ أَنْ يَطْغَى } { طه-45-}	>>مخافة أن تقرط عليه أو تطغى>> ص112.	
كَلَى	{كُتِبَ عَلَيْهِ أَنَّهُ مَنْ تَوَلَّاهُ فَأَنَّهُ يُضِلُّهُ وَيَهْدِيهِ إِلَى عَذَابِ السَّعِيرِ } { الحج-4-}	>> هكذا كتب على الحب أنه من تولاها فإنه يدعه على حال كأنه فيها روح	

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

		لا جسم له>> ص114	
6- حضور التراكيب القرآنية في كتاب "السحاب الأحمر":			
النص	التناص/الاقتباس	الآية المستدعاة	نوع التداخل
القمر الطالع	>> ثم عاد لجة من السحاب الأحمر <u>يموج</u> بعضها في بعض<> ص14	{وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ} [الكهف-99]	كلي
	>>وما تلبث إلا يسرا ثم اختفي<> ص14.	{وَمَا تَلْبَثُوا بِهَا إِلَّا نَسِيرًا} [الأحزاب-14]	كلي
النجمة الهاوية	>>لا يتقد الشجر الأخضر إلا من أشد النار سعيراً...<> ص23.	{الَّذِي جَعَلَ لَكُم مِّنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَا أَنْتُمْ مِّنْهُ تُوقَدُونَ} {يس-80}	جزئي
المسجين	>>وكان الرجل يظهر كأنما هو لا يمسه الحديد الذي <u>يعض</u> على يديه<> ص29	{وَيَوْمَ يَعْصُ الثَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا} [الفرقان-27]	جزئي
	>>ويعد أن تعاني في شق طبقات النفس الحريصة <u>طبقة</u> على <u>طبقة</u> <> ص31.	{الَّتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَن طَبَقٍ} [الإنشاق . 19 -]	جزئي
الزبيطة	>>فاكتب عنها رأي العين وأكون أفهم بها وأدنى إلى حقيقتها <>	{يَرَوْنَهُمْ مِّثْلَ نُبْتٍ مِنَ الْعَيْنِ} [آل عمران-13]	جزئي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

		ص43.	
كلي	{إِنْ أَمَّهَاتُهُمْ إِلَّا اللَّائِي وَلَدْنَهُمْ وَإِنَّهُمْ لَيَقُولُونَ مُنْكَرًا مِنَ الْقَوْلِ وَزُورًا} [المجادلة-2-]	>> حيزعهم العرق الأجنبي من أمهاتهم اللائي ولدنهم<< ص48.	
جزئي	{وَيَلْبِسُونَ ثِيَابًا خَضْرَاءَ مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَكِنِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَانِكِ نِعَمَ الثَّوَابِ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا} [الكهف -31-]	>> وتمثلت لي هذه المتكنة على طرازها وأرائنها تتبرج في سندسها وحريرها<< ص51.	
كلي	{إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ} [الملك -7-]	>> إذا هي تفور كما يفور النبع القدر<< ص51.	
كلي	{لَهُمْ مِنْ فَوْقِهِمْ ظُلَلٌ مِنَ النَّارِ وَمِنْ تَحْتِهِمْ ظُلَلٌ ذَلِكَ يُخَوِّفُ اللَّهَ بِهِ عِبَادَهُ يَا عِبَادِ فَاتَّقُونَ} [الزمر-16-]	>> وإذا هي كالخشبة المتقدة في حريقها: من فوقها ظلل من النار ومن تحتها ظلل...<< ص51.	
كلي	{وَالَّذِينَ يَمْكُرُونَ السَّيِّئَاتِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَكْرُ أُولَئِكَ هُوَ يُبْزَرُ} [فاطر -10-]	>> وهو من الذين يمكرون السيئات<< ص67.	
جزئي	{اللَّهُ الَّذِي أَنْزَلَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ وَالْمِيزَانَ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ السَّاعَةَ قَرِيبٌ} [الشورى-17-]	>> فما يدريك لعل أجمل الجمال عندنا هنا لا يكون...إلا أفصح القبح هناك؟<< ص94	الشيخ علي

7- حضور التراكيب القرآنية في كتاب 'أوراق الورد':

عنوان النص	التناص/الاقتباس	الآية القرآنية المستدعاة	نوع التداخل
القمر	>>حتى خيل إلي أنها إحدى الحور العين متكئة في جنتها على رفرف	{مُتَكِنِينَ عَلَى رُفْرَفٍ خُضِرَ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ} [الرحمان -76-]	جزئي

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

		<u>خضر</u> << ص 56.	
جزئي	{قَالُوا سِحْرَانِ تَظَاهَرَا وَقَالُوا إِنَّا بِكُلِّ كَافِرُونَ} [القصص -48]	<<ترينني حين أقرأ كتابك بين سحرين تظاهرا بين ألفاظك ومعانيك>> ص 65.	
جزئي	{يَرَوْنَهُمْ مِثْلَيْهِمْ رَأْيَ الْعَيْنِ } [آل عمران -13]	<> أو كأنه يرى القصة رأي العين>> ص 82.	الحبيبات والمصائب
كلي	{فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَنِيعًا } [الأعراف -143]	<>كان أخفه وأيسره أن تجلي للجبل فجعله دكاء...>> ص 110.	نار الكلمة
جزئي	{فَاطْلَعَ فَرَأَاهُ فِي سَوَاءٍ الْجَحِيمِ} [الصافات -55]	<>لو كان في سواء الجحيم غرفة من الجنة بنعيمها وزينتها...>> ص 115.	
جزئي	{فَأَصْبَحَ هَثِيًّا تَتْرَوهُ الرِّيحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِرًا } [الكهف -45]	<>يا من جعل الناس في الحياة كأوراق الشجر... يبيت فأرقت، فطارت بها الريح تذروها فلا يعلم مستقرها ومستودعها إلا هو>> ص 164.	صلاة في المحراب الأخضر
كلي	{وَيُعَلِّمُ مَسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا كُلُّ فِي كِتَابٍ مُبِينٍ } {هود -6}		
كلي	{وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا } [مريم -33]	<>أما أنا فالسلام علي يوم ولدت ويوم أموت... >> ص 181.	في العتاب
كلي	{أَوْ تَرْقَى فِي السَّمَاءِ وَلَنْ نُؤْمِنَ لِزُفَيْكَ حَتَّى تُنْزَلَ عَلَيْنَا كِتَابًا نَقْرؤه } [الإسراء -93]	<>أو تنزلي علينا من سمائك كتابا، فقد أقفل باب النبوة...>> ص 182.	
كلي	{اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ...} [النور -35]	<>... فإذا نار قلبك تحرق المعاني... وتحقق لك الحب: أن الله نور السماوات والأرض>> ص 192	أليس كذلك
جزئي	{الَّذِي خَلَقَ فَسْوَى (2) وَالَّذِي قَدَّرَ فَهَدَى} [الأعلى -3/2]	<> إنه لسر عجيب رائع في القلب من تيمه الحب... كأنه هو <u>قَدَّرَ</u> و	النجوى

الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الرافعي عتباته ومستوياته

		سَوَى نوسوى و خلق... << ص 197.	
	كَلَى {قَضَرِبَ بَيْنَهُمْ بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ } [الحديد-13]	>>كأن هذا الحب قد ضرب بيننا وبين الحقائق بسور ظاهره فيه الرحمة وباطنه من قبله العذاب<< ص202.	
من قلمها	كَلَى {فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا} [مريم -17]	>>ثم مسته الحياة فتَمَثَّلَ بشرا سويا...<< ص241	

ملاحظة: نقصد بالتداخل الكلي: حضور الجملة القرآنية في نص الرافعي مع اشتراط عدم خضوع بنيتها لتغيرات كبيرة تُذهب خصوصيتها الأصلية (القرآنية) أي أن التركيب القرآني يحافظ إلى حد كبير على بنيته في النص الحاضر.

أما التداخل الجزئي: فهو حضور تركيب قرآني لا يصل إلى حد الجملة (عبارة)، أو هو حضور جملة قرآنية في النص الرافعي ولكن بعد تغيرات طرأت على بنيتها في النص الحاضر، وأبعدتها - إلى حد ما- عن خصوصيتها القرآنية (الأصلية).

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن التناص مع القرآن الكريم كان حاضرا بقوة، إذ تعج نصوص الرافعي النثرية بالتركيب القرآنية، إنه حضور مكثف، بل هو ظاهرة فريدة لا يمكن أن يغفل عنها المتلقي/القارئ، إنها ظاهرة تدلّ على "الدور الذي يلعبه النص القرآني في مجتمع النصوص العربية، وهي ظاهرة تتفرد بها الثقافة العربية! وتؤثر في حركته عملية تشابك العلاقات التناصية فيها، فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النص المثال، النص المسيطر، النص المطلق، النص المقدس".¹

¹ صبري حافظ: "التناص وإشارات العمل الأدبي"، ص 97

بلغ استحضار التراكيب القرآنية 167 مرة موزعة على الكتب السبعة المشكلة للمتن الذي تجري عليه دراستنا، أي بمعدل: 23.85 تركيباً في كل كتاب. وقد انفرد كتاب "المساكين" بالحصة الأكبر من هذه التراكيب بـ 55 تركيباً، بنسبة مئوية تقدر بـ: 32.93 % من مجموع التراكيب.

أما فيما يتعلق بنوع التداخل: فقد حضرت الجملة القرآنية (التداخل الكلي) في المتن الرافعي (98) مرة أي بنسبة مئوية تقدر بـ: 58.69 %، أما الحضور الجزئي للتراكيب القرآنية (التداخل الجزئي) فقد بلغ 69 مرة بنسبة مئوية تقارب: 41.31 %، كما نلاحظ من خلال الجدول أن هذه التراكيب القرآنية المستدعاة كانت من سور قرآنية متعددة بلغ عددها 64 سورة، فنص الرافعي يتناص مع 64 سورة من أصل 114 سورة قرآنية أي بنسبة: 56.14 %.

نستنتج من هذا التحليل أن الجملة القرآنية كانت حاضرة بكثافة في نص الرافعي، إلى درجة أن القارئ يشعر بأن الكاتب كان يلجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم قصدياً من أجل تأصيل نصه، وإضفاء القداسة عليه.¹ ولعل هذه الظاهرة الأسلوبية هي التي دفعت الرافعي إلى كتابة مقال بعنوان: "الجملة القرآنية"² يرد فيه على إحدى الصحف التي أشارت إلى هذه الظاهرة في كتابه رسائل الأحزان.

يقول الرافعي: "نبهتني إحدى الصحف العربية التي تصدر في أمريكا عندما تناولت الكلام على <رسائل الأحزان> بقول جاء في بعض معانيه أنني لو تركت <الجملة القرآنية> والحديث الشريف ونزعت إلى غيرها لكان ذلك أجدى عليّ ولملأت الذهر..."³ ثم يحاول الكاتب أن يعلل أسباب هذه الظاهرة، فيقول: "وإذا أنا تركت الجملة القرآنية وعربيته وفصاحتها وسموها، وقيامها في تربية الملكة وحلّ الذوق مقام نشأة خالصة في

¹ - ينظر: علا المساعد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثالث من القرن العشرين، دار الوراق، الأردن، ط1، 2014، ص247.

² - ينظر: الرافعي، تحت راية القرآن، ص21.

³ - المصدر نفسه، ص21.

أفصح قبائل العرب... إذا أنا فعلت ذلك ورضيته، أفتراني أتبع أسلوب الترجمة في الجملة الإنجيلية... وأسف إلى الرطانة الأعجمية المعبية... وأعينُ بنفسي على لغتي وقوميتي، وأكتب كتابة تميث أجدادي في الإسلام ميتة جديدة؟¹

إنه يرى في الاقتباس من القرآن سبيلاً للارتقاء باللغة العربية إلى أسلوب قريب من لغة القرآن، والدفاع عن تراث الأجداد (السلف). إنه يؤكد على نظريته التقديسية للتراث/ النموذج، وهنا يكشف التناص "صوت المؤلف وإيديولوجيته"² (موقفه من التراث)، فعلاقته بهذا النموذج هي علاقة إعجاب، لذلك يتمظهر هذا النموذج في كتاباته على شكل طبقات في اللغة والتراكيب.³

يشير الرافعي في المقال ذاته إلى أن عملية تناصه (اقتباسه) مع القرآن الكريم لم تكن مقصودة، يقول: "كنت أعرف ذلك وما فطنت يوماً إلى سببه حتى قولة: "الجملة القرآنية" كالمنبه عليه..."⁴

ولعلّ عدم القصد هذا يدل على السلطة والهيمنة الكبيرة التي تمارسها بنيات النص السابق (القرآني) على ذهن الكاتب الذي حفظ القرآن في طفولته وتشبع بأفكاره وتشرب قيمه، إنها تضغط على ذاكرته، تطفو على سطحها إلى درجة لا يتمكن الكاتب معها كبج جماع هذه التراكيب، لقد أصبحت مرجعاً يمارس على حدّ تعبير "ريفاتير" شكلاً من أشكال الإرهاب.⁵ ومن ثمّ تجذّ هذه التراكيب القرآنية سبيلها إلى النص الحاضر لتصبح فيه قطعة منسدة، لكن ذاكرة المتلقي تعمل في اتجاه الكشف عنها، وعندها نشعر وكأن الكاتب كان يلجأ إلى التناص قصدياً، يهدف من خلاله استدعاء النص القرآني ومحاولة تمثيل لغة وأسلوبه.

¹ - المصدر نفسه، ص 21.

² - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2000، ص 182.

³ - ينظر: تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2007، ص 89.

⁴ - الرافعي: تحت راية القرآن، ص 23.

⁵ - ينظر: ناتالي بيبس غروس، مدخل إلى التناص، ص 20.

لذلك نجد أن بنيات النص القرآني تمارس سلطتها الأسلوبية على النص الحاضر فتصبح موجّهات للدلالة، رغم أنها أصبحت جزءاً من بنية النص الجديد، ولكن رغم هذه الهيمنة إلا أن القارئ لا يحسّ ببون شاسع بين أسلوب الرافعي والأسلوب القرآني (من خلال التراكيب المستدعاة)، ذلك أن الرافعي حاول مجارة الأسلوب القرآني ولو تكلفاً، فقد كان "يتأثر في نثره العبارة القرآنية في بلاغتها وسموها"¹، ومن هنا "لا يشعر القارئ شعوراً فجاً بانتقال الكاتب من مستوى إلى آخر في الكتابة"²، بل يبدو النص متلاحم الأجزاء "على نحو تتواصل فيه الوحدات اللفظية والجملية تواصلاً دلالياً"³ ضمن نسق بنيوي واحد.

نخلص مما سبق ذكره إلى أن أسلوب القرآن كان حاضر بكتافة في أسلوب نص الرافعي استشهاده واقتباساً، لدرجة أن القارئ لنصوصه يشعر وكأن الكاتب يحاول أن يقدم لوحات إشهارية للتراكيب القرآنية يزين بها نصّه ويُعطي بها شأن خطابه، ولعلّ الدافع الأول لاستحضار هذا الكم الهائل من التراكيب القرآنية يرتبط بالدرجة الأولى بالاختيار الأسلوبي الذي ارتضاه الرافعي في مقدّمة كتاب "وحي القلم" وهو "البيان".⁴

إنّ السعي إلى البيان هو الذي دفع بالكاتب إلى التناص مع أسلوب القرآن لأنه أسلوب في قمة البيان والإعجاز، بل هو البيان الذي لا يضاهيه بيان، إنّه النص الذي سيضمن الخلود لأدبه وإبداعه، يقول الرافعي: "إن هذا القرآن هو ضمير الحياة العربية، وهو من اللغة كالروح الإلهية التي تستقر في الإنسان فتضمن لآثاره الخلود."⁵ فالكاتب يستعمل لإقناع القارئ والتأثير فيه خطاباً يتكى على لغة مرجعية مقدّسة.⁶ وليبرز جانباً من ثقافته الدينية.

¹ - محمد ضيف الله: نثر مصطفى صادق الرافعي، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968، ص 321.

² - محمد العافية: الخطاب الروافض عند إميل حبيبي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 84.

³ - علي ملاح: المجزى الأسلوب للمذلول الشعري العربي المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص 271.

⁴ - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج1، ص 11.

⁵ - مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت، ص 209.

⁶ - ينظر: عمار بلحسن، حول القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج8، ع1، 2، مايو 1989، ص 139.

2- حضور القرآن الكريم على مستوى الخطاب والدلالة:

تتداخل الخطابات في نصوص الرافعي السردية حتى في القصة الواحدة، حيث نجد الخطاب الواقعي والتاريخي والعجائبي/الخارق (Fantastique)، ويعدّ العجائبي جنساً غير قارّ لأنه يحيلُ إلى العجيب (Le Merveilleux) أو الغريب (L'étrange)، وقد أقام (تودوروف) تمييزاً بينهما فيرى أنّ الغريب يمكن أن ينفكّ لحامه بالتأمل، في حين أن العجيب يترك دوماً فضلةً "فوق طبيعية" لا يمكن أبداً التوصل إلى تفسيرها بشيء ما خلا فوق الطبيعي.¹

يغيّر العجيب "طبيعته ووظيفته تبعاً لما إذا كان المتلقي مؤمناً أو غير مؤمن، فالعجيب في منظور المؤمن هو تجلي عقل أسمى ومتعالى وسراً مغلق (هو ما يسمّيه المسلمون: الغيب).² فمن هذا المنظور الغيبي ستتصب الدراسة على الخطاب العجيب في النص الرافعي، وقد وقع الاختيار على هذا النوع لأنه يكفل لنا دراسة التعالق النصي، تعالق عجيب نصوص الرافعي بعجيب النص القرآني.

يرتبط حضور الخطاب العجيب في نص الرافعي بالسرد،* فهو متعلق بالرحلة إلى العالم الآخر، رحلة الراوي/الشخص عبر الحلم إلى فضاء العالم الآخر (الموت وما بعده)، وبهذا الانتقال من فضاء واقعي إلى فضاء عجيب يتم الانتقال في الخطاب من الخطاب الواقعي إلى الخطاب العجيب. فوصف الراوي/الشخصية لمشاهد العالم الآخر (القيامة، المحشر، النار والعذاب، الجنة والنعيم) يستثير ذاكرة القارئ فتستدعي صور القيامة، البعث، الحشر، الجنة، النار... التي ذكرها القرآن الكريم.

¹ - ينظر: تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، المغرب، د/ط، د/ت، ص 65.

- محمد أركون، توفيق فهد، جاك لوكوف: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ترجمة وتقديم: عبد الجليل بن محمد الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 25.

(*) - يقتصر حضور الخطاب العجيب في نصوص الرافعي على بعض قصص "وهي القلم"، وهي: رؤيا في السماء، السمكة، الانتحار، والشيطان.

من هنا تكون الانطلاقة للإجابة على هذه التساؤلات: هل هناك علاقة بين عجيب النص الحاضر وعجيب النص القرآني؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل حافظ الرافعي في نصه على العجيب الديني أم أنه سلك سبيلا آخر في رسم قيامة وبعث ونار من وحي خياله؟ ثم ما هي وظيفة هذا العجيب في النص الحاضر؟

(أ)- وصف القيامة وأهوالها: ينقل لنا الراوي في النص الرافعي مشاهد القيامة والبعث والحشر، يقول: « ثم رأيت كأنما نفخ في الصور وبعثت الأموات جميعا، فطردنا في الفضاء، وكانت النجوم غبارا حولنا كتراب العاصفة، وإذا نحن في عرصات القيامة وفي هول الموقف! »¹

«ورأيت في نومي كأنها القيامة وقد بعث الناس، وضاق بهم المحشر، وأنا في جملة الخلائق، وكأننا من الضغطة حبّ مبعوث... »²

« فتمت ليلة فرأيتني في يوم القيامة والخلق يموج بعضهم في بعض، والهول هول الكون الأعظم على الإنسان الضعيف... »³

يبدو لنا من خلال هذه المقاطع التي استشهدنا الهول الأكبر الذي يلي الموت: القيامة وأهوالها، البعث، العطش الشديد... إنها مشاهد خارقة غير مألوفة للراوي ولا يمكن تفسيرها بقوانين الطبيعية ولا يمكن تفسيرها إلا بقوانين فوق طبيعية،⁴ إنها صورة لا تبتعد عن تلك الصورة التي ذكرها القرآن الكريم والأحاديث النبوية عن فضاء القيامة، وهي "صورة حاضرة في ذهن كل قارئ مسلم"⁵. يخبر الله عن أهوال القيامة فيقول: {إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ

¹ - الرافعي: وهن القلم، ج2، ص92.

² - المصدر نفسه، ج1، ص166.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص114.

⁴ - ينظر: تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص76.

⁵ - محمد مداور: التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرافعي (وهن القلم أنموذجا)، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: عبد الحميد بورايو، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، 2008 / 2009، ص96.

عَظِيم، يَوْمَ تَرَوْنها تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَها وَتَرى النَّاسَ سُكَارَى وما هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذابَ اللَّهِ شَدِيدٌ { [الحج-2-].

ويقول الله تعالى عن النفخ في الصور والبعث: {يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ} [النمل-87]، {وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ} [يس-51]، وفي ذلك اليوم تتناثر النجوم: {وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ} [التكوير-2-]، وتبعثر القبور { وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ، عَلِمْتَ نَفْسٌ مَا قَدَّمَتْ وَأَخَّرَتْ } [الانفطار-5/4]، ثم يجمع الله الناس في المحشر للحساب، يقول تعالى: { وَتَرَكُّنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ وَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا } [الكهف -99-].

ينتقل بن الراوي في نص الرافعي عبر الحلم/ الرؤيا "مخترقاً حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر".¹ ليصور لنا انطلاقاً من المرجعية الدينية فضاء القيامة وهو النتيجة الحتمية التي سيؤول إليها الكون، ويصور لنا عالم المحشر العجيب الذي يستعصي على قوانين الواقع ويخلق تردداً وحيرة في نفس المتلقي.²

قد رسم لنا الراوي في نص الرافعي صورة مفزعة ومهولة عن القيامة، لكنها ليست أكثر هولاً من الصورة التي ذكرها النص القرآني، بل إن القارئ لا يستطيع أن يقرأ النص اللاحق دون أن تستدعي ذاكرته الصورة الدينية، فهذه الأخيرة تأميره وتظل تراوده عبر بقية النص، وتجعله ينتظر بشغف أخبار الراوي عن الميزان والجنة والنار.³

¹ - كمال أبو ديب: الأدب العجائز والعالم الغرائبي، دار الساقي، بيروت/ دار أوركس، أكسفورد، بريطانيا، ط1، 2007، ص8.

² - ينظر: فاطمة الزهراء عطية: العجائية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلس ومنامات ركن الدين الوهاس، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2014/ 2015، ص277.

³ - ينظر: محمد مداور، التناص القرآني في أدب مصطفى الرافعي (وهو القلم أنموذجاً)، ص96.

(ب) - وصف الراوي للميزان:

يعتبر الميزان نقطة العبور الضرورية للمرور إلى الجنة والنجاة أو إلى النار والبوار، وهذا الامتحان مرّ عبره الراوي في قصة "السمة"، يقول: "وقيل: وُضِعَت الموازين. وحيء بي لوزن أعمالي، فجُعِلَت سيئاتي في كِفِّه وأُلْقِيَت سَجَلَات حَسَنَاتِي فِي الْأُخْرَى، فَطَاشَت السَّجَلَات وَرَجَحَت السَّيِّئَات..."¹. ثم جَعَلَت الملائكة تُلْقِي فِي الْمِيزَانِ الْحَسَنَةَ بَعْدَ الْحَسَنَةِ مِمَّا كَانَ يَعْمَلُ الرَّائِي فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا، وَلَا زَالَتْ كِفَّةُ الْحَسَنَاتِ تَرَجُّحُ فِي كُلِّ مَرَّةٍ، حَتَّى ثَبَتَ الْمِيزَانُ فَكَانَ بَيْنَ الْهَلَاكِ وَالنَّجَاةِ وَلَمْ يَبْقَ لَهُ فِي الْآخِرِ إِلَّا دُمُوعُ الْمَرْأَةِ الْمَسْكِينَةِ الَّتِي أَحْسَنَ إِلَيْهَا قَبْلَ مَوْتِهِ /نَوْمِهِ، فَوَضَعَتِ الْمَلَائِكَةُ غُرْغُرَةً عَيْنَيْهَا فِي الْمِيزَانِ، فَرَجَحَتِ كِفَّةُ الْحَسَنَاتِ، وَسَمِعَ صَوْتًا يَقُولُ: قَدْ نَجَا².

إن تصوير الراوي للميزان العجيب/ الأخرى يعتمد على المحاكاة التي تقتضي تحويلًا بسيطًا للنص السابق.³ فهذه المشاهد التي عايشها الراوي/البطل هي محاكاة للصورة التي رسمها النص القرآني عن الميزان الأخرى، يقول تعالى: {وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَإِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ} [الأنبياء - 47]، {فَمَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ} [المؤمنون - 102]، ومثواهم الجنة والنجاة من النار. وَأَمَّا {مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَئِكَ الَّذِينَ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ فِي جَهَنَّمَ خَالِدِينَ} [المؤمنون - 103].

وهكذا يتضح لنا أن نص الراجعي يتعلّق بالنص القرآني لرسم صورة لميزان القيامة، فقد التزم النص اللاحق بالصورة المعروفة عن الميزان القرآني.

¹ - وحس القلم، ج2، ص114، 115.

² - ينظر: المصدر نفسه، ص115.

³ - Voir : Gérard Genette : Palimpsestes, p14.

(ج) - وصف جهنم/العذاب:

يحيل لفظ "جهنم" إلى العذاب والقلق، والألم، والشقاء... وخوفاً من كل هذا يتوجه راوي قصة "الانتحار" في عرض المحشر بكل شعرة من جسمه إلى الرجاء في رحمة الله¹، ثم يصف لنا الراوي مشهد جهنم المفزع قائلاً: "وسمعا شهيق جهنم وهي تفور تكاد تميز من الغيظ، فأيقنت أن لها نفساً خلقت من غضب الله... ونظرت، فإذا أنا محتبس في مظلمة نارية كالهواية، ليس حولي فيها إلا قاتلوا أنفسهم"².

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن العجائبي يتحقق أول الأمر على المستوى اللفظي الناتج عن الاستعمال البلاغي للغة³ والذي يتجلى من خلال استعارة التراكيب القرآنية المرتبطة بالتشبيه والتي تصور لنا النار/جهنم ثم يتحول هذا العجيب ليتحقق على مستوى الحكاية (السرد).

إذا تأملنا المقطع السابق وجدنا أن نص الرافعي في وصفه للنار/جهنم يتعالق بالنص القرآني، ولا يبتعد عنه مسافة كبيرة بل إن الوصف في بداية المقطع وصف قرآني خالص مستعار من قوله تعالى: {وَإِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ تَكَادُ تَمَيِّزُ مِنَ الْغَيْظِ} [المك 8/7]، وإذا قال الراوي: "فإذا أنا في مظلمة نارية كالهواية"⁴، فتلك الهواية هي التي أخبر عنها القرآن: {وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَ نَارٌ حَامِيَةٌ} [القارعة 8-11] ثم يصف الراوي اشتداد النار بقوله: "ثم تسجر نارا تلظى"⁵.

إنه وصف مستمد من قوله تعالى: {فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى} [الليل-14]، كما أن وصف الراوي لمشهد الزبانية التي تسلخ قلب الرجل الذي طعن في قلبه بمُدية⁶، ليس ببعيد عما

¹ - ينظر: وهن القلم، ج2، ص92.

² - المصدر نفسه، ج2، ص93.

³ - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص227.

⁴ - وهن القلم، ج2، ص93.

⁵ - المصدر نفسه، ص93.

⁶ - ينظر: المصدر نفسه، ص93.

ذكره النص القرآني عن الزبانية: {فَلْيَذْغُ نَادِيَهُ سَنَدُغُ الرِّبَانِيَّةُ} [العلق - 18/17] فالزبانية في كلا النصين السابق واللاحق هي من خزنة جهنم مكلفون بالعقاب¹.

(د) - وصف الجنة/ النعيم: الجنة هي تشوّق ومبتغى كلّ نفس مؤمنة، لأنها النعيم والراحة والسعادة والرضا والنجاة من النار. وهي الفضاء الأجلّ الذي يأمل الجميع ولوجه، ويرجون المغفرة التي تجوّز لهم دخوله.²

لم يذكر الراوي الجنة في وصفه للعالم الآخر إلا تلميحاً، حيث ذكر معنى من معانيها وهو الخلاص من النار بعد النجاة في الميزان. لقد حرّم أبو عبيد (الراوي) الخمر على نفسه في الدنيا، ولم يقتل نفسه رغم بلائه ومصائبه، لقد صبر فكان الخلاص جزاءه.³

وفي نص الرافعي، لا نجد وصفاً للجنة أو لبعض مشاهد النعيم إلا صورة الولدان وهم يطوفون بين المؤمنين في ساحة المحشر، يقول أبو خالد راوي قصة "رؤيا في السماء": "ورأيت في نومي كأنها القيامة وقد بعث الناس، وضاق بهم المحشر، وأنا في جملة الخلائق... وقد اشتد الكرب وجهدنا العطش... فنحن كذلك إذا ولدان يتخللون الجم الحاشد، عليهم مناديل من نور، وبأيديهم أباريق من فضة وأكواب من ذهب، يملأون هذه من هذه بسلسال برود عذب، رؤيته عطش مع العطش".⁴

ثم جعل هؤلاء الولدان يسقون أشخاصاً بأعيانهم، فلما طلب الراوي من أحدهم أن يسقيه، فقد احترق من العطش، رفض الوليد ذلك، لأن هؤلاء الولدان لا يسقون إلا آبائهم الذين تعبوا عليهم في الدنيا، والراوي لم يكن له ولد في الدنيا فقد زهد في الزواج.

إن صورة الولدان الذين يطوفون بالمؤمنين ويخدمونهم وفي أيديهم أكواب الفضة، هي صورة مستمدة من الوصف القرآني لأهل الجنة: {وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِأَنْيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ

¹ - ينظر: عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تفسير القرآن الكريم في تفسير كلام المنان، ص 889.

² - دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 354.

³ - الرافعي: وحس القلم، ج 2، ص 93.

⁴ - المصدر نفسه، ج 1، ص 166.

قَوَارِيرًا} [الإنسان-15] و {يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وَلَدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنثورًا} [الإنسان-19]، يطفون عليهم {بأكوابٍ وأباريقٍ وكأسٍ مِنْ مَعِينٍ} [الواقعة -18].

هذا كله يحدث في الجنة، غير أننا إذا تأملنا المقطع السابق من نص الرافعي والذي يصف فيه الراوي الولدان، سنجد أن هؤلاء الولدان يطوفون بين الناس في المحشر، وهو موقف مهول، لأن المحشر كما أخبر القرآن هو فضاء للحساب، فضاء عجيب يثير الهلع والرعب والفرع في نفوس شخصيات المحشر،¹ ولا نعيم فيه ولا ولدان ولا حور العين إلا في الجنة بعد الخلاص.

وهؤلاء الولدان (في نص الرافعي) هم أبناء مسلمون يسقون آباءهم في عرض المحشر، فهم ولدان من الحياة الدنيا، أما ولدان النص القرآني فهم مخلوقات أخروية عجيبة، خلقوا في الجنة لأجل أهلها، مثلهم مثل الحور العين. ولعل الرافعي في هذا يستدعي قوله تعالى: {وَالَّذِينَ آمَنُوا وَاتَّبَعَتْهُمْ ذُرِّيَّتُهُمْ بِإِيمَانٍ أَلْحَقْنَا بِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَمَا أَلَتْنَاهُمْ مِنْ عَمَلِهِمْ مِنْ شَيْءٍ} [الطور-21]. فهؤلاء الذرية المؤمنة يلحقهم الله بأبائهم في الجنة جزاء لأبائهم وزيادة في ثوابهم.²

إن نص الرافعي يمارس تحويلاً شكلياً بسيطاً على النص السابق (القرآني)، فولدان الجنة أصبحوا يطوفون بالناس في المحشر، وبهذا تتحول ولدان الجنة إلى ولدان دنيوية تسقي آباءها في عرض المحشر بدل أن تسقي أهل الجنة وتخدمهم. هذا التحويل لا يملك القدرة اللازمة على تغيير قيم النص السابق كلفة، وقد جاء لخدمة دلالة النص إذ يدعم موقف الراوي/ الشخصية ذلك أن "إزاحة الدلالة الأصلية للنص القرآني، ووضعها في سياقات مغايرة ينتج معاني ودلالات ملائمة ومناسبة لخطاب الشخصية"³ وفكرة الكاتب.

إن الفكرة التي يحاول الرافعي تبليغها من خلال قصة "رؤيا في السماء" هي توجيه النقد اللاذع لدعاة تحديد النسل والمعرضين عن الزواج في عصره، ولذلك جعل بطل القصة

¹ - ينظر: فاطمة الزهراء عطية: العجائبية وتشكلها السردي، ص289.

² - ينظر: عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص780.

³ - عمار بلحسن، حول النص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار، ص140.

يعاني أهوال المحشر ولا يسقى لأنه ليس له ولدٌ يسقيه، فظلَّ يعاني الظمًا، ولما نوقش في الحساب وُبَّخَ لأنه عزف عن الزواج.

يتضح مما سبق، أن الرافعي رسم في قصصه فضاء عجيبا متخيلا عن طريق التمثيل السردى للآيات القرآنية التي تتحدث عن العالم الآخر، فالآيات القرآنية تمثل وحدات سردية صغيرة شبيهة بجنس الخبر¹ (على مستوى البناء)، والتمثيل السردى لا يمكن أن يتحقق في قصص الرافعي إلا عن طريق تركيب تلك الوحدات السردية (الآيات) المتفرقة عبر السور القرآنية لتشكيل فضاء جديد/ متخيل يتنقلُ عبره الراوي ويصف من خلاله مشاهداته.

إنه فضاء عجيب شبيه بذلك الفضاء/العالم الذي وعد به النص القرآني ولا يختلف عنه كثيرا، فبعد الموت قيامة بأهوالها ثم بعث، وموقف حشر مفزع ومهول ثم ميزان بكفة للحسنات وأخرى للسيئات، ثم عذاب إلى النار أو خلاص إلى الجنة. ولا نجد في نص الرافعي إلا تحويلا شكليا بسيطا لما ذكره النص القرآني وكتب التفسير عن هذا العالم العجيب. فقد وضع الكاتب نصه (وصفه) في إطار الحدود التي رسمها النص القرآني للعالم الآخر (العجيب)، وإذا حاد عنه فإلى الحديث النبوي الشريف.

¹ - يرى "سعيد يقطين" أن الخبر هو أصغر وحدة سردية، لأنه لا يقبل أن يحذف منه أي مقطع من مقاطعه التي يتكون منها، ويكون مركز التوجيه فيه يتمحور حول الحدث. أما الحكاية فهي أوسع من الخبر، ويمكنها أن تضم أكثر من حدثين خبريين ويكون مركز التوجيه فيها لا ينصب على الحدث ولكن على الفاعل، لأنه هو الذي تجتمع حوله وتتأطر بصددته الوحدات الخبرية التي تضمها الحكاية. ينظر: سعيد يقطين، السرد العريس، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص153، 154.

الفصل الثاني

تفاعل نشر الرافعي مع الحديث النبوي الشريف

- I - تفاعل نشر الرافعي مع الحديث النبوي أسلوبيا
- II - تفاعل نشر الرافعي مع الحديث النبوي موضوعاتيا
- III - تفاعل نشر الرافعي مع الحديث النبوي في مستوى البناء الفني
- IV - دور الحديث النبوي في تشكيل الخطاب العجائبي لنصوص الرافعي

تمهيد: عتبات "وحي القلم" منصبة للتفاعل النصي:

يعدّ الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، وقد بيّن وفصل فيه النبي صلى الله عليه وسلم التشريعات التي جاءت مجملة في القرآن الكريم. فهو يمثل عند الكثيرين "الطريقة المثلى المستحسنة لدى جماعة المسلمين التي تنبع من مجموع القول والفعل والتقرير الخاص بالرسول صلى الله عليه وسلم دون أن يكون في منزلة القرآن ذاته".¹ فهو يأتي مباشرة بعد القرآن الكريم في التشريع والبلاغة والإعجاز.

وإذا كان الحديث النبوي يندرج ضمن التراث الديني، فإننا نتساءل: هل تفاعل الرافعي في كتاباته النثرية مع هذا النص الديني كما هو الحال مع النص القرآني؟ وإن كان الأمر كذلك، فكيف يتجلى حضور هذا النص؟ وما هي مستويات اشتغال نصوص الرافعي على الحديث النبوي. وهل يتجلى ذلك على مستوى الأسلوب أو على مستوى البنية أو على مستويات أخرى؟ ثم ما هي وظيفة هذا الحضور؟

سنحاول في هذا الجزء من البحث أن نتبين العلاقة التي تنشؤها النصوص الموازية (المناصات) في كتاب "وحي القلم" مع الحديث النبوي باعتباره بنية سابقة على النص الحاضر (نصوص وحي القلم) من جهة ومع نصوص الرافعي النثرية من جهة ثانية. وهذا من خلال: العنوان والتصدير وشهادة الكاتب.

أ/ العنوان (وحي القلم): ذكرنا في الفصل السابق أن لفظ "الوحي" يحيل في الثقافة العربية الإسلامية إلى نزول القرآن الكريم على النبي صلى الله عليه وسلم، ولكن هذا الوحي في حقيقة الأمر لا ينحصر في النص القرآني فقط، ذلك أن أقوال النبي (ص) هي كذلك وحي من الله بدليل قوله تعالى مخبرا عن نبيه محمد (ص): ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ﴾ {النجم 4/3}.

¹ - صبحي الصالح: علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1959، (المقدمة)، ص5.

يحيل عنوان "وحي القلم" إذن، على القرآن الكريم والأحاديث النبوية على حد سواء، ذلك أن المعاني التي يخرج إليها مفهوم الوحي هي الإشارة والإلهام والإيماء والكتابة.¹ فالوحي يقتضي وجود طرفين فاعل ومفعول به، أي منزل ومنزل عليه، إنه عنوان يطرح بشدة إمكانية تفاعل المتن مع الحديث النبوي، وهو ما يتبين لنا من خلال التصدير.

ب/التصدير الأول: أتبع العنوان الخارجي في كتاب وحي القلم باقتباس مأخوذ من كلمة قالها "سعد زغلول باشا" عن كتاب "وحي القلم"، وهذا نصّه: "بيان كأنه تنزيل من التنزيل، أو قبس من نور الذكر الحكيم".²

فهذا المُنَاص لا علاقة له بالمؤلف أي أنه ليس مناصاً تأليفياً، فقد يكون وضعه على رأس الكتاب من وضع الناشر،³ لكن وجوده في الكتاب يفتح أفقا للتأويل، لأنه يشير إلى العلاقة الموجود بين نص الرافعي والتنزيل (القرآن والحديث)، أي أننا أمام وحيين: وحي القلم ووحي التنزيل.

ج/ التصدير الثاني: يشتمل كتاب "وحي القلم" على تصديرين اثنين: الأول كلمة قالها "سعد زغلول باشا" في "وحي القلم" كما أسلفنا، وقد جاء الثاني تحت عنوان "دعوة الأستاذ الإمام" وهو نصٌ لمحمد عبده، يقول فيه: «الله ما أثمر أدبك، والله ما ضمن لي قلبك، لا أقارضك ثناء بثناء، فليس ذلك شأن الآباء مع الأبناء، ولكني أعدك من خلص الأولياء، وأقدم صفك على صف الأقرباء. وأسأل الله أن يجعل للحق من لسانك سيفاً يحق الباطل، وأن يُقيمك في الأواخر مقام حسان في الأوائل. والسلام».⁴

في هذا النص لا يخفي "محمد عبده" - وهو أحد رواد الإصلاح في عصر النهضة- إعجابه بكتابات الرافعي، إنه نصّ يعدّ بمثابة تركيبة للرافعي واعتراف بدوره في إصلاح المجتمع. ولذلك يدعو له بأن يكون مثل "حسان بن ثابت" الشاعر الذي كان يدافع عن

¹ ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص31-33.

² الرافعي: وحي القلم، ج1، ص4.

³ ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص110.

⁴ الرافعي: وحي القلم، ج1، ص6.

محمد (ص) ودعوته¹، فهل تحققت دعوة هذا الإمام المصلح؟ أي: هل تجلت في كتابات الرافعي موضوعة الدفاع عن النبي (ص) والدين الذي جاء به (الإسلام)؟ وهل هناك علاقة بين هذا التصدير ونصوص الرافعي.

هناك تصريحات للرافعي يمكن أن تجيبنا عن هذا التساؤل، وهي ما سنتناوله ضمن شهادة المؤلف.

د/ شهادة المؤلف: تتدرج شهادات الكاتب ضمن ما يسمى بالمناص الخارجي، وهي نصوص موازية تساعدنا على معرفة الخلفية الإبداعية للكاتب أو وعيه بما يكتب، فهي تبدو ذات طبيعة نقدية، لأن الكاتب يعمل من خلالها على الكشف عن أسباب ودواعي ممارسة الكتابة، إنه "يقدم لنا وعيه بالكتابة التي ينتجها هو، مستندا في ذلك إلى الرغبة في الإقصاص عن جوانب محددة من نصه المكتوب، مدافعا عن تصوره الإبداعي وكاشفا عن بعض أوراقه الخاصة".²

إن النصوص التي سنعتمد عليها كشهادات للمؤلف هي نصوص تنتمي إلى كتاب وحي القلم، فهي من الناحية النظرية نصوص داخلية، ولكنها من الناحية التطبيقية تقع خارج المتن المدروس ومن ثم تصبح نصوصا موازية لنصوص المتن وموازية لنصوص مؤلفات الرافعي الأخرى.

يقول الرافعي في مقال "فلسفة القصة ولم لا أكتب فيها؟": «أنا لا أعبأ بالمظاهر والأغراض التي يأتي بها يوم وينسخها يوم آخر، والقبلة التي أتجه إليها في الأدب إنما هي النفس الشرقية في دينها وفضائلها، فلا أكتب إلا ما يبعثها حية ويزيد في حياتها وسمو غايتها... ثم إنه يخيل إليّ أنني رسول لغوي بُعثت للدفاع عن القرآن ولغته وبيانه».³

¹ - جاء في الكامل للمبرد: «... ومنهم حسان بن ثابت الأنصاري، قال له رسول الله صلى الله عليه وسلم: "اهجهم وروح القدس معك!" وقال في حديث آخر: "إن الله مؤيد حسنا بروح القدس، ما نافع عن نبيه"، وقالت عائشة: كان يوضع لحسان منبر في مؤخر المسجد، فينافح عن رسول الله صلى الله عليه وسلم». ينظر: أبو العباس المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، تح: جمعة الحسن، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص786.

² - سعيد قطيبي: الرواية والتراث المردي، ص89.

³ - الرافعي: وحي القلم، ج3، ص184.

ويقول في مقالة "قرآن الفجر: « فأنا في كل حالة أخضع لهذا الصوت: { أدعُ إلى سَبِيلِ رَبِّكَ } [النحل - 125] »¹.

تكشف لنا هذه التصريحات أن الكاتب يعتقد أنه:²

- رسول لغوي يدافع عن النص القرآني ولغته وبيانه.

- يخضع لرسالة الدعوة إلى الله.

يعتبر الكاتب نفسه حاملا لرسالة مقدسة هي رسالة الدعوة إلى الله، فهو مثل الرسول، يدعو- في كتاباته- إلى الله، لكن هل يمكن أن تتم هذه الدعوة بمعزل عما جاء به الرسول (ص) خاصة وأن المخاطب المقصود في الآية القرآنية هو محمد (ص). أي هل يستطيع الكاتب أن يكون داعية في كتاباته من دون أن تتقاطع/تتفاعل دعوته (نصوصه) مع النص النبوي؟

إذا تدرجنا وفق مسار القراءة الخطي: من العنوان إلى شهادة المؤلف مرورا بالتصدير تبينت لنا مظاهر التشابه بين النصين: نص الرافعي والنص الديني (القرآن والحديث) على هذا النحو:

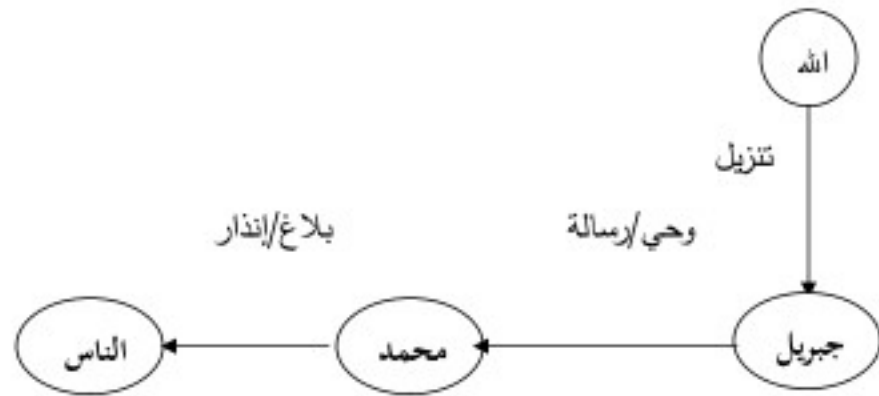
وحي القلم ← تنزيل من التنزيل ← رسالة ← رسول لغوي ← إبلاغ ← دعوة الناس إلى الله.

إن "الناس" هم هدف الوحي (القرآن والحديث) وغايته، ومن الطبيعي أن يكون النص في هذه الحالة دالا، حيث هو رسالة لغوية لها علاقة بكل أطراف عملية الاتصال. ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط الآتي:³

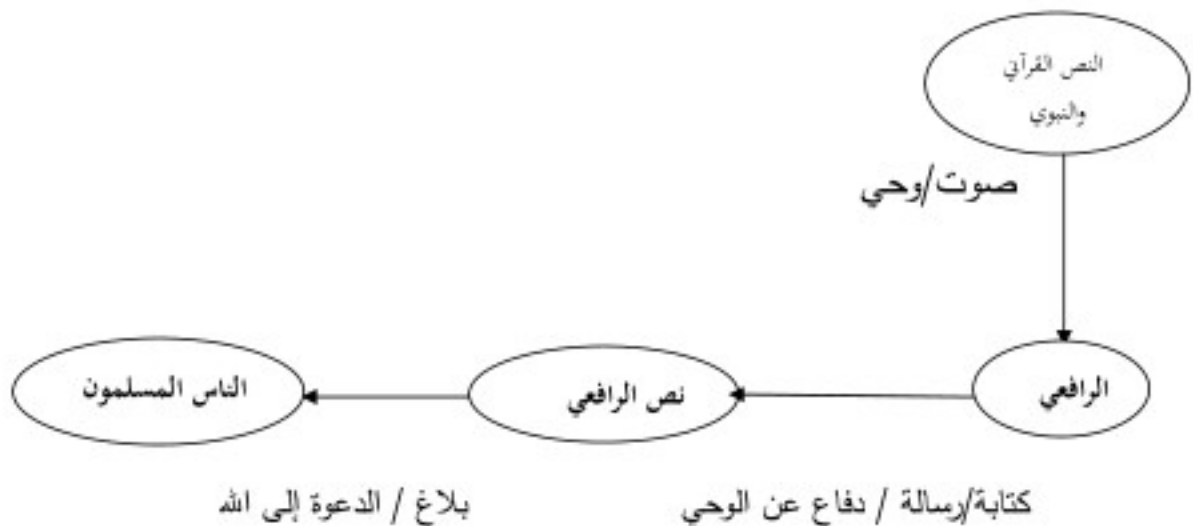
¹ - المصدر نفسه، ج3، ص20.

² - ينظر: محمد مداور، التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرافعي (وحي القلم أنموذجا)، ص74.

³ - نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص57.



إذا كان القرآن الكريم رسالة لغوية، فإن الرافعي الكاتب يرى نفسه رسولا لغويا يدافع عن هذه الرسالة اللغوية، ثم يبلغ ذلك إلى الناس المسلمين، فهو يدعو الناس إلى الله، تماما مثلما يفعل الرسول (ص)، ويمكن توضيح ذلك حسب المخطط الآتي:¹



في كلا المخططين هناك رسالة لغوية وهناك رسول مبلّغ. فعمل الكاتب شبيه بعمل النبي (ص)، كلاهما يدعو الناس إلى الله لأنّ "الدلالة المركزية للوحي هي (الإعلام)".² لكنّ دعوة الرافعي خاضعة (تابعة) لدعوة النبي (ص) ومدافعة عنها، بل إنّ دعوة الرافعي تبدو وكأنّها إعادة إنتاج واستمساخ للدعوة النبوية. ومن هنا نتساءل: هل هناك علاقة بين

¹ - ينظر: محمد مداور، التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرافعي (وحي القلم أنموذجا)، ص75.

² - نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص31.

الدعوتين: دعوة النبي (الأحاديث النبوية) ودعوة الكاتب (نصوصه)؟ وهل تفاعلت هذه النصوص مع الحديث النبوي؟ وما هي المستويات التي يتجلى فيها هذا التفاعل؟

I - تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي أسلوبيا:

إنَّ أوضح طرائق تفاعل الكاتب مع النصوص الأخرى تتجلى على مستوى الأسلوب، ذلك أنَّ الأديب يعتمد في إبداعه على ألفاظ اللغة بالدرجة الأولى والتي يشترك فيها مع غيره، ومن هنا ستتقاطع نصوصه حتما مع تعبيرات نصوص وخطابات أخرى متزامنة مع نصه أو سابقة له، رغم أنه يسلك طريقا مغايرا في التأليف بين تلك الكلمات للتعبير عن رؤيته ومقاصده وتجربته العاطفية.¹

كان الرافعي يهدف من وراء الكتابة النثرية إلى إرساء ركائز ما يعرف بالأسلوب البياني²، وهو الأمر الذي جعلنا نطرح هذا السؤال: هل تفاعل (تتاص) الرافعي في نثره مع أسلوب الحديث النبوي الشريف الصادر عن: أفصح العرب؟³ وإذا كان الأمر كذلك، فما هي أشكال حضور هذا النص الديني في نصوص الرافعي؟ وما هي دلالاته؟

إنَّ المتأمل في لغة نصوص الرافعي يجدها تتفاعل مع الحديث النبوي، ويأتي ذلك عن طريق عدّة أساليب نلخصها في: الاستشهاد والاقتباس/ الاقتراض.

1- التفاعل عن طريق أسلوب الاستشهاد:

إذا تفحصنا نصوص الرافعي فإننا نجد حضورا ملفتا للاستشهادات النبوية، إذ يحضر الاستشهاد بالحديث النبوي في نصوص الرافعي اثنتي عشرة (12) مرة، كلها ضمن كتاب "وحي القلم"، في حين ينعدم حضوره في بقية المؤلفات، فنجد في قصة "اليمامتان" مرة

¹ - ينظر: شفيع السيد، الاتجاه الأسلوب في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، د/ط، ص53.

² - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج1، ص11، 12.

³ - قال النبي (ص): "أنا أفصح العرب بيد أني من قريش" ينظر: أبو الفضل شهاب الدين بن حجر العسقلاني، تلخيص الحبير في تخريج أحاديث الرافعي الكبير، ج4، مؤسسة قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، بلد النشر غير مذكور، ط1، 1995، رقم 1842، ص9.

واحدة، وأربع مرات في قصة "زواج" وفي قصة "السمة" مرتين، وفي قصة "الشيطان" مرة واحدة، ويحضر الاستشهاد في قصة "الأيادي المتوضئة" أربع مرات.

وهذا الحضور المكثف للشواهد النبوية لا يأتي لمجرد التزيين، لأن الاستشهاد "ممارسة أدبية معرّفة بكونها متعالية في كل ما تشغل له، وبخصائصها العامة، يمكن أن تكون عناصرها منوطة بوظيفة"¹، فقد تكون وظيفة تزيين أو برهنة أو شرح أو تفسير أو تعليق، ونحن عند تتبعنا هذه الشواهد إنما نحاول تبیین وظائفها ودلالاتها في نص الرافعي.

يرد الاستشهاد في قصة "اليامتان" على لسان شخصية "عمرو بن العاص" من أجل طمأنة شخصية أخرى "أرمانوسة" وإزالة مخاوفها، فقد كانت خائفة مرعبة من جيش المسلمين الذي دخل مصر، يقول الرافعي: « قالت مارية وهي تقص على سيدتها [أرمانوسة]: لقد أدبت إليه رسالتك فقال: كيف ظننا بنا؟ قلت ظننا بفعل رجل كريم يأمره إثنان: كرمه ودينه، فقال: أبلغها أن نبينا صلى الله عليه وسلم قال: "استوصوا بالقبط خيرا فإن لهم فيكم صهرا وزمه"² وأعلميها أننا لسنا على غارة نغيرها، بل على نفوس نغيرها.»³

يحضر الاستشهاد في هذا المقطع لطمأنه الشخصية، فهو نص متعال صادر عن من يملك السلطة على جيش المسلمين، وقائدهم عمرو بن العاص، ومن ثم لا مبرر للمخاوف التي تراود أرمانوسة (ابنة المقوقس عظيم القبط) وقومها (القبط)، فالرسول صلى الله عليه وسلم قد أوصى بالإحسان إليهم. كما يأتي الاستشهاد هنا لتطویر الحكاية، والدليل على ذلك: طلب أرمانوسة من مارية وصف عمرو بن العاص عندما سمعت كلامها عنه واستشهاد به بالحديث: "قالت فصفيه لي يا مارية"⁴.

¹ - Gerard Genette: palimpsestes, p 18.

² - هذا الحديث رواه الإمام مسلم: "عن أبي ذر رضي الله عنه، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إنكم ستفتحون مصر، وهي أرض يسمى فيها القيراط، فإذا فتحتموها: فأحسنوا إلى أهلها، فإن لهم ذمة ورحما أو قال ذمة وصهرا". ينظر: أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري: صحيح مسلم، تح: محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، السعودية، ط1، 2006، حديث رقم 2543، ص1184.

³ - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص16، 17.

⁴ - المصدر نفسه، ص 17.

إن سلطة هذا الاستشهاد لا تقتصر على الشخصيات بل تمتد وتتعداها إلى النص في حد ذاته، فالكاتب استغل سياق الحديث وبعده الاستشراقي (المستقبل): "إنكم ستفتحون مصر..." وحوله إلى بعد متحقق في نصه الحاضر (فتح مصر على يد عمرو بن العاص)، وهذا للإيهام بواقعية القصة، الأمر الذي من شأنه أن يحمل المتلقي/ القارئ على التصديق. نجد حضورا بارزا للاستشهادات النبوية في قصة "زواج"، حيث يأتي على لسان بطل القصة "سعيد بن المسيب" الذي كان من رواة الحديث، فالشخصية (الشيخ) تستشهد في كلامها بالحديث ثم تؤول وتفسر هذا الحديث للسامعين الحاضرين في المسجد. يقول الرافعي: "فصاح رجل في المجلس: أيها الشيخ، أفي هذا من دليل أو أثر؟ قال الشيخ: نعم... وأما من كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم فقد روينا: "إذا أتاكم من ترضون دينه وأمانته فزوجه، إلا تفعلوا تكن فتنة في الأرض وفساد كبير". فقد اشترط الدين... ثم اشترط الأمانة، وهي مظهر الدين كله بجميع حسناته، وأيسرها أن يكون الرجل للمرأة أمينا..."¹

يرد الاستشهاد بالحديث في نص الرافعي بعد استفسار إحدى الشخصيات الحاضرة في مجلس الشيخ، وطلبها الدليل، فالنص اللاحق لا يكتفي بإعادة النص السابق ونسخه، بل يلجأ إلى تفسيره وتأويله وشرحه والتعليق عليه، وهنا تبرز الوظيفة الحجاجية للاستشهاد، حيث يصبح كلام الشخصية في النص الحاضر أكثر مصداقية به تقتنع الشخصيات (داخل النص)، وهذه في الحقيقة ما هي لعبة تخيلية من الكاتب لحمل المتلقي/ القارئ على التصديق والافتناع بفكرته، فهو يردّ على أولئك الذين يغالون في المهور ويضعون شروطا تعجيزية لتزويج بناتهم. فاتصال الشخصية (سعيد بن المسيب) بسند متصل² مع مصدر الحديث (النبي صلى الله عليه وسلم) يضيف مصداقية كبيرة على نص الكاتب ويمنح القصة (النص) بعدا واقعيا (الإيهام بالواقع).³

¹ - المصدر نفسه، ج 1، ص 87.

² - توفي سعيد ابن المسيب سنة إحدى وتسعين للهجرة (91هـ) أو حولها، وكان قد لقي جماعة من الصحابة وسمع منهم، ودخل على أزواج النبي صلى الله عليه وسلم وأخذ عنهم، وكان متزوجا ابنة أبي هريرة الصحابي الجليل، وعنه أكثر روايته. ينظر: أبو العباس شمس الدين بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج 2، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د/ط، 1978، ص 375، 378.

³ - ينظر: نتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التقاص، ص 119.

يحضر الاستشهاد بالحديث النبوي أيضا في معرض الحوار/الصراع بين الشخصية الإنسان والشیطان، حيث يلجأ الراوي (الشيخ أبو الحسن بن الدقاق) إلى الاعتصام بالنص النبوي في صراعه/جداله مع الشيطان. لأن هذا النص (الاستشهاد) يعرّي حقيقته، ويُبَيِّن سبيل التغلب عليه، لأنه نص مقدس متعال يلعب دور المنقذ للشخصية في النص الحاضر، يقول راوي قصة "الشيطان":

« قلت فيغني الله عن علمك، لقد ألهمتنيها روح النبي صلى الله عليه وسلم... فهذا الصبر المعتزم المصمم... والمؤمن الصابر رجل مقفل عليه بأقفال الملائكة التي لا يفتحها الشيطان... ولذلك قال صلى الله عليه وسلم: "إن المؤمن يُنْضِي شيطانه كما ينْضِي أحدكم بغيره في سفره"¹. كأنه يقول: لو لم يصبر المسافر دائبا معتزما مدة حياته كلها لما أنْضَى بغيره، ولو لم يصبر المؤمن دائبا معتزما مدة حياته كلها لما أنْضَى شيطانه، فصاح الشيطان: أَوْه، أَوْه ! ولكن قل لي يا أبا الحسن ...»²

إن تأوه الشيطان في آخر هذا المقطع دليل على السلطة القوية للاستشهاد الذي جاء على لسان شخصية أبي الحسن، فبه قويت حجته وزاد إقناعه، وهو ما جعل الشيطان يتأوه ويبحث عن حجة أخرى، فهذا الاستشهاد له دور في تصوير الصراع وإبراز معالمه النفسية لدى الشخصيات³. كما يكشف هذا الاستشهاد عن الثقافة الدينية الواسعة للشخصيات المشاركة في الفعل القصصي، إذ لا تقتصر معرفتها الدينية على النص القرآني بل تتعداه إلى الحديث النبوي. ويدعم هذا الاستشهاد في نص الرافعي ما ذهبت إليه نصوص دينية أخرى من ضرورة التمسك بالدين الإسلامي وقيمه من أجل التغلب على الشيطان عدو الإنسان.

نجد حضورا لافتا للشواهد النبوية في "قصة الأيدي المتوضئة"، إذ تحضر أربع مرات (04)، ومن ذلك قول الراوي: « فقال أحد الشيوخ: لا حول ولا قوة إلا بالله ! جاء في الخبر:

¹ - ينظر: محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، مج7، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، 2002، رقم 3586، ص1563.

² - الرافعي: وحي القلم، ص 140، 141.

³ - ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص104.

"تعس عبد الدينار، تعس عبد الدرهم."¹ والله ما تعس المسلمون إلا منذ تعبدوا لهذين حرصاً وشحاً... ولو تعارفت أموال المسلمين في الحوادث لما أنكرتهم الحوادث... فقال آخر: وفي الحديث: "إن الله يحب إغاثة اللهفان"²، ولكن ما بال هؤلاء الشبان لا يردون في خطبهم أحاديث مع أنها هي كلمات القلوب؟ فلو أنهم شرحوا للعامة هذا الحديث... لأسرع العامة إلى ما يحبه الله."³

يرد الحديث في هذا النص على لسان الشخصية، في محاولة منها لشرح وتشخيص سبب المرض الذي أصاب الأمة العربية الإسلامية، ولحمل الحاضرين (في المسجد) على مساعدة إخوانهم المسلمين المستضعفين (في فلسطين)، فالاستشهاد هنا يلعب دور المحفز، أي تحفيز المستمعين الحاضرين (في النص) والمتلقين/القراء على حد سواء، لأن هذه الشواهد تحمل دعوة صريحة إلى المتلقي بضرورة مساعدة إخوانهم وعدم البخل، والإنفاق في سبيل الله... ولكن النص السابق (الاستشهاد) - ورغم سلطته - لا يستطيع أن يؤدي هذه الدعوة (الوظيفة) بمفرده، بل يحتاج إلى الشرح، أي إنه يحتاج إلى موازنة النص اللاحق دلالياً حتى يستكمل وظيفته الجديدة المنوطة به في النص الحاضر.

يتضح مما سبق ذكره، أن الاستشهاد بالحديث النبوي كان حاضراً بصورة مكثفة في قصص "وحي القلم"، فهو يرد على لسان الشخصية التي تمثل (تحمل) مجموعة من القيم الدينية الإسلامية (أخلاقية، سلوكية...)، فهذه النصوص (الاستشهادات) وإن حافظت على صيغتها الأصلية (حرفيتها)، فقد حاولت عن طريق سلطتها المتعالية أن تضيف مصداقية مطلقة على [تلك] القيم المثارة عبر مسارات السرد⁴، مصداقية من شأنها أن تجعل من تلك

¹ - أصل هذا الحديث: <<تعس عبد الدينار وعبد الدرهم وعبد الخميصة: إن أعطي رضي وإن لم يعط سخط...>> ينظر: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق/بيروت، ط1، 2002، حديث رقم: 2887، ص712.

² - رواه ابن عساکر. ينظر: محمد ناصر الدين الألباني، ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1988، رقم 1698، ص245.

³ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص169.

⁴ - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي - مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1996، ص114.

الشخصيات أنموذجا صحيحا للإنسان/المتلقي المسلم في حياته، ليتصل بالأنموذج الأعظم محمد صلى الله عليه وسلم.

2- التفاعل عن طريق أسلوب الاقتباس/الاقتراض:

إذا كان المتلقي/القارئ لا يجد صعوبة في التعرف على النصوص السابقة في حال الاستشهاد خاصة وأنها تتضمن قرائن صريحة تكشف عن مرجعيتها، فإنه (القارئ) يجد صعوبة في التعرف على النص السابق في حال الاقتباس.

ونحن نستعمل مصطلح الاقتباس - كما أشرنا سابقا - بمعنى الاقتراض (Emprunt) أو ما عرف عند بعض النقاد بالسرقة (Plagiat)، والتي يعرفها جبرار جنيث بأنها اقتراض غير مصرح به بشكله الأقل وضوحا والأقل حرفية.¹ ففي الاقتراض يوضع القارئ بإزاء بنى لغوية أخذها المبدع من نصوص سابقة وأدمجها في نصه من دون التصريح أو الإشارة إلى ذلك.

قد تحافظ هذه البنى اللغوية على صيغتها الأصلية وقد تحوّل وتحوّر حسب رؤية الكاتب، الذي قد يهدف إلى خلق مغايرة كتابية في سياق جديد يختلف تماما عن السياق الأصلي الذي انتزعت منه هذه البنى، ذلك أن الواقع الإبداعي يؤكد أن التناصّ يعتبر في تجلياته شكلا من أشكال التحول وخلق علاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزمان والمكان والمتناثرة عبر ثقافات مختلفة.²

بناء على هذا سنحاول الكشف على التراكيب والعبارات المقتبسة من الحديث النبوي ثم نبين دلالتها في السياق الجديد (نص الرافعي)، ذلك أن "المعنى المقترض [المقتبس] للنص لا يستوي إلا على ضوء اعتباره معنى في النص ومعنى مرجعيا في آن واحد".³

¹- Voir: Gerard Genette, palimpsestes, p8

²- حسين خمري: فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، د/ط، 2001، ص 97.

³- بشير القمري: شعرية النص الروائي، شركة البيان، المغرب، د/ط، 1991، ص 72، 73.

يشكل الحديث النبوي في نصوص الرافعي مادة ثرية، ومصدرا أساسيا من مصادر تجربته الإبداعية، ويتجلى ذلك من خلال استحضار أسلوبه (مفردات وتراكيب ودلالات) وإدماجه في النص الحاضر للتعبير عن قضايا ومواقف إنسانية وفكرية.

يصف الراوي في قصة "الانتحار(6)" العالم الآخر (المحشر) بلغة نبوية تكاد تتطابق مع وصف الحديث النبوي لمشهد من مشاهد هذا العالم، غير أن الكاتب لا يشير إلى مصدر الحديث، يقول الراوي: 'وجيء على أعين الخلق بأنعم، أهل الدنيا وأكثرهم لذات في تاريخ الدنيا كله، فصاح صائح: هذا أنعم من كان على الأرض منذ خلقها الله إلى أن طواها. ثم غمس هذا المُنعم في النار غمسة خفيفة كنبضة البرق، وأخرج إلى المحشر، وقيل له والناس جميعا يسمعون: هل ذقت نعيما قط؟ قال لا والله. ثم جيء بأتعس أهل الأرض وأشدّهم بؤسا منذ خلقت الأرض، فغمس في الجنة غمسة أسرع من النسيم تحرك ومزّ، ثم أخرج إلى المحشر وقيل له: هل ذقت بؤسا قط؟ قال: لا والله".¹

يتبدى من خلال هذا المقطع السردى الحضور المكثف للغة الحديث النبوي فهو يعلن عن تناسل مباشر مع قول النبي صلى الله عليه وسلم: «يؤتى بأنعم أهل الدنيا من أهل النار يوم القيامة فيصبغ في النار صبغة، ثم يقال: يا ابن آدم! هل رأيت خيرا قط؟ هل مرّ بك نعيم قط؟ فيقول: لا والله يا رب! ويؤتى بأشد الناس بؤسا في الدنيا من أهل الجنة، فيقال له: يا ابن آدم! هل رأيت بؤسا قط؟ هل مرّ بك شدة قط؟ فيقول: لا والله يا رب! ما مرّ بي بؤس قط. لا رأيت شدة قط». ²

يتجلى لنا من خلال المقارنة التشابه الكبير بين النصين على صعيد الشكل والمضمون خاصة وأنهما يشتركان في السياق (وصف العالم الآخر)، فكأن لغة الكاتب عجزت عن وصف ذلك العالم العجيب المدهش والمفزع، ولم يجد طريقة إلا استعارة لغة الحديث النبوي

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص 92.

² - رواء مسلم في الصحيح، حديث رقم 2807، ص 1291، 1292.

(تراكيب ومفردات). ولكن الكاتب - في الحقيقة - إنما يكتب لغة استمدتها من مخزون معجمي له وجود في أعماقه، وهو مخزون تكوّن من خلال نصوص متعاقبة في ذهنه.¹ حتى وإن حاول الكاتب التغيير في بنية النص السابق (الحديث النبوي). عن طريق استبدال الصيغ (يؤتى = جيء)، (صبغة = غمسة)، (رأيت = ذقت) ... فإن البنية السابقة تظل مهيمنة على النص الحاضر، إذ يبدو هذا النص نسخا غير معنّيا يشد المتلقي بقوة إلى المرجع (الحديث النبوي)، ولكنه نسخ يتم ببراعة وفنية لا متناهية ليمنح النص الحاضر نفوذه وخصوصيته.

تحضر التراكيب النبوية لتدعيم البعد العجائبي الذي عكف الراوي على ترسيخه في قصة "الشيطان"، يقول الراوي: "ثم ننتهي إلى البناء العظيم، فتستقبلنا طائفة أخرى [من الجن]، ويدخلون الشيخ وأنا خلفه، ويمرّون بنا على دنيا مخبوءة تعجز الوصف، مما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، فيقولون: هذه كنوز سليمان وذخائره، ويطوفون بالشيخ يعرضونها عليه كنزا؛ كنزا؛ فرأينا ثم نعيما وملكا كبير...".²

نلاحظ أن العبارات المسطر عليها في هذا المقطع تستدعي ما ذكره النبي صلى الله عليه وسلم في الحديث القدسي عن وصف الجنة: "أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر".³

يستدعي الرافعي التراكيب النبوية مع المحافظة على بنيتها الشكلية، أما على صعيد الدلالة فإنه يعمد إلى الانزياح الدلالي، حيث وظف التراكيب النبوية في سياق جديد، فاقتراس الكاتب كان قصديا لدرجة أن عبارات النص النبوي سيطرت على نصه، وبذلك أصبح نصه مزاحا والنص النبوي مسيطرا.⁴ فالراوي يصف عجائب كنوز الجن التي خلفها سليمان عليه السلام، أما السياق النبوي فيتحدث عما ينتظر أهل الجنة من نعيم، غير أن الجامع بين

¹ ينظر: عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشرقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص 258.

² الرافعي: وحي القلم، 2، ص 137.

³ - رواه البخاري في الصحيح، رقم 7498، ص 870.

⁴ - ينظر: تركي المغيص، التناسل في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، الأردن، مج 9، ع2، 1991، ص 121.

السياقين هو العجيب، وكأن تلك الكنوز التي تعجز الوصف، قد أعجزت لسان الراوي، وعطّلت لغته، فلم يجد عبارات يصف بها تلك الكنوز العظيمة، والنعم العجيبة التي لم ير مثلاً في الدنيا إلا العبارات النبوية كي يصف المشهد أتم الوصف.

قد يمارس الكاتب تحويراً على الصياغة الشكلية لنص الحديث من غير أن يبتعد كثيراً عن سياق النص السابق، يقول الراوي في "قصة زواج":

"قال الرسول: أيها الشيخ، دع عنك البيعة وحديثها، ولكن من عسى أن تجد لكرمك خيراً من هذا الذي ساقه الله إليك؟ إنك لراع وإنها لرعية وستسأل عنها، وما كان الظن بك أن تسيء رعيته وتبخر حقها، وأن تعضلها وقد خطبها فارس بني مروان".¹

إن خطاب رسول عبد الملك بن مروان في هذا المقطع هو خطاب موجه إلى الشيخ الزاهد سعيد بن المسيب بعدما رفض تزويج ابنته للوليد بن عبد الملك. وإذا تأملنا التركيب اللغوي المسطر عليه استدعت ذاكرتنا قول النبي صلى الله عليه وسلم: "ألا كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته: فالأمير الذي على الناس راع، وهو مسؤول عن رعيته، والرجل راع على أهل بيته، وهو مسؤول عنهم..."²

يؤدي التناص - هنا - وظيفة تذكيرية وأخرى إقناعية، فالشخصية (رسول بن عبد الملك) تحاول تهديد الشيخ من جهة، وتذكيره من جهة أخرى، لذلك يلجأ الرسول إلى عبارات الحديث ليطعم بها ملفوظه ويقوي بها نبرة خطابه ويعلي حجته لإقناع الآخر. فالكاتب استغل سياق الحديث النبوي وعباراته وطاقاته البلاغية "وما يتضمنه من علاقات غنية مكتنزة بالعطاء"³ ليمرر عبرها رسالة ورؤية شخصياته ويقوي بها حجتها لتحمل الآخر (المعارض) على الإذعان (الاقتناع).

قد يرد الاقتباس/التناص في نص الرافعي من أجل إبراز الرؤية الشعورية الخاصة بالكاتب، يقول الرافعي: "قلو أن أرق من غمز الحب على قلبه من الشعراء الذين يجعلون الكلمة الواحدة كلاماً طويلاً، يحدثك يوماً عن تلك الجميلة التي كلف بها واختبلته بحبها..."

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص85

² - رواه البخاري في الصحيح، رقم 2554، ص292.

³ - رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د/ط، 1985، ص255.

ثم يجري كلامه فيها شعرا خالدا مطردا كنهر الكوثر في رياض الجنة، حافظاه من ذهب ومجراه على الدر والياقوت... ثم يتحقق لك بعد أن تراها وتجلس إليها وتطارحها...¹

يتداخل هذا النص مع حديث النبي صلى الله عليه وسلم في وصف الكوثر: "الكوثر نهر في الجنة حافظاه من ذهب، ومجراه على الدر والياقوت، تربته أطيب من المسك، وماؤه أحلى من العسل، وأبيض من الثلج."²

يأتي هذا التناص في معرض تشبيه كلام الشاعر/المحب في محبوبته بنهر الكوثر الذي يجري في الجنة، فالكاتب يحول مسار الحديث النبوي ويخضعه للسياق الجديد من أجل أن يكشف عن شعوره ورؤيته، فإذا كان كلام المحب في محبوبته كنهر الجنة، فكيف بهذه المحبوبة الجميلة، إنه يرى فيها شيئا من الجنة أو الجنة كلها، ومن هنا يبرز لنا كيف أن الموقف الذاتي للكاتب قد حول مسار الحديث ليأخذ مسارا جديدا يكشف عن التجربة الشعرية للكاتب، وكأن المحبوبة أصبحت معادلة للجنة عند الشاعر/المحب.³ وبهذا يصبح النص السابق (الحديث الديني) بؤرة مولدة لكثير من الإحياءات والأفكار والرؤى.

وقد يتبدى التناص من خلال ارتكاز النص الحاضر على بعض ألفاظ الحديث النبوي، يقول الكاتب عن (الفقر والغنى): "ولو صح الفقير لصحت قيمة الغني ولصار أمر هذا القياس إلى الحاجة التي لا بد منها لكليهما، وهما سواء فيها... وحين ينام كلاهما ويخرجان عما في أيديهما... فحينئذ لا يراهما الناظر إلا جثتين على صوغ واحد لا يعلم أيهما التي يمسكها الله وأيهما التي يرسلها فتستيقظ."⁴

إن الدوال (ينام، يمسكها الله، يرسلها) تكشف عن تناص المقطع السابق مع حديث النبي صلى الله عليه وسلم (دعاء النوم): "إذا أوى أحدكم إلى فراشه... وليقل: سبحانك اللهم

¹ - الرافعي: رسائل الأحزان، ص 67.

² - محمد بن عيسى الترمذي: سنن الترمذي، تح: مشهور بن حسن آل سلمان، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، د1، حديث رقم 3361، ص 763.

³ - ينظر: موسى سامح ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد، الأردن، ط1، 2000، ص 82.

⁴ - الرافعي: حديث القمر، ص 37، 36.

ربي، بك وضعتُ جنبي، وبك أرفعه، إن أمسكت نفسي، فاغفر لها، وإن أرسلتها، فاحفظها بما تحفظ عبادك الصالحين".¹

ارتكز نص الرافعي على ألفاظ النص النبوي، إنه يخترق بنيته اللغوية ويستبجحها لتشكيل نص جديد، فإذا كان النص السابق يتحدث عما ينبغي أن يقوله الإنسان المسلم إذا أراد أن ينام (دعاء النوم)، فإن الرافعي قد استغل هذا السياق (النوم) لإنتاج موقف جديد، حيث يبين لنا أن كلاً من الفقير والغني محتاج، فهما في الحاجة سواء، لا يعرف أيهما أحسن، تماماً كجثتين نائميتين لا تدري أيهما يمسكها الله (تموت) وأيهما يرسلها (تستيقظ).

إن النص الحاضر يستغل طاقات النص الغائب التعبيرية والدلالية لينتج نصاً جديداً بدلالة مغايرة تتماشى ورؤية الكاتب،² ومن صور هذا الاستغلال ما نجده في قول الرافعي: "وترى ما هذا الشبه بين المرأة والسّماء؟ أكانت المرأة في أصل الخلقة مادة سماء بدأت تتخلق في الغيب فحبسها الله في ضلع الرجل عقاباً لها ثم عاقبها الثانية فأخرجها للرجل تنظر إليه كما ينظر السّجين إلى سجنه... ويكون الله سبحانه وتعالى قد عاقبها مرتين، لتتعلم هي بطبعها كيف تتجنّى على الرجل وتعاقبه مرارا لا تعدّ؟".³

تشير عبارة (ضلع الرجل) في هذا الملفوظ إلى تناص الرافعي مع قول النبي صلى الله عليه وسلم: "استوصوا بالنساء خيراً، فإن المرأة خلقت من ضلع أعوج، وإن أعوج ما في الضلع أعلاه، فإن ذهبت تقيمه كسرته، وإن تركته لم يزل أعوج، فاستوصوا بالنساء خيراً".⁴ يتجلى من خلال هذا التناص أن الكاتب استوعب مضمون وسياق الحديث ودلالته وطاقاته التعبيرية ثم أذاب كل ذلك في النص إذابة فنية، ليعيد تشكيل النص وفق رؤيته وفلسفته الخاصة بالمرأة، فقد استغل قصة خلق المرأة⁵ لينسج من مخياله قصة موازية (جديدة) تكشف عن حقيقة المرأة. وهنا نجد أن هذا الاقتباس يقترب من التلميح (Allusion)

¹ - رواه البخاري في الصحيح، رقم 6320، ص 742.

² - ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الذّهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 142.

³ - الرافعي: السحاب الأحمر، ص 18.

⁴ - رواه البخاري في الصحيح، رقم 3331، ص 5186.

⁵ - ذكر ابن إسحاق: أن حواء خلقت من ضلع آدم الأقصر الأيسر وهو نائم، ولأم مكانه لحماً. ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، تح: عبد الحي الفرماوي، دار الطباعة والنشر الإسلامية، القاهرة، ط 5، 1997، ص 24.

حيث يتطلب الإمساك بالنص الغائب وتحديد العلاقة بينه وبين النص الحاضر ذكاء حادا من قبل المتلقي.¹ إذ هناك علاقة خفية بينهما.

فإذا كان النص السابق (النبوي) يحث على الرفق بالمرأة لأنها خلق ضعيف، فقد خلقت من ضلع آدم الأعوج. فإن النص الرافعي يقلب هذا المفهوم وينزاح عنه إلى دلالة جديدة مغايرة، فهذه المرأة -حسب النص الحاضر- خلقت قبل الرجل من مادة السماء ثم ادعت علم الغيب فعاقبها الله بحبسها في ضلع الرجل ثم أخرجها منه، لتتحول بعد ذلك إلى امرأة متجنبة حاقدة... تتجنى على الرجل مرارا وتكرارا. ولعل هذا التحول النصي الذي أصاب المرأة هو في حقيقة الأمر تحول للمرأة المعاصرة عن طبيعتها التي فطرت عليها، وعن قيمها الموروثة (نقد الواقع).

وقد يتجلى التناص عند الرافعي من خلال اقتباس عبارة واحدة تشع بدلالات كثيرة، ليهدف إلى تعميق الدلالة وتكثيف المعاني في نصه الحاضر كما هو الحال مع عبارة "منكر ونكير"، يقول الراوي في وصف الفقير: "قال الشيخ علي: ذلك يا بني هو المدرج في أكفان النسيان، الذي ليس له في الناس إلا "منكرا ونكيرا"؛ ذلك هو البائس في بني الإنسان".² يتناص هذا المقطع مع قول النبي (ص): "كيف بك يا عمر إذا جاءك فتانا القبر منكراً ونكيراً، ملكان أسودان أزرقان ينحتان الأرض بأنيابهما ويطآن في شعورهما، أصواتهما كالرعد القاصف، وأبصارهما كالبرق الخاطف".³

يقدم هذا الملفوظ أوصاف "منكر ونكير" ليضيفي على القبر صورة مفزعة مرعبة، والنص الحاضر لا يقتبس من هذا الملفوظ إلا ما يحمل قيمة الغربة والوحدة والفقر والحرمان والجذب، ليصور معاناة الفقير في هذه الدنيا، هذا الفقير الذي أصبحت حياته مظلمة كالقبر، فالناس الذين من حوله تخلوا عنه وأنكروه ورموا به "في أكفان النسيان" فهو حي ميت، بل تحولت صورة الناس في نظره إلى صورة مرعبة مفزعة كصورة "منكر ونكير" التي ذكرها

¹ - Gérard Genette : Palimpsestes, p8.

² - الرافعي : المساكين، ص 51، 52.

³ - أبو الليث نصر بن أحمد السمرقندي: تنبيه الغافلين بأحاديث سيد المرسلين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/هـ، 2005، حديث رقم 41، ص26.

الفصل الثاني: تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي الشريف

النص الديني. وهكذا يسهم التناص في تحقيق أدبية النص الحاضر وإبراز جماليته وإثرائه ليوسّع فضاءه، ويفتح أبوابه على التأويل والتفسير على مستويات متعددة اعتماداً على وعي المتلقي وثقافته الدينية.¹

وفيما يلي نقف عند هذا الجدول الإحصائي لحضور الاقتباسات النبوية في نصوص الرافعي:

• الاقتباسات النبوية في نصوص الرافعي:

1- الاقتباسات النبوية في كتاب 'وحي القلم'			
النص	التناص/الاقتباس	الحديث النبوي المستدعي	نوع التداخل
قصة زواج، ج1، ص85	>«وقد روي أن هذه الدنيا لا تعدل عند الله جناح بعوضة، فأنظر ما جنتني به....»<< ص85	لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة، ما سقى كافراً منها شربة ماء" {الترمذي/ رقم 2320} .	كلي
>> إنك لراع وإنها لرعية وستسأل عنها...<< ص86.		"...ألا كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته: ... والرجل راع على أهل بيته وهو مسؤول عنهم..." {البخاري/ 2554}	كلي

¹ - ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص409.

الفصل الثاني: تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي الشريف

الانتحار (6) ج 2	>> <جيء على أعين الخلق بأنعم أهل الدنيا... ثم جيء بأنفس أهل الدنيا... وقيل له: هل ذقت بؤسا قط؟ قال: لا والله>> ص 92 >> <خرج منها عنق عظيم هائل... وبدأ بالملوك الجبابرة... وقذف بهم إلى النار...>> ص 93	يؤتى بأنعم أهل الدنيا... ويؤتى بأشد الناس بؤسا في الدنيا... فيقال له... هل رأيت بؤسا قط؟... فيقول: لا والله يا رب..." {رواه مسلم/2807} "يخرج عنق من النار... يقول: إني وكلت بكل جبار عنيد... وتساق تلك الزمر إلى جهنم..." {رواه الترمذي/2574}	كلي كلي
السمكة، ج 2	"فرايتني يوم القيامة والخلق يموج بعضهم في بعض..." ص 114 "<u>فطاشت السجلات ورجحت السينات</u>" ص 115	"إذا كان يوم القيامة ماج الناس بعضهم في بعض..." (رواه البخاري/7510) "<u>فطاشت السجلات وثقلت البطاقة فلا يتقل مع اسم الله شيء</u>" {رواه الترمذي/2639}.	كلي كلي
الشیطان ج 2	"...ويمرون بنا على دنيا مخبوءة تعجز الوصف <u>مما لا عين رأت ولا أذن سمعت</u>؛ فيقولون: هذه كنوز سليمان وذخائره..." ص 137	قال الله: أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر" {البخاري/7498}	كلي

الفصل الثاني: تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي الشريف

جزئي	"الكلب الأسود شيطان" {رواه مسلم/789}	"ثم نظرت فإذا كلب أسود محمر الحماليق... ونطق فقال: أنا الشيطان!" ص139	
جزئي	"...حتى إذا رأيت شحاً مطاعاً وهوى متبعاً وإعجاب كل ذي رأي برأيه فعليك بخاصة نفسك" (الترمذي/3058)	<<قال كليله: وأنا يا دمنة، فلو كنت قائداً مطاعاً، وأميراً متبعاً، لا يعصي لي أمر...>> ص151	كفر الذبابة ج2
2- الاقتباسات النبوية في كتاب "السحاب الأحمر":			
كلي	"استوصوا بالنساء خيراً، فإن المرأة خلقت من ضلع أعوج..." {البخاري/3331}	<<أكانت المرأة في أصل الخلقة مادة سماء تتخلق في الغيب فحبسها الله في ضلع الرجل ...>> ص18	القمر الطالع
كلي	"من ترك الجهاد ألبسه الله الذلة وسيم الخسف" ¹	<<رأيت في سوائه رجلاً ألبس الذلة وسيم الخسف...>> ص27	السجين
3- الاقتباسات النبوية في كتاب "رسائل الأحرار":			
جزئي	"بحسب امرئ من الشر أن يحقر أخاه المسلم، كل المسلم على المسلم حرام، دمه وماله وعرضه" {رواه مسلم/2564}	<<فلا أدري إن كانت عند الله في فلان الذي يحقر الناس أوفي فلان الذي يحقره الناس...>> ص59	الرسالة التاسعة
كلي	"-الكوثر نهر في الجنة، حافته من ذهب، ومجره على الدر والياقوت..." {الترمذي/3361}	<<ثم يجرى كلامه فيها... مطرداً كنهر الكوثر في رياض الجنة، حافته من ذهب ومجره على الدر والياقوت...>> ص67	الرسالة العاشرة

¹ - مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري بن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، دار ابن الجوزي، السعودية، ط1، 1421 هـ، (باب الخاء مع السين)، ص264. ومعنى سيم الخسف: كُلف وألزم النقصان والهوان.

الفصل الثاني: تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي الشريف

4- الاقتباسات النبوية في كتاب "حديث القمر":

عنوان النص	التناص/ الاقتباس	الحديث المستدعي	نوع التداخل
الفصل الثاني	>> ... ليتناول بها لقيمات يقمن صلبه...<< ص 23	'ما ملأ آدمي وعاء شراً من بطن، حسب آدمي لقيمات يقمن صلبه...' {ابن ماجه/3349}¹	كلي
الفصل الثالث	>> لا يعلم أيهما التي يمسكها الله وأيهما التي يرسلها فتستيقظ! << ص 37	"... سبحانك اللهم ربّي ... إن أمسكت نفسي فاغفر لها، وإن أرسلتها فاحفظها بما تحفظ عبادك الصالحين" {البخاري/6320}	جزئي

5- الاقتباسات النبوية في كتاب "المساكين":

الفقر والفقير	>>...الذي ليس له في الناس إلّا "منكر ونكير"؛ ذلك هو البائس في بني الإنسان...<< ص 52	"كيف بك يا عمر إذا جاءك فتانا القبر منكر ونكير، ملكان أسودان أزرقان..." {تتبيه الغافلين/41}	كلي
	>>الأدلة كثيرة... لأنّ كلّ صاحب ربا قد جمع ماله من السحت...<< ص 53	"إنه لا يربو لحم نبت من سحت إلا كانت النار أولى به" (الترمذي/614).	جزئي
لؤم المال ووهم التعاسة	>>فهم قوم مسخرون فرشهم الله أمرا من أمره، ويسرهم لما خلقوا له...<< ص 85	"اعملوا، فكلّ ميمّر لما خلق له" {البخاري/4947}	جزئي

¹ - أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني بن ماجه: سنن ابن ماجه، ج2، تحقيق: محمد فزاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د/ط، د/ت، رقم 3349، ص1111.

للأهمية فإننا نقصد بالتداخل الكلي حضور العبارة النبوية في نص (نثر) الرافعي مع عدم خضوعها للتغير، أي عدم تفكك عناصرها. أما التداخل الجزئي فهو خضوع التركيب النبوي إلى تغييرات في بنيته، وفي النوع الأول لا تجد الذاكرة صعوبة كبيرة في الإمساك بالنص السابق (الأصلي)، على عكس النوع الثاني، فالتغير في بنية النص الأصلي يُصعّب الإمساك به في النص الحاضر.

وعليه نلاحظ من خلال الجدول السابق أن الحديث النبوي الشريف كان حاضرا في نصوص الرافعي النثرية، إذ يحضر ثمان عشرة (18) مرة موزعة على خمسة (05) كتب، بمعدل ثلاثة (03,6) تراكيب لكل كتاب. وقد انفردت قصص "وحي القلم" بالحصة الأكبر من هذا الحضور بأحد عشر (11) تركيبا أي بنسبة مئوية تقدر بـ: 61,11% من مجموع التراكيب.

إذا ما قارنا هذا الحضور مع حضور النص القرآني في نص/نثر الرافعي، تبين لنا أنه حضور ضئيل. ذلك أن النص القرآني أقرب إلى الذهن وألصق بالذاكرة، على عكس الحديث النبوي، خاصة وأن الرافعي قد حفظ القرآن الكريم في صغره عن ظهر قلب. أما بالنسبة للحديث النبوي فالمرء/المسلم غير مطالب بحفظه، أو أن حفظه ليس بالأمر اليسير مقارنة بالقرآن الكريم.

تراوح حضور الحديث النبوي في نص الرافعي بين الاقتباس الحرفي (التداخل الكلي)، وبين التداخل الجزئي الذي يصل أحيانا إلى درجة التلميح (التناص الخفي). فالتراكيب النبوية حضرت بشكل كلي اثنتي عشرة (12) مرة بنسبة مئوية تقدر بـ 66,66% من مجموع التراكيب المستدعاة. أما الحضور الجزئي (استدعاء كلمة أو كلمتين) فقد بلغ ست (06) مرات، أي بنسبة مئوية تقدر بـ: 33,33% من مجموع الاستدعاءات.

إنَّ استحضار الرافعي للحديث النبوي في نصوصه لم يكن لذاته، بل جاء ليخدم نصه فهو يستلهم من هذه النصوص الشريفة التراكيب المحمدية والصور البلاغية والمعاني المشرقة، ثم يعيد بناءها وتشكيلها وفق تصور خاص، ينسجم مع موضوع النص الحاضر.¹ يعمد الكاتب إلى الاستعارة من الحديث النبوي لغايات جمالية أي إضفاء بعد جمالي على نصه، ذلك أنَّ الاقتباسات المنتزعة من نص سابق لتزرع في نص آخر لا تبدو غريبة فيه، بل تعيش فيه ويبدو بها النص الحاضر أجمل²، وبها تتوسع دلالاته لينفتح بذلك على تأويلات متعددة، كما أنَّ تدعيم نص الكاتب بالملفوظ النبوي يهدف إلى غاية حجاجية (إقناع المتلقي)، واستعراض الكاتب لثقافته الدينية، ولعلَّ إضفاء القداسة على النص الحاضر يعدُّ من الأهداف الأساسية التي يسعى إليها الكاتب من وراء هذا النوع من الاقتباس.

¹ - ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الذهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص175.

² - Voir : Antoine Compagnon, La Seconde Main, p15.

II - تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي موضوعاتياً:

تبيّن لنا من خلال دراسة العتبات النصية لكتاب "وحي القلم" أن الخلفية النصية التي ينطلق منها الرافعي هي الدعوة إلى الإسلام والدفاع عن القرآن ولغته (العربية) وبيانه. فكيف تجلت هذه الخلفية النصية في موضوعات كتاباته؟

يتحقق التفاعل النصي في أغلب الأحيان من خلال المادة أو الموضوع،¹ فالنص اللاحق يحاكي موضوع النص السابق أو يحوله أو يعارضه. وقد تضمن نص/ نثر الرافعي تحقيقاً لثيمات (موضوعات) وردت في النص النبوي، حيث عمد الكاتب إلى تحقيق بعض الأوامر والقيم التي حث عليها النبي (ص)، لدى شخصياته (في النصوص السردية)، بتحويلها من أقوال إلى أفعال تمارسها الشخصيات.

1- حضور موضوعة الإسلام/ الإيمان:

لقد جاء محمد (ص) بدين الإسلام، ولا يصح عمل المرء عند الله ما لم يسلم وينطق بالشهادتين، لكن هذا النطق لا يكفي وحده بل يحتاج إلى الفعل لأن الإيمان هو 'ما وقر في القلب وصدّقه العمل'. ولذلك عمد الرافعي إلى ترسيخ تيمة (موضوعة) الإسلام وقيمه لدى شخصيات قصصه، فكلها تدين الإسلام عدا بطلة قصة "اليمامتان" مارية وسيدتها أرمأنوسة اللتان تدينان النصرانية، ولكن يبدو أن راوي القصة قد تطفن لذلك، فلجأ إلى إبلاغ المتلقي عن إعجابهما بقيم وأخلاق المسلمين الذين يقودهم "عمرو بن العاص".²

هذا الأمر هو الذي دفع بالشخصيتين إلى اعتناق الإسلام ولو على مستوى الأفكار، يقول الراوي: "قالت أرمأنوسة: وما بعد ذلك دليل على أنك تنهينين أن تكوني مسلمة يامارية! فاستضحكتا معا وقالت مارية: إنما ألقيت كلاماً جاريتك فيه بحسبه فأنا وأنت فكرتان لا مسلمتان".³

¹ - ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، ص102.

² - محمد مداور: التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرافعي (وحي القلم أنموذجاً)، ص85.

³ الرافعي: وحي القلم، ج1، ص16.

إذا كان النص المرجعي (النبوي) يمارس بقيّمه سلطة على الكاتب/ المبدع، فهذا الأخير بدوره يحاول تجسيد قيمة الإسلام لدى شخصياته (في النص)، وسلطة هذه القيم لا يتوقف أثرها في النص، بل تمتد إلى المتلقي/القارئ، فالنص يدعو القارئ ضمناً إلى الإسلام وقيمه وأخلاقه، إذ إنّ البطل هو الشخصية "الأكثر قرباً من المؤلف أو من القارئ لأن فيه يُسقط هذا القارئ ما بنفسه".¹ فانجذاب بطله القصة إلى الإسلام قد يؤدي إلى انجذاب القارئ أيضاً، ولعلّ الكاتب يحرص على ذلك خاصة وأنه يستهدف القارئ المسلم، إذ يقول: «والقبلة التي أتجه إليها في الأدب إنما هي النفس الشرقية في دينها وفضائلها».² لعلّ هذا النص (القصة) قد حقق وظيفته وهي "الدعوة إلى الإسلام"، حيث اهتدى إلى الإسلام مسيحي من أساتذة التاريخ في الجزائر بعد قراءته للقصة "وقد كتب إلى الرافعي رسالة يعلن فيها إسلامه ويسأله الوسيلة إلى دراسة هذا الدين والتفقه فيه".³

حاول الرافعي نقل تيمة الإيمان إلى قصصه، فجعل الكثير من شخصياته مستجيبة لأمر الإيمان بشكل صريح أو ضمني، ذلك أنّ أكثر الشخصيات التاريخية المستدعاة والتي تتقمص دور البطولة في قصص الرافعي هي ذات مكانة علمية متميزة، فأسماء: سعيد بن المسيب، والشعبي، وبشر الحافي، وعطاء بن أبي رباح وغيرها تحيل على شخصيات علمية تاريخية، فهي تمثل بالنسبة لكثير من المسلمين مرجعية دينية لا تقل قيمة عن مرجعية الصحابة رضوان الله عليهم. فهؤلاء يمثلون "القُدوة" أو "النموذج" الذي ينبغي للمتلقي/المسلم الاقتداء به.

2- حضور موضوع طاعة الرسول (ص):

حاول الرافعي تجسيد تيمة طاعة الرسول (ص) في نصه، سواء على مستوى الأقوال أو الأفعال، فالكثير من شخصيات قصصه معروف في التراث العربي الإسلامي، فمنها الزاهد والعابد والصوفي والواعظ والمحدث. لذلك ورد في نصوص الرافعي الاستشهاد

¹ أحمد السماوي: "عندما يستعيد السارد البطولة، محشر الغفران نموذجاً"، من أعمال ملتقى غزالي: في أنماط النصوص، الأينية والتأويل، مراس للنشر، تونس، د/ط، 2001، ص139.

² الرافعي: وحي القلم، ج3، ص184.

³ ضيف الله محمد الأخضر بن مسعود: نثر مصطفى صادق الرافعي، ص224.

بالحديث النبوي إحدى عشرة (12) مرة. وحضور هذه الاستشهادات دليل على سلطة القائل (الرسول ص)، وخضوع الشخصية لهذه السلطة هي الطاعة التي أمر بها النص القرآني والنبوي على حد سواء. وقد نجد التضحية في سبيل هذه الطاعة حين يرفض بطل "قصة زواج" سعيد بن المسيب تزويج ابنته لولي العهد، ويفضل تزويجها لطالب علم فقير ومؤمن رغم بطش السلطان، عملاً بقول الرسول (ص): « إذا أتاكم من ترصون دينه وأمانته فزوجه »¹.

من مظاهر هذه الطاعة ما نجده عند بعض الشخصيات من محافظة على الصلاة وقيام الليل وصيام التطوع، والصبر على المصائب وحضور المواعظ في المسجد والتصديق على الآخرين والإحسان إليهم... وكل هذا وصى به النبي (ص). كما نتجلى هذه الدعوة في كتابات الرافعي التي تندرج موضوعاتها ضمن ما يسميه الكاتب "فلسفة الحب والجمال أو فلسفة الفقر والبؤس"، حيث يستند في معالجة هذه الموضوعات إلى الرؤية الإسلامية.

3- حضور موضوعة الدعوة/ الموعظة:

أشار الرافعي في أكثر من موضع إلى أنه يحمل رسالة الدعوة إلى الله، يقول: «فأنا في كل حالة أخضع لذلك الصوت: {أُدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ} [النحل - 125]. وأنا في كل ضائقة أخضع لهذا الصوت: {واصبر وما صبرك إلا بالله} [النحل - 127]!»²

وقد عمل الرافعي على تحقيق هذه الدعوة، فكان الوعظ في بعض قصصه مادة للسرد، وموضوعاً يطبع الكثير من نصوصه الأخرى، فالفقيه أحمد بن مسكين يعظ الناس ويحدثهم في مسجد بلخ، وسعيد بن المسيب يجلس في مسجد رسول الله (ص) للحديث والتأويل، و"عبد الرحمن القس" يمتنع عن "سلامة الجارية" رغم حبه لها لأنه يتذكر ما سمعه من عطاء بن أبي رباح في المسجد. وكل هؤلاء من التابعين، من أهل العلم والزهد والورع والتقوى، إنهم

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص87. والحديث رواه الترمذي في السنن، رقم 1085، ص256.

² - المصدر نفسه، ج3، ص20.

يمتثلون إلى أمر الله تعالى: { اذْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ } [النحل - 125]. وأمر نبيه (ص): «بلغوا عني ولو آية»¹.

ولا يقتصر حضور الموضوعات الإسلامية على نصوص الرافعي السردية بل يتعداها إلى نصوص أخرى، مثل كتاب "المساكين" الذي جعل الرافعي الكلام فيه على لسان "الشيخ علي" وهو زاهد صوفي، فهذا الشيخ يعظ الكاتب/الراوي في مواضع كثيرة من الكتاب، كما تتجلى الدعوة إلى الأخلاق الإسلامية والدفاع عنها في الكتابات التي أدرجها الرافعي ضمن "فلسفة الجمال والحب". حيث عالج موضوع الحب والجمال من منظور إسلامي صوفي، فالحب عنده ضرب من الإيمان الأرضي، والإيمان ضرب من الحب السماوي، وما الخطوة التي تقطع مسافة قصيرة إلى القلب إلا الخطوة نفسها التي تقطع مسافة طويلة إلى السماء.² كما نجده يستند إلى الرؤية الدينية في النصوص السردية (الحكاية المثل) التي اتخذها قناعاً لنقد "طه حسين".

يتضح لنا مما سبق أن الكاتب لم يبتعد في مضامين نصوصه عن الموضوعات الدينية والقيم الأخلاقية التي سطرتهما الأحاديث النبوية سواء في نصوصه السردية أو الإنشائية، فهو يحاول أن يخضع شخصياته (أبطاله) القصصية للأوامر والقيم التي جاء بها النص النبوي، حيث تتحول من أقوال إلى أفعال مجسدة، وهذا من أجل أن يخلق لديها توازناً بين الذات والموضوع (الواقع). فتصبح بذلك شخصيات نموذجية. وتحقيق هذه القيم لدى الشخصيات هو تحقيق قيم النص السابق في النص اللاحق، هذا الأخير الذي يخضع لسابقه بشكل صريح أو ضمني.

هذا الخضوع يريد الكاتب/المبدع أن يمارسه بدوره على المتلقي/القارئ من خلال شخصيات النص، لأن الشخصيات في حقيقة الأمر ما هي إلا كائنات تخيلية تحمل أفكار الكاتب ورؤيته لتنتقلها إلى القارئ الذي بدوره يتلقفها ويسقط عليها ما بنفسه من مرجعيات.

¹ - رواه البخاري، رقم 3461، ص 857.

² - ينظر: الرافعي، السحاب الأحمر، ص 18.

III - تفاعل نثر الرافعي مع الحديث النبوي على مستوى البناء الفني:

يُعرّف البناء الفني لنص ما بأنه "تشكيله وترتيبه وبنائه وتوزيع أجزائه ونظام عرضه"¹ وقد اعتمد الرافعي في بناء بعض قصصه (نصوصه) على ثنائية "الإسناد والمتن" وهي خاصية أساسية ملازمة للبناء الفني للحديث الديني، ويتجلى ذلك من خلال استعماله صيغة الإسناد "حدث"، وهي صيغة تدلّ على فعل إنتاج الحديث. يقول الراوي في قصة "بين خروفين":* «حدثتني أمي، عن أبيها، عن أبيه قالت: إن فخر جنسنا من الغنم يرجع إلى كبش الفداء الذي فدى الله به إسماعيل بن إبراهيم عليه السلام، وكان كبشاً أبيض أقرن أعين، اسمه حرير... قالت: هذا فخر جنسنا كله، أما فخر سلالتي، فذاك ما حدثتني به جدتي، ترويه عن أبيها عن جدّها....»²

إن صيغ الفعل (حدث، حدثني، حدثنا... قال، قالت، قيل...) تدخل ضمن صيغ الأداء التي تشير إلى جنس الحديث،³ ووجود الفعل "ترويه" في المقولة السابقة يدلّ على وجود الراوي والمروى له. كما أنّ وجود حرف الجر "عن" وتكراره يدلّ على وجود الإسناد.

يحتلنا اجتماع هذه القرائن (حدث... قال، الراوي، الإسناد) إلى جنس معروف في التراث العربي الإسلامي، وهو جنس الحديث النبوي الذي يقوم من الناحية الشكلية على ثنائية "الإسناد والمتن"، فالحديث النبوي لم يدون إلا بعد فترة طويلة من وفاة الرسول (ص)، لذلك اهتم رواة الأحاديث برّد هذه الأحاديث إلى النبي (ص) عبر سلسلة من الرواة.

فالإسناد في الحديث النبوي هو سلسلة الرواة الموصلة إلى مصدر الخبر، وقد يكون هذا الإسناد مفرداً أو متعدداً، أما المتن فهو الخبر. وقد اشترط علماء الحديث في الإسناد الدقة والصحة لأنه يحيل على متن حقيقي،⁴ ولكن الإسناد تحرّر من هذه الشروط في الأجناس

¹ - فؤاد المرعي: نظرية الأدب، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط1، 1981-1982، ص66.

* - ينتمي هذا النص إلى جنس الحكاية على لسان الحيوان، فهو عبارة عن حوار يدور بين كبش كبير وآخر صغير ليلة العيد.

² - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص47.

³ - ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للمترد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص192.

⁴ - ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص111.

السردية التي جاءت بعد الحديث الديني، فأصبح يحيل على واقعة متخيلة بعدما كان يحيل في أول الأمر على واقعة حقيقية.

إن نص "بين خروفين" يتعالق مع الحديث النبوي من خلال استثمار خاصية (ثنائية) الإسناد والمتمن، وإن كانت هذه الثنائية في الحديث تحيل على الواقع الحقيقي فإنها في نص الرافعي متخيلة، خاصة وأن الحكاية جاءت على لسان الحيوان. كما أن الإسناد في النص الحاضر جاء متعددًا كما هو الحال مع الحديث النبوي، فالكبش الكبير يروي عن أمه التي تروي عن أبيها والذي بدوره روى الحديث عن أبيه، وهنا تتشكل سلسلة من الرواة (الإسناد) شبيهة بسلسلة الإسناد الذي اختص به جنس الحديث النبوي.

يشتغل نص الرافعي في بنيته - إذن - على الإسناد الذي هو خاصية شكلية يتميز بها الحديث الديني، فهو مما اختص به أهل الإسلام دون غيرهم، فهو عند علماء الحديث "خصيصة فاضلة من خصائص هذه الأمة وسنة بالغة من السنن المؤكدة".¹ ويتصل معنى الإسناد بمعنى "الرفع" فقولهم: "أسند الحديث: رفعه، والمسند من الحديث ما اتصل بإسناده حتى يسند إلى النبي صلى الله عليه وسلم... والإسناد في الحديث: رفعه إلى قائله".² لكن نص الرافعي يختلف عن الحديث الديني فيما يتعلق بالمتن، فهو حكاية متخيلة على لسان الحيوان، تقوم على أساس الحوار بين شخصيتين: كبش ضخم أقرن له خبرة طويلة مع بني البشر "وأما الآخر فهو جذع في رأس الحول الأول من مولده لم يدرك بعد أن يضحي".³ فهو صغير لا يعرف عن هذه الحياة شيئًا.

ويستمر الحوار بين الخروفين، الأول مدرك متوجس لما ينتظره في يوم الغد (عيد الأضحى)، أما الثاني فلا يعرف عن ذلك شيئًا، فهذه القصة تشبه إلى حد كبير حكايات "كليلة ودمنة" خاصة من خلال السؤال السردي الذي يطرحه المروي له، فالكبش الكبير راو والصغير مروي له:

¹ - ابن الصلاح: مقامة بن الصلاح، منشورات دار المعارف، سوسة، تونس، د/ط، د/ت، ص105.
² - الخطيب البغدادي: الكفاية في علم الرواية، جمعية دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، د/ط، 1357هـ/1938م، ص21.
³ - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص46.

«قال الصَّغِير: أتعني الذَّنْب؟ قال [الكبير]: لَيْتَهُ هُوَ...» (ص46).

«فماذا تَخْشى بعد الذَّنْب؟» (ص47).

«قلت: الذَّبْح، والفداء من الذَّبْح؛ فما الذَّبْح؟» (ص48).

هذا السؤال الذي يطرحه المروى له ينم عن رغبة في الاستماع وتشوق لمزيد من السرد،¹ الأمر الذي من شأنه أن يؤدي إلى استمرار الحكى وإضفاء عنصر التشويق على النص (القصة).

نلاحظ مما سبق أنَّ حضور صيغ الأداء (حدث... قال...) الخاصة بالحديث الديني قد لعبت دورا كبيرا في تطوير السرد (الحكي) وإضفاء مزيد من الإثارة والتشويق والمتعة على النص الحاضر.

ولا يقتصر حضور صيغ الأداء (الإسناد) على نص "بين خروفين" بل نجدها أيضا في قصة "السمة" التي تبدأ بفعل الحديث: "حدث أحمد بن مسكين الفقيه البغدادي قال:..."² كما نجد هذا الفعل (حدث) في قصة "الزاهدان" وهي الجزء الثاني من قصة "السمة". يقول راوي القصة: "ثم قلت: حدثني حسين المغازلي، أن بشرا (رحمه الله) كان لا يأكل إلا الخبز تورعا عن الشبهات"³.

يتضح لنا من هذه الاستشهادات أن الرافعي اعتمد في بناء بعض قصصه على بنية الحديث الديني والمتمثلة في الإسناد والمتن، ويتجلى ذلك من خلال استعمال صيغ الأداء (حدث، حدثني) التي تسند إلى شخصية معروفة في التراث الإسلامي (ابن مسكين أو المغازلي)، كما أنَّ موضوع هذه الأحاديث لا يبعد عن سياق الموضوعات الدينية (الصبر، الزهد...).

إلى جانب الإسناد نجد حضورا لمصطلحات الإسناد في نص الرافعي يقول: "لقد أدركت أُمي وهي نعجة قحمة كبيرة، وأدركت معها جدتي وقد أفرط عليها الكبر حتى ذهب فمها،

¹ - ينظر: عبد الفتاح كيليطو، "زعموا أنَّ... ملاحظات حول كلفة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي، دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص188.

² - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص110.

³ - المصدر نفسه، ص116.

وأدركت معها جدي وهو كبش هرم متقدّد أعجف كأنه عظام مغطاة، فعن هؤلاء أخذت ورويت، وحفظت".¹

إنّ الأفعال (أخذت، رويت، حفظت) تحيلنا إلى مصطلحات الحديث النبوي، فلكي يكون الراوي ثقة يؤخذ عنه، عليه أن يستمع ويحفظ ثم يروي. وقد جاء في مقدمة ابن الصلاح: "السماع من لفظ الشيخ وهو ينقسم إلى إملاء وتحديث من غير إملاء وسواء كان من حفظه أو من كتابه، وهذا القسم أرفع الأقسام عند الجماهير".²

إنّ الشخصية في نص الرافعي تسند (ترفع) الحديث إلى من هو أعلى منها رتبة (الأمّ، الجدّة، الجد)، كما أنّ راوي الحديث الديني ينشئ خطاً واصلاً بينه وبين مصدر الحديث. حيث يهدف الإسناد إلى شدّ الحديث إلى التاريخ الواقع.³ أما في نص الرافعي فالأمر لا يعدو أن يكون لعبة تخيلية، وهذا لإثارة المتلقي وتحقيق المتعة واستمرار الحكيم، فالنص الحاضر لا يعيد كتابة النص السابق بل يتخذ منه مطية لإنتاج نصّ جديد بأبعاد دلالية جديدة.

إنّ استمرار وامتداد جنس كبش الفداء إلى عصرنا (في نص الرافعي) ما هو في حقيقة الأمر إلا امتداد للنص الديني (الموروث) واستمراره في النصّ الحاضر، وما افتخار الشخصية بأصلها (جنسها) إلا إعلان النصّ الحاضر عن أصوله ومرجعياته. فالرافعي باستدعائه الخصائص الشكلية للحديث الديني متمثلة في الإسناد ومصطلحاته، واستحضاره قصّة الذبيح أراد أن يؤسّس نصّه على جنس تراثي سابق. ولكن هذا لم يمنعه من منح خصوصية لنصّه.

إذا كان الحديث الديني نصّاً مقدّساً، والمحدث فيه (المنشئ والراوي) هو الإنسان (النبوي "ص"، الأئمة، العلماء والشيوخ...) والغاية منه إعلاء شأن هذا الإنسان. فإن نص الرافعي يخالف هذا المبدأ، فالشخصية المتحدّثة فيه من الحيوان، وهي توجّه نقداً لادّعاء للإنسان في

¹ - المصدر نفسه، ج1، ص47.

² - مقدمة ابن الصلاح، ص50.

³ - ينظر: محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، كلية الآداب، منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص227.

آخر النص: "قال الكبير: لقد صدقت والله، ونحن بهذا أعقل وأشرف من الإنسان، فإنه يقضي العمر آخذا لنفسه، متكالبا على حظها، ولا يعطي منها إلا بالقهر والغلبة والخوف، تعال أيها الذابح، تعال، خذ هذا اللحم وهذا الشحم، تعال أيها الإنسان لنعطيك، تعال أيها الشحاذ..."¹

نلاحظ من خلال هذا المقطع حضور موضوع الذبح، والذبح في النص الديني سنة مؤكدة حث عليها النبي (ص) في عيد الأضحى، والذابح (المضحى) له أجر وثواب عند الله. لكننا نجد العكس بالنسبة لنص الرافعي، فهذا الإنسان المضحي/الذابح في النص السابق تحول إلى شحاذ في النص اللاحق، فنص الرافعي لا ينسخ النص الديني ولا يطابقه بل ينزاح عنه ويتجاوزه بسبب الواقع الذي يرصده الكاتب. فالتناص هنا يؤدي وظيفة نقدية.² إن نقد الشخصية (الحيوان) للإنسان وتهكمها عليه وسخريتها منه في نص الرافعي ما هو إلا نقد للواقع الذي آل إليه الإنسان العربي المسلم في عصر الكاتب بعد تخلّيه عن القيم الإسلامية الموروثة، فحتى الحيوانات (الشخصيات في النص) مازالت متصلة بسند مع أجدادها معترّة بأصولها وانتمائها مفتخرة بماضيها. أما إنسان العصر الحاضر فقد تخلّى عن أصوله وقيم أجداده وتراث أسلافه... ومن ثمّ تحول من إنسان "مقدّس" إلى إنسان "شحاذ". يتّضح لنا ممّا سبق ذكره أنّ الرافعي اتّجه صوب التراث ليبعث منه أقدم الأشكال السردية والمتمثلة في الحديث الديني حيث فجر طاقاته الإبداعية وأعاد تشكيل بنيته³ في نصّه (الحاضر) وفق تجربته ورؤيته الإبداعية.

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج 1، ص 54.

² - ينظر: هادية السالمي، التناص في القرآن، دراسة سيميائية للنص القرآني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 111، 112.

³ - ينظر: زهرة خالص، التناص التراثي في "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود السعدي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2005/2006، ص 57.

IV - دور الحديث النبوي في تشكيل الخطاب العجائبي لقصاص الرافعي:

1- التشكيل السردى للخطاب العجيب في قصص الرافعي:

ذكرنا في الفصل السابق من هذا البحث أن العجيب في نصوص الرافعي* مرتبط بالسرد، فهو متعلق بالرحلة إلى العالم الآخر، رحلة الراوي/الشخص عبر الحلم إلى فضاء العالم الآخر (الموت وما بعده)، فالراوي يروي لنا ما وقع له في هذا العالم ويصف لنا المشاهد التي رآها في تلك الرحلة العجيبة. فهذه الرحلة تستدعي في ذهن المتلقي رحلة عجيبة معروفة في التراث العربي الإسلامي، رحلة إلى عالم الغيب،** ذكرها النص القرآني إجمالاً، وفصلتها الأحاديث النبوية والمفسرون، إنها رحلة الإسراء والمعراج.

هنا يطرح البحث هذا السؤال: هل هناك علاقة بين الرحلتين: رحلة الراوي في نص الرافعي ورحلة النبي (ص) كما تجلت في أحاديثه؟ أو كيف يتجلى التعالق النصي بين نصوص الرافعي السردية والأحاديث النبوية التي تتخذ من العجيب/ الغيب موضوعاً أو مادة للسرد؟

إنّ انتقال الراوي إلى فضاء العالم الآخر يستثير ذاكرة القارئ فتستدعي صور القيامة، البعث، الحشر، الجنة، النار... التي ذكرها النبي (ص) في أحاديث الإسراء والمعراج أو أحاديث أخرى في هذا المجال. من هنا تكون الانطلاقة للإجابة على هذه التساؤلات: هل هناك علاقة بين عجيب النص الحاضر وعجيب النص السابق (النبوي)؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف تجلى هذا التعالق النصي؟ ثم ما هي وظيفة هذا الخطاب العجيب في نص الرافعي؟

إن الحديث عن رحلة عجيبة إلى العالم الآخر يستدعي رحلة الإسراء والمعراج، حيث أسري بالنبي (ص) ليلاً من مكة إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السماوات العلى ثم

* - يقتصر حضور الخطاب العجيب في نصوص الرافعي على بعض قصص "وحي القلم": رؤيا في السماء، الانتحار(6)، السمكة، الشيطان، وهذه القصة الأخيرة استبعدناها هنا لأنها تتعلق بالرحلة إلى عالم الجن، بينما نسعى في هذا المبحث إلى دراسة مظاهر التعالق بين النص الرافعي والنص النبوي من خلال موضوع العالم الآخر (القيامة، النار، الجنة...)

** - يدرج دارسو الأدب عالم الغيب ضمن الخطاب العجيب لأن هذا "الغيب" لا يمكن تفسيره بقوانين العقل، أي أنه يخضع لتفسيرات فوق طبيعية. حيث لا يملك المتلقي المسلم إلا التصديق، لأن هذا العجيب/ الغيب وراءه قوة مطلقة هي قوة الله عز وجل.

إلى سدره المنتهى، في هذه الرحلة رأى محمد (ص) الجنة والنار وصورا من العذاب... إنها رحلة عجيبة، حيث إن كل شيء يحدث بتوقف الزمن المادي وبدايه الزمن المقدس، مع انطلاق الرحلة في الجو، كل شيء يُقطع مع الأرض.¹ إنه فضاء عجيب (غيبى) مخالف لما ألفه محمد (ص) في الواقع.

هذه الرحلة عمل الرافعي على محاكاتها في نصه من خلال القصص الثلاث 'رؤيا في السماء' و'الانتحار' (6) و'السمة'. في هذه القصص يحضر العجيب من خلال الحلم الذي يتم ليلا، حيث ينام الراوي/البطل وهو يفكر في شيء ما أو يحاول معرفة سبب ما أو سر من أسرار الحياة، ليجد نفسه (عبر الحلم أو الرؤيا) في فضاء العالم الآخر ليشهد أهوال القيامة والحشر والنار والجنة، ثم يستيقظ وتنتهي القصة.² ويمكن تلخيص نقاط التعالق بين الرحلتين على هذا النحو:

أ/ تصوير الراوي لأحداث ما قبل الرحلة الأخروية:

يعيش الراوي/البطل 'أبو عبيد' في النص الرافعي حالة نفسية متأزمة قبل النوم/الرحلة، ففي قصة 'الانتحار' يفكر الراوي في قتل نفسه (الانتحار)، يقول: 'وقلت في نفسي: ما هو والله إلا القتل... وبث أوامر هذه النفس في قتلها وأحدثها حديث الموت'³، ثم تأتي الرحلة العجيبة للتحذير من جهة وللإجابة على تساؤلات الراوي من جهة أخرى، وفي قصة 'رؤيا في السماء' يحاول الراوي/البطل 'أبو خالد' إقناع شيخه بعدم الزواج والزهد في الحياة الدنيا، ثم تأتي الرحلة العجيبة للتوبيخ والتحذير، أما 'أحمد بن مسكين' بطل قصة 'السمة' فيغتر بكثرة حسناته ثم تأتي الرحلة لتحذيره من الغرور والرياء.

هذه الحالة النفسية التي يعيشها الراوي شبيهة بالحالة المتأزمة التي كان يعيشها الرسول (ص) قبل رحلته. فقد جاءت رحلة (الإسراء والمعراج) وهو يعاني حالة متأزمة بعد ما فقد عمه أبا طالب وزوجته خديجة.⁴ إذ أصبح يعاني العزلة واليتم من جديد، فالرحلة العجيبة

¹ - ينظر: وحيد السعفي، العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، تير الزمان، تونس، د/ط، 2001، ص543.

² - ينظر: محمد مداور، التناص القرآني في أدب الرافعي (وحي القلم أنموذجا)، ص91.

³ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص92.

⁴ - ينظر: أبو محمد عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تح: طه عبد الرؤوف سعد، م1، ج2، دار الجليل، بيروت، د/ط، 1991، ص263، 264.

تأتي للتخفيف حتى "يشعر محمد (ص) بعودة الأمن والسكينة. فالرحلة فضاء للانفتاح يعوّض الفضاء المغلق الذي كانت الحياة فيه عسيرة".¹

قبل الرحلة إذن، كانت هناك حالة نفسية متأزمة في كلا النصين، فتأتي الرحلة العجيبة كفضاء للانفتاح واكتشاف عالم جديد من شأنه التخفيف والإجابة عن بعض التساؤلات التي تراود الشخص القائم بالرحلة.

ب- الإطار الزمني للرحلة/ الرؤيا:

يخبرنا النص القرآني والأحاديث النبوية بأن رحلة الإسراء والمعراج قد وقعت أحداثها بالليل، وكانت رؤيا من الله أثناء النوم.² وقد كان الإسراء على متن دابة تسمى "البراق"، وينتهي دور البراق عند باب المسجد الأقصى. وهناك ينصب المعراج لمحمد صلى الله عليه وسلم، وهو كالسلم له درج يرقى فيها، فصعد فيه إلى السماء الدنيا ثم إلى بقية السموات السبع.³

وفي نص الرافعي يتم انتقال الراوي/البطل إلى العالم الآخر ليلا أثناء النوم، حيث يتكرر ذكر الليل في القصص الثلاث قبيل بداية الحلم/الرؤيا (الرحلة). يقول الراوي:

« فتمت ليلة فرأيتني في يوم القيامة ... ».⁴

« فلما صلينا العشاء ... فتمت ... ورأيت في نومي كأنها القيامة ... ».⁵

يعدّ النوم إذن، نقطة العبور من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة، من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، فالنوم يقابل الموت الذي يعتبر البوابة الوحيدة للعالم الآخر، فهذا العالم لا يمكن مشاهدته إلا بالمرور الحتمي عبر هذه البوابة (الموت/النوم). فالرووي ينقل الأحداث إلى عالم

¹ - وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، ص 532.

² - يبدو من الأخبار التي جمعها ابن هشام أن الرحلة كانت رؤيا وحسب: ((قال ابن إسحاق : وحدثني بعض آل أبي بكر أن عائشة زوج النبي صلى الله عليه وسلم كانت تقول: ما فقد جسد رسول الله صلى الله عليه وسلم ولكن الله أسرى بروحه ... وحدثني يعقوب بن عتبة بن المغيرة بن الأخنس أن معاوية بن أبي سفيان كان إذا مثل عن مسرى رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: كانت رؤيا من الله تعالى صادقة... فلم ينكر ذلك من قولهما لقول الحسن البصري: إن هذه الآية نزلت في ذلك، قول الله تبارك وتعالى : (وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس) [الإسراء -60] ولقوله تعالى في الخبر عن إبراهيم عليه السلام إذ قال لابنه (يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك) [الصافات -102] ثم مضى على ذلك، فعرفت أن الوحي من الله يأتي الأنبياء أيقاظا ونياما)، ابن هشام: السيرة النبوية، م 1، ج 2، ص 245، 246.

³ - ينظر: ابن كثير، التفسير، ج 3، ص 23.

⁴ - الرافعي: وحي القلم، ج 2، ص 114.

⁵ - المصدر نفسه، ج 1، ص 165، 166.

الحلم/ الرؤيا ليكسر التتابع الخطي للزمن، ومن هنا يتجلى العجائبي بالدرجة الأولى من خلال تفجير طاقات الزمن وإزاحته عما هو متعارف عليه، الأمر الذي يحقق للقصة عجائبيتها.¹

ج/ وصف الراوي لأطوار العالم الآخر:

ينتقلُ الراوي في الرحلة من مكان إلى آخر فيُنْبِئُ لنا ذاته في الفضاء الذي توجد فيه، إنه يصف مشاهداته، ولكن هذه الذات تظلّ على مسافة ما بموضوعها لأنها ستتركه عند نهاية الرحلة² (اليقظة).

عندما عاد النبي (ص) إلى الأرض (اليقظة) أصبح هو الذي يروي ويقصّ على الناس ما رآه ويصف (بضمير المتكلم) ما شاهده في رحلته العجيبة. ومن ذلك قوله (ص): «ولما فرغت مما كان في بيت المقدس، أتيت بالمعراج، ولم أزل شيئاً قط أحسن منه، وهو الذي يمدّ إليه ميّتك عينه إذا حُضر، فأصعدني صاحبي فيه، حتى انتهى بي إلى باب من أبواب السماء، يُقال له: باب الحفظة، عليه ملك من الملائكة، يقال له: إسماعيل، تحت يده اثنا عشر ألف ملك، تحت كل ملك منهم اثنا عشر ألف ملك.»³

وكذلك ينقل لنا الراوي في نص الرافعي ما رآه في رحلته العجيبة مستخدماً الفعل رأى في صيغة الماضي. يقول الراوي:

«ورأيت في نومي كأنها القيامة...»⁴.

«فنمت ليلة فرأيتني في يوم القيامة... ورأيت الناس وقد وسّعت أبدانهم...»⁵

«رأيتني ميتاً في يد غاسله...»⁶

يتضح مما ذكرنا أن العجيب يأتي في معرض الوصف، إذ يصف الراوي مشاهداته (القيامة، البعث، الحشر، الجنة، النار) سواء في أحاديث النبي (ص) أو في وصف الرافعي

¹ - ينظر: فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السردي، ص 231.

² - ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 186.

³ - ابن هشام: السيرة النبوية، مج 1، ج 2، ص 45.

⁴ - الرافعي: وحي القلم، ج 1، ص 166.

⁵ - المصدر نفسه، ج 2، ص 114.

⁶ - المصدر نفسه، ص 92.

للعالم الآخر (القيامة، الجنة، النار...)، لكن هل هناك علاقة بين الوصفين (الوصف النبوي والوصف الرافعي) لهذا العالم؟ أو كيف اشتغل نص الرافعي على عجيب الحديث النبوي؟ وما هي وظائف هذا العجيب في نص الرافعي؟

للإجابة على هذه التساؤلات ارتأينا تقسيم وصف الرافعي للعالم الآخر إلى: الموت وما بعده من أهوال القيامة - الميزان - النار/جهنم.

(د) - وصف الراوي للموت وما بعده:

إن ذكر الرافعي للنوم هو حضور ضمنى للموت، فالنوم أخو الموت¹، فالأول موت أصغر والثاني موت أكبر، في كليهما يتوفى الإنسان. والموت هو بوابة العالم الآخر يقول النبي (ص): "من مات فقد قامت قيامته"². كل مسلم متيقن من هذا، لكنه لا يعرف عن هذا العالم العجيب سوى ما ذكره القرآن الكريم وما تداولته الأحاديث النبوية. فمع الموت يتوقف الزمن المادي، تقبض الروح ويموت الجسد وتتعطل وظائفه المعهودة ليبدأ الزمن العجيب المطلق والمخالف لما ألفه الراوي.³

لقد ذكر الموت في العديد من الأحاديث النبوية، ولم يصرح الرافعي في قصصه بذكر الموت إلا في قصة واحدة من بين القصص الثلاثة التي تصف العالم الآخر. يقول راوي قصة "الانتحار": "رأيتني ميتاً في يد غاسله يُقَلِّبه ويغسله كأنه خرقة؛ ثم حملت على النعش..."⁴. وإذا لم يذكر الراوي الموت في القصتين المتبقيتين فإن ذكره للقيامة وأهوالها دليل على مرور الراوي/البطل عبر بوابة الموت، لأن البعث والحشر ورؤية الجنة أو النار تكون في الحياة الأخرى بعد الموت والرحيل عن الحياة الدنيا.

ثم ينتقل بنا الراوي إلى وصف مشاهد القيامة والبعث والحشر، وتحضر هذه المشاهد في قصص الرافعي الثلاث، يقول الراوي:

¹ - "سئل نبي الله صلى الله عليه وسلم: أينام أهل الجنة؟ فقال صلى الله عليه وسلم: النوم أخو الموت، وأهل الجنة لا ينامون". ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، دار الجليل، بيروت، لبنان، د/ط، 1990، ص149.

² - أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج6، دار الفكر، بيروت لبنان، د/ط، 1996، ص267، 268.

³ - ينظر: فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السردي، ص254.

⁴ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص92.

«ثم رأيت كأنما نُفخ في الصور وبعثت الأموات جميعاً، فطرنا في الفضاء، وكانت النجوم غباراً حولنا كتراب العاصفة في العاصفة، وإذا نحن في عرصات القيامة وفي هول الموقف!»¹.

«ورأيت في نومي كأنها القيامة وقد بعث الناس، وضاق بهم المحشر، وأنا في جملة الخلائق، وكأننا من الضغطة حبّ مبعوث بين حجري الرّحى. هذا والموقف يغلي بنا غليان القدر بما فيها، وقد اشتدّ الكرب وجهدنا العطش حتى ما ممّا ذو كبدٍ إلا وكأن الجحيم تنفس على كبده...»².

«فنمت ليلة فرأيتني في يوم القيامة والخلق يموج بعضهم في بعض، والهول هول الكون الأعظم على الإنسان الضعيف...»³.

يتجلى لنا من خلال هذه المقاطع الهول الأكبر الذي يلي الموت، إنه يوم القيامة، يوم ينفخ في الصور، وتبعثر الأموات وتصير النجوم غباراً، يوم يحشر الناس وقد ماج بعضهم في بعض في موقف مهول عظيم حرّه، شديد عطشه... إنها صورة مروّعة تنبئ عن "انهيار العالم الكوني الذي يحيا فيه الإنسان"⁴ وقيام عالم آخر عجيب، ولكنّ هذه الصورة التي رسمها الراوي في نص الرافعي لا تبتعد عن الصورة التي ذكرتها أحاديث نبوية مختلفة، وهي صورة حاضرة في ذهن كلّ قارئ متسلّح بالمرجعية الدينية. فصورة الموقف الذي يغلي والكرب الشديد مستوحاة من الحديث الشريف: "إنّ أدنى أهل النار عذاباً يوم القيامة، ينتعل بنعلين من نار، يغلي دماغه من حرارة نعليه."⁵

إنّ صورة الخلق الذي يموج بعضهم في بعض. التي ذكرها نص الرافعي تستدعي ما عرف عند محدّثين بحديث الشفاعة، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: «إذا كان يوم

¹ - المصدر نفسه، ص92.

² - المصدر نفسه، ج1، ص166.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص114.

⁴ - عيد المجيد النجار، محاورّة التبعد الأخرى في فكر النورسي، مجلة حراء، مصر، يوليو، ع15، 2009، ص20.

⁵ - رواه مسلم في الصحيح، رقم211، ص117.

القيامة ما ج الناس بعضهم في بعض، فيأتون آدم فيقولون: اشفع لنا إلى ربك، فيقول: لست لها...»¹.

إذا قارنا بين نص الرافعي والنصوص السابقة وجدنا أن الرافعي يعتمد على المرجعية الدينية في وصف القيامة وأهوالها، فقد رسم الراوي صورة مفزعة ومهولة عن القيامة، لكنها ليست أكثر هولاً من تلك الصورة التي ذكرتها الأحاديث النبوية، بل إن القارئ لا يستطيع أن يقرأ النص اللاحق دون أن تستدعي ذاكرته الصورة الدينية، فهذه الأخيرة تأسره وتظل تراوده عبر بقية النص، ينتظر بشغف أخبار الراوي عن الميزان والجنة والنار.

(هـ) - تصوير الراوي لميزان القيامة:

يعدّ الميزان أداة تحقيق العدالة الإلهية المطلقة، كل إنسان سيخضع لهذا الاختبار في الحياة الأخرى، توزن أعماله (حسناته وسيئاته)، فإما إلى الجنة والنجاة وإما إلى النار والبوار. هذا الامتحان قد مرّ عبره الراوي في قصة "السكة"، ففي الجزء الأخير من هذه القصة ذكر لفظ الميزان ثمانياً (8) مرات: سبع (7) مرات بصيغة المفرد ومرة واحدة بصيغة الجمع، يقول: "وقيل: وُضِعَت الموازين. وجيء بي لوزن أعمالي، فجُعِلَت سيئاتي في كفة وأُلْقِيَت سجلات حسناتي في الأخرى، فطاشت السجلات ورجحت السيئات، كأنما وزنوا الجبل الصخري العظيم الضخم بلغافة من القطن..."².

ثم جُعِلَت الملائكة تلقى في الميزان الحسنة بعد الحسنة مما كان يعمل الراوي في الحياة الدنيا، ولا زالت كفة الحسنات ترجح في كل مرة، حتى ثبت الميزان فكان بين الهلاك والنجاة... وكان في كل مرة يسمع الصائح يقول: ألم يبق له شيء؟... وهكذا إلى أن وزنت كل أعماله، ولم يبق له في الأخير إلا دموع المرأة المسكينة التي أحسن إليها قبل موته /نومه، فوضعت الملائكة غرغرة عينيها في الميزان، فرجحت كفة الحسنات، وسمع صوتاً يقول: قد نجا.³

¹ - رواه البخاري في الصحيح، رقم: 7510.

² - وحي القلم، ج2، ص114، 115.

³ - ينتظر: المصدر نفسه، ج2، ص115.

يقوم تصوير الراوي للميزان على عنصرى المفاجأة التي تسهم في إذكاء أجواء الرعب والفرع لدى المتلقي¹، لكنه لم يعتمد في تصويره هذا على مخياله فقط، ذلك أن موقف عرض الراوي /الشخصية على الميزان لوزن أعماله مستوحى من الأوصاف التي قدّمتها أحاديث كثيرة عن ميزان القيامة، ومن ذلك قول النبي (ص):

« يؤتى بابن آدم يوم القيامة حتى يوقف بين كفتي الميزان ويوكلُ به ملك، فإن ثقل ميزانه نادى الملك بصوت يُسمع الخلائق سعدَ فلان سعادةً لا يشقى بعدها أبداً. وإن خفَ ميزانه نادى بصوت يُسمعُ الخلائق شقي فلان شقاوةً لا يسعدُ بعدها أبداً. وعند خفة كفة الحسنات تقبل الزبانية [وهم ملائكة العذاب] وبأيديهم مقامع من حديد عليهم ثياب من نار فيأخذون نصيب النار إلى النار.»²

يتجلى لنا من خلال المقارنة بن النصين السابق واللاحق أن الكاتب حاول تمثيل الموقف/الحدث الذي أخبر عنه الحديث النبوي تمثيلاً سردياً، حيث جعل الراوي يقف بين يدي الميزان لوزن أعماله، ويعيش ذلك الامتحان المروع بكلّ مراحلهِ وتفاصيلهِ إلى أن ينجو، فهذه المشاهد التي عايشها الراوي/البطل تستدعي صورة الميزان التي رسمها الحديث النبوي. ما يؤكد هذا الكلام هو أنّ الدوال (طاشت السجلات، كفة الحسنات) في المقطع أعلاه تحيل ذاكرة المتلقي ذي المرجعية الدينية الإسلامية إلى قول النبي (ص): « إن الله يستخلص رجلاً من أمتي على رؤوس الخلائق يوم القيامة فينشر عليه تسعة وتسعين سجلاً، كل سجل منها مثل مدّ البصر، ثم يقول أتتكر من هذا شيئاً، أظلمك كتبتي الحافظون؟ فيقول: لا، يا رب. فيقول: أفلك عذر؟ فيقول: لا، يا رب. فيقول: بلى إن لك عندنا حسنة وإنه لا ظلم عليك اليوم، فيخرج بطاقة فيها: أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمداً رسول الله فيقول: يا رب ما هذه البطاقة مع هذه السجلات؟ فيقول: "إنك لا تظلم" قال صلى الله

¹ - ينظر: بشير القمري، شعرية النص الروائي، ص100.

² - أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج5، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص213.

عليه وسلم: "توضع السجلات في كفة والبطاقة في كفة" قال: "قطاشت السجلات وثقلت البطاقة فلا يتقل مع اسم الله شيء".¹

يتضح لنا أن نص الرافعي يتعلّق بالنص النبوي لرسم صورة لميزان القيامة، وبالرغم من اختلاف الموقف الذي أخبر عنه الراوي في النص الحاضر عن الموقف الذي أخبر عنه الحديث النبوي، وبالرغم من أن الراوي قد أضفى على الصورة السابقة شيئاً من مخياله إلا أن نص الرافعي قد حافظ على الصورة المرجعية/ الدينية للميزان عموماً، بالإضافة إلى محافظته على بعض التراكيب والألفاظ النبوية (طاشت السجلات، الكفة). إننا أمام نص "تأتج عن الاستعارة والتحويل"،² نص يستغل الحديث النبوي لإنتاجه من جديد.

(و) - وصف الراوي للنار/ جهنم:

لقد شهد راوي قصة "الانتحار" ألواناً مفزعة من العذاب في ساحة المحشر، يقول: "وجيء على أعين الخلق بأنعم أهل الدنيا وأكثرهم لذات في تاريخ الدنيا كلّها، فصاح صائح: هذا أنعم من كان على الأرض منذ أن خلقها الله إلى أن طواها. ثم غمس هذا المنعم في النار غمسة خفيفة كنبضة البرق، وأخرج إلى المحشر، وقيل له والناس جميعاً يسمعون: هل ذقت نعيماً قط؟ قال: لا والله. ثم جيء بأتعب أهل الأرض وأشدّهم بؤساً منذ خلقت الأرض، فغمس في الجنة غمسة أسرع من النسيم تحرك ومزّ، ثم أخرج إلى المحشر وقيل له: هل ذقت بؤساً قط؟ قال: لا والله..."³

إذا تأملنا الأحداث في هذا المقطع السردى اتضح لنا تعالقه بالحديث النبوي، بل يبدو هذا الوصف وكأنه إعادة لنص الحديث ولكن من غير إشارة إلى ذلك، يقول النبي (ص): «يؤتى بأنعم أهل الدنيا من أهل النار يوم القيامة فيصبغ في النار صبغة، ثم يقال: يا ابن آدم! هل رأيت خيراً قط؟ هل مرّ بك نعيم قط؟ فيقول: لا والله يا رب! ويؤتى بأشدّ الناس بؤساً في الدنيا من أهل الجنة، فيصبغ صبغة في الجنة، فيقال له: يا ابن آدم! هل رأيت بؤساً

¹ - رواه الترمذي في السنن، رقم 2639، ص 595.

² - بشير القمري: شعرية النص الروائي، ص 73.

³ - الرافعي: وحي القلم، ج 2، ص 92.

قط؟ هل مر بك شدة قط؟ فيقول: لا والله يا رب! ما مر بي من بؤس قط، لا رأيت شدة قط.¹

يرسم الراوي في بداية هذا المقطع صورة سوداوية لجهنم تحيل لسوداوية الفعل المقترف في الدنيا وبالتالي سوداوية العذاب المستحق! إنها تمثيلات ضدية تفارق ما ارتسم في رحاب الجنة.² لذلك لا يمكن إدراك نعيم الجنة إلا بمقابلته بعذاب النار.

يخبر النص النبوي عما سيحدث في المستقبل الآخروي (يوم القيامة) ويدل على ذلك استعمال الفعل المضارع (يؤتى) الذي يفيد وقوع الحدث في المستقبل، أما نص الرافعي فيستعمل الفعل الماضي (جيء) للدلالة على أن الحدث قد وقع، فرغم التغييرات التي مارسها النص الحاضر على النص السابق في مستوى الأسلوب أو الفضاء، حيث لم يذكر الحديث أن هذه الأحداث تتم على مرأى الناس في المحشر، إلا أن ذلك لم يغير في مضمون الحديث، وهنا يمكننا القول إن النص اللاحق قد حقق ما وعد به النص السابق، إنه يصدق ولا ينقضه.

ثم يصف لنا الراوي مشهد جهنم المفزع قائلاً: «وسمعا شهيق جهنم وهي تفور تكاد تميز من الغيظ، فأيقنت أن لها نفسا خلقت من غضب الله، وخرج منها عنق عظيم هائل، لو تضمرت السماء كلها نارا لأشبهته، فجعل يلتقط صنفا صنفا من الخلق، وبدأ بالملوك الجبابرة التقطهم مرة واحدة كالمغناطيس لتراب الحديد، وقذف بهم إلى النار، ثم انبعث فالتقط الأغنياء المفسدين فأطارهم إليها، ثم جعل يأخذ قوما قوما، وقد أجمني العرق من الفزع، ثم طرت أنا فيه، ونظرت، فإذا أنا محتبس في مظلمة نارية كالهواية، ليس حولي فيها إلا قاتلوا أنفسهم».³

إذا تأملنا هذا المقطع السردي وجدناه يتعالق مع حديثين من أحاديث وصف أهوال يوم القيامة، ذلك أن صورة العنق العجيب الذي يخرج من النار، يلتقط الجبابرة ويقذف بهم إلى النار هي صورة مستمدة من الحديث النبوي، فهي تحيلنا إلى قول النبي (ص): «تخرج عنق

¹ - رواه مسلم في الصحيح، رقم 2807، ص 1291، 1292.

² - دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي، ص 351.

³ - الرافعي: وحي القلم، ج 2، ص 93.

من النار يوم القيامة لها عينان تبصران وأذنان تسمعان ولسان ينطق، يقول: إني وُكِّلت بثلاثة؛ بكلّ جبار عنيد، وبكلّ من دعا مع الله إلهاً آخر، وبالمصوّرين.¹ فالجبابرة في كلا النصين هم الهدف الأول لهذه العنق العجيبة التي لم يُر مثلاً قط. عنق كأنها كائن حي ولكنها كائن عجيب فوق الطبيعي، أقوى من الجنس البشري.²

إن ذكر الراوي صورة العرق الذي ألجمه من شدة الفزع يستدعي الحديث الشريف: "تدنى الشمس يوم القيامة من الخلق حتى تكون منهم كمقدار ميل، فيكون الناس على مقدار أعمالهم في العرق، فمنهم من يكون إلى كعبيه، ومنهم من يكون إلى ركبتيه، ومنهم من يكون إلى حَقْوَيْهِ، ومنهم من يلجمه العرق إجماماً."³

ثم يصف لنا الراوي/البطل مشاهد وصوراً من العذاب رآها في رحلته العجيبة، إنه عذاب مفارق لكل عذاب دنيوي، يقول: "ورأيت رجلاً ذبح نفسه يريد أن يصرخ يسأل الله الرحمة، فلا يخرج الصوت من حلقه... ورأيت آخر كان تحسّى من السمّ فمات ظمآن يتلظّى جوفه، فلا تزال تتشأ له في النار سحابة روية تبرق بالماء، فإذا دنت منه ورجاها، انفجرت عليه بالصواعق ثم عادت تتشأ وتتفجر!..."⁴

إن أدوات القتل/الانتحار وطرائقه التي ذكرها الراوي (الذبح - الطعن - المّدية - السمّ - السكين) تستثير ذاكرة المتلقي، فتستدعي هذه الأخيرة مجموعة من الأحاديث التي ترصد لنا صور الذين قتلوا أنفسهم (انتحروا) وهم يعذبون في نار جهنم، يقول النبي(ص):

« من قتل نفسه بحديدة فحديده في يده يتوجأ بها في بطنه في نار جهنم خالداً فيها أبداً. ومن شرب سماً فقتل نفسه فهو يتحسّاه في نار جهنم خالداً مخلّداً فيها أبداً. ومن تردّى من جبل فقتل نفسه فهو يتردّى في نار جهنم خالداً مخلّداً فيها أبداً.»⁵

« من قتل نفسه بشيء عذّبه الله به في نار جهنم... ومن ذبح نفسه بشيء ذُبح به يوم القيامة»¹

¹ - رواه الترمذي في السنن، رقم 2574، ص 580.

² - ينظر: تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 139.

³ - رواه مسلم في الصحيح، رقم 2864، ص 1310.

⁴ - الرافعي: وحي القلم، ج 2، ص 93.

⁵ - رواه مسلم في الصحيح، رقم 175، ص 61.

« إن رجلا ممن كان قبلكم خرجت به قرحة فلما أدته. انتزع سهما من كنانته فنكأها فلم يرقأ الدَّم حتى مات، قال ربكم: "قد حرمت عليه الجنة".»²

« الذي يخنق نفسه يخنقها في النار والذي يطعنها يطعنها في النار. »³

يبدو المقطع السردى أعلاه ككتابة ثنائية لمجموعة من الأحاديث التي تندرج ضمن موضوع واحد هو قتل النفس، يستحضرها الكاتب ثم يحاكيها ويعيد تشكيلها ببراعة فنية عالية من دون أية إشارة إلى مصدرها الأصلي (الحديث)، إنه تركيب لمجموعة متفرقة من الأخبار/ الأحاديث ضمن بناء قصصي متكامل ينم عن مقدرة سردية فائقة. فهذه المحاكاة تتخذ في نص الرافعي صورة نقل مباشر للسياق المرجعي⁴ للنص السابق، لكنها عملية نقل تتم بذكاء، إنها تمثيل سردي لأحاديث متفرقة يجمعها موضوع واحد تهدف إلى رسم صورة متكاملة عن العذاب الأليم الذي ينتظر قاتلي أنفسهم (المنتحرين) في الحياة الأخرى.

يضطلع هذا التناص بوظيفة إقناعية بالدرجة الأولى، إذ يحاول الكاتب التحذير من "الانتحار" الذي تكون عاقبته العذاب الخالد في جهنم. فقد حاول الراوي/الشخص في قصة "الانتحار" قتل نفسه قبل نومه/ موته، وهو الآن يرى بأم عينيه مصير اللذين قتلوا أنفسهم (انتحروا) وهم يعذبون في نار جهنم، فلو فعل ذلك لكان الآن معهم.

نلاحظ من خلال ما سبق ذكره، أن وصف الرافعي للنار (جهنم) وأشكال العقاب كان يتحرك في إطار الحدود التي رسمتها الأحاديث النبوية الشريفة لمشاهد العالم الآخر (القيامة، الميزان، النار أو العذاب). وهكذا يصبح العذاب صورة دائمة مستمرة وشكلا من أشكال التجدد، فالنص اللاحق يجد في النص السابق (الديني) مادة ثرية من العجيب يصوغها المبدع بفن منقطع النظير مستندا إلى مخياله الواسع.

يتضح مما سبق، أن الرافعي قد التزم بالمنهج القرآني والنبوي في وصف أطوار العالم الآخر، فبعد الموت قيامة بأهوالها ثم بعث، وموقف حشر مفزع ومهول ثم ميزان بكفة

¹ - المرجع نفسه، رقم 177، ص 62.

² - المرجع نفسه، رقم 180، ص 63.

³ - رواه البخاري في الصحيح، رقم 1365، ص 156.

⁴ - ينظر: بشير القمري، شعرية النص الروائي، ص 93.

للحسانات وأخرى للسيئات، ثم عذاب إلى النار أو خلاص إلى الجنة. ولا نجد إلا تحويلاً بسيطاً لما ذكره النص القرآني أو النص النبوي عن هذا العالم العجيب، فالكاتب (الرافعي) لا يحيد عن توثيق الوصف القرآني والنبوي للنار (جهنم) وأهوال القيامة وكأنه يشعر أنه في منطقة محفوفة بالمحاذير.¹ إنها منطقة تتعلق بأشدّ القضايا حساسية عند المسلمين وهي قضية "الإيمان بالغيب".

حاول الكاتب التمثيل السردى للآيات القرآنية والأحاديث النبوية المتفرقة التي تتحدث عن العالم الآخر، من خلال إعادة تشكيلها من جديد (في نصّه السردى) باستخدام مخياله الواسع، إنه يحاول أن يرسم للقارئ صورة متكاملة عن عالم عجيب، عالم تعيشه الشخصية القصصية وتتفاعل معه بكل جوارحها، فما وعد به النص السابق تحقق في النص الحاضر. جاء التمثيل السردى في قصص الرافعي لإقرار ما ذكرته الآيات القرآنية والأحاديث النبوية حول العالم الآخر (الغيب)، بدليل أنّ وصف الراوي لهذا العالم العجيب لم يبتعد كثيراً عن الحدود التي رسمها النص القرآني للعالم الآخر (العجيب)، وإذا حاد عنه فالى الحديث النبوي الشريف، وما كان للكاتب أن يرسم عالمه الأخرى من وحي مخياله بعيداً عن رسوم النصوص الدينية، ولو فعل ذلك لما نُقِلَ منه، لأنه يخاطب القارئ المسلم، خاصة وأنه وعد هذا القارئ بأنه سيدافع عن القرآن الكريم ولغته وبيانه،² لذلك لم يرسم من العالم الآخر إلا النموذج الديني (القرآني والنبوي) "الذي قُدِّم للعقل البشري ليستوعبه ذلك العقل بقدراته، وطاقاته، ويؤمن به ويصدق".³

¹ - منير سلطان : التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د/ط، 2004، ص133.

² - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج3، ص 184.

³ - منير سلطان: التضمين والتناص، ص133.

2/ محاكاة قصص الرافعي للعالم العجاني ووظيفتها التفاعلية*

رأينا فيما سبق أن الرافعي قد انتهج في تصويره للعالم الآخر (العجيب) طريقة المحاكاة أسلوبيا وموضوعا، أي: محاكاة آيات النص القرآني والحديث النبوي من خلال محاولة تمثيلها سرديا، وهذه المحاكاة ليست عملية مجانية وإنما لها وظيفة ودلالة يسعى الكاتب لترسيخها في نصه.

لا نعتقد بأن وظيفة العجيب في النص الديني (القرآن والحديث) هي الوظيفة ذاتها بالنسبة لعجيب نص الرافعي، مادامت هناك محاكاة لذلك العجيب، ذلك أن "القص إذا نسج على منوال فليستغله ويبلغ من خلاله خطابه لا خطاب غيره".¹ فالمحاكاة بوصفها نمطا من أنماط التعلق النصي لها وظائفها التي يحكمها السياق الجديد (في النص الحاضر).

ذكرنا سابقا أن الخطاب العجيب يتحقق في قصص الرافعي عن طريق الرؤيا التي تتم عند خلود الراوي إلى النوم، وما دامت الرؤيا خطابا غيبيا من الله (وليس من الشيطان) فإنها تقتضي تأويلا من قبل المتلقي وهو الراوي الذي تلقى هذه الرؤيا أثناء نومه، إنه يتجاوز دوره من متلقي إلى مؤول.² والرؤيا عموما تكون إما بشرى أو تحذيرا، ولعل التحذير هو الغالب على قصص الرافعي.

لقد زهد راوي قصة "رؤيا في السماء" في الزواج، وحاول إقناع شيخه بعدم الزواج بعدما مانت زوجته، ولما نام رأى نفسه في المحشر وقد أخذه الظما، ورأى ولدا يسقون آباءهم، وهو لا أحد يسقيه لأنه لم يقدم في الدنيا ولدا من أجل ذلك، ثم عاتبته الملائكة على فعلته.

يهدف العجيب هنا إلى التحذير والإنذار، لكي لا يعود الراوي/الشخصية إلى تلك الأفكار مجددا. والحكم نفسه يمكن إطلاقه على قصتي "السكة" و"الانتحار"، فبطل القصة الأولى ينام وقد أعجبته نفسه بما قدم من حسنات، فيرى نفسه في فضاء يوم القيامة بأهواله،

* - يتعلق هذا المبحث بحضور العجيب الديني/ الغيبي عموما سواء تعلق الأمر بالنص القرآني أو بالحديث النبوي فوظيفة العجيب هي ذاتها. وقد أشرنا هذا العنصر ولم نتحدث عنه في الفصل السابق لاعتبارات منهجية.

¹ - وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، ص 550.

² - ينظر: سعيد قطيبي، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 198، 199.

ويوضع الميزان، وينجو بالكاد، فالحسنات الكثيرة التي أعجبته صارت لا شيء لولا دموع امرأة كان قد أحسن إليها يوماً، فالعجيب هنا يأتي للتحذير من الغرور والرياء والإعجاب بالنفس. وذلك لما يتركه من حيرة وشك وتوتر وخوف في نفس الشخصية والقارئ على حد سواء.¹

في قصة "الانتحار" يفكر الراوي "أبو عبيد" ذات ليلة في الانتحار لكرب ألم به، فينام فإذا به يري نفسه ميتاً ثم في ساحة المحشر، ثم يرى جهنم بأمر عينيه ويدخلها، ثم يخرج منها لأنه لم يقتل نفسه رغم مصائبه، ولم يشرب الخمر في الدنيا. وهنا تبرز وظيفة أخرى للعجيب إلى جانب وظيفة التحذير وهي وظيفة الإقناع، إقناع الراوي/الشخص بعدم الإقدام على الفعل (الانتحار).

تتمثل الوظيفة الأساسية للعجيب في "العبرة" التي تهدف إلى ما يسمى بالتطهير، ذلك أن استحضار صور العالم الآخر في نص الرافعي من أهوال القيامة وعقاب ونار جهنم يهدف إلى التطهير، تطهير نفس الشخصية /الراوي وتخليصها من حالتها المتأزمة، خاصة وأن وظيفة تهويل أمر جهنم تتمثل "في استئصال الداء من الإنسان فيخاف أن يحدث له ما يحدث للكفار، فتتطهر نفسه"² فيعود حينئذ إلى حظيرة الإيمان.

إنه شكل من أشكال الترهيب يحرص الكاتب على وجوده في نصه من خلال استحضاره للعجيب القرآني والنبوي، لأن وظيفة "الاعتبار" في النص لا تتعلق بالشخصية في حد ذاتها إذ هي كائن ورقي من صنع خيال الكاتب، بل الهدف هو المتلقي (المسلم). فالكاتب يذكر القارئ/المتلقي بالمصير الذي ينتظره إن هو حاد عن الطريق المستقيم، وهكذا يظل العذاب صورة دائمة مستمرة وشكلاً من أشكال التجدد الذي لا يفنى في نفس المتلقي، ذلك أن النص اللاحق يجد في النص السابق (القرآن والحديث) مادة ثرية من العجيب يستحضرها المبدع/الكاتب ثم يصوغها بفن منقطع النظير مستنداً إلى مخياله الواسع.

¹ - ينظر: شعيب حليفي، شعيرة الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص38.

² - وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، ص673.

من وراء الفكرة والعبرة، تتجلى وظائف أخرى للخطاب العجيب في سرد الرافعي، حيث ينتصب العجيب "منقذاً من الضلال"، إنه يحاول أن يعيد صاحبه إلى حظيرة الإيمان إذا ابتعد. ومن وراء الخوف والرعب وانفعالات حب الاستطلاع والمتعة واللذة والتشويق والترويح عن النفس، والإقناع، من وراء كل هذا فإن الهدف الحقيقي للرحلة العجيبية هو الاستكشاف "والسبر الأشمل للحقيقة الكونية"¹.

هناك وظائف أخرى للعجيب في قصص الرافعي، تتمثل في تسخير (العجيب) لأغراض فنية ترتبط بالمضمون الفكري من جهة، وتؤكد علاقة تلك القصص الوثيقة بواقعها، من جهة أخرى، إذ يخدم العجيب السرد وينمي التماطل ويحدث التوتر، لذلك فهو يساعد -بفضل الغرابة التي تطبعه-² على تعويض الرتابة التي تطبع السرد في نص الرافعي، ففي "حال قُدْر للتطهير أن يتحقق نتيجة للتذوق الفني الجمالي، فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية وبشيء من الرضا أو باللذة"³، حيث يأتي العجيب للتشويق والترويح عن المتلقي.

يتدخل العجيب في تطوير الحكاية، ذلك أنه خطاب "يتسرب إلى النفس حينما يحوم في أفق غير محتمل من التوقعات"⁴، إنه يعطي للحكي جاذبية واستمراراً وذلك لتحقيق اللذة، لذة يحققها القارئ لهذه الرحلة الشيقة، "لذة في النص ليس كمثلهما لذة، إذا شعرت بها نسيبت النص والتتظير للنص والتاريخ وواقع الأحداث ومن كتب النص"⁵.

لم يبتعد الرافعي مسافة كبيرة عن وظيفة العجيب التي سطرها النص القرآني والأحاديث النبوية. لقد انتهت رحلة الإسراء والمعراج، وعاد محمد صلى الله عليه وسلم بالعهد والميثاق واكتسب تعاليم شرعية سماوية لا مثيل لها ليلبغها للناس. وكذلك انتهت رحلة الراوي/البطل في نص الرافعي. فقد كانت رحلة نحو التغيير، حيث تغير كل شيء لما توقف الحلم/الرؤيا

¹ - ترفان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 80.

² - إدريس الناقوري: الواقعية الرمزية في القصة المغربية، ضمن كتاب دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان، ط1، 1986، ص 239.

³ - شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية مدارس ومذاهب، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 183.

⁴ - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، ص 172.

⁵ - وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، ص 720.

(الرحلة) وقُطعت القصة مع عالمها العجيب، لقد عاد الراوي بتعاليم السماء ليبلغها إلى مُتلقٍ عانى ما عاناه، لعلّه يجد فيها الدواء الذي لا سقم بعده.

لقد أتاحت الرحلة (الرؤيا) للراوي في قصص الرافعي رؤية عوالم وأشياء جديدة وبكيفية مغايرة لرؤيته التي عهدها، إنه يكتشف عالما جديداً ويصير إنساناً جديداً.¹ بقناعات وأفكار مختلفة تماماً عن تلك التي كان عليها قبل الرحلة العجيبة (الرؤيا). ولكن هذا العالم الجديد الذي اكتشفه الراوي ما هو في حقيقة الأمر إلا العالم الذي وعد به النص القرآني والأحاديث النبوية (المستقبل الأخروي)، فتحسّ وكأن الوحي لم يتوقف، بل هو متواصل مع الرافعي، وهنا يحلّ اللغز الذي طرحه عنوان الكتاب الذي ضمّ هذه القصص (كتاب وحي القلم)، لتتجلى العلاقة التناسية بوضوح، فعن طريق هذا التعالق مع النص الديني (القرآن والحديث) اكتسب النص الحاضر قداسة وشعرية (جمالية)، شعرية تأتت من استثماره العجيب الديني، كما اكتسب الكاتب الشرعية للدفاع عن القرآن ولغته وشرعية الدعوة إلى الله.

¹ - ينظر: محمد أركون ، توفيق فهد، جاك لوكوف: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ص53.

الفصل الثالث

تجليات التفاعل الأجناسي في نثر الرافعي

I - التفاعل الأجناسي في كتاب "أوراق الورد"

II - التفاعل الأجناسي في معارضة الرافعي لـ "كليلة ودمنة"

III - التفاعل الأجناسي والانفتاح على جنس المقامة في "كتاب المساكين"

حظيت قضية الأجناس الأدبية باهتمام كبير في الدراسات الإنسانية/ الشعرية (Poétique) منذ أرسطو الذي يعدّ المنظر الأول للأجناس الأدبية. فقد صنّف الأدب في كتابه "فن الشعر" إلى ثلاثة أنواع (أجناس): الغنائي، الملحمي، والدرامي.

وقد بقي هذا التصنيف سائدا في الأدبيات الكلاسيكية التي قامت على مفهوم نقاء النوع، حتى ظهور الرومانسية في القرن الثامن عشر حيث "تجنب الرومانسيون فكرة التفريق بين نوع وآخر لكونهم يميلون إلى تمازج الفنون أكثر من ميلهم إلى نقاء النوع؛ فالأثر الأدبي الفائق يتأبى بطبيعته عن التجنيس. وأي توجّه لتجنيس الأدب والحفاظ على نقاء النوع معناه تقييد حرية المبدع، والحد من قدرة الأدب على التطور".¹

لقد أعلن بندتو كروتشه (B. Croce) موت الأنواع الأدبية، وميلاد "ما سماه (هنري ميشو) الأثر الكلي الذي يتعالى عنها"² واتفق مع كروتشه في هذا الموقف الرافض لفكرة الأجناس كلّ من موريس بلانشو (M. Blanchot) ورولان بارت (R. Barthes). فقد نادى هؤلاء بتدمير مفهوم الجنس والقفز عليه والتعالي على الفروق بين الأجناس الأدبية.³ وينضمّ "رولان بارت" إلى هذا الموقف الرافض لمسألة تجنيس الأدب، حيث يقول: "إنّ النص لا ينحصر في الأدب الجيد. إنّه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس. ما يحدّده على العكس من ذلك قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة".⁴ وفي هذا السياق يعتبر ماري شيفير (J. Marie Schaeffer) أنّ الأجناس الأدبية أضحت مجرد وهم يخلقه كلّ من المؤلف والقارئ، وهي ليس لها وجود حقيقي في النصوص الإبداعية.⁵

¹ - إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص23، 24.

² - كارل فيكتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994، مقدمة المترجم، ص8.

³ - ينظر: جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنوية والتاريخية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د/ط، 2015، ص14، 15.

⁴ - رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص61.

⁵ - ينظر: ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: هسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص59.

أما أوستن وارين (A. Warren) فيميز بين نظرية النوع الكلاسيكية وبين نظرية النوع الحديثة ويحذر من الخلط بينهما، ويرى أن نظرية النوع الحديثة لا تضع قواعد مسبقة للكتاب ولا حدوداً فاصلة، أو حدوداً لعدد الأنواع الممكنة؛ لأنها مجرد نظرية وصفية.¹ وغير بعيد عن هذا التمييز يشير تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) إلى أن مسألة الأجناس تعدّ "من المشاكل الأساسية للبويطيقا (الشعرية) منذ القديم حتى الآن، فتحديد الأجناس وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقف عن فتح باب الجدل. وتعتبر هذه المسألة حالياً متصلة بشكل عام بالنمذجة البنيوية للخطابات، حيث لا يعتبر الخطاب الأدبي سوى حالة نوعية."²

من هنا ينبثق اهتمام آخر بعيد عن فكرة التصنيف في حدّ ذاتها، إنه البحث في التداخل بين الأجناس والتفاعل بينها، وهذا ما تنبّه إليه "ميخائيل باختين" عندما أشار إلى الحوارية في الرواية. يقول: "إنّ الرواية تسمح بأن تُدخل إلى كيائها جميع أنواع الأجناس الأدبية سواء كانت أدبية أو خارج أدبية... وجميع تلك الأجناس (الأنواع) تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغتها الخاصة."³ وبذلك تظلّ الرواية جنساً غير مكتمل.⁴ كما حاول تودوروف في كتابه "أجناس الخطاب" تحليل ظاهرة تتأسل الأجناس الأدبية، حيث يوضح ذلك بقوله: "من أين تأتي الأجناس؟ إنها بكل بساطة تتولّد عن أجناس أدبية أخرى."⁵

إن التداخل الأجناسي هو تمازج يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة، وهو نوع من التعالي النصي، الذي يقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليه.⁶ فالبحث في التداخل أو التفاعل بين الأجناس يعدّ من القضايا التي تشغل الباحث البويطقي/ الإنشائي، خاصة وأنّ موضوع الشعرية (أو الإنشائية) - حسب جيرار جنيت - هو التعالي النصي

¹ - أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، د/ط، 1991، ص 325.

² - Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot: dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed seuil, paris, 1972, p193.

³ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 89.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

⁵ - Tzvetan Todorov: Les genres du discours, éd Seuil, Paris, 1978, p47.

⁶ - ينظر: جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 91.

(التفاعل النصي). وبهذا المفهوم لم تعد الأجناس الأدبية مجرد فئات تصنيفية، بل مجموعة من المعايير والتوقعات التي تساعد القارئ على تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي.¹

هذا التصور هو الذي سنشتغل عليه في هذا الفصل حين نحاول تبين أوجه تفاعل نصوص الرافعي النثرية مع الأجناس الأدبية القديمة (التراثية) مع رصد كيفيات اشتغال هذا التفاعل وأبعاده ووظائفه المختلفة.

¹ - ينظر: مجموعة من المؤلفين، القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص57.

I - التفاعل الأجناسي في كتاب "أوراق الورد":

1 - العتبات، ومعالج الجنس الأدبي الجديد:

تقدّم العتبات -بوصفها نصا موازيا- قراءات أولية تتعلق عموما بشكل النص ودلالته وجمسه الأدبي، لذلك لا يمكننا دراسة العتبات وتأويلها بمعزل عن هوية النص/المتن، "وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية".¹ لذلك سنحاول دراسة العتبات النصية في كتاب "أوراق الورد" للرافعي، من خلال تبين العلاقات التي تنشئها مع الداخل والخارج النصي، ذلك أن العتبات النصية تثير ذاكرة القارئ/ المتلقي فتحيله إلى نصوص مختزنة، ليستحضرها عند محاولة فهم أو تأويل النص أو وضعه ضمن جنسه الأدبي.

تتنوع العتبات في "أوراق الورد"، فهو يشتمل على عتبات خارجية وداخلية تتمثل في:

أ/ العنوان الرئيسي: يمثل العنوان العتبة الأولى من عتبات النص، فهو نقطة اللقاء الأولى بين مؤلف العمل الأدبي والقارئ فهو أساس أي عملية تأويلية، به يكشف المؤلف عن نواياه الأولية المتعلقة بموضوع النص/العمل، ذلك أن "العنوان هو ما يعلو النص وما يمنحه الإضاءة الضرورية حتى يمكن تتبعه من خلال وظيفته الإيحائية المتشعبة برؤية العالم، التي تثبت أو تغيّر انتظار القارئ".²

يحمل العنوان إمكانات تأويلية وتداولية بما يُحيل إليه من مرجعية أو أبعاد دلالية، لذلك قد تحتاج قراءة النص إلى مقارنة العنوان، كما يحتاج الباب إلى المفتاح، فالعنوان مفتاح النص. فقد لا يفهم النص إلا من خلال ربطه بعنوانه حتى يكون منطلقا لتفسيره أو التفسير به.³

¹ - عيد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص44.

² - سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوميو بنائية لرواية ذاكرة الجسد)، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2004/2003، ص48.

³ - ينظر: عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع81، السنة 21، شتاء 2003، ص19.

وبناءً على هذا، سنحاول قراءة عنوان نص/ كتاب "أوراق الورد" للرافعي قراءة تسمح بإضاءة جوانب المتن/النص، وذلك من خلال تبیین العلاقات التي ينسجها هذا العنوان: كيف يشي العنوان وينبئ عن جنس العمل الأدبي (النص)؟ وأي نوع من القراءة يفرضها مع النص (الداخل) من جهة؟ ونصوص سابقة (خارجية) من جهة ثانية؟

لقد عنون الرافعي كتابه بـ "أوراق الورد... رسائلها ورسائله". فـ"أوراق الورد" هو العنوان الرئيسي، أما "رسائلها ورسائله" فهو العنوان الفرعي. وعبرة "أوراق الورد" هي عبارة ذات بعد جمالي تحيل على أشياء ملموسة موجودة في الطبيعة، إنه عنوان ذو صبغة رومانسية، ففي إضافة "الأوراق" إلى "الورد" تخصيص واضح بأن الأوراق هي أوراق الورد المعروفة وليست أوراقاً أخرى، لكن ماذا لو كان ذلك تعبيراً مجازياً؟! فتحيل "أوراق" إلى شيء آخر معروف وهو "ورق الكتابة"، مادة الكتابة فتتراح الدلالة هنا، وقد يصبح لـ "الورد" بعد آخر، بعد مجازي مجرد يحيل إلى "لحب" أو السعادة مثلاً.

فهذا العنوان يبدو مراوفاً يحتمل تأويلات متعددة، تأويلات لا يمكن التأكد منها، أو الوثوق بها، إلا بمزيد من المساءلة، مساءلة العتبات الأخرى.

ب/ **العنوان الفرعي:** "رسائلها ورسائله" كُتب هذا العنوان تحت العنوان الرئيسي (أوراق الورد) مباشرة بخط أصغر حجماً بالمقارنة مع العنوان الرئيسي، إنه عنوان ذو طبيعة مزدوجة، فهو يحمل صفة "العنوان الفرعي"، وصفة "العنوان التجنيسي". فلفظ "رسائل" عبارة عن مؤشر جناسي محدد لجنس الإبداع/النص وهويته،¹ فهو يشير إلى أن نص الرافعي ينتمي إلى جنس/فن "الترسل"، أي أن ما كتبه الرافعي هو عبارة عن رسائل، ولكن أي نوع من الرسائل؟

إذا تأملنا عبارة العنوان الفرعي، وجدنا لفظ الرسائل مضافاً إلى ضمير الغائب مرتين، الأول ضمير المؤنث الغائب (هي)، والثاني ضمير المذكر الغائب (هو)، إنها رسائل متبادلة بين ذكر وأنثى. ومن هنا يمكن أن يتشكل عند القارئ أفق انتظار أولي عن جنس النص

¹ - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص90.

وموضوعه، فالنص إذن، عبارة عن رسائل في "الحب". ألا يعضد هذا التأويل التأويلات السابقة المتعلقة بالعنوان الرئيسي؟ فـ "أوراق الورد" هي عبارة عن رسائل في الحب، رسائل بين "المحب والمحوبة" ولكن أسئلة التجنيس الأدبي تظل تراود ذهن القارئ:

هل هي فعلاً رسائل في الحب؟ أم هي في موضوع آخر غيره؟ وهل كتبت شعراً أو نثراً؟ وإذا كان الأمر كذلك، هل يوجد جنس أدبي يسمى "رسائل الحب"؟ أم أنه جنس جديد ابتدعه "الرافعي"؟ تساؤلات كثيرة لا يمكن البتّ فيها نهائياً إلا بمزيد من القراءة واستتطاق بقية عناصر النص الموازي، ولعل أبرزها الفاتحة النصية والتقديم والتصدير.

يلاحظ المتصفح لكتاب "أوراق الورد" أنّ هذا الكتاب يشتمل على عتبات داخلية عديدة، تشغل مساحة معتبرة من صفحات الكتاب. إذ تمتد على مدى خمس وعشرين (25) صفحة موزعة على النحو الآتي: "فاتحة للمؤلف" (ص5، ص6)، "التصدير" بقلم محمد سعيد العريان" صديق المؤلف وصاحب كتاب "حياة الرافعي" (ص7- ص12)، و"صدر من التاريخ" للمؤلف (ص13- ص23) و"المقدمة" للمؤلف كذلك (ص25- ص30).

ج/ الفاتحة النصية: هي ما يمكن أن نصطلح عليه بالتصدير الذاتي لأن نص الفاتحة مقتبس من أحد نصوص كتاب أوراق الورد، ووضعه بمحاذاة النص يجعله يضطلع بوظيفة التلميح إلى موضوع النص/ المتن.¹ وبذلك تدعّم الفاتحة النصية لـ "أوراق الورد" ما توصلت إليه القراءة من خلال العنوان الرئيسي والفرعي.

يقول الرافعي: "إنّه ليس معي إلا ظلالها الحية تروح وتجيء في ذاكرتي، وكلّ ما كان ومضى هو في هذه الضلال الحية كائن لا يفنى... كان لها في نفسي مظهر الجمال ومعه حماقة الزجاء وجنونه ثم خضوعي لها خضوعاً لا ينفعني... فبدّلني الهجرُ منها مظهر الجلال ومعه وقار اليأس وعقله..."²

¹ - ينظر: المرجع نفسه، ص111.

² - الرافعي: أوراق الورد، ص5.

يتبين لنا من هذا القول أن فاتحة الكتاب تكشف عن موضوع النص/الكتاب، إنه الحب، حبّ بين الكاتب أو الرافعي¹ وامرأة ما، وهنا يجد القارئ بعض الإجابات عن التساؤلات التي طرحها قراءته للعنوان، على الأقل ما يتعلّق بموضوع/مضمون النص، ولكن ماذا عن الجنس الأدبي الجديد؟

د/ التصدير: يعتبر التصدير² الذي وقعه "محمد سعيد العريان" صديق الرافعي بمثابة تقديم (Avant propos)، يوقعه غير المؤلف، ليكون "وسيطاً بين القارئ والمؤلف من جهة، وبين القارئ والنص من جهة أخرى، فيذلل بعض الصعوبات التي يتوقّع أن تعيق فهم القارئ للنص، ويقرب منه خلفية المؤلف ومرجعياته، فوظيفته توجيهية تمهيدية تؤثر في أفق انتظار المتلقي بشكل مباشر".³

لا نعتقد بأن نسبة التصدير/التقديم إلى غير الكاتب تنقص من قيمته أو تحدّ من وظيفته. ذلك أن التصدير مهما كان مصدره لا يختلف من حيث علاقته بالمتن وتأثيره فيه عن العنوان والمدخل وغير ذلك من عناصر النظام العتبي (le paratexte) المصاحب للمتن النصي في بدايته خاصة.⁴ بالإضافة إلى أنّ "وظيفة التصدير والمقدمة وفاتحة القول والتمهيد [هي بالدرجة الأولى] وضع القارئ في الإطار الذهني المناسب لفهم العمل وتذوقه".⁵

¹ - نسب الرافعي رسائل الحب إلى صديق له، غير أن "محمد سعيد العريان" يجزم بأنها للرافعي. ينظر تصديره لكتاب "أوراق الورد"، ص7.

² - لا يشمل كتاب "أوراق الورد" على تصدير (Epigraphe) حسب مفهوم جيرار جينت. لأن هذا الأخير يرى أنّ التصدير هو اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، ويمكنه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصاً معناه فهو ذو وظيفة تلخيصية. ينظر: Gérard Genette: seuls, p145

³ محمد بلقاسم بن جندل: التفاعل النصي في رواية عمر يظهر في القدس لنجيب الكيلاني، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص74

⁴ - ينظر: بسام قطوس، سمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001، ص53، 54.

⁵ - إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، تونس، ط1، 1986، تصدير (التقديم)، ص88، 89.

يفتتح "سعيد العريان" التقديم لكتاب "أوراق الورد" بجملة إخبارية تهدف إلى توجيه المتلقي إلى موضوع الكتاب "كانت قصة حب..."¹ وهنا تصدق التوقعات التي خالجت القارئ منذ قراءته للعنوان، ليتأكد أن الكتاب أو الرسائل هي في "موضوع الحب"، ثم يردف "سعيد العريان" قائلاً: "... ثم انتهت كما ينتهي كل حب بين اثنين تكون الفلسفة والكبرياء بعض عناصر وجوده... وفعل الفراق بالرافعي ما فعل."² وهنا يكشف المقدم للمتلقي أن الرافعي هو صاحب تلك الرسائل، وهو صاحب قصة الحب. الأمر الذي يضع المتلقي في شك وحيرة، خاصة وأنه سيقراً فيما بعد في "صدر من التاريخ" على لسان الرافعي، أن هذه الرسائل هي لصديق له.

ثم يعود سعيد العريان للحديث عن هذه الرسائل قائلاً: "ويقول الرافعي إنه جمع في أوراق الورد رسائلها ورسائله. أما رسائله فنعم، ولكن على باب المجاز. وأما رسائلها فما أدري أين موضعها من الكتاب؟ إلا رسالة واحدة وجزازات من كتب ونبثا من حديثها وحديثه. بلى إن في أوراق الورد طائفة من رسائله إليها، ولكنها رسائل لم تذهب إليها مع البريد بل هي من الرسائل التي كان يناجيها بها في خلوته ويتحدث بها إلى نفسه..."³

هذه التصريحات لا تزيد المتلقي إلا تشويشاً على أفق انتظاره، رغم أنها تهدف إلى وضعه ضمن سكة القراءة الصحيحة. فهو (القارئ) بقدر ما يعرف بأن هذه الرسائل في فلسفة الحب والجمال، بقدر ما تختلط عليه موضعها ضمن الجنس الأدبي أو نمط الكتابة المعروف في الأدب العربي، خاصة وأن العنوان الفرعي (التجنيسي) لا يعبر عن حقيقة هذه "الرسائل" بالإضافة إلى أنها لم ترسل عبر البريد.

¹ - الرافعي: أوراق الورد، ص7.

² - المصدر نفسه، ص7.

³ - المصدر نفسه، ص8.

تثير هذه التصريحات فضول القارئ لمعرفة نمط كتابة هذه الرسائل ومضمونها وظروفها المحيطة، فلا يملك إلا أن يواصل القراءة وفق مسارها الخطي، وهنا ينقله الكتاب إلى المقدمة الخاصة بالكاتب والتي تحمل عنوان "صدّر من التاريخ".

هـ/المقدمة (صدّر من التاريخ):* وقد عنوانها الكاتب بـ "صدّر من التاريخ"، من دون ذكر أي عبارة أخرى. وهي مقدمة نقدية يهدف الكاتب من خلالها إلى إبراز أصالة نصّه¹ وهي تنمّ عن مدى سعة ثقافة الرافعي التراثية، وإحاطته بكل الكتب التي صدرت في التراث العربي سابقا في موضوع الحب.² فهي عبارة عن مدخل تاريخي نقدي حاول الرافعي من خلاله استقصاء ما أُلّف أو صنّف في "مجال الحب" في غير الشعر، ليثبت في الأخير خلق الأدب العربي من "رسائل الحب" أو "الرسائل الغرامية".³ وهو يهدف من وراء هذه المقدمة إلى توجيه القارئ لضمان القراءة الجيدة للنص.⁴

يشير الرافعي في هذه المقدمة إلى جنس الكتاب وموضوعه بقوله: "هذا الديوان من الرسائل... ورسائل "أوراق الورد" هذه تطارحها شاعر فيلسوف روحاني وشاعرة فيلسوفة روحانية، كلاهما يحبّ صاحبه كما يقول الفيلسوف ابن سينا "باعتبار عقلي" وسيرى القارئ فلسفة حبّهما في بعض ما يأتي...".⁵

يتجلى للقارئ - من خلال هذا القول - أنّ كتاب "أوراق الورد" ينتمي إلى جنس رسائل الحبّ وهي ليست مجرد رسائل يتبادلها متحابان، بل هي رسائل في "فلسفة الجمال والحب"، الأمر الذي يجعل الكتاب يتموضع ضمن جنس أدبي جديد لم يكن موجودا في الأدب العربي، يقول الرافعي: "ولم نقف على اسم كتاب أفرد لرسائل الحبّ، ولو أنهم كتبوا

* يشتمل كتاب أوراق الورد على مقدمتين، الأولى بعنوان "صدّر من التاريخ"، والثانية بعنوان "المقدمة"، وكلاهما ذات طبيعة نقدية.

¹ - ينظر: سهام السمراني، العتبات النصّية في روايات الأجيال العربية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص123.

² - لم يذكر الرافعي في هذا الباب كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي، ونعتقد أن الرافعي كان يبحث عن الكتب التي تتناول الحب في شكل رسائل بطريقة فنية إبداعية.

³ - ينظر: الرافعي، أوراق الورد، ص16، 20، 21.

⁴ - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 118.

⁵ - الرافعي: أوراق الورد، ص13.

ففيها لجمعت كغيرها وأفردت بالتدوين...¹. رغم أنه يؤكد "أن بلغاء الكتاب في كل عصر تناولوا في ترسلهم فن (الإخوانيات) وأجروا فيه رسائل المودة والشوق والصدقة والاستعطاف والعتاب والاعتذار والاستزارة لمجالس اللذات والأنس وهذه كلها من أمس المعاني بالحب وأقربها شبيها به."²

يحاول الراجعي أن يفسر هذا الأمر، بأن معاني الحب قد اختص بها جنس الشعر وهو أقدم الأجناس، وبقيت الرسائل بعيدة عن هذا الموضوع وهي جنس نثري، يقول: "ومع كل ما رأيت فقد انفرد الشعر وحده بالنسب والغزل وأوصاف الجمال، وليس لنا كتاب واحد في رسائل الحب، ولا نعرف أحداً من البلغاء كتب فيها ولعل هذا راجع إلى أن تلك الطريقة استقل بها الشعر في الصدر الأول فقلد الباقيون وأخذوا في مدرجتهم من بعد."³

بعد أن أثبت الراجعي للقارئ - وبكل ثقة - إحاطته الدقيقة بكل ما كتب في موضوع الحب شعرا ونثرا، يؤكد لنا في نهاية التقديم أنه أحرز قصب السبق في هذا المجال، فهو أول من كتب في "رسائل الحب" أو "الرسائل الغرامية"، لقد ابتدع جنسا/فنا أدبيا جديدا لم يكن موجودا في الأدب العربي. يقول: « فأنت ترى أن الأدب العربي قد انطوى على محجوبة من هذا الفن بقيت في الغيب إلى عهدنا هذا، ونرجو من فضل الله أن تكون كتبنا الثلاثة قد أظهرتها واستعلننت بها وأن تقول العربية إذا توافوا كتب هذا الباب في بيان اللغات الأخرى "هاؤم اقرووا كتابيه".»⁴

نشير هنا إلى أن مقدمة الراجعي تندرج ضمن ما يسميه جنيت "الاستهلال". والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحق به أو سابق له.⁵ وهو في أغلب الأحيان ذو طبيعة نقدية.

¹ - المصدر نفسه، ص20.

² - المصدر نفسه، ص19.

³ - المصدر نفسه، ص15، 16.

⁴ - المصدر نفسه، ص23.

⁵ - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص112.

لقد حاول الرافعي من خلال هذا الاستهلال المعنون بـ "صدر من التاريخ" بالدرجة الأولى التعريف الأولي بجنس عمله الأدبي "أوراق الورد". ذلك أن الاستهلال يعمل عمل المؤشر الجنسي بتحديد طبيعته العمل، هل هو تاريخي أو فلسفي أو روائي أو شعري أو مسرحي...¹ فالكاتب يحاول من خلال المقدمة أن يقترح "على القارئ تعليقا مسبقا عن النص الذي لا يعرف بعد عنه أي شيء"²، فهي تحتوي على "تصور المؤلف للكتابة وغايته من التأليف"³ والجنس الذي تنتمي إليه نصوص الكتاب.

و/المقدمة: تتصدر المقدمة فصول الكتاب وتسبقها، فهي تعتبر نصًا موازيًا يمتلك عدة وظائف وأهداف تعين الغرض من التأليف وطريقة تنظيمه. بالإضافة إلى أنها تحمل قرائن موجهة للقراءة ومساعدة على الفهم والاستيعاب.⁴

كتب الرافعي مقدمة "أوراق الورد" في أزيد من خمس (5) صفحات ووقعها باسمه، وقد ذكر في بدايتها سبب تسمية الكتاب، ثم تحدث عن حبه، وآلامه في الحب ورأيه فيه، ثم ذكر شيئا مما كان بينه وبين صاحبتة،⁵ ثم يتحدث عن منهجه في هذه الكتاب (الرسائل).

يقول الرافعي في مطلع المقدمة: « هذا كتاب "أوراق الورد" فحدثني من حدث... في سبب هذه التسمية قال: كانت معها ذات يوم وردة فجعلت لها ساعة من حفاوتها تلمسها مرة صدرها ومرة شفتيها... ثم تأملت شيئا، ثم نحت إلى بصرها وقالت: ما أرى هذا الحب إلا كورق الورد في حياته ورقته... ولا أوراق الورد إلا مثله في انتثارها على أصابع من يمسها... ثم دنت الشاعرة الجميلة فناطت وردتها إلى عروة صاحبها فقال لها وضعتها رقيقة

¹- Voir : Gérard Genette: seuls, P232, 239

²- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، ص44.

³- المرجع نفسه، ص40.

⁴- ينظر: المرجع نفسه، ص43.

⁵- نسب الرافعي "رسائل الحب" إلى صديق له حيث ينسب الكلام إليه، غير أن "محمد سعيد العريان" يجزم بأنها للرافعي كما أسلفنا. ينظر: أوراق الورد، ص7.

نادية في صدري ولكن على معان في القلب كأشواكها... فاستضحكت وقالت: فإذا كتبت يوماً معاني الأشواك فسمّها 'أوراق الورد' وكذلك سماها؟!»¹

إذا تأملنا هذا المقطع فإننا نجده يضطلع بوظيفة تعليلية على العنوان، فهو يعلّق ويشرح ويفسّر وضع هذا العنوان،² وهذا ما يؤكّد علاقة المناص الداخلي بالمناص الخارجي خاصة وأن هذه التصريحات يمكن أن تجيب على بعض التساؤلات التي تشكّلت في ذهن المتلقي عند قراءة العنوان الرئيسي، وفي مقدمتها مسألة "تسمية الكتاب".

وبما أنّ المقدمة تقترح على القارئ تعليقاً مسبقاً على النص، فقد استثمر الراجعي هذه الوظيفة لينقل للقارئ رأيه في هذا النوع من الإبداع، ومنهجه في كتابه، ليستدرج القارئ من خلال الإشارة إلى أن الحبّ عند صاحب هذه الرسائل هو حبّ عفيف روحاني يتسامى عن الشهوات.³

ثم يضيف: "إنّك لا ترى في هذه الرسائل ما ينزع به الكلام ذلك المنزع الذي أشرنا إليه آنفاً، ولا ما يتوسع به كتاب أوربا من الحشو... ولا ما يقحمونه في رسائلهم من كلام نازل كاللّام الذي يتراجعه العامّة، فإنّ كتابنا خالص للجمال بذاته، واقع من الحبّ في خاص معانيه، ولقد كانت حوادث صاحبنا في حبّه كالسحب الرقيقة في سماواتها، عمر ساعة من الشفق، وتأتي وعليها ألوانها الإلهية أصباغاً واقعة كما تتفق، ثم لا يكون الجمال والتناسب مع ذلك إلّا كما تتفق، فكذلك نشأت رسائله من وحي القلب وروحانيته، تموج بمعانيها وتتبرج في معارضها."⁴

يتجلى لنا أنّ هذه المناصات تقوم بوظيفة وصفية للتعريف بموضوع النص، لأنّ الكاتب يحاول من خلالها أن يوضّح مضمون كتابه/رسائله، فبعد أن تعرف القارئ من خلال العتبات السابقة على جنس النص وشكله، والذي يعتبر جنساً جديداً أبدعه الراجعي؛ هذا

¹ - الراجعي: أوراق الورد، (المقدمة)، ص25، 26.

² - ينظر: عيد الحق بلباعيد، عتبات، ص111.

³ - ينظر: الراجعي، أوراق الورد، ص27.

⁴ - المصدر نفسه، ص29.

الإبداع لم يقتصر على شكل النص بل تعدى إلى المضمون، فإذا كان كتاب أوربا يكتبون رسائل الحب، فإن الرافعي لا ينظر إلى الحب نظرتهم إليه، ذلك أن نظرتهم إلى الحب نظرة غير بريئة بل ساقطة. أما الحب في نظره حبّ عفيف، خالص للجمال، مليء بالإنسانية بعيد عن الشهوات.

تتفرّد رسائل "أوراق الورد" عن كلّ رسائل الحب، خاصة تلك التي يكتبها كتاب أوربا... وهنا يستنتج القارئ المتمعن ما يهدف إليه الرافعي، إنه يعلن عن أسبقيته في هذا النوع من الكتابة وتجديده الذي شمل الشكل والمضمون، فإذا خلا الأدب العربي من رسائل الحب، فقد كتب رسائل في الحب والجمال، وإذا كان الأوروبيون قد كتبوا رسائل الحب فإن رسائلهم لا تعبّر إلا عن نزوات عابرة، أما رسائله فتتشدّد الجمال والحبّ العفيف والقيم النبيلة البعيدة عن الشهوات... إنها - حسب - رسائل متميزة، نوع جديد من الكتابة والإبداع يستحقّ القراءة، خاصة وأنّ نفوس القراء تهفو وتتطلع إلى كلّ جديد... إنه شكل من أشكال استدراج القارئ لقراءة النص/المتن.

2- التفاعل بين الشعر والنثر في رسائل "أوراق الورد":

أ/ التفاعل على مستوى الشكل: إن وضع الرافعي لنصوص "أوراق الورد" ضمن جنس الرسائل له ما يبرره، حيث تتجلى في هذه النصوص الكثير من خصائص فن الترسل، سواء على مستوى البناء أو اللغة أو الأسلوب.

• مقدمة الرسائل: لقد التزم الرافعي في أغلب¹ نصوص "أوراق الورد" بالمقدمة التي تطبع الرسائل القديمة²، الأمر الذي يجعل النص يندرج ضمن "جنس الرسائل"، حيث تدلّ هذه

¹ - تخلو بعض رسائل أوراق الورد من المقدمة، إذ يدخل كاتبها صلب الموضوع بعد عنوان الرسائل مباشرة، مثل قوله في بداية رسالة الطيف: "لم بي طيفها بالأمس، فافتحم بناء النسيان..." ص173. وفي رسالة "في معالي التهنيدات": "تسكن قلبي رغبة ما أراها تتحقق له فيتخلّى عنها. ولا هو يتخلّى عنها إذ لا تتحقق له." ص186. بالإضافة إلى أن بعض الرسائل كتبت شعراً، كما تبدأ بعض الرسائل النثرية بآيات شعرية.

² - ينظر: فايز عبد النبي القيسي: أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1989، ص317 وما بعدها.

المقدمات على وجود رسائل/ خطابات متبادلة بين محب وحبيبته ويتجلى ذلك بوضوح من خلال استعمال العبارات: كتب إليها، كتبت إليه، رسالتك، جاني كتابك...

نلاحظ أن الكاتب لا يدخل موضوع الرسالة مباشرة، بل يتخلّص تدريجياً من المقدمة إلى الغرض، ولكن من دون استعمال عبارة "أما بعد" التي كانت تستعمل في الرسائل القديمة من أجل الانتقال من المقدمة إلى موضوع الرسالة. لكن الرافعي وإن التزم بالمقدمة في رسائله إلا أنه تخلّص فيها من النمطية التي طبعت الرسائل القديمة، فقد جاءت مقدمات رسائله متنوعة بحسب الموضوع. وهذه سمة من سمات التجديد في رسائله.

• **التنوع بين الشعر والنثر:** عُرف كتاب الرسائل بتضمين رسائلهم أبياتاً أو قصائد من الشعر، وهذا ما نجده في رسائل الرافعي، فقد جاءت بعض الرسائل شعراً خالصاً، كما تضمنت بعض الرسائل النثرية الشعر في بدايتها أو نهايتها، لكن هذا الشعر الوارد فيها هو لكاتبها وليس لغيره.

• **لغة الرسائل:** تتميز الرسائل بلغتها المتأنقة، والمسجوعة وبالإكثار من المحسنات البديعية، وقد ابتعدت أغلب رسائل أوراق الورد عن هذه اللغة^{*}، ذلك أن لغتها قريبة من لغة الشعر رغم أن معظمها كتب نثراً، ويتجلى ذلك من خلال استخدام الصور الفنية الموحية وظاهرة الغموض... ولعل هذا الأسلوب هو ما يطرح بشدة قضية التداخل الأجناسي بين الشعر والنثر في كتابات الرافعي، وهي القضية التي سنوضحها فيما سيأتي عند حديثنا عن شعرية النثر في رسائل "أوراق الورد".

• **الجمال الاعتراضية والدعائية:** يُكثر كتاب الرسائل من استخدام الجمل الاعتراضية والدعائية في رسائلهم، كتعظيم الله تعالى، أو الدعاء للمرسل إليه...¹ وقد التزمت رسائل الرافعي ببعض هذه الخصائص إذ وردت الجمل الاعتراضية اثنتي عشرة² مرة، لكن بالمقابل لم تستخدم الجمل الدعائية. والملاحظ أن هذه الجمل الاعتراضية تستخدم للتوضيح أو التأكيد بهدف الإقناع.

* - هناك رسالة واحدة في أوراق الورد بعنوان "في العتاب" كتبها الرافعي على طريقة السجع التي كان يتراسل بها الكتاب في القرن الرابع للهجرة وما بعده... حيث مضى بها مسجوعة إلى آخرها. ينظر: أوراق الورد، ص180.

¹ - ينظر: فايز القيسي، أدب الرسائل في الأندلس، ص320 وما بعدها.

² - ينظر: أوراق الورد، الصفحات: 47، 53، 63، 68، 79، 89، 179، 183، 209، 244، 245، 253.

• الاقتباس والتضمين: حرص كتاب الرسائل "على الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف كما حرصوا على تضمين رسائلهم الأخبار والأمثال والحكم"¹، وقد تشرّبت رسائل الرافعي هذه الخاصية فقد زخرت بالاقتباس من النص القرآني والحديث الشريف.²

• خاتمة الرسالة: تمثل الخاتمة في الرسالة وسيلة فنية يستخدمها الكاتب للتخلص من موضوعه تخلصاً ريثماً يجعل "المخاطب متعاطفاً مع ما بنّاه في صلب رسالته من قضايا وأراء"³. لكن الرافعي لم يلتزم بالخاتمة التقليدية المعروفة في الرسائل بل اختار ما يتناسب وخصوصية رسائله إذ قلما يستخدم عبارات تدلّ على إنهاء نص الرسالة ومن ذلك استعمال لفظ "السلام" الذي ورد في رسالتين فقط، يقول في رسالة "في العتاب": « وفي ذكائك لا محالة، بقية الرسالة. ولعلنا ولعلك... والسلام! »⁴ كما نجد الرافعي يختم الرسالة الأخيرة من الكتاب بقوله: "ولكني أقول... والسلام عليها."⁵

أما بقية الرسائل فلم تلتزم بعبارات معينة يمكن اعتبارها كخواتم، إذ لا توجد قرينة تدلّ على انتهاء نص الرسالة، بل إنّ أغلب الرسائل تختتم بثلاث نقاط متتالية كدلالة على النهاية المفتوحة.

إن الخاتمة في "رسائل الحب" تختلف تماماً عن الخاتمة التي عرف بها فن الرسائل قديماً وحديثاً، فهي خواتم تتبع من موضوعها الذي يفرض نمطاً من الكتابة يختلف عن ذلك النمط المعروف في الرسائل القديمة. ذلك أنّ الجنس الأدبي الجديد يفرض تجريب شكل جديد مختلف عما هو سائد.

¹ - فايز القيسي، أدب الرسائل في الأندلس، ص327.

² - فصلنا هذه القضية في الفصل الأول والثاني من هذا البحث.

³ - محمد محمود الدروبي: الرسائل الفنية في العصر العباسي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص50.

⁴ - الرافعي: أوراق الورد، ص184.

⁵ - المصدر نفسه، ص258.

ب/ التفاعل الموضوعاتي في رسائل "أوراق الورد":

يشكل الموضوع/المضمون أهم أجزاء الرسالة حيث يعتمد الكاتب من خلاله إلى بسط آرائه ورؤاه في القضية التي يتناولها. وقد كان تعدد موضوعات الرسائل مؤذنا بتعدد أشكالها التعبيرية على نحو لافت.¹ فموضوع الرسالة هو الذي يحدد نوعها، فهناك الرسائل السياسية والديوانية، والإخوانية. وقد أدرج بعض النقاد رسائل "أوراق الورد" ضمن الرسائل الإخوانية² التي تتناول موضوعات المودة والشوق والصداقة والاستعطاف والعتاب والاعتذار والاستمناع والطلب....³ غير أن الرافعي يوضح الفرق بين رسائله والرسائل الإخوانية، فهو يدرج عمله ضمن ما يسميه "رسائل الحب" أو "الرسائل الغرامية".⁴

لقد أشار الرافعي في تقديمه للكتاب أن الشعر انفراد "وحده بالنسيب والغزل وأوصاف الجمال، وليس لنا كتاب واحد في رسائل الحب".⁵ ومن هنا كان منطلق الكاتب لابتداع جنس أدبي جديد. هذا الأخير الذي يقوم على استثمار موضوع الغزل أو بالأحرى الغزل العذري أو العفيف الذي كان يعالج شعرا، ليحاول معالجته نثرا في قالب (شكل) رسائل.

إذا تأملنا نص "أوراق الورد" وجدناه يتناول موضوع فلسفة الحب والجمال من زاوية دينية وأخلاقية وفلسفية، فهو يفتح على موضوعات الحب العذري والحب الصوفي وفلسفة الجمال.

كان الحب العذري أثرا للتربية الإسلامية، وصدى لتعاليم الإسلام التي غرست الطهر والعفاف في نفوس العرب ووليدا طبيعيا لالتقاء العاطفة الدينية ونزعة الغريزة الجنسية في نفوس المؤمنين الصادقين.⁶ وكما كانت العاطفة مثار الخواطر الدينية عند العذريين كانت عند الصوفية سبيل الإيمان ودليله.

كان القلب والإيمان دعامتي الحب العذري، حيث يتغنى شعراؤه بعاطفة صادقة يفيض بها قلب زاهر بمشاعره. وكذلك كان القلب والإيمان دعامتي الحب الصوفي، حيث دعا

¹ - محمد محمود الدروبي: الرسائل الفنية في العصر العباسي، ص 409.

² - ينظر: مصطفى نعمان البدر، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، ص 241.

³ - ينظر: فايز القيسي، أدب الرسائل في الأندلس، ص 100-110.

⁴ - ينظر: الرافعي، أوراق الورد، ص 19، 20.

⁵ - المصدر نفسه، ص 15، 16.

⁶ - ينظر: سامي مكي العائلي، الإسلام والشعر، عالم المعرفة، الكويت، ع 66، أغسطس 1996، ص 97.

المتصوفة إلى اتخاذ القلب طريقاً إلى الله والاستعاضة به عن العقل.¹ والحب الصوفي "هو حبٌ فلسفي يهيمُ بالجمال، لينفذ من ورائه إلى معانيه الروحية والميتافيزيقية، وقد تأثر أصحابه أبلغ تأثرٍ بأراء أفلاطون في الحب والجمال".²

لقد استثمر الراجعي هذه المعاني في كتاباته عن الجمال والحب، ولبيان ذلك نستشهد ببعض أقواله في هذا المجال:

- المقولة الأولى: « ورسائل أوراق الورد هذه تطارحها شاعر فيلسوف روحاني وشاعرة فيلسوفة روحانية، كلاهما يحبُّ صاحبه كما يقول الفيلسوف ابن سينا باعتبار عقلي. »³

- المقولة الثانية: « الحبُّ إيمان النفس بكائن ظاهر، والدين إيمانها بكائن خفي ألا يكون ذلك أسلوباً في الطبيعة لحفظ الإيمان في الإنسانية؟ »⁴

- المقولة الثالثة: « كلمتان ليس لهما من المعاني غير الحقيقتين الخالدين: حقيقة الألوهية في الروح، وحقيقة الإنسانية في القلب: هما الدين والحب. خرجا من الجنة مع آدم وحواء، فكان الدين في تقوى آدم وتوبته، وكان الحب في جمال حواء ودموعها. »⁵

- المقولة الرابعة: « الحبُّ بعض الإيمان، وكما أن الطريق إلى الجنة من الإيمان بكل قوى النفس؛ فإن الطريق إلى الحبِّ من قوة لا تنقص عن الإيمان إلا قليلاً؛ والخطوة التي تقطع مسافة قصيرة إلى القلب، تقطع مسافة طويلة إلى السماء! »⁶

يتضح لنا من المقولة الأولى أنَّ كاتب رسائل "أوراق الورد" هو شاعر فيلسوف يحبُّ محبوبته حباً عقلياً وهو منظور فلسفي للحبِّ، أما المقولات الثانية والثالثة والرابعة فتكشف عن مقابلة الكاتب بين الحبِّ والإيمان، وهو ما يدلُّ على المنظور الصوفي للحبِّ

¹ - ينظر: ثروت عبد السميع محمد، التأثير والتأثير بين الأدب العربي والأدب الأخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 2012، ص 161، 160.

² - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د/ط، 1997، ص 193.

³ - الراجعي: أوراق الورد، ص 13.

⁴ - المصدر نفسه، ص 212.

⁵ - الراجعي: حديث القمر، ص 119.

⁶ - الراجعي: السحاب الأحمر، ص 18.

الذي يركز على النظرة الروحانية بعيدا عن الجسد/المادة، وهنا نستنتج أن كتابات الرافعي (في موضوع الحب) قد تشرّبت معاني الغزل العذري، والرؤى الصوفية والفلسفية. لدرجة أنه يمكننا القول إن الرافعي حاول أن يجمع بين فكرتين: الحب العذري باعتباره "فكرة شعرية" والحب الصوفي أو الأفلاطوني الصادر عن "فكرة فلسفية". كما أن اهتمامه بـ "الروح" يقرب كتاباته من كتابات الرومانسيين الذين اهتموا "بجوانب الروح، وكان أملهم أن يفهموا هذه الجوانب وأن يصوّروها في شعر مؤثر عن طريق الخيال والبصيرة الملهمة"¹

يتضح لنا مما سبق ذكره، أن الرافعي حاول إلباس النثر - ممثلا في رسائله - بعض المعاني الشعرية (الغزل العذري وأوصاف الجمال). فقد استطاع تحويل الموضوعات الشعرية ومعالجتها نثرا في شكل رسائل. وهذا رغم اعتراف النقاد العرب القدامى بصعوبة هذا المنحى، إذ يقول أبو هلال العسكري: "... والرسالة تُجعل خطبة والخطبة تُجعل رسالة في أيسر كلفة، ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالة إلى الرسائل إلا بكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعرا إلا بمشقة."²

لعل إدراك الرافعي لهذه الصعوبة (المشقة) جعلته يُقدم على التجريب والمغامرة في هذا المجال وهو تحويل الشعر إلى رسائل، وقد انتهت هذه المغامرة بابتداع جنس أدبي جديد (هو رسائل الحب) تحدّى به الكاتب دعاء التجديد في عصره.

يدلّ هذا التحويل في المضامين من جنس الشعر إلى النثر على مدى إدراك الرافعي للدور الذي تلعبه عملية تداخل الأجناس الأدبية في التجديد في الأدب. كما تدلّ على ممارسته للتجريب من أجل إنتاج جنس أدبي جديد عن طريق التفاعل، فالجنس الأدبي لا يأتي من العدم بل ينتج عن طريق التفاعل مع أجناس أدبية سابقة.

إنّ هذا الوعي بقضية التفاعل الأجناسي بين الشعر والنثر، تسمح لنا بالقول: إنّ الرافعي قد سبق الشكلايين الروس، وجمّد نبوءتهم (في رسائله) قبل ظهورها. يقول تينيانوف: "إنه بالتوازي مع فكرة أن الأدب المعاصر لا يهتم كثيرا بمسألة ترابط الأجناس،

¹ - مورييس بورا وآخرون : مقالات مختارة في: الخيال، الأسلوب، الحداثة، تر: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2009، ص83.

² - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د/ط، 1986، ص136.

يمكن أن نقول إنه سيأتي يوم يكون فيه إجراء مضامين الآثار الأدبية شعرا أو نثرا سيان.¹ وهذه القضية ستقودنا - حتما - إلى الحديث عن شعرية النثر. حيث إن معالجة الرسائل باعتبارها جنسا نثريا لموضوعات اختص بها الشعر لقرون ستطبع حتما هذه الرسائل النثرية بخصائص وسمات شعرية.

3- شعرية النثر في رسائل "أوراق الورد":

لقد شغل الخط الفاصل بين النثر والشعر اهتمام النقاد منذ القديم، حيث ظل مجالا مفتوحا للدراسة والجدل² نظرا للخصوصية التي تطبع كل نوع، فالنثر يختلف عن الشعر، ولعل من أوضح المظاهر الدالة على اختلافهما "اتسام كل فن منهما، بصياغة فنية تختص به وحده، وتختلف اختلافا واضحا عن الصياغة الفنية للفن الآخر شكلا وموضوعا".³

لكن الشعر يمكن أن يتلون ببعض ملامح النثر، كما يمكن للنثر أن يتشرب بعض سمات الشعر... وقد تتبّه النقاد العرب قديما لهذه الظاهرة. يقول أبو حيان التوحيدي: "ففي النثر ظل النظم... وفي النظم ظل من النثر..."⁴ ذلك أنّ معالجة النثر لموضوعات اختص بها الشعر، يمكن أن يطبع النثر بسمات شعرية.

إذا تأملنا كتابات الرافعي الإبداعية في مجال "فلسفة الجمال والحب"^{*} تبين لنا أننا لسنا أمام نصوص نثرية سطحية نقرأها في يسر، بل أمام نوع مخصوص من النصوص تتداخل فيها السمات الشعرية بالنثرية، حتى إنه يمكننا القول إن الكثير من هذه النصوص تندرج

¹ -Théorie de la littérature: textes des formalistes russes, présents et traduits par: Tzvetan Todorov, coll «tel quel », ed seuil, paris, 1965, p129.

² - علي ملاحي: المجري الأسلوبى للمدلول الشعري العربي المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص68.

³ - عثمان موافى: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، د/ط، 2000، ص47.

⁴ - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تح: حسن السندوي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، 1929، ص245.
^{*} - نشير هنا إلى كتبه الأربعة في هذا المجال: "حديث القمر" و"رسائل الأحزان" و"السحاب الأحمر" و"أوراق الورد".

ضمن ما يسمى بـ "الشعر المنثور" أو "النثر الشعري"¹ وسنحاول - من خلال بعض النماذج - تبين الملامح الشعرية في رسائل "أوراق الورد".

يختلف النثر عن الشعر من ناحية شكل الكتابة، فإذا كان النثر يخضع لنظام الفقرات، فإن الشعر يكتب على شكل أبيات أو أسطر. وقد كتبت بعض رسائل "أوراق الورد" على شكل أسطر، الأمر الذي يجعل المتلقي يطرح - لأول وهلة - إمكانية انتمائها إلى الشعر الحر أو قصيدة النثر.² يقول الراجعي في بداية رسالة "في معاني التهنيدات":

تسكن قلبي رغبة ما أراها تتحقق له فيتخلّى عنها

ولا هو يتخلّى عنها إذ لا تتحقق له.

هي بعض الممكنات الخيالية التي لا تخرج أبداً من القلب، وكيف

تخرج منه ولا مكان لها في الواقع؟

القلب وحده مكان المستحيل!

رغبتي كأنها حكم من أحكام الشوق النافذة على قلبي.

حكم عليه بأن يظل أبداً يريد ويشتهي.

أي حكم عليه بأن يطلب ولا ينال...

يبحث في الموجود عن غير الموجود.

يراك ولكنه فيك أنت يبحث عنك أنت.³

¹ - أشارت نازك الملائكة إلى خصوصية الكتابة النثرية عند الراجعي، وقد أطلقت عليها اسم "النثر الشعري"، وهذا في سياق نقدها للكتابات النثرية التي كانت تنشرها مجلة (شعر) وتسميها شعراً، رغم خلوها من الوزن، فهي ترى أن هذه الكتابات تظل نثراً حتى وإن تجلت فيها الكثير من سمات الشعر. تقول: «والذي يعرفه الملايين أنّ كثيرين من كتاب العربية قد كتبوا النثر "الشعري" ولنا في العصر الحديث منهم طائفة مرموقة مثل أديب العربية الفذ مصطفى صادق الرافعي والكتب المرفه جبران خليل جبران وغيرهما كثير، وليس ينقص من قيمة ما كتبوا أنّه نثر لا شعر. ولقد كانوا يسمّون نثرهم نثراً دون أن يسيئوا إليه في شيء». ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص218.

² - حاول الباحث مصطفى الصيد إثبات كتابة الراجعي لقصيدة النثر والشعر المنثور. ولكن هذا الحكم لا يخلو من المجازفة إذ تحتاج هذه القضية إلى بحث معمق. ينظر: مصطفى الصيد، مصطفى صادق الرافعي شاعراً ونثراً، ص136، 140.

³ - الراجعي: أوراق الورد، ص186.

يتجلى لنا من خلال ملاحظة توزيع السواد (الكتابة) على البياض، أننا أمام نوع من الكتابة يختلف عن الكتابة النثرية، فالنثر له شكله الهندسي المعروف به منذ القديم. فالكتابة على شكل أسطر تحيلنا إلى ما يسمى بالشعر الحر أو قصيدة النثر. وإذا كان الشعر الحر يخضع للوزن وفق عروض الخليل مع التنويع في عدد التفعيلات¹. فإن قصيدة النثر لا تخضع لنظام الوزن.

إن المقطع أعلاه غير خاضع للوزن ولا للقافية، فهو من هذا المنظور نثر لا شعر. ولكنه يستثمر بعض خصائص الشعر والتي قلما نجدها في النثر، ولعل في مقدمتها تمثيل الذات بميولاتها وانفعالاتها في الكتابة، والاعتماد على الإيقاع الداخلي لتعويض الإيقاع الخارجي الناتج عن الوزن والقافية في الشعر، كما نلاحظ اعتماد النص على البناء/ الشكل المقطعي²، وعلامات التعجب والاستفهام (في غير موضعها) ونقاط الحذف، وتكرار الكلمات (القلب، رغبة، تتحقق) وكأننا أمام قصيدة من الشعر الحر أو قصيدة نثرية.

كما يتجلى لنا من خلال هذا المقطع أن الرافعي ينظر إلى الحب نظرة صوفية فالحب مكانه القلب، والإدراك القلبي للجمال المطلق هو الغاية المنشودة عند المتصوفة³، فهدف هذا الحب ليس هو الوصول إلى الحبيب، بل البحث في السر الكامن وراء الحب والجمال، إنه سر مرتبط بالعالم المطلق، لذلك يظل القلب دائم البحث في "الموجود عن غير الموجود" وبهذا المعنى يصبح الحب ضرباً من المستحيل.

إذا كان الحب مرتبطاً بالعالم المطلق فلا يمكن إدراكه إلا بالتأمل الفكري (العقلي) في الجمال. وهذا التأمل هو الذي يخلق في نفس العاشق عوالم خيالية من "الأحلام" و"الأسرار". يقول الرافعي في رسالة "وزدت أنك أنت":

في نفسي عالم أحلام من خلق عينيك الذابلتين.

وفي نفسك عالم أسرار من خلق أفكار المعذبة.

خرجنا كلانا بالحب والجمال من حدّ الإنسان إلى حدّ العالم.

¹ - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص217.

² - ينظر: أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، د/ ط، 2007، ص39-42.

³ - ينظر: مصطفى السيد، مصطفى صادق الرافعي شاعراً ونائراً، ص238.

وتحولنا كلانا بالهوى من حالة شخص إلى حالة عقل.

كيف تجددين ما فيّ وإنك لتعلمين أنك فيّ؟

أما أنا فأجد كل ما فيك حلوا لأن طعمه حلو في قلبي!¹

يبتعد هذا النص عن الكتابة النثرية، ويقترب كثيرا من فن الكتابة الشعرية سواء على مستوى الشكل الخارجي أو على مستوى اللغة أو على مستوى الرؤيا. فقد كُتِبَ هذا المقطع وفق الشكل الهندسي للشعر (نظام الأسطر)، كما يستثمر التكرار (خلق، عالم، كلانا...)، والترادف (الحب، الهوى)، والتقابل (نفسي، نفسك، تجددين، أجد...) لإحداث نوع من التوازن الإيقاعي والدلالي.

نلاحظ في هذا المقطع تكثيفا في استخدام الصور المجازية الموحية للتأثير في المتلقي وإضفاء مسحة شعرية على النص، حيث نجد الاستعارة المكنية في وصف العينين بالذبول فقد شبههما الكاتب بالأزهار، كما وُصفت الأفكار بالمعذبة (مثل الجسد تماما). والحب له "طعم حلو" (تجسيد المعنى). وإذا كانت عينا المحبوبة تخلق عالما (خياليا) من الأحلام في نفس المحب، فإن أفكار المحب تخلق في نفس المحبوبة عالما من الأسرار. وعالم الأحلام هذا هو عالم من الشعر. وهنا تبدو رؤية الكاتب شبيهة برؤية الشعراء الرومنسيين الذين يؤمنون بقدرة الخيال على خلق عوالم جديدة للعقل.²

يصدرُ الكاتب هنا عن رؤيا صوفية هي التي صيرته شاعرا يكون همّه النفاذ بالتجلي والمشاهدة من الظاهر (جمال عيني المحبوبة) إلى الباطن (عالم الأحلام والأسرار) متوسلا بالعقل والقلب لاستمداد المدد من الذات والمطلق من أجل استكمال المعرفة الغيبية المطلقة.³ وهنا تتماهى الذات مع المطلق كنوع "من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد."⁴ لذلك تتجلى في المقطع أعلاه فكرة "الحلول" الصوفية، أي أن العاشق يفنى في معشوقه فناء يجعله يرى الكون متجليا فيه. ويتجلى ذلك في قول الرافعي: "وإنك لتعلمين أنك في".

¹ - الرافعي: أوراق الورد، ص 32.

² - ينظر: مورييس بورا وآخرون: مقالات مختارة في: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص 70، 71.

³ - ينظر: عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية (التاريخية والرهانات)، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2010، ص 200.

⁴ - أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج 3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 166.

يرتبط الحب عند الراجعي بالفلسفة الصوفية والفلسفة العقلية التي تتسم بالتجريد على مستوى الفكرة. ولعل هذا الأمر يعد أبرز الأسباب التي طبعت نصوصه النثرية بالغموض حيث تتسم الفكرة عنده بالتجريد فهذه الرؤيا الفلسفية تعجز اللغة العادية فتضيق العبارة، فلا بد من لغة خاصة للتعبير عن عالم خاص (غامض).

لا تخلو رسائل الحب الراجعية من المعاني الرومنسية الناتجة عن الغزل الذي جرده الراجعي من حسيته وأضفى عليه معانٍ روحية رومنسية غير مألوفة تقوم على المفارقة. هذه المفارقة تهدم وتبني وتشخذ العقل والحس، وتشتت المبالاة، وتعري الأشياء والنفوس، وتطرح الأسئلة مرة بعد مرة.¹ يقول الراجعي في مطلع رسالة "زجاجة العطر":

« وأهدى إليها مرة زجاجة من العطر الثمين وكتب معها:

يَا زُجَاجَةَ الْعِطْرِ، أَذْهَبِي إِلَيْهَا، وَتَعْطُرِي بِمَسِّ يَدَيْهَا وَكُونِي رِسَالَةً قَلْبِي لَدَيْهَا. وَهَا أَنَا أَنْتَرُ الْقُبْلَاتِ عَلَى جَوَانِيكِ: فَمَتَى لَمَسْتُكَ فَضَعِي قُبْلَتِي عَلَى بَنَانِهَا، وَلَقِيَهَا حَفِيَّةً ظَاهِرَةً فِي مَثَلِ حُلُوِّ نَظَرِهَا وَحَنَانِهَا، وَالْمَسِيحُهَا مِنْ تِلْكَ الْقُبْلَاتِ مَعَانِي أَفْزَاجِهَا فِي قَلْبِي وَمَعَانِي أَشْجَانِهَا. وَهَا أَنَا أَصَافِحُكَ، فَمَتَى أَخَذْتُكَ فِي يَدَايَ فَكُونِي لِمَسَّةِ الْأَشْوَاقِ وَهَا أَنَا أَضْمُكَ إِلَى قَلْبِي؛ فَمَتَى فَتَحْتُكَ فَانْتُرِي عَلَيْهَا فِي مَعَانِي الْعِطْرِ لِمَسَاتِ الْعِناقِ...»²

يختلف هذا المقطع عن المثالين السابقين، فقد كتب وفق الشكل الهندسي للنثر، وقد استعمل الكاتب السجع في هذه الفقرة في ثلاث دفعات، مما أحدث نوعاً من الإيقاع الشبيه بالقافية في الشعر:

(إليها - يديها - لديها)

بنانها - حنانها - أشجانها

الأشواق - العناق).

¹ - مصطفى ناصف، الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د/ط، 1993، ص 197، 198.

² - الراجعي: أوراق الورد، ص 34.

نلاحظ أن الكلمات الثلاث الأولى وكذلك (بنانها- حنانها). متحدة في الميزان والنقطة. فهي ألفاظ ذات ميزان صرفي واحد من حيث عدد الحروف وتماثل الصيغ، فهي متوازنة ومسجوعة، فالتماثل والتوازن يشكلان إيقاعا موسيقيا لفظيا شبيها بالإيقاع في الشعر.

لا يقتصر التوازن في هذا النص على المستوى الإيقاعي بل يمتد إلى المستوى التركيبي حيث يتجلى التوازن والتوازي في بناء الجمل، إذ يحدث التقابل بين الفعل المضارع وفعل الأمر تناغما في النص. فقد كانت الجملة الأولى بمثابة النواة التي تفرعت عنها ثلاث جمل في صيغة الأمر، وتولدت عن هذه الجمل ثلاث جمل أخرى في صيغة المضارع بنوعيه الحاضر والمستقبل، تولدت عنها جمل أخرى وهكذا. الأمر الذي يجعل من النص نسيجا تركيبيا محكم البناء.

يدلّ هذا التوالي في الجمل الفعلية على الحركة (أذهبي- تعطري- كوني- لمستك ضعي- وألقينها- ألمسينها- انثري)، مما يطبع النص بصبغة سردية، ويمكن القول إن هذا النص تتنازع خاصيتان الأولى نثرية هي: "السردية" والثانية شعرية هي: "الغنائية"، وهما في هذا النص متواشجتان، هذا التشكيل السردى لا يهدف إلى تقديم قصة وإنما يقدم حالة وموقفا ورؤية¹ كما أن هذا التشكيل يخضع لحركة الإيقاع وحركة ألفاظ اللغة وتراكيبها.

كما أن هذه الجمل تبعد عن خصوصية الجملة النثرية لتقترب من نسق الجملة الشعرية، ذلك أن جملة النثر ذات طبيعة إقناعية تتحدث بالعقل إلى العقل، أما الجملة الشعرية فتصدر عن المشاعر (العاطفة)، لأنها تتحدث بالقلب إلى القلب،² وهو ما يتجلى بوضوح من خلال المعجم اللغوي الذي يستعمله الراجعي، إنه يستعمل ألفاظا توحى بالركة الناتجة عن مشاعر الحب (العطر، انثري، حنانها، العناق، الأشواق) وأخرى تدلّ على الجسد. فخطاب الكاتب هنا موجه إلى محبوبته، فهذه الألفاظ أضفت على النص مسحة رومانسية.

إنه غزل من نوع خاص، تخاطب فيه الأشياء (زجاجة العطر) وتستطلق العواطف المجردة، فالأفراح والأشجان لها معانٍ كألفاظ اللغة التي تدخل في حوار مع جسد المحبوبة. فلغة النص يكتنفها الغموض، ذلك أن الكاتب يحاول أن يخلق علاقات جديدة بين عناصر

¹ - ينظر: أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، ص43.

² - ينظر: علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السياب نموذجاً)، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص62، 63.

المادة المعجمية واللغوية. فالغموض يرجع في كتابات الراجعي النثرية* إلى ما تتميز به الفكرة من توليد وتكثيف وتعقيد وتجريد. بل إن الفكرة قد تغيب أحيانا لتعوض عنها العاطفة بحضورها المكثف¹ كما هو الحال مع النص السابق.

وهكذا يتضافر كل من السجع، ولغة المشاعر، وخلق العلاقات الجديدة بين عناصر اللغة، والصور الفنية، والتفلسف، والغموض من أجل إضفاء القيمة على الخطاب في النص الراجعي. ولكي يسمو النثر - بفضل عناصر الفن هذه - إلى مستوى الشعر ويصير خاضعا لنفس معايير التأويل والتقييم.²

* - تتسم نصوص الراجعي في فلسفة الحب والجمال بالغموض ولكن نصوص كتاب "أوراق الورد" تبدو أقل غموضا بالمقارنة مع الكتب الثلاثة السابقة له تأليفا (حديث القمر، السحاب الأحمر، رسائل الأحزان).

¹ - ينظر: مصطفى الصيد، مصطفى صادق الراجعي شاعرا ونائرا، ص290.

² - ينظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات (المرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص76.

II - التفاعل الأجناسي في معارضة الرافعي لـ "كليلة ودمنة":

كان الرافعي يسعى إلى تأليف كتاب بعنوان "كليلة ودمنة"¹، ولعل هذا العنوان يدل على أن هذا الكتاب هو معارضة لكتاب "كليلة ودمنة" لعبد الله بن المقفع، وقد صرح الرافعي بذلك في كتابين مختلفين من كتبه (وحي القلم، تحت راية القرآن)، ومن تلك التصريحات قوله: «عندي نسخة من كتاب "كليلة ودمنة" ليس مثلها عند أحد، ما شئت من مثل إلا وجدته فيها، وقد رجعت إليها اليوم... فأصبحتُ فيها هذه الحكاية»² ثم يروي حكايته. ليشير الرافعي في الهامش (أسفل الصفحة) إلى أن هذه الحكايات هي من اختراعه. يقول: «اخترعنا هذه النسخة من "كليلة ودمنة". وسترى منها أمثلة فيما يأتي، ولعل الله يوقفنا إلى جعلها كتابًا كاملاً»³.

تدل هذه التصريحات على أن الرافعي قد عارض فعلاً كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، والفعل اخترعنا يؤكد قصد المعارضة، ذلك أن هذه الأخيرة فيها من الإبداع والاختراع رغم ما يغلب عليها من التقليد، إنها تنسخ نصاً مصدراً باعتباره نموذجاً سامياً.

تدرج المعارضة ضمن ما يسميه جيرار جنيت "التعلق النصي" (Hypertextualité)، وهي شكل من أشكال المحاكاة. فنص الرافعي⁴ بوصفه نصاً لاحقاً يدخل في علاقة مباشرة مع نص ابن المقفع بوصفه نصاً سابقاً. ذلك أن المعارضة هي محاكاة النص هي علاقة تقليد وتحويل بين نص ونص آخر⁴ فهي محاكاة أجناسية، إذ تستحضر خصائص جنس

¹ - ينظر: محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، ص 167.

² - الرافعي: تحت راية القرآن، ص 135.

³ - المصدر نفسه، ص 135 (الهامش).

⁴ - نقصد بنص الرافعي هنا: مجموعة النصوص السردية التي تنتمي إلى جنس "الحكاية على لسان الحيوان"، والتي تشكل المتن المقرر دراسته في هذا الجزء. وقد استبعدنا هنا نص "بين خروفين" (وحي القلم، ج 1، ص 45)، لأنه لا يعتمد على شخصيتي كليلة ودمنة. بينما تقوم بقية النصوص المكونة للمتن على ثنائية (كليلة ودمنة)، باعتبارها ممارسين لفعل الرواية (راو ومروى له).

⁴ - ينظر: جراهام آلان: نظرية النصوص، تر: بابل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص 269 (الهامش).

أدبي بعينه، حيث تقوم 'على محاكاة الأسلوب. فهي ممارسة شكلية أساساً؛ لا تتطلب أي احتراماً لموضوع النص المحاكى.¹

لتبيّن مظاهر المعارضة - بصفتها نوعاً من أنواع التعالق النصي - في حكايات الرافعي ارتأينا عقد مقارنة بين هذا النص ونص ابن المقفع في مستوى بناء الحكاية قبل أن ننقل إلى رصد المعارضة على مستوى الأسلوب.

1- التعالق النصي في مستوى بناء الحكاية:

أ/ بناء الحكاية عند ابن المقفع: ذكر "ابن المقفع" الحكاية (القصة) الكاملة لـ "كليلة ودمنة" في باب الأسد والثور وهو أطول باب في الكتاب، ولا نجد لهما ذكراً في الأبواب الأخرى. غير أن ابن المقفع وسم كتابه باسم هاتين الشخصيتين من باب إطلاق الجزء على الكل. فكليلة ودمنة شخصيتان مشاركتان في الحكاية (قصتهما مع الأسد) من جهة، كما يضطلعان بدور الرواية (راوٍ أو مروى له) من جهة ثانية.

تقوم الحكاية في باب الأسد والثور تقوم على ثنائية كليلة ودمنة، فهما يضطلعان بدورين: الرواية والبطولة، أي: أنهما يتبادلان مواقع السرد/ الرواية (الراوي والمروى له) من جهة، كما يقومان بالمشاركة في الفعل القصصي. كما أن "بيدبا" هو الراوي الفعلي للحكايات كلها والملك "دبشليم" هو المروى له الذي يتلقى عنه كل الحكايات (بما فيها الحكايات المضمّنة).

إن السرد ينشأ في نص ابن المقفع بدعوة (طلب) مباشرة من المروى له، أو عن طريق السؤال السردى: وكيف كان ذلك؟، وما مثل ذلك؟... هذا السؤال يُنبئ عن رغبة في الإصغاء وفي معرفة ما جرى لأبطال الحكاية المذكورين في المثل، وبمجرد أن تظهر الرغبة في السرد تبدأ الحكاية باستخدام صيغ مختلفة: زعموا أن، كان بأرض...² فالراوي يحرص

¹ - نتالي بيفي غروس: مدخل إلى التناص، ص 94.

² - ينظر: عبد الفتاح كيليطو، "زعموا أن... ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي، ص 188.

الفصل الثالث: تجليات التفاعل الأجناسي في نثر الرافعي

على أن تكون عند المروى له رغبة في السرد/ الإنصات، وذلك حتى يضمن متابعة بقطة ومتحمسة، ويجعل المتلقي يشارك في عملية السرد.¹

ب/ بناء الحكاية عند الرافعي: يقوم نص الرافعي كذلك على ثنائية كليلة ودمنة، ولكن على نحو مختلف عما رأيناه في نص ابن المقفع. ذلك أن حكايات الرافعي ترد في معظمها على لسان كليلة أو دمنة. وهي حكايات قصيرة منفصلة عن بعضها. فإذا كان "بيدبا" هو الراوي الفعلي للحكايات كلها والملك "دبشليم" هو المروى له الذي يتلقى عنه كل الحكايات (بما فيها الحكايات المضمنة). فإن الرافعي قد جعل كليلة ودمنة يتبادلان السرد/الحكي، فالأول هو الراوي والثاني هو المروي له (أو العكس). والجدول التالي يوضح ذلك:

الراوي	الحكاية / المثل	المروى له	موقع الحكاية في مؤلف الرافعي
دمنة	مثل السمكة	كليلة	فلما أدركه الغرق، (تحت راية القرآن، ص135)
دمنة	مثل مدرسة الحمار	كليلة	واضرب لهم مثلاً، (تحت راية القرآن، ص169)
دمنة	مثل الفيلسوفه الصلحاء	كليلة	- أعمالهم كرماد اشتدت به الريح، (تحت راية القرآن، ص211)
دمنة	- مثل الدار التي تلد - مثل الخطيب الزنديق الأحمق	كليلة	- قال دمنة، (تحت راية القرآن، ص223، 224) - مسلم لفظاً لا معنى، (تحت راية القرآن، ص265)

¹ - المرجع نفسه، ص187.

الفصل الثالث: تجليات التفاعل الأجناسي في نثر الرافعي

كليلة	- مثل الزلزال والبركان	دمنة	حرية التفكير أم حرية التكفير، (تحت راية القرآن، ص234)
دمنة	- مثل الرجل ذي الأقفال	كليلة	ذو الأقفال، (تحت راية القرآن، ص245)
كليلة	- مثل فيلسوفة النمل	دمنة	فيلسوفة النمل، (تحت راية القرآن، ص253)
النملة العاقلة	- مثل الرجل المكسورة قدمه (حكاية مضمنة)	النملة الكبيرة	فيلسوفة النمل، (تحت راية القرآن، ص255)
كليلة	- مثل المجدد الجريء	دمنة	المجدد الجريء، (تحت راية القرآن، ص282)
كليلة	- مثل الأرنب والعلماء - مثل العنز التي زعموا أنها أنثى الفيل - مثل الذبابة التي كفرت	دمنة	كفر الذبابة، (وحي القلم، ج2 ص150)

نلاحظ من خلال الجدول أن كليلة ودمنة يتبادلان مواقع السرد. فعندما يكون كليلة راويا يكون دمنة مروي له والعكس صحيح، ولا نجد راويا آخر إلا في نص "فيلسوفة النمل" حيث تستلم شخصية النملة العاقلة زمام السرد، لتروي حكاية/مثل "الرجل الذي كسرت قدمه" لمروي له هي نملة أخرى تخالفها الرأي. أما عن قضية "بناء التضمن" في الحكاية، فإننا نجد في باب الأسد والثور تضمين الكثير من الحكايات داخل الحكاية الإطار، والتي يرويها

بيدبا لدبشليم. أما في نص الرافعي فلا نجد التضمن إلا في ثلاثة مواضع، حيث تتوالد الحكايات وتتناسل ضمن الحكاية الإطار التي يرونها كليلة لدمنة أو العكس.

أما عن قضية تعدد الرواة وتداولهم على السرد، فقد ابتعد عنها نص الرافعي والسبب في ذلك - فيما نعتقد - قصرُ حكاياته مقارنة بنصوص ابن المقفع. فالإطالة في الحكاية (باب الأسد والثور مثلاً) تجعل الحكايات تتوالد وتتناسل داخل الحكاية الإطار (التوالد السردية)¹، إذ تتحول الشخصيات المشاركة في الفعل القصصي إلى رواة جدد أو مروى لهم. مثل: كليلة، دمنة، شترية، أنثى الطيطوى، والد الخب....

إن كليلة ودمنة في النص السابق (نص ابن المقفع) شخصيتان رئيسيتان مشاركتان في الفعل القصصي، تتقمضان دور الراوي والمروى له، فهما تضطلعان بدورين رئيسيين: الرواية والبطولة (الراوي المشارك في الأحداث). أما في نص الرافعي فهما يضطلعان بدور الرواية فقط أي أنهما لا يشاركان في الفعل القصصي.

وإذا كان السرد ينشأ في نص ابن المقفع بدعوة/ طلب من دبشليم، فإنه في النص الرافعي لا ينشأ بدعوة من المروى له إلا في موضعين (حكايتين من أصل 10).² ففي بقية الحكايات يبدأ السرد مباشرة، ولعل ذلك يرجع إلى إيراد الرافعي حكاياته في معرض نقده، فالمقالة النقدية عنده تتضمن حكايات أو أمثالا على لسان الحيوان، فهي لم تجتمع في كتاب واحد مثلما هو الأمر مع ابن المقفع.

¹ - سعيد جبار، التوالد السردية، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، المغرب، ط1، 2006، ص 122

² - يتجلى ذلك في قول الراوي: " قال كليلة: أما تضرب لي المثل الذي قلت يا دمنة؟" (تحت راية القرآن، ص135)، وفي قوله: " فإذا كليلة يقول في بعض قوله: فاضرب لي مثلاً في الرجل تعجبه نفسه فتغره فتحققه في الجهلة المنكرة..." (تحت راية القرآن، ص179).

2- التعلق النصي على مستوى الأسلوب:

تعدّ المعارضة في عرف الدراسات الإنشائية (Poétique) محاكاةً أجناسية لأن خصائص جنس بعينه تكون موضوعاً للمحاكاة، حيث يعتمد مؤلف النص اللاحق إلى محاكاة نصوص سابقة باستخلاص أساليبها المميّزة والنسج على منوالها لإنشاء نص جديد مطبوع بطابعها الأسلوبي.¹

إنّ القارئ لنص الرافعي يستطيع أن يلمس عدة ملامح /خصائص أسلوبية تجلت من قبل في نص ابن المقفع، ومن هذه الملامح: الوعظ والاستشهاد بالحكماء/العلماء والحكم والأقوال العامة.

أ - حضور الحكمة في حكايات الرافعي: يشير "ابن المقفع" إلى أن كتابه قد جمع بين اللّهُو والحكمة، وقد اختاره الحكماء لحكمته، والسخفاء للهو، وأن المتعلمين من الأحداث نشطوا لعلمه وخفّ عليهم حفظه.² فقد تضمن الكتاب إذن، الحكمة التي يكشف السرد عنها "كما بوسعه أن يخفيها، ففي الحالة الأولى يخترق القارئ السرد ليصل إلى الحكمة، وفي الحالة الثانية يقف القارئ عند السرد وكأنه غاية في حدّ ذاته".³ وفي هذا السياق يدعو "ابن المقفع" القارئ المفترض للكتاب بأن "يديم النظر فيه... ولا يظنّ أنّ نتيجته [مغراه] إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود".⁴ فالغاية من السرد/الحكي حسب ابن المقفع هي الحكمة أو العبرة التي تستخلص.

كما يشير "ابن المقفع" إلى أنّ العلم بالحكمة المستخلصة من السرد لا يغني عن القارئ شيئاً ما لم يعمل بها، يقول: "ثم إن الرجل العاقل إذا فهم هذا الكتاب وبلغ نهاية علمه فيه

¹ - Voir : Gérard Genette : Palimpsestes, p91.

² - ينظر: ابن المقفع، كلیلة ودمنة، ص57.

³ - عبد الفتاح كيليطو: زعموا أنّ...، ص184.

⁴ - ابن المقفع: كلیلة ودمنة، ص66.

ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به ويجعله مثلاً لا يحيد عنه.¹ فالغاية من الكتاب إذن هي الإصلاح وتقويم السلوك الإنساني.

لقد نسب ابن المقفع حكاياته (أسندها) إلى رواة أو أناس مجهولين، وهذا ما تؤكدُه عبارة "زعموا أن" التي تبتدئ بها كل حكاية، إنهم أناس حكماء متصفين بالثقة. "إذ إن كل مند - مهما كان وهمياً - إنما يحيل إلى غير متصفٍ بالثقة والعدالة."² فالسرد في نص "ابن المقفع" يكشف الحكمة، والغاية من الحكمة هي العبرة أي العمل بهذه الحكمة، فالكتاب إذن، يجمع بين المتعة والفائدة.

يحاكي الرافعي الافتتاحية التي يبدأ بها السرد في نص ابن المقفع حيث يفتتح بعض حكاياته بهذه العبارة التي تعلن أن الراوي هو بصدد سرد حكاية وأن السرد قد بدأ، وهي عبارة تمثل دعامة حجاجية تهدف إلى جذب اهتمام المتلقي وشده إلى السرد.³ وفيما يخص موضوع الحكمة فالرافعي لم يصرح بوجود الحكمة في نصّه. ولكننا نعتقد أن جعل الكلام على السنة الحيوان لا يخلو من حكمة أو عبرة، وهنا يمكننا أن نتساءل: هل تضمن النص الحاضر الحكمة؟ وهل يمكن الإمساك بها؟

تتجلى الحكمة في نص ابن المقفع في صورتين: الأولى هي الأفكار العامة التي تخاطب عقولنا (عبرة تستخلص)، والثانية هي الأقوال العامة، فالأولى مجردة تفهم من خلال إسقاط سياق النص/المثل على الواقع الذي يعيشه البشر، أما الثانية فهي جمل وعبارات يمكن الإمساك بها من خلال لغة النص، أو الاستشهاد بها أو استخدامها في سياقات أخرى.

حاول الرافعي محاكاة نص ابن المقفع من خلال استحضار موضوع "الحكمة"، حيث اشتملت حكاياته على الكثير من الأقوال العامة التي تؤدي دور الحكمة. هذه الحكم تتجلى

¹ - المرجع نفسه، ص59.

² - حمادي الزنكري: الحكاية العقدية العجيبة، من المصادرة إلى الاعتيال، ضمن كتاب: في أنماط النصوص، الأبنية والتأويل (من أعمال ملتقى غازي)، ص 177.

³ - ينظر: حكيمة حبي، الحجة المثل ودورها في الإقناع في كليلة ودمنة لابن المقفع، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع9، جوان 2011، ص122.

الفصل الثالث: تجليات التفاعل الأجناسي في نثر الرافعي

بشكل صريح من خلال نسبتها إلى العلماء أو الحكماء،¹ أو بشكل غير مباشر عندما تردُّ على لسان الراوي أو الشخصية، وهذه السمة نجدها متجلية بصورة واضحة في نص ابن المقفع، الأمر الذي من شأنه أن يؤكد مقولة التعالق النصي، أو بعبارة أخرى المعارضة المقصودة. وفيما يلي بعض الحكم والأقوال العامة الواردة في النصين:

نص ابن المقفع	نص الرافعي
- قال [كليلة]:... <u>وقد قالت العلماء:</u> إن المحتال يموت قبل أجله، قال دمنة:... <u>وقد قالت العلماء:</u> لا تجزع من العذاب إذا وقفت منك على خطيئة... (ص118)	- قال دمنة:... <u>فقد قالت العلماء:</u> إن أشقى الخلق من شقى بصاحب معجزة (تحت راية القرآن، ص180).
- قال [دمنة]:... <u>وقد قالت الحكماء:</u> إن النار أخفيت في الحجارة فلا تُستخرج منها إلا بالمعالجة والقدح" (ص114) - بعض المحاسن آفة لصاحبها. (ص96)	- قال كليلة: واحذر يا دمنة مصارع الجراءة في الرأي وما يكون مثله من الرجل الحمق إذا تكلمت حماقته في لسانه... <u>وقد قالت</u> <u>الحكماء:</u> إن هذه الجراءة كانت امرأة فتزوجها العلم... فلما ولدت، ولدت له الحمق، فقال واسوأته! نزع الولد إلى أمه الخبيثة. (تحت راية القرآن، ص282)
- <u>وقد قالت العلماء:</u> ربما جزي المتكلم بقوله... (ص121)	- قال كليلة:... <u>فقد قالت العلماء:</u> إن الرأي لا يكون رأياً حتى يمكن له في الطبع أشد التمكين (تحت راية القرآن، ص234).
- قال دمنة:... لأنه يقال: أشد الناس توقياً للشر يصيبه الشر قبل المستسلم	- إن رجاء الأمور لا يكون بزخرف الكلام

¹ - يتجلى ذلك في استعمال الرافعي عبارات من قبيل: "وقد قالت العلماء"، "لأن العلماء قالوا"، "وقد قالت الحكماء"... وهي عبارات تتكرر في مواضع عديدة من نص ابن المقفع.

له (ص113)	ولكن بصحته. (تحت راية القرآن، ص211).
- فلا شيء أضيع من مودة تمنح من لا وفاء له. (ص109)	- إن المصيبة الواقعة بالناس من الرجل الأحق يقع معها عذره فيكون مصيبة أخرى (تحت راية القرآن، ص 254).
- خير الإخوان والأعوان أقلهم مداينة في النصيحة... وخير النساء الموافقة لبعلها. (ص91)	- ثلاث لا تصلح مع ثلاث: الحياة مع المرض، واليقين مع الشك، والطبع مع التقليد. (تحت راية القرآن، ص256).
- ثلاثة لا يجترئ عليهن إلا أهوج، ولا يسلم منهن إلا قليل، صحبة السلطان، وائتمان النساء على الأسرار، وشرب السّم للتجربة. (ص 73)	- إنه لا كبير إلا بصغير، ولا قوي إلا بضعيف، ولا طاغية إلا بذليل (وحي القلم، ج2، ص151).
	- إن تغيير المخلوقات، إنما يكون بتحويل باطنها لا بتحويل ظاهرها. (وحي القلم، ج2، ص154).

يلاحظ المتأمل لهذا الجدول مدى التشابه الكبير في الأسلوب الذي صيغت به الحكاية، حتى إن القارئ لنص الرافعي يشعر وكأنّ هذا النص هو امتداد لنص ابن المقفع، بل إعادة نسخ له، وكأنّ الرافعي كان يسعى إلى تقليد أسلوب ابن المقفع عن قصد. كما نلاحظ أنّ هذه الحكم الواردة في النصين تكتسي صبغة العموم، أي أنها تفيد التعميم، إذ يمكن أن ينتفع بها أيّ إنسان عاقل في أي ظروف مكانية وزمانية أخرى.¹ وقد استخدم الكاتب في صياغة هذه الحكم الجمل القصيرة أحياناً والجمل الطويلة أحياناً أخرى، في أسلوب يقوم على تقسيم

¹ - ينظر: عمر عبد الواحد: دوائر التناص، معارضات البارودي للممتني (دراسة في التفاعل النصي)، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003، ص 85.

العبارة وتفريغها وتوزيعها¹، وهي خاصية بارزة في أسلوب ابن المقفع حاول الرافعي محاكاتها في نصّه.

ب - حضور الوعظ وضرب المثل في حكايات الرافعي: يأتي استشهداد الراوي/ الشخصية بالعلماء أو الحكماء - في نص ابن المقفع - في سياق نصح ووعظ الطرف الآخر، أو دفاع الشخصية عن نفسها (دفاع دمنة عن نفسه وهو في السجن)، أو لإثبات صحة رأيها وتقوية وجهة نظرها ودعم حججها، ومن ثم إقناع الطرف الآخر، وهذا الإقناع يهدف إلى غاية تعليمية.²

تجلى الوعظ في "باب الأسد والثور" من خلال الحوار الذي دار بين "كليلة" وصديقه "دمنة"، إذ يمثل الأول دور الصديق الوفي الواعظ والناصح الأمين، بينما يلعب الثاني دور الماكر والمخادع الذي لا تهمة إلا مصلحته. يقول كليلة مؤثّبا ومحدّرا دمنة:

>> إنَّ العاقل يدبّر الأشياء ويقيسها قبل مباشرتها... وإني لأخاف عليك عاقبة بغيك هذا، فإنّك قد أحسنت القول ولم تحسن العمل... وما عظمتي وتأديبي إياك إلا كما قال الرجل للطائر: لا تلتصق تقويم ما لا يستقيم، ولا تعالج تأديب ما لا يتأدّب. قال دمنة: وكيف كان ذلك؟...<<³

« لقد ارتكبت مركباً صعباً ودخلت مدخلاً ضيقاً، وجنيت على نفسك جناية موبقة... وسوف يكون مصرعك شديداً إذا انكشف للأسد أمرك واطلع عليه... فلست بمتخذك بعد اليوم خليلاً، ولا مفش لك سراً، لأن العلماء قد قالوا: تباعد ممن لا رغبة لك فيه...»⁴

« ما وصلت إلى ما وصلت إليه إلا لاستعمالك الخديعة والمكر، وإضرابك عن العضة والنصح. ولكن لم يكن لي بدٌّ فيما مضى من إنذارك والنصيحة لك... ولو كنت قصّرت في

¹ - عمر عروة: النثر الفني القديم (أبرز فنونه وأعلامه)، دار القصبة للنشر، الجزائر، د/ط، 2000، ص73.

² - سامي سويدان: في دلالية لقصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص304.

³ - ابن المقفع: كليلة ودمنة، ص104، 105.

⁴ - المرجع نفسه، ص111، 112.

عظتك... لكنك اليوم شريكك في ذنبك... وكنت أضرب لك الأمثال كثيرا، وأذكرك قول العلماء، وقد قالت العلماء: إن المحتال يموت قبل أجله...»¹

يتضح لنا من خلال هذه المقاطع أن الحوار بين كليله ودمنة يتأسس على الوعظ، وعظ الأول للثاني ونصحه وتأنيبه، ولكي يكون هذا الوعظ أكثر تأثيرا وإقناعا، يلجأ كليله من جهة أولى إلى الحكمة التي تأتي على لسان العلماء أو الحكماء، وإلى ضرب المثل من جهة ثانية، إنها الحيلة إذن، تُستخدم من أجل الإقناع وإقامة الحجة على الطرف الآخر. أي أن الراوي /الشخصية يستعمل - في حوار مع الطرف الآخر - كل السبل (الوعظ، الاستشهاد بالعلماء/الحكماء، ضرب المثل/السرد). ومن هنا تنشأ المتعة وتتولد الحكمة. وهذا من شأنه إقناع المروي له والمتلقي/ القارئ على حد سواء لتحقيق غايات تعليمية وأخلاقية.²

هذا بالنسبة لنص ابن المقفع، ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لنص الرافعي، حيث يلحظ القارئ لحكاياته أنه قد أسسها على الحوار بين شخصيتي كليله ودمنة، وهذا الحوار يتضمن الوعظ والنصح للطرف الآخر، يقول الرافعي:

« قال كليله: واحذر يا دمنة مصارع الجراة في الرأي وما يكون مثله من الرجل الحمق إذا تكلمت حماقته في لسانه... وقد قالت الحكماء: إن هذه الجراة كانت امرأة فتزوجها العلم... فلما ولدت، ولدت له الحمق، فقال واسوأته ! نزع الولد إلى أمه الخبيثة...»³

« قال كليله وهو يعظ دمنة ويحذره، ويقضي حق الله فيه؛ وكان دمنة قد داخله الغرور وزهاه النصر، وظهر منه الجفاء والغلظة... واعلم يا دمنة أن ما زعمته من رأيك تاما لا يعتريه النقص، هو بعينه الناقص الذي لم يتم... ولو صدق كل إنسان فيما يزعم، لكذب كل إنسان... وما مثل هذا إلا مثل الأرنب والعلماء. قال دمنة: وكيف كان ذلك؟...»⁴

¹ - المرجع نفسه، ص118.

² - ينظر: حكيمة حبي، الحجة المثل ودورها في الإقناع في كليله ودمنة، ص124، 125.

³ - الرافعي: تحت راية القرآن، ص282.

⁴ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص150.

« قال كليله: ويح لهذه النفس إذا لجّ منزعها وركبها سوء طبعها وكان من ورائها قلب دوي أفسده داؤه وصرف همّه وخواطره فيما تميل إليه؛ فقد قالت العلماء: إن الرأي لا يكون رأياً حتى يمكن له في الطبع أشد التمكين...»¹

يتجلى أسلوب الوعظ في هذه المقاطع من خلال الأفعال الصريحة: يعظ، يحذر، واعلم... وقد ارتبط هذا الوعظ بالاستشهاد بأقوال العلماء أو الحكماء من جهة وضرب المثل من جهة أخرى. هذه الإشارات ستثير ذاكرة القارئ وتحيله مباشرة إلى النص التراثي. لدرجة أنه يشعر وكأنه يقرأ النص القديم. فالحوار بين (كليله ودمنة) في نص الرافعي يقوم على الوعظ/النصح، وهذا الأخير يستخدم الحكمة وضرب الأمثال (الحكاية) كوسيلة لتدعيم الحجج، وتقوية الرأي من أجل إقناع الطرف الآخر. خاصة وأن هذه الأمثال تُختتم في أغلب الحالات بخاتمة تكون أشبه بالعبارة وهي ما يعرف بـ"العبارة المثلية"،² وهذه التقنيات هي نفسها التي اشغل عليها النص السابق (نص ابن المقفع) كما أسلفنا. إنه تعالق نصي واضح المعالم.

يتضح لنا مما سبق التشابه الكبير بين النصين (السابق واللاحق) على مستوى اللغة والأسلوب، حتى إن القارئ ليشعر وكأنه يقرأ مقاطع من النص التراثي، حيث يبدو النص الرافعي وكأنه نسخة ثانية للنص السابق، إنها استنساخ مقصود، محاكاة متعمدة لنص ابن المقفع، محاكاة تغدو معها الخصائص النصية والأسلوبية للنص السابق خصائص عليا وصورا راقية، فالنص المعارض يصير مرجعا ومثالا يحتذى.³ وهذا ما يميز المعارضة بوصفها ممارسة تناسية. فهي ليست تغييراً لنص معين، لكنها محاكاة أسلوب: اختيار الموضوع إذن غير ذي أهمية بالنسبة لتحقيق هذه المحاكاة.⁴ ورغم أن هذه المحاكاة تبدو

¹ - الرافعي: تحت راية القرآن، ص234.

² - ينظر: بسمة غروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، ص192.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص99.

⁴ - نتالي بيقي غروس: منخل إلى التناس، ص88.

تقليداً لنموذج سابق إلا أنها لا تذهب بخصوصية النص الجديد، فهي تكشف في نص الراجعي عن مقدرة سردية كبيرة وبراعة فنية فائقة لدى الكاتب قد لا تتأتى لأي كان.

لكن هذه الممارسة الشكلية /المعارضة تطرح علينا سؤالاً آخر، وهو: ما الدافع الكامن وراء هذه المعارضة وما الغاية منها؟ أي: لم لجأ الراجعي في نصه إلى التعالق مع النص القديم؟ وهل عارض النص التراثي من أجل المعارضة؟ أم أن هذه الممارسة لها وظيفتها في النص الحاضر؟

• وظيفة المعارضة في حكايات الراجعي:

لا نعتقد بأن الكاتب عندما يُقدّم على معارضة أثر ما، يكون هدفه المعارضة في حدّ ذاتها، لأن عمله سواءً أخفي أم جلي لا يخلو من غاية أو هدف، ذلك أن "المعارضة لا تقصد لذاتها، فهي مجرد مرحلة نحو اكتشاف الأصالة الخاصة، قد توصل إلى تحليل نقدي استنتاجي، ومن ناحية أخرى إلى الخلق... المعارضة إذن، محكوم عليها بأن تتجاوز.¹ فالغاية من المحاكاة في أغلب الحالات هي تحويل النص السابق من أجل السخرية منه أو الإعجاب به.²

لقد أنشأ الراجعي كتابه "تحت راية القرآن" بمناسبة ظهور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، وقد اشتمل كتاب الراجعي على عدد من المقالات. وهذه المقالات المشتملة على الحكاية موجهة في الأساس إلى نقد "طه حسين" وآرائه التي جاء بها في كتابه "في الشعر الجاهلي". ثم يمتد هذا النقد ليصل إلى كلّ من له صلة بـ"طه حسين"، مثل: مدير "الجامعة" و"أحمد لطفي السيد" و"الجامعة المصرية".

كان نقد الراجعي لهؤلاء وجهاً من وجوه الصراع بين المحافظين ودعاة التجديد، وقد كان في بعض جوانبه موضوعياً مؤسّساً، وفي جوانب أخرى شخصياً تشوبه النزاع الذاتية. ولكن

¹ - المرجع نفسه، ص 98.

² - ينظر: تيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/هـ، 2007، ص 34.

إذا كان الأمر يتعلّق بنقد دعاة التجديد وآرائهم وأفكارهم. فما سبب لجوء الرافعي في ردّه على "طه حسين" و"الجامعة المصرية" إلى استخدام الحكاية/ المثل؟

ذكرنا سابقاً أن حكايات الرافعي لم تجتمع خالصة في كتاب واحد، وإنما جاءت متفرقة ضمن مقالاته النقدية¹، حيث ترد الحكاية في بداية أو وسط المقالة، فالنقد يستخدم الحكاية/السرد كوسيلة. فالرافعي يورد حكايته التي لها علاقة بالموضوع المتناول، ثم يتركها ليعود إلى النقد من جديد، فيبدو للقارئ وكأن النقد يستشهد بالحكاية/المثل، وهنا يتعانق (يجتمع) النقد مع السرد. فما يعجز عنه النقد(المقال) يحققه السرد، فعن طريق الحكاية (ضرب المثل) يكتسب النقد جمالية ما كانت لتتأتى له من دون اعتماده على السرد، وعن طريق السرد أيضاً استطاع الرافعي أن يقدّم للمتلقّي/ القارئ صورة نقدية ساخرة عن شخصية طه حسين.²

لعلّ الهدف الأول للمحاكاة التي مارسها الرافعي يتمثل في التشويق لضمان أكبر عدد من القراء (جذب الجمهور)، أي قراءة كل المقال من دون ملل من جهة، والانتظار والتشويق لبقية الحكايات من جهة أخرى. وهذا لا يتم إلا بقراءة المقالات ككل، لأن هذه الأخيرة تتضمن حكايات قليلة ودمنة. إذن، الهدف الأبرز هو: كسب أكبر عدد من القراء من خلال تحقيق التشويق والمتعة. وهذا من أجل إقناعهم بما يذهب إليه من آراء. خاصة وأنّ الذائقة التي كانت سائدة في عصر الرافعي هي تزايد الاهتمام بالمرويات السردية والإقبال عليها.³ فالكاتب يسعى ليكرس في نصه الجانب الذي يجعل منه نموذجاً ومثالاً، وهذا الأمر لا يتم في نظره إلا بمعارضة النموذج القديم.⁴

¹ - نستنتج من ذلك حكاية كفر الذبابة التي انتقد فيها - عن طريق التلميح - قضية علمنة تركيا الإسلامية، فقد جاءت مستقلة بذاتها، حيث ترك الكاتب الحرية للشخصيات ولم يتدخل بنقد أو تحليل. ينظر: وحي القلم، ج2، ص150 - ص155. وينظر: ج1، ص140(الهامش).

² - من أمثلة ذلك: إطلاق الرافعي اسم "طاحين" على إحدى شخصيات الحكاية (النملة)، وهي - حسب الرافعي - كلمة من لغة النمل يقال إنها منحوتة من "طه حسين"... ينظر: تحت راية القرآن، ص254.

³ - ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص422.

⁴ - ينظر: بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، ص100.

هذا الهدف الأخير (الإقناع) هو الغاية ذاتها التي ترمي إليها حكايات "ابن المقفع"¹، بل هو الهدف نفسه الذي يرمي إليه "بيدبا" الفيلسوف، أي إقناع الملك "دبشليم" ليعتبر في الأخير، حيث لا يُقدّم على الأفعال السيئة والشريرة، ويتصف بالأفعال الحسنة التي انتصفت بها أبطال الحكاية. وكذلك يرمي الرافعي من وراء استعانته بهذه الأمثال إلى إقناع القارئ/المتلقي، والذي يجب أن يأخذ العبرة من هذه الحكايات، حتى لا يقع في مصارع السوء التي وقع فيها "طه حسين". ومن ثمّ عليه ألا يصدق آراءه.

وهذا الإقناع ما هو في حقيقة الأمر إلا إستراتيجية لتحقيق الهدف النهائي/ الأسمى من وراء الكتابة عند الرافعي، وهو قصد "الإصلاح". و"خطاب الإصلاح" هذا، هو سمة مشتركة بين "الرافعي" و"ابن المقفع".

وإذا كان "ابن المقفع" قد لجأ إلى الحيوان كقناع لنقد الواقع السياسي في عصره،² فإنّ "الرافعي" قد عمد في حكاياته إلى النقد الصريح والمباشر على لسان بعض شخصيات الحكاية، لدرجة أنّه يصل أحيانا إلى السخرية، ولعل هذه الجرأة تأتت للكاتب نتيجة توفر حرية التعبير، خاصة مع ظهور الصحافة في مصر والوطن العربي. على عكس عصر ابن المقفع الذي تميّز بالاستبداد. ومن أمثلة هذا النقد الصريح نذكر:

« قال كليله: فمثل من هذا يا دمنة؟ قال: مثل طه حسين في كتابه إلى مدير الجامعة... »³
« قال البركان: أيها الزلزال، لا تغتر بالفلسفة والخيال... وما فلسفتك هذه إلا كفلسفة مدير الجامعة التي في مصر... »⁴

وهناك هدف آخر يكمن وراء معارضة الرافعي لابن المقفع هو "إثبات الذات"⁵، أي أنّ الرافعي متمكن من اللغة العربية وآدابها، إذ يستطيع معارضة الكتاب الوحيد في العربية، ولعلّ في هذا انتصار له وللمذهب القديم وأنصاره والذي يدافع عنه. إنّه نوع من التحدي

¹ - ينظر: حكيمة حبي، الحجة المثل ودورها في الإقناع في كليله ودمنة لابن المقفع، ص 119، 120.

² - ينظر: عيد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج 1، ص 180.

³ - الرافعي: تحت راية القرآن، ص 136.

⁴ - المصدر نفسه، ص 235.

⁵ - ينظر: نتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناص، ص 88.

لدعاة التجديد وعلى رأسهم طه حسين، وكان الرافعي يقول: انظروا معاشر القُرَّاء إلى ما صنعت من أشياء جديدة دون أن أدعي جدتها. وانظروا ماذا صنع طه حسين؟ وهو يدعي التجديد.¹ إنه نوع من إثبات الجدارة.

¹ - ينظر في هذا السياق: ردّ الرافعي على ثناء بعض القراء على حكاياته. (تحت راية القرآن، ص253).

III - التفاعل الأجناسي والانفتاح على جنس المقامة في كتاب المساكين:

تُعرّف المقامة بأنها جنس أدبي سردي قائم بذاته و"هي شكل قريب من القصة القصيرة. تنتظم فيه الأحداث حول بطل خيالي ويرويها راوية خيالي أيضا".¹ ظهرت في القرن الرابع الهجري، وقد مهدت لظهور المقامة أجناس سردية سابقة أبرزها: الخبر والحديث. أي أنها نشأت عن التغير الذي طرأ على بنية الخبر أو الحديث الديني والمؤلفة أساسا من الإسناد والمتن، الأمر الذي جعل الخبر لا يحيل إلى واقعة تاريخية (حقيقية) بقدر إحالته على واقعة فنية متخيلة.²

وقد حاول الرافعي الانفتاح في 'كتاب المساكين' على كثير من خصائص هذا الجنس الأدبي (المقامة)، إذ لا تجد ذاكرة القارئ لنصه صعوبة كبيرة في الإحالة إلى هذا الجنس الأدبي التراثي. خاصة وأن المقامات توصف بأنها 'أوضح الأنواع وأكثرها تحديدا، وتمييزا بين أنواع الكتابة النثرية العربية كافة'.³ ويتجلى هذا الانفتاح بوضوح من خلال اشتغال النص الرافعي على أبرز خصائص فن المقامة، وهي: الإسناد والمتن، وثنائية المتكلم والمستمع، السجع، الوصف، والوعظ.

1- حضور ثنائية المتكلم/ المستمع في كتاب المساكين:

لقد ألف الرافعي "كتاب المساكين" سنة 1917، أي أثناء الحرب العالمية الأولى، حيث استوحى موضوعه من أحداث هذه الحرب وما كان لها من آثار سلبية في مصر وبلدان العالم. وتدور فصول الكتاب حول موضوع واحد هو 'فلسفة الفقر والبؤس الإنساني'، وقد نسب الرافعي الحديث/ الكلام في هذا الكتاب إلى شخصية انتزعها من صميم الواقع، وهي

¹ - إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنىات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص85.

² - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ج1، ص198.

³ - فتوى مالمطي دوجلاس: بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1985، ص95.

"الشيخ علي"¹. وإسناد الرواية إلى "الشيخ علي" هو الخيط الوحيد الذي يربط بين أجزاء (فصول) هذا الكتاب.

يستعمل الرافعي في إسناد الرواية إلى "الشيخ علي" صيغة الأداء "قال الشيخ علي"، إذ تتكرر عبارة الإسناد هذه في مواضع عديدة من فصول الكتاب، ومن أمثلة ذلك نذكر:

« قال الشيخ علي: واسمع الآن يا بني ما أقصّ عليك، فإني محدّثك بخبر ليأتي ما علمته، بل ليأتي إذ علمته ما وعيته...»²

« قال الشيخ علي: وأنت يا بني ما إن تزال تصف الدنيا بلون لا أدري كيف أسميه... إنك يا بني تصوّر الأرض لا أرضاً ولا ماءً بل قلوباً ودموعاً...»³

« قال الشيخ علي: وإني محدّثك الآن حديثاً يشفي نفسك من الخبر ويفتح عليك أبواباً من العبرة والموعظة...»⁴

يتضح لنا من خلال هذه المقاطع أن "الشيخ علي" يمثل دور الراوي إذ يضطلع براوية الأفعال أو الأقوال⁵، بينما يمثل الرافعي/ الكاتب دور المروي له، والذي سيصبح بدوره راوياً بالنسبة للمتلقي عند قراءة الكتاب⁶. وهنا تتشكل ثنائية (المتكلم والمستمع) التي تشبه علاقة الشيخ بالتلميذ. تماماً كما هو الحال مع المقامات، ذلك أنّ "شخصيات المقامة يمكن إرجاعها إلى صنفين: المتكلم والمستمع وبين المتكلم والمستمع توجد علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ بالتلميذ."⁷

¹ - يقول الرافعي أنّ "الشيخ علي" شخصية حقيقية، وهو رجل فقير عرفه الرافعي في قرية "منية جناح". وقد افتتح الرافعي فصول الكتاب بفصل عنوانه بـ "الشيخ علي". ينظر: الرافعي، كتاب المساكين، ص 24.

² - الرافعي: كتاب المساكين، ص 70.

³ - المصدر نفسه، ص 83.

⁴ - المصدر نفسه، ص 130.

⁵ - أكثر ما أسند إلى "الشيخ علي" هو رواية الأقوال، أي نقل كلام الشيخ وآرائه في فلسفة الفقر والحرمان والصبر... لذلك جاء أغلب حديثه في شكل وعظ مباشر. بينما لا نجد (الشيخ علي) راوياً للأفعال (السرد) إلا في نصين (فصلين) من أصل أحد عشر فصلاً هما: نص "مسكينة مسكينة" الذي يروي قصة فتاة بانسة، ونص "سحق اللؤلؤة" الذي يحكي قصة "الكونت فكتور" الثري والفتاة الفقيرة "لويز".

⁶ - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 236.

⁷ - عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007، ص 31.

تحليل عملية إسناد الكلام إلى راوية في كتاب الرافعي القارئ إلى جنس المقامة. ف" بديع الزمان الهمذاني" مثلاً أسند مقاماته إلى راوية هو "عيسى بن هشام". وأسندها الحريري إلى "الحارث بن همام". ويتجلى ذلك من خلال صيغ الاستهلال التي تبدأ بها كل مقامة¹: "حدث عيسى بن هشام"، "قال الحارث بن همام"، "حدثنا"، "أخبرنا"، "روى"، "حكى"... والتي تدل على وجود راوٍ كان في الأصل مروياً له. وعن هوية الراوي والبطل في مقامات الهمذاني يقول الحريري: "كلاهما مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف".² أما الرافعي فيشير في نصّه إلى الوجود الحقيقي للراوي "الشيخ علي" في الواقع. لكن الرواية في النص الأدبي لا تستطیع الفكّك من سلطة التخييل، فسواء أكان هذا الراوي الذي تسند إليه الرواية شخصاً حقيقياً واقعياً أم خيالياً فإنه لا يعدو في النص الأدبي أن يكون شخصية متخيلة.

2- تفاعل نصوص كتاب المساكين مع جنس المقامة أسلوبياً:

أ/ حضور أسلوب السجع في كتاب المساكين:

تقوم المقامة على الاستغلال المبهّر للإمكانات البلاغية، وفي مقدمتها أسلوب السجع الذي تفاعل "مع بنية المقامة وبنية الفقرة ومع غرضها العام وموضوعاتها الخاصة ومعانيها الجزئية"³ إذ يبدو مكوّناً أساسياً من مكوّناتها. وقد استثمر الرافعي السجع بصورة واضحة⁴ في كتابه المساكين. إذ يشغل في بعض النصوص صفحات متتالية يشعر معها القارئ وكأنه يقرأ نصاً مقامياً. خاصة وأن السجع يأتي -في كثير من المواضع- في معرض الوصف. ومن أمثلة السجع في نص الرافعي نذكر:

¹ - لم يستخدم كل من "الهمذاني" و"الحريري" في مقاماتهما فعل الإسناد "قال" في جملة الاستهلال إلا مرة واحدة (قال عيسى بن هشام، قال الحارث بن همام)، بينما التزم الرافعي في نصه بصيغة استهلال واحدة هي: " قال الشيخ علي".

² - أبو محمد بن القاسم بن علي الحريري: مقامات الحريري، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان، د/ط، 1873، ص13.

³ - محمد الهادي الطرابلسي: مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي، حوليات الجامعة التونسية، عدد28، تونس، 1988، ص128.

⁴ - يشغل السجع في كتاب المساكين ما يزيد عن الثلاثين صفحة، ليست متتالية في أغلب الأحيان، وأبرز حضور للسجع كان في وصف الحرب حيث استغرق سبع (7) صفحات متتالية، ولا يقتصر حضور أسلوب السجع على كتاب المساكين، إذ نجده حاضراً في كتاب "حديث القمر" (ص 9، 10)، وأوراق الورد (ص180-184).

يقول الراوي في وصف البخيل: « على أن درهمه في أيدي الناس هم، واسمه في أفواههم سم، فكم لأمواله من قتيل. فمن (استلف)؛ فقد ذهب به التلف؛ ومن اقترض؛ فقد انقرض ! وكم من بئس قشعت غمامته، ثم غالت هامته؛ وقضت دينه؛ ثم أبكت عينه... وهو على غناه كأنه في الناس بؤس المفلس في القمار، وكأنه لحقارته ذيل الحمار؛ إن طلع عليهم فطالع زحل، وإن غاب عنهم فوباء رحل... وإذا وصفوه قالوا وجع الأظفار، وذنب بلا استغفار، واللهم قنا عذاب النار ! »¹

ويقول في وصف الحرب: « وقد ثار الغبار كأنه طريق يمد من الأرض إلى السماء، أو كأنما أراد أن يمثل السحاب وقد رأى المطر تمثله الدماء، أو كأنه أرض ثامنة بدأت تتخلق مبعثرة في الفضاء، أو كأنه لما رأى الحرب تتوقد هب مستجيرا بالهواء من الرمضاء... »²

يتضح لنا من هذين المثالين أن الرافعي يجمع بين نوعين من الجمل المسجوعة هما: الجمل القصيرة والطويلة، ولكن الغالب هو استعماله للجمل الطويلة نسبياً، وهذا ربما هو وجه الاختلاف بين السجع في النص الرافعي والسجع في المقامات، فقد عرفت المقامات بالجمل القصار المسجوعة، كما حاول كتاب المقامة في أغلب الأحيان الالتزام بالتماثل والتوازن الإيقاعي بين الصيغ (الكلمات) التي تنتهي بها هذه الجمل المسجوعة، بالإضافة إلى التزام ما لا يلزم.³

وهذا الالتزام هو ما نجده في المقطعين أعلاه، حيث نجد التماثل بين (استلف = التلف) وبين (غمامته = هامته). كما نجد التوازن بين الكلمات التالية: (هم = سم)، (اقترض = انقرض)، (دينه = عينه)، (القمار = الحمار)، (زحل = رحل)، (السماء، الدماء). فهذه ألفاظ ذات ميزان صرفي واحد من حيث عدد الحروف وتماثل الصيغ، فهي متوازنة

¹ - مصطفى صادق الرافعي: كتاب المساكين، ص 133، 134.

² - المصدر نفسه، ص 199، 200.

³ - ينظر: عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر، د/ط، 2007، ص 380، 381.

ومسجوعة. أي متحدة في النقفية، وهنا تقترن الموازنة اللفظية بالموسيقى الناتجة عن السجع، الأمر الذي يقرب الكتابة النثرية من الكتابة الشعرية.

ب/ حضور أسلوب الوصف في كتاب المساكين:

يعد الوصف مكونا أساسيا من مكونات النص السردي، حيث يرى "جيرار جنيت" أن الوصف قد يستغني عن السرد في حين أن العكس مستحيل.¹ وباعتبار المقامة جنسا سرديا فإنها تعتمد على الوصف بشكل واضح. إذ يعد "الوصف من الفنون المقصودة في مقامات بديع الزمان"² الهمداني أو في مقامات الحريري، خاصة وأن الواصف الذي يضطلع بالوصف هو في الأصل راوٍ جوال يصف ما تقع عليه عيناه، ففي الوصف "لا توجد أشياء ثانوية إطلاقا"،³ لذلك يرتبط الوصف في مقامات البديع -على سبيل المثال- بكل ما له صلة بالإنسان كالحَيوان (الفرس والأسد) والطبيعة كالغلاة والجبل في المقامة الأسدية والأشياء وأصناف الطعام في المقامة البغدادية والمضيرية. وهذا الوصف هو شديد الارتباط بالسجع.

وفي النص الرافعي يبدو الوصف لافتا للانتباه، وهو لا يبتعد كثيرا عن الخصائص التي ميّزت الوصف المقامي، إذ نجد الوصف متعلقا بموصوفات مختلفة حمية ومعنوية: الإنسان (الشخصية) والطبيعة والفقر والحرب... وهذا الوصف يرتبط بالسجع في أغلب الأحيان. ومن أمثلة ذلك ما نجده في وصف الراوي لشخصية مشاركة في الفعل القصصي بالبخل وهي "الكونت فيكتور"، حيث استغرق هذا الوصف ما يقارب الثلاث صفحات. يقول:

« أما فلان فهرم بخيل لو مسخ حجرا لتحطمت من غيظها الأحجار، ولو كان على بخله حديدا لما لان الحديد في النار... على أن درهمه في أيدي الناس همّ، واسمه في أفواههم سم، فكم لأمواله من قتيل. فمن (استلف)؛ فقد ذهب به التلف؛ ومن اقترض؛ فقد انقرض !

¹ - Voir : Gérard Genette: Frontières du récit, in communications 8, collection points, ed seuil, paris, 1966, p 162

² - زكي مبارك: النثر العربي في القرن الرابع الهجري، ج 1، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، د/ت، ص211.

³ - محسن السقا: دراسات في المقامة والأقصوصة، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2008، ص28.

وكم من بئس قشعت غمامته، ثم غالت هامته؛ وقضت دينه؛ ثم أبكت عينه... وهو على غناه كأنه في الناس بؤس المفلس في القمار، وكأنه لحقارته ذيل الحمار؛ إن طلع عليهم فطالع زحل، وإن غاب عنهم فوباء رحل... وإذا وصفوه قالوا وجع الأظفار، وذنوب بلا استغفار، واللهم قنا عذاب النار!

أما وجهه فلو أنزل الله مرآة من السماء فنظر فيها لصدئت من قبح خياله، كصدأ ذلك المخزون من ماله، وأما روعته فلو خرج على الحسان لابتلاهن بما يفجأ الأطباء من رؤية الفهد، وامتلكن بما يعتري المرضع إذا كشفت عن طفلها ورأت الثعبان في المهد؛ وأما جهامته فلو نظر إليه البدر لغرب، ولو اطلع عليه الفجر لهرب؛ وأما روحه الخفيفة... فلو بعثت في خلق آخر لما كانت إلا بقّة صيف، في رقبة ضيف، أو بعوضة تلسع العاشق المهجور فتوقظه وقد ظفر بالطيف...¹

يشعر قارئ هذا النص وكأنه يقرأ مقامة من المقامات التي عرفها الأدب العربي في القرن الرابع الهجري، بل إن السخرية والتهكم والطابع الهجائي الذي يطبعه يستدعي الهجاء المقذع والمستبشع الذي عرف به الهمداني في بعض مقاماته². يقول الراوي في المقامة الدينارية:

«... فَقَالَ الإسْكَنْدَرِيُّ: يَا بَرْدَ الْعَجُورِ، يَا كُرْبَةَ ثَمُورِ، يَا وَسَخَ الْكُوزِ، يَا دِرْهَمًا لَا يَجُورُ، يَا حَدِيثَ الْمَغْنَيْنِ، يَا سِنَّةَ الْبُوسِ، يَا كَوَكَبَ النُّحُوسِ، يَا وَطْأَ الْكَابُوسِ، يَا ثُخْمَةَ الرُّؤُوسِ، يَا أُمَّ حُبَيْنِ، يَا رَمَدَ الْعَيْنِ، يَا غَدَاةَ الْبَيْنِ، يَا فِرَاقَ الْمَجْبُينِ، يَا سَاعَةَ الْحَيْنِ يَا مَقْتَلَ الْحُسَيْنِ يَا ثِقَلَ الدِّينِ يَا سِمَةَ الشُّيْنِ يَا بَرِيدَ الشُّومِ يَا طَرِيدَ اللُّومِ يَا ثَرِيدَ النَّوْمِ يَا بَادِيَةَ الرَّقُومِ يَا مَنَعَ الْمَاعُونِ يَا سِنَّةَ الطَّاعُونِ يَا بَغْيَ الْعَبِيدِ، يَا آيَةَ الْوَعِيدِ، يَا كَلَامَ الْمُعِيدِ، يَا أَقْبَحَ مِنْ حَتَّى، فِي مَوَاضِعَ شَتَّى، يَا دُودَةَ الْكَنِيفِ، يَا فَرَوَةَ فِي الْمَصِيفِ، يَا تَنَحُّنَ الْمُضِيفِ إِذَا كُسِرَ الرُّغِيفُ، يَا جُشَاءَ الْمُخْمُورِ، يَا نَكْهَةَ الصُّفُورِ، يَا وَتَدَ الدُّورِ، يَا خُذْرُوفَةَ الْقُدُورِ، يَا أَرْبَعَاءَ لَا تَدُورُ، يَا طَمَعَ

¹ - الرافعي: المساكين، ص 132-134.

² - محسن السقا: دراسات في المقامة والأقصوصة، ص 73.

المَقْمُورِ، يَا ضَجَرَ اللِّسَانِ، يَا بَوْلَ الْخِصْيَانِ، يَا مُؤَاكَلَةَ الْعُمَيَّانِ، يَا شَفَاعَةَ الْعُرَيَّانِ، يَا سَبَبَتَ الصُّبْيَانِ، يَا كِتَابَ النَّعَازِي، يَا قَرَارَةَ الْمَخَازِي، يَا بُحْلَ الْأَهْوَازِي، يَا فُضُولَ الرَّازِي، وَاللَّهِ لَوْ وَضَعْتَ إِحْدَى رِجْلَيْكَ عَلَى أَرْوَنْدٍ، وَالْأُخْرَى عَلَى دُنْبَاوَنْدٍ، وَأَخَذْتَ بِيَدِكَ قَوْسَ قُرْخٍ، وَنَذَفْتَ الْغَيْمَ فِي جِبَابِ الْمَلَائِكَةِ، مَا كُنْتُ إِلَّا حَلَّاجًا»¹

يشارك هذان النصان في موضوع السخرية والتهكم والهجاء الذي بلغ أوجه من خلال خلع أقبح الصفات على الشخص (الإنسان) الموصوف، وهو في نص الرافعي شخص بخيل غائب عن الوصف، ويتجلى ذلك من خلال استعمال ضمير الغائب في الوصف. أما في نص الهمداني فنجد أن الموصوف حاضر لحظة الوصف، ويدل على ذلك استعمال ياء النداء (للقريب). وقد تركّز الوصف في النصين على الخصائص الخلقية (المادية) والخلقية (السلوكية) وبذلك ينبئ المظهر عن المخبر ويفصح الظاهر عن الباطن². مما ساعد على رسم وإبراز ملامح الشخصيات المشاركة في الفعل القصصي. ولكن بالمقابل يؤدي الوصف المطول للشخصيات إلى تعطيل السرد وتفكك البناء السردي وضعف الحبكة.

نلاحظ أن المعجم اللغوي المستخدم في الوصف -في كلا النصين- هو معجم قديم رغم الفارق الزمني بينهما، حيث يستعمل الرافعي في وصفه ألفاظا مستمدة من البيئة العربية القديمة (الطبء، الفهد، الثعبان...)، وتبعاً لذلك جاءت التشبيهات في النص مادية محسوسة مستمدة من البيئة العربية القديمة، تماماً كما هو الحال بالنسبة للنص المقامي³. الأمر الذي يدل على محاكاة الرافعي لأسلوب المقامة.

ولا يتسم الوصف في نص الرافعي بالسلبية دائماً، فقد يتعاطف الراوي/ الوصف مع الموصوف (إحدى الشخصيات) ليصبح الوصف شكلاً من أشكال المدح. يقول الراوي في قصة (مسكينة مسكينة): «ومن هذه الباسمة كالأزهار، الساجعة كالأطيار، التاركة عشاقها

¹ - أبو الفضل بديع الزمان الهمداني، المقامات، شرح وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة الأزهرية، مصر، د/ت، 1923، ص 361-371.

² - ينظر: محسن المفا، دراسات في المقامة والأقصوصة، ص 35.

³ - ينظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 390.

كالشمس بين طرفي الليل والنهار، القائمة كالكأس في اليد، الناعمة كالحمرة في الخد. وهي تُحيي بالصوت لأنه يخرج من صدرها، وتُسكّر باللفظ لأنه يمر من ثغرها، ويكاد يخلق من سحر نغماتها القلب المفتون، ومن حركات أناملها العقل المجنون: إذا صدحت فحمامة! وإذا رقصت فغمامة، وإذا أرسلت من يدها (صيحة) الأوتار أقامت للطرب (القيامة)؟... تلك هي خطيبة الكونت فيكتور... وتلك هي "لويز" القروية السانجة، كانت في الطين، فأصبحت زهرة في وعاء ثمين.¹

يتضح من خلال هذا المقطع الوصفي أن الراوي/ الواصف معجب أو متعاطف مع الشخصية/البطل، الأمر الذي جعله يخلع عليها الصفات الإيجابية، وهذا يعني أنه يقوم بمهمة الوصف والتعليق من منظور ذاتي، فهو يشبهه ابتسامة الشخصية بتفتح الأزهار وصوتها بسجع الأطيار وغناها بصدح الحمام ورقصها بحركة الغمام... لذلك تبدو لغة الوصف مستمدة من الطبيعة، مما يضيف على الوصف طابعا رومنسيا.

ولا يقتصر الوصف في النص الرافعي على وصف الشخصيات، وإنما يتعداه إلى موضوعات (موصوفات) أخرى مثل وصف الفقر أو الحرب وما يتصل بها من حركة الجنود والسلاح والخيول. يقول في نص "الحرب": «... وما الحرب إلى أن يتنازع الناس فيقيموا الموت قاضيا، ويطلبوا من الشريعة المدونة في صفائح السيوف حكما على الحياة ماضيا؛ فكلا الفريقين يقدم الحجج، من المهج، ويتكلم بالأسنة الروح من أفواه الجروح، ويأتي من بلاغة الموت في خصامه بكل "ضرب"، وتجري الحياة مجرى "الاستعارة في" بيان" الحرب.

وقد توافق الرجال في يوم أطول من يوم العرض، وتقاذفوا بالأجال حتى أوشكت السماء لكثرة ما ينزل منها أن تقع على الأرض؛ فالخيول منقضة كأنها صواعق أرسلها الموت في أعنة، أو نوازع من السحاب روقها الصوارم والأسنة؛ مسرعة كأنها تسابق تلك المنايا التي جرت بها الأقدار، جانلة كأنما تحيرت كيف تفر من ساحة الموت بما حملت من الأعمار؛

¹ - الرافعي : كتاب المساكين، ص148 .

وعلى ظهورها كل فارس كأنه بين الرماح أسد في الغاب، وكأنَّ الموت من سيفه سمَّ خلق في ناب، وكأن العنان في يده سوط ولكنه سوط عذاب...¹

يستمر الوصف على هذا النحو لمساحة تزيد عن السبع (7) صفحات، إلى درجة نشعر وكأننا أمام مقامة من المقامات، ويؤكد ذلك طبيعة المعجم المستخدم في الوصف، إذ يبدو وكأنَّ الواصف في نص الرافعي يصف حرباً وقعت في العصور السابقة (القديمة) وليس الحرب العالمية الأولى التي جرت في القرن العشرين. فالواصف لا ينطلق في وصفه من موضوع الوصف بناء على المشاهدة الحقيقية أو التجربة، وإنما من مخزونه اللغوي التراثي، كما أنَّ الوصف يبدو وكأنه غاية في حد ذاته وليس وسيلة لإيصال فكرة.²

• وظائف الوصف في كتاب المساكين:

ينهض الوصف في المقامة بوظائف عديدة، لعل أبرزها: وظيفة التعليم، والتوثيق، ووظيفة الإيهام بالواقع، والوظيفة السردية، والإبداعية، والوظيفة الزخرفية.³ ولا يبتعد الوصف في النص الرافعي عن هذا المنحى، ولعل أبرز وظيفة للوصف في نص الرافعي هي وظيفة خارجية ترتبط بمحاكاة أسلوب المقامة عموماً، وتتعلق برغبة الكاتب/ الواصف في إظهار كفاءته المعجمية والموسوعية⁴، بهدف التحدي والتأكيد على تمكنه من القديم وانتصاره له. خاصة وأنَّ الوصف في كتاب المساكين يرتبط بالسجع ارتباطاً وثيقاً.

وتتصل بهذه الوظيفة وظيفة أخرى داخلية، هي الوظيفة التزيينية أو الزخرفية التي تهدف إلى تزيين النص بالعناصر البلاغية أساساً لغرض تعليمي⁵، وما يؤكد هذا الغرض هو أنَّ الرافعي كان يسعى في السنوات الأولى التي انتقل فيها من الكتابة الشعرية إلى الكتابة النثرية إلى تأليف كتاب نثري لتعليم الناشئة أساليب الإنشاء.⁶

¹ - مصطفى صادق الرافعي: كتاب المساكين، ص200.

² - ينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص213.

³ - حاول الباحث محسن السقا أن يتناول هذه الوظائف بالتفصيل من خلال التطبيق على مقامات الهمذاني. ينظر محسن

السقا: دراسات في المقامة والأقصوصة، ص44-88.

⁴ - Voir : Philippe Hamon, Introduction a L'analyse du descriptif , Hachette ;Paris, 1981, p46.

⁵ - ينظر: المصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ط، 2000، ص209.

⁶ - ينظر: مصطفى الصيد، مصطفى صادق الرافعي شاعراً ونائراً، ص27.

ومن الوظائف الداخلية نجد الوظيفة السردية التي تتجلى في نصوص "المساكين" السردية من خلال تقديم الشخصية ووصفها بما يتماشى ومستلزمات القص. فلا شك في وجود صلة بين الوضعية الوصفية للشخصية والوضعية السردية لها، ذلك أن تبئير الوصف على الشخصية يمنحها في أغلب الأحيان وضعية مركزية في السرد،¹ فبالرغم من أن الوصف في النص السردى الراجعي يعطّل سرد الأحداث تعطيلًا تامًا مُشكّلًا ما يعرف بالوقفة الوصفية²، إلا أن المسانيد الوصفية المتوالية في وصف الشخصية (لويز مثلاً) جاءت لتصوير حركية الشخصية (قبل الزواج، ليلة العرس، صبيحة العرس...)، فهي حركية مرتبطة بالزمن (تزمين الوصف)، مما يقرب المسافة بين السرد والوصف، وهو الأمر الذي يجعل الوصف يضطلع بوظيفة سردية.

لكن الشخصيات الموصوفة في نص الراجعي لا تحيل على أفراد بعينهم وإنما على نماذج محدّدة اجتماعياً تجسّد التناقض³ الصارخ بين الغنى والفقر والخير والشر، فهي من صنع مخيلة الواصف الذي يحاول أن يقرب الموصوف من المرجع، وهنا ينهض الوصف بوظيفة الإيهام بالواقع. وفي الأخير هناك وظيفة جمالية تتعلق بالتأثير الجمالي في المتلقي، خاصة وأن الوصف في نص الراجعي يرتبط بالمجمع ارتباطاً وثيقاً.

ج/ حضور أسلوب الوعظ في كتاب المساكين:

يحتل الوعظ في المقامات حيزاً كبيراً. بل إن بعض كتّاب المقامات قد اتخذوا من الوعظ موضوعاً أساسياً لمقاماتهم، وفي مقدمتهم "الزمخشري" وابن "الجوزي"، وقد كتب الهمداني من قبل مقامتين وعظيتين، وكتب الحريري ستّ مقامات وعظية من بين الخمسين مقامة. وأهمية الوعظ في مقامات الحريري ناتجة عن توزيعه الخاص في الكتاب. حيث تبدأ مقاماته بالوعظ وتنتهي به، ففي المقامة الأولى يعظ "أبو زيد السروجي" (بطل مقامات الحريري) الناس لكنه

¹ - عمر عاشور (ابن الزيبان): البنية السردية عند الطيب صالح، (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، د/ط، 2010، ص153.

² - Voir : Gérard Genette, Figures III, Collection Poétique, Ed seuil, paris, 1972, p128.

³ - ينظر: محسن السقا، دراسات في المقامة والأقصوصة، ص 49.

ينقض هذا الوعظ في المقامات التالية، غير أننا نجد العكس في المقامة الأخيرة (البصرية) حين يعود أبو زيد إلى مسقط رأسه (سروج)، وفي الوقت ذاته يعود إلى صدق الإيمان... يمثل أبو زيد قلباً وقلبا للموعظة التي ألقاها في المقامة الأولى والتي كان قد خانها فوراً بسلوكه الفاضح.¹

لقد ندم "أبو زيد السروجي" في النهاية ندماً شديداً، وتاب توبة نصوحاً. يقول الراوي (الحارث بن همام): "...إلى أن لقيتُ بعد تراخي الأمد، وتراقي الكمد، ركباً قافلين من سفر، فقلت: هل من مُعْرِية خبر، فقالوا: إنَّ عندنا خبراً أغرب من العنقاء، وأعجب من نظر الزرقاء، فسألتهم إيضاح ما قالوا، وأن يكيلوا لي بما اكتالوا، فحكوا أنهم أَلَمُوا بِسُرُوج، بعد أن فارقها العلوج، فرأوا أبا زيدها المعروف، قد لبس الصوف، وأمَّ الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف، فقلت: أتعنون ذا المقامات، فقالوا: إنه الآن ذو الكرامات...²

هذا عن الوعظ في المقامات، أما بالنسبة لنص الرافعي فنجد أنَّ الوعظ هو أهم غرض يتأسس عليه كتاب المساكين، فقد صرَّح الرافعي بغرض هذا الكتاب في مقدمته التي وسمها بـ "غرض الكتاب".³ يقول: "(وأما بعد) فإنني قد وضعت هذه الأوراق وكتبتُ فيها عن الفقر وما هو من باب الفقر، لا لمحوه ولكن للصبر عليه، ولا من أجل البحث فيه ولكن للعزاء عنه؛ ثم كتبت عن الغنى وما إليه، لا رغبة في إفساده على أهله، ولكن لإصلاح ما يفهمه منه غير أهله.⁴

يوضِّح الكاتب في هذا المقطع الواقع الذي من أجله أَلَف كتاب المساكين، فهو يرفض هذا الواقع ويرغب في تغييره، ولتحقيق هذا الهدف نجده يعتمد على أسلوبين هما: الوعظ

¹ - عبد الفتاح كيليطو: المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ص198.

² - الحريري: المقامات، ص556.

³ - وهو عبارة عن مقدمة ثانية إذ هناك مقدمة أولى للكتاب. ينظر: الرافعي، كتاب المساكين، ص3.

⁴ - الرافعي: كتاب المساكين، ص17.

المباشر والحجاج.¹ فإذا أمكن للصبر والعزاء أن يتحققا عن طريق الوعظ فإن تغيير المفاهيم لدى الناس لا يكون إلا عن طريق الحجاج لتحقيق الإقناع.

يحضر الوعظ بقوة في هذا الكتاب، فقد ذكرنا أنفاً أنّ العلاقة التي تربط بين المتكلم والمستمع هي علاقة شبيهة بعلاقة الأستاذ بالتلميذ. يقول الراوي:

« قال الشيخ علي: واسمع الآن يا بني ما أقص عليك، فإني محدّثك بخبر ليأتي ما علمته، بل ليأتي إذ علمته ما وعيته...»²

« قال الشيخ علي: وإني محدّثك الآن حديثاً يشفي نفسك من الخبر ويفتح عليك أبواباً من العبرة والموعظة...»³

يكشف هذان المقطعان عن الحضور البارز للخطاب الوعظي، وفي استعمال عبارة (يا بني) دليل على الوعظ، كما أنّ وظيفة الحديث حسب المقطع الثاني هي العبرة والموعظة. وعلى هذا الأساس تكثر في النص الرافعي عبارات الوعظ والإرشاد والتوجيه والجملة الدّعائية، في مثل قول الشيخ علي: "وما بك (عمر ك الله)". والأقوال الخطابية المباشرة المتمثلة في أسلوب النداء من قبيل (ويحكم أيها الأغنياء، أيها الناس، أيها المغرور!)، وأفعال الأمر الدالة على النصيحة والإرشاد في مثل قوله: (ألا فاعلم يا بني، وانظر ويلك). هذا بالإضافة إلى معالجة الموضوع من وجهة نظر دينية إسلامية. خاصة وأن الوعظ هو أحد الوسائل والآليات المعتمدة في الخطاب الديني.

هكذا يتجلى التفاعل بين النص الرافعي والنص المقامي من خلال المحاكاة الأسلوبية بالدرجة الأولى، غير أن هذه المحاكاة لم تكن مطلقة، فأسلوب الرافعي يبدو سهلاً إلى حدّ ما إذا ما قورن بالهمداني أو الحريري، هذا الأخير الذي يُعرب في الألفاظ (الصنعة اللفظية)

¹ - ينظر: هاجر مدقن، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، دراسة تطبيقية في "كتاب المسالكين" للرافعي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2003/2002، ص128.

² - الرافعي: كتاب المسالكين، ص70.

³ - المصدر نفسه، ص130.

إلى درجة كبيرة تكاد تتغلق معها معاني النص بالنسبة للقارئ في عصرنا الحاضر. ولعل في هذه المحاكاة دليل على أنّ الرافعي حاول في كتاباته إحياء الأسلوب العربي القديم، وفي مقدّمته أسلوب المقامة، خاصة وأن "المحاكاة هي النموذج الأمثل في كل تصور إحيائي".¹

¹ - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي القديم، ج1، ص428.

الفصل الرابع

تفاعل قصص الرافعي مع التاريخ

- I - المصادر التاريخية لقصص الرافعي
- II - المتخيل والتاريخ في قصص الرافعي
- III - الأبعاد التناسلية للشخصية التاريخية في قصص الرافعي

I - المصادر التاريخية لقصص الرافعي:

1 - مفهوم التاريخ:

أ- مفهوم التاريخ في اللغة: التاريخ والتورخ، لفظ مشتق من أرخ يؤرخ تورخا: أي تحديد الوقت وتبنيته. وهو: جملة الأحوال والأحداث التي يمر بها كائن ما، ويصدق على الفرد والمجتمع، كما يصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية، والتاريخ تسجيل هذه الأحداث، والمؤرخ هو عالم التاريخ.¹

ب- مفهوم التاريخ في الاصطلاح: يعرف ابن خلدون التاريخ بقوله: "اعلم أن فن التاريخ فن عزيز جمّ الفوائد شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضيين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم. والملوك في سياستهم ودولهم. حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا."² فالتاريخ هو نقل وتسجيل أخبار وأحداث الماضيين وأحوالهم بهدف الاقتداء والاعتبار.

يقصد بالتاريخ تلك المادة المنجزة والمنتهية التي مرّ عليها زمن لا بأس به، يضمن حدود المسافة التأملية بيننا وبين المادة المعنية. فالتأمل والبحث والمسافات الفاصلة، عوامل أساسية في العلاقة بين التاريخ والرواية [باعتبارها فنا تخيليا] وإلا سيصبح كل شيء تاريخا بمعنى ما من المعاني.³ فالتاريخ بهذا المعنى يبدو مفهومه واسعا، والحدود بينه وبين الأجناس القريبة منه غير واضحة أو مستقرة، فكتب التاريخ والمغازي وكتب الأخبار والتراجم والمسير... تشترك جميعا في عملية التوثيق وتسجيل الأحداث ومحاولة نقل الحقيقة.

من هنا نقصد بالتاريخ - وهو التصور الذي سنعتمده في هذا البحث - نصوص الحكمي الحقيقي/ التوثيقي، والتي تحكي عن أناس (شخصيات) حقيقيين، أو تروي وقائع/ أحداثا حقيقية وقعت في الماضي، وهذه النصوص موزعة على كتب التاريخ والمغازي والفتوح وكتب الأخبار والتراجم والمسير والطبقات.

¹ - ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، مادة (أرخ)، ص13.

² - عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، بيت الأفكار الدولية، عمان، الأردن، د/ط، د/ت، ص11.

³ - سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية - الرواية والتاريخ - ، تقديم واسني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، التقديم، ص7

2- بين التاريخ والأدب:

يعنى التاريخ بالنقل الصادق والأمين للأحداث كما جرت على أرض الواقع، فالخطاب التاريخي يتسم بالتقريرية المباشرة فهو ذو طبيعة توثيقية، لأنه يهدف أساساً إلى تقديم النتائج وفق مبدأ السببية، دون الأخذ بعين الاعتبار عنصر المتعة والتشويق في نقل الأحداث، إنه خطاب يوجب الصدق والكذب،¹ على عكس الخطاب السردي في النصوص الأدبية والذي يعتمد أساساً على عملية التخيل. وهي عملية لا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يتسم به التاريخ، فالسرد في النص القصصي يتلاعب بالزمن، إذ يقدم ويؤخر، إنه يخضع لمنطق خاص هو "منطق القص".

يسرد التاريخ أحداث الماضي التي وقعت، ويسجل أحداث الحاضر التي تقع. لكن المؤرخين، عادة، يؤثرون الماضي على الحاضر إذ يحاول المؤرخ الكشف عن حقائق الماضي كما يراها بالاعتماد على الوثائق والوقائع في رواياتها المتباينة محاولاً الالتزام بالموضوعية المنهجية، وهذه الموضوعية المنهجية تحاول أن تجعل من التاريخ علماً بعيداً عن الفن الذي يخضع للأهواء الذاتية أو المصالح الأيديولوجية.²

أما الفن القصصي أو الروائي (الأدب) فهو سرد تصويري، رمزي لأحداث التاريخ الماضي، من وجهة نظر ذاتية، يهيمن عليها الخيال الفني الذي يحاول خلق علاقات جديدة بين أحداث التاريخ، أو خلق أحداث وشخصيات لا أصل لها في الواقع التاريخي الحرفي.³ فالقصة أو الرواية التاريخية "تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنها لا تنتسخه بل تُجري عليه ضرباً من التحويل حتى تخرج منه خطاباً جديداً له مواصفات خاصة، ورسالة تختلف اختلافاً جذرياً عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعاً بها".⁴

¹ ينظر: سعيد سلام: التناص التراثي - الرواية الجزائرية أنموذجاً، ص 181.

² ينظر: جابر عصفور: عن الرواية والتاريخ، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، الأردن، العدد 83، حزيران 2013، ص 29.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

⁴ - عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 9.

ولتوضيح أهم الفوارق بين السرد التاريخي والسرد القصصي (الأدبي) نستعين بالجدول

الآتي:

السرد التاريخي	السرد القصصي
- تسجيلي توثيقي	- تخييلي
- يخضع للموضوعية	- يخضع للذاتية
الأحداث وقعت في الماضي (منتهية)	الأحداث غير مقيدة بزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل)
- التسلسل خطي منطقي	- تسلسل لا خطي (منطق القص)
- يخضع لمبدأ الصدق والكذب	- لا يخضع لمبدأ الصدق والكذب

يتضح لنا من خلال الجدول أننا أمام سردين مختلفين بل متناقضين، لكن واقع الكتابة يثبت العكس، إذ هناك تداخل بينهما، "قالأديب يتعامل مع التاريخ والمؤرخ أديب بمعنى ما".¹ فالعلاقة بينهما جدلية، فقد يتهم المؤرخ الأديب بتجاوز حدوده واعتدائه على التاريخ (الحقيقة) وتحريفه، وقد يتهم الأديب المؤرخ بالسكوت عن بعض الأحداث (الحقائق) وتغيبها. ومن هنا يجد الأديب لنفسه مسوغاً لتوظيف التاريخ في نصوصه السردية وفق رؤيته الخاصة للعالم وللوجود.

3- أسلوب توظيف الرافعي للتاريخ:

يختلف الأدباء في طريقة تعاملهم مع النصوص التاريخية، ولم يخرج الرافعي عن الاستثناء، إذ كانت له طريقته في كتابة القصة التاريخية، وهو أسلوب خاص يتميز به الرافعي عن بقية كتّاب القصة في الطريقة والوظيفة (الغاية). فقد كانت له طقوس خاصة قبل الشروع في كتابة قصصه التاريخية.

¹ - سعيد سلام : التناص التراثي، ص182 .

يقول سعيد العريان: "طريقة الرافعي في كتابة قصصه غريبة، وغايته منها غير غاية القصاص. فالقصة عنده لا تعدو أن تكون مقالة من مقالاته، في أسلوب جديد فهو لا يفكر في الحادثة أول ما يفكر ولكن في الحكمة والمغزى والحديث والمذهب الأدبي، ثم تأتي الحادثة من بعد. فكان إذا هم أن ينشئ قصة من القصص جعل همّه الأول أن يفكر في الحكمة التي يريد أن يلقبها على أسنة التاريخ، على طريقته في إنشاء المقالات، فإذا اجتمعت له عناصر الموضوع وانتهى في تحديد الفكرة إلى ما يريد، كان بذلك قد انتهى إلى موضوعه، فليس له إلى أن يفكر في أسلوب الأداء. وسواء عليه بعد ذلك أن يؤدي موضوعه على طريقة المقالة أو على طريقة القصة، فكلاهما ينتهيان به إلى هدف واحد، فإذا اختار أن تكون قصة تناول كتاباً من التراجم الكثيرة بين يديه، فيقرأ منها ما يتفق حتى يعثر باسم من أعلام التاريخ، فيدرس تاريخه وبيئته وخلانه ومجالسه، ثم يصطنع من ذلك قصة صغيرة يجعلها كالبدء والختام لموضوعه الذي أعده من قبل، وإنه ليلهم أحياناً، ويوفق في ذلك توفيقاً عجيباً حتى تأتي القصة، وكأنها بنت التاريخ، وما للتاريخ فيها إلى نادرة يرونها في سطور الرجال".¹

لقد سقنا هذا المشاهد على طوله لما له من أهمية في الإجابة عن تساؤلاتنا، لكنه يثير تساؤلات أخرى، فهو بقدر ما يوضح لنا طريقة الرافعي في كتابة القصة خاصة التاريخية، والغاية من الكتابة القصصية عنده، يطرح من ناحية أخرى أسئلة تتعلق بقضايا التداخل الأجناسي بين المقالة والقصة²، وثنائية التاريخ(المتحقق) والمتخيل في النص السردي الرافعي.

هذه الثنائية ستكون محلّ بحثنا في هذا الفصل. حيث سنسعى إلى تبين الحدود الفاصلة بين التاريخي(المتحقق) والمتخيل في قصص الرافعي، وهذا لا يتأتى لنا إلا من خلال الإمساك بالنصوص المصادر(النص الغائب) وتبين أنواعها. ومن ثمّ سنحاول تبين طرائق

¹ - محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، ص253.

² - وضحنا هذه القضية في مدخل هذه الدراسة، وكذلك في بحثنا المعنون بـ "التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرافعي - وحي القلم أنموذجاً -"، ص11-17.

اشتغال نصوص الرافعي السردية على التاريخ، وبيان كيف ساهمت عناصر تلك النصوص المستعادة وخصائصها في إنتاج نص جديد (النص الحاضر) له تفرده وجماليته المخصوصة.

4- المصادر التاريخية لقصص الرافعي:

ليس من السهل تحديد المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الرافعي في كتابة قصصه خاصة وأنه لا يشير في أغلب قصصه إلى هذه المصادر، وهنا يحتاج القارئ إلى ثقافة تراثية واسعة للإمساك بهذه النصوص الغائبة (المصادر). وفي هذا السياق يقول سعيد العريان (صديق الرافعي): "وقد كنت على أن أرد كل قصة من قصص الرافعي إلى أصلها من التاريخ وأنسبها إلى راويها الأول، ليكون النموذج واضحا لمن يريد أن يحتذي الرافعي ليتمم ما بدأ على مذهبه في تجديد الأدب العربي. لكنني وجدت ذلك أشبه بأن يكون فصلا من الأدب، ليس موضعه في هذا الكتاب."¹

لم يقد سعيد العريان بهذا العمل، لكن الباحث "ضيف الله محمد الأخضر بن مسعود" قدّم بعض الإشارات عن الأصول التاريخية لبعض قصص الرافعي.² ونحن سنعمل على تحديد الأصول/ المصادر لقصص الرافعي التاريخية موضوع البحث وهي: قصة "اليمامتان" و"سمو الحب" وقصة زواج" و"الانتحار" و"السكة" وقصة "الشيطان".

يبدأ الرافعي قصة "اليمامتان" بنص لمحمد بن عمر الواقدي³ وهو أشهر المؤرخين للمغازي النبوية والفتوحات الإسلامية، يقول الرافعي:

«جاء في تاريخ الواقدي "أن (المقوقس) عظيم القبط في مصر، زوج بنته (أرمانوسة) من (قسطنطين بن هرقل) وجعلها بأموالها حشما لتسير إليه، حتى بيني عليها في مدينة قيسارية، فخرجت إلى بلبيس وأقامت بها... وجاء عمرو بن العاص إلى بلبيس فحاصرها

¹ - سعيد العريان: حياة الرافعي، ص 255.

² - ينظر: صيف الله محمد الأخضر بن مسعود، نشر مصطفى صادق الرافعي، ص 222، 224.

³ - لم نعر على كتاب بعنوان "التاريخ" للواقدي الذي ذكره الرافعي، ولكننا عثرنا على هذا النص في كتاب فتوح مصر والإسكندرية للواقدي ولكن مع تحوير الرافعي في أسلوب النص التاريخي تحويرا جزئيا دون المساس بالمضمون. ينظر: محمد بن عمر الواقدي، فتوح مصر والإسكندرية، تح: هنريك آرد همفر، الناشر Hamaker، لندن، هولندا، د/ط، 1825، ص 31-33.

حصاراً شديداً، وقاتل من بها، وقتل منهم زهاء ألف فارس، وانهزم من بقي إلى المقوقس، وأخذت أرمانيوسه وجميع مالها، وأخذ كل ما للقبط في بلبيس. فأحب عمرو ملاطفة المقوقس، فسير إليه ابنته مكرمة في جميع مالها، (مع قيس بن أبي العاص السهمي)؛ فسُرَّ بقدمها...»¹

ثم يعلق الرافعي على هذا النص بقوله:

«هذا ما أثبتته الواقدي في روايته، ولم يكن معنياً إلا بأخبار المغزى والفتوح، فكان يقتصر عليها في الرواية؛ أما ما أغفله فهو ما نقصه نحن:»² ثم يقص علينا القصة.

يعتمد الرافعي في كتابة قصة "اليمامتان" على رواية الواقدي التاريخية والتي تروي بعض أحداث فتح مصر على يد جيش المسلمين بقيادة عمرو بن العاص، لذلك جاءت كل أحداث قصة الرافعي ضمن هذا الإطار الزمني.³ كما حافظ الرافعي على أغلب الشخصيات التي أوردها الواقدي في نصّه. حتى أن القارئ ليظنّ القصة حقيقية وهي في واقع الأمر متخيّلة.

يلاحظ قارئ قصة "سمو الحب" مدى الانسجام الكبير الذي يربط أحداثها، حتى ليظنّ أنها وردت في كتب التاريخ على هذا النسق. خاصة وأن الرافعي يلمح إلى المصدر الذي استقى منه القصة (أو جزءاً منها) بقوله: «هذا نص كلامهما كما رواه صاحب الأغاني إلى قوله: 'يوم القيامة'؛ وهو كل القصة في كتابه».⁴ ولكن إذا نظرنا إلى القصة بعين الباحث المتفحص وجدنا الأمر مختلفاً، فقصة الرافعي ليست خبراً تاريخياً واحداً، بل هي نتاج لأخبار متفرقة وردت في كتب التاريخ والأخبار والسير والتراجم. اطلع عليها الرافعي ثم أعاد تركيبها وفق رؤيته لإنتاجها في نص جديد. وقد ساعده في ذلك إحاطته الواسعة بالتراث.⁵

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج 1، ص 13.

² - المصدر نفسه، ص 13.

³ - ينظر: سعيد العريان، حياة الرافعي، ص 280.

⁴ - الرافعي: وحي القلم، ج 1، ص 83 (الهامش).

⁵ - ينظر: محمد الأخضر بن مسعود، نثر مصطفى صادق الرافعي، ص 225.

إذا تأملنا قصة "سمو الحب" وبالعودة إلى المصادر القديمة وجدنا أن هذه القصة نشأت عن طريق استحضار ثلاثة أخبار تاريخية من مصادر متفرقة. حيث عمد الرافعي إلى التأليف بينها ببراعة فنية فائقة، حتى ليظن القارئ أن القصة حقيقية وردت في كتب التراث، وفيما يلي مصادر تلك الأخبار:

- 1- خبر عطاء بن أبي رباح وبعض أوصافه وعلاقته ببني أمية (كتب التاريخ والمسير والتراجم).¹
- 2- خبر قائل البيتين الشعريين المنسوبين إلى عطاء (الكامل للمبرد).²
- 3- خبر القس مع سلامة الجارية المغنية وخبرها مع القس ومع يزيد بن عبد الملك (كتاب الأغاني).³

تتشكل قصة الرافعي من تفاعل ثلاثة أخبار جمعت من مصادر متفرقة، حيث جعل الرافعي من "خبر القس مع سلامة" محور قصته، بينما جعل من الخبرين الآخرين تمهيدا للقصة.

أما إذا أردنا الوصول إلى الأصل التاريخي لـ "قصة زواج"⁴ فعلينا نتبع أخبار الشخصية الرئيسية (بطل القصة) وهي شخصية الفقيه العالم "سعيد بن المسيب" في كتب السير والتراجم، فقد ذكر شمس الدين الذهبي في كتابه "سير أعلام النبلاء"⁵ أخبارا متفرقة عن سعيد بن المسيب بالإضافة إلى قصة زواج ابنته من طالب العلم الفقير "ابن أبي وداعة"

¹ - ينظر على سبيل المثال لا الحصر أخبار "عطاء بن أبي رباح" وأوصافه في: أبو الفداء الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية، ج9، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط8، 1990، ص306، وأبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعي المعروف بابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، ج40، تح: محب الدين العمري، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1996، ص374، 375.

² - جاء في الكامل: "قال أبو العباس: وأنشدني أبو العالية: سل المفتي المغني: هل في تزاور ونظرة مشتاق الفؤاد جناح فقال: معاذ الله أن يذهب التسقي تلاصق أكباد يهن جراح - ينظر: أبو العباس المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج1، ص195. ونلاحظ أن هناك تغييرا في الشطر الثاني من البيت الأول يتمثل في استعمال لفظ "ضمة" بدلا من لفظة "نظرة".

³ - ينظر: أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج8، تح: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص240 - 252.

⁴ - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج1، ص84.

⁵ - ينظر: شمس الدين الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج4، تح: شعيب الأرنؤوط ومأمون الصاغري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص233.

بعدما رفض تزويجها لولي عهد الخلفية عبد الملك بن مروان. كما ذكرت كتب الأخبار القصة ذاتها (مع بعض الاختلافات الجزئية) في كتاب "وفيات الأعيان" لابن خلكان.¹

نلاحظ من خلال المقارنة أن الرافعي عمد إلى الأخبار المتعلقة بشخصية الفقيه العالم "سعيد بن المسيب" والتي تعجّ بها كتب السير والتراجم، وانتقى منها ما له صلة بالموضوع الرئيسي لقصة وهو زواج ابنة الشيخ من "ابن أبي وداعة".² حيث جعل تلك الأخبار كالتمهيد أو الخاتمة للقصة الرئيسية (قصة الزواج)، حيث اعتمد الرافعي في هذه القصة على أصلها التاريخي ولم يغير في مضمونها إلا قليلاً، لذلك جاءت معبرة عن العصر الذي عاش فيه سعيد بن المسيب.³

إذا كان إيجاد المصدر التاريخي لقصة زواج "أمرأ هينا إلى حدّ ما فإنّ البحث في المصادر القديمة عن أصول قصة "السكة"⁴ من الصعوبة بمكان، خاصة وأنّ الرافعي يلجأ إلى التحوير في اسم راوي القصة "أحمد بن مسكين" الذي يقدّمه على أنّه فقيه من فقهاء بغداد،⁵ حتى نظنّ القصة حقيقية.

غير أنّ البحث المستقصي عن أيّ شيء له صلة بهذه القصة من خلال الاستعانة بالقرائن التي ذكرها الكاتب، يجعلنا نصنّف هذه القصة ضمن خانة المتخيّل خاصة وإننا لا نعثر إلا على جزء يسير من القصة وهو "خبر بشر الحافي مع السمكة" والذي يرويّه "منصور الصياد". وفيما يلي نص هذا الخبر:

¹ - ينظر: أبو العباس شمس الدين بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج2، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د/ط، 1978، ص262.

² - ينظر: وحي القلم، ج1، ص88-91.

³ - ينظر: ضيف الله، نثر مصطفى صادق الرافعي، ص212.

⁴ - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج2، ص110.

⁵ - تستبعد القرائن التي ذكرها الرافعي أن يكون الراوي في قصة "السكة" حقيقياً، فلو كان الراوي "أحمد بن مسكين" فقيهاً بغدادياً مشهوراً لذكرته كتب السير والتراجم، خاصة تلك الكتب التي اهتمت بالتاريخ لمدينة "بغداد" وفي مقدمتها كتاب "تاريخ بغداد" للخطيب البغدادي ولعلّ "ابن مسكين" المقصود هنا هو "أحمد بن الحارث بن مسكين المصري" الذي لم يعيش في بغداد أو هو "محمد بن مسكين" الذي عاش ببغداد وحديث بها. وقد غيّر الرافعي اسم الراوي لأنّ عمله فنّي تخييلي وليس توثيقاً. ينظر: أبو بكر بن أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي: تاريخ مدينة السلام المعروف بـ "تاريخ بغداد"، مج4، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص483. وينظر: تاريخ بغداد، مج9، ص111-113.

« قال منصور الصياد: مرّ بي بشر الحافي يوم الجمعة وهو منصرف من الصلاة فقال: في هذا الوقت؟ قلت ما في البيت دقيق ولا خبز ولا درهم ولا شيء فقال لي: الله المستعان، احمل شبكتك وتعال إلى الخندق قال فحملتها، قال توضع ثم صل ركعتين. قال ففعلت. قال ألق بشبكتك وسم باسم الله، فألقيت الشبكة فوقع فيها شيء ثقيل قال: ... أجز قلت يا أبا نصر أعني فإني أتخوف أن تخرق الشبكة، قال فجاء معي فجذبنا فإذا سمكة، قال خذها وبعها واشتر لأهلك ما يحتاجون إليه قال فدخلت من الباب فلقيني رجل على حمار قال: بكم؟ قلت بعشرة قال قد أخذتها، فوزن لي عشرة دراهم فاشتريت ما يحتاجون إليه في البيت. فلما فرغت قلت لهم خذوا رفاقتي واجعلوا عليهما من الحلوى حتى أذهب بهما إليه. وجئت إليه فدققت الباب، فقال: من هذا؟ قلت: منصور! ... فقال: يا منصور لو ألهمنا أنفسنا هذا ما خرجت السمكة! اذهب كل ذلك مع عيالك. »¹

يشغل هذا الخبر في كتب التراث مساحة تقدر بنصف الصفحة تقريباً، نقله الرافعي وضمّنه قصة "السمكة" التي تمتد عبر مساحة نصية تقدّر بست(06) صفحات تقريباً، وقد غيّر الكاتب في الصياغة الشكلية للنص التراثي (الأسلوب) دون المساس بمضمونه. وإذا بحثنا عن المصدر الذي استند إليه الرافعي في قصة "الشيطان"² فإننا نجده يعتمد بشكل واضح على حكاية من كتاب "روض الرياحين في حكايات الصالحين" لـ "عفيف الدين الياضي" الذي عاش في القرن السابع الهجري، وفيما يلي نص الحكاية:

— الحكاية الرابعة والخمسون بعد الأربعمائة:

«روى الشيخ صفى الدين رضى الله عنه في رسالته أنه قال: كان الشيخ أبو عبد الله محمد الأزهرى العجمي رضى الله عنه كثير السياحات صاحب آيات عظيمة وحكايات تضيق

¹ - سراج الدين أبو حفص بن علي بن أحمد المصري المعروف بابن الملقن، طبقات الأولياء، تح: نور الدين شريعة، القاهرة، ط2، 1994، ص115. وينظر: أبو القاسم هبة الله بن الحسن الطبري اللالكائي، كرامات أولياء الله عز وجل، تح: أحمد سعد حمدان، دار طيبة، السعودية، ط1، 1992، ص232. وهناك اختلاف بسيط في رواية نفس الخبر في هذين المصدرين، فمثلاً يذكر "ابن الملقن" عبارة صلاة العيد بدل عبارة "صلاة الجمعة" التي يذكرها اللالكائي، كما يذكر عبارة "ضع ما معك في الدهليز" ولا يذكرها "اللاالكائي" ... ونلاحظ أن الرافعي يعتمد في نصه على المصدرين معاً.

² - ينظر: الرافعي، وحى القلم، ج2، ص135.

عنها العقول، قال تلميذه الشيخ الكبير أبو الحسن بن الدقاق رضي الله عنه: أدخلني الشيخ محمد العجمي على ثلاثمائة وستين عالما غير عالم السموات والأرض، قال: ووصل بي إلى جبل قاف وآراني الحية الدائرة بالجبل ورأسها على ذنبها وهي خضراء. قال: وكان الشيخ إذا مشى بي إلى أمر خارق أوطى الأرض أبقي غائبا عن حسي المعهود. وخرجنا من دمشق وأنا بصحبته إلى أن وصلنا طبرية ووقفنا على قبر سليمان عليه الصلاة والسلام فقلت: يا سيدي هذا قبر سليمان عليه السلام، قال: هكذا يقال. ثم مشى وأنا خلفه محمول به إلى أن أشرفنا على بناء مهول، وإذا نحن بأقوام تلقوا الشيخ وسلموا عليه وتبركوا بقدومه ثم مشوا قدماه فوجدت منهم وحشة فالتفت الشيخ إلي وقال: يا علي احفظ نفسك واشتغل بي ولا تشتغل بمن تراه، فهؤلاء جانٌّ ونحن قادمون على قبر سليمان بن داود عليهما الصلاة والسلام فلما وصلنا إلى البنيان تلقته طائفة أخرى، وأدخلوه البناء وهو صورة قصر عظيم والشيخ يمشي وأنا خلفه وإذا في صدر المكان رجل قائم عليه هيئة عظيمة ونور وفي يده عصا فقال الشيخ لي: هذا سليمان ثم تقدم وقبل يده وفي إحدى أصابعه الخاتم، ثم تأخر فأخذه جماعة من الجن خدام سليمان عليه السلام وذهبوا به إلى موضع وقدموا ضيافته طعاما فأكل الشيخ وأكلت معه ثم ذهبوا يفرجونه على ذخائر سليمان عليه الصلاة والسلام، فأتوا به إلى البساط فوقف عليه فجاءت ريح ففرشته حتى رآه ثم جاؤوا به على عرش بلقيس فرآه إلى أن استكمل ذخائر سليمان عليه الصلاة والسلام ثم مرّ على مغارة دوي مزعج ورائحة منكرة، قالوا له: يا سيدي هذا سجن إبليس، وهو هنا في هذه المغارة منذ زمن نبي الله سليمان عليه الصلاة والسلام. فلما أراد الشيخ الانصراف، وضعوا له سريرا وأشار الشيخ إلي فوضعوا لي سريرا آخر فلما جلسنا عليهما ارتفعا بنا في الهواء لا نبصر من يحملهما ومرا بنا في الهواء فوق بحر حتى انتهينا إلى مكان، فلما وصلناه حطّ بنا السريران إلى الأرض

فنزلنا عنهما ثم ارتفعا في الهواء ورجعا، فمشى الشيخ وأنا خلفه ساعة وإذا نحن بدمشق قد بدت.¹

نقلنا هذا النص كاملاً لأن قصة الشيطان للرافعي تتأسس عليه من خلال توسيعه وتمطيته، فإذا نظرنا إلى نص الياضي من الناحية الشكلية وجدناه يشغل صفحة واحدة أو يزيد قليلاً، أما نص الرافعي فيشغل ما يقارب السبع (7) صفحات.

أما عن قصتي "الانتحار" و"الزاهدان" فيغلب عليهما البعد التخيلي رغم إسناد أحداثها المتخيّلة إلى شخصيات تاريخية ذكرتها كتب السير والتراجم والطبقات، فشخصيات: المسيب بن رافع وبشر الحافي وحسين المغازلي وأحمد بن حنبل... هي شخصيات مشهود لها بالعلم والفقه في التراث العربي الإسلامي.

إن تعامل الكاتب مع هذه النصوص (المصادر) التي أشرنا إليها كان تعاملًا واعياً غايته تحقيق بناء قصصي متماسك يعلن أنه لا يوجد نص من نصوصه إلا وتفاعل مع نص أو نصوص أخرى يوجد لها أثر ملموس في خطابه القصصي.²

¹ - عفيف الدين أبو السعادات عبد الله بن أسعد الياضي: روض الرياحين في حكايات الصالحين، تح: محمد عزت، المكتبة التوفيقية، بلد النشر غير مذكور، د/ط، د/ت، ص 355، 356.

² - ينظر: أحمد السماوي، التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجاً، ص 70.

II- المتخيل والتاريخ في قصص الرافعي:

يطرح استدعاء الأحداث التاريخية في الكتابة القصصية إشكالية المرجع، فالقارئ للقصص أو الروايات التاريخية أول ما يتساءل عن أصلها التاريخي، وقد يعتقد الكثير من القراء أن تلك القصص حقيقية قد وقعت بالفعل في الماضي. وأن إضافة الأديب في التاريخ لا تزيد عن الأسلوب (طريقة تقديم الأحداث). وهم يغفلون بذلك عما يسمى بـ "التخيل"، والذي هو أساس كل كتابة قصصية. وهذا الحكم قد يصدق بالدرجة الأولى على قصص الرافعي التاريخية^{*}، والتي تطرح بإلحاح أسئلة تتعلق بالمرجعية.

لذلك سنحاول في البداية الكشف عن دور تلك النصوص المرجعية (المصادر) في تشكيل البناء القصصي عند الرافعي.

1- البناء المعماري لقصص الرافعي:

أ/ البداية ووظيفتها في قصص الرافعي: يعد موضوع الفاتحة النصية أو البداية في النص السردى من الموضوعات التي انشغل بها الناقد والباحث الفرنسي جيزار جنيت، وكان ذلك في إطار حلقة البحث التي كان يشرف عليها في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس، وكان موضوعها عام 1985م هو البداية بشكل عام وبداية النص السردى بشكل خاص.¹ فالبداية لها وظائفها الخاصة لما تتسجه من علاقات مع باقي عناصر النص الأخرى.

تتميز الكتابة السردية لدى الرافعي باتباع إستراتيجية خاصة هي محاولته التعريف بمقام أحداث القصة عموماً، ولذلك ألفيناه يبتدئ القصة بإحالة على السياق التاريخي والاجتماعي الذي تواجدت فيه شخصياتها، مع الإشارة في كثير من الأحيان إلى محددات لهذا المقام،

* - لاحظت من خلال استقراء ردود أفعال القراء من خلال شبكة الإنترنت وخارجها، أن أغلب هؤلاء يعتقدون أن قصص الرافعي حقيقية، بل هي في نظرهم مصدر تاريخي ويستشهدون بها للتذكرة والاعتبار وكأنها هي الأصل وليست فرعاً، وقد يعتمدون كتاب السير التعليمية كمصدر تاريخي إلى جانب المصادر التاريخية الكبرى... فلاشك أن قصص الرافعي قد خلقت لدى القراء وعياً يختلط ويتداخل فيه المرجعي بالتخييل.

¹ - ينظر: صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ص 177 (هامش رقم 43).

وهذه البداية يمكن أن نعتبرها "مقدمة للقصة"، ويمكننا أن نجد أمثلة لهذا التوجه سواء في القصص التاريخية أو في غيرها من القصص (الياماتان، سمو الحب، الانتحار، السمكة)¹.

تبدأ قصة "الياماتان" بنص للمؤرخ "محمد بن عمر الواقدي"، ويبدو استحضار هذا النص في البداية مبرراً لأنّ القصة تتأسس عليه وتتولد عنه، فالكاتب يحاول من خلاله وضع المتلقي في السياق التاريخي (الإطار الزمني) لقصته، كما يهدف إلى تشويق وإثارة، أو الإحالة إلى موضوع القصة ورسم أفق انتظار لدى القارئ، أفق قد يصدّقه السرد وقد يخيبه.² خاصة وأنّ النهاية في قصة "الياماتان" كانت مباغته عند وفاة بطلة القصة "مارية" بعد حبّها الميؤوس منه لعمر بن العاص.³

تضطلع البداية في قصة سمو الحب بوظيفة تحديد الإطار الزمني لأحداث القصة وهو العصر الأموي، والإعلان عن موضوع القصة والتعريف بشخصية الفقيه "عطاء بن أبي رباح" الذي كان لها الأثر الكبير على مواقف الشخصية الرئيسية (بطل القصة عبد الرحمن بن أبي عمار القس)، ودور هذه المواقف في تحديد نمط نهاية القصة. الأمر الذي يؤكد على علاقة البداية بالنهاية وارتباطهما ارتباطاً وثيقاً.⁴ فالسارد في قصة "سمو الحب" جعل توبة "القس" وتعفّفه وامتناعه عن "سلامة" رغم حبّه لها نتيجة تذكّره للكلام الذي سمعه في مجلس "عطاء بن أبي رباح".⁵ وهو السبب الذي لم تذكره المصادر التاريخية أو سكّنت عنه. تشغل البداية (المقدمة) في قصة "السمكة" قرابة الصفحة، يحدّد من خلالها الراوي الظروف الزمكانية التي أنتجت فيها القصة. يقول الراوي: «... وكنت ذات نهار في مسجد (بلخ) والناس متوافرون ينتظرون (لقمان الأمة) [حاتم بن يوسف] ليسمعوه، وشغله بعض الأمر فراث عليهم، فقالوا: من يعظنا إلى أن يجيء الشيخ؟ فالتفت إلي أبو تراب وقال: أنت رأيت الإمام أحمد بن حنبل، ورأيت بشرا حافي... فقم فحدّث الناس عنهم...»

¹ - ينظر: محمود طلحة: تداولية الخطاب السردية، ص 88.

² - ينظر: أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص 278.

³ - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج 1، ص 19.

⁴ - ينظر: محسن السقا، دراسات في المقامة والأقصوصة، ص 132، 133.

⁵ - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج 1، ص 77.

وكنّت رأيت رؤيا (بلخ) تتصل بقصة قديمة في بغداد، فقصصتها عليهم، فكانت القصة كما حكيتها:....»¹

تحدّد هذه المقدمة المقام المنتج للقصة وهو "مجلس الحديث" في المسجد وهو شفاهي بالأساس،² ذلك أن القصة رُويت مرتين: رُويت في المرة الأولى في المسجد لمرؤى لهم هم الحضور (جموع المصلين). ويدلّ على ذلك قول الراوي: "وكانت القصة كما قصصتها عليهم..."، وفي المرّة الثانية رويت لمرؤى له مجهول، هو الذي سيتحول إلى راوٍ يروي لنا القصة، لتنتقل معه القصة من مقام المشافهة إلى مقام الكتابة (النص الذي بين أيدينا). ويدلّ على هذا عبارة/ صيغة الإسناد 'حدّث أحمد بن مسكين قال' التي تبدأ بها القصة.

يهدف الراوي من خلال هذه البداية إلى وضع القارئ ضمن السياق التاريخي الذي جرت فيه أحداث القصة، كما تشير إلى أنّ الغاية من القصّ هي الوعظ، كما لا يخلو الإعلان عن القص في هذه البداية من إثارة وتشويق للمتلقّي.³

ب/ بناء التضمّن في قصة السمكة:

يُذكرنا هذا النوع من البناء بما هو مألوف في السرد الكلاسيكي خصوصا في حكايات "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة". وقد خصّ "جيرار جنيت" هذا البناء بالدراسة في كتابه "خطاب جديد للحكاية"⁴ في باب المستوى بعد أن كان قد أفاض في استغلاله لبيان اختلاف مستويات السرد في "صور 3"⁵

ذكرنا عند تحديدنا للمصادر التاريخية أن قصة السمكة تتعلّق مع نص/ خبر تاريخي ذكرته بعض كتب التراجم والطبقات، ويتجلى هذا التعلّق النصي من خلال استحضار نص الرافعي للنص التراثي استحضارا مباشرا، إذ أضحت القصة القديمة قصة مضمّنة في النص

¹ - المصدر نفسه، ج2، ص110.

² - ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص217.

³ - ينظر: أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص 279، 280.

⁴ - Voir : Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Ed Seuil, Paris, 1983, P56,57.

⁵ - Voir: Gérard Genette, Figures III, p 256.

الحاضر (القصة الإطار)¹. فالكاتب يستدعي النص السابق (المصدر) ويضمّنه نصه مع تحوير بسيط في اسم الراوي، إذ يذكر الرافعي اسم "أبو نصر الصياد" بدلا من اسم "منصور الصياد" الذي ذكرته المصادر التاريخية، بالإضافة إلى التغيير في الأسلوب ومحاولة الحفاظ على المضمون.

ولكنّ حضور النص التراثي في نص الرافعي لا يتوقف عند مجرّد التضمن، إذ تستشري القصة القديمة (قصة بشر الحافي مع السمكة) في "جسد النص" الحاضر وتهيمن عليه، بدءا بالعنوان (السمكة) المستوحى منها. وفي المتن تتكرر عبارة "لو أطعمنا أنفسنا هذا ما خرجت السمكة!" التي وردت في النص التراثي على لسان الشيخ "بشر الحافي"² ست (06) مرات. هكذا تصبح هذه العبارة التراثية النواة المركزية المتحركة في مسار النص الحاضر، فـ"أحمد بن مسكين" يُذكر نفسه ويواسيها بعبارة الشيخ، وعندما تستجديه المرأة المتسولة وصغيرها يتذكر عبارة الشيخ، وعندما يأتيه "أبو نصر" ببشرى الفرج يقول: "سبحان الله! من أين خرجت السمكة يا أبا نصر؟"، وعندما ينقلبُ إلى بيته ويجد الخير الكثير يقول: "صدق الشيخ: لو أطعمنا أنفسنا هذا ما خرجت السمكة!". وبعد أن ينجو من النار/جهم (في الرؤيا التي رآها)، ينتبه، فإذا هو يقول: "لو أطعمنا أنفسنا هذا ما خرجت السمكة!"

بدأ الرافعي من حيث انتهى النص التراثي. فهذا الأخير ينتهي عند قول الشيخ "بشر الحافي" لمنصور الصياد: "لو ألهمنا أنفسنا هذا ما خرجت السمكة! اذهب كله أنت وعيالك". ومن هنا يتصور الكاتب نهاية أخرى للقصة، فـ "منصور الصياد" الذي يتحوّل في نص الرافعي إلى "أبي نصر الصياد" لا يذهب إلى أهله بتلك الحلوى كما جاء في النص التراثي، بل يتصدق بها على راوي/ بطل القصة. وهنا يتجلى للقارئ الجزء المتخيل من القصة.³

¹ - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج2، ص111.

² - العبارة الواردة في النص التراثي على لسان الشيخ بشر الحافي هي: "لو ألهمنا أنفسنا هذا ما خرجت السمكة!" ونلاحظ أن الرافعي قد استبدل الفعل "ألهم" بالفعل "أطعم"، والمعنى في سياق النصين واحد.

³ - يعتقد الكثير من القراء أنّ قصة "السمكة" هي قصة حقيقية (من بدايتها إلى نهايتها) ولم يقتصر هذا الاعتقاد على العامة من القراء، بل امتد إلى الخاصة، حيث نجد على سبيل المثال الداعية الإسلامي "طارق السويدان" يقص هذه القصة كاملة في برنامج تلفزيوني بعنوان "روائع القصص" على قناة "إقرأ"، وقد ذكر السويدان المصدر الذي استقى منه القصة وهو كتاب "وحي القلم". وهنا يصبح هذا الكتاب مصدرا تاريخيا وتصبح قصة السمكة قصة حقيقية.

إنَّ كاتب القصة التاريخية لا يكتفي بنقل النص التاريخي وتضمينه في نصه، وإنما يوسعه ليعيد إنتاجه من جديد. فنص الرافعي هو كتابة ثانية على كتابة أولى هي النص المصدر. حيث يتم التوسيع في النص القديم عبر مسار تخييلي يدعمه الرافعي/ الكاتب بالعجيب عندما يجعل الراوي يرتحل عبر المنام/الرؤيا إلى العالم الآخر، حيث يتدخل هذا العجيب في تطوير الحكاية وكسر الرتابة، إذ يعطي للسرد جاذبية واستمرارا.

ولكن هذا المسار المتخيل لم يستطع أن ينأى بالنص عن المصدر الذي أوحى للكاتب بموضوع القصة، ومن هنا تتجلى سلطة النص السابق/المصدر، فبالرغم من أن نص الرافعي قد بدأ من حيث انتهى النص التراثي إلا أن هذا الأخير يظل متحكما في مساره وموجهها له.

ج/ تركيب الأخبار التاريخية في قصة "سمو الحب":

ذكرنا في حديثنا عن المصادر التاريخية لقصص الرافعي أنَّ قصة "سمو الحب" تشكلت من تفاعل ثلاثة أخبار جمعت من مصادر متفرقة لكل منها وجود مستقل عن الآخر¹، حيث جعل الرافعي من "خبر القس مع سلامة" محور قصته، بينما جعل من الخبرين الآخرين تمهيدا للقصة. لكن هذا الجمع بين الأخبار ليس بالأمر الهين ولا يتأتى لأي كان، بل يحتاج إلى مقدرة فنية كبيرة، ذلك أنَّ الرافعي لا يجمع هذه الأخبار ويرصفها جنبا إلى جنب في تراكم اعتباطي، إذ "لا يمكن للتراكم أن يتأسس إلا على قاعدة تكامل العوالم الخبرية المقدمة"² في القصة.

يتحتم على الكاتب أن يؤلف بين تلك العوالم الخبرية ببراعة فنية فائقة، حيث يضيف عليها من خياله لينسج لنا قصة متكاملة، يظن قارئها أنها قصة حقيقية وردت في التاريخ

¹ - ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص485.

² - سعيد يقطين: الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، ص195.

على هذا النسق. خاصة وأن الكاتب قد تنبّه إلى زمن القصة التاريخي وهو العصر الأموي حيث عاشت شخصيات القصة (عطاء والقس وسلامة ويزيد بن عبد الملك والشاعر صاحب البيتين).¹

يعتبر هذا النقل وإعادة التأليف ممارسة تناسية واضحة المعالم. حيث لم يعد الكاتب مجرد ناقل لنصوص سابقة ومعيد لها، لقد أصبح منتجاً لنص جديد يتفاعل فيه المرجعي بالمتخيل. فلئن حافظ النص الحاضر على أسماء الشخصيات التاريخية في نصه، فإنه بالمقابل يمارس على هذه النصوص التراثية تحويلاً على مستوى اللغة والبناء، وهذا التحويل في مستوى البناء يفرض على الكاتب التغيير في صيغ الخطاب.

د/ تشكيل الحبكة الفنية في "قصة زواج":

إذا تأملنا "قصة زواج" ألفينا أن الرافعي يعمد إلى الأخبار المتعلقة بشخصية الفقيه العالم "سعيد بن المسيب" والتي تعجّ بها كتب السير والتراجم، لينتقي منها ما له صلة بالموضوع الرئيسي لقصته وهو زواج ابنة الشيخ من "ابن أبي وداعة".² حيث جعل تلك الأخبار (المأخوذة من كتب التراجم) كالتمهيد أو الخاتمة للقصة الرئيسية (قصة الزواج)، ولكن كيف تسوّى للرافعي نقل تلك الأخبار من سياقها التاريخي ونظمها في سياق قصصي جديد؟ أو كيف لأخبار متفرقة أن تنتظم في بناء قصصي محكم ومشوّق؟

يتأرجح أدب التراجم بين التوثيق والتعبير فالهدف التعريفي يحول في كثير من الأحيان دون الارتفاع بالمستوى التخيلي إلى درجته التمثيلية الأدبية... [إنه أدب استعادي] تجري فيه عملية بناء صورة للشخصية استناداً إلى سلسلة متضاربة أحياناً من المرويات.³ أي أن الأحداث في أدب التراجم تفتقر إلى الحبكة الفنية.

¹ - تذكر المصادر أنّ أبا العالية راوي البيتين الشعريين اللذين استحضرهما الرافعي في نصّه كان راوية لبعض الشعراء، وقد عاش في العصر الأموي، وقد توفي سنة 90هـ. ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج5، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، دلت، ص307، (هامش رقم1). وقد توفي "عطاء بن أبي رباح" سنة 114هـ، وتوفي يزيد بن عبد الملك سنة 105هـ.

² - ينظر: وحي القلم، ج1، ص88-91.

³ - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، ص231.

إذا اعتبرنا الخبر وحدة سردية بسيطة،¹ فإن رواية الخبر لا تشكل لنا قصة بقدر ما تنقل معلومات. صحيح أن ما يرويه الكاتب هو أول مستلزمات القصة (الخبر)، ولكن يجب أن تتصل تفاصيله وأجزاؤه بعضها ببعض، بحيث يكون لمجموعها معنى كلياً (الأثر الكلي)². ذلك أن الكتاب في الأعمال القصصية أو الدرامية يصوّرون "أحداثاً في حياة الشخصيات، أفعالها التي تجري في الفضاء المكاني والزمني. هذا الجانب في الإبداع الفني (مسار الأحداث التي تتشكل في العادة من أفعال الأبطال، أي الدينامية المكانية- الزمانية لما هو مصوّر) يحدّدونه بمصطلح الحكمة.³ فالحبكة تتشكل أساساً من سلسلة أفعال الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الزمني.

لذلك حاول الرافعي تصوير شخصية سعيد بن المسيب "وهي تعمل عملاً له معنى، وهذا المعنى غير مستقل عن الحدث، وإنما ينشأ عنه"⁴. أي أن الكاتب عمل على تصوير حركة الشخصية (ابن المسيب) بشكل دينامي ضمن بناء درامي متخيل يقوم على الحوار، فهذه القصة تعتمد أساساً على الحوار في عرض المواقف والأفكار، فهذا الحوار يتخذ بعداً حجاجياً،⁵ وهو ما يطبع النص بالتوتر والصراع والإثارة فيضفي عليه بعداً درامياً، بالإضافة إلى أن الكاتب أعاد ترتيب وتركيب الأخبار التي ذكرتها كتب التراجم في سلسلة جديدة من الأحداث.

فالذهبي مثلاً، يوردُ خبراً مقتضباً يمهّد به لخبر تزويج "ابن المسيب" لابنته من ابن وداعة في قوله: "وقال أبو بكر بن أبي داود: كانت بنت سعيد قد خطبها عبد الملك لابنه الوليد فأبى عليه."⁶ لكن الرافعي يحاول تمثيل هذا الخبر (طلب الزواج) في شكل مقطع

¹ - ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 353.

² - ينظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964، ص 14.

³ - مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2، 2010، ص 148.

⁴ - الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1992، ص 99، 100.

⁵ - ينظر: حسن عيد، مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ: أساليب الكتابة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، مج 7، ج 26، ديسمبر 1997، ص 165.

⁶ - شمس الدين الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج 4، ص 233.

حواري متخيل (يتسم بطول ملفوظه) بين رسول الخليفة والشيخ.¹ حوار يكشف عن صراع إيديولوجي بين المثقف "ابن المسيب" والسلطة الأموية الحاكمة فابن المسيب يرفض تزويج ابنته لولي العهد بعدما رفض من قبل مبايعة هذه السلطة، الأمر الذي يكلفه العقاب في النهاية حين طاف به عامل الخليفة في الأسواق عاريا في تَبَان.

يمكن القول هنا، إنَّ الرافعي قد حاول تشكيل قصته انطلاقا من الأخبار التي وثقتها كتب التراجم عن شخصية "سعيد بن المسيب" عن طريق التمثيل التخيلي لتلك الأحداث/ الأخبار كما حدثت في الواقع (الماضي). هذا التمثيل يفرض أحيانا على الكاتب تحويلا في مستوى الخطاب.

2- البناء الملحمي والدرامي في قصة "اليمامتان":

أ/ من التأريخ إلى القص:

إذا تأملنا التعليق الذي علّق به الرافعي على نص الواقدي،² اتضح لنا أنَّ الرافعي كان على وعي بالفارق الفاصل بين التاريخ باعتباره توثيقا ونقلًا للحقيقة، وبين القص باعتباره فنًا تخييليا، لذلك نسب فعل "الرواية" إلى المؤرخ (الواقدي) ونسب لنفسه (الأديب/القاص) فعل "القص"، كما قرن رواية الواقدي/المؤرخ بالإثبات، وقرن عمله (القاص) بالمغفل والمهمل، أي ما أهمله المؤرخ سيكون مآدة للقاص.

كل ما سكت عنه التاريخ سيصبح مستباحا بالنسبة للأديب. إنه نوع من الإغراء الذي يمارسه التاريخ على الأديب الذي يستوحي منه أحداثه، ولكن وفق فعل "التخييل". فالقصة هنا ناتجة "بمفعول قاعدة تخييل المتحقق، فليس المتحقق سوى عبارة أخرى عن التاريخي وما التخيل إلا مجمل العمليات التي بها يصير التاريخي قصصيا".³ فالتاريخ والقص

¹ - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج 1، ص 84، 85.

² - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج 1، ص 13.

³ فرج بن رمضان: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس (القصص)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط 1، 2001، ص 174.

يشتركان في رواية أحداث حقيقية أو متخيلة، فإذا كان التاريخ هو ما حدث بالفعل فإنّ القص ينتمي إلى مجال الإمكان والاحتمال.¹

يحاول القاص الاشتغال على المساحة التي تركها التاريخ وسكت عنها أو أغفلها. فهو ينطلق من التاريخ، ليقصّ علينا ما هو مسكوت عنه في هذا التاريخ. فما كان مهملاً هامشياً مغفلاً بالنسبة للمؤرخ (الواقدي)، سيصبح مادة أساسية مغرية للأديب/للقاص (الرافعي)، بل سيصبح قصة كاملة لم تذكرها المصادر التاريخية (متخيلة) هي قصة "مارية" خادمة "أرمانوسة" التي وقعت في حب القائد "عمرو بن العاص"، حتى ليظنّ القارئ الذي ليس له علم بالمرجعية التاريخية أنها قصة حقيقية قد وقعت بالفعل، أو ربما سيحاول البحث عن المصدر التاريخي الذي ذكرت فيه هذه القصة، ذلك أنّ التخيل التاريخي يقوم على قاعدة التلاعب بالوقائع التاريخية وإعادة تركيبها على وفق مقتضيات السرد.² إنه تضليل للمتلقّي من خلال التعمية في المرجع من قبل الكاتب. ولكن كيف تشكلت القصة الجديدة؟

تتحكم في هذا التضليل "عملية التخيل". وكأنّ القاص يحاول أن يملأ الفراغات التي تركها التاريخ عن طريق القصّ، خاصة وأنّ "التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحركة في تتابع الوقائع"³ في حين أن الأدب "خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية".⁴ هذه المرجعية التي ظلت حاضرة في نصّ الرافعي الذي يحاول ألا يبتعد عن الواقع/الحقيقة.

يحاول الكاتب إيهام المتلقّي بحقيقة الأحداث التي يرويها، ولذلك جعل الكلام في القصة على لسان "أرمانوسة"، في شكل حوار مع "مارية" (حوار بين الشخصيات). ويتواصل هذا الإيهام حين نجد الكاتب يحاكي النص التاريخي حيث يستعمل صيغة الإسناد "قال الراوي"

¹ - ينظر: إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 2004، ص219.

² - عيد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، (السرد والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، ص209.

³ - محمد القاضي: الرواية والتاريخ، طريقتان لكتابة التاريخ روائياً، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ع4، مج 16، 1997، ص42.

⁴ - المرجع نفسه، ص42.

مرتين في هذه القصة¹، وهي عبارة تتكرر كثيرا في المرويات السردية خاصة التاريخية، وفي مقدماتها كتب "الواقدي" في المغازي والفتوح.

إن الجمع بين التاريخي والقصصي في نص واحد يمكن أن يطبع النص بطابعين: الملحمي والدرامي، فالأول ينشأ من تركيز السرد على انتصارات جيش المسلمين وفتحه لمصر، أما الثاني فيتجلى في قصة الحب التي تعيشها بطلة القصة "مارية" وما يرتبط بها من مشاعر الحزن واليأس.

ب/ التشكيل الدرامي في قصة "اليمامتان":

أشار جبرار جنيت في حديثه عن التحويل الصيغي الذي يمارسه النص الحاضر على النص السابق إلى نوعين بارزين للتحويلات التي تتم داخل الصيغ هما: التشكيل السردى narrativisation والتشكيل الدرامي dramatisation فالأول يكون بالانتقال من الصيغة الدرامية إلى السرد، أما الثاني فيكون بالانتقال من الصيغة السردية إلى الدراما.²

هذه الطريقة الأخيرة اعتمدها الرافعي لتحويل التاريخي إلى قصصي، فالسرد في كتب المغازي والفتوح يركز على مآثر القادة والجنود في الحرب، وكذا نقل كبريات الأحداث وتسجيل انتصارات جيش المسلمين بشيء من التفصيل، وهنا تبرز غلبة الجانب الموضوعي على العاطفي مما يطبع السرد بطابع ملحمي أو بطولي. بينما يبدو المسار الدرامي في المغازي ضعيفا، إذ يقلّ اهتمام الرواة بنقل ما يتعلق بمآسي الشخصيات (الموت، الحزن...). من هذه النقطة انطلق الرافعي في قصته، إذ حاول تخيل قصة الحب انطلاقا من نص الواقدي وفق مسار درامي (مأساوي) تجتمع فيه الشخصيات الحقيقية بالمتخيلة. إنها عملية مزاجية وتركيب بارع بين التاريخي/ التوثيقي والمتخيل. ذلك أن الرافعي يقوم بتوليد نص المغازي (التاريخي) إلى درجة أنه يبدو للقارئ وكأن القصة واقعية (حقيقية) إذ لا يشعر بأي تناقض أثناء القراءة.

¹ - وحي القلم، ج1، ص16، 19.

² - Voir : Gérard Genette, Palimpsestes, p404

فإذا كان تحقيق البطولة في المغازي المروية يعتمد إلى جانب القوى البدنية للشخصيات/الأبطال، على قواهم المعنوية وأخلاقهم النبيلة، فهي تقوم على شجاعة البطل وقوته الروحية المستمدة من كونه يدافع عن الحق ويسعى لإقامة النظام، ويؤدي رسالة سماوية مقدسة،¹ فإن مارية بطله قصة "اليمامتان" قد أعجبت بأخلاق القائد الإسلامي "عمرو بن العاص" وقيمه الروحية السامية، ومن ثم وقعت في حبه، لتعيش صراعاً داخلياً ينتهي بموتها (نهاية مأساوية)، لقد وقعت في حب هذا البطل التاريخي لأنه في نظرها "رجل متفوق جداً، شديد البأس وعظيم الهيبة... كثير الذكاء، نبيل العاطفة، يمثل العدالة الإلهية وتتجسد فيه قوى الخير، فهو مركز الثقل في أمته، يتحدى أي خطر يهدده أو يهدد أمته".² وهنا يتجلى لنا التفاعل بين الملحمي والدرامي. وبين البطولي والرومنسي.

تنشأ الدرامية في نص الرافعي إذن، من الصراع والتوتر الداخلي الذي تعيشه مارية بطله القصة،³ صراع ناتج عن مشاعر متناقضة (الحب واليأس). هذا الصراع هو الذي يطبع النص السردي الرافعي بطابع التوتر، ذلك أن "الدرامية مرتبطة بالتوتر والصراع"⁴ الذي يثير المتلقي ويشوقه لمعرفة نهاية القصة والتي تتخذ شكلاً من أشكال المفارقة⁵، حينما يفاجئ النص القارئ بموت بطله القصة "مارية" شغفا بحب القائد عمرو، ليتعزز هذا الموقف المتوتر أكثر عندما يقرأ المتلقي القصيدة التي تركتها "مارية" وراءها، بعنوان "نشيد اليمامة" تقول في آخرها: "وأها لك يا عمرو! ما ضرر لو عرفت (اليمامة الأخرى)...!"⁶ وهي قصيدة تطفح بمشاعر الحزن حيث يتجلى فيها رثاء الذات على فراش الموت.

ولتعميق البعد الدرامي يجعل الكاتب القصة على شكل حوار بين الشخصيات، ذلك أن الحوار هو الذي يخلق العالم الدرامي⁷ للنص. فقصة "اليمامتان" تتأسس على الحوار بين

¹ - ينظر: عيد الحميد يورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، د/ط، 2007، ص105، 106.

² - هادية السالمي: التناص في القرآن، ص373.

³ - ينظر: مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، ص199، 201.

⁴ - صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجاً"، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص40.

⁵ - ينظر: مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، ص240.

⁶ - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص20.

⁷ - صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص40.

"مارية" وسيدتها "أرمانوسة"، وبين "مارية" والراهب "شطا"، ثم بين "شطا" و"قيس بن أبي العاص". فهذا الحوار هو الذي يخلق التشويق لدى المتلقي، ومن جهة أخرى يوهمه بواقعية القصة.

3- تحولات صيغ الخطاب في قصص الرافعي:

يشير جنيت إلى أن التعالق النصي يتحقق بإحدى طريقتين: المحاكاة أو التحويل، وهو يقسم التحويل إلى ثلاثة أنواع وهي: التحويل الكمي والتحويل القيمي والتحويل الصيغي، ويعرف جنيت التحويل الصيغي على أنه "كل تعديل يمس طريقة التمثيل الخاصة بالنص".¹ وبهذا المفهوم يضم هذا النوع من التحويل كل التحويلات التي تحدث على مستوى الخطاب من قبيل: الصيغ السردية والدرامية والتنظيم الزمني والمدة والتواتر والصيغة/ المسافة. فالتغيير الذي يحدث على مستوى هذه الأخيرة (الصيغة) يمس الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر وكذا وجهات النظر (زاوية الرؤية).

أ/ التحويل في زاوية رؤية الراوي: هي ما اصطلح عليه بعض النقاد بـ "التبئير" الذي يعرف بأنه "المنظور الذي تُقدّم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة؛ أو هو الموقع الإدراكي الحسي أو المفهومي الذي تُصوّر من خلاله تلك المواقف والأحداث".² فزاوية الرؤية تتعلق بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة، والذي يتحكم في هذه التقنية بالدرجة الأولى هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي.³ فالراوي قد يكون شخصية من شخصيات القصة أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث. وقد استثمر الرافعي هذه التقنية كوسيلة لتحويل الأخبار إلى قصة، ولتوضيح ذلك نستشهد بهذين المقطعين:

¹ - Gérard Genette, Palimpsestes , p395.

² - جبرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص70.

³ - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص46.

- يقول الرافعي: « وطُرق الباب، فذهب الشيخ يفتح فإذا الطارق (عبد الله بن أبي وداعة)؛ وكان يجالسه ويأخذ عنه ويلزم حلقتة، ولكنه فقدته أياماً؛ فدخل فجلس. قال الشيخ: 'أين كنت؟' قال: 'توفيت أهلي فاشتغلت بها.' قال: الشيخ هلا أخبرتنا فشهدناها. ثم أخذ يفيض في الكلام عن الدنيا والآخرة، وشعر ابن أبي وداعة أن القبر لا يزال في قلبه حتى في مجلس الشيخ، فأراد أن يقوم، فقال (سعيد): 'هل استحدثت امرأة غيرها؟' قال: يرحمك الله، أين نحن من الدنيا اليوم، ومن يزوجني وما أملك إلا درهمين أو ثلاثة؟' قال الشيخ: أنا... أنا، أنا، أنا... دوى الجو بهذه الكلمة في أذن طالب العلم الفقير، فحسب كأن الملائكة تتشدد نشيدا، في تسبيح الله يطن لحنه: أنا، أنا، أنا... (....) وصار إلى منزله وجعل يفكر: ممّن يأخذ، ممّن يستدين؟ فظهرت له الأرض خلاء من الإنسان (....) وصلى المغرب وكان صائماً، ثم قام وأسرج فإذا سراجُه الخافت الضئيل يسطع لعينيه سطوع القمر، (....) وقدم عشاءه ليفطر، وكان خبزاً وزيتاً، فإذا الباب يقرع...»¹

- يقول الذهبي: «... عن ابن أبي وداعة... قال: كنت أجالس سعيد بن المسيب، فافتقدني أياماً، فلما جئته قال: أين كنت؟ قلت: توفيت أهلي فاشتغلت بها، فقال: ألا أخبرتنا فشهدناها، ثم قال: هل استحدثت امرأة؟ فقلت: يرحمك الله، ومن يزوجني وما أملك إلا درهمين أو ثلاثة؟ فقال: أنا، فقلت: وتفعل؟ قال: نعم، ثم تحمّد، وصلى على النبي صلى الله عليه وسلم وزوجني على درهمين، أو قال: ثلاثة - فقمّت وما أدري ما أصنع من الفرح، فصرت إلى منزلي وجعلت أفكرُ فيمن أستدين، فصليتُ المغرب، ورجعت إلى منزلي، وكنت وحدي صائماً، فقدمت عشاءني أفطر، وكان خبزاً وزيتاً، فإذا بابي يُقرع...»²

يلاحظ القارئ مدى التشابه الكبير بين المقطعين (النص السابق والنص اللاحق)، ذلك أن الرافعي لم يغير في أحداث القصة الأصلية (المضمون) التي أوردها المؤرخ (الذهبي) فلا نجد إلا تغييرات بسيطة مست الجانب الشكلي للنص السابق (طريقة تقديم الأحداث والأسلوب).

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص88، 89.

² - شمس الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج4، ص233.

ف"ابن أبي وداعة" هو الذي يروي قصته كاملة (باستخدام ضمير المتكلم) في كتب التراجم، لأن الكاتب ينقل الخبر كما هو ولا يتدخل في الرواية خاصة وأنه يهدف إلى التوثيق، أما في نص الرافعي فنجد الكاتب يتدخل فلا يفسح المجال لشخصية "ابن أبي وداعة" إلا في بداية القصة، ليصبح الكاتب فيما بعد هو الراوي الفعلي للقصة (الراوي العليم بكل شيء)، ومن ثم يتحول "ابن أبي وداعة" من راوٍ فعلي (الراوي المتماهي بمرويّه) يحكي عن نفسه إلى شخصية مروي عنها في نص الرافعي. ويتجلى ذلك من خلال استعمال ضمير الغائب بدل ضمير المتكلم.

يمنح هذا التغيير في زاوية رؤية الراوي الكاتب مساحة من الحرية للتصرف في النص السابق/المصدر، حيث يسهّل عملية اختراق بناء النص التراثي وتفكيكه ومن ثمّة إعادة بناءه وفق رؤية جديدة دون التعدي على المضمون. حيث عمد الرافعي إلى ملأ بعض الفراغات التي تركها/ أهملها النص التراثي عن طريق التخيل، إذ حاول تخيل الأثر النفسي الذي تركه قرار الشيخ غير المنتظر في نفس (ابن أبي وداعة)، أي أنه حاول توليد النص التاريخي وفق مسار القص النفسي، إذ يعكف الراوي العليم بكل التفاصيل على الصور السيكولوجية (النفسية) حيث يحاول تصوير العالم الداخلي للشخصية تصويراً دقيقاً،¹ إنها براعة في التصوير النفسي للشخصيات يتميز بها الرافعي في كثير من قصصه.²

لقد أصبح الكاتب هو المتحكم في السرد، أي سارداً عليماً بكل شيء، يعدّل ويحذف ويضيف ما يراه مناسباً لقصته، ويجعل الشخصية تتطّق بما يشاء إذ هو المتحكم فيها، وينتج عن هذا كله تغيير في لغة الشخصية وأسلوبها، لأن "الموضوع أو مدار المادة من أمر الشخصية، أما اللغة والأسلوب فمن أمر الراوي".³

¹ - ينظر: مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص 140.

² - ينظر: نجيب الكيلاني، نحن والإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 111.

³ - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 245.

ب/ الحوار وتعدد الأصوات في قصة "سمو الحب":

إذا تأملنا الأخبار التاريخية التي استند إليها الرافعي في تشكيل قصة "سمو الحب" وجدناها تعتمد السرد طريقة لتمثيل الأحداث، فتلك الأخبار تروى على لسان المؤرخ/المؤلف لا على لسان الشخصيات نفسها أثناء الفعل،¹ لكننا نجد الرافعي يمارس تحويلًا في صيغة الخطاب الخاصة بالنص السابق، حيث يجعل الكلام على لسان الشخصية، فهو يفسح لها المجال لتحكي قصتها.

يستخدم الكاتب ما يسميه جنيت "الخطاب المنقول"،² وهو ما يفترض "انسحاب الراوي تاركًا المجال للشخصية تختار بنفسها موضوع القول ولغته وأسلوبه، وأقصى ما يكون له تقديم القول بإيراد أحد الأفعال الدالة عليه (مثل: فقال، فردّ، فأجاب...)"³ ويتجلى هذا النوع من الخطاب في نص الرافعي من خلال الإعلان عن القول والقائل (قالت سلامة، قال يزيد...).

في كتاب "الأغاني" مثلاً ينقل الرواة خبر "سلامة" مع "القس عبد الرحمن"؛ أما في النص الرافعي فـ "سلامة" هي التي تحكي قصتها. مع القس - بنفسها لمروى له هو يزيد بن عبد الملك (أمير المؤمنين) الذي اشتراها.

وكذلك جاء وصف "عطاء بن أبي رباح" المستمد من كتب السير والتراجم (في شكل أخبار متفرقة) على لسان "القس". وهذا الأخير يحكي عن نفسه أيضاً. وهنا تتحول الشخصية من مخبر عنها إلى راوية تخبر عن نفسها (تحكي قصتها بنفسها).

يمكن القول إن الرافعي قد قام بتحويل مسار النص التراثي من المسار الإخباري السردى إلى مسار جديد هو المسار القصصي الحوارى،* فهذه القصة يغلب فيها الحوار

¹ - ينظر: إبراهيم فتحى، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، ص 227.

² - Voir Gérard Genette, Figures III, p191- 193.

³ - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 219.

* - تتأسس قصة "سمو الحب" على الحوار الذي يتجلى بين الشاعر والمفتي عطاء من جهة وبين القس وسهيل من جهة ثانية، وبين سلامة ويزيد من جهة ثالثة.

على السرد إلى درجة أنه يمكننا أن نسميها "قصة حوارية".¹ حيث يجعل الراوي القصة في شكل حوار يدور بين "سلامة" (الراوي) و"أمير المؤمنين يزيد" (المروى له)، هذا الأخير الذي يبدو متشوقاً لمعرفة المزيد عما حدث لها مع "عبد الرحمن القس"، لقد كان يدفع سلامة إلى السرد كلما سكنت أو حاولت، ويتجلى ذلك من خلال العبارات التي كان يخاطب بها يزيد سلامة:

« قال: حدثيني... حدثيني ويحك! فما فعل القس ويحك؟... ويحك ويحك! وبعد هذا؟...
قال يزيد وهو كالمحموم: ثم ثم ثم؟ »²

تدل هذه العبارات على رغبة في الإنصات وتشوق كبير للسرد، إنها عبارات تلعب دور المحفز على السرد، كما يبدو السؤال السردى الذي كان "يزيد" يطرحه على "سلامة" الجارية شبيهاً بذلك السؤال السردى الذي كان الملك "شهریار" يطرحه على "شهرزاد" في (ألف ليلة وليلة).³ إنه سؤال ينبئ عن رغبة محمومة في السرد. ولعلّ هذا الأمر هو ما جعل سرد الرافعي أكثر تشويقاً وإيهاماً بالواقع. إنها حيلة فنية من الكاتب لجعل المتلقي يُقبل على القراءة بكثير من اللهفة متشوقاً لمعرفة نهاية القصة.

ولا يقتصر التحويل في قصص الرافعي التاريخية على صيغ الخطاب وبناء الأحداث بل يتعدى إلى الشخصيات من خلال ابتداع كلامها وحواراتها وأفكارها بما يتوافق وموضوع القصة.⁴ فهو من جهة يحاكي اللغة والأسلوب القديم الذي يتوافق وسياق القصة التاريخي، ومن جهة أخرى ينسب أفكاراً وأقوالاً إلى تلك الشخصيات بما يتماشى مع مقاصد الكاتب من وراء قصته.

¹ - ينظر: حسن عيد، مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ: أساليب الكتابة، ص 164، 165.

² - ينظر: وحي القلم، ج 1، ص 81-83.

³ - ينظر "مسعود قطين، الرواية والتراث السردى، ص 35.

⁴ - ينظر: محمود طلحة، تداولية الخطاب السردى، ص 98.

4- استحضار القص القديم في سرد الرافعي:

أ/ التداخل الأجناسي بين قصة "السمة" والحديث الديني:

يضع الرافعي قصة "السمة" ضمن إطار زمني هو سنة تسع عشرة ومائتين للهجرة (219هـ)، فهو يعود بنا إلى القرن الثالث للهجرة حيث كان "القص ممارسة إخبارية وعظية تهدف إلى غاية دينية، ولم يعرف القص والقصص إلا كذلك في الثقافة العربية والإسلامية".¹ بعدما خضع للضوابط والحدود التي رسمها له الإسلام وهي: الصواب والتثبت والتدبر والموعظة والاعتبار. وبذلك أضحي القص أقرب إلى التاريخ منه إلى الفن الإبداعي المتخيل الذي لا يقوم على مثال.²

لقد ارتبط القص يومئذ بفضاء خاص هو مجلس الحديث³ في المسجد في أوقات معروفة (محددة)، وفحواه الوعظ والإرشاد، وقد تلقى القصص دعماً مباشراً من المؤسسة الدينية، ولم يتردد بعض الخلفاء في حضور تلك المجالس في القرنين الأول والثاني الهجري، وقد كان "تميم الداري"، وهو رائد القص في الإسلام يقص في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم.⁴

من موضوع الوعظ هذا، انطلق الرافعي في كتابة قصة "السمة"، والتي تقوم أساساً على موضوع الحديث أو الوعظ داخل المسجد، هذا الأخير كان يعدّ أبرز مجلس للقص في ذلك العصر، فقصة "السمة" يرويها في المسجد "أحمد بن مسكين" وهو من المحدثين، فالفقصة ترتبط بمجلس الحديث، ذلك أن الراوي يقص في مسجد "بلخ" قصة وقعت له قبل ثلاثين سنة، يقول الراوي:

¹ - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، ص110.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص111.

³ - يعرف المجلس بأنه "فضاء جماعي متميز، له زمانه الخاص، وشخصياته المتميزة، وعوالمه الخاصة... لذلك تتعدد المجالس وتتنوع فهناك مجالس للخاصة أخرى للعامة بحسب نوعية المجلس". ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص213، 216.

⁴ - ينظر: عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، ص121، 122.

* - لم نعثر من خلال بحثنا في كتب التراجم والطبقات القديمة على محدث بهذا الاسم عاش في القرن الثالث الهجري، ولعل الرافعي يقصد أحمد بن الحارث بن مسكين (ت341)، وهذا التغيير في اسم الراوي/ الشخصية يؤكد إعلاء البعد التخيلي على البعد التاريخي في هذه القصة.

« حَدَّثَ أَحْمَدُ بْنُ مَسْكِينٍ الْفَقِيهَ الْبَغْدَادِيَّ قَالَ: ... وَكُنْتُ ذَاتَ نَهَارٍ فِي مَسْجِدِ (بُلْخ) وَالنَّاسُ مُتَوَافِرُونَ يَنْتَظِرُونَ لِقَامِ الْأَمَةِ [حَاتِمِ بْنِ يَوْسُفَ] لِيَسْمَعُوهُ، وَشَغَلَهُ بَعْضُ الْأَمْرِ فَرَاثَ عَلَيْهِمْ، فَقَالُوا: مَنْ يَعِظُنَا إِلَى أَنْ يَجِيءَ الشَّيْخُ؟ فَالْتَفَتَ إِلَيَّ أَبُو تَرَابٍ وَقَالَ: أَنْتَ رَأَيْتَ الْإِمَامَ أَحْمَدَ بْنَ حَنْبَلٍ، وَرَأَيْتَ بَشْرَ الْحَافِي... فَقَمْتُ فَحَدَّثْتُ النَّاسَ عَنْهُمْ... وَكُنْتُ رَأَيْتُ رُؤْيَا (بَبْلَخَ) تَتَّصِلُ بِقِصَّةٍ قَدِيمَةٍ فِي بَغْدَادٍ، فَقَصَصْتُهَا عَلَيْهِمْ، فَكَانَتْ الْقِصَّةُ كَمَا حَكَيْتُهَا: ...»¹

يتجلى لنا من خلال هذا المقطع السردي أن الرافعي استثمر خصائص القص الذي شاع انتشاره في النصف الأول من القرن الثالث الهجري، إذ ارتبط القص بالفقهاء وأهل الحديث، في أماكن خاصة هي المساجد وبموضوعات محددة تهدف إلى الوعظ والإرشاد كما ارتبط القص/ الحديث يومها بشخصيات تتصف بالزهد والورع والتقوى...² فراوي قصة الرافعي وبطلها هو محدث فقيه، والمكان الذي يؤطر القصة هو مسجد "بلخ"، هذا الأخير الذي كان يعد مجلساً خاصاً للحديث/ القص بصفة دورية إذ كان "حاتم بن يوسف" أحد فقهاء خراسان يحدث فيه الناس ويعظهم.

نلاحظ أن الرافعي يجمع بين ألفاظ دالة على الحديث وأخرى تدل على القص، فالألفاظ (حدث، يعظ، فحدث) تدل على الحديث، أما الألفاظ (قصصت، القصة، حكيث) فهي تدل على القص... ولئن ارتبط القص في مرحلة من الماضي بالحديث حيث لم يعرف القاص إلا محدثاً أو واعظاً، فالأمر مختلف بالنسبة لعصر الرافعي. وهو ما يدل على التداخل/التفاعل بين جنسين سرديين: الأول قديم هو جنس "الحديث الديني" الذي ينتمي إلى مجال الحكى الحقيقي والثاني حديث هو جنس القصة الذي ينتمي إلى المتخيل.

تتضمن قصة "السكة" أيضاً ذكر أسماء شخصيات مشهود لها بالعلم والورع والتقوى تماماً كما هو الحال في قصص الوعاظ والمحدثين، إذ نجد أسماء: "حاتم بن يوسف" و"أبو تراب" و"بشر الحافي" و"أحمد بن حنبل"... بالإضافة إلى تضمن هذه القصة قصة

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص110.

² - ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص125.

أخرى (حقيقية) ذكرتها بعض المصادر التاريخية هي قصة "بشر الحافي" مع السمكة كما أسلفنا.¹

ب/ التداخل بين قصة "الشيطان" والكرامة الصوفية:

ذكرنا عند حديثنا عن النصوص المصادر لقصص الرافعي أن الأخير استند في كتابة قصة "الشيطان" إلى حكاية من كتاب "روض الرياحين في حكايات الصالحين" لعفيف الدين اليافعي²، هذه الحكايات تتدرج ضمن ما يسمى بجنس "الكرامة الصوفية" وهي جنس سردي شبيه بالخبر من جهة الإسناد، أما من جهة المتن (الحكاية)، فتقوم أساسا على فعل خارق لحدود العقل ونواميس الطبيعة، إنها شبيهة بالمعجزة، بل إنها لا تعدو أن تكون إعادة إنتاج للمعجزة النبوية،³ خاصة وأن حكمها في علم التصوف هو "كل ما كان معجزة لنبي يجوز أن يكون كرامة لولي".⁴

يتجلى التعلق النصي بوضوح في نص/ قصة "الشيطان" لأن بنية هذا النص تشكلت أساسا بالاستناد إلى بنية نصية سابقة هي الحكاية الرابعة والخمسون بعد الأربعمائة لعفيف الدين اليافعي.⁴

إذا نظرنا إلى نص "عفيف الدين اليافعي" من الناحية الشكلية وجدناه يشغل صفحة واحدة أو يزيد قليلا، أما نص الرافعي فيشغل ما يقارب السبع (7) صفحات. فما الذي حدث للنص التراثي عندما تفاعل معه النص الحاضر؟ وبعبارة أخرى ما هي أبرز التحويلات التي مارسها النص الحاضر على النص السابق؟ وهل حافظ هذا النص على الدلالة نفسها التي يرمي إليها النص السابق؟

¹ - ينظر: أبو القاسم اللالكائي، كرامات أولياء الله عز وجل، ص232.

² - ينظر: فرج بن رمضان، الأدب العربي ونظرية الأجناس، (القصص)، ص90.

³ - يوسف النبهاني: جامع كرامات الأولياء، ج1، تح: إبراهيم عطوة عوض، مركز أهل سنة بركات رضا، الهند، ط1،

2001، ص14.

⁴ - ينظر: عفيف الدين اليافعي: روض الرياحين في حكايات الصالحين، ص355، 356.

• التحويل الكمي في قصة الشيطان:

إنَّ زيادة حجم نص الرافعي بالمقارنة مع النص المتعلق معه يدلّ على أن النص الحاضر قد قام بتوسيع النص السابق حيث مارس عليه تحويلًا كميًا، ذلك أنَّ "اختزال النصوص السابقة أو الزيادة فيها يقود من ناحية إلى اختلاف النصوص المشتقة منها اختلافًا كميًا، كما يقود إلى الانحراف عنها بأشكال عديدة."¹ على مستوى البناء أو الخطاب أو الدلالة.

1/ التحويل على مستوى الرواية: يذكر "عفيف الدين الياضي" راويان للحكاية، الأول ناقل للحكاية هو "الشيخ صفي الدين"، والثاني هو الراوي الفعلي "أبو الحسن بن الدقاق" الذي يشارك في الفعل الحكائي، إنَّه الراوي/الشخص (الراوي المتكلم) الذي ينتقل بصحبة شيخه صاحب الكرامات والخوارق، ليرى بأمِّ عينه المشاهد العجيبة.

لكن الرافعي يختزل الرواية التي ذكرها النص السابق ولم يذكر إلا الراوي الفعلي وهو الراوي المتماهي بمرويّه. يقول الرافعي في مطلع القصة: "قال الشيخ أبو الحسن بن الدقاق: كان شيعي أبو عبد الله محمد (الأزهري العجمي - رضي الله عنه - رجلاً صاحب آيات وخوارق مما فوق العقل، كأنما هو سرٌّ من الأسرار الجارية في هذا الكون، قد بلغ بنفسه رتبة النجم في أفقه البعيد..."²

تخلّى الرافعي في نصّه عن الراوي الناقل للحكاية بصفته مفارقاً لمرويّه، لأنّه لا يؤثر في بناء القصة، في حين حافظ على الراوي الفعلي (المتكلم) "أبو الحسن" لأنّه راوٍ متماهِ بمرويّه ومشارك في الفعل القصصي، ولا يمكن إهمال ذكره بأي حال من الأحوال، خاصة وأن ذاته ستصبح موضوعاً للتبشير في هذه الرحلة العجيبة،³ فهو ينتقل بمساعدة شيخه/ الولي إلى عالم الجن ليروي- فيما بعد- ما حدث له ويصف ما شاهده. ويتكرر في نص الرافعي ذكر

¹ - Gérard Genette, Palimpsestes, p264.

² - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص135.

³ - ينظر: سعيد قطّين، الرواية والتراث السردي، ص84، 85.

صيغة الإسناد للتذكير بالراوي، إذ ترد عبارة " قال أبو الحسن" ست 6 مرات، ولعل هذا التكرار مرده إلى عملية التحويل التي طرأت على بنية النص السابق.

يكتفي الراوي (أبو الحسن) في نص عفيف الدين الياضي بدور المشاهد، لأنه ينتقل إلى "عالم الجن" بمساعدة الشيخ/الولي (محمد العجمي)، ولا يتدخل في الأحداث، فهو لم يطلب الانتقال إلى عالم الجن كما أسلفنا، فالراوي هنا تابع لشخص البطل (الشيخ /الولي)، يتبعه ولا يفارقه. أما في نص الرافعي فيتحول (أبو الحسن) من راوٍ مشاهد إلى راوٍ فاعل في الأحداث حيث يضطلع بدور البطولة في القصة، بينما يتحول شيخه/ الولي إلى مجرد مساعد للبطل (الراوي)، يراقبه عن كثب، حيث ينفصل الراوي عن شيخه فيحاور الجن وإبليس، هذا الأخير يكاد أن يُغوي ويلبّس على الراوي لولا تدخل الشيخ في نهاية القصة لتتبيها (إيقاظه). يقول الراوي: "قال أبو الحسن: وكنتُ كالنائم فما شعرتُ إلا بصوتٍ كصك الحجر بالحجر، لا كتكسر البلور بعضه على بعض، وسمعتُ شيخي يقول: أفسُتت...؟"¹

من هنا تتجلى لنا سلطة الشيخ/الولي وقدرته على التحكم في هذا العالم العجيب/الخطير، فهو بمثابة المفتاح للولوج إليه، فالتابع أو المريد لا يستطيع الدخول إلى هذا العالم الغيبي أو الخروج منه إلا بمساعدة من الولي وإذن منه.

2/ التحول من السرد إلى الحوار:

في نص "عفيف الدين الياضي" يغلبُ السرد الخالص حيث يتم التركيز على نقل الأحداث، ولا نجد إلا مقطعين حواريين قصيرين: الأول بين الراوي وشيخه، والثاني بين الشيخ والجن، ذلك أن حكايات الصالحين – باعتبارها نصا كراميا – بالرغم من اتصالها اتصالا مباشرا بشخصية الولي أو الصالح فهي تركزُ بشكل خاص على الحدث الذي يبدو لنا من

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص141.

خلال المنقبة: أي العمل الخارق¹ والذي يتجلى لنا بصورة واضحة في حكاية "الرافعي" من خلال قدرة الشيخ على إخضاع الجن وتسخيرهم لخدمته.

لكن الرافعي يُغلب الحوار على السرد، حيث يخلق أربعة مقاطع حوارية انطلاقاً من النص السابق، الأول بين الراوي وشيخه حين سأل: كيف تحدث الكرامات والخوارق للإنسان؟ والثاني عندما يحاول الراوي إقناع شيخه لمساعدته من أجل رؤية الشيطان، وفي المقطع الثالث يحاور الراوي مجموعة من الجن، وأما في المقطع الرابع فيحاور الراوي الشيطان.

تتسم هذه المقاطع الحوارية في النص الرافعي بطول ملفوظاتها، إلى درجة ينسى معها القارئ القصة، إنه يبتعد عن السرد ليجد نفسه أمام ملفوظ فيه من التحليل والتعليق والفلسفة والاستشهاد حول موضوع الكرامة. وهذا ما نجده في إجابة الشيخ (محمد العجمي) على سؤال الراوي (تلميذه أبو الحسن): كيف تحدث الكرامات والخوارق للإنسان؟ حيث تجاوز ردّ الشيخ الصفحة الواحدة.²

بالمقابل تتكرر ملفوظات حوارية قصيرة أو متوسطة الطول متخذة شكل الإقناع حين يلحّ الراوي في طلب مساعدة الشيخ لرؤية الشيطان، كما تتخذ شكل المناظرة الحجاجية عندما يحاور الراوي "أبو الحسن" الشيطان، إذ يحاول كل طرف إفحام الطرف الآخر والتغلب عليه. هذه المناظرة بين الإنسان (الشخصية) وإبليس تطبع النص بطابع الصراع والعدوانية والتوتر³ الذي تعيشه الشخصية (الإنسان) والمتلقي على حدّ سواء. وهذا الصراع والتوتر يضيف بدوره على النص طابع الإثارة والتشويق.

يتجلى التعالق النصي إذن، من خلال التحويل الكمي الذي مارسه النص اللاحق على النص السابق حيث عمد الرافعي إلى توليد/ تمطيط هذا النص وتوسيع بنائه لكن ليس في

¹ - سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص196.

² - ينظر: الرافعي، وحي القلم، ج2، ص135، 136.

³ - ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، ص128.

الاتجاه الأفقي الخطي (المرد) بل في الاتجاه العمودي (الحوار)، أي أنه لا يركّز على توسيع مجال المرد بوضع الشخصية (البطل الكرامي) ضمن سلسلة جديدة من الأحداث العجيبة.

لقد تمّ اختراع/ تخيل حوارات مطوّلة - انطلاقاً من النص السابق - تجري بين الراوي والجن من جهة والراوي وإبليس المسجون من جهة أخرى. ولذلك تتكرر صيغة الإسناد (قال أبو الحسن)، لأن الحوار يفكّك التسلسل الخطي للمرد ويعطل وتيرته،¹ فينتقل السارد من سرد الأفعال إلى سرد للأقوال.

لقد دفع هذا التحول (من المرد إلى الحوار) بالكاتب إلى التخلي عن بعض الأحداث العجيبة ذات البعد السحري أو الخرافي، فالراوي في النص السابق يصل إلى جبل قاف ويرى الحية الدائرة بالجبل، ويأكل مع الجن رفقة شيخه، ويركب مثل شيخه على سرير طائر. لكن هذا الراوي في نص الرافعي لا يفعل أي شيء من هذا.

من جهة أخرى نجد الكاتب يبقي على بعض المشاهد التي رآها الراوي في النص السابق (رؤية الجن الذين استقبلوا الشيخ، رؤية إبليس وهو مسجون، كنوز سليمان). كما نلاحظ أن الرافعي قد حافظ على بعض المقاطع السردية التي اشتمل عليها نص "الكرامة" ليستخدمها في الربط بين المقاطع الحوارية. لأن الحوار في النص الحاضر انبثق من السرد في النص السابق.

يستقي الرافعي مادته الحكائية من بنية نصية محددة تندرج ضمن ما يسمى بالكرامة الصوفية من خلال نص/ حكاية اليافعي والذي يضمّ في طياته بنيات تاريخية ودينية، واقعية وتخيلية... فعبّر عملية التعالق النصي هذه يكتسب النص الحاضر خصوصيته وتفردّه على صعيد الشكل والنوع.² فهو يبتعد عن الجنس الأدبي القديم (الكرامة الصوفية) ليتموضع ضمن جنس أدبي جديد هو القصة.

¹ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص165.

² - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية، ص71

3/ التحويل في مستوى الدلالة: إذا كانت وظيفة الخطاب العجيب في نص الكرامة تتمثل في إثبات الولاية للشخصية (الشيخ) ومن ثمة إضفاء القداسة عليها¹، فإن استحضار هذا العجيب في نص الرافعي السردي لم يكن من أجل الوظيفة ذاتها. لأن الرافعي قد وجد في نص الكرامة ما يحقق مقاصده، إنه نص حافل بالعجيب، مادة ثرية للسرد.

إن الغاية من استحضار العجيب في قصة "الشيطان" هو بيان خطورة الشيطان وتربصه بالإنسان أي إثبات الشر والصاقه بالشيطان للتحذير منه. وهنا تبرز وظيفة "العبرة" و"المعرفة"²، فالراوي في النص السابق لم يطلب مقابلة الشيطان، وهو يروي الحكاية لإثبات كرامة الشيخ. أما في النص اللاحق فالراوي هو الذي يطلب رؤية الشيطان ليعرف سرّه ويسخر منه، ولكن العكس هو الذي حصل.

يمكننا القول إذن، إن الرافعي لجأ إلى النص التراثي (الكرامة الصوفية) عن قصد، لأنه وجد فيه مادة ثرية للسرد/العجيب الذي حوله وكيفه في نصه ليتناسب ورؤيته التي تتعلق بـ"الشيطان". وهي رؤية يريد تبليغها إلى المتلقي في أسلوب مشوق يستند إلى "العجيب".

¹ - ينظر: محمد أحمد لوج، تقديس الأشخاص في الفكر الصوفي، دار ابن القيم/ دار ابن عفا، السعودية/ مصر، ط1، 2002، ص48، 49.

² - ينظر: سعيد قطين، الرواية والتراث السرد، ص121.

III - الأبعاد التناسلية للشخصية التاريخية في قصص الرافعي:

تطرح الشخصية التاريخية في العمل الفني لدى المتلقي إشكالية وجودها في الواقع (الحقيقي)، فهي وإن كانت في العمل الفني مجرد كائن ورقي¹ إلا أن التطابق الاسمي يظل يحيل إلى التاريخ (المرجع) بوصفه الفضاء الذي عاشت فيه هذه الشخصية واكتسبت قيمه. ومن هنا يلجأ الكاتب إلى إيجاد آليات تمنح هذه الشخصيات بعداً فنياً، ومن هذه الآليات التنويع في الشخصيات.

1- أنواع الشخصيات في قصص الرافعي:

أ- الشخصيات المرجعية: هي تلك الشخصيات التي تمتلك مرجعاً خارج العمل الفني وتحيل مباشرة على الواقع.² وبهذا المفهوم تندرج كل الشخصيات التاريخية ضمن هذا النمط. وفي النص القصصي الرافعي نجد أكثر الشخصيات التاريخية المستدعاة هي ذات مكانة علمية ودينية متميزة، فأسماء: سعيد بن المسيب، وعطاء بن أبي رباح، وبشر الحافي وغيرها تحيل على شخصيات علمية تاريخية، تمثل بالنسبة لكثير من المسلمين مرجعية دينية لا تقل قيمة عن مرجعية الصحابة رضوان الله عليهم. وسنحاول من خلال الجدول التالي المقارنة بين وجود الشخصية في النص القصصي ووجودها التاريخي من أجل تبين ملامح هذه الشخصيات المرجعية والدور الذي تلعبه في النص السردي الرافعي:

¹ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص213.

² - voir: Philippe Hamon, statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, seuil, paris, 1977, p121

الفصل الرابع: تفاعل قصص الرافعي مع التاريخ

الشخصية	وجودها القصصي	وجودها التاريخي
عمرو بن العاص	قائد جيش المسلمين، فاتح مصر، شخصية رئيسية تقع مارية بطله قصة اليمامتان في حبه.	صحابي جليل، قائد عسكري لجيش المسلمين، فاتح مصر
أرمانوسة	شخصية رئيسية، بنت المقوقس تساعد خادمتها "مارية" بطله القصة وتواسيها وتخفف من حزنها.	أرمانوسة المصرية بنت المقوقس.
قيس بن أبي العاص السهمي	شخصية ثانوية، قائد في جيش عمرو بن العاص. يرافق أرمانوسة أثناء عودتها إلى أبيها المقوقس.	قائد في جيش المسلمين، يرافق أرمانوسة أثناء عودتها إلى أبيها المقوقس.
عطاء بن أبي رباح	شخصية ذو مرجعية دينية، محدث فقيه ذو تأثير كبير على الشخصية الرئيسية عبد الرحمن القس.	هو أحد كبار التابعين الثقات، أدرك مائتي صحابي، وكان فقيها عالما كثير الحديث.
سلامة	شخصية رئيسية، جارية سهيل بن عبد الرحمن مغنية شاعرة جميلة فانتة تروي قصتها مع القس ليزيد بن عبد الملك الذي اشتراها.	مغنية شاعرة جميلة فانتة جارية سهيل بن عبد الرحمن، ثم اشتراها أمير المؤمنين يزيد بن عبد الملك.
عبد الرحمن بن عبد الله أبو عمار (القس)	شخصية رئيسية، يحضر مجلس عطاء ويتشبه به ثم يقع في حب سلامة لكنه يمتنع عنها ويتعفف بعدما تذكر ما سمعه في مجلس عطاء.	زاهد عابد من أهل المدينة يلقب بالقس، كان يشبه "عطاء بن أبي رباح" امتنع وتعفف عن سلامة رغم حبه لها.
سهيل بن عبد الرحمن	شخصية ثانوية، صديق عبد الرحمن القس ومولى الجارية سلامة.	صديق عبد الرحمن القس ومولى الجارية سلامة.
يزيد بن عبد الملك	شخصية تمثل دور المروي له في قصة سلامة الجارية التي اشتراها.	أمير المؤمنين، اشترى سلامة الجارية.
سعيد بن المسيب	بطل "قصة زواج"، عالم وفقهه ومحدث،	عالم وفقهه ومحدث، معارض

الفصل الرابع: تفاعل قصص الرافعي مع التاريخ

معارض للسلطة (بني أمية)، يرفض تزويج ابنته لولي العهد ويزوجها لابن أبي وداعة بثلاثة دراهم، الأمر الذي أثار غضب عبد الملك بن مروان الذي ضربه وطاف به الأسواق عاريا في تَبَّان.	معارض للسلطة (بني أمية)، يرفض تزويج ابنته لولي العهد ويزوجها لابن أبي وداعة بثلاثة دراهم، الأمر الذي أثار غضب عبد الملك بن مروان الذي ضربه وطاف به الأسواق عاريا في تَبَّان.	
عبد الله بن أبي وداعة	شخصية رئيسية، طالب علم فقير يروي قصة تزويج ابن المسيب ابنته إياه على ثلاثة دراهم.	هو كثير بن المطلب بن أبي وداعة، زوجه سعيد بن المسيب ابنته على درهمين أو ثلاثة.
رسول عبد الملك بن مروان	شخصية ثانوية، رسول الخليفة إلى ابن المسيب من أجل تزويج ابنته لولي العهد.	لم تذكره المصادر التاريخية.
المسيب بن رافع الكوفي	راوي قصة الانتحار (الراوي الشخص).	من التابعين، عالم فقيه كبير، كوفي ثبت من رواة الحديث. ت 105هـ.
مجاهد	شخصية رئيسية في قصة الانتحار، صديق المسيب بن رافع.	مجاهد بن جبر، شيخ القراء والمفسرين، روى عن ابن عباس رضي الله عنه. فقيه عالم كثير الحديث، ت 102هـ.
أبو عبد الرحمن حاتم بن يوسف	شخصية ثانوية في قصة السمكة، الزاهد شيخ خراسان وواعظها، يقال له لقمان هذه الأمة.	حاتم بن عنوان الأصم، لقمان هذه الأمة، من أهل بلخ، عرف بالزهد والورع والتقشف. وله كلام منون في الزهد والحكمة، كما أسند الحديث.
أبو تراب	شخصية ثانوية، صاحب حاتم بن يوسف هو من قَدَم بطل قصة "السمكة" (أحمد بن	هو أبو تراب عسكر بن محمد بن حصين النخشي، من كبار

الفصل الرابع: تفاعل قصص الرافعي مع التاريخ

مسكين) لكي يحدث الناس في مسجد بلخ.	مشايخ خراسان، صاحب حاتم الأصم وروى عنه، عرف بالزهد والورع، كما أسند الحديث. توفي سنة 245هـ
أبو نصر الصياد	شخصية رئيسية في قصة "السمة"، تساعد بطل القصة "أحمد بن مسكين" كما تروي قصتها (المضمنة) مع بشر الحافي والسمة.
بشر الحافي	شخصية رئيسية في قصة السمة، زاهد عظيم صاحب كرامات، أثرت كلمته في شخصية البطل "أحمد بن مسكين" ودفعته إلى الصبر.
حسين المغازلي	شخصية رئيسية، راوي قصة "الزاهدان" (الراوي الشخص)، وهو صديق بشر الحافي.
أبو الحسن ابن الدقاق	أحد مشايخ الصوفية من مريدي الشيخ محمد الأزهرى العجمي، وقد روى عنه حكايات عجيبة.
أبو عبد الله محمد الأزهرى العجمي	بطل قصة الشيطان، صاحب كرامات وخوارق، يساعد تلميذه ابن الدقاق من أجل رؤية الشيطان.

نلاحظ من خلال الجدول أن أغلب الشخصيات التاريخية في قصص الرافعي قد حافظت على صورتها وسماتها وقيمها التي عرفت بها في التاريخ، خاصة تلك التي عرفت بتدينها واستقامتها ومكانتها الدينية والعلمية المرموقة، فهي في نص الرافعي شخصيات رئيسية تلعب دور البطولة، إذ لها تأثير واضح على باقي شخصيات القصة، وهي الفكرة التي يريد الرافعي إيصالها إلى القارئ/ المتلقي، أي أن البطولة الحقة لا يمكن أن تتحقق إلا بالافتداء بهذا النوع من الشخصيات ذي المرجعية الدينية. وأن أي نوع من الإصلاح للذات أو المجتمع لا يمكن أن يتم إلا بالعودة إلى الأصول والتمسك بالدين الإسلامي وشرائعه.

ولكن بالرغم من محافظة هذه الشخصيات المرجعية على كثير من صفاتها وقيمها التاريخية، إلا أن وجودها في النص القصصي يجعلها خاضعة لمنطقه (منطق القص). فهذه الشخصيات تتغير مرجعيتها بدخولها في نظام جديد من العلاقات المكتسبة من النص اللاحق ذاته، وعليه فإنها تصبح تابعة للنص رغم وجودها التاريخي. وبذلك تصير تابعة لسلم قيم هذا العالم أيضا.¹ خاصة بدخولها في علاقات متنوعة مع شخصيات مرجعية أخرى (علاقة لم ترد في التاريخ)، أو بدخولها في علاقة جديدة مع شخصيات متخيلة (لا مرجعية)، أو من خلال إضفاء بعد عجائبي عليها.

ب- الشخصيات العجائبية: هي في قصص الرافعي شخصيات تاريخية أو أسطورية تتميز بقدراتها الخارقة والعجيبة، فشخصية (محمد العجمي) تخرج عن صفتها التاريخية إلى الصفة العجائبية أو الخارقة، يقول الراوي وهو أبو الحسن بن الدقاق: "كان شيخي أبو عبد الله محمد الأزهري العجمي (رضي الله عنه) رجلاً صاحب آيات وخوارق مما فوق العقل."²

يستمد الشيخ مرجعيته من مكانته الدينية والتاريخية بالإضافة إلى الكرامات والخوارق التي يتمتع بها، هذه الصفة الخارقة التي تتجلى حين سار الراوي (أبو الحسن) مع الشيخ وسأله المساعدة لرؤية الشيطان، يقول: "فقلت للشيخ: ... وما في نفسي أحب إلي ولا

¹ - سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص 179.

² - الرافعي: وحى القلم، ج 2، ص 135.

أعجب من أن أرى الشيطان وأكلمه وأسمعه، وأنت قادر على أن تتقلني إليه.¹ الأمر الذي يتحقق لراوي القصة (رؤية الشيطان)، ومن هنا يمتزج الواقعي بالعجيب حين يرى الشيطان ويحاوره.

نجد في قصة "الشيطان" شخصية إبليس أو الشيطان وهي شخصية أسطورية، غير أنه في نصوص الرافعي مستمدة من معرفته الدينية (القرآن والسنة). فالشيطان يظهر في قصة "الشيطان" تارة بخداعه وغدره وعداوته للإنسان وتارة في ثوب الناصح له. كما نجد في القصة نفسها شخصيات من الجن يساعدون الشخصية الرئيسية (العجمي) ويخدمونه. كما نجد هذا النوع من الشخصيات في قصة "الزاهدان". فالراوي "حسين المغازلي" يسمع تهامس مجموعة من الشياطين ومن بينهم زلنبور،² وهي شخصية ذكرتها النصوص الدينية. وهنا تتداخل الشخصيات المرجعية بالعجائية.

ج- الشخصيات المتخيلة: تزوج كل من القصة والرواية التاريخية "بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيلة". إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحد، وإنما يتجاوزها إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية وأعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيلة.³ خاصة وأن الشخصية التاريخية تفرض على الكاتب قيوداً ولا تترك له هامشاً كبيراً من الحرية، فهو يلجأ إلى معاضدة هذه الشخصيات المرجعية (الحقيقية) بشخصيات متخيلة ليخلق مساحة من الحرية⁴، وليمنح الشخصيات المرجعية بعداً قصصياً بعيداً عن المرجع التاريخي الذي يفرض سلطته على الكاتب والمتلقي على حد سواء.

في نص الرافعي السردى لا تقل الشخصيات المتخيلة أهمية عن الشخصيات المرجعية إذ تضطلع بدور البطولة أو الرواية، حيث نجد (مارية) بطلة قصة "الياماتان" وهي شخصية متخيلة تقع في حب قائد المسلمين "عمرو بن العاص"، دون أن يعلم بحبها، ثم تمرض وتواسيها سيدتها أرمأنوسة (شخصية مرجعية)، ثم تموت من فرط الحب لتترك وراءها قصيدة

¹ - المصدر نفسه، ص 136.

² - ينظر: المصدر نفسه، ص 118.

³ - محمد القاضي: الرواية و التاريخ، ص 46.

⁴ - ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2003، ص 188.

ترثي فيها نفسها، وهي لا شك قصيدة متخيلة ليس لها وجود تاريخي (حقيقي)، ولعل تركيز الراوي على وصف هذه الشخصية (مارية) يعطيها قيمة البطولة بلا منازع، ما دامت تستقطب الاهتمام وتفرض التبئير عليها، إذ نجده يستعرض في وصف هذه الشخصية من البداية.

إنّ الراهب "شطّا" الذي يساعد "أرمانوسة" بنت المقوقس هو شخصية متخيلة أيضا، ونلاحظ أن الكاتب قد منح هذه الشخصيات المتخيلة أسماء مستوحاة من البيئة القبطية¹ لكي تتلاءم والشخصيات التاريخية المرجعية.

تقوم شخصية "أحمد بن مسكين" وهي متخيلة بدور الرواية والبطولة معا (الراوي الشخص) في قصة السمكة، كما نجد "أبو عبيد" يروي قصته في "الانتحار" لمرؤى له هو "المسيب بن رافع"، وهو شخصية تاريخية (مرجعية). وهنا تتداخل الشخصيات التاريخية (المرجعية) بالمخيلة، وبالتالي يمتزج المتحقق بالمخيّل، ولكن هذه الشخصيات وبالرغم من أنها تخيلية، إلا أنها اكتسبت طابعا تاريخيا نتيجة دخولها واندماجها في علاقة مع الشخصيات الحقيقية (المرجعية).

لقد كان بناء هذا النوع من الشخصيات في غاية من البراعة والإتقان، إذ جاء متماهيا مع الشخصيات المرجعية، فالنوعان شديدا الارتباط ببعضهما، حيث لا يستطيع القارئ تخيل وجود الشخصية المتخيلة خارج السياق التاريخي. فالشخصية المتخيلة هي شخصية مكتملة للمشروع الذي سطره الكاتب من أجل تبليغ رؤيته ومقاصده إلى المتلقي.

¹ - اسم مارية اسم شائع عند الأقباط ، ولعل في مقدّمته "مارية " القبطية التي أهداها المقوقس للنبي صلى الله عليه وسلم وهي أم ولده إبراهيم، كما ذكر اسم "شطّا" في كتاب فتوح الشام وهو شاب حكيم أسلم ولحق هو وجماعة من قومه بجيش المسلمين أثناء فتح مدينة دمياط وما والاها بمصر، ولا علاقة لهذه الشخصية بالقصة التي كتبها الرافعي. ينظر: محمد بن عمر الواقدي، فتوح الشام، ج2، نج: عبد اللطيف عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997 ، ص80، 81.

2- تقديم الشخصيات التاريخية في قصص الرافعي:

إذا تأملنا الشخصيات في النص القصصي الرافعي ألفيناها نُقَدِّمُ وفق طرائق مختلفة، إذ يتم إسناد مهمة تقديم الشخصية إلى الراوي أو إلى إحدى الشخصيات المشاركة في الفعل القصصي أو إلى الشخصية نفسها أو يتم تقديمها في الهامش.

أ/ تقديم الراوي للشخصية: يتولى الراوي تقديم بعض الشخصيات باستخدام ضمير الغائب، ومن أمثلة ذلك ما نجده في وصف 'مارية' بطلة قصة 'اليمامتان' وهي شخصية متخيلة. يقول: 'كانت لأرمانوسة وصيفة مولدة تسمى (مارية)، ذات جمال يوناني أتمته مصر بسحرها، فزاد جمالها على أن يكون مصرياً، ونقص الجمال اليوناني أن يكونه... وكانت مارية هذه مسيحية قوية الدين والعقل، اتخذها المقوقس كنييسة حية لابنته [أرمانوسة]...'¹ فالراوي في هذا المقطع يتدرج في وصف الشخصية من الظاهر إلى الباطن، إذ يبدو عليماً بكل التفاصيل المتعلقة بالشخصية.²

نجد هذا النوع من التقديم في قصة 'السمة' حيث يعمد الراوي (أحمد بن مسكين) إلى تقديم شخصية 'أبو عبد الرحمن' (شيخ خراسان) بقوله: "صاحب المواعظ والحكم؛ وهو رجل قلبه من وراء لسانه، ونفسه من وراء قلبه... وكان يقال له عندهم (لقمان هذه الأمة)؛ لما يعجبهم من حكمه في الزهد والموعظة، وقد حضرت مجالسه وحفظت من كلامه شيئاً كثيراً."³ والأمر ذاته نجده لدى راوي قصة 'الشيطان' حين يقول: "كان شيخي أبو عبد الله محمد الأزهري العجمي (رضي الله عنه) رجلاً صاحب آيات وخوارق مما فوق العقل، كأنما هو سرّ من الأسرار الجارية في هذا الكون، قد بلغ بنفسه رتبة النجم في أفقه البعيد..."⁴

ب/ تقديم الشخصية لنفسها: يحاول كاتب القصة التاريخية الابتعاد عن طريقة المؤرخ في تقديمه للشخصية التاريخية. لذلك يلجأ إلى تقديمها باستخدام ضمير المتكلم، حتى يفسح لها المجال لتقديم تاريخها (قصتها) بنفسها، أو يسمح لها بالكلام والحوار مع الشخصيات

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص13.

² - ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص47.

³ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص110.

⁴ - المصدر نفسه، ج2، ص135.

الأخرى.¹ ويتجلى هذا النوع من التقديم بصورة واضحة في أغلب قصص الرافعي، ففي قصة "سمو الحب" يقدم "عبد الرحمن القس" نفسه وهو يتحدث إلى صديقه "سهيل بن عبد الرحمن" بقوله: "ولزمت الإمام بعد ذلك، وأجمعت أن أتشبه به، وأسلك في طريقه من الزهد والمعرفة؛ ثم رجعت إلى المدينة وقد حفظت الرجل في نفسي كما أحفظ الكلام... فما ألممتُ بإثم قط ولا دانيت معصية..."²

في نفس القصة يوكل الراوي مهمة التقديم إلى شخصية "سلامة الجارية" لتقدم نفسها، يقول: "قالت سلامة جارية سهيل بن عبد الرحمن المغنية، الحاذقة الظريفة، الجميلة الفاتنة، الشاعرة القارئة، المؤرخة المتحدثة، التي لم يجتمع في امرأة مثلاً حسن وجهها، وحسن غنائها، وحسن شعرها. قالت: واشتراني أمير المؤمنين يزيد بن عبد الملك بعشرين ألف دينار..."³

ثم تتطور مهمة التقديم هذه لتتحول سلامة إلى راوية تحكي (تروي) قصتها (خبرها) مع القس ليزيد بن عبد الملك، في شكل حوار يدور بينهما، تلعب فيه سلامة دور الراوي بينما يمثل أمير المؤمنين (يزيد) دور المستمع أو المروي له. وهنا يتخذ التقديم شكل الاعترافات والتي تبدو كوصف ذاتي يقدمه البطل عن نفسه⁴، فهذا النوع من التقديم يسمح لسلامة أن تقول عن نفسها أشياء سكت عنها التاريخ (المسكوت عنه)، وبهذه الطريقة تتحول "سلامة" من شخصية تاريخية حقيقية إلى شخصية قصصية متخيّلة.

نجد في "قصة زواج" أن شخصية "سعيد بن المسيب" تقدم نفسها لتذكير مُحاورها رسول الخليفة عبد الملك بن مروان، يقول: "وقد روي أن هذه الدنيا لا تعدل عند الله جناح بعوضة... ولقد دعيت من قبل إلى نيف وثلاثين ألفاً لآخذها، فقلت لا حاجة لي فيها ولا في

¹ - ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص116، 117.

² - الرافعي: وحي القلم، ج 1، ص 79.

³ - المصدر نفسه، ص80.

⁴ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص223.

بني مروان حتى ألقى الله فيحكم بيني وبينهم، وهأنذا اليوم أدعى اليوم إلى أضعافها وإلى المزيد معها...¹

ج/ تقديم الشخصية من قبل شخصية أخرى: يتم تقديم بعض الشخصيات التاريخية في قصص الرافعي بوساطة شخصيات أخرى مشاركة في الفعل القصصي، ومن أمثلة ذلك تقديم/ وصف شخصية "عطاء بن أبي رباح" على لسان شخصية أخرى (عبد الرحمن القس) باستخدام ضمير الغائب،² كما نجد هذا النوع من التقديم باستخدام ضمير المخاطب في "قصة زواج" في معرض الحوار بين الشخصيات، فرسول عبد الملك يحاول تقديم شخصية "سعيد بن المسيب" عن طريق مخاطبته بقوله: "وأنت (يا سعيد) فقيه أهل المدينة وعالمها وزاهدها... وقد علم أهل الأرض أنك حجبت نيفا وثلاثين حجة، وما فانتك التكبيرة الأولى في المسجد منذ أربعين سنة، وما قمت إلا في موضعك من الصف الأول، فلم تنظر قط إلى قفا رجل في الصلاة..."³

من صور هذا التقديم أيضا ما نجده في قصة "اليمامتان" حيث لا يجد المتلقي معلومات عن شخصية عمرو بن العاص إلا ما جاء على لسان الشخصية (بطلة القصة مارية) التي تقدّم وصفا لهذه الشخصية بناء على طلب سيدتها أرمأنوسة: " قالت: فصفه لي يا مارية... قالت: رأيت قصير القامة علامة قوة وصلابة، وافر الهامة علامة عقل وإرادة أدعج العينين... أبلج يشرق وجهه كأن فيه لألاء الذهب على الضوء... داهية كُتب دهاؤه على جبهته العريضة..."⁴ فهذا التقديم جاء بشكل مباشرة خاصة وأنه يخبرنا عن طبائع الشخصية وأوصافها.⁵

د/ تقديم الشخصية في الهامش: يلجأ الكاتب إلى استخدام الهامش أسفل الصفحة للتعريف ببعض الشخصيات التاريخية لتأكيد مرجعيتها ووجودها التاريخي وإيهاما بواقعية القصة، فهو

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج 1، ص 85.

² - المصدر نفسه، ص 77.

³ - المصدر نفسه، ص 84.

⁴ - المصدر نفسه، ج 1، ص 17.

⁵ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 223.

يفعل ذلك لتبديد الشكّ الذي يمكن أن يراود المتلقي حول صحة المعلومات المقدمة (في المتن) عن هذه الشخصية، خاصة إذا كان الراوي يستخدم ضمير الغائب الذي يؤدي إلى تقديم الشخصية من وجهة نظر غريبة عنها.¹

لا يذكر الرافعي المصادر التاريخية التي استقى منها معلوماته التي تخصّ الشخصية التاريخية لكنه يذكر معلومات مقتضبة عنها، أو يذكر تاريخ ميلادها أو وفاتها من أجل إطلاع المتلقي على الزمن الذي جرت فيه وقائع القصة. ومن أمثلة ذلك قوله في التعريف بشخصية (عطاء بن أبي رباح): "ولد هذا الإمام سنة 27هـ وتوفي سنة 115، قالوا: ومات وهو عند الناس أَرْضَى أهل الدنيا."²

قد يُستخدم الهامش للتعريف بالشخصية عندما تذكر في المتن على لسان الراوي بالاسم دون اللقب أو بذكر الكنية فقط. ففي قصة "الانتحار" يقول الراوي (في المتن): "ودخلت البصرة أنا ومجاهد الأزدي، نسمع الحسن ونأخذ عنه". وهنا يوضح الكاتب في الهامش من هو الحسن المقصود في القصة بقوله: "الحسن البصري: الإمام العظيم."³

في قصة "السكة" يعلّق الكاتب على شخصية (شيخ خراسان أبو عبد الرحمن) بقوله: "هو حاتم بن يوسف شيخ خراسان وواعظها، توفي سنة 237 للهجرة."⁴ لأن الراوي ذكر كنية الشخصية التاريخية ولم يذكر اسمها، ذلك أن الكنية لا تكفي لتمييز الشخصية عن غيرها. فالكاتب يحاول من خلال هذا التعريف أن يضيف على الشخصية طابع الحقيقة كما يوحي بالدور الفعّال الذي تلعبه هذه الشخصية في مفاصل أحداث القصة.⁵

قد يلجأ الكاتب إلى بيان سبب إطلاق الألقاب على بعض الشخصيات التاريخية وقد اشتهرت بها، وهذا ما نجده في تقديم شخصية (بشر الحافي) في قصة (السكة)، يقول: "هو الزاهد العظيم بشر بن الحارث المعروف بالحافي، توفي سنة 227هـ وكان واحد الدنيا في

¹ - ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص115.

² - الرافعي: وحي القلم، ج1، ص77.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص88، (هامش رقم1).

⁴ - المصدر نفسه، ص110، (الهامش).

⁵ - ينظر: سهام السمراني، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص169.

ورعه وتقواه؛ وقيل له: (الحافي) لأنه كان في حدائته يمشي إلى طلب العلم حافياً، إجلالاً لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم.¹ ويقول عن شخصية "حسين المغازلي" في قصة "الزاهدان": "نسبة إلى عمل المغازل، وكان حسين هذا صديقاً لبشر، وكان بشر يعمل المغازل ويعيش من ثمنها، ومن كلامه لابن أخته عمر: يا بني، اعمل بيدك؛ فإن أثره في الكفين أحسن من أثر السجدة بين العينين. هكذا كانوا رحمهم الله."²

تؤكد هذه الهوامش الصبغة التاريخية لقصص الرافعي، كما تدلّ على حرص الكاتب على وضع المتلقي/القارئ ضمن السياق التاريخي (الإطار الزمني) الذي تنتمي إليه شخصيات القصة لشرح وتفسير ما غمض في المتن (النص) تيسيراً للقراءة³ مما يجعل البعد التعليمي طاغياً على قصصه. وإذا بحثنا عن المصادر التي استقى منها الكاتب هذه المعلومات فإننا نجده يعتمد على مصادر مختلفة من كتب التاريخ والسير والتراجم والطبقات. هكذا تتظافر طرائق تقديم الشخصية من أجل إبراز ملامحها، مرجعية كانت أو عجائبية أو متخيلة، وإذا كانت الشخصيات مرجعية في معظمها، فإن تصويرها بطريقة جاهزة على لسان الراوي باستخدام ضمير الغائب أو تقديمها في الهامش يجعلها باهتة، ولذلك يلجأ الرواة إلى التصوير بشكل نام لتكتمل صورتها⁴ ويتوافق مظهرها ومخبرها، من خلال فسح المجال أمامها للكلام عن نفسها باستخدام ضمير المتكلم، أو دفعها إلى الحوار مع غيرها من الشخصيات، أو تقديمها من قبل شخصية أخرى مشاركة في الفعل القصصي.

كل ذلك يتم من أجل إكساب الشخصية حركية وفاعلية، الأمر الذي يسهم في إبراز مفهوم البطولة، والذي لا يتحقق إلا بالحضور الدائم والفعال للشخصية.

¹ - الرافعي: وحي القلم، ج2، ص111، (الهامش)

² - المصدر نفسه، ص116، (هامش رقم 2).

³ - ينظر: هادية السالمي، التناص في القرآن، ص108.

⁴ - ينظر: أحمد السماوي، عالم القصة في سرد طه حسين، التناصية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، د/ط، د/ت، ص66.

3- وظائف استحضار التاريخ في قصص الرافعي:

لا نعتقد أن القاص أو الروائي يستعيد التاريخ لمجرد الاستعادة، ذلك أنه لا يمكن للقصة أو الرواية أن تكون "تاريخية" إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياها الراهنة.¹ وقد جاءت أغلب قصص الرافعي التاريخية في سياق الردّ على تساؤلات قرائه في المجلات التي كان يكتب فيها، وفي مقدّمتها مجلة "الرسالة"، حيث كان هؤلاء القراء يرسلون إليه بمشكلات وقضايا يومية ذات طابع اجتماعي يستفتونه فيها، فتكون الإجابة على شكل قصة تاريخية، فالدافع الأول للجوء إلى التاريخ إذن، هو الإجابة عن تساؤلات الواقع وهمومه وقضاياها.

لقد كتب الرافعي "قصة زواج" التي كان بطلها "سعيد بن المسيب" ليعالج قضية غلاء المهور في عصره من منظور إسلامي، وانطلاقاً من المنظور ذاته كتب قصة "سمو الحب" التي كان بطلها الزاهد المتعبّد "عبد الرحمن القس" ليهذّب معاني الحب في نفوس الشباب، كما كتب قصة "الانتحار" ليعالج هذه الظاهرة التي استفحلت في المجتمع العربي نتيجة الفراغ الروحي، كما جاءت قصة "رؤيا في السماء" لمعالجة ظاهرة العزوف عن الزواج من جهة وردّاً على دعاة تحديد النسل من جهة أخرى. كما كتب قصة "السكة" من أجل الحث على الإخلاص في العمل والصبر عند البلاء.

هذه القضايا وغيرها كانت تشغل المجتمع العربي الذي كان يبرز تحت وطأة الاستعمار. وهنا تبدو استعادة التاريخ كضرورة ملحة من أجل الاستقلال القومي عن هذا المستعمر²، فأحياء الطابع القومي هو السبيل الوحيد لإصلاح المجتمع العربي والمحافظة على هويته واستعادة الذات الضائعة. فالرافعي يحاول البحث في الماضي (التاريخ الإسلامي) عن أجوبة

¹ - محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص 43.

² - ينظر: جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص 20، 21.

لأسئلة الحاضر التي تؤرقه. فهو يدعو ضمناً إلى الانتعاش بحوادث التاريخ ومساره من خلال استعادة نماذج بطولاته ومفاخره، فالحاضر حلّه في الماضي.¹

هنا تبرز غاية أخرى لاستحضار التاريخ وهي العبرة التي تستخلص من مجريات القصة، بالإضافة إلى الهدف التعليمي (المعرفة) الذي يتجلى في محاولة الكاتب إطلاع القراء على جوانب مشرقة من التاريخ الإسلامي، ومن وراء كلّ هذا هناك غاية فنية هي التسلية والتشويق والإمتاع.

وهناك دافع آخر يتعلق بطريقة الرافعي في التعامل مع التاريخ في قصصه، فقد ذكر صديقه "سعيد العريان"، أنّ الرافعي كان يركز على الفكرة أولاً فإذا انتهى من تحديدها إلى ما يريد تناول كتاباً من كتب التراجم يبحث فيه عن الأسلوب الذي يؤدي بواسطته فكرته وموضوعه²، وهنا يمكننا القول: إنّ الرافعي كان يبحث في كتب التاريخ عن مادة سردية جاهزة تتلاءم والفكرة التي يريد تبليغها إلى المتلقي. ولعلّ هذا الدافع يتصل اتصالاً مباشراً برغبة الكاتب في إحياء الأشكال السردية العربية القديمة وإطلاع القراء عليها، وهذه الرغبة لا تميّز الرافعي وحده، بل يشترك فيها مع أغلب رواد الكتابة السردية في عصر النهضة الذين كانوا يسعون إلى إحياء النماذج السردية القديمة.³

¹ - ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص134.

² - ينظر: سعيد العريان، حياة الرافعي، ص253.

³ - ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص411، 412.

خاتمة

حاول هذا البحث الوقوف على قضية مهمة في الأدب العربي الحديث وهي المسألة التراثية، وهذا بتبيين العلاقة بين التراث والنصوص الأدبية، من خلال التطبيق على نثر مصطفى صادق الرافعي، بانتهاج نظرية التفاعل النصي كطريقة للتحليل. من خلال الاعتماد على مفهوم التعالّي النصي « La transtextualité » كما قدمه جيرار جنيت. وقد خلاص البحث إلى جملة من النتائج نوردّها فيما يلي:

- لقد وفّر مفهوم التفاعل النصي كما بلوره "جيرار جنيت" طريقة عملية وأداة إجرائية جديدة وفعّالة لتحليل النصوص والكشف عن أدبيّتها، خاصة وأنّ هذا المفهوم يتيح دراسة علاقة النص بغيره من النصوص ضمن مجال أوسع هو "الشعرية" (Poétique)، حيث لم تعد العلاقة مجرد علاقة نص بنص أو بنصوص أخرى، بل أضحت علاقة أشمل وأوسع هي علاقة النص بالأجناس الأدبية.

- منحت نظرية التفاعل النصي القارئ دوراً إيجابياً، ليس من خلال اكتشاف القارئ للمتناص (النصوص الحاضرة في نص ما)، بل من خلال تأويله وإسهامه الفعّال في إنتاج الدلالة في النص الحاضر، وهو ما يدلّ ضمناً على ارتفاع مستوى القارئ الثقافي والمعرفي والذهني.

- كشف التحليل النصي لنصوص الرافعي الثرية عن تفاعل واضح مع التراث العربي الإسلامي بمجالاته المختلفة (الديني والفكري والتاريخي والأدبي). ويعدّ التعلّق مع النص القرآني المظهر الأبرز لهذه الممارسة التفاعلية.

- توصلنا إلى أن التعلّق النصي مع القرآن الكريم يتحقّق على مستويات عدة، بدءاً بالعتبات النصية وفي مقدمتها العناوين الخارجية لبعض كتب الرافعي والتي تحيل مباشرة إلى النص القرآني. هذه العلاقة اعتبرناها منصّة للتفاعل النصي، فتحت باب التعلّق أمام المستويات الأخرى.

- كان التناص القرآني حاضراً على مستوى الأسلوب، من خلال الحضور المكثّف للاستشهادات والاقتباسات (التركيب القرآنية). وقد تبيّن لنا من خلال التحليل أن "الجملة

القرآنية" كانت حاضرة بكثافة، حتى غدت ظاهرة أسلوبية يتفرد بها الرافعي. أي أن البنى الأسلوبية للنص القرآني قد مارست سلطتها على النص الرافعي في مواضع كثيرة، خاصة عندما يتعلّق الأمر بالخطاب العجيب (وصف العالم الآخر)، لأن هذا العالم مستمدّ من المرجعية القرآنية، أما في ماعدا هذا، فقد وجدنا أن الرافعي ينزاح عن الدلالة المرجعية (القرآنية).

- يبرز الرافعي هذه الظاهرة التناسية (محاكاة أسلوب النص القرآني) ويربطها باختياره الأسلوبي الذي حدده في مقدمة "وحي القلم" وهو "البيان" أو الأسلوب البياني، والقرآن الكريم هو أعلى درجات البيان فحريّ به أن يحاكي، فالبيان في نظره هو السبيل الوحيد للارتقاء باللغة العربية إلى ما كانت عليه في سابق عهدها وأيام نهضتها. وقد كان للتناسل القرآني في نصوص الرافعي وظائف عديدة أبرزها: الوظيفة التزيينية والحجاجية والمعرفية والإيهام بالواقع.

- كان التفاعل النصي مع الحديث النبوي حاضرا في نثر الرافعي على عدة مستويات: حيث كشفت بعض العتبات النصية عن إشارات أولية عن تعالق نص الرافعي مع الحديث النبوي، كما أفصحت النصوص الموازية (التصدير وشهادة المؤلف) عن الخلفية النصية التي يصدر عنها الرافعي في الكتابة وهي الدعوة إلى الله والدفاع عن القرآن الكريم ولغته وبيانه، وقد تجلّى التفاعل النصي على مستوى الأسلوب من خلال آلية التناسل ممثلة في حضور الاستشهاد والاقتباس ولم نجد التلميح إلا مرة واحدة.

تجلّى التعالق على مستوى البناء الفني حين حاول الرافعي إقامة بعض نصوصه السردية على البنية الفنية للحديث النبوي، وهذا باستثمار ثنائية الإسناد والمتن ومصطلحات الحديث.

- تضمن نص الرافعي تحقيقا لتيمات (موضوعات) وردت في النص النبوي (السنة النبوية)، وهي عبارة عن أوامر وقيم، وتجلّى ذلك بوضوح في النصوص السردية (القصص) حيث تحوّلت هذه الأوامر من أقوال إلى أفعال تمارسها شخصيات مشاركة في الفعل القصصي، ولعلّ الهدف من ذلك هو إبراز مفهوم خاص للبطولة، وهو الشخص الأنموذج أو المثال

الذي يمثل مجموعة من القيم، القيم التي حثَّ عليها الإسلام وأمر بها الرسول صلى الله عليه وسلم وما على المتلقي (المسلم) إلا الاقتداء بهذا الأنموذج/ المثال في حياته، إذا أراد أن تتحقق له البطولة الحققة، ولم لا المعجزة.

– كان لتعالق نص الرافعي مع الأحاديث النبوية التي تتحدث عن العالم الآخر/ الغيبي دور كبير في التشكيل السردى للخطاب العجائبي في قصص الرافعي، حيث حاول الكاتب التمثيل السردى لأحاديث القيامة والبعث والحشر والميزان والجنة والنار. إذ جعل الرافعي الراوي يعيش مشاهد هذا العالم العجيب بالاعتماد على المرجعية النبوية، ولا يحيد عنها إلا قليلا، أي أنه اعتمد على محاكاة النص النبوي (السابق).

– إذا كانت للعجيب (الغيب) القرآني أو النبوي وظيفة تتمثل في التطهير والتحذير والعبرة، للعودة إلى حظيرة الإيمان، فإن العجيب في النص الرافعي يتجاوز هذه الوظيفة إلى الإقناع والمعرفة والتشويق والترويح عن المتلقي، إذ يتدخل العجيب في تطوير الحكاية، فيعطي للحكي جاذبية واستمرارا، وذلك لتحقيق اللذة والمتعة.

– ابتدع الرافعي جنسا أدبيا جديدا سماه "رسائل الحب" يدرجه ضمن مجال "فلسفة الحب والجمال"، لكن هذا الجنس الجديد لم يخلق من العدم، فقد نشأ من تفاعل جنسين أدبيين مختلفين في الأصل هما النثر والشعر، حيث أخذ من فن الرسائل (باعتباره نثرا) بعض خصائصه الشكلية واستمد من الشعر معانيه وموضوعاته الغزلية (الغزل العفيف) ولغته الفنية الإيحائية (الشعرية)، ومن النثر طبيعته الفلسفية والمنطقية. لذلك تأرجحت رسائل الحب هذه بين السمات النثرية والسمات الشعرية. كما لاحظنا اهتمام الرافعي في كتاباته النثرية بابتداع ألفاظ جديدة في اللغة العربية لم تكن موجودة من قبل، ولعل التداخل بين النثر والشعر يعد أهم الأسباب التي طبعت الكثير من نصوص الرافعي النثرية بالغموض.

– كما كشف البحث عن معارضة الرافعي كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، والمعارضة محاكاة أجناسية تحافظ على أسلوب النص السابق المحاكى ولا يهتمها موضوعه. حيث عمد الرافعي إلى تأليف حكايات على لسان الحيوان يضطلع فيها "كليلة ودمنة" بدور الرواية

(الراوي والمروى له). وبأسلوب شبيه بأسلوب حكايات ابن المقفع. وقد كان الرافعي يهدف من وراء هذه المعارضة عموماً إلى إضفاء الجمالية على نقده (النقد يختلط بالسرد) وإلى إثبات الذات وتحدي دعاة التجديد ونقد طه حسين والجامعة المصرية.

– لاحظنا انفتاح نصوص الرافعي النظرية على جنس "المقامة"، حيث استثمر 'كتاب المساكين' ثنائية المتكلم والمستمع والإسناد والسجع والوصف والوعظ وهي أبرز خصائص المقامة. فنص الرافعي يتفاعل مع هذا النموذج السردي القديم على مستوى الأسلوب والغرض، حيث كان الرافعي يهدف من وراء هذه المحاكاة إلى التعليم والوعظ والتحدي، وإظهار البراعة اللغوية والنقد الاجتماعي والإيهام بواقعية القصة، وهي الأغراض ذاتها التي يهدف إليها النص المقامي.

– كشف البحث في تفاعل قصص الرافعي مع التاريخ (نصوص الحكي الحقيقي المختلفة) عن وعي الكاتب وإدراكه للمسافة الفاصلة بين التاريخ باعتباره متحققاً وبين الكتابة القصصية باعتبارها فناً تخييلاً. وقد كانت للرافعي طريقته الخاصة في كتابة القصة التاريخية، حيث كان يمارس تحويلاً على الأخبار التاريخية في مستوى الكم وصيغ الخطاب ليعيد تركيبها بما يخدم رؤيته ومقاصده، فهو يحاول تمثيل تلك الأخبار تمثيلاً سردياً من خلال نظمها في بناء قصصي مشوق. ويتجلى المتخيل في قصصه من خلال تدعيم الشخصيات التاريخية (المرجعية) بشخصيات متخيلة. الأمر الذي من شأنه أن يحول الشخصية التاريخية إلى شخصية قصصية.

– يغلب الحوار على قصص الرافعي إذ يمكننا أن نطلق عليها اسم "القصة الحوارية"، وتتميز المقاطع الحوارية عموماً بطول ملفوظها لأنها ذات طبيعة حجاجية تهدف إلى أساساً الإقناع بالفكرة، وهذا الحوار هو ما أضفى البعد الدرامي على أكثر قصصه، فقد وجدنا الكاتب يعتمد التشكيل الدرامي حيث ينقل النص السابق من الشكل السردي إلى الشكل الحوارية.

- كان لتوظيف التاريخ في قصص الرافعي غايات أهمها: التعبير عن هموم واقعه، بالإضافة إلى رغبته في إحياء النماذج السردية القديمة، بغرض إطلاع القراء على بعض جوانب التاريخ الإسلامي بهدف التعليم والدعوة إلى الاعتبار (العبرة) بأحداث الماضي والافتداء بأبطاله، ومن وراء كل هذا غاية فنية تتعلق بالمتعة والتشويق. فالقارئ لنصوص الرافعي لا يحقق العبرة و المعرفة فحسب، بل يحقق المتعة واللذة أيضا، خاصة لما يتعلق الأمر بسرد ما مضى أو ما سيأتي (العجائبي)، وهنا نتحقق للقارئ لذتان، لذّة توفرها قراءة النص، ولذّة أخرى تتحقق من نجاح هذا القارئ في كشف المتناص (النص السابق)، إذ يرى نفسه أهلا للقراءة خاصة بإضفاء دلالة جديدة على النص لم تكن ظاهرة. وغير بعيد عن متعة القارئ هذه، متعة الكاتب الذي يستعرض ثقافته ومعرفته الواسعة بالنص السابق (التراث) وأجزائه وخباياه.

- كان الرافعي يسعى إلى التجريب من خلال البحث عن أشكال جديدة في الكتابة، فقد كان -فيما يبدو- يطمح إلى بناء تصور جديد للكتابة الأدبية ينصهر فيه الشعر والنثر. لذلك تداخلت الأجناس الأدبية في كتاباته النثرية، فنصوصه تستعصي على التجنيس، أي أنه لا يلتزم بالمقاربة الأجناسية. لذلك نجده يصرح في غير موضع بابتداع جنس أدبي هو "المقالة البيانية" أو "رسائل الحب" أو "المقالة القصصية"، أو من خلال سعيه إلى الارتقاء بالكتابة النثرية إلى مستوى الكتابة الشعرية، حيث نجده يطلق على كلام فني غير موزون اسم "شعر" أو "قصيدة". وهذا يعني أن نصوص الرافعي لا يمكن أن تنضوي تحت مظلة التصنيف الأجناسي، إنها تخرج من حدود مفهوم «الجنس» إلى مفهوم أوسع هو مفهوم «الكتابة» الذي يسوق له اليوم دعاة الشعرية المعاصرة.

- يتمتع الرافعي بمقدرة سردية فائقة تربط بين التقنيات القصصية الحديثة والأشكال السردية التراثية لذلك لا يمكن إغفال دوره البارز في مرحلة التأسيس للقصّة العربية الحديثة، فهو يمثل إحدى حلقاتها الأساسية. كما لا يمكن لا يمكن إغفال دوره في التأسيس لظهور الشعر المعاصر (الشعر الحر وقصيدة النثر).

– كان الرافعي أحد رواد النهضة الأدبية الذين حاولوا معالجة قضية الأصالة والمعاصرة في الإبداع والنقد والفكر والمجتمع، أو قضية "القديم والجديد" كما كانت تعرف في عصره. حيث شكّل معظم إنتاجه الأدبي والنقدي مشروعا يبحث عن حلّ لهذه القضية. كما كانت كتاباته صدى لفكرة إصلاحية ترى في الأدب صورة للحياة وقيادة للمجتمع في الوقت ذاته، لذلك رأى الرافعي التراث مجيبا عن أسئلة الواقع، ومحدداً لمعالم هوية المجتمع العربي.

– كان لجوء الرافعي إلى بعث التراث والتفاعل معه في نشره ضرورة ملحة اقتضتها الظروف التي عايشها (احتلال البلاد العربية) من أجل استرجاع المقومات التي بنيت عليها الحضارة العربية الإسلامية، وذلك لمواجهة التغريب الاستعماري وتشكيل هوية مستقلة عنه. فقد كان التراث إذن، ملاذا للاحتماء خشية الانصهار في بوتقة الآخر/ المستعمر. خاصة في ظل وجود بعض من أبناء جلدته المعجبين بثقافة هذا الآخر/ المحتل وأفكاره، والذين دخل معهم في صراع أدبي تطور فيما بعد إلى صراع إيديولوجي. فهذا الموقف الذي تبناه الرافعي من التراث هو الذي حدّد رؤيته للعالم وطريقته في الكتابة النثرية (التفاعل مع التراث).

– إنّ الرافعي لم يكن مقلداً أو كلاسيكياً كما شاع عند معظم الدارسين، بدليل أنه كان يسعى إلى التجديد في الأدب العربي ولغته، فهو لم يكن يرفض الجديد في حدّ ذاته، فقد كان هو أيضاً يسعى إلى التجديد، وإنّما كان يرفض القطيعة مع التراث. وكان يسعى إلى حفظ التوازن بين تيار القطيعة المناادي بالنقل الحرفي لمنجزات الحضارة الغربية والتيار التراثي التقليدي المتشدّد والمنغلق على ذاته، إذ يرى أنّ أي نهضة في المجتمع العربي لا تستند إلى التراث الإسلامي هي نهضة عرجاء، وإن أي تجديد في الأدب العربي ولغته يجب أن ينطلق من الأصول (التراث) وإلا عُدّ هذا التجديد ضرباً من العبث.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1- المصادر:

1. مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط ، د/ت.
2. مصطفى صادق الرافعي: رسائل الأحزان، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت.
3. مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم ، 3 أجزاء ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2003.
4. مصطفى صادق الرافعي، السحاب الأحمر، دار تلاتنقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، د/ت.
5. مصطفى صادق الرافعي، أوراق الورد (رسائلها ورسائله)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2000.
6. مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2005.
7. مصطفى صادق الرافعي، حديث القمر، دار تلاتنقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، 2003.
8. مصطفى صادق الرافعي، كتاب المساكين، دار تلاتنقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، 2003.

2-المراجع:

أ/ المراجع العربية:

1. إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

2. إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنىات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
3. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الأفاق، الجزائر، ط2، 2003.
4. إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 2004.
5. إبراهيم مصطفى محمد الذهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
6. أبو بكر بن أحمد بن علي بن ثابت الخطيب: تاريخ مدينة السلام المعروف بـ "تاريخ بغداد"، 16 جزءاً، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
7. أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج5، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2004.
8. أبو حيان التوحيدي: المقامسات، تح: حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، 1929.
9. أبو العباس المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج1، تح: جمعة الحسن، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط3، 2010.
10. أبو العباس شمس الدين بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج2، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د/ط، 1978.
11. أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج5، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، د/ت.
12. أبو الفداء إسماعيل بن كثير: البداية والنهاية، ج9، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط8، 1990.

13. أبو الفداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، تح: عبد الحي الفرماوي، دار الطباعة والنشر الإسلامية، القاهرة، ط5، 1997.
14. أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج8، تح: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2008.
15. أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، المقامات، شرح وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة الأزهرية، مصر، د/ت، 1923.
16. أبو القاسم علي بن الحسن بن عبد الله الشافعي المعروف بابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، ج40، تح: محب الدين العمروي، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1996.
17. أبو القاسم هبة الله بن الحسن الطبري اللالكائي، كرامات أولياء الله عز وجل، تحقيق: أحمد سعد حمدان، دار طيبة، السعودية، ط1، 1992.
18. أبو محمد بن القاسم الحريري: مقامات الحريري، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان، د/ط، 1873.
19. أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصفهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الفكر، بيروت لبنان، د/ط، 1996.
20. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د/ط، 1986.
21. أحمد السماوي: التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجاً، دار التفسير الفني، صفاقص، تونس، د/ط، 2002.
22. أحمد السماوي: عالم القصة في سرد طه حسين، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، د/ط، د/ت.
23. أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، ط1، 2002.

24. أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، د/ ط، 2007.
25. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، (مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان")، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1996.
26. أحمد محمد سالم، إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة بين حسن حنفي وعابد الجابري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
27. أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.
28. بسام قطوس: سمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001.
29. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
30. بشير القمري: شعرية النص الروائي، شركة البيادر، المغرب، د/ط، 1991.
31. تركي المغيـض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، الأردن، مج 9، ع2، 1991.
32. ثروت عبد السميع محمد: التأثر والتأثير بين الأدب العربي والآداب الأخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 2012.
33. جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د/ط، 2015.
34. حسن حنفي: التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، لبنان، د/ط، 1981.
35. حسين خمري: فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، د/ط، 2001.
36. حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

37. حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 1988.
38. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
39. خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
40. دعد الناصر: المنامات في الموروث الحكائي العربي (دراسة في النص الثقافي والبنية السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
41. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د/ط، 1985.
42. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964.
43. رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية-، دار الوفاء للطباعة والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.
44. زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ج1، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، د/ت.
45. سامي سويدان: في دلالية لقصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
46. سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 66، أغسطس 1996.
47. سراج الدين أبو حفص بن علي بن أحمد المصري المعروف بابن الملقن، طبقات الأولياء، تحقيق: نور الدين شريعة، القاهرة، ط2، 1994.
48. سعيد جبار، التوالد السرد، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، المغرب، ط1، 2006.

49. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.
50. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 .
51. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، آب(أغسطس)1992.
52. سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
53. سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
54. سلامة موسى: اليوم والغد، المستقبل للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1928
55. سلامة موسى، التنقيف الذاتي، أو كيف نربي أنفسنا؟ ، المستقبل للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1946.
56. سليمة عداوري: شعرية التناص في الرواية العربية (الرواية والتاريخ)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.
57. سهام السمرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2016.
58. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
59. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، د/ ط، 1986.

60. شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية مدارس ومذاهب، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
61. شمس الدين الذهبي: سير أعلام النبلاء، ج4، تح: شعيب الأرنؤوط ومأمون الصاغرجي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
62. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ط، 2000.
63. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية "الرواية الدرامية أنموذجاً"، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2006.
64. ضيف الله، محمد الأخضر بن مسعود: نشر مصطفى صادق الرافعي، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 1968.
65. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1992.
66. طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1926.
67. عبد الحق بلعابد: عتبات (جبرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
68. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، د/ط، 2007.
69. عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، بيت الأفكار الدولية، عمان، الأردن، د/ط، د/ت.
70. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
71. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007.

72. عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، (التاريخية والرهانات)، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2010.
73. عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي، (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
74. عبد الله إبراهيم: المردية العربية (بحث في البنية المردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
75. عبد الله إبراهيم: المردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
76. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د/ط، 2008.
77. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، ط1، 1985.
78. عبد الله بن المقفع: كلیلة ودمنة، مراجعة وتعليق: عرفان مطرجي، دار الفكر، بيروت، ط2، 2009.
79. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردی لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، د/ت.
80. عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، المطبعة الشعبية للجيش، الجزائر، د/ط، 2007.
81. عثمان موافى: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، د/ط، 2000.
82. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2000.

83. عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
84. عفيف الدين أبو السعادات الياضي: روض الرياحين في حكايات الصالحين، تحقيق: محمد عزت، المكتبة التوفيقية، بلد النشر غير مذكور، د/ط، د/ت.
85. علا المساعد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، دار الوراق، الأردن، ط1، 2014.
86. علي ملاحي: المجرى الأسلوبى للمذلول الشعري العربي المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.
87. علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السياب نموذجاً)، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.
88. عمر عاشور(ابن الزيبان): البنية السردية عند الطيب صالح، (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، د/ط، 2010.
89. عمر عبد الواحد: دوائر التناص، معارضات البارودي للمنتبى (دراسة في التفاعل النصي)، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003.
90. عمر عروة: النثر الفني القديم (أبرز فنونه وأعلامه)، دار القصة للنشر، الجزائر، د/ط، 2000.
91. عيساني بلقاسم: التناص (دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.
92. فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، د/ط، 2008.
93. فايز عبد النبي القيسي: أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1989.
94. فدوى مالطي دوجلاس: بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1985.

95. فرج بن رمضان: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس (القصص)، دار محمد على الحامي، صفاقص، تونس، ط1، 2001.
96. فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1985.
97. فؤاد المرعي: نظرية الأدب، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط1، 1981-1982.
98. كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقى، بيروت/ دار أوركس، أكسفورد، بريطانيا، ط1، 2007.
99. مجموعة مؤلفين: دراسات في الإسلام، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1980.
100. مجموعة مؤلفين: دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ لبنان، ط1، 1986.
101. مجموعة مؤلفين: من أعمال ملتقى غازي، (في أنماط النصوص، الأبنية والتأويل)، سراس للنشر، تونس، د/ط، 2001.
102. محسن السقا: دراسات في المقامة والأقصص، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، ط1، 2008.
103. محمد بن عمر الواقدي، فتوح الشام، ج2، تح: عبد اللطيف عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
104. محمد بن عمر الواقدي، فتوح مصر والإسكندرية، تح: هنريك آرند همقر، الناشر Hamaker، ليدن، هولندا، د/ط، 1825.
105. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، لبنان، ط1، 1979.
106. محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن (قواعده، أساليبه، معطياته)، ج2، دار المنصوري للنشر، قسنطينة، الجزائر، د/ط، د/ت.
107. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2002.

108. محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955.
109. محمد صالح المراكشي: في التراث العربي والحداثة، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2006.
110. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
111. محمد العافية: الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
112. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1995.
113. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د/ط، 1997.
114. محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
115. محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، كلية الآداب، منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
116. محمد كامل الخطيب: القديم والجديد (قضايا النهضة العربية 1)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1989.
117. محمد محمود الدروبي: الرسائل الفنية في العصر العباسي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999.
118. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
119. محمود أبو ريّة: رسائل الرافعي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د/ط، 1950.
120. محمود طلحة: تداولية الخطاب السردى، (دراسة تحليلية في وحي القلم)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

121. مصطفى الصيد: مصطفى صادق الرافعي شاعرا وناثرا (بين الكلاسيكية والرومنطيقية)، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، نيرفانا، دار بوجميل للطباعة والنشر، تونس، د/ط، 2012.
122. مصطفى ناصف، الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د/ط، 1993.
123. مصطفى نعمان البدرى، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، بيروت/ دار عمار، الأردن، ط1، 1991.
124. منير سلطان: التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د/ط، 2004.
125. موسى سامح ربابعة: التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أريد، الأردن، ط1، 2000.
126. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت.
127. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2003.
128. نجيب الكيلاني: نحن والإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
129. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994.
130. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إريد، الأردن، ط1، 2006.
131. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، د/ط، 1997.

132. هادية السالمي: التناص في القرآن (دراسة سميائية للنص القرآني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014.
 133. وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، نبر الزمان، تونس، د/ط، 2001.
 134. يوسف أبو صبيح، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1990.
 135. يوسف إسماعيل: المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، د/ط، 2007.
 136. يوسف بن إسماعيل النبهاني: جامع كرامات الأولياء، ج1، تح: إبراهيم عطوة عوض، مركز أهل سنة بركات رضا، الهند، ط1، 2001.
- ب/ المراجع المترجمة:
1. أوستن وارن ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، د/ط، 1991.
 2. ترفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، د/ط، د/ت.
 3. ترفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوار، تر: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.
 4. تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2007.
 5. جراهام آلان: نظرية التناص، تر: بامل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2011.
 6. جورج لوكانتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986.

7. جوزيب بيزا كامبروبي: وظائف العنوان منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، عن المطبوعات الجامعية ليموج، فرنسا ع82، 2002، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر 2004، (مخطوط غير منشور).
8. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، 1997، المغرب، ط2.
9. جيرار جنيت: مدخل لجامح النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
10. جيرالد برانس: قاموس المرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
11. حسن نافعة وكليفود إدموند بوزورث: تراث الإسلام، ج2، تر: حسين مؤنس وإحسان صدقي العمدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ط، يونيو 1998.
12. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
13. عبد الفتاح كيليطو: المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
14. ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997.
15. مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2، 2010.
16. مجموعة من المؤلفين: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994.

17. مجموعة من المؤلفين: القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
18. محمد أركون، توفيق فهد، جاك لوكوف: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، تر: عبد الجليل بن محمد الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
19. موريس بورا وآخرون : مقالات مختارة في: الخيال، الأسلوب، الحداثة، تر: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2009.
20. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.
21. ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
22. نتالي بيبقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د/ط، 2012.

ج/ المراجع الأجنبية:

- 1-Antoine Compagnon, La Seconde main (ou le travail de la citation), Seuil, Paris, 1979
- 2- Gerard Genette, Figures III, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1972.
- 3-Gérard Genette: Frontières du récit, in communications 8, collection points, ed seuil, Paris, 1966
- 4- Gérard Genette: Introduction à L'architexte in: Théorie des Genres, Seuil/Points, Paris, 1986.
- 5- Gérard Genette: Nouveau discours du récit, Ed Seuil, Paris, 1983
- 6- Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré, Editions du seuil, Paris, 1982.
- 7-Gerard Genette: Seuils, Editions du seuil, Paris, 1987.
- 8-Julia Kristeva: Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse, coll" points" éd seuil, Paris, 1969.

- 9- Philippe Hamon, Introduction a L'analyse du descriptif , Hachette ;Paris, 1981.
- 10 - Philippe Hamon, statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, seuil, paris, 1977
- 11- Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot: dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed seuil, paris, 1972.
- 12- Tzvetan Todorov: Les genres du discours, éd Seuil, Paris, 1978
- 13- Théorie de la littérature :Textes des formalistes russes, presents et traduits par: Tzvetan Todorov , coll «tel quel » , Ed seuil, paris,1965.

3- كتب التفسير والحديث النبوي:

1. ابن الصلاح: مقدّمة ابن الصّلاح، منشورات دار المعارف، سوسة، تونس، د/ط، د/ت.
2. أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري: صحيح مسلم، تح: محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، السعودية، ط1، 2006.
3. أبو الفداء إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الجليل، بيروت، د/ط، 1990.
4. أبو الفضل شهاب الدين بن حجر العسقلاني، تلخيص الحبير في تخريج أحاديث الرافعي الكبير، ج4، مؤسسة قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، بلد النشر غير مذكور، ط1، 1995.
5. أبو الليث نصر بن أحمد السمرقندي: تنبيه الغافلين بأحاديث سيّد المرسلين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ط، 2005.
6. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق/بيروت، ط1، 2002.

7. أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري: المستدرک علی الصحیحین، ج2، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط2، 2002.
8. أبو محمد عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية، تح: طه عبد الرؤوف سعد، م1، ج2، دار الجليل، بيروت، د/ط، 1991.
9. الخطيب البغدادي: الكفاية في علم الرواية، جمعية دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، د/ط، 1357هـ/1938 م.
10. صبحي الصالح: علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1959.
11. عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
12. محمد بن عيسى الترمذي: سنن الترمذي، تح: مشهور بن حسن آل سلمان، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، د/ت.
13. محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة، مج7، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، 2002.
14. محمد ناصر الدين الألباني: ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1988.

4- المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، تونس، ط1، 1986.
2. إبراهيم محمد إسماعيل: معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1969.

3. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

4. محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الفكر، بيروت، لبنان، د/ط، 2006.

5. محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

6. محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة، مصر، د/ط، 2001.

5- المقالات في الدوريات والمجلات:

1. جابر عصفور: عن الرواية والتاريخ، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، الأردن، ع83، حزيران 2013.

2. جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، ع3، يناير/مارس، 1997.

3. جبرار جنيث: من التناص إلى الأطراس، تر: مختار حسني، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج 7، ج 25، 1997.

4. حسن عيد، مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ: أساليب الكتابة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، مج 7، ج26، ديسمبر 1997.

5. حكيمة حبي، الحجة المثل ودورها في الإقناع في كلية ودمنة لابن المقفع، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع9، جوان 2011.

6. صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، نيقوسيا، قبرص، ع21-22، 1986.

7. صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ع2.

8. عبد المجيد النجار، محاوره البعد الأخروي في فكر النورسي، مجلة حراء، مصر، يوليو، ع15، 2009
 9. عثمان بدري: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث (قراءة تأويلية في نماذج منتخبة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع 81، السنة 21، شتاء 2003.
 10. عمار بلحسن، حول القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للظاهر وطار، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج8، ع1، 2، مايو 1989.
 11. لعموري زاوي: رواية 'برق الليل' بين شعرية العنوان وفتنة الصورة، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع09، جوان 2011.
 12. ماجد الجعافرة: التناص بين القديم والجديد (دراسة في النظرية والتطبيق)، مجلة المبرز، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، ع12، 1999.
 13. مارك دوبيازي: نظرية التناص، تر: المختار حسني، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج 10، ع 34، 1999.
 14. محمد القاضي: الرواية والتاريخ (طريقتان لكتابة التاريخ روائيا)، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، مج16، ع4، 1997.
 15. محمد الهادي الطربلسي: مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع28، 1988.
- 6- الرسائل الجامعية:
1. زهرة خالص: التناص التراثي في 'حدث أبو هريرة قال...' لمحمود السعدي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2005/2006.
 2. سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد)، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2003/2004.

3. فاطمة الزهراء عطية: العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2014/ 2015.
4. محمد بلقاسم بن جبدل: التفاعل النصي في رواية عمر يظهر في القدس لنجيب الكيلاني، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005/2006.
5. محمد مداور: التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرافعي (وحي القلم أنموذجاً)، مخطوط رسالة ماجستير المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، 2008/2009.
6. هاجر مدقن، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، دراسة تطبيقية في "كتاب المساكين" للرافعي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2002/2003.

الملحق

ترجمة الرافعي:*



مصطفى صادق الرافعي

1- نسبه ومولده:

هو مصطفى صادق بن عبد الرزاق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر الرافعي، ولد في شهر جانفي من سنة 1880م

في بيت جده لأمه بقرية بهتيم بمحافظة القليوبية شمال القاهرة، من والد لبناني الأصل من طرابلس الشام هو الشيخ عبد الرزاق الرافعي رئيس محكمة طنطا الشرعية، ومن أم سورية الأصل كان والدها الشيخ الطوخي تاجرا بين مصر والشام. ويعود نسبه إلى الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

2- نشأته وتعليمه:

نشأ الرافعي في عائلة محافظة متشعبة بالقيم الدينية الإسلامية والثقافة التقليدية، دخل الكتاب سنة 1886م لتعلم مبادئ اللغة العربية وحفظ القرآن الكريم، وقد انتهى من استظهاره حفظا وتجويدا بعد أربع سنوات، أي سنة 1890م.

وفي سنة 1912 دخل الرافعي المدرسة الابتدائية بدمنهور ف قضى فيها سنة واحدة، ثم انتقل إلى المدرسة الأميرية بالمنصورة حيث نقل والده لتولي القضاء بمحكمةها. وقد حصل من هذه المدرسة على الشهادة الابتدائية سنة 1897م وقد ناهز السبع عشرة سنة، وهذه

* اعتمدنا في التعريف بالكتاب مصطفى صادق الرافعي - بالدرجة الأولى - على كتاب "حياة الرافعي" لمحمد سعيد العريان صديق الرافعي وتلميذه.

الشهادة هي كل ما ناله في حياته من شهادات، حيث أصيب في السنة نفسها (1897م) بمرض التيفوئيد وخرج من هذا المرض مصاباً في بصم كلي في أذنيه.

3- الوظائف التي تقلدها:

عين الرافعي كاتباً في محكمة طلخا الشرعية، ثم نقل إلى محكمة إيتاي البارود وأخيراً إلى محكمة طنطا التي عمل فيها إلى آخر أيامه. ومن المفارقات العجيبة أنه لم يكن يحترم مواقيت هذه المحاكم، ومع ذلك كان يعرف بحسن أدائه لعمله ويدقته المتناهية فيه، وله مع مفتشي وزارة العدل في ذلك طرائف ونوادر كثيرة. كما عين شاعراً للملك فؤاد سنة 1929م بعد وفاة الشاعر عبد الحليم المصري. وقد استمر في هذا المنصب إلى سنة 1930، وقد استفاد منه إعادة طبع كتابه "إعجاز القرآن"، وإرسال أحد أبنائه إلى الخارج لدراسة الطب على نفقة الملك. كما عمل في مجلة الرسالة بين سنتي (1934 و 1937م)، كما كتب بعض المقالات في مجلتي الهلال والمقتطف.

4- مؤلفاته:

- ديوان الرافعي: (ثلاثة أجزاء) صدرت طبعته الأولى بين سنتي 1903 و 1906. وقدم لكل جزء منها بمقدمة في معاني الشعر تدل على مذهبه ورؤيته.
- ديوان النظرات: (شعر) صدرت طبعته الأولى عام 1908 م.
- تاريخ آداب العرب: (ثلاثة أجزاء) صدرت طبعته الأولى في جزأين عام 1911م. وصدر الجزء الثالث بعد وفاته بتحقيق محمد سعيد العريان وذلك عام 1940 م.
- إعجاز القرآن والبلاغة النبوية: (وهو الجزء الثاني من كتابه تاريخ آداب العرب)، وقد صدرت طبعته الأولى باسم إعجاز القرآن والبلاغة النبوية عام 1928 م.
- حديث القمر: أول ما أصدر الرافعي في أدب الإنشاء، و هو كتاب إبداعي في فلسفة الحب والجمال، أنشأه بعد رحلته إلى لبنان في سنة 1912 حيث التقى لأول مرة بالآنسة الأدبية (ماري يني عطا الله) صاحبة مجلة "منيرفا".

- كتاب المساكين: كتاب إبداعى فى فلسفة الفقر والبؤس الإنسانى ألهمه إياها بعض ما كان فى مصر من أثر الحرب العالمية، صدرت طبعته الأولى عام 1917 م.
- رسائل الأحزان: كتاب إبداعى يشكل الحلقة الثانية من سلسلة فلسفة الحب والجمال، أنشأه فى سنة 1924 وقد استوحى مادته من القطيعة التى كانت بينه وبين الأدبية اللبنانية "مى زيادة"، والكتاب على شكل رسائل يزعم الكاتب أنها لصديق يبتّه أحزانه.
- السحاب الأحمر: صدر هذا الكتاب بعد رسائل الأحزان بأشهر (سنة 1924م)، وهو الحلقة الثالثة من سلسلة فلسفة الحب والجمال، وقد ازداد فى هذا الكتاب حنق الكاتب على المحبوبة واحتدت لهجته.
- تحت راية القرآن: صدر هذا الكتاب سنة 1926، وهو مجموعة مقالات تتضمن نقداً لاذعاً لدعاة التجديد وفى مقدّمهم طه حسين، سلامة موسى، لطفي السيد، كما هاجم فيه الجامعة المصرية التي كان طه حسين يعمل فيها مدرسا.
- على السفود: صدر هذا الكتاب سنة 1930م، وهو مجموعة مقالات فى نقد عباس محمود العقاد، نشرته مجلة العصور فى عهد منشئها الأول الأستاذ إسماعيل مظهر، ولم تذكر اسم مؤلفه، حيث رمزت إلى مؤلفه بعبارة: "إمام من أئمة الأدب العربى".
- أوراق الورد: صدر هذا الكتاب سنة 1931، وهو الحلقة الرابعة والأخيرة من سلسلة فلسفة الجمال والحب.
- وحي القلم: (ثلاثة أجزاء) وهو مجموعة مقالات وقصص كتب المؤلف أكثرها لمجلة الرسالة القاهرية بين عامي 1934 - 1937 م. طبع منه جزآن فى حياته، ثم طبع الجزء الثالث بعد وفاته.
- رسائل الرافي: وهي مجموعة رسائل خاصة كان يبعث بها إلى محمود أبى رية، وقد اشتملت على كثير من آرائه فى الأدب والسياسة ورجالهما.

• الأناشيد:

كتب الرافي أناشيد وطنية وقومية مختلفة، أهمها نشيد "إلى العلا" سنة 1919 الذي اعتمد سنة 1921م كنشيد قومي يعبر عن ثورة 1919م، وقد قام بتلحينه الموسيقار منصور عوض. وفي سنة 1923 يصدر الرافي نشيد "اسلمي يا مصر" فيلقى نجاحا كبيرا ويقرر نشيدا قوميا لمصر إلى سنة 1936م. وفي سنة 1927م يصدر الرافي نشيدا بعنوان "الشباب المحمدي" استجابة لطلب جمعية الشباب المحمدي فتتخذه نشيدا رسميا لها. وفي سنة 1933م يصدر الرافي نشيدا بعنوان "الأسد الأفغاني" وقد أنشأه لنادر شاه ملك أفغانستان سنة 1933.

• وفاته: في يوم الاثنين 17 ماي 1937 توفي الرافي (رحمه الله تعالى) بمدينة طنطا عن عمر يناهز 57 عاماً.

ملخص البحث باللغة الأجنبية

Résumé de l'étude

Cette étude aborde la question du patrimoine dans la prose de Mustapha Sadek Al Rafei, nous y avons tenté de répondre à cette problématique principale : comment Al Rafei a traité le patrimoine ? pourquoi ? ou comment Al Rafei a réécrit le patrimoine et pourquoi ? de cette problématique découlent d'autres interrogations : comment le patrimoine est apparu dans la prose de Al Rafei ? y a-t-il une conscience spécifique de ce patrimoine qui déterminé l'exercice de l'écriture chez Al Rafei ? Al Rafei, était-il un imitateur dans sa prose comme disent certains ou il était au contraire un innovateur ? y avait-il un lien entre son traitement du patrimoine et sa vision du monde ? quelle est la part du patrimoine dans la production du texte raféien ?

L'approche que j'ai adopté est le structuralisme, et en particulier la théorie de l'interaction textuelle ou l'intertextualité, terme le plus courant. Nous nous sommes appuyés sur la conception scientifique de Gérard Genette de cette théorie, à partir de son livre « Palimpsestes », tout en prenant en considération la particularité du texte arabe. Ce poéticien a focalisé son attention sur la recherche des structures textuelles et des liens qu'elles entretiennent les unes aux autres.

J'ai tenté aussi d'exploiter la conception de Said Yaqine dans son ouvrage « le roman et le patrimoine narratif » sur la dépendance textuelle. Mon approche ne s'est pas restreinte au structuralisme, mais l'étude a exigé le recours à d'autres tel que la stylistique et la sémiotique.

J'ai réparti cette étude selon la nature du thème en :

Introduction – avant propos – premier chapitre – deuxième chapitre –troisième chapitre – quatrième chapitre – conclusion.

J'ai traité dans l'avant propos la notion de patrimoine et j'ai tenté aussi de décrire et de déterminé le corpus de cette étude, puis la notion d' «interaction textuelle ».

Le premier chapitre est consacré à la présence du texte coranique dans la prose de AlRafei au niveau des seuils du texte, puis à celui du style, du discours et de la signification.

Dans le deuxième, j'ai essayé de constater l'interaction des textes de AlRafei avec les Hadiths au niveau du style et de la structure artistique et thématique,

puis à celui du discours. Avec la tentative de constater la fonction du discours étrange dans ces textes.

Le troisième chapitre aborde l'interaction des genres littéraires anciens dans la prose de AlRafei. J'y ai tenté de discuter la question du nouveau genre littéraire chez Al Rafei qui est « lettres d'amour » à travers son œuvre « les pétales de roses », comme j'ai étudié l'opposition de Al Rafei à « Kalila Wa Dimna », j'ai essayé aussi de montrer l'interaction avec Al Maqama, dans « le livre des pauvres », sans omettre la fonction de cette interaction générique.

Le quatrième est consacré à l'interaction du texte narratif chez Al Rafei avec l'histoire. J'ai essayé de déterminer les sources historiques des récits de AlRafei, puis la question de l'histoire et de l'imaginaire dans ces récits, ainsi que la part du texte historique dans leurs production et sa fonction.

L'intérêt de cette étude réside dans le fait qu'il travaille sur la question de l'originalité et de la modernité sujette à maintes interrogation dans la littérature arabe moderne, celle-ci qui vu naître des genres tels que le roman, la nouvelle, le théâtre et de nouvelles formes poétiques et la déconstruction du patrimoine narratifs arabe. Ce sont des questions toujours aussi discutés et qui sont restées les mêmes depuis la renaissance.

L'objectif est donc de mettre en lumière la question de l'originalité/modernité ou la question de l'imitation / innovation dans les écrit de Al Rafei, surtout que l'innovation va de soi pour la plupart des critiques contemporains, c'est pourquoi nous l'avons soumis au questionnement.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتويات
	إهداء
	شكر
08	مقدمة
13	مدخل: التحليل النقدي لمصطلح التراث في ضوء التفاعل النصي المفهوم والأدوات
14	I- مفهوم التراث
21	II- إشكالية المدونة النثرية عند الراجعي.
28	III - مفهوم التفاعل النصي في الدراسات النقدية.
28	1. مفهوم التفاعل النصي في النقد الغربي.
37	2. مفهوم التفاعل النصي في النقد العربي.
42	الفصل الأول: حضور القرآن الكريم في نثر الراجعي عتباته ومستوياته
44	I- العتبات بوابة للتفاعل النصي.
44	1- العناوين، منصة للتفاعل النصي
55	2. التصدير في وحي القلم والإعلان عن التناص
56	II- مستويات حضور القرآن الكريم في نثر الراجعي
56	1- حضور القرآن الكريم على مستوى الأسلوب
56	أ/ الاستشهاد بالقرآن في نصوص الراجعي
63	ب/ الاقتباس/ الاقتراض في نصوص الراجعي
90	2- حضور القرآن الكريم على مستوى الخطاب والدلالة
98	الفصل الثاني: تفاعل نثر الراجعي مع الحديث النبوي الشريف
99	تمهيد: عتبات "وحي القلم" منصة للتفاعل النصي
104	I- تفاعل نثر الراجعي مع الحديث النبوي أسلوبيا
104	1. التفاعل عن طريق أسلوب الاستشهاد.

109	2. التفاعل عن طريق أسلوب الاقتباس/الاقتراض
122	II - تفاعل نثر الرفاعي مع الحديث النبوي موضوعاتيا
122	1- حضور موضوعة الإسلام/الإيمان
123	2- حضور موضوعة طاعة الرسول(ص)
124	3. حضور موضوعة الدعوة/الموعظة
126	III - تفاعل نثر الرفاعي مع الحديث النبوي على مستوى البناء الفني
131	IV - دور الحديث النبوي في تشكيل الخطاب العجائبي لقصاص الرفاعي
131	1. التشكيل السردى للخطاب العجيب في قصص الرفاعي
144	2. محاكاة قصص الرفاعي للعالم العجائبي ووظيفتها التفاعلية
148	الفصل الثالث: تجليات التفاعل الأجناسي في نثر الرفاعي
152	I - التفاعل الأجناسي في كتاب "أوراق الورد".
152	1. العتبات، ومعالج الجنس الأدبي الجديد
161	2. التفاعل بين الشعر والنثر في رسائل "أوراق الورد"
167	3. شعرية النثر في رسائل أوراق الورد
174	II - التفاعل الأجناسي في معارضة الرفاعي لـ"كليلة ودمنة"
175	1. التعلق النصي في مستوى بناء الحكاية
179	2. التعلق النصي على مستوى الأسلوب
190	III - التفاعل الأجناسي والانفتاح على جنس المقامة في "كتاب المساكين"
190	1. حضور ثنائية المتكلم/المستمع في كتاب المساكين
192	2. تفاعل نصوص كتاب المساكين مع جنس المقامة أسلوبيا
203	الفصل الرابع: تفاعل قصص الرفاعي مع التاريخ.
204	I - المصادر التاريخية لقصاص الرفاعي
204	1. مفهوم التاريخ

205	2. بين التاريخ والأدب
206	3. أسلوب توظيف الرافي للتاريخ
208	4. المصادر التاريخية لقصص الرافي
215	II – المتخيل والتاريخ في قصص الرافي
215	1. البناء المعماري لقصص الرافي
222	2. البناء الملحمي والدرامي في قصة "اليمامتان"
226	3. تحولات صيغ الخطاب في قصص الرافي
231	4. استحضار القص القديم في سرد الرافي
239	III – الأبعاد التناسية للشخصية التاريخية في سرد الرافي
239	1. أنواع الشخصيات في قصص الرافي
246	2. تقديم الشخصيات التاريخية في قصص الرافي
251	3. وظائف استحضار التاريخ في قصص الرافي
254	خاتمة
261	قائمة المصادر والمراجع
282	ملحق البحث: (ترجمة الرافي).
287	ملخص البحث باللغة الأجنبية
290	فهرس المحتويات