أسلوب التكرار ومثيراته الدلالية في شعر مصطفى صادق الرافعي
قصيدة "الشرق المريض" نموذجاً

د. بغداد عبد الرحمن

المركز الجامعي بمغنية

abderrahmane-beghdad@hotmail.com

الملخص

تحاول هذه الدراسة الكشف عن دقائق تقنية التكرار بوصفها ظاهرة موسيقية دلالية اتكئ عليها الشاعر مصطفى صادق الرافعي في شعره، وتحديداً في قصيدة "الشرق المريض"، خدمةً للفكرة النصية الرئيسية: "قضية المرأة الشرقية"، وفيها يسعى الرافعي إلى تصوير الشرق بوصفه امرأة، طوقتها الأمراض والأشجان والتي كان سببها ظلم الرجل لها، وطغيانه عليها بسلبها الإرادة وحق الاختيار والزواج ممن تحب ورفض من تكره.

وقد ركزتْ هذه الدراسة على الغاية من التكرار وتعدد أشكاله في القصيدة، التي أسهمت في التعبير عن الحالة الشعورية التي كان الشاعر يكابدها المتمثلة في موقفه من مأساة المرأة داخل المجتمع العربي وما حلَّ بها من ويلات وظلمات، فكان البحث استنطاقاً لجماليات تقنية التكرار وسَبْر أغوراه البنائية.

الكلمات المفتاحية : التكرار – المرأة – الشرق – المجتمع العربي – الظلم.

Abstract

This study attempts to detect the minute technique of repetition as a phenomen on of musical semantic lean upon the poet Mustafa Sadiq Rafii in his hair, and specifically in the poem "company patient", the service idea text Key : "the case of oriental women", which seeks Rafii to portray the company as a woman, the collar of their diseases and visit the sacred and that was caused by the injustice of Man, and the tyranny of the US series will and right to choose and marry who you love and reject hate .

And May this study focused on the end of the iteration and the modified forms in the poem, which have contributed to the expression of the emotional state that the poet was suffering of his attitude to the tragedy of women within the Arab society and what happened to him from the scourge and injustice, the decoder search inhalation of all operations of the refining technique and sounding more constructivism ..

Keywords : Repetition-Women-East-Arab Society-Injustice.

أ- **مقدمة:**

شغل مصطفى صادق الرافعي[1] – رحمه الله – مساحة منفسحة الأرجاء بين أقران عصره من أدباء وشعراء ونقاد عصر النهضة العربية في القرن التاسع عشر، ولا نبعد عن الحقيقة إن قلنا: أن الرافعي كان موسعي المعرفة، واسع الاطلاع، متعدد المواهب فقد كان شاعراً وكاتباً وناقداً ولغوياًّ ومفسراً.

ولعل المتأمل لسيرة الرافعي وأخباره، يجد في مقدمة تلك المشارب الثقافية المتنوعة: القرآن الكريم الذي حفظه وهو دون العاشرة، والسنة النبوية، والتاريخ الإسلامي، وإلى كتب الأدب شعراً ونثراً، ثم بَصَرُه بدقائق النحو وخواص التراكيب وفروق اللغات[2]، التي أسعفته لحفظ نهج البلاغة وهو دون العشرين[3]. كل تلك المصادر المتنوعة منحته نفساً طماحة موهوبة متطلعة إلى إعادة الوجه المشرق للفكر المعرفي الإسلامي من خلال مدَّ جسور التواصل بين الماضي والحاضر.

ثم إنه لم يكن ذلك التراكم المعرفي هو كل حظ الرافعي، بل كان له بَصَرٌ بما جد من علوم إنسانية لدى الغرب، إذ: "لم يكن يفوته منها شيءٌ أُحْضِرَ أو تُرْجِمَ"[4]. ثم يضيف البدري أنه كان يحْتفِلُ بنقْد "جول لمتر" ويعرف "هايني" الشاعر، ويصوغ لـ "شيلر" الألماني شعراً، ويستنجزُ ترجمة لـ "شيلي"، كما كان يكْشِفُ سرقات لأدباء عن "برنارد شو"[5]. والناظر إلى ما كان يوصي الرافعي تلميذه أبا رية بقراءته يجزم بسعة اطلاع هذا الأديب وتمكنه من الآداب الغربية[6]، ولا يقف الأمر عند معرفته أسماء الكتب، بل نجده إذ يناقش خصومه يعرض للحديث عن آداب اللغات الأوروبية: "كأنه لم يكن يفوته منها شيء أحضر أو ترجم "[7]. ولكن وعلى الرغم مما وجد الرافعي في حياته من العوائق الدنيوية إلا أن إرادته في الكتابة كانت أقوى، حيث كان - رحمه الله -: "يجهد جهده في الكتابة، ويحمل من همها ما يحمل"[8]، وكان "لا يرحم نفسه إذا حملها على شيء"[9]، فجاءت أعماله صدىً لتلك القوة، ومنها كتابه الوجداني "حديث القمر" الذي وردت فيه قصيدة "**الشرق المريض**".

ب- **جَوُّ النص الشعري**:

تعد قصيدة "الشرق المريض" – التي نحن بصدد دراستها – من قصائد الرافعي الطويلة التي ضَمَّهَا كتابه "حديث القمر" الذي ألفه وأخرجه سنة 1912، مباشرة بعد صدور كتابه "تاريخ آداب العرب" بجُزْئَيْه الأول والثاني. وقد بلغ عدد أبيات هذه القصيدة أربعاً وأربعين بيتاً، وفق

رويها النون المكسورة، وبحرها البسيط. وقد عانى الرافعي الكثير عند إخراج كتبه، وهذا أمر ليس مستبعدا ولا مستحيلا عند رجل: "كان يراجع ما يكتب مرات ومرات ويقضي في صفحاتها وفقراتها ما يقضيه الشاعر مع القصيدة حتى ينتزع المعنى المراد في بطء شديد وفي دقة تامة "[10].

أما إذا أردنا معرفة سبب تأليف الرافعي لهذه القصيدة، فلابد من الوقوف – أولاً- عند أسباب إخراجه لكتاب "حديث القمر"، الذي يُعَدُّ واحداً من كتبه الوجدانية الأربعة: "رسائل الأحزان"، "أوراق الورد"، و "السحاب الأحمر"، حيث لم يبْغِ من ورائه التعاظم والتعالم، وإنما كان دائماً غرضه الإعلان عن ذاته من خلال الحديث عن مغامراته الغزلية العديدة مع ملهماته[11]. وقد أشار عدد من الباحثين والمهتمين بأدب الرجل إلى الأمر، ومنهم: محمد سعيد العريان الذي يرى بأن الرافعي بعد رحلة إلى بحمدون بلبنان في سنة 1912م، تعرف على شاعرة من شواعر لبنان تدعى "ماري يني" وكان بينها وبينه حديث طويل في الحب والجمال، فأُعْجِبَ الرافعي بها أشد الإعجاب، واستمرت العلاقة بينهما فترة طويلة، فلما عاد وجد في نفسه حاجة إلى أنْ يقول فقال، فكان حديث القمر [12]. فنظم في حقها أشعاراً مثلت ذلك الحبّ الذي نشأ في صدره، وما كان إلاَّ حباً عذرياً روحانياً، فألهمته آيات من البيان العربي، وبحسبك أن تقرأ بعض سطور " حديث القمر " لتصيب معالم تلك الروح العالية والمعنى السامي.

ولعل أهمية الكتاب - ومن ثم القصيدة – تتمثل في طاقتها الشعرية العالية، بالإضافة إلى كونها تعالج موضوعات مستلَّة من صلْب عالم الرافعي نفسه، ومنها: حديثه عن **المرأة** التي يخاطبها قائلاً: " ... أيتها الجميلة التي انفرد قلبها في هذه الدنيا الموحشة، وكل محبّ يرى له قلباً يخفق مع قلبه فكأنه يعيش فيها بقلبين يضاعفان اللذة والسرور في حياته، أما أنت فليس من قلب يخفق بالهوى مع قلبك حتى ولا قلبك يخفق معك، لأنك لا تحسّين منه شعور الحياة في هذا الموت "[13]. وعن **القلب وشؤونه** يقول: " ... أما القلب فهو موضع الحقيقة السماوية التي تظهر بين الناس في هيئاتها فيسمونها المحبة، وبين الملائكة فيسمونها الإنسانية، وعند الله فيسميها الإيمان، وما كان في القلب غير ذلك فهو من تسلط العقل واستبداده " [14]. وأخيراً، يتناول **الإنسان وطبيعته** قائلاً:" ولكن الإنسان ليس إله نفسه، فهو يبكي صابراً ويصبر باكياً، ومتى انكشفت أرض الخنادق الروحية ظهرت فيها حفرة القبر، وكانت آخر دمعة تجف منها هي دمعة الموت "[15].

وجاءت قصيدته " الشرق المريض " - التي نحن بصدد دراستها – في خاتمة الفصل الثامن من الكتاب، تجسد في بنائها ومعمارها الفكري والفني ملفاً شعرياً محمَّلاً بموقف تأملي يجسد

إرادة المرأة في إنشاء هذ التاريخ الإنساني ومداواته حيث يقول عنه الرافعي: "ولا يعلمون أن التاريخ الإنساني وإنْ لم يكن نسائيا غير أن المرأة هي التي تلده وترضعه بأخلاقها حتى يتماسك ويدرج ثم يذهب يافعاً "[16]. ثم يردف بعد ذلك مُنوّهاً بدورها في إحقاق هذه العظمة الوجودية التي: "وأن العظمة التاريخية وإنْ كانت مترجّلةً إلا أنَّ في باطنها دائما روح أنثى حتى إنها أعظم ما تكون إذا همَّتْ لشيءٍ من آمال هذه الروح "[17]. ولكن الرافعي – بعد ذلك – يؤكد على أهمية الروابط المتينة بين كل من الذكر والأنثى حتى تؤدي الأسرة رسالتها في إسعاد الأبناء ورفاهية المجتمع حيث يقول: "وهل الرجل والمرأة إلا مجدافان في زورق البين (العائلة) الذي يَعبُرُ بهما نهر الحياة "[18].

إذن، وإيمانًا منه بأنَّ على المرأة أن تأخذ مكانها الطبيعي على قمة الأسرة، وتتبوأ مكان الرأس من الجسد في المجتمع، بل مكان القلب من البدن، فقد سعى الرافعي إلى دعوة الإنسانية إلى إنصاف المرأة والرفع من مكانتها الاجتماعية، بل وذهب إلى اعتبار أنَّ إعداد المرأة هو المنطلق الذي يعيد العافية إلى هذا الشرق المريض.

ج- **الدراسة التطبيقية**:

انطلاقاً من أنَّ النصَّ يُمَثِّلُ لحظةَ تقاطعٍ بين موقفِ الشاعر الفكري بأبعاده النفسية والاجتماعية والدينية والإنسانية، وبين فَنِّهِ الإبداعيِّ المجسَّد في الأسلوب الذي عُرِضَتْ به المضامين، تأتي قراءتنا التفكيكية النَّصِّية لقصيدة "الشرق المريض"، هذه القراءة الواصفة القائمة على الاقتراب من غاية النص التداولية من خلال أسلوب العرْض ونمط البناء والشكل العام الذي صِيغَتْ ضمنه أفكار الأبيات.

1. **مرحلة الفهم**:

وزع الشاعر قصيدته على أربعة وأربعين بيتاً مُشَكَّلَةً من خمسة مقاطع، كل مقطع يُفْضِي إلى الذي يليه بسلاسة وسهولة وترابط منطقي يستند في النهاية إلى سياق عام واحد هو:

المُرْسِل (الشاعر) ⟵ الرسالة (حال الشرق / المرأة) ⟵ المُرْسَلُ إليه (الأمة الإسلامية).

تكشف لنا القراءة الأولية لمطلع القصيدة عن حالة معاناة مريض في ليله ونهاره، وكبده تؤزّه بين الأضلع كالنار، وهو ناعس أو مخدر، يحفر له قبره أمام عينيه، حتى تظن أنه يعني نفسه أو شاعراً مثله:

يَـا مَـنْ لِهَـذَا المَـرِيضِ المُدَنَّـفِ العَانِـي ⁂ مُـرَدِّد النَّفْـــــسِ مِــنْ آنٍ إِلَــى آنِ

إِذَا رَأَى اللَّيْـلَ ظَـنَّ القَبْـرَ شَـقَّ لَـــهُ ⁂ وَظَـنَّ أَنْجُمَــهُ آثــَارَ أَكْفَـــــــانِ

وَيَحْسِبُ الصُّبْحَ بَابَ المَوْتِ لاَحَ لَهُ ⁂ وَفَوْقَهُ الشَّمْسُ قَفْلٌ فَتْحَتُهُ دَانِي
نِضْوٌ عَلَى رَمَقٍ فَانٍ يَعِيشُ بِهِ ⁂ لَكِنَّهُ رَمَقٌ مَهْمَا يَعِشْ فَانِي
مُطَّرَحُ الهَمِّ فِي كُلِّ الجِهَاتِ فَمَا ⁂ يَرَى بِكُلِّ مَكَانٍ غَيْرَ أَحْزَانِ
تَؤُزُّهُ كَبِدٌ حَرَّى مُعَلَّقَةٌ ⁂ مِنَ الأَضَابِعِ فِي أَعْوَادِ نِيرَانِ [19]

وفي المقطع الثاني يصرح الرافعي بأنه يعني بالمريض "الشرق" الذي يرمز به إلى "العالم الإسلامي" المزجي بين أعوانه الأشرار اليائسين العاجزين، الذين يبادرون به الموت قبل أوانه، من شدة اليأس والإذعان، اللذيْن لا ضرورة لهما، يتمنون الأماني بلا عمل يقدمونه، إيماناً منهم بمعجزات سخيفة يفترونها على الإيمان الحقيقي. يقول في ذلك:

يَا مَنْ لِذَا الشَّرْقِ، يَا مَنْ لِلطَّرِيحِ عَلَى ⁂ لَحْدِ الزَّمَانِ بِأَيْدِي شَرِّ أَعْوَانِ
مُسْتَيْئِسِينَ وَلَمَّا يَأْمَلُوا أَمَلاً ⁂ وَاليَأْسُ دَاءُ النَّفْسِ العَاجِزِ الوَانِي
وَيَسْبَقُونَ الرَّدَى المُقْبَرَ وَهُوَ قَضَا ⁂ فِي الغَيْبِ، فَاعْجَبْ لِهَذَا الشَّانِ مِن شَانِ
وَيُذْعِنُونَ وَلاَ يُذْعِنُونَ لَهُ ⁂ لَكِنَّهُ خُلُقٌ يَقْضِي بِإِذْعَانِ
وَيَسْأَلُونَ المُنَى تَجْرِي بِلاَ عَمَلٍ ⁂ كَالرِّيحِ جَارِيَةٌ فِي غَيْرِ أَرْسَانِ
سُخْفٌ وَأَسْخَفَ مِنْهُ وَهُوَ مُعْجِزَةٌ ⁂ وَضَلَّهُ أَنْ يُسَمُّوهُ بِإِيمَانِ [20]

ثم ينتقل الرافعي بعد ذلك إلى تشخيص المصيبة التي ألمت بهذا الشرق، وهي معضلة نحْس معقدة ملتوية أشبه ما تكون "بامرأة مصبوغة من جهالات بألوان" وطريقته في هذا التشبيه إرهاص فني للانتقال إلى المرأة الدواء لهذا المدنف العاني، حيث يأخذ بالحديث عن امرأة ممرضة "حقيقية أو مجازية" تداوي الشرق بإحساس ووجدان:

يَا وَيْحَ لِلشَّرْقِ مِنْ أَمْرٍ بِهِ لَبِكِ ⁂ كَالهَمِّ مُلْتَبِسٌ فِي رَأْيِ حَيْرَانِ
مِنْ كُلِّ مُضلِعَةٍ تَرْمِي بِمُعْضِلَةٍ ⁂ رَمْيَ النُّحُوسِ لِذِي بُؤْسٍ بِحِرْمَانِ
تَعَقَّدَتْ وَالْتَوَتْ كَالمُسْتَحِيلِ فَمَا ⁂ تُرِيكَ مِنْ مَوْضِعٍ فِيهَا لِإِمْكَانِ
لَوْ صَوَّرُوهَا لَكَانَتْ صُورَةَ امْرَأَةٍ ⁂ مَصْبُوغَةٍ مِنْ جِهَالاَتٍ بِأَلْوَانِ
رَبُّوا لَذَا الشَّرْقِ يَا قَوْمِي مُمَرِّضَةً ⁂ تَحْنُو عَلَيهِ بِإِحْسَاسٍ وَوُجْدَانِ [21]

وإن لم ينفعه ذاك، فإن "أقتل داء الشرق روحاني"، حيث تسعى الممرضة إلى تذكير الشرق المعلول بعهد الملائكة، وحنان الأنبياء، ونبات الفضائل من القلب:

تَطُبُّـهُ رُوحُهَا مِمَّـــــا أَلَـمَّ بِـــــهِ ⁂ فَـــإِنَّ أَقْتَـــلَ دَاءُ الشَّـــرْقِ رُوحَـــانِي
يَـــرَى عَوَاطِفهَـــا الأَدْيَـــانَ خَالِصَـــةً ⁂ إِذَا تَلَعَّـــــبَ أَهْلُـــــوهُ بِأَدْيَـــــانِ
يَـرَى بِهَـا عَهْدَهُ عَهْدَ المَلاَئِكِ فِي ال ⁂ بِـــرِّ الطَّبِيعِـــيِّ فِـــي حُسْـــنٍ وَإِحْسَـــانِ
يَـــرَى حَنَـــاناً كَعَهْـــدِ الأَنْبِيَـــاءِ وَمَـــا ⁂ تَشْتَـــاقُهُ الـــرُّوحُ فِيـــهِ مُنْـــذُ أَزْمَـــانِ
يَـرَى الفَضَـائِلَ بَعْـدَ اليَـأْسِ قَـدْ ظَفَرَتْ ⁂ آمَـــالِهُنَّ وَنَالَـــتْ قَلْـــبَ إِنْسَـــانِ [22]

ولعل آخر الكي للشرق بعد ذلك، الحديث معه عن الأمّ التي هي دواؤه من ذله وهوانه، فترفع الدنيا وتخفضها بطفلها الذي يعدل الدنيا بأسرها، تلك المرأة الفاضلة أشبه بالسماء التي ترسل الملائكة لا الشياطين، وليس كالمرأة المطروحة في بيت للعميان الذين لا يرون جمالها ولا يقدرونها قدرها، وهذا ما يشير إليه قوله:

رَبُّـوا لَـهُ الأُمَّ قَوْمِـي فَلَـوْ وُجِـــــدَتْ ⁂ فِـي الشَّـرْقِ مَـا طَـاحَ فِـي ذُلٍّ وَإِهْـوَانِ
تِلْـكَ الَّتِـي تَرْفَـعُ الدُّنْيَـا وَتَخْفَضُهَـا ⁂ بِطِفْلِهَـــا فَهُـــوَ وَالدُّنْيَـــا بِمِيـــزَانِ
تِلْـكَ السَّمَـاءُ الَّتِـي تُلْقِـي لَهُـمْ مُلْكـاً ⁂ فَـــلاَ يَرْبُونَـــهُ إِلاَّ كَـــشَيْطَانِ
تِلْـكَ الَّتِـي جَعَلُوهَـا فِـي المَنَـازِلِ كَالـ ⁂ ـالمَرْأَةِ مَطْرُوحَـةً فِـي دَارِ عُمْيَـانِ [23]

لكن يا ترى ما سبب كل هذا البلاء؟ إنهم الرجال، وإن كان العقاب نازلاً بالنساء ألماً وشجناً، كمثل العين المتألمة ومرضها في جزء منها هو الأجفان:

ذَنْـبُ الرِّجَـالِ، وَلَكِـنْ النِّسَـاءَ بِـهِ ⁂ مُعَاقِبَـــاتٍ بِـــآلاَمٍ وَأَشْـــجَانِ
كَمُقْلَـةِ العَـيْنِ فِـي آلاَمِهَـا اعْتَلَجَـتْ ⁂ وَالـدَّاءُ مَـا مَـسَّ مِنْهَـا غَيْـرَ أَجْفَـانِ [24]

وفي المقطع الرابع، نجد الرافعي يتلهف على حال المرأة مكرراً لفظ "لهفي" في بداية الأبيات الثلاثة الأولى منه، يتلهف على معاملتها لحسنها المادي كالجوهرة في عقد حسناء أو تاج سلطان مرة، أو ريحانة خضراء تقطع من أصلها لتذبل على يد سكّير ثانية، أو غانية عذراء وضعت في غير موضعها بين الأسواء والأضغان ثالثة، وهي كنايات عن تزويج الفتاة من غير من تحبه أو تختاره أو يناسبها أو لأغراض لم تخلق لها أصلاً، وهذا ما تعبر عنه البيات التالية:

لَهْفِـي لِجَـوْهَرَةٍ زَهْـرَاءَ مَـا سَطَعَـتْ ⁂ فِـي جِيـدِ غَانِيَـةٍ أَوْ فَـوْقَ تِيجَـانِ
لَهْفِـي لِرَيْحَانَـةٍ خَضْـرَاءَ مَـا قُطِعَـتْ ⁂ إِلاَّ لِتَذْبُـلَ فِـي رَاحَـاتِ نَشْـوَانِ
لَهْفِـي لِغَانِيَـةٍ عَـذْرَاءَ مَـا وُضِـعَتْ ⁂ إِلاَّ بِمَنْـــزِلِ أَسْـــوَاءَ وَأَضْـــغَانِ [25]

لكن الشاعر يوضح لنا في الأبيات الأربعة التالية مدى أهمية ذاك التناسب بين الزوجين وما يخلقه من حب ورضى بين الطرفين المتحابيْن، فيقول:

لِكُـلِّ مَعْنًـى جَمِيـلٍ مَـا يُلاَئِمُـهُ ⁂ كَمَـا تَمَـازُجِ أَلْحَـانِ بِأَلْحَـانِ
وَلَـيْسَ يَطْـرُبُ صَـوْتُ المَـاءِ مُنْحَـدِراً ⁂ كَمَـا تَـرَى وَقْعَـهُ فِـي سَـمْعِ ظَمْـآنِ
فَيَـا إِلَهِـي إِذَا أَجْـرَيْتَ فِـي قَـدَرٍ ⁂ يَوْمـاً بِـأَنْ يَلْتَقِـي فِـي النَّـاسِ ضِـدَّانِ
فَاجْعَـلْ لِلُطْفِـكَ مَعْنًـى فِـي الْتِقَائِهِمَـا ⁂ كَـيْلاَ يَكُـونَ مِـنَ الضَّـدَّيْنِ زَوْجَـانِ [26]

غير أنه إذا حصل وأن اختلتْ المعادلة بين الرجل والمرأة، فسبب ذلك يعود إلى أنَّ الرجل إذا نال المرأة بطغيان وهي تبغضه لأمر ما، فإنما هو حقد مدمر لا مثيل له، وعلى العكس فإن الذل الذي يعاني منه الرجل من امرأة سوء لا مثيل له أيضاً. وتأتي الخاتمة لتعبر عن ضرورة الحب للزواج، وبضرورة التناسب بين الزوجين، لأن الزواج بناء للحياة التي تشبه القصر، والحب والتناسب أركان أساسية في هذا البنيان، وبهما تتحقق السعادة والهناء، وفي ذلك يقول:

يَـا بَانِيـاً بِقُلُـوبِ النَّـاسِ يَجْعَلُهَـا ⁂ قَصْـرَ الحَيَـاةِ، تُبَصِّـر أَيُّهَـا البَـانِي
أَسِّسْ عَلَـى الحُـبِّ، لاَ تَلْـقَ القُلُـوبَ ⁂ وَضَـعْ لِكُـلِّ فُـؤَادٍ شَكْلُـهُ الثَّـانِي
فَلَسْـتَ تَبْنِـي سِـوَى دَار إِذَا خَرِبَـتْ ⁂ أَرْكَانُهَـا خَرِبَـتْ مِـنْ كُـلِّ عِمْـرَانِ
دَارُ السَّـعَادَةِ دَارُ الـحُبِّ دَارُ مُنَـى الـ ⁂ أَحْبَـابِ دَارُ الغَـرَامِ الخَالِـدِ الهَـانِي [27]

2. **<u>بُنى التكرار وأشكاله</u>**:

مما لا شك فيه أنَّ أهمية التكرار لا تكمُنُ فقط في مجرد تكرار اللَّفْظَة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللَّفظة مِنْ أثرٍ انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنَّ التكرار يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار: "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كتابه"[28]. وما التكرار في قصيدة "الشرق المريض" إلاَّ صورة لافتَة للنَّظر حملت في ثناياها تلك الدلالات النفسية والانفعالية، التي تشكَّلتْ على نمط الاستغاثة والتوسُّل والرجاء من الأمة الإسلامية والعربية الأخذ بيد المرأة العربية. وقد شكل التكرار ظاهرة واضحة في هذه القصيدة، جاء على الأنماط المختلفة التالية:

أولاً: تكرار البداية:

نعني به تكرار الشاعر لفعل أو اسم أو حرف من حروف المعاني في بداية كل شطر من أشطر القصيدة، وقد أحصينا ذلك في جدول يكشف عما جاء من ذلك ونِسَبِهِ:

صنف اللفظ	فعل	اسم	حرف
العدد	80	20	25
النسبة	% 30	% 22	% 31

ونظرة مقارنة في هذا الجدول تظهر لنا تقاربا ملحوظا في نِسَبِ ما جاء فيه من أفعال وأسماء وحروف، وإذا حاولنا أن نقدم تفسيرا لذلك فنقول: أن تكرار هذه الأصناف عند الرافعي لم يكن من باب الترف الأسلوبي، وإنما علينا النظر إليه على أنه ظاهرة تعبيرية لا غنى عنها، تبرز ذلك الصراع الذي يكمن داخل النفس الإنسانية، وتُلْفِتُ النظر إلى الدلالة النصية المراد تحقيقها. مما جعل الرافعي يستقطب المتلقي إلى بؤرة الحدث وهي: التأمل في إنسانية المرأة بإنصافها والرفع من مكانتها الاجتماعية وصولاً إلى إعداد الأمومة الراعية، وهذا لأنَّ تربية المرأة الأنثى - على اختلاف أدوارها - هو المنطلق الذي يبدأ الحياة في الشرق المسلم. ونستطيع أن نتمثل هذه الأنماط الثلاثة من التكرار (الفعل، الاسم والحرف) بالتحليل وفق الوجه الآتي:

أ / تكرار الفعل:

وقعت الأفعال المكررة على اختلاف أشكالها (الماضي والمضارع والأمر) في أماكن مختلفة من القصيدة، لكن اللافتة للنظر تلك التي جاءت في البداية، ونرصد ذلك من خلال قول الشاعر:

يَـــرَى عَوَاطِفهَـــا الأَدْيَـــانَ خَالِصَـــةً ⁂ إِذَا تَلَعَّـــــبَ أَهْلُـــــوهُ بِأَدْيَـــــانِ

يَـرَى بِهَـا عَهْدَهُ عَهْدَ المَلاَئِكِ فِـي ال ⁂ بِـــرِّ الطَّبِيعِـــيِّ فِـــي حُسْـــنٍ وَإِحْسَـــانِ

يَـــرَى حَنَـــاناً كَعَهْـــدِ الأَنْبِيَـــاءِ وَمَـــا ⁂ تَشْتَـــاقُهُ الـــرُّوحُ فِيـــهِ مُنْـــذُ أَزْمَـــانِ

يَـرَى الفَضَـائِلَ بَعْـدَ اليَـأْسِ قَـدْ ظَفَرَتْ ⁂ آمَـــالِهُنَّ وَنَالَـــتْ قَلْـــبَ إِنْسَـــانِ

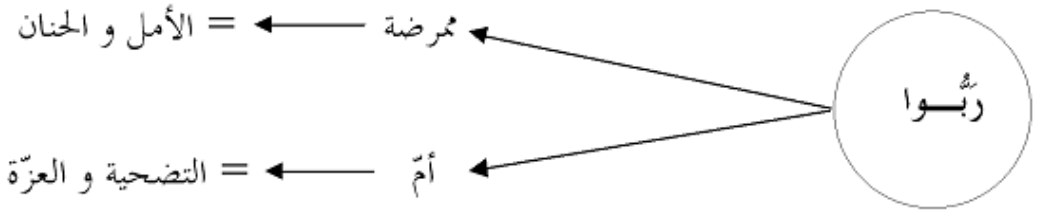
إنَّ الملاحظ في تكرار الفعل المضارع (**يَرَى**) في بداية كل سطر شعري وبمسافات متساوية، يلاحظ أن هذا الفعل قد أخذ حيزه المكاني والزماني في ذاكرة الشاعر لأنه يقوم – أولاً - على اليقين بضرورة حضور الذات الغائبة / المرأة، والنظر إليها نظرة إيجابية متعالية ومخاطبتها بصفاتها المتميزة الخالدة. وثانياً، وكأنَّ بالشاعر أراد من خلال هذا التكرار للفعل (**يَرَى**) أن يُشْرِكَ المتلقي من خلال هذا الإلحاح على ذلك الفعل فيثير فضول القارئ ليسأل نفسه إلى ما

يلمح إليه الشاعر؟ إن الرافعي عبر ذلك الإجراء من التكرار، إنما يترك فرصة للمتلقي أن يمعن النظر - بأفكاره وتأملاته - في هذا الشرق العليل مثلما تأمله هو، وكذلك ليظهر لنا صدقه في نقل تجربته مع عالم المرأة. وقد تعددت لوحات الرؤيا والآمال التي يبحث عنها الشاعر (العواطف- الحنان- الفضائل) وهي من جزئيات التكوين المادي والمعنوي لدى المرأة ملازمة لها متوحدة معها. وبهذا يكون الفعل المضارع، باعتباره أكثر الأفعال هيمنة في هذه القصيدة حيث تكرر (46) مرة وبذلك فهو: "أقدر الصيغ على تصوير الأحداث لأنها تحضر مشهد حدوثها وكأنَّ العين تراها وهي تقع، ولهذا الفعل مواقع جاذبية في الكثير من الأساليب حين يقصد به إلى ذلك"[29].

وفي سياق آخر، وإيماناً منه بأن دور المرأة من أسمى الأدوار في الحياة، فقد فعَّلَ الشاعر خطابه بتوظيفه فعل الأمر (**رَبُّوا**) مكرراً مرَّتيْن في البيتيْن، ليجْعَلَ منه أداة لدعوة مجتمعه (الشرق المريض) قصد مساعدتها ومرافقتها في كل مراحل الحياة:

رَبُّوا لَذَا الشَّرْقِ يَا قَوْمِي مُمَرِّضَةً ⁂ تَحْنُو عَلَيْهِ بِإِحْسَاسٍ وَوُجْدَانِ
رَبُّوا لَهُ الأُمَّ يَا قَوْمِي فَلَوْ وُجِدَتْ ⁂ فِي الشَّرْقِ مَا طَاحَ فِي ذُلٍّ وَأَهْوَانِ

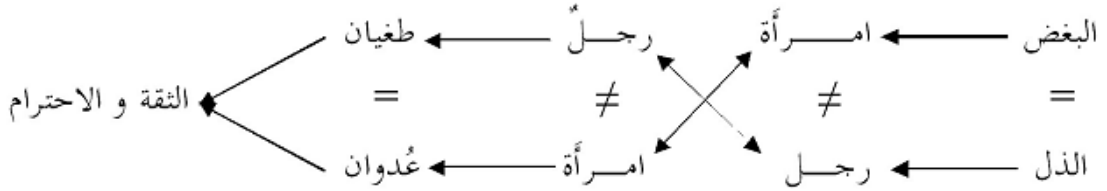
جاء تكرار هذه البنية الخطابية: فعل الأمر (رَبُّوا) + فاعل محذوف (أنتم) + مفعول به ضمير متصل (لذا + له) ليكشف لنا عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وما يعانيه من سأم و خواء تجاه مجتمعه العليل (في قوله: يا قومي)، و ليؤكد أن "التربية" هي المفتاح لتكوين الأنثى التي سوف تحسن – مستقبلاً - إلى ذاك المريض و ترعاه سواء أكانت ممرضة أم أُماً ، فإنْ كانت الأولى فهي تنير له الأمل في القلب و تخلق له الدفء في الحياة و تمنح له الصبر في ظروف الحياة الصعبة ، و إنْ كانت الثانية فهي مصدره النموذجي في عزة النفس و التضحية والفداء. لهذا كان الغرض من التكرار في البيتيْن: "الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية"[30]. ونستطيع تمثل هذه البنية التركيبية بالخطاطة الآتية:



أما الفعل الماضي، تكرر (28) مرة في القصيدة ليحكي زمن التقلب في الأحوال والمقامات في مثل قوله:

فَمَـا **خَلَقْـتَ** كَمِثْـلِ الـبُغْضِ فِـي امْـرَأَةٍ ⁂ يَنَالُهَـــا رَجُـــلٌ يَـــوْماً بِطُغْيَـــانِ
وَلاَ **خَلَقْـــتَ** كَمِثْـلِ الـذُّلِّ فِـي رَجُـلٍ ⁂ تَسُـــومُهُ امِـــرَأَةٌ سُـــوءاً بِعُـــدْوَانِ

فالشاعر يركز – في هذيْن البيتيْن - على الفعل الماضي لا على الفاعل، فيعمد إلى تكرار (خلقتَ المنفية
بأداة نفي: ما + لا) جاعلاً منها العامل المشترك الذي تشترك فيه الألفاظ الأخرى سواء على مستوى الدلالة أو على مستوى الموسيقى. ثم إن الشاعر قد أتى بصيغة الماضي، بيد أنه قصد زمن الاستقبال، وهو من قبيل – كما ذكر ابن جني – ما يكون بلفظ الماضي وبمعنى الاستقبال[31]، ويجسد ذلك هدف الرافعي في الارتقاء بالطبع البشري مستقبلاً من الدلالات القديمة اللاصقة به (البغض في امرأَةٍ + الذل في رجلٍ) بعيداً عما قد (ينالها رجلٌ يوماً بطغيان + تسومهُ امرأَة سوءاً بعُدوان)، وذلك كله – في الأخير - قصد إنتاج دلالة بديلة جامعة بين الجنسيْن (الثقة والاحترام) وجعلها حاضرة مستمرة. ونستطيع رصد مقصدية هذا الخطاب من خلال هذا التسلسل التركيبي في هذه الخطاطة:



لا شك أن بين أطراف هذه الخطوط المتوازية، تعانق دلالي يستطيع القارئ تشفير رموزه التي قد تبدو له في أول وهلة من القراءة، حيث نرى أن (البغض) الذي هو من ردود أفعال أية (امرأة) ضد أي (عدوان) عليها، يقابله نفْي لأي معنى من معاني (الذل) على أي (رجل) بواسطة أي (طغيان) عليه، ومن ثم تكشف لنا هيكلية هذه العناصر المذكورة ما بينها من تواشج دلالي.

نخلص في الأخير، إلى أن تكرار الرافعي لهذه التركيبة من الأفعال (الماضي والمضارع والأمر)، كان له حضور فاعل في القصيدة، وذلك سمح له بالتأكيد على أن مصير هذا الشرق المريض (المجتمع العربي) مرهون بمدى رعايته للمرأة ورغبته في نمائها. لذا، كان الفعل أكثر الأدوات قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية التي أثارتْ إحساساً لدى المتلقي ومن ثم أكسبتْ الشاعر جمهوراً متعاطفاً معه ومع دعوته. ولعل هذا الجدول يلخص لنا ذاك التنوع في استعمال الشاعر لـ (80) فعلاً بأزمنته المختلفة:

رقم البيت	الماضي	المضارع	الأمر	معدل التكرار
02	رأى – ظن – شق - ظن	-	-	04
03	لاح	يحسب	-	02
04	-	يعيش - يعيش	-	02
05	-	يرى	-	01
06	-	تؤز	-	01
07	اشتبه	يرى	-	02
08	بدا	يرى	-	02
09	-	يراهم – يلحدون – يستحوا - تراهم	-	04
11	-	يأملوا	-	01
12	-	يسبقون	اعْجبْ	02
13	-	يذعنون – يذعنون - يقضي	-	03
14	-	يسألون – تجري	-	02
15	ضل	يسموه	-	02
17	-	ترمي	-	01
18	التوت	تعقدت - تريك	-	03
19	صوروها – كانت	-	-	02
20	-	تحنو	ربوا	02
21	ألمَّ	تطبه	-	02
22	-	يرى – تلعب	-	02
23	-	يرى	-	01
24	-	يرى - تشتاقه	-	02

25	ظفرت - نالت	يرى	-	03
26	وجدت - طاح	-	ربُّوا	03
27	-	ترفع – تخفضها	-	02
28	-	تلقي - يربونه	-	02
29	جعلوها	-	-	01
31	اعتلجت - مسَّ	-	-	02
32	سطعت	-	-	01
33	قطعت	تذبل	-	02
34	وضعت	-	-	01
35	تمازج	يلائمه	-	02
36	-	يطرب – ترى	-	02
37	أجريت	يلتقي	-	02
38	-	يكون	اجْعلْ	02
39	خلقت	ينالها	-	02
40	خلقت	تسومه	-	02
41	-	يجعلها - تبصر	-	02
42	-	تلق	أسِّسْ - ضعْ	03
43	خربت - خربت	تبني	-	03
المجموع	28	46	6	80
النسبة	% 35	% 5،57	% 5،7	% 100

ب / **تكرار الاسم**:

يشكل الاسم المصدر الأول من مصادر الرافعي التكرارية في القصيدة، فقد تكرر (184) مرة بشكل أفقي أو عمودي، وتنوعت تشكيلاته بين الاسم المعرف بأل، والاسم المضاف، والاسم النكرة، وكل هذه الأنماط الإسمية جميعها، تتوحد في بنائها لتمسك النص من التفكك والانحلال [32].

وكان الرافعي حريصاً أن يجعل من هذه الأصوات أو الكلمات المتكررة قوة فاعلة لإيقاظ الحسي العربي والثقافي في أبناء عصره، وبعث الهمة والتبصير بالواقع وكشف عيوبه، لذا جاء التكرار عنده يتماشى وطبيعته النفسية، لأنه كان يسعى إلى استخدام التكرار وسيلة لإصلاح

الواقع، ولهذا فهو لم يهتم بتكرار اسم بعينه، بقدر ما سعى إلى أن يكون هذا الاسم هو محرك الشعوب ولاسيما شرقه المريض. وهذا ما نرصده في قوله:

إِذَا رَأَى اللَّيْـلَ ظَـنَّ **الْقَبْـرَ** شَـقَّ لَـهُ ⁂ وَظَـنَّ أَنْجُمَـهُ آثَـارَ أَكْفَـانِ
وَيَسْـبَقُونَ الـرَّدَى **لِلْقَبْـرِ** وَهُـوَ قَضـاً ⁂ فِي الغَيبِ فَاعْجَبْ لِهَذَا الشَّانِ مِنْ شَانِ

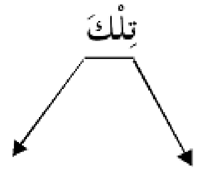
إن المتأمل لتكرار كلمة "القبر" في هذين البيتيْن، يلاحظ أن الشاعر حاول تحقيق غرضيْن في تماسك تلك
الكلمة بقرائنها: «الليل - أكفان – الردى - قضاء"، فالأول هو التوافق الصوتي الواضح بين الكلمتيْن، والثاني هو الاختلاف الكبير بين الدلالتيْن، حيث قصد بالدلالة الأولى مَلَكُ الموت الذي يزور الإنسان وهو
يُعِدُّ له كفنه، أما الثانية فعَنِيَ بها حُفْرة القبر الحقيقية وكأنَّ الإنسان وُضِعَ فيها ولم يَحِنْ أجله بعد. فقد
أسبغ التكرار على الصورة القاتمة نفساً منسجماً، كان له الأثر الكبير في تعميق دلالة النماء للحس الذي
عبر عنه الشاعر، ولكن من جانب آخر، استثمره الرافعي بغية لفْت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع
الصوتي نفسه [33]. ومن الشواهد الأخرى على تكرار الاسم قوله:

يَا مَنْ لِذَا **الشَّرْقِ**، يَا مَنْ لِلطَّرِيحِ عَلَى ⁂ لَحْـدِ الزَّمَـانِ بِأَيْـدِي شَـرِّ أَعْـوَان
يَـا وَيْـحَ **لِلشَّـرْقِ** مِـنْ أَمْـرٍ بِـهِ لَبِـكٍ ⁂ كَـالهَمّ مُلْتَبِـسٌ فِـي رَأْيِ حَـيْرَانِ
رَبُّـوا لَـذَا **الشَّـرْقِ** يَـا قَـوْمِي مُمَرِّضَـةً ⁂ تَحْنُـو عَلَيْـهِ بِـإِحْسَاسٍ وَوُجْـدَانِ

إن وظيفة التكرار هي التي ترشح أي الجانبيْن في الكلمة أهمّ من الآخر أهو الدلالي أو الإيقاعي؟ وقد شعر الرافعي بأهمية ذلك التوظيف، حيث كرر كلمة "الشرق" ثلاث مرات، واستعان بأسلوب النداء على اختلاف صيغه: "يَا مَنْ" - يَا وَيْحَ" - "يَا قَوْمِي" لتحقيق الترابط وانسيابية لفظة "الشرق". وجاء اعتماد الشاعر على توظيف هذا الأداء التكراري لكلمة "الشرق" نتيجة إثراء النص – أولاً - بالتماثل الصوتي كونه "يدخل ضمن التكرار النغمي"[34]، و – ثانياً - لاستقطاب انتباه السامعين لهذا المريض العليل الذي بحاجة إلى مَنْ يأخذ بيده. فالرافعي يسعى من خلال هذا التكرار إل تقديم وصفاً دقيقاً لواقعه الحزين الذي يعيشه ويسعى فيه إلى التغيير، مُستغيثاً بالسامعين ليأخذوا بيده ويتعاطفوا معه. ولكن العنصر الفاعل الذي يستمد منه الحياة ومن ثم أسباب التغيير هو "المرأة"، مشيراً إليها بقوله:

تِلْـكَ الَّتِـي تَرْفَـعُ الدُّنْيَـا وَتَخْفَضُهَـا ⁂ بِطِفْلِهَـــا فَهُـــوَ وَالدُّنْيَـــا بِمِيـــزَانِ
تِلْـكَ السَّمَـاءُ الَّتِـي تُلقِـي لَهُـمْ مُلْكـاً ⁂ فَــــلاَ يَرْبُونَـــــهُ إِلاَّ كَـــــشَيْطَانِ
تِلْـكَ الَّتِـي جَعَلُوهَـا فِـي المَنَـازِلِ كَالـ ⁂ ـــالمَرْأَةِ مَطْرُوحَـــةً فِـــي دَارِ عُمْيَـــانِ

فالشاعر وإن عمق من تكراره الرأسي لاسم الإشارة "تلك" إلا أنه أحسن اختيار المفردات التي جاءت متقابلة دلالياًّ في الأبيات. إذ جاء بالمفردة وما يقابلها من المفردات المألوفة في التقابل سواء أكانت فعلاً أم اسماً. وهو في هذا ينزع عن نفس شاعرة متحكمة في أدوات الأداء الشعري لاسيما ما يتعلق منها بالملكة اللغوية، التي لجأ – من خلالها - إلى اعتماد الطاقات الموسيقية في الألفاظ بغية إثارة الشعور وتحريك الوجدان[35]. وهذا التوظيف توضحه الخطاطة التالية:



ترفع	≠	تخفض
مَلَك	≠	شيطان
مِرْآة	≠	عميان

فقد أراد الشاعر من خلال استعماله للألفاظ المتقابلة: ترفع ≠ تخفض، مَلَك ≠ شيطان، مِرْآة ≠ عميان الوصول إلى تقابل في الصور التي ترتبط بهذا الألفاظ. فإذا جاءت الصورة الأولى

لتظهر لنا أن قيمة هذه الحياة موقوفة على مدى ارتباط المرأة / الأم بطفلها، فإن الصورة الثانية تؤكد بأنَّ ما يضمن الحياة الكريمة للمرأة التربية الحسنة والأخلاق الفاضلة، غير أن الصورة الأخيرة تعبر لنا عن حالة المرأة الآنية، وانتقاد الموقف التقليدي من المرأة في المجتمع الذي يحدُّ من شأنها ودرجتها.

ومن الكلمات الأخرى التي يكررها الشاعر ليعبر بها عن حالته النفسية، تكراره للفظة "قلوب" تكرار نفسي حيث يقول:

يَـا بَانِيـاً **بِقُلـــوُبِ** النَّـاسِ يَجْعَلُهَـا ⁂ تُقَصِّـرُ الحَيَـاةَ، تُبَصِّـرُ أَيُّهَـا البَـانِي
أَسِّسْ عَلَـى الحُـبِّ، لاَ تَلْـقَ **القُلُـوبَ** ⁂ وضَـعْ لِكُـلِّ فُـؤَادٍ شَكْلَـهُ الثَّـانِي

كما يكرر - أخيراً - في مقام توضيح الفضاء الذي تعيش فيه الأمة الإسلامية والعربية، كلمة "دار" خمس مرات للدلالة على نوعية المجتمع الذي يرجو أن تقيم فيه المرأة، ليستمد منها دوافع الحياة والعمل، فيقول:

فَلَسْـتَ تَبْنِـي سِـوَى **دَارٍ** إِذَا خَرِبَـتْ ⁂ أَرْكَانُهَـا خَرِبَـتْ مِـنْ كُـلِّ عِمْـرَانِ
دَارُ السَّـعَادَةِ، **دَارُ** الحُـبِّ **دَارُ** مُنَـى الـ ⁂ أَحْبَـابِ **دَارُ** الغَـرَامِ الخَالِـدِ الهَـانِي

وبعد، اعتمدت القصيدة – على الإجمال- اعتماداً واضحاً على الاسم، لاسيما الاسم المعرف بأل المكرر (46) مرة، غير أن الشاعر استخدم أيضاً كُلاً من الاسم المعرف بالإضافة (59) مرة والاسم النكرة (73) مرة في أبياته. وقد شكلت هذه الأسماء المكررة عنصراً مركزياً في بناء النص الشعري، حيث جاءت بقوة دينامية لا تعرف الانغلاق أو التراخي، كما جسدت تعدداً مهماً من ناحية البناء الدلالي. ولعل هذه الكثافة المركزة في الاعتماد على الاسم بأنواعه الثلاثة يوضحها الجدول الآتي:

رقم البيت	الاسم المعرف بأل	الاسم المعرف بالإضافة	الاسم النكرة	معدل التكرار
01	المُدَنَّف / العَانِي	هذا المريض / مردد النفس	آن / آن	06
02	اللَّيْلُ / القَبْر	أنجمه / آثار أكفان	-	04
03	الصُّبْح / المَوْت /	باب الموت / فوقه / فتحته	قفل / داني	08
04	-	-	نضو /رمق /فان /رمق	05
05	الهمّ / الجهات	مطرح الهم / كل مكان / غير أحزان	-	05
06	الأضالع	أعواد نيران	كبد / معلقة	04

07	الدنيا	بقية الحلم / أجفان يقظان	-	03
08	الأشياء	أثر الذكرى	واهنة / نسيان	04
09	-	-	حي / طريح / عينان	03
10	الطريح	ذا الشرق / حد الزمان / شر أعوان	-	04
11	اليأس / العاجز /	نفس العاجز	مستيئسين / أمل / داء	07
12	الردى / القبر / الغيب	هذا الشان	قضاء / شان	06
13	-	-	خلق / إذعان	02
14	المنى / الريح	غير إرسان	عمل	04
15	-	-	سخف / معجزة /	03
16	الشرق / الهم	رأي حيران	أمر / لبك / ملتبس	06
17	-	كل مضلعة / رمي النحوس / ذي بؤس	معضلة / حرمان	05
18	المستحيل	-	موضع / إمكان	03
19	-	صورة امرأة	جهالات / ألوان	03
20	الشرق	ذا الشرق	إحساس / وجدان	04
21	الشرق	روحها / داء الشرق	روح / روحاني	05
22	الأديان	أهلوه	عواطف / أديان	04
23	البر	عهده / عهد الملائك	حسن / إحسان	05
24	الروح	عهد الأنبياء / منذ أزمان	حنان	04
25	الفضائل	بعد اليأس / آمالهنَّ / قلب إنسان	-	04
26	الأم / الشرق	-	ذل / أهوان	04
27	الدنيا / الدنيا	طفلها	ميزان	04
28	السماء	-	ملك / شيطان	03
29	المنازل	دار عميان	-	02
30	-	ذنب الرجال	آلام / أشجان	03
31	النساء	مقلة العين / آلامها / غير أجفان	-	04
32	-	جيد غانية / فوق تيجان	جوهرة / جيد / غانية	05
33	-	واحات نشوان	ريحانة	02
34	-	منزل أسواء	غانية / أضغان	03
35	-	كل معنى	ألحان / ألحان	03
36	-	صوت الماء / وقعه / سمع ظمآن	-	03
37	الناس	-	قدر / يوم / ضدان	04

38	الضدين	لطفك / التقائهما	معنى / زوجان	05
39	-	مثل البغض	امرأة / رجل/ يوم /	05
40	-	مثل الذل	رجل / امرأة /سوء	05
41	الباني	قلوب الناس / قصر الحياة	باني	04
42	الحب / القلوب /	كل فؤاد / شكله	-	05
43	-	سور دار / أركانها / كل عمران	-	03
44	الخالد /الهاني	دار السعادة / دار الحب / دار منى /دار	-	06

المجموع	46	59	72	177
النسبة	% 25	% 33.33	% 41.67	% 100

ج / <u>تكرارالأداة والحرف</u>:

يحاول الشاعر استغلال إمكانية التكرار الموسيقية لبعض الأدوات والحروف، فهو: "في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك إذا استطاع أنْ يسيطر عليه سيطرة كاملة" [36]، وقصيدة الرافعي تفيض بهذا النوع الموسيقي، فتقرأ في كل حرف مكرر أو أداة مكرر صفة جمالية عميقة تؤدي إلى إثراء عناصر الدلالة في النص.

وهذا ما نلمسه من تكرار الرافعي **<u>أسلوبَ النداء</u>** الذي أحسن توظيفه في قصيدته، حيث وُفِّقَ في التنويع من أدواته التي اعتمد عليها، وقد وجد ضالته في هذا الأسلوب الخطابي للوصول إلى المعاني المرغوب فيها سواء حين لجأ إلى جلب عطف المخاطب إليه، أو لما سعى في مناجاته مع الله عز وجل. ومما يجدر الإشارة إليه أن حرف النداء "يا" هو أكثر الأدوات استعمالاً في الأبيات، وقد ورد في صور عدة نذكر منها:

1. <u>يا + اسم الموصول:</u>

إن أسلوب النداء وسيلة من وسائل الخطاب البارزة في قصيدة الشاعر، يلجأ إليها كثيراً سواء في عطف المخاطب إليه واستمالته. وقد وجد الرافعي ضالته فيها حيث أحسن توظيفها ضمن الصورة المركبة من حرف نداء "يا" واسم الموصول للعاقل "مَنْ «، والتي تكررت أربع مرات في قوله:

<u>يَـا مَـنْ</u> لِهَذَا المَرِيضِ المُدَنَّفِ العَانِـي ⁂ مُـــرَدِّد النَّفْـــسِ مِـــنْ آنٍ إِلَـــى آنِ
<u>يَـا مَـنْ</u> لَـهُ إِذْ يَرَى الدُّنْيَا كَمَا اشْتَبَهَتْ ⁂ بَقِيَّـــة الحُلْـــم فِـــي أَجْفَـــانِ يَقْظَـــانِ

يَـا مَـنْ لَـهُ إِذْ يَـرَى الأَشْيَـاءَ وَاهِنَـةً ⁂ كَمَـا بَـدَا أَثَـرُ الـذِّكْرَى بِنِسْـيَان
يَا مَنْ لَذَا الشَّرْقِ، يَا مَنْ لِلطَّرِيحِ عَلَى ⁂ لَحْـدِ الزَّمَـانِ بِأَيْـدِي شَـرِّ أَعْـوَان

إن امتداد الصوت بحرف النداء "يا" يكشف لنا عن حال الرافعي النفسية المتمردة على واقع المرأة البائس، حيث يستصرخ شعوره ويصيح بلغة الحسرة والتوسل لجلب عطف أي متلقي ونقل شعوره إليه باللجوء إلى مناداته بصيغة اسم الموصول "مَنْ " التي ألفتْ:" أصواتاً موسيقية، تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير فتتراسل بها المشارع، وهذه بدورها طريق بثّ أفكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير
بالعبارات الموقعة"[37].

2. يا النداء (المحذوفة) + لهفي:

لا غرو إذا علمنا أن النداء من الأساليب المتنوعة، وتأتي تنويعاته من تعدد أدواته التي يعتمد عليها، ولما يستهدف بها من غايات، هذا ما حمل الرافعي على استعمال أسلوب النداء المحذوف أداته "يا" والمتبوعة بالمنادى "لهفي" مجتمعة في ثلاثة أبيات، حيث لم يسعفه إلا هذا التكرار الخطابي الذي أفاد تقوية الجرس، في بَثٍّ حالته المفجوعة والمشحونة بدلالة الحسرة واللوعة لما آل إليه حال المرأة المشرقية، فهو يقول:

لَهْفِـي لِجَـوْهَرَة زَهْـرَاء مَـا سَـطَعَتْ ⁂ فِـي جِيـدِ غَانِيَـةٍ أَوْ فَـوْقَ تِيجَـانِ
لَهْفِـي لِرَيْحَانَـةٍ خَضْـرَاءَ مَـا قُطِعَـتَ ⁂ إِلاَّ لِتَـذْبُلَ فِـي وَاحَـاتِ نَشْـوَانِ
لَهْفِـي لِغَانِيَـةٍ عَـذْرَاءَ مَـا وُضِعَـتَ ⁂ إِلاَّ بِمَنْـزِل سـواءٍ وأَضْـغَانِ

إن امتداد هذه الأصوات المتكررة (لهفي) يكشف عن حال الشاعر النفسية، فهو – هنا – يستصرخ شعوره ويصيح بأسلوب خطابي: "يوقظ النفس ويلفت الذهن وينبه المشاعر" [38]، وذلك حتى ينتقد به آراء المجتمع التقليدي الذي يحط من شأن المرأة ويعتبرها سلعة تباع في أسواق مدن الشرق كأنها متاع من أمتعة الرجل الشخصية. ولا شك في أن صفات المرأة المتميزة والخالدة: جوهرة – ريحانة – غانية هي المعايير التي ركز عليها الشاعر في إثبات شخصية المرأة والنظر إليها نظرة إيجابية متعالية. وإذا نحن أَعَدْنا النظر في مَسْلَك تكرار الشاعر للنموذجين الأخيريْن، رأينا أنه بدأ بملاحقة المعنى المقصود من جميع جهاته ثم قذفه في ذهن المتلقي واضحا مؤثراً بفضل تضافر الأبنية التركيبية وازدياد فاعليتها الدلالية.

ويبقى نجاح التكرار معتمداً على قدرة الشاعر في خلْق انسجامٍ كاملٍ بين البُنى والظواهر التي وظفها في نصه، وعلى استطاعته في كشْف النقاب عما أراد التعبير عنه من مدلولات أساسية أو ثانوية تُضْفِي على المشهد الشعري حيوية وحركية. وهذا ما تحقق لدى الرافعي عند استخدامه **تقنية الشرط** في قوله:

إِذَا رَأَى اللَّيْلَ ظَنَّ القَبْرَ شَقَّ لَهُ ⁂ وظَنَّ أَنْجُمَهُ آثَارَ أَكْفَان
فَيَا إِلَهِي **إِذَا** أَجْرَيْتَ فِي قَدَرٍ ⁂ يَوْماً بِأَنْ يَلْتَقِي فِي النَّاسِ ضِدَّانِ
فَلَسْتَ تَبْنِي سِوَى دَار **إِذَا** خَرِبَتْ ⁂ أَرْكَانُهَا خَرِبَتْ مِنْ كُلِّ عِمْرَانِ

إنَّ تكرار الشاعر لأداة الشرط (إذا) في أول الشطر وفي منتصفه، مثلتْ بؤرة النص والمرتكز الأساسي لموضع اليأس والألم الذي ألمَّ به، باعتبارها: "أداة ذات فائدةٍ بنائِيّة تقومُ بِحفظِ بنائيةِ الأبيات، وتشكيل رابطٍ يعمل على تلاحُمِهَا وتواشُجِهَا، كما أَنَّها تُقَدِّم نصائحَ تعكسُ تجربةَ الشاعر العامَّة في الحياة "[39]. وللتعبير عن هذه الدلالات، لجأ الشاعر إلى نسق الشرط وجوابه الذي حمل في طياته أبعاداً إيحائيةً انسجمتْ والموقف الذي عاشه الشاعر، فتكرار "**إِذَا**" فتح باب الترادف والتوازي بين العبارات والجمل، حيث انبى ذلك على: "الجملة التلازمية التي تُعْرَفُ في علم التركيب الحديث بالجمل ذات الشَّقَيْن"[40]، وقد تحقق له ذلك بالاقتران الرائع بين أفعال الشرط بدلالة الماضي (رَأَى – أَجْرَى – خَرِبَ) وجوابها (ظَنَّ القبرَ – يلتقي في الناس– خربتْ).

مما لا شك فيه أنَّ الموسيقى الداخلية للنص تلعب دوراً أساسياً في إبراز مقاصد الشاعر والمساهمة في إيحاء معانيه الضمنية، كما تهدف إلى محاولة المزاوجة بين الشكل والمضمون لتوصيل الرسالة الشعرية بطريقة جذابة إلى المتلقي. وقد انسابت هذه الموسيقى عبر تكرار الرافعي لجملة من الحروف في ثنايا الأبيات، ومن أبرزها:

1. **حرف الجر "مِنْ "**:

ورد حرف الجر "مِنْ " في القصيدة عل تسميات كثيرة، لعل من أبرزها ما جَرَّ معاني الأفعال التي قبلها إلى الأسماء التي بعدها، والجر "يحصل من جرِّ الفك الأسفل إلى الأسفل، وجاءت هذه التسمية من أوصاف حركات الفم"[41]. وهذا ما نلاحظه في قوله:

يَا وَيْحَ لِلشَّرْقِ **مِنْ** أَمْرٍ بِهِ لَبِكٍ ⁂ كَالهَمِّ مُلْتَبِسٌ فِي رَأْيِ حَيْرَانِ
مِنْ كُلِّ مُضلِعَةٍ تَرْمِي بِمُعْضِلَةٍ ⁂ رَمْيَ النُّحُوسِ لِذِي بُؤْسٍ بِحِرْمَانِ

تَعَقَّــدَتْ وَالْتَــوَتْ كَالمُسْــتَحِيلِ فَمَــا ⁂ تُرِيـكَ **مِــنْ** مَوْضِــــــعٍ فِيهَـا لِإِمْكَـانِ
لَــوْ صَــوَّرُوهَا لَكَانَــتْ صُــورَةَ امْــرَأَةٍ ⁂ مَصْبُوغَــةٍ **مِــنْ** جِهَــــــالاَتٍ بِـأَلْوَانِ

إن التنغيم الإيقاعي المتمخض من تساوق الأصوات ومن تكرار الحر "مِنْ «، خلق حالةً من التجانس بين مكونات الصور، فكل حرف اقترن باسم بعده، مما منح قيمة تعبيرية تقوم على تحديد الملمح الرئيسي الذي ارتبط بمبنى القصيدة، ألا وهو تصوير الحياة الظالمة التي تعيشها الأنثى في مجتمعها ونظرته لها، وعلى هذا نجد الرافعي يعتني بالعنصر المكرر، ويركز عليه أكثر من سواه، ليضعَ في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة [42]، معتقداً أنه على المجتمع أن يغير هذه النظرة في يومنا الحاضر أكثر من أيّ يومٍ مضى.

2. **حروف الواو والكاف والفاء**:

يستفيض تكرار الحروف في هذه القصيدة استفاضةً تستوقف القارئ مَلِياً، حيث جعل الرافعي منها نغمة موسيقية تنقلنا إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر، محقِّقةً إيقاعاً موسيقياً داخلياً مبْنِياً على الحركة الداخلية القائمة على تردُّد الحرف نفسه واختلاف حركاته، فالموسيقى تسيرُ في صعود وهبوط وفق الحركات الداخلية للحروف متلائمةً مع الإيقاع العام للأبيات، ومن ذلك ما نجده من تكرُّر حرف "**الواو**" بمسافات زمنية قريبة في الشطر الواحد (بين 4 و5 و6 مرات):

وَ يَحْسِبُ الصُّبْحَ بَابَ المَــوْتِ لاَ حَ لَهُ ⁂ وَ فَــوْقَهُ الشَّمْسُ قَفْلٌ فَتْحَتُهُ دَانِي .
① ② ③ ④

مستيئسيــن وَ لَمَّــا يــأملــوا أَمــلاً ⁂ وَ اليأسُ داءٌ لنفس العاجز الــوانِي .
① ② ③ ④

وَ يــذعنــون وَ لا ما يُذعنــون لــهُ ⁂ لكنَّهُ خلُــقٌ يقضــي بــإِذعــانِ .
① ②③ ④

سخفٌ وَ أسخفُ منهُ وَ هــو مَعجَزةٌ ⁂ وَ ضلَّــهُ أن يُسمُّــوهُ بــإيمــان .
① ② ③ ④ ⑤

ربــوا لذا الشرق يا قــومي ممرِّضــةً ⁂ تحنــو عليهِ بإحساس وَ وجــدان .
① ② ③ ④⑤

لــوْ صــوَّروها لكانت صــورة امرأة ⁂ مصبــوغة من جهالات بألــوان .
① ②③ ④ ⑤ ⑥

فنظرة تأملية للمقطع الشعري تكشف عن الحضور المكثف لحرف الواو الذي تكرر (28) مرة بحركات مختلفة، حيث ساعد هذا التكرار على زيادة النغم الصوتي والنبضات الإيقاعية ضمن البيت الواحد، وإنْ كان هذا لا يعني ضرورة شيئاً مُهماً حتى لو جاء هذا الاستخدام عفوياً، ولكنه يبرز روحاً جمالية يدركها القارئ أو المتلقي بروحه [43]. وعلى غرار ذلك، فقد شَكَّلَ تَكرُّرُ حرف الواو عمودياً - في بداية الأبيات - أداةً بلاغية عملتْ على تصوير الموقف وتجسيمه، فضلاً عن الإيحاء الذي أنشأه ذلك الصوت، وهذا ما نلمحه في قوله:

وَ يَحْسِبُ الصُّبْحَ بَابَ المَوْتِ لاَحَ لَهُ ⁂ وفَوْقَهُ الشَّمْسُ قَفْلٌ فَتْحَتُهُ دَانِي
وَ يَسْبَقُونَ الرَّدَى لِلْقَبْرِ وَهُوَ قَضاً ⁂ فِي الغَيْبِ فَاعْجَبْ لِهَذَا الشَّانِ مِنْ شَانِ
وَ يُذْعِنُونَ وَلاَ مَا يُذْعِنُونَ لَهُ ⁂ لَكِنَّهُ خُلُقٌ يَقْضِي بِإِذْعَانِ
وَ يَسْأَلُونَ المُنَى تَجْرِي بِلاَ عَمَلٍ ⁂ كَالرِّيحِ جَارِيَةً فِي غَيْرِ إِرْسَانِ
وَ لَيْسَ يَطْرُبُ صَوْتُ المَاءِ مُنْحَدِراً ⁂ كَمَا تَرَى وَقْعَهُ فِي سَمْعِ ظَمْآنِ
وَ لاَ خَلَقْتَ كَمِثْلِ الذُّلِّ فِي رَجُلٍ ⁂ تَسُومُهُ امْرَأَةٌ سُوءاً بِعُدْوَانِ

لقد أوثق الشاعر هذه الأبيات بفعْل رابط لغوي هو "الواو" الذي يفيد الاستئناف، وكأننا به يريد لحمة صور المعاناة التي يقاسيها ذاك الشرق وسط مجتمع لا يرحم، حتى أنَّ الأفعال التي تلاحمتْ مع الواو جاءت متلاحقة متعاقبة: (يحسب/ يسبقون/ يذعنون/ يسألون/ يطرب/ خلقت). فحَمَّلَ – بذلك – حرف

الواو دلالات متنوعة وطرائق أسلوبية متعددة تراوحت بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومن هنا جاء توظيف الشاعر لحرف الواو المكرر بغرض: "التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد،

لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعريّ "[44]. وعلى هذه الشاكلة، تتكرر بعض الأحرف وسواها في ثنايا

القصيدة، حيث يأتي حرف "**الكاف**" ليجسد كشفاً واضحاً لتجربة الشاعر الانفعالية في قوله:

تَعَقَّدَتْ وَالْتَوَتْ كَالمُسْتَحِيلِ فَمَا ⁂ تُرِيكَ مِنْ مَوْضِعٍ فِيهَا لِإِمْكَانِ
يَرَى حَنَاناً كَعَهْدِ الأَنْبِيَاءِ وَمَا ⁂ تَشْتَاقُهُ الرُّوحُ فِيهِ مُنْذُ أَزْمَانِ
كَمُقْلَةِ العَيْنِ فِي آلاَمِهَا اعْتَجَلَتْ ⁂ وَالدَّاءُ مَا مَسَّ مِنْهَا غَيْرَ أَجْفَانِ
فَمَا خَلَقْتَ كَمِثْلِ البُغْضِ فِي امْرَأَةٍ ⁂ يَنَالُهَا رَجُلٌ يَوْماً بِطُغْيَانِ

وَلاَ خَلَقْتَ كَمِثْلِ الذُّلِّ فِي رَجُلٍ ⁂ تَسُومُهُ امِرَأَةٌ سُوءاً بِعُدْوَانِ

إن أداة التشبيه "الكاف" تفرض وجودها على الأبيات، إذْ تكررتْ في كل بيتٍ مرةً، وكأنَّ بهذا الأداء التشبيهي في صياغة الصور المعنوية جاء ليكشف عن مرحلة تعاطف خاص عاشه الشاعر مع المرأة الشرقية التي انتقد سلباً وضعها في قيود المجتمع، هذه المرحلة التي شكلتْ في بنائها وحدة موسيقية وإيقاعية مستقلة (كالمستحيل / كالعهد / كمقلة / كمثْل). فجاءت الأبيات معتمدة على: "التنويع والتلوين في أسلوبه البلاغي وفي صياغاته التشبيهية لأبعاد لوحته الفنية التي يرسمها بالكلمات والتراكيب، والصور، ويحتكم فيها إلى المران والدربة والتي تتفاوت بتفاوت استعداد النفس، وتمام القدرة، وتجدد الفكرة، والمعنى"[45].

وتتسع دائرة تكرار الرافعي للحرف، حيث نلاحظ انتشار حرف "**الفاء**" بشكل رأسي مكثَّفٍ في صدر أربع أبيت من القصيدة، وهو الأمر الذي أَحْدَثَ توازناً قويّاً بين: "تركيبات الجمل، وعَمَّقَ حِسَّ الإمحاء والطبيعة الحلمية"[46]، ويتضح ذلك في قوله:

فَيَا إِلَهِي إِذَا أَجْرَيْتَ فِي قَدَرٍ ⁂ يَوْماً بِأَنْ يَلْتَقِي فِي النَّاسِ ضِدَّانِ
فَاجْعَلْ لِلُطْفِكَ مَعْنًى فِي الْتِقَائِهِمَا ⁂ كَيْلاَ يَكُونَ مِنَ الضِّدَّيْنِ زَوْجَانِ
فَمَا خَلَقْتَ كَمِثْلِ البُغْضِ فِي امْرَأَةٍ ⁂ يَنَالُهَا رَجُلٌ يَوْماً بِطُغْيَانِ
فَلَسْتَ تَبْنِي سِوَى دَار إِذَا خَرِبَتْ ⁂ أَرْكَانُهَا خَرِبَتْ مِنْ كُلِّ عِمْرَانِ

فالرافعي يقوّي النغم ويؤكّده عبر تكراره لحرف "الفاء" في بداية صدر الأبيات، ويطلق على هذا النوع التكرار الاستهلالي، حيث أكْسَبَ بداية وفاتحة كل مطلع: " مزية سمعية وأخرى فكرية: الأولى ترجع إلى موسيقاها، والثانية إلى معناها"[47]. إذْ أسهمت الأولى (الموسيقى) في الكشف والتعبير عن الثانية (الجوّ النفسي للشاعر + التجربة الشعرية + العواطف والانفعالات) وعملَتْ على نقلها وإيصالها إلى الآخرين، مما يُحْدِثُ فيهم انفعالاً يختلف قوةً وضعفاً حسب استجابتهم لها.

ثانياً: تكرار العبارة:

لقد عَمِدَ الرافعي – من أجل توفير الموسيقى في شعره - إلى تكرار عبارة معينة دون تغيير معناها في أول كل بيت، وهو لون من ألوان التكرار النغمي [48]، والذي يُراد به تقوية الجَرْس وتحقيق توازناً إيقاعياً متناغماً مع الإيقاع الشعري العام. وهذا ما نراه في قوله:

يَا مَنْ لَهُ إِذْ يَرَى الدُّنْيَا كَمَا اشْتَبَهَتْ ⁂ بَقِيَّة الحُلْـــم فِي أَجْفَـــانِ يَقْظَـــانِ .
يَا مَنْ لَهُ إِذْ يَرَى الأَشْيَـــاءَ وَاهِنَـــةً ⁂ كَمَـــا بَـــدَا أَثَـــرُ الذِّكْرَى بِنِسْيَانِ .

فالتكرار في البيتيْن السابقيْن هو ما يُعْرفُ بالتكرار الاستهلالي، و في هذا تنبيه من قبل الشاعر على أهمية المكرر الذي زادَ في نغمة البيتيْن و قَوَّى جرس المفردات فيها ، إذْ بدأَ الشاعر البيتيْن بعبارة "يَا مَنْ لَهُ إِذْ يَرَى" مستغيثاً و متوسِّلاً، مما كَشَفَ لنا عن عاطفة قوية متأججة لحظة إبداع القصيدة ، وكان (مَنْ) المحور الذي أسهم في تشكيل مشهد متكامل، محوره مناجاة الخالق - عز وجل – الذي لا تضرع إلاَّ إليه في رعاية هذا الإنسان المريض، فجاء المشهد ممزوجاً بين عالم الشاعر الداخلي و بين تلك العوالم الخارجية التي أشعرتْهُ باليأس و الخيبة. ومن هنا جاء تكرار تلك العبارة من باب: "إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو - بهذا المعنى - ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه" [49].

وقد يردّد الرافعي الكلمة ذات النغمة الخاصة في أكثر من بيت، مما يؤدي إلى تكرار جَرْسها وانضمام بعضه إلى بعض، فيُحْدِثَ في النهاية الأثر الموسيقيّ المطلوب ومن ذلك قوله:

فَمَا خَلَقْتَ كمثل البغض في امـــــرأةٍ ⁂ ينالهـــــا رجـــلٌ يـــوماً بطغيان .
وَ لاَ خَلَقْـــتَ كمثل الذل في رجـــلٍ ⁂ تســـومهُ امـــرأة ســـوءاً بعُدوان .

فالرافعي يكرر - بصورة لافتة- الجملة الفعلية (مَا خَلَقْتَ + لاَ خَلَقْتَ) المنفية بأداتيْ النفي (مَا ولاَ) والتي كان فيها الفعل (خَلَقْتَ) المحور الذي انطلق منه الشاعر للتعبير عن معانيه وأفكاره، حيث أضفى ذلك الفعل بصيغة الماضي مزيداً من الدلالات اليقينية، وأسهم تكراره – أيضاً – في توسيع المعاني، وبخاصة عندما اتصل بحرفيْ النفي (مَا ولاَ) اللذيْن مَنَحَا معاني القصيدة كلها مزيداً من الشمولية والاتساع. فقد وقف الشاعر – في البيتيْن - عند طبيعة الخَلْق ومسألة المعاملة فيما بينهم، معترفاً بقدرة الله سبحانه وتعالى في التصَرُّف في خَلْقِهِ، مِصْدَاقاً

لقوله تعالى: " أَلاَ لَهُ الخَلْقُ والأَمْرُ تَبَارَكَ اللهُ رَبُّ العَالَمِينَ "[50]. مما أيقن الشاعر بالتسليم بأنَّ على كل من الرجل والمرأة التلاحم فيما بينهم، لأنَّ دواءَ الأول (الشرق المريض) هو بيد الثاني.

ثالثاً: التكرار الاشتقاقي:

إن من أنواع التكرار الذي نجده في القصيدة التكرار الاشتقاقي، وهو ترديد صوتي موسيقي يقوم على تكرار أصوات لفظتين أو أكثر مختلفتين أو متشابهتين في المعنى، ويكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه القارئ بوجود كفَّتيْن موسيقيتيْن متساويتيْن إحداهما سبب في الأخرى، وإنما يأتي هذا الأداء التكراري - كما يقول جون كوهن في كتابه "بناء لغة الشعر": "من تردد زمني يُمَتِّعُ الأذن برنينه، ولا يُسَمَّى البناء بناءً إيقاعياً إلاَّ إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة"[51]. ومن أمثلة هذا التكرار الاشتقاقي قول الرافعي:

مُسْتَيْئِسِيــنَ وَلَمَّــا **يَأْمَلُــوا أَمَــلاً** ⁂ وَاليَــأْسُ دَاءٌ لِنَفْــسِ العَــاجِزِ الــوَانِي

وَيُذْعِنُــونَ وَلاَ مَــا **يُذْعِنُــونَ** لَــهُ ⁂ لَكِنَّــهُ خُلُــقٌ يَــقْضِي **بِــإِذْعَانِ**

لَــوْ **صَوَّرُوهَــا** لَكَانَــتْ **صُــورَةَ** امْــرَأَةٍ ⁂ مَصْبُوغَــةٍ مِــنْ جَهَــالاَتٍ بِــأَلْوَانِ

إن في الأبيات مهيمنات صوتية حقَّقَتْ اكْتساباً أسلوبياً من خلال آلية التكرار الاشتقاقي، وفضْلاً عن دلالة التأكيد التي أدَّتْها المصادر (أملاً – إذْعان – صُورة) مع أفعالها (يأْملُوا – يُذْعِنون – صوَّروها)، فقد خَلَعَ تكرار الأصوات في هذه الأبيات الثلاثة جواً من التناغم الموسيقي الواضح ترك تأثيراً نغمياً محسوساً. ولم يكتفِ الشاعر بتكرار تلك الأفعال ومصادرها، بل أحْسَنَ – أيضًا - توظيف صوت "الواو" توظيفاً موفقاً، وهو نمط أسلوبي قصدي أراد منه تجسيد الأفعال عن طريق الإطالة في تعميق الدلالة النفسية، لأنَّ: "عملية إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي وتكريره تقضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصلية ما يزيد تقوية ترديده في البيت"[52]:

يَأْمَلُوا ⇦ أَمَلاً

يُذْعِنُونَ ⇦ ماَ يُذْعِنُونَ ⇦ إِذْعَان

صَوَّرُوهَا ⇦ صُورَةَ

على أنَّ هذا النوع من التكرار – لسهولته - لا ينتج لضُعْفٍ لدى الشاعر أو لعدم قدرته على الإتيان بغيره مما يخدم أفكاره ومشاعره، وإنما هو أسلوب فني تعبيري له دلالته الإيحائية. وهو

يدل – أيضاً - على ثقافة الشاعر اللغوية في ربط دلالات الأصوات بالمعاني. ومن الشواهد الأخرى على هذا النوع نجد قوله:

سُخْفٌ وَ**سَخَفٌ** مِنْهُ وَهُوَ مَعْجَزَةٌ ⁂ وَضِلُّهُ أَنَ يُسَمُّوهُ بِإِيمَانِ
مِنْ كُلِّ **مُضْلِعَةٍ تَرْمِي بِمُعْضِلَةٍ** ⁂ **رَمْيَ** النُّحُوسِ لِذِي بُؤسٍ بِحِرْمَانِ
يَرَى بِهَا **عَهْدَهُ عَهْدَ** المَلاَئِكِ فِي ال ⁂ بِرِّ الطَّبِيعِيِّ فِي **حُسْنٍ وَإِحْسَانِ**

فقد كان غرض الشاعر من تكرار المصدريْن (سُخْفٌ وسَخَفٌ) اللذيْن يرجعان إلى جِذْر واحد (سَخَفَ) التكثيف من دلالة الضعف التي بلغها ذلك الإنسان في مجتمعه، مما جعل من البيت وسيلة تعبيرية ناجعة لنقل التجربة الشعورية إلى المتلقي.

أما في البيت الثاني، فقد جاء الشاعر باسمَيْ الفاعل (مُضلِعَةٌ) و (مُعْضِلَةٌ) وقد جانس بينهما في الصوت والمعنى، وهو ما يعرف بالجناس الاشتقاقي الذي يُعَدُّ من التكرار حيث أنَّ: "القيمة اللفظية به هي ذات القيمة في التجنيس الحقيقي لاتفاق الحروف في اللفظتين ولا يختلف إلا الوزن فالتجنيس حادث فيهما بترجيح جرس الحروف المتماثلة"[53]. فكلما ثقلت الهموم على ذلك الإنسان العليل واشتدت به الخطوب، ضاقت عليه الأرض بما رحبت وعجزَ عن الحركة. وقد أكد الشاعر هذا المعنى عن طريق المصدر في قوله: (تَرْمِي، رَمْي) ليؤكد على تلك المشاكل التي أعيتْ كاهل الشرق المريض فاستغلقتْ حياته.

أما في البيت الثالث، فقد كرر الرافعي لفظة (عَهْد) مرة مضافة إلى ضمير الغائب (الهاء)، ومرة مضافة إلى لفظة (الملائك)، وقد دلت اللفظة بصيغة الإفراد على حسن الرعاية بذاك الإنسان، ثم أُضِيفَتْ اللفظة إلى الملائك لتقارب معنى عناية ملائكة الرحمن بالخلْق أجمعين. ولعلنا لا نجانب الحقيقة إذا اتفقنا مع مَنْ قال: أنّ الموسيقى الشعريّة تعبيريّة إيحائيّة، تضفي على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وأيقنوا بأنّ الكلمات أصواتٌ، ودلالةُ الأصوات موسيقيّة إيحائية قبل أن تكون تعبيريّةً وصفيّةً"[54].

د- **الخاتمة**:

بعد هذه الرحلة في تمظهرات التكرار في قصيدة "الشرق المريض" لمصطفى صادق الرافعي، آن لنا أن نوجز ما سبق وأن حللناه في النتائج التالية:

1. وقفت هذه الدراسة عند صور مختلفة من التكرار والتي تمثلتْ في تكرار البداية وتكرار العبارة والتكرار الاشتقاقي. وأظهرت الدراسة أن التكرار اللفظي بأنواعه (الفعل والاسم والأداة والحرف) كان الصورة الأكثر شيوعاً وانتشاراً في القصيدة.

2. أظهرت الدراسة – أيضاً – أن التكرار عند الشاعر غالباً ما يأتي في بداية الأبيات، وهو ما يعرف بالتكرار الاستهلالي، وفي هذا تنبيه من قبل الشاعر على أهمية المكرر، وقد جاء هذا النوع من التكرار بصور مختلفة.

3. بينت الدراسة أهمية التكرار بوصفه وسيلة تعبيرية مهمة في توضيح خبايا النص الشعري، والكشف عن ثقافة الشاعر وحالته النفسية، فكان التكرار في شعر الرافعي انعكاساً لثقافته الدينية، ومواقفه الفكرية، وعاطفته الصادقة المتأججة.

4. وانتهت الدراسة إلى أن التكرار عند الرافعي كان عنصراً مهماً في إغناء القصيدة: موضوعياً وجمالياً وإيقاعياً، وتجاوز أن يكون مجرد عنصر لفظي لا يؤدي وظائف في بناء النص الشعري.

5. أن هذه القصيدة – في رأينا - لم تغلق نفسها على قارئها، ولم تستعص عليه، بل فتحت له آفاقاً ورؤى جديدة ذات دلالات قوية ومثيرة تعمل على جذب انتباهه ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوره الرافعي. أضف إلى ذلك أيضا أن القصيدة تمثل النزعة الإنسانية والشعور الإنساني المحض الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر وبناء حياته، وأخيرا تمثل قصيدة الشرق المريض نموذجاً شعرياً يستحق الوقوف عنده سواء في المضمون، أو في السمات الفنية، أو في اللغة المستخدمة، التي تعتمد على علاقات جديدة، فتكتسب الألفاظ فيها أبعادا نفسية تتعدى أحيانا كثيرة المعنى المعجمي.

6. وتوصي الدراسة – أخيراً - بضرورة اتجاه الدرس النقدي الحديث إلى الاهتمام بشعر الرافعي، فهو شاعر غزير الإنتاج، يملك لغةً تجمع بين الجزالة والعمق، ويحوي شعره صوراً شعرية فيها الكثير من الابتكار والتجديد، ومع هذه المكانة الشعرية إلا أن الملاحظ هو تجاهل الدارسين لأدبه وفنه، وقد ذهب بعضهم إلى تبني بعض الأحكام النقدية المسبقة غير الدقيقة التي وسمت أدبه بالتقريرية والتقليدية، وهذه الآراء – في رأينا – تحتاج إلى إعادة نظر.

إحالات البحث

[1] ينظر ترجمته في : الأعلام للزركلي 235/7، و الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد للدكتور مصطفى البدري ، و مصطفى صادق الرافعي فارس تحت راية القرآن للدكتور محمد رجب البيومي ، و وحي الرسالة للزيات 440/4 ، و حياة الرافعي لمحمد سعيد العريان ، و مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية للدكتور مصطفى الجوزو ، و مصطفى صادق الرافعي كاتبا عربيا و مفكرا إسلاميا للدكتور مصطفى الشكعة ، والجانب الاجتماعي في أدب المفكر الإسلامي مصطفى صادق الرافعي لعبد الستار السطوحي ، و من أدب الرافعي و معاركه للدكتور عباس بيومي عجلان ، و مصطفى صادق الرافعي والاتجاهات الإسلامية في أدبه للدكتور على عبد الحليم محمود ، و مدرسة البيان في النثر الحديث للدكتور حلمي القاعود ، و رسائل الرافعي التي جمعها أبو رية .

[2] ينظر: أحمد حسن الزيات، وحي الرسالة – القاهرة – دار نهضة مصر للطباعة– ط8– 1964– ج4 – ص441.

[3] ينظر: محمد سعيد العريان، حياة الرافعي – القاهرة، مطبعة الاستقامة – ط 3 – 1955 – ص 33.

[4] الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد لمصطفى نعمان البدري– بيروت– دار الجيل – ط 1– 1991– ص318.

[5] المرجع نفسه – ص 318 و319.

[6] ينظر: جماع هذه الكتب في كتاب "من أدب الرافعي ومعاركه للدكتور بيومي" - ص 18.

[7] المرجع السابق – ص 318. وفيه استعراض لجملة من قضايا الأدب الغربي التي تحدث عنها الرافعي.

[8] محمد سعيد العريان، حياة الرافعي - ص 227.

[9] محمود أبو رية، رسائل الرافعي – القاهرة – دار المعارف – ط 2 - 1969 - ص 48.

[10] عبد العزيز المقالح ، عمالقة عند مطلع القرن – بيروت – دار الآداب – ط 1– 1404هـ/1984م – ص 132.

[11] ينظر : ضيف الله، نثر مصطفى صادق الرافعي– الجزائر– دار مكتبة الشركة الجزائرية– ط1– 1968- ص128

[12] ينظر : محمد سعيد العريان ، حياة الرافعي – ص 74.

[13] مصطفى صادق الرافعي ، حديث القمر – مصر – المكتبة الأهلية – ط 2 – 1922 - ص 155.

[14] المصدر نفسه – ص 88.

[15] المصدر نفسه – ص 17.

[16] المصدر نفسه – ص 160.

[17] المصدر نفسه – ص 160.

[18] المصدر نفسه – ص 161.

[19] المصدر نفسه – ص 162 و163.

[20] المصدر نفسه – ص 163 و164.

[21] المصدر نفسه – ص 164 و165.

[22] المصدر نفسه – ص 165 و166.

[23] المصدر نفسه – ص 166.

[24] المصدر نفسه – ص 166 و167.

[25] المصدر نفسه – ص 167.

[26] المصدر نفسه – ص 167 و168.

[27] المصدر نفسه – ص 168 و169.

[28] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر - بغداد – مكتبة النهضة – ط3 – 1965 – ص 242.

[29] محمد أبو موسى، خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني– القاهرة– مكتبة الزهراء – ط 1– 1998– ص206 و207.

[30] مصطفى السعدي، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – الإسكندرية – منشأة المعارف – ط1– 1987 – ص 72.

[31] ينظر: ابن جني، الخصائص – تحقيق: محمد علي النجار – بيروت– دار الهدى للطباعة والنشر – ط2 – ب.ت –ج3 –ص330 و331.

[32] ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة – بيروت – دار الآداب – ط 1 – 1995 - ص 22.

[33] ينظر: محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات– منشورات الجامعة التونسية– 1981- ص64.

[34] محمد مفتاح، دينامية النص – الرباط – المركز الثقافي العربي- 1978 - ص 94.

[35] ينظر: العربي السيد درويش، أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر- القاهرة–الهيئة المصرية العامة للكتاب–1987- ص153.

[36] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر – ص 230 و231.

[37] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث - بيروت – دار العودة – 1987 – ص 367.

[30] بسيوني عبد الفتاح قيود، علم المعاني – دراسة بلاغية ونقدية – القاهرة – ط 2 – 2004 – ص 336.

[39] موسى ربايعة، التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية – الأردن– جامعة اليرموك– ب.ط– 1988– ص31.

[40] عبد السلام المسدي، الحداثة والنقد – بيروت – منشورات دار أمية – ط 2 – 1989 - ص 94.

[41] فاضل السامرائي، معاني النحو – بيروت – مؤسسة التاريخ العربي – 2007 – ج 3 – ص 5.

[42] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر – ص 266.

[43] ينظر: محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي– بغداد– دار الشؤون الثقافية العامة – ط1– 1993– ص201 و202.

[44] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية – ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ – الرباط - دار توبقال للنشر- ط 1 – 1996 - ص 915.

[45] على سلامه، الأدب العربي في الأندلس تطوره موضوعاته أشهر أعلامه – بيروت - دار صادر - ص90.

[46] كمال أبو ديب، شوقي والذاكرة الشعرية – مجلة " فصول «– ع 1 – 1982 – ص 98.

[47] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير – بيروت – عالم الكتب – ط 2 – 1986– ص 12.

[48] عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب – مصر - شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده – ط 1 - 1955 – ج 2 – ص 50.

[49] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر – ص 276.

[50] سورة الأعراف: الآية 54.

[51] جون كوهن، بناء لغة الشعر– ترجمة: أحمد درويش - القاهرة – دار المعارف – ط 2 - 1993 – ص 112.

[52] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات – ص 56.

[53] ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عن العرب– بغداد- دار الرشيد للنشر 1986– ص 274 و275.

[54] صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: دراسات وقضايا – مصر- مكتبة الخانجي بمصر– ط1 -1990- ص47.

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم.

- **المصدر**:

1. مصطفى صادق الرافعي، حديث القمر – مصر – المكتبة الأهلية – ط 2 – 1922.

- **المراجع**:

1. ابن جني، الخصائص – تحقيق: محمد علي النجار– بيروت – دار الهدى للطباعة والنشر– ط 2 – ب.ت – ج3.
2. أحمد حسن الزيات، وحي الرسالة – القاهرة – دار نهضة مصر للطباعة – ط 8 – 1964 – ج 4.
3. بسيوني عبد الفتاح قيود، علم المعاني – دراسة بلاغية ونقدية – القاهرة – ط 2 – 2004.
4. الحلبيّ وأولاده – ط 1 - 1955 – ج 2.
5. صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: دراسات وقضايا – مصر - مكتبة الخانجي بمصر– ط 1 - 1990.
6. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة – بيروت – دار الآداب – ط 1 – 1995.

7. ضيف الله، نثر مصطفى صادق الرافعي – الجزائر – دار مكتبة الشركة الجزائرية – ط 1 – 1968.

8. عبد السلام المسدي، الحداثة والنقد – بيروت – منشورات دار أمية – ط 2 – 1989.

9. عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن – بيروت – دار الآداب – ط 1– 1404هـ / 1984 م.

10. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب – مصر - شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده – ط 1 - 1955 – ج 2.

11. العربي السيد درويش، أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر- القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1987.

12. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير – بيروت – عالم الكتب – ط 2 – 1986.

13. على سلامه، الأدب العربي في الأندلس تطوره موضوعاته أشهر أعلامه – بيروت - دار صادر.

14. فاضل السامرائي، معاني النحو – بيروت – مؤسسة التاريخ العربي – 2007 – ج 3.

15. كمال أبو ديب، شوقي والذاكرة الشعرية – مجلة " فصول " – ع 1 – 1982.

16. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عن العرب–بغداد- دار الرشيد للنشر/1986

17. محمد أبو موسى، خصائص التراكيب– دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني–القاهرة– مكتبة الزهراء– ط 1 – 1998.

18. محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات – منشورات الجامعة التونسية – 1981.

19. محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – بغداد– دار الشؤون الثقافية العامة – ط 1 – 1993.

20. محمد سعيد العريان، حياة الرافعي – القاهرة، مطبعة الاستقامة – ط 3 – 1955.

21. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث - بيروت – دار العودة – 1987.

22. محمد مفتاح، دينامية النص – الرباط – المركز الثقافي العربي- 1978.

23. محمود أبو رية، رسائل الرافعي – القاهرة – دار المعارف – ط 2 - 1969.

24. مصطفى السعدي، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث– الإسكندرية– منشأة المعارف– ط1 –1987

25. مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد – بيروت – دار الجيل – ط 1– 1991.

26. موسى ربايعة، التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية – الأردن– جامعة اليرموك– ب.ط– 1988.

27. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر - بغداد – مكتبة النهضة – ط 3 – 1965.