جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية
بإيتاي البارود

نونية هاشم الرفاعي

(رسالة في ليلة التنفيذ)

دراسة بلاغية تحليلية

الدكتور
الدسوقى محمد أبو غرارة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على من أوتيَ جوامع الكلم، وزمام البيان، محمد بن عبد الله النبي الأمي العربي، وعلى آله وصحبه ومن اهتدي بهديهم وسار على دربهم إلى يوم الدين.

وبعـــــد ،،،

فالشعر هو المنهل العذب الذي ينهل منه الباحثون في رياض هذه اللغة الكريمة، فهو يخاطب القلب قبل العقل، ويحتوي على كثير من الخصائص التي تتمتع بها هذه اللغة، ولاشك أن دراسة المسائل البلاغية في الشعر من الدراسات ذات الأهمية بمكان في مجال البحث البلاغي؛ لأننا ندرك من خلالها الصلة الوثيقة بين النظرية والتطبيق، وكيفية تحليل النصوص والوقوف على بلاغتها وإبراز محاسن صياغتها، ودلالات نظمها.

وإذا كان الشاعر جزءاً من المجتمع الذي يعيش فيه، وشعره صدى لهذا المجتمع، يصوره فيه تصويراً حياً، فالدارس – أيضاً – له دوره في الكشف عن سمت هذا الشعر، وكيف جاءت صياغته وتعبيراته كاشفة عن أحاسيس قائله ومشاعره تجاه ما يصوره.

والشاعر هاشم الرفاعي اشتهر بالشاعر الثائر، والشاعر الإسلامي، وشاعر الحرية، وذلك لكثرة شعره في هذه الجوانب، ولعل من أبرز قصائده التي تعبِّر عن تلك المعاني، تلك القصيدة النونية (رسالة في ليلة التنفيذ)، وإذا كنت من المعجبين بشعره إجمالاً، إلا أن لهذه القصيدة شغفاً خاصاً في قلبي، ووقعاً مؤثراً في نفسي، فطالما أحببت قراءتها، حتى كدت أن أحفظها، وقد كان ذلك منذ زمن بعيد، وذلك لما تحمله من معانٍ إنسانية راقية تحارب الظلم وتقف ضد الاستبداد، وزاد من وقع هذه القصيدة في قلبي الأحداث التي

مرت بها مصرنا الحبيبة في ثورتها المباركة، ثورة الخامس والعشرين من يناير، التي أسقطت رؤوس الطغاة وأطاحت بفحول الظلم والاستبداد، وعلى البقية الباقية تدور الدوائر بإذن الله – تعالى –.

ومن هنا جاءت فكرة دراسة هذه القصيدة دراسة بلاغية، لِمَا أستشعر فيها من معاني العزة والكرامة، فهي نبع ثر يلهب حفيظة كل ثائر من أجل الحرية والكرامة، والحق أن هذه القصيدة "ما تكاد تقرؤها حتى تنقلك إلى أجواء التجربة التي عاناها الشاعر، وما تكاد تنتهي من قراءتها حتى يفعمَ قلبك بمشاعر الإشفاق الممزوج بالإكبار لذلك الشهيد، وبالقدر ذاته تضطرم نفسك غيظاً ونقمة على ظالميه"(١).

أما عن منهجي في هذا البحث: فهو وضع المجموعة من الأبيات المتناسبة في المعنى تحت عنوان، ثم أقوم بتحليل تلك الأبيات تحليلاً بلاغياً، كاشفاً عن دلالات ألفاظها وحروفها وأسرار جملها مع المحاولة الجاهدة في تلمس مشاعر الشاعر ونفسيته من خلال مفرداته وجمله وتعبيراته.

أما عن خطة البحث فهي كما يلي:

١- **المقدمة**، وذكرت فيها سبب اختياري لموضوع البحث، والمنهج الذي اتبعته فيه، والخطة التي سرت عليها.

٢- **التمهيد**، وقد تناولت فيه أمرين:

---

(١) النقد الأدبي القديم بين النظرية والتطبيق، د/ محمد بظاظو، و د/ يوسف عبد الوهاب، ص: ٤٠، مطبعة اللوتس ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م، وقد شكّلت القصيدة جزءاً من الكتاب، وقد شرحها د/ محمد بظاظو شرحاً أدبياً متلمساً بعض جوانبها الفنية، ولكنه لم يذكر شيئاً عن البلاغة فيها إلا النذر اليسير جداً.

(أ) **الأول**: ذكرت فيه نبذة مختصرة عن الشاعر من حيث نسبه، ونشأته وأثرها في نبوغه الشعري، وتعليمه، ومراحل نبوغه الشعري، ووفاته.

(ب) **الآخر**: ذكرت فيه بعض الأضواء على القصيدة من حيث: موضوعها والشخصيات التي وردت في تلك القصة الشعرية، وبحر القصيدة وملاءمته لموضوعها، وقافيتها ومدى ملاءمتها لموضوعها ونفسية الشاعر.

٣- **ذكر القصيدة كاملة**، ثم تقسيمها إلى تسع مقطوعات، كل مقطوعة تحمل عنوانًا مناسباً وهي مرتبة كالآتي:

١- الشاعر بين المحنة والمنحة، واشتملت على الأبيات من: ١ – ٨.

٢- سخرية وتهكم، واشتملت على الأبيات من: ٩ – ١٢.

٣- إحساس الشاعر بالسجن والسجان، واحتوت على الأبيات من: ١٣ – ٢٤.

٤- لوم وتأنيب، واحتوت على الأبيات من: ٢٥ – ٣١.

٥- نداء الهمة، وجاءت أبياتها من: ٣٢ – ٤١.

٦- هاجس الحيرة، وأبياتها من: ٤٢ – ٤٦.

٧- الصبح بين مطلعين، واشتملت على الأبيات من: ٤٧ – ٥٤.

٨- مواساة الأبوين، وجاءت أبياتها من: ٥٦ – ٦٧.

٩- الحق منتصر في النهاية، واحتوت على الأبيات من: ٦٨ – ٧١.

٤- **ثم جاءت الخاتمة** تحمل أبرز ما حفلت به القصيدة من صور بلاغية، وما استخدمه بكثرة من الألوان البلاغية وما أقل.

٥- ثم أنهيت البحث بفهرس للمصادر والمراجع، وآخر للموضوعات.

والله أسأل التوفيق والسداد، وأن يجنبني الذلل بقدرته، وأن يكتب الرضا والقبول لهذه الدراسة المتواضعة، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

التمهيد

أولاً : نبذة مختصرة عن الشاعر[1]:

(أ) نسبه: هو السيد بن جامع بن هاشم بن مصطفي الرفاعي، ينتهي نسبه إلى الإمام أبي العباس أحمد الرفاعي الكبير مؤسس الطريقة الرفاعية في القرن السادس الهجري بأم عبيدة بالعراق. وقد اشتهر الشاعر باسم جده هاشم الرفاعي تيمُّناً به فقد كان أحد العلماء الفضلاء من أعلام التصوف السني.

أما عن والده: فهو الشيخ جامع الرفاعي ورث ريادة الطريقة الرفاعية عن أبيه عن جده، وكان شاعراً متصوفاً، تلقى العلوم الدينية، وحفظ القرآن على يد والده وتوفى عام ١٩٤٩ م، وكان الشاعر في الرابعة عشرة من عمره حينذاك.

والدته: هي أم محمد محمد عبد الرحمن زعير مِن كفر سنباط مركز زفتى، محافظة الغربية.

إخوته: منَّ الله على شاعرنا فكان له عشرة من الإخوة، سبعة من الذكور، وثلاثة من البنات، وكان ترتيبه الرابع بين أشقائه.

(ب) نشأته وأثرها في نبوغه الشعري:

ولد شاعرنا في قرية (أنشاص الرمل) إحدى قري محافظة الشرقية، وكان مولده في منتصف مارس ١٩٣٥ م، وقد كان لهذه النشأة الريفية الأثر الأكبر في شاعريته، حيث استقبل منذ نعومة أظفاره عطر الربيع، ورحيق الأزهار، وظلال خمائل الصفصاف وغدران

(١) استفدت ذلك من الدراسة التي قام بها محقق الديوان، ينظر إليها في: ديوان هاشم الرفاعي – الأعمال الكاملة – ص: ٧-١٥، تحقيق ودراسة / عبد الرحيم جامع الرفاعي – مكتبة الإيمان – المنصورة – الطبعة الأولى –١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م.

المياه الجارية، ومن ثمَّ كانت الطبيعة حاضرة باستمرار في وعيه، يتفاعل معها، ويمزج منها الكثير من الصور والأخيلة.

وهاشم الرفاعي من أسرة ذات صلة وثيقة بالشعر، حيث ظهر فيها الكثير من الشعراء والأدباء والفقهاء قبل هاشم، فكان جده الأكبر مصطفى الرفاعي يصَنِّف في التصوف والفقه والأدب، وله ديوان شعر مخطوط.

كما كان لجد الشاعر أخ شقيق اسمه جامع، مات في شبابه، وترك الكثير من الأناشيد والأشعار الصوفية، وقد أصدر ديواناً شعرياً سمّاه (البرق اللامع والنور الساطع) عام ١٣١٠ هـ.

وكذلك صنَّف والده كتيب (الجامعة الهاشمية في الصلاة على خير البرية للطريقة الرفاعية) وهي مجموعة صلوات على سيد الخلق محمد بن عبد الله (ﷺ).

كما نرى من إخوة شاعرنا شعراء موهبين في نظم الشعر، فأخوه الأكبر الشيخ مصطفى الرفاعي تخرج في كلية أصول الدين وعمل مدرساً للغة العربية والمواد الدينية، وكان عالماً خطيباً، وله ديوان مخطوط، وكذلك كان الشقيق الرابع للشاعر واسمه عبد الرحيم، حيث كان يلقي أزجالاً من تأليفه في مجالس الذكر بحضور شقيقه الأكبر في بداية الستينات.

كما درج شاعرنا في بيت كبير زاخر بأمهات الكتب في اللغة والأدب والفقه وغيرها، وحفظ القرآن في سن مبكرة، وطالع كثيراً من نتاج الأدباء الكبار أمثال العقاد وطه حسين والرافعي وغيرهم، فاستقى من معينهم، وظهر أثر ذلك جلياً في شعره.

ومن هذه الخيوط الأولى، خيوط الوراثة، والبيئة الدينية، والاجتماعية، والطبيعية التي نشأ بها الشاعر تشكلت روافد الشاعر الشعرية، وفي هذا المناخ الرائع تفتحت مشاعره كما تتفتح البراعم الندية في أحضان الربيع الباسم.

(جـ) تعليمه ومراحل نبوغه الشعري:

التحق هاشم الرفاعي في صباه بالتعليم المدرسي، ولكنه تركه وهو على أبواب الشهادة الابتدائية (نظام قديم) حيث أراد الله له أن يتلقى الدروس الدينية والعربية والشرعية فيملك بعد ذلك أداة بيانه، فالتحق عام ١٩٤٧ م بمعهد الزقازيق الديني، وقد أمضى فيه تسع سنوات كاملة ما بين عامي (١٩٤٧ م – ١٩٥٦ م)، وبدأ شاعرنا في نظم الشعر وهو في الثانية الابتدائية بالمعهد الأزهري، وكانت أولى قصائده مِن وحيِ الحملة العربية لإنقاذ فلسطين، ولم تأت الرابعة عشرة من عمره حتى كانت له مجموعة من القصائد الشعرية سمَّاها (البراعم) تدل هذه القصائد على شاعريته المبكرة، ومواهبه التي ظهرت منذ الحداثة، وهي تلقي ظلالاً مهمة على الشاعر، ولما أتم شاعرنا مرحلة الدراسة الثانوية التحق بكلية دار العلوم عام ١٩٥٦ م، وفي ذلك الوقت تفتقت أكمام شاعريته بكل مقوماتها، وكانت إحساساته الفياضة تعبيراً صادقاً عن الثورة العربية، وهذا ما كان يدور في وجدانه منذ تفتَّحَ على رؤية ما يدور مما ترتسم ملامحه على حياة الفلاحين وغيرهم من الذين سامهم الطاغية (الملك) وأعوانه سوء العذاب، وفي الكلية راح يغذي هذا النبع الفياض – أيضاً – تشجيع أساتذة له، ومنهم المرحوم الأستاذ / على الجندي، والذي كان له أكبر الأثر في تشجيعه، وقد كان لهذا التشجيع أثره في نبوغه الشعري، جعله محل ثقة أستاذه على الجندي حيث جعله مسئولاً عن لجنة الشعر وتولى مسئولية النشاط الأدبي [1].

(١) ينظر: الشاعر هاشم الرفاعي.. اغتراب وألم، ص: ٣١، مطبعة الأمانة – الطبعة الأولى – ١٤١٢ هـ – ١٩٩١ م.

(د) وفـاته: بعد أداء شاعرنا امتحان أواخر العام في الفرقة الثالثة بكلية دار العلوم عاد إلى بلدته (أنشاص) في بداية الإجازة الصيفية، وقد دُعِي ليشارك في احتفالات الثورة، ثم ذهب إلى القاهرة، ويشاء القدر أن يعود مرة أخرى إلى قريته ليلقي منيته إثر خلافات بينه ومؤيديه من ناحية وبين فئة أخرى من الشيوعيين ومؤيديهم من ناحية أخرى حول تشكيل مجلس إدارة نادي أنشاص الرياضي، وكان واضحاً أن شاعرنا يمثل الاتجاه الإسلامي في الصراع الدائر في مصر بين المسلمين وأعدائهم مِن الشيوعيين من ذوي النفوذ الذين يحاولون طمس الاتجاه الإسلامي والتنكيل بأصحابه.

وقد انتهت تلك الخلافات باستدراج الشاعر إلى خصام مصطنع في ملعب النادي، فما هي إلا لحظات حتى امتدت يد أحدهم إلى الشاعر وطعنه بسكين، نُقِل على أثرها إلى مستشفى بلبيس المركزي، حيث فارق الحياة وسط ذهول أهل القرية ودفن ببلدته وكان هذا في الثاني من يوليو ١٩٥٩ م، حيث كان عمره أربعة وعشرين عاماً [1].

رحم الله شاعرنا رحمة واسعة، وأسكنه فسيح جناته إنه سميع قريب.

(١) ينظر قصة وفاته في: ديوان هاشم الرفاعي – الأعمال الكاملة – ص: ٩١، وينظر إليها في: الشاعر هاشم الرفاعي – اغتراب وألم، ص: ٣٧.

ثانياً : أضواء على القصيدة :

(أ) موضوع القصيدة: هذه القصيدة كما يبدو من عنوانها (رسالة في ليلة التنفيذ) تحكي قصة شاب مكافح حُكم عليه بالإعدام ظلماً، وقد لاح أن يرسل لأبيه رسالة من وراء القضبان يخبره فيها بهذا النبأ الفادح، الذي سيتم تنفيذه في الصباح الباكر و"وتمثل هذه الرسالة محور القصيدة الذي عليه ترتكز كل الأفكار وتدور حوله كل المحاور، وتتجمع عنده كل خيوط الإشعاعات الفكرية والشعورية في القصيدة"[1].

وقد صور الرفاعي في رسالته"مأساته التي هي بمثابة فوهة بركانية تقذف بحممها المستمرة، وما سببته يد الظلم والجبروت، ولا تزال تسكب في سمع الزمان من صداها الثائر"[2].

وقد ساق الشاعر هذه القصيدة"في ثوب قصصي مزج فيه من العوامل التي تشعل – على الدوام – الغضب، وتدعو ضد كل معتد أثيم، وتثير فيها تثيره الإشفاق والرحمة والألم والضيق والضجر والكراهية عند كل حر يعيش المأساة التي صورها هاشم في شعر صاحب فاضٍ يصور بوضوح القلق والثورة التي غمرت نفسه وغمرت حياته كلها"[3]. وقد استطاع الرفاعي بمهارة فنية إثارة شعور المتلقي بالتعاطف معه والثورة ضد الظلم والطغيان.

(١) النقد الأدبي القديم بين النظرية والتطبيق، د/ محمد بظاظو، و آخر ص: ٤٧.

(٢) الشاعر هاشم الرفاعي.. اغتراب وألم، ص: ١١٣.

(٣) السابق الصفحة نفسها.

(ب) أما عن شخصيات هذه القصة الشعرية:

فهي الابن (الشاعر)، والأب (المرسل إليه)، والأم، وإخوة الشاعر، والسجان، وبائع الألبان، والجلادان.

(جـ) بحر القصيدة وملاءمته لموضوعها:

بنى شاعرنا قصيدته على تفعيلات بحر (الكامل التام)، وهذا البحر يتكون البيت الشعري فيه من ست وحدات موسيقية (متفاعلن)، وهو من البحور العروضية التي كثر دورانها في الشعر العربي [1]، وذلك لأن فيه"طواعية للعديد من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى، ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، كما أنه يجمع بين الفخامة والرقة،... ومن خصائص هذا البحر أن الحركات فيه تغلب على السكنات، وهذا يؤكد جانب الجزالة"[2].

ومن خصائصه – أيضاً – أنه"ذو نغم مجلجل رنان يصلح لكل ما هو عنيف من الكلام، كما يصلح للترنم الخالص والتغني، ولا يسوغ فيه التأمل والتعمق بحال من الأحوال"[3]، كما أنه"من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة، كالغضب والفرح والفخر المحض وما إلى ذلك"[4].

---

(١) ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، محمود مصطفى ص: ٥٢ – مكتبة ومطبعة صبيح، ط ٦، سنة ١٩٦٦ م.

(٢) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د/ عبده بدوي – ص: ٦٦، طبعة مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٧ م.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبد الله الطيب المجذوب: ١/ ٢٨٩، طبعة دار الفكر – بيروت – لبنان – الطبعة الثانية – ١٩٧٠ م.

(٤) السابق: ١/ ٢٥٨.

ومن البيِّن أن تفعيلات هذا البحر تتسم بطولها، حيث تتكون الوحدة الموسيقية منه من فاصلة صغرى (مُتَفَا) ووتد مجموع (عِلُن)، ومع ذلك فإن تفعيلات هذا البحر قد تطول أكثر من هذا وذلك عندما يستخدمه الشاعر مرفَّلاً ومزيلاً [1] حيث تصير التفعيلة مع الأول منهما: متفاعلان، وتصير مع الثاني: متفاعلاتن.

ويتضح مما سبق أن شاعرنا كان موفَّقاً في بناء قصيدته على تفعيلات هذا البحر العروضي، حيث أتاحت له تفعيلات هذا البحر، وما تتسم به من طول وكثرة الحركات مساحة للسرد والبوح بما تعُجَّ به نفسه من آلام وأحزان لما ألَمَّ به من هذا الخطب الجلل، واستطاع من خلاله أن ينفِّس عن كثير من أحاسيسه المكتومة التي تزاحمت في نفسه الحزينة الباكية، حتى بلغت القصيدة إحدى وسبعين بيتاً.

(د) قافية القصيدة ومدى ملاءمتها لموضوعها ونفسية الشاعر:

مِن البيِّن أن حرف النون جاء روياً لتلك القصيدة الرائعة، وهو من الحروف المجهورة، وهو صوت سني، لثوي، مجهور، أغن [2] و"قافية النون غزيرة في الشعر العربي، وفيها يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف، ويتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق به"[3].

---

(١) **التـرفيل**: هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، و**التذييل**: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، ينظر: العروض القديم، د/ محمود على السمان، ص: ٤٥، طبعة دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٤ م.

(٢) ينظر: مقدمة لدراسة علم اللغة، د/ حلمي خليل، ص: ٦٢، طبعة دار المعارف الجامعية – الإسكندرية ١٩٩٣ م.

(٣) دراسات في النص الشعري، د/ عبده بدوي: ص: ١٩٩.

وهو حرف كثير الدوران في اللغة العربية، ويتفق مع التجربة التي تدور حول الفراق والبين (الموت)، فكما أن هذا الحرف يكون من طرف اللسان وما فوق الثنايا فالموضع نفسه يدور حول عدد من النهايات للإنسان (الموت) (١).

ويضاف إلى ما سبق أن هذا الحرف مِن الحروف التي تتميز بالوضوح السمعي والمراد به "وصول الصوت واضحاً إلى السمع"(٢).

وأستطيع أن أقرر من خلال ما سبق أن الشاعر كان موفقاً في اختيار هذا الحروف رويا ليعزف عليه أوتار قصيدته، وأن هذا الحرف كان في غاية المناسبة لهذه التجربة الشعرية، حيث جاء ملائماً لحالة الشاعر النفسية، فالقارئ للقصيدة يتضح له أنها مشحونة بجو الأسى والحزن، فهي أشبه برثاء النفس، وهذا يناسبه – بلا شك – حرف النون لما فيه من أنين وألم وشيء من الانكسار، و- أيضاً – لما يحدثه هذا الحرف في السمع مِن غنة جميلة تشيع الشجي والحزن والأنين، وهذا مما يتناسب مع جو القصيدة، وما فيها من كثرة آهات الشاعر وآلامه وأحزانه، فالقصيدة من النمط الشعري الحزين الباكي، ولم يكن ليتناسب مع هذه النغمة الباكية إلا حرف النون.

ومما ألحظه – أيضاً – أن هذا الحرف (النون) جاء مسبوقاً بحرف المد (الألف) وذلك في جميع أبيات القصيدة، وهذا المد كان بمثابة دقات عالية استطاع الشاعر من خلالها أن يبوح بما تمتلئ به نفسه من أحزان وآلام نتيجة تلك المأساة القاسية التي دفعته إلى أن ينفِّس عنها من خلال تلك القصيدة النونية.

والآن إلى نص القصيدة، ثم أقصد إليها شرحاً وتحليلاً بلاغياً بعد تقسيمها إلى أقسام كل قسم تحت عنوان مناسب، فأقول وبالله التوفيق:-

---

(١) السابق: ٨٣.

(٢) فواصل الآيات القرآنية – دراسة بلاغية تحليلية دلالية، د/ السيد خضر ص: ٧٩ – مكتبة الآداب – الطبعة الثانية – ١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م.

نص القصيدة

١ - أبتاهُ، .... ماذا قد يخطُّ بناني ... والحبلُ والجلادُ منتظرانِ [(١)]؟

٢ - هذا الكتابُ إليكَ مِنْ زنْزانَةٍ ... مَقْرورَةٍ صَخْرِيَّةِ الجُدْرانِ

٣ - لَمْ تبْقَ إلاَّ ليلةٌ أحْيا بها ... وأحُسُّ أنَّ ظلامَها أكفاني

٤ - سَتَمُرُّ يا أبتاهُ - لستُ أشكُّ ... في هذا - وتَحمِلُ بعدَها جُثماني

* * * *

٥ - الليلُ مِنْ حَولي هُدوءٌ قاتِلٌ ... والذكرياتُ تَمورُ في وُجْداني

٦ - وَيَهُدُّني أَلَمي فأنْشُدُ راحَتي ... في بِضْعِ آياتٍ مِنَ القُرآنِ

٧ - والنَّفْسُ بينَ جوانِحي شفَّافَةٌ ... دَبَّ الخُشوعُ بها فَهَزَّ كَياني

٨ - قَدْ عِشْتُ أُومِنُ بالإلهِ ولم أَذُقْ ... إلاَّ أخيراً لَذَّةَ الإيمانِ

٩ - شكراً لهم ، أنا لا أريد طعامهم ... فليرفعوه ، فلست بالجوعان

١٠ - هذا الطعام المُرُّ ما صنعته لي ... أمي، ولا وضعوه فوق خُوانِ

١١ - كلا، ولم يشهده يا أبتي معي ... أخوان لي جاءاه يستبقان

١٢ - مَدُّوا إليّ به يداً مصبوغةً ... بدمي، وهذي غاية الإحسان

١٣ - والصَّمتُ يقطعُهُ رَنينُ سَلاسِلٍ ... عَبَثَتْ بِهِنَّ أَصابعُ السَّجَّانِ

---

(١) ينظر القصيدة كاملة في ديوان هاشم الرفاعي – الأعمال الكاملة: ص: ١٦٦ – ١٦٩.

١٤- مـا بَـيْـنَ آونـةٍ تـمُرُّ ... وأختها   يـرنو إلـيَّ بـمقلتـيْ شيـطـانِ
١٥- مِنْ كُـوَّةٍ بِالبـابِ يَرْقُبُ صَيْـدَهُ   وَيَـعُودُ فـي أَمْـنٍ إلـى الـدَّوَرَانِ
١٦- أَنا لا أحُـسُّ بِـأيِّ حِـقْدٍ نَحْـوَهُ   مـاذا جَنَـى؟ فَتَمَـسُّـه أَضْغـانـي
١٧- هُوَ طيِّبُ الأخلاقِ مثلُكَ يا أبي   لم يَبْـدُ فـي ظَمَـأٍ إلـى العُـدوانِ
١٨- لـكنَّـهُ إنْ نـامَ عَـنِّي لَحـظَـةً   ذاقَ العَيـالُ مَـرارةَ الحِرْمـانِ
١٩- فلَـرُبَّـما وهُـوَ الْمُـرَوِّعُ سحـنـةً   لـو كـانَ مِثْلـي شاعـراً لَرَثـانـي
٢٠- أَوْ عـادَ- مَنْ يـدري؟- إلـى أولادِهِ   يَومـاً وذُكِّـرَ صُورتـي لَبـكاني
٢١- وَعلى الجِـدارِ الـصُّلبِ نافذةٌ بها   معنـى الـحـياةِ غـليظةُ القُـضْبـانِ
٢٢- قَـدْ طالـما شـا رَفْتُـها مُتأَمِّـلاً   في الثَّائريـنَ عـلى الأسـى الـيَقْظانِ
٢٣- فَأَرَى وُجـوماً كالـضَّبابِ مُصَوِّراً   مـا في قُلـوبِ النَّـاسِ مِـنْ غَلَـيانِ
٢٤- نَفْسُ الشُّعورِ لَدى الجميعِ وَإنْ هُمُ   كَتمـوا وكـانَ المَـوْتُ في إعْـلانـي
٢٥- وَيدورُ هَمْسٌ في الجَوانِحِ ما الَّذي   بِالثَّـوْرَةِ الـحَـمْقاءِ قَـدْ أَغْـراني؟
٢٦- أَوَ لَـمْ يَـكُنْ خَيْراً لِنفسي أَنْ أُرَى   مثـلَ الجُمـوعِ أَسـيرُ فـي إِذْعـانِ؟
٢٧- مـا ضَـرَّني لَوْ قَدْ سَكَـتُّ وَكُلَّما   غَلَـبَ الأسـى بالـغْتُ فـي الكِتْمانِ؟
٢٨- هـذا دَمِي سَيَسِيلُ يَجْرِي مُـطْفِئاً   مـا ثـارَ فـي جَنْبَـيَّ مِـنْ نِيـرانِ

٢٩ - وَفـؤاديَ الـمَوَّارُ فـي نَـبَضاتِـهِ سَيَكُــفُّ فــي غَــدِهِ عَــنِ الْخَفَقــانِ
٣٠ - وَالظُّلْــمُ باقٍ لَــنْ يُحَــطِّمَ قَـيْدَهُ مَوْتــي وَلَـــنْ يُــودِي بِــهِ قُــرْبــاني
٣١- وَيَسيرُ رَكْبُ الْبَغْيِ لَيْسَ يضِيرُهُ شــاةٌ إذا اُجْـــتُّتْ مِــنَ القُطْــعانِ

****

٣٢- هذا حَديثُ النَّفْسِ حينَ تَشفُّ عنْ بَـــشَرِيَّتي وَتَمُـــورُ بَعْـــدَ ثَـــوانِ
٣٣- وتقُـولُ لـي : إنَّ الحَـياةَ لِغايَـةٍ أَسْمَـــى مِــنَ التّــصْفيقِ للطُّغْيــانِ
٣٤- أَنْفاسُكَ الحَـرَّى وَإِنْ هِيَ أُخْمِدَتْ سَتَظَـــلُّ تَغْمُـــرُ أُفْقَهُــمْ بِدُخــانِ
٣٥- وقُروحُ جِسْمِكَ وَهْوَ تحْتَ سِياطِهِمْ قَــسَماتُ صُبْــحٍ يَتَّقِيــهِ الـْجـاني
٣٦- دَمْـــعُ الــسَّجينِ هُــناكَ في أَغْلالــهِ وَدَمُ الــشَّـهيـدِ هُنَــا سَيَلْتَقِيــانِ
٣٧- حَتَّى إذا ما أُفْعِمَتْ بِهِما الرُّبا لــم يَـبْــقَ غَيْــرُ تَمَرُّدِ الفَيَـضــانِ
٣٨- ومَنِ الْعَواصِفِ مَا يَكُونُ هُبُوبُهَا بَـعْــدَ الـهُـــدوءِ وَراحَــةِ الرُّبَّــانِ
٣٩- إِنَّ احْتِدامَ الـنَّارِ في جَوْفِ الثَّرَى أَمْــرٌ يُثـيـرُ حَـفِيظَـــةَ الْبــرُكانِ
٤٠ - وتتابُـعُ القَـطَراتِ يَـنْزِلُ بَعْـدَهُ سَيْـــلٌ يَليـــهِ تَـدَفُّـــقُ الطُّـوفـــانِ
٤١ - فَيَمُــوجُ يقــتلِعُ الطُّغـاةَ مُزَمْجِـراً أَقْــوى مِـنَ الجَبَرُوتِ وَالـسُّـلْطـانِ
٤٢ - أَنا لَستُ أَدْري ، هَلْ سَتُذْكَرُ قِصَّتي أَمْ سَــوْفَ يَـعْــرُوها دُجَــى النِّسْيانِ؟

٤٣ - أَوْ أَنَّنـــي سَـأَكــونُ فِي تارِيخِنـا ‏ ‏ مُتـآمِـــراً أَمْ هَـــادِمَ الأَوْثـــانِ؟

٤٤ - كُـلُّ الَّـذي أَدْرِيـهِ أَنَّ تَجَرُّعـي ‏ ‏ كَـأْسَ الْمَذَلَّـةِ لَيْـسَ فِي إِمْكـاني

٤٥ - لَوْ لَـمْ أَكُنْ فِي ثَـوْرَتي مُتَطَلِّبـاً ‏ ‏ غَـيْـرَ الـضِّياءِ لأُمَّـتي لَـكَـفاني

٤٦ - أَهْـوَى الْـحَياةَ كَرِيمَـةً لا قَيْـدَ ، لا ‏ ‏ إِرْهـابَ ، لاٱسْتِـخْـفافَ بِالإِنْسانِ

٤٧ - فَإِذا سَقَـطْتُ سَقَطْتُ أَحْمِلُ عِزَّتي ‏ ‏ يَغْـلي دَمُ الأَحْـرارِ فـي شِـريـاني

****

٤٨ - أَبَتاهُ إِنْ طَلَعَ الـصَّباحُ عَلَى الدُّنى ‏ ‏ وَأَضـاءَ نُـورُ الـشَّمْسِ كُـلَّ مَـكـانِ

٤٩ - وَاسْتَقْبَلُ الْعُصْفُورُ بَـيْنَ غُـصُونِهِ ‏ ‏ يَوْمـاً جَديـداً مُـشْـرِقَ الأَلْـوانِ

٥٠ - وَسَمِـعْـتَ أَنْـغـامَ التَّفـاؤُلِ ثَـرَّةً ‏ ‏ تَـجْـري عَلـَى فَـمِ بـائِعِ الأَلْبـانِ

٥١ - وَأتى يَدُقُّ - كـما تَعَـوَّدَ - بابَنـا ‏ ‏ سَـيَـدُقُّ بـابَ الـسِّجْـنِ جَـلاَّدانِ

٥٢ - وَأَكُونُ بَعْـدَ هُـنَـيْهَةٍ مُتَأَرْجِـحاً ‏ ‏ في الْحَبْلِ مَـشْـدُوداً إِلـى العِـيـدانِ

٥٣ - لِيَكُـنْ عَـزاؤكَ أَنَّ هَـذا الْـحَبْـلَ ما ‏ ‏ صَنَـعَتْـهُ في هِـذي الرُّبـوعِ يَـدانِ

٥٤ - نَـسَجُوهُ في بَلَـدٍ يَـشِعُّ حَـضَـارَةً ‏ ‏ وَتُـضـاءُ مِـنْـهُ مَشاعِـلُ الْعِرفـانِ

٥٥ - أَوْ هَـكـذا زَعَـمُـوا! وَجِيءَ بِـهِ إِلى ‏ ‏ بَلَـدي الْجَريـحِ عَـلَـى يَـدِ الأَعْـوانِ

٥٦ - أَنـا لا أُرِيـدُكَ أَنْ تَعيـشَ مُـحَـطَّماً ‏ ‏ فـي زَحْمَـةِ الآلامِ وَالأَشْـجـانِ

٥٧- إِنَّ ابْنَـكَ المَـصْفُودَ في أَغْـلالِـهِ ... قَـدْ سِـيقَ نَـحْوَ الـمَوْتِ غَـيْرَ مُـدانِ

٥٨- فَـاذْكُـرْ حِكـاياتٍ بِأَيَّـامِ الـصِّبا ... قَـدْ قُلْتَـها لي عَـنْ هَـوى الأَوْطـانِ

٥٩- وَإِذا سَـمِـعْتَ نـشيج أُمِّيَ في الـدُّجى ... تَبْـكـي شَـباباً ضـاعَ في الرَّيْعـانِ

٦٠- وتُكَـتِّمُ الحَـسراتِ في أَعْـماقِها ... لَمَـاً تُـوارِيـهِ عَـنِ الـجِيـرانِ

٦١- فَاطـلبْ إِليهـا الصَّفْحَ عَنِّي إِنَّني ... لا أَبْـغي مِنَهـا سِـوى الـغُفْـرانِ

٦٢- مـازَالَ في سَمْعـي رَنـينُ حَديثِها ... وَمقالِـهـا فـي رَحْـمَـةٍ وَحنـانِ

٦٣- أَبُنَـيَّ: إنِّـي قـد غَـدَوْتُ عـليلةً ... لم يـبـقَ لـي جَـلَـدٌ عَلـى الأَحْـزانِ

٦٤- فَأَذِقْ فُؤادِيَ فرْحَةً بِالْبَحْثِ عَنْ ... بِنْتِ الحَلالِ وَدَعْـكَ مِـنْ عِـصْيـانـي

٦٥- كـانَتْ لـهـا أُمْنِّيَةً ...... رَيَّـانَـةً ... يـا حُـسْـنَ آمـالٍ لـهَــا وَأَمــان!

٦٦- غزلـت خيـوط الـسعد مخضلا ولم ... يكـن انـتقاضُ الـغزل فـي الحسبان

٦٧- وَالآنَ لا أَدْري بِـأَيِّ جَـوانِـحٍ ... سَـتَبيـتُ بَـعْـدي أَمْ بِـأَيِّ جَـنـانِ؟

****

٦٨- هـذا الـذي سَطَّرْتُهُ لـكَ يـا أَبـي ... بَـعْـضُ الـذي يَـجْري بِفِكْرٍ عانِ

٦٩- لكنْ إذا انْتَـصَرَ الضِّياءُ وَمُـزِّقَتْ ... بَيَـدِ الجُـموعِ شَـريـعـةُ القُـرْصـانِ

٧٠ - فَلَسَوْفَ يَذْكُـرُني وَيُكْبِـرُ هِمَّتي ... مَنْ كـانَ فـي بَلَدي حَـلـيفَ هَـوانِ

٧١- وَإلـى لِـقاءٍ تَـحْـتَ ظِـلِّ عَدالَـةٍ قُــدْسِــيَّــةِ الأَحْكامِ والـمـيــزانِ

****

المقطوعة الأولى، عنوانها (الشاعر بين المحنة والمنحة)

١- أبتـــاهُ،.. مـــاذا قد يخطُّ بنــــاني والحبـــلُ والجـــلادُ منتظـــرانِ؟

٢- هـذا الكتــابُ إلــيكَ مِنْ زِنْـزانَةٍ مَقْـــرورَةٍ صَخْرِيَّـــةِ الجُـــدْرانِ

٣- لَـمْ تـبْقَ إلاَّ لـيلةٌ أحْـيا هـا وأَحُـــسُّ أنَّ ظلامَـــها أكـفـــاني

٤- سَتَـمُرُّ يا أبتـاهُ - لـستُ أشكُ في هـــذا - وتَحـمِلُ بعـــدَها جُثماني

٥- الليـلُ مِنْ حَـولـي هُـدوءٌ قـاتِلٌ والـــذكرياتُ تَـمـــورُ في وِجْـــداني

٦- وَيَـهُـــدُّني أَلَـمي فـأنْشُدُ راحَـتي في بِـــضْعِ آيــــاتٍ مِـــنَ القُـــرآنِ

٧- والنَّفْـسُ بيــنَ جـوانِحي شـفَّافةٌ دَبَّ الـخُـــشوعُ بهـا فَــهَزَّ كَيــاني

٨- قَدْ عِشْـتُ أُومِنُ بالإلـهِ ولـم أَذُقْ إلاَّ أخيـــراً لـــذَّةَ الإيـمـــانِ

التحليل البلاغي :

بدأ الرفاعي في تصوير محنته بقوله:

١- أبتـــاهُ، مـــاذا قد يخطُّ بنــــاني والحبـــلُ والجـــلادُ منتظـــرانِ

وأول ما يطالعنا في هذا البيت هذا النداء المفعم بمعاني الأسى والحزن وشدة الألم في قوله (أبتاه)، وقد كشف حذف حرف النداء عن مقصد الشاعر في الإسراع في تبليغ مراده لأبيه، وكأن اللغة لم تسعفه لينطق بحرف النداء، وذلك حتى يكون البدء بهذا اللفظ

المحبَّب إلى قلب الشاعر، وفي امتداد الصوت بالمد بالألف في (أبتاه) ما ينبئ عن حالة الشاعر النفسية، وكأنه وجد في هذا المد متنفَّساً لآلامه وأحزانه، فاخترق حواجز الزمان والمكان حتى يصل إلى قلب أبيه مباشرة، كما كان خطاب الأب مع أنه غائب في الرؤية عن الشاعر، والأصل في الخطاب أن يكون لمشاهَدٍ، ولكن شاعرنا عدل عن هذا الأصل؛ إشارة إلى حضور الأب في الذهن وقربه من القلب، ولذا كانت تلك الإضافة إلى ضميره (أبتاه)، وهي إضافة حانية رقيقة، نكاد نتصور من خلالها ارتماء الابن في أحضان أبيه في تلك اللحظات العصيبة.

ثمَّ سرعان ما ينقلنا الرفاعي إلى أسلوب إنشائي آخر وهو أسلوب الاستفهام في (ماذا)، وهو لا يقل شأناً في تصوير أسى وحزن الشاعر، وحيرته في ماذا يقوله لأبيه ويسطره بقلمه ؟ إذ كيف يطاوعه قلبه أن يُخْبر أباه بهذا الخبر القاتل (خبر إعدامه)، وهل ستُسْعِفُه مفردات اللغة في تلك اللحظات؟ ولذا عبَّر بـ (قد) الداخلة على الفعل المضارع (يخط)، وهي في هذا السياق تَدُلُّ بها على معنى التقليل الذي يكاد يصل إلى حد الانعدام.

وهذا الفراغ (...) الواقع بين أسلوب النداء والاستفهام له دلالة استتباعية تستظهرها الأفهام ولا يكشفها الكلام، فهذا الفراغ يكشف عما ألمَّ بشاعرنا من حسرة وألم، كما يُوحِي بما يعانيه من قلق نفسي وتوترات انفعالية.

وفي تعبيره بـ (بناني) مجاز مرسل علاقته (الجزئية) حيث أطلق الجزء وهو أطراف الأنامل وأراد الكل (الأصابع)؛ إذ هي التي تمسك بالقلم وتحركه، وفي هذا المجاز تخييل بديع لارتعاشة يد الشاعر وهو يمسك قلمه، من رهبة الموقف وانتظار الموت المحقق، الذي كشفت عنه الجملة الحالية في الشطر الثاني، (والموت والجلاد منتظران) وهي تُمثِّل

محنة الشاعر ومصدر مأساته، وكان عماد الشاعر في تصويرها هاتين المفردتين (الموت والجلاد)، فالموت نهاية الحياة، والجلاد مصدر الإهانة والتعذيب، فالكلمتان بوقعهما وجَرْسهما يصوران جو الزنزانة وحالة الشاعر النفسية، وقد جاءت جملة الحال هذه اسمية مقترنة بالواو، وهذا على المشهور والأولى؛ وذلك لدلالتها على الثبوت، مع ظهور الاستئناف فيها أكثر من الفعلية [(١)].

وإذا كان (الجلاد) ينتظر حقيقة، فإن الشاعر قد عمد إلى المجاز اللغوي في لفظ (الموت) حيث شخَّصه في صورة إنسان يراقب وينتظر لحظة الوثوب والانقضاض على عدوه، ثمَّ حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه (منتظران) وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية، والاستعارة تصور في أسلوب بليغ الفزع والكرب الذي حلَّ في نفس الشاعر جرَّاء ما ينتظره، وفي صياغة هذا اللازم (منتظران) في صورة اسم الفاعل دلالة على الثبوت والدوام والاستمرار، فلا مجال للهروب أو الخداع والانفلات وذلك لأن"موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبَتِ به شيئاً بعد شيء"[(٢)].

---

(١) ينظر: بحوث في علم المعاني، د/ رفعت السوداني، ص: ١٧١ – للعام الجامعي ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م.

(٢) دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، ص: ١٧٤ – قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر – مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ م.

ثمَّ يكشف الشاعر عن مصدر ألمه وباعث محنته فيقول:

٢- هــذا الكتــابُ إلــيكَ مِـنْ زنْــزانَةٍ   مَقْـــــرورَةٍ صَخْرِيَّـــــــةِ الجُـــــــدْرانِ

وقد جاء البيت مفصولاً عن سابقه لكمال الانقطاع، فالبيت السابق إنشائي لفظاً ومعنى وهذا البيت خبري لفظاً ومعنى، والفصل بينهما لا يوهِمُ خلاف المقصود.

والتعبير في مطلع البيت بالمسند إليه اسم إشارة (هذا) والتي للقريب، دلالة على أنه ليس ببعيد عن أبيه، وإن فصلت الحواجز بينهما، وطالت المسافات، فقلبه معلق بأبيه، يرسل إليه آهاته وآلامه عبر هذا الكتاب، وقد جاء التعبير بـ (هذا) قصداً إلى تمييز المسند إليه أكمل تمييز؛ لأن اسم الإشارة بطبيعة دلالته يفيد تحديد المراد منه تحديداً ظاهراً ويميزه تمييزاً كاشفاً، وقد قصد الشاعر إلى هذا التحديد والتمييز ليستحضر المسند إليه (هذا) – والمشار به إلى الكتاب – في ذهن الأب لعله آخر حلقات الوصل بينهما.

و(الكتاب) بمعنى: المكتوب، ويقصد به الرسالة، وقد جاء التعبير بالكتاب إشارة إلى أهمية هذه الرسالة، و(أل) في الكتاب هي لام العهد الخارجي الكنائي؛ حيث تقدَّم لدخولها ذكر كنائي، وذلك في قوله في البيت السابق (ماذا قد يخط بناني) وتقديم المتعلق (إليك) على الخبر (من زنزانة) دلالة على الاهتمام، وأن تأثير هذا الحدث سيقع على هذا الأب حيث سيُحْرم مِن قرة عينه وثمرة فؤاده، و(من) في (من زنزانة) لابتداء الغاية، وإلى في (إليك) لابتداء الغاية وبهما اختصر الشاعر حواجز الزمان والمكان بينه وبين أبيه.

وتنكير (زنزانة) يصور جوَّ الرعب والفزع الذي يعيش فيه الشاعر ويلتقط فيه آخر أنفاسه، وتزداد المحنة سوءاً بوصف هذه الزنزانة بصيغة اسم المفعول (مقرورة) مِن القَرِّ، فالبرد القاتل يغشاها من كل جانب فيكاد يهلك مَن فيها، ثمَّ يتبع هذا الوصف بوصف

آخر جاء على صيغة المصدر الصناعي [1] في (صخرية) وفيه إيحاء بقسوة المكان وشدته وغلظته وأنه لا مفر منه ولا مهرب، كما يدخل الرعب في قلب ساكنه.

ونلحظ في البناء الصوتي لهذه الكلمات التي جاء ت أوصافاً للزنزانة أنها تكشف عن قسوتها، تأمل حرف (القاف) في (مقرورة) وهو حرف مجهور، فضلاً عمَّا فيه من قلقلة تعمل على إظهار كل ما في هذا الصوت من قوة، كما تأمل حرف (الصاد) وهو من حروف الإطباق، وكذا حرف (الخاء) وهو من حروف الاستعلاء في (صخرية) فالكلمة بوقعها وجرسها ساهمت في الكشف عن شدة وقسوة هذه الزنزانة.

وبعد أن بيَّن طبيعة المكان إذا به يكشف عن عنصر آخر من عناصر تجربته وهو (الزمان) فيقول:

٣- لَــمْ تــبْقَ إلاَّ لــيلةٌ أحْـياهـا   وأَحُــسُّ أنَّ ظـلامَـها أكـفـاني

وقد جاء البيت مستأنفاً عن سابقه ليشعرنا بأنه يعيش مأساة أخرى لا تقل كآبة عن سابقتها، وهي مأساة الليل الكئيب الذي يجيش بالذكريات والهموم، فهو وإن جاء مفصولاً عن سابقه إلا أنه يرتبط معه في تصوير الشعور العام لدى الشاعر، وهو الشعور بمرارة الألم واقتراب نهاية الحياة.

وقد بنى الشاعر بيته على أسلوب القصر، والذي كان طريقه النفي والاستثناء؛ حيث قصر بقاءه في الحياة على ليلة واحدة، وبعد ذلك يكون في عداد الموتى، قصر صفة على موصوف، قصراً حقيقياً تحقيقاً جاء كاشفاً عن تيقُّن الشاعر للرحيل بعد تلك الليلة،

(١) المصدر الصناعي: هو أن يزاد على اللفظ ياء مشددة وتاء التأنيث كالوطنية والإنسانية. ينظر: شذى العرف في فن الصرف، تأليف: الشيخ/ أحمد المحلاوي، ص: ٨٦، شرحه وصححه وأعد فهارسه، د/ حسنى عبد الجليل يوسف – الناشر: مكتبة الآداب –بدون.

وتنكير (ليلة) يراد به الإفراد، حيث تمثِّلُ تلك الليلة النهاية المحتومة للشاعر والتي يرتشق فيها لحظات الحياة الباقية، ولذا كان ضمير الغيبة في الفعل (أحياها) كأنه إعلان بمغادرة الشاعر للحياة، وأنه عن قريب سيصبح ضميراً غائباً في هذا الوجود.

وإذا كان الليل مصدر الهدوء والراحة والدعة فإنه مصدر ألم الشاعر وكربه، وقد أبان عن هذا المعنى هذا التشبيه الواقع في الشطر الثاني من البيت في قوله (وأحس أن ظلا مها أكفاني)، حيث شبَّه ظلام تلك الليلة بالأكفان، وهو من تشبيه المعقول بالمحسوس مما أبرز الصورة وجعلها واضحة جلية قرَّبت مأساة الشاعر لدى السامع وجعلته يشاركه في محنته، ويحس بآلامه، والصورة تشيع جو الإحساس بالوحشة وشدة الرهبة.

واختيار الشاعر لمفردات هذه الصورة له دلالته، فالفعل (أحس) ينبئ عن مشاعر الشاعر وأنه مقبل لا محالة على النهاية، ولذا جاء التأكيد بـ (أن) موالياً لهذا الفعل، كما صوَّر هذا الإشباع بحرف الياء بعد الرويِ في (أكفاني) الإحساس بنفسية الشاعر الحزينة الباكية، وكأنها تعيش لحظات الحياة الأخيرة، ثم سرعان ما تخرج الروح ويلتف هذا الجسد بتلك الأكفان الموحشة المرعبة.

وهذه الدقائق المعدودة المتمثلة في ليلة الشاعر الباقية يقول عنها:

٤ - سَتَمُرُّ يا أبتاهُ - لستُ أشكُّ في ... هذا - وتَحمِلُ بعدَها جُثماني

فشاعرنا عن يقين بأنه سيغادر الحياة وأن لحظة الفراق قد أوشكت، ولذا عبَّر بهذا الفعل (ستمر) الدال بصيغته ولفظه على السرعة، ثمَّ سرعان ما نرى شاعرنا يرتمي في أحضان أبيه مرة ثانية، ويناديه (يا أبتاه) وإن كان غائباً عنه غير مشاهد، وذلك تعبيراً عن مشاعر الشوق والإحساس بالألم لمفارقة هذا الأب الذي سيُفجع بعد لحظات بفقد أعز ما وهبته الحياة، ونرى الشاعر في هذا البيت يستحضر (أداة النداء) بخلاف حذفه لها في

مطلع القصيدة (أبتاه) وكأنها صيحته الأخيرة في الحياة وهي تكشف عن قلب مكروب أثقلته مأساة المحنة وشدتها.

وجملة (لست أشك في هذا) اعتراضية تكشف عن يقين الشاعر بمغادرة الحياة عن قريب، وهي تكثِّف من الإحساس بالألم والأسى، وتزداد كثافة الإحساس بالمحنة بجملة (وتحمل بعدها جثماني) وهي معطوفة على جملة (ستمر يا أبتاه) والوصل بينهما للتوسط بين الكمالين لاتفاقهما في الخبرية لفظاً ومعنى، مع ما بينهما من تناسب في المعنى العام، حيث تبرزان أن مأساة الأب لا تقل وطأة عن مأساة ابنه، حيث سيتجَّرع كأس فراق أحبته ويحملهم بنفسه إلى مثواهم الأخير، وكلمة (تحمل) تنبئ بمادتها عن الثقل والشدة، وبصياغتها عن استحضار هذا المشهد الرهيب أمام الأب، كما أن لفظة (جثماني) من الكلمات التي تشيع جوَّ الحزن والألم، وكانت إضافتها إلى ياء المتكلم مما يتناسب مع النغمة الحزينة الباكية في البيت.

وما زال عنصر الزمن يسيطر على نفسية الشاعر القلقة المضطربة فيقول:

٥- الليلُ مِنْ حَولي هُدوءٌ قاتِلٌ   والذكرياتُ تَمورُ في وِجْداني

ولَّما كانت صورة الليل الكئيب تسيطر على مشاعر الشاعر وعواطفه جعله في صدر بيته مسنداً إليه، ليكشف عن مصدر محنته، فبمجرد أن تأتي إشراقة الصبح سيُعلن مغادرته الحياة، وتقديم (من حولي) على الخبر مما يشير إلى أنه ليل جاثم على أنفاسه بالهموم والأحزان، فقد خرج عن طبيعته إلى (هدوء قاتل) ففيه الصمت المرعب، والسكون القاتل، والظلمة الموحشة، وكانت وسيلة الشاعر في الإبانة عن تلك المعاني المجاز اللغوي في لفظ (قاتل) حيث استعير القتل للهلاك بجامع: شدة الضرر في كل، ثم اشتق من القتل

(قاتل) بمعنى (مهلِك) وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في اسم الفاعل، وقد أبرزت شدة معاناة الشاعر وآلامه.

ويأتي الشطر الثاني ليكشف فيه الشاعر عن عالمه النفسي الممزَّق (والذكريات تمور في وجداني) وقد جاء معطوفاً على سابقه للتوسط بين الكمالين، وكان الشاعر موفَّقاً غاية التوفيق في التعبير بالفعل (تمور) مسنداً، فالكلمة بمادتها (مور) تدور حول التردد والاضطراب، ففي اللسان: مارَ يَمورُ مَوْراً: إِذا جَعَلَ يَذْهَبُ وَيَجِيءُ ويَتَردّد، وَمَارَ الشيءُ مَوْراً: اضْطَرَب وَتَحَرَّكَ [1]، كما تدل بصيغة المضارعة على التجدد، حيث تتلاقي الذكريات في وجدانه الواحدة تلو الأخرى بدءاً من ذكريات الطفولة الناعمة، كل هذا يتجدد في وجدانه ويتصارع في عالمه النفسي، والتعبير بالفعل السابق ليس على حقيقته، بل على سبيل المجاز الاستعاري، حيث استعير (المور) الحسي لتداعي الأفكار والمشاعر في وجدان الشاعر، بجامع الاضطراب في كل، ثم اشتق من المور (تمور) بمعنى (تتداعي وتتجدد) وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، كما كان الشاعر موفَّقاً في تقديم المسند إليه (والذكريات) على خبره الفعلي، دون أن يكون النظم: وتمور الذكريات في وجداني ، وذلك لما أفاده التقديم من التأكيد وتقوية الحكم، وهذا مما يتناسب مع امتلاء نفس الشاعر بهذه المعاني الحزينة وسيطرتها على وجدانه ونفسه القلقة المضطربة، وإنما أفاد تقديم المسند إليه على خبره الفعلي التأكيد وتقوية الحكم وذلك"من أَجْل أنه لا يُؤتى بالاسم مُعَرَّى منَ العوامل إلاَّ لحديثٍ قد نُويَ إسنادُه إليه، وإِذا كان كذلك، فإن قلت: (عبد الله)، فقد أشعرت قبله بذلك أنك قد

(١) ينظر: لسان العرب لابن منظور (مور) – دار إحياء التراث العربي – مؤسسة التاريخ العربي – بيروت – لبنان – ط ٢، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧ م.

أردتَ الحديثَ عنه، فإذا جئتَ بالحديث فقلت مثلاً: (قامَ) أو قلتَ: (خرجَ)، أو قلتَ: (قَدِمَ) فقد عُلم ما جئتَ به وقد وطَّأْتَ له وقدَّمتَ الإِعلام فيه، فدخلَ على القلب دُخولَ المأنوسِ به، وقَبِلَه قبول المهيأ له المطمئن إليه، وذلك لا محالة أشد لثبوته، وأنفى للشُّبهةَ، وأَمنعُ للشكَّ، وأدخلُ في التَّحقيق.... وجملةُ الأمر أنه ليس إعلامُك الشيءَ بغتةً غفلًا، مثْلَ إعلامِك له بعْدَ التنبيهِ عليه والتقدمةِ له، لأنَّ ذلك يَجْري مَجْرى تكريرِ الإِعلام في التأكيد والإحكام. ومن هنا قالوا: إنَّ الشيءَ إذا أُضْمِر ثمَّ فُسِّر، كان ذلك أفخمَ له مِنْ أن يُذكَر من غير تقدمة إضمار"[1].

والبيت السابق تآزرت فيه عدة عناصر جاءت متناسبة مع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر، فنلحظ عنصر الزمن متمثلاً في التعبير بـ (الليـل) بينما نستشف عنصر الوجدان في تعبيره بلفـظ (الذكريات)، كما نلحظ عنصر الحركة، وقد جاء الفعل (تمور) معبراً عنه في أدق صورة وأبلغها.

وبعد تلك المعاناة التي عاشها شاعرنا إذا به يبحث عن مصدر يبث فيه الأمن والهدوء فيقول:

٦- وَيَهُدُّني أَلَمي فأَنْشُدُ راحَتي ... في بِضْعِ آياتٍ مِنَ القُرآنِ

والبيت معطوف على قوله (والذكريات تمور..) للتوسط بين الكمالين؛ لاتفاق الجملتين في الخبرية لفظاً ومعنى، مع بينهما من تناسب في المعنى العام، إذ بقوله (ويهدني ألمي) تكتمل صورة المعاناة لنفسية شاعرنا المعذبة الممزقة.

(١) دلائل الإعجاز: ١٣٢.

ونلحظ الاستعارة التبعية في الفعل (يهدني) حيث استعير (الهد) الحسي للقضاء المعنوي، ثم اشتق من الهد (يهدني) بمعنى (يقضي عليّ)، والاستعارة تكشف في صورة محسَّة عن شدة معاناة الشاعر وقسوة آلامه، وقد دلت صيغة المضارعة على التجدد والاستمرار، فهو في ألم دائم وعذاب متجدد، إذ مِن شأن الجملة الفعلية أن يتجدد بها المعنى حالاً بعد حال، وأن يستمر عطاؤها ونوالها في كل وقت وآن كما يقول الإمام عبد القاهر (رحمه الله)(1).

كما أن الفعل (يهدني) بجرسه الصوتي يكاد يصور الانفجار الشديد الذي يتبعه الكثير من المحن والآلام والمآسي.

والشيء الذي ألحظه أن شاعرنا لما اخبر عن ذكرياته في الشطر الثاني قال (والذكريات تمور في وجداني) بتقديم المسند إليه على خبره الفعلي، ولكنه في هذا البيت عبَّر بالفعل أولاً، ولم يكن بناء العبارة على نفس نسق السابقة عليها، فلم يكن: (وألمي يهدني فأنشد...)، ولعل السر في ذلك أن (الذكريات) هي كل حياة الشاعر بحلوها ومرها وطفولتها وشبابها، فكان حقُّها أن يُخْبَر عنها، فجاءت مقدمة في الذكر، أما التعبير بالفعل (يهدني) مقدماً؛ لأنه في معرض التركيز على الأثر النفسي لهذا الألم، فكان الفعل المعبِّر عن هذا الأثر أولى بالتقديم، وتلك براعة من شاعرنا تدل على وقوفه على مرامي الكلام وأهدافه وبلاغة لغته وقوة بيانه.

وهذه الحالة النفسية السابقة والتي عاشها الشاعر مع ذكرياته الصاخبة الأليمة جعلته يبحث عن مصدر يبث فيه الأمن والطمأنينة؛ إذ لامفرَّ من الاستسلام لقدر الله – تعالى –

(1) دلائل الإعجاز: 174.

لأن كل شيء بقبضته، وهو من فيض حكمته، ولذا يقول (فأنشد راحتي...) والتعبير بالفاء مباشرة يدل على أن نفسه بلغ بها الصراع والقلق مبلغاً كبيراً فإذا بها تجاهد مسرعة في البحث عمَّا يهدِّئ من روعها ويريحها من سياط آلامها، كما أن الفعل (أَنْشُد) فيه معنى المحاولة الدائمة والبحث والمجاهدة، فهو من نشَدَ، يقال: نشد فلان الضالة نشدا ونِشدانا: طلبها وسأل عنها، ونشد فلان: قصده وسأله [1].

والجملة كلها (فأنشد راحتي في..) كناية عن تلاوته للقرآن الكريم، فهو خير معين يبعث الهدى في النفوس، ويملؤها بالثقة واليقين، ويجعلها متطلعة إلى الأمل في الله، فلا تَمَلُّ ولا تيأس، ولا تجزع ولا تخنع.

وألفاظ هذه الجملة الكنائية ببنائها اللفظي، وتكوينها الجرسي، يُلحَظُ فيها الانسيابية الواضحة والتي تتناسب مع ما يبعثه القرآن في النفوس من راحة وطمأنينة، تأمل ألفاظها: (أنشد – راحتي – بضع آيات – القرآن)، بخلاف إذا ما قُورن بينها وبين الألفاظ المعبرة عن زنزانته فهي (مقرورة – صخرية الجدران) والفرق واضح، فهذه مصدر عذابه وألمه ومعاناته، وتلك مبعث راحته وأمانه وروحه وريحانه.

ولما عاش شاعرنا مع آيات الله واستنشق عبير القرآن وجلاله ظهرت آثار ذلك بادية عليه فقال:

٧- والنَّفْسُ بينَ جوانِحي شفَّافةٌ   دَبَّ الخُشوعُ بها فَهَزَّ كَياني

والواو في صدر البيت مستأنفة، وحق للشاعر أن يستأنف بها، ولِمَ لا ؟ وقد انتقل إلى عالم آخر ارتقت فيه نفسه فلم تعد مرهقة بمتاعب الحياة ولا مشغولة بمحن الأيام.

---

(١) ينظر: لسان العرب: (نشد).

والبيت سيق بأسلوب خبري هادئ ليتناسب مع نفس الشاعر الهادئة الخاشعة التي ارتبطت بخالقها وسمت فوق كل آلام الحياة، فلم تعد مشغولة بهمومها ومتاعبها وآلامها وأهوائها وشهواتها؛ لأنها وجدت اللذة الحقيقية وكانت في مناجاة الله.

ولَمَّا كان حديث الشاعر في أبياته السابقة حديثاً نفسياً نراه يجعل بدء بيته بلفظ (النفس) ولكنها نفس تختلف عن سابقتها، فهي نفس محررة من المتاعب والأثقال والهموم والأحزان، ولذا كان حقُّه أن يصرِّح بها في اللفظ ويجعلها في بدء بيته، وتقديم (بين جوانحي) على المسند، لإفادة الاهتمام والتأكيد على سمو نفسه، وأن صفاءها غمر كل كيانه وأحاسيسه، وتعبيره بصيغة (شفَّافة) لإفادة الثبوت والمبالغة، واللفظ ينبعث منه رقة النفس وسموها فوق هواتف الأرض وزخرفها وآلامها ومحنها، وتتضح تلك المعاني السامية الراقية بجملة الصفة في الشطر الثاني: (دب الخشوع بها فهز كياني)، وقد جاءت مشتملة على استعارتين تبعيتين، الأولى في الفعل (دبَّ) حيث استعير (الدب) لنزول الخشوع وحلُوله في نفس الشاعر، ثم اشتق منه (دب) بمعنى (نزل وحلَّ)، والاستعارة تبرز في صورة محسوسة ارتقاء نفس الشاعر إلى عالم السمو؛ حيث الراحة والهدوء، وكان التعبير بالفعل (دب) فيه إيحاء بانسياب الخشوع في نفس الشاعر كانسياب الماء على الأرض الهجير، فتنبت الكلأ والنبت ويظهر الخير فيها، كما أن لفظ (الخشوع) من الألفاظ ذات الدلالة النفسية التي توحي بقمة الإحساس بالخالق وانشراح النفس وإشراقها واستنارتها وهدوئها وأنسها بالله – تعالى –.

والاستعارة الثانية في الفعل (هزَّ) حيث استعير الهز الحسي للسمو والرقي المعنويين، ثمَّ اشتق من الهز (هزَّ) بمعن (ارتقى وسما)، والاستعارة فيها إيحاء بهذا الفيض من النور الإلهي الذي غمر قلبه فارتشح على جوارحه وكل كيانه في خشوع وراحة نفسية ما ذاقها الشاعر قبل محنته ولذا يقول بعد ذلك:

٨- قَدْ عِشْــتُ أُومِنُ بالإلــهِ ولـم أَذُقْ   إلاَّ أخيــــراً لــــــذَّةَ الإيـمـــــانِ

والبيت مفصول عن سابقه لكمال الاتصال، إذ هو بمثابة البيان والتوضيح لسابقه، فكان بينهما من الاتصال، والتلاحم ما يمنع من العطف بالواو.

ولَمَّا كانت هذه الحقيقة التي وصل إليها الشاعر بفضل محنته شيئاً غريباً على نفسه، فقد كان إيمانه كعامة الناس، قول يقال وشعار يردد، ولكن المحنة صهرته وجعلته يستعلي على كل المتاعب والصعاب بعد طول مجاهدة للنفس ومجاهدة للظلم، وهذه المعاني التي امتلأت بها نفسه واستيقن بها ضميره جعلته يؤكد كلامه في صدر بيته بـ (قد) إذ من المعلوم أن هناك ضروب"من التوكيد لا ينظر فيها إلى حال المخاطب، وإنما ينظر فيها المتكلم إلى حال نفسه، ومدى انفعاله بهذه الحقائق، وحرصه على إذاعتها، وتقريرها في النفوس كما أحسها مقررة أكيدة في نفسه"(١).

ولم يقتصر الشاعر على توكيده لتلك الحقيقة بـ (قد) فحسب، بل أكدها – أيضاً – بالقصر وكان طريقه النفي والاستثناء، حيث قصر إحساسه بالشعور بلذة الإيمان الحقيقية على تلك اللحظة الراهنة، والتي عبر عنها بظرف الزمان (أخيراً) حيث هذه المحنة القاسية والتي صارت منحة أفاضت عليه بلذة الإيمان، قصر صفة على موصوف قصراً حقيقياً على سبيل الادعاء والمبالغة، حيث لم يعتد بإيمانه السابق، وذلك لعدم إحساسه بلذة الإيمان الحقيقية، وهذا القصر يتناسب مع عمق إحساسه وقوة شعوره بتلك اللذة الإيمانية المفاجئة والتي ما عاشها من قبل.

ونلحظ في البيت استعارتين: الأولى: في الفعل (أذق) حيث استعير الذوق الحسي للإحساس والشعور،ثم اشتق منه (أذق) بمعنى (أشعر وأحس)، وذلك على سبيل

(١) خصائص التراكيب، د/ محمد أبو موسى: ص: ٩١ – مكتبة وهبة – الطبعة الخامسة – ١٤٢١ هـ – ٢٠٠٠ م.

الاستعارة التصريحية التبعية، وقد كان (الرفاعي) موفقاً في الاستعانة بحاسة الذوق في بيان إشراق نفسه، وسمو إيمانه، وحينما يعوِّل الشاعر على الذوق في بناء الصورة يتبيَّن أن"الصورة تصطبغ بروح الشاعر، ويضفي عليها من عاطفته ما يدل على موقفه من المشهد وتفاعله معه"(١).

والاستعارة الثانية في لفظ (الإيمان) حيث شبه الإيمان بشراب طيب المذاق، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو لفظ (لذة)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية، والاستعارة فيها إيحاء بنشوة الإيمان الحقيقي الذي يجعل صاحبه يسمو بنفسه في عالم الروح، حيث الاتصال بالخالق – جل في علاه – وحينئذ ترتفع النفس فوق كل شهوة، وترغب عن كل متعة تتعلق بهواتف الأرض ومغريات الحياة.

وبهذا ينتهي التحليل البلاغي للمقطوعة الأولى في القصيدة، وقد بلغت ثمانية أبيات ولنذهب بمشيئة الله – تعالى – إلى **المقطوعة الثانية والتي هي بعنوان (سخرية وتهكم)** وقد جاءت في أربعة أبيات وهي:

٩- شكراً لهم، أنا لا أريد طعامهم	**فليرفعوه، فلست بالجوعان**
١٠- هذا الطعام المُرُّ ما صنعته لي	**أمي، ولا وضعوه فوق خوانِ**
١١- كلا، ولم يشهده يا أبتي معي	**أخوان لي جاءاه يستبقان**
١٢- مَدُّوا إليّ به يداً مصبوغةً	**بدمي، وهذي غاية الإحسان**

(١) الصورة الفنية في الشعر العربي – مثال ونقد –، د/ إبراهيم عبد الرحمن غنيم، ص: ١١٤، الناشر: العربية للنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م.

إن هذا السمو الروحي الذي غمر (الرفاعي) كما أبانت عنه نهاية المقطوعة السابقة جعله لا يلتفت إلى ما يقدَّم له مِن زاد حسِّي، فزاده في إيمانه، وإيمانه في قلبه، وقلبه لا سلطان لأحد عليه، هذه الحالة النفسية جعلته يأنف من طعامهم الحسي فيقول:

٩- شكـراً لـهم، أنا لا أريـد طعامهم فليرفعـوه، فلـست بالجـوعـان

والبيت ليس منفصلاً في المعنى أو من حيث الخيط الشعوري عن البيت السابق؛ لأن من المعلوم أن الزاد نوعان: زاد القلوب والأرواح: وهذا لا يُحققه إلا الإيمان بالله والأنس به والعيش في كنفه ورحابه، وزاد الأجساد: وهو الزاد الحسي المعهود، وشاعرنا ليس في حاجة إليه الآن، وبخاصة من هؤلاء الطغاة الظالمين.

و(شكراً) مفعول مطلق حذف عامله، وتقديره: أشكرهم، وهذا الحذف فيه إيحاء بغضب الشاعر ونقمته على هؤلاء الطغاة المتجبرين، فهم وإن كانوا في مظهر القوة، فهو يرتفع فوق كل قواهم المادية لسمو نفسه، وصفاء إيمانه.

وجملة (شكراً لهم) ظاهرها الثناء، ولكنها في حقيقتها محملة بالازدراء والتحقير والسخرية والتهكم، وقد تكشَّفت هذه المعاني من السياق على وجه التهكم أو التمليح [(١)]، والاستعارة التهكمية أو التلميحية هي"ما يُستعار فيها الشيء لما يناقضه على سبيل التهكم أو السخرية أو التمليح، كما في قوله تعالى: ﴿ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٢١﴾ ﴾[(٢)(٣)].

---

(١) قيل: إن <u>التمليح</u>: هو الإتيان بما فيه ملاحة وظرافة وتهكم واستهزاء، ينظر: بغية الإيضاح، لعبد المتعال الصعيدي: ٣/ ٨ – مكتبة الآداب – ط ٧ – بدون تاريخ.

(٢) سورة آل عمران آية: ٢١.

(٣) التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، د/ محمد محمد أبو موسى: ٢٨٨، ط ٤، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧ م.

وقد جاءت جملة (أنا لا أريد طعامهم) مفصولة عن سابقتها لكمال الاتصال، إذ هي منزلة منها منزلة التوكيد المعنوي، فالجملة الثانية وإن جاءت تحمل معنى جديداً يخالف معنى الأولى، إلا أن مضمونها يؤكد معنى الأولى ويقرره.

والتعبير بالمسند إليه ضميراً للمتكلم (أنا) فيه ما ينبئ عن الإحساس بالعزة والشعور بالكرامة والاعتداد بالنفس وإن كان صاحبها خلف قضبان السجون.

والذي ألحظه أن ضمير الغيبة في (لهم) وفي (طعامهم) لم يسبق له ذكر صراحة، ولكن دلت عليه قرائن السياق وحال الشاعر ومناسبة القصيدة، ولعل في عدم ذكر الشاعر لهم ما ينبئ عن تحقيرهم وأنهم ليسوا أهلاً لأن يُذكروا في اللفظ، كما ألحظ أن شاعرنا لم يوجِّه سخريته تجاه سجانه، مع أنه هو الذي يقدِّم له الطعام، فلم يقل: شكراً له فأنا لا أريد طعامه، ولكن ما ذنب السجَّان فهو مأمور ومغلوب على أمره ؟ بل صرَّح (الرفاعي) بتعاطفه معه في أثناء القصيدة بقوله:

هُوَ طيِّبُ الأخلاقِ مثلُكَ يا أبي ... لم يَبْدُ في ظَمَأٍ إلى العُدوانِ

والفاء في فعل الأمر (فليرفعوه) هي الفاء الفصيحة الواقعة في جواب شرط محذوف، وتقديره: إن كان الأمر كذلك فليرفعوه، وهذا الأمر فيه إيحاء بالإهانة والتحقير، وهذا إنما يكون في مقام عدم الاعتداد بالمخاطب، وقلة المبالاة به، والفاء في (فلست) هي فاء السببية، وزيدت الباء في (بالجوعان) لتوكيد عدم حاجته إلى طعامهم، مما ينبئ عن عزة نفسه، لأنه طعام لا تتطلع إليه إلا النفوس الذليلة؛ لأنه كما وصفه:

١٠- هذا الطعام المُرُّ ما صنعته لي ... أمي، ولا وضعوه فوق خوانِ

والبيت مفصول عن سابقه لشبه كمال الاتصال، حيث أثار البيت السابق سؤالاً مفاده: لماذا لا تريد طعامهم، فقال: هذا الطعام المر... والتعبير باسم الإشارة (هذا) فيه

تمييز للمسند إليه أكمل تمييز وإحضاره في الذهن، وذلك لأن الشاعر معنيٌّ بالحكم بالذي يريد أن يضيفه إليه ويرغب في إبرازه، كما لا نعدم معنى التحقير والازدراء من وراء التعبير باسم الإشارة (هذا).

وفي البيت كنايتان: الأولى: كناية رمزية في قوله (الطعام المر) ففي وصف الطعام بالمرارة، إشارة إلى أنه معجون بعرق الكادحين من أبناء وطنه، وجلدته المهمومين بقضايا أوطانهم المناهضين لحياة الظلم والاستبداد.

والكناية الثانية في قوله (ولا وضعوه فوق خوان) فهو كناية عن التعامل معه بازدراء وتحقير، حيث يلقون إليه الطعام على الأرض كالحيوانات، وهذا مما تأباه النفوس الأبية الباحثة عن الحرية العاشقة للكرامة، وبهاتين الكنايتين يعطينا (الرفاعي) أدلة حسية، وبراهين معنوية لرفضه لطعامهم واحتقاره لهم .

ثمَّ نري شاعرنا يتذكر تلك المرحلة السعيدة من مراحل طفولته ويمزج بينها وبين واقعه في تلاؤم وانسجام، ليستحضر هذا التفاوت البالغ بين طعام كانت تقدمه له أمه الحنون، وكان أخواه يتسابقان إليه في مشهد أسري سعيد، وبين هذا المشهد الحزين الذي يعايشه فيقول:

١١-كلا، ولم يشهده يا أبتي معي ... أخوان لي جاءاه يستبقان

و(كلا) حرف ردع وزجر، وقيل: وقد تؤول بمعنى (حقاً)، وتساوي (إي) معنى واستعمالاً، ومنهم من قال: إنها تأتي اسماً للرد، إما لرد ما قبلها، وإما لرد ما بعدها (١).

---

(١) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني للمرادي، ص: ٥٧٧، تحقيق: د/ فخر الدين قباوة – و الأستاذ/ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ –١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م.

وهي في البيت الذي معنا إما أن تكون حرف ردع وزجر، وهي بهذا تصور غضب الشاعر ورفضه لواقعه، إذ كيف آلت به الأحوال إلى هذا الواقع المهين، وكما يصح أن تكون بمعنى (حقاً) وهي بمثابة صيحة قوية غاضبة أخرجته من إطار زنزانته ليستحضر ويسرد مشهداً آخر من مشاهد أسرته الحنون الذي كان ينعم فيه بالود والسعادة، ويشعر بالدفء الأسري.

وفي نداء الأب في تلك اللحظات (يا أبتي) ما يعبِّر عن حضور الأب في قلب هذا الابن واستقراره في فؤاده، وفي هذا النداء – أيضاً – ما يخفِّف من وطـأة الحزن والألم في نفس الشاعر، والتعبير بحرف النداء (يا) مع ما فيه من مد مما يتناسب تماماً مع المقام ونفسية الشاعر.

وتحديد الشاعر عدد إخوته بـ (أخوان) في البيت ربما يكون من باب تقمُّص (الرفاعي) لشخصية السجين، يقول د / محمد بظاظو:"ونعلم من سيرة (الرفاعي) أنه كان أخاً لتسعة مِن البنين والبنات، فلا أرى تحديده هنا عدد الإخوة باثنين إلا تقمصا لشخصية السجين، وأنه شخص محدد قريب منه معروف له، وله أخوان، ولذلك ذاب الشاعر في شخصية صاحب الرسالة واكتملت للتجربة كافة عناصرها"(١).

وما زال شاعرنا يصب جام غضبه، وينفث زفراته وحممه على هؤلاء الطغاة الظالمين، فيقول:

١٢- مَـدُّوا إلــيّ بـه يـداً مـصبوغـةً بــدمي، وهــذي غـايــة الإحــسـان

(١) النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، د/ محمد بظاظو: ص: ٥٨.

وقد سيق هذا البيت بأسلوب خبري هادئ خالٍ من التوكيد؛ لأنه يقرر حقيقة في نفس الشاعر يظهر فيها قمة غضبه النفسي، مما يجعل السامع له يتأثر بتأثره وينفعل بانفعاله، فقد يكون غرض الشاعر من شعره "الرغبة في إثارة انفعال مشابه لدى القارئ، فتتحقق المشاركة النفسية والوجدانية، فيعيش طربه إن كان طروباً، أو أساه إن كان حزيناً، وفي هذه المشاركة متعة الشاعر وهدفه"(١).

وتقديم المتعلق (إليَّ) لإفادة الاهتمام؛ لأن الشاعر صاحب المأساة وعليه تقع العواقب، وقد يكون الغرض من هذا التقديم: الدلالة على الاختصاص، وهذا يعنى أنهم يقصدونه قصداً بهذا الطعام الملطخ بدماء العاشقين للحرية والكرامة أمثاله، قصراً حقيقياً على سبيل الادعاء والمبالغة.

وتنكير (يداً) يوحي بالتحقير فهي أياد غاشمة لا تعرف سوى البطش والتنكيل والانتقام من الشرفاء الأحرار.

وجملة (مدوا إلى به يداً مصبوغة بدمي) كناية عن صفة وهي وحشية هؤلاء الطغاة الذين يُسيمون الأحرار من أبناء شعوبهم كؤوس العذاب والهوان، ويظهر عنصر اللون جلياً في صياغة هذه الكناية، فهذه الأيدي التي تقدم هذا الطعام ملطخة بدم الشاعر وأمثاله، وهذا مما يتسق مع نفسية الشاعر الغاضبة الثائرة، وتعبيره بصيغة اسم المفعول (مصبوغة) فيه تبشيع لجرمهم وفظاعة مسلكهم في التعامل مع العاشقين للحرية المدافعين عن كرامة أوطانهم، كما كان التعبير بحرف الإلصاق في (بدمي) أمس رحماً في الدلالة على وحشيتهم وقسوتهم البالغة.

---

(١) خصائص التراكيب: ص ٧٩.

وينتهي البيت بهذه الجملة المستأنفة (وهذي غاية الإحسان) وهذا الخبر لا يقصد به الشاعر الفائدة أو لازم الفائدة، وإنما يقصد به السخرية والتهكم من هؤلاء الحكام الظالمين، فهم لا يعرفون للإنسانية معنى، ولا يقيمون للأخلاق وزناً.

٣- (إحساس الشاعر بالسجن والسجان)

١٣- والصَّمتُ يقطعُهُ رَنينُ سَلاسِلٍ	عَبَثَتْ بِهِنَّ أَصابعُ السَّجَّانِ
١٤- ما بَيْنَ آوِنةٍ تَمُرُّ .... وأختها	يرنو إليَّ بمقلتيْ شيطانِ
١٥- مِنْ كُوَّةٍ بِالبابِ يَرْقُبُ صَيْدَهُ	وَيَعُودُ في أَمْنٍ إلى الدَّوَرَانِ
١٦- أَنا لا أُحِسُّ بِأَيِّ حِقْدٍ نَحْوَهُ	ماذا جَنَى؟ فَتَمَسُّه أَضْغاني
١٧- هُوَ طيِّبُ الأخلاقِ مثلُكَ يا أبي	لم يَبْدُ في ظَمَأٍ إلى العُدوانِ
١٨- لكنَّهُ إِنْ نامَ عَنِّي لَحظةً	ذاقَ العَيالُ مَرارةَ الحِرْمانِ
١٩- فلَرُبَّما وهُوَ المُرَوِّعُ سحنةً	لو كانَ مِثْلي شاعِراً لَرَثاني
٢٠- أوْ عادَ- مَنْ يدري؟- إلى أولادِهِ	يوماً وذُكِّرَ صُورتي لَبَكاني
٢١- وَعلى الجِدارِ الصُّلبِ نافذةٌ بها	معنى الحياةِ غليظةُ القُضْبانِ
٢٢- قَدْ طالَما شارَفْتُها مُتأَمِّلاً	في الثَّائرينَ على الأسى اليَقْظانِ
٢٣- فَأَرَى وُجوماً كالضَّبابِ مُصَوِّراً	ما في قُلوبِ النَّاسِ مِنْ غَلَيانِ
٢٤- نَفْسُ الشُّعورِ لَدى الجميعِ وَإِنْ هُمُ	كَتموا، وكانَ المَوْتُ في إِعْلاني

التحليل البلاغي:

بعد أن عشنا مع (الرفاعي) في محنته مصوِّراً بعضاً من آلامه وأحزانه، إذا به ينقلنا إلى عنصر آخر من عناصر تجربته الشعرية وهو (السجان)، فتكشف الأبيات عن علاقته به، وقد تميَّز (الرفاعي) في المقطوعة السابقة"بالحس الإنساني المرهف الذي يتجاوز الأحقاد، وينظر إلى (الإنسان) باعتباره عرضة لضغوط متنوعة، تدفعه إلى اقتراف ما لا يرضاه، أو الوقوع فيما يأباه طبعه الإنساني"(١)، والتصوير في البيت الأول من المقطوعة:

١٣- والصَّمتُ يقطعُهُ رَنينُ سَلاسِلٍ عَبَثَتْ بِهِنَّ أَصابعُ السَّجَّانِ

تمتزج فيه الحركة مع السكون في ارتباط بليغ، وذلك من خلال هذه الألفاظ (الصمت – رنين – سلاسل – عبثت) وذلك مما ساعد في إبراز الصورة وجعلها حية مؤثرة، وعماد التصوير في البيت الاستعارة المكنية في لفظ (الصمت) حيث شبَّه الصمت بشيء حسي يقطع ويُخْتَرق، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو قوله (يقطعه)، وترجع بلاغة هذه الاستعارة إلى ما فيها من تجسيم وتخييل بليغ أخرج الصمت عن العادة المألوفة، فالكلمة توحي في الأصل بالهدوء والسكينة ولكنها بالاستعارة صارت شيئاً قاتلاً مرعباً يزيد من وحشية النفس، ويضاعف من كآبتها، وكذلك كان الشأن في لفظ المسند إليه (رنين) فهو من شأنه أن يُلْهي النفوس ويسليها، ولكنه بالإضافة صار شيئاً مفزعاً، فعن قريب عاجل ستوضع تلك السلاسل الحديدية في يد هذا السجين ليُنْقَل إلى مصيره المحتوم.

(١) النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص: ٦١.

ووصف هذه السلاسل بجملة (عبثت بهن أصابع السجان) فيه إيحاء غريب بالمفارقة التي ستحدث، فهذا السجان يعبث بتلك السلاسل، يُسَلِّي نفسه بها ويُلْهِيها، ولكنها ستكون بعد ذلك أداة للتحكم في سجينه ـ ومن ثَمَّ كان لهذا الفعل (عبثت) دلالته وإيحاؤه مما لو قيل: قبضت عليهن.

وفي قوله:

١٤- مـا بَـيْـنَ آوِنـةٍ تَـمُرُّ..... وأخـتها يــرنو إلــيَّ بــمقـلتــيْ شـيـطــانِ

نراه من خلال التصوير الكنائي يصور حركة السجان، وشدة مراقبته لسجينه، فهو يتابعه من لحظة لأخرى، حتى يطمئن على وجود فريسته داخل زنزانته الحديدية، وقد ساعدت هذه الكناية على رسم صورة السجَّان غادياً رائحاً في هيئة محسَّة، حيث جاءت مصحوبة بالدليل والبرهان.

كما نراه يدقق في رسم صورة الحذر الشديد من هذا السجَّان معتمداً على التشبيه في الشطر الثاني من البيت: (يـرنو إلـيَّ بــمقـلتيْ شـيـطـانِ) حيث شبه شدة متابعة السجان لسجينه بشدة متابعة الشيطان لابن آدم، وصورة متابعة الشيطان لابن آدم بمقلتيه غير معهودة ومعروفة، وإنما قصد الشاعر من ورائها الدلالة على أن هذا السجان لا ينفك عن متابعة سجينه، لأن حياته مرهونة بوجوده، وكذلك الشيطان شغوف بمتابعة ابن آدم يتحيَّن الفرصة تِلو الأخرى ليغويه ويوسوس له، ويزَيِّن له السوء، ومن ثَمَّ كان للفعل (يرنو) دلالة تختلف عن (ينظر)، إذ يقال: رنا رنْواً ورُنُوَّاً: أدام النظر مع سكون الطَّرف [1]، فالفعل يلمح فيه معنى السكون والهدوء الحذر، كما أن لفظ (الشيطان) فيه

---

(١) ينظر: لسان العرب لابن منظور: (رنا).

إيحاء بتبشيع الصورة، والتعبير بـ (مقلتي) له دلالته في رسم صورة السجَّان في نظرته الحادة الثاقبة وهو يراقب سجينه، لأن (المقلة) تعني: العين كلها.

وما زال الشاعر يركز على فكرة تركيز السجَّان على مراقبة سجينه فنراه يؤكد معنى البيت السابق ويقرره فيقول:

١٥- مِنْ كُوَّةٍ بِالبابِ يَرْقُبُ صَيْدَهُ   وَيَعُودُ في أَمْنٍ إلى الدَّوَرَانِ

وقد جاء البيت مفصولاً عن سابقه لكمال الاتصال، فالبيتان يتفقان في تقرير معنى واحد، وإن اختلفا لفظاً ومفهوماً، فهما يتفقان في تقرير معنى التربص والمراقبة الشديدة من السجان، الذي تصوَّر أن سجينه (صيداً) وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية.

والفعلان المضارعان (يرقب ويعود) يستحضران الصورة مرئية أمام أعيننا، وكأننا نرى سجاناً حذراً قلقاً من انفلات سجينه، ونرى سجيناً تتألم نفسه من شدة المراقبة والحصار الحسي والنفسي الذي يحيطه.

وفي لقطة إنسانية نرى (الرفاعي) يصور إحساسه تجاه سجَّانه فيقول:

١٦- أَنا لا أُحِسُّ بِأيِّ حِقْدٍ نَحْوَهُ   ماذا جَنَى؟ فَتَمَسُّه أَضْغاني

والتعبير بالمسند إليه ضميراً للمتكلم، مما يتناسب مع المقـــام؛ إذ الشاعر بصدد أن ينقل لنا أحاسيسه ومشاعره تجاه سجانه، كما لا نعدم في التعبير بهذا الضمير الإحساس بسمو نفس الشاعر ورقيها الفطري، فهي وإن أضمرت حقداً وبغضاً فهو موجَّه في حقيقته إلى المتسببين فيما هو واقع فيه من الحكام المستبدين والطواغيت الظالمين.

والبيت كناية عن طيب قلب الشاعر ونُبل أخلاقه، ويدل – أيضاً – بمجمله على موضوعية الشاعر في الحكم على الأشخاص، فهو يعلم أن سجَّانه يقوم بدوره، فهو سجين مثله، سجنته وطأة الظروف ولقمة العيش وتنفيذ الأوامر والتعليمات، ولذلك كان لأسلوب الاستفهام في (ماذا جنى ؟) والدال على النفي دوره البالغ في الكشف عن نفسية الشاعر تجاه سجَّانه، هذا فضلاً عما في هذا الاستفهام من تنبيه وإثارة للمشاعر، وتحريك للذهن، حتى نتفاعل مع الشاعر، ونتسامى معه بمشاعرنا تجاه سجانه.

وعلى طريقة الشاعر في تفصيل المعاني وتوضيحها نراه يقول:

١٧- هُوَ طيِّبُ الأخلاقِ مثلُكَ يا أبـي لم يَبْـدُ فـي ظَـمَـأٍ إلـى الـعُـدوانِ

والبيت مفصول عن سابقه لكمال الاتصال، وقد سيق بأسلوب خبري هادئ يتناسب مع تصوير الشاعر لما يحمله من أحاسيس ومشاعر تجاه سجَّانه، وقد اعتمد في بيانه على الصورة التشبيهية في الشطر الأول، حيث شبه السجان بالأب، ووجه الشبه: طيب الخلق في كل.

والغرض من هذا التصوير: بيان حال المشبه (السجان) بأنه على وصف من الأوصاف وهو حسن الخلق ورفعتها.

ومن البيِّن أن التشبيه في البيت مذكور كل أركانه، فهو تشبيه مفصل مرسل [(١)]، كما يبدو أن الصورة قريبة من الأذهان، سهلة في إدراكها، ولكن هذا لا يقلل من قيمتها، أو

---

(١) **التَّشْبِيه الْمفصل** : مَا ذكر فِيهِ وَجه الشّبَه، **والتشبيه المرسل**: هو ما ذكرت أداته، ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني: ٤/ ٩٨، ١٢٦، شرح وتعليق وتنقيح: د/ محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الثالثة – دار الجيل – بيروت.

ينقص من قدرها، بل ربما كان وجود أركان التشبيه مجتمعة فيها من البلاغة بمكان، وذلك لأن الشاعر ربَّما يقصد عن عمد ألا نشعر بشيء من الاتحاد بين المشبه والمشبه به، وهذا الاتحاد معلوم أنه يُسْتَفَاد من حذف الأداة، كما قصد أن ينص صراحة على الصفة المشتركة الملائمة بين الطرفين، وهو محق في ذلك، فأين مكانة الأب من السجَّان ؟، وهل من الممكن أن يكون السجَّان في الشعور النفسي في ميزان واحد مع الأب ؟ بالطبع كلا، وهذا يعني أن عدم مبالغة الشاعر في صورته بحذف الوجه والأداة هي البلاغة فيها؛ لأنه راعي نفسيته وراعي الموقف والمقام.

والنص على وجه الشبه (طيِّب الأخلاق) مقدَّماً على أركان الصورة التشبيهية الأخرى يؤكد أن قصد الشاعر هو التركيز على هذه الصفة فحسب، وأنها الجهة الجامعة بين طرفي التشبيه، ولو قال الشاعر: هو مثلك يا أبي طيب الأخلاق لاختلف المعنى.

وجملة (لم يبد في ظمأ إلى العدوان) كناية مقررة ومؤكدة للتشبيه السابق فصورة السجان أنه رحيم غير عدواني، وغير متعطش للنيل من دماء سجينه، وقد جاءت هذه الجملة مشتملة على صورة أخرى من صور البيان وهي الاستعارة التصريحية الأصلية في لفظ (ظمأ) حيث استعير (للرغبة) بجامع: شدة الحاجة في كل، وفيها إيجاء ومبالغة وتخييل كما هو الشأن في الاستعارة.

وما زال شاعرنا يحدثنا عن محنة سجَّانه هو الآخر فيقول متلمِّساً له الأعذار:

١٨- لكنَّهُ إنْ نامَ عَنِّي لَحظَةً ... ذاقَ العَيالُ مَرارةَ الحِرْمانِ

١٩- فلَرُبَّما وهُوَ المُرَوِّعُ سحنَةً ... لو كانَ مِثْلي شاعراً لَرَثاني

٢٠- أوْ عادَ- مَنْ يدري؟- إلى أولادِهِ ... يَوماً وذُكِّرَ صُورتي لَبكاني

و(لكن) للاستدراك تكشف عن التناقض الواضح في طبع هذا السجان، فمعدنه طيب الأخلاق، ولكن اقتضت الظروف أن يبدو غير ذلك، مراعاة للقمة العيش، ولذا عبر بـ (إن) الشرطية دلالة على أن نومه ولو للحظة واحدة ممَّا يحرَّم، بل ويعاقب عليه، وقد تصل عواقب ذلك إلى (العيال) حيث الطفولة البريئة التي لا تتحمل أثر الجوع والحرمان.

والبيت كله كناية عن كون هذا السجَّان مجبوراً، دفعته الظروف لأن يقع فريسة لهؤلاء الطغاة، وغير خافٍ هذه الاستعارة التبعية في لفظ (ذاق) حيث استعير الذوق للإصابة بجامع: شدة الألم في كل، ثم اشتق من الذوق (ذاق) بمعنى (أصيب) يقول الزمخشري: "الإذاقة جرت عندهم مجرى الحقيقة، لشيوعها في البلايا والشدائد وما يمسّ الناس منها، فيقولون: ذاق فلان البؤس والضر، وأذاقه العذاب، شبه ما يدرك من أثر الضرر والألم بما يدرك من طعم المرّ والبشع"[1].

وقد رُشِّحت الاستعارة في البيت بما يلائم المستعار منه، حيث ذُكر لفظ (المرارة)، فكانت المبالغة القائمة على تناسي التشبيه، ودعوى الاتحاد بين طرفي التشبيه أظهر وأوضح.

وفي إضافة (مرارة) إلى (الحرمان) إيحاء بقسوته، وشدة ألمه.

والفاء في (فلربما) عاطفة للمفصَّل على المجمل[2]، و (ربَّ) حرف جر يفيد التقليل – وهذا هو الشأن الغالب فيها، ومذهب أكثر النحويين[3] واللام زائدة، و(ما) زائدة هي

---

(١) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل للزمخشري: ٢/ ١٣١ – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – الطبعة الأولى – ١٩٨٣ م.

(٢) ينظر: الجني الداني: ص: ٦٢.

(٣) ينظر معانيها في: السابق: ص: ٤٣٩، ٤٤٠.

الأخرى جاءت كافة لـ (رب) عن العمل، ولاشك أن هذه الزيادة تضفى المبالغة في معنى القلة المفاد من (رب)، وذلك لأن زيادة المبنى تدل –غالباً– على زيادة المعنى.

وجملة الحال (وهو المرّوع سَحنة) كناية عن جهامة وجهه، وهي جملة اعتراضية قصد بها الشاعر أن يدفع اللائمة عن سجَّانه، فظروف وظيفته اقتضت منه أن يرسم على وجهه ملامح الغضب والعبوس، لكنه في الحقيقة يحمل نفساً إنسانية رحيبة، لا تقل عن نفس الشاعر، ونبل أخلاقه، يتضح هذا المعنى من خلال إيثار الشاعر التعبير بالمثلية في جملة الشرط (لو كان مثلي شاعر لبكاني) حيث جاءت لتفيد التسوية والتشابه [1] بين طرفين (الشاعر والسجان) في صفة مشتركة بينهما وهي (الشاعرية)، وهذا يبرز قمة تعاطف السجَّان مع سجينه، وإن كان لا يستطيع أن يعبر عن شيء من مظاهره في الواقع.

وقد جاءت الكناية في البيت التالي لتؤكد ذلك في قوله:

٢٠- أوْ عادَ- مَنْ يدري؟- إلى أولادِهِ ... يَوماً وذُكِّرَ صُورتي لَبكاني

فهذا السجَّان ربما لو عاد إلى بيته، حيث لا رقيب عليه من أصحاب السطوة يبكي تعاطفاً مع سجينه كلما تذكر مأساته.

وجملة (من يدري) اعتراضية جاءت لتؤكد تعاطف هذا السجَّان مع سجينه، كما جاءت مقررة لسمو ونبل أخلاقه، وقد جاءت في ثوب الاستفهام المفيد للتعجب والحيرة في شأن هذا السجَّان.

(١) ينظر: التبيان في أسرار البيان، أ د/ عبد الحليم محمد شادي: ٢٣ – الطبعة الأولى – ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩ م.

وقد سبق أن بين (الرفاعي) ملامح زنزانته في البيت الثاني من القصيدة فهي مقرورة، صخرية الجدران، ولكننا نراه يعود مرة أخري ليصف إحدى الجوانب لصورة تلك الزنزانة القاسية، وهي نافذتها التي تعلو على أحد جدرانها وهو وصف يبرز ما يعانيه الشاعر من آلام أقسى وأعمق مِن أن تصفها الكلمات فنراه يقول:

٢١- وَعلى الجِـدارِ الـصُّلبِ نافـذةٌ بها　　　معنـى الـحـياةِ، غـليظةُ القُـضْبـانِ

ويبدأ البيت بتقديم الجار والمجرور على المبتدأ (نافذة) وهذا التقديم لإفادة الاهتمام بالمقدم، إذ المعنى الذي يقصده الشاعر الدلالة على الضخامة والصلابة التي تتصف بها جدران تلك الزنزانة، وكان هذا التقديم أدل على هذا المعنى، وفيه دلالة أخرى، وهي الإشارة من أول الأمر إلى أن (المقدم) خبر لا صفة.

والتعبير بحرف الاستعلاء (على) فيه إيحاء بأن هذه النافذة في مكانها غير المعهود، فهي في أعلى الجدار يصعب النظر منها بسهولة، بدليل قوله في البيت التالي: (قد طالما شارفتها...)، و(أل) في الجدار هي لام العهد الخارجي الصريحي حيث تقدم لمدخولها ذكر صريح في قوله (من زنزانة مقرورة صخرية الجدران) ووصف (الجدار) بـ (الصلب) فيه إيحاء بقسوة تلك الزنزانة، تلك القسوة التي تكاد تحبس أنفاسه بداخلها.

وتنكير (نافذة) لإرادة الإفراد، فهي نافذة وحيدة، وربما كان القصد من وراء هذا التنكير أن هذه النافذة من نوع خاص متميِّز عما يعرفه المخاطب ويعهده، فالأصل في النافذة أن تكون واسعة تسمح بمرور الهواء والضوء بسهولة، ولكن نافذة زنزانة شاعرنا الحبيس ضيقة لا تكاد تسمح بمرور الضوء والهواء إلا بقدر ضئيل، يسمح لمن فيها بالبقاء، ولاشك أن هذا موت معنوي للشاعر واغتيال نفسي له؛ لأنه لا قيمة لحياة الجسد وموت الروح.

وقد وُصفت هذه النافذة بجملتين: الأولى في قوله (بها معنى الحياة) والجملة تشير إلى تسلل النور من خلال تلك النافذة، مما يبعث الأمل في نفس الشاعر وفي نفوس الناس المنهكين المتعبين في الخارج، وهذا النور هو نور الأمل في الحياة، وليس النور الحسي، وجملة الصفة السابقة على وجازتها تحمل الكثير من المعاني، ولذا ففيها إيجاز قصر بليغ، فمعنى الحياة يعنى الحرية والعزة والكرامة، وهذه معانٍ إنسانية راقية، لا يعد الإنسان في زمرة الأحياء إلا بالإحساس والشعور بها.

وجملة الصفة الثانية (غليظة القضبان) تكشف عن بشاعة هذه الزنزانة فحتى نافذتها لم تسلم من معاني القسوة والشدة، فهي (غليظة) بصيغة المبالغة التي توحي بضخامة قضبانها الحديدية.

وهذه النافذة الضيقة الوحيدة هي حلقة الوصل التي تربطه بالعالم الخارجي، ولذلك نراه يقول بعد ذلك:

٢٢- قَـدْ طالَـمَا شـارَفْتُـها مُتَأَمِّـلاً　　في الثَّائريـنَ عـلى الأسـى الـيَقْظانِ

وقد جاء البيت مفصولاً عن سابقه لشبه كمال الاتصال؛ حيث جاء إجابة عن سؤال أثاره البيت السابق مؤداه: وكيف ترى في هذه النافذة معنى الحياة مع أنك حبيس هذه الزنزانة ؟ فقال: قد طالما شارفتها...، فالعلاقة بين البيتين كالعلاقة بين السؤال والجواب، وهذا مما يقتضي الفصل بينهما.

والتأكيد بـ (قد) في صدر البيت يقرر رغبة الشاعر في التطلع إلى دنيا الناس مِن خلال تلك النافذة الضيِّقة، والتعبير بـ (طالما) يؤكد هذا المعنى، وفيها إيحاء بطول مدة سجنه، وصيغة (فاعَل) في (شارفتها) مبالغة في دنوه من نافذة هذه الزنزانة، وصيغة (متأملاً)

توحي بالثبوت والدوام، وحرف الظرفية (في) يعكس تركيز الشاعر وتأمله في وجوه من يراهم.

وفي قوله (الثائرين على الأسى اليقظان) استعارة مكنية، حيث شبه (الأسى) بالإنسان الظالم الذي يستحق أن يُثار عليه، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (الثائرين)، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية، وفي هذه الاستعارة من التخييل والمبالغة ما لا يخفى، حيث تعطينا إيحاء بالإحساس بالظلم والقهر في النفوس، ولكنه مكبوت بداخلهم يكاد أن ينفجر من بين جوانحهم، ولذلك وصف الأسى بـ (اليقظان)، وفي هذا الوصف إيحاء بكثرة الهموم والآلام والكبت الذي يعاني منه جموع الشعب الغفيرة والذي يظهر ملامحه بادية في التصوير في قوله:

٢٣- فَأَرَى وُجوماً كالضَّبابِ مُصَوِّراً   ما في قُلوبِ النَّاسِ مِنْ غَلَيانِ

والفاء في (فأرى) عاطفة، والبيت يصور عالم البؤس والشقاء في دنيا الناس، وذلك نتاج الظلم والاستبداد، والسيطرة على خيرات الوطن، ومقدرات الشعب، وهذه المعاني الكالحة المرسومة على وجوه الناس نستشفها من الصورة التشبيهية في (فأرى وجوماً كالضباب) حيث شبه العُبُوس البادي على وجوه الناس بالضباب الذي يغشى الأرض في الصباح البارد، والصورة توحي بالمبالغة التي تجعل السواد يُخَيِّم على كل شيء، وقد كان الشاعر موفقاً في اختيار المشبه به (الضباب) لأنه من شأنه أن يحجب الأشياء، وهذا ينعكس على الناس حيث تنعدم لديهم الرؤية، وأقصد بها رؤية المستقبل، وتعلق النفوس بحياة كريمة، جدير أن يحياها الإنسان المكرم من الله.

وقوله (مصوِّراً ما في..) وصف للوجوم ينبئ عن وجه الشبه المحذوف ويدل عليه، و(ما) اسم موصول مبهم يفيد التهويل والتفخيم لِمَا هو مرسوم على وجوه الناس من

بؤس وحرمان، ومحن وشقاء، ومتاعب وصعاب، وحرف الظرفية (في) يوحي بتجذر تلك المعاني السابقة وغيرها في قلوبهم، وجاء التعبير بـ (قلوب) على سبيل المجاز المرسل، لعلاقة (الجزئية) حيث أطلق الجزء وأراد الذوات كلها، ولعل السر في التركيز على هذا الجزء هو أن القلب يحتل المكانة العليا من الإنسان، فهو موطن الإحساسات والمشاعر، ففيه الفرح والحزن، والسعادة والكآبة، وغير ذلك من متناقضات النفس الإنسانية، وعلاقة الجزئية تفيد في "تقليل المساحة المرئية في الصورة حيث يخص من جملة الصورة جزءاً منها، فيذكره ويسلط الضوء عليه، وفي هذا تركيز للرؤية، وتعميق للإدراك بخصوصية هذا الجزء في الدلالة المقصودة"(١).

و(أل) في (الناس) للاستغراق العرفي، حيث أريد بمدخولها جميع الأفراد التي يتناولها بحسب العرف وما جرت به العادة، لا جميع الأفراد حقيقة (٢) ؛ إذ لا يُعقَل أن يرى الشاعر جميع أفراد الناس من خلال نافذة تلك الزنزانة، والتعبير بها فيه إيحاء بالمبالغة في كثرة جموع الناس الذين أصيبوا بالكبت والقهر والهوان والاستبداد، وغير ذلك من المعاني والتي جاءت الاستعارة التصريحية الأصلية في لفظ (غليان) معبرة عنها أدق تعبير، وهذه الاستعارة فيها إيجاز بليغ وتخييل رائع يكشف عن ذروة الغضب الداخلي في نفوس عامة الناس، ولذلك نراه يقول:

٢٤- نَفْسُ الشُّعورِ لَدى الجميعِ وَإِنْ هُمُ   كَتمـوا وكـانَ المَـوْتُ في إِعْـلانـي

(١) أساليب البيان والصورة القرآنية – دراسة تحليلية لعلم البيان – د/ محمد إبراهيم شادي، ص: ٣٨٧ – نشر: دار والي الإسلامية – المنصورة، ط ١، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥ م.

(٢) ينظر: هامش الإيضاح: ٢/ ٣١.

فالكل في داخله غاضب وثائر وإن آثر الجموع السلامة، سلامة الذل والرضا بالخنوع والقهر والتبعية، والتعبير بلفظ (نَفْس) له دلالته في المماثلة التامة بين جموع الناس في إحساسهم بتلك المعاني، فنفس الشيء تعني: ذاته وعينه.

وتقديم المسند إليه (هم) على خبره الفعلي في (وإن هم كتموا) لإرادة التخصيص، حيث قصد قصر صفة الكتمان عليهم دونه، بدليل قوله (وكان الموت في إعلاني) وهو قصر إضافي[1] قصر إفراد[2]، وقد أفاد هذا القصر التأكيد على رضا هؤلاء بالذل والهوان وإيثار الكتمان، وإيثار الشرط بـ (إن) فيه تعبير عن رفض الشاعر لهذا الكتم، وأن ذلك ما ينبغي أن يكون من النفوس الأبية، وإنما حذف جواب الشرط لدلالة ما قبله عليه.

ونلحظ حذف مفعول (كتموا) فلم يصرح به الشاعر، وذلك لإرادة العموم، كما أن هذا الحذف مما يتناسب مع دلالة (الكتم)، وربما كان الغرض من وراء هذا الحذف هو توفير العناية على إثبات الفعل، والدلالة على أن القصد من الفعل هو إثباته للفاعل، لا أن نعلم التباسه بمفعول معيَّن[3]، وهذا يعني أن الناس ما شأنهم إلا الكتم، فمعاناتهم حبيسة في قرارة نفوسهم.

---

(١) **القصر الإضافي**: أن يختص المقصور بالمقصور عليه بالنسبة إلى شيء معين، أي بالإضافة إليه، بحيث لا يتجاوزه إلى ذلك المعين، ينظر: علم المعاني – دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، د/ بسيوني عبد الفتاح فيود: ٢/ ٨ – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٤١٩ هـ – ١٩٩٨ م.

(٢) **قصر الإفراد**: هو تخصيص شيء بشيء دون شيء آخر ويخاطب به من يعتقد الشركة، ينظر: علم المعاني، د/ بسيوني عبد الفتاح فيود: ٢/ ١٢.

(٣) ينظر: دلائل الإعجاز: ١٥٤، ١٥٥.

كما نلحظ طباق الإيجاب الواقع بين (كتموا) و(إعلاني) مما يُضْفي على المعنى حسناً وبهاء، فالضد يظهر حسنه الضد، وفيه تأكيد المفارقة الواضحة بين موقف الشاعر الرافض للذل والخنوع، وموقف جموع الناس الخانع للقهر والاستبداد، فمن أسرار الطباق"أنه يؤدي غرضاً معنوياً من استيعاب الحكم، أو عقد مقابلات حسية أو نفسية، زمانية أو مكانية، لأن ما في الوجود – كما ذكر العلماء – إما موافق أو مخالف أو مضاد، وهذا الجمع بين المختلفين في نسق واحد يُحقق عنصر المفاجأة"[(١)].

و صياغة الفعل (كتموا) بالماضي لإفادة التحقيق، بينما جاء التعبير بالمصدر (إعلاني) للدلالة على الثبوت والدوام.

٣- المقطوعة الرابعة وهي تحت عنوان (لوم وتأنيب)

٢٥- وَيدورُ هَمْسٌ في الجَوانِحِ ما الَّذي	بِالثَّــوْرَةِ الـحَــمْقاءِ قَــدْ أَغْـراني؟
٢٦- أَوَ لَـمْ يَـكُنْ خَيْراً لِنفسي أَنْ أُرَى	مثلَ الجُمـوعِ أَسـيرُ فـي إِذْعـانِ؟
٢٧- ما ضَـرَّني لَوْ قَدْ سَكَـتُّ وَكُلَّما	غَلَـبَ الأسـى بالـبَغْتُ فـي الكِـتْمانِ؟
٢٨- هـذا دَمِي سَيَسِيلُ يَجْـرِي مُـطْفِئاً	مــا ثــارَ فــي جَنْبَـيَّ مِــنْ نِيــرانِ
٢٩ - وَفـؤادِيَ الـمَوَّارُ فـي نَـبَضاتِـهِ	سَيَكُــفُّ فــي غَــدِهِ عَــنِ الخَفَقـانِ
٣٠ - وَالظُّلْـمُ بـاقٍ لَـنْ يُحَـطِّمَ قَـيْدَهُ	مَوْتــي وَلَــنْ يُــودِي بِــهِ قُـرْبــاني
٣١- وَيَسيرُ رَكْبُ الْبَغْيِ لَيْسَ يَضِيرُهُ	شــاةٌ إِذا اُجْـتُــثَّتْ مِــنَ القُطْــعانِ

(١) بحوث بلاغية في علم البديع، د/ صباح عبيد دراز وآخر: ٦١، طبعة الأزهر للطباعة – دمنهور – شركة مصر – ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م.

التحليل البلاغي:

إن شاعرنا في هذه المقطوعة من القصيدة يتضح جلياً أنه يلوم نفسه على تلك الثورة، فهو يتحدث مع نفسه هذا الحديث الهامس: ما الذي أغراكَ بتلك الثورة؟، ولماذا لم تكتم أنفاسك كما كتم الناس أنفاسهم ومشاعرهم؟ وهذه النبرة المحْبِطة المتقاعسة، لعل السبب فيها إحساس الشاعر بانعدام المغزى مِن وراء ثورته، وذلك لأن الناظر في شعر (الرفاعي) يتضح له جلياً أنه كثيراً ما تطلع"إلى الحب فافتقده في المجتمع حتى عند الكثيرين من الزملاء، كما تطلع إلى المجد فماتت دونه العوائق، وكلما حاول من جديد تجددت المثبطات، ومن هنا بدأت آماله تنهار كما بدأ الإحباط يتسرب إلى نفسه، ويحفزه التصميم على تكرار المحاولات وكلما قارب ميلاد أمل أو تحقيق مغزى وقفت المعوقات دونه بالمرصاد، ويرجع الشاعر بخفي حنين"(١).

وأبيات هذه المقطوعة عبارة عن مجموعة مترابطة من الوساوس تسللت إلى نفس الشاعر، والبيت الأول فيها:

٢٥- وَيدورُ هَمْسٌ في الجَوانِحِ ما الَّذي بِالثَّـــوْرَةِ الـحَـــمْقاءِ قَـــدْ أَغْـــراني؟

جاءت الواو في بدئه مستأنفة، جاء البيت بعدها كاشفاً عما يدور في نفس الشاعر من هواجس ووساوس، والفعل (يدور) يدل بصيغته على التجدد والحدوث مما يدل على سيطرة تلك الحالة النفسية الداعية إلى اليأس والإحباط على الشاعر، وهذا الفعل يتضح فيه جلياً عنصر الحركة، وقد جاءت مقترنة في تلاؤم بليغ بالسكون الخافت في تعبيره بلفظ (همس) وهو بوقعه وجرسه يصور حرص الشاعر على كتمان ما يدور بخلده، وكأن

(١) الشاعر هاشم الرفاعي – اغتراب وألم – ص: ٨٦.

الظالمين والطغاة من الحكام وأذنابهم يسمعونه، والتقييد بـ (في الجوانح) فيه إيحاء بالكشف عن نفس الشاعر المحطمة التي تموج بها هواجس الحيرة والمرارة والخوف.

ثمَّ يوضح شاعرنا مضمون تلك الهواجس عبر أسلوب الاستفهام فيقول: ما الذي بالثورة الحمقاء قد أغراني ؟ وفيه إيضاح بعد إبهام، وتفصيل بعد إجمال، وتشويق للسامع إلى معرفة ما يدور من هواجس في نفس الشاعر.

والاستفهام في البيت إنكاري توبيخي؛ إذ يوجه الشاعر اللوم والتوبيخ لنفسه على قيامه بتلك الثورة الحمقاء، والمعنى: ما كان ينبغي لي القيام بها.

وإيثار التعبير باسم الموصول (الذي) الذي هو أصل الموصولات وأعظم الأدوات مما يتناسب مع تفخيم الموقف لدى الشاعر؛ لأنه بهذه الثورة – كما تهمس له نفسه – ارتكب جرماً كبيراً وخطباً شنيعاً أودى به إلى المهالك.

يضاف إلى ذلك: أن التعبير باسم الموصول (الذي) هنا فيه إشارة إلى أن الشاعر تَعيَّن وعُرف بمضمون الصلة (قيامه بالثورة الحمقاء) بخلاف غيره ممن ارتضوا السكون وقبولَ الهوان، وهذا ما أفهمه من بيان الإمام عبد القاهر (رحمه الله) للقيمة البلاغية في التعبير باسم الموصول (الذي)، إذ يقول:"وعلى الجملة فكلُّ عاقلٍ يعلمُ بَوْنَ ما بينَ الخبرِ بالجملة مع (الذي) وبينها معَ غير(الذي). فليس مِنْ أحدٍ به طِرْقٌ إلاَّ وهو لا يشكُّ أنْ ليس المعنى في قولِكَ: (هذا الذي قَدِمَ رسولاً من الحضرة) كالمعنى إذا قُلتَ: (هذا قَدِمَ رسولاً مِنَ الحَضْرة) ولا: (هذا الذي يَسْكُن في محلَّة كذا) كقولك: (هذا يسكنُ مَحَلّةَ كذا)، وليس ذاك إلا أنك في قولك: (هذا قَدِم رسولاً من الحضرة) مُبتدىءٌ خبراً بأمرٍ لم يبلغِ السامعَ ولم يُبلِّغْه ولم يَعْلَمْه أصلاً. وفي قولكَ: (هذا الذي قَدِمَ رسولاً) مُعْلَمٌ في أمرٍ قد بَلَغه أنَّ

هذا صاحبُه فلم يَخْلُ إذاً منَ الذي بدأنا به في أمرِ الجملة مع (الذي) من أنه ينبغي أن تكونَ جملةً قد سَبَق منَ السامعِ عِلمٌ بها"(١).

ووصف الثورة بـ (الحمقاء) يثير في النفس خيالاً واسعاً للوم الشاعر وتأنيبه لنفسه على قيامه بتلك الثورة، وكان عماد هذا الخيال المجاز العقلي، حيث وُصِفت الثورة بالحمق، وهذا مِن وصف الشيء بوصف صاحبه، إذ الثورة لا توصف بالحمق، بل يوصف بها صاحبها، وفي هذا تفخيم للمعنى وإيحاء بشدة الندم، وتصوير لَمَا ألمَّ بنفس الشاعر من حزن وألم؛ حيث وضع نفسه في موضع العقاب والمحاكمة.

ثم تهمس له نفْسه مرة أخرى بهذا السؤال:

٢٦- أَوَ لَـمْ يَـكُنْ خَيْراً لِنفسي أَنْ أُرَى مثْـلَ الجُمـوعِ أَسـيرُ فـي إِذْعـانِ؟

والبيت مفصول عن سابقه لكمال الاتصال؛ لاتفاقهما في الإنشائية لفظاً ومعنى مع ما بينهما مِن تناسب في المعنى العام، فالاستفهام في البيت يؤكد مضمون الاستفهام السابق فهو إنكاري توبيخي، يبرز شدة ندم الشاعر ولومه لنفسه على ثورته، فلما لم يكتم أنفاسه كما كتم الناس أنفاسهم ومشاعرهم ؟ ولماذا لم يقبل بالأمر الواقع مثل بقية الناس ؟

وتقديم خبر كان (خيراً) لأنه الأهم في نظر الشاعر؛ لأن إيثار السكوت فيه السلامة والخير الكثير، والنفع العميم، بدءاً من البعد عن الأذى، ثم التقرب من ذوي الجاه والسلطان، حيث المال والرفاهية، ومن هنا كان تنكير (خيراً) لإفادة التعظيم والتفخيم.

وإيثار التعبير بالمصدر المؤول الواقع اسماً لـ (يكن) وهو (أن أرى)؛ لأنه مُكَّن من التعبير بصيغة المضارعة (أرى) مما يستحضر صورة الخانع الذليل بادية أمام مرأى

(١) دلائل الإعجاز: ٢٠١ .

عين الطغـــاة والمستبدين، وهذا مما يُرضي غرورهم ، ويُعْمِي أنظارهم عنه، ولو قال الرفاعي: أولم يكن خيراً لنفسي رؤيتي مثل... لِما كان هذا المعنى.

وتقديم المتعلق (لنفسي) لإفادة الاهتمام والتوكيد على تحقيق الخير لنفس الشاعر عند سكوته مثل الجميع.

و(مثل) في قوله (مثل الجميع) تفيد التشابه لا التشبيه، وهذا يعني أن مقصد الشاعر هو التسوية بينه وبين بقية الجموع في صفة الذل والخنوع والتبعية والاستسلام، وغير ذلك من المعاني السلبية والتي كنى عنها بقوله (أسير في إذعان) مما ساعد على تقوية المعنى الذي يقصده الشاعر حيث جاء مصحوباً بالدليل والبرهان، كما أكد هذه المعاني بالاستعارة التبعية في الحرف (في) في قوله (في إذعان)، حيث شُبِّه (الإذعان) بالظرف بجامع التمكن في كل، ثم سرى هذا التشبيه إلى تشبيه تلبس الإذعان بالراضين بالذل والخنوع بتلبس الظرف بالمظروف الحقيقيين بجامع مطلق تلبس شيء بشيء، ثم استعيرت في الموضوعة لتلبس الظرف بالمظروف لتلبس الإذعان بالراضين به على سبيل الاستعارة التبعية (١) وقد جاءت هذه الاستعارة معبِّرة عن تشبُّع النفوس بالذل والهوان والتسليم بذلك عن رضا وقبول، وهذا مكمن الخطر والداء العضال في تخلف ركب الشعوب، والتعبير بالمصدر (إذعان) ليؤكد الثبات والدوام على هذا السلوك السلبي.

وهذه الحالة السلبية ما زالت تسيطر على نفس الشاعر وتهمِس له بتلك المعاني الخبيثة فيقول:

---

(١) ينظر: تفصيل إجراء الاستعارة التبعية في الحرف في: شروح التلخيص: ٤/ ١١٨ – ١٢٤ – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان .

٢٧- ما ضَــرَّني لَوْ قَدْ سَكَـتُّ، وَكُلَّما غَلَـبَ الأســى بالـغْتُ فــي الكِـتْمانِ؟

و(ما) في بدء البيت إما أن تكون نافية، وإمَّا أن تكون استفهامية، وهذان المعنيان نلمحهما في البيت بحسب نغمة أدائه، وإن كنت أميل إلى كونها استفهامية، فهي أكثر دلالة على تأجج الحالة النفسية لدى الشاعر، وأن المعنى الذي يقصده يسيطر عليه حتى بدا مكرراً في لغته وبيانه، وذلك من خلال هذه الموجات المتتالية من الأساليب الاستفهامية "وتكرار صيغة الاستفهام يرجع بعض أساليبها إلى اضطراب الرؤي والمفاهيم والعواطف لدى الشاعر، حيث يفتقد أحياناً بعض الطمأنينة التي يستجلب معها إحساساً بالغربة والدأب في البحث عن المثال.... فعندما تستولى حالة اللاإرادية على بعض الشعراء ينثالون في انفجارات تساؤليه" (١).

والاستفهام وإن كان في البيتين السابقين إنكارياً توبيخياً إلَّا أن سياق البيت يدل على أنه بمعنى النفي، والمعنى: لم يكن يضرني شيء لو قد سكت، ولكن أسلوب الاستفهام ينبئ عما في نفس الشاعر من حزن وألم وتحسر وندم، وهذه المعاني ما كنا نستشعرها لوجاء تعبيره بأسلوب النفي الصريح.

وفي حذف فاعل (ضرني) و متعلق (سكت) تناسق بديع وتلاؤم بليغ في المعنى، وكأن الشاعر يقول: لم يكن ليقع عليَّ شيء من الضر لو كان منى مطلق السكوت، فالسلامة على قدر السكوت عن المذلة والمهانة.

---

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د/ مصطفى السعدني، ص: ١٥٠، ١٥١، منشأة دار المعارف بالإسكندرية – سنة ١٩٨٧ م.

كما نجد حذف جواب الشرط في (لو قد سكت) وذلك لدلالة ما قبله عليه، وتقديره: لو قد سكت ما ضرني شيء، وفي حذف الجواب وطيه ما يؤكد عدم وقوع الضر بكل ألوانه.

وهاتان الجملتان (ما ضرني) و(لو قد سكت) بمقطعهما الصوتي القصير بمثابة نغمات شعرية تشعر بأسى الشاعر وشدة تندمه، وقِفْ على كل جملة على حدةٍ ستدرك ذلك جيداً، ثم اقرأ بقية البيت في نفس واحد ستجده يطول ليعكس هذا الطولُ إحساسَ الشاعر بالندم والأسى لقيامه بتلك الثورة.

و(كل) في (كلما) منصوب على الظرفية لإضافته إلى شيء هو قائم مقام الظرف، لأن (ما) فيها هي المصدرية الظرفية النائبة عن الظرف، لا أنها ظرف في نفسها والمعنى: كل وقت [(١)] ، فلفظة (كلما) توحي بالعموم والتكرار، وهي في سياقها في البيت تعكس ركون الشاعر وخضوعه لهواجسه المثبِّطة الداعية إلى الركون والخضوع والاستسلام.

ونلحظ الاستعارة المكنية في قوله (غلب الأسى) حيث شبه الأسى بإنسان من شأنه أن يغلب ويسيطر ويتحكم، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (غلب)، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية، والصورة فيها إيحاء وتجسيم ومبالغة في تسليط الآلام والمآسي على قلب الشاعر، ومع ذلك فهو راضٍ بها لا يستطيع أن يعلن رفضه لها، تأمل جواب الشرط (بالغت في الكتمان) وما فيه من التعبير بصيغة (فاعل) دلالة على شدة تعمده في طي تلك المآسي بين جوانحه، كما لا تخفى دلالة الاستعارة التبعية في الحرف في قوله (في الكتمان) والتي جاءت كاشفة عن المبالغة في كتمان مشاعر الثورة والحنق

---

(١) ينظر: البرهان في علوم القرآن للزركشي: ٤/ ٣٥٠ – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢٥ هـ – ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م.

على هؤلاء المستبدين كما فعل الآخرون من الخانعين الذين كتموا مشاعرهم خوفاً من الموت المحقق.

وفي البيت مِن صور البديع ما يسمَّى بـ (جناس الإطلاق) أو (إيهام الاشتقاق) وذلك بين (غلب، وبالغت) حيث اجتمع في اللفظين ما يشبه الاشتقاق وليس حقيقة [1]، وقد جاء في البيت عفوياً غير متكلف، والمعنى هو الذي طلبه، وكان له وقعه الموسيقي الملحوظ وأثره القوي في النفس.

كما نلحظ من صور البديع –أيضاً– هذا الطباق الخفي الواقع بين لفظي (غلب الأسى) و (الكتمان)، فالتضاد بينهما خفي يحتاج إلى تأويل، وذلك لأن اللفظين لا يتنافيان في ذاتهما في المعنى، ولكن يتعلق أحدهما بما يقابل الآخر عن طريق اللزوم [2]، وذلك لأن غلبة الأسى تعني ظهوره وبيانه وهو مضاد للفظ (الكتمان) وقد ساعد هذا الطباق على إظهار المعنى وتقويته وتقريره.

وما زالت نفس شاعرنا تفيض بالألم والحسرة فنراه يقول:

٢٨- هـذا دَمِي سَيَسِيلُ يَجْرِي مُـطْفِئاً ... مــا ثــارَ فــي جَنْبَــيَّ مِــنْ نِيــرانِ

٢٩ - وَفـؤاديَ الـمَوَّارُ فـي نَـبَضاتِهِ ... سَيَكُـــفُّ فـــي غَـــدِهِ عَـــنِ الْخَفَقـانِ

---

(١) **جناس الإطلاق أو إيهام الاشتقاق**: وهو توافق اللفظين في جل الحروف أو في كلها على وجه يتبادر منهأنهما يرجعان إلى أصل واحد، وذلك مثل قوله تعالى: ﴿وَجَنَى ٱلْجَنَّتَيْنِ دَانٍ ۝٥٤﴾ { الرحمن: ٥٤ }، ومثل الدافع في قوله تعالى ﴿ٱثَّاقَلْتُمْ إِلَى ٱلْأَرْضِ أَرَضِيتُم بِٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا مِنَ ٱلْأَخِرَةِ﴾ { التوبة: ٣٨ }، ينظر: شروح التلخيص: ٤/ ٤٣١، ٤٣٢.

(٢) ينظر: السابق: ٤/ ٢٩٤.

والبيت الأول مفصول عن سابقه لكمال الاتصال، فالبيتان وإن اختلفا لفظا، لأن السابق إنشائي وهذا خبري، إلا أنهما يتفقان معنى، فكلاهما خبري في المعنى، لأن الاستفهام في البيت السابق بمعنى: النفي وهو بهذا المعنى خبري، كما أن بين البيتين من الاتصال والاتحاد في المعنى ما يمنع من العطف بالواو، فكلاهما حديث نفسي من الشاعر يكشف فيه عن تندمه على قيامه بثورته.

والإشارة في المسند إليه (هذا) لاستحضار هذا المشهد الدامي المفعم بالألم والمرارة.

وإضافة (دمي) إلى ياء المتكلم مما يوحي بالأسي والحزن الذي غمر كيان الشاعر.

وجملة (سيسيل يجري...) تُفصح عن تلك النهاية المأساوية التي ستنتهي بها حياة الشاعر ، والتعبير فيها بالفعلين المضارعين مما يستحضر تلك الصورة البشعة وكأنها بارزة أمام عين الشاعر قبل أن تقع مما يكثِّف من شعوره بالألم، وتزداد تلك الكثافة بالفعل (يجري) وهو بدل من سابقه، جاء ليؤكد المعنى ويقرره، وفيه –أيضاً– إيحاء بالمبالغة في تبشيع مشهد إراقة دم شاعرنا.

وفي قوله (مطفئاً ما ثار في جنبي من نيران) صورة مجازية رائعة أبرزت مراد الشاعر في مشهد يأخذ بمجامع القلوب، حيث شبه ثورته على الظلم والفساد والتي سوف تنتهي بموته بهيئة النيران المشتعلة والتي سرعان ما ستخبو وتصير رماداً بعد إضرام، ثمَّ استعار هيئة المشبه به لهيئة المشبه وذلك على سبيل الاستعارة التمثيلية، ولا يخفى ما في الصورة من المبالغة في عدم الجدوى من تلك الثورة، وذلك من منظور نفس الشاعر الذي أصابه اليأس والتندم في اللحظات الأخيرة من حياته.

و(ما) اسم موصول يفيد التهويل والتفخيم لما تَعُج به نفس الشاعر من مشاعر وأحزان جرَّاء ما حدث لوطنه من تخلف وضياع وتردٍ في كثير من مناحي الحياة والتي رمز إليها بلفظ (نيران)، إنها نيران القهر والكبت، وشيوع الظلم والاستبداد.

وما زالت هواجس اليأس والمرارة تسيطر على شاعرنا فيقول:

٢٩ - وَفُؤاديَ المَوَّارُ في نَبَضاتِهِ سَيَكُفُّ في غَدِهِ عَنِ الخَفَقانِ

والبيت موصول بسابقه للتوسط بين الكمالين، حيث اتفقا في الخبرية لفظاً ومعنى مع ما بينهما من تناسب في المعنى العام.

وهو بجملته كناية عن نهاية حياة الشاعر، فما هي إلا لحظات وسيكف قلبه عن الخفقان، هذا القلب الذي طالما نادى بالحرية وعشِق الكرامة.

والتعبير بلفظ (فؤادي) دون (القلب) فيه تلاؤم بليغ وانسجام بديع مع لفظ (الموَّار)، وذلك لأن لفظ القلب يقال له (فؤاد) إذا اعتُبر فيه معنى التفؤد، أي التوقُّد، يقال: فادت اللحم، أي: شوَّيته، ولحم فئيد، أي مشوي (١).

ولاشك أن هذا المعنى آنس بلفظ (الموار) وما فيه من حركة تتناسب مع انشغال ذهن الشاعر وتوقد فكره لما سوف يحدث له في الغد.

ووصف الفؤاد بـ (الموار) جاء على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في صيغة المبالغة حيث استعير المور لتنازع الأفكار واضطرابها في وجدان الشاعر، ثم اشتق من (المور)، (موار) بمعنى (المضطرب)، والاستعارة فيها إيحاء بليغ بنفس الشاعر القلقة وما يعتريها من ألم مرير.

والبيتان السابقان نلحظ فيهما شيوع عنصر الحركة والتي جاءت أكثر ألفاظ البيتين معبرة عنها، تأمل (سيسيل – يجري – ثار – الموَّار – نبضاته – الخفقان)، وهذه

---

(١) ينظر: لسان العرب: (فأد)، والمفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني: ٣٧٢، راجعه وقدم له/ وائل أحمد عبد الرحمن – المكتبة التوفيقية.

الألفاظ تبرز في صورة حسية قلق الشاعر، وما يعتريه من هواجس وصراعات نفسية مريرة.

ثم يقول شاعرنا:

٣٠ - وَالظُّلْمُ باقٍ لَنْ يُحَطِّمَ قَيْدَهُ مَوْتِي وَلَنْ يُودِي بِهِ قُرْباني

والبيت تزداد فيه كثافة اليأس، وتعلو فيه نبرات الحالة السوداوية التي تنتاب الشاعر، فما قيمة الثورة مع بقاء الظلم ؟ فالثورات إذا لم تقوِّض عروش الظالمين، وتهدم حصونهم لم تحقق المرجوَّ منها، ومن هنا عُطِف البيت على سابقه للتوسط بين الكمالين مع بينهما مِن تناسب في المعنى العام.

وقد صاغ الشاعر جملة (والظلم باق) في ثوب الاسمية، دلالة على الثبوت والدوام، والتعبير باسم الفاعل (باق) للتأكيد على بقاء الظلم وعدم زواله، هذا فضلاً عمَّا حققه المجاز العقلي في الجملة من مبالغة وتخييل، وعلاقته (المفعولية)، فأنت ترى أن (باق) اسم فاعل، أي فيه معنى الفعل، وقد أسند إلى ضمير الظلم، أي باق هو، والظلم ليس باقياً بنفسه، وإنما هو باق بأهله، وإنما عدل الشاعر عن هذا الإسناد الحقيقي إلى الإسناد المجازي لسر بلاغي، وهو: إفادة المبالغة في البقاء، وكأن البقاء تجاوز أهله إلى الظلم نفسه مما يدل على غاية تمكن الظلم مِن رقاب العباد، كما يدل على ضخامة هذا الظلم وهيمنته على مشهد الحياة.

ولم يقتصر الشاعر على ذلك فحسب، بل يؤكد معنى الجملة السابقة بجملة (لن يحطم قيده موتى)، ولذا جاءت مفصولة عن سابقتها لكمال الاتصال، فالجملتان وإن اختلفتا لفظاً ومعنى إلا أنهما يتفقان في المعنى العام الذي يقصده الشاعر ويرغب في تأكيده.

وقد كسا الشاعر جملته ثوب الفعلية المنفية بـ (لن) التي تفيد التأبيد عند الزمخشري بشرط إطلاق منفيها وخلوه من القيود [1]، وهو بهذا يؤكد بقاء الظلم رغم موته وجهاده من أجل الحرية.

وما أبشع الظلم حين يسيطر على صفحات الحياة ويُخَيِّم على نفوس الشعوب، ولذا نرى شاعرنا يعمد إلى الاستعارة المكنية في الضمير العائد عليه في لفظ (قيده) حيث شبه الظلم بحيوان مفترس عنيف يلتهم من يراه، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (القيد)، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية.

كما نلحظ – أيضاً – اجتماع المجازين اللغوي والعقلي في الجملة السابقة، والمجاز اللغوي في لفظ (يحطم) حيث استعير التحطيم الحسي للقضاء المعنوي، ثم اشتق من التحطيم (يحطم) بمعنى: يقضي عليه، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية.

والمجاز الثاني في إسناد التحطيم إلى لفظ (موتى) إسنادً مجازياً منفياً، وعلاقته (السببية)، وهذا التمازج بين المجازين ندرك منه مقدرة الشاعر على التصوير ودقته البالغة في التعبير عما تجيش به نفسه من معان وأفكار.

ورغبة من الشاعر في التأكيد على بقاء الظلم ودوامه نراه يعطف جملة (ولن يُودي به قرباني) بإعادة حرف النفي (لن)، وقد جاءت العبارة على نسق السابقة في مزج الشاعر بين المجازين اللغوي والعقلي، وكان الأول في الفعل (يودي به) حيث استعير الوأد الحسي للقضاء المعنوي، ثم اشتق منه (يودي) بمعنى(يقضي عليه)، وذلك على سبيل الاستعارة التبعية، وقرينتها عقلية، إذ لا يعقل أن يريد الشاعر المعنى الحقيقي للفظ (يودي)، بينما

(١) ينظر: دراسات في النحو، د/ عبد السميع شبانة – رحمه الله –، ص: ٨، ط ٣، ١٣٩١ هـ – ١٩٧١ م.

كان المجاز الثاني في إسناد (الوأد) إلى لفظ (قرباني)، وذلك على طريقة المجاز العقلي لعلاقة (السببية)، وقد تعانق هذان المجازان في التأكيد على أن موت الشاعر بتنفيذ حكم الطغاة فيه لن يغيِّر من مجري الأمور شيئاً، وذلك من منظور نفسية الشاعر.

وكلمة (قرباني) فيها دقة تعبيرية من الشاعر في تصويره لنظرة هؤلاء الطغاة الظالمين له ولأمثاله بأنها نظرة امتهان وتحقير، وأنهم ليس لهم قيمة تعلو على قيمة الحيوان الذي يذبح قرباناً.

وفي النهاية:

٣١- وَيَسيرُ رَكْبُ الْبَغْيِ لَيْسَ يَضِيرُهُ   شاةٌ إذا اُجْتُثَّتْ مِنَ القُطْعانِ

والبيت معطوف على سابقه للتوسط بين الكمالين، حيث استطاع الشاعر ببراعة فنية من خلال أداة الربط (الواو) في الأبيات الثلاثة: (وفؤادي الموار...)، (والظلم باق...) ، (ويسير ركب البغي...) أن يعدد من صور محنته ومأساته، فكانت الواو بمثابة الوعاء الذي كشف عن مشاعر اليأس وحالة الظلامية التي تنتابه.

والبيت عماده التصوير بالاستعارة التمثيلية الرائعة، حيث شبه بقاء الحكام الظالمين والطغاة المستبدين في التسلط على رقاب العباد، وتولى مقاليد الأمور في البلاد طالما غالبية الناس يلفهم الصمت ويرضخون للذل، شبَّه هذه الهيئة بهيئة الركب الذي يسير في الصحراء بقطيعه، وقد ظل في مسيره دون توقف غير آبه بها اجتثته إحدى الذئاب من شياه القطيع، ثم استعارة هيئة المشبه به لهيئة المشبه، وذلك على سبيل الاستعارة التمثيلية،والجامع بين الهيئتين هو: البقاء والدوام مع عدم الالتفات والانشغال بالمفقود في كل .

وقد كان (الرفاعي) موفقاً غاية التوفيق في نسج خيوط صورته والتي التقطها من واقع البيئة العربية، تأمل التعبير بالمضارع (يسير) وما يفيده من استحضار الصورة، والتعبير بلفظ (الركب) وما فيه من إيحاء باتحاد زمرة المستبدين تجمعهم راية الظلم والفساد، وإضافة الركب إلى البغي، وما توحيه من معاني القهر والتجبر والتسلط على الشعوب وتجاوز كل الحدود من صنوف العذاب والهوان.

وجملة الحال (ليس يضيره..) فيها إيحاء بعدم المبالاة بإرادة الشعوب، وما يحل بها من ظلم واستبداد وقهر واستعباد، وكان الشاعر موفقاً في اختياره للفظة (شاه) مع تنكيرها، رمزاً للضعف والقهر ، كما كان للتعبير بالفعل (اجتثت) بصيغته وبنائه لما لم يُسم فاعله دلالته على القسوة والوحشية في تعمد وقهر، كما رمز (الرفاعي) بـ (القطعان) إلى بقية جموع الشعب المطحون، والتي من شأنها أن تُسَيَّر كالقطيع دون أن يكون لها رأي أو توجه، ولعله عبر بها (جمعاً) إشارة إلى بقية الشعوب التي ابتليت بحفنة من الطغاة والمستبدين الذين انتشر على أيديهم وأيدي أذنابهم كل فساد ووباء، وزور وقهر، وظلم واستبداد.

٤- المقطوعة الخامسة وهي بعنوان (نداء الهمة)

٣٢- هذا حَديثُ النَّفْسِ حينَ تَشفُّ عنْ بَشَرِيَّتي .. وَتَمُورُ بَعْدَ ثَوانِ

٣٣- وتقُولُ لي : إنَّ الحَياةَ لِغايَةٍ أَسْمَى مِنَ التَّصْفيقِ للطُّغْيانِ

٣٤- أَنْفاسُكَ الحَرَّى وَإنْ هِيَ أُخْمِدَتْ سَتَظَلُّ تَغْمُرُ أُفْقَهُمْ بِدُخانِ

٣٥- وقُروحُ جِسْمِكَ وَهْوَ تَحْتَ سِياطِهِمْ قَسَماتُ صُبْحٍ يَتَّقِيهِ الجاني

٣٦- دَمْعُ السَّجينِ هُناكَ في أَغْلالِهِ وَدَمُ الشَّهيدِ هُنَا سَيَلْتَقِيانِ

٣٧- حَتَّى إِذا ما أُفْعِمَتْ بِهِما الرُّبا ... لَم يَبْقَ غَيْرُ تَمَرُّدِ الفَيَضانِ

٣٨- ومَنِ الْعَواصِفِ مَا يَكُونُ هُبُوبُهَا ... بَعْدَ الْهُدوءِ وَرَاحَةِ الرُّبَّانِ

٣٩- إِنَّ احْتِدامَ النَّارِ فِي جَوْفِ الثَّرَى ... أَمْرٌ يُثيرُ حَفِيظَةَ الْبُرْكانِ

٤٠- وتتابُعُ القَطَراتِ يَنْزِلُ بَعْدَهُ ... سَيْلٌ يَليهِ تَدَفُّقُ الطُّوفانِ

٤١- فَيَمُوجُ يقتلِعُ الطُّغاةَ مُزَمْجِراً ... أَقْوى مِنَ الجَبَرُوتِ وَالسُّلْطانِ

التحليل البلاغي:

بعد أن عاش شاعرنا مع تلك النفس المثبطة الداعية إلى الركون والسلبية والرضا بالهوان والذل، إذا به ينتفض ثائراً على هاتف تلك النفس الخبيثة فيؤكد إيمانه التام بما صنع من ثورة ضد الظلم والاستبداد.

وهذه الأبيات – محل التحليل – تمثل مقابلة بينها وبين أبيات المقطوعة السابقة، وهي ليست مقابلة بيت ببيت أو بيتين ببيتين، وإنما هي من باب مقابلة موقف بموقف، أو حديث نفس بحديث نفس، ولكن البعد بينهما كالبعد بين السماء والأرض، فهذا حديث المتخاذلين الخانعين وهذا حديث النفوس السوية الراغبة في الحرية والكرامة والتي توقن بأنها على الطريق الصحيح.

والبيت الأول:

٣٢- هذا حَديثُ النَّفْسِ حينَ تَشفُّ عَنْ ... بَشَرِيَّتي.. وَتَمُورُ بَعْدَ تَوانِ

جاء التعبير فيه بالمسند إليه اسم الإشارة (هذا) وذلك تجسيداً للأمر المعنوي، وإبرازه في صورة محسة، مما يساعد على إحضاره في الذهن، كما استطاع (الرفاعي) بواسطة اسم

الإشارة أن يلخص كلامه السابق، وأن يطوي من خلاله جملاً كثيرة دون إعادتها، لأن اسم الإشارة يقوم مقام هذه الإعادة ويُغْنِي عنها (١)، وكأنه بهذه الإشارة يطوي صفحة هذه النفس المتقاعسة، وينتزع هذه الأفكار المثبطة من نفسه، فلا يبقى لها وجود فيها.

وتخصيص المسند (حديث) بالإضافة إلى (النفس) لإفادة التحقير، فما أخبثها من نفس مثَبِّطة متقاعسة متثاقلة عن طلب الكمال والمعالي، ولكنها تعذَّر بهذا الظرف (حين تشف عن بشريتي) فالإنسان بطبعه عجول، يركن إلى الأرض حيث الشهوة وحاجات النفس المادية.

وجملة (حين تشف عن بشريتي) كناية عن ظهور النفس الإنسانية على حقيقتها، حين يطغى جانبها المادي على جانبها الروحي وتشده إلى الأرض وتثبطه وتقعده عن المعالي"والكيان النفسي بحكم فطرته التي فطره الله عليها وحدة تشمل الجسم والعقل والروح، تشمل المادة و(اللامادة)، تشمل شهوات الجسد ورغبات النفس وتأملات العقل وسبحات الروح، تشمل نزوات الحس الغليظة، وتأملات الفكر الطليقة، ورفرفات الروح الطائرة"(٢).

إن شاعرنا صاحب نفس أبية متوقدة تتطلع إلى المعالي والأهداف العظام، وإن حدثته نفسه عدة ثوان حديث التخاذل والسلبية، ولذلك سرعان ما تعود إليه نفسه الحقيقية فيقول (وتمور بعد ثوان) أي ترجع، وقد استعار الشاعر (المور) للرجوع، ثم اشتق منه (تمور) بمعنى (ترجع)،

---

(١) ينظر: علم المعاني، د/ بسيوني فيود: ١/ ١١٢.

(٢) قبسات من الرسول (ﷺ) لمحمد قطب: ٢٠ – الطبعة الشرعية التاسعة – دار الشروق، ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م.

وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، والاستعارة تكشف عن نفس الشاعر الصافية التي ما تلبث أن تعود إلى رشدها متطلعة إلى آفاق المعالي، وعظيم الغايات،ولذلك قيَّد المعنى بهذا الظرف (بعد ثوان) فهي ثوانٍ قلائل، مما يؤكد أن الثورة في قلب الشاعر لم تخمد بعد وإن اعتراه اليأس لحظات، وتنكير (ثوان) مما يتناسب مع عظمتها، فهي لحظات اليقظة، والرغبة في تحقيق الذات، وأداء الواجب والرسالة.

وممَّا نلحظه أن هذه الكلمة (تمور) من الألفاظ الدائرة في معجم الشاعر اللغوي والتي شكَّل منها بنية النص – محل الدراسة –، حيث جاءت مكررة ثلاث مرات، في (والذكريات تمور)، (وفؤادي الموار)، (وتمور بعد ثوان)، وكلها معانٍ مجازية ساقها الشاعر للدلالة على اضطراب النفس وصراعها، مما يتفق مع نفسية الشاعر ويتسق مع الغرض العام للقصيدة، وجدير بالذكر – أيضاً – أن هذه الكلمة (تمور) لفظة قرآنية ساقها ربنا – سبحانه وتعالى – في تصوير مشهد رهيب من مشاهد القيامة، قال تعالى: ﴿ يَوْمَ تَمُورُ ٱلسَّمَآءُ مَوْرًا ﴿٩﴾ ﴾[1]، مما يدل على تأثر شاعرنا بالبيان القرآني، وبلاغة ألفاظه.

وما أجمل النفس الإنسانية حين تعود إلى نبعها الصافي وفطرتها السوية وتستعلي على حاجات النفس ونداءاتها وتحدث صاحبها هذا الحديث الراقي، كما حدَّثَت نفسُ شاعرِنا قائلةً كما بيَّن:

٣٣- وتقُولُ لي: إنَّ الحَياةَ لِغايَةٍ   أَسْمَى مِنَ التَّصْفيقِ للطُّغْيانِ

(١) سورة الطور: آية (٩).

وصيغة المضارعة في (تقول) فيها استحضار لهذا الحديث الراقي الداعي إلى العلا والمجد، وجملة: (إن الحياة لغاية أسمى..) مقول القول، وقد ألبسها الشاعر ثوب التوكيد بـ (إن) واسمية الجملة، وحق لها أن تصاغ تلك الصياغة الحافلة؛ لأنها قضية الحياة وأساس الوجود الإنساني، حيث الحرية والكرامة وإثبات الذات، وتحقيق منهج الله في الأرض، فالشاعر لم يؤكد الخبر مراعاة لحال مخاطبه، بل مراعاة لحال نفسه لأنها تحدثه، فهو تأكيد يتناسب مع سمو المعنى، وحالِ نفس الشاعر، ورغبته في إبراز الخبر مؤكداً، كما أحسَّ به وانفعل وامتلأت به نفسه.

ولعل في هذا التأكيد ما يجعل النفوس تتأثر بمضمون الجملة فتستجيب لنداء الهمة، وتؤدي دورها هي الأخرى في الحياة.

ومجيء المسند إليه معرَّفاً بلام الجنس أو الحقيقة (الحياة) لأن الشاعر يقصد حقيقة الحياة ولُبَّها، وليس أي حياة، بل الحياة الحقيقية بأهدافها العليا، وقيمها النبيلة، وغاياتها العظمى، وطموحاتها الواسعة، وآمالها العريضة، كل هذا محكوم بمنهج الله، ومرتبط بالغاية التي من أجلها خُلِق الإنسان، وما أعظمها من غاية، وهي عبادة الله ومرضاته، وهل يستطيع المرء أن يؤدي دوره المنشود في الأرض دون أن يكون حراً طليقاً شاعراً بكرامته وإنسانيته ؟

ومن هنا نكر الشاعر لفظ (غاية) للتعظيم والتفخيم، وتكثير الفائدة المرجوة، فما أكثر الغايات النبيلة وأعظمها حينما ترتبط بمنهج الخالق، وتكون مِن أجل مرضاته، وابتغاء ثوابه.

وما أسمى تلك الحياة وأعظم تلك الغاية، ولذلك كان التعبير بأفعل التفضيل (أسمى) في ذروة البلاغة، فهي حياة السمو والرفعة والإصرار على المبدأ الواضح الصريح، لا حياة التلون، والرغبة في التزلف والتملق، والتي عبر عنها بقوله (أسمى من

التصفيق للطغيان) وهي كناية عن منافقي كل زمان الذين يرضون بحياة الذل والمهانة والسوء، يصفقون للطغيان، ويلبسون ثوب الزور والبهتان، إرضاء لهم، وابتغاء في المناصب والجاه، وما أكثر هؤلاء في كل زمان ومكان، وهذا هو الداء العضال الذي يؤخر الشعوب، ويودي بها إلى مهاوي الذل والمهانة.

وما زالت نفس شاعرنا القوية الوثابة تناديه بنداء الهمة وأداء الواجب وتقول له:

٣٤- أَنْفاسُكَ الحَرَّى وَإِنْ هِيَ أُخْمِدَتْ سَتَظَلُّ تَغْمُرُ أُفْقَهُمْ بِدُخانِ

فتضحياته لن تضيع سدى، ودمه لن يهدر هباء، وصيحاته المتوالية الداعية إلى الحرية والكرامة لن تضيع، ولن يستطيع الطغاة والمستبدون محوها من الوجود، وتعبيره بلفظ (أنفاسك) فيه دليل على صدقه، فهي صيحات نابعة من أعماق قلبه تحارب الظلم، وتقف سداً منيعاً أمام المستبدين، ووصف هذه الأنفاس بـ (الحرَّي) فيه تخييل بلاغي ماتع، كان عماده التصوير بالاستعارة المكنية حيث شبه (الأنفاس) بالنار المشتعلة، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (الحري) وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية.

والصورة فيها إيحاء بليغ بالعزيمة القوية الوثابة لدى شاعرنا، وأن أنفاسه تلك هي أمثل السبل التي تقلق البغاة وتُقَوِّض عروش الطغاة مِمَّا يدفعهم إلى إخراسه هو وأمثاله من أصحاب الألسنة الوثَّابة، والأقلام الحرة النظيفة، وهذا ما قصده بالجملة الاعتراضية (وإن هي أخمدت) التي تكشف عن المسلك الشائن لهؤلاء الطغاة في إخمادهم الأصوات الداعية إلى الحرية والكرامة، وفيها – أيضاً – حث للشاعر – من نفسه التي تخاطبه – على

عدم اليأس والقنوط أو الندم والأسف على ثورته، فسوف تُجْنى ثمارها، حتى ولو حاول المستبدون إخماد نيرانها.

وفي بناء الفعل (أخمدت) لما لم يسم فاعله للعلم بالفاعل وتعيينه، فهم معروفون إنهم الحكام المستبدون والطغاة الظالمون، وربما كان الحذف لعدم الاعتداد بهم، فهم وإن كانت في أيديهم مقاليد الأمور اليوم، ولكن عن قريب سيكونون في مزبلة التاريخ.

والفعل (أخمدت) ترشيح للاستعارة المكنية السابقة في قوله (أنفاسك الحرَّى) وكأننا أمام نيران حقيقة.

إن دعوات المصلحين وصيحات الثائرين لن تضيع بل (ستظل تغمر أفقهم بدخان) والجملة في محل رفع خبر المبتدأ (أنفاسك)، وفيها تصوير بارع عماده الاستعارة التمثيلية، حيث شبه الشاعر أثر صيحاته الداعية إلى الوقوف ضد الظلم والاستبداد بهيئة الدخان الذي يغمر الآفاق فيحجب الرؤية، ويُعَكِّر الصفو، ثم استعار هيئة المشبه به للمشبه، وذلك على سبيل الاستعارة التمثيلية.

والاستعارة فيها إيحاء بليغ بالأثر البالغ الذي سيتركه الشاعر من وراء ثورته فسوف تظل تغطي سماء هؤلاء الطغاة بدخان الظلم الأسود، والفعل (ستظل) فيه دلالة على الدوام فستظل لعنة التاريخ تلاحقهم حتى ولو كمموا الأفواه، وأخرسوا الألسنة، والفعل (تغمر) فيه إيحاء بأن فسادهم وظلمهم سيظل يكبت أنفاسهم، ويُقَوِّض عروشهم، ويقض مضاجعهم .

وما أجمل النفس حين تعرف قدرها، وتدرك دورها، فنراها تحث (الرفاعي) تستنهض فيه الهمة، وتبعث فيه الأمل فيقول:

٣٥- وقُروحُ جِسْمِكَ وَهْوَ تَحْتَ سِياطِهِمْ قَـسَـماتُ صُـبْـحٍ يَتَّقِيـهِ الـْجـاني

والتصوير في البيت له دلالته الواضحة على خيال الشاعر الواسع، حيث استطاع بمهارة فنية، وحس أدبي رائع أن يرسم صورة لآلام الأجساد التي أرهقت بسياط الجلادين فشبَّه التقرحات البادية على جسد المظلومين بقسمات الصبح، تشبيهاً مرسلاً مؤكداً، ووجه الشبه: ما يبعث على التفاؤل والإشراق في كل.

وصورة المشبه به وإن كانت قريبة في الذهن معلومة لدى الجميع إلاَّ أنها نادرة الحضور عند ذكر المشبه لبعد الصلة بينهما، ولكن خيال الشاعر الواسع استطاع أن يمزج بينهما، ومعلوم أنه"كلما تباعد الطرفان في الجنس أثار التشبيه في النفس كوامن الاستحسان والاستطراف؛ لأنه يرينا الشيئين مثلين متباينين ومختلفين مؤتلفين، ويرينا الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، ومبنى الطباع على أن الشيء إذا برز من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت النفس به أشغف وأعجب"[(١)].

وإيثار التعبير بـ (القروح) في صورة المشبه دون (الجروح)؛ لأن القروح فيها دلالة على توالي التعذيب حتى تقرَّحت الجروح، مما يوحي بشدة التعذيب ووحشيته، كما أبانت جملة الحال (وهوْ تحت سياطهم)عن هذه الوحشية وأكدتها في صورة محسة.

وإيثار التعبير بـ (قسمات صبح) في صورة المشبه به دون الصبح نفسه، فيه إيحاء بتباشير الصباح، ووجه الصبح الأبلج الذي يبعث التفاؤل والحياة ونسائم الحرية، وتنكير

---

(١) علم البيان – دراسة تحليلية لمسائل البيان – د/ بسيوني عبد الفتاح فيود، ص: ١١٩ – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – ط ٢، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م.

(صبح) للتفخيم والتعظيم، إنه صبح الأمل والتحرر والكرامة فعنده تعتدل الموازين، وترفرف راية الحق والعدل، ويزول الظلم والاستبداد، ولذلك أتبعه (الرفاعي) بجملة الصفة (يتقيه الجاني) وهي كناية عن موصوف وهم الطغاة المستبدون وأذنابهم من المضللين المنافقين والنفعيين الجبناء.

وها هو الأمل يظهر وخيوط فجر الحرية تتشكل فيقول شاعرنا:

٣٦- دَمْــعُ الــسَّجينِ هُــناكَ في أَغْلالِــهِ   وَدَمُ الــشَّــهيـدِ هُنَــا سَيَـلْتَقِيــانِ

فلابدَّ للحرية من تضحيات جسام، دماء تبذل، وأرواح تزهق، ودموع السجناء ودماء الشهداء ستفجِّر عما قريب – ثورة البركان ضد الظلم والاستبداد.

والشاعر وإن أفرد (السجين) و(الشهيد) إلا أنه لا يقصد سجيناً بعينه، أو شهيداً واحداً، بل يقصد الجمع، فـ (أل) فيهما للجنس أو الحقيقة، وهذا مما يتناسب مع المعنى الذي يرمي إليه، فالقضية قضية شعوب، وهل تحرر إلا بالآلاف من السجناء والشهداء ؟ لأن السلعة غالية، وهي الحرية والكرامة، ولذا كان الثمن أغلى، وانظر حولك في دول الربيع العربي ستجد ذلك بيِّناً.

واستخدام اسم الإشارة (هناك) الذي للبعيد مع (دمع السجين) فيه إشارة إلى كثرة السجناء في ربوع الوطن، أما الإشارة بـ (هنا) التي للقريب مما يتناسب مع وجود الشاعر في زنزانته، وعلى كلٍ فبين اللفظين طباق معنوي باعتبار القرب والبعد، وفيد تأكيد على أن دموع السجناء، ودماء الشهداء كل هذا لن يضيع سدى، بل هما نواة العاصفة الكبرى.

والتعبير بلفظ (الشهيد) جاء على سبيل المجاز المرسل لعلاقة (اعتبار ما سيكون) بقرينة أن الشاعر ما زال في زمرة الأحياء في الدنيا، ولعل السر في هذا المجاز هو ما فيه من

إيحاء بحرص الشاعر على إبراز تلك الصفة التي يشتاق إليها كل مسلم غيور على دينه ووطنه.

وكلمة (أغلاله) لفظة قرآنية عبَّر بها القرآن الكريم – غالباً – في سياق حديثه عن جزاء الكافرين والظالمين، قال – سبحانه – ﴿ وَأُوْلَٰٓئِكَ ٱلۡأَغۡلَٰلُ فِيٓ أَعۡنَاقِهِمۡۖ ﴾ (١)، وقال – جل شأنه –: ﴿ إِذِ ٱلۡأَغۡلَٰلُ فِيٓ أَعۡنَٰقِهِمۡ وَٱلسَّلَٰسِلُ يُسۡحَبُونَ ﴿٧١﴾ ﴾ (٢)، وهي مفرد (غُل) وهو طوق من حديد أو جلد يجعل في عنق الأسير أو المجرم، أو في أيديهما (٣).

وهي في تعبير الشاعر في البيت إمَّا أن تكون أغلالاً حسية، يُغل بها حقيقة في محبسه، أو معنوية باعتبار ما يلاقيه من كبت وقهر، وهي بهذا الاعتبار استعارة تصريحية أصلية.

ومما نلحظه كذلك في البيت هذا الجناس الواقع بين لفظي (دمع)، (دم) وهو جناس ناقص، حيث اختلف اللفظان في عدد الحروف، وقد سماه الخطيب بالجناس المحرَّف لكون الحرف الزائد في آخر الكلمة (٤)، ووجه حسن هذا اللون من الجناس "أن السامع يتوهم قبل سماع آخر الكلمة التي فيها الزيادة أنها هي الكلمة التي مضت وقد جاء بها المتكلم للتأكيد، ولكنه بعد أن ترد عليه ويتمكن آخرها في نفسه ويعيه سمعه ينصرف عنه هذا التوهم ويعرف أنه قد حصل على فائدة جديدة، ومعنى لم يرد عليه فيتمكن في نفسه فضل تمكن"(٥).

---

(١) سورة الرعد: آية (٥).

(٢) سورة غافر: آية (٧١).

(٣) المفردات للراغب: ٣٤٦، ٣٦٥.

(٤) ينظر: الإيضاح: ٦/ ٩٥.

(٥) دراسات منهجية في علم البديع، د/ الشحات محمد أبو ستيت، ص: ٢٠٨ – الطبعة الأولى، ١٤١٤ هـ – ١٩٩٤ م.

وتأتي ثمار تلك المحنة التي تمتزج فيها دموع السجناء بدماء الشهداء فيقول الرفاعي:

٣٧- حَتَّى إِذا ما أُفْعِمَتْ بِهِما الرُّبا   لَم يَبْقَ غَيْرُ تَمَرُّدِ الفَيَضانِ

و(حتى) حرف يدل على الغاية، وهي في البيت تؤذن بابتداء كلام مضمونه غاية لكلام قبلها [1] فدلالتها اللفظية أنها تدل على تلاحم الكلام وترابطه، أما دلالتها المعنوية في البيت فتدل على أن الغاية من الثورات هي اقتلاع الطغاة والمستبدين، ولذلك لابد أن يضحي في سبيل ذلك بكل رخيص وغالٍ، فقد تشتد المحن، وتتابع البلايا، وتكتم الأفواه، ويضطهد الأحرار، وتراق الدماء، وكل هذه مبشرات لبركان الغضب والثورة ضد الطغاة، ولعل في زيادة (ما) عقب أداة الشرط (إذا) ما يكشف عن هذه المعاني، وأن الأمر يحتاج إلى بذل المزيد والمزيد، كما كان التعبير بالفعل (أفعمت) فيه ما يؤكد ذلك – أيضاً –.

والبيت عماده التصوير بالاستعارة التمثيلية، حيث شبه ما يُبذل من دماء الشهداء، ودموع السجناء وامتزاجهما وكثرتهما حتى تتحرك الشعوب غاضبة ثائرة ضد الظلم والاستبداد بهيئة الطوفان الهادر الذي يقتلع كل ما في طريقه، ثم استعار هيئة المشبه به لهيئة المشبه، وذلك على سبيل الاستعارة التمثيلية.

وفيها تخييل بليغ يكشف في صورة محسوسة عن غضبة الشعوب إذا ما تراكمت عليها ألوان الظلم والاستبداد، وأنها إن خضعت يوماً فلن يدوم ذلك طويلاً.

---

(١) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني: ٥٥٢، ٥٥٣.

والتعبير بـ (إذا) الشرطية مما يتناسب مع هول المفاجأة التي لم يكن يتوقعها هؤلاء الطغاة، وفيها دلالة أخرى وهي أن الحرية لابد لها من ضريبة، وأن الظلم والاستبداد لابد له من عاقبة وخيمة، وهذا مما يتناسب مع أسلوب الشرط القائم على الفعل والجزاء.

والتعبير بـ (الربا) جمعاً مما يدل على أن الأمر يحتاج إلى علو همة، وعدم التهيُّب في بذل كل وسيلة من أجل الحرية والكرامة، كما كان التعبير بـ (تمرد الفيضان) فيه ما يوحي بانفلات ناصية الأمور وانقلاب الموازين لدى الطغاة المستبدين، فلم يعد لديهم القدرة على التصدي لوقف زحف الشعوب الثائرة.

ثم نرى شاعرنا يرسل عدة تشبيهات ضمنية متوالية وهي بمثابة أدلة واقعية، وبراهين حية على صحة دعواه، وقد شكلها من الطبيعة الحية فيقول:

٣٨- ومَنِ الْعَواصِفِ مَا يَكُونُ هُبُوبُهَا ... بَعْدَ الْهُدوءِ وَرَاحَةِ الرُّبَّانِ

حيث شبه هيئة الشعوب التي ترضخ أحياناً للذل، وتستكين تحت سياط الظلم والاستبداد، ولكن سرعان ما تستجيب لنداء الهمة، وتدب فيها صيحة العزيمة، وتواجه الطغيان بعنف وشدة، شبَّه هذه الهيئة بهيئة العاصفة القوية التي يسبقها هدوء الجو مما يغري ربان السفينة الجارية بالأمن والاطمئنان، ووجه الشبه: تغيُّر الأمور على غير ما كان يعتقد ويُرجي، أو الأمان الذي يعقبه العنف والشدة في كل.

والصورة تبرز في هيئة محسة إرادة الشعوب حين ترغب في التغيير، ودحر الظلم، واسترداد حريتها وكرامتها، وقد جاءت المقابلة المعنوية الواقعة بين شطري البيت لتؤكد هذا المعنى، وتكشف في وضوح بيِّن عن موقف الشعوب عندما تستيقظ وتستجيب لنداء التغيير، لكثرة ما ألمّ بها من ظلم وتنكيل.

والصورة الثانية:

٣٩- إِنَّ احْتِدامَ النَّارِ في جَوْفِ الثَّرَى   أَمْرٌ يُثِيرُ حَفِيظَةَ الْبُرْكانِ

وفيها تشبيه هيئة المشبه في البيت السابق بهيئة البركان المتفجر نتيجة احتدام النار واحتباسها تحت أطباق الثري.

وهي صورة لا تقل عن سابقتها في الدلالة على غضب الشعوب حينما تداس كرامتها أو تستذل في حريتها حينئذ تثور كالبركان وتقذف بحممها، ولهيب غضبها على الطغاة المستبدين، والحكام الظالمين، هذا فضلاً عن براعة الشاعر في تشكيل صورته حيث نسجها من ألفاظ متقاربة ، تأمل (احتدام – النار – يثير – البركان) وفي هذا لون بديعي يعرف بمراعاة النظير زاد من ترابط أجزاء الصورة وتلاحمها.

كما لا تخفى الاستعارة المكنية التي جاءت في بنية تشكيل الصورة التشبيهية السابقة، وذلك في قوله (حفيظة البركان) وفيها تخييل بليغ قائم على تشخيص البركان في صورة إنسان يغضب ويثور.

والصورة الثالثة في قوله:

٤٠- وتتابُعُ القَطَراتِ يَنْزِلُ بَعْدَهُ   سَيْلٌ يَليهِ تَدَفُّقُ الطُّوفانِ

حيث شبه هيئة المشبه السابقة بهيئة القطرات التي تجمعت وتتابعت حتى صارت سيلاً جارفاً تحول إلى طوفان عنيف يقتلع كلَّ شيء أمامه.

والصورة كما هو واضح يُلمح فيها هذا التسلسل البديع، والترتيب الدقيق، فالقطرات تكون سيلاً، يكون بعد ذلك طوفاناً عارماً، فكل مرحلة تصور مرحلة من

مراحل الشعوب، فأحياناً ترضخ الشعوب للذل والضيم، ولكن ذلك لن يطول، لأن صوت الحرية ينادي عليها، ويهتف بداخلها أن أفيقي، فحينئذ تنفِّس عن نفسها شيئاً فشيئاً، ولكن سرعان ما يرتفع سقف مطالبها، وتأبى إلا أن تنال الحرية بكل معانيها، وحينئذ تخرج ثائرة مزجرة تتحدى كل شيء، وتتصدى لكل عائق حتى تسقط الطغاة والمستبدين وقد جاءت الأفعال المضارعة (تتابع – ينزل – يليه – تدفق) لينعكس عطاؤها في استحضار تلك الصورة المشرقة عندما تخرج الشعوب محطمة كل أشكال الظلم ورءوس الاستبداد ، وهذا ما عبَّر عنه الرفاعي في البيت التالي:

٤١ - فَيَمُــوجُ يقــتلِعُ الطُّغــاةَ مُزَمْجِــراً   أقْــوى مِــنَ الجَــبَرُوتِ وَالــسُّــلْـطــانِ

وقد برع فيه شاعرنا حيث رسم صورة موحية بغضبة الشعوب، ورغبتها الشديدة في إسقاط الطواغيت، ففي قوله (تقتلع الطغاة) استعارة مكنية، حيث شبه الطغاة بنبت خبيث يغوص في باطن الأرض له جذوره الممتدة التي تتغذي على دماء الشعوب وثرواتها، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (القلع) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية، كما لا تخفى الاستعارة المكنية الأخرى في الضمير العائد على الطوفان في لفظ (مزمجراً) حيث شبه الطوفان بحيوان عنيف له صوت غليظ، يبعث الخوف والرعب، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (مزمجراً)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

والصورة فيها إيحاء بالرعب والوجل الذي سيحل في قلوب هؤلاء الطغاة حينما تنفّس الشعوب عن شعورها المكبوت وتخرج رافعة راية الحرية والعدالة، مصممة على

الثأر والانتقام من الطغاة الظالمين، وحينئذ لن تعوقهم قوة المستبدين أو جبروت المتسلطين.

ونلحظ في الأبيات من وسائل التصوير التي تعاونت مع الصور البلاغية السابقة شيوع عنصر الحركة في العديد من الكلمات التي شكلت تلك الصور، ومنها: (سيلتقيان – تمرد الفيضان – العواصف – هبوبها – احتدام – البركان – وتتابع القطرات – ينزل – تدفق – سيل – طوفان – يموج – يقتلع) وهذا يدل على أن الشاعر لم يعتمد في تصويره على الصورة المجازية فحسب، بل عمد إلى جانبها إلى التصوير الحركي، وذلك لأن الكلمة في سياقها قد تكون مصوِّرة، وذلك حين يضفي عليها الشاعر من خواطره وأحاسيسه ما يكشف لنا عن مرارة، والحركة التي أقصدها هي "الحركة التي تنبع من الواقع المحس للكلمة كما هي في مرأى العين، وملتقى الحواس عند الشاعر، مع الصبغة الجديدة التي فاضت على المواد الطبيعية من مشاعره وخواطره" (١).

٥- المقطوعة السادسة، وعنوانها (هاجس الحيرة والقلق)

٤٢- أَنا لَستُ أَدْري هَلْ سَتُذْكَرُ قِصَّتي ... أَمْ سَـوْفَ يَـعْـرُوها دُجَـى النِّسْيانِ؟

٤٣- أوْ أَنَّنـي سَأَكـونُ في تارِيخِنـا ... مُتـآمِـراً أَمْ هَـادِمَ الأَوْثـانِ؟

٤٤- كُـلُّ الَّـذي أَدْرِيـهِ أَنَّ تَـجَـرُّعـي ... كَـأْسَ المُـذَلَّـةِ لَيْـسَ في إِمْكـاني

٤٥- لَوْ لَـمْ أَكُـنْ في ثَـوْرَتي مُتَطَلِّبـاً ... غَـيْـرَ الـضِّياءِ لأُمَّـتي لَـكَـفاني

٤٦- أَهْـوَى الْـحَياةَ كَريمَـةً لا قَيْـدَ، لا ... إِرْهـابَ، لاَاسْتِـخْـفافَ بِالإِنْـسانِ

(١) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، د/ على صبح، ص: ٢٧١ – مطبعة الأمانة – ط ١ – ١٣٩٦ هـ.

التحليل البلاغي:

إن هاجس القلق والحيرة والخوف"من الهواجس التي كانت تبدو في أشعار هاشم الرفاعي بين الحين والحين في صورة خواطر عفوية لم يعمد إليها الشاعر، ولكنها ترد في شعره يدفعه إليها إحساس خفي، ولذا كانت ترد في مقطوعات قصيرة أحياناً، كما كانت تظهر في القصائد لتستتبع حيرة وحزناً"(١)، وأبيات هذه المقطوعة تمثل خير نموذج عمّا يدور بخلد الشاعر من قلق وخوف على ثورته، فماذا سيكتب التاريخ عنه ؟ فهل سيعده في زمرة الشرفاء الأبطال ؟ أم سوف يذكره بالتآمر والعمالة والخيانة والعمل ضد مصلحة الوطن فتقلب الحقائق كما يصنع دائماً الطغاة المستبدون حين يلفقون التهم للأحرار، ويصفونهم بالتبعية والعمل وفق أجندات أجنبية ؟ وذلك تشويهاً لصورتهم أمام الشعوب والأجيال القادمة.

وقد ساق الشاعر تلك الهواجس والمخاوف في ثوب أسلوب الاستفهام فقال:

٤٢ - أَنا لَستُ أَدْري هَلْ سَتُذْكَرُ قِصَّتي أَمْ سَـوْفَ يَـعْـرُوها دُجَـى النِّـسْيانِ؟

٤٣ - أَوْ أَنَّـني سَأَكُـونُ في تارِيخِنا مُتـآمِـراً أَمْ هَـادِمَ الأَوْثـانِ؟

والاستفهام في البيتين يكشف عن الحيرة والأسى وخوف الشاعر وترقبه، لِمَا سيعتري قصته من قلب حقائقها وتشويهها بما يسيء إلى دوره في الثورة ضد الظلم والاستبداد، أو على الأقل تنسى قصته وتُوارى في التراب مع جثمانه.

هذا فضلاً عمّا في هذا الاستفهام من التنبيه وإثارة ذهن السامع حتى يتفاعل مع الشاعر، ويشاركه في محنته وآلامه، ويتعرَّف على حقيقة أمره مبكراً، قبل أن يزيِّفها المضللون النفعيون الذين يهيلون التراب على القمم من الرجال.

---

(١) الشاعر هاشم الرفاعي، اغتراب وألم: ١١٠.

والذي نلحظه أن الشاعر استخدم (هل) في الدلالة على الاستفهام، ثمَّ أتبعها بـ (أم) المتصلة، ومعلوم أن (أم) المتصلة إنما تأتى بعد الهمزة، ولعل السر في عدول شاعرنا عن الاستفهام بالهمزة إلى الاستفهام بـ (هل) ما يلي:

١- أن (هل) وإن دخلت على الجملتين الاسمية والفعلية إلا أن لها مزيد اختصاص بالجملة الفعلية وبخاصة ما كانت مصدَّرة بالفعل المضارع، كما في البيت، ولا أدل على ذلك من أمثلتها في القرآن الكريم فقد دخلت على الجملة الفعلية في ست وخمسين آية، ثلاث وأربعون مع الفعل المضارع، وثلاث عشرة مع الفعل الماضي، ولم تدخل على الجملة الاسمية إلا في عشرين آية فقط.

٢- أن الشاعر يتحدث عن أمر مستقبلي، ولما كانت هل من شأنها أنها إذا دخلت على المضارع خلصته للاستقبال، كان الأنسب هنا إيثار (هل) على الهمزة.

٣- أن (هل) من شأنها أن نفسية المتكلم تميل إلى استعمالها إذا استوى لديه نفي وإثبات المستفهم عنه دون ترجيح لأحدهما، أما الهمزة فلا يستفهم بها إلا إذا خطر في نفسه إثبات المستفهم عنه (١)، وسياق البيت يؤكد أن الشاعر لا يترجح لديه نفيٌ أو إثبات للمستفهم عنه، وهذا مما يزيد من حيرته وألمه بدليل قوله في مطلع البيت (أنا لست أدرى)، ولو استفهم الشاعر بالهمزة لكان ذلك منافاة لما ذكره في الجملة السابقة.

(١) ينظر: الجنى الداني في تذوق المعاني، د/ عبد الحليم محمد شادي: ١٠٢، ١٠٣ – مطبعة الأمانة – الطبعة الأولى – ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

٤- أن الاستفهام بـ (هل) أنسب لنفسية الشاعر الحزينة المتألِّمَة، وذلك لأن"الهمزة حرف حاد، احتكاكي، متعب لأعضاء النطق، حتى مال بعض العرب، وبعض القراءات القرآنية إلى تسهيله، هروباً من الجهد الذي يتطلبه، هذا إلى أنه حرف واحد، وشدة حرف الهمزة جعلت السجين المضني، المعذب النفس والبدن معاً، يميل عنه إلى (هل) ذلك المقطع المغلق، المنتهي بساكن تستريح معه أعضاء النطق، ثمَّ إنه مكون من (الهاء) وهي أخف من الهمزة كثيراً وأضعف، واللام وهي حرف رقيق لين والوقوف عليه بالسكون يشعر بحالة من الإسفنجية المطاطة، يلوح فيها الأمل الكابي، والأمنية الضائعة، والنفس المحبطة تجاه ما تتوقعه من نكران ونسيان"[١].

والتعبير بضمير المتكلم (أنا) لأن الشاعر صاحب قضية، وصاحب رسالة، يعبِّر عنها، ويُرْصِدُ بنبض قلبه، وخواطر فكره، ما يمكن أن تتعرَّض له، فكان الأنسب – هنا – التعبير بهذا الضمير.

كما نلحظ الاستعارة المكنية الرائعة في قولة (دجي النسيان) حيث شبه النسيان بليل مظلم بجامع: طمس حقيقة الأشياء وفقدها في كل، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (دجى)، والتعبير بهذا التصوير الاستعارى فيه إيحاء بليغ بما يحذر منه الشاعر من مواراة الحقائق، وطمس الرموز الوطنية، والإلقاء بها في غياهب المجهول فتظل في طي النسيان.

(١) النقد الأدبي القديم بين النظرية والتطبيق، د/ محمد بظاظو، و آخر ص: ٧٧، ٧٨ .

كما يستوقفنا في البيت طباق الإيجاب الواقع بين لفظي (ستذكر) و (النسيان) وقد ساهم في إيضاح المعنى وبيانه، والتأكيد على فكرة الشاعر" فالطباق يؤدي غرضاً معنوياً من استيعاب الحكم أو عقد مقابلات حسية أو نفسية زمانية أو مكانية فالجمع بين المختلفين في نسق واحد يحقق عنصر المفاجأة، وعدم التوقع، فضلاً عما يثيره في النفس من هزة، والفكر من إمعان وإمتاع"(١).

وما زال شاعرنا يتجَسَّس نبض التاريخ وما سوف يسطره عنه، فنراه في البيت الثاني يبدي شعوره بالمرارة التي يخشاها، وتخوُّفَهُ مِن قلب الحقائق، ولذا يؤكد كلامه بـ (أن)، كما قدَّم المتعلق (في تاريخنا) على خبر (كان) لأنه الأهم، إذ هو مصدر قلق الشاعر، والتعبير بضمير العظمة (نا) مما يعكس الحس الوطني الصادق لدى الشاعر وشعوره بأنه جزء من تاريخ وكيان هذا الوطن.

وتقديم (متآمراً) على (هادم الأوثان) مما يعكس ترقب الشاعر لتشويه صورته، وإضفاء القبح على دوره النضالي.

وفي قوله (هادم الأوثان) استعارتان، الأولى تصريحية تبعية في اسم الفاعل (هادم) حيث استعير الهدم للقضاء على الشيء، ثم اشتق منه (هادم) بمعنى (قاضٍ على)، والاستعارة الثانية في لفظ (الأوثان) وهي استعارة تصريحية أصلية، حيث استعير هذا اللفظ للطواغيت من المستبدين وحكام السوء، وفيها تأكيد بشاعة دورهم في الحياة من إشاعة الفقر والجهل والمرض والاستبداد والجمود والرجعية والتخلف.

ثم نرى شاعرنا يؤكد إيمانه التام بما صنع فيقول:

---

(١) بحوث بلاغية في علم البديع، د/ صباح عبيد دراز وآخر: ٦٦.

٤٤- كُـلُّ الَّـذي أَدْرِيــهِ أَنَّ تَجَرُّعــي كَـــأْسَ الْمَـذَلَّـــةِ لَيْـــسَ في إِمْكـــاني

والتعبير بلفظ العموم (كل) في جملة (كل الذي أدريه) يحدد هدف الشاعر ويؤكد إصراره على مبدأ لا يمكن له أن يتراجع عنه أو يتساهل فيه، فقد يقع ما يخشاه من قلب الحقائق، ولكنه لن يأبه لشيء من هذا، لأن الحقيقة الناصعة أنه يأبى الذل والهوان، وما دام الأمر كذلك فليكن ما يكون، ومن هنا ناسب السياق أن يعبرَّ باسم الموصول (الذي) دون (ما) فيقال: كل ما أدريه، وذلك لأن (الذي) موضوعه للدلالة على من تعيَّن بحالة معروفة، هي مضمون الصلة، وكأن شاعرنا لا يعرف عن نفسه إلا هذا، وهذا ما تسْتيقن به نفسه؛ لأنه حقيقة تربى عليها وأضحت من معالم شخصيته، ولذا أكدها بـ (أن) كما هي ثابتة في واقع ضميره، وداخل وجدانه، كما أكدها طباق السلب الواقع [(١)] بين قوله في البيت الأول من هذه المقطوعة (أنا لست ادري) وقوله في البيت (كل الذي أرديه) مما يوحي بأنه غير مبال بما سيقال عنه؛ لأنه لا يعتد إلا بما تستشعره نفسه من حبه للحرية والكرامة، ورفضه للمذلة والهوان.

هذا فضلاً عما حققته الاستعارة المكنية في (كأس المذلة) من مبالغة واضحة لرفضه للذل والهوان، حيث شبه (المذلة) بشراب مرير، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (كأس) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية.

---

(١) **طباق السلب**: هو الجمع بين فعلي مصدر واحد: مثبت ومنفي، أو أمر ونهي، ينظر: الإيضاح للخطيب القزويني: ٦/ ١١.

وقد قامت هذه الاستعارة بدورها في إضفاء صفة القبح على المذلة، وأنها لا تقبلها إلا النفوس المريضة التي اعتادت على حياة المهانة والتبعية الذليلة، كما كشفت الاستعارة عما تتسم به نفس شاعرنا من عزة وإباء وشموخ، مما يجعله لا يتردد ولو للحظة واحدة في التضحية بنفسه من أجل الحرية والكرامة.

وقد أضفى الشاعر المبالغة في التصوير حيث رشح الاستعارة، بذكر لفظ يلائم اللفظ المستعار منه، وهو (تجرعي) مما عمل على تناسي التشبيه الذي أقيمت عليه الاستعارة وكأننا أمام شراب حقيقي، كما أن هذا اللفظ (تجرعي) فيه ما يوحي بأن شاعرنا لا يكره على شيء، لأن هذا من شأن الضعفاء، أما هو فكما قال (ليس في إمكاني) ولو ضحَّى بأغلى ما يملك ودفع ضريبة الحرية والكرامة من لحمه ودمه.

ويبدو تأثر شاعرنا بالبيان القرآني في تناوله لتلك اللفظة ذات الدلالة الرائعة في مشهد من مشاهد عذاب الطغاة المتجبرين، قال تعالى: ﴿ وَٱسۡتَفۡتَحُواْ وَخَابَ كُلُّ جَبَّارٍ عَنِيدٖ ١٥ مِّن وَرَآئِهِۦ جَهَنَّمُ وَيُسۡقَىٰ مِن مَّآءٖ صَدِيدٖ ١٦ يَتَجَرَّعُهُۥ وَلَا يَكَادُ يُسِيغُهُۥ .. ﴾ [1].

إن شاعرنا لا يعيش من أجل نفسه، فليس من سمت الرجال أن يعيش المرء من أجل نفسه ودنياه الرخيصة، ولذا نراه يقول:

٤٥- لَوْ لَمْ أَكُنْ في ثَوْرَتي مُتَطَلِّباً غَيْرَ الضِّياءِ لأُمَّتي لَكَفاني

(١) سورة إبراهيم: ١٥، ١٦، ١٧.

إنه صادق في حسه الوطني، محب لأمته، لا يبخل من أجلها بالغالي والنفيس، وقد بني البيت على أسلوب الشرط بـ (لو) المتلو بأداة النفي (لم أكن) مما يتناسب مع روح التحدي والإصرار والإحساس بالفخر والاعتزاز بالنفس، وفي تعبيره بحرف الظرفية (في ثورتي) ما يدل على التمكن والرسوخ، فلم تكن الثورة مجرد كلمة يلوكها بلسانه، أو راكباً فوق موجتها، بل كانت تجري في عروقه وأوصاله، وكان بقلبه الثائر في معترك أحداثها.

وفي إضافتها إلى ياء المتكلم إيحاء بالثقة التي في نفس الشاعر، وهي ثقة جعلته لا يأبه لشيء من البطش والتنكيل.

كما يتجلَّى جمال الاستعارة في لفظ (الضياء) حيث استعير للحرية والتحرر، وهي استعارة تصريحية أصلية، وفيها إيحاء ببزوغ ميلاد جديد لأمته تنعم فيه بالحرية والعلم والعدل والمساواة.

ثم يعلن (الرفاعي) في لهجة مليئة بالإصرار والتحدي عن مبدئه في الحياة ورسالته التي يؤمن بها فيقول:

٤٦- أَهْـوَى الْـحَياةَ كَرِيمَـةً لا قَيْـدَ، لا　　إِرْهَـــابَ لا اْسْتِـخْـــفافَ بِالإنْــسانِ

والبيت من أجمل أبيات القصيدة، بل من أجمل ما وقع عليه سمعي من معانٍ في الشعر الحديث، وقد أطلق الشاعر جملته (أهوى الحياة كريمة) هكذا دون توكيد؛ لأن الكرامة الإنسانية من صميم فطرة كل نفس حرة، فهي لا تحتاج إلى توكيد، ومن ثمَّ جاءت العبارة على لسان الشاعر كما يحسها في نبض نفسه، وكما هي مقررة في وجدانه.

و(أل) في (الحياة) هي لام الجنس أو الحقيقة، حيث تعني حقيقة الحياة التي خلقنا الله لها واخترنا لها، وهي حياة العدل والكرامة، ولذا جاءت موصوفة بـ (كريمة)، وفيه تأكيد رفضه لحياة الذل والقهر، والظلم والاستبداد.

وعلى هذا فـ (أل) في لفظ (الحياة) تلعب دوراً مهماً في تحديد منهج الشاعر في الحياة، ولو جاءت منكرة فقال: أهوى حياة كريمة، لكان فيه إخبار عن نوع من الحياة يودها، وليس إخباراً عن منهج له فيها.

فالجملة على وجازتها تكشف عن عالم الإنسانية الراقي الذي يعشقه الشاعر الرافض فيه للذل والهوان، ولذا نراه يقرر ما تحمله من معان ويؤكدها بقوله: (لا قيد، لا إرهاب، لا استخفاف بالإنسان) وقد جاءت هذه الجمل مفصولة عن سابقتها لكمال الاتصال؛ لأنها بيان وتفصيل لما فيها من إجمال.

كما ساق الشاعر جمله الثلاث مفصولة، وذلك للدلالة على رفضه لمضمون كل جملة على حدة، كما أعان هذا الفصل على الإحساس بأن هذه الجمل الثلاث تكاد تمثل طلقات نارية ملتهبة متصاعدة يقذفها في وجوه الطغاة والمستبدين، كما يشعرنا هذا الفصل بما يعترى نفس الشاعر من الإحساس بالعزة والأنفة والشموخ، واقرأ الجمل الثلاث بواو الوصل ستستشعر بنفسك بفقد الجمل الثلاث لكل تلك المعاني و"نظم اللسان في حقيقته نظم لما تجيش به الضمائر، وتغلى به القرائح، والنمط السوي من هذا النظم ما كان نقياً نقاء هذه الخواطر الدافقة في القلوب، متلاحقاً تلاحق الأفكار الملتهبة في الرؤوس، متجانساً تجانس الأنباض المهتاجة في الصدور"[1].

---

(١) دلالات التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني –، د/ محمد أبو موسى: ٢٧٣، مكتبة وهبه، ط ٢ –١٤٠٨ هـ – ١٩٨٧ م.

وتكرار النفي بـ (لا) في الجمل الثلاث مما يؤكد رفض الشاعر القاطع لحياة الذل والهوان، وكل المعوقات التي تحول دون حرية الفرد وكرامته، كما نلمح حذف المسند في الجمل الثلاث، وتقديره: لا قيد يعوقني، لا إرهاب يخيفني، لا استخفاف بالإنسان أقبله، وهذا الحذف فضلاً عما فيه من إيجاز بليغ وإثارة للحس والخيال في تقدير المحذوف، فيه كذلك تركيز على المعاني، وتكثيف في اشتداد نبرة لغة الشاعر، وكأننا نسمع تلك الانفعالات الجائشة في صدره الرافضة لكل تلك المساويء والتي لا تعبأ بكل تلك المثبِّطات.

والتعبير بـ (قيد) في البيت استعارة تصريحية أصلية، حيث استعير للخنوع والكبت، وفي الجمع بين هذه الألفاظ (قيد – إرهاب – استخفاف بالإنسان) مراعاة نظير يؤكد رفض الشاعر لكل صنوف القهر، والترويع، والتخوين، والتشويه، كما ساعد على تلاحم أجزاء البيت وتناسب دلالاتها.

إن الذل لا ينشأ في النفوس إلا عند قابلية الرضا به، أما النفوس السوية فهي مفطورة على الحرية والكرامة، فإذا ما سقطتْ سقطتْ وهي ترتدي لباس العزة والكرامة، وهذا حال شاعرنا، ولذا يقول:

٤٧ – فَإذا سَقَطْتُ سَقَطْتُ أَحْمِلُ عِزَّتي   يَغْلي دَمُ الأَحْرارِ في شُرياني

والفاء في البيت عاطفة، والتعبير بـ (إذا) والتي من شأنها أن تستعمل في الشرط المقطوع بوقوعه مما يوحي بأن شاعرنا لا يأبه لتلك النهاية، بل هي مثار فخره وشرفه، وتأمل جواب الشرط تجده مرتبطاً بجملة الحال (أحمل عزتي) وتلك هي الثمرة المرجوة،

والغاية العظمى، أما فعل الشرط فتجده هكذا (سقطت) بلا متعلق ولا مقابل؛ وذلك لأن الموت في سبيل العزة تستطيب وتهون من أجله كل الصعاب.

وفي تكرار فعل الشرط بصيغته ولفظه جواباً للشرط (سَقَطْتُ سَقَطْتُ) ما يوحي بالارتياح النفسي لدى الشاعر حتى ولو كانت تلك هي النهاية.

وجملة (يَغْلي دَمُ الأَحْرارِ في شِرياني) تأكيد لجملة الحال السابقة عليها، نستشعر من خلالها روح الشاعر الثورية التي تعشق الكرامة وتضحي في سبيلها بكل غال، كما نستشعر فيها الإحساس بالنخوة والشموخ، ورفض المهانة والخنوع، وهكذا كان شاعرنا مضرب الأمثال لكل من أراد الحياة الكريمة.

٦- المقطوعة السابعة وهي بعنوان (الصبح بين مطلعين)

٤٨- أَبَتاهُ إِنْ طَلَعَ الصَّباحُ عَلَى الدُّنى ... وَأَضاءَ نُورُ الشَّمْسِ كُلَّ مَكانِ

٤٩- وَاسْتَقْبَلَ الْعُصْفُورُ بَيْنَ غُصُونِهِ ... يَوْماً جَديداً مُشْرِقَ الأَلْوانِ

٥٠- وَسَمِعْتَ أَنْغامَ التَّفاؤلِ ثَرَّةً ... تَجْري عَلَى فَمِ بائِعِ الأَلْبانِ

٥١- وَأَتى يَدُقُّ- كَما تَعَوَّدَ- بابَنا ... سَيَدُقُّ بابَ السِّجْنِ جَلاَّدانِ

٥٢- وَأَكُونُ بَعْدَ هُنَيْهَةٍ مُتَأَرْجِحاً ... في الْحَبْلِ مَشْدُوداً إِلى العِيدانِ

٥٣- لِيَكُنْ عَزاؤكَ أَنَّ هَذا الْحَبْلَ ما ... صَنَعَتْهُ في هِذي الرُّبوعِ يَدانِ

٥٤- نَسَجُوهُ في بَلَدٍ يَشُعُّ حَضارَةً ... وَتُضاءُ مِنْهُ مَشاعِلُ الْعِرفانِ

٥٥- أَوْ هَكَذا زَعَمُوا! وَجِيءَ بِهِ إِلى ... بَلَدي الجَريحِ عَلَى يَدِ الأَعْوانِ

بعد أن أفرغ شاعرنا ما في جعبته من تصوير رائع لزنزانته وموقفه من سجَّانه، وكشف عما يدور بخلده من قلق تجاه ثورته، وأين سيكون مكانه في عين التاريخ والأجيال القادمة ؟ مؤكداً أنه غير نادم على ما فعل لأنه إذا سقط فهو سقوط الحر الذي يغلي الدم الذكي في عروقه، إذا به يعقد مقارنة يضع فيها الصبح بين مطلعين، مطلع يصور لحظات النهاية، ومطلع يكشف فيه عن مظاهر التحرر والسعادة التي تنعم بها كثير من الكائنات من حوله.

وقد بدأ (الرفاعي) بيته الأول من تلك المقطوعة بأسلوب النداء (أبتاه) وهو نداء مفعم بالحب، يدل على شدة الأسى والحزن لمفارقة الأب وفيه – أيضاً – ما يهدئ مِن روع الأب المكلوم وابنه يخبره بلحظات النهاية.

ونداء الشاعر على أبيه هو النداء الخامس في القصيدة، وتكرار هذا النداء بهذا النحو، لأن الأب يمثل عنصراً من أهم عناصر تجربة الشاعر؛ لأن الرسالة (القصيدة) موجَّهة له، فكان هذا النداء بمثابة مواساة دائمة لهذا الأب المكلوم.

ونلحظ أن الشاعر عبَّر بأداة الشرط (إن)، مع أن الصباح طالع لامحالة، فكان مقتضى السياق أن يعبِّر بـ (إذا)، وإنما كان هذا العدول إلى التعبير بـ (إن) ليكشف عن نفسيته القلقة المتوجسة من طلوع الصباح، وربَّما كان هذا السكون البادي في الحرف (إنْ) بمثابة تصوير لما يتمناه الشاعر من الرغبة في توقف الزمن حتى لا يفاجأ بلحظة النهاية الحاسمة بخلاف (إذا) وما فيها من مد وطلاقة يشعران بجو التحرر وعشق هذا الصباح.

والتعبير بالفعل (طلع) فيه إيحاء بالصبح البهيج الذي يبث السعادة في كل شيء ومن شأنه أن تستقبله النفوس بكل فرح وحفاوة، لأنه منحة جديدة من الخالق، كما أن تعبيره

بصيغة (الدني) جمعا مما يظهر براعة تعبيرية فائقة يتمتع بها، فهذا الصباح المشرق يظهر بنوره وبهجته على الدنيا كلها بكل عوالمها، عالم الإنسان، وعالم النبات، وعالم الطير، وعالم الحيوان، الكل ينعم ويسعد باستقبال هذا الصباح الجديد، فالتعبير بصيغة الجمع هذه، مما يشعر بالتنوع والشمول الذين نستشعرهما – أيضاً – في تعبيره بلفظ العموم (كل) مضافاً إلى (مكان)مما يعطينا إحساساً بوهج الإشراق الساطع على كل أرجاء الوجود، وذلك لأن الأصل في (كل) أن تفيد الاستغراق وتعم أفراد المضاف إليه [1].

وتعبيره بلفظ (النور) مع الشمس في (نور الشمس) مع أن الشمس في ذاتها منيرة، مما يؤكد وهج النور البادي على كل أرجاء الوجود، كما أكد هذا المعنى الترادف الواقع بين لفظي (أضاء، ونور)، وألفاظ البيت في جملتها تدل على الايجابية والحيوية، مما ينعكس على إبراز غاية المعاناة الشعورية لدى الشاعر، إذ عندما تفيض الحياة بجو الحيوية والحركة والضياء والنور يكون قد اقترب من لحظات النهاية، والتي كشف عنها في البيت الرابع من المقطوعة.

ثمَّ نرى شاعرنا بعد أن شكل جزءاً من فكرته معتمداً على أحد مصادر الطبيعة العلوية الصامتة (الصباح) نراه يتخير عنصراً آخر من عناصر الطبيعة المتحركة وهو (العصفور) فيقول:

٤٩ - وَاسْتَقْبَلُ الْعُصْفُورُ بَيْنَ غُصُونِهِ   يَوْماً جَدِيداً مُشْرِقَ الأَلْوانِ

وتخصيص الشاعر لهذا العنصر بالذكر دون غيره من الطيور، لأن العصفور رمز للحرية والانطلاق والوداعة والرقة، وهو وإن كان أصغر الطيور حجماً إلا أنه يملك

---

(١) ينظر: البرهان في علوم القرآن للزركشي: ٤/ ٣٤٢.

أرجاء الكون الفسيح كلها، يجوب فيها، ويقطع المساحات الشاسعة بيسر وسهولة، وكأن الشاعر في هذا الاختيار يعقد مقابلة بين عالمه الحبيس المكبوت، وعالم هذا الطائر الحر الطليق، مما يعكس الإحساس بالأسى والألم لدي الشاعر.

والفعل (استقبل) يحكي بتكوينه الجرسي الإحساس بمعاني البهجة والمرح، ويصور روح التفاؤل والأمل لدى هذا الكائن الصغير، والتقييد بـ (بين غصونه) فيه إشعار بكمال السعادة حيث الراحة، واللهو، والتغريد، ووصف (يوماً) بـ (جديداً) مما يشعر كذلك بغاية اللذة، حيث استقبال الحياة من جديد، والنشوة بميلاد يوم آخر، كما أن وصف اليوم بـ (مشرق الألوان) مما يكثِّف من الإحساس بالبهجة حيث الطبيعة الحية، والشمس المشرقة، والنبات الزاهي، كل هذا يبدو جديداً في إحساس هذا الكائن الصغير.

وإذا كان شاعرنا عايش الطبيعة بشقيها الصامت منها والمتحرك، فإننا نراه يختار عنصره من واقع عالم البشر فيقول في البيت التالي:

٥٠- وَسَمِعْتَ أَنْغامَ التَّفاؤلِ ثَرَّةً   تَجْري عَلى فَمِ بائِعِ الأَلْبانِ

وهذا العنصر البشري يتمثل هذه المرة في (بائع الألبان) وهذا الاختيار لم يكن عبثياً أو عفوياً من الشاعر، وإنما هو اختيار دقيق، وله دلالاته فبائع الألبان"نموذج للبشر البسطاء الذين لا تزعجهم غموم الأسى، ولا تقلقهم هموم الغد، فهم يعيشون اليوم والساعة، مطمئنة نفوسهم، متوكلة قلوبهم، وإن قل متاعهم وماهم، وبمثل هذه النفس يجد المرء طعم السعادة" (١).

(١) النقد الأدبي القديم بين النظرية والتطبيق، د/ محمد بظاظو، وآخر: ٨٥.

كما كان (الرفاعي) موفقاً في الوصل بين هذه الجمل (إن طلع..) و(أضاء نور..) و (استقبل العصفور..) و (سمعت...) وذلك للتوسط بين الكمالين، حيث كانت (الواو) الرابطة بين هذه الجمل بمثابة العروة التي هيأت له أن يعدد أكثر من صورة تتسم بالتفاؤل والبشر والحيوية، حيث رأينا الصبح المشرق، ونور الشمس الساطع، والعصفور المغرد الصادح، والنباتات الزاهية المشرقة، وبائع الألبان، وما يمتلكه من سعادة يغبطه عليها الكثير من الناس، وكأن الشاعر يري الكون كله حراً طليقاً ما عداه، فإذا كان الصبح مشرقاً مضيئاً فإنه حبيس زنزانته التي حوت كل معاني الظلم والظلام، وإذا كان العصفور حراً طليقاً فهو مقيد بالأغلال، وإذا كان بائع الألبان تجري على فمه السعادة، فشاعرنا في هذا الوقت سيكون في أصعب لحظات حياته.

والشاعر بهذا الصنيع كأنه يعقد مقابلة معنوية بين حاله وحال هذه العناصر ليظهر بون ما بينهما وليفصح عمَّا تحمله نفسه المحطمة من أحزان وآلام في حين أن الكون من حوله يعج بالسعادة والآمال، ولاشك أن هذا المسلك الفني من الشاعر فيه ما يدل على صدق تجربته، وانفعاله بها، ومعايشته لها بكل أحاسيسه ومشاعره وخواطره وأفكاره، ولاشك أن أي عمل فنى"لابد أن تبعثه تجربة وانفعال صادقان فإن عنصر الصدق من أهم العوامل التي تغذي الشعور وتؤدي إلى حرارة المعاني، وروعة التعبير فيها، وشأن هذه الأعمال والأساليب أن تقتحم القلوب بدون رسول،فإن ما صدر من القلب وصل إلى القلب،وما صدر من اللسان لا يتجاوز الآذان"(١).

(١) البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، د/ محمد إبراهيم شادي: ٣٦ – مطابع المختار الإسلامي – الطبعة الأولى – ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٨ م.

وقد استطاع شاعرنا بمهارة فنية أن يجسِّد السعادة التي ينعم بها هذا الرجل البسيط (بائع الألبان)، ففي قوله (أنغام التفاؤل) استعارة مكنية ماتعة، حيث شبه التفاؤل بآلة موسيقية ذات ألحان عذبة خلابة تُؤْثِر النفوس، وتستولى على القلوب، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (أنغام) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وتكمن بلاغة هذه الاستعارة في إيحائها البالغ بالنشوة والسعادة التي تغمر كيان هذا الرجل البسيط، كل هذا يصدر عن تلقائية بالغة دون تكلف أو تصنع، ويؤكد تلك التلقائية وصف هذه الأنغام بـ (ثرة) أي كثيرة، يقال: ثرَّ السائل ثرا وثروا أي غزر وكثر، وسَحَابَةٌ ثَرَّةٌ: كَثِيرَةُ الْمَاءِ، وَمَطَرٌ ثَرٌّ: واسعُ القَطْرِ مُتَدارَكُه، وَعين ثَرَّةٌ: غزيرة الماء ، ويقال: ثرَّت البئر، والشاة، والناقة: غزر لبنها [(١)]، ثم جاءت الجملة الحالية لتبيِّن هيئة السرور التي تنبعث على وجه بائع الألبان وهي قوله (تجري...)، وفيها استعارة مكنية أخرى حيث شبه هذه الأنغام بالماء الجاري، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (الجري)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، والاستعارة فيها تصوير بليغ لتلك الأنغام في انسيابها وتلقائيتها وكأنها تجري على فم بائع الألبان كما يجري الماء العذب في الأنهار، كما أبان عنها المجاز المرسل في لفظ (فم) وعلاقته (المحلية) حيث أطلق المحل وأراد الحال فيه (اللسان)، وفيه مبالغة أخرى تبرز التحدر التلقائي لتلك الأنغام وسلاستها.

والشاعر بهذه المبالغة التي أضفاها على تلك الأنغام التي تجري على فم بائع الألبان كأنه يوازن بينها وبين ما ألمَّ به مِن آهات وآلام وأحزان غمرت نفسه المكلومة بالأسى والمرارة.

وفي البيت التالي:

---

(١) ينظر: لسان العرب: (ثرر).

٥١- وَأتى يَدُقُّ- كما تَعَوَّدَ- بابَنا   سَيَدُقُّ بابَ السِّجْنِ جَلاَّدانِ

تبرز مأساة الشاعر في أدق صورها، وذلك عندما يدق باب السجن جلادان يسوقونه إلى مشهد النهاية الحزينة.

والتعبير بفعل الإتيان في (وأتى) دون (المجيء) له دلالته التي تعطي انطباعاً واضحاً لطبيعة إتيان بائع الألبان، حيث الحرية والانطلاق، والمرح والسعادة، وذلك لأن الإتيان مجيء بسهولة، ومرجع تلك السهولة فيه أن الحركة صادرة عن طواعية ورغبة أو وقوع الفعل حال انقياد وطواعية، بخلاف المجيء، حيث يتميز بدلالته على الصعوبة، وتكون راجعة إلى ما في حركته من مشقة وكلفة، أو إلى ما فيه من شدة ورهبة وقهر واستفظاع تجعله ثقيلاً صعباً [1]،ومن هنا كان التعبير بهذا الفعل هو الأنسب للمقام ونفسية بائع الألبان.

وجملة الاعتراض – كما تعود – فيها تصريح واضح بمقصد الشاعر في الدلالة على طبيعة حياة هذا الرجل البسيط، وأنها حافلة بالانطلاق والحركة دون أي عائق.

ولك أن تتصور تلك المفارقة البادية في تلك الإضافة في (بابنا) و(باب السجن) فالأولى توحي بنشوة السعادة التي تغمر كيان هذا الرجل البسيط، حيث يؤدي دوره في الحياة بيسر وسهولة، حاملاً الخير للناس، وبخاصة أسرة الشاعر، بينما الإضافة الثانية تعكس روح الأسى والحسرة لدى الشاعر حيث الإحساس باقتراب النهاية، ودنو الأجل.

(١) ينظر: الإتيان والمجيء – فقه دلالتهما واستعمالهما في القرآن الكريم، د/ محمود موسى حمدان: ١٧، ٢٢ – مكتبة وهبه – الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م.

وما أجمل التعبير بالفعل (يدق) في البيت مرتين، حيث وقع مرة حالاً لمجيء بائع الألبان، بينما وقع جواباً لأسلوب الشرط في قوله السابق: (إن طلع الصباح) ولكن يالبعد ما بينهما من مفارقات ! وكأن الشاعر يعقد مقارنة، ويقيم مقابلة بين أثر هذا الفعل على نفس بائع اللبان، وبين أثره على نفسه، فهو مثار فرح ونشاط وأمل لدى بائع الألبان، بينما هو مثار حزن وألم لدى الشاعر.

وهنا تقع المأساة والتي تمثل العقدة في تلك القصة الشعرية فيقول:

٥٢- وَأَكُونُ بَعْدَ هُنَيْهَةٍ مُتَأَرْجِحَاً   في الْحَبْلِ مَشْدُوداً إِلَى العِيدانِ

والبيت كناية عن تنفيذ حكم الإعدام في الشاعر، وقد صاغها (الرفاعي) بأسلوب يحمل على الأسى والحزن ويثير شعور التعاطف مع هذا الشاعر الشاب، وقد جاءت ألفاظها معبرة عن مشهد تلك النهاية المرَوِّعة، حيث جاء التعبير باسم الفاعل في (متأرجحاً) وقد أفاد تلبس الفعل بالفاعل، كما جاء التعبير باسم المفعول (مشدوداً) ليفيد انعدام القدرة والإرادة.

كما لا يخفى عليك جمال الاستعارة التبعية في الحرف (في) في قوله (في الحبل)، فهو يفيد في الأصل (الظرفية)، والحبل ليس ظرفاً، وقد استعير هذا الحرف لمعنى التمكن، حيث شبَّه الحبل المستعلي عليه بالظرف الحقيقي بجامع التمكن في كل، ثمَّ سرى هذا التشبيه إلى تشبيه تلبس الحبل بالشاعر بتلبس الظرف بالمظروف الحقيقيين، بجامع مطلق تلبس شيء بشيء، ثم استعيرت في الموضوعة لتلبس الظرف بالمظروف لتلبس الحبل المستعلَى عليه للمستعلِي، وذلك على سبيل الاستعارة التبعية، والاستعارة فيها إيحاء بالتمكن وشدة وطأة الموقف وقسوته.

وبعد أن أضرم الشاعر نار الفقد في نفس الأب المكلوم، وأنبأه بتلك النهاية المفجعة أخذ يواسيه قائلاً:

٥٣- لِيَكُنْ عَزاؤكَ أَنَّ هَذا الْحَبْلَ ما صَنَعَتَهُ في هِذي الرُّبوعِ يَدانِ

والبيت مفصول عن سابقه لكمال الانقطاع بلا إيهام، حيث اختلف البيتان خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنى، فالبيت السابق خبري لفظاً ومعنى، وهذا البيت إنشائي لفظاً ومعنى، حيث جاء مصدراً بالفعل المضارع المقترن بلام الأمر (ليكن)، وهذا الأمر ليس على حقيقته، فليس فيه طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء؛ لأن ذلك إنما يكون من الأعلى إلى الأدنى، وإنما خرج هذا الأمر إلى معنى الحيرة والأسى، فضلاً عما فيه من تخفيف لآلم هذا الأب الجريح.

والتعبير باسم الإشارة (هذا) فيه تمييز للمسند إليه وتحديد له، وجعله ماثلاً أمام العين؛ لأن الشاعر معنيٌ بالحكم الذي يريد إضافته إليه، ويرغب في إبرازه وهو قوله (ما صنعته في هذي الربوع يدان)، لأن هذا المعنى من شأنه أن يخفف من حدة الشعور بالحزن والأسى الذي ألمَّ بقلب بوالده، وفيه – أيضاً – سخرية من المستعمر البغيض، وأذنابه من الخونة والعملاء الذين لا يعرفون للوطنية معنى، وذلك لأن الحبل في البيت"رمز لقضية الحرية، فكأن الشاعر يعد الكبت والقهر والسجن صوراً غريبة عن مجتمعنا، مستوردة من بلاد أخرى، يزعمها الناس بلاد حضارة، لكنها لا تنقل لنا من مدنيتها إلا كل خبيث"(١).

(١) النقد الأدبي القديم بين النظرية والتطبيق: ٨٨ .

ويتأنق شاعرنا في السخرية والتهكم، وكأنها وسيلته في التهدئة من روعه، والتخفيف من حدة ألمه فيقول:

٥٤- نَسَجُوهُ فِي بَلَدٍ يَشعُّ حَضَارَةً وَتُضَاءُ مِنْهُ مَشَاعِلُ الْعِرفَانِ

والبيت تعريض واضح بحضارة الغرب المادية التي تزعم التقدم والمدنية والعلم والتحضر، مع أنها في الحقيقة ذات مظهر خادع، تعبد المادة، وتقدس الرذيلة، وتورث أصحابها الشقاء واللوعة، وكان تعبيره بالفعل (نسجوه) دون (صنعوه) لأنه الأنسب في الدلالة على اهتمام هذه الحضارة بالمظهر دون الجوهر، وبالتضليل والزيف على حساب الحق والعدل.

والتصوير في البيت عماده التعبير بالاستعارة المكنية في لفظ (بلد)، ويُقصد بها بلاد الغرب، حيث شبهها – تهكماً – بالشمس التي تَظْهَر بأشعتها، فتبث الحيوية والحياة في الكون كله، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (يشع)، وتنكير (حضارة) للتحقير، فهي حضارة لم تقدم للبشرية – غالبا- سوى الاستبداد، والأفكار الضالة المسومة، والكثير من العلل والأمراض.

وقوله (وتضاء) ترشيح للاستعارة السابقة، وفي قوله (مشاعل العرفان) تشبيه بليغ من إضافة المشبه به إلى المشبه، والأصل: وتضاء منه العرفان – بمعنى: المعارف والعلوم – كالمشاعل.

ويحتمل أن يكون التصوير في الجملة جاء على سبيل المجاز، حيث شُبِّهتْ (العرفان) بالنور الذي يهدي السالكين، ثم حُذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو مشاعل، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وعلى كلٍ: فالصورة فيها دلالة واضحة على غاية التقدم العلمي والتكنولوجي الذي وصلت إليه بلاد الغرب، ولكنه كان وسيلة الدمار والهلاك لكثير من البلدان الضعيفة والتي وقعت فريسة للاستعمار الغاشم كما هو حال بلد الشاعر.

وتزداد كثافة السخرية والتهكم، والحسرة والتألم في البيت التالي:

٥٥- أَوْ هَكَذا زَعَمُوا! وَجِيءَ بِهِ إلى   لَمَدي الجُريحِ عَلَى يَدِ الأَعْوانِ

وجملة (أو هكذا زعموا) اعتراضية قصد بها الدلالة على أن غرورهم بزيف حضارتهم قائم على الهوى والادعاء الباطل الذي ليس له سند، وإنما هو عن محض افتراء واختلاق، وقد حُذف مفعولي (زعموا) وذلك تركيزاً على إثبات الزعم لهم دون تعلقه بشيء معين، وكأنهم في الحقيقة أهل زعم وباطل فحسب.

وجملة (وجيء به...) معطوفة على جملة (نسجوه في بلد..) والوصل بينهما للتوسط بين الكمالين، وإيثار التعبير بفعل المجيء دون (الإتيان) كما في تصويره لمجيء بائع الألبان في قوله (وأتى يدق) فيه دلالة واضحة على فطرة لغة الشاعر السوية التي تدرك الفروق التعبيرية في دلالات الألفاظ، لأن المجيء المعبر به في البيت يحمل في طياته الكبت والقهر والهوان، وهذه كلها معان تتفق مع دلالة المجيء على الصعوبة والمشقة.

والضمير في (به) يعود على (الحبل) وتقديمه في البيت لقصد الاهتمام؛ لأنه أداة البطش والتنكيل، وفيه – أيضاً – توبيخ وتبكيت لمدَّعي الرقي والتحضر من أبناء الغرب.

وفي (بلدي الجريح) استعارة مكنية حيث شبه البلد بطير أو بكائن حي ينزف دماً، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (الجريح) وفيها تصوير بليغ لحال بلد الشاعر وما تئن به من أوجاع وأمراض وجهل وفقر وظلم واستبداد.

وقوله (على يد الأعوان) كناية عن موصوف، وهم أذناب المستعمر وعملاؤه من الخونة وعديمي الحس الوطني.

٧- المقطوعة الثامنة وعنوانها (مواساة الأبوين)

٥٦- أَنا لا أُرِيدُكَ أَنْ تَعيشَ مُحَطَّماً ... فِي زَحْمَةِ الآلامِ وَالأَشْجانِ

٥٧- إِنَّ ابْنَكَ المَصْفُودَ فِي أَغْلالِهِ ... قَدْ سِيقَ نَحْوَ المَوْتِ غَيْرَ مُدانِ

٥٨- فَاذْكُرْ حِكاياتٍ بِأَيَّامِ الصِّبا ... قَدْ قُلْتَها لي عَنْ هَوى الأَوْطانِ

٥٩- وَإِذا سَمِعْتَ نشيج أُمِّي في الدُّجى ... تَبْكي شَباباً ضاعَ فِي الرَّيْعانِ

٦٠- وتُكَتِّم الحَسراتِ فِي أَعْماقِها ... أَلَماً تُوارِيهِ عَنِ الجِيرانِ

٦١- فَاطلبْ إِلَيها الصَّفْحَ عَنِّي إِنَّني ... لا أَبْتغي مِنَها سِوى الغُفْرانِ

٦٢- مازَالَ فِي سَمْعي رَنينُ حَديثِها ... وَمقالِها في رَحْمَةٍ وَحنانِ

٦٣- أَبُنَيَّ: إِنِّي قد غَدَوْتُ عليلةً ... لم يبقَ لي جَلَدٌ عَلى الأَحْزانِ

٦٤- فَأَذِقْ فُؤادِيَ فرْحَةً بِالْبَحْثِ عَنْ ... بِنْتِ الحَلالِ وَدَعْكَ مِنْ عِصْياني

٦٥- كانَتْ لها أُمْنِيَّةً ...... رَيَّانَةً ... يا حُسْنَ آمالٍ لَها وَأَمان

٦٦- غزلت خيوط السعد مخضلا ولم ... يكن انتقاض الغزل في الحسبان

٦٧- وَالآنَ لا أَدْري بِـأَيِّ جَـوانِـحٍ سَـتَبيـتُ بَـعْـدي أَمْ بِـأَيِّ جـنـانِ

التحليل البلاغي:

والأبيات تتضح فيها روح الحزن المقترن بالشجاعة والحكمة، كما يستنهض فيها الهمة والعزيمة في نفس الأب، لأنه وإن سبَّب لأبيه الألم والحزن بتلك الرسالة إلا أنه غير نادم على ما فعل؛ لأنه ما أقدم على ما صنع إلا من أجل أن يكون معلماً للباحثين عن الحرية والكرامة والعاشقين لغد أفضل خالٍ من الأحزان والآلام.

وفي البيت الأول من المقطوعة:

٥٦- أَنـا لا أُرِيـدُكَ أَنْ تَعيـشَ مُحَـطَّماً فـي زَحْمَـةِ الآلامِ وَالأَشْـجـانِ

قدم (الرفاعي) المسند إليه (أنا) على خبره الفعلي (لا أريدك) وذلك لإفادة تقوية الحكم، والتأكيد على أن ما فعله إنما هو وفاء للحرية والرغبة في كرامة الأب وتوفير حياة أفضل له.

والتعبير باسم المفعول (محطَّماً) جاء على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، حيث استعير (التحطيم) الحسي للألم المعنوي، ثمَّ اشتق من التحطيم (محطماً) بمعنى (متألماً)، وقد جاءت هذه الاستعارة مصوِّرة لمدى تضحية الابن من أجل راحة أبيه وأمثاله من بسطاء الوطن، لأنه هو الذي غرس فيه منذ نعومة أظفاره هوى الأوطان،وحب الحرية والكرامة.

ثم نراه يعلن بعده عن الإدانة وأن كل جريمته حبه لوطنه، والرغبة في الحياة الكريمة لأبنائه فيقول:

٥٧- إِنَّ ابْنَكَ المَصْفُودَ في أَغْلالِهِ قَدْ سِيقَ نَحْوَ المَوْتِ غَيْرَ مُدانِ

وقد ساق الشاعر بيته مؤكداً بـ (إن) واسمية الجملة، ليزيل ما قد يعلق بذهن أبيه من اعتقاد أن ابنه ربما ارتكب جرماً أو جناية، أوجبت عليه أن يحل به ما نزل، كما أن هذا التوكيد يتناسب مع نفس الشاعر الواثقة من براءتها وأنها لم تؤد إلا نداء الواجب وشرف البطولة، وفي هذه الإضافة (ابنك) فوق ما فيها من أسى وشجى، فيها ما يلفت الأب بأنه أدرى الناس بابنه من حيث علو الفكر والرقي في التوجيه.

وجملة (المصفود في أغلاله) فيها إيحاء بالعذاب بنوعيه البدني والمعنوي، وهي كناية عن صفة الكبت والقهر والتحكم دون أدنى جرم، لأنه (قد سيق نحو الموت غير مدان) فلم يصنع ما يوجب هذا العقاب، وقد ساقها مؤكدة بـ (قد) ليعكس المرارة التي يستشعرها، والإحساس بالألم الذي يجيش في نفسه، فهل يعد حب الوطن والدفاع عنه جُرمًا يستحق عليه كل هذا التنكيل والعذاب ؟ وهل تعد حرية التعبير والرغبة في احتفاظ المرء بكرامته وإحساسه بعزته جرماً يستحق عليه هذا كل هذا الذل والهوان ؟

وجملة (غير مدان) على وجازتها تنفي كل ما يمكن أن ينسب إلى هذا الابن من تهم جزافية، فمهما ادعى الأفاكون فكله كذب وباطل.

ثم يستحضر الشاعر هذا المشهد من مشاهد الطفولة البريئة الناعمة فيقول:

٥٨- فَاذْكُرْ حِكاياتٍ بِأَيَّامِ الصِّبا قَدْ قُلْتَها لي عَنْ هَوى الأَوْطانِ

والفاء في الفعل (فاذكر) للتعليل، تدل على أن ما فعله إنما هو بسبب ما غرسه الأب في نفسه منذ الصغر من حب الوطن والولاء له، وهذا الأمر كسابقه في (ليكن عزاؤك) ليس على حقيقته، بل فيه لمحة المواساة والتسلية والتخفيف من وطأة الحدث.

ومما يلفت النظر التعبير بالباء في (بأيام الصبا) مع أن مقتضى النظم أن يعبَّر بـ (في) الدالة على الظرفية، أي حكايات في أيام الصبا، وليس هذا من قبيل تناوب الحروف، فتلك نظرة النحويين، أما أصحاب الذوق البلاغي فيتلمسون لكل حرف معناه الذي يدل عليه بمعونة القرائن والسياق، ولعل السر في التعبير بحرف الإلصاق دون حرف الظرفية أن الشاعر يقصد التلبس بأيام الصبا والارتباط بها وتعلق قلبه بتلك الأيام السعيدة المليئة بالحكايات عن الفداء والبطولة، وهذا يناسبه التعبير بحرف الإلصاق، بخلاف ما يوحي به حرف الظرفية من الدلالة على التمكن والاستقرار، وهذا يعنى"أن حرف الظرفية يتلاءم مع كل ما يراد منه الدلالة على التمكن والاستقرار والضرب في أعماق الشيء، والتغلغل في أطوائه، استمداداً من إحاطة الظرف بمظروفه واحتوائه له، واشتماله عليه، في حين يستجيب حرف الإلصاق لكل غرض يراد منه مطلق التلبس والمصاحبة لأي جزء من أجزاء الملتصق به دون الدلالة على الدخول في أعماقه والاختفاء فيه"(1).

و(أيام الصبا) كناية عن مرحلة الطفولة، والتعبير بها تأكيد على الحس الوطني الذي تشرَّبه منذ نعومة أظفاره بفضل توجيه أبيه، ولذلك أَكَّدَ جملةَ الصفة (قد قلتها لي عن هوى الأوطان) وذلك دلالة على تأثره بهذه الحكايات، وأنها هي التي شكلت معالم الوطنية في نفسه، وإذا كان الأمر كذلك فلم يحزن الأب إذن ؟ فما جناه الابن إلا بفضل أبيه، ومن شابه أباه فما ظلم.

---

(1) من أسرار حروف الجر في الذكر الحكيم، د/ محمد الأمين الخضري: ١٨٨، ١٨٩، مكتبة وهبه، ط ١، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٩ م.

ثمَّ يعرج شاعرنا بعد ذلك في مواساة أمه مصوِّراً ما ستعانيه بعده من أحزان وآلام، طالباً من والده أن يستسمحها ويطلب منها الصفح عنه.

وقبل أن أتناول هذه الأبيات التي قالها في مواساة أمه، أود أن أشير إلى أمرين:

الأول: أن الشاعر لم يَطُل نَفَسُه في عزاء أبيه، فلم يتعد عزاؤه له عن ثلاثة أبيات، بينما طال حديثه في عزاء أمه حتى تسعة أبيات، ولعل السر في ذلك أن هذه الرسائل موجهة في الأصل إلى أبيه وذلك منذ بدء مطلعها، فالقصيدة كلها مواساة له، أما أمُّه فلم يرد لها ذكر في الأبيات السابقة إلا في بيت واحد، في سياق رفضه للطعام المقدم إليه في البيت العاشر في قوله:

هــذا الطعــام المُــرُ مــا صــنعته لي أمــي، ولا وضعــوه فــوق خــوانِ

ثم إن الحديث عن الأم غالباً ما تتأجج فيه العواطف – وبخاصة عند مواساتها – وتحلو فيه ذكريات الطفولة، وهذا ما ساعد شاعرنا في أن يطيل نفسه في مواساتها.

الأمر الثاني: الذي ألحظه في القصيدة أن لغة الشاعر لم تكن في نفس المستوى من حيث القوة والجزالة، والوقع والجرس الذي عوَّدنا عليه، وذلك عند مواساته لأبيه وأمه، ووازنْ بين أبياته التي يتحدث فيها عن زنزانته أو لومه لنفسه وتأنيبه على ثورته أو عند حديثه عن هاجس الحيرة والقلق على ثورته، وازن بين هذه الأبيات والأبيات التي معنا – محل التحليل – من ناحية اللفظ أو التصوير أو وقع الكلمات وجرسها ستجد البون شاسعاً، والفرق كبيراً، وهذا يعني أن الشاعر أحياناً يصعد ويسمو ويتأنق في بعض أجزاء قصيدته، بينما نرى لغته ترق، وحرارة انفعاله تقل في أجزاء أخرى، وهذا يوضح أن لغة الشاعر جاءت في غاية التلاؤم والانسجام لطبيعة ما يصوره، فهي أحياناً تتسم بالشدة

والقوة والجزالة عندما يقتضي الأمر، وتتسم أحياناً أخري بالرقة والخفة والسهولة، والتي تناسب طبيعة ما يعبِّر عنه، وقد قرر الجاحظ هذه الحقيقة في قوله"لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل...."(١).

ثم يحدثنا الشاعر عن أمه الرؤوم فيقول:

٥٩- وَإذا سَـمْـعْتَ نشيج أُمِّي في الدُّجى تَبْــكــي شَـبـابـاً ضـاعَ في الرَّيْعـانِ

وفي إيثاره للشرط بـ (إذا) ما يتفق مع إحساسه بقرب النهاية، والتي ستفجع بها الأم، ومما يلاحظ أن الشاعر قد أطال النَّفَس في جملة الشرط، فلم يأت الجواب إلا في البيت الثالث في قوله (فاطلب إليها الصفح...) وقد ساعده ذلك على أن يستوعب كل صور معاناة أمه وأن يعدد من آلامها التي ستنخر في جسدها بعد فقده.

وأول مظهر من مظاهر معاناتها بكاؤها الدائم على ابنها، وقد أضفى الشاعر في تعبيراته صوراً من المبالغة في الدلالة على ألم أمه وحزنها، تأمل ما توحيه كلمة (نشيج) من تردد البكاء في صدرها، كما تأمل هذا المرادف لتلك الكلمة في قوله (تبكي شباباً)، وقد جاء معبراً ودقيقاً، فالنشيج وإن كان بكاء الصدر إلا أن البكاء لابد أن يصحبه دموع العين (٢)، ثم تأمل اختيار هذا الظرف (في الدجى) حيث الليل الذي تعم ظلمته كل أرجاء الوجود، وما يتخلله من الآلام والهموم والأحزان، كما جاءت الإضافة في لفظ (أمي) معبرة، وهي إضافة حانية رقيقة، و(شباباً) في البيت ليست جمع شاب، وإنما هي

---

(١) الحيوان للجاحظ: ٣/ ٣٩، تحقيق وشرح/ عبد السلام هارون، ط ٢ – ١٩٦٥ م – مطبعة الحلبي.

(٢) ينظر: المعجم الوجيز: ٥٩، ٣٣٦، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٨ م.

مصدر فعلها (شبَّ) وتنكيرها يعكس شدة ألم الأم ومرارة معاناتها، كما أن لفظ (الريعان) مما يكثِّف من مأساتها لما يوحيه هذا اللفظ من الدلالة على مقتبل العمر، حيث الآمال والأمنيات.

ثم يصور في البيت التالي مظهراً آخر من مظاهر معاناتها فيقول:

٦٠- وتُكَتِّمُ الحَسراتِ في أَعْماقِها لَمَاً تُواريهِ عَنِ الجِيرانِ

والبيت كناية عن محاولة إخفائها لأحزانها، حتى تبدو في مظهر الصابرة المتماسكة، التي لم تزلزلها المحنة، ولم تؤثر عليها قوة الحدث وشدته، وقد كان (الرفاعي) بارعاً في اختيار ألفاظها وذلك لما فيها من إيحاءات بالغة، فالتعبير بصيغة (تُكَتِّمَ) دون (وكتمها) فيه إيحاء بالمعاناة الشديدة والآلام القاسية الحبيسة في أنفاسها؛ إذ لو استطاعت أن تُنَفِّس عنها لخففت شيئاً من آلامها، وصيغة (الحسرات) بلفظها وجرسها تحكي صورة الأم التي مزَّقها الحزن، وأضناها أنين الفراق، والقيد (في أعماقها) يصور تراكم الأحزان، وتمكنها من قلب تلك الأم التي احترق كبدها على ابنها المغيَّب في ظلمات السجون، و(ألما) تمييز، وقُدِّم على متعلقه (تواريه) للاهتمام، وتنكيره للتهويل والتفظيع.

وتظهر رفاهة حس شاعرنا، وما كان يتحلَّى به من أدم جم، وخلق قويم، فيقول لأبيه:

٦١- فَاطلبْ إِليها الصَّفْحَ عَنِّي إِنَّني لا أَبْتغي مِنَها سِوى الغُفْرانِ

والفاء واقعة في جواب الشرط، لأنه فعل طلبي، والأمر في (فاطلب) فيه معنى الرجاء ويكون من الأدنى إلى الأعلى لا على سبيل التضرع، وإلا فهو دعاء [1].

(١) ينظر: الجني الداني في تذوق المعاني، د/ عبد الحليم محمد شادي: ٤٩، ٥٠.

ومما ألحظه أن الشاعر قد عدى الفعل (اطلب) بالحرف (إلى)، مع أن مقتضى السياق أن يعبِّر بالحرف (من) فيقال: فاطلب منها الصفح عني، ولعل السر في عدوله إلى التعبير بالحرف (إلى) أنه يدل على منتهى الغاية وهذا من شأنه أن يبين أنَّ أعظم أماني الشاعر وأجل ما يبتغيه وينتهي إليه مراده هو صفح أمه عنه، وفي هذا دلالة الصدق والحرص على تلبية مطلبه، قال أبو القاسم الزجاجي"(إلى) تكون غاية، كقول القائل: إنما أنا إليك، أي أنت غايتي"[1].

إن رغبة الشاعر الأكيدة في تلبية مطلبه جعلته يستتبع أسلوب الأمر السابق بتلك الجملة الخبرية (إنني لا أبتغي منها سوى الغفران)، وقد فُصِلت عن سابقتها لما بينهما من كمال الانقطاع بلا إيهام، وقد صاغها الشاعر مؤكدة بـ (إن) وأسلوب القصر بالنفي والاستثناء حيث قصر ما يبتغيه من أمه على الغفران، قصر موصوف على صفة قصراً حقيقياً على سبيل الادعاء والمبالغة.

وإذا كان الأصل في طريق النفي والاستثناء أن يُستعمل فيما شأنه أن يجهله المخاطب وينكره أو ما ينزل منزلة المنكر [2] إلا أن شاعرنا لم يقصد ذلك، وإنما أراد أن يبرز قوة الخبر، ومدى تمكنه في نفسه، فنقله في اللفظ كما أحسَّ به في النفس، ليعبر عن عمق وصدق رغبته في عفو أمه ورضاها عنه، وكأن ذلك هو غاية المنى، ومن هنا عبر بصيغة (أبتغي) الدالة على الاجتهاد في الطلب [3].

---

(١) كتاب معاني الحروف للزجاجي: ٦٥، ت: د/ على توفيق الحمد – مؤسسة الرسالة – دار الأمل – الأردن – ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤.

(٢) ينظر: دلائل الإعجاز: ٣٢٩.

(٣) ينظر: المفردات للراغب: ٦٦.

ثم يحكي لنا شاعرنا واحدة من أمنيات أمه فيقول:

٦٢- مـازَالَ فِي سَمْعـي رَنيـنُ حَـديثِها وَمقـالِـهـا فـي رَحْـمَـةٍ وَحنـانِ

٦٣- أَبُنَـيَّ: إِنِّـي قـد غَـدَوْتُ عـليلةً لم يـبـقَ لـي جَـلَـدٌ عَلـى الأَحْـزانِ

٦٤- فَأَذِقْ فُؤادِي فرْحَةً بِالْبَحْثِ عَنْ بِنْتِ الحَلالِ وَدَعْكَ مِـنْ عِصْـيانـي

والبيت الأول من هذه الأبيات الثلاثة مسوق بأسلوب خبري يتناسب مع الموقف الذي يستحضر فيه الابن أمنية أمه الرؤوم، وصيغة الاستمرار في تعبيره (ما زال) تصور ارتباط قلب الشاعر بأمه، وأن أمنيتها لم تغب عن عقله لحظة واحدة، وتعبيره بـ (رنين حديثها) يوحي بحسن كلامها، واسترجاع ذهن الشاعر له من الماضي القريب، وعطفُ (وَمقالِها فـي رَحْمَةٍ وَحنانِ) فيه إطناب بذكر المترادف وفيه إبراز للمعنى، وبيان لرغبة الأم في حثها لابنها على تلبية مطلبها في حنوٍّ بالغ.

والبيت الثاني: تمهيد من الأم لعرض أمنيتها على ابنها، وقد صاغه (الرفاعي) متقمِّصاً صورة الأم وما تحمله من مشاعر جياشة تجاه ابنها، فجاء النداء بالهمزة التي للقريب دلالة على أنه حاضر في قلبها ووجدانها، ولايبرح خيالها، ثم كان التعبير بصيغة التصغير (بنيَّ) وما توحي به من معاني الدفء والحنان وإظهار الحرص والشفقة على الابن، وقد كان هذا النداء بمثابة التمهيد لجملة (إني قد غدوت عليلة) وقد جاءت مؤكدة لتظهر رغبتها الأكيدة في تلبية مطلبها، كما زادت رغبتها تأكيد بجملة موضحة ومقررة لمعنى سابقتها (لم يبق لي جلد على الأحزان) وهي كناية عن تقدم سنها وما يصحب ذلك من علل وأمراض.

وبعد هذا التمهيد جاء تصريحها بأمنيتها في البيت الثالث، والفاء في الفعل (فأذق) عاطفة تفيد السرعة في تلبية مطلبها، وقد استعيرت (الإذاقة) لمعنى (الراحة) ثم اشتق منها (فأذق) بمعنى (أرح فؤادي) وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية.

و(فرحة) مفعول ثان للفعل (أذق) وتنكيرها فيه إيحاء بالسعادة البالغة التي ستعتري الأم.

والتعبير بـ (بنت الحلال) تعبير دارج أقرب إلى لغة العامية حين يكنون به عن (العروس)، وهذا التعبير لا يعد سقطة أسلوبية من الشاعر، بل فيه مراعاة للغة الأم وثقافتها؛ لأنه يسوقه على لسانها، كما يبرز طرفاً من ملامح البيئة الاجتماعية للشاعر، وهذا يتفق مع صنيع كتَّاب القصة أو الرواية في كتابة الحوار على ألسنة الشخصيات العامية فقد"يكتب القاص حوار قصته بالعامية أو الفصحى، والذين يلجئون إلى إدارة الحوار على ألسنة أبطالهم بالعامية يضعون نصب أعينهم طبيعة رسم الشخصية، كأنما الفنان يستمد من الواقع مادته، دون أن يبث فيها الروح الفنية التي تميزها وتمنحها سماتها، وكأنما يدير على ألسنة شخصياته ما يدور على ألسنتهم في الحياة الواقعية دون اختيار وتهذيب" (١).

وبعد أن استعرض الشاعر أمل الأم الضائع بلغتها ولسانها، نراه يعود سارداً أبياته على لسانه مرة أخرى فيقول:

٦٥- كانَتْ لها أُمْنِيَّةً...... رَيَّانَةً　　　يا حُسْنَ آمالٍ لَهَا وَأَمان

(١) القصة من خلال تجاربي الذاتية لعبد الحميد جودة السحار: ١٩ – مكتبة مصر – بدون تاريخ.

وتعبيره بفعل الكون ماضياً (كانت) فيه ما يجعله يسبح بفكره وخياله إلى الماضي، ويملؤه الأسى والحسرة على أمنية أمه الضائعة، وهذا مما يتفق مع المعنى الأصلي لهذا الفعل وهو الدلالة على المضي والانقطاع [1]، وتقديم (لها) على خبر (كان) لإفادة الاهتمام والتوكيد على تعلق قلب تلك الأم بأمنيتها، وقد جاءت (أمنية) نكرة للتعظيم والتفخيم من شأنها، ووصفت بصيغة المبالغة (ريَّانة)، وذلك على سبيل المجاز، فريَّانة من الرَّي، وفعلها (رَوِيَ)، يقال: (روِي) من الماء ونحوه ريًّا، ورَوِي الشجر والنبت: تنعَّم، فهو ريَّان وهي ريًّا وريَّانة [2]، وقد استعير لفظ (الري) لغلو تلك الأمنية وعظمتها في قلب الأم، ثم اشتق من الري (ريَّانة) بمعنى (غالية وعظيمة)، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية.

ثم نرى نبرات الأسى والندم تفيض من قلب شاعرنا، فيتعجب من أمنيات أمه وآمالها، فيقول (يا حسن آمالٍ لها وأمان)، والتعجب من الأساليب الإنشائية غير الطلبية وهو"بطبيعته من المواقع الشعرية الخالصة التي يتوهج فيها الإحساس بالأشياء والمعاني"[3]، وهذا التعبير في البيت يكشف عن حزن الشاعر العميق في تجاهله لرغبة أمه، مما ضيَّع عليها الفرحة والسعادة برؤية ابنها في بيت الزوجية.

يضاف إلى ما سبق هذا الجناس الناقص الواقع بين لفظي (آمال – وأمان) مما يعطي جرساً موسيقياً يحرك الذهن ويثيره، ويمتع الأذن ويطربها، وهو مما يتناسب مع نفسية الشاعر الحزينة في التنفيس عما يختلج جوانحه من أحزان وآلام، ثم يقول الرفاعي:

---

(١) ينظر: الإتقان في علوم القرآن للسيوطي: ٢/ ١٥٢، ت: طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية – بدون.

(٢) ينظر: المعجم الوجيز: ٢٨٣.

(٣) ينظر: دلالات التراكيب – دراسة بلاغية – د/ محمد أبو موسى: ١٩٣.

٦٦- غزلَت خيوط السعد مخضلا ولم يكن انتقاض الغزل في الحسبان

والبيت يصور أمل الأم وسعادتها في تحقيق حلمها المنشود وأمنيتها الغالية ، ولكن...

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

والتصوير في البيت عماده الاستعارة التمثيلية الرائعة ذات الخيال البالغ حيث شبه عدم تحقيق رغبة الأم بالرغم من حرصها على تحقيقها وتعليق بالغ سعادتها على وجودها بهيئة المرأة التي غَزلت ثوباً جميلاً وأبدعت فيه أيَّما إبداع، حتى بدا في صورة تأخذ الألباب، وتسر العيون، ولكن سرعان ما نُقِضَ هذا الغزل بغير إرادتها، فلم تسعد بثوبها، ولم تتحقق رغبتها، ثم استعار هيئة المشبه به لهيئة المشبه، وذلك على سبيل الاستعارة التمثيلية، والاستعارة تكشف في صورة محسة عن تعلق قلب الأم بتلك الأمنية وعن بالغ سعادتها التي كانت مرهونة بتحققها، كما توحي بمدى ألمها وحزنها على تلك الأمنية الضائعة.

ويبدو من الصورة السابقة تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في تصويره لناقضي العهود في قوله – تعالى- ﴿ وَلَا تَكُونُواْ كَٱلَّتِي نَقَضَتۡ غَزۡلَهَا مِنۢ بَعۡدِ قُوَّةٍ أَنكَٰثٗا ﴾[(١)] واقتباس الشاعر من القرآن الكريم يكشف عما تحويه خزانته من ثقافة دينية يظهر أثرها دائماً في لغته وتصويره، ولا عجب في ذلك، فالقرآن الكريم هو النبع الصافي، والمعين الذي لا ينفذ عطاؤه ويتزود من معينه الأدباء، والشعراء، فيتأثرون به في إبداعاتهم الفنية، ويقتبسون منه صورهم وأخيلتهم.

---

(١) سورة النحل: ٩٢.

والصورة في الآية القرآنية وإن كانت توحي بالتحقير والتجهيل والتوبيخ والتعجيب من تلك المرأة الحمقاء التي تفتل غزلها ثم تنقضه – بنفسها – وتتركه قطعاً منكوثة، إلا أن لها إيحاء آخر في بيت الشاعر وهو الإحساس بالأسى والحزن والحسرة، وكأننا نرى الشاعر وأمه وهما يذرفان دموعهما على أمنياتهما الضائعة، كما أن انتقاض الغزل في الآية كان من صنيع تلك المرأة الحمقاء ضعيفة العزم والإرادة، أما انتقاض الغزل في البيت فهو أمر خارج عن إرادة أمه ولم يكن في حسبانها، مما يزيد من مأساتها وآلامها.

ويتضح من نظم الشاعر لصورته قدرته على الإدماج بين الصور والربط بينها وصهرها في بوتقة واحدة في تآلف بديع فنلحظ التشبيه البليغ في قوله (خيوط السعد) وهو من إضافة المشبه به إلى المشبه، والأصل: غزلت السعد كخيوط، والصورة فيها إيحاء بالمستقبل الحالم المشرق المليء بالتطلعات والآمال التي كانت تودها الأم لابنها، كما أكد هذا المعنى تلك الاستعارة المكنية الماتعة في الضمير العائد على لفظ السعد في قوله (مخضلاً)، حيث شبه (السعد) بالنبت المبتل بقطرات الندى، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (مخضلاً) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة المكنية.

وتبلغ قمة المأساة والألم في البيت الأخير من المقطوعة في قوله:

٦٧ – وَ الآنَ لا أَدْري بِـــأَيِّ جَـوانِـــحٍ سَـتَـبيـــتُ بَـعْـــدي أَمْ بِـــأَيِّ جنـــانِ

و(الآن) ظرف زمان يصور تلك النقطة الفاصلة في حياة شاعرنا وأمه، تبلغ فيها مأساتها قمة شدتها، والاستفهام بـ (أي) في البيت لا يراد به حقيقته من السؤال عما يميِّز

أحد المتشاركين في أمر يعمهما [1]، وإنما يُظْهِر ما يختلج نفس الشاعر من حزن عميق وأسى بالغ تجاه أمه، إذ كيف سيكون حالها إذا علمت بخبر إعدامه ؟ وكيف ستتحمل أثر الصدمة وضنين الفراق ؟ وقد شاركت ألفاظ البيت جميعها في الدلالة على تكثيف مشاعر الحزن والألم التي ألمت بالشاعر، تأمل نفي الدراية في (لا أدري) دلالة على الحيرة، والإحساس بالعجز، كما كرر الاستفهام بـ (أي) بعد (أم) المتصلة في الشطر الثاني تصعيداً لمأساته، ومبالغة في أحزانه، كما نكر (جوانح، وجنان) في سياق النفي بـ (لا) مما يدل على الانعدام، ولا تخفى دلالة الفعل (ستبيت) في الإشارة إلى ما يتوارد من هموم وأحزان في الليالي القاسية على قلب تلك الأم المعذَّبة، هذا فضلاً عن كثرة حروف المد في أكثر كلمات البيت، وقد جاءت ملائمة لنفسية الشاعر التي سيطرت عليها الهموم والأحزان وكأنها كانت وسائل تنفيس عما يدور في نفسه.

٨- المقطوعة التاسعة والأخيرة وعنوانها (الحق منتصر في النهاية)

٦٨- هـذا الـذي سَطَّرْتُـهُ لـكَ يا أبـي ... بَـعْـضُ الـذي يَـجْـري بِفِكْرٍ عـانِ

٦٩- لكنْ إذا انْتَـصَرَ الـضِّياءُ وَمُـزِّقَتْ ... بَيَدِ الجُـموعِ شَـريـعـةُ القُـرْصـانِ

٧٠ - فَلَسَـوْفَ يَـذْكُـرُني وَيُكْـبِـرُ هِمَّتي ... مَـنْ كـانَ فـي بَلَـدي حَـلـيـفَ هَـوانِ

التحليل البلاغي:

ويختم شاعرنا تلك الملحمة الرائعة، وتلك الدرة الماتعة من عيون شعرنا الحديث بالتأكيد على أن الحق منتصر لا محالة، وأنه على يقين بأن ما صنعه هو الحق، وهو أمثل سبيل لتحقيق حرية وكرامة الأوطان، وذلك حين تمزق شريعة القرصان، ويسقط أهل

(١) ينظر: مفتاح العلوم للسكاكي: ٤٢٢ – حققه وقدم له وفهرسه الدكتور/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط ١ – ١٤٢٠ هـ، ٢٠٠٠ م.

الباطل ﴿وَيَوۡمَئِذٖ يَفۡرَحُ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ ٤ بِنَصۡرِ ٱللَّهِۚ يَنصُرُ مَن يَشَآءُۖ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلرَّحِيمُ ٥﴾ (١).

والتعبير باسم الإشارة (هذا) في البيت الأول من هذه المقطوعة من الأساليب الرفيعة، حيث استطاع الشاعر من خلاله أن يلخِّص جميع ما سطره لأبيه في تلك الرسالة دون حاجة إلى إعادته مرة أخرى، كما أنه يحمل في طياته جميع أحزان الشاعر ومآسيه منذ بدء القصيدة حتى نهايتها، والتي أراد أن يبثها لأبيه، وهي بلاشك أضحت معلومة معروفة، ومن هنا ناسب أن يعبَّر باسم الموصول (الذي) عقب اسم الإشارة، لأن الصلة صارت معلومة (سطرته لك يا أبي).

ويأبى الشاعر إلا أن يودِّع أباه بهذا النداء (يا أبي) المفعم بظلال الحسرة والحزن والألم على الفراق المنتظر، فربما كان النداء الأخير.

والتعبير بلفظ المسند (بعض) يوحي بأن الشاعر لم يُخْرج كل ما في جوانحه من أحزان وهموم وآلام، ولكنه ما نفَّس إلا بالقليل في تلك الرسالة التي خطَّها في تلك الزنزانة الصخرية، وذلك لأن الموقف جلل، والخطب عسير، والفكر عان.

ووصفه للفكر بـ (عان) بمعنى متعب ومرهق، من قبيل المجاز العقلي، إذ (عان) اسم فاعل من (عنى) عناءً بمعنى: تعب وأصابته مشقة (٢)، والفكر لا يوصف بذلك حقيقة، بل يوصف به صاحبه، فيقال: رجل متعب ومرهق، وهذا المجاز يتناسب مع نفسية

(١) سورة الروم: ٤ ، ٥.

(٢) لسان العرب: (عنى).

الشاعر المعذبة التي أثقلتها وطأة الهموم والأحزان والتي تحيطها الهواجس والشكوك من كل جانب.

ومع ذلك لابد لفجر الحرية أن يسطع حتى ولو طال الزمن فيقول الرفاعي:

٦٩- لكنْ إذا انْتَصَرَ الضِّياءُ وَمُزِّقَتْ بِيَدِ الجُموعِ شَريعةُ القُرْصانِ

فمهما طال الظلم والاستبداد فهما إلى زوال، والتعبير بحرف الاستدراك (لكن) يكشف عن صفحة أخرى من صفحات التاريخ مكللة بأريج الحرية وتحقيق الكرامة، وتلك من ثمرات النضال الوطني للشاعر وصيحاته المتوالية ضد القهر والاستبداد، فهو وإن ضحَّى بنفسه، فلن يضيع ذلك هباء، وإن لم تمكنه الظروف من التمتع بفجر الحرية، وهو آت لا محالة، ولذا عبَّر بـ (إذا) والتي تستعمل غالباً في الشرط المقطوع بوقوعه، وأتبعها بالفعل الماضي (انتصر) للإشعار بتحقق الوقوع.

وقد اشتمل البيت على استعارتين، ففي قوله (انتصر الضياء) استعير لفظ (الضياء) للحق والعدل، وهي استعارة تصريحية أصلية، فيها إيحاء بالتبشير بغد مشرق سعيد يُنْهِي حياة الظلم والقهر والاستبداد والهوان، كما استطاع الشاعر بخياله الواسع ومهارته الفنية أن يرسم صورة محسة لزوال الظلم، وقهر الطغيان، حيث استعير التمزيق الحسي للقضاء على شريعة القرصان، ثم اشتق من التمزيق مُزِّقت بمعنى: قضى على، وفيها تصوير بارع لقوة جموع الشعب الغاضبة عندما تنقض على هؤلاء الطغاة لتمحوهم من الوجود، والفعل (مُزِّقت) بصيغته وجرسه يدل على أن القضاء عليهم ليس من السهل بمكان، بل لابد فيه من المعاناة، وبذل الجهد؛ لأن المقابل عظيم وهو الحرية، ولاشك أن ضريبتها

غالية، ولذلك قال (بيد الجموع) إذ لابد من وحدة الصف، وتوحد الهدف والغاية، وهو وإن ضحى بنفسه فهو يقدِّم المثال ليكون معلماً أمام الباحثين عن الحرية والكرامة.

ولاننسى أن نشير إلى الكناية في قوله (شريعة القرصان) وهي كناية عن نهج هؤلاء الطغاة في إذلال شعوبهم والاستيلاء على خيرات بلادهم في نهم وجشع.

وشاعرنا وإن غُيِّب خلف أسوار الحياة فسوف يتذكره الأحرار غداً، لذا يقول:

٧٠ - فَلَسَوْفَ يَذْكُرُني وَيُكْبِرُ هِمَّتي   مَنْ كانَ في بَلَدي حَليفَ هَوانِ

والفاء واقعة في جواب الشرط السابق، والتعبير بحرف التسويف مما يوحي بثقة الشاعر عندما تسقط الطواغيت بأن دوره لن ينساه التاريخ، وسيسطرَّ بحروف من نور الحرية، وطيب الكرامة، وذلك لأن مبدأه قائم على الحق، والحق – بلاشك – باق، أما الباطل فهو وإن علا وانتفش فسرعان ما يكون هباء لا بقاء له، وتلك سنة الله في كونه وخلقه، قال – سبحانه –: ﴿كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْحَقَّ وَٱلْبَٰطِلَ ۚ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً ۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمْكُثُ فِى ٱلْأَرْضِ ۚ﴾ (١).

ولا يخفي ما في البيت من كنايتين، الأولى في قوله (يُكْبر همتي) وهي كناية عن صفة التبجيل والتقدير، والكناية الثانية عن موصوف في قوله (من كان في بلدي حليف هوان) كناية عن الذين تعوَّدوا على الظلم وذاقوا ويلات الاستبداد من غالبية الشعب المطحون، وفي تعبيره باسم الموصول المبهم (من) دلالة على كثرتهم حيث تمتد لتشمل كل الأجيال التي ستردد على ألسنتها مسيرة هذا الشهيد الشاب، كما أن تعبيره بـ (حليف هوان) نلمح

(١) سورة الرعد: ١٧ .

فيه الرضا بالهوان والخنوع والذل، وهذا مما يعظم من دور شاعرنا ويرفعه في ذرا المجد والعلا، فهو وإن ضحَّى بنفسه فمن أجل أن تحيا أمته من بعده.

وإذا كان شاعرنا قد فاته أن يري هذا اليوم الذي ستسقط فيه الطواغيت، وتقوَّض عروشهم، فهو على يقين بأن هناك لقاء سيجمعهم جميعاً في محكمة العدل الإلهية، ولذلك ينهي قصيدته بقوله:

٧١- وَإلــى لِــقاءٍ تَـحْـتَ ظِـلِّ عَدالَـةٍ   قُـــدْســـِيَّـــةِ الأَحْـكـــــامِ والــمِـيـزانِ

وإذا كان شاعرنا بارعاً في استهلال قصيدته، حيث ضمَّن البيت الأول منها ما يشير إلى مضمونها، فإنه لم يكن أقل براعة في انتهائها، فجاء هذا البيت الأخير ملائماً لموضوع القصيدة، ومناسباً لما ندَّد به الشاعر خلال قصيدته من ظلم الحكام وجبروت المستبدين، فهم وإن فاتهم القصاص في الدنيا، فهناك المحكمة الإلهية، والتي سيقتص فيها كلُّ مظلوم من ظالميه.

وكذلك إذا كان الشاعر قد برع في حسن انتهاء قصيدته، فقد تضمَّن هذا الانتهاء ما يشعر بانتهاء الكلام وتمامه ويُسمَّى هذا بلاغياً (ببراعة المقطع) (١) فالقارئ للبيت يدرك جيداً أنه آخر مطاف القصيدة، فليس بعده ثمة من كلام.

والتصوير في هذا البيت قائم على المجاز الاستعارى في قوله (ظل عدالة) حيث شبه العدالة بشجرة وارفة الظلال، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (ظل)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية قرينة تلك المكنية.

(١) ينظر: دراسات منهجية في علم البديع، د/ الشحات محمد أبو ستيت: ١٢٤.

وبعد أن يقف الجميع في ظل تلك العدالة السماوية هنا يتصاغر هؤلاء الطغاة أمام عظمة الله، ويتضاءل المتكبرون وينزوي المتجبرون؛ لأن الميزان دقيق، والعدالة لا تحابى أحداً ولا تجابيه؛ لأنها (قدسية الأحكام والميزان) فالميزان حساس يزن الذرة ويحسبها، ويجزي عليها، إن خيراً فخير، وإن شراً فشر، فسبحانه أعدل العادلين وأحكم الحاكمين، أقام الكون على الحق، وقضى به بين عباده، وشاعرنا وإن ظلم في دنيا الناس فلن تظلمه عدالة السماء، وصدق سبحانه ﴿ وَنَضَعُ ٱلْمَوَٰزِينَ ٱلْقِسْطَ لِيَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْـًٔا ۖ وَإِن كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا ۗ وَكَفَىٰ بِنَا حَٰسِبِينَ ﴿٤٧﴾ ﴾[1].

---

(١) سورة الأنبياء: آية ٤٧.

الخاتمة

الحمد لله حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لاشريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء وأشرف المرسلين، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

فبعد هذه المعايشة الطيبة مع تلك الدرة الشعرية، والتحفة الفنية الفريدة لـ (هاشم الرفاعي)، يتضح لنا جلياً أنها فاضت بالقيم الجمالية، لفظاً وأسلوباً وتصويراً، كما تدل دلالة واضحة على قدرة الشاعر الإبداعية والفنية، مما يجعلها – بحق – من القصائد التي تعد من عيون الشعر الحديث، وأستطيع أن أسجل أهم الملامح والسمات الفنية والبلاغية التي حفلت بها تلك القصيدة، وهي:

أولاً: استطاع الشاعر بمهارة فنية أن يسوق قصيدته في ثوب قصصي، حشد فيه من الصور والأفكار والمشاعر والأحاسيس ما يثير شعور المتلقي بالغضب والثورة ضد كل معتد أثيم، ويتعاطف مع هذا الشاب في ثورته على الظلم والاستبداد.

ثانياً: استطاع الشاعر أن يوائم ببراعة فنية بين ألفاظه ومعانيه، حيث جاءت ألفاظ القصيدة موحية ومعبرة عن مشاعره وأحاسيسه، كاشفة عن نفسيته المشحونة بالعديد من الآلام والهموم والأحزان.

ثالثاً: كان الشاعر موفقاً في بناء قصيدته على أنغام بحر (الكامل) حيث أتاحت له تفعيلات هذا البحر، وما تتسم به من طول، وغلبة الحركات على السكنات مساحة للسرد والبوح بما تعج به نفسه من آلام وأحزان حتى بلغت القصيدة إحدى وسبعين بيتاً.

رابعاً: توَّج الشاعر قصيدته بقافية كانت في غاية المناسبة لتجربته الشعرية وحالته النفسية، كما كان حرف المد (الألف) الواقع قبل روي القصيدة في جميع أبياتها بمثابة دقات عالية استطاع من خلالها أن يبوح بكثير مما تمتلئ به نفسه من هموم وأحزان وآلام.

خامساً: كثرة المجاز اللغوي، وبخاصة الاستعارة المكنية والتي جاءت في مقدمة أنواع الاستعارة التي حفلت بها القصيدة، فكانت بحق رياض القول الذي عاش الشاعر في رحابه الواسع، وجاءت معبرة عن معانيه في صورة واضحة، وذلك لما تحمله من خيال شعري ماتع يقوم على تناسي التشبيه، ويلي الاستعارة المكنية في الذكر الاستعارة التصريحية بنوعيها الأصلية والتبعية، والتي جاءت في الأفعال، وفي أغلب أنواع المشتقات (اسم الفاعل – واسم المفعول – والصفة المشبهة – وصيغ المبالغة)، كما جاءت – أيضاً – في الحروف، وبخاصة الحرف (في) كما اعتمد الشاعر في بناء صوره على الاستعارة التمثيلية – وإن جاءت في صور معدودة – واستطاع بمهارة فنية أن يمزج بين عناصرها في تعانق وائتلاف، فتكاتفت جميعها في إبراز مراده وتحديد هدفه.

سادساً: اشتملت القصيدة على ثماني تشبيهات، اتسمت بالوضوح الذي يعبِّر عن مراد الشاعر، ويبين المعنى الذي يريد أن يعكسه على صورة المشبه، وقد جاءت ثلاثة منها ضمنية، وجاءت متوالية في المقطوعة الخامسة، بينما جاء تشبيه واحد منها وهو من قبيل إضافة المشبه به إلى المشبه، وكان في المقطوعة الثامنة، وجاء التعبير بلفظ (مثل) مرتين ، ولا يراد به حقيقة التشبيه، بل يراد به مطلق التشابه بين الطرفين، وذلك في البيت التاسع عشر، والسادس والعشرين.

سابعاً: ندرة استعمال الشاعر للمجاز المرسل، فلم أجد له في القصيدة إلا ثلاثة مواضع، موضعين علاقتهما (الجزئية) وآخر علاقته (اعتبار ما سيكون).

ثامناً: تنوعت الأساليب في القصيدة بين الخبرية والإنشائية، وقد جاءت الأساليب الخبرية لتناسب بهدوئها نفسية الشاعر وما يريد أن يقرره من حقائق، كما جاءت الأساليب الإنشائية الطلبية مصورة لما يحمله من مشاعر الأسى والحزن والحيرة، وكان من أبرز ألوانها أسلوب الاستفهام، حيث جاء في ثمانية مواضع، يليه أسلوب النداء، حيث جاء في سبعة مواضع، خمسة منها في نداء أبيه، جاءت مفعمة بمعاني الأسى والحزن.

تاسعاً: استطاع الشاعر بمهارة فنية أن يوظف حرف العطف (الواو) ويجعل منه عروة تربط بين عدة جمل، قاصداً من وراء ذلك أن يعدد من صور مأساته وآلامه وأن يجمعها في بوتقة و احدة تكثيفاً لما أَلَمَّ به من مشاعر الألم والحزن.

عاشراً: كما وظف الشاعر أسلوب الشرط توظيفاً جيداً في القصيدة، واتسمت بعض أساليبه بطول فعل الشرط قبل أن يأتي الجواب، وقد جاء ذلك جلياً في المقطوعة السابعة في البيت السابع والأربعين، وكذلك في المقطوعة التي تليها في البيت التاسع والخمسين.

حادي عشر: لم تحفل القصيدة بصور البديع إلا بالقليل منها، وكان من أبرز صوره وإن جاء قليلاً(الطباق) وقد جاء طبعياً غير متكلف، والمعنى هو الذي طلبه، وقد ساهم في بيانه، والتأكيد على فكرة الشاعر، وكان من بين صور البديع – أيضاً – المقابلة المعنوية، والتي بدت في المقطوعة السابعة، وجاءت كاشفة عن حال الشاعر وحال بعض العناصر

الأخرى ليفصح من خلالها عما يحمله من أحزان وآلام في حين أن الكون من حوله يعج بالسعادة والآمال.

ثاني عشر: بدا تأثر الشاعر واضحاً بالقرآن الكريم، حيث عبر ببعض الألفاظ القرآنية مثل (تمور – وتجرعي – اجتثت – الأغلال – مصبوغة – نقض الغزل – وقد جاء ذلك كاشفاً، عما تحويه خزانته من ثقافة دينية يظهر أثرها دوماً في لغته وتصويره.

رحم الله شاعرنا الشهيد، وأسكنه فسيح جناته.

وصلِّ اللهم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

المصادر والمراجع

(١) الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، ت: طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية – بدون.

(٢) الإتيان والمجيء – فقه دلالتهما واستعمالهما في القرآن الكريم، د / محمود موسى حمدان – مكتبة وهبه – الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م.

(٣) أساليب البيان والصورة القرآنية – دراسة تحليلية لعلم البيان – د / محمد إبراهيم شادي، نشر: دار والي الاسلامية – المنصورة ، ط ١، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥ م.

(٤) أهدى سبيل إلى علمي الخليل، محمود مصطفى – مكتبة ومطبعة صبيح، ط ٦، سنة ١٩٦٦ م.

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ، شرح وتعليق وتنقيح: د / محمد عبد المنعم خفاجي - دار الجيل – بيروت – الطبعة الثالثة.

(٦) بحوث بلاغية في علم البديع، د / صباح عبيد دراز وآخر، طبعة الأزهر للطباعة – دمنهور – شركة مصر – ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧ م.

(٧) بحوث في علم المعاني، د / رفعت السوداني، للعام الجامعي ١٤٢٢ هـ – ٢٠٠١ م.

(٨) البرهان في علوم القرآن للزركشي – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢٥ هـ – ١٤٢٦ هـ / ٢٠٠٥ م.

(٩) بغية الإيضاح، لعبد المتعال الصعيدي – مكتبة الآداب – ط ٧ – بدون تاريخ.

(١٠) البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، د / محمد إبراهيم شادي – مطابع المختار الإسلامي – الطبعة الأولى – ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٨ م.

(١١) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، د / على صبح – مطبعة الأمانة – ط ١ – ١٣٩٦ هـ.

(١٢) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د / مصطفى السعدني، منشأة دار المعارف بالإسكندرية – سنة ١٩٨٧ م.

(١٣) التبيان في أسرار البيان، أ د / عبد الحليم محمد شادي – الطبعة الأولى – ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م.

(١٤) التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، د / محمد محمد أبو موسى، ط ٤، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.

(١٥) الجنى الداني في تذوق المعاني، د / عبد الحليم محمد شادي – مطبعة الأمانة – الطبعة الأولى – ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م..

(١٦) الجنى الداني في حروف المعاني للمرادي ، تحقيق: د / فخر الدين قباوة – و الأستاذ / محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١ – ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م.

(١٧) الحيوان للجاحظ ، تحقيق وشرح / عبد السلام هارون، ط ٢ – ١٩٦٥ م – مطبعة الحلبي.

(١٨) خصائص التراكيب، د / محمد أبو موسى – مكتبة وهبة – الطبعة الخامسة – ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م.

(١٩) دراسات في النحو، د / عبد السميع شبانة، ط ٣، ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م.