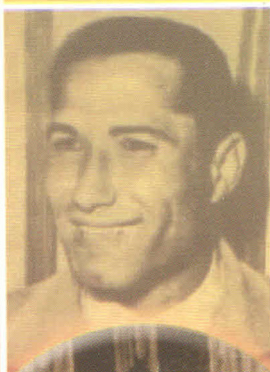


هاشم الرفاعي

أسطورة الشجر والشهادة



زهير مجوم



دار النشر والتوزيع

هاشم الرفاعي
أسطورة الشعر والشهادة

مفروق الطبع محفوظ

الطبعة الأولى

١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٣/١٢/٢٦٧٢)

٨١١، ٩٢

مجموع ، زهير

هاشم الرفاعي : أسطورة الشعر والشهادة / زهير

مجموع. - عمان : دار عمار ، ٢٠٠٤ .

() ص .

ر.ا. : ٢٠٠٣/١٢/٢٦٧٢ .

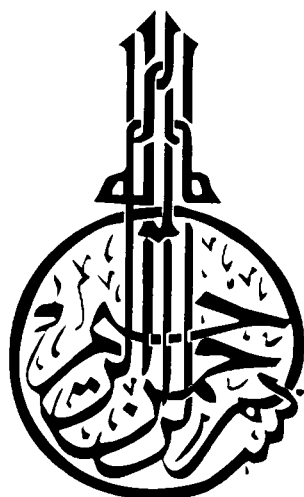
الواصفات : / الشعر العربي // الشعراء العرب // التراجم /

♦ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية



دار عمان للنشر والتوزيع

عُثَان - ساحة الجامع الحسيني، سوق البتراء - عكاوة الحثبيري
للفناكس ٤٦٥٢٤٣٧ - ص.ب ٩٢١٦٩١ عثان ١١١٩٢ الأردن



الإهداء

إلى الأخوين الحبيبين اللذين سارا بالسفينة إلى بر الأمان عندما اشتدت
العاصفة :

فؤاد (أبو عبد).

وشكري (أبو أيمن).

جزاهما الله خيراً ووفقهما ورعاهما.

بين يدي الكتاب

عندما اطلعت على ديوان الشاعر (هاشم الرفاعي) الذي جمعه وحققه الأستاذ المرحوم (محمد حسن بريغش) دهشت لأن هذا الشاعر الحديث غير معروف بالرغم من حصوله على جائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر ثلاث مرات، إضافة إلى حصوله على المركز الأول على الشعراء العرب المشاركين في مهرجان الشعر العربي الأول في دمشق عام ١٩٥٩، وهو في سن الرابعة والعشرين.

لم أجد من أخبار الشاعر ما يجلو مسيرته، ويوضح الغموض الذي يكتنفه، فلم أجد بدأً من العودة إلى ديوانه الذي يقع في ٥٤٠ صفحة، فأبحرت معه في رحلة غوص مضمّنة، تمكنت خلالها من كشف كثير من القضايا المحيرة في حياة الرفاعي وشعره.

وقد جعلت الكتاب في تمهيد وثلاثة فصول:

التمهيد: أشرت فيه إلى بعض الظروف التي عايشها الشاعر سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً وأديباً، ويليها تعريف بجوانب من حياة الرفاعي.

الفصل الأول: يوضح أبرز الأغراض الشعرية التي تطرق إليها الشاعر.

الفصل الثاني: يدرس الالتزام في شعره من النواحي الوطنية والقومية والدينية والإنسانية.

الفصل الثالث: يوضح أبرز الخصائص الفنية في شعر الرفاعي بالتركيز على: رؤية هاشم للشعر، التقليد والتجديد، بناء القصيدة، الصورة الخيالية، السمات العقلية والأسلوبية، العاطفة، الإلهام.

أسأل الله أن يكون في هذا الكتاب إنصاف للشاعر الذي حمل لواء الحرية والكرامة طيلة حياته ويقول:

أهوى الحياة كريمة لا قيد لا إرهاب لا استخفاف بالإنسان
فإذا سقطت سقطت أحمل عزتي يغلي دم الأحرار في شرياني
أرجو أن يكون البحث حافزاً لمزيد من الكتابة حول هاشم الرفاعي الذي خلق نجمه
سنوات ثم غاب، وأود من القراء الكرام أن يوافوني، بما يتصل بهذا الموضوع من معلومات
وآراء على العنوان التالي :

الإمارات العربية المتحدة - العين - ص.ب ٨١٥٢٩ / زهير جمجوم .

البريد الإلكتروني Zuhairjamjoom@hotmail.com

وأرى من واجبي تسجيل شكري وتقديري لكل من أعانني بأي صورة على إصدار هذا
الكتاب، وأخص بالشكر الدكتور مبارك حسن الخليفة، والأصدقاء: سيد علي رضوان،
محمد عبدالعزيز صيام وشقيقه فتحي عبدالعزيز صيام، إضافة إلى أسرة الشاعر الشهيد هاشم
الرفاعي، فلهم جميعاً شكري وتقديري .

التمهيد

عصر الشاعر وحياته

عصره:

يُمثل عصر الشاعر، وما دار فيه من أحداث مهمة، واكتنفه من ظروف مَدْخلاً طبيعياً لأي بحث، لأنه يُلقِي ظلاً على مجريات حياة الشاعر، ومن ثَمَّ آفاقه الشعرية، ويقودنا ذلك تلقائياً إلى إلقاء الضوء على بعض الملامح السياسية والثقافية والاجتماعية التي شهدها هذا العصر، لتبيّن الواقع الذي عاشه الشاعر وأثر في حياته، وأسهم في تكوينه الشعري، مما يجعلنا أقرب إلى فهمه، وأقدر على تصوّر مواقفه الحياتية وآثاره الشعرية.

الحياة السياسية والاجتماعية:

عاش هاشم الرفاعي في بلد بالغ الأهمية، في فترة بالغة الحساسية، فالبلد هي مصر ذات المكانة والدور الكبير على مختلف الأصعدة، والفترة تشمل عصرين مهمين في تاريخ مصر:

أولهما: عصر الملكية في سنواته الأخيرة التي شهدت ضعفه ونهايته.

وثانيهما: عصر الثورة في بداياتها.

وغالباً ما يكون لنهايات العهود وبداياتها شأن كبير وحساسية بالغة، تعطي أحداثها أهمية خاصة، وتُسلط الأضواء عليها أكثر من غيرها، في محاولة لتبصّر أسباب انهيار العهد البائد، وولادة الجديد على أنقاضه.

وإذا كان العهد الملكي قبيل الثورة واضح الضعف والتهافت والفساد، مما لا يكاد يُختلف فيه، فإن عهد الثورة لم يَخْطَ بهذا الإجماع قبولاً أو رفضاً، وأكثر من ذلك، فأنت لا

تكاد تقف فيه على وجهه نظر مُنصِّفة موضوعية، مما يوقعك في حيرة بين رأيين: أحدهما يرى ثورة (يوليو) ١٩٥٢م عظيمة، لأنها رسمت ملامح الحرية، وسطّرت صفحات المجّد، ونسجتْ خيوط الأمل، وقدّمتْ إنجازات لا تُنكر، والرأي الآخر يعلّمها وبّالاً، أوقع مصر وديار العروبة في أوهام كاذبة، سرعان ما تكشفت عن واقع مرير وسراب خادع، أو زبد ذهب جُفَاء..

(وهذا أمر طبيعي، فالثورة تعني في المقام الأول إعادة توزيع الثروة والسلطة بين فئات وأفراد المجتمع، لذلك فهناك دائماً خاسرون وفائزون، وهناك منتفعون ومتضررون، ولأن الفوز والخسارة، النفع والضرر تحدث بشكل حاد الاستقطاب، وفي فترة زمنية قصيرة، فإن الثورة تصبح ظاهرة اجتماعية غير حيادية، لذلك لا يستطيع الناس أو حتى الدارسون أن يقفوا منها موقفاً موضوعياً متجرداً)^(١).

وفي ظل هذين النقيضين (الملكية والثورة) وُلد هاشم الرفاعي وعاش، فولادته عام ١٩٣٥م، وبداية رحلته مع الشعر عام ١٩٤٨م، الذي شهد باكورة أشعاره بمناسبة تقسيم فلسطين، ذلك الحدث المثير الذي كان له ما بعده، وترك أثراً مميزاً في تاريخ مصر والعرب جميعاً.

والفترة المحصورة بين عامي ١٩٤٨م (تفتح الشاعر) و ١٩٥٢م (نهاية الملكية) تعني تأثر الشاعر الواضح بالعهد الملكي وتبيّنه حقيقته، وقد وجدنا مصداقاً لهذا الافتراض في ديوانه الشعري الذي اشتمل على قصائد كثيرة في ذلك العهد وحوله، بسبب وعي الشاعر المبكر وطبيعته الفاحصة، المتفاعلة مع الأحداث.

عهد الملك فاروق:

كان في مصر أيام الملك فاروق عالمٌ قائم بذاته، مَحَوط بأسلاك شائكة عالية على غير أهله، يسمّى عالم الباشاوات، وكانوا يميزون أنفسهم عن غيرهم بأشياء كثيرة أهمها: ١ - اللقب، وكان يؤخذ بطرق شتى سوية أو ملتوية. ٢ - القصر أو السراي.

(١) (سعد الدين إبراهيم)، مقالة (ثورة يوليو وإعادة تفسير التاريخ، كتاب «مصر والعروبة وثورة يوليو» مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ١٠.

٣ - السيارة والسائق. ٤ - العزبة^(١).

وكان الإقطاعيون يسيطرون على ثروة الأمة الزراعية، ويُبددون عائداتها المالي على الترف واللهو والمضاربات الربوية، مما فاقم من مشكلات مصر الاقتصادية^(٢)، كما نشأت فجوة كبيرة في مستويات الدخل والمعيشة بين الريف والمدينة في مصر، مما أدى إلى نتائج سلبية اجتماعياً واقتصادياً^(٣)، ونتيجة لذلك أحست الفئات المسحوقة في المجتمع بحال من اليأس وعَدَم الاكتراث بالمسائل العامة، فصارت تُمالىء الحكام وتظاهر بطاعتهم وهي تُضمّر في نفسها الشك النابع من عَدَم الثقة.

وعلى الصعيد السياسي عاشت مصر حالة من التخبّط والتقلّب لم تعرفها في تاريخها، فالوزارات تتوالى واحدة بعد الأخرى، في محاولة يائسة لإصلاح الخلل السياسي والاقتصادي في الدولة من دون جدوى، وقامت بين الملك وأتباعه من جهة وأحزاب المعارضة من جهة أخرى فجوة تتسع عاماً بعد عام، (وأصبح الجهاز الحاكم في الدولة مجرد واجهة، بينما المستعمرون الإنجليز يحركون الخيوط من وراء ستار، ويسعون إلى تأمين مصالحهم قبل أي شيء آخر، وكان هدفهم في سياستهم الارتباط مع المصريين بمعاهدة، وإنشاء علاقة مستقرة، أساسها الاستعباد، ليناموا ملء جفونهم، لا يخشون انتفاضاً ولا انتقاماً)^(٤).

وازدادت الأوضاع سوءاً بعد الدور المشين الذي لعبته القيادة الحاكمة في حرب ١٩٤٨م ضد إسرائيل، إضافة إلى تعطيل الدستور، والعبث بالحريات العامة، وإطلاق يد كبار الملاك في النهب والاستغلال، وازدياد حدة البطالة والتضخم والفساد بأنواعه، فنقد صبر الشعب، وأخذت المظاهرات تجوب المدن الكبرى، وتطوق المعسكرات البريطانية، وتهتف ضد الإنجليز والمَلِك.

(وبدأت أعمال الفدائيين المصريين ضد الجيش البريطاني، خاصة في قناة السويس،

(١) حسن مؤنس، «صورة مصر في عصرين، الزهراء للإعلام العربي»، مصر، القاهرة، ط١، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤م، ص٧.

(٢) أحمد عبدالله، ندوة بعنوان (تاريخ مصر)، دار شهدي للنشر، القاهرة ط١، ١٩٨٨م، ص١٠٦.

(٣) سعد الدين إبراهيم، مصر في ربع قرن، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص١٦٩.

(٤) محمد حسين، «الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر»، دار الرسالة، السعودية، مكة، ط٩، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م، ج٢، ص٤٢٦.

وحاولت الحكومة التفاوضي عن هذه الأعمال لكسب ود الشعب الغاضب^(١).

الثورة:

ازدادت النعمة في صفوف الجيش المصري، فشكّلت مجموعة من الضباط تنظيمًا باسم (الضباط الأحرار)، وأخذوا يُعدّون العُدّة، ويتربّون الفرصة المواتية للقيام بإصلاحات جذرية في الجيش، (دون أن يتجسّد لديهم في البداية نظرية كاملة للتغيير أو التعبير عن رؤيتهم لمستقبل المجتمع)^(٢)، وتم لهم ما أرادوا في ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، وساعدتهم جملة من الظروف، مما وفر لهم نجاحاً لم يكن في حساباتهم، فتمكنوا من تطوير الحركة وتوسيعها لتشمل مصر بأكملها على الأصعدة كافة.

وضعت هذه الحركة ستة مبادئ لثورتها هي:

* القضاء على الاستعمار وأعوانه من الخونة المصريين.

* القضاء على الإقطاع.

* القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم.

* إقامة العدالة الاجتماعية.

* إقامة جيش وطني قوي.

* إقامة حياة ديمقراطية سليمة^(٣).

وكما يحصل في كثير من الثورات، كان القائمون على التنظيم مُتّحدين متفاهمين على التصورات العامة للحركة، حتى إذا نجحت واستقر لها الأمر، وزال الخطر الأكبر الذي كان يهددها في حال فشلها بدأت الخلافات الداخلية، وكان أكبرها بين رئيس الجمهورية (محمد نجيب) من جهة، وعبد الناصر مؤيداً من بعض الضباط من جهة أخرى، فبينما كان محمد

(١) محمود شاكر، التاريخ الإسلامي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤١١هـ / ١٩٩١م، ج١٣، ص٨٧.

(٢) سعد الدين إبراهيم، مقالة (المشروع الاجتماعي لثورة يوليو). كتاب «مصر والعروبة وثورة يوليو»، ص١٢٤.

(٣) نفسه، ص١٢٢.

نجيب ميلاً إلى توسيع المشاركة والتسامح، كان عبدالناصر يرى ضرورة التفرد والحزم، وبدأ محمد نجيب يتعرض لسلسلة من الإساءات والتحديات فضّل على إثرها الاستقالة حقناً للدماء، وحماية للثورة ليحلّ عبدالناصر مكانه.

قامت مظاهرات تؤيد عودة الرئيس نجيب للحكم، وخاصة من الاتجاهات الإسلامية التي كانت تُؤثره، فأصدر عبدالناصر جملة من القرارات لإحكام قبضته على الحكم، بدأ من خلالها اتجاه مصر نحو شكل جديد من الاستبداد، مما دعا معظم الوزراء من غير العسكريين إلى الاستقالة، (وتخوف السودان من هذه النزعة السلطوية فضّل الاستقلال عن مصر بعد ارتباطه بها مدة طويلة)^(١).

أخذت السلطة الحاكمة تُعدّ لمواجهة الاتجاه الإسلامي الذي أبدى اعتراضه على مواقفها وقراراتها، خاصة عدم اعترافها بالإسلام كمنهج للحياة، (والملاحظ للخطاب القومي الناصري لا يجد إشارة فيه إلى القيم والأنظمة الإسلامية، كما أنه لم يجعل الانتماء الديني ضمن عناصر الوحدة العربية، بل اقتصر على وحدة اللغة والتاريخ والأمل، بل رفض علناً اعتبار العقيدة الدينية أساساً للدولة)^(٢).

وعلى النقيض من ذلك، فإن (عبدالناصر كان مُنكبّاً على قراءة الحركة الاشتراكية الفايبة التي اعتمدتها حزب العمال البريطاني كأساس فلسفي لبرامجه الاجتماعية والسياسية، وفي عهده غدت الاشتراكية الطريق الأمثل للتنمية في فكر الثورة)^(٣).

وقد مثل ذلك مزيداً من سوء التفاهم بين السلطات الحاكمة والاتجاه الإسلامي، إضافة إلى جملة من الأخطاء والتجاوزات التي أدت إلى تراجع التأييد الذي حظيت به الثورة في بداياتها، ففي أثناء صراع عبدالناصر مع محمد نجيب أولاً، ومع بقية أعضاء مجلس الثورة تالياً، (انتقل السلطان الفعلي في مصر إلى طبقة غربية من الانتهازيين الذين سيطروا بالخبث والمكر على مصائر الناس، وتحت ستار حماية النظام ارتكبوا أعمالاً عدوانية بالغة بحق

(١) محمود شاكر ١٢٢.

(٢) مارلين نصر، مقالة (القومية والدين في فكر عبدالناصر)، كتاب «مصر والعروبة وثورة يوليو»، ص ٩٧ - ٩٩.

(٣) سعد الدين إبراهيم، «المشروع الاجتماعي لثورة يوليو»، ص ١٣٠.

الشعب وقيّمه، ونهبوا الأموال بلا حساب، وهي الأموال الطائلة التي صودرت باسم العدالة^(١).

ومن أبرز الأحداث التي شهدتها مصر في ذلك العهد:

* عام ١٩٥٤م توقيع مصر وبريطانيا اتفاقية الجلاء.

* عام ١٩٥٥م مهاجمة إسرائيل القوات المصرية في منطقة غزّة.

* عام ١٩٥٦م تأميم قناة السويس، والهجوم الثلاثي (بريطانيا وفرنسا وإسرائيل) على مصر، ثم توقّف إطلاق النار بناء على قرار اتخذته الجمعية العامة للأمم المتّحدة.

* عام ١٩٥٧م إلغاء وجود قاعدة السويس البريطانية.

* عام ١٩٥٨م إعلان الوحدة بين مصر وسوريا تحت اسم (الجمهورية العربية المتحدة) برئاسة عبدالناصر، وموافقة الاتحاد السوفيتي على تمويل بناء السد العالي وتعزيز التعاون بين البلدين^(٢).

الحياة الثقافية:

ظهرت في مصر مع بدايات القرن العشرين بوادر ازدهار ونشاط في ميادين العلم والثقافة والفكر، تمثلت في (إنشاء الجامعات وتوسّع التعليم والتأليف وإحياء التراث والترجمة وانتشار الصحف اليومية والمجلات وازدهار الطباعة، رافقها إقبال متزايد على المحاضرات ومعارض الكتب وسائر الأنشطة الأدبية والثقافية)^(٣)، مما أنشأ جيلاً من المثقفين الذين اكتسبوا الانفتاح والوعي، وآمنوا بالحرية الفردية والقدرة على الإبداع والتفكير العلمي العقلاني.

وعلى صعيد آخر برز تأثير الثقافتين الفرنسية والبريطانية في الساحة الثقافية، إذا ساد إحساس بأن الثقافة العربية لا تكفي وحدها لصنع الإنسان الجديد، وبعد سلسلة من التطورات ومحاولة تبصّر الواقع الجديد للأمة والإنسان مال بعض المثقفين في مصر نحو الثقافة

(١) حسين مؤنس ٦٨.

(٢) مجموعة كتاب، كتاب «مصر والعروبة وثورة يوليو»، جدول (أهم يوميات الثورة المصرية)، ص ٣١٧ - ٣٢٨.

(٣) عمر الدسوقي، «في الأدب الحديث»، دار الفكر العربي، ط ٧، ص ١٧٣.

السكسونية التي أبدعها أصحاب اللغة الإنجليزية، وعلى رأس هؤلاء (العقاد)، بينما مال آخرون إلى الثقافة اللاتينية التي يمثلها الفرنسيون، ومن أبرزهم (طه حسين) وانعكس أثر هذا التنافس على مجالات مختلفة علمية وثقافية، مما ترك بصمته على اللغة العربية في مصر.

وكمؤثر سلبي على الانفتاح المفاجيء سادت حالة من الشتات وانعدام الثقة بالنفس شريحة من المثقفين، فراحوا يُروّجون للتغريب على مستويات مختلفة، (فمنهم من هاجم التراث العربي بجُمْلته مثل (سلامة موسى) في كتابه (اليوم والغد)، بينما نجد حسين فوزي في كتابه (سندباد عصري) يقول:

أفضّل بلا تردد حضارة كالحضارة اليونانية أو الأوروبية، لأنها وسط بين الروحية والمادية وتنادي بإطلاق العقل البشري من عقاله، وزاد بعضهم فدعا إلى اعتماد اللهجات العامية في مختلف الميادين أو كتابة العربية بالحروف اللاتينية)^(١).

الحياة الشعرية:

شهدت مصر اتجاهات شعرية جديدة، مثل مدرسة الديوان، ومدرسة أبوللو، إضافة إلى تأثير مدرسة المهجر في الخارج، وركزت هذه المدارس على جوانب مهمة منها:

* بروز ذاتية الشاعر في قصيدته، وتصوير أحاسيسه بصدق.

* التجديد في الوزن والقافية.

* الجنوح إلى الخيال وإيراد الصور الكلية الممتدة.

* العناية بالوحدة الموضوعية والوحدة العضوية من خلال تماسك القصيدة فِكْراً ووجداناً.

* طرق أبواب شعرية جديدة، مثل الشعر الملحمي (تجاوزاً) والشعر المسرحي.

* تخيير الألفاظ الموحية والمناسبة لكل غرض شعري.

* قلة العناية بالمحسنات البديعية.

ومع اطلاع الجيل الجديد على أدب الواقعية العالمية، تراجع الشعر الوجداني مُتْهِماً

(١) صلاح عبدالصبور، «قصة الضمير المصري الحديث»، منشورات افرأ لبنان، بيروت، ص ١٦٥.

بالانعزال عن الحياة العامة ومشاكل المجتمع^(١)، واتسع مفهوم الواقعية ليشمل الإنسان على كافة النطاقات مبشراً بمستقبل أمثل^(٢).

وتركت أحداث السياسة أثرها على الرؤى الشعرية لدى بروز تحديات كبرى، مثل نشوء الكيان الإسرائيلي وتطورات مهمة، مثل الثورة المصرية، فأخذ الشعراء يصورون ما في روح الأمة من قلق وطموح في سبيل تحقيق الحياة الحرة الكريمة، وهو ما يمكن أن يطلق عليه اسم (شعر الوجدان الجماعي)^(٣).

وفي تطور أكثر حدة وإثارة نشأت مدرسة الشعر الحر لتزسّم تصورات شعرية جديدة أهمها^(٤):

- * التحرر من قيود الوزن والقافية.
- * توظيف الأساطير والرموز والموروثات الشعبية.
- * انطلاق الفلسفة الجمالية من صميم العمل الفني لا من خارجه.
- * محاولة استيعاب التاريخ كله انطلاقاً من عصره الآني.
- * معايشة الأحداث والخبرات الجماعية.
- * الارتباط بالإطار الحضاري العام للعصر، في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية.
- * ترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار التعبيري المناسب.
- * (التنبّه إلى أن الموضوع لم يعد مقصداً أساسياً في الشعر، وأن التركيز عليه «مخالف لمفاهيم الشعر البديهيّة، فلعلّ الموضوع في نظر النقد الأدبي أنه مقومات الشعر»)^(٥).

(١) ثابت محمد بداري، «الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر»، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م، ص ٧٩.

(٢) محمد مندور، «الشعر المصري بعد شوقي»، دار نهضة مصر، القاهرة، ج ٣، ص ١٠.

(٣) شوقي ضيف، «الأدب العربي المعاصر في مصر»، دار المعارف، القاهرة، ط ٨، سنة ٧٥.

(٤) عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١م، ص ١٣ - ١٦.

(٥) نازك الملائكة، «فضايا الشعر المعاصر»، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٦، ١٩٨١م، ص ٢٩٦.

ورغم مظاهر التجديد فإن ذلك (لا يعني انبعاث مدرسة ذات قواعد محددة، فقد سلك الشعراء طرقاً مختلفة، وخاضوا تجارب متنوعة تختلف بين شاعر وآخر)^(١) مما يدفعنا إلى القول بأن هذا العصر شهد إجماعاً على ضرورة التجديد كما شهد اختلافاً على نوع التجديد، ومداه.

حياة الرفاعي:

وُلِدَ هاشم الرفاعي عام ١٩٣٥م، في قرية (إنشاص) بمحافظة الشرقية بمصر^(٢)، وهي قرية جميلة، حافلة بالمناظر الطبيعية الخلابة، وقد تَغَنَّى بها الشاعر في كثير من قصائده.

عُرِفَت أسرة الشاعر بالمحافظة على دينها وتقاليدها، لا سيما أنها كانت ترعى إحدى طُرُق الصوفية في مصر (الطريقة الرفاعية)، وقد ورث والد هاشم مشيخة الطريقة عن آبائه الذين عُرِفوا بالعلم والفضل والكتابة في ميادين الدين والأدب، وسعى والد الشاعر إلى تسليم ريادة الطريقة لابنه هاشم، وتنشئته على هذا الدرب، ولكن هاشماً اختار لنفسه مسيرة أخرى.. قوامها الأدب والشعر.

وتُمَثِّل قصة هاشم مع الصوفية مَعْلَماً بارزاً في شخصيته، فقد رأى فيه والده أمارات الذكاء والقدرة، وتوسَّم فيه خيراً، فعَرَضَ عليه بإصرار ورائة المشيخة من بَعْدِهِ، فلم يَقْبَلْ، واستطاع بعد معاناة أن يوقف مساعي والده هذه، مستعيناً بوساطة المقربين منه، وهكذا أمكن الشاعر أن يحافظ على المسافة بينه وبين والده، من دون أن يذوب فيه أو ينفصل عنه، واستطاع منذ الصبا أن يشكِّل لنفسه رؤية ومساراً على نحو يتفق مع شخصه وطبعه كإنسان يعيش الحرية، ويأبى الإملاء والتلقين.

(التحق هاشم بكتاب القرية، وحفظ القرآن الكريم، ودَرَسَ على يد جدّه وأبيه كثيراً من أبواب الفقه والحديث، كما دأب على حضور مجالس أبيه، ودروس العلم والأناشيد والاحتفالات الدينية، وكان أحياناً يستمع إلى شاعر الرابطة يتغنى بملحمة أبي زيد الهلالي،

(١) إحسان عباس، «فن الشعر»، دار الشروق، الأردن، عمان، ط ٤، ١٩٨٧م، ص ٩٥.

(٢) أحمد عبداللطيف الجذع وحسن أدهم جرار، «شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث». مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، عام ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م، ج ٣، ص ٤٧.

وَمِنْ ثَمَّ يَمْضِي إِلَى أَتْرَابِهِ فَيَتَحَلَّقُونَ حَوْلَهُ عَلَى مُضْطَبَّةِ أَمَامِ بَيْتِهِ لِيُنْشِدَهُمْ مِنْ أَشْعَارِ الْمَلْحَمَةِ^(١).

وأفاد هاشم من المكتبة التي تركها أباه، فتزود من علوم الدين واللغة والأدب، وحفظ كثيراً من شعر القدماء، وبدا تأثير ذلك كله في أشعاره، (وقرأ لكبار الكتاب في عصره أمثال العقاد، والرافعي، وكانت له مواقف معارضة لأفكار طه حسين)(١٦).

توفي والد هاشم عام ١٩٤٩م، فتولّى رعاية الأسرة كبير أبنائه مصطفى الرفاعي الذي أصبح شيخ الطريقة الرفاعية بعد أبيه، وعُرف بالصلاح، وترك في الأسرة عامة، وفي هاشم خاصة تأثيراً كبيراً، وإذا قدر لشاعرنا تحقيق ذاته واستقلاله في حياة والده، فهو أجدر بذلك بعد وفاته، ويبدو أنه لم يكن محتاجاً لجهد في التعامل مع أخيه الذي تَسَلَّمَ ريادة الطريقة الرفاعية، فاكتفى بتوجيه هاشم ورعايته ليكون إنساناً قوياً قادراً على تحمل مسؤوليته وبناء شخصيته ومستقبله على نحو قويم.

وكان مصطفى أول طالب من إنشاص يلتحق بمعهد الزقازيق، وعندما مرت الأيام تبعه هاشم مع بعض أبناء القرية وأقاموا معه هناك في مسكن واحد، فكان كبيرهم ورائدهم، يرعاهم ويأخذهم بكثير من الجد والحزم.

وبرز أثر بيئة هاشم الأسرية في التزامه الشعري، فهو يرى الشعر رسالة وأمانة ينبغي أن توضع في محلها، ويبدو في موقفه هذا كَمَن يغرف من مَعِينِهِ وأصله وبيئته، فهو لم يَنَأَ عن المسيرة التي انتظمت الآباء والأجداد الذين طال اعتزازه بهم.

مضى الشاعر يستقي من ينابيع الثقافة والفكر والأدب العربي، مما أثرى موهبته الشعرية، وجعله أكثر نضجاً وتفثاً وقوة، وإن ظل بعيداً عن المعطيات الثقافية الأجنبية، التي لم تجد لها صدئ يذكر، سواء في بيئته القروية أو مكتبة بيته أو فؤاده أو شعره، فاكتفى بثقافته العربية والإسلامية.

التحق هاشم بمعهد الزقازيق الديني التابع للأزهر سنة ١٩٤٧م، وحصل منه على

(١) سمير الكفراوي، «الشهيد الشاعر هاشم الرفاعي ومحنة الحركة الإسلامية»، دار القبس، الإسكندرية، ١٩٩١م، ص ١٨.

الشهادة الابتدائية الأزهرية عام ١٩٥١م، وكان في مراحل دراسته بارزاً بين زملائه، كما عُرف عنه اهتمامه بما يدور حوله من الأحداث والظروف السياسية، وتفاعله معها، مما أهله لقيادة الطلبة في الاحتفالات والمناسبات والمظاهرات ضد الاحتلال البريطاني وأعدائه الفاسدين في البلاد إبان حكم الملك فاروق، حيث يلقي من الأشعار ما يؤجج دماء الشباب، ولقي من جرّاء ذلك المتاعب، (فأصيب برصاصة تركت أثراً في أعلى رأسه، وفُصل من المعهد أول مرة عام ١٩٥٢م لمدة أربعين يوماً تقريباً، بسبب مشاركته في النشاط الفدائي الذي قام على ضفاف القناة ضد الإنجليز)^(١).

وبذا تشرب الشاعر كره الملك وحلفائه المستعمرين، لاسيما (مع وجود قصر الملك فاروق، وقاعدة الاحتلال البريطاني على أطراف قريته - إنشاص -)^(٢).

تابع هاشم دراسته الثانوية في معهد الزقازيق، وفي تلك الأثناء قُدِّرَ لمصر أن تشهد انقلاب قادة الجيش بزعامة محمد نجيب على الحكم الملكي عام ١٩٥٢م، فتغتنى الشاعِر بالثورة ومدح قائدها، ولكنه في عام ١٩٥٤م تلقى أول صدمة دفَعته إلى مراجعة حساباته ومواقفه، إذ فوجيء بالإطاحة برئيس الجمهورية محمد نجيب، الذي كان مؤيداً من الشعب، فثار هاشم محتجاً على هذا القرار، وشارك في المظاهرات الساخطة.

(وسعى عبدالناصر إلى الإمساك بالأمور بيد من حديد، فأصدر جملة قرارات تهدف إلى جمع كافة السلطات بيده، وإقصاء كل من يعترض، ومن ضمنها قراره بفضل الطلاب المتظاهرين)^(٣).

وبذلك تعرّض هاشم للفصل من المعهد مدة عامين - برأي محقق الديوان - (١٣) وأنا أرى أنه فُصلَ عاماً واحداً، وسأوضح ذلك فيما يأتي، ليس لأهمية دلالة فضله فحسب، إنّما لأظهر إمكانية الاستعانة بالشعر في التحقق من الأحداث، مما يبين أهمية التحليل الشعري، ودوره في التواصل مع المعارف المختلفة:

(١) محمد حسن بريغش، مقالة بعنوان (هاشم الرفاعي - حياته وشعره)، مجلة حضارة الإسلام، دمشق.

السنة العاشرة، ١٩٦٩ تموز، عدد ٢، ص ٦٦.

(٢) سمير الكفراوي، ١٨.

(٣) محمود شاكر، ج ١٣، ص ١٢٢.

يلزمنا للفصل في هذه المسألة تحديد تاريخ إخراجه من المعهد، ومن المعلوم لدينا أنَّ فضله قد جاء على إثر مشاركته في الاحتجاج على إقصاء الرئيس محمد نجيب من الحكم، وقد تم إقصاؤه بتاريخ ١٧ / ٤ / ١٩٥٤م^(١)، وكتب هاشم أول قصيدة في هجاء أعداء نجيب (قصيدة سرية) بتاريخ ٩ / ١٩٥٤م، وجاء فصله في الشتاء - كما يتضح في قصيدة يتذكر فيها ما حصل - (٤٢٤)^(٢):

ويا ليلة في الشتاء الكئيب عوى ريحها فاستقر الشجر
وفيها يقول:

تأذوا بئذل أشقّ الجهود لرفع القرار الذي قد صدر
وبذا اتضح لنا أن فصله من المعهد بدأ في نهاية عام ١٩٥٤م أو بداية عام ١٩٥٥م وهي فترة الشتاء، فضاع عليه ذلك العام الدراسي (٥٤ / ٥٥).

أما تاريخ عودته فيتضح لنا في القصيدة ذاتها عندما يشير إلى عودته بقوله:

وعُذْنَا فواعجبا للزمان بيسمته جُرمه يُغْتَفَرُ

علماً بأن تاريخ هذه القصيدة إبريل ١٩٥٦م، ولا يُعْقَل أن تكون إعادتهم في شهر إبريل، لأن العام الدراسي يبدأ قبل هذا التاريخ، وتتضح صحة هذا التصور عندما نعرف أن هذه القصيدة لا تروي واقعة حصلت من قريب، وإنما هي ذكرى، وعنوانها يؤكد ذلك، ويضيف دليلاً جديداً على ما ذكرت (ذكريات عام ضائع) فهو عام واحد إذن، لا عامان، ويؤكد ذلك قوله:

كذلك وقد ضيعوا عامنا يضيع بأوطانه كل حُر

والدليل الآخر على ذلك، ما ورد في رسالة من زميل هاشم يهنئه بالعودة إلى المعهد، ومما ورد فيها: (وأستحلفك بالله إن استطعت أن لا تحضر الآن، لأن الجو نحوكم لا زال فيه شيء من الاختبار) والرسالة بتاريخ ١٠ / ١١ / ١٩٥٥م.

(١) محمود شاكر، ج ١٣، ص ١٢١.

(٢) لكثرة الإحالات إلى الديوان جعلت صفحاته إلى جانب الأبيات بدل الهامش.

وقد مثَّلت هذه الأحداث نقطة تحوُّل تاريخية في مشاعر هاشم الرفاعي ومواقفه وتوجهه الشعري - كما سيأتي - وجعلته ينظر إلى القائد الجديد بتوجس وحقن، لِمَا لَمَسَ من اتجاه عَهْدِه نحو التسلط والظلم من جديد بعد الاستبشار بزوال العهد الملكي، كما صُدِمَ هاشم بِعَداء السلطة للاتجاه الإسلامي^(١) الذي يُكِنُّ له تقديراً كبيراً، خاصة أن أخاه الكبير مصطفى الرفاعي كان بين المعتقلين، ولكن هاشماً لم يصرَّح بحقيقة هذه المشاعر، فقد رأى بأم عينه مصير المعارضين المشؤوم، فاكتفى بكتابة مجموعة من القصائد النارية المعارضة للنظام بصورة عامة، ولعبد الناصر خاصة، صَبَّ فيها جام غضبه، وأخفاها عن أعين الرقباء إلا في أضيق الحدود (٢٦).

سعى هاشم إلى العودة للدراسة، وأتيحت له فرصة اللقاء ببعض المسؤولين آنذاك، لبحث هذا الموضوع، مثل (سمير مرعي) وزير الإصلاح الزراعي، و(أنور السادات) رئيس مجلس الأمة، ثم (كمال الدين حسين) وزير التربية آنذاك، إلى أن تحقق مراده، وعاد ليكمل دراسته في معهد الزقازيق، حيث حصل على الشهادة الثانوية عام ١٩٥٦ م.

التحق شاعرنا بكلية دار العلوم بالقاهرة، وبرز بين الطلاب بموهبته وشخصيته، وقد نصحه أخوه مصطفى بالاتصال بالأستاذ الشاعر (علي الجندى) عميد الكلية آنذاك، الذي أعجب بهاشم وأوكل إليه مسؤولية لجنة الشعر في الكلية، متنبئاً له بمستقبل عظيم (١٦).

بدأ هاشم الرفاعي يلقي الرعاية والاهتمام من قِبَل الدولة والمسؤولين، فمُنِحَ لقب الطالب المثالي في الجمهورية، وتلا ذلك حصوله على جائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ثلاث مرات، واختير هاشم ممثلاً لمصر في المؤتمر الآسيوي الإفريقي عام ١٩٥٩^(٢). وبدأ يكلف بكتابة القصائد في المناسبات الرسمية، وقد ألقى قصيدة في عيد الوحدة أمام الرئيسين عبدالناصر وتيتو، فنال الإعجاب والتقطت له الصورة التذكارية بين الرئيسين.

(١) يوسف القرضاوي، لقاء بعنوان «ملفات القرن العشرين»، صحيفة (الخليج)، الإمارات، ٢٤ شوال ١٤٤٠ / ٣٠ يناير ٢٠٠٠، عدد ٥٠٠٠، ص ٦.

(٢) مجدي محمد الشهاوي، جراح مصر، التاج للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣ م / ١٤١٣ هـ، ص ٦.

ويُحَلِّقُ نجم هاشم الرفاعي في سماء المجد عام ١٩٥٩م، عندما حَصَلَ على جائزة مهرجان الشعر العربي الأول في دمشق، ولكن فَرْحَتَهُ لم تُكْتَمِلْ، إذ لقي مصرعه في العام نفسه بتاريخ ٢ / ٧ / ١٩٥٩م وهو في سن الرابعة والعشرين، لِتَغْرُبَ شَمْسُهُ المتألِّقة في مشهد لا يكاد يُصَدِّق...

ويبدو في ظاهر الرواية أن تنافساً وَقَعَ بين الشاعر وخصومه في نادي قرية أنشاص الرياضي حَوْلَ الأحْقِيَّة في تشكيل مجلس إدارة النادي، انتهى بِقَتْلِ الشاعر على يد خصومه (١٤)!

الفصل الأول

أغراضه الشعرية

تمهيد:

تُمثِّل دراسة الأغراض الشعرية المتداولة واحدة من إشكاليات البحث والنقد الشعري - في نظري - وذلك لعدة أسباب :

١ - تقسيم الأغراض الشعرية وتسميتها وحصرها في نطاقات محدّدة من حيث عددها، بحيث يأخذ الباحثُ في الشعر يترقب ويرصد هذه الأغراض لدَى دراسته أي شاعر، كواجب ثقيل يقبّده، وكأن هذه الأغراض إطارات جاهزة وظيفتُه تعبثُها، ويحسُّ أحياناً بنقص فيما كتب إن لم يُدخِل أحد هذه الأغراض ضمن نطاق دراسته، مهما كان حيِّز هذه الأغراض في ديوان الشاعر، وي طرح هذا الهاجس ظلّاً على الدراسة، ويَحُدّ من حُرِّية الباحث في اكتشاف مساحات بحثه وتقسيمها حسب رؤيته للبحث، ورؤيته للشاعر .

وفي حين تنبّه كثير من كبار الباحثين لهذا المزلق، فثحرروا وخرجوا عن هذا التصور، وركزوا على القضايا التي تعنيهم، وَفَقَ رؤيتهم، بقيّ أغلب الباحثين الجدد أسرى التصور التقليدي للأغراض، لا يملكون الجرأة على التصرف حياله .

٢ - انعكس هذا التصور على منهج دراسة الشعر، بحيث فُصِلت الأغراض الشعرية، وصار لكل منها باب مستقل : الغزل، الوصف والمديح . الخ، ودُرِس كل منها على حِدة، وقد تجد قصيدة تشتمل على (ما يسمى) عدة أغراض، فيقع الباحث في حيرة، ولا يدري لأي غرض ينسبها، فيجتهد وينسبها لغرض ما، أو يقطعها ويوزعها حسب الأغراض التي درسها، ويرى في هذا التقسيم ما يُعِينه على الدراسة، وأنا أرى خلاف ذلك، فالقصيدة لا يمكن تجزئتها، لأنها جاءت وفق رؤية شعرية شعورية واحدة، وإن بدت لنا أقساماً، وافرأوا معي ما

ورد في تقديم ديوان أسامة بن منقذ:

(ولما اختار أسامة أن يرتب ديوانه على الأغراض، كان يُجزّئ القصيدة الواحدة، فيضع غزلها مثلاً في باب الغزل، ومديحها أو فخرها في باب المديح أو الفخر، وكان هو يشير إلى ذلك حين يعرض قصائده، ولهذا النظام فائدته في تتبع الدراسة الفنية لكل فن من فنون الشاعر على حدة، وإن كانت الحاجة تدعو، عند دراسة بناء القصيدة، إلى دراسة أجزائها كلها، لمعرفة الجو الذي توحى به، وإدراك مدى الصلة التي تربط بين عناصرها^(١)).

٣ - انعكس هذا التصور على الشعراء - وهو الأمر الأشد أثراً وخطراً - بحيث ظن بعض الشعراء أن من واجبهم تعبئة الأغراض الشعرية، من دون إغفال أي منها، مما يعيق حرية إبداعهم، ويصرفهم عن الأهم، فأصبحت ترى شاعراً يتحرّق للكتابة عن الوطن، ويعدّ خلوة ديوانه منه نقيصة، وآخر لم يعاقر الخمر - وربما لم يرها - يجتهد في محاولة وصفها، ونقل إحساسه بنشوتها، وثالث لم يعرف العشق ولا دنت منه حبيبة، يُفيض في وصف المحبوبة، وسرد حكايات معها، (قال عمر بن أبي ربيعة: يا ابن أخي، قد سمعتني أقول في شعري: قالت لي وقلت لها، وكل مملوك لي حر إن كنت كشفت عن فرج حرام قط)^(٢)!

ويُفيض حسان بن ثابت في وصف الحروب، ويهدد ويصول ويجول في شعره، وهو لم يحمل سلاحاً، ولم يدخل معركة،^(٣)!

ويستमित الشاعر الحديث أحياناً في إيراد الرموز والأساطير في شعره، ليقال إنه قد نال هذا الشرف، كما فعل آخرون في سبيل إنشاء ملحمة شعرية تُخلّد أسماءهم، شأن غيرهم من أعلام الأمم الأخرى. . .

وهذا يدعو إلى الاعتقاد أن كثيراً من الشعر الذي بين أيدينا وضّعه المتابعون والنقاد، بإيحاءهم غير المباشر للشعراء، من خلال تركيزهم المبالغ على تسمية وتقسيم الأغراض

(١) د. أحمد أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، «ديوان أسامة بن منقذ»، ص ١٠.

(٢) إسماعيل اليوسف، «عمر بن أبي ربيعة»، دار الكتاب العربي، دمشق، ط ١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، ص ١٤.

(٣) عبد الرحمن البرقوقي، «شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري»، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م، ص ١٧.

الشعرية وما يتصل بها من السمات الفنية، مما يعدو على الشعر والشاعر معاً، وأعتقد أن هذه العلة تمس أدبنا العربي أكثر من غيره.

وقد لفت نظري البحث الذي وضعه د. (ريجيس بلاشير) حول أبي الطيب المتنبّي، معتمداً على التقسيم التاريخي والجغرافي لمراحل الشعرية، من دون ذكر منظومة الأغراض الشعرية التي تتداولها عادة^(١). وأرى أن هذا المنهج أدق وأحكم من المنهج التقسيمي - إن جاز التعبير - لأنه يمكننا من الإحاطة بظروف القصيدة وأجوائها مقترنة بأخواتها من القصائد التي وردت ضمن الظروف نفسها، فيأتي تحليلها وتقييمها من الداخل واقعياً مُقنعاً، أما الزجّ بقصائد وأجزاء من القصائد في نطاق واحد ودراستها على اعتبار أنها غرض واحد، فذلك يسطّح البحث.

وسيمر معنا أغراض شعرية إذا عُرِلَتْ عن أجوائها وملابساتها، بل وما تتصل به من الأغراض الأخرى، وما تتوحد معها من القصائد، لا يمكن فهمها، ولا أريد أن أستبق أجزاء البحث، ولكن - توضيحاً للفكرة - لاحظت أن الرفاعي يجمع بين الغزل والشكوى في عدة قصائد، وعند التعمق في دراسة هذه الظاهرة وجدتُ لذلك أسباباً منطقية، فإذا فصلنا الغرضين، ومضينا نحلل كلا منهما على حدة، فأتنا الكثير.

ونلاحظ أن علماء القرآن الكريم جعلوه مقسماً إلى نوعين: مكّي ومدني، لا تبعاً للموضوعات (الأغراض تجاوزاً)، إنما لأسباب زمنية - بالدرجة الأولى - ومكانية بالدرجة الثانية، جعلوا الحد الفاصل فيها الهجرة، لأسباب موضوعية، تتعلق بالمتلقين (المسلمين) فإذا جاز ذلك على كلام الله الذي لا يتأثر بالحوادث، فكيف بكلام الشعراء الذين يتقلبون لأبسط المؤثرات.

وأنا أرى أن الشعر الحر لم يقع في هذا المأزق، بفضل التصور المنفتح للقصيدة الذي جاء به في هذا المجال، فأنت لا تجد في ديوان الشعر الحر منظومة الأغراض المعروفة في الشعر التقليدي، مما يجنبه السلبيات التي حملها المنهج التقسيمي، ومن ثم يفرض على الدارس التعامل مع القصيدة الحديثة وفق رؤية متكاملة من خلال القصيدة الواحدة غير القابلة للتجزئة.

(١) د. ريجيس بلاشير، أبو الطيب المتنبّي، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.

ويطرح سؤال نفسه : هل اتبعت في بحثي منهج التقسيم أم الوحدات (زمنية أو مكانية)؟ لقد التزمتُ بالتقسيم المعتاد من دون الخضوع له ، بحيث كنت أضع في اعتباري الخصائص الزمانية والمكانية ، وأدرس تأثيرها على الشاعر ، وألاحظ ما لايس الغرض من أغراض أخرى قد تفيد في جلاء ما غمض منه ، فإن وجدتُ الغرض مستقلاً واضحاً لا لابس فيه أخذته بجزئته .

وفيما يتصل بعرض الأغراض الشعرية ، عمدتُ إلى ترتيبها وفق رؤية خاصة تتصل بظروف الشاعر ، وحاجة البحث وطبيعة الأغراض ، فقدمت ما يعطي صورة واضحة عن حياة الشاعر ونفسيته ومنهجه الحياتي ، لنحصل على أوضح صورة للشاعر في الأغراض المبكرة ، تعيننا على تفهّمه لاحقاً ، ولم أتبع نمطاً واحداً في معالجة الأغراض كلها ، بل نظرت إلى كل غرض من الزاوية التي تكشف بُعده ، خاصة إذا وجدت في الغرض ما يشف عن الشاعر ونتائجه أكثر من الأغراض الأخرى .

وفيما يلي سنحاول دراسة وتحليل أهم الأغراض الشعرية التي طرقها هاشم الرفاعي ، مع رصد أهم المعاني التي برزت في كل غرض ، والإشارة إلى الجوانب المتميزة فيه ، مستعينين ببعض السمات الفنية التي رأيتها ضرورية للإحاطة بالنص ، كالمعجم الشعري ، والإيحاء الرمزي والدلالات النحوية والأسلوبية ، مما يُغني عن إعادتها في باب الدراسة الفنية .

وقد حاولت الربط بين علم الأسلوب وعلم النفس في تحليل بعض القصائد ، (بالاعتماد على تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية ، وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجاً منهما . . وصولاً إلى التحقيق الدقيق المتعمق القائم بقدر الإمكان على الإحصاءات والتجارب التي تستهدف تعقّب آثار الحالات النفسية في التعبير اللغوي ، وبما أن اللغة تتميز عن بقية مظاهر النشاط الروحي بأنها أشد الأدوات ملاءمة للكشف عن الوعي واللاشعور ، فإن هذه الأحوال لا بد أن تنعكس فيها)^(١) .

(١) صلاح فضل ، مقالة (علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة) ، مجلة (فصول - الأسلوبية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ص ٥٠ .

أولاً: شعر الذكريات

يُمثِّل شعر الذكريات واحداً من أهم الأغراض الشعرية التي لا ينبغي إغفالها لدى البحث في نتاج أي شاعر، فما قيمة الذكريات حتى تتبوأ مكانها بين الأغراض الشعرية؟ إنها تطرح أبعاداً ذات أهمية قصوى في حياة الشاعر، وتجلو كثيراً مما يفتش عنه الباحث ولا يجد له جواباً مباشراً، فتأتي الذكريات لتؤدي هذه المهمة، وتسد الخلل.

ولا يعني ذلك أنها مجرد رافد يجلو لنا ما خفي من حياة الشاعر، فهذا يمكن أن يقود إلى متاهة، فيما لو اعتمد الباحث ما ورد في الذكريات على أنها مجرد (وقائع)، يقدمها الأديب لنا جاهزة للعرض، فالأمر أعمق وأدق من أن يُحصَر في هذا النطاق الضيق، ذلك أن الشاعر في ذكرياته الشعرية لا يقدم لنا وقائع مُجرَّدة، إنما يُصوِّر رؤيته للواقع كما يراه، تماماً كما يعالج بقية الأغراض، ونسأل هنا أنفسنا: إذا قرأنا قصيدة غزلية هل يمكن الاتكاء عليها في معرفة هوية المحبوبة وسجاياها؟ وإذا قرأنا قصيدة مدح هل نستطيع منها تقييم شخصية الممدوح؟ حتى الوصف، وهو أشد الأغراض تماساً مع الذكريات لا يمكن اعتماد ما جاء فيه كواقع.

إنَّ كل غرض من هذه الأغراض - بما فيها الذكريات - (يصوِّر) لنا رؤية الشاعر لما أوْرَدَه، وهذه الرؤية لا يمكن تناولها بمعزل عن حالته النفسية، وبواعثه، وطبيعة الظروف التي المَّتَّ به لدى إنشاء القصيدة، ولذلك كانت الكلمات الأولى التي خطَّها العقاد في كتابه عن ابن الرومي (هذه ترجمة وليست بترجمة، لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة، وأما هذه فأحرى أن تسمى صورة حياة^(١)).

واللافت للنظر أن دراسة الذكريات أو المذكرات الثرية تطورات كثيراً في الأدب والنقد، ونالت من الاهتمام الكثير، بينما لم تحظَ الذكريات الشعرية إلا بالقليل من الاهتمام.

(١) عباس محمود العقاد، ابن الرومي - حياته من شعره، المكتبة المصرية، بيروت، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م، ص ٣.

وأعتقد أن من أهم إحياءات هذا الغرض الشعري (الذكريات) مما يفهم من لفظه تلقائياً، قبل أن يُفصل القول في أبعاده، وأعني بذلك أن كلمة (ذكرى) توازي كلمة (الماضي)، وهذا مفصل مهم يقودنا إلى ما بعده على متن سؤال بالغ الأهمية يدور في الأذهان:

ما الذي يدفع الشاعر على الانسحاب أو الانسلاخ (بحسب حجم الذكرى ومفرداتها) من الحاضر إلى الماضي؟ وهنا تنفتح أمامنا ساحة فسيحة للتأمل والتداول والتحليل، ولا يمكن أن يُحسم الجدل من الخارج، إن النص وخده المخوّل بالجواب.

وكتطبيق عملي لما ورد سابقاً نتساءل:

ما الذي يدعو شاعراً كهاشم الرفاعي، لم يعيش سوى أربعة وعشرين عاماً إلى الحديث عن ذكرياته في العديد من قصائده؟ علماً بأن الحنين إلى الماضي - غالباً - من أحاسيس الكبار الذين يطوون مرحلة الشباب، أما من كان في سن شاعرنا فحري به أن يرنو إلى آفاق المستقبل بأشواقه وأحلامه.

دعونا نقرأ إحدى قصائد ذكرياته، وهي بعنوان «أيام الطفولة»: (٢٦٨) يقول فيها:

أَتَذْكُرُ سِحْرَ أَيَّامِ الطُّفُولَةِ وَلَهْوِكَ تَحْتَ أَفْنَانِ الْخَمِيلَةِ
غَدَاةَ تَعَبٍ مِنْ صَفْوِ مُتَّاحٍ وَبِشْرِ قَلٍّ أَنْ تَلْقَى مَثِيلَةَ
وَحَوْلِكَ صَبِيَّةَ غُرْلِدَاتٍ يَشَاطِرُ بَعْضُكُمْ بَعْضاً مُيُولَةَ

تبدأ القصيدة بالاستفهام المثير المُحفِّز لمخزون الذاكرة، وتأخذ كلمة السحر موقعها الموحى بتلك الأيام الخوالي التي تقبع في الذاكرة كحلُم قديم نائم بانتظار مجيء من يوقظه، وقد جاء، وتأتي الخميلة في افتتاح العرض لتُظلل المشهد الأول، وتمنح صاحب الذكرى ما جاء ينشده من الدفء والأنس، كما أسبغت على من استظل بظلها، وذلك ملمح مهم، فذكريات الرفاعي، سواء منها الشخصية أو التاريخية تُفهم في هذا الإطار الذي يحدده بذاته (تحت أفنان الخميلة)، مع فارقي، فذكرياته الخاصة تمثل مظلة النفس التي يحتمي بها من الهواجس والهموم والصراعات والطموحات الجامحة، بينما تمثل ذكرياته التاريخية مظلة الفكرية والعقدية، وإذا بحثنا لهاتين المظلتين عن مصطلح واحد يضمهما معاً نجد تعبير (المظلة الروحية) يجلو حنين هاشم إلى الذكريات بنوعها، وسنلمس مصداق هذا التصور

على الصعيد الشخصي هنا، بينما نؤجّله على الصعيد التاريخي للفصل الثاني في مجال الالتزام الديني.

وتبدو مفردات الطفولة والسعادة مقترنتين في الأبيات (القرية والأشجار والنبع والأطفال) من جهة، (والسحر واللهو والبشر) من جهة أخرى، ليُشكّل الطرفان لوحة لا تمحوها الأيام لفرط سعادتها، كما نلاحظ استخدام الفعل المضارع، كأن الشاعر لا يريد أن يُنهي المشهد الجميل.

هذا في النهار، فإذا جنّ الليل كان أشبه بستارٍ يُسدّل لينهي المشهد الأول.

إذا ما جنّ ليلُكم اجتمعتم وقد بسط الهناء لكم سبيله
وحيث يجيئكم يسعى رفيق يشمر عند رؤيتكم ذيوله
إلى أن تقطعوا في اللهو شطراً من الليل الذي أرخى سدوله
فيقصّد ذاك منزله وحيداً وذاك يعود مصطحباً زميله

ويطل المشهد الليلي بألوان جديدة من اللهو، فلكل من الليل والنهار ما يأتلف من اللهو، ويعبّر الشاعر عن هذه الفكرة بكلمة بسيطة معبرة (اجتمعتم)، والملاحظ لألوان اللهو يجد لهو الليل يُجمّع، بينما لهو النهار يُفسّح ويُبيد المسافة بين اللاهين، لحصول الرؤية، ويبدأ شاعرنا المشهد الليلي بكلمة (جن)، ومن معانيها (الستر)، ونهايته بكلمة تحمل نفس المعنى (سدوله)، فغدا المشهد كأنه يجري في مسرح، يُفتح فيه الستار ثم يُغلق بعد العرض، ونرى المشاهدين يغادرون المسرح، تماماً كما يجري في نهاية العروض:

فيقصّد ذاك منزله وحيداً وذاك يعود مصطحباً زميله

ونلمس في المشهد السابق استخدام الرفاعي للأفعال المضارعة والماضية معاً (يجيئكم، يسعى / جن، اجتمعتم، أرخى...) وهذا له دلالة، فالمشهد على جماله بدأ يخالطه الكدّر، فهو مشهد ليلي، والليل يشوبه الخوف والحذر، ولذلك تجمّع الأصحاب، ونلمس في نهاية العرض ظلاً من الغموض يبدو من خلال العودة التي تعني نهاية المتعة، إضافة إلى إحياء العائد الوحيد، ونلمس عموماً أن اللوحة الثانية أقل سعادة من الأولى.

ومع الصباح تأتي لوحة جديدة، الشمس والشاطئ والفراشات، والشاعر يَعدو هنا وهناك:

لقد مرّت عهود ماضيات رعاها الله كم كانت جميلة
فهذا الشاطئ المهجور كم ذا وثبتّ عليه ساعات طويلة
أما والشمس يطويها مغيبٌ علوتَ بذلك الوادي نخيلة
ألستَ به الذي قد كان يَعدو وراء فراشة عبرت حُفولة
صبي يرقب الأحداث تجري عليه وما روى فيها فضولة

يُخيّل إلينا لأول وهلة أنّ هذا المشهد الثالث، حَرِيّ بالانضمام إلى المشهد الأول، لأنه مشهد نهاري مثله، ولكن عندما ندقق النظر نلمس اختلافاً بين المشهد الأول واللوحة الجديدة التي أمامنا، وأول ما نلاحظه من فرق هو (الوحدة)، فالشاعر هنا وَخَذَهُ، لا صديق معه، والأفعال فيها ماضية، (وثبتّ، علوتَ، عبرت) ويقول قائل: ما بالك أغفلت الأفعال المضارعة؟ فأقول: كلّ فعل مضارع لابسَه ما يُنْغِصُ مشهديّه أو فرحته، فالشمس يطويها مغيب، ويَعدو مسبوقه بـ(كان). والصبي يرقب الأحداث تجري عليه، فهو ليس مشهد فرح، ولاحظ الشاطئ المهجور، والجري وراء فراشة عبرت، فالدلالات بدأت تتغير، والفرحة آخذة في الانحسار تدريجياً، واللوحة بأكملها لها إطاران أشبه بالمقدمة والخاتمة، أما المقدمة في البيت الأول فتقول: إن عهود السعادة ولّت، والإطار الختامي للوحة يقول: إن القادم أسوأ أحداث تجري عليه! ما روى فيها فضولة!

وكم قد طال لهوك في مساء وعند العود ما أعيذك حيلة
أتسنى الجدة الشمطاء لئلاً تقصّ حديثها فتخاف غولة
وتجلس في جماها مستكيناً ترى صدقاً خرافات الكهولة

وتأخذ اللوحة الرابعة بُعداً من الغموض والرهبة أقسى مما مضى، فقد دخلت مفردات مثل (الشمطاء، غوله، مستكيناً، خرافات الكهولة) وقد تبيّنا الآن ما يجري، فالمشاهد تسير تنازلياً في عرضها رحلة حياته، وانعكاسها على مشاعره.

ونأتي للوحة الخامسة ونتوقع تلقائياً ما ستأتي به:

وتصحو والضياء بدا خطوطاً فتفرُّك ناهضاً عَيْناً كَلِيلَهُ
ونحو المكتب الممقوت تَمْضِي لتقضي فيه أوقات ثَقِيلَهُ^(١)
أمام الشيخ تجلس في خشوع فلا تُجديك جِلستك الذليلَهُ
وينفُث إن ثِئَاب أو تَمْطَى عليك وأنتَ في فَرْع خُمُولَهُ
وحيث يراك لم تحفظ دروساً تداعب منكيبك عصاً ثَقِيلَهُ

(كسل وعين كليله ومكتب ممقوت وأوقات ثقيلة) . . . وقبل أن نقع في حيرة بقدّم لنا الشاعر رسالة يوضح لنا فيها نظريته في ذكرياته هذه من خلال بيتين يختم بهما رحلته :

هي الأيامُ لا تُبقي عَزِيزاً وساعات السرور بها قَلِيلَهُ
إذا نشر الضياءَ عليك نجمٌ وأشرق فارتقب يوماً أَفُولَهُ
وصل بنا التراجع التدريجي هنا إلى المحصّلة التي تُمثّل قمة التراجع (النهاية) .

ونأتي الآن لقصيدة أخرى بعنوان «ليالي الزقازيق» لترصد مراحلها ونخرج منها بتصور يقربنا من عالم الشاعر، حيث يتذكر هاشم لحظات وصوله إلى مدينة الزقازيق للالتحاق بمعهدا الديني في سن الثالثة عشرة (٣٢٦):

وردتُ حياض معهدها صَبِيّاً يَدُق بكفّه للنور بابا
به نزلوا المدينة ذات يوم فأبصرَ في شوارعها العُجَابا
تنازعتِ المشاهدُ مُقْلَتَيْهِ فقلّب طرفه فيها اقتضابا
وعادوا بعد أن تركوه يكي حزيناً لا يودّ لهم إيابا

والأبيات تبث صورة تبعث الإشفاق في النفس، صبي يترك قريته الأليفة، وحنان الأهل ليترك باب (النور)، في تعبير جميل عن العلم، ويفاجأ الصغير بعالم المدينة المغاير لما ألف، وكأن المشاهد لتنوعها وكثرتها وجراتها تتصارع للوصول إلى عيني الصبي الخجول الذي لا يبدي حماساً لها، فيثقل عَيْنه بينها بخوف وتردد، وسرعان ما تحول إلى البكاء عندما رجع

(١) هكذا في الديوان .

الأهل إلى القرية، وتركوه تحت سطوة المدينة.

وتبدأ مرحلة ثانية يتجاوز فيها الصبي الصدمة الأولى بصعوبة، وتبقى المعاناة تلفه بالحنين والذكرى:

وظل هناك يغلبه حنين وشوق يؤلم القلب انتيابا
فما شغلته أضواء الليالي بها عن قرية خُصبت جنابا
بعيد عن ديار الأهل ناء يذوب ليوم عودته ارتقابا
يؤرق جفنه ذكرى لِداتٍ إليهم شاء في البعد الذهابا

نلاحظ في الأبيات مقابلة بين القرية والمدينة، فقد بقي قلب الصبي معلقاً بالمكان الأخضر الرقيق الهادي الذي فارقه، وهو القرية، ولم تَرُقه أضواء المدينة وعمرانها وضجيجها، وظل يحن إلى أهل القرية البسطاء، ويتربأ أوقات العودة بشغف ليجد ذاته ويجدّها، ونلمس أن الألم في هذه المرحلة تراجعَ خطوةً، مع بقاء الحنين للقرية.

وبدأت مرحلة ثالثة في حياته، عندما أخذت الألفة تغزو قلبه، تجاه المكان والزملاء في المعهد، خاصة بوجود أخيه مصطفى آنذاك، وإشرافه ورعايته لهم:

وسار به الزمان يطيب حيناً وحيناً يملأ الأقداح صابا
إلى أم صار يعشقها صيباً ولذَّ له المقامُ بها وطابا
رعاها الله أياماً قضاها بصحبة رائد يهدي الصوابا

ونلمس التوازن في شعر الصبي الذي أصبح يرى من حوله وجهين، هما المسرة والألم بدل الوجه العابس، وتكشفت له مع الأيام مسرات بعثت في قلبه السعادة، يضيء لنا مشاهد منها في مثل قوله:

ومجلس فتية جُمِعوا بليلٍ فدار حديثهم شهداً مذابا
دعابة مازح وضجيج لاهٍ وصوت مهرج يشدو غرابا

إنها جلسة الطلاب في سكنهم، عندما تغيب عنهم عين الرقيب، فيأخذون قسطاً من اللهو، بين حديث عذب، ومزاح، وغناء لا عذوبة فيه، ولكن مقصده الضحك.

ويتذكر الشاعر صورة جَمَعَتْ جمال المكان والزمان (٣٢٧):

وساعات الأصيل على (مؤيس) وقد جُمِعَ الأحياءُ والصحابا^(١)
يُدغدغُ صفحةً للماء فيه جناحاً زورق شقَّ العُبابا
ويختال النسيم بشاطئيه ندياً يُنعش النفس انسيابا
إذا ما أقبلتُ تمشي كعاب يداعب فوق ضفته الكعابا
فطوراً قد أثار الشعر لثماً وطوراً أرهق الثوب اجتذابا
على شاطئ بركة (مويس) بالزقازيق، وقت الأصيل يطيب اللهو بصُحبة الأحاب،
والكل يعث سعيداً، الزورق يداعب الماء في نشوة، والنسيم يختال ويمنح النفوس ندىً
وانتعاشاً، ثم يمضي سادراً في عبثه فيداعب الفتيات بلثم الشعور، وجذب الأنواب، وكأنه
ينوب عن الراثين ويحقق رغباتهم.

إننا أمام مشهد يفيض سحراً ورقةً وجمالاً، ونلمس في الأبيات ألفاظاً تعكس الحالة
النفسية للشاعر آنذاك: (يدغدغ، يختال، ندياً، ينعش، انسياباً، يداعب، ...) والاستعانة
بالفعل المضارع، كأن المشهد مائل أمام الشاعر، لا يودّ له فراقاً.

نلاحظ أن مساحة الحزن أخذت في الانحسار شيئاً فشيئاً ليحل الفرح، ومعنى ذلك أن
الذكرى لها هنا مغزى يختلف عن القصيدة السابقة، سنوضحه فيما بعد.

وفي الختام يأتي الشاعر ليعطينا خلاصته:

عهدود من جحيم غير أنا نذوق إذا قطعناها الرضابا
وبعد السّير في يدِ الليالي أشقُّ السهل منها والهضابا
سأذكر ما حيئتُ بها هناءً وأطرح المتاعب والصّعابا
من خلال تأملنا القصيدتين السابقتين يتبين لنا أن ذكريات هاشم الرفاعي تدور حول
فكرتين رئيسيتين، هما:

(١) هكذا في الديوان.

يلوذ الشاعر بذكريات الماضي السعيد هرباً من قسوة الحاضر، ويأساً من المستقبل، كما في قصيدة «أيام الطفولة».

ويسترجع ذكريات الماضي القاسي ليستشعر أنس الحاضر، ويأساً من المستقبل، كما في قصيدة «ليالي الزقازيق».

وتدور ذكرياته في القصائد الأخرى حول أحد المحورين السابقين (٢١٥):

ذكري كفوواح العبير هاجت بأحناء الصّـدور
واستيقظت في النفس تُشعلها كجّـاش الشعـور
دع عهدـها فلقد تولّى عنك في عمر الزهور
لن يرجع الماضي ولن يتحقق الأمل العسير
فأنس الحديث عن الأحبة والليالي والبـدور
أحييت الذكرى فواده، وأضاءت نفسه، في تضاد مع ظلام كان يُحس به، إذن يضَعنا الشاعر أمام الهدف من ذكرياته: الاحتماء والسلوى، وما بين جحيم الحاضر وظلال الماضي يشعر هاشم بتمزق، فيتمنى نسيان الماضي الجميل، لعله عندها يتأقلم مع واقعه ويقنع به، لذا يحاول دَفْع الذكرى بلا جدوى (دع عهدـها، لن يرجع، فأنس).

ويذكر هاشم بعض مفاتن الريف ليعود ثانية يعاني:

سُقيا لعهدٍ قد تولّى في رُبا الريف النضير
أبام ألهو في الحقول فراشة أخذت تطير
وأجـر في أرباضها ذيل الطفولة في سرور
ذاك الزمان مضى به كَرّ الليالي والشهور
لا الطفل طفل في الحقول ولا الصغير بها صغير
ولن نطيل الحديث حوّل هذا النص، فقد أردتُه رديفاً للفكرة الماثلة في النص السابق «أيام الطفولة».

ويرسم لنا هاشم صورة ليلية لذكريات الماضي (٣٩٩):

لستُ أنسى انطلاقهم في الليالي يوم أدنى السرور منهم دنانة
أزعجوا النائمين بالدرب لهواً صارخاً شقّ للفضاء عنانة
ويقرّون في قرار خفيّ حين يأتي الخفير بالخيزرانة
لاحظوا كيف يرسم هاشم مشهداً مصغراً لرحلة حياته : انطلاق وسرور ، وكأنما استيقظ
الزمان الغافل فتنبّه له ، ليسلبه فرحته ويُنهي مغامراته بانسحاب تحت وقع خيزرانة الخفير ،
ولاحظوا اقتران الخفير بالسلطان إيحائياً ، وكأنّه يرمز إلى التسلّط والظلم .

ونلاحظ التآلف اللفظي الجميل بين كلمتي (أدنى ، دنانة) ، ثم الانحسار في البيت
الآخر بكلمات متألّفة لفظياً (يقرّون ، خفيّ ، خفير ، خيزرانة) مما يدل على عناية الشاعر
باللفظ إلى جانب المعنى .

ويتذكر هاشم أيام اعتراضه على بعض الإجراءات التعسفية في أثناء دراسته في المعهد ،
مما أدّى إلى فصله (٤٢٤) :

ليالي الكفاح أما قد شهدت فتى لا يدبّ إليه الخور
أما تذكّرين له وقفة تحدّى بها الجور في المؤتمر
فلم تك منه سوى صيحة وكان صداها اندلاع الشرر
يتذكر الشاعر أيام معارضته ، ويبدو أنه تحدّث في تجمع طلابي يُندّد بإجراءات
الحكومة ، وتفاعل الطلاب مع كلماته وأشعاره فاستجابوا له ، وقاموا بتحدّي المسؤولين ، مما
جعلهم مطاردين ومعاقبين ، وفي أسلوب الحضر (لم تك منه سوى صيحة) ما يدل على مكانة
الشاعر وتأثيره البالغ في السامعين .

ويأخذنا الشاعر لتبيين ما نتج عن تمرّده :

ويا ليلة في الشتاء الكئيب عوى ريحها فاستقرّ الشجر
شدّت أم كلثوم في حفلها وهزّ الخليّ ونبض الوتر
ونمت على نغم حالم فأيقظني صوت شيخ الخفر
أتى يطرق الباب في لهفة فأحسست بالخطر المنتظر

يبدأ الشاعر بمشاهد توحى بالرهبة والحذر: ليل، وشتاء كثيب، وريح تعوي،
والعجيب قوله: (فاستقر الشجر) كأنه بدل الاهتزاز جمداً بلا حراك من الرعب!

ونام هاشم على الأنغام العذبة والأحلام إلى أن جاءه ما يسوؤه: زوَار منتصف الليل،
الذين تجاهلوه في النهار فظن نفسه بمنجاة، ونلاحظ الكلمات الموحية بالقلق والرعب (شيخ
الخفر، يطرق، الخطر، المنتظر).

ويستكمل ذكرياته:

خرجتُ وجلّاب نومي يُذيق عظامي من البرد لَسَدُ الإبرِ
وما هداُ البرد حتّى نَعَمْتُ بدفء الفراش وأمن المَقَرِ
فلم أذرِ والتهدّاء المطارد هل طال بي الليل أم قد قَصُرَ
ودلّ على الفجّر لآلأوه فأصِبحْتُ في قلق مستمر
أسأل نفسي عن الصّحب كيف قضوا ليّ لهم في رطيب الجُذُرِ
سارَعَ إلى النجاة فتلقّاه البرد، كأنه متحالف مع الظالمين، ويقترن الدفء بالأمان، بينما
شِدَّة الانفعال في طلب النجاة تُذهل الشاعر عن الوقت، إلى أن أعلمه ضوء الفجر بالوقت،
وبدلاً من الإحساس بالراحة ازداد قلقه، فالليل الذي جاءه بالشر مكّنه من الهرب، فهو يحمل
الضدّين، أما النهار فله عيون، ويُفصح الشاعر عن علوّ قدره، وتُبلّ نفسه عندما يوضح سبب
قلقه الشديد، فهو في أمان، ولكنه لا يدري ما جرى لأصحابه، فخلّق الشاعر الرفيع لم يُبَيِّح له
أن يُحرّض أصحابه، ثم ينجو من دونهم.

وبعد زوال الخطر الأكبر، علِم الشاعر أنَّ المتمردين لن يفرحوا بهربهم، فقد صدر قرار
بفضلهم من المعهد، مما يؤذن بفضل جديد من المعاناة:

وفتيان صدّق بآيُمَانِهِم	حقائب قد أولعت بالسّفَرِ
تنادوا بيذل أشقّ الجهود	لرفع القرار الذي قد صَدَرَ
وما هو هزل ولكنه	فناء ومستقبل يُحتَضَرُ
تراهم وعاصمة الثيل قد	تراخت ضحى بعد طول السهرِ

يَسِيرُونَ وفي أيديهم للوَلَاةِ مُذَكَّرَةٌ لَمْ تَدَعْ أو تَذَرُ
 إنهم (فتيانِ صِدْق)، لا يستحقون ما يجري لهم، يسعون من جهة لأخرى، ويسافرون
 من مسؤول لآخر، سعيًا لإلغاء قرار الفضل، كانت العاصمة مستسلمة للكسل في الضحى،
 بعد طول السهر في ليل رمضان - كما سيأتي - والناس ينعمون بالراحة، بينما يعاني فتيان
 الصدق الأمرين.

فَسَلَّ رمضانَ الكسولَ الحَمُولَ عن السعي في قَيْظِهِ المستَعْرِزِ
 يُدْمِرُنَا عَطَشَ قَاتِلِ وإنَّا لَهْ لَكَرَامُ صُبْرِ
 إدارتُنَا مَزُوزةَ والصِّفَا وَزِيرٌ إِلَى عَوْتِهِ نَفَقِزِ
 نُهْرُولُ بينهما في الهجير بما زاد عن سَبْعِهِ المَعْتَمِرِ
 يعاني الفتيان قسوة السعي في الصوم والحر، ويطوفون هنا وهناك من دون جدوى،
 وأرى أن الشاعر لم يُوقِّق في صورتين، الأولى نِسْبَتُهُ الكسل للشهر الفضيل، والثانية تشبيهه
 السعي بين المسؤولين الظالمين بالسعي بين الصفا والمروة، لأن قداسة المكان والزمان ينبغي
 أن تنعكس على الصورة المتصلة بهما.

ويستكمل الشاعر ذكريات المعاناة التي لا تخلو من مَسَرَّة، بوجود رِفْقَةٍ طَيِّبَةٍ:

زَقاقُ السَّبَاعِي كم فيكَ من لَيَالٍ لَنَا طَيِّبَاتِ الثَّمَرِ
 أَتَذْكُرُ إِفْطَارَنَا إِذْ أُعِدَّ عَلَيَّ سُرْعَةً مِنْ شَهْيِ الخُضَرِ
 نَضُّمٌ بِأَفْوَاهِنَا بَارِدًا إِلَى سَاخِنٍ لَا نَخَافُ الضَّرَرِ
 وما زاد بُقْيَهُ حتَّى السَّحُورِ فَنَأكُلُ مِنْ قُوتِنَا المَدْخَرِ
 إنه طعام المتعبين الجوعى الغرباء، ليس عندهم صبر لإعداد الطعام كما يجب، وليس
 معهم أهل يكفونهم مؤونة، فيعدون ما اتفق، ويأكلون كيفما اتفق.

ويقوم الشاعر عند السَّحَرِ لِيُعِدَّ مذكرة جديدة للمسؤولين، لعلهم يرفقون بحالهم،
 فيعيدونهم إلى مقاعد الدراسة، وينهون تشردهم:

وَرُبَّ مَطَكَّةٍ قَدْ سَهَرَتْ أَدْبَجَ أسطرها في السحر

وتأبى صحافتنا أن تُمَدَّ يَدَيْهَا وتؤثر فينا الخَذَرُ
ونذهب نحملها في الصباح لأشياخنا والجهات الأخر
وضج الثرى تحت أقدامنا من السير حتى احتوانا التَّهَرُ
ورُحنا إلى النيل بُغِي العزاء على زورق حالم قد عَبَرُ
بَثَّ أباً مصر ما نالنا فييدي حنان الرحيم الأبر
ونلقى إليه بكل الأسى فيغرق في مائه المنخَدَرُ

يَحِيبُ أمل الشاعر وإخوانه في نشر المذكرة في الصحف التي تُؤثر السلامة، ليعودوا إلى
الدوران من جديد، حتى ضج التراب منهم، كأنه عَدُوٌّ أيضاً، فمضوا إلى النهر يلتقطون
أنفاسهم، ويطفئون نيرانهم، ويثون أحزانهم، لعلَّه يكون أرحم من البشر، فيبكي النيل
لمأساتهم، ونلمس انسجام النيل الباكي مع الماء، كأنه دُمُعُهُ، ثم جاء الفرج وعادت البسمة
بعد طول غياب، ويضعنا الشاعر أمام خلاصته:

وَعُذْنَا فَواعباً للزمان بِسَمَتِهِ جُزْمُهُ يُغْتَفَرُ
وقد تشرق الشمس بعد الغمام ويعتدل الجو بعد المطر
ومن الواضح أن مسارها تصاعدي على نهج «ليالي الزقازيق».

ثانياً: الوصف

الوصف عمود الشعر وعماده، وهو فن واسع الأطراف، حتى ذهب ابن رشيق إلى أنَّ (الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف)^(١)، وهو يَدْخُلُ في مُعْظَمِ الأغراض الشعرية، فالغزل وُصِفَ المرأة، والرثاء وصف المرثي، والهجاء وصف المهجوة.

وينطبق على الوصف ما أوضحناه سابقاً في باب الذكريات، من حيث هو تعبير عن (رؤيا) الشاعر لا (رؤيته)، فالشاعر عندما يصف لنا مشهداً، فهو يعرض المشهد كما يراه، ممتزجاً بخلفيته وثقافته ومشاعره وفلسفته في الحياة، ولو وصف ذات المشهد شاعراً آخر لجاءنا فيه بصورة مختلفة، فالوصف الشعري أقرب إلى اللوحة الفنية منه إلى الصورة الفوتوغرافية.

تنوع الوصف في ديوان هاشم الرفاعي وتعددت مجالاته، وَرَدَ في بعض القصائد مستقلاً، وأحياناً مقترناً بغيره من الأغراض الشعرية، وتَمَيَّزَ هاشم بشعر الطبيعة التي تربي في أكنافها، لا سيما أنه دَرَجَ في الريف، مصدر إلهام كثير من الشعراء على مرّ العصور، فكان للخضرة والجمال وجداول المياه أثر بالغ فيه، أيقظ إحساسه المرهف وشاعريته المتوثبة لا سيما في طفولته وصباه.

يقول (٢٥٨):

ألا حَبَا جِلْسَةَ الرَّايِيهِ	على شاطئ التّرعَة الجارية
وقد لبس الريف ثوب الربيع	فَنَبَّهَ جَنَاتِهِ الغافية
وظلّت على الأيك فوق الغصون	طيور بألحانها شادية

ويتّضح من خلال الأبيات تنوع واقتران مظاهر الحياة بألوانها، وتزاوجها، فالإنسان يَعتنِقُ الماء، والريف يقترن بالربيع، والطيور تعشق الأشجار، وتتداعى الصور من شتّى

(١) ابن رشيق القيرواني، «العمدة في محاسن الشعر»، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ج ٢، ص ٢٢٦.

الجوانب، بحيث يُخَيَّل للقارئ أنه أمام لوحة فنية حية تكاد تنطق.

هنا تصبح الأشعار أكبر وأعمق من الوصف المظهري، إنها امتزاج بالطبيعة بما فيها من إنسان وحيوان ونبات وجماد، ولوحات تصوّر العلاقة التي تقرن هذه الكائنات ببعضها في لوحة الخلق الذي أبدعه الله سبحانه، فأصبح آية في الجمال ومُسرحاً للتأمل والذكرى، فبقي عالِقاً في الذاكرة.

هذه إطلالة عامة على الريف، لا تقضي لبانة شاعرنا، لذا ما لبث أن أخذَ بأيدينا لنقترب أكثر، ونطوف معه بين أهل الريف، كبيرهم وصغيرهم، ذكرهم وأنثاهم، لنعايشهم في تعَبهم وراحتهم وجَدِّهم ولهوهم:

هناك مُكَبَّ على أرضه سعيداً بَغَلَّتْهَا النامية
وعانٍ نَقِيّاً عند المقيبل من التوت ظلَّتْهُ الدانية
ومن راح يسعى إلى جدول لتشرب من مائه الماشية
ومن فوقه نسوة قد جلسنَ لغسل الثياب أو الآنية
فمن عذبة النطق ثرثارة إلى ذات سرِّ به ساعية

يرسم لنا هاشم صورة واقعية للريف، تحمل النقيضين، العناء من جهة، والهناء يقابله؛ فالفلاح العامل يهنا بنتاج أرضه، والمتعب يهنا بظل الشجرة، والساعي يصل بماشيته إلى مبتغاها، ونساء القرية على جدول الماء يشقن بغسيل الثياب والأواني بعد حملها من البيوت وإليها، ورغم ذلك يجدن من خلال المعاناة ما يبعث في حياتهن من الأُنس ما يُخسَدْنَ عليه، فنحن نلمح في جلستهن ما يأخذن به من المزاح والعبث والمنافرة والأحاديث التي لا تنقطع..

وفيما ترى العين صفصافة ومن تحتيها طفلة جائية
ترى بهجة العيش في قطعة من الطين ظَلَّتْ بها لاهية
تُصوِّر فيها عروس الخيال وتمنحها البسمة الراضية

لوحة تصوّر براءة طفلة في القرية، تنسج خيوط الأمل، وتنشبت في الحياة وتستشرف من البيئة البسيطة الحالمة آفاقاً تحلم بها، فالطين لُعبُها، وفي ذلك مفارقة عجيبة، تدلّ على

الحرمان ونقيضه - الأحلام، ويرمز الطين إلى خلق الإنسان وبُعْث الحياة، ونفخ الروح، فالطين المَهين يَفْتَرَن بالروح الغالية والإنسان المكرّم عند خالقه، وبذا يجمع مشهد الطفلة اللاهية بالطين بين المتناقضات.

وهكذا تتقابل الصور لتُشكّل لوحة واقعية متوازنة، يرى فيها الإنسانُ جمال الريف، كما يرى معاناة أهله، وهي رؤية حكيمة، تجاوز فيها الشاعر - رغم عَشْقِهِ للريف - مَزَلَق غيره من الشعراء الذين رسموا صوره وَرَدِيَّةً للريف لا شوك فيها!

وهنا وَضَعْنَا الشاعر في بيئة الريف من خلال حلقات متسلسلة، تصوّر الواقع الاجتماعي وما يشتمل عليه من مظاهر وتفاصيل العلاقات والصلات بين الإنسان والنبات من جهة، والإنسان والحيوان من جهة ثانية، والإنسان والجماد من جهة ثالثة، والإنسان مع الإنسان من جهة رابعة.

ويأخذ الوصف بُعْداً جديداً في أبيات أخرى (٣٠٩).

هنا لك في ربوع الريف حيث منازل الأهل
وحيث خمائل الصفصاف والجَمِيز والنخل
وحيث القوم قد عاشوا بلا حقد ولا ختل
وأطفال على الطرقات في ثوب الصبا الغض
تخالهم وقد ساروا ملائكة على الأرض

إذا تأملنا هذه الأبيات وجدنا تكراراً لبعض الألفاظ المتقاربة في دلالاتها (هناك، الريف، منازل، حيث (متكررة)، طرقات، الأرض) ألا تَرَوْنَ هذه المفردات دالة على عنصر المكان؟ ما معنى ذلك؟ إِنَّ سِرَّهَا ومغزاها يَكْمُنَان فيما يتصل بالمكان، دَعُونَا نقرب أكثر لتبين باقي العناصر، لعلها تَهْدِينَا إلى ما يريد شاعرنا أن يقول، خذوا عنصراً آخر، الأشخاص (الأهل، القوم، أطفال، ملائكة) نجمع الآن بين العنصرين: المكان والأشخاص، ماذا نرى؟ يرتبط العنصران تماماً، فهو يقول لنا: إن أهل الريف يتميزون بالنقاء .

نعود ثانية للمكان لنحلل بعض عناصره، فنلاحظ قوله هناك، وهو اسم إشارة يدل على

المكان البعيد^(١) مما يشير إلى أنه قال هذه الأبيات في أثناء وجوده في المدينة، ويتضح ذلك في قوله (بلا حقد ولا ختل) فهو يشيد بأخلاق القرية ويغْمِز من قناة أخلاق المدينة المغايرة لها، ونلمس تأكيد مقصده في تشبيهه أطفال القرية بالملائكة، وبالطبع أطفال المدينة أكثر شقاوة وأقل براءة.

إذن جاءنا عنصر المكان هنا ليفتح لنا آفاق النص ومغاليقه، لذا ننبه إلى أهمية استقراء النَّص من الداخل، ومتابعة معجم الشاعر، (على الرغم من ارتباط العملية النقدية بمجموعة متعددة من العلوم الإنسانية، إلا أن النقد لا يستطيع أن ينطلق إلا من النص نفسه)^(٢).

ويأخذنا الشاعر في رحلة ريفية أخرى ليعطينا أبعاداً جديدة (٢١٦):

وضفائر الصفصاف قد مالت على الماء التميز
لثمت صحيفة وجهه فانساب يهيمس بالخريز
يكاد الشاعر يذوب في الطبيعة فيمنحها من الحيوية ما مَنَحَتْه، فإذا نحن أمام لوحة ناطقة بشخصها، وما يلبث أن يتسلل بنا ليرينا أعماق المشهد:

وعلى ضفاف النهر تحت التوت ساقية تدور
يمشي بها ثور تغشاه الكلال فلا يخوز
ويحّنه من خلفه سوط له لفح السعير
أخذت ملامح الصورة تتضح ليظهر الواقع من وراء المظاهر الخادعة، فالثور يعاني من قسوة الإنسان، وقَبْل أن يكون القارئ فكرة متسرّعة عن الإنسان يأتينا الشاعر بحلقة جديدة من سلسلة المعاناة (١٤):

قد أمسكته يَدُ بها لشقاء صاحبها سطوز
في شقوة يخيا على الأيام في عيش مريز

(١) «المنجد في اللغة والإعلام»، دار المشرق، بيروت، ط ٢٨، ١٩٧٣م، ص ٨٧٥.

(٢) د. مبارك حسن الخليفة، «في النقد الأدبي»، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، عدن، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٠٩.

فالبُذ التي تَضْرِب عنوان للشقاء، سَطَّرت الأيام على مسامها رحلة معاناة طويلة، وبذلك يتسع الأفق وتتعمق النظرة ليدرك القارئ حقيقة وضع الريف ومعاناة أهله:

وهناك فوق الأرض قوم يعملون بلا فتور
الكادحون وما اشتكوا حَرَّ الظهيرة والهجير

ولاحظ كلمة (الكادحون) فهي مُحَمَّلة بالكثير من المعاناة، وتوحي بالظلم الذي خيم على الريف، فنحن أمام فئة مسحوقة، تعمل بلا حدود، تعاني الكثير في سبيل لقمة العيش، وعندما يَفْتَح الشاعر عيوننا على هذه الحقيقة المرة يبدأ التساؤل عن بقية المعادلة وأسباب المعاناة لتُصبح الصورة أوضح:

وَلَرُبَّ طائفة عليها مالِكُ أبداً يحور
صاغت حُشاشة قلبها ذَهَباً لأرباب القصور

وبذلك نفق على تفاصيل ظاهرة اجتماعية غير عادلة تسود في المجتمع، من خلال إظهار الطرف المقابل لأهل الريف وشقائهم، إنهم الفئة المستَغَلَّة الظالمة من أصحاب الإقطاعيات والقصور، الذين يستغلون أهل الريف ويُنْهكونهم بالعمل، ليقدموا لهم القليل ويظفروا بالكثير، وهكذا وجدنا شاعرنا في وَصْفه - كما في كل غرض آخر - صاحب منهج ورسالة، يوظف شعره لإيصالها، ويخرج بالوصف عن المعطيات المرئية السطحية، ولذا فأننا اختلف مع الأستاذ (محمد حسن بريغش) الذي رأى وصف هاشم مفتقراً إلى العمق^(١).

ومن خلال وصف الشاعر نَجده يَمْضي في تأملاته إلى ما هو أبعد من المشاهد المنظورة، فيرتقي من خلالها ليعبر عن الفكر والإحساس والعبرة المستقاة مما يرى (١٥٧):

وموج البحر ما أضناه طول الكُرِّ والقَرِّ
صراع خالداً قد قام بين الموج والصخر

فهو يرى في حركة الأمواج ما يُشبه المعركة، فيها التقدُّم والتراجع في صراع لا ينتهي بين الموج والصخر، وكأنَّه تذكَّر نفسه وصراعه المُرَّ مع الاستبداد فيما يشبه صراع الموج

(١) محمد حسن بريغش، مقالة بعنوان: «هاشم الرفاعي - حياته وشعره»، ص ٩١.

والصخر، فيعود إحساسه الغامض الطاغى يُشعره ويُذكره بنهايته المحتومة في معركة الموج والصخر:

قريباً تظلم الدنيا وتمضي بهجة العمر

ووصف الشاعر رحلته إلى أسوان مع زملائه في المعهد (٣٢٣):

مَشِينَا نَلْتَقِي بِالنَّيْلِ طَوْرًا وَطَوْرًا قَدْ نَأَى مَجْرَاهُ عَنَّا

وَيَخْضَرُ البَسَاطُ بِضَيْقَتِهِ وَنَرْقُبُهُ عَلَى الْبِدَاءِ يَفْنَى

وَجَنَ اللَّيْلِ بَيْنَ مُنَى وَلَهْوٍ فَمَا نِمْنَا إِذَا مَا اللَّيْلِ جَنَّا

وكيف ينام من معه رفاق رأوا في النوم مضجعة ووهنا

تُمثل الرحلة مزيجاً متكاملًا من الممتع، وفرصة لا يفوتها الشاعر وأتباعه، فلا يدعون جانباً من جوانب السعادة من دون استثمار، فجَمَعُوا بين متعة المشاهدة والتأمل والحديث والسمر، كل ذلك قبل الوصول إلى الهدف الرئيس والمكان المقصود، وهذا دليل على حُسن استشعار معنى الرحلة ومنطقها وهدفها بشكل متكامل حي، ونلمس مدى التجانس اللفظي بين المفردات من خلال توالي حرف النون فيها، إلى أن يقف بنا أمام الآثار:

بَدَتْ بِالْأَقْصَرِ الْآثَارُ تَرَوِي حَدِيثَ خُلُودِهَا حَسًّا وَمَعْنَى

فَقَفَ بِالْكَرْنِكِ الْمَرْفُوعِ وَاشْهَدْ صُخُورًا سَجَلَتْ عِلْمًا وَفَنَّا

تبدو الآثار بروعتها وإبداعها تنطق محدثة عن نفسها، وتبسط رحلتها الخالدة من الناحية الفنية التي يستشعرها الإنسان بإحساسه لأول وهلة، ثم تنقله نقلة فكرية تأملية لما وراء المشاهد، لتجمع بين متعة النظر وإثارة الحس ويقظة الفكر، في رؤية عميقة متكاملة من الشاعر للآثار، تدل على بُعد نظره، وأفق الإنسان الحضاري.

كما وصف هاشم كلية (دار العلوم) في قصيدة ألقاها بين يدي مدير الجامعة، طالباً إصلاح أحوالها، مما يدل على حُسن انتمائه للمؤسسة التي يتعلم فيها (٣٧٤):

دار العلوم وقد أوليتها نظراً تريد أن تشرح الأوصاف والعلا

وإن أذنت فإني لا أفصلها بل أذكر الآن من آلامها مثلاً

هذا البناء الذي أبلى جوانبه صرفُ الليالي فأضحى يُشبه الطللا
الله يشهد أنني ما جلستُ به فوق المقاعد إلا خائفاً وجلاً
ولا لقيتُ صديقاً جاء يطلبُني في المتحف الرث إلا مُطرقاً خجلاً
لا تُصلحوه فإننا لا نميل إلى توكيده بل سَعَيْنَا نَشْدُ البَدَلَا

ونلاحظ في الأبيات حُسن الأدب في الخطاب (أوليئها نظراً، وإنْ أذنت) وإيحاء الجمع (الأوصاب والعللا) دلالة على كثرة مواطن الخلل، والنشبه الموحى بالتهالك (يشبه الطللا)، وتؤدي الكناية دورها في قوله (جلستُ خائفاً) كناية عن تهاوت المبنى وقرب انهياره، والاستعارة في كلمة (المتحف)، ولأن هذه الكلمة تحمل ظلاً إيجابياً يُردفها بوصف (الرث) ليؤكد سلبية المقصد، ويختم بالتورية اللطيفة في لفظتي (التوكيد والبدل) كمصطلحين لغويين، يرمي من خلالها إلى طلب تبديل المبنى بدّل إصطلاحه .

ثالثاً: المديح

وهو من أهم الأغراض التي لجأ إليها شعراء العرب القدماء، لاتصاله بمصدر رزقهم، لذا تقرّبوا من الحكام والولاة والسلاطين (فلم يَخْلُ عصر من العصور الأدبية من المدح، فهو يصاحب قيام الدول ويقع في بلاط الحكام مُسجلاً أعمالهم الجليلة تقرّباً لهم، كما ينال الشعراء من عطاياهم)^(١).

والمديح من الأغراض التي تراجعت في العصر الحديث قياساً بالقديم، فازدهاره قام على تشجيع الأمراء للشعراء المحيطين بهم، ليذكروهم ويُسيدوا بهم، فيرتفع قَدْرهم عند الناس في عهدهم، ويبقى لهم ذكر خالد فيما بعد، وفي العصر الحديث وجد الحكام من ينوب عن الشعراء في أداء هذه المهمة، وهي وسائل الأعلام المختلفة، مما أحرّ شعر المديح.

وقد أولى هاشم الرفاعي المديح عنايته فجعله في قصائد مستقلة أو ضمن أغراض أخرى، وتوزّع هذا المديح ليشمل شخصيات سياسية ودينية وعلمية وفنية، ومن مَدَحَهم زعيم حزب الوفد ورئيس الحكومة في العهد الملكي (مصطفى النحاس)، وكان يمثل بالنسبة إليه - قبل الثورة - الزعيم المنقذ الذي يحلّم به، ليقوم ويحرر الديار من الغاصبين والمفسدين، لا سيما أنه عارض حكم الملك، وعادى الاستعمار آنذاك، ولكن الظروف كانت غير مواتية لتحقيق هذه الأهداف في ظلّ الملكية. يقول الشاعر (١٣٩):

تَقْدَمُ فَأَنْتَ الْيَوْمَ مِنْ يَتَقَدَّمُ بَرِمْنَا بِهَا فَوْضَى وَطَالَ التَّبَرُّمُ
تَقْدَمُ وَبِاسْمِ اللَّهِ جَدَّدَ كِفَاحَنَا وَحَقَّقَ لِمَا بَاتَتْ بِهِ مِصْرَ تَحْلُمُ
ويقول (١٤٣):

قُمْ يَا زَعِيمَ النِّيلِ جَدِّدْ مَجْدَهَا وَاطْرُدْ عَدُوَّ الْبِلَادِ لَدُودَا

(١) فاطمة الزهراء الموافي، «الحياة الأدبية في بلاط البويهيين»، «سلسلة كتاب الندوة»، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ط١، ١٩٩١م، ص١٢٤.

بَدَّدَ وَأَنْتَ زَعِيمُنَا أَحْلَامَ مَنْ قَدْ بَاتَ يَطْمَعُ أَنْ نَظْلَ عَيْدَا
أَقْبَلَ لِنُدْفِعَ عَنْ جِمَى النَّيْلِ الْأَذَى وَتَرَدَّ كَيْدًا بِالْبِلَادِ أُرِيدَا

يبحث الشاعر الزعيم على كفاح المستعمر وطرده من الوطن لإدراكه أن الخطر الداهم الذي بُليّت به مصر هو الاستعمار، وما سواه تابع له ونابع منه، لذا يشجع الزعيم على الإقدام والمبادرة، فهو يرى النحاس مُكَبَّلًا بقيود النظام الملكي الذي يمالئ المستعمر، ولذلك تتوالى أفعال الأمر في خطاب النحاس (جدد كفاحنا، حقق لما باتت به مصر تحلم، جدد مجدها).

ولاحظ قول الشاعر (برّنا بها فوضى)، فهو أبلغ تعبير عن الوضع السيئ الذي لَفَّ البلاد آنذاك، ويخاطبه بقوله: (أنت زعيمنا) كأنه يبايعه ويمنحه الثقة والقوة، ويحرص على بيان وفرة الأمانى المنتظر تحقيقها للوطن بحركة الزعيم، كما يُبين ألوان المخاطر المُحدقة بالوطن والشعب (فوضى)، عَدَوًا لَدُودًا، يطمع أن نَظْلَ عَيْدَا، الأذى، كيدًا بالبلاد أريدًا، وبذا يضع الشاعر المسؤولية على عاتق ممدوحه، فيجعل تحقيق الخير ودفع الشر في عهده ليستحته على سرعة الحركة وقوة العزيمة.

ويختلف أسلوب الخطاب عندما يمدح هاشم رئيس الجمهورية (محمد نجيب) الذي رأى فيه الشاعر زعيمًا جديرًا بالقيادة، طال انتظاره ليخلص الوطن من العبودية للمستعمر، ويُنهي مرحلة الفساد والظلم الاجتماعي (٢٤٥):

يسير بنا للنصير والمجد قائد نجيب من الأدواء قد جاء آسيا
زعيم أبى أن نقطع الدهر كله عيّدًا لأعداء لنا ومواليا
فجمع في كل البلاد كتائبنا وجرد أسفًا وهزّ عواليا
وأبصر في الوادي ظلامًا وحُلَكة فكشّف عنه ليله والدياجيا
وخفف آلامًا بمصر كثيرة وضمّد جرحًا بالكناية داميا

فالعلان المستخدمان هنا الماضي والمضارع (يسير، جاء، أبى...) لأنه يصف ما جرى على يدي ممدوحه ويجري من تحقيق الإنجازات، وتكثر أفعال الحركة (يسير، جاء، هزّ) دلالة على فاعليته وعظم إنجازاته، والأفعال المضعّفة الدالة على المبالغة

(كشَف، خَفَف، جَمَعَ).

ويقول في أبيات تذكّرنا بخطاب أبي تمام الملحمي للمعتصم في فتح عمورية (٢٣٨):

يَقُودُنَا عَلَمٌ فِي أَنْفِهِ شَمَمٌ لِلْهَوْلِ مَقْتَحِمٌ لِلنَّيْلِ مَنَقَمٌ
نَجِيبُ أَنْتَ لَهَا أَقْدَمُ فَرْبٌ غَدٍ يَخْلُو مِنَ الذَّنْبِ فِي الْوَادِي لَنَا أَجَمٌ

يبدأ الشاعر بالثناء عليه مستعيناً بالترصيع ليُجمَعَ بين جمال اللفظ وروعة الإحساس بالعزّة والاستقلال، وَمِنْ ثَمَّ يناديه مجرّداً من اللقب ومن أداة النداء (نجيب)، دلالة القرب والمودة ليمنّحه الثقة، وبإيجاز بليغ يدفعه إلى الإقدام (أنت لها).

ونلاحظ في مديح الشاعر للقائد تكامل عناصر المديح، فقد أشار إلى الظروف السيئة التي سادت قَبْلَ تَوَلَّيه الحكم، مما يُمهّد السبيل أمام قدوم المنقذ، وَمِنْ ثَمَّ يَنسُطُ أمامنا صفات القائد التي تشمل أبرز ما يليق بالحاكم من الخصال، مما يؤهله لإنجاز المأمول، ويوضح ما أنجزه القائد من أعمال عظيمة تؤكد صِدْقَ ما عُقِدَ عليه من الآمال.

ومَدَحَ هاشم الرئيس عبدالناصر، ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان «في عيد الوحدة»، ألفاها بين يدي الرئيس (٣٨٧):

جُمُوعٌ أَنْتَ بَاعِثُهَا وَشَعْبٌ حَاوَلَكَ التَّقَا
رَأَيْتَهُمْ وَقَدْ وَقَفُوا وَرَاءَكَ كُلَّهُمْ صَفَا

جَمَعْتَ لَنَا كَيَاناً ضَاعَ بَيْنَ النَّاسِ وَاضْطَرَبَا
وَأَشْهَدُ أَنَّ أَهْلَ الْأَرْضِ قَدْ عَرَفُوا بِكَ الْعَرَبَا
يركّز الشاعر في أبياته على المزايا التي عُرِفَ بها عبدالناصر، مثل قُدْرته على تحريك الجماهير (أنت باعثها)، وتعبّر الألفاظ عن معاني الوحدة (جُمُوع، التقا، كلهم، صفّا، جَمَعْتَ، كياناً) لتألف المعاني والألفاظ مع مناسبة القصيدة وعنوانها «في عيد الوحدة».

وأوضح الشاعر ما نَتَجَّ عن جُهدِهِ وَعَمَلِهِ من رفع مكانة العرب بين الأمم.

وقال (٣٩٦):

وتلقت التاريخ يشهد دولة كبرى ويُصر قائداً محبوباً
هذي حكاية أمتي في ثورة أهديت إليها صانعاً موهوباً
شعبٌ كهذا قاده في زحفه رجلٌ كهذا لن يُرى مغلوباً
فانهض بشعبك يا جمال فإننا جننا نُردّد عهدنا المكتوباً

وتُعبّر الأبيات عن المكانة الرفيعة التي احتلتها مصر في عهد عبدالناصر، مما يشهد به التاريخ، ويُعلّل هذا الإنجاز الذي تحقّق بفضل مواصفات الزعيم الاستثنائية التي أهلّته للقيادة (محبوباً، موهوباً)، فهو يجمع بين صفتين مهمّتين، إحداهما نفسية عاطفية وهي (محبوب) والثانية تدل على العظمة والتفرد (موهوب)، ولا يستطيع قائد تحقيق إنجاز لوطنه بغير هاتين الصفتين، وفي قوله (شعبٌ كهذا، رجلٌ كهذا) ما يدل على حسن التقسيم، لأن إنجازات الأمة لا تكون من دون تكامل هذين العنصرين (الشعب والقائد)، وعادة هاشم في المديح أن لا يجعله هدفاً بحدّ ذاته، لذا يبادر إلى تحديد ما يؤمّل من الزعيم، وهو استثمار مكانته للنهوض بالشعب الذي بايعه وسانده، لذا يخلّص إلى حث الزعيم على خدمة شعبه والارتقاء به.

ولا يمكن فهم هذا المديح بمعزل عن جملة من الظروف سيتمّ توضيحها في ختام فصل الالتزام.

ومدّح هاشم الزعيم الإيراني (محمد مصدّق) الذي تصدّى للاستعمار وأعوانه من المملّكين (٢٣٣):

سَلِ الشَّيْخَ الَّذِي طَلَبَ الْمَعَالِي بجنمٍ بات من داءٍ يَدِقْ
وأرهبَ جند الاستعمار حتّى أدلّت منه في علّدان عُنُقْ
أفي الأدوية للمرضى سلاح له في الكرز نقع لا يُشوّ
وهل في الشَّيْبِ لِلْأوطان مَجْد إذا أعيّا الشباب إليه سَبَقْ
أخافَ ومِلْؤُهُ داءٌ وسُقْمٌ أخوا جيش له في الحرب رَشَقْ

يرسم لنا هاشم مفارقة يُبرزها الاستفهام التعجبي في الأبيات (أفي الأدوية؟.. وهل في الشيب؟) إنها قصة شيخ عليل بقلّة من الوطنيين الأحرار يتحدّى الاستعمار بقوته وجبروته، وفي الأبيات تهكّم على الشباب الذين قعدوا، وتبيّكُ لكلّ من تَوانَى عن طلب الحرية بدعوى

فارق القوة بينه وبين المعتدي، ويجعل هاشم من هذه الواقعة مَدْخَلًا يدعو فيه إلى الجهاد وطلب المعالي، ويبدو من خلال القافية والألفاظ التوافق مع الغرض الشعري النضالي (يدق، عنق، نقع، سقم، . .) فهي ألفاظ قوية ذات جَرَسٍ يوحى بالمعنى قبل الوصول إليه، (ولأن الجَرَسَ قيمة حسية في الألفاظ، فهو شديد الخفاء، ولكنه أسرعُ نواحي الجمال في الشعر إلى نفوسنا، فهو كما صورّه الدكتور طه حسين وصحبه في (التوجيه الأدبي): (نوع من الموسيقى يوحى إلى الأذهان بمعنى فوق المعنى الذي تدلّ عليه الألفاظ، ولعل هذه المزية هي أخصّ مزاي لغة الشعر)، ولكنها أشدّ خفاءً، وهنا تبرز أهمية الحس المرفه للناقد في تمييز جَرَسِ الألفاظ والحكم في قيمها التعبيرية، وقدرتها على الإحياء والتصور^(١).

وأشاد الشاعر بالفنان محمد عبدالوهاب وأثنى على موهبته في الفن والغناء، مُطلقاً عليه الكثير من صفات الفن والإبداع، فهو شادي الشرق، ذهبي الصوب، عذب النغم، . . إلخ (١٦٢):

يا شادي الشرق هذا الصوت من ذهبٍ سَلِمْتَ للفنّ يا قيثارة الطربِ
يا مُرسِلَ اللّحن تهتز القلوب له وتسبح الروح في دنيا من العجبِ
ويرتقي الشاعر بهذه الصفات إلى ما هو أعلى شأنًا فيبين ما قدمه الفنان من تجديد الفن ورفع شأن الفنانين:

لم يلبث النغم الشرقي ذا ضَعَة حتى بدا منك في أثوابه القُشْبِ
جَعَلْتَ للفنّ والفنانين مَنْزِلَة في الناس تسمو على الألقاب والرُتَبِ
وتحمل الألفاظ من الرقة والعذوبة ما يتلائم مع الموسيقى (شادي الشرق، قيثارة الطرب، مُرسِلَ اللّحن، تهتز القلوب، تسبح الروح، . .)، وتتكامل الصفات ما بين صوت ولّحن وتجديد ورقعة قَدْر وسمو، وكأن الشاعر يرّد على من يستنكر منه مَدْخُ مُطرب وملحن فيقول: إن هذا الفنان رفيع المقام جدير بالمدح، وتكرر أدوات النداء بغرض الإكبار والإعجاب.

(١) د. ماهر مهدي هلال، «جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب»، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م، سلسلة دراسات ١٩٥، ص ٢٠.

وأغدق هاشم الرفاعي المديح والثناء على نائب دائرة إنشاء التابع لحزب الوفد، وهو الشيخ (عبدالمعظم عيد)، وعلّل الشاعر مديحه بما توفّر له من حُسن الخصال (١٢١):

في كلّ عامٍ أنت دُرّة حَفَلنا	تُضفي علينا من سناك وتُغدق
وإذا الوجوه رأت بهاك جرى بها	ماء النضارة صافياً يترقرق
فخّر الرجال العاملين وخير من	في البرلمان به الأكف تصفّق
يا من له عند الشيوخ مكانة	وبه الشباب مُتَيّم ومعلّق
إذا كان بين الناس برّ صادق	بالمغوزين فإن برّك أصدق

وردّت هذه الأبيات ضمن قصيدة ألّقاها هاشم في الاحتفال بالليلة الختامية لمولد جدّه الرفاعي، ويبدو أنّ هذا النائب كان حريصاً على حضور الحفل كل عام، مما يترك أثراً طيباً في نفوس أهل القرية عامة، وهاشم وآله خاصة، ونلمس في الأبيات تناسب المديح مع مكانة الممدوح ومنصبه واختصاصه، فقد ورد ذكر البرلمان، وتقدير أهل القرية لنائبهم المحبوب، لدمائه وحسن خلقه وإشفاقه على المحتاجين.

وتُشعّ من الأبيات أنوار تعبّر عن الصفاء والمودة الخالصة، كقول الشاعر (درة، سناك، بهاك، ماء النضارة صافياً)، كما تردّ ألفاظ دالة على الأخلاق التي تميّزه مثل (فخر، خير، متيّم، معلّق، برّ، صادق)، وإنّ كنت أرى ضعفاً في قوله (به الأكف تصفّق)، فالصحيح قوله (له الأكف).

ويتضح من خلال ما سبق أنّ هاشم الرفاعي كان مسؤولاً في مديحه، من حيث نبيل المقصد، فهو لا يمدح ليهوى في نفسه، أو مصلحة يسعى لتحصيلها، وإنما يوظف شعره إيجابياً لمصلحة الوطن والإنسان عامة، وهو يتمثل في مديحه الصفات اللاتفة بالممدوح في منصبه ومكانته، ونراه يحرص في مديحه على حث الممدوح ليعطي ويقدم المزيد، وكأنه يقول: هذا ظننا بك فلا تخيب أملنا! وهذا من أنبل مقاصد المديح.

كما يتميز مديحه بالتناسب مع مكانة الممدوح، فالحاكم يختلف عن النائب، والمطرب يختلف عنهما، ولذلك قال النقاد في تعريف المديح (هو حسن الثناء، ويجب فيه السمو بكل

طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف^(١).

ولكننا نأخذ على الشاعر مبالغته التي تُخرجه أحياناً عن جادة الصواب كقوله (٩٨):

نلت المكارم والثُمى وإليك ينتسب الكمالُ

وقوله (١٣٩):

فمن شاء فزداً غيرك اليوم خائنٌ يُقصر في حق البلاد ويُجرمُ

(١) د. أحمد مطلوب، «البلاغة والتطبيق»، جامعة بغداد، بغداد، ط ٢، ١٩٩٠م، ص ٢٧١.

رابعاً: الهجاء

عُرِفَ الهجاء عند العرب الجاهليين، وكان أشراف العرب يتحامونه لما يعلمون من تأثيره المُهين لكرامة المهجّو، وحطّه من مكانته، ولو كان أعفّ الناس وأرفعهم مقاماً، فلما جاء الإسلام وضع حدّاً للهجاء المُقذع، وحوسب الهجّاؤون، وقصة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في عقاب الحُطيئة مشهورة، فلما انقضى عصر الخلفاء الراشدين انفتحت أبواب الهجاء حتّى صار شُغلاً شاغلاً، مروراً بشعراء النقائض، حتّى عصرنا.

والعرب (وضعوا للهجاء بعض الأسس وقالوا: يُستحبّ في الهجاء أن لا يكون في ظاهره فُحشٌ يتحاماه ذوو الدين والمروءة، ولا يقبَحُ إirاده في المحافل)^(١).

وطالما اختير الهجاء لدى الشعراء لتقدّم المجتمع والأفراد، لتغيير مسار الخاطئين أو ذمّ بعضهم لأسباب شخصية، (والهجّاء مثل الواعظ، يريد أن يحثّ ويُقنع، لكن موقفه تجاه من يخاطبهم أكثر دقّة وصعوبة من موقف الواعظ، يريد الثاني بالدرجة الأولى أن يقبل سامعوه الفضيلة، في حين يجب على الأول أن يخمل قراءه على الاتفاق معه في تبين وإدانة ما يعدّه معيّباً في السلوك والناس)^(٢).

والهجاء من أبرز الأغراض الشعرية التي طرّقها هاشم الرفاعي، خاصة أنه كان معتدّاً بنفسه من جهة، فلا يقبل المساس به والتقليل من شأنه، ومن جهة أخرى يرى نفسه، سواء في حياته أو شعره، صاحب رسالة، لا يتنازل عنها، وهذا الصنف من أصحاب المبادئ يكون حَدّياً في علاقاته وصلاته ومواقفه، ذلك أنه يَرِنُ نَفْسَهُ وَفَقَ رُؤْيَا لا يَنْقُصُهَا الْعَدْلُ، ولكن يَلْزَمُهَا التَّسَامُحُ، وفي سنّ أقصاه أربعة وعشرون عاماً هي عُمر الشاعر، تزداد الحدة ويقبل التسامح، مما يعطي الهجاء مساحة أوسع مدًى، وأكثر حدة مما ينبغي.

(١) د. أحمد مطلوب، «معجم النقد العربي القديم»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٩م. ج ٢، ص ٤٢٠.

(٢) «موسوعة المصطلح النقدي»، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ٢، ١٩٨٢م، ج ٢، ص ٢٨٩.

ومن خلال المؤثرات والظروف التي عايشها الرفاعي كان أشدَّ الهجاء وأقساه ما صبه على عبدالناصر وحُكمه، خاصة بعد إقصائه رئيس الجمهورية محمد نجيب، وما تلا ذلك من تطوّرات، أبرزها فصل الشاعر من معهده، لاحتجّاجه على هذا القرار، ثم ضُرب الانتباه الإسلامي، مما أوجع نار الغضب في صدر هاشم، وحضّه على تظلم ديوان مصغّر، بعنوان «جراح مصر» يشتمل على عشر قصائد، أخفاها الشاعر وأهله من بعده عن العيون، يشن فيه حرباً على العهد الناصري، ومما قال فيها (٤١٠):

هَبْنِي خُدِعْتُ بِكُلِّ مَا زَيَّفْتَهُ عَنْ سَادَةِ الْأَحْزَابِ وَالْإِخْوَانِ
هَلْ خَانَ قَائِدُنَا نَجِيبَ عَهْدِنَا أَمْ رَاحَ تَهْبِ الحَقْدَ وَالْأَضْغَانِ
لَمْ يَرْضَ بِالْحُكْمِ انْفِرَاداً غَادِراً بَعْدَ الْعَهْدِ وَيِيعَةَ الرِّضْوَانِ
ونلمس أسلوب الاتهام والتعنيف في الأبيات من خلال أسلوب الأمر (هبني) كأنه يجادل مُتَّهَمًا باطل الحُجَّة، والاستفهام بغرض النفي (هل خان؟)، ليأتي التقرير بَعْدَهُ (أم راح)، ثم التقرير لخيانة (بيعة الرضوان) في صورة تُظهر بشاعة الخيانة خاصة إن وُجِّهَتْ لِمَنْ لَمْ يَخُنْ، وَلَمْ يَسْتَبِدَّ.

وفي غضب عارم يَصُبُّ الشاعر لَعْنَتَهُ عَلَى الْحَاكِمِ، ويتذكر فيه فرعون الذي نَالَه وَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَاطَاعُوهُ، فَيَتَوَجَّهُ إِلَيْهِ بِسُؤَالٍ يَتِمُّ عَنْ سِخْرِيَةِ مُرَّةٍ أَشْبَهَ بِالْكَوْمِيدِيَا السُّودَاءِ: يَا مَنْ تَدْعِي الْأَلُوْهِيَّةَ، قَدْ رَأَيْنَا جَهَنَّمَ الَّتِي أَعْدَدْتَهَا لَنَا، فَمَاذَا عَنِ الْجَنَّةِ؟ إِنَّا لَا نَرَاهَا وَلَا نَشْمُ رِيحَهَا فِي رُبُوعِ الْوَطَنِ، وَقَدْ وَعَدْتَنَا بِهَا:

لَوْ كَانَ عَهْدُكَ قَبْلَ عَهْدِ مُحَمَّدٍ لَلْعِثَتْ يَا فِرْعَوْنَ فِي الْقِرَآنِ
يَا بَاعِثَ الْوَادِي أَمَا مِنْ جَنَّةٍ لِلْمُتَّقِينَ بِجَانِبِ النِّسْرَانِ

ونلاحظ ما تَحْمَلُهُ عبارة (باعث الوادي) من سِخْرِيَةِ مَزْدَوِجَةٍ، فَهِيَ تَشِيرُ إِلَى ادِّعَاءِ الصِّفَةِ الرِّبَانِيَّةِ (البعث) مِنْ جِهَةٍ، وَادِّعَاءِ بَعْثِ النَّهْضَةِ فِي وَادِي النَّيْلِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، بِالرَّغْمِ مِنْ مَغَايِرَةِ الْوَاقِعِ لِهَذَا الْادِّعَاءِ، لَا سِيَّمَا أَنَّ سِيَاسَتَهُ كَانَتْ سَبَباً فِي انْفِصَالِ السُّودَانِ عَنْ مِصْرَ!

وهجا هاشم مدير المعهد الذي فَصَّلَهُ مِنَ الدِّرَاسَةِ مَدَّةَ أَرْبَعِينَ يَوْماً فِي الْعَهْدِ الْمَلَكِيِّ

: (١٧٠)

تَرَىٰ بَيْنَهُم مِّن يَّرْتَدِي زِيٍّ عَالِمٌ فَقِيهِ وَفِي أَثْوَابِهِ الْجَهْلُ يَرْقُدُ
وَتَخَسَّبُهُ عِنْدَ الْمَلَاقَةِ مُصْلِحاً وَلَكِنَّهُ فِينَا خِيَاثٌ وَمُفْسَدُ
وَيُنْصَبُ فَوْقَ الرَّأْسِ مِنْهُ عِمَامَةٌ تُشَعُّ بِيَاضاً بَيْنَمَا الْقَلْبُ أَسْوَدُ
وَلَمْ أَلْقَهُ إِلَّا خَوْزُوناً وَوَاشِياً إِلَىٰ مَنْصَبٍ بِالدَّسِّ يَرْمِي وَيَقْصُدُ
وتبدو صفاته مُنْفَرَّةً لِّكَوْنِهِ مَدِيرَ مَعْهَدٍ دِينِي يُفْتَرَضُ أَنْ يَكُونَ قَدَوَةً، بَيْنَمَا هُوَ يُؤَثِّرُ
مَصْلَحَتَهُ الْخَاصَّةَ عَلَىٰ مَصْلَحَةِ أِبْنَانِهِ الطَّلَبَةِ، وَيَلْجَأُ الشَّاعِرُ إِلَىٰ الْمَقَابِلَةِ، يُبَيِّنُ مِنْ خِلَالِهَا مَدَى
المفارقة بين مَظْهَرِ الشَّيْخِ وَحَقِيقَتِهِ، دَلَالَةً عَلَىٰ النِّفَاقِ.

ولاحظ ما تَحْمِلُ كلمة (زِيٍّ) من إِيحَاءٍ بِالزَّيْفِ، وكلمة (يَرْقُدُ) الدَّالَّةُ عَلَىٰ التَّوَطُّنِ
وَالْإِقَامَةِ، وَالْفِعْلُ (تَخَسَّبَ) يُوْحِي بِخَطَا الظَّنِّ، وَ(يُنْصَبُ) تُوْحِي بِأَنَّهُ يَفْتَعِلُ هَيْئَةَ الْخَيْرِ
وَالْوَقَارِ، وَكَلِمَةُ (تُشَعُّ) تُبْدِي الْهَيْئَةَ الْحَسَنَةَ كَسَرَابِ الصَّحْرَاءِ خِدَاعاً، وَبِذَا وَجَدْنَا الْأَلْفَاظَ
تُظَلِّلُ الْمَعْنَى لَتُؤَدِّي الدَّلَالَةَ الْمَقْصُودَةَ، وَلَنَا تَعْلِيْقٌ عَلَىٰ هَذَا الْهَجَاءِ فِي آخِرِ فَصْلِ الْإِلْتِزَامِ.

كما هجا هاشم شيخ المعهد الذي كان يحارب نشاط الفِرَقِ الرياضية، فرماه بالتخلف
لاعتباره هذا النشاط منافياً للعلم والدين، وَاتَّخَذَ فِي هِجَاؤِهِ أَسْلُوبَ السَّخَرِيَّةِ لِيُحِطَّ مِنْ شَأْنِهِ،
وَيُثِيرُ الضَّحْكَ مِنْ أَفْكَارِهِ الْعَتِيقَةِ (٣٢٠):

أَلَا فُلَيْسَقَةً الْعِبْثُ الْحَقِيرُ فَمَعْهُدُنَا لَهُ شَيْخٌ وَقَوْرُ
يُحْرَمُ فِي الرِّيَاضَةِ مَا أَحَلَّتْ شُعُوبُ الْأَرْضِ إِنَّ الْعِلْمَ نَوْرُ
إِذَا شَاءَ الْفَرِيقُ لَهُ نَشَاطٌ تَبَدَّى مِنْهُ تَصْرِيحٌ خَطِيرُ
وَحَوْقَلٌ وَاسْتِعَاذٌ مِنَ الْمَعَاصِي وَأَطْلَقَ فَوْقَ مَكْتَبِهِ الْبَخُورُ^(١)

يَتَلَبَّسُ هَاشِمُ شَخْصِيَّةَ شَيْخِ الْمَعْهَدِ وَهُوَ يُعَلِّقُ لَافِتَةً تَقُولُ (يَسْقُطُ الْعِبْثُ الْحَقِيرُ)، قَاصِداً
الْأَنْشِطَةَ الرِّيَاضِيَّةَ، وَفِي قَوْلِهِ (أَحَلَّتْ شُعُوبُ الْأَرْضِ) مَا يُوْحِي بِتَطَرُّفِ الشَّيْخِ وَتَخَلُّفِهِ، إِضَافَةً
إِلَىٰ غُرُورِهِ وَعِنَادِهِ، عِنْدَمَا يَنْشَبُتُ بِرَأْيِ أَجْمَعَ أَهْلِ الْأَرْضِ عَلَىٰ خِلَافِهِ، وَيُعَلِّقُ لَافِتَةً أُخْرَىٰ
مُقَابِلَ الْأُولَىٰ كُتِبَ عَلَيْهَا (إِنَّ الْعِلْمَ نَوْرٌ)، كَأَنَّ الْعِلْمَ يُعَادِي الرِّيَاضَةَ، وَتَقُومُ قِيَامَةُ الشَّيْخِ فَتَنْظُرُ

(١) هكذا في الديوان.

كارثة حَصَلَتْ أو جريمة، فإذا السببُ نشاطٌ يقوم به الطلاب! ويرسم لنا هاشم صورة
كاريكاتورية للشيخ في مظهره المضحك وحركاته البهلوانية، مما يثير السخرية منه.

وهجا هاشم (واحداً من أولئك الذين أكل الحقد قلوبهم، وأعمى أبصارهم)، وذلك
على إثر مُشادة كانت بينهما (١٨٨):

أظهرتَ عند جدالي سيء الأدب فرُحْتَ بالنار يَنغي أخطر اللعبِ
مازال ذا الدهر يُبدي من غرائبهِ حتى غدا الرأس مذموماً من الذنبِ
الناس تَعْرِف عليائي ويجحدُها يا معشر الناس أدعوكم إلى العجبِ

(أظهرت) تشير الكلمة إلى اختفاء سوء الأدب داخله، ثم ظهر عند جدال الشاعر،
ويخمل اللعب بالنار تهديداً بسوء العاقبة، ويعرض الشاعر الموقف مستعيناً بالمقابلة، لشهد
مدى المفارقة فيه، فهو عظيم القدر وخضمه محتقر، فالفرق بينهما كالفرق بين الرأس
والذيل، والناس يعرفون قدر الشاعر وهو يجحده، ويُسِيء الأدب معه، غير مُدرك خطورة
إبداء شاعر واستفزازهِ، وتُعطي كلمة (يجحدها) دلالة إنكارٍ أمرٍ رغم علمه، ويُضفي النداء
والأمر بُعداً على التعجب استهجاناً (يا معشر الناس أدعوكم...)، فالشاعر يطلب شهادة الناس
ليقرّوا بالخلل الخطير المضحك الذي يقع فيه هذا الخصم الذي لم يعرف قدر نفسه وغيره.

وهجا الشاعر رجلاً حاول منع توزيع الأرض، حسب قانون توزيع المِلْكِيَّة، فقام بضرب
الفلاحين، وشهر السلاح إلى أن قُبِضَ عليه (١٦٨):

ماذا أفادك يا فتى الإقطاع هذا التمرد غير سوء ضياعِ
أغراك بالعصيان ما أُشْرِبْتَهُ من شرّ تنشئةٍ وخُبثِ طباعِ
ورماك في النار اغترار بالذي مُلْكَتُهُ من ثروةٍ وضياعِ
فوقفتَ تُظهر بالسلاح شجاعة حتى أتوك فكنستَ غير شجاعِ
قد سولت لك ما هوئ بك آثماً عقليّةٌ قد آذنت بووداعِ

لاحظ الوصف الذي أورده الشاعر للمهجور (فتى الإقطاع) فأنت تلمس فيه تعبيراً عن
الفتى المدلل الفاسد، وتأتي الأبيات مُصدقة لهذا التصوّر، فترى في البيت الأول أسلوبَ خَصَرٍ
يَدْعُم المعنى ويعزز الاتهام، وتأتي (أغواك) للإيحاء بانخداعه، و(أشربته) توحى بتغلغل

الفساد فيه بحيث لا يُرجى صلاحه، أما تقديم الجار والمجرور في قوله (ورماك في النار اغترار) فيرمي إلى بيان خطورة فعله، مما يُشعر القارئ بجريمة الجاني قبل معرفة جنايته.

وهو مُغْتَرٍ، لا بنفسه، فهو تافه، ولكن بما أوتي من ثروة وضياع لم يكسبها بعرقه بل (مُلْكُهَا) من آبائه الذين لم يورثوه تربية حسنة بل شراً وخبث طبع، مما يشير إلى وضاعة أصله رغم وفرة مال أهله، وقوله (تُظْهِر) يدلّ على الادعاء والتظاهر بما ليس فيه، وجاءت كلمة (السلاح) مؤيداً للدلالة، فشجاعته المزعومة ليست في شخصه، وإنما فيما حَمَلَ، ويأتي الشرّ المقابل لإثبات صدق هذا التصوّر، وتدل كلمة (سولت) على تزيين الشرّ، فقد توهم أن الناس جميعاً كالفلاحين البسطاء سيرضخون لنزواته وأوامره الفجّة، والشاعر يرميه بالتخلف والرجعية، فهو لم يستوعب التغيرات بعد الثورة ليدفع ثمن سوء الطبع وقلة الفهم وجّهالة السلوك.

ويهجو هاشم خصماً آخر ردّ على إحدى قصائده، فتصدى له بعنف (١٨٢):

أَتَبِـحَ بَيْنَنَا هَـذِي الْكِلَابِ	لَعَمْرُ الْحَقِّ قَدْ جَلَّ الْمُصَابُ
وَيَشْتَمْنِي دَنِيءٌ ذُو غِبَاءٍ	فَلَا وَاللَّهِ لَا صَلَاحَ الْعِتَابُ
مَسِيخَ الدَّجَلِ قَامَ بَغِيرَ وَقْتٍ	لَهُ يَهْـذِي فَأَخْطَأُ الصَّوَابُ
فَقُولُوا لِلْمَسِيخِ أَتَاكَ عَيْسَى	فَعَيْشُكَ فِي الْوَرَى عَيْشُ هُبَابُ

نَعَتَ كلامَ خَصْمِهِ بِنِجَاحِ الْكَلْبِ، وهو نعت ذو مغزى، يوحي بأنه مجرد صوت منقر مزعج، لا معنى له، ورغم ذلك يستنكر هذا الفعل الذي يدل على اجترأ دنيء غيبي على مَنْ يَفُوقُهُ منزلة، فيُقَسِّمُ أنها كارثة كبرى، وجريمة لا تُغْتَفَر، ولا ينفع فيها صلح أو عتاب لأن شاتمَه تطاول عليه متجاوزاً حد المعقول، لفارق المقام بينهما.

ولأن الجريمة غير معقولة، شبه هاشم خصمه بِشَرِّ كَائِنٍ اسماً ورسماً وفِعْلاً (مسيخ الدجل)، ويتوقع هاشم احتجاجاً لأن المسيخ يأتي آخر الزمان، فيأتي جوابه حاضراً بأنه جاء في غير أوانه، وتدل كلمة (يهذي) على الكلام الذي لا يقرّه عقل، ويأتي الحل عنده متناسباً مع خصمه ومستوحى من الأثر، (عيسى) سيأتيك بالويل، وفي ذلك تشريف لذاته عندما يشبهه بنبيّ، كما فيه إهانة لخصمه الذي شبهه بالمسيخ الدجال، ويرفع هاشم عن تبليغه رسالة الوعيد، فيطلب من الآخرين إيصالها احتقاراً لخصمه.

وقد حرص هاشم على نَعَت خصمه بشرّ النعوت، مستعيناً بمخزونه التراثي، ويعلل قسوة هجومه بذكر ما صدر عن المهجور، لثلاثي لَلام على هجائه، ويستعين بكلمة عامية تدل على الويل والضمك (هاب) لتناسب مقام المهجور، وتثير تفاعل أكبر عدد من سامعيه البسطاء.

ومن خلال ملاحظتنا ما سلف من هجاء هاشم نجد شدة حساسيته، وقلة صبره، وتوفره لخصمه، فهو إن دُعي إلى نزال سرعان ما لبى النداء فشفى حظ نفسه مِنْ نِدّه، ثم مضى لا يلوي على شيء حتى يستوفي مُرادَه، فيتقاذف مَهْجُوءَه يمنة ويسرة، حتى يهوي به في وادٍ سحيق، ضمن نطاقه ومكانته، فهجاؤه للحاكم لا يشبه هجاء المدير أو الزميل، وهو يقسو في هجائه بلا فُحش، إلا ما رواه محقق الديوان من اضطراره إلى حذف بعض أبيات الهجاء لفحشها (١٨٢).

وعموماً لنا وقفات مع هجاء الرفاعي في نهاية فصل الالتزام.

خامساً: الفخر

يُعَدّ الفخر من فنون الأدب الدالة على فطرة الإنسان في ميله إلى الجماعة وانعكاسها على الذات، فهو صدى نفس تتطلع للارتفاع بذاتها، (فالإنسان ينطلق في ذاته التي تمثلها فرادته أو المجموع الذي ينتمي إليه على أنه نوع من الإيثار للنفس، إذا تجسّم في عبارات شعرية كان الفخر)^(١).

ولم يتناس الشاعر المعاصر تلك الصورة التي طالما تشبّعها عند قراءته أو سماعه الشعر العربي القديم، فوجد في نفسه حاجة إلى هذا النوع من الشعر، مهما حاول أن يرسم لنفسه طريقاً موضوعياً في التعامل مع أحداث حياته العامة، فالفخر يجذبه من حيث لا يستطيع مقاومته، وكأنه محاوره مع النفس يُعلي بها شأنها ويكافئها على ما وصلت إليه.

والفخر من الأغراض التي لا يخلو منها عصر طالما هناك مجالات يستطيع الإنسان إثبات وجوده فيها وتحقيق ذاته، وهو وليد ظروف عربية على الأرجح - فيما أرى - بدليل فتوره وضعفه في بعض الفترات (نتيجة لعوامل دخول الثقافة الأجنبية)^(٢).

ولأن الشاعر امتداد لقومه، نبأ حديثنا عن فخر هاشم الرفاعي بأهله، خاصة جدّه شيخ الطريقة الرفاعية، ونلاحظ أن شاعرنا فخر بأهله في عدّة قصائد، تكررت فيها المناسبة، وتكررت فيها المعاني، أما المناسبة فهي ذكرى مولد جدّه الرفاعي، التي كان يُحتفل بها سنوياً فيما يبدو، فيُلقي هاشم قصيدة بهذه المناسبة، إلى أن تحرّر من هذه المهمة بعد تاريخ ٨ / ١٩٥٥ م.

ويُركز هاشم في هذه القصائد على جملة من المعاني، نجدها في قصيدة استقلت بالفخر

(١) حنا فاخوري، «فنون الأدب العربي»، «الفن الغنائي»، «الفخر والحماسة»، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٦ م، ص ٥.

(٢) مصطفى الشكعة، «فنون الشعر العربي في مجتمع الحمدانيين»، «عالم الكتب»، بيروت، ط ١، ١٩٨١ م، ص ١٦٧.

بالأهل، عنوانها (ذكرى مولد الرفاعي)، مما يقول فيها (٣١٢):

نفوس هي الإيمان والطهر أقبلت يفيض بها حبٌ ويملؤها ودٌ
وأفئدة من كل صوب تجمعت على طاعة الرحمن يمسكها عهدٌ
وفي الساحة الكبرى أقيمت منازل يرى عندها الإكرام والخير والرفدٌ
يلقى الجدّ (المرحوم) الحب والتقدير من الناس (المريدين) الذين يتقاطرون لزيارة
منواه في منزل الرفاعي، يطلبون المثوبة والعبادة من جهة، والعطاء والعون من جهة أخرى،
ومن بداية النص يتبدى لنا أن الشاعر يؤدي واجباً مفروضاً عليه في المناسبة السنوية بحكم كونه
شاعراً رفاعياً .

ولذلك نجد المعاني تكرر في هذه القصائد، ويسودها الثقل والضجر أحياناً، صَجِرُ
يُصيب الشاعر فيصُبه في آذاننا، فيلجأ إلى المترادفات هرباً من نفور المعاني (إيمان - طهر،
يفيض بها حب - يملؤها ود، إكرام - خير - رفد)، ثم نتساءل: إذا كان الدافع الرئيس للزيارة
طاعة الرحمن، أفلا يكون الحديث عن الرفد والزاد تصغيراً للمريدين الأنقياء الأطهار؟
بها البذل للعافين والزاد والقرى وليس لمن يعيشو إلى ضوئها ردٌ
ويُعدّد الشاعر فضائل جدّه وأهله، وهي صفات متعددة تجمع بين ثبل الأصل، والسيادة
والكرم والشجاعة، ورغم ذلك تجدهم متواضعين:

ويا غصن أزكى سَرْحَة هاشمية إلى كل ركن في المكارم يمتدٌ
لأنت ابن مَنْ سادوا الأنام بدينهم ومن ليس يعدوهم إلى سُودد فرْدٌ
فلا تنزل العلياء إلا بدارهم هم القوم عاشوا والزمان لهم عبْدٌ
كراهم إذا أعطوا، شُموس إذا بدّوا كثير إذا نودوا، قليل إذا عُذّوا
حسان سجاياهم، جزيل سخاؤهم تواضعهم جَمٌ، فضائلهم عَدٌ

ونلمس مبالغة الشاعر في فخره، عندما ينسب جدّه إلى آل النبي ﷺ، ويحصر العلياء
بدار أهله، ويجعل الزمان عبداً لهم، وفي الأبيات إيقاع موسيقي مَصْدَره الترصيع وحسن
التقسيم في البيتين الأخيرين، أما المقابلة في قوله (كثير إذا نودوا قليل إذا عُذّوا) فهي
مُسْتَهْلَكَة .

وَيَتَحَوَّلُ خطاب الشاعر من الجَدِّ إلى الأب :

ويا أبتا إنا على العهد لم نَزَلْ مُقِيمِينَ مُذْ أَلَوْنِي بِصَارِمِكَ الْغَمْدُ
غَرَسْتَ لَنَا فَأَخْرَجَ شَطَاهُ فَأَزَرَهُ فَالسُّوقُ تَنَمُّو وَتَشْتَدُّ
فَأَيْنَعِ أَزْهَاراً وَطَابَ مَجَانِيأُ وَلَذَّ ثِمَاراً عِنْدَهَا يُطَلَّبُ الشَّهْدُ
وَأَنْتَ الَّذِي شَيَّدْتَهَا فَرَفَعْتَهَا مَنَائِرَ لِلإِشْرَادِ أَمْجَادُهَا تُلْدُ

وَنَجِدُ هُنَا حَيَاةً دَبَّتْ فِي الْآيَاتِ فَجَاءَ، بِفَضْلِ التَّنْذِقِ الْعَاطِفِي الَّذِي صَحَّبَ الشَّاعِرَ لَدَى خِطَابِ أَبِيهِ الَّذِي فَقَدَهُ وَهُوَ صَغِيرٌ، فَالْتِدَاءُ بِفَيْضِ رَقَّةٍ، وَضُمَائِرِ الْخِطَابِ لِلْوَالِدِ تُشْعِرُكَ أَنَّهُ أَمَامَهُ، كَأَنَّمَا يُطْمِئِنُّهُ عَلَى نَفْسِهِ وَإِخْوَانِهِ الَّذِينَ خَلَفَهُمْ بَعْدَ مَوْتِهِ، فَسَارُوا عَلَى نَهْجِهِ، وَيُؤَدِّي الْاِقْتِبَاسُ الْقِرَائِي دَوْرًا مُشْهُودًا فِي دَعْمِ الْمَعْنَى وَإِثْرَانِهِ.

ونلمس التسلسل البديع في الخطاب من الجدِّ إلى الأب، إلى الأولاد لِيُعْطِيَ الشَّاعِرُ تَصَوُّرًا عَنْ أَصْلِهِ الْعَرِيقِ الطَّيِّبِ، الَّذِي يَنْتَقِلُ مِنَ الْكَبِيرِ إِلَى الصَّغِيرِ مِنْ دُونِ الْحِيَادِ عَنِ الْعَهْدِ وَالدَّرْبِ الْقَوِيمِ.

وننتقل إلى فخر هاشم بنفسه، لنفاجأ بما لَا يُتَوَقَّعُ، فهو لم يفخر بنفسه إلا نادراً، ويأتي فَخْرُهُ - غالباً - دِفَاعاً عَنِ النَّفْسِ لَا تَبِيْهَا بِهَا، وَمَوْطِنِ الْعَجَبِ أَنَّ هَذَا الشَّابَّ بَلَغَ فِي الشُّعْرِ مَكَانَةً عَالِيَةً، وَحَصَلَ عَلَى جَائِزَةِ الطَّالِبِ الْمُنَالِيِّ عَلَى مَسْتَوَى الْجُمْهُورِيَّةِ، وَحَصَلَ عَلَى جَائِزَةِ الْمَجْلِسِ الْأَعْلَى لِرِعَايَةِ الْفُنُونِ وَالْآدَابِ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ، وَحَصَلَ عَلَى الْجَائِزَةِ الْأُولَى فِي مَهْرَجَانِ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ، مِمَّا يُغْرِي بِالْفَخْرِ، وَالتَّغْنِي بِالْإِنْجَازَاتِ، وَرَغِمَ ذَلِكَ لَمْ نَجِدْ لَهُ إِلَّا الْقَلِيلَ مِنَ الْفَخْرِ، وَهَذَا مَا سَنُفَسِّرُهُ لَاحِقًا.

يقول (٣٥١):

الْمَنَى مَلَأَ قَلْبِي لَا الصَّبَابَ وَهَبَ الْمَجْدَ رَوْحَهُ وَشَبَابَهُ
شَاعِرٌ يَقْطَعُ الْحَيَاةَ انْطِلَاقاً وَالطَّمُوحُ الْوَثَابُ يَخْدُو رِكَابَهُ
نَفْسُهُ حُرَّةٌ بِهَا كِبَرِيَاءُ تَغْصُمُ الْقَلْبَ أَنْ يُضْيِعَ صَوَابَهُ

لاحظ أنه لم يتحدث بلسان المتكلم، كأنه ينكر ذاته الأنانية ليفسح المجال لِدَاتٍ أُخْرَى يَرْنُو إِلَيْهَا وَيَسْعَى إِلَى بَنَائِهَا، يُفْصَحُ عَنْهَا بِقَوْلِهِ (وَهَبَ الْمَجْدَ) إِنَّهُ يَقْدَمُ نَفْسَهُ قَرْبَانًا لِلْمَجْدِ،

حتّى حين يفخر بنفسه فهو يَهَبُّهَا، كأنها لا تعنيه إلا من زاوية واحدة: دفعها والسعي بها إلى المعالي، وفي قوله (نفسه حرّة) تشعُر أنها متحرّرة حتّى منه، وما دامت كذلك فمن الطبيعي أن نجدها مملوءة بالمنى الرفيعة، منطلقة طموحة وثابة، حرّة في كبرياء، وكيف لا تكون روح المجد كذلك؟ وطالما ملأ قلبه بهذه الدرر فلا مكان للصبابة والعبث.

وانتبه لقوله: (يقطع الحياة انطلاقاً)، كأنه يرى الناس يمشون على الأرض بينما هو محلّق، وكلمة (وثاب) تدور حول المعنى ذاته، ولأن الحبّ يعني الارتباط والأسر لطرف آخر هو المحبوب، فإن هاشماً يؤكد مراراً على عدم الرضوخ إليه.

وهذه بعض أبيات قالها في الفخر (٢٠٠):

إلى ذروة العلياء سار بي الفعلُ ومثلي للعلياء بين الوريّ أهْلُ
سموّتُ بجِدّي وارتقت بي فضائلي وليس أخو جدّ كمن طَبَعَه الهزلُ
خُلِقْتُ أبيعاً أعشق المجد يافعاً ومتي غداً يهوى طريق العلا كهْلُ
وعشتُ بدفع الضيم والذل مغرماً وأبذل فيه الروح لو وجبَ البذلُ

يحدد هاشم مكانه الطبيعي الذي يجد نفسه أهلاً له: ذروة العلياء، لم يكتفِ بالعلياء، فارتقى قمّتها، ويوضح جانباً بالغ الأهمية، له علاقة وثيقة بعنصر الزمان، عندما قال (خُلِقْتُ)، وقد يقول له قائل: كثير من الناس يتغيرون بفعل الظروف. لذلك قام هاشم بحسم هذه المسألة في الزمن الحاضر بقوله: ما زلتُ (يافعا)، ثم المستقبل (غداً - كهلاً)، فهي صفة تلازمه منذ الولادة حتّى الممات.

ويحدد مقومات هذه المكانة الرفيعة: عمله وجِدّه وفضائله، ولاحظ قوله (سار بي الفعل) فمكانته ليست مصطنعة، إنما الفعل أخذ بيده إلى القمة، وإذا تأملنا عوامل ارتقائه التي ذكّرها نرى أنها خصال تُكتسب بفعل الإنسان، فتمنّحه مكانة مستحقّة، بحيث لا تعدو على مكانته الأيام، ولا يزحزحه عن موقعه طارئ، وذلك بخلاف مَنْ حاز منزلته لأسباب خارجة عن إرادته، كمالٌ موروث أو منصب ممنوح أو انتماء لعائلة ذات مكانة، كل ذلك يمكن أن يمضي بسهولة، فلا يغدو للفخر به معنى.

وهذا سرّ اليقين والثقة لدى هاشم، أدرك أن كل أهل الأرض عاجزون عن التّيل من

مكانته، فأقصى ما يمكنهم فعله قتلُه، وقد صرّح مراراً بأن ذلك لا يَشْغَلُه، فالأهم قيمته الإنسانية ومكانته، وهي في ذروة العلياء، ولذا كان لا بُدَّ له من توضيح هذا الإشكال، وحلُّ هذه المعادلة الصعبة، فجاءنا فوراً بحلّها من دون تردد:

إذا واجهتني ما يحول بيني وبين تحقيق حريتي وكرامتي فلن أتردد في الاختيار (وأبذل فيه الروح) إذن سيكون قراره دفع الظلم والذل مهما كلفه الثمن، وأقصاه: الموت، فهو ضد (عشت).

وينبّه هاشم أن هذا النهج الذي التزمه وسيسير عليه من البداية حتى النهاية يربطه به عوامل:

الأول: (خُلِقْتُ) بمعنى أنه مجبول في أصل خلقه على ذلك، وقد يقول قائل: يولد مع الإنسان طباع يُتكلّم بها، ويضيق بها ذرعاً، فيأتي ردّه سريعاً بتحديد العامل الثاني: (أعشق، يهوى، مغرماً)، فجاءت رغبته لتدعم طبعه، وأتبعها عاملاً ثالثاً (أبذل) دلالة العطاء بطيب نفس، وبذا فقد توفّر لمنهجه في دفع الظلم والذل عوامل إذا التقت تشكّل منها مزيج من القوة والتماسك لا سبيل لقهره، وهي: طبع الإنسان الذي فُطر عليه، ورغبته وسعيه المتفاني.

ونقطة أخرى على قدر بالغ الأهمية: إذا تأملنا الكلمتين اللتين حددهما هاشم كمنهج لحياته (دفع الضيم والذل) سنجد لهما بُعْداً مُذهلاً للدلالة، فالضيم بمعنى الظلم، وهو مختلف عن الذل، من حيث اختصاصهما الشعوري، فما يصيب الإنسان في ذاته يسمى ذلاً، وما يتصل بالآخرين يسمى ظلماً، فالاعتداء على النفس يُشعر صاحبها بذلّه، والاعتداء على الآخرين يشعره بالظلم الواقع عليهم.

أرأيتُم ما سيقول شاعرنا؟ إنه يوضح للناس حدود اختصاصه فيقول: أنا لن أسعى إلى رد الذل عن نفسي إذا اعتدي عليّ فحسب، وإنما سأسعى إلى رد الاعتداء الواقع على الآخرين، وبإلها من رسالة شاقّة! من يقدر على ذلك؟ يندر من الناس من يقوى على درء الأذى عن نفسه خاصة إذا خاصمه ذو سلطان، فكيف يرده عن الناس؟ إننا نستنتج من ذلك أن شاعرنا يرى نفسه صاحب رسالة، مهمته نشر العدالة والحرية والكرامة بين الناس، كما كان شأن الأفاضل من الأنبياء والمصلحين الذين عرفهم التاريخ، وقد تكرر هذا المنهج في شعره (٢٩٩):

كل الذي أدريه أن تجرّعي كأس المذلة ليس في إمكاني
لو لم أكن في ثورتِي متطلباً غير الضياء لأمتي لكفاني
أهوى الحياة كريمة لا قيد لا إهاب لا استخفاف بالإنسان
فإذا سقطت سقطت أحمل عزتي يغلي دم الأحرار في شرياني

لن أطيل في شرح وتحليل هذه الأبيات لأنني تركتها لباب الرثاء لاحقاً، ولكن جئتُ بها
هنا لنرى مضامينها التي تقترب من ذات المنهج الهاشمي في الحياة، لاحظ قوله (كل الذي
أدريه) فهو يُشعرنا بالأهمية القصوى، وهو طبعاً لا يقصد أن هذا كل ما يدريه، وإنما أهم
وأخطر ما يدريه، لأنه تحديد منهج حياته ومغزى نهايته في الوقت نفسه:

دفع الذلّ عن نفسه، وانتبه لقوله: ليس في إمكاني، يشير إلى ما ذكرنا سابقاً (خُلِفْتُ)،
وفي البيت التالي يأخذ الشقّ الثاني من رسالته «الضياء لأمتي»، ثم تلخيص المنهج الهاشمي
عامة: كرامة الإنسان، لاحظ التعميم والشمول، فإذا أشفقنا عليه أو استكثرتنا عليه أو شككنا
بصدقه يأتي ذكر الموت كبديل حتمي، وحتى في موته سيكون حاملاً منهجه:

فإذا سقطت سقطت أحمل عزتي يغلي دم الأحرار في شرياني
إنه السقوط المشرف، الذي يحتضن العزة والحرية، ونلمس في كلمة (يغلي) ما يوحي
بقمة الانفعال الذي يصل إلى درجة الاشتعال، لأنه يعلم تماماً ما الذي ينتظره إذا عجز عن
تحقيق رسالته!

والملاحظ أن هاشماً لا يكاد يفخر بنفسه إلا في ملابس الرّد على الإيذاء، وهي ظاهرة
تحتاج إلى تفسير، وأرى خير تحليل ما ذكرناه سابقاً حول منهجه الحياتي، فكيف لإنسان
يحمل على عاتقه رسالة ثقيلة يُمكن أن تكلفه حياته أن يتبه ويختال؟ وكيف لإنسان حرّم نفسه
حظّها من شهوة الفعل أن يُطلق لها العنان في شهوة القول؟ أما اضطرابه إلى الفخر عند تعرّضه
للإساءة فهاشم يراه جزءاً من حقه الطبيعي في الدفاع عن النفس، فهو عندما يرى من يُقلّل من
مكانته الطبيعية يقوم برفع مكانته فوق حدّها الطبيعي ليوازن الفكرة، فيضع نفسه في النهاية
حيث تستحق.

وأشار إلى ذلك بقوله (٢٠٠):

وأهون حيٍّ مَنْ يُرى ذا عزيمة ويسكت يوماً إن أساء له نذلٌ

تابعوا معنا أبياتاً أخرى باللغة الإثارة يمزج فيها هاشم الفخر بالشكوى، ونحن هنا
مُلزَمون - تقليداً - بفصل الأغراض كل على حدة، وإن كان هذا المنهج مغلوطاً، لأنه يمزق
القصائد، ويُضيع فرصة الربط بينها فكرة وحساً (١٨٧):

ضقتُ بالغيدِ إنني همتُ بالكتب والقلمِ

طاف بي في ربوعها عبقري من النغمِ

يبعث السحر حالمًا في بليغ من الكلمِ

يبدو لنا لأول وهلة أن شاعرنا يفخر بشاعريته، إلى أن نُصدّم بقوله :

آه للبائس الأديب قد أحاطت به الظلمِ

فليعش كل كائن في رغيد من النعمِ

حسبُه في حياته أنه طاهر الشيمِ

صادق الحس ملهم ثابِت العزم والهمِ

يا له من فخر يشير الشفقة، إنه يواسي نفسه التي يَحْرِمُها من لذات الدنيا، وفَعْرَه مُوجَّه
لذاته لا للناس، ولا أثر فيه للتيه، ولا ينبغي أنْ نغفل عن استخدامه ضمير الغائب، كدليل
جديد على نكران الذات (حسبه، حياته، أنه).

سادساً: الغزل

وهو الغرض الذي يشغل الحيز الأكبر في ديوان الشعر العربي، وقلب الشاعر والمتلقي على حدّ سواء، تناوله الشعراء قديماً، وكان العصا السحرية التي يفتحون بها القصائد وفي ذلك يقول ابن قتيبة:

(وسمعتُ بعضَ أهل الأدب يذكر أن مُقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والزمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها، . . . فشكا شدة الوجد وآلم الفراق، وفزط الصّباة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويَصرف إليه الوجوه، ويستدعي النفوس، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب والاستماع له)^(١).

واختلفت الآراء في معاني الغزل والنسيب والتشبيب، فرأى بعض النقاد معناها واحداً، ورأى آخرون (أنّ الغزل هو الاشتهار بمودّات النساء، وتتبّعهن والحديث إليهن والعبث بذلك في الكلام، وإن لم يتعلق القائل منهن بهوى أو صباة، وأما التشبيب فهو ما يقصد إليه الشاعر من ذكره المرأة في مطالع الكلام، وما يُضاف إلى ذلك من ذكر الرسوم ومساءلة الأطلال توخيّاً لتعليق القلوب وتقيد الأسماع قبل المفاجأة بالغرض من الكلام، وأما النسيب فهو أثر الحبّ وتبريح الصباة فيما يبثّه الشاعر من الشكوى وما يصفّه من التجني وما يَعرّض له من ذكر محاسن النساء)^(٢).

يُمثّل الغزل في شعر الرفاعي، جانباً مثيراً لأسباب عديدة، فقد عاش هاشم في أجواء محافظة من جانبين:

أولهما: تقاليد القرية التي - كما نعلم - تفرض قيوداً على حركة الفتاة واتصالها

(١) ابن قتيبة. «الشعر والشعراء»، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤م، ص ١٥١.

(٢) د. أحمد محمد الحوفي، «الغزل في العصر الجاهلي»، دار نهضة مصر. القاهرة، ط ٣، ١٩٧٣م، ص ٦.

بالشباب، وتتشدّد في مواجهة أيّ صلة بينهما خارج الإطار التقليدي، ومن الطبيعي ألا يُسمَح لشاعر أن يذكر فتاة بعينها أو يتغنّى بها في شعره لثلا يمس سمعتها وكرامة أهلها، خاصة في بلدة صغيرة كإنشاص.

وثانيهما: أسرة هاشم الرفاعية، التي عُرفت بالحرص البالغ على الدين والعادات والأصول، فقد كان لأبائه دور مشهود في دعوة الناس إلى الهدى، ونَهج صوفي معروف بإحياء القلوب والألسنة بالذكر والدعاء، وهاشم بذاته يُعدّ من الشعراء الإسلاميين، خاصة من خلال بعض القصائد الدينية الثورية التي عُرِف بها واشتهر.

وتُحفّ الإثارة غَزَل هاشم لأسباب أخرى، تَرِد لدى تفصيل المراحل التالية من غزله:

الغزل التقليدي:

وهو الذي يتصدّر قصائده على نهج القدماء، وقد وَرَدَ في مقدمة نوعين من القصائد، أولهما ذكرى مولد جدّه الرفاعي، وثانيهما ذكرى مولد النبي محمد ﷺ وهي ملاحظة لافتة للنظر وتدعو إلى التأمل، فما الذي يدعو الشاعر إلى بدء القصائد الدينية بالغزل التقليدي؟ الأرجح أنّ هذا الغزل مجرد مَمرٍّ لموضوع آخر، والهدف منه السير على نهج القدماء من شعراء المديح النبوي، فشاعرنا كان في المرحلة الأولى من شعره (١٩٤٨م - ١٩٥٤م) من أشد أنصار التقاليد الشعرية.

ومن أبرز المعاني التي وردت في هذه المقدمات تصوير مقدمات العشق وبوادره (١٧٢):

رمى إذ رنا قلبي بفاتِك لَحْظِه	فأضرم في جنبي نارا وألْهبا
أَلَمَّ وما بي من شقاء وحسرة	وغادرتني أرجو لجرحي مُطْبِئَا
فحسبي عزاء أنّ ما سال من دمي	يذكّرني خَدّاً له قد تخَضَّبَا

فعلت سهام العيون الجميلة فَعَلَ السّحر، فأصابت قلبه مباشرة، متجاوزة عيونه التي رأت، وبالرغم من مادية السلاح المستخدم (عيون الحبيب)، إلا أنّ تأثيرها تجاوزَ المتوقَّع، من الإعجاب والحب، فطوى المراحل الأولية الممهّدة للغرام، ليصل إلى نتيجته المستقبلية ممثلة في الشقاء والحسرة، وذلك خلاف الواقع والمنطق، ويتمادى الشاعر في تصوير الأثر

الفتاك لعيون الحبيب، فإذا بالنار تشتعل، والدماء تسيل، ومع ذلك يشعر بالرضى، لماذا؟ لأن دمه المسفوح ذكّره بخدّ حبيبه المتورد!

ويتساءل الإنسان هنا: إذا كان ذلك كله من أثر الحبيب، فماذا تركنا للعدوّ اللدود؟ أليس من المُمهِن للشعور الإنساني أن يربط الشاعر - أيّ شاعر - بين الحب، وهو أنبل عاطفة إنسانية، وبين كل الكوارث التي تحلّ به؟ إنّ هذا أسوأ دعاية للحب! ويدلّ من البداية على بؤس هذا التقليد الغزلي، الذي ليس له أدنى مبرّر في العصر الحديث، فهو معزول عن المعاناة الحقيقية الناتجة عن تجربة واقعية، وهو مُناقض للغرض الديني الذي من أولياته صَرَف الحسّ والعقل والعمل لله وحده.

ويقول في أبيات أخرى (١١٩):

يا راكباً وأراه ولّى وجهه شَطَرَ الأحبّة إنني لمؤرّق
قف واحملن فتى أضرب به التوى يتغي الميسر إلى الحبيب ويعشّق
ومن خلال تأملنا الأشعار السابقة نلاحظ ما يأتي:

- ١ - تدور المعاني حول اللوعة والشوق والحرمان، ويقف فيها الشاعر موقفاً سلبياً ضعيفاً، فهو يُحب ويتألم ويسهر ويعبّر عن مشاعره من دون إشارة إلى مشاعر الطّرف الآخر، حتى عندما فكّر بطريقة إيجابية وأراد الرحيل للقاء محبوبه طلب من الآخرين أن يحملوه إليه!
- ٢ - لم يأت الشاعر فيها بجديد، فهي مستوحاة من الشعر القديم.

هذا بالنسبة للغزل التقليدي، أما باقي ألوان الغزل فسنعتمد في دراستها على الأحداث الخاصة والعامة، وفي سبيل ذلك سنحدد ثلاث فترات زمنية لنرى ما يميّز كلّ منها، ومدى ارتباطها بالغزل، وسأجعل الحدّ الفاصل في هذا التمييز حدّاً بالغ الأهمية والتأثير على هاشم، حياتياً وشعرياً، وهو فصله من المعهد في الممرّة الثانية، والذي قدّرتُه في نهاية عام ١٩٥٤م، أو بداية عام ١٩٥٥م، واستمر مدّة عام واحد.

ولذلك التقسيم مقتضياته وانعكاسه الشعري كما سيأتي:

المرحلة الأولى: تشمل غزله قبل عام ١٩٥٥م، ومنه قوله (١٥٦):

على شَطّ من الألحان والأزهار والعطر

بِرَوْضِ الْحَبِّ وَالْأَنْفَامِ وَالْإِخْلَاصِ وَالطُّهْرِ
تَعَالَى نَقْطَعِ الْإِيَامَ فِي حُلُمٍ عَلَى النَّهْرِ
نَرَى الدُّنْيَا وَقَدْ فَاضَتْ أَفَانِينَ مِنَ السُّحْرِ
وَنَصْغِي لِلنَّسِيمِ الصَّبِّ يُزْجِي الشُّوقَ لِلزَّهْرِ
الجمال يذكر بالجمال، ويوحى به ويُغذيه، والطبيعة تقترن بالحب، حيث تكون النفس
في راحة وأنس، يأتلف الحب فيها ويأتلق مع اللحن والزهر والعطر، فيما يرفد الأذن والعين
والأنف من أفانين الإبداع والسحر، في رحلة شوق للحبيب، تَخْكِ شوق النسيم للزهر،
ويتضح في الأبيات دَوْر الطبيعة في تنمية وتنقية الحس والوجدان.

وأكثر الشاعر من الغزل بفتيات الريف، وأبدى إعجابه بهن في مشاهد عديدة تصور حبه
وتعلقه بهن كقوله (١٩٨):

يا بنت ذا الريف الجميل لقد مضى عهد ونحن على البعاد القائم
ها قد أتيتك بعد نازح غربة فتَهَيَّئِي لِلِقَاءِ صَبِّ قَادِم
هل تذكرين على الضفاف مجالساً مرّت علينا مثل حلم النائم
أشكو إليك هوى وأشرح لوعة وأبث أنات الحنين العارم
بنت الطبيعة إن أحب فؤادها تلقى الحبيب على عفاف سالم

سافر هاشم للدراسة في الزقازيق، وبقي قلبه معلقاً ببنت الريف، فما إن يرجع إلى قريته
حتى يسارع إلى مَنْ أَحَبَّ، يبثها لواعج قلبه وأشواقه، فالْبُعْدُ عن الحبيب هنا لم يُحْدِثْ جفاءً
كما هي العادة، إنما أضاف إلى الحب لوعة، والسبب في ذلك عدم توفر البديل المُقْنَع في
المدينة، فرغم كثرة الفتيات هناك، يبدو أنهن لم يَجِدْنَ صدىً في قلبه، ونستطيع تبيين
الأسباب، فقلبه بهفو لأخلاقيات الريف وأجوائه، حتى في الغرام.

ويورد هاشم بعض الكلمات الموحية بما يدور في خَلْده، ويونس فؤاده المعذب
المحتاج إلى لون خاص من الفتيات والمشاعر (حلم النائم، أشكو، أشرح لوعة، أبث أنات
الحنين) وذلك لا يناسب فتيات المدينة اللواتي تمرسن وعُرفن بالجرأة، ويلخص هاشم تحيُّره
لبنت الريف في البيت الأخير، ويورد كلمتين بالغني الدلالة: (العفاف)، والأهم، (الطبيعة)،

كأنه يريد القول أن بنت الريف تشرّبت أخلاق الطبيعة النقية، بينما بنت المدينة (تلوّثت).

وبصفة عامة نلمس في غزل هذه المرحلة البراءة والرقّة والاقتران بالطبيعة.

المرحلة الثانية: تشمل غزل طيلة فترة فصله من المعهد (عام ١٩٥٥م).

يقول في قصيدة بعنوان «فاتنة» (٣٠٤):

ملء عينيك دعوة للنّزال	وبجفنيك فاتك من نصال
لست أقوى عليهما لست أقوى	إنما أنت شعلة من جمال
قد دعوت الفؤاد حتى تردى	فأبنت الدلال كل الدلال
بسمه الوجه في دجى الشعر تحكي	ومضة الفجر في ظلام الليالي
ذلك الثغر باهتصارك يُغري	ذلك الصدر مُلهب للخيال
في قوام متى احتواه ذراعي	وأطل الردى فلست أبالي

وفي قصيدة أخرى بعنوان «راقصة» يقول (٣١١):

وجفن كغمد السيف لا بل كحده	إذا سلّ أصمى العابد المترهباً
وجسم كطيف النور ينضح فتنة	مشت فيه نيران الصبا فتلهباً
عليه من الوشي الرقيق غلالة	أبانت لنا السحر الخفي المحجّباً
وقبل ذو الناي المخضّب نايه	فأسمعنا لحناً شجياً وأطرباً
هنالك أرسلت اليدين فكانتا	على فزعك المنشور تاجاً مذهّباً
وطافت بك الأنعام سكرى تأودت	فهزت لنا ردفاً ونهداً مدرّباً
وكشفت عن ساق وكسرت حاجباً	وثبت أعطافاً ورقصت منكباً
ومالت فمال الكون بي وإخالني	خرجت من الإعياء أرجو المطيباً

تمتاز هاتان القصيدتان بما يأتي:

١ - الجوّ المدنّي، فمن الواضح أن مثل هذه المشاهد لن يراها شاعرنا إلا في المدينة، حيث النساء السافرات المتحررات، ومن ثم تمثّل القصيدتان السابقتان نقيضاً مكانياً

لأشعار المرحلة الأولى (الريفية).

٢ - تتفاعل القصيدتان على نحو مثير مع الجو النفسي الذي يعيشه الشاعر في تلك المرحلة، فهو شاعر شاب مُحَبِّط متفرغ من العمل والدراسة (بعد فصله)، ناغم على من ظَلَمه، وهذه أجواء تقود المشاعر في اتجاه غريزي ذي حدّين :

الشهوة الجسدية: فهو من جهة يصف جسد المرأة الفاتن (عينيك، الشعر، الصدر، الثغر، القوام / جسم، يدين، ساق، نهد...) ومن جهة أخرى يبدي تفاعله مع الفتنة (دعوة، لست أقوى، تردّي، يغري، ملهب للخيال، احتواه ذراعي / مالت).

الغضب والتوتر: لاحظْ ألفاظه (دعوة للتزال، فانتك من نصال، أقوى، تردّي، الردى / غمد السيف، حدّه، سُلّ أصمى، نيران، تلهبا، إعياء، مطبياً) ولو جُرِّدت هذه الكلمات من سياقها يخيل إليك أنك أمام قصيدة في الحماسة، وذلك أبلغ دليل على تأثير المرحلة في شعر هاشم آنذاك.

وفي الفترة ذاتها قال هاشم قصيدة بعنوان «شَمّ النسيم ١٩٥٥م» وردت بينها هذه الأبيات (٣١٠):

قضيتْكَ يا ربيع العمر لم أعرف بك الحبّ
فلا أسعدت لي روحاً ولا أحييت لي قلباً
مضى العشاق في فرح ولم أدرك لهم ركباً
وما ذاق الهوى قلبي وغيري عبّه عبّاً

يبدي هاشم هنا حسرته لأنه لم ينهل من الحب كغيره، وهو لا يمكن أن يقصد هنا الحب العفيف - المرحلة الأولى - لأنه عَرَفَه، ولكنه يعني حب الجسد، كما في الأبيات التي سلفت، ويشير الشاعر إلى هذا المقصد في قوله: (وغيري عبّه عبّاً)، دلالة الكثرة وشدة الشوق والرغبة.

والجدير بالذكر أن هذه الأبيات يَسْبِقُها وَيَتْبَعُها أبيات في المعاناة والشكوى، وقبل أن أوضح مغزى الاستشهاد أدمعها بأبيات من قصيدة أخرى بعنوان «زفرة ١٩٥٥م» (٣١٤):

جمالكَ يبهّر فتّانهُ وسحرك تقهر ألوانهُ

فلو أن ديراً مررت به لما هجر الحبّ رهائهُ
تمشّى الهوى في دمي صارخاً وألهبت القلب نيرائهُ
وأبْقَظَ فيه ضرامَ الحنين فتىّ الشباب وريعائهُ
ويفريك بالهجر ذات الدلال خضوعُ الفؤاد وإذعائهُ
فرفقاً بقلب صريع الأسى كفاه الزمان وعدوائهُ
نلاحظ أولاً أن العنوان لا يمتّ للغزل بِصِلَة «زفرة»، وكتب الشاعر تحت العنوان ما يأتي:

(... فيها شجن وتجلّد، وفيها يكاد الشاعر يرثي نفسه).

ونلمس في الأبيات تعبيراً عن الافتتان الحسي بالمرأة، مَشوباً بالتوتر الواضح (تقهر، دمي صارخاً، ألهبت القلب نيرانه، خضوع وإذعان، صريع الأسى، عدوانه)، ويستكمل الشاعر بقية أبياته في الشكوى ورناء الذات مما سأسير إليه في باييهما.

ونتساءل: ما الذي يميز هاتين القصيدتين عن سابقتيهما؟ الفرق أن القصيدتين «راقصة، فاتنة» يمتزج الغزل الصارخ فيهما بالمعاناة الخفية، وهو ما دعوانه (لقاء الغريزتين)، أما القصيدتان اللاحقتان فسارتا خطوة باتجاه الحدة، اتسعت مساحة المعاناة والشكوى فيهما، وفي عدد كبير من الأبيات التي لم أوردها هنا (عشرة أبيات في الأولى، واثنان وعشرون في الثانية)، بينما تناقصت أبيات الغزل، هل لاحظتم ما يجري الآن؟ إن هاشماً يبتّ رسائل عبّر الغزل، وهذه الرسائل تتضح شيئاً فشيئاً مع مرور الزمن.

المرحلة الثالثة: تشمل غزله في عامي ١٩٥٨م و١٩٥٩م، وتابعوا معي قصائده الغزلية في هذه الفترة:

يقول في إحدى القصائد «كبرياء الحب ١٩٥٨م» (٣٥١):

المنى ملء قلبه لا الصبا به وهب المجد روحه وشبابه
شاعر يقطع الحياة انطلاقاً والطموح الوثاب يحدو ركابه
يخدع الناس إن تغزل يوماً مُبدعاً صورة الهوى وعذابه

إلى أن يقول:

نَفْسُهُ حَرَّةٌ بِهَا كَبِيرِيَاءُ تَغْصُمُ الْقَلْبَ أَنْ يُضْيِعَ صَوَابَهُ

وقد أشرت إلى البيتين الأول والثاني في باب الفخر، ونلاحظ في الأبيات عامة ما يأتي:

التمسك بالمبدأ الهاشمي، وننبه إلى توظيفه دلالات زمنية ثلاث، الماضي (وهب) والحاضر في (يقطع) والمستقبل (يخدع الناس إن تغزل يوماً) وكأنني به يقول لنا: إن قلت لكم قصيدة غزل يوماً ما، فاعلموا أن مقصدها غير ذلك!

تقولون: إن دلالتها غير قاطعة، ولذا سأقدم أختها «حنين» ١٩٥٨م، (٣٥٠):

لَسْتُ أَنْسَاكِ وَإِنْ لَمْ نَلْتَقِ	مُذْ تَسَاقَيْنَا الْهَوَى فِي زورِقِ
ضَمَّ قَلْبَيْنَ لَنَا قَدْ خَفَقَا	وشرعاً قائماً لم يخفقِ
نَضْرِبُ الْمَاءَ بِمَجْدَافٍ لَهُ	كجنّاحي طائرٍ منطلقِ
رَاقِصٌ يَنْسَابُ إِنْ مَالَ بَنَا	لاح في عينيك وَفَضُّ المشفقِ
هَامِسٌ فِي سَيْرِهِ نَسْمَعُهُ	يُنْبِئُ الْمَوْجَ بِسَرٍّ مَغْلُوقِ
وَبَدَا الْبَحْرَ عَمِيقاً صَامِتاً	كحنينٍ في فؤادي مَورِقِ
الرَّوْءِ مِنْ فَوْقِهِ صَدَاحَةٌ	بترانيم الخلود المُشرقِ
تَسْخَرُ الْأَمْوَاجُ فِي عَرِيْدَةٍ	من سكون الشاطئ المؤتَلِقِ
وَقَطَعْنَاهُ أَصِيلاً شَيْقاً	قد تَفَضَّى في حديث شَيْقِ
وَأَتَى اللَّيْلَ عَلَى أَعْقَابِهِ	هائماً يُنْشِرُ ثُوبَ الْغَسَقِ
ثُمَّ وَدَعْتُ وَفِي قَلْبِي أَسَى	كالذي يصبغ وجه الأفقِ
وَرَثْتُ لِي الشَّمْسُ فِي مَغْرِبِهَا	بَسْماً مِنْ وَجْهِهَا الْمَغْرُورِقِ
وَتَدَاعَتْ أَضْلَعِي وَاحْتَرَقَتْ	أمنياتي في لهيب الشفقِ

يُفْتَرَضُ أَنَّ هَذِهِ قَصِيدَةُ غَزَلِيَّةٍ أَوْ ذَكَرِيَّاتٍ غَزَلٍ، فَهُوَ يَتَحَدَّثُ عَنْ حِكَايَةِ جَرَتْ قَدِيماً، وَإِذَا دَقَّقْنَا فِيهَا النَّظَرَ وَجَدْنَاهَا مَلْبَدَةً بِالْغَيُومِ.

حبيبان على زورق، لكن شراعه قاتم، لا يخفق! ما المقصود بالزورق القاتم؟! الزورق يرقص ثم يميل باعثاً الرعب! يهمس للموج بسرّ غامض! والبحر صامت، والأمواج تسخر معربة من سكون الشاطئ الغافل عما يجري أو سيجري.

انقضت الأوقات الجميلة - كم ردّد هذه الفكرة -! وكأنه يريد الإشارة إلى أنّ الغزل الصافي ولّى عهده إلى غير رجعة - وجاء الليل، والوداع والأسى، داخل الشاعر وخارجه، وترقبوا الآتي: الشمس تبكيه بدموع مشرقة، لاحظ النجم المخلّق المضيء عندما يقترب بالحزن والدموع والرثاء ثم الاحتراق وذوبان النجم الأرضي - هاشم - بالنجم السماوي، تحترق الأمنيات لأن تحقيقها محال.

إن هاشماً هنا يرسم لنا أطراف معادلة صعبة، لأنه على يقين من عدة أمور:

١ - أنه لن يستطيع تطبيق العدالة التي يُنشدها ويُشدها في ظل الظروف المحيطة.

٢ - أنه لن يستطيع الصبر طويلاً على التمزق الذي يعانیه من جرّاء كُبت السُلطة.

إذن ماذا ستكون النتيجة؟ النجم المنير سيذوب في نيرانه، والحياة والموت وجهاً لوجه، النور أنبل وأعظم، لكن النار أقوى!

تقولون: حتى الآن لم نر شيئاً يُثير السلطان فيما قال، ولو جعل هذه المعاني الغامضة في قصيدة مستقلة لما استفزت أحداً.

وصلنا النهاية، استمعوا لقصيدة «بطولة حب ١٩٥٨» وانتبهوا للعنوان (٣٦٣):

تسائلنني: مَنْ الجاني على قلبي ووجداني
وَمَنْ مَنّا الذي أغفل عن قَصْدِ هوىّ الثاني
سلّوتَ ولستُ مَنْ تجزيك سلّواناً بسلّوانٍ
وأصفيّت الهوىّ أخرى فقلها: لست تهوانني

نسيّت لقاءنا بالروض يوم زرعته حُباً
وكنّت تصبّ في أذني حديثاً ساحراً عذباً

وتهمس بالأمانني البيض شِعْراً أيقظ القلبها
فَرُحْتُ أعانق الأزهار والأنسام والعُشبها

وبعد هناء قلبيها وقصة حبها النامي
تلاشئ عطفك المشبوب ضاعت كل أحلامي
وماتت أغنيات ترتوي من نبع إلهامي
وما طالعتني يوماً بغير قصيدك الدامي

وعُذْتُ إذا التقيت لا تجيب حين أعمافي
وتجلس شارد النظرات في صمت وإطراق
يُطلّ العطف من عينك ممزوجاً بإشفاق
أجبنني: أين ميثاقك إنني صنتُ ميثاقي

أنا يا غادتي الحسناء أطوي في الحشا جمرا
ظلمت هوائي لم أعشق سواك وليس لي أخرى
ولو فكرت في هجري لعشت على سنا الذكرى
وأبكيك الوجود معي وفجرتُ الأسى شعرا

وليس الحب أن ترضى الهوان فهل أنا الجاني
ماذا ترون أماكم؟ ماذا يقول شاعرنا في قصيدة «الغزل» هذه؟ أو بالأحرى، ما الذي لم
يقله؟ إن هذه القصيدة خير ما يصور حالة هاشم في المرحلة الثالثة (١٩٥٨م - ١٩٥٩م) أو فترة
ما قبل مصرعه: تلاشت عاطفته، ماتت أناشيد غزله، أصبحت قصائد دامية، شارد النظرات،

صفت وإطراق، يشعر بالإشفاق، يشعر بنيران في قلبه، يشعر بالقيود تكبل بديه وقدميه، تعذبه وتسيل دماً، يرى قلوباً مشرقة تهوي في الظلمات، ليس فيه سوى أنات، جراحه لا تندمل، حطّموا ماضيه، ويخشى ظلام الغد، يعاني من الظلام والبغضاء والقسوة والعبودية، يشعر بسطوة الظلم وضيق الأمل والحرمان، غلّف الحزن شعره وإحساسه، ويحس بالمهانة (وهو الأخطر)!

والعجيب أن هاشماً نجراً وألقى هذه القصيدة في مهرجان الشعر بكلية دار العلوم رغم خطورة محتواها!

في المرحلة الثالثة لم يُعدّ في قلب هاشم مكان للغزل، وأصبح الغزل عنده مجرد وسيلة لتوصيل آرائه الثائرة، كما سيتضح معنا أكثر لاحقاً^(١).

وتأملوا معي قصيدة تتصل بالمرأة - لا أقول غزلاً - يستنكر فيها سلوك بعض فتيات الجامعة، جعل عنوانها «رماد فضيلة» لاحظ العنوان! وأشار المحقق بما يلي (لعلها قيلت بعد عام ١٩٥٧م)، وهو مُحقّق في ذلك (٣٤٣):

لا تُمْدِي لَصِيدَهُ أَجْوَلُهُ	مِنْ تَثْنٍ وَمُقْلَةٍ مَكْهُولُهُ
إِنَّهُ هَاهُنَا أَخْ وَزَمِيلُ	أَنْتِ أَحْتِ لَهُ وَأَنْتِ زَمِيلُهُ
نَحْنُ فِي مِنْهَلِ الْعُلُومِ وَلَسْنَا	فِي مِبَارَاةِ فِتْنَةٍ مَصْقُولُهُ
فَقَلَامَ الشِّفَاهِ تَرْمِي بِنَارِ	خَلَقْتَ تَحْتَهَا رَمَادَ الْفُضِيلَةِ

ثم يقول:

مَنْ يَظُنَّ الْمَجُونِ خِفَّةَ ظِلِّ

فَهُوَ يُبْدِي خِلَاعَةَ مَرْدُولِهِ

ولكنني رأيتُ القيد قد أدمى لي القيدَما
وأغلاً لا تُلَفَّ يدي تعذبني، تسيل دما

(١) صفحة ٢٠١ من البحث.

وأثَّدة تنادي الفجرُ ثمَّ تعانق الظلَّما
فصفتُ كما رأيتِ الشَّعرَ ينضح لفظه ألما

فلإن لم تسمعي مني نشيداً حالـم الغزلِ
ولم تجدي سوى أتاتٍ جرح غير مُندملِ
فلا تجري وراء الوهم وانتصري على المللِ
وكوني مثلما عودتني مشوبة بالأمل

أيرضى الحب أن نحيَا على هون إلى الأبدِ
أنبني عُشنا في القيد كي يستبدوا ولدي
فلا تهني إذن بالحب بل شدي به عضدي
طوت ظلماتهم أمسي وأرجو أن أضيء غدي

وعند تلبج الإصباح سوف نعود للروضِ
إذا انتصر السلام بنا على الشحناء والبغضِ
ولم نرَ بعضنا في قسوة يعدو على البعضِ
ويوم أحس أنني سيبد حقاً على أرضي

فأنتِ ترين أنني لم أرد شراً بإنسانِ
ولكن سطوة الباغي وآمالي وحرمانني

جميعاً ألفت نغماً حزيناً ساد الحاني
ويختم قصيدته بأبيات مُعبرة:

أنتِ لا شك حرة وهو حرّ غير أنّ الحياة ليس رذيلة
إنّ هذا الذي نرى رقصات فوق قبر الكرامة المقتولة
فلماذا شئتِ أن تُرينا جَمالاً حبُّك النفس حين تبدو جميلة
إنه هنا يشنّ حرباً لا هوادة فيها على (المجون).

واقراً قصيدة أخرى يصدّ فيها أنثى تحاول التقرب إليه «غزل ١٩٥٩م» (٣٩٥):

أنتِ أحبّيني ولم أدعِ الحبيب يكتُمِ لـ
وتجاهلتُ عاماً لم أكن بالذي جهل
أناس في الناس مثلهم لي فؤاد ولي أمل
كسم تمنيتُ أن أحس بقلبي قد اشتعل كنتُ أرجو ولم تُنل
تلك آمالي التي أمدّ شباكاً من الحيل
كنتُ أستطيع أن لفظة تنضح العسل
وأصّب الخداع في ثم يقول:

ذاك ما يستطيعه كل من يتغّي الزلزل
غير أن الخداع لا يَهَب القلب ما سأل
فدعيني لأنني إن بدنا فلن نصِل

ونلاحظ في الأبيات رفُضَه علاقة الحب في المرحلة الثالثة، وإشارته إلى تمنّيه في المرحلة الثانية، مع تصريح منه بأنها كانت مجرد آمنيات لم تتحقق (كنت أرجو ولم تُنل).

ونخرج بخلاصة ما ذكرنا في الغزل - باستثناء غزل المطالع التقليدية - كما يأتي:

١ - غزل صافٍ (١٩٤٨م - ١٩٥٤م) مرحلة ما قبل المعارضة.

٢ - غزل صريح مَشوب بالتوتر (١٩٥٥م) مرحلة الصدمة .

٣ - غزل مرفوض (١٩٥٨م - ١٩٥٩م) المرحلة الأخيرة .

ألا تلاحظون أننا قد تحدثنا عن غزل هاشم منذ عام ١٩٤٨م (بدايته الشعرية) حتى عام ١٩٥٩م (نهاية حياته)، باستثناء عامين، هما ١٩٥٦م، ١٩٥٧م؟ ما السبب؟ إنه لم يقل شعراً غزلياً في هذين العامين، وإذا شئنا الدقة، منذ ٨ / ١٩٥٥م حتى ٦ / ٥٨، وإذا كان الغزل الذي قيل في عامي ١٩٥٨م، ١٩٥٩م (المرحلة الثالثة) ليس غزلاً أصلاً، وإنما هو وسيلة توصيل لشعره الناقم، وأسميناه (الغزل المرفوض)، فذلك يعني أن هاشماً لم يقل غزلاً فعلياً في آخر أربع سنوات، منذ ٨ / ٥٥ حتى مصرعه ٧ / ٥٩، أي بَعْد سن العشرين .

والمُحَيِّرُ فيما ذكرنا أن هاشماً ودَّعَ الغزل في المرحلة الأخيرة من عمره، التي شهدت - كما يُفترض - صعود نَجْمِه واكتمال شبابه وتوفُّر أسباب سعادته، مما يدلّ على عُمْقِ أثر الصدمة التي تلقّاها في العهد الناصري، والتي شكَّلت مرحلة جديدة في حياته، سنوضح المزيد من آثارها الفنية عليه في فصل الخصائص الفنية .

سابعاً: الشكوى

الشكوى هي الوتر الحزين في قيثارة الشاعر، وينبوعها - إضافة إلى الظروف المحيطة به - ما يتميز به من شفافية ورقة إحساس، فالكل يعاني، ولكن ألم الفنان الشاعر مضاعف، ولا بُد للمكبوت من فيضان، ومن هنا تأتي الشكوى لتخفف عنه شيئاً من لوعته أو غضبه، وكأنه ينفث النار التي في جوفه لئلا ينفجر.

(ولكننا في الوقت نفسه لا يمكن أن نعتبر جميع أشعار الشكوى الواردة عن شعرائنا تأخذ مدلولاً واقعياً وانعكاساً اجتماعياً، بل يمكن تفسير بعض تلك التفنّات الشعرية الباكية اللاعنة بأنها خفقات ذاتية، ومردودات آتية أَلَمَت بالشاعر، وهي ذات سمات فردية خاصة، لا تسمح بشموليتها وتضخيمها، وهذا أيضاً أمر طبيعي في كل المجتمعات البشرية، وهو أمر واقع ودائم في حياة الناس، فليس هنالك مجتمع مثالي، تنعدم فيه الشكوى، ويختفي السخط والنقمة من قاموسه، فلا يمكن من خلال النظر إلى شكوى الشعراء الحكم على العصر بأنه أمواج متدفقة من الفوضى والاضطراب واللاأخلاق)^(١).

تنوّعت الشكوى في ديوان هاشم الرفاعي، منها شكواه من هموم تجتاحه، إذ يُحس بالحرمان من النعيم وراحة البال، لأنّ فكره مشغول عن المسرّات بسّغيه المحموم إلى المعالي، خاصة في ميدان الأدب والشعر (٣١٠):

قطعتك يا ربيع العمر مهموماً بأنراحي
ولم أملأ كغيري من نعيم العيش أقداحي
نهاري مُتعب شاكٍ ويلي قانم صاحٍ
كتابي في يدي يغفو على أنات مصباحي

(١) د. محمد مجيد السعيد، «الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس»، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٢١٨.

ربيع العمر أجمل فترات الصبا والشباب، حيث ينطلق أقرانه ينعمون بمُنْع الحياة، بينما يُفني الشاعر زهرة شبابه في التأمل والفكر والقراءة والكتابة، ونلمس في الجمع (أتراحي) تنوُّع همومه، بينما تشير (أقداحي) إلى تنوُّع المُنْع التي حُرِمها، ويضيف الزمن صفة الشمول في قوله: (نهارى، ليلي) وهما تفسير لقوله: (العمر)، لأن العمر ليل ونهار...

ويغفو الكتاب على أنات المصباح، لم يُسند الضمير لنفسه (غفوت، أنيني) كأنه يعبر عن أَلَم الكتاب، مُتَكِرّاً حَظّ نفسه من الراحة والشكوى، محتملاً ما لا يحتمل في سبيل المعالي.

وقد عبّر هاشم عن هذه الهموم نثراً في مقدمة إحدى مجموعاته الشعرية: (هي ثمرة كفاح شاق، وجهاد مرير صعب، كفاح من أجل القراءة، وجهاد من أجل الاطلاع، إنها قطعة من روح هامت بالأدب، فحلقت في سماء أسفاره، تستقي منها ما يروي الغلّة، ويطفىء اللهب... إن كل بيت من أبياته ليروي لك قصة مُضَيِّية أليمة، هي قصة السهر والعرق والدموع، قصة العمل المتواصل، والسعي الدؤوب، للعمل على تحقيق الغاية، والسعي في سبيل إشباع الهواية) (٢٢).

وشكا هاشم من الظلم والظلام في بلاده (١٦٠):

مَضَى لِلنَّوْمِ سُمَارُ	خَلَتْ مِنْ أُنْسِهِمْ دَارُ
فَمَا أَشْجَى لَهُمْ لَحْنُ	وَلَا قَدْ رَنَّ مَزْمَارُ
وَعَدْتُ بِمُهْجَةٍ حَرَّى	وَقَلْبٍ مَلُؤُهُ نَارُ
وَحَوْلِي مَن سَكُونِ اللَّيْلِ	وَالْأَوْهَامِ أَسَارُ
وَفِي رَأْسِي خِيَالَات	تَمُوجُ بِهِ وَأَفْكَارُ
سَجِينِ لِي مِنَ الظُّلُمَاتِ	قَضِيبَانِ وَأَسْوَارُ
تَعَذِّبْنِي أَحَاسِيسَ	لَهَا فِي الْقَلْبِ أَظْفَارُ
تَمُوتُ لَدَيْهِ آمَال	وَتَذْوِي مِنْهُ أَزْهَارُ
وَيَحْيَى حِينَ تَبْرُقُ مِنْ	سَنَا الْأَحْلَامِ أَنْوَارُ

وبين يديه مسكوب من الأوهام مدارُ
لله لباس أسباب وللتأمل أعذارُ
ومن أعماق خاطره منى تطفو وأكدارُ
كذلك في رُبى الوادي يذوق المرَّ أحرارُ
منى رفض الهوانَ فتى فليس يناله عارُ

يطالنا في القصيدة جوٌّ من الرهبة والسكون، يشعرنا بأنه يُخفي شيئاً، فالأنس اختفى، ماذا سيقى؟ القلق، ويضعنا الشاعر أمام تفرده من خلال النقيضين: نوم الناس، وسهره، كأنه يقول: الكل يعاني، ولكن الناس يتناسون همهم، أما هو فلا يهدأ ولا ينام، ويلجأ إلى التعليل موضحاً سبب معاناته، فقلبه يحترق ألماً، والشكوك والأوهام تموج من حوله، وتحيط به، وفي الرأس خيالات وأفكار، ونلمس دقته واحتراسه، فقد جعل الأوهام خارجه لثلاث تُنسب إليه، بينما الفكر والخيال داخله، ويصرّح بسجنه في الظلام، بما تحوي كلمة الظلام من إحياءات تقربنا من سبب المعاناة، ويتمزق الشاعر من شدة القلق، فتتقاذفه المشاعر المتناقضة، ويؤدي التضاد دوره في إبراز معاناته (تموت - يحيا، اليأس - التأمل، منى - أكدار).

ويستقصي الشاعر فكرة العذاب إلى أن يَستَظِلُّ لنا بعد الإثارة والتشويق سبب معاناته: الحرية، فهي قضيته، ويُحسّ بمرارته عندما نعلم أنّ هذا العناء مُختَصٌّ بالأحرار الذين يستحقون التكريم، مما يشير إلى انقلاب المفاهيم، وضّياع العدالة، ونلمس في البيت الأخير رضاه وطمأنينته، فالمعاناة لا تَهْم طالما كرامة الإنسان موفورة.

ونرى جمال التصوير في قوله: (الأوهام أستار)، كأنها تحجّب الحقائق، وقوله: (الظلمات قضبان وأسوار، والأحاسيس تنهشه)، وهي صور ترفد الفكرة وتجسّم المعنى وتُثريه.

وشكا هاشم بآلم وحسرة ما يلقاه وأبناءً وطنه من الظلم على يد الحاكم الظالم وأعوانه (٤١٥):

أفي مصر نحيا اليوم أم في جهنم فقد نضجت منا الغداة جلودُ

ثلاثة أعوام رأينا خلالها من الهول ما لا قد رآته ثمودُ
وَدُقْنَا من الإرهاب ما لا يذوقه ولو مرة عند الحدود يهودُ

استفهام يفيد السخط، ومقارنة تفضح عمق المأساة عندما تقف مصر في مقارنة مع جهنم، ويُجيد الشاعر توظيف المصاحبات اللغوية (جهنم، نضجت، جلود) ويأتي بدليل في البيت الثاني يدلّ كسابقه على إبداع الشاعر في الاقتباس، بحُسن توظيفه ودقّة سبكّه وحسن دلّالته.

وتأتي المقابلة مُحَمَّلة بالمفارقة المضحكة المبكية، فالشعب يُعَذَّب في وطنه الذي ينبغي أن يحميه، واليهود المعتدون على الوطن ينعمون بالسلامة، وتؤدي هذه الأساليب دورها في إيضاح قسوة المعاناة.

ويشتكي هاشم من الهوان النازل بالشعب، وخراب مؤسسات الدولة (٤١٢):

الرفق بالحيوان أصبح واجباً أفلا تنال الرفق بالإنسان
كم جائع قد خاف جلاداً له فأسر بالشكوى إلى عُريان
والجيش مشغول بإذلال الحمى هل خوضُ معركتين بالإمكان
يكفيه عَرَضُ الجند في حفلاته والكشف عَمَنَ فيه من شجعان
في ظلّ فترة الانتقال بنا إلى دار البقاء ورحمة الديان
هَجَرَ القضاء الحرّ مجلسُ دولة قد نام ملء العين والأجفان

يسعى العالم الحرّ إلى الرفق بالحيوان، والشعب في الوطن دونه منزلة، والدليل نستوحيه من تقسيم هذا المجتمع المنكوب إلى ثلاث فئات: (جائع) وتوحي بالفقر و(عريان) توحي بالمهانة، وثالثة الأثافي (جلاد) توحي بالرعب، وعندها يتسائل القارىء عن الجيش الموكل بحماية الشعب، فيقعج عندما يعلم أنه المسؤول عن الترويع بدل الحماية، وإذا خطر بالبال اللجوء إلى القضاء فهو بين الهجر والنوم مُعَيَّب.

ويؤدي الطباق دوره في إيضاح المأساة (الحيوان، الإنسان) وتبرزُ السخرية في بيان مُهِمة الجيش العاجز عن مواجهة العدو لانشغاله (بإذلال الحمى)، وعندما يُبرز البعض حدوث التجاوزات في المرحلة الانتقالية للثورة، يُعَقِّب الشاعر ساخراً بأنها مرحلة انتقالية إلى

الموت، لا إلى الانفراج والسعادة، وتبدو السخرية في الأبيات سوداء مُعبّرة بالمضحك المبكي عن مأساة الوطن، بإنسانه وأجهزته، هذه الأجهزة التي وُجدت لخدمته، فصارت وبالاً عليه.

ويعبر هاشم عن همومه وآلامه في قصيدة بعنوان «زفرة» يقول فيها (٣١٤):

فرَفَقاً بقلب صريع الأسى	كفاه الزمان وعدوائه
أَلَمْ تعلمي أنه وإتري	وما انفك تنزل أحزائه
يخاطب الشاعر محبوبته (فرقاً)، كلمة تختزل معاني الألم والاسترحام، ويفسر استغاثته بأنه صريع الأسى، ويتوقع دهشتنا لاعترافه بالهزيمة على غير عادته، فيقدم ما يسوغ هزيمته، فالزمان غريمه، ومن يهزم القدر؟ ويساقصي الفكرة تحليلاً وتعليلاً، فقد أصابه في مقتل، ولم يكتف، بل تتابعت أحزانه، ونلمس في قوله (صريع) ما يستدر العطف، وكلمة (عدوانه) توحى بالظلم الذي من الشاعر من غير ذنب، وقوله (ما انفك) يوحي بالاستمرارية.	
لبثت على رينيه صابراً	يُجرّعني المرّ خذلاًئه
كتمت الشكاة على أنها	لراحة قلبي وسلوائه
وإنني تحملت ما لا يُطاق	ليقتل ذا الحقد أضغاثه
وأمسك عيني أن تدمعا	وقد نار في القلب بركائه
إقول له خشية الشامتين	تجلّد فللمجد أثمانه
وذو الجرح إن شاء إخفاءه	ففي ساكب الدمع إعلائه

عندما يكون الزمان خصمك فليس لك إلا الصبر، ويخطر للشاعر أن الشكوى تريح وتخفف من اللوعة، والدمع يطفىء نار العذاب، لكنه يؤثر تحمّل العذاب على إظهار معاناته، لأنّ عدواً آخر يظهر في الصورة - الشامتون -، وتوحى كلمة (يُجرّعني) باحتمال المرارة طويلاً، ونلمس في الأبيات مدى حرص الشاعر على ظهور صورته أمام الناس قوية متماسكة، لئلا تهتز مهمته ورسالته التي يعيش من أجل إيصالها للناس، ويبدو المجد في منهج هاشم عزيزاً غالباً، طريقه محفوفة بالمعاناة، وذلك يدلّ على رفعة أحلامه وطموحاته.

ويا دخر مهلاً فلسّ الذي تليّن لدى الخطب عيدائه

ورُبَّ جواد كبا في السباق ولم يحرز السبق أقرأه
وأكثرُ ما أغتدي واثقاً بنفسي وللكرْب طغيائه
وإني بها مؤمن في الخطوب إذا غيري انهيار إيمانه

أمام خطورة اهتزاز صورة الشاعر نجده يتصلب وينهض متحدّياً، نافياً عن نفسه مظنة الضعف وتوحي كلمة (جواد) باعتزاز الشاعر بنفسه، وحتى حين يتعثّر يعجز أقرانه عن اللحاق به، ويحدد هاشم أبرز خصاله التي تعينه على تجاوز أزمته: ثقة بالنفس تصل إلى درجة اليقين، وقد لمسنا من خلاب تعرّفنا على هاشم مصداقاً لعدم انهيار إيمانه بنفسه في مواجهة الأحداث، وإن كان قد تأثر بها - شخصياً وفنياً -.

دفنت الأسى في حنايا الفؤاد فبرّح بالقلب كتماناً
وصيرتُ همّي جارَ الضلوع فضجّت من النار جيرانه
حزنتُ على أملٍ باسمٍ يكاد يهدم بنيانه
على صادق غرْدٍ أصبحتُ تُصاغ من الشجو الحائه
على قَبسٍ مؤذن بالخمود وقد فاض بالنور وجدائه

يعود هاشم ثانية للحديث عن الهموم، مما يحيرنا، ألم يثّره الحديث عنها، ثم تجاوزها، ورَفَع نبرة التحدّي؟ فلم عاد؟ يتخيل الشاعر مَنْ يسأل: ما دُمْتَ بهذا التماسك والإيمان فما بالك ناقضت نفسك وتحدثت عن الحزن والمرارة والشكوى والدموع؟ فيعلل الشاعر سرّ شكواه السابقة، ويبدو البيتان الأولان - ظاهرياً - مشابهين لأشعار الشكوى التي سلفَتْ - أسى الفؤاد وعذاب الكتمان - ولكنه هنا يقدّم لنا جديداً مفيداً: فحزّنه بسبب ضياع الأمل الجميل ..

وتبقى الحيرة إلى أن يوضح مراده أكثر: إنه خائف على هاشم الشاعر (صادح غرد) لا إنسان، لِمَ يخاف عليه؟ أصبحت أشعاره انطق بالحزن والألم، وأكثر من ذلك، أصبح آلفه الفني الشعري مهدّداً بالخمود بسبب الكبت المدمّر للإبداع، سواء كبت النظام لحرية الشاعر، أو كبت الشاعر لأشعاره المعبّرة عن ذاته بصدق^(١).

(١) توضيح تطبيقي للفكرة ص ٢٠٤.

ونفاجاً بالشاعر يتحدث عن الموت، كأنه يقول: لن أضحي برسالتي الشعرية، ولن أسمح بخنق أنوار حريتي وأمجادي مهما كان الثمن، وهو يعرف الثمن:

وَيُعْرِفُ قَدْرَ الْكَمِيِّ الْأَغْرَ إِذَا مَا خَلَا مِنْهُ مِيدَانُهُ
وإن الزمان كما تعلمين يموت ولم يُروَ ظمأُّه
يَلِينُ فْتُسَى إِسَاءَاتِهِ وَيَقْسُو فَيُنْكَرُ إِحْسَانُهُ
وقد عَلِمَ الدهر أني الغداة على مذبح المجد قربانهِ
مقادير تجري بأحكامها وما ينفع العبدَ كفرأُنه
وقد نعمدتُ تأجيل التعقيب على أحد أبيات هاشم في هذه القصيدة لأهميته القصوى،
وحاجته إبي التوضيح، وهو قوله:

وَيَا دَهْرَ مَهْلًا فَلَسْتُ الَّذِي تَلِينُ لَدَى الْخَطْبِ عِيدَانُهُ
نحن هنا أمام ملمح مهم في شخصية هاشم نستوحيه من هذا البيت، فالعود الذي لا يلين يُكْسَرُ، وكذلك هاشم فهو ليس مرنًا في مواجهاته، وليس مُناورًا، قد يقول قائل: وجدناه مناوراً في باب الغزل، ويبحث عن حلول وسطى تجنبه الانتحار، وأقول:

هاشم مناور فاشل، لأن هذا ضد طبيعته، وفي رأيي إن أكثر الناس صفاءً وصدقاً وحمية وإخلاصاً، أقلهم دبلوماسية ونعمومة وقدرة على المناورة، لماذا؟ يلجأ الإنسان إلى المناورة والدبلوماسية الناعمة ليغطي حقيقة انفعالاته ويداري رأيه، بحيث يبدي للناس خلاف ما يحس به ويفكر فيه، وهذا لون من ألوان النفاق والخداع والكذب على النفس وعلى الآخرين، وقد اضطُرَّت الظروف هاشماً إلى القيام بمناورات فشلت فشلاً ذريعاً على الصعيدين الداخلي (شخصه) والخارجي (الآخرين).

على الصعيد الداخلي أحس هاشم بالنقمة على النظام القمعي، فأخذ يبحث - كشاعر ملتزم - عن موقف، فوجد في القصائد السرية حلاً يريحه نفسياً، كم دامت مناورته الأولى؟ نحو ثلاث سنوات، قال أول قصيدة سرية بتاريخ (٩ / ١٩٥٤م سقوط أول ركن من أركان الطغيان)، وآخرها بتاريخ (٧ / ١٩٥٧م ثواب الأمة)، ثم ثارت نفسه المتوتبة عليه قائلة إن هذا لا يكفي، فراح يُؤَجِّر في قصائد الغزل مساحات للشكوى والاحتجاج المبطن والصريح،

بدأت بقصيدة «كبرياء الحب ٧ / ٥٨»، وانتهت بقصيدة تحمل معارضة صريحة في ثوب الغزل «بطولة حب ١١ / ٥٨»، وصمدت مناوخته الثانية نحو أربعة أشهر، ثم انتقل إلى الاحتجاج عبر قصيدة رثاء قومي، تحمل أقل قدر من المناورة «أغنية أم ٣ / ٥٩»، تحدث فيها عن معاناة الأبرياء، خاصة الإسلاميين، من تسلط النظام، وتدارك الأمر بمقدمة تدعي تعلق الأحداث بالعراق، كنوع من التمويه الذي لا ينطلي على عاقل . . .

ثم كان الختام عندما كتب وصيته بعد شهرين في قصيدة «رسالة في ليلة التنفيذ ٥ / ٥٩»، بلا مواربة أو مناورة، والدليل على ذلك - إضافة إلى القصيدة ذاتها - أنه اقتطع بعض أبياتها من إحدى قصائد السرية (٢٩٩، ٤١٣)!

والملاحظ لهذه المراحل يفاجأ بتحركها المتسارع نحو النهاية (٣ سنوات - أربعة أشهر - ثم أقل فأقل)، وقد خطر لي، من خلال دراسة هذه المراحل أنني لو اطلعت على شعره في حياته لاستطعت تحديد موعد قتله، من خلال دراسة نسبة التسارع في حركة مراحل، ووصولاً إلى النهاية.

ولم يكن غرض الغزل وحده مطية هاشم في حمل رسائل الاحتجاج والمعارضة، فقد لمسست استعائته بقصائد عديدة، بث من خلالها معارضته، عبر تلميحات غير مباشرة حول الحاكم ونظامه، متبعاً نهج المتنبي في هجائه المبطن لكافور الإخشيدي.

ونلمس ذلك في قصيدة «حول قيود اللغة»، التي يهاجم فيها رئيس المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، بسبب رؤاه التجديدية للغة العربية التي وجد هاشم فيها حرباً على التراث، كما سيأتي معنا في نهاية الالتزام القومي.

ونلمس هذا التحدي في دفاع هاشم بضرواوة عن دؤور (الأزهر) في مواجهة محاولات النظام احتواءه وإذابته من خلال قرارات تنال من حريته ومكانته واستقلالته (٣١٦):

ولكن ربّ الحق بالحق ناصِرُهُ	فما كان منصوراً بتأييد حامن
يخاف طُباها فاسدُ الحكم جائِرُهُ	عهدناه في ظَهر التجبّر شوكة
يُنازله أو تُستَقَلّ دِجاجِرُهُ	فكان إذا ما ران للظلم غيبُ
وأزعجهم ألا تليّن أواصرُهُ	أنار نفوس الحاسدين خلودُهُ

فكائن رأينا حوله من دسائس لذي غرض تمتد حقداً أظافره
ويؤكد في قصيدة أخرى دُور الأزهر في تحدي الظلم (٣٧٨):

سل موئل الأفذاذ من أشياخه	عن مَغشَرٍ كانوا به أَسَدُ الشَّرِّ
العاملين لرفعة الإسلام ما	منهم كَهَامٌ قد وَنَى أو قَصَّرا
والمبتغين رضا الإله وما ابتغوا	من حاكم عَرَضَ الحياة مُحَقَّرَا
كانوا لِمَنْ ظَلَمُوا حصون عدالة	كانوا الشكيم لمن طغى وتجبرا
ردوا غواة الحاكمين وغيرهم	لِتَمَلِّقَ الأهواء كان مُسَخَّرَا

ووردت هذه الإشارات في ختام قصيدة «معركة القناة» (٣٣٥)، حيث يقول:

طغى وقع أقدام الشعوب كريمة	على صوت جبار بغى وتوعدا
وخلف ضباب الظلم يلمع بارق	به أملٌ للائر الحر قد بدا
وأسمعُ لحن النصر في كل أمة	مكبلة فوق الشفاه تَرَدَّدَا
فمصر لنا - لا للطغاة - ومن أتى	لها غازياً لا يدرك العوذ أحمدا

فالمفردات (طغى، جبار، بغى، توعد، الظلم، الطغاة، الشعوب كريمة، الثائر الحر، أمة مكبلة) تحمل إحياءات بما يعاني الشعب الذي يقف في مواجهة النظام المتسلط.

ويبدو ذلك في قصيدة «جزار الغرب» (٣٤١) وفيها يقول:

تأملتُ في هذه الحياة فلم أجد	سوى ذل مظلوم وطغيان ظالم
وآمال قلب يُشُدُّ الخير تلتقي	إذا أشرقَتْ يوماً بأطماع جارم
وذو قوة راح يسطو بمخلب	ونابٍ على شعب وديع مسالم
جرى على من يستكين بجنده	جبان لدى القرم القوي المقاوم
حياة من الغاب استعارت شريعة	فلا يلتقي فيها الضعيف براحم

ويقول في قصيدة «دين وعروبة» (٣٦٢):

أعرفتَ الآن معنى أن تَرى	حاقداً يلبس جلد الثعلب
--------------------------	------------------------

عَرَفَ الإسلام ما غايته ما الذي يحمل للمغتصب
فمضى بالكأس مسموماً وكم يشهد الليل ديب العقب
هَمَّه أن يصبح العرب بلا عاصم كالدين عند الثوب
ويقول في قصيدة «أضواء من السماء» (٣٦٩):

ليلٌ وليس هناك غير شعاع لم يُنَّعه للمدِّجين الناعي
ما زال وضاء السنا في أمة ضل القطيع بها وضل الراعي
ويتغنَّى هاشم بأيام العزة والكرامة بقوله (٣٨٣):

وكنّا حين يأخذنا وليٌّ بطغيان ندوس له الجبينا
تفيض قلوبنا بالهدي بأساً فما نغضي عن الظلم الجفونا
وقال (٣٨٩):

ولم يتملق الحكام يوماً ولا بالحمد سبّح أو تغنّى
ونلاحظ في هذه الأبيات المختلفة إشارات لا يمكن إغفالها، تشير إلى تحدٍّ غير مُعلن من هاشم للنظام الحاكم، والجدير بالذكر أن هذه القصائد - بلا استثناء - وردت في الفترة الثانية من شعر هاشم، وهي مرحلة المعارضة الممتدة من عام (١٩٥٥م - ١٩٥٩م)، مما يدل دلالة واضحة على مغزاها المعارض، كما يدل على عدم قدرة هاشم (وعدم رغبته) على تجاهل ما يدور حوله، ورفضه السباحة مع التيار الناصري.

وقد صرح هاشم بقلّة صبره، وعجزه عن المواجهة مراراً في شعره، كقوله (٣٠١):

ويَدور همس في الجوانح ما الذي بالثورة الحمقاء قد أغراني
أولم يكن خيراً لنفسي أن أرى مثل الجميع أسيّر في إذعان
ثم يرد على خواطره فيقول:

هذا حديث النفس حين تشفّ عن بشريّتي وتمورُ بعد ثوانٍ
وتقول لي: إن الحياة لغاية أسمى من التصفيق للطغيان

انتبه لكلمة (ثوان)، فحديث نفسه الناصحة بعدم التمرد لم يصمد سوى (ثوان).

ويقول في قصيدة أخرى (٤٢٨):

وقائل لي - ينهاني وينصحني -: السجن بات قريباً منك فابتعد
إن كنتَ ذا شَمَمٍ في مَعَشَرِ جَنَحُوا للذلّ فاجنح له تَرَكَّنْ إلى رَشَدِ
فقلت: فكري، إحساسي أقتله هذا الذي لم يَدُرْ يا قوم في خَلْدي
لن يحبسوا الروح عن سحر انطلاقتها إن يسجنوني ولن يشقّي سوى جسدي
رحم الله هاشماً، كان يحسن الظن بأعدائه عندما حَسِبَ أنهم سيسجنونه ويحاكمونه!

هذه كلها دلائل على فشل هاشم في المناورة، وإذا لم يفلح في هذه المهمة مع نفسه
الناثرة المتمردة، فالأجدر ألا يفلح مع غرمائه في لعب دور السياسي المناور المحنك، هل
ظَنُّهم أغبياء، أم أنه لم يأبه لهم؟ كل المؤشرات تدل على الرأي الثاني.

تعالوا نتابع على الطرف الآخر كيف كانت مناورات خصوم الشاعر المحترفين:

تتبع الأنظمة السياسية أساليب مختلفة في معالجة المعارضين، وتولي هذا الشأن أهمية
كبيرة، هي حماية النظام الحاكم، وفيما يخص شاعرنا لم يُنظر إليه في البداية كمعارض
هطير، فهو واحد من آلاف الذين احتجوا على إقصاء رئيس الدولة (محمد نجيب)،
والمعارضة في هذه الحالة منطقية، ولذلك جاء الإجراء محدوداً، يتناسب مع المخالفة وسن
مرتكبها (نحو عشرين عاماً)، ومكانته في المجتمع (لم يكن هاشم مشهوراً)، ثم العيد كغيره
لدراسته...

وتسلطت الأنظار بعدها على هاشم بِصِفَتِهِ شاعراً موهوباً يتظره مستقبل عظيم، ومن
المناسب احتواؤه وتقريبه، ويتم أثناء ذلك - عادةً - رُصد ومتابعته بدقة لتحديد مدى استجابته
للإغراءات، فإذا حصل ذلك كان به، وإن عاد إلى المعارضة ثانية يُنظر إليه عَبْرَ معادلة
مختصرة وحاسمة:

الترهيب لم يردعه، والترغيب لم يطوّعه، لم يبقَ إلا بَتْرُهُ، مع مراعاة الأسلوب
الأنسب، لتجنب إثارة الضجة!

ولاحظنا فعلاً محاولات واضحة لتقريب هاشم، وقد أضحكني منحه جائزة الطالب

المثالي على مستوى الجمهورية، بَعْدَ فَضْله من المعهد للمرة الثانية، فإن كان بريئاً، ففضله جريمة، وإن كان مُذنباً، فمُنحه هذه الجائزة مهزلة، ومن الواضح أنهم أرادوا استرضاء بأية وسيلة، مهما بلغ حجم المفارقة المثيرة للسخرية فيما حصل، مما يعطينا صورة عن أنظمة تفتقر إلى أبسط أصول المنطق والأخلاق، ولكن كل الأساليب غدت متاحة أمام الغاية المنشودة من تقريب الشاعر، ولا حظوا الأخذاف المقصودة من هذا التقريب:

١ - تطيب خاطر الثائر المحتج، لينسى ما مضى.

٢ - احتواؤه ليصبح فرداً في جوقه المؤيدين المادحين.

٣ - ذر الرماد في العيون، بحيث تُبعد التهمة عن النظام فيما لو قُتِل الشاعر - إذا لم يتأدب - على اعتبار أن النظام يحب الرفاعي! وأكبر دليل هذه الهيات التي أغدقها عليه.

وعندما يكون المعارض شاعراً، تصبح الأولوية بعد الخلاص منه لمحاولة جمع أشعاره المعارضة والخلاص منها، ثم إخماد ذكر الشاعر، وتجنّب التطرق إليه في وسائل الإعلام المختلفة، وباختصار: يصبح المطلوب نسيانه، وبعد الخلاص من هاشم - بطريقة المناورين المحترفين، وببِدْ جانبية، وبأقل قدر من الضجة - جاء أحد المسؤولين في التربية (محمد كامل حنة) إلى بيت الشاعر بصفته مُعْجَباً (بالمرحوم)، حريصاً على تخليد ذكره، وطلب أخذ قصائده ليختار منها الأنسب للنشر، وبطبيعة الحال أخفى إخوان هاشم عشر قصائد معارضة، وأعطوه الباقي، مرتكبين خطأ فادحاً بتسليمه أصول القصائد، مما أتاح له فرصة العبث بها (١٦٠، ١٧١، ٢٩٩)، ولولا جهود المحقق الأستاذ (محمد حسن بريغش) لضاع كثير من شعر الرفاعي.

وبعد قتل هاشم أُلقي حوله ستار كثيف من الكتمان، فلم يُعْذَ يُذكر إلا نادراً، وتفاجأ هذه الأيام بندرة الأدباء والنقاد والمثقفين الذين سمعوا به، فَضْلاً عن دراسته، وَرَجِمَ الله هاشماً عندما قال (٣٠٢):

أنا لستُ أدري هل سَتُذكر قصتي أم سوف يعروها دجى النسيان

ثامناً: الرثاء

(وهو من أبلغ ما وجدناه من الفِطْنِ الذكية، والألفاظ الشجية التي تُرّق القلوب القاسية، وتذيب الدموع الجامدة)^(١).

للعربي علاقة غامضة بالحزن، تَشْعُرُ حياها أَنْ دَمَعَهُ يرقد في عينيه مترقباً، فهو إذا فرح بكى، وراجع نفسه متوجساً من شرِّ يَحِلُّ به، يمحو مسرته، أو يعادلها ككفتي ميزان، وإن حصل خيراً، بالغ في القلق والحذر، مغبة أن يمسه الحسد، أو تعدو عليه الغير، وهو يميل غالباً إلى النغم الحزين، والحكايات المبلّلة بالدموع.

(إن تمازج الأشكال المختلفة، بل المتناقضة، هو الحقيقة الشعورية التي استقرت في أعماق الكيان الإنساني منذ البداية، والتي تكشف عن ذاتها بين الحين والآخر، فحين يستبد الضحك بجماعة إلى حد الاستغراق الكلّي فيه، إذا بصوت من بينهم يرتفع معقّباً (اللهم اجعله خيراً)، وتقع هذه الجملة موقعها من الجميع، إنها لم تمنعهم من الاستمرار في الضحك، ولكن ضحكهم بعدها تنكمش نغمته انكماش الحذر، فإن دلنا هذا الموقف على شيء، فعلى أن الإنسان في قمة شعوره بالبهجة هو مدرك كذلك للوجه الآخر، للنقيض)^(٢).

ونتساءل عن السبب، أهو الحزن الذي لازم الإنسان منذ هبوطه من الجنة على الأرض؟ أم هو المأثور من النصوص الدينية والأدبية والحياتية التي تنهى الإنسان عن الركون إلى الدنيا، كقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ﴾ [القصص: ٧٦].

وقوله تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَدِرُوا عَلَىٰهَا أُنْزِلْنَا نَارًا فَأَجْعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَان لَمْ تَكُنِ إِلَّا تَمِسُ﴾ [يونس: ٢٤].

وقول الرسول ﷺ: «حق على الله ألا يرتفع شيء من الدنيا إلا وضعه»^(٣).

(١) ابن عبدربه، «العقد الفريد»، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١، ١٩٩٦م، ج ٣، ص ١٩١.

(٢) عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، ص ٣٥٢.

(٣) الشيخ منصور علي ناصف، «التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول»، دار إحياء التراث العربي، =

وقول الشاعر (أبي البقاء الرندي):

لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصانٌ فلا يُغَرِّبُ طيّبُ العيش إنساناً
وقول الأمثال العربية: (ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع)^(١)، (من كثّر ابتهاجه
بالمواهب، اشتد انزعاجه للمصائب)، (مَن ائتمن الزمانَ خانهُ)^(٢).

والرثاء من الأغراض التي تتفق مع ميول هاشم الرفاعي، فالمتمأمل في شعره يلمس في
أعماقه ظلاً من (التشاؤم الواقعي) إن جاز التعبير، وأعني به هنا تحديداً الموت. . فهو قادم لا
محالة، ويتقيّن الإنسان به وتذكّره له وذِكْرُه لا يُعَدّ في ترائنا تشاؤماً سلبياً، ولا أود أن أسمّيه
إيجابياً، فأسميته (واقعياً).

واحتلّ الرثاء حيزاً واسعاً في شعر هاشم، وتعددت ألوانه، ونبدأ برثاء الأقربين، فقد
فُجع شاعرنا بوفاة أبيه في سن مبكرة فرثاه (٨٧):

واحزّ قلبي كيف يخطفك الرديّ ويضمّ منك الجسمَ هذا البلقعُ
وفتاك كيف تركته ولمن إذن يشكو المتاعب أو إلى من يَفزعُ
تألّه قد ظلموه إذا قالوا له في يوم موتك والأقارب جُمعُ
مات الذي يرعى صباك ولا نرى عينيك تَذمّع أو نراك تَفجّعُ
حسبوا العيون تَنَمّ عن حزن الفتى والحزن أقسى في القلوب وأوجعُ

(واحزّ قلبي) كلمة ييوح لفظها بالحزن قبل معناها، يليها استفهام يحمل الأسى
والفجعية، والفعل (يخطفك) يوحى بالظلم والقسوة من الموت الذي خَطَفَ، ومن القبر الذي
طوى أعزّ الناس، ويزداد الإحساس بالقسوة عندما يترك الفقيد صغيراً في أمس الحاجة إليه،
فَعَدَتْ فجيعَةً مُضاعَفةً، فجيعة بقَدّ الكبير وأخرى بحرمان الصغير.

= بيروت، ط ٤، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م، ج ٤، ص ٣٥٦.

(١) عبدالرزاق الكيلاني، «كتاب الأمثال العربية في خدمة الحياة الاجتماعية»، مكتبة الرسالة الحديثة،
الأردن، عمان، ط ١، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م، ص ٧٣٣.

(٢) شهاب الدين محمد الإبيهي، «المستطرف في كل فن مستظرف»، دار الجبل، بيروت، ط ١، ١٤١٣هـ
/ ١٩٩٢م، ج ١، ص ٤٥.

ويخاطب هاشم والده، كأنه لا يُصدّق أنه صار في العالم الآخر، وتزداد معاناته عندما يظنّ الناس أنه غير آبهٍ لفقد أبيه، خُدِعُوا بالظاهر وغَفِلُوا عن الحزن الراقد في قلبه، وهو أفسى وأمرّ، فالدمع يطفىء اللوعة، بينما الفجیعة تُذهل العقل وتُشعل الفؤاد.

ونلاحظ دلالة استخدام الشاعر ضمير الغائب في الحديث عن نفسه (فتاك، تركته، يشكو...) وكأنه ضاع بفقدان والده.

ورثي هاشم طفلة صغيرة بقوله (٢٩٧):

أنشودة في فؤاد الدهر غناها وزهرة عبّقت بالروض رياها
راشت لها في نضير من طفولتها يدُ المنية سهماً في حناياها
ماراعنا وهي فوق الغصن ناضرة إلا ذبول المنايا قد تغشاها

يبدأ الشاعر برسم صورة وردية للفتاة التي أتى بها الدهر نغماً عذباً، سجد الأهل به (أنشودة)، فجَمَعَ للفتاة جملة من المحاسن، جمال الصوت واللون والرائحة (زهرة عبّقت)، حتى إذا تمّ لها الحُسن، وسعد لها أهلها، جاءها الموت قاسياً لم يرحم طفولتها، ويوضح الشاعر انقلاب حالها من نضارة الحياة إلى ذبول الموت في مقابلة تُشعرنا بقسوة الموت وشدة الحزن.

ورثي هاشم الأديب مصطفى صادق الرافعي في ذكرى وفاته (١٣٧):

تلك الروائع قد خلّفتها قمماً من الفنون جَلّت أمجاد ماضينا
تألّقت في رُبا الإسلام معرفة وأشرقت في فَم الدنيا عناوينا
للدين والضاد قد سطرتهَا عُمداً لمّا عرفتهما أقوى صياصينا
هذا من الذل والأغلال يعصمنا وتلك تحفظُننا روحاً وتكويننا

لأنّ الفقيّد كاتب ركّز هاشم في رثائه على مكانته الأدبية وإبداعاته، فبين ما تميّزت به كتب الرافعي من إحياء الأمجاد القديمة، في هذا العصر الذي يعاني من التيه والحاجة إلى من ينير له سبيل الخلاص، فقد حوّت كتبه أسمى العلوم وأنفعها، وتتسم الأبيات بحسن التقسيم والتعليل في بيان فضائل الكتب، فهي تركز على فوائد الدين واللغة، وهما أساسان في حفظ الأمة.

ولا يكتفي هاشم بالثناء الفردي المحدود، فينتقل إلى آفاق أوسع، ويرتاد ألواناً أخرى من الرثاء، فقد بكى مدينة (قنا) التي دهمها السيل فدمرها، وشرّد أهلها (٢٩٤):

قنا، هل رأيت الحشر كيف لهُولهُ يَفْرُ الفتى عن صَخْبِهِ والأقاربِ
قَضَوْا ليلَهُم قد كَحَل النوم جَفَنَهُم على أمل بالخير لا بالنوائبِ
فما طلعت شمس ولا أشرق الضحى على غير فَرَار من الخطبِ هاربِ
يكاد وهولُ النائبات يُلْفَهُ تضيق عليه الأرض ذات المناكبِ

يحاور الشاعر المدينة المنكوبة متفاعلاً ومتعاطفاً معها، فيناديها ويسألها سؤال المحزون القَلِق، ويربط بين الكارثة وبين يوم الحشر، لفجاعة المصيبة التي أذهلت المنكوبين، وشغلَتْهم بأنفسهم عن أهلهم، وبيّنت قسوة الكارثة التي حلّت بهم، وهم نائمون مطمئنون، يحلمون بالخير، فإذا بالسيل يُدركهم فلا يجدون مهرباً مما يوحى بقسوة المصيبة، وغدّر السيل الذي يجتاح الآمنين الأبرياء من دون إنذار.

ويستعين الشاعر بالاقتراس القرآني لبيان وقْع الكارثة، في قوله (تضيق عليه الأرض ذات المناكب) مستفيداً من الآية الكريمة ﴿صَافَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾ [التوبة: ١١٨]، وتجد الوصف الحي لتأثير الكارثة على أهل المدينة من خلال الألفاظ (فرار، الخطب، هارب، هول النائبات يُلْفَهُ، تضيق عليه الأرض).. كأن القارىء يشهد صُوراً أمامه، يبدو فيها الناس سُكاري، وما هم بسكاري، ولكن الخطب أذهلهم.

ويوسّع هاشم دائرة الرثاء لتعمّ الشعب الذي يعاني من الاضطهاد، يقول على لسان أم تخاطب ابنها الذي قُتِل أبوه بيد الحاكم الظالم (٣٩١):

غَدُكَ الذي كُنَّا نؤمِّل أنْ يُصَاغ من الورودِ
نَسْجوه من نار ومن ظُلمٍ تدجج بالحديدِ
فلِكُلِّ مولود مكانٌ بين أسراب العبيدِ
المُسْلِمِينَ ظهورَهُم للسوط في أيدي الجنودِ
والزاكمين أنوفَهُم بالتُّرْبِ من طول السجودِ

يرسم الشاعر صورة مأساوية لأسرة سطا الظالم على مُعيلها، وأحاط مستقبلها بالضباب والظلام، وعندما يَجْمَع المشهد أماً تخاطب طفلاً تُحس لأول وهلة بالإشفاق على الضعيفين، وتؤدي المقابلة دَوْرًا في إبراز مدى الظلم بحق طفل تحولت أحلامه الوردية إلى النقيض، نار وظلام وعذاب، حتى النار التي تُعَذَّب بالحرق، لم يُقيدوا من نُورِها، فالظلمات تتابها، كأنها نار جهنم التي لا يضيء شَرُّها، والأطفال الأبرياء الذين وَلَدَتْهم أمهاتهم أحراراً وَجَدُوا أنفسهم يَقِفون مع أهلهم في سِلْك العبودية، دلالة على شمول الظلم.

ويتساءل الإنسان عن جريمة هؤلاء الذين ينالون صنوف العذاب، فيُفَجَع مرة أخرى بمفارقة مذهلة حين يَعلَم أنهم الأتقياء الأنقياء، مما يدل دلالة صارخة على سيادة شرعية الغاب والكفر في آنٍ.

ونأتي الآن للحديث عن لون من الرثاء يسمى (رثاء النفس)، نلمسه في أكثر من موضع لدى قراءتنا شعر هاشم، كأنه شعر يَقْصُر عُمره ودنوَّ أَجَلِه، مما يُمكن أن نُطْلِق عليه الحاسة السادسة أو نور البصيرة، فكيف لِشاعر في أوائل العشرين غير مُبتلى بمرض، ولا مطلوب في دم أن يترقب الموت على مدى سنوات طويلة، وكأنه معه على موعد؟ ومن هذه الأشعار قوله بعد وصف ألوان المسرات (عام ١٩٥٢م) (١٥٧):

قريباً تَظْلِم الدنيا وتمضي بهجة العمر

ومرة أخرى يقول بعد تذكره الأيام الجميلة (١٩٥٤م) (٢٦٩):

هي الأيام لا تُبقي عزيزاً وساعات السرور بها قليلة

إذا نشر الضياء عليك نجمٌ وأشرق فارتقب يوماً أفولاً

وقوله (١٩٥٥) (٣١٥):

حزنتُ على أمل باسم يكاد يُهدم بنيائهُ

على صادق غرِدٍ أصبحَتْ تُصاغ من الشجر الحائهُ

وقد عَلِمَ الدهر أتى الغداة على مذبح المجد قربائهُ

مقادير تجري بأحكامها وما ينفع العبد كُفرائهُ

وقوله عام (١٩٥٨م) (٣٦٦):

أنا يا بني غداً سيُطويني الغسقُ

لم يبقَ من ظلِّ الحياة سوى رمقُ

وذلك إضافة إلى قصيدة كاملة سيأتي ذكرها لاحقاً بعنوان «رسالة في ليلة التنفيذ» قالها

عام ١٩٥٩م.

إننا إذن أمام شاعر ذي سمّت خاص، وحسّ دقيق، فكانه أحسَّ أنَّ الآتي من عمره قليل، فنسجَ على منوال الكبار، وقال كلماته الأخيرة قبل أن يغادر مسرح الحياة، وقد خطَرَ لي بدايةً أنَّ هذه الإشارات جاءت متأخرة بسبب تشاؤمه من عهد يكبت الحرية، ويبطش بالمعارضين، ولكنني عدلتُ عن هذا التصور بعد قراءة ما كتَب سنة ١٩٥٢م، و١٩٥٤م.

وبين أيدينا قصيدته «رسالة في ليلة التنفيذ»، كتبها الشاعر على شكل رسالة أو وصية، يخطُها لأبيه سجينٌ محكوم بالإعدام، علماً بأنَّ الشاعر حصل بها على الجائزة الأولى في مهرجان الشعر العربي الأول في دمشق عام ١٩٥٩م، وقُتل في العام نفسه، ليكون مصرعه ترجمة مأساوية لرسالته التي يرثي فيها نفسه:

أبتاه ماذا قد يخطُ بناني	والجبلُ والجلاد مُنتظرانِ
هذا الكتاب إليك من زنزانة	مقرورة صخرية الجدرانِ
لم تبقَ إلا ليلة أحيابها	وأحسَّ أن ظلامها أكفاني
ستمر يا أبتاه لستُ أشك في	هذا وتحمل بعدها جثمانِي

يأتي النداء يحمل أشجاناً (أبتاه)، والاستفهام الحائر عما يمكن لإنسان يودّع الدنيا أن يقول، وهو في ختام الرحلة، ولحظات الوداع، بانتظار النهاية، إن الزمن كله يُختَزَل في هذه اللحظات، والكلمات التي قيلت على مدى السنوات الماضية تُصقَّى وتُختَصَر في كلمات معدودة، هي أشبه برسالة وداع، أو وصية يلفظ الشاعر أنفاسه الأخيرة مع حروفها الأخيرة.

برودة الموت تسري قبل حصوله ووصوله: برودة الزنزانة والصخر والجدار، فهي تناقض حرارة الحياة، ودَفءَ الوالد الذي أنعم على ابنه بالحياة، كما أنعم عليه بدفء العاطفة والمحبة والحنان، وهو يحمله صغيراً ويحضنه ويُسّمه، وعندما ينقطع الرجاء من حصول هذا الدفء الحيّ، لم يبقَ أمام السجين إلا طَلَب ما يتبقّى منه عندما يموت، ويحمل والده جثمانه

فيقتبس من دفته الأخير قبل أن يؤول إلى برودة القبر!

والذكريات تَمُور في وجداني الليل من حولي هدوء قاتل
في بضع آيات من القرآن ويَهْدِنِي أَلْمِي فَأَنْشُدُ رَاحَتِي
دَبَّ الخشوع بها فهزَّ كياني والنفس بين جوانحي شفافة
إلا أخيراً لذة الإيمان قد عشتُ أومن بالإله ولم أذق

يُطبِقُ الليل الأسود عليه، ويصبح هدوؤه نذيرَ شؤم يوحى بجمود الموت وخمود الحياة، فيحاول السجين بعث الحركة وتحطيم الجدران المُحِيطَةِ المحيطة به، فيجد عزاءه في الذكريات التي تَمُور وتَدور في وجدانه، أخيراً حَصَلَ على شيء يتحرك ليُنهي جمود الموت، ولن يستطيع الجلاد حرمانه من هذه النعمة، فالوجدان والذكرى خارج الأمر.

ولا تدوم هذه النعمة طويلاً، فالواقع أقوى من الخيال، وأقسى، والموت على بُعد خطوات، فلا مَقَرَّ منه، ويقوده يَقِينُهُ هذا إلى التفكير بالرحلة المنتظرة إلى العالم الآخر، فإذا بَفَتْحٍ جديد، يُحرره من الأرض، ويرتقي به إلى أعالي السماء، فلا يَطَالُهُ قَيْدٌ، ولا يَحْذَهُ حَدٌّ: الله!

فالموت الذي يتربص به ويتهدده، يَحْمِلُ في جُعبته نقيضه، النهاية والبداية تقترنان ها هنا في آن، نهاية الحياة الدنيا تعني بداية الحياة الآخرة، التي طالما عَمِلَ لها، وتمتَنى نعيمها، وهُنا ينعتق السجين من أغلاله وهو يرسِف فيها، ويتحرر وهو محصور، فيستنهز الفرصة ليزداد قُرْباً من الله العلي الكبير، الذي يمنحه من القوة والدفء والحياة ما عجز عنه أقرب البَشَرِ إلى قلبه.

نادى السجين أباه، فلم يُعِنْ عنه شيئاً، فنادى ربه، فإذا به يفتح له الآفاق، فنشفَ روحه وتعلو بلا قيود، وإذا الحياة والحركة تعودان من جديد (دب، فهز)، لقد اهتدى إلى المفتاح الرباني الذي يفتح كل باب، ويوسع الرحاب: الإيمان مكانه القلب الصغير، وميدانه يمتد إلى أعالي السماء، ولم يَقْتَصِرْ دَوْرُهُ على تحرير السجين، بل مَنَحَهُ لذة لم يعرفها من قبل، ونلمس النتيجة المباشرة لهذه اليقظة العلوية:

شكراً لهم أنا لا أريد طعامهم فليرفعوه فلسْتُ بالجوعانِ

يألها من نقلة كبرى، هذا السجين الخائف الضائع المَقرور الضعيف ينتفض فجأة كعملاق، وأوّل بوادر تحرّره كلمة (شكراً)، إذأً لقد تحرّر من إحساسه بالقهر والظلم والاستعباد، وعلا فوق ذلك كله ليشكر مَنْ سينقله من العالم الأدنى إلى العالم الأعلى، بعد تعرّفه عليه، وتشوّقه للوصول إليه، ليس ذلك فحسب، لكنه يترفع عن الطعام (أنا لا أريد طعامهم)، تَحَوّل القرار من الجلّاد إلى السجين فجأة، فإيمانه يُشره بخيرات الجنان، وبذا لَمَسْنَا النقلة السامقة التي مَنَحَهَا الإيمان للسجين المسكين، ونلمس الاستعلاء في فعل الأمر (فليرفعوه).

ويترك المشهد الأرضي - الطعام - أثراً يُسكن اليقظة الروحية التي تَكُونُ أشبه بنفحة ربانية، يتأمل السجينُ الطعامَ المائل أمامه، وترسم في مُخيلته صورةً تُشبهها شكلاً، وتُغايرها حسّاً ومعنى: طعام أمة.

هذا الطعام المُرُّ ما صنَعته لي أُمّي ولا وضعوه فوق خُوانِ
كلّاً ولم يشهده يا أبتّي معي أخوانٍ لي جاءاه يستَبِقانِ
مَدّوا إليّ به يداً مصبوغة بدمي وهذي غاية الإحسانِ

وبرغم كون السجين لم يقرب الطعام، فهو يَحْكُمُ بمرارته، مما يدل على مقصد خارج نطاق التذوّق، فتناولُ الطعام ليس عملاً آلياً يُقصد منه مُجرّد سدّ الجوع، إنه أُنْس، ومودة، ومعاشة وعافية، هذا ما لم يجده هنا، أين وجده؟ يتذكر السجين طعام أمّه الحبيبة، وقد يُقال:

أما أغنى السجين الموت الذي يترصّده عن ذكر الخُوان؟ وأرى الخوان هنا ذا دلالة دافنة ولمسة تحمل معنى الأسرة، ولذا تلا هذه الكلمة ما يقترن بها في طعام البيت: أخوان جاءا يستَبِقان للوصول إلى طعام الأم الطيّب، رجع للسجين حينئذٍ لدفع الحياة الأسرية، والتقى النقيضان: الخيال العذب، والواقع المرّ، فخيّل إليه عندها أنّ اليد التي قدّمت له طعام السجن هي ذات اليد التي ستقوده في غدٍ إلى الموت، فعافت نفسه الطعام.

ونلاحظ تكرار أدوات النفي (ما، لا، كلّاً، لم) معبرة عن حالة النفور التي يُحسُّ بها، وتُجد المفارقة في البيت الأخير، عندما يتخيّل اليد التي تقدّم الطعام له - وفي ذلك مظنة الإحسان - كأنها مصبوغة بدمه، وهي صورة موحية بالنفور.

ويتلوّث الجوّ من جديد، فينشغل السجين بهواجسه عندما يعكّر صفّوه رنينُ سلاسل
الجلاد، كأنه يذكرّه بالموعد المنتظر :

والصمت يقطعُه رنينُ سلاسل عبثتْ بهنّ أصابع السجّانِ
ما بين آونةٍ تَمُرّ وأختها ويعود في أمنٍ إلى الدورانِ
يتفقد السجان صيّدَه، ليطمئن على وجوده في القفص، بنظرات مُرعبة، ويعبث
بالسلاسل، في حرمة تجمّع النقيضين، فالسجان يلهو بالحركة، والسجين يُزعجه الصوت،
وتزداد معاناته مع السجان، صورةً وصوتاً، فيخاله شيطان الموت، همّه الإيذاء والقتل بلا
رحمة أو إنسانية، ثمّ يَحْصُل انقلاب مُفاجيء، وهو من سمات القلق والتوتر، مما أجاد
الشاعر التعبير عنه في تصوير الحالة النفسية لسجين محكوم بالإعدام :

أنا لا أحسُّ بأيّ حقد نَحْوَه ماذا جنيتُ فتمسّه أضغاثي
هو طيب الأخلاق مثلك يا أبي لم يَبْدُ في ظمأٍ إلى العدوانِ
لكنه إن نام عَنّي لحظَةً ذاق العيالُ مرارةَ الحرمانِ
فلربما - وهو المروّع سخنةً - لو كان مثلي شاعراً لَرثاني
أو عاد - من يَدري - إلى أولاده يوماً ودُكّر صورتي لبكائي
يعود السجين للارتقاء بحسّه، والاتساع بأفقه، فيدرك أن السجان - وإن قَتَله - مجرد
موظّف، يسعى إلى كسب قُوّته لإطعام عياله، فهو أب، وهنا يتذكر السجين أباه الطيب الذي
تعب وسهر على رعايته وأسرته، فتقلب الصورة ويصبح السجان أباً طيباً (لم يَبْدُ في ظمأٍ إلى
العدوان!).

طرح الوالد ظلّه على السجان فعَيّر الابن نَحْوَه من شيطان إلى إنسان، مظهره القسوة
وحقيقته أبوةٌ رحيمة، فهو قد يكيه عندما يرى أولاده في البيت، ويتذكر أن السجين أيضاً وَلَدٌ
مثلهم، فيراه في عيونهم كما رآه السجين في خيال والده الحنون، ويلتقي النقيضان في حس
السجين، قمة المعاناة والظلم، وقمة التسامح والإنسانية، وسبب هذه الرفع هنا صورة الوالد
التي تسللت إلى المشهد.

ولأول مرّة نَجِد في القصيدة ما يُفصح عن شخصية السجين - شاعراً مثلي - لقد حاول

هاشم الرفاعي الاختفاء وراء شخصية السجين المتخيلة، ثم ظَهَرَ لنا يوضح أنه يقصد نفسه، مما يعني - تلقائياً - سقوط الادعاء بأن القصيدة قيلت بمناسبة أحداث في العراق زمن عبدالكريم قاسم كما زعم (محمد كامل حنة) (٢٩٩)، الذي كلفه النظام بإعداد ديوان هاشم بعد قتله!

وعلى الجدار الصلب نافذة بها معنى الحياة غليظة القضبان
قد طالما شارفتها متأملاً في الثائرين على الأسى اليقظان
فأرى وجوماً كالضباب مُصَوِّراً ما في قلوب الناس من غليان
نفسُ الشعور لدى الجميع وإنْ هُمُ كَتَمُوا وكان الموت في إعلاني

يتوقع القارئ إحساس السجين المطل من النافذة بالشوق إلى الحرية في الخارج، لكنه عندما يتأمل لا يُمَيِّز بين الداخل والخارج، في الداخل جدار صلب وحياة (غليظة القضبان)، وفي الخارج ثورة محبوسة في القلوب تغلي على الظلم والاستبداد، كيف عَلمَ بها؟ هل أخبره أحد؟ مُطْلَقاً، إنَّ الأفواه مكَمَّمة، لكنه رآها منعكسة على وجوههم الضائعة الحائرة الكاظمة لمشاعرها خوف البطش، فهي تبدو غامضة كالضباب يُخفي ما في القلوب، هذا هو الفرق بينه وبينهم: لقد آثروا السلامة ولزموا الصمت لينجوا بأنفسهم مُبدين إذعاناً، خلافاً له، فَوَجَدَ الراحة في سجنه الصغير وفاء لتضحيته، ووجدوا العبودية في سجنهم الكبير جزاء إذعانهم!

وتعبّر الألفاظ عن قسوة السجن (جدار صلب، غليظة القضبان)، ونرى وجوم الناس مرسوماً حائراً ضائعاً كبخار متصاعد من مِرْجَلٍ يَغْلِي في قلوبهم، في تعبير دقيق عن أثر الإرهاب على الإنسان، مرجل في الداخل يغلي، وذهول عاجز في الظاهر، والمعنى يحمل نقيضين، وما أكثر المتناقضات في القصيدة، لأن الفكرة كلَّها قائمة على مفارقة كبرى: إنسان يعشق الحرية والحياة الكريمة لنفسه وشعبه يُقَيِّدُ وتُزْهَقُ روحُه!

ونأتي للبيت الأخير الذي يحمل سرّاً من أسرار القصيدة وقائلها، ونقف أمام قوله في الشطر الثاني:

وكان الموت في إعلاني

فهاشم قُتِلَ لأنه نَقَلَ إحساسه وموقفه من النظام، كما نقل شِعْرُه من السرِّ إلى العلن،

والقصيدة هذه التي قتلته كانت من قصائده السريّة، فأخرجها إلى العلن، وأيّ علن؟ قَمّة العلن، مضى بها إلى سوريا، ليقرأها على مشهد ومسمع من الألوف، الذين نَقَلُوا المشهد إلى الملايين بعد فوز القصيدة بالجائزة الأولى! فكان الموت.

ويدور هَمَسٌ بالجوانح ما الذي بالثورة الحمقاء قد أغراني
أو لم يكن خيراً لنفسي أن أرى مثل الجميع أسيرُ في إذعانِ
ما ضرّني لو قد سَكَنْتُ وكَلَّمَا غلب الأسى بالغتُ في الكتمانِ
هذا دمي سيسيل يجري مُطْفِئاً ما ثار في جَنَبِيّ من نيرانِ
وفؤادي الموار في نبضاته سيكفّ في غِدِه عن الخفقانِ
والظلمُ باقٍ لن يحطّم قيده موتى ولن يودي به قرباني
ويسير ركب البغي ليس يقصيره شاة إذا اجتئّت من القطعانِ

تُحدّث السجين نفسه: ما ضرّه لو أذعنَ كالناس وسَلِمَ مثْلهم، إنه يدفع ثمناً غالياً لتمرّده، ونيرانه التي شَبَّتْ ولم يطفئها بخنوعه ستطفئها دماؤه المسفوحة، وفؤاده الذي يَمُور في ثورة وغضبٍ على الطغيان، فلم يكن يحجّ جماحه بنفسه، سيوقَفُ خفقانه عُتوةً، ثم تذهب تضحيتُه هباءً، لأن الظالم لن يشفق على فرد من شعبه الذي يَعدّه كالقطيع.

الهمس يوحى بالسوء، لأن الخير يرفع رأسه وصوته، كما يوحى بالخوف، ليس من القمع، فالنظام يَسْعُد بهذا الرأي الذليل، إنما الخوف من إباء الشاعر وعزّته، ويترك الشاعر حديث الهمس يَصِل إلينا بأمانة مُعَبِّراً عن وجهة نَظَر استمعَ إليها حتى النهاية، لنذكر أنه لم يكن غِزاً عندما أقْدَمَ، بل يعرف الحقائق كلها، وقد عدّ الهمسُ ثورةَ الشاعر حمقاء لأسباب:

١ - لأن الجميع أذعن ورضي بالواقع.

٢ - لأن العاقبة بالغة السوء (دمي سيسيل).

٣ - التضحية بلا معنى، لأن (الظلم باق).

ودَعَوْنَا نَقْفَ أمام قوله:

هذا دمي سيسيل يجري مُطْفِئاً ما ثار في جنبيّ من نيرانِ

ما الغريب في البيت؟ الشاعر يحدثنا عن سجين محكوم بالإعدام، ويرسم لنا وسيلة تنفيذ الحكم:

وأكون بعد هُنيهة متأرجحاً في الجبل مشدوداً إلى العيدان
الشنق وسيلة تنفيذ الحكم، وهو لا يسفك دم المُعْدَم، فما حكاية الدم التي تخترق
النص مرةً بعد مرة؟

مَدُوا إِلَيَّ بِهِ يَدًا مَصْبُوغَةً بدمي وهذي غاية الإحسان
دَمْعُ السَّجِينِ هُنَاكَ فِي أَغْلَالِهِ وَدُمُ الشَّهِيدِ هُنَا سِلْتَقِيَانِ
في لحظات تَجَلُّ نورانية مذهلة، تخترق أبيات الشاعر وحكاية شنقه هذه الإشارات
الخفية، كأنها تقول له ولنا من دون وعي منه: إن نهايتك يا هاشم لن تكون شَنْقاً كما تتصوّر
وتُصوّر، نهايتك ستكون بسفك دمك! وإذا رجعنا إلى الديوان لتبيين نهاية هاشم سنقرأ ما
يلي:

(استُدْرِج الشاعر إلى خصام مصطَنع في ملعب النادي، وطُعِن بالسكاكين، ويشاء الله
أن يموت الشاعر، الذي لَحِقَ بِمَنْ طَعَنَهُ، ليُثَارَ لِنَفْسِهِ، حتَّى نَزَفَتْ دِمَاؤُهُ، وَسَقَطَ مَيِّتاً) (١٤).

لاحظ أن حديثه عن دمه يتصل بالفاظ تؤكد نِسْبَتَهُ إليه (هذا دمي، بدمي، دم الشهيد
هنا)، والأعجب أن الشاعر تلقى طعتين: الأولى في جنبه، كما أشار بقوله (في جنبي من
ثيران)، والطعنة الثانية في قلبه (وفؤادي الموار في خفقانه)، فالبيت الأول يوضح الطعنة
الأولى وما جرى أثناءها، والبيت الثاني يصور الطعنة الثانية القاتلة! هذا هو الإلهام، وسنفصل
الكلام عنه في نهاية الفصل الثالث بإذن الله.

وَنَشَمَ فِي حَدِيثِ النَّفْسِ أَنْفَاسُ الْمَهَانَةِ تَسْلُلُ بَيْنَ الْأَلْفَاظِ الْمُتَصِلَةِ بِالشَّعْبِ: (هَمَسَ،
الحمقاء، إذعان، سَكَنَ، الْأَسَى، الْكَتْمَانُ، سِيكُفٌ، شَاةٌ، اجْتَنَّتْ، الْقَطْعَانُ).. بينما يبرز
الاستعلاء في طَرَفِ الْحَاكِمِ (الظَّلْمُ بَاقٍ، قَيْدُهُ، رُكْبُ الْبَغْيِ).

هذه وساوس النفس المقهورة تحاول أن تَجِدَ مَسَوِّغاً للعود إيثاراً للسلامة، عندما
تصوّر الشعب عاجزاً مهيناً لا حول له ولا قوة، وبالمقابل تصوّر النظام الحاكم عاتياً عالياً
قادراً.

هذا حديث النفس حين تَشْفَعُ عن
وتقول لي: إن الحياة لغاية
أنفاسك الحَرَّى وإن أُخمدتْ
وقروح جسمك وهو تحت سياطهم
دفع السجين هناك في أغلاله
حتى إذا ما أُفِعمَتْ بهما الرِّبا
وَمِنَ العواصف ما يكون هبوبها
إن احتدام النار في جوف الثرى
وتأبَع القطرات ينزل بَعْدَه
فيموج يقتلع الطغاة مزمجراً

بَشَرِيَّي . . وَتَمُورُ بَعْدَ ثَوَانٍ
أَسْمَى مِنَ التَّصْفِيقِ لِلطُّغْيَانِ
سَتَظَلَّ تَغْمُرُ أَفْقَهُم بِدُخَانِ
نَسَمَاتِ صُبْحٍ يَتَّقِيهِ الْجَانِي
ودم الشهيد هنا سيلتقيان
لم يبقَ غيرَ تَمَرْدِ الْفِيضَانِ
بعد الهدوء وراحة الرِّبَانِ
أَمْرٌ يُثِيرُ حَفِظَةَ الْبَرْكَانِ
سَيَلُّ بِلِيهِ تَدْفُقُ الطُّوفَانِ
أَقْوَى مِنَ الْجَبُورِ وَالطُّغْيَانِ

ثار على همس النفس الأمانة بالسوء فوراً (بعد ثوان)، لأن الذل ليس ديدنها، وسمى حديثها تعبيراً عن بشريتها، كأنه يلتمس لها شيئاً من العُذْر لأنها فكرت (ببشرية) أي كما يفكر البشر، وأبلغ دليل على ذلك إذعان سائر البشر، وتوقف أمام هذا التعبير العجيب (بَشَرِيَّي) لنطرح سؤالين، الأول: ما ضد بشريته؟ أجاب في البيت التالي: (إن الحياة لغاية أسمى) إنه السمو والارتقاء إذن! والثاني: إذا كانت بشرية هاشم التي تلتقي مع سائر البشر تدوم ثواني، فكم يدوم سموه؟ بقية العمر، ومن خلال متابعتنا هذه المواجهة غير المتكافئة بين ميراث عُمَر وهَمْسِ ثَوَانٍ يجب أن ندرك فوراً بأن السمو يعلو ويقهر الإذعان البشري.

ومرة أخرى نقف لنسأل أنفسنا: من هو هذا الشاعر؟ ما معدنه؟ إنه يرتقي ذُراً لا يصلها إلا قلة من الخلائق (وهكذا عندما نصل إلى عبارة عظام في الأدب علينا أن نَخْلُصَ إلى أن أمثال هؤلاء الرجال - رغم كل أخطائهم - يرتفعون عالياً فوق هامة البشر . . . إن الإنسان الجليل ليرتفع بنا تجاه عظمة الإله الروحية)^(١).

(١) بنيلوبي مري، «العبقرية»، «عالم المعرفة» (٢٠٨)، «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»، الكويت، ١٩٩٦م، ص ٣٧.

وكان الشاعر يسمع من يقول: حسناً، أخبرنا إذن عن حلك العلوي لمأساتنا طالما لم تعجبك بشريتنا، فيرسم لنا تصوّره للخلاص: لا بد من التضحية، ولكنها لن تضيع هباء، سنجعل من جُثثنا مركباً يقودنا نحو الحرية، وتشكل الأبيات ثنائيات ضديّة تجعل من الطرف الضعيف المظلوم قوّة قادرة على التحدي والثأر، فالأنفاس المحترقة ستشكّل دخاناً يُخيف المجرمين، والجروح الملتهبة المتفجرة بالدماء الحمراء ستشرق كالصباح، وستلتقي أنهار الدموع المتساقطة مع الدماء النازفة من المظلومين لتشكّل فيضاً هائلاً، وتوحي الصوّر بما يُخيف الجناة، فقهرهم سيّزيد فيضان السيل قوّة، لأن مداده الدماء والدموع، فكلما زادت الضحايا عظم الخطر.

ويُحس السجين أنّ الفكرة لم تُقنع البشر، فيضرب أمثلة تقرب المعنى (العلوي) لهم: إذا تحدثتم عن الهدوء الحاصل اليوم فالهدوء لا يتحول عادة دون العواصف، وإن قلتم إن الناس في رغب، وغضبهم مجرد شعور محبوس في صدورهم، فالبركان المكبوت تحت الثرى لا بُدّ أن ينفجر، وإن تعلّتم بقلّة الجهود المجابهة للطغيان، فاعلموا أن قطرات المطر المتساقطة عندما تتجمع تُجري سيلاً، وتجمّع السيول يبعث طوفاناً يفوق الطغاة قوة وعنفاً، ويمضي السجين في أناة يشرح ويعلّل ويقرب الصورة للبشر ليستوعبوا منطق الشاعر العجيب.

ونلمس في الأبيات عمق إحساس هاشم بالألم والاضطهاد، خاصة في البيت الأخير، لأن وفرة الجهود التي يبذلها الإنسان في استعداده لمواجهة خصمه تدل على جبروت الخصم وخيطة وسطوته، ونلاحظ في الأبيات وفرة الصوّر، لأن الشاعر يوظفها براهين يحاول من خلالها تقريب الفكرة للسامعين وإقناعهم برؤيته للخلاص من خلال المواجهة والتضحية، لا الاستسلام، فهو حريص على بعث الأمل في صدور الناس، لأنه يدرك أن اليأس أخطر ما يواجه الثائرين، كما هو أغلى أمنيات الظالمين.

ويتاب الشاعر القلق من جديد، ومن أجدر بالقلق من محكوم بالإعدام؟!

أنا لست أدري هل ستذكر قصتي	أم سوف يعروها دجى النسيان
أو إنني سأكون في تاريخنا	متأمراً أم هادماً الأوثان
كل الذي أدريه أنّ تجرّعي	كأس المذلة ليس في إمكاني
لو لم أكن في ثورتي متطلباً	غير الضياء لأمتي لكفاني

أهوى الحياة كريمة لا قيد لا إرهاب لا استخفاف بالإنسان
فإذا سقطتُ أحمل عزّتي يغلي دم الأحرار في شرياني
انقطع الحديث مع البشر فجأة، والتفتَ الثائر لنفسه، والأمر لا يحتاج إلى عناء لفهمه،
فالبشر - كما كان متوقّعا - آثروا السلامة وتركوه وحيداً في الميدان، وعندها أصبح الحديث
عن حكايته كتاريخ مضى لا حاضر حيّ (هل ستذكر قصتي)، لم يعد يرجو من أحد مساندته،
ولكن هل يطمع منهم بالحد الأدنى من حقه؟ الذكرى، ولأن تجربته مع البشر مرّة فهو لا يعرف
إن كانوا سيحققون له هذه الأمنية الضئيلة (صدقتُ مخاوف هاشم، فقد كاد يُلغى من الذاكرة)
فيتساءل - بينه وبين نفسه - إن كان التاريخ سيصنّفه في صف الخونة أم سيوفيه حقه، ومن
الواضح أن هاشماً فقدّ الثقة فيمن حوله، وقد ورد ذلك في كثير من أشعاره.

وقف هاشم في الميدان متجرّداً شامخاً فرداً، فعاد يتحدث عن نفسه فحسب (أدريه،
تجرعي، إمكاني، ثورتي، أمتي، كفاني، أهوى، .. إلخ) حتى الثورة والأمة، نسبهما لنفسه،
لأن الجميع سلّم وركع، بينما بقي هو صامداً سامياً، فأصبح له حق السيادة على مَنْ ضَعُفَ
وَجَبُنَ.

ونلمس أسلوب الحسم في أربعة الأبيات الأخيرة، وخاصة قوله: (كل الذي أدريه)،
وكانه لا يريد أن يشغل فكره بأي هاجس يعيقه عن السير فيما أراد، بعد الحيرة في البيتين
السابقين، وتذكروا من خلال البيتين الثالث والرابع ما قلنا في باب الفخر عن المهمة التي توكّل
بها الشاعر، ورصد حياته لأجلها، إنها الرسالة الهاشمية: ردّ الذل عن النفس، ورفع الظلم عن
الناس.

وتبدو لنا إشراف هاشم البطولية في مفرداته (ثورتي، الضياء، كريمة، عزّتي،
الأحرار)، فالشاعر يَحْصُلُ على الراحة بقراره الحاسم، وأجاب عن تساؤله الحائر عما يمكن
أن يقال عنه، فمسيرته لا تحمل سوى الإباء والضياء والكرامة الإنسانية والعزّة والحرية، ومهما
قيل عنه فهو أدري بذاته، وإذا كان يرتقي عن البشر بموقفه وتضحيته، من دون أن يعوقه
فِعْلُهُمْ، فلم يشغل نفسه بقولهم؟ ونقف أمام بيت ثانٍ يشكل مَفْصَلاً مهماً في قصيدته، ويبين
فيه مقصده:

أهوى الحياة كريمة لا قيد لا إرهاب لا استخفاف بالإنسان

فالحياة التي يهواها ما كان فيها كرامة وحرية، فإذا لم يجدها لم تعد الحياة تعنيه، ويخطر له البديل، الموت، فيرحب به في البيت الأخير، بما يحمل من تصوّر سامٍ للانتقال إلى العالم الآخر الخالي من الذل والعجز والظلم، إنه يرتقي بالموت فوق البشرية التي ترنّاع منه، وتضحى بكل غالٍ في سبيل تجنّبه.

(حين يقودنا العبقري في ساحات معركة الحياة نطلّ عليها بحرية، كما لو كان المجد أو حب الوطن يسيران أمامنا برايات خفاقة... وفي كل مكان يحرر العبقري الحياة، ويجمل الموت... ويصالح الحياة البائسة بالمعنى الأثيري^(١)).

وتجد الشاعر ينسج خيوطاً تجمع بين السقوط والعزة، وبين الموت وغلّيان الدم الحر، مؤلفاً علاقة علوية جديدة (هاشمية)، فإذا السقوط ليس سقوط مذلة أو هزيمة، والموت ليس مؤشراً نهائياً سلبية. ونصل إلى وصية الشهيد المنتظر:

أبتاه إن طلع الصياح على الدُنى	وأضاء نور الشمس كل مكان
واستقبل العصفور بين غصونه	يوماً جديداً مشرق الألوان
وسمعت أنغام التفاؤل ثرة	تجري على فم بائع الألبان
وأتى يدق - كما تعود - بابنا	سيدق باب السجن جلادان
وأكون بعد هنيهة متأرجحاً	في الجبل مشدوداً إلى العبدان

يا للمفارقة بين الطبيعة بجمالها وإشراقها وطهرها، وبين الإنسان بانتكاسته وظلمه وظلامه، إننا أمام صورتين متقابلتين على نحو مذهل: في الصورة الأولى: صباح مشرق، وعصفور مغرد، ويوم جديد سعيد، وأنغام متفائلة غنية، ولبن صافٍ أبيض طيب، يمنح الصحة والحياة، وفي الصورة الأخرى: سجن وجلادان يجزّان بريئاً طاهراً مظلوماً إلى مشنقة، عيدانها تغاير تماماً أغصان العصافير، وعصفورها المغرد المتراقص مغاير للجنة الهامدة.

ويدهش المرء لجريمة تُرتكب بحق بريء، على يد ابن جلدته فيوضح السجين هذه

المتناقضة:

(١) بنيلوبي مري، ١٦٥.

ليَكُنْ عزاؤك أن هذا الجبل ما صنعته في هذي الربوع يَدانِ
نَسْجوه في بلد يشعّ حضارة وتُضَاء منه مشاعل العرفانِ
أو هكذا زعموا، وجيء به إلى بلدي الجريح على يد الأعوانِ
إذا مس الإنسان شرّ من شَرِّير تعاطف الناس معه، فأحسَّ بالراحة، وإن مسّه الشر من
خَيْرٍ موثوق لم يعذروه، ولذلك وجدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه عندما طُعن سارع إلى
السؤال عن هويّة قاتله، فلما عَرَف أنه أبو لؤلؤة تنفّس الصعداء وحَمِد الله أن لم يقتله رجل
سَجَدَ لله تعالى سَجْدَةً^(١).

وهنا وجد السجين عزاء لأن قرار إعدامه ليس صادراً من وطنه حتّى يثير حيرة، بل صَدَرَ
في قُطر أجنبي لم يجد في بقاء الثائر الداعي إلى الحرية مصلحة له، لأنه بلد مستعمر عدوّ
للحرية لا لَوَم عليه، واللوم على أعوانه الخونة الذين يأتَمرون بأمره في الوطن، وتحفل
الأبيات بالمتناقضات، فالبلد الذي يشعّ حضارة يُصدّر الاستعباد والقتل للبلاد الأخرى،
والحاكم المأجور يستأسد على مواطن بريء، ويتلقّى تعليماته من عدوّ.

ويتجرد الشاعر الشهيد من حظّ نفسه، فما عادت تشغله، لكنه مشغول بأبيه وأمه،
مشفق عليهما، فهو مؤمن بقضيته، ولكن، كيف يشرح موقفه لهما؟ إن الشهيد مشفق على
الأحياء:

أنا لا أريد أن تعيش محطّماً في زحمة الآلام والأشجانِ
إن ابنك المصفود في أغلاله قد سيق نحو الموت غير مُدانِ
فاذكر حكايات بأيام الصبا قد قلتها لي عن هوى الأوطانِ
الشهيد المعلّق يُطل من عليائه مُشْفِئاً، وتأتي الصَّيغ الفوقية زاخرة بالعزة (أنا لا أريدك،
إن ابنك... غير مدان، فاذكر) دعا والده إلى الاعتزاز به، فقد ضحى فداءً للوطن، كما علّمه
أبوه وهو صغير، فلا يليق بالأب أن ينسى ما علّم، ولا يَعيَل أن يحزن لأن ابنه التزم بما تعلّم،
والموت حق على العباد، إنما المهم أن يموت المرء شريفاً.

(١) عبد الوهاب النجار، «الخلفاء الراشدون»، دار القلم، بيروت، ط ٤، ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م، ص ٢٥٤.

وإذا سمعتَ نشيجَ أمي في الدُّجَى
وتكتَم الحشراتِ في أعماقها
فاطلب إليها الصّفح عني إنني
ما زال في سمعي رنين حديثها
أُبنيّ إنني قد غدوتُ عليلّة
فاذِقْ فؤادي فرحة بالبحث عن
كانت لها أمنيّة رَيّانة
غزلتْ خيوط السَّعد مُخضلاً ولم
والآن لا أدري بأيّ جوانحٍ
ستبيّتْ بعدي أم بأيّ جَنانٍ

أمام أمّه ينسئ الشاعر كل الحُجَج، ولا يحاول تفسير موقفه أو تبريره، فاللغة بينهما لغة الشعور، (نشيج، تبكي، ضاع، تكتم الحشرات، ألماً تواريه) فالفقيد ابنها، وخسارته جاءت بعد اكتمال شبابه وقُرب اقترانه لياتيها بحياة جديدة، فإذا بحياته تنتهي وهي ضعيفة عليلّة، وآمالها تتبخر، فقلوبها خاوي بعد عمرانه بحب ابنها، ولأن الشاعر يغادر الدنيا إلى الآخرة فإن ما يشغله استرضاء أمّه ليرضي ربه، كما خالفها لإرضاء ربه، فالله غايته العليا، وهو إنّما هَدَم أحلامها ليبني مستقبلاً لوطنه وشعبه.

ونستشف من الأبيات أحقيّة الأم بابنها، فهي سبب وجوده، وليس من حقّه أن يغادر الدنيا بغير رضاها، وتَرُسُّم لنا الأبيات صورة الأم العظيمة التي تحب ابنها أكثر مما يحب نفسه، فتغضب إذا لم يُنح لها ولذُها فرصة إسعاده، (يا حسن آمال لها وأمان)، ويأتي الاستفهام الجريح: (بأي جوانح ستبيّت بعدي أم بأيّ جَنان؟) فهو جوانحها وهو جَنانها.

هذا الذي سَطَرته لك يا أبي
لكن إذا انتصر الضياء ومُزّقت
فلسوف يذكرني ويكبر همّتي
والى بقاء تحت ظلّ عدالة
بعض الذي يجري بفكرٍ عانٍ
بيد الجُموع شريعة القرصان
مَنْ كان في بلدي حليف هوانٍ
قُدسيّة الأحكام والميزان

وفي نداء السجين لأبيه ما يُحَيِّر، فهو يناديه (أبتاه، أبتى، أبي)، ومن حيث المعنى لا اختلاف بينها، أبي: منادى مضاف إلى ياء المتكلم. أبتى: أصلها (أبت)، التاء عوض الياء المحذوفة، ومَدَّ الكسر ياء ضرورة شعرية. أبتاه: التاء والهاء عوض المحذوف^(١).

هذا من حيث المعنى، لكن إيقاع الكلمة يُعطي إحياءات مختلفة، ولو تأملنا موقع كل كلمة في القصيدة نجد تآلفاً بين الروح السائدة في المقطع وبين الكلمة التي وردت فيه، فكلمة (أبتاه) تحمل من الشجن والحزن الكثير، وقد وردت في القصيدة ثلاث مرات في مواقف تتفق مع إحيائها، تتحدث كلها عن قرب إعدام الابن، وكلمة (أبتى) تليها في الإحياء بالحزن، وجاءت عندما طرأ تحسُّن على نفسية السجين، وكلمة أبي وردت وهو أحسن حالاً.

كل هذه الخواطر المضطربة، صعوداً وهبوطاً، قوة وضعفاً، (بعض ما يجري لفكر عانٍ)، ويستعدّ السجين قبل الفراق ليقول كلماته الأخيرة مودعاً، فيشير إلى أنه سيغادر الدنيا، ومن الممكن أن يعود ذكرى في قلوب الناس، ولن يتحقق ذلك إلا بشرط، هو إنجاز المهمة التي عاش ومات من أجلها: الحرية، وعندها سيذكره الناس مناراً أنار لهم الدرب، ومثلاً يُضرب في التضحية، وذكرى تُعطر الوطن الذي يستحقّ آنذاك أن يعود إليه محرراً، بعد أن فارقه وهو مستعبَد.

(سوف يذكرني) يرى الشهيد أنّ أمنيته لن تتحقق إلا بعد مدة طويلة، وهذا منطقي، فلو كان البشر مهَيَّين لتحقيق الإنجاز لالتحقوا به في المواجهة من البداية، ومع أنفاسه الأخيرة التي تفيض يرتقي الفارس الشهيد بفكره وروحه ووجدانه، ويتطلع إلى العدالة السماوية التي ترى وتسمع معاناة الناس، وجريمة الجاني، وتضحية الشاعر، فلا يضيع الحق في الآخرة ولو ضاع في الدنيا، ويشكل البيت الأخير الستار الذي يُسدّل على حكاية الشاعر الحرّ، وفيه خير ختام، يُعيد الأمور إلى نصابها، ويرتقي بالروح والفكر والعقيدة، ويُسلم الأمر كله لصاحب الأمر الخالق العظيم الذي يُعطي كل ذي حق حقه.

إنّ هذا اللون الشعري مؤثّر تفوق وإبداع هاشم، لحساسيته وشجاعته وفراسته الروحية، وهي سمات برّع فيها شاعرنا الذي رثى ذاته وجعل من نهايته أفقاً يضمّ أمة ويرسم منهجاً.

(١) ابن منظور، «لسان العرب»، دار الفكر، بيروت، لا طبعة، لا سنة، ج ١٤، ص ٩، ١٠.
ومحمد العدناني، «معجم الأخطاء الشائعة»، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ٢، ١٩٩٣م، ص ٢٠.

هذه القصيدة سرّ هاشم الرفاعي، وَضَعَ فيها الشاعر خلاصة فنّه، وأحلامه، وأمنية حياته، ولُغز مماته، وبثّ فيها همّه الأكبر، وغايته العليا، ورسم فيها صورة المجتمع، وطبيعة النظام الحاكم، وعلاقته - كشاعر - بكلّ منهما، باختصار شديد، هذه القصيدة خير ما يصور رحلة هاشم في حياته، ولُغز مماته، وقد جَمَعَتْ بين هذين النقيضين من زاوية أخرى، إذ رفعت هاشم الرفاعي عالياً، ثم هوت به صريعاً، وأوضح ذلك فيما يأتي:

استوفى هاشم حظّ نفسه، بما أوتي من الجوائز والمكّارم، ولكنه لم يجد سكيناً روحه، بسبب عجزه عن استكمال الشقّ الثاني من رسالته، ألا وهو ردّ الظلم عن غيره من الذين غَصَّت بهم السجون، وعُلّقوا على أعواد المشانق...

وتأملوا معي هذا المشهد: (ألقي هاشم قصيدته (في عيد الوحدة) أمام عبدالناصر وتيتو، ونال إعجاب الرئيس، وأُخِذَتْ له الصور التذكارية، وهو يتوسط الرئيسين، ثم عاد إلى البيت ليقول لأخيه: تمنيتُ أن يكون معي مسدس، لأطلق النار عليه، وأنهى آلام الأمة، فتعجب أخوه من شعوره هذا وسأله: أتتمنى هذا وقد حُزّت على هذه المكانة؟ فقال: نعم، إنه سبب هذا الشقاء الذي يعيش به الشعب) (٢٧).

أذن أدرك هاشم أن رسالته صارت مستحيلة، وخطر له خاطر مفزع، وهو أنه غداً مجرد مدّاح مأجور، فلم يبقَ أمامه سوى البديل الحتمي، الموت، تكفيراً وتطهيراً، لذلك قال في رسالته:

هذا حديث النفس حين تَشِفَ عن بَشَرِيَّي... وَتَمُورُ بَعْدَ ثَوَانٍ
وتقول لي: إن الحياة لِغَايَةٍ أسمى مِنَ التصفيقِ للطغيانِ

ولم يَشَفِ غَليله ما يَثُر من أشعار الغضب في ثنايا قصائده، فأخذ يبحث عن الخلاص، خلاص روحه من الحفرة التي وَقَعَ فيها، وأخذَ يترقب الفرصة ليحلّ المعادلة الصعبة التي عذَّبته على مدى سنوات، وهو يحاول حلّها من دون جدوى...

وجاءت الفرصة، أقيم مهرجان الشعر العربي الأول في دمشق، أرهفت الأسماع، وتطلّعت الأنظار للشعراء العرب الذين تقاطروا للمشاركة في المهرجان، وسافر هاشم إلى هناك يَحْمِل معه شهادة ميلاده ووفاته، قصيدة «رسالة في ليلة التنفيذ»، قال فيها ما يريد، وارتنقى على مَنَها الذروة بحصوله على الجائزة الأولى، فأصبحت المعادلة الصعبة في التوفيق

بينه وبين النظام مُعادلة مستحيلة ، لماذا؟

كان هاشم يُعَمِّي قصائده ، وفي هذه القصيدة لم يَصْغُ أَيُّ إشارة تُبَعِدُ الظنون عن قَصْدِهِ ، وكان يقول شِعْرُهُ في مصر ، والآن قاله خارجَها ، وذلك في فترة حساسه ، أثناء الوَحْدَة بين مصر وسوريا ، وكان العرب يتغنون فيها بمكانة مصر وحَاكِمِها ، وريادته للأمة العربية كلها ، فإذا بشاعر مصر يجعلُها مُضَغَّة في الأفواه ، وَيَقْضِح ما خَفِيَ من سياسة القهر ، وبَفَوْز الجائزة واشتهارها أصبح إمكان السكوت عن هاشم مستحيلاً ، فقد سَطَعَ نجمُه ، وبدأ صيته يُطَبَّق الآفاق ، فَمَنْ يستطيع إيقافه إن تُرِكَ؟!

لم يكن هناك إلا احتمال وحيد: القتل! وكان هاشم يَعْلَم ذلك ، عَرَف طبيعة النظام الذي يُعارضه ، وعَرَف حقيقة نفسه ، فتضاربت إرادة صاحب السلطة مع إرادة صاحب الرسالة ، فَحَسِم الصراع ، وبقي أسلوب تحقيق الهدف ، وبما أن هاشماً لم يكن مطلوباً أو مُداناً بأيّ تَهْمَة ، وهو غير مُنْتَمٍ لأيّ تنظيم ، فلا يمكن محاكمته ، أو سَجْنه ، ولا يمكن قَتْلُه صراحة بِيدِ النظام ، ما الحلّ إذن؟

قَتْلُه بِيدِ جانبية لا يبدو النظام ظاهراً مِنْ خِلالِها ، وكما جاءت فرصة هاشم الكبرى لخلاص روحه من خلال مهرجان دمشق ليعلن ما يشاء ، جاءت فرصة النظام الكبرى للخلاص من هاشم ..

وقع خلاف بين هاشم وأنصاره من جهة ، وبعض الخصوم من جهة أخرى حَوْلَ الأَحْقِيَّة في تشكيل مجلس إدارة نادي إنشاص الرياضي الثقافي ، واستُدْرِج هاشم بدعوى بَحْث موضوع الخلاف والتفاهم ، حيثُ قُتِل .

هذا دمي سيسيل تجري مَطْفِئاً ما ثار في جنبي من نيران
واعتبر الحادث عَرَضياً!

وبقي في نفسي نقطة شكّ حيال هذا التحليل سعت إلى حسمها من خلال معرفة حكم القضاء على قاتل الرفاعي فتأكدت من صدق تحليلي عندما علمت من أسرة الشهيد أن القاتل حُكِم عليه بالسجن سبع سنوات وأُطلق سراحه بعد ثلاث سنوات ونصف ، وحصل لاحقاً على شهادة الدكتوراه!!

الفصل الثاني الالتزام الفكري

تمهيد:

في مناقشة جدوى الآثار الأدبية ومكانتها الحقيقية في الحياة، ومن أجل إحكام الوثاق بين الأدب والفكر يأتي الحديث عن الالتزام. ومعنى التَّزَم الأمر: أَوْجَبَهُ عَلَى نَفْسِهِ، وتأتي بمعنى: تَعَهَّد^(١). وهما معنيان قريبان من الاصطلاح، فالالتزام يَعْنِي: (صدور الأدب عن موقف فكري يَبْنَاهُ صَاحِبُهُ وَيُدَافِعُ عَنْهُ)^(٢).

وينطلق الالتزام من إخلاص الأديب لقضية عَقْدِيَّة، أو سياسية أو اجتماعية أو فنيَّة، وتعبيره بوعي كامل، وإحساس متيقظ مدرك عَمَّا تُمْلِيهِ عَلَيْهِ من التصورات والرؤى والأفكار والمشاعر.

وقضية الالتزام من الناحية النظرية حديثة، برزت في خِصَمَ النشوة الحضارية، التي تَمِيلُ إلى التنظير والتأطير لكل ما يقع في نطاقها من الأنشطة، ولا يعني ذلك بالطبع عدم وجود الالتزام قديماً، فهو ملازم للحياة، إذ لا يمكن للإنسان أن يُتَسَلَخَ عَنْ مُحِيطِهِ، ولكن الالتزام يختلف من عصر لآخر، ومن شاعر لآخر.

ومع بدايات القرن العشرين ساد لدى الشعراء العرب إحساس إيجابي بأنهم جزء من نَسِيجٍ مُحِيطٍ بِهِمْ - بِغَضِّ النَّظَرِ عَنْ عُنْوَانِهِ وَإِطَارِهِ - ولا يَلِيقُ بِهِمْ كَطَلِيعَةٌ مُثَقَّفَةٌ مُبْدِعَةٌ أَنْ يَقْفُوا متفرجين على ما يدور حولهم من قضايا الحياة والمجتمع، في مرحلة بالغة الخطورة والدقة،

(١) «المعجم الوسيط»، دار الفكر، ٨٢٣.

(٢) د. وليد قصاب، «في الأدب الإسلامي»، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط ٩، ١٩٩٨م، ص ١٧.

فالاستعمار يجتاح ديار العروبة، والتيارات المتضاربة تَعَصِفُ بها، فوجَدَ الشعراء أنفسهم ينخروطن في بيئتهم ويحاولون الاقتراب من نَبْضِ الإنسان، والتعبير عن آلامه وآماله.

(والواقع أن الشعر فن ورسالة، وجَوَدَتِه دَرَجَاتٌ لن يبلغ أسماها إلا الخيال المحلّق في جَوْ الفكر العالي، ومن الخطأ السيكولوجي أن نتوهم - كما يظن البعض - وجود خصومه بين العاطفة الشعرية الصافية وتسامي الصُور الفكرية، ولو أَلْقَيْنَا نظرة على عظماء الشعراء الذين سَمَوْا في عالم الإبداع، لما رأيناهم قد انفصلوا عن الحياة ليعيشوا في فراغ لا معنى له، وإلى مثل ذلك يذهب شاعر الهند (طاغور) إذ يقول: (إن الغاية من الفن والأدب إظهار الحقيقة الأزلية وجعلها واضحة ملموسة، وإن الفن العالي ذو مرامٍ عالية، وفيه تَجِدُ النفس ما تنوِّقُ إليه من معاني الحياة)، وأسمى الفنون ما انعكست فيه الإنسانية بأشواقها وأحلامها وهواجسها وآلامها)^(١).

ولغة العمل الأدبي تختلف عن اللغة العادية في وفَرَتِها على كلمات تنقل أدق المعاني محوطة بظلالها المستوحاة، فكان تركيزنا هنا على كلمات تحمل دلالة فكر هاشم والتزامه الذي جعل منه شاعراً (مسؤولاً) في التعبير عن معاناة الآخرين.

إن اللغة لا تكون في كل الأحوال أداة طيعة للتعبير عن الفكر أو الشعور، فهذه المضامين لا يتم نقلها خلال الألفاظ إلا بعد مجهود كبير، وتمعن فكري، يُضاف إلى الحس الفني، حتى يصبح الشاعر ورؤاه نسيجاً واحداً، يَصْدُرُ عنه الشعر صدور عبير الورد بلا تكلف أو ادعاء.

والإيحاءات التي يُحْدِثُها الشعر في اللغة تَبْعُثُ فيها الحياة، بحيث تصبح لغة شعرية، لا لأنها تحمل في ذاتها هذه الخاصية، ولكنها لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة، بحيث يُلقِي العمل الأدبي ضوءاً على جوانب الحياة المتعددة، ليُفْهَمَنا بكلماته، بل يُلْهِمَنا، ويزيد من خِبْرَتنا ويوسّع مجال نَظَرنا ويُنِير بصيرتنا، ويُثْرِي أحلامنا.

وربما يكون العمل الأدبي وثيق الصلة بالحياة، لكنه يقف منها عند السطح أو المألوف في تجربة الإنسان العادي، فذلك خارج إطار اهتمامنا، إننا نرصد الأدب الذي يعيش الحالة

(١) أنيس المقدسي، «الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة»، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م، ص٦٠٦.

وَيَكَلِّسُ بِهَا وَيَضَعُهَا مِنْ ضِمْنِ مَسْئُولِيَّاتِهِ، ذَلِكَ مَا يَرْتَقِي بِالْعَمَلِ الْأَدَبِيِّ مِنْ دَوْرِ الْأَدَاءِ إِلَى أَدَاءِ الدَّوْرِ، وبمعنى آخر أداء رسالة، وهو ما أطلق عليه (الالتزام) بالتعبير الأدبي عن قضية، وتقديمها إلى الملأ.

وبذا نحن لا نقف هنا عند مقولة القدماء باعتبار العمل الأدبي الحق (ما جاد لُفْظُهُ وجاد معناه)، فهذه مرحلة أولى لا تحقق طموحنا، وعلى الباحث في مجال الأدب أن يسأل عن أدوات الشعر ومحتواه، وغايته ودوره في إثراء التجربة الإنسانية التي واكبت حياة الشاعر، وبالتالي يتساءل: هل نجح في تقديم رؤيته الشعرية؟ وهل اكتسب شِعْرُهُ صِفَةَ الْإِنْسَانِيَّةِ؟ هذا ما سيبدو في الصفحات القادمة من خلال حُكْمِنَا عَلَى فكر الشاعر في مستوياته المختلفة:

إننا هنا بصدد شاعر يَحْتَرِفُ الالتزام من خلال رؤيته، ويَجِدُ في نفسه المسؤول المدافع عن منظومة من القيم والاعتبارات الأساسية في بناء الإنسان الإيجابي، والسعي لخدمة البشرية، والسير على خُطَى الرواد ممن أَرْسَوْا دعائم صرحها، فالقلب الملتزم يتسع لهموم العالم أجمع.

وبالرغم من كَوْنِ هاشم الرفاعي مُنْتَمِياً عَلَى مستويات متباينة ودوائر متداخلة ما بين الإنسانية والدينية والقومية والوطنية، إلا أَنَّ هذه الدوائر تتفاعل ولا تتضارب فيما بينها، مما يدلُّ عَلَى تميز الشاعر وتفرّده بدرجة من الإخلاص والنقاء في فِطْرَتِهِ ووجدانه، ولو كان فيه أدنى مَخَاتَلَةٍ لَا تَضَحُّ زَيْفُهُ، وتضاربت رؤاه، وتناقضت معاييرهِ، وَمِنْ أْبْرَزِ الأدلة عَلَى تَوَاصُلِ آفاقِ انتمائه وتعاضدِها مجموعة من الأبيات يقول فيها (٣٣٩):

أَنَا لَخْن حَبِّ فِي الشِّفَاءِ وَأَبِي مِنَ الْعُرْبِ الْأَبَاءِ
أَنَا بِنْتُ مَصْرٍ تَلِيْدَةُ الْأَمْجَادِ مَقْبَرَةُ الْغُزَاةِ
وَحَمَامَةٌ تَرْجُو السَّلَامَ أَثَارَهَا ظَلَمَ الطُّغَاةِ
أَحْمِي الْعَرِيْنَ وَأَسْتَمِدُّ الْعَوْنَ مِنْ نُورِ الْإِلَهِ
وَإِذَا تَأَمَّلْتَ الْأَلْفَاظَ تَجِدُهَا دَالَّةً عَلَى الْعُرُوبَةِ (العرب)، والوطنية (مصر)، والإنسانية (السلام)، والدين (الإله).

الالتزام الوطني

لم يعرف العرب الجاهليون الحسّ الوطني بمفهوما الحاضر، بسبب نظام القبيلة السائد آنذاك، وإن كان هذا النظام - فيما أرى - صورة مصغرة عن الكيانات القائمة في البلاد العربية اليوم، وجاء الإسلام ليضع تصوّراتٍ وأساساً جديدة لقيام (دولة الإسلام) التي تضمّ المسلمين جميعاً، واستمر هذا التصور حتى قيام الدولة العباسية، حيث بدأت الولايات - كما كانت تُسمى - تنفصل عنها الأسباب مختلفة (وقامت الدولة الأموية بالاندلس ١٣٨هـ ثم دولة الأدارسة تلتها الأغالبة والطولونية والإخشيدية والفاطمية . . .)^(١).

وتفاوتت علاقة الدويلات فيما بينها من عهد لآخر ومن دولة لأخرى، وانعكس ذلك بطبيعة الحال على أبناء هذه الكيانات، ولكن على نطاق ضيق، إذا كان الحس العام عند المسلمين أنهم أمة واحدة رغم كل الخلافات، وظلوا في قرارة أنفسهم يحلمون بالدولة الواحدة التي تحتضنهم جميعاً وتظلمهم، ولعبت أحداث التاريخ وشخصيات الحكام وأساليبهم في الحكم دوراً كبيراً في تباين هذه المشاعر التي تُعدّ نواة الحس الوطني.

وتأثّر العرب بحركات الاستقلال الأوروبية التي تنامت في عصر النهضة، ونَتَج عنها قيام دول أوروبية متعددة تتميز كل منها بشخصيتها ونظامها، ومع ضعف الخلافة العثمانية سارعت دول أوروبا إلى استعمار الدول العربية واحدة تلو الأخرى، إلى أن أصبحت هذه الدول كلها تقريباً تحت الاستعمار، الذي بدأ يرسم خرائط جديدة للمنطقة حسب مخططاته، فإذا الدولة الواحدة دُول شتّى يحدود أغلبها مُصطنع، وحكام مجهزين لاستلام مقاليد الأمور نيابة عن المستعمر الراحل.

واستثمر الحكام الجدد هذه التركيبة الجديدة، وأخذوا يرتّبون كياناتٍ مستقلة عن بعضها ومرتبطة بالدول المستعمرة في آن! وهي مفارقة غريبة، تدلّ على خلل خطير في التصور ومنهج صياغة العلاقات.

(١) د. حسن إبراهيم حسن، «تاريخ الإسلام»، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٧، ج ٣، ص ٦٤.

وَوَجَدَ الإنسان العربي نفسه بمرور الوقت يولد وَيُنشَأ وَيَكْبُرُ في دولة لها حدود وحاكم وأسلوب حياة لم يَمَلِكْ إلا الاستسلام له، وصار يَعُدُّ هذه الدولة إطاراً له يحرص عليه ويدافع عنه ويسعى إلى رِفْعَتِهِ، كُلُّ حَسَبِ درجة انتمائه الوطني وقناعاته بهذا الوطن، وتأثر هذا الحس الوطني بعوامل عديدة، خاصة بَعْدَ بُرُوزِ سُلبيات التفرُّق العربي، وإطّلاع المثقفين على تاريخهم الذي لا يَعْتَرِفُ بدول متعدّدة.

عَبَّرَ هاشم عن التزامه الوطني بطرق شتى، منها ما ورد على لسان السجين الذي كَتَبَ لأبيه مفسراً تضحيته بحياته فداءً للوطن (٣٠٣):

إِنْ ابْنُكَ المصفود فِي أغلاله قَدْ سَبَقَ نَحْوَ المَوْتِ غَيْرَ مُدَانٍ

فَاذْكُرْ حكاياتِ بآيامِ الصبا قَدْ قَلَّتْهَا لِي عَنْ هَوَى الْأوطانِ

فالوطنية عنده ليست كلمة تُقال، أو حِلْيَةٌ يُرَدَّدان بها، أو وسيلة لتحقيق مَأْرَبٍ، إنها انتماء أصيل للوطن، قد يودي به، ويدفع روحه ثمناً له، وهو غير نادم، فهو ليس كَمَنْ يَتَشَدَّقُ بحُبِّ الوطن، حتَّى إذا نودي للدفاع عنه والتضحية من أَجْلِهِ، أو مَسَّه في سبيله ما يسوؤه، سارع إلى النجاة بنفسه لتبقى وطنيته كلمة جوفاء، أو جَبْراً على ورق. ولم يقتصر هاشم في فَهْمِهِ للوطن والوطنية على زاوية واحدة، بل وسَّعَ نَظَرَتَهُ لتشمل مختلف أبعادها، فهو يُعَبِّرُ عن هموم الوطن في مواجهة الأعداء في الداخل والخارج، ويَعُدُّ ذلك جزءاً من تشكيله وكيانه (٨٢):

حُبُّ البِلادِ عَقِيدَةٌ أَشْرَبْتُهَا مِنْ ثِيَابِ أُمِّي حِينَ كُنْتُ رَضِيعاً

فَلِذَا دَعَنْتَنِي لِلْكَفاحِ عَقِيدَتِي لَبَّيْتُ دَاعِيَهَا الْكَرِيمَ سَرِيعاً

يَا فَتِيَّةَ النِيلِ الممجدِ إِنَّا نَابِئُ وَنَرْفُضُ أَنْ نُسَاقَ قَطِيعاً

هَذَا ابْنُ «نازلي» لِلْهَلَاكِ يَقودُنَا جَهْراً وَيَلْقَى فِي البِلادِ مُطِيعاً

وعندما نعرف من تاريخ القصيدة أن هاشماً كتبها في سن الرابعة عشرة نَوْقِنَ أَنَّهُ فِعْلاً رَضَعَ الوطنية ورصد حياته وشِغْرَهُ لها، وهو يحذّر هنا من نَهْجِ حُكْمِ المَلِكِ فاروق الذي يَفْتَرِضُ الناسَ قَطِيعاً يَجْرُهُ أَيْنَمَا شاءَ، وَلَوْ إِلَى حَتْفِهِ، ونلمس في الأبيات جملة من الألفاظ الدالة على الوطن بصورة من الصُّوَرِ (البِلاد، النِيل، ابن نازلي)، والأبيات تَضُمُّ دائرتين من

دوائر الانتماء تتداخلان بصورة إيجابية (البلاذ، عقيدة).

وأدى هذا المزيج الفريد إلى نقلة بناء (دعني للكفاح)، ولم يجعل هاشم وطنيته تقوده للطاعة العمياء للحاكم، فهو يتميز بوطنية مُبصرة، تجعله يأبى سلوك القطيع، وينكره على أبناء بلده، ونلاحظ ما في قوله (هذا ابن نازلي) من استهانة بالحاكم لأنه كالراعي الحطمة، يقود شعبه إلى الهلاك.

ولا يغفل شاعرنا الوطني عن المستعمرين الذين يُهدّدون الوطن في كيانه وحرّيته، ويحاولون الانتقاص من حقّه في السيادة، فإلتفت لأبناء وطنه يستنهض همهم وعزائمهم، ساعياً إلى تذكيرهم بماضيهم العظيم، فمصر بلد الحضارة والعلم والمجد، والشواهد قديمة وحديثة تؤكد مكانتها الرفيعة، مما يوجب على أبنائها النهوض والمقاومة لوضع حدّ للمفاسد والكوارث التي حلت بالوطن، وأولها الاستعمار المُهين (١٢٨):

تَبَعَ الجِهَادُ يَفِيضُ مِنْ وادِيكَ	وَسَنَا الْخُلُودُ يَشَعُ مِنْ مَاضِيكَ
وَإِلَيْكَ يَتَسَبُّ الْفَخَارُ وَكَيْفَ لَا	يَا مِصْرَ وَالنَّيْلَ الْعَظِيمَ أَبُوكِ
شِدَّتِ لِلدُّنْيَا صُرُوحُ حَضَارَةٍ	وَأَنَارَ لَيْلَ الْعَالَمِينَ بُنُوكِ
فَعَلَيْكَ يَا ابْنَ النَّيْلِ أَنْ تَسْعَى إِلَى	بَعَثِ الْفَخَارَ الضَّائِعَ الْمَتْرُوكِ
وَاحْمِلْ لَوَاءَ الْخَالِدِينَ فَطَالَمَا	كَانَ اللَّوَاءُ لَنَا بَغِيرَ شَرِيكَ
وَاضْرِبْ ذُنَابَ الْإِنْجِلِيزِ وَقُلْ لَهَا	شَمْسُ التَّغَطُّرِ سَ آذَنْتِ بِدُلُوكِ

يبدأ الشاعر بتثبيت القواعد، فمصر بلد الجهاد يفيض منها فيضان نيلها، وماضيها يؤكد عراقتها، ونلمس مبالغة مقبولة في جعله الفخار يتسبب إلى وطنه بدل العكس، وتؤدي هذه المقدمة الممثلة نشوة وعزة دَورها في تمهيد الطريق نحو المطلب الهاشمي الذي يلي الشناء دائماً، (فعليك) أمرٌ بإعادة المجد الذي ذكّره به آنفاً، وتحمل كلمة (الخالدين) دلالة جميلة على استمرارية اللواء، من أقدم العصور، ووصولاً إلى العصر الحاضر، ويصل في الختام إلى الهدف المنشود، جلياً لا لبس فيه (اضرب)، ويصف الإنجليز وصفاً يوحي بالغدر والشراسة ليحذّر منهم، وحتى لا يتردد المصري في ضربهم متعللاً بالخوف من الذئاب الشرسة، يُطمئنّه بقرب غياب شمسهم عن الديار التي اغتصبوها.

ويؤكد الشاعر أهمية دعوة الشعب إلى الجِدِّ والعمل، بالاعتماد على النفس، وعدم الاستكانة للعدوِّ الدخيل، فلا مكان للتراخي والقهود، فالجهاد هو الحل لا سواء، إنه اللغة التي يفهمها المستعمر الدخيل، والمنطق يفترض مواجهة العدو بما يتناسب مع شكل المواجهة ونوع السلاح وأسلوب الاعتداء (١٣٨):

يا قوم جِدّوا واعملوا فعُدّنا لا يعرف التصفيق والتهلّلا
السيف مفتاح الطريق إلى العلا تعيس الذي يتغيى سواء بديلا
خلّوا سبيل القائمين بخلفه فسيطرّدون من البلاد دخيلا

يَضَعُ هاشم أساساً للكفاح الوطني، ويدعو قومه إلى الالتزام به: (جِدّوا واعملوا)، وكعادة الشاعر العربي القديم، لا يقلل هاشم من شأن عدوّه، فهو شرس، وإذا ظن المصري أنه بالهتاف والتصفيق يخرج من الوطن فهو واهم، (السيف مفتاح الطريق) عبارة تقريرية حاسمة لا تقبل التأويل، ورغم قِدَمِ كلمة السيف، إلا أنها تحمل إرثاً تاريخياً يُذكر السامع بجهاد أجداده، ويحثه على ترسّم خطاهم، ويأتي الشرط الثاني مؤكداً حتمية القتال، فمن جبن عنه وأراد أساليب أخرى (كالتصفيق والتهلّيل) فليترك الساحة للمجاهدين الحقيقيين القادرين على تحرير الوطن وطرّد المعتدي.

ونلمس في هذه الأبيات ما نلمسه في شعر الرفاعي عامة، وأعني عدم لجوئه إلى الإثارة العشوائية، فهو يؤسس ويُنْهَجُ شِعْرَهُ، يَضَعُ مقدمات ويرسم أهدافاً، ويوضح الأساليب ويعلل، ويحلّ عقبات يتصوّرّها، بحيث يسدّ المنافذ والطرق على السامعين، فلا يجدوا أمامهم سوى طريق واحد يفتحه لهم، لا مَقَرّاً من سلوكه.

ويحاول المستعمر عام ١٩٥٦م إعادة مصر إلى عصمته بقوة السلاح، فقال الشاعر

: (٣٨٥)

فالشط ما وجدوه مصطافاً جميلاً كان جَنراً
والشعب لم يركع كما عَهْدوه بل وجدوه حُرّاً
فليرسلوا بجنودهم وعتادهم جِوّاً وبحراً
إني هنا في شاطئ البارود قد أعددتُ قبراً

لن يأخذوا مصرأ فإني قد صنعتُ اليوم مصرا

ظن المستعمر نفسه في رحلة سياحية ليقاجأ بما لم يكن في حُسابه، ويؤدي التضاد دَوْرَه في بيان الفَرْق بين الخيال والواقع (مصطفاً جميلاً - جمراً، يركع - حُراً) ونلمح روحاً جديدة في الشعب عبّر عنها الشاعر بقوله (كما عَهدوه) جملة معترضة تطرح ظلاً على الماضي وألقاً على الحاضر، (فليرسلوا) أمر يَحْمِل معنى التحدي والعزة، يَزِيدُها تقسيم الشاعر (جواً وبحراً) دلالة عدم المبالاة، ويتنظر القارىء ما يشعره بالاطمئنان والمصادقية لهذا التحدي، فيأتيه الشاعر بما يَنْتَظِر (إني هنا) تليها (شاطيء البارود) ثم (أعددتُ قبراً) كلها توحى بأن في الواقع والاستعداد العملي ما يَدْعَم القول.

ويأتي البيت الأخير حاملاً خلاصة ذات مغزى كبير، كأنه يقول: لم نحسن في الماضي مواجهة المستعمر بسبب العبودية، أما الآن، وقد أصبحت مصر حرة، وأبناؤها قائمون بأمرها، فلن يتخلوا عنها، وهي حكمة تبيّن التفاعل في علاقة الشعب بالوطن من جهة، وعلاقته بالعدو من جهة أخرى، فالشعب الذي يَلْقَى الذل في وطنه يرتضيه من عدوه، أما إذا كان فيه معززاً مكرماً فسيدافع عنه دِفاعه عن كرامته.

ولم يَخْصُر هاشم الوطن في مرحلة تاريخية مُعَيَّنة، فهو يَغْتَبِر مصر نسيجاً تاريخياً مُمتدّاً منذ أقدم العصور، ويُركّز على العهد الفرعوني والإسلامي والحديث، حيث يقول (١٢٨):

لو ينطق الهرم المخلّد لانبَرى	يروي حديث المجدد عن أهليكَ
أتى لأبناء الفراعنة الألى	جأبوا الممالك بالَقنا المشبوك
أن يستكينوا اليوم خَوْفَ عصابة	أو خوف سطوة مُجرِم مَافوك

ويقول (٣١٦):

هو السؤدد الماضي تَدُق بَشائره	وتَعْمُرنا أمجاده ومفاخره
ذَكَرْتُ به التاريخ يَزْخَر نهضة	أضاءت لها في الشرق غُراً منابره
غداة سما بالدين في مصر صَرْخه	تَقِيض على الأكوان علماً زواخره

ويقول (٣٩٦):

في موكبٍ بالنور يُشرق والمنى	قُمنا نزال من الحياة نَصيبا
------------------------------	-----------------------------

اليوم نَحْنُ الصاعدون إلى العُلا والسالكون إلى الرقيّ دروبا

وبذلك يحتوي الشاعر مراحل عديدة في تاريخ مصر، من دون إغفال أي مرحلة، فهو يرى التاريخ حلقات تتواصل وتتفاعل لتُشكّل النسيج الوطني، وأي محاولة لنسيان أو إغفال جزء من هذا التاريخ لن يكون في صالح الأمة والوطن.

إن الشاعر يقدم درساً لكل من ينظر إلى ماضيه، بحيث تكون رؤيته لتاريخه مدداً وزاداً للحاضر والمستقبل، ففي حين رأى البعض في تاريخ الفراعنة مُبرراً للانسلاخ من تبعات الالتزام الديني والقومي، ومدعاة للتفوق والعزلة، رأى هاشم في هذه المرحلة ما يلزم أبناء جيله معرفته وتذكره واعتباره، ليكون مدداً وزاداً، لذا نراه يُسلط الضوء على خلود الأهرام حتى أيامنا، مما يذكر أبناء الوطن بأمجاد أجدادهم على مدى الأيام، وانتصاراتهم المشرفة، ووصولاً إلى الهدف المبتغى من هذه العودة التاريخية، وهي استنكار فكرة الاستسلام للعدو، لأن من كانت له هذه الأمجاد عاراً عليه القبول بالهوان، ونلاحظ كيف يقفر شاعرنا باقتدار فوق العشرات ووصولاً إلى الغني النقي من العبر والفكر.

ويحدد هاشم في شِعره رموز الوطن مُتمثلة في مختلف الأسماء المتصلة به مثل: (أرض الكنانة، مصر، بلدي، الأهرام، بور سعيد، الصعيد، القنال، النيل)، إضافة إلى الزعماء: (فاروق، نجيب، النحاس)، والأحزاب مثل: (الوفد، الإخوان)، مما يعمق الإحساس بالانتماء إلى الوطن ويحدد ملامحه، يقول (٢٣٨):

إننا سنشعلها شعواء باسلة فليفخر النيل وليذخ بنا الهرم
«نجيب» أنت لها، أقدم قُرباً غدٍ يخلو من الذنب في الوادي لنا أجْمُ
فليرحلوا عن قناة أو لنجعلها تجري لهم فوقها يوم القتال دمُ

ثلاثة أبيات تحمل الكثير من ثمار الانتماء الوطني على كافة المحاور: النضال ضد المعتدي (سنشعلها، الذنب، فليرحلوا، القتال، دم)، الانتماء لجغرافية الوطن (النيل، الوادي)، الانتماء لتاريخه (الهرم)، التواصل مع قاداته (نجيب)، الانتماء لإنجازاته (قناة)، هذا هو هاشم الرفاعي، الشاعر الوطني، بالمفهوم الأصيل المتّقد للوطنية، تُحس أثناء قراءته بأنه لا يتركك لشأنك، فهو في الشطر الأول يقرّر للمستقبل مؤكداً، وفي الشطر الثاني يأمر مُعترِزاً، وبعدها بحثٌ زعيمه على الإقدام، مانحاً الثقة ومُربِّباً ومُحذراً من القعود، ثم يلتفتُ

للعُدُوْ آمِراً بِالرَّحِيلِ ، متوَعِّداً بِسُوءِ الْعَاقِبَةِ .

وَيُمَثِّلُ اقتران الأسلوبين الخبري والإنشائي في الأبيات لُحْمَةً تجعلها مثلاً يُضْرَبُ فِي الانتماء الوطني، يرتقي بالشعر ليكون سلاحاً في المعركة، لا مجرد تهويمات وانفعالات يُلقِيها الشاعر من بعيد مفرقة مترهلة، ويتلقاها السامع مُسْتَلْقِياً مستمتعاً بوقعها في أذنيه، كقِرْع الطبول!

ويرتبط شعره الوطني في أغلب الأحيان بمناسبات تستدعي منه الإحساس والتعبير، لا بصِفَتِهِ الشخصية، ولكن بصفة المواطن الذي يتفاعل وينتمي إلى الوطن بأحداثه ومعاناته وأفراحه وأحزانه، ولذلك تطالعنا مناسبات قصائده بشكل واضح:

١ - قصيدة «صوت التحرير» أُلْقِيَتْ فِي الاحتفال الذي أقيم بمدينة الزقازيق لاستقبال أعضاء هيئة التحرير العليا بالشرقية ١٦ مارس ١٩٥٣ م.

٢ - «فتية التحرير» أُلْقِيَتْ فِي الاحتفال الذي أقيم بالمعهد بمناسبة تخريج الفوج الأول من الحرس الوطني . إلخ .

٣ - «توزيع الملكية» نُظِّمَتْ لَتَلْقَى بَيْن يَدَي الرَّئِيسِ مُحَمَّدٍ نَجِيبٍ ، قَائِدِ الثَّوْرَةِ ، وَرئِيسِ الْجُمْهُورِيَةِ الْمِصْرِيَةِ ، عِنْدَ حُضُورِهِ تَوْزِيعِ الْأَرْضِ عَلَى الْفُقَرَاءِ .

٤ - «يوم الجلاء» كُتِبَتْ بِمُنَاسَبَةِ تَوْقِيعِ الْحُكُومَتَيْنِ الْمِصْرِيَةِ وَالْبَرِيطَانِيَةِ اتِّفَاقِيَةِ الْجَلَاءِ .

(إِنَّ شِعْرَ الْمُنَاسَبَاتِ وَالْأَحْدَاثِ الثَّوْرِيَةِ هُوَ بَعْضُ شِعْرِ الثَّوْرَةِ وَالْحَرِيَةِ وَالْمُقَاوِمَةِ ، وَلَا سَبِيلَ إِلَى الْغَضِّ أَوْ التَّهْوِينِ مِنْهُ ، فَإِنَّ هَذَا الشَّعْرَ الظُّرْفِي يَكْتَسِبُ شَمُولِيَّتَهُ وَعُمُقَهُ وَجَوْهَرَهُ الْإِيدِلُوجِي - الْجَمَالِي الْهَامَّ ، بِتَصْوِيرِهِ الْحَدِثِ الْمَعْيَّنِ ، وَمَوْقِفِ الشَّاعِرِ مِنْهُ ، تَصْوِيرًا فَنِيًّا وَاقِعِيًّا أَصِيلًا ، وَوَاضِحًا أَنَّ أَكْثَرَ الشَّعْرِ الْخَالِدِ عَلَى الزَّمَنِ كَانَ شِعْرًا ظَرْفِيًّا فِي حِينِهِ)^(١) .

وهكذا نلمس معايشة الشاعر بقصائده أهم الأحداث الجارية في مصر، مما يجعل قصائده وثائق تاريخية وطنية، تسجل أبرز الأحداث، وتعكس المشاعر الوطنية المعبرة عنها، ورغم قصر عُمر الشاعر فإن وجوده في فترتين مهمتين - نهاية المَلَكِيَّة وبتدَاية الجُمْهُورِيَةِ - مَكَّنَهُ

(١) د. جليل كمال الدين، «دراسات أدبية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٥ م.

من استعياب وتغطية عشرات المناسبات المهمة .

وبرغم وطنية شاعرنا إلا أنه لم يُنظر إلى الوطنية كإطار مادي معزول عن الإنسان، فقد تغنى هاشم بالوطن الذي يُضمّ أبناءه، ويوجد فيه المواطن عزته وكرامته الإنسانية، لذلك لم يكن هاشم الرفاعي مقتنعاً بأن رحيل المستعمر عن وطنه كافٍ، فالحس الوطني لا يُشكّله التراب (٤٠٧):

ليس الجلاء رحيل جيشٍ غاصب إن الجلاء تحطّم الأغلال
إن يترك الوادي الدخيلُ فإننا نحيا بمصر فريسة الإذلال
ما عُدتِ يا أرض الكنانة موطناً للحرّ بل قد صرتِ دار نكال
لا تغضبي إن فرّ منك مهاجر حرّ عن الإقدام ليس يسال

يفاجئنا هاشم في الشطر الأول عندما يُغيّر ما تعارفنا عليه من تعريف الجلاء، فيوضح مقصده في الشطر الثاني قائلاً إن الجلاء يعني بدقّة (تحطّم الأغلال)، وتساءل: ما الفرق؟

إنّ تعريف هاشم أشمل، فهو يضمّ نوعين: رحيل المستعمر الأجنبي، والخلاص من المستعبد الوطني، فكلاهما قيد ورغب وإيذاء للشعب، ويورد الشاعر ألفاظاً نستشفّ من خلالها ما يعانيه الشعب بعد رحيل المستعمر، كأنه يؤكد لنا بقاء الاستعمار (فريسة الإذلال، دار نكال، فرّ مهاجر).

ويخاطب الشاعر (أرض الكنانة)، ينعي حرّيتها، ويستميتها عُذراً إن فرّ منها مهاجر، مما يثير الاستنكار، كيف يهرب ابن البلد منها؟ أليس هذا العقوق والانسلاخ عن العهد الوطني؟ وننتظر أن نسمع صفات الهارب الموحية بالخيانة والتكران، لنفاجأ بخلاف ذلك، فالهارب من وطنه حرّ مقدام، مما يزيد الحيرة، ثم يُريّلها، فطالما هو بهذه الخصال الرفيعة، فالذنب ليس ذنبه، إنه حرّ، وجد نفسه محاصراً بالذلّ والقهر والتّكال، في وطنه، فعجز عن تحرير وطنه من العبودية الداخلية كما حرّره من العبودية الخارجية، فلم يبقَ إلا الفرار، لأنه يأبى المهانة حيثما حلّت.

ونلمس دقة هاشم ووفرة إحساسه عندما ينادي وطنه باسمين: (مصر) عندما يتحدث عن الذل، و(أرض الكنانة) في الحديث عن الحرية، لما يحمل الرمز الأخير من عزة تُثيرها

(كِتَابَةُ السَّهَامِ) بِمَدْلُولِهَا الْجِهَادِي .

وَيَرَى هَاشِمُ وَطَنَهُ فَرِيَسَةَ الظُّلَمِ فَيَتَشَعَّرُ بِالْغَرِيبَةِ عَنْهُ، وَيَتَسَاءَلُ مُسْتَنَكِرًا (٤١٦):

أَظْلَلُ أَمْضِي فِي الْحَيَاةِ بِلَا لِسَانٍ أَوْ فَمٍ

وَأَرَى الْبِلَادَ ذَلِيلَةً وَأَقُولُ يَا مِصْرَ اسْلَمِي

لَا حَظَّ اسْتِفْهَامِهِ الْإِنْكَارِي، فَكَيْفَ لِمُغْلَقِ الْفَمِ مَقْطُوعِ اللِّسَانِ أَنْ يَهْتَفَ لَوْطَنِهِ . ويقول

:(٤١٧)

إِنِّي كَفَرْتُ بِمِصْرَ، بِالْأَهْرَامِ، بِالنَّيْلِ الْحَبِيبِ

تَشَعَّرُ بِأَلَمِهِ وَحُرْقَتِهِ عِنْدَمَا يَتَجَرَّدُ مِنْ وَطَنِهِ الْمُسْتَعْبَدِ، وَيَبْدُو ذَلِكَ فِي قَوْلِهِ: النَّيْلِ الْحَبِيبِ، حَتَّى وَهُوَ يَدَّعِي النُّفُورَ مِنْ وَطَنِهِ يَغْلِبُهُ لَفْظُهُ، وَيُبْنِئُنا عَنْ حَقِيقَةِ حُبِّهِ لِلْوَطَنِ، وَلَا يُفْهَمُ مِنَ الْآيَاتِ ظَاهِرُهَا، إِنَّمَا يَرِيدُ هَاشِمُ أَنْ يَدْفَعَنَا إِلَى التَّحَرُّرِ الْكَامِلِ خَارِجِيًّا وَدَاخِلِيًّا حَتَّى يَكْتَمِلَ مَفْهُومُ الْوَطَنِ فِي الْحَسِّ وَالْعَقْلِ، فَلَا يَغْدُو مَجْرَدَ وَعَاءٍ يَحْتَوِي الْمَوَاطِنَ، إِنَّمَا هُوَ تَوَاصُلٌ حَيٌّ بَيْنَ الْمَوَاطِنِ كإِنْسَانٍ تُمَثِّلُ الْحَرِيَّةُ أَبْسَطَ حَقُوقِهِ، وَبَيْنَ النِّظَامِ الْحَاكِمِ الَّذِي يُدِيرُ شُؤُونَ الْمَوَاطِنِينَ، وَإِذَا حَدَّثَ فِصَامٌ فِي هَذِهِ الْعِلَاقَةِ، وَوَصَلَ الطَّرْفَانِ إِلَى طَرِيقٍ مُسَدُودٍ، وَوَجَدَ الْمَوَاطِنُ نَفْسَهُ طَرَفًا ضَعِيفًا فِي الْمَعَادَلَةِ، مَجْرَدًا مِنْ حَقُوقِهِ الْإِنْسَانِيَّةِ، فَلَنْ يُجْبِرَهُ أَحَدٌ عَلَى الْإِحْسَاسِ بِالسَّكِينَةِ وَالرَّضَى .

ويقول (٤٢٨):

لَا مِصْرَ دَارِي وَلَا هَذَا الرُّبَا بَلَدِي إِنِّي مِنَ الْحَقِّ فِيهَا قَدْ نَفَضْتُ يَدِي

وَمِنْ خِلَالِ الْآيَاتِ السَّابِقَةِ يَتَبَيَّنُ لَنَا مَلَمَحٌ مُهِمٌّ مِنْ مَلَامِحِ الْإِلْتِمَامِ الْوَطَنِيِّ لَدَى هَاشِمِ الرَّفَاعِيِّ، وَهُوَ تَوَاصُلُ الْمَفَاهِيمِ فِي ذَهْنِهِ وَإِحْسَاسِهِ، فَالْتِمَامُهُ الدِّينِيَّ وَالْإِنْسَانِيَّ وَالْقَوْمِيَّ وَالْوَطَنِيَّ يُشْعِرُ مِنْ مِشْكَاتٍ وَاحِدَةٍ، هِيَ رُوحَةُ الْمَشْرِقَةِ، وَيَصِيرَتُهُ النَّافِذَةُ، وَأُفْقُهُ الرَّحْبُ، مِمَّا لَا يَدْعُ مَجَالًا لَخَلْطِ الْأُمُورِ فِي نَفْسِهِ أَوْ شِعْرِهِ، لِأَنَّ هَذَا التَّنَاقُضَ يَنْشَأُ بِسَبَبِ خَلَلٍ فِي التَّصَوُّرِ، أَوْ انْحِرَافٍ فِي السَّلُوكِ، مَرْجِعُهُ الْفَرْعُ أَوْ الطَّمْعُ، وَلَمْ نَشْهَدْ لَدَى شَاعِرِنَا شَيْئًا مِنْ ذَلِكَ، وَإِنْ كَانَ لَنَا تَعْلِيقٌ عَلَى هَذِهِ الْآيَاتِ مِنْ زَاوِيَةٍ أُخْرَى، سَنُورِدُهَا فِي خَتَامِ فَضْلِ الْإِلْتِمَامِ .

الالتزام القومي

إذا تَبَعْنَا الحس القومي عند العرب وجدناه غير واضح الملامح حتى نهاية القرن التاسع عشر، فقد عاش العرب الجاهليون يتغنَّون بالقبيلة، من دون إدراك واضح منهم للرابطة القومية، ثم جاء الإسلام ليضع تصوُّراً جديداً للأواصر التي تَجَمَّع الأُمّة، وهي الأخوة الإسلامية التي تجمع كل مَنْ أسْلَم في شَتَى أنحاء الأرض.

ودخَلَ التَّصوُّر القومي مرحلة جديدة في العصر العباسي، مع انتشار الشعوبية كحركة فارسية تسعى إلى إحياء أمجاد فارس في ظلِّ الدولة الإسلامية، وتُرَوِّج في سبيل ذلك لتصورات تَهْدِف إلى التَّيْل من العرب تاريخاً وحضارة وديناً وأدياً (وظَلَّت مُسْتَعِرّة في هذا العصر نيرانُ الشعوبية على نحو ما كانت مُسْتَعِرّة في العصر العباسي الأول، إذ مضى كثيرون يُشيدون بفضائل الشعوب القديمة وحضارتها ومدنيَّتها... وتصدَّى الجاحظ وابن قتيبة لهذه النزعة الآثمة، وردّا عليها ردّاً عنيفاً).

ولكن هذه النزعة القومية لم تأخذ بُعداً واضحاً، وتياراً ذا شأن آنذاك، وبقيت في إطار ردِّ الفعل وصدِّ الاتِّهام لا أكثر، وتراوحت بين مدِّ وجزُر حتى بدايات القرن العشرين، عندما بدأت معارضة الدولة العثمانية تأخذ أبعاداً جادةً وحادةً في ظلِّ ضَعْف هذه الدولة وكثرة مشاكلها، وتكالُّب الأعداء عليها في الداخل والخارج، عندها ظَهَرَ تيار في بلاد العرب ينادي (بالاستقلال) عن دولة الخلافة، ويرى فيها دولة تركية سيطرت على (أمة العرب) وأدَّت إلى تأخُّرهم وضعفهم.

ونُقِخَ في هذا البوق حتى سادت النزعة القومية وانتشرت (سيطرت فكرة القومية التركية أو الأفكار الطورانية رغم الرغبة المُلِحَّة بالمحافظة على الرابطة العثمانية^(١)). . . فنشأ عند العرب ردِّ فعل لهذا، إن لم نُقَلِّ إنهم تأثروا أيضاً بالفكر القومي الذي بدأ يَظْهَر وتُذَكِّيه أوروبا النصرانية، لتفكيك أوصال الدولة العثمانية^(٢).

(١) د. شوقي ضيف، «العصر العباسي الثاني»، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧٣ م، ص ٩٧.

(٢) محمود شاكر، ج ٨، ص ٢٢٣.

وتعرضت هذه النزعة لصدمة عندما تبددت الأحلام التي كانت تُبنى عليها، فقد تحققت أمنية القوميين بالانفصال عن تركيا، ولم يتحقق الاستقلال المزعوم، بل جاءت دول الاستعمار الأوروبي لتملأ الفراغ وتستعمر البلاد العربية، وتبدأ تنفيذ مخطّط تسليم فلسطين لليهود، وبرغم ذلك بقيت الفكرة القومية ماثلة في الأذهان والأحلام من دون وضوح، إلى أن أخذت مدّاً جديداً في العهد الناصري الذي أحيا أمل العرب في الوحدة والتحرر، لا سيما بعد إنجاز الوحدة بين مصر وسوريا.

ومن أجمل القصائد التي يتجسد فيها الحس القومي الراقي - إن صحَّ التعبير - قصيدة «شعراء يُبعثون في موكب التحرير» يستعيد فيها الشاعر أمجاد العرب مع فحول الشعر أمثال حسان بن ثابت والخنساء والأعشى، ويبدأ مع (حسان بن ثابت) في قوله (٣٧١):

عَهْدٌ بِجِلْقٍ لَا نُؤْيِي وَلَا دِمْنُ	مُدَّ طَابَ لِي فِي مَغَانِي أَهْلِهَا سَكْنُ
قالوا: أَسْلُو رُبًّا نَجْدٍ؟ فَقُلْتُ لَهُمْ:	وَهَلْ طَوِيلًا يَضُمُّ الْبَلْبَلُ الْفَنُّ
وَمَا عَلَيَّ إِذَا مَا صِرْتُ مَتَّخِذًا	أَخَا مِنْ الْعُرْبِ لِي مِنْ أَرْضِهِ وَطْنُ
أَلَيْسَ تَجْمَعُنَا فِي ظِلِّهَا لُغَةٌ	أُمٌّ، وَتَمْضِي بِنَا نَحْوَ الْمَنَى سُنُّ
وَتَزَحِمُ الشَّمْسُ فِي الْآفَاقِ مَعْرِفَةً	مُضِيَّةً تَغْمُرُ الدُّنْيَا وَتَحْتَضِنُ
أَوَاصِرُمُ الدَّمِ وَالْقَرْبَى نُكْتَلْنَا	فَلَا تَمْزِقُنَا الْأَحْدَاثُ وَالْمِحَنُ
وَكَمْ يَلُوحُ لَنَا فَوْقَ السَّهَاءِ أَمْلٌ	وَلَيْسَ يُقْعِدُنَا عَنْ تَيْلِهِ وَهَنُ
مَاضٍ يَطُوفُ بِهِ التَّارِيخُ فِي الْقِي	ضَاحٍ وَيَسْجُدُ إِجْلَالًا لَهُ الزَّمَنُ
وَحَاضِرٌ قَدْ سَقَتْ أَفْنَانَهُ مُهَجٌ	يَبْعَثُ وَلَيْسَ لَهَا إِلَّا الْعُلَا ثَمَنُ
وَسَوْفَ يَبْنِي الْغَدَ الْمُنْشُودَ كُلُّ فِتَى	عَلَى الْأَخُوَّةِ وَالْمِثَاقِ يُؤْتَمَنُ

طاب لحسان المقام في دمشق في عهد الغساسنة، وبداية نلمس رابطة تجمعهم بهم، وتدعوه إلى الإقامة بينهم، وأمامنا استفهام فيه إنكار: أَسْلُو رُبًّا نَجْدٍ؟ فيردّ عليه باستفهام يفيد النفي: وهل طويلاً يضم البلبَلُ الفنُّ؟ فهو كطائر له مقر، ويطوف حيثما يشاء.

واستفهام آخر: وما عَلَيَّ..؟ يعتز من خلاله بزيارته لإخوانه هناك بصفتهم عرباً، تجمعهم

بهم روابط تبيح هذه الزيارة من دون حاجة لتأويلات مشبوهة، كأنه يقول: بلاد العرب أوطاني، واستفهام آخر ييسر الروابط التي تجمعهم بإخوانه: (أليس تجمعنا في ظلها لغة أم؟) وتضفي كلمة أم ظلاً يعزز رابطة الأخوة بين عرب تشكل اللغة أمّاً لهم، مما يوحى بأهمية اللغة ودورها في جمع الإخوة (العرب) أينما كانوا، في أكناف أمهم.

ويورد الشاعر رابطة أخرى (المنى) تعبيراً عن الآمال المشتركة، و(معرفة مضينة) تعبيراً عن الحضارة العربية الإسلامية، وأواصر (الدم والقربى) التي تزيد الرابطة قوة، ومن الطبيعي في ظل هذه الروابط كلها عدم التأثر بالأحداث الطارئة.

ويبدو أمل الشاعر سامياً، يحتاج ثقله إلى بذل الجهد، فالأمل العزيز الغالي يحتاج جهداً يضاهيه، وأرى في الأبيات انقطاعاً في المعنى، بسبب حديث الشاعر عن رابطة المنى، وهي ذات الآمال المشتركة، وكان الأجدر عدم إيراده رابطة (المنى)، بعد اللغة، تجنباً للفصل والتكرار.

ويبالغ الشاعر في تقدير ماضيه، فيجعله مقدساً يطاف به ويُسجد له! ويتغنى بتضحيات الشعوب العربية في سبيل الحرية في الزمن الحاضر، موطناً المصاحبات اللغوية (بيعت، ثمن)، ويبقى المستقبل، فيجعله الشاعر أمانة في عنق الشباب الأمانة عليه، وجاء تحديد الفتيان لبناء المستقبل لسبيين: قدرتهم ونشاطهم، إضافة إلى صغر سنهم، مما يتناسب مع قوله: (سوف نبني) أي سيكون البناء في المستقبل عندما ينضج الفتيان.

ونلمس في هذه القصيدة - كما في شعر هاشم عادة - التعليل وحسن التقسيم، فقد علّل حسن زيارته دمشق، وأوردَ جملة الروابط بين العرب، وحدّد صلة العرب بالماضي والحاضر والمستقبل، وهذه سمة نضج وإحاطة وثقافة وفكر أوتيها هاشم الرفاعي.

وتأتي الخنساء لتضيف بُعداً آخر للأخوة العربية (٣٧١):

ولي فيما تجيء به الليالي	عزاء يلهم المكلوم صبرا
فكل العُزْب لي أهل كرام	وكل قنّى أطالع فيه صخرا
وقومي من لهم في كل آن	أباد تكيب الأيام فخرا
رايتُ سناً يُطلُّ من الدياجي	على آفاقهم ولمحتُ فجرا

كَأَنِّي بِالْفَتَى الْعَرَبِيِّ يَوْمًا وَقَدْ عَرَفَ الطَّرِيقَ فَسَارَ حُرًّا

ونلمس هنا النقلة البعيدة التي تحرَّكت فيها المشاعر من أفق محدود شخصي إلى أفق قومي أوسع، يجعل الهمَّ همَّ أمة لا فرد، كما يجعل العزاء بنهضة تُحيي الأمل وتُنهِي عهود الظلام، وتبدو في الأبيات أشعة الأمل، تُضيء ليل الخنساء الذي أظلم بالحزن والدموع، وتُدلّ الضمائر المسندة إليها على إشرافها المتفائلة (لي، أطلع، رأيت، لمحت).

وتبدو ألفاظ الجُموع دالة على التوحد المنشود للوصول إلى تحقيق الآمال (الليالي، كل العرب، أهل كرام، كل فتى، الدياجي، آفاقهم)، وتجد الخنساء نفسها مسوقة لبيان صفات قَوْمها الذين تعتزّ بانتمائها إليهم، فتوضح فضائلهم الرفيعة وأيادهم البيضاء التي تفخر بها الأيام، وكان أمجادهم أعظم ما عرّف التاريخ.

ومرّة أخرى يجعل الشاعر أمله مرهوناً بالمستقبل، فهو مستبشر بالغد، ولا يُجامِلُ، فهو يقول: الآن أنتم غير مؤهلين لتحقيق الأحلام، وخوفاً من بأسهم يستدرك: اعملوا للوصول غداً، وتجد لديه منطوقاً معقولاً عندما يرتّب الفعلين (عرّف، فسار) لأن السَّير من دون معرفة ضلال، والمعرفة من دون سَيْر عجز وذلة.

ويَمْضي الشاعر في إسقاطاته مع الشاعر الأعشى هذه المرّة، الذي يرى اللهو - وقد اشتُهر به - برؤية أخرى، فما عاد يَسُرُّ ويُرْضي (أعشى الرفاعي) إن جازت التسمية سوى ذكر الأمجاد، لأن مآسي الحاضر لا تترك حَيِّراً للهوى والخمر والنساء (٣٧٢):

لا تَذْكُرُوا لِي عَهوداً للهوى سَلَفْتُ فَالشَّيْبُ للعاشق المفتون تَفْنِيْدُ
وغيثاني بأمجاد إذا ذُكِرْتُ يُنْسَى لها الأَطْيَانُ: الخمر والغَيْدُ

يَنْهَى عن ذكر اللهو في غير أوانه، وتغيّر الأوان له بُعدان: الأول يخصّه وهو كبر السن والشيب، والثاني يخصّ أمته التي تغيّر حالها، وابتليت بالمآسي، مما يجعل التغني باللهو والعشق سفاهة، والسعي لاستعادة العزة واجباً:

أَمْجَادُ قَوْمِي، أَمَا ذَكَرْهُمْ فَنَدِ عَذْبٌ وَأَمَا تَأْخِيهِمْ فَمَحْمُودُ
لَا تُرْفَعُ النَّارُ إِلَّا فِي مَنَازِلِهِمْ فَيَلْتَقِي حَوْلَهَا الإِقْدَامُ والجُودُ

يُنسب القوم لنفسه اعتزازاً بأمجادهم، وذكرهم العطرة في التاريخ وأخوتهم، ويلجأ

لأسلوب الحصر عندما يجعل النار من اختصاصهم، بما تحمل من القوة في جانب، والكرم في جانب آخر، فالنار غنية بالمعاني، فهي تضيء في الليل وتدعو التائهين في الصحراء، الذين يأكلون مما توقد تحته النار من القدور

وينهض شاعرنا بمهمة جليلة تجاه جيله المهزوم عندما يعرفه بقيمة قومه ومكانتهم المشهودة، سواء في مجال الأخلاق أو مواجهة الأعداء (٣٧٢):

حياتهم في الوريّ يومان: يوم ندّى ويوم بأسٍ على الأعداء مشهودُ
عاشوا على معزف التاريخ أغنية بكل سمع لها لحن وترديدُ
هذي مآثر شعب بالعلا كَلِفُ أجداده سادة أبأؤه صِيْدُ
ولو فتى صاح في أعلىّ الحجاز: أخي إليّ هَبْتُ من الشام الصناديدُ

تتميز الأبيات بحسن التقسيم، كما يبدو في تقسيم اليومين، فهما دالان على رفعة الشأن، فالكرم يدل على السماحة والرحمة في السلم، ويأتي اليوم الثاني ليكمل الأول، وينبئ عن القوة والشجاعة في مجابهة العدو عند الحرب، وفي البيت الثاني تؤدي المصاحبات اللغوية دوراً فاعلاً في دعم المعنى وإثرائه، إذ تأتلف المفردات الدالة على المعنى الواحد من دون حشو أو تكرار (معزف، أغنية، سمع، لحن، ترديد)، فالمعزف ينشئ لحناً لأغنية تُسمع وتُرَدَّد.

ويصور البيت الأخير خلاصة الأخوة ونتاج كل ما سبق من خصالها مُمثلاً في نجدة العربي لأخيه، ويؤدي الإيجاز دوراً فاعلاً في قوله: أخي إليّ، ويبعث ذكر الأقطار العربية دوراً إيجابياً وسلبياً في آن، فهو يعطي ترجمة عملية واقعية للأخوة، ولكن تحديد أقطار معينة يَسُرُّ أهلها ويحزن غيرهم ممن لم يَرِدْ ذِكْرُهُمْ، وَلَوْ عَرَفَ القارىء صعوبة ذكر كل الأقطار لَعَدَّر الشاعر، فهو يُغذّي فكرته فحشِب، ولا يقدم إحصائية.

إن الأسلوب الذي اتبعه الرفاعي في إسقاط أحاسيسه وآرائه على شعراء من عصور سلفت طريقة متطورة من الأساليب الفنية، ترتقي بأسلوب الشاعر، وتضعه في خانة المجددين، وقد مكنته من اقتناص كلمات ودلالات مكثّرة تخدم تجربته الشعرية.

ويحتفل الشاعر بعيد جلاء الإنجليز عن مصر، ولكنه لا يرى مصر وحدها إنما يعُدّها

جزءاً من النسيج القومي العربي في قوله (٣٩٦):

شعب يُعانق مَجْدَه المسلوبا ويشق آفاق الخلود وُثوباً
قد أذن الأحرار من أبنائه بالبعث فانتفض الرماد لهيأ
وتشد بالإخلاص أزرَ عروبة كبرى ستنتظم البلاد قريبا
ومشى الفتى العربي فوق بلاده حُرّاً وأدرك حَقّه المنصوبا

عندما يعانق الشعبُ تنوع شيئاً عظيماً، فتأتي (مَجْدَه) مُصدّقة للظن فهو أجدر ما يُعانق، فإذا عرفنا أن هذا المجد كان مسلوباً، زاد مكانة لأن فقدان الشيء الصغير يُشعر فاقده بقيمته، فكيف بالكبير العظيم؟ (أُذُن) بمعنيها، اللغوي: (أكثر الإعلام بالشيء)، والديني: (نادى بالأذان)، تدلّ على النداء الموقظ للغافلين، فاستجاب الرماد وكشّف عن لهيبه.

وتجد الوفاق بين المفردات (الأحرار، البعث، انتفض، لهيب) تُعبّر عن نهضة الأمة بعد طول سُباتها، وتكتمل البهجة عندما يعمّ الخير أرجاء البلاد العربية (ستنتظم - قريبا) تدلّان على قرب الحصول، ويركّز الشاعر دائماً على (الفتى) في بناء المجد، مستنيراً بقوله تعالى: ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى﴾ [الكهف: ١٣].

ويبدو الالتزام القومي لدى الرفاعي جلياً من خلال التزامه بالقضية القومية العربية الأولى، ألا وهي قضية فلسطين، فحين أقرّت الأمم المتحدة مشروع تقسيم فلسطين بين أهلها ومغتصبيها، تحرّكت المشاعر في فؤاده الغصّ، وهو في سن الثالثة عشرة، فقال أول أشعاره الموثّقة (٦٩):

آن الجهاد فأقدم أيها البطل وامسك حسامك واطعن قلبَ صهيونا
جاؤوا يريدون تقسيماً فقل لهم والسيف يشطرهم: لن نقبل الهونا

(آن) كأن الشاعر يعلن الخبر، لينبه السامعين، فتتوالى أفعال الأمر تحدّد ما يُراد منهم (أقدم، امسك، اطنع، قل) وترتّب هذه الأفعال بمنطق سليم، يؤخر القول بعد العمل في قيمة كبرى ترسخ أصول المواجهة مع العدو: عملٌ وجهادٌ لقهر المعتدي، فإذا تمّ المراد أمكن التفاهم معه من مُنطلق القوة، وشدّنا الوفاق البديع بين قوله (يريدون تقسيماً) وقوله (والسيف يشطرهم) فهذا هو التقسيم الذي يليق بقوم يغصبون حق غيرهم، (لن نقبل الهونا)، لم يقلّ لن

نقبل التقسيم، بل أتى بدلالته ونتيجته، فالتقسيم يوحى بالهوان.

ويُجلل الشاعر قومه بالعار لتهاونهم في مواجهة الأعداء، وقبولهم بالإهانة والاستكانة حتى أصبحوا كالمستخدمين الأذلاء (٢٧٥):

قد غدا العُرب إذا ما ضُربوا	لا يهتّون إلى مَنْ ضَربا
أصبحوا لُقمة أعداء لهم	كدجاجات تبيض الذهبا
فلسطين أضيعت وغَدَتْ	يُنْدُب اليوم لها من ندبا
جاءها كل يهودي بدا	هائماً بين الورى مغتربا
فأقاموا شوكة في أرضها	ذلك الشرق بها قد نُكبا
لا رعى الرحمن يوماً مَنْ بها	في اندحار العرب كانوا السببا

(غدا العرب) أي أنهم لم يكونوا قديماً كذلك، بل طرأ عليهم الهوان، وذلك أدعى إلى مراجعة النفس وإصلاح الخلل، وتتوالى المعاني الدالة على الهوان: (لا يهتّون، لقمة أعداء، دجاجات تبيض)، حتى (الذهب) لا يُعطي دلالة إيجابية لأنه من نصيب الأعداء، ويُشبه العرب بطفل غرّ - وما استحقوا براءته - عندما يُضيعون فلسطين ويكون، ويحذرهم الشاعر من الشوكة التي نُصبت لوخز العرب (جميعاً) ونكبتهم، وصدّق ما توفّع، إذ تلاحقت الهزائم والنكبات والنكسات عليهم جميعاً، بعد تهاؤنهم في القضاء على بؤرة الشرّ، ويوجّه هاشم سهامه نحو مَنْ كانت لهم يدٌ في هذه الكارثة.

ولعل شاعرنا لم يجذّ في يده من سلاح، للدفاع عن ثالث مقدسات المسلمين، وأرض العروبة فلسطين، إلا هذه الرصاصات اللفظية، والقصائد التي صوّبها ناقوساً يدقّ ليوقظ الغافلين قبل فوات الأوان.

وبمقدرة عقلية وحُسية مذهلة يتخيل هاشم الرفاعي نفسه والدّاً فلسطينياً على فراش الموت، يوصي ابنه، وكأنه يُقدم رؤيته ونصيحته للأجيال القادمة، لئلا تستفحل مأساة فلسطين يقول (٣٦٦):

أنا يا بنيّ غداً سيطويني الغسق
لم يبقَ مِنْ ظلّ الحياة سوى رَمَقْ

وحطام قلب عاش مشبوب القلق
قد أشرق المصباح يوماً واحترق
جفت به آماله حتى اختنق

فإذا نفضت غبار قبري عن يدك
ومضيت تلتمس الطريق إلى غيدك
فاذكر وصية لاجيء تحت التراب
سلبوه آمال الكهولة والشباب

هم أخرجوك فعُدْ إلى مَنْ أخرجوك
فهنالك أرض كان يزرعها أبوك
قد ذقت من أثمارها الشهد المذاب
فلإلام تتركها لالسنه الحراب

هذه مقاطع من قصيدة بعنوان «وصية لاجيء» يفتتحها الشاعر بمشهد متميز من عِدّة جوانب، هو مشهد الوالد الذي يجمع أبناءه قبل الموت ليقدم له خلاصة تجاربه في الحياة وينصحهم فيما ينفعهم، إنه مشهد ثري، يحتل في مخزوننا التراثي منزلة كبرى، وهو مشهد سينمائي مثير يلعب فيه الخيال دوراً كبيراً، إضافة إلى اشتماله على رؤية نورانية - إذا جاز التعبير - طوى الشاعر فيها الآفاق، مستشعراً قرب تصفيته، ومحذراً من تصفية القضية الفلسطينية.

تعبّر المفردات في المقطع الأول عن المأساة في فلسطين (غسق، رمق، حطام، قلق، احتراق، جفت، اختنق)، وهي تعبر عن اعتراف الوالد بالعجز عن حل المشكلة في زمنه، لكنه لم ييأس، ولم يحصر القضية في شخصه وزمنه، مدركاً أنها لا تخصه بصفة شخصية، فهي قضية أمة وأجيال منذ مئات السنين، وتمتد إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، لذلك

يدرك الوالد أن أقصى ما يملك حيال هذه الظروف، أن يقدم للجيل القادم خلاصة تجربته للإفادة منها.

وفي الأبيات تواصل زمني فريد بين الماضي والمستقبل، تعبّر عنه مفردات الزمن (غداً سيطويني، لم يبقَ، غَدِكَ، فاذكُرْ) والزمن الماضي هنا يؤدي دوراً مركزياً في تحريك الأحداث، وتدوير الأزمنة.

لاحظ أنه يطلب من ابنه بعد دفنه أن يتطلع إلى المستقبل (غداً)، لكنه يعيده مرة أخرى إلى الماضي (فاذكر وصية والد)، وكأن الوالد يريد أن يقول في وصيته:

إنك يا بني لن تصل إلى غَدِكَ إلا عَبْرَ أَمْسِكَ، وما قيمة الماضي (المحور) هنا؟ المقطع الثالث يعطينا الإجابة (عُدْ إلى من أخرجوك، كان يزرعها أبوك، ذُقْتَ).

الوصية هنا تخص الأجيال الفلسطينية من أبناء اللاجئين وأحفادهم، خاصة في أرض الشتات، تحذرهم من التأقلم مع الحاضر، ونسيان الماضي، فالماضي بالغ الأهمية، فهو دراسة لتاريخ الصراع من مئات السنين، بين المسلمين واليهود، وُصُولاً إلى الغزو اليهودي المتدرّج في القرن العشرين، حتى التقسيم، الذي يعني أن إسرائيل لم تَعُدْ وحدها في مواجهتنا، فورها قوى داعمة ومؤسسات، أدّت إلى عجز الجيل السابق عن إعادة الحق السليب، فنسيان الماضي هنا يعني اليأس والنهاية إلى مصير يشبه مصير الهنود الحمر، لذلك لا بد من العودة (فإلام تتركها لالسنة الحراب؟).

إن هذه الأبيات المضيئة وصية من شاعر نوراني فدّ للأجيال الفلسطينية في المستقبل، (نحن وَمَنْ بَعْدُنَا) تحذّرنا من القبول بالأمر الواقع (الحاضر)، وترشدنا إلى الطريق الصحيح لاستعادة الحق وإنصاف أهله، ألا وهو العودة إلى الجذور (الماضي) بكل ما في هذه الكلمة معنى^(١)!

(١) وجدت في كتاب «شعراء الدولة الإسلامية»، الجزء الثالث، ص ٦٨ أبياتاً لم أجدها في الديوان، يقول فيها:

سيحدثونك يا بُنَيَّ عن السلام
إِتَاكَ أن تصغي إلى هذا الكلام
كالطفل يُخدَع بالمنى حتى ينام

وَيَضُمُّ الرفاعي بشعره القومي اليمن (الشقيق)، لِمَا يَعْلَمُ من مكانته المتميزة، فهو مَهْد الحضارة وأَصْل العروبة، منه انطلق العرب إلى أنحاء شتى يزرعون راية القومية، مما جعل الاستعمار يستهدفه بالاعتداء تارة، ومحاولة الوقعة بين أبنائه تارة أخرى، يقول هاشم (٧٦):

يا أيها اليمن الشقيق تحيي أهديكها وإن تشأ فرثاني
فهاشم يبعث لأهله في اليمن نداء محبة، يفتتح به رسالته الأخوية، ليجد أذاناً صاغية، ولاحظ ما تحمل كلمة (الشقيق) من وشيجة تؤكد صلة العروبة، ويولي هذه الافتتاحية الأخوية: (رثاني)، كلمة تعبر عن التعاطف والحزن لما أصاب اليمن من كيد المستعمر وأذاه.

إن العدو يُريد غزو بلادكم لئذلكم في صُبْحِه ومساء
يوضح الشاعر الخطب الجلل الذي يهدد إخوانه: الغزو، ويردّفه بما هو أخطر - الإذلال الدائم، مما يُنشئ هزة عنيفة في نفوس السامعين تقتضي البحث عن مَخْرَج من هذه الكارثة المنتظرة، فيقدم الشاعر نصيحته لإخوانه، دَرءاً للكارثة قبل وقوعها:

إن التفرّق أسّ كل هزيمة فتعاونوا لنفوز بالأعداء
قاعدة يضعها هاشم، مكتوبة من شِقْنَيْن متقابلين، يَبْسُط في الشطر الأول أسّ المشكلة، ويعالجها في الثاني، وهكذا يؤكد هاشم منهجيته الثابتة في طرحه القضايا بدقة وجلاء، فيضع الأمور في نصابها، فالعلة هي التفرّق، والحلّ هو التعاون، ولا يكتفي بالشعار، بل يبدأ ببسط النتائج المرجوة من الوحدة: النصر على الأعداء، ويقدم المزيد تأكيداً وتوضيحاً:

لا يَلْمُ أو يجلو عن الوجه الرّغام
صدقْهُمْ يوماً فأوتني الخيام

وغدا طعامي من نوال المحسنين
يلقى إليّ إلى الجياع اللاجئين

فسلامْهم مكر وأمنْهم سراب
نشروا الدمار على بلادك والخراب!

وهي أبيات ذات دلالة مهمة، ولا يفسر اختفاءها من الديوان سوى المحقق!

ولنلحقنَ بهم أشد مصيبة ولنقهرنَ القوم في الهيجاءِ
ولنرفعنَ عَلمَ العروبةِ عالياً ونعيش جَمِيعاً في هَنا وصَفاءِ

فالتيجة لن تتوقف عند تحقيق النصر المؤزر الحاسم، بل يليها تحقيق حُلم الوحدة العربية، ليعيش العرب جميعاً في سعادة، فالشاعر يرى اليمن نموذجاً، إن تحققت فيه الوحدة فالأمل قائم في وحدة العرب، لأن الوحدة عنده فِكر ومبدأ، وتتوالى في الأبيات أدوات التوكيد: إنْ (مكررة)، ونون التوكيد (لنلحقنَ، لنقهرنَ، لنرفعنَ)، عِلماً بأن اللام في هذه الأفعال مُوطئة لِقَسَم محذوف، دلالة على مزيد التوكيد، كل ذلك تهيئةً لأهمية الوحدة والتعاون بين أهل اليمن، ولا تفوتنا ألفاظ الجمع في الأبيات (بلادكم، تعاونوا، لنفوز، جمعاً . .) فهي موحية بالتوحد.

كما نلمس أن هاشماً يَضُم نفسه مع أشقائه في اليمن، ليدوبوا جميعاً في تعبير مُوحد ينأى بالشاعر عن دَوْر المُشاهد، فهو في صميم المعاناة (نفوز، لنقهرنَ، نعيش . .) وهذا أبلغ تعبير عن الالتزام القومي الحيّ النابع من صميم الانتماء.

ويؤكد الرفاعي في شعره عمق العلاقة الأخوية والقومية التي تربط بين قُطري وادي النيل (مصر والسودان)، فيُثير غضبه ما يتعرض له السودان من عدوان المستعمر (٢٤١):

دهننا الليالي الحالكات بغاصب دسائسه ما تنقضي ومصابئه
إذا جَمَعَ الوادي ائتلاف ووحدة مشتٌ لاشتعال النار فيه تُغالبه
ألا سائِلِ الخرطوم مَنْ ذا أثارها فسال الدّم المُهراق وانهلّ ساكبُه

(دَهْنًا) كلمةٌ تُوحى بالكوارث، وما لبث وجهُ المستعمر البغيض أن أطلّ بما يَسوء: الدسائس، المصائب، إشعال نار الفُرقة، سفك الدماء، وكان الشاعر يَلْمَح مَنْ يُشكك في هذه الجرائم، فيشير إلى مدينة الخرطوم، يسألها أن تُقرّ بما شَهِدت.

وكعادته، يَفْتَح هاشم باباً للأمل، ويلقي طوق النجاة للمقهورين والخيارى، مُرشداً إلى الطريق:

ألا إنَّ الاستعمار قد كان باغياً علينا وإنَّ الحق لا شك غالبُه
وسوف يُرى الشعبُ الذي هبَّ ثائراً أختا ثورة حتى تُجاب مطالبُه

يؤكد الشاعر بَغْيَ الاستعمار، ويردّ عليه بما يوازيه من النضال مؤكّداً غَلَبَةَ الحق، فالميدان ليس خالياً للعدوّ، يأمرُ ويَنْهَى، والطَّرْفُ الآخرُ مُستكين ذليل! إنما فيه طرفان يلتقيان، لكلّ منهما إرادته وفعله، فإذا التقيا غَلَبَتْ إرادة الحق بَغْيَ الباطل، فشعب السودان يأبى المهانة، وتأتي الألفاظ مصدّقة هذا الأمل (الحقّ غالبه، هَبْ نائراً، ثورة، تُجاب مطالبه).

فإن كان يا ابن النيل رمحك ظامناً فأورده محتلاً نواثبه
وفي هذا البيت مَلَمَحٌ لطيف، كأن المعتدي يَخْرِمُ ابن النيل من وُروده مائه، فيُرشده الشاعر إلى الأعداء يَروي رُمحه مِنْ دمائهم، تعويضاً عما حَرِمَ مِنْ حقّه، وجزاء لمن اعتدى.
ويُعبرُ هاشم بشعره عن هواه الذي مازج دمه في حبّ وطنه الثاني (الجزائر) إذ يقول (٣٥٢):

بهواكِ بالدمِ فوق تريبكِ يا جزائرُ
يَجري وَيَبُوعُ من حُشاشة كل نائز
بشهيدكِ الملقى على سفح المجازرُ
بالسَّخَطِ يغلي في القلوب وفي الحناجرُ
سفنَجَرُ الأضواء في تلك الدياجرُ
وتَسِيلُ أفراح الحياة على المقابرُ

الحب والدماء يقتربان في الجزائر، فترابها الطاهر يمتزج بدماء الشرفاء، عشاق الوطن الثائرين على المستعمر الغاصب، ويأتي التعبير على أرفع مستوى وأصدق، فالتضحية بالروح فداء للوطن أصدق دليل على حبه، ونشهد في الأبيات منهجية نضالية غنيّة، يرسم ملامحها شاعرنا القتي، فالسَّخَطُ بدأ في القلوب، ثم انطلق إلى الحناجر، قبل أن يُترجم عملياً بالقتال والسلاح.

ويَمْضي بنا الشاعر إلى المشهد الختامي الذي لا بُدّ منه كنتيجة حتمية لهذا الجهاد المشرف، وهو التحرير والاستقلال، لينجلي الظلام المخيم على الجزائر، وتشرق الأنوار والأفراح في آن، خاصة على المقابر التي ضَمَّت رُفات الشهداء الأبرار الذين كان لهم فضل

التضحية، في مشهد يَنَمُّ عن وفاء وسعة أفق، ففرحة النصر المنتظر ينبغي ألا تشغل المحتفلين عن حق الشهداء وأهلهم، فهُم نخبة الأمة، ووقود الثورة وشموع الفرح.

ويرثي الشاعر للصومال الذي تَمَّ تمزيق أوصاله بين خمسة أقطار، فيقول (٣٥٨):

صومالي ما كان صيِّباً لتكون على الأرض وصيِّباً
ونُكَبِّلُ بالقيد يديَّ وتبارك قَتْلِي وقَتالي
فإلامَ تمزَّق صومالي؟

يواجه الشاعر مخطَّط التغريب والتمزيق والاستعباد تجاه القطر العربي بكلمة (صومالي)، يَضُمُّ الصومال إليه ويحتضنه وينسبه لنفسه، ويَنقُضُ هاشم دعوى الوصاية، فيقرر أن الوصاية تكون على العاجزين عن تدبُّر أمرهم، والصومال ليس كذلك، والوصاية مَقْصِدها الرعاية وتحقيق مصلحة الموصى به، بينما المستعمر يَضْعُ العكس، يكبِّله ويشرقه ويؤذيه ويَقْتله، ومن المنطقي أن يأتي بعدها الاستفهام، متعجباً ومستنكراً مُنْطِق الوصاية المريض.

وكعادة الشاعر، يفتح باباً للأمل والعمل وسط الظلام، ليدفع روح البذل والعطاء لدى المقهورين، فلا يشلَّهم اليأس:

مقدشو يملؤها الفجرُ أضواء فجَّرها النصرُ
قد ظلَّ لها عَلمُ حُرٍّ بَدَمِي بيقيني وبمالي
أفديه وأفدي صومالي

تعبّر الألفاظ عن بشرى تحقيق النصر (فجر، أضواء، نصر، حر)، وفي الأبيات حُسن تقسيم، يبيّن الشاعر مِنْ خِلاله وسيلة تحقيق النصر وتحرير الوطن الغالي: بذل الدم والمال، مع يقين وإيمان يبعث الروح ويرعى الأمل.

ويستحضر الشاعر أمجاد العرب التي آذنت بالزوال (٢٧١):

قف على بغداد - واندب مَنْ بها رفعوا للشرق ذِكْراً طيِّباً
وابك في الأيام مَنْ قال وقد أبصر الغيم تهادئ صيِّباً
سِرْ يميناً أو يساراً إنَّ لي خَرَجَ هذا الماء أتى سُكْباً

(قف، واندب، وابك) كأنها وقفة الطلل، لكنه طلل جديد في عصره ومظهره، متآكل في جوهره، خلاف الماضي في عصره المشرق، وبا لها من مفارقة، ماضي مشرق وحاضر مُقْعَد!

يشير هاشم إلى مخاطبة هارون الرشيد السحابة قائلاً (اذهبي حيث شئت، فسيأتيني خراجك)، وكأنه يطرق على ناقوس الذاكرة، يذكر العرب بأمجادهم الغابرة، لعلهم يتنبهون إلى ما كانوا عليه أيام الدولة العربية المتماسكة الواحدة في العهد العباسي.

والأمر نفسه يتكرر في دمشق، عنوان الحضارة العربية أيام الدولة الأموية، دولة التوسع والفتوحات الإسلامية، يقول (٢٧١):

ودمشق الأمس سَلْها عن فتى ركب الأمواج فيما ركبها
أموي من بنىها باسل ذاك من شقّ العُباب اللجبا
في الأبيات إشارة إلى انطلاقة الأمويين المظفرة في فتح الأندلس، هذه البلاد التي ازدانت بها حضارة الإسلام، ومنها أشرقت على أوروبا، وهي صورة يفخر بها العربي، تُذكره بأمجاده الغابرة، التي يذوب قلبه لذكرها، وفي قوله: (سَلْها) سؤال تشويق واعتزاز، كأن هذا الفتى راح عَهْدُه، حاملاً معه العزة والكرامة، وتحمل الأبيات إحياءات الشموخ (فتى ركب الأمواج، باسل، شقّ العُباب).

وتبدو الروح القومية في شعر هاشم الرفاعي بارزة في الأبيات التي يُحيي فيها النضال العربي ضدّ الغزاة المستعمرين عام ١٩٥٦م، عندما وقع الاعتداء الثلاثي على مصر، يقول (٣٨٦):

وتزاحم المتسائلون هناك عن هذا الشهيد
ذي السحنة العربية السمرء والبأس العنيد
أترأه من أهل الصخور أكان من ريف الصعيد
وجرى الجواب على الشفاه يَهْزُ أسماع الخلود
قد جاء من بلد وراء البلد أقبِل من بعيد

لِيُضِيفَ عِدَّةَ أَسْطَرٍ بِيضٍ إِلَى الْأَمَلِ الْوَلِيدِ
فَيَقُولُ جَارِي هَلْ سَمِعْتَ لَقَدْ بُعِثْنَا مِنْ جَدِيدِ
قَدْ كَانَ يَحْمِي اللَّاذِقِيَّةَ هَهُنَا فِي بَوْرٍ سَعِيدِ

إنه يُحَيِّي المناضل العربي السوري (جول جمال) الذي دَمَّرَ إحدى مَدْمَرَاتِ العدوِّ في المعركة ثم قُتِلَ، فالشاعر يُشِيدُ ببطولته وعرويته وينوّه إلى عمق وأهمية الترابط بين أقطار العروبة، فحماية مصر حماية لسوريا، وفي الأبيات مَلَمَحٌ آخرٌ مُهمٌّ وهو تجرّد هاشم من التعصّب الديني، رغم كونه بصورة عامّة ذا اتجاه إسلامي، ومع ذلك يُشِيدُ بهذا المُناضِل المسيحي، وبوفيه حقّه كمُناضِل شريف.

والرافعي بذلك يُقدِّمُ دَرْساً في أخلاقيات الانتماء، ويُعلِّمُ الإنسان كيف تتواصل دوائر الانتماء الديني والقومي لا تتضارب، في سباق من الشرفاء جميعاً نحو تحقيق آمال الأُمّة، وتحريرها من الدُّخْلَاء، وذلك يَنِمُّ عن أفق واسع لا يتأتى إلا لقلّة من الشباب.

(تزامم المتسائلون) دلالة على الاهتمام والإثارة، وتأتي أساليب الاستفهام بتشويق وإثارة للكشف عن هويّة البطل، وكأنها مسابقة أو ألغاز، إنهم على يقين من عروبة ملامحه، وتدور الاحتمالات حول أرجاء مصر، إلى أن زال الغموض مُسْفِراً عن حقيقة تحمّل في ثناياها أريج الأخوة والوحدة بين أهل العروبة في الديار المختلفة: جاء العربي من القطر العربي السوري، متجشّماً العناء لتحقيق آمال أُمته في الحرية.

(هل سمعت؟) استفهام مستبشر ببعث جديد، يُضِيفُ إلى كل قطر عربي عشرات الملايين من الجنود المدّخَرين لوقت الحاجة، من أبناء قومهم الأوفياء، لِعَلِّمِهِمْ أن الاعتداء على قُطْرٍ واحد يَمَسُّ الجميع.

وتغتنى هاشم بالوحدة التي قامت بين مصر وسوريا (٣٨٧):

أَرَى مَنْ أَمْتِي جِيلاً	يَسُوقُ الْحَبَّ إِكْلِيلاً
مَشَى فِي رُكْبِهِ بَرْدِي	وَجَاءَ يُعَانِقُ الثِّيلاً
وَحَيَّافِي مَوَاكِبِهِ	زَعِيمًا كَانَ مَأْمُولاً
وَمَا عَلِقَتْ أَمَانِيهِ	بَأَكْرَمَ مِنْكَ مَسْؤُولاً

جَمَعْتُ لَنَا كِيَاناً ضَاعَ بَيْنَ النَّاسِ وَاضْطَرَبَا
وَكُنَّا فِي تَخْطِئِنَا نخاف الغرب إن غضبنا
فَلَوْلَاكَ لِأَصْبَحْنَا فـرـيـسـتـه إذا وَبَّـنا
وَأَشْهَدُ أَنَّ أَهْلَ الْأَرْضِ قَدْ عَرَفُوا بِكَ الْعَرَبَا

لَقَدْ شِذَّتْهَا عُمُوداً غُدّاً تَبْقَى وَبَعْدَ غَدِ
فَقُضِمَ الْعَرَبُ فِي وَطَنِ كَرِيمِ الْعَيْشِ مُتَّحِدِ
(أرى، أمتي) يتحدث هاشم عن شأن يَحْصُهُ، ويبدو استشاره بِالْحَدَثِ من خلال ألفاظه
(الحي، إكليلا، يعانق، حيا، مواكبه...)، وكُنِيَ عن البلدين بالنهرين (بردئ، النيل)، لأن
النهر يتحرك بمائه، ويرمز للخير والعطاء، والزعيم تعلَّقَتْ به الآمال لأنه حَقَّقَ ما كان ينتظره
الناس من الوحدة.

وتستوقفنا الأبيات لنستشف منها أبعاداً في شخصية الشاعر ورؤاه، فهو لا يَهْمُهُ مجرد
التقاء العرب في وحدة، بل يُقَدِّمُ عليها العيش بكرامة، فكرامة الإنسان والأمة أساس كل خير
وتقدُّم، ومهما حققت الأمة من إنجازات، فإنها تبقى مجرد صورة باهتة إذا لم تَتَبَّنْ وتَحْمِ
كرامة الإنسان.

وَيَبْرُزُ حَسَّ هَاشِمِ الْقَوْمِي فِي قَصِيدَةٍ بَعْنَوَانِ «دِينٌ وَعَرُوبَةٌ»، ومما جاء فيها (٣٦٠):

أَيُّهَا السَّائِرُ بَيْنَ الْغَيْهَبِ عَائِرُ الْخَطْوِ جَلِي التَّعَبِ
أَنْتَ فِي الدُّنْيَا نَمَاءٌ هَائِلٌ مُشْرِقُ الْمَاضِي عَرِيقُ النَّسَبِ
أَنْتَ لَا تَعْرِفُ مَنْ أَنْتَ وَلَمْ تَقْرَأِ التَّارِيخَ يَا ابْنَ الْعَرَبِ
لَمْ يَزَلْ فِي خَاطِرِي أَنْ الَّذِي قَوَّضَ الرُّومَانَ بِالرَّمْحِ أَبِي
أَيُّ إِشْرَاقَةِ نَفْسٍ رَفَعَتْ هَذِهِ الْأَمْجَادَ فَوْقَ الْكُوكِبِ
أَعْرِفْتَ الْآنَ مَعْنَى أَنْ تَرَى حَاقِداً يَلْبِسُ جِلْدَ الثَّلَبِ
هُمُّهُ أَنْ يَصْبِحَ الْعَرَبُ بِلَا عَاصِمٍ كَالَّذِينَ عِنْدَ الثُّوبِ

واختلفنا في الوري السنة
يجهل المصري لفظ الحلبسي
أمة العرب بخير طالما
هي في إسلامها لم تنكب
ويتضح من القصيدة نظرة الرفاعي إلى القومية العربية، فهو مؤمن بها في إطار إسلامي،
ويتضح ذلك لأول وهلة من خلال العنوان «دين وعروبة»، ويبدو الشاعر في قصيدته مُشفقاً
على أمة العرب الحائرة بين شتى الأفكار والتيارات التي اجتاحت ديارهم في منتصف القرن
العشرين، فيعطي إشارة مهمة ودليلاً مُرشداً للتائهين، بأن تاريخ العرب يقدم البلسم الشافي،
فقد حققوا النصر سابقاً على الغرب الذي يستعبدهم اليوم، والأهم من هذه السطورة، إشراق
النور ورفعة الأمجاد التي أحييت العالم، لذا يخلص الشاعر إلى نتيجة مؤداها أن العروبة
بمعزل عن الإسلام لا خير فيها، لأن العرب سيدفعون ثمناً غالياً، يتمثل في التيه والعزلة
والفرقة.

ونلمس في الأبيات مدى إشفاق الشاعر وحرارة انتمائه لأمتة التائهة، مع إكباره لها،
ويدل على ذلك توالي الضمائر الدالة على العرب باختلاف أنواع هذه الضمائر (أنت، تعرف،
تقرأ، أبي، أعرفت)، كما نلمس سعي الشاعر لإثارة الانتباه بأدوات النداء والاستفهام، كأنه
يبتغي إيقاظ نائم أو تنبيه غافل يكاد يتردى وهو لا يدري!

ونختم الالتزام القومي ببيان مدى حرص هاشم على اللغة العربية، وقد بدا ذلك في
مواقف شعرية عديدة، منها دفاعه عن اللغة العربية - كما دافع عنها حافظ إبراهيم من قبل -
بقصيدة، مما وردَ فيها (٣٠٥):

أشعلت حرباً لم تَضَعْ أوزارها
تركت بكل صحيفة آثارها
ورميت أخت الضاد منك بطعنة
كادت تدك قويدة أسوارها
وخرجت للتجديد تحمِل دعوة
أوحى لغيرك أن يخوض غمارها
جاءت فظاهاؤها التقدم بينما
أخفى البريق بجوفها أخطارها
عجباً! أتحبون التراث بقتلها
وتقومون بهدمها منهاها
إنني أعيدك أن تكون إذا قُضت
يوماً ووارها الثرى جزارها
يزد الرفاعي على مَنْ قللوا من شأن اللغة الفصحى، واقترحوا تصوّرات وبدائل عنها،

تكون - في رأيهم - أيسر على الناشئة، والغريب في الموضوع أن يتولى كِبَر هذا التجديد المزعوم الكاتب يوسف السباعي، الذي كان يشغل منصب رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في مصر عام ١٩٥٥م.

ومن أهم الجوانب التي ركز عليها هاشم في ردّه:

١ - ضخامة الحملة التي تُشنّ على اللغة - أسماها حرباً -.

٢ - إظهار التجديد وادعاء المصلحة من وراء المقترحات.

٣ - التحذير من إيذاء اللغة وتدميرها.

ويستعين الشاعر في أبياته بما عُرف به من الإثارة، فهو يصوّر ما يجري حرباً على اللغة، ونقرأ فعلاً مفردات الحرب (أشعلت حرباً لم تَضَع أوزارها، رميت، طعنة، يخوض، غمارها...)، وهو أسلوب يُثير المُتلقي، ويوحي له بخطورة القضية المطروحة، ليأخذها بجديّة، مما يدل على مدى تقدير هاشم للغة، وحرصه عليها.

ويُظهر الشاعر تحالف عدّة أطراف في المعركة، مما يوحي بجديّة الخطر، وضرورة تشكيل تجمّع قوي من أهل اللغة لحمايتها من الانهيار، ونلمح الألفاظ الدالة على الخطر (طعنة، كادت تلك قوية أسوارها، أخطارها، قتلها، هدمها، مُنهارها).

وينبّه الشاعر من خطورة اعتماد التحالف القوي على الخداع في حربه على اللغة، فهو يُبدي الحرص على مصلحتها، ويهدف إلى تسهيلها على الناشئة - فيما يزعم - بينما الهدف الحقيقي تدميرها.

ويلجأ الشاعر إلى التعجب والاستفهام الإنكاري لبيان حجم المفارقة بين الهدف المعلن، والنوايا المبيّنة، ويستعين بالصورة موضّحاً هذا النهج الغريب في معالجة المرض، بقتل المريض!

ويُلفتُ النّظر توظيف هاشم جملة من الأفعال التي تدلّ على الخفة والطيش، وعدم تقدير العواقب في التعامل مع قضية بالغة الخطورة، يتعلق بها مصير أمة العرب (أشعلت، رميت، خرجتَ تحمل دعوة)، وكان صاحب هذه الدعوة طفل غرّ لا يقدر عواقب الأمور، يلعب بالنار، فيشعل حريقاً هائلاً قد يُعجز العقلاء إطفاءه، فإذا تبين أن مرتكب هذه الحماقة

- في نَظَره - هذا المسؤول الكبير عن رعاية الفنون والآداب في مصر، أصبح الأمر مدعاة للعجب .

ومن المفارقات العجيبة - وما أكثرها في سيرة هاشم الرفاعي - أن هذا المسؤول مَنَح هاشم الرفاعي جائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ثلاث مرات!

الالتزام الديني

يمثل الإسلام أكبر نقلة شَهِدَهَا العرب عَبْرَ تاريخهم، منذ تشكلوا كأمة حتى وقتنا الحاضر، ونلمس هذه النقلة على كل النطاقات والمستويات، فإذا العرب المتناثرون في الجزيرة وما حولها يُفَيِّقُونَ من سُباتهم، وَيَشْهَدُونَ انبعاثاً أذهل العالم قديمه وحديثه.

(إن الحركة العلمية التي شهدتها مختلف المناطق والولايات الإسلامية جعلت هذه المناطق مزاراتٍ علمية، يَحُجُّ إليها الطلاب من مختلف بقاع العالم، ومن مختلف الأجناس، ومن الأهمية بمكان القول بأن العلماء المسلمين لم يتركوا علماً إلا وكتبوا فيه، وأضافوا إليه وابتكروا الكثير من المجالات العلمية)^(١).

وكان للقرآن الكريم أعظم الأثر في هذه النقلة، لا سيما أن العرب تفوقوا في مضممار البيان والشعر، مما مكَّنهم من استيعاب رسالة السماء والنهوض بها، وقد (رأى العرب في بلاغة القرآن وروعة أسلوبه ما بهَّرهم وأثار إعجابهم، فانساقوا إلى تقليده ومحاكاته)^(٢).

وعلى صعيد الأدب والشعر وجدَّ شعراء الإسلام أنفسهم أمام مهمة جديدة جليلة، تتبنَّى الدين الذي حَمَلوه في قلوبهم وعقولهم، فراحوا يرتادون بشعرهم أغراضاً جديدة، كشرع الفتوح والدفاع عن الإسلام ويُسَبِّغُونَ على الأغراض التقليدية ما يتواءم مع الشريعة الإسلامية، مما بَشَّرَ بعهد جديد في دَوْر الشعر، ارتقى بمكانته ليكون رديفاً للدعوة والشريعة الإسلامية.

وعلى مَرِّ العصور أمكن التمييز بين فئتين من الشعراء، على هَذِي من الآية القرآنية التي تقول: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْفَاوَنَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ * وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ * إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا أَلَيْسَ لِمُنْقَلِبِ يَقْلِبُونَ﴾ [الشعراء: ٢٢٣-٢٢٧].

(١) د. حسان حلاق، «دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية»، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م، ص ١٤٧.

(٢) د. حسن إبراهيم حسن، ج١، ص ١٩٢.

ومع سقوط الخلافة العثمانية في أوائل القرن العشرين، وما تلاها من سطوة الاستعمار على ديار العرب، نهض عدد من الأدباء والكتاب يدافعون عن أحقية الحضور الديني في السياسة والمجتمع في ظلّ متغيّرات وتصورات شتّى - شرقية وغربية - بدأت تُطرح على الساحة، وكان هذا الاتجاه الديني - في عصور سبقت - تلقائياً، لا يحتاج إلى تأصيل وتنظير، ولكنه ما لبث أن دَخَلَ في دائر الصراع مع التيارات الزاحفة، مما أوجد حاجة إلى وضع بعض الأسس التي تدعّم وتوضح حدوده ومنطقاته وأهدافه وسماته.

وتطرّقت الأبحاث لقضية (الأدب الإسلامي)، وساهم كثيرون في هذا الجانب بصورة مقصودة واضحة، بحيث غَدَوْا يحملون (الاتجاه الإسلامي) كمنهج فني، ورسالة يبشرون بها، ولا يحيدون عنها، (وإذا كان للإسلام تصوّر مُعيّن للحياة تنبثق عنه قيم خاصة لها، فمن الطبيعي أن يكون التعبير عن هذه القيم ذا لون خاصّ، يختلف اختلافاً بيّناً عن ذلك التعبير الذي يصدر عن تصوّر غير إسلامي)^(١).

وفهم البعض من هذه الدعوة أن المطلوب ترجمة الدين الإسلامي أدباً، بحيث يكون في كل جزئية منه مُحتاجاً إلى مرجعية من القرآن أو الحديث تسمح له أن يكتسي بهذه الصفة (الأدب الإسلامي)، مما اقتضى مزيداً من الدراسات حول هذه الإشكالية، نتج عنها رؤية أكثر شمولاً وسعةً لمفهوم الفن والأدب في نطاق الإسلام، (إن الفن الإسلامي ليس هو الفن الذي يتحدث عن حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية، ولا هو مجموعة من الحكّم والمواعظ والإرشادات، وإنما هو شيء أشمل من ذلك وأوسع . . إنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود، من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود)^(٢).

ومن الأدباء فريق تركوا أنفسهم على سجيّتها، حرة التفكير والتعبير، بحيث يتطرّقون للإسلام في أعمالهم بشكل تلقائي، من دون أن يقتصروا عليه أو ينحصرُوا في نطاقه، ولعل شاعرنا أقرب إلى هذا الفريق، فقد لَمَسْنَا من خلال اطلّاعنا على أغراضه الشعرية في الفصل الأول أنه كان يقترّب أحياناً من المنهج الإسلامي، في التفكير والتعبير، وأحياناً يبتعد عنه،

(١) د. صالح آدم بيلو، «من قضايا الأدب الإسلامي»، دار المنارة للنشر، السعودية، جدة، ط١، عام ١٩٨٥م، ص٥٦.

(٢) محمد قطب، «منهج الفن الإسلامي»، دار الشروق، القاهرة، ط٥، عام ١٩٨١، ص١١٩.

مما يشير إلى ميوله الدينية الحرة - إن جاز التعبير - .

ولا يمكننا بحث الالتزام الديني لدى هاشم الرفاعي من دون الإشارة إلى بيئته الدينية الصوفية الرفاعية التي حَمَلَ آباؤُه لواءَها، وخاصة جدّه - واسمه هاشم - ، فقد كان من أفاضل العلماء، يَطُوف على تلاميذه ومُريديه في الأقاليم، ويفقه الناس في الدين، ويُدرّس شروح البخاري، وكان يُؤثّر عنه شدة تأثيره على المنحرفين، وقد عاد كثير منهم من ضلاله إلى الله تائباً على يديه (٩).

وكان مقدّراً لهاشم أن يرث مشيخة الطريقة منذ الصغر، لولا رفضه بإصرار تحقيق رغبة والده، فقد أراد أن يكون شاعراً أولاً، حرّاً ثانياً، وندرك من خلال مُجَمَّل حياته وشعره أنه لم يتجرّد من تأثير بيئته الدينية، كما لم يستسلم لها.

يُمثّل الانتماء الديني جانباً بارزاً في شخصية هاشم كإنسان، بِحُكْم نشأته وفكره وسلوكه، وبدا ذلك في شعره الذي يعكس أبعاداً دينية واضحة، تقلّ أو تكثر حسب زمنها ومناسباتها، والأغراض الشعرية التي يطرقها، حتّى اعتُبر الرفاعي أحد شعراء الاتجاه الإسلامي، أو الدعوة الإسلامية، كما يراه مؤلفاً كتاب «شعراء الدعوة الإسلامية»^(١).

القرآن الكريم:

رأى هاشم القرآن الكريم دستوراً خالداً يرسم للخلق عامة طريقهم القويم، لذا فهو دائم التذكير به كما في قوله (١١٨):

صَدَقَ الرِّسُولَ وَمَنْ سِوَاهُ مُصَدِّقٌ إِذْ قَالَ حِينَ دَنَا مِنَ السَّكَرَاتِ
إِنِّي تَرَكْتُ لَكُمْ كِتَاباً جَامِعاً هُوَ خَيْرُ دَسْتُورٍ لَخَيْرِ قَضَاةٍ
قَسماً بِرَبِّي لَنْ تَضِلُّوا طَالَمَا هُوَ بَيْنَكُمْ بِمُثَابَةِ الْمَشْكَاةِ

(صدق الرسول) عبارة تفتح مغاليت النفس وتهينها لقبول قوله، كرامة لمكانته كرَسُولٍ يبلِّغُ أمرَ ربه، وقول الرسول عند (السَّكَرَاتِ) يمثل مُجَمَّل الخُلاصَات النافعة، لأنه قول الختام، لا يُسْتَدْرَك ولا يوضَّح، (كتاباً جامعاً) تعبير موجز يوحي بعظمة وثراء محتواه،

(١) أحمد عبداللطيف الجدع وحسني أدهم جرار، ج٣.

(قسماً) يوحى بأهمية المُقَسِّمِ عليه، ونُحَسُّ بالطمأنينة مع جواب القسم (لن تضلوا) فيشعر المسلم أنه عرف الدرب وما عليه سوى المسير، والعمل بهدي الله ورسوله.

ويأخذ الشاعر على عاتقه مسؤولية تنبيه الأذهان إلى الفرق في الجوهر بين هدي القرآن، وبين المظهر الزائف في قوله:

يا قوم بعضاً من صوابِ إننا نمشي بليلى حالِك الجنباتِ
اللهُ أنزلَه كتاباً خالداً فخذوا به تنجوا من العثراتِ
ليست فرنسا حين تحذو حذوها في حكمها الخالي من الحسناتِ
بأجل من نور الإله وهديه شتان بين النور والظلماتِ

(بعضاً من صواب) دعوة موجزة للتبصر في ظلمات مضللة بشتى الرؤى والتصورات المؤدية إلى التيه، مما يُحوج إلى منار يدل على الحقيقة، فيأتي الشاعر به (الله أنزلَه) كلمة كافية للتسليم فالله يؤتي عباده ما يصلحهم، وينشئ الشاعر مقابلة بين ما يبدو نوراً أرضياً (الغرب) وبين النور السماوي في مقارنة محسومة النتيجة، لا تدع للسامع فرصة للتردد، لخصها هاشم بكلمة موجزة (شتان).

الاقتباس:

وهو (أن يُضَمَّنَ الكلامُ شيئاً من القرآن أو الحديث، ولا يُنَبَّه عليه للعلم به)^(١).

من مظاهر الالتزام الديني لدى شاعرنا حرصه على أن ينهل من ينبوع الهدى والأخلاق دستور المسلمين كتاب الله الجليل بعض الآيات الكريمة، مُستقيماً دلالتها فيضاً يُغذي الروح، ويسمو بها إلى درجات الحق، كما في الأبيات التي تستعرض تحدي القرآن الكريم العرب أن يأتوا بسورة من مثله، عندما يقول (٢٢١):

أتى بكتاب الله أصدق آية فأعجز أرباب البيان وأفحما
وما استطاع إتياناً بأقصر سورة من المثل من قد كان في القول ملهما
مقتبساً فيض الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا

(١) د. أحمد مطلوب، «معجم النقد العربي القديم»، ج ١، ص ٢٠٤.

بِسُورَةٍ مِّنْ مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِّنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴿البقرة: ٢٣﴾.

ونلمس في قوله (كتاب الله) ما يُشعر بحشم نتيجة التحدي لأن كلام الله لا يُضاهى، ونلاحظ المقابلة بين الله وأرباب البيان، موظفاً معنى كلمة أرباب المزدوج لغة واصطلاحاً بما يعمق فكرة المقارنة، ويجلو الشاعر العظمة القرآنية عندما يجعل أعظم (الأرباب) إلهاماً عاجزاً عن الإتيان (بأقصر) سورة! وفي ذلك قمة التحدي.

ويجعل من الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا لَوْلَا نَزَلَ هَذَا الْقُرْآنُ عَلَى رَجُلٍ مِّنَ الْفَرِيقَيْنِ عَظِيمٍ﴾ [الزخرف: ٣١]، مُستفاه الذي يقتبسه حينما أراد أن يُثبت مكانة الرسول ﷺ واختيار الله سبحانه وتعالى له، على الرغم من اعتراض المعترضين عندما يقول (٢٨٣):

السادة الأمجاد كيف يقودهم	فَرَدُّ قَدْ اسْتَمَعْتُ لَهُ الضعفاءُ
تلك النبوة كيف تتركهم إلى	هذا الفقير وهم لها أكفاءُ
لولا نَزَلَ ذاك بينهم على	رجل له في القريتين ولاءُ
الله أعلم حيث يجعل وخيه	لكنهم في غيرهم شركاءُ

توضح الأبيات المغالطة التي يقع فيها الأمجاد عندما يخلطون بين مقاييسهم الدنيا ومقياس الخالق الحكيم، ونشهد اقتباساً ثانياً في البيت الأخير من الآية الكريمة ﴿اللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُ﴾ [الأنعام: ١٢٤].

ونجد الاقتباس في قصيدة «الفرع الأكبر»، يقول فيها الرفاعي (٣٤٩):

رويدك يا مَنْ طواه الغرور وزين للنفس أعمالها
ولست بمعجز ربّ القضاء إذا ما أراد وأوحى لها
مَنْ شَاءَ بَعَثَ مَنْ فِي الْقُبُورِ وَزَلَزَتِ الْأَرْضُ زَلَزَالَهَا

يتبع الشاعر خطى الآية الكريمة من سورة الزلزلة في قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا * وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا﴾ [الزلزلة: ١ - ٣]، مُذكراً بيوم القيامة: (رويدك) أمر يليه نداء يُقصد منهما تحذير العاصاة الغافلين مما ينتظرهم من الأحوال، فالله قادر على زلزلة الأرض بمن فيها، فلن ينجز عن الإنسان الضعيف، وفي ذلك هزة عنيفة للعاصي الذي لم تصلحه الموعظة الرقيقة، وتوحي المفردات بالحركة العنيفة (بعثر، زلزلت)

كأنها توظف الغافلين الموتى من قبورهم .

المديح النبوي:

يزدان ديوان الرفاعي بقصائد عديدة في ذكرى المولد النبوي، وهو بالطبع متأثر في ذلك إلى حد بعيد بأجواء الاحتفال التي يشهدها في البيئة (الرفاعية)، حيث تلقى هذه المناسبات لدى المتصوفة كثيراً من الاهتمام، ويحتفى بها بالكلمات والأناشيد الدينية وبعض الحركات أو الرقصات الدينية المرافقة، يقول هاشم (٧٨):

مَدَحَ الرسولَ اليومَ كلُّ مُرادِي	فمديحه يُطفئ ليهب الصادي
طَيفَ الرسولَ سرى فهزّ مشاعري	والشوق ألَّهَبَ مُهجتي وفؤادي
يا ناشر الإسلام إن قصائدي	نالت بمَدْحِكَ رِفعةَ الإنشادِ
يا خير خلق الله يا عَلمَ الهدى	يا شافعاً للناس في الميعادِ
اضرعَ لربك أن يُبَيِّدَ عَدَوَّنَا	ويُكَفَّ شَرَّ أولئك الأوغادِ

فالشاعر يُنبئ عن نُبل مقصده في المديح الذي يطفئ نار أشواقه للنبي العظيم الذي يتمتع بأسمى الصفات، فإذا كان الشعراء يصوغون أبدع قصائدهم في مديح الحكام، فالرفاعي يطمع بالشفاعة من الرسول الكريم، هذا على الصعيد الشخصي، أما لعموم الأمة فهو يرجو منه الدعاء بإيادة أعداء المسلمين .

وتكشف هذه الأبيات المبكرة في حياة الرفاعي عن جوانب مُهمّة في مسيرته وفكره وإحساسه، فهو يَجْمع فيها بين جانبين يبدوان متغايرين لأوّل وهلة، وهما الحسّ الصوفي المتعبّد الخاشع، والروح المجاهدة المتحفّزة، ومن المدهش أن شاعرنا الذي قال هذه الأبيات في سن الرابعة عشرة حافظ على هذه الروح حتى ختام حياته .

ويبدو في الأبيات تأثر هاشم بالمتصوفة الذين يبذلون عواطفهم بلا حساب في حبّ المصطفى ﷺ وتنعكس مشاعرهم على أجسادهم وألستهم، ذكراً وحرّة، (مدح، لهيب الصادي، هزّ مشاعري، الشوق ألَّهَبَ مُهجتي وفؤادي، الإنشاد) ولأن طيف الرسول سرى فإن الشاعر يخاطبه وكأنه ماثل أمامه، فيُثني عليه ويناديه ويسأله (يا ناشر الإسلام، اضرع لربك) .

وفي قصيدته الهمزية التي بلغت مائة وواحداً وخمسين بيتاً يقول هاشم (٢٨٢):

فَاعِدْ لِلأمر الجليل محمداً إِنَّ العظائم كُفِّرها العظماء
صَوْتُ هو الإرشاد يَطْرُق سَمْعَهُمْ آذَانُهُمْ عَنْ رَجْعِهِ صَمَاءُ
أَعَدَّ الله - العظيم - للأمر العظيم، وهو تبليغ الرسالة وهداية البشرية، رسولاً عظيماً،
لذا جاء الشطر الثاني من البيت تكملة منطقية تناسب أوله، فالرسول يؤدي ما أوكل إليه من
الإرشاد، لا يَضِيره ولا يَقْللُ مِنْ شأنه إعراضهم عن الاستماع، فالإرشاد واجبه، والهدى بأمر
الله .

وقصائد المولد النبوي تحفل بأحداث السيرة النبوية، كقول الشاعر (٢٢٣):

قد اتَّحَمَ الجيشان: جيش ضلالة وجيش على الإيمان بالحق صَمَمًا
هنا وقف التاريخ وقفة شاهد وقد أمسكت كَفَاهَ لَوْحاً ومِرْقَمًا
وقام رسول الله لله ضارعاً يُسألُه الوعد الذي كان أبرما
يوظف هاشم الأسلوب القصصي، ويصف هنا مشهداً من معركة بدر يلتقي فيه
النقيضان: الحق والباطل، ويبين الشاعر مدى أهمية المعركة، فالتاريخ وقف يسجل الحدث
الكبير ويرصد نتيجته، والرسول العظيم يقف ضارعاً لله مستنجزاً وعده .

ويتأمل هاشم في بديع خلق الله (٢٨١):

يَسْتَلْهُمُ العقلُ الطريقَ إلى الذي فسي الكائنات بدت له آلاءُ
هذي البسيطة قد أمدَّ فِجَاجُهَا فعدت عليها يَخْطُرُ الأحياءُ
هذا الفضاء وما به من كوكب ضُرِبَتْ عليه القُبَّةُ العليا
هذي الحياة وما بها من مُعْجَز يَعدو عليها في الزمان فَناءُ
هذي الزروع وَغَرَسُهَا حَبًّا له في الأرض فَرَعَ باسق ونَماءُ
هذي المياه وقد تَفَجَّرَ نَبْعُهَا حتى تدفق في الصخور الماءُ
والليل يَبْغِيه النهار عليهما يتعاقب الإصباح والإمساءُ
مَنْ سَحَّرَ الأرياح تلك لَوَاقِحاً سارت ومنها عاصِف ورُخاءُ

جعل الشاعر عقله دليلاً يصله بالخالق من خلال تأمله في المخلوقات: أرض مُدَّت
للخلايق، وفي المقابل سماء رُفِعَتْ، حياة فيها الأعاجيب، ونقيضها الموت، ويتصل بالحياة
الزرع النامي، والماء الجاري مِنْ نقيضه (الصخر)، والليل يقابله النهار والصباح يقابله المساء
والرياح بنقيضها (عاصِف ورُخاء)، ومن خلال تأملنا هذه المخلوقات والظواهر الكونية
العجيبة ندْهَش لظاهرة التضاد والمغايرة فيها، مما يهزّ العقل البشري المتأمل، ليصل في
الختام إلى النتيجة المنطقية:

حَسْبُ العقول فتلك صَنعة مُبدِع دلّت عليه فليس فيه خَفَاءُ

ويضطلع شاعرنا بالمسؤولية تجاه المسلمين، حينما ينبّه إلى ما يجري حولهم من صراع
بين الشرق الاشتراكي والغرب الرأسمالي، ليكون المسلمون بمنّجاة من آثار صراعهما، وينأوا
عن التبعية لأيّ منهما (٣٧٠):

هذا هو الإسلام لا شرق ولا غَرْب يُعَرِّضنا لكل صراع
والله ما اختلفوا لمصلحة الوري لكنه خُلف على الأطماع

يبدأ هاشم بتعريف الإسلام بما يُزيل اللبس والخلط بينه وبين أي منهج دُنيوي، حتى لو
اتفقت جزئياته معه، ويُعيّز موقع الإسلام الوسطي الخيري بما ينأى به عن ساحة الصراع،
ولأن البعض يُخدع بالصراع الدائر بين فريقين، ويحاول حُجز مَقْعَد له في صف أحدهما،
يوضح الشاعر أن هذا مجرد صراع بين ذنبيين، ليَحذَر المسلمون أن يكونوا فريستهما.

وفي قصيدة بعنوان «أضواء من السماء» يجعل الشاعر دين الإسلام، بِسِماته الفريدة،
مُنْقَذ الأُمة من التخبُّط والضَياع، في زمن الشعارات والتيارات الجارفة، يقول (٣٦٩):

ليلاً، وليس هناك غيرُ شعاع لم يَتَّعِه للمُدلّجين الناعي
ما زال وضّاء السنافي أُمّة ضلّ القطيع بها وضلّ الراعي
دين بنى الإنسان، كرم شأنه وأقام رُكنَ بنائه المُتداعي

يبدأ بالليل الذي يُشعر بالغرابة والْتِيَة، وقبل أن يَحِلّ اليأس يَفْتَح نافذة الأمل - كعادته -
ليَرى الحيارى شعاعاً يتعلّقون به، ورَغَم بُعْدِهِ عنهم أو بعدهم عنه، فإنه لم ينطفئ، لأنه نور
الله وهَدْيُهُ الذي (ما زال) ينادي الذين أسرفوا على أنفسهم، وحتى لا يُتَّهم الشاعر بالتعصّب

لِدِينِهِ، فَإِنَّهُ يورد مزايا الإسلام التي تؤهله للهداية والإنقاذ، فهو يؤسس إنساناً قوياً، مرفوع الهامة، ويُصلح ما فسَد من أمره بتشريعه الربّاني، ونلمس في هذه الأبيات بَعْضَ سِمَاتِ هاشم الشعرية مثل الدقّة والإحكام والشمول والإيجاز.

ويَرجع هاشم إلى ذكريات العهود المُشرِقة يتفياً ظلّالها^(١)، وَيَنسِجُ منها خيوطاً، تَرَفَعُ الحاضر من وَهْدَتِهِ وترتقي به إلى أَلَيِّ التاريخ، مبيّناً دور الشباب الذين ربّاهم الإسلام في بناء هذا الصّرح، ليكونوا قُدوة لإخوانهم في العصر الحاضر (٣٨٤):

تُرَى هل يَرجع الماضي فإِني	أذوب لذلك الماضي حيناً
بَيْنَا حِقْبَةً فِي الأرض مُلكاً	يُدْعِمُهُ شِباب طامحونا
إِذَا شَهِدُوا الوَغَى كانوا كُماة	يَدُكُونُ المعاقِلَ والحِصونا
وإنَّ جَنّ المساء فلا تراهم	من الإشفاق إلا ساجديناً
شِباب لَمْ تُحْطِفْهُ الليالي	ولم يُسْلِمِ إلى الخضمّ العرينا
ولم تَشْهَدْهُمْ الأقداح يوماً	وقد ملأوا نواديهم مُجوناً
وما عَرَفُوا الأغاني مائعات	ولكنّ العُلا صيغت لُحونا
وقد دانوا بأعْظَمِهِمْ نضالاً	وعِلْماً لا بأجرِتهم عُونا

قوة في قتال الأعداء، تُقابِلُها رقة وخشوع أمام الخالق، مُقابِلَةٌ تَبَعَتْ فينا التأمل، كيف يمكن لإنسان أن يكون شديداً ورقيقاً في آن واحد؟ يأتي تعليل هذا التناقض الظاهري عندما نتذكر أن هذا المسلم يستمدّ رؤيته وسلوكه من الخالق، ويسعى إلى رضوانه، بالخضوع له من جهة، وبصدّ أعدائه من جهة أخرى، وكلا النهجين يُلْزِمُهُ القُدرة، لِذا يبيّن الشاعر تَوْفُّرها في هؤلاء..

يَرسُم الشاعر صورة مزدوجة تُظهِرُ قُدرة لم تَضَعُفَ أمام الشهوات، ويُكَيِّنُ الشاعر عنها بِذِكرِ الليالي، لأنها غالباً تتخفى في الظلام، ككلِّ إثْمٍ يَخْزِي الإنسان من رؤيته، ويخلو له في وقت راحته، ومن خلال هذا التماسك يُنشِئ هاشم مُقابِلَةً للصمود أمام الشهوات، تُبرِز

(١) راجع صفحة ٢٦ من البحث.

القدرة على مواجهة العدو في المعركة، مُتصلة بالقدرة على عبادة الخالق، وكذلك العَجَز عن مجابهة العدو، متّصل بالعجز عن مقاومة الشهوة، فالقوة عنده كلّ لا يتجزأ، وكذلك الضعف.

ويَرَسَم لنا هاشم صُوراً للضعف والقوة، فَمِنْ مظاهر الضعف (الداخلي) تعاطي الخمر، لأنها تُضَعِفُ العقل، وهو مَلَأُ أمر الإنسان، والإقبال على المَجُون واللّهو، مما يُضَيِّع المال والشرف والسمعة والصحة، ويُقَابِل بين استماع الضعيف للأغاني المائعات، واستماع القوي لآلحان العزة والمجد، ويَلِيها مقابلة أخرى تُعَلِّلُ عظمة السلف الصالح، كدليل عَمَلِيّ جَدِير بالاقتداء، فقد اعتمدوا على الجهاد والعِلْم في بناء الحضارة، لا التناول وقلة الحياء، ونشهد هنا علاقة ضِدِّيّة توضح الفرق بين الجرأة الإيجابية على العدو، والجرأة السلبية على أعراض الناس.

ويتطلع هاشم إلى الغد المأمول للإسلام في قوله (٣٧٩):

إِنَّا نُرِيدُ مِنَ التَّقَدُّمِ قِسْطَنَا ونريد للإسلام أن يَتَحَرَّرَا
ونريد أن نُسْقِيَ الفنونَ رِفِيعَةً تُجِدِي وليستَ طَلَسَماً مُتَحَجِّراً
(التقدم، التحرر، ربيعة) ألفاظ تدعو إلى التجديد والتطور من خلال استيعاب متحضّر للإسلام، يُحَافِظُ على أصوله، ويرتقي بأهله في كل الميادين، ولا حِظُّ قوله (قِسْطَنَا)، فهو حَقُّنا ونَصِيبنا الذي لا ينبغي أن نُفَرِّطَ فيه، ويركُز هاشم على التزوّد من الفنون التي ترتقي بالإنسان.

ويقف هاشم محامياً عن المؤسسات الدينية العريقة كالأزهر بقوله (٣١٧):

أَلَيْسَتْ حَيَاةُ الضَّادِ بِالْأَزْهَرِ الَّذِي تُظَلِّلُهَا أَفِإَوْهٌ وَسَتَائِرُهُ
وَبَاتَ عَلَى هَذِي الشَّرِيعَةِ حَارِساً فما هو إلا قائم الليل سَاهِرُهُ
هُوَ الْحِصْنُ لِلْإِسْلَامِ يَخْشَاهُ خَضَمُهُ إذا ما هوى يوماً فماذا يُحَاذِرُهُ
وَلَيْسَ يُمَارِي فِي عَظِيمِ جِهَادِهِ مَدَى الدَّهْرِ إِلَّا جَاوِدُ الْفَضْلِ كَافِرُهُ

يتساءل الشاعر مُقَرَّرًا: (أليست) مُشِيداً بخدمات الأزهر للغة العربية والشرعية الإسلامية على مدى الأزمان، فَجَعَلَ الأزهر ظِلًّا يَمْنَحُ الأُنْسَ، وَيَذْفَعُ أَذَى الْحَرِّ، وَسِتْرًا يَكْسُو جَمَالًا

وَيَمْتَنَح سَكِينَةً وَأَمْنًا، وحارساً يسهر على الحماية، ويسعى للنفع، وحِصْناً يدافع وَيُرَدِّد الأذى، وَتَخْلُص من ذلك إلى أهمية دَوَّر الأزهر في الحفاظ على اللغة العربية والشرعية الإسلامية.

وبعد الإفاضة في بيان محاسن الأزهر ينتقل الشاعر إلى نتيجتين منطقيتين:

١ - أن الأزهر سيكون هدفاً يحاول أعداء الإسلام الثَّيْل منه وُصُولاً إلى إيذاء ما في حَوَازته من اللغة والدين.

٢ - إدانة من يتنكَّر لفضل الأزهر، ويوظِّف الشاعر أسلوب الحَصْر (البيت الرابع) تأكيداً لهذه الإدانة.

وَيَعْتَق شاعرنا العقيدة الإسلامية بمختلف أركانها الإيمانية وما يتفرَّع عنها، وَيُثَبِّتُ عليها، من عبادات وممارسات وأخلاق وآداب ومشاعر، يَثَبِّتُ ذلك ويدافع عنه بشجاعة مميَّزة، مما يدل على رسوخ انتماؤه الديني..

إن إخلاص الشاعر لعقيدته بصفاء ووفاء حال دون انتماؤه لأي تجمع يمكن أن يَعِزِل ضميره وعقله ووجدانه عن المبدأ الذي اتَّخَذَه لنفسه، وجعلَه مَعِيناً لأفكاره واتجاهاته، فالشاعر على الرغم من أصوله الصوفية الرفاعية لم يقبل حَمْل الطريقة على عاتقه، ورغم آلمه لِمَا حَلَّ بالإسلاميين في عصره لم يكن متميماً إلى جماعتهم، وعلى الرغم من استمالة النظام له لم يَقْبَل الانطواء تحت لوائه، وهكذا اختار هاشم لنفسه الإيمان الحُرَّ، والتعبير الحرَّ، والولاء الحُرَّ، وقد كَلَّفَه ذلك حياته مع سابق عِلْمه، استمع إلى قوله (٤٢٨):

وقائل لي - ينهاني وينصحني - السجن بات قريباً منك فابتعد
إن كنتَ ذا شَمَم في مَعَشَر جَنَحُوا
لذلَّ فاجنح له تَرَكَّنْ إلى رَشَدِ
هذا الذي لم يَدُرْ يا قوم في خَلْدِي
لن يجسوا الروح عن سِحر انطلاقتها إن يسجنوني ولن يشقى سوى جسدي

يبدو هنا إصراره على الانطلاق على سَجِيَّة الحرة الأبية، واثقاً بنفسه، راسخ الإيمان، فهو ليس مجرد مُغَايِر فضولي يحب التعرف على المبادئ وتجربتها أو التسلي بها، وليس مُناوِراً، يعارض مُتَحَيِّناً فُرْصَةً فَضْلِي، وليس غِرّاً يَجْهَل ما يَنْتَظَرُه من عواقب الأمور، إنه رَمَز ومَثَل للإيمان والثبات ووضوح الرؤية والفداء، وهو بذلك يرتقي ليكون، في هذه السن،

مَدْرَسَة للأجيال الشابة، تَسْتَقِي منه العزّة واليقين، وهو يذكّرنا بأعلام الإسلام الأوائل الذين مضى عهدُهم، كعمار بن ياسر وأحمد بن حنبل، وابن تيمية الذي قال: ماذا يَصْنَعُ بي أعدائي؟ إن قُتِلِي شهادة ونفْيي سياحة وسجني خُلوة.

كانت تلك المواقف السامقة مذهلة وهي تَصْدُر من عمالقة الصحابة والتابعين والفقهاء، فكيف وهي تصدر من شاعر في ريعان شبابه، يعيش في عصر عزّ فرسانه، لو شاء أن يستثمر شعره لأَلْقَيْتِ الدنيا تحت قدميه!

يحبس المحيطون بالشاعر من أحبابه أنه يَحْرُضُه على منهجه (الهاشمي) سيقع في المتاعب، لأن منهجه بصادم منهج النظام الحاكم، لذا ينصحونه أن ينجو بنفسه، ويتنازل عن منهجه بالرضوخ لأنه مُحاط بمعادلات غير متوازنة، تستوجب منه موقفاً يوازيها، أول هذه المعادلات: التوازن بين إرادة الشاعر والحاكم، فالنتيجة ليست لصالحه، لفارق القدرة.

وثانيها: التوازن بين الشاعر وبقية الناس، فهو ذو شَمَمٍ حقاً، لكنهم جَنَحُوا إلى الذل، والمنطق الطبيعي يفترض هنا السير مع التيارين، تيار الحاكم، وتيار الناس.

ويقف الشاعر هنا أمام نوعين من الضغوط، يشُدّانه في اتجاه واحد، هو الرضوخ، الضغط الأول من طرف قاهرٍ آمِرٍ، والضغط الثاني من طرف ناصِحٍ محبٍّ، وهو أشد تأثيراً وإيلاًماً، لماذا؟

عزيز النفس إذا جوبه بالقوة تصدئ لها، غير ملتَمِعَةٍ إلى فارق القوة لأنه يناضل عن أعز ما يملك (كرامته) وبالتالي فهو يرى أنه لو خسرها فقد خسر كل شيء، ولن تعوضه الدنيا ما خسر، ولكن إذا جاءه نفس المضمون من مُجِبِّ ناصِحٍ قد يَضْعُفُ، لا لتغيّر المضمون، فقد أسلفنا أن التيارين يَصُبّان في مستنقع واحد (الهوان) ولكن المحبّ - في مخزون الذاكرة - كان سابقاً يشير بالخير دوماً، فيُستجاب له، والنفس لا تهوى خلاف عاداتها، ثم إن الإنسان الحكيم في حال مجابهة العدو يستند إلى الصديق، فإذا أشار عليه الصديق بأمر صَعُبَ عليه مخالفته، لأنه يكون بذلك قد وَضَعَ الصديق في موقع العدو من المخالفة والرفض، ومن هنا تأتي المشقة.

ما الذي يحصل عندها؟ يراجع المعارض نفسه، ويُعيد حساباته، فالكل يدفعه باتجاه محدّد لأن الناس نوعان: صديق وعدو، وكلاهما هنا يشير بذات الرأي، مما يقتضي إعادة

النَّظَرُ وذلك عَيْنَ الحكمة، فالعاقل عندما يُشار عليه برأي - خاصة من صديق - يفكر ليرى ما هو أصْلَحُ له، ويضع هنا في اعتباره عدة أمور:

١ - حجم التنازل المطلوب منه، فإن كان يسيراً، فكّر جدياً في التراجع.

٢ - الثَّمَنُ الذي سيدفعه إذا لم يَسْتَجِبْ، فإن وَجَدَه يسيراً لم يَأبه.

دَرَسَ هاشم هاتين النقطتين المهمتين، فوجدَ ما يَأْتِي:

الخسارة المتوقعة للمعارضة كبيرة - السَّجَنُ.

التنازل المطلوب لِتَجُوبَ الخسارة مُريع - الذِّلُّ.

الخلاصة ما زالت مُحيرة، بانتظار ما يُرَجِّح أحدَ الخيارين، فَنَبِّعَ من داخل الشاعر عُصْرانَ حَسَمًا الصراع: الفِكرُ والإحساس، فالتنازل عن المبدأ إيثاراً للسلامة ضدَّ قناعاته، والرضى بالهوان ضدَّ إحساسه، فلم يَعْذُ أَمَامَهُ مِنْ حَلٍّ إذا أراد الاستجابة إلى الناصحين بالخنوع سوى قَتْلِ فِكره وإحساسه، وهذا مُحال، لأنهما عنصران أكثرُ تَماساً به، وأقدمُ تأثيراً، وأصدقُ لَهْجَةً.

ما النتيجة إذن؟ الحاكم القوي سيتحكم في الجَسَدِ، بينما الروح تبقى حرة عزيزة، والشاعر يَقْبَلُ هذه المعادلة المتوازنة، خسارة مقابل ربح!

كما رفض هاشم الإذعان للرموز الدينية التي لم يجدها مُخلِصةً لدين الإسلام، فهاجم المؤسسات والأشخاص الذين انحرفوا - في رأيه - عن روح الشريعة، وصراط الله المستقيم، كما في قوله (٢٢٧):

مَنْ لِلنِّفَاقِ وَمَنْ لِلْغُشِّ بَعْدَكُمْ	يا قادة الدين يا ناراً على عَلمٍ
أَقْسَمْتُ مَا عَرَفَ الْإِسْلَامَ غَيْرَكُمْ	حَزْباً عليه ولم أحنثَ لدئِ القَسَمِ
وَأَمْرٍ بِخِصَالٍ لَا تُزَيِّتُهُ	طبيب قَومٍ دنا للموت مِنْ سَقَمِ
دَاءُ الْمَنَاصِبِ قَدْ أَعْمَى بَصَائِرَهُمْ	واضْبِغَةَ الدين والأخلاق والذَمِّ

استفهام بغرض الذم والتحقير، ووضم بالنفاق والغش، وعندما ندقق في المَثَمِّ نفاجاً بقيادة الدين، ويكاد المرء لأول وهلة يظن الشاعر في خصام مع دينه ورموزه القيادية، لكن

البيت الثاني يجلو الغموض، فالقَسَم يُشعر بتقديس الشريعة ومُرسلها سبحانه، والشاعر يدافع عن الإسلام لا يهاجمه، ونعود ثانية للبيت الأول مدققين فيما أُسند لقادة الدين - المقصودين بهجائه - من مثالب، النفاق: إبداء الخير والصلاح مع إبطان خلاف ذلك، والغش: خيانة هؤلاء وضررهم لمن توكلوا بأمر صلاحهم، فالصفتان تسمان مَنْ تسلموا مسؤولية المسلمين، وخانوا الأمانة، فصاروا حرباً عليهم، ويفضل هاشم سبب نعمته، فهؤلاء يأمرّون الناس بالخير والصلاح وهم مفسدون، مما لا يليق، وذلك مصداق لقول الحق سبحانه: ﴿ أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ وَأَنْتُمْ نَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ ﴾ [البقرة: ٤٤].

ويشبه هاشم هؤلاء القادة بطبيب جيء به لعلاج المرضى، وهو أشد مرضاً، يوشك على الموت! ويدهش الإنسان عندها، ويتساءل عن سبب قيادتهم للمسلمين، وهم مجردون من جوهر الإسلام، فيأتينا الشاعر بالسر، إنهم يعشقون المناصب، وقد أتاحت لهم، ففضوا النظر عن حقيقة نفوسهم المنحرفة التي لا تؤهلهم لمنصب ديني، فتكالبوا على المناصب كالأعمى لا يرى موطىء قدمه، ولكنه عمى البصيرة والإدراك، دفعهم لريادة أهل الحق، والتحدث باسم رب العالمين، وإطلاق الفتاوى باسم الشريعة الإسلامية بدون مؤهلات، فصاروا وبالأعلى على الأمة، وأضاعوا الدين والأخلاق والذمم، وما أسوأ متاجرة الإنسان بشريعة الله! إن خيانة الناس في أمور حياتهم ودنياهم شر وضرر، فكيف يتجرأ إنسان على الله، ويتخذ من شريعة (الخير والهدى) سُلماً للوصول إلى مآرب دنيئة؟!

وهكذا وجَدنا حرص الشاعر على صفاء الدين، ونقاء القائمين عليه، يجعله غير قادر على احتمال أدنى مساس به، أو اعتداء على قدسيته مِنْ أي كان، فهو يثور عندما يرى القادة غير جديرين بحمل هذه الأمانة الغالية، ولنا تعقيب على هذه الأبيات في ختام فصل الالتزام.

مأخذ:

ويؤخذ على هاشم الرفاعي بعض السقطات التي تستوقفنا في خِصَم هذا الالتزام الديني، ومن ذلك إقحامه لَفْظ (الخمر) في وصف ليلة ميلاد الرسول الكريم (٧٨):

والطير في غصن الهناء طروبة سكرى بخمرة ليلة الميلاد

كأنه ربطَ هذه المناسبة باحتفال النصارى بميلاد السيّد المسيح عليه السلام، ونحن

نَعْرِفُ الْفَارَقَ بَيْنَ الْاِحْتِفَالَيْنِ، إِذْ يَحْتَفِلُ الْمُسْلِمُونَ فِي أَضِيقِ نَطاقٍ، وَضِمْنِ حُدُودِ تَلِيقٍ بِمَقَامِ سَيِّدِ الْأَنْبِيَاءِ.

وَيَفْتَحُ الرِّفَاعِي قَصِيدَةَ مَذْحِجَةِ الرَّسُولِ الْكَرِيمِ ﷺ بِمَقْدَمَةِ تَقُولُ (٩٣):

دَع عَنْكَ خَمْرَكَ يَا نَدِيمَ الرَّاحِ إِنِّي طَرِبْتُ بِخَمْرَةِ الْأَفْرَاحِ
وَعُمُومًا يَكْثُرُ هَاشِمٌ مِنْ ذِكْرِ الْخَمْرِ فِي شِعْرِهِ، مِمَّا يَنَاقِضُ مَا عُرِفَ عَنْهُ مِنَ التَّزَامِ دِينِي وَعَقْلِي وَسُلُوكِي.

وَمِنَ الْغَرَابَةِ أَنْ نَجِدَ لَهُ شِعْرًا جَرِيئًا فِي الْغَزْلِ عَلَى نَوْعَيْنِ: أَحَدُهُمَا: وَرَدَ فِي مَقْدَمَةِ قَصِيدَةِ قَالَهَا بِمُنَاسِبَةِ ذِكْرِى مُوَلَّدِ النَّبِيِّ ﷺ، وَفِيهَا يَتَحَدَّثُ عَنْ مَسِيرِهِ إِلَى مَحَبَّتِهِ مُتَسَلِّحًا بِالْحُبِّ وَالشُّوقِ، غَيْرَ مَلْتَمِتٍ إِلَى الْمَخَاطِرِ، فَيَنْتَظِرُ الظَّلَامَ لِيَتَسَلَّلَ إِلَيْهَا وَالْقَوْمَ نِيَامَ (٢٧٩):

وَحُطِّبْتُ مُجْتَازًا إِلَيْهَا سَاحَةً لِلْقَوْمِ حَوْلَ خِيَامِهَا إِغْفَاءُ
ضَرِبْتُ بِكَفِّ صَدْرِهَا وَتَعَجِبْتُ مِنْ جُرَاتِي وَلِعَيْنِهَا إِيْمَاءُ
وَلَقَدْ سَرِيتُ بِهَا نُكُتُمْ سِرَّنَا وَلِنُورِهَا بَيْنَ الدَّجَى إِفْشَاءُ
هَذِهِ الْأَيَّاتُ لَا تَأْتِلُفُ فِي رَأْيِي مَعَ مَقَامِ الْمَدِيحِ النَّبَوِيِّ وَهُوَ الْغَرَضُ الرَّئِيسُ، وَإِذَا جَازَ لَنَا التَّغَاضِي عَنْ الْغَزْلِ الْعَفِيفِ، بِاعْتِبَارِهِ مَقْدَمَةٌ تَقْلِيدِيَّةٌ لِقَصِيدَةِ دِينِيَّةٍ بِصِفَةِ عَامَّةٍ، فَإِنَّ هَذَا الْمَشْهَدَ خَاصَّةً يَبْدُو تَقْلِيدًا غَيْرَ مُسْتَنِيرٍ.

وَالنَّوْعُ الثَّانِي مِنَ الْغَزْلِ الَّذِي نَتَحَقَّقُ عَلَيْهِ - فِي مَعْرَضِ التَّزَامِ الدِّينِيِّ - مَا يُعْرَفُ بِالْغَزْلِ الصَّرِيحِ، الَّذِي يَصِفُ فِيهِ تَفَاصِيلُ جَسَدِ الْمَرْأَةِ، وَمِثْلُهُ الْغَرِيزِيُّ إِلَيْهَا، فِي قَصِيدَتَيْنِ تَحْدِيدًا، هُمَا «فَاتِنَةُ ٣٠٤» وَ«رَاقِصَةُ ٣١١» وَقَدْ سَبَقَ الْحَدِيثُ عَنْهُمَا فِي بَابِ الْغَزْلِ.

وَيُؤْخَذُ عَلَيْهِ قَسَمُهُ بِغَيْرِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ، وَرَدَ ذَلِكَ فِي عِدَّةِ قِصَائِدٍ، كَقَوْلِهِ (١٩٩):

قَسَمًا بِمُشَبَّوْبِ الْغَرَامِ وَإِنَّهُ لِلْظُّلَى تَأَجَّجٌ فِي الْفُؤَادِ الْهَائِمِ
وَقَوْلُهُ يَفْخَرُ بِآبَائِهِ (٢٠٩):

قَسَمًا بِهِمْ لَوْ زَرْتَهُمْ لَوَجَدْتَهُمْ أَنْدَى عَلَيْكَ مِنَ الْغَمَامِ الْمُثْقَلِ
فَهُوَ هُنَا يُجَافِي التَّزَامَ بِالْقَسَمِ بِاللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ وَحْدَهُ، لِحَدِيثِ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ: (إِنَّ

اللّٰهُ تَعَالٰى يَنْهٰكُم اَنْ تَحْلِفُوْا بِاَبَائِكُمْ فَمَنْ كَانَ حٰلِفًا فَلْيَحْلِفْ بِاللّٰهِ اَوْ لِيَصْمِتْ^(١).

ويناقض الالتزام قوله (٢٦٠):

بِنَا قُمْ اِلَى مَوَكَّبِ الْعَاشِقِيْنَ نَعَبْتُ كَوْسَ الْهَوٰى صَافِيَةً
فَلَيْسَ حَيَاةٌ لَّنَا غَيْرُ مَا نَقْضِيْهِ مِنْ سَاعَةٍ حَالِيَةً
وفي البيت الثاني دعوة لانتهاج اللذات بلا مبالاة.

ويؤخذ عليه قوله (٨٩):

يَا اِلٰهَ الْحُبِّ رِفْقًا قَدْ وَهَىٰ خِيْطِي وَرَقًا
ويبدو هنا متأثراً بأساطير اليونان التي توزع الآلهة وتعددها، (لقد قال فرويد: إن الصورة التي تقدمها لنا الحياة، هي نتيجة عمَل إله الحُب (إيروس)، وغريزة الموت حين يَعمَلان معاً، وضدّ بعضهما)^(٢).

(إيروس: إله الحُب عند اليونان، تصوّره صبيّاً ذا جناحين، يحمل سهماً وقوساً، يصيب بهما ضحاياه، وهو ابن أفروديت وأديس، ويسمى كويبدو (كويبيد) عند الرومان)^(٣).

ويكثر هاشم من المساس بالقدر والزمان والدهر في شعره - وهي عادة كثير من الشعراء - ومن ذلك قوله (٣٠٧):

وَيَا دَهْرَ لَمْ تَدْرِكْ فَجِيعَتَنَا بِهِ لَقَدْ كُنْتَ جَبَّارًا وَقَدْ كُنْتَ قَاسِيَا
وقد تُهيننا عن ذلك لقول الرسول ﷺ: (قال الله عزّ وجلّ: يؤذيني ابن آدم، يسبّ الدهر، وأنا الدهر، أَقلِّبُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ)^(٤).

(١) يحيى بن شرف النووي، «رياض الصالحين»، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٧، ١٤٠٧هـ / ١٩٦٧م، ص ٦٣٩.

(٢) إحسان عباس، ١٣٣.

(٣) «الموسوعة العربية الميسرة»، دار إحياء التراث العربي ودار الشعب، القاهرة، ١٩٦٥م، ج ١، ص ٢٨٣.

(٤) «موسوعة السنة»، الكتب الستة وشروحها، «صحيح مسلم»، دار سحنون، تونس، ط ٢، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م، ج ٢، ص ١٧٦٢.

وَأَخَذْنَا عَلَيْهِ قَوْلَهُ (٤٢٥):

فَسَلَّ رَمْضَانُ الْكَسُولَ الْخَمُولَ عَنْ السَّعْيِ فِي قِيْظِهِ الْمُسْتَعِيرُ
إِدَارْتُنَا مَرُوءَةً وَالصَّفَا وَزَيْرٌ إِلَى عَوْتِهِ نَفْتَقِرُ
نُهِرُولَ بَيْنَهُمَا فِي الْهَجِيرِ بِمَا زَادَ عَنْ سَبْعِهِ الْمَعْتَمِرُ

فالشاعر لم يوفق في صورتين، الأولى: نِسْبَتَهُ الْكَسْلَ لِلشَّهْرِ الْفَضِيلِ، والثانية: تشبيهه السعي بين المسؤولين الظالمين بالسعي بين الصفا والمروة لأن قداسة المكان والزمان ينبغي أن تنعكس على الصورة المتصلة بهما.

الالتزام الإنساني

بدأت العلاقات والصلات الإنسانية تأخذ حظاً وافراً من اهتمام العالم مع بدايات القرن العشرين، وكان لتقدّم وسائل الاتصال والمواصلات والإعلام دور مؤثر في تنامي العلاقات الدولية، مما قرّب الأفكار، وأذاب الجليد، وأطفأ النار بين الاتجاهات المتصارعة، خاصة بعدما ذاق العالم ويلات الحريين العالميّتين، مما أقتنعه بضرورة التفاهم والتعاون بدّل الصّدام، وتنتج عن ذلك إقامة المؤسسات الدولية، على أساس التجمّع والتفاهم بين دول العالم أجمع، كالأمم المتحدة ومجلس الأمن.

وبرغم ذلك كله، بدا القصور واضحاً في بناء السّلم، وتجسير العلاقات العالمية، ففي حين ساد التفاهم نظرياً، سرعان ما انقسم العالم إلى معسكرين: شرقي وغربي، يحاول كل منهما احتواء أكبر عدد من الدول تحت جناحيه، بالوسائل المشروعة وغير المشروعة، مما أدّى إلى حصول نزاعات دموية، أذكت أوارها دولٌ كبرى، واصطلت بنارها الشعوب المقهورة.

ولمَسَ العالم تمييزاً فاضحاً بين دول الشمال الغنية القوية، ودول الجنوب الفقيرة الضعيفة، ثم فُجع العرب والمسلمون خاصة، بمأساة يندى لها جبين الإنسانية، وهي اغتصاب أرض فلسطين، وتشريد أهلها، ليحل مكانهم يهود تمّ تجميعهم من شتى الديار، في كيان مصطنع على غير أساس، بتجاوز صريح لكل الأعراف والمواثيق والقوانين الدولية، مما يُعدّ صفة مهينة لما تمّ إنجازه وبنائه على الصعيد الإنساني على مدى نصف قرن.

تأمل الرفاعي العلاقات الإنسانية من حوله، فارتاع لحجم التمييز بين إنسان وآخر، مما يدلّ على خلل خطير في ميزان العلاقات القائمة على الحرية والمساواة - كما يُفترض - ولذلك نجده يحمل أسى الإنسانية جمعاء، ويحلّم لها بحياة كريمة (٣٤١):

تأملتُ في هذي الحياة فلم أجد سوى ذلّ مظلومٍ وطغيان ظالمٍ
حياة من الغاب استعارت شريعة فلا يلتقي فيها الضعيف بِإِراحِمِ

في البيت الأول أسلوب حَصْر يؤكد معنى الظلم، وحياء الغاب توحى ببشاعة الشريعة السائدة، فهي أقرب إلى عالم الحيوان من تحضر الإنسان.

ويستط هاشم رؤيته للأخوة الإنسانية في قوله (٣٧٠):

ليس الإخاء شريعة تُملَى ولا عَهْداً يُدَبِّجُ نَصَه يِرَاعِ
لكنه - وكما رسمتُ خطوطه - شيء نحسّ صداه في الأضلاعِ
وعلاقة يسمو بها الإنسان لا كملاقة السادات والأتباعِ

فالشاعر يحدّد أسس الإخاء الإنساني، موضحاً ضرورة صدوره عن اقتناع وإحساس داخلي، وسموّ يرتقي بالإنسان ذاته قبل صلّته بغيره، بحيث يُمكنه صياغة علاقة سوية مع الأطراف الأخرى، وهذه المعادلة لا تقوم بالإملاء والقهر، ولا تبنيها المعاهدات واللقاءات فحسب، إنما تنبع من الذات أولاً، فإذا صدّق الإنسان مع ذاته استطاع إقناع غيره، لاحظ قولهُ: (كما رسمتُ خطوطه) فهو يقف في موقع المراقب والمسؤول والمنظر، وهذه من أبرز مقتضيات الالتزام.

وتأكيداً لحب السلام يذمّ هاشم الحرب بوحشيتها وويلاتها بقوله (٢٧٤):

سائل الأنقاض مَنْ ذا دَكْهَها وأحال الصَّرْحَ قَفْراً مرعباً
مَنْ أخافَ الطفلَ في رقدته فبكى في مهده واضطرباً
مَنْ بغى بالنار مَنْ هذا الذي أفزعت أهواله قلبَ الطِّبّا
ونساء وإلهات في أسى هائمات يلمسن المهرباً
فكف العالم ما قد ذاقه دُمّه مِنْ عِرْقِه قد نضبا
مَنْ لهذا الكون بالعقل الذي إن دعا الداعي إلى الحرب أبى
خدعوه مَنْ رَعَوْا سِلْماً له فرأى في السُّلْمِ بَرْقاً خُلباً
غرّروا في مجلس الأمن به وبدا الحقّ لديهم كذِباً
ليتهم في الخير يَسْعَوْنَ إذا لَقَدْ في الخير سَفياً مُخْصِبا

يبدأ التساؤل حاملاً في طياته مزيجاً من الغضب والرتاء، غَضَب على الجاني الذي دَمَّر،

ورثاء للضحية، وسؤال الضحية هنا ذو دلالة، فيه إنصاف معنوي لها، وتعاطف يذكّرنا بالنص القرآني الكريم ﴿وَإِذَا أَلْمُوءَدَةُ سُئِلَتْ * بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ﴾ [التكوير: ٨ - ٩].

ويؤدي التضاد (الصرح، قفر) إلى الإحساس بقسوة الجريمة، ونشهد المزيد من الضحايا، فنجد ما هو أهم من الصرح (الجماد)، إنه الإنسان وأي إنسان؟ الطفل البريء المسالم الراقد في أمان يتحول كالصرح إلى النقيض (بكى واضطرب)، ويتكرر التساؤل المرير من خلال ذكر البغي ووسيلة الاعتداء البشعة (النار)، وهكذا تتوالى أدلة الإجرام، ونشهد ضحية جديدة (الحيوان) في قوله (قلب الطّبا)، وتأتي صورة محزنة لنساء ضعيفات يبحثن عن ملاذ آمن، (الأجدر بالشاعر أن يضم العناصر البشرية (الطفل - النساء) إلى بعضها).

وينجح الشاعر في إثارة شفقة المتلقّي، فلا يكتفي بالتفاعل العاطفي، ويضع لينة أخرى (عقلية) هذه المرأة ليستكمل رسالته، فيدعو إلى وضع حد لهذه المأساة، ونلاحظ أن الرفاعي يقرش ويمهد لطروحه قبل التصريح بها، وي طرح سؤالاً من نوع آخر يحمل معنى الحث والتشجيع على تحكيم العقل وإنهاء الحرب (مَنْ لهذا الكون بالعقل...؟).

ويصور الشاعر الكون هنا كإنسان ساذج، يتعرض للخديعة من قادة مجرّدين من العقل والإحساس، وينهي المقطع بأمنية، هي السعي للخير بدل الشر والفساد، ونلمس نجاح هاشم في الوقوف إلى جانب الإنسانية في مواجهة قوى الشر، مما يجعل منه داعية إنسانياً مُقنِعاً (عقلياً) ومؤثراً (وجدانياً).

ويؤكد الشاعر حُب السلام، ونشر المودة بين الشعوب قاطبة، مع التأكيد على التعامل فيما بينها على أسس من التفاهم والعدل والمساواة، من دون تجاوز طرف على آخر، واستمع إليه يقول (٣٣٤):

ألا إننا نهوى السلام فلم نجد	مجالاً لكي يبقى لنا السيف مُغمّدا
ولم نلُكْ مختارين عند امتشاقه	ولكننا نأبى المذلة مَوْرِدا
مَدَدْنَا أَكْفًا لِلدوداد وإننا	على الرغم منا أن نمد المهتدا

فالشاعر هنا يوضح الوجهة الإنسانية لنفسه وأمته، وفيها تأكيد على نقطتين مهمتين هما: حب السلام ورفض الذلّ، وذلك مخافة أن يفهم أحد حب السلام بشكل مغلوط، فيتوهم أن الرغبة في السلام مرجعها الجبن، ونتيجتها الرضا بالعبودية، فالعبودية ضد الإنسانية، ودفاع

الشعوب عن كرامتها وحققها في الحياة الحرة حق كِفَلْتَهُ كل القوانين والشرائع .

ونلمس في الأبيات أساليب التوكيد والنفي والاستدراك (إننا، لم نك، ولكننا) يحاول الشاعر من خلالها بَسْطُ حُجَّتِهِ، وإقناع الآخرين بوجهة نظره، ذلك أن من أهم ملامح الإنسانية، أخذ الطرف الآخر بالاعتبار، فالإنسان لا يعيش وحده، لذلك ينبغي أن يوسع أفقه، ويفهم (الآخر) ويفهمه، ليصل معه في النهاية إلى ملتقى يتسع للجميع .

وبعد ذلك يعرض رؤيته لما تعرضت له أمته، مما يخالف الأصول الإنسانية والأخلاقية، ومن ثم يستوجب الردع :

هم القوم بَغْيًا أَقْبَلُوا فِي حِمَاة	علينا يَرْجُونَ الخميس المزودا
وعُدُّهُ جُرْمًا أَنْ نَحَاوِلَ عِزَّة	فلا يقبل الشعب الحياة مَقِيدَا
أولئك تجار الحروب إذا محوا	بتضليلهم للناس عاراً تجددا
ترنح ركن الأمن تحت لوائهم	وإن شَغَلُوا فِي مَجْلِسِ الأَمْنِ مَقْعِدَا
وسيق إلى ساح المعارك فِتْيَةٌ	يَوَدُّونَ أَخْذَ العيش حُبًّا مُوْطَّدَا

فالرفاعي يحذر من خدع وأباطيل الدول المعتدية على الشعوب المستضعفة المسالمة، فهُمْ أعداء الأمن واقعاً، وأنصاره مظهرأ خادعاً، وبرؤية إنسانية رحبة، وأفق واسع، ينبه الشاعر إلى براءة الشعوب الغربية والجنود الذين (سيقوا) إلى المعارك، رغم عشقهم للسلام، فالشاعر بِحَسَنَةِ الإنسانِي الرَفِيع لا يُدِينُ شعوباً، لكنه يحاكم المسؤولين عن مآسي الإنسانية، من أعداء الإنسانية، وتجار الحروب المتنفعين بالكوارث .

يقدم الشاعر كلمة (بَغْيًا) لأهميتها في بيان المقصد من مجيء القوم الغزاة، ويُبَيِّنُهَا بكلمة (حمافة) دلالة على عدم تبصّرهم وإدراكهم لأبعاد الاعتداء، ويأتي ذِكرُ الجيش ليؤكد مقصد الشرّ، وينفي احتمال حسن النية في مجيء (القوم)، فالجيش المزود لا يأتي للترهة، ومرة أخرى، نَجِدُ تقديم كلمة (جُرْمًا) لدلالاتها المُهمّة في بيان المفارقة، حين يرى المستعمر بَغْيَهُ مشروعاً، وعزتنا جريمة! ولاحظ كلمتي (هُم، أولئك) تحملاً معنى الاستهانة والتجاهل رَدًّا على التعالي والغطرسة من المستعمر، وتوحي كلمة (ترنح) بالتداعي الآيل للسقوط، مما يشير إلى أن القادم - تحت لوائهم الهش - أسوأ مما مضى .

ويؤكد الشاعر القاعدة العادلة نفسها في أبيات أخرى عندما يقول (٣٩٦):

لَسْنَا نَقِيمُ عَلَى الْهَوَانِ وَإِنَّمَا نَبْغِي سَلاماً لِلْجَمِيعِ رَطيِّبا
وَنَمَدَّ كَفّاً لِلصَّدِيقِ نَدِيَّةً وَنُمَدَّ سِيفاً لِلْعَدُوِّ خُضِييَا
إِنَّا لَنُؤْمِنُ بِالْإِخَاءِ وَلَا نَرَى نَيْلَ الْبَقَاءِ تَشَاخُناً وَحُرُوبَا

فهو ينفي أولاً إمكانية قبول الهوان من الآخرين، واحتراساً من خطأ الفهم، يؤكد عدم عدائه لهم (سلاماً للجميع)، كلمتان تَجَمَّعان أصول المعاملة الإنسانية التي تريد نشر السلام في العالم أجمع من دون استثناء، وتؤدي المقابلة دَوَّراً بناءً في توضيح وجهة نظره، عندما يقرر استعداداه للتعامل مع كل طَرَف بما يناسب، فمن أراد خيراً بذلناه له، ومن جاء معتدياً قتلناه بسيفه، وهذا قِمة العَدْل والعقل، وتوحي كلمة (نؤمن) باليقين الجازم الثابت في القلب والعقل، لا يَشُوبه رَيْب ولا خداع.

وقد جانبَ هاشم التعصّب بأنواعه، فلم نَجِد في شعره تعصّباً أو تعسّفاً، سواء في الفهم أو السلوك الشخصي، أو إطلاق الأحكام، أو النظر إلى الآخرين، على أساس ديني أو عِرَقي أو إقليمي... ولم يَمَسَّ أصحاب الديانات الأخرى بِسوء، وإذا ذَكَرهم لم نشم منه رائحة الهجوم أو التعصب، بل يذمّ حالة الاعتداء على العرب والمسلمين والإنسانية، كما في قوله (١٧٩):

هَـذِي فِلَسْطِينَ سَيَل مَنِ الدِّمَا والسِّدْمُوعِ
أودى اليهـــــود بشيـــــخ فِي أَرْضِهَا وَرَضِيـــــعِ

كأنه يُشهد العالم على ما يَجْري من تجاوز لأبسط القواعد الإنسانية، (هذي) توحى بِقُرْبِها، (سَيَل) تحمل معنى المبالغة وتهزّ الوجدان، وبعد تحديد الضحية وبشاعة الجريمة يُنْتَظَر تحديد الجاني (اليهود) وتأكيداً لبشاعة الجريمة جعل ضحاياهم الشيخ والرضيع مما يستدر العطف، ويدعو إلى وقف العدوان، وهذا تنفير من سلوك غير إنساني، وليس تعصّباً غير إنساني.

ونجد هاشماً في أبيات أخرى يقف بكل انفتاح لِيَصِفَ ما حقق الغرب من تقدم، في شتّى الميادين (٢٧٢):

وطلّوا للعلم هذي الطُّنبا	أين نحن اليوم من ركب الألى
أن ينالوا في السماء الكوكبا	سكّروا الذرة بل قد أوشكوا
في فخار يركبون الشُّجبا	بلّغوا للبحر قاعاً واثنوا
من فنون قد أثارت عجبا	وأضاء الكونَ ما جاؤوا به
بيننا من يحرزون القصبا	أحرزوا قصب السبق وما
بأخذ اللهو إليها مركبا	سار من سار إلى العلياء لم
مجدهم لا يعرفون اللّعبا	ومضى في الغرب أبطال إلى
ما أرى الأيام إلا قُلُبا	فلنا الأمر وهذا يومهم

أين نحن اليوم؟ سؤال مثير هادف، يرمي الشاعر من خلاله إلى تبيين موطىء القدم بالنسبة لأمته، حتى تعرف موقعها الصحيح، ومن خلال إدراكها للواقع تستطيع رسم الخطوة المستقبلية، ومن أبرز الأساليب معرفة الحقيقة المقارنة بين طرفين، فهي تكشف موقعين في آن واحد، كخطوة أولى، يتبعها بيان العلل والنواقص، وكيفية سد الثغرات، ووصولاً إلى الأمثل، إفادة ممن وصلوا، في استثمار مشروع للغيرة بين الأمم، تحفز على التقدم والمنافسة:

أحرزوا قصب السبق وما بيننا من يحرزون القصبا

يبين الشاعر - بداية - الأساس الذي اعتمده الغرب في تحقيق إنجازاته (العلم)، ويعطي أمثلة لاستثماره العلم في الميادين المختلفة: الذرة، الصعود إلى الفضاء، الغوص في البحار، ويلاحظ في هذه الإنجازات قيم؛ التفرد والتفوق، والمُغايرة، فالتفرد يبدو من خلال إنجاز لم يُدرَك، كالصعود إلى الفضاء وتحطيم الذرة، والتفوق من خلال التعمق في ميدان معروف، كالغوص في البحار، أما المغايرة فتستوحى من تنوع الإنجازات الدالة على تنوع القدرات والاستعدادات، وسعة الآفاق، فتقنيات الصعود إلى الفضاء تغاير تقنيات الغوص في البحار.

ويتنقل الشاعر إلى ميدان آخر (الفنون)، وهي كلمة حساسة، يُخلط فيها بين الغث والسمين، لذا يوضح هاشم سمات الفن الرفيع، فهو يضيء الكون، بما يقدم من رؤى جمالية تكسو الكون حُلة سامية، واحتراساً من فن رفيع يشوبه الثقل والغموض، يُكمل هاشم هذه

السُّمة بقوله (أثارت عجباً) فالإثارة والإعجاب عنصران مهمان في توسيع دائرة التلقي، وتعميم الفائدة.

ولا يكفي هاشم بإبراز عظمة إنجاز الغرب، فهذا ليس هدفاً، إنما مقدمة، فكأنه يلوح من يهفو لتحقيق مثل هذه الإنجازات السامقة، ويسأل عن السبيل إلى ذلك، فيأتيه بالجواب: العمل الجاد بعيداً عن اللهو والعبث.

ويخلص هاشم إلى نتيجة تدل على وعيه وانفتاحه وسعة أفقه: تفوقنا في الماضي، وتفوقوا في الحاضر، وهي إشارة بالغة الأهمية من وجوه:

١ - تمنع من حصول هزة نفسية سلبية في نفس المتلقي العربي، تُشعره بالتضاؤل أمام الغربي، وفي ذلك ما فيه من الخطورة، تقود إلى اليأس من العمل والمنافسة.

٢ - تشير إلى أهمية تواصل الحضارات، فحضارتنا القديمة لها فضل في منجزات الغرب، ولا مانع من إفادتنا من منجزاته للوصول إلى ما هو أفضل.

٣ - تحدث هاشم عن زَمَين، الماضي (لنا)، والحاضر (لهم)، وكأنه يقول: بقي المستقبل، ونحن نملك فرصة تحقيق قصب السبق فيه (لأن الدور لنا)!

ويمكننا أن نقول من خلال متابعتنا هذه الرؤية إن شاعرنا يؤسس فهماً صحيحاً لأصول التعامل الإنساني والأخلاقي بين الشعوب، على أسس راسخة من الحق والعدل والمساواة، والتواصل الحضاري، بحيث تعكس كل أمة وجهها المشرق للأمم الأخرى.

ويرفض هاشم تقسيم المجتمع إلى غني وفقير، مما يؤدي إلى الظلم والاستغلال من دون وجه حق (٢٥٠):

لا أرجع الرحمن أياماً مضت كانت عَلَيْنَا بالشقاء تدور
ذاق الفقير بها الحياة ذميمة يضنيه مِنْ ظُلم الغني سعيْر
ويبدو الظلم من خلال المعاناة المزدوجة للفقير، فهو مبتلى بالفقر من جهة، وظُلم الغني واستغلاله من جهة أخرى.

ويتحدث هاشم عن المرأة باحترام، ويؤمن بدورها البناء في المجتمع إلى جوار الرجل (٣٤٠):

هَذَا أَخِي حَمَلُ السِّلَاحِ لَمَّا دَعَى دَعَا الْكَفَّاحِ
وَوَرَاءَهُ فِي الصَّفِّ أَخْتِي لَا تَبَالِي بِالرَّمَاخِ
تَأْسُو الْجِرَاحَ إِذَا هَوَىٰ فِي الْحَرْبِ مَخْضُوبُ الْجِرَاحِ
وَالْأُمُّ تَشْحُذُ عَزْمَنَا بِدَعَائِهَا لَا بِالنَّوَاخِ

وينادي هاشم بنشر التعليم كحق للجميع بقوله (٢٤٩):

وَالْعِلْمُ حَقٌّ لِلْجَمِيعِ فَمَنْ تُرَى غَيْرَ الْمُجْدِّ أَحَقَّ بِالتَّكْرِيمِ
وَيُعْلَنُ اسْتِنكَارُهُ لِلْاِخْتِلَالِ فِي مِيزَانِ الْعَدْلِ وَالْقَضَاءِ بِقَوْلِهِ (٤١٠):

مَا بَيْنَ مَخْكَمَةِ نَقَامٍ وَأَخْتِهَا مُنْسِي الضَّمِيرُ بِغَفْوَةِ النِّعْسَانِ
فِيهَا الْقَضَاءُ هُمُ الْخَصُومِ وَإِنِهَا لَعَدَالَةُ مُخْتَلَّةِ الْمِيزَانِ

ويعبر البيت الثاني خير تعبير عن اختلال ميزان العدالة، ولنا أن نتصور خصمين يقف كل منهما في كفة ميزان، ويتظران القاضي (بل القضاة) للحكم أيهما أثقل في ميزان الحق والعدل، ليفاجأ أحدهما بالقضاة يقفزون في كفة الخصم.

واعترض هاشم على حرمان المواطن من حقه في دستور يكفل حقه الإنساني، وبرلمان يُعبر عن رأيه (٤١٣):

وَأُضِيعَ دَسْتُورُ الْبِلَادِ وَحَقُّهَا فِي بَرْلَمَانٍ ثَابِتِ الْأَرْكَانِ
وَيَرَىٰ هَاشِمُ الْاِخْتِلَافَ بَيْنَ النَّاسِ طَبِيعَةً إِنْسَانِيَّةً، مَعَ تَأْكِيدِهِ عَلَىٰ أَصُولٍ وَأَخْلَاقِيَّاتٍ هَذَا الْاِخْتِلَافِ، الَّذِي قَدْ يَتَحَوَّلُ إِلَىٰ خِلَافٍ مِنْ دُونِ اللَّجُوءِ إِلَىٰ الْقُوَّةِ أَوْ الْغَدْرِ لِحُسْمِهِ (٣٩١):

وَشَرِيعَةٌ لَمْ تَعْرِفْ بِالرَّأْيِ أَوْ شَرَفِ الْخُصُومَةِ

مَا عَادَ فِي تَنْوَرِهَا لِحَضَارَةِ الْإِنْسَانِ قِيَمَةٌ

لغة التَّنَوُّرِ تتعاطى مع الطرف الآخر كمادة تُحَرَّقُ، وتُذَابُ، وتُسْتَهْلَكُ، أمَّا لغة الحوار والحضارة فلا يفهمها الظالم.

وينطلق هاشم إلى آفاق إنسانية بعيدة، عندما يؤكد على قيمة الآثار، ودورها في إثراء الحضارة البشرية (٣٢٤):

بدت بالأقصر الآثار تروي حديث خلودها حساً ومعنى
قف بالكرنك المرفوع واشهد صخوراً سجّلت علماً وفتاً
ورُبَّ مِسْلة شهّرت سلاحاً تصون تراثنا قزناً فقزناً

نطق الأثر راوياً قصته الخالدة، على مدى القرون التي شهد خلالها ما لا يُحصى من الأحداث والحكايات والعبر، وتُرَكِّز الأبيات على أهمية الالتفات إلى المضامين البعيدة العميقة للآثار، لا الاكتفاء بمتعة المشاهدة الأولية، فالشاعر يدعو إلى الوقوف بالأقصر لاكتنيّاه أسرارها.

وحتى يَجْمَعَ شاعرنا بين العلم والفن في شعره - كالآثار - يأتيها بالبيت الأخير على شكل صورة فنية بعد بيتين يركزان على الحس والمعنى، فيصور المسألة كأنها سلاح تدافع به عن أخواتها من الآثار، وكان الشاعر يُعلّل بذلك صمود الآثار آلاف السنين، بفضل المسألة الحارسة، وبذا أمكن هاشماً الجمع بين الغذاء الحسي والعقلي والخيالي في حوزة الآثار، مما يدلّ على عمق إدراكه قيمتها كتراث إنساني خالد، يتحمل العالم مسؤولية رعايته والحفاظ عليه.

كما يركز هاشم على أهمية الرياضة، لدورها في نشأة الإنسان، ورعايته جسداً وروحاً، من خلال أبيات يسخر فيها ممن يُثكر قيمة الرياضة (٣٢٠):

ألا فليسقطِ العبث الحقيقُرُ فمعدننا له شيوخ وقورُ
يُحرّم في الرياضة ما أحلّت شعوب الأرض إن العلم نورُ

وقد شرحت البيتين في باب الهجاء، وأؤكد هنا على قيمة مهمة وحساسة في الرياضة (كما الفن)، وهي الدور الكبير المنوط بالأنشطة الرياضية اليوم، بحيث أصبحت عاملاً مؤثراً في جوانب الحياة المختلفة، الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، مما يدعو إلى عدم اعتبارها (عبثاً حقيراً)!

وقفات مع الالتزام:

وفي ختام فصل الالتزام يحلّ لنا أن نسائل شاعرنا عن بعض النقاط المحيرة في مسيرته الشعرية والحياتية، حتى لا نغلق هذا الباب وفي النفس شوائب تُشوّه الصورة التي رسفنا

ملاحظتها، فإن لم نلتمس لها شمس عذراً، وجَدْنَا على الأقلَ فَهْمًا يضيءُ المواقفَ ويجلو الحيرةَ.
لاحظنا هاشماً يبدو متناقضاً في مواقف عديدة، فقد هجا عبدالناصر، ثم مدحه، وهاجم
الأزهر، ثم دافع عنه، وهاجم الإخوان المسلمين، ثم دافع عنهم، وهذا التناقض البادي يحتاج
إلى تفسير، والشاعر يقول:

وحمدُكَ المرءَ ما لم تَبْلُهِ خَطَاً وذمُّكَ المرءَ بعدَ الحمدِ تكذيبُ
وأول ما يجدر ملاحظته هنا أن التحول الذي حصل في المواقف الآتفة إيجابي في
مجمله، لأنه تَحَوَّلَ من الهجاء والذم إلى المدح، مما يُعَدُّ مؤشراً طيباً، ونأتي الآن
للتفاصيل:

إذا أبدى الإنسان رأيين متناقضين في شخص واحد ينبغي أن نتنبه لعدة أمور قبل الفصل
في هذا الشأن: هل جاء الرأيان في الفترة نفسها؟ وهل مرجع اختلافهما مجريات واقعية
جَدَّتْ، تقتضي هذا التغيير، أم تصورات ومصالح شخصية طرأت؟ وهل اشتملت عناصر
المدح على عناصر الهجاء ذاتها، كان يهجو طرفاً لظلمه، ثم يدعي عدله؟ وهل فسّر الشاعر
ذاته هذا التقلب؟ وهل تغيّر الرأي مرّة واحدة أم تقلّب مراراً؟

ونبدأ من النقطة الأخيرة فنقول إن هاشماً لم يتقلب في رأيه مراراً، إنّما غيّر رأيه في
المسألة الواحدة مرّة واحدة، مما يبرئه من حساب عسير لو كان يبدل رأيه مرّة بعد مرّة، ولكن
ذلك لا يُعفي من المسألة اليسيرة.

أما فيما يخص هجاء عبدالناصر ثم مدحه فينبغي الانتباه إلى ما يلي:

١ - جاءت قصائد الهجاء فيما بين عامي ١٩٥٤م - ١٩٥٧م، وهي الفترة التي شهدت
الصدمة بالنسبة للرفاعي لأسباب أوردتها، بينما جاء المدح في عام ١٩٥٩م، ويبدو أن
الشاعر شهد من الحاكم ما يستحق الهجاء فهجاه، خاصة بسبب البطش بالمعارضين
والمخالفين لرأيه، ثم مرت سنوات فرأى الشاعر أن لهذا الحاكم إنجازات تستحق الإشادة،
كتحدي الأعداء، ونشر الوعي القومي والوحدوي، وبعث العزة في النفوس، مما لا يُنكر
فضله، فمدّحه، وذلك يُحسب لهاشم لا عليه، فليس من أخلاقيات المعارضين أن يقف في
صف العداء المُطلَق تجاه الحاكم، كما يشين المؤيّد أن يؤيده تأييداً أعمى، فكلاهما جانبُه
الصواب، أما هاشم فقد مدح مبرّراً مديحه، كما ذم مفسراً ذمه، ولا حظّ قوله في المدح:

وأشهد أن أمـل الأرض قد عـرفوا بك العربا

تأمل كلمة (أشهد)، كأنه يقول: صحيح أن له مساوئ، لكن والحق يُقال، له محاسن!

٢ - وجَدْنَا أن قصائد المديح لم تكن مستقلة، ولكنها جاءت في ثنايا الإشادة بمناسبات وطنية وقومية، إحداها في عيد الوحدة، والأخرى في عيد الجلاء، والمعارض الشريف إذا أحس بمناسبة وطنية أو خَطَر يهدد الوطن يلتجئ مع خضمه داخل الوطن، في مواجهة العدو المشترك.

٣ - ألقى هاشم القصائد المشتملة على المديح بتكليف من المسؤولين، كما يتضح من التعليقات المرفقة بالقصائد، وكان يلقيها بحضور رئيس الجمهورية، مما يجعل التهريب من مديحه بين يديه أمراً بالغ الصعوبة، وخطير الدلالة.

٤ - وظف هاشم مديحه لمصلحة الأمة لا لمنفعة ذاتية، إذا لم تصدُر عنه أدنى إشارة لنفسه، ولاحظ ختام قصائده في المديح - عادة ما يُسرَّب شعراء المديح مطالبهم في نهاية قصائد المديح، بعد أن تأخذ الممدوحُ النشوة بالثناء - إن هاشماً كان يطلب للشعب والوطن، لا لنفسه، فقصيدته الأولى التي مدَّحه فيها «في عيد الوحدة»، ختمها بما يأتي (٣٨٨):

فَضُمَّ العُزْبُ فِي وَطَنٍ كَرِيمٍ العِيشَ مُتَّحِدِ

وَمَنْ عَاشُوا ذُنَاباً فليخافوا صولة الأسدِ

والقصيدة الثانية «شعب وقائد»، ختمها بقوله (٣٩٦):

فانهض بشعبك يا جمال فلإننا

إن شئت أفعمنا الوجودَ مَحَبَّةَ

أو شئت أنبتنا الأديمَ جماجماً

وفيما يتصل بالإخوان المسلمين فإن هاشماً هاجم في فترة مبكرة من عمره (عام ١٩٥٢م)، ولم يُحدِّد سبب هجانه، فلما تعرضوا للقمع في العهد الناصري دافع عنهم، ويمضي البعض للقول بأنه أصبح واحداً منهم في سنواته الأخيرة، وقد جاء دفاع هاشم غير مباشر في شعره المُعلن، من خلال الإشارة إلى المعذَّبين من أهل الدين في قصيدته «أغنية أم ١٩٥٩م»، ويقول فيها (٣٩١):

الزاعمين أنوفهم من طول السجود

وفي شعره السري جاء الحديث أوضح، في قصيدة «جلاد الكنانة ١٩٥٥م» حيث قال (٤١٠):

هَبْنِي خُدِغْتُ بِكُلِّ مَا زَيَّفْتَهُ عَنْ سَادَةِ الْأَحْزَابِ وَالْإِخْوَانِ
وَأَنَا لَا أَظُنْ هَاشِمًا أَصْبَحَ مِنَ الْإِخْوَانِ، لَأَن طَبَعَهُ نَقُورُ مِنَ الْقِيُودِ الْمُلْزِمَةِ الَّتِي لَا بُدَّ مِنْهَا
فِي أَيِّ جَمَاعَةٍ، وَلَوْ كَانَ مِنْهُمْ لِأَعْطَى فُرْصَةً ذَهَبِيَّةً لِلخُلَاصِ مِنْهُ مِنْ دُونِ عَنَاءٍ، ثُمَّ إِنْ التَّنْظِيمُ
اخْتَفَى فِي تِلْكَ الْفَتْرَةِ، وَقَدْ صَرَحَ شَقِيقُ الشَّاعِرِ (عَبْدُ الرَّحِيمِ الرَّفَاعِي) بِذَلِكَ إِذْ قَالَ: هَاشِمٌ لَمْ
يَنْضَمْ إِلَى أَيِّ تَنْظِيمٍ سِيَاسِيٍّ أَوْ دِينِيٍّ^(١)، وَيَعُودُ السُّؤَالُ ثَانِيَةً: لِمَ دَافَعَ عَنْهُمْ؟
إِذَا رَجَعْنَا لِلْبَيْتِ السَّابِقِ نَلْحِظُ فِيهِ مَا يَلِي:

لَمْ يَدْفَعِ هَاشِمٌ عَنِ الْإِخْوَانِ فَحَسْبُ، بَلْ دَافَعَ عَنِ الْحَرِيَّةِ، مُمَثِّلَةً فِي التَّعَدُّدِ الْحَزْبِيَّةِ
عَامَّةً (سَادَةِ الْأَحْزَابِ وَالْإِخْوَانِ)، وَجَاءَ دِفَاعُهُ لَغَيْرِ دَافِعِ الْإِنْتِمَاءِ، لَأَن هَاشِمًا لَا يُمْكِنُ أَنْ
يُنْتَمِيَ لَعِدَّةِ أَحْزَابٍ فِي الْوَقْتِ ذَاتِهِ، وَلَكِنَّهُ يَدْفَعُ عَنْ حُرِيَّةِ الْفِكْرِ وَالرَّأْيِ وَالتَّعَدُّدِ الَّتِي
تَعْرُضُ أَنْذَاكَ لِلْكِبْتِ - فِي رَأْيِهِ -، وَسَوَاءٌ أَكَانَ هَاشِمٌ مُؤَيِّدًا لِلْإِخْوَانِ أَمْ لَا فَإِنَّهُ يَحْتَرِّمُ حُرِيَّةَ
الرَّأْيِ، وَلَا يَقْبَلُ تَزْيِيفَ الْحَقَائِقِ لِلْقَضَاءِ عَلَى أَيِّ حِزْبٍ، لَأَن هَذَا النِّهَجَ مُنَافٍ لِأَخْلَاقِيَّاتِ
الْخِلَافِ بَيْنَ الْحُكُومَةِ وَالْمَعَارِضِينَ.

وَأَمْرُ الْأَزْهَرِ قَرِيبٌ مِنْ ذَلِكَ، فَقَدْ هَاجَمَ بَعْضُ رَمُوزِهِ وَمَسْئُولِيهِ، وَمَدَحَ الْبَعْضَ الْآخَرَ،
وَكَانَ يَعْطِلُ هُجُومَهُ بِعَدَمِ جِدَارَةِ مَسْئُولِيهِ بِقِيَادَةِ هَذِهِ الْمَوْسُئَةِ، مِمَّا سَارَ بِهَا نَحْوُ الْجُمُودِ
وَالْتَخَلُّفِ، وَخَرَجَ بِهَا عَنْ جَادَةِ الصَّوَابِ، وَذَلِكَ الْهَجَاءُ قِيلَ عَامَ ١٩٥٣م، وَبَعْدَ سَنَةِ ١٩٥٥م
فُوجِئَ هَاشِمٌ بِمَنْ يَتَهَجَّمُ عَلَى الْأَزْهَرِ كَمَوْسُئَةٍ دِينِيَّةٍ، وَيُنَالُ مِنْ مَكَانَتِهِ وَرَمُوزِهِ، وَيَطْرَحُ
تَصَوُّرَاتٍ تُوْدِي إِلَى الْقَضَاءِ عَلَى الْأَزْهَرِ، وَهَنَّاكَ فَارِقٌ كَبِيرٌ بَيْنَ النَّقْدِ، فَهَاشِمُ ابْنُ الْأَزْهَرِ،
وَهُوَ يَنْقُذُهُ مِنَ الدَّخْلِ (لَكِنْ بِقِسْوَةٍ)، بِهَدَفِ الْإِصْلَاحِ، أَمَّا الْآخَرُونَ فَلَيْسُوا مِنْهُ، وَإِنَّمَا يَسْعَوْنَ
إِلَى تَقْوِيضِ أَرْكَانِهِ، لِذَا انْبَرَأَ هَاشِمٌ لِلدِّفَاعِ عَنْهُ بِكُلِّ جَسَارَةٍ وَحِرْقَةٍ، لَعَلَّمَهُ بِسُوءِ النِّوَايَا.

وَمِنْ أَيْبَانِهِ الدَّالَّةِ عَلَى وَجْهَةِ نَظَرِهِ فِي مُحَارِبَةِ الْقُصُورِ وَالْفُسَادِ أَيْنَمَا وُجِدَا قَوْلُهُ (٣٨٠):

(١) مجدي الشهاوي، ص ٩.

أنكون في دنيا الرقي نعامه تُخفي الوجوه وقد عرانا ما عرا
ما ضررتني إذ نحن نخدع أنفسنا لو قلتُ ما أدري وفُهِتُ بما أرى
ليس التعصب للأبوة مانعي من أن أقول الحق فيه وأجهرا

هذه أبيات تُعبّر عن حُرقة (داخلية) انتمائية، ونلاحظ فيها ضمير الجمع (نكون، نخفي، عرانا) فهو يعبر عن معاناة عامة يستشعرها الجميع، ولكنهم يَغضّون النظر عن الثغرات التي تشوب هذه المؤسسات، إثارةً للسلامة، وهو ما ياباه، ويصوره تصويراً ساخراً، كنعامة تعامت عن الخطر الداهم، بإخفاء رأسها وعينيها، ولذا جاء استفهامه الإنكاري (أنكون؟).

ويعلمن هاشم أنه لن يغمض عينيه على القذّي، (ما ضررتني)، كأنه يقول: ليس في ذلك إدانة لي، لأنني أقصد الخير، وانتبهوا للبيت الأخير وما فيه من مخزون الانتماء والصفاء والعظمة، فهو يُقر بانتمائه لمؤسسات الدولة، انتماء أصيلاً، عبّر عنه بآرق لفظ وأبدعه (الأبوة) كلمة مشحونة بالحب والوفاء والحرص، فدولته بمؤسساتها المختلفة لها فضل عليه، ومكانة عليا، ولهذا يشعر بالاحترق إذا لَمَسَ خللاً فيها، لأن السكوت هنا جريمة، تؤدي إلى هلاك العموم، ويذكرني موقفه هنا بالحديث الشريف الذي يدعو إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، قال رسول الله ﷺ: (مثل القائم في حدود الله، والواقع فيها، كمثل قوم استهَموا على سفينة، فصار بعضهم أعلاها، وبعضهم أسفلها، وكان الذين في أسفلها إذا استَقَوْا من الماء مَرَّوا على مَنْ فوقهم، فقالوا: لو آتَا خَرَقْنَا في نَصِينَا خَرَقاً ولم نُؤذِ مَنْ فوقنا، فإن تركوهم وما أرادوا هَلَكُوا جميعاً، وإن أخذوا على أيديهم نَجَّوْا وَنَجَّوْا جميعاً). رواه البخاري^(١).

وذلك النقد الداخلي يُعد ذروة الانتماء والوفاء، لأنه يجلب للنفس الهموم والمتاعب والأخطار في سبيل المصلحة العامة، وسط مجتمع غير مبالٍ، يسعى أفرادُه إلى رعاية مصالحهم الفردية، تاركين الخلق للخالق، مما يُجسِّم النبلاء أمثال هاشم أعباء تنوء بثقلها الجبال، تنتهي غالباً بالخلاص منهم، لتخلو الساحة للمفسدين والخائنين والمخاتلين والجبّاء، ثم يدفع الجميع الثمن غالياً.

(١) يحيى بن شرف النووي، ص ١٢٦.

ومن أبلغ أبياته دلالة على ما ذكرنا قوله (١٦٥):

ومن ابتغى الإصلاح في أرض الورى ركب الشدائد وامتطى الأهوالا

هل معنى ذلك أننا نبرىء هاشماً من المسؤولية؟ لا، فقد وقع شاعرنا في خطأ جسيم لم يكن في حسابه، ولعب صغر السن وقلة التجربة دوراً في عدم إدراكه جانباً بالغ الدقة والأهمية، وهو حفظ خط الرجعة في الشعر، وإدراك أبعاده، فالشعر كلمة، وأي كلمة؟ يسير بها الركبان وتتداولها الألسنة، لذا ينبغي للشاعر ألا يترك العنان للسانه في حال الغضب، كما الرضى، خاصة إذا كان الهجاء يمس فئات ومؤسسات لها مكانتها في المجتمع، لأن الناس بعد سنوات ستسئ مناسبات القصائد، والظروف النفسية التي ألمت بالشاعر آنذاك، ولن تذكر سوى خلاصة القول: القصيدة، فلا يليق أن يتداول الناس أبياتاً مثل قوله (٢٢٦):

مَن للنفاق ومن للغش بعدكم يا قادة الدين يت ناراً على علم
وقوله (٣٢٠):

حلفتُ بلحية للشيخ تبدو كفرشاة لها شعر غزيرُ
وقوله في القصيدة نفسها:

علمنا بالصعيد فما عرفنا صعيداً له فكر منيرُ
وقوله (٢٢٩):

الأزهريون البواسل أقسموا ليشئن على المهانة جيلا
وقوله (١٦٣):

رہط من الأطفال والصبيان قالوا عليهم شعبة الإخوان
وقوله (٤٠٩):

يا أيها الشعب الذليلة روحه هذا هوانك مضرب الأمثال
في مصر والذل الرهيب يلقها عشنا ولكن ليس عيش رجال
وقوله (٤١٧):

إني كفرت بمصر بالأهرام بالنيل الحبيب

وقوله (٤٢٨):

لا مصر دارى ولا هذى الربا بلدى إني من الحق فيها قد نفضت يدي
إن هذه الكلمات (لحية للشيخ، قادة الدين، الصعيد، الإخوان، الشعب، مصر) تمس
رموزاً، وتخص فئات في المجتمع يشكل ذمها بصيغة العموم إهانة لا يمكن إغفالها، خاصة
إذا ذاع الشعر بها، وتم استثمارها بطريقة انتهازية.

ولذلك لن نفاجأ عندما يتم تجاهل هاشم الرفاعي نحو نصف قرن، على الرغم من تألقه
الشعري، وارتقائه السلوكي، والتزامه الفريد على كل النطاقات، فقد وجدت الفئات المختلفة
أنه يمسخها بشيء من شعره، ويزدريها قاصداً أو غافلاً.

ومن أبداع ما يوضح هذه الفكرة، ما قيل عن شعراء الإسلام المُنافحين عنه، في وجه
شعراء المشركين من قريش، ودَعَوْنَا نقرأ ونتأمل هذه الكلمات الحكيمة:

قال رسول الله ﷺ: (ما يَمْنَعُ القوم الذين نَصَرُوا رسول الله بسلامهم أن ينصروه
بألسنتهم؟ فقال حسان: أنا لها. وأخذ بطرف لسانه وقال: والله ما يَسُرُّني به مِقُول (لِسَان) بَيْنَ
بُصْرَى وصنعاء. قال رسول الله: كيف تهجوهم وأنا منهم؟ وكيف تهجو أبا سفيان^(١) وهو ابن
عمي؟

فقال حسان: والله لأُسَلِّتَكَ كما تُسَلِّ الشجرة من العجين. فقال له الرسول: انتِ أبا
بكر، فإنه أعلم بأنساب القوم منك. فكان يمضي إلى أبي بكر ليقفه على أنسابهم، فكان يقول
له: كف عن فلانة وفلانة، واذكر فلانة وفلانة.

فلما سمعت قريش شعر حسان قالوا: إن هذا الشعر ما غاب عنه ابن أبي قحافة. فكان
حسان شاعر الإسلام الأول، وانتدب معه لهجو المشركين كعب بن مالك وعبدالله بن رواحة،
قالوا: وكان عبدالله بن رواحة يُعَيِّرهم بالكفر وعبادة ما لا يَسْمَع ولا يَصُر ولا ينفع، وكان
حسان وكعب بن مالك يعارضانهم (المشركين) بمثل قولهم في الواقع والأيام والمآثر،
ويذكران مثاليهم (عيوبهم).

قالوا: فكان قول عبدالله بن رواحة يومئذ أهون القول عليهم، وكان قول حسان وكعب

(١) يقصد أبا سفيان بن الحارث بن عبدالمطلب، الذي كان قد هجا رسول الله.

أشد القول عليهم، فلما أسلموا وفقهوا كان أشد القول عليهم قول عبد الله بن رواحة^(١).

لاحظْ حكمة الرسول الكريم ﷺ ويُعَدَّ نَظَرُهُ، فقد خاف أن يهجو حسان أهله وقومه بشِعْرٍ يجلب العار مدئى الأزمان، ورغم طمأنة حسان له، وهو الشاعر الكبير القَدْر والسَّنْ آنذاك، لم يطمئن الرسول حتى أحالَه على أبي بكر، ليعرفَه ما يُقال وما لا يُقال، ومن يُعاب ومن لا يُعاب، لأن الشعر له تأثير كبير قديماً وحديثاً، فلا يليق بشاعر أو كاتب - في لحظة نشوة أو غضب - أن يقول أو يكتب في المساء، فيغدو ينشر في الصباح على الملأ، غير مُلتي اعتباراً لأبعاد قوله.

ونأتي الآن لمناقشة شاعرنا في مسألة إنسانية مهمة، هي الخصومة فمن الواضح أن شاعرنا سريع الغضب، بطيء الرضا، لا يتغاضى عن الإساءة وقد لمسنا ذلك في كثير من شعره ومواقف حياته، ومن أبلغ ما يدل على طبعه هذا قصيدة بعنوان «صورة نفسية» وعنوانها بالغ الدلالة، ومما يقول فيها (٢٠٠):

وإني لأبدي الودَ للخلِّ صادقاً	إذا كان في الإخلاص قد صدَّق الخُلُّ
وإن شئتُ عني فيه مَيْلاً ورغبة	تبذل مني الود وانقطع الوصلُ
ولكن قوماً لا عفا الله عنهم	يرون ذنوبي أن يدين بي الثُّبُلُ
وأهونُ حي مَنْ يُرى ذا عزيمة	ويسكت يوماً إن أساء له نذلُ
وإني وقد أنضجتُ غيظاً قلوبهم	على حين لم يُسمَعْ لديّ لهم قولُ
لحا الله جهالاً تكائر جهلهم	فسال به حزن وفاض به سهلُ
أولو حسد قد ساءهم ما بلغته	فحقدهم وار وفي صدرهم غلُّ
وما أنا ممن يجحد الناس فضلهم	ولكنه خبث السريرة والدَّخْلُ
وذي سفه منهم مشى بنميمة	فأهون تنكيل يليق به القتلُ
وآخر ذو وجهين يلقاك باسماً	عليه ثياب البشر رق بها الغزلُ

(١) عبد الرحمن البرقوقي، ٣٩ - ٤٠.

فَشَقَّتْ عَنِ الْأَحْقَادِ وَاللُّؤْمِ تَحْتَهَا فَمَظْهَرُهُ حَبٌّ وَفِي بُرْزِهِ صَلُّ

هذه بعض ملامح من صورة نفسية هاشم، يعرضها بنفسه، ويوضح فيها جانباً من علاقاته بالآخرين، وعلاقة الإنسان بغيره من البشر مؤشر يدل على شخصيته، لأنه إنسان وعلاقته بغيره من أبناء جنسه أكبر دليل على مدى إنسانيته، والناس كلهم - على اختلاف ديارهم وأديانهم وأخلاقهم ومستوياتهم - من جنس واحد، خلقهم الله تعالى من طينة واحدة، وكلهم بنو آدم، وعداؤهم فيما بينهم ليس الأصل، وإنما هو الخروج عن القاعدة، فإن حصل بين البشر ما يفسد هذه العلاقة، ينبغي السعي إلى إعادة الأمور إلى نصابها ما أمكن، فإن أعييتهم الحيلة، يلزمهم حُضر الخلاف وتضييقه ما أمكن، بحيث لا يحصل الصدام إلا بعد استفاد كل سبل السلام والوثام.

وعندما يحصل الصدام بين البشر ينبغي التمييز فيه بين مستويات مختلفة، فقد يحصل الخلاف بين زوجين، وبين إخوة، وبين جيران، وبين زملاء عمل، وبين رئيس ومرؤوس، وقد ينشأ خلاف على أساس مادي، أو إقليمي، أو ديني . . وكل خلاف له حدود، وله أصول، وله أخلاق، وقد حفل تراثنا الديني والتاريخي بنماذج مشرقة توضح أخلاقيات الخلاف، حتى في الحروب، مما يجدر بنا تأمله، ويكفي أن الخالق العظيم يوصي المسلم ألا يسيء إلى والديه الكافرين، رغم أن المنطق البشري يتوقع استعداد الابن على والديه لعصيانهما ربه!

وإذا تأملنا أبيات هاشم وجدنا ما يأتي :

يحاول الشاعر أن يحكم التعامل بينه وبين الآخرين وفق ميزان دقيق، فيه كفتان متعادلتان، إحدهما إخلاص من طرف الصديق، يقابلها إخلاص من طرف هاشم، فإذا أخلَّ الصديق بالميزان أخلَّ به الشاعر .

ويبدو لنا الميزان بكفتيه (وهي الصورة المعتمدة في المحاكم دلالة على العدل) مثلاً للعلاقة المتوازنة بين طرفين، ولكننا عندما نتأمله نكتشف فيه خللاً، فأول بوادر عدم العدالة في الميزان أن أحد الطرفين قد وضعه وصممه بحسب رؤيته وتصوره، بمعزل عن الطرف الآخر، مما يخالف منطق التوازن، وثاني دلائل الخلل طلب وفاء الطرف المقابل كشرط لوفاء الطرف الأول، مما ينافي العدل .

نحن إذن لسنا أمام علاقة عادلة تماماً، إنما في الواقع أمام طرف يضع لنفسه - كما

للآخرين - قواعد سلوكية، تحكم وتوجّه، وإذا كان من حق الإنسان أن يحكم نفسه بقانون دقيق يسير وفقه، فليس الآخرون مُلزمين باتباع هذا المنهج، إنما هم مخيرون.

ونأتي لهاشم، فقد لمع نجمه في فترة مبكرة والتفّ حوله مُريدون ومعجبون وتابعون، غصوا النظر بطبيعة الحال عن بعض خصوصياتهم، إكراماً لخصوصية شاعرهم، ووُجدت فئة أخرى، على النقيض، ولأسباب مختلفة، تُواجه الشاعر وأنصاره، ودّعونا نرّ كيف عالج هاشم هؤلاء الخصوم:

١ - نلمس شيئاً من القسوة في خطاب الطرف الآخر، ويبدو ذلك من خلال عبارات مثل (لا عفا الله عنهم، نذل، لحا (لعن) الله جهالاً، وذئ سفه، اللؤم، صِلَ (حَيَّة)...)، ويعني ذلك أن الخصومة لم تنحصر في نطاقها المحدود، بل اخترقت الحواجز حتى خرجت عن السيطرة، وذلك مسؤولية الطرفين، مما يوحى بمواجهة بين عدوين.

وقد افترضتُ لأوّل وهلة أن هاشماً قال هذه الأبيات في مرحلة متأخرة، عانى فيها من تضيق حريته على يد النظام، وضاعت معاناته وجودُ الحاسدين من زملائه في الجامعة، في مدينة حافلة بالمتناقضات كالقاهرة، ولكنني فوجئت بمناسبة القصيدة، التي كتبها هاشم بنفسه (مهداة إلى البعض من طلبة أنشاص، ١٩٥٣م)!(٢٠٠) وأتصور أن طلبة أنشاص - مهما فعلوا - لا يستحقون عقاباً على النيمية قوله (أهون تنكيل يليق به القتل)، وإن كان هذا أهون جزائهم فماذا تركنا لأعداء الدين والوطن والمجرمين والخونة!

٢ - يُستشفّ من شعر هاشم أن خصومه يحقدون عليه حسداً لمتزلته الشعرية المتميزة، وأعتقد أن النجم الحكيم يمكنه أن يتغلب على مشكلة كهذه، من دون إزعاج نفسه والآخرين، إذا تجمل بالحكمة، وتحلّى بشيء من التواضع والتغاضي عن السفهاء، أخذاً بالحكمة الجليّة (داروا سفهاءكم)، أما نزوله إلى مستواهم فيضعه في رتبتهم، ويزيده معاناة، ويزيدهم حقداً، والسكوت على الاعتداء ليس مهانة دائماً، فأوجّه ردّه مختلفة، وقد يكون السكوت أبلغ ردّ، ويستطيع الكبار المحيطون بالشاعر أداء دورٍ إيجابي في توجيهه لمعالي الأمور بدل الانشغال بالصغائر، وطالما احتفلت القرى الطيبة البسيطة بنبوغ شعرائها، ولم نودّ اختلال القاعدة مع هاشم.

ودّعونا نأخذ أبياتاً من قصيدة أخرى (١٦٩):

ولم ألقه إلا خؤوناً وواشياً
 ويظهر فينا عالماً متعبداً
 وقالوا عن الإبعاد هذا عقوبة
 تمر بنا الأيام والعهد بيننا
 دع الدهر يمضي والليالي تنقضي
 وإن كان هذا اليوم قد ساء حظنا
 إذا نحن لم نثار لما قد أصابنا
 إلى منصب بالدس يرمي ويقصد
 لقد ضل هذا العالم المتعبداً
 وللبعد عنهم معشر السوء أسعد
 على الثأر من جلدنا يتجدد
 فنحن على الأيام للقوم رُصد
 فصبراً إلى ما سوف يأتي به الغد
 فلا ضئنا في حجرة الدرس معهد

نظم هاشم القصيدة التي أخذت منها هذه الأبيات عام ١٩٥٣م، بمناسبة عودته إلى المعهد، بعد فصله منه لأول مرة في العهد الملكي مدة أربعين يوماً، وقد كنت أنتظر منه شعراً احتفالياً، يُعبّر عن سعادته بالعودة إلى الدراسة، ونهاية الإشكال، فإذا بنا أمام وضع مغاير، فالأبيات رسالة غضب ووعيد، قالها هاشم في شيخ معهد الزقازيق الديني الذي يدرس فيه، وربما قصد معه غيره من المحيطين به من إدارة المعهد، فالأبيات تخصّ مرة، وتعمّ مرة أخرى.

وإذا تأملناها نفاعاً بقسوتها (خائن، واش، دسيس، منافق، ضال، معشر السوء)، وفيمن تُقال؟ في شيخ المعهد الديني الذي يتلقّى فيه هاشم العلم والدين! ومن الواضح أن فيها تجاوزاً لأصول الخطاب والتعامل مع المربين والمرشدين، بغض النظر عن التفاصيل، وأكثر ما شغلني في هذه الأبيات آخرها، لأنها تتطرق لجانب في شخصية هاشم بالغ الخطورة، وهو الثأر، علماً بأن منطق الثأر تكرر لدى تعليقه على فصله من المعهد في العهد الناصري، (٤٢٤):

وإن العقاب أثار الغضب
 كزيت على لهب ينهمر
 والثأر من قيم المجتمعات البدائية، التي تفترض عدم وجود عدالة أرضية، وقانون ينظم العلاقات ويحفظ الحقوق، ويحمي المظلومين، ونكاد نقول إنه قيمة (جاهلية)، وهي كلمة تحمل عدّة ظلال:

١ - الجهالة بمعنى السفاهة والطيش، نقيض الاتزان والحكمة.

٢ - الجهل نقيض العلم .

٣ - الجاهلية نقيض الإسلام .

فالثأر يفتقر إلى العلم والعقل ، لأنه يأتي - غالباً - استجابة لرد فعل متسرع ، لم ينل حظه من الروية والتعقل ، مما يخرج به عن حده ، فيأتي الثائر المنتقم بأفعال منافية للعدل والعقل ، كان يؤذي أطرافاً بريئة ، أو يؤذي نفسه ، في غمرة انقياده الأهوج لإطفاء نار الغضب ، مما يجعل مأساته مضاعفة ، وقد يدفع ثمناً غالياً يدوم دهرأ ، لأنه لم يقوَ على كبت غيظ ساعات أو أيام .

والثأر منافٍ لروح الشريعة ، لأنه يوحي بعدم الثقة بعدالة السماء ، في الدنيا والآخرة ، وبرغم إقرارنا بما ينتاب المظلوم عندما يُفجع بضياح حقه في مجتمع يفتقر إلى الصلاح والعدالة ، مما يغريه بأخذ حقه بطريقته ، إلا أننا لا نجد مَقَرّاً من إدانة هذا التصرف البدائي ، وندعو إلى البحث عن بدائل معقولة ، تعتمد العقل ، وتستلهم خبرات وتجارب الكبار . . فقد أبى رسول الله ﷺ أن يطبق جبريل عليه السلام الأخشبين على ثقيف عندما آذوه ، على أمل أن يخرج منهم موحدون ، ورفض اقتراح عمر بن الخطاب نزع ثِيَبَيْ خُطَيْب قُرَيْش (سهيل بن عمرو) عند أسره في بدر ، وقال هذه العبارة الحكيمة التي تستشرف المستقبل : عسى أن يقوم مقاماً لا تدمه^(١) .

وتأملوا ما جرى في معركة أحد ، فقد (خرج رسول الله ﷺ يلتمس حمزة بن عبدالمطلب ، فوجد بيطن الوادي ، قد بُقِرَ بطنه عن كبده ، ومثّل به ، فجدّع أنفه وأذناه ، فقال رسول الله حين رآه : (لئن أظهرني الله على قريش في موطن من المواطن لأمثلن بثلاثين رجلاً منهم) ، وقال أصحابه مثل قوله ، فنزل قوله تعالى : ﴿ وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ وَلَئِنْ صَبَرْتُمْ لَهُمْ خَيْرٌ لِّلصَّابِرِينَ ﴾ [النحل : ١٢٦] ، فعفا رسول الله ، ونهى عن المثلثة^(٢) .

وفي التاريخ مئات الحكايات عن تحوّل العتاة من الأعداء والمجرمين إلى أصدقاء ، ويعجبني قول أحد الحكماء : (إن أفضل طريقة للقضاء على العدو أن تجعله صديقاً) ، وفوق

(١) محمود شاكر ، ج ٢ ، ص ٢٠٦ .

(٢) عبد السلام محمد هارون ، «تهذيب سيرة ابن هشام» مكتبة السنة ، القاهرة ، ط ٦ ، ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م .

ذلك كله قول الله تبارك وتعالى: ﴿وَلَا تَسْتَوِ الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ﴾ * وَمَا يُلْقُهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلْقُهَا إِلَّا ذُرٌّ حَظِيظٌ ﴿[فصلت: ٣٤ - ٣٥].

وأتصور أن من أسباب معاناة هاشم ومرارته وقسوته في خطاب الآخرين حُرْفَتُهُ لعدم فهمهم مدى حبه وتقديره لهم، لدرجة دَفَعَتْهُ إلى النصحية بروحه من أجل الشعب - كما أسلفنا - لذلك يقسو عليهم أحياناً، كأنه يقول لهم: أنا أضحي لأجلكم وأنتم تكيدون لي!

ولَدَيْ هُنا ملاحظة بالغة الأهمية، تخص شعر هاشم وديوانه، وهي أن هاشماً - لسوء حظه - لم تُنَحْ له فرصة مراجعة شعره وتنقيحه وطباعته ونشره تحت إشرافه، فقد جاء مصرعه مفاجئاً، وجاء من يَجْمَعُ كل ما قال، ويُشَرُّ كل ما كَتَبَ - ولا يمكننا أن نلومه على ما فعل - وأنا على يقين أن شاعرنا لو أخرج ديوانه بنفسه لعدّل فيه كثيراً، فقد كان هذا دَيْدَنُهُ لسنوات، ولكنه في المرحلة الثانية من شعره (١٩٥٥م - نهايته) لم يلتفت لذلك، بسبب تسارع الأحداث، وربما كان في ذلك خدمة للأدب، فقد تَمَكَّنَّا من الاطلاع على هاشم وشعره على الطبيعة، من دون تزيين، ولو غيّر هاشم في شعره لصاغت منه ملامح مهمة تجلو خفاياه الفنية والشخصية.

ونرقب هاشماً فيما تلا من السنوات، فنجدته يرتقي بحسّه وعلاقاته، خاصة بعد فصله من المعهد في العهد الناصري، وقد يُعْتَرَضُ على هذا الرأي بدليل عشر قصائد نارية سرّية، تحفل بالهجوم على عبدالناصر وعهده، ولكننا وجدنا هاشماً فيها يتحرر شيئاً فشيئاً من حظ نفسه وهواها، ويوسع أفقه ويسمو بِحَسّه ليضم الشعب بأُسْرِهِ، فلم نجدّه في هذه القصائد يتحدث عن مأساته تحديداً، بل يصف معاناة الشعب عامة، والاتجاه الإسلامي خاصة.

ولكننا نعود لناخذ عليه استسلامه لليأس في العهد الناصري (٤٢٨):

نَطَقْتُ بِالشَّعْرِ أَلَاماً مَصَوِّرةً وَعُدْتُ أَضْرِبُ فِي يَأْسٍ يَدَا يَدٍ

وبرغم إدراكي حجم المأساة التي تحل بشاعر حر ملتزم، يفجع بمصادرة حريته القولية والفعلية، ويرى الظلم والتسلط على الأبرياء لمجرد الاختلاف في الرأي، إلا أنني أعتب عليه لأنه - برغم ذكائه - استسلم للمعادلة البائسة، وراح يسير نحو الموت وهو مدرك ما ينتظره، فقد رأى مصير من سبقوا، فكان حَرِيّاً به أن يأخذ العبرة، ويبحث عن مَخْرَجٍ معقول بدل

الانتحار! وهو من رأياه في شعره كَلِفاً بفتح نوافذ الأمل للآخرين لثلا يقنطوا!

وعتاب أخير: بعد المكانة العالية التي تبوأها، وقد حصل على عدة جوائز، على المستويات المختلفة، كيف ارتضى هاشم لنفسه هذه النهاية؟ هذا الشاعر الشامخ، الذي اعتلى ذروة المجد (أمرد)، كيف ارتضى أن تأتي نهايته (على يد بعض خصومه الذين اختلف معهم حول تشكيل مجلس إدارة نادي أنشاص الرياضي الثقافي)! يا للفاجعة! أهذا ما كان مُنتظراً من شاعر قد سعى أكابر رجال الدولة إلى خُطْب وُدّه؟! إن الكبير ينبغي أن يحافظ على موقعه الذي استحقه بكدّه وسهره، فلا يقزّم نفسه بصراعات جانبية لا تليق بمقامه!

وقد يقول قائل: إن قَتْلَهُ مُدْبِرٌ سَلَفاً، إن لم يكن بهذه الوسيلة فسيكون بوسيلة أخرى، تليق بقامته ومكانته، ليجعل من قَتْلِهِ رسالةً أشد دَوياً من حياته، تُنبّه إلى ما عاش يدعو إليه، بدل أن يُطوى مَلَفُهُ العظيم في زاوية معتمة مهجورة، ويُصدّق الناس بعدها حكاية قَتْلِهِ هذه!

ليس هذا كل شيء في جلسة العتاب، فأمامنا المشهد الأخير من الحكاية الدامية، وسأترك رواية مصرعه تتحدث: (ويشاء الله أن يموت الشاعر، الذي لحق بمن طَعَنه ليثأر لنفسه حتى نزلت دماؤه وسقط ميتاً) (١٤)!

أعرفتم لماذا قلت آنفاً إن ملفّ الثأر بالغُ الخطورة في حياة هاشم؟ جرى الشاعر الطعين بدمائه النازفة ليثأر ممن طَعَنه، بدل أن يسرع لعلاج جرحه! والطبع يغلب التطبع.

وأرجو ألا تجدوا هذه الملاحظات خارج إطار البحث، (فمهمّة النقد في مفهومه الحديث ذات شطرين، الأول تفسير علمي يحاول فيه الناقد أن يربط بين العمل الأدبي والحياة أو الواقع الاجتماعي، وأن يكشف هذه العلاقة للقارئ، فيخلق بينه وبين العمل الأدبي صلة قوية، والشرط الثاني حُكم ذاتي يُحدّد فيه الناقد ما في العمل الأدبي من قِيَم إنسانية، ومن قِيَم بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية الأخرى، قبل أن يَحْكُم عليه بالجودة أو الرداءة، وهذه المُهمّة ذات الشطرين قلّ أن يقوم بها ناقد قديم، لأن النقد القديم كان نقداً حُكميّاً، في حين أن النقد الحديث تأثّر بالفلسفات والتيارات الفكرية المختلفة وبالدراسات النفسية)^(١).

(١) د. عز الدين إسماعيل، «الأدب وفنونه»، دار الفكر العربي، ١٩٧٦م، ص ٩١.

الفصل الثالث

خصائصه الفنية

تمهيد:

الشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان منذ أقدم العصور، ونال هذا الفن قسطاً كبيراً من الاهتمام، سواء على مستوى المتلقين أو النقاد والدارسين، فقد وجد الإنسان في الشعر كلمات رشيقة ساحرة، تحمله على أجنحة الخيال وتنأى به عن ثقل الواقع، كما وجد فيه ما يصور مشاعره التي تعذبه، لإحساسه بالعجز عن التعبير عنها كما يتمنى، ووجد فيه تعبيراً عن واقعه الأليم وهموم حياته، ومرسال ثورته على مرارة الواقع، وقسوة الظلم، وأمنية الخلاص، وبذا وجد الإنسان في الشعر ما يصبو إليه، فكان صدى نفسه.

ومما وثق هذه العلاقة بين الشعر والمتلقي، سهولة قصده، وقُرب مأخذه، فالشاعر واحد من أبناء المجتمع، يرويه ويعايشونه، ويوحون له، ويطارحهم الشعر والشعور، فكأنه يقول بالستهم، ويوح بمشاعرهم، ويطلق صرخاتهم، بخلاف الفنون الأخرى كالمرسح والرسم والموسيقى التي تبعد عنهم نسبياً، فيكلفهم الوصول إليها شيئاً من العناء، مادياً أو ذهنياً أو بدنياً.

(ولكن هذا الاختلاف لا يمنع قيام علاقات مشتركة فيما بينها. . . وإن الناقد الألماني (لسنج) شكاً عدوان الفنون بعضها على البعض الآخر. . . أما العلاقات فيما بين الفنون، فيلمحها النقاد والجماليون في النتيجة والقاعدة: فإذا نظرنا إلى النتيجة قلنا إن شعور المستمتع بقصيدة من القصائد هو الشعور نفسه الذي يجده من ينظر إلى إحدى الصور)^(١).

(١) د. إحسان عباس، ص ١٦.

أما النقاد، فقد تابعوا الشعر كواحد من الفنون التي أضفت على لغة البشر نغماً عذباً، وروحاً جديدة، وحاولوا جاهدين تبيين ملامحه، وتصويره ووضعها في إطار من الكلمات، ومن هنا جاءت صعوبة مهمتهم، فكيف لكلمات عادية أن تحيط بأنغام محلقة، ولذا وجدنا تباين الرؤى والتعريفات المتصلة بالشعر، يقول (ستدمان): (الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة التي تعبّر عن المعنى الجديد والذوق والفكرة والعاطفة، وعن سرّ الروح البشرية)^(١).

وقد حاول كما نلاحظ أن يجمع الخصائص الشعرية كافة في تعريفه: الخيال والموسيقى والمعنى والتذوق والفكرة والعاطفة وسر الروح البشرية، وهي سمات معروفة، مع الإشارة إلى أن التذوق سمة تخصّ المتلقّي لا الشعر، كما نشعر بغموض (سر الروح البشرية)، ويتضح ذلك من كلمة (سر)، واعتقد أن الإلهام أقرب المعاني إلى مقصده، وهو ما أطلق عليه العربي (شيطان الشعر).

ولم تحظ تعريفات أخرى بهذه الإحاطة، يعرفه (رسكن) بقوله: (الشعر فيضان من شعور قوي ينبع من عواطف تجمعت في هدوء)، ونرى مدى تركيزه على العاطفة، ويقول (ورد سووث): (الشعر هو الحق ينقله الشعور حياً إلى القلب)^(٢)، فهو يجمع إلى العاطفة نبل المقصد وجلال المعنى.

ويقول (سيمونيدس): (الشعر صورة ناطقة)، وقريب منه قول (الجاحظ): (الشعر صياغة وضرب من التصوير)^(٣).

وعده بعضهم (ضرورة حيوية مميزة، اهتدى إليها الإنسان للتعبير والتنفيس عن انفعالاته)^(٤).

وقد اطلع هاشم الرفاعي منذ صغره على أشعار القدماء من فحول الشعراء، وكان يتخير

(١) محمد ربيع، «قضايا النقد الأدبي»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن. ط ١. ١٩٩٠م. ص ٢٦.

(٢) أحمد أمين، «النقد الأدبي»، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٤، ١٩٦٧م، ص ٧٩ - ٨٠.

(٣) إحسان عباس، ص ١٦.

(٤) د. محمد التونسي، «المعجم المفصل في الأدب»، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١. ١٩٩٣م. ص ٨٨٧.

ما يعجبه منها فيكتبه ويحفظه، وخاصة المعلقات وشعر البحري وشوقي، أما المتنبي فأعجب به الشاعر وتأثر به كثيراً، فجَمَعَ بعض أشعاره كمختارات لديه (١٦):

وأخذ هاشم في سن مبكرة يقلّد هؤلاء الشعراء، إلى أن بدأ رحلة الإبداع الذاتي، في سن الثالثة عشرة، واعتاد أن يؤرخ قصائده ويعيد تنظيمها كل فترة، في مجموعات أو دواوين صغيرة، منها (٢١-٢٦):

* «نسيم السّحر» * «المختار من أشعاري» * «جراح مصر» * «آهات شريفة».

وترك هاشم الكثير من الشعر قياساً بعمره، فديوانه يقع في نحو خمسمائة صفحة، واشتمل فضلاً عن القصائد على أزجال بالعامية المصرية، ومسرحية شعرية فصيحة بعنوان: «شهيد بني عُذرة»، وأشار المحقق إلى وجود آثار أدبية أخرى للشاعر خارج الديوان منها:

* مسرحية شعرية بعنوان «دماء في الإسلام» تدور حول الفتنة التي جَرَّت في نهاية عهد الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، ولم يُسمِّ الشاعر نَظْمَهَا.

* مسرحية شعرية عن بلدته أنشاص، وهي مسرحية رمزية تتحاور فيها أنشاص مع التاريخ.

وسنحاول في هذا الفصل إلقاء نظرة فاحصة على الخصائص الفنية التي ميّزت شاعرنا عن غيره من الشعراء، لنجمع في الدراسة بين نظرة أفقية تصف الملامح الشعرية العامة، ونظرة متعمّقة تستجلي أعماق النصوص وتُسبّر أغوارها، وسيكون التركيز على بناء القصيدة، والصور الفنية بأنواعها (التشبيه، الاستعارة، الكناية، الصُّور الكَلِّية)، والسّمات العقلية والأسلوبية، والعاطفة، والهدف من هذا الفصل تحديد سمات شعر الرفاعي، لا إحصاء الخصائص الفنية في الشعر عامة.

نظرة هاشم للشعر:

عاش هاشم في منتصف القرن العشرين، الذي شهد - كما مرّ في التمهيد - ظهور الشعر الجديد، الذي مثّل أول تحدٍّ جدّي للشعر التقليدي، ولم يكن ممكناً لشاعر مُنفتح حساس ملتزم كشاعرنا أن يقف معزولاً عن هذا التطور الشعري المُهم، فالمنطق الطبيعي يقتضي أن يكون له موقف، بالقبول أو الرفض أو التعليق.

وبشكل عام أفصح الرفاعي عن منهجه الشعري مباشرة في بعض قصائده، كما أبدى رأيه في بعض القضايا والخلافات التي تتمحور حول الأدب واللغة والشعر، وأهم ما قال حول الشعر التقليدي والجديد وَرَدَ في هذه الأبيات (٣٩٩):

أيهـا الهاتـفون بالشـعر حُرّاً	ولُكـم دعوـة به طَنّانـة
قد أنـيتم له بنهـج غـريب	يَعرِض اليـوم بينكم سلـطانـة
وهجـرتـم تـوافـه المتنبـي	وأبـنـتـم يـعلمكم نُقصانـة
وتشـدقـتم بـزخرف قـول	عن مفاهيم نَمَقَنتـها الرطـانـة
ثم قـلـتم من الحـياة كلاماً	ومن الواقـع استمدّ كيـانـة
ليس شعـراً وإنـما هو شـيء	فَوَقَّـه الشعـرُ رتبـةً ومكائـة
ذهبت عنه روعـةٌ لِلْحَوْنِ	يُرهـف الدهـر عندها آذائـة
وخـلا من أصـالة وجلال	بهما أظـهر الزمان افتـتانـة
إنـه أبـصر الحـياة سقيماً	حاملاً في يمينه أكفانـة
أيعيش الوليد والـداء يمشي	بين جنبيه ناشراً سلـطانـة
إنـما الشعـر ما تدفق عَذْباً	في بناءٍ فأحـكموا بُنيانـة
أسمعونـا إذا استطعتم قـريضاً	لا خيالاتٍ جالِسٍ في حائـة
فلـإذا شَقَّتِ القيود عليكم	فدعوه لمن يصوغ جُمانـة
إنـي ما رأيتُ في الروض يوماً	ما غـراباً مزاحـماً كـروانـة
أَمِنَ الفـنّ أن يُساق كلام	ساذج باسم نهضة شيطانـة
طالـعوا النور في تراث القـدامى	وانظـروا كيف أبـدعوا تيجانـة
سجّلوا الواقـع المراد ولكن	جَعَلُوا الفـنّ عالـياً تـرجُمانـة
رَسَمُوا صـورة الحـياة لـديهم	في جـلاء بـريشة فنـانـة
لا أنادي بأن تُحاكوا زهيراً	فيه أو أن تقلّدوا حَسانـة

راح عهد الوقوف بالطلل الباكي فلا تذكُّروا به سُكَّانُهُ
جَدُّوا ما استطعتمو في المعاني وقِّفوا لا تحطِّموا أوزانَهُ
ليستِ الفكرة الجديدة تأبى عرضَها في جزالة ورصانهِ
ألبسوها من القوافي خُلوداً ومن الوزن قوة ومَنانهِ
لا تحيطوا تراثنا بلهيب في غدٍ تكره العيون دُخانَهُ
كل نهج أنى ليستر عجزاً تتقيهِ وتزدري بُهتانَهُ
ربّ إني على القديم مقيم وأعدّ الخلاص منه خيانَهُ
ولهاشم أبيات أخرى حول الموضوع ذاته يقول فيها :

ومحنةُ الضاد ما زالت تُطالِعا بها الصحافة أو تُزجى دواوينها
شِعْر إذا ما حجَّجنا منه قائله فبالجمود أو الإغلاق يرمينا
لا تستبين سنا الإلهام فيه يرضي العرائس أو يرضي الشياطينا
لما بدا قَلِقَ الأوزان مضطرباً فَرَّتْ على خجل منه قوافينا
ومن خلال تأملنا هذه الأبيات المهمة في الكشف عن رؤية هاشم (النظرية) للشعر
نلاحظ ما يأتي :

١ - تنبّه الرفاعي لحركة التجديد الشعري، وهذا منطقي، إذ برز الشعر الحرّ في النصف
الثاني من القرن العشرين .

٢ - رأى الشعر الحرّ نهجاً غريباً، متنكراً للموروث الشعري العربي العريق ذي المكانة
الرفيعة، واتَّهمه بالانكفاء على أسس جوفاء دخيلة على الشعر العربي، وهو يعترف بتواصل
الشعر الحر مع الواقع، لكنه نفى نسبته إلى الشعر أصلاً، ورآه أقل مكانة من الشعر التقليدي،
لضعفه وخلوّه من جمال الوزن والقافية، وجلال النظم والأصالة، وعاب عليه سُقْم خياله
الفاضح، وسداجته، ودَعَوته الهدامة، وعجّز قائله الذين لوتوا وأذوا به التراث الشعري .

٣ - يُسدي هاشم نصائح لأصحاب الشعر الحر، توضح لهم أصول الشعر التي ينبغي
عليهم التزامها، وخُلاصتها أن الشعر الحقيقي ما كان عذباً مُحكَّماً بديعاً، حسن الوزن

والقوافي، يجمع بين الواقع والفن الرفيع، متجدد المعاني.

٤ - يُعَبّر هاشم عن ضيقه من انتكاسة حَلَّتْ باللغة العربية والشعر بسبب احتضان الصحافة الشعر الحرّ، وظهور دواوين شعرية فيه، ويبدو أن هاشماً كان يجادل أنصار هذا الشعر، مبدياً رفضه شعرهم، فيردّون عليه بدورهم، ويرمونه بالانغلاق عن آفاق التجديد التي انفتحوا عليها.

وكان هاشماً أراد الاحتراس من فهم خاطيء لرأيه، يفتّرض دعوته إلى تقليد الشعراء القدماء، فدعا إلى ترك التقليد والوقوف بالأطلال، وهي ليست المرة الوحيدة التي يدعو فيها إلى ذلك، فلّه أبيات أخرى يقول فيها (٢٩٦):

لَمْ أَكُنْ مِثْلَ وَاقِفٍ بِالرَّسْمِ الدَّوَارِسِ
فِي ظِلَامٍ مِنَ الْأَسَى حَالِكِ اللَّوْنِ دَامِسِ
رَاحَ يَبْكِي بِمَنْزِلٍ غَابِرِ الْعَهْدِ طَامِسِ

ولكنه وقع في تناقض عندما نهى عن الوقوف بالطلل، رغم كونه بدأ العديد من قصائده بمقدمات طلبية، وجدير بالذكر أن آخر قصيدة بدأت بمقدمة في التسبب هي قصيدة «مولد النور» الدينية عام ١٩٥٤م، بينما القصيدتان اللتان ينكر فيهما المقدمة الطلبية لم يحدّد الشاعر تاريخهما، واجتهد المحقّق فجعل الأولى عام ١٩٥٩م، والثانية عام ١٩٥٤م، وتاريخ الأولى منطقي، بخلاف الثانية، لأن هاشماً كما ذكرنا آنفاً أورد مقدمة طلبية في العام نفسه.

والمنطق يفتّرض أن هاشماً غيّر رأيه، بعد الأزمة التي مرّت عليه، وأثّرت فيه حياتياً وفنياً، وما عاد بعدها يورد هذه المقدمات، بل تركّ قصائد المناسبات الدينية التقليدية منذ عام ١٩٥٥م، وهو تاريخ آخر قصيدة كانت في ذكرى مولد الرفاعي، ولم تشمل على مقدمة غزلية.

هذه وجهة نظر هاشم الرفاعي في الشعر عموماً، وفيها تبين كامل للشعر التقليدي، وتقزيم للشعر الحرّ، ولا يمكن أن نغفل عن بيته الأخير الذي حمّله خلاصة فكره ومنهجه في الفن:

رَبِّ إِنِّي عَلَى الْقَدِيمِ مَقِيمٌ وَأُعَدُّ الْخِلَاصَ مِنْهُ خِيَانَةً

فكأنما يُشهد الله على التزامه بعهد لا يخونه، وهو الالتزام بالتراث، مما يشكل نافذة نستطيع منها أن نطل على المكونات الفنية للرفاعي، لا لأنه قاله، ولكن لأن مضمونه صحيح لأبعد حدّ، ويُشكّل مع باقي الأبيات مدخلاً واسعاً لتحديد خصائص شعره.

ويبدو أن هاشماً لم يأخذ بالنظريات الشعرية الجديدة، سواء منها ما ورد من العالم المتحضّر، أو ما طرّح الشعراء العرب المعاصرون له (وقد كانت حُجّة بعض المعتدلين ممن أنكروا هذه الرموز الأجنبية في شعرنا المعاصر أن هذه الرموز لم تدخل من قبل في ثقافتهم، ولم تمتزج بدمائهم، وأنهم لذلك يشعرون بغربتهم عن الشعر الذي يستخدمها، بل باستغلاق المعنى عليهم في أكثر الأحيان)^(١).

واعتقد أن العامل الرئيس في تحقّظ هاشم على النظريات التجديدية في الشعر يكمن في الفترة الزمنية التي عاشها، وهي عقْد الخمسينيات، أي بدايات الشعر الحر، التي شهدت محاولاته التجريبية الأولى، والخلافات الحادة التي دارت بين المتحمسين له على اعتبار أنه جزء من التطور الطبيعي في جوانب الحياة المختلفة، والمعارضين له باعتباره مولوداً غير شرعي، لشذوذه عن ميراث الشعر العربي، مما جعل هاشماً ينظر إلى هذا التجديد بريبة، ويُعرض عنه، بل يهاجمه.

وأرى أن هاشماً كان يمكن أن يتداول هذا الشعر الجديد (شعر التفعيلة تحديداً) لو مدّد في عمره، أقول ذلك لأن هاشماً بطّبعه يميل إلى الحرية، ويتميز بالانفتاح، فقد جدّد شكل بعض قصائده التي كتبها في أعوامه الأخيرة - كما سيأتي -، والدلائل تشير إلى تأثره ببعض الطروحات التي قدّمها الشعر الجديد من حيث المضمون، مثل الوحدة العضوية والموضوعية، كما تحوّل عن قصائد المناسبات الدينية التي كان يُصدّرها بالتّسريب، ولَمَسْنَا آثار هذا التطور في شعر المرحلة الثانية (١٩٥٥م - ١٩٥٩م)، مما يشير إلى أن الأزمة التي مرّت عليه لدئ فصله من المعهد مدّة عام، كانت بالنسبة إليه فرصة لمراجعة حساباته الحياتية والفنية في آن.

ويُعَدّ هاشم من الشعراء الذين يراجعون شعرهم ويتفحّونه^(٢)، وأشار المحقق إلى أنه كان يكتب في مخطوطاته بعض أفكار القصائد قبل كتابتها (٩٥)، وتحدث هاشم في شعره عن

(١) د. عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، ص ٤٠.

(٢) راجع فترة نثرية الشاعر تؤيد ذلك صفحة ٧٨ من البحث.

مطاردته الأفكار، خاصة في قصيدة بعنوان «الشاعر والفكرة»، ومما قال فيها (١٥٩):

طال في اليأس والرجاء ارتقابي يا عروس المنى وحي الشباب
بِتُّ مِنْ لَهْفَتِي إِلَيْكَ أَسِيراً لشقاءين: لوعتي واكتسابي
يسبح الفكر في سماء خيالي كشريد يهيم بين السُّعَابِ
بناء القصيدة:

تناول النقاد بناء القصيدة العربية، مولين هذا الموضوع اهتماماً كبيراً، لما يُبنى عليه من تصوّرات وانطباعات واستنتاجات، بناء على ما قدمته الدراسات النقدية الحديثة المتصلة بالبناء الفني للقصيدة.

وإذا كان التوسع في دراسة البناء الفني سبيلاً لإثراء الرؤية الشعرية، حاضرها وماضيها، مما يرفد هذا الميدان، ويرتقي به، إلا أنني أرى جانباً سلبياً عَراه، مُنشؤه تأثر النقاد بالنظريات الحاضرة في أحكامها المسحوبة على القصائد القديمة، بحيث صاروا ينظرون إليها برؤية القصيدة الحديثة لا القديمة، وفي ذلك تجاوز لأصول الحكم، خاصة إذا أخذ هذا الحكم بُعداً تقييمياً، غير وَضفي، سرعان ما تَلَقَّفه صِغار الدارسين كَحُكْم جاهز، وما فتثوا يلوكونه، مما استفزَّ غيرهم من المحافظين، الذين بادروا إلى الذبّ عن تراثهم، لتَضيق الرؤية بين الفريقين.

فقد نشأ في عصرنا تصوّر شعري يرى الوحدة العضوية والموضوعية لازمين في القصيدة (وفي الإنتاج الشعري الذي يستند إلى تلك المفاهيم الجديدة، ومن خلال محاولة تحقيق تلك المفاهيم، تحققت الدعوة المبكرة إلى أن تكون القصيدة بُنْيَة حَيّة . . فالتكوين الفكري الموَحَّد لن يتحقق في قصيدة فقدت الوحدة في بنائها العضوي)^(١).

وأرى أن الأخذ بمعطيات العصر، والتأثر برؤاه أمر طبيعي، أمّا الحكم على ما مضى وفق هذه النظريات، وإطلاق أحكام تقييمية على أدبنا القديم بأثر رجعي، فذلك خروج على المنطق السليم عقلياً وفنياً، عقلياً لأن القديم لا يُلْزم بما لم يأتِ بعدُ، وفنياً لأن كل عصر له قواعده وأحكامه وجمالياته ومنطقه، مما لا ينبغي إزاءه انتقاصه بدعوى عدم انسجامه مع نظرياتنا الأدبية الحاضرة، ومن يدري؟ فربما جدَّ على ساحة الأدب والنقد ما يُحيل نظرياتنا

(١) د. عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٥٠.

إلى ماضٍ يتنصّل منه أحفادنا!

وقد بدأ هاشم الرفاعي مسيرته الشعرية مترسماً خطى القدماء في بناء القصيدة، كما يبدو من خلال بعض القصائد التي قالها بمناسبات ذكرى المولد النبوي والهجرة، وذكرى مولد جدّه (الشيخ الرفاعي)، وقد ظهر نهجه التقليدي في المرحلة الأولى من حياته الشعرية (قبل عام ١٩٥٥م)، ولاحظنا في هذه القصائد أنه يبدأ بذكر الطلل أو الرحيل، وبكاء الأعبة، يقول في ذكرى مولد جدّه (١١٩):

بات الفؤاد صباباً يتحرّق وبه إلى دار الحبيب تشوُّقُ
نأت الأعبة فالديار بعيدة والقلب من نار الجوى يتمزّقُ
وما يلبث الشاعر أن يتخلص وُصُولاً إلى الإشادة بجدّه وقومه:

وأنخ ركابك إن وصلت بساحة من نورها وجه الفضائل مشرقُ
ثم ينتقل إلى مديح أحد أعضاء البرلمان:

وانشد أبا عيدٍ أتيتك مادحاً فلعلني فيما أقول أوفّقُ

وفي قصيدته المعارضة لهزمية شوقي يبدأ بالنسيب فالمديح فالتسبيح فأحداث السيرة، مع اختفاء الوحدة العضوية في مجمل هذه القصائد، (ويُقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار، ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً، حتى تنتهي إلى خاتمة، يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنيّة الحيّة، لكل جزء وظيفة فيها)^(١).

ونجد الرفاعي أحياناً يقدّم القصيدة بأبيات كقوله (٢٣٧):

نار على جنات النيل تحترق فليصف سيف إن لم ينصف الكلمُ
إنني رأيت طلاب الحق مضيعاً للوقت إن لم تَذُذ عن حوضه هممُ
وأحزم الناس من لو قام مُبتغياً حقاً إلى سيف لا للقول يحكمُ

(١) د. محمد غنيمي هلال، «النقد الأدبي الحديث»، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م.
ص ٣٩٥.

ما الإنجليز سوى شعب يعيش على ماضي من المجد أسى وهو مُنْهَدِمٌ

ونلاحظ الفجوة العضوية القائمة بين الأبيات الأولى والبيت الأخير، وإن رأينا الغرض الرئيس واحداً مما يحقق الوحدة الموضوعية، وهذا شأن أغلب الشعر التقليدي الذي يتسم بوحدة البيت لا القصيدة، لذا لا نجد اختلافاً بيناً لو قدّمنا وأخرنا ترتيب أبيات بعض قصائده، وقد فعل هاشم ذلك بنفسه لظروف، إذ استعار أبياتاً من قصيدة «جلاد الكنانة» ليضمها إلى قصيدة «رسالة في ليلة التنفيذ» (٤١٣).

وفي مرحلته الثانية (بعد عام ١٩٥٥م) وكجزء من المتغيرات الفنية التي طرأت عليه، أخذ هاشم يبنى قصائده وفق رؤية محدّدة مقصودة في ترتيب أبياتها ومقاطعها، فتلاحمت أجزاء قصائده غالباً، كما مرّ معنا في أغراضه الشعرية، مثل قصيدتي «أيام الطفولة، ليالي الزقازيق».

وفي أعوامه الأخيرة حاول هاشم تجديد شكل قصائده عما اعتاد سابقاً، منوعاً قوافيها بأشكال مختلفة، وهو تغيير محدود سبّقه إليه الشعراء، ونرى ذلك في قصائد عديدة، في مثل قوله (٣٥٣):

وتَضِيْعَ خَلْفَ الْقَافِلَةِ
شَمْسُ السَّلَامِ الْآفِلَةِ
وَعَلَى الثَّرَى غُضُنٌ مِنَ الزَّيْتُونِ نَاضِرُ
سَقَطَتْ حَمَامَةٌ بِهِ فَوْقَ الْجَزَائِرِ

وقوله (٣٥٩):

لِي وَحْدِي تَقْرِيرُ مَصِيرِي
وَبُوحِي شُعُورِي وَضَمِيرِي
وَالِي مَعْرَكَةِ التَّحْرِيرِ
سَاسِيرُ تَدْمِدَمِ أَهْوَائِي
وَتَرْوَعُكَ وَثْبَةُ صَوْمَالِي

وتمتاز آيات هاشم - خاصة في المرحلة الثانية - بقوة السبك وإحكام المعنى وغناه، واستمع إلى قوله (٣٦١):

كَيْفَ لَا أَذْكَرُ أَجْدَاداً لَهُمْ	فَتَكَّةَ الْإِعْصَارِ عِنْدَ الْغَضَبِ
وَجَوَاداً قَبْلَتْ حَافِرُهُ	لَجَّةَ الْبَحْرِ تَجَاهَ الْمَغْرَبِ
وَمَلُوكَ الصِّينِ تُهْدِي تُرْبَهَا	لِفِتَانَا فِي صِحَافِ الذَّهَبِ
أَيُّ رُوحٍ مِنْ هَدَاهَا انْبَجَسَتْ	هَذِهِ الْأَضْوَاءُ مِثْلَ الشَّهَبِ
أَيُّ إِشْرَاقَةٍ نَفْسٍ رَفَعَتْ	هَذِهِ الْأَمْجَادُ فَوْقَ الْكُوكِبِ
إِنَّهَا قِصَّةٌ بَعَثَتْ كُتَيْبَتْ	بِحُرُوفٍ مِنْ سَنَا مِنْ لَهَبِ
نَهْضَةً بِالذِّينِ شَادُوا صَرْحَهَا	ثَابَتَ الرُّكْنَ قَوِيَّ الطُّنْبِ

ونلاحظ أن كثيراً من آياته تجري مجرى الأمثال السائرة، مما يدل على تقديره العبير المستفادة، والخلوص إلى قيم محدّدة من خلال الشعر، وأغلبها ما يكون في نهاية القصيدة كقوله (٣٦٢):

أُمَّةُ الْعَرَبِ بِخَيْرِ طَالَمَا	هِيَ فِي إِسْلَامِهَا لَمْ تُنْكَبِ
-------------------------------------	-------------------------------------

وقوله (٣٧٠):

وَالضَّعْفُ لَا يَحْيَا بِأَيَّةِ أُمَّةٍ	قَدْ حُصِّنَتْ مِنْ دِينِهَا بِقِلَاعِ
---	--

وقوله (٣٨٨):

وَمَنْ عَاشُوا ذُنَاباً فَلْيَخَافُوا صَوْلَةَ الْأَسَدِ

وقوله (٤٠٧):

لَيْسَ الْجَلَاءُ رَحِيلَ جَيْشٍ غَاصِبِ	إِنْ الْجَلَاءُ تَحَطَّمِ الْأَغْلَالِ
--	--

وقوله (٤١١):

الرَّفَقُ بِالْحَيَوَانِ أَصْبَحَ وَاجِباً	أَفْلا نُنَالُ الرَّفَقَ بِالْإِنْسَانِ
إِنْ السَّجِينِ إِذَا ارْتَدَّى مِنْ سُتْدُسِ	فِي الْقَيْدِ لَا يَرْتَاحُ لِلْسَّجَانِ

وَمِنْ العواصف ما يكون هبوبها بعد الهدوء وراحة الرِّبَانِ
وقوله (٤١٩):

أعفيه من كل الملام فإنه ذنب رأى في جوعه أغناما
وقوله (٤٢٧):

وقد تشرق الشمس بعد الغمام ويعتدل الجو بعد المطر
وينبغي لنا الآن توضيح الفترة التي شهدت النقلة الكبرى لدى الرفاعي، شخصياً وفنياً، وهي فترة فصله من المعهد وما تلاها (١٩٥٥م - ١٩٥٩م)، فقد فصل هاشم من معهده عاماً كاملاً، ثم عاد إلى دراسته بعد معاناة طويلة، راجع خلالها المسؤولين مراراً (١٣)، وبعد عودته بدأ يلقي الرعاية، فمُنح لقب الطالب المثالي على مستوى الجمهورية! وجائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ثلاث مرات، وبغض النظر عن مدى جدارة هاشم بهذه المنح، فهذا أسلوب معروف لدى الأنظمة في معاملة المعارضين:

قهر وإيذاء، ثم تقريب واحتواء، والمهم عندنا تأثير الخطوتين على هاشم، فهذا اللون من المعاناة لا يمكن أن يمر على الإنسان من دون أن يُغيّر فيه شيئاً، خاصة إن كان شاعراً بالغ الحساسية كهاشم، فكما تأثر بفصله، وتغيّرت بعض لمحاته الحياتية والفنية، سيحصل الأمر ذاته بعد عودته، وهذا تصوّر مبدئي، لا قيمة له من دون مردود شعري يؤكد، وإليكم جلاء ذلك:

إذا تتبعنا ديوان هاشم من حيث عدد قصائده قبل الأحداث وبعدها وجدنا ما يأتي:

* عام ١٩٥٢م كتب ٢٩ قصيدة.

* عام ١٩٥٣م كتب ٢٣ قصيدة.

* عام ١٩٥٤م كتب ٢٤ قصيدة علنية، ٢ قصيدة سرّية ضد النظام الحاكم.

* عام ١٩٥٥م كتب ١١ قصيدة علنية، ٥ قصائد سرية.

* عام ١٩٥٦م كتب ٦ قصائد علنية، ٢ سرية.

* عام ١٩٥٧م كتب ٥ قصائد علنية، ١ سرية.

* عام ١٩٥٨م كتب ١٦ قصيدة علنية .

* عام ١٩٥٩م حتى مقتلته بتاريخ ٧ / ٢ كتب ١١ قصيدة علنية .

ومن خلال تدقيقي في هذه القصائد لاحظتُ ما يلي :

من القصائد المنسوبة لعام ١٩٥٥م قصيدتان لم يحدّد الشاعر تاريخ كتابتهما (أو جدّد وتعرّض للعبث)، مما دَفَع محقّق الديوان للاجتهاد في تحديد تاريخهما بقوله (لعلها قيلت عام ١٩٥٥م)، علماً أن إحداهما (العميد الرجعي) لا يمكن كتابتها في هذا التاريخ لأن هاشماً كان مفصولاً آنذاك، والحكم ذاته ينطبق على قصائد العام التالي (١٩٥٦م)، لأن ثلاثاً من قصائده حدّد المحقق تاريخها من دون تفسير، وكذلك الحال في قصيدة منسوبة لعام ١٩٥٧م، ويُستتَج من ذلك أن العدد الفعلي للقصائد التي قيلت في الأعوام (١٩٥٥م - ١٩٥٧م) أقل مما وُرِد في القائمة السابقة - على الأرجح - .

ونلاحظ أن القصائد التي رافقت الأزمة أو تَلَنّاها (١٩٥٥م - ١٩٥٧م) تختلف عن القصائد التي سبقتها من حيث الموضوعات، حيث ودّع هاشم قصائد المديح والدعابة، والمجاملات الاجتماعية - باستثناء قصيدة واحدة - والمناسبات الدينية (المولد النبوي وذكرى الرفاعي) - باستثناء قصيدة رفاعية واحدة - (من دون مقدمة طلبية)، كما اقتفى أثر سابقيه من الشعراء، تضميناً ومعارضة .

أما المرحلة الأخيرة (١٩٥٨م - ١٩٥٩م) فنجد فيها ما يأتي :

وداع جملة من الأغراض بصفة نهائية، وهي : الهجاء والفخر والوصف والذكريات، أما المناسبات الاجتماعية فنجد فيها قصيدة واحدة، وتضمنت باقي القصائد : الغزل (الممّوءة)، والمديح (عبدالناصر) والثناء (فردى وقومي) والدعوة الإسلامية، والمناسبات القومية والوطنية .

ومن خلال تأملنا هذا الجدول نلاحظ ما يأتي :

منذ مَحَنّته حتى نهايته تحرّك هاشم في شعره بِتَسارع نحو الالتزام، والذي جاء بالدرجة الأولى على حساب أنواع من القصائد هي ما يأتي :

١ - المناسبات الاجتماعية والتقاليد الدينية، وهو تطور مفهوم، لأن هذين اللونين

باعثهما المجاملة، ومنهجهما التقليد، ويسودهما التكلف، وطبيعة (الأزمة) تغاير هذا المنهج.

٢ - الدعابة، فما عاد لها مكان.

٣ - الفخر، لأنه صار في شغل عن نفسه.

٤ - الوصف، لأنه شُغِلَ عن عالم الإبصار (مرحلة بدائية) بعالم الإدراك (مرحلة متقدمة).

٥ - الذكريات، لأنه صار يترقب المستقبل عوضاً عن الماضي، لا تفاؤلاً، بل قلقاً.

٦ - أما الهجاء فأمره محير، فقد ودَّعه سرّاً وعلانية، ويمثل هذا الموقف ارتقاء من هاشم، فقد بدأ بالهجاء الشخصي، فودَّعه منذ عام ١٩٥٣م، ثم هجاء الحاكم، فودَّعه عام ١٩٥٧م، مستعيضاً عنه بمحاكمة النظام القومي عامة، وبتعبير آخر، أخذ هاشم يتحرر من حظه الشخصي ويتحول نحو واجبه (الرسالي).

ولا بد لهذه النقلة الفنية الكبرى من توضيح، فقد أحس هاشم بصدمة قاسية في العهد الناصري، والأمر أكبر من مجرد دراسة ومعهد، ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى إحساسه بالاختناق، بسبب فقدانه المزدوج للحرية، قولاً (شعراً) وعملاً، وذلك لأول مرة، فقد كان في عهد الملكية يعاني من مضايقات تجاه أنشطته العملية، بينما هو حر في القول، وقصائده آنذاك خير شاهد.

أما في العهد الناصري فالأمر جدّ مختلف، فقد تعرّض بذاته لتجربة مُرّة، ولا حظّ تعرّض آخرين لعقوبات قاسية، وصلت إلى درجة القتل لمعارضتهم، فانكمش على نفسه، مُستلهمًا فيما يبدو تجربة المتنبي، الذي كان هاشم مُغرماً به (١٦)، ولا بُد لنا هنا من وقفة نوضح فيها مدى تأثر شاعرنا بالمتنبي، فإننا نلمس في حياة هاشم وشعره نقاط تقاطع مع المتنبي، ومن ذلك: تعرّضه في مقتبل عمره لمحنة ودَّع على إثرها الثورة بالفعل إلى الثورة بالقول، وعزّة نفسه، وضيقة بالحكام القاعدين العاجزين، وبحته المحموم عن الحاكم الفارس، واضطراره إلى مديح مَنْ لا يحب، وأخيراً مصرعه بسبب مواقفه الشعرية.

أخذ هاشم يعيد حساباته بعد فصله، ولم يكن أمامه خيارات كثيرة، فالأمر واضح تقريباً، كما يأتي:

* استمرار المعارضة الشعرية يعني الانتحار الصريح ، وقد وضع ذلك قوله (٤٢٤):

وما كنتُ لولا سجون طفئٍ بها البطش في قسوة بل فَجَزَ
بمفتنمِ فرصة للفرار فأغفي الجفون إذا قيل فَرَّ
ولكنها النار ذات الوقود مِنْ الْجَوْرِ لَوَاحَةٌ لِلْبَشْرِ
نجوتُ بنفسي من شرِّها فليستُ أرى بعدُ أن أنتَجِرَ

* الرضا والاستسلام للأمر الواقع مُحال ، لأنه ضدَّ طَبْعه ، برغم كل المغريات التي بدت أمامه (٣٠١):

هذا حديث النفس حين تَشَفَّ عن بَشَرِيَّتِي . . وتَمُور بعد ثوانٍ
وتقول لي: إن الحياة لِغَايَةٍ أسمى من التصفيق للطغيانِ
أمام هذا الواقع ، ما العمل؟

حاول فك رموز المعادلة ، فلجأ لحل وسط ، بحيث يبدي الرضا بالأمر الواقع ظاهرياً ، مع فتح قناة سرية للتعبير يُفَرِّغ من خلالها مخزون الغضب ، ويريح نفسه ، وسار على هذا النهج من ٩ / ١٩٥٤ ن حتى ٧ / ١٩٥٧ (٤٠٧ - ٤٢٩).

لكنه لم يستطع الاستمرار ، طالت الفترة ، ووجد أن شعره المُعَبَّر عن حقيقة ذاته أمامه أحد خيارين:

(النشر - القتل الفعلي) أو (الإخفاء - القتل الفني) فالقصائد السرية لا يقرأها سوى أقرب المقرَّبين ، وهذه تُعَدُّ كارثة بالنسبة لشاعر يرى أنه صاحب رسالة في الحياة ، وسيلته فيها الشعر ، لذا وَجَدْنَا هاشماً - شعرياً - في قمة الاختناق والشَّخْ الفني عام ١٩٥٧ م .

رجع هاشم مرّة ثانية يُعيد حساباته ، ويبحث عن حل أكثر ملاءمة لوضعه النفسي والشعري ، إلى أن توصَّل إليه ، ما هو؟ التعبير عن حقيقة رأيه وإحساسه فيما يجري حوله بأسلوب التورية ، بحيث يقول ما يريد من دون تصريح ، هذا أقل الحلول سوءاً - في نظره - أو أهون الشرور!

بحث هاشم عن مجال شعري يُمكنه حَمْل عبء التورية ليختفي وراءه ، فوقع اختياره

على الغزل، لماذا الغزل بالذات، وهو بعيد تماماً عن المعارضة؟ يبدو أن الإجابة تُقْبَع في السؤال، بمعنى أنه اختار الغزل لبعده الواضح عن (المشاكل)، فيُفْتَرَض ألا يُنْتَبَه إليه، وسبب آخر، هو عدم حاجته إلى مناسبة مُعلَّنة، مما يمكن الشاعر من امتطاء صهوته من دون قَيْد، ولذلك وَجَدْنَا امتزاج الغزل بالقلق والشكوى والاحتجاج الخفي ثم المُعلن، كما أوضحنا في باب الغزل.

ولم يكتفِ هاشم بالغزل، فبدأ يزحف نحو الخطوط الحمراء، ليصُب مخزونه من النعمة على النظام، وتكفيراً عن اضطرابه لمديح الحاكم مُرْغِماً، فوق اختياره هذه المرة على شعر (الرثاء القومي)، لأنه يطوف بالأقطار العربية مستغلاً ظروفها وأحداثها، مما يمكن التخفي وراءه بادعاء تعلّق أشعاره المعارضة بدول عربية سوى مصر، وفِعْلاً أعلن قصيدة هي «أغنية أم» (٣٩٠)، بعد أن وضع لها مقدّمة تمويهية تشير إلى تعلّقها بأحداث العراق، تحدث فيها عن المعاناة والقتل والرعب الذي يطال الأبرياء، خاصة الإسلاميين، ثم ختم هاشم مراحل الفنية والحياتية بقصيدته التي شاركت في مهرجان دمشق.

ومن خلال ما ذكرنا يتبيّن لنا أن التطور الفني في شعر هاشم لم يأت من فراغ، فالقضية بالنسبة إليه كانت متعلّقة بمصيره (حياتياً وفنياً).

الصور الخيالية:

وتُعَدّ ركناً أساسياً في الشعر (إذ يقدر الخيال أن يستحوذ على خزين الصور الحسية المكثّسة في الذاكرة، وعندما يكون محكوماً بهدف فني، يقدر أن يربط بينها في أنماط جديدة مُبْهِجَة، وهو لا يقدر بالطبع أن يبتكر شيئاً جديداً تماماً، لأن مادته جميعاً تأتي من خبرة حسية، ولكنه يستطيع السمو فوق قيود الواقع التاريخي)^(١).

أجمع النقاد والأدباء قديماً وحديثاً على أهمية الخيال الشعري، يقول (بوالو): إن الخيال موهبة عظيمة لا يستغني عنها شاعر حقيقي. ويرى الناقد (إحسان عباس) أن دراسة الصور مجتمعة قد تُعِين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأن الصورة - وهي جميع الأشكال المجازية - إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى

(١) «موسوعة المصطلح النقدي»، ج ٢، ص ١٩٦.

دراستها يعني الاتجاه إلى 'روح الشعر' (١).

وفي دراسة التصوير لا بد من الكشف عن المجاز بشقيه: الاستعارة، والكناية، فضلاً عن التشبيه، ذلك لأنها تُعدّ قوام بناء الصور الفنية في اللغة العربية (فالمجاز يملك أن يكتفِ النص الأدبي نحو المعنى المراد) (٢) وهو دليل (المقدرة الفنية للشاعر على إيراده للمعنى الواحد في سياقات متعددة، تختلف في الوضوح والخفاء، اعتماداً على الصياغة في احتواء العلاقة بين الدال والمدلول، والابتعاد بها عن دلالتها المتواضع عليها) (٣) والمجاز هو المجال الأنسب للتخيّل، وصنّع عوالم خاصة، تصبح منفذاً، وتجسيم الأشياء، والاتصاف بالناحية الوجدانية، بحيث يستخدم المبدع التشبيه والاستعارة والكناية في خلق الصور الفنية.

وتشكل الصورة لينةً بنائية ضُمن النص الأدبي، وتأخذ مكانها المناسب في السياق، للقيام بوظيفتها، وهي تَسْتَمِدُّ منه وجودها في الوقت ذاته، وتُشعّ بالمعنى، وتستقبله مرّة أخرى من السياق.

التشبيه:

ويُقصد به (بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر) (٤)، ويكون التشبيه للدلالة على حصول صفة المشبه به في المشبه، ويشترط أن تكون من أظهر صفاته وأخصّها به (٥).

والتشبيه مبني على ما تلمحه النفوس من اشتراك بعض الأشياء في وصف خاص يربط بينها، وعلى هذا الأساس قُسم إلى أنواع مختلفة، بحسب درجة كل نوع في التعبير عن التجربة، من خلال تقديم الصور، أو ذكر وجه الشبه، كما أن (حضر البلاغيين لأنماط التشبيه

(١) إحسان عباس، ص ٢٠٠.

(٢) د. محمد حسين الصغير، «مجاز القرآن الكريم خصائصه الفنية وبلاغته العربية»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م، ص ٩٤.

(٣) د. محمد عبدالمطلب، «البلاغة الأسلوبية»، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ١٩٨٤م، ص ١٩٤.

(٤) علي الجارم، مصطفى أمين، «البلاغة الواضحة»، دار قهرمان للنشر والتوزيع، استنبول، ط ٤، ١٩٨٤م، ص ٢٠.

(٥) محمد بن علي الجرجان، «الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة»، دار النهضة للطبع والنشر مصر، ص ١٧١.

إنما يعود إلى اعتمادهم الدراسات العقلية النظرية عن مَصْدَرِ عَرَفِهِ الإنسان وَعِلْمِهِ، وهو مصدر لا يتعدى حواسه الظاهرة، وما شاع عنها من مألوف ومعهود وجارٍ مع العادة بين الناس، وهذا في حدوده ربما يغلُق أمام الأديب المبدع سبيل الخلق في التشبيه، كما يأخذ على يدي البلاغي المتذوق، فيمنعه من التماس المنهج الأمثل لتحليل الشواهد الأصلية في هذا المعنى^(١).

ويمتلك الرفاعي القدرة على دمج معنيين (دلاليين) ضمن صورة تشبيهية واحدة كما في قوله (٣٣٦):

الحق كالشمس لا تخفى أشعتها إلا لتغمر عند الصبح وادينا
فالحق الذي يختصر قضية الشاعر يُشبه الشمس الواضحة التي لا تخفى أشعتها، وفي الوقت نفسه تأخذ الشمس (المشبه به) صورة البحر من خلال الفعل (تغمر) الذي وصف به أشعة الشمس، وهذا التصوير تتزامن فيه الفكرتان.

ويرسم صورة تمثيلية للأزهر تقف بنا على المهام التي يضطلع بها، في قوله (١٨٤):

الأزهر الفرد يتأه بقوته كالسيل يقتحم الآكام هدارا
يعكس الشاعر نفسيته الثائرة على ما يمكن أن يقوم به أهل الأزهر من الثورة ضد الظلم والطغيان، فهو مثل السيل الجارف، إذا جاء لا يبقي ولا يذر، بل يدمر من يقف في طريقه.
وفي موقف رثائي يجد في التشبيه مُسَعّاً لاستيعاب الحزن الذي ألم به على زميل راحل عندما يقول (٢٥٦):

فالنفس تجزَع بعدهم كأس الأسى مُرّاً مذاقته كطعم الصاب
والقلب يكيهم دماً، والعين لا تنفك أدمعها كفيض سحاب
يتحول الأسى إلى كأس مجثم له صفات تُسْتَشْعَر بحاسة الذوق، فطعمه كطعم (الصاب) وهو عصارة شجر مُرّ (الصبر)، والقلب يكتسب صفة إنسانية، فله القدرة على البكاء ولكن بالدم، وأدمعها تفيض بالدمع كفيض السحاب، جاءت هذه التشبيهات توازٍ بعضها بعضاً لتعكس الوضع النفسي الذي يريد الشاعر توصيله.

(١) د. أحمد مطلوب، «البلاغة والتطبيق»، ص ٢٧٦.

وفي رثاء أبيه يقدم صورة مؤثرة تراثه معه كل أجزاء حسّه في قوله (٨٨):

هذا رثائي والفؤاد كأنه عَيْنُ لها الدم والحُشاشةُ أدْمَعُ
فالفؤاد مثل العين، هو متنفسُ الهمِّ في البكاء والحزن، لكن دمعها من الدم والحشاشة.

ويصوغ شاعرنا غزله بأسلوب التشبيه المتعدد في قوله (٣١١):

وجَفَنِ كغمدِ السيف، لا بل كَحَدِّهِ إِذَا سُلَّ أَصْمَى العابد المترهبِ
فالعين حُسْنُها قاتل، كالسيف الذي يُردي، بل أَخَصَّ ما فيه (حدّه القاطع)، لذلك يشبّهُها بالفعل لا بالصورة.

وشاعرنا العاشق يخلِّق لنفسه أجواءً حالمة، يستحضر فيها الحبيب في قوله (١٢٢):

رُبَّ لَيْلٍ يَا حَبِيبِي مَرَّ كالحُلُمِ الجميلِ
فِيهِ سِرْنَا وَيَمِينِي لَفَّ بِالْخَصْرِ النَحِيلِ
لِلْهُوَى نَتَلُو نَشِيداً بَيْنَ زَهْرٍ وَنَخِيلِ
يمرّ اللقاء الليلي كالْحُلُمِ الجميل الذي يصاحبه الهدوء والأمان، وسرعان ما يتلاشى مع الاستيقاظ.

ويقبض هاشم بحسه الفني على عملية بناء (الفكرة) التي نبحت عنها للتعبير عما يجول في خواطرنا في قوله (١٥٩):

كم تلوحين بعد طول عناء كشعاع بدا خلال الضباب
فهذه الفكرة تشبه الشعاع الذي يلوح باهتاً ضعيفاً غير ظاهر بين جزئيات الضباب المتشابكة التي تعشي البصر.

ويتضح عناد الشاعر في الرد على أعدائه، حينما شبه عَصَبَهُ عليهم بسبب العقاب الذي أرادوه به بالزيت الذي يُصَبَّ على النار في قوله (٤٢٤):

وإن العقاب أثار الغضاب كزيت على لهب يثهمر
ويتنقد قومه المستسلمين للأعداء في تشبيه مُهِين في قوله (٢٧٥):

أصبحوا لُقْمَةً أعداء لهم كدجاجات تبيض الذهباً
اختار الدجاج مشبهاً به، دلالة على عجزهم، وتحقيقهم مصالح عدوهم، فهم - بالنسبة
للعدو - دجاج سهل الهضم، إضافة إلى أنه يبيض ذهباً.

ويستنكر فرض لبس العمائم على الطلاب، فيشبهها بأبراج من الغمم الدالة على التيه
والظلام في قوله (٢٢٦):

هذي النوائب يا للناس قد نُصِبَتْ فوق الرؤوس كأبراج من الغمم
ويشبه الهداية التي تطرد الجهالة بالنور يححو الظلام في قوله (٩٣):

نَشَرَ الهداية في الجهالة فانطوت مثل الظلام طواه نور صباح
والأعداء بالنسبة للشاعر حالة سلبية ثقيلة، يختار لها تشبيهاً متعددًا في قوله (١٤٠):

ويا فتية الوادي، لهذا عدوُّنا على صدرنا كالهَمِّ، والداء يجثمُ
فالهم يحسه الإنسان جاثماً بثقله على صدره، كأنه يكتم أنفاسه، وهو مثل الداء الذي
يمتد ويقنات على مُعيّله.

ومن التشبيه البليغ قوله (٤٢٣):

وعشتُ بها حطباً للهموم وقضيئُها في شهَيِّ السمز
يتطابق المشبه مع المشبه به، بلا أداة تشبيه ولا وجه شبه ظاهر، إنما نستشفه من خلال
السياق، ذلك لتعلقه بالهم النفسي الذي يأكله كما تأكل النار الحطب.

ويرافقه التشبيه البليغ في المديح عندما يقول (١٢١):

في كل عام أنت درة حفلنا تضيئي علينا من سناك وتغدق
فلأنت في كرم الشمائل «حاتم» ولأنت في صدق العزيمة «طارق»

ثلاثة تشبيهات بليغة، المشبه فيها واحد يتكرر (الممدوح)، والمشبه به الأول (درة)
عالية القدر مشرقة، والمشبه به الثاني (حاتم الطائي) في الكرم، والثالث (طارق بن زياد) في
الشجاعة والإقدام، وهذه التشبيهات تعكس مبالغة واضحة في مديح الشاعر.

ويواجهنا التشبيه المتعدد على امتداد أربعة أبيات، يقول فيها (١٢٣):

أَيْنَ حَبِيٍّ وَغَرَامِيٍّ	فِي رِبَا الرُّوضِ النُّضِيرِ
أَيْنَ عَشْقِيٍّ وَهُيَامِيٍّ	فِي حُمَى الْبَدْرِ الْمُنِيرِ
أَيْنَ ضَحْكِيٍّ وَابْتِسَامِيٍّ	لِلهُوَى عِنْدَ الْغُدِيرِ
كُلُّهَا طَيْفٌ تَلَاثِيٌّ	فِي دَجَى الْهَجْرِ الْمَرِيرِ

المشبهات (حبي، غرامي، عشقي، هيامي، ضحكي، ابتسامي) تجتمع كلها في صورة الطيف الذي يتلاشى مع الهجر، وكأن الحياة تدير له ظهرها حينما تفقد مشبهاته عمق المشبه به المتلاشي.

ويُخَصَّ اللفظُ بالتشبيه في قوله (٤٠١):

لَفْظُهُ فِي صِلَابَةِ الْأَرْضِ نَسْجًا وَالْمَعَانِي فِي رَقَةِ الْأَقْحَوَانَةِ
يشبه لفظه في جزائه وقوة نسجه بصلابة الأرض، ومعانيه في رقعتها بالنبات الجميل.

ويعكس الشاعر تجاوب الناس مع بواذر النهضة في قوله (٣٣٥):

وَفِي مَوْكَبِ الْبُعْثِ الَّذِي قَدْ تَجَاوَبْتُ أَحَاسِيْسَهُ فِي النَّاسِ كَالصَّوْتِ وَالصَّدَى
يُصَوِّرُ تَجَاوُبَ أَحَاسِيْسِ الشَّعْبِ مَعَ قَادَةِ نَهْضَتِهِ بِانْعِكَاسِ الصَّدَى عَنِ الصَّوْتِ، فَهُمَا يُمَثِّلَانِ نَسِجًا وَاحِدًا.

ومن روائع تشبيهه قوله مصوراً حال الشعب (٤١٤):

ذَكَرْتُ بِمُصْفَرِّ الْوُرُودِ مَعْدَبًا	يَلَاْحِقُهُ الْإِرْهَابُ وَهُوَ طَرِيدُ
وَأَحْمَرُ مِنْ زَهْرِ الرِّيَاضِ كَأَنَّهُ	عَلَى الْأَرْضِ مَخْضُوبُ الْجِرَاحِ شَهِيدُ
وَسَاقِيَةٍ بَاتَتْ تَتَنَ فِخْلُهَا	لَدَى اللَّيْلِ تُكَلِّى وَالْفُؤَادَ عَمِيدُ
بَدَا مَاؤُهَا يَنْسَابُ حَتَّى ظَنَنْتُهَا	عَلَى مِصْرٍ بِالدَّمْعِ الْهَتُونِ تَجُودُ
يَدُورُ بِهَا أَعْمَى كَلِيلٌ كَشَعْبِنَا	يَسِيرُ وَفِي الْأَعْنَاقِ مِنْهُ حَدِيدُ

والأبيات حافلة بالتشبيهات الرقيقة المؤثرة وتشكل لوحة حزينة لعب الخيال فيها أبلغ

دور.

ويلجأ أحياناً إلى تشبيهات غريبة، كما في قوله (١٨١):

لم أدر أن صديقنا «ابن الزق» دُمه ثَقِيلُ الظِّلِّ مثل البَقِّ

وهو تشبيه يتناسب مع موقف الدّعابة، لا الإبداع الفني.

ونأخذ عليه صوراً يستلمها جاهزة، من دون أية إضافة في مثل قوله (٢١٨):

فاخلع رداء الجهل إن العلم يبين الناس نور

ويمدح الرئيس محمد نجيب في قوله (٢٥٢):

لما أتيت لها كغيث هاطل سار الرضئ والخير حيث تسير

وهي من الصُّور التي أكل الدهر عليها وشرب.

الاستعارة:

الاستعارة من المجاز اللغوي، (وهي تشبيه حُذِفَ أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائماً)^(١)، وقد استُخدِمت في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ثم كثرت في العصر العباسي، عند مسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي تمام، وهي تؤدي دوراً فاعلاً في الشعر من خلال تكلفها بالتجسيم والتشخيص.

وغرّض الاستعارة (تجسيد الأمور المعنوية وإبرازها للحس في كيان مادي ملموس)^(٢) وهي تفعل بالنفس ما لا تفعل الحقيقة، إذ تشحن المعنى بمغزئ جديد، بحيث يتوافق هذا المغزئ مع المعنى الأصلي للكلمة. . وتُعتمد عندما يريد الشاعر أن يُضفي على موضوعه قوة تصويرية، وفي الشعر الحديث أصبح الشاعر يبحث عنها باستمرار، (ويركز انتباهه عليها بدلاً من الموضوع الذي يعالجه)^(٣).

ويُعتمد شاعرنا إلى التجسيم ليصطاد صورته عندما يحول المعنوي إلى مادي في مثل قوله (٩٢):

(١) علي الجارم ومصطفى أمين، ص ٧٦.

(٢) د. أحمد مطلوب، «البلاغة والتطبيق»، ص ٢٧٦.

(٣) د. يوسف أبو العدوس، «الاستعارات في دراسات المستشرقين»، المطبعة الأهلية، لبنان، ١٩٩٨م، ص ١٢٣.

طول القطيعة ليس في شرع الهوى يا من هجرتِ وطال جبل نواكِ
 ما بال باب الودِّ قد أوصدته ضناً به وفتحتِ باب جفاكِ
 أَرْضِيَتْ أَنْ يُقْضَى عَلَيْهِ مَتِّمًا لم يرتشف يوماً كؤوس رضاكِ
 فالجُمْل «طال جبل نواكِ» و«فتحتِ باب جفاكِ» فيها تجسيم للبُعد (النوى) حينما أُسِنِدَ
 الجبل له فتحول من صورة معنوية ذهنية إلى حالة ملموسة مجسمة، كذلك يتجسم (الجفا)
 بصورة بناء له باب آخر يتجسم عن (الودِّ) قد أوصد، وهكذا تمثل الاستعارة طرفي ميزان لتعبّر
 عن حالته النفسية من خلال حالة التضاد التي يعيشها ما بين النوال، والجفا، في مقابل القطيعة
 والودِّ.

وتسير المبالغة في ركب لغة وأسلوب الشاعر، في رسم استعاري يسوقه في قوله
 : (١٢١):

لن يستطيع مديح ذاتكم التي أئى تسير بها المهابة تُحدِّقُ
 فالمهابة تكتسب صورة إنسانية وتمتلك ما تُحدِّق به، إيماناً منه بمهابة جدّه الرفاعي .

وربما وجد شاعرنا في الاستعارة ملاذاً آمناً، يستجير به كما يستجير بالليل، فيصُبّ
 وصف الليل في استعارة مكّنية يُحذَف فيها المُشَبَّه به ويُرمَز له بشيء من لوازمه كما في قوله
 : (١٦١):

وقد لبس الكون ثوب الظلام وآوى إلى وكره الطائرُ
 أوحى له همسة الليل أن يستظلها، استعارة حُذِف فيها المشبه به .

ويمتلك الشاعر قابلية نسج الاستعارة في حُلّة متكاملة، بحيث تدور القصيدة كاملة على
 صورة استعارية مفصّلة، ففي قصيدة «الشاعر والفكرة» يطل علينا الشاعر باستعارة عروس
 المنى، فهو يبحث عن الفكرة كما يبحث عن العروس في قوله (١٥٩):

طال في اليأس والرجاء ارتقابي يا عروس المنى وحي الشبابِ
 بثُّ من لهفتي إليك أسيراً لشقاءين: لوعتي واكتسابي
 يسبح الفكر في سماء خيالي كشريد يهيم بين الشعابِ

ها هو الكون قد غفا في هناء بينما السَّهْد قد أقام بيابي
 قد قطعْتُ المساء وحدي.. إلا من صديقين: مِرْقَمي وكتابي
 يا ابنة العقل، أنتِ شرٌّ دلالاً من بنات الهوى ذوات الخُضابِ
 أنتِ أسهدتِ في هواكِ عيوناً ما بدا سهدها لعشق الكعابِ
 كم تمنعتِ عن موافاة فُكْر راح يدعوكِ فوق شطّ العُبابِ
 وتباعدتِ عن لقاء خيال جدّ في البحثِ عنكِ بين الروابي
 كم تلوحين بعد طول عناء كشعاع بدا خلال الضبابِ
 ثم يُضني العقولَ منك اختفاءً مثلما يختفي وميض السرابِ
 فأذني باللقاء لم يبقَ مِنّي غير روح بكأس فكري مُذابِ
 يستعير صورة العروس المرتقبة، ويتقي لها الألفاظ التي تناسبها (لهفتي إليك،
 أسيراً، أسهدتِ، تمنعتِ، تباعدتِ، البحث عنكِ، تلوحين، منك اختفاء، فأذني
 باللقاء).

تبدأ القصيدة بالنداء منذ البيت الأول (يا عروس المنى) وتُعين جملة (بثُّ من لهفتي
 إليك أسيراً) على تجسيم صورة الفكرة وتلوينها بحيث تُبدي العلاقة بينهما (الشاعر والفكرة)
 واضحة منذ ارتقابها والبحث عنها حتى تستوي واضحة.

وأطلق الشاعر لازمة من لوازم الفعل (غفا)، فالكون يحمل صفة إنسانية بهذا الفعل،
 وكذلك الظلام حينما أسند له الثوب (ثوب الظلام)، فتشبتك الصورتان في إطار واحد، يغذي
 بعضه بعضاً.

ويمضي هاشم إلى صورة استعارية أخرى سالبة، من خلال ارتباطها بالنفي في قوله
 : (١٦١):

وما أورق الحب بعد الذبول لو عاد عهد لنا ناضراً
 إنَّ (ما) النافية تسلب الصورة الاستعارية وجودها، فالحب اعتاد عليه العشاق بأن
 يورق، لاكتسابه صفة مادية مجسّمة كالنبات الذي يخضر ويورق، وإن ذُبل مع الأيام فالحياة

ملازمة للحب أبداً، ولكن الحال مع شاعرنا في وضعه النفسي الحالي يرسم عكس ما كان معتاداً.

وفي قصيدة «غزل» (٣٩٤) يقدم لنا الشاعر حواراً بينه وبين العين التي تكتسب صفة إنسانية، تشعر وتُحاور وتملك الأمور يقول:

قالت العين لي أجل	ثم أطرقت في خجل
أنتِ أحبتني ولم	أدعِ الحب يكتُمـل
وتجاهلتُ عاماً	لم أكن بالذي جهل
لا تقول لي: تدلُّ	وغرورٌ من الرجل
أننا في الناس مثلهم	لي فؤاد ولي أمل
كم نمنيتُ أن أحسن	بقلبي قد اشتعل
وبروحني وقد أتى	هيكـل الحب وابتهل
وبوجدان شاعر	يصطفني ملهـم الغزل
تلك آمالي التي	كنت أرجو ولم تُـل
أنا أرضى بمن لها	سحر عينيـك أو أقـل
حيث لا يصبح الغرام	سبيلاً إلى الفشل
أو تجاريب عابث	يَدفـع الضيق والملـل
أنتِ تلهين بالهوى	ومن اللهو ما قـُـل
كنتُ أستطيع أن	أمدّ شباكاً من الحيل
وأصـب الخداع في	لفظة تنضح العسل

فالعين تتحسس الأشياء من خلال ما يُنسب لها من الأفعال (أطرقت في خجل) وهذه الاستعارة الصورية تضمنت استعارات أخر منها (أمدّ شباكاً من الحيل) فالحيل في الأصل معنوية، تَستَخدم ما تجسّم من الأشياء كالحبال التي تشكّلت في شبك، كذلك يتحول الخداع

إلى شيء يمتلك حجماً ويُصَبّ كما تصب المواد في الطبيعة . ويُفصح الشاعر عن شجته بقوله
(١٦٠):

وفي رأسي خيالات تموج به وأفكارُ
سجين لسي من الظلمات قضيبانُ وأسوارُ
تعذبني أحاسيس لها بالقلب أظفارُ
تموت لديه آمالُ وتذوي منه أزهارُ
ويحيا حين تبرق من سنا الأحلام أنوارُ
ويين يديه مسكوبُ منى تطفو وأكدارُ

قطعة جميلة فيها دُرر من الاستعارات المتتالية تطلعننا على طبقات الحزن التي تَلَفَ نفسية الشاعر ومرارة وضعه، ففي البيت الأول يصف الخيالات في الرأس وكأنها (تموج) مشبهاً إياها بالبحر الذي لا يهدأ ولا يَقر، معبراً عما في رأسه من الخوف والفزع مما هو فيه ومما سيأتي.

وتتجسد من الظلمات قضيبان وأسوار على سبيل الاستعارة المكنية، فالظلمات في حقيقتها النفسية سجن يقبع الشاعر بين قضيبانه في استعارته (لي من الظلمات قضيبان وأسوار) وهذا انعكاس للصورة الخارجية، أما الصورة الداخلية فنجد الأحاسيس قد استحالت إلى وحش له أظفار يهجم على القلب في استعارته (أحاسيس لها بالقلب أظفار).

وتُحِيل هذه الصورة الاستعارية إلى صورة أخرى في قوله (تموت لديه آمال)، فالآمال التي تجسدت كأنها مرثية ماتت معها الصفة الإنسانية التي اكتسبها من الخيالات الحية التي يخلقها الإنسان ليعزي بها النفس، حتى إنه يكتسب مع الأحلام - إذا تجسّد سناها - حياة أخرى نستشفها من استعارته (تبرق من سنا الأحلام أنوار)، وكأن الأحلام هنا تغادر مكانها في العقل الباطن والعقل الواعي إلى الخارج فتتجسد متحققة واقعياً، فيعكس نورها إشعاعاً يبرق إلى أمل جديد فتسقي الحياة، وحينها تعكس هذه الصورة صورة أخرى مع انسكاب الأوهام التي تتحول من ثقلها الذي يوجع النفس إلى مادة سائلة تتبخر مع انسكابها في استعارته (بين يديه مسكوب من الأوهام مدرار).

هذه الاستعارات تنشأ ضمن صورة تحويرها جميعاً سلباً وإيجاباً في التعبير عن اليأس والأمل في قوله (ومن أعماق خاطره منى تطفو وأكدار)، فخاطره يتحول إلى بحر له أعماق سحيقة فيها المنى وفيها ما يكدرها، وهذه الاستعارة المتداخلة تشكل نسيجاً يحتضن درراً مكونة من الصور يحتضن بعضها بعضاً، ويطلق عليها مصطلح (استعارة السياق) أو (استعارة النص)^(١).

وقد يجد في المبالغة سبيله إلى التعبير عن فرحه وعظيم امتنانه لذكرى العيد النبوي الشريف في قوله (١٦٥):

عيد على الوادي أنى مختالاً يحكي الربيع بشاشة وجمالاً
إن تفرّد هذا اليوم بالبركة بين الأيام، جعل الشاعر يلجأ إلى مبالغة، جسّم فيها هذا العيد، وجعله يلبس أحلى حلّة، يختال فيها على غيره من الأيام، حتى إنه يشبهه بالربيع في البشاشة والجمال، أي إنه أثبّع الاستعارة بتشبيه يؤازر الفكرة، ويقوي بناءها على سبيل (التأزر الأسلوبية).

ويقوده نفسه الثوري المؤمن إلى مبالغة محمودة حين استعار الشدائد والأهوال، في صورة مركوب يذلّ مع عزيمة الإيمان في قوله (١٦٥):

ومن ابتغى الإصلاح في أرض الورى ركب الشدائد وامتطى الأهوالاً
فالشدائد والأهوال تجسدت هائجة مائجة، تحرك مصائر الناس أنى شاءت، لكنها تروّض كما يروّض الحيوان الشرس، حتى يستقيم الوضع.

وتستأثر الصورة المرئية باهتمام شاعرنا في تقديم معانيه، فهي هو يقدم الموت بصورة مرئية في حالة سائلة، يستعيرها في قوله (١٧٩):

أكاد أسقيه كأساً من الهلاك الذريع
الموت هنا مادي، يستحيل سائلاً، يُسقى للأعداء، يقدم لنا الشاعر من خلاله صورة عن جهاده أعداء الإسلام.

(١) د. محمد مفتاح، «مجهول البيان»، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٤٥.

ويتكرر فعل السّقى في استعارات الشاعر كما في قوله (١٩٠):

ويا طول ليل قد سقاني من المنى به ثغر بيضاء الترائب رود
فالمنى تتجسم صورة مرئية تدركها الحواس، فهو يسقيها ويُمني نفسه بالأمل، كحاجة
العطشان للماء العذب.

وتبتدئ السعادة لدى شاعرنا في صورة (عروس الخيال) التي تبهج الأنظار وتمنحها
البسمة الراضية، عندما يقول (٢٥٩):

تصوّر منها عروس الخيال وتمنحها البسمة الراضية
يصف فتاة صغيرة تنسج لنفسها صورة من السعادة، على شكل عروس من الخيال.

ويصور أسرى المشركين في بذّر بقوله (٢٨٩):

نظروا إليه ذليلة أعناقهم ملء العيون ضراعة ورجاء
نسب الذلة للأعناق كاسياً إياها صفة إنسانية كاملة، تُفسّر بها كل حركاتها، وتُعكّس
معها حالة نفسية تستميل المتلقّي.

ويستعين الشاعر باستعارة قديمة طالما استهلكها الشعراء في تصوير الموت كوحش ذي
أظفار في قوله (٢٩٣):

تخيلتهم والموت يُشب سَيْلَه بأعناقهم مسنونة من مخالِب
لكن الصورة التي اختارها ودمجها بأخرى لتقوية الدلالة، تجعل الصورة متجددة، حيث
إن استعارته المكنية للموت مزدوجة، فهو وحش يُشب وبحر يُغرق سَيْلَه، في قوله (والموتُ
يُشب سَيْلَه)، لا سيما أن الموقف الذي يصفه الشاعر هو كارثة قنا أيام داهم السيل المدينة، إن
هذه الاستعارة ثنائية الأبعاد لا تتأني إلا لشاعر أوتي رهافة الحس والصدق في التعبير.

وتُخيط استعارة الشاعر للشقاء ثياباً تحرق في أيام الامتحان، عندما يقول (٣٢٧):

ورُبّ لَظَى لآيام امتحانٍ لِسِنّا للشقاء بها ثيابا
ثريك جلودنا والصيفُ وارٍ يكاد الحرّ يُضجها التهابا
يأخذه الخيال إلى تصوّر الحالة المادية المجسّدة للشقاء، ليعرض معها معاناته أيام

الامتحان والقلق النفسي الذي يصاحبها، فضلاً عن لهيب حر الصيف.

وفي قصيدة «بطولة حب» نقف أمام عدة استعارات، كقوله (٣٦٣):

نَسِيتَ لِقَاءَنَا بِالرَّوْضِ يَوْمَ زَرْعَتَهُ حُبًّا

يتحول اللقاء بحرارته وصفته الودية إلى زَرْع، يُتَنَظَّرُ منه أن يورق يوماً ما.

وفي قوله:

وَكُنْتَ نَصَبٌ فِي أُنْزِي حَدِيثاً سَاحِراً عَذِبا

يستعير صورة بصرية للحديث ذي الميزة السمعية على سبيل تراسل الحواس، ويُقصد به (أن الألفاظ والصفات المتصلة بعالم معين من عالم الحس كالسمع والبصر واللمس والشم يمكن أن تنتقل من هذا المجال إلى مجال آخر من مجالات الحس)^(١)، فيما يُصَبُّ بالأذن شيء ملموس محسوس له طعم (عَذْباً)، وهكذا تتبادل الحواس مهامها أمام قدرة الشاعر على نسج الصور والأفكار في قوالب.

ويُستشف التراسل نفسه في قول الشاعر واصفاً تراجع المحبة والوصال:

وَمَاتَتْ أَغْنِيَاتُ تَرْتَوِي مَنْ تَبَّعَ إِلَهَامِي

فالأغنيات التي نستقبلها بأسماعنا، بُثْنَا نبصرها بحاسة أخرى، وهي تموت بصرياً، وربما لجأ الشاعر إلى هذا النوع من الأساليب ليؤكد ثبات الفكرة وانعكاسها النفسي على المتلقّي، ما بين سماعه نبأ الموت، ورؤيته من يموت، فيتحول الشك إلى يقين.

ويتحول الحنين من صفة إنسانية إلى طبيعة إنسانية تحاور وتتظّر الإجابة في قوله:

وَعَدْتُ إِذَا التَّقِينَا لَا تَجِيبُ حَنِينَ أَعْمَاقِي

ويسترسل الشاعر مع خياله، حينما يرد على غادته الحسناء قائلاً:

أَنَا يَا غَادَتِي الْحَسَنَاءُ أَطْوِي فِي الْحَشَا جَمْرًا

هنا يحول إحساسه إلى جمر من هول ما يعاني من مشاعر مؤلمة مضطربة.

(١) د. محمد مندور، «الأدب وفنونه»، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٣٩.

ويعتمد الشاعر التجسيم لإيصال فكره ومعاناته في قوله :

ولو فكرت في هجري لعشت على سنا الذكري

وأبكيك الوجود معي وفجرت الأسى شعرا

إن (سنا الذكري) و(فجرت الأسى شعرا) إسناد أفعال لغير فاعلها الحقيقي ، على سبيل الاستعارة ، فالذكرى لها ضوء يخلدها ، والأسى صخر يفجره الشاعر فيفيض شعرا ، أخذ بدوره صفة الماء المنبجس من الصخر .

ويستغل الشاعر قدرته على صياغة الاستعارة الممتدة القائمة على السرد في القصيدة ، حينما يضع قصيدة كاملة يصف بها إغراء (السيجارة) ، لكنه يُنحّي صفتها واسمها المباشر ويضع لها رمزاً ينطلق من خلاله ، هو رمز (الغاية المعذبة) يكشف عنه في نهاية القصيدة في قوله (٣٧٦):

فاننة مهذبـة من نشوة مركبـه

توسدت أناملـي واستسلمت ملتهبـه

وعربدت على فـمي أنفاسها المضطربـه

نظّل وهي في يدي مبعـدة مقربـه

وكلمـا أدنيتها للـحظة المستعذبـه

تخمر من حيائها وجتـها المخضـبـه

وهبتـها لصاحبي فلم يرد الموهبـه

وراح يعلو ثغرها بشفـة مُرحـبـه

أجبهـا فضيلة الرداء أو مـذبـه

تذوب كي تمدني بالمتعة المرتقبـه

مشغولة بقبلي عن روحها المغتـبـه

في كل حين أصبحت رفيقة مصطحـبـه

أمتصّها حَتَّى إذا قضى الفؤاد أربعه
أدوسها بقدمي ذليلة مكتئبة
فهل عرفت هذه الغانية المعذّبة؟
إياك والظنّ الذي يسدّ حولي رِيَّه
ولا تُلْمُ فإنّها «سجارتني» المحبّية

يصف الشاعر (السيجارة) وصفاً محبباً، ويصوغ القصيدة بأسلوب قصصي، فيتحدث عن (فاتنة، مهذّبة، ذات نشوة مخضّبة، فضية الرداء، مذهّبة، تذوّب، مشغولة بالقبل، مغتصّبة، رفيقة، تُداس، ذليلة، مكتئبة) جميع هذه الصفات تُسند في وجه الحقيقة إلى المرأة الغانية، وهذه هي صفة السجارة عند شاعرنا.

ومن استعاراته الجميلة قوله (٢١٦):

وضفائر الصفصاف قد مالت على الماء النميز
لثمت صحيفة وجهه فانساب يهمس بالخريز
وعلى ضفاف النهر تحت الثّوت ساقية تدور
يمشي بها ثور تغشاه الكلال فلا يخور
قد أحزنتها حاله فبكّته بالدمع الغزيز
الكناية:

وهي: (لفظ أريد به غير معناه الذي وُضِعَ له مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته)^(١).

وربما تعتمد الكناية على أساس نفسي عقلي، يمتدّ ما بين الأديب المنشئ للكناية والمبدع لأفانيتها، وبين المخاطب السامع لها، ويتمثّل فيما تصطّحّب معه الكناية من دليل وشاهد، يختاره الأديب عن وعي أو من دونه، فيكون رسولاً منه لإقناع مخاطبه وسامعه فإن

(١) د. محمد الترنجي، ص ٧٢٩.

(إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، أكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا سادجاً غفلاً^(١)).

والكناية ليست مجرد أداء معنى بالفاظ لا تدل على ظاهر مدلولها، وإنما هي صياغة فكرة تنبع من وجدان صاحبها، فتتماسك ألفاظها، وتتسق تعبيراً، لكل لفظ منه مكانه ووشيجته التي تربطه بما أتى قبله، وبما يرد بعده، فيومض بالمعاني وظلال المعاني، لعجز التعبير كله عن أداء مهمته البلاغية المطلوبة في الارتفاع باللغة والتعبير عن الفكر تعبيراً مميّزاً.

يورد الرفاعي كناية فخرية في قوله (١٢٩):

أتى لأبناء الفراعنة الألى جابوا الممالك بالقنا المشبوك

كنايته (أبناء الفراعنة) عن موصوف هم المصريون.

ونجد الشعور الوطني الذي يحمله الشاعر يبرز مع كناية أخرى عن موصوف في قوله

(١٢٩):

فعليك يا (ابن النيل) أن تسعى إلى بعث الفخار الضائع المتروك

ويجد الشاعر الرمزي الكنائي طريقة إلى شعر الحكمة، والبحث عن حقائق الكون في

قوله (١٤٢):

وأجهل ما يكون المرء يوماً إذا ما شاء للعنقاء صيدا

فالبيت جميعه كناية عن دلالة تومىء إلى صفة التعلق بالمجهول المستحيل، والبعد عن

الواقع الملموس.

ويستمر الشاعر بتعريضه في بيت القصيد (آخر القصيدة)، حينما يؤكد جهل المنافسين

بمكانة ممدوحه بقوله (١٤٢):

عجبت لمن يراه الناس قطاً ويجعل نفسه لليث زدا

كناية عن صفة الجبن فضلاً عن صفة الجهل بهذا الأمر، وذلك قمة الغفلة.

(١) عبدالقاهر الجرجاني، «دلائل الإعجاز» مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م، ص ٧٢.

وفي المواقف الهزلية تصلح الكناية كبابٍ للمبالغة في وصف الأمور المتنازع عليها بين الأصدقاء كما يقول (١٥٨):

قسماً لئن لم تأتني بزيارة لأقول فيك قصيدة من نارٍ
قوله (قصيدة من نار) كناية عن صفة القصيدة المزعم نظمها، كناية عن حرارتها وشدة وطأتها فلا يُحمد لها عُقبى.

ويبدو شاعرنا مولعاً بصوت الموسيقىار محمد عبدالوهاب، فيمدحه بأبيات، يبدوها بكناية عن موصوف بقوله (١٦٢):

يا شادي الشرق هذا الصوت من ذهب سَلَمْتُ للفن يا قيثارة الطرب
قوله (يا شادي الشرق) كناية عن الموسيقىار عبدالوهاب، وهي متضمنة معنى الشدو والطرب الذي يأسر الأسماع والنفوس.

والبيتان يحفلان بالصور الجمالية التي تناسب الجو الذي تعايشه الأبيات، وهو الفن والطرب، مما يستدعي الصور الفنية المتنوعة، في دلالة على مراعاة هاشم مقتضى الحال في رؤيته الفنية.

وتحتل الكناية عن موصوف مكانها في خريطة شعر الرفاعي، فهو يذكر كنايتين في بيت واحد في قوله (١٥٩):

يا ابنة العقل، أنت شرٌّ دلالاً من بنات الهوى ذوات الخضاب
كنايته الأولى (ابنة العقل) كناية عن موصوف (الفكرة) التي تراود الإنسان في تعرضه لكل أمور الحياة بالتحليل... وكنايته الثانية (بنات الهوى) كناية أخرى عن موصوف هن النساء الغانيات، ممن يمتهنّ صيد قلوب الرجال، يضع الشاعر بين الكنايتين معادلة متوازية، قائمة على التقابل في إسهاد العيون لكنها تُحسم للأولى.

وتُعَدّ الكناية عن الصفة من أثبت الطرق إلى المدح، وأعلاها في تقديم صور خالدة عن الممدوح، كالكناية التي جاء بها الشاعر في مدح الرسول الأعظم ﷺ بقوله (١٦٥):

ولنصرة الحق الذي طلّعوا به بذلوا النفوس وقدموا الآجالا

(قدموا الآجالاً) كناية عن الجهاد الذي جعله هؤلاء الصحابة عنواناً لحياتهم الخالدة على مدى الزمن .

وفي موقف تَبَكَّيت، يرفض الشاعر قرار مصطفى النحاس التنحي عن رئاسة الوفد، في وقت حاجة الأمة له فيعاتب أنصاره قائلاً (١٦٧):

أهَذَا أَوَانٌ فِيهِ يُطَوَّى مُهَنْدٌ وَيُغَمَّدُ سَيْفٌ لَا يُقْلَلُ لَهُ حَدٌّ
في كناية (يطوى مهند) و (يغمد سيف) و(لا يقلل له حد) مع اقترانها بالاستفهام الإنكاري في أول البيت تعبير عن رفض التراجع في وقت يتطلب الإقدام والجهاد .

ورغم انحسار استخدام المهند في العصر الحديث لكن الدلالة معه تتسع أكثر من صباغتها مع أية آلة حرب جديدة، لاحتفاظ السيف بالمرجعية المتصلة بدلالة الشجاعة والإقدام وإن استحدثت آليات تقنية حديثة .

وفي تشكيل لطيف يكتفي الشاعر عن القصة الموسيقية ويقدم لنا كناية جديدة في قوله (١٧٢):

أَدِيرَا عَلَيَّ سَمْعِي الْبِرَاعَ الْمُثَقَّبَا وَلَا تَمْنَعَانِي أَنْ أَلْذَّ وَأَطْرِبَا
فاليراع اسم من أسماء القلم قُصِدَ به هنا القصة الموسيقية، حينما اختلط بصفة من صفاتها (المثقبا) . . ليقدمها على أنها آلة إبداع لا تقل عن القلم .

وَيَسْتَغِلُّ الشَّاعِرُ مَثَلًا كَانَ مُضْرِبًا لِلْعَرَبِ فِي الشَّهْرَةِ، لِيَقْلِبَ دَلَالَتَهُ إِلَى أُخْرَى سَلْبِيَّةٍ، فِي هِجَاثِهِ مَجْمُوعَةٍ مِنْ رِجَالِ الدِّينِ الْمُتَصَلِّبِينَ فِي تَقْدِيمِهِمْ صُورَةَ مُتَطَرِّفَةٍ عَنِ الْإِسْلَامِ، يَقُولُ (٢٢٦):

مَنْ لِلنِّفَاقِ، وَمَنْ لِلغَشِّ بَعْدَكُمْ يَا قَادَةَ الدِّينِ يَا نَارًا عَلَى عَٰلَمٍ
إنها صورة كناية مناسبة للهزة بهؤلاء حينما يضرب لهم المثل الذي يُستخدم للرجل المشتهر بشيء ما فأصبحوا مُشْتَهِرِينَ برفض كل ما هو جديد .

ويكشف عن غزل حسي مادي كانت الكناية نبذة للإعلان عنه عندما يقول (١٨٩):

تُرِيكَ بِهَا الْوَرْدُ فِي وَجَنَاتِهَا وَتَبْسِمُ عَنْ مِثْلِ الْأَفَاحِ نَضِيدِ

(الأقاح) و(النضيد) كنايةان حسيّتان عن موصوف هو أسنان المحبوبة، والأقاح في أصل اللغة العربية جمع أمّحوان وهو نبات طيّب الرائحة، فيه أوراق بيضاء، فاجتمعت ثلاث صفات فيه، فهذه الأسنان بيضاء ذات عطر زكي ومصطفة بطريقة متوازنة فاجتمع لها الحسن والكمال. وتأثر الرفاعي بالأساطير والمرجعيات القديمة، في تَبَيُّه أفكاراً أخذت مكانها في الثقافة العربية، ليعبر عن فكرة نظم الشعر عندما يقول (٣٣٨):

لا تستين سنا الإلهام فيه ولا يُرضي العرائس أو يرضي الشياطينا
(العرائس) و(الشياطين) كنايةتان تشيران إلى خرافة يعتقد بها الجاهليون، وهي أن للشعر شيطاناً يوحى للشعراء، وكذلك عرائس، إن جاء الشعر حسناً، فإنه دليل رضاها، وإن جاء ضعيفاً فهو دليل غضبها.

ويكْتِي هاشم عن المستعير، ويفصح نواياه الجشعة في قوله (٣٥٣):

ما راعها إلا طوابير الذئاب

مجنونة الأظفار تحطم كل باب

(طوابير الذئاب) كناية عن الاستعمار الفرنسي، متضمناً معنى الطمع بالفريسة اتفاقاً. ويبدو أن الشاعر لا يميل إلى أن يسمي الأعداء بأسمائهم فاعتاد أن يكتي عنهم بأفعالهم وصفاتهم الشريرة، وكأنه يريد أن يذكر المتلقي دائماً بما يتميز به هؤلاء المستعمرون يقول (٣٦٢):

أعرفت الآن معنى أن تَرى حاقداً يلبس جلد الثعلب

فمن يلبس (جلد الثعلب) هو العدو الذي كُتِي عنه بصفة الغدر والمخاتلة.

الصور الكلية:

تحدثنا سابقاً عن الصور الجزئية ممثلة في التشبيه والاستعارة والكناية، ويبقى أن نشير إلى الصور الممتدة أو الكلية، وهي التي تضم أجزاء، وترسم أجواء ويمكن متابعتها من خلال استعراض قصيدة كاملة أو مجموعة أبيات مترابطة الأجزاء، وفي هذا اللون تتضح ملامح الخيال، وآفاقه الحية البعيدة عن التجزئة والابتسار في الصور الجزئية.

وتشمل الصور الكلية غالباً عناصر حركية ولونية وصوتية، تتضافر فيما بينها لتشكل جواً

أو صورة تَعَلَّقَ بالعقل والقلب، لما تتميز به من رؤى مؤثرة، ويُرى هذا اللون التصويري غالباً في الشعر الحر الذي لم يجد في الصورة الخيالية التقليدية ما يحقق طموحاته ويُغني أجواءه، وربما عاد ذلك إلى اعتماد الشعر التقليدي على وحدة البيت، بينما قام الشعر الحر على وحدة القصيدة. (وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المراتب وحدها، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة، وكل الصفات، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية)^(١).

ومن الصور الكلية، أو اللوحات التصويرية، أبيات وردت في قصيدة «كارثة في قنا»، يقول فيها (٢٩٣):

تخيلتهم والموت يُثِيب سَيْلَه	بأعناقهم مسنونة من مخالب
وقد زمجر الدفاع فانهار شامخ	لبنانهم واندك من كل جانب
فيا ربّ طفل تحت أنقاض منزل	تدق عليه الأم صذر النوادب
تولّت وفي الأضلاع نار ولوعة	بها الذعر قد أبداه خفق الترائب
وربّة خدر كان يخفي نقابها	سنا البدر في ظل السيوف القواضب
ترامت لأبصار الجميع وأسفرت	مرؤعة خافت سهام المعاطب

ويفتح الشاعر لوحته بكلمة (تخيلتهم)، فيصوّر لنا السيل كحيوان ضار يذم القوم، ثم الانهيار المروع للسد الذي كان يدرأ الخطر عنهم، ويبيد لنا الشاعر نتيجة الكارثة ماثلة على الضعفاء من النساء والأطفال، لدرجة تجعل أحرص النساء على الستر ماثلة للعيان.

ويتراءى لنا مشهد السد المنهار، والبيوت المهدمة فوق أصحابها، والذهول البادي على النساء الشاغل، ونسمع صوت الزمجرة المرعبة للماء المتفجّر، يليه دقات صدر الأم المفجوعة، ونلمح في اللوحة لون نار الحرق في الصدور، كما تبدو الوجوه المضطربة التي كانت مستورة فيما مضى، وبذا تأتلف عناصر حركية ولونية وصوتية لترسم لنا صورة الفاجعة.

(١) د. عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، ص ١٣٠.

وتبدو لنا لوحة تصويرية أخرى مغايرة تماماً في قصيدة بعنوان «راقصة» (٣١١):

وَجَفَنِي كِفْمِد السِّيفِ لَا بَلَّ كَحْدَهْ	إِذَا سُلَّ أَصْمَى الْعَابِدِ الْمَتْرَهَا
وَجَسْم كَطِيفِ النُّورِ يَنْضَحُ فِتْنَهْ	مَثَتْ فِيهِ نِيرَانُ الصَّبَا فِثْلَهَا
عَلَيْهِ مِنَ الْوُشْيِ الرِّقِّيقِ غِلَالَهْ	أَبَانَتْ لَنَا السَّحَرِ الْخَفِيِّ الْمَحْجَبَا
وَقَبَّلَ ذُو النَّايِ الْمُخَضَّبِ نَايَهْ	فَأَسْمَعْنَا لَحْناً شَجِيّاً وَأَطْرَبَا
هَنَالِكَ أَرْسَلَتْ الْيَدَيْنِ فَكَانَتْ	عَلَى فِرْعَكِ الْمَنْشُورِ تَاجاً مَذْهَبَا
وَطَافَتْ بِكَ الْأَنْغَامُ سَكْرِي تَأَوَّدَتْ	فَهَزَّتْ لَنَا رِدْفاً وَنَهْداً مَدْرَبَا
وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقٍ وَكَثُرَتْ حَاجِبَا	وَتَنِيَتْ أَعْطَافاً وَرَقَصَتْ مَنَكِبَا
وَمَالَتْ فَمَالَ الْكُونُ بِي وَإِخَالَنِي	خَرَجْتُ مِنَ الْإِعْيَاءِ أَرْجُو الْمُطَيَّبَا

هذه صورة فاتنة، جمعت في حناياها شتى أطراف السحر وألوانه وألحانه ومشاهده، من عيون ساحرة، وجسد ناصع، ي موج حرارة وإثارة، وثياب رقيقة تَشَفُّ فتغري أكثر مما تستر، وتساهم الموسيقى في تأجيج الانفعال، لتبدأ الغانية الرقص، وتأخذ المشاهد الحركية دورها وتأثيرها الهادف المدرب لتفعل في شاعرنا - غير المدرب - فِعْلَ السحر، فيميل من النشوة كأنما فقد اتزانَه!

ومن اللوحات البديعة، وُصِفَ الشاعر أحد المشاهد الرمضانية في مجلس ذكّر صوفي

(٣٩٩):

وَوَعَى الرِّيفُ صُورَةَ مِنْ حَيَاةِ	بَرَّةَ عَشْتُهَا وَسَلَ رَمَضَانَةَ
أُمْسِيَّاتِ مِنَ الضِّيَاءِ وَلَيْلِ	رَفَ فِي جُنْحِهِ الْإِخَاءَ وَزَائِنَةَ
سَاهِرٍ عِنْدَهُ تَجَمُّعَ قَوْمِي	حَوْلَ شَيْخٍ مَرْتَّلٍ قَرَأَنَةَ
فِي خُشُوعٍ لَا يَسْمَعُ الْمَرْءُ مِنْهُمْ	غَيْرَ هَمْسٍ: سَبْحَانَهُ سَبْحَانَةَ
الْشُمُوعِ الَّتِي بِأَيْدِي صُغَارِ	أَسْعَدَتْهُمْ دُمُوعُهَا الْهَتَائِنَةَ
وَالْتِرَاوِيحِ تَحْتَ خَفَقِ شُعَاعِ	لِقُنَادِيلِ تَشْتَكِي الْاسْتِكَانَةَ

وديب الشيوخ نحو المصلّى أقلموا عند ربهم غفرانته

ويا لها من لوحة روحانية، نسجها الشاعر بإحساسه وأحسن تصويرها ووضفها بدقة وإبداع، فهو يُشعرُ بدايةً بأجواء الصورة، (صورة من حياة)، وحدّد ملامحها الزمانية والمكانية، وكلها تتعانق في مشهد روحي لا نظير له، أبدعه شاعر عايش حلقات الذكر والعبادة الصوفية... يُدخلنا الرفاعي إلى قريته البريئة الهادئة في شهر رمضان المبارك، ويعرّج بنا على (الزاوية)، وهي مكان العبادة والذكر الذي يجمع بين ترتيل القرآن والتسبيح والصلاة في أجواء هامة خافتة، تجسّد مقصد العبادة، وصفاء النية، والإخلاص لله المعبود، بلا بهرجة أو ادعاء أو رياء، فالعبادة خفية، تسري في خشوع، والذكر همس، والأضواء خافتة، والحركة ديب، لا يكاد يُسمَع، ويكمّل اللوحة الساحرة الصغارُ الأطهار الأبرياء الذين يحملون شموعاً تتراقص بأشعتها مع الظلال المحيطة، لتمنح الموقف مزيداً من الرهبة، ودموعُ الشموع تأتلف مع جوّ الرهبة والخشوع، والقناديل تشتكي، كل ذلك يتضافر ليرسم لنا هذه اللوحة البديعة.

السّمات العقلية:

التضاد والمفارقة، التحليل، التعليل، الاستقصاء.

عرّف الشعر العربي بعض هذه السمات منذ العصر الجاهلي، وتطورت باطّراد فيما بعد، إلى أن جاء العصر العباسي، واتسعت حركة الترجمة والاطلاع على نتاج الأمم الأخرى، لا سيما الفلسفة اليونانية التي رَفَدَت الأدب العربي، وقَدّمت له كثيراً من سماتها العقلية والمنطقية، مما انعكس على الفكر والأدب، وأفاد الشعر منها، فصار يوازن بين العاطفة والخيال من جهة، والفكر والمعنى من جهة أخرى.

(ولا ريب في أن الثقافة اليونانية كان تأثيرها في الشعر والشعراء أعمق وأبعد غوراً، بما فتَحَتْ أمامهم من أبواب الفكر الفلسفي، وأبواب المنطق ومقاييسه وأدلّته، وما بعثت فيهم من محاولة استكشاف دفائن المعاني، واستخراج دقائقها)^(١).

ونبدأ بتلّس آثار هذه السّمات العقلية في شعر الرفاعي:

(١) د. شوقي ضيف، «العصر العباسي الأول»، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٦م، ص ١٥٠.

التضاد والمفارقة:

يعني التضاد: إيراد المعنى وضده، بقصد المقارنة وإظهار المغايرة، مما يعمق المعنى من خلال تجاوز النقيضين، كما قال الشاعر (دوقلة المنبجي):

ضدان لما استُجِيعا حُسْنا والضد يُظهر حُسْنه الضدُّ

(والمفارقة: شكل من النقيضة، فهي روحها ومصدرها ومبدأها، وهي تحليل الفرضية والنقيض، ويقال إنها: إدخال النقيض والدوافع المكملّة للوصول إلى وضع متوازن) (أ) وهي: تباین بین الحقيقة والمظهر (ب)، والمفارقة تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون، وبين ما يُعتَقَد وما هو واقع الحال) (ج) (١).

ويمكن اعتبار المفارقة شكلاً متطوراً من التضاد.

وأشعار الرفاعي تحفل بألوان التضاد، كقوله في المستعمر (٣٤٢):

يداه: يَدُّ تُدني إلى الكون حتفه فتشخذ أمضى شفرة للجرائم

وأخرى تُنيل المعوزين معونة تُشاب إذا سيقَت بِسُمِّ الأراقم

وفي البيتين مفارقة رائعة، تصوّر مدى التناقض الذي يشوب علاقة الغرب المسيطر بالدول المستضعفة، فهي علاقة تقوم على شِقِّين، أحدهما يحمل السمّ الزّعاف، والآخر يأتي بالشفاء، وكان المستعمر يحاول إشعار الشعوب المقهورة بأنه المهيمن عليهم، ومصيرهم رهن أمره، فإن شاء مَنَحهم الحياة، وإن شاء سَلَبها.

ومن التضاد قوله (٤٠٣):

قد بارك الليمون يوماً مولدي فيه ورفرف بالسلام حمام

واليوم حين تعودني أطيفاه يهتاج في قلبي أسى وقيام

دُعر الحمام على الغصون فلم يُعذ يشدو ولم يشرق عليه سلام

فالأبيات تظهر حالتين مختلفتين، الأولى في الماضي تنعم بالسلام، والثانية في الحاضر

(١) «موسوعة المطلق النقدي» ج ٤، (أ) ص ١٥٤، (ب) ص ١٦٣، (ج) ص ١٧.

المأساوي، ويبدو جلياً في هذا التحول والانقلاب مدى المرارة التي تنقلها الثنائية الضدية.

ومن التضاد البديع قوله في الرثاء (٢٥٧):

يا أيها القبر الذي قد ضَمَّه أين الطريق لكي أبشك ما بي
أَيُّتْ مَنْ فاضت بشاشة وجهه نوراً رهينَ حجارة وترابِ
وتلفَ مَنْ قد كان ملء عيوننا ظلماتُ قفرٍ محكَم الأبوابِ
يبكي الشاعر مَنْ حالت بشاشته ونوره ظلمةٌ تحت الأرض، وبات بعد البهجة والحيوية
حبيس قبر مقفر، مما يَفْجِع ويوجع.

ويقول (٤١١):

أوكَلْ شَهْم لا يطيق خداعكم أضحى لديكم خائن الأوطانِ
وتبدو المفارقة في قلب الحقيقة عندما يوصم الشهم بالخيانة.
ويقول (٤١٤):

إرادة شعب قد أذَلَّتْ وحُطِمَتْ كذلك نحيًا: سادة وعبيدُ
(والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ
دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن)^(١).

التعليل والتحليل والاستقصاء:

أما التعليل فذكر العلة أو السبب.

ويُقصد بالتحليل: دراسة الظاهرة وبيان أسبابها ومظاهرها ونتائجها (تفصّل القول
وتحصّل، وتضع اليد على الخصائص التي تَعرِض في نَظْم الكلام، وتَعَدّها واحدة واحدة)^(٢).
وأما الاستقصاء فهو (أن يتناول الشاعر معنى فيستقصيه إلى أن لا يترك فيه)^(٣).

(١) عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٧٩.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، ص ٣٧.

(٣) د. أحمد مطلوب، «معجم النقد العربي القديم» ج ١، ص ١٥٩.

ويُقصد به : طَرَق المعنى من كل جانب، بحيث لا يترك فيه مجالاً للزيادة .

ونَجِد في شعر الرفاعي كثيراً من القضايا التي توفّر لها، وأوفاهها تحليلًا وتعليلاً واستقصاءً، وسأورد هنا قصيدة «معركة القناة» (٣٣٣): لتابع من خلالها هذه السمات :

بمدفعه المغرور قد صال واعتدى	وراح علينا بالقذائف واغتدى
أغرئ بنا عند الحدود كلابه	وأرسل للعدوان يضرب موعدا
يحاول بالتهديد إذلال أمة	والقاء شعب في القيود وفي الردى
وهيهات إن النيل ضمّد جرحه	فلم يخش مغلوباً على أمره العدا
نخاذلنا ولئى مع الأمس لم نُعد	عبيداً وكم ذا يصنع الخوف سيّدا

سَلُّوا (إيدن) الموتور، منذ أثاره	علينا، فأرغى بالحديد وأزبدا
لئن ساء أن يأخذ الحقّ أهله	فمنطق الاستعمار ما زال مُقَعدا
قناتي، وفي أرضي، وجدي لحقها	أكبّ على الصحراء بالفأس مُجهدا
وفوق نراها فاض ماء جبينه	وأدمى له جلّاده الظّهر واليدا
فلا صلّحت هذي القناة ولا جرّث	بحاجات قوم لا يَمُرّون سُجدا

لَكَم تحت جُنج الليل أبرم كيده	وطالعه تصميمنا، فتبدّدا
وشاع خداع الناس بالإفك إنه	تعوّد هذا الأمر فيما تعودا
ونحن من الأحداث في عُدّة نرى	تشاخن أطماع ولؤماً مُجسّدا
وحين كشفنا للأنام قناعه	وعُرّي عن ثوب الدهاء الذي ارتدى
تطاول حتى سَعّر النار ظالمًا	وإن تَك نارا قد أضاءت لنا الغدا

وذاق شياطينُ المظلات بآسنا	فأوردّهم بحرًا من الهول أسودا
----------------------------	-------------------------------

مِنَ الذَّلَّ لَا يُلْقَى إِلَى الذَّلِّ مِقْوَدَا
ولكنها ضاعت على بابنا سدئ
فأحيط ما قد دبّروه وأفسدا
نُجَسِّم منها للبطولة مشهدا
فلا يشني حتى يُرَوِّي له صدئ
تروعك من إيمانها النار والمُدى
ونسعى إلى العلياء كهلاً وأمردا

تسطّر أمجاداً وترفع سؤددا
شواظاً بها شبّ الضرام وأوقدا
على ظهره يسعى إليها مهّدا
تلقّفه رامٍ له وتصيّدا
ك(باريس) للآلمان صينداً مُعبّدا

مجالاً لكي يبقى لنا السيف مُعمدا
ولكننا نأبئ المذلة مَوردا
على الرغم منا أن نَمُدَّ المهّدا
علينا يزُجُّون الخميس المزوّدا
فلا يقبل الشعب الحياة مُقيّدا
بتضليلهم للناس عاراً تجدّدا
وإن شغلوا في مجلس الأمن مقعدا

وقاومهم شعب إذا سيم خُطة
مؤامرة كانت أُعِدَّت فأحكمت
وما قَدروا إقدامنا حق قَدْره
وكائن وقفنا في لظى الحرب وقفة
بكل فتى يهفو إلى الدم سيفه
كتائب إن طالعته يوم زحفها
كذلك نحمي النيل من كل طامع

وفي الساحل المخضوب قامت مدينة
فلم تخش نشر الجو يُرسِل فوقها
ولم ترهب الأسطول والحتفُ جاثم
فكم هابط في كفّه الموت مذ هوئ
وكانت لهم (دِنْكَرُكُ) أخرى ولم تكن

ألا إننا مهوى السلام، فلم نجد
ولم نكُ مختارين عند امتشاقه
مَدَدْنَا أَكْفَأَ للوداد، وإننا
هم القوم بَغِيّاً أقبلوا في حماة
وعَدَوْه جُرماً أن نحاول عزة
أولئك تجار الحروب، إذا مَحَوْا
ترنّج ركن الأمن تحت لوانهم

وسبق إلى ساح المعارك فتية يودّون أخذ العيش حباً موطدا

فربّ أب قد كان يهوى وليده ويؤثر أن يرعى له الغصن أملدا
فأرسل مصفوداً، ليطعم حنقه على يد شعب ما أغار ولا اعتدى
وكم من فتى ما كان يهجر عن رضا حياة بها غنى الوئام.. وغردا
أطاحوا به في لجة الحرب مُرغماً بريئاً، وما يجديه أن يتمردا

وفي موكب البعث الذي قد تجاوزت أحاسيسه في الناس كالصوت والصدى
طغى وقع أقدام الشعوب كريمة على صوت جبار بغى وتوغدا
وخلف ضباب الظلم يلمع بارق به أمل للثائر الحرّ قد بدا
واسمّع لحن النصر في كل أنة مكبلة فوق الشفاء ترددا
فمصر لنا - لا للطفاة - ومن أتى لها غازياً لا يدرك العود أحمدا

يبدأ الشاعر قصيدته المثيرة بوصف صارخ للعدوان، معدداً أشكاله: ضرب المدافع، تأليب الأتباع، التهديد والوعيد، ويبيّن الشاعر غرضه من العدوان: الإذلال، وعند هذه الكلمة ينتفض الشاعر بكلمة مختصرة معبرة: هيهات، إن عهد الاستعباد القديم ولّى إلى غير رجعة.

ويناقش بعدها مبررات الغزو، ومنطق الغزاة لبيّن تهافتة، إنهم ينقمون استرداد الشعب حقه المشروع في أرضه وعرقه وميراث آبائه، يا له من منطق مُقعد مريض، يفتنى الشعب ويتعذب ليأخذ عدوه ثمرة عمله!

ويصف الشاعر خطوات العدوان ومراحلها من بداياته، المكائد الخفية التي لم تُفلح، تبعها الخداع والافتراء المعهود لدى المستعمر، والشعب تنبه لذلك، وكشف حقيقته، عندها لم يجد المستعمر بُدّاً من المجاهرة بالعدوان الصريح إذ لم يفلح الخداع.

ويحدد الرفاعي وقائع العدوان مبيّناً نوع الرد الذي جوبه به، منوهاً ومنبهاً لاقتدار الشعب على التحدي والمواجهة لكل خطوة يخطوها المعتدي، فالشعب بإرادته وتضحياته

عوض الفارق في القوة والعتاد، وأخذ الهجوم عدّة أشكال ومسارح: المدافع، إنزال المظليين، القصف الجوي، والهجوم البحري.

ويضرب الشاعر للمعتدي أمثلة من تاريخه، ليأخذ منها عبرة، وذلك أبلغ في الدلالة، وذكره بالغزو الذي حلّ بداره، ليخجل من الاعتداء على الآخرين.

ويبين الرفاعي بعض الأسس والأصول التي تحدد سياسة الوطن وعلاقاته مع الآخرين، فهو بلد مسالم، لكنه يأبئ الهوان، ولا يعتدي، كما لا يقبل العدوان، وهي قاعدة منطقية عادلة لا جدال فيها، ويقيم الحجّة على أعدائه، فهم يعتدون على الشعوب المسالمة، لأنهم يتاجرون بالحروب، وبنت التجارة ما كانت بأرواح البشر! ويا للعار! أيصذر العدوان ممن أقام مجلساً للأمن؟!!

ويحرص الشاعر على عزل الزمرة الباغية من القادة المعتدين عن شعوبهم، فيبين أن تلك الشعوب مخدوعة لا ذنب لها، وكأنه يحرضها على التمرد ورفض المشاركة في قتال الأبرياء، ويعرض مشاهد مؤثرة لأبناء يقتلون فيفجع بهم أبائهم في حرب عابثة لا مبرر لها، ويصل الشاعر إلى ختام مدروس مؤثر، يترك أثراً على المعتدي والمعتدى عليه في آن: النصر للشعب المناضل عن حقه، والويل للمعتدين، وذلك في إجمال للمعادلة، تدفع المعتدي لإعادة النظر في عدوانه، وترفع الروح المعنوية للمقاومين، ولا يفوتنا أن نشير إلى التناسق البديع بين المقدمة والخاتمة، كأن الشاعر عرّض قضيته في المحكمة، فأجمل ثم فصل، وحلّل وعلّل، ثم لحّص موقفه الختامي^(١).

التضمين والمعارضة:

التضمين: (أن يأخذ المتكلم كلاماً من كلام غيره، ويُدْرِجُه في لفظه، لتأكيد المعنى الذي أتى به)^(٢) ومن معانيه: إيقاع لفظ موقع غيره، ومعاملته معاملته، لتضمّنه معناه، واشتماله عليه. ويعني أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديثاً أو حكمة أو مثلاً أو شطراً أو بيتاً من شعر غيره بلفظه ومعناه^(٣).

(١) تنضح هذه السمات في فصائد أخرى مثل «صوت التحرير ١٩٢»، «الأزهر المكافح ٣١٦». «دين وعروبة ٣٦٠».

(٢) د. أحمد مطلوب، «معجم النقد العربي القديم»، ج ١، ص ٢٠٤.

(٣) «المعجم الوسيط» ص ٥٤٤.

وتعني المعارضة: (أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبة أو شعر، فيجاريه في لفظه، ويباريه في معناه، وقيل: أن ينظم الشاعر قصيدة على وزن ورؤي قصيدة شاعر آخر)^(١).

وهذان الأسلوبان (التضمين والمعارضة) يدلان على اضطلاع الشاعر على تراثه الأدبي، وتفاعله معه، وقد أشرنا في مقدمة البحث إلى الروافد الثقافية للشاعر، والتي كان للتراث فيها نصيب الأسد.

ويلجأ الشاعر للتضمين ليبرهن على صحة تصوّره، بموافقة رؤيته الشعرية أحد المشهود لهم من أعلام الشعر.

وأشعار الرفاعي تحفل بالتضمين، كقوله مضمناً شعر جرير (٢١١):

(قومي أولئك يا فرزدق فالقني	إذا ما فخرت على جرير بنهشلي)
(قومٌ نَمَاهم للمكارم هاشمٌ	فخر المجمع في الزمان الأول)
ويضمّن شعر أبي تمام بقوله (٢٠٣):	

لا تسقني ماء الملام فلإنني	عُذِبْتُ من ظلم الحبيب النائي
وهجرت ماء الكأس إني في الهوى	صبّ قد استعذبت ماء بكائي
ويضمّن من شعر المتنبي بقوله (٧٤):	

(عيدٌ بأية حال عدت يا عيد	بما مضى أم لأمر فيك تجديد)
ويضمّن مثلاً في قوله (٣٣٥):	

فمصر لنا - لا للطفاء - ومن أتى	لها غازياً لا يُدرك العود أحمداً
أما المعارضة فتدل على تأثر هاشم الرفاعي بالقصائد التي عارضها، وأعجب بها فنسج على منوالها.	

ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان «عزيز يفارق» (٨٧):

أمن المصاب وعظمه تتوجّع	والعين منك سؤلها لا تُقطّع
-------------------------	----------------------------

(١) د. أحمد مطلوب، «معجم النقد العربي القديم»، ج ٢، ص ٣٠٥.

يعارض فيها مرثية أبي ذؤيب الهذلي التي مطلعها:

أَمِنَ المَنُونِ وريها تَوَجَّعَ والدمر ليس بمعتب مَنْ يَجزُعُ
ويقول (٢٣٢):

يَدُ تَطوئُ وَمَكْرُمةٌ تُعَوِّ وَحُكْمٌ فِيهِ إِجْحافٌ وَحُمُقُ
يعارض فيها قصيدة شوقي التي مطلعها:

سَلامٌ مَن صَبَا بِرَدَى أَرُقْ وَدَمْعٌ لَا يُكَفِّكُفَ يَا دَمَشُقُ
ويقول (٢٧٩):

جَيِّدُ الطُّبَا، وَالْمُقَلَّةُ الحِوَرَاءُ هَذَانِ يَا قَلْبِي هُمَا الغَرَمَاءُ
يعارض فيها قصيدة شوقي التي مطلعها:

وُلِدَ الهَدْيُ فَالكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَفَمَ الزَّمَانُ تَبَشُّمٌ وَثَنَاءُ
الأسلوب القصصي:

عُرِفَ هذا الأسلوب عند الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، على نحو يسير، وانفتحت أبوابه على مصاريعها في العصر العباسي، (والنظم فيه قديم في الأمم التي اغتدئ خيالها بالدين والعادات، كالمهاباراتا عند اليهود، والأوديسا عند اليونان، والإلياذة عند الرومان، وكذلك نَظَّمَت في شعراء الأمم المتأخرة، كالفرنسيين والألمان واليطاليين والإنجليز، وعندهم في ذلك الملاحم المأثورة)^(١).

وكان للاطلاع على آداب هذه الأمم دَوْرٌ في دخول القصة في الأدب العربي عامة، والشعر تحديداً، من دون الوصول إلى ما يُسمَّى الملاحم، ولكن على مستوى بسيط، كما هو الحال عند شاعرنا الذي اعتمد الأسلوب القصصي في كثير من قصائده، سواء على مدى قصيدة كاملة أو جزء منها، كما في المدائح النبوية التي يورد فيها أحداثاً من السيرة النبوية كقوله (١١٠):

(١) مصطفى صادق الرافعي، «تاريخ آداب العرب»، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٤، ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م، ج ٣، ص ١٤٤.

وهل أتاك حديث القوم إذ وقفوا بالباب حتى إذا لاح الهدى وثبوا
فأوجيَ اخرجْ لئن كادوا مكيدتهم فالله يعظمهم كيداً له الغلبُ
وراح للغار والصديقُ يصحبُه وفتية القوم أغشت عينهم حُجبُ
وأقبل الصبح في طياته نبأ هز الجميع فعمّ السخط والغضبُ

ونجد هذا الأسلوب في قصيدة «رسالة من إفريقية»، التي صاغها على شكل رسالة يكتبها جندي مستعمر لفتاته، ومما جاء فيها (٣٥٦):

اليوم كنتُ مع الجنود أسيرُ في المستعمرة
شاكي السلاح وكل شبر تحت رجلي مقبرة
فتدفقوا من جوف أكواخ هناك مبعثرة
طلعوا علينا في مناجلهم وكانت مَجزرة

وفي قصيدة «ذكريات عام ضائع» (٤٢٤):

ويا ليلة في الشتاء الكئيب عوى ريحها فاستقر الشجرُ
شدتْ أم كلثومَ في حفلها وهزّ الخليّ رنين الوترُ
ونمتُ على نغم حالم فأيقظني صوت شيخ الخفرُ
أتى يطرق الباب في لهفة فأحسست بالخطر المتظَرُ

وفي قصيدة «مصر الجريحة» يقول (١٢٤):

ما راعني في الليل إلا أن أرى شبحاً بأثواب الدجى يتلّغُ
يمشي الهوينى شاكياً فكأنه صبّ بساعات الرحيل يودّعُ
فدنوتُ منه محاذراً فلذا به حسناء أنهكها الأنين الموجهُ
فهمتُ ما بال الفتاة أرى لها قلباً يفيض أسى وعيناً تدمعُ
من أنتِ يا أختاه؟ قالت: يا فتى إني أنا مصر التي تتوجّعُ

والملاحظ في هذه الأشعار أنها لا تمثل قصة بقدر ما تلبس ثوبها، كأن الرفاعي حاول

من خلالها تلوين قصائده وتغيير نمطها التقليدي في الصياغة والتعبير، وجاء بعضها تسجيلاً لواقع قديم (كأحداث السيرة)، أو حديث (كذكرياته)، مما ينأى بها عن القصة الشعرية بخصائصها ومفهومها.

العاطفة:

(إن من أبسط الحقائق التي يقوم عليها الفن، أيّ فنّ، ضرورة التأثير، وضرورة التأثر... أما ضرورة التأثير فهي، منذ الأزل، أصدق مقياس في تقويم الفن، لأن الفنان (الشاعر هنا) يغدو في عملية التأثير التي يمارسها على المتذوّق بمثابة القطب المغناطيسي الذي تشتد فاعليته أو تضعف بقدر ما تكون عليه تلك الفاعلية في القطب المقابل، إنهما قطبان في جسم واحد، ويمكن أن نقيس قدرة أحدهما (القطب المعطي أي الشاعر)، فينفعل بما يتلقاه، بقدر ما يدل هذا على قدرة الشاعر على التأثير، ومن ثمّ قدرته الفنية التي استطاعت أن تحقق هذا التأثير على المتذوّق)^(١).

في دراستنا شعر الرفاعي لا نجد مَفَرّاً من الإشارة إلى ما يتميز به شعره من وفرة العاطفة وتوقّدها، فهو إن أحبّ ذاب وجُداً، وإن أعجب بالغ في الثناء، وإن أبغض أرغى وأزبد، وإن رثى أبكى وأشجى، وكذا في كل غرض يقصده، تجد فيه له من الشعر ما يهز الفؤاد، ويثير الوجدان، ونلمس هذه العاطفة في قصيدته «مأساة زعيم» (١٦٧):

أحقاً خلا من عزم سيّده الوفدُ	كذا فليتّم المكر وليفلح الكيدُ
تنحى زعيم النيل عن حزب شعبه	وبات بعيداً عنه ضيغمه الوردُ
فكيف ننال النصر بل كيف نجتني	ثمار المعالي أو يتمّ لنا قصدُ
وقد غابَ عن غابِ السياسة ليثها	وجارَ على جارِ الحجا منهم الحقدُ
أفي مثل هذا الحنين - والنيلُ يتغي	ذرى المجد - ينأى من يدين به المجدُ
أهذا أوان فيه يطوى مهتد	ويغمّد سيف لا يُقلّ له حدُ

(١) أحمد بسام ساعي، «الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد»، دار المنارة للنشر، السعودية، جدة، ط ١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، ص ١٠١ - ١٠٢.

أَيْتَهُمُ الشَّهْمُ الَّذِي أَرَقَ الْعِدَا وَجَدَ بِوَقْتٍ قَدْ أَضْرَبَ بِهِ الْجِدُّ
وَأَعْلَنَهَا حَرْباً عَلَيْهِمْ طَحُونَةٌ وَلَمْ يَثْنِهِ عَنْهُمْ وَعِيدٌ وَلَا وَعْدُ
أَبْعَدَ الَّذِي أَدَّى لِمَصْرٍ مِنَ الْعَلَا مَدَى عَمْرِهِ حَتَّى أَضْرَبَ بِهِ الْجَهْدُ
يَكُونُ جِزَاءَ الْبَذْلِ مِنْهُ تَجَنُّباً عَلَيْهِ وَجَزْراً لَا وَفَاءَ وَلَا حَمْدُ
بَنِي الْوَفْدِ إِنْ الشَّعْبُ فِي مَصْرٍ عَاتَبَ عَلَيْكُمْ وَبَعْضُ الْعَثْبِ فِي أَصْلِهِ وَدُ
نَقَضْتُمْ سَرِيعاً عَهْدَكُمْ لَزَعِيمِكُمْ كَأَنْ لَمْ يَطْلُ فِي مُكْتَبِهِ بَيْنَكُمْ عَهْدُ
أُيْرَجَى لِهَذَا الْحِزْبِ نَصْرٌ وَرَفْعَةٌ وَقَدْ مَالَ عَنْهُ اللَّيْثُ وَالْأَسَدُ الْوَرْدُ
وَإِنِّي عَلَى الْآيَامِ مِنْ بَعْدِ مُصْطَفَى لِأَعْجَبَ مَنْ أَنْ يَسْتَقِيمَ بِهِ فَرْدُ

ونلمس العاطفة بداية من خلال العنوان «مأساة»، وكأنه بوابة عليها عنوان يشير إلى ما تحويه هذه الغرفة، وما تلبث العواطف أن تندفق على اختلافها، مُبْنِيَةً عن تفاعل طرفين شعورياً، الشاعر والمتلقي، فالشاعر لا يكاد يقف في زاوية حتى يثب متحفزاً متوقفاً، يحرك السامع يمنية ويسره من خلال سيل من الأساليب الإنشائية تدل أبلغ دلالة على مدى الانفعال الذي شُجِنَتْ بِهِ الألفاظ.

وينال الاستفهام الإنكاري نصيب الأسد من ألوان الإنشاء: أحقاً؟ فكيف؟ أفي؟ أيتهم؟ أبعد؟ أيرجى؟

وتؤدي أساليب الإنشاء الأخرى دورها في إثارة السامع بغية إقناعه بالفكرة:

الأمر: فليتّم، وليفلح. والنداء: بني الوفد.

ونلمس أحاسيس الشاعر تفيض بها ألفاظه: الإنكار، الغيظ، الحسرة، اليأس، الأسف، العتاب، وهي أحاسيس تصف ما يدور في نفس الشاعر جرّاء تنحي النحاس عن قيادة حزب الوفد، وعلى الجانب الآخر المتصل بشخص النحاس نجد مشاعر الإكبار والإعجاب، كأنه يعلل القسم الأول من مشاعر الضيق لتنحي النحاس بما توفّر لهذا الزعيم من خلال تستحق الإعجاب، وبالتالي الأسف لابتعاده عن مكانه الطبيعي في سُدّة القيادة، فهو ذو عزيمة، شجاع، عليم بدهاليز السياسة، ذو عقل رشيد، ذو مجد صارم، شهيم، ثابت في وجه العدو، مُضَحٍّ بنفسه في سبيل شعبه وقضيته، كل ذلك يجعل التفريط فيه كارثة لا يمكن احتمالها، لذا

تأتي الألفاظ المعبرة عن هذا الخطأ القاتل: (تجنياً، جَوْرًا، لا وفاء ولا حمد).

ويوظف هاشم عاطفة المتلقي بذكاء، عندما يقدم بعض الإشارات المؤثرة، للوصول إلى ما يريد، فإقصاء النحاس (مكر وكيد) ويشير ذلك السامع، لإحساسه بمؤامرة تحاك ضده، ويردّ فيها الشاعر بأخرى: لن يتحقق بعد النحاس نصر أو مجد أو مقصد.

ويعود الحديث ثانية عن الحقد بعد ذكر النصر والمعالي (كان الأجدر بالشاعر ضمّ الجزئيات إلى بعضها)، و ينتظر السامع توضيحاً لما أرقّه من (المكر والحقد والكيد)، فيأتي الشاعر موضحاً مَصْدَر هذه المقاصد العدوانية - العدو! مما يجعل المتلقي في حالة استنفار كاملة، فيخال نفسه في معركة حقيقية، يواجه فيها عدوّاً لا وجه له، مما يستدعي قمة اليقظة.

ويستثمر الشاعر (حالة المتلقي)، فيسارع ليضيف إليها بُعداً عاطفياً آخر يرفدها: فالنحاس أعلى شأن مصر طيلة عمره، مما يضيف إحساساً بالذنب ونكران الجميل تجاه الزعيم، يرافقه إحساس بالإشفاق على مصر التي ستُحرم من هذا الخير العميم الذي سيغيب بغياب مَصْدَره.

والملاحظ في هاشم أنه غير اتكالي على الإطلاق، فهو يُحكّم لفّ الشباك حولنا لنُقَرّ بما يراه، لذا يعمد إلى فتح ثغرة عاطفية أخرى تقضي على تماسك المتلقي، وتدعوه للتسليم: (أضرّ به الجد والجهد)، فالزعيم مريض بسبب ما قدّم من التضحيات الجسام للشعب والوطن، ويصبح المتلقي في حالة استسلام مُطلَق، بانتظار المطلوب منه، وهي أهم مرحلة، إذا لم يستثمرها الشاعر ضاعت مقدماته هباء، ويصبح ما قدّم مجرد تبكيت، يؤدي نفسياً، ويؤدي إلى تخبط المتلقي في محاولة الخروج من الحالة، لذا يسارع هاشم إلى وضعه أمام خيارين لا ثالث لهما:

إما التجنّي والجَوْر، أو الوفاء والحمد، ومن الواضح أنه لا يخيّره، فقد قاده إلى المسار الذي يريد، ولكنه - بدهائه - لا يريد أن يحدّده بنفسه، لئلا يتفرض المتلقي نفسياً في مواجهة إملاء صريح يُشعره بتعالي الأمر، وضآلة المأمور، ولن يطول انتظاره، فالسامع هنا لا خيار أمامه، لقد أطاح به الشاعر الذكي عاطفياً.

ويحاول الشاعر ضبط إيقاعه العاطفي عالي التوتر، ليأخذ المخاطب من زاوية عاطفية أخرى، حرصاً على استثمار العواطف البشرية كافة، فيسوق نداء بلا أداة (بني الوفد)، كأنه

أراد بحذف الأداة إبداء القُرب، وتنحية ما يحول بينه وبين المناذَى، ويأتي الحديث عن العتب هنا في مكانه المناسب، ويؤكد ذلك عندما يصله بالوَدَ، لأن المساءلة يمكن حملها على وجهين، مساءلة توبيخ بقصد الذم والإذلال، ومساءلة عتاب بقصد النصح والتوجيه، وتبدو الصيغتان - ظاهرياً - متشابهتين مما يُخشى فيه الخلط بين المقصدين، فيأتي تذكير الشاعر بهدفه في مساءلته: عتاب وود ومصلحة، مما يفتح مغاليق المتلقي، ويدعوه إلى مراجعة نفسه، لعل في نُصح المحب خيراً، وإلا، فحسبُه بُئِل مقصده، ولطف شعوره.

هذا نموذج للخطاب الذي تلعب فيه العاطفة دوراً مثيراً ومؤثراً، يملك على المخاطب نفسه، ويقوده في اتجاه يحدده الموجّه - الشاعر هنا - بِغَضِّ النظر عن الجانب الآخر في المعادلة (العقل)، مما لا ينبغي إغفاله.

ويحضرني هنا ما قاله المؤرخ الكبير (فنيلون) حول الخطيب اليوناني الشهير (ديموستين): (إننا إذ نسمع ديموستين، لا نفكر في كلماته، فهو يُبرق ويُرعد، وينطلق كسيل يجرف كل ما يعترض سبيله، فلا نستطيع أن نتقده، أو نُعجَبَ به، لأننا نكون قد فقدنا السيطرة على مشاعرنا)^(١).

وكأننا نستشعر فيما سبق تحفُّظنا (عقلياً) على طرح شاعرنا (العاطفي)، لم نقول ذلك؟ تعالوا ندقّ - عقلياً - فيما أورد هاشم في قصيدته:

١ - قال: (تنحى) فالنحاس هو الذي تنحى، ومن أقدم على فعل مكروه، فهو أجدر بالعودة عنه، والعلاقة بين الزعيم والشعب لا يُصلحها (الدلال).

٢ - طالما خدم الزعيم شعبه مدى عمره، فليس خطأ أن يتسلم زمام الأمور غيره، ونحن هنا أمام خيارين، إما أن يكون قد أساء في حكمه - وهو مستثنى هنا - فالواجب تنحيته، لا تنحيه فحسب، أو يكون ما قدّم - طيلة عمره - قد أصلح شؤون شعبه، فيكفيه ما قدم، ومن حقه الراحة، وتسليم الأمر لمن أحاطوا به من الأشخاص الذين يُفترَضُ به تهيتهم لاستلام الأمر من بعده، لأنه غير مخلّد، والزعيم العظيم لا يغادر ميدان الزعامة إلا وقد بنى من القادة والمؤسسات ما يحمي إنجازاته، فهذا من أهم مقتضيات الزعامة، وإلا فإنه يكون قد بنى

(١) زهير مجموع، «أشهر المعوقين في العالم»، دار عمار، الأردن، ١٩٩٠م، ص ٩٢.

المجد لنفسه لا لشعبه، وأعلى من شأنها، مُفرغاً الدائرة ممن هم جديرون باستلام مقاليد الأمور في حال بُعده، ومن هنا تأتي خطورة (التنحي)، كأن الزعيم الأوحـد يقول لشعبه: سأترك الحكم، وابحثوا - إن وَجَدْتُمْ - عمن يدير شؤونكم من بعدي! وهذا منطق بالغ الخطورة.

٣ - أشار الشاعر إلى تعب زعيمه ومرضه، وهي مرحلة تقتضي تهيئة البديل فوراً، مخافة غياب مفاجيء للقائد يُنشئ فراغاً سياسياً، يحمل من الفوضى ما يطيح بأكبر الإنجازات، فالعقل يقتضي وجود بديل للحاكم دائماً، بحيث يملأ مكانه فور غيابه، أما تحنيط الزعماء العظماء - كما يُفترض جَدَلاً - على كراسي الحكم، فهو كارثة على كل المستويات، فالأذى يلحق شعبه لعجزه عن أداء واجباته ومهامه الكبيرة - كما يُفترض بحاكم كبير - والأذى يلحق الحاكم صحياً، كما يلحقه معنوياً، لتغير صورته المشرقة في نظر شعبه، ويلحق الأذى بالصورة العامة للأمة أمام غيرها من الأمم، عندما يبدو زعيمها يتعثر في مشيته، ويحتاج مَنْ يسنده، أو يستخدم كرسيّاً متحركاً، مما يحمل جملة من المؤشرات السلبية الدالة على خلل خطير في مفهوم الحكم والقيادة، وإن كان الحاكم جديراً فعلاً بالتكريم، فهناك وسائل وبدائل أجْدَى عقلياً من إبقائه على سُدة الحكم مدى الحياة بتجاوز كل الاعتبارات.

واعتقد أن من أهم أسباب صدق العاطفة في شعر هاشم الرفاعي ما تميّز به الشاعر من الالتزام والوفاء تجاه المبادئ والأفكار والقيم التي عاش لأجلها، ومات في سبيلها، وانعكس هذا الصدق على شعره، فتلقيه السامع بصفاء، يشاكل سمات قائِله، فتأثر بشعره حتى قبل أن يتأمل معناه، وهذه ميزة فريدة.

(وتعتمد قوة العاطفة - أولاً - على طبيعة الكاتب أو الشاعر، فيجب أن يكون هو قوي الشعور فيما يكتب، وإلا لم يستطع في العادة أن يثير شعور القارئ، وكثيراً ما يكون الكاتب أو الأديب مزوّداً بأسباب كثيرة من القوة، كحسن التعبير وقوة الخيال، ثم هو يفشل، لأنه تنقصه قوة العاطفة)^(١).

(١) أحمد أمين، ص ٤٨.

المبالغة:

وأشير إلى ظاهرة نلمسها في شعر هاشم، كما حياته، وهي المبالغة، فهو مندفع في عواطفه وانفعالاته، وهي سمة المثاليين، فهم يرسمون العالم في ذهنهم وفق أحلامهم، فما اتفق مع هذه الرؤى صار الأقرب الأحب إلى الشاعر، وما غايرها صار الأبعد الأبعد.

(فالمبالغة أن يجعل الشاعر الحسن أحسن، والقيح أقيح، ويجعل الجميل أجمل، وإذا وصف صعوبة بالغ فيها، وبالغ في فضل الناس في التغلب عليها)^(١).

فمن مبالغاته في المديح قوله (٩٨):

نلت المكسارم والتقى
وإليك يتسبب الكمال

وقوله (١٣٩):

فمن شاء فرداً غيرك اليوم خائن
يُقصّر في حق البلاد ويجرم

ومن مبالغته في الهجاء قوله (٤١٠):

لو كان عهدك قبل عهد محمد
للُعنْتَ يا فرعون في القرآن

وقوله (١٨٢):

أتبجح بيننا هذي الكلاب
لعمر الحق قد جَل المصاب

ويشتمني دنيء ذو غباء

ومن مبالغاته في الغزل قوله (٣٠٤):

ذلك الثغر باهتصارك يُغري
ذلك الصدر مُلهب للخيال

في قوام متى احتواه ذراعي

وأطل الردي فلست أبالي
وقوله (٣١١):

وجسم كطيف النور ينضح فتنة

وطافت بك الأنعام سكرى تأودت
مشت فيه نيران الصبا فتلهبا

فهزّت لنا ردفاً ونهداً مُدرباً

(١) نفسه، ص ١٠٦.

وفي الشكوى قوله (٤١٧):

إني كفرت بمصر بالأهرام بالنيل الحبيب

وقوله (٤٢٨):

لا مصر داري ولا هذي الربا بلدي إني من الحق فيها قد نفضت يدي

وفي الفخر (٢٠٠):

إلى ذروة العلياء سار بي الفعلُ ومثلي للعلياء بين الوري أهلكُ
خُلِقْتُ أياً أعشق المجد يافعاً ومثي غداً يهوى طريق العلا كهلُ

وفي الرثاء (٣٠١):

هذا دمي سيسيل يجري مطفئاً ما ثار في جنبي من نيرانِ
وفؤادي الموار في نبضاته سيكف في غده عن الخفقانِ

وأتصور أن المبالغة عند هاشم ناشئة من العوامل الآتية: تأثير فورة الشباب، وفرة إحساسه ورهافته، صرامة المنهج الذي اختطه لنفسه وغيره، المفارقة بين الواقع المشهود والأمل المنشود.

الإلهام:

ليس من اليسير التحدث عن هذا الجانب في شعر الرفاعي، لأن القارئ ميال دائماً إلى تعاطي المصطلحات والموضوعات التي يتفهم كل جزئياتها، ولذلك أحرزت هذه الخاصية لنهاية البحث، حتى يتأملها القارئ ملياً، وربما وجد حاجة للعودة إلى البحث مرة ومرة، ليتابع ما يقرب الفكرة إلى نفسه، قبل أن يحسم حكمه، ويجزم برأيه، قبولاً أو رفضاً.

عاش هاشم في أسرة دينية، أهلها ورثوا الصلاح والتقوى، في أنفسهم بالالتزام، ومع غيرهم بالدعوة والإرشاد، والأهم، - هنا تحديداً - أنهم أصحاب طريقة صوفية، هي الطريقة الرفاعية، واسمحوا لي أن أورد نصاً مطولاً يعرف بالتصوف، كتمهيد يقرب ما أريد الوصول إليه:

(التصوف مرآة هذه الحياة الروحية الإسلامية التي يُخضع فيها الإنسان نفسه لألوان من

الرياضة والمجاهدة، ويُعدّ فيها قلبه لمعرفة الحقائق، عن طريق الكشف والمشاهدة. .
والتصوف الإسلامي قد انطوى في تطوره على عناصر نظرية وعملية وروحية، تكشف دراستها
عن قواعده في السلوك، ومبادئه في الأخلاق، ومناهجه في تذوق الحقائق ومعرفة الدقائق،
ولا سيما ما كان متصلاً بمعرفة الحقيقة العليّة، أو الذات الإلهية، التي يُعدّها الصوفية
المتفلسفون المنيع الفياض لكل ما يتجلى في الكون من آيات الحق والخير والجمال.

ومن تعريفات التصوف قول الجُنَيْد: (التصوف تصفية القلب عن مواقف البريّة،
ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسانية، ومنازلة
الصفات الروحانية، والتعلق بالعلوم الحقيقية، واستعمال ما هو أولى على الأبدية، والتّصح
لجميع الأمة، والوفاء لله على الحقيقة، واتباع الرسول ﷺ في الشريعة)، ومن الطرق الصوفية
(الرفاعية) نسبة إلى أحمد الرفاعي. . . والتصوف مراتب، يبدأ المتصوف فيها بتطهير نفسه. .
ولا يسلم هذا التدرج من أزمات وصعوبات، قد يَظِلُّ المُريد فيها أحياناً، ويأس من رحمة
الله، ويشعر بحزن ويأس، وربما كان هذا اختباراً، فإن نجا من محنته نَعِمَ بالبهجة الكاملة،
والسرور التام^(١).

إذا رجعنا لحياة هاشم وتأملنا مواقفه، وقرأنا شعره بتأن، ودرسنا أبعاده، لاحظنا شيئاً
من الاتفاق بينه - إنساناً وشاعراً - وبين ما قرأنا عن الصوفية، وتحديداً لوجوه المقارنة قسّمنا
الفائدة من النص على النحو الآتي:

- ١ - إخضاع النفس للرياضة الروحية والمجاهدة.
- ٢ - الشغف بكشف الحقائق.
- ٣ - الجمع بين النظرية والتطبيق.
- ٤ - التعلق بقيم الحق والخير والجمال.
- ٥ - محاولة الارتقاء فوق سمات البشر، والسعي إلى السمو الروحي، والافتداء
بالأنبياء.
- ٦ - التعثر والسقوط أحياناً أثناء محاولة الصعود.

(١) «الموسوعة العربية الميسرة»، ص ٥٢٥ - ٥٢٧.

٧ - الإحساس باليأس والحزن أحياناً.

٨ - الإحساس بالبهجة الكاملة عند تحقيق الهدف.

حاولوا الآن تطبيق هذه الرؤى الصوفية على (الرفاعي)، ماذا ترون؟ إن هاشماً ليس بعيداً عن الصوفية.

ويقفز أمامكم سؤالان:

١ - لِمَ جئنا بهذه الإشارة المهمة في نهاية الرحلة؟ أليس الأجدر إيرادها مع التمهيد من خلال التعرف على بيئة الشاعر وحياته؟

٢ - لماذا لم تدرس هاشماً من البداية كشاعر صوفي، بكل ما تعنيه الكلمة؟

لقد أخرجتُ الملاحظة للنهاية لأنها تعتمد على مقارنة النظرية بالتطبيق العملي، ولا يمكن إثبات ذلك إلا في الختام، بعد تأمل التطبيق، لا قبله.

ولم أدرس هاشماً كشاعر صوفي لأنه ليس صوفياً بدقة، فقد رفض أن ينضم إلى الصوفية، برز ذلك من خلال موقفه مع والده، الذي حاول إسناد مهام الطريقة إليه، من دون جدوى، إضافة إلى ابتعاده - شعرياً - عن المناسبات المتصلة بالصوفية، كاحتفالات المولد النبوي، ومولد الرفاعي، بعد أزمته مع النظام الحاكم، والتفاتِه إلى تعزيز النهج الشعري المواجه (الثائر) أكثر من المسالم (الأميل إلى الصوفية).

وكان شيئاً من التناقض يبدو في تصورنا عن هاشم الآن، فهو صوفي وغير صوفي في الوقت ذاته، وزيادة في الإيضاح أقول:

عندما يعايش الإنسان تجمُّعاً ذا نهج محدّد، لفترة طويلة - كما هو حال هاشم مع أهله في الطريقة الرفاعية - يقف أمام عدّة احتمالات:

* الاقتناع التام بنهجهم، مما يقتضي الانتماء الكامل إليه.

* النفور وعدم الرضى، مما يقتضي كامل البعد عنه.

* الاقتناع ببعض الجوانب، وبالتالي أخذ ما يُقنع، وترك ما سواه.

ومن الواضح أن هاشماً كان من النوع الأخير، فماذا أخذ؟ وماذا ترك؟

أخذ شيئاً مما أشرنا إليه في النقاط الثماني السابقة، ولكنه حملها بروحه الخاصة، أو ما أسميناه (النهج الهاشمي)، تاركاً الطقوس الصوفية، والميل إلى المسالمة التامة التي تغلب على المتصوفة في مواجهة الأحداث المحيطة بهم، لأنه يرى نفسه صاحب رسالة، عليه النهوض بها، بكل تبعاتها، ولا مجال هنا للوقوف في منتصف الطريق، وقد لخص هاشم نهجه في بيتين (٣٠٢):

أهوى الحياة كريمة لا قيد لا إرهاب لا استخفاف بالإنسان
فإذا سقطت سقطت أحمل عزتي يغلي دم الأحرار في شرياني
واستكمالاً للفائدة، اسمحوا لي هنا أن أورد نصاً مطوّلاً يكمل وجهة نظري في الإلهام:

(إن الشعر يخاطب العواطف مباشرة، وذلك لما عند الشاعر من قوة إلهام لا تُكتسب بتعلم، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر، أو الإلهام، أو اللقانة، أو ما شئت فسمه، ولهذا كان اليونان يُسمّون الشاعر خالقاً، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبى معاً، ولعل هذا هو الذي جعل شعراء العرب يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً ينفث فيه الشعر... ولأمر ما خلط العرب بين النبى والشاعر، فسَمّوا النبى شاعراً أحياناً... وللشاعر نظراً باطن للحياة، ولهذا قال (ورد سوورث) عن الشعر (إنه روح المعرفة وحياتها، ونقد الحياة)، والحق أننا نقرأ في شعر الشاعر معنى الحياة وشرحها...)

والشاعر يعطيك صورة روحانية أكثر مما يعطيكها التاريخ، والشعراء عادة في مقدمة قومهم، أو في جبهتهم، وقد يسبقونهم قليلاً، وهم عادة إيدان بالفلسفة، وإرهاص لها، فهم يحدّثونا حديثاً فيه شيء من الإبهام، عن حقائق الحياة، ويحكى أن النبى ﷺ لما سمع قول لبيد:

(ألا كل شيء ما خلا الله باطل)

قال: إن هذا من كلام النبوة^(١).

ارجعوا الآن إلى هاشم الرفاعي، حياته وشعره، لتحاولوا الوقوف على موقعه من

(١) أحمد أمين، ص ٨٦.

الإلهام^(١)، ولا تغفلوا عن قوله (١٨٧):

حَسْبُهُ فِي حَيَاتِهِ أَنَسَهُ طَاهِرُ الشَّيْثِمْ
صَادَقَ الْحَسَنَ مُلَهُمْ ثَابِتَ الْعِزْمَ وَالْهَمَمَ

مكانة هاشم الرفاعي:

تعرفنا في البحث على هاشم الرفاعي، فوجدناه تقليدياً في مرحلته الشعرية الأولى، متميزاً في المرحلة الثانية، خاصة في ميدان الالتزام، وليس من اليسير على الشاعر أن يكون في مستوى فني رفيع مع حرصه على الالتزام، وهذا من خصوصيات شاعرنا التي أبدع فيها، إضافة إلى بعض المزاي التي أشرنا إليها في مواقعها من البحث.

ومما لا شك فيه أن هاشماً نال في حياته ما يستحق من الشهرة والتكريم، وحظي بعدد من الجوائز، تقديراً لشاعريته المتميزة، ولكننا تُفاجأ بعد تصفيته جسدياً بمحاولة تصفيته كشاعر، وليت الأمر تم من خلال دراسته والحكم عليه فنياً، ولكنه ووري ثرى النسيان، في محاولة - كما يبدو - لشطبه من الذاكرة الثقافية والأدبية، وهي ظاهرة بالغة الخطورة، تؤذن بتبعية الفكر والثقافة لأحكام السياسة، مما ينذر بانتكاسة لا يمكن التغاضي عنها، خاصة إذا عرفنا أن (هذا الديوان ممنوع من التداول في مصر حتى الآن)^(٢)، علماً بأن جامع الديوان ومحققه سوري الجنسية.

وإذا كان وطن الشاعر يتخذ منه هذا الموقف، فسيؤثر ذلك بالتأكيد على انتشاره في سائر الأقطار، وحتى لا تكون أحكامنا عشوائية أو عاطفية، يجدر بنا أن نحاول تحديد الأسباب الموضوعية لظاهرة تجاهل هاشم الرفاعي، وهي في نظري ما يلي:

١ - عندما هاجم الشاعر حكام عصره لم يقصد تخصيصهم، بل قصد رمز الحاكم المستبد، فأحس الحكام فيما بعد أن هجومه يمسهم.

٢ - كان هاشم إبان ثورته الشعرية يستخدم عبارات إذا أُخْرِجَتْ من سياقها فهم منها إساءة لمصر عموماً، شعباً وحكومة ومؤسسات وأحزاباً - كما أسلفنا - مما أدّى إلى تجاهله.

(١) يتضح الإلهام في مواقف شعرية عديدة وردت في البحث، ص ٤١، ٩٤، ١٠٢، ١٣٧.

(٢) سمير الكفراوي، ص ١٠.

٣ - كان اتجاه هاشم إسلامياً، بالرغم من عدم انتمائه لأي تنظيم، وهذا الاتجاه ظل مطّرداً حتى اليوم.

٤ - توفي هاشم في سن مبكرة - ٢٤ عاماً - وترك ذلك أثراً سلبياً على انتشاره، لأن فترة لمعانه استمرت سنوات قليلة، وكثير من الدارسين يغضّون النظر عن الإبداعات في سن مبكرة، على اعتبار أنها دون سن النضج.

٥ - لم يلق الديوان المغلوط المجزوء الذي أصدرته الحكومة بعد مصرع هاشم اهتماماً كبيراً، ولمّا نُشر ديوانه الكامل عام ١٩٨٠م كان الشاعر شبه منسي، خاصة بالنسبة للجيل الجديد.

٦ - حافظ هاشم على الشعر التقليدي، ولم يعتمد الشعر الجديد الذي ساد في تلك الفترة، وتم الترويج له في وسائل الإعلام المختلفة.

ويمكن إجمال النتائج المستخلصة من هذا البحث فيما يأتي:

١ - التعريف بشاعر كان له دور بارز في الحركة الشعرية في عصره، ولم يأخذ حظه وحقه من اهتمام النقاد والدارسين.

٢ - التزام الشاعر بالنهج العربي التقليدي للقصيدة بصورة عامة، إلى جوار كبار الشعراء المحافظين، وتأثره المحدود بالنظريات الشعرية الجديدة.

٣ - أهميته كشاعر ملتزم في الميادين الوطنية والقومية والدينية والإنسانية، جعل حياته وشعره في خدمة القيم التي آمن بها.

٤ - إحساسه بأهمية دوره - كشاعر - في الحياة، من خلال رؤيته لها ورؤاه، مما جعله يرتقي بدوره كشاعر، ليصبح مُصلِحاً، بل ناثراً.

٥ - تمتّعه بالإلهام وقوة الحدس، مما جعله يرنو في كثير من شعره إلى آفاق لا يرتادها غيره من الشعراء.

٦ - قدرته على العطاء الشعري في كثير من الأغراض الشعرية المعروفة، مع إضافته لمسات من شخصيته الفنية على هذه الأغراض، وخاصة في ميادين الذكريات والفخر والغزل والرثاء.

٧ - تمتعه بقدر من الانفتاح والحيوية الشخصية والشعرية، مكنته من تطوير أدواته الإبداعية، فيما يأتلف مع قواعده الفنية.

٨ - قدرته على تشكيل صور خيالية متميزة متعددة في النص الواحد، وإنشاء صور كلية رائعة.

٩ - تفوقه في تصوّر أشكال متميزة لصياغة أفكاره الشعرية، فيأتي بقصائد في إطار رسالة أو وصية أو قصة أو حوار أو لغز.

١٠ - تأثره شخصياً وفنياً بعدم اكتمال نُضجِه، لوفاته المبكرة، مما أدى إلى تعرّضه لمآزق فنية وشخصية، أعاقَت طموحه لبلوغ مستوى رفيع كشاعر وإنسان.

وفي الختام أوصي بما يأتي:

١ - توجيه أنظار النقاد والدارسين لدراسة ديوان هاشم الرفاعي، والسعي إلى التعريف به، وإيراد مختارات من أشعاره في وسائل الإعلام المختلفة والمناهج، لا سيما أن حياته وشعره يحملان الكثير من المضامين الأخلاقية والفنية الجديرة بالتداول والاقتداء.

٢ - توجيه أنظار الباحثين نحو القضايا الأدبية التي لم تنل حظها من الاهتمام، والأدباء الذين بُخسوا حقّهم، لإنصافهم وبيان مدى إسهامهم في مسيرة الإبداع.

المصادر والمراجع

- ١ - «القرآن الكريم» .
- ٢ - ابن رشيق القيرواني، «العمدة في محاسن الشعر»، دار الجيل، بيروت، ط ٤ .
- ٣ - ابن عبد ربه، «العقد الفريد»، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١، ١٩٦٦ م .
- ٤ - ابن قتيبة، «الشعر والشعراء»، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤ م .
- ٥ - ابن منظور، «لسان العرب»، دار الفكر، بيروت .
- ٦ - إحسان عباس، «فن الشعر»، دار الشروق، الأردن، عمان، ط ٤، ١٩٨٧ م .
- ٧ - أحمد أمين، «النقد الأدبي»، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٤، ١٩٦٧ م .
- ٨ - أحمد بسام ساعي، «الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد»، دار المنارة للنشر، السعودية، جدة، ط ١، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .
- ٩ - أحمد عبداللطيف الجذع وحسني أدهم جرار، «شعراء الدولة الإسلامية في العصر الحديث»، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، عام ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م .
- ١٠ - أحمد عبدالله، ندوة بعنوان «تاريخ مصر»، دار شهدي للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨ م .
- ١١ - أحمد محمد الحوفي، «الغزل في العصر الجاهلي»، دار نهضة مصر، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٣ م .
- ١٢ - د. أحمد مطلوب، «البلاغة والتطبيق»، جامعة بغداد، ط ٢، ١٩٩٠ م .
- ١٣ - د. أحمد مطلوب، «معجم النقد العربي القديم»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٩ م .

- ١٤ - إسماعيل اليوسف، «عمر بن أبي ربيعة»، دار الكتاب العربي، دمشق، ط ١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- ١٥ - أنيس المقدسي، «الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة»، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨٠م.
- ١٦ - بنيلوبي مري، «العبقرية»، «عالم المعرفة» (٢٠٨)، «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب»، الكويت، ١٩٩٦م.
- ١٧ - ثابت محمد بداري، «الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر»، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- ١٨ - د. جليل كمال الدين، «دراسات أدبية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، ط ١، ١٩٨٥م.
- ١٩ - د. حسان حلاق، «دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية»، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.
- ٢٠ - د. حسن إبراهيم حسن، «تاريخ الإسلام»، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٧، ١٩٦٤م.
- ٢١ - حسين مؤنس، «صورة مصر في عصرين»، «الزهراء للإعلام العربي»، مصر، القاهرة، ط ١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م.
- ٢٢ - حنا فاخوري، «فنون الأدب العربي»، «الفن الغنائي»، «الفخر والحماسة»، دار المعارف، ط ٢، القاهرة. ١٩٦٨م.
- ٢٣ - ريجيس بلاشير، «أبو الطيب المتنبي»، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- ٢٤ - زهير جمجوم، «أشهر المعوقين في العالم»، دار عمار، الأردن، ١٩٩٠م.
- ٢٥ - سعد الدين إبراهيم، «مصر في ربع قرن»، «معهد الإنماء العربي»، ط ١، بيروت، ١٩٨١م.

- ٢٦ - سعد الدين إبراهيم، مقالة «ثورة يوليو وإعادة تفسير التاريخ»، ومقالة «المشروع الاجتماعي لثورة يوليو»، كتاب «مصر والعروبة وثورة يوليو»، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.
- ٢٧ - سمير الكفراوي، «الشهيد الشاعر هاشم الرفاعي ومحنة الحركة الإسلامية»، دار القبس، الإسكندرية، ١٩٩١م.
- ٢٨ - شهاب الدين محمد الإبيهي، «المستطرف في كل فن مستظرف»، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.
- ٢٩ - شوقي ضيف، «الأدب العربي المعاصر في مصر»، دار المعارف، القاهرة، ط ٨.
- ٣٠ - د. شوقي ضيف، «العصر العباسي الأول»، دار المعارف مصر، ط ٢، ١٩٦٦م.
- ٣١ - د. شوقي ضيف، «العصر العباسي الثاني»، دار المعارف مصر، ط ٢، ١٩٧٣م.
- ٣٢ - د. صالح آدم بيلو، «من قضايا الأدب الإسلامي»، دار المنارة للنشر، السعودية، جدة، ط ١، ١٩٨٥م.
- ٣٣ - صلاح عبدالصبور، «قصة الضمير المصري الحديث» منشورات اقرأ، لبنان بيروت.
- ٣٤ - عباس محمود العقاد، ابن الرومي - «حياته من شعره»، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- ٣٥ - د. عبدالرزاق الكيلاني، «كتاب الأمثال العربية في خدمة الحياة الاجتماعية»، مكتبة الرسالة الحديثة، الأردن، عمان، ط ١، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.
- ٣٦ - عبدالسلام محمد هارون، «تهذيب سيرة ابن هشام»، مكتبة السنة، القاهرة، ط ٦، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.
- ٣٧ - عبدالقاهر الجرجاني، «دلائل الإعجاز»، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ٣٨ - عبدالوهاب النجار، «الخلفاء الراشدون»، دار القلم، بيروت، ط ٤، ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.

- ٣٩- د. عز الدين إسماعيل، «الأدب وفنونه»، دار الفكر العربي، ١٩٧٦م.
- ٤٠ - عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١م.
- ٤١ - علي الجارم ومصطفى أمين، «البلاغة الواضحة»، دار قهرمان للنشر والتوزيع، استنبول، ط ٤، ١٩٨٤م.
- ٤٢ - عمر الدسوقي، «في الأدب الحديث»، دار الفكر العربي، ط ٧.
- ٤٣ - فاطمة الزهراء الموافي، «الحياة الأدبية في بلاط البويهيين»، «ندوة الثقافة والعلوم»، «سلسلة كتاب الندوة»، دبي، ط ١، ١٩٩١م.
- ٤٤ - مارلين نصر، «القومية والدين في فكر عبدالناصر»، كتاب «مصر والعروبة وثورة يوليو»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.
- ٤٥ - د. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب»، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م، سلسلة دراسات (١٩٥).
- ٤٦ - د. مبارك حسن الخليفة، «في النقد الأدبي»، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، عدن، ط ١، ٢٠٠١م.
- ٤٧ - مجدي محمد الشهاوي، جراح مصر، التاج للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م / ١٤١٣هـ.
- ٤٨ - د. محمد التونجي، «المعجم المفصل في الأدب»، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٣م.
- ٤٩ - محمد بن علي الجرجان، «الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة»، دار النهضة مصر للطبع والنشر.
- ٥٠ - محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر»، دار الرسالة، السعودية، مكة، ط ٩، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.
- ٥١ - د. محمد حسين الصغير، «مجاز القرآن الكريم خصائصه الفنية وبلاغته العربية»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.

- ٥٢ - محمد ربيع، «قضايا النقد الأدبي»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٠م.
- ٥٣ - د. محمد عبدالمطلب، «البلاغة الأصولية»، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٨٤م.
- ٥٤ - محمد العدناني، معجم الأخطاء الشائعة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.
- ٥٥ - د. محمد غنيمي هلال، «النقد الأدبي الحديث»، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م.
- ٥٦ - محمد قطب، «منهج الفن الإسلامي»، دار الشروق، القاهرة، ط٥، عام ١٩٨١م.
- ٥٧ - د. محمد مجيد السعيد، «الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس»، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- ٥٨ - د. محمد مفتاح، «مجهول البيان»، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٠م.
- ٥٩ - د. محمد مندور، «الأدب وفنونه»، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠م.
- ٦٠ - محمد مندور، «الشعر المصري بعد شوقي»، دار نهضة مصر، القاهرة.
- ٦١ - محمود شاكر، «التاريخ الإسلامي»، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤١١هـ / ١٩٩١م.
- ٦٢ - مصطفى الشكعة، «فنون الشعر العربي في مجتمع الحمدانيين»، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- ٦٣ - مصطفى صادق الرافعي، «تاريخ آداب العرب»، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.
- ٦٤ - «المعجم الوسيط»، دار الفكر.
- ٦٥ - «المنجد في اللغة والأعلام»، دار المشرق، بيروت، ط٢٨، ١٩٧٣م.

٦٦ - منصور علي ناصف، التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

٦٧ - «موسوعة السنة»، «الكتب الستة وشروحها»، «صحيح مسلم»، «دار سحنون»، تونس، ط٢، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.

٦٨ - «الموسوعة العربية الميسرة»، دار إحياء التراث العربي ودار الشعب، القاهرة، ١٩٦٥م.

٦٩ - «موسوعة المصطلح النقدي»، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

٧٠ - نازك الملائكة، «قضايا الشعر المعاصر»، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨١م.

٧١ - د. وليد قصاب، «في الأدب الإسلامي»، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط٩، ١٩٩٨م.

٧٢ - يحيى بن شرف النووي، «رياض الصالحين»، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.

٧٣ - د. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في دراسات المستشرقين، المطبعة الأهلية، لبنان، ١٩٩٨م.

الدواوين الشعرية:

١ - ديوان هاشم الرفاعي، «الأعمال الكاملة»، جمع وتحقيق (محمد حسن بريغش)، مكتبة الحرمين، الرياض، ط١، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

٢ - د. أحمد أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، ديوان أسامة بن منقذ.

٣ - عبدالرحمن البرقوقي، «شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري»، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.

الدوريات:

- ١ - صلاح فضل، مقالة «علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة»، مجلة «فصول - الأسلوبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
- ٢ - محمد حسن بريغش، مقالة بعنوان «هاشم الرفاعي - حياته وشعره»، مجلة «حضارة الإسلام»، دمشق، السنة العاشرة، ١٩٦٩م.
- ٣ - يوسف القرضاوي، لقاء بعنوان «ملفات القرن العشرين»، عدد ٥٠، صحيفة «الخليج» الإماراتية، ٢٤ شوال ١٤٤٠هـ / ٣٠ يناير / ٢٠٠٠م.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
المقدمة	٧
التمهيد (عصر هاشم وحياته)	٩
عصره	٩
حياته	١٧
الفصل الأول (أغراضه الشعرية)	٢٣
أولاً: شعر الذكريات	٢٧
ثانياً: الوصف	٣٩
ثالثاً: المديح	٤٦
رابعاً: الهجاء	٥٣
خامساً: الفخر	٥٩
سادساً: الغزل	٦٦
سابعاً: الشكوى	٨٠
ثامناً: الرثاء	٩٢
الفصل الثاني (الالتزام الفكري)	١١٣
الالتزام الوطني	١١٦
الالتزام القومي	١٢٥

١٤٤		الالتزام الديني
١٦١		الالتزام الإنساني
١٦٩		وقفات مع الالتزام
١٨٣		الفصل الثالث (خصائصه الفنية)
١٨٥		نظرة هاشم للشعر
١٩٠		بناء القصيدة
١٩٨		الصور الخيالية
١٩٩		التشبيه
٢٠٤		الاستعارة
٢١٣		الكناية
٢١٧		الصور الكلية
٢٢٠		السمات العقلية
٢٣٠		العاطفة
٢٣٦		الإلهام
٢٤٠		مكانة هاشم الرفاعي
٢٤٢		الخاتمة
٢٤٣		المصادر والمراجع
٢٥١		فهرس المحتويات

تم بفضل الله وتوفيقه

Abstract

Title & Thesi: An Analytical Study of the Poetical Collection of Hashim Al Rifa'i - His purposes - His Commitment - The Artistic Qualities of his Poetry.

This research studies the poetical collection & the Egyptain poet Hashim AL Rifa'i (1935 - 1959) which was compiled by Mohammad Hassan Braggesh and Published in 1980 under the title: The Poetical Collection of Hashim AL Rifa'i - The Complete Works. The most important reasons for choosing this topic are:

1 - Rifa'i produced a compared large amount of peotry during his short life (Twenty four years). He had a marked presence in the field of poetry both in his homeland, Egypt and in the Arab World. Three times he won the prize of the National Council for the Patronage of Arts And Letters in Egypt and was subsequently awarded first prize in peotry in the Damascus Festival of Arabic Poetry in 1959.

2 - The significance of Rifa'i's poetry especially as it express his commitment to and involvement in his world.

3 - The receding of interest in the poet and the infrequent references to time after his mysterious death, which constitute and exciting puzzle and make the poet seem like a star that twinkled briefly and disappeared or like a legend.

In this research I have encountered several obstacles, the most important of which is the scarcity of resources related to his biography and poetic production. This has led the research to be restricted to an analytic study of the poetic collection which is inexplicably full of grammatical and syntactical errors as well as prosodic lapses.

In this research, I use the approach of studying and analyzing available information about the poet's life and his published worke in an effort to draw a clear picture of his life and character and the belief

for which he lived and died as well as shed light on the distinguishing qualities of his poetic world.

To realize this goal I have divided this research into an introduction and three chapters in the following manner:

- Introduction: Includes and account if the poet's age and his life as an introduction to the research.

- Chapter One: Discuss the poetic purposes (themes) of the collection and these include: reminiscences, dscription, love, satire, grief and complaint, and explains the significance of these themes.

- Chapter Two: Focus on the extent of the poet's commitment in all the aspects of his experience: human, Islamic, national, and personal.

- Chapter Three: reveals the salient technical features of Rifa'i's poetry as they are brought out by the imagery, the structure of the poem, the emotion, intellectual and stylistic traits and as they produce an integrated picture of his artistry.

The conclusion of this research may be summed up in the following points.

- 1 - To identify a poet who had a significant role in the modern Arabic poetic movement and who has received inadequate attention form the critics and scholars.

- 2 - To shows the poet's adherence to the traditionl Arabic from of the poem (the two halves verse) and his exclusion of black verse and its innovations.

- 3 - To emphasis the importance of Hashim Al Rifa'i as a committed poet who dedicated his life and poetry to the service of the noble values he believed in, and to point out the main events if his time - both in Egypt and the Arab word - to which he reached.

Finally, I proffer the following recommendations:

- 1 - To draw the critics' and scholars' attention to the need to study the life and poetry of Hashim Al Rifa'i to introduce him to Arab readers and present his poetry in the media and include it in college and school curricula, especially since his poetry express moral and

artistic concepts that deserve to be contemplated and circulated.

2 - To draw researchers' attention to literary issues that have not received sufficient attention and to the men of letters that have been neglected and deserve to have their contributions to the creative endeavor highlighted.

* * *