# شعر عبدالمنعم الرفاعي
# قراءة جديدة

ناصـــــــــر يوسـف جـــــــابـر

أستاذ مساعد ، قسم اللغة العربية ، الجامعة الهاشمية ، الأردن .



## الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى النظر في شعر عبدالمنعم الرفاعي الذي تضمّنه ديوانه الوحيد «المسافر» نظراً فنياً قائماً إلى حد ما على الإفادة من أدوات المنهج البنائي في استنطاق البنى النصية ومحاورتها ، في محاولة للإمساك بخيوط الرؤى المتضمنة فيها .

ويتوسل الباحث بثنائية «التقليد والتجديد» من أجل بيان المدى الذي وصل إليه شعر الرفاعي في محاولة الخروج من عباءة القصيدة التقليدية باتجاه كتابة القصيدة الجديدة . وإذا كان للمناسبة دور في توجيه الرؤية الفنية في شعره ؛ فإن الباحث سعى إلى بيان هذا الدور وأثره في رؤية القصيدة . بالإضافة إلى الكشف عن بعض الظواهر البنائية كالتكرار والتقسيم . وكذلك سعت الدراسة لتأمُّل لغة القصيدة الرفاعية وحقول دلالتها لتوصيف المعجم اللغوي للشاعر . ودراسة الصورة الفنية ووضعها في إطارها ضمن ثنائية «الاتباع/ الإبداع» . ورصد قفلات النصوص وبيان دورها في توجيه الخط البياني للرؤية الشعرية .

**مقدمة**

يعد عبدالمنعم الرفاعي واحداً من الشعراء الأردنيين الذين حققوا حضوراً بارزاً على الساحة الشعرية العربية ، من خلال مجموعة قصائده التي كتبها على امتداد سنوات حياته الزاخرة بالتجارب والأسفار والسياسة والشعر . وقد ضم شتات هذه القصائد بين دفتي ديوانه الوحيد «المسافر» ، الذي صدرت طبعته الأولى عام 1977م عن مطابع دار الشعب في عمان ، ثم أعاد الشاعر إصداره عام 1979عن الدار المتحدة للنشر في بيروت بإضافة بعض القصائد إليه .

وقد تصدت وزارة الثقافة الأردنية سنة اثنتين وألفين لإعادة إصدار هذا الديوان ، دون التفات إلى مجموعة من القصائد لم تنشر ضمن الطبعات السابقة ، ضمنها الباحث محمد أحمد موسى بحثه الموسوم «عبدالمنعم الرفاعي : حياته وشعره» في ملحق خاص ضم عشرين قصيدة ومقطوعة ، وإذا عرفنا أن هذا البحث الذي هو في الأصل أطروحة تقدم بها الباحث لجامعة الأزهر من أجل نيل درجة الماجستير قد صدر عام 1987م عن دائرة الثقافة والفنون في عمان ؛ فإن لنا أن نتساءل عن سبب إغفال هذه القصائد العشرين من طبعة وزارة الثقافة الجديدة لديوان «المسافر» الذي صدر بعد تلك الأطروحة بما يقرب من خمسة عشر عاماً ، لا سيما أن اثنتي عشرة قصيدة من تلك القصائد العشرين قد سبق نشرها في صحف ومجلات عدة .

وعلى الرغم من المكانة الرفيعة التي تبوأها الرفاعي في الساحة الشعرية فإنه لم ينل حظه من الدراسة والبحث ، مستثنين الدراسة الوافية التي سبق التنويه إليها بعنوان «عبدالمنعم الرفاعي : حياته وشعره» ، بالإضافة إلى بعض الدراسات المتفرقة والإشارات المتناثرة في الدوريات والكتب .

غير أن ما يثير القلق أن أولئك الدارسين في معظمهم وضعوا نصب أعينهم المكانة السياسية للشاعر وهم ينجزون دراساتهم تلك ، مما أحدث خللاً في التقييم انعكس في دراساتهم على هيئة أحكام نقدية عامة فضفاضة أحياناً ، ومدح وإطراء وثناء أحياناً أخرى ، وهو ما جعل الحاجة ماسة إلى المزيد من

الدراسات التي تتكئ على سؤال الشعرية بمعزل عن أي مؤثر آخر .

ومما يدخل في باب التعميم أن تلك الدراسات – في معظمها – لم تسع إلى تقصي الفروق البينة بين مستويات كثيرة من القصائد التي ضمها «المسافر» بل عاملت الديوان ككرة من المطاط متجانسة متشابهة ، على خلاف الواقع الذي يشي بتلك الفروق ، لا سيما أن الشاعر نفسه قد أدرك ذلك الواقع ، فقسم ديوانه إلى مجموعات ، وعنون كل مجموعة بعنوان مستقل .

أما تلك الأحكام العامة فمنها – على سبيل المثال – الحكم الآتي : «في قصائده قوة وكلاسيكية ، يهتم بالصورة والصياغة اللفظية ، موضوعاته تقليدية ، وقاموسه الشعري من النمط القديم»[1] .

ونحن نتساءل : أليس من البدهي أن يهتم الشاعر بالصورة والصياغة اللفظية؟ وكيف لشاعر أن يغفل عن هذا الاهتمام مما يشترك فيه الشعراء جميعاً ، وما الذي يجعل الموضوع تقليدياً أو غير تقليدي ، و «المعاني مطروحة في الطريق»؟ وكيف نصف معجمه الشعري بأنه من النمط القديم ، ونحن لا نعلم ما يقصد بالقديم؟ أهي لغة امرئ القيس ، أم المتنبي ، أم لغة الموشحات ، أم لغة أحمد شوقي؟ في حين أننا واجدون أكبر حقل دلالي يعبر عن معجمه ينتمي إلى مفردات الطبيعة .

وشبيه بذلك الحكم قوال الدكتور سمير قطامي : «فعبدالمنعم الرفاعي مثلاً يتفوق على شعراء جيله بالتمكن من أساليب العربية ، والدقة في انتقاء الألفاظ وحسن سبكها ، والتأني في النشر ، ومعاودة التنقيح . . .»[2] .

إن حكماً كهذا يقتضي الاطلاع على تجارب الشعراء الأردنيين جميعاً للتيقن من تفوق شاعرنا على شعراء جيله بمن فيهم مصطفى وهبي التل ، وتيسير سبول ، وأمين شنار ، وعبدالرحيم عمر ، وسواهم . ثم ما قيمة التأني في النشر ومعاودة التنقيح في الحكم النقدي ، ما دام الناقد ليس بمقدوره التخمين بذلك إن لم يكن على علاقة شخصية بالشاعر ، وهو ما لا يتاح في أغلب الأحيان؟

وتكبر دائرة التعميم والظن في بعض أحكام صاحب كتاب «عبدالمنعم الرفاعي : حياته وشعره « حين يقول مثلاً : «إن لغة الرفاعي في متانتها وجزالتها تكاد تشبه لغة المتنبي في جزالتها وفخامتها وقوتها»[3] .

فما قيمة مثل هذا الحكم في ميزان النقد؟ أما إذا رمى الباحث إلى تقريظ الشاعر فما أظن أنه قد بلغ غايته .

ويقول في موقع آخر : «وفي تصوري أن هذه الشاعرية الموهوبة لو انصرفت إلى الشعر لكان لها شأن كبير لم يصل إليه إلا المتنبي في العصر العباسي ، وشوقي في العصر الحديث ، ولكن مشاغل عبدالمنعم الرفاعي السياسية قد دفعته كثيراً عن نظم الشعر»[4] ، إذ ليس التعويل على الاحتمالات والتصورات والتخمينات جزءاً من مهمة الناقد ، كما أن وجود «لو» في القاموس النقدي للناقد يشكك في منهجه وحياده .

إن أوجب ما يستوجبه النقد أن يتجنب الناقد الأحكام القاطعة ، أو العامة الفضفاضة ، وأن يخرج نفسه من دائرة المجاملة والتصور القبلي ، مما يرهق النص النقدي وينأى به عن مدار الحقيقة . ولقد يكون في توصيف البنية بعد عزلها عن سياقاتها الاجتماعية والسياسية والاكتفاء بدراسة حركتها الداخلية ما ينأى بها عن مثل تلك الأحكام .

**بين التقليد والتجديد**

ظل عبدالمنعم الرفاعي طوال مسيرته الشعرية أميناً على شكل القصيدة العربية التقليدي ، رافضاً دعوات الحداثة ، وأصوات التغيير والتجديد ، للانتقال إلى قصيدة التفعيلة بكل تجلياتها ، صادراً في كل ذلك عن اقتناع راسخ بأن التغيير ينبغي ألا يطال شكل القصيدة الذي اعتمده الأقدمون ، ونتج عن اقتناعه ذلك رفضه لمجمل تقنيات القصيدة الحديثة ، من تحطيم للشكل ، أو تحرر من القافية ، أو توظيف لتقنيات التناص والقناع والرموز والأساطير والحوار والدراما ،

وسواها من تجليات القصيدة الحديثة ، وهو ما جعل الدارسين ينظرون إليه بوصفه واحداً من أشهر الشعراء المحافظين[5] .

أما مظاهر التقليد لديه فقد تجلت في التمسك الأمين بحيثيات القصيدة التقليدية ، وأقصد بها «الشعر المشطر» كما سماه الدكتور إحسان عباس ، «لأنه يشمل القصيد والموشح والمسمَّط والدوبيت ، وكل ما جرى على سياق الأشطار المتساوية»[6] ، ومن مظاهر ذلك إخضاع النصوص للأشكال التراثية المعروفة ، وتوظيف البحور العروضية الشائعة ، والاتكاء على المناسبة ، واعتماد الصور الجزئية غير المتراكمة ، والمعجم اللغوي المألوف ، وجزالة الألفاظ والتراكيب ، والغنائية العالية الحريصة على توفير القدر الأكبر من الموسيقى المنسابة المتدفقة المترافقة مع نفس خطابي يخضع لذوق القارئ .

وعدم وجود خط تطوري يربط بين قصائد الرفاعي في فترات متفاوتة من حياته يؤكد انسجام الشاعر مع اقتناعاته الرافضة لتيارات الحداثة حفاظاً على علاقة وثيقة بالقارئ ، قد يكون العمل السياسي عاملاً قوياً في الإبقاء عليها .

ولذلك ، فقد وجدنا قصيدته في الغالب الأعم مسبوكة بإحكام ، متماسكة العرى ، متشابهة التضاريس ، لا فرق بين مبتدئها ومنتهاها ، تبدأ ككرة الثلج الصغيرة ، ثم ما تلبث أن تنطلق مسرعة إلى غايتها ، وكلما مضت متدحرجة ازداد حجمها حتى تصل إلى مستقرها ، وكثيراً ما تنتهي بنا دون أن نشعر بقرب النهاية لقوة الدفقات الشعورية المرافقة لها .

وأقصى ما بلغه الشاعر من محاولة للتجديد على صعيد الشكل هو أنه قارب شكل الموشح ، غير أن هذا التجديد هو ضرب من التقليد لأشكال شعرية سابقة ظهرت في عصور ماضية ، فخروجه على شكل القصيدة التقليدية لم يتعد خروج أصحاب الموشحات ، على أن هدفه من ذلك ظل مقتصراً على توليد موسيقى إضافية لقصيدته لتكون صالحة للغناء ، وجاءت بعض العناوين لتوحي بهذا الهدف ، كقصيدة «أغنية فلسطين »[7] التي مطلعها :

**أيها الساري إلى مسرى النبي ونجيّ الوطن المغتصب**

وهو ما أهّلها لأن تغنى فيما بعد .

وإذا كان توظيف هذه الأشكال يعد خطوة نحو الخروج من دائرة القصيدة التقليدية ؛ فإن هذه الخطوة لم تجد خطوتها التالية للحاق بركب الشعراء المنطلقين صوب آفاق الحداثة والتجديد المتمثلة بكتابة قصيدة التفعيلة .

والتعويل على الشكل التقليدي للقصيدة كان ينحو بالشاعر أحياناً منحى إثقال البنية بأعباء لا طائل لها بها ، أملتها ضرورة الوصول إلى القافية كقوله :

**وكأني بك الغداة شحوباً شبح ماثل من الأشباح**[8]

فالوصول إلى روي «الحاء» قد جشم الشاعر عناء مط عبارته «كأني شبح» على امتداد البيت الشعري كله لملء قوالب العروض بما تيسر من لغة .

وفي هذا الصدد لا بد من الإشارة إلى أن ثمة فروقاً أساسية ما بين الجزء الأخير من ديوان «المسافر» المعنون «صبوات» وسائر أجزاء الديوان ؛ إذ يبدو ذلك الجزء «صبوات»[9] مختلفاً بل متقدماً على سواه حين تنحو فيه الموسيقى منحى الخفوت ، وتتجه المفردات صوب اللين ، وتختفي المناسبة ، وتنطلق النفس على سجيتها ، وتتخلص القصيدة من الطول اللافت ، وتميل نحو الإيجاز والتكثيف ، وتمسي الطبيعة جزءاً من الذات الشاعرة لا منفصلة عنها ، وبما يكون للانعتاق من ربقة المناسبة وقيود الجمهور ، وارتفاع منسوب الحرية الذاتية دور أساسي في هذا التحول .

**القصيدة والمناسبة**

القصيدة لا تطلب تأشيرة دخول إلى حجرة الشاعر ووعيه في ذروة اضطرابه وتوتره ، إنها تقتحم خلوته ، وتتسلل بين أوراقه وثيابه . قد ينتظرها الشاعر ولا تأتي متذرعة بالدلال الزائد ، وقد يصدها فلا تعدم وسيلة لتفكيك عزلته ، وتعكير دمه .

وأجمل القصائد هي تلك التي تأتي دونما موعد سابق كما تأتي العاصفة على جناح غمامة أو موجة ، قد تأتي ليلاً أو سحراً أو ضحى ، لا موعد لها ولا علامات . إنها تتنزل على الشاعر كالوحي ، ثم تتنزل بإمرة الشاعر على القارئ كالوحي أيضاً ، وقد يكون إعلان موعد القصيدة أو التنبؤ بها من مقاتلها ، إنها كالحلم الذي لا يحتاج نزوله الفجائي إلى أكثر من ثوان معدودة ، وإن كان تحققه يقتضي بعض الوقت . الحلم قصيدة لم تكتب بعد ، والقصيدة حلم مصوَّرٌ مكتوب .

وحين تبدو القصيدة استجابة لأمر محقق ، أو صدى لصوت الواقع بمعزل عن الحلم ، فإن للقارئ أن يستشعر طعم الموات أو البيات في نسيجها . إن سر القصيدة أن تنبثق فجأة من الركام كطائر الفينيق ، أما المناسبة فإنها سجن بحجم القبر ، لقصيدة فقدت أنوثتها ، أو «لغتها الحارة» حسب تعبير الدكتور إبراهيم خليل[10] .

غير أنه ينبغي التفريق بين مناسبة منعزلة عن ذات الشاعر ، يفصل بينهما فجوة من الفتور وعدم الاعتراف المتبادل الناجمين عن واجب الكتابة الثقيل ، وهو ما يجعل تطويع القصيدة لها أمراً في غاية الصعوبة ، ومناسبة داخلية تتفاعل مع معطيات القلب ودفقاته ، وتترجم نفسها على هيئة شرارة أولى لاشتعال محقق لازم لانطلاق القصيدة .

وعبدالمنعم الرفاعي «شاعر مناسبة» بامتياز ، إذ قلما نجد له قصيدة لم يقدم لها بمناسبة وثيقة الصلة بها ، إما من خلال تقديم نثري أو من خلال العنوان ، وهو ما يجعله أميناً للمناسبة ، منصاعاً لها ، مقدماً قصيدته على مذبحها دون تردد ، يساعده في ذلك موهبة ومعرفة . وخير ما يمثل شعر المناسبة في ديوانه مجموعة «دموع وذكريات» التي كتبت جميع قصائدها في مناسبات الوفاء وحفلات التأبين .

أما مجموعة قصائد «صبوات» فقد وجدناها تتحرر من أسر المناسبة ، وتخرج طازجة من قلب الشاعر ورؤاه ، وهو ما جعلها تتنفس هواء الحرية ، وتحقق نموذجاً لشعر الرفاعي وشعريته .

لقد تقلب الرفاعي في العمل السياسي ، وتقلد عدداً من مناصبه الرفيعة ، وامتدت علاقاته لتشمل طيفاً واسعاً بين الناس . وكان منصبه السياسي يفرض عليه المشاركة في المناسبات الاجتماعية من حفلات تأبين أو احتفاء أو تكريم ، وكان يرى من واجبه الاستجابة لكل ذلك بقصيدة يكتبها ، فيسبق واجبُ الكتابة الكتابةَ نفسها ، ويبرز خيط المناسبة مختلفاً عن لون القصيدة في كثير من الأحيان . لم تكن القصيدة تكتب نفسها ، وإنما كانت تابعاً للمناسبة مكتوبة بها . وحين تأتي القصيدة استجابة لحدث ماضٍ ، فإن لنا أن نتصور أي إيقاع أو شكل تقليدي مهيب يبحث عنه الشاعر لها .

إن مناسبة القصيدة تفرض على الشاعر مفرداتها وصورها وعروضها وشكلها ، فحين ترتبط المناسبة بزعيم أو قائد ، فإن القصيدة ترزح تحت بناء يفيض بلهجة خطابية عالية ، وغنائية مفرطة ، عندئذ تندفع الدفقات الشعورية عبر قوالب الخليل شاقة طريقها على هيئة قصيدة .

والشاعر لا يبحث عن شكل لقصيدته إزاء هذا الضرب من الكتابة الشعرية ، مما يخلصه من هاجس البحث عن شكل جديد ما دام شكل قصيدته محدداً سلفاً حسب ما رسمه الأقدمون . إن المناسبة هي الطرف الوحيد المؤهل لاختيار شكل القصيدة القارّ في الذاكرة قبيل انطلاق الدفقات الشعورية :

**أيّ بغمديك مفترّ ومبتسم  الجيش في يومه الزاهي أم العلم**

**يا صاحب النيّرين انضم شملهما  في غرة التاج أنت العهد والقسم**[11]

وحين يكون الشاعر بصدد كتابة قصيدة «**في ذكرى مولد الرسول الأعظم**»[12] فإنه لا يملك فكاكاً من الطريقة التي سار عليها من سبقه من المادحين ، فتأتي القصيدة صورة من قصائدهم حتى في اختيار البحر العروضي «البسيط» الذي سار عليه الشعراء في مدائحهم النبوية ابتداءً بكعب بن زهير ومروراً بالبوصيري ، وليس انتهاءً بأحمد شوقي .

وإذا كان للشاعر أن «يُعَصْرِنَ» قصيدته تلك فليس ذلك من خلال

الشكل ، وإنما بالمضامين التي تسلط الضوء على واقع معيش مغرق في سلبيته بغرض فضحه وتعريته وإنهاض الهمم :

**يا سيد الخلق دنياك التي اغتسلت بالطهر عاد إليها الإثم يعتور**

**مسراك . . مسراك جال المعتدون به والنار في المنبر المحزون تستعر**

**وكم سفحنا على الآلام أدمعنا وسال في ساحنا منا دم هدر**

**والدار خلف شفار البغي نائية والطرف منحسر والصوت منكسر**

**هل نفرة كالتي من يثرب حطمت هام البغاة ودوى بعدها الظفر**

ومن مظاهر البنية التي تؤشر إلى انشغال القصيدة بالذكريات والوقوف على أطلال الحدث تكرار الأفعال الماضية في القصيدة بجلاء ، وهو ما يعرض صوراً متتابعة من الماضي تنثال على الذاكرة فتنعشها :

**هفا إليك وناجى الظل والبانا واسترجع العهد سُمَّاراً وخلانا**

**ونازعته من الأردن عاطفة كادت تطير به شوقاً وتحنانا**

**ومر طيف على عينيه متئداً روى الهوى ما اختفى منه وما بانا**[13]

غير أن ما يبعث شيئاً من الحياة في نسغ القصيدة التي تستجيب للمناسبة وتقف على أطلال الماضي هو تحولها إلى صرخات استغاثة بعدما يفيق الشاعر من ماضيه ، ويسلط عينه على واقعه المعيش :

**أفأغفي والجراح استنزفت أرض آبائي ومهواي ومهدي**

**وفلسطين انطوت خلف المدى في يدي باغ وفي أنياب وغد**

**تستجير العهد من حطينها ثم ترتد على أوهن عهد**[14]

وكثيراً ما ترتبط المناسبة بشخص ما ، عندئذ نشهد الشاعر يترنم باسم ذلك الشخص ، حريصاً على إبرازه في قصيدته ، كما في قصيدة «أحمد رامي» :

**أيهـا الرامي على سهـل الهوى بنبال الشوق أشتات الأماني**[15]

ويقول في قصيدة «مغرب الشمس»[16] :

**إيه عبدالرحيم هيجت بالذكـــرى خيالاً بالأمس كان خصيبا**

فمن الحسن أن تأتي الاستجابة للمناسبة طبيعية عفوية ، جراء التفاعل مع أحاسيس الشاعر ووجدانه دون قسر أو تطويع . غير أن ما لا يصح هو أن يمسي الشاعر بوقاً لأحداث خارجية تنأى بالقصيدة عن الصدق والشاعرية ، فالشعرية ينبغي أن تسبق المناسبة وتتقدمها ، وما يرفضه القارئ هو أن «يصبح الموضوع السياسي عبئاً على القصيدة ، حجراً مشروخاً يعكر سماءها الصافية العميقة ، فيدفعها إلى الصراخ والاندفاع إلى الخارج والاحتكام إلى مرجعياته»[17] .

## التكرار والتقسيم

تعد ظاهرة «التكرار والتقسيم»[18] أُسّاً مهماً ترتكز إليه البنية في قصائد عبدالمنعم الرفاعي ، وهو يحتفي بها احتفاءً جلياً بوعيه أحياناً وبلا وعيه أحياناً أخرى ، إذ يبدو التكرار لديه ضرباً من الترنم الذي يضفي إلى القصيدة مزيداً من الدفقات الموسيقية العذبة ، واحتفاء الشاعر بمثل ذلك البعد الموسيقي نابع في الدرجة الأولى من اقتناعاته المتشبثة بالبناء التقليدي للقصيدة وغنائيتها . غيرأن الشاعر يوفق أحياناً في توظيف مثل هذه التقنية ، ويخفق أحياناً أخرى حين تمسي هذه الظاهرة عبئاً على البنية لا مزيَّة من مزاياها .

وأجمل منازل التكرار لديه ما جاء عفو الخاطر متدفقاً منساباً كموج الأثير دون تكلف أو تصنع :

**غنني . . غنني من الحزن لحناً فظلام الحيـاة ملء وشاحي**

**من غـــرام معـــذب لغـــرام ونـزاح على النوى لنـزاح**[19]

فتكرار المفردات «غنني ، غرام ، نزاح» جاء إبرازاً لدلالات هذه المفردات ، وتوكيداً لمنزلتها في ذاكرة الشاعر ، وتكرار الغناء يشير إلى ضرورته في مواجهة

مفردات تنتمي لحقل مفردات مثقل بالسلبية تنتمي إليه كلمتا «غرام ، نزاح» .

إن تسليط حزمة ضوئية على مفردة ما يحتم تكرارها في البنية وإبرازها بما يمكّن القارئ من الوقوف ملياً ، وتأمل دلالاتها الممتدة :

**متنقلاً وخطاي من شرف الثرى تخشى على شرف الثرى أن يثلبا**

**في كل شبر من مقدس تربه طهر على طهر السما تغلبا**[20]

فالمفردات التي تتكرر في هذه الأبيات لها وثيق علاقة بالعنوان «نضال» ؛ إذ تنتمي هذه المفردات والعنوان إلى حقل دلالي واحد ينظر إليه الشاعر بإيجابية ، مما جعل هذه السمة تظهر في البنية على هيئة تكرار لهذه المفردات مما يرفع من شأن دلالاتها .

والشاعر حين تأخذه الذكرى إلى الماضي فيقف على أطلاله ، فإن ذلك يثير في جوانحه عبق المكان ، فيبدو مأخوذاً بالسؤال عن الأمكنة التي خضعت لسلطة الزمن فتبدلت وتغيرت ، وتلك الأسئلة تلح على البنية ، وتحفر فيها عميقاً على هيئة استفهامات مكانية تتكرر أكثر من مرة كما في قصيدة «في ذكرى الأخطل الصغير» حين ترد سبعة أبيات كلها مبدوءة باسم الاستفهام «أين» ، وتتضح مكانية السؤال ليس فقط من خلال أداة الاستفهام ، وإنما من خلال المستفهم عنه كذلك : «أين منه الربى ، أين منه السهول ، أين شط ، أين واد ، أين بيت ، أين كرم ، أين مهد ومرتفع ومقيل»[21] .

ويتمثل هذا الإلحاح على المكان النازح المتبدل في الإلحاح المقابل على الزمان الذي مضى وانقضى فوقف الشاعر يبكيه حانّاً إليه ، ضاجّاً ضمنياً من واقع لا يلبي طموحاً ، ولا يقر عيناً ، وهو ما يجعل البنية ترزح أحياناً تحت عبء ثنائية «الماضي/ الحاضر» التي تخترق النص ، وتخضعه لسلطة المقارنة بين زمنين ضدين مضى أحلاهما ، ومكث نقيضه جاثماً على صدر القصيدة . هذا ما نلمحه في قصيدة «أخي»[22] . إذ تتجسد تلك الظاهرة في تكرار الفعل الماضي الناقص «كنت» في بداية كل بيت وعلى امتداد أربعة أبيات متتالية ؛ ليمسي

هذا الفعل مزدوج النقصان ، فبالإضافة إلى النقص النحوي ثمة نقص رؤيوي ؛ لأن الفعل مهما بلغ كماله يظل مرتبطاً بالماضي الذي لم يبق منه شيء إلا في الذاكرة .

وإذا كان مطلع القصيدة هو مختزل الرؤية ، ومناط الحقيقة الشعرية ، فإن مطلع البيت الشعري ظل يحتفظ بالنصيب الأكبر من تقنية التكرار ؛ إذ يطيب للشاعر أن يوظف هذه التقنية في صدر كل بيت :

**فاسأل الجو هل به غير عبق  من خزامى جناتها الزهراء**

**واسأل الجو هل به غير موج  عربي من شاطئ الفيحاء**

**واسأل الجو هل به غير ترب  جبلته مصارع الشهداء**[23]

لتركيب «رسل الوحدة» التي عنونت بها القصيدة دور لا واعٍ في تبني مثل هذه البنى التكرارية ، وهي المسؤولة عن تكرار معظم الشطر الأول بحذافيره لثلاث مرات ، ذلك أن الوحدة التي ينادي بها الشاعر تعني التجانس والتماهي ، وهو ما ينعكس على البناء تكراراً وتشابهاً ، وهو ما يضيق الهوة بين البناء والرؤية من خلال تقنية التشابه والتوحد والتكرار . إن فائض الدفقات الشعورية التي تختزنها جوانح الشاعر وأعماقه كثيراً ما تظهر في البنية على هيئة تكرارات متلاحقة . فحين يصبح الدفق الشعري أكبر من استيعاب اللغة يمسي الشاعر أمام خيارين لا ثالث لهما : فإما أن يوقف تقدم القصيدة ، فتمسي مبتورة لا ختام لها ، وإما أن يحتال على البنية بتكرار العبارات السابقة لاستيعاب ذلك الدفق الشعري ، وهو ما نجده في كثير من قصائد الشاعر :

**يا لها هجعة جراح الليالي  رقدت عندها ونام الوقار**

**يا لها خشعة يغيّب فيها الحـ  ـزن سفراً ويبعث التذكار**

**يا لها دمعة يكفكفها الصـ  ـبر ويهمي بها الأسى ويحار**[24]

فتكرار بداية البيت يمنح الشاعر فرصة نادرة للانطلاق من جديد نحو بناء أبيات أخرى ، وهو ما قد يفسر طول القصيدة المفرط في بعض الأحيان ، إذ يبلغ

عدد الأبيات في قصيدة «أمين نخلة»[25] ثمانية وخمسين بيتاً ، ونلمح فيها هذا البعد التكراري من خلال إعادة الإنتاج :

**لك الجمال ، وكم زهر وكـم حدق  تشابهــت بينها الأوراق والهدب**

**لك الدلال وصمـت الليل منسـدل  على ذراك وبوح الصبح منسكب**

**لك النضال وهــذي الأرض طاهرة  مــاء نمير يجــاريه الدم السـرب**

إن خصوبة المخيلة ، وغنى الذاكرة اللغوية يعينان الشاعر على اجتراح مثل هذه التراكيب المكررة ، وهو ما يلبي حاجة القوالب الموسيقية الممتدة في ذاكرة الشاعر كما في قصيدة «مغرب الشمس»[26] :

**أنف الحسـن أن يجرحه الشـوك ويلقي على سناه شحوبا**

**أنف الروض أن يكون حديث الطير في وارف الظلال نعيبا**

**أنف المجــد أن يقــوم على الظلم وأن يصبح المريب رقيبا**

من الواضح أن تكرار هذه الجمل الافتتاحية في مطالع الأبيات مع ما يستتبعها من تراكيب تتشابه على المستويين النحوي والصرفي ليقدم للشاعر خدمة مجانية في الانطلاق بقصيدته صوب زيادة مساحة البناء .

ومن منطلقات الرفاعي في تحقيق هذا الهدف أداة التشبيه «كأن» التي أفاد الشاعر في توظيفها من الشعراء القدامى ، إذ تتكرر في بداية الأبيات بوصفها منطلقاً لإقامة بناء تصويري لا يحدّه إلا القافية في نهاية البيت :

**كأن دارة عبــد الله يحمــلها  على المجرة جنـد الله والنفر**

**كأنما اليتــم لم يفقد له أحــدا  فكل حي له في دمعــه أثـر**

**كأن هــاشم عــز الله رايتـها  على الأنام فما تنفـك تنتصر**[27]

يبدو الشاعر إذاً حريصاً أيما حرص على أن يمتد ببنيته اللغوية إلى آفاق بعيدة ، ومن هنا نجد في البنية أحياناً ما يثقلها من جمل معترضة «عز الله

رايتها» ، والفصل بين الفعل والفاعل بأشباه الجمل «يحملها على المجرة جند الله والنفر» ، أو من خلال تكرار المعنى الواحد بأكثر من عبارة ، وهو ما يمكنه من ملء الفراغ المتحصل عن الالتزام بالبحور الخليلية ووحدة البيت وصولاً إلى القافية :

**قصّرت عنـي يميـني ونبـا ساعدي وازورّ سرجي وحصاني**[28]

وعلى الرغم من أن هذه التقنية التكرارية تمنح النص امتداداً ونفساً إضافيين غير أن من مضارها أنها تأتي على حساب كثافة البنية وعمقها ؛ إذ تبدو التراكيب كأن بعضها يفسر بعضاً ، ويرسم علامات إرشاد على طريق قارئ النص ، ويكبح جماح الرؤية المتنامية ويقيدها ، فبدلاً من السير في اتجاه تصاعدي فإنها تقف ثم تبدأ من جديد :

**أأذكرها كم وقفة في ربوعها وقفت ، وكم نجم رصدت ، وكم بدر**[29]

فهذه العبارات الثلاث المتناسخة : كم وقفة وقفت ، كم نجم رصدت ، كم بدر . تسير في إطار البنية ضمن حركة دائرية غير متنامية . إنها تحافظ على اتزان النص وهدوئه بعيداً عن آفاق الانحراف والثورة .

ولزيادة التأثير في القارئ مراعاة لذوقه بحسب النظرة التقليدية للقصيدة فإن الشاعر كثيراً ما يعمد إلى تكرار أحد أساليب الإنشاء في مطالع أبياته ، وبخاصة حين يرتبط هذا التكرار بالرؤية النصية برابط وثيق . فالاستغاثة مثلاً تستدعي تكرار الصراخ لطلب الاستغاثة ، ليمسي التكرار معها ضرورة من ضرورات الرؤية :

**يا لثارات الضحايا عندما تنفض الحرب الردى عن كل لحد**

**يا لصيحات السبايا هتكت ربقة الرق وفكت كل قيد**[30]

ويبدو التكرار أقل وضوحاً في البنية أحياناً حين يتمثل في تكرار القوالب الصرفية والنحوية دون تكرار المفردات مباشرة :

**هارب من يـديّ منتـثر الزهـ ـر وقلدته الشذى من ورودي**

**شارد من حمـاي منطلق الظبي غـوي النوى عصي الشـرود**[31]

فهذا التشابه بين (هارب – شارد) و(منتثر – منطلق) مع إضافتهما هو تكرار لاسم الفاعل من الثلاثي ثم الخماسي ، ومن شأن مثل هذا التكرار بالإضافة إلى وظيفته السابقة من الاحتيال على البنية من أجل استنساخها أن يضفي بعداً إيقاعياً خاصاً إليها :

**طلـع الصبـاح فهـذه لعب صفَّت إليك وهـذه صور**[32]

ويلجأ الشاعر في حالات عدة إلى التكرار وسيلة لخلق حالة من التقسيم[33] في قصيدته ، وهذه التقنية الجديدة لها صلة وطيدة بالبناء الإيقاعي اتباعاً وإبداعاً . ففي قصيدة «ذكرى دمشق»[34] يكرر الشاعر متواليات بنيوية مستنسخة في قوله :

**روّاه من قلبه مـاء ومن يـده جوداً ومن روحه ظلاً وريحانا**

ومن شأن تقسيم هذا البيت إلى ثلاث وحدات دلالية (رواه من قلبه ماء ، ومن يده جوداً ، ومن روحه ظلاً وريحانا) أن يتجاوز التقسيم الإيقاعي المعهود في قصيدة الشطرين لخلق بناء دلالي خاص قائم على ثلاث وحدات دلالية ، وهو ما من شأنه أن يثير تنوعاً وجدَّة ناتجين عن تدوير البيت دلالياً لا إيقاعياً .

وتسعى بعض حالات التقسيم الناتجة عن توظيف التكرار إلى تكريس البناء السائد للبيت الشعري حين ينقسم البيت إلى وحدتين دلاليتين تتوزعان بالتساوي على شطري البيت ، وهو ما يكرس السائد ويعزز الإيقاع التقليدي ويكبل الرؤية الشعرية :

**فهنـاك الفـرات مـؤتـلق وهنـاك الأردن مـزدهـر**[35]

إن البناء الدلالي هنا ليس أكثر من تابع للبناء الإيقاعي ، وهو ما يؤشر إلى حالة من الخضوع لسلطة الشكل التقليدي كما في قوله :

**فهو في الشرق ملعب خضب وهو في الغرب مركب وعـر**[36]

وكما في البيت الآتي :

**فعلى الشـام وقـع حافـرها وعلى النيـل خيلهـا الضمـر**[37]

فالشطر الأول من البيت في مثل هذه التراكيب المستنسخة يستجر الشطر الثاني على صعيد المفردات والبناء ، ناهيك عن الإيقاع ، ليصبح معه عجز البيت صدى لصدره أو صورة عنه ، مما يرفع مؤشر التوقع لدى القارئ إلى أعلى مدى ممكن وهو ما يحرمه من اللحظة الشعرية الصادمة .

وقد تتوزع مثل هذه الحالة من التقسيم على جزء من البيت الشعري ، لتمسي على هيئة كلمتين يربطهما حرف العطف (الواو) كقوله في القصيدة نفسها (ثورة العرب) :[38]

**واستفـاق الفـدى فمنطلق خلـف آمـاله ومنتـصر**

فحرف الفاء المتصل ب «منطلق» يشي يتلك الحالة من التقسيم بعده مباشرة ، وهو ما جاء ضمن مفردتي (منطلق ، منتصر) وكأنه يقول : فبعضهم منطلق وبعضهم منتصر[39] .

وثمة معالم تكرارية كثيرة تعد سمة من سمات البنية في قصائد الرفاعي ، وتسهم في إطالة أمد القصيدة من جهة ، وسير البيت الشعري إلى منتهاه عند القافية من جهة أخرى وذلك من خلال لعبة التقسيم . من تلك المعالم حرف العطف (أم) الذي يتكرر بعد همزة الاستفهام :

**أزعيـق الأرواح أم صخب الموج تعـالى أم هـدرة التـيار**

**أم جنون الرجال ألهبه المجـد فـدوَّى يهز عرض البحـار**

**والسواد الذي أرى أمسيـل من جراح الأسطول قان وجاري**

**أم بقايـا مذلـة طرحتهـا عـزة الموت مـن دم الأحـرار**[40]

ومن شأن تكرار (أم) أن يثير جملة من الاحتمالات تتيح للشاعر أن ينطلق بثقة في إعلاء مدماك بنائه الشعري ، دون عناء البحث عن تقنيات لغوية جديدة قد يصعب العثور عليها .

ومن المعالم التكرارية التي يعمد إليها الشاعر تكرار التركيب المضاف بعد الظرف (بين) كقوله :

**فترنحت بين يقظة ملهوف ودنيا أذى ورؤيا جحود**[41]

ويسمحُ إيراد الظرف (بين) للشاعر بأن يورد بعده من التراكيب المعطوفة بالواو ما ينتهي به عند الرويّ على أقل تقدير ، ومن هنا وجدنا حرف العطف (الواو) يتكرر بكثافة في بناء القصيدة لديه . وتتضح هذه الظاهرة بجلاء في قصيدة «المسافر» ومنها على سبيل المثال :

**وتلاقت شفاهنا وتلظّى شغف الشوق بين خصْر وجيد**
**في الذرى فوق شاهق من هوانا وقفتْ بين مطرحي وحدودي**
**وعذاراه في الإسار سبايا بين حمر من الدموع وسود**
**أقبلت بين دلّها وأساها والخطى في تثاقل وجمود**[42]

فما يجمع بين هذه الأبيات الأربعة هو تلك التراكيب التي تبدأ بالظرف (بين) متبوعة بكلمتين معطوفتين بحرف العطف الواو : بين خصر وجيد ، بين مطمحي وحدودي ، بين حمر وسود ، بين دلها وأساها ، وهكذا ، ليمسي هذا التركيب سمة من سمات البناء في قصائد الرفاعي ، وهو ما قد يحقق «جماليات التجاور»[43] .

ومن الظواهر البنائية المرتبطة بمثل هذا التركيب ما نراه من كلمتين معطوفتين بالواو في نهاية البيت الشعري فيما تحتفظ المفردة المعطوفة بروي القصيدة ، وهذه الظاهرة تنتشر انتشاراً واسعاً في شعر الرفاعي لتحمل بصمته الخاصة كقوله :

**أحنــو عليــك وكل جـارحــة تحنو معي والسمــع والبصــر**

**أصبحـت وحــدي لا يشاركني خــل وأنــت الليل والســمر**

**فدعـوت حتى خــلت أدعـيتي أصغت لها الآيـات والســور**

**في ظلمـــة حمـــراء عابـثــة غنـــى لهــا بــادٍ ومســتتر**[44]

ومن الملاحظ في مثل هذه التراكيب أن المفردة الأولى هي التي تستدعي المفردة التالية المعطوفة ، لتقوم بين المفردتين علاقة من نوع ما كعلاقة التضاد مثلاً «باد ومستتر» ، أو التشابه .

«الآيات والسـور» ، ومن شـأن مـثل هذا التـركـيب الفـريـد أن يردد في جنبات البنية توقيعات عذبة ، ويقلل عناء البحث عن قافية مناسبة ، وهو ما ينتشر بكثافة في قصيدة «عمر»[45] :

**طلـع الحيـــاة على مرابــعه نـــــدّاه منـــهل ومنـــتثر**

**قبــلاتي اللاتي ذهـــبن هوى كم ضاق عنها الكأس والوتر**

**وكواعـب وسدتـــهن يــدي فالشمس طوع منــاي والقمر**

**متنقـــلاً فنـــناً على فــنن والحـــب مختــصر ومعتصر**

ويفيد الشاعر من مثل هذه التقنية في التصرف بالقافية من خلال الاحتيال على البنية ؛ لتبدو القافية وهي تأتي استجابة طبيعية للدفقة الشعورية . غير أن الأمر في حقيقته لا يعدو كونه خضوعاً للقافية والتزاماً بصرامتها ، مما يجعل التنبؤ بمفردة الروي أمراً ليس من الصعوبة بمكان :

**موحـد واحــد لا شيء يؤنــسه في الغار إلا الهدى والوحي والسور**

**حتى إذا آذنــت بالجــهر دعوتــه دان الحطيـــم له والركن والحجر**

**ألقت على الأفق ظلاً من مفاتنها وقبلت ثغرهــا الآصـال والبكـر**[46]

ومن هنا تبدو بعض مفردات الروي ليست سوى تكرار للمفردة السابقة ، لا يستجرها إلا الالتزام بالقافية الموحدة ، كما هو الأمر في علاقة التشابه حتى التطابق ما بين مفردتي (اللحن والنغم) في قوله :

**تمشي على خطوها الآمال مشرعة ففي رنين خطاها اللحن والنغم**[47]

ويبدو الاسم المعطوف «النغم» وهو يمثل عبئاً على البنية لا يسوغه سوى تعبئة القالب العروضي بمفردة القافية . والشاعر يوظف حالة العطف بالواو من أجل ربط القوالب الصرفية المعبأة بالمفردات ، وصولاً إلى مفردة الروي التي تقدم بعداً إيقاعياً بحتاً :

**أنا أنت أخلد فيك لا زمني يبقى ولا مجدي ولا السير**[48]

غير أن توظيف العطف بالواو قد يخرج على إطار العادية حين يمسي الخيط الذي يربط المفردات جميعاً في البيت الشعري ، وهو ما يجعل البناء العروضي هو العامل الحاسم والوحيد في تحديد عدد المرات التي يتكرر فيها العطف :

**ما سألت السنين مزدهرات بالمصابيح من علا وسعود**

**ما سألت الوفاء والحب والعطف وطبع الندى وفيض الجود**[49]

وتعبئة قوالب العروض بهذه المفردات المعطوفة المتناسخة والمتكاثرة من خصوصية البناء ، وتصبغه بصبغة عامة فضفاضة تجعل المفردات تتشابه حتى ليمكن الاستغناء عنها بسواها من المترادفات ، بشرط إقامة الوزن . يقول في قصيدة «المسافر»[50] :

**ليتني إن بكيت أمنحك الدمع وجفني ومقلتي وخدودي**

**يا نعيمي وهدأتي وحنيني وادكاري الهوى وأنسي وعيدي**

فتكرار حرف العطف (الواو) ثماني مرات في البيتين السابقين يؤشر إلى حجم هذه الظاهرة الواضحة في البناء . إنها إضافة إلى البنية دون إضافة موازية

للرؤية النصية ، وهو ما يجعل البناء اللغوي يتضخم ويتمدد بمعزل عن تنامي الرؤية المكبلة وانتشارها .

وشبيه بتكرار الواو ما يرد من تكرار وحدات صوتية أخرى كحرف الجر (في) الذي يتكرر في الأبيات الآتية إحدى عشرة مرة :

**شوقي هنا وهنا في كل قافية — في سجعة الطير ما غنى وما هدلا**

**في نقرة العود لما قيس مر على — ليلى ونادى بها هيمان مبتهلا**

**في الثغر نشوان من لثم ومن شغف — في الجيد إما تثنى في الصبا جذلا**

**في السمر راعفة في البيض راهفة — في الصبح منسرحاً في الليل منسدلا**

**في كل منتصر قد هز رايته — وكل تربة عز أنبتت بطلا**[51]

ويرمي مثل هذا النمط من التكرار المتتابع إلى الترنم والتقسيم ، ثم الانطلاق بالبنية إلى آفاقها القصية ، واستنزافها لتعمل بأقصى طاقاتها وصولاً إلى النهاية ، نهاية الرؤية الشعرية ، التي تبدو أكبر من أن تحدها حدود البنية .

**اللغة وحقول الدلالة**

يتوزع المعجم الشعري للرفاعي حقلان دلاليان يتقاطعان تارة ويتوازيان أخرى ، أولهما يعبر عن لغة تقليدية تراثية ، وثانيهما ينتمي إلى مفردات الطبيعة وعناصرها ، وقد يكون لمناسبة القصيدة دور مهم في انتمائها إلى أحد هذين الحقلين الدلاليين .

فحين تكون مناسبة القصيدة مرتبطة ب «أحمد رامي» فإن لنا أن نتوقع حقلاً دلالياً يعبر عن صاحب الذكرى أكثر مما يعبر عن الشاعر :

**خطرت من تحته الزهر على — رنة العود وترديد القيان**

**وتجلى الوحي في الصوت الذي — في جنان الفن غنى للزمان**[52]

فمفردات مثل : رنة العود ، ترديد القيان ، الوحي ، الصوت ، الفن ،

غنى . تنقاد إلى أحمد رامي للتعبير عن هويته وليس إلى معجم لغوي يخص الشاعر ، وهو ما يجعل حقول الدلالة متنقلة متغيرة تنقاد للذكرى والمناسبة ، وهو ما يفسر الانتقال من حقل دلالة إلى آخر على مستوى بيتين متتابعين في قصيدة واحدة :

**فانتشى غصنه وفتّح بالذكرى كأن الشباب في ريعانه**

**مدلج في السرى تسربل بالليل ونام الظلام في أردانه**[53]

ويعود ذلك في المقام الأول إلى أنه يكتب قصيدة مكبلة بالذكرى ، فهو يعب من بئر الذاكرة التي تتنوع فيها الحقول تنوعها في قصيدته .

فحقل الدلالة اللغوي تابع للمناسبة ومقيد بها ، فحين يكتب الشاعر قصيدته «**في ذكرى مولد الرسول الأعظم**» [54] فإن لنا أن نتوقع حقلاً دلالياً يتفق ولغة تلك الحقبة التي عاشها الرسول الكريم ، مما يجعل اللغة ترفل في ثوبها التقليدي :

**شب الأمين وفي عرنينه شمم وفي خمائله الصمصامة الذكر**

واستحضار الذكرى العطرة هو ما استدعى مثل هذه المفردات لتجسيد الذكرى ليس على مستوى الرؤية فحسب ، وإنما على مستوى حقول الدلالة كذلك .

وحين يتعلق مضمون القصيدة بـ «**طلعة الملك**» [55] فإن لنا أن ننتظر تلك اللغة الجزلة والمفردات العريقة التي تتقاطع مع لغة التراث ؛ إذ إن الموقف من التراث هو الذي يحدد طبيعة اللغة الشعرية[56] :

**فانثنينا فالربع قفر يباب قد طواه ظل النوى وطوانا**

**فأقمها للعرب والدين ثأراً وأدر من خيولك الأرسانا**

**واملأ السوح عثيراً ودخاناً والروابي الحديد والنيرانا**

**واطوها بالسنابك الحمر واقذف في وغاها الكماة والفرسانا**

وبقدر ما يبدي الشاعر بطولته اللغوية في مثل هذه الأبيات ، غير أن هذه البطولة تبقى مصفدة بقيود التقليد والاتباع بما تنطوي عليه من خضوع لذوق القارئ ومراعاة حاله ، حتى لتقترب لغة القصيدة من لغة الخطابة :

**مَن فارس عربي الطيف مشتمل  بالسيف معتقل بالرمح معتمر**[57]

ومفردات الحرب والقتال (فارس ، مشتمل ، السيف ، الرمح ، معمر) إنما تمليها على القصيدة مناسبتها ؛ إذ القصيدة في (رثاء جمال عبدالناصر) ، مما يحتم إظهار مناقب الفقيد ومقدار خسارة العرب من بعده .

وبقدر ما تشير مثل هذه اللغة إلى تمكن وسيطرة على المخزون اللغوي للشاعر ، فإنها تشير إلى فلسفة انتماء لتلك اللغة التقليدية والخضوع لها من خلال التطبيق اللغوي المباشر :

**فسكتّ ألتمس الرضى خجلاً  عن آثمين ولات مغتفَر**[58]

غير أن من الحق أن نقول : إن النظر المتأمل المقارن للحقلين الدلاليين يظهر رجحان كفة الحقل الدلالي الذي ينتمي للطبيعة ويعبر عنها بما تشتمل عليه من جدة ومعاصرة على كفة الحقل الدلالي التقليدي ، وهو ما يكشف عن نزوع رومانتيكي عند الشاعر تجلى في توظيف مفردات الطبيعة :

**أستاف رياك من سحر ومن أرج  وأنثني من لبانات الشذى ثملا** [59]

وتنبغي الإشارة هنا إلى أن ديوان المسافر ليس قطعة لغوية متشابهة أو متجانسة ، إذ يبدو الجزء الموسوم ب «صبوات» أكثر التفاتاً إلى التجديد والتحديث – على صعيد اللغة – من الأجزاء الأخرى .

وللفلسفة التقليدية في بناء القصيدة الرفاعية صدى واضح في اللغة الشعرية ، ولا سيما القافية ، إذ نجدها تمارس سلطة واضحة على لغة الشاعر ، فكثير من المفردات التي ينتقيها الشاعر تحت وطأة القافية إنما تأتي من قبيل التكرار الذي يضيف إلى البنية دون أن يضيف إلى الرؤية كما في الأبيات الآتية :

**هاجـك الشــوق تجـلى وبدا**

**لك مــا غـنى وثـنّى وشــدا**

**وارتدى ثوب الردى واعتمرا**(60)

فـمفـردة (بدا) تكرار لـ (تجلى) ، و(شـدا) مـرادف لـ (غنى) ، و(اعـتـمـر) صـورة طبق الأصل لـ (ارتدى) ، وهو ما يجعل الكلمـات التي تحتفظ بالروي لا ترد إلا من أجل تلبية متطلبات القافية .

وكذلك الأمر في قوله :

**واستكبر الريف واخضلت جوانبه واهتز من زهوه العنقود والعنب**(61)

فليس لـنا أن نتـوهـم أن العـنقـود لا يشـتـمل على العـنب ، وهو مـا يجـعل مفردة الروي ضرورة تقفوية فحسب ، وهو ما ينطبق على المقطع الآتي :

**ومشينـــا عنــد أزهار الجنان**

**في شـذى اللد وريا عسقلان**

**يلثم الليمـون خـد البرتقـان**(62)

فـالبرتقـال باتت بالنون انصيـاعاً لإمـرة القـافيـة ، وحتى لـو جوّزنا مـثل هذا الاستعمال في قانون اللغة فإنه يظل استعمالاً نادراً .

وتتكرر مثل هذه الظاهرة حين لا يتردد الشاعر في استعمال كلمة عامية – على الرغم من فصاحته – تتوافق والقافية في قوله :

**في غد أوراقنا الذبلى ترى لمحة النور وتحيا فيـك ثاني**(63)

وعلى الرغم من تماسك المعجم اللغوي للشاعر وفصاحته ، وقوة مفرداته ، وسعـة أفقه اللغـوي ، غيـر أن الأمر لا يعدم وجـود بعض التجاوزات الـلغوية التي يمكن أن تفرضها الضرورة الشعرية كقوله :

**فـإذا أبحــت فكل غــاديـــة عن طـول ما كتّمـت تعتـذر**[64]

والأَولى أن يقول : فإذا بُحتُ . وكذلك في قوله :

**أبكي لوحدي فحتى دمعتي نفدت من طول غربتها خلاً ومصطحبا**[65]

والأَدقّ : وحدي .

ومن البنى غير السويّة قوله :

**أقسى على الوطن المكسور جانحه جرح يسيل وشعب فيه ينتحر**[66]

فحذف المضاف بعد «أقسى» دون دالة تشير إليه ، ولّد خللاً في البنية ، وكأنه أراد أن يقول : أقسى الأشياء على الوطن . . .

وكذلك قوله :

**أو فدعني فما ألذ على الشارب إلا تهافت الأقداح**[67]

فالاضطراب بيّن واضح ، والصواب أن يقول :

**فمــا لــذّ للشارب إلا تهافـت الأقداح**

**أو فما ألذ للشّارب من تهافت الأقداح**

وتظل مثل هذه الإشارات من القليل النادر .

**الصورة الفنية**

يحتفي الرفاعي بالصورة الفنية لتبدو وهي تمثل ثيمة أساسية من ثيمات البناء . إنها لا ترد بوصفها أمراً طارئاً أو عابراً ، بل بوصفها أساً من أساسات البناء الشعري ، ومظهر من مظاهر اقتناع الشاعر الذي يستمد صورته من بيئتين :

1 – من الذاكرة الشعرية التقليدية التي اكتسبها من قراءاته للموروث الشعري .

2 – من مفردات الطبيعة ، وهو ما يغلب على شعره ، مما يجعلنا نرجح تأثره

الواضح بالمذهب الرومانسي ، على خلاف ما ذهب إليه أحد الدارسين في عده كلاسيكياً محافظاً[68] ، والغريب أنه يناقض نفسه فيما بعد بقوله : «ثم تظهر نزعة الشاعر الرومانسية بقالب واقعي»[69] ، خالطاً خلطاً عجيباً بين المذاهب المختلفة .

وحين ينهل الشاعر في بناء الصورة من معين التراث ، فإنه يحرص أيما حرص على حيثيات الصورة الفنية التقليدية : فيقارب بين المشبه والمشبه به ، ويناسب بين المستعار والمستعار له ، وينأى عن التغريب والغموض ، لتكون الصورة لديه طريقاً للفكرة وتوضيحاً للممضون :

**راسخ كالطود في صم الصفا تحته النار وأعلام الدخان**

**أسمر كالرمح ممشوق الصبا صادق العزمة ماض كالسنان**

**كشهاب شك أثواب الدجى ومضى في ومضه عبر الزمان**[70]

غير أن من الإنصاف أن نقول : إن مثل هذه البناءات الصورية التي تستلهم التقليد قليلة الورود في قصائد الشاعر بالمقارنة مع الصور التي تستلهم الطبيعة وتجلياتها بوصفها المثال الأعلى ، فإذا ورد التشبيه كانت هي المشبه به فيه :

**وألقي على وادي العقيق وأهله سلاماً كوقع الطل في مبسم الزهر**[71]

فمن شأن احتفاء الشاعر بالطبيعة أن يجعل حقول المفردات تزخر بعناصرها التي تنتشر انتشاراً معجباً في البنية ، وهو ما يومئ إلى خصوبة الذاكرة الشعرية ، وتشبعها بمفردات الطبيعة ومظاهرها :

**فالعبير الذي تضوع في الدار شذى عبقك النديّ النديد**[72]

ويبدو القارئ معجباً بقدرة الشاعر على حشد كم كبير من مفردات الطبيعة التي تنتمي إلى حقل دلالات عنوانه (عطر الطبيعة) في بيت واحد : العبير ، تضوع ، شذى ، عبق ، الندي ، النديد . وهو ما يقدم قطعة تصويرية

متكاملة جذابة لا اختلاف بين مفرداتها ولا تنافر[73] :

**تسقي وتنبت في الوهاد وفي الربى فأريجها بمروجها يتنقل**[74]

فمفردات مثل : (تسقي ، تنبت ، الوهاد ، الربى ، أريج ، مروج) الواردة في بيت واحد إنما تمثل الاحتفاء بعناصر الطبيعة بوصفها النموذج الذي يطمح إليه الشاعر للوصول إلى الكمال أو المثال ، وهو ما يتم له بهذه اللغة الموحية المصورة التي تنهل من ذاكرة تحتفظ بصورة متكاملة للطبيعة :

**وشّح الورد روضها كلفاً ونماها الأصيل والسحر**

**آه ما أطيب الشذى عبقاً في رباها والزهر منتشر**[75]

وما يميز هذا التوظيف لمفردات الطبيعة أنه لا يرد في سياق الحديث عنها من قبيل المحاكاة ، بقدر ما يأتي على هيئة مشبه به في صورة يبدو المشبه فيها على صلة وطيدة بالواقع المعيش :

**وتفوح الزهور بالأرج الحلو وقد عطر الشهيد الشهيدا** [76]

فما يقابل الإنسان النموذج / الشهيد هو المكان النموذج / الطبيعة ، ليأخذ الشهيد دور المشبه والطبيعة دور المشبه به .

غير أن ذلك العالم المثالي الذي ينشده الشاعر سرعان ما يتهاوى أمام قسوة الواقع وفظاعات الإنسان ، ليتحول الروض إلى جحيم ، والشذى إلى رماد :

**يا فرنسا ماذا أثرت من الروض جحيماً ومن شذاه رمادا** [77]

وهو ما يكرس الدور السلبي الذي يمارسه الإنسان/ المحتل ضد المكان المثالي/ الوطن المتمثل بالطبيعة .

ويضفي عنصرا اللون والحركة بعداً حيوياً على البنية النصية ، حين تتماوج فيها الألوان ، وتتراقص المفردات مثيرة ضروباً من الفرح الغامر في نفس القارئ المتأمل :

**يا سنا النور حين أدلج في الليل وأصبو إلى الصباح الجديد**
**وانسيـابي مع الغديـر إلى المرج وعدوي مع الغزال الشرود**[78]

وحين يوغل الشاعر في الذكرى ، وترتبط هذه الذكرى بمدينة عربية تواجه الظلم والاستعمار هي دمشق ، فلنا أن نتصور دور العناصر اللونية في إبراز وجه هذه المدينة :

**لو عـدّ أيامـه الحمـراء لانكشفت بيضاً وفاضت على الأفلاك إيمانا**
**لو عدّ كم من شهيد غاب لامتلأت أرجاءه الخضر أرساناً وفرسانـا**[79]

وقد تكون الألوان الواردة في البيتين (الأحمر ، الأبيض ، الأخضر) ذات صلة ببعد قومي يتمثل في وجود هذه الألوان في الرايات العربية ، وهو ما قد يبرز من خلال اللاوعي ، إذ كان الشاعر دائم التنقل بين العواصم العربية سفيراً لبلاده ، وليس من المستبعد أن يومئ البيتان السابقان على سبيل التناص إلى بيت الشاعر العربي صفي الدين الحلّي :

**بيض صنائـعنا ، خضـر مرابعنا سودٌ وقائعنا ، حمرٌ مواضينا**[80]

ونحن لا نعدم في البناء التصويري للشاعر بعض التقنيات التصويرية التي تفيض بالجدة حتى لتلامس حدود الحداثة الشعرية كقوله :

**والشـــراب الذي كفـــاتـــنة عن لقاء الحبيب تعتـذر**[81]

إنها ثورة على حيثيات الصورة التقليدية ، وخروج حتى على نمط الصورة المستمدة من الطبيعة ؛ إذ هي أقرب إلى الفانتازيا ، ليبدو حجم التخيل المتمثل في المشبه به أكبر بكثير من حجم المشبه (السراب) ، ومنها قوله :

**قفي خلف أفقي فكم كوكب هوى في سمائي على كوكب**[82]

إنها صورة مستمدة من ممكنات الخيال لا من عناصر الواقع ، وهو ما يشير إلى مخيلة خصبة قادرة – لو أريد لها – على الثورة على قوانين الطبيعة ، وعدم الاكتفاء بمجرد استلهامها كما هي .

وهذه صورة من الصور القلائل التي تكسر المألوف وتعيد بناءه برؤية جديدة :

**تتمطى عليه أجنحة الجن وتلقي من الظلال السود**[83]

ومثل هذه التشابيه والصور – على قلّتها – تنح منحى الغرائبية والإدهاش ، وهو ما من شأنه أن يحلق بمخيلة القارئ إلى آفاق أبعد ، وأكثر إثارة للدهشة ، وهذا يأتي نتاج وعي وإدراك تامّين لحقيقة أن الشعر «ضرب من التصوير» ، وأن العدول عن هذه التقنية يوقع الشاعر في الكلام المنثور ولو صُبَّ في قوالب الإيقاع ، وهو ما وقع فيه الشاعر أحياناً :

**مؤمن بالله بالخير بما قدّر الخالق باليوم الأخير**

**أنا من سمّاره كم ليلة كان يروي عبرة الله القدير**[84]

أمّا ما ينأى بمثل هذه البناءات عن حدود الشعرية هو انسلاخها عن البنية الموحية المصورة ، والاكتفاء بإزجاء المعاني للقارئ على طبق من مباشرة ووضوح ، وهو ما يروي ظمأ القراء «الذين تعودوا على الشرب من البحر» حسب تعبير الناقد صلاح فضل[85] .

غير أن ما يشفع للشاعر في مثلها أنها قليلة الورود في قصائده مقابل العناية الفائقة بالتصوير ، مما يجعل الشاعر في كثير من الأحيان يسعى إلى إعادة إنتاج المعنى المجرد الذي يرد في البيت ببناء تصويري موازٍ كقوله :

**فكأن شأوك بالغ ملك الورى وكأن قيدك فيه كل منال**

**سجن تمنى كل حر ثائر لو كان يرزح فيه بالأغلال**[86]

فعبارة «وكأن قيدك فيه كل منال» تتم إعادة إنتاجها بصورة فنية ترد في البيت التالي ، وهو ما يعلي من شأن التصوير الفني في قصيدة الرفاعي .

وحين تنحو القصيدة منحى التشخيص والوصف بالتصوير ، فإن الصورة الفنية تبدو آخذة بالتنامي والتسلسل على هيئة مجموعة متتابعة من الصور ،

يربط بينها حرف (الواو) الذي يتصدر مجموعة الأبيات :

**وأمـد السمـع في الأفق فـما غير همـس وبقايـا عنفـوان**
**وظـلال ذابـلات حـولـنا من شذى القدس وربا عسقلان**
**والتُّقى في المسجد الأقصى خبا فإذا التنزيـل يـرثـي للأذان**
**وشكاة باحـت البـلوى بـها بين أشبـاه خـيام ومبـاني**
**وأنا وحـدي أداري في الدجى ثورة شمـاء تدوي في كيـاني**[87]

## قفلة القصيدة

تعد قفلة القصيدة آخر ما يقرؤه القارئ من القصيدة . وهي بذلك تؤدي دوراً على قدر كبير من الأهمية لما تتركه من أثر في نفس القارئ . إذ إنّ حسن ختام القصيدة يؤدي إلى نجاحها في ترك الانطباع الإيجابي لدى القارئ .

من هنا فقد تفنن الشعراء في اختيار القفلة المناسبة لقصائدهم ؛ إذ إنّ من أهم وظائفها أن تمهد لختام القصيدة بالتدريج فلا يشعر القارئ بصدمة النهاية ، أو انقطاع الدّفق الشعري بلا سابق إنذار ، وهو ما قد يترك أثراً سلبياً في نفسه جراء شعوره بعدم اكتمال القصيدة .

أما عبدالمنعم الرفاعي فقد وجدنا قفلة القصيدة لديه تقوم بأدوار متعددة ، فهي تمثل أحياناً عمود التوازن للقصيدة مما يحميها من الانهيار ؛ إذ حين يبدو النفس الشعري غارقاً في كآبته وآلامه وسواده ، تطل خاتمة القصيدة لترفع من معنويات النص ، وتؤدي به إلى النهوض من جديد ، تاركة القارئ في حالة أشبه بالعنقاء التي تنهض من الرماد ، كخاتمة قصيدة «فتى البيداء»[88] :

**سنحمل في ساح الجهاد جراحنا ونسقـي ثرى أوطاننا بدم حرٍّ**

وشبيه بهذا ما نلحظه في قصيدة «**في القرية ، عند خط الهدنة**» [89] ، إذ تمثل القفلة تلك النظرة الجدلية التي تستشرف ما وراء الأفق ، محاولة إعادة

التوازن المفقود في بنية القصيدة جراء رؤية سوداوية تعاين اختلال ميزان الواقع حين ينتصر الباطل ، وتقبع الأرض المقدسة تحت نير الاحتلال :

**سنصوغها والصبح مؤتلق أنشــودة ونـزفها بشرى**

ولتحقيق الهدف نفسه أي إعادة التوازن إلى الرؤية يلجأ الشاعر أحياناً إلى الحكمة التي هي لغة العقل والتجربة ، مما يترك أثراً إيجابياً في نفس القارئ يطرد عنه شبح الجزع والخوف ، كما في قصيدة «فلسطين»[90] :

**ربَّ سارٍ يضلّ في حلك الليل وتهديه شمعة المصباحِ**

وينبغي الإشارة هنا إلى أنَّ مثل هذه القفلة إنما تنبثق انبثاقاً عضوياً من نسيج النص ورؤيته العامة ، وليست مقطعاً منفصلاً يُضاف إليه ليتضاد معه ، بنية ومزاجاً ، أو يُفرض عليه لرفع معنوياته دون ضرورة تحتّمها الرؤية أو يستوجبها البناء .

وينهج الشاعر أحياناً نهج القدماء في ختام قصيدته ، كأن يقدم الاعتذار عن تقصير شعره عن المناسبة التي يكتب فيها قصيدته . ففي ختام قصيدة «**ذكرى مولد الرسول الأعظم**»[91] يقول :

**حسبي إذا كلَّ شعري عن مطامحه أني لفـرع رسـول الله أعتذِرُ**

وفي ذلك إقفال للقصيدة وإشعار بنهايتها .

وقد يزجي الشاعر التحية والسلام لصاحب الذكرى في نهاية قصيدته إعلاناً للختام ، كما في قصيدة «**كرمة ابن هانئ**» التي كتبها في ذكرى «أحمد شوقي» :

**ها نحن نصحو ، فخذها من جوانحنا تحية وإليك الشعر مرتجلا**[92]

وكذلك الأمر في قصيدة «**المسافر**»[93] :

**فسلام عليك وقّعك الشجـوُ فأصغى إليك سمع الوجودِ**

والختام بالسلام والأمنيات سمة من سمات الرسالة التي تفتتح بالبسملة وتختتم بالسلام ، وهو في ذلك إنما يجعل قصيدته أشبه برسالة إلى صاحب الذكرى قبل أن تكون رسالة جمالية إلى القارئ :

**لك منـــي أمنيـــاتي حُفَّـلا  بقطوف من جنى الخير دواني**[94]

وقد يتخذ الشاعر من التقسيم وسيلة لإشعار القارئ بالخاتمة من خلال تكرار بنيتين متشابهتين تتوزعان على الشطرين . يقول في خاتمة قصيدة «**ثورة العرب**»[95] :

**حمل العهد ما ونت همـم  وابتغى النجـم ما نأى وَطَـرُ**

وإذا كان التقسيم يمكن أن يشي بالنهاية عند قراءة القصيدة على الملأ ، فإن أثره في القارئ يمسي أقل حين تمسي علاقته بالنص المكتوب ، ومن هنا فقد وجدنا الشاعر أحياناً يواجه مشكلة في إنهاء قصيدته ، وربما يعود ذلك إلى قوة الدفقات الشعورية التي تظل متدفقة إلى أبعد نقطة ممكنة ، ولا تتوقف إلا بكابح يجهد الشاعر نفسه في التماسه ، فمن القصائد المفتوحة التي لا تستشعر نهايتها قصيدة «**نضال**»[96] إذ يقول في الختام :

**نفروا كأن الريح طوع جناحهم  يتدافعـون مجـرّبا ومـدرَّبا**

وإذا شئنا التماس سبب فني لمثل هذه النهاية المفتوحة ، فلا بُدَّ من ربط ذلك بعنوان القصيدة «نضال» ؛ إذ إن وجوب استمرار النضال حتى تحقيق الهدف المتوخى ينسجم والنهاية المفتوحة التي تُشرع للقارئ باب المستقبل .

غير أننا بإزاء سوى هذه القصيدة قد لا نتمكن من التماس مثل ذلك السبب الفنّي ؛ إذ ينقطع المشهد أمامنا فجأة ، وتنتهي القصيدة دون الشعور بانتهائها ، وهو ما يترك القارئ معلقاً بين انتهاء البنية واستمرار الرؤية ، كما نجد في قصيدة «**في السودان**»[97] إذ يقول :

**يا حماة الدين مسرى المصطفى  قد هوى في كفِّ أبناء السّفاح**

فهذه القفلة – كما أرى – لا تصلح لإقفال القصيدة ؛ إذ نشعر أنَّ بعدها ما ينبغي أن يقال ، وحين يبدو عدد أبيات هذه القصيدة أقل من سواها ، فلربما يؤشر ذلك إلى أن ظروفاً ما قد حالت دون إكمال الشاعر قصيدته .

ومن القصائد الشبيهة بذلك قصيدة «**مهد النبوّة**» [98] ؛ إذ تنقطع الرؤية بغتة فيهوي القارئ إلى الأرض دون أن يستشعر ذلك :

**يا فتى البيداء خلقاً ودماً هي في بُرْدَيك في كفٍّ وزندِ**

وبالرغم من تميز قصيدة «**عمر**» وعذوبتها غير أننا لا نرى نهايتها قد لاحت للقارئ ، . فما يلبث أن يفاجأ بانقطاعها :

**يبكي ويضحك لست تعرفه فمزاجهُ صافٍ ومعتكرُ** [99]

وفي أحيان قليلة نجد الشاعر يصطنع لقصيدته قفلة قلقة غير مستقرة ، وذلك بعد أن يكون قد استنفد طاقته الشعرية في كتابة قصيدته الطويلة ، فما يصل إلا وهو منهك متعب ، يختم قصيدته بقفلة لا تختزن ولا تختزل بقدر ما تمثل نقطة في آخر السطر :

**كتب النصر آية الأجيال لا يفلّ النضال غيرُ النضال**[100]

## خاتمة

مما سبق يمكن القول إن عبدالمنعم الرفاعي شاعر أردني استطاع أن يحقق انتشاراً واسعاً على الساحة العربية لأصالة موهبته ، وتدفق شاعريته ، وسعة ثقافته ، وقوة مخزونه اللغوي ، غير أنه ظل متشبثاً بالشكل التقليدي للقصيدة ، ولم يستطع الإفلات من سطوته ، رافضاً الأشكال الحداثية للقصيدة ، وبخاصة قصيدة التفعيلة التي كانت تنتشر بسرعة بين الشعراء في ذلك الوقت .

وللمناسبة دور أساسي في قصيدة الرفاعي ؛ إذ ظل الشاعر وفياً لها ، واقفاً على أطلالها ، غير أنه كان يستثمرها أحياناً في الإشارة إلى الواقع حاثاً على التغيير ، طامحاً إلى الثورة .

أما التكرار والتقسيم فقد كان لهما الحظ الأكبر في تشكيل القصيدة الرفاعية لأغراض متعددة منها الجمالي .

وقد وجدنا حقلين دلاليين يقتسمان المعجم الشعري للرفاعي ، أحدهما يرتبط بالقديم ، وثانيهما بالطبيعة . ووجدنا الصورة الفنية تتراوح ما بين ثنائية التقليد والتجديد . محاولة الانفلات من عقال العادية إلى آفاق الجدّة والفانتازيا .

أما قفلة القصيدة فقد تجلت موفقة في التدرج بالقارئ صوب النهاية تارة ، وبدت القصيدة مفرغة منها ، ومعلقة في الفراغ تارة أخرى .

وفي المحصلة فإن تجربة الرفاعي تستحق مزيداً من الدراسة والبحث لغناها وعمقها . تلك التجربة التي تشبه السفر الشاسع حسب قوله :

**«سفر شاسع كأن مداه رحلة الفكر في الفضاء البعيد»**

## الهوامش والمراجع

(1) فواز طوقان : **الحركة الشعرية في الأردن حتى عام 1977** ، عمان : منشورات شقير وعكشة ، ط1 ، 1985 ، ص53 .

(2) سمير قطامي : **الشعر في الأردن** ، عمان : لجنة تاريخ الأردن ، ط1 ، ص44 .

(3) محمد أحمد موسى : **عبدالمنعم الرفاعي : حياته وشعره** ، عمان : دائرة الثقافة والفنون ، 1987 ، ص11 .

(4) عبدالمنعم الرفاعي : حياته وشعره ، ص59 .

(5) عبدالفتاح النجار : **التجديد في الشعر الأردني** ، إربد : ابن رشد للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1990م ، ص42 .

(6) إحسان عباس : **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** ، عمان : دار الشروق ، ط3 ، 2001 ، ص27 .

(7) عبدالمنعم الرفاعي : **المسافر** ، عمان : مطابع دار الشعب ، 1977 ، ص98 .

(8) المسافر ، ص70 .

(9) المسافر ، ص73 .

(10) إبراهيم خليل : **أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث** ، عمان : دار الينابيع ، ط1 ، 1991 ، ص42 .

(11) المسافر ، ص48 .

(12) المسافر ، ص25 .
(13) المسافر ، ص45 .
(14) المسافر ، ص57 .
(15) المسافر ، ص159 .
(16) المسافر ، ص171 .
(17) علي جعفر العلاق : **الشعر والتلقي** ، عمان : دار الشروق ، ط1 ، 1997 ، ص45 .
(18) التقسيم : هو أن يُذكر متعدد ثم يُضاف إلى كل من أفراده ما له على جهة التعيين . للمزيد انظر : أحمد الهاشمي : **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع** ، تحقيق د . محمد التونجي ، بيروت : مؤسسة المعارف ، ط1 ، 1999م ، ص404-405 .
(19) المسافر ، سابق ، ص70 .
(20) المسافر ، ص76 .
(21) المسافر ، ص128 .
(22) المسافر ، ص110 .
(23) المسافر ، ص35 .
(24) المسافر ، ص150 .
(25) المسافر ، ص165 .
(26) المسافر ، ص171 .
(27) المسافر ، ص26 .
(28) المسافر ، ص96 .
(29) المسافر ، ص51 .
(30) المسافر ، ص59 .
(31) المسافر ، ص14 .
(32) المسافر ، ص21 .
(33) يعرفه صاحب الصناعتين بقوله : أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ، ولا يخرج منها جنس من أجناسه . فمن ذلك قول الله تعالى : (هو الذي يريكم البرق خوفاً وطمعاً) . للمزيد انظر : أبو هلال العسكري : **الصناعتين** . تحقيق : علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، ط1 ، 1952 ، ص341 .
(34) المسافر ، ص46 .
(35) المسافر ، ص31 .
(36) المسافر ، ص33 .
(37) المسافر ، ص30 .
(38) المسافر ، ص30 .
(39) كقوله تعالى : (يوم يأتي لا تكلم نفس إلا بإذنه فمنهم شقي وسعيد) للمزيد انظر : عبدالمتعال الصعيدي : **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة** ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ط1 ، 1997 ، ص33-34 .

(40) المسافر ، ص64 .
(41) المسافر ، ص14 .
(42) المسافر ، ص7 .
(43) كمال أبو ديب : **جماليات التجاور** ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط1 ، 1997 ، ص16 .
(44) المسافر ، ص ص20 ، 21 .
(45) المسافر ، ص18 .
(46) المسافر ، ص26 .
(47) المسافر ، ص49 .
(48) المسافر ، ص20 .
(49) المسافر ، ص16 .
(50) المسافر ، ص13 .
(51) المسافر ، ص126 .
(52) المسافر ، ص159 .
(53) المسافر ، ص128 .
(54) المسافر ، ص26 .
(55) المسافر ، ص40 .
(56) محمد رضا مبارك : **اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 1993 ، ص239 .
(57) المسافر ، ص117 .
(58) المسافر ، ص20 .
(59) المسافر ، ص124 .
(60) المسافر ، ص101 .
(61) المسافر ، ص167 .
(62) المسافر ، ص79 .
(63) المسافر ، ص97 .
(64) المسافر ، ص18 .
(65) المسافر ، ص207 .
(66) المسافر ، ص118 .
(67) المسافر ، ص72 .
(68) عبدالمنعم الرفاعي ، حياته وشعره ، ص ص193-205 .
(69) عبدالمنعم الرفاعي ، حياته وشعره ، المسافر ، ص205 .
(70) المسافر ، ص157 .
(71) المسافر ، ص50 .

(72) المسافر ، ص13 .
(73) إبراهيم خليل ، فصول في الأدب الأردني ونقده ، عمان : وزارة الثقافة ، ط1 ، 1991 .
(74) عبدالمنعم الرفاعي ، المسافر ، سابق ، ص157 .
(75) المسافر ، ص33 .
(76) المسافر ، ص54 .
(77) المسافر ، ص42 .
(78) المسافر ، ص12 .
(79) المسافر ، ص46 .
(80) صفي الدين الحلي : **الديوان** ، تحقيق : د . محمد حور ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2 ، 2000 ، ج1/ ص51 .
(81) المسافر ، ص34 .
(82) المسافر ، ص181 .
(83) المسافر ، ص13 .
(84) المسافر ، ص114 .
(85) صلاح فضل : **قراءة الصورة** ، **وصور القراءة** ، القاهرة : دار الشروق ، ط1 ، 1997 ، ص87 .
(86) المسافر ، ص135 .
(87) المسافر ، ص94 .
(88) المسافر ، ص52 .
(89) المسافر ، ص73 .
(90) المسافر ، ص70 .
(91) المسافر ، ص28 .
(92) المسافر ، ص127 .
(93) المسافر ، ص17 .
(94) المسافر ، ص162 .
(95) المسافر ، ص34 .
(96) المسافر ، ص76 .
(97) المسافر ، ص62 .
(98) المسافر ، ص57 .
(99) المسافر ، ص22 .
(100) المسافر ، ص92 .

❊ ❊ ❊