كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلميـة
------

# قصيدة حافظ إبراهيم اللغةُ العَرَبِيَّةُ تَنْعِي حَظَّها بَيْنَ أَهْلِهَا

## " دراسة بلاغية نقدية "

إعداد

د / صلاح حبيب سليمان

أستاذ البلاغة والنقد المساعد

في كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بسوهاج

( العدد الرابع والثلاثون – الجزء الرابع ٢٠١٥م )

بسم الله الرحمن الرحيم

**الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله، وصحبه، والتابعين، وتابعيهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد،،،**

**فمنذُ أنْ بدأت النّهْضَةُ المصريةُ الحديثةُ في عهدِ محمد علي – سنةَ ألفٍ وثمانِ مائةٍ وخمسٍ للميلاد – بإنشاءِ المدارسِ والاستعانةِ بالمعلمينَ الأجانبِ، ثم إرسالِ البعثاتِ العلميةِ لأوروبا، والتي كانت تهدفُ لإيجادِ جيلٍ جديدٍ من المعلمينَ المصريينَ يَحُلُّ مَحَلَّ المعلمين الأجانبِ في تلك المدارسِ، وأيضًا التخصص في المجالات العلمية المختلفة، وترجمة العديد من المؤلفات في شتى العلوم، منذ ذلك الوقت بدأ اختلاط اللغة العربية في مصر باللغات الغربية يتزايد، حتى وصل الأمر إلى حدِّ الامتزاج – خصوصًا في العلوم الإنسانية – وصاحب ذلك ظهورُ المستحدثاتِ الغربيةِ بأسمائها الأجنبية في مختلف مناحي الحياة، فكثر ترديد هذه الأسماء بين العامة والخاصة، مما دعا لظهور حركة التعريب، والتي كانت تهدف لوضع مصطلحاتٍ عربيةٍ لتلك المخترعات، ولكنها عجزت في بعض المجالات، كالطب، والصيدلة، والكيمياء، والفن، وغير ذلك، مما دفع " اللورد جراي" حين سئل في مجلس العموم البريطاني عن تعليم اللغة العربية بمصر إلى أن يقول: " إن اللغة العربية لا تصلح اليوم لتعليم العلوم؛ لأنها تفتقر إلى الاصطلاحات العلمية والفنية" (١).**

**ثم ظهر بعد ذلك تيارُ العداءِ للفُصْحَى، ومحاولةِ النَّيلِ منها، والقضاءِ عليها، واتهامِها بالعقمِ، والتأخرِ، والعجزِ عن مواكبة الحضارة الغربية، وصاحب ذلك الدعوةُ إلى التجديد في الأدب والشعر، والاعتماد على الآداب الفرنسية، والإنجليزية،**

**(١) راجع: جريدة اللواء ٣ مارس ١٩٠٧م، عن كتاب: الأدب الحديث د/ عمر الدسوقي٢/ ٣٨، ط: دار الفكر ببيروت، ط/سابعة ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.**

وغيرهما من الآداب الغربية، وكذلك الدعوة إلى تجديد الألفاظ بما يتناسب مع تطورات العصر، بل وصل الأمر إلى الدعوة إلى تعَمُّدِ الخطأ من الشعراء والكتَّاب الذين كانوا يُوصفون آنذاك بأنهم " كبار"، ويزعمون أنّ ما يتنابزونه بأفواههم، ويدُسونه في كتاباتهم، يُعدُّ تحريرًا للنشء الصاعد من قيود اللغة وعبودية سلطانها، يقول الأستاذ علي النجدي: نبّه أحد النقاد شاعرًا معاصرًا إلى كلمةٍ وردت في بعضِ قصائدِه لا يُقِرُّها الذَّوقُ العربيُّ الأصيلُ، فأجاب الشاعر: "أنا اللغة"، يريد أنّ له مطلقَ الحرَّية في أن يختار من الألفاظ ما يوافق ذوقَه، سواءٌ رضيت اللغةُ أم كرهت، ومادام يُرضى ذوقَه هو، فلا عليه، ولو غضب ألفُ لُغَويٍّ، واتجاه آخر لا يقل خطورة عن هذا الاتجاه – والكلام للشيخ علي النجدي –وهو . كما يزعم فريق من الناس . من حق الشاعر أو الكاتب أن يُخطىء في قواعد العربية، فإن خطأه ثروة للغة وقواعدها، وفي ذلك يقول كاتب يخاطب كاتبًا آخر كبيرًا، ويحُثُّه على الاستزادة من الغلط: " بل خفتُ . على رغم ما صرحتَ به . أن تعود فتعتصم من الغلط، اغلط يا صديقي، اغلطْ وأكثرْ من الغلط، وكسّر من هذه القيود التي كسَّرَ بعضها من قبلك، طه – يعني طه حسين – كسّرها لنا وله، إنّ أغلاطَ أكابرِ الكُتّابِ هي صَكُّ تحريرِ النشءِ الصاعد[1].

وهذه هي الطّامة الكبرى التي ألمَّت بعقول ناس هذا العصر، فراحت تركض وراء أعداء لغتهم ركض البهائم بتعمُّد، طلبًا لإرضاء هؤلاء الأعداء، الذين أسقطوا – كما يقول الشيخ شاكر رحمه الله – حقيقة الأدب، وحقيقة التاريخ، وصار لهم

(١) راجع: أنا اللغة لعلي النجدي، مجلة رسالة الإسلام، العدد: ٤٦، ص١٩٠.

الظهور، والغلبة، والسيطرة، على الحضارة، والتفوق في الفكر والعلم، بل آلت إليهم السيطرة على الحياة كلها(١).

وكان نتيجة طبعية لذلك، أن تتأثر لغة الصحافة بتلك الطامة، وتلك الزلزلة، فاستخدمت المصطلحات الأجنبية في كتاباتها، بجانب استخدام بعض الأساليب الدارجة، والألفاظ العامية، بل اتخذت اللغة القديمةَ كلَّها – كما يقول الشيخ شاكر رحمه الله – مادةً للهُزْءِ والسُّخريةِ، وللنُّكْتَةِ والزِّرايةِ، لا بل تندُّرًا بكلِّ مَن بَقي على شيءٍ من المحافظةِ على سلامةِ اللغةِ(٢).

وقد أثارت هذه الحملة الجائرة ضد اللغة الفصحى سخط الأدباء والكتاب، ورجال الوطنية المصرية، فقابلوها بحملة أشد منها للحفاظ على الفصحى وبقائها، واشتهر من هؤلاء: محمد المويلحي، صاحب كتاب: حديث عيسى بن هشام، وألفت جمعيات من أدباء مصر لنشر الفصحى والذود عنها، ومقاومة اللغة العامية وطغيانها، وقد أسهم الشعراء في هذه المعركة، فنظموا العديد من القصائد في هذا الشأن(٣)، وكانت قصيدة حافظ إبراهيم:

رَجَعْتُ لنفْسِي فاتَّهمتُ حَصاتِي ونادَيْتُ قَوْمِي احْتَسَبْتُ حياتِي

واحدةً من أبلغ وأجود ما قيل في هذا الشأن؛ ولذلك كان اختيارها لتكون مادةً لهذه الدراسة. وعلى الله قصد السبيل .

---

(١) راجع: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام للشيخ / شاكر ص٩٦، ط: المدني بجدة، ط/ أولى ١٤١٨هـ . ١٩٩٧م، ومداخل إعجاز القرآن الكريم للشيخ شاكر ص١٤٤، وما بعدها، ط: المدني بجدة، ط/أولى ١٤٢٣هـ . ٢٠٠٢م.

(٢) راجع: مداخل إعجاز القرآن الكريم ص١٨٨.

(٣) راجع في ذلك: الأدب الحديث ٢/ ٥٠، والتعريب في القديم والحديث د/محمد حسن عبد العزيز ص١٥٩، ط: دار الفكر العربي بالقاهرة ١٤١١هـ . ١٩٩٠م .

# تمهيد

## حافِظ إبراهيم :

هو: محمد حافظ بن إبراهيم فهمي المهندس، الشهير بحافظ إبراهيم، والملقب بـ" شاعر النيل"، ولد سنة ألف وثماني مائة واثنتان وسبعين من الميلاد، وذلك اعتمادًا على تقرير القومسيون الطبي حينما أحيل إليه حافظ لتحديد سنه عند تعيينه في دار الكتب، حسبما يروي الأستاذ/ محمد إسماعيل كاني – أحد أقارب حافظ – وكان مولده في ذهبية "سفينة" راسية على شاطئ النيل بقناطر ديروط بمحافظة أسيوط، حيث كانت تعيش فيها أسرته، وكان أبوه مهندسًا مصريًا، يعمل في تلك القناطر، وأمه هانم بنت أحمد، من أسرة تركية، محافظة، عريقة.

عاش في كنف أبيه أربع سنوات، ثم مات أبوه، فعادت به أمه إلى حي المغربلين بالقاهرة، حيث كانت تقيم أسرتها، فكفله خاله، والذي كان يعمل مهندسًا بتنظيم القاهرة، فلما بلغ حافظ سنَّ الالتحاق بالمدارس ألحقه خاله بالمدرسة الخيرية بالقلعة، ثم المدرسة القريبة الابتدائية، ثم مدرسة المبتديان، ثم المدرسة الخديوية، وهما من المدارس الثانوية، ثم انتقل مع خاله إلى طنطا، وهناك ألحق بمدرسة ثانوية لاستكمال تعليمه، ولكنه ملَّ الدراسة بها، وكان يذهب إلى الجامع الأحمدي لتلقي العلوم الشرعية والعربية، فبرع في العربية، وأولع بالشعر والأدب، وحفظ منهما الكثير، ثم ما لبث أن قال الشعر، وأتقن نظمه وإلقاءه، ثم عمل مع أحد كبار المحامين بطنطا، ثم ألحق بالمدرسة الحربية، وتخرج فيها عام ألف وثماني مائة وواحد وتسعين، وعين ضابطًا بالجيش، ثم نقل إلى الشرطة، والتي كانت تستمد ضباطها من الجيش آنذاك، ثم أعيد للجيش مرةً أخرى، ثم نقل إلى السودان، وفي سنة ألف وثماني مائة وتسع وتسعين أحيل مع بعض زملائه

للإيداع، عقب ثورة قامت بها فرقة من فرق الجيش المصري بالسودان ضد الإنجليز، ثم أحيل للتقاعد سنة ألف وتسعمائة وثلاث.

كان – رحمه الله – وطنيًا، أبيًّا، لا ينحاز لحزب، ولا ينتمي لفصيل، مع أنه كان كثير التردد على مجالس الزعماء الأحرار في ذلك الوقت، وعلى رأسهم الإمام محمد عبده، ومصطفى كامل، وسعد زغلول، ومحمد فريد، ومحمود باشا سليمان، وآل أباظة، وآل عبد الرازق، وغيرهم، وكان دائمًا يحاول الصلح بين الخصوم السياسيين، فأحبوه جميعًا، وقربوه إليهم.

تزوج – رحمه الله – بعد عودته من السودان بإحدى قريبات زوجة خاله، ولكن الحياة لم تدم بينهما طويلًا، حيث طلقها بعد الزواج ببضعة أشهر، دون أن ينجب منها، ولم يتزوج بعدها.

لم يترك حافظ – رحمه الله – بابًا من أبواب الشعر إلا قال فيه أقوى القصائد وأجودها، خصوصًا الشعر الوطني، حيث كان – كما يقول د/ محمد عبد المنعم خفاجي– كأنه يحسُّ الحياة بأعصاب عارية، ويتلقى بهذه الأعصاب الحسّاسة وقع الحياة، ثم ينقلها إلى الناس مصورةً في شعر جزل، رصين، سهل الورود على الأذن، سريع النفاذ إلى القلب.

كان – رحمه الله – سريع الحفظ، قوي الذاكرة، حاضر البديهة، يقول ارتجالًا أحيانًا، وأخرى لا يعرض شعره على الناس إلا بعد تهذيبه وتنقيحه، وفي كلٍّ جاء شعره مشرق الديباجة، جزل اللفظ، محكم النسج، رصين القافية، يُرى معناه في ظاهر لفظه.

وفي يوم الحادي والعشرين من يوليه عام ألف وتسعمائة واثنين وثلاثين، سكت صوت الشاعر حافظ إبراهيم، وانقطع شعره، وفاضت روحه إلى بارئها، تاركة

هذا التراث الإنساني، العربي، الوطني، الإسلامي، يملأ الكون بجودته، وصدقه، وإخلاصه، رحم الله شاعر النيل رحمة واسعة، وأسكنه فسيح جناته[١].

أما عن القصيدة – محل الدراسة – فهي من روائع شعر حافظٍ رحمه الله، أو من غُرَرِ شعره – كما يقول د/ شوقي ضيف رحمه الله[٢] – قالها في ثلاثة وعشرين بيتًا، يُنَدِّدُ خلالها بأعداء الفصحى، ويردُّ اتهامَهم لها بالعقم والجمود، ويُثبت أنها لا تزال حيةً، ثريةً، معطاءةً، وسعت كتاب الله حينما نزل، ولا تزال قادرةً على استيعاب كل ما يُستحدث من حضارات البشر، معرضًا باستسلام أهلها لمحاولة الغرب التي لا تهدأ للنيل منها، وأيضًا بانبهارهم بلغات الغرب والفخر بتعلمها، ثم دعا – بلسان اللغة – لأعظُمِ قدماءِ العرب في أرض الجزيرة بالسُّقيا، ثم عرض لما تُسهم به لغةُ الجرائد في إضعافِ الفُصحى والنيل منها، ثم أنكر – على لسان اللغة – هجرَ قومِها وإعراضَهم عنها، إلى لغةٍ، مخلوطةٍ، مغلوطةٍ، نفثت فيها لغاتُ الغرب نفثةَ غِلٍّ مسمومةٍ، ثم يختم القصيدة بشَحْذِ الهِمَمِ، واستنهاضِ النفوسِ، لبثِّ روح الحياة في اللغة من جديدٍ، وإلا فسوف تموت موتةً لا حياةَ بعدها.

نظمها – رحمه الله – على بحر الطويل، ذلك البحر الذي قلَّ النظم فيه في عصرٍ فضَّلَ شعراؤه الشعر الحرَّ، والإيقاعَ القصيرَ السريعَ، على الشعر العمودي،

---

(١) راجع في حياته وشعره: مقدمة الديوان للأستاذ / محمد إسماعيل كاني ص ٩ وما بعدها، ضبط وشرح: أحمد أمين، وآخرين، نشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/ثالثة ١٩٨٧م، والأعلام للزركلي٦/ ٧٦، ط: دار العلم ببيروت، ط/ خامسة عشرة ٢٠٠٢م، ودراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه د/ محمد عبد المنعم خفاجي ١/ ١١٤ وما بعدها، ط: دار الجيل ببيروت، ط/أولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

(٢) راجع: الأدب العربي المعاصر في مصر د/ شوقي ضيف ص١٠٩، ط: دار المعارف بمصر، ط/ ثالثة عشرة.

والإيقاعِ الطويلِ البطيئ، مع أن بحر الطويل كان البحر المفضل لدى أسلافهم؛ إذ نُظِمَ عليه – كما يقولون – أكثر من ثلثي الشعر العربي(١).

ودراسة القصيدة في هذا البحث تقوم على تقسيمها لأغراضٍ بلاغيةٍ، ثم ذكرِ أبياتِ كلِّ غرضٍ، ثم شرحٍ موجزٍ لمعاني هذه الأبيات، ثم تحليلِ الأبياتِ تحليلًا بلاغيًا، يكشف عن جمالِها مفرداتٍ وتراكيبَ، مع ربط الأسلوب بالسياق، والكشف عن مدى ملاءمة كلِّ أسلوبٍ لسياقه، وقد سُبقَ التحليل بمقدمة وتمهيد، وأُعقب بخاتمة، وفهرسة لأهم المصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة.

ونبدأ بعرض نص القصيدة كما ورد في ديوان حافظ الذي اعتمدت عليه الدراسة ، يقول رحمه الله :

١ــ رَجَعْتُ لنفْسِي فاتَّهمتُ حَصاتِي ... ونادَيْتُ قَوْمِي فاحْتَسَبْتُ حياتِي

٢ــ رَمَونِي بعُقْمٍ في الشَّبابِ وليتَنِي ... عَقِمتُ فلَمْ أَجْزَعْ لِقَولِ عُدَاتِي

٣ــ وَلَدْتُ ولمَّا لم أجِدْ لِعَرَائِسِي ... رِجَالًا وأَكْفَاءً وَأَدْتُ بَنَاتِي

٤ــ وسِعْتُ كِتابَ اللهِ لَفظًا وغَايةً ... وما ضِقْتُ عن آيٍ به وعِظاتِ

٥ـ فكيفَ أضِيقُ اليومَ عن وَصْفِ آلةٍ ... وتَنْسِيقِ أَسْمَاءٍ لمُخْتَرَعاتِ

٦ـ أنا البَحْرُ فِي أحْشائِهِ الدُّرُّ كامِنٌ ... فهلْ سَأَلُوا الغَوَّاصَ عنْ صَدَفَاتِي

٧ـ فَيَا وَيحَكُمْ أَبْلَى وتَبْلَى مَحَاسِني ... ومِنْكمْ وإنْ عَزَّ الدّواءُ أَسَاتِي

٨ــ فَلَا تَكِلُونِي لِلزّمَانِ فإنّنِي ... أَخَافُ عَلَيْكُمْ أنْ تَحِينَ وَفَاتِي

(١) راجع: عزف على وتر النص الشعري "دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية" د/ عمر محمد الطالب ص ١٧٦، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.

٩ــ أَرَى لِرِجــالِ الغَــرْبِ عِــزًّا ومَنْعَــةً ... وكَــمْ عَــزَّ أَقْــوامٌ بِعِــزِّ لُغَــاتِ

١٠ــ أَتَوْا أَهلَهُــمْ بــالمُعجِزاتِ تَفَنُّنًــا ... فيــا ليــتَكُمْ تأتــونَ بالكلِمَــاتِ

١١ـ أيُطـرِبُكُمْ مِـنْ جَانِـبِ الغَـرْبِ ناعِـبٌ ... يُنَـادِي بِـوَأدِي فِـي رَبِيـعِ حَيَـاتِي

١٢ـ ولـو تَزْجُـرُونَ الطَّيـرَ يومًـا عَلِمـتُمُ ... بمَـا تَحْتَـهُ مِـنْ عَـثْرَةٍ وشَـتَاتِ

١٣ـ سَـقَى اللهُ فـي بَطْـنِ الجزِيـرةِ أَعْظُمًـا ... يَعِـزُّ عَلَيهَـا أنْ تَلِـينَ قَنَـاتِي

١٤ـ حَفِظْـنَ وِدادِي فِـي البِلَـى وحَفِظْتُـه ... لَهُـنّ بِـقَلْبٍ دَائِـمِ الحَسَـرَاتِ

١٥ـ وَفَـاخَرْتُ أَهْـلَ الغَـرْبِ والشَّـرْقُ مُطْـرِقٌ ... حَيَـاءً بِتِلْـكَ الأَعْظُـمِ النَّخِـرَاتِ

١٦ــ أَرَى كُـلَّ يَـوْمٍ بالجَرائِـدِ مَزْلَقًـا ... مِـنَ القَبْـرِ يُدْنِيـنِي بِغَيـرِ أَنَـاةِ

١٧ـ وأَسْـمَعُ للكُتّـابِ فِـي مِصْـرَ ضَـجّةً ... فَـأَعْلَمُ أنَّ الصَّائِحِـينَ نُعَـاتِي

١٨ـ أَيَهْجُرُنِـي قَـوْمِي . عَفَـا اللهُ عَـنْهُمُ . ... إِلَـى لُغَـةٍ لَـمْ تتّصِـلْ بِـرُوَاةِ

١٩ـ سَرَتْ لُوثَـةُ الافْـرِنْجِ فِيهَـا كَمَـا سَرَى ... لُعَـابُ الأَفَـاعِي فِـي مَسِـيلِ فُـرَاتِ

٢٠ـ فَجَـاءَتْ كثَـوْبٍ ضَـمَّ سَـبْعِينَ رُقْعَـةً ... مُشَـكَّلَةَ الأَلْـوانِ مُخْتَلِفَـاتِ

٢١ـ إِلَـى مَعْشَـرِ الكُتّـابِ والجَمْـعُ حَافِـلٌ ... بَسَـطْتُ رَجَـائِي بَعْـدَ بَسْـطِ شَـكَاتِي

٢٢ـ فإمّـا حَيَـاةٌ تَبْعَـثُ المَيْـتَ فِـي البِلَـى ... وتُنْبِـتُ فِـي تِلْـكَ الرُّمُـوسِ رُفَـاتِي

٢٣ــ وإمّـا مَمَـاتٌ لا قِيـامَةَ بَعْـدَهُ ... مَمَـاتٌ لَعَمْـرِي لَـمْ يُقَـسْ بِمَمَـاتِ[1]

**والآن إلى تحليل القصيدة** :

(١) راجع القصيدة في: ديوان حافظ إبراهيم ص٢٥٣.

# أولًا

## المطلع ودفع الاتهام بالجمود والعقم

الأبيات: ١: ٦

١ــ رَجَعْتُ لنفْسِي فاتَّهمتُ حَصاتِي ... ونادَيْتُ قَوْمِي فاحْتَسَبْتُ حياتِي

٢ــ رَمَونِي بعُقْمٍ في الشَّبابِ وليتَنِي ... عَقِمتُ فلمْ أجْزَعْ لِقَولِ عُدَاتِي

٣ــ وَلَدْتُ ولمَّا لم أجِدْ لِعَرَائِسِي ... رِجَالًا وأَكْفَاءً وَأَدْتُ بَنَاتِي

٤ــ وسِعْتُ كِتابَ اللهِ لَفظًا وغَايةً ... وما ضِقْتُ عن آيٍ به وعِظاتِ

٥ـ فكيفَ أضِيقُ اليومَ عن وَصْفِ آلةٍ ... وتَنْسِيقِ أَسْمَاءٍ لمُخْتَرَعَاتِ

٦ـ أنا البَحْرُ فِي أحْشائِهِ الدُّرُّ كامِنٌ ... فهلْ سَأَلُوا الغَوَّاصَ عنْ صَدَفَاتِي

*******

يقول على لسان اللغة: عُدت لنفسي، وتأملت حالي، وما آلَ إليه أمري، فشككتُ في مقدرتي على مواكبة العصر ومستحدثاته، وكدتُ أصدق ما رَمَوْنِي به من الجمود والقصور، واستنجدت بقومي والناطقين بي، فلم أجد منهم مُجيبًا، فاحتسبت حياتي عند الله، لقد رموني بالعقم، وأنا في رَيْعانِ الشباب، وليتني كنتُ كذلك حتى لا يَحْزُنُنِي هذا الاتهام، وكيف يرموني بذلك، وقد نزل بي القرآن الكريم، فلم أضق بشيء منه.

والمتأمل في هذه الأبيات – وفي القصيدة كلِّها – يجد أنها مبنيةٌ على أسلوب الاستعارة المكنية، ذلك الأسلوب الذي يقوم في تحويل المعنويات والكائنات غير الحية على التشخيص والتجسيد، كوسيلةٍ له في نقل تلك الأشياء من عالمها الخفي

غير الحي أو الصامت، إلى عالمٍ آخرَ جديدٍ، ظاهرٍ، يَنْبِضُ بالحياةِ، والحركةِ، ويَبُوحُ بآلامِه وآمالِه.

فاللغة العربية صارت بهذا الأسلوب في تلك القصيدة إنسانًا، حيًّا، ناطقًا، مُفكِّرًا، يرجع لنفسه، ويتهمها بالتقصير، ثم يلتفت إلى قومه، فيناديهم، مستصرخًا، مستنصرًا، ظانًّا أنهم لا يزالون أهلًا لذلك، كما كان آباؤهم من قبل، ولكنه سَرْعانَ ما ينقلب بخيبة أملٍ، وضياعِ رجاءٍ، وانكسارِ نفسٍ، لَمَّا يرى تقاعسَهم، وتخليَهم، وإدبارَهم، فيحزن لذلك حزنًا شديدًا، ويوقن أن حياته أوشكت أن تنتهي، فيحتسب تلك الحياةَ عند الله .... وهكذا يصير هذا الأسلوب العام الذي بُني عليه نظم القصيدة قُطْباً – كما يقول الشيخ رحمه الله عن الاستعارة والتمثيل والتشبيه – تدور عليه المعاني في متصرفاتها، وقُطْرًا تُحيط بها من جهاتها(١).

وإذا تأملنا المطلع:

رَجَعْـتُ لنفْسِـي فاتَّهمـتُ حَصـاتِي ونادَيْـتُ قَـوْمِي فاحْتَـسَبْتُ حيـاتِي

بعيدًا عن التشخيص والتخييل، وجدنا أنفسنا أمامَ شاعرٍ شديدِ الحِسِّ بمعاناة لغته التي كانت وما زالت تعانيها؛ ولذلك بنى أسلوبَه في هذا المطلع على الطريقة الخبرية، التي تُعين على نقل ما يُخالط النفسَ من مشاعرَ وأحاسيسَ، بعيدًا عن التهييج والإثارة، التي تكمُنُ وراء الأساليب الإنشائية، كما اختار لمكوِّنات نظمه ما يُنبئ من أول وهلةٍ عن غرض القصيدة الذي سيقت من أجله، وهو تصويرُ معاناةِ وأنّاتِ اللغةِ في ذلك الوقت، وبهذا يحوزُ ذلك المطلعُ شروطَ الاستحسان التي وضعها النقد القديم الأصيل، للمطالع الحسنة المقبولة، ويصيرُ بالنسبة للأبيات

(١) راجع: أسرار البلاغة ص٢٧، تحقيق الشيخ/ شاكر، ط: دار المدني بجدة، ط/ أولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م.

التي جاءت بعده – كما قال العلوي رحمه الله في المطالع الحسنة– مفتاحًا للبلاغة، وديباجةً للبراعة(١).

وتأمل موقع الفاء في: "فاتَّهمتُ حَصاتِي"، وكيف جاءت بعد الإخبار بالرجوع للنفس؛ لبيان أنّ الرجوع إلى النفس والتأمل العميق كان سببًا في ذلك الاتهام، وأن ذلك الاتهام جاء بعد تفكُّرٍ وتدبُّرٍ، ولم يأتِ حكمًا طائشًا، رمى به التسرُّع والاستعجال، مع التعقيب والمباشرة، وترتيب الاتهام على الرجوع، وربط الرجوع بالاتهام بلا فجوةٍ، اختصارًا لأحداثٍ وقعت بين الحدثين، لو أردنا ذكرها وتفصيلها لكان التقدير: " رجعت لنفسي، ففكرت طويلًا في انصراف أهلي عني، فرَدَّدْتُ ذلك بيني وبينهم، فاتهمت نفسي، ولم أتهمهم"، وهذا – كما يقول الشيخ شاكر رحمه الله في سياق مماثل – حديثُ النفس ودَنْدَنَتُها التي أسقطها الشاعر بين الفعلين، حينما ربط بينهما بالفاء، فهذه الفاءُ تُحَرِّكُ الزمنَ في الفعل الماضي، وتَمُدُّه وتمطُّلُه ، حتى تبلغ به أولَ الزمن في الفعل الذي يليه، أو– كما يقول أستاذنا د/ محمد أبو

(١) نقل أبو هلال عن بعضهم قوله في تلك المطالع: ليس يُحمَدُ من القائل أن يُعمِيَ معرفةَ مَغزاه على السامعِ لكلامِهِ في أولِ ابتدائِهِ حتى ينتهيَ إلى آخرِه، بل الأحسنُ أن يكونَ في صدرِ كلامِهِ دليلٌ على حاجتِهِ، ومُبِينٌ لمَغْزاهُ ومَقْصِدِه"، كما جعل ضياء الدين بن الأسير هذا النوع من المطالع أحد الأركان الخمسة البلاغية التي أشار إليها في الفصل التاسع من مقدمة كتابه. وراجع: الصناعتين لأبي هلال ص ٤٤٢ تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، نشر: المكتبة العصرية ببيروت ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م، والمثل السائر لضياء الدين بن الأثير ٢/٢٣٦ تحقيق/ محمد محيي الدين عبدالحميد، نشر: المكتبة العصرية ببيروت ١٩٩٥م، والطراز للعلوي ص ٥٦٨ تحقيق/ محمد عبد السلام شاهين، ط: دار الكتب ببيروت، ط/ أولى ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.

موسى – تمطلُ الفعل الأول، حتى تصلَ بنهايته رأسَ الفعل الثاني، فتتواصل بها الأفعال، والأحداثُ[1].

والحَصَاةُ: العقلُ واللبُّ، يقال: فلانٌ ذو حَصاةٍ، أي ذو عقلٍ ولُبٍّ، ويقال: هو ثابتُ الحَصاة: إذا كان عاقلًا، قال كعبُ بنُ سعد الغَنَويّ:

وأَعْلَمُ عِلْمًا ليس بالظَّنّ أنَّه إذا ذَلَّ مَوْلى المَرْءِ فهو ذَليلُ

وأنَّ لسانَ المرءِ ما لم تكنْ له حَصاةٌ على عَوراتِهِ لَدَليلُ[2]

وجيىء بالواو في صدر الشطر الثاني لربط الجملة التي بعدها بالجملة التي قبلها وعطفها عليها؛ لدخول الجملتين فيما يعرف بالتوسط بين الكمالين، حيث الاتفاق قائم بينهما في الخبرية، وفي الفعلية المبنية على صيغة المضي في المسند – تحقيقًا وتأكيدًا لوقوع الأحداث فيما مضى– مع الاتحاد في المسند إليه فيهما؛ لتدخل هذه الصورة بذاك الاتفاق فيما يعد من أبلغ وأحسن صور التوسط.

وتأمل الدقة في اختيار صيغة المناداة على هذه الكيفية من الاشتقاق والوزن "ناديت"، والتي تتيح للمتكلم إطالةَ النطق، ومدَّ الصوت، عن طريق حرف المد واللين، والذي يُعين الناطقَ به في مثل هذا السياق على إخراجِ ما يُخامِرُ قلبَه من حزنٍ وأسىً.

---

(١)ـ راجع: نَمَطٌ صَعبٌ، ونَمَطٌ مُخيفٌ للشيخ شاكر ص ٨ ٢٢، نشر: دار المدني بجدة، ط/ أول ١٤١٦هـ . ١٩٩٦م، وقراءة في الأدب القديم د/ محمد محمد أبو موسى ص٧٧، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة، ط/ ثانية ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.

(٢) البيتان نسبا لكعب بن سعد الغنوي في الصحاح واللسان "حصى"، ونسبا لطرفة بن العبد في الحماسة، وهما في ديوانه ص ٦٩، ضمن دواوين الشعراء العشرة، جمع/ محمد فوزي حمزة، نشر: مكتبة الآداب بالقاهرة، ط/أولى ١٤٢٨هـ . ٢٠٠٧م.

ثم تأمل التعبير بـ" قومي"، وما توحي به الكلمة والإضافة لياء المتكلم في هذا السياق من تمسك اللغة بأهلها، والناطقين بها، على الرغم مما تعانيه منهم من صدٍّ، وإعراضٍ، وتَخَلٍّ، مع الإحساس بالحسرة، والحُرقة، والألم، فهم قومي، وأهلي، وعشيرتي، وإن هجروا، وتولَّوا، وجارُوا.

والفاء في: "فاحْتَسَبْتُ حياتِي" مثل الفاء في: "فاتهمت حصاتي" في التعقيب، والسببية، وربط الحَدَثَين بلا مُهلةٍ، وحديثُ النفس المحذوفُ هنا يمكن تقديره بـ" وناديتُ قومي، فلم أجد منهم مجيبًا، ووجدتهم قد انصرفوا إلى غيري، فعلمتُ أن لا أمل في الحياة، فاحتسبتُ حياتي عند الله ..."، وهكذا طَوَتْ هذه الفاءُ تلك الأحداثَ، وتلك الدندنةَ، وضيَّقت المسافةَ بين "ناديت" و" احتسبت"؛ لتفتحَ مجالًا فسيحًا وَسِيعًا أمامَ عقلِ المتلقي؛ ليمطّ هذه المسافةَ، ويقدّرَ فيها المحذوفَ؛ لتمنحه بذلك – كما يقول د/ محمود توفيق – متعةً عاليةً؛ لأنها تجعله قائمًا بعقلِه وذوقِه في نسيجِ الصنعةِ الشعريةِ، وهذا يمنحُ الصورةَ الشعريةَ تجدُّدَها وتنوُّعَها بتنوُّعِ القُرَّاءِ، فلا تَبلَى الصورةُ ولا تنضُب[1].

والجملة خبريةٌ ممزوجةٌ بمرارةِ الحزنِ، وغُصَّةِ الخوف، ثم هي تفيض إحساسًا بقرب الوفاة ودنو الأجل، ومعناها: فادخرت حياتي عند الله.

ولا يخفى أن بناءَ البيت على طريقة التصريع[2] حقق للعروض والضرب تساويًا في الحركات والسكنات، والوزن، مع الاتحاد في الحرف الأخير وحركته،

(١) راجع: نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني د/ محمود توفيق ص١١١، بحث نشر في مجلة كلية اللغة العربية في شبين الكوم ـ منوفية ـ العدد الحادي والعشرون ١٤٢٣هـ.

(٢) التصريع: هو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب.

وتجانس الكلمتين تجانسًا لاحقًا[1]، أدى إلى تجانس النغم، واتحاد الإيقاع، وكأنه – كما يقول أستاذنا د/ محمد أبو موسى – ردَّ عَجُزَ النغم إلى صدره، ورجَّعَ صوت شَجَنِه ونَوْحِهِ على نفْسه[2]، وقريبًا من ذاك التساوي والتناسق في الإيقاع والنغم، ما نجده في: "نفسي"، و"قومي"، وفي: "فاتهمت"، و" فاحتسبت" في حشو المِصْرَاعَينِ، حيث ساوى بين كل كلمتين من هذه الكلمات في الحركات والسكنات والوزن العروضي والصرفي، فخرج لذلك كله مطلعُه مخرجًا موسيقيًا، عَذْبَ الجَرْسِ، حَسَنَ النغمةِ، هادئَ الإيقاع، متناسبًا مع قيمة ما يحمل من معاني الحزن والأسى؛ ولذلك كله نستطيع القول بأن هذا المطلع يعد من أبرع مطالع الشعر وأبلغها، وسوف نقف معه وقفة أخرى في التعقيب على القصيدة – إن شاء الله تعالى – لنرى كيف ربط حافظٌ بين شَطري هذا المطلع ومعاني القصيدة كلها.

وفي البيت الثاني:

رَمَـونِي بِعُقْـمٍ فـي الشَّـبابِ وليتَنـي عَقِمـتُ فلـمْ أَجْـزَعْ لِـقَولِ عُـدَاتِي

تتصاعد نبرة الحزن والأسى، وتتجرع اللغة – على لسان الشاعر – مرارة القسوة وألم الاتهام، في صورة الإفصاح عن سبب اتهام الحصاة، واحتساب الحياة، بعد الرجوع للنفس، ومناداة القوم.

وقد فُصِلَ البيتُ عما قبله لما بينهما من شبه كمال الاتصال، وكأن سائلًا سأل: لماذا اتهمتِ حصاتَكِ، واحتسبتِ حياتَكِ ؟!، فجاء الجواب: لأنهم رَمَوْنِي بعُقْمٍ ... توليدًا للكلامِ بَعْضِهِ من بعضٍ، وزيادةً في ربطِ أولِ منه بثانٍ، وثانٍ منه بأولٍ، وكأنَّ بِذرةَ الجملة الثانية – كما يقول أستاذنا د/ أبو موسى – مضمرةٌ في الجملة

(١) الجناس اللاحق: هو أن تتفق الكلمتان فى جميع حروفهما إلا فى حرفين لا تقارب بينهما.

(٢ ) راجع: قراءة في الأدب القديم ص٣١.

الأولى[1]، مع ما في هذا الأسلوب من الوجازة –بإضمار السؤال – ورفعِ درجةِ إثارةِ المخاطبِ وحملِه على التفكيرِ إلى مَدَى[2]، ثم إنك واجدٌ في الاستمرار في إجراء الأسلوب على صيغة الفعلية الماضوية، تأكيدًا، وتحقيقًا لوقوع الرمي والاتهام.

وتأمل التعبير بالرمي – بطريق الاستعارة التصريحية التبعية في معنى الفعل – بدلًا من الاتهام في هذا السياق، وما في ذلك من المبالغة في شدة التأثير، والإحساس بمرارة الحدث، مع نقل الاتهام – ذلك الشيء المعنويّ – في صورةٍ، مرئيةٍ، مُميتةٍ، تتدفق منها الدماء.

ثم إنّ المَرْمِيَّ به هنا هو العقم، والرمي به– مع أنه معنوي– أوقع وأوجع من الرمي بالسهام والنِّصال – خصوصًا مع النساء، واللغة صارت بهذا التشخيص واحدةً منهن– لأن معناه: عدم القابلية للإنجاب والتكاثر، وهذا فيه انقطاعٌ للنسل، وافتقادٌ للولد، وزاد الأسلوبَ مرارةً وألمًا بناءُ الكلمة على صيغة التنكير؛ لما فيها من منح المعنى مزيدًا من التعظيم والتفخيم، فقد رَمَوها بعقمٍ لا أملَ معه في تحقيق الأمومة والتمتع بالولد، ثم إنه عقمٌ في وقت "الشباب"– مع حذف المضاف إيجازًا وتركيزًا على ما هو أهم، وأولى – وليس في زمن الشيخوخة، فيكون وقعُه أخفَّ وأَهْوَن.

والواو في: " وليتَني عَقِمت" للاستئنافِ، وابتداءِ حديثٍ جديدٍ، عن أمنيةٍ، غريبةٍ، عجيبةٍ، صاغها الشاعر بأسلوب الإنشاء الطلبي، الذي تتصدره أداة التمني "ليت"؛ ليصرح بهذه الأمنية الغريبة، العجيبة، في خبر تلك الأداة "عقمتُ"، والذي

(١) راجع: دلالات التراكيب د/ محمد محمد أبو موسى ص ٣١٢، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة، ط/ ثانية ٨ ١٤٠هـ - ١٩٨٧م.

(٢) راجع ما قاله السكاكي في بلاغة هذا الفصل في: مفتاح العلوم ص ٩٩ تـ / حمدي محمدي قابيل، المكتبة التوفيقية بالقاهرة.

جاء مبنيًا على صيغة المضي، تلاؤمًا مع تمني تحققِ هذا العقمِ في الزمن الماضي قبل الاتهام به، وتجاوبًا مع صدق الإحساس بإرادة وقوع المُتمنَّى؛ حتى لا يكون هذا الجزع الذي حدث بذاك الاتهام، والمُتمنَّى هنا مستحيلُ الوقوعِ؛ لأنه تمنيّ حدوثِ شيءٍ في الماضي السحيق، وتلك هي طبيعةُ التمني وطبيعة المعنى في باب التمني، مما يجعل الأسلوب – كما يقول أستاذنا د/ محمد أبو موسى – من الأساليب ذاتِ الوَقْعِ والتأثيرِ؛ لأنك في مواقِعِهِ تجدُ نفسًا ظَمِئَةً إلى شيءٍ، ثم إنّ ظمأها ظمأٌ لا يُروَى، أو يُستبعدُ رِيُّه[1].

ثم إنه لمّا كانت هذه الأمنية بتلك الغرابة، صرَّح الشاعر بسبب تمنيها بالجملة المُصدَّرة بفاء السببية: " فلم أجزَعْ لقَولِ عُداتي"، مع النص على وصف مَنْ رَمَوها بذلك بالعُداة، أي: الأعداء، والجَزَعُ: نَقِيضُ الصَّبْرِ[2]، والتعبير بهذه الكلمة أنسب للسياق الذي يُشخِّص فيه الشاعر اللغة، ويُجري عليها صفاتِ الأحياءِ، من التعبير بالحزن، إذ لو قال: فلم أحزن، لم يكن شيئًا؛ لأن الحزن أمرٌ قلبيٌّ، لا يَصْحَبُهُ صدورُ فعلٍ أو قولٍ مُضَادٍّ أو معاكسٍ، أما الجَزَعُ، فهو وإن كان قلبياً، إلا أنه يصحبه شيءٌ من ذلك؛ لأنه – كما يقولون – يصرف الإنسان عما هو بصدده، ويقطعه عنه[3]، والتعبير بما يصحبه ردة فعل أبلغ في سياق التشخيص من التعبير بغيره، والبيت كله دليل براءة العقل من اتهام اللغة له بالتقصير في البيت الأول.

---

(١) راجع: دلالات التراكيب ص ١٩٥.

(٢) لسان العرب: جزع.

(٣) راجع في الفرق بينهما: كتاب الكليات لأبي البقاء الكفومي ص٣٥٤، تحقيق/ عدنان درويش، ومحمد المصري، ط: مؤسسة الرسالة ببيروت١٤١٩ هـ – ١٩٩٨م، والتوقيف على مهمات التعاريف للمناوي ص٢٤٢، تحقيق د/محمد رضوان الداية، ط: دار الفكر ببيروت، ط/أولى ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.

**أما البيت الثالث :**

**وَلَـدْتُ ولمَّـا لـم أجِـدْ لِعَرَائِسِـي رِجَـالًا وأَكْفَـاءً وَأَدْتُ بَنَـاتِي**

**فقد جاء مقطوعًا عما قبله بطريق الفصل والاستئناف، زيادةً في اللفت والتنبيه على أنّ المعنى الذي يحمله هذا البيت من المعاني الشريفة، النفيسة، التي يجب أنْ تُبنى بطريقةٍ مُنَبِّهَةٍ لافتةٍ، ويجوز أن يكون البيت مفصولًا عما قبله لشبه كمال الاتصال، وتكون جملة الاستئناف حينئذٍ محذوفةً، والمذكورُ بمنزلةِ الجوابِ عن سؤالٍ تُثِيرُهُ الجملةُ المحذوفة، والتقدير: فما قولك في هذا الاتهام، فيكون الجواب: كذبوا، وهذا الجواب يثير سؤالًا آخر، هو: لماذا كذبوا، فتأتي جملة:" ولدت ..." والتي صُدّر بها هذا البيت بمنزلة الجواب عن هذا السؤال، وعلى كلٍّ فالأسلوب هنا جارٍ على نسق الصياغة الخبرية التي جرى عليها أسلوب البيتين السابقين، والتي تتفجَّر حسرةً وحزنًا.**

**وتأمل المعنى الذي يحمله هذا البيت: فاللغة ليست بعقيمةٍ كما ادَّعَوا، وإنما هى ولُودٌ، ثم إنها ولودٌ لعرائسَ – باستعارةِ الكلمة بطريق الاستعارة التصريحية الأصلية – للألفاظ والمفردات، استعارةً تنعكس على المستعار له، فتُضفي عليه من الحسن والجمال المألوف في المستعار منه، ما لا يَقْوَى على نقله أيُّ أسلوبٍ آخرَ، مع دلالةِ صيغةِ مُنْتَهَى الجُمُوعِ التي بُنيت عليها الكلمةُ على الكثرةِ الكاثرةِ التي لا تُعَدّ.**

**وقوله: "ولمَّا لم أجِدْ لعرائسي رِجالًا ...." إلى آخر البيت، ترشيحٌ للاستعارة المكنية في: "ولدت"، فاللغة كأنها تتحدث عن ولادةٍ حقيقيةٍ، لعرائسَ جميلةٍ ومُعَدَّةٍ لرجالٍ أكْفَاءٍ، فلما لم تجد لهن الرجال الأكفاءَ، دفنتهن حيَّاتٍ، صونًا لهن من أنْ يُدَنَّسْنَ بالزواج ممن هم دونهن في الشرف، والحسب، وقوله: "رجالًا وأكفاء" ترشيحٌ لاستعارة العرائس لمفردات اللغة؛ لأنه من ملائمات المستعار منه، وهو العرائس**

الحقيقية، والتنكير فيهما للتعظيم، وهذه الدلالة تمتد من هذين اللفظين؛ لتصل إلى المولود الذي لم تجد له أمه كفئًا، فتمنحه تعظيمًا وتشريفًا أعلى وأشدّ.

والأَكْفَاءُ: جمع كُفءٍ، والكُفءُ: النظير والمُساوي، ومنه الكَفَاءة في النّكاح، وهو أَن يكون الزَوْجُ مساويًا للمرأَةِ في حَسَبِها، ودِينِها، ونَسَبِها، وبَيْتِها، وغيرِ ذلك[1]، وعَطْفُ الأَكْفَاءِ على الرجال بالواو يفيد المغايرة، ولو أسقطنا الواو لصار المعطوفُ وصفاً للمعطوف عليه، ولكنَّ حافظًا أراد شيئًا آخرَ غيرَ الوصفية؛ فأتى بالواو؛ ليومئ من طَرْفٍ خَفِيٍّ إلى أن اللغةَ إنما أرادت لبناتِها من الرجال مَن يتّصف بهذين الوصفين: الرجولة، والكفاءة، أو المساواة في الحسب، والدين، والنسب، وغير ذلك، والبيت كله كناية رمزيةٌ[2] عن عدم وجود الرجال الأكفاء في ذلك الوقت من أهل اللغة، الذين لو نهجوا نهجَ أسلافهم، لفرَّعوا من أصول لغتهم ما يناسب كلَّ مستحدث، وصيغة المضي "ولدت" تدل دلالةً قاطعةً وأكيدةً على إحساس اللغة بامتلاكها من الألفاظ ما يُغني عن التعريب، ولكنها حجبت هذه الألفاظ عن هؤلاء لمّا لم تجد من بينهم الكُفءَ ذا العزم والجِدِّ في البحث والتنقيب.

وتأمل الدقة والبراعة في بناء ونظم هذا البيت؛ إذ بدأه حافظ – رحمه الله – بقول اللغة: "ولدت" ، فحذف المفعول ؛ ليوقع نفي الوجود على الاسم الظاهر "لعرائسي" بدلًا من الضمير ؛ إذ لو ذكر المفعول مع "ولدت" لصار تقدير الكلام: ولدت عرائس ، ولما لم أجد لهن رجالًا ... وإيقاع الوجود المنفي ، أو نفى الوجود ، على الاسم الظاهر ، أبغ من إيقاعه على الضمير ، وهذا البناء يشبه قول البحتري : قد طلبنا فلم نجد لك في السؤ دد والمجد والمكارم مثلا ، ثم طابق حافظ كلمة :

---

(١) لسان العرب: كفأ.

(٢) الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية، والكناية الرمزية: هي الكناية القريبة التي لا وسائط فيها بين المعنى الأصلي و المعنى الكنائي، مع خفاء المعنى.

" ولدت " بكلمة : "وأدت" قبل الآخر، وجانس في الوقت نفسه بين الكلمتين جناسًا لاحقًا، زيادةً في تبشيع جُرم الاتهام، وتشنيع قُبح الانصراف، مع تحسين الإيقاع، وتجويد الوزن والنغم، ثم جعل المولودَ "عرائسَ"؛ إشارةً إلى أنها ولدت من المفردات والتراكيب ما هو صالحٌ ومُعَدٌّ ومُهُيّأٌ للاستعمال، لا يحتاج إلى وقت، وإنما يحتاج فقط إلى القرائح النقية، والعقول المتفتقة، التي تجود به، ثم جعل بعد ذلك الموءودَ بناتٍ، إيماءً إلى أنّ هؤلاء العرائسَ لمَّا لم يجدن من يُحسن معاملَتهن، والمحافظةَ عليهن، قد عُطِّلن، وجُرِّدَن من حليهن؛، فتأخرن، ورجعن إلى الوراء، وصِرْنَ في عين الأم بناتٍ صغيراتٍ، فلما صرن كذلك، وصار حال الرجال لا يوجد بينهم من هو أهلٌ لهن، خافت عليهن الأم من أن يلحقَهن الضيم والضياع، فرأت أن وأدهن أصون لهن، وأهون عليها من تركهن على هذه الحالة، فلم تتردد في ذلك، وفي هذا إشارةٌ إلى توقع اللغةِ استمراريةَ أهلها في إضعافها، وإهدار قيمة نفائسها، والانصراف عنها إلى غيرها.

وبعد تقرير معنى الولادة، ودفع الاتهام بالعقم يأتي البيت التالي:

وسِــعْتُ كِتــابَ اللهِ لَفظًــا وغَايــةً  ومـا ضِـقْتُ عـن آيٍ بــه وعِظـاتِ

مقطوعًا كذلك عن سابقه، ومبنيًا أيضًا على الأسلوبِ الخبريِّ المبنيِّ على صيغة المُضيِّ المتصدِّرةِ، والتي يفيد معناها الإحاطةَ والشمولَ، ويفيدُ زمنُها القطعَ بوقوعِ الحدثِ في الزمنِ الماضي، وتأمل الدقةَ في تأكيدِ معنى الاستيعابِ بنفي نقيضِ المثبت "وسعت" في صدر الشطر الثاني: "وما ضقت".

و"كتاب الله" كناية عن موصوف، وهو القرآن، والكناية في مقامٍ يتحدث فيه الشاعر على لسان اللغة عن أنها وسعت بألفاظها وتراكيبها أعظمَ كتابٍ عرفته البشرية أبلغ من التصريح؛ لأنها مكَّنت الشاعر من صياغة الأسلوب على طريقة الإضافة التي منحت المضاف تعظيمًا وتشريفًا لإضافته للفظ الجلالة.

وفي ذكر اللفظ، والغاية، والآي، والعظات، إشارةٌ إلى أن القضيةَ قضيةُ ألفاظٍ ومعانٍ، وأن اللغةَ أصيبت بانتكاسةٍ في هذا الزمن في كلٍّ منهما، وتنكيرُ الكلماتِ الثلاثةِ يفيدُ تعظيمَ وتفخيمَ كتابِ الله ألفاظًا، ومعانِيَ، وعظاتٍ، ومقاصد.

والفاء في صدر البيت:

فكيفَ أضِيقُ اليومَ عن وَصْفِ آلـةٍ وتَنْسِـــيقِ أَسْـــمَاءٍ لمُخْتَرَعـــاتِ

فاء الفصيحة، أغنت عن شرطٍ محذوفٍ يدل عليه السياق، والتقدير: إذا كنتُ وسعتُ كتابَ الله حين نزل، ولم أَضِقْ بشيءٍ منه، على الرغم مما جاء فيه من الألفاظ والأسماء الجديدة ذات الدلالات الجديدة، التي لم يكن للعرب إلفٌ بها، فكيف أضيق اليوم عن استيعاب كلِّ ما اختُرِعَ واستُحْدِثَ ؟! ببناء الأسلوب على طريقة الاستفهام، إنكارًا، وتبكيتًا، وتعجبًا، من حال القوم تُجاهَ لغتِهم، ولغة آبائهم وأجدادهم، حيث تخلَّوا عنها، وراحُوا يَتَشَدَّقون بغيرها، ظآنِّين أن ذلك التشدُّقَ يعد مظهرًا من مظاهر الرقيِّ والتحضُّر، وقد منح دخول الفاء على " كيف" في هذا السياقِ الكلامَ السابقَ، وهو اتهامُ اللغةِ بالجمودِ والعقمِ، قدرًا من التعجب أيضًا، وكأنّ هذه الفاءَ – كما يقول أستاذنا د/ أبو موسى في سياق مشابه – تربط تعَجُّبًا بتعجُّبٍ، وكأن الشاعر يحثُّك بها على النظرِ، والتَّدَبُّرِ، في عجائب ما يجيىء به من الأحوال، والأوصاف، والصور[1] ، مع طيِّ الكلام، وحذفِ زوائدِه وفضوله، كما رأينا.

والتنكير في: "آلة" يفيد التحقير، أما التنكير في: "أسماء"، و" مخترعات" فيفيد التكثير، والمعنى: إذا كنتُ وسعتُ أعظمَ كتابٍ نزل من عند الله، فكيف أضيق بهذه الآلات والمخترعات الضئيلة، الحقيرة، التي هي من صنع الإنسان، حتى ولو كانت من الكثرة بمكان يُعجِزُ عدُّها قُوَى البشر ؟! وقد كان حافظٌ موفقًا في ذكر الظرف: "

(١) راجع: قراءة في الأدب القديم ص ١٢٩.

**اليوم" بعد صيغة المضارعة: "أضيق"؛ ليخصص دلالة الصيغة بزمن الحال، ويدلل على أن حديث اللغة الذي يُجريه على لسانها إنما هو موجَّهٌ لأهلها الذين كانوا يعيشون في الوقت الذي قيلت فيه هذه القصيدة، وأن اللغة قد تعرضت في ذلك الوقت من التهميش والتخلي والاتهام بالعجز ما لم تتعرض له في أيِّ وقتٍ آخر.**

**وتأمل الدقة في اختيار اللفظ المناسب للمعنى المقصود، مع ملاحظة الفروق الدقيقة بين المترادفات والصيغ، فالآلة – بالإفراد – تحتاج في التعريف بها إلى ما يكشف حقيقتها وماهيتها، والوصف في اللغة: وصفُك الشيءَ بحِلْيته ونَعْته[١] ؛ ولذلك كان اختيار كلمة: "وصف" في جانب الحديث عن الآلة، أما المخترعات – بالجمع – فهي من الاختراع بمعنى: الابتداع والإنشاء [٢]، وهذا يقتضي التجدد والاستمرارية في الإيجاد والتصنيع، والتنسيق يدل على تتابعٍ في الشيء[٣]، فالكلمة بهذه الدلالة مناسبة لوضع الأسماء للمخترعات التي لا يتوقف تصنيعها، مع التنوع والتغير المستمر باستمرار الابتداع والإنشاء.**

**وبعد هذا الأسلوب الاستفهاميِّ، التعجُّبيِّ، الذي جاء ملائمًا لسياقه، المصحوبِ بما يثير التوترَ، والتعجبَ، من أفعال المخاطب وأقواله التي تجري على غير قانون العقل[٤]، يعود الشاعر للأسلوب الخبري مرةً أخرى، فيبني صدر البيت التالي عليه، ثم يعود لأسلوب الاستفهام في الشطر الثاني، تنويعًا، وتلوينًا، ومناسبةً بين الصياغة والمعنى:**

---

**(١) لسان العرب: وصف.**

**(٢) السابق: خرع.**

**(٣) مقاييس اللغة: نسق.**

**(٤) راجع كلام أستاذنا د/ صبّاح دراز في الاستفهام التعجبي في: الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم ص ٢٤٧، مطبعة الأمانة، ط/ أولى ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦ م.**

أنـا البَحْـرُ فِـي أحْشـائِهِ الـدُّرُّ كـامِنٌ فهـلْ سَـأَلُوا الغَوَّاصَ عنْ صَدَفَاتِي

بفصل البيت عما قبله لكمال الانقطاع بلا إيهام، أو الانفصال إلى الغاية كما يسميه عبد القاهر – رحمه الله – [1]، فالبيت السابق إنشائيٌ لفظًا ومعنىً، وهذا خبريٌ لفظًا ومعنىً، والبيت كلُّه مبنيٌّ على التشبيه البليغ: "أنا البحر..."، حيث حذف الأداة، والوجه، إيجازاً، وتأكيدًا للمشابهة بين الطرفين، ولتذهب كلُّ نفسٍ في تقدير الوجه المحذوف المذهبَ الذي يهتدي إليه ذوقُها وفهمُها لما ترمي إليه الصياغة ويهدف إليه السياق، والتقدير: أنا كالبحر في الاتساع وبُعْدِ القاع، مع الاشتمال على ما لا يَنْفَدُ من أغلى النفائس والجواهر، وقد اختار المشبه به مصدرًا للنماء والعطاء؛ ليمنحَ المشبه تلك الخصوصية؛ فتصبحَ اللغةُ بهذا التشبيه بحرًا، غزيرَ الماءِ، كثيرَ العطاءِ، عَمِيمَ النَّفْعِ، مليئًا بنفائسِ وجواهرِ الألفاظ والتراكيب؛ ومن هنا ساغ للشاعر المتحدث بلسان اللغة أن يضيف الصدفات لياء المتكلم.

والأحْشَاءُ: جَمْعُ حَشَىً، والحَشَى: ما دُون الحِجابِ مما في البَطْن من كُلِّ من الكَبِد والطِّحال والكَرِش[2]، واستعاره الشاعر هنا لقاع البحر، بطريق الاستعارة التصريحية الأصلية الموحية بالبعد عن الأيدي والعيون، وإنما قلت بأن الاستعارة في الأحشاء، وأنها مستعارة للقاع بطريق الاستعارة التصريحية؛ وليست الاستعارة في إسناد الأحشاء لضمير البحر بعد تشبيهه بذي الأحشاء بطريق الاستعارة المكنية التخييلية؛ لأنه لا طائل في هذا السياق من تشبيه البحر بإنسانٍ أو حيوان أو غير ذلك مما يتصف بأنه ذو أحشاء، ولو قال حافظٌ: أنا البحر في قاعه الدر كامن لاستقام المعنى.

(٢) راجع: دلائل الإعجاز للشيخ / عبد القاهر الجرجاني صـ ٢٤٣ ـ تحقيق الشيخ / محمود محمد شاكر ـ طبعة: المدني بجدة ـ ط / ثالثة ١٤١٣ هـ ـ ١٩٩٢ م.

(٢) لسان العرب: حشا.

وكامِنٌ: مُسْتَخْفٍ، وصيغة الاسمية فيه تدل على الثبوت الدائم الذي لا يُفارق الموصوف، وذِكرُ الدُّرِّ في جملة: " فِي أَحْشائِهِ الدُّرُّ كامِنٌ.... " ترشيحٌ للتشبيه، وتقديم الجار والمجرور" فِي أَحْشائِهِ" على المتعلق " كامِنٌ" للتركيز على الظرف، والاهتمام بمضمونه، والمسارعة بذكر ما يدل على الحفظ والبُعد أولًا، والجملة كلُّها كنايةٌ عن صعوبة التناول وبُعد المأخذ، إلا على مَن مَهَرَ الغوصَ وأَدْمَنَ البحثَ عن النفائس.

والفاء في صدر الشطر الثاني: " فهلْ سَأَلوا الغَوَّاصَ عنْ صَدَفَاتِي " مثل الفاء في: " فكيف أضيق ..." فصيحة، أغنت عن شرط محذوفٍ، إيجازًا، واختصارًا، وطيًّا لما يُفهم من سياق الكلام، والتقدير: إذا كان الأمر كذلك، فهل سألوا الغواص عن صدفاتي، بصيغة الاستفهام التي للتمني، أي: إذا ثبت أنِّي أنا البحر المعهود بهذه الصفة، فأتمنى أن يسألوا الغوّاص عن صدفاتي، بدلًا من أن يركَنوا إلى الاتهام بالجمود والعقم، وإنما لجأ الشاعر إلى التمني بالاستفهام بدلًا عن التّمني الصريح؛ لأن التمنِّي المُفادُ بالاستفهام – كما يقول أستاذنا د/ صبّاح دراز – يصور أملًا قويًّا، ورغبةً عارمةً، وأمنيةً قافزةً مسيطرةً[1]، والأمل القويُّ، والرغبة العارمة، والأمنية القافزة المسيطرة، هنا هي سؤال الغواص عن جواهر اللغة التي لا تنفد، ويجوز حمل الاستفهام في هذا السياق على الأمر، فيكون المعنى: فاسألوا الغواص ... دفعًا لأن يكلفوا أنفسهم مشقةَ الغَوص وجَهْدَ البحث.

والصَّدَفاتُ: جمع صَدَفة، والصَّدَفة: غِشاءُ خَلْقٍ في البحر تضمّه صَدَفَتانِ مَفْرُوجَتانِ عن لحمٍ فيه رُوحٌ يُسمى المَحارَةَ، وفي مثله يكون اللؤلؤ الجوهري، وصَدَفُ الدرَّةِ: غِشاؤها، الواحدة صدَفَةٌ، ويُجمع الصَّدَفُ على أصْداف[2]، فالكلمة

(١) راجع: الأساليب الإنشائية ص٢٦٧.

(٢) لسان العرب: صدف.

مستعارة هنا – بطريق الاستعارة التصريحية الأصلية – لألفاظ اللغة ومفرداتها، استعارةً توحي بالكثرة وقرب التناول، وإنْ كان يؤخذ على حافظٍ في هذا السياق أنه جمع الكلمة جمع قلةً في سياق يتحدث فيه عن اتساع ألفاظ اللغة لكل المستجدات والمخترعات، والأبلغ جمعُها جمعَ كثرةٍ، فكان عليه أن يقولَ – لولا المحافظةُ على استقامة الوزن واطِّراد القافية – أصدافي، والجملة كلها ترشيحٌ للتشبيه، وإنّا وإنْ كنا قد عِبْنَا عليه جمعَ الكلمةِ هذا الجمعَ، فإننا ننقلُ هنا مقالةَ الخليلِ بنِ أحمدَ – رحمه الله – فيما يجوز للشعراء من التصرف في اللغة: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومَدِّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كَلَّت الألسُنُ عن وصفِه ونعته، والأذهانُ عن فهمه وإيضاحِه، فيُقرِّبون البعيدَ، ويُبعِدون القريب، ويُحْتَجُّ بهم، ولا يحتج عليهم، ويُصَوِّرون الباطلَ في صورةِ الحقِّ، والحقَّ في صورة الباطل"(١)، فلا بدّ إذًا من وجود مغزىً بلاغيٍّ كامنٍ وراء هذا الجمع، نسأل الله عز وجلّ أن يهدينا إليه في يومٍ ما.

ولله درُّه من شاعر حافظ في نظم هذا البيت، حيث جعل اللغةَ بحرًا، يحفظ بأحشائه الدُّرَّ الكامن، ثم طلب إلى القوم أن يسألوا " الغواص"، بالتعريف بلام الجنس التي تتسع لكل غوّاصٍ في كل عصرٍ وقُطرٍ، ثم سلّط السؤال على الصدفات، وليس على الدُّرِّ نفسه؛ ليومئ بأنَّه يكفي هؤلاء العَجَزَةَ في مسايرة العصر ومستحدثاته الحصولُ على الألفاظ الظاهرة، التي تصلح لأن تكون أسماءً لهذه المستحدثات، والتي هي من المعاني كالأصداف من الدُّرّ، تتقاذفها الأمواج،

(١) راجع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ص١٤٣، تقديم/ محمد الحبيب بن خوجة، نشر: دار الكتب الشرقية ببيروت.

**وتطرحُها على الشواطىء، ويبقى الدُّرُّ في قاع البحر، لا يصل إليه إلا من أتقن الغوص، وأجاد السباحة، فالألفاظ كالأصداف، والمعاني والتراكيب كالدُّرَرِ والجواهر؛ ولذلك ستظل باقيةً في قاع اللغة أبد الآبدين، إلا أن يشاء ربُّ العالمين بوجود مَن يستطيع التَّعَمُّقَ والغوص.**

**وبعد هذا التصوير البليغ، والنظم البديع، ينتقل حافظ – رحمه الله – إلى معنىً آخر من معاني القصيدة، وهو: دعوةُ اللغةِ أهلَها إلى التمسك والاعتزاز بها، وهذا ما سوف نقف عنده في المبحث التالي:**

# ثانياً

## دعوةُ اللغةِ أهلَها إلى إنقاذِها والتمسكِ بها

الأبيات من ٧ : ١٢

٧ـ فَيَا وَيحَكُمْ أَبْلَى وتَبْلَى مَحَاسِني ... ومِنْكمْ وإنْ عَزَّ الدّواءُ أَسَاتِي

٨ـ فَلَا تَكِلُونِي لِلزّمَانِ فإنّنِي ... أَخَافُ عَلَيْكُمْ أنْ تَحِينَ وَفَاتِي

٩ـ أَرَى لِرِجالِ الغَرْبِ عِزًّا ومَنْعَةً ... وكَمْ عَزَّ أَقْوامٌ بعِزِّ لُغَاتِ

١٠ـ أَتَوْا أهلَهُمْ بالمُعجِزاتِ تَفَنُّنًا ... فيا ليتَكُمْ تأتُونَ بالكلِمَاتِ

١١ـ أيُطرِبُكُمْ مِنْ جَانِبِ الغَرْبِ ناعِبٌ ... يُنادِي بِوَأدِي فِي رَبيعِ حَيَاتِي

١٢ـ ولو تَزْجُرُونَ الطَّيرَ يومًا عَلِمتُمُ ... بمَا تَحْتَهُ مِنْ عَثْرَةٍ وشَتَاتِ

******

وفي هذا الجزء من القصيدة تنادي اللغة أهلها، وتدعوهم للتمسك بها، وألا يتركوها تَبلى وتُمحَى محاسنُها، بدخول ما ليس منها في مفرداتها وتراكيبها، وأن يعتزوا بها كما يعتز غيرهم بلغته، وأن يُوَلِّدوا منها ما يتماشى مع مخترعات النهضة الغربية الحديثة، وألا ينخدعوا بدعوات التجديد الضالة.

والفاء في صدر هذه الأبيات يجوز أن تكون استئنافية، جيىء بها لاستئناف كلام جديد، وذلك على قول من قال بجواز مجيئها للاستئناف(١)، ويجوز أن تكون فصيحةً سدّت مسدَّ شرطٍ محذوف، يُفهم من السياق، والتقدير، إذا كنتُ كذلك، فيا ويحكم ... بـ"يا" التي للنداء، زيادةً في التنبيه، واللفت، والقدرة على مدِّ الصوت؛

(١) راجع: الجنى الداني في حروف المعاني للمرادي ص٧٦، تحقيق د/ فخر الدين قباوة، ط: دار الكتب العلمية ببيروت، ط/ أولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

ليصل التنبيه في هذا السياق إلى مدىً، وظاهرُ الأسلوب هنا أنّ "يا" داخلةٌ على المصدر، وللعلماء في دخولها على المصدر، أو الفعل، أو الحرف، أقوالٌ وتأوُّلاتٌ، فمنهم من يرى أنها للنداء، والمنادَى محذوفٌ، والتقدير: فيا قوم ... ومنهم من يرى أنها لمجرد التنبيه(١)، وإن كنت أرى أن التنبيه لا يفارقها في جميع أحوالها، وقد شرح أبو عمرو بن العلاء دخولها على "ويل" و "ويح"، والفرق بينهما، حيث قال: يا ويلٌ لك! ويا ويحٌ لك! كأنه نبَّه إنسانًا، ثم جعل الويلَ أو الوَيْحَ له، و"وَيْحٌ" مصدرٌ لا فعلَ له، يقال ترَحُّمًا وتوجُّعًا لمن أشرف على الوقوع في هَلَكةٍ لا يَسْتَحِقُّها، والفرق بينها وبين "ويل"، أن "ويحٌ" تقال زجرًا لمن أشرف على الهَلَكَةِ، أما "ويل" فتقال لمن وقع فيها، و"وَيْسٌ" مثل "ويحٌ"، وهما كلمتا رحمة تقالان عند الإنكار الذي لا يُراد به توبيخٌ ولا شتمٌ، وإنما يُراد به التنبيه على الخطأ، ثم كثرت هذه الألفاظ في الاستعمال حتى صارت كالتعجب، يقولها الإنسان لمن يُحبُّ ولمن يَبغض(٢)، فحافظٌ ينبه أهل اللغة، ويجعل الوَيْحَ لهم، مترحِّمًا، ومتوجِّعًا عليهم، ثم هو يزجرهم، ويوبخهم، وينكر عليهم انصرافَهم عن لغتهم، وينبّههم على أنهم قد ارتكبوا بذلك خِطئًا كبيرًا.

وفي إضافة "ويح" إلى ضمير المخاطبين التفات من أسلوب الغيبة الذي جرى عليه النسق في الأبيات السابقة: ( قومي – سألوا ) إلى أسلوب الخطاب، وكأنه أراد – على لسان اللغة – أن يحضرهم بهذا الالتفات إلى ساحة الحضور؛ ليهمس

(١) راجع في هذا الخلاف: شرح الأشموني على الألفية ٣٣/١ ط: دار الكتب العلمية، ط/ أولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، وهمع الهوامع للسيوطي ٥٨٧/٢، تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي، نشر: المكتبة التوفيقية بمصر.

(٢) راجع: الكتاب لسيبويه٢/ ٢١٩، تحقيق /عبد السلام محمد هارون، نشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط/ ثالثة ١٤٢٧هـ ٢٠٠٦م، وحاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك ٢/ ١٧٨، ط: دار الكتب، ط/ أولى ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

في آذانهم بهذا الزجر، والإنكار، والتنبيه على خطأ جسيم وقعوا فيه، فتسببوا في لحوق البِلى والقدم والرثاثة بلغتهم ولغة آبائهم وأجدادهم.

وبعد هذا اللفت والتنبيه، يأتي الخبر:" أَبْلَى وتَبلى مَحاسِني، ومنْكمْ وإنْ عَزَّ الدّواءُ أساتِي" يحمل صرخةَ مستغيثٍ، أشرفَ على الهلاكِ والضياعِ، وأوشك أن يُمحَى ويَخْتَفِي، وتأمل التعبير بالاستعارة المكنية المُخَيِّلة في: " أَبْلَى وتَبلى مَحاسِني "، والتي تنقل المستصرخَ ومحاسنَه التي تزول شيئًا فشيئًا، في صورة ثيابٍ تَبلى، وتقدُمُ، وتُشوّه صورتُها الجميلةُ بفعل الغير، وهو يقف مكتوفَ الأيدي، عاجزًا، مقْهُورًا، مَغْلُوبًا، لا يَقْوَى على الذَّوْدِ والدَّفْعِ، ثم تأمل كيف قرنَ الشاعرُ بين فِعْلَينِ لمشتقٍ واحدٍ، وهو البِلَى، مكررًا الحدث بصيغة المضارعة: " أَبْلَى وتَبلى" استحضارًا لتلك الصورة المؤلمةِ الموجعةِ، زيادةً في تضعيف الإحساس بألم ومرارة قرب الفناء ووَشْكِ الزوال، "وكأن الأفعال المضارعة في الكلام الحُرِّ مَرَايا تعكس لك الصُّورَ، والأحداثَ، فلا تسمَعُها بأُذُنكَ فقط، وإنما تراها بعينِكَ أيضًا"(١)، واعجب لتجسيدِ الشاعر محاسن اللغة، ووضعِها أمام عينيك، في سياقٍ يتحدث فيه عن البلى، وكيف قَوَّى لديك بهذا التصرف دافعَ الحزن والحسرة على قرب تحول محاسن اللغة إلى النقيض البغيض.

وقِفْ وقْفَةَ ناقدٍ بصيرٍ بدقائق التراكيب وكيفية بناء الأساليب، وتأمل كيف جاء نظم الكلام في: " ومنْكمْ وإنْ عَزَّ الدّواءُ أساتِي "، وكيف قدّم حافظٌ المسند "منكم" على المسند إليه "أساتي" – أي: أطبائي – تقديمًا يفيد الحصر، والقصر، والاختصاص، والمعنى: ومنكم أنتم لا من أقوامٍ غيرِكم يكون الطبُّ والطبيبُ، ثم تأمل كيف فصل – بطريق الاعتراض – بين طرفي الإسناد بالشرط " وإنْ عَزَّ الدّواءُ "؛ ليقدم الإخبار الكاشف عن فظاعة الموقف، واشتداد الأمر، قبل إتمام الكلام، تنبيهًا،

(١) راجع: قراءة في الأدب القديم ص ٣٢.

ولفتًا، وزرعًا للدهشة في نفوسنا، فالدواءُ عزيزٌ، قليلٌ، نادرٌ، ممتنعٌ، والمداوون هم الأهل والأصحاب، ولكنهم يبخلون ويَضِنّون، وأصل نظم الكلام: وأسَاتِي منْكمْ وإنْ عَزَّ الدّواءُ، فقدّم، وأخَّرَ، واعترضَ، وحذفَ؛ ليبني الأسلوبَ بعد ذلك كلّه على ما يشبه الاحتباك[1]، والتقدير قبل الحذف، والتقديم، والاعتراض: وأساتي منكم وإن عزّ الدَّواء فأساتي منكم، وصياغة الشاعر أوجز، وأبلغ، وأكثر تركيزًا على ما به يؤدَى المطلوب، ولو أنه – كما يقول أستاذنا د/ أبو موسى – سبق بالاعتراض الجملة التي هو فيها أو أخره عنها، لما أحدث في نفوسنا هذا التنبيه، وهذا اللفت، وهذه الدهشة، التي ما أراد بها إلا أن يلفتَنا إلى هذا المعنى، وأنه عنده بمكانٍ حتى إنه اختار له أعزَّ مكانٍ عنده، وهو أن يضعَه في قلب الجمل، والمعاني الأخرى، وأن يقتطعَ له مساحاتٍ خصّصها المتكلم لمعانٍ أُخَرَ، ثم إنه ارتكبَ له ما لا يجوز له أن يرتكبَه، واجترأ من أجله على ما لا تجوز الجُرأة عليه، وهو الفصل بين أركان أساسية في بناءِ الكلامِ لا يفصل بينها؛ لأنها متضامة أشدّ التضام[2].

وامتدادًا لهذه الصنعة البليغة المتقنة، والأسلوب المُحزن المُبكي، يأتي النهي في البيت التالي، يحمل صرخةً عاتيةً، عاليةً، تحذر من الترك للموت والهلاك:

فَـــلَا تَكِلُـــونِي لِلزّمَـــانِ فـــإنّنِي أَخَـافُ عَلَـيْكُمْ أنْ تَحِـينَ وَفَـاتِي

بفاء الفصيحة المُشربة معنى السببية، والتي يُطوى معها الكلامُ، ويُدمج، ويُترك ما يُفهم من السياق، تلاشيًا للتطويل والبسط، وطلبًا للإيجاز والقصد، والتقدير: إذا كان الأمر كذلك، وكان منكم الأطباء والمداوون، فلا تكلوني للزمان ... نهيًا، يحمل

(١) الاحتباك هو: أن يحذف من الكلام الأول ما أثبت نظيره في الثاني ، ومن الثاني ما أثبت نظيره في الأول . خزانة الأدب للبغدادي ٣ / ٢٣٦، تحقيق د/ محمد نبيل طريفي، ود/ إميل بديع يعقوب ـ ط: دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٩٨ م.

(٢) راجع: قراءة في الأدب القديم ص ٥٦.

نُصحًا، وإرشادًا، وتحذيرًا، من اجتثاثِ الأمِّ، حتى لا يُجتثَّ معها الأبناءُ، أو اجتثاثِ الأصلِ، حتى لا تُجتثَّ معه الفروع، والمعنى: لا تتركوني وتُسلموا أمري للزمان... والمقصود بالزمان أهله من الغرب، المالكون لزمام الأمور، والمدبِّرون لهلاك اللغة، وأهلها، ودينها.

وتأمل بناء جملة: " فإنّني أخافُ عليكم أن تَحينَ وَفاتي"، والتي صُدِّرت بفاء السببية، وجاءت تعليلًا للنهي السابق، موكَّدةً بـ" إنّ"، واسمية الجملة، قطعًا للشك والريبة، وتلاؤمًا مع شدة الإحساس بمرارة الخبر والصدق فيه.

ومن عجيب الصياغة هنا أن جعل "حافظ" سبب خوف اللغة على أبنائها هو موتها هي، وليس موتَهم هم؛ وذلك لأنها تعلم أنَّ في موتها موتًا لهم، وفي بقائها بقاءً لهم، فأرادت أن تنبههم لذلك الخبر المهمّ الذي يجهلونه؛ كي يكونوا على ذُكرٍ منه أبدًا، ولا يخفى أن بين النهي هنا عن الترك للزمان والتعبير في البيت السابق بالبِلَى ألفةً ووشيجةً، ذلك أن البِلَى يكون بمرور الزمن وتعاقب ليله ونهاره، كما لا يخفى أن تلك الألفةَ والوشيجةَ موجودةٌ أيضًا بين التعبير بـ"عزَّ الدواء" في البيت السابق، والتعبير بـ" وفاتي " في هذا البيت؛ لأن امتناعَ الدواءِ قد يؤدي إلى الوفاة.

ثم لما كانت فكرة البلى والموت هي الفكرة المسيطرة على عقل وقلب الشاعر في هذين البيتين، نراه يركز على الألفاظ التي تؤدي معنى هذه الفكرة، وهي: أَبْلَى، وتَبْلَى مَحَاسِني، وعزّ الدَّواءُ، ووَفَاتِي، مما جعل من هذه الفكرة قطبًا للمعنى، أدار عليه الشاعر نظم البيتين.

وفي البيت التالي:

أَرَى لِرِجَـالِ الغَـرْبِ عِـزًّا ومَنْعَـةً وكَـمْ عَـزَّ أَقْـوامٌ بعِـزِّ لُغَـاتِ

**يعود حافظ – رحمه الله – لبناء المعاني على الأسلوب الخبري، ويفصل البيت عما قبله لـ" كمال الانقطاع بلا إيهام"؛ وذلك لاختلاف الجملتين في الخبرية والإنشائية، و"أرى" بمعنى: أجد، وبناؤه على صيغة المضارعة فيه دلالة على تجدد الرؤية وحدوثها، وفي ذلك إشارة إلى استمرارية عزّ الغرب ومنعته بلغته وقوميته، وهذه الإشارة تقودنا إلى التعريض بانعدام هذه العزة والمنعة من أهل الشرق الذين تخلوا عن لغتهم وقوميتهم، وراحوا يَرْكُضُون لاهثين وراء اللغات الأخرى طَيْشًا وسفاهةً.**

**وتأمل دقة "حافظ" في التعبير بكلمة "رجال" في هذا السياق، بدلًا من "قوم"، أو "أهل"، أو غير ذلك مما يؤدي مؤداه، وكيف ناسَبَ بهذه الكلمة بين مدلولها وما يراه ويشاهده من واقع أهل الغرب، الذين يحتلون بلادًا، ويخوضون حروبًا، في سبيل نشر لغاتهم، وبسط نفوذها، وهيمنتها على اللغات الأخرى، والرجال هم القادرون على ذلك، والمتحملون لأعبائه؛ لذلك فحُقَّ أن يتصف بهذه الصفة كلُّ من يحافظ على لغته، ويسعى في نشرها وازدهارها، معتزًا ومفتخرًا، وكأنه يعرِّض كذلك بنفي صفة الرجولة عمن تخلَّوا عن لغتهم، وهاجموها، وقدحوا فيها، وكانوا سببًا في إضعافها.**

**ومن جودة الصياغة، وحسن النظم، في هذا السياق أن نكَّر "حافظ" المفعول، وما عطف عليه: "عزًّا ومنعة"، تنكيرًا يتناسب مع فخامة العزة، وعظمة المنعة، ثم جمع ونكّرَ " أقوامٌ" في الشطر الثاني في بناء يُحيطه التكثير بـ"كم" الخبرية، المحذوفِ تمييزُها، إيجازًا، واختصارًا، واعتمادًا على السياق في فهم المحذوف؛ ليزاوجَ بين الجمع وصيغة التنكير في الدلالة على التكثير الذي لا يتناهى، والتقدير: كم مرَّةٍ عزّ أقوامٌ... [1]، ومثل هذا يقال في جمع وتنكير: "لغات" في ختام البيت.**

---

**(١) راجع في جواز حذف تمييز "كم": همع الهوامع ٢/ ٣٥٥.**

والواو في صدر هذا الشطر واو الحال، والمعنى: أرى لرجال الغرب عزًا ومنعةً، والحال أنه كم عزّ أقوامٌ ... أو واو الاستئناف، ولا يخفى أن تتابع الاشتقاق من "عزز" يدل على أن معنى الاعتزاز باللغة هو المعنى الذي بُني له نظم البيت.

وجاء البيت التالي:

أَتَوْا أهلَهُمْ بالمُعجِزاتِ تَفَنُّنًا  فيا ليتَكُمْ تأتُونَ بالكلِمَاتِ

مفصولًا عما قبله؛ لأنه وَقَعَ منه مَوقِعَ الجواب من السؤال، وكأن سائلًا سأل: وماذا فعل رجال الغرب حتى كانت لهم هذه العزة وتلك المنعة؟! فجاء الجواب: أتوا أهلهم بالمعجزات، مفصولًا كما يُفصل الجواب عن السؤال الصريح، على طريقة الاستئناف البياني، أو شبه كمال الاتصال.

وتأمل صيغة المضي في صدر البيت، وما توحي به من تحقق وقوع الحدث، تلاؤمًا مع الواقع المرئي للتقدم الغربي، تم تأمل اشتقاق الكلمة من الإتيان دون المجيء، وإيثار التعبير بها بدلًا من أختها؛ وذلك لأن الإتيان: مجيء بسهولة، فهو أخص من المجيء، والإتيان يقال للمجيء بالذات، وبالأمر، وبالتدبير، وفي الخير والشر، والأعيان والأعراض[1]، والمجيء هنا بأعيانٍ وأعراضٍ هي الغاية في العِظَمِ والنَّفعِ؛ ولذلك كان التعبير بالإتيان معها أدقَّ وأبلغَ من التعبير بالمجيء، وقد صاحب هذه الدقةَ والأبلغيةَ التعبيرُ بالمعجزات مرادًا بها المخترعات، تعبيرًا مجازيًا، طريقه الاستعارة التصريحية الأصلية، التي تكشف في هذا السياق عن مدى انبهار الشاعر بتلك المستحدثات، وإعجابه بها، وتعظيمه لها، فهو لا يراها عملًا بشريًا عادِيًّا، وإنما يراها أمرًا مُعجزًا، فائقًا، خارقًا لقوى البشر.

(١) التوقيف على مهمات التعاريف ص ٣٢.

ونلمح من وراء ذكر الأهل هنا إشارةً إلى أن نفع العلماء يعود في المقام الأول على ذويهم والمنتسبين إليهم، وإن كانت دائرة الأهلية هنا تأخذ مفهومًا أوسعَ؛ لتدخل فيها القومية بمدلولها الشامل، فبالعلم والمخترعات تتقدم الأمم، وبالعلم والمخترعات يكون الترتيب والدرجات.

و"تفننًا" حال من واو الجماعة في: "أتوا"، أي: متفننين، جيىء بها لتتحد دلالتها على التنويع مع دلالة صيغة الجمع في: "المعجزات" على الكثرة، في الإشارة إلى الكثرة الكاثرة لهذه المخترعات، مع التنوع المستوعب لشتى مناحي الحياة.

والفاء في: " فيا ليتَكُمْ تأتونَ بالكلِمَاتِ " فصيحة، كغيرها من الفاءات السابقة، وتقدير المحذوف هنا: إذا كانوا قد أتَوا بالمعجزات ... فيا ليتكم تستطيعون أن تولِّدوا من أصول لغتكم ألفاظًا تسمونها بها، بدلًا من أسمائها الأعجمية المُعرَّبة، ويكفيكم هذا الشرف، إن لم تستطيعوا أن تأتوا بمثل ما أتَوا.

و"يا" هنا مثل "يا" في: "يا ويحكم"، يقال فيها مثل ما قيل هنالك؛ لأن مدخولها هنا حرف تَمَنٍّ، وإن أريد النداء فيما دخل على " ليت "، فيكون على حذف المنادَى إرادةً للعموم(١)، وتقدير الكلام: يا قوم ليتكم تأتونَ بالكلِمَاتِ... ولله درُّه من شاعر حافظ في تصوير عجز أمة العرب في هذا السياق، فهو لا يتمنى – أو لا تتمنّى اللغةُ على لسانه – أن يُجارِيَ معاصروه الغربَ في تقدمِهم، وإنما يتمنى أن يأتوا بالكلمات التي يُسمُّون بها مخترعاتِ الغرب، والإتيانُ بالكلمات أو الأسماء ليس أمرًا مستحيلًا أو بعيدَ المنال حتى يُتمنّى، ولكن لمَّا كان أمرُ التوصُّل إلى إيجادِ أسماءٍ عربيةٍ لهذه المستحدثاتِ تتناسبُ مع طبيعتِها أمرًا شاقًا، لا يتسنَّى لهم بسهولة، ورأى حافظٌ – أو رأت اللغة – أن نُضُوبَ العقولِ، وتعطُّلَ القرائحِ، قد وصل في ذلك الأمرِ – وفي غيره – إلى مدىً، أظهر ذلك الممكنَ في ثوبِ المستحيلِ، فَنَحَا

(١) راجع: الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم ص ٢٧٩.

بالأسلوبِ مَنْحَى التمني، " والمرءِ يَهْرُبُ إلى التمني حين تفوقُ طُمُوحاتُه واقعَه المحدودَ؛ ولذا يلجأ إلى أحلامِه الحبيسةِ، يَصُوغُها أمنياتٍ هَفْهَافةً، ووُرُودًا رَفّافَةً، وعَبَقًا من عالَمِ النَّفْسِ المُزْدَحِمِ بالرُّؤَى الهامِسَةِ"(١)، ثم جمع حافظٌ "الكلمات" جمعَ قلةٍ، محافظةً على الوزن والقافية، ومطابقةً لمقتضى حال المخاطبين العَجَزَةِ آنذاك، وصاغ المُتَمنّى على المضارعة؛ ليبين أنه يتمنى أن يواكبوا بالأسماء هذه المخترعات متى ظهرت، وأيما وجدت، وأن يتمثلوا قول الشافعي رحمه الله: " لسانُ العربِ أوسَعُ الألسنةِ مذهبًا وأكثرُها ألفاظًا"(٢).

وبعد هذا البيت تعلو نبرة الإنكار والتوبيخ، وتزداد حدَّة الإحساس بالموت والفناء، فيُطلق الشاعر على لسان اللغة تلك الصرخات:

أيُطـرِبُكُمْ مِـنْ جَانِـبِ الغَـرْبِ ناعِـبٌ  يُنـادِي بِـوَأدِي فـي رَبيـعِ حَيَـاتِي

بهذا الاستفهام الإنكاريِّ، التوبيخيِّ، التعجُّبيِّ، والمعنى: لا ينبغي أن يكون منكم في الحال أو المآل انطرابٌ لصوتِ ناعبٍ، غربيٍّ، ناعقٍ، ينادي فيكم بقتلي، وأنا في رَيْعان شبابي، والإنكار هنا إنكارٌ للفعل، وتوبيخٌ عليه، وتعجيبٌ منه، وأنه مما لا ينبغي أن يكون؛ ولذلك ولي الهمزة، وأتى مباشرًا لها، والإنكار بالهمزة – كما يقول أستاذنا د/ صبّاح دراز – يُؤذِنُ باستحالة الشيء في نفسه، أو باستحالتِه لقُوَّةِ الصارفِ عنه(٣)، وهو هنا يؤذن باستحالة أن يكون هناك طربٌ واقعٌ منهم لصوت هذا الناعب من الجهتين، من جهة أنه نَعِيبٌ ونُعاقٌ، ومن جهة أنّ فيه تدميرًا وإهلاكًا لهم من خلال تدمير وإهلاك لغتهم، والطَرَبُ: خِفَّة تصيب الإنسانَ لشدةِ

(١) راجع: الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم ص ٢٨٤.

(٢) الرسالة للإمام الشافعي ص ٤٢، تحقيق/ أحمد شاكر، نشر: مكتبه الحلبي بمصر، ط/ أولى ١٣٥٨هـ – ١٩٤٠م.

(٣) راجع الأساليب الإنشائية ص٢٥٩.

حزنٍ أو سرور[١]، والمُنكرُ هنا الخفة من السرور لداعي الهدم، فهو ينكر عليهم أن تنفرجَ سرائرُهم، وتُنبسَطَ ضمائرُهم، فرحًا، وسرورًا، وأَرْيَحِيَّةً، لسماع هذا الناعب الناعي.

وتأمل قيمة ما أداه تقديم الوصف بشبه الجملة: "من جانب الغرب" على الموصوف "ناعب" من المسارعة بالتنبيه على مصدر الشؤم، ومَنْبَعِ الخطورة، ووضع اليد على مكان الداء لتحديد الدواء، فالذي يَتَهَدَّدُ اللغةَ هو الغرب، والذي يتربص بها وبأهلها هو الغرب، والذي يريد أن ينعِبَ مناديًا بموتها هو ناعبُ الغرب، ولا يوجد عدوٌّ لها ولأهلها سوى الغرب، فلتحذروا جانب الغرب، ولا تركنوا إليه؛ فيمسكم الضياع.

والنَّعْبُ: صوتُ الغراب، يقال: نَعَبَ الغرابُ وغيرُه يَنْعَب، ويَنْعِبُ، نَعْبًا، ونَعِيبًا، ونُعابًا، وتَنْعابًا، ونَعَبانًا: صاحَ وصَوَّتَ، وهو صَوْتُه، وقيل: مَدَّ عُنقَه، وحَرَّك رأْسَه في صياحه [٢]، فالكلمة مستعارة – بطريق الاستعارة التبعية في اسم الفاعل – لمنادِي الغرب بوأد اللغة، نقلًا لصورته البغيضة، وقد مدّ عنقَه ورفع رأسَه، وهو ينادي بصوتٍ عالٍ، تَمُجُّهُ الآذانُ، وتَنْفِرُ منه النفوسُ، في صورة الغراب، وهو يَنْعَبُ وينْغَق، تقبيحًا لصورته، وتبشيعًا لفِعْلته، مع ما عرف عن هذا الطائر من سواد لونه، وقبح نعيبه ونغيقه [٣]، حتى صار هو وصوته مبعثًا للشؤم، والتَّطيُّرِ والنفور، قال الشاعر:

---

(١) لسان العرب: طرب.

(٢) السابق: نعب.

(٣) يقال: نَغَقَ الغرابُ بخيرٍ، ونَعَبَ بِبَيْنٍ، وقيل نغق ببين أيضًا، فإذا تقدمت به السن قيل: سحج. راجع: الحيوان للجاحظ ٤٣٣/٣، تحقيق/عبد السلام محمد هارون، ط: دار الجيل ببيروت، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، وخزانة الأدب للبغدادي ١٥١/٤.

أَلاَ يــا غُــرابَ الْبَــيْنِ مِــمَّ تَصِــيحُ فَصَــوْتُكَ مَشْــنُوٌّ إِلَــيَّ قَبِــيحُ[1]

ومشنوٌّ: مخففُ مَشْنُوءٍ، بمعنى: مبغوض مكروه، ثم إن خصوصية صوت الغراب، مع ما فيها من ترديدٍ وتقطيعٍ، تتناسب مع توالى النداء بموت اللغة وتتابعه، حرصًا من منادِي الخراب على أن يملأ نداؤه الآفاق، ومن هنا نستشعر مرارة الحدث، ومدى ثقله على نفس وقلب الشاعر، وهو يختار كلماته، ويُصيغ عباراته.

وقد كان "حافظ" موفقًا في تنكير المسند إليه "ناعب" في هذا السياق؛ لأن البناء على التنكير هو الأقدر على حمل ما تجيش به نفس اللغة، ونفس الشاعر، من تحقير لهذا الناعب الذي ينادي بموت لغتنا وهويتنا، ليجتمع تنكير التحقير مع الاستعارة، في تشويه صورة منادي الغرب، وتقبيح صوته وهيئته.

وتأمل وصف الناعب بجملة: "ينادي"، وبناؤها على صيغة المضارعة التي تستحضر تلك الصورة الممقوتة لناعب الغرب وهو ينادي، وتنقلها أمام أعين المخاطبين؛ ليدركوا حقيقة ما يصبو إليه عدوهم من إرادة تدمير لغتهم وقوميتهم، مع دلالة الصيغة على تجدد واستمرارية النداء بالوأد، ومزاولته وقتًا بعد وقتٍ، حرصًا، وإصرارًا، وعزمًا أكيدًا، على تحقيق المبتغى والمراد.

والمنادَى به هنا هو الوأد، وهو دفن البنت حيّةً في التراب، وقد أضيف لياء المتكلم إضافةً تفيض حزنًا وحسرةً على العمر الذي سوف سينتهي في رَيْعان الشباب، والذي عُبِّرَ عنه بربيع الحياة، بطريق الكناية؛ ليجمع حافظ بين الكناية والطباق الخفي بين: "وأدي" و"حياتي" في سياق يتفجر إحساسًا بالضياع، ودنو الأجل، ووَشْكِ الموت.

(١) البيت غير منسوب في: المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده، وكذلك في لسان العرب " شنأ".

ونستشعر من ذكر الوأد، وربيع الحياة، في هذا السياق، حرصًا من الشاعر على أن يُظهر اللغة في صورة الفتاة، الشابة، التي لا تزال تحتفظ بالكثير، ولا يزال لديها العطاء الوفير، وأمامها العمر الطويل المديد، ويستتر خلف هذا المعنى المباشر استصراخًا عاليًا، واستغاثةً ملهوفةً، تملأ الكون تحذيرًا من الاستسلام لمحاولات العدو الهادم.

وفي البيت التالي:

ولـو تَزْجُـرُونَ الطَّيـرَ يومًـا عَلِمـتُمُ بمَـا تَحْتَـهُ مِـنْ عَـثْرَةٍ وشَـتَاتِ

يحذر حافظ – على لسان اللغة – أهلها من الانسياق وراء هذا الناعب، والسير في ركابه، والاغترار بفعله، ويبين لهم أنهم لو رجعوا لِعِلْمِ آبائهم في العِيافَةِ أو زجرِ الطيرِ، لعلموا أن فيما يدعوهم إليه سقوطَهم، وضعفَهم، وتفرُّقَهم، ويبني أسلوب البيت على طريقة الشرط الافتراضية، المُشربةِ بالتمني، والقائمة على الأداة "لو"، تلك الأداة التي تختص بدخولها على الماضي؛ للدلالة على انتفاء الجواب لانتفاء الشرط، فإذا دخلت على المضارع – كما في هذا السياق – كان ذلك لقصد الإشارة إلى استمرار الفعل فيما مضى شيئًا فشيئًا، وهذا معناه أن حافظًا يقول مُتمنِّيًا على لسان اللغة في هذا السياق: لو كان منكم في الماضي زجرٌ للطير بعد زجرٍ، وتكرّر منكم هذا الحدث، في يوم من الأيام، لعلمتم بما تحت صنيع هذا الناعي من سقوطٍ لكم وتفرق.

وزَجْرُ الطَّيرِ: علمٌ من علوم العرب كانت تعمل به، وهو أن الرجل منهم كان إذا أراد سفرًا أو غيرَه خرج من بيته، فَيَمُرُّ على الطير في مكانه فيُطَيِّرُه، فإذا أخذ يمينًا مرَّ في حاجته، وإن أخذ يسارًا رجع، ومنه أُخِذَ التطيُّر، ثمَّ استعملوا ذلك في كلِّ

شيء، وخصه النويري في نهاية الأرب بالغراب[1]، وبهذا التخصيص يكون ذكر الناعب في البيت السابق تمهيدًا لذكر زجر الطير هنا، ويكون هذا من التناسب الذي يزداد معه نظم الكلام تماسكًا وارتباطًا، وتزداد معه المعاني تسلسلًا وانسجامًا.

ونشير هنا إلى أنّ زجر الطير – وإن كان من الأساليب القديمة – إلا أنَّ التعبير به في هذا السياق الذي يتحدث فيه الشاعر عن اللغة، وهي تطلب إلى أهلها أن يتمسكوا بها أصالةً وعراقةً، مقبولٌ ومناسبٌ لسياقه.

ولا يخفى أن الأسلوب في البيت مبنيٌّ على الحذف والتعريف بالموصولية، والمحذوف هنا هو جواب "لو"؛ لأن "علمتم" لا يصلح لأن يكون جوابًا؛ لعدم صلاحيته لأن يكون مسببًا عن الشرط، والتقدير: ولو تزجرون الطير طارت عن شمائلكم، وعلمتم بما تحته مِنْ عَثْرَةٍ وشَتَاتٍ، بالتعريف بالموصولية، تهويلًا وتفخيمًا لما وراء تزيين ناعب الغرب من هدم وتخريب، مهما حاول تزيينه وتحسينه، ونكر "عثرة وشتات" للتعظيم، والمعنى: ولو تزجرون الطير لعلمتم أن وراء استحسانكم صنيع هذا الناعب شيئًا مهولًا، لا تحيط به عقولكم، من الضعف، والسقوط، والتفرق.

وبعد الفراغ من تصوير دعوة اللغة أهلها إلى إنقاذها، والتمسك بها، ينتقل حافظ إلى الدعاء لأهل اللغة الأوائل، والمفاخرة بهم، وهذا ما سوف نقف عنده في الأبيات التالية:

(١) راجع: الحيوان ٣/ ٢٠٨، نهاية الأرب في فنون الأدب٣/ ١٣٤، نشر: دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة الطبعة: الأولى، ١٤٢٣هـ، وحياة الحيوان الكبرى للدميري،١٣٤/٢، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، ط/ ثانية، ١٤٢٤هـ.

# ثالثاً

# الدعاء لقدماء العرب

الأبيات: ١٣: ١٥

١٣ـ سَقَى اللهُ فـي بَطْنِ الجزِيـرةِ أَعْظُمًـا يَعِــزُّ عَلَيهَــا أنْ تَلِــينَ قَنَــاتِي

١٤ـ حَفِظْـنَ وِدادِي فِـي البِلَـى وحَفِظْتُـه لَهُــنّ بــقَلْبٍ دَائِــمِ الحَسَــرَاتِ

١٥ـ وَفَـاخَرْتُ أَهْـلَ الغَـرْبِ والشَّـرْقُ مُطْـرِقٌ حَيَــاءً بِتِلْــكَ الأَعْظُــمِ النَّخِــرَاتِ

وفي هذه الأبيات تدعو اللغة – متحسرةً – لأهلها الأوائل الذين أصَّلُوا لها، وخلّفوا منها تراثًا هائلًا، لم تخلّف أمةٌ مثلَه، ثم تخبر بأنها فاخرت أهل الغرب بعظام هؤلاء الأوائل، والشرقُ ناكسُ الرأس، متقاعسٌ، ومن العجيب في صياغة "حافظ" هنا، أنه بنى هذا الدعاء و تلك المفاخرة لعظام أهل الجزيرة، وليس لأهل الجزيرة أنفسهم.

ويبدأ هذا الجزء من القصيدة بفصل البيت الأول عما قبله؛ لأن ما قبله خبريٌّ لفظًا ومعنىً، وهذا خبريٌّ لفظًا، إنشائيٌّ معنىً، فبينهما كمال الانقطاع بلا إيهام، وأيًّا ما كان سبب الفصل، فإنَّ في الفصلِ، والقطعِ، وانتقالِ المتكلمِ من كلامٍ إلى كلامٍ آخرَ، يحملُ معنىً مغايرًا لما يحمله الكلامُ الأولُ، تنبيهًا، ولفتًا، وإشارةً، إلى أنّ الكلامَ المستأنفَ الجديدَ يحمل معنىً مُهِمًّا، ينبغي أن يُعتنَى به، ويُتنبّه إليه، وهذا ما سمّاه النقدُ القديمُ اقتضابًا وقطعًا(١)، وقد خصّه النقاد بكثير من المدح والتفضيل، وننقل هنا ما نقله الجاحظ عن شبيب بن شيبة في تفضيل جودة القطع على جودة الابتداء:" الناسُ مُوكلون بتفضيلِ جودةِ الابتداءِ وبمدحِ صاحبِهِ، وأنا مُوكلٌ بتفضيلِ

(١) راجع في هذه القضية: الطراز ص٣٦٧، والمثل السائر ٢/ ٢٢٨.

جودةِ القطعِ وبمدحِ صاحبِهِ"[١]، ولا أهمَّ في هذا السياق من الدعاء لأعظُم العربِ القدماءِ، الذين كان يعِزُّ عليهم أن تضْعُفَ لغتُهم، وتلينَ قناتُها؛ ولذلك قطع حافظٌ كلامَه السابقَ، وانتقل منه لهذا الدعاءِ وما جاء من حديثٍ بعدَه.

ونكاد نرى من وراء هذا القطعِ والانتقالِ المفاجئِ، دُمُوعًا تُكَفْكَفُ، وعَبْرَةً تُحْبسُ، ونَفْسًا تَتَمَزَّقُ، وأنفاسًا تَكاد تتوقفُ، ويصحبُ ذلك كلَّه صوتًا، خافتًا، مُتقطِّعًا، مخنوقًا، يكاد لا يُسمع خلالَ النطق بهذا الدعاء، الصّادرِ من نفسٍ يَصْدَعُها الحزن والأسى.

والأسلوبُ قديمٌ قِدَمَ الشعرِ العربيِّ، ويسميه النقد الحديث بـ" استدعاء المعاني " أو "البعث من الماضي" كما يقول د / محمود توفيق[٢]، قال متمم بن نويرة:

سَـقَى اللهُ أَرْضًـا حَلَّهـا قبـرُ مالـكٍ ذهـابَ الغَـوَادِي المُـدْجِناتِ فأَمْرَعـا[٣]

وقالت الخنساء:

سقى اللهُ أَرْضًا أَصْبَحَتْ قدْ حَوَتْهُما مـنَ المُسْـتَهِلاّتِ السّحابَ الغَواديـا[٤]

وعلى الرغم من قِدَمِ هذا الدعاءِ، فإن بينه وبين السياق الذي ورد فيه في قصيدة حافظٍ ألفةً ومناسبةً، فاللغة تترحَّم على أهلها الأقدمين، وهؤلاء الأقدمون

(١) راجع: البيان والتبيين للجاحظ ص٧٤ تحقيق / فوزي عطوي، ط: دار صعب ببيروت، ط/ أولى ١٩٦٨م.

(٢) راجع: قطرات الندى ـ معالم الطريق إلى فقه الشعر د/ محمود توفيق محمد سعد ص ٦٩، ط/ أولى ١٤٢٢هـ.

(٣) البيت في: المفضليات للضبي ص٢٦٥، تحقيق الشيخين/ أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، نشر: دار المعارف بمصر، ط/ ثامنة، والكامل للمبرد ٦١/٤، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط: دار الفكر العربي بالقاهرة، ط/ ثالثة ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧م.

(٤) البيت في ديوانها ص١٢٤.

كانوا يستخدمون مثلَ هذه الأساليب، فلا ضَيْرَ في أن يستخدمَها شاعرٌ محافظٌ – مثل حافظ – يريد للغته أن تبقى مستمسكةً بأصولها القديمة، متصلةً بأسبابها الباقية، ويبقى بعد ذلك لحافظٍ الدعاءُ لِعِظامِ المَوتى، وليس للموتى أنفسِهم، ولا لقبورِهم، ولا لأرضٍ حلَّت بها قبورُهم، وكأنه يريد لهذه الأعظم أن تَنْبُتَ بعد تحقُّقِ السُّقْيا، ويُبعثَ أهلُها مرةً أخرى، كي يُدافعوا عن لغتهم، ويَذُودوا عنها، وفي هذا تعريضٌ لاذعٌ بأهل زمانه، وضعفهم، واستكانتهم، وعجزهم عن المحافظة على لغتهم، ولغة آبائهم وأجدادهم، وكأن تلك الأعظمَ الباليةَ أقوى منهم وأشدّ، أو كأنها أكثر منهم حرصًا وغَيْرَةً على هذه اللغة.

وقدَّمَ الشاعر شبه الجملة: " في بطن الجزيرة" على المفعول "أعظمًا"؛ كي يحدد مكان الأعظم المدعوِّ لها بالسُّقْيا تحديدًا دقيقًا قبل ذكر المفعول، والمقصود بالجزيرةِ جزيرةُ العرب، التي نبتت فيها جذورُ لغةِ العربِ، ومتعلّق الجار والمجرور محذوفٌ، إيجازًا، واختصارًا، وتركيزًا على ما يؤدَّى به الغرض، بعيدًا عن الإطالة والعبث، والتقدير: سقى الله أعظمًا كائنةً أو مدفونةً في بطن الجزيرة، وجاء بالمفعول منكَّرًا، تعظيمًا وتقليلًا، وجمَعَه جمعَ قلَّةٍ؛ لتتحد إحدى دلالتي التنكيرِ مع دلالةِ الجمع، في الإشارةِ إلى قلة أصحابِ هذه الأعظمِ بالنسبة لأعداد العرب اليوم، فالعبرةُ بِعِظَمِ الأنفُسِ، لا بكثرة الذوات.

وتأمل جملة الوصف: "يَعِزُّ عليها– أي: يشُقُّ ويصعُبُ – أن تلينَ قَناتِي"، وكيف صدَّرها الشاعر بصيغة المضارعة، إشارةً إلى تجددِ صعوبةِ ومرارةِ الحدثِ يومًا بعد يوم، مع استمراريته، وبقائه ببقاء هذه الأعظم التي لن تبلَى ما دام سَقْيُ اللهِ لها دائمًا أبدًا، لا ينقطع، وتنسجم دلالة الصيغة مع بناء الجملة على طريقة الاستعارة المكنية التخييلية، التي خلعت على العظام في هذا السياق أوصافَ

أصحابِها، وأعطتها حسَّهم، ومشاعرَهم، فجعلتها تتأسّى وتحزنُ، لضعف لغتِها، التي كانت وما زالت تعيش في وجدانها.

ثم يأتي الفاعل في صورة الجملة المُصَدَّرةِ بـ"أنْ" المصدرية، في صياغةٍ هي الغايةُ في الإبداع الخيالي، والتصوير البياني: " أنْ تَلِينَ قَنَاتِي"، حيث بُني الأسلوبُ فيها على الاستعارة المكنية التخييلية، المبنية على الكناية؛ إذ جعلَ للغةِ قناةً على طريقة الاستعارة المكنية التي تصحبُها الاستعارة التخييلية، ثم كَنَى بالجملة كلِّها عن ضعفِ اللغةِ، كنايةً عن صفةٍ، تكمُنُ وراءها إشارةٌ خفيةٌ، إلى أن اللغةَ تخوض في تلك الآونة حربَ بقاءٍ ووجود، ولا يخفى أن الأسلوب على قِدَمِهِ يتناسب مع ذكر القدماء الذين كانوا يستخدمون هذه القنوات في الحروبِ ونُزَهِ الصيد.

وكعادته في بناء معانيه في هذه القصيدة على أسلوب الاستعارة المكنية المُخيِّلة، يبني حافظٌ البيت التالي:

حَفِظْـنَ وِدادِي فِـي البِلَـى وحَفِظْتُـه لَهُـنّ بِـقَلْبٍ دَائِـمِ الحَسَـرَاتِ

عليها، ثم يحذف المسند إليه من صدر الجملة الفعلية: " حَفِظْنَ وِدادِي" والتقدير: هن حفظن، فحذف طلبًا للإيجاز، ودفعًا لتجويد الصياغة، واستغناءً عما يُفهم من السياق، ثم فصل البيت عما قبله لما بينهما من كمال الانقطاع بلا إيهام، فما قبله خبريٌّ لفظًا، إنشائيٌ معنىً، وهذا خبريٌ لفظًا ومعنىً.

وتأمل موقع الجار والمجرور: "في البلى"، وكيف دلّ به في هذا السياق على امتداد حفظ هذه الأعظم للوداد الذي بينها وبين اللغة إلى ما بعد الموت والفناء؛ لتتجاوزَ هذه الأعظمُ تلك الدائرةَ الضيقةَ للتشخيصِ وخلعِ صفاتِ الأحياءِ على ما لا يعقلُ بالاستعارة المكنية، وتدخلَ آفاقًا خياليةً أَرْحَبَ، تَرْقَى بها عن جنس الآدميين وما يتصل بهم من أفعالٍ تنقطع بموتهم، وتجعلها نوعًا فريدًا، وصِنْفًا أوحد، لا مثيل له في مخلوقات الله.

وفي المقابل نجد حفظَ اللغة لوداد هذه الأعظم في قلبٍ، وصفته بأنه: "دائم الحسرات"، والوصف هنا بالاسمية، دلالةً على ثبوت الحسرات في ذلك القلب ثبوتًا لا ينفك، ولله دره من شاعر حافظ في هذا المعنى، فالأعظم حفظت وداد اللغة في عالم البِلَى والأموات، واللغة حفظت لها ودادها في عالم الحياة والأحياء، ثم إنها حفظته في نوعٍ وفيٍّ من القلوب، وهو ذلك النوع الذي لا تفارقه الحسرات على أصحاب هذه الأعظم النخرات، ومن هنا تبدو قيمة التعبير بـ "قلب" مَبنيًّا على التنكير.

ولعَمري: إن هذا المعنى الذي يحمله البيت، ليُعَدُّ من المعاني الطريفةِ، الشريفةِ، البعيدةِ، التي لا يصلُ إليها إلا الأفذاذُ والفحولُ، ولا يُوصَلُ إليها إلا بِقَدْحِ زِنادِ الألبابِ والعقول،وتأمل كيف امتدَّ هذا المعنى الشريف، والصياغة البليغة العجيبة، إلى البيت التالي:

وَفَاخَرْتُ أَهْلَ الغَرْبِ والشَّرْقُ مُطْرِقٌ  حَيَـــاءً بِتِلْـــكَ الأَعْظُـــمِ النَّخِـــرَاتِ

فاللغة حفظت وداد هذه الأعظم بقلب دائم الحسرات، وفاخرت أهل الغرب بتلك الأعظم النخرات، بعطف جملة: "فاخرتُ" على جملة: "حفظتُ" بالواو؛ للتوسط بين الكمالين، حيث الاتفاق في الخبرية، والفعلية، وصيغة المضي، والاتحاد في المسند إليه، قائمٌ وموجود بين الجملتين، ولا يوجدُ ثَمَّ مانعٌ من العطف، وهكذا يأبى عطف الجمل بالواو في هذه القصيدة إلا أن يكون على هذا السمت الذي يعدُّ هو الأحسن والأبلغ من صور التوسط.

وتأمل صيغة المفاعلة: "فاخرت"، وما توحي به في هذا السياق من مكابدة اللغة، ومعاناتها، وهي تخوض هذه المفاخرةَ التي هي أشبه بأن تكون حربًا وحدَها، مستمدةً قوَّتَها من قوةِ هذه الأعظم، وإن شئت فقل من قوة أصحاب هذه الأعظم، أو مما خلَّفه أصحاب هذه الأعظم من كنوزٍ وجواهر.

ثم تأمل تلك الصورة التي رسمها حافظ بطريق الاستعارة المكنية لتلك المفاخرة، والتي تبدو فيها اللغةُ بعظامِ الأمواتِ النَّخِراتِ، في مواجهة أهل الغرب مُتَعَدِّدِي الألسُنِ واللغات، والشرقُ واقفٌ موقفَ المشاهدِ المتابعِ، أو موقفَ العاجزِ المُنْكَسِرِ، كما تصوره الصياغة.

ثم لمّا كان المقامُ مقامَ مفاخرةٍ ومزاهاةٍ، حَسُنَ أن يشارَ لهذه الأعظُم بما يشار به للبعيد "تلك"، تعظيمًا، وتمجيدًا، وتخليدًا، لهذه الأعظم الصامدة، الثابتة، على الرغم مما لَحِقَهَا من بِلَىً وتفتُّت، وتأمل قيمةَ وصفِها بـ" النخرات" في هذا السياق، وكأنَّ حافظًا يريد بهذا الوصف أن يقول: إنه على الرغم مما أصاب تلك الأعظمَ من خَوَرٍ ولِينٍ، إلا أنها ما زالت قويّةً، صُلْبةً، قادرةً على التَّحَدِّي، وكَسْبِ الرِّهان، يقول ذلك تعريضًا، وتهكمًا، وسخريةً بأهل عصره، فهذه العظامُ النَّخِرَةُ، المدفونةُ، في أرضِ الجزيرة، بها من القوةِ والغَيْرَة على اللغة ما ليس موجودًا بأحياء اليوم، وهكذا تتسع دلالات الكلام في هذا السياق؛ لترمي به إلى معنىً، خفيٍّ، بعيدٍ، يكمن وراء المعنى المباشر، وهذا ما يُسمى بـ" مستتبعات التراكيب"، أو كما يقول شيخنا د/ أبو موسى: توابعُ المعاني، وظلالُها، وأصداؤها[1]، وهي لا شك أقوى، وأشدُّ، وأبلغ، وألذع، من التعبير الصريح أو المباشر.

والواو في: "والشّرقُ مُطْرِقٌ حَياءً" واو الحال، والجملة بعدها حاليةٌ، كاشفةٌ عن تخاذل الشرق عن لغته، وهي تخوض تلك المفاخرة، وبناؤها على الاسمية للدلالة على ثبات الشرق على هذه الصورة، التي يبدو خلالها منكسرًا، خذلانَ، لا تُرفعُ له رأسٌ ولا هامةٌ، ونستدعي هنا ما استخلصه الشيخ شاكر – رحمه الله – من كتب اللغة في معانى كلمة: " مُطْرِقٌ" في سياقٍ مختلفٍ، يقول رحمه الله: و" المُطْرِقُ" عند أصحاب اللغة هو الذي مال برأسه، وأَرْخَى عينيه، ينظر إلى الأرض

(١) راجع: قراءة في الأدب القديم ص ١٢٦.

مُقبلًا ببصره إلى صدره، وسكت ساكنًا لا يتكلم ولا يتحرك. ثم قال: وينبغي أن يُزادَ هنا في معنى البيت، أنه يفعل ذلك من امتلائه بالكَمَدِ والحَنَقِ؛ ليكون ذلك صلةً لقوله: "يرْشَحُ مَوتًا"(١).

والسياق الذي يتحدث فيه الشيخ سياقُ إطراقٍ وتفكيرٍ في الأخذ بالثأر لخالٍ عزيزٍ، عظيمٍ، هو "تأبَّطَ شرًّا"، أما السياق الذي نحن فيه، فهو سياقُ مفاخرةٍ للغةٍ، تخلّى عنها أهلُها ومكانُها؛ ولذلك فإننا نُضيف في سياقنا – كما أضاف الشيخ في سياقه إلى معنى" مُطْرِقٌ" – أنه يفعل ذلك من امتلائه بالخزي، والانكسار، والمذلّة؛ ليكون صلةً لقوله: "حياءً"؛ ليظهر بذلك كله الشرقُ في تلك المفاخرة، في صورة إنسانٍ، مَالَ برأسه، وأرْخَى عينيه، ينظرُ إلى الأرض، مُقبلًا ببصره إلى صدره، ساكنًا، ساكتًا، لا تسمعُ له صوتًا، ولا ترى له حركةً، مع حُمْرَةِ الوجهِ، ورَشْحِ الجبينِ، خَجَلًا، وحَياءً.

ولا يخفى أن "حياءً" في نظم البيت مفعول لأجله، جيىء به احتراسًا، وتكميلًا، ودفعًا لتوهم أن يكون هذا الإطراق لأجل التفكر والتأني للوصول إلى ما ينصر اللغةَ في تلك المفاخرة، و يا ليته كان كذلك.

وتأمل جودة الصياغة، وحسن النظم، في تقديم هذه الجملة الحالية، وذكرها متوسطةً بين الفعل "فاخرت"، ومتعلقه: "بتلك الأعظم النخرات"، وما ترتب على ذلك من المسارعة بذكر موقف الشرق، وبيان حاله المُخزي المُذري، قبل ذكر آلة هذه المفاخرة الهَشَّةِ الضعيفةِ، وقد أدى الطباق بين "الغرب" و "الشرق" دورًا مهمًا في الكشف عن الموقف المتباين لأهل الغرب والشرق من هذه المفاخرة غير المتكافأة.

وأشير هنا إلى أنني اعتمدت في تحليلي السابق لهذه الفقرة على حمل الأسلوب في: "والشرقُ مُطْرِقٌ" على الاستعارة المكنية، تماشيًا مع الإطار العام الذي

(١) راجع كلام الشيخ شاكر في: نَمَطٌ صَعْبٌ، ونَمَطٌ مُخِيفٌ ص ١٥٠.

بُني عليه نظم القصيدة، وأضيف: أنه يجوز حمل الأسلوب على المجاز المرسل، بعلاقة المحلية، فيكون التعبير بالشرق مرادًا به أهله، ويكون هذا من إطلاق المحلّ وإرادة الحالّ فيه، ويجوز حمله على المجاز بالحذف، والمحذوف هو المضاف، والتقدير: وأهل الشرق، غيرَ أن صيغة الإفراد في الوصف: "مُطرقٌ"، والمفعول لأجله: "حياءً" يُقَوِّيانِ حملَ الأسلوب على الاستعارة بالكناية.

وبعد هذا الدعاء وتلك المفاخرة، ينتقل بنا حافظ – رحمه الله – إلى تصوير ما يراه في الصحف من انحطاط لغوي في المفردات والتراكيب، وأثر ذلك على مصير اللغة، وهذا ما سوف نقف عنده في السياق التالي.

## رابعاً

## أثر الصحافة في إضعاف اللغة

الأبيات: ١٦: ٢٠

١٦ــ أَرَى كُــلَّ يَــوْمٍ بالجَرائِــدِ مَزْلَقًــا  مِــنَ القَبْــرِ يُدْنِيــنِي بِغَيــرِ أَنَــاةِ

١٧ـ وأَسْمَعُ للكُتّابِ فِي مِصْرَ ضَجّةً فَأَعْلَمُ أنَّ الصَّائِحِينَ نُعَاتِي

١٨ـ أَيَهْجُرُنِي قَوْمِي . عَفَا اللهُ عَنْهُمُ ـ إِلَى لُغَةٍ لَمْ تتّصِلْ بِرُوَاةِ

١٩ـ سَرَتْ لُوثَةُ الافْرِنْجِ فِيهَا كَمَا سَرَى لُعابُ الأَفَاعِي فِي مَسِيلِ فُرَاتِ

٢٠ـ فَجَاءَتْ كثَوْبٍ ضَمَّ سَبْعِينَ رُقْعَةً مُشَكَّلَةَ الأَلْوانِ مُخْتَلِفَاتِ

*******

وفي هذه الأبيات يتحدث "حافظٌ" عن تهالك لغة الصحافة المصرية وانحطاطها، ودور ذلك في إضعاف اللغة، ويشير إلى أن الصحفيين والكُتَّابَ أدخلوا في كتاباتهم من العامية واللغات الأجنبية ما جعل لغتَهم أَشْبَهَ بالماءِ المسمومِ، والثوبِ المُرَقَّع.

ويقطع البيت الأول:

أَرَى كُلَّ يَوْمٍ بالجَرائِدِ مَزْلَقًا مِنَ القَبْرِ يُدْنِينِي بِغَيرِ أَنَاةِ

عما قبله تنبيهًا، ولفتًا، وإعلامًا، لكل قارئٍ وسامعٍ، أنه أخذ في معنىً، جديدٍ، مغايرٍ لما سبق، وإن كان هذا المعنى غيرَ خارجٍ عن الإطار الكليِّ للمعنى العام الذي تدور فيه القصيدة، وطريقة القطع التي تكررت في هذا النصِّ الشعريِّ – على قلة عدد أبياته – من أمثلِ الطرقِ التي يُسْلُكُها المَهَرَةُ من الشعراء للدلالة – كما يرى شيخنا د / محمد محمد أبو موسى – على أن المعنى المُؤْتَنَفُ له الكلامُ معنىً برأسه، وكأنه بابٌ جديدٌ، وليس تابعًا للكلامِ الأولِ، ولا مُلحقًا به، ومثلُ هذا القطع له في سياق المعاني شأنٌ، وغالبًا ما يحدث عند مقاطع الكلام التي نسميها انتقالًا مفاجئًا، ولو أمعنا رأينا وراء هذه الانتقالاتِ أحداثًا، وأحوالًا، ومعانيَ، ألحَّتْ على

الشاعر حتى قطع كلامَه إليها[1]، والأحداث، والأحوال، والمعاني، التي أَلَحَّتْ على حافظٍ في هذا السياق حتى قطع كلامه إليها، هي تلك الخطورةُ، التي كانت تطلُّ برأسها المشؤومة، على اللغة من صفحات الجرائد المسمومة كلَّ يوم، ولا شك أنّ هذا المعنى جديرٌ بأن يُحتشدَ له، ويُعتنَى به، فكانت طريقة القطع والانتقال هي الأمثل لذلك.

ونظم البيت – كما هو واضحٌ – قائمٌ على التقديم والتأخير، والمبالغة بطريق الاستعارة بالكناية، وأصل التركيب: أرى مزلقًا بالجرائد كلَّ يومٍ يُدْنيني من القبر بغير أنَاةٍ، فقُدمت "كل" الدّالة على العموم والإحاطة والشمول، والمكتسبة الظرفية مما أضيفت إليه: "يومٍ"، والذي نُكِّرَ للعموم، على المفعول: "مزلقًا"؛ لتبادر اللغةُ بذكر ما يدل على عموم الرؤية المتجددة المتكررة كلّ أيام عمرها التي قضتها، إشارةً إلى أن وجود هذه المزالق في الجرائد المصرية صار سمتًا ملازمًا لها لا يفارقها، مع التعظيم والتنوع، المدلول عليه بصيغة التنكير، التي بُني عليها هذا المفعول، ثم قُدِّمَ الجار والمجرور "بالجرائد" على متعلَّقه "مزلقًا" لتحديد مكان رؤية تلك المزالق الفظيعة، الخطيرة، وتخصيصها بأكثر المقروءاتِ انتشارًا ورَوَاجًا، أي: أرى تلك المزالقَ في الجرائد دون غيرها، ثم قُدِّم الجار والمجرور "من القبر" على متعلَّقه "يُدنيني" لإفادة التخصيص والقصر أيضًا، والمعنى: يقربني من القبر لا من شيء سواه، مع ما في ذكر القبر قبل الفعل من المسارعة بذكر ما هو أرهبُ، وأخوفُ، وأدلُّ على النهايةِ المحتومةِ، والمصيرِ المُنتظر، ثم إن تقديم الصلة "من القبر" على الفعل جعلها محصورةً بين شبه الفعل "مزلقًا"، والفعل "يُدنيني" لتكتسب بهذا الموقع

(١) راجع: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني د / محمد محمد أبو موسى ص ٢١٩ ـ نشر: مكتبة وهبة ـ القاهرة ـ ط / أولى ١٤١٨ هـ /ـ ١٩٩٨م، والإعجاز البلاغي له أيضًا ص ٣٢٩ نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة ـ ط/ أولى ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤م.

خاصيةً جديدةً من خواصِّ التعلق، يختلف معها المعنى باختلاف المتَعَلَّق، وهذه الخاصية هي جواز تعلق الصلة بـ"مزلقًا"، فيكون المعنى مع الوقف على الصلة: أرى كلّ يومٍ بالجرائدِ مزلقًا من القبر، مع بقاء تعلق الصلة بالفعل كما تقتضيه الصياغة، فيكون المعنى: أرى كلّ يومٍ بالجرائدِ مزلقًا يُدنيني من القبر، وهذا يعدُّ وجهًا من وجوه جودة الصياغة، وحسن النظم، واستثمار تحريك الكلمات وزحزحتها عن مواقعها الأصلية؛ لتُشكِّل هذه الكلماتُ بمواقعها الجديدةِ معانيَ مختلفةً عن المعاني التي كانت تشكلها، وهي في ترتيبها الأصلي، وفي إسناد الإدناء للضمير العائد على المزلق استعارة تخييلية، هي قرينة المكنية قبلها، والتي تمت بتشبيه المزلق بإنسان يدفع اللغة أو يقودها نحو القبر، تجسيدًا، وتشخيصًا، وتأكيدًا لفاعلية مثل هذه المزالق في إضعاف اللغة، ويجوز أن يكون هذا الإسناد إسنادًا مجازيًا، بعلاقة السببية، مبالغةً في إظهار شدة تأثير السبب في إحداث الفعل، إلا أن حمل الأسلوب على الاستعارة المكنية والتخييلية في هذا السياق المبنيِّ على التشخيص في القصيدة كلها، أولى من حمله على المجاز العقلي.

والأَنَاةُ: البطءُ في الحركة ومقاربةُ الخَطْوِ في المشي، من قولك: أَنَى الشيءُ: إذا قرُب، وتأنَّى: أي تمهَّلَ ليأخذ الأمر من قرب، وقال بعضهم: الأناة: السكون عند الحالة المزعجة، وتَأَنَّى في الأَمر، أَي: تَرَفَّق وتَنَظَّرَ، والاسم أَنَاةُ مثل قَنَاة[1]، وبغير أَنَاةٍ، أي: بتعجُّلٍ وإسراعٍ منه في إدنائي من القبر دون تمهُّلٍ، أو أخذُه لي من قُرْبٍ لِدَفْعِي فيما لا عودةَ بعدَه، وهذا القيد ترشيحٌ للاستعارة المكنية قبله.

وفي البيت التالي:

وأَسْـمَعُ للكُتّـابِ فِـي مِصْـرَ ضَـجّةً فَـــأَعْلَمُ أنَّ الصَّائِحِـــينَ نُعَـــاتِي

(١) راجع: الفروق اللغوية ص٢١٥، تحقيق /عماد زكي البارون، نشر: المكتبة التوفيقية بالقاهرة، ولسان العرب: أنى.

**يعطف جملة: "وأسمَعُ للكُتّابِ في مِصرَ ضَجّةً..." على جملة: "أرى كلَّ يومٍ بالجَرائِدِ مَزْلَقًا..." في البيت السابق؛ للتوسط بين الكمالين، حيث الاتفاق والتناسب بين الألفاظ والمعاني قائمٌ بين البيتين إلى حدٍّ بعيد، مع عدم وجود ما يمنع العطف، وقد استوعب بذكر السماع هنا مع ذكر الرؤية في البيت السابق منفَذيْ إدراك الكلام عند الإنسان، أعني اللغةَ التي صارت في هذه القصيدة إنسانًا يسمع، ويرى، ويشكو، ويئنُّ، فهي ترى في الجرائد كلَّ يومٍ ما يقربها من القبر، وتسمع من الكتَّاب كلّ يومٍ صيحةَ النعاة، بهذا الترتيب البديع، الفظيع، المُخيف، ولك أن تتخيل حالةَ إنسانٍ يعيش كلَّ يومٍ بين مزالق الموت ومسامع النعي.**

**إنها صورةٌ، مُفزعةٌ، مُرعبةٌ، رسمها الشاعر المبدع بكلماته وعباراته، رسمًا دقيقًا، بليغًا، بالغًا الغايةَ في نقل الحالة النفسية للغة، وهي بين أسبابِ الموت التي تتراءى أمام العين لا تغيبُ، وأصواتِ النَّعي التي تدُقُّ الآذان كل يومٍ لا تنقطع.**

**والضَّجَّةُ: الصَّيْحَةُ والجَلَبَةُ[1]، وتنكيرها في هذا السياق أحدث نقلًا دقيقًا لصيحة الكُتَّاب العظيمة التي كانت – ولا تزال – تزلزل أركان اللغة في الصحافة المصرية، والفاء في: "فأعلم" سببية، تعقيبية، جيىء بها للدلالة على حصول العلم بعد السماع بلا فجوة: والصِّياحُ: صوتُ كلِّ شيءٍ إذا اشتدّ، يقال: صاحَ يَصِيحُ صَيْحةً، وصِياحًا، وصُياحًا بالضم، وصَيْحًا، وصَيَحانًا بالتحريك وصَيَّحَ: صَوَّتَ بأَقصى طاقته، يكون ذلك في الناس وغيرهم، والفرق بينه وبين النداء: أن الصِّياح: رفعُ الصوت بما لا معنى له، وربما قيل للنداء صِياحٌ، أما الصِّياح، فلا يقال له نداء، إلا إذا كان له معنىً[2]، فالتعبير بها هنا يؤذن بالازدراء والاحتقار لشخوص الكتّاب وأفعالهم التي صارت بهذه الكلمة مجردَ ثرثرةٍ، عاليةٍ، فارغةٍ من أي معنىً،**

---

**(١) لسان العرب: ضجج.**

**(٢) لسان العرب: صيح، والفروق اللغوية ص٣٤.**

وبناء الكلمة على اسم الفاعل يتناسب مع صيغة المضارعة "أعلم" في الدلالة على زمن الحال، مع دلالة الصياغة على الاسمية على ثبوت الوصف في الموصوف ثبوتًا لا يبرح.

ونُعاتِي: جمع ناعٍ، والنّاعِي: الذي ينادي بالموت، وعن الفراء: النَّعْيُ رفعُ الصوت بذكر الموت[1]، والكلمة تبث في النفوس السليمة اشمئزازًا، ونِفارًا، وكراهيةً، لهذا الفعل الصادر عن هؤلاء العابثين اللاعبين، وتكشف عما تنطوي عليه ضمائرهم من مكائدَ للغةِ وأهلِها.

وعلى الرغم من ذلك كله، فإن اللغة لا تزال – على لسان الشاعر – تصف هؤلاء الكُتَّابَ ومن كان مثلهم بالأهل والقوم، وتنكر عليهم مجافاتها، وهِجرانها، بالاستفهام الذي يلهب المشاعرَ، ويحرك الوجدان:

أَيَهْجُرُنِي قَوْمِي . عَفَا اللهُ عَنْهُمُ . إِلَى لُغَةٍ لَمْ تتّصِلْ بِرُوَاةِ

والإنكار هنا توبيخيٌّ، تبكيتيٌّ، تقريعيٌّ، على شيءٍ واقعٍ منهم؛ ولذلك سُلِّطت همزة الإنكار على صيغة المضارعة، واشتق البناء من الهجر الدّال على الترك إلى الغير بتعديته بـ"إلى"، والمعنى: لا ينبغي لهم أن يهجروني ... إلى لغةٍ ... وتأمل ما تفيض به الإضافة في: "قومي" من الأسى، والحزن، مع الحنوّ، والإشفاق، والتقريب، والتمسك بالأهل والقوم، وإن جَفَوا وتخلَّوا، فإن الذين هجروا هم القوم الذين إذا أصابتهم مصيبةٌ أوجعت وأحزنت المهجور لا محالة، فالإضافة كما ترى إضافة القوم الهاجرين إلى ضمير النفس الموجوعة بهذا الهجر[2]، وقد تكررت الكلمة والصيغة في القصيدة مرتين، وجاءت مجموعةً مرّةً ثالثةً، مما يؤكد تركيز

(١) لسان العرب: نعا.

(٢) راجع: تحليل شيخنا د/ أبو موسى للإضافة في قول الشاعر: قومي همُ قتلوا أميم أخي، في: خصائص التراكيب ص٢١٢ نشر: مكتبة وهبة، ط/خامسة ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

الشاعر – على لسان اللغة – على فكرة القومية، وكذلك فكرة اللجوء للأهل، وطلب العون منهم إذا حَزَبَ الأمرُ، وألمّت الشدائد.

وتتصاعدُ مشاعرُ العطفِ والحنانِ لَدَى اللغةِ، فينطلقُ لسانُها بهذا الدعاءِ الضارعِ، الذي تحمله جملةُ الاعتراضِ لهؤلاءِ الهاجرين: "عفا الله عنهم"، تسامحًا، وتجاوزًا، وابتهالًا إلى الله بالعفو عنهم، ولفتًا لهم، وتنبيهًا إلى أنهم قد ارتكبوا بصنيعِهم هذا جُرمًا يستوجبُ الدعاءَ لهم بالعفوِ والمغفرة، ثم يأتي التنكيرُ في صيغة المهجور إليه: "لغة" ليحملَ مشاعرَ التحقيرِ، والازدراءِ، والإقصاءِ المُتَمَّمِ بجملة الوصف: " لمْ تتّصلِ برواةِ "، والتي جاءت براءةً، وتنصُّلًا، وإنكارًا، لهذه اللغةِ المهجورِ إليها، وإشارةً إلى أنها لغةٌ دَعِيَّةٌ، ليست من جنس اللغة العربية، مع اللفت والتنبيه إلى أنَّ لغة الغرب – كما يقول د/ محمود توفيق – وإن كانت صالحةً مصلحةً ما في بيان قومِها من الأعاجم، فإنها ليست إلا عقيمًا في ديارنا، لا تنتج إلا شؤمًا، وإلباسًا، وتعمية(١).

ويمتد هذا الوصف لحال هذه اللغة الدَّعِيَّةِ، التي لم يَرْوِها الخَلَفُ عن السَّلف إلى البيت التالي:

سَرَتْ لُوثَةُ الافْرِنْجِ فِيهَا كَمَا سَرَى ... لُعَابُ الأَفَاعِي فِي مَسِيلِ فُرَاتِ

والذي صُدِّرَ بجملةٍ، وصفيةٍ، مُبَيِّنةٍ لحالِ تلك اللغةِ، المخلوطةِ، الهَجِينَةِ، التي نفثت فيها اللغات الأجنبيةُ سُمَّها، واللُّوثة: الحماقةُ، والاسترخاءُ، والبطءُ، والجُنُونُ، والهَيْجُ، وليُّ الشيءِ على الشيءِ(٢)، وكل هذه المعاني تتفق مع ما أحدثته لغةُ الإفرنجِ في اللغةِ العربيةِ، لمّا اختلطت بها في لغة الصحافة المصرية

(١) شذرات الذهب "دراسة في البلاغة القرآنية" د/ محمود توفيق ص٢ نشر مكتبة وهبة بالقاهرة ١٤٢٢هـ.

(٢) لسان العرب: لوث.

زَمَنَ حافظ، فقد أضعفتها، وأذهبت حسنَها، والْتَوَتْ بها عن أصولِها العربيةِ الخالصةِ، فأصبحت اللغةُ المتداوَلَةُ غيرَ مقبولةٍ، وغيرَ سليمةٍ، أشبهَ ما تكونُ بلغةِ الحَمْقَى والمجانين.

والبيتُ كُلُّهُ مبنيٌّ على أسلوبِ التشبيهِ الكاشفِ عن مَدَى التأثيرِ السَّيئِ للغاتِ الأجنبيةِ في اللغةِ العربية، والتشبيه هنا مرسلٌ، مجملٌ، ناقلٌ لحالِ اختلاطِ اللغاتِ الغربيةِ باللغةِ الفُصحى، في صورةٍ خفيَّةٍ، لا يُدرِكُها إلا ذوو البصائرِ والعقولِ، وقد حقّق التشبيهُ بسريان السُّمِّ في الماء العذب تلك الصورةَ، والتي رسمَها الشاعرُ واختارَ جُزئياتِها بدقةٍ وبراعةٍ، حيث بدأها بالتعبيرِ بصيغةِ المُضِيِّ المُشتقةِ من السَّرَيانِ: "سَرَى"؛ ليدلَّ على تحققِ الحدثِ بسهولةٍ ويسرٍ، دونَ توقفٍ أو إعاقةٍ، ثم أسندَ هذا السريانَ للُوثة الإفرنج، بإضافة "لُوثة" إلى "الإفرنج" تنبيهًا على مصدرِ هذا المزجِ البغيضِ، ومبالغةً في تقبيحه، حيث صَبَّ عليه القبحَ من جهتين: من جهة معنى المضاف "لُوثة"، ومن جهة إضافته للإفرنج، ثم أتى بأداة التشبيه والمشبه به: " كما سَرَى لُعابُ الأفاعي في مَسيلِ فُراتِ" تقريرًا للتقبيح والتشويه، وزيادةً في التخويف والتنفير.

و" لُعابُ الأفاعِي" كنايةٌ عن سُمِّها، والأفاعِي: جمع أفْعَى، والأفْعَى: أخبثُ أنواع الحيّات، وأشدُّها ضررًا، وسُمُّها لا تنفع منه رُقْيَة ولا تِرْياقٌ[1]، وكل هذه الأوصاف تنعكس على الإفرنج وصنيعهم بلغتنا، فتظهرهم في صورةِ الحيةِ التي تتصفُ بهذه الأوصاف، وتُظهر سريان لغتهم في لغتنا في صورة سريان السُّمِّ الذي لا رُقيَةَ منه ولا تِرياقَ في الماءِ الزلال.

١. لسان العرب: فعا.

والمَسِيلُ: المكان الضَّيِّقُ الذي يسيل فيه ماء السيل[1]، والفرات: الماء العَذْب، يقال: ماءٌ فُراتٌ، ومياهٌ فُراتٌ[2]، وفي ذكر المَسِيل في هذا السياق إشارةٌ إلى التدفق، والانحدار، والسرعة الفائقة، ثم الامتزاج والاختلاط الكامل لهذا السُّمِّ بالماء العذب، وتأمل موقع كلمة "فرات" في هذا السياق، وما تؤديه من معنى النقاء، والصفاء، والعذوبة، وما تبثه في النفوس من مَيْلٍ لهذا الماء الرَّقراق، خصوصاً إذا داعبَ حناجرَ غصَّةً، ثم تأمل ما يعقب ذلك من اغتمامٍ وحسرةٍ بعد العلم بمزج هذا الماء بسُمِّ الأفاعي، وهذا كله يُلقي بظلاله على إحساس المخلصين من أهل اللغة تُجاهَ لغتِهم الأصيلة النقية، وإحساسِهم تُجاهَ هذه اللغةِ المخلوطةِ المسمومةِ، التي استَجْدَاها أدباءُ العصرِ من فُتاتِ موائدِ الأعاجِمِ، أو التي نَبَشُوا عنها القبورَ، فأخرجوها لنا لنَقْتاتَ منها، على حدِّ تعبير د/ محمود توفيق[3].

والفاء في:

فَجَـاءَتْ كثَـوْبٍ ضَـمَّ سَـبْعِينَ رُقْعَـةً مُشَـكَّلَةَ الأَلْـوانِ مُخْتَلِفَـاتِ

تعقيبيةٌ، سببيةٌ، جيئ بها لربط الحدث الثاني بالأول بلا مُهلةٍ، مع الإشارةِ إلى سببيةِ الأولِ في الثاني، فسريان لغة الإفرنج في لغتنا العربية كان سببًا في ظهور لغة الصحافة في هذه الصورة المهلهلةِ، الرديئةِ، المخلوطةِ بألفاظٍ غيرِ متناسبةٍ، والضمير في: "جاءت" يعود على "لغةٍ" في البيت قبل السابق.

والبيتُ كله مبنيٌّ على أسلوبِ التشبيه المُبَيِّنِ لحالِ هذه اللغةِ التي يكتب بها الصحفيون، وإظهارها في صورةٍ هي الغاية في التقبيح والتشويه، وذلك من خلال تشبيهها بالثوب المرقَّع برِقاعٍ كثيرةٍ، مختلفةِ الهيئاتِ، والأشكالِ، والألوانِ،

---

١. السابق: سيل.

٢. لسان العرب: فرت.

٣ ـ راجع: نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر د / محمود توفيق محمد سعد ص ٧٧.

والمقاديرِ، ولا يخفى ما في هذه الصورة من طرافةً، وجِدَّةٍ، وحداثةٍ، وجمعٍ بين طرفين غاية في التباعد، مع نُزُوع المشبه به لواقع الناس البئيس آنذاك.

والتشبيه هنا مرسلٌ، مجملٌ – كسابقه – ناقلٌ لحالة الشاعر النفسية التي يملؤها الاشمئزاز والنفور من هذه اللغة التي تبدو رثةً، متهالكةً، مختلِطةً بأجناسٍ شتى من اللغات.

وقد أسهم تنكير المشبه به: "ثوب" في زيادة التحقير والتنفير من هذه الصورة، مع الدلالة على أن المقصود به نوعٌ خاصٌّ من الثياب، وهو ذلك النوع الذي يتحقق فيه الوصف: "ضمَّ سبعين رقعةً"، ويجوز حمل التنكير على الإفراد، فيكون القصد الإخبار بأن هذه اللغةَ صارت كثوبٍ واحدٍ، متعددِ الألوانِ، مختلفِ الأجزاء؛ لأنه "ضم سبعين رقعة"، مع مراعاة أن ليس المقصود بالعدد: "سبعين" هو ذات العدد، وإنما المقصود به إرادة الإخبار بالكثرة بطريق الكناية، على حدِّ قوله تعالى: {اسْتَغْفِرْ لَهُمْ أَوْ لَا تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ إِنْ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ سَبْعِينَ مَرَّةً فَلَنْ يَغْفِرَ اللَّهُ لَهُمْ }[1].

ووصفُ تمييز العدد بالوصفين: "مشكَّلةَ الأَلوانِ مُختلفاتِ" للدلالة على تغاير الألوان واختلاف الأجناس، وجملةُ الوصفِ كلُّها دليلُ وجهِ الشبهِ المحذوفِ، وجملة التشبيه: "كثوبٍ ضمَّ سبعين رقعةً ..." حال من الفاعل المستتر في: "جاءت".

وبعد تقرير هذه المعاني يختتم حافظ – رحمه الله – قصيدته بأجود ما يكون من خواتيم الشعر في القديم والحديث، وهذا ما سوف نقف عنده فيما يلي:

---

١- التوبة: ٨٠.

# خامساً

# الختام والتخيير بين أمرين

الأبيات من ٢١ :٢٣

٢١ـ إِلَـى مَعْشَـرِ الكُتّـابِ والجَمْـعُ حَافِـلٌ بَسَـطْتُ رَجَـائِي بَعْـدَ بَسْـطِ شَـكَاتِي

٢٢ـ فإمّـا حَيَـاةٌ تَبْعَثُ المَيْتَ فِـي البِلَـى وتُنْبِـتُ فِـي تِلْـكَ الرُّمُـوسِ رُفَـاتِي

٢٣ـ وإمّـا مَمَـاتٌ لا قِيـَامَةَ بَعْـدَهُ مَمَـاتٌ لَعَمْـرِي لَـمْ يُقَـسْ بِمَمَـاتِ

*******

وفي الختام يشير حافظٌ – على لسان اللغة – إلى أن الكلامَ السابقَ قد تضمّن شكوى ورجاءً، شكوى من الهجرِ، والجَفْوَةِ، واللجوءِ للُّغاتِ الأخرى، ورجاءَ العودةِ، والرجوعِ، والتمسكِ بالأصولِ والفروعِ، ويتوجه بهذا الكلامِ لمعشرِ الكُتّابِ دونَ غيرِهم؛ لأنهم هم الذين هجروا، وانصرفوا، وضيّعوا، وأدخلوا في الفصحى ما ليس منها، فأضعفوا قواها، وشوَّهوا جمالها، ثم يُخيِّر الجميع بين أمرين: إما العمل على الإحياء من جديد، وإما الترك للموتِ موتةً لا قيامةَ بعدها، وإن كان الأسلوب يحمل في طيّاته حثًّا واستنهاضًا للهمم، إن كان ثَمّ همٌ.

وتأمل كيف نظم الشاعر البيت الأول من هذه الأبيات:

إِلَـى مَعْشَـرِ الكُتّـابِ والجَمْـعُ حَافِـلٌ بَسَـطْتُ رَجَـائِي بَعْـدَ بَسْـطِ شَـكَاتِي

بتقديمِ شبهِ الجملةِ: " إلى مَعشَرِ الكُتّابِ " على ما تعلَّق به: "بسطت" تقديمًا يملأ الدنيا حولَ هؤلاءِ الكُتّابِ تنبيهًا، ولفتًا، وحملًا لهم على ترقّبِ الخبرِ وانتظارِه، حتى إذا ما جاء الخبرُ ونفوسُهم مهيأةٌ لاستقبالِهِ هكذا، تمكنّ منها تمكنًا يمتلكُ معه منافذَ الحسِّ والإدراك، مع تخصيص هؤلاء الكُتَّابِ ببسطِ الرجاءِ والشكوى إليهم

وحدَهم، لا إلى أحدٍ معهم، ولا إلى أحدٍ سواهم؛ إفرادًا، وتعيينًا، ودفعًا للمشاركةِ، أو إرادةِ الغَيرِ؛ وذلك لأنهم مصدرُ الخطرِ، ومَنْبِعُ الهدم.

وتأمل موقع كلمة: "معشر" – ومعناها: كُلُّ جماعةٍ أمرُهم واحدٌ[١] – وإضافتها إلى الكُتَّابِ في هذا السياق، وما في ذلك من الإشارة إلى أنَّ أمرَ هؤلاءِ الكُتّابِ في هَدْمِ اللغةِ واحدٌ، ونيتُهم في إضعافِها وخلطِها بالعاميةِ، واستبدالِها باللغاتِ الأجنبية واحدةٌ، وهذا شأنُهم ودَيْدَنُهم الذي لا ينقطع، فهم لا يزالون حتى أيامِنا هذه يمكرون ليلًا ونهارًا لتحقيقِ غرضِهم وما تَصْبُو إليه أنفسُهم، وكأنهم عُصْبَةٌ من السُّوسِ أجْمَعَتْ أمرَها على فَتِّ عَضُدِ اللغةِ ونَخْرِ عِظَامِها.

والواو في: "والجَمعُ حافِلٌ" واوُ الحالِ، والجملةُ بعدَها حاليةٌ معترِضةٌ بين المتعلِّق:" إلى معشر الكُتّاب"، والمتعلَّق: "بسطتُ"، زيادةَ لَفْتٍ، وتنبيهٍ، وتأكيدٍ، لإشهادِ هذا الجمعِ الحافلِ عليهم، والحافلُ: المُجْتَمِعُ، والكثيرُ من كلِّ شيء، يقال: حَفَلَ القومُ، واحتفلوا: إذا اجتمعوا، وشُعْبةٌ حافِلٌ: إذا كَثُر سَيْلُها، وأصلُ الحَفْل: اجتماعُ الماءِ في مَحْفِلِه، تقول: حَفَلَ الماءُ يَحْفِل حَفْلًا، وحُفُولًا، وحَفِيلًا، وحَفَل الوادي بالسَّيْل واحْتَفَل: جاء بِملءِ جَنْبَيْه[٢]، ثم استعيرت الكلمة لاجتماع الناس بكثرة في مكان ما، وكثر استعمالُها في هذا المعنى حتى صار استخدامُها فيه كالحقيقة، ووَصْفُ الجمع بها في هذا السياق– وهي مرادفةٌ لمعناه – تأكيدٌ لمعنى الاجتماعِ والتَّجَمُّعِ، وكأنه قال: والجمعُ مجتمعٌ، لكنه عدل عنه إلى: " والجمعُ حافلٌ" هربًا من الثقل، وهذا وجهٌ من وجوه البلاغة وحسن النظم.

وتأمل التعبيرَ ببسط الرجاء وبسط الشَّكاةِ في هذا السياق، وما في ذلك من تجسيدٍ لهذا الرجاءِ وتلك الشّكايةِ، وإظهارٍ لهما – بطريق الاستعارة المكنية – في

(١) لسان العرب: عشر.

(٢) السابق: حفل.

صورةِ الثوبِ الذي يُبسطُ أمامَ أَعْيُنِ الأَشْهَادِ ليراهُ الجميعُ، مع دلالةِ مادةِ "بَسَطَ" على السهولةِ، والسلاسةِ، في وقوعِ الفعل.

وتأمل الدقةَ في هذا الترتيبِ البديعِ الذي جاء وَفْقَ ترتيبِ الأحداثِ في القصيدةِ، فَبَسْطُ الشّكوى جاء أولًا، وكأنه كان بمثابةِ التمهيدِ وتحديدِ موضعِ الداءِ قبلَ عَرْضِ الرجاء.

والفاء في صدر البيت التالي:

فإمّـا حَيَـاةٌ تَبْعَثُ المَيْـتَ فِـي البِلَـى وتُنْبِـتُ فِـي تِلْـكَ الرُّمُـوسِ رُفَـاتِي

فصيحةٌ، سدَّت مَسدّ شرطٍ محذوفٍ، دلّ عليه السياقُ، والتقديرُ: إذا كنتُ قد بسطتُ شكوايَ ورجائي، فإما حياةٌ ... وإما مماتٌ ... بتنكيرِ المسندِ إليه تعظيمًا وتفخيمًا لشأنِ هذه الحياةِ المَرْجُوَّةِ، أو دلالةً على أن المقصودَ والمأمُولَ نوعٌ من أنواع الحياة، وهو ذلك النوعُ الذي يبعثُ الميْتَ في عالمِ الفَنَاءِ والبِلَى، و"إمّا" هنا تفصيليةٌ، تُفيدُ معنى التخيير، أي: فإما هذا، وإما ذاك، والكلامُ مبنيٌّ معها على الحذف، والمحذوفُ هنا هو المسند، والتقدير: فإما أن تكون حياةٌ، أي: تُوجد حياةٌ بهذه الصفة، وإما أن يكون مماتٌ، وجملة: " تبعثُ المَيْتَ في البِلى" صفةٌ للمسند إليه "حياة"، وصُدِّرتْ بصيغة المضارعةِ للدلالةِ على إرادةِ حدوثِ هذا البعثِ في زمن الحال أو الاستقبال.

والمَيْتُ: قيل إنه لغةٌ في المَيِّت، وقيل: إن الميِّت – بالتشديد – يطلق على الحي الذي سيموت، وبالتخفيف لا يُطلق إلا على مَن مات [1]؛ ولذلك كان التعبير

(١) راجع: الفروق اللغوية ص٣٦٠.

بالتخفيف في هذا السياق أنسبَ وأدقَّ؛ لأن الشاعر يتحدث – على لسان اللغة – عن بعثٍ يبثُّ الروح في كلِّ مَن فارق الحياة، كي تحيا هي.

و"تُنْبِتُ" في صدرِ الشطر الثاني معطوف على "تبعث" في الشطر الأول، والعطف هنا للتوسط بين الكمالين، وهو من باب عطف الخاص على العام؛ تركيزًا، واهتمامًا، وعنايةً، بعودة الحياةِ لِمَا تَبَقَّى من رُفَاتِ اللغةِ، وصورةُ التوسطِ هنا جاريةٌ على ما اعتدناه في نظم القصيدة من تناسب الجمل المتعاطفة في كثير من الوجوه.

والرُّمُوسُ: جمع رَمْسٍ، والرَّمْسُ: القبر، ويقال لما يُحْثَى من التراب على القبر: رَمْسٌ، وأصلُ الرَّمسِ: التغطية والستر، والرُّفاتُ: الحُطَامُ والفُتاتُ من كل ما تكَسَّرَ واندقَّ، ثم أُطْلِقَ على بقايا الميِّت بعد مدة، يقال: رَفَت العظْمُ يَرْفِت رَفْتًا: انكَسَر وذَهَب[1]، والإشارة للرموسِ بما يشار به للبعيدِ مناسبةٌ لذكر القبور قبل هذا البيت بستة أبيات، ثم إن فيها تعظيمًا لهذه الرموس التي تضم في باطنها أعظمَ رُفاتٍ لأعظمِ لغةٍ، والأسلوبُ في جملة: "وتُنبِتُ في تلك الرُّمُوسِ رُفاتي" مبنيٌّ على الاستعارة المكنية التخييلية، بتشبيه الرُّفاتِ ببذورٍ مدفونةٍ في الترابِ، صالحةٍ للإنباتِ، لا تحتاجُ إلا إلى الماءِ الذي يبعثُ فيها الحياةَ، إظهارًا لصورة الإيجادِ والتكوينِ، في صورةِ إنباتِ النباتِ ونُمُوِّهِ، والأسلوبُ مقتبسٌ من قوله تعالى: { وَاللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ نَبَاتًا }[2]، وقولِه النبي صلى الله عليه وسلم عن بعض أهل الجنة: { تَخْرُجُ ضُبَارَةٌ مِنْ النَّارِ قَدْ كَانُوا فَحْمًا، قَالَ: فَيُقَالُ: بُثُّوهُمْ فِي الْجَنَّـةِ، وَرُشّوا عَلَيْهِمْ مِـنْ الْمَاءِ، قَالَ: فَيَنْبُتُونَ كَمَا تَنْبُتُ الْحِبَّةُ فِي حَمِيلِ

(١) مقاييس اللغة، ولسان العرب: رمس، رفت.

(٢) نوح: ١٧.

السَّيْلِ} [١].

وتأمل كيف جاء ختامُ هذه القصيدةِ، وكيف صِيغَ بطريقةٍ تملأ الوجدانَ حزنًا، وخوفًا، وفَرَقًا، على هذه اللغةِ من مستقبلها الذي ينتظرها، لو ظلَّ أهلُها على تلك الحالةِ من الهجرِ والتخلِّي:

وإمّـــا مَمَـــاتٌ لا قِيـــامَةَ بَعْـــدَهُ  مَمَـاتٌ لَعَمْـرِي لَـمْ يُقَـسْ بِمَمَـاتِ[٢]

وبناءُ البيتِ كبناء البيت السابق من حيث الحذفُ، والوصفُ، والتنكيرُ، غير أنَّ الوصفَ هنا جاء بالجملةِ الاسميةِ المُصَدّرةِ بـ "لا" النافية للجنس، الداخلةِ على النكرةِ: "قيامة"؛ ليصلَ توكيدُ عمومِ النفيِ بهذه الصياغةِ وتوكيدِ الموتِ الأبَدِيِّ الذي لا حياةَ بعدَه إلى مَدَى، مع تَكْرارِ المصدرِ المِيمِيِّ المُنَكَّر: "ممات" ثلاثَ مَرَّاتٍ، ودلالتِهِ بزيادةِ مَبْناهُ على زيادةِ مَعْناه، مع مراعاةِ دلالةِ التنكيرِ في المرةِ الأولى والثانيةِ على التعظيمِ، وفي المرةِ الثالثةِ على العمومِ؛ ليصيرَ المعنى: وإما مماتٌ عظيمٌ، مستأصلٌ، لا حياةَ بعدَه، ولا يُساوَى بأيِّ مَماتٍ لأيِّ كائن حيٍّ آخر.

واللامُ في: "لَعَمْرِي" لامُ الابتداءِ، و"عَمْرِي" مبتدأٌ، والخبرُ محذوفٌ، تقديره: قَسَمي، ففي الكلامِ إيجازٌ بحذفِ المسندِ للعلمِ به من خلالِ السياق، والعَمْرُ والعُمْرُ

---

(١) مسند الإمام أحمد ٣٦٤/١٨، تحقيق/شعيب الأرنؤوط وآخرين، ط: مؤسسة الرسالة، ط/ثانية ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، مسند أبي سعيد الخُدْرِيّ رقم: ١١٨٥٧، والضَّبائر: جماعاتٌ في تَفْرِقَة، واحدتها: ضِبارَةٌ، كعمارة وعمائر، من الضَّبْرِ، وهو الجمع والضم، والحِبَّةُ: بذور الصحراء، وقيل: ما تساقط من بذر البقل، وأما الحِنْطَةُ ونحوها فحَبٌّ لا غير، وقيل: هى جمع حَبٍّ، كثَورٍ وثِيرَة، وشَيْخٍ وشِيخَةٍ، والحَميلُ: هو ما يجيء به السيلُ، فَعيلٌ بمعنى مفعول، فإذا اتفقت فيه حِبَّة، واستقرَّت على شَطِّ مجرَى السيل، فإنها تنبت في يوم وليلة، فشُبِّه بها سرعة عَوْد أَبدانهم وأَجسامهم إليهم بعد إحراق النار لها. النهاية في غريب الحديث والأثر لمجد الدين بن الأثير: ضبر.

(٢) راجع القصيدة في: ديوان حافظ إبراهيم ص٢٥٣.

واحدٌ، ولكنهم خصوا القسم بالمفتوح، يقول سيبويه: لا يقولون فى اليمين إلاّ بالفتح، يقولون كُلُّهم: لَعَمْرُك[1]، وقد اعتُرِضَ بين الموصوف: "مماتٌ"، وصفته: " لمْ يُقَسْ بمماتٍ" بالقسم: "لعمري"، زيادةً في توكيد المعنى المقسومِ عليه، وهو أن هذا المماتَ ليس له مثيلٌ يُقاسُ به، مع حملِ الأسلوبِ مزيدًا من مرارةِ الإحساسِ بالانتهاءِ الأبديِّ الذي لا رُجُوعَ بعدَه.

وبين "مماتٌ" و"قيامةً" طباقٌ خفيٌّ؛ إذ التقابلُ الحقيقيُّ يكون بين الممات والحياة، والقيامُ لازمٌ عن الحياة، فبين اللفظتين تقابلٌ من هذا الوجه، وقد حقق هذا الطباقُ مع المقابلةِ الخفيةِ بين معنيي البيتين عرضًا لحالة كلِّ خيارٍ من الخيارَين، ووضعًا لها أمام المخاطبين؛ ليختاروا للغتهم ما يرونه أصْلَحَ وأَنْجَحَ، وإن كان الأسلوبُ في البيت الثاني يفيضُ تحذيرًا، وتخويفًا، من التمادِي في الهجرِ والإعراض.

ولَعَمْرِي إنّ ختامَ القصيدة بهذه الأبياتِ الثلاثةِ ليعدُّ من أبرعِ خواتيمِ القصيدِ وأبلغِها، حيث جاء مُلَخِّصًا لمضمون الكلام قبله، دالًا على أنه لم يخرج عن شيئين: الشكايةِ، والرجاءِ، مُخيِّرًا المخاطبين بين شيئين: إحياءِ اللغةِ، أو تركِها تموتُ موتةً لا حياةَ بعدها أبدًا، وإذا تأملنا وجدنا أنه لا يمكن لشاعرٍ بارعٍ في القريضِ أن يضيفَ لما انتهى إليه حافظٌ شيئًا، كما لا يمكن لمتلقٍّ عالمٍ بالشعر أو جاهلٍ به أن ينتظرَ بعد هذا الختام قولًا، بل لو طُلِبَ إلى حافظٍ نفسِهِ حينها أن يزيدَ، لما استطاعَ مزيدًا، إلا بعد زحزحةِ هذا الختامِ إلى الوراءِ، وإن كان ثَمَّ زيادةٌ فلتكن قبله، وهذه خاصيةٌ من خواصّ الخواتيمِ الحسنة، نبّه لها النقدُ العربيُّ منذ أمدٍ بعيدٍ، يقول العلوي – رحمه الله – عن الخاتمة الحسنة: "إذا قَرَعَتْ سَمْعَ السامعِ، عرَفَ بها أنْ

(١) الكتاب لسيبويه ١/ ٢١٠.

لا مَطْمَعَ وراءَها، ولا غايةَ بعدَها، وهي الغايةُ المقصودةُ، والبُغيةُ المطلوبةُ، وبها يُعلمُ انتهاءُ الكلامِ و قطْعِه"[١].

ولذلك فإني أرى أنّ هذا الختام جديرٌ بأن يكتبَ بماء الذهب، ثم يُعَلَّقَ حيث كانت تُعَلَّقُ قصائدُ العربِ الطوالُ، وأن يُوضعَ صاحبُه في طبقةِ الفُحُولِ من شعراءِ هذه اللغةِ الساميةِ الخالدةِ بإذن ربِّها خلودَ أهلِ الجنّة.

وبعد ... فمهما حلّلنا وأطلنا التحليل، ومهما فصّلنا وبسطنا الكلام، إلا أنه تبقى في نفس الشاعر من المعاني التي أرادها بقصيده هذا أشياء كثيرة، لا يمكن لنا أن نصل إليها، ولكنَّ المحاولةَ، والأملَ، في الوصول لشيء منها، واضعين نصب أعيننا أننا نخوض غمار الشعر، ونسبح في بحور ذلك الكلام، الذي يستعصي على أئمة اللغة، وجهابذة البيان، واسمع لقول الشيخ شاكر رحمه الله: ثم إنَّ الشعرَ، من بين جميعِ الكلام، هو في كلِّ لسانٍ أشقُّ عِلاجًا، وأعصى قِيادًا؛ لأن الشعراء لم يقصِدوا قطُّ مَقْصِدَ الإبانةِ المغسولةِ عن المعاني، بل رَكِبوا إلى أغراضهم أغمضَ ما في البيان الإنساني من المذاهب[٢].

١- الطراز ص٤٨٥.

٢ . راجع: نَمَطٌ صَعْبٌ، ونَمَطٌ مُخِيفٌ ص ١٢٩.

## تعقيب

وبعد تحليلنا السابق لهذه القصيدة الشاعرة نقول: إذا كان غرض الشعر هو الإبانة عما يخالط النفسَ من أحاسيسَ ومشاعرَ، وأنَّ الإبانةَ تجعلُ للكلامِ حياةً – كما يقول الشيخ شاكر رحمه الله – كنفخِ الرُّوحِ في الجسدِ القائمِ ، وكقوةِ الإبصارِ في العينِ الجامدةِ، وكَسَجِيَّةِ النُّطقِ في البُضعةِ المُتَلَجْلِجَةِ المُسَمَّاةِ باللسانِ، وأنّ عملَ الإبانةِ – كما يقول رحمه الله – هو إنشاء الأحرف والكلمات والجمل، وتركيبها تركيبًا دالًا على المعاني الجائلة في الضمير المستور، وعلى الهيئات الظاهرة، التي يشفّ عنها هذا البناء الذي تكمن فيه، ثم تخرج جميعها حاملةً آثارًا مُفصحةً عن صاحبها المتميز عن إخوانه من البشر بخصائصه الدالة عليه وعلى تفرُّده[1]، فإن هذه القصيدة تعدُّ من أبرز شعر حافظٍ الذي وصلت فيه الإبانة عن وطنيته، وشدة حبه للغته، ودينه، إلى أبلغ ما يكون من الغايات المرجوَّةِ في الإبانة والوضوح، مع جودة الصياغة، وحسن النظم، وروعة المعنى.

وإذا أردنا الحديث عن وسائل الإبانة وخصائص النظم في هذه القصيدة، فإنّ أولَ ما نقف عنده من هذه السمات هو بناءُ القصيدة كلِّها على طريقة التشخيص بأسلوب الاستعارة المكنية، حيث استطاع حافظٌ من خلال هذه الطريقةِ أن يحوِّلَ اللغةَ إلى إنسانٍ، حيٍّ، قادرٍ على نقلِ ما في نفسه من انفعالاتٍ وأحاسيسَ، كوَّنها واقعُه المريرُ الذي يحياه.

والتشخيص في حدِّ ذاته أسلوبٌ عامٌّ، يلجأ إليه الأدباء والشعراء إذا أرادوا أن – يستحيوا – أي يبثوا الحياة في الأشياء غير الحية؛ ليخرجوها – كما يقول أستاذنا د/ محمد أبو موسى – من حالة الصمت الذي ينطوي على رهبةٍ وغموضٍ،

(١) راجع: جمهرة مقالات الشيخ شاكر في تحليل الشعر ص ٩ ١١٦، ومداخل إعجاز القرآن الكريم له أيضًا ص١٧١.

إلى حالة النطق المبين، كي تبوحَ لهم بما في دواخلها، وهذه الخصوصية – أعني إضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء – من خصائص النفس الإنسانية، التي تنزع في كثير من الحالات إلى أن يصير ما حولها داخلًا في جنسها ، وكأنها جادّةٌ في أن تحوّل الأشياء كلَّها إلى أناسٍ لتعيش معها في وئام [1].

وبهذه الطريقة استطاع حافظٌ أن يستحييَ اللغةَ ، ويستنطقها ، ويرقُبُها، ويُنصت إليها، وهي تبوح بما في داخلها من خواطر ومشاعر، فالقصيدة كلها اتهامٌ للنفس، واحتسابٌ للحياة، وعتابٌ على الأهل، وشكوى، وأنينٌ، واستنجادٌ، وتحذيرٌ ... كلُّها حديثٌ على لسان اللغة، لم يتدخل فيه الشاعرُ بكلمةٍ واحدةٍ، وإن كان في الأساس حديثًا للشاعر عما تتلظّى به نفسه من إحساسٍ بمستقبلٍ مظلمٍ، يَتَهَدَّدُ لغته، ولغة دينه، وقومه، إذا ما ظلَّ أهلُ اللغة على ما هم فيه من إهمالٍ وتهميش؛ ولذلك فإن هذا الأسلوبَ يعد إطارًا عامًا لفَّ به الشاعرُ المعانيَ الكليةَ للقصيدة، ثم جعل المعانيَ الجزئيةَ تتحركُ داخلَ هذا الإطارِ، مستعينًا في صياغتِها بأساليبَ بلاغيةٍ أخرى، وأحيانًا بالأسلوب نفسه؛ ليدخل التشخيص في صياغة معاني القصيدة الكلية والجزئية.

وداخلَ هذا اللفِّ نجدُ حِذْقًا، وعبقريةً، ومهارةً، ممثلةً في اختيار البحر العروضي الذي نظم عليه الشاعر قصيدته، حيث اختار بحرًا يتسع لكثير من الأغراض الشعرية، مع منح الشاعر مساحةً واسعةً للتعبيرِ عن انفعالاتِه وأحاسيسِه كاملةً، مع استخدامِ كثيرٍ من ألوانِ البيانِ والصورِ المركَّبةِ المبسوطةِ، والتي تشكِّلُ بنغماتِ حروفِها، وكلماتِها، وجُمَلِها، موسيقى داخليةً، تتلاقَى مع الموسيقى الخارجيةِ التي يشكِّلُها ذلك البحرُ، في رفعِ الإيقاعِ الصوتيِّ للقصيدةِ إلى الغايةِ التي

(١) راجع: التصوير البياني ص٢٨٥، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة، ط/ رابعة ١٤١٨ هـ/ ١٩٩٧م.

ينشُدُها الشاعرُ، وذلك البحرُ هو بحرُ "الطويل"، الذي تراه – كما يقولون – قد طالَ بتمامِ أجزائِه، وتجدُ فيه أبدًا بهاءً وقوةً، يجعله مناسبًا لمقاماتِ الجِدِّ والرّصانةِ، وغالبًا ما يتخيَّره الشعراءُ، هو وما كان مثلَه في طُولِ التفعيلاتِ، في سياقاتِ اليأسِ والجَزَعِ؛ ليَصُبَّ فيه الشاعرُ من أشْجانِه ما يُنفِّسُ به عن حزنِه وجَزَعِه(١).

كما نجد من خلال نظم القصيدة حِذْقًا، ومهارةً، في اختيارِ الألفاظِ والتراكيبِ، ذاتِ الدلالاتِ والإيحاءاتِ، التي أغنت عن البسطِ والتفصيلِ، في رسمِ تلك الصورةِ الحيَّةِ للغةِ العربيةِ، وهي تتحدثُ إلى أهلِها، وتدافعُ عن نفسِها، في سلاسةٍ، وانسيابٍ، وتحدُّرٍ، دون تكلُّفٍ، أو صنعةٍ، مع عذوبةِ النّغمِ، وهُدُوِّ الإيقاع.

حيث بدأ النصّ بتصوير ذلك الحديث النفسيِّ غيرِ المسموع للغة مع نفسها، والذي تصوِّرُه عبارة: " رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي "، والتي تُظهر اللغة في صورة إنسانٍ، مُطْرِقِ الرأسِ، مُغْمضِ العينين، ساكنِ الجسدِ، يستغرقُ في تفكيرٍ عميقٍ، يفتش عن أسباب انصراف الأهل، متهمًا عقله بالتقصير، ثم لا يلبث هذا الحديثُ النفسيُّ المكتومُ أن يتحوَّلَ إلى انفجارٍ عالٍ، عاتٍ، تمثَّل في نداء القوم، بعد ما تبّين كذبُ هذا الاتهام، ثم تسكنُ النفسُ، ويأس القلبُ، وتستسلم الجوارح، ويسترخي الجسد لاستقبال الموت، ثم ينطلق اللسان – لمّا لم يجد مجيبًا – باحتساب الحياة عند الله: " وناديت قومي فاحتسبت حياتي".... وهكذا تنساب معاني القصيدة من أولها إلى آخرها، في نغمات صوتية متموِّجة، تستصغي الأسماع، وتستميل القلوب.

---

(١) راجع: العمدة لابن رشيق ٤٣/١ تحقيق /النبوي شعلان، نشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٤٢٠هـ . ٢٠٠٠م، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجَنِّي ص٨٧ ، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ص ١٧٧، عن كتاب: قطرات الندى . معالم الطريق إلى فقه الشعر . ص١٣٣.

ومن أهم ما يمكن رصدُه من وسائل الإبانة وسمات النظم في هذه القصيدة، ذلك المطلعُ الذي بدأ به الشاعر قصيدته، والذي إن تأملناه وتأملنا المعانيَ التي جاءت بعده في القصيدة كلِّها، وجدنا أنَّ ثَمَّ ارتباطًا وثيقًا بينه وبين كلِّ ما جاء في القصيدة من معانٍ، حيث إن بعض الأبيات التي جاءت بعده تتصل معانيها بمعنى المِصْراعِ الأولِ، وبعضها الآخر تتصل معانيها بمعنى المِصْراعِ الثاني؛ إذ المِصْراعُ الأول: * رَجَعْتُ لنفْسِي فاتَّهمتُ حَصاتِي * حديثٌ عن النفس، واتهامٌ لها بالعجز عن استيعابِ كُلِّ مُخترَعٍ حادثٍ، والأبيات من البيت الثاني: رَمَوني بعُقمٍ في الشَّبابِ وليتَني ... إلى البيت السادس: أنا البحرُ في أحشائهِ الدُّرُّ كامنٌ ... حديثٌ أيضًا عن النفس، واتهامِها بالعقمِ، وهي في رَيْعانِ الشبابِ، ودفعٌ لهذا الاتهام... وهكذا، أما المِصْراعُ الثاني من المطلع: * وناديْتُ قَوْمِي فاحْتَسَبْتُ حياتِي* فهو حديثٌ عن مناداةِ القومِ، واحتساب الحياة عند الله، والإحساسِ بِدُنُوِّ الأجلِ وقرب النهاية ، والأبياتُ من البيت السابع: فيا وَيحَكُم أبلى وتَبلى مَحاسِني ... حتى نهايةِ القصيدةِ، خطابٌ لهؤلاء القوم، واستنهاضٌ لِهِمَمِهِمْ، وإنكارٌ لما يفعلونه بلغتهم من هجرٍ، وإعراضٍ، واستجابةٍ لداعي الهدم، وتحذيرٌ من التمادِي في ذلك، ثم الإشارةُ إلى أن هذا التمادي قد يؤدي إلى موتها موتةً لا رجعةَ بعدَها ... .

وبهذا نستطيع القول بأنّ حافظًا قد تمكّن بفكره، وموهبته، وحِذْقِه، أن يفرِّع من مِصْراعَي بيتٍ واحدٍ معانيَ قصيدةٍ كاملةٍ، صاغَها في اثنين وعشرين بيتًا بعد المطلع، بعضُ هذه المعاني يتعلق بأحد المِصْراعَينِ، وبعضُها الآخرُ يتعلق بالمِصْراعِ الآخر، مع مراعاة الترتيب وعدم الخلط بين الأبيات؛ لتظهرَ قصيدته بكل هذا في صورةٍ شعريةٍ، متماسكةٍ، تعد هي الأبرع والأبلغ من صورِ ربطِ المطالعِ بالمقاصد.

ولو تأملنا لوجدنا خيطًا دقيقًا يربط الشطر الثاني من المطلع : " ونادَيْتُ قَوْمِي فاحْتَسَبْتُ حياتِي " ، بالختام ، فالجملة الأولى من هذا الشطر " ونادَيْتُ قَوْمِي " ترتبط بقوله في الختام : " إِلَى مَعْشَرِ الكُتّابِ " ؛ لأن جملة المطلع نداء للقوم ، وجملة الختام خطاب لمَعْشَرِ الكُتّابِ ، والكتاب شريحة من القوم ، فكأن ذكرهم بعد ذكر القوم ، ذكر للخاص بعد العام ، على الرغم مما بينهما من كلمات وأبيات ، والجملة الثانية من الشطر الثاني من المطلع : " فاحْتَسَبْتُ حياتِي " ترتبط بقوله في الختام : وإمّا مَمَاتٌ لا قِيَامَةَ بَعْدَهُ ... البيت ، فجملة المطلع احتساب للحياة عند الله ، وبيت الختام تحذير يصحبه تصريح بذكر الممات الذي لا قيامة بعده ، فكأن ذكر الحياة في المطلع طرف لطباق تم بذكر الممات في الختام ، على الرغم مما بينهما من فواصل .

وكأن هذا المطلع قد امتد منه خيطان ، خيط ربط معاني الأبيات من الثاني حتى السادس بالشطر الأول ، وخيط ربط معاني الأبيات من السابع حتى الختام بالشطر الثاني ، ثم امتد من الشطر الثاني من المطلع أيضًا خيطان ، خيط ربط الجملة الأولى منه : " ونادَيْتُ قَوْمِي " بقوله في الختام : " إِلَى مَعْشَرِ الكُتّابِ " ، والآخر ربط الجملة الثانية : " فاحْتَسَبْتُ حياتِي " بالبيت الأخير : وإمّا مَمَاتٌ ... وإن شئت فقل : امتد سلك من بداية القصيدة ، فانتظم فيه المطلع ، والختام ، وما بينهما من مقاصد ، في صورة تشبه عقدًا فريدًا ، من صياغة ، تألفت من درٍ جميل ، ناصع ، منظوم بطريقة بديعة ، بليغة ، امتدت من خلالها الخيوط من المطلع إلي الختام ؛ ليحدث التشابك ، ويتحد النظم ، وتدق الصياغة الشعرية ؛ ليمتد بعد ذلك كله خيط ، بل حبل متين من الشاعر نفسه ؛ ليربطه بأجداده من فحول الشعر في سالف "الدهر" .

**ومما يتصل بمعاني القصيدة ما نراه من حرص حافظٍ على استدعاء بعض المعاني القديمة، وتطويع صياغتها بحنكةٍ وبراعةٍ؛ لتتناسب مع معاني القصيدة وطريقة نظمها، وسياقها الذي وردت فيه ، ومن تلك المعاني قوله: احتسبت حياتي ، وقوله : وأدت بناتي ، وقوله : ولو تَزْجُرُونَ الطَّيرَ يومًا عَلِمتُمُ، وقوله: سَقَى اللهُ في بَطْنِ الجزِيرةِ أَعْظُمًا، وقوله: أنْ تَلِينَ قَناتِي، والتعبير بكلمة : " معشر "، وكلمة: "قوم" ... ولا شك أن هذا الاستدعاء مناسب للسياق الذي يدعو فيه الشاعر إلى التمسك بلغة الآباء والأجداد؛ وبذلك نستطيع أن نطلق على حافظٍ في هذه القصيدة أنه شاعرٌ مبدعٌ، مُنَقِّبٌ – كما يقول د/ محمود توفيق عن الشاعر المبدع – عن المكنون من المعاني في رحم المفردات، ينفخ فيها من روحه، فيبعثها بعثًا مُدهِشًا، يُفَجِّرُ في المتلقي اللّقِنِ ينابيعَ متعةِ التواصلِ الحضاريِّ بين طَوْرِهِ الشّاخصِ فيه، والأطوارِ الغابرةِ السَّحيقة(١).**

**ومما يتصل بمعاني القصيدة أيضًا ، ذلك التنويع والتلوين الذي سلكه حافظٌ في ربط التراكيبِ والجملِ بعضِها ببعض، فتارة نراه يستخدمُ أدوات الربط الظاهرة " أحرف العطف "، وتارة نراه يلجأ لأساليب الفصل المعروفة، وأحيانًا نراه يَعْمِدُ إلى القطعِ والاستئنافِ، مُتكئًا على ما بين التراكيبِ والجملِ من روابطَ داخليةٍ، يُفَجِّرُها – كما يقول د/ محمود توفيق – من رَحِمِ الأشياءِ، فيجعلها تناسُبًا رُوحِيًّا، وتناسُلًا رَحِمِيًّا(٢)، ومن ذلك – بعيدًا عن ما رأيناه من أساليب الفصل المعروفة – قطعه البيت: سَقَى اللهُ في بَطْنِ الجزِيرةِ أَعْظُمًا، عن ما قبله: ولو تَزْجُرونَ الطَّيرَ يومًا عَلِمتُمُ؛ لما بينهما من قُربى القِدَمِ، أو قُربى التناسب في الماضي السحيقِ البعيد.**

---

(١) راجع: قطرات الندى ـ معالم الطريق إلى فقه الشعر. د/ محمود توفيق محمد سعد ص٧٠.
(٢) السابق ص٨٢.

ومن سمات وسائل الإبانة أو النظم في هذه القصيدة: تركيزُ الشاعرِ على مفرداتٍ وتراكيبَ تخدُمُ المعنى العامَ الذي صِيغَت القصيدةُ من أجله، وهو الحديثُ عن خَطَرِ الموتِ الذي ينتظر الفصحى عن قرب، حيث بدأها حافظٌ بالتعبير على لسان اللغة باحتساب الحياة عند الله، ثم التعبيرِ بالرمي بالعقم، ومعناه انقطاع النسل والولد، ثم يأتي التعبيرُ بوأد البناتِ لمّا لم تجد لهن رجالًا وأكفاءً، والوأدُ نوعٌ من أنواع القتل، ثم يأتي التعبيرُ بالبِلَى ونُدْرَةِ الدواءِ، وهذا يؤدي إلى الزوال والموت، ثم يأتي ذكرُ خوفِ اللغةِ على أبنائها من أن تموت، ثم أنكر على لسانها أن يُطْرَبَ أهلُها لصوتِ ناعبِ الغرب، وهو ينادي بوأدها في ربيع حياتها، ثم ذكر: "لين القناة"، وهو كنايةٌ عن الضعف الذي يؤدي إلى التعطل ثم الزوال، وكان قد ذكر قبله عظام الموتى من أرباب اللغة الأوائل في بطن الجزيرة، داعيًا الله أن يسقيَ هذه العظامَ بماء السحاب، ثم أعاد ذكرَ العظام مرةً أخرى في سياق مفاخرةِ اللغةِ الغربَ بتلك العظامِ البالية، ثم ذكرَ رؤيةَ اللغةِ في الجرائدِ كلَّ يوم من المزالق ما يقربها من القبر، ثم ذكر سماعَها بمصر ضَجّات الصائحين بنعيها، ثم أنكر على لسانها هجرَ القوم لها، والهجر أشد وقعًا على النفس من الموت، ثم ذكر "لعاب الأفاعي"، وهو سمٌّ قاتلٌ، ثم اشتق في آخر بيتين من الموت أربع كلمات، كما ذكر فيهما كلمتي: الرموس، وهي: تراب القبور، والرفات، وهي: بقايا الأموات... وهكذا تتوالى المفردات والتراكيب الدالة على النهاية والموت في القصيدة من أولها إلى آخرها، في حين أنه لم يُذكر في القصيدة كلِّها كلمةُ الحياة، أو مشتقٌ منها، أو مرادفٌ لها، سوى مرةٍ واحدةٍ، وكانت في تركيبٍ يؤدي أيضًا معنى الموت، وذلك في قوله في المطلع: * ونادَيْتُ قَوْمِي فاحْتَسَبْتُ حياتِي* .

وبهذا لا يوجد في القصيدة كلِّها ذكرٌ للحياة بمعنى الحياة – أو ما يؤدي معناها – على الإطلاق، وهذا يأخذ بأيدينا نحو القول بأن فكرة إحساس اللغة بدنو

الأجل وقرب الموت هي الدافعُ، أو المحركُ الوجدانيُّ، أو التجربةُ الشُّعُوريةُ التي حرّكت قلبَ الشاعرِ نحوَ هذا النظم، أو كما يقول علماء النقد الحديث: المعاناة الشعورية التي مهَّدت السبيل إلى ميلاد القصيدة، أو التي خلقت شكلها التعبيري من خلال مفردات ذلك التعبير، أو دلالاته المختلفة، ذات الانتماء بحركة الواقع بأفعاله ومواقفه[1].

ومع ذلك كله حرص شاعر النيل على أن يُظهرَ اللغة شابةً، فتيَّةً، قادرةً على العطاء والمقاومة، حيث قال:

رَمَـونِي بعُقْـمٍ فـي الشَّـبابِ وليتَنـي ... عَقِمـتُ فلـمْ أجْـزَعْ لِـقَولِ عُـدَاتِي

وَلَـدْتُ ولمَّـا لـم أجِـدْ لِعَرَائِسِـي ... رِجَـالًا وأَكْفَـاءً وَأَدْتُ بَنَـاتِي

وقال:

أيُطـرِبُكُمْ مِـنْ جَانِـبِ الغَـرْبِ ناعِـبٌ ... يُنَـادِي بِـوَأدِي فـي رَبيـعِ حَيَـاتِي

(١) راجع: أصداء دراسات أدبية نقدية د/ عناد غزوان ص٨١، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٠ م، والشعر الجاهلي "قضاياه وظواهره الفنية" د/ كريم الوائلي ص ١٩٦، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٠ م.

ثم قال:

وَفَاخَرْتُ أَهْلَ الغَرْبِ والشَّرْقُ مُطْرِقٌ حَيَــاءً بِتِلْــكَ الأَعْظُــمِ النَّخِــرَاتِ

وأيضًا، فإن من سمات وسائل الإبانة ونظم القصيدة الكشفَ عن أعداء اللغة بطريق التدرج، أو الترقي، مع التفريق، أو التشعيث – كما يحلو للشيخ شاكر رحمه الله أن يطلق على هذه الصنعة – حيث ذكرهم أولًا بالضمير الذي ليس له مَرْجِعٌ، وهو الواو في "رمَوني"، فكان هذا الذكرُ أكثرَ إخفاءً للفاعل من الذكر؛ ثم صرّح بهم آخر البيت، بلفظ: "عداتي"، لكنَّه أيضًا تصريحٌ أخفى من التلميح؛ لعدم تحديد اللفظ للفاعل تحديدًا دقيقًا:

رَمَـونِي بعُقْـمٍ فـي الشَّـبابِ وليتَنـي عَقِمـتُ فلـمْ أجْـزَعْ لِـقَولِ عُـدَاتِي

ثم تركنا الشاعر في حيرة من أمرنا في تحديد الفاعل حتى البيت التاسع :

أَرَى لِرِجَــالِ الغَــرْبِ عِــزًّا ومَنْعَــةً وكَــمْ عَــزَّ أَقْــوامٌ بعِــزِّ لُغَــاتِ

والذي لمّح فيه تلميحًا خفيًا بأن أعداء اللغة هم أهل الغرب، ثم تركنا في تلك الحيرة حتى البيت الحادي عشر:

أيُطـرِبُكُمْ مِـنْ جَانِـبِ الغَـرْبِ ناعِـبٌ يُنَـادِي بِـوَأدِي فـي رَبِيـعِ حَيَـاتِي

والذي صرّح فيه صراحةً واضحةً بأن أعداء اللغة الذين ينادون بوأدها هم أهل الغرب، ثم توالى التصريح بهم بعد ذلك مرتين، الأولى في البيت الخامس عشر:

وَفَاخَرْتُ أَهْلَ الغَرْبِ والشَّرْقُ مُطْرِقٌ حَيَــاءً بِتِلْــكَ الأَعْظُــمِ النَّخِــرَاتِ

والثانية في البيت التاسع عشر:

سَرَتْ لُوثَـةُ الافْـرِنْجِ فِيهَـا كَمَـا سَرَى لُعَـابُ الأَفَـاعِي فِـي مَسِـيلِ فُـرَاتِ

فكان هذا التصريح الذي طال انتظاره في ظلام الإخفاء، الذي عمَّ القصيدة من أولها، بمثابة الشمس التي بدَّدت ظلام ذلك الإخفاء، والذي حرص الشاعر على وجوده في ذلك الجزء من القصيدة؛ ليحمل المتلقي على التشويق والانتظار، يقول الشيخ شاكر رحمه الله في صياغة مماثلة: صارت هذه العلانيةُ، وهذا الظهورُ المستفيضُ، المفاجئُ، بالتصريح بالاسم بعد خفائه من أول القصيدة، كأنه نُورٌ باغَتَ الظلامَ الجاثمَ، المستطيلَ، فاضمحلَّ، واستنارَ كلُّ خفيٍّ كان فيه[1]، ويقول أستاذنا د/ محمد محمد أبو موسى في التفسير بعد الإضمار في ما كان فيه الضمير ضميرَ الشأن أو القصة، وهو قريبٌ من ما نحن بصدده: "والأساليب التي تصاغ على هذه الطريقة حين تصيب مواقعها تجد لها مذاقًا حسنًا ووقعًا جليلًا؛ لأن الضمير حين يطرق النفس من غير أن يكونَ له عائدٌ يعود عليه يُصيرِّها إلى حالة من الغموض والإبهام لا قرار لها معها، فتستشرف إلى اكتشاف الحقيقة المتوارية وراء الغموض المثير، فإذا جاءت الجملة المفسرة تمكن معناها، ووقع في القلب موقع القبول" [2].

وأذكر أنني كنتُ أظنُّ في بداية عهدي بالقصيدة أنَّ المقصود بضمير الفاعل في: " رمَوني" هم المتشدِّقون من أهل العربية، الذين طرحوا عربيتهم وعرويتهم وراء ظهورهم، وراحوا يترنحون، ويتسكعون في دروب اللغات الأخرى؛ ولصنيعهم هذا ساغ للشاعر أن يَسِمَهم – على لسان اللغة – بالأعداء، كما كنتُ أظن أن اتهامَهم العربيةَ بالجمود والعقم نابعٌ من ضمائرهم الخَربة الفاسدة، وعقولهم المُغَيَّبَةِ المطموسة، وظلّ هذا الظنُّ يتملَّكُني، حتى وقفت على قول " اللورد جراي" الذي ذكرته في المقدمة: إنَّ اللغة العربية لا تصلُح اليوم لتعليم العلوم؛ لأنها تفتقر إلى

(١) راجع: نَمَطٌ صَعْبٌ، ونَمَطٌ مُخِيفٌ ص ٢٥٤.

(٢) راجع: خصائص التراكيب ص٢٤١.

الاصطلاحات العلمية والفنية. فعرفت أن المقصود بالرماة هم الغرب، وأن الإضمار في: "رَمَوني " فُسِّرَ بما جاء بعده من ذكر أهل الغرب تلميحًا، ثم تصريحًا، كما رأينا، أما هؤلاء المتشدقون المنتسبون لعروبتنا، فما هم إلا أبواقٌ وطُبُول، وإن شئت فقل: كائناتٌ من خلق الله اعتادت على أن تجترَّ مُخَلَّفاتِ الآخرين.

وعلى السَّمْتِ نفسِهِ من التَّدَرُّجِ والتَّرَقِّي في تصوير المعاني، نجد حافظًا قد تدرَّج من التعبير بـ "وسعت كتاب الله ..." والتعبير بعده بـ" فكيف أضيقُ اليومَ عن وَصفِ آلةٍ ... " إلى التعبير على لسان اللغة بأنها البحر في الاتساع وكثرة الماء والرَّواء، وتأمل الأبيات:

وسِـعْتُ كِتـابَ اللهِ لَفظًـا وغَايـةً ... ومـا ضِـقْتُ عـن آيٍ بـه وعِظـاتِ

فكيفَ أضِيقُ اليومَ عن وَصْفِ آلـةٍ ... وتَنْسِـيقِ أَسْـمَاءٍ لمُخْتَرَعـاتِ

أنـا البَحْـرُ فِـي أحْشـائِهِ الـدُّرُّ كـامِنٌ ... فهلْ سَأَلُوا الغَوَّاصَ عنْ صَدَفَاتِي

لتجد كيف تتشابك المعاني النفيسةُ في هذه الأبيات، وكيف يرتبط بعضُها ببعضٍ، وكيف يمتدُّ معنى البيت؛ ليأخذَ بيد المعنى في البيت الذي يليه، في تَرَقٍّ مذهلٍ من الأدنى إلى الأعلى، أو من المفهومِ الضَّيِّقِ إلى ما هو أوسعُ وأعمّ.

ولو عاودنا قراءة القصيدة مرةً أخرى، وتأملنا انسيابَ معانيها في سلاسةٍ وتَحَدُّرٍ، ورأينا كيف يلامِسُ معنى البيت معنى البيت الذي يليه، بل كيف يلامسُ معنى الجملة معنى الجملة التي تليها؛ لأدركنا مدى إتقان حافظٍ لصنعة الشعر الأصيلة، كما كانت في منابعه الأصيلة، والتي مزّق لأجلها ما كان كتبه من أشعارٍ على الطريقة الحديثة، التي أغراه بها تيار المنحرفين من شعراء ونقاد العصر، ولو أمعنا النظر في تلاحم أجزاء القصيدة، وتوافق أطرافها، وتلاقي أبياتها؛ لاستدعينا قولَ خلفٍ الأحمر في الشعر الجيد:" وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاءِ، سهلَ

المخارجِ، فتعلمُ بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا واحدًا، وسُبِك سَبْكًا واحدًا، فهو يَجري على اللسان، كما يجري الدِّهان"[1]؛ ليكون حُكمًا عدلًا، صوابًا، لجودة نظم هذه القصيدة.

ومن سمات وسائل الإبانة والنظم في هذه القصيدة: استخدامُ حافظٍ بعضَ التراكيب التي تصور واقعَ اللغةِ وأهلِها آنذاك تصويرًا دقيقًا، حيث استخدم التركيب: فيا ليتَكُمْ تأتونَ بالكلِمَاتِ، في تصوير عجز العرب عن مسايرةِ الحضارةِ الغربيةِ بوضعِ المصطلحاتِ المناسبةِ لكلِّ مُخترَعٍ، وأيضًا استخدم التركيب: أرى كلَّ يومٍ بالجَرائِدِ مَزْلَقًا يُدْنيني ... في تصوير خطورة لغة الصحافة وإسهامها في محاولات الهدم والإطاحة باللغة الفصحى، كما استخدم التركيب: سَرَتْ لُوثَةُ الافْرَنجِ فيها كَما سَرَى ... في التعبير عن مدى الامتزاجِ والخلطِ الذي حدث بين اللغة العربية وغيرِها من اللغات، وأثرِ ذلك الامتزاجِ بالسلبِ على عربيتِنا الخالصة.

ومما يتصل بسمات وسائل الإبانة والنظم في هذه القصيدة: تكرار كلمة "قوم" ثلاث مراتٍ، إحداهن بصيغة الجمع، وكذلك استخدام مشتقات " عزز" في البيت:

أَرَى لِرِجــالِ الغَــرْبِ عِــزًّا ومَنْعَــةً وكَــمْ عَــزَّ أَقْــوامٌ بعِــزٍّ لُغــاتِ

ثلاثَ مراتٍ أيضًا؛ وذلك لتقريرِ فكرةِ القومية، والتأكيد على فكرة تحققِ عزِّ الأقوامِ باعتزازِهم بلغاتِهم وتمسكِهم بها... وهكذا إذا تأملنا نظمَ القصيدةِ كلمةً كلمةً، وجملةً جملةً، وتأملنا الجملَ وعلاقاتِها، وجدنا أنفسَنا أمامَ شاعرٍ، بنَّاءٍ، حاذقٍ، فذٍّ، يفكرُ فيما سيقولُ قبل أن ينطقَ بما يقول، وكذا إذا تأملنا معانيَ القصيدةِ كلَّها، والعاطفةَ التي تنطق بها الصياغة، والمتمثلة في الحزن العميق الذي يمزق أحشاء الشاعر،

(١) البيان والتبيين ص٤٩.

**وهو يختار كلماته، ويصوغ عباراته، أدركنا مدى الضائقة التي كانت تمر بها اللغة آنذاك.**

**والحمد لله أولًا وآخرًا**

## الخاتمة

الحمد لله وكفى، وصلاةً وسلامًا على عباده الذين اصطفى ... وبعد ... فقد وقفنا في الصحائف السابقة مع قصيدة من عيون قصائد شاعر النيل حافظ إبراهيم، قالها – رحمه الله – على لسان اللغة، يُلفتُ أهلَها لِمَا كانت تمُرُّ به آنذاكَ من مِحَنٍ وشدائدَ كادت أن تقتلعَها من جذورها، ورأينا خلال التحليل كيف استعان حافظٌ بالكلماتِ الدالةِ، والتراكيبِ الموحيةِ، في الكشفِ عن دقائقِ ما يدورُ في نفسِهِ من خوفٍ وتوجُّسٍ على مستقبلِ هذه اللغةِ، كما وقفنا في التعقيب على القصيدة على أهم ما اتسم به نظمُ القصيدةِ من سماتٍ وخصائصَ، جعلت القصيدةَ واحدةً من أجودِ وأبرعِ قصائدِ الشعرِ العربيِّ الحديث؛ لنصل بعد هذه الوقفات إلى تسجيل ما يلي:

**أولًا**: برع شاعر النيل حافظ إبراهيم – رحمه الله – في صياغة مطلعٍ لقصيدته، بنى عليه بعد ذلك معانيَ القصيدةِ كلها، وقد فصَّلنا القول في ذلك، وننوِّه هنا إلى أن هذا المطلع يفتح أمام الباحثين بابًا للبحث في كل مطالعِ حافظٍ في جميع قصائده للوقوف على مدى انتشار هذه الظاهرة في شعره من عدمه، ثم إن هذا يفتح بابًا أوسع للبحث عن هذه الظاهرة في الشعر العربي قديمًا وحديثًا.

**ثانياً**: وكما جاء مطلع القصيدة في غاية الحسن والبراعة، كذلك جاءت مقاطعها، وخواتيمها، في غاية الجودة والبلاغة، فكانت القصيدة – بحق – مثالًا لما اشترطه النقاد في المطالع، والمقاصد، والخواتيم، الحسنة، المحمودة.

**ثالثاً**: بنى حافظٌ – رحمه الله – قصيدته على أسلوب الاستعارة المكنية – كما أشرت في التحليل – وهذه ظاهرة لم ينفرد بها نظم القصيدة من بين أشعار حافظ، وإنما نجدها في قصيدة: مصر، والتي مطلعها:

وَقَــفَ الخَلْــقُ يَنْظُــرُونَ جَمِيعًــا  كَيْـفَ أَبْنِـي قَوَاعِـدَ المَجْـدِ وَحْـدِي

وهذه الظاهرة ظاهرةٌ مهمةٌ وجديرةٌ بأن تأخذ بأيدينا نحو دراسةٍ بلاغيةٍ مُوازِنةٍ، تبحث في الشعر العربي عن نظير لهاتين القصيدتين، ثم تعقد موازنةً بين هذه النظائر – بعد تحليلها بلاغيًا – لمعرفة أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف بين هذه القصائد، ومعرفة أي من الشعراء كان أبعدَ عمقًا وتشخيصًا من الآخر...

**رابعاً**: استطاع حافظ من خلال بناء القصيدة على الاستعارة المكنية أن يتحدث بلسان اللغة عن آلامه وآماله تُجاه لغته، ولغة قومه، ودينه، ووطنه، وتصوير ما تعانيه اللغة، وما يعانيه الأهل، والدين، والوطن، مما كان يفعله الاحتلال المغتصب.

**خامساً**: جاء نظم القصيدة قويًا، متماسكًا، لا تجد فيه كلمةً قلقةً نابيةً عما قبلها أو ما بعدها، ولا تجد فيه تركيبًا ركيكًا أو مقحمًا لا يقبله السياق الذي ورد فيه، وإنما تجد ألفةً ومناسبةً تامةً بين الكلمات والتراكيب، واتصالًا وثيقًا بين المعاني المدلول عليها بتلك الكلمات وهذه التراكيب.

**سادساً**: جاءت ألفاظ وتراكيب القصيدة خاليةً من العيوب التي تُخِلُّ بفصاحة الكلمة والكلام، ومن عجيب صياغة هذه القصيدة أنها اشتملت على بيتين تكررت فيهما ألفاظ بعينها ثلاثَ مراتٍ، دون أن يُحدِثَ هذا التَّكْرَارُ تنافرًا بين كلمات البيت، وعاود قراءة البيت:

أَرَى لِرِجَـالِ الغَـرْبِ عِـزًّا ومَنْعَـةً  وكَـمْ عَـزَّ أَقْـوامٌ بِعِـزِّ لُغَـاتِ

والبيت:

وإمّـا مَمَـاتٌ لا قِيَـامَةَ بَعْـدَهُ  مَمَاتٌ لَعَمْرِي لَـمْ يُقَسْ بِمَمَاتِ[1]

(١) راجع القصيدة في: ديوان حافظ إبراهيم ص٢٥٣.

**سابعًا**: جاءت معاني القصيدة واضحةً، لا غموض فيها ولا خفاء، مع جزالة اللفظ، وإحكام الصنعة، وهذا ليس مما تختصُّ به هذه القصيدة من بين شعر حافظٍ، وإنما شعره كلُّه يتسم بهذا السمت؛ لأن حافظًا – رحمه الله – كان من شدة حرصه على وضوح ألفاظه ومعانيه يقرأ القصيدة على بعض عوامِّ الناس، فإذا لم يفهم منها شيئًا، أعاد صياغته مرةً أخرى، يقول الأستاذ/ محمد إسماعيل كاني: "وقد بلغ من حرص حافظ الشديد على البساطة اللغوية، مع الجزالة والمتانة الشعرية، أنه تخيَّر رجلًا من عامة الشعب، اعتبره المستوى العام لفهم "ابن البلد" المصري، وكان اسمه: علي محمود حسن الكرماني، فكان يعرض عليه أولًا كلَّ قصيدة يضعها، بيتًا، بيتًا، فإذا وجد منه فهمًا للبيت أجازه، وإلا غيَّر وبدَّل، بل وحذف أحيانًا، حتى يَطمئنَّ إلى أنَّ كلَّ الشعب المصري بمستوياته المختلفة سيفهم وسيعي كلَّ بيت في القصيدة، فإذا فهم الشعب المصري، فهمت بعده كلُّ الشعوب العربية في مختلف أرجائها"[1]، وكأنه – رحمه الله – كان يعي مقالة البلاغيين: إن الآخذ عنك شريكٌ لك في الذي تكتب وتقول[2].

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين،

وصلى الله وسلم وبارك على سيدنا محمد

(١) راجع: مقدمة الديوان ص٣٤.

(٢)راجع: مراجعات في أصول الدرس البلاغي ص ٥٩، نشر: مكتبة وهبة، ط/ أولى ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

# فهرس المراجع

*. الأدب الحديث د/ عمر الدسوقي، ط: دار الفكر ببيروت، ط/سابعة ١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م.

*. الأدب العربي المعاصر في مصر د/ شوقي ضيف، ط: دار المعارف بمصر، ط/ ثالثة عشرة.

*. الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم د/ صبّاح عبيد دراز، مطبعة الأمانة، ط/ أولى ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦ م.

*. أسرار البلاغة للشيخ عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الشيخ/ شاكر، ط: دار المدني بجدة، ط/ أولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م.

*. أصداء دراسات أدبية نقدية د/ عناد غزوان، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٠ م.

*. الإعجاز البلاغي د/ محمد محمد أبو موسى، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة ـ ط / أولى ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٤م .

*. الأعلام للزركلي، ط: دار العلم ببيروت، ط/ خامسة عشرة ٢٠٠٢م.

*. أنا اللغة لعلي النجدي، مجلة رسالة الإسلام، العدد: ٤٦.

*. البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق / فوزي عطوي، ط: دار صعب ببيروت، ط/ أولى ١٩٦٨م.

*. التصوير البياني د/ محمد محمد أبو موسى، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة، ط/ رابعة ١٤١٨ هـ ـ ١٩٩٧م.

*. التعريب في القديم والحديث د/محمد حسن عبد العزيز، ط: دار الفكر العربي بالقاهرة ١٤١١هـ ـ ١٩٩٠م.

*. التوقيف على مهمات التعاريف للمناوي، تحقيق د/ محمد رضوان الداية، ط: دار الفكر ببيروت، ط/أولى ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م.

*. الجنى الداني في حروف المعاني للمرادي، تحقيق د/ فخر الدين قباوة، ط: دار الكتب العلمية ببيروت، ط/ أولى ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.

*. حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك، ط: دار الكتب، ط/ أولى ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.

*. حياة الحيوان الكبرى للدميري، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، ط/ ثانية، ١٤٢٤ هـ.

*. الحيوان للجاحظ، تحقيق/عبد السلام محمد هارون، ط: دار الجيل ببيروت، ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م.

*. خزانة الأدب للبغدادي، تحقيق د/ محمد نبيل طريفي، و د / إميل بديع يعقوب ـ ط: دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٩٨ م.

*. خصائص التراكيب د/ محمد محمد أبو موسى، نشر: مكتبة وهبة، ط/خامسة ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م.

*. دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه د/ محمد عبد المنعم خفاجي، ط: دار الجيل ببيروت، ط/أولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م.

*. دلائل الإعجاز للشيخ / عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الشيخ / محمود محمد شاكر ـ طبعة: المدني بجدة ـ ط / ثالثة ١٤١٣ هـ ـ ١٩٩٢ م.

*. دلالات التراكيب د / محمد محمد أبو موسى، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة، ط/ ثانية ٨ ١٤٠هـ ـ ١٩٨٧م.

*. ديوان حافظ إبراهيم، ضبط وشرح: أحمد أمين، وآخرين، نشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/ ثالثة ١٩٨٧م.

*. ديوان طرفة بن العبد: ضمن دواوين الشعراء العشرة، جمع/محمد فوزي حمزة، نشر: مكتبة الآداب بالقاهرة، ط/ أولى ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.

*. الرسالة للإمام الشافعي، تحقيق/ أحمد شاكر، نشر: مكتبه الحلبي بمصر، ط/ أولى ١٣٥٨هـ - ١٩٤٠م.

*. شذرات الذهب "دراسة في البلاغة القرآنية" د/ محمود توفيق، نشر مكتبة وهبة بالقاهرة ١٤٢٢هـ.

*. شرح الأشموني على الألفية، ط: دار الكتب العلمية، ط/ أولى ١٤١٩هـ . ١٩٩٨م.

*. الشعر الجاهلي "قضاياه وظواهره الفنية" د/ كريم الوائلي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٠ م.

* . الصناعتين لأبي هلال، تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، نشر: المكتبة العصرية ببيروت ١٤٠٦هـ.

* . الطراز للعلوي تحقيق/ محمد عبد السلام شاهين، ط: دار الكتب ببيروت، ط/ أولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

*. عزف على وتر النص الشعري "دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية" د/ عمر محمد الطالب، منشورات اتحاد الكتّأب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.

*. العمدة لابن رشيق، تحقيق / النبوي شعلان، نشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٤٢٠هـ.٢٠٠٠م.

*. الفائق في غريب الحديث للزمخشري.

*. الفروق اللغوية لأبي هلال، تحقيق /عماد زكي البارون، نشر: المكتبة التوفيقية بالقاهرة.

*. قراءة في الأدب القديم د/ محمد محمد أبو موسى، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة، ط/ ثانية ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

*. قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام للشيخ / شاكر، ط: المدني بجدة، ط/ أولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

*. قطرات الندى "معالم الطريق إلى فقه الشعر" د/ محمود توفيق محمد سعد، ط/ أولى ١٤٢٢هـ.

*. الكامل للمبرد، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط: دار الفكر العربي بالقاهرة، ط/ ثالثة ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م.

*. الكتاب لسيبويه، تحقيق /عبد السلام محمد هارون، نشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط/ثالثة ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.

*. الكليات لأبي البقاء الكفومي، تحقيق/ عدنان درويش، ومحمد المصري، ط: مؤسسة الرسالة ببيروت١٤١٩ هـ - ١٩٩٨م.

*. لسان العرب لابن منظور.

*. المثل السائر لضياء الدين بن الأثير، تحقيق الشيخ/ كامل محمد محمد عويضة، ط: دار الكتب ببيروت، ط/ أولى ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨م.

*. مداخل إعجاز القرآن الكريم للشيخ شاكر، ط: المدني بجدة، ط/أولى ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

*. مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني د/ محمد محمد أبو موسى، نشر: مكتبة وهبة بالقاهرة، ط / أولى ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨م.

*. مراجعات في أصول الدرس البلاغي، نشر: مكتبة وهبة، ط/ أولى ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

*. مسند الإمام أحمد، تحقيق/شعيب الأرنؤوط وآخرين، ط: مؤسسة الرسالة، ط/ثانية ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

*. مفتاح العلوم للسكاكي تـ / حمدي محمدي قابيل، المكتبة التوفيقية بالقاهرة.

*. المفضليات للضبي، تحقيق الشيخين/ أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، نشر: دار المعارف بمصر، ط/ثامنة.

*. مقاييس اللغة لابن فارس.

*ـ منهاج البلغاء لحازم القرطاجَنِّي، تقديم/ محمد الحبيب بن خوجة، نشر: دار الكتب الشرقية ببيروت.

*. نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني د/ محمود توفيق، بحث نشر في مجلة كلية اللغة العربية في شبين الكوم ـ منوفية. العدد الحادي والعشرون ١٤٢٣هـ..

*. نَمَطٌ صَعْبٌ، ونَمَطٌ مُخِيفٌ للشيخ شاكر، نشر: دار المدني بجدة، ط/ أول ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م.

*. نهاية الأرب في فنون الأدب، نشر: دار الكتب، القاهرة الطبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ.

*. النهاية في غريب الحديث والأثر لمجد الدين بن الأثير، تحقيق / طاهر أحمد الزاوى، ومحمود محمد الطناحي، نشر : المكتبة العلمية ببيروت، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

*. همع الهوامع للسيوطي، تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي، نشر: المكتبة التوفيقية بمصر.