

(١)

يضرب القناع بجذور ممتدة موغلة في القدم، ويظهر كوسيلة مهمة في الطقوس والشعائر الدينية لدى كثير من الشعوب القديمة، لاستحضار قوى الطبيعة الخارقة وتشخيصها والتلبس بها والتماهى معها.

وانتقل استخدام القناع إلى المسرح الإغريقي القديم "كغطاء مشكل، مرسوم يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية في سبيل إعطاء الإحساس بملامح أو هيئة أخرى لإنسان، أو حيوان، أو نبات، أو طير، أو شيء ما"^(١)

ومن الصعب الإحاطة بالتجليات الرمزية للقناع سواء في مجال استخدامه الأصلي في الشعائر والطقوس للدينية، أو في انتقالاته لمختلفة في المجالات الفنية، ولكن الملحوظة الأساسية أن ثنائية الحضور والغياب، والتجلى والخفاء تسيطر على "القناع" في استخداماته المختلفة، فالقناع يُظهر ويكشف بقدر ما يُخفي ويبطن، وبهذه الثنائية المشكلة وتجلياتها الرمزية المصاحبة انتقل استخدام القناع إلى الشعر العربي الحديث والمعاصر، فيما عرف بـ "قصيدة القناع".

"القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق ^{ال}القصيدة صوتها، وتقدمها تقدما

تمتيزا يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها، أو هواجسها، أو علاقتها
بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على "قصيدة القناع" وتتحدث بضمير
المتكلم، إلى درجة يخليل إلينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا
ندرك - شيئا فشيئا- أن الشخصية - في القصيدة - ليست سوى قناع ينطق
الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية للمباشر مع صوت الشاعر
الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة." (٢)

تتنوع الأقنعة ما بين شخصيات، وكائنات حية وغير حية، ولكن
الغالب على شعرنا العربي الحديث والمعاصر "قناع الشخصيات"، سواء
كانت:

شخصية دينية (نبي، صوفي، عالم) : كالمسيح ، والحلاج ، وبشر
الحافي، وابن عربي، والغزالي.

أو شخصية سياسية (حاكم ، قائد ، زعيم): كعمر بن الخطاب، وصقر
قريش، وسبارتاكوس.

أو شاعر (عربي، أجنبي) : كأبي نواس ، والمنتقى، وأبي العلاء
المعري، وعمر الخيام، وناظم حكمت.

أو شخصية أسطورية : كالسندباد ، وعجيب بن الخصيب،
وبروميثيوس.

أو شخصية متخيلة مخترعة كمهيار الدمشقي، والأخضر بن يوسف.
"وليس هناك ما يمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو
مشخصاتها - مدينة، أو شجرة، أو جسرا، أو نهرا- أو كائنات وعناصر ما
بعد الطبيعة، فالمهم في القناع ليس هويته، وإنما ما يتيح للشاعر من
إمكانيات، وما يفتحه من آفاق" (٣).

كقناع اللغة العربية، ومصر في شعر حافظ إبراهيم، وأقنعة المدن

المختلفة في شعر البياتي.

ويعسد "القناع" وسيلة مهمة لإضفاء الوحدة والتماسك على القصيدة، ويسهم في نقل القصيدة من النبرة الذاتية الفردية إلى التجربة الموضوعية التي تتسم بالطابع الإنساني العام، ويحول الصوت الغنائي المفرد إلى حوارية درامية يتفاعل فيها صوت القناع الناطق في القصيدة مع صوت الشاعر الضمني، وينتج منهما في ذهن المتلقى صوت مغاير لكلا الصوتين.

ولذلك كانت قصيدة القناع هي المدخل الرئيسي إلى عالم الدراما الشعرية عند عدد من الشعراء الكبار في العصر الحديث.^(٤)

(٢)

أعطى الناقد السوري خلدون الشمعة دور الريادة في صياغة قصيدة القناع وتشكيل نموذجها المبكر للشاعر السوري عمر أبي ريشة في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين، ثم شاع استخدام تقنية القناع في الشعر العربي في الخمسينيات والستينيات، وأرجع ذلك إلى التأثير المباشر بمصادر الشعر الإنجليزي، وإطلاع الشعراء على النماذج الإنجليزية الرائدة لقصيدة القناع، فقال: "ينتمي النموذج المبكر نسبياً لاستخدام تقنية القناع في الشعر العربي الحديث إلى مرحلة تحول في الحساسية الفنية، كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها في قصيدة "كأس" التي نشرت في عام ١٩٤٠، واستعاد فيها عبر علاقة تناص وتماه أسطورة ديك الجن الحمصي الشاعر الذي قتل جاريته الحسناء حسباً لها وغيره عليها، قبل أن يجبل كأسه من جثتها المحروقة. ولا شك في أن معرفة أبي ريشة المباشرة بمصادر الشعر الإنجليزي، وخاصة أعمال براوننج وتيسون، هي التي نبهته إلى المونولوج الدرامي الذي تربطه بتقنية القناع علاقة اقتران.

غير أن القناع لم يتحول إلى ظاهرة فنية يمكن رصدها وسبرها واستكناه نواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد من أمثال السياب، والبياتي، وأدونيس، وخلييل حاوي، وصلاح عبد الصبور ... كانت تجربة قصيدة القناع حصيلة لعلاقتي المتناقضة والتناص بين الشعر العربي الحديث والمصادر الأنجلو ساكسونية ممثلة في الشعر الإنجليزي بنماذجه القناعية المبكرة التي قرنت بين القناع والمونولوج للدرامي^(٥)

قد يكون هذا الكلام صحيحا إذا قصرنا نماذج القناع المتنوعة على نموذج قناع الشخصية فقط، وأهلنا للنماذج الأخرى التي يكون للقناع فيها أحد مكونات الطبيعة، أو أحد عناصرها الناطقة أو غير الناطقة، أو أي شيء آخر يتخذه للشاعر قناعا لقصيدته.

ومن هذا المنطلق فإن شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) - فيما أعلم - يعد الرائد لأول قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث. وليس هذا من قبيل التعصب أو المحاباة، لأن الحقائق التاريخية والفنية ترجح ذلك وتؤيده. فإذا كان الشاعر السوري عمر أبو ريشة قد نشر قصيدته "كأس" عام ١٩٤٠م، فإن حافظ إبراهيم قد نشر قصيدته "اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها" في عام ١٩٠٣م،^(٦) ثم أتبعها بقصيدته "مصر تتحدث عن نفسها" التي نشرت في عام ١٩٢١م^(٧). وفيهما تتحقق شروط قصيدة القناع أو المونولوج الدرامي، فهما قصيدتان غنائيتان، تعتمد كل قصيدة على شخصية واحدة (قناع واحد)، يسيطر صوتها على القصيدة كلها (اللغة العربية، مصر)، ويتوجه صوت القناع إلى الجمهور انطلاقا من موقف درامي أو لحظة درامية.^(٨)

ينطلق صوت القناع (اللغة العربية) من لحظة درامية حرجة، وهي الإحساس بخطر الموت، نتيجة لدعوات الوأد المنادية باستبدال اللغة العامية بالفصحى، وكتابتها بالحروف اللاتينية، والتشبث بالبقاء والاستمرار، اعتمادًا على مفاخر الماضى، والارتباط بالمقدس (كتاب الله)، وصلاحية الاستمرار فى الحاضر والمستقبل.

وينطلق صوت القناع (مصر) من موقف درامى حاد، وهو استشعار خطر التبعية، وموت الإرادة، نتيجة للفرقة واختلاف الزعماء، مما يهدد باستمرار الاحتلال، وعبئه بمقدرات المصريين، ومحاولة التجدد والابتعاث بالاحتماء بأمجاد الماضى ومنجزاته، والاستمداد من الماضى وعزائم المصريين فى الحاضر دافعا للنهضة، وتجاوز عقبات الحاضر وقيوده.

(٣)

إذا كان بعض النقاد يرجعون تشكيل قصائد القناع فى الشعر العربى الحديث إلى التأثير المباشر بقصائد القناع فى الشعر الإنجليزى الحديث، فما مصادر تشكيل قصيدة القناع فى ديوان حافظ إبراهيم؟

المشهور أن ثقافة حافظ إبراهيم الأجنبية ضئيلة جدا إذا ما قورنت بثقافته العربية التراثية، "كان حافظ يلم بالفرنسية، ولكنه لم يكن يتقنها لا نطقًا ولا فهمًا.. لم يستفد حافظ لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئا يذكر، فيؤ غير مدين لأوروبا بشيء من أدبه" (١).

أما ثقافته الإنجليزية، فكانت أقل حظا من ثقافته الفرنسية، كان يقرأ بعض ما يترجم من الأدب الإنجليزى، كما ترى أثر ذلك فى ترجمته لبعض قطع شكسبير، ولكنه على كل حال لم يندل حظا وافرا من الأدب الغربى، ولم يكن أثر تلك كبيرا فى شعره، إنما شعره - على الأكثر - نتاج الأدب

العربي، والثقافة العربية، والتجارب الشخصية^(١٠)

وإذا استعرضنا ديوان حافظ إبراهيم لنرى أثر الثقافة الغربية في شعره نلاحظ نفوق ثقافته الفرنسية على ثقافته الإنجليزية، فله قصيدة في مدح فيكتور هوجو والإشادة بعقيدته وشعره^(١١)، وفي إحدى قصائد الديوان يذكر أسماء كبار شعراء فرنسا وأدبائها في القرن التاسع عشر مثل فيكتور هوجو، وألفريد دي موسيه وألفونس دي لا مارتين، وإميل زولا^(١٢)، وله أربع مطبوعات مترجمة عن جان جاك روسو نشرت في عام ١٩٠٠^(١٣)، وبيت مترجم عن فولتير^(١٤) ونعلم أن حافظ إبراهيم قد ترجم رواية البؤساء ليفكتور هوجو، ولكنه - كما قال طه حسين - عانى معاناة شديدة في ترجمتها، وتحدث في بعض مواضع الرواية بأسلوبه هو، لأنه لم يستطيع فهم أسلوب فيكتور هوجو.^(١٥)

لما أثر الثقافة الإنجليزية في شعره، فتعكسها قصيدة طويلة نظمها في ذكرى مرور ثلاثمائة عام على وفاة الشاعر الإنجليزي المشهور ولیم شكسبير، وذكر فيها أسماء أربع مسرحيات يرجح أنه قرأها مترجمة، وهي: ماكبث، وشيلوك، وهاملت، وروميو وجوليت.^(١٦)

وقصيدة أخرى ترجم فيها أحد مشاهد مسرحية ماكبث لشكسبير، وصاغ القصيدة في شكل مونولوج داخلي، يتحدث فيه ماكبث بضمير المتكلم، ويخاطب خنجرًا تخيله حينما هم باغتياله ابن عمه دانكان الملك، ليخلفه في ملكه، ويصف ترده أولاً، ثم تصميمه بعد ذلك على تنفيذ جريمته.^(١٧)

تلك آثار ثقافة حافظ إبراهيم الفرنسية والإنجليزية التي ظهرت في شعره وهي تعد ضئيلة بجانب محصوله الضخم من قراءته في كتب الأدب العربي القديم، وكانت له - كما شهد معاصروه - حافظه عجيبة، فحصل ذخيرة أدبية ضخمة نفعته طوال حياته، وانطبعت في مخيلته أساليب العرب

في أشعارهم. (١٨)

من المرجح أن حافظ إبراهيم قد أفاد في صياغة قصيدة القناع أو المونولوج الدرامي من اطلاعه على بعض مسرحيات شكسبير المترجمة، وهي تحتوى على مونولوجات داخلية تكشف الانفعالات الداخلية للشخصيات، وتعكس مشاعرهما، وتصور آلامها وآمالها تجاه مواقف درامية مأساوية، وبخاصة في مسرحيتي "ماكبث، وهاملت".

وأفاد كثيرا من ذخيرته الشعرية التراثية، التي أسعفته ببعض المونولوجات الشعرية المشهورة في التراث العربي مثل مونولوج الناقفة في نونية المثقب العبدى (١٩)، ومونولوج الجبل في بائية ابن خفاجة الأندلسي (٢٠)، والأشعار التي قيلت على ألسنة الحيوان والطيور في التراث العربي.

وهذه المونولوجات الشعرية التراثية تلتقى مع نموذج القناع في قصيدتي حافظ إبراهيم (اللغة العربية، ومصر)، في أنها جسدت صوت الكائنات غير العاقلة التي لا تتكلم في الواقع، وجسمته بما يعكس الانفعالات الداخلية، وما يحسه الشاعر تجاه هذه الكائنات، ويوحد صوته الخاص مع ما ينعكس عليها في مواقف انفعالية مختلفة.

ولكن هذه المونولوجات الشعرية التراثية لم تكن أقنعة شعرية كاملة لأنها لم تكن مستقلة، بل كانت أجزاء من قصائد، يمهدها الشاعر فيها للمونولوج الداخلى قبل بدايته، ويعلق عليه بعد نهايته، بما يكشف القناع تماما، ويحدد طبيعة المتكلم وصوته الخاص، وينهى التداخل بين صوت الشاعر وصوت القناع، وذلك يحو صفة الدرامية عن المونولوج، وهي أهم ما يميز قصيدة القناع، ويجعل لها سمات خاصة تفصلها عن القصيدة الغنائية الذاتية.

وقد أفاد حافظ إبراهيم من ذلك كله، وطور أدواته الصياغية

والتشكيبية^(٢١)، حتى انتهى إلى تشكيل "قصيدة القناع" التي يهيمن عليها صوت القناع من أولها إلى آخرها، وتؤول إليه مرجعية الضمائر على امتداد القصيدة، وتتسم بالتفاعل بين صوت القناع الظاهر، وصوت الشاعر الضمني، بما يعمق التوتر والدرامية في النص الشعري، وذلك في قصيدتيه المشهورتين؛ "اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها"، و"مصر تتحدث عن نفسها".

والقناع في هاتين القصيدتين يتميز بالتركيب والتعقيد، ويختلف عن قناع الشخصيات التي من طبيعتها الحياة والنطق والكلام، فقد اختار الشاعر قناعيه من الأشياء التي لا تنطق ولا تتكلم، واحتاج القناع إلى المرور بمرحلتين لكي يكون صالحا للظهور في القصيدة والسيطرة عليها:

١- مرحلة بعث الحياة (التشخيص والتجسيم)

٢- مرحلة النطق والكلام (الصوت الظاهر في القصيدة)

فأصبح القناع - في القصيدتين - استعارة تشخيصية مجسمة تسيطر على البنية الكلية للقصيدة.

(٤)

التجربة الشعرية - بمفهومها الكلاسيكي - تتطوى على ثلاثة أبعاد:

١- المثير:

وهو ينتمي إلى المركز الخارجي الذي يفارق المركز الداخلي للشاعر، ويتمثل هذا المركز الخارجي في: موقف، أو حادث، أو رؤية مباشرة، أو ذكرى، أو مناسبة، أو غير ذلك من المثيرات التي تمثل تحفيزا مستمرا يواجهه الشاعر، ودون هذه المواجهة لا يكون للشاعر مصدر إنتاج يستخرج منه شعريته سواء أكان المركز الخارجي ماديا أم معنويا، ذاتيا أم عاما، مباشرا أم غير مباشر، المهم أن الخارج (المثير) له حضوره اللازم.

٢- الانفعال:

وهو ينتمى إلى المركز الداخلى للشاعر الذى يحتوى على مخزونه الانفعالى، وهو يمثل منطقة جذب للمركز الخارجى، حيث يتحقق منهما نوع من التفاعل النفسى والذهنى، وهو تفاعل غير متوازن، تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التى تعيد تشكيل المركز الخارجى ليتوافق معها.

٣- التشكيل:

وهو يمثل تفاعل المركزين السابقين (المثير والانفعال)، وارتدادهما معا إلى الخارج فى تشكيل صياغى له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة أو الإيجابية. (٢٢)

وقد كان المثير (المركز الخارجى) فى قصيدة القناع فى ديوان حافظ إبراهيم بالغ الخطورة والمأساوية بالنسبة للذات الفردية (الشاعر)، والذات الجمعية (المجتمع الذى يمثل للشاعر الإحيائى الطرف المهم فى أداء رسالته الشعرية والإنسانية).

فى أوائل عام ١٩٠٢ ألف القاضى ويلمور أحد قضاة الإنجليز فى محكمة الاستئناف الأهلية فى مصر كتابا بعنوان "اللغة العامية فى مصر" (The spoken Arabic of Egypt)، وضع فيه بعض القواعد للغة العامية، ودعا فيه الحكومة المصرية إلى الأخذ باقتراحين أوردهما فى الكتاب، وهما:

- ١- اتخاذ اللغة العامية لغة العلم والأدب.

- ٢- كتابة اللغة العامية بالحروف اللاتينية.

وأشادت جريدة "المقتطف" بهذا الكتاب، ونوهت باقتراحات "ويلمور"، ودعت أهل الحل والعقد فى مصر إلى الأخذ بها.

وتتجه الناس إلى خطورة هذا الكتاب، وخطورة الدعوة للهدامة التي ينادى بها، فنار الزعماء وأهل الفكر والرأى، ونشروا مقالات كثيرة فى الصحف منبهين إلى موضع الخطر من هذه الدعوة التى لا تقصد إلا إلى محاربة الإسلام فى لغته، "وقتل القرآن نفسه- وهيهات - والحكم عليه بأن يصبح أثرا ميتا كأساطير الأولين التى أصبحت حشو لفائف البردى، لو بأن يصبح أسلوبه عتيقا باليا بتحويل أذواق الأجيال الناشئة عنه، وتتشتتهم على تذوق ألوان أخرى من الأساليب المستجبة من الغرب... وفى ذلك الوقت كتب حافظ إبراهيم قصيدته المشهورة التى يقول فيها متحدئا بلسان اللغة العربية...^(٢٣).

وفى عام ١٩٢١ سافر عدلى يكن مندوبا عن الحكومة المصرية لىفاوض الحكومة الإنجليزية فى منح الاستقلال لمصر، وإنهاء الاحتلال الإنجليزي، ولكن الحكومة الإنجليزية وضعت عراقيل كثيرة أمام المفاوضين المصريين، فقطع عدلى يكن المفاوضات وعاد إلى مصر واستقال من الوزارة، وقدرت القوى الوطنية فى مصر صنيع عدلى يكن الذى حفظ لمصر كرامتها، وأقامت له احتفالا فى فندق الكونتنتال الذى فيه حافظ إبراهيم آيته بل فريده الوطنية الرائعة، وفيها يتحدث بلسان مصر:

وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أنبى قواعد المجد وخذى^(٢٤)

ونشرت القصيدة فى ١٥ ديسمبر ١٩٢١م.

كان انفعال حافظ إبراهيم بالمشير الأول (محنة اللغة العربية) والمشير الثانى (كرامة مصر واستقلالها) انفعالا طاغيا، لأن المشير فى القصيدتين يتصل بوجود الذات الفردية (الشاعر) نفسها وإتمام رسالتها، وهوية الذات الجمعية، واستمرار وجودها (المجتمع)، وكان التفاعل بين المشير والانفعال فى صورة التشكيل الصياغى فى القصيدتين متميزا ومختلفا عن الإبداع

الشعري في ديوان حافظ إبراهيم نفسه، وعن التراث الشعري لأقطاب مدرسة الإحياء المعاصرين له. ولذلك كان تأثير القصيدتين قويا ومؤثرا، فقد قوضت قصيدة حافظ (اللغة العربية) دعوة ويلمور من أساسها، واضطر إلى مغادرة مصر وأوبسته إلى بلاده، وكان ذلك نصرا مبينا لحافظ وحماة العربية^(٢٥). بقيت قصيدة "مصر تتحدث عن نفسها" تتغنى بها الأجيال عنوانا لأمجاد مصر ومفاخرها في الماضي، ورمزا لتطلعاتها وآمالها في مستقبل مشرق.

(٥)

ذكر رومان ياكوبسون أن كل عنصر من العناصر الستة المكونة للاتصال اللغوي (المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والسياق، والشفرة، وقناة الاتصال) يولد وظيفة لغوية حين تتجه الرسالة اللغوية إلى مراعاة جانبه، والتركيز عليه، فتتولد الوظيفة الانفعالية (أو العاطفية، أو التعبيرية) (Emotive) حين يتم التركيز على (المرسل)، وتتجه الرسالة إلى التعبير المباشر عن موقفه مما يقول، وهذا ما يجعلها تصطبغ بلون من الانفعال العاطفي، ويتجلى ذلك في طريقة النطق، وفي أساليب تفيد الانفعال، كالتأوه، والتحسر، والتعجب.

وتتولد الوظيفة الإفهامية (أو الطلبية، أو الاجتماعية) (Conative) حيث يتم التركيز على المرسل إليه، ويتمثل ذلك في بعض الصيغ الطلبية، كالنداء، والأمر، والنهي.

وتتحقق الوظيفة الشعرية (Poetic) حين يتم التركيز على الرسالة اللغوية ذاتيا، وتكون هي غاية نفسها، فتصبح هي المعنية بالتحليل والدراسة. ويولد السياق الوظيفية المرجعية (أو الإحالية) (Referential)، وهي

تمثل خلفية للرسالة اللغوية، تمكن المرسل إليه من تفسيرها وفهمها. وتولد قناة الاتصال الوظيفية الانتباهية (Phatic)، وتكمن في الحرص على إبقاء التواصل بين المرسل والمرسل إليه في أثناء الاتصال، وفي مراقبة عملية الإبلاغ، والتأكد من نجاحها.

وعندما يكون الخطاب مركزا على (الشفرة)، تبرز الوظيفة الشارحة (Meta linguistic) ومدارها أن يتأكد أحد طرفي التواصل من أنه يستعمل والطرف الثاني النمط اللغوي نفسه، وبذلك يكون التخاطب قائما على التفاهم المتواصل.

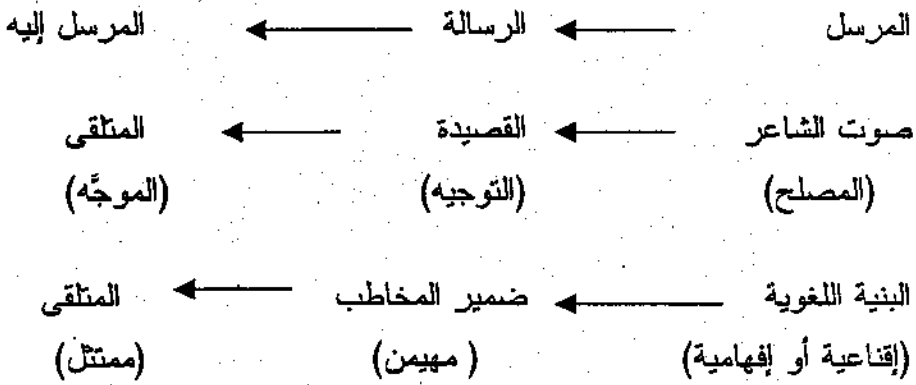
وترتبط البنية التكوينية للرسالة بالوظيفة المهيمنة عليها، ولكن ذلك لا ينفي وجود الوظائف الأخرى، وإسهامها في تشكيل البنية اللغوية للرسالة. وقد رأى ياكوبسون أن كل رسالة مهما كانت غايتها تتضمن وظيفة شعرية، وأن درجة هيمنة هذه الوظيفة تختلف من رسالة إلى أخرى تبعا لعلاقتها بغيرها من الوظائف اللغوية^(٢٦).

اتجه التشكيل اللغوي في شعر مدرسة الإحياء - في الغالب - إلى التركيز على المتلقى (المرسل إليه) فبرزت الوظيفة الاجتماعية (الإفهامية أو الإقناعية) وارتبطت بالإبداع الشعري لأقطاب هذه المدرسة الشعرية وكانت هذه الوظيفة تغطي على شعرهم إلى الدرجة التي تقلصت معها الوظائف الخاصة أو الذاتية، خصوصا بعد أن وضع شعراء الإحياء في موضع الصدارة من اهتماماتهم الميادين الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. أفصت المهام التي تصور معها الشاعر الإحيائي نفسه زعيما للأمة، ومصالحا لأخلاق الجماعة، ومعلما يشيع قيما حوله القيم التي يريد تأكيدها بينهم^(٢٧).

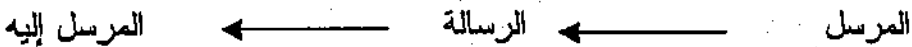
وتوافق تشكيل البنية اللغوية للخطاب الإبداعي في شعر الإحياء - في معظمه - مع هيمنة الوظيفة الاجتماعية (الإفهامية أو الإقناعية)، فغلب على

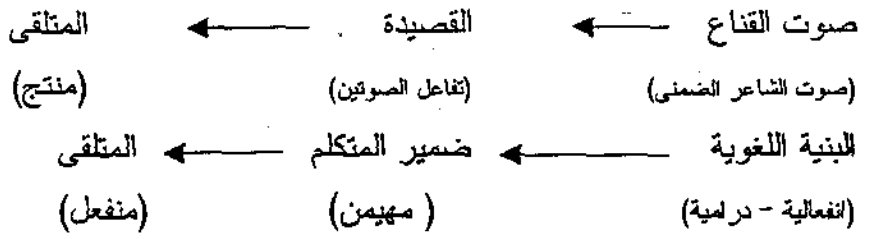
بنية القصائد استخدام ضمائر المخاطب التي تتوجه - أساسا - إلى المتلقى، تحته، وتدفعه إلى فعل شيء في صورة الأمر، أو البعد عن شيء في صور النهي، "كما يستخدم من أساليب الإنشاء ما يتوجه بها إلى جموع القراء الذين كان يقرأ عليهم قصيدته في محفل يضم المئات أو العشرات، فالمؤكد أن الشاعر الإحيائي لم يكن يكتب لنفسه، أو يكتب لقارئ مفرد يخاطبه في توحده - في الأغلب الأعم - وإنما كان ينظم للجماعة التي يشعر بمسئوليته عنها، ويؤمن بأداوره التي تؤثر في حياتها"^(٢٨).

ولكن هيكل قصيدتي القناع (اللغة العربية، مصر) وتشكيلهما يمثلان صوتا شعريا مغايرا للإبداع الشعري في مدرسة الإحياء، سواء على مستوى البنية الكلية للقصيدة، أو على مستوى التشكيل الداخلي، أو على مستوى الصوت السناطق في القصيدة، والضمائر المهيمنة عليها. فإذا كانت بنية القصيدة التقليدية في شعر مدرسة الإحياء تتشكل على النحو التالي:



فإن هيكل قصيدة القناع في ديوان حافظ إبراهيم يتشكل على النحو التالي:





صوت الشاعر حضوره ظاهر مباشر في القصيدة الغنائية التقليدية (إحيائية وغير إحيائية) ويتوجه إلى القارئ مباشرة، ويتوصل القارئ إلى دلالة القصيدة ومعناها العام سريعا ويفهمها دون عناء أو بذل مجهود ذهني، ويمتثل - إذا أراد - لتوجيهاتها.

أما في قصيدة القناع فلا يظهر صوت الشاعر مباشرة في القصيدة، وإنما يبدو صوت القناع مسيطرا على القصيدة، وترجع إليه ضمائر المتكلم المهيمنة على بنية القصيدة، ويصبح القناع وسيطا "يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته، في علاقتها بالعالم، فيبطنى القناع من إيقاع التدفق الآلى لانفعالات الشاعر، ويساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل. ثم يعود القناع - من ناحية ثانية - فيبطنى من إيقاع النقاء القارئ بصوت الشاعر، إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز له استقلاله، أعنى وسيطا يفرض على القارئ تأنيا في الفهم، وتأملا في العلاقة بين للدلالات للمباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل للقارئ طرفا فاعلا في إنتاج للدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى"^(٢٩).

(٦)

تعد الضمائر الشخصية أهم روابط الوصل في النص، فهي تميز الأشخاص موضوع الخطاب حسب أدوارهم في عملية الاتصال: المتكلم،

والموجه إليه الكلام (المخاطب)، والذي نتكلم عنه (الغائب).

"تتميز ضمائر المتكلم بالإشارة والإحالة إلى الذات، فالذى يقول (أنا) ينظم المعطيات فى كل مرة وفق وجهة نظره الخاصة التى هى المعلم الأساسى" (٣٠)

تتكون قصيدة "اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها" من ثلاثة وعشرين [٢٣] بيتًا، يسيطر عليها ضمير المتكلم المفرد، ويهيمن على القصيدة فى تحولاتها المختلفة، وتعود مرجعيته - دائما - إلى صوت القناع (اللغة العربية)، ليبلور مأساته التى يمر بها، ويعبر عن آرائه ووجهة نظره، وتطلعاته وآماله فى التغلب على المحنة وتجاوزها بمعونة أنصاره وأتباعه من أهل العربية وحماتها.

تنوع ضمائر المتكلم ما بين (تاء المتكلم) المتصل بالفعل الماضى، وقد ورد فى القصيدة اثنتى عشرة [١٢] مرة، وهو يعطى الفرصة لصوت القناع لكى يقوم بدور الراوى فى المقاطع التى يسيطر عليها السرد الروائى: [من الطويل]

رَجَعْتُ لِنَفْسِي فَاتَّهَمْتُ حَضَاتِي وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَاحْتَسَبْتُ حَيَاتِي
وَلَدَيْتُ وَلَمْ سَأَلْ أَجْدُ لِعَرَالِسِي رَجَالًا وَأَكْفَاءً وَأَدَّتْ يَتَاتِي
وَسَبَّحْتُ كِتَابَ اللَّهِ لِقَطَا وَغَايَةً وَمَا صَبَّحْتُ عَنْ آيٍ بِهِ وَعِظَاتِي

(إباء المتكلم) ورد فى القصيدة سبعا وعشرين [٢٧] مرة، متصلا بالأسماء فى اثنتين وعشرين [٢٢] مرة، ومتصلا بالأفعال (بعد نون الوقاية) ثلاث [٣] مرات. ومتصلا بالحروف (ليت ، وإن) (بعد نون الوقاية) مرتين. وهذا الضمير يسمح للقناع أن يتحدث عن مميزاته وإمكاناته والأشياء

التي تخصه أو تعارضه فى الماضى والحاضر بإيجاز واختصار:

رَمَوْنِي بِغُفْمٍ فِي الشُّبَابِ وَبِئْسَى عَقَمْتُ فَلَمْ أَجْزَعْ لِقَوْلِ عَدَاتِي

فيا ونحکم اَبلی وتبلی مَحاسِنی ومنکم وإن عَزَّ الدَّوَاءُ اُسَاتِی
 فلا تَكَلِّوْنِی لِلزَّمَانِ فِیَاتِی أخافُ علیکم أن تَحینَ وَقَاتِی

وورد ضمير المتكلم (أنا) ظاهرا منفصلا مرة واحدة في البيت المشهور

أنا البحرُ في أحشائه الدرُّ كامنٌ فهل ساءلُوا الغواصَّ عن صدقاتِی
 ليضفي على مضمون الجملة الاسمية والخبرية (سعة اللغة العربية، ومرونتها، وعدم جمودها) طابع الثبوت واليقين.

وورد (أنا) مستترا في الأفعال المضارعة تسع [٩] مرات، ليطلق في الفعل طاقة التجدد والاستمرار، دون النظر إلى حضور الفاعل أو غيابه.

أرى لرجالِ الغربِ عِزًّا ومنتعَةً وكم عَزَّ أَقْصَامٌ بَعِزُّ لُغَاتِ
 أرى كلَّ يومٍ بالجرائدِ مَرْقًا من القبرِ يدنيني بغيرِ أناءِ
 وأسمعُ للكتابِ في مصرٍ ضجَّةً فأعلمُ أن الصائحين نَعَاتِی

أى أن حضور ضمائر المتكلم حضور مكثف في النص، حيث يبلغ تسعا وأربعين [٤٩] مرة، وهذا الحضور موزع على مقاطع القصيدة كلها (البدائية- الوسط - الختام) بما يوحى بهيمنة القناع على تحولات القصيدة كلها في أنساقها الزمنية المحكومة بحركة ضمائر المتكلم.

ولم يغب ضمير المتكلم في القصيدة إلا عن أربعة أبيات، تسلل فيها صوت الشاعر ليتفاعل مع صوت القناع، ويمنح القصيدة قدرا من التوتر والدرامية.

في البيت العاشر الذي يصف تقدم أهل الغرب بسبب تمسكهم بلغاتهم، ويحث أهل العربية على التمسك، بلغتهم، ليترتب عليه التقدم، وتحقيق المعجزات العلمية، وفيه يظهر ضمير الغائب ليشير إلى رجال الغرب، ويتوجه ضمير المخاطب ليحث أهل العربية ويستنهض عزائمهم:

أَتَوْا أَهْلَهُمْ بِالْمُعْجَزَاتِ تَقَنُّنًا فَيَا لَيْتَكُمْ تَأْتُونَ بِالْكَلِمَاتِ

وفى البيت الثانى عشر يتوجه صوت الشاعر - من خلال ضمير المخاطب- إلى أهل اللغة العربية لتحذيرهم من العواقب الوخيمة لتغيبب اللغة العربية عن الحضور فى واقع حياتهم:

ولو تَذَجُرُونَ الطَّيْرَ يَوْمًا عَلِمْتُمْ بما تَحْتَهُ من عَثْرَةٍ وَشَتَاتِ

وفى البيتين التاسع عشر والعشرين يقنح الشاعر اللغة العامية المهجنة بالألفاظ الأعجمية، ويستخدم فى الإشارة إليها ضمير الغائب، الذى يغيبها من السياق، ويحرمها من الحضور التشريفي:

سَرَّتْ لَوْنَةُ الْإِفْرَنْجِ فِيهَا كَمَا سَرَى لُعَابُ الْأَقَاعِي فِي مَسِيلِ فُرَاتِ
فِجَاعَتِ كُتُوبِ ضَمِّ سَبْعِينَ رُقْعَةً مَشْكَلَةَ الْأَوَانِ مُخْتَلِفَاتِ

يتميز ضمير الخطاب بالمباشرة والمواجهة، ولم يرد فى القصيدة إلا تسع [٩] مرات، وحضوره قليل بالمقارنة بحضور ضمير المتكلم أو الغائب، وذلك يوحى بطول غياب صوت الشاعر المباشر، وقلة وسائل الإقناع وأساليب التوجيه المباشرة (الأمر والنهي)، وإفساح المجال للوظيفة الانفعالية، وسيطرتها على التشكيل اللغوى للقصيدة.

جاء ضمير المخاطب بصيغة الجمع دائما فى القصيدة، موجهها - فى سياق السنتقريب والتحذير والاستنهاض - إلى مثلقين سلبيين (أهل العربية المتقاعسين عن إحيائها، والدفاع عنها) ليعمم النتائج السلبية، ويؤكد المصير المظلم الذى ينتظر الجميع إذا لم ينهضوا، وينفضوا السلبية، ويعتصموا بلغتهم.

فيا وَنَحْكُمُ أَبْنَى وَتَبْئَى مَخَاسِنِي وَمِنْكُمْ وَإِنْ عَزَّ الدَّوَاءُ أَسْتَلِي
فَلَا تَكْلُونِي لِلزَّمَانِ فِإِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ أَنْ تَحِينُ وَقَاتِي

أَتَوْا أَهْلَهُمْ بِالْمُعْجَزَاتِ تَفَنُّنًا فَيَا لَيْتَكُمْ تَأْتُونَ بِالْكَلِمَاتِ
 يُطِيرِكُمْ مِنْ جَانِبِ الْغَرْبِ نَاعِبًا يُنَادِي بُوَادِي فِي رَبِيعِ حَيَاتِي
 وَلَوْ تَزْحَرُونَ الطَّيْرَ يَوْمًا عَلِمْتُمْ بِمَا تَحْتَهُ مِنْ عَثْرَةٍ وَشَتَاتِ

أما ضمائر الغياب، فإنها تجسد نوعاً من الانفصال، لأنها تتحقق خارج عوامل الارتباط الذاتي، وتختص بميزتين هما: "الغياب عن الدائرة الخطابية (والذاتية)، والقدرة على إسناد أشياء معينة، وتجعل هاتان الميزتان من ضمائر الغياب موضعاً على قدر كبير من الأهمية في دراسة تماسك النصوص" (٣١).

تلفت ضمائر الغياب النظر بحضورها الواضح في القصيدة، حيث وردت اثنتي عشرة وعشرين [٢٢] مرة، في حالة الإفراد (مذكر، ومؤنث)، وفي حالة الجمع (مذكراً ومؤنثاً).

ورد ضمير الغائب في حالة جمع المذكر (ولو الجماعة / هم) خمس [٥] مرات ويشير إلى الآخر المنفصل عن القناع انفصال عداء (الناقمين على اللغة الغربية، المنادين بوأدها)، أو انفصال تخاذل (أهل العربية المقصرين في استخدامها) :

رَفَوْتِي بِعَقْمٍ فِي الشَّبَابِ وَلِيَتَنَّى عَقِمْتُ فَلَمْ أَجْزَعْ لِقَوْلِ عِدَاتِي
 أَيَهْجُرْنِي قَوْمِي - عَفَا اللَّهُ عَنْهُمْ - إِلَى لُغَةِ لَمْ تَتَّصِلْ بِرُؤَاةٍ؟

وورد في الإشارة إلى الآخر (أهل الغرب) في موضع الإشادة والإعجاب بتمسكه بلغته الخاصة، وتقدمه في كل الميادين بسبب ذلك:

أَتَوْا أَهْلَهُمْ بِالْمُعْجَزَاتِ تَفَنُّنًا فَيَا لَيْتَكُمْ تَأْتُونَ بِالْكَلِمَاتِ

ورد ضمير الغائب في حالة جمع المؤنث (نون النسوة / هن) مرتين،

فى الإحالة إلى الأسلاف (عظام الأجداد)، والإشادة بحفظهم اللغة العربية، واعتصامهم بها، والتحسر على ضياع عصورهم اللغوية الذهبية:

حَفِظْنَ وِدَادِي فِي الْبَلْبَى وَحَفِظْتُهُ **لِهِنَّ بِقَلْبٍ دَائِمِ الْحَضْرَاتِ**

ورد ضمير الغائب المفرد المذكر (هو) تسع [٩] مرات (خمس مرات ظاهرا متصلا، وأربع مرات مستترا) وهو يشير إلى حقلين دلاليين متعارضين فى الظاهر، محققين لنتيجة واحدة فى الباطن:

الحقل الأول دلالاته متصلة بالقناع اتصالا وثيقا مرغوبا، لأنه يشير إلى سعته، ومرونته، واتصاله بالمقدس (كتاب الله)، ومن ثم يساعد على استمرار أداء القناع (اللغة العربية) لرسالته فى الحاضر والمستقبل:

وَسَعَتْ كِتَابَ اللَّهِ لِقْفَاً وَغَايَةً **وَمَا ضُفِّتْ عَنْ آيِ بِهِ وَعِظَاتِ**

أَنَا الْبَحْرُ فِي إِحْسَائِهِ الدَّرُ كَامِنٌ **فَهَلْ سَاعَتُوا الْغَوَاصَ عَنْ صَدَقَاتِي؟**

وبنفس الحقل الثانى عن القناع - ظاهريا - لأنه يشير إلى الأعداء المتربصين به، وخطورة دعوتهم الهدامة، والعواقب الوخيمة للسير فى طريقهم (موت القناع، وسقوط أنصاره وشتاتهم):

أُطْرِبُكُمْ مِنْ جَانِبِ الْغَرْبِ نَاعِبًا **يُنَادِي بِوَادِي فِي رَبِيعِ حَيَاتِي؟**

وَلَوْ تَزَجُرُونَ الطَّيْرَ يَوْمًا عَلِمْتُمْ **بِمَا تَحْتَهُ مِنْ عَثْرَةٍ وَشَتَاتِ**

وَأَمَّا مَمَاتٌ لَا قِيَامَةَ بَعْدَهُ **مَمَاتٌ - لِعَمْرَى - لَمْ يُقَسَّ بِمَمَاتِ**

ويحقق الحقلان نتيجة واحدة فى النهاية، لأن الإعجاب بسعة اللغة العربية، ومرونتها، وتقدير ارتباطها بكتاب الله تعالى، والبعد عن دعوات المتربصين بها، المنادين بوأدها، يؤدى ذلك كله إلى التمسك بها، واستمرارها فى توحيد الناطقين بها، وتوثيق روابطهم.

ورد ضمير الغائب المؤنث (هى / ها) ست مرات (مرتين ظاهرا متصلا، وأربع مرات مستترا)، ويشير إلى حقلين دلاليين متعارضين - أيضا - فى

الظاهر، يؤديان إلى نتيجة واحدة:

دلالة الحقل الأول تتجه إلى الإشادة والتزيين، والرغبة في التجدد

والاستمرار والحيوية الدائمة:

سقى الله في بطن الجزيرة أعظماً
فإما حياة تبعث الميت في البلى
يعزُّ عليها أن تليّن قناتي
وتنبت في تلك الرُّموس رفاتي

وتتجه دلالة الحقل الثاني إلى تقبيح الخصم (للغة العامية)، والتنفير

منه، والبعد عنه:

أيهجرني قومي - عفا الله عنهم -
سرت لؤثة الإفرنج فيها كما سرت
إلى لغة لم تتصل برواة؟
لغاب الأفاعي في مسيل فرات
فجاءت كتوب ضم سبعين رفعة
مشكلة الألوان مختلفات

وتمجيد الذات، والإشادة بالأمجاد، يلتقى مع تقبيح الخصم، والتنفير منه

في إقصاء الخصم وتغيبه، وتأكيد حضور الذات وتبنيها.

في قصيدة "مصر تتحدث عن نفسها" يبدو القناع منقوبا في مواضع كثيرة، وذلك سمح لصوت الشاعر أن يظهر بجلاء في أبيات كثيرة من القصيدة.

تتكون القصيدة من سبعة وخمسين [٥٧] بيتا، سيطر ضمير المتكلم المفرد والجمع على ثمانية وثلاثين [٣٨] بيتا، وخلا تسعة عشر [١٩] بيتا - أي ثلث القصيدة - من ضمائر المتكلم خلوا تاما.

يبدأ صوت القناع (مصر) في الظهور منذ بداية القصيدة، حيث يسيطر ضمير المتكلم المفرد عليها من البيت الأول إلى البيت الأربعين، ثم بصمت القناع، ليحل محله صوت الشاعر المصلح الموجه، حين تخلو الأبيات من ضمائر المتكلم (من البيت ٤٠ إلى البيت ٤٨)، وحين ينضم صوت الذات

الفردية، (صوت الشاعر) إلى صوت الجماعة في صورة ضمير المتكلم الجمع (نحن).

ورد ضمير المتكلم المفرد في القصيدة إحدى وسبعين [٧١] مرة، ويرجع دائما إلى صوت القناع، ويعبر عن رأيه ووجهة نظره، وعلاقته بأعدائه وأنصاره في ماضيه وحاضره. ورد (تاء المتكلم) المتصل بالفعل الماضي تسع [٩] مرات، في سياق السرد الروائي، وأعطى القناع (مصر) فرصة الحديث عن أمجاده ومفاخره وفاعليته في الماضي، وأحققته في حاضر ومستقبل يليقان بهذا الماضي :

إِنِّي حَرَّةٌ كَسَبَرْتُ قِيَّوْدِي رَغْمَ رُقْبِي الْعِيدَا وَقَطَعْتُ قِدْيِي
قَدِ عَقِدْتُ الْعَهْدَ مِنْ عَهْدِ فِرْعَوْنَ (م) ن، ففِي (مِصْرَ) كَانَ أَوَّلَ عَقْدِ
وَرَصَدْتُ النُّجُومَ مِنْذُ أَضَاعَتْ فِي سَمَاءِ الدُّجَى فَأَحْكَمْتُ رِصْدِي

ورد ضمير المتكلم المفرد (أنا) ست [٦] مرات (ثلاث مرات ظاهرا، وثلاث مرات مستترا) الضمير الظاهر المنفصل (أنا) يمنح القناع (مصر) فرصة التعبير عن الثوابت اليقينية التي ترتبط بوجوده في الماضي والحاضر، من خلال الجملة الاسمية الخبرية التي تقيد الثبوت والاستقرار:

أَنَا تَاجُ الْعِلَاءِ فِي مَفْرَقِ الشَّرِّ (م) قِي وَدِرَاتُهَا فَرَانْدُ عَقِيدِي
أَنَا إِنْ قَدَّرَ الْإِلَهُ مَمَاتِي لَا تَرَى الشَّرْقَ يَرْفَعُ الرَّأْسَ بَغْدِي
أَنَا أُمَّ التَّشْرِيعِ قَدْ أَخَذَ الرُّوْ (م) مَانَ عَنِّي الْأَصُولَ فِي كُلِّ حَسْدٍ

والضمير المستتر (أنا) الذي يلي فعل الدراما (الفعل المضارع)، يجعل صوت القناع (مصر) مستمرا في الزمن الحاضر، ليثبت فاعلية الاستمرار في الصمود أمام المحن والنكبات، والقدرة على تجاوزها لبناء حاضر حرٍّ مجيد، والتطلع إلى تحقيق مستقبل مشرق سعيد:

نِصْفُ قَرْنٍ إِلَّا قَلِيلًا أُعَاتِي مَا يُعَاتِي هَوَاتَهُ كُلُّ عَبْدٍ

أترانى وقد طويت حياتى فى مراسٍ لم أتكف اليوم رثدى
وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أتى قواعد المجد وخذى؟

(بإاء المتكلم) أكثر الضمائر تكرارا فى القصيدة، حيث ورد تسعا وأربعين [٤٩] مرة، وهو يعبر عن صوت القناع فى أول القصيدة (البيت الأول إلى البيت ٣٩)، ويعود بعد غياب ضمير المتكلم المفرد (البيت ٤٠ - البيت ٥٥) ليعت صوت القناع من جديد (البيت ٥٦)، ويربط آخر القصيدة بأولها، فيما يشبه رد الأعجاز على الصدور. وهو يعطى القناع (مصر) فرصة الحديث عن المآثر والأمجاد والخصوصيات المميزة له فى اختصار وإيجاز:

فترابى تيز، ونهرى فرات
ورحالى لو أنصفوهم لسادوا
وقديما بتى الأساطيل قومي
فسكوا البحر عن بلاء سفيني
وتجلى ضياؤه بعد لأي
وسماتى مصقولة كالفرند
من كهول ملء العيون ومزد
ففرقن البحار يحمّلن بتدى
وسلوا البر عن مواقع جردى
وهو رمز لعهدى المسترد

يبدأ ضمير المتكلم الجمع (نحن / نا) فى الظهور من البيت التاسع والأربعين، ويتكرر سبع [٧] مرات (أربع مرات ظاهرا منفصلا ومتصلا، وخمس مرات مستترا)، وهو يعبر عن صوت الشاعر الذى توارى خلف صوت القناع من بداية القصيدة، ولا يعبر الصوت عن الذات المفردة (أنا) بل يمثل الجماعة كلها (نحن)، مستشعرا عمق الأزمة التى تهدد مستقبل الأمة واستقرارها، ومعبرا عن تجسد مشاعر المصريين جميعا فى صوت الشاعر، وتعبيره عن مخاوفهم من الفرقة، وآمالهم فى الاتحاد والاستقرار:

نحن نجتاز موقفا تغر الآ (م) راء فيه وعثرة الرأى تُردى
ونعبر الأهواء حربا عوانا من خلاف، والخلف كالمسئل يُغدى

فَذَقَطْنَاهُ بَيْنَ سُهْدٍ وَوَجْدٍ
وَالْأَمَاتِي بَيْنَ جَزْرِ وَمَدِّ

إِنَّا عِنْدَ فَجْرِ لَيْلٍ طَوِيلٍ
عَمْرَتَنَا سَوْدَ الْأَهْوِيلِ فِيهِ

ورد ضمير المخاطب المفرد ثلاث [٣] مرات (مرة ظاهرا متصلا ،
ومرتين مستترا) ولم يشر إلى مخاطب معين، وإنما اتجه الحديث إلى
مخاطب متخيل محايد، حضوره ضروري في الخطاب ليشهد على صدق
القناع (مصر) وثقته بإمكانياته وأمجاده، ووجهة نظره وآرائه:

أَيْتَمَا سِيرْتِ جَذُولٌ عِنْدَ كَرَمٍ عِنْدَ زَهْرٍ مُدْتَرٍ عِنْدَ رَتَدٍ
أَنَا إِنْ قَدَّرَ الْإِلَهَ مَمَاتِي لَا تَرَى الشَّرْقَ يَرْفَعُ الرَّأْسَ بَغْدِي
قَلِّ لِمَنْ أَنْكَرُوا مَفَاخِرَ قَوْمِي مِثْلَ مَا أَنْكَرُوا مَآثِرَ وَأَسْدِي

أما ضمير المخاطب الجمع، فقد سجل حضورا ملحوظا في القصيدة،
حيث ورد عشرين [٢٠] مرة وحضوره المكثف يتركز في موقفين:

الموقف الأول: يتصل بحضور صوت القناع (مصر) ، حين تعلق
نبرة الفخر الذاتي بالأمجاد والمفاخر الماضية، بحيث تصل إلى منطقة
التحدى وتعجيز الخصوم المشككين أو المتربصين:

هَلْ وَقَفْتُمْ بِقَمَّةِ الْهَرَمِ الْأَكْبَرِ (م) سَبْرَ يَوْمًا فَرَيْتُمْ بَعْضَ جُهْدِي؟
هَلْ رَأَيْتُمْ تِلْكَ النُّقُوشَ اللَّوَاتِي أَعْجَزَتْ طَوْقَ صَنْعَةِ الْمُتَحَدِّي؟
هَلْ فَهِمْتُمْ أَسْرَارَ مَا كَانَ عِنْدِي مِنْ عُلُومٍ مَخْبُوءَةٍ طَى بَرْدِي؟

الموقف الثاني: يتصل بظهور صوت الشاعر في المقطع الأخير من
القصيدة موجها ومحذرا، ويتوجه ضمير المخاطب إلى الذات الجمعية
(المجتمع) من خلال أساليب الأمر التي تتجه دلالتها إلى النصيح والإرشاد
والتحذير:

وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ فَالصَّبْرُ إِنْ فَآ (م) رِقَ قَوْمًا فَمَا لَهُ مِنْ مَسَدٍ

إِنَّ فِي الْغَرْبِ أَعْيُنًا رَاصِدَاتٍ كَحَكَّتْهَا الْأَطْمَاعُ فِيكُمْ بِسَهْدٍ
 فَاتَّقُوا بِجَنَّةٍ مِنْ وَنَامٍ غَيْرِ رَبِّ الْعُغْرَا وَسَغِي وَكَذْ
 وَاصْفَحُوا عَنْ هُنَاتٍ مَنْ كَانَ مِنْكُمْ رَبًّا هَافًا هَافًا عَلَى غَيْرِ عَمْدٍ

ضمائر الغياب لها حضور مكثف في القصيدة، حيث وردت اثنتين وستين [٦٢] مرة، في حالتى الأفراد (مذكرا ومؤنثا)، والجمع (مذكرا ومؤنثا) وتشمل أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها.

ورد ضمير الغائب للجمع المذكر (واو الجماعة / هم) سبع عشرة [١٧] مرة، ويشير إلى فريقين متعارضين:

الفريق الأول: أنصار القناع، ويأتى الحديث عنهم مغلفا بالإحباط والأسى، مشيرا إلى القيود التي تحيط بهم، ولا تفارقهم، ولذلك قيد التشكيل اللغوي بأدوات شرط تفيد الامتناع (لو):

وَرَجَالِي لَوْ أَنْصَفُوهُمْ لَسَادُوا مِنْ كَهَوْلِ مِلءِ الْعِيُونِ وَمُرْدٍ
 لَوْ أَنْصَابُوا لَهُمْ مَجَالًا لَأَبْدُوا مُعْجَزَاتِ الذُّكَاةِ فِي كُلِّ قَصْدٍ
 وكسر القيود المكبلة لن يتحقق إلا بمعجزة تفتح الطريق، وبعدها تتطلق المسيرة نحو المجد والعلا:

نَظَرَ اللَّهُ لِي فَأَرْشَدَ أَبْنَا نِي فَشَدُّوا إِلَى الْعُغْلَا أَوْ شَدَّ
 الفريق الثالث: خصوم القناع، ويأتى الحديث عنهم فى سياق التحدى، وإثبات ظلمهم وبعدهم عن العدل والإنصاف:

قُلْ لِمَنْ أَنْكَبُوا مَقَاخِرَ قَوْمِي مِثْلَ مَا أَنْكَبُوا مَأْتَرَ وَكُنْدِي
 أَمِنْ الْعَدْلِ أَنَّهُمْ يَرْتَدُّونَ إِلَى مَاءِ صَفْوَا وَأَنْ يَكْتَدِرَ وَرَدِي؟
 أَمِنْ الْحَقِّ أَنَّهُمْ يَطْلِقُونَ إِلَى أَسَدٍ مِنْهُمْ وَأَنْ تَقْبِدَ أَسَدِي؟

ورد ضمير الغائب للجمع المؤنث (نون النسوة/ها) ثلاث مرات،
مشيرا إلى أشياء ترتبط بالقناع أو بأنصاره:

وقديماً بنى الأساطيل قومي ففرقن البحار بحملين بندي
فإذا صيقل القضاء جلاها كئن كالموت مساله من مرء

ورد ضمير الغائب المفرد المذكر (هو) ثلاثين [٣٠] مرة (اثنتي عشرة
[١٢] مرة ظاهرا متصلا ومنفصلا، وثمانى عشر [١٨] مرة مستترا)،
ويستند في ثلاثة مواقف أساسية:

الموقف الأول: توضيح علاقات القناع (مصر) بما حوله (الشرق
والغرب)، وتأتى الإشارة إلى الشرق فى سياق تبعيته للقناع، والإشارة إلى
الغرب فى سياق التحدى والعداوة:

أنا تاج العلاء فى مفرق الشرق قى ويراثته فرائد عفى
أنا إن قدر الإله مماتى لا ترى الشرق يرفع الرأس بندى
أى شىء فى الغرب قد يجر لنا من جمالا ولم يكن منه عندى؟
ما رمماتى رام وراح سليما من قديم عناية الله جندى

الموقف الثانى: الإشارة إلى الوسائل التى تحقق التقدم، وهى تجمع بين

الأشياء المعنوية والحسية لكى يتحقق التوازن والاستقرار فى المجتمع:

وارفقوا نولتى على العلم والأخ (م) ساقى، فالعلم وحده ليس يجدى
وتواصوا بالصبر فالصبر إن فى (م) رقى قوما فما له من مسد
خلق الصبر وحده نصر القسو (م) م وأغنى عن اختراع وعد
فمحا الصبر آية العلم فى الحر (م) ب وأنحى على القوي الأشد

الموقف الثالث: الإشارة إلى مطلب الحرية المأمول، وقرب الوصول

إليه:

إننا عند فجر ليل طويل قد قطعناه بين سهد ووجد

عَمَرْنَا سُودَ الْأَهْلِيَّةِ فِيهِ وَالْأَمَانِيَّ بَيْنَ جَزْرِ وَمَدِّ
وَتَجَلَّى ضِيَاؤُهُ بَعْدَ لَأْيٍ وَهُوَ رَمَزٌ لِعَهْدِي الْمُسْتَرَدِّ
ورد ضمير الغائب المفرد المؤنث (هي / ها) اثنتي عشرة [١٢] مرة
(سبع مرات ظاهرا متصلا، وخمس مرات مستترا) ويشير إلى أشياء ترتبط
بالقناع وتخصه، أو تتحداه وتعاديه:

هل رأيتُم تلك النقوش اللواتي
حال لَوْنُ النهارِ من قَدَمِ العهدِ
كَمْ بَغَّتْ دولةٌ على وِجَارَتِ
إِن في الغَرَبِ أعيُنًا راصداتِ
فوقَها مَجهرٌ نرِيها خَفَايا (م)
أَعجِزَتِ طوقَ صنعةِ المُنحَدِّي
مدِّ وعامسٍ لَوْنِها طَولُ عَهْدِ
ثمَّ زالَتِ وتلك عَفْبِي التَّعَدِّي
كَحَلَّتِها الأَطْماعُ فيكم بسُهْدِ
كَمْ وَيَطْوِي شِعاغَهُ كلُّ بَعْدِ

(٧)

صيغة الفعل الماضي تشير إلى حدث تام (على مستوى الحدث،
وعلى مستوى الإخبار) وتدل على القطع، أو التأكيد، أو التثبيت، وتشيع في
أساليب السرد القصصي لأنها تشير إلى أحداث تمت وانتهت.
أما صيغة للفعل المضارع، فتتطوى على دلالة التجدد، وعلى دلالة
عدم القطع أو عدم التمام، ومن دلالات هذه الصيغة: التردد، والاستحضار،
والاستمرار، والتعبير عن التناوب والتجارب^(٢٢). ويعد الفعل
المضارع فعل "الدراما" لاستمراره وعدم انقطاعه.

يلفتنا التوتر بين صوت الحاضر وصوت الماضي إلى مفارقة تتطوى
عليها قصيدة القناع، وهي مفارقة خاصة بالزمن بأوسع معانيه، إن القناع
يقودنا من حيث الظاهر إلى الماضي، ولكنه يقودنا - في حقيقة الأمر - إلى
الحاضر، ومع ذلك فهو يقودنا إلى المستقبل، إنه ينطق في الحاضر أحداثا

تتعلق بالماضى، فيقودنا إليه، ولكنه يقودنا إلى الماضى، ليعمق إدراكنا بما
ينطقه فى الحاضر، فإذا عمق إدراكنا للحاضر، عمق - من ثم - إدراكنا
للماضى، وعندما يتجاوب الإدراكان - الحاضر والماضى - يتولد إدراك
المستقبل، وعندئذ ينطوى القناع على ثلاثة أبعاد للزمن^(٣٣)

والقناع فى القصيدتين (اللغة العربية ومصر) يتميز بتفاعل ثلاثية
الزمن (الماضى، والحاضر، والمستقبل) بحكم الامتداد الزمنى لشخصية
القناع، وتفاعل الأزمنة متحقق فى بنوية القصيدتين، بحكم المراوحة بين
الأزمنة، والمقارنة بين أمجاد الماضى (أفعال السرد)، وانكسارات الحاضر
(أفعال الدراما)، وتطلعات المستقبل وإرهاصاته.

يبدأ صوت القناع (اللغة العربية) فى سرد تفاصيل المحنة التى تعرض
لها، ويعمق الإحساس بالمأساة فى المقطع الأول الذى تتوالى فيه أفعال السرد
بكثافة، معبرة عن التقصير، واللوم، والعقم، والموت، والوأس:

رَجَعْتُ لِنَفْسِي فَأَتَيْتُ حَصَاتِي وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَأَحْتَسِبُ حَيَاتِي
رَمَوْنِي بِعَقْمٍ فِي الشَّبَابِ وَلَيْتَنِي عَقِمْتُ فَلَمْ أَجْزَعْ لِقَوْلِ عِدَاتِي
وَلَيْتَ وَلَمَّا لَمْ أَجِدْ لِعَرَّاسِي رَجَالًا وَأَكْفَاءَ وَأَيْتَ بَنَاتِي

المقاطع التى يسيطر عليها أفعال السرد القصصى (الفعل الماضى)
يغلب عليها ذكر الحنين، والفخر، والحديث عن المنجزات والأمجاد:

وَسِعَتْ كِتَابَ اللَّهِ لَفْظًا وَغَايَةً وَمَا ضَيَّقَتْ عَنْ آيِ بِهِ وَعِظَاتِ

سَقَى اللَّهُ فِي بَطْنِ الْجَزِيرَةِ أَعْظَمًا
حَفِظَنَ وَدَادِي فِي الْبَيْسَى وَحَفِظْتَهُ
وَفَاخَرْتُ أَهْلَ الْغَرْبِ وَالشَّرْقِ مُطَرِّقًا

وفى المقطع الأخير نتجه دلالة الفعل الماضى إلى الإنذار والتحذير:

إِلَى مَعْشَرِ الْكِتَابِ وَالْجَمْعِ حَافِلًا بَسِطْتُ رَجَانِي بَعْدَ بَسْطِ شِكَايَتِي

وتكتسب دلالة فاعلية التأثير في الحاضر عن طريق تحويل دلالة

الفعل من الماضي إلى المضارع في البنية العميقة للتشكيل الصياغي

البنية السطحية : بسطت رجائي ← فعل ماض

البنية العميقة : أبسط رجائي ← فعل مضارع

والمقاطع التي يسيطر عليها فعل الدراما (الفعل المضارع) يغلب عليها

الالتهام بالنقص والتقصير والتفريط، لأنها ترصد الواقع، وتوجه اللوم إلى

الأعداء المتربصين، وأهل العربية المتقاعسين:

فكيف أضيقَ اليومَ عن وصفِ آلهِ وتنسيقِ أسماءِ لمُخترعاتِ؟

فيا ويحكمُ أُنكى وتلكي محاسني ومنكم وإن عزَّ الدَّواءُ أساتي

أطربكم من جَنابِ الغربِ ناعبِ يُبَادِي بوأدي في ربيعِ حياتي؟

أرى كُلَّ يومٍ بالجراندِ مزلقا من القبرِ يدينني بغيرِ آداةِ

وأسمعُ للكُتَّابِ في مصرَ ضجَّةَ فأعلمُ أنَّ الصالحينَ نَعاتي

أهجرني قومي - عفا الله عنهم - إلى لغسةٍ لم تتصلْ بسرِّ واةِ؟

وفي المقطع الأخير تتجه دلالة الفعل المضارع إلى بعث الهمم،

واستهواض العزائم، من خلال تكرار دلالة الإحياء والانبعاث باستخدام فعل

التجدد والاستمرار:

فإما حياةٌ تبعثُ الميتَ في البلى وتنبئُ في تلكِ الرُّموسِ رُفاتي

من استقراء القصيدة في تحولاتها المختلفة نلاحظ التوازن الذي يسيطر

على توزيع الأفعال في مقاطع القصيدة، فقد ورد الفعل الماضي خمسا

وعشرين [٢٥] مرة، وورد الفعل المضارع ثلاثا وعشرين [٢٣] مرة، وذلك

يوحي بالتوازن بين التفاعلات القناع المعجبة إلى إنجازات الماضي في المقاطع

التي يغلب عليها السرد القصصي، وبين تجسيد القناع للعثرات التي تعترض

سيرته في الحاضر في المقاطع التي يغلب عليها الأفعال المضارعة.

وتبدأ التحولات الزمنية في مقاطع القصيدة من الماضي (أفعال السرد) وتسير في اتجاه الحاضر (أفعال الدراما)، لتنتهي بتجسيد الواقع الذي يمثل مركز الثقل الدلالي في صيغة القناع التحذيرية، لأنه آخر ما يطرق سمع المتلقى في نهاية القصيدة.

١- التحول الأول: (الأبيات ١-٤) من الماضي الذي يستخدم في سرد وقائع المأساة، وإظهار الأسي والحزن على الإمكانيات الضخمة التي لا تستغل، إلى المضارع (الحاضر) (الأبيات ٥ - ٨) الذي تتصرف دلالاته إلى اللوم والتقريع والتحذير.

٢- التحول الثاني: (الأبيات ٩-١٢) من المضارع (الحاضر) الذي يتوجه إلى الخصم (الغرب) متعجباً مندهشاً من تسكته بلغته، وإلى الأنصار (أهل العربية) لائماً محذراً من ضياع لغتهم لبعدهم عنها. إلى الماضي (الأبيات ١٣-١٥) لبعث الشوق والحنين، والاستمداد من إنجازات الماضي زادا للحاضر.

٣- التحول الثالث: (الأبيات ١٦-١٨) من المضارع الذي يرصد سلبيات الحاضر، وأخطائه، وأخطاره في سياق التحذير، إلى الماضي (البيتان ١٩، ٢٠) الذي يسرد سلبيات البديل (اللغة العامية) وعدم صلاحيته في الماضي والحاضر.

٤- التحول الرابع: (البيت ١٢) من الماضي الذي تمتد دلالاته التحذيرية إلى الحاضر، لينتهي بالمضارع (البيتان ٢٢، ٢٣) الذي يجسد دلالات الأمل في الإحياء والانبعاث من جديد، لإكمال المسيرة في الحاضر

والمستقبل. لأن أمل الإحياء هو الملاذ الأخير الذى بدونه يتحقق الفناء
الشامل المؤكد.

- (١) البداية : الماضى ← الحاضر
(٢) الماضى → الحاضر
(٣) الماضى → الحاضر
(٤) النهاية: الماضى ← الحاضر

وهذه التحولات الزمنية المتلاحقة وسمت القصيدة بالتوتر
والحيوية، وساعدت فى تقوية التماسك النصى فى بنيتها، وتحقيق الوحدة
العضوية بين أجزائها.

يستمد القناع (مصر) صوته القوى من إنجازات الماضى، وأمجاد
الأسلاف السابقين، ويرتكز عليهم فى مفاخراته فى مواقف التحدى، وبلجاً
إلى استخدام فعل السرد (الفعل الماضى) الذى يبرز دوره التشكيلى والدلالى
فى المقاطع التى يغلب عليها الفخر والتحدى وتعجيز الخصوم:

وبنائة الأهرام فى سالف الدهـ
ذلك فن التحنيط قد غلب الدهـ
قد عقدت العهود من عهد فرعو
أذا أمّ الشمس ربيع قد أخذ الرؤ
ورصدت النجوم منذ أضاعت
وشداً (بنتور) فوق ربوعى
وقديما بنى الأساطيل قومي
سر كفوئى الكلام عند اتحدى
ر وألى البلى وأعجز ندى
ن ففى مصر كان أول عقد
مان عنى الأصول فى كل حد
فى سماء النجى فأحكمت رضى
قبل عهد اليونان أو عهد نجد
ففرقت البحار يحملن بندى

بينما يبرز الفعل المضارع (فعل الدراما) فى المقطع الذى يظهر فيه
صوت الشاعر متحدثاً بضمير الاندماج مع الجماعة (نحن) لرصد سلبيات

الحاضر وعيوبه (الفرقة ، واتباع الهوى، واختلاف الزعماء، وغوغائية الجماهير، وعدم التنظيم) ، والتحذير من خطورتها على واقع المجتمع ومستقبله:

نحن نَحْزَنُ مَوْقِفًا تَعَثَّرُ الْآ
رَاءُ فِيهِ وَعَثْرَةُ الرَّأْيِ تُرْدِي
وَنَعِيرُ الْأَهْوَاءَ حَرْبًا عَوَاتِنَا
مَنْ خِلَافٍ، وَالخَلْفُ كَالسَّلِّ يُعْدِي
وَنَشِيرُ الْقَوَاضِي عَلَى جَانِبِيَّةِ
فِعْيُذُ الْجَهْلُولِ فِيهَا وَيُبْنِي
وَيُظِنُّ الْعَوِيُّ أَنْ لَا نِظَامَ
وَيَقُولُ الْقَوِيُّ قَدْ جَدَّ جِدِّي

والملاحظ في تحولات الزمن في القصيدة شيوع الأفعال الماضية، حيث وردت اثنتي عشرة وستين [٦٢] مرة، بينما وردت الأفعال المضارعة ثلاثين [٣٠] مرة، وذلك يوحى بانصراف صوت القناع في أغلب مقاطع القصيدة إلى الحديث عن أمجاد الماضي ومفاخره، وإنجازاته، والاعتماد عليها في تصحيح أخطاء الحاضر، وإزالة العقبات التي تعترض مسيرة القناع الراهنة، تمهيدا للذهوض والانطلاق إلى المستقبل المشرق.

والنقائض القناع - في معظم القصيدة - إلى الماضي أفقد التحولات الزمنية حيويتها وتوترها، وأضعف الوحدة العضوية في القصيدة، وقسمها إلى مقطعين منفصلين سواء من ناحية البنية اللغوية المهمة، أو من ناحية فاعلية الدلالة، أو من ناحية التوجه العام المسيطر على كل مقطع.

(٨)

تتميز بنية الأساليب الإنشائية بتحقيق أكبر قدر من التناغم والتوفيق بين الوظائف الأربع الرئيسية في عملية الاتصال الأدبي: الوظيفة الشعرية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الاجتماعية (الطلبية)، والوظيفة المرجعية. تظهر الوظيفة الشعرية كهدف صياغى أولى تتجه إليه بنية الإنشاء، حيث

تغيب ثنائية الصدق والكذب عن الصياغة الإنشائية، ليس لأنها غير موجودة، ولكن لأنها غير مقصودة، وتظهر الوظائف الثلاث [الانفعالية] (المتكلم) ، والاجتماعية (المتلقى الخاص أو العام)، والمرجعية (السياق) [تباعا في المستوى الصياغى الأصلي لبنية الإنشاء، وفي المستويات الدلالية التوليدية الناتجة عن تفاعل الصياغة مع السياق ومقتضيات الأحوال.

إن قدرة أساليب الإنشاء على إنتاج دلالات متعددة تجاوز دلالاتها الأصلية تسهم فى إضفاء الحيوية على الصياغة، وكسر عناصر الثبات والاستقرار التى قد تسيطر على الصياغة الخبرية فى بعض مستوياتها الأسلوبية.

وتسهم الأساليب الإنشائية فى نسج خيوط اتصال متينة بين المبدع والمتلقى، ولذلك "صنفتها الدراسات البلاغية الحديثة ضمن ما يعرف بـ "أشكال الاستعانة"، وهى تشمل الأشكال التى كانت الخطابة الكلاسيكية تقيمها على أنها أشكال مواجهة الجمهور، وإثارة انفعالاته عن طريق تحمیل الأساليب الإنشائية بمعان أخرى غير معانيها الأصلية، وبذلك يتم ربط المتلقى بالموضوع، وتشكيل انفعالاته بما يتوافق مع ما يريد الختیب" (٢٤)

تشبع الأساليب الإنشائية الطنبية - خصوصا الأمر والنهى والاستفهام والسداء - فى شعر مدرسة الإحياء، لأن التوجيه والتعليم والإصلاح (إفيا ما وإقناعا)، هى الركائز المهمة فى الإبداع الشعري نرود هذه المدرسة (وحافظ فى الطبقة الأولى منهم)، ولهذا فإن حضور المتلقى مهم لإتمام الدائرة الإبداعية. ولا تتم الدلالات التوليدية للأساليب الإنشائية إلا فى ذهن المتلقى نفسه.

الأساليب الإنشائية قليلة - على عكس الشعر الإحيائى - فى قصيدة اللغة العربية لأن صوت القناع - كما قدمنا - مسيطر على القصيدة كلها،

ويُحدث بضمير المتكلم المفرد عن آلامه وآماله، ووجهة نظره، وعلاقاته
بأتباعه وأعدائه، وتحولاته بين الماضي المجيد والحاضر الكئيب.

وردت الأساليب الإنشائية الطلبية تسع [٩] مرات في القصيدة كلها.
تكرر الاستفهام أربع [٤] مرات، وتنوعت دلالاته ما بين التعجب،
والتعجب، والحث والاستنهاض، والنفي، والإنكار، والتحسر، وهي دلالات
يبثها صوت القناع لتنتقل إلى نفوس المتلقين، لينفعلوا بها، ويؤيدوا رأيه،
ووجهة نظره:

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة وتنسيق أسماء لمخترعات؟
أنا البحر في أحشائه الدر كامن فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي؟
أيظربكم من جانب الغرب ناعب ينادي بوالدي في ربيع حياتي؟
أيهجرني قومي - عفا الله عنهم - إلى لغة لم تتصل برواة؟

ورد التمني في القصيدة مرتين، وهو في الاصطلاح البلاغي: طلب
حصول شيء محبوب لا يطمع فيه، لأنه إما أن يكون محالا غير ممكن، أو
يكون ممكنا ولكنه بعيد الحصول. (٣٥)

تتمين الوظيفة الانفعالية على أسلوب التمني في صياغاته المختلفة،
لأنه يعبر عن عواطف المبدع وأمنيته الداخلية. وقد أضفى صوت القناع في
القصيدة على التمني دلالة مفارقة لدلالاته الاصطلاحية، فبدلا من أن يوجه
التمنى إلى طلب شيء محبوب، أتجه صوت القناع بفعل المحن التي مر بها،
وخطر الموت السذّي يطارده، إلى تمنى المكروه، واشتهاء الهلاك، لكي
يتخلص من الأخطار التي تلاحقه.

رموتى بعقم في الشباب وليتني عقت فلم أجزع لقول عداتي
وتخاذل أنصار القناع، وبعدهم عن التمسك به يقلب الممكن السيل إلى

محال يصعب الحصول عليه، ويتمنى القناع - ساخرا - أن يتحقق، حيث إن الاستخدام السهل لمفردات اللغة يصبح صعبا عسير المنال في ظل غفلة أهل العربية، وبعدهم عن لغتهم.

أَتَوْا أَهْلَهُمْ بِالْمَعْجَزَاتِ تَفَنُّنًا فَيَا لَيْتَكُمْ تَأْتُونَ بِالْكَلِمَاتِ

ورد السداء مرتين، وتتصرف دلالاته إلى السخرية من تخاذل أنصار القناع، وتقاسمهم عن إحياء لغتهم (كما في بيت التمنى السابق)، وتوجه دلالاته الأخرى إلى التقرع واللوم والتوبيخ على عظم الجرم الذي يقترفه أنصار اللغة العربية، حيث يتركونها تبلى وتغنى، وفي أيديهم الدواء الناجع، ولكنهم كسالى خاملون:

فيا ويحكُمُ أبلى وتبلى محاسني ومنكم وإن عزَّ الدواءُ أساتي

ورد أسلوب النهي مرة واحدة، في سياق التخويف والتحذير الذي ينقلب إلى نبوءة سوداء مميتة، يمكن أن تتحقق في أي وقت إذا تجمعت إرهاباتها، وأهمها تخلى أنصار القناع (اللغة العربية) عن نصرته والتمسك به:

فلا تكلسوني للزمانِ فباتني أخافُ عليكم أن تحينَ وفاتي

وورد الإنشاء غير الطلبي مرة واحدة في صورة أسلوب القسم الذي يؤكد حتمية المصير المميت الذي يصيب القناع (اللغة العربية) وأنصاره، إذا ابتعدوا عنه، ولم يجددوا شبابه، ويسهموا في نهضته التي تمثل حياتهم ونهضتهم في الأساس:

وإما مماتٌ لا قيامةَ بعده مماتٌ - لعمري - لم يقسَ بمماتٍ

وجاء استخدام الأسلوب الخبري في موقع الأسلوب الإنشائي (الأمر)

مرتین، موحياً بعمق الروابط التي تصل القناع (اللغة العربية) بأنصاره في الماضي والحاضر، فصوت القناع يتوجه بالدعاء لأنصاره في الماضي الذين ناصروه وحافظوا عليه، وفي الحاضر مع أخطائهم في حقه وتخاذلهم عن نصرته، وجاء الدعاء بالأسلوب الخبري عن طريق استخدام الأفعال الماضية التي تفيد التمام والانتهاج في الزمن الماضي في البنية السطحية للتشكيل الدعائي، وهي تؤول إلى أفعال الأمر في البنية العميقة، وذلك يوحى بالحرص على حصولها وتحقيقها

البنية السطحية : سقى الله في بطن الجزيرة أعظماً ← أسلوب خبري.

البنية العميقة : اللهم اسق في بطن الجزيرة أعظماً ← أسلوب إنشائي.

البنية السطحية : قومي عفا الله عنهم ← أسلوب خبري

البنية العميقة : قومي اللهم اعف عنهم ← أسلوب إنشائي

تتجه دلالة الأساليب الإنشائية في قصيدة "مصر" إلى المتلقى بصفة أساسية وقد وردت أربعاً وعشرين [٢٤] مرة، موزعة على الاستفهام الذي ورد عشر [١٠] مرات، والأمر الذي ورد أربع عشرة [١٤] مرة.

يتركز الاستفهام في المقاطع التي يظهر فيها صوت القناع (مصر)، نتيجة دلالاته إلى الخصوم المنكرين لمعجزات الحضارة المصرية القديمة، المشككين في قدرة المصريين على إنجازها، وتمتد دلالة الاستفهام من الماضي إلى الحاضر لتشكل موقف التحدي للمبنى على تعجيز الخصوم، وتأكيد منجزات الماضي، والإعجاب بها، ونفي وجود المنافسين أصلاً:

أى شيء في الغرب قد بهرنا
هل وقفتم بقمة الهرم الأنك
سجلاً ولم يكن منه عندي؟
سجلاً يوماً فرئتم بعض جهدي؟

هل رأيتم تلك النقوش اللواتي
هل فهِمْتُمْ أسرارَ ما كانَ عِنْدِي
إنَّ مَجْدِي فِي الْأُولِيَّاتِ عَرِيقٌ

أعجرتَ طوقَ صنعةِ المُتَحَدِي؟
منَ عُلُومِ مَخْبُوءَةِ طِيِّ بَرْدِي؟
منَ له مِثْلُ أُولِيَّاتِي وَمَجْدِي؟

ثم تتجه دلالات الاستفهام إلى الهجوم المباشر على خصوم القناع (المحتل)، ووصفهم بالجور والظلم، ونفى العدل والحق عنهم، وتصوير القناع لألوان المعاناة والإذلال التي ذاقها من المحتل، ليكسب التعاطف وتأيد موقفه في المطالبة بالحرية والاستقلال:

أى شعبٍ أحسُّ مِنِّي بعِيشِ
أمنَ العدلِ أَنَّهُمْ يَرِدُونَ لِي
أمنَ الحقِّ أَنَّهُمْ يَطْلُقُونَ لِي
نِصْفَ قِسرٍ إِلا قَلِيلاً أَعَانِي

وارفِ الظِّلَّ أَخضِرِ اللونِ رَغْدِي؟
سَمَاءَ صَفْوَا وَأَنْ يُكْسِرَ وَرْدِي؟
أَسْتَأْذِنُ مِنْهُمُ وَأَنْ تَقْيِدَ أَسْجُدِي؟
ما يُعَانِي هَوَانَهُ كِسلُ عَبْدِي

وتتجه دلالات الأمر إلى جموع المتفنين مباشرة في صورة ضمير المخاطبين، للنصح، والإرشاد، والتوجيه، واستنهاض الهمم والعزائم، والتحذير من مخاطر الفوضى واختلاف الآراء، سواء بصوت القناع (مصر)، أو بصوت الشاعر المباشر الذي يظهر في نهاية القصيدة متحدداً مع مشاعر الجماعة وآلامها وآمالها:

قد وَعَدتُ الغَلا بِكلِّ أَبِي
أَمْرُوهَا بِالرُوحِ فَهِيَ عَرُوسُ
وَرِدوها بِي مِنهاهِلِ العَزَّ حَتَّى
وارفَعوا دَوْلَتِي على العِلمِ والأخْذِ
فانقُوهَا بِجَنَّةٍ مِن وِسامِ
واصقُوهَا عَن هَنَاتِ مِن كانَ مِنكمُ
فَقَفوا فِيهِ وَقَفَةَ الخَزَمِ وارمُوا

منَ رِجالِي فَانحَرُوا اليَوْمِ وَعَدِي
تَشْتَأُ النَهْرَ مِن عَرُوضِ وَنَقْدِ
يَخْطُبُ النَجْمُ فِي المَجْرَةِ وَدِي
سِلاقِي ، فالعِلمُ وَحدَهُ لِيَسَ يُجْدِي
غَيرِ رَثِّ العُسرِ وَسَعِي وَكَدِّ
رَبِّ هَافٍ هَافاً عَلى غَيرِ عَمْدِ
جانِبِيهِ بِعِزْمَةِ المُسْتَعَدِّ

فاستبينوا قصد السبيل وجسّدوا فالعالي مخطوبةً للمُجيدِ

وتوالى أساليب الأمر في المقطع الأخير من القصيدة، مع خلوه من ضمائر المتكلم حجب صوت القناع (مصر) تماما، وأبرز صوت الشاعر المباشر، مما أوجد خلافا في بنية القصيدة، لم يفلح اللجوء إلى ضمير المتكلم المفرد الذي يُظهر صوت القناع مرة أخرى - في البيت قبل الأخير - في معالجته، والتغلب على تأثيره السيئ في بنية القصيدة.

(٩)

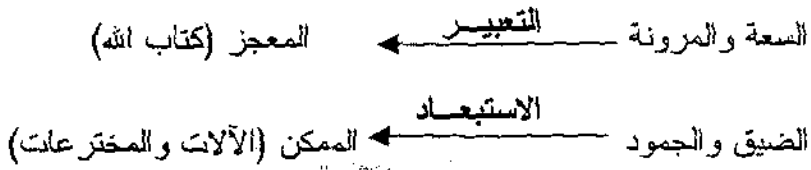
إذا كانت معظم القصائد التقليدية في شعر الإحياء تخلو - في رأي بعض النقاد - من الوحدة العضوية، وتفتقد عناصر التماسك النصي، لأن "الشاعر الإحيائي - في أحوال تقليده - لم يكن يفكر في قصيدته تفكيراً كلياً يقوم بصهر عناصرها المختلفة، أو ربطها معا في وحدة عضوية وثيقة، تنتج أثرا نفسيا موحدا في نفس القارئ لحظة تلقيه لها، بل كان هذا الشاعر يفكر في قصيدته - ومن ثمّ يقدمها إلى القارئ - بوصفها مجموعة من المقاطع مستقلة الأغراض، يقوم كل مقطع منها بفكرة خاصة يتم الانتقال منها إلى غيرها عن طريق ما يسميه القدماء حسن الانتقال أو حسن التخلص. ولا جناح على الشاعر - والأمر كذلك - لو حمل كل جزء من أجزاء قصيدته إلى المتلقي تأثيرا نفسيا يتناقض والتأثير الذي حمته الجزء السابق أو الذي سيحمه الجزء اللاحق" (٣٦)

فإن قصيدة القناع (اللغة العربية) تمثل صوتا مغايرا أيضا على مستوى الوحدة العضوية والتماسك النصي في القصيدة، فقد تحققت فيها الوحدة العضوية كاملة سواء في التشكيل اللغوي والزمني والأسلوبي لبنية القصيدة، أو في التشكيل التصويري في القصيدة.

تنوع التشكيل التصويرى فى القصيدتين ما بين الاستعارة والتشبيه والكناية. امتدت الاستعارة التشخيصية لتهيمن على البنية الكلية لقصيدة (اللغة العربية)، والمقطع الطويل من قصيدة (مصر)، وبرزت الاستعارة التشخيصية من كون القناع (اللغة العربية، ومصر) ليس من خصائصه الحياة ولا الكلام، فغدا كل بيت ينطق فيه صوت القناع بضمير المتكلم المفرد صورة استعارية جزئية، وتتكامل الأبيات والصور الجزئية معا لتكوين الصورة الاستعارية الكلية.

وجاءت الصور التشبيهية فى قصيدة "اللغة العربية"، لتحقيق أغراض الإقناع، والتحسين، والنقيح.

فى حديث القناع (اللغة العربية) عن إمكاناته الواسعة المتطورة على طول تاريخه، يستخدم المذهب الكلامى والقياس المنطقى لإثبات خصائص السعة والمرونة، عن طريق ربطها بالمقدس (كتاب الله)، والتعبير عن المعجز بكل صورته وأشكاله، ثم استبعاد حدوث الضيق والجمود فى حالة التعبير عن الممكن واليوسى (أسماء الآلات والمخترعات)



وتأتى الصور التشبيهية فى نهاية القياس المنطقى لتبرهن وتؤكد سعة اللغة العربية ومرونتها، عن طريق ربطها وتشبيهها بالبحر رمز السعة غير المحدودة فى التراث العربى:

وسعتُ كتابَ الله لفظًا وغايةً وما ضقتُ عن آيِ بهِ وعِظَاتِ
فكيف أضيقُ اليومَ عن وصفِ آلهِ وتتسنىقُ أسماءِ لمخترعاتِ؟

أنا البحرُ في أحشائه الدرُّ كامنٌ فهل ساءلوا الغواصَّ عن صدقاتي؟
 وبرز جانب التحسين في الصورة التشبيهية من خلال تشبيه مفردات
 اللغة العربية بكنوز البحر المخبوءة التي تحتاج إلى بذل الجهد في سبيل
 الفوز بها.

أما عرض التقييح في الصورة التشبيهية، فجاء في الحديث عن البديل
 (اللغة العامية)، من خلال تشبيهه وربطه بدوال كريمة منفرة (اللثة، لعاب
 الأفاعي، الرقعة)

سَرَتْ لَوْتَةٌ الْإِفْرَنْجِ فِيهَا كَمَا سَرَى لُعَابُ الْأَفَاعِي فِي مَسِيلِ فُرَاتٍ
 فِجَاءَتِ كَتُوبًا ضَمَّ سَبْعِينَ رُقْعَةً مَشْكَلَةَ الْأَلْوَانِ مُخْتَلِفَاتٍ

في قصيدة "مصر" جاءت التشبيهات لتحقيق أغراض الشرح
 والتوضيح، والتحسين والتقييح.

برز عرض التحسين في حديث القناع عن مميزاته وممتلكاته من خلال
 تشبيهها وربطها بالأشياء الجميلة في الطبيعة (التاج، الدر، والتبر،
 والفرات، والسيف) وذلك يبهج أتباعه، ويقوى الاعتزاز والانتماء في
 نفوسهم:

أَنَا تَاجُ الْعِلَاءِ فِي مَفْرَقِ الشَّرِّ (م) قِي وَدُرَاتُ سَهِّهِ فُرَانْدُ عَفْسِي
 فَتُرَابِي تَبْرٌ، وَنَهْرِي فُرَاتٌ وَسَمَائِي مَصْقُولَةٌ كَالْفِرْنَدِ

ويستخدم التشبيه للتوضيح والتأكيد في الحديث عن المعنويات (الحق،
 والعلا) وتجسيمها من خلال تشبيهها بأشياء حسية ملموسة (السيف،
 والغروس)

إِنَّمَا الْحَقُّ قُوَّةٌ مِنْ قُوَى الدَّيِّ إِنْ أَمْضَى مِنْ كُلِّ أَيْضٍ هِنْدِي
 قَسِدٌ وَعَدَّتْ الْعَلَا بِعَلِّ أَبِي مِنْ رِجَالِي فَأَنْجَزُوا الْيَوْمَ وَعَدِي

امهـرُوهـا بالروحِ فهى عروسٌ تَشْتَأُ المهرَ من عُرُوضٍ وَنَقْدِ
 وفى المقطع الأخير من القصيدة يبرز غرض التقييح فى التشبيه حين
 يظهر صوت الشاعر مباشرة، ويحذر من السلبيات التى تعوق تحقيق الحرية
 والاستقلال، ومن أبرزها الخلاف والفرقة والفوضى، وهى سلبيات خطيرة
 تنتشر بسرعة كالأمراض المعدية الخطيرة التى تفتك بأمن المجتمع وسلامته
 وقوته.

وَنَعِيرُ الأَمْوَاءَ حَرْبًا عَوَاتًا مِنْ خِلاَفِهِ، وَالْخَلْفُ كَالسَّلِّ يُغْدِي

وجاءت الكنايات (عن صفة، وعن موصوف) جزئية ومتفرقة فى
 القصيدتين وهى تسهم فى تقوية التّشخيص والتّجسيم من خلال الكناية عن
 الصفات المعنوية بصور وأشياء حسية ملموسة، فيتم تعقيب المعنويات
 (المكنى عنه) من البنية السطحية للصياغة، وحضور الجانب الحسى
 الملموس (المكنى به) دليلا وبرهانا يقود إلى العناصر الغائبة (المعنويات)
 ويؤكد وجودها فى ذهن المتلقى، مثل الكناية عن الضعف بلين القناة:

سقى الله فى بطن الجزيرة أعظما يعزُّ عليها أن تليسن قناتى

البنية السطحية	←	البنية العميقة
المكنى به	←	المكنى عنه
نين القناة	←	الضعف
حسى	←	معنوى
حاضر	←	غائب

والكناية عن الذل والانكسار بعدم رفع الرأس :

أنا إن قدر الإله مماتى لا ترى الشرق يرتفع الرأس بغدى

البنية العميقة	←	البنية السطحية
المكنى عنه	←	المكنى به
الذل والانكسار	←	لا يرفع الرأس
معنوى	←	حسى
غائب	←	حاضر

والكنائية عن الموصوف الذى طال العهد به، فضعف حضوره فى
الذهن، بإنجازاته الحسية الملموسة الباقية التى تجدد ذكراه، وتجعلها حية فى
النفوس والأذهان، كالكناية عن الفراغة العظام ببناء الأهرام:

وبناء الأهرام فى سالف الذهب (م) ر ك ف و تى الكلام عند التخذى

البنية العميقة	←	البنية السطحية
المكنى عنه	←	المكنى به
الفراغة	←	بناء الأهرام
غائب	←	حاضر

ترجع الوحدة العضوية فى النص الشعري إلى توحد الانفعال المسيطر
على المبدع فى لحظة الإبداع، وتجسيد النص الشعري لهذا الانفعال
المسيطر، ونقل تأثيره إلى المتلقى، وقد سميت الوحدة ضمير المتكلم المفرد
على أجزاء القصيدة كلها، ومرافقته للتحويلات الزمنية فيها، ورجوع دلالاته
إلى صوت القناع (اللغة العربية)، حقق ذلك توحدًا فى الانفعال المسيطر على
إبداع القصيدة، وفى الانفعال المصاحب لتلقيها، ونسج القصيدة فى خيط
لغوى واحد، وجمع أجزاءها فى تشكيل لغوى حقق لبينيتها النصية التماسك
والوحدة. وأسهمت التحويلات الزمنية من الماضى إلى الحاضر، ومن

الحاضر إلى الماضى فى أنساق منظمة فى إضفاء الحيوية والتوتر والدرامية على القصيدة.

وقلة أساليب الأمر والنهى أبعد النبرة الخطابية المباشرة عن تشكيل القصيدة، وأفسح المجال لسيطرة الوظيفة الانفعالية على مستوى التشكيل الإبداعي، وعلى مستوى الآليات التلقية.

أما فى قصيدة القناع "مصر"، فقد انقسمت إلى مقطعين منفصلين على مستوى التشكيل اللغوى والزمنى والأسلوبى:

أولاً: مقطع طويل (١ - ٤٠)، يسيطر عليه ضمير المتكلم المفرد، وترجع دلالاته إلى صوت القناع (مصر)، ويجسد انفعالات الفخر والإعجاب بإنجازات الماضى، وتحدى الخصوم وتعجيزهم. وأكد ذلك التفات القناع - فى معظم أبيات هذا المقطع - إلى الماضى، وكثرة أفعال السرد الزوائى التى جسدت منجزات الحضارة المصرية القديمة، وأسهم تقليل أساليب الأمر والنهى فى إبعاد الوظيفة الطلبية التى تحتوى على جانب التوجيه المباشر للمتلقى، وهيمنة الوظيفة الانفعالية التى تركز على التعبير عن صوت القناع وآمانيه وآماله.

ثانياً: مقطع قصير (٤١ - ٥٧)، يغيب عنه ضمير المتكلم المفرد المعبر عن صوت القناع (مصر). ويظهر فى القسم الثانى منه ضمير المتكلم الذى يعبر عن صوت الشاعر المباشر مندمجا (أو متجسدا) مع صوت الجماهير، وظهرت الوظيفة الطلبية من خلال النبرة الخطابية التى تتوجه مفرداتها إلى الجمهور بواسطة توالى أفعال الأمر التى تقيد النصيح والإرشاد والتوجيه والتحذير، وأكد ذلك تركيز الشاعر على سلبات الحاضر ووسائل تجنب أخطارها من خلال ظهور الأفعال المضارعة بكثرة فى التشكيل

الغوى لهذا المقطع.

ويمكن نلمس رابطة دلالية بين مقطعي القصيدة تجمع بين التمهيد الانفعالي الذي يندف إلى بث مشاعر الإعجاب والفخر بمنجزات الماضي، والانطلاق من هذا التمهيد الانفعالي إلى معالجة سلبيات الحاضر بأفعال الحث والتحفيز واستنهاض الهمم والعزائم عن طريق التشكيلات الطلبية المباشرة.

(٢) تشكيل بنية قصيدة مصر

١- توزيع الضمائر

ضمائر الغائب				ضمائر المخاطب				ضمائر المتكلم								
فون النسوة	واو الجماعة	هم	هي		هو		جمع	مفرد		نا	نحن		أنا		ى	ت
			مستتر	ظاهر	مستتر	ظاهر		مستتر	ظاهر		مستتر	ظاهر	مستتر	ظاهر		
٣	١٢	٥	٥	٧	١٨	١٢	٢٠	٢	١	٣	٣	١	٣	٣	٤٩	٩
٣	١٧		١٢		٣٠		٢٣			٧١					المجموع	
															عدد الأبيات	
															٥٧	

٢- توزيع الأفعال والأساليب الإنشائية

استفهام	أمر	مضارع	ماضى
٧	١٤	٣٠	٦٢
٥٧			عدد الأبيات

الهوامش

- (١) د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٤م، ص ٣٨١.
- (٢) د. جابر عصفور، أفنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة ، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م، ص ١٢٣.
- ويراجع د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد الثاني، ١٩٧٨م، ص ١٥٤.
- (٣) د. جابر عصفور، أفنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٣.
- (٤) يقول صلاح عبد الصبور بعد حديثه عن استخدام القناع في شعره: "وربما كانت قضيدة القناع هي مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية"، في كتابه "حياتي في الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٤٥.
- (٥) خلدون الشمعة، تقنية القناع، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧م، ص ٧٣، ٧٥.
- (٦) حافظ إبراهيم، ديوانه، ضبطه وشرحه أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م، ص ٢٥٣ - ٢٥٥.
- (٧) المرجع السابق: ديوانه، ص ٤٠٣ - ٤٠٨.
- (٨) خلدون الشمعة، تقنية القناع، ص ٧٩ بتصرف.
- (٩) د. طه حسين، حافظ وشوقي، (ضمن المؤلفات الكاملة، القسم الأدبي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص ٢٩٤.
- (١٠) أحمد أمين، مقدمة ديوان حافظ إبراهيم (الطبعة السابقة)، ص ٧٢.
- (١١) حافظ إبراهيم، ديوانه، ص ٣٨ - ٤٠.
- (١٢) المرجع السابق: ص ٦٣ - ٦٤.
- (١٣) نفسه: ص ٢٤٦، ٤٢٨.
- (١٤) نفسه: ص ٢٩٨.
- (١٥) د. طه حسين، حافظ وشوقي، ٤٩٣.
- (١٦) حافظ إبراهيم، ديوانه، ص ٧٢ - ٧٥.
- (١٧) المرجع السابق: ص ٢٣٤.
- (١٨) د. شكري عياد، قراءة لسلوبية لشعر حافظ إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣م، ص ١٥.
- وأحمد أمين، مقدمة ديوان حافظ إبراهيم، ص ٧٠، ٧١.
- (١٩) المفضل الضبي، المفضليات، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٨٣م، ص ٢٩١، ٢٩٢.

- (٢٠) ابن خفاجة الأندلسي، ديوانه، تحقيق د. السيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٧٩م، ص ٢١٦، ٢١٧.
- (٢١) نظم حافظ إبراهيم عدة مقطوعات وقصائد يسيطر عليها ضمير المتكلم المفرد، وتمثل مونولوجات داخلية تكشف انفعالات ومشاعر بعض الشخصيات والنماذج البشرية المغايرة لشخصية الشاعر، وتتسم بالبساطة والمباشرة، وبعض هذه المونولوجات أجزاء من قصائد طويلة.
يراجع حافظ إبراهيم، ص ١٦٠، ٣٠٢ - ٣٠٤، ٣١٨، ٥١٤، ٥١٥.
- (٢٢) د. محمد عبد المطلب، مصادر إنتاج الشعرية، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧م، ص ٥٢، بتصرف.
- (٢٣) د. محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٦م، ٢ / ٣٤٢، ٣٤٧.
- (٢٤) د. شوقي ضيف، حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣م، ص ١٥٨.
- (٢٥) انرجع السابق: ص ١٥٩.
- (٢٦) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص ٢٨ - ٣٠، بتصرف.
- (٢٧) د. جابر عصفور، استعادة الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٣١٥.
- (٢٨) المرجع السابق: ص ٣١٩.
- (٢٩) د. جابر عصفور، أقتعة الشعر المعاصر (مرجع سابق)، ص ١٢٣.
- (٣٠) جنيزيل فالانسي، النقد النصي (ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي)، ترجمة د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٢١، ١٩٩٧م، ص ٢٤٨.
- (٣١) المرجع السابق: ص ٢٣٤، ٢٤٤.
- (٣٢) د. مالك المطليبي، الزمان واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١١٨، ١٢١.
- (٣٣) د. جابر عصفور، أقتعة الشعر المعاصر، ص ١٢٤.
- (٣٤) خوسيه ماري إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، مكتبة شريب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٩٣.
- (٣٥) جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ص ٤٨.
- (٣٦) د. جابر عصفور، استعادة الماضي، ص ٤٨٠.

المصادر والمراجع

- ١- د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٤م.
- ٢- د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد الثاني، ١٩٧٨م.
- ٣- أحمد أمين، مقدمة ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣ ، ١٩٨٧م.
- ٤- د. جابر عصفور، استعادة الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ٥- د. جابر عصفور، أقتعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة ، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.
- ٦- جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان ، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
- ٧- جيزيل فالانسي، النقد النصي (ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي)، ترجمة د. رضوان ظاظنا، عالم للمعرفة، الكويت، العدد ٢٢١ ، ١٩٩٧م.
- ٨- حافظ إبراهيم، ديوانه، ضبطه وشرحه أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبياري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣ ، ١٩٨٧م.
- ٩- ابن خفاجة الأندلسي، ديوانه، تحقيق د. السيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية ، ط٢ ، ١٩٧٩م.
- ١٠- خلدون الشمعة، تقنية القناع، مجلة فصول، القاهرة،

- المجلد السادس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧م.
- ١١- خوسيه مارييا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبسو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ١٢- رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.
- ١٣- د. شكري عياد، قراءة أسلوبية لشعر حافظ إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣م.
- ١٤- د. شوقي ضيف، حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣م.
- ١٥- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ١٦- د. طه حسين، حافظ وشوقي، (ضمن المؤلفات الكاملة، القسم الأدبي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- ١٧- د. مالك المطليبي، الزمان واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ١٨- د. محمد عبد المطلب، مصادر إنتاج الشعرية، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧م.
- ١٩- د. محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٦م.
- ٢٠- المفضل الضبي، المفضليات، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٨٣.