العـــدد A8 لسنة 2023
No. 8A – March 2023
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 - - Electronic ISSN 2790-1254

قصيدة القناع في شعر عبد العزيز المقالح

د. أحمد مهدي الزبيدي
قسم اللغة العربية - كلية التربية - الجامعة المستنصرية

ملخص

ثمة تساؤل ،في الذهن النقدي العربي، عن الأطر الأسلوبية المحددة لجذوة الحداثة الشعرية العربية ، التي ابتدأت شعراً ، من دون صفّارة تنبيه نقدية ، ويمتد التساؤل ليفغر الفاه على التجادل والتفاعل ما بين المنطلقات المعرفية الفلسفية الحديثة، والمنجز الجمالي المتمرد على التعاليم النقدية والوصايا الفكرية؛وحين انشغل النقد بأربعينية الشعر الحر المتوزع بين سيّابه وملائكته، كان الشاعر العربي الحديث منشغلاً بهويته الشعرية، وأيّ الأساليب تلائم صناعته الجديدة . ومن هنا تنوعت الأشكال الشعرية الحديثة، من خلال انفتاح النص الشعري على الأجناس الأدبية الأخرى وفنونها وأنواعها، فقد تخلّى الشعر الحديث عن (البيت) ولوازمه الإيقاعية، وأعلن ثورته على التراتبية العددية، ولكن الانزياح في المجسّات الإيقاعية لا يعني التحول نحو الحداثة، فجمرة القصيدة العربية بكل مراحلها هي (الغنائية) ومن ثم فإن الشعرية الحديثة تسعى إلى تشذيب الصوت الغنائي، بوصفه البؤرة المركزية للقصيدة التقليدية... وثمة تساؤل آخر عن الاستجابة الجمالية الشعرية للمفاهيم الحداثية ذات النزعة الثورية الشمولية، لا سيما أن الفضاء الثقافي العربي العام أو الخاص لم يكن متصالحاً أو مقتنعاً بالحداثة بوصفها بديلا عن التقليد والأصول الثابتة في الثقافة العربية ومنها التقاليد الشعرية، وعليه فهي ابتدأت من الأصوات الثقافية المعارضة لسلطة التقليد .. وكان الشعر من أهم تجلياتها، وحين أقول الشعر هذا لا يعني أنه لا يعاني من تسرب السلطة والأشكال السياسية إلى مفاصله الموضوعية والفنية.. علينا أن نتذكر أن الذين عارضوا الحداثة الشعرية وقصيدة التفعيلة هم من فصيلتها وأبناء قوافيها وعروضها ، فالشاعر السلطوي لم يتصالح يوماً مع الشاعر المعارض ، وقد يكون الاثنان معاً في جسد شعري واحد .. الشعر لا يحرّم التنوع ولا يشمئز من الكذب .

كلمات مفتاحية : قصيدة ، شعر ، المقالح

The Poem Of The Mask In The Poetry Of Abdul Aziz Al-Maqaleh

Dr. Ahmed Mahdi Al-Zubaidi
Department of Arabic - College of Education - Al-Mustansiriya University

summary

There is a question, in the Arab critical mind, about the stylistic frameworks specific to the ember of Arab poetic modernity, which began with poetry, without a critical warning whistle. And when criticism was preoccupied with the forty years of free poetry distributed between its masters and its angels, the modern Arab poet was preoccupied with his poetic identity, and which methods fit his new industry. Hence, modern poetic forms diversified, through the opening of the poetic text to other literary genres, their arts, and types. In all its stages, it is (lyrical), and therefore modern poetry seeks to refine the lyrical voice, as it is the central focus of the traditional poem... There is another question about the poetic aesthetic response to modernist concepts with a totalitarian revolutionary tendency, especially since the public or private Arab cultural space was not Reconciled or convinced of modernity as a substitute for tradition and fixed assets in Arab culture, including poetic traditions, and accordingly, it started from cultural voices opposing the authority of tradition. Objectivity and artistry.. We have to remember that those who opposed poetic

modernity and the iambic poem are from its species and the children of its rhymes and performances. The authoritarian poet did not reconcile with What is with the opposition poet, and the two may be together in one poetic body.. Poetry does not prohibit diversity and is not disgusted with lying.
Keywords: poem, poetry, al-Maqaleh

تمهيد :

لا شك في أن السنوات السبعين من عمر الحداثة الشعرية قد أنجبت أشكالاً شعرية تنبعث من رؤى أسلوبية متنوعة، ليست النزعة الفردية وحدها من كونتها ، وإنما التلاقح الأجناسي هو المرجع الجمالي للتنوعات الشكلية والأسلوبية، ولا شك _ أيضاً_ أن تلك الأشكال تنضوي تحت مظلة القصيدة الدرامية، التي تُعَدّ الوجه الأمثل للحداثة الشعرية كونها التجلي الأسلوبي المشذّب للصوت الغنائي التقليدي، وتأتي قصيدة القناع في أعلى هرم الأشكال الحديثة ؛ فهي القصيدة الأكثر تشذيباً للصوت الغنائي أو التقليدي.

ويؤكد النقاد أن أول من استخدم مصطلح القناع وأشار إليه هو عبد الوهاب البياتي في كتابه (تجربتي الشعرية) (1) وعدّ هذا الشكل هو التقنية التي قادته إلى ((إيجاد الأسلوب الشعري الجديد))(2) المتناسب مع رؤاه الشعرية الحديثة، المتمثلة في التناسب ((بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهي واللامتناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر))(3) إن وعي الشاعر الحديث بحقيقة انتماء مصطلح القناع إلى المسرح، يشير إلى أن الشاعر قد أدرك أن المصطلح لا يغادر المسرح في انتمائه، ومن ثم هو ليس مصطلحًا متحركًا أو متنقلاً بين المنطقتين : السردية والدرامية، ليختلف عن مصطلحات أخرى في الدائرة الدرامية كالحوار والشخصية والمفارقة، فهي مصطلحات مشتركة بين المنطقتين؛ ويتضح ذلك التمايز والإدراك من خلال تعريف البياتي للقناع بأنه ((الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه ، متجرداً من ذاتيته : أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبتعد عن الحدود الغنائية والرومانسية التي تردى اكثر الشعر العربي فيها . فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها بل هي الوسيلة الى الخلق الفني المستقل . ان القصيدة في مثل هذه الحالة ، عالم مستقل عن الشاعر_ وان كان هو خالقها_ لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي))(4) اذن ، البؤرة الفكرية في التوظيف التي ركز عليها الشاعر الحديث هي استقلالية الشخصية المقنع بها عن شخصية الشاعر في حضورها الفني داخل النص، وهو مفهوم مسرحي خالص..

انمازت قصيدة القناع بخصائص أسلوبية خاصة، ارتبطت بوعي الشاعر بماهية القناع ، وكيفية توظيفه فنياً، ومن أبرز تلك الخصائص هي تضمن بنية النص الصغرى لدال لساني اسمي يعود على شخصية القناع، دال ذي مؤشر أسلوبي سابق يهيئ المتلقي للحركة الدرامية بما يحمله من مرجعيات فكرية وتاريخية خارج نصيه، تعود على الشخصية المتقنع بها، وهي مرجعيات ضرورية تفك شفرة النص، فتصبح العتبة طاقة سياقية تغذي المتلقي بالدلالة الكلية الخارجية ،وتؤطر تجربة الشاعر، وتشحنه بمفاتيح دلالية تنظّم أفق التوقع، وليس بالضرورة أن تكون تلك الأوصاف شاملة لكل قصيدة قناع، وإنما في الأغلب أو في بداياتها الريادية الأولى جاءت مطابقة للتقنية المسرحية التي عادة ما تتكئ على شخصية تراثية أو تاريخية مألوفة .

وأول قصيدة قناع في الشعر العربي الحديث هي (المسيح بعد الصلب)() وفيها وظف السياب شخصية القناع في عتبة النص لتكون إيذاناً للملتقي بماهية الشخصية المتحدثة داخل خلايا النص الدرامي، ولعل من أبرز سمات القصيدة الحديثة هي استمرارية حركة التحول والتطور في بنائها الأسلوبي على المستويات البنائية كلها، لذا فأن تعدد الأشكال الحديثة ما هو إلّا نتاج التحول والتطور والحركة المتمردة الدائمة، وتصل درجة التطور إلى داخل إطار الشكل الشعري نفسه ؛ فقصيدة القناع، التي ابتدأت بمسيح السياب المصلوب وبمعري البياتي لم تقف عند توظيف الشخصيات التراثية العربية أو الاجنبية التاريخية، وإنّما امتد فضاء التوظيف ليصل إلى الشخصيات المعاصرة، بل وصل الحد إلى استنطاق الحيوانات

والنباتات لتكون قناعاً يتقنّع به الشاعر بدلالات رمزية مكثّفة.. وقد لا يمكن توظيف الجمادات بوصفها قناعاً في المسرح، لكن الشعر هو المنطقة الفنية الأكثر قدرة على استثمار الخيال بأقصى درجاته وأعلى قدراته.

وما هو جدير بالتوضيح أن التوظيف الدرامي في الشعر ليس توظيفاً اجناسياً يلتزم بالنوع الأصلي، وعناصره البنائية باشتغال كلي، إنما هو توظيف وصفي، تكون فيه حركة العلاقة بين العناصر حركة انزياحية، لا تلتزم بقوانين النوع الأصلي .. فالدراما في الشعر بوصفها صفة لا فناً، ولا تلزم بالمعايير والقوانين الكلية في المنطقة الدرامية، ففاعلية العناصر تكون طوع التجربة الشعرية؛ ومن هنا فالغنائية متسربة لمفاصل النص، لأنها روح الشعر، من دون أن تكون بعداً مهيمناً على خلايا النص الشعري الحديث.

وحين تتوجه البوصلة النقدية شطر الشاعر الكبير عبد العزيز المقالح ستجد ضالتها في البحث عن القصيدة الحديثة الدرامية ذات الشكل القناعي، بل تجد أن قصيدة القناع من أكثر الأشكال الشعرية الدرامية استعمالاً لتجسيد التجربة الشعرية، وتجد التحول الأسلوبي في البناء الدرامي سواء على المستوى الموضوعي أم على المستوى الفني... وهي أقنعة ذات دلالات رمزية ترتبط بمواقفه السياسية والإيديولوجية؛ وهو موقف يتشح به منجزه الشعري، في قصائده المباشرة التقريرية، والرمزية الإيحائية. الشعر والموقف ، عند المقالح ، باتجاه واحد.. الشعر حمّال لأفكاره وناطق بمواقفه .

1_ القناع الجمعي :

ابتدأ القناع في الشعر العربي الحديث بالشخصيات الجمعية التاريخية ذات الدلالة الخاصة، التي تشكل إطاراً تعريفياً لها، ومن هنا فالقناع الجمعي هو: توظيف لشخصية ذات معطى تأريخي محدد، يشكل سياقاً مرجعياً، تتحول فيه دلالات النص من المستوى التشفيري إلى المستوى السياقي، و تكون الدلالة الخارجية هي المرجعية الرابطة للعلاقة التفاعلية بين الباث والمستقبل، ويصبح النص هو الرسالة الشعرية التي تعيد صياغة النتاج الواقعي بنتاج شعري متخيل بما ينسجم مع تجربة الشاعر.. وقد استعمل المقالح القناع الجمعي، عبر اتّكائه على أقنعة مستوحاة من الفضاء العربي، بما اشتهرت به من مواقف تاريخية شكلت(هوية) محددة للشخصية، ومن هذا المنطلق يأتي الشاعر ليوظف موقف الشخصية التاريخي بوصفه موازياً لهويته الذاتية، بتعبير آخر أن المسوّغ الثقافي لتوظيف شخصية معينة هو التطابق الإيجابي بين الموقف الجمعي والموقف الفردي، بما تحمله الهوية من دلالة التطابق والتجاذب، ليكون (الآخر) ضمن عملية الاشتغال النصي _ أيضاً_ فالنص يوظف القناع المتطابق مع ذات الشاعر وتجربته ومن ثم يوظف الآخر المختلف معهما، لغاية جمالية تتمثل في تعميق أسلوب (الصراع)، إذ لا يمكن للدراما أن تكون حاضرة من دون فعل الصراع، وغاية ثقافة فلسفية تتمثل في التعبير عن التطابق الذاتي مع القناع، لأن الهوية حسب تعبير فوكو (لا شيء سوى الآخر) (5) .

وتأتي شخصية (سيف بن ذي يزن) في مقدمة الأقنعة الشعرية لدى المقالح، ولعله من الواضح سبب هيمنتها على منجزه الحداثي _ قصيدة القناع _ لما تمثله هذه الشخصية من أيقونة عربية يمنية جسدت التحدي السياسي والنضالي الهادف إلى الحفاظ على الهوية العربية اليمنية، وهو ما يتطابق مع البعد الأيديولوجي الذي يعتنقه الشاعر، وقد ألحّ على توظيف شخصية سيف بن ذي يزن، حتى تجاوز الشكل القناعي إلى الشكل الحواري وتعدد الأصوات وقصيدة الشخصية .. ولكن حسبنا من القلادة ما أحاطت بالعنق، وحسبنا من منجزه الحداثي قصيدة القناع . ولتكن وقفتنا عند قصيدته (من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم) (6) . تبدأ الحركة الدرامية للنص من التحديد الزمكاني المؤشر لنقطة الانطلاق المتوجه نحو منطقة الصراع (الفردي = سيف بن ذي يزن / الجمعي= الروم) بداية ذات بعد سردي وصفي للصورة الذاتية السلبية :

معابد القمر

في مأرب الحزين

حملتها معي ... تحت الجفون في السفر

نقشت رسمها على الجبين

في البصر . (7)

البؤرة المكانية المقدسة (معابد القمر)هي نقطة الانطلاق السردي للمشهد الأول، المحفّز للحركة التتابعية، من منطلق وجودي يتمثل في الهوية المنغرسة بالبعد الذاتي لشخصية القناع، وتمثل _ أيضا_ المؤشر المكاني المحدد ذا الصفة السلبية (مأرب الحزين)، فالتركيب اللساني الثابت محفّز درامي تحول إلى تركيب لساني متحرك، وإن كانت بدلالات فعلية ماضوية لكنها تشير إلى اشتغال الحركة الأفقية، والدال الماضوي الفعلي هو تأطير سردي، يمهد للمشهد الدرامي المتمثل بالحوار الخارجي المجسد لحركة الصراع مع (الآخر).. ويستمر القناع في سرد الحركة الأفقية :

بكى رفيق رحلتي حين ارتمت على العيون (انقره)

انكر وجهنا الطريق

والرفيق أنكره

ذكرت ثورة (الضليل)

حين بكى الدليل

قلت لا تبك يا رفيق دربي الطويل

لا تبك إننا نحاول التحرير

لا نبتغي ملكاً ولا سرير

فإن وصلنا تلك نهاية التطواف(8)

التضاد المكاني (انقره) فعّل التقنية الاسترجاعية، المؤطرة بالدال اللساني الفعلي الماضوي (بكى) فهيمن الاسترجاع بصورة كلية (الرفيق / القناع) لأن منطلقهما متشابه وكلاهما متضاد مع المشهد المكاني للآخر وهما يمثلان _ أيضا_ هوية واحدة ، وتطابق كلي في الموقف ، ومن هنا اشتركا بالدال اللساني السلبي (بكى / بكيت) فالفعل وردة الفعل واحدة والتقنية السردية الاسترجاعية واحدة ، ولذلك فالآخر لهما واحد أيضاً. ولكن الاشتراك الكلي يتوقف عند المشهد السردي الافقي المحفر والمتحول إلى المشهد السردي العمودي ، فالتركيب اللساني الحواري الخارجي ذو الأسلوب الطلبي المنطلق من (القناع) إلى (الرفيق) يمنح للشخصية الرئيسة دور القيادة والتقدم في الفعل المتنامي والساعي للوصول إلى ذروة المشهد الدرامي ..

حققت استرجاعية المشهد حضوراً زمكانياً يجمع بين المتضاد الزمني (الماضي = الإيجابي/ الحاضر = السلبي) والمكاني (معابد القمر = الإيجابي / انقره = السلبي) والتطابق الهوياتي،بين شخصية القناع والرفيق، تنامى إلى تطابق كلي مع ذات الشاعر ليصل إلى التطابق الزمني في الروح النضالية المبدئية (لا نبتغي ملكاً ولا سرير).

يتحول النص الدرامي إلى الذروة الدرامية وصراع الحدث عند مشهد الحوار الخارجي المباشر بين الذات (القناع) والاخر (الروم) :

_ ما الذي تريد ؟

_ أريد أن يكون لي قبر هناك عند نخلة يظلها الجريد

ادفن في رماله التشريد

أريد ثورة تغسل عن جبين ((صنعا)) مهانة العبيد

أكره أن أموت مبعداً

أكره أن أرى البلاد

الأرض والنساء والأولاد

يستمنحون رحمة الجلاد

أكره أن أرى جنود (إبرهة)

تسير في غمدان (9)

ثمة تجلي لشخصية القناع وهويتها الوطنية العربية، يحققه الحوار الخارجي، القائم بين الذات (القناع) والآخر (ملك الروم) ، ويجيء التركيب اللساني ليكون الفاضح لتجلي الصراع، بالأسلوب الطلبي المبتدئ بالأسلوب التقريري الاستفهامي ، ثم تتوالى الجمل الخبرية المجسّدة للإرادة الواعية (أريد، أدفن، أكره،...) وهي دوال لسانية فعلية جسدت التطابق الهوياتي الكلي المنتمي للمكان والمنعكس على الفضاء الزمني عبر رؤية شمولية ميتافيزيقية تشمل الدنيوي و الآخروي (قبر / غمدان)

ويتوازى النص مع المرجعية التاريخية لقصة سيف بن ذي يزن، فيما يخص التوجه السردي الثبوتي، ولكن يضفي البعد التزامني الذي يصهر تعاقبية السرد مع التزامنية ليحقق التوازن والتفاعل بين الدلالة الجمعية للقناع والدلالة الفردية لذات الشاعر .. ويستمر الشاعر في التوازي مع السردية التاريخية و مرجعيتها الواقعية لينتقل بعد ذلك إلى مشهد سيف بن ذي يزن في بلاد فارس، وينتهج الشاعر التقنية نفسها، إذ يبدأ بالمشهد الوصفي المعبر عن الرؤية الذاتية وتوازنها مع الرؤية الخارجية الوصفية. ويستثمر الدوال اللسانية البؤرية في نص الروم ليوظفها في نص بلاد فارس معبراً عن وحدة الموقف الفردي للذات وصراعها مع الآخر .. وبعد أن يجسد الشاعر البعد الذاتي لشخصية القناع ينتقل إلى الحوار الدايولوجي ، الذي يمثل التنامي الدرامي للحدث :

يقول الوزير :

لقد سمع ((الشاه)) قصتكم

سوف يمنحكم بعض المال

كأنا قطعنا ظهور الصحارى وصمت الرمال

ليمنحنا – محسناً – بعض مال

بصقت عليه

وألقيت في وجهه ثورة الانتظار

وقلت له باحتقار:

سنمنحكم نحن أكثر (10)

لعله من الواضح الأسلوب السردي التقريري، الذي يفضي على النص وضوحاً في دلالته وتجلياً في وظيفته، وانعكس ذلك الوضوح على البعد الدرامي الذي هفت فيه الصراع بسبب هيمنة البعد السردي، ويبدو أن النزعة الثورية المتنامية في الأسلوب الخطابي المباشر هي السبب وراء التجلي السردي والإضمار الدرامي . ولكن يبقى النص في الدائرة الدرامية مادامت الشخصية تحافظ على آلية القناع بغض النظر عن الأسلوب الشعري المتبع في سيرورتها وحدثها وصراعها، فضلاً عن ذلك أن التوازي والتطابق مع المدونة التاريخية هو جزء من خطابية النص ومباشرته الدلالية ، وهذه الرؤية هي ما يسعى إليها الشاعر، فالنزعة الثورية تقود إلى الخطابية والتقريرية والمباشرة، وقد ينعكس ذلك على الوهج الجمالي للنص الشعري ، لكن الهدف الذي يسعى الشاعر إلى الوصول إليه هو ما يسوغ له أسلوبه، وقد كان الشاعر واعياً بما يحمله النص من تجليات خطابية مباشرة ، فهي الأقرب للتعبير عن وضوح الهوية وانغماسها بالبعد التاريخي، الذي اقتنص منه ما يتطابق مع الذات، ولم يتوقف الشاعر عند المتن الشعري بل وصل به الأمر إلى استثمار الهامش ليكون جزءاً من دلالة النص والهدف المرجو منه ، إذ عمد في الهامش إلى معاكسة التاريخ وتنزيه شخصية القناع من الاتكاء على الروم والفرس في تحرير اليمن من ابرهة ، وأن الحقيقة – كما يدعي الشاعر – هي وجود أقوام عربية في البلدين : الرومي والفارسي ، ومن ثم فهو تنحّى بأقوام عربية لا أجنبية (11)، وليس المهم صدق هذه الرواية من عدمها ولكن الأهم هو أنها تعكس مدى تشبّث الشاعر بالشخصية القناعية وتطابقها الكلي مع الذات لتكون معادلاً درامياً جوهرياً يتوازى مع البعد الإيديولوجي الذي يعتنقه الشاعر، وكذلك انتهج الشاعر تسلسل الحدث بوصفه عنصرا بنائيا رئيسا في البنية الدرامية، وأعطاه حركة تسلسلية تتوازى مع الحركة السردية الواقعية، إذ إن المدونة التأريخية تحدثت عن رحلة سيف بن ذي يزن الباحثة عن الخلاص من ابرهة عبر الروم والفرس، واستنجاده بهم؛ الشاعر هنا أعطى حركة الحدث التسلسلية مسحة وطنية تلوي عنق سردية النص الأصلي للمنطقة الشعرية، إذ تحول كسرى إلى (الشاه) وكأنه تعبير انكاري عن شمولية الصفة وانفتاح الزمن فضلا عن تسويغ الرحلة بنسق وطني يستنجد بأبناء القوم المقيمين في أرض الآخر، وليست رحلة سياسية براغماتية تستنجد بالأجنبي لتبقى شخصية القناع في نقاوتها الوطنية العروبية .

ولم يتوقف قناع بن ذي يزن عند المستوى الواقعي التاريخي ، وإنما تجاوز ذلك إلى البعد الأسطوري ، كما نجده في قصيدته (سيف بن ذي يزن وحوار مع أبي الهول) :

ألا تتكلم ..؟

ألا تتألم..؟

على شفتيك ، بعينيك، عاصفة تتحطم

وبين يديك وضعت جراح اليمن

وفوق الرمال نثرت اغترابي

وما أبقت السنوات العجاف ، وأبقت رياح الزمن

ولم تُبق شيئاً سوى صرخة تتكسر

وشعر كما الدمع من عين ثاكلة يتحدر

وفي غربتي يتفجّر (12)

هنا، لم نجد تراتباً سردياً نمطياً كالذي وجدناه في رحلتيه : الرومية والفارسية، والسبب هو غياب المرجعية التراثية الواقعية التي تفرض على الشاعر حضورها في النص ببعد سردي تتابعي ، فانبثقت رؤية القناع من رؤية ذاتية تخيّلية أضفت على النص خصوبة جمالية ، تستحضر الزمن ببعد تزامني، يحققه الحوار المونولوجي ذو الأسلوب الطلبي الاستفهامي الإنكاري، وقد حقق ذلك تنامياً في الحدث وتوهجاً في الصراع الذاتي، واختيار أيقونة أبي الهول هي للتعبير عن المرجعية القومية (مصر) وعليه فإن غياب المرجعية التراثية قد تعوض بحضور المرجعية التزامنية الإيديولوجية، وهي ما تتطابق مع ذات الشاعر وهويته العروبية ، ليكون البوح الذاتي هو بوح لما يتطابق مع الذات وليس مع ما هو ضدها، وأدّى إلى غياب الأسلوب الدايولوجي وحضور الأسلوب المونولوجي، فالشاعر يتحاور مع ما هو متطابق مع ذاته إيديولوجيا وليس مكانياً أو زمنياً؛ ومن ثم فقد شهد النص حضوراً للبعد الدرامي وتهافتاً للبعد السردي المباشر وتبعاته التقريرية والخطابية.. والمشهد الأسطوري تقديس للذات الوطنية وتنقية من الأغراض السياسية ذات النوازع النفعية وتجسيد عن حرقة قلب القناع الساعي إلى تحرير بلاده.

انطلق النص بأسلوب طلبي استفهامي انكاري يتكئ على الدال اللساني المتضاد مع الصورة الواقعية للطرف الآخر من الحوار المونولوجي : الذات (القناع / سيف بن ذي يزن / متحرك / واقعي) الطرف الثاني (الموضوع / أبو الهول / الساكن / الأسطوري) وجاءت الدوال اللسانية الفعلية (تتكلم / تتألم) لتعبر عن عمق الحزن والغضب المتشبث في كيان القناع الحي ، المتحاور مع (الوجه) (تتكلم = شفتيك) (تتألم = عينيك) ومن هذا المنطلق فإن التوظيفات السيميائية الحسية الخارجية هي تعويض عن غياب الحركة الفعلية للطرف الآخر من الحوار (أبو الهول) والذي يمثل التطابق الإيديولوجي ، المتقارب من التشكيل الهوياتي ، و توجه القناع نحو البوح و الاعتراف الذاتي، الذي اتكأ على البعد الزمني الممتد على بساط تأريخي ينطلق من زمنية القناع سيف بين ذي يزن ليصل إلى زمنية الشاعر، و مثلت السنوات العجاف تكثيفا زمنيا يختزل الصراع وينمي الحدث .

يعمد الشاعر إلى توظيف الشخصيات الثورية العروبية المشهورة بمواقفها النضالية ، سواء كانت ماضوية تاريخية كما في سيف بن ذي يزن أو حاضرة ضمن التاريخ الحديث كما في شخصية سليمان الحلبي : (الرحلة الثانية لسليمان الحلبي)

استهل الشاعر قصيدته بعتبة ثانية نثرية تعريفية (سليمان الحلبي: مناضل عربي من سوريا اغتال بخنجره ((الجنرال كليبر)) قائد القوات الفرنسية في مصر أثناء الحملة الفرنسية ، أعدمه الفرنسيون في مصر في 17/ 6/ 1800م) (13).. إذن نحن أزاء شخصية واقعية، وحدث واقعي، أيضاً، واستثمر الشاعر الواقعيتين المختزلتين في عتبة النص الصغرى ، لينطلق بأسلوب سردي يوازن بين الدلالتين : الماضية والحاضرة وتكييفهما لتجربة الشاعر النضالية :

كانت الغيمة تبكي

فوق سور القلعة المهدوم ، وكان الوقت ليل

وجياد الفارس المهزوم عند الباب تشكو ألف ويل

سقطت ((حطّين))

في عمان آلاف الحرائق

غرقت سيناء، وجه القدس دام ، اخوتي فوق المشانق

فدعوني مرة أخرى إلى الفسطاط أرحل

ربما عاد (كليبر) (14)

استحضر الشاعر قناعه بأسلوب سردي مكثف يركز على الثيمة المكانية بأيقونات عربية متنوعة تجسد البعد العروبي القومي المتناسق مع طبيعة شخصية القناع وتوازيها مع الذات (الشاعر) وتوجهاته الايديولوجية العربية وتناغمها مع هويته الذاتية.. ومن اللافت للنظر أن التتابعية السردية يهيمن عليها المكان الواقعي والمتفاعل مع الحدث الواقعي، الذي يبلغ ذروته مع استحضار الاخر المتضاد مع شخصية القناع، ومن ثم التضاد مع ذات الشاعر، ثم يتحول السرد من الراوي الواصف الخارجي الى الراوي المشارك الداخلي عبر التحول اللساني من الفاعل الغائب الاخباري:(كانت / سقطت / غرقت) الى الفاعل الحاضر المتكلم: (فدعوني) فالتحول اللساني هو تحول سردي أدى إلى استحضار شخصية القناع وتحولها من السرد الخارجي الى السرد الداخلي الذي حقق نموا في الصراع وتعميقا لدلالة القناع الدرامية . ومن الملاحظ أن الشاعر يستقطب القناع الذي يحمل شحنات تاريخية تتناسب مع توجهاته الإيديولوجية ، ليمنح تجربته الفردية حضورا موضوعيا من خلال صهر الذاتي بالموضوعي، وتنطلق تجربته من الدائرة الغنائية الى الدائرة الحداثية فيكثف التاريخ وينمي التجربة ويعمق الرؤية. وقد يلجأ أحياناً إلى أدلجة الشخصية بما يوجهها توجيهاً يتناسب مع هويته وتصوراته الفكرية كما فعل مع شخصية النبي يوسف ، فقد أخرجها من الدائرة الدينية ليحولها إلى شخصية قومية عروبية من دون أن يغادر – الشاعر – المدونة التراثية (القصصية) التي اشتهرت بها قصة يوسف :

حينما جاءت إلى الجب قافلة

ومن الجب أنقذني أهلها

ورأيت السماء ضحكت. كأني من رحم الأرض جئت

وها أنذا الآن في الجب،

في رحم الرعب،

أصرخ في وحدتي:

_ ليتهم تركوني هناك في الجب يشربني ماؤه

ترتديني الطحالب،

والعشب يأكلني

آه بين الجبال المحاطة بالموت والليل ترقد ((صنعاء))، فاتنتي

يستبيح الغزاة ملامحها، ((والعزيز)) يداعب قطته

في هوان ويحصي ((الريالات)).(15)

لا يفارق الشاعر الأسلوب السردي في التعامل مع شخصية القناع الجمعية ذات الدلالة التأريخية الثبوتية، التي تختزل المدونة السردية بصورة مكثفة بما ينسجم مع المشهد الدرامي لشخصية القناع وبما يكون منحازاً لتجربته الشعرية ، ولم يكتف الشاعر بالاختزال السردي، وإنما عمد إلى أدلجة الشخصية ليخرجها من بؤرتها الدينية والواقعية التراثية ليحولها إلى شخصية قومية عروبية تتجاذب مع هوية الشاعر ليكون القناع تطابقاً ذاتياً مع ذات الشاعر ومن ثم تضاداً مع الآخر (العزيز) وهذا هو جوهر التضاد مع المدونة السردية الدينية .. بأسلوب اختزالي شمل المستويات الدرامية : الزمكانية والحدث والشخصيات، فالشاعر يمنح تجربته بعداً قدسياً من خلال اضفاء قداسة النبوة على قداسة الثورة ، والنبي المعارض للعبادة الآخر تحول إلى ثائر معارض للاحتلال والدكتاتورية ببعد سياسي ، وبهذا تتقارب شخصية يوسف مع شخصية سيف بن ذي يزن على المستوى البنائي الشعري عند عبد العزيز المقالح .. نعم نلاحظ وضوحاً في أقنعته

وخطابية مباشرة قد تنعكس سلبا على المستوى الدلالي والجمالي للنص الشعري ، وهو أسلوب ينبع من رؤيته الخاصة للشعر ((الشعر كالتصوير ، كالموسيقى، ليس ترفًا ذهنيًا ولا ثيابًا بلاغية يرتديها الحكام ، والممدوحون بمناسبة وبلا مناسبة ، وإنما هو صوت ضمير الشعب والشاعر، والصورة الداخلية لأعماق الانسان والفنان معًا))(16) .. فضلا عن ذلك علاقته الإيجابية مع (المدينة صنعاء) فعبر عن حبه لها بنسق مباشر وتقريري لا رومانسي أو رمزي غارق في التأويل، ومن النادر أن تجد شاعراً حديثاً متصالحاً مع المدينة ((حتى بدت لهم ميتة الأغاني، بلا قلب، ضيقة الدروب، تعين الغزاة على استباحتها، منقطعة الرجاء...)) (17) ، إن علاقة الشاعر الإيجابية بمدينته ووطنه دفعته إلى استقطاب شخصيات أقنعته بما يتوازى مع عاطفة الحب ليتحول التعبير عن تلط العاطفة من التعبير الغنائي الى التعبير الحداثي بأسلوب قصيدة القناع فضلاً عن ذلك فإنه يضفي على تجربته كثافة تعبيرية تختزل الرؤية، برموز انسانية مشهوره، وهذا لا يعني أن تكون لغته الشعرية تعبيراً مباشراً وتقريرياً.. نعم سوّغ البحث أسلوبه كونه ثورياً وصريحاً في انتمائه للمدينة، ولكن الدلالة الثبوتية والمشهورة كانت واضحة بغض النظر عن الأسلوب المعبر عنها، وعليه فإن المستويات التعبيرية تقود النص نحو الوضوح الدلالي : شخصية القناع، واللغة التقريرية المباشرة وموازاة النسق الدلالي العام للشخصية، ونادراً ما ينزاح عن الدلالة الخارجية، وإن تحققت في توظيف شخصية يوسف فإنما كان ذلك لأدلجة الشخصية بما ينسجم مع توجهاته القومية، كذلك الأسلوب السردي هو نوع من تسرب التقريرية إلى خلايا النص اللغوية والدلالية . وتأسيساً على ذلك لاحظ الباحث اتكاء الشاعر على شخصيات جمعية ذات دلالات ثبوتية ومنحصرة في الاتجاه السياسي أو الوطني العام، فالشاعر ذو النزعة العروبية القومية كان بحاجة الى شخصيات تعزز توجهاته وتترجم احاسيسه وترسخ موقفه.

2- القناع الفردي :

من أبرز مظاهر القصيدة الحديثة، بمختلف أشكالها الشعرية، تطور أساليبها البنائية وتحولها ، بخط تطوري، لا يستقر عند منطقة جمالية محددة، وليس بغريب على القصيدة الحديثة التغير المتنامي والمتصاعد أو المتحول في أساليبه وأشكاله، إذ إن الحداثة في رغبة ملحة على التطور، وهي تناضل من أجل ألّا تنتصر لأنها إن انتصرت تموت (18).. فالأشكال الشعرية الحديثة المنبثقة من رحم الرواد شهدت تطورًا وتغيرًا في أساليبها، سواء على مستوى الرؤية والموضوع أم على المستوى الأسلوبي والفني والتقني، وينطبق التصور على قصيدة القناع ، فحين ابتدأ البحث بالقناع الجمعي أعلن أن الشخصيات التراثية والدينية العامة ذات الدلالات الثبوتية الشاعئة هي المنطلق الأول لقصيدة القناع، ولم يتوقف الشاعر العربي الحديث عند حد الشخصيات العامة والمألوفة في مرجعياتها الثقافية ، وإنما توجه نحو ما يمكن تسميته بالقناع الفردي المنبثق من رؤية الشاعر الخاصة، بتعبير آخر ، أن الشاعر خالق ومخلوق في الوقت نفسه.. إن التطور والتغير في الشعر الحديث يدعو النظر في المنجز الكلي الشمولي، فما جاء به جيل الرواد الخمسينيون طوره الشعراء الستينيون... ولكن قد نجد التطور والتحول والتنوع عند الشاعر نفسه معبراً عن سعة قدراته الفنية وتعدد رؤاه الفكرية، والشاعر عبد العزيز المقالح ، ينوع في أساليبه الدرامية فيما يخص قصيدة القناع، فمثلما وجد الباحث قناعاً جمعياً كذلك وجد قناعاً فردياً.

ما يمتلكه القناع الفردي من خصيصة أسلوبية ، هي غياب المرجعية الخارجية التي يتكئ عليها المتلقي في عقد المقارنة والموازنة بين الدلالتين: الخارجية والداخلية ، ومن هنا فالشاعر يصنع شخصيته برؤية فردية، فتشتغل في النص، وتتحرك على وفق ما يتناسب مع تجربته الشعرية ، وقد يقدح في الذهن تساؤل: أليست شخصية القناع في النوع الأول تتحرك وفق تجربة الشاعر يؤدلجها بما يتوازن مع اعتقاده الفكري ؟ ليس من المنطق أن يكون الفرق بين النوعين جوهريا أو كلياً، وما دام الأمر في نسق التحول والتغير فمن الطبيعي أن تتشابك الأنسجة الشعرية وتتماحك وتتفاعل. إنها نابعة من رحم شاعر واحد، فالتعدد في الموضوعات والاتجاهات والأساليب لا يعني تمفصلها عن ذات الشاعر.. ومن هنا فإن القناع الفردي يكتسب خصوصيته في تجربة المقالح من بعدين، أحدهما: اقتناص الشخصية ذات المرجعية الخارجية المتناغمة مع تجربته الفردية، لتتحول المرجعية إلى مسوغ موضوعي لصفة الشاعر الخاصة،

ومن ثم فإن القناع الفردي يتكئ بشكل مباشر على الصفة العامة، بمعنى أن غياب المرجعية الخارجية يعوضه حضور الصفة العامة المتقاربة مع الصفة الفردية التي يسعى الشاعر الى تجسيدها. والآخر : لغته الشعرية في قصيدة القناع المنحازة إلى الأسلوب السردي المباشر والتقريري، المشترك بين النوعين، ويمكن إضافة بعد ثالث هو تمركز اقنعته بنوعيها في الدائرة السياسية والوطنية والقومية، ومن هذا المنطلق فإن خصوصية القناع الفردي لا تعدو مسألة غياب المرجعية الخارجية الثبوتية ، وليست هنالك من مرتكزات خارجية تعقد التفاعل مع المتلقي سوى الصفة المتجردة والشائعة من دون شخصية محددة تنتسب إليها . ومثل هذا البناء نجده في قصيدته (حكاية مصلوب) (19)

ولم يتوقف الشاعر عند عتبة النص وبنيته الصغرى ، وانما يشرك الإهداء في الانتاج الدلالي لنصه : (يا شعبنا كلما ارتفعنا بك شبراً سقطت ذرعاً . للشهيد أحمد حسن الحورش) (20)

أكرهكم

أكرهكم جميعاً

الصيف، والخريف، والربيعا

صغاركم – أكره _ والكبار

والليل ينكفيء ممددا يلف الأرض

أكره النهار

أكره هذه العمائم البيضاء

وهذه التي بلا عمائم (21)

لا غنى عن العتبتين في إدراك دلالة النص وتحديد شكله الشعري، فهما المؤشران البوصليان الدالان على أن النص يدخل ضمن قصيدة القناع، ولكن أي نوع منه ؟ ولنعد مرة أخرى إلى عتبة النص (حكاية مصلوب) فالشاعر جرّد الاسمين من التعريف، فأصبحت الدلالة عامة سواء على المستوى الانتساب أم على مستوى الصفة ، ثم جاءت العتبة الثانية لتكون وسيلة تعريفية ضمن أسلوب الإهداء لتخصص دلالة النص الشعري من دون أن تحتكر بنية النص الصغرى لشخصية القناع، ولذلك فالصفة هي المرجعية وليست الشخصية الخارجية .

انطلقت شخصية القناع، خطابية بأسلوب مباشر ، وتقريري، سلبي يحدده الدال اللساني الفعلي (أكرهكم) ليكون الفاعل (القناع) مفردًا، والآخر (المفعول به) السلبي جمعيًا كليًا ، وتأتي رمزية الزمن التعاقبي (الصيف والخريف والربيعا) لتجسد الشمولية التشاؤمية المنبثقة من الفضاء الزمني المؤطر للحركة الانسانية ذات النسق السكوني غير المتحرك نحو الإيجاب، فالتعاقب الزمني يقابله سكون حركي ثوري، فالذات الثورية ذات فاعلة وصلت إلى أعلى مستويات القمع (الاعدام)، ويقابلها جمود خارجي لا يتحرك مع منطلقها النضالي، فجاءت الصفة السلبية الخطابية الشمولية لتعبر عن ردة الفعل السلبية على السكون الذاتي المستمر والمتجسد في التعاقب الزمني الحركي، وتعمقت الرؤية السلبية لتصل إلى البؤرة الدرامية : (صغاركم / الكبار / العمائم البيضاء / بلا عمائم) فالكلية الشمولية الزمنية توازنت معها الكلية الانسانية الاجناسية، والسبب لأن منطلق البوح هو لحظة العدم والموت، لتكون صورة الزمن والطبيعة والانسان والرؤية الخارجية هي الفعل الموازي للموت . ومن هذا المنطلق فإن الهوية الذاتية هي هوية فردية بامتياز وكل ما سواها هو (آخر) متضاد معها ولا ينتمي إليها ، إذن إن الرؤية التشاؤمية الكلية تعبر عن اليأس من حركة الانسان نحو الثورة والتغيير ، وأن الزمان التعاقبي شاهد على سكونية الانسان لذلك فالنزعة العدوانية التي نثرها القناع هي اللحظة الأخيرة من حياته الفردية المنتهية بصورة فردية ،

ومن هنا كانت ردة الفعل السلبية جمعية شمولية وجسدت (النتيجة) التي قدمها القناع على السبب المسوغ لها، وتتعمق الصورة السلبية عندما وظف الدال اللساني المتضاد مع الدال اللساني الفعلي الاستهلالي :

أحبّكم إلى نفسي هو الجلاد

هذا الذي جاء بكم وجاء بي الى الميدان

أوقفني أمامكم عريان

لتشهدوا نهايتي

لتسمعوا حكايتي

أنا الذي دعوتكم فما اسمعتم النداء

ولم يعد من الكهوف قادما ولو صدى

أنا الذي انزرعت بينكم كصيحة في واد

أحببتكم حب العجوز واحد الأولاد

فما أحس بي أحد (22)

إذا كان الدال الفعلي السلبي (أكرهكم) قد اقترن فعله بالمفعول الإيجابي (الصغار /الكبار العمائم البيضاء/ بلا عمائم) ليخلق مفارقة، فإنها تتعمق في اقتران الدال اللساني الإيجابي الفعلي (أحبّكم) بالمفعول السلبي (الجلاد) ، ولأنها نتيجة غير منطقية ومتضاده مع الفعل الثوري فإن الشاعر قدمها على السبب الذي كشف فيه عن تجاذب الاطراف المتضادة ، وهو (أنا الذي دعوتكم فما استمعتم النداء) ، اذن الاغتراب الذاتي السلبي و الخذلان المتأتي من أصحاب هوية القناع، هو الذي أدى إلى التبادل الإسنادي المنطقي، بمعنى أن الفعل السلبي حقق ردة فعل سلبية، وبصورة أعمق أن الفعل غير المنطقي المتخاذل أدى إلى ردة فعل غير منطقية هي الأخرى ، ومن هنا تهافتت المفارقة عبر تسويغ الفعل ، فالنواة الفردية الثورية كانت من منطلق إيجابي (أحببتكم حب العجوز واحد الأولاد) ونلاحظ أن الدالين اللسانيين البؤريين اللذين يمثلان منطلق الحركة الدرامية وصراعها في شخصية القناع هما : (أكرهكم / أحبكم) يكثفان بؤرة الصراع الدرامي في النص، ولعل الدال الثاني هو الدال الأول الذي تحولت دلالته نحو التضاد بسبب الفعل السلبي من قبل ابناء الهوية الواحدة حتى أدى الفعل إلى تحول الذات المتطابقة الإيجابية إلى (آخر) سلبي ، وتحول الآخر السلبي إلى ذات متطابقة لحظة الوصول إلى العدم بيقين مادي ، فالتهشم في الأمل خلق تهشماً في التصورات القبْلية والقناعات الفردية .

إن الرؤية التي أراد الشاعر أن يجسدها ،عبر قناعه، هي الخذلان السياسي في تحقيق المشروع العروبي القومي، وهي رؤية هيمنت على الشعراء العرب المنطلقين من رؤيتهم ومحركاتهم الآيديولوجية المؤيدة للتوجهات الناصرية. فأقنعة المقالح كلها ضمن التوجه الآيديولوجي العروبي، وجاءت بأسلوب شعري مباشر ، وانعكست المباشرة على أقنعته الفردية ليمنح النص دلالة محددة لا تتعدى إلى تأويلات ترجيحية .. واذا كان الشاعر قد حول حكاية مصلوب غلى قناع ثوري فإنه تعمق في أقنعته الفردية ليتجاوز المنطقة الانسانية الى المنطقة الحيوانية (بكائية ثور في حلبة الصراع) :

بين ملايين العيون المطفأة

عيونكم أيها المهرجون

أموت كل يوم ميتة مجزأه

من أجلكم

من أجل أن تضحكون

وتشرق المشاعر المصدأه

وتومض العيون

عيونكم

يا ميتي العيون(23)

لا شك في أن رمزية النص واضحة، ومتقاربة مع نص (حكاية مصلوب). ويبدو أن الأقنعة الفردية تتقارب في رؤيتها الموضوعية وأسلوبها الفني، لأنها تنبثق من رؤية ذاتية ولا تغادر المنطقة السياسية، وتوجهاته الإيديولوجية، ودفاعه عنها ينعكس على لغته الشعرية، بغض النظر عن الشكل الشعري الذي ينتهجه الشاعر.

ليس اعتباطاً أن يختار الشاعر الدال (ثور) ففي المعجم اللغوي يعني : الهائج والغاضب ، ويعني الذكر من البقر ، لأن البقر تتبعه إذا عاف الماء عفاته(24) .. ولعل النص واضح في مقصدية الدال الخاصة بالجنس من الحيوان، ولكن هنالك تساؤل عن مقصدية الاختيار فالصفة (الهائج / الغاضب) هي من بين المسوغات الفنية وراء اختيار الحيوان ليكون قناعاً رمزياً لتجربة الشاعر، وقد جاءت عتبة النص ، بتركيب اسمي محمّل بطاقات رمزية متعددة ، فالدال اللساني المصدري (بكائية) مضاف إلى الدال البؤري، الذي جاء بأسلوب تنكيري، ليكون معرفاً بالصفة ، ثم حدد الظرفية الزمكانية ، ليحدد سببية الفعل السلبي، فالعتبة النصية مشحونة بدلالات سياسية تختزل المشهد العربي المعاصر .

يجسد القناع مشهدًا رياضيًا مألوفًا، ينحصر في حلبة الصراع، وهذا التأطير الزمكاني يساعد على تناميه وتطوره السريع، فالتضادات تثير تطوراً في الحدث، ومركزية التضاد هي بالأساس مركزية الصراع (الثور= الفرد _____ الجمهور= الملايين (الجمع)) (الفرد=الإيجابي_____ الجمهور = السلبي) والتحديد الزمكاني جزء من تنامي الصراع وتوهج المشهد، ومن ثم فإن البحث عن الفعل وردة الفعل لا ينحصر في نقطة معينة، إذ تتعدد تأويلاتهما، بحسب التعدد الدلالي للنص، ونلاحظ أن النسق المشترك في نصوصه ذات القناع المفرد هو الأسلوب التنكيري في عتبة النص، ليكتسب تعريفيته عبر الصفة الشائعة لتكون طاقة مرجعية سياقية تفعّل العلاقة و تنضّمها بين المرسل والمتلقي، فالشفرة الدلالية تتكئ على السياق المرجعي الذي ينبئ باتجاه النص الدلالي ويحدد بوصلته الأسلوبية . وقد سرد القناع بأسلوب سردي مختزل المشهد الرياضي الخارجي الحسي، الذي يتمثل في الآخر (الجمهور) وتتجسد الصفة الحسية الخارجية بالتركيب اللساني (تومض العيون / عيونكم/ يا ميتي العيون) ومن هذا المنطلق فالثنائيات تتعدد في النص ، وتعددها يسهم في نمو الصراع ، المحدد لثنائية الهوية (الذات = الثور ____ الآخر = الجمهور) (الثور / الفرد/ الحي) (الجمهور/ الجمع/ الميت). ولكي يوجه القناع بوصلة النص الدلالية نحو المنطقة السياسية ،قال:

ضميركم أنا ممدًا في الساح

تثخنه الجراح

ترقص فوق صدره النبال

فهللوا

يا فاقدي الشعور

لا أحد من بينكم يحتجّ أو يثور (25)

الدال المصدري المحدد بضمير الجماعة للمخاطب (ضميركم) وتحديد الجمع بالفرد (أنا) هو عقد يربط علاقة الفرد بالجماعة ، بعلاقة إيجابية ، على المستوى الافتراضي التجريدي، ثم يأتي التضاد على المستوى الاجرائي بصورة سلبية (ممداً في الساح / تثخنه الجراح / ترقص فوق صدره النبال) وهذه الصورة السلبية الحزينة انتجت ردة فعل سلبية حسية (ايجابية) للطرف الآخر (فهللوا) . إن تراكم المتواليات الثنائية المتصارعة انتج دلالة قاطعة حددها القناع بأسلوب خطابي مباشر (يا فاقدي الشعور / لا أحد من بينكم يحتج أو يثور) ، ومن هنا فالشاعر يجسد الخذلان العربي الجماهيري للفرد الثائر، من أجل الجماعة.

واشتغل الدال اللساني الفعلي (أموت) للتعبير عن الكينونة الثورية لتقابله تعددية لسانية فعلية جمعية : تضحكون / فهللوا / لترتمي..) وتوازيها ضمائر جمعية تحدد جهة افاعل الآخر...

وتأسياً على ما مر ذكره فإن أقنعة عبد العزيز المقالح تقوم على نمطية أسلوبية محددة، تتجلى ملامحها حسب نوع قصيدة القناع، ففي أقنعته الجمعية يميل إلى توظيف ما يتناسب مع تجربته الشعرية وتوجهاته الإيديولوجية، معتمداً على دلالة القناع الخارجية في توجيه دلالة النص الداخلية، ولعلها مزية شائعة في الشعر العربي الحديث، فأقنعة السياب منسجمة مع تجربته، نجد عنده المسيح وأيوب، لا نجد عنده قناع المتنبي أو المعري، كالذي نجدهما عند البياتي، ومن ثم فالتوجهات الإيديولوجية تتحكم بالقناع واختياره ، فالقوميون والعروبيون من الشعراء يصرّون على أن تكون أقنعتهم ضمن الإطار العروبي التأريخي ، وليس شرطاً أن يكون الشاعر مؤدلجاً سياسياً بتنظيم فكري ممنهج بمهنية حزبية، فالصفة والفكرة المتحولة الى عقيدة متبناة هي تكفي لتكون موجهاً إيديولوجياً يتحرك الشاعر في إطاره ، ولا ينحصر هذا التوصيف الفكري وتجسيداته الأسلوبية عند الأقنعة الجمعية، فالقناع الفردي ينغمس في تجربة الشاعر، ولكنه أكثر تحرراً من المرجعية الإيديولوجية، لغياب الطاقة المرجعية الخارجية الثبوتية، واعتماده على الشاعر أن يكون خالقاً للقناع ومخلوقاً به في الوقت نفسه ، وعليه فالشاعر _ أعني المقالح _ يذهب غلى التجسيد السياسي العام، ليحقق التوازن ما بين الدلالة الفردية والصفة الكلية .

الهوامش :

1- ينظر القناع في الشعر العربي المعاصر، عبد الرضا علي، مجلة آداب المستنصرية ،العدد السابع ، 1983م ، ص 166 .
2- تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي، منشورات قباني، بيروت، 1968، ص34.
3- المصدر نفسه ص 44 .
4- المصدر نفسه 45.
5- دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، د. سمير الخليل ، دار الكتب العلمية، بيروت ، الطبعة الأولى، 2016م، ص319.
6- ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة ، بيروت ،1986م ، ص317
7- المصدر نفسه ،ص317
8- المصدر نفسه ،ص318
9- المصدر نفسه ،ص320
10- المصدر نفسه ، ص 327
11- المصدر نفسه ، ص 335
12- المصدر نفسه، ص 336
13- المصدر نفسه ،ص390

14- الصدر نفسه، ص 391
15- الصدر نفسه، ص547
16- المصدر نفسه، ص 10
17- الأدب ، سعيد في أفق عدنان، دار تموز، الطبعة الأولى ، 2014م، ص 11
18- نظرية المصطلح النقدي، د.عزت محمد جاد، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2002م ، ص426.
19- ديوان عبد العزيز المقالح ، ص 74.
20- المصدر نفسه ، ص 75
21- المصدر نفسه 75
22- الصدر نفسه 76

22-المصدر نفسه، ص 68

23- لسان العرب، ابن منظور، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، مراجعة وتدقيق د. يوسف السباعي وآخرون، الطبعة الأولى ، 2005م ، الجزء الأول ص 510.

24- ديوان عبد العزيز المقالح ، ص 69