

تشكّل القناع في "باب الجنة"، للشاعرة حنين عمر.

الطالبة: ساجية مغراوي

إشراف: أ.د./راوية يحيوي

جامعة تيزي وزو

ملخص: تعد حنين عمر من أبرز الشاعرات الجزائريات اللواتي وظّفن تقنية قناع المتنبي في "باب المتنبي" -الباب الأول- من ديوانها الموسوم بـ"باب الجنة" للتعبير عن تجربتها المعاصرة . وعليه سنحاول قراءة هذا الاستثمار ، ونقف عند بنيته، بهدمه وإعادة بنائه لإستيعاب مهارات التوظيف، ثم متابعة جماليات الاستثمار، بتوضيح كيفية انصهار قناع المتنبي داخل النسيج النصي للشاعرة، وإبراز كيفية تشكّل صوت " الذات " داخل صوت المتنبي في بنية القصيدة.

كلمات مفاتيح: القناع - الذات - قناع المتنبي - حنين عمر .

Abstract: Haneen Omar is one of the most prominent Algerian poets who used the technique of the mask of Mutanabi in "Bab al-Mutanabbi" - the door of paradise - from her office entitled "Bab al-Jana" to express her contemporary experience.

We will try to read this investment, and then stand by its structure, demolish and rebuild it to absorb the skills of employment, then follow the aesthetics of investment, by explaining how the mask melted into the textual fabric of the poet, and highlight how the voice of "self" within the voice of Mutanabi.

Keywords: mask - self - mask Mutanabi - Haneen Omar.

إضاءة: عرف الشعر النسائي- في الألفية الثالثة - تحولات في ماهية الكتابة وفي كيفية القول، وبدأ التراكم يتشكّل في اتجاهات، تقدّم مختلف الحساسيات الجمالية، ومن الشاعرات اللواتي جرّين إمكانات شعرية في بنية النصوص، الشاعرة حنين عمر في ديوانها "باب الجنة" الصادر عام 2010.

قسّمت الشاعرة ديوانها إلى أبواب تمثّل خلايا كروموزومية دلالية، وخصّصت الباب الأوّل للمتنبي، عنوانته بـ: باب المتنبي. وتشير في البدء إلى أنّها نصوص عمودية، اختارت عدم قتل الأب، إلّا أنّها راهنت في التحديث الإبداعي.

اشتغلت الشاعرة - في هذا الباب - بطريقة المشاهد، حيث قسّمت نصوصها إلى سبعة مشاهد، ثمّ ذيلتها برسالة ثانية إلى المتنبّي، وجمع هذه المشاهد حبلاً سريّ دلالي، هو تمثيل الشاعرة لعالم المتنبّي على أنّه مسرح، لذا عنونت الباب في البداية بعنوان: على مسرح المتنبّي، وعمدت إلى استثمار إمكانات جمالية جديدة منها "القناع"، الذي هو تقنية استثمارها الشعراء الحداثيون الأوائل، إلّا أنّ الشعر النسائي لم ينتبه إليه، لذا يمكننا اعتبار الشاعرة الجزائرية حنين عمر من الأوائل اللواتي استثمرنّ هذه التقنية. قبل أن نتابع كيف استثمرت الشاعرة جماليات القناع نقف عند الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لكلمة قناع.

1- الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لكلمة قناع: تشير كلمة "قناع" في اللغة العربية إلى معان متعدّدة، يقال "القناع والمقنعة": ما تتقنّع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها، وألقى على وجهه قناع الحياء على المثل، وقنّعه الشيبُ خِمَارَهُ إذا علاه الشيبُ وقال الأعشى: وقنّعه الشيبُ منه خِمَارًا". وربما سمّوا الشيبَ قناعاً لكونه موضع القناع من الرأس، ومن كلام السّاجع: "إذا طلعت الذراع، حسرت الشمس القناع، وأسعلت في الأفق الشّعاع، وترقرق السّراب بكلّ قاع، اللّيث"، "المقنعة: ما تقنّع به المرأة رأسها (...) وفي حديث بدر: فإنكشف قناع قلبه فمات، قناع القلب: غشاؤه تشبيهاً بقناع المرأة وهو أكبر من المقنعة. وفي الحديث: أتاه رجل مقنّع بالحديد، هو المغطّى بالسّلاح، وقيل: هو الذي على رأسه بيضة وهي الخوذة لأنّ الرأس موضع القناع. وفي الحديث: أنّه زار قبر أمّه في ألف مقنّع، أي في ألف فارس مغطّى بالسّلاح (...)، وفي حديث عائشة: أخذت أبا بكر رضي الله عنه، غشيّه عند الموت، فقالت: ومن لا يزال الدمع فيه مقنّعاً، فلا بد يوماً أنّه مهراق، فسروا المقنّع بأنّه المحبوس في جوفه، ويجوز أن يراد من كان طمعه مغطّى في شؤونه كامناً فيها، فلا بد أن يبرزه البكاء"⁽¹⁾.

انطلاقاً من هذه المعاني، نستخلص أنّ القناع - لغة - يحيل على التحوّل والتغيّر والإخفاء والتغطية والرمز. "لكنّ وجهة البحث لا تهدف إلى تعميق التعارض بين الخفاء والتجلّي، لأنّ البحث يسعى إلى تأكيد التفاعل والتداخل في مفهوم القناع من الوجهة الفنية"⁽²⁾، وهذه الصيغة الفنية المتمثلة في التفاعل لا يمكن أن تجسّد إلّا بعد عقد علاقة بين حالتي الإخفاء والإظهار، وبين موقعي الذاتية والموضوعية، بحيث يمكن رد المعنى العام لكلمة "قناع" إلى منبعه الأصلي الذي وظّف فيه أثناء الطقوس السحرية البدائية، لتحقيق حالة التقمّص، بما يمكن عدّه عملية إزاحة وإحلال بين الشخصية والممثل الذي يقوم بدورها، وهذه العملية لا تقوم على انفصالهما تماماً، بل إنّ حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر ويتفاعل معه"⁽³⁾. ومنه فإنّ القناع هو أداة التلبّس، يتلبّسها الممثل لأداء دور شخصية معينة سواء أكانت حقيقية أو خيالية لأغراض مختلفة تتمثّل في الإحياء والرمز والتأثير في المتلقين.

أمّا اصطلاحاً فذ: "القناع مصطلح مسرحي أساساً، لم يدخل عالم الشعر إلّا مع بدايات هذا القرن، ليؤدّي وظيفة جديدة تختلف نسبياً عن الوظيفة التي كان يؤدّيها في المجال المسرحي والطقوس البدائية"⁽⁴⁾. يرى عبد الوهاب البيّاتي أنّ القناع هو "الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر عن نفسه، متجرّداً من ذاتيته، وبذلك يبتعد عن ردود الغنائية والرومانسية"⁽⁵⁾. وبهذا يكون هذا الشاعر والناقد العربي قد اعتمد في تعريفه هذا على المعادل الموضوعي الذي جاء به "إليوت" والذي ينصّ على الطريقة التي نعبر بها عن العاطفة في الشكل الفنّي باتّخاذ مواقف غريبة بعيدة كلّ البعد عن الذاتية.

ويحاول إحسان عبّاس تحديد مفهوم القناع، فيربطه بالرمز إلى درجة أنّه يطلق عليه مصطلح "الرمز الكبير" أو "النموذج العالي"، فالقناع عنده يمثل "شخصية تاريخية في الغالب يختبئ وراءها الشاعر ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"⁽⁶⁾.

كما تناول عليّ عشري زايد مفهوم القناع في بحوثه، فألحّ -بداية- على تحديد الدوافع التي تؤدي بالشاعر - في قصيدته - إلى اتّخاذ القناع، مفسّراً رغبة الشاعر في إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية، فيقول " إنّ نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية هي التي قادتته إلى استعارة بعض خصائص الفنون الأخرى وتقنياتها... لذلك أصبح الشاعر في حاجة إلى رموز جديدة تكون قادرة على النهوض بهذه التجربة المعقدة، فلجأ إلى توظيف الشخصيات التراثية، وتوظيفها يعني إستخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر"⁽⁷⁾.

كما يرى جابر عصفور القناع في كونه "رمزا يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر، وعندما يتّخذ الشاعر القناع، فإنّه يذوب فيه، ويتوازى في أعماقه، معتمداً عملية تفاعلية بينه وبين الشخصية، تؤدي إلى صهر مكونات التجربة، وتوحّد بين المستعار والمستعار له"⁽⁸⁾.

نستشف من هذا التعريف رغبة الشاعر في تقمّص عناصر ورموز تؤهّله إلى التعبير عن مشاعره وأفكاره ومواقفه واتّجاهاته وتفاعلاته، فيختفي وراء صوت الشخصية المستدعاة ليكون محايداً في موقفه واتّجاهاته وتفاعلاته، فيُخَيَّلُ للمتلقّي أنّه لا يسمع سوى صوت الشخصية وحده.

يسوقنا الحديث عن القناع في الشعر العربي الحديث إلى قناع المتنبي في كيفية استثماره. فقد برز في قصائد متنوّعة من الشعر العربي الحديث، "وظهر مراراً وتكراراً في قصائد قصيرة وطويلة، جزئياً وكلياً...، ويندر أن نجد شاعراً عربياً خلال العقدين الأخيرين لا يقبل على إستخدام هذه التقانة طلباً للتحديث، ولا سيما التقنّع المحدود أو الكامل بقناع المتنبي، ولعلّ الشاعرين البارزين في استخدام تقنية قناع المتنبي هما

أدونيس في "الكتاب 1 " و"الكتاب 2 " و"الكتاب 3 " (1995-1998-2002)،
وكمال أبو ديب في "عذابات المتنبي" (1996)⁽⁹⁾.

وتعتبر الشاعرة الجزائرية " حنين عمر " من بين الشاعرات اللواتي وظّفن قناع
المتنبي في ديوانها الموسوم " باب الجنة " لاسيما في الباب الأول: "باب المتنبي"،
وعليه، فإننا سنحاول قراءة هذا الاستثمار، ونقف عند بنيته، بهدمه وإعادة بنائه
لإستيعاب مهارات التوظيف، ثم متابعة جماليات الاستثمار.

2- الذات الأنثوية واستثمار القناع: اتخذت الشاعرة في ديوانها: "باب الجنة"

القناع كرمز تضيفي به على صوتها نبرة شبه محايدة للتعبير عن التدفق المباشر
لذاتها مختارة في ذلك قناع المتنبي الذي برز بوضوح في الباب الأول (باب المتنبي)
من ديوانها الذي ضمّ قصيدتين: "على مسرح المتنبي"، و"الرسالة الثانية إلى المتنبي".
قدّم هذا القناع شخصية تاريخية أدبية، ومثلت القصيدتان صوتها بتقديمها تقديمًا
متميزًا، كشف عن عالمها في مواقفها وعلاقاتها بغيرها، ونطقت الشاعرة من خلالها،
"فتجاوب صوتها المباشر مع صوت الشاعر الضمّنيّ تجاوزًا عظيمًا أنتج تركيبًا فنيًا
وكثافة الرسالة الشعرية بإدخالها في دراما متوتّرة ناشئة عن تعدّد الأصوات،
واستبدالها، حتى أنّ القناع مظهر لازدواج المرسل في الرسالة الشعرية، وهو ازدواج
ناشئ من توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح
إلى آخر، وما ينشأ عن ذلك من تعدّد وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب
آخر"⁽¹⁰⁾.

جاءت القصيدة الأولى: "على مسرح المتنبي" في سبعة مشاهد أشبه ببانوراما
درامية، بدأتها بالمشهد الأول الذي شعرت فيه الشاعرة كأنّها تنصب خيمة وصل مع
الصحراء لتبني موضوعًا ذا صلة بالحاضر، يقوم على فكرة التقابل الذاتي والجمعي،
والتجسيد التاريخي في مواجهة الواقع، عند قولها:

"لا الخيل تعرفني ولا البيداء *** لكنّما اللّيل القديم صديقي
فلكم بكت في جوفه الخنساء *** ولكم شكا من أدمعي وشهيقِي" (11).
يستحضر البيت الأوّل قناع المنتبي، إذ أنّ الشاعرة تلبست بحالة هذه الشخصية،
فاستدعت أشعاره في قولها:

"الخيّل واللّيل والبيداء تعرفني *** والسيف والرمح والقرطاس والقلم" (12).

تحيلنا قراءة البيت الأوّل مباشرة على الخارج النصّي، فنستحضر قصيدة المنتبي المشهورة التي أبدعها ليفتخر بقوته، وشدّته، وبطشه، وتفوّقه، وشجاعته، وجرأته، وإقدامه، وعبقريته، فتتشكّل صورة استعارية تحيل على رغبة الشاعر في التطلّع إلى المجد والشهرة بين النّاس، إلى جانب التّغني بفروسيته. وهنا تجمع الرغبة الموحّدة في التجربة بين الشاعرة والمنتبي.

لجأت الشاعرة -في هذا المقطع- إلى تناص التخالف (المعارضة) أولاً ثم إلى تناص التّألف الذي يعتبر نوعاً من أنواع القناع، وقد حدّثنا عنه جابر عصفور، في قوله: "لا بدّ لقصيدة القناع أن تتطوي على درامية ذاتية تقوم على صوت وتعدّد أصوات على سبيل التجاوب أو التعارض مع الشخصيات التاريخية، وهو ناجم من تناص التّألف أو التّخالف" (13).

نفت الشاعرة في صدر البيت معرفة الخيل والبيداء لها، فأنتجت تناص التّخالف، أما في عجز البيت، فقد نسبت لنفسها صفة مرافقة اللّيل في اتّخاذ المواقف، فتشكّل تناص التّألف. يظهر هنا تفاعل الشاعرة مع الشخصية المستدعاة وتلبّسها بقناعها لتضفي على شعرها صفة الموضوعية والحيادية، أمله في ذلك التّعبير بكلّ حرية عن تمرّدّها أمام أعضاء لجنة التحكيم، ثم عادت ثانية للتأكيد على علاقتها القوية باللّيل، وعلى الصّدّاقة التي نسجتّها معه، مستدعية في ذلك شخصية تراثية عرفها التراث

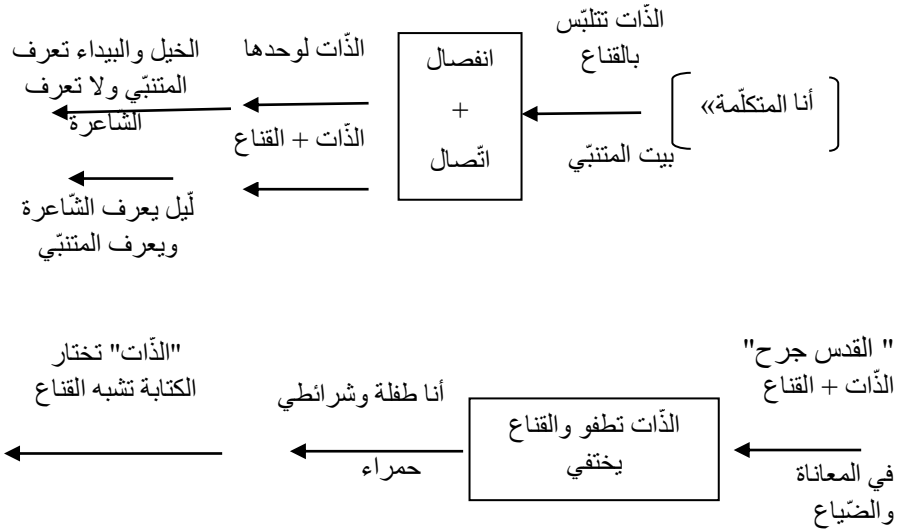
العربي والمتمثلة في الخنساء المعروفة برثائها لصخر، والتي كانت أيضا صديقة الليل، فنتشارك الشاعرة معها في الآلام التي تلمّ بها ليلاً.

تنصهر ذات الشاعرة في ذات شخصية المتنبي، موظفة في ذلك ضمير المتكلم المفرد، الذي يشكل عنصراً مهماً من عناصر القناع. ويحدّد جابر عصفور عناصر القناع "بإضفاء الموضوعية على صوت الشاعر وهو يستعيد رؤى القناع، وأن يتحدّث بضمير المتكلم، حيث ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشرة مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل إلى معنى القناع في القصيدة"⁽¹⁴⁾.

تعتمد الشاعرة بعد انصهار ذاتها في ذات الشخصية المستدعاة إلى إظهار ذاتيتها وكيانها إذ "لا يمكن أن تنهض شخصية القناع خالية تماماً من صوت الشاعر، كما لا يمكن تمييز صوتها عن صوته، أو فصلها عنه"⁽¹⁵⁾. ويتجلّى هذا عند قولها:

"أنا طفلة وشرائطي حمراء *** لكنّ بعض الظنّ بلّ ريقى
عطشى غدوت وموردي الصحراء *** أمشي الهوينى والضياع طريقي
وغدوت أكتب والمحابر ماء *** فيضا من الغيض الذي بحريقى"⁽¹⁶⁾

تعود الشاعرة إلى طفولتها وتستحضر ماضيها لتعبّر عن حالتها النفسية المحبطة من خلال امتلاكها للضمير "أنا" وعن تمرّدها المخفي للوضع الذي هي فيه، ويمكننا أن نختزل المشهد بهذه الترسّيمة:



لم تطفُ الشخصية التي تقنّعت بها الشاعرة بل الذات المستدعاة هي التي هيمنت، فهيمن الحاضر على الماضي، وأصبح القناع وسيلة لإضفاء الدرامية، واستثمر المشهد الأوّل بعض اللّمحات من حياة المتنبي للتعبير عن حالة معاصرة شبيهة بما عاشته هذه الشخصية من منافسة شعرية في العصر العباسي، إذ أنّ الكتاب والشعراء والفهاء والفلاسفة نافسوه في المجالس الأدبية، طلبا لذبوع الصيت وإشهاراً لقوتهم وإرضاءً للفنّ والعلم، للتقرّب من الخلفاء والوزراء "فيتصيّدون له الأخطاء، وينتقدونه بالحق وبالباطل، ويهوّنون من شأنه، وعليه أن يكون قويا متمكّنا، واثقا من نفسه، دارسا للطبائع والأعراف، مدركا لرسوم الخطاب مع الكبراء، واعيا بآداب الجلوس مع الملوك، صبوراً، ذكياً، مؤثراً، مقنعا، قد أعدّ نفسه للبقاء طويلا على القمة التي شقي من أجل الوصول إليها، والمتنبي له من كلّ هذا نصيب" (17).

تشكّلت الشخصية المستدعاة باستحضار التاريخ، فسيطرت على القصيدة إلى درجة متفاوتة، وما يميّز هذا المشهد عن الأوّل من حيث بنية القناع هو عدم التمييز

يبين صوت الشاعرة وصوت الشخصية المستدعاة. "وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديمًا متميزًا، يكشف عن عالم هذه الشخصية، في مواقفها، أو هواجسها أو تأملاتها، أو علاقاتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على "قصيدة القناع" وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يُخيل إلينا معها- أننا نسمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك - شيئاً فشيئاً - أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"⁽¹⁸⁾. عندما تقول الشاعرة:

"الويل ... ضدي خمسة خلفاء *** وأنا التمرّد صاحبي وعشيقِي"⁽¹⁹⁾

فهي تستهلّ المشهد بالإشارة إلى علاقة المتنبي بالخلفاء وإلى التمرّد الذي مارسه ضدهم للتعبير ضمناً عن التجربة نفسها التي تعيشها هي مع الأعضاء الخمسة للجنة التحكيم في مسابقة أمير الشعراء، وتشبه التجربة التي عاشها المتنبي في الماضي التجربة التي تعيشها الشاعرة في الحاضر. وللتعبير عن هذا كلّه بكلّ موضوعية، اختارت أن تتلبّس بقناع المتنبي لكي لا يشتدّ العداء أكثر، وبعد هذا الاستهلال، تواصل الشاعرة في حديثها عن الموضوع نفسه باستعمال ضمير المتكلم، هذا ما جعل القارئ يعترضه لبس يمنعه من الفهم الصائب للقصيدة، فكان انصهار ذات الشاعرة في ذات الشخصية المستدعاة انصهاراً كلياً، لا نقرأ ذاتها إلّا بعد جهد مبذول، فهي تواصل مشهدها قائلة:

"هي جملة صعب بها الإملاء *** ماذا أقول وخيبي تطويقي
عبتا حلمنا يسقط الأعداء *** وقيلتي إنجازها تقريقي"⁽²⁰⁾.

ثم تظهر ذاتها باحتشام عند قولها :

"مكلومة في الموجز الأنباء *** وآله يوجز صمتها تعليلي"⁽²¹⁾

تواصل الشاعرة وهي مخفية وراء قناع المتنبّي، ما تزال مشاعر المدّ والجزر، تقول:

"أين البطولة ... والحمى جرداء *** ولكم أردت من الأنا تصديقي" (22)
تطفر الذات الشاعرة في البيتين الأخيرين لأنّ المعاناة تتصاعد عند قولها:
"ولكم روى في جرحنا الشعراء *** بغداد جرحي ... أمهلوا تفتيقي
والقدس جرح والفؤاد إناء *** من ذا يزيل النزف من تشيقي" (23)

تبين لنا الشاعرة في هذين البيتين هويتها ومكانتها بين الشعراء المنافسين لها، وتتوجّع لآلام بغداد لأنّها جزء منها، كأنّها في حالة استعطاف، تطلب من أعضاء لجنة التحكيم عدم التشدّد معها.

سيطرت الشخصية المقنّعة بها، وكان حضور الذات محتشماً، وهيمن التاريخ "الماضي" على الحاضر إلى درجة عدم التمييز بين صوت الشاعرة وصوت الشخصية المستدعاة، كما استنطق المشهد صوتها وكشف عن عالمها، في موافقها، وهواجسها، وتأمّلاتها من خلال توظيف ضمير المتكلّم "أنا"، لكن بمساعدة القرائن النصية يكتشف المتلقي بنفسه أنّ المقصود هو الحاضر، وما القناع سوى وسيلة للتعبير عن تجربة جديدة مماثلة للتجربة القديمة.

وتتضح - في المشهد الثالث من القصيدة - استفادة الشاعرة من شعر القدماء بمستوياته من حيث بناء التراكيب وتوليد الصيغ الشعرية المتينة، مع التحديث الذي يبدو بارزاً في تركيب الصور والمفردات المعاصرة، وترسيخ مفهوم الاستهلال في بنية القصيدة، وكأنّه أصبح لازمة تنفرد بها الشاعرة في جميع مشاهد القصيدة باستثناء المشهد الأخير، ففي هذه اللازمة، تبرز اللغة السردية، وتنصهر لصالح النبرة الحداثيّة المعاصرة، فهي تقول في مستهلّ كلّ مشهد من المشاهد الستة:

"الويل ... ضدّي خمسة خلفاء *** وأنا التمرد صاحبي وعشيقي" (24)

ومن خلال اختيار الشاعرة لهذه اللاّزمة، تتضح رغبتها في تظليل الحديث عن السلطة التي تعاني منها، وقد عانى منها أيضا المتنبي في المجالس الأدبية التي يصعب الوصول إليها، وأكثر من ذلك "فقد تتجح الوساطات في الزج به، ثم لا تسعفه موهبته، أو فنه على الصمود طويلاً، أو يلقي خصما لدوداً يدرجه إلى السفه بدسائسه"⁽²⁵⁾. إلّا أنّ المتنبي، الشاعر الفريد، صاحب الوعي النّاضج الذي يجلس في هذه المجالس بكلّ حواسه، لم يترك المجال لخصومه، وانتصر عليهم. لذا نجد الشاعرة تتلبس بقناع المتنبي لتعبّر عن هذه السلطة وعن تمرّدها بكلّ موضوعية، متجنبة الأذى، لذا نلاحظ انصهار ذاتها بكلّ وضوح، انطلاقاً من البيت الثاني، من المشهد نفسه، عند قولها:

"لا تنتظروا نحوي أنا شوهاء *** لمّا أراجع في الأسى تعتيقي
لا تسألوا طفلاً لِمَ الظّلماء *** بالقلب تخفّق إسألوا تخفيقي
مُذْنِي مضت عنوانها الغرباء *** يا غربي صَبِّي العنا وأريقي
هُزِّي إليك سيسقط الإيحاء *** ويجيء وعد الله من تمزيقي"⁽²⁶⁾

يمكننا الوقوف عند الألفاظ التي تساعد القارئ على التمييز بين ذات الشاعرة وذات الشخصية المستدعاة المتمثلة في: أنا شوهاء - طفلاً - غربي ...

استطاعت الشاعرة من خلال هذه المفردات المقتصدة، والمكثفة، والموحية أن تجعل لقصيدتها كيانا نابضا بالحياة، عبّرت من خلاله عن تمرّدها، وعن رفضها للظلم الذي تعاني منه في ديار الغربة (أبو ظبي مكان إجراء مسابقة الشعراء)، فتتهي قصيدتها بنوع من الأمل عند تمسكها بالله ووعدده، فيظهر الحق وينجلي الباطل بالرجوع إلى المقدّس الديني، مستحضرة سورة مريم العذراء عند قولها: "يجيء وعد الله من تمزيقي". عادت الشاعرة إلى القرآن الكريم وذكرتنا بقصة مريم العذراء التي عانت من ظلم ذوبها لكن الله جلّ جلاله وعدها بالانتصار على أسنّتهم وعلى إظهار

The diagram illustrates the progression of selfhood through various stages of self-awareness and social interaction. It is structured as a flowchart with boxes and arrows.

- Top Row:**
 - On the right, a box contains the text: «أنا» (I) and «المتكلمة» (The Speaker).
 - Below this box, the text reads: الذات تتلبس بالقناع (The self is disguised by the mask).
- Middle Row:**
 - A box contains the text: انفصال + اتصال (Separation + Connection).
 - Below this box, the text reads: استحضار تاريخ المتنبي المليء بالعداء والمنافسة (Recalling the history of al-Mutanabbi, full of enmity and competition).
- Bottom Row:**
 - A box contains the text: الذات تطفو القناع يختفي (The self floats, the mask disappears).
 - Below this box, the text reads: الذات + القناع في المعاناة (The self + the mask in suffering).
- Left Side (Progression of Selfhood):**
 - From right to left, the text reads: أنا شواء... (I am the same...), لا تسألوا طفلا (Do not ask a child), تبرز (Prominence), أنوثتها وتعتز بشعر يثها (Her femininity and she prides in her hair).
 - From left to right, the text reads: تعاني من العداء والمنافسة مثل المتنبي (I suffer from enmity and competition like al-Mutanabbi), الذات + القناع (The self + the mask), تنفرد بتمردھا (She stands alone in her rebellion).

وتواصل الشاعرة حديثها في المشهد الرابع، متلبسة بقناع المتنبّي في اللازمة البارزة في البيت الأول لتسخر من لجنة التحكيم، وتسد لها مجموعة من الصفات الذميمة كالترام الصمت والصمّ والإجرام الذي ارتكبته في حق الضحايا، فهي تقول:

فرفعت جفنی واعتراه دعاء *** یا ربّ رفقا بامتزاج عقیقی.

وما يلاحظ أيضا في هذه القصيدة هو الحوار الداخلي (المونولوج) الذي ظهر عند ندائها للجنة التحكيم وهي تتألم من عاقبة الإقصاء. " فغالبا ما ترتعن قصيدة القناع بالتجرّد من الذاتية قرينة الغنائية والنجوى الفردية، بينما تستلزم النجوى في قصيدة القناع الحوار في حالاته المتعددة للإيغال في حوار الذات نحو حوار الآخر⁽²⁸⁾، وقد نجحت الشاعرة في التوفيق بين حوار الذات وحوار الآخر.

وظهر التحوار مع الآخر في مستهل القصيدة، عندما تلبست الشاعرة بقناع المتنبّي باستحضار موقف من مواقف حياته، عند قولها:

"الويل ... ضدّي خمسة خلفاء *** وأنا التمرّد صاحبي وعشيقِي"⁽²⁹⁾

كما برز في ختام القصيدة عندما اختفت وراء قناع آخر باستحضار شطر من بيت آخر عند قولها:

"أهلي وإن جاروا عليّ سواء *** منهم أبي ومذلّلي وشقيقي"⁽³⁰⁾

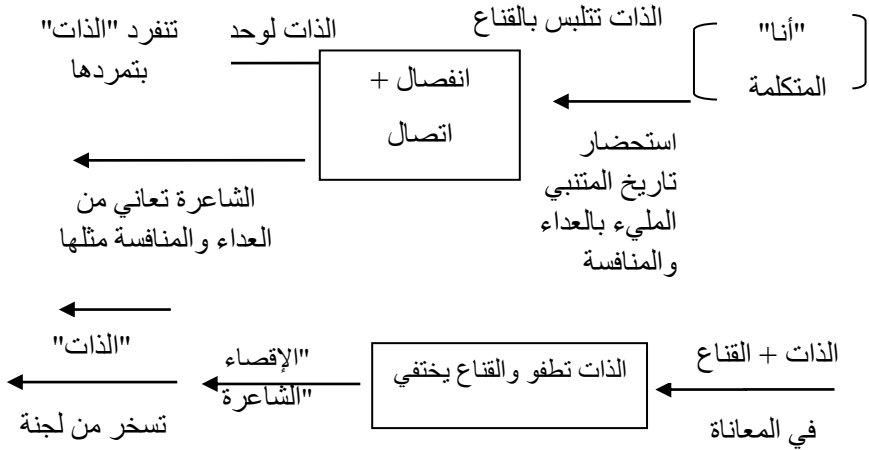
أمّا حوار الذات مع ذاتها، فقد برز عند رغبة الشاعرة في خلع القناع، ولجأت إلى توظيف الحوار الداخلي عند قولها:

"يا جيل صمت والدمى صمّاء *** في مسرح لم يعنه تصفيقي

يا جيل حزن هذه الإقصاء *** قد جرّموني ... مخلق تحقيقي

فرفعت جفني واعتراه دعاء *** يا رب رفقا بامتزاج عقيقي"⁽³¹⁾

ويمكننا توضيح ذلك بالترسيمة الآتية:



هيمنت الذات على المشهد، أمّا القناع، فقد ظهر في البيت الأول بالعودة إلى الماضي واستحضار تاريخ المتنبي المليء بالعداء والمنافسة، وفي البيت الأخير، تعود أيضا الشاعرة إلى الماضي وتستحضر جزءاً من النص الغائب الذي أضاع أكثر التجربة المعاصرة للشاعرة، وهكذا، هيمن الحاضر على الماضي، وكان استخدام القناع جزئياً، امتدّ على جزء من بنية القصيدة للتعبير عن حالة معاصرة مماثلة.

وركزت الشاعرة في المشهد الخامس، بعد السخرية من لجنة التحكيم، والتقليل من شأنها على تعظيم ذاتها، فهي تعبّر عن أفكارها بطريقة منطقية، تتمثل في ذكر نقائص الطرف الآخر ثم تهتم بذاتها وتعظمها بذكر محاسنها، مختارة في ذلك الألفاظ المكثفة التي تحمل دلالات عميقة كقولها: "ما كنت جارية - أنا الطلقاء - جدتي الزهراء ... " وهي عبارات توحى إلى تعظيم الذات.

وبدأت الشاعرة معظم مشاهد هذه القصيدة بلازمة، مشيرة إلى المتنبي الذي عاش جوّ التنافس وظلّ يطلب المجد في تمرّد. وهنا نجدها قد تماهت تماماً مع المتنبي، وانصهرت كلية في شخصيته وانسجمت انسجاماً يساعدها على الأداء الوظيفي " فلا فائدة من الاستخدام المجاني لحضور الشخصية أو لبوسها أو التماهي معها، ويرتهن

قالوا القضية مجلس وإماء *** وضعوا شراب الذل في إبرقي
فأنفئت أشرب والحشا رمضاء *** وأبيتُ يغرب في البكاء تشريقي
ما كنت جارية أنا الطلقاء *** ما كان نخاس له تسويقي
يا ابن المكارم جدتي الزهراء *** إن كنت صبا فالصبا تعريقي
دجلية بحرية حوراء *** ضاهي الشمس تغفّي وبرقي⁽³³⁾.

"أنا" (المتكلمة) ← "الذات" تتلبس بالقناع
 استحضار تاريخ المتنبئ المليء بالعداء والمنافسة
 انفصال + اتصال
 "الذات" لوحدها... تتفرد "الذات" بتمردها
 "الذات" + القناع
 الشاعرة تشارك المتنبئ في
 "الذات" + القناع
 في المعاناة
 الذات تطفو والقناع يخفت
 "أنا الطلقاء....." "الذات" تركز على
 "الذات" تفختر عظمتها وشاعريتها

تلبست الشاعرة بقناع المتنبّي في البيت الأوّل، وانصهرت تماماً في "ذات" هذه الشخصية المستدعاة للابتعاد عن الغنائية وجعل قصيدتها تتسم نبوة درامية، ثم طفت "ذات" الشاعرة في باقي وحدات المشهد من القصيدة، وتبيّنت الفخر على طريقة القدماء، لتعظّم انتماءها، وعراقة أصلها وعفة نفسها، إلى جانب شاعريتها الفريدة. أمّا في المشهد السادس، فقد عبّرت الشاعرة عن انتماؤها المزدوج إلى بغداد والجزائر، مستدعية في ذلك التراث الديني (الإسراء والمعراج) والتاريخ الوطني الجزائري (ثورة المليون ونصف شهيد).

بدأت المشهد مثل المشاهد السابقة، بتلبّس قناع المتنبّي وهي تستحضر تاريخه، وتعود إلى الماضي لتعبّر عن تجربة معاصرة، وعندما تجد نفسها محمية وراء القناع، تخرج منه لتظهر "ذاتها" فتعبّر بكلّ ارتياح عن مواقفها وعن أسيائها من سياسة لجنة التحكيم الجائرة.

نلاحظ في هذا المشهد اتصال الشاعرة بالمتنبّي، وهي تتقاسم معه الموقف المأساوي الذي عاشه بخصوص عداء المنافسين له في البيت الأوّل من المشهد، تقول:

الويل ... ضدّي خمسة خلفاء *** وأنا التمرّد صاحبي وعشيقِي⁽³⁵⁾

ولكن بعد هذه اللّزمة التي تقيّد بها في معظم مشاهد القصيدة، تظهر "ذات" الشاعرة وتسيطر على باقي وحدات المشهد لتعبّر عن ماهية الشعر الحقيقية التي يجهلها الخلفاء (لجنة التحكيم) والمنافسون، وعن غايّتها من المشاركة في المسابقة، عند قولها:

"ما الشعر تاج ناله الأمراء *** هو ما تفجّر سرّه من ضيقي
ما كلّ حلمي برودة وعطاء *** أنا جنّيت أبغي في دمي تهريقي"⁽³⁶⁾

ثم تواصل، وهي منفصلة عن الشخصية المقنّع بها لتعبّر عن ثقتها بنفسها، وعن حتمية الانتصار على المنافسين، عند قولها:

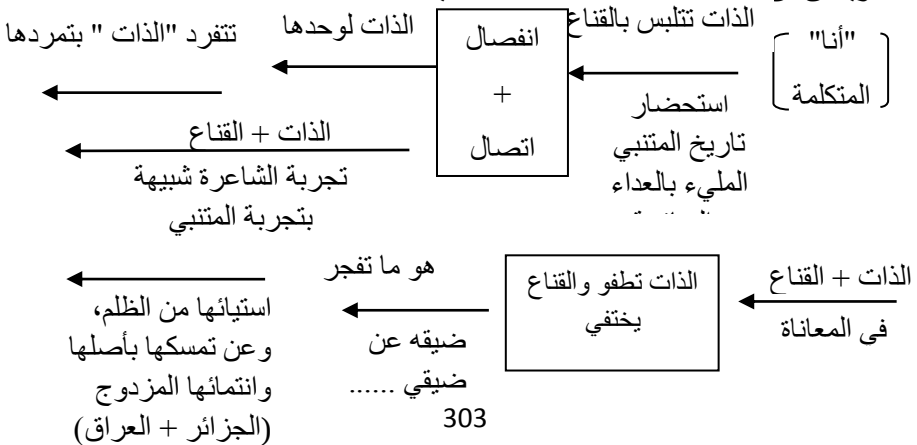
"آه حبيبي ... لا تخف فالحاء *** ستصير ضوءاً إن همست أفيقي
نحو المنافى وجهتي دهماء *** لكن حبّك في الضلال عنيقي
الحب يبقى لو قضى الإفناء *** خيطاً به في المنتهى تعلقي
آه حبيبي ... عطرك الإسراء *** دني فمعراج الشفاه رهقي" (37)

ثم تتمردّ الشاعرة ضد أعدائها معتدّة بنفسها، معلنة عن رغبتها في المناصرة، عند قولها:

"دني فهذه ليلة ليلاء *** فيها جنوني قاتلي وشفيفي
دني فهذه غزوتي الغراء *** فيها تناصر مهجتي توربي" (38)
وفي نهاية المشهد، تصرّ الشاعرة على إخبار المتلقي بانتمائها المزدوج، فهي تنتمي إلى الجزائر (بلد المليون ونصف شهيد)، كما تنتمي إلى العراق (المعروفة بنهر الفرات) عند قولها:

"نصف بها مليوننا الشهداء *** والنصف في ماء الفرات غريقي
نظريتي أن تقلب الأشياء *** ولربما الأخطاء في تطبيقي" (39)

ويمكن أن نضرب المشهد بالتسمية الآتية:



واصلت الشاعرة في توظيف اللازمة التي تقيدت بها في المشاهد السابقة متلبّسة في ذلك بقناع المتنبي الذي توسّلت به لتجعل من تجربتها الذاتية تنصهر في مقومات هذه الشخصية التي تشبّهها في المعاناة وفي بحثها عن المجد. بعد هذه اللازمة التي اتّصفت بالقناع، فسحت الشاعرة المجال لذاتها في باقي وحدات المشهد لتعبّر بكلّ ارتياح وحرية عن أفكارها في نسيج نصي متماسك، وتنتهي الشاعرة المشهد الأخير بقولها:

"صَبّوا اللّهب فإبّني العنقاء *** ورماد حزني مشتهى تشويقي

موتي انبعاثي والحنين سماء *** والشعر بحري والهوى تعلّقي" (40)

تعلن الشاعرة في - هذا المقطع - تمرّدها الصريح دون اللّجوء إلى قناع المتنبي، وتقول الكبرياء والحرية وتغيير الواقع ونظمه مستخدمة الصور الاستعارية المستوحاة من الأساطير، فهي لم تعد من بين الجوّاري، فهي "العنقاء" التي تنبعث متجدّدة من تحت رماد الزمن الوضعي والقهر والاستلاب والظلم الفادح، لذا بدت القصيدة أشبه بحوارية درامية يلعب فيها التشخيص، والصراع، والشعر الأقرب في بعض صوره إلى النثر، ونجد ذلك واضحا من خلال الإهداء الذي نثرته الشاعرة كاستهلال للقصيدة على نحو قولها في ظلال نقدية لاذعة إلى المتنبي: لأنّه لا يحب الجنّيات" (41). ويمكننا توضيح هذا المشهد القصير بما يلي:

«الذات» تتفصل عن القناع

الذات تكبر وتنصهر ببعدها الأسطوري «الذات مضخمة» ←

اختفى قناع المتنبي اختفاءً كلياً في هذا المشهد لأنّ الشاعرة لم تعد بحاجة إليه لإضفاء الدراما المتوتّرة، لكنّها عمدت إلى تقنية أخرى تتمثل في إدخال الرمز الأسطوري.

لقد برزت صورة الشاعرة بوضوح رافعة التحدي، فهي مصرة على إحياء شعرها وإبراز ذاتها في ميدان المنافسة، إنها لم تمت ولم تنطفئ، وإنما انبعثت من جديد بأكثر قوة. وبهذا يظهر تأثير الشاعرة بأسطورة العنقاء التي كانت رمزاً للموت والفناء والبحث والحياة. إنّ الشاعرة تخاطر وتغامر صنعا لحياة أفضل وخلصا من الظلم والاضطهاد، فهي "العنقاء" التي تخرج متجددة من تحت رماء الزمن الوضع والقهر والاستلاب، "العنقاء" التي وُظفت للتعبير عن الصمود، والانبعاث من جديد، فهي "الأسطورة التي تقول إنّ الموت لا بد أن تعقبه الولادة الجديدة، وإنّ منتصف الوقت لا بد أن تعقبه بدايات وقت قادم، وإنّ الأنا التي تغيب مع الهزيمة لا بد أن تشرق مرة أخرى، وبيعثها الله من تحت الرّماد"(42).

وهكذا يمكننا أن نجمع كلّ المشاهد، ونحذف العناوين، لتظهر القصيدة طويلة ودرامية، عمدت الشاعرة إلى تقسيمها إلى مشاهد، لأنّها ألقتها على مسرح "أبو ظبي". بعد أن تلبست حنين عمر بقناع المتنبي في القصيدة الأولى : على مسرح المتنبي للتعبير عن تمرّدها رغبة منها في نيل المجد، نجدها في هذه القصيدة الموجهة إلى المتنبي وعنوانها يوضح ذلك - "الرسالة الثانية إلى المتنبي"، تنزع عن نفسها عباءة المتنبي، وتتفصل عن قناعها، وتضع بجانبها سيفه الذي منح لها القوة والشجاعة والجرأة للتعبير صراحة عن المكانة السامية، التي يحتلها المتنبي في نفسياتها، فهي تفتح له قلبها لتعبّر بصوت عالٍ عن آلامها وأحزانها، والظلم والباطل اللذين فُرِضا عليه تعسفاً فتستهلّ قصيدتها ببيت تجلّت فيه ظاهرة التناص بوضوح عند قولها :

هلا سألت الخيل عن نرف الحمى *** نرفت جروحي كلها لو تعلم"(43)

فهي تستحضر هنا نصا غائبا لعنترة بن شداد الذي خاطب فيه محبوبته "عبله بنت مالك" عند قوله:

"هلا سألت الخيل يا ابنة مالك *** إذا كنتِ جاهلة بما لم تعلمي" (44)

وبهذا تعود الشاعرة إلى التراث الأدبي لتستحضر الماضي، وهذه ميزة تميزت بها الشاعرة لتغوص بها في عمق الحداثة والتجديد والإبداع، فهي تعود دائماً إلى الماضي وتتفاعل معه لتمنحه صيغة معاصرة تسمح لها بالتعبير عن عصرها المليء بالتناقضات، والمخالفات، منددة في ذلك بالظلم، والباطل والاستقرار، والإرهاب الذي يُمارس في حق الضحايا. و"أقر الباحثون المعاصرون في دراستهم النقدية بحقيقة هامة، مؤداها أنّ النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللذين يمنحانه الخصوصية، وينتشلانه من العقم، فالنص الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل، اعتبره رولاند بارت نصّاً بلا ظلّ" (45).

عادت الشاعرة إلى الموروث الأدبي والديني، وتفاعلت معه، وشكلت نظرة جديدة جعلتها تتفنّن في عملها الإبداعي إذ أنّ " التفاعل النصّي في تداخله هو ما يسميه رواد النقد التشريحي بتداخل النصوص، ومن ثم، فالتناص يساهم في تشكيل هوية النص انطلاقاً من التراث والتاريخ الإنساني، وطبقات اللّغة وترسبها لأنّ الارتداد إلى الماضي، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع" (46).

وعندما عادت الشاعرة إلى هذا الموروث الديني، رغبت من خلاله حفظ الذاكرة من النسيان لعظمتها وقيمتها، فإنّ "إدماج هذا المخزون الهائل من الموروث الثقافي ليس هدماً له، وإنّما هو وعي به، وإحياء له، وذلك بإعادة صياغته من جديد بلغة العصر، ويبقى الخيط السريّ واصلاً بين القديم والحديث فينقذ الذاكرة من النسيان، فالتناص، بوصفه تداخلاً بين النصوص لا ينفى الأصالة والتفرد والتجدّد" (47) مثلما فعلته الشاعرة في مستهل القصيدة، عند قولها:

"هلا سألت الخيل عن نرف الحمى؟ *** نرفت جروحي كلّها لو تعلم" (48)

يذكرنا هذا البيت بشاعر عظيم، سجّل اسمه في الأعمال الأدبية العظيمة التي تركها لنا، فيذكر عنتره بن شداد في أعمالنا الأدبية أو حتى في حياتنا اليومية العامة صراحة أو تلميحاً هو ذكر لفروسيته وفحولة شعره، إلا أنّ النص الغائب ذكر في موقف معيّن، والنص الحاضر ذكر في موقف آخر، وحرص عنتره بن شداد من خلال بيته هذا على أن يفخر بقوته وشجاعته وفروسيته، أما حنين عمر، فهي تنفّس آلامها، وكأنّها تشكو له عن معاناتها، لأنّها وجدت فيه الأذن الصاغية وسبق أن عاشت التجربة نفسها. فالمقارنة بين هذين البيتين تتمثل في نوع النص الأدبي المتمثل في الرسالة التي تشترط العناصر الأساسية: المرسل - المرسل إليه - الرسالة (محتوى النص).

في النص الغائب	في النص الحاضر
المرسل: عنتره بن شداد	المرسل: حنين عمر
المرسل إليه: محبوبته عبله	المرسل إليه: المتنبي
الرسالة: محتوى البيت الشعري	الرسالة: محتوى البيت الشعري

تبدو الحالة النفسيّة للشاعرة بائسة، أمّا الحالة النفسيّة لعنتره بن شداد، فإنّها مطمئنة، متوّجة بثقة نفس كبيرة، إنّهما حالتان شعوريتان مختلفتان، احتاج كلاهما فيها إلى طرف آخر ليبوح له عن مكنونه الداخلي، فوجد عنتره ضالته في حبيبته عبله، أمّا الشاعرة، فقد وجدتّها في المتنبي الذي تستعظمه كثيراً نظراً للمكانة السامية التي احتلّها بين قومه، لقوّته وإقدامه وجرأته وجودة شعره، فعنتره يطلب من حبيبته أن تسأل الخيل، لأنّها تصاحبه أثناء المعارك التي خاضها ضدّ العدو، فكأنّها الشاهد الذي يشهد على إقدامه، وشجاعته، وفروسيته، أمّا الشاعرة، فإنّ توسّلها بالخيل لتوجيه طلبها للمتنبي لم يكن جزافياً، وإنّما أرادت منه تقريب القارئ من بيئة المتنبي

التي عُرِفَتْ بتقديسها للخليل. لقد أخذت صورًا من الماضي واستحضرتها لتشكّل نوعًا من التفاعل، هذا ما ساعدها على إضفاء بصمتها الفردية على القصيدة، فخرجت بها إلى إبداع ناجح، قد يستحسنه القارئ.

لم تكف الشاعرة باستحضار عناصر من الماضي في مستهل القصيدة، وإنما واصلت في توظيفها - في باقي القصيدة - كذكرها لبعض الألفاظ مثل: "السيوف" التي تشكّل السلاح الوحيد في عهد المتنبي، و"المعارك" التي كانت تنشب بكثرة بين الأقباط، و"الفراسة" التي كانت تعتبر بمثابة المعيار للتمييز بين الكريم والخبيل، وبين العظيم والذليل، وبين الشجاع والخبيل.

بعد هذا الاستهلال الذي تميّز بالتكثيف والتخيّل، تنفجر الشاعرة وتعبّر عن كآبتها مخاطبة المتنبي، بشأن نزيف جروحها، وهويتها الضائعة، ونبذها للمعارك وهي تقول:

"أرنو لوجهك في العجاجة كلّما *** كانت سيوف في دمي تتكلّم
أنا لست من عصر المعارك إنّما *** بعض انتمائي في الحقيقة مبهم
أدخله في تأويل غبث قدهما *** أو في أصول الجمر لما يضرهم
وإذا سألتك لا تجبني عالما *** كلّ المعارف بالجهالة تهدم
وإذا أحببتك لا نقل لي: ربّما *** أنا بي احتمال لليقين معلّم"⁽⁴⁹⁾

ثم تعود ثانية لتستحضر جملة للقيط بن يعمر الأيادي عند قولها:
"مالي أراك على المقابر نادما *** أنا في الهوى مقتولة لا أندم"⁽⁵⁰⁾

أما لقيط بن يعمر الأيادي، فهو يقول:

"مالي أراكم نياما في بلهنية *** وقد ترون شهاب الحرب قد سطعا"⁽⁵¹⁾

لقد همّ لقيط بن يعمر في هذه القصيدة لتحذير قومه من نويا كسرى، أمّا الشاعرة، فهي تؤكد للمتنبي عن صمودها ضدّ خصومها على الرغم من إقصائهم لها

ومحاولتهم التقليل من شأنها وقتل شاعريتها. وتواصل الشاعرة في التعبير عن آلامها باستحضار التراث الديني موظفة لفظاً يحمل دلالات عميقة يتمثل في "الزمزم"، البئر الواقع في الحرم المكي، الذي ينبعث منه أفضل ماء الأرض، الصالح للارتواء والشفاء.

لقد وجدت الشاعرة في ماء زمزم ارتواءً للنفس، وشفاءً للعقل والقلب المجروح، ومن خلال هذا التصوير يبرز تمسك الشاعرة بحبل الله، متيقنة من إظهاره للحق وإزهاقه للباطل. وبعد هذا الغليان النفسي، تهدأ الشاعرة وتخصّص جزءاً من قصيدتها للتعظيم من شأنها عند قولها:

"لكن صوت الحق يبقى صارماً *** سيف تخرّ إذا تجرّد أنجمُ
يا ابن المكارم لا تكن لي راجماً *** إني الكريمة بنت أصل يُكرمُ
إن كنت في علم الفراسة فاهما *** دعني فمتلي ليس صوتاً يكتُمُ
جرّمتني... قد كنت قبلي مجرماً *** كلّ بما نظّمت يداه مجرّمٌ" (52)

تذهب دلالات هذا المقطع إلى صفات الشاعرة من كرم وأصل رفيع وصوت يصل إلى الآخر...

وتواصل الشاعرة، لتشير إلى التهمة التي وُجّهت إلى المتنبّي، المتمثلة في ادّعائه النبوة والتي كانت سبب الزّجّ به في السجن كوسيلة للإطاحة به، والتقليل من معنوياته، لأنه كان عدواً كبيراً لمنافسيه، فهي تقول:

"كنت النبوءة في القصائد حينما *** كان الزمان على كفوفك يرسم
فدع النبوءة في زمان قلما *** بالشعر يؤمن أو به يترنّم" (53)

تذهب الروايات إلى "أنّ أبا الطيب وصل به التجوال إلى اللاذقية حيث لقي معاذ بن إسماعيل فرآه حسن السميت، فصيح اللسان، جدي القول، فتجاوزا وتبادلا الرأي وقد بلغ الزمو من المتنبّي مبلغه حتى زعم معاذ أنّ أبا الطيب قال له أنا نبيّ

مرسل⁽⁵⁴⁾، خاف أعداء المتنبّي من أخذه الزعامة منهم، فاتهموه بهذه التهمة، لكن أبا العلاء المعريّ دافع عنه، وأيقن الحاكم بأن الوشاة زوّروا أقواله فأفرج عنه.

وتبرز الشاعرة -مرة أخرى- تمسكها بالدين الإسلامي عند إدراجها لفكرة الإيمان بالقضاء والقدر في قولها:

"لا تنزعج منّي وتبدو غائماً *** هذه المشيئة بالدني تتحكم
 زمن لشعرك أو لسيفك واللّمي *** زمن لغيرك والزمان مقسمٌ"⁽⁵⁵⁾

فالشاعرة لم تستسلم لليأس والانهازم وإنّما هي متيقّنة أنّ بعد الشدّة يأتي الفرج، ومع الفرج تأتي النصرّة. بعد هذا التسلسل المنطقي للأفكار، تصرّح الشاعرة في الأخير، أنّه على الرغم من الظلم الفادح الذي داqqته في ميدان المنافسة الشعرية إلّا أنّها ما تزال مغرمة بالشعر، فهي ترفع التحديّ أمام خصومها لتؤكد لهم أنّها ستظلّ في الإبداع والتجديد عند قولها مخاطبة المتنبّي:

"أنا لست من عصر الفطاحل كلّما *** يمتّ وجهي قد تبدّى معجّم
 أنا جنّيت من عصر يبالغ في الظمّ *** لكن مائي بالقصائد معرّم
 أنا لست ممن يتبعونك إنّما *** أنا باجتياز البحر مثلك أحلم"⁽⁵⁶⁾
 ومن البؤر الدلالية التي وقفت عندها الشاعرة، قدرتها الشعرية لأنّها في موقف يتطلب ذلك.

خاتمة: خلاصنا في هذه الورقة العلمية إلى مجموعة من النتائج منها:

1- القناع وسيلة للذات المبدعة استثمرتها بطرق عدة وأنتجت من خلاله دلالات مفتوحة.

2- أثرت الشاعرة تلبّس قناع المتنبّي لأنّ تجربتهما موحّدة، تجمعهما منافسة الآخرين لهما.

- 3- جاء قناع المتنبّي متأرجحاً بين التجلّي والاختفاء، إذ يتجلّى اتصال الذات الشاعرة به في حالة الشعور بالضعف وانفصالها عنه في حالة الشعور بالقوة.
- 4- لجأت الشاعرة إلى توظيف الرمز الأسطوري (العنقاء) لرفع التحدي وإثبات ذاتها في ميدان المنافسة.
- 5- استحضرت الشاعرة التراث الأدبي والديني لتغوص به في عمق الحداثة والتجديد والإبداع، ولتعبر عن عصرها المليء بالتناقضات بكلّ موضوعية.
- 6- استفادت الشاعرة من شعر القدماء بمستوياته من حيث بناء التراكيب وتوليد الصبغ الشعرية، هذا ما جعل منتوجها النصي نابضاً بالحياة يضيء تجربتها المعاصرة.
- الهوامش :**

- ¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة قناعة، دار صادر، د.ط، المجلد الثامن، لبنان، 1863، ص 300-301.
- ² - محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2003، ص 64.
- ³ - المرجع نفسه، ص 64 - ص 65.
- ⁴ - المرجع نفسه، ص 66.
- ⁵ - عبد الوهاب البياتي، ديوان، مج ع دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص 37 - ص 38.
- ⁶ - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي والمعاصر، عالم المعرفة، د.ط، الكويت 1978، ص 154.
- ⁷ - محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 86.
- ⁸ - المرجع نفسه، ص 91.
- ⁹ - عبد الله أبو هيف، قناع المتنبّي في الشعر العربي الحديث، المطابع المركزية، ط1، الأردن، 2004، ص 8.

- 10-حاتم الصكر، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان، 1999، ص 117.
- حنين عمر، باب الجنة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى، الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص 12.
- 12-ديوان المتنبي، دار الجيل، د.ط، لبنان، د.س، ص 333.
- 13-عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص 53.
- 14-المرجع نفسه، ص 51.
- 15-محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 126.
- 16-حنين عمر، باب الجنة ص 12.
- 17-منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي الكناية والتعويض، منشأة المعارف، جلال حزي وشركاه، د.ط، مصر، 2002، ص 33.
- 18-جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2008، ص 215.
- 19-حنين عمر، باب الجنة، ص 13.
- 20-المصدر نفسه، ص 13.
- 21-المصدر نفسه، ص 13.
- 22-المصدر نفسه، ص 13.
- 23-المصدر نفسه، ص 14.
- 24-المصدر نفسه، ص 13.
- 25-منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، ص 33.
- 26-حنين عمر، باب الجنة، ص 14 - ص 15.
- 27-المصدر نفسه، ص 15.
- 28-المصدر نفسه، ص 20.
- 29-المصدر نفسه، ص 15.
- 30-المصدر نفسه، ص 15.

- 31- المصدر نفسه، ص 15.
- 32- عبد الله أبو هيف، قناع المتنبّي في الشعر العربي الحديث، ص 21.
- 33- حنين عمر، باب الجنة، ص 16.
- 34- عبد الله أبو هيف، قناع المتنبّي في الشعر العربي الحديث، ص 28.
- 35- حنين عمر، باب الجنة، ص 17.
- 36- المصدر نفسه، ص 17.
- 37- المصدر نفسه، ص 18.
- 38- المصدر نفسه، ص 18.
- 39- المصدر نفسه، ص 19.
- 40- المصدر نفسه، ص 19.
- 41- أحمد علي البحيري/ صحيفة فنون الخليج www.urtsulf.com، تاريخ الإنزال: 2010/07/25.
- 42- جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص 293.
- 43- حنين عمر، باب الجنة، ص 20.
- 44- خليل شرف الدين، ديوان عنتره ومعلته، دار مكتبة الهلال، د.ط، لبنان، 1997، ص 63.
- 45- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة دار هومة، د.ط، الجزائر، 2003، ص 120.
- 46- المرجع نفسه، ص 134.
- 47- المرجع نفسه، ص 136.
- 48- المرجع نفسه، ص 20.
- 49- حنين عمر، باب الجنة، ص 20.
- 50- المصدر نفسه، ص 20.
- 51- لم يهَمْش لهذا البيت لصعوبة العثور على ديوان لقيط.
- 52- حنين عمر، باب الجنة، ص 21.
- 53- المصدر نفسه، ص 21.

⁵⁴- زكي المحاسني، المنتبى، دار المعارف، ط 5، مصر، 1919، ص 27.

⁵⁵- حنين عمر، باب الجنة، ص 22.

⁵⁶- المصدر نفسه، ص 22.