الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي.

جَدل الأُنوثة والذُّكورة في ديوان

"ساحل وزهرة" لـــ: زهرة بلعاليا

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية

إعداد الطالبتين :

- فهيمة قويدري.
- يمينة عديلة

إشراف الدكتور:

عبد القادر لباشي

لجنة المناقشة:

- .....رئيسا.
- د/ عبد القادر لباشي.....مشرفا ومقررا
- .....مناقشا.

السنة الجامعية : 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

الحمد لله الذي أنزل علينا الكتاب وأنار به دروبنا و علمنا

مالم نكن نعلم وسدّد خطانا في طلب العلم

وسهل أمورنا وأبلغنا هذا المبلغ ونسأله المزيد مما يجعلنا

نخدم به إسلامنا وأمتنا

والشكر الخاص للأستاذ "زبير دردوخ" لأنه أمدنا بديوان

"ساحل وزهرة"، دون أن ننسى لجنة المناقشة وكل أساتذة

كلية اللغة والأدب العربي.

إهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى الأهل.....

إلى الأقارب.....

إلى الأصدقاء.....

إلى الزملاء.....

إلى جميع الأحباب والأصحاب

إليكم جميعا نهدي ثمرة جهدنا

فهيمة ويمينة

مقدّمة

مقدمة:

بسم الله الرحمان الرحيم، والحمدُ لله ربّ العالمين، والصَّلاة والسَّلام على أشرف المُرسلين محمد خير الخلْق أجمعين، أما بعد:

تقومُ الحياة على مبدأ التناقض والاختلاف، فلولا وجود الجهل لما عرَفنا العلم وقدرنا معناه وهكذا هو حال الرّجل والمرأة فلولا وجود أحدهما لما كان للآخر معنى، ذلك لأنَّ بالتَّضاد تُفهمُ الأشياء ليتحقق التكامل لا التَّساوي في مختلف مستويات الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية وحتَّى الدّينية...، وبهذا تتحقق جدليّة العلاقة بين الأنثى والذكر حسب ما أراده الله سبحانه وتعالى أنْ يكونا، فضعف المرأة ولينها وحساسيتَها وعاطفتها مقارنة بأخيها الرجل ليس دليلا على عجْزها وعدم قدرتها على رفع التَّحديات، وإنَّما هذا ما يناسب مهمتها في الحياة، وقوة الرجل وشدّته لا يعني بالضرورة عزّته ورفعته، وإنّما هذا ما يناسب طبيعته وتركيبته داخل الواقع الاجتماعي، فإذًا كانت المرأة هي العطاء والنماء، فإنَّ الرّجل هو الاستقرار والصمود، وهذا هو الاختلاف الفطري في ظلّ الائتلاف التكاملي.

بناءً على ذلك تمَّ اختيارُنا لموضوع «جدل الأنوثة والذكورة في ديوان "ساحل وزهرة" للجزائرية (زهرة بلعاليا)، بتوجيه من الأستاذ المشرف، الذي فتح عيوننا على زاوية ما في شعرها، وهي موضوعة الذّكورة والأنوثة في إطار الجدل.

ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو أنّ موضوعة الأنوثة قريبة جدا من وجداننا وأفكارنا أكثر، ذلك لأنّ (زهرة) سخّرت لسانها وقلمها للدفاع عن خطابها الأنثوي الذي يلامس واقع الأنثى.

ولعلّ منطلقنا في هذه الدراسة جملة من الإشكاليات أهمها:

1. ما مفهوم الجدل وماذا نقصد بالأنوثة والذّكورة؟
2. كيف ساهم الجدل في بناء الخطاب الأنثوي؟

3. كيف تتم العملية الجدلية بين الذَّكر والأنثى استنادا إلى ما طرحته (زهرة بلعاليا) في ديوانها؟

4. هل يتّسع مفهوم الجدل لأكثر من موضوع؟ وما هي الموضوعات التي تطرقت إليها (زهرة بلعاليا)؟

5. كيف تشكلّ موضوع الأنوثة فنيّا وجماليا في ديوان "ساحل وزهرة"؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات قسّمنا البحث إلى مقدمة ومدخل نظري، وفصلين وخاتمة.

تضمنت المقدمة تعريفًا بموضوع البحث، لإبراز أهم إشكالياته وعناصره، بالإضافة إلى أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنها.

وجاء المدخل التمهيدي: ليطرق مفهوم الجدل والأنوثة والذكورة من حيث اللغة والاصطلاح.

تلاه الفصل الأول بعنوان موضوعات الأنوثة والذكورة في ديوان "ساحل وزهرة" وفيه تمّ التّطرق إلى أهم موضوعات الأنوثة والذكورة التي طرحتها (زهرة بلعاليا) في ديوانها والتي تمثلت في الجدل، الفحولة، الحب، الحرية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان التشكيلات الفنية لموضوع الأنوثة، وفيه تمّ تناول الصُورة الشّعرية والرّمز الشّعري و القناع الشّعري، بالإضافة إلى التناص، لأنّها وردت بشكل لافت للانتباه

أنهينا البحث بخاتمة، رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

اعتمدَ البحث دراسة [موضوعاتية أسلوبية]، لأنّ الموضوعاتية تجلّت في موضوعات الأنوثة والذكورة، في حين الأسلوبية جمعت بين العلمية و الذوق الفني والجمالي على مستوى اللغة والصورة التي تعدّ وسيلة من الوسائل الأسلوبية، بالإضافة إلى الرّمز وغيرها، لهذا وجدناهما الأنسب لمثل هذه الدراسة من أجل الوصول إلى الغاية المستهدفة.

وليتحقق هذا العمل اعتمدنا مجموعة من المراجع والمصادر، التي كانت بمثابة مفاتيح للولوج إلى عالم النّص الشعري الأنثوي أهمها: خطاب التأنيث ليوسف وغليسي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف لعبد الله محمد الغذامي، الجدل في القرآن الكريم لمحمد تومي، الأنوثة في فكر ابن عربي لنزهة براضة....

واجهنا في مسار بحثنا جملة من الصعوبات، لكن لا مناص أنَّ أيّ بحث لا يُكتب له الوجود إلاَّ بعد جهد وتعب، فلا نرى في هذا البحث ضرورة لذكر الصعوبات، فلم تكن عوائق بقدر ما كانت تحدّيات أيقظت نبض الهمَّة فينا و دفعتنا وحفَّزتنا لإنجاز هذا البحث

وبعون الله وحمده تم تسهيل كل صعب، واستطعنا بفضله تعالى توضيح ما استطعنا بيانه، فإنْ أصبنا فمنه وحده عزّ وجلّ، وإنْ أخطأنا فمن أنفسنا.

وفي الأخير نتقدم بالشّكر الخالص لأستاذنا المشرف الدكتور "**عبد القادر لباشي**" على توجيهاته النيّرة وتصويباته القيّمة، لضمان إنجاز بحث علمي صحيح، والله من وراء القصد.

مدخل:

قضايا المفاهيم والمصطلح.

1- مفهوم الجَّدل:

أ- لغةً

ب- اصطلاحًا.

2- مفهوم الأنوثة والذّكورة.

أ- الأنوثة لغةً.

ب- الذُّكورة لغةً.

ج- الأنوثة والذُّكورة اصطلاحًا.

1- مفهوم الجدل:

عُرِفَ الجدل منذ القديم عند اليونانيين، فطرق علوم الفلسفة والمنطق. حتى اِنتشر في كتب اللغة والأدب والنقد، مما دفع بأهل العلم، من مؤلّفين ومترجمين، إلى تحديد ماهيته، وتوضيح دلالته وتبيان أبعاده اللّغوية والاصطلاحية.

أ- لغةً:

إنّ للجدل معاني لغوية كثيرةً وعديدة، منها ما ورد في اللّسان: « الجَدَلُ: الصّرع، وجَدَّلَهُ جَدْلاً وَجِدَّلَهُ فَانْجَدَلَ وتَجَدَّلَ: صرعه على الجدالة، وهو مجدول، وقد جَدَلْتُهُ جَدْلاً، وأكثر ما يُقال جَدَّلْتُهُ تَجْدِيلاً وقيل للصريع مُجَدّلٌ، لأنه يصرع على الجدالة»[1]، نفهم من هذا القول أنّ الجدل هو الخصومة والقدرة عليها وهو الفَتْل أو شدّة الفتل بين المتكلمين في مسألة يختلفان فيها، وهو الصرع أي القوة والاشتداد لذلك قيل للصّقر الأجْدَلُ لقوته، ويظهر في قوله: « الأَجْدَلُ: الصّقْرُ، صفة غالبة وأصله من الجدل الذي هو الشّدة»[2]، ولذا قيل: صرعه على الجِدالة وهي الأرض الصّلبة بمعنى اِسقاط الإنسان صاحبه على الجدالة. ومنه قوله صلى الله عليه وسلم: « أَنَا خَاتَمُ النَّبِيينَ فِي أُمِ الكِّتَابِ وَإِنَّ آدَمَ لَمُنْجَدِلٌ فِي طِينَتِهِ».

ومن معانيه أيضا، الجَدْوَلُ: النهر الصفير، أي جَدْوَلُ الماء لانتظام جريانه وتناسقه، والجَدَلُ القبيلة والناحية[3]، ونجده في مقاييس اللغة بأنّه: « باب اِستحكام الشيء في اِسترسال يكون فيه، واِمتداد الخصومة ومراجعة الكلام»[4] بين المتكلمين في قضية يختلفان فيها، ويبدو أن الجدل يطلق في أصله اللّغوي على معنيين حسّيين:

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، مج1، ج6، ط1، بيروت-لبنان، 2003، ص 571.

[2]- المصدر نفسه، ص 571.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 571.

[4]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، مج 1، دط، 1979، ص 433.

أولهما: الشّد، والفَتل، والاحكام، وهذا ما نجده في الوجيز: « جَدِلَ- جَدْلاً: اِشتدت خصومته فهو جدلٌ... جَدْلُ: - الحبلُ. جَدْلاً: أحكم فتله فهو مَجْدُلاٌ»[1]، بمعنى جدلت الحبل إذ أشددته وأفتلته، وجدلت البناء أي أحكته، ثانيهما: « الإلقاء، والإسقاط على الجِدالة التي هي الأرض الصلبة»[2]، سواءً أكان الجدل مستمدًا من الفتل، والشد، أم من الصراع، والاسقاط، فالمهم أنّه يطلق على المشادّة والمنازعة الكلامية.

نستنتج إجمالاً أنَّ الجدل في معناه اللّغوي يختلف باختلاف نظرة كل واحدٍ إليه.

تكفّل القرآن الكريم بذكر مادة الجدل، واستعملها في مقامات عديدة بمفاهيم متعدّدة، فّذُكِرت في تسعة وعشرين موضِعًا، منها خمسة وعشرون موضِعًا كان الجدل فيه مذمومًا، ومنها أربعة مواضع كان الجدل فيها محمودًا[3]، وتتمثل هذه المواضع في قوله تعالى: ﴿ قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾[4]، وقوله عزّ وجلّ: ﴿ وَلاَ تُجَادِلُوا أَهْلَ الْكِتَابِ إِلا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِلاَّ الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْهُمْ ﴾[5]، وقوله تعالى: ﴿ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ﴾[6] وقوله جلّ ثناؤه: ﴿ فَلَمَّا ذَهَبَ عَنْ إِبْرَاهِيمَ الرَّوْعُ وَجَاءَتْهُ الْبُشْرَى يُجَادِلُنَا فِي قَوْمِ لُوطٍ ﴾[7].

---

[1]- الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، دط، مصر، 1994، ص95، 95.

[2]- ينظر: محمد تومي، الجدل في القرآن الكريم، شركة الشهاب، دط، الجزائر، دت، ص 07.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 10.

[4]- المجادلة الآية: [01].

[5]- العنكبوت الآية: [46].

[6]- النّحل الآية: [125].

[7]- هود الآية : [74].

ب-اصطلاحا:

يُعدّ الجدل: Diolectic (E)، Dialectique(F): أسلوبًا من أساليب الحوار وطريقة من طرق المناقشة والاستهلال ففي « اليونانية dai بمعنى خلال lekton ويعني الحديث والتفكير»[1]، وبهذا تعددت معانيه ومفاهيمه في المدارس الفلسفية المختلفة، فسقراط مثلاً كان الجدل عنده: « مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب»[2]، وهذه الحوارات تكون عن طريق المجادلة بطريقة الأسئلة والأجوبة.

وعرّفه "السفسطائيون*" بقولهم: « فن الجدل أو فن المناقشة وفق خطابة ساعيا للإقناع، ومفاهيم وتصورات إنسانية، دون أن تستثنى منها تلك التي تتعلق بعلم الأخلاق والآداب»[3]، وعليه يصبح الجدل عند السفسطائيين فنّا يعتمد على البرهنة والإقناع للانتصار في المحادثة والمناقشة، لذلك فهم لا يبالون بإظهار الحقيقة.

يرى "أفلاطون" أنّ الجدل: « منهج في التحليل المنطقي يقوم على قسمة الأشياء إلى أجناس وأنواع بحيث يصبح علم المبادئ الأولى والحقائق الأزلية»[4]، أي أنه قسّم المفاهيم بحسب الجنس والنوع من أجل وضع تعريفات سديدة، وحقائق منطقية في التحليل من أجل التوصل إلى مناقشة جديدة.

---

[1]- جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، دط، 2004، ص 131.

[2]- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، القاهرة، 1983، ص 59.

* تيار فكري يوناني، نشأ قبل سقراط في القرن الخامس قبل الميلاد، اعتمد في البداية رفض المعتقدات الدينية، وأبعادها عن تغيير الظواهر الطبيعية، وتطور فيما بعد إلى الأخذ بالفلسفة المثالية ونهج منطق الجدل والخداع والمغالطة. (ينظر: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 245، 246).

[3]- ثيو كاريس كيسيديس، سقراط مسألة الجدل، تر: طلال السهيل، دار الفاريبي، ط2، الجزائر، 2001، ص 129.

[4]- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، ص 60.

أمّا عند "كانط" فهو: « منطق ظاهري في سفسطة المصادرة على المطلوب وخداع الحواس»[1] ومنه يقوم الجدل على تظليل الحواس بالتغليط والخداع وتقديم أفكار متناقضة لإيقاع بفكر المناقض.

تطرق العرب أيضا إلى مفهوم الجدل بصيّغ مختلفة ومقامات متعدّدة، فأبو الحسن الأشعري يقول: « أنّ المجادل مناظر ومفكر ومستعمل لما يؤدي إليه فكره... فهو أن الجدل لا يصح إلاّ من اثنين»[2]، يعني هذا أنّ الجدل يعتمد على طرفين، بحيث يشترط في المجادل أنْ يكون مناظر ومفكر ومستعمل لما يميله فكره.

أمّا "الجرجاني" فيعرفه بقوله: « أنّه عبارة عن مراء يتعلق بإظهار المذاهب وتقريرها»[3]، نفهم من هذا القول أنَّ جدل المتنازعين يكشف عن مذاهب ومبادئ لم تكن موجودة، ويقول أيضا بأنه: « القياس المؤلف من المشهورات والمسلمات والغرض منه إلزام الخصم وإقحام من هو قاصر عن إدراك مقدّمات البرهان أو هو دفع المرء خصمه عن إفساد قوله بحجة أو شبهة»[4]، لهذا يجب على الخصمين في منازعتهما أن يتبعا منهجا في المجادلة، « ومنهج المجادلة هو مجموع الطرق المناقشة الشفهية أو الخطية التي يتبعها الخصمان في منازعتهما وهي ضرورية للتعريف بين الحجج الصادقة والحجج الكاذبة»[5] وهذا يعني أن المجادلة « هي المنازعة في المسألة العلمية لإلزام الخصم سواء كان كلامه في نفسه فاسدا أو لا، وإذا علم المجادل بفساد كلامه وصحة كلام خصمه فنازعه، سُميت مُجَادَلَتُه (مكابرة)»[6]، أي أنّ الجدل يكون بين اثنين متنازعين فأكثر وكل واحد منهما يحاول إظهار الصواب، وقد يكون مع نفسه وذلك

---

(1)– المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، ص 60.

(2)– يوسف الحزيمري، مفهوم الجدل عند الأشاعرة.

يوم الأحد 2017/04/23 www.achaari.ma/articl-aspx?c=5791

(3)– علي بن محمد السيد شريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، مج1، دط، القاهرة، 2003، ص 67.

(4)– المصدر نفسه، ص 67.

(5)– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج2، ط1، بيروت، 1972، ص 341.

(6)– المصدر نفسه، ص 341.

إذا علم المُجادل بصحة رأيه وفساد رأي غيره واستمر بالمنازعة، أما « إذا جادل في الأمر مع عدم العلم بكلامه وكلام صاحبه فنازعه، سميّت مجادلته معاندة»[1]، أي على الرغم من جَهل المجادل بالقضية إلاّ أنّه يعاند ويجادل فيها، وعليه فالمجادلة هي طريقة للتحاور والنقاش، باعتبارها لازمة في توضيح وإثبات الحقيقة.

وبناءً على ذلك ينقسم الجدل إلى قسمين: الجدل المحمود والجدل المذموم:

أ- الجدل المحمود: إذا كان الجدل محمودا أو ممدوحا، فإنّه يكون مستحسنا ومفيدًا من أجل استظهار الحق وإزهاق الباطل، إنْ تجرّد من الأنانية وحب الذات، وحب التملك، والتكبر بأنواعه وابتعد عن كل الإغراءات والشبهات[2].

ب- الجدل المذموم: أما إذا كان الجدل مذموما فهو جِدال بدون مؤيدات يعتمد على تغطية الحق وطمسه بدل إظهاره والدفاع عنه، وهو مذموم لكونه على الحجج القاطعة والبراهين الصادقة، لهذا فهو جدل عقيم[3].

نستنتج من كل ما سبق أنَّ الجدل في معناه الاصطلاحي يشير إلى معنيين الأول هو طمس للحق والثاني هو دعوة لإظهار الحق.

---

[1]-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ص 341.

[2]- ينظر: محمد التومي، الجدل في القرآن الكريم الكريم، ص 25.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

2- مفهوم الأنوثة والذّكورة:

خلق الله سبحانه وتعالى الكون كله مبني على مبدأ الزوجية والثنائية، فمثلما خلق الذكر خلق الأنثى، باعتبارهما جنسان يحمل كل واحد منهما تناقضات للآخر وفي ذلك تعاون وتآلف من أجل تحقيق غايات وأهداف مشتركة، وجمالية تكاملية، ومقاصد جليلة يقول عزّ وجلّ في هذا الصدد: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى﴾[1]، وعليه فماذا نقصد بالأنوثة؟ وما هو مفهوم الذكورة؟

أ- مفهوم الأنوثة لغة: تحمل الأنوثة في أصلها اللغوي معانٍ متنوعة منها ما جاء في اللسان: «التأنيثُ: خلاف التذكير: ويقال هذه امرأةٌ أنثى، إذا مُدحت بأنها كاملة من النساء » [2]، فليست كل امرأة أنثى لأنّ الأنوثة صفة تمتزج فيها اللينة والرقة والحنان...إلخ، والأنوثة هي صفة لا تكون إلاّ في المرأة الكاملة.

يرى "ابن فارس" في كتابه مقاييس اللغة أنّ المرأة « سميت أنثى من البلد الأنيث، وقيل أنّ المرأة ألين من الرجل وسميت أنثى للينها»[3] وطيبتها ولطفها وسهولتها، وعلى هذا تسمى « الأرض: مِثْنَاثُ وأنِيثةٌ: سهلة مُنبتَةً، خليقةٌ بالنبات، ليست بغليظة»[4]، أي أرض خصبة حسنة النبات لها عشب كثير، ويقال: « سيفٌ [أنيثٌ] الحديد، إذا كانت حديدته أنثى»[5]، أي إذا كانت حديدته لينة، وهو السيف الذي ليس بقاطع.

ومن خلال هذه المعاني المختلفة والمتباينة، نرى أنّ الأنثى هي نقيض الذّكر وخلافه وهي دائما تتصف باللّيونة والسهولة.

---

(1)- الحجرات الآية: [13].

(2)- ابن منظور، لسان العرب، ص 146.

(3)- المصدر نفسه، ص 146.

(4)- المصدر نفسه، ص 146.

(5)- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ص 144.

ب- مفهوم الذكورة لغة: استعملت لفظة "الذكورة" في المعاجم العربية بدلالات وافرة، منها ما ذكره عصام نور الدين في الوسيط: « الذّكرُ- جمع ذُكُورٌ ، وذُكُورَةُ، وذُكْرَانٌ، وذِكَارٌ، وذِكَارَةٌ، وذِكْرَةٌ-: الرّجل وتقابله المرأة، والذّكر من الحديد: أيبسه، وأشَدُّهُ، وأَجْوَدُهُ، فهو خلاف: الأنيث »[1] وعكسه، وينعت الحديد بالمذكر متى وصف بالصعوبة والشدّة، ويكون السيف « مذكر ذو ذُكْرٍ، أي صارم»[2] عندما تكون «شفرته من حديد جيّد صلب قوي»[3]، أي هو السيف الصارم والقاطع الحاد من قولنا: «رَجُل ذَكَرٌ: القوي، الشجاع، الأبيّ، الباسل»[4]، وهو الرجل الذي يتميز بجملة من الصفات تكون مصاحبة له بحيث لا يمكن الاستغناء عنها مثل: الشهامة والشجاعة، أما « الذّكر من الشّعر: القوي، الفحل»[5]، أي متين الألفاظ قوي التراكيب، يعبّر عن حالة شعورية في قوالب شعرية بطريقة جمالية إبداعية توازي مفهوم الفحولة.

مما سبق ذكره، أنّ اللغة ترجع اسم "الذكر" و"الذكيرة" إلى ما يقبل الوصف والحدة والشّدة والصعوبة مقابل ما ينعت بالأنيث، أي الليونة، والسهولة، وبالاشتقاق الذكورة من الذكير، والحاد -القاطع-، والأنوثة من الأنيث، الليونة والجود[6]، من خلال هذا القول وما سبق نرى أن هناك اختلافات تميز كل من الذكر والأنثى.

ج- الأنوثة والذكورة اصطلاحا:

تختلف المرأة عن الرجل في كثير من الأمور البيولوجية والنفسية وحتى الثقافية لهذا اختلفت آراء المفكرين والنقاد والفلاسفة في تحديد مفهوم كل منهما، فمثلا العراقية نازك الأعرجي ترى أنّ الأنوثة هي

---

(1)- عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 2005، ص 633.

(2)- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ص 259.

(3)- عصام نور الدين، معجم الوسيط، ص 633.

(4)- المصدر نفسه، ص 633.

(5)- المصدر نفسه، ص 634.

(6)- نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، ط1، لبنان، 2008، ص 27.

« ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به، وتنضبط إليه»[1]، في سلوكها وتصرفاتها الخاصة بها فقط وأنّ « لفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، ذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية»[2]، في حين تستدعي لفظة الذكر القوة التي يتميز بها الرجل عن المرأة إذْ احتلت القوة والشجاعة سلم القيّم الذكورية التي امتدح بها الرجال والنساء[3].

أمَّا الفرنسية "جوليا كرستيفا" juliakristiva، فتعتقد أنَّ مصطلح « الأنوثة féminité مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تقنيتها بعلاقات القوى الاجتماعية»[4]، وهو مفهوم « يضع المرأة في مكان هامشي ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية في المجتمع الأبوي»[5]، نفهم من خلال هذا أنَّ " كرستيفا" قد ربطت مفهوم الأنوثة بالظروف التي نشأت فيها الأنثى داخل الأسرة والمجتمع، ومنه فإن هذه الظروف هي التي جعلت المرأة مجبرة للامتثال لذلك الموقع الهامشي.

وتذهب "نوال السعداوي" إلى تحديد العوامل التي تميز كل من الذكر والأنثى قائلة: وقد اتضح أن أول وأهم عامل يحدد إحساس الشخص كونه ذكرًا أو أنثى، هو نظرة الأسرة أو من حوله إليه كذكر أو أنثى مؤكدة أنَّ العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية تحدد أنوثة المرأة وذكورة الرجل[6]، أي أنّ المجتمع الذي يعيش فيه الفرد هو الذي يحدد جنسه سواء كان ذكرًا أو أنثى ، كما أنّ المعتاد الثقافي هو الذي يقّر

---

(1)– نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي، دط، دمشق، 1997، ص 198.

(2)– نازك الأعرجي، صوت الأنثى، ص 31.

(3)– ينظر: جابر خضير جبر، قيمة الأنوثة المتدينة، مجلة القادسية في الآداب والعلوم، مج 9، العدد2، 2010، ص 63.

(4)– خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات "قضيلة فاروق" أنموذجا، مذكرة ماجستير، الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 2013، ص 20.

(5)– المرجع نفسه، ص 20.

(6)–ينظر: نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1974، ص 79

أنّ الأنثى هي: « مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز»[1]عكس الذكر الذي يعرف بالقوة والسلطة والشجاعة.

أمّا الأنوثة في نظر "عبد الله محمد الغذامي" هي: « مجموعة من صفات وحالات، إذ تمثلها الجسد النسوي فهو مؤنث، وإلاّ فهو خارج الأنوثة»[2] بمعنى أنّ الأنوثة صفة خاصة بالأنثى لأنّ عالم السيادة مقترن بسمات تخص الذكورة، وهي من نصيب الرجال، في حين عالم العبودية مرتبط بالأنوثة وهو ملتصق بالنساء[3]، وعلى هذا الأساس فإنَّ الأنوثة femiminity هي مجمل الخصائص التي تميز الأنثى[4].

باعتبارها كما يقول "ابن الحزم" « جوهرا وليست صفة ولا يكتمل معناها إلا بتمازجها مع العقل والروح»[5] يتبين لنا من خلال هذا القول أنّ الأنوثة ليست صفة تتميز بها كل النساء وإنّما هي ذلك الكيان الجوهري الذي يشترط فيه وجود بعدين أساسيين هما العقل و الروح.

وتعرف "سارة جامبل" مفهوم الأنوثة « بأنَّه مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظاهرها»[6] أي أنَّ المرأة لا تكتمل مروءتها إلاَّ بضبط سلوكها الذي يعد مفتاح أنوثتها، لهذا كما قال عبد الله الغذامي « فالمرأة ليست دائما أنثى»[7]، وهكذا هو حال الرجل أيضا.

---

(1)– عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1999، ص 12.

(2)– عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1998، ص57.

(3)– ينظر: نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، ص 17.

(4)– ينظر: معجم علم النفس والتربية، مجمع اللغة العربية، ج1، جمهورية مصر العربية، دط، 1984، ص 65.

(5)– أسماء بن قادة، مفهوم الأنوثة بين ابن القيم وابن الحزم، واين رشد

http:/www.roya.com/hom/getpage/6f65c7e4-a628-915e-17fced8e3f39/4aab4155-723a739,8f53dod9d :2009/10/25 يوم الأحد

(6)– لخضر لمياء، الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية، رواية ذاكرة الجسد أحلام مستغانمي أنموذجا، مذكرة ماجستير، اللغة والأدب العربي، جامعة السانيا وهران، 2014، ص18,

(7)– عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 2006، ص57.

اِستنادًا إلى ما سبق نقول إنّ أغلب النقاد والعلماء يتفقون في أنّ الأنوثة خاصية تتسم بها المرأة على عكس الذّكورة التي هي ظاهرة يتصف بها الرجل، فضلا على أنَّ الأنثى تختلف عن الذّكر شكلاً وجسداً.

ولتأكيد قولنا نستعين بالقرآن الكريم، الذي أشار في آيات كثيرة ومواضع متعددة للأنوثة والذكورة بشكل مباشر وغير مباشر، نذكر منها ما يلي:

قال الله سبحانه وتعالى: ﴿ وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالأُنْثَى﴾.[1]

ويقول أيضا في سورة آل عمران: ﴿ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالأُنْثَى ﴾.[2]

ويقول عزّ وجلّ في سورة أخرى: ﴿ ويَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ إِنَاثًا وَيَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ الذُّكُورَ (49) أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَاثًا وَيَجْعَلُ مَنْ يَشَاءُ عَقِيمًا إِنَّهُ عَلِيمٌ قَدِيرٌ ﴾.[3]

وفي آية أخرى يقول تعالى: ﴿ فَجَعَلَ مِنْهُ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالأُنْثَى ﴾.[4]

---

[1]– النجم الآية [45].

[2]– آل عمران الآية [36].

[3]– الشورى الآية [49–50].

[4]– القيامة الآية [39].

الفصل الأول:

موضوعات الأنوثة والذكورة في ديوان "ساحل وزهرة" لـــ: "زهرة بلعاليا".

1-الجـــــدل.

2-الفحولـــة.

3-الحـــريـــة.

4-الحـــــب.

1- الجَّدل:

يعدُّ الجّدل من أهم الموضوعات التي ربطت الذّكر والأنثى يوميًا إمَّا بالمناقشة أو بالتّحاور وهو من أبرز الموضوعات التي شغلت (زهرة بلعاليا) فكريًا وشعريًا، لهذا تراها في كل مرة تحاول إبراز تلك الجدلية الحيوية التي تجمعهما، من خلال قصائدها المختارة في ديوانها "ساحل وزهرة".

وعليه فالجدل -كما أسلفنا الذكر- هو فن من فنون المناقشة والتحاور الذي يكون « بتبادل الكلام بين اثنين أو أكثر»[1]، أي أنَّ الجدل « مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب»[2]، من أجل الإقناع والبرهنة على تصور معيّن، أو غرض مستهدف للكشف عن جوّ انفعالي، يؤرق النفس البشرية ويدخلها في عالم الشكوك والظنون، أو هو « حركة متغيّرة في الأفكار، تظهر فيها المتناقضات في الفكر والفن والأدب والواقع»[3].

لهذا فإنَّ الجدل من أفضل الإشكاليات الرائجة في الأدب عامة والشعر الأنثوي خاصة، والتي أفرزتها تلك الجدلية بين ثنائية التذكير والتأنيث.

وعلى هذا الأساس كان الجدل عند الشاعرة أحسن وسيلة للدفاع عن إبداعها الشعري وأنجح طريقة لتكوين ملامحها الأنثوية من أجل المحافظة على مقوماتها الأصيلة، في ظل مكانة ذكورية رائدة وبارزة منذ القدم، لهذا تحاول الشاعرة إبراز الأنوثة بشكل أو بآخر من خلال عناوين قصائدها التي تعكس الشخصية الأنثوية، وهذا ما نجده في قصيدة "تجارب"

قائلة:

جربت أحبك ..

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني،ط1، بيروت، 1985، ص 78.

[2]- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، ص 59.

[3]- عبد الرحمن عبد الحميد علي، النقد الأدبي (بين الحداثة والتقليد)، دار الكتاب الحديث، دط، القاهرة، 2005، ص 358.

في رجل لم تجمعني..

من قبل به الطرق!

فتشت بعينيك..

ولا شيء بداخلها .. يحترق ..

هذا الأمن المرعب ..

هذا السلم المشكوك بصحته ..[1]

ثم تقول:

جربت أسبّك..

في رجل لا أعرفه

فليغفر لي ..

هذا الرجل المخْتَلقُ..

لم يعرفني يومًا[2].

تُصور الشاعرة في هذه القصيدة حزنها المنبعث من تجاربها، فكأنها تلوم شخصًا واقفًا أمامها عن ما عايشته وما جرّبته من أحزان ناتجة عن الفراق.

ومن هنا عبّرت (بلعاليا) عما كان يختلج في نفسها، لتفتح مجالاً أوسع للقارئ، وهذا ما نلاحظه أيضا في قصيدة "حكمة السقف":

حدثني السقف فقال:

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ص 22، (يورد يوسف وغليسي تاريخ إصدار ساحل وزهرة سنة 2001، ينظر: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 238).

[2]– المصدر نفسه، ص 22.

إني على كتف الجدران..

من القدم..

أحمي تاريخها.. من عبث الرّيح.

وتحميني.. من العدم..

لم نرفض هذا الوضع..

ولم ننكرهُ.

ولم نفتح أبوابنا.. للنّدم

ماذا..

لو أغراها الشوقُ إلى فوق..

وأغراني النوم على الأرض

أو المشيُ.. على قدمي ؟؟!(1)

تخفي (بلعاليا) في هذه القصيدة الرجل وراء قناع السقف فكأنَّها لم تجد وسيلة للتعبير عما يجول في خاطرها، إلاَّ القناع الذي وجدت فيه أداتها المثالية التي تجادل بها ذاتها، من جهة وتجادل بها الجنس الآخر من جهة أخرى، كاشفة عن تلك الحكمة التي تربط كل من الأنثى والذكر، وتجمعهما تحت سقف واحد، ذلك السقف الذي يحمي المرأة من شدّة البرد والرّيح، وذلك السقف الذي يؤدي دور الرّجل الذي تحتمي المرأة تحت كنف جدرانه.

ثم تتساءل الشاعرة –بلسان ذات ذكورية– عن تلك العلاقة المتبادلة والمتغيّرة بينهما، فالمرأة تشتاق دائما وتحتاج إلى رجل وسقفٍ يحميها، فإذا كانت الأرض في معناها اللغوي هي الأنيثة*

(1)– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 25.

* الأرض: مثنات وأينثة، سهلة ومنبتة، مُنْجِبةٌ[ينظر: لسان العرب، [مادة أنيث]، ص 146.

فإنّ السقف هو الرجل، الذي يحتاج بدوره إلى امرأة تكمله يسكن إليها، والمغزى الذي تريده الشاعرة من حكمة السقف يتجلى في قوله تعالى في محكم تنزيله: ﴿هُنَّ لبَاسُ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لبَاسٌ لَّهُنَّ﴾[1].

وفي قصيدة أخرى تحت عنوان "انتخاب" أدخلت الشاعرة العالم السياسي بالمجال الأدبي من خلال مصطلح "انتخاب"، محاولة إجراء عملية انتخابية بين [الدودة والغراب] وهي بهذا، استعملت القناع باعتباره أداة حقيقية لتّلبُس، ذلك لأنَّ لابس القناع ممثل يتلبَّس الشخصية التي يريد أنْ يلعب دورها[2] بجدارة واستحقاق بين أسطر القصيدة، فعلى هذا الأساس اختارت الشاعرة من القناع وسيلة لتتحاور مع الجنس الآخر، ولتوضيح ذلك نستشهد بهذه الأسطر الشعرية:

قالت الدودة يومًا للغراب:

أشتهي فتح عيون.. بدياري

أرقب منها السّحابْ!

فافتني في أي وجه ستكون؟

لم يجبْ.. [3]

وتقول أيضًا:

من لاذ يومًا.. بالصِحابْ!.

قال طير الشّؤم.. في مكرٍ:

صدقت..

وأرى.. لو أنّا أجرينا.. انتخابْ!.

---

[1]– البقرة، [الآية: 187].

[2]– ينظر: محمد علي كندي، الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان،2003 ، ص 100.

[3]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 20.

فكرت بالأمر حينا:

سأكون الأولى في هذا.. وتسري

شهرتي.. كالعدوى من غاب.. لغابْ.

حسنا.. قالت الدودة.. افعل

ما ترى فيه صلاحي..

وصلاح أمّة الدّود..[1]

ما نلاحظه أنّ النزعة الأنثوية قد وصلت قمتها عندما تجاوزت الشاعرة رغبتها، وذلك بتجاوز الذات الإنسانية وتحديها، وصولاً إلى الطبيعة، وما تحويه من حيوانات، بحيث شخصتها باعتمادها أسلوب الأقنعة، فجعلت الدودة والغراب يتقمصان دور شخصيتين يظلاّن في جدل دائم وتناقض مستمر، حين ألبست الأنثى فستان الدودة والذكر ثوب الغراب، فمن خلال هذه الثنائية نلاحظ أنَّ القناع لعب دور جدليًا معتبرًا، فكان معْبرًا تمرُّ عن طريقة الشاعرة لتُعبّر عن قضاياها وهواجسها الداخلية.

وبعيدًا عن تقنية القناع وما تضفيه على النّص من إيحاءات، ها هي (زهرة بلعاليا) تقنع الآخر بعدم تخليها عن أنوثتها في قصيدة "أنوثة" قائلةً:

تقول عني قاسية

فقط لأنني

صرحت أنّ هذه القصيدة

موضوعة

على مقاس أنثى..

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 20.

ثانية..

الشعر فوق صدر البيت.

ليس لي..

وهذه العيون السود

هذه الملامح الغريبة!

أكلّما كشفت بعض كذبك

أكون قد خرجتُ عن أنوثتي..

وأصبحت صراحتي..

أنانية؟؟[1]

تخاطب (بلعاليا) الذات المذكرة بأسلوب جدلي، مؤكدة ومبينة في الوقت ذاته على أنَّها صريحة لا تحب الكذب والنفاق الشعري، مبررة شكوكها وغيرتها، رافضة خداعه وغدره ،إذْ تقف موقفا حاسما في تحديها للرجل.

وتقول أيضا منادية الذات الذكورية، معتزة بنفسها مفتخرة بأنوثتها الموجودة دائمًا:

يا سيدي الذي

ترعبه الثلوج.. فوق ضحكتي

أنوثتي بخير..

ورقتي..

بألف ألف عافية![2].

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 49.

[2]– المصدر نفسه، ص 50.

تترجم الشاعرة في هذا النص طباع الأنثى، مُطمْئنَةً الرجل بنوع من الاستهزاء على أنّ أنوثتها ستبقى دوما في أرقى سماتها، وأفضل أحوالها.

وتقول في موضع آخر، تطلب من الرجل أنْ يدعها تفرض نفسها وتمارس أنوثتها باعتبار أنَّ « الأنوثة هي روح النص النسوي ورحيقه المختوم هي هويته الحقيقية»[1].

دعني أمارس أنوثتي كاملة

فإني لن أكون امرأة

ما لم أشك فيك

كل ثانية..[2]

تربط (بلعاليا) بين ثلاثية الحب والشّك والمرأة، فإنْ غاب الشّك غابت المرأة والحب، وإنْ غابت المرأة غاب الشّك والحب معًا، وكأنَّ الشّك دلالة على حب المرأة ووجودها.

وتقدم (زهرة بلعاليا) قصيدة بعنوان "حجة.." تتحجج فيها بجملة من الحجج، وذلك لأنَّ الجدل الذي يأتي مصحوبًا بالحجج والمبررات يكون أكثر صدقًا في التعبير عن المشاعر والأحاسيس وهذا ما يظهر في قولها:

لا داعي لأن..

تشرح لي كل الأسباب!

أنت الآن.. بعيدٌ عني..

والكون بخير..

لم يتغير لون الورد..

---

[1]– يوسف وغليسي خطاب التأنيث، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2013، ص 35.

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 51.

ولم يتغير في صدري..

سحر الألعاب!

ما زالت..

بالنبض حكايات أقرأها..

وأذوبُ في سحرها

بعض الأتعاب !

لم يتغيّر..

شيء في الدنيا..

نلاحظ في هذه القصيدة أنَّ الشاعرة تحاور الآخر بعدم تقبلها تلك الحجة، التي يحاول تقديمها، محتجة هي الأخرى ببعده عنها مبينة ومؤكدة أنَّ هذا البعد لن يغيّر في حياتها شيئًا.

وهكذا يستمر ذلك الجدل الأنثوي النابع عن الحب، تجاه ذات ذكورية صامدة، وتستمر تلك الفلسفة الجدلية النابعة من عمق العلاقة بين الرجل والمرأة.

2- الفحولة:

اهتم النقد العربي القديم بالفحولة اهتمامًا كبيرًا، وخصّها الناقد العربي بكثير من العناية والتفضيل والتخصيص، إلى أنْ « أصبحت مقياسًا نقديّا يقاس بها جودة الشعر والشعراء»[1]، فعلى هذا الأساس كانت الفحولة صفة من الصفات التي اتصف بها الذكر عن الأنثى التي تتمظهر فحولتها بمرتبة متدنّية وبقيمة أقل أهمية من الرجل، ففحولة الشعر وقوته وجزالته تستمد من فحولة قائله لأن فحول الشعراء « كما ورد ذكرهم في اللسان هم الذين غلبوا بالهجاء من هجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما، وكذلك كل من عارض شاعرا فغلب عليه مثل علقمة...»[2]، بالإضافة إلى أنّ الشاعر الفحل « هو الذي يتميّز بقدرة إبداعية عالية»[3]، وقدرات جمالية راقية تَنْتُجُ « جراء تلاقح هذا الشاعر مع اللغة... شعر فحل»[4]، بمعنى أنّ الشاعر يستعمل اللغة لأنّه يريد بالدرجة الأولى التواصل، ويريد بالدرجة الثانية اختراق المستوى الإبداعي، وتجازوه إلى مستوى فني يعبّر فيه عن المشاعر والانفعالات، والأحاسيس الكامنة داخل الذات الإنسانية بطريقة مؤثرة تأثر في نفسية المتلقي، وهذا ما استطاعت (زهرة بلعاليا) أنْ تنسجه من خلال ذلك الخيط الأنثوي الذي يتحرك في مجمل قصائد ديوانها "ساحل وزهرة"، وهذا ما يتمظهر في قصيدة "دفاع":

بمنتهى البراءة..

ومنتهى الأدب

يقول إنّني جميلة كزهرة بريّة..

---

[1]- جابر خضير جبر، قيمة الأنوثة المتدينة، مجلة القادسية في الأدب وعلوم التربوية، المجلد9، العدد2، 2010، ص 63.

[2]- وليد عثماني، مفهوم الفحولة وموضوعاتها في الشعرية العربية القديمة، مذكرة ماجستير،الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009، ص 41.

[3]-جابر خضير جبر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ص 65.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

رقيقة.. كطائر أتى

من أول التاريخ رأفة..

رويُّها.. ذهب!

عندما .. صرّحت أنّني

قصيدة تكتبها..

من الوريد ..

لم أكن أعاشر الأشعار.. لا..

ولا فهمت حرفًا واحدا

مما تقوله .. أكيد..

لكنني..

قررت أن أكون شاعرة

فقط كي لا يحس شعرك .. المجدي –معي–

بأنه وحيد![1]

تتحدث الشَّاعرة بلسان الذات الذكورية التي تمدح المرأة بخصال وسمات أنثويَّة، ربطتها (زهرة) في المقطع الأول بجمال الطبيعة وما تحتويه من معطيات فنّية، بحيث جمعت بين زهور برية وجمال أنثى عفوية، وبين رقة الطيور ولباقة أنثوية تفوح من خلال ألفاظ متقنة التَّصوير وأسطر موزونة تبيّن من خلالها أنّها قادرة على فرض نفسها لكتابة قصيدة وأشعار تحاكي بها شعر ذكوري مجيد ومتميّز، وهذا ما يظهر في قصيدة "لسان.. وامرأة" فتقول:

كان لسانها نارًا

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 13.

يصنع من ثلج الصمت حورًا

ومن الكلمات.. دخان

ولها جند حسب شهود عيانْ

من أجل محاربة الكلمات..

الفارة من خدمتها..[1]

وتقول في موضع آخر:

وكل عطور الدنيا.. لها..

ولها كل الألوان..

تجتاح الدنيا.. على جثة الكلمات..

عليها تغرس تفاحا

وعليها تقتل آدم

بالحب..

أو الكره..

أو النسيان!"[2]

تفتخر (زهرة) بالمرأة التي تضيف للكلمات نكهة ولذّة ورائحة ولون إيحائي من خلال لسانها الجريء، وقلمها الصارم الذي ينشد قصائدًا تكشف عن سرّ اقتحامها لعالم الشعراء، وهي تفتخر أيضا بكونها أنثى مباغتة تتلاعب بالكلمات حيثما تشاء، فإنْ أرادت فأكيد أنّها ستهزمه إمَّا بالحب أو الكره أو النسيان–حسب الشاعرة–.

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 16.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثم تتحول الشَّاعرة، فيما بعد من إحساس أنثوي على لسان أنثى، إلى إحساس ذكوري على لسان أنثوي فتقول في قصيدة "دفاع":

لكنّه لوجه الحق وحدهُ..

يقول إني.. فوق كلّ هذه الرّتب!

.. وإنه..

يريد أن يراني .. خارج القصائد..

وخارج القواعد..

وخارج الكتُبْ![1]

تعكس (زهرة بلعاليا) في هذا النص رفضها لكل أنواع السخرية والنقص الذي يُنقص من قيمتها ويدني من مرتبتها كأنثى مبدعة، وشاعرة منجزة تحاول التَّعبير عن كيانها الرفيع وحسّها الرقيق، فالشَّاعرة هنا لم تكتف بهذا المدح الذكوري الظاهري، بل راحت تكافح لأجل استرداد ما ضاع منها « وراحت تختار من الهجوم على الذكورة خير وسيلة للدفاع»[2] عن فحولة شعرها وصدق مشاعرها وعظمة بنائها الشعري، وهذا ما نجده في قصيدة "دفاع":

وعندما حاولت أن أقول: لا!

لهمسة خبيثة..

ونبضة .. تضجّ بالكذب!

حاربني بتهمة الرّداءة..

وقال في غضب:

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 13، 14.

[2]– يوسف غليسي، خطاب التأنيث، ص 28.

بأنه سيقضي كلّ عمره..

مدافعا .. عن حرمة التاريخ..

والموسيقى..

والأدب!!![1]

وكأنَّ الشَّاعرة في هذا المقطع تقول ما قاله "عبد الله محمد الغذامي" في كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" في أنَّ المهم عندهم هو منع الأنثى من شرف الريادة [2]؛ فالمرأة الشاعرة منذ العصور الأولى وعبر التاريخ كانت خارج قوانين وسمات الفحولة، إلاَّ حالة استثنائية واحدة تمثّلت في الخنساء؛ وبمعنى آخر أنَّ الفحولة لا يكسرها إلاّ فحل ذكر، لأنَّ الفحولة حق ذكوري خاص[3]، أمَّا الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحولة[4]؛ أي أنَّ المرأة لا تصبح فحلةً إلاَّ إذا توفَّرت مقايس الفحولة في شعرها، وهناك أسماء كثيرة تؤكد على « وجود ميراث شعري نسوي ضاع أكثر بسبب القمع الذكوري»[5]، والشيء اللافت للانتباه أنَّ (بلعاليا) في كل قصيدة وفي كل سطر، تبرز ذلك الجدل الشّعري بين أنثى شاعرة وذكر فحل ، وفي هذا الصدد تقول في قصيدة "تمثيل..":

أشعارك..

تحترف التمويه.. والتظليل..

وصوتك بداخلي..

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 14

[2]– ينظر: عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت، 1999، ص 12، 13.

[3]– عبد الله محمد الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت،2006، ص 180.

[4]– ينظر: عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 13.

[5]– محمد العباس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق، 2010، ص 16.

يزرع نبضي كلّه..

زنابقا.. وأنجمًا..

وغابة من الأماني.. والهديل

هل يمكن أن تصبح الأحزان فجأة .. شهيّة؟

وتصبح الدموع في عيوننا..

أغنية..

تنساب في إيقاعها.. الجميل؟!

أخاف أن أصدّق عينيك.. إنها

ترتّل قصائد موزونة..

إنّني..

لا أعرف قواعد الخليل..!!![1]

تحاول (بلعاليا) في هذه القصيدة أنْ تجعل من أنوثتها تتحرك في كل أرجاء القصيدة وبحرية تامة، لتترك نوع من التفاعل والانسجام مع الذكورة التي لا تريد إلاّ أنْ تراها خارج الأوزان الخليلية والقواعد الفحولية« التي من شأنها أن تكسب صاحبها الفرداة والتميز وتحقق له الحظوة والمكانة الرفيعة»[2] التي كسبها –حسب الشاعرة– بالتمويه والتظليل.

نستنتج مما سبق أنّ (زهرة بلعاليا) تعمد دائما إلى وجود ذلك الجدل والتفاعل المستمرين بين ثنائية في ظاهرها مختلفة لكن في باطنها مؤتلفة.

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 07.

[2]– وليد عثماني، مفهوم الفحولة وموضوعاتها في الشعرية العربية القديمة، ص 42.

3- الحريَّة:

يستنكر الإنسان –دائما– من قيود الظلم والاستبداد، ويطمح إلى التحرر والاطمئنان ليعيش في حرية وسلام وينعم في طلاقة ووئام، ولولا الحريّة لما استطاع الإنسان أنْ يفكر ويبدع بكل راحة وأمان، فالحريَّة إذًا هي « خاصّةُ الكائن الذي لا يخضع للجبر ويتصرف بدون قيود، وفقا لما تمليه عليه إرادته وطبيعته»[1]، ذلك لأنَّ الإنسان خلق حرّا بالفطرة، رافضًا لكل أنواع السّيطرة والاستعباد وهذا ما انتفض به عمر بن الخطاب رضي الله عنه قائلا: « متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرار؟!!»[2]، وعلى هذا الأساس أضْحت الحرية موضوعا من الموضوعات التي طرحتها (زهرة بلعاليا) في ديوانها "ساحل وزهرة" بطريقة جدلية بحيث تحاول تحرير الكيان الأنثوي من السلطة الذكورية خاصة « وأنّ الرجل والمرأة يتقاطعان في كثير من الأمور المتداخلة»[3] التي استطاعت الشاعرة أن تعبّر عنها بحيث طرقت بابهما، ودخلت منزلهما، باحثة عن قصيدتها المنسية « لتلخص محنة الأنوثة المبدعة، إذ تسرد تفاصيل امرأة شاعرة ضيعت قصيدتها في زحمة اليوميات النسائية التي تتصور مسار الكتابة في حياة المرأة»[4]، حيث ترى من الكتابة متنفسها الوحيد، فتقول (بلعاليا) في هذا الصدد:

ماذا .. لو ..

أتيت .. يا قصيدة؟

وكنت أصنع الطعام مثلما

يريد آدمُ ..

---

[1]– جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دط، دار الجنوب، 2004، ص 156.

[2]– محمد بن عبد الرحمان صادق، الحرية في زمن الاستعباد، شبكة الألوكة 2017/04/11، 12:24

[3]– ينظر: يوسف غليسي، خطاب التأنيث، ص 38.

[4]– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 120.

وتشتهي أمعاؤه العنيدة؟

أو كنت آخذَهُ

برفقة النساء الصالحات .. القانتات

درسُ مكر..

أو مكيدَهْ! [1]

وتقول أيضا:

ماذا لو ..

أتيت .. يا قصيدة؟

ورغوة الصّابون في يدي..

وجيش من ثياب ظالم

عليَّ .. أن أبيده؟[2]

نرى في هذا المقطع الشعري أنّ (زهرة) تقف مع الأنثى ووراء كل أنثى، وبوصفها أنثى تعيش ذلك الروتين اليومي من طبخ وغسل وطهي، رافضة « منطقها الذكوري القاضي الذي يحول المرأة المبدعة إلى أنثى بليدة منزوعة السلاح اللغوي»[3]، وحبيسة المطبخ المنزلي لتلبية رغبات آدم، ذلك الزوج، أو الأخ، أو الأب... الذي لم ولن تنتهي رغباته، التي خنقت مشاعرها، وأغلقت كل أبواب إبداعها الشعري، قائلة:

لألبس انتكاسة .. جديدة ؟؟

أم كنت أغسل الحروف كالثياب

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 120.

وأغلق بوجهك القميء ألف بابْ

وأخنق..

مشاعري.. البليدة ؟؟[1].

تلبس (بلعاليا) ثوب النّكس، الذي كانت تلبسه يوميًا بحلة جديدة، من خلال المسؤوليات اليومية، التي لم تُحرر قريحتها الشعرية بحيث جعلتها مخنوقة بليدة.

وبالرغم من هذا الجدل التحرري –إنْ صحَّ التعبير– الذي تُظهرُه الشاعرة، لتتحرر من قيود فرضها الواقع، إلاَّ أنّ المرأة تبقى امرأة، لها حقوق لا بد أنْ يحترمها الرجل ويُطبقها، وعليها واجبات لابد أنْ تؤديها على أكمل وجه، لأنّ المنطق الاجتماعي يفرض عليها هذه المسؤولية والدين الإسلامي يؤكدها أيضا، ودليل ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم: « كلكم راع ومسؤول عن رعيته... والرجل في أهله راع وهو مسؤول عن رعيته، والمرأة في بيت زوجها راعية وهي مسؤولة عن رعيتها».

ومن حلم امرأة تريد أن تتحرر من الشؤون المنزلية إلى حلم شمعة تريد أن تضيء في وسط ظلام، وهذا ما يظهر في قولها:

تصرخْ الشمعة

في وجه الظلام

سأظلّ أدفع شرّك..

عاما .. بعد عام

هذه الظلمة تفنى

وغدا يأتي السلام

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 46.

وتبيت الليل تهذي

وعيون الليل.. في صمت..

تنام[1].

تتحدث (زهرة بلعاليا) باسم شمعة خنقها ظلام حالك، مُعبرة عن هموم الأنثى التي تصرخ في وجه كل ظالم مستبد يحاول أن ينشر ظلمه في كل مكان، محاولة التَّخلص منه بأيّ طريقة دافعة شرّه، متحررة من ليله الدامس، مؤكدة أن شمس السلام ستشرق مهما استطال ليلها.

وتستكمل الشاعرة بعرض ذلك الجدل بين طرفين متنازعين يشتد الجدال بينهما قائلة:

تقف الشمعة

ضد الليل في حرب غريبة

حتى إذا ماتت يعتري

وهج الشمس بقاياها الكئيبة

ويغطيها ..الظلام !![2].

تبين (زهرة) في هذا المقطع ضعف الشمعة أمام ظلمة الليل، لأنّ الشمعة ستذوب وتموت لا محال، إمّا بوهج الشمس المشرقة، أو بغطاء ظلمة الليل. وهكذا هو حال الأنثى أمام سلطة الذكر.

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 47.

[2]– المصدر نفسه، ص 48.

ومن حلم شمعة اندثر حلمها، إلى حلم أنثى خاب أملها من نفاق ذكوري « يبالغ في نسج صورة غزلية ساحرة للمرأة في غيابها، وحين يراها يتحول الحضور إلى هجاء»[1]، كما يظهر في قصيدتها "صدق":

ما رآني..

كتب الشعر بعيني .. وشعري

ولساني..

مرّ عام

سنة أخرى تمرّ..

واثنتان ..

والكلام الحلو يهوي ..

فوق رأسي .. بسياط من أماني..[2].

وتقول أيضا:

مرّ عام

سنة أخرى تمرّ..

واثنتان ..

ورآني ..

قلتُ: قل شعرًا بصدق ..

---

[1]– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 120.

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 18.

فهجاني!!![1].

تعكس (زهرة بلعاليا) "نفاقا شعوريا ذكوريا"[2] جعلها تفقد الأمل من الآخر، ولكن هذا النفاق كان حافزًا لها، لتُبدع وتُصوّر الذات المؤنَّثة « بلباقة أنثوية، ولياقة لغوية بليغتين»[3]، كما يتجلى في قولها:

والكلام الحلو يهوي ..

فوق رأسي .. بسياط من أماني..

صرت أحوي

كل لون من غوايات البديع ..

والبيان ..

صرت أحويه .. ولكن

ما حواني ![4].

وتقول أيضا:

ألمثلي وُضع التشبيه بالزّهرة ؟ لا !

أنا كل الزّهر – والورد–

وكلّ العطر في الدنيا ..

رذاذ .. في جناني!!

ألمثلي .. وُضع التشبيه بالبلبل ؟ ..

---

[1]–زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 19 .

[2]– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 120.

[3]– المرجع نفسه، ص 120.

[4]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 18.

لا!!

أنا كل الطير في عمر الزّمان..

ألمثلي قالوا شعرا ؟؟

أبدًا!

أنا كل الشعر .. والنثر .. أنا ..

روح الأغاني ![1].

تحرر الشاعرة قريحتها، لتحفيز شاعريتها مفتخرة بكينونتها، محاكية سحر الطبيعة وما تحويه من زهور وطيور، وورود وبلابل، ربما لتجعل من ذاتها أكثر اتساقا وانسجاما مع شعرها.

وفي الأخير ما علينا إلا أنْ نقول: أنّ (زهرة بلعاليا) جعلت من الحرية بحرا واسعا لا ساحل له، تسبح فيه باحثة عن التحرر من كل القيود المفروضة على الذات المؤنَّثة سواءً في الحياة الشعرية أو الحياة المنزلية .

4- الحب:

زرع الله سبحانه وتعالى الحب في قلب الإنسان، وجعله فطرة في كل نفس، لهذا « فالحب عاطفة قوية تتحكم في النفس»[2] البشرية أو هو « ظاهرة نفسية انفعالية ناجمة عن تأجج الإحساسات والمشاعر»[3] النابعة من عمق « الشعور بالتعلق بشخص أو بشيء ما»[4] لأن الحب يختلف باختلاف نظرة الأشخاص إليه.

---

[1]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 19.

[2]- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، ص 26.

[3]- جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 143.

[4]- المصدر نفسه، ص 143.

لهذا فالحب من أكثر الموضوعات التي استهوت (زهرة بلعاليا) في العديد من قصائد ديوانها "ساحل وزهرة"، باعتباره البؤرة الجدلية التي يتمركز حولها الذكر والأنثى.

انشغلت الشاعرة في معظم قصائدها بالجنس الآخر، الذي أصبح الشريك الأقوى والعنصر الفعال في هذه المعادلة، وعلى هذا استطاعت (بلعاليا) من خلال قصيدة "تجارب" أن تقُصَّ تجاربها الأليمة، وتبوح عن مشاعرها وعواطفها الحزينة، فلولا تلك التجارب لما طرحت هذا الكم الهائل من القصائد.

ثم تنتقل الشاعرة نقلة رشيقة تكفل بها الرجل، وتتكلم بلسانه معبرة عن أحاسيسه الداخلية الرافضة لهذه التجارب، المليئة باللّوم والشك، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة " شك..":

لا يكفي يا صغيرتي

أن تجمعي

تجارب جاراتك

وتطرحي الخسائر..

وتقسمي الغنائم

وتصدري الأحكام .. بالغياب![1].

وتقول في موضع آخر:

وتصرخُ

بكل ما أوتيت .. من صرامة الخطاب

لا يكفي أن تقتنعي

بما تقوله الأشعار في الهوى

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 88، 89.

أو تقرئي..

رواية في الهجر..

والعذاب !

في الحب والحياة .. لا يمكنك

أن تنقلي المعاني..

من كتاب !

توغلي بالغاب مرة

من غير أن تلفك الشكوك

إن السر لا ينكشف

لعاشق مرتاب![1].

نلاحظ أنّ الرجل يخاطب المرأة، طالبا منها أنْ لا تصدق كل ما تراه في الأشعار والروايات وكل ما ترويه الكتب والحكايات، لأنّ معظم التجارب ستبقى مجرد تجارب منقولة عن التاريخ بعيدة كل البعد عن الواقع الذي نعيشه.

وتواصل الشاعرة جدلها ناطقة على لسان الرجل، لِتَّخلُص من عقدتها ذلك لأنّ «عقدة الأنوثة بقيت تلاحق الكاتبات /النساء، إلى حد جعلهن ينطقن بلسان الرجل، حتى يترجمن ما أدركنه بعقلهن وحواسهن كنساء، وكأنهن يخفين أنوثتهن تحت جلود الرجال»[2]، ليخفين حزنهن ويفرغن مشاعرهن في شعرهن، ومثال ذلك ما تقوله (زهرة بلعاليا) في قصيدة " شك":

تخلصي ..

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 88.

[2]– خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل، روايات "فضيلة فاروق" أنموذجا، مذكرة ماجستير،كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، 2013، ص 6.

من رتبة الرقيب ..

حرري شعورك

من عقدة التأريخ ..

والحساب !!

وحاولي ..

أن تدخلي وريدي طفلة

ومارسي بالقلب..

ما استطعت من شقاوة

تعلقي بالنبض ..

والأعصاب ![1].

تتكلم الشاعرة بقلم ذكورية تدعو الأنثى إلى الحب من خلال حب طفلة بريئة، ذلك لأنّ أجمل الحب ما بدر من قلب الطفولة بالإضافة إلى أنّه يحاول أن ينصحها لتتخلص من قيود شكوكها، وتتحرر بشعورها، محاولة الدخول إلى قلبه كالطفلة الصغيرة التي تمارس الشقاوة من مكان لآخر.

وعليه تجيب الشاعرة القلم الذكوري بقلم أنثوي، مبينة رأيها مترجمة شعورها، مقترحة أفكارها قائلة في قصيدة " إقتراح ":

قد لا أحبك ..

بهذه السهولة!

أحتاج وقتا كافيًا ..

أفك فيه .. عقدة الضفائر

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 89.

وأغرق بالبحر ..

زرقة الطفولة !

وأقنع الصغيرة التي تسكنني

أنّ حكايا جدتي ..

بدمعها..

ودهشة يديها ..

وانكسارها ..

خرافة جميلة![1]

وتقول في موضع آخر:

لكنني

أحتاج وقتا كافيا

لأقنع الصغيرة التي

تسكنني

أن حكايا جدتي

خرافة جميلة

وأن كل طفلة

تحتاج كي تصير امرأة

إلى خرافة الجدّات

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 65.

والأظافر الطويلة!![1]

يتبين لنا أنّ الشاعرة تتردد في هذا الحب خوفًا مما سمعته من خرافات الجدّات، معلنة أنّ الحب يلزمه وقت طويل، ويحتاج إلى مدة كافية للإعلان عنه، خاصة وأنّ الشاعرة تتحدث عن بنت ريفية، تريد أنْ تفكّ عقد ظفائرها وتغرق تلك السمات التي تتسم بها تلك الطفلة الريفية.

وفي قصيدة أخرى تحت عنوان "حيرة.."، تقف (زهرة بلعاليا) مع نفسها، وقفة تحاورية منادية الآخر، مبلورة أنوثتها من خلال موقفها النفسي والانفعالي كأنثى تعاني ألم الغربة والحنين وحزن الفراق والشوق معا، وهذا ما نجده في قولها:

يا حبيبي ..

غربتي .. جارت علي

وحنيني.. مستبد..

وأنا ..

أجثو على تل الأماني ..

من أمدْ

كلما قلت: سأبني ..

كوكب شوق ..

على .. هذا الكبد

زلزلتني ..

رعشة الحزن التي

سكنت عينيك

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 69.

من .. جد .. لجد[1].

نلمح أنَّ (زهرة) تعمد إلى رسم انفعالاتها، التي جعلتها محتارة البال متحدية الحزن الذي زلزل أمنها واستقرارها، نظرًا لما تحمله لفظة "حيرة" من دلالات وإيحاءات عميقة، وما تحويه من احتجاج ورد فعل على الموجود والواقع من جهة، وعلى ذلك الحزن المتوارث الذي سكن الذات الذكورية من جهة أخرى.

وتتوالى قصائد الحب في ديوان (زهرة بلعاليا) بداية من "تجارب" إلى "شك" مرورا "باقتراح" و"حيرة" "وردود سريعة" وصولا إلى "قصة حب" شهيرة، رافعة راية الحب راقصة به على نغمات الجدل.

وجاء هذا كله جراء ما آلت إليه الشاعرة من حب وحزن وألم وأمل متسائلة عن الحب المشكل في أحشائها، وعن دوامة الشوق في أعماقها قائلة:

لا تسلني ..

كيف أنسى ..

حبك الموقد في أحشائي ..

نار

كيف أخفي غصّة الشوق ..

وكيف ..

أخفي بعض غيرتي ..

حين أغار..

إنني أخجل جدّا

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 62.

من قرار يأخذ شكل السؤال

من سؤال

يأخذ شكل القرار !![1].

نفهم من هذا أنّ (زهرة) ترد على الطرف الثاني بجملة من التساؤلات، ليس الغرض منها تقديم الإجابة، وإنّما الغرض منها معاتبة الأخر ومجادلته، فلم تجد إلا تلك الأسئلة لتبث حالة الاكتئاب المزروعة داخل نفسيتها المتألمة.

صبّت الشاعرة مرة أخرى مشاعرها في قصيدة "قصة حب"، لتوضح ذلك الضياع الذي تسبب فيه شريكها، مخاطبة إيَّاه في قولها:

وأنا .. لا فرق عندي

أن تقول عني للأكوان بعدي

أين كنت

طفلة ريف غزيره

لي ورودي .. وفراشاتي .. ورحلي..

ولك الصبر الجميل ..

لك كل العمر حتى

تدرس تاريخ موتي..[2]

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 93.

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 93.

تريد الشاعرة في هذا المقطع الجدلي، أنْ تبين عدم مبالاتها بما يقال عنها من طرف الرجل الذي يسخر منها لكونها ريفية، وهي بدروها تبقى دائما معتزة بأصولها الريفية، مفتخرة بانتمائها إليها.

وتستمر (بلعاليا) متحدثة عن قصص الحب التي تجري جميعها في مجرى واحد، وهذا ما يتجلى في قصيدة " قصة حب.. " فتقول:

نحن قوم

نشحذ الحب طويلا

فإذا متنا جياع القلب صرنا ..

قصة حب ..

شهيرة !![1]

نلمح أنَّ (زهرة بلعاليا) تختم "قصة حب" بحكمة مفادها أنَّنا نتمنى الحب ولكن لا نعرف كيف نصل إليه، وإذا أحببنا فإننا لا نعرف كيف نُبينه لمن نحب.

نستنتج إجمالا من خلال تحليلنا للفصل الأول أنَّه تمحور حول عدَّة موضوعات أهمها الجدل، فالقصد من هذا الجدل ليس التَّغلب عن الآخر، وإنَّما الغاية منه إثبات الذات الأنثويَّة المدافعة عن وجهة نظرها وأفكارها وقيمها ومواقفها، بالإضافة إلى وجود موضوعات أخرى تمثَّلت في الفحولة والحب والحرية، لتبرز أولا خطابها الشعري الأنثوي في ظل خطاب ذكوري متميز وتجسد ثانيا عاطفة الأنا المؤنَّثة التي تحتاج دائما إلى مشاعر صادقة كالحب، وتبحث ثالثا عن الحرية الأنثوية في كتابة الأنثى المفقودة وسط بنية اجتماعية تحكمها السلطة الذكورية .

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 82.

الفصل الثاني:

التشكيلات الفنية لموضوع الأنوثة.

1- الصورة الشعرية:

أ- الصورة التشخيصية.

ب- الصورة التجسيدية

2- الرّمز الشعري:

أ- الرمز الطبيعي

ب-الرمز الديني

3- القناع الشعري:

أ- القناع الوسيط.

ب- القناع المركب

4- التناص:

أ- التناص القرآني

ب- التناص الحديثي.

1- الصورة الشعرية:

تختلف الصورة الشعرية الحديثة عن الصورة الشعرية القديمة، إذْ لم تَعُدْ تَكْتَفِي الصورة الأولى، بنفس العناصر التي تتميز بها الصورة الثانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وغيرها، بل تجاوزتها لتَخْلُق لذاتها أركاناً جديدة تتماشى مع سير الحياة، فتوسع مفهومها، ونالت اِهتمامًا كبيرًا من طرف النّقاد والشّعراء، لكونها « تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تُمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستند طرف بآخر»[1]، يعني هذا أنّ الصورة الشعرية هي مادة الأديب التي يسعى من خلالها إلى تقديم رؤيته الذاتية للكون، فينقل كل ما تغلغل في قلبه وانتشر في عقله، من أوضاع اجتماعية وسياسية وثقافية وحتى نفسية، برؤية جمالية فنية يستدعي بواسطتها تأملاته وانفعالاته وأفكاره أثناء بنائه الشعري.

يذهب "محمد حسن عبد الله" إلى أنّها: « ليست تعبيرا منتقى قصد به أنْ يدل على فكرة مجردة حدّد الشاعر معالمها سلفًا ،ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية اِنفعالية تريد أنْ تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة»[2]؛ أي أنّ الصورة الشعرية تحقق المتعة الفنية التي يسعى إليها الشاعر ليثير مشاعره بطريقة عفوية، ممزوجة بعناصر الطبيعة التي يظهر أثرها جليًّا على عمله الإبداعي.

أمّا "جابر عصفور" فيرى: « أنّ مفهوم الصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلاَّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادته التي

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 38.

[2]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، دط، القاهرة، ص 33.

يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه»[1]، ويتضح من هذا القول أنّ الصورة الشعرية هي وليدة الخيال تنتج وتنمو وتتطور بفعله لأنّ « نوعية الخيال وإمكانياته وفعاليته هي ما تميز الفنان المبدع عن غيره»[2]، فيمنحه القيمة الفنيّة التي تستدعيها الخبرة الجمالية للشاعر.

نستنتج من خلال ذلك أنّ الخيال الشّعري يقيم نوعًا من التداخل بين الذات الشاعرة وموضوعها، فتأتي الصّورة الشعرية لتُعبّر عن ذلك الترابط الجدلي بين الذات والموضوع بطريقة نابعة من عمق مشاعر الشاعرة[3].

وعلى هذا الأساس نوّعت (زهرة بلعاليا) في توظيف الصورة الشعرية لتحرك أفكارها وتدفع قريحتها بقصائدَ شعرية في ديوانها "ساحل وزهرة"، وعليه اعتمدت (زهرة) التشخيص والتجسيد كنمطين أساسين في بناء صورتها الشعرية التي عبّرت من خلالها عن عمق تجربتها الذاتية. ونعني بالتّشخيص والتّجسيد personificotion, prosopopoeia« نسبة صفات البشر إلى أفكار مجرّدة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة، مثال ذلك الفضائل والرذائل المجسّدة في المسرح الأخلاقي أو في القصص الرمزي الأوروبي في العصور الوسطى، ومثاله أيضا مخاطبة الطبيعة كأنّها شخص يسمع ويستجيب في الشّعر والأساطير»[4]، نلاحظ من هذا التعريف أنّ مجدي وهبه لم يفرّق بين المصطلحين، ومنه فالتشخيص أسلوب أدبي حديث نعني به « إبراز الجماد أو المجرّد من الحياة، من خلال الصّورة، بشكل كائن متميّز بالشعور والحركة والحياة»[5]، بمعنى جعل الجامد يتحرك ويشعر بعدما كان ثابت لا يتحرك، أو هو « إلباس المجردات أو غير المحسوسات

---

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنيّة (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

[3]– ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 33.

[4]– مجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، بيروت 1984، ص 102.

[5]– جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979، ص 67.

الصفات البشرية، فضلاً على إلباس الجمادات تلك الصفات أيضا»[1]؛ أي أنّ التشخيص ينسب صفات الأشخاص وغير الأشخاص إلى الجماد، بحيث يلصق الظواهر الطبيعية بالملامح البشرية. تمظهرت ظاهرة التّشخيص بشكل متكرر ومتنوع في ديوان (زهرة بلعاليا) ومن أمثلة ذلك ما تجلى في قصيدة "مصير.." فتقول:

أعتذر ..

نيابة عن شعري ..

لو كان ينفع "مقصرًا"

أن يحتمي بالعذر!

أمرته ليرتدي أفراحهُ

ويأتيني ..

مدججًا .. بالبشر ..

بكى قليلا .. قال لي:

والعصر إنّ الشاعر

لدائما .. في خُسر[2].

نستكشف من خلال هذا المقطع الشعري أنّ (زهرة) جعلت من الشّعر شخصًا تأمره، ومن الفرحة لباسًا يُرتدى، فأبرزت الحسي غير العاقل في صورة بشرية (الشعر) وجعلت من المعنوي (الفرحة) شيئا ماديا، فأعطت للشعر صفة إنسانية وللفرحة صورة مادية، وهي بهذا تحاول إظهار الشيء المعنوي في صورة حسّية بشرية من خلال الجمع بين التّشخيص والتّجسيد، ويرجع هذا إلى

[1]– عدنان رحمن حسان، التشخيص في شعر المعتمد بن عباد، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد السابع عشر، العدد 3، 2014، ص 319.

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 10.

الحالة النّفسية التي عاشتها الشاعرة من خلال إضفاء نوع من الحوار لتُشَخِّص شعرها، باعتبار أنّ التّشخيص قد يعطي الشاعر القدرة على خلق حوار مع الأشياء، ويبدو أنّ الشّاعرة قد لجأت لهذه الظاهرة لتدخل مع الشعر في حوار، تتبادل معه أطراف الحديث وهو أيضا يبادلها الكلام والشعور معا، وهذا ما يظهر في عبارة (بكى قليلا.. قال لي:) فهذه العبارة تدل على أنّ الشاعرة دخلت في جدل مع الشعر لتحقق تشكيلات فنية ولمسات جمالية في خطابها الأنثوي وفق سياق دلالي جديد، وما هو ملاحظ أيضا أنّ الجدل قد تغيّر في الأسطر الأخيرة، فبعدما كانت (بلعاليا) تجادل الآخر الذكوري أصبحت تجادل الشعر.

ولن نبتعد عن الموضوع نفسه، إذْ تتخذ (زهرة) في كل مرة من التّشخيص صورتها المعبّرة فتقول في قصيدة "في الظلام..":

تصرخ الشمعة

في وجه الظلام.

سأظل أدفع شرّك ..

عامًا.. بعد عام

هذه الظلمة تفني

وغدا يأتي السلام

وتبيت الليل تهذي

وعيون الليل .. في صمت..

تنام[1].

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 47.

ألصقت الشاعرة في هذا المقطع الشعري صفة من الصفات التي يتميّز بها الإنسان تتمثل في الفعل (تصرخ)، على شيء جامد وهو (الشمعة) لتُشَخِّص من خلال الشمعة شخصيتها الأنثوية التي تبحث عن الحرية والتّحرر من سطوة ذكورية، وعليه حوّلت (زهرة) الشمعة إلى أنثى، والذكر إلى ظلام لتصوغ اِنفعالها وتكشف عن ما يكتنف داخل نفسيتها المعتمة، فوجدت أنّ ذوبان الشمعة في الليل هو بالنسبة لها كالمرأة التي حُجبت حقوقها وسلبت حريتها في بعض الميادين سواء كانت اجتماعية أو قانونية أو اقتصادية وغيرها[1].

وقد جعلت من الليل إنسانا له عيون يرتقب الظلام لكي ينام، وهي بهذا جمعت بين المتضادات والمتفرقات والمحسوسات، وربطت بين ما لا يمكن أنْ يكون بما هو مكوّن في داخلها وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أنّ تداخل الصور التشخيصية ساهم في استثارة الوجدان بحيث أبعدت الصورة عن حسيتها وجمودها لتتظافر في خلق تشكيلة نغمية تمثلت في (الظلام، عام، السلام، تنام، الكلام، الحطام)، فالشاعرة استحضرت هذه المدلولات الحسية المتعانقة والمتتالية لتطرب أذن المتلقي عند سماعها أولاً، ولتبيّن حسّها كأنثى مبدعة ثانيًا، فتقول أيضًا:

فنضيّع..

دفء الحلم

وسحر الصدق..

وماء النّبض..

لنحفظ ماء النّقد!"[2].

---

[1]– ينظر: أميرة سنبل وأخريات، النساء العربيات في العشرينيات حضورًا وهوية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، 2010، ص 27.

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 59.

تستصيغ (بلعاليا) هذا المقطع بجملة من الصّور، تبدأ بصورة كلية تشخيصية تمثلت في (نضيّع الحلم، وسحر الصدق وماء النبض)، فعادة الأشياء الجامدة هي التي يضيعها الإنسان وليست المعنويات المجرّدة، (فالصدق والنبض والحلم) معنويات أبرزتها الذات الشاعرة بصورة فنيّة متحركة، وكأنها أشياء تتحرك أمامها وضاعت منها، ثم تأتي بعدها صور تجسيدية ثانوية تحت ظلال الصورة الكليّة تمثلت في (دفء الحلم) و(سحر الصدق) بحيث جعلت الحلم، وكأنّه مكان دافء وجعلت من الصدق وكأنّه يشبه الطبيعة في سحرها، وهذا إنْ دلّ على شيء إنّما يدل على التوتر والحيرة في نفس الشاعرة.

وبعدها تبرز (زهرة) أيضا صور تجسيدية أخرى تمظهرت في (ماء النبض، ماء النقد) أي أنّ (بلعاليا) حاولت تجسيد المعنويات المجردة (النبض، النقد) إلى الحسي غير العاقل هو (الماء) إذْ أصبح النقد حيّزا يمكن ملاحظته وإدراكه وأضحى مكانا يحفظ فيه، باعتبار أنّ التجسيد هو « إبراز الماهيات، والأفكار العامة والعواطف في رسوم وصور وتشابيه محسوسة، هي في واقعها رموز معبّرة عنها»[1]، بحيث تتحول الأفكار والمشاعر إلى أشياء مادية وأفعال محسوسة غير عاقلة من نسيج خيال الشاعر، وهذا ما شكلته (زهرة) في قصيدة "حيرة" إذْ تقول:

يا حبيبي..

غربتي.. جارت عليّ

وحنيني.. مستبد..

وأنا منذ سنين

أربط الأحلام..

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 59.

في أقدام غدا![1].

نلاحظ في هذا المقطع الشعري أنّ (بلعاليا) قد حوّلت أحلامها إلى شيء مادي محسوس (أقدام)، بحيث جعلت للأحلام أقدام وللأقدام أيام، فربطت بين هذه الثلاثية (أحلام، أقدام، أيام) في صورة تجسيدية متناسقة ومنسجمة أكسبتها شعورًا عميقا وخيالاً واسعًا، من خلال ذلك الجدل الذي يشتد كلما تذكرت شريكها الذي تركها في حيرة كبيرة، فالشاعرة هنا تريد أنْ تظلّ دائما رفيقة لأحلامها باحثة عن شعاع الأمل فيها، وهي بهذا تنحرف باللغة عن سياقها المعهود والمباشر إلى دلالتها المشحونة بالعواطف والمشاعر، وهذا ما أضفى صبغة إيحائية على صعيد الصورة.

وتقول (زهرة بلعاليا) في قصيدة "تمثيل":

أخاف أن أصدّق عينيك.. إنّها

ترتل قصائد موزونة..

وإنني..

لا أعرف قواعد الخليل..!!!

ويرقص الغرور فيهما..

فتسقط هياكل عظيمة..[2].

تربط (زهرة) جدلها من خلال تراسل الحواس الذي عكس جانبا فنيًّا، يظهر في قولها: (أن أصدق عينيك، أنّها ترتل القصائد)، فالعين لا ترتل وإنّما اللّسان هو الذي يرتل، وهي بهذا جعلت العين ترتل ما لم يرتله اللّسان، إذْ مزجت ذلك بصورة تجسيدية تمثلت في (يرقص الغرور) لتبين الأحاسيس التي تضطرع في داخلها، فأكسبت الصورة المعنوية (الغرور) فعل من أفعال الإنسان

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 63.

[2]– المصدر نفسه، ص 07.

وهو (الرقص) وبهذا فإن التّجسيد عكس الموقف النّفسي والانفعالي للشاعرة، إذْ ساهم في تقوية جرس الألفاظ والعبارات، وكذا ساعد في تقوية الجدل الأنثوي الذكوري، تقول في قصيدة "أنوثة":

وتدعي بأنني

أعاني.. من برودتي..

أضعاف.. ما تعاني أنت

وسط نار شوقٍ

حاميهْ![1].

تستوحي (بلعاليا) من لفظة "نار" منظرا يوافق شعورها، لهذا أضفت صفة الماديات (نار حامية) على ما هو معنوي مجرد (الشوق) لتشير إلى حالة الضياع والحزن اللّذان يلفان تجربتها وهي بهذا أسقطت تجربتها التي ألمت بها على ما تختزنه في ذهنها من معانٍ معنوية، فتشحنها بدفقات شعورية، مخاطبة الذات الذكورية وفق ما شكلته رؤيتها الفنيّة، ومن أمثلة ذلك قولها أيضا في قصيدة "اِكتشاف..":

تواصل بحثك..

عن غفلة ثانيهْ!

ترسم فوقها

كل ما تشتهي.. من مدن[2].

نلاحظ أنّها قد أسقطت على (الغفلة)، المعنوي المجرد الذي لا يدرك بحاسة من الحواس الخمس في صورة حسيّة، بحيث جسّدتها وجعلتها كأنّها لوحة رسام أو ورقة رسم يرسم فوقها الرجل

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص49، 50.

[2]– المصدر نفسه، ص 55.

كل ما أراد وشاء « لأنّ الرجل بثقافته المتوارثة على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة حسب وصايا الفحول»[1]، نستطيع القول بوجه عام أنّ (زهرة بلعاليا) قد مزجت بين المعاني الحسيّة والمعنوية، لتنتج تلك الصورة الشعرية النابضة بالحياة والحركة، لتمنح المتلقي صورًا عميقة وبليغة تؤثر في نفسيته بطريقة فنيّة، وبهذا أضحت الصورة الشعرية عاملاً من العوامل التي ساعدت (بلعاليا) في فرض قيمها وأفكارها الأنثوية، وكذا تعدّ ركنًا من الأركان الأساسية التي ساهمت في تكوين بنية القصيدة المعاصرة.

2- الرّمز الشعري:

يعدّ الرّمز ظاهرة فنية من ظواهر الشعر المعاصر، وأسلوبا من أساليب الجمال في القصيدة المعاصرة وذلك لأنّه « يحمل وظائف جمالية تمكن الشاعر من التعبير عن أحاسيسه وتجاربه بطريقة غير مباشرة»[2]، بحيث يؤثر في نفسية المتلقي لكونه « أحد الثياب التنكرية للشعر ومدينة من مدنه السحرية فهو يخفي وراءه المعاني التي يريد المبدع إيصالها للمتلقي»[3]، وعلى المتلقي أنْ يبذل جهدا فكريا كي يستطيع أنْ يستقرأ قصد الشاعر من توظيفه لهذه الوسيلة الشعرية.

ويعدّ الرّمز « وسيلة من وسائل التعبير»[4]، عن سرّ الوجود والأفكار والمشاعر المختلجة في نفسية الشاعر، بحيث « إنّ استعمال اللفظة في معناها المجازي، أو الرّمزي بكل ما فيه من

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006، ص 09.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981، ص 196.

[3]- المرجع نفسه، ص 196.

[4]- المرجع نفسه، ص 196.

توتر هو استعمال يجعل جدلية التعامل اللغوي في الاستعمال فنًّا شعريًا»[1] يحلق بالشاعر حيثما أراد وشاء.

وعرفه "أوستين وراين ورينى ويليك" في قولهما: « هو صورة الشيء محولاً إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يعد ولكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النّص»[2] يعني هذا أنّه ثمة « ثنائية مضمرة في الرّمز وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين مع الإشارة إلى أنّ هذا التماثل واحد في الرمز»[3]، نستكشف من هذا القول أنّ الرّمز يدعّم النص الشعري ويعمقه ويعقده بالغموض والإيحاء ليفسح المجال أمام القارئ للتأمل والتأويل.

ويعتمد الرّمز في خصائصه على تراسل الحواس « فتصبح المسموعات ألونا وتصير المشمومات أنغاما، وتصير المرئيات عطرة»[4]، وبذلك كله يصير الرمز نتاجا للخيال اللاشعوري[5] الذي تُثيره العواطف في النفس الإنسانية، وتعكسه الأفكار في القوالب الشعرية.

استعان الشعراء الجزائريون المعاصرون بالرّمز الشعري، وجعلوه منهجهم الدائم وملجأهم الذي يستمدون منه ألفاظهم الموحية والمعبّرة عن وجدانهم وأوضاعهم ومن بين هؤلاء الشعراء نجد الشاعرة (زهرة بلعاليا)، فقد طرحت عدّة أنماط من الرّموز الفنية التي مكنتها من تكثيف تجربتها الشعرية، وبتنويعات رمزية متنوعة في ديوانها "ساحل وزهرة" ومن بين هذه الرموز نذكر نوعين هما:

---

(1)– عناد غزوان، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية، دط، 1994، ص 129.

(2)– أوستين وارين– رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراد حسام الخطيب، المجلس لرعاية الفن والأدب والعلوم الاجتماعية، دط، دمشق، 1972، ص 243.

(3)– المرجع نفسه، ص243.

(4)– يوسف عيد، المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم التطبيقي، ج2، الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1994، ص 86.

(5)– ينظر: محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، دط، مصر، القاهرة، 1977، ص 37.

أ- الرّمز الطبيعي:

تعود الشاعرة في معظم قصائدها إلى الطبيعة لتستمد من حبق الزهور ألفاظًا ومن عصافير الربيع أملاً، ومن ضربة الشمس نورًا ومن لون السماء عطرًا، ومن نجوم الليل أحلامًا، ومن كلمات البحار أشعارًا.

وعليه تنوعت الرّموز الطبيعية في مدونتنا، إذْ وظفتها (زهرة بلعاليا) لتكون ملاذا لها ولأحاسيسها، أهمها: الورود- النجوم – السماء – الشمس- المطر- الليل- الأحمر- الأخضر- العصفور... إلخ.

فلفظة الورود عموما ترمز إلى الهدوء والسكينة والراحة والطمأنينة فالورد جزء منا، نميل إلى معرفته والتأمل فيه كما نتأمل في أنفسنا محاولين معرفتها والبحث في خباياها، ومنه تكررت لفظة الورود في قصيدة "بالألوان" من موقع إلى آخر، وهذا ما يظهر في قولها:

حين يبكي الوردُ..

من حزنٍ.. ويغضَبْ

ومن يضعُ العطر جيلاَ

بعد جيل[1].

وتقول في نفس القصيدة:

لست أدري..

أعلى جمر سأغفو!

أم على عطرٍ.. سأصلبْ!

[1]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 74.

وردُك الغافي بكفي..[1]

وتقول أيضًا:

ويدي .. من فرط شوقي..

أصبحت قبرا يشدُّ

جثث الورد بعنفٍ

لم يعد للون مَعْنَى

لم يعد للعطر..

مذهب![2].

جاء الورد في هذه القصيدة مليء بالحزن والكآبة ذلك لأنّ الوردة عادة تشترك مع المرأة في كثير من الصفات كالرقة والنقاء والصفاء والضعف وغيرها، لأنّ الوردة ترمز للرائحة الجميلة والجمال والحب والعشق، لكن الشاعرة خرجت عن المألوف وألصقت الورد بالرجل لتبرز ذلك الجدل الحيوي – إن صح التعبير– بين الذكر الذي فرض شعره منذ آلاف السنين، وأنثى لا تريد إلاّ أن تحظى بالمكانة المحرومة منها، لهذا ربطت (زهرة) دموع المرأة وحزنها بصورة مجازية تمثلت في بكاء الوردة وغضبها لتعطي صفة التأكيد بأنّ الورد كالإنسان، مثله مثلنا يعيش كل معاني الحزن والألم، وجعلت من الورد رمزًا يوحي بأحزانها وآلامها اللامتناهية، حيث رأت أنّ كل ما في الحياة من ورد وعطر ولون ما هو إلاّ سراب من الأحزان المتوالية والمتتالية، التي سيطرت على الذات الشاعرة فأصبحت كالقبر الذي تدفن فيه ذكرياتها وتجاربها وآمالها، بحيث صارت يدها تمسك بدل

[1]–زهرة بلعايا، ساحل وزهرة ، ص 74.

[2]–المصدر نفسه، ص 74.

الورد بقاياه التي لم يبق فيها لا اللون ولا العطر ولا حتى شكل الوردة، وبهذا وصل بها الحزن إلى قمته وذروته لأنّه أصبح يعيش ويحيا معها.

ويظل لألوان الورد معان ودلائل خاصة تعبر عن نفسية كل شخص منّا، ذلك لأنّ كل لون له قصة يحكيها، وحكاية يرويها، وعليه فزهرة بلعاليا اختارت من الأحمر القاني، أفضل لون تختفي من ورائه لتُعبِّر عن ما بداخلها من فقدان الأمل مؤنبة ذاتها متحسرة على ما فاتها، لكن فيما بعد وجدت أنّ اللون الذي اختاره النصف الآخر كان مُبهمًا، لم تستطع اِستيعاب دلالته في تلك اللّحظة، فتقول:

وعجبت..

كيف لم أفهمْ

رموز (الأحمر) القاني..

ولا فسّرتُ

عشق (الأخضر) المجنون..آهٍ

وأنا مثلك .. أعجب

كيف يغري.. الموت نبضا بالغناء[1].

وظّفت الشاعرة اللّون الأخضر "ربما" لتوائم الطبيعة، باعتبار أنّ اللّون الأخضر من الألوان التي فضّلها العلماء والفلكيون والأطباء، لأنه أقرب الألوان تعبيرا عن الطبيعة[2]، أو لتُبين به أيضا تلك المفارقة الموجودة بين اللونين، بما أنّ اللون الأحمر يرمز لتلك الشخصية الجريئة والمليئة

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 75.

[2]– ينظر: أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالة الألوان في شعر نزار القباني، مذكرة ماجستير، اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008، ص 118.

بالحيوية والحب، في حين اللون الأخضر يرمز للتفاؤل ويُدخل على النّفس السّرور والبهجة ويبعث روح الأمل من جديد، وهذا ما تقرّبه في قولها:

سيأتي الغيث والرزق..

وينمو

حلمنا الأخضر[1].

استحضرت الشاعرة اللون الأخضر لتكشف أنّ شمس الأمل لن تختفي وستبقى أنوارها تُشع على أحلام كل من الذكر والأنثى، وبهذا أضحى اللون الأخضر رمزًا للخير والأمل والمستقبل.

ونلمح أيضا رمزًا آخر من الرموز الطبيعية، ألا وهو "الشمس" تلك الأشعة الذهبية التي تبدأ قصتها مع بزوغ كل صباح، لتلقي دفئها وحنانها على جميع المخلوقات، لترمز إلى الدفء والنشاط والتفاؤل جاعلة من الحياة مشرقة بالأنوار، مُعلنة عن بداية يوم جديد كله سلام وأمان، لكن الشاعرة وظفت كلمة "شمس" لتجادل ذلك الرجل العسير في عداوته والشديد في خلافه مع من عانده[2] وهذا ما يظهر في قولها:

أنا إن قلت احتراما

لشعور الكبرياء فيك يومًا.

إنك.. شمس النهار

لم يكن قصدي اغتيال الشمس

لكن!

كنت أحتاج إلى

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 71.

[2]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج25، ص 2325.

لفظ جميل..[1]

وتقول في موضع آخر:

كانت تجتر الحمم النّاريّة..

والكلمات الحارّة..

والشمس..

تعشقها حدّ الإدمان!

أتعبها البحث عن الدفء.. فنامت

في فوهة البركان[2].

لا تخلو هذه الأسطر من نبرة التحدي ونزعة التأمل التي لفّت جميع الأحوال والأوجاع النّفسية للشاعرة، فجعلت الشمس رمزًا تحتمي تحت ظلاله: الكبرياء والاغتيال، الحمم النارية، الكلمات الحارة والبركان، لم توظف (زهرة) ذلك عشوائيا إنّما أرادت أنْ تبحث عن الحرية المحرومة منها وأنْ تفتش عن الدفء المنزوع من عالمها.

ب- الرمز الديني:

اِحتلّ الرّمز الديني مكانة هامة عند (زهرة بلعاليا)، فأضحى سندًا مهمًا، لنسج صوتها الشعري بلغة فنيّة نابعة من عمق تشبعها بالدين وتشبثها بالعقيدة الإسلامية، إذْ لم تنفرد (بلعاليا) في توظيفها للرموز الدينية، بل « كثيرة هي محاولات الوصول إلى مشارف الرمز الديني... إذْ

[1]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 94.

[2]- المصدر نفسه، ص 15.

تراوحت بين قصص الأنبياء عليهم السلام، وسور القرآن الكريم، وبعض الأماكن ذات الدلالة الدينية وغيرها»[1].

ومن الرّموز التي مثلتها (زهرة بلعاليا) في ديوانها "ساحل وزهرة" نجد: آدم، المسجد، الصلاة، الإمام، طهارة...

اِختارت الشاعرة من النبي آدم عليه السلام رمزًا لتُعبر من خلاله عن قيمتها فما « خطيئة آدم إلاّ رمز للحرية... حرية المخلوق في مواجهة الخالق... لقد أراد آدم أن يفعل ما يشاء لا ما يشاء الله»[2]، فعصى اللهَ عزّ وجل وأكل من تلك التفاحة، وما اقتضته هذه الحرية أنْ يقع في الخطيئة ، لأنّه لم يستطع بحواسه المحدودة أنْ يحيط بالحقيقة وأنْ يدرك عاقبة أكله من الشجرة[3].

تلك الشجرة التي أخرجت آدم من الجنة لأنه أراد أنْ يتحرر ويفعل ما يشاء[4].

وها هي (زهرة بلعاليا) من خلال توظيفها لرمز آدم، تبحث عن الحرية والتحرر بشعرها من أجل استقلالية أكثر في كتاباتها، خاصة وأنّ ما يُميز الكتابة الذكورية Masculine عن الكتابة الأنثوية Féminine هو السلطة التي تكون غائبة في الكتابة الأنثوية[5] – حسب رأي "ماري إلمان" MaryEllman– وهذا ما نجده في قولها:

تجتاح الدنيا.. على جثة الكلمات..

عليها تغرس تفاحًا

وعليها تقتل آدم

---

[1]– نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعراء رابطة الإبداع الثقافية، ط1، 2003، الجزائر، ص 117.

[2]– مصطفى محمود، يوميات نص الليل، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1119، ص 24.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص24

[4]– ينظر: مصطفى محمود، يوميات نص الليل، ص 24

[5]– خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات "فضيلة فاروق" أنموذجا، ص 20.

بالحب..

أو الكره..

أو النسيان!

ذات مساء..

غاب لسانها خلف.. ظلال التفاحة

فابتلعته.. وماتت

ما عرف الطبّ السرّ.. إلى الآن!![1].

ونصادف قصيدة أخرى تحمل رمز آدم، إذْ تخاطب فيها آدم، لتثبت جدلها قائلة في "قصيدة":

ماذا.. لو..

أتيت... يا قصيدة؟

وكنت أصنع الطعام مثلما

يريد آدم..

وتشتهي أمعاؤه العنيدة؟[2].

كما نعلم أنّ آدم – عليه السلام– هو أبو البشرية جمعاء، خلقه الرحمن لإعمار الأرض لكن (بلعاليا) استخدمته لتجادل ذلك الرجل الذي أخذ منها حريتها في كل شيء سواء في الكتابة الشعرية أو حتى في الحياة اليومية، وهي بهذا جعلت من الرّمز آدم، أداتها الحقيقية التي تهدف بالدرجة الأولى إلى هدم السيطرة الذكورية التي استمرت لفترات طويلة[3] .

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 16، 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– ينظر: خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات "فضيلة فاروق" أنموذجا، ص 29.

كما وظفته أيضًا لتثبت تلك العلاقة التي تجمع آدم وحواء، فآدم هو الرجل السلطوي وحواء هي المرأة التي ضيعت ذاتها.

ونجد رمزًا دينيا آخر يتمثل في "الإمام"، من خلال استعمالها لبعض الألفاظ الموحية كالصلاة والإيمان، التطهر، المولى، النهي عن الفحشاء والمنكر... وهذه الصفات مرتبطة "بالإمام" ارتباطًا وثيقًا، وهذا ما يتجلى في قصيدة "طهارة"، فتقول:

سمعت إمامهم نادى

من المنبر

مضى دهر..

ولم تمطر!

وهذا القحط بعض.

من إيماننا المقفر..

فإن نحن تطهرنا

وصلينا..

صلاة ترضي مولانا

وتنهانا..

عن الفحشاء والمنكر[1].

ثم تقول في نفس القصيدة:

تبعت إمامهم حتى

آتيك بجذوة النور

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 70، 71.

من الفرقد..

فقد كان..

شعاع كلامه العذب..

يسيل من .. بوابة المسجد[1].

نلاحظ أنّ الشاعرة استعملت الرّمز الديني "إمام" الذي يعد رمزًا للالتزام والإصلاح والإرشاد في شريعتنا، غير أنّ الشاعرة وظفته في المقطع الأول متناصِصًا مع النّص القرآني الذي يكمن في الآية الكريمة: ﴿ إِنَّ الصَّلاَةَ تَنْهَىَ عَنِ الفَحْشَاءِ والمُنْكَرِ﴾[2]، وهذا ما تجلى في الأسطر الأخيرة من المقطع الأول بالرغم من أنّ موضوعنا ليس التناص الآن، ولكن أردنا أنْ نثبت ونبرز ذلك التقاطع الموجود بين الرّمز والتناص، أمّا في المقطع الثاني تبحث الشاعرة عن شعاع الأمل والحرية من خلال الرّمز الديني "إمام"، وهذا إنْ دلّ على شيء إنّما يدل على تشبث (زهرة) بالثقافة الإسلامية واعتزازها بها وحرصها عليها.

نستخلص أنّ الرمز الشعري اِكتسى طابعًا جدليًا خاصًا في نفس (زهرة بلعاليا) فاعتبرته الحقيقة التي تريد إثباتها، بحيث عرفت كيف تخلُق من الرّموز صورة عصرية جديدة، فأصبحت الصّورة الرّمزية تقوم على الإيحاء والتلميح، لتستمد منها الصورة الشعرية بريقها وحيويتها.

3- القناع الشعري:

يُعدُّ القناع تقنية من التقنيات المغرية التي دخلت الساحة الأدبية عامة والمجال الشعري خاصة، وهي كما قال "جابر عصفور": « رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر»[3]؛ يعني هذا أنّ القناع رمز

---

[1]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص71، 72.

[2]- سورة العنكبوت، [45].

[3]- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 91.

ينمو ويتطور ويختفي بكثرة، حتى يصبح قناعا يقف وراءه الشاعر ليثبت نفسه، ويبرز صوته الشعري.

وقد استعمل « لفظ القناع mask للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه»[1]؛ بمعنى أن القناع يُنفس من ذات الشاعر ويعبّر عن ما هو حبيس في داخلها، فيحاول الإفصاح والتنفيس عن مكبوتاته، فيفعل ذلك « عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصية الكاملة»[2]؛ أي أنّ الشخصية المقنعة تؤدي دور الشخصية الحقيقية (شخصية الشاعر) بطريقة فنية تتقن التمثيل على خشبة القصيدة.

فالقناع، بهذا أضحى أداة فعالة لرفد النص الشعري بالإيحاءات الجديدة، ورفع ستار الكلمة من معناها التقريري العادي في القاموس إلى معانٍ أكثر عمقًا ودلالةً.

وعليه تناولت (زهرة بلعاليا) "تقنية القناع" لتبين ذلك الجدل العميق بين الأنا الأنثوية والآخر الذكوري، من جهة، ولتوائم وتعاصر الواقع المعيش وتوازن بين ما بداخلها وبين ما هو موجود من جهة ثانية، فحاولت ارتداء القناع بغية الإقناع لكون الإقناع جزء من المجادلة والجدل لا يكون إلاّ بالإقناع والقناع، لأنّنا إذا عدنا إلى مفهوم الإقناع نقول: أنّه شكل من المجادلة لتحقيق هدف معين[3]، بينما القناع فإنه « يقوم على علاقة جدلية تفاعلية بين حالتي الإخفاء والإظهار»[4]، من أجل استظهار ما هو مخفي وعليه غاصت (بلعاليا) في بحر القناع بواسطة نمطين هما:

---

[1]– مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 297.

[2]– المصدر نفسه، ص 297.

[3]– ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة، دط، تونس، 1986، ص 42–43.

[4]– محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 64.

أ- **القناع البسيط:**

تعتمد بنية القناع البسيط كما قال – "محمد علي كندي" في كتابه الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث- على شخصية واحدة مفردة، بحيث يُسقط عليه الشاعر تجربته المعاصرة بكل همومها وهواجسها، بالإضافة إلى وجود نوع من التماثل بين شخصية الشاعر والشخصية المقّنع بها[1]، والشيء اللافت للانتباه أنّ (بلعاليا) تحولت بالقناع من علاقة جدلية بين ذكر وأنثى إلى أسلوب جمالي يتطلب « من الشاعر قدرة أسلوبية إيحائية وخلفية معرفية واسعة بالشخصية التاريخية وظروفها المحيطة»[2]، بوصفه تقنية فنيّة فعالة للبوح عن ما هو مكبوت في خاطر الذات المؤنثة، لتصل إلى غايتها وتُحقق مسعاها، ومن أمثلة ذلك ما يتحلى في النماذج الشعرية الآتية:

مالي.. لا أرى الهدهد؟

تراه.. قد عصى أمري؟

تراه.. يُخلف الموعد!

لئن لم يأت معتذرا

ليسجنن أو يُجلد!

وعاد الهدهد المشدوه..

من غرابة المشهد[3]

ومن أمثلة ذلك أيضا:

أضاف الهدهد المشدوه..

---

[1]- ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 183، 185.

[2]- ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، مجلة دمشق، المجلد، 24 العدد الثالث والرابع، 2008، ص 256.

[3]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 70.

يا سيّد:[1]

وتقول كذلك:

إذا اكتفيتُ..

بغسل أثوابي..

فلن أبردْ!

أفاق الهدهد المسكين من..

غرابة المنظر!![2].

اختارت الشاعرة من طائر "الهدهد" أفضل قناع تشكل من خلاله انفعالها الذي يتسع من سطر لآخر، ويتنوع من حال لحال، خاصة وأنّ « التعبير بالحيوان أحد الأساليب الأساسية الفنية التي توكأ عليها الشعراء قديما وحديثا، ليُغنوا به إبداعاتهم وإنتاجاتهم، وليكشفوا عن معانٍ ومرام مستخدمين منه ستارا يختفون وارءه، فهو حاضر في حديث الأموات والأحياء، كما هو حاضر في حكايات الهوى وحب النساء»[3]، بحيث تبحث (زهرة) من خلال قناع "الهدهد" على ذلك الرجل الذي يُشعرها بالاهتمام والعناية والرعاية التي تريدها، فتعيش كأنثى الهدهد بين التّمتع والدلال من ناحية، والرّضا والقناعة من ناحية ثانية وهي بهذا تربط الهدهد بأحلام وأمان حُرمت منها –ربما– في اليقظة، فأضحى الهدهد شخصية أساسية استنطقتها من بداية القصيدة إلى نهايتها، فانفردت به لتسقط عليه تجربتها مثيرة في تفس المتلقي فنًا يستدعي التحليل والتأويل.

---

[1]–زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 71.

[2]– المصدر نفسه، ص 72.

[3]– مهيش مسعودة، الحيوان في شعر أحمد مطر، مذكرة ماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الشهير حمة لخضر، الوادي، 2014–2015، ص 08.

ومن طائر "الهدهد" إلى طائر "النورس" الذي استعانت به (زهرة بلعاليا) في نسج قصيدتها "النورس المسحور.."، فإذا ربطنا ذلك بعنوان الديوان (ساحل وزهرة) نقول أنّ الشاعرة تحاول أنْ تَسْتَصيغَ من النورس قناعًا مطابقًا لتوترها وغربتها، خاصة « وأنّ النوارس تحوم حول السواحل وفوق البحر »[1]، والساحل هو جزء من ثنائية ديوان (ساحل وزهرة).

وهذا ما يتجلى في النموذج الآتي:

حلمت أن تجيئني الأطيار بالأخبار

عن نورسٍ

يُغني في الصباح – للضياء

يمتدُّ لحنه المشع..

من شرياني.. للسماء

وحالما.. يزول فعل الشعر

في المساء

يعود نورسي لأصله .. بشر

يمارس طقوس حزنه المكبوت..

في حذر[2].

وتقول أيضا في نفس القصيدة:

وأخشى إن أنا

لم أنسج الرّداء

---

[1]– ينظر: هناء الحمادي، طائر النورس، حال يبحث عن الدفء من الامارات، جريدة الاتحاد، يوم 2017/04/10 12:00 www.alittihad.ae/details.php?id=122655&4=2012

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 03.

أن يبقى نورسا إلى الأبد

وأبقى رغم نفسي الطائرة

أغط في مشاغل النساء[1].

تَحلم الشاعرة بواسطة شخصية "النورس"، ذلك الطائر الذي يعيش قرب السواحل وهو من بين الطيور التي تسافر بحثا عن الدفء في فصل الشتاء لتعود مجددا عند تحسُّن الطقس، مثله مثل الرجل الذي يغيب فترات ثم يعود إلى حياته العادية، وقد اكتشفت الشاعرة في هذه الشخصية التي اختارتها نظيرا لها ولصوتها الأنثوي، فرأت في ملامحه صورتها[2] المبعثرة بين الشوق والحزن والهجر، خاشية عليه وعلى نفسها من البقاء في دوامة الغربة والحنين، وخائفة من بقاء حالهِما بين الفراق واللقاء.

ب- القناع المركب:

تأتي تقنية القناع المركب « عندما يلجأ المبدع إلى توظيف أكثر من شخصية في تجربة شعرية واحدة، إذْ يحدث تجاذب من نوع ما بين الشخصيات، وتسعى مكونات كل منها إلى الهيمنة على النص»[3]؛ أي أنّ هذا النّوع يقوم على تنوع الشخصيات، فتحضر في النص شخصيات متعددة، تهيمن عليه بشكل كلي، فلا يُظهر المبدع سوى تلك الشخصيات المقنعة، بحيث تُدخل هذه الشخصيات الدهشة واللّذة في نفس المتلقي « فيقف حائرًا مترددا في إسناد الضمائر، ونسبة

---

[1]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 64.

[2]- ينظر: خليل موسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، العدد 336، دمشق، أفريل 1999، ص 01.

[3]- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 202.

الأقوال والأفعال»[1]، ويستدعي الشاعر تقنية القناع المركب حين يتلبس به القناع، فيخفي صوته وشخصيته وملامح تجربته، خلف شخصية مقنع بها تبقى مهيمنة من بداية القصيدة إلى نهايتها[2].

وعلى هذا الأساس، استثمرت (زهرة بلعاليا) هذا النمط من القناع الذي اقتضته الضرورة الشعرية للتّعبير عن الحالة الشعورية المليئة بالمشاعر والانفعالات الداخلية، ومن أمثلة ذلك ما شكلته في قصيدة "انتخاب":

قالت الدودة يومًا للغراب:

أشتهي فتح عيونٍ.. بدياري

أرقبُ منها السّحاب!

فافتني في أي وجهٍ ستكون؟

لم يجب..

من لاذ يومًا.. بالصِحابْ!

قال طير الشؤم.. في مكر:

صدقتِ..

وأرى.. لو أنّا أجرينا.. انتخابْ!

ثم تقول بعدها:

فكرت بالأمر حينا:

سأكون الأولى في هذا.. وتسري

شهرتي.. كالعدى من غابٍ.. لغابْ

---

[1]– محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 202.

[2]– ينظر: خليل موسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، ص 01.

حسنًا.. قالت الدودة.. افعل

ما ترى فيه صلاحي..

وصلاح أمّة الدود..

إلى يوم الحسابْ..[1]

نستشف أنّ (زهرة بلعاليا) لا تنقل أفكارها بطريقة مباشرة، وإنما تقوم بتوظيف نوع من المونولوج الدرامي بين شخصيتين حيوانيتين هما الدودة والغراب لتُبيّن حلية واحتال الغراب أولا، وحزن وصمود الدودة ثانيا، في ظّل مكانة وهيمنة خاصة يحظى بها طائر الغراب على حدّ تعبيرها.

وقد استعملت الشاعر هاتين الشخصيتين – على ما نعتقد– لتبرز تلك السلطة التي تتميز بها الكتابة الذكورية على عكس الكتابة الأنثوية التي تكون فيها غائبة[2]، إضافة إلى المكانة الفحولية التي تحظى بها الذات الذكورية، على غرار ما تتسم به الذات الأنثوية من تهميش وتحيّز داخل الوسط الاجتماعي وتقول أيضا في نفس القصيدة:

عاشت بالبيت أقدام غريبَهْ..

وغراب الشؤم يشدو..

أن هذا .. من طقوس الانتخابْ!

حتى لمّا بلغ الأمرُ مداهُ..

وبدا البيت الحزين..

غارقًا للسقف.. في لجَّ الخراب..

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 20.

[2]– ينظر: خديجة حامي، السرد النسائي العربي، "فضيلة فاروق أنموذجا"، ص 20.

قالت الدودة في حزنٍ عقيم..

أدرك الآن كثيرا.. من أمور الدنيا..

لكن

ما الذي يجديه إدراك .. وأنت..

فوق نابْ!!!؟؟[1].

نلاحظ أنّ الغموض قد خيّم في القصيدة، بفعل القناع الذي تتداخل فيه الأصوات والضمائر والشخصيات، التي كانت كفيلة بما تختزنه (زهرة) في ذهنها حيث كان حديثها مؤثرا، ومصورًا لذلك الجدل الذي يجمع الدودة والغراب في لحظة "انتخاب"، غير أنّ "الدودة" بعدها ما تدرك وتُقرُّ بأنّها تعيش في عالم الاحتيال و"الخراب"، وأكيد أن "الغراب"، سيعبث بطقوس هذا الانتخاب ليبقى في قمة الصدارة.

وقد وجدت (بلعاليا) في هذين القناعين مرآة عاكسة لأفكارها وتجاربها، إيمانًا منها بأنّ اللّغة المباشرة لا تؤدي الغرض المنشود، لذا لا بدّ من لغة إيحائية مقنّعة تضفي خصوصية جمالية على المتلقي، كي يستقبلها كلوحة فنيّة مؤثرة.

نستنتج مما سابق أنّ القناع عنصر جمالي فعال في الخطاب الشعري، ومكون جوهري من المكونات الإبداعية الحديثة الموروثة عن الفن المسرحي، كما أنّه من أهم التشكيلات الفنيّة المساهمة في إثراء جدلية الأنوثة والذكورة في ديوان "ساحل وزهرة".

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 21.

4- التناص:

تباينت الآراء واختلفت المفاهيم وتضاربت الدراسات، وتعددت المصطلحات حول تحديد مفهوم التناص، غير أنّ أغلب النّقاد يقرون أنّ مفهوم التناص هو مفهوم « يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب والنقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محددة»[1] يعني هذا أنّ هناك كثير من النصوص التي تتقاطع فيما بينها لتشكل نصا أصليا، متماسك التركيب ومتكامل الدلالة، أو هو « فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة»[2]، ومتنوعة ساهمت في إثراء الخطاب النقدي.

ظهر مصطلح التناص على يد "جوليا كرستيفاjuliakristiva" باعتبارها "صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص"[3]، وظهر قبل ذلك عند أستاذها "ميخائيل باختين m.bahrtin" لكن تحت اسم (الحوارية) غير أنّ هذا لا يُنفي أنَّ له تسميات عديدة عند أسماء متعددة، تصب كلها في بوتقة المصطلح الغربي intrtextualite وعليه عرفته "جوليا" في قولها: « بأنه التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، أو هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر»[4]؛ بمعنى أنّ التناص هو « عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب»[5].

---

[1]- سمير سعيد الحجازي، قاموس النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001، ص 74.

[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، دط، الجزائر، دت، ص 47.

[3]- المرجع نفسه، ص 126.

[4]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 126.

[5]- المرجع نفسه، ص 126.

نفهم من خلال هذا أنّ التناص هو عملية استرجاع للنصوص الغائبة والسابقة لبناء نص حاضر وجديد، في حين أنّ هناك من يرى أنه لا يعتمد « على إعادة انتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، وإنّما بتحويلها ونقلها وتبديلها»[1]، وفق النص الجديد.

وعرّفه "عبد الله الغذامي" في قوله: « هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات سواء وعي الكاتب بذلك أو لم يَعِ»[2]؛ أي أنّ المبدع عند إنشائه النص الجديد قد يتضامن مع نصوص أخرى إمّا سهوًا أو عمدًا منه.

وقد توسع التناص في الدراسات النقدية المعاصرة، حتى غدى ظاهرة شعرية لا يمكن الاستغناء عنها في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، نظرا لأهميته الدلالية وبعده البنائي في التجربة الشعورية، وبناءً على ذلك استعان الشعراء الجزائريون المعاصرون بهذه الظاهرة لإثراء نصوصهم الإبداعية لأنه يستحيل أنْ يبدأ أيّ مبدع من العدم، لذا لا بدّ من استحضار الماضي لتكوين المستقبل، ومن بين هؤلاء الشعراء نجد الشاعرة (زهرة بلعاليا) التي أرادت أنْ تقيم بالتناص ساحلاً من الكلمات لتطوير معجمها الشعري.

وهي بهذا اعتمدت على نمطين من التناص هما:

أ- التناص القرآني:

استحضرت (زهرة بلعاليا) النص القرآني باعتباره « معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب وخلجات النفس، وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع

---

[1]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، أفريقيا الشرق، دط، المغرب 2007، ص 24.

[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998، ص 325.

تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر»[1]، لا مثيل لهما، وهي بهذا تنقل المتن الشعري من بنيته السطحية إلى بنيته الدلالية العميقة التي تريد الوصول إليها، وهذا ما يظهر في قصيدة "طهارة" نتقول:

مال.. لا أرى الهدهد؟

تراه.. قد عصى أمري

تراه.. يُخلف الموعِدْ!

لئن لم يأتِ معتذرًا

ليسجننّ أو يُجلدْ![2].

حملت هذه القصيدة جزءًا من آية قرآنية من قوله تعالى: ﴿ وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَالِيَ لاَ أَرَى الهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الغَائِبِينَ (20) لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ﴾[3]، ورد تفسير هذه الآية الكريمة عن ابن جرير الطبري في قوله: أنّ سيدنا سليمان « تفقّد الهدهد من أجل أنّه كان يدّله على الماء إذا ركِبَ، وإنّ سليمان ركبَ ذات يوم، فقال: أين الهدهد ليدُلنا على الماء؟ ركب فلم يجده، فمن أجل ذلك تفقده، فقال ابن عباسٍ: إنّ الهدهد كان ينفعه الحذر ما لم يَبلغ الأجل، فلما بلغ الأجل لم ينفعه الحذر، وحال القدر دون البصر»[4]، وبهذا تناصصت الشاعرة مع النص الغائب – القرآن الكريم– بطريقة امتصاصية* لتضفي دلالة جديدة تستمر باستمرار التموجات النفسية التي عاشتها أثناء جدلها مع الآخر، ومبرزة أيضا روحها المضطربة الباحثة عن

---

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 167.

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 70.

[3]– النمل، الآية [20–21].

[4]– أبو جعفر محمد بن جرير الطّبري، تفسير الطبري، جامع البيان، عن تأويل أي القرآن، تح: عبد المحسن التركي، دار هجر، ج18، ط1، القاهرة، 2001م، ص 31.

* الامتصاص: هو إعادة كتابة النص وفق متطلبات الشاعر ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلاً ومضمونا (ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 157–158).

الراحة والاطمئنان، وفي نفس الوقت تتساءل وتتعجب عن مكان الهدهد الذي ضاع منها، مهددة إياه بالسجن أو الجلد إنْ لم يأت إليها بالحجج، وهي بهذا تتحدث عن الذات الذكورية الغائبة عنها من خلال رمز "الهدهد" الذي كان سببا في إنقاذ أمة.

تنهل الشاعرة آية قرآنية أخرى من نفس القصيدة "طهارة.." وهذا ما يتجلى في قولها:

فإن نحن تطهرنا

وصلينا..

صلاة ترقى مولانا

وتنهانا..

عن الفحشاء.. والمنكر[1].

يمثل هذا المقطع تناصا جزئيا على شكل اقتباس حرفي مع الآية الكريمة: ﴿ إِنَّ الصَّلاَةَ تَنْهَى عَنِ الفَحْشَاءِ وَالمُنْكَرِ﴾[2]، فسّر الطبري هذه الآية في قوله: « إذا كنت في صلاةٍ، فأنت في معروفٍ، وقد حجزتك عن الفحشاء والمنكر، والفحشاء هي الزنا، والمنكر معاصي الله، ومن أتى فاحشة أو عصى الله في صلاته مما يفسد صلاته، فلا شك أنه لا صلاة له»[3]، تحاور(زهرة) القرآن الكريم وفق رؤيتها الذاتية، لتنسج موقفها النفسي، داعية الجنس الآخر للتطهر والصلاة لإرضاء المولى عزّ وجل، وذلك لأنّ الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر، وتبعث بالرزق والخير الوفير عليها، ويبدو أنّ (زهرة بلعاليا) تعاملت مع النّص القرآني بطريقة سطحية تقترب أكثر من الاجترار *.

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 71.

[2]– العنكبوت، الآية [45].

[3]– ابن جرير الطبري، تفسير الطبري، ص 410–411.

* الاجترار: يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه إذ يقوم على الاقتباس الحرفي(ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 157).

تستدعي (بلعاليا) النص القرآني مرة أخرى في قصيدة "حيرة" قائلة:

تجيئني قصائدًا مع البريدْ

كلما سألت هذا القلب: أأكتفيتْ؟

يقول لي:

هل من مزيد؟؟![1].

جاء في هذا المقطع الشعري تناصًا مشابها لقوله تعالى: ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّم هَلْ اِمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾[2]، يؤول الطَّبري هذه الآية في قوله: « إنّ اللهَ المَلِكَ قد سبقت منه كلمة: ﴿لَأَملأَنّ جَهنّمَ﴾ لا يُلقَى فيها شيءٌ إلا ذهب فيها، لا يَملؤُها شيء، حتى إذا لم يَبْقَ من أهلها أحد إلا دخلها، وهي لا يَملَؤُها شيء، أتاها الربُّ فوضع قدمه عليها، ثم قال لها: هل/ امتلأتِ يا جهنّمُ؟ فتقول: قَطْ، قَطْ، قد امتلأت، ملأتني من الجنّ والإنس فليس فيّ مزيد، قال ابن عباس: ولم يكن يَمْلَؤها شيء، حتى وجدت مسّ قدم الله تعالى ذكرهُ، فتضايقت فما فيها موضع إبرةٍ»[3]؛ تفاعلت (بلعاليا) مع هذه الآية بطريقة الامتصاص قصد الإشارة والإيحاء إلى أنّ إنتاجها الشعري يبحث دائما عن المزيد، ويحلم دوما بالإضافات لإغناء خطابها الأنثوي، وإثراء معجمها الشعري.

استثمرت (زهرة بلعاليا) جزءًا من سورة العصر في قصيدة "مصبر.." فتقول:

بكي قليلاً.. قال لي:

والعصر إنّ الشاعر

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 33.

[2]– سورة "ق" الآية [30]

[3]– ابن جرير الطّبري، تفسير الطّبري، ج21، ص 445.

لدائما.. في خسر[1].

نلتمس في هذا المقطع قوله تعالى: ﴿ وَالعَصْرِ (1)إِنَّ الإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ﴾[2]، جاء في تفسير الطّبري « إنّ ربنا أقسم بالعصرِ، والعصر اسم للدهر، وهو العشيّ/ والليل والنهار، ولم يُخصُص مما شَمِلَه هذا الاسم معنى دون معنى، فكل ما لزمههذا الاسم فداخل فما أقسم جلّ ثناؤه- وقوله: ﴿إِنَّ الإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ﴾- يقول: إنّ ابن آدم لفي هلكةٍ ونقصان»[3]، غير أنّ (زهرة) امتصت الآية الكريمة لتتحدث عن هلاك وخسارة الشاعر في كلتا الحالتين، فإذا أفصح عن ما بداخله من أفكار ومشاعر سيضيع عمره، وإذا لم يبوح عنها سيخسر طول حياته.

وهذا ما جعلنا نرى تداخلاً نصيًا بين النصين (الحاضر والغائب) وهي بهذا حافظت على بعض ملامح النص الأصلي حيث استبدلت لفظة الإنسان بلفظة الشاعر، ويظل التناص القرآني من أشد التشكيلات الفنيّة التي شدّت الشاعرة لتتحاور مع ذاتها – أولا- ومع نصها الشعري ثانيا، وتكثف متنها الشعري، بدلالات جمالية ونفسيّة ثالثا، وهذا ما يتجلى في وقولها:

وكنت أصنع الطّعام مثلها

يريد آدم..

وتشتهي أمعاؤه العنيده؟

أو كنت آخِذه

برفقة النساء الصالحاتِ.. القانتاتِ

درس مكرٍ..

---

[1]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 10.

[2]- العصر، الآية [1-2].

[3]- ابن جرير الطبري، تفسير الطّبري، ج24، ص 212.

أو مكيدة![1].

تكشف قصيدة (قصيدة..) أنّ (بلعاليا) قد تناصت مع الآية الكريمة على شكل الاقتباس الحرفي قوله تعالى: ﴿فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللهُ﴾[2]؛ فسّر الطبري هذه الآية الكريمة في قوله: «﴿فَالصَّالِحَاتُ﴾: المستقيمات الدين، العاملات بالخير، ﴿قَانِتَاتٌ﴾: مطيعات لله ولأزواجهّن، معناه صالحات في أديانهنّ، مطيعات لأزواجهنّ، حافظات لهم في أنفسهنّ وأموالهم»[3]، إلاّ أنّ هذه الآية تأخذ عند (زهرة) معبّرًا نفسيًا مخالفًا يخضع لذاتها، فعادة لمّا تصاحب المرأة النساء الصالحات المطيعات لله وأزواجهن، تكون معاملتها طيبة مثلهن، غير أنّ الشاعرة اِنزاحت عن المألوف لأنّها تعلمت من هذه المرافقة دروس مكرٍ ومكيدة، وهي بهذا تهدف لإنتاج الدلالة التي تتولد بتوالد الأحداث.

استطاعت (زهرة بلعاليا) أنْ تربط حالتها النفسية والعديد من الآيات والسور القرآنية، بحيث أعادت توزيعها ونشرها في تركيبة شعرية تاركة للقارئ فرصة انتاج المعنى، وهذا ما أضفى طاقة إيحائية جمالية في نصوصها الشعرية، وعليه يبقى القرآن الكريم نصًا مقدسًا متعاليًا يتعلم منه الشاعر في كل الأوقات، لأنّه في منتهى البلاغة والفصاحة، وهو مستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها[4].

ب- التناص الحديثي:

وظّفت (بلعاليا) الحديث النّبوي الشّريف في ومواضع متعددة ومقامات مختلفة، وفق ما يستجيب لتجربتها الشعرية بطريقة فنيّة تتماشى وخطابها الأنثوي، باعتبار أنّ الحديث النبوي

---

[1]- زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 45.

[2]- النساء، الآية [34].

[3]- ابن جرير الطبري، تفسير الطّبري، ج6، ص 291، 293.

[4]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 199.

«يأتي.... في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللّفظ وبلاغة القول، ومن أبرز سمات بلاغته الإيجاز»[1]، وبناءً على ذلك حاولت (زهرة) الإفصاح عن ما تشعر به، قصدا منها في الكشف عن حقيقة الأشياء، لتحريك مشاعر المتلقي وهذا ما يظهر في قولها:

ويقول القلبُ فيتعبني..

كذبَ الشعراءُ.. ولو صدقوا!![2].

يمثل هذا المقطع الشعري تناصا على شكل امتصاص جزئي حيث استبدلت لفظة الشعراء بالمنجّمون في قوله صلى الله وعليه وسلم: «﴿ كَذَبَ المُنَجِّمُونَ وَلَوْ صَدَقُوا﴾؛ بمعنى: أنّ المنجّمين كذبوا بأنّهم عملوا خطفة من الغيب بطريقة رصدهم لحركات النّجوم، ولو صدقوا فليس للنجوم أيُّ علاقة بما عملوا؛ بل علمتهم الشياطين الذين يسترقون السّمع مع السماء الدنيا فيوحي شياطين الجّن إلى أوليائهم من شياطين الإنس زُخرف القول غرورًا وأكثرهم كاذبون»[3].

تهجم الشاعرة على كلّ الشعراء وتنتقدهم انتقادًا لاذعًا، ناتج عن تهميش الأنثى الشاعرة من الساحة الشعرية، التي تسيطر عليها الذات الذّكورية منذ العصور الأولى.

وتواصل (زهرة) تناصها مع الحديث النّبوي الشّريف لتبين غضبها من الآخر طالبةً منه تغيير ذلك الصمت الذي أدخلها في دوامة الأفكار، وهذا ما يتمظهر في قصيدة (ضربة شمس..) قائلة:

قل ما شئت وغيّر..

هذا الصمت المنكَرَ..

---

[1]– ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 173.

[2]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 24.

[3]– الإمام ناصر محمد اليماني، 16 أفريل 2017، 12:02 http://almmahdom.blogdpot.com

بالفم.. أو القلب.. أو العين!..[1]

ومن أمثلة ذلك أيضا قولها في قصيدة (عن بُعد..):

لو أنّه

غيّر هذا المنكر..

باليّد![2]

نلاحظ تعانقا نصيًا من حيث الدلالة مع الحديث النبوي الشريف، وهذا ما أشارت إليه من خلال قول الرّسول صلى الله عليه وسلم: ﴿ مَنْ رَأَى مِنْكُمْ مُنْكَرًا فَلْيُغَيّرهُ بِيَدِه، فَإِنْ لَمْ يَسْتَطِعْ فَبِلِسَانِهِ فَإِنْ لَمْ يَسْتَطِعْ فَبِقَلْبِهِ، وَذَلِكَ أَضْعَفُ الإِيمَانِ﴾، يبيّن هذا الحديث أنّ إنكار المنكر على مراتب ثلاث: التغيير باليد، والتغيير باللّسان، والتغيير بالقلب، وهذه المراتب متعلقة بطبيعة هذا المنكر ونوعه أي أنْ ينكره بقلبه، وليس في ذلك إزالة أو تغيير وإنّما هذا ما كان في وسعه، فمن المنكرات ما يمكن تغييره مباشرة باليد، ومن المنكرات ما يعجز المرء تغييره بيده دون لسانه، وثالثة لا يمكن تغييرها إلا بالقلب فحسب[3] ، تطلب الشاعرة في المقطع الأول – من خلال هذا التناص– الطرف الثاني أنّ يقول ما يريد لتكسير حاجز الصّمت بينهما وفق ثلاث مراتب:

1– أن يُغيّر هذا الصمت بالفم؛ أي أنْ يتكلم ويفصح عن ما بداخله.

2– أن يُغيّر هذا الصمت بالقلب إذا عجز عن الإفصاح والكلام بالفم.

3– أن يُغير هذا الصمت بالعين، ذلك لأنّ العين في بعض الأحيان تكشف صاحبها، وتبوح عن أشياء كثيرة يصعب اللسان عن قولها.

---

[1]– زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، ص 38.

[2]– المصدر نفسه، ص 58.

[3]– ينظر: ابن دقيق العيد، شرح الأربعين حديثا النووّية في الأحاديث الصحيحة النبوية، مكتبة التراث الإسلامي، دط، مصر، دت، ص 81–84.

أمّا في المقطع الثاني تتمنى (زهرة) أن يُغيّر الشاعر كل المنكرات مباشرة باليد، لتبين تلك المفارقة بين النص الحديثي والنص المقروء، ومن هنا نقول أنّ الحديث النبوي الشريف بعث الحيوية والنشاط لنقل النص الحاضر من بنيته السطحية إلى بنية أكثر عمقا ودلالة، فهو ساعد (بلعاليا) كثيرا في تكثيف تجربتها الشعرية وتفجير طاقاتها الإيحائية.

وعليه يفهم التناص فنًّا لأنّه يوحي للتشكيل الفنّي والجمالي، ويفهم علمًا لأنّه يستدعي جملة من النصوص المتداخلة والمتعانقة التي تخدم فكر الباحث ليثير ذاكرته وينمي مكتسباته القبلية وثقافته المعرفية، بدءًا من القرآن الكريم، مرورًا بالحديث النّبوي الشريف، وصولا إلى الشعر الجاهلي القديم، وغيرها.

نستنتج أنّ الفصل الثاني قام على دراسة التشكيلات الفنيّة لموضوعة الأنوثة التي حاولنا استقراء جوانبها واستقصاء أبعادها من خلال استخراج أبرز وأهم هذه التشكيلات المتمثلة في الصورة الشعريّة التي استندت في تشكيلها إلى الرّمز الشعري والقناع الشعري، بالإضافة إلى التناص، وهذا ما عكس جانبا من المواقف النفسيّة والانفعالية لجدلية الأنوثة والذكورة.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث، نحاول رصد مجموعة من موضوعات الأنوثة والذكورة التي تمحور حولها الديوان، منها الجدل، الفحولة، الحرية، والحب وهذا ما جعل آفاق الأنوثة يتسع أمامنا كلما تقدمنا في هذه الدراسة وأوغلنا فيها، حتى وصلنا إلى التشكيلات الفنيّة لموضوع الأنوثة.

تمثلت أهم نتائج هذا البحث فيما يلي:

- لا يختلف الذكر عن الأنثى نفسيًّا وبيولوجيًّا وثقافيًا فقط، وإنّما يختلفان حتى في طريقة التّفكير وعملية تحريك اللغة.
- يتميز الذّكر بالقوّة والشّجاعة في حين تتصف المرأة بالرّقة والضّعف، فكل ميسر لما خُلق له.
- تتشكل الأنوثة بنسب متفاوتة وبأشكال مختلفة ومتنوعة باختلاف المقام الذي تبدأ منه وتمتد إليه.
- اعتمدت (زهرة) الجدل لتُثبت وجودها كأنثى شاعرة، فقد شكّل فلسفة تدور في خُلدها بين ثنائية الأنوثة والذكورة، فترجم إلى لغة وبناء شعري.
- ساهم الجدل في إبراز موضوعات متعددة تعكس كلا الطرفين الذّكر والأنثى.
- إنّ طبيعة المرأة الأنثى تختلف عن طبيعة الرّجل الذّكر وهذا ما يؤدي إلى اختلاف وجهات النظر.
- اختارت (بلعاليا) عالم الجدل لتُشبع رغباتها وتكشف عن أسرارها لترسم بالكلمات أفكارها، بحيث جعلت ضمن كل مقطع شعري قصة متكاملة نابعة من تجربة شعورية تحاكي الذات الذكورية.
- زاوجت (زهرة بلعاليا) بين اسمها وديوانها حتى تكون جزءًا من شعرها.

- جاء شعر (زهرة بلعاليا) عفويًا يخاطب القلوب، ويتصل بالواقع اتصالاً مباشرًا دون أنْ يحتاج إلى صنعة أو تكلف أو ما شابه ذلك.
- استطاعت (زهرة) بفضل ما أوتيت من حس مرهف وذوق راق، أنْ توظف جُلّ الآليات الفنيّة، بدءا من الصورة الشعرية إلى الرّمز الشعري والقناع والتناص.
- اتكأت (بلعاليا) في بناءها للصورة على الطبيعة نظرا لما تُمليه عليها من معطيات رومانسية، باعتبار أنّ الطبيعة هي ريشة الشاعرة الحية التي لها نبض خاص في نفسية كل أنثى.
- استندت الصورة الشعرية في تشكيلها إلى الرمز والقناع والتناص، فكان الرّمز مكثّفا وغنيًا من خلال ما تمّ اكتشافه واستنباطه في متن القصائد من دلالات غير محدودة ذات طابع فني يتوافق ومبادئ الأنوثة والذّكورة في إطار الجدل.
- عكست تقنية القناع جانبًا مهمًا من جوانب الأنوثة والذكورة في نفسية (بلعاليا)، فجعلته أداتها الحقيقية لإثبات صوتها الأنثوي
- مسّ التناص بعض سور القرآن الكريم بالإضافة إلى بعض الأحاديث النبوية مما يدل على الاتصال الوثيق بين (زهرة بلعاليا) والدين الإسلامي، باعتبار أنّ الدّين الإسلامي أعطى مكانة كبيرة للمرأة.
- وبالرّغم من اختلاف الغايات وتعدد السبل بين كل من الصورة والرمز وكذا التناص والقناع إلاّ أنّه يوجد ارتباط وثيق يجمع هذه التشكيلات، ويتمثل في اتحاد كل واحد من هذه التشكيلات الفنّية فيما بينها لتشكل بناءً نصيا متماسكًا ومنسجما مع الحالة النّفسية للأنثى الشاعرة.

وفي الأخير نأمل أنْ نكون قد وفقنا في رسم صورة جدلية أنثوية مميزة للجزائرية (زهرة بلعاليا)، مع العلم أنّه من الصعب الإلمام بكل جوانب هذه الدراسة لذا يبقى هذا الموضوع مفتوح من حيث الدراسات الجديدة والدلالات المتنوعة.

ملحق

التعريف بالشاعرة:

ولدت زهرة بلعاليا في 27 أفريل 1968 بولاية تيبازة وهي واحدة من أجود ما جاء به تاريخ الشعر النسوي، بحيث برز صوتها الشعري منذ نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، فنالت جائزتها الأولى في مسابقة (المرأة والإبداع) بولاية سطيف سنة 2000، ثم بعدها أصدرت ديوان شعري بعنوان "ساحل وزهرة" عام 2001، وفي عام 2007 أصدرت ديوان آخر تحت عنوان "ما لم أقله لك"[1].

زهرة بلعاليا نوّعت في نسج قصائدها ببساطة رائعة وانسيابية عجيبة، تجعلانك أمام شاعرة يأتي الشعر إليها، ولا تذهب إليه[2].

يرى "زبير دردوخ" : « أنها شاعرة مدهشة بكل معاني الكلمة تنسج قصائدها بروح أنثوية تتراءى من وراء كلمات والصور والتراكيب»[3]، ويقول أيضا: « أشعار زهرة بلعاليا تعالج موضوعات شتى، تهم المرأة الريفية البسيطة التي تخبز الشعير وتغسل بيديها السمراوين، وتبقى وفيّة لفارس الأحلام الذي قد لا يأتي»[4].

ويرى كذلك أنّها « أخذت من نزار القباني لغته البسيطة، ومن أحمد مطر جمله ومزجت بينهما في أسلوب متميز، هو أسلوب زهرة بلعاليا»[5]

وفي الأخير كانت كتابات (زهرة) بسيطة بعيدة عن الغموض، رقيقة الإحساس، جريئة الكلمات راقصة بالعبارات على جدلية الأنوثة والذكورة.

---

[1]– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 238.

[2]– المرجع نفسه، ص 151.

[3]– فرحات جلاب، الجزائرية زهرة بلعاليا، الشعر كصوت للحياة يوم: 2017/04/30/ 8:30
www.aljzeera.net/newsclutureandart/2013/6/3.

[4]– الموقع نفسه.

[5]–الموقع نفسه.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

المصادر والمراجع:

أ- المصدر:

1. مدوّنة البحث: زهرة بلعاليا، ساحل وزهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة.

ب- المعاجم:

2. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، دط، تونس، 1986.

3. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا،مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، مج 1، دط، 1979.

4. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، مج1، ج6، ط1، بيروت – لبنان، 2003.

5. أبو جعفر محمد بن جرير الطّبري، تفسير الطّبري في جامع البيان عن تأويل أي القرآن الكريم، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، ط1، القاهرة، 2001.

6. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979.

7. جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، دط، 2004.

8. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج2، ط1، بيروت، 1972.

9. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

10.سمير سعيد الحجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001.

11.عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 2005.

12.علي بن محمد السيد شريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، مج1، دط، القاهرة، 2003.

13.مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللغة الأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.

14.المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، القاهرة، 1983.

15.معجم علم النفس والتربية، مجمع اللغة العربية، ج1، جمهورية مصر العربية، دط، 1984.

16.الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، دط، مصر، 1994.

ج-المراجع الحديثة:

17.أميرة سنبل وأخريات، النساء العربيات في العشرينيات: حضورا و هوية، مركز الوحدة العربية، ط2،بيروت، 2010.

18.بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية والبناء الشعري، دار المعارف، دط، القاهرة، 1119.

19.جابر عصفور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.

20.جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، دط، الجزائر، دت.

21. عبد الرحمن عبد الحميد علي، النقد الأدبي (بين الحداثة والتقليد)، دار الكتاب الحديث،دط، القاهرة، 2005.

22. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم محمد العمري، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2007.

23. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998.

24. عبد الله الغذامي، تأنيث القصية والقارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.

25. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 2006.

26. عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1998.

27. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981.

28. عناد غزوان، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية، دط، بغداد، 1994.

29. محمد العباس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق، 2010.

30. محمد تومي، الجدل في القرآن الكريم، شركة الشهاب، دط، الجزائر، دت.

31. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، مارس 2003.

32. محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، دط، مصر، القاهرة، 1977.

33.مصطفى محمود يوميات نص الليل، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1119.

34.نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي، دط، دمشق، 1997

35.نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، ط1، لبنان، 2008.

36.نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعراء رابطة ابداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003.

37.نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1974.

38.يوسف عيد، المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم التطبيقي، الفكر اللبناني، بيروت، 1994.

39.يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر 2013.

د- المراجع المترجمة:

40.أوستين وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراد حسان الخطيب، المجلس لرعاية الفن والأدب والعلوم الاجتماعية، دط، دمشق، 1972.

41. ثيو كاريس كيسيدس، سقراط مسألة الجدل، تر: طلال السهيل، دار الفاريبي، ط2، الجزائر، 2001.

ه- الرسائل الجامعية:

42. أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالة الألوان في شعر نزار القباني، مذكرة ماجستير، اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008.

43.خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات "فضيلة فاروق" أنموذجا، مذكرة ماجستير، الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 2013.

44.لخضر لمياء، الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية، رواية ذاكرة الجسد أحلام مستغانمي أنموذجا، اللغة والادب العربي، مذكرة ماجستير، جامعة السانيا وهران، 2014.

45.مهيش مسعودة، الحيوان في شعر أحمد مطر، مذكرة ماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الشهير حمة لخضر، الوادي، 2014-2015

46.وليد عثماني، مفهوم الفحولة وموضوعاتها في الشعرية العربية القديمة، مذكرة ماجستير،اللغة و الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009.

و- المجلات:

47.جابر خضير جبر، قيمة الأنوثة المتدنية، مجلة القادسية في الأدب وعلوم التربوية، المجلد9، العدد2، 2010.

48.خليل موسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، العدد 336، دمشق، 1999.

49.عدنان رحمة حسان، التشخيص في شعر المعتمد بن عباد، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد السابع عشر، العدد 3، 2014.

50. ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، مجلة دمشق، المجلد24، العدد الثالث والرابع، 2008، ص256

ز-الإنترنت:

51.يوسف الحزيمري، مفهوم الجدل عند الأشاعرة:

www.achaari.ma/article-aspx2c:5791/ 23/04/2017.

52.محمد عبد الرحمان صادق، الحرية في زمن الاستعباد، شبكة الألوكة 2016/01/11 – 24: 2.

53.أسماء بن قادة، مفهوم الأنوثة بين ابن قيم، ابن حزم، وابن رشد:

http:/www.raya.com/hom/getpage/6f65c-fe4-a628=42089nse-17fced8e3/4aab4155.723a-4b442a7398f53dood9d 25/10/2009.

54. هناء الحمادي، طائر النورس، حال يبحث عن الدفء من الإمارات، جريدة الاتحاد،

www.alittihad.ae/details.php?id=122655&4=2012

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

تشكرات

- مقدمة.....1
- مدخل.....5-14

1- مفهوم الجدل.....5

2- مفهوم الأنوثة والذكورة 10

- الفصل الأول: موضوعات الأنوثة والذكورة في ديوان "ساحل وزهرة" لـ: "زهرة بلعاليا".....16-44

1- الجدل.....16

2- الفحولة.....24

3- الحرية.....30

4- الحب.....36

- الفصل الثاني: التشكيلات الفنية لموضوع الأنوثة.....46-82

1- الصورة الشعرية.....46

2- الرّمز الشعري.....54

أ- الرمز الطبيعي.....56

ب- الرمز الديني.....60

3- القناع الشعري.....64

أ- القناع البسيط.....66

ب- القناع المركب.....69

4- التناص.....73

أ- التناص القرآني.....74

ب- التناص الحديثي.....79

- خاتمة.....84
- ملحق.....89
- قائمة المصادر والمراجع.....92
- فهرس الموضوعات.....96