وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار – كلية التربية للعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية

شواعر العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي

((دراسة في ضوء النقد الثقافي))

رسالة تقدَّمت بها الطالبة

هند كامل خضير عباس

إلى
مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ذي قار
وهي جزء من متطلَّبات نيل شهادة الماجستير
في اللغة العربيَّة وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

حسين علي الدخيلي

١٤٣٦هـ

٢٠١٥م

Thi-Qar University
College of Education for Human Sciences
Arabic Language Department

Arab poets in the pre-Islamic and Islamic eras

(During the study of cultural criticism)

Thesis submitted by the student

Hind Kamil K. Abbas

To the council of College of Education for Human Sciences-Thi-Qar University. In partial fulfillment of the requirements For the Degree of Mater In Arabic Language and Literature.

Supervised by

Dr . Hussien Ali Al-Dikhely

1436 **2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ ﴾

صدق الله العلي العظيم

الرعد الآية ١٧

((إقرار المشرف))

أشهد بانّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (شواعر العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي- دراسة في ضوء النقد الثقافي) المقدمة من الطالبة (هند كامل خضير) قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ذي قار – قسم اللغة العربية ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع :

الإسـم : أ.د. حسين علي الدخيلي

التاريخ : / / ٢٠١٤

بناءً على التوصيات المتوافرة أُرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع :

الأسـم : د. قصي إبراهيم الحصونة

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / ٢٠١٤

عرفان بالجميل

قال الإمام علي(ع):

((إذا قصرت يدك عن المكافأة فليطلَّ لسانك بالشكر))

تتناثر الكلمات حبراً وحباً...

على صحائف الأوراق.. لكلّ من علّمني.. ومن أنزل غيمة جهل مررت بها.

برياح العلم الطيبة...

ولكلّ من أعاد رسم ملامحي...

وتصحيح عثراتي ، وأخص بالذكر

الدكتور صالح زامل ، والدكتور حسين عبود، والدكتور حازم هاشم، والدكتور حميد فرج. والأستاذ علي حسن هذيلي.

كما اتوجه بالشكر للزميل محمد كاظم كتوب ، والزميل رائد جميل ، والزميلة صفاء عبد الكاظم، والأخت والزميلة منال فالح .

الباحثة

الإهـــــــداء

إلى كلِّ صابرٍ تجلَّت فيه روح أمل...

وهو يستلهم صبره وعنفوانه

من كاظم الغيظ الذي أخرج من

لجَّة احشاء حوت عتيّ .. كأبهى شهيد

وضّاءً وطاهراً وسامقاً

تحمله

أكفُّ الصابرين وأكتافهم

إلى مثواه الأخير.

هند

ABSTRACT

Entered Effectiveness of Criticism in the period of postmodernism a new phase in their approach to the product of the writer, where he peered at this stage cultural criticism of Western assets by (Vincent Leach), Criticism culture as a way of culture is placed central to his research, to take such a tool and function for a critique of consumer culture, and the to this criticism effectiveness responsive curriculum cognitive Such as psychological, historical, social and structural disassembly and curriculum reading and interpretation and simologi in standing on the runways speech, the text is from the point of cultural criticism, and one of his interests, the Speech is the home he quit, and most important goals of cultural criticism is to break the barrier of sculpture between literature institutional and non-the official, here we adopted the approach of cultural criticism to our study and tagged (Arabs Poets in pre-Islamic and Islamic eras. study by cultural criticism). As cultural criticism deals with the texts of the marginalized women of literature and popular literature and literature of tales and Tramps, the fact that women's Poet and object women in particular belong to marginalized groups in the pre-Islamic era and continues to now as a society governed by patriarchal system, and as a result the presence of weak attendance record.

Women have an active role in the process of poetry. It exercised its literary since that was the Arabs and the presence of literary, were organized in the flirtation and wisdom and praise and Satire in all the arts of poetry, but the efforts rulers masculine culture ruled on all Powered By a woman politely weak as genera feminine, radishes provisions of culture unrelated to the cause of the poetry shaft and its features but only because it comes from a woman, it is here that the literature of women towards formats social, intellectual and cultural existed then, and we tried to be analyzed from the perspective of cultural criticism as by Ideology deals with themes of cultural authority and its relationship with the male.

The nature of the study, it was Required to be preceded by three chapters dealt pave the problematic term cultural criticism and the marginalization of the woman '. The first chapter was titled (cultural references to the role of women poet) came divided on the three sections are:(religious references, and references historical and mythological references).

The second chapter was titled (the authority of cultural patterns), and be one of the three sections are: (pattern tribal authority, and the authority of the ruling power format, and the format of domestic authority).

With regard to the third chapter was entitled (representations of virility in women's poetry). As it received its subjects in the following order: (women and stallion poetic, and representations of the identity of the women in attendance and absenteeism).

The most important have exceeded the study through the study in highlighting the cultural patterns in women's poetry. Because the study found that the purpose of the commiseration of the most important purposes of poetry that revealed cultural patterns of women's poetry, being a battleground for women's freedom of intimation of what touring in reality ideological cultural, in addition to this that most of the terms of reference of women cultural, especially the legendary came across the path of the second and this in turn reveals the theme of conflict between masculinity and femininity. As these references legendary orbiting the myth of the bird (as Dove and Rook bird the phoenix, the legendary bird rooster, etc. ..) to give Equivalent systemic between the bird and women.

The study also found reading through cultural samples women's poetry to the representations of identity Virility in her poetry, they mimic the poets in her speech, we find democracy opens her standing on the ruins, and speech Blocker and permission to drink alcohol and flirtation sensuous, and that was systemic aesthetic to confront patterns of authoritarianism.

المحتويات

الموضـــــــــوع	الصفحة
المقدمـــــــة	أ – ج
التمهيـــــــد: النقد الثقافي وتهميش المرأة	١–١٠
إشكالية مصطلح النقد الثقافي	١–٥
المرأة بوصفها كائناً مهمشاً	٥–١٠
الفصل الأول: المرجعيات الثقافية للشواعر	١١–٤٩
المبحث الأول : المرجعيات الدينيـــــة	١٢–٢٢
المبحث الثاني : المرجعيات التاريخيـــة	٢٣–٣٥
المبحث الثالث : المرجعيات الأسطوريـــة	٣٦–٤٩
الفصل الثاني: الأنساق الثقافية في شعر الشواعر	٥٠–١٠٩
توطئـــــــــــة	٥١–٥٧
المبحث الأول : سلطة النسق الأسري	٥٨–٧٨
المبحث الثاني : سلطة النسق القبلـي	٧٩–٩٠
المبحث الثالث : سلطة النسق الحاكم	٩١–١٠٩
الفصل الثالث : تمثلات الفحولة في شعر الشواعر	١١٠–١٦١
توطئـــــــــــة	١١١–١٢١
المبحث الأول : الشاعرة والفحل الشعري	١٢٢–١٤٦
تجربة المديح والهجاء	١٢٤–١٢٩

تجربة الحكمـــــــــــة	١٣٠-١٣٤
تجربة الحجـــــــــــاج	١٣٤-١٤١
المبحث الثاني: تمثلات هوية المرأة الفحولية بين الحضور والغياب	١٤٢-١٥٩
أسلوب التمرد	١٤٤-١٥٣
ترنيمات الأمهات	١٥٣-١٥٦
هوية الأسم وثقافته	١٥٦_١٦١
الخاتمـــــــــــة	١٦٢-١٦٦
المصادر والمراجـــع	١٦٧-١٨٣
ملخص باللغة الانكليزية	A-C

المقدمـــــــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله حمداً يبلغ رضاه، وصلى الله على نبيه ومصطفاه، وعلى آله وصحبه ومن والاه إلى يوم الدين.

أمّا بعدُ:

شهدت ساحة النقد الأدبي تطوراً ملحوظاً في مناهجها النقدية ؛ بسبب المتغيرات الثقافية والفكرية التي غيَّرت تفكير العقل النقدي. وقد استهدفت هذه التغيرات دائرة النقد الكلاسيكي ، إذ رفدت الفعالية النقدية في ظهور إطلالة النقد الثقافي بمنحها الخروج من حيزها الضيق _ نطاق الجمالية _ إلى مجالات ومعارف جديدة،حين أعطتها بعداً جديداً مغايراً أوسع نطاقاً من النص إلى الموسوعة الخطابية الشاملة، حتى أصبح النص جزءاً من الاهتمام مع الإلتفات إلى أنَّ النقد الثقافي لم يقطع الصلة بمناهج النقد الأخرى السياقية والنصية ، فضلاً عن ذلك يتيح النقد الثقافي من خلال التعامل مع الخطاب بصورة عامة كحادثة ثقافية تقرأ المضمر بالجمالي ، وبذلك يفارق النقد الثقافي مهام النقد الجمالي؛ لابتعاده عن أسسه الفلسفية ، من هذا المنطلق تأتي دراستنا كونها تندرج ضمن الدراسات الثقافية ، إذ تنطلق من منهجية النقد الثقافي بوصفه النقد الملائم لهذه الدراسة التي جاءت بعنوان ((شواعر العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي، دراسة في ضوء النقد الثقافي)) ، وكان منهج الدراسة هو منهج النقد الثقافي اعتماداً على مشروع الناقد السعودي عبد الله الغذّامي في كتبه:((النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية و تأنيث القصيدة والقارئ المختلف و المرأة واللغة...إلخ))، وقد كان منهج النقد الثقافي هو المنهج الأكثر ملائمة لهذه الدراسة كونه يشتغل على المضمر والهامشي واللامؤسساتي، وكون المرأة موضوع الدراسة هي الكائن الأكثر تهميشاً في الواقع العربي.

أما سبب اختيار الموضوع فله علله:

١_قلَّة الدراسات التطبيقية المتعلقة بالنقد الثقافي، لاسيما النقد الثقافي المتعلق بالفكر النسوي الجاهلي ، بالمقارنة مع النقد الأدبي والدراسات الجمالية.

٢_ الوقوف على الهواجس والخلجات والرؤى غير الواعية (المضمرة)في ذهنية المرأة الشاعرة في الجاهلية والإسلام التي لم تفصح عنها بشكل واعٍ ومعلن.

٣_ الكشف عن القوى الفاعلة والمؤثرة في تكوين المجتمع وبنائه، تبيين المهيمنات الثقافية للفرد والجماعة.

٤_لم نجد دراسات ثقافية عن المرأة في ذلك العصر ، إلاّ مجرد دراسات فنية جمالية.

أمّا اهمية الدراسة كون معظم الدراسات التي تناولت شعر المرأة في الجاهلية والإسلام جاء تركيزها على شاعرة واحدة كالخنساء مثلاً ، كما أنّ أغلب الدراسات الأدبية تكاد تتفق على إبراز صورة المرأة عند الشعراء_الصورة المفعولية _، من هنا جاءت محاولة دراستنا الخروج عن هذا المنهج التقليدي الذي تناولته جُلّ هذه الدراسات في دراستها لنتاج المرأة.

أمّا متن الدراسة لنصوص المرأة الشاعرة ، فاعتمد على مصادر قديمة وحديثة نحو الشعر والشعراء لابن قتيبة وشرح الحماسة للمرزوقي وكتاب الأغاني. أما الحديثة فموسوعة نساء شاعرات لمحمد شراد ، وشاعرات العرب في الجاهلية والإسلام لبشير يموت ، ونساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين لخازن عبود، وقد قسَّمت بحثي هذا على ثلاثة فصول يتصدرها تمهيد ويتبعها خاتمة.في التمهيد الذي كان بعنوان (النقد الثقافي وتهميش المرأة) تناولت فيه إشكالية مصطلح النقد الثقافي ، وأهم اشتغالاته النقدية مع الوقوف على أهم الأسئلة التي يثيرها وبينت فيه خطواته الإجرائية، ثم تطرقت إلى المرأة بوصفها كائناً مهمشاً مورستْ عليها السلطة الذكورية بكل أشكالها.

وقد جاء الفصل الأول بعنوان ((المرجعيات الثقافية للشواعر))، وقد بحثت فيه أهـم المرجعيـات المكونـة لثقافـة الشـاعرة ، لاسـيما المرجعيـات الدينيـة والتاريخيـة والأسطورية، وبينت من خلال وقوفي على تلك المرجعيات أهميتها الثقافية في تكوين النص الشعري وبنائيته الثقافية.

أمّا الفصل الثاني فقد جاء بعنوان ((الأنساق الثقافية في شعر الشواعر))، وقفت فيه على أهم السلطات التي تهيمن على الذات الأنثوية لتعيد صياغة أنساقها بما يناسب منظومة السلطة الذكورية، من دون إغفال نقد المرأة لهذه السلطات ومحاولة زعزعتها وكسرها لهذه الأنساق من خلال خطابها النسقي.

أمّا الفصل الثالث فقد جاء بعنوان ((تمثلات الفحولة في شعر الشواعر)) ، وقد درست فيه خصوصية المرأة في النص الشعري، وبينت مدى إنعزالها عن شخصية الرجل الشاعر، فقد سعت الشاعرة من خلال تمثلات الفحولة في نصها إلى إبراز الذات الأنثوية المتعالية، للخروج عن أنساق الثقافة أو الخروج على منظومة الوعي الثقافي.

بعد ذلك جاءت الخاتمة التي ذكرت بها أهم النتائج التي توصلت إليها الرسالة. أمّا أهم الصعوبات التي واجهها البحث فهي قلة النصوص الإبداعية التي وصلت إلينا من أشعار النساء ، وكذلك قلَّة الدراسات التطبيقية الثقافية التي تناولت شعر الشواعر وكذلك صعوبة الوصول إلى مصادر النقد الثقافي التي تتميز بقلتها.

وأودُّ أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من مدَّ يد العون لإخراج هذا البحث إلى دائرة النور، وأخصُّ بالشكر المشرف الأستاذ المساعد الدكتور حسين الدخيلي، الذي لم يبخل علي بالإرشاد والتصحيح والمتابعة، وكذلك أشكر الأستاذ المساعد الدكتور علي حسين جلود الذي جعل مكتبته مشرعة أمامي.

وأخيراً أدعو الله أن يوفقنا في أمورنا، ويجعل كلّ أعمالنا أسباباً لمرضاته.

التمهيد

النقد الثقافي وتهميش المرأة

التمهيد

- إشكالية مصطلح النقد الثقافي:

نشأت الفعالية النقدية من خلال نقد الأديب لنتاجه، إذ لم يكن هناك معايير وأُسس لقياس النص وتقويمه ،لأجل الوقوف على موضعي النضج والضعف في هذا المنجز، إلى أنْ ظهر كتاب فن(الشعر) لأرسطو (ت ٣٢٢ق.م) الذي قسّم الأدب على ثلاثة أجناس :((الشعر الغنائي والشعر الملحمي والشعر الدرامي))[١]، إذ أعطى لكلّ جنس خصائصه المائزة عن غيره ، ومن الملاحظ في عصر أرسطو ((إنَّ فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تاماً ، حتى لنراه يُحوِّل هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة))[٢]، من هنا أفاد النقد من أطروحات النقد الأرسطي بعد أنْ كان نقداً انطباعياً تأثرياً وعلى مختلف عصوره الأدبية وصفاته المختلفة، ومع ظهور النظريات النقدية والمذاهب الأدبية والمناهج النقدية (والبنيوية، التفكيكية ، والسيميائية)، المختلفة ذات الأصول الغربية أطلّ النقد الثقافي على الساحة النقدية بوصفه نقداً جديداً[*] مائزاً بخصائصه على يد رائده[**] (فنست ليتش).

---

(١) فن الشعر ، أرسطو ، تر : إبراهيم حماره :٢٤ .

(٢) الأدب وفنونه ،محمد مندور :٢٠.

(*)((هناك أكثر من رأي لا يرى النقد الثقافي نقداً جديداً منهم الناقد نادر كاظم في كتابه :الهوية والسرد – دراسة في النظرية والنقد الثقافي : ١١، حاتم الصكر في حوار له مع علي المقري ، سعيد علوش في كتابه نقد ثقافي أم حداثة سلفية : ١٢٩ ، عبد العزيز حمودة في كتابه الخروج من التيه : ٣٥١....)).

(**) تعد جهود (ليتش) الأساس في تطوير النقد الثقافي فقد دعا إلى خروج نقد ما بعد الحداثة من نفقه الشكلاني، وإدخاله في أفق الثقافة ، فضلاً على ذلك دعوته إلى النظر بجدية إلى خصائص النقد الثقافي من خلال الرصد الجمالي للنصوص وانفتاحه على الأنساق الثقافية المختلفة .

يُنظر : دليل الناقد الأدبي. ميجان الرويلي وسعد البازعي : ٣٠٨-٣٠٩، ويُنظر النقد الثقافي: – قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،الغذامي:٣١.

وبما أنّ الأدب نتاج فكري متعدد وجهات النظر ، فقد أسهم هذا التعدد على مستوى الممارسة النقدية في ظهور العديد من الإشكاليات ، منها إشكالية مصطلح النقد الثقافي وما ينطوي عليه من مفهوم تبعاً لمنظره ، وبهذا يجد (ليتش) أنّ النقد الثقافي هو((تحليل وتقويم الأسس السوسيوتاريخية وشبكات العمل المشتركة والتشعبات والتفريعات المذهبية والسياسية والأخلاق والأعراف والممارسات والتنظيمات ، ومناهج بحثها شاملة تفسِّر النص وتتبِّع استقراء التحليل الفني والتاريخي والمؤسسات والآيديولوجي))[١] ، فضلاً على ذلك فإنّه –أعني ليتش– عدّ((الدراسات الثقافية والنقد الثقافي بوصفها شيئاً واحداً في الأساس))[٢]، فمن خلال استقراء نص (ليتش) ، نجد أنّ الدراسات الثقافية لم تعد تنظر إلى النص بوصفه نصاً مجرداً، بل تأخذه من حيث ما يتحقق فيه ، وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية ،وعلى أساس أنَّ النص أداة ووسيلة حسب مفهوم الدراسات الثقافية.[٣]

وبهذا سعى (ليتش) إلى الجمع بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، إلاّ أنّ اللافت للنظر أنَّه يُلازم بين (تفسير وتحليل وتقويم) النص وتحليل تلك الدراسات، وبهذا تتضح دعوة (ليتش) بمطالبته للتوليف بين الدرس الثقافي والنقد الأدبي ، فضلاً على ذلك فإنَّ (ليتش) لم يغفل الإطار الأدبي وعلاقته بالمنتج إذ ((يمكن لمثقفي الأدب أنْ يقوموا بالنقد الثقافي دون أنْ يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية)).[٤]

أمّا (آرثر ايزابرجر) فيرى أنّ النقد الثقافي يشوبه كثير من التعقيدات والصعوبات ، وأنّ منشأ هذا التعقيد والصعوبة يكمن في((إنّ المصطلحات المستخدمة في النقد والتحليل والتفسير أصبحت على قدر كبير من الصعوبة

---

(١) النقد الثقافي فضاءات وقراءات ،عبد الفتاح العقيلي:١٤٩.

(٢) دليل الناقد الأدبي :٣٠٨.

(٣) يُنظر: المصدر نفسه : ١٨.

(٤) المصدر نفسه : ٣٠٨.

والتقنية العالية إلى درجة أنَّ في كثير من الحالات تكون شديدة الإبهام))[١] ، ومع هذا فأَنَّه قد جاء بمفهوم واسع لتوظيف النقد الثقافي إذ وجد أنَّ النقد الثقافي ((نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصة بذاته... وبمقدور النقد الثقافي أنْ يشمل نظرية الأدب، والجمال ، والنقد وأيضاً التفكير الفلسفي ،وتحليل الوسائط ، والنقد الثقافي الشعبي ، وبمقدوره أيضاً أنْ يفسر نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي ، والنظرية الماركسية والنظرية الإجتماعية ،والأنثربولوجية)).[٢]

من خلال الوقوف على أطروحة (آرثر ايزايرجر) في النص السابق نلحظ أنّ النقد الثقافي عنده ما هو إلا عملية واعية في المنجز العلمي للخطاب ، وعدم توقف رؤيته عند الجانب المعرفي ذاته ، أضف إلى ذلك فقد جانس ما ورد في المجال الأدبي متخذاً من شمولية هذا المجال الثيمات الأساس في توظيف النقد الثقافي (نظرية الأدب ، الجمال ، النص) فضلاً عن المفاهيم المعرفية الأخرى (الدراسات الثقافية) وبهذا تتباين أطروحته مع (ليتش) ضمن إطار الرؤية الفنية (الأدبية) ، إذ يتضح ذلك من خلال انضواء تلك التقنيات الأدبية ضمن مسار النقد الثقافي ، هذا لا يعني أنّ (ليتش) جرّد المفاهيم النقدية والأدبية من تلازمها بالنقد الثقافي واتخاذها كآليات في الوقوف على أنساق الخطاب ،فهو يحدد معالم هذا النقد الذي يدعو إليه بالآتي:

١-إنّ اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب المعتمد.

٢-يلجأ إلى مناهج التحليل المعرفية مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية.

٣-اعتماده على نقد الثقافة وتحليل نشاط المؤسسات فضلاً على اعتماده على المناهج النقدية التقليدية.

---

(١) النقد الثقافي : تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية ،آرثر إيزابرجر:٣١.

(٢) النقد الثقافي : تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية ،آرثر إيزابرجر:٣١.

٤-التركيز الجوهري في أنظمة الخطاب وإنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت وفوكو ودريدا.[١]

أمّا ما يخص النقد العربي فيُعد (عبد الله الغذامي) من أهم النقَّاد العرب المنظّرين للنقد الثقافي ، ويبدوا أنّ أطروحاته جاءت نتيجة حافز هو أنّ النقد الأدبي أحاط النقد بسياجٍ مغلقٍ ، فقد اقتصر هذا النقد على نوع خالص من القراءة الأدبية ، من هنا سعى الغذامي إلى توسيع مؤسسة النقد لتتخرط في كشف العيوب النسقية المختبئة تحت هذه النصوص أو فيها[٢].

ولعلّ هذا ما نجده في قوله: ((إنَّ توسيع دائرة النقد لتشمل كل ما هو ثقافي وروحي وحياتي هو أكثر ما يقلقني ، وذلك يعود إلى جملة من الإنكسارات الذاتية ترسبت في ذواتنا وواقعنا صار لابدَّ من محوها عبر قناة النقد الثقافي الذي يشمل وجوهاً عديدة من الحياة وليس الأدب فقط)).[٣]

فالنقد الثقافي حسب وصفه ((فرع من فروع النقد النصوصي العام ، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل أنماطه وتجلياته وصيغه، ما هو رسمي وغير مؤسساتي...))[٤]، إنّ هذا البعد الثقافي الذي دعا إليه الغذامي يعتمد الوقوف على دلالة النص بنمطيه (الواعي والمضمر) ، ما جعل بعض الدارسين يعتقدون أنّ هذه الإطروحات ما هي إلاّ((محاكمات أخلاقية بالمعنى الفلسفي وأنَّها تراجعت بالنقد))[٥]، فإذا كان المنطلق الذي اعتمده

---

(١) يُنظر: النقد الثقافي ، قراءة في الانساق الثقافية العربية:٣٢.

(٢) يُنظر :عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ،عبدالله إبراهيم:٤٠.

(٣) لقاء مع الدكتور الغذامي أجراه أياد ناصر شبكة المعلومات العالمية .www.fmm/2004/ju/story26htm

(٤) النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافية العربية:٨٣.

(٥) حوار حاتم الصكر وعلي المقري ،مجلة العربي ،العدد :٥٩٩ ، ١٠/٢٠٠٨/ أكتوبر .

الغذامي في تبنيه مشروع النقد الثقافي بوصف النقد الأدبي أصبح ضمن إطار محدد المعالم لا يستوعب إرهاصات العصر المتناهية، فإنّ الناقد نادر كاظم لايذهب إلى ما ذهب إليه الغذامي في قصور النقد الأدبي ومحدوديته، فلا يُعد النقد الثقافي مؤشراً على وجود حاجة ملحة إلى نقد جديد، وإنَّما هو امتدادٌ للنقد الأدبي فيقول :((إنّ النقد الثقافي ليس علامة على استنفاد النقد الأدبي ، بل هو تعبير عن نقلة وتحول حصلا على مستويات عديدة في هذا الأخير)).[١]

- **المرأة بوصفها كائناً مهمشاً:**

شكّل وضع المرأة الشاعرة في الفكر العربي الجاهلي بنية ضعيفة ، إذ كان يتسم بالدونية والهامشية ، فتارة تُوصف أنَّها بكّاءة كما جاء في كتاب الأغاني((قال حسان بن ثابت: جئت نابغة بني ذبيان فوجدت الخنساء بنت عمرو حين قامت من عنده ، فأنشدته فقال: إنّك لشاعر ، وإنَّ أخت بني سليم عمرو لبكّاءة))[٢]، وتارة أخرى يُسخر منها ومنه قول الفرزدق: ((إذا صَاحَت الدَّجاجةُ صياحَ الدِّيكِ فاذبَحوها))[٣] حيث جاءت هذه المقولة في سياق السخرية من امرأة قالت شعراً. وكذا علَّق بشار بن برد تهمته الأبدية على الخطاب الأنثوي بوصاية نقدية صارمة فبرأيه((لم تقل امرأة شعراً إلاَّ وظهر فيه الضعف)).[٤]

---

(١) الهوية والسرد – دراسة في النظرية والنقد الثقافي، د.نادر كاظم : ١١.

(٢) الأغاني ،الأصفهاني :١٦٧/٤.

(٣) مجمع الأمثال ،الميداني :١٠٥.

(٤) أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام ، عمر كحاله :٣٦/١.

كما سُئل أبو عبيدة (ت٢٠٩هـ) عن سبب إغفاله لقصيدة (وصف السباق) للخنساء وهي من جيد شعرها، قال:((العامة أسقط من يُجاد عليها بمثل ذلك)).[١]

إذا ما استقرأنا هذه الرؤى التي طرحها حكَّام الثقافة العربية ، فيما يخص المنجز الشعري للمرأة في المؤسسة العربية الجاهلية، فإننَّا نكتشف أنّ هناك محاولات للتقليل من شأن المرأة لاسيما الشاعرة ، الذي يتسم في بعض الأحيان بالتعصب تحكمه سوسيولوجيات معينة فرضتها طبيعة البيئة ، بوصف الشعر حكراً على الرجل وعلامة من علامات فحولته وإنِّه جمل بازل وشيطان ذكر حسب مقولة الفرزدق.[٢]

فالمجتمع منذ فجر التاريخ ((يتآمر على الأنوثة بعد أنْ ترك للرجل وحدهُ أنْ يكون ديكاً وثوراً يصارع))[٣]،وبهذا يميل المعيار الفحولي لإزاحة المرأة واستبعادها لكونها أنثى / آخر مهمش/ على أنْ تبقى قعيدة البيت وخادمة الرجل، من هنا أصبحت للثقافة ((وسائلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها المهيمنة ولا شكّ أنّ النسق الفحولي هو أبرز أنساقها الثقافية قوة وهيمنة فهناك علامات تشير إلى مساعٍ كثيرة حثيثة لحجب (الأنوثة) عن الشعر ومنع التأنيث من أنْ يُلابس الخطاب الشعري))[٤]. وانطلاقاً من التصور الذهني المترسب في ذهنية الوجدان الثقافي من أنَّ ((الأنوثة خرساء ، يحسن بها ويزيد جمالها وجاذبيتها أن تدع اللغة للرجل))[٥].

---

(١) الأمالي ، الشريف المرتضى :٩٩\١.

(٢) يُنظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، الغذامي :١٢٢.

(٣) شاعرة بلا سواحل ، عبد اللطيف الارناؤوط :٥٤.

(٤) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف:٨٨.

(٥) ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة) ،عبد الله الغذامي:٦٣.

(*) مصطلح (البطريركية) تسميةٌ تطلق على السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة أو تمهيدها أو عدم الأعتراف بحقوقها فهو مفهوم أوسع شمولية من الأبوية إذ إنَّه يضم البنية

فالنظام السلطوي البطريركي(*) بجبروته يمارس سلطة الإلغاء والإقصاء للمرأة بعدّها ثيمة هامشية ، فيقاوم هذا النظام إبداع النساء فهو إمّا أنْ ينكر أنَّ الشاعرة امرأة، فقد تعد المرأة التي تتعاطى قول الساحر وتثبت مقدرتها فيه رجلاً فحلاً.(١) ولعلّ هذا ما جرى للخنساء ، أو ينزّل بالمرأة العقاب ، وهذه كلها آيديولوجيات فحولية سيطرت على الذهنية العربية إلى اليوم ، إذ تتجلي سيطرتها إلى فرض الإحكام والأفكار التي تكرس دونية المرأة ، وتدعو إلى إلغائها وإخضاعها لإسقاطات الثقافة الذكورية ، وقد تنتج عن هذه الإحكام مظاهر تهميش أخرى للمرأة غير تلك التي أخذت تُطال جوانب قدرتها الفنية (الإبداعية) وهي المتمثلة بتهميش الرواة لنتاجها الشعري ، فدور الرواة هو الأثر الأكبر في المحافظة على هذا النسق الثقافي ، وبما أنَّ الرواية كائن ثقافي يتحرك أو يسير حسب الآيديولوجيات الثقافية السائدة آنذاك التي تُصنف وتُقاس وفق الهوية الجنسية (الجندر)(*) وهذا يعني أنَّ شعر المرأة كان تحت تصرف الرواة فيما يروون وفيما يحجبون، فهم بدورهم أصروا على وضع المرأة وآثارها في منطقة الظل(٢) ، وقد ذهب أحد الباحثين إلى أنّ ((حركة الجمع والتدوين في العصر العباسي قد نشطت على أيدي رجال عاشوا

الإجتماعية بكاملها. يُنظر: النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين ،د. هشام شرابي :٨٨ ، ويُنظر : النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب ،رياض القرشي :٢٢.

(١) ينظر: بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث ،د. رجاء سلامة:٤٤.

(*) الجندر: كلمة من أصل لاتيني تعني النوع أو الأصل أو الجنس. ينظر: دليل الناقد الأدبي:١٥٠.

(٢) ينظر : مأزق المرأة الشاعرة ، قراءة في الواقع الثقافي ، د. نجمة إدريس ، مجلة عالم الفكر ،ع٢،مج٣٤ : ١٨٨.

بعقلية مجتمع وأد المرأة معنويا وعزلها عن الحياة العامة... ومن ثم لم يكن لها في تصورهم أنْ تتحدث عن عواطفها)).[١]

فمن وجهه نظر المؤرخين قديمهم وحديثهم أنّ الثقافة الذكورية صانعة التأريخ، ومن ثم فالتاريخ هو تاريخ الرجال ، هذا يعني أنْ ليس للمرأة فيه إلاّ وجود هامشي وثانوي [٢]،ولهذا حصروا مجالها الفني في غرض الرثاء.

الاّ أنّ اللافت للنظر أنّ المرأة الشاعرة تعرضت للتهميش حتى في الغرض الذي ألصق بها ونسب إليها–غرض الرثاء– بوصفه فناً تُجيده النساء لكونه مرتبطاً بالعاطفة لأنَّ النساء((أشجى الناس قلوباً عند المصيبة، وأشدّهم جزعاً على هالك؛ لما ركَّب الله عزَّ وجل في طبعهنَّ من الخور وضعف العزيمة))[٣]، حتى النقاد الذين صنفوا الشعراء إلى طبقات كابن سلام(ت٢٣١هـ) لم يجعل المرأة من ضمن طبقاته مع أنّها جادت به إذ يقول:((والمقدم عندنا متمم بن نويرة))[٤]، هذا يدل على أنّ الشرط الثقافي هو الذي يملي عليه ويتم ذلك وفق اختراع مجحف وتصنيف متعمّد للاتفاقية الثقافية ، فليس للمرأة إلاّ أنّ تتصاع لهذا الشرط.

ومن مساعي الثقافة الأخرى لحجب المرأة الشاعرة ما أشير إليه بـ ((وجود شاعرات لا نعرف لهن شعراً ، أي أنّ الرواة تجاهلوا شعرهن، فزهير بن أبي سلمى له أختان شاعرتان ، كما أنّ للخنساء بنتاً شاعرة، ولا نعرف عن شعرهن شيئاً... وهذا يلاحظ أنّ ورود شعر النساء مقطعات مما يعني تدخل الرواة في حجب

---

(١) شعر المرأة العربية المعاصرة : نقلاً عن كتاب شعر المرأة في عصر الإسلام ،سعد بوفلاقة:١٦.

(٢) يُنظر: شواعر الجاهلية دراسة نقدية ، رغداء ماريديني (المقدمة) بقلم الدكتور عز الدين اسماعيل:١٣.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: ١٥٣/٢.

(٤) طبقات فحول الشعراء ، أبن سلام الجمحي :٣٦.

الشعر))[١]، ولم يختلف موقف النقاد المحدثين عن موقف النقاد المتقدمين بخصوص إنجاز المرأة الشعري فقد عمدوا أيضاً إلى إلصاق غرض الرثاء بالنساء ((البكاء والنواح مما اختصت به النساء على مر العصور وإنّهن موحدات الغرض ... وهذا عجز)).[٢]

ونلحظ أنّ مفهوم النصوص السابقة يكاد يتفق مع رأي المستشرق (بلاشير) في الذهاب إلى أنَّ ((الشعر في المجتمع من شعر الرجال ذلك أنَّه ليس للمرأة مكان في فعاليته))[٣]، إلاّ أنَّ هذا الرأي لا يتفق مع رأي بشير يموت الذي يرى أنّ المرأة العربية قد ((طرقت كل أبواب الشعر العربي المعروفة في ذلك العصر من مديح ورثاء وهجاء وغزل وحكمة وحماسه...))[٤] ، فالمرأة أعطت بدورها وجهاً من وجوه الإنتماء الثقافي ، والمشهد العربي القديم شهد حضوراً جيداً لشعر المرأة فقد قيل : ((ليس أحد من العرب إلاّ وهو يقدر على قول الشعر ، طبعٌ رُكّب فيهم ، قلَّ قوله أو كثر ، فإنّ صدق هذا على رجالهم ، صدق على نسائهم ، إذ الطبع واحد واللغة متفقة والغريزة لا تختلف))[٥].

وهذا الدليل يؤكد لنا أنّ المرأة لها وجود في الساحة الأدبية فهي التي((مارست نشاطها الفني منذ أنْ كان للعرب وجود أدبي))[٦].

---

(١) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف :٨١.

(٢) المرأة في الشعر الجاهلي ، أحمد الهاشمي :٢٨٨ .

(٣) تاريخ الأدب العربي ، د. ر.بلاشير، تر :إبراهيم الكيلاني : ٣٦٨.

(٤) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام:٨.

(٥) تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي :٦٤/٣.

(٦) الشاعرة العربية المعاصرة:١٥، نقلاً عن كتاب شعر النساء في عصر صدر الإسلام ، د.سعد بو فلاقه :٤٧.

(*) كأبي عبيدة ، بشار بن برد ، وأحمد الحوفي... وغيرهم .

من هنا تذهب الدراسة إلى أنّ للمرأة دوراً فعالاً في العملية الشعرية وليس كما يرى بعض النقاد من المحدثين والمتقدمين(*) أنّ غرضي المديح والغزل من الأغراض التي قصرت دونها مواهب النساء الشواعر مدّعين أنّ المرأة لم تحسن إلاّ غرض الرثاء . وهناك من ينقل لنا وجهة نظر أخرى تتمثل في أنَّ الثقافة الذكورية ليس هي وحدها مسؤولة عن تهميش المرأة ودونيتها وإحالتها إلى هوية ثانوية ، فالمرأة أيضاً شرُعت تنصاع وتستجيب لذلك وتم تعويدها على هذه الصورة النمطية حتى أصبح نوعاً من اليقين يتردد على ألسنة الرجال والنساء(١).

ولعلّ ما صرحت به الشاعرات حديثاً حين ذَهَبْنَ إلى:((إنّ القصيدة مغامرة شعورية يصعب أنْ تخوضها امرأة))(٢)، وبالنتيجة نجد أنَّ هذه الإحكام همّشت المرأة ودعت إلى إقصائها فنياً انطلاقاً من قيم المؤسسة الثقافية في التعامل مع المرأة كموضوع وليس كذات فتقيم إبداعها بعيداً عن مميزات عمود الشعر العربي وإنَّما هي أحكام إقصائية فقط لأنّها أنثى/آخر لها منزلة دونية، هذا ما أكده أحد الباحثين ((كل ما كُتب عن المرأة من قبل الرجال يجب أنْ يثير الشبهات لأنَّهم خصوم وحُكّام في الوقت ذاته))(٣) ، فالثقافة ترى أنّ اتساع وجود المرأة في الفضاء الثقافي يؤدي إلى ظهور صوت مغاير لصوتها-أي الثقافة- فمن الطبيعي أنْ تشعر بخطر هذا الصوت القادم والمختلف(٤) فتبذل كلّ جهدها لإلغاء هذا الصوت، فحكموا على كل ما يطرح من المرأة بوصفها جنساً ثانياً بالسلب كماً ونوعاً.(٥)

---

(١) ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ٨٧.

(٢) المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

(٣) الجنس الآخر ،سيمون دي بوفوار ، تر : ندى حداد :١١

(٤) يُنظر : غرفة فرجيينا وولف دراسة في كتابة النساء ، رضا الظاهر :١٢ .

(٥) يُنظر : النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٢٥.

الفصل الأول
المرجعيات الثقافية للشواعر

المبحث الأول : المرجعيات الدينيـــــة

المبحث الثاني : المرجعيات التاريخيـــة

المبحث الثالث : المرجعيات الأسطورية

الفصل الأول
المرجعيات الثقافية للشواعر
المبحث الأول : المرجعيات الدينية

يُشكّل الشعر الجاهلي أرضية حقيقية ومرآة تعكس واقع الحياة الثقافية السائدة آنذاك، فهو يكشف عن صورة صادقة لعادات العرب وتقاليدهم ومثلهم ومعتقداتهم، من هنا تكمن عظمة الشعر الذي((استطاع أن يخلق عالماً من اللغة (العالم اليومي) ويحوّل تفاصيل الحياة الهامشية إلى رموز غنيّة الدلالة وتكثر رؤيته الشمولية فاعلية في تأسيس تاريخية العصر))[١]، وبهذا يمثّل- أعني الشعر- قطب الرحى في الحياة العربية ، فالبيئة الجاهلية التي ولد عليها الفرد الجاهلي بيئة ترتكز على سلطة العادات والتقاليد والمعتقدات التي تتحكم فيه إذ تُشير معظم الروايات والمصادر إلى أنّ الدين يعدُّ من أهم الظواهر المميزة للجماعات البشرية منذ بدء تكوينها فكان لإتساع الجزيرة العربية وإختلاف الأهواء أثر في تعدّد الديانات الموجودة[٢]، ولم يكن النازع الديني نازعاً سطحياً في حياة العرب قديماً يُمارس كما تمارس الأنشطة الأخرى بل إنّه((نشاط جوهري أساس يسعى الفرد لتمثيل قيمه ، والمحافظة عليه ورفض ما يتعارض معه فكراً وعملاً))[٣]، من هنا فالعرب لم تتحد على مبدأ عقائدي واحد بل كانت تَدين بأديان شتى بحكم جوارها الثقافي والجغرافي ونظراً لتنوع ظروف الأساس المادي لحياتها[٤]، فقد تجمع بين(اليهودية، والمسيحية، والوثنية).

---

(١) فلسفة الشعر الجاهلي ،هلال جهاد :٨٠.

(٢) يّنظر :ميثولوجيا أديان الشرق الأدنى قبل الإسلام ، محمد ناصر : ١٦_١٧.

(٣) تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، د . نادر كاظم :١٠٢.

(٤) يُنظر : أديان العرب قبل الإسلام ،الأب جرجس داود :١٨٥_١٨٦.

فمنهم من عبد الأصنام ومنهم عبد الشمس والقمر والنجوم ، ومنهم الموحدون الذين تأثروا بالأنبياء الذين أرسلهم الله تعالى لغيرهم من الأقوام[١].

هذا ما يتجلى في الصور الشعرية التي وظَّفها الشعراء في نصوصهم الشعرية ، فمن منظور هذه المرجعيات والمعتقدات(الدينية ، والإجتماعية)، تتضح معالم المرأة وفق تشكلات متعدّدة من الصور التي سبكتها الثقافة العربية فمرة ترسم لها صورة مقدسة في مصاف الإلهة، ومرة أخرى تعدّها مصدراً للتشاؤم والبؤس ؛ بوصفها أداة للشر، وكان بعضهم يئدها خشيةً الإملاق أو خشيةً العار ، لاسيما عندما تتعرض للسبي في الحروب أو غير الحروب[٢].

فكانت المرأة بالنسبة للرجل مصدر إلهامٍ شعريٍ إلاّ أنّ المرأة اتخذت من الرافد، أو المعتقد الديني منحى أخر، ومنطلقاً لتكريس صورتها في المجتمع البطريكي الذي ولدت فيه وأنَّ هذا الموقف نابع من مركزية الثقافة العربية أو ما يسميه (كليفورد غيرتس) بـ((قوة النسق الثقافي الذي يعني به مركزية نسق ثقافي ما (دين ، فن ، أيديولوجيا ، سياسة ، علم ...) في حياة الأفراد الذين يتبنونه))[٣].

وبما أنّ الدين يمثل نسقاً ثقافياً يتمظهر لنا جانبان أولهما ما يتعلّق بالمعتقد العربي الثقافي وسلوكياته على الآخر(المرأة)، أمّا الجانب الآخر فيتمثل بمدى فهم المجتمع لهذا التصور الديني واستنباطه في حياتهم[٤].

أمّا ما يخص المنجز الشعري النسوي وضمن مدة البحث ، فإنّ وقوفنا على بعض مرجعياته الدينية الواردة فيه يمثل وقوفاً على لوحة متشكلة من الصور

---

(١) يُنظر : أديان العرب في الجاهلية ،محمد نعمان الجارم ٦_٨ ، و يُنظر: أديان العرب قبل الإسلام ١٩١.

(٢) يُنظر : صنم المرأة الشعري ، ظبية خميس :١٣.

(٣) تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيل العربي الوسيط :١٠٢.

(٤) يُنظر : دراسات عن أساطير العرب مدخل لفهم معتقداتهم ، د. حسين قاسم :٣٣٨-٣٣٩.

الاقصائية والنظرة الدونية للمرأة في الفكر العربي الذكوري ، فالمرأة بقيت رهينة هذا الفكر بتراكماته المركزية الملغية للذات الأنثوية وعند الرجوع إلى مرويات الجاهليين وأخبارهم نجد أنَّ هناك عقيدة دينية جاهلية تقوم على تقديس حيوان/ طائر النسر، الذي كان من الإلهة المعبودة عندهم ، فهو يُعد – أي النسر – خامس آلهة قوم نوح (عليه السلام) وأصنامهم ، إذ ورد ذكر هذا الإعتقاد في القرآن الكريم في قوله تعالى : ((**وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا**))[١].

فقبيلة (مراد) تعبد نسراً وتقدسه حيث تُقدم له القرابين البشرية لاسيما المرأة/ العذراء على غرار عروس النيل عند المصريين ، وهذا الاعتقاد بالحيوان المقدس هو أشبه ما يكون بالاعتقاد الطوطمي[*]، فقد ذكر السيوطي (ت٩١١هـ) : ((إنّ قبيلة مراد كانت تعبد نسراً يأتيها في كلّ عام، فيضربون له خباءً ويقرعون بين فتياتهم ، فأيتهن أصابتها القرعة أخرجوها إلى النسر فأدخلوها الخباء معه؛فيمزِّقُها ويأكلها ،ويؤتى بخمر فيشربه ، ثم يخبرهم بما يصنعون في عامهم ويطير ، ثم يأتيهم في عام قابل ، فيصنعون به مثل ذلك))[٢]، وصادف أن قدّم له المراديون فتاةً جميلة منهم أمها همدانية ووافق ذلك قدوم خالها (عُمير بن خالد) فأخبرته بما صنعت مراد وأنشدته قولها:

---

(١) سورة نوح :٢٣.

(*) الطوطمية أو الطوطم : شكل من أشكال المعتقد الديني البدائي ، كلمة أمريكية يراد بها كائنات تحترمها بعض القبائل المتوحشة ، وقد يكون الطوطم حيواناً أو نباتاً ، فالقبيلة تعتقد أن طوطمها يحميها ويدافع عنها لذلك فهي تقدسه وتتقرب إليه وتعبده ، ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ١١\٥١٨، وينظر : الأساطير العربية قبل الإسلام :٥٥

(٢) المزهر في علوم اللغة ، السيوطي : ١/ ١٦٤ _١٦٥.

أتثني مراد عامها عن فتاتها وتُهْدى إلى نَسْرٍ كريمة حَاشـــدِ
تُزَف إليه كالعَرُوس وخالهـــا فتى حيّ همدان عُمير بن خالد
فإن تنم الخَوْدُ التي فُدِيت بنا فما ليل منْ تُهْدى لنَسْر بَرَاقـــدِ(١)

إنّ ما يعنينا في هذا الخطاب أو النص هو السياق الثقافي الذي تخلّقت من خلاله المرجعية الدينية في رحى النص النسوي ، فهذا النص يعكس الوظيفة أو المكانة السيوسيولوجية الرافضة لجنس المرأة ، ومن ثم فالموروث الديني يترك بصماته في التكوين النفسي الذي يُسهم في تهميش المرأة ، فالنص يضمر في بنيته فلسفة المرأة تجاه الحياة من خلال هذا المعتقد فهي تؤصل لبيئة جاهلية ولطقوسها الدينية التي تلف حبالها حول خناق الأنثى ولاسيما المرأة العذراء ، فعن طريق المعتقد (الطوطمي) /تقديس الحيوان/ طائر النسر الذي أصبح قوة أساسية ومحركاً كونياً لأحداث هذا العصر، ثم يعطي صورة عكسية للمرأة/ الأنثى وهي تريد إعلان مسكوتٍ ظلّ محتكرا طوال الزمان، وهو أنّ المرأة دائما تكون ضحية للثقافة الذكورية التي تجعل المرأة قرباناً لشرف الآلهة ، ولاسيما المرأة / العذراء بإعتبار الجسد الأنثوي هو((نتاج ثقافي تخط عليه كل ثقافة ما شاءت من القيم والرموز والمعتقدات وتثخنه بتصورات إيديولوجية ذكورية))(٢)، من هنا يضعنا النص وجهاً لوجه أمام ثقافة الوأد الجسدي للمرأة لكن بطريقة أخرى تتمثّل بتقديمها قرباناً للآلهة وفقاً لمتطلبات الثقافة (ثقافة الدين الجاهلي) البائد الذي يمجّد الذكورة ويهمّش الأنوثة.

---

(١) المزهر في علوم اللغة: ١/ ١٦٤ _١٦٥. الحاشد: الحي ، الخود: الحسنة الخلق الشابة أو الحسنة

(٢) التأسيس لهوية أنثوية خارج البارادیغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار ، سلمى بالحاج مبروك ، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية : ٣٥٨.

فلم يتعارف أنّ هناك قرباناً ذكورياً قُدّم للآلهة ، وهذا يدلل على أنّ للجسد ((الأنثوي ملكاً خاصاً تتداوله البروتوكولات الفحولية))[١]، وبهذا بدأت الشاعرة نصها بالأسئلة الإنكارية (أتثني) بوصفها عتبة ومرآة استشرافية تعكس الحركة الدائرية للواقع الأنثوي المأساوي ، فهي تتساءل هل تخضع قبيلة (مراد) لتطبيق هذا المعتقد الديني في هذا العام لسحق المرأة؟ وفدائها؟ هذا الفداء الذي يُعد ((هزيمة تاريخية كبرى للجنس الأنثوي))[٢].

فهذه العتبة الاستفهامية (أتثني) تؤكد على استمرارية هذا القربان (المرأة العذرية) لهذا المعتقد فهي تعطي أوصاف القربان وبذلك يكرّس نسقها الذاتي الأخلاقي (امرأة عذراء / فتاة ، وجميلة الخلق ، وناعمة ، وكريمة) وكأنها تعلن شروط أنساق الثقافة، لنوعية القربان المقدم للآلهة.

بعد ذلك تنقد ثقافة الشرط الثقافي من خلال الأفعال والصيغ الآتية (تثني ، وتهدى ، وتزف ، وتنم) ، إذ إنّ ردود هذه الأفعال والصيغ في دلالتها غير الواعية (المضمرة) في النص تؤكد أنّ الثقافة الفحولية تؤيد هذا الوأد وتباركه فأنها جاءت لرصد انعكاسات وطقوس الوأد وكأن المرأة في ظل هذا المحيط الثقافي خُلقت لتتمة الدور الاعتقادي لدى معتقدات العرب وسلوكهم ، لذا فهي تلجأ في البيت الثالث لإثبات ذاتها من خلال تركيزها على الزمن الحاضر **(فإن تنم الخود..)** الأفعال المسبوقة بأداة الشرط (فإن تنم) الذي يُعلى من نسقها الذاتي.

وفي الوقت ذاته فالشاعرة لا تتكلم عن نفسها ، وإنّما جاءت لتتحدث ضمن نمط موضوعي مُستبعدة بذلك الذاتية وبهذا يتمظهر صوتها على أنَّه الناطق باسم جنسها هذا ما أكده قولها (التي فديت بنا)، إذ أنَّ الهدف من وراء هذه المواجهة يكمن في((ردع الموت عن جنس المرأة والحفاظ على بقاء النوع))[٣]، من هنا جاء

---

(١) شهرزاد وغواية السرد ، وجدان الصائغ :١٣٦.

(٢) الجنس في العالم القديم ، بول فريشاور، تر : فائق ممدوح :٥٩.

(٣) المرأة واللغة ،الغذامي :٧١.

خطابها عن الذات بالجمع فالذات الأنثوية تسعى من خلال النص للكشف عن عوالمها السايكلوجية (النفسية) وما يعتلج في صدرها من أحاسيس ومشاعر عن طريق الطقوس الدينية ، بوصفها مواقف خاصة تجاه الأنثى، فهي ترغب في أنْ ترسم لنا صورتها السلبية في نظر الثقافة من خلال تركيزها على الصفات المادية والمعنوية التي تتسم بها فهي على الرغم من كونها (جميلة ، وكريمة ، وفتاة الحي، وعذراء ، هذا من جانبها،أما من جانب خالها الذي هو أشجع الشجعان(فتى الحي) إلاّ أنّ العرف الديني لم يخضع لهذه الايجابيات وأنّها لم تشفع لها عند المنظومة الثقافية. في حين يأتي النموذج الثاني يحمل معتقداً آخر من معتقدات الجاهلية(*) على لسان الشاعرة (زينب المرية):

أَلَمْ تَرَ أهلي يا مُغير كأنّمـــا يُفيئُون باللَّوماءِ فيكَ الغَنائمـــــا
ولو أَنّ أهلي يعلمون تميمـةً مِن الحُبِّ تشفي قَلَّدوني التَّمائِما(١)

فلو تأملنا هذا النص نجده يمثل حالة اضطهاد أخرى تتعرض لها المرأة من قبل المنظومة الإجتماعية التي تصوغها المرأة في نصها في نمطية نسقيه (التمائم)(**)، إذ تتخذ الشاعرة من هذا المعتقد(الرقية أو التميمة) قناعاً وقائياً لاستظهار مسكوت

(*) تتبنى الدراسة بأن التمائم وبعض سلوكيات المجتمع العربي القديم تعد من المعتقدات الدينية وهذا ماذهب إليه عدد من المختصين مثل(الدكتور حسين قاسم العزيز)، فهو يقسّم معتقدات الجاهليين على أربعة أشكال(السحرية، الفيتيشية، الطوطمية، الروحانية) ينظر: دراسات عن أساطير العرب :٧٩.

(١)الأمالي ، للقالي :٨٧/٢

(**)التمائم أو التميمية : عقيدة عند الجاهليين يطلق عليها (الفتيشية) فالتميمة : هي خرزات أو ما يشببها كان العرب يعلّقونها على أولادهم ينفون بها العين والنفس بزعمهم ،فأبطله الإسلام ، ينظر: دراسات عن أساطير العرب :٨٠.

عنه وبشكل مضمر وهو حرية المرأة فحضور النسق الإجتماعي (الأبوي- الأهل) في قولها **(ألم تر أهلي ، ولو أن أهلي)** ، بما ينطوي عليه تكرار اللفظة دلالات مضمرة على غياب الذات الأنثوية والحد من حريتها ، إذ يمارس النسق السلطوي دوره على كلّ رغبات الذات والحجر على عواطفها فنجدها – أي المرأة – تتأرجح بين الرغبة والرهبة عن طريق الممارسة الطقوسية فتعلن عن سخطها وسخريتها في الوقت ذاته من هذه الأنساق ،إذ كيف يتلاءم مدلول لفظة الرؤية في بداية النص التي تعني المراقبة – الرؤية البصرية – التي تجعل المرأة كائناً مستلباً مع مدلول لفظة (التمائم) بما تحمله من مدلول مجازي مخفي وموارب للدلالة اللفظة الأولى **(ألم تر)** فهي تحمل دلالة التخفي من العيون.

إنّ الطريقة الرؤيوية التي نقلتها الذات الشاعرة المتعلقة بأهم الشخصيات المرتبطة بذاتها (المعشوق ، والأهل) جعلتها تنقل هذه الرؤية بوصفها المحور الأساس ،إذ تؤكدها في الدلالة لفظة **(قلّدوني)** إذ تشير المراجعة المعجمية للجذر اللغوي للفظة (قلّد) إلى دلالات التقليد ، والولاء ، والإعلام ، والإتباع.

فقد ورد عند صاحب لسان العرب (ت٧١١هـ) قلّد ((القلادة ماجعل في العُنُق يكون للإنسان والفرس والكلب والبدنةِ التي تهدى ونحوها...ومنه التقليدُ في الدينِ وتقليدُ الولاةِ الأعمالَ، وقلّده الأمر: ألزمه إيّاه))[١]، وبذلك أخذ التقليد يطال جوانب حياة المرأة ويضطهدها ؛ لأنَّ الرقيب الذكوري يريد منها أنْ تظل حبيسة في زنزانة التبعية وعدم البوح بإسرارها وهمومها[٢]، ولعل هذا ما يزيد ((تفاقم الصراع النفسي الداخلي حتى ترى الذات نفسها محاصرة بقيود العبودية و فقد الحرية)).[٣]

فضلاً على ما تقدم فإنّ صيغة (الغنيمة) تعدّ علامة نسقية لما تحمله من دلالة مضمرة في النص ، وهذا النسق المضمر يتراءى في خلجات المرأة الشاعرة ،فقد

---

(١) لسان العرب، مادة (قلّد).

(٢) يُنظر : مدى تحقق الذات في شعر شواعر العرب قديماً ، عباس عبيد :١٨٠.

(٣) شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام ، هاني حمزة : ٨٦.

استوعبت وظيفة هذه اللفظة بما ينسجم وما تحمل من تأزم نفسي كبير ألا وهي قضية (السبي) التي أفضى بها إلى أنْ تتناول هذا الإستدعاء (الغنيمة –السبي) في سياق النص الغزلي الأنثوي ،ومن ثم فإنّ هذا التأزم يدخل في إشارات غير واعية في النص الغنيمة والسبي فهي لم تذكر حادثة السبي إنّما كانت إشارة لغوية مضمرة وهي في موضع لا يستحق الذكر– ألا وهو غرض الغزل.

وإذا أتينا إلى الخنساء كونها عاشت مرحلتين في العصرين الجاهلي والإسلامي بما فيهما من تصور وفكر ديني فإنّنا سنجد أنّ هناك خطابين: خطاب سابق يأخذ مرجعيته من الماضي ، وخطاب راهن يؤكد حضوره استناداً الى الماضي أو السابق فهي تقول:

وإنّي والبُكا مْن بعدِ صَخْرٍ كسالِكَةٍ سوى قَصْدِ الطّريقِ
فلا وأبيكَ ما سَلّيْتُ صَدْري بفاحِشَةٍ أتَيْتَ ولا عُقُـــوقِ
ولكِنّي وَجَدْتُ الصّبْرَ خَيراً مِنَ النّعلَينِ والرّأسِ الحَليــقِ[١]

تنطلق هذه الأبيات من مرجعية دينية كانت سائدة في العصر الجاهلي ، إذ كان المعتقد في الجاهلية في الحزن ((إنَّ المرأة كانت إذا أصيب لها كريم حلقت رأسها، واخذت نعلين تضرب بهما رأسها وتعفّره إظهاراً لشدة ألمها وحزنها على الميت))[٢].

ترسم لنا الشاعرة في نصها صورتين متناقضتين تعكسان عالمين متضادين عالم الجاهلية وعالم الإسلام بإعتبارهما حاضنين لمعطيات الزمنين الجاهلي/ المظلم ، والإسلام / المضيء ، إذ تصف لنا هذه التعاطيات كلّها في (الحزن و الموت)، إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنَّ صيغة (**إنّي والبكا من بعد صخر**) التي تُشير إلى تحولها من مرحلة إيجابية إلى مرحلة سلبية (بعد موت صخر) فتشكل لفظة

(١) ديوان الخنساء ، شرح وتحقيق : عباس إبراهيم:٧٠.
(٢) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٤/٦٢٠.

(البكا) علامة تدلّ على الفشل والضعف أي الفشل في الحياة القادمة ، فهذا التحول الزماني المكتنز بمعاني التوتر– الضعف واليأس– الذي جاء موافقاً مع ما تحمله الدلالة اللغوية لجذر كلمة (البكا) فالجو العام الذي جاءت به اللفظة (البكا– مقصورة)، وهنا تجدر الإشارة إلى المظهر اللغوي من قبل ابن منظـــــور ((البُكا يقصر ويمد قاله الفراء وغيره إذا مددت الصوت الذي يكون مع البكاء ، وإذا قصرت أردت الدموع وخروجها))[١].

إنَّ الغاية التي جاءت من وراء استعمال الخنساء للفظة (البكا) التي قصرتها على نفسها في عالم تسود فيه ثقافات أخرى ؛ لتظهر من خلالها التحول الزمني المفعم بالظلم والسكون وإخفاء صوتها بعد موت أخيها (صخر)، ولا سيما أنَّ السكوت وإخفاء الصوت يتناسب مع تعاليم الدين الإسلامي الذي دعا إلى الصبر وعدم الجزع وعدم اليأس، ولعل هذا ما يؤكده أسلوب الاستدراك (لكن) الوارد في خطابها **(ولكنّي وجدت الصبر خيرا)** إذ يتضمن هذا الأسلوب نسقاً إيجابياً في حياتها، إذ تشير إلى النمطية الذي أوجدها الدين الجديد (الإسلام) وانتقالها إلى حياة أخرى في ظل الإسلام (الصبر)، لاسيما أنّها جاءت مردوفة بلفظة الخير المكتنزة بمعاني التفاؤل والحياة والفرح بعيداً عن مسار الجاهليين ونمطها في الحزن الذي يتسم بالذل والهوان والجزع وأن لم تصرح بمعانٍ ومضامين إسلامية بإيمانها واعتقادها كان وصفاً يتسم بسمات المرأة المفجوعة إلاّ أنّها تنأى عن دالة المعتقد بقولها (إنّي والبكا)، من هنا كان أسلوب الاستدراك يمثّل انتشالاً للشاعرة من واقع مأساوي إلى واقع آخر واقع الإسلام بتعاليمه ومبادئه النيرة .

وتلجأ الشاعرة أيضاً في البيت الثاني من خلال مرجعية (القسم بالإباء والأجداد) ،(فلا وأبيك) إلى إعلاء النسق النسوي (الذاتي الأخلاقي) الذي بينت من

---

(١) لسان العرب ، (مادة بكا).

خلاله إنّها لم تأتِ بفاحشة ولا عقوق تسعى من خلال ذلك الحد من الأنساق الثقافية السائدة آنذاك.

إذا كان الأعتقاد الطوطمي الذي طالعنا في النص السابقة (تقديس الحيوان/ النسر أو غيره) ، نسق ثقافي سائد في الذهنية الجاهلية آنذاك، يطالعنا من باب آخر نمط ثقافي ذات مرجعية أسطورية دينية تمثلت بالقرابين والنذور(الأبل) ، وهذه النذور كتعبير رمزي يُقدم إلى الله او للآلهة في مقابل رجاء ما ، هذا مايخبرنا به قول أمّ الصريح(*) في هجاء زوجها:

كأنَّ الدار يومَ تَكون فيهـا عَليْنا حُفْرةً مُلِئتْ دُخانـا
فليتك في سِفين بني عِبادٍ طريداً لانراك ولا ترانـــا
ولو أنَّ النُّذور تَكْفُّ منـــهُ لقد أهديْتها مِئةً هِجَانـا(١)

يبدأ النص الشعري للشاعرة بوصف قبح شخص الزوج من خلال الصورة **(كأنَّ الدار يومَ تَكون فيها عَليْنا حُفْرةً مُلِئتْ دُخانا)** ، فوجوده يعني الموت وأي موت إنّه موت بطيء ، وبعد هذه الصورة تحاول الشاعرة أنْ تتخلص من سلطة الزوج فتتمنى أن يصبح طريداً.

إلاّ إنَّ مايهمنا في هذه الصورة الهجائية لسلطة الزوج ، هي موضوعة النذر، إذ تؤدي صيغة النذر (مئة هجاناً) في بنية خطاب الشاعرة وظيفة نسقية تعكس بدورها الثقافي دلالات وثيقة الصلة بالذات الأنثوية، فلو فكّكنا الشفرة الثقافية لصيغة النذر نرى أنَّ هناك ثقافة مفعمة بالعنف من قبل الزوج، من هنا جاء

(*) أمّ الصريح: بنت أوس الكندية، شاعرة من شواعر حضرموت، ولدت في حضرموت سنة ٣٠ قبل الميلاد النبوي، ينظر: نساء شاعرات من الجاهلية الى نهاية القرن العشرين: ٣٦.
(١) بلاغات النساء، ابن طيفور: ٣٦، هجانا: البيض من الأبل.

خطاب الشاعرة ليشكّل سياسة ذكية في وقف حركية سلطة الظلم والتسلط ، لتصل إلى مستوى إهداء النذر إلى الآلهة ، إلاّ أنّه نذر غير محتمل الوقوع بدلالة (لو) ، ثم أنّ تحديد نذر الشاعرة بـ (مئة هجاناً) يُعَدُّ ذا ابعاد ميثولوجية سايكلوجية ، إذ إنّ من المعروف أن العدد مئة وبالرجوع إلى جذره الرقم عشرة ، يكشف عن أهمية في البعد الاسطوري، لاسيما أنّ العشرة ((ترد من عدد أوامر الآلهة بوصايا العشر، ومنه حكمة العذارى العشرة التي يرمز زيت مصابيحها بصفة الأستقبال ، وهو عدد مقدس للألوهة)) [١] ، ومن جهة أخرى جاء وصف هذه النوق بـ (الهجان أي البيض) ، وكان إختيار الشاعرة لهذا اللون أسباب منها علاقة اللون الأبيض بالبعد الديني ، ففي العصور البدائية كان ((اللون الابيض مقدساً ومكرساً لإله الرومان(gupiter) إذ كان يضحى له بحيوانات بيضاء))[٢] ، فكان اختيار الشاعرة لهذا اللون مقصوداً لصفاءه وقدسيته ؛ لأنَّ الأبيض هو لون الطهارة والصفاء والنقاء والمحبة والخير والحق والعدالة[٣]، ونعني بالنقاء هنا هو نقاء النسب بالنسبة لهذه الهجان بمعنى أنها معروفة النسب وخالصة الدم ، فقد ورد في المعجم((أنَّ الأبيض نقاء العرض من الدنس والعيوب))[٤] ، فالمقصود بالهجان أنها صافية ونقية سواء من ناحية النسب ، أو من ناحية صفاء مالها، وهذا مايحققه ارتباط الأبيض بكوكب الزهرة المعروف((ببياض السماء قبل شروق الشمس مباشرة، وكأنها بشير الشمس، وقد كانت الطبقة الثانية الزقورة البابلية الكبرى بيضاء مخصصة لعبادة ورفد كوكب الزهرة))[٥]، إذا جمعنا دلالة (مئة) ودلالة الأبيض الدينية واللغوية والميثولوجية ، نخرج بمحصلة أنّ المرأة قد وصلت إلى مرحلة

(١) الرموز في الفن _ الأديان _ الحياة، فيليب سيرتج ، تر:عبد الهادي عباس: ٤٦٧.
(٢) اللغة واللون ، أحمد مختار عمر : ١٦٣_١٦٤.
(٣) يُنظر : سيميائية الألوان في القرآن الكريم ، كريم الخفاجي : ١٠٣.
(٤) لسان العرب ، مادة (بيض).
(٥) قصة الحضارة ، ول ديوارنت، تر: محمد بدران ، مج ١، ٢٤٧/٢ .

الانسداد- زوجها- بسبب قسوته وظلمه وحرمانه وعدوانه، وقد وظّفت الشاعرة كلّ هذه الدلالات لتمرر عن طريق نصها الأدبي سايكلوجية شخصية المرأة المتحطمة تحت نير حاكمية الزوج.

المبحث الثاني
المرجعيات التاريخية

يُقّدم التراث أو المرجع التاريخي للشاعر في كلّ العصور ولدى كلّ الأمم مادة ثرية خصبة ومصدراً سخياً من مصادر الإبداع الشعري ذلك أنّ((المعطيات التراثية تكسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ونوعاً من اللصوق بوجدانها ، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه))[١]، فتوظيف الشعراء لإحداث وشخصيات تاريخية ليست بوصفها ظواهر كونية عابرة، وإنَّما لما تحتويه من شمولية قابلة للتجدّد والبقاء على امتداد التاريخ [٢]، إذ إنَّ ((التاريخ ليس وصفا حقيقيا لحقبة زمنية من وجهه نظر معاصر لها ، إنَّه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة ثابتة جامدة لأي فترة من هذا الماضي)).[٣]

إنَّ الأحداث التي وظّفها العديد من الشعراء مستمدة من البيئة العربية وأحداثها، فالشاعر عندما يتخذ من الشخصية أو الحدث التاريخي موقفاً يشعر أنّ هناك ((صلة قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأنَّ الشخصية قادرة – بملامحها التراثية–

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د . علي عشري زايد : ١٦.
(٢) ينظر : المصدر نفسه :١٢٠.
(٣) دراسة في الأدب العربي ، مصطفى ناصف : ٢٠٥-٢٠٦.

على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة))[١]، والمرأة لاتقل دافعية عن غيرها (الرجل) في الاستجابة إلى الموروث الثقافي (التاريخي) ،إذ بدأت تأخذ دورها الطبيعي في الوسط الأدبي فكان اهتمام الفكر النسوي بالمرجعيات بما فيها(الدينية والتاريخية) لأجل تفكيك مرتكزات النسق الثقافي الأبوي، ذلك أنَّ الاهتمام بالتاريخ جاء ((لكونه سجل أفعال صنعها ودوّنها الرجال على وجه العموم ، طبقاً لفرضيات الثقافة التقليدية ، وتقليب صفحات ذلك السجل ، وإعادة تدوين الأحداث التاريخية من وجهه نظر أنثوية سيكون مفيداً جداً في إثراء التاريخ البشري)) [٢].

وعند وقوفنا على النصوص الشعرية للمرأة نجدها قد استدعت المرجعيات التاريخية وبشكل ملفت وقد كان هذا الاستدعاء ينّماز بالطابع الجمالي في توظيف هذه الإحداث والشخصيات التاريخية برموزها المتنوعة والقدرة على صياغتها؛ لتعكس مرايا دلالية بما يتلاءم مع رؤيتها لهذا التراث ، ومن ثم لتسعفها في إيصال التجربة الراهنة إلى المتلقي ؛ لأنّ اللغة العادية لا تُبلغ الغاية في احتواء التجربة لهذا جاءت الاستعانة بالرموز التاريخية والدينية لإضفاء نوع من الحركة على الصور الجمالية وإغناء النص بالخزين الإيحائي وإحداث الأثر في قلب المتلقي[٣].

ومن الجدير بالذكر أنَّ المرأة الشاعرة أستدعت في نصوصها العديد من الأحداث التاريخية والشخصيات بجانبيها (السلبي والإيجابي) زرقاء اليمامة ، قوم صالح ، قوم عاد ، جيش أبرهة.

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ٢٠٩.

(٢) موسوعة السرد : ٢٧٦.

(٣) يُنظر وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر ، د.إيمان عيسى الناصر :٢٧٧

ومن المرجعيات التاريخية التي استحضرتها المرأة الشاعرة حادثة (زرقاء اليمامة – فتاة الحي) [١] فالشاعرة الخرنق[*] تستدعي هذه الشخصية في هجائها لـ(عمرو بن هند) ملك الحيرة ، إذ كان طاغية في عصره وكان محباً للقتل وسفك الدماء ، شديد البأس ، كثير الفتك إذ تقول:

ألا من مبلغٌ عمرو بن هنـــدٍ وقد لا تعْدمُ الحَسْناء ذامـا
كما أخرجتنا من ارض صدقٍ ترى فيها لمغتبطٍ مقامـــا
كما قالت فتاة الحي لمّـــا أحسّ جنانُها جَيْشاً لُهامـا
لوالدها وأزأتْه بليـــــــلٍ قطاً ولقلَّ ما تسْري ظلاما
ألستَ تَرى القَطا مُتواتـــراتٍ ولو تُرِك القطا لغفا ونامـا[٢]

---

(١) هي امرأة من قبيلة جديس - يعني زرقاء اليمامة - كانت تبصر الشيء من مسيرة ثلاثة أيام ، فلما قتلت جديس طما خرج رجل من قبيلة طسم إلى حسّان بن تبّع ، فاستجاشه ورغّبه في الغنائم ، فجّهز إليهم جيشا ، فلما صاروا من جو على مسيرة ثلاث ليالٍ ، صعدت زرقاء اليمامة فنظرت إلى الجيش وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستتر بها يلبّسوا عليها ، فقالت : لقد أتتكم الشجر ، أتتكم حمير ، فلم يصدقوها ، فقالت تحذرهم :

اقسم بالله لقد دبّ الشجر أو حميرٍ قد أخذت شيئا يجر

فلم يصدقوها ، قالت احلف بالله لقد أرى رجلاً ينهش كتفاً أو يخصفُ النعل فلم يصدقوها ولم يستعدوا حتى صبحهم حسان فاجتاحهم فاخذ زرقاء اليمامة فشق عينيها فإذا فيها عروق من أسود من الأثمد ، وكانت أول من اكتحل بالأثمد من العرب . يُنظر : مروج الذهب ، المسعودي : ٤٥١/١ ، ويُنظر : مجمع الأمثال ، الميداني : ١٤٤/١ ، يُنظر : تاريخ الطبري : ٦٣٠/١ .

(*) الخرنق : هي الخرنق بنت بدر بن هفان بن قيس ، شاعرة من الشهيرات في الجاهلية، يصل نسبها إلى بني معد بن عدنان ، وهي أخت الشاعر طرفة بن العبد لامه . يُنظر: ديوان الخرنق : ٩، وينظر: نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين، خازن عبود :٩٤.

(٢) ديوان الخرنق :٥٢، ذاما: العيب ، جنانها: قلبها ، اللهام : الكثير .

لو ترك القطا لغفا و ناما

يُضرب مثلا لمن حُملَ على مكروه من غير إرادته

قال المفضل الضبي :أول من قاله حذام بنت الريان

إلا يا قوم ارتحلوا وسيروا فلو ترك القطا ليلا لناما

أي أن القطا لو ترك ما طار هذه الساعة وقد أتاكم القوم ، يُنظر الديوان :٥٢-٥٣، ويُنظر: مجمع الأمثال :٢/٨٢ .

تحكي الشاعرة في أبياتها هذه الحادثة التاريخية التي تروي أخباراً عن(زرقاء اليمامة) وهي حادثة تتعلق بقبيلة من القبائل العربية البائدة (طسم ، جديس).

إلاّ أنّ الذي يهمنا من هذا التوظيف أو الاستدعاء للحادثة التاريخية (زرقاء اليمامة ، وفتاة الحي) ، هو أنّ المرأة الشاعرة اتخذت من المعطيات التاريخية منطلقاً أو مادة خام لنقد الواقع ، فلم يكن هدفها تمجيداً أو إحياءً لهذا الحدث التاريخي ، إنّما جاء لمساءلة الواقع الاجتماعي ،واستعماله لإدانة الحاضر من وجهه نظر نسوية.

فالمرأة في هذا النص تواجه الحاضر بإرهاصاته متخذةً من الرمز التاريخي آلية لهذه المواجهة التي تتجلى بقيمتها الواقعية ، فحضور شخصية (زرقاء اليمامة) تعبير عن منطقة المسكوت عنه في نص المرأة ، ومن ثم فالمرأة توجه خطابها إلى النسق السلطوي المتمثل بـ(عمرو بن هند) ،إذ إنَّ حضور هذه القصة التاريخية التي اختزلتها الشاعرة في أبياتها الثلاثة بصورة كاملة بما تحمله هذه الشخصية النسوية العربية من ظلال تاريخية معهودة تمثلت في مصداقية الحس والرؤية حين رأت شجراً يمشي، فحذرت قومها من أنَّ هذا الشجر هو جيش الأعداء ، فالشاعرة عندما تستحضر هذه الشخصية بنظرتها الثاقبة للأمور بتنبيه قومها واستيقاظهم ، فهي تريد من النسق السلطوي(الحاكم عمرو بن هند) أنْ يحذو حذو قوم زرقاء اليمامة عند تهاونهم لخطر العدو فلم ينتبهوا ، وهذا يتضح عند قولها:(**كما قالت فتاة الحي لوالدها لما أحس جنانها وأرأته**).

وهذه الصيغ تدل على قيمة الرؤية الصادقة والتفكير المتأني الذي يأتي مع بعد النظر في الأمور والعمق فيها وهذا ما انمّازت به المرأة.

من خلال استقراء الدراسة لهذا النص نجد النسق الأنثوي يُشكل تعالياً في الأنا وإنموذجاً مثالياً يحتذى فيه في تبصَّر الأمور، وهنا تكمن القيمة العليا للنسق

الأنثوي من خلال إعلاء نسقها الذاتي (لا تعدمُ الحسناء ذاما)[١] ، إذ تؤكد على الرؤية الصائبة للمرأة (حكمة فتاة الحي)، إذ اكتسبت رؤيتها نوعاً من القداسة وأنموذجا يحتذى به في الحكم، وهذه النظرة الصائبة للمرأة استعارها العديد من الشعراء وفي مقدمتهم النابغة الذبياني[*]، ومن ثم فالمرأة في خطابها تريد أنْ تقول: إنَّ رؤية النموذج الأنثوي ورؤيويته للأمور لم تشكل عيباً ، لأنَّ هذه الحادثة ذكرت في كلّ المصادر وهي تمجد رؤية المرأة ، وتحطم رؤية النسق الذكوري (كما قالت فتاة الحي).

يتضح لنا من خلال هذه الحادثة التاريخية (فتاة الحي) أنّها تستمد دلالة مضمرة في نص الشاعرة ، النظرة الدينية التي جعلت الضعف والوهن والهلاك مشروطاً ومتمثلاً بالمرأة والأخذ برأيها في شؤون الحياة ومتطلباتها فقد نظر الرجل إلى رأي المرأة ((على أنّ فيه وهناً وضعفاً وأنّه دون رأيه بكثير وتصور أنّ مقاييس الحكم عندها، دون مقاييسه في الدقة والضبط ولهذا رأى العرب أن من الحمق الأخذ برأي المرأة فكانوا يقولون (رأي نساء) أو (رأي النساء))).[٢]

فالمرأة تمكنت بفعل هذا التوظيف للحادثة (فتاة الحي) من أنْ تضفي ((احتراماً على شخصيات حُكم عليها بالبقاء في المراتب المتدنية من الهرم

---

(١) مثل يراد به (لا يخلو الرجل من أن يكون به ما يعاب) ، الأمالي : أبو علي القالي ١/٢٠١ .

(*) النابغة الذبياني يأتي في مقدمة الشعراء الذين استعملوا هذه الحادثة في دعم وجهه نظره في قضية تتطلب دقة الحكم في البصر والبصيرة للفصل بين الشك واليقين ،واستعمل هذه الحادثة في إعتذاره للملك (النعمان بن المنذر) يقول :

أحكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت. إلى حمام شراعِ واردِ الثّمَد.

يُنظر : ديوان النابغة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم :٢٣.

(٢) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : ٤/ ٦١٨.

الثقافي))[١]، من هنا تمكنت الشاعرة من إعلاء النسق الأنثوي بتقديم الأنموذج المثالي الإنساني للمرأة عبر تفكيك مزاعم الإدعاءات الذكورية وتقويضها التي جعلت الضعف في رأي المرأة ، فقد عبَّرت عن طريق فتاة الحي عن رأي المرأة وأثبتت النقض الذي ادّعته الإسقاطات الثقافية من الأخذ برأيها ومشاورتها عبر تلك الإسقاطات المغلوطة التي ترسمت في الذهنية العربية.

أمّا الشاعرة (سبيعة بنت الأحب)[*] فإّننا نلتمس من خلال الأنساق الثقافية المضمرة التي أضمرتها في نصها بما فيها (من القيم والمفاهيم والسلطة...)، وتأتي المرأة بدورها لتكشف عن هذه الأنساق المقدسة العربية ، وتحاول كشفها_ أي الأنساق_ بإستدعائها موروثات العرب القديمة بما فيها الأحداث والشخصيات التاريخية ، فالشاعرة تستدعي حادثة تاريخية بجانبها السلبي تلك الحادثة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم ألا وهي حادثة (حملة أبرهة لهدم الكعبة عام الفيل)[٢].

---

(١) الرجولة المتخيلة – الهوية الذكريّة والثقافة في الشرق الأوسط الحديث، مي غضون وإيما سنكليرويب: ٢١٦.

(*) الشاعرة سبيعة بنت الأحب : شاعرة جاهلية قالت هذه الأبيات في تعظيم حرمة مكة عندما كانت عند عبد مناف بن كفانة .موسوعة نساء شاعرات ، محمد شراد : ٢٠٦.

(٢) الشاعرة تذكر حادثة تاريخية هي حادثة (أصحاب الفيل) إذ تقول القصة إن الجيش جاء إلى مكة ومعه فيل سموه (محمودا) جاءوا به من الحبشة وكان رئيس الحملة أبرهة الاشرم أبو يكسون ، هو الذي سار بأصحاب الفيل إلى مكة لهدم الكعبة وكانت هذه الحملة (حملة أبرهة) قد روعت قريشا وافزعتهم لما عرفوه من قساوة أبرهة ، ومن شدته في أهل اليمن وانفراده بالحكم واستبداده في الأمور فقد سطى بقبيلته وجنده لهدم الكعبة واكره الناس على الحج إلى (القبلس) الكنيسة التي بناها بمدينة صنعاء ، ولما بلغ أبرهة مكة لم يتمكن من هدمها وخاب ظنه ، إذ تفشى المرض بجيشه وفتك الوباء به فهلك اكثرهم واضطر إلى الاسراع في العودة ، وكان جيشه يتساقطون موتاً على الطريق إضافة إلى العذاب الذي أنزله الله تعالى عليه طيراً من الحجر لها خراطيم كأنها (البلس) فرمتهم بحجارة من سجيل كالبنادق ففتختهم وأنزل الهلاك بهم .

ينظر: القصة كاملة: مروج الذهب ومعادن الجوهر، للمسعودي: ٤٤٠/١-٤٤١، وينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٥٠٧/٣-٥١٨.

للمرأة رموز ينطوي فيها رؤى تستدعي هذه الشخصية (السلبية) لتلفت نظر المتلقي وانتباهه إلى صور وأنماط مشابهة لهذه الحادثة أو الشخصية تضعها في سياق تاريخي _ ديني (تنبيهي – وعظي) فهي تقول:

ابني لا تظلم بمكـــــة لا الصغير ولا الكبير
واحفظ محارمها بنـــي ولا يغرنَّك الغـــرور
ابني من يظلم بمكـــة يلق أطراف الشرور
ابني يضرب وجهـــه ويلح بخديه السعيـــر
ابني قد جربتهـــــا فوجدت ظالمها يبـــور
والفيل اهلك جيشـــه يرمون فيها بالصخور
فاسمع إذا حدثت وافـ ـهم كيف عاقبة الامـور[1]

هذه الحادثة التي تستحضرها الشاعرة تعج في المتصور التاريخي والمعتقد الديني الإسلامي حادثة سلبية بما فيها من تجرأ وانتهاك لحرمة بيت الله.

من هنا جاء اختيار الشاعرة لموضوعات (الإنتهاك، والحرمة، والظلم) كسلسلة من الأنساق التي تشكَّل عالمها الواقعي ، فالأبيات تحمل رسالة لإنتاج معيارية إجتماعية وسياسية(في الحكم) تجاه المجتمع وقدسية المكان الذي تنتمي إليه ، فالنص الأنثوي هذا يدور حول(فكرة الصراع) مع المفاهيم المبثوثة في الفكر الجمعي وعلى رأسها مفهوم (الظلم الإجتماعي) الذي أخذ يتوجس في ذهن الشاعرة ، من هنا كان توظيفها للإمكانات المعرفية والثقافية ؛ لتكرس بها عالم الصراع وإبرازها كمعززات وحوافز داخل النص الأنثوي ، فالشاعرة تنظر إلى الواقع كصورة تتجلى فيه فاعليتها التي تعبر عمّا تحمل من رؤى انطلاقاً من ثيمة المكان المقدس (مكة) ، إذ يخيم المكان على رؤية الشاعرة فيضعها في الإنتقال والتحول

(١) موسوعة نساء شاعرات :٢٠٦– ٢٠٧، يبور: هلك .

من واقع مظلم إلى واقع النور والطمأنينة في ظل الإسلام ، لاسيما أنَّ هذا المكان / مكة يحمل صفة متميزة (مكان ،وعام ، ومفتوح ، وآمن زد على ذلك مقدس) يستوعب ببعده الثقافي الديني العديد من الناس لإحياء طقوس العبادة ، هذا ما يتوافق من ذات الشاعرة التي تتخذها فرصة سانحة لإبداء رأيها ودورها الفاعل في المجتمع ، فالمكان أصبح هنا أداة تعريف للشاعرة ذا علامة انتماء للدين الإسلامي والانعتاق من آسار الجاهلية الذي يمارس سلطة الظلم والإنتهاك للحرمات المقدسة.

فالشاعرة – هنا – تحيل النسق الثقافي (السلطة الجديدة) إلى إيديولوجية تستوعب التجارب بما فيها الأحداث والشخصيات السابقة بوصفها استبدادات ثقافية بأبعادها السيمولوجية المترسبة داخل النسق الجمعي.

فالشاعرة تستحضر هذه الشخصية أبرهة في(سورة الفيل) بجبروتها وطغيانها ونهايتها المأساوية؛ لتعطي فاعلية أكثر في تأكيد نسقها ، ومن ثم تكشف عن الأثار الثقافية والمضمرة عن طريق استدعاء هذه الشخصية ، إذ تأتي إشارة الشاعرة في افتتاحية أبياتها بالصيغة التكرارية (ابني) الصيغة الندائية تلك الصيغة التي تُشكل ملمحاً بارزاً في النص ولا غرابة في ذلك إذا أخذنا بنظر الإعتبار طبيعة النظرة المتواترة عن النسق الثقافي(الذكوري) لرأي المرأة والإصغاء إلى صوتها (ابني) المنادى بحرف النداء المحذوف ، إذ جاء بمنزلة الدعوة إلى التريث في الحكم وتحكيم العقل والاتعاظ من الأقوام السابقة (جيش أبرهة) وانتهاكهم لحرمه مكة ، لاسيما أنّه في مدينة مقدسة محفوظة بأهلها وطقوس حرماتها ، إذ جاءت الآلية التي تتكلم بها آلية الواسطة الذكورية (ابني) بنمطها المتكرر، وهذا إشارة إلى أنَّ السلطة تنفي من معجمها الاستماع أو الإصغاء إلى صوت الأنثى .

من هنا جاء إسنادها إلى صيغة الذكور لإبداء رأيها في بناء هرمية السلطة على وفق آليات وسلوكيات تتوافق مع تعاليم الدين الاسلامي ، فالشاعرة تتوسل بالمثل الإجتماعية كونها أنساقاً سامية جميلة (الأمومة _ ابني) وتتخذ منها أداة قمعية مخاتلة تهدف إلى الإيقاع بالآخر (السلطة) واكتشاف أنساقها ، فـ(ابني) بوصفها

مؤثراً ثقافياً جاء ليؤكد حقيقة الصوت الإنساني الحكيم الذي يحرص على ديمومة الحياة الآمنة والدعوة إلى اتقاء شر الأمور ؛ وبهذا جادت لفظة (ابني) مبثوثة في بداية النص بين موضوع الظلم الذي بات يشكل بؤرة نفسية تعيشها الذات تجاه هذا المفهوم.

من هنا جاءت مردوفة بمعاني التحذير والتنبيه واستيعاب الأمور على حقيقتها ، تذكيراً لما حصل لجيش أبرهة ، حين سطا على حرمة الكعبة وانتهك حرمة البيت المقدس، و من ثم فهي تتخذ من حادثة (الفيل) وسيلة وموضوعة لتمرير قناعاتها الذاتية حول جملة من المفاهيم التي تصطدم بها الذات الإنسانية في هذه الحياة المقارنة بين بطش أصحاب الفيل وقوتهم ، وقوة الحاكم \السلطة الواقع الآني الذي تعيشه الشاعرة.

ومن جانب آخر تجد الدراسة هنا نسقاً مضمراً يشكّل مأخذاً في ذات الشاعرة بالجانب السلبي هو دونية المرأة التي تظهره الألفاظ (الصغير والكبير) من خلال البيت الآتي:

إبني لا تظلم بمكـ ـة لا الصغير ولا الكبير

إذ تشير هاتان الصيغتان (الصغير و الكبير) بحقيقة الظلم الذي تمارسه السلطة ، ولعلَّ افتتاح الشاعرة أبياتها بلفظة (الصغير) ، لتقول بما أنّ المرأة هي كينونة ثانوية وصغيرة وتأتي بالمنزلة الثانية ، فالظلم أول ما يقع على الصغير (المرأة)، ثم الكبير (الرجل) ، وأخيراً فأَنَّ العلاقة بين الذات الشاعرة والأنساق الثقافية في بنية الخطاب علامة مراوغة تمارس فيها الشاعرة الإزدواجية الثقافية في المخاتلة على الأنساق لإشباع رغبتها ناقدة لهذا النسق بوصفه موجوداً في تصرفات السلطة (الظلم ، و الغرور ، و انتهاك الحرمات).

ومن صور الأستدعاء الأخرى للشخصيات التاريخية تلك التي وظَّفتها الشاعرة (ابنة لبيد العامري)(*) من خلال غرض المديح (مدح الوليد بن عقبة والي الكوفة) تستحضرها في مدحها للأمير (بني حام بن نوح)(*)-عليه السلام- وتقول:(٢)

اذا هبّتْ رياحُ أبي عَقـيل دعونا عند هَبَتها الوليدا
أشمّ الأنف أروع عبشميا أعان على مُروءته لبيدا
بأمثالِ الهضاب كأنّ ركبا عليها من بني حام قعودا

(*) الشاعرة أبنة لبيد العامري : شاعرة إسلامية قالت هذه الأبيات في الرد على الأمير الوليد بن عقبة إلى الكوفة عندما أرسل لوالدها شعراً فأمرها بالرد عليه ، ففعلت وكان لبيدا من جوداء العرب ، وقد آل في الجاهلية أن لا تهب صبا ألا اطعم ، وكان له جفنان يغدو بهما ، ويروح في كل يوم على مسجد قومه فيطعمهم فهبت الصبا يوما والوليد بن عقبة على الكوفة ، فصعد الوليد المنبر فخطب الناس ثم قال : إنَّ أخاكم لبيد بن ربيعة قد نذر في الجاهلية ألا تهب صبا ألا اطعم ، وهذا يوم من أيامه وقد هبت صبا فأعينوه، وأنا أول من فعل ثم نزل على المنبر وأرسل إليه بمائة بكرة ، وكتب إليه بأبيات قالها :

ارى الجزّارَ يشْحذُ شَفرتيه اذا هَبّتَ رياحُ ابي عقيل
اشمّ الانفِ اصْيَدُ عامِري طويل الباعِ كالسَيف الصقيل

يُنظر : الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : ٢٦٨/١_٢٩٦.

(*) إنّ المتخيل للثقافة العربية يروي لنا صور وتمثيلات وأحكام سلبية أبناء نوح (عليه السلام) ، لا سيما(يام ، وسام) في الروايات التي احتفظتها المدونات العربية الإسلامية تحكي بذم التوراة الصريح (لحام) وسلالته فهي تتحدث عن دعوه اللعن التي صدرت من قبل نوح (عليه السلام) على أبنه حام ، واللعنة بحسب الروايات كانت بسبب اصرار حام أبن نوح على رؤية عورة أبية بعد أن كشفتها الرياح وهو نائم فكانت دعوه نوح على ولده (حام) أن يكون ولدهُ عبيداً لبني سام وسوداً مشوهين ، فهم امتازوا من شرار الناس .

ينظر :تمثيلات الآخر- صورة السود في المتخيل العربي الوسيط : ٢١٨-٢٢٧.

(١)الشعر والشعراء :١١ ٢٦٨-٢٦٩، وينظر موسوعة نساء شاعرات:١٥.

تتكئ الشاعرة في هذا النص على غرض المديح بوصفه منظومة من اللغة الجميلة المهذبة ، والتي تعبر عن تشكلات زخرفية تدخل من خلالها الذات إلى عالم الآخر (السلطة /الممدوح).

وتتبنى الشاعرة هذا الغرض بوصفه وسيلة مخادعة ومراوغة فالتودد والاستعطاف يمثلان نسقين اجتماعيين تتوسل بهما الشاعرة في نسقها الشعري فهي تمنح الممدوح صفات إنسانية رائعة (الواهب العطايا ، و صفة الكرم) كما وصفته بصفات تعتز بها العرب (عادة المروءة) ، ثم عمدت إلى خصوصيته الأخلاقية (أشمَّ الأنف) صفة يعتز بها الخليفة ، وهذه (الصفات العطايا الهبات) شعار آيديولوجيات السلطة، وكلما زادت السلطة الثقافية المتمثلة بنسق المرأة الشعري من شعار المديح زادت السلطة _ الممدوحة من عطاياها.

فالشاعرة بوعيها الثقافي تحاول إضفاء الصفات الإيجابية المبالغ فيها على الممدوح لتمرر من تحتها أنساقاً خطرةً ، من خلال توظيفها لشخصيات (بني حام) بما تحمله هذه الشخصيات من أنساق (العناد ، والتكبر ، والغرور ، فضلاً عن ذلك صفة سواد الوجه)، لتضيف هذه الصفات على قيم السلطة المتمثلة بسلطة الممدوح من خلال هذه الشخصيات.

فجمالية اللفظة (أشمَّ الأنف) لم تخلُ في الحقيقة من الحيلة الثقافية ، إذ تشكّل نسقية تحاول الشاعرة إعلانها بوساطة قضية (بني حام لاسيما شخصية "يام") وكيف تكبَّر وتخلّف عن ركوب السفينة والنجاة من الطوفان، هذا ما اتضح من خلال تصريح الشاعرة غير الواعية بقولها:

بأمثالِ الهضاب كأنّ ركبا عليها من بني حام قعودا

فاستدعاء الشاعرة لشخصيات (بني حام) كاستدعاء جمالي جاء لتضمر من خلاله شخصية "يام" المراد توظيفها في خطابها الشعري بوصفها شخصية متمردة

ومتكبَّرة على الأمر الألهي الذي كلّف به نوح – عليه السلام – هذا ما صرح به كتاب الله عزّ وجل بقوله ((**سآوي إلى جبلٍ يعْصمني من الماء**))[١] فالمشاكلة المضمرة بين قول الشاعرة (بأمثالِ الهضاب) كثيمة مكانية تتصف بالارتفاع والعلو تتشاكل أو تتساوق تماماً مع الدلالة الثقافية غير الواعية التي أضمرتها الشاعرة وهي العلو والتكبر في شخصية الملك فجاءت (شخصية يام) المضمرة في النص كمعادل نسقي لشخصية الملك "الوليد" في غروره وتكبره.

أمّا الشاعرة الخنساء بنت زهير في رثائها لأخيها (زهير بن أبي سلمى) تستدعي الحادثة التاريخية– قصة قوم صالح– عليه السلام،لاسيما شخصية(قُدار)[٢] ويساند هذا الاستدعاء توظيف مثيولوجي يتجلى في (عقد التمائم والغضار)عبر جسر من التداخل الرؤيوي والوجداني مابين الماضي والحاضر الآني فتقول:

وما يُغني توقِّي الموت شيئاً ولا عَقْدُ التّميمِ ولا الغَضارُ
إذ لاقى منيَّتهُ فأَمْســـــــى يُساقُ به وقد حقَّ الحـذِارُ

---

(١) سورة هود :٤٣.

(٢) قدار: هو قدار بن سالف: عاقر ناقة صالح(ع) . وكان أول من سطا عليها وعقرها، ينظر: البداية والنهاية ، لابن كثير: ١/٣١٥. =

=والقصة تقول: (إنّ الله أرسل على اولئك الذين قصدوا قتل صالح (ع) وعقر الناقة، حجارة رضختهم فأهلكهم الله سلفاً وتعجيلاً قبل قومهم وأصبحت ثمود يوم الخميس وهو اليوم الأول من أيام النظرة ووجوهم مصفرة، كما أنذرهم صالح، فلما أمسوا نادوا بأجمعهم : ألاّ قضي يوم الأجل، ثم أصبحوا في اليوم الثاني وهو يوم الجمعة ووجوههم محمرة ، فلما أمسوا نادوا : ألاّ انقضى يومان من الأجل ، ثم أصبحوا في اليوم الثالث من ايام المتاع، وهو يوم السبت ووجوههم مسودة ، فلما كانت صبيحة يوم الأحد تحفظوا وتأهبوا وقعدوا ينتظرون ماذا يحل بهم من العذاب والنكال، فلما أشرقت الشمس جاءتهم صيحة من السماء فوقهم ورجفة من أسفلهم فصعقت الأرواح، وزهقت الأنفس وأصبحوا في دارهم جاثمين) ، ينظر: قصص الأنبياء: ١٣١، ومروج الذهب ومعادن الجوهر: ١/٣٦١-٣٦٤

ولاقاهُ من الأيامِ يَـــــــومٌ كما من قَبلُ لم يَخْلُدُ قُـــدارُ[١]

توحي هذه الأبيات للوهلة الأولى أنَّ الشاعرة في نصها لم تحمل طابعاً رثائياً بقدر ماتحمل طابعاً فلسفياً وجودياً إزاء الحياة والموت مسكوناً بهاجس الخوف من الموت والتوقي منه بأشياء، فالمعروف عند الشعراء في نتاجهم الرثائي تعدد مناقب المرثي الحميدة (الشجاعة ، الكرم ، بالاضافة الى الأخذ بالثأر) إلاّ أنّ الشاعرة في نصها الرثائي خرجت عن هذه النمطية السائدة في شعر الذكور، فهي تنتزع من شخصية (قدار) السلبية والمتمردة على أوامر الله ، والاعتقاد الديني المتمثل (بالغضار) صورة فلسفية تجاه الوجود/ البقاء/ الخلود ، بأنَّ كل إنسان مهما بلغت قوته وسطوته لابدّ أنْ يلاقي مصيره المحتوم، وتستوحي تجربتها الفلسفية من قصة قوم صالح (ثمود) ، فما تلتمسه الشاعرة من هذه الحادثة التاريخية الدلالة الحسية بقوة اجسامهم وطول اعمارهم ، إذ يُذكر أنّ الله عز وجل أعطاهم فضلاً في القوة في الأبدان وسعة في الرزق ، والطول في الأعمار[١] وعلى الرغم من ذلك فلم ينفعهم توقهم بالأحجار يوم نزول العذاب عليهم، فالشاعرة تربط ماكان شائعاً أو سائداً في عصرها من التوقي بالتميمة والغضار، وما جاء في قصة قوم ثمود من توقهم بالأحجار ذلك العذاب الذي لامحالة منه، ولعلّ وقوفها على استدعاء مضمون الحادثة وتضمينها في شعرها على سبيل العظة والاعتبار بمثابة وقفة وجودية أمام المصير، أنّ قوة الفناء هي دائماً فوق قوة البقاء.

فبعد المقارنة الثقافية التي تعقدها الشاعرة بين زمان حادثة قوم صالح وزمانها الآني ، يتضح للمؤول الثقافي ارتباط هذا الصراع من أجل الخلود من وجهة نظر الشاعرة بموقف مفعم بالسخرية من هؤلاء الأقوام وكيف هم يتقون بالأحجار والغضار من أجل دفع الموت عنهم ، وبهذا فهي تصور خيبة قوم ثمود

(١) الأغاني:١٠/٣١٤،يُنظر : شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام:٢٦، الغضار : خزف أخضر يعلق في عنق الإنسان يقي العين.

في الماضي لتعكسها على الحاضر. ويمكن تصوير هذا الربط الثقافي بين هؤلاء الأقوام ، فكلاهما اتخذا الحجارة حماية من الموت.

(١) يُنظر: دراسات في العصر الجاهلي ، أحمد أبو الفضل:٧٥.

المبحث الثالث
المرجعيات الأسطورية

كانت الأسطورة تاريخياً ملاذ الإنسان في طوره الأول ينتزع منها لذة الإنتصار على كلّ خيباته وانهزاماته فهي– أي الأسطورة – النافذة التي يسعى الإنسان من خلالها إلى خلق عالم جميل[١] ، فالأسطورة كما عاشتها المجتمعات القديمة هي ((التاريخ والدين والمعرفة والأخلاق ، فهي التاريخ لأنَّها تحكي قصة كائنات علوية هي محل تقديس واحترام لأنّها أصل كل شيء ، وهي الدين تبعاً لذلك – كما أنَّها المعرفة لأنَّها تُخبر بأصل الموجودات بدءاً من الكون إلى المؤسسات الإنسانية... إذ هي تقدم من خلال التاريخ والدين والمعرفة نموذجاً ومثلاً أعلى للتصرف والسلوك يتم إحياؤه وإخراجه إلى حيز الوجود من خلالها حفظ الأسطورة قولاً وفعلاً))[٢].

من هنا يمكننا القول إنَّ الأسطورة نسيج متداخل من الحقول المعرفية الأخرى فعندما نستحضر الأسطورة نستحضر تاريخاً متداخلاً من(الميثولوجيا والخرافة والحكاية الشعبية)،وبهذا يصعب علينا معرفة أوجهها كاملة وذلك لتناصها مع هذه الحقول، ولهذا يرى الأنثربولوجي (كلود ليفي شتراوس) أنّ الأسطورة تروي تاريخاً[٣]، ولما كان هدف الدراسة هو استعمال الأسطورة كآلية للوقوف على تمرير

(١) يُنظر : مداخل نظرية في الأسطورة وأهميتها وتوظيفها في الخطاب الشعري ، د . محمد عبد الرحمن يونس :١ (شبكة الأنترنيت)

(٢) موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالالتها ، د . محمد عجينة :١\٣٥.

(٣) يُنظر الأسطورة والمعنى ، د . شاكر عبد الحميد :٢٥.

الأنساق المضمرة في شعر المرأة التي حفلت بجانب مهم ضمن المتون الشعرية الجاهلية التي وصلت إلينا، إذ تُعد المرأة قيمة مهيمنة في النصوص الشعرية التي وظّفها الشاعر الجاهلي في متنه الشعري حتى أرتقى بها إلى مصاف الاسطورة _بوصفهـــا_تعني((حكاية خيالية قوامها الخوارق والاعاجيب تتجاوز العقل الموضوعي ، وتروي تاريخاً مقدساً –لكل ما سطره العرب الجاهليون)) [١].

ومن المعروف أنّ الشعر الجاهلي ((نشأ كغيره من شعر الأمم في أحضان الأساطير وأنَّ العلم بالأساطير يثري فهمنا للشعر، وبالعكس))[٢]،من هنا تعد دراسة الأسطورة في الشعر العربي دراسة للفكر العربي ذاته ،لاسيما الجاهلي منه ، فهو يتمثل أساس ذلك الفكر وجوانبه، النفسية والوجدانية وتصوراته الكونية[٣]، بهذا تكون وظيفة الشعر في مراحله الأولى هي نفسها وظيفة الأسطورة[٤]،((فيما تحتويه من طاقات فاعلة ومؤشرات تكسب الشعر قدرات فنية ودلالية من خلال خلق علاقات قوية عميقة من السعة والشمول بحيث تصبح بنية القصيدة نسيجاً فريداً من الدلالات والرموز التي تحيل ذلك العالم الغامض الخفي الذي يتوخى الشاعر تجسيده على المستويات الفكرية النفسية والإنسانية)).[٥]

فالشاعر يلجأ إلى الأسطورة بوصفها مادة أساسية يعيد صياغتها وتشكيلها بعد أنْ يمدها بأبعاد ورؤى وأفكار جديدة في المنجز الشعري فهي تحتوي ((على معنى

---

(١) الأسطورة في الشعر قبل الإسلام ،أحمد أسماعيل النعيمي :٤٤.

(٢) الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، د. أنس داود :١٦.

(٣) يُنظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام :١٠-١١.

(٤) يُنظر: المصدر نفسه :٩٠.

(٥) الرمز في الشعر العراقي المعاصر _ رواد الشعر الحر : مسلم حسب حسين ، (رسالة ماجستير): ٣٨.

خفي مغلَّف بالرموز المتشابكة ... فهي مثل الحلم إخراج لدوافع داخلية في أشكال مجسَّدة)).[١]

وانطلاقاً من أطروحات النقد الثقافي التي ترتكز وظيفتها الجوهرية على إبراز القبحيات داخل الأنساق المضمرة التي يحتويها الخطاب بدلاً من الاهتمام بالجانب الجمالي[٢] ، من هذا المنطلق وعند استقراء النص الأنثوي لاسيما المرجعيات الأسطورية نجدها – أي المرأة – تلجأ إلى الأسطورة بوصفها شفرة جمالية تقوم عن طريقها بمراوغة حيل الثقافة لعبور أنساقها وإدانتها ، إذ تجدر الإشارة من قبل الدارس إلى أنَّ النصوص الشعرية للمرأة تسعى إلى نقد هذه الأنساق الثقافية المتمثلة في عصرها سلطة الآخر (الرجل بما فيه سلطة الوعي الجمعي) بوصف المرأة ثيمة مهمشَّة وملغية من قبل هذا الآخر ، فالأسطورة في شعر المرأة تحمل بعداً ثقافياً يضمر مرجعية ثقافية تشير إلى آيديولوجيات تتعلق بذات المرأة بإعتبار أنَّ عالم المرأة بناء ثقافي متعدد الأنساق، لتجعل المتلقي على تماس مباشر في صراعها مع الآخر(الرجل) ، وهذا الأمر لا يتأتى إلاّ ((بفعل القراءة الفاحصة التي تكشف هذه الأنساق ودلالتها النامية في إطار فكرة الآيديولوجيات وصراع القوى الإجتماعية المختلفة)).[٣]

فنصوص المرأة الشاعرة تحمل في طياتها أنساقاً هلامية بحيث ((لا يمكن كشفها أو كشف دلالتها في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصور كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة

(١) الأسطورة، د. نبيلة ابراهيم : الموسوعه الصغيرة ، ع : ١٥٤ :٢٢.
(٢) يُنظر: جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي إنموذجا ، د . يوسف عليمات :٣٣.
(٣) المصدر نفسه :٣٠.

الأيديولوجية))[١]، وعندما نتأمل المرجعيات الأسطورية حضوراً عند المرأة نجدها تتمظهر في غرض الرثاء ، وهنا يكمن السؤال وهو جدير بالطرح لمَ تلجأ المرأة لتوظيف الأساطير في غرض الرثاء لاسيما رموز الطير الأسطورية (الديك الأسطوري،والفينيق، والهامة)؟؟. هل يكون السبب بناءً على أطروحات المخيال الثقافي الذي يرى أنَّ المرأة لا تجيد غير الرثاء ، وأنَّ هذا الغرض فن نسائي وهو جزء من سلوكها[٢]، ومن ثم فهو يمتلك جواز المرور في الوسط الثقافي الذي يطمئن إلى موهبة المرأة [٣]،انطلاقاً من أيديولوجيات الشرط الثقافي الذي يخّيم على وجود المرأة من خلال ذلك تسعى إلى تأكيد الخلفية المعرفية في مسيرتها الإبداعية عن طريق الرثاء ، بوصفه رمزاً ثقافياً وقيمياً يجعل نص المرأة محمياً ،وفي الوقت ذاته يسمح له بالمرور من قبل المظلة الذكورية ، وعليه يصبح غرض الرثاء إطاراً لتكريس أو توصيل رسالة عن واقع المرأة أو توجيه رأي ما ، وبذلك سعت التجارب الشعرية لا سيما المرأة من خلال الأساطير بوصفها الملاذ الأول للإنسان في الثقافة العربية ، وذلك بإلباسها وجهاً آخر من وجوه الأقنعة الذاتية بعد انتزاعها من محتواها الميثولوجي وصورتها التاريخية والثقافية وإضفاء الجانب الذاتي عليها بإعطائها ثيمات لمعانٍ اجتماعية و ثقافية.

فالدراسة تذهب إلى أنَّ مجيئ المرأة بهذه الرموز الأسطورية لاسيما الطيور بإعتبار أنَّ الطير هو رمز الحياة والحرية والسلام ، وكثير من الشعراء الذين عانوا مرارة السجن اتخذوا من الطير معادلاً موضوعياً لذواتهم بما تعانيه من الغربة والوحدة والقيد ، والمرأة أيضاً اتخذت من أسطورة الطير معادلاً موضوعياً نسقياً لذاتها ؛ لتحكي الواقع المعيشي للمرأة فهي صورة واضحة المعالم للبيئة العربية ،

---

(١) جماليات التحليل الثقافي اعتذاريات النابغة الذبياني إنموذجا ، د. يوسف عليمات ، مجلة عالم الفكر ، ع ١، مج ٣٥: ٦٧.

(٢) ينظر: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر ، فاطمة حسين العفيف : ٣٨.

(٣) ينظر: صنم المرأة الشعري : ١٠٩.

ونظراً لقلَّة النصوص الشعرية للمرأة التي وصلت إلينا كونها (مقطوعات) ولا سيما تلك التي تتجسد فيها الأسطورة ، فأنّنا سوف نختار من النماذج الشعرية أنموذج شعر الخنساء في توظيفها لنسق المرجعيات الأسطورية كونها النموذج النسائي الأكثر شهرة لا سيما أنّها انمّازت بغرض الرثاء.

والشاعرة الخنساء تضعنا أمام آيديولوجيات تظهرها عن طريق توظيف أسطورة الطير / الديك))(*) تقول:

ألا أيّها الدّيكُ المُنادي بِسَحْرةٍ هَلّمُ كذا أُخْبركَ ما قَد بَدا لِيَا
بَدَا ليَ أنَّي قد رُزِئْتُ بفِتْيَـةٍ بقيّةِ قَومٍ أوْرثوني الَمباكِيَا(١)

(*) قال الأصمعي (ت ٢١٥هـ) : ((إن العرب كانت تزعم أن الديك كان ذا جناح يطير به في الجو ، وأن الغراب كان ذا جناح كجناح الديك لا يطير به ، وأنهما تنادما ليلة في حان يشربان فنفذ شرابهما ، فقال الغراب للديك : لو اعرتني جناحك لأتيتك بشراب . فأعاره جناحه فطار ولم يرجع . فزعموا أن الديك إنما يصيح عند الفجر استدعاء لجناحه من الغراب)) ، وقد ذكر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) هذه القصة في كتاب الحيوان بنحو ما حكي عن الأصمعي وساق أبيات (أمية بن أبي الصلت) :

ولا غرو الا الديكُ مدمن خمرة نديم غراب لا يمل الحوانيـــا
ومرهنه عند الغراب حبيبـــه فاوفيت مرهونا وخان مُسابيا
ادلّ عليّ الديك اني كما تــرى فاقبل على شاني وهاك روائيا

إلى أنْ قال :

وأمسى الغراب يضرب الأرض كلها عتيقا وأضحى الديك في الغد عانيا(*)

ويُنظر: الحيوان ،الجاحظ : ٤/ ١٩٧ ، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها : ١/ ٣٠٠ ،.

الشاعرة هنا تتخذ من الرمزية الأسطورية لهذا الطير/ الديك وسيلة تعبيرية عن تجربتها في الحياة والصراع من أجل إعلاء كينونتها ، فهي تحاول من خلال الأبيات أنْ تكشف عن مدلول (الحرية) من خلال زج بعض الثيمات التي كرّسها النص في مدلول الحرية والخروج من الطوق اللساني ،فالقراءة الفاحصة للنص ترى أنّه يضمر في بنيته هيمنة النسق الذكوري، إذ توحي حقيقة أبعاد الصراع الإنساني، ومن ثم فهي تتخذ من أسطورة الديك معادلاً نسقياً ؛ لغرض إظهار ثقافة المجتمع في تعامله مع الأنثى بأعرافه وتقاليده وعاداته، فهي تؤكد على ضرورة الفعل/ القولي (الصوت) إذ يقترن (صوت الديك) في ثقافتها بمفهوم الحرية التي جاءت كثيمة مضمرة طاغية في فضاء النص ، فصوت الديك يحمل دلالة إشهارية مضمرة توحي اقتران صورة المرأة السليبة بدلالة (صورة الديك) المعادل النسقي السلبي ، فالديك / طائر لا يطير فهو يمثل حالة من العجز والقصور وهذه الدلالة تتساوق تماماً مع صفة المرأة التي ترى في ذاتها صفة العجز في أرادتها المحكوم عليها بالأصغاء ليس إلاّ؛ لأنَّ الثقافة ترى في صوت المرأة عورة يجب حجبه وحجزه وتشديد الرقابة عليها، فهي ترى في المرأة خطراً يهدد النظام الأبوي والإجتماعي القائم(١).

من هنا فالشاعرة تضع نفسها في موضع من يحكي عنها (ألا أيها الديك هلّم كذا أخبرك).

فإننا عندما نصغي إلى هذه الجملة الثقافية نستشعر أنّ المرأة تختبئ خلف هذا

(*) ديوان أمية بن أبي الصلت ، جمعه وحققه : د. سحيق جميل االبجيلي،: ١٥٣-١٥٤.

(١) ديوان الخنساء : ١١٩.

(١) يُنظر : صورة المرأة في التراث الشيعي ،تفكيك لآليات العقل النصي،محمد الخبّاز : ٢٥-٩٥.

الصوت ، الرمز الأسطوري للطير لاسيما أنَّ صوت الديك – صوتٌ ينّماز بالعلو والسمو والرفعة (صياحاً عالياً) وهذا الصياح يتوَحد مع صوت المرأة التي أرادت تحقيقه ، ومن ثم يصبح هذا ((الصياح ثورة وأداة للتغيير ، يغيّر من وضع المرأة ويحقق لها الحرية التي تطمح إليها))[١] ، والسمة الأخرى التي يحملها النص هو أنَّ صوت الديك يكون وقت الفجر وهي دلالة تشير إلى بداية زمن جديد استشرافي واقعي مأساوي ، والديك – رمز الذكورة – تذكر صفة الذكورة ، فالمرأة شبّهت بالدجاجة عندما تفوهت بالشعر ويحيل صوت الديك هنا على ثقافة آيديولوجية يمثلها المجتمع وتعمل المرأة على وفقها (آيديولوجية حظر صوت المرأة).

فضلاً على ما تقدم فأنَّ عبارة (ألا أيّها الديك المنادي بسحرة) تحمل مضمون الأسطورة التي تقول : إنَّ الديك (يصيح في الصباح) لإستعادة جناحيه والجناح علامة الحرية والمرأة تؤكد للمتلقي (صياح الديك) صيغة نسقية تنم عن ثقافة واعية عند الشاعرة في توظيف الأسطورة لتمرير أفكارها الخاصة فأصبح (صياح الديك) عند الصباح لإستعادة جناحيه معادلاً نسقياً تريد الشاعرة من خلاله أنْ تعّبر عن ذاتها المسلوبة، استعادة صوتها الذي صادرته الثقافة الذكورية فقامت بإسناد صوتها إلى صوت الديك ، كون صوته يمثل صوت المرأة المقموع المتبرم من الوضع الإجتماعي بما يحتويه من مظاهر التهميش والإلغاء[٢]، وتأتي صيغة (هّلم كذا أخبرك)، لتسهم هي الأخرى في خدمة الفعل القولي (أيّها المنادي) الصيغة الندائية تمثل إطاراً واضحاً لماهية الصوت في النص الفعل الكلامي – أخبرك– لتؤكد أنَّها لا تملك فرديتها الحرة وتفشل في أنْ تكون ذاتها إنساناً فرداً مالكاً لإرادته وحريته ،ولهذا تؤيد لجوءها إلى ارتداد الرموز الأسطورية لتحقيق مطلبها، فهي صيغة محمّلة بالحشد ممتلئة بالبوح المعلن لإيصال صوتها (أخبرك) إذ أكد الفعل

(١) سرد المرأة وفعل الكتابة ، د. الأخضر ابن السائح : ٣٩.
(٢) يُنظر : سرد المرأة وفعل الكتابة: ٣٩.

المضارع بإسناد الفاعلية والقصدية إلى نفسها هذه الرغبة المضمرة ، فهي تريد أنْ تذيع خبرا وكأنَّه سرٌّ تخشى بوحه والتي تتناسق معها في الدلالة (هلّم) التي تدل على القرب والدنو يتناسب مع ذاتها المرحّلة والمغيّبة.

هلّم + المنادي + أخبرك يشير إلى حالة التأزم التي آل إليها وضع المرأة ، فإنَّها استعانت بالمدلول العام للفظة لتعبر عن مدلول خاص متصل بحياتها الصوت المنفي من الذات الجماعية أو الأنا الذي لم تجد ذاته في مجتمع تسوده أكثر من سلطة متسلطة ، وللمرأة في هذا النص رسالة تتجلى عبر مطالبتها لإستعادة الصوت واللغة المرحّلة بوصفها نسقاً من العلامات التي تفقدها المرأة أمام سلطة الآخر (الرجل) ، أمّا الجملة الثقافية **(أورثوني المباكيا)** فإنَّ الشاعرة لا تقصد من خلالها البكاء المادي بقدر ما تشير إلى محمول ثقافي إجتماعي ومضمون نسقي وهو الصورة النمطية الدونية التي كوّنها المخيال الثقافي عن المرأة فهي تتسم دائماً (بالبكاءة) لم تستطع التحرر من تلك المسمّيات (بكَّاءة– البكاء) فتتخذ من هذا النمط الرثائي دريئة تزفر فيها وجدانها وواقعها ((فالمرأة بانتهازها الفرصة للكلام سوف تقتحم التاريخ الذي كان دائما يقوم على قمعها))[١]، فالشاعرة تلجأ إلى تحوير تلك المسميات (المباكيا) وتلك الإتهامات بشكل مخاتل عن طريق اللغة التي تصورها كضحيةٍ غير فاعلة ؛ لتعري بذلك مسميات كثيرة الصقها المجتمع بالمرأة من فرط الخناق عليها.[٢]

ومن المرجعيات الأسطورية الأخرى التي خاض فيها النص الأنثوي عبر الموروثات القديمة عند العرب أثناء وصفهم للحرب وحديثهم عنها (حرب العوان) ،

(١) المرأة في النص المسرحي العربي النسوي تحول من الهامش إلى المركز ، وطفاء حمادي ، ضمن كتاب التهميش في المجتمعات العربية كبحا واطلاقا ، مجموعة باحثات : ٤٢١.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه : ٤٢٠.

وعلاقة المرأة بالحرب فلهذه الصورة – أي حرب العوان– رمزية أسطورية (الربة المحاربة / عشتار) كما في قول الشاعرة:

كَراهِيةٌ والصّبرُ منكَ سجيـــةٌ اذا ما رَحى الحرْبِ العوانِ استدرَّت
أقاموا جَنَابي رأسِها وترافـــدُوا على صَعْبها يومَ الوَغى فاسـبطرَّتِ
عَوَانٌ ضروسٌ ما يُنادى وليدُها تُلقَّحُ بالمُرّان حتى استمـــــــرتِ (١)

فصورة (الحرب/المرأة) المشار إليها في النص تتناسج مع صورة الربة المحاربة / عشتار بوجهها الأسود الموت والدمار والهلاك ، ومثلما ارتبطت عشتار بالحب والخصب في الفكر العربي كذلك ارتبطت بالحرب والدمار، فصورة المرأة في الوعي الجمعي متقلّة بالرموز الأسطورية القديمة(٢) ، ومن ثم فصورة الربة المحاربة التي عرفتها الديانات القديمة لم تكن غريبة عن مخيلة الإنسان الجاهلي الذي ربط الصلة بين الأنثى والحرب ، فالعرب كانوا يسمّون الوقائع التي تدور بينهم باسم المرأة منها (حرب البسوس ، و يوم حليمة ، وأم اللهيم)(٣) ، هذا يدل على أنَّ المرأة كانت تشكل لهم هاجس الخوف والشؤم فتاريخ المرأة مرتبط ((بالخطيئة الأولى في المخيال العربي بحواء/ الأنثى عند مفارقتها الفردوس وهي تتحمل تبعات خطيئة لم ترتكبها))(٤)، من هنا كان تاريخها زاخراً بالإضطهاد

(١) ديوان الخنساء:٢١-٢٢. ترافدوا: تعاونوا ،استدرت :إذا امتدت واسرعت، فاسبطرت: استحلبت الدماء ، المران : قناة الرمح.

(٢) يُنظر : صدى عشتار في الشعر الجاهلي ، إحسان الديك ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث ،مج ١٥/٢٠٠١ : ١٥٥.

(٣) يُنظر: أيام العرب في العصر الجاهلي ، د..عفيف عبد الرحمن : ١١٠.

(٤) الهوية والإختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ، سعيدة بن بوزه ، (أطروحة دكتوراه) :١٦١.

الذكوري لها ، وهذا الإضطهاد وسم على صورتها صورة مأساوية فهي تمثل الشؤم والعار وحقّ فيها الموت والوأد[١] ، ويشير النص ودلالته للبحث عن الذات الأنثوية، وهذا ما نجده مجسّداً في الصيغ (حرب ، وعوان ، والأضراس ، و وليدها ، و استمرت ..) فالحرب أنثى في العربية وليست ذكراً[٢]، وأيضاً العوان صفة مشتركة بينهما وهو الحرب التي قوتل فيها مرة بعد أخرى[٣] ، ومن ثم نجد أنَّ الصورة التي رسمتها الخنساء في نصها للحرب / المرأة تنسجم مع صورة عشتار السلبية بوجهها الأسود (وجه الدمار، و الهلاك ، والموت) ، ولهذه الصورة جذور أسطورية إذ كانت عشتار سيدة الحيوان[٤].

وفي وجهها الآخر ربة الحرب والخراب وفي الأساطير القديمة أسطورة تقول:((إنّ أول نساء ظهرنَ إلى الوجود كن أربع نساء ، كل واحدة منهن على شكل فرج ذي أسنان قاطعة له رأس وأطراف ، وعندما سمع الرجال بوجودهن جذبهم إليهن الدافع الجنسي ، فتقاطروا إلى بيتهن ، غير أنَّ الداخل إلى ذلك البيت لم يكن يرجع منه إلى صحبه))[٥]، فهؤلاء النسوة لهن أسنان وأنياب تقطع بها الناس وتفتك بهم، من هنا تبدو إشارة الشاعرة واضحة في نصها إلى هذه الأسطورة، ومن ثم فهي تحاول تعرية أقنعة المجتمع من خلال (حرب العوان). فهي تعمل على هاجس واحد يتمثل بتحرير ذاتها من سجن الصورة المشوّهة (الشؤم و الخوف ، والدمار) التي مثلتها الثقافة عن المرأة لقرون واعتادت على إضافتها للمرأة ولا تزال تطاردها بهذه الصورة.

---

(١) يُنظر : المصدر نفسه : ١٦١.

(٢) يُنظر: لسان العرب ، (مادة حرب) .

(٣) يُنظر: المصدر نفسه .

(٤) يُنظر : لغز عشتار ، فراس السواح : ١٤٥.

(٥) المصدر نفسه : ٢٢٨-٢٢٩.

أمّا جملة (عوان ضروس ما يُنادي وليدها) فهي جملة ثقافية تنم عن وعي مضمر لدى الشاعرة في إشارتها إلى أنساق إجتماعية كانت تمارس بحق النسق الأنثوي / المرأة التي تشير إليها في النص من خلال تكريس بعض الثيمات التي لها علاقة بالمرأة (عوان / فتية ، وتحمل ، و تلقح ، و تلد ، و تحلب ، والوليد) لتدل جميعها على قضية الوأد التي بقيت تسكن في هاجس المرأة ومن ثم فهي تسعفها في الدلالة (استدرار اللبن و الوليد) قضية طفولة المرأة (عوان ضروس ما ينادي وليدها) بفتح بؤرة نفسية تحمل على ذروة الألم النفسي لتعكس طفولة الأنثى المدججة بالمصادرة والإلغاء فهي تبوح بهاجس الشؤم والنحس المقترن بقدوم الأنثى التي تعمل وفقها الأنساق الإجتماعية تجاه المرأة وقد أكّد القرآن الكريم هذه الدلالة السلبية لقدوم البنت من قبل المجتمع بقوله تعالى: ((**وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ**))[١].

وكذلك جاءت لفظة الأضراس معرفة (بأل التعريف) لتعطي معنى آخر للتخصيص بما تحمله من دلالة سلبية للأضراس (القبض والضيق) فذات الشاعرة ((تتعرض للرفض والكبت والتحقير في حد ذاته نوع من الرفض))[٢].

وكذلك جاءت لفظة(الأضراس) بصيغة الجمع لتختزل هذه المعاني وثنائياتها؛ لتنفتح على دلالات في ذاكرة الشاعرة والمتلقي ، فهي تشير إلى ذات مرفوضة ومقموعة من قبل المجتمع ينظر إليها نظرة ازدراء وبهذا ((أحكمت مظاهر الدونية آسارها على الأنثى ، مكروهة ولادتها ومحتقر البكاء عليها يوم لحدها ... وتصبح المرأة قانعة بموقعها الأدنى في نظام القيم ونظام الحقوق والواجبات))[٣].

---

(١) سورة النحل :٥٨ –٥٩.

(٢) العودة إلى الذات ، علي شريعتي ، تر : ابراهيم الدسوقي ٤١٤.

(٣) العبودية (الرق والمرأة بين الإسلام الرسولي والإسلام التاريخي):٢٠١ نقلاً عن كتاب شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام :١٨٦.

فالمرأة عن طريق إظهار القيم الذاتية الخاصة بالأنثى (الوليد ، واستدار اللبن ، الخصوبة، والكثرة) ؛ لتبرز من خلالها ثيمات هذه النظرة السلبية.

كما تكشف القراءة الثقافية لمرجعية المرأة الأسطورية عن شبكة من العلامات النسقية التي يتجلى بفعلها معالم الصراع الإنساني في ضوء إشكالية الصراع مع الدهر (البقاء ، والفناء) ، إذ تستند مرجعية الشاعرة في هذه المرة على بعد مثيولوجي تختار دالته النسقية من الواقع المعيشي **(الأثافي)**(*) لتتخطى بمدلولها الإجتماعي إلى بعد مثيولوجي أسطوري ، إذ تقول:

كلُّ امرئٍ باثافي الدهرِ مَرْجومُ وكلُّ بيتٍ طويلِ السمكِ مَهدومُ
لا سُوقَةٌ منهُمُ يَبقى ولا مَلِـكٌ ممّنْ تَملكَهُ الأحرارُ والـرومُ(١)

يبدو أنَّ موضوعة الأثافي في الشعر الجاهلي عامة وفي خطاب الشاعرة خاصة مرتبطة بمضمون وجودي ورؤى جدلية تجاه الدهر ، ولعلَّ خطاب الشاعرة هنا وما ينطوي عليه من (الشكوى من الزمان) يحمل في بنيته رؤية ميتافيزيقية

وهناك دلائل شعرية تؤكد على تعالي الشعراء و حيائهم من رثاء المرأة مثل جرير الذي تمنّع عن رثاء زوجته قال :

لولا الحياء لهاجني استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزارُ

ديوان جرير، شرح وتحقيق : مهدي محمد ناصر:١٥٢.

وأيضاً ما جاء على لسان الشاعر (بيهس) عندما رثى زوجته قال :

قد كان يعتادني من ذكرها جزعُ لولا الحياء ولولا رهبة العار

يُنظر : الأغاني : ١٤٢/٢٢.

(*) الأثافي: تسمية تطلق على الحجارة التي تنصب عليها القدر وواحدتها أثفية.ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٥٧٦/٧.

(١) ديوان الخنساء: ٨٥، الأحرار: أبناء الفرس وقد تكون أرادت بالأحرار العرب.

متوشجة بمعتقدات أسطورية غيبية تأتي من عقد الشاعرة للدهر بالأثافي التي تعني بالأصل ((إنَّ الرجل إذا وجد اثفيتين لقدره ولم يجد الثالثة جعل ركن الجبل ثالثة الأثفيتين))[١]، فإنَّ استحضار الشاعرة للأثافي يمثل امتداداً لعبادتهم الوثنية تلك الآلهة التي تمثل ثالوثاً مقدساً قد يرمز إلى الكواكب الثلاث (الزهرة ، والشمس ، والقمر) أو مثلثاتهم المقدسة الآخرى (أساف ، ونائلة ، وهبل)[٢].

كما يكشف خطاب الشاعرة أيضاً عن ضرب من انتفاء قوة النموذج الأنساني سواء أكان من السوقة[*] أو من طبقة الملوك بأنّه لا يخلّد أمام قوة الدهر وسلطته، فانضمام صوت (الأنا) من قبل الشاعرة كونها تنتمي إلى طبقة العامة من الناس مع حضور طبقة الملوك جاء ليؤسس فكرة الفناء المحتوم الذي يدحض ثيمة البقاء الأبدي بقولها:

لا سُوقَةٌ منهُمُ يَبقى ولا مَلِكٌ ممّنْ تَملكَهُ الأحرارُ والرومُ

ويأتي نص آخر يحمل حضوراً لمرجعية أسطورية آخرى متمثلة بـ **(الهام)** أسطورة الأنتقام وأخذ الثأر كما في قول الشاعرة :

أسْقَى بلاداً ضُمّنَتْ قَبْـرهُ صَوْبُ مَرابيع الغُيوبِ السّوارْ
ومَـا سُؤالي ذاكَ إلا لِكَـي يُسقاهُ هَـامٍ بالرّوي في القِفارْ[٣]

---

(١) لسان العرب، مادة (ثلث).

(٢) يُنظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ١٥٥/٢.

(*)السوقة: هم العامة أو الرعية من الناس.يُنظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٢٨٧/٣.

السؤال في البيت ليس بالمعنى الحقيقي ولا هو بالمعنى المجازي ، بل هو سؤال رؤيوي يريد أنّ يخترق عالم الأحلام ليؤسس دعوى قائمة على منطق الحي. فالشاعرة بسؤالها تدعو معبودها أو ربها ليعطف على القفار / المكان (الجدب). أسطورة الهام، أسطورة الخلق الجاهليين التي تدعو إلى بث روح الأنتقام بالمجتمع، وهي بذلك تجعل من نصها ذا حمولة دلالية مشتركة أو متعاضدة في الهوية ، دلالة النزعة القبلية تولد مهيمنات إجتماعية تحفز عميقاً في ذات الإنسان ودلالة الوازع الديني وما يعطيه في النص من زخم معنوي حيث يجعله نصاً يقترب بدلالته من المقدس أو يجاوره.

من هنا فأسطورة الهام التي وظّفت في النص جاءت لتعطي دلالة عنفوان وقوة وتمسك بالعادات والتقاليد ، فلا هي خارجة عن مجتمعها الذي يصونها ولا هي منفلة عن عقال التعبّد ، بل على العكس من ذلك فالشاعرة تؤطر نصها الشعري ببعد غيبي لتعطيه روحاً تقيها من علانية المقدس وهيمنته الدينية.

(٣) ديوان الخنساء: ٤٧،الهام جمع هامة ، وهي رأس كل شيء فهي نوع من الطيور الاسطورية تألف القبور والاماكن الخربة ، الصوب: المطر ، سوار: أي تسير ليلاً.

الفصل الثاني
الأنساق الثقافية في شعر الشواعر

المبحث الأول : سلطة النسق الأسري

المبحث الثاني : سلطة النسق القبلي

المبحث الثالث : سلطة النسق الحاكم

الفصل الثاني
الأنساق الثقافية في شعر الشواعر

توطئة:

تشير الدلالة اللغوية لمفهوم النسق الثقافي كما ورد في معجمي(العين والوسيط)، إنّ النسق الثقافي هو ((ما كان على نظام واحد عام في الأشياء))[١] وهو مصطلح تم التطرق إليه من قبل بعض النظريات الغربية حيث تحيل الذاكرة للمصطلح في النظرية النقدية الحديثة إنّ مؤسس أو عالم اللسانيات (دي سوسير) الأب الحقيقي للحركة البنيوية كان يعني بالنسق شيئاً قريباً من مفهوم (البنية) إلاّ أنّه كان يُؤثر استعمال مصطلح (النسق أو النظام)[٢] بدلاً من مصطلح (البنية) في محاضراته وقد عرف اللغة بأنها ((نسق لا يعرف إلاّ بطبيعة نظامه الخاص ، وهي نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات ولا قيمة للأجزاء إلاّ ضمن الكل))[٣] فإنّ ما يقصده (سوسير) من مصطلح النسق هو النظام الطبيعي الذي من خلاله يتم تمييز اللغة من الكلام ذي الطبيعة المتغيّرة وغير النظامية[٤]، وقد متد الإهتمام عند العديد من البنيويين الذين جاءوا بعد (سوسير) ومنهم (فوكو) الذي أطلق على أسم جيله (الجيل النسقي)[٥] ، فالنسق عنده بمثابة ((بنية نظرية كبرى ،

---

(١) معجم العين ،الخليل بن أحمد الفراهيدي :٤/٢١٨، والمعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى :٧٢٨/٢.

(٢) يُنظر: عصر البنيوية ،إديث كريزويل ،تر : جابر عصفور :٤١٧.

(٣) القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة ،أ حمد يوسف :١١٧.

(٤) يُنظر : تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط :٩٥.

(٥) يُنظر : القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة:١١٧.

تهيمن في كلّ عصر على الكيفية التي يحيا البشر عليها ويفكرون، فهو فكر قاهر وقسري... بدون ذات ومغفّل الهوية))))[١] ، من خلال ذلك يتحدد موقف البنيويين من الاهتمام بمفهوم النسق إذ ((يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً في البنيوية بمفهوم (الذات المزاحة عن المركز)))[٢]، ومع بروز نجم البنيوية شاع استعمال مصطلح (البنية أو البناء)[*] في النقد الحديث وهو مفهوم معقّد يميل إلى التجريد أكثر منه إلى التعيين[٣].

إلاّ أنَّ المحاولة الجادة والمثمرة لتعريف هذا المصطلح كانت من جان بياجيه الذي حصر خصائص البنية في ثلاثة عناصر[٤]:

(١) الكلية

(٢) التحولات

(٣) الضبط الذاتي

أمّا عن مصطلح النسق في ميدان الأنثربولوجين أمثال (ليفي شتراوس ، لوتمان ،إيكو) فأنّ (شتراوس) نقل مصطلح (النسق) إلى المحيط الثقافي وإما الأنثربولوجي (إيكو) فقد أوجد مصطلح (الوحدة الثقافية) الذي يعني به كل ما هو محدد ثقافي ويتميز بوصفه وحدة مستقلة قد يكون شخصاً، أو مكاناً ، أو شيئاً ، أو

---

(١) عودة الأنسنة في الفلسفة والأدب والسياسة ، د .جورج الفار : ٥٨ .

(٢) يُنظر :عصر البنيوية :٤١٥.

(*) عند الحديث عن (البنية) تستوقفنا ملاحظة مهمة مفادها أن(النسق) أعم من (البنية) ؛لأنّ النسق البنيوي مظهر من مظاهر النسق العام فالنسق شأنه شأن السياق فلا يمكن حصر القراءة السياقية في منهج محدد كالمنهج التاريخي أو الإجتماعي أو النفسي فلكلّ منهج طرحه الخاص للسياق وكذلك الأمر بالنسبة للنسق فالبنيوية تملك معيناً لا يرقى إلى درجة الاطلاق ، يُنظر :القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة :١١٦ .

(٣) يُنظر :عصر البنيوية :٢١٥.

(٤) يُنظر :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،يوسف وغليسي :١٢١ ،ويُنظر: تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط:٩٣.

شعوراً ،أو خيالاً ، أوفكرةً ، أو حالةً. فهو يُنظر إليها بوصفها وحدة دلالية مُدمجة في نظام ، وقد تتجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين ثقافتين[١] ، في حين يشترك (لوتمان) مع (إيكو) في مقاربة مصطلح (النسق الثقافي) فالنسق عندهما أصبح ((دالاً على تاريخ الثقافة والأدب والفكر الإجتماعي بصورة عامة))[٢]، إلاَّ أنّ مصطلح النسق قد تبلور من قبل الدراسات الثقافية وذلك عندما استعمل لحل المشكل النقدي الذي رسخته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راقٍ(رسمي) وآخر (شعبي غير معتمد)[٣].

فالنسق الثقافي بوصفه البؤرة أو الركيزة الأساسية التي يرتكز عليها مشروع النقد الثقافي لاسيما عند رائده (ليتش) إذ يستخدم ((مصطلح الأنظمة العقلية واللاعقلية) وذلك بوصفه بديلاً أولياً لمفاهيم الآيديولوجيا والتشكيل الإجتماعي ومفاهيم مثل الثقافة والمجتمع فمفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) أوسع من مفهوم (الأنساق الثقافية) فهو يشمل الأنساق الثقافية إلى جانب شبكة واسعة من المؤسسات والممارسات والأفعال والتمثيلات ، كما أنَّه يتجاوز طابع الرسوخ والثبات والتماسك والتناغم الذي يميز الأنساق الثقافية، فهذه الأنظمة في حركة دائمة في التشكيل والتحول المستمرين، كما أنَّها تظهر بوصفها متماسكة ومعقدة ومفككة))[٤]، ويمكن تعريف الأنساق بأنَّها ((مجموعة من الأدوات الرمزية التي تتحكم في سلوك أفرادها))[٥]، إنَّ ما يمكن ملاحظته من تعريف (النسق) ومن

---

(١) يُنظر :معجم المصطلحات الأدبية :٢٢٦،ويُنظر السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل ، ضياء الكعبي :٢٢.

(٢) السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل:٢٢.

(٣) يُنظر : المصدر نفسه والصفحة نفسهما .

(٤) تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط:١٠٢.

(٥) المصدر نفسه :٩٧.

خلال آراء النقاد الأنثربولوجين أنَّ مصطلح (النسق الثقافي) يتحدد أو يقترب من مفهوم الآيديولوجيا (*)، بوصفها نسقاً ثقافياً من الدرجة الثانية فهي تتأسس على نسق ثقافي سابق كالدين مثلاً،وهذا مالا يتفق مع ما طرحه (ليتش) من مفهوم واسع (الأنظمة العقلية واللاعقلية) بوصفهما أنظمة تشتغل في حركة وتغير مستمرين ولعلّ هذا لايتحقق مع مفهوم (النسق) من حيث إنّه نظام ثابت ومتواصل ومتوارث في الذهنية العربية ينتقل من جيل إلى آخر عن طريق الممارسة والتكرار والاستمرار بشكل لاواعي ولاشعوري ، ويصبح الفرد وفقا لذلك محكوماً ومحاطاً بالنسق ويتصرف وفق مايملي عليه النسق(١).

ولذلك عبّر عنه (غيرتس) بأنَّه ((مرشد للعمل ومسوّدة للسلوك))(٢) ، كانت هذه أهم الآراء التي دارت حول مصطلح (النسق الثقافي) في النظرية الغربية ،أمَّا في المسار العربي فقد اهتمت الدراسات الحديثة بهذا المصطلح منهم على سبيل المثال (عبد الله إبراهيم ، وعبد الفتاح كليطو، وعبد الله الغذامي)(*).

وبما أنّ استقرار هذا المصطلح وتبلوره في الدراسات العربية كان على يد (الغذّامي) فأنَّ الدراسة سوف تقتصر على أطروحاته للنسق ، فهو النواة المركزية في مشروعه بقوله بإنّه ((إننا هنا نطرح (النسق) كمفهوم مركزي في مشروعنا

(*) الآيديولوجيا :هو نسق له منطقه ودقته الخاصتين من التمثيلات (صور وأساطير وأفكار وتصورات حسب الأحوال بتمتع داخل مجتمع ما ، بوجود ودور تاريخيين .
الآيديولوجيا :إعداد وتر :محمد سبيلا وعبد السلام بنعيد العالي :٨ .

(١) يُنظر :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،:١٢١ ، ويُنظر: تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط:٩٣.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية :٢٢٦،ويُنظر: السرد العربي القديم – الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل :٢٢.

(*)عبد الله إبراهيم في كتابه موسوعة السرد ،عبد الفتاح كليطو في كتابه :المقامات والسرد والأنساق الثقافية ، فضلاً عن مؤلفات محمد عابد الجابري ومحمد مفتاح.

النقدي ، ومن ثم فأنَّه يكتسب عندنا قيماً دلالية وسمات إصطلاحية خاصة))[١] ، ومن ثم فهو يحدد مواصفات هذا النسق بما يأتي[٢]:

١- يُحدد النسق عبر وظيفته ، وليس عبر وجوده المجرد ، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاَّ في وضع محدد ومقيد ، وهذا يكون عندما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر ويكون ذلك في نص واحد ، أو ما هو في حكم النص الواحد.

٢- النسق ذو طبيعة سردية ، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الإختفاء دائما ، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللغوية.

٣- الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً ، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق. وسنجد أنّنا أمام ثلاثة أنساق من أنساق الثقافة بما فيها (الرجل) الذي يبرز في صور ثلاث (القبيلة ، الأسرة/ العائلة ، السلطة الحاكمة) وكلّ منظومة من هذه الأنساق تعطي صورة مقاربة من صور الإضطهاد والتهميش للذات الأنثوية.

مفهوم السلطة :

يرتبط مصطلح (السلطة) في دلالته اللغوية من خلال إشارة ابن منظور لها بمعنى التسلط إذ يقول :((السلاطة : القهر ، وقد سَلّطَه الله فتسلَط عليهم ، والأسم

(١) النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية :٧٧.
(٢) المصدر نفسه :٧٧-٧٩.

سُلطة بالضم))[١] وقريب من هذه الرؤية ما طرحه جميل صليبا في معجمه الفلسفي عندما رأى أنَّ السلطة في اللغة ((هي القدرة والقوة على الشيء ، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره ، وجمع السلطة سلطات ، وهي الأجهزة الإجتماعية التي تمارس كالسلطات السياسية ، والسلطات التربوية والسلطات الإقصائية))[٢].

في حين يعرفها علم الإجتماع على أنَّها ((قدرة أشخاص أو مجموعات على فرض إرادتهم على الآخرين إذ يستطيع الاشخاص ذوو النفوذ إنزال العقوبات ، والتهديد بها، على أولئك الذين لا يطيعون أوامرهم أو طلباتهم ، وتكاد السلطة تكون موجودة في كلّ العلاقات الإنسانية)).[٣]

فلو حاولنا استقراء هذه الرؤى لوجدنا أنَّ طرح هذا المصطلح يركّز في دلالة التسلّط بما فيها التهديد ، العقوبات التي تكرسها غايات الخضوع والطاعة والامتثال للقوة القاهرة ، هذا يعني أنّ مفهوم السلطة يتداخل مع مفهوم التسلّط الذي يراد به الممارسة غير المشروعة للقوة ؛ بقصد أو لتجسّد الهيمنة والسيطرة المحضة، وتحقيق المصالح الشخصية ، وليس لتنظيم الحياة وضبطها ، وبهذا لا تقوم هرمية النظام أو المناخ المتسلّط على الإستجابة الطوعية في إدارته وإنّما يمارس سلطته على ميكانزمات عدة في تحقيق أهدافه منها العنف والقهر[٤].

وهناك من يرى أنّ السلطة هي القوة والقدرة في السيطرة والتأثير على الآخرين ومسار الأحداث بطرق أو وسائل عديدة تتراوح بين الإقناع والإكراه [٥] ،

---

(١) لسان العرب ، مادة (سلط).

(٢) المعجم الفلسفي ، جميل صليبا : ٦٧٠.

(٢) الموسوعة العربية العلمية : ٥٥/٣.

(٤) يُنظر: بين السلطة والتسلط، دراسة تحليلية، علي أسعد وطفة: ١٢٨-١٣٥

(٥) يُنظر : المصدر نفسه: ١٢٨-١٣٥.

أمّا السلطة حسب (فوكو) آيديولوجية تستند إلى نسق القوة إذ يعد العنف الفاعلية الأساسية أو الشرط الأساس له تجاه علاقاتها – أي السلطة – مع المجتمع[١] .

وانطلاقاً من تلك التصورات لماهية السلطة فالقوة تعد مظهراً ومضموناً لهيكلها الهرمي ، وبهذا فأنّ السلطة تعد من جهة أولى ضرورة حتمية من ضروريات الحياة ، ولكن لا يجيز لها مصادرة حريات الأفراد وإّنما يجب عليها الدفاع عنها وعن مصالحها[٢].

من هنا فالسلطة تعد((مفهوماً شاملاً للحياة ، تخترق الأفراد وتظهر عبرهم))[٣]، وبذلك تمثل ظاهرة طبيعية وضرورية للحياة ، وانطلاقا من ذلك تكمن ديناميتها في البنية الإجتماعية.

أمّا فيما يخص تكوينها و تطورها في الفكر العربي فالإطار الأسطوري هو الحاضن أو الوثيقة الأصل للسلطة في طورها الأول ، إذ تمنح أو تهيئ الإنسان البدائي معرفة كلية تخلق له حالة من الإطمئنان وتعيد إليه التوازن مع بيئته المحيطة عبر تلبسها بمبدأ القداسة[٤].

فالسلطة ((نشأت في حضن المقدس ، بعد فشل الإنسان في ترويض الطبيعة))[٥]، فمنذ العصور الأولى والإنسان مسكون بهاجس الخوف والرهبة ، ويسعى بشتى الأساليب لتنظيم حياته ، وقد واجه قضايا الحياة وإشكاليتها وجدليتها

(١) يُنظر : المعرفة والسلطة ، ميشيل فوكو: ٤٣.

(٢) يُنظر : الطاغية ، د. إمام عبد الفتاح إمام :٧٧.

(٣) ميشال فوكو الفرد والمجتمع ، حسين موسى :١٨ .

(٤) يُنظر: مداخل نظرية في الأسطورة وأهميتها وتوظيفها في الخطاب الشعري :١ (شبكة النت) .

(٥) مغامرة العقل الأولى : فراس السواح : ٩ .

المتناقضة ، إذْ يعتقد أنّ هناك قوة غيبية تعمل على تعطيل مساره، وشلِّ حركته ، ومن ثم يقف حائراً أمام هذه القوة مسلوب الإرادة والقدرة.

المبحث الاول
سلطة النسق الأسري

يعد المجتمع أكبر وحدة إجتماعية يتميز بنظامه الخاص وقيمه التي تختلف عن غيره من المجتمعات ويحكم هذه القيم والعادات والأنظمة صيرورة تاريخية تنشأ من تفاعل الوحدات الصغرى ونعني بها العائلة أو الأسرة ، التي تعد مؤسسة ثقافية لإعادة إنتاج النسق الثقافي المهيمن بأساليب جديدة ، فهي تمثل شبكة ملذات سلطوية متمفصلة بنقاط متعددة ، ولها علاقات قابلة للتحول، إذ مهما بلغ صغرها، فهي تتمسك بطابع الشبكية والتعقيد المرتبط بجنسانيات متعددة ، وإنَّ حصر الجنسانية بالعلاقة الزوجية، لا يعطي مصدر نهي وإنَّما يمثل آلية حث ، تسلكه رغبات ممنوعة عند الأفراد.(١)

كما يُعطي نسق الأسرة وحدة مكونة للمجتمع ؛ لأنّ انفكاك الفرد من علاقاته واعتماده (وحدة مستقلة)، أمر افتراضي يصعب تحقيقه على المستوى الواقع(٢) وحين نقرأ هذا الاستقلال الأسري في ضل النسق الثقافي نراه بمثابة نتاج ثقافي فالإنسان الذي لاينضبط بقيم مجتمعه سوف يعيش حالة من الإستلاب أو الإغتراب والسبب في ذلك أنَّ المجتمع بقيمه وعاداته وتقاليده يمثل مرجعيات صيانية(*)ا تحمي الفرد من خطر الإنزلاق في بنى ثقافية مخالفة لبنى المجتمع

(١)يُنظر: ارادة المعرفة ، ميشل فوكو : ٦٢-٦٣ .

(٢)يُنظر: علم الإجتماع (السوسيولوجيا) ،عبد الله إبراهيم : ٣٠.

(*) المرجعيات الصيانية ، هي مهيمنات قوى منقذة وشريرة ، وتشكل هذه المهيمنات بدورها سلطة من المعارف والطقوس والتصورات الفلسفية والعمرانية ، تنذر بالعقاب أن لم تؤدى لها طقوسها ، فهي تلاحق الإنسان في قوته وصحته وأفكاره ، وحجمته إلى الحد الذي يبقى فيه طائعاً لأوامرها ، مشدوداً لما تقوله أو لما يفكر به ممثلوها من الكهنة رجال الدين ،

الذي يعيش فيه ومرد ذلك((إنّ الكيان الإجتماعي يتجاوز خصوصية الأفراد؛لأنَّ العالم الذي يعيش فيه الإنسان الى حد كبير جداً من ابتكار الإنسان نفسه،وأنَّ النظم السياسية والإجتماعيـــة والحضارية تمثل الجوهر الإجتماعي الذي تمخض عنه هذا الدور الإنساني وبذا تكون للإغتراب دلالة مزدوجة أنّه يعني من جهة أولى التخلي أو التنازل ، كما يعني من جهة أخرى الإنفصال عن النفس لعجز الفرد عن الإتحاد بالجوهر الإجتماعي))[١] وبهذا يمكننا القول إنَّ مكونات النظام الداخلي للأسرة والقبيلة متمثلاً بقيم التماسك والتآزر والمنافرة والتباعد والعصبية بسبب اعتماد أفرادها بعضهم على بعض في مختلف عاداتهم اليومية فحسب[٢] بل أيضاً لأنّهم بذلك((تشتد شوكتهم ويخشى جانبهم وتعظم رهبة العدو لهم))[٣]، من هنا أنّ أعضاء الأسرة أو القبيلة الواحدة يتوقعون الكثير بعضهم من بعض ، وحينما يأتي تصرف البعض دون مستوى التوقعات من الأقرباء تكون خيبة الأمل الكبرى.

ويتفق الباحثون على أنَّ بنية النسيج الإجتماعي للأسرة العربية هو بنية أبوية بطريركية يحتل فيها الأب رئيس الهرم ، ويكون تقسيم العمل وتوزيع الأدوار على أساس الجنس والعمر[٤]، فـ((الأب هو الذي يتولى دور المنتج المعين – المالك السيد – ويكون بقية أفراد العائلة عيالاً وينتقل مركز السلطة ومسؤوليتها في عالم مزدوج : عالم العام المخصص للرجال ، يكافحون فيه في سبيل تأمين الرزق

والقبيلة ، يُنظر : غير المألوف في اليومي والمألوف – بحث في سوسيولوجيا الشعرية ، ياسين النصير : (١١١-١١٢- ١٥١، ٣٧٧).

(١) دروب الهموم والخلاص ، د. عادل العوّا :١٥٠

(٢) يُنظر : الإغتراب في الثقافة العربية – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع ، د. حليم بركات : ١١٦-١١٧.

(٣) المقدمة ، أبن خلدون :١١٧٣-١٧٤

(٤) يُنظر: المرأة في الشعر الجاهلي :٧٥-٧٦.

والعالم الخاص داخل البيت تمارس فيه النساء مهمات منزلية شديدة التنوع))[١].

وبهذا تتضح أهمية العائلة على كافة الأنظمة والبنى كونها تعد نسقاً ثقافياً مشتقاً من مكونات النظام الذكوري الثقافي، لذلك تتخذ المؤسسة الأسرية في البنية الإجتماعية الجاهلية نظام العائلة الأبوية كمنحى غالب في الواقع السائد ، بوصف هذه المؤسسة الأبوية حاضنة في إطارها أنساق القوة والخضوع والهيمنة، إذ تصبح القيادة داخل الأسرة بيد الأب ثم بعد ذلك تنتقل إلى سلطة الأخ في حال موت الأب ومن ثم تتدرج في المرتبة الثالثة للزوج على وفق ذلك تنتقل المرأة إلى محيط أسري آخر هو الزوج[٢] وعلى أساس هذه الأنساق يتم اخضاع رغبات المرأة لمصالح الرجل[٣].

وفي ضوء هذا النظام الثقافي (الأسري) تتمظهر أمامنا حادثة ثقافية تعبّر عن نسق ثقافي معيّن، إذ تروي لنا المدونات الأدبية نموذجاً لصوت مغاير حاول انتهاك المؤسسة الثقافية المقدسة ما جاء على لسان الشاعرة (خولة بنت ثابت)[*] عند قالت شعراً تتغزل فيه بعمارة بن الوليد المخزومي :

يا خليلي نابني سُهــدي لم تنم عيني ولم تكــدِ
فَشَرابي ما أسيغُ ومــا أشتكي ما بي إلى أحــدِ
مثلُ ضوء البدر صورتهُ ليس بالزَّميلةِ النَّكــدِ

(١) الإغتراب في الثقافة العربية : ١١٦-١١٧.

(٢) يُنظر: بناء صورة الشخصية الذكورية في الرواية العربية السورية، د. ميسون صلاح الدين:٧٣.

(٣) يُنظر: فصول عن المراة ، هادي العلوي: ٧-٢٣.

(*) شاعرة مخضرمة ، وهي اخت الشاعر حسان بن ثابت . يُنظر : موسوعة نساء شاعرات : ١٦٣.

نظرت يوماً فلا نظــرتْ بعدهُ عيني إلى احــدِ[١].

وعندما ((غنى طويس المغني هذه الأبيات في حضرة عبد الرحمن بن حسان بن ثابت فما كان من القوم الحاضرين ذلك المجلس إلاّ أنّ نكسوا رؤوسهم ، وضرب عبد الرحمن برأسه على صدره فلو شُقّت الأرض له لدخل فيها))[٢].

تُعد هذه الحادثة الثقافية علامة نسقية توحي بأنّ نكوس رؤوس القوم وضرب عبد الرحمن برأسه إلى صدره (حياءً) كونه ينتمي إلى أسرة الشاعرة ، تلك الأسرة التي تعد من البيوتات العربية المعروفة وعلامة إشارية لمرجعيات نسقية ثقافية خرقتها الشاعرة بخروجها من منظومتها المحددة لها ثقافياً كما يُعد فعلها إدانةً لأسرتها ولأنساق القبيلة ، ومن ثم كان نكوس الرأس والحياء الذي صدر عن عبد الرحمن لا يتعلق بحكم نقدي وإنّما ينبع من آيديولوجيات إسلامية استخدم فيها أدوات الفقه ومنظومة الأخلاق ، فموقف عبد الرحمن يعود إلى العلاقة بين الفن والأخلاق التي عينها العلاقة بين الدين والفن . وموقف الرجل الدين والأخلاق هو مقاومة البداءة والفحش بالأخلاق ،لأنَّ فكره حرام بوصف الرقابة الدينية سابقة للرقابة الأخلاقية ، ومعنى ذلك أنَّ التقويم للفن من خلال ثنائية الفضيلة والرديئة ليس ألّا إمتداداً –إعادة توظيف – للثنائية القديمة: المقدس والدنيوي والمدنس[٣]، وبذلك يمكننا القول((إنّ مشكلة الفن والأخلاق تجعلنا نتناولها على أنّها مشكلة . لا تنحصر في بحث حقوق الأخلاق فحسب ، بل في بحث حقوق الفن ، كذلك علينا أنْ نقف على كل طرف منهما مقابل الآخر وعلى قدم المساواة ، لنعطي كل

(١) المصدر والصفحة نفسهما .
(٢) الأغاني: ٣/٣٤.
(٣) يُنظر : الفن ورجل الأخلاق ، حسن طلب ، مجلة فصول ، ع ٥٨: ٧٦.

منهما حقه ، بدلاً من أنَّ نترك أحدهما يطغي ببساطة على الآخر، لأنّ الأخلاق دائماً الجانب الأكثر ميلاً إلى الطغيان عن طريق فرض قانونها الخاص))[١].

إنّ حساسية رجل الأخلاق ضد فكرة اللذة أو البهجة أو المتعة إلى آخر هذه المترادفات ، هي التي تغنيه عن تحري الدقة والموضوعية ذلك((ما يحرك رجل الأخلاق المتزمت في عدائه للفن وكراهته لما يثيره من بهجة في نفوس الناس ، هو الخوف المستحكم من أنْ يكون هناك شخص ما ، في مكان ما ،سعيداً، أو ملتذاً، أو مبتهجاً))[٢].

هذا التضاد مابين الأخلاق والفن نتيجة لصراع أدبي بين الحق والواجب، بين السماوي والأرضي؛ لأنّ الفن في بنيته العميقة هو إعادة بناء وتأهيل للطبيعة ووسيلة مهمة للتغيير.

فإنَّ الفن لما يخلقه من صورٍ يتجلى فيه الجميل يعد نزوعاً مستمراً وواثباً يقف مقابلاً للدين. الفن هو حرية الغير موصدة الأبواب وطموح مستمر بلا نهايات مغلقة ذات وعي دائري تتشابه فيه البدايات مع النهائيات، إنّما يميز الفن عن الأخلاق هو أنّ اعادة لتشكيل الحياة ورصد مكشف للأشياء كبيرها وصغيرها، وأنّ الأخلاق هي دستور يوضع ليطبق بصورة قانونية منعزلاً عن الإرادة او القناعة.

يتمظهر النسق الأسري في شعر المرأة بأشكال عدة من الصور الثقافية (الابن، والأخ ، والزوج ،إلخ) التي تكرّس بدورها معطيات أنساق الثقافة ومن هذه الصور ما جاء على لسان الشاعرة (جنوب الهذلية)[*] ، إذ تقول:

الطّاعِنُ الطَّعْنةَ النَّجْلاءَ يَتْبَعُهـا مُثْعَنْجَرٌ مِن دِمَاءِ الجَوفِ أُثْعُــوبُ

(١) المصدر نفسه: ٨٢.

(٢) النقد الفني دراسة جمالية فلسفية ، جيروم ستولنيتز، تر: فؤاد زكريا :٥٤٤.

(*) جنوب الهذلية : شاعرة جاهلية ، هي جنوب بنت العجلان بن عامر بن برد بن منيه الكاهلية ، هي أخت عمرو ذو الكلب .، يُنظر: موسوعة نساء شاعرات : ١٤١

والتَّارِكُ القِرْنَ مُصْفَرّاً أَنَامِلُــهُ كأَنَّهُ مِن نَقيعِ الوَرْسِ مَخْضُــوبُ

المُخْرِجُ الكَاعِبَ الحَسْناءَ مُذْعِنَةً في السَّبْيِ يَنْفَحُ مِن أَرْدَانِها الطَّيبُ(١)

يشير السياق الثقافي لنص من خلال علامته الثقافية (رثاء الأخ كنسق أسري) إلى حركية المركز(الرجل)، والهامش(المرأة)، إذ يتكون النص من تقنيتين (الرثاء، والفخر) الرثاء بوصفه غرضاً شعرياً يصف أخلاقاً وقيماً حميدة يتفق بها مع المجتمع كونها قيم محبوبة، وهو كموضوع للنص يعكس الموقف أو الجانب الإنساني (رثاء الأخ) لتتشكل عبرها دلالات مضمرة يبرزها غرض شعري آخر هو(الفخر) يضمر هو الآخر دلالات مضمرة تلجأ إليها الشاعرة ، بغية توظيفها للتعبير عن قضايا إجتماعية سلبية يتجاوزها الوعي الجمعي آنداك كـ(الفخر بسبي النساء).

ويضعنا النص أمام مشهد آيديولوجي آخر، بوصفه مكّوناً ثقافياً إجتماعياً مهيمناً برز من خلال نسق أسري (الأخ) كونه أحد أنساق الثقافة، فالشاعرة تمتدح سلطته وقوته في الحروب المتمثلة بسبي نساء القبائل تلك الآيديولوجية التي تُعد مدعاة للتفاخر ، ومن هذا الحس الأنثوي (الشاعرة) التابع لأنساق الثقافة الذي يرثي بما يدينه ويدين سلالة جنسه الأنثوي تلك نسقية مضمرة يعلنها النص فقولها:

المُخْرِجُ الكَاعِبَ الحَسْناءَ مُذْعِنَةً في السَّبْيِ يَنْفَحُ مِن أَرْدَانِها الطَّيبُ

(١) شرح أشعار الهذليين ، السكري :٦٥/٢، مثعنجر: السائل من الماء والدمع ، القرن: هو الكفء والنظير في الشجاعة والحرب ، الورس: نبت أصفر يُصبغ به ، الكاعب : الأنثى قد كعب ثدياها ، ومذعنة: مطيعة ، أردانها: أكمامها

فيه صورة سلبية تظهر فيها المرأة كجنس تابع ومهيمن عليه ، فهي محكومه سلفاً بإلزام ذاتها بصوت تابع للثقافة الذكورية ومصلحتها ؛ لأنّ المرأة ((قد دُرّبت طويلاً على كراهية ذاتها ، وإعلاء قيمة الذكور))[١] ، وهي بهذا الموقف تخضع لما يُسمى –حسب تعبير شوالتر– ((تيار البراري أو التخوم" الذي يعتبر أنّ اللغة والمجتمع بطبيعتهما يتمحوران حول الذكورة ، ومن ثم أنَّ المرأة تُستبعد إلى الهامش فتضطر إلى الكلام بلغة ليست لغتها لأنّها لا تملك اللغة الخاصة بها))[٢] .

من هنا فإنَّ غياب الذات (المرأة) نتاج ذهني للقوة الذكورية ، وتتفرع من هذه المواقف نظرة أخرى للمرأة تتمثل بخضوعها لما يُسمى(الهابيتوس)[*] الذي تتماهى فيه مع السلطة الذكورية في تلك الآيديولوجية (الفخر بسبي النساء) والمرأة بهذه(الهابيتوس) تحاكي أقوال الذكورة في تهميش ذاتها ومنها ما جاء كذلك في رثاء الخنساء لأخيها صخر إذ تقول:

وسَبْي كآرامِ الصّريمِ تَرَكتَهُ خلال دِيارٍ مُسْتَكيناً عَواطِلُه[٣]

فهي بذلك تُحاكي أقوال الثقافة الذكورية ،بفخرهم في سبي النساء ،هذا ما أكده قول الأعشى في مدح قيس بن معد يكرب عند سبيه نساء إحدى القبائل:

---

(١) السرديات النسوية – دراسة تطبيقية على روايات رجاء عالم ،فاطمة فيصل ، ٢٥(رسالة ماجستير) .

(٢) المرأة في النص المسرحي العربي النسوي ، ضمن كتاب التهميش في المجتمعات العربية كبحاً وإطلاقاً: ٤٢٢.

(*) الهابيتوس: هو بناء ذهني يتضمن "العادة" ، كما يتضمن التنظيم القائم على التكرار والمحاكاة و التقليد ، يُنظر : التهميش في المجتمعات العربية كبحاً وإطلاقاً : ٤١٤.

(١) ديوان الخنساء :١٠٣.

فيَا رُبَّ نَاعمةٍ منهـــــم تَشُدُّ اللِّفاقَ عليهـــا إزارا
تَنُوط التَّميمَ وتأبى الغَبُو قَ من سِنَةِ النومِ إلاّ نَهَارا
مَلكْتَ فَعَانِقَتَها ليْلـــــةً تَنُصّ العُقُودَ وتَدعو يَسَارَا[1]

لاشكّ أنّ خطاب الأنساق الثقافية في هذه الأبيات يجسّد في بنيته العميقة دلالة مضمرة (ثقافة الهيمنة)، ولهذا تجدر الإشارة هنا أنّ (الفخر بسبي المرأة) تلك القيمة الإجتماعية السلبية، تعد ممارسة فاعلة من وجهة نظر الثقافة بما فيها (القبيلة) لإرتباطها بموقف سياسي وقضية آيديولوجية أزاء موضوعة الحرب في الوعي الجمعي ، فالقبيلة أذا أرادت أنْ تذل قبيلة ما أو تهزم قبيلة أخرى لاشكَّ أنَّها تتوجه إلى نقطة ضعف القبيلة ، وبما أنّ المرأة كائن ضعيف ومهزوم ، فإنّها تعد من جهة أولى أداة إخضاع وضعف للآخرين والهيمنة عليهم، من هنا تجد((الهيمنة الذكورية إذاً كلّ الظروف مجتمعة لملئ ممارستها. والحضور المعترف به كونياً للرجال))[2]، وبهذا يمكننا القول إنَّ الشاعرة عندما قدمت صورة مهمّشة لذاتها، لتعطي نسقية قصدية هي تقديم الرجل بما هو ذو سلطة وهيمنة وأفضلية.[3] ومن النصوص الأخرى التي يتجلى فيها النسق الأسري نص الشاعرة (بنت الفارسية)[*] إذ تقول :

من آل فارس أخوالي أساورةٌ هم الملوكُ وقومي سادة العرب
وجدّتي تلبسُ الديباجَ مِلحفةً من الفِرِند ولم تقعد على قَتَــبِ

---

(١) ديوان الاعشى ، شرح د .عمر فاروق :١٠٢.

(٢) الهيمنة الذكورية ، بياربورديو ، تر: د.سليمان معفراني :٦٠.

(٣) يُنظر: خارج السرب – بحث في النسوية الإسلامية الرافضة وإغراءات الحرية ، فهمي جدعان : ٣٤ .

(*) امرأة من العرب ،أمها فارسية ،وكان بنو عمها كثيراً ما يعيبون بأمها ،فقالت تلك الأبيات ، يُنظر : موسوعة نساء شاعرات :١٢٤.

ولم تكبَّ على الأبرادِ تنسجها معذَ ربي ولم تشرب من العُلبِ[١]

قبل الدخول إلى بنية النص، تقف أمامنا مسألة هامة لها سؤال في المؤول الثقافي ، إذ تؤسس لموقف ثقافي إنحيازي ،بما يحمله من معاني التهميش والإلغاء فمجيء نص الشاعرة تحت عنوان (بنت الفارسية) يعلن عن نسق مضمر ، هو المزاج أو الحس العام للثقافة – بما فيها الرواة– كمبرمج لشروط الثقافة في طمس إنتاج المرأة وهويتها، فتسميتهم الشاعرة بهذه التسمية تعطي حكماً قسرياً يؤدي إلى أنّ الثقافة تسير وفق رغبات المستهلك، هذا يعني أنّ الرواية سلوك تسلّط ثقافي يسعى إلى تحقيق النموذج الثقافي ، فما وافق النموذج يستحق الرواية وما خالفه فلا يستحق الرواية [٢] .

كما أنّ المتأمل في تسمية الشاعرة (بنت الفارسية) يلاحظ نساقاً ثقافياً مسكوتاً عنه مرتبطاً من وجهة نظر المؤول الثقافي بموقف الصراع النسقي بين العرب والعجم ورؤية آيديولوجية الجانب العربي الثقافي إزاء قضية رواية الشعر – أعني شعر المرأة – وبما أنّ الشاعرة تنتمي من جهة الأم إلى النسب الفارسي بهذا يأتي فعل الثقافة وأنساقه بما فيه نسق الرواة في تدوين شعر المرأة وفق آيديولوجياته، فهو يأبى تقييم نتاج المرأة الشعري على وفق منظومة العمود الشعري ، من هنا جاء فعله بإخفاء أسم الشاعرة وعدم التصريح به لأسباب تتعلق بجنسيتها كونها (امرأة) وهويتها كونها(فارسية).

وعند الدخول إلى عالم النص تتوارى هذه الحساسية القومية من قبل نمط عائلي متمثّل بنسق (أبناء العم)، إذ يكرّس هذا النسق ثقافة العصبية على الشاعرة

---

(١) موسوعة نساء شاعرات :١٢٤، القتب : واحد الاقتاب وهي الأكف التي توضع على ثقالة الأحمال ، والفرند دخيل معرب وهو أسم للوثب وفرند السيف وشيهُ .

(٢) يُنظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : ٨٢.

كونها تنتمي للآخر(الفارسي) من جهة الأم ، فصيغة الإخبار التي يتضمنها قولها:

من آل فارسَ أخوالي أساورةٌ هم الملوكُ وقومي سادة العرب

تضفي على الخطاب دلالات متعددة منها (المعلن) ومنها (المخفي) ، فالمعلن يوحي أنّ الشاعرة تريد إلغاء الفوارق بين الفرس والعرب بذكر نسبها الفارسي من جهة الأم ونسبها العربي من جهة الأب، إذ كان لمبدأ النسب عند العرب شأن كبير فعلى هذا المبدأ الجوهري تُقدم حقوق الإنسان بل حياته في الغالب فهو – أي النسب – يضمن له فاعلية إجتماعية وثقافية [١] ، لذلك أرادت الشاعرة عبر السياق الثقافي المضمر تقويض هذا المبدأ (النسب) عن طريق الاعتداد بهويتها الثقافية، إذ يتضمن استهلال خطاب الشاعرة بذكر أخوالها الملوك(الفرس) ، ثم ذكر قومها من جهة الأب (سادة العرب):

من آل فارسَ أخوالي أساورةٌ هم الملوكُ وقومي سادة العرب

فالنص يعلن عن صورتين متناقضتين تحيل الأولى على حجاج برهاني للفخر بالنسب والحسب الفارسي بذكر الصفات المادية والمعنوية للحضارة الفارسية رداً على الدونية الحضارية والثقافية التي تتعرض لها الشاعرة من قبل التمركز العربي ،كما تشي لفظة (**هم الملوك**) إيحاءً (للقوة، والسيطرة ، والتسلّط) ، زد على ذلك المخاتلة المضمرة التي تحملها لفظة (الملوك) التي تشير إلى الملوكية المرتبطة بالتنظيم الإجتماعي للحضارة الفارسية ؛ من أجل ذلك وصفتهم بـ(الملوك) بكونهم أقرب للحضارة والتطور لتعطي تفوقاً للنظام الفارسي وأكدت هذا التفوق

(١) يُنظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : ٤٦٦/١.

بالضمير(هم) ، في حين جاء وصفها لقومها من جهة الأب بقولها(**سادة العرب**) بدافع الاحتقار للهوية والدونية للشأن الثقافي العربي ، من هنا كان خطابها للفرس مقروناً(بالملوكية) ، والعرب بـ(السادة) ولعلَّ هذا يؤكد مرجعياتها الثقافية من أنّ((جزيرة العرب لم تنشأ بها الحضارات والمدنيات في الزمن القديم ... كما أنَّ العرب لم تقمْ لهم قائمة من سياسة الحكم ونظام الملك ،ولم يعرفوا عهداً من عهود الدول القوية السلطان، الواسعة النفوذ، المرهوبة الجانب في العصور الماضية))[١].

ويمكننا القول إنَّ حضور الملوكية في حضرة الفرس يمثّل استعلاءها – أي المرأة – لذاتها (حسباً ونسباً وثقافياً واجتماعاً) إذ عبَّرت عن هويتها بلغة تُميّز انتماءها لحضارة الفرس باستعارتها للموروث أو محددات الثقافة الفارسية الذي تمثّل بالألفاظ (**أساورةٌ، الدُيباجَ مِلحفةً، من الفِرنِد ،ولم تقعد على قَتب)** ، فهذه الأدوات الإستعلائية كجزئيات من الحياة الإجتماعية التي تدل على ترف العيش ورخائه ، ومن ثم حضورها في حضرة أنساق الأسرة الفارسية(بيت الجدة) دلالة تتساوق تماماً مع إعلاء نسبها سياسياً (هم الملوك) لتتخذّ من هذه الصورة الإيجابية بما فيها (السياسية والإجتماعية) أداة لتنال بها من الثقافة العربية والتقليل من شأنها.

كما أنّ هناك دلالة تُخبر عن عمق الحضارة الفارسية وذلك عندما وصفت (جدتها) بجمل منفية بـ(لم) لتلغي بذلك اتصالها عن بعض العادات العربية كما في قولها (**ولم تقعد على قَتبٍ ، ولم تكبَّ على الأبرادِ ،ولم تشرب من العُلبِ**)، فدلالة (لم) بوصفها أداة جزم ونفي وقلب تنقل الفعل المضارع من الحاضر إلى الماضي وهذا الانتقال في الدلالة له وظيفته النسقية ؛ لتدل به الشاعرة على عمق حضارتها الفارسية ؛ لأنّ ما تملكه الشاعرة وجدتها ليس وليد صدفة أو إدعاء فارغ المحتوى، بل هو ناتج عن ثقافة نامية ومتطورة باستمرار.

---

(١) دراسات في العصر الجاهلي ، أحمد أبو الفضل :٥.

وحين نتأمل نصاً آخراً بصورة نمط أسري متمثل بسلطة الأخ نجد المرأة فيه تتجاوز الإطار السلبي الذي وضعتنا فيه الشاعرة (جنوب الهذلية)، بكونها بقيت أسيرة للنسق الثقافي الذي شوّه مكانتها، بينما نرى نص الشاعرة (غُنية بنت عفيف)(*) يحمل ملامح إيجابية مغايرة للنسق الثقافي(المرأة /البخل) ، إذ تقول :

لَعَمْرِي لَقِدْماً عَضَّني الجُوْعُ عَضَّةً فَآلَيْتُ أَلاَّ أَمْنعَ الدَّهر جَائِعـــــــا
فقُولا لِهذا اللاَّئِمِي الآن أَعْفِنـــي فَإنْ أَنتَ لم تَفْعل فَعَضَّ الأَصَابعــا
فَماذا عسَاكُمْ أَنْ تَقُولُوا لأُخْتِكُمْ سِوى عَذلِكم أو عَذْلِ من كان مَانعا
ولا ما تَرَون الدَّهر إلا طَبِيعـــةً فَكَيْفَ بِتَرْكي يا بن أُمِّي الطَّبَائِعــا(١)

يحكي مضمون النص عن حادثة ثقافية لقيمة من القيم الثقافية (الكرم) بوصفه– أي الكرم – ثيمه جوهرية مركزية في الحياة القبيلة، إذ كان العرب اعتزازاً بهذه القيمة لايقدِّرون على شيء كما يقدّرون على الكرم ،لأنّه من الخصال السامية عندهم التي تدل على حسن خلقهم(٢)، فالكرم يعد قيمه أخلاقية ، لكنها في الحقيقة تستبطن نسقاً ذكورياً مهيمناً يكشف عن أخلاقيات الثقافة العربية بأنّها ليست نابعة عن وعي أو فطرة ، وإنَّما هي ردود أفعال آيديولوجية لتحقيق التوافق بين حاجة الإنسان في الارتباط بالقبيلة وبين رغبته في الحياة ، من هنا كان النسق السائد في الثقافة العربية أنّ الحضور الذكوري هو من ينمّاز بهذه الصفة الإيجابية(الكرم)

(*) هي غنية بنت عفيف بن عمرو ،أم حاتم الطائي ، هي من أسخى نساء العرب وأقراهم للضيف ،كانت لا تملك شيئاً سخاء وجوداً ، فمنعها إخوتها من ذلك ، فحبسوها في بيت سنة يطعمونها قوتها رجاء أن تكفَّ . يُنظر : عيون الأخبار: أبن قتيبة :٣٣٦\٣.

(١) يُنظر : المصدر والصفحة نفسهما .

(٢) يُنظر : تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) شوقي ضيف ٦٨– ٦٩.

فـ((الكرم رجل))[١] ، في حين عُدت التمثيلات النسقية(البخل ، والجبن ، واللوم ،والعذل) صفات سجية أزلية منحت للمرأة بمثابة البطاقة الشخصية[٢]من هنا أصبحت تلك الصفات(البخل والعذل) في المتعارف العرفي يحمدان في المرأة[٣]. فالنص يطالعنا على صورة المرأة السخية التي تبذل مالها كرماً وجوداً، ومن اللافت للنظر أنّ الرجل المتمثل بسلطة (الأخ) الذي يتبع في سلطته منظومته الذكورية هو من يلوم المرأة ويعذلها على عطائها وكرمها، إذ نجد في هذه الحادثة صورة نقيضة ومغايرة للصورة التي وجدناها مترسبة في الذهنية العربية للمرأة من حيث وصفها بـ(العاذلة – واللوّامة) التي تلوم الرجل على بذل ماله ، هذا ما نجده في نتاج الشعراء بوصفهم يحاكون أنساق الثقافة ويمثلون منظومتها في تشويه صورة المرأة إذ تحدثوا عن لوم الزوجات والأمهات، وأصبح ذلك نسقاً متعارفاً عليه في مدونتهم الشعرية في المدح والرثاء والفخر،ومنه ما جاء في قول زهير في مدح حصن بن حذيفة بن بدر:

بكرْتُ عليه غَدْوه فرَأيْتُهُ قُعُوداً لديه بالصَّريم عَوَاذِلُـــــهْ
يُفَدِّينه طَوْراً وطَوْراً يَلُمنَهُ وأعيا فما يدرينَ أين مخاتلـــــهْ
فأقصرُنَّ منه كريم مُـرَزَّإٍ عَزُومٍ على الأمرِ الذي هو فاعلهْ[٤]

وأيضاً ما جاء في قول عدي بن زيد العبادي:

وعاذِلَةٍ هَبّتْ بلَيْلٍ تَلُومُنـــــــي فَلَمّا غَلَت في اللَومِ قُلتُ لَها: اقْصِدِي
ذَرِيني ومالِي، إنَّ مالِيَ ما مَضَى أَمامِيَ من مالٍ إذا خَفَّ عُـــــوَّدِي

(١) ثقافة الوهم : ٩٨.
(٢) يُنظر المصدر نفسه :١٠٢.
(٣) يُنظر: المرأة في الشعر الجاهلي: ٣٦٣-٣٦٤.
(٤) ديوان زهير بن أبي سلمى ، شرح حمدو طماس :٥٤.

وللوارِثِ الباقِي مِن المالِ فاتْرُكِي عِتابِيَ، إنِّي مُصْلِحٌ غيرُ مُفْسِـــــــدِ[١]

فمن خلال هذه المدونات الشعرية الذكورية تبرز صورة المرأة (البخيلة الضنينة) وفي الوقت ذاته تنتفي صورة الذم والبخل من لوحة الذكورة ، وبهذا يمكننا القول أنّ دالة الكرم في المدونات الشعرية تتضمن أنساقاً عدة ((تبرز مركزية الفحولة من جهة، وهامشية الأنوثة من جهة ثانية. ويجري الفصل ما بين الأنثى والكرم لكي يتحول الكرم إلى قيمة ذكورية مناهضة للأنوثة ومتضادة معها))[٢].

وبقيت المنظومة الذكورية أسيرة لأنساقها الثقافية من عقد تلك الصورة النمطية التي قرنتها الثقافة بجنس النساء (اللوامة) وباتت هوية لهن، لهذا جاءت هذه الصورة عند الشاعرة رداً على هذا الموقف، إذ وجدناها تقلب تلك المعادلات النسقية الذكورية حين جعلت الرجل – الذكر – هو من يُلقي اللوم على كرمها فقولها **(فقُولا لِهذا اللاَّئِمِي الآن أَعْفِنِي)** بدلالتها الحاضرة – الآن أعفني – تكسر نسقاً ثقافياً أزلياً في الوعي الجمعي(العذل واللوم)، من هنا تكرار(العذل) في النص لتأكيد الهيمنة الذكورية، فخطابها لم يكن موجها إلى منظومتها الأسرية فحسب، بل بنية كاملة بكافة أنساقها وعادتها وتقاليدها الإقصائية، لهذا جاءت بصيغة المثنى فهي تكلم منظومتين (الأسرية والبنية الإجتماعية) من خلال قولها (فقولا سوى عذلكم أو عذل من كان مانعاً) فكسرها للنسق من خلال جعلها لقيمة (الكرم) قيمة سجية قد ولدت عليها ، ولم تكسبها بفعل الثقافة ، فالفعل الثقافي يظهر لنا ثنائية ضدية تمثلت بـ(الرجل / الكرم، والمرأة / البخل) ، لهذا جاء النص يكسر أو يخترق هذا القانون عبر تجسّيد صوت مفارق لهذا الثنائية وهو صوت الرجل / السمعة ،

(١) ديوان عدي بن زيد العبادي ، حققه وجمعه : محمد جبار المعيبد : ١٠٢.
(٢) ثقافة الوهم: ٩٨.

وصوت المرأة / الحياة ، إلاّ أنّ الثقافة كصوت يبارك الذكر ينتصر لصوت السمعة بوصف الكرم قيمة ذكورية(١).

إلى جانب هذه الصورة المتحررة من النسق الثقافي وما حققته من انتصار للنسق الأنثوي على النسق الذكوري بأنَّ قيمة الكرم موجودة لدى المرأة مثلما هي في للرجل.

نلمس في نص آخر صورة امرأة تتحلى بمكانه ورفعة إجتماعية تتجاوز الإطار الدوني للمرأة من قبل المؤسسة الأسرية خاصة والإجتماعية عامة ألا وهي المرأة (الأمّ) بما تتمتع به من المقام العالي ؛كون الأمومة أعلى مقامات المرأة ، فالمرأة تعطي لنا صورة مناقضة للعرف الإجتماعي من قبل أحد أنساق الثقافة المتمثل بنسق(الابن) المتمرد على المنظومة الإجتماعية ، منه ما جاء في قـــول الشاعرة (أم أبي جدابة)(*) في وصف حال إبنها في حربه مع المنصور قائد كسرى حينما قاد الجند لإخضاع الشيبانيين ،إذ تقول:

بئسَما ربّيته من ولـــــدٍ قد رجوتُ النصرَ فيه والظفر
عاقَه مقدور سوءٍ فَانثَنى وارتَوى بِالعارِ وَالرأي الأشـر
قَبّح الله لِباني إنّـــــــه كَلبانِ البكرِ من بغلٍ أَغـــر
أيّها الناسُ أَفيقوا وَانظروا فَلقد جاءَ بأمرٍ مُشتهـــر(٢)

(١) ثقافة الوهم:١٠٢.

(*) أمّ أبي جدابة ، شاعرة مخضرمة ، من بني شيبان ، يُنظر موسوعة نساء شاعرات : ٣٥.

(٢) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام:٢٦ ويُنظر: موسوعة نساء شاعرات:٣٥، الأشر : المرح والبطر، لباني : أي لبني .

تمثل شريحة المرأة في هذا النص مركزية المتن الثقافي ،فالمفارقة التي تختلف بها صورة المرأة في هذا النص عما سبقه من نصوص أصبحت ذات سلطة لها حضورها الفاعل على المستوى الإجتماعي عامة والمستوى الأسري خاصة ، وبذلك تتحول من المنزلة الهامشية إلى المركزية ، وهذا بدوره يعود إلى المستوى الذي بوَّأته الثقافة لمنزلة المرأة(الأم) في النسيج الإجتماعي، فالنسق الثابت في الإرث الإجتماعي في بداية العصور الأُولى كان يعطي المرأة – الأم– ((مركزاً عالياً، وهو أعلى مقامات المرأة))[١] ، من هنا تجدر الإشارة إلى أنَّ خطاب المرأة في هذا النص هو مشروع سلطة يمثل حضوراً مهيمناً يخضع لسلطتها مجتمع الذكور، ولا غرابة في ذلك ما دامت المرأة تمثل نموذجاً إنسانياً يرتبط بمعاني الحب والإحترام والتقدير والطاعة ،ومن ثم نجد المرأة (الأم) بوصفها أحد أركان التشكل الأسري تتخذ من المنظومة الصغرى (الأسرة) لاسيما ثيمة (الابن العاق) المتمرد بالخروج على منظومة الكيان القبلي تتخذ منها مضامين وقضايا إجتماعية هامة تتأسس على جدلية الصراع بين الأنا العربي ، والآخر الفارسي ، وعبر هذه الجدلية تظهر لنا وظيفة نسقية أخرى يحددها قول الشاعرة:

بئسَما ربّيته من ولدٍ قد رجوتُ النصرَ فيه والظفر

إنّ استهلال الشاعرة بمفهوم التربية يعطي درساً أو معياراً أخلاقياً تحاول الشاعرة إيصاله للمتلقي عبر النموذج الأسري (الابن) لترسيخ قيم ثقافية بما فيها احترام الأم وطاعتها ، من هنا جاءت موضوعة التربية ملازمة لثقافة الطاعة ،كما يشيء حضور الصوت الأنثوي –الأنا– المتمثل في قولها(ربيته، ورجوت، ولباني)

(١) ثقافة الوهم : ٥٥.

عن رؤية جديدة في أطار مفهوم التربية ،إذ يمثل حضور نسق الابن بصورة سلبية في رؤية الشاعرة غياباً لثقافة الطاعة والإنصياع للنسق الثقافي الإجتماعي ،وبهذا تتخذ الشاعرة من فكرة التربية منطلقا لتكريس نسقية الهجاء في نموذج الابن ليس بتجريده من صفات البطولة والرجولة في قولها(ولد) في موضع نكرة فحسب ، بل أيضاً تجرّده من الرتبة الإنسانية إلى وضع الرتبة الحيوانية ،إذ تتخذ من الحيوان(البغل) معادلاً موضوعياً للابن، إذ يتجلى في هذا الحيوان دلالات رمزية تشير من جهة أولى إلى أنّه حيوان هجين من الفرس والحمار، كما أنّ صوته مولد من صهيل الفرس ونهيق الحمار، زد على ذلك إنّه عقيم لا يولد له فضلاً عن هذه الصفات الحسية كلها ،هناك صفات معنوية تتمثل برداءة الأخلاق والتلون[١] ومن ثم جسّدت دلالة الصفة المعنوية للبغل خصوصية الدناءة والشذوذ والتخبط المتمرد على المنظومة الإجتماعية (القبيلة) بالأنضمام إلى جانب الفرس.

إذ يعطي تشابه دالة البغل مع نسق الابن :

البغل ------ حيوان + ذكر = مثالاً للدونية والشذوذ

الابن ------- إنسان +ذكر = مثالاً للتخبط والشذوذ عن أنساق مجتمعه

وبهذا يجمع مقوم الشذوذ والدونية بين البغل والابن.

ومن ثم تتخذ الشاعرة من هذا النموذج الإنساني غير السوي بانحرافه عن أنساق القبيلة نموذجاً هامشياً ودونياً في عيون الناس إذ تأتي تقنية النداء في قولها:

أيّها الناسُ أَفيقوا وَانظروا فَلقد جاءَ بأمرٍ مُشتهر

إشارةً تنبيهيةً مع ورود طلبين بفعل الأمر المنسوب إلى واو الجماعة **(أَفيقوا، وَانظروا)** وهذا الفعل ينم عن فداحة الأمر الذي جاء به إبنها بتحذير المتلقي

(١)يُنظر: حياة الحيوان ، الدميري :١٧٢-١٧٣.

كمنظومة قبلية عن طريق نسق الابن بخطر التواطؤ مع الخصم (الآخر الفارسي)، من هنا يُشكّل نسق الابن للآخرين في رؤيتها حالة من عدم الولاء القبلي كما يُمثِّل حالة من عدم الإلتزام الأخلاقي في الدفاع عن الإنموذج المثال (القبلي).

فإذا كان إنموذج المرأة في النص الأول يكشف لنا عن سلطة الأمُّ في نسقها الأسري منطلقة من جزئيات الأسرة (نسق الابن) كجانب ذاتي لتنطلق منه إلى موضوع عام (الولاء للنسق القبلي) كجانب أخلاقي إجتماعي، نجد هذه الصورة تتكرر على لسان شاعرة أخرى لكن بمعطى ذاتي لم يخرج عن منظومة الأسرة هذا ما طالعنا به قول الشاعرة(أمّ ثواب الهزانية)(*):

رَبَّيْتُهُ وهو مثلَ الفَرخِ أَعْظمُـهُ أُمُّ الطّعَامِ ترى في جِلدِه زغَبَـا
حتى إذا عادَ كالفُحَّالِ شَذَّبَـهُ أبَّارُهُ ونَفى عن مَتْنِهِ الشَّذَبَـا
أنْشَى يُمَزَّقُ أثْوابي ويَضْرِبُني أبْعَدَ شَيْبي عندي تَبْتغي الأدَبَا
إنّي لأُبْصِرُ في تَرْجيلِ لِمَّتِـهِ وخَطّ لِحْيتِهِ في خدّهِ عَجَبَـا
قالتْ لهُ عِرْسُهُ يوماً لِتُسمِعَني: مَهْلاً فإنَّ لنا في أُمِّنا أرَبَـا
ولو رأتْنِي في نَارٍ مُسَعّـرَةٍ ثم استطاعتْ لزَادتْ فوْقَها حَطَبَـا(١)

فالشاعرة في هذا النص خلقت لنا مشهداً شعرياً قائماً على السردية في الأبيات الأربعة الأولى ، ودالّة الشاعرة بهذه الأبيات فعل (الابن) القبيح الذي تمثّل في قولها:

(*) أم ثواب الهزانية: شاعرة جاهلية عقّها ولدها ، فقالت في ذلك شعراً تؤنبه على عقوقه، يُنظر : موسوعة نساء شاعرات:٥٤.

(١) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام:مج١/٥٣٧-٥٣٨، موسوعة نساء شاعرات :٥٤-٥٥، أم الطعام : الحوصلة ،شذبه : جردهُ ونقاه، عرسه : زوجته.

حتى إذا عادَ كالفُحَّالِ شَذَّبَهُ أبَّارُهُ ونَفى عن مَتْنِهِ الشَّذَبــا
أنْشَى يُمَزَّقُ أثْوابي ويَضْربُني أبْعَدَ شَيْبي عندي تَبتْغي الأدَبَا

حيث كان هذا الفعل فعلاً يناقض منظومة القيم الإجتماعية، ثم انتقلت في البيت (٤-٥) إلى أسلوب درامي في بناء النص الشعري من خلال تقمصها الأدوارَ الثلاثة (**دور الأم، ودور الابن ، ودور الزوجة** "**الكنّة**") هذا ما يؤكِّده قولها في هذه الأدوار:

دور الأم:

رَبَّيْتُهُ وهو مثلَ الفَرخِ أَعْظمُــهُ أُمُّ الطّعَامِ ترى في جِلدِه زغَبَــــا

دور الابن:

قالتْ لهُ عِرْسُهُ يوماً لِتُسمِعَني: مَهْلاً فإنَّ لنا في أُمِّنا أرَبــــــا

دور الكنّة:

قالتْ لهُ عِرْسُهُ يوماً لِتُسمِعَني: مَهْلاً فإنَّ لنا في أُمِّنا أرَبــــــا
ولو رأتْنِي في نَارٍ مُسَعَّـــــرةٍ ثم استطاعتْ لزَادتْ فوْقَها حَطَبَا

فهذه الأبيات تسهم في تقديم إدانة للمرأة (الزوجة) لأنَّ فعلها يحرض الابن على الأم وفي ضوء هذا الصراع يصبح الابن ميزاناً للحكم بين سلطتين (سلطة الأُمّ) الذي تطالبه بالتقدير والطاعة ، فهي محل إجلال وتقدير، من أجل ذلك كانت مقدمة على الزوجة والبنت معاً في المنظومة الثقافية[١]، إذ كان العرب ((لا يعزون المرأة إلاّ أنْ تكون أُماً))[٢] وبين (سلطة الزوجة) التي تطالبه أيضاً بالوفاء والمودة إلاّ أنّ (الابن) يتجاوز مسألة التحريض من قبل زوجته من خلال إدراكه للقيم والمفاهيم التي تجسّدها الثقافة في نموذج المرأة (الأُم) ولعلَّ هذا يتضح في

(١) يُنظر : المرأة في الشعر الجاهلي : ٧٦.
(٢) العقد الفريد : ٢٦٤١٢.

قوله على لسان الشاعرة(الأمّ):(مَهْلاً فإنَّ لنا في أُمِّنا أرَبَا) ، من هنا يفوق نسق الأُم على نسقية الابن والزوجة.

ومن المفارقات التي تتمظهر في نص الشاعرة كذلك أنَّ خطابها في اللحظة نفسها يدين المرأة ويمدحها فهو يمجّد الأُمّ ، ويدين الزوجة والفيصل في ذلك هو النسق الذكوري (الابن) ، الأمر الذي يجعلنا نفهم أنَّ الموازنات التي يقيمها المجتمع بين المرأة والمرأة الأخرى حسب وظيفتها الإجتماعية يحكمها النسق الذكوري من جانب الأم (النموذج الإيجابي) ، الزوجة (النموذج السلبي) ، وبهذا تكتسب هويتها من خلال موقف الرجل ضدها أو معها.

وفي مقابل تلك الأنساق(الابن ، والأم ، والأخ) التي وضعتنا أمامها نصوص الشواعر العربيات تضعنا مرة أخرى أمام مؤسسة إجتماعية أزلية ثقافية تنقل بدورها المرأة من مظلة النسق الثقافي الأبوي (الأسرة) إلى نظام أبوي آخر المتمثل بـ(مؤسسة الزواج) كمحيط أسري أكثر خصوصية[١]، فتتمظهر(الزوجة) بطابعها المهمش والمقصى تحت هذه المنظومة الزوجية – أي سلطة الزوج– وتأتي صورة الرجل(الزوج) في خطاب المرأة مرتبطة في بعض مقطوعاتها بغرض الهجاء، بكون الزوج فاعلية نسقية مؤثرة في الواقع المعيش ومثال ذلك ما جاء في هجاء أم الصريح الكندية لزوجها:

كأَنَّ الدَّارَ يومَ تكونُ فيهـا عَلينا حُفْرةٌ مُلِئتْ دُخَانا

فَلَيْتَكَ في سَفِين بني عِبادٍ طَريداً لا نَراكَ وَلا تَرَانا

فَلَيْتَكَ غَائِبٌ بِالِهندِ عنّـــا وليتَ لَنَا صَديقاً فَاقْتنانا

(١) يُنظر : بناء الشخصية الذكورية في الرواية العربية السورية ، د . ميسون صلاح الدين : ٧٣ .

ولو أنّ النُّذُورَ تَكُفُّ مِنــهُ لقد أَهديتها مِئةً هِجَانا[١]

فالسياق الثقافي لهذا النص يضعنا أمام نسقين ثقافيين : نسق مُهيمن (سلطة زوج) وقامع ، ونسق مهيمن عليه(المرأة/ الزوجة) ويتحرك هذان النسقان في دائرة مؤسسية إجتماعية (الزواج) ، وجاءت صورة الزوج التقليدية مقترنة بتقنية سردية (الفضاء المكاني) التي تشكل حيزاً طاغياً في النص(كأَنَّ الدَّارَ، وحُفْرةٌ مُلِئتْ دُخَانا، وفَلَيْتَكَ في سَفِين بني عِبادٍ ، وفَلَيْتَكَ غَائِبٌ بِالِهند) ، وهذا يعكس بدوره سلبية شخصية الزوج المقترنة بالمكان فتشبيه الشاعرة لبيتها بالحفرة المليئة بالدخان ينم عن وظائف نسقية تتخذ نسقيتين ثقافيتين الأولى ، غياب الذات الأنثوية في هذا المكان(البيت) الذي هو نتاج لقوة الزوج المتسلّط إذ تشيء دالة المكان الحفرة بدلالتها المضمرة على الضيق والقيود فضلاً عن العمق والفضاء شبه المنغلق الذي يحمله المكان (الحفرة) وهذه الدلائل التي يتشكل منها المكان إشارة إلى عمق الواقع المأساوي الذي تعيشه المرأة (الزوجة) تحت سلطة الزوج، ومن ثم فإنَّ معالم هذا المكان المغلق تتضح كلما زاد نفوذ هذه السلطة، من هنا فالمكان المغلق يعد فضاءً محكوماً بقوانين شرعية أو غير شرعية منطقية أو انحطاطية إنسانية أو وحشية ، وبهذا فضيق المكان ينتج عن اتساع السلطة فكراً وسلوكاً[٢]، وتأتي النسقية الثانية لتعطي البعد أو الدالة اللونية التي اقترنت قدوم هذا الزوج إلى المكان\البيت ودالة اللون الدخان(اللون الرمادي) بما تشير إليه من دلالات التخلي والرفض والإيهام والملامح غير محددة الهوية كما تشير حقيقة اللون الرمادي إلى خلاصة الأشياء

(١) بلاغات النساء: ٧٩.

(٢) يُنظر: سلطة المكان المغلق ، قراءة في قصة النمور في اليوم العاشر ، زكريا ثامر، مجلة عالم الفكر، مج ٤١ ، ع٣ : ٢٧٧.

التي احرقتها النيران[١]وهاتان الدلالتان الرفض والتخلي يعطيان نسقية عميقة تشير إلى مرتبته الدونية ،كما أنّ إعطاءه صفة الدخان؛ لتضعه في الوضع المجهول والمبهم بسلب هويته كما جاء في قولها(**كأَنَّ الدَّارَ يومَ تكونُ فيها**).

ودلالتا التخلي والبعد هاتان تتساوقان تماماً مع دالة الأمكنة البعيدة التي اختارتها في تمنيها لبعد زوجها وسلطته عنها هذا ما حدّده قولها:

فَلَيْتَكَ في سَفِين بني عِبادٍ طَريداً لا نَراكَ وَلا تَرَانـــا
فَلَيْتَكَ غَائِبٌ بِالِهندِ عنـــا وليتَ لَنَا صَديقاً فَاقْتنانا

وتمضي المرأة الشاعرة في توظيف الهجاء بوصفة أداة فعالة لسلب الآخر/ الرجل (الزوج) ذلك أنَّها تجد في ثقافة الهجاء فرصة سانحة لطمس مركزية الذكورة وسلطتها هذا ما كررته الشاعرة حميدة بنت النعمان[*] في هجاء زوجها:

وما أنا إلاّ مهرة عربيـــةٌ سليلةُ أمجادٍ تَخَللها بغـــــلُ
فإن نُتِجت مُهرّاً كريماً فبالحَرى وإن يكُ إقرافٌ فما أنجب الفحلُ [٢]

تعكس هذه الأبيات صورة الذات الأنثوية المتعالية التي تعلي من قدرها ونسبها (مهرة عربية) و(سليلة أمجاد) أمام النسق المضاد الزوج ، فضلاً عن ذلك أنّ هجاءها جسّد رمزية (البغل) رمزاً للوضع والهجين كرؤية سلبية تجاه الزوج لتحاول عبر أسلوب الرمز سلب مركزية الآخر(الزوج) كرجل فحل ، ومن ثم تجريده من هويته بجعله معادلاً (للبغل) ورمزاً الدناءة والنموذج اللاأخلاقي.

---

(١) يُنظر دالة اللون ، في زمن أهل التحقيق ، د. ضاري مظهر صالح : ٣٧-٣٨.

(*) شاعرة إسلامية.

(٢) العقد الفريد:١٢٤/٧. ويُنظر: نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين : ٨٧.

المبحث الثاني
سلطة النسق القبلي

مثّلت الحياة الإجتماعية في العصر الجاهلي ملمحاً ومدخلاً مهماً في فك مغزى الشعر الجاهلي الذي شكل مرآة حقيقية للواقع السائد آنذاك ،لاسيما أنَّ هذا الشعر يمثل ((رأس المال الثقافي للقبيلة))[١]، بوصفه يُؤدي الدور الأساس والثمرة العليا للتجارب والتطلعات للحياة العربية[٢]، وقد مثّلت القبيلة ((قطب الرحى في هذه الحياة والبعد الأعمق في وجدان الشاعر الجاهلي ؛ باعتبارها الوطن الراحل معه أبداً ،الذي يقيه من الذوبان في هذا المدى الصحراوي ، ويُؤسس له شرعية أخلاقية وثقافية ضمن شروط البيئة والتاريخ))[٣]، فإنطلاقاً من وعي الشاعر بقبيلته نجدها –أي القبيلة – تمثل له الخيار الجوهري والحقيقي كونه فرداً يجد نفسه أمام عالم مستغلق بسبب معطيات الجدب والحرب[٤]، ومن ثم فهي تمثل ملاذاً للفرد فالقضية أشبه ما تكون بعقد اتفاق بين الشاعر والقبيلة، من هنا يعدّ((الإنتماء القبلي الركيزة الأساسية في الحياة القبلية...وفي مقابل ذلك لم تكن القبيلة تسمح لأفرادها بالخروج على مرجعتيها ونظامها الصارم))[٥]، وبهذا يمكننا القول إنَّ القبيلة تمثل ((نسقاً

---

(١) الإسلام والعرب، نقلاً عن كتاب القبيلة في الشعر الجاهلي ،أحمد اسماعيل النعيمي :٩٩.

(٢) يُنظر: القبيلة في الشعر الجاهلي :١٠٨.

(٣) جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي ،علي مصطفى عشّا ،مجلة مجمع اللغة العربية : ٨٣ /١.

(٤) يُنظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٥) المصدر نفسه : ١-٣.

فكريا يؤكد تصوراً ذهنياً لما ينبغي أنْ تكون عليه الحياة))[١]، وبما أنَّ الشعر بصيغته الشفاهية علامة ثقافية مهمة تُرسم من خلاله صورة القبيلة، عن طريق هذه الإزدواجية الشعرية تتضح أمامنا وظيفة أخرى ما وراء الشعرية ألا وهي الثقافة[٢]، فالشعر ((يصبح مقروءاً على نحو ما داخل النص –وقارئاً لثقافة الشاعر والمجتمع في الوقت نفسه))[٣] ، وهذا ما يُركز عليه النقد الثقافي الذي يهتم بثقافة الشاعر عبر قراءة الثقافة مباشرة وليس قراءة الشعر نفسه، من ثم نجد هذه القراءة المشروعة هي التي دفعت(الغذامي) إلى اقتراح وظيفة سابعة إلى مخطط (ياكبسون) ألا وهي الوظيفة النسقية[٤]، حيث يقول الغذامي : ((إنّ الشعر هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المتسترة بالجماليات، والتي ظلَّت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل))[٥]، وانطلاقاً من ذلك وبما أنّ النسق مجموعة من القناعات والأفكار المترسبة والمتراكمة في الذهنية الثقافية والذي يسير وفقها الفرد من هنا أصبحت القبيلة نسقاً متوارثاً وأزلياً ويمثل وجهاً من وجوه الأنساق وبهذا نجد أنَّ((قسوة النظام القبلي بما فيه من أشكال وبنيات إجتماعية صارمة ، وميل الذات البدوية، بحكم انتقاليتها، إلى عشق الحرية والانطلاق كانت قد تركت أثراً فنياً في الموروث الشعري القديم عند العرب والذي تمثله القصيدة الجاهلية أصدق تمثيل))[٦].

وبما أنّ المرأة جزء من المنظومة القبلية فهي تأتي لتعطي بدورها وجهاً من وجوه الانتماء القبلي والمشهد العربي شهد حضوراً جيداً لشعر المرأة ، ومن ثم لابدَّ لها – أي المرأة – أنْ تعبّر عن هذا السقف الثقافي والإطار القهري والمهمّش

(١) لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، د. عبد الفتاح أحمد يوسف : ١٤١.
(٢) يُنظر: قراءة النص وسؤال الثقافة ، د. عبد الفتاح احمد يوسف :١٠١.
(٣) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(٤) يُنظر: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٦٣ –٦٧.
(٥) المصدر نفسه : ٨٧.
(٦) المرثاة الغزلية في الشعر العربي ، عناد غزوان : ٥ .

الذي وضعت تحته؛ كي تكون هذه التجارب والحوافز دافعين لولوجها في الجانب الأدبي لتمرير تجربتها على أرض الواقع ، فكان هذا إفرازاً ((للإحباطات السلطوية وصوت احتجاج على الإستلاب))[١].

من هنا أصبحت شواعر العرب صورةً واضحةً المعالم للبيئة العربية ومعياراً لقيمها الإجتماعية والسياسية والثقافية في العلاقة بين الرجل والمرأة [٢]، وسوف تتضح للدراسة أنساقٌ ثقافية لتعلن للمتلقي أنساقاً مختلفة في صور متعددة تنبع من صميم الثقافة في المجتمع الجاهلي، ومن الأنساق التي أفرزها النص الأنثوي حول النسق القبلي ماذكرته الشاعرة (عفراء بنت الأحمر الخزاعية)[*]:

كُفِيْتَ الذي تخشى وصرت إلى الُمنى
ونلت الذي تهوى برغم الحواسد
فو الله لولا أن يقالُ تظننـــــــــــاً
بي السوء ما جانبت فعل العوائد[٣]

يكشف هذا النص عن حقيقة آيديولوجية في الذهنية العربية ،فالتحليل الثقافي لمرموز اللغة المتشكلة في هذا النص تكشف للمتلقي ازدواجية المعايير الثقافة

---

(١) المرأة والشعر العربي ، أيمن اللبدي :٢٦.

(٢) يُنظر : مدى تحقق الذات في شعر شواعر العرب قديماً :٢٠ .

(*) هي حبيبة بنت عروة قالت هذه الأبيات في حبها لأبن عمها (الحارث)عندما كتب إليها أبياته

صبرت على كتمان حبك برهة ولي منك في الاحشاء أصدق شاهد
هو الموت إن لم تأتني منك رقعة تقـوم لقلبـي في مقام العوائـــــد

يُنظر: أخبار النساء ، أبن قيّم الجوزيّة ، تحقيق : د. نزار رضا : ٥٥-٥٦.

(٣) المصدر نفسه:٥٦-٥٧.

الذكورية وتشريعاتها الجائرة في حق المرأة التي تبوح بحبها وعواطفها ، وأيضاً حركة متابعة النسق القبلي لها ، فنقطة الإنطلاق التي تتشكل منها الأبيات تقترن بمسألة المباح الذكوري فقولها **(ونلت الذي تهوى برغم الحواسد)**، يدل على أنَّ كل ما هو مباح للرجل يُصادر عن الأنثى وتمنع فالمرأة ((دائماً قيد المساءلة ورهن المراقبة))[١] ، فالمنظومة الثقافية تكرّس الحرية المطلقة للفرد/الذكر (الحبيب) وهو يبوح بعواطفه ويصرح بها على أنّه الكائن البديهي، والفاعل، والحر بعكس المرأة التي يجب عليها كتمان عواطفها ،ويأتي إحساس الشاعرة باستلاب حريتها من قبل النظام القبلي من خلال الأفعال **(كفيت ، وتخشى ، وصرت ، ونلت ، وتهوى)** فالدلالة المضمرة لهذه الصيغ تقدم لنا نسقاً من رموز القهر الإجتماعي الذي يحاصر الكينونة الأنثوية ويصادر عواطفها من (الحواسد / القبيلة).

ومن ثم تدل هذه الأفعال على حقيقة الحراك النسقي/ القبلي الدائب في التعامل مع المرأة باستلاب حريتها فتعد تلك الصيغ مدخلاً فاعلاً في تعرية سلوك النظام النسقي المضاد ضد المرأة.

حيث تُؤدي دلالة الصيغ (كفيت.....نلت).

تجاوز نسق القبيلة
(البعدعن الأذى النفسي وبالتالي"التحول"الوصول
إلى الهدف الذي يصبو إليه "الضرب").

التصريح بالحب والظفر به بوصف
"الرجل" سيد الفعل في المجتمع

فالمرأة تحاول لفت أنتباه المتلقي من خلال صيغة القسم وحروف الشرط(فو الله لولا ، وأنْ يقال تظننا بي السوء) ، التي تشّكل إشارات تنبيهية فاعلة في شخصية

---

(١) موسوعة السرد: ٣٣٣.

الذات الأنثوية (لولا) حرف امتناع لوجود إذن هناك شيء يمنع المرأة من أنْ تبوح به خوفاً من سلطة القبيلة (القمع) حيث تنشيء الجملة الثقافية (لولا أنْ يقال تظننا بي السوء) عتبة نصية تدخل من خلالها المرأة إلى عالم النسق الذكوري (القبيلة) لتعلن عن سلوك خفي لوعي ذكوري غير مدرك تجاه الأنثى.

يقال تظنناً ---------- القدح باستلاب كرامتها وتقويض مكانتها عن طريق الأذى النفسي عند فعلها أي شيء يخرج عن النمط المعتاد للثقافة ، فالواقع ((عندما يفرض سلطته كمتكأ خطابي إنّما يكون بعده الإجتماعي هو صاحب لهذه السلطة))[١]، فالمرأة توقفت عند تصنيف السلوك القولي (السائد الإجتماعي) ممنوعة ومصادرة ،هذا ما يؤكده قولها (لولا تظنّا بي السوء أنْ يقال) ذلك المنظور الذي تقف وراءه وتسوغه معايير ومسوغات الثقافة.

فالمرأة خلال ثقافتها الواعية بالأسس التي يعتمدها النسق السلطوي(القبيلة) في تعامله مع المرأة جعلها تخضع لثقافة الصمت والتكتم استسلاماً لسلطة القبيلة، ومن ثم تتخذ من هذه الثقافة– أي الصمت– حصناً تتحصن به من إضطهاد الآخر(الرجل) الذي يسيء إليها بالكلام والإحتقار والقدح وتجنح إلى البقاء تحت وصايا الحجب التي أوصى بها الشرط الثقافي ، إلاّ أنّ هذا الصمت الذي تركن إليه المرأة له دلالات عميقة في سؤال النقد الثقافي فمن ((حق الجسد أنْ يكون ناطقاً ، حضوره خطاب وغيابه ليس صمتاً ، فالصمت هو الآخر فجوة لها دلالة ومغزى))[٢]،فتوسلها بالقناع (المرأة المطيعة/الصامتة) وسيلة تتجه إليها المرأة لتواجه المعيار القمعي الذي يُحاكم به أصحاب السلطة في البنية الثقافية.

فإذا كانت الشاعرة عفراء تمثل إنموذجاً للمرأة التي ترضخ لثقافة الصمت خوفاً من قمع السلطة/ القبيلة، فإنَّ هناك نماذج من النساء الشواعر ممن خرجن عن

---

(١) قوة الواقع في رواية مذكرات امرأة غير واقعية ، سليمان حسين ، منتديات تخاطب – ٢٠١٠\١١\٢٧ .

(٢) النظرية والنقد الثقافي ،محسن جاسم الموسوي :٧٧.

النسق الإجتماعي استطعن أنْ يكرّسنَ أو يجسّدنَ في خطابهنّ ثقافة حركية الصوت لإعلاء أنساقهنّ الذاتية وانتشالها من واقع التهميش والرضوخ للآخر حيث تذكر المصادر الأدبية التي تروي أشعار النساء ((تزوجَ رجلٌ من بني عقيل امرأةً منهم ، فدخل يوماً وهي تتمثل ببيت غزل ، فقال لها :ما هذا الذي تتمثلين به ، لعلكِ عاشق؟ قالت: لا، ولكن أبيات حضرتني .فقال: لئن سمعتك تعودين إلى مثل هذا لأوجعنَّ ظهركِ وبطنك .فأنشدت تقول:

فإنْ تضْربُوا ظهري وبطني كليهما فليس لقلب بين جنبيّ ضارب
يقولون :عَزِّ النفسَ عمنْ توده وكيف عزاء النفس والشوق غالب

فطلقها))[١].

والحادثة الثانية ما ذكره ابن الجوزي (ت٧٥١هـ) ((إن امرأة من لخم يقال لها سعدى[*] تهوى ابن عم لها ،يقال له عيسى .فلمّا خشي أهلها الفضيحة قالوا لها : إنْ نطقتِ فيه بشعر قطعنا لسانك فعندها قالت:

خليليّ إن أصعدتما أو هبطتمـــا
بلاداً هوى نفسي بها فاذكرانيـــا
ولا تدعا إن لامنيٍ ثَمَّ لائـــــــمٌ
على سَخَط الواشين أن تعذرانيـــا
فقد شفّ جسمي بعد طول تجلّـدي
أحاديثُ عن عيسى تشيب النواصيا
سأرعى لعيسى الودّ ما هبت الصبا
وإن قطعوا في ذكا عمداً لسانيـــا[١]

(١) أشعار النساء ، المرزباني: ٦١.

(*) سعدى اللخمية شاعرة جاهلية . يُنظر : أخبار النساء : ٧٣.

فإذا أخذنا النصين السابقين من وجهة نظر ثقافية فإننا نلحظ أنهما يكشفان عن صراع نسقين متضادين الأول/النسق القبلي بوصفه قامعاً ومتسلطاً، والآخر/مقموع ومهمّش ويتحرك هذان النسقان ضمن المرجعية الإجتماعية الثقافية التي تعلن عن شرطها الثقافي من أنّ ((العادة عند العرب أنَّ الشاعر هو المتغزل المتماوت ، وعادة العجم جميعاً أنْ يجعلوا المرأة هي الطالبة ، والراغبة المخاطبة))[٢]، فهو يزيحها – أي هذه الشرط – خلف هذه المفاهيم ، ومن ثم لا يسمح لها ويردعها من أنْ تبوح بعواطفها بعد ذلك نوعاً من الخروج على الآداب العامة وجلب العار إلى البنت والأسرة[٣] ، حيث ينبثق عن هذا النص الأنثوي صوت الأنا المتعالي الذي يطغى في فضاء النصين ليؤكد انتصار الذات المتعالية وولادتها التي ترى في اختراقات التابو الفحولي تفوقاً على الآخر(الرجل) ، ويتجلى حضور الصوت الأنثوي للمرأة من تفعيل لغة القول في مواجهة منطق الفعل السلبي الذي يمارسه أو ينتهجه الآخر/الرجل فدلالة الشرط **(فإنَّ تضربوا، وأنْ لامني لائمُ ، وأنْ تقطعوا)** يحمل في شفرته دلالة الزمن الحاضر الذي يبرز للمتلقي القيمة النسقية لإثبات تفوقها الذاتي وحضورها الفاعل من خلال تركيزها على الذات الفردية عن طريق الضمائر المستترة في الصيغ **(ظهري ، وبطني ، ونفسي، وجسمي)** ، لتؤكد بها على إلغاء الواقع الدوني والمهمّش للمرأة وإنّ صراعها مع الآيديولوجيا في ثقافة الفكر القبلي وعلى رأسها مفهوم الظلم للمرأة الذي يتجسّد في أبياتها (فإنَّ تضربوا ، وإنْ تقطعوا) وبالوقت ذاته جاء قولها بمثابة إعلان تمردها من خلال كسرها للنسق وانقلابها على الشرط الثقافي فقول (الغزل) بحد ذاته تمرد بالمعنى الإجتماعي على وجه التخصيص ولعل هذا يعد انتهاكاً لشروط الثقافة الذكورية المقدسة ، ومن ثم

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه :١٢٥/٢.

(٣) يُنظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام :٦٣٠/٤.

كان خروجها على آسار النسق القبلي عن طريق مسارين أولهما كسر نسق الصمت المفروض عليها إذ أصبحت تفصح عن رغبتها الشديدة بإصرار على ما تحمله من وجد وهذا يمثله قولها:

فإنْ تضْربُوا ظهري وبطني كليهما

فليس لقلبٍ بين جنبيّ ضارب

وقولها:

سأرعى لعيسى الودّ ما هبت الصبا

وإن قطعوا في ذكا عمداً لسانيا

والمسار الآخر يأتي من خلال أداتي النفي بواسطة (ليس ، ولا) إذ يمثل إشارة سيمائية مشحونة بمعاني التمرد والتحدي للسلطة للخروج على الوصايا والتقاليد المتعارف عليها في تصور النسق الذي منعت المرأة من اختراقه ،ومن ثم فهي تسعى في كلا النسقين إلى تفكيك ركائز النسيج الإجتماعي للثقافة عن طريق أسلوب (القهر النفسي ، والضرب ، وقطع اللسان) فالمرأة ((محاصرة وغير مقبول منها البوح، فقد كانت تهدد إنْ فعلت بالضرب وبالطلاق وبقطع اللسان))[1]، تلك آيديولوجية سنتها الثقافة وصرّحت بها الشاعرة بصورة مباشرة بصيغ (ظهري، وبطني) كونها صيغ تدل في دلالتها السطحية على القهر الجسدي الذي تتعرض له المرأة ،فلو ركّزنا في الجانب الوظيفي لتلك الأنساق من منظور القراءة الثقافية نراها تشكل بعداً مضمراً قوامه(المرأة في ضوء صراعها مع النسق الجمعي/ القبيلة) فهذه الصيغ –أي (ظهري وبطني) تضيف نسقية سلبية جديدة تُضاف إلى فعل الضرب/القهر الجسدي الذي تمثله صيغة(بطني) وهي مأساوية (الفعل القولي) الذي تتعرض له المرأة عن طريق خليفة صورة المرأة في البنية الإجتماعية الذي

(١)دراسات في الشعر الحديث ، عبدة عبود :٧٨ –٧٩.

تمثلها صيغة(ظهري) وهذه النسقية السلبية تؤكدها المرأة في نصها من خلال صيغة الجمع (بواو الجماعة) يقولون – يضربوا –قطعوا – تتكلم عن منظومة إجتماعية كاملة لمحاصرة الجنس الآخر– أي المرأة – .

كما تأتي جملة :

خليليّ إن أصعدتما أو هبطتما

بلاداً هوى نفسي بها فأذكرانيا

وتجد الدراسة أنَّ هناك نسق آخر خارج النص يكشف بدوره حقيقة التصورات من قبل الرواة بشأن المرأة التي تقول شعر (الغزل) وهذا ما لاحظته الدراسة في كلا النصين اللذين رواهما كل من (ابن الجوزي ، والمرزباني) فالرواية التي روت النصين تقول إنَّ هناك امرأة ولم تصرح باسم الشاعرة وهذا يدل على أنَّ هناك أنساق تُسير هؤلاء الرواة على إهمال اسم الشاعرة التي تقول غزلاً فتنسب قولها إلى إعرابية مجهولة أو تقول امرأة من قبيلة كذا وهذه المسميات الآنفة هي تعبير عن الذهنية الثقافية وسلوكها وانحيازها للموروث الإجتماعي تجاه المرأة(*).

(*) هذا ماتؤيدنا به النصوص الشعرية لنساء شاعرات لم يعتنِ أحد بحفظ اسمائهن وإنّما ورد ذكرهن بالإشارة والإيماء مثل زوجة عقيلي(أي زوجة رجل من بني عقيل)،وامرأة لخمية تسمى(سعدى)،وامرأة من كثعم كما جاء قولها: **فإن تسألوني من أحبُّ فإنني أحب وبيتَ الله كعبَ بن طارق**

أحب الفتى الجعْدَ السَّلوليَّ ناضِلا على الناس معتاداً لضرب المفارق

الحيوان: ٣/٥٤.

(**) لم نجد لها ترجمة في المصادر، فقد ذكرها صاحب كتاب شاعرات العرب في الجاهلية والاسلام ضمن الشاعرات الجاهليات: ٨٧.

فالمرأة في نصوصها الثلاثة السابقة الذكر نجدها تلجأ إلى ذكر أنماط الثقافة تجاه الأنثى فمرة توردها في صيغة الفعل القولي (الضرب بالسياط ، أو قطع اللسان) ومرة عن طريق السلوك القولي (سوء الظن ... إلخ).

وإذا انتقلنا إلى صورة أخرى من الصور التي يبرز أو يتجلى فيها الصوت الأنثوي نجد المرأة في هذه المرة تلجأ الى ذكر صيغة من الصيغ الثقافية وهي صيغة (العذل أو اللوم) تلك التي جاءت على لسان الشاعرة(وجيهة بنت أوس الضَّبَّية)(**):

وعاذِلَةٍ تَغْدُو عَلَيَّ تَلُومُنِـــي على الشَّوْقِ لَمْ تَمْحُ الصَّبابَة من قَلبِي

فما لي إنْ أَحبَبْتُ أَرْضَ عَشِيرَتِي وأَبْغَضْتُ طَرْفاءَ القُصَيْبَةِ مِن ذَنـــبِ

فَلَوْ أَنَّ رِيحاً بَلَّغَتْ وَحْيَ مُرْسِـلٍ حَفِيٍّ لنا جَيْتُ الجنُوبَ على النّقْـــبِ

فَقُلتُ لها: أَدِّي إليهمْ رسالتـــي ولاتَخْلِطيها طالَ سَعْدُكِ بالتُّـــرْبِ (١)

يتمظهر في هذا النص صراع المرأة مع قيم المنظومة الإجتماعية التي تبرزها من خلال موضوعة (الحنين إلى الوطن) التي جاءت رمزاً ثقافياً لقول الغزل فالمرأة لا تملك الجرأة في قولها شعر الغزل ، لذا لجأت إلى هذا الرمز خوفاً من قمع السلطة ويؤكد هذا ما ذهب إليه أحد الدارسين عندما تناول شعرها بخصوص الحنين إلى الوطن إذ توصل إلى أنَّ بعض شعر المرأة في غرض الحنين هو غزل مستور لا طاقة للمرأة للبوح به.(٢)

فالنص يضمر في بنيته أنساقاً مضادة للنسق القبلي الذي برزت صورته في نص الشاعرة من خلال تقنية الرمز وأداتها هذه المرة هي (العاذلة) وهي صيغة ثقافية ترمز إلى القبيلة في صراعها مع الأنثى فهي تتخذ –أي المرأة– من صيغة

(١)شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: ٢/٩٨٤-٩٨٥، ويُنظر: موسوعة نساء شاعرات :٣٤٣.
(٢) يُنظر : المرأة في الشعر الجاهلي :٦٥٢.

(العاذلة) وسيلة مخادعة ((لتصبح أداة نسقية خادعة ذات مقصدية محددة فسلطة العذل الأنثوي ، إذن، تضحي سلطة عذلٍ ذكورية ؛ لأنّ لغة الحوار العاطفي تصبح مجدية في ثقافة العاذلة (النسق الجمعي) ، إذن فقد كان أجدى بهذه العاذلة اتخاذ أسلوب جديد يستند إلى منطق العقل ذي الصبغة الذكورية))[١].

إذ جاء تقدِّيم تلك الصيغة الثقافية (العاذلة) على ثلاث إشارات تتباين في ثرائها الرمزي وطاقتها الإيحائية فتأخذ الإشارة الأولى الرمز إلى القبيلة فالعاذلة تمثل نموذجاً واضحاً لنقد النسق القبلي تجاه المرأة ، فالعاذلة ذات الصيغة الأنثوية تصبح قناعاً ثقافياً تتحصن به الشاعرة من سلطة القبيلة.

في حين تبرز الإشارة الثانية من خلال استخدام الشاعرة النمطية الفحولية (وعاذلة) فاختيارها جاء عن قصدية واعية لهذه المفردة ، فثمة سؤال تراه الدراسة جدير بالطرح في معرض الحديث عن(العاذلة) هو لماذا تلجأ الشاعرة إلى الرمز الأنثوي في خطابها –أي العاذلة–؟ هل أن هذا الرمز قد ترسب في ذهنها ؟ وهل أنّ المرأة اعتادت على هذه الصورة التي سبكتها أو وضعتها فيها الثقافة ، ومن ثم أصبحت سمة أو خصيصة لها بأنَّ المرأة دائماً تضحي لوامة –تعذل الرجل؟ ، ربما تكون الإجابة أنَّها أرادت من خلال (العاذلة) الصيغة الجمالية تمرير نقدها لسلطة (القبيلة) ،ونقدها لثقافة منغرسة في الذهنية العربية الجمعية وكأنها تريد أنْ تلغي تلك الصورة المشوشة التي علقت على صورة المرأة ،ولعلَّ هذا يظهر في تكرارها لرمز العاذلة /القبيلة/ اللوم. وجاءت تلك الألفاظ للتعبير عن نظرة سلبية لأنساق الثقافة وسلطتها للحد من حرية المرأة فلجأت إلى توظيف أدوات الثقافة عبر مساءلة تلك المسميات التي شكّلت بؤرة اضطهاد للمرأة من قبل خطاب المؤسسة الذكورية ومقولاتها فما كان للمرأة إلاّ أنْ تستخدم تلك الصيغة كأداة ((استراتيجية للمقاومة

(١) صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، يوسف عليمات ، مجلة العلوم الإنسانية – جامعة البحرين ، ع١٤ :٢٥٠.

من الداخل أي حل البنية الرمزية باستخدام أدوات هذه البنية نفسها))[١] ، لتشير إلى عمق الإحساس الدوني للمرأة المرهون بالإنكسار والتهميش من قبل القبيلة وهذا بدوره يُؤسس للإشارة الثالثة التي يضمرها النص انطلاقاً من تلك الصورة النمطية (العاذلة) وانطلاقاً من تبعيتها للخطاب والمسار الفحولي في الخطاب الذي تعاود عليه الكثير من الشعراء في نقدهم للسلطة باتخاذ المرأة العاذلة/ رمزاً للسلطة لكن هذا الإتباع من قبل المرأة أسس لنسق ثقافي من قبلها لتبرز نسقها الأنثوي والأنا المتعالية والتحول من الهامشية إلى المركزية بخرقها وصايا القبيلة ، ومن ثم تعلن تحديها وتمردها بخطابها المباشر **(لَمْ تَمْحُ الصَّبابَة من قَلبِي)** بالإضافة إلى الصيغة الحوارية التي تقيمها مع العاذلة **(فَقُلتُ لها: أَدِّي إِليهِمْ رسالتي)** حيث تشكل هاتان الجملتان فضلاً على جملة (ولا تَخْلِطيها) تلك الصيغ بما فيها (الأمر، والنهي، والنفي) مدخلاً ثقافياً في خلخلة النسق القبلي وزعزعته/ صوت العاذلة وإسكاته –أي صوت اللوم والعذل عن طريق الأمر (أَدِّي إِلَيْهِمْ رِسَالَتِي) بطابعها التمردي وهذا يدل على تحول الأنا الأنثوية من موقع الدونية إلى موقع المركزية فهي لم تحمل في خطابها بصيغة(العاذلة) إدانة للجنس الأنثوي بقدر ماتحمل إدانة للنسق الذكوري وتعاليها عليه.

(١) الأدب والنسوية :بسام موريس ،تر، سهام عبد السلام :٦٦.

المبحث الثالث
سلطة النسق الحاكم

إذا كانت منظومة القبيلة والنموذج الأسري(العائلة) يمثّلان أنساقاً ثقافيةً سلطويةً عليا في تثبيت الخط الثقافي الذي تسير وفقه توجهات الأفراد، فأنّ المجتمع العربي القديم اعتاد على وجود شخصيات إنسانية متفردة في قدرتها وقوتها يستلهم حافز الصواب والرضا ولذلك فهو يحقق حالة من التوافق بين رغباته الذاتية وطموحه المادي وبين المامه للقوة الغيبية التي تمده بهذا الرضا ، ومن أبرز هذه الشخصيات شخصية الملك ، إذ يمثل لدى الجاهليين ((إمّا إله أو ممثل للإله بيده الموت والحياة والخصب والجدب ، لذا سيطر على كل مناحي الحياة ووجدوه العامة في كل جوانبها ،ووجدوا سعادة غامرة في طاعته والتقرب إليه وافتدائه بالروح والمال ، وتقديم القرابين له))[١] ، ومن هنا بقي هاجس الخوف والرهبة يملأ نفوس الجاهليين من صورة الملك ووجدوا تقديم القرابين والطاعة له وسيلة لدفع الخوف وتأمين حياة أفضل لهم فصورة الملك كانت مقدسة لديهم وتكاد تجمع الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية على أنّ هناك رابطاً أو إطاراً حميمياً يجمع بين ((السلطة والمقدس بدءاً من احتفالات التنصيب مرورا بمراسم الطاعة والولاء والتعظيم ، وصولاً إلى الخوف المطلق من لعنة انتهاك المقدسات))[٢].

(١) الملك في الشعر الجاهلي ، مُهيّة عبد الرحيم خضر ، أطروحه دكتوراه : ٢٢.
(٢) المعرفة والسلطة :٤٨ .

وبهذا يتداخل المسار السلطوي بنسيج التكوين الإنساني ، ثم أخذ الشكل السلطوي بالتنوع والتعدد ، وصولاً إلى الوضع الذي تحولت فيه السلطة الى شبكة تحيط بالإنسان وتعمل على تطويعه ، وإخضاعه ضمن أُطر، وممارسات سبكتها السلطة في خط تطورها.

بهذه القوة والقدرة التي تمتلكها صورة الملك بما فيها صورته المقدسة وانتقاله من الصورة البشرية إلى الأسطورية أصبح قوةً آمرةً وناهيةً ، وله مكانة مميزة مستغلاً هذه القوة والقدرة والتأثير في بسط سلطته وسطوته والبطش في حياة العامة وقد تجسّدت هذه الظاهرة – ظاهرة ظلم الملك – السلطة في خطاب المرأة الشاعرة، بوصف السلطة ظاهرة تُشكِّل نموذجاً أو وجهاً من وجوه السلطة الذكورية ، إذ تكشف للمتلقي جوانب الصراع بين السلطة الحاكمة آنذاك والمرأة بوصفها كائناً ثانوياً ينمّاز بالضعف.

ومن التمثيلات السلطوية الحاكمة التي برزت في النص الأنثوي تلك التي جاءت على لسان الشاعرة عُفيرة بنت غفار الجديسية(*) التي تقول:

أيَجْمُلُ ما يَؤْتَى إلى فَتَيَاتِكُـــــمْ وأَنْتُمْ رِجَالٌ فِيْكُمُ عَدَدُ النَّمْـــلِ؟
وتُصْبِحُ تَمْشِي في الدِّماءِ عُفيْرَةٌ عَشِيَّةَ زُفَّتْ في النِّساءِ إلى بَعْلِ
فَإنْ أنْتُمُ لمْ تَغْضبُوا بَعْدَ هـــذه فكُونُوا نِساءً لا تُعَابُ مِنَ الكُحْلِ

(*) عفيرة بنت غفار أخت الاسود بن غفار سيد جديس وعظيمها ،وهي شاعرة سيدة في قومها ،إذ زعم الأخباريون أن طسماً ،وجديساً سكنتا اليمامة معاً ،وهي من اخصب البلاد ،واعمرها ثم أنتهى المُلك إلى رجل ظالم غشوم من طسم يقال له(عمليق أو عملوق)، استذل جديساً ،واهانها إذ أمر ألّا تتزوج فتاة بكر من جديس ،وتُهدى إلى زوجها حتى يفترعها هو قبل زوجها ، ولم يزل يفعل ذلك حتى زوجت (الشموس) وهي الشاعرة وقد أُهينت على يد هذا الملك ،وهي السيدة في قومها ،فقالت هذه الأبيات لتحرض قومها ، يُنظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام :١/٤٠.

ودُونَكُمُ طِيبُ العَرُوسِ فإنَّمـــــا خُلِقْتُمْ لأثوابِ العَرُوسِ ولِلْغَسْـلِ
فَلَو أَنَّنَا كُنَّا رِجَالاً وَانْتُـــــــمُ نِساءً لَكُنَّا لا نُقِيمُ على الـــــذُّلِّ
فَبُعْداً وسُحْقاً لِلَّذي ليس دافِعــاً وَيَخْتَالُ يَمْشِي بَيْنَنَا مِشْيَةَ الفَحْلِ
فَمُوتُوا كِرَاماً أو أَمِيتُوا عَدُوَّكُــمْ ودِبُّوا لِنَارِ الحرْبِ بالحَطَبِ الجَزْلِ[1]

تتأسس هذه الأبيات من منظور القراءة الثقافية على تجليات فكرية لموضوعة تسلّط السلطة الحاكمة ، بوصفها نسقية سيكولوجية لها سلوكيات تبرز على صاحبها، فصورة السلطة في النص تبرز من خلال مبدأ أو شعيرة طقسية ، يقوم بهما ملك ظالم يدعى (عمليق) ، يتصف هذا المبدأ باستلاب جسد المرأة لاسيما العذراء فالشاعرة من خلال وحشية هذا السلطة وممارساتها تعمد إلى تقديم تلك الصورة المتجذرة في الواقع السائد آنذاك ، بأسلوب مليئ بالحقد والغضب.

والتهديد، والتأنيب ، وهذا يتضح في خطابها عبر توظيف صيغ النهي ، والشرط ،والتعجب والاستفهام (**أيَجْمُلُ ،فَإنْ أنْتُمُ لمْ تَغْضبُوا، فكُونُوا نِساءً لا تُعَابُ مِنَ الكُحْلِ ، فَلَو أَنَّنَا كُنَّا رِجَالاً، فَمُوتُوا كِرَاماً أوأَمِيتُوا**) فلهذه الصيغ دور، وحافز مهمين في الصورة الخطابية لتحريض المخاطب (قوم الشاعرة) ضد ممارسة السلطة لاستلاب جسد الفتاة البكر تلك الممارسة التي رأت في النساء جنساً مهمشاً ، فالنص يتكون من مقطعين الأول التحريض لاستنهاض القوم وهذا التحريض يحمل في طياته هجاءً مريراً لنسق القبيلة ، والآخر تقديم صورة سلبية للجسد الأنثوي ، فالمقطع التحريضي تقول فيه:

أيَجْمُلُ ما يَؤْتَى إلى فَتَيَاتِكُـــــمْ وأَنْتُمْ رِجَالٌ فِيْكُمُ عَدَدُ النَّمْـــــلِ؟
وتُصْبِحُ تَمْشِي في الدِّماءِ عُفيْرَةٌ عَشِيَّةَ زُفَّتْ في النِّساءِ إلى بَعْلِ
فَبُعْداً وسُحْقاً لِلَّذي ليس دافِعــاً وَيَخْتَالُ يَمْشِي بَيْنَنَا مِشْيَةَ الفَحْلِ

(١) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام: ٢٩-٣٠.

فَمُوتُوا كِرَاماً أو أَمِيتُوا عَدُوَّكُـــمْ وِدبُّوا لِنَارِ الحرْبِ بالحَطَبِ الجَزْلِ

تقدم منظومة الاستفهام مجموعة من الدلالات النسقية منها أنَّ مساءلة الشاعرة للنموذج القبلي **(أيَجْمُلُ ما يَوْتَى إلى فَتَيَاتِكم وأَنْتُمْ رِجَالٌ فِيْكُمُ عَدَدُ النَّمْلِ ؟)**، لم يكن سؤالاً اعتباطاً أوعبثياً وإنّما جاء ليكرّس إشكالية آيديولوجية للموقف الإنساني أزاء قضية المرأة ، ومن ثم تقدم الشاعرة وصفاً دقيقاً لهذا الموقف في عالم النسق المضاد (السلطوي) يتجسّد في الرفض المطلق لهذا الاستبداد وإلى رد الإعتبار لهذا الكينونة الأنثوية، زد على ذلك فإنَّ تقنية الاستفهام تشير إلى مدى قبح هذا السلوك السلطوي ، وإلى مدى تواطؤ منظومة الوعي الجمعي (القبيلة) ، لاستقبال ومباركة هذا التسلط بكلّ خضوع ، وهذا يتضح في خطابها الساخر من قومها **(وأَنْتُمْ رِجَالٌ فِيْكُمُ عَدَدُ النَّمْلِ؟)**، فالنسقية المضمرة التي يحملها الضمير الجمعي لصيغ الاستفهام ، والشرط **(انتم، وفتياتكم، ورجال فيكم، وخلقتم ،ودونكم ، وفكونوا)** ، بمدلولهما الإستشرافي تؤكد أيضاً على مدى تجاهل الذات الأنثوية في الإطار الزمني الآني والمستقبل من قبل المنظومة القبيلة ،وديمومة تواطئها لرغبات سلطة عمليق ، فالجسد يشكل محور الصراع الذي تنطلق منه الشاعرة، إذ (تسعى جاهدة إلى الرفع من شأن جسدها كجسد إنساني لا أنثوي))[1]، ومن ثم يشكل هذا النسق القبلي حسب رؤيتها نموذجاً سلبياً ، فهي تلجأ إلى سلب هذا النسق خصوصية الحماية والشجاعة إذ المعهود في الوعي أو المنظومة القبلية حماية الابناء والدفاع عنهم ، والحفاظ على شرفهم، لذلك تركن إلى تجاوز النسق القبلي.

فَبُعْداً وسُحْقاً لِلَّذي ليس دافِعاً وَيَخْتَالُ يَمْشِي بَيْنَنَا مِشْيَةَ الفَحْلِ

(١) النقد الثقافي والنسوية محاولة في تأسيس فلسفية خارج النسق الذكوري ، رفقة رعد ، ضمن الفلسفة والنسوية :١٦٦.

فقولها هذا يفسّر لنا نفي أو سلب الآخر/ الرجل قيمة الشجاعة، بوصفها ثيمة يسعى لها الفرد الجاهلي لتحقيقها والحرص عليها ، فرأت في ذلك مصدراً يهدد سلطته، ويشكل في الوقت ذاته احتقاراً له – أي الرجل– ، إذ تحوّل المعنى الإيجابي لثيمة(الفحل) إلى المعنى السلبي المتمثل بعدم الفاعلية التي تقوم على تأمين العيش بحرية وكرامة ؛ فجاء قولها **(فَبُعْداً وسُحْقاً لِلّذي ليس دافِعاً)** ؛ كردّة فعل على الواقع الإقصائي للمرأة .

في حين تأتي الصورة الأخرى التي يحملها النص الأنثوي صورة سلبية ترسمها المرأة لذاتها الملغاة من قبل الآخر من الناحية الشكلية والإجتماعية وتطالعنا هذه الصورة في قولها:

فَإنْ أنْتُمُ لمْ تَغْضبُوا بَعْدَ هذه فكُونُوا نِساءً لا تُعَابُ مِنَ الكُحْلِ
ودُونَكُمُ طِيبُ العَرُوسِ فإنَّما خُلِقْتُمْ لأثوابِ العَرُوسِ ولِلْغَسْـــلِ
فَلَو أَنَّنَا كُنَّا رِجَالاً وَانْتُـــــمُ نِساءً لَكُنَّا لا نُقِيمُ على الـــــذُّلِّ

فتحوّل الشاعرة من حالة الاستفهام المشار إليها في مفتتح النص إلى مشهد الصوت المنفعل يشئ بفداحة الإحساس الذي باتت تستشعره المرأة أزاء إلغاء كينونتها ، فهي تعالج قضية هم عام يتعرض له جنس الأنثى ، إذ تنطلق تلك الأبيات من المأزق الإشكالي الذي تعانيه المرأة في محيطها الإجتماعي تلك الإشكالية الإجتماعية والنفسية التي تُشكّل بدورها أنساقاً ثقافية ذهنية لها علاقة بالإختلاف البيولوجيّ بين المرأة والرجل، فالبيئة الحاضنة للمرأة تعطي للرجل استقلالاً يتمتع به بدءاً من طفولته بوصفه ذكراً، في حين يُطلب من المرأة أنْ تكون متعة وفريسة[1] ، لذا تكون((الفحولة خطرٌ يهدد كلَّ مناحي الحياة الثقافية عندما

(١) يُنظر: الجنس الآخر :٣٠٩.

يعلو فيها الرجل على حساب دونية المرأة في كافة مناحي الحياة))[١]، إذ أبدعت المرأة صورة للآخر بوعي ذكوري، وهي لذلك تصادر ذاتها مرتين ، الأولى حين تنازلت عن حقها بالوجود الإجتماعي، والثانية حين كبحت ذاتها وهمّشت انوثتها خضوعاً لسلطة الرجل، إذ تتضح هذه الصورة في قولها (فكُونُوا نِساءً لا تُعَابُ مِنَ الكُحْلِ).

وتكرر صورة السلطة مرة أخرى بوساطة نموذج من النساء(القيان) ، اللاتي يمثلن رمزاً مطيعاً لتمثيلات السلطة الحاكمة المتمثلة بسلطة(عمليق) عبر تلك الحادثة نفسها(حادثة الشاعرة عفراء) ، إذ يقلن من الرجز:

إبدي بعِمْليق وقُومي فاركَبي وبادِري الصُّبح لأمرِ مُعْجبِ
فسوفَ تلقين الذي لم تطلبي وما لِبكرِ عندهُ من مَهْـرَبِ[٢]

تتماهى المرأة هنا مع القيم السلطوية الذكورية الحاضرة في سلطة الملك، تعلن عن رغبتها الصريحة في التحول إلى ضحية أو غنيمة بميلها للإنتماء لهذه المظلة السلطوية، لتكريس فاعلية السلطة في تمثيل مبدأها الذي يستأثر بحق الليلة الأولى لكلّ عروس بقولها(**وما لبكرِ عنده من مهرب**) ، بهذا الأتباع أو الخضوع في الموقف تخضع المرأة لما يُسميه بورديو بـ (أفعال المعرفة) التي تتضمن معرفة المهيمن عليه– أي المرأة – بخضوعها للهيمنة عن طريق الموافقة الطوعية للدخول تحت فعل هذه الهيمنة[٣]، وهذا ما أكده غرامشي بطرحه لمفهوم الهيمنة بقوله:((إنّ السيطرة لاتتم بسبب قوة المسيطر فحسب، ولكنها أيضاً تتمكن منّا بسبب قدرتهـــا

(٢) النقد الثقافي والنسوية محاولة في تأسيس فلسفية خارج النسق الذكوري:١٦٩.
(٢) موسوعة نساء شاعرات:٢٦٥.
(٢) يُنظر: نقد الخطاب الذكوري عند بيار بورديو – قراءة في كتاب "الهيمنة الذكورية" ، د. محمد بن سباع ، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية : ١٠٨.

على جعلنا نقبل بها ونسلم بوجهتها)).[١]

وقد يكون لهذا الخضوع الطوعي من قبل المرأة لهذا المبدأ مرجعيات أو خلفية أسطورية أو دينية التي تظهر تجلياتها المقدسة من خلال الطقوس أو القرابين التي تُقام أو تُقدم للملوك، بوصفهم يُعدون آلهة أو ممثلين للآلهة، وهذا التطابق بين المقدس والأسطورة يرتهن إلى آلية هي الضحية الفدائية، والمرأة هي من تقوم بأداء هذا الدور[٢] ، وبهذا تجد المرأة مسوغاً لتلك الهيمنة الذكورية، زد على ذلك النظام الحاكم نظام سلطوي((متسلّط يلزم الجميع بالخضوع له وعدم الاعتراض على سياساته))[٣] ، هذا ماتؤكده لغة التهديد والخوف والوعيد التي تتشكل منها الصيغة الخطابية في النص(بادري، ما لبكر) ، فضلاً عن الصيغة الفعلية المتمثلة بصيغة الأمر (أبدي، قومي، فأركبي، بادري) ، فالدلالة الحركية التي تحملها تلك الصيغ مع كثرة ردودها أو تكرارها يعكس ثيمة إلغاء المرأة وغيابها عن الزمن الحاضر والمستقبل في ظلِّ الإمبراطورية الذكورية، وهناك نسقية مضمرة تحاول المرأة بيانها للمتلقي على صعيد الزمن النفسي انطلاقاً من صور المرأة (البكر) المستلبة ، لتجسّد شمولية وعموم هذا الجنس لتلقي هذه الآيديولوجية الطقسية ، بوصف هذا الفكر الطقسي لايكتفي أو لايفرق بين السيدة الحرّة والمرأة الجارية ، فكلّ من ينتمي لسلالة الأنثى يخضع لهذا المبدأ وهذا ماتفرضه عبارة(**وما لبكرِ عنده من مهرب)** بحضورها الثقافي السلطوي المقترن بشخص الحاكم / عمليق.

وتتجلى لنا صورة أخرى من صور تسلّط السلطة الحاكمة من خلال قوانين وسنن ثقافية في إطار الاستبداد ، وتقوم على أساس الصراع أو التمييز بين النسق

---

(٣) النسقية وجدل البرهان– بحث في النسق الثقافي في المؤود في نموذج الرواية،د. نضال الشمالي،مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر: ١٣٤٢.

(١) يُنظر: مظاهر الدراما الشعائرية، منير الحافظ : ١٢–٢٦.

(٢) الخطاب الروائي النسوي، محمد رضا الآلوسي: ٢٠٦.

الذكوري والنسق الأنثوي، وهذا مانلاحظه في قول الشاعرة(هُزيلة الجديسية)(*)في هجاء ملك قبيلة طسم:

أتَيْنا أخَا طسمٍ لِيحْكمَ بَيْنَنا فأنْفَذ حُكْماً في هُزَيْلة ظَالِمَـــا
لعمري لقد حُكِّمتَ لا مُتَورِّعاً ولا كُنتَ فيما تُبرمُ الحُكْمَ عَالِمَـا
ندِمْتُ ولم أنْدمْ وأبْتُ بِعَبْرتي وأصْبَحَ بَعْلي في الحُكُومَةِ نَادِمَا(١)

يتمحور مقطع الهجاء هنا في خطاب الشاعرة على قضية ثقافية (الظلم) في حكم السلطة التي تنم عن تأسس ذهني ثقافي مترسب في المنظومة الجمعية في غلبة الصوت أو النسق الذكوري التي تتجسد فاعليتها بنموذجين سلطويين ،سلطة الزوج والسلطة الحاكمة ، فخطابها جسّد في حواره مع النموذج السلطوي صورة الرفض لرمزية فعله ، وممارستها التي تمارسها بحق المرأة لاستبعادها وإقصائها ، فالسياق الثقافي الذي وردت فيه لفظة(**فَأنفَذ حُكْماً في هُزيلةَ ظالِما)** بصيغتها المفردة علامة إشارية تبرهن بدقة حقيقة مسلكية السلطة الحاكمة وتمحورها الجدلي في الصراع بين الرجل والمرأة ، فاللفظة تتساوق تماماً مع دلالة الألفاظ (أتينا ، وبيننا)، أي المرأة/ والرجل الذي ورد في النص:

أتينا أخا طسمٍ ليحكم بيننا فأنفذ حُكماً في هزيلةٌ ظالمـــا

(*) امرأة من جديس، خاصمت زوجها إلى عمليق ملك طسم عندما طلقها زوجها، وأخذ ولدها، يُنظر: شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام:٢٩.

(١) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام:٢٩. و(طسم) هو ابن لوذ ابن أزهر ابن سام ابن نوح: يُنظر المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام:٣٣٧/١.

بما تنطوي عليه دلالة هذه الصيغ من دلالة الثنائية/ الجمع ، فاللفظة تعطي صورة واضحة لماهية السلطة وإصغائها لأنساقها سلطة الزوج بوصفه ينتمي إلى مستعمرتها أو منظومتها أو حراسها أي السلطة لتعطي صوتاً واحداً تنحاز به ضد المرأة ، ومن ثم تصبح هزيمة الصراع من نصيب المرأة ، وهذا مايدل عليه قول الشاعرة **(فأنفذ حكماً في هزيلة ظالما)**؛ كون هذا الصوت((محكوماً بالثقافة البطريركية التي منحت السلطة المطلقة للرجل لالشيء سوى جنسه بوصفه ذكراً)).[١]

كما يعطي مقطع المرأة الهجائي صورة أخرى يقدمها مشهد البيت الثاني ، حيث ينطوي على نقد لاذع لهجاء السلطة من خلال كشف العيوب النسقية للممارسات التي يتبناها النموذج السلطوي في حكمه تبرزها الشاعرة من خلال خطابها المباشر:

لعمري لقد حكمتَ لا متورعاً ولا كُنتَ فيما تُبرمُ الحكم عالمـا

يكشف هذا المقطع الهجائي عن المنهج السلبي في سياسة السلطة ، فرؤية النسق الأنثوي تتمظهر من خلال توظيف مبدأ الحكم العادل في سياسة السلطة، إذ تصبح هذه الثيمة أداةً ثقافيةً تسعى من خلالها الشاعرة إلى سلب الآخر(الحاكم) خصوصية مركزيته في قيادة المجتمع، كما تعكس التجربة السياسية التي أضحت غالبة في عالم النسق الحاكم، ومن ثم تصبح سياسة السلطة مثالاً لنموذج غير واعٍ وغير معرفي يتضح ذلك **(لقد حكمت لامتورعاً)**، وترى في حكمه سلطة وهمية غير مؤهلة، وتتصف بالجهل(**ولاكنت فيما تبرم الحكم عالما)**، فالمحور الأساس الذي سجلته الشاعرة في نصها أنَّها أسقطت التكليف وأثبتت الفشل والجهل في حكم

(٢)الخطاب الروائي النسوي العراقي :١٨٨.

السلطة ، ومن خلال خطابها المباشر الصريح تحاول تأسيس أو تقديم رؤية لكسر قانون الضد أو التمييز بين الذكورة والأنوثة المترسخ في عالم الأنساق الثقافية، وانطلاقاً من تلك السلوكيات السلطوية التقيمية التي قدمتها الشاعرة أفضت بها إلى تحولات من المرتبة الدونية إلى المرتبة المركزية بحضور الصوت الأنثوي الذي يبرز في البيت الثالث **(ندِمتُ ولم أندم وأبْتُ بعبرتي)** ،إذ جاء محمّلاً بنبرة التحدي والاستعلاء تقدم ذاتاً متعالية بتمكينها من إثبات كينونتها وسلب كل مقومات الحكم من السلطة وفرض هيمنتها كما جاء في قولها(**ولم اندم وأبْتُ بعبرتي)**، فهي تعلي من ذاتها أمام سلطوية الآخر، وفي الوقت ذاته تسلب الخصم(الآخر) بتحوله إلى نموذج هامشي.

لقد جسّد صوت المرأة الشاعرة في النصوص السابقة تمثيلات السلطة/الحاكمة العربية، ومن جانب آخر قد تُطالعنا نصوص شعرية للمرأة تتناول فيها سلطة الحاكم الآخر(الفارسي) مستدعيةً بذلك أهم قضايا المرأة الموضوعية (الأسر والسبي)، التي تقترب كثيراً مما أشارت إليه نصوصها لواقع السلطة الحاكمة (العربي) فلو تأملنا قول (ليلى بنت لكيز) (*).

١-ليْتَ لِلْبَرَّاقِ عَينَاً فَتَـــــــرَى ما أُقَاسِي من بَلاءٍ وَعَنَـــــــــــــا
٢-يا كُلَيْباً يا عُقَيْلاً إخْوتَـــــــي يا جُنَيْداً ساعِدُونِي بالبُكـــــــــــــا
٣-عُذِّبَتْ أخْتُكُمُ يا ويْلَكُـــــــمْ بِعَذابِ النُّكْرِ صُبْحاً ومَسَـــــــــــــا
٤_كَذِبُ الأَعْجَمُ ما يَقْرَبُنـــــــي وَمعِي بعْضُ حُشَاشَاتِ الحَيـــــــــــا

(*) هي ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد من ربيعة بن نزار، الملقبة بـ (بالعفيفة) من أجمل نساء عصرها، أسرها أحد أمراء العجم وحملها إلى فارس ، وحاول الزواج بها فامتنعت عليه ، فقالت هذه الأبيات تهدد بني أنمار وأياد ، وكانوا قد وافقوا العجم على سبيها ، يُنظر : شعراء النصرانية قبل الإسلام ، لويس شيخو:١٤٨، ويُنظر: موسوعة نساء شاعرات :٣٠٠.

٥-قَيِّدُونِي غَلِّلُونِي وافعَلُوا كلَّ ما شِئتُمْ جميعاً من بَلا
٦-فَأنا كَارِهَةٌ بُغْيَتَكُمْ ومَريرُ المَوْتِ عِنْدي قد حَلا
٧-أتدُلُّون عَلينا فَارِساً يا بني أنْمَارَ يا أهلَ الخَنَا
٨-يا إيادُ خَسِرَتْ صَفْقَتُكُمْ وَرَمَى المنْظَرَ من بَرْد العَمَى
٩-يا بني الأعْمَاصِ إمَّا تَقْطَعُوا لِبني عدْنانَ أسبابَ الرَّجَا
١٠-فَاصْطباراً وعَزَاءً حَسَناً كُلُّ نَصْرٍ بعْدَ ضُرٍّ يُرْتَجَى
١١-قُلْ لِعَدْنان فُدِيتُمْ شَمِّرُوا لِبني الأَعْجامِ تَشميرَ الوَحَى
١٢-واعْقِدُوا الراياتِ في أقْطَارها واشهرُوا البيضَ وسِيرُوا في الضحى
١٣-يا بني تَغْلبَ سِيرُوا وانْصُرُوا وَذَرَوا الغَفْلَة عنْكُمْ والكَرى
١٤-واخْدَرُوا العَارَ على أعْقَابِكُمْ وعليكم ما بَقِيتُمْ في الوَرَى[1]

فلو استقرأنا النص لوجدنا أنّ النماذج السلطوية في بنيته تتوزع على نمطين من السلطة هما: سلطة الآخر (الفارسي)، سلطة الأنا (الأنثوية).

لو تناولنا الأبيات(١- ٣) لوجدنا النسق السلطوي الفارسي يحتل حيزاً طاغياً في بنية خطاب الشاعرة ،ولعلّ ذلك يعود إلى الاضطهاد الذي أصبح بعداً إجتماعياً تتعرض له المرأة إذ يُقدّم النص خصوصية معاناة الذات الأنثوية في مرحلة الأسر بكلِّ ما تحمله من اضطهاد واستلاب في الواقع المؤلم الذي تستشعره من خلال ثيمه (العذاب) فالشاعرة وظّفت مجموعة من التقنيات الأسلوبية كـ(التمني ، والنداء، والتشخيص) ؛ لتكشف السلوكيات القائمة على احتقار الكينونة الأنثوية ، وعدّت ذلك مؤامرة تستهدف الهوية والقومية من قبل الآخر الفارسي ،فقدم خطاب المرأة صورة مشوهة للمنظومة الثقافية المتعلقة بالآخر (السلطة الفارسية).

فصوت الشاعرة جسّد نسقاً قومياً ينضوي على كره العرب للعجم ،وهذا البغض يرجع بدوره إلى مرجعيات ثقافية متعصبة ((تلك النزعة العربية التي ترى أنَّ

(١) شعراء النصرانية قبل الإسلام :١٤٩.

العرب خير الأمم))[١]،هذا التعصب قد ترك هوية مقصيه للشخصية العربية عامة، والمرأة خاصة ، وبذلك فهي تسعى إلى إقصاء الآخر(الفارسي) ، هذا ما يتمثل في قولها:

يَكْذِبُ الأَعْجَمْ ما يَقْرَبُني وَمعِي بعْضُ حُشَاشَاتِ الحَيَا

وقولها:

أتدُلُّون عَلينا فَارِساً يا بني أنْمَارَ يا أهلَ الخَنَا

وقولها:

قُلْ لِعَدْنان فُدِيتُمْ شَمِّرُوا لِبني الأَعْجامِ تَشميرَ الوَحَى

من هنا نجد أنَّ المرأة تُتابع أنساق الثقافة من الحقد والبغض والكراهية، وهذه الأنساق بما فيها من(التعصب والعنصرية) ولّد في ذهن العربي نظرة دونيةً للآخر الفارسي، إذ كان التعايش بين العرب والفرس يقوم على الإحتقار والدونية إذ نجدهم يرفضون الإقتران مع الآخر(الفارسي) ؛ لأنّ ذلك يمثّل عاراً عليهم[٢]، فالمرأة الإعرابية ((تفضل الموت على أنْ يتزوجها أعجمي))[٣]، ويعد ذلك حسب رؤيتها بمثابة هوية وجودية ، هذا ما يكشفه قولها الآتي:

فَأنا كَارِهَةٌ بُغْيَتَكُـــــــمْ ومَريرُ المَوْتِ عِنْدي قد حَلا

من خلال الإستقراء الكامل للنص نجد أنَّ خطاب المرأة موجه إلى واقع السلطة الحاكمة المتمثلة بسلطة القبيلة ،إذ إنَّ القبيلة قيمة ثقافية إجتماعية مثلها

(٢) صورة الآخر في التراث العربي ، د. ماجدة حمود :٣٩.

(١) يُنظر: المصدر نفسه:١٠٩.

(٢) نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين :٢١٣.

مثل العائلة والمذهب والشعب ، ولكن ما هو نسقي وعنصري هو أنَّ القبائلية مثلها مثل الشعوبية ذات الهويات الأصولية تنظمها حزمة من الصفات المماثلة(١).

بينما يعكس مشهد الأبيات (٤-٨) صوت الأنا المتعالي/الأنثوي الذي رافق المرأة، وهي تشكل حضوراً هامشياً حين تخاطب النموذج السلطوي من خلال أتباع سياسة التحدي ؛ لإثبات مركزيتها ، وقد أفضت بها هذه السياسة إلى صنع تحولات في نسقها، إذ جرّدتْ النموذج العجمي من فكرة متشعبة ومتعارف عليها في ذهنيته بمداها الواسع بفعل تكذيب هذه الفكرة المطروحة بوصفها أداة فاعلة تهدم سلطته وتقوّضها وتخلخلها في الوقت ذاته هذا ما أكده قولها:

يَكْذِبُ الأَعْجَمْ ما يَقْرَبْني وَمعِي بعْضُ حُشَاشَاتِ الحَيَا

فالمرأة هنا تتحول كما تشيء دلالة (الأنا) إلى فاعلية مركزية مسلّحة بمبدأ القيم الإنسانية (الحيا) إذ تتمظهر دلالتها على محو الآخر وإلغائه.

ويزداد هذا الصوت تحدياً عندما جاء مرتبطاً بلغة استفزازية في حدث الصراع:

يا إيادُ خَسِرَتْ صَفْقَتُكُمْ وَرَمَى المنْظَرَ من بَرْد العَمى

وهذا التحدي يهدف إلى خلق تحولات سالبة في عالم النسق السلطوي الذي بدأ بخسران الصفقة بوصفها شعاراً آيديولوجياً بين السلطة السياسية والنسق الأنثوي فقد أثبت النسق الأنثوي في هذا المشهد رؤية جديدة تسمح بتشكيل أو اقتراح سلسلة من الإحتمالات الدلالية تصب جميعها في بؤرة تصعيد الصراع بين النسقين (الذكور- والأناث) فالمعاينة الثقافية لأسلوبية العبارة **(خَسِرَتْ صَفْقَتُكُمْ)** في

(٣) يُنظر : القبيلة والقبائلية ، عبد الله الغذامي :٢٥-٢٦.

تجلياتها(المعرفية والثقافية والفعلية والوصفية)، زد على ذلك هيمنتها الواضحة في المتن الثقافي تثير سؤالاً في النقد الثقافي كونه يشتغل على نسقين ظاهر ومعلن فالشاعرة وظَّفت عبارة(**خَسِرَتْ صَفْقَتُكُمْ**)-رمزاً للتجارة (الخسارة والربح) وجاء استدعاؤها كاستعارة في دائرة النص مفتاحاً دلالياً لأضاءة عتمة الواقع الراهن المقرون بمشهد التسلّط والاستبداد فعبارة (صَفْقَتُكُمْ) توجه انتباه المتلقي إلى نمط من أنماط السلوك الحاكم كنفوذ سلطوي إجتماعي إذ يفرض الحضور السلطوي الثقافي حضور المرأة كسلعة للبيع والشراء هذا ما يعلنه التركيب الثقافي (صفقتكم) الذي يعكس بدوره النزعة الملوكية السائد في المجتمع – أي تحول المرأة – إلى شيء أشبه بالسلعة تمتلك . تلك الدلالة المضمرة التي يحاول النسق الشعري إظهارها وهذا يتضح أيضاً في عبارة أخرى (فَأنا كَارِهَةٌ بُغْيَتَكُمْ) التي تؤدي وظيفتها النسقية من منطق نظام الملوكية وتسيّده السلطوي، من هنا جاءت هذه الجملة الثقافية (**كارهة بغيتكم**) ؛ لتؤكد سعي الثقافة إلى إخضاع المرأة عبر التحكم باستلاب جسدها تحت مظلة (الأسر، والسبي) ، فالخاصية الذكورية ترى في هيمنتها مسوغاً شرعياً لاستلاب جسد المرأة لا للتمتع به جسدياً، بل تجعل منه آلة طيعة تحقق له رغباته المختلفة.(١)

في حين تعني عبارة (**خَسِرَتْ صَفْقَتُكُمْ**) في دلالتها الواعية (المعلنة) الموقف العربي (قبيلة الشاعرة) وخسارة كرامته وقيمته أمام المجتمع وأهانته من قبل النسق المضاد(الآخر الفارسي)، ومن ثم أضحت هذه الصورة تمثل صورة سلبية تدل على العمى في حالة المنظر– أي سوداوية الرؤية – وهذه الصورة تحمل في طياتها دلالة مضمرة تدل على غياب الإحساس الإنساني للنموذج العربي ويتمثل ذلك في قولها :

يا إيادُ خَسِرَتْ صَفْقَتُكُمْ وَرَمَى المنْظَرَ من بَرْد العَمى

(١)يُنظر: شعر المهمشين في عصر ماقبل الإسلام :١٨٧.

ذلك الغياب الذي يؤكده النص بعبارة(برد) بما تشيء به من دلالة التقاعس والتخاذل من الموقف العربي فضلاً عن ذلك فإنَّ هناك أنساقاً أخرى تسعى الشاعرة إلى فضحها تشير إلى نفي قيمة الشجاعة والدفاع عن حماية القبيلة الذي يبرز في أبياتها:

أتدُلُّون عَلينا فَارِســـــــــاً يا بني أنْمَارَ يا أهلَ الخَنـــا
يا إيادُ خَسِرَتْ صَفْقَتُكُـــــمْ وَرَمَى المنْظَرَ من بَرْد العَمى
يا بني الأعْمَاصِ إمَّا تَقْطَعُوا لِبني عدْنانَ أسبابَ الرَّجَـــا
قُلْ لِعَدْنان فُدِيتُمْ شَمِّـــــرُوا لِبني الأَعْجامِ تَشميرَ الوَحَـى
يا بني تَغْلبَ سِيرُوا وانْصُرُوا وَذَرَوا الغَفْلَة عنْكُمْ والكَــرى

فالتعددية أو التكثيف الأسمي للآخر (الرجل) من الشاعرة في هذه الأبيات:**(يا أياد، ويا بني أنمار، ويا بني الأعماص ، وبني عدنان ، وبني تغلب)** كونهم قبائل عربية تنتمي إليها الشاعرة ، فالتعدد القبلي يعطي وظيفتين نسقيتين متناقضتين أولهما(الواعية) وتهدف إلى استنهاض هذه القبائل للدفاع عن أبنائها وحماية أعراضهم ، من أجل ذلك جاءت بهذه بأسماء القبائل ؛ ليتعين الدفاع الواجب بكونهم يمتلكون العدد والقوة لصون عرض نسائهم أمام الإمبراطور الفارسي هذا من جهة المنظور السطحي لهذا التعدد ، في حين تأتي الدلالة المضمرة لتكشف أنَّ هذا التوظيف الإسمي – أي تعدد أسماء القبائل – يخفي نسقاً هو التفرقة بين هذه القبائل ومساندة بعضهم للآخر الفارسي ومناصرته لهزيمة القبائل العربية ، فالشاعرة تحاول أنْ تعلن عن قضية إجتماعية هامة ذات هدف سياسي يتمثل بجمع هذه القبائل تحت مظلة التوحّد أو تحت أطار واحد ، إذ إنّ هذا التوحد

والكثرة تؤسس سلاحاً فعَّالاً في حماية القبيلة وحفظ كرامتها وعرضها[١]، وهذا المبدأ يتضح في قولها:

واعْقِدُوا الراياتِ في أقْطَارها واشهرُوا البيضَ وسِيرُوا في الضحى

إذ تشير الجملة الثقافية (واعْقِدُوا الراياتِ) إلى دلالة التفرق بين هذه القبائل كما يؤدي تكرار حرف النداء فاعلية الإغتراب والبعد بين القبائل ، ومن ثم ينم هذا التكرار عن قصدية الشاعرة لتعميق طابع الحزن الذي بات يؤرقها ؛ لتؤسس بها ثقافة إيصال الصوت (النداء) إلى مجموعة القبائل العربية لتتدرج تحت صوت واحد فهي تتحدث بصيغة الجمع : **واعْقِدُوا، واشهرُوا البيضَ، وسِيرُوا في الضحى وانْصُرُوا، وَذَرَوا الغَفْلة عنْكُمْ** .....لأدراك مأساتها في الواقع المعيش.

إذا كانت المرأة الشاعرة قد عالجت في نصوصها السابقة قضايا أنثوية تتعلق بكيانها الذاتي بتبنيها ثقافة الرفض لكل ما يتضاد مع كيانها الذاتي خاصة وسلالة جنسها عامة ، فإنَّ الشاعرة (السُّلكَةُ أمُّ السُّلَيْك)[*] تأخذ منحىً مغايراً لنسقها الذاتي في ظل ارتباطها بموقف السلطة الحاكمة ، فتقدّم لنا في نصها نسقاً ثقافياً سلطوياً فاعلاً في ضوء الصراع الآيديولوجي للفرد (الصعلوك) مع أنساق سلطة القبيلة إذ تقول في رثاء ابنها (السليك بن عمير):

طَافَ يبْغِي نَجْوةً من هَلاكٍ فَهَلـــــكْ
لَيتَ شِعْرِي ضِلَّةً أَيُّ شيءٍ قَتَلَـــــكْ

(١)يُنظر : الضعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم ،قراءة تأويلية ثقافية ، د. يوسف عليمات ، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٣، ع٣ :١٦٣.

أَجُحافٌ سائـــلُ مِن جِبالٍ حَمَلَـــــكْ
أَمريضٌ لمْ تُعَــدْ أَمْ عَدُوٌّ خَتَلَـــــكْ
أَمْ نِزَالٌ مِنْ فَتًـــى جَدَّ حتى جَدَلَـــــكْ
أَمْ تَوَلَّى بِكَ مـــــا غَالَ في الدَّهْرِ السُّلَكْ
وَالْمَنَايا رَصَـــــدٌ لِلْفَتَى حيثُ سَلَـــــكْ
أَيُّ شيءٍ حَسَـــنٍ لِفَتًى لم يَكُ لَـــــــكْ
كل شيء قاتـــــلٌ حين تَلْقَى أَجَلَـــــكْ
طَالَ ما قدْ نِلْتَ في غَيرِ كَدٍّ أَمَلَـــــــكْ
إنَّ أَمْراً فَادِحـــــاً عن جَوَابي شَغَلَـــكْ
سَأُعَزِّي النَّفْسَ إذْ لم تُحِبْ من سَأَلَـــكْ
ليتَ قَلْبي سَاعَـةً صَبْرَةُ عَنْك مَلَـــــكْ
ليت نفسي قُدِّمَتْ لِلْمَنَايا بَدَلـــــــكْ
وللِزَّمانِ أَكْلـــــــة إذا اشْتَهاها أَكَلـــكْ(١)

ينقلنا نص الشاعرة من المجرد من الأفعال إلى مجال التشخيص الحسي من الأمور من خلال رثائها لابنها الصعلوك ، بوصفه مغايراً وكاسراً لأنساق القبيلة الإجتماعية ، وهذا ما يجعلنا نتساءل هل أنَّ رثاء الأمّ هنا لابنها رثاء عاطفي أم رثاء قيمي؟ ، بمعنى آخر هل أنَّ رثاءها لابنها هو بوح حقيقي أم هو رثاء قيمي للقيم الجديدة التي يحملها ابنها، كونه شاعراً صعلوكاً. ونتيجةً لذلك إنَّ رثاءها هو رثاء لقيمة الابن التي يتوخاها ويسعى لتحقيقها ، فالنص يظهر هذا التوافق بين الأم

(*) شاعرة جاهلية وهي أمه سوداء ، وإليها نسب إبنها السليك أحد بني مقاعس ، وهو من الشعراء العدائين اللصوص الفتاك ،كما أنه أحد اغربة العرب ، يُنظر: الشعر والشعراء: ٣٥٣\١.

(١) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام :مج١/٦٤٥-٦٤٨.

وابنها من خلال هيمنة التراكيب اللغوية الجمالية لكن هذه التراكيب تضمر فيما ورائها دلالات عميقة ذات أبعادٍ نسقية تضمر عداءً وبغضاً للقيم السائدة فهي إذاً جمل ثقافية حاولت الشاعرة أنْ تبرّز من خلالها منظومة قيم جديدة ،ومن ثم سعت إلى تمثلها وتقمّصها لهذه القيم ، فقولها:

طَافَ يبْغِي نَجْوةً من هَلاكٍ فَهَلَكْ

فطلب إبنها (الشاعر والصعلوك) للنجوة أي مكاناً مرتقياً وهذا المكان المطلوب يجعل الشاعر الصعلوك ((يبتغي موفقاً هرمسياً(*) يُنظر به من المنطقة الحدودية ويتيح له القدرة على الإنفصال عن الوسط الإجتماعي للحكم عليه والإنسلاخ عن الثقافة المحيطة لرؤيتها وجعلها موضوعاً للنقد والتقويم))(١) ، ولا شكَّ أنَّ اختيار الشاعرة للفظة (طاف) ينم عن وعي مضمر لديها ،إذ يدل الفعل(طاف)على جدلية الصراع بين الفرد الصعلوك وبين نسقية السلطة الحاكمة في القبيلة من أجل ذلك ابتدأت الشاعرة خطابها بصيغة طاف لتدل بها على الخصيصة الفعلية الحركية التي أخذت مجراها في طبيعة حياة الصعلوك ففعل الطواف هذا يشكل لديها ولدى كلّ من ينتمي إلى طبقة الصعاليك((بؤرة نفسية ودلالية عميقة تعبر عن هواجس النفس المتمردة القلقة في بحثها الدؤوب عن قيمتها الإنسانية الضائعة، وتحقيق وجودها وكرامتها التي أهدرتها الطبقة القبلية ، فهذا البحث المستمر يعادله قلق دائم

(*) الهرمس: رسول الآلهة الأولمب الرشيق الخطب بحكم وظيفة يتقن لغة الآلهة ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة ثم يترجم مقاصدهم وينقلها إلى أهل الفناء من بني البشر، يُنظر: مدخل إلى الهرمونيطيقيا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، عادل مصطفى: ٢٤.

(١) المصدر نفسه : ٢٧٠.

على المستوى النفسي– ناتج عن الشعور بالتهديد ، وعدم الاستقرار ، وعدم تصالح الذات مع عالمها))[١].

فوقوف ابنها على نجوة المكان المرتفع يجعله خارجاً من أقطاب العالم الثقافي الذي ينشأ المرء في كنفه وينصهر فيه ولعلَّ ما يؤكد هذا الخروج أنَّ الشاعرة تستدعي في رثائها لابنها التركيب اللغوي الفردي للهوية الصعلوكية والذي يتمثل في قولها **(فَهَلكْ قَتَلَكْ ، وحَمَلَكْ ، وأَمريضٌ خَتَلَكْ ، وجَدَلَكْ ، ولوِلْفَتَى ، وأَجَلَكْ ، وشَغَلَكْ ، وصَبْرَةُ عَنْك)** لو تأملنا هذا الخطاب الفردي من قبل الشاعرة لإبنها نستنتج منه فكرة اللامنتمي للوسط القبلي الذي أقصي الصعلوك عن ميدانه (أي القبلي) ، ومن ثم سلب منه كل المقومات اللازمة في هذا الميدان في مقابل الصيغة الجمعية التي تخاطب بها النسق المركزي المتمثل بالنسق القبلي الذي يتأسس أيضاً على فكرة الخروج فقولها في خطاب السلطة القبلية **(من هَلاكٍ ، وأَيُّ شيءٍ قَتَلَكْ، وأَجُحافٌ سائِل مِن جِبالٍ حَمَلَكْ ، وَالْمَنَايا رَصَدٌ لِلْفَتَى، وكل شيء قاتلٌ حين تَلْقَى ، ولِلزَّمانِ أَكْلةٌ)** فهذه الصيغة الجمعية فضلاً عن العمومية التي تؤكدها في قولها: **(أي شيء ، وكل شيء)** تعلن عن النسق المضاد المتمثل بالقبيلة لبغضه لإبنها ومطاردته ، كما تجدر الإشارة إلى أنّ استفتاح خطاب الشاعرة بتقنية الاستفهام الإنكاري بنمطه المتكرر(أم، وأي، والهمزة "أ") زد على ذلك اعتمادها على أسلوب الثنائية الضدية (النجاة – والهلاك) ذلك الأسلوب الإنكاري الذي جاء ليعلن عن فوضوية الحياة التي يعيشها الفرد الصعلوكي، من هنا جاء تكرار سؤالها عن(مقتل ابنها) بأسلوب انكاري غير معروف سبب قتله ؛ لتدل به على حياته المتشردة– أي الفرد الصعلوك– في ظل سلطة القبيلة الذي خرج عن قيمها التي تمسكت بها ، ومن ثم أجمع عليها الناس لأنَّها مرجعيات صيانيه تحميهم وتضمن لهم الحياة الآمنة.

---

(١) الثقافة المضادة في خطاب اللامنتمي (الصعاليك انموذجا) ، كفاية عبد الحميد ، مجلة آداب ذي قار ، ع ٧ ، مج٢: ٩٥.

كما أنّ فكرة الخروج التي سعى إلى تحقيقها الصعلوك في هروبه واختفائه من قبل اختياره للمكان الصعب المُرتقى في الجبال والتي أرادت الشاعرة إعلانه في النص جاء عن وعي عميق؛ لتخبر عن خطورة السلطة القبلية والسلوك السلبي في ممارستها تجاه الصعلوك ، من هنا عبّرت عن القبيلة وسلطتها بـ(**المنايا ، والدهر، والهلاك ، والجحاف السائل الذي يجرف كل شيء، ولِلزَّمانِ أَكْلة)** فضلاً عن وصفها لممارسة السلطة في قولها:

وَالْمَنَايا رَصَدٌ لِلْفَتَى حيثُ سَلَكْ

وقولها:

إنَّ أَمْراً فَادِحاً عن جَوَابي شَغَلَكْ
ولِلزَّمانِ أَكْلة إذا اشْتَهاها أَكَلَكْ

الشاعرة أعطت للقبيلة من خلال وصفها لقوتها بـ (جحاف) وأيضاً وصفها لسطوة القبيلة بالرصد المتابع المستمر وهذه السطوة لايمكن الوقوف أمامها ، كما عبّرت عن سلطة القبيلة بـ (المنايا) والمنايا قوة وجودية حتمية ، إذ إنَّ سلطة القبيلة أصبحت قوة يشارك فيها جانبان : جانب علوي (ميتافيزيقي– غيبي) وجانب طبيعي (حسي) متمثل بالظواهر الطبيعية ، ولعلّ الشاعرة أرادت أنْ تقول:إنَّ العادات السائدة تصبح عقائد تقترب من الدين بفعل التراكم التاريخي لهذه العادات وفي نهاية المطاف فإنَّ الفرد المغاير للقيم سوف يصبح أكثر عرضة للقتل والتهميش والإلغاء.

الفصل الثالث
تمثلات الفحولة في شعر الشواعر

المبحث الأول : الشاعرة والفحل الشعري

المبحث الثاني : تمثلات هوية المرأة الفحولية

بين الحضور والغياب

الفصل الثالث
تمثلات الفحولة في شعر الشواعر

توطئة:

المسار المعرفي لمصطلح الفحولة:

البعد اللغوي : تكاد تتفق معظم الدلالات المعجمية التي تناولت مصطلح الفحولة على الاستعمال الطبيعي (البيولوجي) للفظة الفحل فقد ورد في معجم ابن منظور الفحل : معروف((الذكر من كل حيوان ، ويجمع على (فحول) بالضم، أفْحُل كأفلس، ويجمع على فحِال بالكسر وفحِالة مثل: الجِمالة ، قال الشاعر:

فِحالةٌ تُطْرِدَ عن أشْوالها

يقال: فحل فحيل ألي كريم منجب من ضرابه .ومن مجاز الفحل (لقب علقمة بن عبدة الشاعر لأنَّه تزوج من أم جندب لما طلقها أمرؤ القيس حين غلَّبته عليه في الشعر. وفحول الشعراء الغالبون بالهجاء من هجاهم مثل : جرير والفرزدق ، وكان يقال لهما فحلا مضر(وكذلك كل من إذا عارض شاعر فضل عليه)))[١] ، وإذا تتبعنا معجم آخر كـ (تاج العروس) في تناوله لمصطلح الفحولة سنجده لم يخرج عن الدلالة التي طرحها ابن منظور في معجمه [٢].

---

(١)يُنظر : لسان العرب (مادة فحل) .

(٢)تاج العروس ، الزبيدي(مادة فحل) .

أمّا البعد الإصطلاحي: فمن المدلول اللغوي الذي يعني القوة والغلبة استمد المفهوم الإصطلاحي ، فبما أنَّ العرب يسكنون البادية وكانت القوة من أهم القيم التي يتمسكون بها ، فتأسيساً على هذا يمكننا القول إنَّ الصراع العربي من أجل العيش أدى إلى تعظيم هذه القيمة – أي القوة – لاسيما الجسدية وما يرتبط بها من الشدة والقدرة على الإحتمال ، وبهذا كانت الذكورة هي القوة المهيمنة على الفكر العربي وسلوكه[١].

من هنا كان التعبير عن هذه القوة بـ(الفحولة) كنظام طبيعي عن هذه الهيمنة بمستويات مختلفة :الفحل من الجمال ، والفحل من الشعراء[٢] ، فقد سجل – أي مصطلح الفحولة – حضوره اللافت بشكله الأول عند علماء اللغة منذ أبي عمرو بن العلاء(ت١٥٤هـ) ، والخليل بن أحمد الفراهيدي(ت١٧٥هـ) وعنايته في اختيار الألفاظ الدالة على الشعر من طبيعة الحياة البدوية فالفحل سواء أكان فرساً أم جملاً هو ما ينماز بما يناقض خاصية اللّين التي يكرهها الأصمعي ، فالفحولة عنده القوة التي يتفوق بها الشاعر على غيره[٣] ، وبالرغم من أنَّ صفة القوة التي ينطوي عليها مصطلح الفحولة هي القاسم المشترك لدى البعض من النقاد ، فإنَّ هناك وجهاً نقدياً آخر يعطي للفحولة مقياساً يتعلق بإطار خلقي تحت صفة "التخنّث" وهذا يتمثل بقول أبي عبيدة (ت٢٠٩ هـ)عندما سمع شعر قطري بن الفجاءة قال: ((هذا الشعر ! لا ما تعللّون به نفوسكم من أشعار المخنّثين))[٤] ثم

(١) يُنظر: المغيّب والمعلن – قراءات معاصرة في نصوص تراثية ، د. نادية العزاوي :٣٠.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

(٣) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د. إحسان عباس : ٣٩.

(٤) الأمالي، للمرتضى : ١٦٣/١.

بعد ذلك استقر مصطلح الفحولة عند الأصمعي (ت٢١٥هـ) في كتابه النقدي (فحولة الشعراء) مصطلحاً نقدياً ينطوي على خصائص ومميزات فنية كان الشعراء الفحول هم الأقوى فيها ، والفحل عنده ((له مزية على غيره ، كمزية الفحل على الحقاق))[١] ومقياس الفحولة عند الأصمعي ((جودة السبك ، وبراعة المعنى ، ووفرة الشعر))[٢]،ومن الشعراء الفحول ما اصطلحه (أمرؤ القيس، والنابغة الذبياني ، وطفيل الغنوي ، وعلقمة بن عبده، والحارث بن حلزة وغيرهم)[٣]، فمعيار الفحل عند الأصمعي هو الكثرة التي ينظم فيها الشاعر قصائده والتي بدورها تكفل له خاصية التفرد ، بدليل قولة (وفرة الشعر) ، وبذلك تكون الفحولة لديه بمثابة رقم وعدد وهذان (الرقم والعدد) ينطويان على وجهين : وفرة الأبيات في القصيدة الواحدة ، وكثرة الطوال لدى الشاعر ، هذا ما يدل عليه قول الأصمعي عندما سُئل عن معقر بن حمار البارقي ((لو أتمّ خمساً أو ستاً لكان فحلاً))[٤].

في حين نجد ابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ) يتبنى مصطلح الفحولة في كتابه (طبقات فحول الشعراء) تحت معيار الجودة والشهرة معتمداً قول أبي عمرو بن العلاء (أوس بن مضر فحل مضر)[٥] وقوله هذا يدل على خاصية الشهرة والتي تتمثل أيضاً في قوله ((فاقتصرنا من الفحول المشهورين على

(١) الموشح ،المرزباني: ٦، الحقاق جمع حقه ، وهي من أولاد الأبل التي بلغ أن يركب ويحمل عليه ويضرب ، وقيل : هو الحق الذي أستكمل ثلاث سنين.

(٢) فحولة الشعراء ، الأصمعي : ٥٠.

(٣) يُنظر: المصدر نفسه :١١- ١٢.

(٤) على محك النقد خواطر وتعليقات نقدية وأدبية ، د . غازي طليمات:٨٥\٢.

(٥) يُنظر : المصدر والصفحة نفسهما .

أربعين شاعراً))[١] ، كما تعني عنده الفحولة كثرة النتاج في عدد القصائد كما في قوله ((وقياسها الكثرة والنتاج))[٢].

ويستمر مصطلح الفحولة مقترناً بمعايير أُخرى بعيدة عمَّا سبقها من أطروحات النقاد السابقين ومعاييرهم ، إذ شهد هذا المصطلح تطوراً ملحوظاً لافتاً عند الجاحظ (ت٢٥٥ هـ) ، إذ ربط مصطلح الفحولة بمعيار الصنعة إذ يقول: ((ومن الشعراء من يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً وزمناً طويلاً ليصير قائلها فحلاً خنذيداً وشاعراً مفلقاً))[٣].

ويستمر مصطلح الفحولة بالتطور مقترناً بمعايير قد تكون متوافقة أو مختلفة عند كل من النقاد كابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) في الشعر والشعراء ، والمبرد (ت٢٨٥هـ) في الكامل في اللغة ، وثعلب (ت٢٩١ هـ) في قواعد الشعر ، وابن طباطبا (ت٣٢٢ هـ) في كتابه عيار الشعر ، وقدامة (ت٣٧٧هـ) في نقد الشعر وانماز هذا الأخير عن سابقيه من النقاد في أنَّه وسعّ دائرة هذا المصطلح باحتوائه المشهور والمجيد في الجاهلية وغيرها بينما كان النقاد القدماء يقصرونه على الجاهلية فقط[٤].

مسار الفحولة في النقد الثقافي:

(١) طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي :٢٤/١.

(٢) المصدر والصفحة نفسهما .

(٣) البيان والتبيين ، الجاحظ :٩/٢.

(٤) المصطلح النقدي في التراث الأدبي :٢٧١-٢٧٢.

يسجل النقد الثقافي منجهاً جديداً ، وآلية مغايرة في الوقوف على النص مرتقياً على مدارجه إلى فضاء ما وراء النص للبحث عن مرحلة ما بعد الأدبية[١]، مخالفاً بذلك منهجية النقد الأدبي (الجمالي) في تحليله للنصوص الإبداعية ،إذ استأثرت تحليلاته بالخصائص الجمالية للنصوص في لغتها وصورها بدلاً من التوغل في النسيج الدلالي والوظيفي لها[٢]بينما يكمن مجال النقد الثقافي في ((تحليل الجذور الإجتماعية للأحداث المجتمعية والمؤسسات والنصوص ، ومهادها وتفريعاتها الآيديولوجية))[٣] ، لذا فهو يعمل على مهاد متسع من المجالات المعرفية والمرجعيات المختلفة كالتاريخ والدراسات الفلسفية والإجتماعية والأنثربولوجية والسياسية في تحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي[٤]، وما دام النقد الأدبي ظلّ مشغولاً بالسياق الجمالي للنصوص الشعرية وهذا بدوره قد أسّر النقد الأدبي ضمن أفق محدود ؛ من أجل ذلك حاول (الغذامي) تقديم مقترح عبّر عن التحول في وظيفة النقد ، وذلك بتحديث الجهاز الإصطلاحي للأداة النقدية[٥] التي عبّر عنها بـ"الوظيفة النسقية" وهذه الوظيفة سوف تقود النقد من أفق "التعمية الثقافية" إلى "البصيرة الثقافية[٦].

سوف تقف الدراسة في تناولها لمصطلح الفحولة على أطروحات الغذّامي لهذا المصطلح ، كونه سجَّل حضوراً لافتاً في كتابه (النقد الثقافي –قراءة في

(١) يُنظر : الغذامي من النقد الألسني إلى النقد الثقافي . محمد الشنطي ، جريدة الجزيرة السعودية،ع:١٠٠١ ، ٢٠٠٠.

(٢) يُنظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله إبراهيم :١٣- ١١٢ .

(٣) قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة ، د. حفناوي بعلي :٢٠٦.

(٤) يُنظر: نقد ثقافي أم حداثة سلفية ، سعيد علوش : ٦٠-٦١.

(٥) يُنظر: النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية:١١٢.

(٦) يُنظر: المصدر نفسه :٩٩.

(*)ذلك في الفصول : الثالث ، والرابع ، والسابع من الكتاب.

الأنساق الثقافية العربية) تحت عناوين (النسق الناسخ/ اختراع الفحل، صناعة الطاغية، عودة الفحل/ رجعية الحداثة)(*) إذ أكَّد على أنَّ الفحل هو من((أخطر المخترعات الشعرية الثقافية ، وهو مصطلح ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وإرتبط بالتفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفاً منافقاً (يصورون الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق))(١) وعدّ الغذامي ذلك من العيوب النسقية التي غزت الشخصية العربية بسبب الفعل الشعري وفي ضوء هذا الموجه الفاعل تجذرت شخصية الطاغية التي هي إحدى تجليات الفحولة.(٢)

وهناك من لم يذهب مذهب الغذامي بعدّ إنتاج الطاغية ورسخوها في الثقافة يعود إلى ما يُسميّه "الشعرنة" بوصفها نسقاً ثقافياً مضمراً في هذا الثقافة ، فالفحولة في حقيقتها ،((مقولة مركزية في الثقافة العربية – لم تنتقل من الشعر إلى المجتمع وإنَّما العكس هو الصحيح))(٣) على اعتبار أنَّ استبداد الطاغية العربية قائم على تأسيس ثقافي عميق لم تقبلْ التغير يُختزل في دائرتين المقدس والفحولة ففي الأولى((تتقاطع الواحدية الفكرية والاستبداد وتلاشي الذات في الأمة التي تتحوّل – بدورها– إلى طوطم يعلو على التاريخ ويدين احتجاجات الحاضر بأسم التابو الراسخ . وفي دائرة الفحُولة تتجسّد علاقات القوة التي أسسّت للمجتمع العربي القديم من خلال ترسيخ مركزية الذكورة وقيم الغلبة وذهنية القمع والإخضاع ومعقولية اللامساواة)).(٤)

فإذا كان مصطلح الفحولة في النقد الأدبي (الجمالي) قد أنطوى على خاصية غلبة الشعراء بالهجاء من هجاهم ، فإنّ النقد الثقافي من خلال المضامين

(١) النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ١١٩ .
(٢) يُنظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة :١٠٧.
(٣) قدّاس السقوط – كتابات ومراجعات على هامش الربيع العربي، أحمد دلباني:٤٦.
(٤) المصدر نفسه:٤٢

والأطروحات التي وقف عندها الغذامي في مصطلح الفحولة ينطوي على تقنيتين شكّلتا بدورهما مفهوم الفحولة في الثقافة العربية لدى الغذامي وهما(غرض المديح، والهجاء) ، و(الذات الجمعية والفردية).

إنّ الفعالية النقدية للثقافة العربية تولي المنزلة الأعلى للشعر/ الفحل في أغراض المديح والهجاء والفخر ، ومن قصر في هذه الأغراض فهو ربع شاعر هذا ما حدث لذي الرمة عند تقليل شاعريته وفحولته لقصره في الوصف والتشبيب[١] كما تدل الإشارات الثقافية للذهنية العربية على احتقار العمود الفحولي لكل خطاب يتصف باللّين لأنّ ما هو لين فهو مؤنث وما دام هو مؤنث فهو محتقر[٢] هذا ما لاحظناه في وصف أبي عبيدة لأحد الشعراء بالمخنّثين.

إنّ الفعل الثقافي قد قرن غرض الرثاء بالمرأة على أنَّه فن نسائي في الوعي الجمعي ، نجده من جهة أخرى يرى في موضوع الرثاء لا فنه شعرٌ دون الغزل ودون الفحل لانكسار النفس البشرية بالموت والمصيبة[٣] ، من هنا فهو خطاب يتصف باللّين والتأنيث والضعف ، الأمر الذي أفضى بالمرأة الشاعرة إلى منزلة ناقصة دون الفحولة ، بوصف الثقافة للشعر (بالجمل البازل)[*] و(الشيطان الذكر)[**] على حد تعبير أبي النجم العجلي وهذا الجمل هو الفحل كما أنّه طعام الفحول وهم بدورهم يشكلون طبقات وأعلى هذه الطبقات هي الفحولة لذا صارت العملية الإبداعية تسمى(فحولة) وهذا الإبداع ليس فيه أنوثة[٤].

---

(١) يُنظر : النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية :١٥٩.

(٢) يُنظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ٤٠.

(٣) يُنظر: التكوين الجمالي (الصورة ومصادرها) في قصيدة : (قذى بعينكِ ..) للخنساء ، د. عبد الكريم محمد حسين ، مجلة التراث العربي ،ع ١١٤: ١٢٨.

(*) قال الفرزدق:((وإنّ الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحر فجاء إمرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلاّ الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا))، جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القريشي:٥٥.

وبما أنّ الشعر يمثل ديوان العرب ومغذياً للشخصية العربية ومنهلاً لقيمه وأخلاقياته نجد فصيلة (الفحل) تتشكل في غرضي المديح الهجاء ، ذلك أنّ ظهور ثقافة المديح واختراع شخصية الممدوح كما يُسميه الغذامي (لعبة المادح والممدوح) قد أدى إلى تزييف القيمة العربية المركزية[١].

ولعلّ هذا بدوره يعود إلى براعة الشاعر وقدرته على المزج بين مضامين المديح والهجاء(الترهيب والترغيب) فالأول((يضع الممدوح تحت حالة الخوف ، والثاني تحت طائلة فضل ، وبالأساس كان الشاعر مخيفاً ، لأنَّه يتوسل بأداة مثيرة للخوف ، يستعين بالهجاء الذي أرتبط أصلاً بالسحر وصب اللعنات على الخصم . استثمر الشاعر العربي ذلك فأرهب وأرغب))[٢] ، ويعد الحطيئة المؤسس الأول لهذه الثنائية – أي الترغيب والترهيب– فهو مخترع الجملة النسقية التي تمزج المدح بالهجاء على حد قول الغذامي[٣].

في حين ينطلق مفهوم الذات الفردية والجمعية بوصفه الوجه الآخر للفحل عند الغذامي من مفهوم الأنا المتضخمة للذات الشعرية ، ذات متوحدة ومتعالية تدفع إلى ضرورة إلغاء الآخر[٤] ، إذ إنَّ هذا الانشقاق في النحن القبلية إلى الأنا الشعرية قد حولت الخطاب ((من متحدث باسم الجماعة إلى متحدث باسم الفرد ، ذلك يعني أنَّ الخطاب الثقافي صار خطاباً ذاتياً وفردياً ، وسيعزز قيم الفردية

(**) قول أبو النجم العجلي: **إنّى وكُلُّ شاعرٍ منْ البشرْ شَيطانهُ أُنثى وشيطاني ذَكَرْ**
الشعر والشعراء:٢/٥٨٨

(٢) يُنظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ١٢.

(٣) يُنظر: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ١٩٠.

(١) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة:١٠٩.

(٣) يُنظر: المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

(٤) يُنظر: النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية:٢٥١.

والمصلحة الخاصة))[١] من هنا تصبح الأنا حاملة لصيغ التسلط والتعالي والفردية والفحولة ، من ذلك قول جرير :

أنا الدَّهرُ يفنى الموُت والدهر خالد فجئني بمثل الدَّهر شيئاً يطاوله[٢]

كما يرى الغذامي أنَّ تجمّع محمولات هذه الأنا المتضخمة جاءت بفعل التحول الثقافي الذي حدث منذ العصر الجاهلي مع نشوء فن المديح ، وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير إلى المتنبي وحتى الآن[٣].

كما تجدر الإشارة إلى أنَّ الذات الجمعية التي كان الشاعر يتكلم بها بأسم القبيلة المنتمي إليها تحت طائلة المديح والهجاء ، بوصفهما غرضين يظهران خاصية الفحولة عند الشاعر مع شاعريته من وجهة نظر الثقافة لم يخلُ من نسقٍ ثقافيٍ مضمرٍ ، إذ تشير القراءة الثقافية للآيديولوجية الإجتماعية في العصر الجاهلي والمتمثلة في الاحتفالات الطقوسية التي تقيمها القبائل ابتهاجاً بنبوغ الرجل /الشاعر ،فقد كانت القبلية من العرب إذا ((نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، وأجتمع النساء يلعبن بالمزامير ، كما يصنعن في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ؛ لأنَّه حماية لأعراضهم ، وذبَّ عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم))[٤] فالإمتياز الذكوري الذي يعلنه الفعل الثقافي للشاعر الذكر من خلال ثنائية (المديح والهجاء) يمكن أنْ نطلق عليه فخاً ثقافياً يستند إلى مرجع سياسي للقبيلة ذات ثقافة مؤجلة المنفعة فالقبيلة التي ((لديها شعراء

(١) المصدر نفسه : ١١٨ .
(٢) ديوان جرير: ٣٢٣ .
(٣) يُنظر : النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية :١٦٠ –١٧٥.
(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه : ١\٦٥.

معروفون بقدرتهم الكبيرة على الهجاء والوصف ، تكون موفورة الجانب من القبائل الأخرى التي تخشى التحرش بها ، خوفاً من ردة الفعل التي سيوجهها شعراؤها على ذلك ، وسرعان ما تلتصق الصفات التي يطلقها شعراء قبيلة ضد قبيلة أخرى بها حيث تتناقل بين قبائل العرب)).[١]

وإذا كانت الثقافة قد أعطت (الشاعر) من الرجال خاصية الفحولة من خلال ثنائية المديح والهجاء لتكسب بهذه الثنائية غاية سياسية ، فإنَّ للمرأة دوراً لا يخفى، فقد أوكلت إليها الثقافة وظيفة البكَّاءة والباكية تحت طائلة الرثاء الذي يعطي بدوره عواطف جياشة ترتبط بالمرأة وسرعة انفعالها ، كما يعطي الرثاء وظيفة الحث والتحريض على الأخذ بالثأر باستنفار الرجال ، من هنا يحقق الرثاء –بهذه الوظائف– مراد القبيلة كغاية اقتصادية من خلال النزوع إلى فتح غزوة جديدة تكون مصدر رزق للقبيلة، إذ ((إنَّ المرثاة سبب وعلة لواقعة يزمع القوم أجراءها (غزوة) أكثر مما هو نتيجة خالصة لواقعة قد جرت وانتهت (صرع أحد أبناء العشيرة). إذ كان بعض المنتفعين في القبيلة من الغزو يؤلبون النساء على العويل والتفجع والرثاء، ويحثونهن على مثل هذه الأمور بكل جدية ، لهذا نرى أنَّ شعر الرثاء يشدد كثيراً على صفة معينة (فروسية الصريع وبسالته) أكثر من سواها)) .[٢]

ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ النقد الجمالي المرتبط بمصطلح الفحولة يتأسس على وفق أفكار تراتبية نسقية لا تعتمد التغير والتجديد ، وبهذا فإنَّ مصطلح الفحولة النقدي قد أغفل المرأة وجعلها عنواناً فارقاً بغض النظر عن جنسها ، ومن ثم فالمرأة تصبح شاعرة / فحل إذا التزمت بقوانين عمود الشعر وأساليبه ، هذا يعني أنَّ فكرة الفحولة بسياقها النقدي والمعرفي هي فكرة هيمنة ذكورية على

(١) الخلفية الثقافية للحكم التسلطي في المجتمعات العربية المعاصرة ، د. محمد السهر : ١٧١.

(١) مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف : ٣٣٥.

النصوص الجمالية ، فهي لا تراعي التجربة الشعرية الوجدانية الخاصة بكل أديب، بل هي تركز وتؤكد ماهيتها إذ يصبح كل إبداعٍ خاضعاً لفكرة الفحولة ، وبهذا إذا حاول مبدع ما رجل أو امرأة أنْ يخرج عن قواعد الفحولة يصبح أدبه غير معترف به من قبل المؤسسة النقدية.

في حين نجد منطلق النقد الثقافي يتناول النقد النسوي ويتبناه كظاهرة مهمة في الدراسات الثقافية بل أصبح فرعاً من فروعه ، فالتحول في مرحلة ما بعد الحداثة أدى إلى توسيع نطاق مفهوم الأدب ((معارضة للأدب المؤسسي وانفتاحاً على النصوص النسائية والأدب الشعبي وأدب الطبقة العاملة وثانياً على إعادة تعريف الأدب ليشمل المادة غير الأدبية))[١] ، وهذا يحيلنا على انفتاح النقد الثقافي كنشاط بوصفه مجالاً متداخلاً أو متعدد المعارف ،وبهذا يكون قد كسر حاجر(النخبة) بين الأدب المؤسساتي وغير المؤسساتي الذي ترسب في الذهنية الثقافية لقرون بتناوله النصوص النسائية والمهمشة والشعبية كونها نصوصاً أغفلها النقد الجمالي بعدها خارج المؤسسة النقدية.

وقبل الولوج في مركز البحث والانتقال من سياق الفحولة الذكوري إلى سياق الأنثى الشعري للنص الأدبي ، سوف تهتم الدراسة من وجهة نظر ثقافية بإثارة مجموعة من الأسئلة نظنها تمثل صلب النظرية الفحولية الشعرية ، فالمرأة بكيانها الأنثوي وخطابها الذي من المفترض أنْ يكون مغايراً لمركزية الشاعر الفحل قد ترغمنا أنْ نثير أسئلة نكشف بوساطتها الحقيقة التي من خلالها نميط اللثام عن سلوك المرأة ونمط تفكيرها ومن هذه الاسئلة : ما هي السياقات التي وردت فيها تمثيلات الفحولة ؟ وهل هي سياقات إجتماعية أو فكرية ؟ إذ لابد للحقيقة أنْ تتمظهر أما موضوعياً أو ذاتياً . ثم ما هي ملامح الفحولة الثقافية التي تميز المرأة

(١) النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات ، فنسنت ليتش ، تر: محمد يحيى : ٤٠٨.

الشاعرة من الرجل الشاعر ؟ وكيف تمثلت في مدونة المرأة الشاعرة؟ ثم أين يكمن تضخيم الذات الأنثوية في الأغراض الشعرية ؟ وما هو الموقف الثقافي من هذه الفحولة لاسيما إذا كانت للمرأة نزعة فحولية فما هي تشكلات هذه الفحولة ؟ وتحاول الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة مستفيدة من آليات الخطاب الثقافي من خلال الخوض في المباحث الآتية:

المبحث الأول
الشاعرة والفحل الشعري

طالما نظر الرجل إلى المرأة التي تدخل إلى خيمة الذكورة (الشعر)، وتتمثل لغتهم بنظرة فيها نوع من الإحتقار (الإستفحال) ، فهي ترتكب خطيئة إنْ فعلت ذلك وبذلك أسست هذه الوصية الثقافية لقرون طويلة لاتزال إلى الآن . فما الذي يدفع بالمرأة الولوج إلى عالم الذكورة لخوض الكتابة الفحولية ؟ وما دام قولها يمثل من وجهة نظر الرقيب الثقافي دخولاً إلى منطقة محرمة بوصف صوت المرأة عورة ، فالمرأة ظلت تبحث عن منفذ ، لذلك أخذت تتكلم بصيغة الجمع (النحن) كصيغة فحولية لتسهم في تأسيس توازن بينها وبين الرجل ، وصورة تنافس فيها الرجل في الوقت ذاته، إذ تشيع في المدونة الشعرية للمرأة اشارات فحولية كـ(طلب الثأر، والحماسة، والفخر ، حتى في الهجاء)هذا ما نجده في قول هند بنت عتبة[١]:

نحن جزيناكـــــم بيوم بدر والحرب بعد الحرب ذات سعر

وأيضاً ما جاء في قول ليلى الأخيلية الشاعرة الأموية في مدح قومها:

نحن الأخايلُ ما يزالُ غُلامُنـــا حتَّى يَدِبَّ على العصا مذْكُورا
تبكي الرماح إذا فَقَدنَ أكفَّنـــا جَزَعاً وتَعْلمنا الرَّفاقُ بُحُـــورا
والسيفُ يعلمُ أنّنا إخْوانُـــــهُ حَرّان إذ يلْقى العِظـــامَ بَتُورا

(١) موسوعة نساء شاعرات :٣٣٠.

ولنحن أَوْثق في صُدُورِ نِسائِكُم منكم إذا بَكَرَ الصراخُ بُكُورا[١]

فضميرا الجمع (نحن ، نا) راسخ في ذهنية الرجل و المرأة إذ يأتي بها الفرد في مقدمة القيم الجمالية التي يحرص عليها بوصفه يحمل دلالة إنتماء الفرد وانتصاره للقبيلة – تابع لقومه مستغرق في أفعالها البطولية التي يستعرض فيها شجاعته[٢] فمجيء الشاعرة بضمير الذكورة في خطابها ، يدل على سحر الرجولة أو لعلَّها ((مسألة تمر في الممارسة اللغوية دون ملاحظة لأنَّها صارت الطبع ، وهي حقيقة اللغة، وضميرها المتغلغل في نسيجها وخلاياها، ومن النادر جداً أنْ يلتفت أحد إلى هذه الخاصية اللغوية، حتى النساء اللواتي جعلن تأنيث اللغة هدفاً من أهدافهن)).[٣]

وسنقرأ عبر نصوص المرأة الشعرية الفحولة الثقافية التي تقوم على تضخيم الذات الفردية بوصفها ذاتاً لا تقيم وزناً للآخر، فنجد ذاتاً أنثوية تطلق كلمتها الفحولية المتعالية كما في قول هند بنت نعمان :

وما أنـــــا إلاّ مهرة عربيةٌ سليلةُ أمجادٍ تَحَلّلها بغلُ[٣]

وقول الشاعرة ليلى العفيفة :

---

(٢) ديوان ليلى الأخيلية ، تحقيق د. واضح صمد: ٣٩ ، حَرّان : الشديد العطش ، بَتُورا : من بتر أي القطع .

(١) يُنظر : خطاب الطبع والصنعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول) ، د. مصطفى درواش : ٢٠٩.

(٢) المرأة واللغة : ٣١.

(٣)العقد الفريد: ١٢٤/٧.

(٤)شعراء النصرانية قبل الإسلام : ١٤٩ .

يكذب الأَغْجم ما يقربني ومعي بعض حشاشاتِ الحَيا(٤)

وقول الخنساء:

وإنّي والبُكا مْن بعدِ صَخْــرٍ كسالِكَةٍ سوى قَصْدِ الطّريقِ
فلا وأبيكَ ما سَلّيْتُ صَدْري بفاحِشَةٍ أتَيْتَ ولا عُقُــوقِ(١)

كما نجد ذاتاً تبرز تفوقها البصر والبصيرة ونبوغها على الآخر (الفحل) في النظر الثاقب للأمور كما في قول زرقاء اليمامة:

إنّي أَرَى شَجَراً منْ خَلْفها بَشَرٌ فَكَيف تَجْتَمعُ الأَشْجَارُ والبَشَرُ(٢)

من هنا يكون المنطلق تتبع تمثيلات الفحولة من خلال مجموعة من مدونات المرأة الشعرية تتمظهر لنا بما يلي:

تجربة المديح والهجاء:

لطالما ادّعت الثقافة كما تبين مما سبق أن فصيلة الفحولة تتمظهر على من غلب في هجائه وعارض غيره من الشعراء لاسيما في غرضي الهجاء والمديح ، من هنا تبلورت شخصية الفحل في توظيفه لقانون الرغبة والرهبة كقانون ثقافي.

يشكّل شعر المديح في المسار الثقافي بُنية هامة في ديوان العرب ، وهذه النظرة طفت على سطح الثقافة، ومن ثم انتقصت من شأن الأغراض الأخرى ،

---

(١) الديوان :٨٧.

(٢) موسوعة نساء شاعرات : ١٨٦

وبذلك أكتسب فن المديح البعد الأهم في النسق الثقافي إذ يشكّل ((خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح ، وكيس من الذهب ، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني))[١] فمن خلال أطروحةالغذامي هذه يتراءى لنا أنَّ الخلاصة النسقية لشعر المديح هي تتمثل بالطمع والكذب.

وما دامت تجربة المديح والهجاء تمتلك أهمية ثقافية فهما بحسب المدونة الثقافية أغراض فحولية ، وقد أشار الغذامي إلى مسألة ارتباط هذين الغرضين فيما بينهما ارتباطاً عضوياً إذ ((لولا الهجاء ما كان المديح ، ولا يستقم أمر المديح إلاّ بسند من الهجاء، إنّ قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/ نسقي وكل مديح يتضمن ويضمر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافي النسقي قانون"الرغبة والرهبة"))[٢] ، وصار هذا القانون عند الغذامي منطلقاً في كشف عيوب الثقافة تلك العيوب التي لم تكشف إلاَّ من خلال اعتماد نصي المديح والهجاء كنص واحد.[٣]

وانطلاقاً من المفعول النسقي لتجربتي المديح والهجاء ، فالدراسة سوف تتناول تجربة المرأة الشاعرة لهذا القانون النسقي ،إذ لها دور لا يخفى في هذين الغرضين لكن قبل الدخول إلى لوحة المرأة المدحية والهجائية تستوقفنا عدد من التساؤلات حول خوض المرأة في هذين الغرضين كإعلان لذاتها.

ففي البدء نشير إلى أنّ تجربة المديح والهجاء عند المرأة تشكل بعداً أو فضاءً رحباً في احتواء تمثلات الفحولة الأمر الذي جعلنا نتساءل أين تجلت خصوصية المرأة ذاتاً معلنة في موضوعة المديح والهجاء ؟ هل كانت في إطار أسري أم قبلي ؟ ثم إذا كان طابع شعر الرجل (الفحل) في أغلب مدوناته الشعرية

(٣) النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية :١٠٠.

(١) النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ١٦٢.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه : ١٦٢.

للمديح من منطلق تكسبي ؟ ما غاية المرأة من شعر المديح ؟ تعتمد مناقشة هذه الأسئلة على مساءلة نصوص المرأة الشعرية وتقديمها لغرض المديح والهجاء.

يتحدد المديح عند المرأة في الإطار الأسري ويشكِّل بذلك ملمحاً بارزاً ،فهو لايدخل في باب التكسب والإحتراف[١]فإذا كان الرجل في مدحه ذات مقصد تكسبي، فالمرأة في مدح الأب أو الأخ أو الأقرباء كأنما مدحت نفسها ضمنياً على خلاف من مدح خليفة أو شيخاً لقبيلة يكون انتصاراً للعطاء[٢] بمعنى أنّ وظيفة المديح عند المرأة تكون ذاتية ، ومن النصوص التي تتجلى فيها فحولة المرأة في قول المديح ما جاء في قول صفية بنت ثعلب الشيبانية[*]:

إنّي حُجيجة وائلٍ وبوائـــــلٍ ينجو الطريدَ بشطبتي وحصانِ
يا آل شيبان ظفرتمْ في الدُّنا بالفخر والمعروف والإحســـانِ

وقولها :

أنا الحجيجةُ من قومٍ ذوي شرفٍ أولي الحفاظَ وأهل العزّ والكرمِ
والعزُّ فيهم قديماً غيرُ مقتـــرف والجارُ فأعلم عزيزاً دارهُ بهـــم
نحن الذين إذا قمنا لداهيـــــةٍ لم نبتدعْ عندها شيئاً من العدمِ

وقولها:

وأنا الحجيجة من ذؤآبة وائل وأنا المجيرةُ والقنا رعفـــانُ
أبلغ طميحاً يا رسولُ وقل له بسيوفِ تغْلبَ تغلبُ الأقرانُ[٣]

---

(٣) يُنظر : الشعر النسائي في أدبنا القديم ، د. مي يوسف خليف: ١١٥.

(١) يُنظر: الشعر النسائي في أدبنا القديم :١١٥ .

(*) شاعرة من شواعر العرب لقبت بالحجيجة استجارت بها هند بنت النعمان فأجارتها ، فقالت هذه الأبيات ، يُنظر : شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام :١١.

من خلال استقراء هذه المقاطع نجد أنّ الأنا الأنثوية تمثل نقطة البدء الجوهرية التي تنطلق من خلالها الدلالات النسقية التي تحتل الخطاب النسقي الأدائي للشاعرة بوصفه إطاراً مهيمناً على النصوص (أنا الحجيجة من ذؤآبة وائل، وأنا المجيرةُ، أنا الحجيجةُ من قومٍ ذوي شرفٍ إنّي حُجيجة)، تلك (الأنا) وإنْ تنوعت إلاَّ أنّها أعطت الدلالة نفسها صوت الأنا الفحولية المتعالية في مقابل إلغاء الآخر عبر جوهر قيمي ثقافي (الإجارة) .

ويوصلنا خطاب الشاعرة النسقي إلى صورة مغايرة وانزياحية لما اعتدنا عليه في مدونات المرأة الشعرية (الرثائية ، والحماسية) بإعطائها صورة تتصاغر بها الذات الأنثوية في مقابل إعلاء شأن الرجل (الفحل) ، إذ تفرز لنا القراءة الثقافية سلوك جديد للمرأة، إذ تصبح شخصية لها دور فاعل تتمثل بحماية أو مخلصاً للمستجير ، كما في شخصية (هند بنت النعمان) بفعل ثقافة الإجارة ، ونظراً للمكانة التي يتمتع بها المجير (الشاعرة) من الأنساق المثالية (الحسب والنسب – وآل شيبان – والقوة ، والعز ، والغنى) والمستجير (بنت الملك النعمان بن المنذر) فالنموذج الأنثوي في كلا الصورتين يمتلك صورة السيادة والقوة ، ومن ثم يعطي صورة نموذجية للأنا المتعالية التي ظهرت في الخطاب بشكل متكرر ، وبهذا يفرض صوت الأنا الفحولي هيبته الآخر على الخصم (الفارسي) لإمتلاكه المقومات المادية والمعنوية ، وتحقيق هذا الإنتصار الأنثوي البطولي كان على مستوى النحن القبلية والفردية معاً. في حين تأتي القصيدة المدحية الأخرى تحمل منحى نسقياً آخر في ظلّ إرتباطه بوظيفة مضمرة(الرغبة والرهبة) كقانون نسقي ثقافي والذي يتمثل بقول الشاعرة بنت لبيد في مدحها للوالي الوليد بن عقبة إذ تقول:

---

(٢) المصدر نفسه : ١١-١٥.

إذا هبَّت رياحُ أبي عقيلٍ دعَونا عند هبَّتها الوليدا
أشمّ الأنفِ أروع عبشمّياً أعان على مُرُوءَتِه لبيدا
بأمثالِ الهضاب كأنَّ ركباً عليها من بني حامٍ قعودا
أبا وهبٍ جزاك اللهُ خيراً نحرناها فأطعمنا الشريدا
فَعُد إنَّ الكريمَ له مَعـَادٌ وضني يابنَ أروى أن تعودا(١)

يجسد خطاب الشاعرة النسقي توظيفاً لموضوعة المديح لأسلوب أو شروط (الترهيب والترغيب) إذ يعد الهجاء النواة النسقية لمدح الشاعرة لنموذج (السلطة\الملك) الوليد بن عقبة . إذ تعد مقولة الشاعرة (أشمّ الأنف) قناعاً منتصراً لذاتها في امتلاكها قدرة الحضور (الذات القائمة) على محو (صوت الآخر) ، فتبرز هذه الجملة نسقية ثقافية – مدحية – في ظاهرها تودداً للملك واستعطافاً واستجداءً لغرض العطاء . لكنها في رؤية الشاعرة تتحول إلى وسيلة كاذبة ومراوغة (الأستهزاء والأحتقار) ، إذ إنّ تشبيه الشاعرة صورة الملك بـ(أشمّ الأنف) تعتمد من وراء هذا التشبيه (السخرية) إلى تعزيز الصورة السلبية للملك ، فالعطاء (الكرم) يُعد قيمه فحولية حسب مقتضى الذوق الثقافي العام (الكرم فحل) تتحول إلى قيمه سلبية لأنّها تولدت عند هذا الممدوح نموذجاً متكبَّراً ، وبهذا تجرده من القيم الأخلاقية الذي يبرز بغياب جانب التواضع وإدراجه في عالم التكبر والغرور ، وهذه الأنساق غير المثالية تتمظهر من خلال تشبيه الشاعرة (الملك) بقوم نوح (عليه السلام) لاسيما أولاده بني حام كمعادل إنساني يتصف بالتكبر والعناد.

أمّا نموذج التجربة الهجائية فتمثّل بقول ميسون بنت جندل :

---

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٢٦٨-٢٦٩، يُنظر: موسوعة نساء شاعرات : ١٥.

لَلُبْس عباءَةٍ وتَقَرُّ عينـــي أحبُّ إليّ من لبس الشفوفِ
وأكل كُسَيْرَةٍ في أرض بيتي أحبُّ إليّ من عجلٍ عليـفِ
وَبَكرٌ يتبعُ لأظعانَ صعـــبٌ أحبُّ إليّ من بغلٍ زَفـــوفِ
وبيتٌ تخفِق الأرواحُ فيـــه أحبُّ إليّ من قصرٍ مُنيـــفِ
وخرْقٌ من بني عميّ نحيفُ أحبُّ إليّ من عِلجٍ عنـوف[1]

يقدّم لنا النص صورتين ثقافيتين متناقضتين صورة حياة البادية وصورة حياة الحاضرة (المدينة) ويعتمد أسلوب المقارنة للتعريض بمكان الحاضرة، فالمقارنة بين وصف حياة مكان البادية – موطن الشاعرة – الذي نشأت وتربت فيه ، يحيل بالضرورة على سياق ثقافي مغاير للسياق الثقافي في حياة مكان القصور الذي هو بيت زوجها ، ومن ثم فالنص يكشف عن هويتين وطبقتين ، هوية مكان البساطة والفطرة (البادية) ومكان الحضارة والدعة (الطبقة الراقية) فالشاعرة تُظهر لنا في النص مفاصل الحياة المادية كلها من الملبس والمأكل ،وتقف من خلال ذلك على نقطة تضاد من هويتها الثقافية الجديدة (مكان الزوج) ذلك المكان الذي تراه قد شوه حياتها لتنتقل بأسلوب التحقير والسخرية من مظاهر هذا المكان المادية إلى حياة أخرى تشكلها البداوة المتمثلة بالبساطة بعيدة عن حياة التعقيد (حياة القصور)، فأتاحت تجربة الشاعرة من خلال تعاملها مع حياة القصور الكشف عن عيوب نسقية للنظام المعيشي في هذا المكان وقتئذ ، بهذا تستبدل الشاعرة هذه الحياة الحضارية عن طريق أسلوب التفضيل المتمثل بصيغة بـ(أفعل التفضيل) في قولها (أحبّ إلي) بنمطها المتكرر وهي تدل على ((أشتراك الشيئين في معنى واحد وأنّ أحدهما يزيد في المعنى الآخر سواء كان ذلك المعنى محموداً أو مذموماً))[2]

(١) نساء شاعرات من الجاهلية إلى القرن العشرين ٢٢٥، شاعرة إسلامية ، العلج: الرجل الضخم الشديد ، الخرق : الفتى الظريف الكريم ،

(١) البلاغة الجديدة بين التداول والتخييل ، محمد العمري : ٣٩٥.

موضحاً القيم الضدية التي تميز مكان البادية عن القصر من (الأصالة وعزة النفس وبساطة الحرية).

فضلاً على ذلك الذات فإن خطاب الذات المتكلمة بـ (أحبّ إلي) في صيغته المتكررة ، يعطي صوت الأنا المثالية التي ترى في ذاتها نموذجاً حراً للمرأة التي لا يغيرها مكان اللذة والترف عن موطنها الذي نشأت فيه.

تجربة الحكمة:

لأبدَّ لنا في البدء أن نتساءل هل أنّ المرأة الشاعرة في موضوعة الحكمة تساوي أو توازي حكمة الرجل الفحل ؟ ومن أين كان المنطلق لديها ؟ هل هو منطلق أسري؟ أو بمعنى آخر هل أنَّ المرأة الشاعرة ترتد بأبيات الحكمة إلى الإطار الأسري أم ترتفع إلى مستوى آخر خارج اهتماماتها ؟ ثم هل أنَّ المرأة الشاعرة ترفعت عن معاني موضوعات الحكمة لدى الفحول ؟ وماهي موضوعات الحكمة لديها هل كانت ذات سياق إجتماعي أخلاقي أم كانت ذاتية أو صاغتها وفق الفلسفة الوجودية لثنائية الموت والحياة؟

لعلّ المرجع الثقافي الذي اشتقته الشاعرة من تجارب حياتها الخاصة شكل البنية العميقة في حكمتها دفع بها إلى صياغة حكمتها في أنساق ثقافية تتجه إلى المرأة المحايثة لها أكثر من اتجاهها إلى الرجل لاسيما في صورة النصح والإرشاد الذي تقدمه للمرأة قضية ذات وموضوع هذا ما يؤكده قول الشاعرة أم الأسود الكلابية في هجاء زوجها :

سأُنذر بعدي كل بيضاءَ حُــرّةٍ منعْمَةٍ خود كريم نجارُهـــــــــا

قصيرةٌ قبالَ النَّعلِ يضحى وهمهُ قريبٌ ويمسي حيث يعشيه نارُها[١]

كما نجد أنّ الفن الحُكمي في تشكلاته المضمرة يحمل صراع الأنا والآخر وسوف نقرأ صراع الأنا المتعالي عبر نموذج أنثوي يواجه خيمة الفحول في الأسواق الأدبية لتحقق بذلك ثقافة أنثوية خاصة به ، ويبرز هذا النموذج بـ(هند بنت الخس وأختها جمعة بنت الخس)، إذ يعطي لنا هذان النموذجان من النساء مثالاً ثقافياً بطلب المرأة عبقرية الرجال بترددها إلى الأسواق الأدبية ، لتخرج المرأة بذلك من مكانها المخصص لتصبح سيدة القول في عصرها وبذلك فالشاعرة (هند بنت الخس) تتماز بحكمتها على الذكورة وحينئذ تصبح الغلبة لجنسها ،هذا ما عبَّرت عنه الثقافة بأنَّها ((من أهل الدهاء والنكراء ، ومن أهل اللّسن واللّقن والجواب العجيب ، والكلام الفصيح ، والأمثال السائرة ،والمخارج العجيبة))[٢] من هنا فالمرأة بوساطة هذا النموذج تجرأت على محتكر ذكوري لتخلق لذاتها هويةً وانتماءً تتجاوز بهما هويتها الأنثوية ، ولتضعها في الوقت ذاته أزاء الفحولة، ومن قولها في الحكمة :

وجَدتُ وخَيْرُ القولِ في الحُكْمِ نافعٌ ذَوِي الطولِ مِمَّا قد يُعْمُّ ويُلبَـــسُ
وليس الفَتَى عندي بِشَيءٍ أعُـدُّهُ إذا كان ذَا مَالٍ من العَقْلِ مُفْلِـسُ
وذو الجُبْنِ مِمَّا يُسْعِرُ الحَرْبَ نَفْحُهُ يُهَيِّجُ منها نَارَها ثُمَّ يَخْنَـــــسُ
وكمْ من كثيرِ المالِ يَقْبِضُ كَفَّـــهُ وكمْ من قليلِ المال يُعْطي ويَسْلسُ
وكَمْ من صغيرٍ نَزْدريه لَعَلَّـــــهُ يَهيجُ كبيراً شَرُّهُ مُتَبَجِّـــــــسُ

(١)شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام: ١٩١، شاعرة إسلامية.
(٢) البيان والتبين :٣١٢\١.

وكَمْ من مُراءٍ ذِي صلاحٍ وعِفّـــةٍ يُخَاتِلُ بالتقوى هو الذئب أملـــسُ[١]

تعطي لنا مدونة المرأة الشعرية في الحكمة نسقاً أنثوياً متعالياً يؤسس لوعي مختلف عن صورتها في الوعي الثقافي ، فالمفارقة التي يضئ بها النص تنبثق من خلال ورود الحكمة المنتقاة لموضوعة العقل في مفتتح نصها على لسان امرأة كقيمة ثقافية في الذهنية العربية ، وتتعمق المفارقة من خلال تأكيد النص على الإحتفاء بالأنوثة بالتركيز على ثيمة (القول) "**وجَدتُ وخَيْرُ القولِ في الحُكْمِ نافعٌ** " إذ إنَّ افتتاح الشاعرة نصها بتقنية القول النافع المقترن بذاتها(وجدت) تضمر نسقها الأنوي المتضخم القائم على إلغاء الآخر (الفحل) الذي يؤكده قولها "**ذَوِي الطولِ مِمَّا قد يُعْمُّ ويُلبَسُ**" ، وفي مقابل ذلك تعطي عبارة (القول) المردوفة بتعالي الأنا مرة أخرى بتفضيل(قيمة العقل) على أنساق أخرى كالمال كما في قولها:

وليس الفَتَى عندي بِشَيءٍ أعُدُّهُ إذا كان ذَا مَالٍ من العَقْلِ مُفْلِسُ

كما تنبثق المفارقة من طبيعة تفضيل (قيمة العقل) وهذا نقيض لنمطية الثقافة والنسق الثقافي الذي يرى في المرأة كائناً عاجزاً في رأيه وعقله ومهما يكون يبقى رأي نساء على وفق النسق الثقافي ، فصورة المرأة ترد في الثقافة كائناً بشرياً مشوهاً خالياً من الصلاحية مسلوب العقل والإرادة[٢] ، من هنا ألبسها النسق الثقافي ثوب الجهل بينما ألبس نسقه الذكوري ثوب الحكمة ، ونجد مقابل ذلك إحالات ثقافية تدل على الحكمة والرأي القاطع والدور الفاعل للمرأة في النسيج الإجتماعي

(١) بلاغات النساء : ٥٨، هند بنت الخس بن قريط الأيادية ، شاعرة مخضرمة ، أدركت القلمَّس أحد حكام العرب . يُنظر : موسوعة نساء شاعرات:٣٣١.

(٢) يُنظر : الجهنية في لغة النساء وحكايا تهن ، د. عبد الله الغذامي : ٦١.

كزرقاء اليمامة وحكمتها[١]، بهذا تكون صورة المرأة هنا مغايرة للضاغط النسقي بورود الحكمة على لسانها وإعلاها لمنزلة العقل.

كما تتخذ المرأة من الحكمة وظيفة نسقية تؤطر فيها صورة الآخر (الرجل) بصورةٍ بشعة تقدم فيها نقداً للرجل فمرة تدرجه في إطار العمل الشيطاني (الخنس) بما يحمله من خلاصة دلالية تدل على الاختفاء والظهور ،ومرة أخرى تدرجه في صورة الذئب الأملس ، فالذئب يعدّ في الوعي الثقافي رمز الشراسة والخبث ، إنَّه يفتك ويمزَّق ويفترس ويثير الفزع في الآخرين فالذئب رمزٌ للشيطان[٢]، من هنا جاءت الشاعرة في تقديم صورة الرجل في لوحة الذئب الأملس مقترنة بصفة من صفات الشيطان الخنس لتعطي بذلك مدلولاً ثقافياً يشير إلى مدى الصورة البشعة التي يحملها الرجل ومما يزيد صورة الرجل سوداوية أكثر دلالة الفعل (أملس) الصفة المقترنة بالذئب فملّس هي ((السوق الشديد والملّس اختلاط الظلام ذلك حين يختلط الليل ويختلط الظلام))[٣] فهذه الدلالات بما تشير من دوال (الظلام ،والعدوانية ، والاختفاء) لتضع الرجل (الفحل) في موضع من الغياب والعجز في دوره الفاعل فهي تتكلم عن نمطية فحولية تحمل دالة الكثرة بدليل أنَّ وصفها للرجل وتقديمه جاء بتقنية التكرار عبر دالة خبرية وهي (كم) الدالة على التكثير، ويأتي التكرير في بعض النصوص الأدبية ليدل على التهويل والتعظيم و((يحدث ذلك من ذكر الشيء على طريق الإخبار عنه لما يشفي النفس عن كشفه فإذا بالمتكلم يعيد ذكره بلا زيادة بيان ليزداد الغموض))[٤].

فحكمة الشاعرة تحمل تقاطعاً مع منظومة القيم الثقافية التي تعطي الرجل/ الفحل صورتي الكريم و الشجاع والرأي الصائب، فتنقض كل الأدوار الفحولية

(١) يُنظر : المصدر نفسه :٦١.

(٢) يُنظر: الرموز في الفن–الأديان–الحياة :١١٠.

(٣) تاج العروس، مادة (ملّس) .

(٤) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد:١١٧.

الثقافية وتتحول هذه الأدوار في نسقها الذاتي فتصبح هي من يدعو الرجل إلى الكرم والتريث في الأمور بتحكيم العقل.

فدعوة المرأة (العقل +الكرم +الشجاعة +العفة والصلاح) تلك الأنساق الإجتماعية التي أظهرتها الثقافة في الموقف المتباين بين الرجل والمرأة فتأتي المرأة فتضعه في خانة غير الذي وضع فيها مقابل صورتها في التصور العام فتخرج بذلك من أسر الثقافة.

ويفصح نموذج أنثوي آخر يتقاطع أيضاً مع التصور الثقافي للمرأة إذ يفصح عن احتفاء المرأة بالعقل كقول جمعة بنت الخس:

أشَدُّ وجُوهِ القَولِ عندي ذوي الحجا مقالة ذي لُبٍّ يَقولُ فيوجِزُ
وأفضلُ غُنمٍ يُستفادُ ويُبتغَـــــــى ذَخيرَةُ عَقْلٍ يَحْتويها ويُحرزُ(١)

ومطالبة بتحقيق فرادة المرأة الشاعرة أو مساواتها بالفحولة ، لازالت النصوص الشعرية للمرأة تفصح لنا بمحاولة المرأة صياغة مقولات الفحولة صياغة تخدم توجهاتها كامرأة لتواصل تحقيق ذاتها.

إلى جانب صورة المرأة في الحكمة التي برزت فيها ذاتاً فعَّالة تحتفي بالعقل الفعّال في النسيج الإجتماعي ، نلمس صورة أخرى تتضخم فيها الأنا الأنثوية عبر آلية فحولية ألا وهي:

تجربة الحجاج:

(١) بلاغات النساء:٣٥، ويُنظر: نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين : ٦٩.

ينتمي المسار الحجاجي إلى عائلة الأفعال الإنسانية التي تحمل المتلقي على الإقناع ، إذ تفيد الخلاصة الدلالية للحجة تمثلان : أحدهما إفادة القصد أو الرجوع وعندها تكون الحجة أمراً نرجع إليه أو نقصده ، والآخر يتمثل بإفادة الغلبة وعندها تكون الدلالة هي إلزام الآخر بالحجة ، فيصير بذلك مغلوباً(١).

وبما إنّ قوام الفعالية الحجاجية هي الإقناع والتأثير فلابدَّ لها من التمظهر بمهارات أسلوبية وتأثيرات بلاغية لكي تعطي المسار الحجاجي اللباس الجمالي الذي بدوره يعمل لمصلحة الإقناع(٢) ، من هنا تكمن وظيفة النسق الثقافي الذي يتسلل عبر المهارات الجمالية لتمرير أنساقه الخطرة.

من هنا يأتي دور الدراسة ؛ لتضمين (الحجاج) بوصفه ظاهره فحولية تشاكل فيها المرأة الشاعر (الفحل) كنسق مهيمن في نتاجها الشعري تمرر من خلالها نسق الذات المتعالية ، ومن الملامح الحجاجية التي وردت في المدونة الشعرية للمرأة تلك التي اقترنت بفن (النقائض) ، إذ تبرز في النقائض تقنيات وطرائق حجاجية منها ((الطرائق الذاتية ، المتمثلة في تدخل الذات في العمليات الحجاجية ، ليست فقط كونها طرفاً من أطراف الحجاج ولكن كذات أسلوبية تمتلك أسلوباً قولياً معيناً تتميز به عن غيرها من الذوات الأسلوبية الأخرى)).(٣)

وتمثلت هذه النقائض عند شاعرتين مخضرمتين هما (هند بنت عتبة ، وهند بنت أثاثة ، إذ تقول هند بنت عتبة:

---

(١) يُنظر: التواصل الحجاجي في الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي، مجلة الخطاب ،ع١٠ : ٧٨.

(٢) يُنظر : الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله ، د. رضوان الرقبي ، مجلة عالم الفكر ع :٢، مج :٤٠

(٣)الآليات الحجاجية في نقائض جرير والفرزدق من خلال نقيضتهما "سم ناقع "و" إن الذي سمك السماء " ، مكلي شامة ، مجلة الخطاب ، ع : ٤ ، ٢٠٠٩ :٤١١.

نحنُ جَزَيْناكُمْ بِيَومِ بَـــــــدْرِ والحرْبُ بَعْدَ الحَربِ ذاتُ سُعُر
ما كان عن عُتْبةٍ لِي من صَبرِ أبي وعمي وأخي وصِهْـــــري
شَفيتُ نَفْسي وقَضَيتُ نـــــذْري شَفَيْتَ وَحْشِي غَلِيلَ صَـــــدْرِي
فَشْكرُ وحشيٍّ عَلَيَّ عُمْـــــري حتى تَرِمْ أعْظُمي في قَبـــري[١]

فأجابتها هند بنت أثاثة تنافضها :

خَزيت في بدرٍ وبعدَ بَدرٍ يا بنتَ دُقاعٍ عَظيمِ الكُفْرِ
صَبَّحَكِ اللهُ غَدَاةَ الفَجرِ يا لهاشميين الطوالِ الزّهرِ
بكُلِّ قَطَّاعٍ حُسامٍ يَفْري حَمْزَةُ لَيْثِي وعليٌّ صَقْـــرِي
إذْ رَامَ شَيْبٌ وأبُوكَ غَدْرِي فَخَضَّبَا مِنهُ ضَوَاحي النَّحْرِ
ونَذْرُكِ السُّوءُ فَشَرُّ نَذْر[٢]

وإنّ موضوع الحجاج في كلا المقطوعتين ينفتح ثقافياً على موضوعات وإشكاليات وثيقة الصلة بالصراع بين الأنا والآخر ، فالصراع القائم بين الشاعرتين هو صراع ديني سياسي بالدرجة الأولى ، الأنا المسلم والآخر المشرك ،إذ تفتتح (هند بنت عتبة) مناقضتها الحجاجية عبر سلّم حجاجي مناط بالفخر، فخرها بالانتصار بتحقيق نذرها فهي تبدأ نصها بصورة واضحة وبرؤية لا لبس فيها وهي تعبر عن فكر الكافرين فالصراع من وجهة نظرها بين قومها والمسلمين هو صراع

(١) موسوعة نساء شاعرات : ٣٣٤ ، شاعرة مخضرمة .
(٢) المصدر نفسه : ٣٣٠ ، الشاعرة هند بنت أثاثة بن عباد بن المطلب القرشية، كانت من ذوات الشهامة والمروءة وهي أديبة فاضلة لها معرفة بالشعر والعروض، يُنظر: أعلام النساء :٢٢٦/٥.

قبلي سياسي لا ديني ، صراع الزعامة بين بطون قريش ، وبهذا لاحظنا الشاعرة تجعل من الحرب جزاءً وتوعداً كما جاء في قولها:

نحنُ جَزَيْناكُمْ بِيَومِ بـَدْرِ والحرْبُ بَعْدَ الحَربِ ذَاتُ سُعْرِ

فالشاعرة أفتتحت خطابها بضمير الجمع الفحولي(نحن) ؛ لتعطي إنظمام صوت الأنا مع الحضور الجمعي القبلي ولتبرهن في الوقت نفسه فاعلية الأنا في إطار ثقافتها المشتركة التي تؤسس لفكرة الخروج عن النسق الديني المتمثل بالإسلام ، فإذا كانت الشاعرة (هند بنت عتبة) أدرجت خطابها في إطار التوحد بالجماعة (نحن) فإنَّ الشاعرة (هند بنت أثاثة) عمدت في خطابها إلى صيغة التفرد (**خَزيت في بدرٍ وبعدَ بَدرٍ**)؛ لتعلن عن دلالة عدم التوافق أو عدم انخراط هؤلاء – أي هند وقومها– عن الألتحاق بالدين الإسلامي، وتوحدهم بدين الشرك ،من هنا جاءت دلالة الإفراد في مقابل دلالة الجمع في نص (بنت أثاثة) ، كما تعطي دلالة الأفراد (خَزيت) مدى فاعلية الآخر المتضاد (هند بنت عتبة) في الحرب من خلال الفعل القبيح الذي فعلته مع حمزة (عليه السلام) ، فضلاً على ذلك عبارة (**نحنُ جَزَيْناكُمْ**) خطاب الشاعرة المشركة التي تكشف عن مدى الحقد والبغض لا تتماس مع منظومة الإسلام التي وجدناها مع الشاعرة بنت أثاثة التي استهلت نصها بمفاهيم إسلامية فهي تأخذ منحىً مغايراً في ظلَّ ارتباطها بمنظومة الإسلام فقولها: " **خَزيت في بدرٍ وبعدَ بَدرٍ**"

يحمل دلالة نسقية تعلنها لفظة (**خزي**) بنمطها الديني ذات طبيعة ثنائية تجمع لواقع الدنيا والآخرة ، ففي الدنيا الخزي والعار الذي تركته بنت عتبة على مدى التاريخ بفعلها السيء هذا ما أكده قولها:

خَزيت في بدرٍ وبعدَ بَدرٍ يا بنتَ دُقاعٍ عَظيمِ الكُفْرِ

فجملة(**يا بنتَ دُقاعٍ**) التي تنطوي على مشهد الخضوع والذل ،فالخلاصة المعجمية للجذر (دُقاع) تشير إلى أنّ ((الدقع : الخضوع في طلب الحاجة والحرص عليها ، مأخوذ من الدقعاء ، وهو التراب أي اللصق بالأرض من الفقر والخضوع ، ودقع الرجلُ دُقَعَاً وأدُقَعَ : لصق بالدقعاء فقراً وذلاً))[١] ، أمّا واقع الحياة الآخرى الذي تحمله لفظة (الخزي) فيتمثل بقولها "**صَبَّحَكِ اللهُ غَدَاةَ الفَجرِ**"

إذ جاءت التقنية الزمانية (**صَبَّحَكِ ، وغَدَاةَ الفَجر**) ليعطيا توظيفاً دلالياً ثقافياً يتمظهر من خلال الظلال التاريخية والدينية التي ترمي إليها دلالة (**غداة الفجر**) على زمنية العذاب الذي حلّ بالأقوام السابقين ، فالله عزوجل إذا أراد أنْ ينزل عذاباً بقومٍ ما فإنَّ ساعة الإبتلاء تكون في وقت الفجر ، من هنا كان اختيار الشاعرة لعبارة (**غداة الفجر**) موفقاً في برهانها الحجاجي ، كما تتجلى في اللفظتين (خَزيت و جزاء) وظيفة نسقية أخرى ، تأتي من افتخار الشاعرة (هند بنت أثاثة) بالنصر، إذ كان نصراً معنوياً للإسلام والمسلمين سواء في بدر أو في معركة أُحُد ،فالنصر عندها لا يعني تحقيق الهزيمة للعدو وجمع الغنائم وإنَّما هو تحقيق أهداف المسلمين ، بينما كان افتخار (هند بنت عتبة) بالنصر مادياً حين جعلت من الحرب جزاء لتحقيق ثاراتها وشفاء غليلها بقتل رموز المسلمين ، وهذا ما يدل على قولها في وصفها الحرب بـ (ذات سُعْر) وهذا دلالة مضمرة تشير إلى ثنائية (الاشتعال و الانطفاء) أي أنّها ستبقى تثير نار الحرب باستمرار تجاه المسلمين أنَّها تحمل دلالة استمرارية اشتعال الحرب ضدهم فهي تعبر عن مدى الحقد وحرارة البغض للإسلام من هنا اكتسبت الحرب بعداً استعارياً في قولها (**ذات سعر**) يعبّر عن الحالة الإنفعالية التي تحملها الذات المشركة تجاه المسلمين ((فالحرب التي تستعر توحي بشكل جذري بالنار ، لأنّ النار هي التي تستعر في الحقيقة ، وليست

(١)لسان العرب ، مادة (دقع) .

الحرب))[١] الأمر الذي يؤكده التكرار الحاصل في الألفاظ الذاتية (**شفيت، ونفسي ، وغليل صدري**) ،وهذه الصورة الاستعارية التي رسمت صورة الحرب بين المسلمين والمشركين كشفت عن جوانب الفخر بالذات وكشفت كذلك عن فاعلية هذه الذات في الحرب (بنت عتبة) كما تشير دلالة الحرب المستعرة إلى الإنتشار والاتساع ، لأنَّ الحرب تبدأ من نقطة صغيرة وتمتد إلى محيط أوسع إلى ما لا نهاية[٢].

كما نلحظ في الخطاب الحجاجي عند (هند بنت أثاثة) إشارة إلى الموقف اللاإنساني في عالم النسق المضاد من خلال الصنيع السيء الذي أظهرته هند بنت عتبة في معركة أحد مع حمزة الذي يكشف عن المناقضة والإنزياح في نوع النذر وطلبه ، فالمرجعيات الثقافية للنذر عند (هند بنت عتبة) تكشف عن رغبة ذاتية تخصها وليس لدفع شر ما أو طلب رجاء بل كانت رغبة في الإنتقام ، كما أنّ طلب هذا النذر كان من عامة الناس وليس كما هو متداول في الأديان سواء أكانت وثنية أم سماوية يكون طلب النذر من الإله أو الآلهة هذا يمثله قولها (**شَفيتُ نَفْسي ،وقَضَيتُ نذْري ، شَفَيْتَ وَحْشِي غَلِيلَ صَدْرِي**) كما في قولها " **فَشْكرُ وحشيٍّ عَلَيَّ عُمْري**"

ومن النصوص التي تمثلت بها المرأة بأسلوب فحولي حجاجي ما جاء في قول الشاعرة صفيّة بنت ثعلبة(*):

قولا لمنصورَ لا دَرّت خلائِقُـــــهُ ما صاح فيها غراب البينِ أو نعقا
مَن زوّجَ الفرسَ يا مبتول قبلكُـــمُ مِن الأعارب يا مخذول أو سَبَقــا؟

(١) تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة :١٢٤.
(٢) المصدر والصفحة نفسهما .

إختر عدِمتُكَ مِن فَدْمٍ أخا ثقـــــةٍ فانطق فأنت أشرُّ الناسِ إن نطقا
باللهِ لا نالَ منصورٌ لجارتنـــــــــا وكل جيشٍ يجينا يَرْجِعنْ فِرقـــا
فَمتْ بغيظِك يا منصور واحْيَ على بَغضاكَ قومي وشَمِّرْ كلَّ يومٍ لِقـــا[1]

لاشكّ أنّ الفكر الحجاجي المتجسّد في بنية السياق الثقافي للنص مستوحى من نسقين متضادين قائمين في الذات العربية المتمثلة بالشاعرة من جهة وبين النسق الضدي الفارسي من جهة أخرى ، من هنا جاء حجاج الشاعرة ملازماً لثقافة الصراع الذي يطرح بدوره قيماً جدلية قائمة بين العرب والفرس عمادها المحافظة على الهوية الثقافية والمعتقدات وأنظمة حياة العمل.

وانطلاقاً من هذا التصور الضدي فأنَّ القراءة الثقافية تكشف لأول وهلة عن صوتٍ أنثويٍّ متعالٍ أظهرته الشاعرة في سياق ثقافتها القومية والإجتماعية وهي تحاول إقناع النسق الضدي بإنَّ مسألة إقتران الفارسي من العربي مسألة هوية تستند إلى مرجعيات ثقافية صرفة كما ورد في قولها:

مَن زوّجَ الفرسَ يا مبتول قبلكُمُ مِن الأعارب يا مخذول أو سَبَقا؟

إذ إنَّ الصيغة الإحتجاجية التي يعلنها الاستفهام الإنكاري تعد ممارسة فاعلة في تعزيز صورة الذات العربية وإبراز مكانتها عبر إلغاء النموذج الفارسي بفعل

(*) شاعرة من شواعر العرب ، من بني شيبان بن وائل ، استجارت بها هند بنت النعمان ضد كسرى فأجارتها ، وعندما أرسل قائد كسرى جنوده إلى بني شيبان بأن تنزل هند بنت النعمان على طاعة منصور أحد قوّاد كسرى قالت هذه الأبيات ، يُنظر : شاعرات العرب في الجاهلية الإسلام : ١١.

(١) نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين : ١٤٨، مبتول : فاسد العقل ، الفدم :الأبله ، أو الأحمق .

نمذجة صورتها برسم صورة كوميدية ساخرة فتصف الآخر (الفارسي) بصفات تنم عن تخلف واندحار فهو (**مبتول ، فدم ،أشر**) ؛ لتجعل منه رمزاً للعار والشر الأبدي ، وهي بذلك تعلن عن مهيمنات الثقافة العربية التي ترى من العار اقتران الفارسي من العربية ، من هنا كانت الشاعرة خاضعة لأنساقها الثقافية عندما جعلت إعلان الحرب مقدمة لخطاب الرمز الثقافي الفارسي (منصور) ، إذ تقول:

قولا لمنصورَ لا دَرّت خلائِقُهُ ما صاح فيها غراب البينِ أو نعقا

ينطوي قول الشاعرة هذا على نسقٍ مضمرٍ يتضمن دعوة تهديد بفعل أسلوب القول (**قولا لمنصور**) ، ونبرة التحدي هذه تشكّل خطاباً فحولياً تستحدث فيها الشاعرة ثقافة الاستعلاء على النموذج الفارسي كقولها:

إختر عدِمتُكَ مِن فَدْمٍ أخا ثقةٍ فانطق فأنت أشرُّ الناسِ إن نطقا
باللهِ لا نالَ منصورٌ لجارتنا وكل جيشٍ يجينا يَرْجِعنْ فِرقا

كما أنّ النسقية المضمرة التي تحملها خصيصة الأسم منصور التي تكررت ثلاث مرات في حجاجية الشاعرة لتؤدي وظائف ساخرة متعددة الدلالات على مستوى القول والفعل هذا ما أكّده قولها:

باللهِ لا نالَ منصورٌ لجارتنا وكل جيشٍ يجينا يَرْجِعنْ فِرقا
فَمتْ بغيظك يا منصور واحْيَ على بَغضاكَ قومي وشَمِّرْ كلَّ يومٍ لِقا

كما تجدر الإشارة إلى إنّ أسلوب القول (**قولا لمنصور**) يؤكد فاعلية (نحن) الفحولية – أي الحضور القبلي – عبر رمزية الغراب إذ يُعد هذا الطير عند العرب

من لئام الطير فهو أشأم ما كانوا يتطيرون به[١] وبذلك فهو يرتبط بدلالة التشاؤم ، والحذر والخوف ، من أجل ذلك فهي تعطي نسقية صفة الإنذار لهؤلاء الفرس من هذا الزواج ، إذ تريد أنْ تقول أنّ هذ الزواج المزعوم من قبل منصور قائد كسرى لا يتحقق حتى تفنى ديار العرب من الرجال الحماة لأنَّ الغراب لا ينعق إلاّ في الأراضي الخالية والديار المقفرة ، لأنّه كائن غير إجتماعي متوحش ومرتبط بدلالة الإنذار ، من هنا كان قولها: "**ما صاح فيها غراب البينِ أو نعقا**" لتعطي دلالة الإنذار والتحذير في نصها الشعري.

(١) يُنظر : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها :٣٢٧/١.

المبحث الثاني
تمثلات هوية المرأة الفحولية بين الحضور والغياب

تشكّل الهوية ركيزة أساسية ومهمة في الدارسات الثقافية التي تتناول الظواهر الطبقية بوصفها نموذجاً آخر بما فيها الطبقات المهمشة كالصعاليك ، والشعراء السود ، والنساء...الخ ، إذ تمثل هذه الطبقات لاسيما المرأة أكثر انشغالاً من غيرها لإثارة سؤال الهوية ، إذ تشكّل المرأة فضاءً ملائماً لتناول موضوعة الهوية.

وعليه فلابدَّ في تناولنا لموضوعة الهوية أنْ نعرّف بهذا المفهوم ولو بشكل عام ، فالهوية مفهوم يحيل على أوجه متعددة ومتباينة، فالدراسات التي تناولتها كثيرة جداً يصعب الإلمام بها. فهي في حالة تدفق دائم ، وفي حالة سيرورة دائمة لا يمكن حصرها في تعريف أحادي جامد.(١)

ففي الدراسات الفلسفية يرتبط مفهوم الهوية بدلالة التماهي فالهوية هي التي تُظهِر ما يجعل الشيء متماهياً مع غيره ومتماثلاً معه(٢) ، ومن منظور آخر تتحدد الهوية بدلالة الحرية فالهوية ((ليست موضوعاً ثابتاً أو حقيقة واقعة بل هي إمكانية حركية تتفاعل مع الحرية. فالهوية قائمة على الحرية لأنّها إحساس بالذات ، والذات حرّة. والحرية قائمة على الهوية لأنّها تعبير عنها))(٣) وانطلاقاً من هذه الطبيعة المزدوجة بين الهوية والحرية تجدر الإشارة إلى أنّ تحديد الذات لاينفصل عن تمثيل الآخر فكلاهما يتحدد في وجود الآخر إذ ((لايمكننا أن نكتسب وعياً بالذات بـ(أنا) إلاّ في مقابل ما(ليس أنا) ما هو آخر. والجماعات العرقية والإجتماعية تكتسب الإحساس بهويتها الجمعية بتعريف نفسها تجاه (آخرين) تدرك اختلاف

(١)يُنظر : الأدب والنسوية : ٣٥.
(٢)يُنظر: موسوعة لالاند الفلسفية ، أندرية لالاند :٦٠٦ – ٦٠٥.
(٣)الهوية ، حسن حنفي : ٢٣.

ذاتها عنهم))[١] من هنا تقوم المرأة بوظيفة الأخر الذي يسمح للذات (الرجل) ببناء هوية إيجابية بصفته مذكر[٢].

وبما أنّ النظام الذي يحيط بالوسط أو النسيج الإجتماعي نظام أبوي يعيش في ظلَّ غياب المنظومة الفكرية ، وهذا بدوره أفرز العديد من الصراعات التي أخذت تطفو على سطح الثقافة آنذاك وبهذا أخذت تسوده الطبقية ، والعرقية ، والجنس. وهذا التصارع في القيم أخذ يتحول إلى أنساق أزلية راسخة تسيّر المجتمع وأفراده، وبكون المرأة جنساً آخر تعيش في ظل هذه المنظومة التي تعطي الإمتياز للذات الذكورية فهي تعيش أزمة هوية وجدير بالذكر أنّ انتصار هذا النظام الذكوري لم يكن طارئاً، فمنذ نشوء الإنسانية أتاحت للذكور ميزاتهم الإيجابية أنْ يؤكدوا انفسهم كسلطة مطلقة[٣]هذا يحيلنا إلى تعبير (دي بوفوار) أنَّ الإنسانية خاصية ذكورية ، إذ تقول:((إنّ الإنسانية في عُرف الرجل شيء مذكر فهو يعتبر نفسه يمثل الجنس الإنساني الحقيقي... أما المرأة في عُرفه تمثل الجنس الآخر))[٤] وهذا المعطى يمثل الذوق الثقافي العام الذي بدوره يضعنا أمام مأزق إشكالي في تشكيل هوية المرأة ، ومن ثم تتشكّل هوية مصطنعة التي تكرسها الثقافة عبر صورة الجمال والطبيعة والنقاء وعبر هذا الرموز الثقافية تمّ تحجيب هوية المرأة من أجل إثبات هوية أنثوية مصطنعة أو ماأطلقت عليه دي بوفوار مصطلح الأنثى الأبدية[٥].

---

(١) الأدب والنسوية : ٤٧

(٢) يُنظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٣) يُنظر: الجنس الأخر : ٣٨.

(٤) المصدر نفسه : ١٠.

(٥) يُنظر : التأسيس لهوية أنثوية خارج البارادیغم الذكوري ، سلمى بالحاج مبروك ، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية :٣٤٩.

وتحاول الدراسة أنْ تقف عند مسألة حضور هوية المرأة وغيابها ، الحضور الذي تبحث فيه المرأة عن خصوصية أنثوية الثقافية ورغبتها في الانفتاح على الآخر. فالمرأة كنموذج ((فذٌّ للإغتراب الذي يجعل من وجودها مأساوياً ، إنّها أنا مُعذب ومُتعذب ، إنَّها ضحية الوعي الذكوري المتعين في قيم وعادات وثقافة عامة حول المرأة ، وعي يغريها عن إنسانيتها ويحولها إلى شيء ، أو إلى كائن أقل إنسانية من الذكر))[١]، من هنا فالهوية التي أرادت المرأة بيانها لابدَّ لها من دوافع ثقافية معينة للتصريح بها، قد تريد إزاله إبهام أو إثبات رؤية مغايرة لما هو سائد في الثقافة بخصوص صورة المرأة ، هذا ما تقودنا الدراسة إليه من خلال البحث في نصوص المرأة التي تتجلى بتقنيات مغايرة فيما بينها ، والتي نحاول دراستها هنا وهذه التقنيات التي هي (أسلوب التمرد ، وترنيمات الأمهات ، وهوية الأسم وثقافته)، إذ كان حضور الهوية فيها متبايناً للتقنية الأخرى ، لكن قبل الدخول في هذه التقنيات هناك مجموعة أسئلة تحاول الدراسة أثارتها كبداية للدخول في هذا المبحث منها.

كيف حضرت هوية المرأة ؟ هل أنَّ المرأة رسمت حضور هويتها بعيداً عن الآخر(الرجل) سواء أكان قريباً أم بعيداً ؟ بمعنى آخر هل أنّ المرأة أطلقت هويتها في ظل الجماعة بصورة جمعية بوصف القبيلة علامة على الهوية التي يعرف من خلالها الفرد بوصفه كائناً ينتمي إليها أم كان حضور هوية المرأة بصورة فردية تتعالى فيها الأنا الفحولية المتعالية كما نجده عند الشاعر الصعلوك الذي رسم هويته بعيداً عن النحن الجمعية ؟، وهل المرأة ألغت الآخر الرجل في حضور هويتها؟ وإذا كانت المرأة قد استطاعت الاقتراب من الخيمة الفحولية. هل اقتربت من هويتها خصوصية أنثوية وتتمكن من إعلانها ؟ كيف ؟ وأين ؟

ويمكن الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال الخوض في التقنيات الأتية :

---

(١) الأنا ، أحمد برقاوي :١٤٣.

أسلوب االتمرد:

يسجّل التمرد قبل كلّ شيء حركة فعلية إنفعالية يجسّدها الفرد بأنماط معينة تتمثل ((بالخروج على نواميس المجتمع ، وقوانين النظام العام وعدم الاعتراف بسلطان أي سلطة))[١] وظاهرة التمرد لا تنحصر في الدعوة إلى التغيير فحسب وإنّما هي تعبير عن حالة وجودية يلتمس من خلالها الأفراد المختلفون الرغبة في تحرر الذات من قيود الجماعة موازاة مع تزايد الإحساس بالفردانية[٢] فكلّ ((كائن بشري يحتاج إلى تحقيق ذاته وإلى إعتراف الآخرين بقدراته وإنجازاته ما يجعل مسألة الإعتراف إذن بنيوية ، لكن إذا كان هذا الإعتراف غير موجود أو مرفوض وحلت محلة نماذج الإزدراء من العنف الجسدي والحرمان من الحقوق والمساس في كرامة الإنسان فإنَّ ذلك سوف ينجم عنه ردود أفعال سلبية تتمثل بالخوف والخزي والغضب))[٣]. أمّا ظاهرة التمرد بوصفها ظاهرة أدبية فأنَّها ترد تحت معاني المعارضة والرفض الخروج ورؤية الأشياء من زاوية التحدي لها، وبهذا فهي ظاهرة تستند إلى واقع لغوي وفني بكل ما ينحي عليه هذا الواقع من الإستجابة لقوانين هذا الواقع السياسي ، والإجتماعي ، والميتافيزيقي[٤] .

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس :١٢٠.

(٢) يُنظر : وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر :٢٥٠.

(٣) مدرسة فرانكفورت والتنوير من السلب إلى الإيجاب ، جميلة حفيدي ، ضمن كتاب سؤال الحداثة والتنوير بين الفكر الغربي والفكر العربي :١٠٧.

(٤) ينظر: ظاهرة التمرد في الشعر العربي المعاصر ، محمد أحمد العزب، (أطروحة دكتوراه) ٦:

فالمرأة بوصفها كينونة مهمشة ومستلبة تجد ذاتها أمام كتلة من الآيديولوجيات الثقافية تحول بينها وبين حريتها ورافق هذا الإحساس ردة فعل (التمرد على أنساق المجتمع) وفعل التمرد هذا تجسّد في شعر الغزل إذ نجد الطابع العام لشعر الغزل هو طابع التمرد وليس الشكوى من الحب ، وشعر الحب مستكره قوله من المرأة في عرف العرب إذ كان الرجل منهم يذوب خجلاً إذا أنشدت إحدى قريباته بيتاً واحداً في حب غلام ويتحدد هذا الموقف في استهجان عبد الرحمن بن حسان حين غنَّى طويس المغني شعر عمته (خولة بنت ثابت) في عمارة بن الوليد المخزومي(١).

وجدير بالذكر أنَّ التمرد الأنثوي لم يكن في أغلب صوره ناتجاً عن سيرورة إنفعالية بل نجده في أحيان أخرى مؤسساً على وعي المرأة بكينونتها.(٢)

مما دفع هذا الوعي بالذات الأنثوية إلى إحداث فعل التمرد((نتيجة ازدواجية الفكر النسقي – تمرد على التبعية ، تمرد على الأسر والاستبداد، لأنّ الثقافة الجماعية – في هذه الحالة – تجعل الذوات رهائن تتحرك في حدودها))(٣) وتتجلى صورة التمرد في قول الشاعرة خولة بنت ثابت عند قولها:(٤)

يا خليليَّ نابني سُهُدي لم تَنَمْ عيني ولم تكَدِ
فَشَرابي ما أسيغُ ومـــا أشتكي ما بي إلى أحدِ
كيف تلحوني على رَجُلٍ آنِسٍ تلتذُّه كَبـــــــدِي
مثلُ ضوء البدر صورتهُ ليس بالزَّميلةِ النَّكـــدِ
نظرت يوماً فلا نظـــرتْ بعدهُ عيني إلى احـــدِ

(١) يُنظر: الأغاني :٣٤\٣، ويُنظر: موسوعة نساء شاعرات: ١٦٣.
(٢) يُنظر : ثقافة النسق – قراءة في السرد النسوي المعاصر ، رشا ناصر العلي :١٨٧.
(٣) قراءة النص وسؤال الثقافة :٨١.
(٤) الأغاني : ٣٤\٣.

جسّد صوت الشاعرة في نصها الغزلي مفارقة للنسق الثقافي السائد برفضه للمرجعيات والمحددات الثقافية للمجتمع المعيش، وأهم ما يجعله مفارقاً صورة التمرد الذي يعلنه النص بمجيء (المرأة + شعر الغزل) تتمرد على الشرط الإجتماعي إذ أصبحت المرأة تفكر بصوت مسموع وتبوح بجربتها العاطفية وأسقطت بذلك رداء الخجل عن ذاتها وانتقلت بوعيها إلى دائرة ثقافية جديدة فهي تعلن بصورة تقريرية مباشرة تجربتها في الحب وهذا ما يؤكده قولها :

فَشَرابي ما أسيغُ ومـا أشتكي ما بي إلى أحدِ
كيف تلحوني على رجل آنس تلتذه كبـــــدي

فورود لفظة (الرجل) في النص بالصورة الغزلية يمثل أحد براهين تمرد الشاعرة فما يهمنا في النص ليس الصورة الجمالية والأوصاف التي وردت فيها قصيدة الغزل للمرأة ، لكن الذي يهمنا بوحها في التجربة العاطفية ذلك البوح الذي تتعالى به على النسق الثقافي ، من هنا يسير شعر الغزل الذي تقوله المرأة في مسارين الأول ((إعلان الذات المتمردة والحديث عن الإحباط ، والثاني هو الرضوخ والخضوع في الحب))[١] ، فإنّ ما يكشف عنه التحليل الثقافي للنص هو أنّ المرأة الشاعرة في قصيدة الغزل تساير النسق الذكوري في قصيدته الغزلية من التصريح بعاطفته مما يوقعها في خانة العزلة والاضطهاد وهذا مرجعه أنّ ((قناع الرجل مصنوع من النفوذ بينما قناع المرأة لا صنعة فيه لأنّه هو الوجه نفسه ، هو روحها ووجودها السابق لوجود الرجل... قناع الرجل مصنوع من النفوذ أو الوجاهة

(١) الذات الانثوية – من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي ، ظبية خميس : ٢٥.

، السلطة أو الإجرام ، الرياء أو الذكاء البسالة أو الإدعاء في حين قناع المرأة أبن طبيعتها ، هو روحٌ صادر من أعمق أعماق وجودها))[١].

كما يشي متن النص إلى مساءلة الشاعرة للنموذج الطللي (خليلي) ، إذ إنَّ توظيف الشاعرة هذا المسار الذي تتبع فيه منهج الشعراء الأوائل كأمرئ القيس في قوله **(خليليّ مرَّا بي على أمَّ جندبِ)**[*] لم يكن توظيفاً اعتباطياً وإنَّما جاء ليحمل تلك الإشكالية التي أضحت تشغل ذهن الشاعرة التي ترتبط بثنائية الرجل والمرأة فصيغة خليليّ ذات طبيعة ثنائية غير أنّ ((احتمالية الشعر تعبّى هذا المثنى بإيحاءات إشكالية ، تنفتح بالتأويل على فضاءات النص المكانية والزمانية المشرعة، كما تنفتح به على جنسي الحياة (الذكر والأنثى)))[٢].

كما نجد حضور هذه الصيغة (خليليّ) عند شاعرة أخرى في افتتاحية نصها مرتبطة بشعر الغزل إذ تقول:

خليليّ إن أصعدتما أو هبطتمـــا بلاداً هوى نفسي بها فأذكرانيـــا
ولا تدعا إن لامني ثَمَّ لائـــمٌ على سَخَط الواشين أن تعذرانيـــا
فقد شفّ جسمي بعد طول تجلّدي أحاديثُ عن عيسى تشيب النواصيا
سأرعى لعيسى الودّ ما هبت الصبا وإن قطعوا في ذكا عمداً لسانيـا[٣]

---

(١) التلصص من ثقب الباب – مقالات في الأدب النسوي ، ميسلون هادي : ٦٢-٦٣.

(*) **خليليَّ مرَّا بي على أمَّ جندبِ نُقَضِّ لباناتِ الفؤادِ المعذَّبِ**
ديوان أمرؤ القيس ، شرح عبد الرحمن المصطاوي : ٧٤.

(٢) مفاتيح القصيدة الجاهلية – نحو رؤية نقدية جديدة ، د. عبد الله الفيفي : ٣٩.

(٣) أخبار النساء :٩٧.

إنَّ ورود مفردة (خليليّ) في نص شعري أنثوي يُعد بزوغاً وبروزاً لهوية ثقافية جديدة على ساحة الأدب. لاسيما أنَّ الشاعر الرجل هو مخترع هذه الكلمة(خليليّ).

إنَّ استخدام الشاعرة لهذه المفردة بمدولاتها الجمالية والميثولوجية والثقافية ليس بالضرورة استخداماً حقيقياً ؛ لأنَّ الشعر هو لحظة إنهيال أو هو قدرة تخيّلية تستطيع بأدواتها الفنية أن تخترق المألوف، فلا أظن أنَّ الشاعرة وفقت على الاطلال وخاطبتها ، بل إنّها تخيلت ذلك ورسمته في ذهنها، إلاّ أنَّ خيالها هذا ذو بؤرة نفسية وثقافية ، فالمعلن من القول في النصوص الأدبية– لاسيما الشعر– ذو مرجعية إجتماعية وسلوكية ، فالشاعرة في خطابها تضمر رغبة جامحة أو خروجاً على المألوف أو المعتاد القسري.

إنَّ خطابها هو محاولة جادة لرفع شأن المرأة التي وضعت في زاوية ضيقة من الوجود، حتى وصفت بـ (ملاك البيت) ، فهي تؤسس في خطابها الأدبي لحراك إجتماعي جديد يحاول أنْ يخرج من بوتقة القبيلة التي فرضت قيوداً مشبّعة بآيديولوجيات تكبح حرية المرأة وتهدد مصيرها، لذلك اخذت صيغة (خليليّ) خرقاً آخر من النسق الأنثوي للنسق المعتاد في الذهنية العربية ، فتلك النماذج المطروحة تمثل حالة تمرد واختراق ثقافي لأنّه شكّل ظاهرة غير مألوفة في الوسط الثقافي ، فالمعتاد والمتداول أنّ الشاعر هو من يقف على الأطلال، إلاّ أنّ المرأة هنا هي التي وقفت على طلل الحبيب ، ومن ثم جاء هذا الإتباع للنسق الذكوري من خلال هذه الصيغة التي تريد بها أنْ تعلن هويتها كامرأة في الوسط الإجتماعي والثقافي المهيمن عليها.

ومن النصوص الأخرى التي برزت فيها تمثلات التمرد قول الشاعرة:

فإنْ تضْربُوا ظهري وبطني كليهما

فليس لقلب بين جنبيّ ضـــــارب

يقولون :عَزِّ النفسَ عمنْ تــوده

وكيف عزاء النفس والشوق غالب[١]

فالمرأة في نصوصها تركز على الأنا الفردية لإعلان تمردها وهويتها المتحررة من النسق الثقافي الآيديولوجي وهذا التمرد تمثل بتمسكها واصرارها على البقاء والوفاء للحبيب حتى لو قطعوا لسانها .

وتتكرر صورة التمرد عبر صورة غزلية أخرى تتجاوز فيها المرأة المحددات الثقافية للقبيلة والأسرة بتمردها من خلال مطارحتها الغرام لغلام على مستوى عبد خادم، وعلى الرغم من استهجان قومها بهذا الغلام بمسميات ثقافية منها(قرب الوساد، وطول السواد، حب السفاد)[٢] ، إذ تقول في حبه:

أشَمُّ كَغُصْنِ البَانِ جَعْدٌ مُرَجَّـلٌ شُغِفْتُ به لَو كانَ شَيئاً مُدَانِيـا
ثكِلتُ أبي إنْ كنتُ ذقت كَرِيقِهِ سُلافاً وَلا عَذْباً مِنَ الماءِ صَافِيا
وأقْسِمُ لو خُيِّرْتُ بينَ فِرَاقِـــهِ وبينَ أبي لا خْتَرْتُ أنْ لا أبَا لِيَا[٣]

مما لاشكَّ فيه أنّ النص مبني على أساس ثقافة التمرد ، لكنه من جهة أخرى يضعنا أمام صراع جدلي نسقي بين الأنا (السيد) والآخر (العبد)الأسود فنظرة المجتمع للأسود تتأسس على الإزدراء والتحقير، والمتخيل الثقافي وصم الأسود بصفات البهيمية والوحشية والشهوانية المفرطة وفساد الخلق وتشوه الخلقة ويجمع المسعودي هذه القبحيات في عشر((تفلفل الشعر ، وخفة الحاجبين ، وانتشار المنخرين ، وغلظ الشفتين ، وتحديد الأسنان ، ونتن الجلد، وسواد الحدق ، وتشقق

(١) اشعار النساء:٦١، شاعرة مجهولة الأسم من بني عقيل.
(٢) يُنظر : سادنات القمر _سرّانية النص الشعري الأنثوي ، محمد العباس : ١١٥.
(٣) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام: ٧٩، ويُنظر : بلاغات النساء: ١٤٥.

اليدين والرجلين ، وكثرة الطرب))[١] ، وتجدر الإشارة إلى أنّ خطاب الشاعرة في غزل هذا العبد قد جسد هذه الصفات كقولها "الجعد" و((الجعد من الشعر خلاف السّبط وقيل هو القصير، ورجل جعد الشعر من الجعودة والأنثى جعدة وجمعها جعاد وجعودة الشعر هي غلبة على شعور العرب))[٢] لذلك جاء خطابها صريحاً في رد الإعتبار للذات العبد أمام ممارسات الإستلاب الثقافي وتهميشه للآخر الأسود فتنفي عنه صفات السود الدونية لتضعه في دائرة الأسياد وصفات الأنا (الأبيض) بقولها "مُرجل " إذ يقال ((بِرْدُ مُرجَّلٌ :أي فيه صور كصور الرجل))[٣]، كما تصفه بغصن البان لتنفي عنه الصفات الحيوانية فتشبيهها هذا ينطوي في بنيته العميقة على مركزية الصراع النسقي بين الأنا والآخر ، ومن ثم فهو يجسّد رؤيتها لكسر هذا القانون الثقافي السلبي (العبد والسيد).

كما يضعنا النص أمام نسقية آيديولوجية تناقش إشكالية الزواج من العبد ، وهنا يكمن تمرد الذات الأنثوية ، إذ إنّها ترى العبد إنموذجاً إنسانياً تعيد تعريف هويتها الأنثوية وإعلانها من خلاله، فقولها:

أشَمَّ كَغُصْنِ البَانِ جَعدٌ مُرجَّلٌ شُغِفْتُ به لو كان شيئاً مُدَانِيا

فقولها "شغفت به لو كان شيئاً مدانيا" يعلن تمردها على الإطار العام للنظم الإجتماعية بطريقين الأول إعلان تمردها بكسرها للقانون الثقافي من خلال الخروج على تقاليده وعاداته في زواج السيد من السيدة (الحرة) والعبدة من العبد ،فهي تختزل الصفات الثقافية سيدة حرة شريفة في قومها وحبها من النموذج الآخر(العبد)

(١) مروج الذهب ومعادن الجوهر : ٨٣١١-٨٢ .
(٢) لسان العرب ، مادة (جعد).
(٣) لسان العرب ، مادة (رجل).

يعد خرقاً للأعراف الإجتماعية في الإحاطة بنظامه ، في حين يأتي تمردها الآخر من خلال تبنيها منطق القول الغزلي بصورة علنية في الإفصاح عن عواطفها .

كما يمثل التعدد القولي للفظة (الأب) و(أبي ، وأبا) ضاغطاً نسقياً سلطوياً إلاَّ أنّ صوت الأنا الأنثوية سرعان ما يطغى على هذه السلطة وتتمرد عليها ، إذ أنَّها تفضل مفارقة الأب على أنْ لا تفارق ذلك العبد كما جاء قولها :

وأقْسِمُ لو خُيِّرْتُ بينَ فِرَاقِـــهِ وبينَ أبي لا خْتَرْتُ أنْ لا أبَا لِيَا

في حين تأخذ صورة التمرد الأخرى عند المرأة بعداً إجتماعيا أكثر جرأة وانتهاكاً للمنظومة الإجتماعية والثقافية إذ ترتبط بموضوعة الخمر، فقد صرحت المرأة الشاعرة بشرب الخمر من ذلك ما جاء على لسان الشاعرة (عبلة بنت خالد التميمية) في تجاهرها بشرب الخمر:

شربت براحلتي محجنٍ فيا ويلتي محجنٌ قاتلي
وَبابن أخيه على لـــذّةٍ وَلَم أحتفل عذلةَ العــاذلِ[1]

يبدو أنّ حضور موضوعة الخمرة في نص المرأة الشاعرة محمّلة بإشارات نسق الحياة الثقافية للمرأة الذي كان أثره واضحاً في خطابها الشعري ،إذ يحمل هذا التمرد تحطيم وتجاوز المفاهيم الإجتماعية وتجاوزها بكل مكوناتها وأفكارها ، فالوعي الثقافي لدى المرأة يؤدي دوره في تجسيد سياسة التمرد ضد النظام الإجتماعي الذي فرض نفسه الذي تمثل(بالتهميش ، والإقصاء ، والاستبعاد ، والدونية، فالمرأة رهن للمراقبة والمساءلة) كل ذلك كرس ثقافة خرق قوانين القبيلة

(١)موسوعة نساء شاعرات: ٢٥٨،محجن : كل معوج الرأس كالصولجان .

من قبل المرأة بقولها " **شربت براحلتي محجنٍ**"، ومن ثم جسّد صوت الشاعرة بشربها الخمر صورتي الرفض والتحدي لكل قول أو فعل من عذل العاذل المتمثل بالنسق الأسري والقبلي **بقولها** " **وَلَم أحتفل عذلةَ العــاذلِ**" ونبرة التحدي التي يجسدها هذا القول يحمل إشارة إلى تعالي الأنا الأنثوية ، وتمرد الشاعرة بشرب الخمر يعطي إعادة إنتاج وجودها (حضور الذات) ذلك الحضور وإعلانه يمثل إشارةً دالةً على إحساس الشاعرة بإغتراب الذات وغيابها في انتمائها للمجموع القبلي.

كما إنَّ هذا الخرق الإجتماعي من قبل الشاعرة يعلن منذ بداية النص بممارسات محمّلة بالتوتر والخوف والقلق من الأنساق الثقافية بما فيها (الأسرة والقبيلة) التي تخاطبها الشاعرة في نصها هذا ما أفصح عنه قولها (**فيا ويلتي محجنٌ قاتلي**)، ولعلَّ النسقية التي تحملها لفظة "محجن" بتكرارها الثنائي في البيت الأول تشكّل علامة ثقافية تنطوي على دلالتين، تسعى الأولى / الموضوعة إلى قضية التمرد على النسق الإجتماعي ، والأخرى تختزل سلطتي (الزوج ، والمجتمع) إذ تعطي نسقاً جديداً يعلن اعتراف الشاعرة بخطورة السلطة وفتكها والذي صرحت به عن طريق رمزية "**محجن**" بقولها (**محجنٌ قاتلي**) .

ويتكرر صوت التمرد هذا عند شاعرة أخرى حين نجدها تتجاهر بشرب الخمرة ، فهي تعيش وتغامر كالرجل الفحل إذ تقول :

ألا فأسقياني مِن شرابكما الورديِّ وإنْ كنتُ قد أنفذتُ فاسترهنا بردي
سِواري ودَمْلوجي ومَا مَلكَتْ يدي مباحٌ لَكُم نَهبٌ فلا تَقْطَعوا وردي[١]

(١) موسوعة نساء شاعرات :٥١، أم حكيم بنت يحيى بن الحكم ، شاعرة إسلامية . بذلت كل ما تملك في سبيل ألا تقطع عنها الشراب.

ترنيمات الأمهات:

إنّ العرب – وكما هو معروف – منذ عصور متقدمة أهتموا بفن الغناء، والشعر العربي في نشأته الأولى كان شديد الإرتباط بفن الغناء ؛كونهما يصدران من منبع واحد وهو العاطفة وبهذا تكون بواعث الغناء هي بواعث الشعر[١] ، ثم أنّ هذا الشعر في بوادره الأولى كان قريباً أو الأقرب إلى الرجز، إذ كان((الشعر العربي رجزاً وصار مقطعات ذات أوزان متنوعة))[٢] كما أتاح الإتصال بين موضوعات الرجز ومعالم الحياة البدوية وما يرافقها من حداء إلى انتشار هذا البحر لسهولته وبهذا أصبح الوسيلة الفنية التي تضع بيد الشاعر أدواته التي تعنيه على النظم[٣] وللمرأة دور لا ينسى في العملية الشعرية فقد تغنت بالشعر وهي ترثي ، وتمدح ، وتُرقص أطفالها، كما تغنت بساحات المعارك وهي تشجع الرجل[٤] ، هذا واثبتت أيضاً من خلال تغنيها بالرجز نسقاً شعرياً تتداوله المرأة حصراً كنسق ذاتي تتناوله بصيغة حوارية بينها وبين (الطفل) ولعلَّ هذا ما يدعنا نستوقف في باب هوية المرأة وحضورها عند موضوع حققت فيه فرادة أنثوية تختص بها دون الرجل (الفحل) وتمثلت هذه الخصيصة بما يسمى(**ترنيمات الأمهات**).

إذا كانت الثقافة قد أوكلت المرأة وظيفة النوّاحة وعدت ذلك فناً نسائياً يختص بالنساء دون الفحول وكانت وظيفة هذا الغرض – أي الرثاء– موجهاً لدور الرجل (الفحل) لإبراز صفاته ومناقبه فالمرأة من جانبها قد وصفته بأوصاف الآلهة ، وبهذا أفنت ذاتها من أجل إعلاء شأن الرجل ، كما نجدها من جهة أخرى تُؤدي دوراً تكميلياً أو وظيفياً تكلّف به من قبل الثقافة يقصر عليها حصراً دوراً أنثوياً

---

(٢) يُنظر: المرأة في الشعر الجاهلي :٥٥٥-٥٥٦.

(٢) الأدب الجاهلي ، قضاياه – أغراضه – أعلامه – فنونه ، د . غازي طليمات، عرفان الأشقر : ٢٢

(٣) يُنظر : الأدب الجاهلي ، قضاياه – أغراضه – أعلامه :٢٢.

(٤) يُنظر : المرأة في الشعر الجاهلي : ٥٥٧.

دون الرجل ، إذ تمهد به للهيمنة الذكورية كصياغة لسلطة الذكور تقوم بها المرأة هذه المرة ، بشكل ممارسة طقسية إجتماعية ثقافية وهي ترنيمة أنثوية لترقيـــص الطفل (الذكر) ، وكان غرض المرأة من وراء ترقيص الطفل الفخر بأصل أبائه وأجداده ،فهي دفعت به إلى الإعتزاز بهذا الأصل كما ((دفعت به إلى طريق الشرف ، واحتذاء آثار الأبطال ؛ من أجل الوصول به إلى طريق السيادة والرّياسة))[١] كما أنّ للأمّ صفات تؤثرها بالتقديم في تربيته وتنشئته وهي التغني بصفات الشجاعة ، بوصفها من أهم الصفات التي يحرص عليها الفرد الجاهلي.

والسؤال هنا ما الجدوى من هذا الفخر إذا كانت وظيفة المرأة من موضوع الرثاء تحقيق الغاية الاقتصادية للثقافة عن طريق فتح الغزوات كما قلنا سابقاً . فما غاية الثقافة بخصوص موضوعة (ترنيمات الأمهات) ؟ ثم هل إنّ المرأة حققت حضور ذاتها أمام الأنساق الذكورية بوصف أنّ هذا الفن أنثوي حصراً ؟ والسؤال الأهم هل هناك ترنيمة أنثوية تغنت بها المرأة العربية في ترقيصها للطفل (الأنثى) أم كان توجيه الأم في ترنيماتها نحو الطفل(الذكر)؟

إنَّ أول الغايات من هذه الموضوعة تتمثّل بالغاية الثقافية ،إذ إنّ ((الصلة بين إنجاب الطفل وتنشئته بالنسبة إلى النساء محددة ثقافياً وخاضعة للتحكم الإجتماعي))[٢] فطبيعة الحياة الجاهلية المتمثلة بالحياة البادية القاسية وكثرة الحروب،هذه العوامل جعلت خيار الثقافة العربية هو((تفضيل الذكر على الأنثى في الجاهلية من قيام ذلك العصر على النزاعات والحروب التي تتطلب العدد الكبر

(١) تربية الطفل والعلاقات الأسرية في التراث العربي ، د. سعدية حسين البرغثي ، (شبكة النت).

(٢) نشأة النظام الأبوي ، غيردا ليرنر ، تر : إسامة أسبر :٩٤.

من الذكور بغية اشتراكهم في القتال))[١] وأيضاً يأتي دورها بتحديد الكيفية التي يجب إعداد الطّفل (الذكر) إعداداً يتلاءم وطبيعتها.

كما أنّ المحددات الثقافية التي ولدت عليها المرأة ونشأت فيها تتطلب أو تشدد في خلق الأنموذج الأمثل للطفل/ الذكر[٢]؛ وذلك بعدّ الطفل (الذكر) الثروة أو الرصيد الاقتصادي لبنية المجتمع الثقافي[٣]ومن النصوص التي تغنت بها المرأة في ترقيص الولد قول الشاعرة (منفوسة)[*]:

أشبه أخي أو أشبهن أباكا أما أبي فلن تنال ذاكا

تقصر عن منالـــــــــه يـــــــــــــداكا[٤]

يبدأ النص استهلاله بتغني الأمّ الشاعرة لطفلها بسمات القوة والشجاعة فإذا تأملنا بمجيء الشاعرة بنسق (الزوج ، والأخ ، والأب) في ترقيص ولدها بأنّه يشبه أخاها أو أباه فيما يضمره الشبه من مرجعيات ثقافية فهي تشير إلى فرضيات أو محددات ثقافية تعكسها الثقافة على صورة الزوج في اختيار الزوجة لكي يحرص على حيازه الطفل الشجاع أي ميله لبناء الرجل المحارب ، فالمخيال العربي يـــرى في المرأة وعاءً للولد[١] إذ نجد العربي في مسلك الزواج يقدّم ((البيت على الجمال، فلبيت البنت أثراً في نجابة الأولاد ؛ ليكون النسل نجيباً صحيح البنية والعقل ، إذ للأم أثر خطير في الولد))[٢].

---

(١) حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي ، د. ريم هلال : ١٠٤.

(٢) يُنظر : تربية الطفل والعلاقات الأسرية في التراث العربي ، (شبكة النت) .

(٣) يُنظر : نشأة النظام الأبوي : ١٠٦ –١٠٧ .

(*) منفوسة ، بنت زيد الخيل وزوجة دريد بن الصمة .

(٤) موسوعة نساء شاعرات : ٥٩

من هنا نجد الشاعرة في ترقيصها تقدم نسق الأهل (الأخ) ثم شبه الزوج بقولها " **أشبه أخي أو أشبهن أباكا**" كما يضمر النص نسقية متعالية من قبل المرأة على الآخر(الزوج) بنسبها و بشجاعة أخيها وأبيها.

كما نجد خاصية بيت المرأة ودوره في الولد في المدونات الشعرية في المسار الذكوري كما في قول قيس بن عاصم المنقري في صبيٍّ له يرقصه ، فجعل يقول :

أشبه أبا أمك أو أشبه عمك لا تكونن كهلوف وكلّ[٣]

ومن النصوص الأخرى التي تغنت بها المرأة في حبها للولد ما قالته الإعربية :

يا حبذا ريحُ الولـــدِ ريـــح الخزامى في البــلد
أهكذا كـــلّ ولـــــدِ أم لم يلـــد قبلـــي أحد[٤]

هوية الأسم وثقافته :

ترد صورة الجنس الأنثوي إجتماعياً في الثقافة على حالة من التشويه والقبح عقلياً وجسدياً ، هذا ما أكَّده الواقع الثقافي حيث ورد على لسان أحد الفحول في هجائه لأحدى القبائل سخريته بتشبيه قبيلة (آل حصن) بالنساء إذ يقول:

وما أدري وسوفَ إخالُ أدري أقَوْمٌ آلُ حِصْنٍ أمْ نِساءُ[١]

(١) يُنظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٤/٦٤١.
(٢) المصدر نفسه : ٤/٦٤٠.
(٣) بلاغات النساء:١٠٧.
(٤) موسوعة نساء شاعرات : ٥٩.

فضلاً عن ذلك بقيت صفة (العورة) صيغة ثقافية ملازمة للمرأة ، وأخذ هذا الحجاب الثقافي يطارد المرأة بحجب الاستبعاد والإقصاء ، فحينما نأتي إلى فعل (الوأد) بعدّه سلوكاً ثقافياً إقصائياً نجده يعمل على تغييب المرأة من خلال أفعال ثقافية متباينة منها المكشوفة الذي تمثلت بالوأد العاطفي الذي أخذ يطال جنس الأنثى بعد ميلادها ، في حين يأتي فعل الوأد الآخر كحجاب ثقافي متمثلاً بالوأد المعنوي وعلامات هذا الوأد متعددة منها ما ذكرناه سابقاً في فعل الرواة والنقاد ، لكن الوأد هذه المرة جاء بصيغة ثقافية أخرى وهي إخفاء أو حجب الأسم المؤنث، فالعلاقة بين الأسم المؤنث والنازع الثقافي علاقة "حرج" فالثقافة ((ترى الأسم المؤنث عيباً يُستر أو كنزاً يُخفى مثلها مثل الجسد محجوباً ومبعداً))[٢] ، ومن ثـــم حال النازع الثقافي بين المرأة وأسمها بحرمانها من أسم تستقل به ، وبهذا تجرّدت الذات الأنثوية من قيمتها الذاتية إلى قيمة إضافية ونسبية فهي زوجة فلان وأبنة فلان وأم فلان[٣] ،هذا مالاحظناه في فعل الرواة في تسمية الشاعرات بمسميات ثقافية نسقية كـ(بنت الفارسية ، وأبنة لبيد ، وبنت الهمدانية ، أو إعرابية أو امرأة من بني فلان) أو يأتي أسم الشاعرة تحت أسم مستعار كما جرى للخنساء فالأسم الحقيقي لها (تماضر) فالخنساء لقب ((ينطوي على بُعدٍ إجتماعي ثقافي ، لعلاقته الرمزية بقيمه الأنثى في الثقافة العربية القديمة))[٤] والشاعرة صفية الشيبانية الملقبة بـ (الحجيجية)، وهند بنت النعمان بـ (الحرقة)، وليلى بنت لكيز بـ (العفيفة) ، والزرقاء بـ (فتاة الحي) وهكذا، فالدالة الثقافية للقب المرأة الشاعرة لم تكن بريئة ، لأنّ إجتماع المرأة والشعر يعد خرقاً ثقافياً فقول الشعر وحده يأتي

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى : ١٤.
(٢) الجهنية في لغة النساء وحكاياتهن : ٣٢.
(٣) يُنظر : الجهنية في لغة النساء وحكاياتهن : ٢٦.
(٤) مكانة المرأة في الخطاب الأدبي العربي ، د . عبد الله الفيفي . (شبكة النت)

حرجاً ثقافياً وإجتماعياً يصعب التسامح معه[١] بهذا جاء لقب الشاعرة (تماضر) بالخنساء من قبل الثقافة؛ ليعطي رمز الشعرية النسوية البكاءة كحد فاصل بينها وبين الشعرية الذكورية الفحولية[٢]من خلال أطروحات الثقافة هذه لحجب أسم المرأة وستره لاسيما عند كسرها النسق بدخولها الخيمة الشعرية للفحول يتراءى لنا ثمة سؤال ما هو موقف المرأة من أنساق الثقافة ؟ هل أنّ المرأة سايرت الثقافة في حجب أسمها؟ وإذا كانت قد صرحت بإعلان أسمها. بأيَّ الأغراض الشعرية جاء هذا التصريح؟

من خلال استقرائنا لنصوص المرأة الشعرية نجد إنّها جارت الثقافة في حين وخرجت على أنساقها في احياناً أُخر، هذا ما تمثل عند الخنساء في رثائها لصخر إذ تقول:

تبكي خُناسٌ فما تَنفكّ ما عَمَرَتْ لها عَليهِ رَنينٌ وهي مفْتـــارُ

تبكي خُناسٌ على صَخْرٍ وحقّ لها إذ رابها الدّهرُ إنّ الدّهرُ ضَرّار[٣]

وتمثل هذا أيضاً عند شاعرة أخرى على مستوى نصوص شعرية أخرى ذات منحى حجاجي كقول صفية الشيبانية:

إنّي حُجَيْجة وائلٍ وبوائلٍ ينجو الطريدَ بشطبتي وحصانِ[٤]

وقولها كذلك :

أنا الحجيجةُ من قومٍ ذوي شرفٍ أولي الحفاظَ وأهل العزّ والكرمِ

(١) يُنظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : ٧٨.

(٢) يُنظر : مكانة المرأة في الخطاب الأدبي العربي .

(٣) الديوان : ٤٥ .

(٤) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام : ١١.

والعزُّ فيهم قديماً غيرُ مقتـــــرف والجارُ فأعلم عزيزاً دارهُ بهـم[١]

وقولها :

وأنا الحُجَيْجةُ من ذؤآبةِ وائل وأنا المجيرةُ والقَنا رَعْفَانُ [٢]

بينما نجد إعلاناً صريحاً لصورة الأسم عند الشاعرة كما جاء في قول هزيلة الجديسية :

أتينا أخا طسم ليحكم بيننا فأنفذ حكماً في هزيلة ظالما[٣]

من خلال وقوفنا على النصوص السابقة من وجهة نظر ثقافية نجد أنّ مجيء أسم التأنيث في السياق الثقافي للنص(**إنّي حُجَيْجة، وأنا الحجيجةُ، وهزيلة)** سواء أكان على مستوى رثائي أم هجائي أم حجاجي جاء مسايراً للستار الثقافي عند مناداة المرأة بالأسم المستعار الذي وضعته لها الثقافة الذكورية إلاّ أنّ هذا الأمر لم يخلُ في الحقيقة من نسقية مضمرة ، فتكرار مناداة الشاعرة بأسمها سواء أكان مستعاراً أم حقيقة جاء ليعطي أثر الواقع الثقافي ؛ كون الكينونة الأنثوية تعيش في عالم مُعرف ومحدد من الناحية الذكورية بعكس الذكر[٤]، من هنا جاء تكرار الشاعرة لأسمها أكثر من مرة (**إنّي حُجَيْجة، وتبكي خناس)** ؛ لينطوي على نسقية تؤكد إثبات هويتها وذاتها في مجتمع يصنعه الرجل ، كما أنّ الأسم المؤنث جاء

(١) المصدر نفسه : ١٢.

(٢) المصدر نفسه : ١٦ .

(٣) موسوعة نساء شاعرات : ٣٢٧ .

(٤) يُنظر : الصوفية النسوية – الغوص عميقاً والصعود إلى السطح ، كارل بي كريست ، تر : مصطفى محمود : ٤٧.

ذكره في أغراض مقبولة ثقافياً من المرأة تفوّهها كالرثاء والفخر ، كونهما يصدران لخدمة الفحول .

ومن جانب آخر توازي المرأة في نصوصها الشعرية توظيف الثقافة وتعريفها للأسم الأنثوي فيما يخص بنات جنسها كما جاء في هجاء الخرنق لعمرو بن هند إذ تقول :

ألاَّ من مبلغٌ عمرو بن هندٍ وقد لا تعْدمُ الحَسْناء ذاماً
قالت فتاة الحي لمّـــــــا أحسّ جنانُها جَيْشاً لُهاماً(١)

فعلى الرغم من أنّ المرأة قد جارت الثقافة في تغييب أسمها الحقيقي إلاّ أنّها جعلت من الأسم الثقافي المستعار (فتاة الحي) وظيفة فحولية للمرأة متعالية كإشارة تنويرية لدور المرأة ، ومن ثم أردفتها بمثل ثقافي **(وقد لا تعْدمُ الحَسْناء ذاماً)** تأكيداً لمصداقيتها واستكمالاً لإعلان هويتها الأنثوية أمام الآخر / الرجل.

وعمدت شاعرة أخرى بتعريف هويتها باختيارها لشخصية أنثوية فحولية على مستوى ثقافي بمدلولية القول ومصداقيته (فحذام أو قطام) أسم أنثوي ينماز بمرجعية ثقافية وإجتماعية وتوظيف الشاعرة لهذا الشخصية البارزة إجتماعياً جاء توظيفاً نسقياً ؛ لتعطي تماهيا لذاتها مع أسم حذام ومصداقية قولها كضرورة الإستماع إلى صوت المرأة والأخذ برأيها ، إذ تقول :

تقُولُ ما قـالت لهم قَطَـامْ وكُـلُّ قـومٍ لـهم إمـــامْ(٢)

فتجربة المرأة الشعرية بتمركزها على شخصيات نسائية معروفة ثقافياً بحدة قولها وصدقه (كحذام ، وزرقاء اليمامة) ؛ لتخرج بذلك مفارقة ضدية (رجل / امرأة)

(١) ديوان الخرنق : ٥٢.
(٢) دجاجة بنت صفوان شاعرة جاهلية ، موسوعة نساء شاعرات : ١٦٧.

تتفوق بها المرأة مثالاً ثقافياً على الرجل ، فالواقع الثقافي يشهد برأي المرأة وتبصرها للأمور إلاّ أنّ حراس الثقافة وضعت المرأة دائماً تحت إطار الخطيئة.

من هنا يبقى الأسم في المجتمع الثقافي علامة أبوية دالة على إعلاء الذكور بهذا نجد المرأة عزفت عن مناداة بنت جنسها بأسم مستقل لذاته فهي تتخذ من إطار النسبية الأبوية كـ (أبنة الأقوام ، وأخت أمرئ) تعريفاً يشيء بدلالة التبعية والإلحاق في مخاطبة المرأة الأخرى كمخاطبة الشّاعرة جليلة بنت مرّة الشيبانية لأخت كليب ، إذ تقول:

يـا بْنَـةَ الأقْوامِ إنْ لُمْـتِ فَـلاَ تَعْجِلي بِاللَّوْمِ حتى تَسْألِي
فَــإذا أنـــتِ تَبَيَّنْتِ التـــي عندها اللَّوْمُ فَلُومِي واعْذِلِي (١)

وهذا مانجده ايضاً في قول الشاعرة الحمراء بنت ضمرة:(*)

إني لبنتُ ضَمْرة بن جابرْ سادَ مَعَداً مكابِراً عن كابِرْ
إني لأختُ ضمرة بن ضمرة إذا البلاد لُفّعَتْ بِجَمـرْة(٢)

(١) أشعار النساء: ١١٨، ويُنظر: موسوعة نساء شاعرات : ١٣٨ ، الشاعرة جليلة بنت مرّة الشيبانية أخت جساس قاتل كليب بن ربيعة .

(*) الحمراء بنت ضمرة بن جابر ، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام : ٢٩٥/١.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

الخاتمـــــــــة

الخاتمـــــــــة

بعد هذه الدراسة التي استقرأنا فيها شواعر العرب في الجاهلية والإسلام ، لابدّ لنا من وقفة نجمل فيها النتائج التي استقطبتها الدراسة وتتلخص في ما يأتي:

١-يمكننا القول إنّ مرجعيات المرأة الثقافية كما بدت في التحليل الثقافي لنصوص الدراسة تركزت في موضوعات متنوعة جاءت أغلبها في غرض الرثاء ، فغرض الرثاء بوصفه غرضاً نسائياً على حد تعبير الثقافة ، مما يلمح في شعر المرأة غرضاً فحولياً تفوقت به المرأة على الآخر/الرجل.

فضلاً على ذلك أنّ الرثاء شكّل ساحة لحرية المرأة للتعبير بما يجول في ذهنها، فقد تناولت المرأة الواقع الآيديولوجي الثقافي الذي يسيء إلى الكينونة الأنثوية موضوعاً وذاتاً وصورةً عبر إشارات إلى أنساق عميقة راسخة في الثقافة العربية، عبر ميكزنمات عدة تمثلت بمرجعية دينية وأسطورية وتاريخية ، وتأتي ملاحظة الدراسة أنّ معظم المرجعيات الأسطورية جاءت عبر مسار رثائي دون غيره ، وهذا يكشف ثيمة الصراع بين الذكر والأنثى بوصف الرثاء غرضاً مقبولاً من جهة الثقافة للتفوّه به من جهة المرأة ، زد على ذلك أنّ المرجعيات الأسطورية تدور كلها في فلك أسطورة الطير (كالحمامة ، وطير الرخ، وطائر الفينيق، وأسطورة الديك) ، هذا بدوره ينم على أنّ هناك معادل نسقي بين الطير والمرأة الشاعرة ، من هنا جاء ذكره على لسان المرأة في شعرية الرثاء (كورقاء هتفت على غصن ، أرى طائر الآراك ينوح مثلي...الخ)

٢-كما كشف التحليل الثقافي للعينات المرأة الشاعرة أنّ استدعاءها للشخصيات التراثية والإسلامية بما فيها(شخصية أبرهة، وشخصيات أبناء نوح ، وشخصيات قوم صالح ، والشخصية التراثية فتاة الحي) . استدعاءً وتوظيفاً ليس ذاتياً في موضوعة المرأة ، وإنّما جاء في قضايا سياسية (سيادة الحكم) ؛

لتكشف من خلال هذه النماذج التراثية بجانبها السلبي بكونها شخصيات تركت بصمات سلبية في صفحات قبح السلطة وأخلاقياتها ، عدا شخصية (فتاة الحي) ، جاء استدعائها كجانب إيجابي ، فضلاً على ذلك أنّ المرأة في سيرورة دائمة في نصوصها الشعرية تظهر دورها الفاعل من خلال توجيه النصح والإرشاد للآخر/الرجل ، سواء أكان هذا الإهتداء بالعبرة بنماذج أنثوية (كحذام، وزرقاء اليمامة)، أم الذكورية ، لتعطي بذلك تعزيزاً أو تأكيداً للصوت الأنثوي اعتباراً أمام الذكور من خلال رأيها السديد.

٣-تمثلت السلطة بأشكال متنوعة ، إلاّ أنّ هذا التعدد منضبط بالواقع الإجتماعي الذي يصوغ مفاهيم تلك السلطات وحدودها، ونجد ذلك في سلطة الملك والسلطة الدينية الكهنوتية، وكذلك سلطة الرجل وسلطة الآخر القومي(الفارسي).

٤-إنَّ أغلب خطاب المرأة ضمن عينات البحث شكّلت عبارة عن مواجهات مع الواقع الإجتماعي ، بوصفه أثراً مهيمناً على المستوى القبلي كـ (مجتمع، ورئيس للقبيلة) والجانب العائلي كـ(سلطة بطريركية) ، لذلك نجد خطاب سلطة العائلة (الأب، الزوج ، والأخ ، والابن) ينماز بأسلوب ثقافي يهيمن عليه (صيغة الجمع) ، لتعطي تصوراً لواقع سلطوي جمعي تبدأ سلطته من النسق الأسري إلى سلطة مجتمع الى سلطة رئيس أو ملك القبيلة ، تلك المنظومة الجمعية كإرث تاريخي يسعى لسلب هوية (الأنثى وإقصائها ، من هنا فإنّ مانستشفه من القراءة النسقية المضمرة لصورة الرجل في خطاب المرأة أنّها جاءت نكرة غير معرّفة ، زد على ذلك جرّدتها من الرتبة الإنسانية إلى رمزية الحيوان لاسيما(البغل)، وكما هو متعارف أنّ هذا الحيوان هجينٌ غير معرّف الهوية فجاء ليمثل بعداً ثقافياً مضمراً سلب هوية الرجل وإلغاء لسلطته ردّاً على سلب الاعتبار من قبل المنظومة الذكورية للمرأة العربية.

٥-كما كشفت القراءة الثقافية لنصوص المرأة الشاعرة كتمثيلات الهوية وحضورها أنّها حاكت الرجل في الأغراض الفحولية بوصفها مقبولة حصراً من الرجل ثقافياً، فنجدها افتتحت خطابها بالوقوف على الأطلال ، وخطاب العاذلة وكان ذلك نسقية جمالية لمواجهة الأنساق السلطوية.

فأمّا تمثلات الفحولية التي أرادت المرأة كسر النسق المستوعب للذكور فأظهرت تمرّداً في أغراض محظور على المرأة خوضها ، فتمرد المرأة في شعر الغزل لم يكن تمرّداً على العقد الإجتماعي فحسب ، بل كان تمرّداً على الوظيفة الثقافية التي نيطت بالمرأة كنوّاحة وبكّاءة.

٦-جاءت قضية الزمن أنموذجاً حياً على إضمار الأنساق الثقافية المرتبطة بجدلية الصراع الآيديولوجي(ذكر/أنثى) بصياغته من أدوات ثقافية تمثلت بالزمن الاستشرافي بـ (سوف ، وحرف السين ، وأدوات الشرط) في خطابها مع السلطة الذكورية لتتجاوز بوساطتها الواقع الماضي والحاضر الآني المعيش، وجاء الزمن الحاضر ليؤكد فاعلية الذات الأنثوية لإثبات هويتها وكينونتها.

٧- كما أظهرت لنا العلاقة بين الأسم المؤنث وحضوره في متون الثقافة علاقة حرج أو عيب ثقافي ،وبهذا التابو السلطوي حرمت المرأة من الاستقلال بأسم تعرف به، من هنا جاء الستار الثقافي ليعطيها حجاباً واقياً يعزل كينونتها بتفعيل لغة الستار الذي منحها أسماً مستعاراً يمكنها أنْ تختفي خلفه وتبوح به بحرية، إلّا أنّ هذا البوح يتم حسب الشرط الثقافي ، إذ نجد المرأة تصدح بهذا الأسم المستعار في أغراض تخدم الإمبراطورية الذكورية كـ (الرثاء - والحماسة - والفخر).

٨- إذا كانت الثقافة قد أوكلت للرجل أغراضاً ثقافية فحولية فأنّ المرأة لم تعف من مهمةٍ ثقافية إذ أوكلت إليها الثقافة أغراضاً ثقافية كـ (الرثاء) بوصفه وظيفة ثقافية تمثل بوصلة التفريق بين الشعرية الذكورية والشعرية النسوية

البكائية. فضلاً عن ذلك فالمرأة في أغراضها المحددة ثقافياً كانت مسيّرة من قبل الثقافة لخدمة الجانب الذكوري، وهذا ما كشفنا عنه في (ترنيمة المرأة)، فهي تشيد بالسلطة الذكورية وهيمنتها منذ ترقيصها للطفل الذكر في مهده، حتى يصبح تقديس الرجل والخضوع له من أبجديات الثقافة التي تؤمن بها المرأة في ذلك العصر.

٩- أعطت المرأة الشاعرة لكينونتها الأنثوية صورة إيجابية - ذاتاً وموضوعاً - رداً على الصورة المشوهة من قبل الثقافة (كالعاذلة)، فأظهرت نفسها صاحبة الكرم التي تدعو الرجل إلى العطاء، ومن الصور الإيجابية التي رسمتها لذاتها وصف حيائها وعفتها والدفاع عن شرفها ، وهي تستنكر التهميش والإقصاء الذي طال شخصها؛ لأنَّها شعرت وعرفت أنَّها لا تقل أهمية عن الرجل بوصفها كائناً مسؤولاً، لا شيئاً يمكن تسخيره وأدلجته بسهولة تامة على يد الرجل مخطط الثقافة وواضع آيديولوجيتها الثقافية.

١٠- لم تستطع المرأة في نصها الإبداعي أن تصوغ تجربتها الخاصة بها، ولم تنشأ وعياً منفرداً ولا موقفاً جاداً من وجودها، إلاّ بوجود النقيض السلطة- الرجل- وهي بذلك تنطلق من دائرة ردة الفعل لا من رؤية وجودية يكونها وعيها الشخصي.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم**

- الآيديولوجيا، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعيد العالي، ط٢، دار توبقال ـ الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- أخبار النساء، ابن قيَّم الجوزيَّة،(ت٧٥١هـ)،شرح وتحقيق: د. نزار رضا، منشورات دار ومكتبة الحياة ، بيروت، ١٩٨٣.
- الأدب الجاهلي ، قضاياه . أغراضه . أعلامه . فنونه، د. غازي طليمات . عرفان الأشقر، ط١، دار الإرشاد ، دمشق، ١٩٩٢.
- الأدب وفنونه، د. محمد مندور، ط٥، نهضة مصر للطباعة والنثر، ٢٠٠٦.
- أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٢٣.
- أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والإجتماعي ، الأب جرجس داود داود ، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨.
- إرادة المعرفة تاريخ الجنسانية، ميشال فوكو، تر: جورج أبي صالح، مراجعة وتقديم: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي ، بيروت، ١٩٩٠.
- الأساطير العربية قبل الإسلام، د.محمد عبد المعيد خان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة، ١٩٣٧.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،د.علي عشري زايد، دار الفكر العربي ، القاهرة، ١٩٩٧.
- الأسطورة، د. نبيلة إبراهيم،الموسوعة الصغيرة(٥٤)، منشورات وزارة الإعلام ـ الجمهورية العراقية، ١٩٧٩.
- الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. أنس داود، دار الجيل ، القاهرة، ١٩٧٥.

- الأسطورة والمعنى، د. شاكر عبد الحميد،ط١،دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، د.ت.
- أشعار النساء، أبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (ت٣٨٤هـ) ، حققه وقدَّم له: د. سامي مكي العاني و هلال ناجي، عالم الكتب ، بغداد، ١٩٧٦.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي،ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨.
- أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر كحالة، مؤسسة الرسالة بيروت، د.ت.
- الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٨م.
- الاغتراب في ثقافة العربية(متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)،د. حليم بركات، ط١، مركز دراسات الوحدة الإسلامية ، بيروت،٢٠٠٦.
- الأمالي، أبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، دار الكتب العلمية ،بيروت، ٢٠٠٢.
- أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، للشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي (ت٤٣٦ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم،ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤.
- البداية والنهاية ، للحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي(ت٧٧٤هـ)، تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر،د.ت.
- بلاغات النساء ، ابن طيفور، دار النهضة ، بيروت،د.ت.
- البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، محمد العمري ، المغرب، د،ت.
- بناء صورة الشخصية الذكورية في الرواية العربية السورية، د. ميسون صلاح الدين الجرف، ط١،دار أفكار للدراسات والنشر ، دمشق، ٢٠١٤.

- بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث،د. رجاء بن سلامة،ط١، دار بترا للنشر والتوزيع ، سوريا، ٢٠٠٥.
- البيان والتبيين، أبو عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ١٩٩٨.
- تاج العروس من جواهر القاموس، للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت ١٢٠٥هـ) ، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت، ١٩٦٥.
- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي ، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠.
- تاريخ الأدب العربي، د.ر. بلاشير، تر: إبراهيم الكيلاني، ط٢، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٤.
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)،د. شوقي ضيف، ط٢٤، دار المعارف ، مصر.
- تاريخ الطبري، تاريخ الرُّسل والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (ت٣١٠هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، مصر،د.ت.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠١.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،د. عبد الله الغذامي.ط٢، المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
- تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر (٢٥- ٢٧/٧/ ٢٠٠٦)،قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، ط١، عالم الكتب الحديث ، عمان، ٢٠٠٨.

- التكرير بين المثير والتأثير،د. عر الدين علي السيّد، ط٢، عالم الكتب ، بيروت، ١٩٨٦.
- التلصص من ثقب الباب، مقالات في الأدب النسوي، ميسلون هادي، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، ٢٠١٣.
- تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د.نادر كاظم، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،٢٠٠٤.
- التهميش في المجتمعات العربية كبحاً وإطلاقاً ، كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، جداول للنشر والترجمة والتوزيع ، بيروت، ٢٠١١.
- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة،د. عبد الله إبراهيم، ط١، الدار العربية للعلوم ، بيروت، ٢٠١٠
- ثقافة النسق – قراءة في السرد النسوي المعاصر ، رشا ناصر العلي ،ط ١،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠.
- ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)،د. عبد الله الغذامي، ط١، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ١٩٩٨.
- جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي إنموذجاً ، د. يوسف عليمات،ط١، دار فارس للنشر والتوزيع ، عمان،٢٠٠٤.
- جمهرة أشعار العرب ، تأليف أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، دار صادر ، بيروت ، د. ت.
- الجنس في العالم القديم، تأليف: بول فريشاور، ترجمة: فائق دحدوح ، ط١، دار نينوى ، سوريا،١٩٩٩.
- الجهنية في لغة النساء وحكاياتهن، د. عبد الله الغذّامي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٢.
- حركة النقد العربي الحديث في الشعر العربي، د. ريم هلال، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ١٩٩٩.

- حفريات المعرفة ، ميشال فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٨٧.
- حياة الحيوان الكبرى، تأليف العلّامة الشيخ كمال الدين الدميري(ت٨٠٨هـ)، ط١، مؤسسة الأعلمي ، بيروت، ٢٠٠٣.
- خارج السرب، بحث في النسوية الإسلامية الرافضة وإغراءات الحرية، فهمي جدعان، ط١، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت، ٢٠١٠.
- الخطاب الروائي النسوي العراقي (دراسة في التمثيل السردي)، محمد رضا الأوسي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٢.
- خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، د. مصطفى درواش، منشورات اتحاد الكّتاب العرب ، سوريا، ٢٠٠٥.
- الخلفية الثقافية للحكم التسلطي في المجتمعات العربية المعاصرة، د. محمد السهر، ط١، منشورات الضفاف ، بيروت، ٢٠١٤.
- دالة اللون في زمن أهل التحقيق، د. ضاري مظهر صالح، ط١، دار تموز ، دمشق، ٢٠١١.
- دراسات عن أساطير عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام، مدخل لفهم معتقداتهم،د. حسين قاسم العزير،دراسة ومراجعة د. نصير الكعبي، ط١، المركز الأكاديمي للأبحاث (العراق،تورنتو، كندا) ، بيروت، ٢٠١٤.
- دراسات في الشعر العربي الحديث، عبدة عبود، ط١، منشورات ذات السلاسل ،الكويت،١٩٨٧.
- دراسات في العصر الجاهلي، تأليف: أحمد أبو الفضل،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ـ الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٩٦.
- دراسة الأدب العربي، د.مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- دروب الهموم والخلاص، د. عادل العوّا، ط١، دار طلاس ، دمشق، ١٩٩٣.

- دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي و د.سعد البازعي، ط٣، المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء ، المغرب، ٢٠٠٢ .
- ديوان الأعشى ، شرحه وضبط نصوصه وقدَّم له :د. عمر فاروق الطباع ، دار القلم ، بيروت ، د.ت .
- ديوان أمرىء القيس ، حققه وشرحه : عبد الرحمن المصطاوي ،ط ٢، دار المعرفة ، بيروت ، ٢٠٠٤.
- ديوان أمية بن أبي الصلت ، جمعه وحققه د. سحيق جميل البجيلي ، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م.
- ديوان جرير ، شرحه وقدم له : مهدي محمد ناصر الدين ،دار الكتب العلمية ، بيروت.
- ديوان الخرنق بنت بدر بن هفّاف، رواية أبي عمرو بن العلاء(ت١٥٤هـ)، شرحه وحققه وعلَّق عليه: يسري عبد الغني عبد الله، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩٠.
- ديوان الخنساء،شرح وتحقيق : عباس إبراهيم ، ط١، دار الفكر العربي ، بيروت، ١٩٩٤.
- ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق وجمع: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد ، مديرية الثقافة العامة ، سلسلة كتب التراث، شركة الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، (د.ط)، ١٩٦٥م.
- ديوان ليلى الأخيلية، تحقيق وشرح: د.واضح الصمد، ط٢، دار صادر ، بيروت، ٢٠٠٣.
- ديوان النابغة الذبياني،تحقيق : أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٥.
- الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، طبية خميس، ط١ ، دار المدى ، سوريا، ١٩٩٧.
- الرجولة المتخيلة – الهويّة الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط الحديث ، إعداد مي غصوب وإيما سنكليرويب ، ط ١، دار الساقي ، بيروت ، ٢٠٠١ .

- الرموز في الفن . الأديان . الحياة . ،فيليب سيرتج،ترجمة: عبد الهادي عباس، ط١، دار دمشق ، سوريا، ١٩٩٢.
- سادنات القمر سرّانية النص الشعري الأنثوي ، محمد عبد العباس، ط٢،دار نينوى ، دمشق، ٢٠١٠.
- السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، د.ضياء الكعبي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ٢٠٠٠.
- سرد المرأة وفعل الكتابة ، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، د. الأخضر بن السائح، دار التنوير، الجزائر، ٢٠١٢.
- سعاد الصُّباح ، شاعرة بلا سواحل دراسات، عبد اللطيف الأرناؤوط، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، ٢٠١٣.
- سؤال الحداثة والتنوير بين الفكر الغربي والفكر العربي، إشراف وتقديم: خديجة زتيلي، ط١، دار الأمان ، الرباط ، ٢٠١٢
- سيمائية الألون في القرآن الكريم ، كريم شلال الخفاجي ، دار البصائر ، ط١، بيروت ، ٢٠١٢ .
- شاعرات العرب في الجاهلية و الإسلام، جمعه ورتبه ووقف على طبعه: بشير يموت، ط١، المكتبة الأهلية ، بيروت، ١٩٣٤.
- شرح أشعار الهذليين، أبي سعيد بن الحسين السكري(ت ٢٧٥ هـ) ،رواية أبي الحسن علي بن عيسى بن علي النحوي، ضبطه وصححه : خالد عبد الغني محفوظ، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٢٠٠٦.
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تأليف علي أحمد بن الحسن المرزوقي(ت٤٢١هـ)، علق عليه وكتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة ابراهيم شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.
- شعر المهمَّشين في عصر ما قبل الإسلام، دراسة على وفق الأنساق الثقافية،هاني نعمة حمزة ، ط١، منشورات الضفاف ، بيروت، ٢٠١٣.

- شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي،د. سعد بو فلاقة، ط١، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ٢٠٠٧.
- الشعر النسائي في أدبنا القديم، د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة ، القاهرة، د.ت.
- الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي،د. عفيف عبد الرحمن، ط١، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت، ١٩٨٤.
- الشعر والشعراء ، لأبن قتيبة ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، ط ٦، دار الحديث ، القاهرة ، ٢٠٠٦.
- شعراء النصرانية قبل الاسلام، جمعه نسقه : لويس شيخو، ط٤، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١م.
- شهرزاد وغواية السرد (قراءة في القصة والرواية الأنثوية)، وجدان الصائغ، ط١، الدار العربية للعلم ، بيروت، ٢٠٠٨.
- شواعر الجاهلية، دراسة نقدية، رغداء ماريديني، ط١، دار الفكر ، دمشق، ٢٠٠٢.
- صنم المرأة الشعري ، البحث عن الحرية ويقضى الأنثى، ظبية خميس، ط١، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا، ١٩٩٧.
- صورة الآخر في التراث العربي، د. ماجدة حمود،ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ٢٠١٠.
- صورة المرأة في التراث الشعبي تفكيك لآليات العقل النصي،محمد الخبّاز، ط١،مؤسسة الإنتشار العربي ، بيروت، ٢٠٠٩.
- الصوفية النسوية (الغوص عميقاً والصعود إلى السطح)، كارول بي كريست، ط١، آفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠٠٦.
- الطاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي) .د. إمام عبد الفتاح إمام، ط٢، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٦.

- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلَّام الجمحي (ت ٢٣١هـ)، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠١.
- عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية والثقافية ، دراسات نقد،حسين السماهيجي وآخرون، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ٢٠٠٣.
- عصر البنيوية، إديث كريزويل، تر: جابر عصفور، ط١، دار سعاد الصباح الكويت، ١٩٩٣.
- العقد الفريد. تأليف الفقيه احمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي(ت٣٢٨هـ)، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت _ لبنان، ط١، ١٩٨٣م.
- على محك النقد،خواطر وتعليقات نقدية وأدبية، د. غازي مختار طليمات، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة ، دمشق،٢٠١٢.
- علم الإجتماع (السوسيولوجيا) ، عبد الله إبراهيم ، ط ٢،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٦.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل ، بيروت، ١٩٨١.
- عودة الأنسنة في الفلسفة والأدب والسياسة، د. جورج القار، مطبعة أروى ، الأردن، د.ت.
- العودة إلى الذات، د. علي شريعتي، ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتّا، مطبعة السرور، ٢٠٠٢.
- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية ـ بيروت،٢٠٠٣.ط٢، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٦.
- غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، رضا الظاهر ، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠١.

- غير المألوف في اليومي والمألوف – بحث سوسيولوجيا الشعرية ، ياسين النصير ، دار نينوى ، سوريا ، ٢٠١٢.
- فحولة الشعراء ، الأصمعي ، تحقيق عبد المنعم خفاجي وزميله ، المنيرية ، القاهرة ، ١٩٥٣.
- فصول عن المرأة ،هادي العلوي، ط١، دار الكنوز الأدبية ، بيروت، ١٩٩٦.
- فلسفة الشعر الجاهلي،دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، هلال الجهاد، ط١، دار الثقافة والنشر ، دمشق، ٢٠٠١.
- الفلسفة والنسوية ، في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده ، إشراف وتحرير: د.علي عبود المحمداوي، تأليف: مجموعة من الأكاديميين العرب (الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة)، ط١، منشورات الضفاف ، بيروت،٢٠١٣.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق،د. إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، د. ت.
- فهم الفهم مدخل إلى الهرمونيطيقيا، نظرية التأويل من افلاطون إلى جادامر، د. عادل مصطفى، ط١، دار رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠٠٧.
- في أدب المرأة ،د. سيد قطب، د. عبد المعطي صالح، د. عيسى مرسي سليم، ط١، الحركة المصرية العالمية للنشر ، مصر، ٢٠٠٠.
- القبيلة في الشعر الجاهلي، د.أحمد إسماعيل النعيمي، دار الضياء للنشر والتوزيع ، عمان، ٢٠٠٩.
- القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، د.عبد الله الغذامي، ط٢، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ٢٠٠٩.
- قدّاس السقوط ، كتابات ومراجعات على هامش الربيع العربي، أحمد دلباي، ط١، دار التكوين ، دمشق، ٢٠١٢.

- قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، د. حفناوي رشيد بعلي، ط١، دروب للنشر والطباعة ،عمان،٢٠١١.
- القراءة النسقية ووهم المحايثة، أحمد يوسف، ط١، الدار العربية للعلوم ، بيروت، ٢٠٠٧.
- قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، ط١، عالم الكتب الحديث ، عمان، ٢٠٠٩.
- قصة الحضارة ، ول ديورامت ، تر : محمد بدران ، ط ٣ ، لجنة التأليف والنشر والترجمة ، مصر ،١٩٦١.
- قصص الأنبياء، للإمام أبي الفداء ابن كثير(ت٧٧٤هـ)،تحقيق: سعيد اللحّام ، قدَّم له عبد الرحمن الجوزو، طبعة جديدة، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، ١٩٨٨.
- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، ط١، منشورات الإختلاف ، بيروت،٢٠١٠.
- لغة الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب، نماذج)، فاطمة حسين العقيق، ط١،عالم الكتب الحديث عمان، ٢٠١١.
- اللغة والون ، أحمد مختار عمر ، ط ٣، دار عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٩.
- لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السّواح،ط١، دار علاء الدين ، دمشق، ١٩٨٥.
- مجمع الأمثال ، الميداني(أبو الفضل أحمد بن ابراهيم الميداني النيسابوري (ت١١٤٠هـ)، تحقيق ودراسة: محمد ابو الفضل ابراهيم، ، ط٢، دار الجيل، بيروت ١٩٨٧م.
- مدى تحقق الذات في شعر شواعر العرب قديماً ،د. عباس عبيد الساعدي، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد، ٢٠١٢.

- المرأة في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، د.ت.
- المرأة في الشعر الجاهلي، د.علي الهاشمي، مطبعة المعارف ، بغداد، ١٩٦٠.
- المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- المرثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان، مطبعة الزهراء ، بغداد، ١٩٧٤.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر،تصنيف أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي(ت ٣٤٦هـ)، مكتبة المدرسة ، بيروت، ١٩٨٩.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، للعلامة عبد الرحمن جلال الدين السيوطي(ت٩١١هـ) ، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق على حواشيه: محمد أحمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد النجار، ط٣، مكتبة دار التراث ، القاهرة، د.ت.
- المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزّام، دار الشروق ، سوريا، ٢٠١٠.
- مظاهر الدراما الشعائرية ، التجسيد الجمالي في مضان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية، منير الحافظ، ط١، ألنايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا،دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ١٩٧٩.
- المعجم الفلسفي، مراد وهبه، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٩٨.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،د. سعيد علوش، ط١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ١٩٨٥.
- المعرفة والسلطة، ميشال فوكو، تر: عبد العزيز العبادي، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٩٤.

- مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة السورية وبلاد الرافدين، فراس السوّاح،ط٢، دار علاء الدين ، دمشق، ١٩٩٦.
- المغيب والمعلن، قراءات معاصرة في نصوص تراثية، د. نادية غازي العزاوي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠٢.
- مفاتيح القصيدة الجاهلية (نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار الميثولوجيا)، د. عبد الله بن أحمد الفيفي ،ط١، النادي الأدبي الثقافي ، السعودية،٢٠٠١.
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ،د. جواد علي، ط٣، ساعدت جامعة بغداد على نشره،١٩٩٣.
- مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف، ط٢، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ١٩٨٣.
- المقدمة،إبن خلدون، ابن خلدون، ط٥ ، دار القلم . بيروت،١٩٨٤.
- موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية. ودلالاتها، د. محمد عجينة، ط١، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٩٤.
- موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ٢٠٠٥.
- موسوعة نساء شاعرات، اعداد محمد شراد ، مراجعة وتحقيق: حيدر كامل، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، ٢٠٠٦م.
- الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني(ت٣٨٤هـ،) تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي ، القاهرة، د.ت.
- ميثولوجيا أديان الشرق الأدنى قبل الإسلام، محمد الناصر صدّيقي، ط١، جداول للنشر والترجمة والتوزيع ، بيروت، ٢٠١٤.
- ميشال فوكو الفرد والمجتمع، حسين موسى، دار التنوير ، تونس، ٢٠٠٩.

- نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين،خازن عبّود، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ٢٠٠٠.
- النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في المغرب، د. رياض القرشي، ط١، دار حضرموت للنشر والدراسات ، الجمهورية اليمنية، ٢٠٠٨.
- نشأة النظام الأبوي ، غيردا ليرنر، ترجمة: أسامة أسبر، ط١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٣.
- النظرية والنقد الثقافي، د. محسن جاسم الموسوي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.
- النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، فنسنت لينش، ترجمة: محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٠.
- نقد ثقافي أم حداثة سلفية، سعيد علوش، ط١، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠.
- النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تأليف: آرثر أيزابرجر، ت: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .
- النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية،د.عبد الله الغذامي، ط٣، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
- النقد الثقافي ، قضايا وقراءات، عبد الفتاح العقيلي، مصر، ٢٠١٢.
- النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، د. هشام شرابي، ط٢، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت،١٩٩٩.
- النقد الفني ،دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، تر: د. فؤاد زكريا، ط١، دار الوفاء للدراسات والنشر ، ٢٠٠٧.

- الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي،د. نادر كاظم، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ٢٠٠٦.
- الهيمنة الذكورية، بيار بورديو، تر: د. سليمان معفراني، مراجعة: د. ماهر تريمس، ط١، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، ٢٠٠٩.
- وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر ، د. إيمان عيسى الناصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ٢٠١١.

الرسائل و الأطاريح:

- الرمز في الشعر العراقي المعاصر – رواد الشعر الحر ، مسلم حسب حسين ، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة البصرة ، ١٩٩٠.
- السرديات النسوية، دراسة تطبيقية على روايات رجاء العالم ، رسالة ماجستير: فاطمة بنت فيصل العتيبي، جامعة الملك سعود . المملكة العربية السعودية، ١٤٣٠هـ.
- ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، محمد أحمد العزب ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الأزهر ١٩٧٦.
- الملك في الشعر الجاهلي،إعداد: مهية عبد الرحيم خضر ناصف، أطروحة دكتوراه ،جامعة النجاح ـ فلسطين، ، ٢٠٠٦.
- الهوية والإختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ، سعيد بن بوزة، أطروحة دكتوراه، جامعة النجاح ـ الجزائر، ٢٠٠٧ـ ٢٠٠٨.

الدوريات:

- التكوين الجمالي ،الصورة ومصادرها في قصيدة (قذى بعينيك) للخنساء،د.عبد الكريم محمد حسين،مجلة التراث العربي،دمشق،ع ١١٤، ٢٠٠٩

- الثقافة المضادة في خطاب اللامنتمي . الصعاليك إنموذجاً ، م.د.كفاية عبد الحميد ناصر،مج آداب ذي قار،ع٧، مج٣، ٢٠١٢.
- جدل العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي،د. علي مصطفى عشَّا،مج: مجمع اللغة العربية بدمشق،ج٣، مج٨٣.
- جماليات التحليل الثقافي، اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجاً ،د. يوسف محمود عليمات، مجلة عالم الفكر، مج٣٥،ع١، ٢٠٠٦.
- حوار حاتم الصكر وعلي المقري، مجلة العربي، ع ٥٩٩، ٢٠٠٨.
- سلطة المكان المغلق ، قراءة في قصة (النمور في اليوم العاشر)،د.حسن محمد النعمي،مجلة: عالم الفكر،مج٤١،ع٣، ٢٠١٣.
- صدى عشتار في الشعر العربي، إحسان الديك ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، فلسطين،مج١٥، ٢٠٠١.
- صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،د. يوسف محمود عليمات ، مج العلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة البحرين،ع١٤، ٢٠٠٨.
- الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي ، قراءة تأويلية،د. يوسف محمود عليمات، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج٣،ع٣، ٢٠٠٧.
- الغذامي من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، محمد الشنطي، جريدة الجزيرة السعودية،ع١٠٠١، ٢٠٠٠.
- الفن ورجل الأخلاق،حسن طلب،مجلة فصول،ع٥٨، ٢٠٠٢.
- مأزق المرأة الشاعرة ، قراءة في الواقع الثقافي، د. نجمة عبد الله إدريس، مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، مج٣٤، ع٢، ٢٠٠٥.

شبكة الانترنيت:

- ـ المرأة و الشعر العربي ،أيمن الليدي ناشري،حقوق الملكية الفكرية مخطوطة للكاتب، نشر ألكترونياً في يوليو ٢٠٠٣.
- بين السلطة والتسلّط، دراسة تحليلية، علي أسعد وطفة، (hp alsulta.pdf).
- تربية الطفل والعلاقات الأسرية في التراث العربي، د. سعدية حسين البرغثي، مقال، ١٢/٢٣/ ٢٠١٠.www.alukon.net
- قوة الواقع في رواية مذكرات امرأة غير واقعية ، سليمان حسين، على موقع منتديات تخاطب،٢٧/أكتوبر/ ٢٠١٠، (www.ta50tap.com).
- لقاء مع الدكتور الغذّامي أجراه أياد ناصر ، شبكة المعلومات العالمية (www.fmm\2004\gu\story 26\htm).
- مداخل نظرية في الأسطورة وأهميتها وتوظيفها في الخطاب الشعري،د.محمد عبد الرحمن يونس، مقال نت.www.Nverrooesu Universitu
- مكانة المرأة في الخطاب الأدبي العربي ،د.عبد الله بن أحمد الفيفي،مقال على النت. www.adaba sham.bet

التشاكل في الحجارة

بين