

مصطلح الفحول ونمطائه في شعر شواعر العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي [دراسة في ضوء النقد الثقافي]

أ.د. حسين علي الدخيلي، جامعة ذي قار، العراق.

م.م. هند كامل خضير، جامعة ذي قار، العراق.

ملخص

يسلط هذا البحث الضوء على مفهوم الفحول ويناقش تمثلاتها في الخطاب الشعري للشاعرات العربيات في عصرى الجاهلية والإسلام، وتأتي أهمية البحث كون المرأة كائناً ثانوياً منزوياً غير معتد به الثقافة العربية القديمة، إذ يمارس عليها التهميش بصورة مضاعفة، وذلك يستدعي أن تمرر في نصوصها موقفاً مضاداً لتلك الأحكام المقصية لكي تكون المرأة، فالوصايا الثقافية لقرون طويلة ولا تزال إلى الآن تستهجن المرأة التي تدخل خيمة الفحول (الشعر) فهي ترتكب خطيئة إن فعلت ذلك، من هنا أخذت المرأة تبحث عن منفذ لذلك أخذت تتكلم بصيغة الجمع (نحن) كصيغة فحولية؛ لتجعل من قيمتها الانثوية معادلة إبداعياً يوازي قيمة الفحولية. وقد كشف البحث عن تمثلات الفحول بأنواعها المختلفة من خلال أغراض (المدح والهجاء والحكمة) فضلاً عن وجود أساليب أخرى داخل نصوص المرأة الشاعرة كاسلوب (الحجاج)، علماً أن تمثلات هوية المرأة الفحولية لم تكن حاضرة في جميع نصوصها بل عاشت نوعاً من الغياب عن طريق لغة الستار الثقافي، لكي يمنحها سمة الدخول إلى خيمة الفحول (الشعر)، لذلك كان اختيارنا لنهج النقد الثقافي في نقد هذه النصوص.

Abstract

This research investigates the concept of malehood and discusses its representations in the poetic discourse of the Arab female poets in the pre-Islamic and Islamic ages. The significance of this research comes from the fact that the woman is a secondarily underestimated being in the old Arabic culture, doubly marginalized. This made her pass in her texts a counter attitude for woman exclusiveness. The cultural control for long centuries still denies woman entrance in the male tent, poetry considering it a sin. Hence, woman sought a way to express her creative value parallel to malehood and talked using the plural form (we). The research sheds light on the different

representations of malehood through praise , satire , wisdom and argumentation in the female poet texts . malehood has been represented by resisting the societal system . These representations have not been existing in all woman texts , they have been somehow culturally covered to enter to male tent . poetry this is why cultural criticism method has been chosen here...

توطئة ، المسار المعرفي لمصطلح الفحولية: البعد اللغوي:

تكاد تتفق معظم الدلالات المعجمية التي تناولت مصطلح الفحولية على الاستعمال الطبيعى (البيولوجي) للفظ الفحل فقد ورد في معجم ابن منظور الفحل: معروف ((الذكر من كل حيوان ، ويجمع على (فحول) بالضم، أَفْحُلُ كأفلس، ويجمع على فِحال بالكسر وفِحالة مثل: الجمالة، قال الشاعر:

فِحَالَةٌ تُطْرَدُ عَنْ أَشْوَالِهَا

يقال: فحل فحيل ألي كريم منجب من ضرابه .ومن مجاز الفحل (لقب علقمة بن عبدة الشاعر لأنه تزوج من أم جندب لما طلقها امرؤ القيس حين غلبته عليه في الشعر . وفحول الشعراء الغالبون بالهجاء من هجاءهم مثل: جرير والفرزدق، وكان يقال لهما فحلا مضر (وكذلك كل من إذا عارض شاعر فضل عليه)⁽¹⁾، وإذا تتبعنا معجم (تاج العروس) في تناوله لمصطلح الفحولية فإننا نجده لم يخرج عن الدلالة التي طرحها ابن منظور في معجمه.⁽²⁾

البعد الإصطلاحي:

فمن المدلول اللغوي الذي يعني القوة والغلبة استمد المفهوم الإصطلاحي، فيما أنَّ العرب يسكنون البادية وكانــــــــــــــــت 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.⁽³⁾

من هنا كان التعبير عن هذه القوة بـ(الفحولية) كنظام طبيعي عن هذه الهيمنة بمستويات مختلفة: الفحل من الجمــــــــال، والفحل من الشعراء⁽⁴⁾، فقد سجل – أي مصطلح الفحولية - حضوره اللافت بشكله الأول عند علماء اللغة منذ أبي عمرو بن العلاء (ت154هـ)، والخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) وعنايته في اختيار الألفاظ

الدالة على الشعر من طبيعة الحياة البدوية فالفحل سواء أكان فرساً أم جملأً هو ما ينماز بما يناقض خاصية اللين التي يكرهها الأصمعي، فالفحولة عنده القوة التي يتفوق بها الشاعر على غيره⁽⁵⁾، وبالرغم من أن صفة القوة التي ينطوي عليها مصطلح الفحولة هي القاسم المشترك لدى البعض من النقاد، فإن هناك وجهاً نقدياً آخر يعطي للفحولة مقياساً يتعلق بإطار خلقي تحت صفة «التخنث» وهذا يتمثل بقول أبي عبيدة (ت209 هـ) عندما سمع شعر قطري بن الفجاءة قال: ((هذا الشعر! لا ما تعلقون به نفوسكم من أشعار المختنئين))⁽⁶⁾ ثم بعد ذلك استقر مصطلح الفحولة عند الأصمعي (ت215 هـ) 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 الحقائق))⁽⁷⁾ ومقياس الفحولة عند الأصمعي ((جودة السبك، وبراعة المعنى، ووفرة الشعر))⁽⁸⁾، ومن الشعراء الفحول ما اصطاحه (امرؤ القيس، والنايعة الذبياني، وطفيل الغنوي، وعلقمة بن عبده، والحارث بن حلزة وغيرهم)، فمعيار الفحل عند الأصمعي هو الكثرة التي ينظم فيها الشاعر قصائده والتي بدورها تكفل له خاصية التفرد، بدليل قوله (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 سئل عن معقر بن حمار البارقى ((لو أتم خمساً أو ستاً لكان فحلاً))⁽⁹⁾

في حين نجد ابن سلام الجمحي (ت231 هـ) يتبنى مصطلح الفحولة في كتابه (طبقات فحول الشعراء) تحت معيار الجودة والشهرة معتمداً قول أبي عمرو بن العلاء (أوس بن مضر فحل مضر)⁽¹⁰⁾ وقوله هذا يدل على خاصية الشهرة والتي تتمثل أيضاً في قوله ((فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً))⁽¹¹⁾، كما تعني عنده الفحولة كثرة النتاج في عدد القصائد كما في قوله ((وقياسها الكثرة والنتاج))⁽¹²⁾

ويستمر مصطلح الفحول ————— مقترناً بمعايير أخرى بعيدة عما سبقها من أطروحات النقد السابقين ومعاييرهم، إذ شهد هذا المصطلح تطوراً ملحوظاً لافتاً عند الجاحظ (ت255 هـ) إذ ربط مصطلح الفحولة بمعيار الصنعة إذ يقول: ((ومن الشعراء من يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريئاً وزمناً طويلاً ليصير قائلها فحلاً خنثيداً وشاعراً مفلحاً))⁽¹³⁾

ويستمر مصطلح الفحولة بالتطور مقترناً بمعايير قد تكون متوافقة أو مختلفة عند كل من النقاد كابن قتيبة (ت276 هـ) في الشعر والشعراء، والمبرد (ت285 هـ) في الكامل في اللغة، وثعلب (ت291 هـ) في قواعد الشعر، وابن طباطبا (ت322 هـ) في

كتابه عيار الشعر، وقدامة (ت377هـ) في نقد الشعر وانماز هذا الأخير عن سابقه من النقد في أنه وسع دائرة هذا المصطلح باحتوائه المشهور والمُجاد في الجاهلية وغيرها بينما كان النقد القدماء يقصرونه على الجاهلية فقط.⁽¹⁴⁾

أ. مسار الفحولة في النقد الثقافي:

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⁽¹⁵⁾، 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⁽¹⁶⁾ بينما يكمن مجال النقد الثقافي في ((تحليل الجذور الاجتماعية للأحداث المجتمعية والمؤسسات والنصوص، ومهادها وتفرعاتها الأيديولوجية))⁽¹⁷⁾، لذا فهو يعمل على مهاد متسع من المجالات المعرفية والمرجعيات المختلفة كالتاريخ والدراسات الفلسفية والاجتماعية والأنثروبولوجية والسياسية في تحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي⁽¹⁸⁾، وما دام النقد الأدبي ظلّ مشغولاً بالسياق الجمالي للنصوص الشعرية وهذا بدوره قد أسرّ النقد الأدبي ضمن أفق محدود؛ من أجل ذلك حاول (الغذامي) تقديم مقترح عبّر عن التحول في وظيفة النقد، وذلك بتحديث الجهاز الإصطلاحي للأداة النقدية⁽¹⁹⁾ التي عبّر عنها بـ «الوظيفة النسقية» وهذه الوظيفة سوف تقود النقد من أفق «التعمية الثقافية» إلى «البصيرة الثقافية»⁽²⁰⁾

سوف تقف الدراسة في تناولها لمصطلح الفحولة على أطروحات الغذامي لهذا المصطلح، كونه سجّل حضوراً لافتاً في كتابه (النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية) تحت عناوين (النسق الناسخ/ اختراع الفحل، صناعة الطاغية، عودة الفحل/ رجعية الحداثة) (*) إذ أكد على أن الفحل هو من ((أخطر المخترعات الشعرية الثقافية، وهو مصطلح ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط بالتفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفاً منافقاً (يصورون الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق))⁽²¹⁾ 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.⁽²²⁾

وهناك من لم يذهب مذهب الغذامي بعدّ إنتاج الطاغية ورسوخها في الثقافة يعود إلى ما يُسميه «الشعرنة» بوصفها نسقاً ثقافياً مضمراً في هذا الثقافة، فالفحولة في حقيقتها، ((مقولة مركزية في الثقافة العربية - لم تنتقل من الشعر إلى المجتمع وإنما العكس هو الصحيح))⁽²³⁾ على اعتبار أن استبداد الطاغية العربية قائم على تأسيس

ثقافي عميق لم تقبل التغيير 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 باسم التابو الراسخ. وفي دائرة الفحولة
تتجسّد علاقات القوة التي أسست للمجتمع العربي القديم من خلال ترسيخ مركزية
الذكورة وقيم الغلبة وذهنية القمع والإخضاع ومعقولية اللامساواة.))⁽²⁴⁾

فإذا كان مصطلح الفحولة في النقد الأدبي (الجمالي) قد أنطوى على خاصية
غلبة الشعراء بالهجاء من هجاءهم، فإنّ النقد الثقافي من خلال المضامين والأطروحات
التي وقف عندها الغدامي في مصطلح الفحولة ينطوي على تقنيتين شكّلتا بدورهما
مفهوم الفحولة في الثقافة العربية لدى الغدامي 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⁽²⁵⁾ 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⁽²⁶⁾ هذا ما لاحظناه في
وصف أبي عبيدة لأحد الشعراء بالمختثين.

إنّ الفعل الثقافي قد قرن غرض الرثاء بالمرأة على أنّه فن نسائي في الوعي
الجمعي، نجده من جهة أخرى يرى في موضوع الرثاء لا فنه شعراً دون الغزل ودون
الفحل لانكسار النفس البشرية بالموت والمصيبة⁽²⁷⁾، من هنا فهو خطاب يتصف باللّين
والتأنيث والضعف، الأمر الذي أفضى بالمرأة الشاعرة إلى منزلة ناقصة دون الفحولة،
بوصف الثقافة للشعر (بالجمل البازل) (*) و(الشیطان 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.⁽²⁸⁾

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 الغدامي (لعبة المادح والممدوح) قد أدى إلى
تزييف القيمة العربية المركزية.⁽²⁹⁾

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، لأنه يتوسل بأداة مثيرة للخوف، يستعين بالهجاء الذي ارتبط أصلاً بالسحر وصـــــــب اللعنات على الخصم. استثمر الشاعر العربي ذلك فأرهب وأرغب))⁽³⁰⁾، ويعد الخطيئة المؤسس الأول لهذه الثنائية –أي الترغيب والترهيب– فهو مخترع الجملة النسقية التي تمزج المدح بالهجاء على حد قول الغدامي.⁽³¹⁾

في حين ينطلق مفهوم الذات الفردية والجمعية بوصفه الوجه الآخر للفحل عند الغدامي من مفهوم الأنا المتضخمة للذات الشعرية، ذات متوحدة ومتعالية تدفع إلى ضرورة إلغاء الآخر⁽³²⁾، إذ إنَّ هذا الانشقاق في النحن القبليّة إلى الأنا الشعرية قد حولت الخطاب ((من متحدث باسم الجماعة إلى متحدث باسم الفرد، ذلك يعني أنَّ الخطاب الثقافي صــــار خطاباً ذاتياً وفردياً، وسيعزز قيم الفردية والمصلحة الخاصة))⁽³³⁾ من هنا تصبح الأنا حاملة لصيغ التسلط والتعالي والفردية والفحولة، من ذلك قول جرير:

أنا الدَّهْرُ يَفِي المَوْتُ والدَّهْرُ خَالِد ❖ فَجَنِّي بِمِثْلِ الدَّهْرِ شَيْئاً يَطَاوِلُهُ⁽³⁴⁾

كما يرى الغدامي 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 المتنبّي وحتى الآن.⁽³⁵⁾

كما تجدر الإشارة إلى أنَّ الذات الجمعية التي كان الشاعر يتكلم بها باسم القبيلة المنتمي إليها تحت طائلة المديح والهجاء، بوصفها غرضين يظهران خاصية الفحولة عند الشاعر مع شاعريته من وجهة نظر الثقافة لم يخلُ من نسقٍ ثقافيٍّ مضمّرٍ، إذ تشير القراءة الثقافية للأيديولوجية الاجتماعية في العصر الجاهلي والمتمثلة في الاحتفالات الطقوسية التي تقيمها القبائل ابتهاجاً بنبوغ الرجل /الشاعر، فقد كانت القبيلة من العرب إذا ((نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأته، وصنعت الأُطعمة، وأجتمع النساء يلعبن بالمزامير، كما يصنعن في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبَّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم.))⁽³⁶⁾ فالإمتياز الذكوري الذي يعلنه الفعل الثقافي للشاعر الذكر من خلال ثنائية (المديح والهجاء) يمكن أن نطلق عليه فخاً ثقافياً يستند إلى مرجع سياسي للقبيلة ذات ثقافة مؤجلة المنفعة فالقبيلة التي ((لديها شعراء 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))⁽³⁷⁾

وإذا كانت الثقافة قد أعطت (الشاعر) من الرجال خاصية الفحولة من خلال ثنائية المديح والهجاء لتكسب بهذه الثنائية غاية سياسية، فإن للمرأة دوراً لا يخفى، فقد أوكلت إليها الثقافة وظيفة البكاء 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 المُرثاة سبب وعلة لواقعة يزعم 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.))⁽³⁸⁾

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 النصوص الجمالية، فهي لا تراعي التجربة الشعرية الوجدانية الخاصة بكل أديب، بل هي تركز وتؤكد ماهيتها إذ يصبح كل إبداع خاضعاً لفكرة الفحولة، وبهذا إذا حاول مبدع ما رجل أو امرأة أن 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 فروعها، 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))⁽³⁹⁾، وهذا يحيلنا على انفتاح النقد الثقافي كنشاط بوصفه مجالاً متداخلاً أو متعدد المعارف، وبهذا يكون قد كسر حاجز (النخبة) بين الأدب المؤسسي وغير المؤسسي 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 نطرحها تمثل صلب النظرية الفحولية الشعرية، فالمرأة بكيانها الأنثوي وخطابها الذي من المفترض أن يكون مغايراً لمركزية الشاعر الفحل قد ترغمنا أن نشير أسئلة تكشف بوساطتها الحقيقة التي من خلالها نميط اللثام عن سلوك المرأة ونمط تفكيرها ومن هذه الأسئلة: ما هي السياقات التي وردت فيها تمثيلات الفحولة؟ وهل هي سياقات إجتماعية أو فكرية؟ إذ لا بد للحقيقة أن تتمظهر أما موضوعياً أو ذاتياً. ثم ما هي ملامح الفحولة الثقافية التي تميز المرأة الشاعرة من الرجل الشاعر؟ وكيف تمثلت في مدونة المرأة الشاعرة؟ ثم أين يكمن تضخيم الذات الانثوية 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 الآتي:

ب. الشاعرة والفحل الشعري :

طالما نظر الرجل إلى المرأة التي تدخل إلى خيمة الذكورة (الشعر)، وتمثل لغتهم بنظرة فيها نوع من الإحتقار (الإستفحال)، فهي ترتكب خطيئة إن 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 (نحن) كصيغة فحولية لتسهم في تأسيس توازن بينها وبين الرجل، وصورة تنافس فيها الرجل في الوقت ذاته، إذ تشيع في المدونة الشعرية للمرأة اشارات فحولية ك(طلب الثأر، والحماسة، والفخر، حتى في الهجاء) هذا ما نجده في قول هند بنت عتبة:⁽⁴⁰⁾

نحن جزييناكم بيوم بدر ❖ والحرب بعد الحرب ذات سعر

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

نحن الأخايِلُ ما يزالُ غَلامُنَا	❖	حَتَّى يَدِبَّ عَلَى الْعَصَا مَذْكَورَا
تبكي الرماح إذا فَقَدْنَ أَكْفَنَا	❖	جَزَعاً وَتَعْلَمُنَا الرَّفَاقُ بُحُورَا
والسيفُ يعلمُ أَنَّنَا إِخْوَانُهُ	❖	حَرَّانَ إِذْ يَلْقَى الْعِظَامُ بُتُورَا
ولنَحْنُ أَوْثَقُ فِي صُدُورِ نِسَائِكُمْ	❖	منكم إذا بَكَرَ الصَّرَاخُ بُكُورَا ⁽⁴¹⁾

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 مستغـرق في أفعالها البطولية التي يستعرض فيها شجاعته⁽⁴²⁾ فمجيء الشاعر بضمير الذكورة في خطابها، يدل على سحر الرجولة أو لعلها ((مسألة تمر في الممارسة اللغوية دون ملاحظة لأنها صارت الطبع، وهي حقيقة اللغة، وضميرها المتغلغل في نسيجها وخلاياها، ومن النادر جداً أن يلتفت أحد إلى هذه الخاصية اللغوية، حتى النساء اللواتي جعلن تأنيث اللغة هدفاً من أهدافهن.))⁽⁴³⁾

وستقرأ 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 أحدها:

وما أنا إلا مهرة عربية ❖ سليله أمجاد تحللها بغل⁽⁴⁴⁾

وقول أخرى: يكذب الأعجم ما يقربني ❖ ومع بعض حشاشات الحيا⁽⁴⁵⁾

وقول الخنساء:

وأي والبكا من بعد صخر ❖ كسالكه سوى قصد الطريق
فلا وأبيك ما سليت صدري ❖ بفاحشة أتيت ولا عقوق⁽⁴⁶⁾

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

إني أرى شجراً من خلفها بشر ❖ فكيف تجتمع الأشجار والبشر⁽⁴⁷⁾

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

1. تجربتنا 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 والرغبة كقانون ثقافي.

يشكل شعر المديح في المسار الثقافي بنية هامة في ديوان العرب، وهذه النظرة طفت على سطح الثقافة، ومن ثم انتقصت من شأن الأغراض الأخرى، وبذلك اكتسب فن المديح البعد الأهم في النسق الثقافي إذ يشكل ((خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح، وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني))⁽⁴⁸⁾ فمن خلال أطروحة الغدامي هذه يتراءى لنا أن الخلاصة النسقية لشعر المديح هي تتمثل بالطمع والكذب.

وما دامت تجربة المديح والهجاء تمتلك أهمية ثقافية فهما بحسب المدونة الثقافية أغراض فحولية، وقد أشار الغدامي إلى مسألة ارتباط هذين الغرضين فيما بينهما ارتباطاً عضوياً إذ ((لولا الهجاء ما كان المديح، ولا يستقيم أمر المديح إلاّ بسند من الهجاء، إنّ قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمّر نصوصي/ نسقي وكل مديح يتضمن ويضمّر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافي النسقي قانون «الرغبة والرغبة»⁽⁴⁹⁾، وصار هذا القانون عند الغدامي منطلقاً في كشف عيوب الثقافة تلك العيوب التي لم تكشف إلاّ من خلال اعتماد نصي المديح والهجاء كنص واحد.⁽⁵⁰⁾

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 مدونات الشعرية 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 ويشكّل بذلك ملمحاً بارزاً، فهو لا يدخل في باب التكسب والإحتراف⁽⁵¹⁾ فإذا كان الرجل في مدحه ذات مقصد تكسبي، فالمرأة في مدح الأب أو الأخ أو الأقرباء كأنما مدحت نفسها ضمناً على خلاف من مدح خليفة أو شيخاً لقبيلة يكون انتصاراً للعتاء⁽⁵²⁾ 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: (*)

❖ إني حُجيجة وائل وبوائِل
❖ ينجو الطريدَ بشطبي وحصانٍ
❖ يا آل شيبان ظفرتُم في الدُّنا
❖ بالفخر والمعروف والإحسان

وقولها:

❖ أنا الحجيجة من قوم ذوي شرفٍ
❖ أولي الحفاظ وأهل العز والكرم
❖ والعزّ فهم قديماً غير مقترف
❖ والجار فأعلم عزيزاً داره بهم
❖ نحن الذين إذا قمنا لداهيةٍ
❖ لم نبتدع عندها شيئاً من الدّم

وقولها:

- ❖ وأنا الحجيجة من ذؤابة وائل ❖ وأنا المجيرة والقنا ر عفان
❖ أبلغ طميحاً يا رسول وقل له ❖ بسيف تغلب تغلب الأقران⁽⁵³⁾

من خلال استقراء هذه المقاطع نجد أنّ الأنا الانثوية تمثل نقطة البدء الجوهرية التي تنطلق من خلالها الدلالات النسقية التي تحتل الخطاب النسقي الأدائي للشاعرة بوصفه إطاراً مهيمناً على النصوص (أنا الحجيجة من ذؤابة وائل، وأنا المجيرة، أنا الحجيجة من قوم ذوي شرفٍ إنّي حُجيجة)، تلك (الأنا) وإنّ تنوعت إلّا 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 الانثوية في مقابل إعلاء شأن الرجل (الفحل)، إذ تفرز لنا القراءة الثقافية سلوكاً جديداً 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، وهذا يفرض صوت الأنا الفحولي هيئته 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 معنى نسقياً آخر في ظلّ إرتباطه بوظيفة مضمرة (الرغبة والرغبة) كقانون نسقي ثقافي والذي يتمثل بقول الشاعرة بنت لبيد في مدحها للملك الوليد بن عقبة إذ تقول:

- ❖ إذا هبّت رياحُ أبي عقيل ❖ دَعَوْنَا عِنْدَ هَبَّتِهَا الْوَلِيدَا
❖ أَشَمَّ الْأَنْفِ أَرْوَعُ عِبْشَمِيًّا ❖ أَعَانَ عَلَى مُرُوءَتِهِ لِبَيْدَا
❖ بِأَمْثَالِ الْهَضَابِ كَأَنَّ رَكْبًا ❖ عَلِيهَا مِنْ بَنِي حَامٍ قَعُودَا
❖ أَبَا وَهَبٍ جَزَاكَ اللَّهُ خَيْرًا ❖ نَحْرُنَاهَا فَأَطْعَمْنَا الشَّرِيدَا
❖ قَعْدُ إِنَّ الْكَرِيمَ لَهُ مَعَادٌ ❖ وَضِيَّ يَابْنَ أَرُوِي أَنْ تَعُودَا⁽⁵⁴⁾

يجسد خطاب الشاعرة النسقي توظيفاً لموضوعة المديح لأسلوب أو شروط (الترهيب والترغيب) إذ يعد الهجاء النواة النسقية لمَدح الشاعرة لنموذج (السلطة) الملك الوليد بن عقبة. إذ تعد مقولة الشاعرة (أشَمَّ الْأَنْفِ) 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 (الاستهزاء والأحتقار)، إذ إنّ تشبيه الشاعرة بصورة الملك بـ (أشم 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 لأنها تولدت عند هذا الممدوح نموذجاً متكبراً، 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) بـ (نوح عليه السلام) لاسيما أولاده بني حام كمعادل إنساني يتصف بالتكبر والعناد.

أما نموذج التجربة الهجائية فتمثل بقول ميسون بنت جندل:

❖	للبس عباءةً وتقرّ عيني	❖	أحبُّ إليّ من لبس الشفوف
❖	وأكل كُسيرةً في أرض بيتي	❖	أحبُّ إليّ من عجلٍ عليف
❖	وبكرٍ يتبع لأظعانٍ صعبٍ	❖	أحبُّ إليّ من بغلٍ زَفوف
❖	وبيتٍ تخفق الأرواح فيه	❖	أحبُّ إليّ من قصرٍ مُنيف
❖	وخرقٍ من بني عميّ نحيف	❖	أحبُّ إليّ من عِلجٍ عنوف ⁽⁵⁵⁾

يقدم 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 الشعاع - 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 والمأكّل، 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)، فأثاحت 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 إليّ) بنمطها المتكرر وهي تدل على ((أشترك الشيئين في معنى واحد وأنّ أحدهما يزيد في المعنى الآخر سواء كان ذلك المعنى

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 والتعرف عن موطنها الذي نشأت فيه.

لأبد 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 يمعنى آخر هل أنّ المرأة الشاعرة تردّد بأبيات الحكمة إلى الإطار الأسري أم ترتفع إلى مستوى آخر خارج اهتماماتها؟ ثم هل أنّ 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؟

سَأُنْذِرُ بَعْدِي كُلَّ بَيْضَاءٍ حُرَّةٍ ❖ مَنْعَمَةٍ خُودِ كَرِيمٍ نَجَارُهَا

كما نجد أنّ الفن الحكيم في تشكيلاته المضمرة يحمل صراع الأنا والآخر وسوف نقرأ صراع الأنا المتعالى عبر نموذج أنثوي يواجه خيمة الفحول في الأسواق الأدبية لتحقيق بذلك ثقافة أنثوية خاصة به، ويبرز هذا النموذج (هند بنت الخس وأختها جمعة بنت الخس)، إذ يعطي لنا هذان النموذجان من النساء مثلاً ثقافياً بطلب المرأة عبقرية الرجال بتردها إلى الأسواق الأدبية، لتخرج المرأة بذلك من مكانها المخصص لتصبح سيدة القول في عصرها وبذلك فالشاعرة (هند بنت الخس) تنماز بحكمتها على الذكورة وحينئذ تصبح الغلبة لجنسها، هذا ما عبّرت عنه الثقافة بأنّها ((من أهل الدهاء والنكراء، ومن أهل اللّسن واللّقن والجواب العجيب، والكلام الفصيح، والأمثال السائرة، والمخارج العجيبة))⁽⁵⁸⁾ من هنا فالمرأة بوساطة هذا النموذج تجرأت على محتكر ذكوري لتخلق لذاتها هويةً وانتماءً تتجاوز بهما هويتها الانثوية، ولتضعها في الوقت ذاته أزاء الفحولة، ومن قولها في الحكمة:

❖ وَجَدْتُ وَخَيْرُ الْقَوْلِ فِي الْحُكْمِ نَافِعٌ	❖ ذَوِي الطُولِ مِمَّا قَدْ يُعْمُ وَيُلْبَسُ
❖ وَلَيْسَ الْفَتَى عِنْدِي بِشَيْءٍ أَعْدُهُ	❖ إِذَا كَانَ ذَا مَالٍ مِنَ الْعَقْلِ مُفْلِسٌ
❖ وَذُو الْجُبْنِ مِمَّا يُسْعِرُ الْحَزْبَ نَفْحُهُ	❖ يَهَيِّجُ مِنْهَا نَارَهَا ثُمَّ يَخْنَسُ
❖ وَكَمْ مِنْ كَثِيرٍ الْمَالِ يَقْبِضُ كَفَّهُ	❖ وَكَمْ مِنْ قَلِيلٍ الْمَالِ يُعْطِي وَيَسْلُسُ
❖ وَكَمْ مِنْ صَغِيرٍ نَزْدِرِيهِ لِعَلَّاهُ	❖ يَهَيِّجُ كَبِيرًا شَرُّهُ مُتَبَجِّسٌ
❖ وَكَمْ مِنْ مُرَاءٍ ذِي صِلَاحٍ وَعِقْفَةٍ	❖ يُخَاتِلُ بِالتَّقْوَى هُوَ الذَّنْبُ أَمْلَسُ ⁽⁵⁹⁾

تعطي لنا مدونة المرأة الشعرية في الحكمة نسقاً أنثوياً متعالياً يؤسس لوعي مختلف عن صورتها في الوعي الثقافي، فالمفارقة التي يضيئ بها النص تنبثق من خلال ورود الحكمة المنتقاة لموضوعة العقل في مفتتح نصها على لسان امرأة كقيمة ثقافية في الذهنية العربية، وتعمق المفارقة من خلال تأكيد النص على الإحتفاء بالأنثوية بالتركيز على ثيمة (القول) «وَجَدْتُ وَخَيْرُ الْقَوْلِ فِي الْحُكْمِ نَافِعٌ» إذ إنَّ افتتاح الشاعرة نصها بتقنية القول النافع المقترن بذاتها (وجدت) تضرمر نسقها الأنوي المتضخم القائم على إلغاء الآخر (الفحل) الذي يؤكد قولها «ذَوِي الطُولِ مِمَّا قَدْ يُعْمُ وَيُلْبَسُ»، وفي مقابل ذلك تعطي عبارة (القول) المردوفة بتعالى الأنا مرة أخرى بتفضيل (قيمة العقل) على أنساق أخرى كالمال كما في قولها:

❖ وَلَيْسَ الْفَتَى عِنْدِي بِشَيْءٍ أَعْدُهُ ❖ إِذَا كَانَ ذَا مَالٍ مِنَ الْعَقْلِ مُفْلِسٌ

كما تنبثق المفارقة من طبيعة تفضيل (قيمة العقل) وهذا نقيض لمنطية الثقافة والنسق الثقافي الذي يرى في المرأة كائناتاً عاجزاً في رأيه وعقله ومهما يكون يبقى رأي نساء على وفق النسق الثقافي، فصورة المرأة ترد في الثقافة كائناتاً بشرياً مشوهاً خالياً من الصلاحية مسلوب العقل والإرادة⁽⁶⁰⁾، 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 الاجتماعي كزرقاء اليمامة وحكمتها⁽⁶¹⁾، بهذا تكون صورة المرأة هنا مغايرة للضابط النسقي بورود الحكمة على لسانها وإعلاها لمنزلة العقل.

كما تتخذ المرأة من الحكمة وظيفة نسقية توظف فيها صورة الآخر (الرجل) بصورةٍ بشعةٍ 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 الذنب الأملس، فالذنب يعدّ في الوعي الثقافي رمز الشراسة والخبث، إنّه يفتك ويمزّق ويفترس ويثير الفزع في الآخرين فالذنب رمزٌ للشيطان⁽⁶²⁾، من هنا جاءت الشاعرة في تقديم صورة الرجل في لوحة الذنب 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 (ألمس) الصفة المقترنة بالذنب فملّس هي ((السوق الشديد والملّس اختلاط الظلام ذلك حين يختلط الليل ويختلط الظلام))⁽⁶³⁾ 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 أنّ وصفها للرجل وتقديمه جاء بتقنية التكرار عبر دالة خبرية وهي (كم) الدالة على التكنير، 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.))⁽⁶⁴⁾

فحكمة الشاعرة تحمل تقاطعاً مع منظومة القيم الثقافية التي تعطي الرجل/ الفحل صورتَي الكريم و الشجاع والرأي الصائب، فتتقضى كل الأدوار الفحولية الثقافية وتتحول هذه الأدوار في نسقها الذاتي فتصبح هي من يدعو الرجل إلى الكرم والترث في الأمور بتحكيم العقل.

فدعوة المرأة (العقل+الكرم+الشجاعة+العفة+الصلاح) تلك الأنساق الاجتماعية 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:

أَشَدُّ وَجُوهَ الْقَوْلِ عِنْدِي ذِي الْحِجَا ❖ مقالة ذي لُبٍّ يَقُولُ فَيُوجِزُ
وَأَفْضَلُ غَنَمٍ يُسْتَفَادُ وَبُنْتَعَى ❖ دَخِيرَةُ عَقْلٍ يَحْتَوِيهَا وَيُحَرِّزُ⁽⁶⁵⁾

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 فعّالة تحتفي بالعقل الفعّال في النسيج الاجتماعي ، نلمس صورة أخرى تتضخم فيها الأنثوية عبر آلية فحولية وهي:

3- تجربة الحجاج:

ينتمي المسار الحجاجي إلى عائلة الأفعال الإنسانية التي تحمل المتلقي على الإقناع، إذ تفيد الخلاصة الدلالية للحجة تمثلاً: 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.⁽⁶⁶⁾

وبما إنّ قوام الفعالية الحجاجية هي الإقناع والتأثير فلا بدّ لها من التمازج بمهارات أسلوبية وتأثيرات بلاغية لكي تعطي المسار الحجاجي اللباس الجمالي الذي بدوره يعمل لمصلحة الإقناع⁽⁶⁷⁾، 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.))⁽⁶⁸⁾

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

❖	وَالْحَرْبُ بَعْدَ الْحَرْبِ ذَاتُ سَعْرِ	❖	نَحْنُ جَزَيْنَاكُمْ بِيَوْمِ بَدْرٍ
❖	أَبِي وَعَمِي وَأَخِي وَصِهْرِي	❖	مَا كَانَ عَنْ عُتْبَةٍ لِي مِنْ صَبْرِ
❖	شَفِيتَ نَفْسِي وَحَشِي غَلِيلِ صَدْرِي	❖	شَفِيتَ نَفْسِي وَقَضَيْتَ نَذْرِي
❖	حَتَّى تَرِمَ أَعْظَمِي فِي قَبْرِي ⁽⁶⁹⁾	❖	فَشَكَرْتُ وَحَشِي عَلَيَّ عُمْرِي

فأجابتها هند بنت أثاثة تنافضها:

❖	يَا بِنْتَ دُقَاعٍ عَظِيمِ الْكُفْرِ	❖	حَزَيْتِ فِي بَدْرٍ وَبَعْدَ بَدْرٍ
❖	يَا لِهَاشِمِيِّنَ الطَّوَالِ الزَّهْرِ	❖	صَبَحَكَ اللَّهُ عَدَاةَ الْفَجْرِ
❖	حَمْرَةَ لَيْثِي وَعَلِيَّ صَقْرِي	❖	بِكَلِّ قَطَاعِ حُسَامٍ يَفْرِي
❖	فَخَضَبَا مِنْهُ ضَوَاحِي النَّخْرِ	❖	إِذْ رَامَ شَيْبٌ وَأُبُوكَ غَدْرِي

وَنَذْرُكَ السُّوءَ فَشَرُّنُذْرٍ⁽⁷⁰⁾

وإنّ موضوع الحجاج في كلا المقطوعتين يفتح 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 سلم 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 قبلي سياسي لا ديني، صراع الزعامة بين بطون قريش، وبهذا لاحظنا الشاعرة تجعل من الحرب جزاءً وتوعداً كما جاء في قولها:

نَحْنُ جَزَيْنَاكُمْ بِيَوْمِ بَدْرٍ ❖ وَالْحَرْبُ بَعْدَ الْحَرْبِ ذَاتُ سُعْرِ

فالشاعرة أفتتحت خطابها بضمير الجمع الفحولي (نحن) ؛ لتعطي انضمام 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) فإنّ الشاعرة (هند بنت أثاثة) عمدت في خطابها إلى صيغة التفرد (خزيت في بدرٍ وبعدَ بدرٍ)؛ لتعلن عن دلالة عدم التوافق أو عدم انخراط هؤلاء – أي هند وقومها- عن الألتحاق بالدين الإسلامي، وتوحدتهم بدين الشرك، من هنا جاءت دلالة الأفراد في مقابل دلالة الجمع في نص (بنت أثاثة)، كما تعطي دلالة الأفراد (خزيت) مدى فاعلية الآخر المتضاد (هند بنت عتبة) في الحرب من خلال الفعل القبيح الذي فعلته مع حمزة (عليه السلام)، فضلاً على ذلك عبارة (نَحْنُ جَزَيْنَاكُمْ) خطاب الشاعرة المشتركة التي تكشف عن مدى الحقــــــــــــــد والبغض لا تتماس مع منظومة الإسلام التي وجدناها مع الشاعرة بنت أثاثة التي استهلت نصها بمفاهيم إسلامية فهي تأخذ منحى مغايراً في ظلّ ارتباطها بمنظومة الإسلام فقولها: «خزيت في بدرٍ وبعدَ بدرٍ»

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 أكدده قولها:

خَزَيْتَ فِي بَدْرٍ وَبَعْدَ بَدْرٍ ❖ يَا بِنْتَ دُقَاعٍ عَظِيمِ الْكُفْرِ

فجملته (يا بنت دُقَاعٍ) التي تنطوي على مشهد الخضوع والذل ، فالخلاصة المعجمية للجذر (دُقَاعٍ) تشير إلى أنّ ((الدق: الخضوع في طلب الحاجة والحرص عليها، مأخوذ من الدقعاء، وهو التراب أي اللصق بالأرض من الفقر والخضوع، ودق الرجل دُقْعاً وأدُقْعَ: لصق بالدقعاء فقراً وذلاً)) (71)، أمّا واقع الحياة الأخرى الذي تحمله لفظة (الخزي) فيتمثل بقولها «صَبَّحَكَ اللَّهُ غَدَاةَ الْفَجْرِ»

إذ جاءت التقنية الزمانية (صَبَّحَكَ ، وَغَدَاةَ الْفَجْرِ) 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 أن ينزل عذاباً

بقوم ما فإنَّ ساعة الإبتلاء تكون في وقت الفجر، من هنا كان اختيار الشاعرة لعبارة (غداة الفجر) موفقاً في برهانها الحجاجي، كما تتجلى في اللفظتين (خَزَيْت 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 وإنما 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 سُغْر) وهذا دلالة مضمرة تشير إلى ثنائية (الاشتعال و الانطفاء) أي أنها ستبقى تثير نار الحرب باستمرار تجاه المسلمين أنها تحمل دلالة استمرارية اشتعال الحرب ضدهم فهي تعبر عن مدى الحقد وحرارة البغض للإسلام من هنا اكتسبت الحرب بعداً استعارياً في قولها (ذات سغر) يعبر عن الحالة الإنفعالية التي تحملها الذات المشتركة تجاه المسلمين ((فالحرب التي تستعر توحى بشكل جذري بالنار، لأنَّ النار هي التي تستعر في الحقيقة، وليست الحرب)) (72) الأمر الذي يؤكد التكرار الحاصل في الألفاظ الذاتية (شفيت، ونفسي، وغليل صدري)، وهذه الصورة الاستعارية التي رسمت صورة الحرب بين المسلمين والمشركون 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.⁽⁷³⁾

كما نلاحظ في الخطاب الحجاجي عند (هند بنت أثاثة) (*) إشارة إلى الموقف اللإنساني 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 أنَّ 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 (شَفَيْتُ نَفْسِي، وَقَضَيْتُ نَذْرِي، شَفَيْتُ وَحْشِي غَلِيلَ صَدْرِي) كما في قولها « فَشَكَرُ وَحْشِيَّ عَلَيَّ عُمْرِي »

ومن النصوص التي تمثلت بها المرأة بأسلوب فحولي حجاجي ما جاء في قول الشاعرة صفية بنت ثعلبة:⁽⁷⁴⁾

❖ قولاً لمنصورَ لا دَرَّتْ خلائِقُهُ	❖ ما صاح فيها غراب اليبين أونعقا
❖ مَن زَوَّجَ الفرسَ يا مبتول قبلَكُم	❖ مِ الأعراب يا مخذول أو سَبَقَا؟
❖ إخترعِدْ مَتَكَ مِ ن فَدِمَ أختة	❖ فانطق فأنت أشرُّ الناس إن نطقا

❖ بالله لا نال منصورٌ لجارتنا ❖ وكل جيشٍ يجينا يَرْجِعُنْ فِرْقَا
❖ فَمَتْ بِغِيظِكَ يا منصورٍ وَاخِي عَلَى ❖ بَغْضَاكَ قَوْمِي وَشَمِرْ كُلَّ يَوْمٍ لِقَا

لأشكَّ أَنَّ الفكرَ 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 فأَنَّ القراءة الثقافية تكشف لأول وهلة عن صوتٍ أنثويٍّ متعالٍ أظهرته الشاعرة في سياق ثقافتها القومية والاجتماعية وهي تحاول إقناع النسق الضدي بأنَّ مسألة إقتران الفارسي من العربي مسألة هوية تستند إلى مرجعيات ثقافية صرفة كما ورد في قولها:

❖ مَن زَوَّجَ الفرسَ يا مبتولَ قبلكُم ❖ مِّن الأعرابِ يا مخذولَ أو سَبَقَا؟

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

❖ قولاً لمنصورَ لا دَرَّتْ خلائقُهُ ❖ ما صاح فيها غراب البينِ أو نعقا

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

❖ اخترعِمْتُكَ مِن قَدَمِ أَخَا ثَقَةٍ ❖ فانطق فأنت أشرُّ الناسِ إن نطقا
❖ بالله لا نال منصورٌ لجارتنا ❖ وكل جيشٍ يجينا يَرْجِعُنْ فِرْقَا

كما أَنَّ 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:

بِاللهِ لَا نَالَ مَنْصُورٌ لَجَارَتِنَا ❖ وكل جيشي يجينا يَرْجِعُنْ فِرْقَا
فَمَتَّ بَغِيظُكَ يَا مَنْصُورٌ وَاحِيٍّ عَلَى ❖ بَغْضَاكَ قَوْمِي وَشَمْرُكَلَّ يَوْمَ لِقَا

كما تجدر الإشارة إلى أنَّ أسلوب القول (قولاً لمنصور) يؤكد فاعلية (نحن) الفحولية – أي الحضور القبلي – عبر رمزية الغراب إذ يُعد هذا الطير عند العرب من لئام الطير فهو أشأم ما كانوا يتطهرون به⁽⁷⁵⁾ وبذلك فهو يرتبط بدلالة التشاؤم، والحذر والخوف، من أجل ذلك فهي تعطي نسقية صفة الإنذار لهؤلاء الفرس من هذا الزواج، إذ تريد أن تقول أنَّ هذا الزواج المزعوم من قبل منصور قائد كسرى لا يتحقق حتى تفنى ديار العرب من الرجال الحماة لأنَّ الغراب لا ينطق إلا في الأراضي الخالية والديار المقفرة، لأنَّه كائن غير إجتماعي متوحش ومرتبطة بدلالة الإنذار، من هنا كان قولها: «ما صاح فيها غراب اليبين أو نعقا» لتعطي دلالة الإنذار والتحذير في نصها الشعري.

. الخاتمة:

لقد كشف البحث من خلال القراءة الثقافية لنصوص المرأة الشاعرة كتمثيلات الهوية وحضورها أنها حاكت الرجل في الأغراض الفحولية بوصفها مقبولة حصراً من الرجل ثقافياً، لذا نجدها افتتحت خطابها بالوقوف على الطلل وخطاب العاذلة وكان كل ذلك نسقيةً جماليةً لمواجهة الانساق السلطوية.

كما أوجد البحث كذلك أنَّ التمثيلات الفحولية التي أرادت المرأة كسر النسق المستوعب للذكور جعلها متمردة في أغراض كان الخوض فيها من قبل المرأة محظوراً، فتمردتها في شعر الغزل مثلاً لم يكن تمرداً على العقد الاجتماعي فحسب بل كان تمرداً على الوظيفة الثقافية التي أنيطت بالمرأة بوصفها نواحة وبكاءة.

الهوامش:

- (1) يُنظر: لسان العرب (مادة فحل)، ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1994.
- (2) تاج العروس، الزبيدي (مادة فحل)، للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت 1205هـ)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1965.
- (3) يُنظر: المغيب والمعلن قراءات معاصرة في نصوص تراثية، د. نادية غازي العزاوي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، 30.
- (4) يُنظر: المصدر والصفحة نفسها.
- (5) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقــــد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، 39.

- (6) الأمالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، 1/ 163.
- (7) الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت384هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت: 6. الحقائق جمع حقه، وهي من أولاد الأبل التي بلغ أن يركب ويحمل عليه ويضرب، وقيل: هو الحق الذي أستكمل ثلاث سنين.
- (8) فحولة الشعراء، الأصمعي الأصمعي، تحقيق: عبد المنعم خفاجي وزميله، المنيرية، القاهرة، 1953، 50.
- (9) يُنظر: على محك النقد خواطر وتعليقات نقدية وأدبية، د. غازي طليمات، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، 2012، 2/ 85.
- (10) المصدر والصفحة نفسها.
- (11) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي (ت231هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، 1/ 24.
- (12) المصدر والصفحة نفسها.
- (13) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، 2/ 9.
- (14) المصطلح النقدي في التراث الأدبي، محمد عزّام، دار الشروق، سوريا، 2010، 271-272.
- (15) يُنظر: الغدامي من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، محمد الشنظلي، جريدة الجزيرة السعودية، ع: 1001، 2000.
- (16) يُنظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله إبراهيم، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010، 13 - 112.
- (17) قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، د. حفناوي بعلي الحداثة وما بعد، ط1، دروب للنشر والطباعة، عمان، 2011، 206.
- (18) يُنظر: نقد ثقافي أم حداثه سلفية، سعيد علوش، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، 60_61.
- (19) يُنظر: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغدامي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، 112.
- (20) يُنظر: المصدر نفسه، 99.
- (*) ذلك في الفصول: الثالث، والرابع، والسابع من الكتاب.
- (21) النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، 119.
- (22) يُنظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، 107.
- (23) قَدَّاس السقوط - كتابات ومراجعات على هامش الربيع العربي، أحمد دلباني ط1، دار التكوين، دمشق، 2012، 46.
- (24) المصدر نفسه، 42.

- (25) يُنظر: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، 159.
- (26) يُنظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، د. عبد الله الغدامي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، 40.
- (27) يُنظر: التكوين الجمالي (الصورة ومصادرها) في قصيدة: (قذى بعينك ..) للخنساء، د. عبد الكريم محمد حسين، مجلة التراث العربي، دمشق، ع 114، 2009، 128.
- (*) قال الفرزدق: ((وإنَّ الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحز فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابعة فخذيه وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا))، جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، دار صادر، بيروت، د. ت، 2/ 588.
- (**) قول أبي النجم العجلي: إني وكُلُّ شاعرٍ من البشر شيطانُهُ أنثى وشيطاني ذَكَرُ الشعر والشعراء، لأبن قتيبة تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط6، دار الحديث، القاهرة، 2006، 2/ 588.
- (28) يُنظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، 12.
- (29) يُنظر: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، 190.
- (30) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، 109.
- (31) يُنظر: المصدر والصفحة نفسهما.
- (32) يُنظر: النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية: 251.
- (33) المصدر نفسه: 118.
- (34) ديوان جرير، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، ط3، دار المعرفة، بيروت، 2008: 323.
- (35) يُنظر: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية: 160-175.
- (36) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981: 65\1.
- (37) الخلفية الثقافية للحكم التسلطي في المجتمعات العربية المعاصرة، د. محمد السهر، ط1، منشورات الضفاف، بيروت، 2014: 171.
- (38) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989: 335.
- (39) النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، فنسنت ليتش، تر: محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000: 408.
- (40) موسوعة نساء شاعرات، اعداد محمد شراد، مراجعة وتحقيق: حيدر كامل، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2006م: 330.
- (41) ديوان ليلى الأخيلية، تحقيق وشرح: د. واضح الصمد، ط2، دارصادر، بيروت، 2003: 39.
- حَزَان: الشديد العطش، بَتُورا: من بتر أي القطع.
- (42) يُنظر: خطاب الطبع والصنعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، د. مصطفى درواش،

- 355

1986: 117.

(65) بلاغات النساء ابن طيفور، دار النهضة، بيروت، (د.ت): 35، ويُنظر: نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين، خازن عبّود، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 2000: 69.

(66) يُنظر: التواصل الحجاجي في الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي، مجلة الخطاب، ع: 10، 78.

(67) يُنظر: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، د. رضوان الرقبي، مجلة عالم الفكر ع: 2، مج: 40.

(68) الآليات الحجاجية في نقائص جرير والفرزدق من خلال نقيضتهما «سم نافع» و «إن الذي سمك السماء»، مكلي شامة، مجلة الخطاب، ع: 4، 2009: 411.

(69) موسوعة نساء شاعرات: 334، وهي شاعرة مخضمة.

(70) المصدر نفسه: 330، الشاعرة هند بنت اثالة بن عباد بن المطلب القرشية، كانت من ذوات الشهامة والمروءة وهي اديبة فاضلة لها معرفة بالشعر والعروض، يُنظر: اعلام النساء في عالمي العرب والاسلام، عمركحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت (د.ت): 5/ 226.

(71) لسان العرب — مادة (دقع).

(72) تشكيل الخطاب الشعري — دراسات في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة: 124.

(73) ينظر: المصدر والصفحة — نفسهما.

(*) 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 قواد كسرى قالت هذه الأبيات، يُنظر: شاعرات العرب في الجاهلية الإسلام: 11.

(74) نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين: 148، مبتول: فاسد العقل، القدم: الأبله الأحمق.

(75) يُنظر: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، د. محمد عجينة، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1994: 1/ 327.

