

تلقّي شعر المرأة في الموروث النقديّ

تحليل ثقافيّ

د. معجب بن سعيد العدواني

كلية الآداب - جامعة الملك سعود - الرياض

Abstract: This research addresses two questions, the first of which seeks to identify the phenomenon at issue: What are the most prominent patterns of response to women's poetry in Ancient Arabic criticism? The second question seeks annex planation of the phenomenon: What are the reasons for approaching women's poetry in these ways?

To answer these two questions, there are various patterns to the reception of women's poetry in ancient Arabic criticism, which have also been shown to be related to patterns of criticism in modern Arabic culture, as they appear in some modern writings.

It discusses the frequency of these approaches in four sets of evidence: a glossary of famous critical phrases, the withholding and distorting of the names of female poets, the autobiographies of female poets written by critics and some titles of ancient critical books. The study concludes with a logical explanation of the persistence of this phenomenon.

مدخل: تتواتر شكاوى معظم الشاعرات العربيات في عصرنا الحديث من مقاربات بعض النقاد لمنتجهن الإبداعيّ بوصفها مراجعات قاصرة وشحيحة، ومجاملة أحياناً، بليرين تلك المقاربات مؤطرة في باب التجاهل لإبداعهن، أو في باب المجاملة الممجوجة، وبإلقاء نظرة سريعة على تلك الحوارات التي تُنشر في شبكة (الإنترنت)، وقد نشر بعضها في أصله في صحف يومية أو مجلات ثقافية، التي نلمح فيها تأكيدات الشاعرات تجاه موقف النقد والنقاد الراض لإبداعهن الكتابيّ عامة، أو غير المتقبل لإنتاجهن الشعريّ على وجه الخصوص،

ويرين هذا الموقف النقديّ متحيّزاً ضد إنتاج المرأة الإبداعيّ، بل يمكن النظر إليه على كونه مكملّاً لإبداع الرجل غير الناقص.

ولعل المتأمل في كتابات بعض الأدباء العرب في العصر الحديث سيلحظ كيف ورثوا تلك الاتجاهات في تلقي شعر المرأة، إذ يحدد مصطفى صادق الرافعيّ، على سبيل المثال، ذلك بكونه يعود إلى الطبيعة، ويتبين هذا بصورة جليّة في قوله: "فما قط عرفت شاعرة أخملت شعراء دهرها، ولا كاتبة غطت على كتاب زمنها، ولا عُرف مثل هذا في الأدب ولا في الرواية ولا في شيء من هذه الصناعة بوسائلها وأسبابها، فكانت الطبيعة نفسها حجاباً مضروباً على النساء قبل الحجاب الذي ضربه الرجال عليهن". □

لهذا كان الافتراض الذي اعتمد عليه البحث نابغاً من محاولة تقصي هذه النظرة التي لها جذورها التاريخية واستقرائها، تبدو النظرة الحديثة وليدة لها ومتناسلة منها، لتتجلى في صورة رؤى مناهضة للشعر النسائيّ في ثقافتنا. لذلك نعمد هنا إلى تتبع تلقي النقد القديم لإبداع المرأة الشعريّ، هادفاً إلى تحديد مستويات متباينة في التلقي النقديّ لشعر المرأة منذ القدم، وفحص مضمّرات ذلك التلقي، من خلال مناقشة امتدادات هذا التناول، واستلهاً تلك المقولات النقديّة القديمة في شعر المرأة التي انبثقت وضربت أطنابها في فضاءات التلقي النقديّ، وأصبحت الحركة النقديّة أسيرة عتاقة تلك المقولات من جانب، وغلبة الجانب الأبويّ (البطريركيّ) من الجانب الآخر. وسيكون ذلك بتلمس الإجابة عن سؤالين اثنين، الأول منهما يحدد الظاهرة النقديّة ويحاول أن يلمّ شتاتها: ما أبرز المستويات الرئيسيّة لتلقي شعر المرأة في النقد العربيّ القديم؟ أما السؤال الآخر فيبحث في التعليل للظاهرة، وهو: لماذا كان تناول شعر المرأة بتلك الصورة؟ وعلى ضوء السؤالين السابقين سيكون البحث عن الإجابة من خلال التناول الفاحص لمعالم التلقي النقديّ القديم لشعر المرأة، وتحديد مضمّراته.

ومن أبرز الدراسات الحديثة في تناول شعر المرأة نشير إلى دراسة مي يوسف خليف التي اهتمت بموضوع الشعر النسائيّ، وانتقدت بقاءه في منطقة الظل، واستمرار تركيز الدارسين على دور المرأة في شعر الرجل فحسب، وجاءت دراستها تأكيداً لمسألة الحضور المتوازي للشاعرة مع الشاعر، ولهذا انطلقت في بعض فصول دراستها من مبدأ التأمل في محاولات أولئك الدارسين تصنيف الشعر كمياً ونوعياً،^{٢٠} ومثل ذلك ركزت معظم الدراسات الصادرة حديثاً على شعر المرأة الحديث وخوضها غمار أنماط القصيدة الحديثة، واستندت على بعض المقولات النقدية التي همّشت شعر المرأة، ومن تلك الدراسات ما كتبه عبدالله الغداميّ،^{٢١} ونجمة إدريس،^{٢٢} وسعاد المانع،^{٢٣} وتركزت الدراسات السابقة على التجربة الشعرية الحديثة للمرأة ومقاومتها السلطة الذكورية، لذلك فإن توجه البحث سيفضي إلى استقصاء التلقي القديم للتجربة الشعرية لدى المرأة قديماً؛ حاصراً معامله، وباحثاً في أسباب ذلك. وقد اهتمت الأخيرة بترسيخ مفهوم النقد النسويّ قديماً من خلال نصوص منسوبة إلى سكينه بنت الحسين، وتشير فيها المانع إلى كون إنتاج شاعرات مثل الخنساء وليلى الأخيلية لا يمثل بدايات شعر المرأة، بل هو شعر بلغ مرحلة النضج،

ونظراً لأهمية التحولات الجذرية في قراءة الأنساق الثقافية، وضرورة استخدام الأدوات المنهجية الحديثة، فسيراوح الإطار النظري لهذا البحث بين المنهج النسويّ، وقراءة الأنساق المضمرّة ثقافياً، إذ يُستعان بالأول في وصف الخطاب النقديّ وتحليله ووضعه في إطاره الثقافيّ، أما الثاني فيتبدى لنا بوصفه الأداة الأجدى لدعم التحليل الثقافيّ المعمّق لهذه الظاهرة المستهدفة.

مستويات التلقي: تتفاوت مستويات ذلك التلقي في المصادر النقدية

الكلاسيكية بصورة حادة، لكنها تتفق في مجموعها على أمرين اثنين: عدم دعم شعر المرأة أولاً، وعدّ التجربة الشعرية للمرأة شعراً من الدرجة الثانية؛

وبمعنى آخر: يمكن وصفه بكونه تالياً شعر الرجل، ولعل أبرز تلك المستويات ما يتجلى بصورة شفاهية من أحكام نقدية قيمية واعية، تتوضع في صورة عبارات سريعة، وقد وردت تلك العبارات في ثايا كتب التراث النقدي القديم، وتتفق أغلب تلك العبارات في كونها تتحاز بصورة كاملة إلى البعد السلبي للتلقى، فلا حرية مبتغاة لملتقى حتى يمكنه اختيار الحكم المناسب، بل تراه يخضع بدوره إلى المستوى السلبي المباشر.

أما في جانب التدوين فقد خضعت بعض الأفعال النقدية عند ممارستها لأحكامها تجاه شعر المرأة إلى أدوار تسهم في تغييب أسماء بعض الشاعرات، ويأتي هذا التغييب بوصفه ردّاً لفعل ثقافي، يتمثل في ما تنتجه المرأة، فنلاحظ كيف غيبت هذه التدوينات أسماء بعض الشاعرات اللاتي وصلت أعدادهن إلى نسب كبيرة منذ الجاهلية حتى عصر التدوين، أما الفعل الآخر فيتمثل في عناوين لكتب شعر للمرأة خضعت عناوينها لسلطة الثقافة الأبوية، فنظرت إلى المرأة بوصفها منتجاً من الدرجة الثانية ولا أهمية له، ومن ثم نظرت إلى ما تنتجه المرأة بوصفها منتجاً من الدرجة الثانية، وفيما يأتي نبلور أبرز مستويات ذلك التلقى السلبي النقدي لشعر المرأة العربية كما يأتي:

1. العبارات النقدية المتواترة.
2. حجب أسماء الشاعرات وتشويهها.
3. ترجمات ذكورية لشاعرات.
4. عناوين الكتب النقدية القديمة.

أولاً: العبارات النقدية المتواترة: يضم كشاف العبارات النقدية الموروثة عن شعر المرأة عدداً من العبارات التي تجسّد هذا الجانب من أنماط الخطاب المتحيز، ومن تلك العبارات سنتناول عبارة شهيرة، وهي: (إنك شاعر وإن أخت بني سليم لبكاء) التي تتسبب إلى النابغة الذبياني بوصفه محكماً للشعر في

سوق عكاظ، وناقداً للشعراء، فعندما جاءه حسان بن ثابت وأنشده شعره، يقول حسان: "ووجدت الخنساء عنده، فأنشده، فقال لي: إنك شاعر، وإن أخت بني سليم لبكاء"، [□] وهي مقولة متواترة في تلقي الشعر النسائي منذ القدم، مع تغيير طفيف في تركيبها في مواضع، ^٢ إن وصف الخنساء بالبكاء لم يكن مفاجئاً، فالأنثى والرتاء مكونان يجتمعان كثيراً في الحقل الثقافي العربي، ويتجلى بصورة أدق مع كون هذا الرتاء الأنثوي متصلاً بالرجل المفقود، ولو عرضنا للأمر في جذوره الأسطورية سنلاحظ أن ارتباط الأنثى بجثمان رجل يظل أمراً اعتادته كثير من الثقافات البشرية منذ القدم، إذ كان امتداده ضارباً في المخيال البشري منذ عصور موهلة في عتاقها، وتنعكس تلك الجذور عربياً بتجربة الأنثى التي ترثي رجلاً شعراً، قاصرة كل حياتها (الرمزية) لذلك الجثمان، وتُروى في الأدبيات العالمية كثير من تفاصيل تلك الطقوس منذ الديانة المصرية القديمة، [□] ومن مظاهر هذه الطقوس أيضاً دفن الزوجة حية مع زوجها المتوفى، أو قتل التابعين ليدفنوا مع أسيادهم. وللاحتفالات الجنائزية التي لا تزال تحتفظ بأكبر نصيب من التقاليد القديمة سمات عامة؛ منها: دلائل الحداد لدى الأنثى؛ ومن ذلك حالة الاتشاح بالسواد، أو استدعاء النائحات، ومن سمات تلك الاحتفالات الجنائزية أيضاً السهر إلى جوار الميت. [□]

ويتصل بذلك في الأمم السابقة الأخرى ما رصده الرحالة المسلم أحمد بن فضلان في رسالته عن طقوس دفن النبلاء الروس حين دوّن مشاهداته هناك حال موت أحدهم؛ إذ تجمع أموال الأغنياء وتقسم ثلاثة أقسام: لأهله، ولثيابه، ولشربهم يوم جنازته وقتل جاريته نفسها ومن ثم حرقها مع الغني ^{□□}، ويشبه هذا الطقس الجنائزي يشبه ما أورده ابن بطوطة عن كفار الهند، إذ يورد طقس الحرق بعد الموت، الذي يتطلب من امرأته أن تحرق نفسها معه ^{□□}، ولا يبدو هذا النموذج الذي يقرن الأنثى بالرتاء مقصوراً على الثقافة العربية، فالثقافة الغربية

أيضاً قد قرنت تجربة المرأة الشاعرة بالرتاء. ^{بر} ويبدو هذا النوع من الرثاء من الجانب النظري استكمالاً للهيمنة الثقافية على الأنثى حتى الوفاة، وتتواصل حالة التسلط وترسيخ الهيمنة حتى ما بعد الوفاة، وهو أمر يتوافق من الجانب العملي مع طقوس بعض الشعوب التي كانت تدفن الزوجة مع زوجها المتوفى، وذلك للتأكيد على ولائها وإخلاصها، وعلى ذلك كان ارتهان شعر الخنساء لغرض الرثاء سبباً كافياً لنجاح شعرها، ويبرر قبول المتلقين له ارتهانه إلى غرض الرثاء، وذلك أن الخنساء ما كان سيبقى ذكرها لولا إدراجها في هذا القالب الرثائي النسائي، واكتملت صورتها الشعرية وانتهت في إطار الأم الثكلي في الإسلام، بعد استشهاد أبنائها الأربعة إلى أنموذج الصبر والاحتساب، ^{نر} وبصيغة أخرى فإن العبارة النقدية أعلاه لا تعد سلبية ثقافياً، فهي لا تشي إلا بنجاح الخنساء، وقيامها بدورها المطلوب ثقافياً، وهو البكاء شعراً، وتمثلها التجربة الموكلة إليها بوصفها ذاتاً شعرية، ولذا فإن النابغة بوصفه محكماً عكازياً لا يقلل من دورها، بل يؤكد.

وامتداداً لذلك الاتجاه الثقافى يبالغ الرافعي في تمثيل الظاهرة حال قصره الموضوع الشعري للمرأة على الرثاء، فيرى قصر شعر نساء العرب على الرثاء وبعض الغزل، وشعر ترقيص الأطفال، وشعر التحضيض على الحروب. ^{بر} أما الأغراض الشعرية الأخرى فيجدر بالأنثى أن تظل بعيدة عنها، إذ إن الهجاء على سبيل المثال غرض لا تجيد امرأة مهما بلغت في قول الشعر، بل أوصى النقد بكونها لا يمكنها الخوض فيه، وإن حاولت الشاعرة ذلك فإن هجاءها سيكون ضعيفاً، وقد تستعين بالرجال، ويرسخ الرافعي بجدارة هذه المقولة، حين يكتب عن الهجاء الدائر بين شاعرتين هما: فضل جارية المتوكل، وخنساء جارية هشام المكفوف، فكتب "ومن مضحكات فضل هذه أنها كانت تهاجي الخنساء الشاعرة جارية هشام المكفوف، وذلك ما لم نعرف له نظيراً في الأدب

العربيّ، فقد عرفنا أن الهجاء قد يلج بين شاعرين، أو بين شاعر وشاعرة، ولكننا لم نعرفه بين شاعرة وأخرى مثلها، إلا ما قيل عن فضل وخنساء؛ وكان هجأؤهما نسائيًا [حييًا] وكانت كلتاها تستعين في ذلك بالرجال؛ فكان أبو شبل عاصم بن وهب يعاون فضلًا، وكان القصيريّ والحفصيّ يعينان خنساء، وبهذا رجع الهجاء إلى حقيقته فصار بين رجال بعضهم وبعض. ^{سم} نلاحظ أن الرافعيّ يحيل الأغراض الشعرية باستثناء الرثاء إلى أغراض ذكورية، فالهجاء لا يمكن أن يكون إلا من رجل ينجح في تجسيد الاتجاه الذكوريّ، ويهمّش ما عداه. ومع ذلك فلا لوم يمكن أن يلقي على النابغة الذبيانيّ ولا الخنساء ولا الرافعيّ، فالجميع وفق الغداميّ نتاج نظام ثقافيّ أبويّ، وضع المرأة خارج اللغة، إنه نظام يولّد مبدأ الاستتكار لغير المألوف، والتوق إلى إعادة أنماط المماثلة والمألوف، والانضباط على النظام الثقافيّ الذي يستمرّ مئات السنين. ^{□□}

ومن العبارات النقدية التي تدعم هذا المستوى، وترسخ هيمنة هذا النوع من الخطابات ما قاله الفرزدق في عبارته الشهيرة حين قيل له: إن فلانة تقول الشعر، فأجاب: "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فلتذبح"، ^ل وسنجد هنا أن الفرزدق لم يمت، ولم تمت مقولته في ثقافتنا، بل ظل المفهوم متداولًا مسموعًا، وهو متصل ضمنيًا بسماع صياح الديك الذي يحمل بعدًا حسنًا في الثقافة الإسلامية، إذ "ورد في الصحيح: إذا سمعتم صياح الديك، فاذكروا الله تعالى، فإنه يصيح بصياح ديك للعرش"، ^{□□} إن صياح الديك مؤشر خير في الثقافة الإسلامية، وهذه الخيرية لا ينبغي أن تتجاوزها إلى كائن آخر، صياح الديك كما في الأثر علامة على وجود البارئ عز وجل، وإنباء عن أوقات الصلوات، ولاسيما وقت صلاة الفجر وهو يتشابه مع أصوات قارئ القرآن قبل الفجر.

ويؤكد هذا المدخل أن الخيرية حكر على الذكور، ولاسيما الشعراء الذين يستذكرون على الأنثى مزاحمتهم في حقل الشعر، وما الشعر إلا صياح

ديك في نظر الفرزدق وغيره من الشعراء، وما صوت الشاعرة إلا محاكاة لصوت الذكر/ صياح الديك، ولا يتبين هذا سوى بتتبع أنماط تلقي شعر المرأة منذ القدم حتى الآن، ومادام الأمر كذلك فقد حق للشاعر أن يخلق الصوت، وأن ينهيه بالذبج بوصفه الوسيلة الأسرع والأفضل والأقرب إلى مخرج الصوت، وهو المخرج الذي بأداته حدثت محاكاة الصوت الذكوري، فالذبج: قَطْعُ الحُلُقُومِ من باطن،^{□□} لقد عرفت العرب في معاجمها المرأة الفحلة مقارنة بفحول الشعراء، ولكنها تتحول سلبياً عن دلالتها لدى الشاعر، إذ إنها في دلالتها العامة تعني المرأة سليطة اللسان،[□] بالفحولة النسائية لا تتحقق إلا بأداة اللسان الذي يتبدى حاملاً للشر، ومن ثم توجب المجتمعات الأبوية بتره.

ويمائل هذا ما ورد في اعتذار عن النظر في نص شعري، ذلك الذي يسوقه أبو عبيدة (العامية أسقط من أن يُجاد عليها بمثل هذا الشعر)، لما سئل أبو عبيدة عن سبب إغفاله لقصيدة "وصف سباق" للخنساء، والقصيدة من جيد شعرها ضمن ما رواه، إذ تقول:

جَارِي أَبَاهُ فَأَقْبَلَا وَهُمَا	يَتَعَاوَرَانِ مَلَاءَةَ الْحُضُرِ
حَتَّى إِذَا نَزَّتِ الْقُلُوبُ مَعًا	لَزَّتْ هُنَاكَ الْعُذْرَ بِالْعُذْرِ
وَعَلَا هُتَافُ النَّاسِ أَيُّهُمَا	قَالَ الْمَجِيبُ هُنَاكَ: لَا أَدْرِي
بَرَزَتْ صَحِيفَةُ وَجْهِ وَالِدِهِ	وَمَضَى عَلَى غَلَوَائِهِ يَجْرِي
أَوَّلَى فَأَوَّلَى أَنْ يَسَاوِيَهُ	لَوْلَا جَلَالُ السَّنِّ وَالْكِبَرِ
وَهُمَا كَأَنَّهُمَا وَقَدْ بَرَزَا	صَقْرَانِ قَدْ حَطَا إِلَى وَكْرِ [□]

قيل لأبي عبيدة: ليس هذا في مجموع شعر الخنساء؛ فقال: العامية أسقط من أن يُجاد عليها بمثل هذا".^{ب ب} وهذا الأمر في تأويل إحدى الباحثات إجابة باعتذار أقبح من الإغفال الممارس تجاه المرأة.^{ب ب} هنا يضع اللغوي أبو عبيدة العامية وشعر الخنساء في مستويات دنيا متقاربة، على الرغم من كونه يفاضل

بينهما، إذ يتجلى لدى أبي عبيدة أمران هما: الشعر الأدنى والمتلقي الأدنى، فالعامّة الذين يتبوؤن المستوى الأدنى بين المتلقين، يقابلهم الشعر الأدنى الذي يمثل شعر الخنساء، ولا مجال لالتقاء كليهما لما يمثلانه من جوانب السقوط وعدم التناسب، العامّة شريحة مضطهدة اجتماعياً وثقافياً بين طبقات المجتمع العليا، والشعر النسائي يماثله في كونه نتاجاً مضطهداً من قبل النصوص الأخرى في فضاء الثقافة. ووفقاً لذلك يُخرج معظم الدارسين هذا الشعر من مجموع شعر الخنساء لاتفاقهم على غرض رثائيّ واحد لشعر الخنساء، ودور رثائيّ لقائلته.

ومن العبارات التي تساند ذلك الخطاب وتدعمه ما يُروى عن النابغة أنه قال: (والله ما رأيت ذات مئانة أشعر منك)، وهي عبارة وردت في القصّة الآتية: "وكانت تضرب للنابغة قبةً حمراء من آدم بسوق عكاظ، وتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، فأنشده الأعشى أبو بصير، ثم أنشده حسان بن ثابت، ثم الشعراء، ثم جاءت الخنساء السلميّة فأنشدته، فقال لها النابغة: والله لولا أن أبا بصير أنشدني أنفاً لقلت إنك أشعر الجن والإنس، فقال حسان: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك! فقبض النابغة على يده، ثم قال: يا بن أخي، إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُتَنَائِيَّ عَنْكَ وَاسِعٌ ^{بر}

ثم قال للخنساء: أنشديه، فأنشدته، فقال: والله ما رأيت ذات مئانة أشعر منك، فقالت له الخنساء والله ولا ذا خصيين"، ^{سم} ويروى أنه قال لما انتهت إلى قولها:

وإِنِّصْخَرًا لَكَافِينَا
وسَيِّدَنَا

وإن صَخْرًا إذا نشتو لنَحَارُ [□] ^{بر}

لولا أن أبا بصيرٍ أنشدني قبلك لقلت: إنك أشعر الناس! أنت والله أشعر من كل ذات مثانة. قالت: والله ومن كل ذي خصيتين. فقال حسان: أنا والله أشعر منك ومنها. قال: حيث تقول ماذا؟ قال: حيث أقول:

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغَرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا ٣٥

فقال: إنك لشاعر لولا أنك قللت عدد جفانك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك. وفي رواية أخرى: فقال له: إنك قلت "الجففات" فقللت العدد ولو قلت "الجفان" لكان أكثر. وقلت "يلمعن في الضحى" ولو قلت "يبرقن بالدجى". لكان أبلغ في المديح لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً. وقلت: "يقطرن من نجدة دماً" فدللت على قلة القتل ولو قلت: "يجرين، لكان أكثر لانصباب الدم. وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك. فقام حسان منكسراً منقطعاً". ٣٦

تبرز في النص السابق المفردات الآتية الممثلة للتمييز: (ذات مثانة - ذا خصيتين) بصفتهما تأكيدات واضحة على تلقي الشعر النسائي الذي ينبغي ثقافياً أن يظل مرتبهاً إلى دور، فالتفاضل لا يبتعد عن كونه تفاضلاً داخل الجنس نفسه، أي داخل منظومة شعراء النساء، ولا سبيل إلى عقد مقارنة تتصل بالشعراء من الرجال، كونهم لا يخضعون لذلك الدور، لتحقيق التمييز النقدي المرتب إلى مفردات تمييز بين الجنسين.

ثانياً: حجب أسماء الشاعرات وتشويهها: رسخت ثقافة التدوين القديمة

لمبدأ حذف نماذج من شعر المرأة، وتمادت تلك الثقافة في تشويه أسماء لشاعرات وحجبها، حيث وردت أسماءهن على استحياء في بعض كتب التراث، ومن أمثلة ذلك: كان لزهير بن أبي سلمى أختان، وهما شاعرتان مجيدتان، وشاعرة أخرى اسمها (عشرقة المحاربية)، وكان للخنساء ابنة شاعرة اسمها (عمرة)، ٣٧ وهي ابنة الخنساء، كانت شاعرة مثل أمها الخنساء وأبوها هو مرداس بن أبي عامر وكان العباس ويزيد ابنا مرداس أخويها وتزوجت له بنشبة فولدت ولدا سمته

الأقيصر مات صغيراً. ومن مراثيها قولها في أخيها يزيد لما قتل وذلك أن يزيد كان قتل قيس بن الأسلت في بعض حروبهم فطلبه بثأره هارون بن النعمان بن الأسلت حتى تمكن من يزيد فقتله بقيس بن أبي قيس وهو ابن عمرو، إلا أن معظم كتب النقد القديم قد تجاهلت الشاعرات السابقات ونتاجهن، ومن شعر عمرة ترثي أباهاً مرداساً وكان يقال له: الفيض لكثرة سخائه، فكأنه فيض البحر:

لَقَدْ أَرَانَا وَفِينَا سَامِرٌ لَجِبٌ	مَصَارُخٌ فِيهِمْ عَزٌّ وَمُرْتَعَبٌ
لَا يَرَقُّ النَّاسُ فَتَقًا ظَلٌّ يَفْتُقُهُ	وَيَرْقَعُ الْخَرْقُ قَدْ أَعْيَا فَيَرْتَبُّ
وَالْفَيْضُ فِينَا شِهَابٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ	إِنَّا كَذَلِكَ فِينَا تُوجَدُ الشُّهُبُ
إِذْ نَحْنُ بِالْإِثْمِ نَرَعَاهُ وَنَسْكُنُهُ	جُولُ فَوَارِسِهَا كَالْبَحْرِ تَضْطَرِبُ
فِيهَا الدَّلُولُ وَفِيهَا كُلُّ مُعْتَرِضٍ	يُفْنَى ضَغِينَتَهُ التَّعْدَاءُ وَالْخَبُ □ تر

ونلاحظ هنا أن حتى الشاعرات غير الشهيرات في المدونة العربية قد وضع شعرهن في نمط موحد، وهو موضوع الرثاء لأقاربهن الرجال ولا نساء في مراثيهن.

ولعل عشقة المحاربة أبرز مثال على ذلك، إذ ورد اسمها لدى أبي علي القالي صاحب كتاب "الأمال"، وحملت لغته تمييزاً يوشك أن يكون أشد وأقصى، إذ كتب: "وأنشدنا أبو بكر رحمه الله قال أنشدنا عبدالرحمن عن عمه قال: أنشدتني عشقة المحاربة وهي عجوز حيزبون زولة:

جريت مع العشاق في حلبة الهوى	ففتهم سبقاً وجئت على رسلي
فما لبس العشاق من حلل الهوى	ولا خلعوا إلا الثياب التي ألبني
ولا شربوا كأساً من الحب مرة	ولا حلوة إلا شرابهم فضلي

قال أبو علي: قال أبو بكر: الحيزيون: التي فيها بقية من الشباب. الزولة الظريفة. وقال لي غير أبي بكر: الحيزيون: العجوز ولم يحدد لها وقتاً،[□] تر وتخضع هذه الروايات إلى مبدأ تمييزي واضح، فهي (عجوز قبيحة)، ويؤكد هذا المبدأ الخاضع لتمييز مضاعف تقليل الجهد الإبداعي للمرأة قياساً بالرجل، ولو ورد ذكر ذلك في سياق مؤكد كثرة أعداد الشاعرات، هذا العدد الكبير يشير إليه أبو نواس بقوله: "ما قلت من الشعر شيئاً حتى رويت لستين امرأة من العرب منهن الخنساء وليلى فما ظنك بالرجال".^{برتر}

ومع ما في هذه المقولة من انحياز فقد أكدت وجود هذا العدد من الشاعرات اللائي لم يصل إلينا من سيرهن ولا شعرهن إلا القليل، وإن ورد جاء في قوالب نادرة ومقتضبة، إذ إن ما يدعم حضور الشاعرة في المصادر التراثية يبقى أمراً خارج شعرها يتمثل في كونها رائية للرجل فحسب، كما حدث في تجربتي الخنساء أو ليلي الأخيلية، "قال المبرد: كانت الخنساء وليلى الأخيلية في أشعارهما متقدمتين لأكثر الفحول، وقلما رأيت امرأة تتقدم في صناعة، وإن قلّ ذلك".^{ترتر}

ومن التشويه المتعمد تكرار اسم (الخنساء) على عدد من الشاعرات، ومنهن: الخنساء بنت التيجان، "ولم تعرف لها ترجمة سوى ما جاء في مناسبات...، والخنساء بنت زهير بن أبي سلمى وشهرتها بأبيها زهير بن أبي سلمى"،^{برتر} وقد أوقع هذا التكرار التجربة الشعرية النسائية في مأزق، وأدى إلى تشتيت منجزهن الإبداعي، وإحاقه مضطرباً بتجارب أخريات.

كما تتبغى الإشارة إلى لقب (الخنساء) بوصفه علامة ثقافية في ذلك التلقي؛ فالخنس في الأغلب صفة سلبية لا إيجابية كما روجت لها مصادر الأدب العربي، التي عدت الخنس علامة جمال أكدته تلك المصادر التراثية، وهو التشبيه بالبقر الوحشية، ولذا لا يُستبعد أن تسمى الشاعرات نتيجة ملامح

وجوههن، وفي هذا إجحاف كبير بحق المرأة المبدعة إن صح، ولكن يُعتقد أن لهذه التسمية وظيفتين رئيسيتين، تتمثل الأولى منهما في الرغبة في تغييب المنتج وعدم الاهتمام به، أما الأخرى فهي تسمية تطمح إلى أن تغيب الشاعرة نفسها عن المشهد الثقافي، ومن هنا أرى أن تسمية الخنساء بهذا الاسم ومن وليها من الشاعرات المنافسات للرجال، لم يأت لاتفاق بينهما في جمال الشكل الظاهري للوجه، كما حاولت ترسيخه الثقافة، التي كررت أنه نتيجة لانخفاض قصبه الأنف، والخنس: تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع الأرنبة، ولذلك قيل لها الخنساء، يقول الجاحظ: "وسواءً قال صكّاء، أو قال نعاماً، كما أنّه سواء قال خنساء أو قال مهة وَعَجَّة وبقرة وظيفية؛ لأنَّ الطَّبَّاءَ والبقرَ كلُّها فُطُسٌ خُنْسٌ وإذا سَمَوْا امرأةً خُنْسَاءَ فليسَ الخُنْسَ والفُطُسُ يُريدون، بل كأنهم قالوا: مهةً وَظَبِيَّة، ولذلك قال المسيَّبُ بنُ عَلسٍ، في صفة النَّاقَةِ:

حَرَجَ إِذَا اسْتَدْبَرَتْهَا هِلَوَاع صَكَّاءَ ذُعْلِيَّةٍ إِذَا اسْتَقْبَلَتْهَا

فتفهّم هذا البيت، فإنه قد أحسن فيه جداً".^{س ٢} لكن هذه التسمية يمكن النظر إليها على أساس كونها تسمية خاضعة لنسق ثقافي خاضع للرغبة في عود المرأة المنافسة للرجل إلى موقعها الذي تحدده الثقافة، إنها صيغة دعاء ثقافي يطالب بالعودة إلى المواقع الأولية المحددة ثقافياً للمرأة، إذ تقول العرب: "خنس الرجل من بين القوم خنوساً إذا تأخر واختفى، وخنسته أنا وأخنسته. وأشار بأربع وخنس إبهامه، ومنه الخناس. وفي الحديث "الشيطان يوسوس إلى العبد فإذا ذكر الله خنس" وفي أنفه خنس وهو انخفاض القصبه وعرض الأرنبة. والبقر خنس. ومن المجاز: خنس الكوكب: رجع "فلا أقسم بالخنس" وخنس عني حقّي وأخنسه: أخّره وغيّبه. وخنس الطريق عنا إذا جازوه وخلفوه وراءهم... وأخنسوا أوعار الطريق: جازوها"،^{□ ٢} وعلى من تتفوق في الإبداع الشعري أن

تحمل تبعة هذا اللقب مواربة لذكرها المنسوب إلى القبيلة من جانب، والدعاء على أن تعود إلى سيرتها الأولى المرسخة ثقافياً من الجانب الآخر.

ثالثاً: ترجمات ذكورية لشاعرات: من المعتاد أن تستند معظم الترجمات للشاعرات العربيات إلى الجانب الذكوري الذي تنتمي إليه، وذلك واضح في كون تلك السير المكتوبة ترتكن إلى الرجل بوصفه أماً أو زوجاً؛ فالشاعرة الخرنق بنت بدر تُعرف بكونها "الخرنق بنت بدر بن هفان بن مالك من بني ضبيعة، البكرية العدنانية، من الشاعرات الشهيرات في الجاهلية، وهي أخت الشاعر طرفة بن العبد لأمه. تزوجها بشر بن عمرو بن مرثد من بني أسد وقتله قومه يوم قلاب فجاء أكثر شعرها في رثائه، ورثاء أخيها طرفة. توفيت نحو عام 50 قبل الهجرة حوالي 574 ميلادية، وقيل: 570 م"،^{٢٢} وشعر الخرنق لا بد أن يكون كذلك، فقد قالت تفخر بزوجها بشر بن عمرو وصحابته:

لَقَدْ عَلِمْتَ جَدِيلُهُ أَنْ يَشْرَا غَدَاةً مَرْبِحَ مَرِّ النَّقَاضِي
غَدَاةً أَتَاهُمْ بِالْخَيْلِ شُعْنًا يَدُقُّ نَسْرُهَا حَدَّ الْقَضَاضِ
عَلَيْهَا كُلُّ أَصِيدٍ تَغْلِبِي كَرِيمَ مَرْكَبِ الْحَدِينِ مَاضٍ
بِأَيْدِيهِمْ صَوَارِمُ مُرْهَفَاتٍ جَلَاها الْقَيْنُ خَالِصَةَ الْبَيَاضِ
وَكُلُّ مُثَقَّفٍ بِالْكَفِّ لَدُنِّ وَسَابِغَةٍ مِنَ الْحَلْقِ الْمَفَاضِ
فَغَادَرَ مَعْقِلًا وَأَخَاهُ حَصْنًا عَفِيرَ الْوَجْهِ لَيْسَ بِذِي اثْنِهَاضٍ □^{٢٣} تر

ونورد مثلاً آخر يأتي في ترجمة الشاعرة أم الكرام بنت المعتصم بالله، إنها ترجمة كسابقتها تستند إلى الذكور نسباً وشعراً، فهي "أم الكرام بنت المعتصم بالله، أبي يحيى محمد بن معن بن أبي يحيى بن صمادح التجيبي... كانت تتظم الشعر، وعشقت الفتى المشهور بالجمال من دانية المعروف بالسّمار، وعملت فيه الموشحات. ومن شعرها فيه:

يَا مَعْشَرَ النَّاسِ أَلَا فاعجبوا
لؤلؤه لم ينزل ببدر الدُّجَى
مِمَّا جَنَّتْهُ لَوْعَةُ الْحَبِّ
من أَفْقِهِ الْعُلُويِّ لِلتَّرَبِّ
حَسْبِي بِمَنْ أَهْوَاهُ لَوْ أَنَّهُ
فَارَقَّنِي تَابِعَهُ قَلْبِي

ولها أخوة: ثلاثة شعراء: الواثق عز الدولة أبو محمد عبد الله، ورفيع الدولة الحاجب أبو زكريا يحيى، وأبو جعفر... أولاد المعتصم بن صمادح، وأبوهم ملك المرية وأعمالها. [□] ويتبدى شعر بوران بنت الحسن بن سهل في صورة رثاء الزوج في ترجمتها فحسب، إذ "قالت ترثي المأمون:

أَسْعِدَانِي عَلَى الْبُكَاءِ مُعْلِنِينَ
صِرْتُ بَعْدَ الْإِمَامِ لِلْهَمِّ قَيْنًا
كُنْتُ أَسْطُو عَلَى الزَّمَانِ فَلَمَّا
مَاتَ صَارَ الزَّمَانُ يَسْطُو عَلَيْنَا [□] ير

ومثل ذلك تتواتر تلك السير، مؤكدة على ندرتها أنه لا وجود لشاعرة من أولئك الشاعرات دون إسناد لدور الرجل حولها وأهمية ذلك، فهو الأصل لها والمحفز لشعرها.

رابعاً: عناوين الكتب النقدية القديمة: ترسخ بعض عناوين الكتب القديمة لهذا الاتجاه الذي يحمل تمييزاً متكرراً، ويمثل نسقاً متداولاً ثقافياً تجاه المرأة: ذاتاً وإبداعاً، إذ تقتصر تلك الكتب على ذكر الشاعرات النساء بوصف ذلك أمراً غير مألوف ولا معتاد، ويمثل اعتماد عناوين الكتب على مفردة النساء مدخلاً بالغ الأهمية لصناعة الدهشة لدى المتلقي، وتتحقق تلك الإثارة بوجود المفردتين متجاورتين، إذ يتم وصف الأول (النساء) بالثاني (الشواعر) كما في كتاب "النساء الشواعر" لأبي الفرج الشلحي العكبري الكاتب، (00- 423هـ / 00- 1032م) محمد بن محمد بن سهل الشلحي العكبري،

كاتب، من كبار الفضلاء. له كتاب "الخراج" و"النساء الشواعر" وكتاب "القيان الشواعر"،[□] وكتاب "الإماء الشواعر" لأبي الفرج الأصفهاني، وكتاب "أخبار النساء الشواعر" لابن الطراح. ونلاحظ أن هذا التركيب الذي شاع استعماله نقلًا لعناوين الكتب في كتاب "الفهرست" لابن النديم يستعمل قط في العربية في وصف الشعراء، فلم يرد القول (الرجال الشعراء) أو (العبيد الشعراء) على سبيل المثال،^{٢٢} ويعود السبب في ذلك لكون الدهشة لا توجد لدى المتلقي متى تعالق الشعر برجل، ولكنها بالغة الفاعلية إن اتصل الأمر بامرأة، وربما بدت أكثر فاعلية إن كانت المقصودة شاعرة من القيان والجواري. ونلاحظ أن هذا التركيب يتواتر في كتب الأدب القديمة في الإسناد إلى مجهول فترد صيغة (وقال بعض النساء الشواعر) وهي صيغة تجعل مجموعة من النساء تعادل الفعل (قال) الذكوريّ المفرد، ومثال ذلك ما يتكرر في كتاب "مجمع الأمثال" للميداني من صيغ مماثلة.^{٢٣}

ومقابل ذلك سنجد الكتب التراثية التي تورد سير الشعراء الذكور وتتناول شعرهم نقدياً تكتفي بإيراد الصفة (الشعراء) وتستغني عن الموصوف (الرجال)، ولا مسوغ لذلك سوى العلم بالجنس الذين ينتمون إليه وبأهميته، كما في "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، أو تسندهم إلى الفحولة فحسب، ومثال ذلك كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي.

الخاتمة: لعل السؤال الأكثر أهمية في هذا الأمر بعد وصف تواتره في الثقافة هو: ما الذي يمكن تحديده سبباً رئيساً في هذه المستويات من التلقي؟ وسنحاول الإجابة بالقول: يعود السبب إلى كون البيئة الثقافية التي ولد فيها الشاعر لا تؤمن بالشعرية قدر إيمانها بوظيفته، فوظيفة الشاعر هي الأجدى والأبقى للقبيلة التي تنتجها، ولذا فقد أورد ابن رشيق في "العمدة" نصاً ونقله السيوطي صاحب "المزهر"، إذ يشير ذلك النص إلى تلك المعادلة بوضوح: "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالزاهر، كما يصنعن في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبح عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكورهم. وكانوا لا يهنتون إلا بعلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج".^{٢٧} لم تكن التهنئة بوليدة أو شاعرة، بل كانت بولد أو شاعر يستطيع الرد عن القبيلة والذب عنها، فوظيفة الشعر أهم من الشعر نفسه، لكونها وظيفة تتصل بالدفاع، إنه دفاع أعظم من بطولات الأبطال الذين يقاتلون في ميدان المعركة، فالحرب باللغة التي ينتجها اللسان هي الأهم والأكثر خطورة، وهي رأس المال الرمزي الذي يجب أن تحافظ عليه القبيلة وتدعمه بوصفه جزءاً من أعرافها وتركيباتها، ولكونها ضمان بقائها.

تزف القبيلة التهنئة حين ولادة الذكر، ثم تزف تهنئة خاصة لأنه نبغ شاعراً، في حين لا تزف تهنئة بميلاد أنثى أو نبوغ شاعرة، فالأعراف القبلية لا تركز إلا على إنتاج ما يتناسب مع طبيعة المعركة ويدعمها، ويفترض عنصر البقاء أن ترتفع كل قبيلة إلى ميدان الحرب ومنطق الغلبة، ولا يتحقق إحراز

النصر إلا بتوفر ثلاثة عوامل رئيسة: ما يزيد أعداد المقاتلين الفاعلين داخل ميدان المعركة (غلام يولد)، وما يدعم الجانب الإعلاميّ في المعركة (شاعر ينبغ)، وما يسند آلة القتال في الحرب (فرس تنتج)، فالشاعر في النص السابق لا يولد إلا دعماً للآلة الحربية. وهو ما لا يتوفر في شعر أنثى لا وظيفة ثقافيّة له سوى الرثاء فحسب، ولا يمكن من وجهة نظر الثقافة أن يرقى إلى الصراع الذكوريّ المتواتر، وهذا هو المحرك الرئيس الذي قاد المستويات الأربعة السابقة الذكر إلى الظهور ومن ثمّ الرسوخ في الثقافة العربيّة.

الهوامش:

- 1- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، بيروت، دار الكتاب العربي، 1394هـ ج1، ص 275.
- 2- يُنظر: مي يوسف خليف، الشعر النسائيّ في أدبنا القديم، القاهرة، دار غريب، ط1، 1992م.
- 3- يُنظر: الغداميّ، عبدالله، المرأة واللغة، بيروت، المركز الثقافي العربيّ، ط1، 1996م.
- 4- يُنظر: نجمة إدريس، "مأزق المرأة الشاعرة قراءة في الواقع الثقافيّ"، عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005م، مجلد 34، عدد 2، ص ص 181-213.
- 5- يُنظر: سعاد المانع، المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربيّ: قراءة لنصوص النقد المنسوبة إلى سكبنة بنت الحسين، بيروت، دار الانتشار، ط 1، 2015 م.
- 6- جلال الدين السيوطي، شرح شواهد المغني، تحقيق: أحمد ظافر كوجان، القاهرة، لجنة التراث العربي، د.ت، ج1، 258.
- 7 - أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، بيروت، دار الكتب، 1992م، ج 4، ص 212.
- 8- James Frazer, *The Golden Bough*, London, Wordsworth Editions Limited, 1993, pp. 370-371.
- 9 - الموسوعة العربية الميسرة، بيروت، دار الجيل، 2001م.
- 10 - أحمد بن فضلان، رسالة بن فضلان، تحقيق سامي الدهان، دمشق، المجمع العلمي، 1960م، ص 156.
- 11 - ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، بيروت، دار التراث، 1968م، ص 206.

12- Paula R.Backscheider, *Eighteenth-Century Women Poets and Their Poetry: Inventing Agency, Inventing*, Johns Hopkins University Press, 2007, p. 281.

- 13 - إدريس، ص 190.
- 14 - الرافعي، ص 276.
- 15 - الرافعي، ص 279.
- 16- يُنظر: الغدامي، مرجع سابق.
- 17 - أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، دار المعرفة، د.ت، ص 25. وفي أبو منصور الثعالبي، التمثيل والمحاضرة. تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو. طرابلس، الدار العربية للكتاب، 1983م، ص 79.
- 18- المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين الإبيهي، تحقيق: محمد خير طعمة، بيروت، دار المعرفة، ط 5، 2008م، ج 2، ص 350.
- 19 - ابن منظور، محمد بن مكرم. لسان العرب، بيروت، دار صادر، 1968م. مادة (ذبح).
- 20 - ابن منظور، مادة (فحل).
- 21 - ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق: إبراهيم عوضين، القاهرة، مطبعة السعادة، 1985، ص 390.
- 22 - صلاح الدين بن خليل الصفدي، الوافي بالوفيات، بيروت، دار إحياء التراث، 2000م، ص 141.
- 23 - إدريس، ص 189.
- 24- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق عباس عبد الساتر بيروت، دار الكتب العلمية، ط 3، 1996م، ص 56.
- 25 - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، القاهرة، دار المعارف، 1966م، ج 1، ص 68.
- 26 - ديوان الخنساء، ص 304.
- 27 - ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق: عبد.أ مهنا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 2، 1994م، ص 219.
- 28 - الأصبهاني، 165.
- 29- زينب فواز، الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، بيروت، دار الكتب العلمية، 2000م، ص 267.
- 30- بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بيروت، دار القلم العربي، 1998م، ص 199.
- 31 - أبو علي القالي، الأمالي، بيروت، دار الكتب العلمية، 1996م، ج 1، ص 28.
- 32 - ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، بيروت، دار صادر، 1358هـ، ج 3، ص 206.
- 33 - أبو إسحاق الحصري، زهر الأداب وثمر الأغلب، بيروت، دار الجيل، ط 4، 1972م، ص 393.

- 34 - يموت، ص 70.
- 35 - الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، دار الفكر، بيروت، 1981م، ج 2، ص 199.
- 36- أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998م، ج 1، ص 124.
- 37 - يموت، ص 21.
- 38- السابق، ص 79.
- 39 - جلال الدين السيوطي، نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق صلاح الدين المنجد، بيروت، دار المكشوف، 1958م، ص 1.
- 40 - السيوطي، ص 2.
- 41 - الشُّلحي (423-00 هـ 1032-00م) محمد بن محمد بن سهل الشلحي العكبري، أبو الفرج: كاتب، من كبار الفضلاء. له كتاب "الخراج" و"النساء الشواعر" و"المجالسات" و"اخبار ابن قريعة" و"الرياضة" و"الإنشاء" و"تحف المجالس" و"بدائع ما نجم من متخلفي كتاب العجم". يُنظر: "خير الدين الزركلي، الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين، 2005م).
- 42- يُنظر: ابن النديم، الفهرست، تحقيق: إبراهيم رمضان، بيروت، دار المعرفة، ط2، 1997م.
- 43 - يُنظر: الميداني، مرجع سابق.
- 44 - ابن رشيّق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، 1988م، ج 1، ص 17.