جدلية الإلغاء الذكوري للوجود الأنثوي في الحكاية المَثَلِيَّة* عند شوقي**

أمينة عبدالرحمن العجبرين

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

الملخص

يقدّم هذا البحث رؤية جديدة للحكاية على لسان الحيوان عند الشاعر أحمد شوقي. ففي الوقت الذي أُختُزِلت فيه الرؤية إلى تلك القصائد التي تدور على لسان الحيوان في المقاصد والأهداف السياسية والفكرية والتربوية فحسب، يحضر هذا البحث برؤية مغايرة لتلك الرؤى جميعها؛ حيث يرتكز على ثيمة رئيسة هي ثيمة "الاستلاب" ؛ فيفترض وجود كيانين رئيسين؛ أحدهما أنثوي والآخر فحولي، تقوم بينهما علاقة تخضع غالباً لثقافة الغالب والمغلوب، ليست كما هي عند ابن خلدون؛ وإنّما ثقافة من نوعٍ خاص؛ يسعى فيها الكيان الفحولي إلى استلاب الكيان الأنثوي بقصد الإقصاء والتهميش، ومن ثمّ الإلغاء.

وسيتناول هذا البحث ستَّ قصائد للحكايات على لسان الحيوان لشوقي، يتقدّمها مدخل نظري حول مفهوم الحكاية المَثَلِيَة، وبدايات نشأة هذا الفن الحكائي عند الشعوب، وأيّ الشعوب كانت إليه أسبق. ثمّ الحديث حول البدايات العربية لهذا الفن، سواء في صورته النثرية أو الشعرية.

وكما أسلفنا، سنقف على ستّ قصائد للشاعر المصري أحمد شوقي، يدور الحوار فيها بين عددٍ من الحيوانات والطيور، وسنرصد خلالها الطرق والسبل التي انتهجها هذا الحيوان أو الطير (الذكر) لإقصاء الحيوان أو الطير (الأنثى)، وتهميشه وسلبه، من خلال حيل ذكورية مدروسة وممنهجة. كما سنقف عند دور الأنثى وموقفها تجاه هذا التهميش ومحاولات الإقصاء.

موضوع هذا البحث الموسوم بـ "جدلية الإلغاء الذكوري للوجود الأنثوي في الحكاية المثلية[1] عند شوقي" ؛ هو محاولة في قراءة القصائد الشعرية التي نظمها شوقي على لسان الحيوان، قراءة تَشِي بوجود مغزىً جديد لهذا النوع الشعري الحكائي، يختلف كليةً عن المغزى التقليدي الذي درج الدارسون على الوقوف عنده؛ ويتلخص ذلك المغزى التقليدي في أن ثمة أهدافاً سياسية وأخلاقية وتعليمية تحضر ضمنياً في الحكاية على لسان الحيوان والطير، حيث يُجمِع الباحثون على أن المغزى السياسي إلى جانب الأخلاقي والتعليمي، هو ما تقوم عليه هذه الحكايات في مجملها، وإن كان السياسي يأتي أولاً.

وانطلاقاً من ذلك؛ فإن أهمية هذه الدراسة تعود إلى الكشف عن رؤية جديدة، يسعى هذا البحث إلى تقديمها من خلال الوقوف على هذا النوع من الشعر، حيث يحاول هذا البحث الكشف عن مغزىً جديد؛ لا هو بالسياسي، ولا الأخلاقي، ولا التعليمي؛ إنه المغزى الذي يرصد الممارسات الفحولية الموجهة ضدّ المرأة، التي تهدف إلى إقصاء الأنثى وتشييئها وإلغائها.

فالمتتبع لهذا النوع الحكائي، يرى السواد الأعظم منه يقوم على الصراع بين إرادتين؛ إرادة فحولية، وأخرى أنثوية؛ تتمثل الإرادة الذكورية في الحيوان الذكوري الذي يجسّد العقل والحكمة والقوة والاستقلالية، فيما تتمثل الإرادة الأنثوية في الحيوان الأنثوي الذي يجسّد الحمق والبلاهة والغباء والاتكاء على الآخر.

وقد اهتم عددٌ من الباحثين بدراسة الحكاية المثلية بوصفها فنّاً أدبياً له سماته الخاصة؛ واشتغلت تلك الدراسات على الشقين الشعري والنثري على حدٍّ سواء. وفي واقع الأمر، لم تقع الباحثة على دراسةٍ لهذا النوع الأدبي في غير حصر الغرض والهدف الذي ترمي إليه هذه الحكايات في إطار السياسي والأخلاقي والتعليمي ليس إلّا.

ومن بين الدراسات التي تناولت الحكاية على لسان الحيوان؛ دراسة (سعد عبد المقصود ظلّام، المعنونة بـ "**الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي**" 1982م). وقد أقام ظلّام دراسته على أربعة تصورات ذكرها في مقدمة

كتابه؛ يقوم التصور الأول منها على الحكايات التي يكون أبطالها من جنسٍ واحد أو من أجناسٍ متقاربة، وسمّاه ظلام التصور النوعي أو الجنسي، ويشمل الحكايات التي تجمع بين الحيوانات المفترسة، أو الحكايات التي تجمع بين الحيوانات الأليفة، وغيرها. أمّا التصور الثاني فقد سمّاه ظلّام تصوراً تصنيفياً؛ ويجمع الحكايات التي تشير إلى شخصية إنسانية بعينها. في حين خصّ التصور الثالث للإطار الخُلُقي السياسي. وخصّ التصور الرابع والأخير للتأريخي السياسي[2].

أمّا الدراسة الثانية فهي لـ (أحمد محمد عوين، عنونها بـ"حكايات الحيوان في شعر شوقي" 2005م)، وقد تناول فيها الكاتب حكايات شوقي على لسان الحيوانات، ووقف على المغزى الذي تنطوي عليه هذه القصص، ليخرج بأن شوقي إنما كان يهدف إلى نقد الواقع الاجتماعي والاخلاقي من خلال نقد بعض العادات والتقاليد السائدة في المجتمع. كما أشار إلى أن معظم هذه الحكايات إنما ترمي إلى وصف حال الحاكم والمحكوم، بهدف إصلاح المجتمع والرقي به[3].

وهناك دراسة مقتضبة لـ (أحمد عبد القادر المهندس، 2014م)، وهي مقالة عَنْونها بـ "شعر الأطفال عند شوقي"، تحدث في بدايتها عن نشأة الحكاية على لسان الحيوان عند الشعوب المختلفة، ثم أورد أمثلة لبعض الحكايات عند شوقي، ليخرج بأن شوقي إنما هدف "من ذلك إلى معانٍ خلقية ووطنية واجتماعية رفيعة لتحفيز الأطفال على طلب العلم والمعرفة والالتزام بالأخلاق الحميدة" [4].

أمّا باقي الدراسات التي تناولت الحكاية على لسان الحيوان عند شوقي، فلا تعدو كونها دراسات مقتضبة ضمن إطار عام في الحديث عن الحكاية على لسان الحيوان[5]، أو مقالات إلكترونية مختصرة ومتفرقة في مواقع إلكترونية متنوعة[6].

وسيتناول هذا البحث عدداً من قصائد الحكاية على لسان الحيوان عند شوقي، وسنرصد من خلال هذه القصائد الطرق والسبل التي انتهجها الحيوان أو

الطير (الذكر) لإقصاء الحيوان أو الطير (الأنثى)، وتهميشه وسلبه، من خلال حيل ذكورية مدروسة وممنهجة.

كما سنقف عند دور الأنثى وموقفها من هذا التهميش ومحاولات الإقصاء، ولن نغفل أيضاً الكشف عن الأسباب التي دفعت إلى محاولات الاستلاب، تلك التي يمارسها الحيوان أو الطير (الذكر) على الحيوان أو الطير (الأنثى).

وقد انتهجنا في هذا البحث **منهج النقد النسائي** الذي يقوم على رصد الظواهر الثقافية المختلفة في النص، المتحيّزة ضد المرأة، التي كرّس لها النسق الثقافي الذي صنعه الرجل، من خلال الوعي "بحيل الكاتب، الرجل خاصة، فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي، وإبراز الكيفية المتحيّزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافياً لأسباب طبيعية بيولوجية"[7].

وقد اخترنا ستَّ حكايات مَثَلِيَّة لشوقي، تظهر فيها محاولات الإقصاء الذكوري للوجود الأنثوي واضحة جليّة.

تمهيد

عرفت سائر الأمم الحكاية على لسان الحيوان The Fable منذ الأزل، وهي قصة تُحْكى على لسان الحيوان بغرض تعرية الواقع الإنساني وكشف حقائقه. ويعرفها محمد غنيمي هلال بأنها: "حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها، وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي العام، لا في معناه المذهبي"[8].

واختلف المؤرخون في بداية نشأة هذا الفن، فذكر بعضهم أسبقية اليونان إليه، في حين ذكر بعضهم الآخر أن الهنود هم أول من انتهج هذا النهج الحكائي بغرض الوعظ والترهيب، فكانوا ينسجون على لسان الحيوانات قصصاً كثيرة، يعظون فيها الناس ويرهبوهم؛ ليرشدوا، بحسب اعتقادهم، إلى الطريق القويم، وكانت هذه الحكايات الهندية تصب – في غالبها – في قالب ديني.

وقد اختلف الناس في تسمية هذا الفن؛ حيث يسميه بعضهم بالخرافة

على لسان الحيوان، في حين أطلق عليه بعضهم القصة أو الحكاية على لسان الحيوان، وقد يسمَّى أحياناً الحكاية المَثَلِيَّة[9].

البدايات العربية

لعل أول ظهور لهذا النوع الحكائي في الأدب العربي، كان على يد ابن المقفّع، الذي ترجم كتاب "كليلة ودمنة" إلى العربية في منتصف القرن الثامن الميلادي[10]. والكتاب – في مجمله – مجموعة من الحكايات الخرافية على لسان الحيوانات والطيور، ظهر فيها الأسد والثعلب والثور والقرد والجرذ والسنور، ومن الطيور الحمامة والغراب والبوم. . . وغيرها.

وكتاب "كليلة ودمنة"، كغيره من الكتب التي تناولت الحكاية على لسان الحيوان، حيث لم يُقَدَّم للتسلية والإمتاع فحسب، بل كان يرمي إلى أهداف سياسية وأخلاقية، يعرضها كاتبها على ألسنة الحيوانات في حوارات مختلفة تدور بينها، فباب الفحص عن أمر دمنة، يتناول موضوع عبثية محاولات المجرم للتهرب من وجه العدالة، وأنه لا بد أن ينال قصاصه العادل، كما يتناول هذا الباب واجبات السلطة القضائية، وباب الحمامة المطوقة الذي يدعو إلى التعاون، وباب الأسد والثور يكشف عن خفايا السياسة الداخلية في الدولة وصراع السياسيين وتنافسهم، ويقدم باب إيلاذ وبلاذ وإيراخت توجيهات في أصول الحكم، ويتناول باب البوم والغربان وباب الجرذ والسنور السياسة الخارجية، ويقدم التوجيهات في هذا المجال، وتقدم أبواب القرد والغيلم، والناسك وابن عرس، والأسد وابن آوى، واللبؤة والأسوار والشغبر، والناسك والضيف، والحمامة والثعلب ومالك الحزين، عظات أخلاقية فردية متنوعة المواضيع.

ومنذ ذلك الوقت انتشر القصُّ على لسان الحيوان في الأدب العربي؛ فوضع سهل بن هارون كتابه "النمر والثعلب"[11] في القرن التاسع الميلادي، وتدور أحداثه بين ثلاث شخصيات؛ النمر والثعلب والذئب؛ حيث خان الأخير عهوداً ومواثيق كان قد قطعها مع النمر؛ الأمر الذي جعل النمر ينتقم منه بقتله، وأسر الثعلب بوصفه وزيراً للذئب، ثم تجري الأحداث ليقتنع النمر في النهاية

بصلاح الثعلب، وبراءته ممّا اقترفه الذئب؛ الأمر الذي دفع به إلى تقريبه منه واختياره من أقرب مستشاريه.

بعدها توالت المؤلفات على لسان الحيوانات، حتى أصبح هذا النوع الحكائي من أنجع الوسائل التي تُمَكِّن الشخص من تفريغ ما يكنّه صدره من حنق وغيظ على بعض الظواهر الاجتماعية والسياسية في واقعه المعيش على ألسنة الحيوانات، كل ذلك يحدث، بعيداً عن المحاسبة والمساءلات.

غير أن نسج الحكايات على لسان الحيوان والطير، التي قدّمها لنا أوائل الكتّاب العرب، كانت - في مجملها - تكتب نثراً، فلم يسجل التراث الأدبي للعرب أيّ محاولة لكتابة هذا النوع الحكائي شعراً، عدا بعض الأعمال التي نَظَمَتْ كتاب "كليلة ودمنة" شعراً[12].

أمّا في الأدب العربي الحديث، فقد كانت أول محاولة لظهور هذا الفن الحكائي شعراً على يد الشاعر محمد عثمان جلال في أوائل القرن التاسع عشر، ذلك في ديوانه الموسوم بـ "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ"، وهو ديوان ضخم، ضمّ عدداً من القصائد في أدبيات الطفل، فضلاً عما يقارب ثمانياً وثمانين قصيدة كلها على لسان الحيوان والطير.

غير أن ما ينبغي الإشارة إليه، هو أن ما قدّمه محمد عثمان جلال في كتابه من قصائد على لسان الحيوان والطير، لا تعدو كونها ترجمةً لقصائد الشاعر الفرنسي "لافونتين" Jean de La Fontaine، الذي قدّم للأدب الفرنسي عدداً كبيراً من الحكايات المَثَلِيَّة، بوصفه رائداً لهذا النوع الشعري في ذلك الوقت.

وفي أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر، أصدر الشاعر المصري "إبراهيم العرب" ديوانه "آداب العرب"، الذي ضمّنه عدداً من الحكايات على لسان الحيوان[13]، وكانت هذه الحكايات الشعرية من إبداعه هو؛ بمعنى أنه لم يعتمد الترجمة في تأليفه لهذا الديوان، غير أن هذا الإبداع الأدبي الذي قدّمه الشاعر إبراهيم العرب، لم يرقَ بهذا الفن الأدبي للمستوى الذي يمكننا من خلاله أن نعدّه البداية الفنية لهذا النوع الحكائي في الأدب العربي الحديث؛ إذ

تفتقر القصائد إلى جودة الحبكة القصصية، فتظهر الأحداث غير متماسكة، وغير متسلسلة منطقياً، هذا فضلاً عن إغفال عددٍ من الخصائص الفنية لهذا الفن.

حتى جاء النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، فظهر لنا أمير الشعراء "أحمد شوقي"، بوصفه ممثلاً لبداية ظهور هذا الفن في الأدب العربي شعراً، بكل خصائصه الفنية التي نلمسها عند "لافونتين"، فقد خصّص في الشوقيات قسماً كاملاً للحكاية على لسان الحيوان والطير[14]، وقد ضمّ هذا القسم خمساً وخمسين قصيدة، ما بين الطويلة والقصيرة، ضمّنها حكايات مختلفة على لسان الأسد والقرد والنملة والكلب والفأر والدجاجة والديك والببغاء... وغيرها من الحيوانات والطيور.

وكما يشير معظم الباحثين، فإن "شوقي" في حكاياته المَثَلِيَّة تأثّر بالشاعر الفرنسي "لافونتين"، وقد يكون الباحثون اعتمدوا في حكمهم هذا على ما ذكره شوقي في مقدمة الجزء الأول من الشوقيات؛ يقول: "وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئاً منها، فيفهمونه لأول وهلة ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره، وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم"[15].

الحكاية المَثَلِيَّة: غرضُه ومغزى

يقول ابن القيم – رحمه الله –: "وكثير من العقلاء يتعلم من الحيوانات البُهم أموراً تنفعه في معاشه وأخلاقه وصناعته وحربه وحزمه وصبره"[16]. وقد أشار ابن المقفع في أكثر من موضع إلى ضرورة تحرّي المقاصد الباطنة والخفية من كتابه "كليلة ودمنة"[17].

ويقول محمد رجب النجّار: "إن الحكمة على لسان الحيوان أدعى للقبول منها على لسان الإنسان، الذي تنطوي حكمته الإرشادية، ونصائحه

الوعظية، على نوع من الاستعلاء الضمني بين الناصح والمنصوح، وهو أمر في حقيقته مرفوض من المتلقي لا شعورياً، وإن لم يفصح عن ذلك "[18].

ويقول الكاتب ناصر الحميضي في هذا الصدد: "هذه الإسقاطات على عالم الحيوان قاد إليها عدة أمور، وكأن الذي أسقط هذه الحكايات يكتب للناس باسم مستعار، ويختفي وراء المجهول من الشخصيات. . . وهذه من المخارج التي يسلمون بواسطته من السلطة التي تراقب حكاياتهم إن وجدت، ويعطيهم المجال الواسع والحرية لكي يعبروا عن كل ما يريدونه من هموم ومطالب وآمال بأسماء خيالية استعير لها أسماء الحيوانات "[19].

ويجمع معظم الدارسين لهذا النوع الأدبي إلى أن المغزى الأول من سرد الناثر أو نظم الشاعر للحكايات على لسان الحيوان والطير، إنما هو سياسي في المقام الأول، وإن كان بعضهم يرى فيها إشارات إلى إرشادات أخلاقية أو معانٍ توجيهية، لكن يبقى المغزى السياسي هو المبطَّن وراء هذه الحكايات، بحسب ما يراه أغلب الباحثين.

يقول الباحث سعد ظلّام معلّقاً على حكايات شوقي: "وهذه الحكايات تعتبر [لعلها تعدُّ] حكايات أخلاقية، ولكنها سياسية بالدرجة الأولى؛ إذ إنها [لعلها إنها] تهيئ الأذهان لعملية التغيير ومغالبة فكرة الركود وعدم المقاومة "[20].

ولعلّ ما أوردناه هنا إنّما هو غيض من فيض؛ ممّا قاله الباحثون حول المغزى الرئيس من الحكايات على لسان الحيوان والطير؛ حيث يُجمِع الباحثون على أن المغزى السياسي إلى جانب الأخلاقي هو ما تقوم عليه هذه الحكايات في مجملها، وإن كان السياسي يأتي أولاً.

ويحاول هذا البحث الكشف عن مغزىً جديد لهذا النوع الحكائي؛ لا هو بالسياسي، ولا الأخلاقي، ولا التوجيهي، إنه المغزى الذي يرصد الممارسات الفحولية الموجهة ضدّ المرأة، والتي تهدف إلى إقصاء الأنثى وتشييئها وإلغائها.

فالمتتبع لهذا النوع الحكائي، يرى السواد الأعظم منه يقوم على الصراع

بين إرادتين؛ إرادة فحولية، وأخرى أنثوية؛ تتمثل الإرادة الذكورية في الحيوان الذكوري الذي يجسّد العقل والحكمة والقوة والاستقلالية، فيما تتمثل الإرادة الأنثوية في الحيوان الأنثوي الذي يجسّد الحمق والبلاهة والغباء والاتكاء على الآخر.

وسيتناول هذا البحث عدداً من قصائد الحكايات المَثَلِيَّة لشوقي، وسنرصد من خلال هذه القصائد الطرق والسبل التي انتهجها الحيوان أو الطير (الذكر) لإقصاء الحيوان أو الطير (الأنثى)، وتهميشه وسلبه، من خلال حيل ذكورية مدروسة وممنهجة.

كما سنقف عند دور الأنثى وموقفها من هذا التهميش ومحاولات الإقصاء، ولن نغفل أيضاً الكشف عن الأسباب التي دفعت إلى محاولات الاستلاب تلك، التي يمارسها الحيوان أو الطير (الذكر) على الحيوان أو الطير (الأنثى).

وقد اخترنا ستَّ حكايات مَثَلِيَّة لشوقي، وقفنا فيها عند محاولات الإقصاء الذكوري للوجود الأنثوي.

(1)

الدِّيكُ الْهِنْدِيُّ وَالدَّجَاجُ البَلَدِيُّ

بينَا ضِعافٌ من دجاجِ الرّيفِ ... تَخطُرُ في بيتٍ لهَا طَريفِ
إذْ جاءهَا هِندي كبيرُ العرفِ ... فقامَ في البَابِ قيامَ الضيفِ
يقولُ: حيّا اللهُ ذِي الوجوهَا ... ولَا أراهَا أبداً مَكرُوهَا
أتيتكمْ أنشرُ فيكمْ فضلِي ... يوماً، وأَقضِي بينكمْ بالعدلِ
وكلُّ ما عندكَمُ حَرامُ ... عليَّ إلّا الماءُ والمنَامُ
فعَاودَ الدجاجَ داءُ الطَّيشِ ... وفَتحتْ لِلعلْجِ بَابَ العشِّ
فجَالَ فيهِ جولةَ المليكِ ... يدعُو لِكلِّ فَرخةٍ ودِيكِ
وبَاتَ تلكَ الليلة السَّعيدةْ ... مُمَتَّعاً بِدارِهِ الجَديدةْ

وبَـاتـت الـدَّجـاجُ فـي أَمـانِ تَـحـلـمُ بِـالـذِّلـةِ والـهَـوانِ
حـتَّـى إذا تَـهـلّـلَ الـصّـبـاحُ واقْـتَـبَـسَـتْ مـنْ نُـورِهِ الأَشْـبـاحُ
صاحَ بِهَا صاحِبُها الفصِيحُ يَـقـولُ: دَامَ مـنـزِلِي الـمَـلـيـحُ!
فَانْتبهتْ منْ نومِها المشْؤومِ مَـذعُـورةً مـنْ صـيـحةِ الـغَـشُـومِ
تَقولُ: ما تلكَ الشروط بينَنَا غَـدرتَـنَـا والـلـهِ غـدراً بـيّـنَـا
فضحكَ الهنديُّ حتى اسْتلْقَى وقالَ: ما هذا العمَى يَا حَمْقَى
مَتى مَـلَـكْـتـمْ أَلْـسُـنَ الأَربـابِ! قدْ كان هذا قَبلَ فَتْحِ البَابِ!

تحكي هذه القصيدة حكاية ديك هندي وفد إلى بيت دجاج بلدي، واستأذن الدخول عليهن بغرض نشر فضله فيهن، وممارسة القضاء بينهن فيما يختلفن فيه من شؤونهنّ الخاصة، وعاهدهنّ على أن يحرم عليه كل ما في بيتهنّ عدا النوم والماء. وصدّقت الدجاجات ما عرضه الديك، ففتحن الباب له، وجعل يصول ويجول في البيت، حتى إذا جاء الصباح، صاح الديك بدعوةٍ أن يديم الله عليه هذه الدار الجديدة، حيث "طاب له المقام واستقر، وتنكّر لوعده، فنهب كل شيء، وخاس بعهوده، فأذلّ أصحاب الدار، وتجبّر وظلم"[21]، فانتبهت الدجاجات لحيلته، وصُدمْنَ لفعلته، وعلمْنَ أنه غدر بشرطه الذي اشترطه حين كان خلف الباب، وحين حاسبْنَه على ذلك، ضحك من حمقهن وذكر أن هذه الشروط إنما كانت حين كان هو خلف الباب، وليس في داخل البيت.

يظهر الديك/الفحل في الحكاية صاحب فضلٍ وبركةٍ، كما يظهر عالماً وقاضياً عادلاً، وسبباً من أسباب الأمن والأمان، هذا فضلاً عن كونه فصيحاً حذقاً. وهو "ديك هندي" يملك "صفات الكبرياء والعظمة ومشية الاختيال"[22]، أما الدجاجة/الأنثى فتظهر ضعيفة، طائشة حمقاء، لا تملك من سبل الفصاحة شيئاً، فهي لا تعدو كونها مجرد "دجاج بلدي" "ضعيفة فقيرة غير متحضرة"[23].

وفصاحة الديك/الفحل المتمثلة في قوله: "صاحَ بِهَا صاحِبُها الفصِيحُ"،

وقوله: "متى ملكتمْ ألسنَ الأربَابِ؟"، هي التي قادته إلى نيل مراده؛ فهو أصل الفصاحة وصاحبها، أما الدجاجة/الأنثى فلا يمكن لها أن تملك ذلك اللسان الفصيح لأنه حق ذكوري لا ينبغي لها الاقتراب منه.

فمنذ بداية الحكاية والدجاجة/الأنثى تظهر في صورة الضعيفة المستكينة، في حين يظهر الديك/الفحل في صورة القوي المدبّر؛ يقول شوقي:

بينَا ضِعافٌ من دجاجِ الرّيفِ تَخطُرُ في بيتٍ لهَا طَريفِ
إذْ جاءهَا هِندي كبيرُ العرفِ فقامَ في البَابِ قيامَ الضيفِ

فالدجاجة/الأنثى تظل تظهر حاجتها إلى الديك/الفحل حتى وإن كانت هي تملك ما عجزَ الديك/الفحل عن امتلاكه؛ فهي تملك البيت الذي هو رمز للاستقرار والأمان، وتملك الطعام والماء، ومع ذلك يظهر الديك/الفحل، على حاجته واضطراره، وكأنه صاحب الفضل والمنّة، على الرغم من أنها قد "اصطنعت مدينتها، وابتكرت حلمها"[24] إلّا أنها اختارت أن تجعل هذه المدينة، وذلك الحلم معمورين بثقافة الرجل وفحولته؛ يقول شوقي:

أتيتكمْ أنشرُ فيكمْ فضلِي يوماً، وأَقضِي بينكمْ بالعدلِ
وكلُّ ما عندكَمُ حَرامُ عليَّ إلّا الماءُ والمنَامُ
فعَاودَ الدجاجَ داءُ الطَّيشِ وفَتحتْ لِلعلْجِ بَابَ العشِّ

والدجاجة/الأنثى كانت قد أسست مدينتها الأنثوية الخاصّة التي لم يشاركها فيها ذكر، غير أنها لم تقنع بتمامها واكتمالها، فظلّت تراها مدينة ناقصة، غير كاملة، لذا اختارت أن تضيّف الديك/الرجل في مملكتها لينشر فضله، ويقيم العدل في مدينتها الأنثوية، لتكتمل. وتصوّر المرأة لذاتها في الواقع إنما هو امتداد لنظرة الرجل إليها.

وهذه صورة نمطية للأنثى، ظلّت تقعّد لها الثقافة، وتصوّر الأنثى بعجزها عن صنع الاستقلال الذاتي؛ ترى كارول جيليان Carol Gillian أن النساء جُبلْنَ على الاتصال، ففي الوقت الذي يؤكد فيه الرجل الانفصالية والاستقلال الذاتي، تميل المرأة إلى تشكيل هويتها في سياق العلاقات[25].

والحكاية تُظْهِر الدجاجة/ الأنثى أصلاً لكل ما يبعث على الطمأنينة والاستقرار، فهي تملك بيتاً وأسرة، ومع ذلك تُظهر احتياجها للديك/ الفحل ليقضي بينها، وينشر فضله في جنبات بيتها، فـ "هي أصلٌ ولكنها تظل تضع نفسها في الفرع وترضى بكونها فرعاً" [26].

هو في الحقيقة استلاب ذكوري فاضح، مارسه الديك/الفحل على الدجاجة/الأنثى الضعيفة، أو لنقل التي ارتضت لنفسها الضعف، "وهذا حسٌّ سلبي ظل يدفع النساء إلى الاعتماد على مساندة الرجل وإعطاء الرجل ثقة تامّة" [27]، وقد مارسه الديك/الفحل علناً دون أن ينكر ذلك أو يخفيه؛ يقول شوقي:

فَانْتبهتْ منْ نومِها المشْؤومِ مَذعُورةً منْ صيحةِ الغَشُومِ
تَقولُ: ما تلكَ الشروط بينَنَا غَدرتَنَا واللهِ غدراً بيّنَا
فضحكَ الهنديُّ حتى اسْتلْقَى وقالَ: ما هذا العمَى يَا حَمْقَى
مَتى مَلَكْتمْ أَلْسُنَ الأَربابِ! قدْ كان هذا قَبلَ فَتْحِ البَابِ!

وقد ظهر الاستلاب الذكوري في هذه الحكاية على جانبين؛ جانب مكاني؛ حين استلب الديك/الفحل بيت الدجاجة/الأنثى واستولى عليه قسراً، على الرغم ممّا كان بينهم من شروط وعهود؛ "صاحَ بها صاحبُها الفصِيحُ يقولُ: دامَ منزلِي المَليحُ!" وجانب لغوي حين استلب الديك/الفحل من الدجاجة/الأنثى؛ حقها في ممارسة اللغة؛ "مَتى ملكتمْ ألسنَ الأربابِ؟" "أتيتكمْ أنشرُ فيكمْ فضلِي يوماً وأقضِي بينكمْ بالعَدلِ".

وتظهر الدجاجة/ الأنثى في النص بوصفها مشاركة في هذا الاستلاب الفحولي؛ حيث ساعدت على ترسيخ المفاهيم الثقافية التي سادت في العرف الثقافي، والتي تقول بضعف الأنثى ونقصها وقصورها، حتى وإن كانت هي في موقف القوي المهيمن، والرجل في موقف الضعيف المحتاج، فبدلاً من أن تمارس الدجاجة/الأنثى حقها في الاستلاب، حيث كان بإمكانها أن تستغل ضعف الديك/الرجل؛ فهو بلا مأوى ولا طعام، وضعت نفسها موضع ذلٍّ

وهوان وحاجة، وعززت من المفاهيم الثقافية، والنماذج النمطية التي صُنِعتْ للأنثى، والتي دائماً ما تُنسج حولها، على الرغم من أنها "لم تتولد عن المرأة ذاتها أو ثقافتها ولا حتى عن أفعالها، ولكنها نماذج مصنوعة ومصطنعة من الرجل، صانع التاريخ ومالك اللغة" [28].

وترسّخ الدجاجة/ الأنثى هذا الاستلاب الذكوري حين تجعل من الديك/ الرجل هو القاضي بينها؛ لأنها لا تملك ما يملكه هو من مقوّمات القضاء؛ القوة والعدل والفصاحة في الكلام. فاللسان آلة الكلام، وهو الآلة التي يقوم عليها القضاء وهو في الوقت نفسه "آلة الفصاحة، وإن حصلت عليه المرأة كهدية من الرجل فإن شروط استخدام هذه الآلة لا تتوفر فيها، لذا جرى استرداده منها ليكون تحت إمرة الرجل" [29] "متى ملكتمْ ألسنَ الأَربابِ؟" .

ولما كان القضاء يستوجب الفصاحة والعدل والكلام، كان الديك/ الرجل، هو الأولى والأقدر على ذلك وليست الدجاجة/ الأنثى؛ لأن المرأة لا عقل لها، لذا "ليس من حقها أن تحتفظ بآلة لا تستفيد منها، بينما هناك من هو بحاجة إلى هذه الآلة" [30]. هذا فضلاً عن أن المرأة "لا تمت بصلة لبيان اللسان ولا لسبل الاتصال والمعرفة، بل هي مادة جسدية مهمتها الترفيه البحت عن طالب العلم، ولذلك يجب استبعادها (في حضورها) كلما كان الأمر جللاً كالعملية التعليمية والتأديبية وكالأمور الفكرية البلاغية" [31].

هو اعتراف أنثوي ضمني بسيطرة الرجل على جوانب الحياة كافة، وعلى رأسها اللغة، وهو إقرار فحولي سافر بقدرة الرجل على التمكن والهيمنة والسيطرة على المكان، حتى وإن كان في مقابل أنثى كاملة تامّة، وهو أمر ترسّب في وعي الأنثى لأنها "لم تبلغ لحظة الاستقلال الحقيقي والوعي الحقيقي بذاتها وبأنوثتها في مواجهة ذكورية اللغة وذكورية المكان" [32].

إذن، هو استلاب ذكوري للأنثى من دائرة اللغة، استلاب ظهرت فيه الدجاجة/ الأنثى مؤمنة بأولوية الرجل وأحقيته في ممارسته، ويظهر فيه القضاء بما يستلزمه من فصاحة في الكلام والعدل والبيان من حق الرجل فقط، وليس

للأنثى قدرة على ممارسته لافتقارها للفصاحة واللغة اللازمة للقضاء الذي يهدف إلى تحقيق العدل وترسيخه. فهي خطرٌ على القضاء ولا يحق لها الاقتراب منه.

وفي هذه القصيدة تظهر سلطة الرجل/الديك على المكان، وتغييبه لدور الأنثى/الدجاجة، فهو ذو "دور إنتاجي سلطوي وخلّاق، بينما يقتصر دور المرأة على الطعام والجنس والقعود عن العمل"[33]. فالديك/الرجل يتمثّل في العامل المنتج ذي السلطة القضائية، صاحب الفضل وخالقه، في حين تظهر الدجاجة/المرأة حمقاء قابعة في بيتها تنتظر فحلاً ينشر بينها وبين قريناتها الفضل، ويقضي بينهنّ، لينتهي بها حمقها إلى مالا تُحمد عقباه.

(2)
الْفَأْرَةُ وَالْهِرُّ

سـمـعـتُ أنَّ فـأرةً أتـاهَـا ... شقـيـقُـهـا يـنـعَـى لـهَـا فَـتَـاهَـا
يصيحُ: يالِي منْ نحوسِ بخْتِي ... مَنْ سَلّطَ القِطَّ علَى ابنِ أُختِي
فَـولـولَـتْ وعَـضّـتْ الـتّـرابَـا ... وجـمـعـتْ لـلـمـأتـمِ الأَتْـرابَـا
وقَالت: اليومَ انقضتْ لذّاتِي ... لا خيرَ لي بعدَكَ فِي الحَياةِ
مَنْ لِي بِهـرٍّ مثلَ ذاكَ الـهِـرّ ... يُريحُني مِن ذَا العَذابِ المُرّ؟!
وكـانَ بـالـقُـربِ الـذِي تُـريـدُ ... يَسمعُ مَا تُبدِي ومَا تُعيدُ
فَـجـاءهـا يـقـولُ: يـا بُـشـراكِ ... إنّ الـذِي دَعـوتِ قـدْ لَـبَّـاكِ
فَـفَـزِعَـتْ لـمّـا رأتـهُ الـفَـارةْ ... واعْتصَمَتْ منه ببيتِ الجَارةْ
وَأشـرفَـتْ تـقـولُ لـلـسـفِـيـهِ: ... إنْ متّ بعدَ ابنِي فَمنْ يبكِيهِ

تحكي القصيدة حكاية فأرةٍ فَجَعها قطٌّ في ابنها، حيث قضى عليه وأرداه، فأعدّت لابنها المأتم، وجمّعت حولها الأتراب، لتطلب منهم إرشادها إلى هرٍّ يضارع في قوته قوة الهر الذي أردى ابنها، ليَقْضِي على الهر الجاني، فإذا بالجوار هرٌّ سمع ما قالته، فلبّى نداءها، وأخبرها بأنه الشخص الذي تبحث عنه،

غير أنها ارتعبتْ حين رأته، واحتمت ببيت جارتها منه، وهي تردد: من سيبكي على ابني حين أموت، مشيرةً إلى عدم استئمانها له.

تتمثّل الأنثى في القصيدة في هذه الفأرة المكلومة، التي تولول من فقدها لابنها، حين قتله الهر/ الذكر:

سـمـعـتُ أنَّ فـأرةً أتـاهَـا شقـيـقُـها يـنـعَـى لـهَـا فَـتَـاهَـا
يصيحُ: يالِي منْ نحوسِ بخْتِي مَنْ سَلّطَ القِطَّ علَى ابنِ أُختِي
فَـولـولَـتْ وعَـضّـتْ الـتُّـرابَـا وجـمـعـتْ لـلـمـأتـمِ الأَتْـرابَـا

وتدور الأحداث حول هذه الفأرة/ الأنثى، التي تحضر في القصيدة مقابل أربعة ذكور؛ الأخ الناعي، الابن القتيل، الهر القاتل، الهر الملبّي، فهي تقبع داخل حلقة فحولية خالصة، تتمثّل في الذكور الأربعة، وتقبع في هذه الحلقة المدوّرة أنثى أخرى، هي الجارة التي مثّلت ملاذاً للفأرة المكلومة، وتظهر في القصيدة بوصفها طرفاً آمناً.

فالفأرة/ الأنثى تبدو في القصيدة محاطة بأربعةٍ ذكور، مارسوا جلّهم عليها استلاباً، كل على طريقته؛ فالشقيق الناعي، سلبها عقلها، حين أخبرها بمقتل ابنها، والابن المغدور، سلبها جزءاً من أنوثتها وهي الأمومة، التي تحققت بوجوده، وانتهت من ثم بنهايته فريسة للهر، وهو سلبٌ آذَنَ بنهايتها هي وانقضاء ملذّاتها في الحياة:

فَـولـولَـتْ وعَـضّـت الـتُّـرابَـا وجـمـعـتْ لـلـمـأتـمِ الأَتْـرابَـا
وقَالت: اليومَ انقضتْ لذّاتِي لا خيرَ لي بعدَكَ فِي الحَياةِ

والهر الجاني، سلبها أيضاً حقّها في الأمومة كأنثى حين افترس فتاها وأرداه. أما الذكر/ الهرّ الرابع الذي لبّى نداءها فقد صوّر أعمق معاني الاستلاب، حين رسّخ من اعتقادها بأن مصيرها طالما كان بيد الرجل، فمجرد سعيها في البحث عن هر/ رجل آخر يثأر لها في ابنها، هو اعتراف ضمني من الفأرة/ الأنثى بضعفها في مواجهة الهر/ الرجل، وأن الهر/ الرجل لا يمكن أن يرتدع إلّا إذا واجهه هرٌّ مثله، فهو الجاني وهو في الوقت نفسه الآخذ لها بثأر ابنها.

إذ ليس لها أن تثأر لابنها؛ لأنها امرأة، وليس لها أن تواجه الهر/ الرجل؛ لأن الرجل لا يضارعه إلّا رجل، أما الفأرة/ الأنثى فليس لها إلّا البكاء والعويل، والوقوف مستسلمة أمام قاتل ابنها؛ والبكاء والعويل صفات خصصتها الثقافة للأنثى، فظلّت تلازمها، وتعكس، بصورة أو بأخرى، ضعفها وعجزها، في حين نجدها من أكبر العيوب التي تلتصق بالرجل إن هو مارسها، فهي صفات أنثوية لا ينبغي للرجل ممارستها؛ لأنها تكسر رجولته، وفي حال تسرّب الضعف إليه فإنه يوصم بكونه أنثى وليس رجل، فكل ما هو سلبيٌّ أو ضعيف يردّ إلى الأنوثة؛ فها هو فرانسيس بيكون Francis Bacon يصف الفلسفة الأرسطية بأنها سلبية وضعيفة وأنثوية[34]. والأنوثة تحضر في كلام بيكون بوصفها مفهوماً موازياً للضعف والسلبية.

وبدلاً من أن تواجه الفأرة/ الأنثى الهرّ الجاني لتحاسبه على فعلته، أو تأخذ ثأرها منه بنفسها، وبدلاً من أن تستغيث ببنات جنسها للثأر من الهرّ، اختارت أن تستغيث بهرٍّ/ رجل؛ لأن "الفحولة لا يكسرها إلّا فحل، أمّا الأنثى فليس لها إلّا أن تكون تابعة لا رائدة، وعاجزة لا قادرة، وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول"[35]:

مَنْ لِي بِهرٍّ مثلَ ذاكَ الهِرِّ ... يُريحُني مِن ذَا العَذابِ المُرِّ؟!
وكانَ بالقُربِ الذِي تُريدُ ... يَسمعُ مَا تُبدِي ومَا تُعيدُ

هي في الأصل لا تأمنه، ولم تأمنه، وهو أمر أكّده احتماؤها ببيت جارتها حين لبّى الهرّ نداءها، وأكّد لها أنه الشخص الذي سيعيد لها حقّها:

فَجاءها يقولُ: يا بُشراكِ ... إنّ الذِي دَعوتِ قدْ لَبَّاكِ
فَفَزِعَتْ لمّا رأتهُ الفَارةْ ... واعْتصَمَتْ منه ببيتِ الجَارةْ
وَأشرفَتْ تقولُ للسفِيهِ: ... إنْ متّ بعدَ ابنِي فَمنْ يبكِيهِ

فتظهر خائفة مرتابة من الهر/ الرجل، وصور الخوف والاستسلام والخنوع والعجز والضعف، صورٌ نسجتها الثقافة الفحولية وألبستها المرأة، التي بدورها تلبّستها حتى صارت جزءاً لا يتجزأ من تكوينها الفيزيولوجي، وهي في

الغالب قوالب مكرورة تصنعها الإيديولوجيا الفحولية حول رجال أقوياء ونساء ضعيفات.

ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل رسّخ النسق الثقافي من مفهوم الأمن والأمان حين ربطها بالذات الأنثوي، فالأنثى هي الحضن الآمن والمستقر المطمئن الذي غالباً ما يلجأ إليه الرجل؛ سواء إن كان أباً أو أخاً أو زوجاً أو ابناً. وهذه الصورة النمطية التي رسمتها الثقافة للأنثى سرّبتْ إلى وعيها أنها سمةٌ تميزت بها عن الرجل، فأصبحت الذات الأنثوي تمارسها بوعي أو بغير وعي، لكنها في الحقيقة سمة تشير إلى الضعف والانهزامية، سعى النسق الثقافي الفحولي إلى إلصاقها بالأنثى وإلباسها حلة الأمن والأمان، غير أن تعريتها تكشف عن استلاب فحولي ممنهج، يصنع للأنثى صوراً نمطية تُرسّخ في اعتقادها أنها صورٌ تعزز من هويتها الأنثوية، وتؤكد وجودها كأنثى فاعلة، يلجأ إليها الرجل في أمرٍ لا يملكه.

وتحضر هذه الصورة في الفأرة الجارة/الأنثى، التي مثّلت حضناً آمناً للفأرة المكلومة، بدلاً من أن تتمثل في صورة القوية الباسلة، بحيث تقف إلى جانب صديقتها الفأرة المكلومة وتعينها على الأخذ بثأر ابنها، لكنها ظلّت مستكينة في بيتها، وليس لها إلّا أن أجارتْ صديقتها حين استجارت بها خائفة.

استسلمتْ لضعفها، وتنازلت عن حقها في الأخذ بثأر ابنها؛ لأنها تعلم أنها فأرة/أنثى، لا يحق لها أن تواجه الهر/الرجل أو تحاسبه، وضياع الوعي بالذات هنا، يعود إلى عدم وضوح الصورة وتداخلها لدى الأنثى/الفأرة فيما يتعلق بوعيها بذاتها والصورة النمطية التي يفرضها المجتمع على الذات الأنثوي.

(3)

الأَسَدُ وَالضِّفْدَعُ

انفعْ بِما أُعطيتَ منْ قُدرةٍ واشفعْ ... لِـذي الـذَّنـبِ لـدى الـمَـجْـمَـعِ
إذْ كيفَ تَسمُو لِلعُلا يَا فَتَى ... إنْ أنتَ لـمْ تنفعْ وَلـمْ تشْفَعِ؟
عـنـدِي لـهَـذا نـبـأٌ صـادقٌ ... يعجِبُ أهلَ الفضلِ فاسمعْ، وعِ

قالُوا: استوَى اللّيثُ على عَرشِهِ فجيءَ في المجلسِ بالضفدَعِ
وقيلَ للسلطانِ: هذي التِي بالأمسِ آذتْ عَالِيَ المَسْمعِ
تُنَقنقُ الدَّهرَ بِلا عِلّةٍ وتدّعِي في المَاءِ ما تدّعِي
فانظرْ إليكَ الأمرَ في ذنبِها ومرْ نعلّقها منَ الأربعِ
فَنهضَ الفيلُ وزيرُ العُلا وقالَ: ياذا الشَّرفِ الأرفعِ
لا خيرَ في الملكِ وفي عزّهِ إنْ ضَاقَ جاهُ اللَّيثِ بالضفدعِ
فَكتبَ الليثُ أماناً لهَا وزادَ أنْ جَادَ بمستنْقعِ

تحكي هذه القصيدة حكاية ليثٍ يحكم غابة، جيء له بالضفدع ليعاقبها؛ لأنها تنقنق من غير أن يكون بها علة، وقد آذت بنقيقها مسمع الليث، واقتُرح بأن تعلّق بقدميها ويديها عقاباً لها على نقيقها، لولا أن الفيل تدخّل في الأمر، وطلب من الليث أن يعفو عنها؛ لأنّ ملكه وعزه وشرفه الرفيع لا يمكن أن يضيق بالعفو عن مخلوق كالضفدع، فعفا الليث عنها، بل وكافأها بمستنقعٍ لها.

تحضر الأنثى/ الضفدع في هذه القصيدة بوصفها مذنبة، حين آذت بنقيقها الذكر/ الليث

وقيلَ للسلطانِ: هذي التِي بالأمسِ آذتْ عَالِيَ المَسْمعِ
تُنَقنقُ الدَّهرَ بِلا عِلّةٍ وتدّعِي في المَاءِ ما تدّعِي
فانظرْ إليكَ الأمرَ في ذنبِها ومرْ نعلّقهَا منَ الأربعِ

وذنبها الوحيد هو النقيق، أي الكلام والحديث، وقد أكّد شوقي في بداية القصيدة أنه بالفعل ذنب تعدّ شفاعته سبباً من أسباب السمو للعلا:

انفعْ بِما أُعطيتَ منْ قُدرةٍ واشفعْ لِذي الذَّنبِ لدى المَجْمَعِ
إذْ كيفَ تَسمُو لِلعُلا يَا فَتَى إنْ أنتَ لمْ تنفعْ وَلمْ تشْفَعِ؟

وهذا الذنب ألزَم عقابها بتعليقها بأطرافها الأربعة؛ لأنها استعملت ما لا يحق لها استعماله، وهو اللغة التي كفلتها الثقافة للرجل وليس للأنثى؛ يَنسبُ

صاحب **مجمع الأمثال** إلى الفرزدق قوله: "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فلتذبح"، يقول: قاله الفرزدق في امرأةٍ قالت شعراً"[36].

وسواءٌ أصحّت نسبة هذا القول إلى الفرزدق أم لا، فإن مجرد سيرورتها إلى الحدّ الذي أصبحتْ فيه مثلاً، يكشف ما استقر في الذاكرة الفحولية من تعزيز وتكريس فكرة إلغاء المرأة وإنهاء وجودها، في حال اعتدتْ على اللغة، التي هي في العرف الثقافي من نصيب الرجل.

وحديث المرأة/ الضفدع وكلامها، هو أمر طالما أقلق الرجل/ الليث؛ لأن المرأة ليس من حقها أن تستخدم اللغة؛ لأن اللغة، كما أسست لذلك الثقافة، هي للرجل فقط، والمرأة لا تعدو أن تكون شيئاً لا يحق له استخدامها إلّا في حدود المساحة التي رسمها لها الرجل، ثم إنّ المرأة/الضفدع، ليست بتلك البلاغة والفصاحة التي تشفع لها لتتحدث أو تتكلم، فلا قيمة لصوتها، بل هو مصدر إزعاج وضجيج، يقلق مسامع الرجل/ الليث، ويقض مضجعه، ولا ينبغي لها ذلك؛ لأنه فحلٌ صاحب عزةٍ وملكٍ وشرف، ومن أجل هذا وذاك، كان لا بد للأنثى/ الضفدع من "تحقيق هدفين يصعب اقترانهما؛ وهما التواصل بإبداع، أو البقاء في الصف المنضبط"[37]، وهو أمر لم تحققه الأنثى/ الضفدع، لذلك استحقت التنكيل بها.

فالرجل/ الليث لم يعجبه نقيق الأنثى/ الضفدع، فهو وإن منحها اللغة، لا يمنحها إياها جملةً، بل يمنحها حيزاً ضيقاً منها، باختياره هو، وإن تجاوزت الأنثى/ الضفدع ذلك، فمآلها إلى الهلاك؛ لأنها تجرأت على الفحولة وتجاوزت خطوطها الحمراء، فـ "المرأة محجوبة عن حيز كبير من اللغة، وليس لها سوى بعض اللغة مثلما أن ليس لها سوى بعض العمر وبعض الحياة، وهناك من اللغة ومن الحياة ما هو ليس من حاجيات المرأة ولا من ضروریاتها"[38].

وتحضر الأنثى/ الضفدع في القصيدة بين فحلين اثنين، أحدهما ملك/ الليث، والآخر وزير/ الفيل، ويظل مصيرها بيدهما معلّقاً، فهما صاحبا قرار، إن شاءا العفو أو القتل، وهي لا تعدو مجرد أنثى، ليس لها من السلطة شيء، حتى على نفسها، فلا يحق لها أن تكون ملكة كالليث، أو وزيرة كالفيل، وإنما

هي شيء ليس ذا قيمة، وكأن استبعادها من "واقع صنع القرار، هو نفسه استبعاد للمرأة من أن تكون (ذات)، أو بمعنى آخر، المنع لها من أن تكون واعيةً بذاتها، وهذا كله من قبيل التحيّز والتهميش ضدها"[39]؛ لأنها أنثى، وسلطة الرجل عليها محتومة، و"جميع السلطات المستمدة من الطبقة و العرق والملكية أو الرتبة، تفترض، في أساسها نفسه، تلك السيطرة الأولية للرجل على المرأة، التي هي أعمق وأشمل من أي تسلط آخر"[40].

فحياتها بكامل تفاصيلها بيد الفحول، تتشكّل بحسب أهوائهم ونظرتهم الحكيمة الثاقبة، فصوتها/ نقيقها ضجيج، ويبدو أنها تجاوزت ما رسمت لها الفحولة من حدود اللغة، لذلك "وقعت فريسة للرجل الذي عاقبها أقسى عقاب لأنها تسللت إلى مملكته"[41]، لذا استحقت التنكيل بها، لولا أن تكرّمت الفحولة بالعفو عنها.

لم يكلّف عفو الفحل/ الليث عن المرأة/ الضفدع الشيء الكثير، وإنما كان مجرد إرضاءٍ لغرور الفحولة بتعداد مناقب فحولته وحصرها، من ملكٍ وعزٍّ وشرفٍ رفيع، وفي المقابل حطٌّ من قدر الأنثى/الضفدع بأنها شيء لا يمكن أن يضيق جاه الفحل/ الليث عن العفو عنه، من هذا المنطلق كان العفو.

ولم يقتصر الفحل/ الليث على العفو فحسب؛ بل جاد بأكثر من ذلك، حين منح الأنثى/ الضفدع مستنقعاً تفضّلاً منه وكرماً، وترسيخاً لعظمة فحولته، واتّساعها إلى أكبر من أن تنظر لأنثى تنقنق في مستنقع. وَجُودُ الليث وكرمه هنا مثّل "تحدّياً للرمز الذكوري والفحولة الثقافية من جهة سيادة الرجل على اللغة والمكان"[42].

واختيار الفحل/ الليث للمستنقع كهدية للأنثى/ الضفدع لم يكن تكرّماً أو فضلاً، وإنما هو ترسيخٌ لهيمنة الفحولة وسيطرتها، حين يصبح مكان الأنثى/ الضفدع وسكنها الذي هو في الغالب رمزٌ للطمأنينة والسكن والأمان بيد الفحل/ الليث، يهبه إياها متى شاء، ويسلبه إياها أيضاً متى شاء.

من هنا، ظلّت سبل ترسيخ الوجود كافّة، التي طالما سعت الأنثى إلى

إرسائها، ظلّت بيد الفحولة، سواء فيما يتعلق منها بالجانب الحسي، الذي يتمثل في المكان/ المستنقع، أو الجانب المعنوي، الذي يتمثل في الحرية في استخدام اللغة وممارستها.

(4)
الكَلْبُ وَالْبَبّغَاءُ

كَانَ لِبعضِ النَّاسِ بَبَّغاءُ ... مَا مَلَّ يَوماً نُطقَها الإِصغَاءُ
رَفيعةُ القَدرِ لَدى مَولاهَا ... وَكُلُّ مَنْ فِي بَيتِهِ يَهواهَا
وَكانَ فِي المَنزلِ كَلبٌ عَالِي ... أَرخصَهُ وُجودُ هَذا الغَالِي
كَذا القَليلُ بِالكثيرِ يَنقصُ ... وَالفَضلُ بَعضهُ لِبعضٍ مُرخصُ
فَجَاءَها يَوماً عَلى غِرارِ ... وَقلبُه مِنْ بُغضِها فِي نارِ
وَقالَ: يَا مليكةَ الطُّيورِ ... و يَا حَياةَ الأُنسِ وَالسرورِ
بِحسنِ نُطقكِ الذِي قَد أَصبَى ... إِلّا أَرَيْتِنِي اللسَانَ العَذبَا
لِأنني قَدْ حِرتُ فِي التَّفكرِ ... لمّا سَمعتُ أَنهُ مِنْ سُكَّرِ!
فَأخرجتْ مِنْ طَيشهَا لِسانَها ... فَعضَّهُ بِنَابِهِ فَشَانَهَا
ثُمّ مَضَى مِنْ فَورِهِ يَصِيحُ: ... قَطَعتَهُ لأَنَّهُ فَصِيحُ
وَما لَهَا عِنديَ مِنْ ثَأرٍ يُعدْ ... غَير الذي سَمّوهُ قِدْماً بِالحَسَدْ!

تحكي القصيدة حكاية كلبٍ وببغاء، يعيشان في مكان واحد، وقد سبق الكلب الببغاء في الوجود في هذا المكان، غير أن حضور الببغاء أثّر سلباً على وجود الكلب، حيث صارت تجذب الأنظار إليها لحسن صوتها وجمال شكلها، الأمر الذي جعل الكلب رخيص المكانة والمنزلة. من هنا، اشتد حنق الكلب على الببغاء، فقرر أن ينصب مكيدة لها، ليتخلص منها، وبالفعل، جاءها على غرارٍ، وأثنى عليها وعلى جمال صوتها، وطلب منها أن تسمعه صوتها الجميل، فصدقته، واغترّت بكلامه، فأخرجت لسانها لتغني له، فسارع وعضه حتى

شانها، ففرّ يصيح ويعترف بأنه إنما قطعه لأنه فصيح، ولأن الحسد قد بلغ منه مبلغه.

تحضر الفحولة في هذه القصيدة بكامل ملامح قوتها وعنفوانها، فحولة يمثّلها الكلب الذي لم يألُ جهداً في أن يسلك جميع السبل التي تعينه على التخلّص من غريمه الأنثى، التي تمثّلها الببغاء في هذه القصيدة.

يحضر الرجل/ الكلب في هذه القصيدة قويّاً حذِقاً ذكيّاً، لا يخشى أحداً، ولا يرضى مطلقاً، ولا بأي حالٍ من الأحوال، أنْ يُتَطَاول على حقه، أو يُخْتَرق محيط الخصوصية لديه؛ خصوصية المكان وخصوصية اللغة التي منحته إياها الثقافة، في حين تظهر الأنثى/ الببغاء بلهاء حمقاء، يُغرّر بها دون أنْ تعِي بالمكيدة التي تحاك ضدّها.

في هذه القصيدة، تتجلّى أكثر معاني الإلغاء الذكوري للوجود الأنثوي عمقاً؛ حين يظهر الرجل/ الكلب في مواجهةٍ مع الأنثى/ الببغاء، التي استخدمت اللغة وسلبت بفصاحتها الألباب والعقول:

كَانَ لِبعضِ النَّاسِ بَبَّغاءُ مَا مَلَّ يَوماً نُطقَها الإِصغَاءُ
رَفيعةُ القَدرِ لَدى مَولاهَا وَكُلُّ مَنْ فِي بَيتهِ يَهواهَا

من هنا، يحضر الرجل/ الكلب ليستردّ حقه المزعوم الذي كفلته له الثقافة، حقه في التفرد باللغة، وهو يرى أن الأنثى/ الببغاء قد سلبته إياه، وما كان ينبغي لها ذلك؛ لأن اللغة و"اللفظ هو وسيلة الفحولة والرفعة الاجتماعية ودليل العلم والعقل"[43]، وليس للأنثى الحق في استخدامها؛ إذ ليس للأنثى إلّا أن تكون موضوعاً للغة وليست مستخدماً لها.

يحاول الرجل/ الكلب في هذه القصيدة استعادة اللغة من الأنثى/ الببغاء، لأنه يعلم يقيناً أن اللغة من شأنها أن ترفع قدْر هذه الأنثى/ الببغاء، لذلك حاول أن يسلبها حقّها الشرعي في استخدام اللغة، حتى لا تظفر بالمكانة والقدْر الذي يرى هو أنه أحقّ منها بهما.

تطرح القصيدة التي بين أيدينا جرأة للأنثى/ الببغاء في استخدام اللغة،

وهذا الاستخدام هو الذي رفع من قدْرها وأنزل في الوقت نفسه من قدْر الرجل/ الكلب:

رَفيعةُ القَدرِ لَدى مَولاهَا وَكُلُّ مَنْ فِي بَيتهِ يَهواهَا
وَكانَ فِي المَنزلِ كَلبٌ عَالِي أَرخصَهُ وُجودُ هَذا الغَالِي
كَذا القَليلُ بِالكثيرِ يَنقصُ وَالفَضلُ بَعضهُ لِبعضٍ مُرخصُ

غير أن الأنثى/ الببغاء، على الرغم من جرأتها على مكان الكلب في المنزل ومكانه في اللغة، فإنها تظل فريسة سهلة، لا تحتاج إلا إلى شيء من الثناء والمديح بالمزايا الأنثوية، حتى تنصاع لمخطط الكلب ودهائه:

وَقالَ: يَا مليكةَ الطُّيورِ و يَا حَياةَ الأُنسِ وَالسرورِ
بِحسنِ نُطقكِ الذِي قَد أَصبَى إِلّا أَرَيْتِنِي اللسَانَ العَذبَا
لِأنني قَدْ حِرتُ فِي التَّفكرِ لمّا سَمعتُ أَنهُ مِنْ سُكَّرِ!

وحصر الحضور الأنثوي في الشكل والمنظر الخارجي، هو جزء من منظومة ثقافية تجعل من الأنثى إنساناً فارغاً تماماً من العقل والفصاحة والحكمة، وتصيّرها شيئاً حسياً، أو لنقل جسداً فارغاً، يحمل في ظاهره كل وسائل المتعة والجمال والبهاء، في حين يبقى الداخل مفرغاً من كل ما من شأنه أن يصنع إنساناً مفكراً، يحمل أدنى مقومات الإنسانية. هي منظومة صنعتها الثقافة الفحولية، لتستقر في كل مكوّنٍ ثقافي فحولي، وربما أنثوي أيضاً؛ مكونٌ يجعل أقرب وسيلة للوصول إلى الأنثى تكمن في الجسد ليس إلّا.

وتصوّر القصيدة نفسية الرجل/ الكلب في أوج حنقها وتأججها؛ يقول شوقي:

فَجَاءَها يَوماً عَلى غِرارِ وَقلبُه مِنْ بُغضِها فِي نارِ

ويشكّل هذا التصوير الدقيق لنفسية الرجل/ الكلب تصويراً ضمنياً لعمق أثر الاستلاب الذي مارسته الأنثى/ الببغاء عليه، هو استلاب أنثوي سافر، من شأنه أن يلغي حق الرجل/ الكلب في المكان واللغة، لولا أن تدارك نفسه، ليستلبها حقها في اللغة فضلاً عن حقها في المكان، من خلال قطع لسانها:

وَقالَ: يَا مليكةَ الطُّيورِ و يَا حَياةَ الأُنسِ وَالسرورِ
بِحسنِ نُطقكِ الذِي قَد أَصبَى إِلّا أَرَيْتِنِي اللسَانَ العَذبَا
لِأنني قَدْ حِرتُ فِي التَّفكرِ لمّا سَمعتُ أَنهُ مِنْ سُكَّرِ!
فَأخرجتْ مِنْ طَيشهَا لِسانَها فَعضَّهُ بِنَابِهِ فَشَانَهَا

ويقابل هذا الاستلاب الأنثوي السافر، اعترافٌ فحولي سافر، يكشف فيه الرجل/ الكلب عن أسباب إلغائه لوجود الأنثى/ الببغاء من خلال قطعه للسانها:

ثُمّ مَضَى مِنْ فَورِهِ يَصِيحُ: قَطَعتهُ لأَنَّهُ فَصِيحُ
وَما لَهَا عِندِيَ مِنْ ثَأرٍ يُعدْ غَير الذي سَمّوهُ قِدْماً بِالحَسَدْ!

هو حقٌ ذكوري منحته الثقافة ومهّدت له، حتى أرست دعائمه وقواعده، حقٌ يتيح للرجل/ الكلب تشويه الأنثى/ الببغاء، وتعطيل وظيفتها اللغوية؛ لأنها تجرأت على عرش الفحولة، وتجاوزت حدودها التي رسمتها لها الثقافة، حقّ يسمح للرجل/ الكلب باستعادة حقه بشكلٍ سافرٍ أيضاً، يغلّفه اعترافٌ صريحٌ بفصاحة الأنثى/ الببغاء وبلاغتها، واعترافٌ أيضاً بحسد الرجل/ الكلب وحقده.

إذن، هو لم يكن استلاباً ذكورياً ضمنياً فحسب، وإنما هو استلابٌ ذكوريٌّ سافرٌ مدعّمٌ باعترافٍ سافرٍ أيضاً بما تحمله نفسية الفحولة من حسد وحقد وبغض للأنوثة. فهو لم يكن ثأراً مطلقاً:

ومَا لَها عِندِيَ مِنْ ثأرٍ يُعَدْ غَيرَ الذِي سَمّوه قِدْماً بالحسدْ

فالثأر يستوجب وجود حقٍّ مسلوب، والثقافة تقرر استحالة قدرة الأنثى على استلاب الرجل أو حتى محاولة ذلك، هي شخصٌ عاجزٌ قاصر، يستحيل عليه الاقتراب من مملكة الفحولة فكيف باستلابها؟

الرجل/ الكلب هنا لم يعترف باستلاب الأنثى/ الببغاء له؛ لأن مجرد الاعتراف، يشير إلى وجودٍ وكينونة وذاتٍ وهوية للأنثى، وهي صفات احتكرتها الثقافة للرجل، وليس للأنثى منها نصيب، هي، كما صنعتها الثقافة، مجرد شيءٍ، وموضوعٍ ومادة للرجل يصنع منها ما يشاء، لتظلّ تحت هيمنته وسيطرته.

إذن؛ هو كما يقرره الرجل/ الكلب، مجرد "حسد" لامس نفسه، فمارس ما مارسه من عضٍّ وقطع وتشويه ومن ثم إلغاء، لترتاح نفسه وتطيب. ومجرد الاعتراف الصريح من الرّجل/ الكلب بأن ما بينه وبين الأنثى/ الببغاء لا يتجاوز كونه حسداً، يعطي تصوّراً خطيراً رَسَخَ بإصرار في ضمير الثقافة؛ ألا وهو حق الرجل في التصريح والسفور بما يجول في خاطره، وعدم الاكتفاء بالتلميح أو التضمين؛ وارتفاع سقف الحقوق الذكورية يقابله، غالباً، لن نقول انخفاضاً لسقف الحقوق الأنثوية، بقدر ما هو إلغاءٌ ووأدٌ لها.

ولعل انتفاء دور الأنثى/ الببغاء في الحوار الذي يبدو في القصيدة، هو شكل من أشكال وأد الحق الأنثوي وإلغائه؛ وترسيخ ارتفاع سقف الحق الذكوري في استعمال اللغة إلى اللامحدود، فالقصيدة منذ القراءة الأولى، تعطي إيحاءً بوجود حوارٍ بين كلبٍ وببغاء، غير أن الأمر يبدو غير ذلك؛ إذ إن الحوار لا يعدو كونه حواراً أحادياً، يتفرد به الكلب/ الرجل دون الأنثى/ الببغاء، تظهر فيه الأنثى/ الببغاء طرفاً مستمعاً ليس إلّا، في حين يظهر فيه الرجل/ الكلب، طرفاً فاعلاً يسأل ويجيب، ويطرح رأيه هنا وهناك دون قيد أو احتراس.

فالأنثى/ الببغاء مغيّبة تماماً، هي حاضرة غائبة، تسمع للرجل/ الكلب وتنفذ مطلبه، دون تفكير أو تمعن أو نقاش، هي مجرد شيء تملي عليه الفحولة ما تريده وتهواه، شيءٌ تستخدمه الفحولة لتحقيق مصالحها، حتى إذا أخذت منه ما تريد، سعتْ إلى إلغائه ووأده. فحضور الأنثى/ الببغاء في الثقافة ينبغي أن يكون حضوراً مشروطاً، حضورٌ وضعت الفحولة شروطه ولوائحه وقوانينه، بمباركةٍ كريمةٍ من الثقافة.

(5)

اليَمَامَةُ وَالصّيَّادُ

يَمَامَةٌ كَانتْ بِأعلَى الشّجَرةْ ... آمنةً فِي عُشّها مُستَتِرةْ
فَأقبلَ الصّيّادُ ذاتَ يومِ ... وحَامَ حَولَ الرَّوضِ أَيّ حَوْمِ
فَلمْ يَجدْ لِلطيرِ فِيهِ ظِلّا ... وَهمَّ بِالرحيلِ حِينَ مَلَّ

فَبرزتْ مِنْ عُشهَا الحَمقاءُ والحُمقُ داءٌ مَالهُ دَواءُ
تَقولُ جَهلاً بِالذي سَيحدثُ: يَا أيهَا الإنسانُ عَمَّ تَبحثُ؟
فَالتفتَ الصيّادُ صَوبَ الصَّوتِ وَنحوهُ سدّدَ سَهمَ المَوتِ
فَسقطتْ مِنْ عَرشِهَا المَكينِ وَوَقَعتْ فِي قَبضةِ السّكينِ
تَقولُ قَولَ عَارِفٍ مُحَقِقِ: "مَلكتُ نَفسِي لَو مَلكتُ مَنطقِي!"

تدور أحداث الحكاية حول صيّاد جاء إلى روضٍ من الرياض يبحث عن طير ليصطاده، غير أنه لم يجد للطير من أثر، فآثر العودة من حيث أتى، لكنه وقبل مغادرته الروض، سمع صوت يمامة تسأل: "**يا أيها الإنسان عمَّ تبحثُ؟**"، فالتفت إليها وصوّب سهمه تجاهها، فسقطت ووقعتْ في قبضته، بعدها أظهرت ندمها على ممارستها للكلام؛ إذ كان سبباً في هلاكها.

يذكر الجاحظ في حيوانه طير الحمام والقمري واليمام والفواخت والدّباسي؛ يقول: "قال صاحب الحمام: العرب تسمي هذه الأجناس كلها حماماً، فجمعوها بالاسم العام، وفرّقوها بالاسم الخاص"[44].

فاليمامة نوع من أنواع الحمام؛ قد وصم العرب الحمامة بالبلاهة والحمق؛ يقول الجاحظ في باب (بلاهة الحمام وخرقه): "وكيف يكون للحمام من المعرفة والفطنة ما تذكرون، وقد جاء في الأثر: "كونوا بلهاء كالحمام"، وقال صاحب الديك: "تقول العرب "أخرق من حمامة" "[45].

وتظهر اليمامة في القصيدة بوصفها أنثى حمقاء، يقابلها صيّاد فحل، ماهر في فنون الصيد، وهو يظهر بكامل فحولته، يحوم في المكان/ الروض بسفورٍ وتكشّف، لا يهاب أحداً، في حين تقبع اليمامة في عشّها مستترة آمنة. وحين أرادتْ أن تؤكد وجودها المكاني استعملت اللغة، فصارتْ تسأل وتتساءل، وتحاور الصيّاد/ الرجل، الذي ما إن سمع صوتها حتى وجّه سهمه إليها فأسقطها، لتتحسر على مصيرها، وتلقي باللائمة على نفسها؛ لأنها تجاوزت حدودها واستعملت اللغة التي أودى بها استعمالها لها إلى الهلاك.

والربط بين مصير الأنثى واستعمالها للغة، مسألة ظلّت تعززها الثقافة

الفحولية؛ إذ ليس للأنثى أن تستعمل اللغة؛ لأن اللغة حقٌّ شرعيٌّ كفلته الثقافة للرجل، واليمامة/ الأنثى في القصيدة تطاولتْ على هذا الحق الفحولي وطفقتْ تسأل وتتساءل، وتخلق حواراً ذا صبغة أنثوية، لذا كان مصيرها إلى الهلاك، وهو مصير حتمي لكل أنثى تتسلل إلى دائرة اللغة الفحولية.

ويزداد الاستلاب الفحولي للذات الأنثوي عمقاً وترسيخاً، حين يُسَرِّب إلى وعي الذات الأنثوي أنّ استخدامها للغة سببٌ في هلاكها، وأن بقاءها على قيد الحياة مرهونٌ بصمتها وكبت مشاعرها وانفعالاتها:

تَـقـولُ قَـولَ عَـارِفٍ مُـحَـقـقِ: "مَلكتُ نَفسِي لَو مَلكتُ مَنطقِي!"

ويحضر الصيّاد/ الرجل بوصفه مالكاً للمكان واللغة، فهو يتجوّل بحرية كاملة، متسلحاً بسلاح الصيد، في حين تحضر اليمامة/ الأنثى ضعيفة مستكينة، على الرغم من ترسيخها لوجودها الحسيّ في المكان من خلال العشّ.

فاليمامة/ الأنثى حين بنت العشّ بأعلى الشجرة داخل الروض، اعتقدت أنها ظفرت بتأنيث المكان؛ وامتلاك المكان يُشَرِّع ضمنياً للمالك الحرية المطلقة في استخدامه على الصُّعُد كافّة، ومن بينها صعيد اللغة، وهذا ما تسرّب إلى وعي اليمامة/ الأنثى حين استعملت اللغة، فهي بهذا مثّلتْ "تحديّاً للرمز الذكوري والفحولة الثقافية من جهة سيادة الرجل على اللغة والمكان"[46]، غير أنّ حمقها وجهلها الأنثوي أنساها أنّ وجودها في المكان لا يعني بالضرورة تأنيثه؛ لأن النسق الثقافي الذي أسس له الرجل يقول باستحالة أن يكون للأنثى سيادة لغوية ومكانية حتى مع غياب الرجل، وإن حاولت ذلك فمآلها إلى الهلاك والفناء.

وصورة الحمق والجهل والخرق، هي صور نمطية رسمتها الثقافة الفحولية للأنثى، وكرّستها وعززتها في الضمير الأنثوي، والعرب تعرف الحمامة واليمامة بالحمق والخرق والبلاهة، في حين تعرف الصقر والبازيّ والهيثم بالقوة والبسالة والجرأة والفطنة، فكل ما يتعلّق بالضمير الأنثوي إنساناً كان أم حيواناً،

تكسوه صفات الجبن والحمق، وكل ما يتعلّق بالضمير الذكوري أيضاً، إنساناً كان أم حيواناً تكسوه صفات الدهاء والذكاء والفطنة.

ولم يكن للصيّاد/ الرجل أي حضور لغوي في النص، حيث لم ينطق ببنت شفة، فلا دَخَلَ مع اليمامة في حوارٍ، ولا وجّه لها أيَّ سؤال، وإنما قام النصّ على حوارٍ أحادي نسجته اليمامة/ الأنثى، وهو حوارٌ نهاري وليس ليليّاً، حيث كان دخول الصيّاد/ الرجل ذات يومٍ وليس ذات ليلة:

فَـأقـبـلَ الـصّـيّـادُ ذاتَ يـومٍ وحَامَ حَولَ الرَّوضِ أَيّ حَوْمِ

فضلاً عن أنه فشل في أن يظفر بظلٍّ للطير، ووجود الظل يفترض وجود الشمس:

فلـم يـجدْ لِـلـطـيـرِ فِـيـهِ ظِـلّا وَهـمَّ بِـالـرحـيـلِ حِـيـنَ مـلَّ

وذلك يعني أنّ المرأة المتمثلة باليمامة في النص "لم تعد كائناً ليليّاً لا تحكي إلّا في الليل، ولا تتمثل لها اللغة إلّا في جنح الظلام، وإذا ماحلّ الصباح سكتت عن الكلام المباح"[47]، لم تعد كذلك مطلقاً، بل أصبحت تتكشّف بلغتها وتواجه صمت الرجل وسكوته، لكنها انتهت "فريسة للرجل الذي عاقبها أقسى عقاب؛ لأنها تسللت إلى مملكته وتحرشت بسلطانه"[48]، فأرداها قتيلة نتيجة صنيعها هذا.

وتحضر اليمامة/ الأنثى في النصّ لائمةً لنفسها، ومحملةً ذاتها عواقب ماحلَّ بها؛ لأنها جهلت، بحمقها، حقيقة أن اللغة إنما هي مملكة ذكورية لا يُسمَح لها بالدخول إليها، فلا ملامة تلحق بالصيّاد/ الرجل حين أوقعها فريسة له، إذ هي تعرف تماماً، بل ومتحققة أيضاً أن تسللها إلى المحيط اللغوي الفحولي فعلٌ لا تحمد عقباه:

تَـقـولُ قَـولَ عَـارِفٍ مُـحَـقـقِ: "مَلكتُ نَفسِي لَو مَلكتُ مَنطِقِي!"

وإلقاء المرأة بالملامة على نفسها، تجاه أيِّ أمرٍ سيئ يحلُّ بها، هو توجّه طالما أخذت به المرأة، فسوء العواقب وكثرة صدوف الحياة، إنما تحلُّ بها بسبب حمقها وتعجّلها وعدم دراستها للأمور. وهو تصورٌ رسّخته الذاكرة الثقافية

في ذهن المرأة حتى تتراجع عن كل أمرٍ تعزم القيام به؛ لأن من شأن ذلك أن يعود عليها بما لا تحمد عواقبه، ليُفسَح المجال الثقافي للرجل يصول فيه ويجول ويعزز وجوده فيه.

(6)

حِكَايَةُ الخَفّاشِ وَمَلِيكَةِ الفَرَاشِ

مَـرّتْ عَـلَـى الـخَـفّـاشِ ... مَـلـيـكـةُ الـفَـراشِ
تَـطـيـرُ بـالـجـمـوعِ ... سَـعـيـاً إِلـى الـشّـمـوعِ
فَـعـطـفـتْ ومَـالـتْ ... واسْـتـضْـحـكـتْ فَـقَـالـتْ:
أَزريـتَ بَـالـغـرامِ ... يَـا عَـاشـقَ الـظَـلامِ
صِفْ لي الصّديقَ الأَسودَا ... الـخَـامـلَ الـمُـجـرّدَا
قَـالَ: سَـألـتِ فِـيـهِ ... أَصـدقَ وَاصـفـيـهِ
هُـوَ الـصّـديـقُ الـوَافِـي ... الـكَـامـلُ الأَوصَـافِ
جِـوارهُ أَمـانُ ... وَسـرّهُ كِـتـمَـانُ
وَطَـرفُـهُ كَـلـيـلُ ... إِذا هَـفَـا الـخَـلـيـلُ
يَـحـنُـو عَـلَـى الـعُـشّـاقِ ... يَـسـمـعُ لِـلـمُـشـتـاقِ
وَجـمـلـةُ الـمَـقَـالِ ... هُـو الـحَـبـيـبُ الـغَـالِـي
فَـقـالـت الـحَـمـقَـاءُ ... وَقـولـهَـا اسْـتـهـزَاءُ
أيـنَ أَبـو الـمِـسـكِ الـخَـصِـي ... ذُو الـثّـمـنِ الـمُـسْـتـرخِـصُ
مِـنْ صَـاحـبِـي الأَمـيـرِ ... الـظَّـاهِـرِ الـمُـنـيـرِ
إِن عُـدَّ فِـيـمـنْ أَعـرفُ ... أَسـمُـو بـهِ وأَشـرفُ
وإِنْ سُـئـلـتُ عـنـهُ ... وَعـنْ مَـكـانِـي مـنـهُ
أُفَـاخـرُ الأَتـرابَـا ... وَأَنـثـنِـي إِعْـجَـابَـا
فَـقَـالَ: يـا مَـلـيـكـةْ ... وَربّـة الأَريـكـةْ

إنّ مِـــنَ الـــغُـــرورِ مَـــلامَـــةَ الـــمَـــغـــرورِ
فَـــأعـــطـــنِـــي قَـــفَـــاكِ وامـــضِـــي إلـــى الـــهَـــلاكِ
فَـــتَـــرَكَـــتْـــهُ سَـــاخـــرةْ وَذهـــبـــتْ مُـــفـــاخِـــرةْ
وَبـــعـــد سَـــاعـــةٍ مَـــضـــتْ مِـــن الـــزّمـــانِ فَـــانـــقَـــضَـــتْ
مَـــرّتْ عَـــلـــى الـــخـــفّـــاشِ مَـــلـــيـــكـــةِ الـــفَـــراشِ
نَـــاقـــصـــةَ الأعـــضـــاءِ تَـــشـــكُـــو مِـــنَ الـــفَـــنَـــاءِ
فَـــجـــاءَهـــا مُـــنـــهـــمِـــكَـــا يُـــضْـــحِـــكُـــهُ مِـــنـــهَـــا الـــبُـــكَـــا
قَـــالَ: أَلـــمْ أَقـــلْ لَـــكِ هَـــلَـــكْـــتِ أَوْ لَـــمْ تَـــهـــلِـــكِـــي
رُبّ صَـــديـــقٍ عـــبـــدِ أَبـــيـــضَ وَجـــهَ الـــودِّ
يَـــفْـــديـــكَ كَـــالـــرئـــيـــسِ بِـــالـــنّـــفـــسِ وَالـــنّـــفِـــيـــسِ
وَصـــاحـــبٍ كَـــالـــنـــورِ فِـــي الـــحُـــسـنِ وَالـــظـــهـــورِ
مُـــعْـــتـــكـــرِ الـــفُـــؤادِ مُـــضـــيّـــعِ الـــودادِ
حِـــبـــالـــهُ أَشْـــراكُ وَقُـــربُـــه هَـــلَاكُ؟

تحكي القصيدة حكاية طائر الخفّاش ومليكة الفراش، حيث تمر الفراشة من الخفّاش فيدور بينهما حوار حول الظلام الذي يأنس الخفّاش به، والضوء الذي تأنس به الفراشة؛ فتسأله الفراشة عن الظلام، ليجيبها بأنه صديق وفيٌّ له، وأمينٌ وكاتمٌ لسرّه، وكليل الطرف عن هفواته، وحنونٌ، وهو في النهاية حبيبٌ وغال. فتضحك وتهزأ منه، وتبدأ تحكي له كيف أنها تفاخر الأتراب بالضوء، وتسمو وتشرف به، وكيف تنثني إعجاباً إذا سُئلتْ عنه. فيستنكر غرورها ويطلب منها أن تغرب عن وجهه. لتعود بعد ساعة وقد حَرَقَ النورُ جزءاً من أعضائها، لينهمك هو في الضحك منها ومن حمقها.

في هذا النص، يحضر الخفّاش/ الرجل عاقلاً، ناصحاً، متحدّثاً، حكيماً، فيما تحضر الفراشة/ الأنثى مغرورة حمقاء، لا تتقن الحديث ولا الكلام.

يظهر ذلك من خلال صورتين ظهر بهما كلٌّ من الخفاش/ الرجل، والفراشة/ الأنثى، هما؛ صورة العقل والفطنة، وصورة الاستعمال اللغوي لكلٍّ منهما، فكلاهما استعمل اللغة؛ تحدّث وحاور وناقش وتفاعل مع الآخر، غير أنّ استعمال الخفّاش/ الرجل للغة ظهر بصورة متباينة عن استعمال الفراشة/ الأنثى لها؛ ففي الوقت الذي كان كلٌّ منهما مستعدّاً للحديث عمَّا يأنس به، سواء الظلام أم النور، طفِقَ الخفّاش/ الرجل يختار لأنيسه الظلام أعمق معاني الوصف، وأكثرها تعبيراً، فأضفى على أنيسه عدداً من القيم والصفات التي ينعم بوجودها معه؛ كل ذلك بلغة مكثّفة عميقة، وأوصاف منتقاة مختارة؛ يقول:

هُوَ الصّديقُ الوَافِي ... الكَاملُ الأَوصَافِ
جِوارهُ أَمانُ ... وَسرّهُ كِتمَانُ
وَطَرفُهُ كَليلُ ... إِذا هَفَا الخَليلُ
يَحنُو عَلَى العُشّاقِ ... يَسمعُ لِلمُشتاقِ
وَجملةُ المَقَالِ ... هُو الحَبيبُ الغَالِي

وفي مقابل هذا الثراء اللغوي الفحولي، تتعطّل لغة الفراشة/ الأنثى، فتبدو حمقاء، عاجزة عن أن تضفي على صديقها "الضوء" أوصافاً تضارع بها الأوصاف التي أسبغها الخفّاش/ الرجل على صديقه "الظلام"، فلم تقدّم الفراشة/ الأنثى من صفات النور ما يمكن أن يُقنع الخفّاش/ الرجل في كونه مضارعاً لأنيسه، سوى أنها تسمو بسمو الضوء وتشرف بشرفه، وتفاخر به الأتراب إن هنّ سألنها عنه وعن صفاته:

فَقالت الحَمقَاءُ ... وَقولهَا اسْتهزَاءُ
أينَ أَبو المِسكِ الخَصِي ... ذُو الثّمنِ المُسْترخِصُ
مِنْ صَاحبِي الأَميرِ ... الظَّاهِرِ المُنيرِ
إِن عُدَّ فِيمنْ أَعرفُ ... أَسمُو بهِ وأَشرفُ
وإِنْ سُئلتُ عنهُ ... وَعنْ مَكانِي منهُ

أُفَـــاخِـــرُ الأَتـــرابَـــا وَأَنـــثـــنِـــي إِعْـــجَـــابَـــا

وأُنْسُ الخفّاش/ الرجل بالظلام يختلف عن أُنْسِ الفراشة/ الأنثى بالنور والضوء؛ فالخفّاش/ الرجل يظفر من الظلام بأكثر مقوّمات الحياة عمقاً؛ الصداقة، والوفاء، والأمان، وحفظ السر وكتمانه، وغض الطرف عن الهفوة، والحنان، في حين أن أُنس الفراشة/ الأنثى بالضوء لا يتعدّى أنها تسمو بسموّه وتشرف بشرفه، وتفاخر الأتراب به.

تعطّلتْ لغة الفراشة/ الأنثى، أصبحت خاوية العقل واللسان، فهي تقف مقابل الخفّاش/ الرجل، وتستعمل لغته التي اختصته الثقافة بها، ثمّ إنها لا تعقل ما تفعل؛ فهي تذهب إلى النور لتحرق نفسها على الرغم من نصيحة الخفّاش/ الرجل لها بأن ذلك سيفضي إلى هلاكها، لكنها تصرّ، وبكل غرور، على الذهاب إلى النور والاستمتاع به، لذا كان من البديهي أن تحترق وتفقد جزءاً من أعضائها؛ لأنها تملك "جسداً سلبياً لا يعقل ما يفعل"[49]، من هنا فهي ليست "بحاجة إلى الرأس (العقل)؛ لأنه يعمل ضدها ولا يعرف مصلحتها"[50]. كما أنها لم تستمع لنصيحة الخفّاش/ الرجل وتنصت له، نعم تنصت له، دون أن تتحدث أو تتكلم، أو تتجاوز حدودها وتستعمل اللغة.

فضلاً عن ذلك، يظهر الخفّاش/ الرجل في النص ناصحاً فطِناً، حين ينصح الفراشة/ الأنثى بألّا تنخدع بالمظهر دون الجوهر، وأن الضوء ونوره سيهلكها ويعلن فناءها، "فالمرأة بيانياً وعقلياً دون مستوى الفحول، والرجل هو منتهى البيان والعقل، وهي منهى العي والحمق"[51]. واهتمام المرأة بظاهر الأمور وشكلها الخارجي، في الوقت الذي لا تعير فيه للباطن بالاً، هي صورةٌ نمطية للأنثى استقرّتْ في الذاكرة الفحولية، حيث يحضر الرجل الثقافي متفحّصاً متأنياً، لا يتعجّل بالحكم من خلال المظهر، ولا يأبه أصلاً لجمال الشكل الخارجي، في حين تحضر الصورة الثقافية النمطية للأنثى عكس ذلك؛ فهي متعجّلة في قراراتها، وحكمها في الغالب يصدر عن رؤيةٍ خارجية وليس استبطانٍ داخلي.

وفي الحقيقة، الواقع يشهد عكس ذلك؛ فالرجل حين يعزم على الزواج،

يجعل جمال المرأة الخارجي وحسنها من أوائل شروطه، وهو شرطٌ لا يمكن أن يتنازل عنه، إذ يظل متمسّكاً به، حتى لو كان هو متوسط الجمال أو قليله؛ لأنه يرى أنّ من حقه الظفر بأجمل النساء وأحسنهن، لمجرد كونه رجلاً ثقافياً.

وفي المقابل نجد الثقافة البطريركية Patriarchy قد سلبت المرأة حقّها في رفض الرجل أو قبوله زوجاً لها على أساس الشكل؛ لأنه رجل "لا يعيبه إلّا جيبه"، فإن كان يحمل من الأخلاق ما يؤهله لبناء أسرة، فليس هناك سبب لرفضه؛ الأمر الذي يدفع بها إلى أن ترتبط به وبينهما بونٌ شاسعٌ من الجمال والحسن، ولا يعيبها ذلك، في حين يُسْتعْطَفُ على الرجل إن كان ذا نصيبٍ من الجمال وكانت زوجته تفتقر إلى ذلك، ليصبح ارتباطه بها من قبيل التحسر والخسارة وعدم الاستحقاق، حتى لو كانت تحمل من صفات الحكمة والفطنة والعقل والذكاء ما لا يملكه هو.

إنها الثقافة، حين تجعل مصير الأنثى دائماً بيد الرجل، لتعيش تحت وطأة مجتمعٍ بطريركي، يصنّفها ضمن الخاوية عقولهم، فهي لا تستطيع أن تقرر مصيرها بنفسها، بل تحتاج إلى من يقودها ويرشدها تجاه ذلك المصير.

ويعزز هذا النص ما أسس له النسق الثقافي من أن الأنثى غير قادرة على أن تأخذ قرارَها بنفسها، وإن هي فعلتْ ذلك فلا شك ستعود ملومة محسورة، فالنهاية المأساوية للفراشة/ الأنثى، إنما كان سببها هو عدم إصغائها لنصح الخفّاش/ الرجل في عدم الاقتراب من الضوء لأنه سيهلكها، وعدم إصغائها للخفّاش/ الرجل، لا شك سيفضي بها إلى الهلاك، فالخفّاش/ الرجل لا بدّ أن يكون على صواب، وأن ما توقّع حدوثه وقع؛ لأنه رجل، منزّه عن البلاهة والحمق الذي هو من صفات الأنثى، وفطنٌ بما سيحدث؛ لأن نظرته إلى الأمور، كما ترسّخ لذلك الثقافة، نظرة ثاقبة وشاملة ومترويّة، وليست عاجلة خاطفة.

خلاصة

نحن هنا أمام نصٍّ فحولي، صنعه الرجل، وصوّر فيه الحيوان الأنثى والحيوان الذكر، ورسم ملامح العلاقة بينهما؛ ولمّا كان النصُّ صناعة فحولية

كان من الطبيعي، وانطلاقاً ممّا يمليه عليه رصيده الثقافي الذكوري، أن يصوّر المرأة في قوالب نمطية صنعتها الفحولة، تظهر فيها الأنثى الحيوان أو الطائر في صورٍ تتجسد في معاني الغباء والبلاهة والحمق والعي والعجمة والخوف[52]، في حين يظهر الذكر الحيوان أو الطائر في صور السيادة والذكاء والقوة والفصاحة والجاه والسلطان.

من هنا، لم تعد الحكاية المَثَلِيَّة نصّاً أدبيّاً ينشئه صاحبه لغاية فكرية أو سياسية أو هدفٍ أخلاقي فحسب، بل مثّل أيضاً، "خطاباً ذكورياً يتمثل فيه النسق الفحولي في مركزية ثقافية واجتماعية ولغوية"[53].

وعلى الرغم من أن الصور السابقة، التي ظهرت فيها الأنثى حيواناً كانت أم طائراً، تشير كلها إلى ذاتيةٍ محققةٍ للأنثى من خلال امتلاكها للمكان؛ كامتلاك الدجاج البلدي لبيت مستقل، في مقابل فقر الديك الهندي لذلك، وسيطرة الببغاء على المكان دون الكلب، واستقرار اليمامة في عشّها، والضفدع في مستنقعها، إلّا أن وصول المرأة إلى هدفها، وحصولها على ذاتيتها، لا يعني، كما يشير إلى ذلك دريدا Jacques Derrida، حصولها على الحرية[54]؛ فالذكر المتمثل في صورة الحيوان الطائر، ظهر في النصوص السابقة في صورة المستلب لذلك المكان وتلك الذاتية، ولم يكلّفه ذلك الاستلاب الشيء الكثير، إنما وقع هذا الاستلاب بمجرد استغلال صورٍ نمطية، رسمتها الثقافة الفحولية للأنثى، واجتهد الرجل في تفعيلها وتكريسها، لإقصاء الأنثى واستبعادها من دائرة المكان واللغة وتشييئها ومن ثم إلغائها.

الهوامش والمراجع

(*) "المَثَلِيَّة": من "المَثَل"، وهو قول موجز يلخص موقفاً ويضرب للعبرة والعظة.

(**) دعم هذا المشروع البحثي من قبل مركز بحوث الدراسات الإنسانية، عمادة البحث العلمي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

(1) ارتأينا هنا استخدام مصطلح "الحكاية المَثَلِيَّة" بدلاً من الحكاية على لسان الحيوان، وهو التعبير الشائع في الحديث عن هذا النوع الأدبي؛ ذلك أن مصطلح "المَثَلِيَّة" شامل للنوع غير الآدمي كافة؛ حيث الحيوان والطير والحشرات، فضلاً عن أن القصائد موضوع الدراسة ضمّتْ هذه الأنواع الثلاثة.

(2) ظلّام، سعد عبد المقصود: **الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي**، القاهرة: دار التراث العربي، 1982م.

(3) عوين، أحمد محمد: **حكايات الحيوان في شعر شوقي**، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005م.

(4) المهندس، أحمد عبد القادر: "شعر الطفل عند شوقي"، **صحيفة الرياض**، ع 16769، 2014م، ص25.

(5) وقف محمد غنيمي هلال عند قصيدة شوقي "**الدِّيكُ الْهِنْدِيُّ وَالدَّجَاجُ البَلَدِيُّ**" وقفة عاجلة، حيث أشار إلى الغرض الذي ترمي إليه القصيدة، كما أثنى على أسلوب شوقي ودقة وصفه لتفاصيل الأحداث في هذا النوع من الحكايات، وهو مالم يتحقق لغيره، بحسب رأيه. (هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، ط3، القاهرة: دار نهضة مصر، 2004م، ص138).

(6) من هذه المقالات الإلكترونية؛ مقالة (حكايات شوقي على ألسنة الحيوان والطير لـ د. ناصر أحمد سنة، صحيفة أنفاس الإلكترونية، الخميس 13 أكتوبر 2011).
http://www.anfasse.org/index.php

مقالة (شوقي ولافونتين في ضوء الأدب المقارن، لـ بثينة الشيدي، صوت العربية الإلكتروني، السبت 24 سبتمبر 2011).
http://www.voiceofarabic.net/index.php

مقالة (في الأدب المقارن: الحكاية على لسان الحيوان بين لافونتين وأحمد شوقي، لـ رهف المبارك، مجلة الرافد الإلكترونية، 2013). http://www.arrafid.ae/arrafid/[16_7-2010.html
وغيرها من المقالات الإلكترونية...

(7) الرويلي، ميجان/ البازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، ط4، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005م، ص331.

(8) الأدب المقارن، ص124.

(9) تعددت أسماء هذا الفن الحكائي عند النقاد العرب والغربيين، فوردت عند لافونتين La Fontaine مثلاً باسم "الخرافة The Fable"؛ حيث صدرتْ المجموعة الأولى له، وهي مائة وأربع وعشرون قصة خرافية، تحمل عنوان Fables Choisies، في حين سمّاها د. سعد ظلّام بـ "الحكاية" حين عنون كتابه بـ "الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي" (ظلّام، سعد عبد المقصود: **الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي**، القاهرة: دار التراث العربي، 1982م). وإلى تسمية هذا النوع الأدبي بـ "الحكاية" ذهب معظم الباحثين والنقاد المحدثين المهتمين بهذا النوع الأدبي، في حين أن تسمية هذا النوع بالحكاية المَثَلِيّة ورد نادراً جداً في دراسات بعض الباحثين المحدثين.

(10) تجدر الإشارة هنا إلى أن العرب القدماء كانوا قد استخدموا هذا النوع من الحكايات في بعض الأمثال والحكم التي كانوا يحكونها في حياتهم اليومية؛ ولعل أبرز ظهور لها في كتابي مجمع

المثال للميداني، وجمهرة الأمثال للعسكري؛ حيث نجد مثل هذه الأمثال متفرقة في هذين الكتابين، مصحوبة بالمناسبة التي قيلت فيها. انظر (الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري: **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1،2،3، بيروت: دار المعرفة، 2010م)، (العسكري، أبو هلال: **جمهرة الأمثال**، ج1،2،3، بيروت: دارالجيل، 1988م). وغيرها من الكتب التي وردت فيها أمثال أبطالها من الحيوانات والطيور.

(11) ابن هارون، أبو عمرو سهل: **النمر والثعلب**، تونس: الجامعة التونسية/كلية الآداب، 1973م.

(12) يذكر صاحب الأغاني، أن أبان بن عبد الحميد اللاحقي (م)، كان من أوائل مَنْ نظم كتاب "كليلة ودمنة" شعراً، وهو شاعر من أهل البصرة، اتصل بالبرامكة، فأكثر من مدحهم، ونظم لهم "كليلة ودمنة" شعراً في 14000 بيت.
الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج23، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م، ص167-165.

(13) العرب، إبراهيم: **ديوان آداب العرب**، دراسة وتقديم: عبدالتواب يوسف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 م.

(14) عُنوِن هذا القسم من الشوقيات بـ (الحكايات) (شوقي، أحمد: **الشوقيات**، تقديم: محمد حسين هيكل، ج4، بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.)

(15) شوقي، أحمد: **الشوقيات**، تقديم: محمد سعيد العريان، ج1، بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت، ص5.

(16) ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد: **شفاء العليل في مسائل القضاء والقدر والحكمة والتعليل**، ج3، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، ص74.

(17) بيدبا الفيلسوف الهندي: **كليلة ودمنة**، ترجمة: عبد الله بن المقفع، ط4، القاهرة: دار بولاق، 1937م، ص10.

(18) النجار محمد رجب: "حكايات الحيوان في التراث العربي"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت: ع 1/ 2، مج 24، 1995م، ص211.

(19) الحميضي، ناصر: "الحكايات الشعبية على لسان الحيوانات تثقيف وإسقاط"، **صحيفة الرياض**، ع 13768، 2006م.

(20) الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي، ص188.

(21) الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي، ص190.

(22) الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي، ص191.

(23) الحكاية على لسان الحيوان في شعر شوقي، ص196.

(24) الغذامي، عبد الله محمد: **المرأة واللغة**، ط3، الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م، ص124.

(25) - Gillian, Carol: **In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development**, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982.

(26) المرأة واللغة، ص20.

(27) المرأة واللغة، ص173.

(28) المانع، سعاد: "النقد الأدبي النسوي في الغرب، وانعكاسه في النقد العربي المعاصر"، **مجلة كلية الآداب**، ج2، 1998م، ص36.

(29) المرأة واللغة، ص39.

(30) الغذامي، عبد الله محمد: **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ط2، الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005، ص13.

(31) الرويلي، ميجان: "الحيوان بين المرأة والبيان: قراءة في كتاب البيان والتبيين"، **مجلة فصول**، مج 12، ع 3، 1993م، ص 107-79.

(32) المرأة واللغة، ص153.

(33) ابن مسعود، رشيدة: "المرأة في اللغة العربية"
www.arab-hdr.org/publications/other/ahdr/pepers/2005.binmasoud.pdf

(34) - Shiebinger,Londa**: The Mind Has No Sex**, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989, P279.

(35) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص13.

(36) مجمع الأمثال، ج1، ص61.

(37) الأعرجي، نازك: **صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية**، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م، ص17.

(38) الغذّامي، عبد الله محمد: **ثقافة الوهم "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"**. ط2، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000م، ص56.

(39) رضوان، سوسن ناجي: **الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر: دراسات نقدية**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004م، ص67

(40) غارودي، روجيه: **في سبيل ارتقاء المرأة**، ترجمة: جلال مطرجي، بيروت: دار الآدب، 1988م، ص25.

(41) المرأة واللغة، ص156.

(42) المرأة واللغة، ص146.

(43) الحيوان بين المرأة والبيان. . . ، ص 94.

(44) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 3، ط2، القاهرة: شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، د.ت، ص201.

(45) الحيوان، ص189.

(46) المرأة واللغة، ص146.

(47) المرأة واللغة، ص128.

(48) المرأة واللغة، ص156.

(49) ثقافة الوهم. . . ، ص 79.

(50) ثقافة الوهم. . . ، ص 46.

(51) الحيوان بين المرأة والبيان. . . ، ص 94.

(52) ووصْف المرأة بالعيّ والعجمة، سبق به القدماء المحدثين، حيث كثر ورود هذه الصفات مقترنة بالمرأة عند الجاحظ في حيوانه، وتعلّق د. سعاد المانع على ما ذهب إليه بعض النقاد من أن الجاحظ كان متحيّزاً ضد المرأة، إلى الحد الذي ساواها بالحيوان في العجمة والعي؛ تقول: "ومن ثم فورود ذكر المرأة في سياق الجنس، أو في سياق عدد من الطرائف والقصص الفكاهي تتسم فيها المرأة بالحمق أو العي أو اللكنة لا يمكن النظر إليه على أنه يصوِّر اتجاهاً متحيزاً عند الجاحظ عن المرأة. فالحديث عن الجنس يرد في كثير من الأحيان، بصورة فكاهية أو ساخرة عن الرجل، والطرائف التي تحتويها كتب الجاحظ يرد كثير منها متصلاً بوصف رجال بالحمق أو اللكنة أو العي أو غير ذلك، وليس بالأمر النادر عند الجاحظ أن يورد لبعض النساء في ذم أزواجهن قولاً ساخراً يتصل بالجسد". "المرأة في كتب الجاحظ"، ضمن كتاب: **ثمرات الامتنان دراسات أدبية ولغوية**، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1422هـ/ 2002م، ص 315-286.

(53) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص94.

(54) - Derrida, Jacques: "Sending: On Representation", **Social Research** 49.2 (Summer 1982), p317.