Representations of Femininity in al-Khansa's Lamentations

Fathi Alshormani

Abstract

This study examines al-Khansa's lamentations in order to present a new understanding of her femininity. Drawing from concepts of cultural criticism, the paper explores the nature of cultural representation of femininity, as it appears in al-Khansa's work, and how it reflects the poetic self's stance on masculinity. Cultural criticism focuses on revealing information hidden within a text, explaining the structural contradictions, and understanding its impactful meaning.

The study is divided into two parts:

A theoretical part, which discusses the concept of cultural representation, the issue of self-representation in the feminine text, and the possibility of concealing the masculinized feminine text that contains non-masculine perceptions.

A practical part that reveals the representation of femininity in al-Khansa's lamentations and the representation of what counters structural masculinity by detracting from it or feminizing it in order to strip it from the superiority that it attributes to itself. This is accomplished through examining five semantic structures: the feminine-self's awareness of the body, the image of the woman as a victim, the alienation of the female and the feminization of the masculine, symbolic celebration of femininity, and symbolizing violence.

Keywords: representation, the other, femininity, system, masculinization, Lamentations, Al-Khansa'.

ISSN : 1026-9576
DOI : 10.34120/0117-038-152-006

تمثيلات الأنوثة في مراثي الخنساء

فتحي أحمد صالح الشرماني

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تعز، الجمهورية اليمنية

الملخّص

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم رؤية جديدة بخصوص أنوثة الخنساء في مراثيها، من خلال تعرف طبيعة التمثيل الثقافي للأنوثة في هذه النصوص، وانعكاساته على موقف الذات الشاعرة من الفحولة؛ انطلاقاً من أطروحات النقد الثقافي **Cultural Criticism**، الذي ينصبُّ اهتمامه على كشف مضمرات النص، وإجلاء تعارضاته النسقية، وصولاً إلى معرفة الدلالة الفاعلة المؤثرة فيه. واقتضى ذلك أن تسير الدراسة في محورين اثنين:

أحدهما محور نظري، يلقي الضوء على مفهوم التمثيل الثقافي، وقضية تمثيل الذات في خطاب (الآخر) الأنثوي، وإمكانية إضمار نص الأنوثة المستفحلة لمحمولات غير فحولية.

والآخر محور إجرائي، جرى فيه الكشف عن تمثيلات الأنوثة في مراثي الخنساء، وما يترتب على ذلك من تمثيل مضاد للفحولة النسقية ينتقص منها أو يؤنِّثها؛ ليجرِّدها من حق الاستعلاء الذي تمنحه لنفسها، وتم ذلك من خلال الوقوف على 5 بنى دلالية كاشفة، تتخلّل الصورة النموذجية للمرثي، وهي: (وعي الذات المؤنثة بالجسد – صورة المرأة الضحية – اغتراب الأنثى وتأنيث الفحل – الاحتفاء الرمزي بالأنوثة – ترميز العنف).

مدخل نظري

يُطلق لفظ التمثيل Representation على العملية التي تمنح العلامات دلالات معينة، يتم من خلالها إضفاء شكل خاص ملموس ومحدّد على الأفكار الأيديولوجية المجردة [1]، فالتمثيل يقوم على فكرة الاستغناء عن الشيء بصورته، وهو أداة يكثر الاعتماد عليها في إنتاج المعرفة، ولكنه يكتسب خطورةً حين يغدو تمثيل الآخر آلية ثقافية من آليات الهيمنة عليه [2]؛ إذ يأخذ هذا النوع من التمثيل شكل قناعات، وتصورات عن الآخر راسخة في المخيال الجمعي، توجه التفكير ويكون لها تأثير قوي على مجريات الأحداث في الواقع، وعلى نوع العلاقة القائمة بين الجماعات[3]؛ "ذلك أن الجماعة قد يتم تصويرها عن طريق تقديم صورة نمطية لها؛ ومن ثم فإن التصور الذي يتم في هذا السياق قد يوصف بأنه (إساءة تصوير)؛ أي تقديم أو صُنع هوية معينة" [4]، وهي- بحسب تعبير الغذامي- عملية (تشويه ثقافي) يقوم بها النسق المهيمن؛ حفاظاً على مركزية الذات، وإلغاء غيرها[5]، ومن هنا تأتي أهمية أن يكون تحليل اللغة "وصولاً إلى عمق الرموز السائدة، من أجل بحث العلامات في صيغتها الأصلية" [6]، فاللغة عند فوكو "تقدم وسيلة لتنظيم العلامات بعونٍ من الترميزات والأنساق، بما يُسهم في فهم الثقافة" [7].

ووفقاً لذلك، تُفهم التمثيلات الأدبية للآخر على أنها "مجمل أشكال حضور الآخر المختلف في النص الأدبي، سواء في مستوى الشخوص، أو علاقات الأزمنة والأمكنة ورموز الثقافة" [8]، فشأن النص، في رأي إيجلتون، أن "يكشف في إنتاجه تمثيلات أيديولوجية، وبشكل متميز حاد ومحكم ومتماسك الأنساق التي أنتجتها هذه التمثيلات" [9]، وعلى الرغم من أنها تمثيلات محدِّدة لما هو واقعي؛ نجدها متحررة من أية شروط واقعية متعيَّنة تحيل إليها[10]، ويجعل إيزابرجر ما أسماه (الاستجواب) أداة الثقافة المهيمنة التي تستعملها؛ لإنجاح عملية تمثيل الآخرين، ويعني بالاستجواب أن الثقافة تُسائل الآخرين، وتحملهم على قبول ما تنطوي عليه تلك التمثيلات من محمولات نسقية منحازة ضدهم، وهو ينطلق في ذلك من نظرة ألتوسير للخطاب بوصفه نداءً، وللنتيجة الناجحة التي يحققها بوصفها استجواباً، وذلك حين ينتهي الأمر بالمتلقّي إلى أن يُدرِك ذاتَه من خلال هذا الخطاب [11].

ويؤكد نادر كاظم أن "الثقافة المهيمنة تتحدث بصوت واحد، وهي تحتكر سُبُل الحديث، وتسعى إلى امتلاك أدوات التمثيل امتلاكاً كلياً؛ بحيث لا تتيح فرصة لأي صوت معارض آخر أن يستفيد منها في تمثيل ذاته بذاته، أو في تمثيل الثقافة المهيمنة نفسِها تمثيلاً مضاداً، وهي بذلك إنما تقوم بتحصين ذاتها ضد تدخلات الآخرين" [12]، ومما تقتضيه هذه الهيمنة استعلاء الذكورة وتمركزها؛ لتُقصي الأنوثة وتُسكِتها، وتحجبها عن الظهور إلا من خلال فضائها الخاص وتصوراتها وطبائعها؛ فهي تنوب عن الأنوثة في التعبير عن الذات، وتتولى تمثيلها بدلاً عنها، فتظل هذه الأنوثة في إطار الوجود الناقص، أو الكينونة غير الناجزة، التي لا تستطيع الحضور إلا في مجال ذكوري [13]، وهذا لا يعني بالضرورة أن المهيمِن لا يواجَه بأي فعلٍ مقاوم، فالمقاومة مبدأ حتمي يقرره فوكو بالقول: "مادامت السلطة قائمة فلابد أن توجد المعارضة" [14].

ويرى الغذامي أن "الهيمنة الشعرية لم تمر دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب من المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلا أنها تشير إلى نوع من الحيوية الذهنية الحوارية والمتمردة، والتي لم يجرِ استثمارها وتطويرها، وهذه هي أنساق الرفض والمعارضة" [15]، فمادامت "الثقافة جسداً مركباً من الأنساق؛ فلابد لهذه الأنساق أن تتصارع. والحس الفحولي في الثقافة، الذي هو (المتن) الوجداني والعقلي لنا ولثقافتنا؛ لابد أن يندرج من تحته مضمر ثقافي يسعى بحياء، أو ربما بمخاتلة؛ لكي يشاغب المتن، ويهزّ بعض جدران القلعة" [16]، وهذا يعني أن "التمثيل الأحادي والمحكم في شموليته . . . عصيٌّ على التحقق في الواقع، فكل تمثيل، مهما بلغ من إحكامه؛ يشكو من فجوات وشروخات تسمح لأصوات أخرى بديلة أو معارضة بالظهور" [17].

وحين يمارس (الآخر) المهمَّش وجوده المستقل، ويباشر تمثيل ذاته بذاته؛ فإننا نكون، في رأي معجب الزهراني، أمام خطاب يتضمن "لعبة تمثيل متعددة المستويات، متداخلة العناصر. . . تنطوي على توترات حادة، عادةً ما تدور في المسرح الداخلي السرِّي للذات، فلا نعثر في النص إلا على بعض آثارها" [18]، فالتمثيل حينئذٍ يأتي ترسيخاً لنسق خاص، يُطلق عليه الغذامي (نسق التأنيث)، الذي يستوعب أية تصورات لا تسلك طريق المطابقة/ المماثلة مع النسق المهيمن، وإنما تختار طريق الاختلاف بمعارضة ما هو سائد،

فنكون أمام نص مراوغ يبطن في عمقه الثقافي ما لا يظهر في سطحه الجمالي، ويرسِّخ فردية الذات الشاعرة في الوقت الذي يظهر أنها ذات متماهية مع النسق الجمعي [19]، وهي صورة واضحة لشعرية الثقافة، التي "تقوم في بنيتها على فكرة الأنساق الثقافية المضمرة؛ إذ تبدو صورة هذه الأنساق متأسِّسة على مبدأ الضدية، فيما يتعلق بالموضوعات التي تطرحها هذه الشفرات النسقية؛ الأمر الذي يؤدي إلى زيادة التوتر المسافي بين العلاقات المترائية أو المضمرة من حيث هي علاقات رامزة" [20].

وينتقل خطاب التمثيل الذاتي إلى مستوى آخر من تأزيم العلاقة مع نسق الهيمنة بتجرؤ هذا الخطاب على التمثيل المضاد، الذي يواجه المهيمِن بتهميش مقابل وانتقاص مماثل، وشأن هذا النوع من التمثيل أن "يتضمن تقويضاً لخطاب الثقافة المهيمنة، كما أنه ينطوي على خطورة تتمثل في تهديد القوة الثقافية للتمثيل الرسمي المهيمن، وفي نزع الهالة القُدسية التي تحيط بمثل هذا التمثيل" [21]، وفي مثل هذه الحال تكون مهمة الوعي الشعري الأنثوي "تغيير مسار تلقّي الثّقافة الأبوية من خلال إثارة الشكّ حول قصورها في تمثيل عالم المرأة، والتجرؤ عليها باعتبارها ثقافة إقصائية أبعدت طرفاً رئيساً من المشاركة في عمليات التّمثيل الثّقافي، ثم ينبغي عليها التوغّل في المجاهل الّتي عجزت الثّقافة الأبوية عن دخولها، وهذا يعني تمثيل الخصوصيات الأنثوية، فتكون الكتابة عنها كشفاً جديداً لا يراد منه نقض الكتابة الذّكورية بذاتها، وإنّما فضح عجزها عن أداء وظيفة شاملة" [22].

فالنساء، كما ترى آن جونز، تظل "في حاجة إلى نفض المواقف الخاطئة والمُهينة تجاه حياتهن الجنسية، والمتغلغلة داخل الثقافات واللغات . . . كما أن الخروج بصيغ لتمثيلات الذات تتحدّى الخطابات مركزية الفحولة هو جزءٌ هام من النضال الأيديولوجي" [23]، ومن هنا، فالمرأة لاتمثل لجوليا كريستيفا جنساً بقدر ما تمثل موقفاً في مواجهة الثقافة الاستعلائية[24].

ومن الطبيعي، والحال هذه، أن تتأسَّس مقاومة الثقافة في خطاب الأنثى على مفاهيم ثقافية، ولكنها تُخضعها للتفكيك والنقد والتجاوز[25]، وحينئذٍ نكون أمام "علاقة معقدة بين ذات مبدعة فاعلة وناضجة، وثقافة متسلِّطة مراوغة تحاول فيها الذات

إعادة اكتشاف نفسها من خلال فك رموز هذه الثقافة، وحلّ شفراتها بوصفها مصدراً من مصادر الحصول على المعرفة، بينما تظل الأنساق الثقافية مُراوغة وغامضة، تحتاج إلى المزيد من الصدام المعرفي المتسائل؛ لتتناسل الأسئلة وتتنامى الرؤى "[26]، مع أخذنا بالاهتمام أن تأنيث الخطاب في عُرف النقد الثقافي "مفهوم نسقي لا ينحصر على فعل المرأة، ولكنه قيمة جمالية إبداعية، توازي مفهوم (الفحولة)، ويشترك في إنتاجه الرجال والنساء معاً "[27].

ولّما كانت الشعرية الجاهلية منتجاً ثقافياً أبدعته جماعة الذكور، وطورت فنه حتى بلغ مرحلة النضج؛ فإن دخول المرأة هذا المضمار آنذاك اقتضى جنوحها إلى الاستفحال في كثير من سلوكها الشعري، وبرز انشغالها بترسيخ قيم الفحولة الثقافية، وتضخيم صورة الفحل، لاسيما حين تكون شاعريتها مدفوعة برغبة في مجاراة فحول الشعر، وإظهار مقدرتها الإبداعية[28]، وتؤدي صيغة (الاستفحال) أو (الاسترجال) هنا دلالة تحول الأنثى إلى طبائع الجنس الآخر، حين تتماهى لاشعورياً مع أنساق الفحولة، فيأتي خطابها منطوياً على قناعات وطبائع تهمّش قيم الأنوثة، وتصادر حقها في أن تكون قيمة إنسانية وإبداعية، مثلما هي الفحولة كذلك[29]، ولكن هذا لا يعني التطابق بين الفحولة والأنوثة المستفحلة، ومن الصعوبة بمكان أن يأتي خطاب الاستفحال نقياً من أي تصور أنثوي ظاهر أو مضمر، بل إن ما هو في المرأة محاكاةٌ واستفحالٌ؛ لا بد من أن ينطوي على شيء من الاختلاف، "بحكم طبيعة انهماكاتها الشخصية، والقيود الاجتماعية التي تحول دون ابتكارها للمزيد "[30].

إن الاستفحال وما يترتب عليه في خطاب الأنثى لا يخرج عن كونه استعارة واعية أو لاواعية لمنطق فحولي يؤثر في هوية الخطاب ومساره الدلالي، وكثيراً ما "تحتاج المرأة إلى تقمص الذكورة؛ لكي تكتب شعراً لا يتصف بالليونة التي تمثل إحدى أهم سمات الأنثى، وعندما يلين الشعر يعد ضعفاً "[31]، وفي التقمُّص لا تتلاشى ذات المتقمِّص ولا خصائصها، بل يحجبها القناع المستعار ويجمِّدها، فالذات الأنثوية تظل هي صانعة هذا التحول، وهي من يقف وراء القناع، وكل ما يحدث هو عملية انزواء أو انكماش أو إضمار يحول بينها وبين السفور، بسبب الانسياق وراء شعرية النموذج الفحولي المقبولة ثقافياً،

وهي الثقافة نفسها التي ضيَّقت على المرأة مجالات القول، وظلت قيودها تحول دون أن تفصح المرأة عن بعض تصوراتها وقناعاتها ومشاعرها، فتكتمها في نفسها، ولكنها تظل مهيمنة على تفكيرها، وتفرض نفسها على خطابها الاستفحالي، وشأن التحليل الثقافي أن يميط القناع؛ لينكشف مستور الأنوثة، الذي قد يكون فيه ما هو أكثر من وعي الشاعرة بذاتها وكينونتها، وهو إحساسها بمعاناة الأنوثة في المجتمع، وتذمّرها من هيمنة الفحولة، ومحاولة التملص منها أو التمرد عليها، وهذا نفسه ما أشارت إليه ضياء الكعبي في حديثها عن فكرة (أنوثة الاستفحال) بوصفها نقيضاً دلالياً لمفهوم (استفحال الأنوثة) [32]، وتفسر ذلك بأن ثمة "شاعرات [قديمات] عانين من ازدواجية ثقافية فرضتها عليهن المؤسسة الثقافية، فغدون مشتتاتٍ بين لغة الوجدان، وبين لغة الفحول الثقافية" [33]؛ ففي هذه الحال تكون "مهمة النسق الشعري هي التعبير عن رموز النسق الثقافي من ناحية، ومحاولة تحرير الفكر النسقي القديم من كل معتل وظلامي من ناحية أخرى؛ ومن ثم تمتلك الخطابات القدرة على المساءلة وفتح حوار، مما يساعدنا على استنطاقه معرفياً" [34].

ولعل في حديث الغذامي عن أنثوية فنّ الرثاء ما يؤكد إمكانية انطواء النص المؤنث على مضمرات تراوغ نسق الهيمنة وتنتصر للذات، فهو يقول: "جرى النظر إلى الرثاء على أنه فن نسائي، وعُقدت المقارنة بينه وبين النياحة، وصار النظر إلى شاعرات هذا الفن بوصفهن نائحات، وفنَّهن فن النوائح" [35]، وينبّه على أن "نسوية الرثاء لن تأتي من كونه فناً تقوله النساء، وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة، وصوت الضمير الذاتي، وصوت الحزن، وحينما نقول الحزن، فإننا نضع أيدينا على معنى أساسي من معاني الحياة، وهو المعنى الذي كانت تتعالى عليه الفحول، فالفحل رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف، ويجب ألّا يظهر في شعره انكسار أو ضعف، فهذه أمور مضادة للفحولة" [36].

فأن تكون مراثي النساء (صوت المكبوت والضمير والحزن الذي يستعلي عليه الفحل)؛ فهذا يؤكد احتمالية أن يكون في هذه المراثي مكبوتات ثقافية، جرى إضمارها في أعماق النصوص؛ لتنسخ كثيراً مما في ظاهرها الاستفحالي، لاسيما أن رواية الشعر، في رأي الغذامي، ظلت فعلاً ثقافياً نسقياً، يسير وفق الشروط التي تضعها الفحولة

وذائقتها الثقافية، ويُهمِل ما هو خارج عنها، ولذلك حجب الرواة شعراً للنساء لم يصل إلينا [37]، وما تسعى الثقافة لحجبه وإخفائه؛ لابد أن يكون فيه ما هو رفضٌ لها وتمرُّد عليها، ومناقض لقيم الفحولة وقَناعاتها وأنساقها، وهذا الأمر يكشف عن حاجتنا لوقوف متأنٍّ أمام ما ينطوي عليه خطاب المرأة الجاهلية من أبعاد ثقافية، تُفصح عن مدى وعيها بالذات، وموقفها من الآخر، ومعرفة المسكوت عنه في النص.

وتأسيساً على ذلك؛ نتناول في هذه الدراسة مراثي الخنساء، بوصفها شاعرة مبرزة أوقفت شعرها على رثاء الرجال (صخر/ معاوية/ زوجها مرداس)، وسرد محاسنهم، وهذا يجعلنا في مواجهة عدة تساؤلات:

هل استطاعت الخنساء تمثيل ذاتها في مراثيها؟ وهل نجد عندها تمثيلات ثقافية لجنس الأنوثة عموماً؟ وإذا كانت موجودة فهل ثمة فرق بين هذه التمثيلات، وبين تمثيلات الأنوثة في شعر الفحول؟ وكيف تنعكس تمثيلات الأنوثة عندها على علاقتها بالفحولة وموقفها منها؟ هل نحن أمام أنوثة مستفحلة بالمفهوم الثقافي للاستفحال؟ أم إنها في حقيقة الأمر أنثى استعارت الفحولة بقوامها الجمالي والثقافي؛ لتراوغ هيمنتها المباشرة والرمزية، وتقاومها بأدوات هذه الهيمنة نفسها، وتكون الخنساء بذلك قد ضمنت لخطابها المقبولية والاستمرار من جهة، وسعت من جهة أخرى إلى تفكيك مركزية الفحولة، وكشف حقيقتها، وزيف ثقافتها، وهشاشة بنائها؟

الإجراء النقدي: تمثيلات الأنوثة في مراثي الخنساء

يتضح بالتحليل الثقافي لمراثي الخنساء أن صورة الفحولة النموذجية التي تنشغل الذات الشاعرة برسمها، وتهيمن على وعيها الشعري؛ كثيراً ما يتخلّلها تمثيلات متكررة لأنوثة الذات جسداً وكينونةً، أو للأنوثة عموماً بهمومها ومآسيها وأمومتها وقيمتها الإنسانية، على مختلف أشكال حضور هذه الأنوثة في بنية القصيدة، فقد تكون امرأة حقيقية، وقد تكون امرأة مُقنَّعة (الفَرَس/ الناقة/ الحمامة)، وهي كما يبدو تمثيلات تنطلق من خلالها الخنساء في نقض التمثيل الفحولي للأنوثة، واتخاذ موقف مضاد لسلوكيات فحولية، ترى فيها إخلالاً بمقتضيات الفحولة ومسؤولياتها تجاه الأنوثة، وتجاه الآخر

عموماً، واقتضى ذلك أن يظهر المرثي في نص الخنساء بوصفه فحولة نادرة لم يُكتب لها البقاء، وتعجز الثقافة أن تأتي بمثله، وكان في موته ما أغرى الخنساء بأن تنتهز فرصة الحزن والبكاء؛ لمجابهة النسق السائد، والاحتفاء بما تستهين به الثقافة أو تستصغر شأنه من قيم وعواطف وهموم لصيقة بالأنثى، أو بمن هو في حكمها ثقافياً كالموالي والأسرى، وهذا معناه أن يصبح ذلك البكاء المتكرر سلوكاً اعتيادياً يذكيه إحساس الشاعرة بمعاناة الأنوثة، وإلحاحها على إلفات المجتمع الفحولي إلى هذه الأنوثة، لا إلى محنتها وحدها، فهو إذن بكاء على الأنوثة الجمعية، التي لا بواكي لها في الواقع.

وتتجلى التمثيلات الثقافية للأنوثة في مراثي الخنساء من خلال 5 محاور دلالية، هي:

- وعي الذات المؤنثة بالجسد.
- المرأة بوصفها ضحية.
- اغتراب الأنثى وتأنيث الفحل.
- الاحتفاء الرمزي بالأنوثة.
- ترميز العنف.

1-5- وعي الذات المؤنثة بالجسد

يمكن لنا أن نعد حديث الخنساء عن الشيب في رأسها؛ هو التجلي الأول لأنوثة الذات في شعرها؛ فنحن نقف هنا على وعي الخنساء بجسدها وتحولات أنوثتها، في خضم انهماكها الطويل في إبراز صورة الرجل المرثي، وتكرار سرد مآثره، والتغني بعظيم أخلاقه وصفاته، وأن يكون جسد الأنثى مصدراً مباشراً لخطابها؛ فهو دليل على إمكانية نشأة خطاب أنثوي بديل؛ لأن إقدام المرأة على تنصيص الجسد سعيٌ إلى تكوين رؤية واضحة وحيوية حياله، بعيداً عن الأوهام الفحولية، ومن ثم فهو إعادة خلق للعالم [38]. صحيح أن الخنساء هنا تختزل الأنوثة في جسد، ولكنها في هذا الموقف الذاتي بحاجة إلى تأكيد أنوثتها الجسدية قبل حاجتها إلى تأكيد القيمة الإنسانية للأنوثة، بل كأنها تقف هنا

لتتأمل في ما أحدثه سعيها وراء الفحولة الشعرية من تبعات على شخصيتها وهويتها، وأهمها ملاحظتها ما يشي بتكوّن صورة نمطية مرسومة لها في ذهن الآخرين، ويجري من خلالها التشكيك بأنوثتها، حتى من بنات جنسها اللاتي يَنْسَقْنَ إلى هذا التصور الفحولي لاشعورياً، وهو أن الخنساء استفحلت حين اقتحمت مجالاً ذكورياً، فرثت الرجال فقط، وانشغلت بعرض مآثر الفحولة، في تجربة طويلة استنزفت إحساسها بذاتها ووعيها الأنثوي، لاسيما مع ما تركه الحزن الدائم في جسدها من اضمحلال مظاهر الأنوثة، التي ينبغي أن يكون عليها جسد المرأة الشابة المنعمة [39].

لننظر في قولها ترثي صخراً [40]:

تَقولُ نِساءٌ شِبتِ مِن غَيرِ كَبرَةٍ ... وَأَيسَرُ مِمّا قَد لَقيتُ يُشيبُ
أَقولُ أَبا حَسّانَ لا العَيشُ طَيِّبٌ ... وَكَيفَ وَقَد أُفرِدتُ مِنكَ يَطيبُ
لَقَد قُصِمَتْ مِنّي قَناةٌ صَليبَةٌ ... وَيُقصَمُ عودُ النَّصْبِ وَهْوَ صَليبُ

يبدو واضحاً أن الخنساء في هذه الأبيات اختارت افتتاح الموضوع الرثائي بالحديث عن الشيب، على طريقة الفحول في (مقدمة الشيب)، التي يتخذون فيها الحديث مع المرأة المتخيلة مسوغاً فنياً لسرد الأحداث والمآثر والبطولات، ولكن يبدو أن ثمة اختلافاً في استعمال الخنساء هذا النوع من الافتتاح، يكشف عن دلالات ثقافية لم يكن البُعد الفني للافتتاح، وتقليد الفحول فيه إلا غطاءً لها.

إن الشاعرة هنا لم تختر مخاطَباً متخيلاً من الجنس الآخر، وإنما اختارت الحديث عن جماعة النساء، اللاتي يستغربن اشتعال رأسها شيباً (تَقولُ نِساءٌ)، وهذا الاختيار يتناسب مع أنوثة الخنساء، وتجربة الحزن والقهر التي تعيشها، بفعل خذلان رجال القبيلة لأخيها حياً حين فروا تاركين إياه يقارع الأعداء وحده، وميتاً حين تخاذلوا عن الانتقام له[41]، وشأن هذا الموقف السلبي أن يذكي إحساساً قديماً لدى الخنساء بتجاهل القبيلة لمكانة أسرتها وتضحيات إخوانها وبطولاتهم، وذلك واضح في إحدى قصائدها، التي تلوم فيها القوم على عدم إشراك أخيها معاوية في مواجهة حدث خطير ألمَّ بالقبيلة [42].

فالخنساء إذن تعيش تجربة مريرة مع مجتمع الرجال، لاسيما أن صخراً هنا فحولة مظلومة تتعاطف معها الشاعرة أمام ظلم فحولات قاتلة وأخرى عاجزة، وحين يقسو الرجل عن الإحساس بمعاناة المرأة وهمومها، ويصمّ أذنيه عن سماعها، وتظلم الدنيا في وجهها؛ فمن الطبيعي في هذه الحال أن تجد المرأة نفسها قريبةً من أختها المرأة، فهي ملاذها الذي تجد فيه فرصة للتعبير عن رفضها سلوكيات الفحولة، التي تتعالى على غيرها من الفحولات [43]، وتقهر الأنوثة وتهمِّشها، وهذا ما جعل الخنساء تعود إلى بنات جنسها، تناجيهن وتبثُّ إليهن حزنها، وقد أفصحت في إحدى قصائدها أن تشارُكَها البكاء مع نساء القبيلة يخفّف من آلامها، ولولا ذلك لقتلت نفسها [44]؛ ففي مجالس النسوة للخنساء ما يجعلها أكثر قدرة على الصمود أمام مصائب الدهر، وجور الفحولة.

وفي اختيارها الحديث عن جماعة النساء ما ينمّ أيضاً عن وعيها بتفاصيل أنوثتها، وطبيعة حضور هذه الأنوثة في الوسط الاجتماعي؛ فالخنساء الباكية التي تواصل ارتداء ثوب الحزن؛ ثمة إحساس يكتنفها بمقدار التحول الذي يطرأ على جسدها ومظهرها أمام النساء، وشأن المرأة أن تحرص على إظهار جمالها، واكتمال أنوثتها، وحداثة سنِّها أمام قريناتها، وترفض أن تلمزها إحداهن بالشيخوخة أو دمامة الخِلْقة، ولذلك يمكن القول: إن هذا التحول في المظهر الأنثوي ولّد قلقاً في ذهن الخنساء يخالط شعورها بالحزن على أخويها، وهو قلق لا يمكن لها أن تتخلص منه مادامت تخالط غيرها من النساء، فهي تتخيّل نظراتهن ترمق الشيب في رأسها، سواءٌ أكانت هذه النظرات سخريةً منها، أم تعاطفاً معها.

ولأن الخنساء الحزينة لا تتزين ولا تتجمَّل ولا تلبس الجديد[45]؛ فقد يكون في ذلك ما جعلها تفترض أن النسوة يفهمن سلوكها هذا على أنه تخلٍّ منها عن أنوثتها، ومحاولة لارتداء عباءة الفحولة، وهذا ما حمل الخنساء على أن تبيِّن لهؤلاء النسوة المتخيَّلات ألّا سبب للشيب سوى عِظَم المصيبة وطول الحزن، اللذَيْن حلّا بها وهي في مقتبل العمر، فهما ما يحجبان رونق شبابها، وجمال أنوثتها، ويُسْلِمان جسدها إلى الوهن والهشاشة، كما هو قولها: (لَقَد قُصِمَتْ مِنّي قَناةٌ صَليبَةٌ).

فهي في هذا التركيب تكنّي عن انفطار قلبها وتحطم قواها [46]، ولكن لا ينبغي أن نقف عند هذا المستوى من الفهم، ونُغفِل ما تختزله الخنساء من الملامح الجمالية لأنوثتها في هذه الصورة؛ ذلك أنها تشبه نفسها بالقناة (الرُّمح الصلب) في حسن قوامها وطولها مع رشاقة جسمها، ولكنها تعرضت للانهيار كما تتعرض هذه القناة للكسر، وتحاول إقناع هؤلاء النسوة بأنه لا غرابة في أن تشيب وتعجز وهي في سن مبكرة؛ لشدة ما تراكم عليها من الرزايا والأحزان؛ فهكذا قد ينكسر العود إذا اشتد عليه الضغط وهو صلب قوي (وَيُقصَمُ عودُ النَّصْب وَهْوَ صَليبُ)، وما عود النصب هنا إلا صخر، ذلك الفتى المغدور، الذي أَوْلى للنساء أن يقفن أمام مصيبة رحيله المبكِّر، فتأملهن في مأساة هذا العود الصلب/ فحولة صخر؛ سيقودهن إلى فهم ما آلت إليه القناة الصليبة/ أنوثة الخنساء.

ويزداد اتضاحاً حرصُ الخنساء على إبراز وعيها بجماليات أنوثتها؛ في جعلها أولئك النسوة يقررن لها بأنها لاتزال في ريعان الشباب، وإن غزا الشيب رأسها (مِن غَيرِ كَبرَةٍ)، فالمهم عندها أن يعي من يراها أن هذا الشيب عارض، وأن الطراوة والحسن والشباب ستظهر على جسدها إن هي خلعت عنها وشاح الحزن، وأراحت عينيها من وجع البكاء ولهيب السهر.

هكذا ـ إذن ـ تُجري الخنساء تقييماً ذاتياً لجسدها، وتحاول تسويغ ما حلَّ بأنوثتها المنهكة من انتكاس وتدهور، وهو الهاجس نفسه الذي ظل يحملها على رصد ما يطرأ على عينيها من تغيّرات تؤثر على ملامح جمالها بفعل كثرة البكاء وقلة النوم، وظلت تحرص على الافتتاح بهذا النوع من القلق؛ لتسويغ ما يصيب جسدها؛ بحيث يصبح تكرار الرثاء عندها كأنه مدعاة للحديث عن صيرورة أنوثتها، وقلقها الدائم حول ذلك، كما هو الأمر في هذه المَطالع [47]:

قَـذًى بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُـوّارُ ... أَم ذَرَّفَتْ إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ

. . . . .

بَكَـت عَيني وَعـاوَدَهـا قَذاها ... بِـعُـوّارٍ فَـما تَـقْـضي كَـراهـا

. . . . .

يُـؤَرِّقُـني الـتَـذَكُّـرُ حـينَ أُمسي ... فيردعُني مع الأحـزانِ نُكسِي

إن إلحاح الخنساء على هذا البكاء المتكرر، الذي أسست شعريتها عليه؛ هو بحد ذاته، سلوك يصدر عن عاطفة أنثوية أمومية جياشة، وهو دليل آخر على حضور وعيها بجسدها وأنوثتها في طيات ما يبدو استفحالاً محضاً [48]، انطلاقاً من أن " السياق الخاص بالخطابات النسائية يتطلّب إعادة تفكير وتوسيعاً لآفاقه، وقد تمر امرأةٌ ما بتجربة المتعة في علاقة شخصية بجسدها، ولكنها تكتب من أجل الآخرين " [49]، فليس بوسع الخنساء إلا البكاء؛ لأنها أنثى ضعيفة وعاجزة عن صناعة موقف آخر حيال مقتل أخويها، وكان من الاستفحال أن تتجلّد وتترك هذا البكاء، الذي تراه الثقافة سلوكاً أنثوياً معيباً يأنف عنه الرجل، ولا تلجأ إليه الأنثى إلا لضعفها وعجزها [50]، ولكن الخنساء أصرت على تكرار فكرة البكاء، وظل بكاؤها حكراً على الرجال، مادام " الضاغط النسقي لايسمح للتأنيث والذات المؤنثة أن تكون ذات شأن، وتمت برمجة المرأة على هذا التصور، حتى أصبح نوعاً من اليقين يتردّد على ألسنة الرجال والنساء معاً " [51].

فنحن في مراثي الخنساء ـ إذن ـ أمام ما يمكن أن نطلق عليه (استفحال الضرورة)، الذي استطاعت الخنساء من خلاله استغلال المساحة الشعرية الضيقة الممنوحة ثقافياً للمرأة الشاعرة؛ من أجل تمرير موقف سياسي، وآخر ثقافي؛ فهي في الموقف الأول تعبر عن قلقها حيال مصالح أسرتها، التي شعرت بفقدانها بعد تساقط سادتها، وانحدارها نحو الضعف والتفكك [52]، في ظل انعدام الصوت الفحولي الذي يعبر عن هذا التحول، ويتمثل تلك المخاوف، بعد موت أخيها صخر، الذي تفجرت شاعريتها على إثر رحيله، والذي يبدو أنها لم تكن ترى فيه مجرد بطل كريم فحسب، وإنما كانت ترى فيه أيضاً صوتاً يعبر عن تلك المصالح، ويحدد الغايات، ويحتفي بالانتصارات، بدليل ملاحظتنا إكثارها من الثناء عليه دون غيره بفصاحة منطقه، ووجاهة رأيه [53]. أما الموقف الآخر فيتمثل في نجاح الخنساء من خلال القناع الفحولي في تمرير هواجس أنثوية مقموعة ثقافياً، وهذا يؤكده قول الغذامي: إن الخنساء لجأت إلى مخاتلة الثقافة الفحولية؛ لكي تخوض مجالاً فحولياً، وتثبت جدارتها فيه، فالخنساء لقب تحجَّبت به؛ لأن اسمها الحقيقي (تُماضر) [54].

وإلى ذلك، فإن عودة الخنساء إلى ذاتها قد تجيء على شكل تمثيلٍ يُفصح عن إحساسها بخصوصيات جسد الأنوثة الليِّن، مصحوباً ذلك بتمثيلٍ مضادٍّ تنتقص فيه من

الفحولة، التي يُقَصِّر جسدها القوي عن القيام بما ينبغي عليه القيام به، من صدّ للعدوان، ونصرة للمظلوم، وحمايةٍ للأرض والعرض، فهي توبِّخ فحول القبيلة بقولها [55]:

فتَغْسِلوا عَنكُمُ عاراً تَجَلَّلكُم غَسْلَ العَوارِكِ حَيْضاً بَعْدَ أَطهارِ

يتضح في البُعد الثقافي لصورة (غَسْلَ العَوارِك)؛ أنها صورة تختزن دلالات أعمق مما يظهر في وجهها الجمالي، بل إنها تبدو نقيضاً له، وهي دلالات تكشف عن إلحاح الخنساء في إطار الصورة نفسها على تأنيث رؤيتها الشعرية.

فلا يخفى أن الخنساء في هذا التشبيه تنطلق من ثقافة الفحولة، التي ترى في (دم الحيض) عيباً من جملة عيوب ونقائص ينبغي أن تؤخر المرأة عن الرجل في القدرات والمكانة والحقوق، وفي ثقافات الشعوب ومعتقداتها كثير من القناعات الذكورية، التي تتشاءم من المرأة الحائض، فتعزلها وتنسج حول دم حيضتها بعض الأساطير [56]، ومن هنا جاء استحضار الخنساء هذا الدم بوصفه في ثقافة الجاهليين نجاسةً تعيب المرأة، وتُلحق بها العَزْل [57]؛ كي توضح أن جُبن قومها وتخاذلهم عيب مشابه لَحِق بهم، فهم بذلك يتخلّون عن فحولتهم، ويتحولون إلى نساء عاجزات عن فعل ما يفعله الرجال، بل إنهم بهذا التخاذل ليسوا مجرد نساء، وإنما نساء حُيَّض، ويتوجب عزلهم وإهمالهم، حتى يتطهروا من هذه الفضيحة بالشجاعة والانتقام، مثلما أن نجاسة المرأة من الحيض لا تزول إلا بالغسل، وهذا يعززه رأي من يرى أن الثأر ارتبط عند الجاهليين بعقيدة دينية، إذ كانوا يتقرّبون بدماء أعدائهم للآلهة، ويعتقدون أنها لا ترضى بغير قتل القاتل، الذي ينازعها صفتها حين أراق الدم لغيرها، كما يعتقدون أن عُبَّادها يظلّون في نجاسة حتى يقتلوا هذا الذي يتحدّاها [58].

فالخنساء – إذن – تُوغل في السخرية من هؤلاء الفحول، حين تقرن سلوكهم بما يرونه عيباً في المرأة؛ وذلك أنها تُنزِّل الفحل الخانع الذي لا يريق دماء المعتدين؛ منزلة المرأة الحائض، التي اعتادت ألا تريق من الدماء سوى دم حيضاتها، وكأنها تقول لهم: فهل لكم أن تحيضوا مثلهن ياأشباه الرجال؟ ولكن ما يبدو هنا ترسيخاً لدونية المرأة؛ يتضح بالتحليل أنه مجرد أداة تُحقِّق الخنساء من خلالها أفضلية المرأة على أولئك الرجال؛ لتنجح بذلك في

نقض التمثيل الفحولي للمرأة، الذي انطلقت منه في بناء الصورة، ويمكن توضيح ذلك في نقطتين اثنتين :

1 – أن مقارنة الخنساء، في مقام التوبيخ، بين السلوك المعيب لأولئك الرجال، وبين الحيض الذي يرونه عيباً في المرأة؛ تقتضي إنزال أولئك الرجال ما دون منزلة النساء الحُيَّض، وليس مجرد المساواة؛ لأن الأنوثة هنا في حالة اكتمال، بينما الذكورة في حالة نقص، فدم الحيض في حقيقة الأمر دليل أنوثة مكتملة، تعيش مرحلة الشباب والنشاط والحيوية والخصوبة والتجدّد، وأما دم القتيل المسفوح؛ فهو دليل فحولة ناقصة؛ لأنه عار على الفحولة العاجزة، التي لم تستطع أن تثبت جدارتها، وقدرتها على الأخذ بثأرها وصدّ عدوها، وكأن الخنساء الغاضبة هنا تريد القول: إن المرأة في هذه الحال أفضل من الرجل، فلا ضرر يلحق القبيلة من دم الأنوثة المراق، خلافاً لدم القتيل الذي لايزال يُلحق بالقبيلة ضرراً مادياً ونفسياً واجتماعياً؛ حتى تسفك لأجله دماء العدو، وهذا ما لم يتحقق بعد، وإذا كانت الأنثى تريق شيئاً من دمها كل شهر؛ لتتجدد خصوبتها وتنجب الأولاد وتتكاثر القبيلة؛ فإن الرجال الجبناء لا يريقون شيئاً من دمهم؛ ليحفظوا دماء قبيلتهم، ويأخذوا حقها من أعدائها.

2 – أن طرفي التشبيه يشتركان ظاهرياً في فكرة (العيب)، ولكنهما يختلفان فيه اختلافاً يعكس أفضلية المرأة الحائض؛ فهو في المرأة عيب ثقافي افتراضي يتخيّله الرجل فيها، بحجة نجاسة دم حيضها، مع أن الدم المراق كله نجس، وهو أيضاً تصور خاطئ لا يعكس سوى جهل أبناء الثقافة الفحولية بطبيعة تكوين الجسد البشري؛ إذ إن نزول دم الحيض نتاج تغير في جسد الأنثى تقتضيه خصوبتها، فلا عيب في ذلك إذن، مادام شيئاً بيولوجياً في المرأة، وليس من صنعها، بخلاف عيب الرجل الذي هو من صنع يده (خذلان سيد القوم حياً وميتاً)، فضلاً عن أن المرأة تتطهّر من نجاسة دم الحيض، ورجال القبيلة لم يتطهروا بعدُ من عار الجُبن، ومن يتطهر أفضل ممن لا يتطهر. وإذا نجح الرجال في الأخذ بالثأر وتطهّروا من عار دم القتيل؛ فإن المرأة تظل نموذجاً لهم في التطهّر، وهذا ما يقوم عليه بناء التشبيه عند الخنساء، فهم في رأيها إن تطهروا من ذلك العار فسيسلكون مسلك المرأة التي تتطهر من نجاستها، وكأن الخنساء تقول لأولئك

الرجال: هل تستطيعون أن تكونوا مثل النساء، فتتطهّروا من نجاسة العجز كما يتطهّرن من نجاسة الدم، هذا الدم الذي ليس عيباً إلا في ثقافتكم المنحازة، فالأَوْلى بالعيب إراقة دم سيدكم، وجبنكم عن سفك دماء قاتليه؟

وهكذا تكون الخنساء قد حولت الفارق بين الجسد المؤنث والجسد المذكر إلى ميزة لدى الأنثى؛ إذ جرى تحويل تطهّر المرأة من دم الحيض إلى سلوك نموذجي ينبغي أن يُحفّز الرجال للتخلص من كل ما يشوب فحولتهم من مظاهر ضعف وجُبن وتأنُّث.

2-5- المرأة بوصفها ضحية

ثمة تمثيلات ذاتية تنتقل فيها الخنساء من الاحتفاء بالأنوثة جسداً إلى الاحتفاء بها هموماً وكينونة، ويقتضي هذا النمط من التمثيل أن تختار الخنساء، بوحي من أنوثتها ووعيها بواقع المرأة، عناصرَ معينة دون غيرها في تشكيل الصورة النموذجية للمرثي؛ الأمر الذي أكسب رثاءها سمة خاصة، فلو تتبعنا الفئات الاجتماعية التي ينالها كرم المرثي في رؤية الخنساء؛ لوجدناها - في الغالب - فئاتٍ أنثويةً (المرأة الفقيرة/ الأرملة أم الأيتام/ العجوز/ السبيَّة) أو من هو في حكم الأنوثة ثقافياً (الأسير/ المولى)، وجميع هؤلاء يشكلون شريحة مستضعفة، يرى مجتمع القبيلة في الاهتمام بها تصغيراً لشأنه، وتحقيراً لهمّته وأهدافه، التي يسعى إلى تحقيقها من خلال ثقافة الحرب والتبدِّي.

إن الخنساء في رثائها تنطلق من تجربتها الذاتية (مقتل صخر الذي كان يعطف عليها)، وتحولها إلى إحساس جمعي، يأخذ حالة النسق المطمور في الذاكرة النسوية الجاهلية، التي تعيش تجارب متراكمة من القهر الفحولي (السبي) في حالة الحرب، وهمّ الجوع والحرمان بعد فقد العائل المحارب، واستئثار رجال القبيلة بالمال في حالة السلم، والملاحظ أن الخنساء لم تخرج بالمرأة عن هذه الصورة في شعرها، فلا تأتي عندها إلا منكسرة، ضحية لصراعات الفحول وأنانيَّتهم، وهي في حقيقة الأمر صورة مناقضة لصورة المرأة عند فحول الجاهلية، فهم قد يرسمون صوراً من هموم المرأة ومآسيها، ولكنهم بتأثير من النسق الفحولي يكثرون من تصويرها أيضاً عكس ذلك، وتبدو حينها في موضع اتهام،

فهي في شعرهـم إما عـاذلةٌ على ما هو قيمي ومحمود كالجود والشجاعة[59]، وإما انتهازيةٌ تسخر من شيب الرجل وتتنكَّر لمعروفه [60]، وإما غرورةٌ تنكث عهدها مع المحب أو تتعالى عليه، فتكون سبباً في شقائه، ويصبح هو ضحيةً لها [61]، وأن تكتفي الخنساء بتقديم صورة مأساوية للمرأة؛ فهو تمثيل ذاتي ينتصر للأنوثة، وكأن الخنساء أرادت من خلاله أن تقول: هذه هي الصورة الحقيقية للمرأة الجاهلية، لا ما يروج له الرجال في أشعارهم بما يمليه عليهم استعلاء الفحولة، فالمرأة لصيقة بالمعاناة لا الهيمنة، وبالوفاء لا الخداع، وهذه الصورة هي الأجدر بالاهتمام شعرياً، وصولاً إلى تصحيح الاختلال الثقافي في ميزان العلاقة بين الأنوثة والذكورة.

ونبدأ بالحديث عن نموذج المرأة الفقيرة وأم الأيتام والعجوز، الذي تُكثِر الخنساء من عرضه في مراثيها [62]؛ بحيث يبدو أقرب إلى أن يكون التزاماً شعرياً لا تأخذ المرثية شكلها المكتمل عندها إلا بوجوده، ومن ذلك نقرأ قولها [63]:

وَظاعِنَةٍ في الحَيِّ لَولا عَطاؤُهُ ... غَداةَ غَدٍ مِن أَهلِها ما استَقَلَّتِ

. . .

فَرُبَّ عُرْفٍ كُنتَ أَسدَيتَهُ ... إِلى عِيالٍ وَيَتامى صِغارِ

. . . . .

إِنَّ صَخراً كانَ حِصْناً ... وَرُبًى لِلنَّطِفَهْ

وَغِياثاً وَرَبيعاً ... لِلعَجوزِ الخَرِفَهْ

فالخنساء تبدو في هذه الأبيات كأنها لم تقل شعراً إلا من أجل المرأة، ولا ترى الثناء إلا على ما فيه خدمة للأنوثة والطفولة التي ترعاها، وهذا التوجه الشعري يفسرّه أن النسوة مجبولات على الاتصال والاحتواء، وتحديد الذات في سياق العلاقات؛ لأنهن يرفعن من قيمة الألفة، في مقابل ميل الرجال إلى الانفصال والإقصاء؛ لأنهم يرفعون من قيمة الاستقلال الذاتي [64]، فالخنساء هنا تقدم نموذج المرأة التي يتعامى مجتمع الفحولة عن الوقوف أمام همومها، وما تكابده من مشاق ومعاناة (لَولا عَطاؤُهُ)، وكأنها بذلك لا ترثي صخراً وحده، وإنما ترثي برثائه تلك

النساء المنسيَّات، ضحايا الحرب، اللواتي هن في حكم الموتى، بعد موت من كان يتذكّرهن ويواسيهن.

وأن يكون صخر في رؤية الخنساء غيثاً وربيعاً (البيت 4)، فهو – إذن- سبب ونتيجة؛ أي أنه عنصر خير مستقل بذاته، ليس فيه قسوة غيره من الفحول وشحَّهم، وليس فيهم مثل تحنُّنه على المستضعفين ومواساته لهم، ولذلك فرحيله لا يعني سوى حلول الجدب والحرمان على هؤلاء المُعدِمين. وبغض النظر عن كون صخر في الواقع كما صوَّرته الخنساء هنا أم لم يكن كذلك؛ فإن رؤيتها هذه تستوقف مجتمع الفحولة، الذي يصنع الحرب، ولا يفكر في عواقبها، وتبعاتها الكبيرة على المرأة المتعطشة للسلام والاستقرار، الذي تأمن فيه على أولادها وغذائهم ومستقبل عيشهم.

ومن نماذج الأنثى الضحية التي تعرضها الخنساء؛ نموذج المرأة السبيَّة، وهي صورة شائعة بين شعراء الحرب، ولكن الخنساء تطبعها بطابع أنثوي مناقض للرؤية الفحولية، فهي لا تسلك طريق الشعراء في وصف حالة السبايا تشفياً بالأعداء، وإمعاناً في إذلالهم وإهانتهم، حين اقتادوا نساءهم؛ لاستعبادهن قسراً [65]، بل تصنع العكس تماماً، فهي تستحضر هذا المشهد بأسلوب يُفهم منه تعاطفها مع السبيَّة، والتشنيع بهذا السلوك الفحولي المشين تجاه المرأة، إذ إنها تصف ما تتعرض له النساء من أهوال في ميدان القتال، كما تصف ما هن فيه من مهانة وذل وعبودية بعد وقوعهن في الأسر؛ بحيث يكون عطف صخر عليهن أو إنقاذه إياهن من السبي؛ مجال ثناء عليه وإشادة، "ومن الطبيعي أن تكون المرأة أعظم لهفة على إنقاذ السبايا، وأن تبتهج بتخليصهن وتشيد بمخلِّصهن؛ لأنها تعلم ما تقاسي السبيَّة من آلام السبي والغربة والحنين إلى الأهل" [66].

تقول الخنساء[67]:

وَإِذا ما البِيضُ يَمْشِينَ مَعاً ... كَبَناتِ الماءِ في الضَحْلِ الكَدِر

جانِحاتٍ تَحتَ أَطرافِ القَنا ... يبتَغِثنَ الشَّدَّ في مُخٍّ خَدِرْ

يَطعَنُ الطَعنَةَ لا يُرقِئُها ... ثمرُ الراءِ وَلا عَصْبُ الخُمُر

محور الرؤية في هذه الأبيات تدارك صخرٍ للنساء، وقد أصبحن في لحظة من اللحظات ضحيةً لطيش الفحولة، وذلك حين يتراجع قومهن في المعركة، وتحل الهزيمة، فيقعن في الأسر، وقد خلت الساحة من منجد، إلا من صخر، إذ سرعان ما يكر على العدو، ويتغلب عليه، ويعيد لهن حريتهن.

ولنلاحظ تركيز الخنساء على إبراز مأساة هؤلاء السبايا، فلسن أي نساء، وإنما اختارت أن يكن نساءً جميلاتٍ منعماتٍ (بِيض)؛ لتصنع المفارقة بين جماليات الأنوثة وخصائصها الجسدية واستعدادها النفسي من جهة، وبين ما تُقتحَم فيه هذه الأنوثة من مواقف عنف خطرة لا تتناسب معها من جهة أخرى، فلأن أولئك النسوة لم يستطعن المقاومة؛ وقعن في أيدي الأعداء (جانِحات/ يَمْشِينَ مَعاً)، ومضوا يقتادونهن مكبّلات في مشهد مهين، إذ يمشين مطأطئات الرؤوس تحت سيوف العدو ورماحه، وهن مجهدات، يتعثَّرن بجثث القتلى وأوحال الدماء، فلا تستطيع أرجلهن حمل أجسادهن، وكلما وقعت إحداهن أرضاً لفرط الإنهاك؛ زاد الرجال في الشد والسحب؛ لحملهن على مواصلة السير، كل هذا وحالة الذهول والبؤس والحزن والقلق على المصير هي سيدة هذا الموقف النسوي العصيب.

ولا يختلف موقف الخنساء إذا ما كانت نساء العدو هنّ السبايا؛ فهي تعيش هموم الأنوثة بشكل عام، في مواجهة ثقافة جمعية تستعلي على جنس الأنوثة، وتسلبه حقوقه، وتظل المرأة هي الضحية، سواء أكانت في إطار القبيلة، أم في قبيلة أخرى معادية، فالجميع أبناء ثقافة واحدة.

لنأخذ مثالاً قولها ترثي زوجها مرداساً [68]:

وَسَبيٍ كَآرامِ الصَّريمِ حَوَيْتَهُ ... خِلالَ رِجَالٍ مُستَكيناً عَواطِلُه

وَعُدْتَ عَلَيهِم بَعدَ بُؤسى بِأَنعُمٍ ... فَكُلُّهُمُ تُعنى بِهِ وَتُواصِلُه

أرادت الخنساء هنا وصف شجاعة المرثي، من خلال الإشارة إلى انتصاراته، التي يدل عليها عودته بنساء أعدائه سبايا، ولكثرة انتصاراته فقد تجمّعت لديه كثير من السبايا،

اللاتي اختارت الشاعرة أن تصوّر جمالهن (كَارِمِ الصَريمِ) كما فعلت في الأبيات السابقة، إلى جانب تصوير ما هن عليه من عبودية واستكانة وبؤس (مُستَكيناً عَواطِلُه)؛ وهنا يبدو كأن الخنساء انساقت إلى رسم مشهد فحولي يحرص شعراء الحرب على تسجيله؛ إمعاناً في إغاظة الأعداء، الذين لحق بهم العار بسبب سبي نسائهم، وقد غدوْنَ ملكاً لغيرهم يصنعن المتعة وينجبن الأولاد[69]، ولاسيما أنها اختارت لفظ (حَوَيْتَهُ) بما فيه من معاني التجميد لهذه السبايا، وجعْلهن من جملة المتاع الذي كسبه المرثي، كما تعامل الثقافةُ الإماءَ والعبيدَ في سوق النخاسة.

غير أن الخنساء ما لبثت أن أضافت إلى هذا المشهد ما يكشف أنها بصدد بناء مفارقي، تسعى من خلاله إلى إبراز نموذج الأنثى الضحية، التي تتعاطف معها، وترغب في حمل المتلقي/ أبناء الثقافة، على مشاركتها هذا التعاطف، بقدر رغبتها في تعاطفهم مع المرثي/ زوجها، الذي هو محور قصيدتها؛ فهي هنا لم تصوّر جمال تلك السبايا وانكسارهن إلا إشفاقاً عليهن، وإيضاحاً لما وقع عليهن من أهوال ومصائب بسبب الحرب، وكان من المهم أن تثني على الفحل المرثي بما صنعه مع تلك النسوة، وأعاد إليهن اعتبارهن، حين نقلهن من حالة البؤس والإهانة وسلب الحقوق، إلى حالة النعمة والإكرام (البيت 2).

ومن هذا السلوك يكتسب المرثي نموذجيته في وعي الخنساء، التي تعيش في مجتمع يقلُّ فيه وجود مثل تلك العواطف حيال المرأة في حالة السلم، فكيف وهي سبيّة؟ إن هذا المجتمع تعيش معه الخنساء علاقة تأزم وفقدان ثقة، بفعل ما وقع على أسرتها من خذلان كما سبقت الإشارة، ومادام الفحل النموذج قد فارق الحياة؛ فإن مجتمع النساء سيظل في وعي الخنساء مفتقراً إلى وجود مثل هذا النموذج، فالفحول الذين ضيعوا حق سيدهم البطل المحارب لابد من أن يكونوا أضيع لحق الأسير، والمرأة السبيّة على وجه الخصوص، وفي هذا الصدد نجد الخنساء تكثر من الثناء على المرثي بأنه كان يطلق الأسير، ويفك الغارم، ويواسي المولى [70].

ونقرأ من ذلك قولها ترثي صخراً [71]:

إِنَّني قَد عَلِمتُ وَجدَكَ بِالخَمـ ـدِ وَإِطلاقَكَ العُناةَ الجِنَاحا

. . . . . .

وَعانٍ يَحُكُّ ظَنابيبَهُ إِذا خَرَّ في القَيدِ لا يُرفَعُ

دَعاكَ فَقَطَّعتَ أَنكالَهُ وَقَد ظَنَّ قَبلَكَ لا تُقطَعُ

. . . . . .

لهْفِي على صَخْرٍ لقد كانَ عِصْمةً لمولاه إذ نَعْلٌ بِمَولاهُ زلَّتِ

يَعودُ على مَوْلاه منهُ برأفةٍ إذا ما الموالي من أخيها تخَلَّتِ

فالشاعرة هنا تتعاطف مع فحول منكسرة تعيش ظروفاً جعلتهم أشبه حالاً بالمرأة في المجتمع، فكلا الفحل الأسير والفحل المملوك مسلوب الحرية، ومن كان مسلوب الحرية فهو في معيار الثقافة ناقص الفحولة، بل تصرُّ الثقافة على عزله وتهميشه حتى وإن نال حريته، فالعبد المحرر يظل (مولى) أقل شأناً من السيد الحر، والأسير يظل مصدر هزيمة وضعف، من منطلق ثقافي فحولي مفاده: (لا يقع في الأسر إلا الجبان).

ويبدو واضحاً تركيز الخنساء على تصوير ما يعيشه الأسير من ذل وهوان، فهي في البيت الأول تصف الأسير بالجانح (العُناةَ الجِنَاحا)؛ أي الذي يجلس جلسة الخضوع والذل بين يدي سيده، وفي البيت الثاني تصوّر أثر القيد على قدم الأسير، وكيف أنه يوهنه ويقعده، كما نلحظ إصرارها على إبراز حالة اليأس التي يعيشها الأسير (وَقَد ظَنَّ قَبلَكَ لا تُقطَعُ)، ومثله المولى الذي تناساه أحرار القبيلة وأسيادها (إذا ما الموالي من أخيها تخَلَّتِ)، فهذه النماذج ضحايا ثقافة استعلائية، مثلما هي الأنوثة ضحية لها.

3-5- اغتراب الأنثى وتأنيث الفحل

يكثر في مراثي الخنساء اعتمادها في تمثيل ذاتها على استدعاء الفحولة، وتمثيلها تمثيلاً مضاداً، فنحن نجدها تقرن حزنها على فقيدها بهجائها لبقية الرجال، وتتحدث عنهم

بما يكشف عن عدم قدرتها على الانسجام مع واقعها، وحرصها تبعاً لذلك على تجريد جماعة الرجال من الأوصاف التي هي ركائز أساسية للفحولة الثقافية.

ومن الأمثلة على ذلك قولها [72]:

تَـرَكـتَـنـي وَسـطَ بَـنـي عِـلَّـةٍ كَـأَنَّـنـي بَـعـدَكَ فـيـهِـم نَقيل

. . . . . .

فُقِدْتُ الدَّهرَ كَيفَ أَكَلَّ رُكني لِأَقـوامٍ مَـوَدَّتُـهُـم قَـلـيـلُ

فالخنساء الحزينة في هذين البيتين تعبِّر بوضوح عن إحساسها بالاغتراب النفسي في مجتمع جاف الطباع متناحر، يُفرِّقهم تعدّد الخؤولات (بني عِلَّة) وتعارض المصالح، بقدر ما يجمعهم النسب الواحد، ومثل هذا المجتمع أبعد ما يكون عن التآلف والتصالح والتوحد الذي تنشده الخنساء؛ للوقوف أمام أطماع المتربِّصين بالقبيلة ومؤامراتهم، فهي هنا – أي الخنساء – تمثل صوت العقل والحكمة، ولكنها لا تجد من يُقدِّر رأيها حق قدره، ليس لأن العصبية والأحقاد قد استحكمت فيهم فقط، ولكن أيضاً لأنه مجتمع ذكوري لا يرى للمرأة حقاً في إرث المكانة السياسية، بل إنه لا يأبه لمعاناة المرأة، ولا يقيم وزناً لرأيها، ولاسيما في القضايا الكبرى المتعلقة بمصير القبيلة.

ولأن هذا المجتمع أيضاً يرى الشعر صناعة فحولية؛ فقد اجتمع على الخنساء جناية الجنس وجناية السيادة وجناية الإبداع، ولم يكن لديها من أسلوب للمواجهة سوى تقديم المرثي في صورة فحل استثنائي وحيد؛ تمرِّر من خلاله ازدراءها لمجتمع الفحولة، والكشف عن سوء طباعهم. وأن تصنع الخنساء ذلك؛ فهي تسلب الذكورة أية قيمة ثقافية تتعالى بها على الأنوثة؛ لتباشر بعد ذلك – أي الخنساء – عملية تأنيث الفحول، كما سنرى.

ولعل إلحاح الشاعرة على إحياء ذكرى صخر وسرد مآثره باستمرار، في حالة لم تتكرر عند غيرها من الشواعر؛ هو ما جعل شعرها خطاباً اعتيادياً يُقبل أبناء القبيلة على سماعه طلباً للمتعة والتسلية فحسب، وليس للتحفّز انتقاماً لقتلاهم، أو للتأثر الذي ينجم عنه اتخاذ موقف فعلي مشابه لما كان عليه صخر من شجاعة وكرم وتقدير لمعاناة المرأة،

ولربما أن هذه الحالة من التلقّي المُتعامي والمُتجاهل؛ هي ما كان يُشعِر الخنساء بأن مجتمعها لا يشاركها الهموم، ولا يأخذ ما تقوله مأخذ الجد، فظلت ترى نفسها وحيدة، معزولة عن مجتمعها، ولا تربطها به أية صلة، خصوصاً بعد موت صخر، الذي كانت تطل من خلاله على عالم الفحولة، وتلْمَس خيرها.

والواقع أن عداء الخنساء للفحول كثيرٌ في شعرها، ويأخذ مسارات دلالية متعددة، يجمعها حرصها على إبراز صورة الرجل السلبي عديم الهمة، الذي لم يكن صخر إلا نموذجاً إيجابياً شاذاً عنه، ولأن هذا النموذج كُتب عليه الموت؛ فإن مجتمع الفحول أصبح في نظرها متخماً بالسلبية والفراغ، ونحن نجد عدة صور لسلبية الرجال تعرضها الخنساء في معرض احتفائها بشجاعة صخر، ومن ذلك صورة الرجل الجبان، إذ تقول [73]:

وَأَن كُـلُّ وادٍ يَكـرَهُ القومُ هَبْطَهُ هَبَطتَ وَمـاءٍ مَنهَلٍ أَنـتَ نازلُه

. . . .

فَصَخرٌ لَدَيها مِدْرَهُ الحَربِ كُلِّها وَصَخرٌ إِذا خانَ الرِجالُ يُطيرُها

. . . .

يا صَخْرُ أنتَ فَتَى مَجْدٍ ومكرُمةٍ تغْشَى الطِّعانَ إذا ما أحجمَ البَطَلُ

. . . .

وَنِـعـمَ جـارُ الـقَـومِ فـي ذِمَّـةٍ إِذا التَجا النـاسُ بِـجـارٍ ذَليـلْ

واضح هنا أن الفحولة النسقية تحضر بصورتها السلبية في ذهن الخنساء، لدى استعراضها مآثر صخر، فلا تتذكر مظاهر فاعليته إلا من خلال التعريض بعدم فاعلية مجتمع الرجال، فصخر في هذه الأبيات يصنع من البطولات ما يخاف من صناعته غيره من الفحول، الذين هم في ذهن الخنساء قوام القبيلة وليسوا بالقليل، بما في لفظ (القوم) في البيت الأول ولفظ (الرجال) في البيت الثاني من دلالة الجمع والتعميم، وبما يفيده التعريف في لفظ (البطل) في البيت الثالث من الاستغراق في جنس الأبطال، وبما يفيده التنكير في لفظ (بجارٍ) في البيت الرابع من دلالة على الكثرة والشيوع، وكأن الخوف والجبن هما الأصل في الرجال، وما صخر إلا استثناء، وقد زال هذا الاستثناء بموته.

وهكذا تتحول الرؤية الرثائية إلى مجال مراوغة لمواجهة الفحولة النسقية، والتشنيع بسلبياتها، وليس ذلك إلا لأن موقف رجال القبيلة لحظة مقتل صخر وبعدها؛ شكل مرحلة فارقة في وعي الخنساء الاجتماعي والثقافي، فهي مرحلة مكاشفة بين أنوثة الخنساء وفحولة الثقافة؛ رسّخت فيها القناعة بأن الشجاعة والإقدام في الرجال سلوك نادر، وأن صخراً لم يكن مثل غيره من الرجال، وهذا يفسّره أن الخنساء لم تكن تمتدح صخراً في حياته حين كان يعطف عليها، فربما أنها كانت تقدِّر كل ما يصنعه من أجلها، دون أن تفكر بأنه قد يموت وهو في مقتبل العمر، ولن تجد حينها من يحل محله في ذلك العطف والرعاية، وظل حالها كذلك حتى جاءت حادثة مقتله وما تلاها؛ لتكون بمثابة زلزال فجّر بركان العاطفة، التي ظلت تغتلي في نفسها حياله، فأخذت تسيل في أشعارها على شكل أسف وحزن وقهر دائم.

ولكي تزداد الرؤية اتضاحاً نقف على قولها [74]:

وَمَـن لِطَعنَةِ خَـلْسٍ أَو لِهاتِفَةٍ يَـومَ الصُّـياحِ بِفُـرسـانٍ مَغاويرِ

فَرَّ الأَقـارِبُ عَنها بَعدَما ضُرِبوا بِـالمَشـرَفِيَّـةِ ضَـربـاً غَـيـرَ تَعزيرِ

فهي بأسلوب الاستفهام (ومـن؟) تنفي أو تستبعد وجود الفارس القوي الذي يستطيع توجيه الطعنة القوية في صدر العدو بعد رحيل صخر، ولا يقف الأمر هنا عند حدود جمالية المبالغة، فهذا الأسلوب يقتضي في بُعده الثقافي انتقاص الخنساء من فحولة رجال القبيلة، فلا رجل بينهم بشجاعة صخر وصبره وجلده في الحرب، وتلبيته نداء النسوة المستغيثات من بطش الغزاة (لِهاتِفَةٍ يَومَ الصُّياحِ)، حين فر عنهن الأقارب قبل غيرهم، ولم يبقَ سوى صخر يذود عنهن الأعداء [75]؛ فالخنساء إذن لاتتوانى عن الإمعان في توبيخ الفحولة الخائرة والانتقاص منها، ولو كان الفحل أقرب الناس إليها، وقد رُوِيَ أن أخاها أبا الجبر فرّ في إحدى المعارك، وترك أخاه مالكاً يواجه الموت وعاد بفرسه، فقالت المثل: (واحداً وأبا الجبر زيادة) [76]، وهذا الأسلوب غاية في التوبيخ والإهانة والتحقير، فهي تعُدُّ الرجل الفار شيئاً لايؤبه له، وكأنه ليس فيه ما يستحق به الآدمية،

على الرغم من أنه أخوها، في حين تقيم وزناً للحيوان/ الفرس الذي ثبت مع صاحبه حتى قتل، فهذا الفرس في نظرها أوفَى من ذلك الأخ وأكرم، وأحق بالتوقير والاهتمام، ويقر في ذهن الخنساء أن أمثال هذا الأخ الجبان كثير في المجتمع، ونجدها تُعرِّض بذكر بعضهم تعريضاً، فليس بمقدور الأنثى أن تجاهر بعداء فحل من الفحول حماة النسق، الذين هم فوق النقد والمساءلة، فهي تقول[77]:

لَـكِـنَّ بَـعـضَ الـقَـومِ هَـيّـابَـةٌ فـي الـقَـومِ لا تَـغـبِـطُـهُ الـبـادِيَـه

لا يَـنـطِـقُ الـعُـرفَ وَلا يَـلـحَـنُ الـعَـزفَ وَلا يُـنـفِـذُ بِـالـغـازِيَـه

لا يخفى ما في هذا الاستغراق بالنفي (لا تَغبِطُهُ/ لا يَنطِقُ/ لا يَلحَنُ/ لا يُنفِذُ) من إلحاح على تحويل الفحولة إلى نموذج عدمي، لا يُرجى منه خير لمجتمعه، لا بقول ولا بفعل، ولا في حرب ولا في سلم؛ أي أنها فحولة خاملة، لا يصدر عنها ما يمكن أن تحقق به امتيازاً على الأنوثة وفقاً لمعيار الثقافة الفحولية نفسِها، فهذه الفحولة – إذن – غدت في حكم الأنوثة، وبهذا استحق الفحل (بعض القوم) أن يؤنَّث من خلال صيغة المبالغة (هَيّابَةٌ)؛ دلالةً على أن ما به من الخوف الشديد قد وصل إلى درجة الخوف لدى الأنثى، وربما أشد.

ومن صور سلبية الرجال في مراثي الخنساء صورة الرجل البخيل، فهي ترثي صخراً قائلةً[78]:

صُلْبُ النَحيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعوا وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَّدرِ مِهصارُ

. . . . .

وَلا بِـسَـعّـالٍ إِذا يُـجـتَـدى وَضـاقَ بِالمَعروفِ صَـدرُ البخيل

لا تستحضر الخنساء كرم المرثي هنا إلا مع بخل غيره، الذي اختارت أن تتحدث عنه بوصفه ظاهرة عامة، وليس سلوكاً فردياً (مَنَعوا)، وبما في التعريف في لفظ (البخيل) من دلالة على جنس البخلاء، كما أنها اختارت التعبير عن هذا البخل بأسلوب تهكمي يسخر من طريقتهم المعتادة في رد طالب الحاجة من غير عطاء، "إذ تزعم العرب أن البخيل إذا سُئل سعل

وتنحنح؛ طلباً للمعذرة "[79]؛ فالبخل في رؤية الخنساء – إذن – هو الشائع وهو الأصل، وما الجود إلا استثناء يأتي هنا محدوداً بشخص المرثي، كما هو حال الشجاعة، وهي بذلك ترسخ أن ما يتغنى به الفحول في أشعارهم من أخلاق وصفات حميدة مجرد خيالات أو أحلام ليس لها تحقق واقعي، فهم قد يجودون أحياناً، ولكنهم يستثقلونه، كما يتحايلون لمنع أموالهم عن المحتاجين؛ لأن الجود ليس طبعاً أصيلاً فيهم، وعن هؤلاء تقول الخنساء [80]:

إِن تُنصَبِ القِدرُ لَدى بَيتِهِ فَغَيرُها يَحتَضِرُ الجادِيَه

فإذا كانت هنا تشيد بكرم رجل واحد هو صخر؛ فإنها في الوقت نفسه تختزل بقية الرجال في لفظ (الغير) وتذكِّر ببخلهم، ومثل هؤلاء إذا جادوا يوماً فإن ذوي الحاجة لا يحضرون موائدهم؛ لأنهم لم يعتادوا على كرمهم.

وكما رأيناها تنتقص من فحولة الرجال؛ لجبنهم عن الجود بأرواحهم حمايةً للقبيلة، فإنها تنتقص من هذه الفحولة أيضاً لبخلهم عن الجود بأموالهم، فهي تقول[81]:

فَمَن لِلضَّيفِ إِن هَبَّت شَمالٌ مُزَعزِعَةٌ تُناوِحُها صَباها

ينفتح الاستفهام في قولها (فمن للضيف؟) على انتقاص مضمر من فحولة الرجال في ديار القبيلة، ليصبحوا في حكم الإناث؛ فهي تنفي أو تستبعد أن يجد الأضياف من يكرمهم بعد رحيل صخر، وكأن القبيلة قد خلت من الرجال، ولم يعد فيها غير النساء، وإذا كان الرجال في واقع الأمر موجودين؛ فإن الخنساء، في رؤيتها هذه، تستبعد أن يكون فيهم من هو برجولة صخر وهيبته وكرمه وجلال قدره؛ بحيث يكون جديراً بفعل الجود مثلما كان صخر، ففحولتهم لا ترقى إلى صناعة الكرم حال السلم، مثلما أنها لا ترقى إلى صناعة الشجاعة حال الحرب، وأن يكون الأمر كذلك في الحالين؛ فما الذي يبقى من هذه الفحولة أو من مروءتها؟

وتزداد مواجهتها للفحولة اتضاحاً حين نجدها تُخرِج فكرة (البكاء) من سياقها الثقافي بوصفه سلوكاً أنثوياً؛ لتلصقه بالرجال، فنكون أمام خطاب يحتفي بجماليات صخر، ولكن يترتَّب عليه التأنيث المُضمَر للفحولة العاجزة، فهي تقول [82]:

تَرى الشُمَّ الجَحاجِحَ مِن سُلَيمٍ يَبُلُّ نَدى مَدامِعِها لِحاها
عَلى رَجُلٍ كَريمِ الخِيمِ أَضحى بِبَطنِ حَفيرَةٍ صَخِبٍ صَداها

تلحّ الخنساء هنا على صناعة المفارقة، التي تظهر في واجهتها الجمالية رغبة الذات الشاعرة في الإيحاء بهول الموقف، الذي جعل السادة الأشداء يجهشون بالبكاء؛ حزناً على صخرٍ السيد الكريم، بينما تأتي في الخلفية الثقافية لهذه المفارقة رغبة الخنساء في الكشف عن مخالفة واقع القبيلة للمنطق، وتشابه رجالها مع نسائها في العجز، فهؤلاء السادة الكبار (الشُمّ) ضخام الأجساد (جَحاجِح)، الذين من الأجدر بهم أن يكونوا مسعري حروب وصُنّاع انتصارات؛ يشتركون مع النساء في موقف البكاء حزناً على صخر، مع أن الانكسار والضعف والبكاء في ثقافتهم سلوكيات مضادة للفحولة[83]، بل إن الخنساء لا تريد منهم بكاءً؛ لأنه لا يجدي، وقد عبرت عن ذلك في إحدى قصائدها: (تُبَكّي لَوَ انَّ البُكا يَنفَعُ)[84]، فهي تنتظر أن تقطُر لحاهم عرقاً في ساحة المعركة، لا دموع حزن ويأس وعجز في مهاجعهم، ولأنهم على هذا القدر من الخذلان والهوان؛ فإن الخنساء ما تلبث أن تجردهم من السيادة، التي هي إحدى ركائز الفحولة الثقافية، كما رأيناها آنفاً تجردهم من الشجاعة والكرم، بوصفهما ركيزتين أخريين لهذه الفحولة، فهي تقول[85]:

إِنَّ الزَمانَ وَما يَفنى لَهُ عَجَبٌ أَبقى لَنا ذَنَباً وَاستُؤصِلَ الراسُ
أَبقى لَنا كُلَّ مَجهولٍ وَفَجَّعَنا بِالحالِمينَ فَهُم هامٌ وَأَرماسُ
إِنَّ الجَديدَينِ في طولِ اختِلافِهِما لا يَفسُدانِ وَلَكِن يَفسُدُ الناسُ

فالذي يظهر من هذه الأبيات أن الخنساء اتخذت من شعرية الحكمة وسيلةً لمجابهة الفحولة الفاسدة، وسلبها حق السيادة، فهي ترى أن من طبع الدهر التعجيل بموت العظماء الأخيار أصحاب الهمم العالية (الحالِمينَ)، وترك الأدعياء الانتهازيين وضيعي الهمم، وما أكثرهم (كُلَّ مَجهولٍ)، وفي ذلك إشارة إلى مقتل الرجل الحالِم المشهور/ صخر- الذي كان بحسب قولها: (كأنه عَلَمٌ في رأسه نارُ)[86] - ونجاة غيره من أدعياء الفروسية والسيادة؛

لينتهي بذلك مجد القبيلة وكبرياؤها، فقد قُطِع رأسُ هذه القبيلة/ صخر، ولم يبقَ فيها سوى الذَّنَب/ الفحول الفاسدين المغمورين، الذين لا يمكن أن يكونوا أسياداً بحق وحقيقة وإن ادعوا ذلك، فالسيادة شرف لايستحقونه، ومسؤولية ليسوا أهلاً لها.

4-5- الاحتفاء الرمزي بالأنوثة

إذا تتبعنا مشاهد الحيوان في مراثي الخنساء؛ فسنجدها لوحات شعرية مشحونة بطاقات ثقافية، تحتفي فيها الخنساء بالذات الأنثوية، بأسلوب رمزي تكشف عنه خصوصية معالجتها للعلاقة بين المرثي من جهةٍ، وبين الحيوان الذي تختاره لتستعرض به فروسيته، أو ليتشارك معها الحزن عليه من جهةٍ أخرى، ويأتي هذا التمثيل الرمزي للأنوثة عند الخنساء في نمطين اثنين، يمكن إيضاحهما على هذا النحو:

أ- الفرس/ جمالية الذات المؤنَّثة وحيويَّتها

يتجلى من وصف الفَرَس عند الخنساء تركيزها على إبراز خصائص جسدية في هذه الأنثى تكشف عن جمالها وحيويتها، بشكل تظهر معه الخنساء الحزينة كأنها ترى في هذه الفَرَس صورةً لها، فهي تخلع عليها شيئاً من ملامح أنوثتها، التي تشعر أن الحزن الدائم يمحوها شيئاً فشيئاً، ويؤول بها إلى الشيخوخة قبل أوانها، فتبدو حينها أنثى مسلوبة الأنوثة.

نأخذ مثالاً على ذلك قولها ترثي صخراً [87]:

وَحسناءَ في القومِ منسوبةٍ ... تُكشِّفُ عَن حاجِبيها السَّبِيبا
فَشدَّ مناكبها مُقصِراً ... يُبادِرُها يَستطِفُّ الرُّكوبا
تَشُقُّ سَنابِكُها حوْلَهُ ... وتقذفُ بالطرفِ عَنها الغُيُوبا
فَأَجْرى أجاريَّها كُلَّها ... وَمن كلِّ جرْيٍ تُلاقي نَصِيبا
فَلمّا عَلاها استمرَّتْ بهِ ... كَما أفرغَ النَّاضِحون الذَّنُوبا
فَرَاحَ يُبشِّرُ أصحابهُ ... تَبَطَّنتُ يا قومُ غيثاً خَصِيبا

ترتكز الرؤية الرثائية في هذه الأبيات على وصف ماضي الفَرَس مع سيدها/ صخر، مع ملاحظة أن وصف شجاعة المرثي وكرمه لم يأتِ إلا بناءً على إطالة الوقوف عند جماليات الفَرَس، بشكلٍ ظهر فيه وصف الفَرَس أكثر من وصف الفارس، ويمكن القول: إن لهذه الإطالة دلالة يكشف عنها تركيزنا على التجربة النفسية لدى الخنساء، ومعرفة مدى حضور أنوثتها في هذه التجربة، ووعيها بتبعات الحزن على هذه الأنوثة، وموقف الآخرين منها، لاسيما تقييم الإناث الأخريات لها.

فوصف الفَرَس هنا يتمحور في جانبي المظهر والحركة، اللَّذَين تحرص من خلالهما الخنساء على تأكيد اكتمال أنوثة هذه الفَرَس ونموذجيتها؛ ففي جانب المظهر تنفرد الخنساء عن فحول عصرها في وصف الفَرَس بلفظ (حسناء) [88]، وهو وصف يتناسب مع شعرية الأنثى، ويعكس ما يشغل بالها في ظل التغيرات التي تحدثها تجربة الحزن في جسدها، وهي إلى ذلك تصف هذه الفَرَس بكرم النسب، وتصف شعر ناصيتها، وجمال حركته حال ركضها أو مرحها، فهو – إذن– إلحاح من الخنساء على تشخيص هذه الفَرَس؛ لتكون معادلاً موضوعياً لها، تخلع عليه ما تتمتع به من مظاهر جمال وأنوثة يستنزفها الحزن الطويل، مثلما تفقد شيئاً فشيئاً تلك السيادة والمكانة الاجتماعية التي لم يقدِّرها حق قدرها أولئك الذين خذلوا أخاها، وهذا يؤكده أن الخنساء في قصيدة أخرى جعلت الخيل تبكي على صخر (لَهُ تَبكِ عَينُ الراكِضاتِ السَوابِحِ)[89]، وإشراكها في البكاء يعني تهيئة هذه الفَرَس – التي عادت من أرض المعركة وحيدةً – لأن ترى فيها الخنساء صورة لها، تحتفي بأنوثتها من خلالها، وتتذكّر ماضيها مع صخر من خلال تذكُّر ماضي هذه الفَرَس معه، مادامت كلتاهما تكابد ألم الفقد والحنين.

وفي جانب الحركة تصف الخنساء فَرس صخر بالسرعة في السير (تَشُقُّ سَنابِكُها حوْلَهُ/ وتقذفُ بالطرفِ عَنها الغُيُوبا/ كَما أفرغَ النَّاضِحون الذَّنُوبا)، وأنها تتفنّن في جريها، ولها ضروب من السير؛ لما فيها من المرح والنشاط (وَمن كلِّ جرْيٍ تُلاقي نَصِيبا)، وإذا كان شأن الفَرَس الحزينة أن تبكي، وتعزف عن هذا النشاط حزناً على سيدها المغدور؛ فإن الحال نفسه مع نشاط الخنساء وحركتها بعد موت أخيها، فالفرس – إذن– صورة للخنساء، وهذا الاستعراض الشعري لمظاهر فتوّة الفَرَس؛ هو في الوقت نفسه استعراض غير مباشر لفتوَّة

الخنساء، فالفرس/ الخنساء أنثى مكتملة الأنوثة، ولكن الحزن والبكاء أضرا بها، وستبقى على هذه الحال من التراجع والانهيار ما بقيت ذكرى صخر.

ب- الحمامة والناقة/ عاطفة الأمومة

يتكرر استحضار الخنساء مشهد الحمامة النائحة، الذي تؤكد من خلاله استمرارية حزنها وبكائها على صخر[90]، كما هو حال الحمامة التي استقر في ثقافة الجاهليين أنها تظل تبكي هديلها وتحنّ إليه [91]، وهنا نكون أمام صورة أخرى للاحتفاء الرمزي بالأنوثة في مراثي الخنساء، ومن الأمثلة على ذلك قولها [92]:

فَلَأَبْكِيَنَّكَ ما سَمِعتُ حَمامَةً ... تَدعو هَديلاً في فُروعِ الغَرقَدِ

. . . . .

تَاللَّهِ أَنسى ابنَ عَمروِ الخَيرِ ما نَطَقَت ... حَمامَةٌ أَو جَرى في البحرِ عُلجومُ

. . . . .

وَسَوفَ أَبكيكَ ما ناحَت مُطَوَّقَةٌ ... وَما أَضاءَت نُجومُ اللَّيلِ لِلساري

. . . . .

كوني كَوَرقاءَ في أَفنانِ غيلَتِها ... أَو صائِحٍ في فُروعِ النَخلِ هَيّافِ

إن استدعاء الخنساء صورة الحمامة هنا لا يقف عند حدود الغاية الجمالية في إبراز دلالة الفقد وطول الحزن، بل لهذه الصورة بُعد آخر يتضح بمعرفة الأصل الثقافي لخرافة (الحمامة والهديل)؛ وذلك لما بين هذه الخرافة وحكاية مقتل صخر من التشابه في مأساة الفحل المظلوم، التي تستدعي تعاطف الأنثى، وتفجّر حزنها.

فالخنساء، كما هو معلوم، لا تبكي الفحولة بشكل عام، وإنما تبكي نموذجاً يحضر في تجربتها بوصفه فحولة وقع عليها بطش فحولات أخرى، وكذلك هو الهديل في الخرافة "فرخ كان على عهد نوح، عليه السلام، فصاده طير جارح، فليس من حمامة إلا وتبكي عليه" [93]، فهو -إذن- جبروت الفحولة الجارحة، وتعدِّيها على من هو دونها في القوة، فيأتي بكاء الحمامة كأنه شكوى من هذه الغطرسة، ونحن نجد من يصف مشهد افتراس

الصقر لفرخ الحمام[94]، في دلالة على أن صورة الحمامة النائحة في الوعي الشعري الجاهلي تختزل فكرة الصراع بين الفحولة بكل ما تعنيه ثقافياً من هيمنة وقوة واستعلاء، وبين الأنوثة بكل ما تعنيه ثقافياً من انقياد وضعف ومسالمة، ومن الطبيعي أن تدخل طفولة الفحل تحت هذه الأنوثة؛ لأنه في حكمها، وفي الأساطير القديمة ترمز الطيور الجارحة إلى الإله الذكر، بينما ترمز الطيور الأليفة إلى الآلهة الأم [95].

وبما أن المخيال الثقافي ربط بين الحمامة والبكاء، مثلما ربط بين المرأة والبكاء؛ فحديث الخنساء الحزينة عن الحمامة الباكية – إذن – لا يخرج عن كونه تمثيلاً ذاتياً للأنوثة من خلال قالب رمزي، لاسيما أن مشهد الحمامة عندها يختلف عما هو عند الشعراء الفحول، في أنها تأتي به منتظماً في سلك عاطفة الأمومة، التي تنطلق منها في معالجة الموضوع الرثائي.

فإذا كان الشعراء يكتفون بالقول: إن شدو الحمام أو بكاءه يبعث فيهم الحنين إلى الراحلين، وقد يُبكيهم حزناً على فراقهم، مع أن هذا التعبير قد لا يكون أكثر من تقليد فني ضمن المقدمة الطللية؛ لاستدرار عواطف المتلقّين[96]؛ إذا كان الأمر كذلك؛ فإن الخنساء ذات التجربة الواقعية والقصيدة المُباشِرة ترى في الحمامة الباكية على فراق هديلها صورةً لها أو معادلاً موضوعياً، فهي أنثى مثلها، ومأساتها تشبه مأساتها، بل إن الخنساء في أكثر من موضع تتخيّل نفسها حمامة مكسورة الجناح (وَهاضَ جَناحِيَ/ هم كانوا جَناحي/ وَهاضَ مِنّي جَناحي) [97].

وهكذا تصر الخنساء هنا على واحدية الموقف الأمومي (كوني كَوَرقاءَ)، ولاسيما أن يكون بكاؤها مستمراً مثلما هو بكاء الحمامة (ما سمعتُ حمامةً/ ما نَطَقَتْ/ ما ناحَتْ)، مادامت الحمامة في ثقافة الجاهليين رمزاً للوفاء النادر والحزن الصادق [98]، فالأمومة – إذن – افتضت ديمومة الحزن وفاءً لفقيدها، وهي مفطورة على ذلك، خلافاً للفحولة، التي هي أسرع إلى نسيان من يغيب عن عينيها، كما هو حال مجتمع الفحولة، الذي لاحظت الخنساء أنه طوى صفحة صخر/ الهديل، وتناسى مظلوميته وضرورة الانتقام له من قاتله، ووحدها الأمومة (الخنساء/ الحمامة) هي من أبقت

ذكراه حيةً في نفسها (يُذَكِّرُني طلوعُ الشمسِ صخراً . .)[99]، وتفيض عيناها بالدمع كلما مر عليها طيفه (كأنَّ عيني لذكراهُ إذا خَطَرَتْ . . فيضٌ يسيلُ)[100]، ولذلك نجد عنترة، وهو المهمّش المقهور والصوت المعارض، يطلب من الحمامة/ الأنوثة أن تبكي عليه إذا مات (أَيا صادِحاتِ الأَيكِ إِن مُتُّ فاندُبي)[101]، ليس لأن الحمامة رمز للمرأة فقط، ولكن أيضاً لأن الأنوثة في وعي عنترة تُعلي قيمة الوفاء في مجتمع فحولي ناكر للجميل، وبعيد عن الإنصاف، فهو يتجاهل تضحيات أهل الصدق والإخلاص، ويحفل بالأدعياء.

ويبقى القول: إن الخنساء تحتفي بأنوثتها وقدراتها الإبداعية من خلال رمزية الحمامة إلى الجمال والخصوبة وحسن الصوت [102]، ولّما كانت الحمام من الطيور التي يُهتدى بها لمعرفة الأماكن [103]؛ وجدنا الخنساء تضفي على صخر/ الهديل هذا الوصف نفسه، فهي تصفه بأنه الفارس الذي (تَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ)[104]، والرائد الذي يدل قومه على منابع الماء وأماكن الخصب (فَرَاحَ يُبشِّرُ أصحابهُ) [105]، وهكذا تكون الخنساء باستدعائها صورة الحمامة والهديل قد جعلت من نفسها وأخيها نموذجاً للخير والقيم العليا، في حين يبقى المجتمع في عمق رؤيتها ليس أكثر من فحولة جارحة تصنع الشرور، وتغتال رموز الخير.

ويأتي استحضار الخنساء أمومة الناقة نمطاً آخر من أنماط الاحتفاء الرمزي بالأنوثة في مراثيها، فهي كثيراً ما تصوِّر تحنُّن النوق على ولدها في برد الشتاء وجدبه [106]، كما صوَّرت حزنها حين تفقد ولدها بموته أو عزله عنها، وتحنو على (البو)، وهو جلد يُحشى تبناً، توهم به الناقة أنه ولدها فتدرُّ اللبن.

تقول الخنساء [107]:

فما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ	لَها حَنينانِ إِصغارٌ وإِكبارُ
تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا ادَّكَرَت	فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ
لا تَسمَنُ الدَّهرَ في أَرضٍ وَإِن رُبِعَتْ	فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ
يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَني	صَخرٌ وَلِلدَّهرِ إِحلاءٌ وَإِمرارُ

واضحٌ هنا أن استدعاء الخنساء صورة الناقة الحانية على البو، يأتي للإيحاء بحزنها الشديد على فقد أخيها، وثمة شعراء شبّهوا أنفسهم أو غيرهم بحال الناقة مع البو، ولكنها عندهم صورة مقتضبة لا يهتمون فيها بغير أن الناقة الثكلى تحنو على البو[108]، في حين نجد الخنساء هنا تقف وقوفاً متأنياً لتعرض مأساة هذه الناقة، منطلقةً في ذلك من عاطفة الأمومة ووعيها بذاتها؛ لكي تجسّد بما حشدته من تفاصيل وجزئيات معاناة الناقة، وتتشارك معها ألم الفقد؛ بحيث تجعل منها معادلاً موضوعياً، تتجاوز بالصورة من خلاله إلى بعد ثقافي يلحُّ عليه لاوعيها؛ لمواجهة الفحولة النسقية من جهة، وللاحتفاء الرمزي بجسدها وأنوثتها المتضائلة بفعل الحزن من جهة أخرى، وهذا ما نجده في تركيزها على جانبين اثنين في تشكيل صورة هذه الناقة، أحدهما: أثر الحزن على سلوكها، والآخر: أثر الحزن على جسدها.

ففي الجانب الأول تُبرِز الخنساء فكرة الأم التي يصعب عليها نسيان فقيدها، فتظل تحنُّ إليه، وتدخل في حالة من الاضطراب (إِقبالٌ وَإِدبارُ/ إِصغارٌ وإِكبارُ)، ولاسيما مع وجود (البو) في المشهد، فهو جسد مزيَّف يتكرر خداع الناقة به، ويترتب على ذلك أن تذهب مقومات أمومتها من لبن وحنان ورعاية لغير ما تظن؛ مادام سيدها يستغلّها لمصلحته، ولا يريدها إلا أن تكون كذلك، كما أن حزنها متجدد بتكرّر ولادتها، وهكذا هو حزن الخنساء مع مقتل أقاربها الواحد بعد الآخر (الأب ثم الزوج ثم معاوية ثم صخر)؛ فهو حزن متراكم تشعر معه أن مجتمع القبيلة يستغل مكانة أسرتها التي تضحي برجالها من سادة القوم؛ ذوداً عن حياض قبيلتهم، في حين ينعم الآخرون بالسلامة وتتعزّز مصالحهم، ويستمر إيهامهم للخنساء بأنهم سينتقمون من القتلة، فلا يحققون شيئاً مما وعدوا، بل ما تلبث الخنساء أن تكتشف الخديعة حين تجد من يشمت بها، مدعياً أنها تبكي أناساً ركبوا المخاطر ولم يؤثروا السلامة، وقد عبرت عن ذلك بقولها[109]:

إِن كانَ صَخرٌ تَوَلّى فَالشَّماتُ بِكُم ... وَلَيسَ يَشمَتُ مَن كانَت لَهُ طومُ

مُرُّ الحَوادِثِ يَنقادُ الجَليدُ لَها ... وَيَستَقيمُ لَها الهَيّابَةُ البومُ

وبهذا يغدو مجتمع الفحولة في رؤية الخنساء أشبه حالاً بالبو، لاسيما أن رجال القبيلة يقدمون أنفسهم بديلاً في السيادة والكرم والشجاعة عمّن ضحى بنفسه، وهم في

حقيقة الأمر فحولة زائفة أنانية مخادعة، لا يصدر عنها سلوك إيجابي يعوِّض الخنساء عن خسارة أقاربها، ومثلما أن البو خدعة محدودة بمكان الحلب وزمانه، وسرعان ما يتبيَّن للناقة في المرعى غياب ولدها؛ فإن حقيقة أولئك الرجال سرعان ما تنكشف للخنساء في المواقف العصيبة، حين تتعرض القبيلة أو مصالحها لاعتداء.

وفي الجانب الآخر يأتي إصرار الخنساء على إيضاح الصورة حول جسد الأنوثة الحزينة، من خلال حديثها عن هزال هذه الناقة مهما أكلت من العشب (لا تَسمَنُ الدَهرَ..)؛ لنكون بذلك أمام تسويغ رمزي لما يسري في جسدها هي من ملامح ضعف وتدهور بأنه نتاج حزنها لا تقدّمها في السن، فالناقة/ الخنساء يستنفد الحزن طاقتها، مادامت تعيش الحنين والبكاء بمختلف حالاتهما، فهي تتنقّل بين النشيج والنواح، وبين الصمت والثوَران (تحنان وتسجار/ إصغار وإكبار)؛ أي أن الحزن والحنين لا يفارقانها، وإذا كانا كذلك؛ فمن الطبيعي في نظرها أن يتأثر جسدها بهذه الحال، وأن تنشغل عن تحقيق رغبات أنوثتها، وهي في ذلك شأنها شأن غيرها من النساء، لا تتخلى عن وعي المرأة بأنوثتها وجسدها مهما تماهت مع سلوكيات الفحولة واهتماماتها.

5-5- ترميز العنف

يحضر التمثيل الرمزي للأنوثة المعنَّفة عند الخنساء من خلال مرثاة بائية رثت بها أحد أبنائها، وسلكت فيها مسلك فحول عصرها في البناء الرسمي للقصيدة، الذي يتضمن الحديث عن الرحلة، ولكن أسلوب الخنساء جاء مختلفاً، فلأنها لم ترحل إلى ملكٍ أو أمير، ولم تمدح رغبةً في عطاء؛ وجدناها تجاري الفحول في وصف رحلة المرثي وناقته بدلاً من الحديث عن الذات، وتسوق ذلك بضمير المخاطب أو الغائب بدلاً عن ضمير المتكلم الذي يعتمد عليه شعراء الرحلة، ولا يقف الاختلاف عند هذه الحدود الشكلية، بل يتجاوزها إلى تركيز الخنساء على قضية توتر العلاقة بين الناقة وصاحبها المرتحل عليها/ المرثي، والغوص في أعماق هذه الناقة وتشخيصها؛ لإبراز محمول ثقافي رمزي، يُعرِّض بمعاناة الأنوثة المعنَّفة في المجتمع النسقي، ويُبرز مظلوميتها، وهذا يعكس رغبة الخنساء في تحقيق ما هو أبعد من مجاراة الفحول في هذا التقليد الشعري،

وهو مواجهة النسق الفحولي بأدواته الفحولية ذاتها؛ لتعارض هيمنته من الداخل، بحيث تتنصر للنسق الأنثوي من جهة، وتتحقق لرؤيتها المقبولية في الوسط الفحولي من جهة أخرى.

تقول الخنساء [110]:

ودَاوِيَّــةٍ قَفْرٍ يُخافُ بها الـرَّدَى	مُخَفَّقَةٍ ما إِنْ ينامُ بها الصَّحْبُ
قَطَعْتَ بِمِجذامِ الـرَّواحِ كَأَنَّها	إِذا حُلَّ عَنها كُورُها جَمَلٌ صَعبُ
يُعاتِبُها في بَعْضِ ما أَذنَبَتْ بِهِ	وَيَضرِبُها حيناً وَلَيسَ لَها ذَنْبُ
وَقَد جَعَلَتْ في نَفسِها أَن تَخافَهُ	وَلَيسَ لَها مِنهُ سَلامٌ وَلا حَربُ
مَطَوْتَ بِها حَتّى إِذا مالَ ظِلُّها	وَحُبَّ إِلى القَومِ الإِناخَةُ وَالشُربُ
أَنَخْتَ إِلى مَظْلومَةٍ غَيرِ مَسْكنٍ	جَوَانِبُها يَبْسٌ وَأَفْنانُها رَطْبُ
فَناطَ إِلَيها سَيفَهُ وَرِداءَهُ	وجاءَ إِلى أفنانِ ما عَلَّقَ الرَكْبُ
فَأَغْفَى قَليلاً ثُمَّ قامَ لِوِجْهَةٍ	لِيُورِثَ مَجداً أَو لِيَحْوِي بِهَا نَهْبُ
فَرَاحَتْ تُبارِي أَعْوَجِيّاً مُصَدَّراً	طَويلَ عِذارِ الخَدِّ جُؤجُؤُهُ رَحْبُ

جليٌّ هنا أن الشاعرة تتنقّل في سياق الحديث عن الناقة بين مستويين من التخاطب مع المرثي/ صاحب الناقة، فهي تارةً تجعله في مستوى الحضور (قَطَعْتَ/ مَطَوْتَ/ أَنَخْتَ)، وتارةً أخرى في مستوى الغياب (يُعاتِبُها/ وَيَضرِبُها/ تَخافَهُ/ مِنهُ)، ويتضح بالتحليل أن هذا التنوع ينطوي على دلالات ثقافية تكشف عن رؤية الخنساء للعلاقة السوية بين الأنوثة والفحولة، ورفضها اختلال هذه العلاقة في المخيال الثقافي لأبناء القبيلة.

ففي حالة ضمير المخاطب يفصح الخطاب، كما هو شأن قصائد الفحول، عن علاقة تكامل وانسجام بين ما هو فحولي/ صاحب الرحلة، وبين ما هو أنثوي/ الناقة؛ بحيث تصبح الأخيرة بمثابة المرأة التي يسعد صاحب الرحلة بمرافقتها له، فإذا كانت الخنساء تثني

على المرثي بما يجعله متفرداً عن غيره من الرجال (شجاعته في نزول الأودية المقفرة التي يخافها الناس)؛ فإننا نجدها تخلع على الناقة مثل هذا التفرُّد، فجاءت بها ناقة سريعة في الرواح (مِجذامِ الرَّواحِ) تنجيه في هذه الأماكن الخطرة، كما أنه يمتطيها وينيخها بأريحية ودون اضطراب، وكأن الخنساء تقول للمرثي: أنت والناقة متماثلان في النشاط والشجاعة والصبر، وكلاكما يليق بالآخر، والملاحظ أن هذا الانسجام يعقبه انسجام مماثل بين الناقة والجمل، بقولها: إن الناقة تشبه الجمل (كأنها . . جَمَلٌ صَعبُ)، فمقتضى هذه الصورة أن الناقة لا تقل شأناً عن الجمل في ضخامتها ونشاطها وتوثّبها، ولا ضير بعد ذلك في إصرار الثقافة على أن يكون الفحل هو وحده النموذج في هذه الصفات.

ثم نجد الخنساء على عادة الشعراء تستطرد إلى وصف ما تكون عليه الناقة أثناء الرحلة من تعب وإجهاد لكثرة السير، وكيف أن صاحبها يحثّها على الإسراع إما بالزجر وإما بالسوط، ولكن ما هو مختلف عند الخنساء ثلاثة أساليب مجتمعة، تتحول بها لوحة الناقة إلى مرموز ثقافي يُفصح عن هموم الأنوثة المُعنَّفة في وسط فحولي متمركز، وهذه الأساليب هي:

1- العنف اللفظي: تفاجئنا الخنساء بنقل صاحب الناقة إلى حالة الغياب (يعاتبها)، وهو انتقال نشهد معه تحولاً في رؤية الذات الشاعرة للعلاقة بين الناقة وصاحبها، فذلك الانسجام يتلاشى، وتظهر الناقة حيواناً يواجه قسوة سيِّده، حين يزجرها لتسرع فوق طاقتها، وهي مجهدةٌ، فكأن أسلوب الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب؛ يأتي مواكبةً للتحول المفاجئ في شخصية صاحب الناقة، فهو بالعنف وزيادة الضغط عليها يغدو إنساناً آخر غير ذلك الذي ألف الناقة وألفته. وإذا كان هذا العنف المتفجّر في شخصيته يعني انقطاعاً في التفاهم بينه وبين الناقة؛ فإن هذا العنف يقتضي أيضاً انقطاعاً رمزياً في التفاهم بينه وبين أمومة الخنساء، فالخنساء قطعت الحديث معه، وباشرت تغييبه، مكتفيةً بالحكي عما يصنعه مع الناقة، وكأنها ما ذكرت هذا السلوك الفحولي إلا على سبيل الإنكار، ولكنها تهيَّبت أن تواجه الرجل بهذا الإنكار، فهي إن فعلت ذلك أفقدت شعرها الاستفحال الذي لايحظى بالقبول إلا من خلاله، و "الأدب النسقي يقتضي عدم مواجهة الفحل، ولزوم الصمت أمامه" [111]، ولذلك اختارت

الخنساء تغييب المرثي وإسكاته أولاً، ثم القول بعد ذلك: إنه كان يعامل الناقة بتلك القسوة، ومن الواضح أن الخنساء اختارت التعبير بلفظ (يعاتبها..) وليس يزجرها أو ما شابه، وهذا ينمّ عن إلحاحها على أنسنة الناقة؛ كي ترى فيها صورة للمرأة التي تواجه صلف الرجل وعنفه اللفظي، بل يبدو كأن الخنساء بهذا الاختيار ترد ادعاء الثقافة أن ديدن الأنثى عذل الرجل ومعاتبته على الكرم، كما يصوّر ذلك شعراء الشكوى من العاذلة، فالخنساء هنا تلصق فعل العتاب بالرجل؛ لتؤكد أنه سلوك فحولي تكتوي الأنوثة عامةً بناره، وفي ذلك أيضاً تشنيع بهيمنة الفحل واستعلائه حين يفترض دائماً بخل الأنثى وسلبيتها، ولايملك غير إلقاء اللائمة عليها إذا لم تستطع أن تنفّذ ما يريده وبالكيفية التي يريدها، غير آخذٍ في حسبانه حدود قدراتها، وظروفها الصحية والنفسية، كما هو الآن هذا الرجل/ المرثي يتَّهِم ناقته بالبخل في السرعة والنشاط، مع أنها في حالة إجهاد من كثرة السير.

2- العنف الجسدي: أقسى ما تواجهه هذه الناقة أن يأتي عذل سيدها مقروناً بالضرب، وإن لم تكن بطيئة في السير (وَيَضرِبُها حيناً وَلَيسَ لَها ذَنْبُ)، ولنلاحظ اختيار الخنساء هذا الأسلوب المثير لعاطفة الشفقة عند المتلقي، ومعاملتها الناقة معاملة العاقل باستعمال لفظ (ذنب)؛ ليتأكد بذلك إصرارها على إبراز قسوة الفحولة تجاه الأنثى المُعَنَّفة، حين يجري تحميلها وزر أخطاء لم ترتكبها، ويحدث في الثقافة الفحولية أن يصب الرجل جام غضبه على المرأة حين يفشل في تحقيق أمرٍ ما، مُلصقاً بها أسباب هذا الفشل [112]، ولا يبعد أن يكون هذا الالتفات راجعاً إلى تمثُّل الخنساء إحساس الناقة بألم الضرب، فرأت في تغييب الرجل عزلاً لعنفه. وأياً ما كان الأمر؛ فالالتفات بضمير الغائب أعطى الخنساء فرصة تمرير الحديث عن عنف الفحولة من خلال المعنى الرثائي، بخلاف ما لو كانت خاطبت المرثي بقولها: (أنت الذي كنت تضرب ناقتك بذنب ودون ذنب)؛ فهذا الأسلوب لا ثناء فيه ولاشعرية يمكن من خلالها إعادة أخطاء فحولية إلى ذهن المتلقي بدون استفزاز فحولته.

3- العنف النفسي: تغوص الخنساء في أعماق هذه الناقة/ المرأة المقهورة حين ترى أنها دائمة الخوف من سيدها، تترقب وقوع سوطه عليها في أية لحظة، مادام سلوكه

المعتاد هو زجرها وضربها (وَقَد جَعَلَتْ في نَفسِها أَن تَخافَهُ/ وَلَيسَ لَها مِنهُ سَلامٌ وَلا حَربُ)، وليس الخوف طبعاً في هذه الناقة، فهي في الواقع شُجاعة، ترتاد مجاهل الصحراء، التي يخاف المسافر النزول بها (ما إِنْ ينامُ بها الضَّحْبُ)، ولكن انتظارها الضرب بين الفينة والأخرى أقسى عليها من تلقي الضرب المبرح دفعة واحدة؛ لأنها تظل في قلق وخوف دائمَيْن طوال الرحلة، فلا هو يُسلِمها وتأمن، ولا هو يكفيها بالضرب همَّ الترقب والانتظار، وهكذا هي المرأة في ذهن الخنساء، تعيش في قلق دائم، ينعدم معه شعورها بالأمان والاستقرار، فلا هي مع الفحولة في حالة حرب فتدافع عن نفسها، ولا هي في حالة سلام فتأمن شرورها، على الرغم من عظمة ما تؤديه الأنثى، وقيمته في الحياة؛ لتحقيق النجاح وبلوغ المجد، وهو ما نقرؤه في تركيز الخنساء على أن هذه الناقة المعنَّفة وسيلة صاحبها، التي يحقق بها الطموحات (مطوْتَ بها/ قامَ لوِجْهَةٍ/ لِيُورِثَ مَجداً/ لِيَحْوِي بِهَا نَهْباً).

وما إن شارفت الخنساء على اختتام قصيدتها حتى جاءت بما ينسف نموذجية الفحل، التي قرَّرتها في البداية بقولها تصف الناقة: (كأنها . . . جَمَلٌ صَعبُ)، وكأن الأنوثة بهذا التحول تعلن التمرّد على الفحولة، بعد أن أفسدت الأخيرة علاقة التكامل والانسجام بذلك العنف غير المبرر، فالخنساء تقول في البيت الأخير:

فَرَاحَتْ تُبارِي أَعْوَجِيّاً مُصَدَّراً طَويلَ عِذارِ الخَدِّ جُؤجُؤُهُ رَحْبُ

إن الناقة هنا لم تعد تقلّد الفحل في سرعة السير، بل أصبحت تخوض معه غمار المنافسة لتسبقه، وليس هو مجرد فحل، بل فحل من فحول الخيل، والخيل حيوان معروف عنه السرعة، خلافاً للإبل التي هي دون الخيل في ذلك، وتصر الخنساء على عقد هذا السباق بين الناقة والفَرَس؛ تأكيداً لاقتدار الأنوثة، وتساويها مع الفحولة في النشاط والجَلَد، وأن تكون الناقة/ المرأة بهذه الخصائص؛ فليس ثمة مبرر لزجرها وضربها وإخافتها من قِبَل الرَّجُل، فهذا سلوك عبثي يعكس هيمنة الفحولة واستعلاءها وعدوانيتها.

وإذا أدركنا أن فحل الخيل هنا (أعوجي)، نسبةً إلى فحل يقال له (أعوج) مشهور بكرمه (عراقة أصله ونجابة نسله وسرعته ونشاطه)؛ فسنتذكَّر إضفاء الخنساء على ناقتها

مثل هذه الصفات (مِجذامِ الرَّواحِ/ كأنها جَمَلٌ صَعبُ)؛ كي تحقق التقارب بين قدرات طرفي التحدي، وبذلك تكون الخنساء قد بلغت غاية الاحتفاء بالناقة، وهو احتفاء بالمرأة وانحياز لها، وتأكيد لفاعليتها، وأنها لا تقل عن الرجل كرماً ونجابةً ونشاطاً وهِمَّة.

كما يظهر أن الخنساء ترفض أن تكون ضخامة الجسم معياراً يجري على أساسه تفضيل الذكورة على الأنوثة، بوصف الجمل عادةً ما يكون أضخم بنيةً من الناقة؛ فهي في الشطر الثاني تصف هذا الفحل النموذجي (الأعوجي) بأنه طويل الخد ضخم الصدر (مُصَدَّراً/ طَويلَ عِذارِ الخَدِّ/ جُؤجُؤُهُ رَحْبُ)، ووقوفها عند هذه الأوصاف الجسدية يشير إلى تأكيدها قدرة الناقة على سبقه، وإن لم تكن مثله في البنية الخَلْقِيَّة؛ فلدى الأنوثة من القدرات ما يؤهلها لمباراة الفحل، والتقدم عليه.

ولو نظرنا في مرثية أخرى لوجدنا الخنساء على ديدنها في الانحياز الرمزي للأنوثة، والانتصار لها؛ فهي لا تصف الناقة إلا بما يعكس احتفاءها بالأنثى، ورفض تهميشها، وتأكيد مظلوميتها في مجتمع الفحولة، إذ إنها تقول [113]:

وحَمراءَ في القَوْمِ مَظْلومةٍ كَأنَّ عَلى دِفَّتَيْها كَثيبا

تَيَمَّمتَها غيرَ مُستأمرٍ فصرّفتَها وَهَزَزت القَضيبا

فمثلما وجدنا الخنساء تصف الفَرَس الأنثى بالجمال (حَسْناء) في القصيدة السابقة؛ نجدها هنا تصف الناقة بمثل ذلك (حَمراء)، ويروى: (وحَوْراء..)، وحمراء: من حُمُر الإبل، وهي جِلادها وصُبُرها على مر الزمان [114]، ولامتلاء هذه الناقة وضخامتها وشحومتها تبدو كأن على جانبيها كتلتين رمليَّتين، ولكن الخنساء تضيف للناقة هنا وصفاً جديداً هو (مظلومة)، والناقة المظلومة: ناقة نحرها سيدها وهي شابة سمينة، وقيل: أُخِذَتْ من سيدها غصباً، ونحروها اعتباطاً من غير علة [115]، و "كُلُّ ما أَعْجَلْتَهُ عن أوانه فقد ظَلَمْتَهُ" [116]، فنحن – إذن – أمام تعبير مفارقي يكشف من خلاله لاوعي الخنساء عن عدم منطقية هذا السلوك النسقي تجاه الناقة، مبديةً تعاطفها اللاإرادي معها، فهي لا تستحق النحر، ولا تشفع لها حداثة سنها، ولا سلامتها من العلل، ولا تجلّدها وصلابتها.

وإذا كان الأمر كذلك؛ أفلا تكون هذه الناقة صورة للخنساء، التي بمقتل أخويها انهار كيانها وتحطمت قواها، وذهب حُسنها، وأدركتها الشيخوخة قبل أوانها؟ وهي أيضاً صورة للقبيلة/ بني سُليم، التي قُصِم ظهرها بمصرع سيدها/ صخر، وعدم تمكن رجالها من الأخذ بثأره، فسقطت هيبتها، وكُسِرت شوكتها، بل إن الدلالة هنا تنفتح على مأساة الأنوثة المهمشة، المهضومة الحقوق في المجتمع الفحولي، فهي تتعرض للوأد المعنوي حين تُربي الرجال لتطحنهم الحرب، فتتقاطر عليها المصائب والأحزان، وتعيش مع أيتامها تحت وطأة الفقر والحرمان، في مجتمع متناحر قلّما يلتفت إلى هذه المآسي.

وأياً ما كان المحمول الثقافي لهذه الصورة؛ فكلها دلالات يجمعها نسق أنثوي مهيمن في لاوعي الخنساء، يدلّ عليه حرصها على دمج الناقة في المجتمع الإنساني، ولاسيما في قولها: (وحمراء في القومِ)، فكأن هذه الناقة واحد منهم، وليست حيواناً.

الخاتمة

اتضح بالتحليل الثقافي أن نص الرثاء عند الخنساء ينطوي على أنماط من التمثيل الثقافي للذات، ينتظمها نسق أنثوي يتخذ من نموذجية صخر غطاءً للاحتفاء بالأنوثة جسداً وأمومةً وكينونة وهموماً، ويواجه الفحولة برفض سلوكياتها والسخرية منها، وهو الأمر الذي يحملنا على القول: إن الدلالة الفاعلة في مراثي الخنساء هي (أنوثة الاستفحال)، لا (الاستفحال).

فالخنساء تُجري من خلال شعرية الحزن عملية تقييم لأنوثتها، ويحضر وعيها بجسدها وتغيّراته، وقد يأتي استدعاؤها للأنوثة؛ انتقاصاً من الفحولة التي تُخل بمسؤولياتها، حين تخذل من يُضحّي لأجلها، ولا تنتصر لمظلوميته من أعدائه. وتُبرِز الخنساء في مراثيها نموذج المرأة الضحية؛ احتفاءً بكينونة الأنوثة، وتذكيراً بهمومها في مجتمع فحولي يتجاهل معاناة المرأة، ويتعالى عليها، وعلى من هو في حكمها ثقافياً كالأسير والمولى، وفي مراثي الخنساء أيضاً ما يكشف عن شعورها بالاغتراب النفسي في ذلك المجتمع النسقي، الذي تواجهه بعملية تأنيث مضمر للرجال، ووصم الفحولة بالسلبية والفراغ.

وتأتي صورة الفَرَس الحسناء مشحونةً بطاقات رمزية تحتفي فيها الخنساء بأنوثتها وجسدها، كما تتجلى أمومة الأنثى ووفاؤها وجمالها في مقابل عدوانية الفحل؛ من خلال رمزية صورة الحمامة والهديل، في حين تكشف رمزية صورة (الناقة والبو) عن تزييف الفحولة، وخداعها للأمومة/ الخنساء الحزينة. ويجري ترميز العنف من خلال صورة الناقة المعذولة، التي ترمز إلى مأساة المرأة المُعَنَّفة لفظياً وجسدياً ونفسياً، ومظلوميتها في المجتمع الفحولي.

الهوامش والمراجع

(1) ساردار، زيودين، وفان لون، بورين: الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص17.

(2) كاظم، نادر: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص40.

(3) تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، ص43.

(4) إدجار، أندرو، وسيدجويك، بيتر: موسوعة النظرية الثقافية (المفاهيم والمصطلحات الأساسية)، ترجمة: هناء الجوهري، ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2014م، ص169.

(5) الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ط3، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005م، ص187.

(6) بيرجر، بيترل، وآخرون: التحليل الثقافي، ترجمة: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، (د، ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م، ص230.

(7) التحليل الثقافي، ص230.

(8) الزهراني، معجب: "تمثيلات الآخر العربي المسلم في بعض قصص عند ألبير كامو ونورنييه"، مجلة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان: العدد 51، يوليو 2007م، ص35.

(9) إيجلتون، تيري: النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992م، ص106.

(10) النقد والأيديولوجية، ص94.

(11) إيزابرجر، أرثر: النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية)، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص101، 102.

(12) تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، ص450.

(13) سليطين، وفيق: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، ط1، دمشق: دار الحوار، 2006م، ص11.

(14) وولين، ريتشارد: مقولات النقد الثقافي (مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية)، ترجمة: محمد عناني، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016م، ص264.

(15) النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص88.

(16) الغذامي، عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005م، صفحة مقدمة الكتاب.

(17) تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، ص451.

(18) الزهراني، معجب: "الجسد الخاص وتشكيل الهوية في خارج المكان"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب: العدد 64، صيف 2004م، ص230.

(19) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص85.

(20) عليمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجاً)، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص44.

(21) تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، ص450.

(22) إبراهيم، عبد الله: السرد النسوي (الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد)، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011م، ص104.

(23) جونز، آن روزاليند: "كتابة الجسد (نحو فهم الكتابة الأنثوية)"، ضمن كتاب هالة كمال (محرر ومترجم): النقد الأدبي النسوي، ط1، القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، 2015م، ص232.

(24) "كتابة الجسد (نحو فهم الكتابة الأنثوية)"، ص222.

(25) "كتابة الجسد (نحو فهم الكتابة الأنثوية)"، ص235.

(26) يوسف، عبدالفتاح أحمد: قراءة النص وسؤال الثقافة، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث، وعمّان: جدارا للكتاب العالمي، 2009م، ص82.

(27) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص88.

(28) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص12، 13، 32.

(29) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص84.

(30) الموسوي، محسن جاسم: النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغير)، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م، ص74.

(31) السيف، عمر عبد العزيز: الرجل في شعر المرأة (دراسة تحليلية للشعر النسوي القديم وتمثلات الحضور الذكوري فيه)، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2008م، ص126.

(32) الكعبي، ضياء: "فتنة الأنثوي: المرأة بوصفها نسقاً ثقافياً (قراءة في خطابي فاطمة المرنيسي وعبدالله الغذامي)"، ضمن كتاب حسين السماهيجي وآخرين: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والبحرين: وزارة الإعلام والثقافة، 2003م، ص80.

(33) "فتنة الأنثوي: المرأة بوصفها نسقاً ثقافياً (قراءة في خطابي فاطمة المرنيسي وعبدالله الغذامي)"، ص81.

(34) يوسف، عبد الفتاح أحمد: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، وبيروت: الدار العربية للعلوم، 2010م، ص161.

(35) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص86.

(36) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص53، 54.

(37) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص81، 82.

(38) "كتابة الجسد (نحو فهم الكتابة الأنثوية)"، ص226.

(39) لهذا التصور الثقافي امتداد في العصور اللاحقة، فنحن نجد بشار بن برد قائلاً: "لم تقل امرأة شعراً قط إلا تبيَّن الضعف فيه، فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك غلبت الفحول، كانت لها أربع خِصِي" (المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج4، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي، 1997م، ص30)، فهذا القول، وإن كان ينطلق من مفهوم جمالي للأنوثة؛ لايخفى ما يترتب عليه من تجريد للخنساء من خصائص الأنوثة؛ إذ يصبح هذا التحول في جسد الخنساء وشخصيتها كأنه سبب في إبداعها، ومنافستها فحول الشعر في صنعتهم، ولولا ذلك لما وصلت إلى ما وصلت إليه.

(40) الخنساء بنت عمرو: ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق: إبراهيم عوضين، ط1، مصر: مطبعة السعادة، 1985م، ص356.

(41) ينظر ما يشير إلى هذا الخذلان في: ديوان الخنساء، ص205، 219، 221-223.

(42) فهي تقول في إحدى قصائدها:

دَعَـــوتُم عـــامِـــراً فَـنَـبَـذتُـمُـوهُ ... وَلَـــم تَـدعـوا مُـعـاوِيَـةَ بـنَ عَـمْـرِو
وَلَـــو نـادَيـتَـهُ لَأَتَـــاكَ يَسعى ... حَـثيـثَ الـرَكـضِ أَو لَأَتَـــاكَ يَـجري
مُـــدِلّاً حـينَ تَـشـتَـجِـرُ الـعَـوالـي ... وَيُـــدرِكُ وِتـــرَهُ فـي كُـــلِّ وِتـرِ

(ديوان الخنساء، ص386).

كما يُفهَم من قولها:

وَأَنـتَ ابـنُ فَـرعِ الـقَـومِ يـا صخرُ كُلِّها ... إِذا قـالَ فُـرسـانُ الـلـقـا: صَـخـرُ أَقـدِمِ

(ديوان الخنساء، ص419).

أن صخراً كان يلاقي من التجاهل في حالة السلم ما كان يلاقيه عنترة - وهو قياس مع الفارق، فهذا عبد وذاك سيد - وأن الحرب هي من كان يعيد لصخر مكانته وتقديره اللائق، وذلك عندما يدب الخوف في قلوب الفرسان، ويحجمون عن التقدم، فلا يملكون حينها سوى ترك المجال لصخر؛ كي يقوم بما عجزوا عن القيام به، وهو الموقف الذي يُثبت صخرٌ من خلاله أنه سيد قومه، وفارسهم وكريمهم، وليس ادعاءً فقط.

(43) وهي لذلك تمتدح أخويها بأنهما سيدان لا يظلم أحدهما الآخر، إذ تقول:

قَـــرمَـــينِ لا يَـتَـظـالَـمـا ... وَلا يُـــرامُ حِـمـاهُـمـا

(ديوان الخنساء، ص422).

(44) وذلك في قولها:

وَلَـــولا كَـثـرَةُ الـبـاكـينَ حَـولـي عَـلـى إِخـوانِـهِـم لَـقَـتَـلـتُ نَفسي

(ديوان الخنساء، ص252).

(45) ديوان الخنساء، ص213.

(46) الخنساء بنت عمرو: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، اعتنى بضبطه وتصحيحه: لويس شيخو، (د، ط)، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1896م، ص16.

(47) ديوان الخنساء، على الترتيب: ص298، 200، 250. العوار: وجع في العين كالقذى من الرمد. النُّكس: الانتكاس، وهو السقوط في المرض بعد البرء منه.

(48) يرى بعض الدارسين من أمثال عبد الله الغذامي وعبد الحليم حفني أن مراثي الخنساء ليس فيها شيء غير الاستفحال (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص32، 33، وحفني، عبد الحليم: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص200، 207، 208، 209)، وقبلهما رأت بنت الشاطئ أن "عواطف الأمومة عند الخنساء باهتة، ولا تكاد تلمح" (بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن: الخنساء، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1963م، ص52).

(49) "كتابة الجسد (نحو فهم الكتابة الأنثوية)"، ص233، 234.

(50) دارون، تشارلز: التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوانات، ترجمة: محمد عبد الستار الشيخلي، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2010م، ص172.

(51) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص87.

(52) يكفي للدلالة على ذلك أن نتذكر قولها:

وَإِذ يَـتَـحـاكَـمُ الـسـاداتُ طُـرّاً إِلـى أَبـيـاتِـنـا وَذَوُو الحُـقـوقِ

(الخنساء بنت عمرو: ديوان الخنساء بشرح ثعلب، تحقيق: أنور أبو سويلم، ط1، عمّان: دار عمار، 1988، ص68).

وقولها:

فَـقَـد أورِثـتُـمـا حُـزنـاً وَذُلّاً وَحَـرّاً فـي الجَـوانِـبِ مُـسـتَـقِـلا

(ديوان الخنساء، ص407).

(53) ديوان الخنساء، ص51، 92، 240، 168، 273، 292، 356، 367، 395.

(54) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص80.

(55) ديوان الخنساء، ص223.

(56) السواح، فراس: دين الإنسان (بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني)، ط4، دمشق: منشورات دار علاء الدين، 2002م، ص74.

(57) علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج10، ط4، بيروت: دار الساقي، 2001م، ص227، 228، وج8: ص234.

(58) أبو سويلم، أنور: دراسات في الشعر الجاهلي، ط1، بيروت: دار الجيل، وعمّان: دار عمار، 1987م، ص134.

(59) ينظر على سبيل المثال: عبيد بن الأبرص: ديوان عبيد بن الأبرص، شرح: أشرف أحمد عدرة، ط1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1994م، ص122، والسليك بن السلكة: ديوان الشنفرى ويليه ديوانا السليك بن السلكة وعمرو بن براق، إعداد وتقديم: طلال حرب، ط1، بيروت: دار صادر، 1996م، ص97، وعمرو بن معدي كرب: شعر عمرو بن معدي كرب، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي، ط2، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1985م، ص102.

(60) ينظر على سبيل المثال: دريد بن الصمة: ديوان دريد بن الصمة، تحقيق: عمر عبد الرسول، (د، ط)، القاهرة: دار المعارف، 1985م، ص98، وميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، (د، ط)، القاهرة: مكتبة الآداب، 1950م، ص13، 171، 195، 227، 251، 313، وديوان عبيد بن الأبرص، ص122، والحطيئة: ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السِّكِّيت، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1987م، ص173، 174.

(61) ينظر على سبيل المثال: المثقّب العبدي: ديوان المثقب العبدي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، (د، ط)، القاهرة: معهد المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية، 1971م، ص138، وامرؤ القيس بن حجر: ديوان امرئ القيس وملحقاته، دراسة وتحقيق: أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، ط1، الإمارات العربية المتحدة: مركز زايد للتراث والتاريخ، 2000م، ص194، وعدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد، جمعه وحققه: محمد جبار المعيبد، (د، ط)، بغداد: دار الجمهورية للنشر والطبع، 1965م، ص63، 76، وديوان الأعشى الكبير، ص69، 323، 333.

(62) ديوان الخنساء، ص56، 167، 88، 375، 421، 377، 407، 21، 328، 354، 230، 160، 412.

(63) ديوان الخنساء، على الترتيب: ص340، 381، 403.

(64) شيفلد، ليندا جين: أنثوية العلم (العلم من منظور الفلسفة النسوية)، ترجمة: يمنى طريف الخولي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 306، أغسطس 2004م، ص62.

(65) ينظر على سبيل المثال: الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: شكري فيصل، ط1، بيروت: دار الفكر، 1968م، ص169، 170، والعبسي، عروة بن الورد: شعر عروة بن الورد العبسي، تحقيق: محمد فؤاد نعناع، ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي، والكويت: مكتبة دار العروبة، 1995م، ص80، والجعدي، النابغة: ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، ط1، بيروت: دار صادر، 1998م، ص130، وشعر مجمع بن هلال في كتاب المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج1، القسم2،

ط1، بيروت: دار الجيل، 1991م، ص716-718.

(66) الحوفي، أحمد: المرأة في الشعر الجاهلي، ط2، القاهرة: دار الفكر العربي، 1963م، ص472.

(67) ديوان الخنساء، ص330-332.

(68) ديوان الخنساء، ص175. آرام الصريم: الظباء. العواطل: النساء لا حُلي عليهن.

(69) ينظر على سبيل المثال: الغنوي، طفيل: ديوان طفيل الغنوي بشرح الأصمعي، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، ط1، بيروت: دار صادر، 1997م، ص64، 65، والأودي، الأفوه: ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق: محمد التونجي، ط1، بيروت: دار صادر، 1998م، ص100، وقيس بن الخطيم: ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، ط2، بيروت: دار صادر، 1967م، ص186.

(70) ديوان الخنساء، ص240، 381، 389، 93.

(71) ديوان الخنساء، على الترتيب: ص168، 273-274، 339، العناة: الأسرى. الجناحا: الذين يجنحون إلى الإطلاق، وقيل: الجانح الذي يقعد بين يدي آسره شبه الخاضع. الظنبوب: عظم الساق الباطن، فهو يحكها لأن القيد يأكلها ويبريها، إذا خر في القيد: أي يصرع فيه من الوهن والضعف، أنكاله: قيوده.

(72) ديوان الخنساء، على الترتيب: ص234، 408. بني علة: أولاد السراري لأب واحد وأمهات شتى. النقيل: الذي هو من قوم آخرين سوى القوم الذي هو فيهم.

(73) ديوان الخنساء، على الترتيب: ص174، 393، 238، 231، وينظر أيضاً: ص207، 62.

(74) ديوان الخنساء، ص377. الطعنة الخلس: التي يُطعن بها على عجل. المغاوير: الفرسان كثيرو الغارات. المشرفية: سيوف تنسب إلى المشارف من قرى الشام.

(75) يتكرر هذا الأسلوب في شعرها، ومن ذلك قولها في قصيدة أخرى:

فَمَن لِلحَربِ إِذ صارَت كَلوحاً وَشَمَّرَ مُشعِلوها لِلنُّهوضِ

(ديوان الخنساء، ص397).

وقد تعدل إلى صيغة استفهامية أخرى، كما في قولها:

مَن ذا يَقومُ مَقامَهُ بَعدَ ابنِ أُمّي إِذ رُمِس

(ديوان الخنساء، ص395).

(76) ديوان الخنساء، ص270.

(77) ديوان الخنساء، ص320. الغازية: الكتيبة التي يغزى بها.

(78) ديوان الخنساء، على الترتيب: ص300، 233. النحيزة: الطبيعة.

(79) ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص309.

(80) ديوان الخنساء، ص321. الجادية: الذين يطلبون ما في قِدره.

(81) ديوان الخنساء، ص303. الشمال المزعزعة: الريح المحركة لأطناب البيوت. تناوحها: تقابلها وتواجهها. الصبا: ريح باردة.

(82) ديوان الخنساء، ص205-206. الشَّمم: ارتفاع قصبة الأنف، ويكنى به عن الشرف والكبرياء. الجحاجح: واحدها الجحجاح أو الجحجح: الكريم الواسع الخُلق. الخيم: الطبيعة والخُلق. صداها: الصدى الهامة التي تزقو في مضارب القوم حتى يؤخذ بثأره، يقال: تخرج من رأس القتيل.

(83) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص53، 54.

(84) ديوان الخنساء، ص272.

(85) ديوان الخنساء، ص396. الحالمين، من الحلم: الأناة والعقل. الهام، واحدها هامة: الجثة. الأرماس، واحدها رمس: القبر. الجديدان: الليل والنهار.

(86) ديوان الخنساء، ص305.

(87) ديوان الخنساء، ص182-185. منسوبة: أي أنها فرس لها آباء كريمة تنسب إليها. السبيب: شعر الناصية، وإنما تفعل الفرس ذلك من ركض أو مرح. شد مناكبها: بالسرح. مقصراً: عشاءً. يستطف الركوبا: أي تدور به إذا وضع رجله في ركابها من نشاطها ومرحها. تشق سنابكها حوله: أي تشق الأرض بحوافرها حول صاحبها من نشاطها. تقذف بالطرف عنها الغيوبا: ترفع بصرها وتنظر يمنة ويسرةً إلى كل غيب من الأرض، فهي إذا استأنست رمت بطرفها وراء الغيوب، وهذا من نشاطها وحدتها. والغيب: الذي يوارى ما فيه فلا يُعلم أي شيء فيه. أجرى أجاريها: أي أجرى فنوناً من جريها، ولها من كل جري نصيب. كما أفرغ الناضحون الذنوبا: أي أن سرعتها سرعة الدلو من الماء إذا أُفرغ. تبطن غيثاً: أي أصابه، والغيث: المطر الشديد المطبق، فهذا الغيث قد أخصب وأمرع، أي كثُر مرعاه وخصبه.

(88) بحثنا عن هذا اللفظ في وصف الخيل عند شعراء الجاهلية، فلم نجده في أيٍّ من دواوينهم أو مجاميع أشعارهم.

(89) ديوان الخنساء، ص361.

(90) ديوان الخنساء، ص67، 215، 227، 242، 267، 311، 327.

(91) الدمِيري، كمال الدين محمد بن موسى: حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: أحمد حسن بسج، ج2، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2003م، ص520.

(92) ديوان الخنساء، على الترتيب: ص367، 67، 215، 327.

(93) حياة الحيوان الكبرى، ج2، ص520.

(94) كما هو الأمر في قول حميد بن ثور:

فَلمّا اكتَسى ريشاً سُخاماً ولمْ يجِدْ ... لَهُ مَعها في باحةِ العُشِّ مَجثَما

أُتيحَ لَهُ صَقرٌ مُسِفٌّ فَلَم يَدَع ... لَها وَلَداً إلا رَميماً وأَعظُما

(الهلالي، حميد بن ثور: ديوان حُميد بن ثور الهلالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، ط1، القاهرة: دار الكتب والدار القومية للطباعة والنشر، 1965م، ص25).

(95) الماجدي، خزعل: الدين السومري، ط1، عمّان: دار الشروق، 1998م، ص101.

(96) ينظر على سبيل المثال: ديوان الأعشى الكبير، ص195، والشماخ بن ضرار: ديوان الشماخ بن ضرار، تحقيق: صلاح الدين الهادي، (د، ط)، القاهرة: دار المعارف، 1968م، ص256، وديوان النابغة الذبياني، ص197، وديوان عبيد بن الأبرص، ص87.

(97) ديوان الخنساء، ص166، 408.

(98) حياة الحيوان الكبرى، ج1، ص365.

(99) ديوان الخنساء، ص251.

(100) ديوان الخنساء، ص299.

(101) عنترة بن شداد: ديوان عنترة بشرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1992م، ص98.

(102) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج3، ط2، القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1965م، ص144، 149، 196.

(103) نقل الجاحظ أن الحمامة كانت دليل نبي الله نوح ورائده (كتاب الحيوان، ج3، ص195).

(104) ديوان الخنساء، ص305.

(105) ديوان الخنساء، ص185.

(106) ديوان الخنساء، ص127، 166، 200، 204، 260، 383، 424.

(107) ديوان الخنساء، ص302-304. العجول: الناقة يموت ولدها وهو صغير أو يعزل عنها. ترتع: ترعى. ربعت: أصابها مطر الربيع.

(108) ينظر على سبيل المثال: ديوان دريد بن الصمة، ص64، وحسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه: وليد عرفات، (د، ط)، بيروت: دار صادر، 2006م، ص394، وعمرو بن شأس: شعر عمرو بن شأس، جمع وتحقيق: يحيى الجبوري، ط2، الكويت: دار القلم، 1983م، ص68.

(109) ديوان الخنساء، ص67، 68. الطوم: القبر. الهيابة: الذي يهابها. البوم: الأحمق.

(110) ديوان الخنساء، ص103-108. الداويَّة: المفازة. مخفقة: اضطراب الآل بها أي السراب، وقيل: مخفقة أي تخفق القلوب. بمجذام: بناقة مجذام، وهي السريعة سير الرواح. يعاتبها: يستزيدها بالضرب. في بعض ما أذنبت به: أي كلالها (تعبها). كورها: الرحل. وليس لها منه سلام ولا حرب: أي أنها طيبة النفس، وقيل: هي تخافه وإن لم يضربها. مطوت بها: مددت بها في السير. مال ظلها: أي عند الزوال في نهار القيظ. وحُب: أي وحُبِّبَ. المظلومة: السرحة وهي شجر كبار لا تُرعى. البيس: الكلأ. جوانبها: عيدانها التي تحملها. الأفنان: الأغصان. جاء إلى أفنان ما علق الركب: أي ما يجيء إلى أفنانها التي علّق عليها سيفه ورداءه، أي يجيء الركب فيعلقون حيث علق. ليورث مجداً: أي ثناءً وحمداً. ليحوي بها: أي برحلته. النهب: الكسب. مصدّر: أي ضخم الصدر. أعوجي: فرس منسوب إلى أعوج، وهو فحل كان لكندة. عذار الخد: أي طويل الخد أسيله. جؤجؤه رحب: واسع أعلى الصدر.

(111) النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص210.

(112) لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص56.

(113) ديوان الخنساء، ص188–190. دفتيها: جنبيها. كثيبا: سنامها. تيممتها: قصدت إليها غير مستأمر صاحبها. فصرّفتها: فقسمتها بعدما نحرتها. القضيب: السيف.

(114) ديوان الخنساء، ص189.

(115) ديوان الخنساء، ص188، 189، وديوان الخنساء بشرح ثعلب، الحاشية رقم 6 في ص266.

(116) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرّم: لسان العرب، مج12، ط3، بيروت: دار صادر، 1414هـ، مادة (ظلم)، ص376.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) Sārdār, ziyūdīn, wa-fān lūn, būrīn: ad-dirāsāt aṯ- ṯaqāfīyah, trāns: wafā ʿabdlqādir, ed. 1, cairo: al-mağlis alaʿlā liṯ - ṯaqāfah, 2003.

(2) Kāẓim, nādir: tamṯīlāt al- ’āḫar (ṣūrat as-sūd fī al-mutaḫayyal al-ʿarabī al- wasīṭ), ed. 1, beirut: al-mu’ssah al- ʿarabīyyah, lid-dirāsāt wan- našr, 2004.

(3) Idigār, āndrū, wa- sidgwīk, bītar: mawsūʿat an-naẓariyyah aṯ-ṯaqāfīyyah (al-mafāhīm wa- almuṣṭalaḥāt al- asāsīyyah), trāns: hanā’ al-ğawharī, ed. 2, cairo: al-markiz al-qawmī lit- tarğamah, 2014.

(4) Al-ġaḏḏāmī, ʿabdallāh: an-naqd aṯ-ṯaqāfī (qirā’h fī al- ansāq aṯ-ṯaqāfiyyah al-ʿarabiyyah), ed. 3, beirut: al-markiz aṯ-ṯaqāfī al-ʿarabī, 2005.

(5) Bīrgar, bītral, wa-’āḫarūn: at-taḥlīl aṯ-ṯaqāfī, trāns: fārūq aḥmad muṣṭafā, wa- ’āḫarūn, cāiro: al- hay’h al-miṣriyyah al-ʿāmmah lil- kitāb, 2009.

(6) Az- zahrānī, muʿğib, "tamṯīlāt al-’āḫar alʿarabī al- muslim fī baʿḍ qiṣaṣ albīr kāmū wa- nūrniyīh", mağallat nazwā, mu’ssat ʿumān liṣ- ṣaḥafah wan- naŝr wal- iʿlān, is. 51, July 2007.

(7) Īygiltun, tīrī: an- naqd wal- īdulūgīya, trāns: faḫrī ṣāliḥ, ed. 1, beirut: al-mu’ssah al-ʿarabiyyah, lid-dirāsāt wan- našr, 1992.

(8) Īzabargar, arṯar: an- naqd aṯ-ṯaqāfī (tamhīd mabd’ī lil- mafāhīm al- asāsīyyah), trāns: wafā ibrāhīm wa- ramaḍān bisṯāwīsī, ed. 1, cairo: al-mağlis alaʿlā liṯ- ṯaqāfah, 2003.

(9) Sulītīn, wafīq: al-kitābah as-sālibah, (min al-mutābaʿh ilā al- ḥiwār), ed. 1, dimaŝq: dār al- ḥiwār, 2006.

(10) Wūlīn, rītŝārd: maqūlāt an-naqd aṯ-ṯaqāfī, trāns: muḥammid ʿinānī, ed. 1, cairo: al-markiz al-qawmī lit- tarğamah, 2016.

(11) Al- ġaḏḏāmī, ʿabdallāh: ta'nīṯ al-qaṣīdah wal- qāri' al- muḫtalif, ed. 2, beirūt: al-markiz aṯ- ṯaqāfī al-ʿarabī, 2005.

(12) Al- zahrānī, muʿğib: "al- ğasad al- ḥāṣ wa- taŝkīl al- hawiyyah fī ḥāriğ al-makān", mağllat fusūl, al- hay'h al-miṣryah al-ʿāmmah lil- kitāb: is. 64, summer 2004.

(13) ʿulīmāt, yūsuf: ğamaliyyāt al- taḥlīl aṯ- ṯaqāfī (al- ŝiʿr al- ğāhilī numūḏagan), ed. 1, beirut: al-mu'ssah al-ʿarabiyyah, lid-dirāsāt wan-našr, 2004.

(14) Ībrāhīm,ʿabdallāh: as-sard an-niswī, ed. 1, beirut: al-mu'ssah al-ʿarabiyyah, lid-derāsāt wan-našr, 2011.

(15) Gūnz, ān, rūzālīnd: "kitābat al- ğasad (naḫw fahm al- kitābah al- unṯawiyyah), ḍimn kitāb hālah kamāl (muḥarrir wa-mutarğim): an- naqd al- adabī an- niswī, ed. 1, cairo: mu'ssat al- mar'ah waḏ-ḏākirah, 2015.

(16) Yūsuf, ʿabdalfattāḥ: qira't an-naṣ wa- su'āl aṯ- ṯaqāfah, ed. 1, irbid: ālam al- kutub al-ḥadīṯ, wa-ʿammān: ğidārā lil- kitāb al-ʿālamī, 2008.

(17) Al-mūsawī, muḥsin ğāsim: an-naẓariyah wan-naqd aṯ-ṯaqāfī, ed. 1, beirut: al-mu'ssah al-ʿarabiyyah, lid-derāsāt wan-našr, 2005.

(18) As-sayīf, ʿumar ʿabdalʿazīz: ar- rağul fī ŝiʿr al- mar'h, (dirāsah taḥlīliyyah liŝ- ŝiʿr an-niswī al- qadīm wa- tamttulāt al- ḥuḍūr aḏ- ḏukūrī fīh), ed. 1, beirut: mu'ssat al-intiŝār al-ʿarabī, 2008.

(19) Al- kaʿbī, ḍiya': "fitnat al- unṯawī: al- mar'h biwasfihā nasaqan ṯaqāfiyyan: qirā'h fī ḫiṭābay fāṭimah al- marnīsī wa- ʿabdallāh al- ġaḏḏāmī)", ḍimn kitāb ḥusayn as- samāhīğī wa- 'āḫarūn:ʿabdallāh al- ġaḏḏāmī wal- mumārasah an- naqdiyyah waṯ-ṯaqāfīyyah, ed. 1, beirut: al-mu'ssah al-ʿarabiyyah lid-dirāsāt wan-našr, wa- al-baḥrayn: wazārat al- iʿlām waṯ- ṯaqāfah, 2003.

(20) Yūsuf, ʿabdalfattāḥ: lisāniyyat al-ḫiṭāb wa- ansāq al- ṯaqāfah, ed. 1, al- ğazāir: manŝūrāt al- iḫtilāf, wa- beirut: ad-dār al-ʿarabiyyah lil- ulūm‘‘, .2010

(21) Al -mubarrid, abū al-ʿabbās muḥammad ibn yazīd: kitāb al- kāmil fī al- luġa wal- adab, taḥqīq: muḥammad abū al- faḍl ibrāhīm, vol. 4, ed. 3, cairo: dār al-fikr al-arabī, 1997.

(22) Al- ḫansā' bint ʿamr: dīwān Al- ḫansā' dirāsah wa- taḥqīq: ibrāhīm ʿawaḍīn, ed. 1, eygpt: maṭbaʿat as- saʿadah, 1985.

(23) Al- ḫansā' bint ʿamr: anīs al- ğulsā' fī šarḥ dīwān Al- ḫansā', iʿtanā bihī -wa ṣaḥḥahū: liwīs šīḫū, Beirut: al- maṭbaʿah alkaṯulīkiyyah, 1896.

(24) Ḥufnī, ʿabdalḥalīm: maṭlaʿ al- qaṣīdah al-ʿarabiyyah wa- dalālatuhū an- nafsiyyah, ed. 1, cairo: al- hay'h al-miṣriyyah al-ʿāmmah lil- kitāb, 1987.

(25) Bint al -šāṭi', ʿāišah ʿabdarraḥmān: al- ḫansā', ed. 2, cairo: dār al- maʿārif, 1963.

(26) Dārwin, tšārliz: at- attaʿbīr ʿan alʿawāṭif ʿind al- insān wal- ḥaywānāt, trāns: muḥammad ʿabdussttār aš-šayḫalī, ed. 1, beirut: al- munaẓẓamah al- arabiyyah lit-tarğamah, 2010.

(27) Al- ḫansā' bint ʿamr: dīwān al- ḫansā' bi-šarḥ ṯaʿlab, taḥqīq: anwār abū suwaylim, ed. 1, ʿammān: dār ʿammār, 1988.

(28) Al- sawwāḥ, firās: dīn al- insān (baḥṯ fī māhiyat ad- dīn wa- manša ad- dāfi ad- dīnī), ed. 1, dimašq: manšūrāt dār ʿalā' ad-dīn, 2002.

(29) ʿalī, ğawād: al- mufṣṣal fī tarīḫ al- ʿarab qabl al- islām, vols. 8, 10, ed. 4, beirut: dār as- sāqī, 2001.

(30) Abū suwaylim, anwār: dirāsāt fī aš-šiʿr al- ğāhilī, ed. 1, beirut: dār al- ğīl, wa- ammān: dār ʿammār, 1987.

(31) ʿubayd ibn al- abraṣ: dīwān ʿubayd ibn al- abraṣ, šarḥ: ašraf aḥmad ʿadrah, ed. 1, beirut: dār al- kitāb al-ʿarabī, 1994.

(32) Al- sulīk ibn al- sulkah: dīwān al- šanfarā wa- yalīh dīwānā al- sulīk ibn al- sulkah wa- ʿamr ibn barrāq, iʿdād wa- taqdīm: ṭalāl ḥarb, beirut: dār ṣādir, 1996.

(33) ʿamr ibn maʿdī karib: šiʿr ʿamr ibn maʿdī karib, ğamaʿahū wa- nassaqahū: muṭāʿ aṭ-ṭarābīšī, ed. 2, dimašq: maṭbūʿāt maǧmaʿ al- luġah al- ʿarabiyyah, 1985.

(34) Durayd ibn aṣ-ṣimah dīwān durayd ibn aṣ- ṣimah, taḥqīq: ʿumar abdar- rasūl, cairo: dār al- maʿārif, 1985.

(35) Al-ʿašā, maymūn ibn qays: dīwān al- aʿšā al- kabīr, šarḥ wa- taḥqīq: muḥammad muḥammad ḥūsayn, cāiro: maktabat al- adab, 1950.

(36) Al- ḥuṭay'h: dīwān al- ḥuṭay'h bi- riwāyat wa- šarḥ ibn as- sikkīt, taḥqīq: nuʿ mān muḥammad amīn ṭāhā, ed. 1, cairo: maktabat al- ḫānğī, 1987.

(37) Al- muṯaqqib al-ʿabdī: dīwān al- muṯaqqib al-ʿabdī, anīya bi- taḥqīqih wa- šarḥih wa- at- taʿlīq ʿalayh: ḥasan kāmil al- ṣayrafī, cairo: maʿhad al- maḫṭūṭat al-ʿarabiyyah bi- ğāmiʿat ad- duwal al-ʿarabiyyah, 1971.

(38) Umru' al- qays ibn ḥağar: dīwān umru' al- qays wa- mulḥaqātih, dirāsah wa- taḥqīq: anwār abū suwaylim wa- muḥammad al- šawābikah, ed. 1, al- imārāt al- ʿarabiyyah al- muttaḥidah: markiz zāyid lit- turāṯ wat- tarğamah, 2000.

(39) ʿadiy ibn zayd: dīwān ʿadiy ibn zayd, ğamaʿahū wa- ḥaqqah: muḥammad ğabbār al-muʿaybid, baġdād: dār al- ğumhūriyyah lin- našr waṭ- ṭab, 1965.

(40) Ŝīfild, līndā gīn: unṯawiyyat al-ʿilm (al-ʿilm min manẓūr al- falsafah al- niswiyyah), trāns: yumnā tarīf al- ḫawlī, silsilat ʿalam al- maʿrifah, al- mağlis al- waṭanī liṭ- ṯaqāfah wal- funūn wal- 'ādāb, al- kuwīt, is. 3(06,) August 2004.

(41) An- nābiġah aḏ- ḏubyānī: dīwān an- nābiġah aḏ- ḏubyānī, taḥqīq: šukrī faysal, ed. 1, beirut: dār al- fikr, 1968.

(42) Al- ʿabsī, ʿurwah ibn al- ward: šiʿr ʿurwah ibn al- ward al-ʿabsī, taḥqīq: muḥammad fu'ād naʿnāʿ, ed. 1, cairo: maktabat al- ḫānğī, wa- al- kuwīt: maktabat dār al- ʿurūbah, 1995.

(43) Al- ğaʿdī, an- nābiġah: dīwān an- nābiġah al- ğaʿdī, ğamaʿahū wa- ḥqqahū wa-šaraḥhū: wāḍiḥ aṣ- ṣamad, ed. 1, beirut: dār ṣādir, 1998.

(44) Al- marzūqī, abū alī aḥmad ibn muḥammad: šarḥ dīwān al- ḥamāsah, taḥqīq: aḥmad amīn wa-ʿabdas- salām hārūn, vol. 1, ed. 1, beirūt: dār al- ğīl, 1991.

(45) Al- ḥawfī, aḥmad: al- mar>h fī al- šiʿr al- ğāhilī, ed. 2, cairo: dār al- fikr al-ʿarabī, 1963.

(46) Al- ġanawī, tufayl: dīwān tufayl al- ġanawī bi- šarḥ al- aṣmaʿī, taḥqīq: ḥassān falāḥ ūġlī, ed. 1, beirut: dār ṣādir,1997.

(47) Al- awdī, al- afwah: dīwān al- afwah al- awdī, šarḥ wa- taḥqīq: muḥammad at-tuwanğī, beirut: dār ṣādir,1998.

(48) Qays ibn al- ḫaṭīm: dīwān qays ibn al- ḫaṭīm, taḥqīq: nāṣir ad- dīn al- asad, ed. 2, beirut: dār ṣādir, 1967.

(49) Al- dumayri, kamāl ad- dīn muḥammad ibn mūsā: ḥayat al- ḥaywān al- kubrā, taḥqīq: aḥmad ḥasan basağ, vol. 2, ed. 2, beirut: dār al- kutub al- ʿilmiyyah, 2003.

(50) Al- hilālī, ḥumayd ibn ṯawr: dīwān ḥumayd ibn ṯawr al- hilālī, taḥqīq: ʿabd al- azīz al- maymanī, ed. 1, beirut: dār al- kutub wad- dār al- qawmiyyah liṭ-ṭibāʿah wan-našr, 1965.

(51) Al- māğidī, ḫazʿal: ad-dīn as-sūmarī, ed. 1, ʿammān: dār aš-šurūq, 1998.

(52) Aš-šammāḫ ibn ḍirār: dīwān aš- šammāḫ ibn ḍirār, taḥqīq: ṣalāḥ ad-dīn al- hādī, cairo: dār al- maʿārif, 1968.

(53) ʿantarah ibn šaddād: dīwān ʿantarah bi- šarḥ al- ḫaṭīb at-tabrīzī, qaddama lahū wawaḍaʿa hawāmišahū wa- fahārisahū: mağīd ṭarrād, ed. 1, beirut: dār al- kitāb alarabī, 1992.

(54) Al- ğāḥiẓ, abū ʿuṯmān ʿamr ibn baḥr: kitāb al- ḥaywān, taḥqīq: ʿabdas- salām hārūn, vol. 3, ed. 2, cairo: maktabat wa- maṭbaʿat muṣṭafā al- bābī al- ḥalabī wa- awlādih, 1965.

(55) ḥassān ibn ṯābit: dīwān ḥassān ibn ṯābit, ḥaqqahū wa- ʿallaqa ʿalayh: walīd ʿarafāt, beirut: dār ṣādir, 2006.

(56) ʿamr ibn ša's: šiʿr ʿamr ibn ša's, ğamʿ wa- taḥqīq: yaḥyā al- ğabūrī, ed. 2, al- kuwīt: dār al- qalam, 1983.

(57) Ibn manẓūr, ğamāl ad-dīn muḥammad ibn mukarram: lisān al- ʿarab, vol. (12,) ed. 3, beirut: dār ṣādir, 1414 hiğriyah.

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير
أ. د. عثمان حمود الخضر

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات العلمية.

ومن أبوابها

- البحوث العربية
- البحوث الإنجليزية
- البحوث الفرنسية

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 170073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت
تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833705 (965)
البريد الإلكتروني: jgaps@ku.edu.kw
موقع المجلة: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps
jgaps.kuniv : jgaps_ku : jgaps.ku