

الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا



صورة المرأة في السرد العربي القديم

دراسة في كتب الجاحظ، والأغاني، والسير الشعبية العربية

إعداد

ضياء عبدالله خميس الكعبي

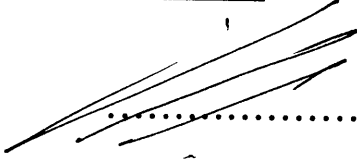
إشراف

الأستاذ الدكتور: إبراهيم السعافين

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في تخصص
اللغة العربية وآدابها من كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية
أيار ١٩٩٩ م.

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ: ٢٠٠٩/٥/١٩...

التوقيع



رئيساً

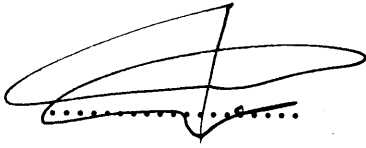
أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين



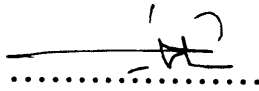
عضواً

الأستاذ الدكتور نصرت عبد الرحمن



عضواً

الدكتور سمير قطامي



عضواً

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

إهداء

إلى الصورة الدافئة التي احتضنتني في غربتي ..

صورة عائلتي الحبيبة:

أمي .. أبي .. إخوتي

لا أقول لكم سوى:

أنتم من أحببت ...

ومن أحب ...

ومن سأحب.

ضياء

عمّان ربيع ١٩٩٩م

شكر وتقدير

((اشكر المصباح على نوره،

ولكن لا تنس حامل المصباح الذي

يقف في الظل بصبر لا ينتهي))

طاغور

عميق شكري، وخالص تقديري للأساتذة الأفاضل:

* مشرفي الأسناذ الدكتور: إبراهيم السعافين الذي لم يألُ جهداً في قراءة هذا البحث، وتبعمه، ومناقشتي في محاوره المتعددة.

* والأساتذة:

- الدكتور محمد بن جاسم الغنم رئيس جامعة البحرين.

- الدكتور خالد بن خليفة آل خليفة نائب الرئيس للشؤون الإدارية والمالية.

- الدكتور حسين بن بدر السادة وكيل وزارة التربية والتعليم بدولة البحرين.

على عظيم اهتمامهم ورعايتهم وتشجيعهم إياي على إكمال دراساتي العليا.

* وأسناذ الكريمة الدكتور جاسر أبو صفية الذي علمنا كيف نتقن فن الاختلاف فلا يحول اختلافنا في الرأي دون أن نبقي مؤلفين.

* وجزيل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة:

الأسناذ الدكتور: نصرت عبد الرحمن.

الأسناذ الدكتور: شكري عزيز الماضي.

الدكتور: سمير قطامي.

لفضلهم بقراءة هذا البحث، والله أسأل أن أكون عند حسن ظنهم.

وما توفيقي إلا بالله.

الباحثة

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار أعضاء لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
ملخص الرسالة باللغة العربية	ح
المقدمة	ي
تمهيد:	١
مكانة المرأة في الحضارة العربية الإسلامية	
الباب الأول: السمات الموضوعية لصورة المرأة في السرد العربي القديم	
الفصل الأول: الصور الاجتماعية للمرأة:	١٦
١- صورة المرأة الحرة / الجارية.	١٦
٢- صورة الأم.	٢٤
٣- صورة الزوجة.	٢٩
٤- صورة الأخت.	٣٣
٥- صورة الابنة.	٣٤
٦- صورة العاشقة / المعشوقة.	٣٥
٧- صورة الفارسة.	٤٥
الفصل الثاني: الصورة الأخلاقية للمرأة:	٥٠
١- صورة المرأة الوفيّة / الغادرة.	٥٠
٢- صورة المرأة الزاهدة.	٥٦
٣- صورة المرأة البخيلة / الكريمة.	٥٨
٤- صورة المرأة الماكرة.	٦٢
٥- صورة المرأة الغيور.	٦٨
الفصل الثالث: الصور العقلية والثقافية للمرأة:	٧٠
١- المرأة والمستوى العقلي.	٧١
٢- المرأة والعِي.	٧٥

الموضوع	الصفحة
٣- المرأة والفصاحة:	٧٧
أ. المرأة الشاعرة.	٧٧
ب. المرأة روائية للشعر.	٨١
ج. المرأة الناقدة.	٨٢
د. المرأة الناثرة.	٨٤
هـ. المرأة الكاهنة.	٨٦
الفصل الرابع: صورة المرأة - الجسد:	٨٩
١- تشيؤ المرأة (صورة المرأة - الشيء).	٩١
٢- شهوة النساء.	٩٥
٣- جماليات الجسد النسائي.	١٠١
الباب الثاني: السمات الفنية لصورة المرأة في السرد العربي القديم:	
الفصل الأول: المعجم:	١٠٩
١- المعجم الحقيقي وحقوله الدلالية.	١١٠
٢- المعجم المجازي وحقوله الدلالية.	١١٤
٣- التشخيص الأسلوبي للاستعارة.	١٢٩
الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية لصورة المرأة:	١٥٠
١- قياس خاصية تنوع المفردات.	١٥٠
٢- دراسة بعض السمات التركيبية لصورة المرأة:	١٥٩
أ. اللغة.	١٦٠
ب. التفاعل النصي.	١٦٦
١- الميتانص.	١٦٧
٢- المتناص.	١٦٨
٣- التعالق النصي.	١٧٤
الفصل الثالث: صورة المرأة السردية:	
١- الرؤية السردية	١٧٧
٢- الشخصية الحكائية:	١٨٧

الموضوع	الصفحة
أ- صورة المرأة بين الشخصية المرجعية، والتخيلية، والعجائية.	١٨٧
ب- صورة المرأة بين الفردية والجماعية.	١٩٠
ج- صورة المرأة الوظيفية في علاقتها بالأفعال والمقاصد الحكائية.	١٩٢
٣- الفضاء الحكائي:	١٩٧
أ. الفضاء الجغرافي المرجعي.	١٩٨
ب. الفضاء العجائبي.	٢٠١
ج. الفضاء المغلق/ المفتوح.	٢٠٢
د. الفضاء الساكن/ المتحرك.	٢٠٥
هـ. الفضاء والشخصية.	٢٠٦
٤- الزمان الحكائي:	٢٠٧
أ. الزمان الواقعي المرجعي.	٢٠٨
ب. الزمان العجائبي.	٢١٢
ج. الزمان الأسطوري.	٢١٣
د. الزمان والسرد:	٢١٣
١. السرد الاستذكاري.	٢١٣
٢. السرد الاستشراقي.	٢١٣
٣. السرد المشهدي.	٢١٥
٤. الحذف.	٢١٥
٥. الخلاصة.	٢١٥
٦. زمان النص والإنتاج والتلقي.	٢١٦
الخاتمة.	٢١٨
قائمة المصادر والمراجع.	٢٢٣
ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية.	٢٥٨

الملخص

الموضوع: صورة المرأة في السرد العربي القديم

دراسة في كتب الجاحظ، والأغاني، والسير الشعبية العربية

إعداد: ضياء عبدالله خميس الكعبي

إشراف الأستاذ الدكتور: إبراهيم السعافين

تناولت هذه الدراسة صورة المرأة في السرد العربي القديم من خلال نماذج سردية امتازت بحضور المرأة اللافت فيها، وهي كتب الجاحظ والأغاني، والسير الشعبية العربية في محاولة لاستجلاء صورة المرأة في هذا التراث السردى وربطها بالسياقات الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية التي صدرت عنها، وبيان السمات الفنية لها. وقد استفدنا في هذه الدراسة من المنهج الاجتماعي، والأسلوبية الإحصائية، والسرديات الحديثة للكشف عن مختلف البنيات النصية من جهة ارتباطها بهذه الصورة. واقتضت هذه الرؤية المنهجية تقسيم البحث إلى تمهيد وباين؛ فالتمهيد يلقي أضواءً كاشفة على مكانة المرأة في الحضارة العربية الإسلامية، وصورتها في الفكر العربي الإسلامي. وقد خصصنا الباب الأول للحديث عن السمات الموضوعية لصورة المرأة في السرد العربي القديم. وجاء هذا الباب في أربعة فصول هي كالتالي: الصور الاجتماعية للمرأة؛ وتناولنا فيه صورة المرأة الحرة/ الجارية؛ وصورة الأم؛ وصورة الزوجة؛ وصورة الأخت؛ وصورة الابنة؛ وصورة العاشقة/ المعشوقة؛ وصورة الفارسة. وتنظم الصور الأخلاقية للمرأة في خمس صور هي: المرأة الوفية/ الغادرة، والمرأة الزاهدة، والمرأة البخيلة/ الكريمة، والمرأة الماكرة، والمرأة الغيور. وتبلورت الصور العقلية والثقافية للمرأة عن ثلاثة محاور هي: المرأة والمستوى العقلي، والمرأة والعبي، والمرأة الفصاحة. أمّا صورة المرأة - الجسد فقد انتظمت في محاور ثلاثة هي: تشيؤ المرأة (صورة المرأة - الشيء)، وشهوة النساء، وجماليات الجسد النسائي.

ويتكون الباب الثاني الموسوم بالسمات الفنية لصورة المرأة في السرد العربي القديم من ثلاثة فصول هي: المعجم، والخصائص الأسلوبية لصورة المرأة، وصورة المرأة السردية. واشتملت صورة المرأة المعجمية في مدونة البحث على المعجمين الحقيقي والمجازي وحقولهما الدلالية، والتشخيص الأسلوبى للاستعارة. ولاستجلاء الخصائص الأسلوبية لصورة المرأة قمنا بتناول محورين هما: قياس خاصية تنوع

المفردات، ودراسة بعض السمات التركيبية لهذه الصورة من حيث اللغة والتفاعل النصي. واشتملت صورة المرأة السردية على الرؤية السردية، والشخصية، والفضاء، والزمان.

وبيّنت الدراسة المتكسبة لصورة المرأة في مدونة البحث أنّ هذه الصورة متداخلة متشابكة، ومرتبطة بظرفها الاجتماعي، والتاريخي، والثقافي. ولا توجد صورة نمطية واحدة للمرأة نستطيع إدراجها في إطارها؛ فهناك الصور الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية والعقلية إلى جانب صورة المرأة - الجسد. والسمات الفنية لصورة المرأة في السرد العربي القديم سمات متنوعة. وقد أسفر تحليلنا لصورة المرأة المعجمية عن تفاوت متون البحث في توظيفها الحقول المعجمية الحقيقية والمجازية؛ فصورة المرأة المجازية عند الجاحظ مرتبطة بنزعه الأسلوبية إلى قد الدال على المدلول، ولكنها مع ذلك تمتاز بخصوصية أبرزناها عندما تحدثنا عن سياقاتها التنظيرية، والموسوعية، والتضمينية، والكلامية الخطابية والجدلية التي انتظمت فيها، بينما لا نجد هذه الخصوصية بارزة في صورة المرأة المجازية عند أبي الفرج. وتأتي هذه الصورة المجازية في السير الشعبية العربية في كلا السياقين الشعري والنثري. وتمثل الصورة التشبيهية القسم الأكبر من هذه الصورة في مدونة البحث. وربطت هذه الصورة التشبيهية بين المرأة وبين بعض مظاهر الطبيعة والحيوان. واللافت للانتباه أنّ مفردات جسد المرأة حظيت بالنصيب الأكبر من هذه الحقول الدلالية سواء أكانت حقيقية أم مجازية. وبناءً على ذلك يمكن اعتبار هذه الألفاظ بمثابة الألفاظ المفاتيح في صورة المرأة السردية العربية القديمة. وصورة المرأة الكنائية ذات علاقة وثيقة بطبيعة التحولات الاجتماعية والحضارية في المجتمع العربي الإسلامي، وبطبيعة المنحى الأسلوبي لهذه المصنفات المرتبطة بحديث المجالس. وتوصلنا من خلال تطبيقنا مقياس التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة إلى بيان احتفاء مصنفات البحث باللغة التصويرية. كما دللنا مقياس تنوع المفردات أنّ نصوص المرأة حققت تنوعاً أسلوبياً عالياً في المفردات عند حديثها عن المرأة سواء أكان الحديث متصلاً بصورتها المعنوية أم بصورتها الحسية قياساً إلى النصوص الأخرى التي لم يرد فيها ذكر المرأة. وحققت صورة المرأة تفاعلاً نصياً لا نستطيع فصله عن البنى التاريخية، والثقافية، والاجتماعية التي نتج النص في إطارها. وتضمنت صورة المرأة السردية مقولات متداخلة من ضمنها الأفعال، والفواعل، والزمان، والفضاء وجميعها ذات ارتباط وثيق بصورة المرأة.

ي- المقدمة

إنَّ المطلع على جلِّ ما كُتِبَ عن المرأة العربية عبر العصور التاريخية المختلفة يفجؤه ذلك الكم الهائل من المصنفات التي أُلِّفت عنها؛ فقد شكَّلت المرأة، وما زالت تشكل مجالاً خصباً للكتابة، كما حظيت، وما زالت تحظى بمكانة بارزة داخل الثقافة العربية بمختلف تعبيراتها ومظاهرها. وعلى الرغم من الاهتمام الكبير الذي حظيت به المرأة منذ غابر العصور حتى يومنا هذا فإنها ستظل حقلاً مفتوحاً للكتابة والإبداع لأنها تحتمل قراءات متعددة، وليست قراءة واحدة فهي جسد، وقول، وفعل. وهي أيضاً ميدان رحب لممارسة سلطة الأعراف، والتقاليد، والشرائع.

ولم نعر من خلال قراءتنا في مجال السرد العربي القديم على دراسة متكاملة حاولت استجلاء صورة المرأة في هذا التراث السردى، وربطها بالسياقات الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية التي صدرت عنها. وقد قمنا باختيار نماذج معينة من هذا التراث لتجلية صورة المرأة فيها إذ إنَّ الخطاب السردى أقدر من الشعر على كشف الأصوات المتعددة، والإفصاح عن معالم الاختلاف، وضمان التبدل والتنوع. وتمتاز النماذج التي اخترناها بحضور المرأة اللافت فيها؛ فالجاحظ تناول المرأة في عدد من مصنفاته كـ(كتاب القيان)، و(كتاب النساء)، إلى جانب أخبارها الموثقة في (البيان والتبيين)، و(الحيوان)، و(الرسائل الأدبية)، و(السياسية)، و(الكلامية)، و(كتاب البخلاء). واستثنت الدراسة كتاب (المحاسن والأضداد) لعدم ثبوت نسبته إلى الجاحظ. وفي كتاب الأغاني غناء كبير لمن أراد أن يتعرَّف إلى صورة الحياة العربية من شتى جوانبها السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفنية، والدينية، والأخلاقية وغيرها. ونستطيع أن نستشف فيه صور المرأة في حقب تاريخية مختلفة تبدأ من الزمن الأسطوري أو الجاهلية الأولى، وتنتهي بعصر أبي الفرج الأصفهاني، أي القرن الرابع الهجري. ويساعدنا هذا المصنّف على تبيان مدى التنوع أو النمطية في صورة المرأة العربية خلال عصور تاريخية مختلفة، ومن خلال مصادر متنوعة أرخت للحياة العربية. وتمتاز نصوص السير الشعبية العربية بأنها نصوص ثقافية تنتمي إلى قطاع واسع من الإنتاج الثقافي العربي الذي ظلَّ مهمّشاً ومغيباً من دائرة الاهتمام والبحث، ولا ريب أنَّ البحث في هذا النوع من النصوص المهمّشة يفتح أمامنا آفاقاً جديدة لاستجلاء صورة المرأة في هذا الأدب المهمّش. وللمرأة حضورها اللافت في هذه السير الشعبية العربية. وهناك سيرة شعبية تحمل اسم امرأة هي سيرة الأميرة ذات الهمة التي تُعد أضخم السير الشعبية العربية جميعاً على الإطلاق.

ولا يعني هذا الاختيار أنَّ صورة المرأة في السرد العربي القديم اقتصرَت على تلك المتون المختارة؛ فنصوص التراث السردِي العربي تمتاز بالتنوع والتعدد اللذين يقدمان للباحث إمكانات شتى لتجلية صورة المرأة فيه. ولكننا اقتصرنا على تلك المتون لضرورة تحديد مدوِّنة البحث، وتظل نتائج هذا البحث مرهونة بهذا التحديد. كما أنَّنا لم ندرج ألف ليلة وليلة ضمن هذه المدوِّنة نظراً لأنَّ المرأة في ألف ليلة وليلة قد حظيت بدراسات متعددة منها دراسة هيام حمَّاد الموسومة بالمرأة في ألف ليلة وليلة، ناهيك عن مئات المقالات التي تناولت هذه الصورة.

ونجد لزماً علينا الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة التي تناولت موضوعة المرأة في السرد العربي القديم. فهناك دراسة سائدة أحمد سلام (المرأة في الأدب النثري في العراق في العصر العباسي الأول)، وهي رسالة ماجستير سلَّطت الباحثة الأضواء فيها على المرأة العراقية في فترة زمنية محدَّدة تمتد من القرن الثاني حتى منتصف القرن الثالث الهجري. وللباحثة ماجدة حسن الرواس رسالة دكتوراة بعنوان (الأدب النسائي من خلال كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني). ويؤخذ على الباحثة تحديدها مفهوم الأدب النسائي في هذا المصنّف بالشعر النسائي فقط متجاهلة بذلك الأدب النثري النسوي الوارد في أغاني الأصفهاني من خطب، ورسائل، وأمثال، وحكم وغيرها. وقراءة ميجان الرويلي في دراسته الموسومة بـ (الحيوان بين المرأة والبيان، قراءة في كتاب البيان والتبيين) قراءة تفكيكية تشريحية تأويلية، اعتمدت في بيانها لتجليات صورة المرأة في كتاب (البيان والتبيين) على السياق النصي مغفلة بذلك السياقات الأخرى، كالسياق الثقافي، والتاريخي، والاجتماعي التي لا بد من التعرض لها عندما نروم معالجة النص معالجة متكاملة. وقام محمد رجب النجار في دراسته حول موضوعة (المرأة في الملاحم الشعبية العربية) بدراسة دلالات البطولة النسوية والنماذج المتعددة للمرأة في هذه الملاحم وأبعادها. وتتبع سعاد المانع في دراستها عن (المُثل العليا وصورة المرأة في قصص العرب القديم) صورة المرأة في قصص مؤطرة بفترة زمنية معينة تمتد من الجاهلية حتى القرن الأول من الإسلام، وبالتالي فإنَّ دراستها لم تتناول قصص الزاهدات من النساء، وقصص القيان والجواري، كذلك لم تدخل القص الخيالي. وأغفلت دراسة المانع المعالجة النصية الداخلية لهذه القصص، واكتفت بدراستها دراسة خارجية.

واقتضت رؤيتنا المنهجية تقسيم البحث إلى تمهيد وبايين؛ فالتمهيد يلقي أضواء كاشفة على مكانة المرأة في الحضارة العربية الإسلامية وصورتها في الفكر العربي الإسلامي كي نتمكن بوساطتها من تحديد مدى قرب هذه الصورة أو بُعدها عن صورتها في مدونة البحث. وسنتناول في الباب الأول السمات الموضوعية لصورة المرأة في السرد العربي القديم. وتنظم في هذا الباب أربعة فصول هي: الصور الاجتماعية للمرأة، وتشتمل على الصور التالية: صورة المرأة الحرة / الجارية؛ صورة الأم؛ صورة الزوجة؛ صورة الأخت؛ صورة الابنة؛ صورة العاشقة / المعشوقة؛ صورة الفارسة. وتتصل هذه الصور بصور المرأة الأخلاقية التي سنحاول استكناهاها في الفصل الثاني وهي: صورة المرأة الوفية / الغادرة؛ صورة المرأة البخيلة / الكريمة؛ صورة المرأة الزاهدة؛ صورة المرأة الماكرة؛ صورة المرأة الغيور. وكي نستجلي الصور العقلية والثقافية للمرأة في مدونة البحث سنقوم بتناول ثلاثة محاور هي: المرأة والمستوى العقلي، والمرأة والعِي، والمرأة والفصاحة. ولاستطاق صورة المرأة / الجسد سنتناول محاور ثلاثة هي: تشيؤ المرأة (صورة المرأة - الشيء)، وشهوة النساء، وجماليات الجسد النسائي. وسنتناول في الباب الثاني السمات الفنية لصورة المرأة في السرد العربي القديم. ويتكون هذا الباب من ثلاثة فصول؛ فالفصل الأول سنبحث فيه صورة المرأة المعجمية من خلال دراسة المعجمين الحقيقي والمجازي وحقولهما الدلالية إلى جانب التشخيص الأسلوبي للاستعارة. أما الفصل الثاني فسنحاول فيه تبيان الخصائص الأسلوبية لصورة المرأة من حيث قياس خاصية تنوع المفردات في المدونة المدروسة، ودراسة بعض السمات التركيبية كاللغة والتفاعل النصي. والفصل الثالث خاص بصورة المرأة السردية، وسنبحث فيه مقولات حكائية متداخلة هي: الرؤية السردية، والشخصية، والمكان، والزمان لاستجلاء سياقاتها وأنساقها التاريخية، والاجتماعية، والثقافية التي صدرت عنها في علاقتها بالمرأة. ثم سننتهي بعد ذلك إلى خاتمة نلخص فيها أبرز نتائج البحث، ونقترح فيها آفاقاً جديدة للبحث المستقبلي.

وقد استفدنا في هذه الدراسة من المنهج الاجتماعي للكشف عن تجليات صورة المرأة في البنى الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية التي ظهرت فيها، وفي السياق النصي الذي تولدت عنه. واستفدنا كذلك من الأسلوبية الإحصائية، والسرديات الحديثة للكشف عن مختلف البنيات النصية من زاوية اتصالها بالنص. وتجلية مجمل خصائصها، ومميزاتها الفنية، والجمالية، وأبعادها الدلالية من جهة ارتباطها بصورة المرأة.

ومن الصعوبات التي واجهت الباحثة اندراج مدونة البحث في متون ضخمة مما استلزم تخصيص أوقات طويلة للقراءة الأولية لهذه المتون، وانتخاب النصوص التي ستكون موضع الدراسة. ناهيك عن الإشارات الأدبية، والتاريخية، والفقهية التي احتوتها مصنفات موسوعية متعددة كمروج الذهب للمسعودي، والعقد الفريد لابن عبد ربه، ونهاية الأرب للنويري وغيرها إلى جانب المصادر التاريخية كالكمال لابن الأثير، وتاريخ ابن خلدون، والمصادر الفقهية كإحياء علوم الدين للغزالي وغيرها من مصنفات كان لا بدّ لنا من الرجوع إليها لدراسة موضوع المرأة في السرد العربي القديم.

ولا نملك في نهاية المطاف إلا أن نورد مقولة العماد الأصفهاني: «إني رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

تمهيد

مكانة المرأة في الحضارة العربيّة الإسلاميّة

تمهيد مكانة المرأة في الحضارة العربية الإسلامية

تتسم الكتابة عن المرأة في حضارتنا العربية الإسلامية بطابعي التنوع والتعدد اللذين يوقعان المرء في كثير من الأحيان في حيز التناقض. والبحث عن صورة المرأة في هذه الحضارة بعزلها عن المنظومة التي تتموضع فوقها، ونعني بها البنى الثقافية، والدينية، والاجتماعية، والتاريخية التي تؤسس مرجعية خطابها في ثقافتنا، يُعد بحثاً مبتوراً يحصر نفسه في دائرة ضيقة، ويعجز بالتالي عن استشراف دوائر أوسع منداحة من تلك الدائرة الضيقة المحدودة.^(١)

وهذا ما دفعنا إلى استقصاء صورة المرأة العربية عبر العصور المختلفة في محاولة لتجلية مركزها في تلك الحضارة قبل الانتقال إلى بيان صورتها في المصنفات السردية العربية القديمة موضع البحث. ودواعي البحث جعلتنا نتناول المرأة العربية في العصر الجاهلي، وصدر الإسلام والعصر الأموي، والعصر العباسي، والفاطمي، والأيوبي، والمملوكي. بالإضافة إلى تتبع صورتها في الغرب الإسلامي مع اعتناء خاص بالمرأة الأندلسية. ولا يعني هذا التقسيم السياسي وجود فاصل في البنى الاجتماعية كالذي يذهب إليه مؤرخون وعلماء اجتماع أوريبيون مثل جورج غورفيتش^(٢). فنحن نميل إلى التناول البنيوي لصورة المرأة العربية الأمر الذي يجعل صورتها أشبه بالمرايا المتجاورة التي تعكس بنى متفاوتة متداخلة.

وقد قمنا بتقسيم هذا التمهيد إلى محاور ستة هي كالتالي:

- ١- المرأة في العصر الجاهلي.
- ٢- المرأة في صدر الإسلام والعصر الأموي.
- ٣- المرأة في العصر العباسي.
- ٤- المرأة في العصر الفاطمي، والأيوبي، والمملوكية.
- ٥- المرأة في الغرب الإسلامي.
- ٦- صورة المرأة في الفكر العربي الإسلامي.

^(١) يقول حسن حنفي: «إن وضع المرأة في المجتمع مرهون بطبيعة كل مجتمع وظروفه التاريخية وثقافته الموروثة»؛ انظر: حسن حنفي - ثنائية الجنس أم ثنائية الفكر؟، هاجر، الكتاب الأول، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٣٥. انظر أيضاً:

Chathcrinc B. Burroughs, Reding The Social Body., pp 25, 41.

^(٢) Georges Gurvitch, Les Cadres Sociaux de Connaissance, p. U. (F), 1965.

نقلًا عن: خليل أحمد خليل - المرأة العربية وقضايا التغيير، ص ١٦.

١ - المرأة في العصر الجاهلي:

لا يستطيع الباحث إلقاء الضوء على مكانة المرأة الجاهلية دون الإشارة إلى الدراسات الأنثروبولوجية، والميثولوجية، والأركيولوجية الحديثة التي تناولت المرأة منذ أقدم العصور؛ إذ يرى بعض الباحثين الأنثروبولوجيين أن «الطور الأمومي أي المجتمع القائم على قيم الأنوثة، ومكانة المرأة قد سبق المجتمع المبني على قيم الذكورة وسلطة الأب»^(١)، و«أن هذا المجتمع الأمومي مرَّ عبر تاريخه الطويل بمراحل متعددة انتهت بالانقلاب الكبير الذي قام به الرجل مستلماً دفة القيادة من المرأة، ومؤسساً للمجتمع الذكري البطريركي»^(٢)

وعرفت حضارات الشرق الأدنى القديم، مصر وبلاد الشام، بعض الإلهات المؤنثات لعل من أبرزهن عشتار. وفي الجزيرة العربية نجد: اللات، والعزى، ومناة.^(٣) ويذهب عبد العزيز موافي إلى أن الإنسان الجاهلي، تعامل مع المرأة باعتبارها (تابو) للقبيلة، كما أن «المرأة قد تم تحويلها إلى رمز يحمل بشكل مضر صفة المقدس كما يكتسب حق الدفاع عنه. ولأن القبيلة كانت تشكل ذاتاً جمعية لا انفصال بين عناصرها، فإن المرأة أصبحت رمزاً لهذه الذات الجمعية. لذا، فقد تفرعت أفعال البدوي تجاه تحويل المرأة إلى رمز، وتحددت في ثلاثة مظاهر أساسية:

(١) تقديس المرأة إلى درجة الألوهة.

(٢) تقديس المرأة إلى درجة التصوف.

(٣) تقديس المرأة إلى درجة الوأد.^(٤)

ونحن لا نتفق مع الباحث في تحويله المرأة إلى تابو للقبيلة إلى درجة الوأد؛ فالوَأد في الجاهلية كان لأسباب اجتماعية واقتصادية، ولم يكن ظاهرة عامة تشمل القبائل العربية جميعها. ولا نستطيع إغفال الدور الأمومي والطوطمي^(٥) في المجتمع العربي قبل الإسلام. ولكن لا يعني هذا القول بتقديس المرأة إلى درجة الألوهة عند عرب الجاهلية. ونحن نتساءل: لماذا جاءت المنحوتات القديمة في بلاد الرافدين مصورة للمرأة على

^(١) Robert Briffault, The Mothers, pp 27-28.

نقلاً عن فراس السواح - لغز عشتار، ص ٣١.

^(٢) فراس السواح - لغز عشتار، ص ٣١؛ انظر أيضاً: أريك فروم - اللغة المنسية، ص ١٨٤-١٨٦؛ بو علي ياسين - الثالث المحرم، ص ٥٩؛ عزيز السيد حاسم - المفهوم التاريخي لقضية المرأة، ص ١٣-٢٠؛ مارلين ستون - يوم كان الرب أنثى، ص ١٨-٢١؛ Marilyn French, The War Against Women, p 181.

^(٣) فراس السواح - لغز عشتار، ص ٢٢.

^(٤) عبد العزيز موافي - قداسة المرأة في التاريخ العربي، الفرضية الغائبة، مجلة الكاتبة، السنة الأولى، العدد التاسع، لندن، ١٩٩٤م، ص ٢٨.

^(٥) اتخذ روبرتس سمث من تسمي بعض القبائل بأسماء مؤنثة مثل: (مدركة)، و (طابخة)، و (خندف)، و (طاعنة)، و (قيلة)، و (جديلة)، و (مرة)، و (عطية) وأمثالها دليلاً على وجود ما يسمى بدور الأمومة عند العرب؛ انظر: جواد علي - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ١، ص ٥٢٢.

أنَّها جسد تبرز فيه الأعضاء الجنسية كالثديين، والرحم، وعضو الأنوثة دون سائر الأعضاء؟ إنَّ ذلك يقودنا إلى الاعتقاد بأنَّ كون المرأة عنصر تقدّيس ربّما ارتبط بمجتمعات وعصور خوالٍ لم تكشف عنها البعثات الأركيولوجية بعد؛ إذ إنَّ التركيز على الطابع الجنسي في إلهات الشرق الأدنى القديم يعكس تشيؤ المرأة، وتحولها وفق هذا التصرُّو الثقافي إلى «وعاء لإنجاب أطفال الرجل، يمكن استبداله، أو إضافة أوعية أخرى إلى جانبه بقدر ما يشاء الرجل من ذرية تزيد إنتاجه، وتراكم ثروته»^(١)

ويشير جرجي زيدان إلى اختلاف الآراء في حال المرأة العربية في العصر الجاهلي^(٢). ولا يمكن الحديث عن المرأة الجاهلية دون وضعها في سياقها الطبقي التراتبي في المجتمع الجاهلي^(٣)؛ «فقد كان هناك نوعان من النساء: إماء وحرّات، وكانت الإماء كثيرات، وكان منهن عاهرات يتخذن الأخدان، وقينات يضربن على المزهر وغيره في حوانيت الخمارين، وكان منهن جوارٍ يخدمن الشريقات، وقد يرعين الإبل، والأنعام، وكنّ في منزلة دانية»^(٤).

وأدى اعتماد المجتمع العربي القبلي على رعي المواشي كوسيلة إنتاج اقتصادي إلى انحصار مشاركة المرأة في نواحٍ معينة في هذا المجتمع، يُضاف إلى ذلك مركزية البنية الاعتقادية للجماعة العربية قبل الإسلام، ونعني بها وحدة القرابة والعصبية في الجماعة الأمر الذي أدى إلى تهميش مشاركة المرأة السياسية، وانحصارها في بيئات معينة. ولا تذكر المصادر التاريخية أسماء زعامات نسائية للقبائل في الفترة القريبة من الإسلام، ولكن بعض النصوص التاريخية التي عثُرَ عليها في بلاد آشور غنية بأخبارها عن القيادات النسائية للقبائل في الجاهلية البعيدة عن الإسلام، وقد احتوت على أخبار عدد من الملكات العربيات (زبيبي)، و (شمسي)، و (يطيعة)، و (تلخونو) اللواتي وردت أسماؤهن على أنهن ملكات لمنطقة أريبي أو (عربي) التي كانت تضم على ما يبدو القبائل العربية النازلة على التخوم الشمالية لشبه الجزيرة العربية ممّا يلي بلاد الشام، وتمتد حتى الفرات، وكان مركزها دومة الجندل. كما يذكر المؤرخون العرب القدامى اسم الزبّاء التي خلفت والدها في حكم أرض الجزيرة ومشارق بلاد الشام. ونشير هنا إلى

^(١) نازك الأعرجي - صوت الأنثى، ص ١٠؛ انظر أيضاً: فراس السواح - لغز عشّار، ص ٣١-٦٠؛ محمود خياطة - المرأة والألوهية، ص ٨٤.

^(٢) تاريخ التمدن الإسلامي، ج ٥، ص ٦٣.

^(٣) تؤكد على أن النسق الطبقي الذي عرفه المجتمع العربي الجاهلي يتسم بخصوصية تميزه عن تراتبات طبقية عرفتها حضارات وشعوب أخرى كالرومان والهنود؛ فالنسق الطبقي الجاهلي يتركز على القبيلة كوحدة بنوية. ومن الواضح أنَّ المرأة العربية كالرجل تماماً نَجدها في كل هذه المقامات الاجتماعية (حرّة، مولاة، عبدة)؛ انظر: خليل أحمد خليل - المرأة العربية، ص ٣٦؛ هشام شرابي - النظام الأبوي، ص ٤٥-٥٦.

^(٤) شوقي ضيف - العصر الجاهلي، ص ٧٣.

اختلاف أخبار الزبّاء بين ما رواه المؤرخون العرب القدامى وبين ما ورد عنها في الكتابات التدمرية، والمصادر الرومانية، واليونانية، والسريانية.^(١) ومن الأدوار التي قامت بها الحرائر دور التعبئة المعنوية للقتال، ودور الأمومة، وانتساب الرجل اجتماعياً إلى الأم كانتساب ملوك المناذرة إلى أمهم ماء السماء، ودور حماية الهارب، ودور الرسول الوسيط بين الأشقاء المتحاربين، ودور الكاهنة، والطبيبة، والشاعرة الناقدة.^(٢) وقد عانت المرأة العربية الحرة في بعض الأحيان من عقدة السبي، الأمر الذي أدى إلى خفض النساء من شرط الحرائر إلى شرط العبيد (فكانت النساء اللواتي لا تفديهن قبائلهن أو لا يطلقهن الرجل الذي كنّ من نصيبه، يبقين في حوزته، ويصبحن إماءً له أو للقبيلة التي أسرتهم).^(٣)

وأبرز المؤرخون القدامى المرأة الجاهلية داعية حرب، ومثلوا لذلك بالبسوس بنت منقذ التميمية التي كانت السبب المباشر، في رأيهم، في اندلاع حرب البسوس^(٤). وأبرزوها كذلك داعية سلام، ومثلوا لذلك بالدور الذي لعبته بُهيسة ابنة أوس بن حارثة الطائي في حث زوجها على الإصلاح بين قبيلتي عبس وذبيان.^(٥) أمّا فيما يتصل بالمستوى الثقافي للمرأة الجاهلية فإنّه تبيّن لنا من الأخبار، وما وصل إلينا من الإنتاج الأدبي الجاهلي، أنّ المرأة الجاهلية قدمت عطاءً ثراً في ميداني الشعر والنثر على السواء،^(٦) على الرغم من أنّ ما وصلنا من هذا العطاء قليل بالنسبة لما روي للشعراء. وربّما يكون ذلك عائداً إلى أنّ (تداول أخبار المرأة، وشعرها، ونثرها رواية شفوية كان بسبب الظروف الاجتماعية الجاهلية والإسلامية على السواء، أقل من تداول أخبار الرجل وشعره وأدبه).^(٧) كما يمكن إرجاع ذلك إلى كون المدونين من

(١) جواد علي - المفصل، ج ٢، ص ٣٠٢؛ ليلي صباغ - المرأة في التاريخ العربي، ص ٣٠٨-٣١٩.

(٢) خليل أحمد خليل - المرأة العربية، ص ٣٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(٤) ابن عبد ربه - العقد الفريد، ج ٤، ص ٣١٠-٣٨٦؛ النويري - بلوغ الأرب، ج ٢، ص ١٥٢.

(٥) ليلي صباغ - المرأة في التاريخ العربي، ص ٢٦٥. ويشير الباحث عادل البياتي إلى «أنّه مما يلفت انتباه الباحث أن يقرّن ذكر المرأة في أدب أيام العرب بالناقدة، والجمل، والفرس، وجميعها ترمز إلى الفناء الأبدي للبشرية؛ فالبسوس خالة حساس بن مرة، والسراب ناقته التي أصابها كليب ترمزان إلى ملحمة الموت الكبيرة التي دارت رحاها في قلب الجزيرة، ورمزت بذلك إلى الفناء الأبدي المقدر على البشر»؛ انظر: عادل جاسم البياتي - رمز المرأة في أدب أيام العرب، آداب بغداد، عدد ٢٢، بغداد، شباط ١٩٧٨ م. ص ١٤٣-١٨٤.

(٦) هناك عدد كبير من الشاعرات الجاهليات من أشهرهن: الخنساء، والخرنق بنت بدر، ودختنوس بنت لقيط بن زرارة، وريطة بنت عاصم، وعاتكة بنت عبد المطلب، وهند بنت عتبة، وفاطمة بنت الأححم الخزاعية، والهيفاء بنت صبح القضاعية، وفارعة بنت شداد، وجليدة بنت مرة، وغيرهن ممن ذُكرت أسماءهن في بلاغات النساء لابن طيفور، وشرح ديوان الحماسة، وأعلام النساء لعمر رضا كحالة، وشواعر الجاهلية لشيخو.

(٧) ليلي صباغ - المرأة في التاريخ العربي، ص ٣٦٢.

علماء اللغة والأدب والمؤرخين لم يهتموا بجمع ما روي من شعر النساء مثلما اهتموا بالبحث عن مرويات الأدباء الرجال. وبذلك يمكن القول دون تحفظ أن كثيراً من الشعر النسائي في العصر الجاهلي قد غاب عنا، أو ضاع. وقد ذُكر أن «أبا نواس في العصر العباسي كان يروي لستين شاعرة»^(١). ويلاحظ مما وصلنا من شعر المرأة في ذلك العصر أنه محدود الأغراض، وأنه يدور على محورين رئيسين هما: الرثاء، والفخر بالقبيلة، أو الأب، والأخ، والزوج، ومن ثم فقد قيل عنها إنها قصيدة العطاء»^(٢).

وترى بنت الشاطئ «أن مؤرخي الأدب قد تعمّدوا طمس أدب المرأة العربية في عصورها الماضية، وأنهم قد ألغوا آثارها في منطقة الظل»^(٣). ومارس عصر التدوين ورجاله بخس النساء حقوقهن، وهو ما تسميه بنت الشاطئ بمحنة الواد العاطفي والاجتماعي^(٤). وإذا كانت هذه هي صورة المرأة الجاهلية، فماذا عن صورتها في صدر الإسلام والعصر الأموي؟

٢ - المرأة في صدر الإسلام والعصر الأموي:

لا شك أن مقارنة وضعية المرأة في الجاهلية بوضعيتها في الإسلام تتطلب منا الإحاطة بالظروف الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية التي ساهمت في خلق الشروط الملائمة لانتقال المرأة من الوضعية الأولى إلى الثانية؛ فقد أعطى الإسلام المرأة الكثير من الحقوق المستتبّة.^(٥) وكان للمرأة العربية المسلمة حضور ثقافي متميز؛ فعمر رضا كحالة يشير إلى أن للمرأة المسلمة دوراً كبيراً في رواية الحديث النبوي منذ عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم). «وكانت الصحابييات، ومن بعدهن التابعات يحفظن الحديث، ويروينه على اختلاف أنواعه من المعرفة في شتى العلوم المتقاربة في ذلك العصر حيث كان يشمل الحديث النبوي في عهده الأول الأحكام، والبحوث الفقهية، والتاريخية، والسياسية، والاقتصادية، والطبية وغير ذلك مما كان شائعاً في صدر الإسلام»^(٦). «وقد

(١) محمد جميل بيهم - المرأة في التاريخ والشرائع، ص ١٣١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣.

(٣) الشاعرة العربية المعاصرة، ص ١١؛ انظر أيضاً: مي خليف - الشعر النسائي، ص ٥-٦.

(٤) الشاعرة العربية المعاصرة، ص ١٨.

(٥) للمقارنة بين حقوق المرأة في الجاهلية وحقوقها في الإسلام يمكن الرجوع إلى الكتب التالية: حسين نصار - حقوق المرأة في التشريع الإسلامي والدولي المقارن؛ علي عبد الواحد وإني - المساواة في الإسلام والحرية في الإسلام؛ وعلي أفرار - صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلمي؛ محمد حسين فضل الله - تأملات إسلامية في المرأة؛ محمد عمارة - الإسلام والمرأة؛ نجمان ياسين - الإسلام والجنس في القرن الأول الهجري.

(٦) عمر رضا كحالة - المرأة في عالمي العرب والإسلام، ص ١١.

اشتهر فريق من نساء الجاهلية في نظم الشعر، وحفظه، ونقده، ومنهن: الخنساء، وليلي الأخيلية، وأمامه المرادية، وحميدة، وعمرة ابنتي النعمان بن بشير، وعاتكة بنت زيد بن عمرو بن نفيل وغيرهن^(١). وأدت طبيعة الأحداث السياسية والدينية في صدر الإسلام إلى بروز عدد من الخطيبات منهن على سبيل المثال: «عكرشة بنت الأطرش، وأم الخير بنت جريش، والزرقاء ابنة عدي الهمدانية»^(٢). «وبرزت السيدة عائشة كمؤرخة من حيث إحاطتها بحوادث الأمم، ومشكلات التاريخ»^(٣).

وكان للمرأة في صدر الإسلام والعصر الأموي حضورها الثقافي المتميز؛ فقد شهد العصر الأموي نهضة الحرائر الأدبية، وعُرفت كل من سكينه بنت الحسين، وعائشة بنت طلحة على أنهما من أصحاب الندوات الأدبية التي يجتمع فيها الأدباء والشعراء^(٤). «كما عرف هذا العصر ثقافة الجواري في الأدب وفنون الغناء والموسيقى، واشتهرت بين جواري الأمويين الزلفاء، وسلامة، وجميلة الخزرجية»^(٥). ولكن إلى جانب هذه الصورة المشرقة كانت هناك صورة قاتمة تكوّنت، وترسّخت بفعل بعض الأفكار التي هيمنت على الموروث الثقافي في هذا العصر عن كون المرأة قاصرة عن الرجل، وأنها خلقت لتكون متعة له. ولا شك أن التحولات الاقتصادية، وازدياد الثروة، واختلاط العرب بالأعاجم، وبروز العصبية القبلية، والاعتبارات العشائرية على أثر النزاعات السياسية في صدر الإسلام والعصر الأموي كان لها الدور البارز في تحول صورة المرأة من طبيعة إلى أخرى^(٦). «يضاف إلى ذلك اتخاذ نظام الحريم العائد إلى عهد الوليد الثاني الذي أدخل

(١) محمد جميل بيهم - المرأة في حضارة العرب، ص ٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٥-٧٦.

(٤) انظر: رمزية الأطرقي - شهريرات نساء العصر الأموي، مجلة المؤرخ العربي، العدد ١٥، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٢١٥-٣٥٣؛ وأيضاً: محمد بهجة البيطار - المرأة في عهد النبوة وفي عصرنا الحاضر، مجلة المجمع العلمي العربي، المجلد السابع عشر، الجزء الأول والثاني، دمشق، محرم/ صفر ١٣٦١هـ / كانون الثاني - شباط ١٩٤٢م، ص ٢٩-٤٧.

(٥) محمد جميل بيهم - المرأة في حضارة العرب، ص ١٤٢-١٤٧؛ وانظر أيضاً: أمل طاهر - المرأة في الحياة العربية عند أعلام الشعر الأموي، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٠م؛ هويدا بخاري - شعر المرأة في صدر الإسلام من البعثة النبوية إلى نهاية عصر الخلفاء الراشدين، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م.

(٦) يذكر الغزالي في (إحياء علوم الدين، تحقيق إصلاح عبدالسلام الرفاعي، ص ١٨١-١٨٣) طائفة من الأقوال المنسوبة إلى الصحابة عن المرأة، مثل قول عمر بن الخطاب: «خالقوا النساء فإن في خلانهن البركة»، وقوله في زجر امرأة راجعته بالكلام: «ما أنت إلا لعبة في جانب البيت، إن كانت لنا إليك حاجة، وإلا جلست كما أنت». ونحن هنا نميز بين الإسلام والتاريخ كون الإسلام يشير إلى تطبيق =

كثيراً من العادات البيزنطية إلى البلاط)).^(١)

٣ - المرأة في العصر العباسي:

كانت منزلة المرأة في العصور العباسية بصورة عامة تختلف عن منزلتها في العصور التي سبقتها المتميزة بصبغتها العربية الأصيلة، وبتمسكها بالشرعية الإسلامية، ((وفي العصور العباسية تزايد الاختلاط بالعناصر الأجنبية، وتوغلت الثقافات الفارسية والتركية وغيرها في الثقافة العربية الإسلامية فأفضى ذلك إلى تغيير جذري في عادات المجتمع وتقاليدِهِ وبخاصة في المجتمع النسائي)).^(٢) ويمكننا أن نرجع ذلك أيضاً إلى تكاثر الجواري والتسري بهن؛ فاختلفت دماؤهن بدماء العرب، وكثر نسلهن على مختلف المستويات بما في ذلك الطبقة الأرستقراطية والطبقة العامة. ويؤكد التوحيدي تكاثرهن بقوله: «وأحصينا في بغداد جانب الكرخ ستين وثلاثمائة جارية مغنية»^(٣)، وأدى ذلك إلى ارتباط المرأة في تلك العصور بصورة المرأة الجارية؛ فقد «كان لهذا الطغيان على صورة الواقع الحقيقي نتائج خطيرة أخفت معالم الصورة الحقيقية، ولا سيما صورة المرأة الحرة، والمرأة العاملة، وصورة المرأة الزوجة، الابنة، الأخت».^(٤)

ونشير هنا إلى البون الشاسع ما بين نساء الطبقة العامة، وهن الأكثرية والطبقة الأرستقراطية المتمثلة في نساء الخلفاء وحاشيتهن، وهن الأقلية من حيث التمتع بالحرية حتى في فترات الانحلال السياسي خلال العصور العباسية بصورة عامة؛ إذ مارست عدد من نساء الخلفاء سلطتهن السياسية كالخيزران، وزبيدة، وقبيصة أم المعتز بالله، وشغب أم الخليفة المقتدر بالله^(٥). ونجد أن كتب التاريخ الرسمي العربي قد ركزت في مجموعها على شهيرات النساء من ملكات، وفقهات، ومتصوفات، ومجاهدات، وقيان وأخيراً جواري كان لهن في مجالسة الأمراء والخلفاء وتمتعهن باع وشأن.^(٦)

= التعاليم الدينية في حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، أمّا المراحل التي تلت حياته، فإننا سنعبّر عنها بالتاريخ بكل ما يحمله من مضامين ثقافية واجتماعية جديدة أي غير متضمنة في النص الديني.

^(١) المسعودي- مروج الذهب، ج٣، ص٢٣٢؛ حسن إبراهيم حسن- تاريخ الإسلام، ج١، ص٥٠٤٦.

^(٢) جرجي زيدان- تاريخ التمدن الإسلامي، ج٥، ص٧٧.

^(٣) الإمتاع والمؤانسة، ج٢، ص١٨٣.

^(٤) ودیعة طه النجم- أضواء على منزلة المرأة في العصر العباسي، عالم الفكر، المجلد ١٨، العدد الأول، الكويت، أبريل- مايو- يونيو ١٩٨٧م، ص٢٢١.

^(٥) انظر: فاطمة المرينسي- السلطانات المنسيات، ص٦٧-١١٨؛ محمد نجيب أبو طالب- الصراع الاجتماعي في الدولة العباسية، ص٧١؛ مليحة رحمة الله- دور المرأة السياسي في العصر العباسي الثاني، مجلة كلية الآداب، المجلد الثاني، العدد الرابع عشر، بغداد، ١٩٧٠-

١٩٧١م، ص٧٥٧-٧٧١؛ وفاء محمد علي- نفوذ النساء في الدولة الإسلامية في العراق ومصر.
^(٦) انظر: رأي المؤرخة راي ستراشي في كتاب ليلي صباغ- المرأة في التاريخ العربي، ص٥-٦؛ وأيضاً مقدمة عائشة بلعربي في كتاب المرأة والسلط، ص١٤.

وقد شاركت الحرائر والجواري في الحركة الأدبية في هذا العصر، وإن ساهمت الحرائر بدور محدود لأنَّ «الظروف اقتضت ظهور الجواري في المجتمعات العامة حيث يثبتن أهليتهن الثقافية والأدبية»^(١). وروت المصادر أشعاراً رقيقة لزبيدة زوج الرشيد تدلّ على فصاحة وبيان^(٢). وعُرِفَتْ عُليّة بنت المهدي بكونها شاعرة ومغنية. كما اشتهرت رابعة العدوية بشعرها التصوفي. «ومن الجواري اللواتي اشتهرن بثقافتهن في العصر العباسي تأتي عريب، وفضل، وعنان، وشارية»^(٣).

وبلغت مكانة المرأة في القرن الرابع الهجري درجة من الانخفاض عبّر عنها الخوارزمي بقوله في رسالته المشهورة التي وجهها إلى الرئيس بهراة في التعزية بابنته التي يعبر فيها عن روح عصره قائلاً: «ولولا ما ذكرته من سترها، ووقعت عليه من غرائب أمرها لكنت إلى التهنة أقرب من التعزية، فإن ستر العورات من الحسنات، ودفن البنات من المكرمات، ونحن في زمان إذا قدّم أحداً فيه الحرمة فقد استكمل النعمة، وإذا زُفّت كريمة إلى القبر فقد بلغ أمنيته من الصهر»^(٤). ويشير فيليب حتّي إلى أنَّ «المرأة في العصر العباسي الأول قد تمتعت بحظ من الحرية يعادل حظ المرأة الأموية، ولكن ما كاد يبسط البويهيون نفوذهم في أواخر القرن العاشر الهجري حتى حُدّ من حريتها، وعُزِّلَتْ عن الرجال، وأُخِمْ عليها الحجاب»^(٥). ولكن لا يعني هذا أنَّ عزلتها كانت تامة إذ عُرِفَتْ عدد من النساء بثقافتهن وعلمهن المشهود لهما من قبل الرجال^(٦).

٤- المرأة في العصر الفاطمية، والأيوبية، والمملوكية:

اختلفت نظرة الخلفاء الفاطميين إلى المرأة فبعضهم اعتبرها أم الأولاد التي حبتها الطبيعة هذه الخاصة، فطلبوا إلى رعاياهم تكريمها، والوقوف بجانبها، والأخذ بيدها كالمعز لدين الله، أول الخلفاء الفاطميين في مصر، والعزيز بالله^(٧).

^(١) سائدة أحمد سلام- المرأة في الأدب الثري في العراق في العصر العباسي الأول، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن،

١٩٨٨م.

^(٢) المسعودي- مروج الذهب، ج ٣، ص ٤١٥؛ انظر أيضاً: حسن إبراهيم حسن- تاريخ الإسلام، ص ٤٣٠-٤٣٤.

^(٣) سائدة أحمد سلام- المرأة في الأدب الثري، ص ١٤٥-١٧٢؛ انظر أيضاً: رائدة حسام الدين- أثر المرأة السياسي والاجتماعي في العصر العباسي الأول، رسالة ماجستير، جامعة فواد الأول، القاهرة، ١٩٤١م، ص ١٤٢-١٧٨؛ افتخار سليم- عُليّة بنت المهدي، حياتها وشعرها، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٢م.

^(٤) الخوارزمي- رسائل الخوارزمي، ص ١٣.

^(٥) فيليب حتّي وآخرون- تاريخ العرب (مطوّل)، ج ٢، ص ٤١٠؛ أيضاً: خليل أحمد خليل- المرأة العربية، ص ٨٦.

^(٦) انظر: ناجية عبد الله إبراهيم- الجهود العلمية للمرأة خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين؛ سعيد عبدالفتاح عاشور- الحياة الاجتماعية في المدينة الإسلامية، عالم الفكر، م ١١، العدد الأول، الكويت، ١٩٨٠م، ص ١٠٥-١٠٦.

^(٧) المقرئ- اتعاظ الخنفا، ج ١، ص ٩٥، ٩٦، ٢٨٨، ٢٨٩.

ويُعد الحاكم بأمر الله من أكثر الخلفاء الفاطميين الذين عاملوا المرأة معاملة قاسية فأصدر عدة أوامر منع بموجبها المرأة من الخروج من بيتها ليلاً ونهاراً، ومن الجلوس أمام البيت أو البصاصة من الطاقات، ومن الدخول إلى الحمامات، ومن السفر. (١) وجاء رد المرأة على حكم الرجل عليها أيام الفاطميين من نساء أهل الحكم (٢)؛ إذ تولت ست الملك أخت الحاكم أمر الدولة، من بعد اختفاء أخيها أو قتله، قرابة أربع سنوات. (٣) كما كان لأم الخليفة المستنصر نفوذ كبير في الدولة الفاطمية (٤). وقد تدخلت عمة الخليفة الحافظ في مؤامرة لاغتيال الصالح طلائع بن زريك سنة ٥٥٦هـ/١١٦١م. (٥) ولا نستطيع أن نرسم صورة نمطية ثابتة للمرأة في العصرين الأيوبي والمملوكي نظراً لاتساع صورتها هذه بطابعي التعدد والتناقض؛ ففي الوقت الذي نظر فيه بعض الأيوبيين والمماليك إلى نسائهم نظرة تقيض بالإجلال والتقدير، وخصصوا لهم الألقاب مثل خوند وخاتون (٦)، وأقبلت فيه عامة النساء على مجالس العلم والدين لسماع الدروس الدينية، والانتظام بسلك الطرق الصوفية، فإن بعض الإشارات في المصادر التاريخية تؤكد أن المرأة كانت في بعض الأحيان محل الازدراء والاستخفاف. ومن المآخذ التي أخذها العامة على بعض القضاة في عصر سلاطين المماليك أنه إذا تحاكم إليه رجل وامرأته نصر المرأة ممّا جعلهم يثرون على القاضي، ويضربونه بالنعال، وينهبون بيته (٧). ولم يتورع بعض سلاطين المماليك عن ضرب امرأة بين يديه، وتشهيرها على حمارة في الطريق العام، وفي عنقها زنجير (٨). وكذلك حدث في الفتنة بين منطاش والظاهر برقوق سنة ٧٩٢هـ أن أمر منطاش بالقبض على أخوات الملك الظاهر، وأخذهن حاسرات ومعهن جواريهن يسحبن بشوارع القاهرة فاختلف عويلهن ببكاء من شاهدين من الناس. (٩)

(١) انظر: ابن كثير - البداية والنهاية، ج ١٢، ص ٢١٥؛ ابن الأثير - الكامل، ج ٩، ص ٣١٤-٣١٧؛ المقرئ - انعاظ الحنفاء، ج ٢،

ص ١١٠؛ السيوطي - المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، ج ١، ص ٦٠٢؛ آدم متر - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ج ٢، ص ٧٧-٧٨؛ عبد المنعم سلطان - المجتمع المصري في العصر الفاطمي، "المرأة في المجتمع الفاطمي"، ص ١١٥-١٢٠؛ إبراهيم رزق الله - دور المرأة في المجتمع الفاطمي، مجلة تاريخ العرب والعالم، العدد ٨٧-٨٨، بيروت، كانون الثاني - شباط، ١٩٨٦م، ص ١٦-٢٤.

(٢) «لم يكن للمرأة في الطبقات الأخرى العامة أي دور طليعي في المجتمع المصري آنذاك سوى ما اعتادت عليه من العمل البيتي أو مساعدة زوجها في بعض الأعمال الزراعية، وإن كان لبعض نساء الطبقة العامة شأن فهذا يحكم عملهن كمغنيات، أو راقصات، أو حظايا وما شابه ذلك. وهذا الشأن سرعان ما يزول بزوال الظروف التي أوجدته»؛ انظر: إبراهيم رزق الله - دور المرأة في المجتمع الفاطمي، ص ٢٠.

(٣) محمد جميل بيه - المرأة في حضارة العرب، ص ٢٠٩.

(٤) المؤيد في الدين - السيرة المؤيدية، ص ٨١-٨٤.

(٥) ابن سعيد - النجوم الزاهرة، ص ٦٤.

(٦) غرس الدين - زبدة كشف الممالك، ص ١٥.

(٧) ابن حجر - الدرر الكامنة، ج ٢، ص ٤٢.

(٨) ابن إياس - بدائع الزهور، ج ٢، ص ٣٠٧.

(٩) ابن تغري بردي - النجوم الزاهرة، ص ٥٩٠، ص ٤٩٢.

وقد أثبتت المرأة في هذين العصرين وجودها في السياسة والحكم، وكان ممن أفضى اليهن الملك الملكة صفية خاتون بنت الملك العادل (٥٨١-٦٤٠هـ)، وهي زوجة الملك الظاهر، وقد عاصرتها ملكة أخرى من بني أيوب، وهي صاحبة غازية خاتون بنت الملك الكامل، وزوجة الملك المظفر محمد صاحب حماة (٦٥٦هـ)، وشجر الدر^(١) التي حظيت بلقب سلطنة^(٢).

٥- المرأة في الغرب الإسلامي:

كان للمرأة العربية الأندلسية حضورها الثقافي البارز ومساهماتها في مجالات شتى من النشاط الثقافي، وساعدها على ذلك ما تمتعت به من حرية وحضور اجتماعيين؛ فقد أتاحت لها فرصة التردد على مجالس الأدباء والعلماء بصفة عامة، وتجاوزت ذلك إلى المساهمة الإبداعية (فنبت منهن شواجر يكذب يضاهين الشعراء عدداً)^(٣). وكان في الأندلس ستون ألفاً من الشاعرات، وكان أكثرهن في غرناطة، وهؤلاء كنّ أبرع الأندلسيات في صوغه ومعرفة معانيه، وكنّ يدعون بالعربيات، على ما جاء في كتاب (نفح الطيب) بدلاً من غرناطيات لأنهن نهجن نهج العرب في النظم، والتزام الفصاحة في المعنى^(٤). وتعد الشاعرة ولادة رمزاً من رموز الشعر النسائي الأندلسي، فقد كان مجلسها بقرطبة «منتدى لأحرار المصير، وفناؤها ملعباً لجياد النظم والنثر، يعشوا أهل الأدب إلى ضوء غررتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها إلى سهولة حجابها، وكثرة منتابها، تخلط ذلك بعلو نصاب، وكرم أنساب، وطهارة أثواب»^(٥). وأما العالمات في الشؤون الدينية، والحافظات للقرآن، فلا يحصى عددهن، وقيل إنه كان في الأندلس ستون ألف حافظة للقرآن، ترفع كلّ واحدة قنديلاً فوق باب بيتها في الليل إشارة إلى أنّ هناك حافظة، وذلك من باب التمييز لها على غيرها^(٦).

(١) شجر الدر هو الاسم الصحيح، انظر: المقرئ - السلوك لمعرفة دول الملوك، ١م، ص ٣٤٢؛ وابن شاعر الكتي - فوات الوفيات، ١م، ص ٢٦٤.

(٢) انظر: فاطمة المرينسي - السلطانات المنسيات، ص ١٥٠. وقد كان لتولي شجر الدر منصب السلطنة ضجة كبرى إذ لم يكن مألوفاً لدى عامة الناس أن تتولى امرأة حكم المسلمين، لهذا نرى الشيخ عز الدين بن عبد السلام، سلطان العلماء والفقهاء في عصره، ينشئ مقامة يذكر فيها ابتلاء المسلمين في مصر بولاية امرأة عليهم؛ انظر: ابن إياس - بدائع الزهور، ١م، ص ٢٨٦. وتذكر المرينسي اسمي ملكيتين يمينتين مارستا السلطة في صنعاء في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي، وهما الملكتان أسما الصليحية (٤٨٠هـ / ١٠٨٧م)، وأروى بنت أحمد الصليحية (ت ٥٣٢هـ / ١١٣٨م). وقد كانت الدولة الصليحية معاصرة للدولة الفاطمية في مصر.

(٣) جودت الركابي - في الأدب الأندلسي، ص ٦٣.

(٤) المقرئ - نفح الطيب، م ٤، ص ٢١١.

(٥) ابن بسام - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ١م، ص ٣٧٩.

(٦) محمد جميل بيهم - المرأة في حضارة العرب، ص ٢٤٠؛ انظر كذلك: محمد احداون - المرأة في الأدب الأندلسي في عصر بني أمية، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.

كما كان للإماء في الأندلس نصيب من تلك النهضة، إلا أنه نصيب متواضع بالنسبة لما كان لأقرانهم في الشرق العربي. ذلك بأنَّ «النهضة النسوية الأندلسية قامت على سواعد الأحرار خلافاً لما حدث في أيام العباسيين وغيرهم»^(١)، كما شهدت فترة حكم الموحدين عدة شواعر مثل أسماء العامرية، وحمدة بنت زياد المؤدب، والشاعرة حفصة بنت الحاج الركونية.^(٢)

كما «أنَّ المرأة في الغرب الإسلامي مارست السلطة السياسية إذ حصلت كثير من نساء البربر على لقب ملكة، وأشهرهن زينب النفزاوية التي شاركت زوجها يوسف بن تاشفين السلطة»^(٣). وفي القرن الخامس عشر ظهرت النساء بكثرة على المسرح السياسي الإسلامي ومنهن على سبيل المثال عائشة الحرة المعروفة باسم السلطانة مادري بوعبدل.^(٤)

٦- صورة المرأة في الفكر العربي الإسلامي:

لا نستطيع إغفال السياق الديني عند الحديث عن صورة المرأة في الحضارة العربية الإسلامية. وربما يكون ذلك عائداً إلى أنَّ «الفكر الإسلامي قد تميَّز بعلامات خاصة من ذلك أنَّ الفقه احتل فيه حيزاً زاوياً»^(٥). والحضارة العربية الإسلامية هي حضارة النص كما وصفها بذلك نصر حامد أبوزيد، ويعني هذا أنَّ أسس هذه الحضارة، وعلومها وثقافتها قد قامت على أساس لا يمكن تجاهل مركز النص فيه، و«ليس معنى ذلك أنَّ النص بمفرده هو الذي أنشأ الحضارة، فإنَّ النص أياً كان لا ينشئ حضارة، ولا يقيم علوماً وثقافة. إنَّ الذي أنشأ الحضارة وأقام الثقافة جدل الإنسان مع الواقع من جهة، وحواره مع النص من جهة أخرى»^(٦).

ويتفاوت الخطاب حول المرأة في الفكر العربي الإسلامي من خطابات عاطفية انفعالية لا تركز على أي مقوم من مقومات التحليل العلمي إلى خطابات علمانية إلى خطابات توفيقية ناهيك عن الدور الذي قام به عدد من علماء الدين القدامى والمحدثين في قراءة وتأويل النصوص الدينية المختلفة بما يتناسب مع زاوية الرؤية التي ينطلقون منها. «وقليل ما يعي الباحث أنَّ ذلك الإسلام الحقيقي الذي يتحدث عنه ما هو في نهاية الأمر سوى تصوُّره الذاتي حول الإسلام، ونادراً ما يعترف أنَّ موقفه مجرد قراءة تحددها ظروف ذاتية، وموضوعية مستقلة عن إرادته، وعن وعيه في غالب الأحيان»^(٧).

^(١) محمد جميل بيهم - المرأة في حضارة العرب، ص ٢٤٠.

^(٢) رشيدة بنمسعود - المرأة والكتابة، ص ١٧؛ انظر كذلك: عبد الهادي التازي - المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي.

^(٣) فاطمة المريني - السلطانات المنسيات، ص ٢٥-٣٦.

^(٤) عبد الله عنان - نهاية الأندلس، ص ١٩٦.

^(٥) محمد عابد الجابري - تكوين العقل العربي، ص ١١-٣٤.

^(٦) نصر حامد أبوزيد - مفهوم النص، ص ٩.

^(٧) عبد الصمد الديالمي - المرأة والجنس في المغرب، ص ١٠-١١.

والمرأة التي ردَّ عليها الإسلام حقوقها المستلبة شكَّلت في تصورات بعض الفقهاء، وعلماء الدين منظوراً متأثراً برؤاهم الذاتية عنها^(١). ويمثل خطاب الإمام الغزالي (ت ٥٠٥هـ) عن المرأة أنموذجاً لخطاب الفقيه الواقع تحت ضغط اللحظة التاريخية بما تعكسه من علاقات اجتماعية، ومظاهر لتصرف الناس، وهيمنة التقاليد والعرف عليها. ولم تسلم مواقفهم كذلك من التأثير بالأوضاع الاقتصادية، والسياسية أيضاً. ويكفي التوقف عند بعض ما أورده الغزالي عن المرأة في مصنفه (إحياء علوم الدين) للتأكد ممَّا نذهب إليه؛ «فالقول الجامع في آداب المرأة من غير تطويل، أن تكون قاعدة في قعر بيتها، لازمة لمغزلها، لا يكثر صعودها وإطلاعها، قليلة الكلام لجيرانها لا تدخل عليهم إلا في حال يوجب الدخول، تحفظ بعلها في غيبته، وتطلب مسرته في جميع أمورها، ولا تخونه في نفسها وماله، ولا تخرج من بيتها إلا بإذنه، فإن خرجت بإذنه فمتخفية في هيئة رثة، تطلب المواضع الخالية دون الشوارع والأسواق، متحرزة من أن يسمع غريب صوتها، أو يعرفها بشخصها، لا تتعرف إلى صديق بعلها في حاجتها، بل تتكر على من تظن أنه يعرفها أو تعرفه، همها صلاح شأنها، وتدبير بيتها، مقبلة على صلاتها وصيامها. وإذا استأذن صديق لبعها على الباب، وليس البعل حاضراً لم تستفهم، ولم تعاوده الكلام، غيره على نفسها وبعها. وتكون قانعة من زوجها بما رزق الله، وتقدم حقه على حق نفسها، وحق سائر أقاربها، متنتفة في نفسها، مستعدة في الأحوال كلها للتمتع بها إن شاء، مشفقة على أولادها، حافظة للستر عليهم، قصيرة اللسان عن سب الأولاد، ومراجعة الزوج»^(٢). ولا يخفي الغزالي نظرته الدونية للمرأة، ولعلها انعكاس لموقف اجتماعي عام منها فكل السوءات تلصق بها ليبدو الرجل سوياً، لذلك نجده يحكم بإطلاق على أنه «لا يسلم من مشاكل الزواج إلا حكيم عاقل، حسن الأخلاق، بصير بعادات النساء، صبور على لسانهن، وقاف عن اتباع شهواتهن، حريص على الوفاء بحقهن، يتغافل عن زللهن، ويداري بعقله أخلاقهن»^(٣).

^(١) يذكر بوعلي ياسين في كتابه الثالث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، ص ٨١ أن «الرواة الذكور ساهموا في تكوين صورة سلبية عن النساء. وفي خلق موقف سلبي منهن، لم تستطع زوجات النبي ولا حتى عائشة مع ما أوتيت من ذكاء وتأثير أن تحسن من هذه الصورة أو هذا الموقف». وتؤكد فاطمة المرينسي أن «دونية المرأة لا تمت إلى حقيقة الإسلام كنص بل إلى الإسلام السياسي التاريخي الذي هو عبارة عن تراكمات لمعارف وخبرات إسلامية من العصر الجاهلي وصولاً إلى العصر الحاضر»؛ انظر: المرينسي - الحريم السياسي النبي والنساء، وبالأخص الصفحات من ٦٧ - ١٠١، حيث قامت باستخدام منهج الجرح والتعديل في مناقشتها بعض الأحاديث النبوية المعادية للنساء؛ انظر كذلك: ظبية خميس - المرأة والإسلام بين زمنين، النص والتأويل والتفسير والاجتهاد، مجلة الكاتبة، السنة الأولى، العدد التاسع، لندن، آب/أغسطس ١٩٩٤م، ص ٦٧-٦٨.

^(٢) الغزالي - إحياء علوم الدين، ج ٤، ص ١٦٣-١٦٤.

^(٣) عبد الرزاق الحمامي - صورة المرأة في مدونة بعض الفقهاء، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٦٢، تونس ١٩٩١م، ص ٣٦-٤١.

ويتمثل خطاب العقاد مع خطاب الإمام الغزالي إذ يجد في القرآن والحضارة الإنسانية تكاملاً بين الجنسين قائماً على طبيعتهما المتناقضتين، وتتمثل الخاصية المهيمنة لدى الرجل حسب رأيه، في إرادة القوة والغزو في أن هذه الإرادة سلبية لدى المرأة «التي تتركز مجموع طاقاتها في أن تغزى وتُسير، وتكون خاضعة، وبالتالي فإن كل ما يمكنها القيام به هو عرض نفسها، وانتظار هذا الغزو من طرف الرجل»^(١).

ويمثل خطاب كل من رشيد رضا ومحمد عبده النزعة السلفية المحافظة؛ فقد بحث «الشيخان عدة مسائل منها المساواة بين الرجل والمرأة، ومشكلة تعدد الزوجات، وموقف الإسلام من الطلاق، ومسألة تعليم المرأة ومشاركتها في الحياة العامة، والحجاب، والشرعية والمجتمع»^(٢).

وتذهب خطابات أخرى إلى القول بأن «الخطاب القرآني نفسه، هو النص الأساس لعلاقة التسييد (الاستعباد)، يُعلي من سلطة الذكري، ويجعل الأنوثة مكافأة له يوم القيامة»^(٣)، وأن «الصورة التي ترسمها الأفكار الدينية للمرأة في ذهنية الرجل تمثل مخلوقاً ضعيفاً يخشى عليه من الزلل، ولا بدّ من حمايتها نفسياً وجسماً وسترها عن الأعين»^(٤).

ويمثل طرح قاسم أمين في كتابيه (تحرير المرأة) و (المرأة الجديدة) طرحاً تقديمياً مرحلياً لمشكلة المرأة يقف موقفاً متوسطاً بين الأفكار الغربية والأفكار الشرقية؛ فقد عالج قاسم أمين قضية المرأة من حيث شعورها واختلاطها بالمجتمع. ويتسم منهجه كما قدمنا بأنه منهج إصلاحي تقدمي مرحلي قدّم فيه أفكاراً وأطروحات متقدمة نسبياً على أفكار بعض الكتاب المحافظين كالعقاد وسواه^(٥).

وعندما نتعرض لصورة المرأة في الفكر العربي الإسلامي فإننا لا نستطيع تجاهل الموروث الثقافي الذي يتطلب من الباحث الإحاطة بمجموعة من الميادين المعرفية، والاطلاع على ركام هائل من المصادر والمراجع يفوق عددها مجال الحصر التفصيلي. يُضاف إلى ذلك أن «الحديث عن التراث ليس حديثاً عن الدين؛ فالتراث حضارة، والحضارة ناشئة بفعل الزمان والمكان، وكل ما في التراث ليس في الدين، وكل ما في

(١) عباس محمود العقاد - المرأة في القرآن، ص ١٧-١٨.

(٢) محمد رشيد رضا - حقوق الإنسان في الإسلام؛ محمد عبده - الأعمال الكاملة لمحمد عبده؛ محمد عمارة - الإسلام والمرأة في رأي الإمام محمد عبده.

(٣) شريف رزق - السيّد في السيّد، مجلة الكاتبة، العدد الخامس، لندن، ١٩٩٤م. ص ٥٦.

(٤) سلوى الخماش - المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، ص ١٠١.

(٥) انظر: قاسم أمين - تحرر المرأة والمرأة الجديدة؛ زينب محمد زهري - التغير الاجتماعي والنشاط الاقتصادي للمرأة، مجلة الفكر العربي المعاصر، السنة ١٢، العدد ٢٦٤، بيروت، ١٩٩١م، ص ٩٨-١١٤؛ سمير أبو حمدان - قاسم أمين، جدلية العلاقة بين المرأة والنهضة؛ هدى الصدة - المرأة منطقة محرمات، قراءة في أعمال قاسم أمين، مجلة هاجر، الكتاب الأول، دار سينما للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٤٤.

الدين ليس في التراث»^(١)؛ فالتراث خلق عادات وتقاليد ساهمت في بناء تصورات بعيدة عما جاء في النص الديني قرآناً كان أم حديثاً، وبهذا نستطيع الفصل بين التراث والدين، وبين الإنساني والرباني، وبين المندس والمقدس.

وقد بُحِثَتْ موضوعة المرأة العربية والموروث الثقافي من قبل باحثين عرب محدثين تعرضوا لها من مناحيها المتعددة، وبرؤاهم المتباينة أي أنها خضعت لمنظورهم التأويلي في كثير من الأحيان. وحاول بعضهم عكس أطروحات عصرية على مقولات لكتاب عرب قدامى، وتحميل النص ما لا يحتمله؛ فعلى سبيل المثال يبتسر بعض الباحثين بعض مقولات الجاحظ، وبالأخص قوله: «ولسنا نقول، ولا يقول أحد ممن يعقل إن النساء فوق الرجال، أو دونهم بطبقة أو طبقتين بأكثر، ولكننا رأينا أناساً يزرون عليهن أشد الزراية ويحقرنهن»^(٢)، ويطلقون عليه لقب «نصير المرأة» دون أن يكلف هذا الباحث أو ذاك نفسه الاطلاع على مجمل ما كتبه الجاحظ عن المرأة، والخروج بعدئذ برأي علمي مسوّغ يستند إلى حجج وأدلة وبراهين. وسياق المقارنة الذي يقوم به هؤلاء الباحثون قد لا يتعدى المقارنة بين الجاحظ وابن المقفع الذي يعدونه عدو المرأة استناداً إلى بعض آرائه الواردة في كتابيه (الأدب الصغير) و(الأدب الكبير)^(٣). كما يُطلق لقب عدو المرأة على أبي العلاء المعري الذي يرى بعض الباحثين أن «نظراته للمرأة سوداوية، فهو في شعره يقول إن النساء يمثلن الضلال والغواية لذلك فإن ولادتهن بؤس لا يعادله بؤس آخر»^(٤).

ويؤكد عبدالله الغدّامي أن «موقف الدين بوصفه وحياً منزلاً، وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقها الطبيعي، ولكن الثقافة بوصفها صناعة بشرية ذكورية تبخس المرأة

(١) حسن حنفي - التراث والتجديد، ص ٢٠.

(٢) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ٩٩؛ انظر على سبيل المثال: ظافر القاسمي - الجاحظ نصير المرأة، مجلة العربي، العدد ١٢٥، الكويت، ١٩٧٠م، ص ٦٦-٦٩. كما يذكر شارل بللا، «أن الأسبقية في الدفاع عن المرأة كانت للجاحظ لأنه أول من اهتم بحاجاتها ولذاتها، ومؤهلاتها، ونفسياتها، ووضعها أو كاد يضعها والرجل في مرتبة واحدة». ولكنه يستدرك قائلاً: «إنه اتخذ منها في ظاهر الأمر موقفين متفارقين، ويرجع ذلك لمقتضيات الظروف وضرورات التأليف»؛ انظر: شارل بللا - الجاحظ والمرأة، حوليات الجامعة التونسية، العدد الخامس والعشرون، تونس، ١٩٨٦م، ص ١٢.

(٣) يقول ابن المقفع في (الأدب الصغير والأدب الكبير) مكتبة البيان، بيروت، ١٩٦٠م، ص ١٢٧: «واعلم أن من أوقع الأمور في الدين، وأنهكها للجسد، وأتلفها للمال، وأضرها بالعقل، وأزراها للمروءة، وأسرفها في ذهاب الجلال والوقار الغرام بالنساء».

(٤) انظر: جهان الموصلي، ١٣٦٤هـ/١٩٤٥م، المعري والمرأة، في المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، مطبعة التزقي، دمشق، ص ٣٢٩-٣٣١. يقول

أبو العلاء المعري في اللزوميات، ج ١، ص ١٤:

إِذَا بَلَغَ الْوَلِيدُ لَدَيْكَ عَشْرًا	فَلَا يَدْخُلْ عَلَى الْحَرَمِ الْوَلِيدُ
فَإِنْ خَالَفْتَنِي وَأَضَعْتَ نَصْحِي	فَأَنْتَ وَإِنْ رَزَقْتَ حَجًّا بَلِيدُ
أَلَا إِنَّ النِّسَاءَ حِبَالٌ غَيِّي	بِهِنَّ يُضَيِّعُ الشَّرْفُ التَّلِيدُ

حقها ذاك، وتحيلها إلى كائن ثقافي مُستلب»^(١). وهو ما تبيّن لنا عندما أشرنا إلى تلك الصورة المنصّفة التي منحها الإسلام للمرأة ممّا يجعلنا نؤكد أنّ «صورة المرأة في الموروث الثقافي لم تخل من موقف معين للمجتمع منها، ومن طبيعة الأدوار التي سُمح لها بتأديتها. وانعكس ذلك في بعض نماذج من الأدب الشعبي والتاريخ»^(٢). كما لا يمكننا تجاهل الذاكرة الشعبية بما حوتّه من أمثال، وحكم، وحكايات، ونكات وكل ما يرتبط بالمجال الشفاهي في بيان علاقة المرأة بالموروث الثقافي، و«الأمثال الأسطورية الخرافية التي تمسّخ شخصية المرأة، وتحدد لها دوراً اجتماعياً استلابياً صريحاً لهي أكثر من أن تُحصى»^(٣).

وإذا كانت هذه هي صورة المرأة في الحضارة العربية الإسلامية عبر تجلياتها التاريخية، والثقافية، والاجتماعية، والدينية المختلفة، فماذا عن صورتها في المصنّفات المدرّسة؟ وما مدى قرب هذه الصورة أو بعدها عن صورتها التي تحدثنا عنها؟ هذا ما سنحاول تجليته في المباحث القادمة.

(١) المرأة واللغة، ص ١٩.

(٢) عزيزة السيد- صورة التراث الشعبي لدى المرأة ونماذج من الأدب الشعبي، رؤية سيكوسوسيولوجية، مجلة العلوم الاجتماعية، السنة العاشرة، العدد الثالث، الكويت، أيلول - سبتمبر ١٩٨٢م، ص ٢٥٧-٢٧٥.

(٣) خليل أحمد خليل- مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص ٩١؛ انظر أيضاً: حسن ناجي- المرأة في المثل الشعبي، مجلة مآثورات شعبية، السنة الثانية، العدد الثامن، الدوحة، ١٩٨٧م، ص ٨٤٨؛ صفوت كمال- صورة المرأة في الحياة من خلال الأمثال الشعبية، هاجر، الكتاب الأول، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢١-٣٤؛ عبداً لله الغدامي- الكتابة ضد الكتابة، ص ١٨ وما بعدها، «صورة المرأة في الذهن العربي».

الفصل الأول

الصور الاجتماعية للمرأة

عندما نحاول استجلاء صور المرأة الاجتماعية في المدونة المدروسة نجد أن أي تقسيم لهذه الصور لا يخلو من تعسف؛ ذلك أن «كل صورة تعني دائماً صوراً أخرى في لعبة لا تنتهي من العلاقات»^(١)، كما أن «الذي يبحث في البنيات في مستوى الصور التي تقبل الملاحظة يمنع ذاته من كل معرفة أكيدة»^(٢). وكما في لعبة الصناديق الصينية فإننا نجد أنفسنا أمام صناديق من نوع آخر. إنها صناديق تحوي صوراً سرديّة قد تكون بارزة للعيان، وأخرى مخفية. وهنا تأتي مهمة الباحث في إبراز ذلك التداخل بين هذه الصور، وفي البحث كذلك عن ذلك الجزء الكبير المخفي من جبل الجليد، ونعني به ربطها -أي الصور- بظرفها الاجتماعي، والتاريخي، والثقافي الذي تبلورت فيه، وصدرت عنه.

وقد قادتنا القراءات المتعددة للمصنفات السردية، موضع البحث، إلى وضع التقسيم التالي الذي اعتمدناه لصور المرأة الاجتماعية، وهو كالتالي:

- ١- صورة المرأة الحرة / الجارية.
- ٢- صورة الأم.
- ٣- صورة الزوجة.
- ٤- صورة الأخت.
- ٥- صورة الابنة.
- ٦- صورة العاشقة / المعشوقة.
- ٧- صورة الفارسة.

١- صورة المرأة الحرة / الجارية:

تجلو الدراسة المتقضية لنصوص المرأة في مدونة البحث عن بروز ثنائيتين ضديتين من صور المرأة الاجتماعية فهناك صورة المرأة الحرة في مقابل صورة المرأة الجارية. وتختلف المصنفات المدروسة في بيانها لهاتين الصورتين المتناقضتين فإذا كان «النمط النسوي الشائع في الليالي العربية هو نمط «الجواري» فإن النمط السائد في الملاحم

^(١) ترفيتين تودوروف - مدخل إلى الأدب العجائي، ص ٣٥.

^(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧.

والسير الشعبية العربية هو نمط المرأة الحرة^(١)، ولذا «يتحتم على من يود التصدي لدراسة المرأة في السير الشعبية أن يفرق بين المرأة الحرة والأمة»^(٢).

ومعظم النساء في السير الشعبية العربية، وخصوصاً بطلات السير ينتمين إلى أصول نبيلة كما هو الحال دائماً في السرد الكلاسي؛ فشامة في سيرة الملك سيف هي بنت الملك أفراح، وكذلك تنتمي كل من منية النفوس، والملكة ناهد، والملكة الجيزة وبقية زوجات الملك سيف إلى أسر ملكية. ومهر دكار في قصة الأمير حمزة البهلوان هي ابنة كسرى أنوشروان، وعين الحياة في قصة فيروز شاه هي ابنة الشاه سرور حاكم اليمن، والأميرة ذات الهمة تعلن قائلة: «أنا فاطمة ابنة مظلوم ابن الصحاح ابن جندبة ابن الحارث الكلابي، ملك ملوك بني كلاب، ذو الحسب والنسب، صاحب القول والصدق في الضراب»^(٣). كما أن القاص الشعبي لا يقدم لنا زبيبة أم عنتر على أنها أمة حبشية سوداء، وإنما هي «من أولاد الملوك، وكان اسمها شامة لأن الملك النجاشي ابن خالتها، وقيل جدها، والذين سبوا سموها زبيبة، وهي لها حسب متصل إلى حام بن نوح عليه السلام»^(٤).

ولعلّ بروز صورة المرأة الحرة في السير الشعبية العربية يعود إلى أن «الشخص والنماذج [بما فيها صورة المرأة] تغدو تجسيدا لمثل المجتمع الشعبي، وقيمه، ومعاييره، وسلوكه كما يتمثلها في أبطاله أكثر ممّا هم شخص لهم ذواتهم الخاصة، وملاحمهم الفردية المميزة وأنهم المثل الذي ابتدعه وجدان الجماعة، وانتخبه ليكون أنموذجاً لكل فرد من أفرادها فهو جماع فضائلها، وهو المحقق لأحلامها ورغائبها»^(٥). وتتفرد سيرة عنتر بن شداد بإبراز صورة المرأة الحرة، وقد انخفضت في بعض الأحيان من شرط الحرائر إلى شرط العبيد بسبب السبي؛ فأميمة بنت حنظلة الملقب بشارب الدماء يختطفها عنتر، ويحولها من امرأة حرة إلى سبية كما فعل مع مهرة وسروة. وهذا التحول في الصورة من الشيء إلى نقيضه يمكن ربطه بالسياق التاريخي لسيرة عنتر؛ فأحداث السيرة تجري في زمان الجاهلية، وهو زمان عرف ظاهرة السبي «فكانت النساء اللواتي لا تفديهن قبائلهن أو لا يطلقهن الرجل الذي كنّ من نصيبه يبقين في حوزته، ويصبحن إماءً له أو للقبيلة التي أسرتهن»^(٦).

(١) محمد رجب النجار - المرأة في الملاحم والسير الشعبية العربية، عالم الفكر، ٧، عدد ١، الكويت، ١٩٧٦م، ص ٦٧.

(٢) هاني العمدة - ملاحم الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمة، ص ٥٤.

(٣) سيرة الأميرة ذات الهمة، ١م، ص ٥٢٢.

(٤) سيرة عنتر، ٦م، ص ٢٥٣.

(٥) محمد رجب النجار - المرأة في الملاحم والسير الشعبية العربية، ص ٦٨.

(٦) ناصر الدين الأسد - القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ٣٩.

وفي المقابل تبرز صورة المرأة الجارية بشكل لافت في مصنفات الجاحظ المختلفة، ولا سيّما في مؤلفاته: (كتاب القيان)، و (كتاب النساء)، و (كتاب مفاخرة الجوّاري والغلمان)؛ (فالمرأة التي يصوّرُها الجاحظ في مؤلفاته التي يتحدّث عنها في المجتمع العبّاسي المعاصر له ليست هي المرأة العربية الحرة بل هي المرأة الجارية التي برزت في المجتمع، ولعبت دوراً كبيراً في الحياة الاجتماعية، والأدب، والفن، والغناء، والملذات).^(١)

(وعندما يشير الجاحظ في مصنفاته إلى بعض النساء الحرائر اللواتي كانت لهن أدوار بارزة في الحياة السياسية كليلي الناعظية، التي كانت إحدى شخصيات الشيعة الغالية، فإنّ الإشارة إليهن تكون إشارة عارضة).^(٢) ومن النساء الحرائر اللواتي أشار الجاحظ إليهن في مصنفاته: بلقيس، وزرقاء اليمامة، وأم حبيبة بنت أبي سفيان، وعائشة بنت طلحة، ورابعة القيسية، ومعاذة العدوية، والبلجاء، وغزالة، وقطام، وحمّادة، وكحيلة، وليلي الناعظية، والصدوف وغيرهن.

ويلاحظ أنّ صورة المرأة الحرة في مصنفات الجاحظ لا تعادل الصورة الطاغية للمرأة الجارية عنده، ولا عجب من ذلك إذ كانت الجوّاري من نفيس المتاع الذي يتهداه الناس أو كما يقول الجاحظ (بمنزلة المشام والتفاح الذي يتناقله القوم بينهم).^(٣) والجاحظ لا يكتفي بعرض هذه الصورة فقط، أي صورة المرأة الجارية، وإنّما يحاول أن يحلّل الظواهر الاجتماعية، ويربطها بالسياق الاجتماعي الذي صدرت عنه؛ فالذي أدى إلى تفضيل الإماء أو الجوّاري على الحرائر في العصر العبّاسي سببان، كما يرى هما:

١- إنّ الجوّاري لم يكن يرتبطن بتقاليد تقف في وجه حريتهن فكان يُسمح لهن أن يفعلن ما لا تفعله المرأة الحرة؛ فالجارية قد تنتقل من يد إلى يد بين الناس في حين أن المرأة الحرة تُحتقر إذا ما تزوجت بأكثر من رجل واحد.^(٤)

(١) ودیعة طه النجم - الجاحظ والحاضرة العبّاسية، ص ١١٩.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٦٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧١-٧٢. ((كانت النظرة للمرأة بشكل عام في المجتمع البغدادي يشوبها شيء من الشك. وسبب هذه النظرة ترجع إلى أمور منها التسري مما جعل من الميسور بالنسبة للرجل أن يحصل على جارية له. وهذا أدى إلى الاستعلاء على المرأة من جهة، وسوء الظن بها من جهة أخرى نتيجة لما يكتشفه من سوء أخلاق الجارية خلال معاشرتها. وكان استخدام النساء في التحسس وتدبير المؤامرات خلال فترات الاضطراب السياسي سبباً آخر في وجود هذه النظرة))؛ انظر: رمزية الأترقجي - الحياة الاجتماعية في بغداد منذ نشأتها حتى نهاية العصر العبّاسي الأول، ص ٣٣٥.

٢- معرفة الرجل الخصائص الجمالية في الأمة بعكس الحرة التي يُستشار في جمالها النساء اللواتي لا يبصرن من جمال النساء وحاجات الرجال وموافقتهم قليلاً ولا كثيراً والرجال بالنساء أبصر.^(١)

ويشير الجاحظ إلى تعدد أصناف الجواري فمنهن الهنديات، والسنديات، والكوفيات، والبصريات والمصريات، والروميات، والحبشيات، والمكيات، والزنجيات، والتركيات. ولكل صنف منهن ما يميزه عن الصنف الآخر، وفي ذلك يقول الجاحظ في حديثه عن بعض سمات الجواري الكوفيات، «وقد كان بالكوفة نتاج ما بين الخرسانية والهنديات. وكان أصلح وأحسن قدوداً من البغلات اللواتي بمصر، وكانت ألوانهن تجيء ذهبية لها حلاوة الهندية، وروعة الخراسانية»^(٢)، وبالمثل يقول في نعت الجواري البصريات أنهن «الثمينات المرتفعات، والغوالي الخطيرات»^(٣)، «أمّا (البغلات)، وهن جوارٍ مصريات فكن نتاجاً ما بين الصقالبة وجنس آخر، والواحدة منهن يقال لها (بغلة)، ولهن أبدان ووثارة، وحادرة»^(٤). وقد نتج من تزاوج هذه الأجناس المتباينة من الجواري والرقيق ظهور أجناس جديدة مثل (الخلاسي) من الرقيق، وهو الذي يتخلق بين الحبشي والبيضاء. يقول الجاحظ في نعتهم: «إنهم يخرجون أعظم من آبائهم، وأقوى، ومثل البيسري من الرقيق، وهو الذي يُخلق من بين البيض والهند. وهذا النتاج لا يخرج على مقدار ضخم الأبوين قوتهما، ولكنه يجيء أحسن وأملح»^(٥).

ونجد أن أبا الفرج يعرض هاتين الصورتين المتناقضتين في الأغاني أي صورة المرأة الحرة، وصورة المرأة الجارية. وتتنوع صور المرأة الحرة في الأغاني؛ فالحرائر ينتمين إلى حقبة تاريخية متفاوتة فهناك نساء ينتمين إلى حقبة أسطورية موهبة في القدم كنانة في أسطورة أساف ونانة، الواردة في أخبار أبي الفرج^(٦)، والشموس الجديسية^(٧). وهناك نساء ينتمين إلى صدر الإسلام والعصر الأموي، وهناك نساء عباسيات ناهيك عن تنوع الطبقات التي تنتمي لها هؤلاء النسوة؛ فهناك المرأة الحضرية، والبدوية، والسيدة الشريفة، والملكة، والشاعرة، والمرأة العاملة، والمرأة العادية التي تكون أغلبية المجتمع. والمرأة الحرة كما ترد في أخبار أبي الفرج قد تكون صناعات أي عارفة بعدد من الصناعات التي يحتاجها المجتمع ومتقنة لها؛ فعندما أتى الحارث بن عوف المري، وهو

(١) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ١٠١.

(٢) كتاب البغال، ص ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٥) الحيوان، م ١، ص ١٥٧.

(٦) الأغاني، م ١٥، ص ١٤.

(٧) المصدر نفسه، م ١٨، ص ١٥٣.

السيد الكبير في قومه، خاطباً من بنات أوس بن حارثة الطائي الذي يعد من سادات العرب وكبارهم فإنّ إحدى بنات هذا الأخير الثلاث رفضت أن تكون زوجاً له لأنّها خرقاء أي لا تحسن ما تصنع، كما لا تملك في يدها صناعة، بينما تذكر الابنة الثالثة التي رشحت نفسها للزواج منه أنّها «الصناع يداً»^(١). ومن جملة الصفات النموذجية للمرأة التي بعث بها ملك الحيرة «المنذر الأكبر» إلى كسرى أنوشروان، ملك الفرس، أن تكون الجارية «صناع الكفين وأن يكون عملها بإتقان، وكأنّه عمل أهل الحاجة»^(٢).

وقد تكون المرأة الحرة عالة على أهلها فتوصف بأنّها «خرقاء»^(٣). كما تبرز الأخبار الواردة في الأغاني المرأة، وقد مارست السلطة السياسية، وأصبحت ملكة؛ فماوية بنت عفزر كانت ملكة، وكانت تتزوج من أرادت، وتذكر الأخبار أنّها اختارت بنفسها زوجها حاتم الطائي من ضمن ثلاثة من سادات العرب تقدموا لخطبتها من قبيلة طيء بعد أن استمعت إلى وصف كل واحد منهم لنفسه.^(٤)

والمرأة الحرة تفضل الموت على السبي؛ ففاطمة بنت الخرشب الأنمارية عندما أسرها حمل بن بدر، رمت نفسها من الهودج فماتت^(٥)، وسلمى الكنانية التي أسرها عروة بن الورد، وتزوجها لم ترض إلا العودة إلى أهلها ومفارقة زوجها، بعد أن عاشته بضع عشرة سنة كانت فيها محل إعزازه وحبّه، وإكرام عشيرته وتقديرها، وبعد أن رُزقت منه عدداً من الأولاد. فقد احتالت عليه مع أهلها ليقبل مفاداتها، وبيّنت عذرها له عندما ودعته قائلة: «والله ما أعلم امرأة من العرب أَلقت سترها على بعل خير منك، وأغض طرفاً، وأقل فحشاً، وأجود يداً، وأحمى لحقيقة. وما مرّ عليّ يوم مذ كنت عندك إلا والموت فيه أحب إليّ من الحياة بين قومك، لأنني لم أشأ أن أسمع امرأة من قومك تقول: قالت أمة عروة كذا وكذا إلا سمعته... والله لا أنظر في وجه غطفانية أبداً فأرجع راشداً إلى ولدك وأحسن إليهم»^(٦).

وتتعدد صور المرأة الجارية في كتاب الأغاني ما بين جوارى الخمارات، وجوارى القصور، والجوارى السميرات، والجوارى الغلاميات، وجوارى الخدمة أو

(١) الأغاني، م ٣، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، م ٢، ص ١٠٢، ويذكر الأصفهاني في خبر عمر بن أبي ربيعة أن جدته كانت عطاراً تتبع العطر بالمدينة؛ انظر: المصدر

نفسه، م ١، ص ٤٧.

(٣) المصدر نفسه، م ١٧، ص ٣٠٦.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) المصدر نفسه، م ١٧، ص ١١٩.

(٦) المصدر نفسه، م ٣، ص ٧٣.

الإماء^(١)، في حين أنَّ القينة أو الأمة المغنية^(٢) تحظى بالقسيم الأكبر من صورة المرأة الجارية في مصنف الأصفهاني. ويعود ذلك إلى كون الغناء الموضوع الرئيسي في هذا الكتاب، وقد صدر المؤلف كتابه بذكر المائة الصوت المختارة للرشيد، وهو لم يقتصر على ذلك بل اتبع تلك الأصوات بأغاني الخلفاء وأولادهم ثم بسائر الغناء الذي عُرف له قصة تُستفاد وحديثاً يُستحسن^(٣). لذا سنركز في حديثنا هذا على القيان في كتاب الأغاني، لاسيماً وأنَّ الصور المتنوعة للجواري سنجدها ماثلة في هذا المبحث والمباحث التالية.

ويمكن تصنيف القيان الواردة أخبارهن في الأغاني إلى صنفين هما: جوارٍ مغنيات للخاصة (فالخليفة له جوارٍ يغنيهن، والأمراء والأغنياء كذلك؛ وقيان عامة يملك أكثرهن نخاس يعرضهن للغناء، في محالٍ يأوي إليها الفتيان لسماعهن والإنفاق عليهن)^(٤). والجواري القيان اللواتي أفرد لهن أبو الفرج مواطن عدة في كتابه ينتمين إلى حقبٍ تاريخية مختلفة فهو يذكر اسم جرادتٍ عاد، وهما قينتان كان يملكهما عبدالله بن جدعان أحد أشرف قريش، وكانتا تجذبان الناس في مكة إلى داره حتى اضطر إلى فتح أبوابه على الدوام، ثم أهداهما لصديقه أمية بن أبي الصلت شاعر ثقيف^(٥). كما يرد ذكر قينة تدعى أم عمرو ارتبط ذكرها بعمر بن عدي الملقب بذي الطوق^(٦)، واشتهرت من القيان قينة تدعى هريرة شبيب بها الأعشى، وهي أمة سوداء لحسان بن عمرو بن مرثد، ولها أخت تسمى خليدة^(٧). ومن القيان في العهد النبوي سيرين أمة حسان بن ثابت^(٨). وكان «القيان أثر ملحوظ في تقدم الغناء في العصر الأموي»^(٩)؛ فمن القيان المكيات تطالعنا بعض الأسماء، مثل بغوم وأسماء وكانتا أمتين عند عمر بن أبي ربيعة، وسمية كانت أمة في دار الثريا بنت علي الأموية، ومن المغنيات الحجازيات: عزة الميلاء،

(١) انظر: جبور عبد النور - الجواري؛ شوقي ضيف - الشعر والغناء في مكة والمدينة لعصر بني أمية؛ عيسى سابا - المغنيات في الأدب

العربي؛ فايد العمروسي - الجواري المغنيات.

(٢) يرى ناصر الدين الأسد في (القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ٢٧) أنَّ «القينة في أصل مدلولها، إنما هو مؤنث القَيْن، بمعنى الصانع أو العامل إطلاقاً؛ فالقينة هي المرأة الصانعة أو العاملة. ولما كان العمل واحتراف الصناعة مما يقوم به العبيد دون السادة، والإماء دون الحرائر. صارت القينة الأمة الصانعة. ونجد آثار هذه المرحلة من مثل (القينة)، وهي التي تزين العروس والماشطة ثم انتقلت اللفظة من مرحلة التعميم إلى التخصيص فأطلقت القينة على نوع خاص من الإماء هن الإماء المغنيات».

(٣) الأغاني، م ١، ص ١٨١، وما بعدها.

(٤) أحمد أمين - ضحى الإسلام، ج ١، ص ٩٦.

(٥) الأغاني، م ٨، ص ٣٤٩ وما بعدها.

(٦) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٢٥٢.

(٧) المصدر نفسه، م ٩، ص ١١٠.

(٨) المصدر نفسه، م ٤، ص ١٤، م ١٦، ص ١٧.

(٩) حسن إبراهيم حسن - تاريخ الإسلام، م ١، ص ٥٣٥.

وجميلة، وسلامة القس، وسلامة الزرقاء. ويذكر أبو الفرج أن جميلة «ذهبت في أحد المواسم إلى الحج، وكان معها الفرهة، وبلبله، ولذة العيش، وسعيدة الزرقاء ثم خمسون قينة لأهل المدينة خرجن معها كي يأخذن عنها بعض الغناء»^(١). ومن القيّان العباسيات اللواتي ذكرهن أبو الفرج في مصنفه دقاق، ومتيم الهشامية، وبذل، وشارية، وفريدة، وعريب وغيرهن.

وكان للغناء في العصرين الأموي والعبّاسي أثره الكبير في نفوس الناس من عامة وخاصة؛ فأبو الفرج يذكر خبراً عن شيخ اصطحب شباناً من سفينة على الفرات، فلما صاروا في بعض الطريق قالوا للشيخ: «معنا جارية لبعضنا، وهي مغنية، فأحببنا أن نسمع غناءها فهبتك توقيراً، فإن أذنت لنا فعلنا». قال: «أنا أصعد إلى طلل السفينة فأصغوا أنتم ما شئتم فصعد، وأخذت الجارية عودها، وغنت:

حَتَّى إِذَا الصُّبْحُ خَبَا ضَوْؤُهُ وَغَابَتِ الْجُوزَاءُ وَالْمَرْزَمُ
أَقْبَلْتُ وَالْوَطْءُ خَفِيَ كَمَا يَنْسَابُ مِنْ مَكْمَنِهِ الْأَرْقَمُ

فطرب الشيخ وصاح ثم رمى بنفسه بثيابه في النهر، وجعل يغوص فيه، ويطفو، ويقول: «أنا الأرقم. أنا الأرقم. أنا الأرقم»، فألقوا أنفسهم خلفه، وبعد عناء استخرجوه، وقالوا له: «يا شيخ ما حملك على ما صنعت؟ قال: إليكم عني. فإني والله أعرف من معاني الشعر ما لا تعرفون. فسئل عما أصابه فقال: «دبّ شيء من قدمي إلى رأسي كدبيب النمل، ونزل من رأسي مثله فلما وردا على قلبي لم أعقل ما عملت»^(٢).

كما كان للجواري أثر على بعض الخلفاء كما يروي أبو الفرج؛ فهذه ذات الخال التي عُرِفَتْ بمكانتها لدى الرشيد تغنيه ذات يوم، فيحلف أن لا تسأله شيئاً في ذلك اليوم إلا قضاء لها، فتطلب ولاية الحرب والخراج بفارس مدة سبع سنين لمولايها حمويه فيكتب الرشيد بذلك كتاباً، ويوصي من يأتي بعده بتنفيذ ما ورد فيه إن لم يُنفذ في حياته.^(٣)

^(١) الأغاني، م، ٨، ص ٢٠٩ وما بعدها.

^(٢) المصدر نفسه، م ١٦، ص ٢٦٦.

^(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها. نتحرز من تصديق هذا الخبر الذي أورده أبو الفرج نظراً لطابع المبالغة الذي يتسم به؛ ولكون بعض الروايات والأخبار الواردة عن هارون الرشيد في مصنفات بعض المؤرخين والأدباء لا تخلو من صبغة أسطورية طمست في كثير من الأحيان الصورة الحقيقية لهذا الخليفة العبّاسي؛ انظر على سبيل المثال: سعدي ضناوي- الأجواء الأدبية في حياة الرشيد، حوليات جامعة القديس يوسف، ٣، بيروت، ١٩٨٤-١٩٨٥، ص ٩٣ وما بعدها. ونحن عندما أردنا هذا الخبر فإنما كان ذلك لبيان أثر الغناء في نفوس الناس من عامة وخاصة كما حاول أبو الفرج إبرازه.

وفي الوقت الذي تحظى فيه الجارية المغنية بهذه المكانة المرموقة، وبهذا الأثر العظيم في نفوس الناس نجد أنَّ الخلفاء لا يرضون بغناء الحرائر؛ فالخليفة الرشيد يتأذى كثيراً عندما يعلم أنَّ أخته عُليّة كانت لها مشاركة في الغناء^(١)، كما أنَّ الخليفة المعتصم يشعر بالضيق كذلك لسماعه لحناً لُعليّة بصوت أحد المغنين^(٢). ويبدو أنَّ هذه النظرة مرتبطة بتصور اجتماعي ساد العصر العباسي مفاده أنَّ الأغاني ((إنَّما خُلِقَتْ للغواني))^(٣)، أمّا المهائز فيجب أن يبتعدن عنها^(٤).

ويرد ذكر الجواري المغنيات ومجالس الطرب في سياقات عدة في السير الشعبية العربية^(٥). والجاحظ الذي نظّر لنموذج القينة في (كتاب القيان) لم يبلور صورة المرأة المغنية كما فعل الأصفهاني وإنَّما اكتفى بالتظير فقط، فهو يرى أنَّ «الصناعة التي يراها ملائمة للنساء هي الغناء»^(٦). ويذكر أنَّ «الغناء المطرب في الشعر الغزل من حقوق النساء»^(٧). «ولكن مع ذلك فإنَّ أخبار القيان الواردة في كتاب الأغاني لا تكفي وحدها للظفر بفكرة واضحة عن ظاهرة التقيين باعتبار أنَّ الأخبار في الأغاني متناثرة متفرقة من ناحية، وأنَّ العلاقة التي تجمع الثالوث الذي أقيمت عليه مهنة التقيين من مقين وقينة وربيط لم يقصد إليها الأصفهاني ولا تناولها بالوضوح نفسه الذي تناوله بها الجاحظ في (رسالة القيان)، من ناحية أخرى»^(٨).

(١) الأغاني، م ١٠، ص ١٨٩.

(٢) المصدر نفسه، م ١٥، ص ١٧٧.

(٣) الأصفهاني - محاضرات الأدباء، م ٣، ص ١٧٧.

(٤) في الوقت الذي تم فيه التحفظ على ذكر النسوة الحرائر اللواتي مارسن الغناء كما هو الحال بالنسبة لُعليّة بنت المهدي نجد أنَّ أبا الفرج يورد خبراً عن امرأة جاهلية مارس الغناء، هي الملكة ماوية. ويروي صاحب الأغاني أنَّ الحارث بن ظالم وفد عليها، وقد استبدَّ به الغضب من خالد بن جعفر لأنَّه أساء إليه أمام النعمان، فطلب إليها أن تغنيه فغنته، واستشارته بغنائها حتى انتفض باحناً عن خصمه وعثر عليه فقتله؛ انظر: الأغاني، م ١١، ص ٨١. وربما يعود هذا إلى وجود ماوية في الحيرة، وهي إحدى حواضر العرب القريبة من بلاد الفرس، إحدى مواطن الغناء في ذلك العصر؛ فالمرأة الحرة الجاهلية كانت لا تمارس الغناء إلا في نطاق إثارة القوم وتحميمهم للقتال (هند بنت عتبة على سبيل المثال)؛ انظر: المصدر نفسه، م ١٥، ص ١٤٧.

(٥) انظر: سيرة الأميرة ذات الهمة، م ١، ص ٦٩٦؛ أيضاً: سيرة الملك سيف، م ٤، ص ٣٩، ص ١٢٤.

(٦) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ٩٦.

(٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٨) محمد المختار العبيدي - التقين في العصر العباسي بالاعتماد على رسالة القيان للجاحظ، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد السابع والعشرون، تونس، ١٩٨٨ م. ص ٢٥٥.

٢- صورة الأم:

لعلَّ الصورة البارزة من صور الأم التي تطالعنا في مصنف الأغاني هي صورة ليلي بنت المهلهل أم عمرو بن كلثوم، التي رفضت بعزة وإباء خدمة هند أم ملك الحيرة عندما طلبت منها ذلك، متعمدة، مناولتها بعض الحاجات أثناء تناولهما الطعام. وقالت لها: «لنقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها، وعندما ألحَّت وأكثرَت نادت نداءها المشهور: «واذلاه يا لتغلب»^(١). وكان هذا النداء سبباً في مقتل عمرو بن هند على يد ابنها عمرو بن كلثوم الشاعر الجاهلي. ونجد أن صورة الأم التي تمثلها ليلي بنت المهلهل قد ارتبطت بالنسق القبلي الذي يربط جميع أفرادها بعقد اجتماعي يلزمهم بالولاء للقبيلة في مقابل الدفاع عنهم حين تعرضهم لأية أخطار خارجية.

وتركز الأخبار الواردة على بيان علاقة الأم بابنها الذكر؛ فالأم المنجبة عند العرب هي التي تلد الأشراف الكرماء الذين لا يقل عددهم عن ثلاثة، فتلقب عند العرب بأنَّها امرأة منجبة أو منجاب، وتلقب بأم البنين^(٢). ومن هؤلاء النسوة المنجبات للفحول من الذكور فاطمة بنت الخرشب الأنمارية التي ولدت لزياد العبسي الكلمة^(٣)، ربيعاً الكامل، وقيساً الحافظ، وأنس الفوارس، وعمراً الوهاب أو عماراً، وكل منهم ساد في الجاهلية وقاد جيشاً. «وقد سُئِلَتْ: أيّ بنيك أفضل؟ فقالت: الربيع، بل عمار، بل قيس، بل أنس. ثم قالت: تكلتهم إن كنت أعلم أيهم أفضل، هم كالحلقة المفرغة لا يُدرى أين طرفاها»^(٤). والابن قد تفرَّع علاقته بأمه، وقد تتراوح بين القوة تارة والضعف تارة، وربَّما تسعده ظروفه فتتيح له أن يغمر أمه وزوجه بعطفه كما يغمرانه. لكنَّ حدثاً قد يلُم به فيوحي إليه أنَّ أمه أصبر عليه في نكبته من زوجته، فيؤثر أمه عليها، لأنَّه يعلم بتجربته وبتجارب غيره، ويعلم بفطرته أنَّ أمه أبقى له، وأوفى، وهي عليه أحن. حدث هذا لصخر الذي كان يتعشق ابنة عمه سلمى بنت كعب، وكان يخطبها فتتأبى عليه، ثم أُسِرَتْ سلمى، واستنقذها صخر بعدما أصابته طعنة في جنبه، وتزوج بها، وكان يحبها ويكرمها ويؤثرها على أهله. ثم انتقض جرحه، وكان نساء الحي يدخلن إلى سلمى عوائد، فيقلن: كيف أصبح صخر؟ فنقول: «لا حي فيرجى ولا ميت فيُنسى». فسمعها صخر، وعرف

(١) الأغاني، م ١١، ص ٤٦.

(٢) الميداني - مجمع الأمثال، ج ٣، ص ٤٠٢؛ الزبيدي - تاج العروس (مادة نجب).

(٣) الكلمة: جمع كامل. وكان الكامل عند العرب في الجاهلية وأول الإسلام من يكنى العربية ويحسن العوم والرمي؛ انظر: ابن سعد - الطبقات، ج ٣، ص ٥٤. ويعرف اللسان الكلمة بأنَّ الكمال: التمام، ورجل كامل وقوم كلمة، والتكميل والإكمال التمام؛ نظر اللسان مادة (كمل).

(٤) الأغاني، م ١٧، ص ١١٦.

أنَّها تبرمت به، في حين أنَّه يرى تحرق أمه عليه، فقال لها: ناوليني السيف لأنظر
أصدي أم لا. وهو يريد قتلها، فناولته فإذا هو لا يقدر على حمله فقال: ^(١)

أَرَى أُمَّ صَخْرٍ لَا تَمَلُّ عِيَادَتِي وَمَلَّتْ سُلَيْمَى مَضْجَعِي وَمَكَانِي
وَمَا كُنْتُ أَخْشَى أَنْ أَكُونَ جِنَازَةً عَلَيْكَ، وَمَنْ يَغْتَرُّ بِالْحَدَثَانِ؟
أَهْمُ بِأَمْرِ الْحَزْمِ لَوْ أُسْتَطِيعَهُ وَقَدْ حِيلَ بَيْنَ الْعَيْرِ وَالنَّزْوَانِ
لَعَمْرِي لَقَدْ نَبَّهْتُ مَنْ كَانَ نَائِمًا وَأَسْمَعْتُ مَنْ كَانَتْ لَهُ أُذُنَانِ
وَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ مِنْ حَيَاةٍ كَانَتْهَا مَحَلَّةٌ يَعْسُوبُ بِرَأْسِ سِنَانِ
وَأَيُّ أَمْرٍ سَاوَى بِأَمِّ حَلِيلَةٍ فَلَا عَاشٍ إِلَّا فِي شَقَاوِ هَوَانِ

وفي الوقت الذي يفخر فيه الشاعر العربي القديم، ولا سيَّما الشاعر الجاهلي،
بانتسابه لأمه كالشنفري ^(٢) والملتمس ^(٣)، وعنتر ^(٤)، وحسان بن ثابت ^(٥) وغيرهم، وقد يهجو
غيره معيَّراً إياه بنسب أمه ^(٦)، فإنَّ هناك أخباراً نادرة عن هجاء الشاعر أمه كالحطيئة
الذي يقول في هجائها: ^(٧)

جَزَاكَ اللَّهُ شَرًّا مِنْ عَجُوزٍ وَلَقَّاكَ الْعُقُوقَ مِنَ الْبَنِينِ
فَقَدْ مُلِكْتَ أَمْرَ بَنِيكَ حَتَّى تَرَكْتَهُمْ أَدَقَّ مِنَ الطَّحِينِ
لِسَانُكَ مَبْرَدٌ لَا خَيْرَ فِيهِ وَدَرُكٌ دَرٌّ جَاذِبَةٌ دَهِينِ

ونحسب أنَّ هذا الهجاء ذو دوافع ذاتية شخصية؛ فالحطيئة كان نسبه متواضعاً بين
القبائل فينتمي إلى واحدة إذا غضب على الأخرى، فأنَّما يدعي أنَّه ابن عمرو بن علقمة،
وحيناً ينتسب إلى بني ذهل بن ثعلبة، وتارة يعتزى إلى بني عبس، وأنا يلتصق ببني
الأفقم، وهذا راجع إلى كونه من أولاد الزنا لا يُعرف نسبه. وقد «كان لتخليط أم الحطيئة
عليه في نسبه، وجهله أباه الحقيقي، واضطراره إلى الالتصاق بأناسٍ شتى، وزواج أمه
برجل مجهول النسب أيضاً ما بلبل خواطره، ومزج بالسخط حياته، وركب في نفسه
احتقار أمه، وامتهان نفسه» ^(٨).

(١) الأغاني، م ١٥، ص ٦٣.

(٢) المصدر نفسه، م ٢، ص ٢٠٢.

(٣) المصدر نفسه، م ٢١، ص ١٢١ وما بعدها.

(٤) المصدر نفسه، م ٨، ص ٢٣٨.

(٥) المصدر نفسه، م ٤، ص ١٤٦.

(٦) هجا عمرو بن كلثوم النعمان بن المنذر بأن عمِّه بأمه التي كانت ابنة لصانع، وأختاً لصانع يصوغ الأقراط في يثرب، انظر: الأغاني،

م ١١، ص ٥٣.

(٧) المصدر نفسه، م ٢، ص ١٣٥.

(٨) أحمد الحوفي - المرأة في الشعر الجاهلي، ص ١٤٦.

ويعرض لنا أبو الفرج صورة الأم الثكلى التي ذُبح أبناؤها أمامها، ويصور أحرانها وأشجانها؛ فأم حكيم زوجة عبيد الله بن عباس، عامل علي بن أبي طالب على اليمن، يذبح بسر بن أرطاة ولديها فتشدد قائلة: ^(١)

يَا مَنْ أَحَسَّ بِنِيَّ الَّذِينَ هُمَا	كَالذَّارَتَيْنِ تَشْطَّى عَنْهُمَا الصَّدَفُ
يَا مَنْ أَحَسَّ بِنِيَّ الَّذِينَ هُمَا	سَمْعِي وَطَرْفِي فَطَرْفِي الْيَوْمَ مُخْتَطَفُ
يَا مَنْ أَحَسَّ بِنِيَّ الَّذِينَ هُمَا	مُخِ الْعِظَامِ فَمُخِي الْيَوْمَ مُزْدَهَفُ

وتتنوع صور الأمومة في السير الشعبية العربية؛ فهناك الأم الذائدة، والأم الشريرة، والأم الثكلى، والأم الثائرة، والأم المغلوبة على أمرها، والأم البديلة وغيرها من نماذج متعددة للأم في هذه السير. ^(٢)

«ويُعد أنموذج الأم الذائدة من النماذج الشائعة في جميع الملاحم الشعبية العربية». ^(٣) و«ترتفع عند الأميرة (ذات الهمة) عاطفة الأمومة» ^(٤)، مما يدفعها إلى خوض غمار معركة عنيفة طويلة مع الحارث لإثبات عفتها، وصحة نسب ولدها، فتحتكم إلى شيوخ القبائل مرة، وإلى حكيم العرب في مكة مرة أخرى، وإلى الخليفة في بغداد مرة ثالثة. ^(٥) وتتعهد الأميرة ابنها بالتربية الفروسية الموجهة التي تجعل منه فارساً لا يضاهى في الميدان. ونرى الأميرة تجوب بلاد الروم، سافرة أو متكررة لتخلص ابنها إذا وقع أسيراً هنا أو هناك. وهي قد تعادي الخليفة نفسه من أجل ولدها. وبالرغم من تدينها الشديد وإيمانها بوجوب طاعة أولي الأمر، فضلاً عن كونه ابن عم رسول الله تتحدى الخليفة إذا ما غدر بولدها. ^(٦) وهي لا تنصر ابنها إلا في مجال الحق أي عندما يكون مظلوماً، وتتخلى عن نجدته ومناصرته عندما يكون ظالماً كما حدث في نزاعه مع أبي محمد البطال؛ فالأميرة رأت أن البطال على حق، لذا وقفت إلى جواره حتى ينتصر على ولدها، ويبلغ الحق منه. ولهذا لا غرو أن نراها تعلن على الملأ قائلة: «ما أنت أعز من أبي محمد البطال، وإنني أكون على العهد من أجل الفرد الصمد، ولا أرى في ذلك أهلاً ولا ولداً». ^(٧)

^(١) الأغاني، م ١٥، ص ٤٥.

^(٢) انظر: وفاء علي سليم - الأم بين الملاحم والسير، ص ٩٥-٢٤٥.

^(٣) محمد رجب النجار - المرأة في الملاحم والسير الشعبية العربية، ص ٧٤.

^(٤) يوسف إسماعيل - النزوع الوطني في سيرة الأميرة ذات الهمة، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، سوريا، ١٩٩١م، ص ٩٨.

^(٥) سيرة الأميرة ذات الهمة، م ١، ص ٥١٨ وما بعدها.

^(٦) المصدر نفسه، م ٧، ص ٢٥ وما بعدها.

^(٧) المصدر نفسه، م ٢، ص ٧٨٩.

وفي سيرة (علي الزبيق) ترى الأم ابنها طوال عمره، وتخلصه من أكثر المآزق التي يقع فيها أو يوقعه فيها خصومه. «وهي تجيد التكرار، وتحذق الحيلة، وتتهض بأعباء الرجال، وتتقن السحر، وتتوسل بالتخدير. واللقب الذي يغلب عليها هو الحماية التي تقترب من الوحشية لابنها.. وهذا اللقب هو «اللبؤة»»^(١)

وهناك صورة الأم الثكلى التي نجدها في سيرة (الزير سالم)؛ فضباع - أخت الزير سالم - يضعها الراوي في حالة صراع بين أمومتها التي تفرض عليها الشار من قاتل ولديها، وبين عاطفة الأخوة التي تمنعها من ذلك فما أن يصل إلى مسامعها مقتل ولدها شيبان على يد خاله، وإرسال رأسه لها في مخلاة فوق حصانه، حتى تنشد قائلة:^(٢)

تَقُولُ ضُبَاعُ يَا سَالِمَ عَلَامِكَ بِجَاهِ كُلَيْبٍ مَا سَوَيْتَ بِابْنِي
بِثَارِ كُلَيْبٍ تَقْتُلُ ابْنَ أَخِيكَ وَتَحْرِقُ مُهْجَتِي وَتَزِيدُ حُزْنِي
حَزَنْتُ عَلَى كُلَيْبٍ وَمَا جَرَى لَهُ وَحُزْنِي فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ مِنِّي

وتظهر الأم الثكلى مرة أخرى في صور أكثر تمزقاً حين يعاود أخوها قتل ولدها الثاني شيبون بعد أن حاول نزاله. وتعتبر الأم عن فجيعتها بابنها قائلة: «يا أخبت العرب تقتل أولادي وبعلي، وتحرمني أهلي، وتتركني حزينة، طول الدهر أقاسي الذل والقهر»^(٣).

وتبرز الأم الثكلى أيضاً في سيرة عنتر بن شداد، فتماضر أم مالك بن زهير، الذي خرج مع عنتر فقتل، تبكيه أمه قائلة:^(٤)

كَأَنَّ الْعَيْنَ خَالَطَهَا سَنَاها لَقَيْتُكُمْ فَلَمْ تُعْطَ كَرَاهَا
عَلَى وَلَدِي وَزَيْنَ النَّاسِ طُرّاً إِذَا النَّارُ لَمْ تُرْصَدْ صَلاها
لَئِنْ حَزَنْتُ بَنُو عَبْسٍ عَلَيْهِ فَقَدْ فَقَدْتُ بَنُو عَبْسٍ فَتَاهَا

ومنهن أيضاً سروة بنت الضحاك زوجة عنتر وأم ولده الغضبان الذي قاتل إلى جوار أبيه، وأحسن الكر والفر، غير أن المعارك أتت عليه، فتصرخ في عنتر قائلة: «يا أبا الفوارس أين ولدي الغضبان؟ كيف طاب لك أن تأتي وحدك، وتتركه وحيداً في القيعان؟»^(٥).

(١) عبد الحميد يونس - الحكاية الشعبية، ص ٥٥.

(٢) سيرة الزير سالم، ص ٦٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

(٤) سيرة عنتر بن شداد، م ٣، ص ٥٧.

(٥) المصدر نفسه، م ٥، ص ٧٥.

وهناك الأم الثائرة التي تطالب بدم أبنائها. وتمثل هذه الصورة أم ناقد بن الجلاح الذي قُتل على يد عنتر، لذا فإنّها عندما ترى عنتر في جيشه تصيح به قائلة: «وحق اللات والعزى لا أخرجن من هنا حتى أشفي فؤادي»^(١).

وزبيبة في سيرة عنتر تمثل صورة الأم المغلوبة على أمرها، وتجسد كذلك صورة الأمة الخائفة الضعيفة التي لا تستطيع الفكّك من إيسار نظام قبلي طبقي يكون فيه أبناء الإماء في مؤخرة الركب. فهي رغم حبها لابنها ومتابعتها بطولاته الفذة نجدها حريصة على أن تخفي أفعاله البطولية عن أبيه مخافة أن يضربه. وعندما يبلغ أحد العبيد شداداً ما يفعله عنتر بالخيول فإنّ شداداً يضرب عنتر ضرباً مبرحاً بالسوط حتى يخرق جلده. وزبيبة ما تجسر على منع مولاها من هذا^(٢). ويدعوها خوفها وإشفاقها عليه أن تدعوه إلى كتمان حب ابنة عمه عبله قائلة له: «الزم معها سنة العبيد، ولا بقيت تمد عينك إلى مولاتك عبله فيكون هلاكك بالجملة»^(٣).

وإلى جانب هذه الصور فإنّ هناك صورة أخرى للأم؛ فقد يحتاج بطل السيرة في أحداثه وفترة تكوينه وتهنيته، وهو مبعد عن أهله، إلى قلب يرعاه، ويحنو عليه فيجد في إحدى السيدات الفضليات من تقرأ في وجهه البطولة فتتبناه، وتأخذ نفسها برعايته، وتربيته، وتهينة أسباب العلم له. ولا تبخل عليه بكل ما يحتاج إليه الفارس من ثقافة علمية^(٤). وتعد شخصية الأم في سيرة الملك الظاهر بيبرس أنموذجاً جلياً لهذا النوع من الأمومة؛ فبيبرس يحظى برعاية السيدة حسنة الدمشقية التي ترعاه وهو مريض^(٥)، ثم تتبناه السيدة فاطمة الأقواسية التي تدعو علماء المسلمين بالشام إلى بيتها، و«ما إن شهد العلماء على ذلك حتى بادرت فأدخلته من طوقها، وشهد الناس أنه ولدها وعزيزها، وسمته على اسم ولدها بيبرس من وقتها وساعتها»^(٦). وأخذت تفتح له خزائن السلاح التي كانت لزوجها فتعلم بيبرس بذلك أول دروس الفروسية. ونجد أنّ القاص لم يبرز لنا حسنة الدمشقية وفاطمة الأقواسية إلا في مواضع محدودة مرتبطة بدور التنشئة والتربية الموجهة للبطل.

على أنّ الجاحظ قلماً يبرز الصورة الأسرية في مؤلفاته، وأنموذج الأم قد نجده في أحد المواضع النادرة في كتاب (البخلاء)؛ إذ يحدثنا الجاحظ عن امرأة من نساء

(١) سيرة عنتر، ١م، ص ١٨.

(٢) المصدر نفسه، ١م، ص ١٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ١م، ص ١٥٣.

(٤) عبد الحميد يونس - دفاع عن الفولكلور، ص ٨٨.

(٥) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٦) المصدر نفسه، ص ١١٧ وما بعدها.

العامّة، هي أم فيلويه التي وصفها بأنّها «... كانت امرأة صالحة، وابنها يظهر النسك، ويدين بالبخل»^(١). وكان ابنها يعينها على العيش فيجري عليها في كل عيد أضحي درهماً. وتتحدث أم فيلويه إلى نساء أخريات شاكية لأنّ الابن كان أحياناً يبعث إليها بدرهم كل عيدين بدلاً من كل عيد، أي أنّه قد لا يرسل إليها بأكثر من نصف درهم في السنة عونا لها على عيشها^(٢). وصورة الأم عند البخيل متصلة بنظرته إلى المال حيث تتشياً العلاقات الإنسانية، ويصبح المال هو محور الصراع الاجتماعي المهيمن على حياة البخيل.

٣- صورة الزوجة:

(نجد في القصص الشعبية "العربية" أنّ غاية حياة المرأة هو زواجها من رجل^(٣))؛ فقتالة الشجعان رغم أنها هزمت عدداً من الفرسان، وطار صيتها كقاطعة طريق يُخشى بأسها تنهزم أمام جندية، ويتزوج منها فتتم له الغلبة باقتنائها إياها^(٤). ونجد نماذج هذه الزوجة في معظم السير الشعبية العربية. ويرى طلال حرب أنّ «الزوجة تبدو في السيرة مطيعة لزوجها، وليس أدل على طاعتها له من اختفائها عن مسرح الأحداث، فلا نجد ذكراً لزوجات الملوك والأمراء إلا نادراً»^(٥). ويردف قائلاً: «إنّ الزوجة في السير الشعبية العربية ليست سلبية. إنها تعتني بزوجها وتعمل على إسعاده، والعناية بأولاده، وهي تسير في هداه في معظم الأمور، أو أنّها تعيش على هامش الأحداث، لذلك لا نقع على أخبار كثيرة لها»^(٦).

ونتساءل كيف يصف طلال حرب أنموذج الزوجة في السير الشعبية العربية أنّه أنموذج إيجابي وليس سلبياً في الوقت الذي يصف وجودها أنّه وجود هامشي، فهي تعيش على هامش الأحداث؟ ونتساءل أيضاً: ماذا حدث لشامة حبيبة الملك سيف التي ترتبط بالنبوءة المركزية في هذه السيرة بعد زواجها منه؟، ولماذا اختفت مهردكار معشوقة حمزة البهلوان بعد زواجها منه أيضاً؟

إنّ أنموذج الزوجة في هذه السير أنموذج سلبي تابع للرجل فهي تحقق وجودها وذاتها بواسطته. والاستثناءات القليلة لهذه الصورة تأتي عندما ترتبط صورة الزوجة

(١) البخلاء، ص ١١٤ - ١١٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحات نفسها.

(٣) رشدي صالح - الأدب الشعبي، ص ١٦٦.

(٤) سيرة الأميرة ذات الهمّة، م ١، ص ٣٤ وما بعدها.

(٥) طلال حرب - بنية السيرة الشعبية، ص ٢٣٣-٢٣٤.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

بصورة مثالية يحرص الراوي الشعبي على تجسيدها لارتباطها بالمثل العليا للجهاد القومي التي يصبو الشعب إلى تحقيقها. ولعلَّ صورة الجازية تعد من أبرز الصور المتداخلة في السير الشعبية العربية، فهي تجمع بين ثلاث صور؛ الأم، والزوجة، والأخت. «والقاص الشعبي يجسد لنا قصة حبها الرائعة لزوجها الأمير شكر شريف مكة مما حدا بابن خلدون إلى وصف هذا الحب بأنه يزري بحب ليلي للمجنون^(١). ومن أجل العاطفة القومية العامة تهجر الجازية زوجها الذي تؤثر ولدها الذي تحب، وتفارق لذة العيش إلى جفوة الحياة القاسية مما يدل على أن «ولاء الجازية للقبيلة أولاً قبل الزوج والأبناء»^(٢)، «مما يعطي الجازية صورة مثالية للمرأة البطلة»^(٣). وتبدو عاطفتها القومية في عرضها نفسها على أبي زيد ليتزوج بها إرضاءً له بعد أن تركته زوجته (عالية)، وذلك ترضية له وتشبثاً به حتى لا يفارق قومه، وهم أحوج ما يكونون إليه. وتضطر مرة أخرى أن تضحي بنفسها ثمناً للعبور، عبور النيل عند صعيد مصر، عندما أبى حاكمه (الماضي بن مقرب) أن يسمح لهم بالعبور إلى شمالي إفريقيا، وقد عجزوا عن مقاومته، إلا بعد أن يتزوج الجازية. وهنا أسقط في يد الهلالية جميعاً «لكنها، في سبيل الصالح العام، تقبل ذلك غير أنها تعرف كيف تشغل الماضي بن مقرب طول الليل بقص القصص، وسرد الحكايات والأسمار، حتى إذا طلع الصبح نزل هو إلى ديوانه، وعرفت هي كيف تلحق خفية بالركب الهلالي، والذي كان قد تمكن من العبور بالفعل»^(٤).

وتتنوع صور الزوجة في (الأغاني) تبعاً لتنوع الأخبار الواردة عنها في هذا المصنف فهناك الزوجات العاديات، وهناك الزوجات المدللات اللواتي يحظين عند أزواجهن بمكانة مميّزة. وتبين لنا الأخبار سلطة بعض النساء الأرسقراطيات على أزواجهن؛ فسكينة بنت الحسين اشترطت على زوجها زيد بن عمرو بن عثمان ألا يمنعها سفرًا ولا مدخلًا ولا مخرجًا. وقد منعه في مرة من المرات من زيارتها بالطائف وأمرته بالرحيل إلى المدينة^(٥). «وعائشة بنت طلحة يدخل عليها مصعب يوماً، وهي نائمة متعبة

(١) ابن خلدون - كتاب العبر، م ٦، ص ١٨-١٩؛ انظر: شعر الجازية، التغريبة، ص ٢٠٨.

(٢) شوقي عبد الحكيم - دراسات في الأدب الشعبي، ص ٧٤.

(٣) محمد فهمي عبداللطيف - أبو زيد الهلالي، ص ٦٥.

(٤) عبد الحميد يونس - دفاع عن الفولكلور، ص ١٩٠. «ترتبط شخصية الجازية بالنظام البطركي الأبوي الغالب على الجماعة الهلالية؛ فروح الجماعة تسيطر على جميع تصرفاتها في الداخل وفي الخارج، وترسم لها البواعث والأهداف، وتقيد سلوكها أفراداً وقيلاً»؛ انظر:

عبد الحميد يونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ٨١-٨٢.

(٥) الأغاني، م ١٦، ص ١٠٦.

ومعه ثمانى لؤلؤات قيمتها عشرون ألف دينار فينبهها، وينثر اللؤلؤ في حجرها فتقول له: نومتي كانت أحب إليّ من هذا اللؤلؤ^(١)». وكانت عاتكة بنت يزيد بن معاوية زوجة لعبد الملك بن مروان، وقد غضبت عليه وهو خليفة، فاحتجبت عنه حتى شقّ ذلك عليه فأرسل إليها حتى يحتال في إرضائها^(٢).

والزوج عندما يسيء معاملة زوجته التي تنتمي إلى قبيلة عربية، يلاقي جزاءه العادل من أهلها. فقد «كان الشماخ تزوج امرأة من بني سليم، فأساء إليها وضربها وكسر يدها. فعرضت امرأة من قومها، يقال لها أسماء، ذات يوم للطريق تسأل عن صاحببتها فاجتاز الشماخ، وهي لا تعرفه: فقالت له: ما فعل الخبيث شماخ؟ فقال لها: وما تريدين منه؟ قالت: إنه فعل بصاحبة لنا كيت وكيت. فتجاهل عليها. وقال: لا أعلم له خبراً.. ثم دخل المدينة في بعض حوائجه، فتعلقت به بنو سليم يطلبونه بظلامه صاحبتهم فأنكر. فقالوا: احلف، فجعل يطلب إليهم، ويغلظ عليهم أمر اليمين وشدتها عليه ليرضوا بها منه حتى رضوا^(٣)».

والزوج له صورة مثالية تتفاوت من فتاة لأخرى. فقد تحدثت بنات ذي الإصبع العدوانى عن الصفات التي تتمناها كل منهم في زوجها حديثاً طويلاً فالكبرى تقول:

أَلَا لَيْتَ زَوْجِي مِنْ أَنْاسٍ ذَوِي غِنَى حَدِيثُ الشَّبَابِ طَيِّبُ الرِّيحِ وَالْعَطَرِ
طَيِّبٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ كَأَنَّهُ خَلِيفَةُ جَانٍ لَا يَنَامُ عَلَى وَثَرِ

فقلن لها: أنت تحبين رجلاً من قومك. فقالت الثانية:

أَلَا هَلْ أَرَاهَا لَيْلَةً وَضَجِيعُهَا أَشْمُ كَنْصَلِ السِّيفِ غَيْرُ مُبْلَدٍ
لَصُوقٍ بِأَكْبَادِ النِّسَاءِ وَأَصْلُهُ إِذَا مَا انْتَمَى مِنْ سَرِّ أَهْلِي وَمَحْنَدِي

فقلن لها: أنت تحبين رجلاً من قومك. فقالت الثالثة:

أَلَا لَيْتَهُ يَمْلَأُ الْجِفَانَ لَضِيفِهِ لَهُ جَفَنَةٌ يَشْقَى بِهَا النَّيْبُ وَالْجُرُزُ
لَهُ حَكَمَاتُ الدَّهْرِ مِنْ غَيْرِ كِبَرَةٍ تَشِينُ وَلَا الْفَانِي وَلَا الضَّرْعُ الْغَمْرُ

فقلن لها: أنت تحبين رجلاً شريفاً. وقلن للصغرى، تمنى؛ فقالت: ما أريد شيئاً،

قلن: والله لا تبرحين حتى نعلم ما في نفسك؛ قالت: زوج من عود خير من قعود^(٤).

(١) الأغاني، م ١١، ص ١٧١.

(٢) المصدر نفسه، م ٢، ص ١٣٥.

(٣) المصدر نفسه، م ٩، ص ١٥٩.

(٤) المصدر نفسه، م ٣، ص ٨٩، ٩٠.

وتصوّر الأخبار الواردة في (الأغاني)، كذلك الحزن الذي يشعر به الزوج عندما يُجبر على فراق زوجته التي يحبها كما حدث لعروة بن الورد مع زوجته سلمى الكنانية^(١)، وكما حدث لمنظور بن زبّان مع زوجته مليكة^(٢). وعلى النقيض من هذا قد يفارق الزوج زوجته ويهجرها بعد أن طال لبثها عنده حتى ملها وأبغضها.^(٣)

ومصنفات الجاحظ على النقيض من كتاب (الأغاني)، والسير الشعبية العربية لم تبرز لنا العلاقات الأسرية سواء السائدة في مجتمعه آنذاك أم تلك التي كانت سائدة في المجتمع العربي قبل الإسلام وبعده، أي صدر الإسلام والعصر الأموي. والإشارات التي نجدها عن العائلة، ودور الزوجة فيها إشارات يسيرة لا تكفي لتكوين صورة ما عن الزوجة وعلاقاتها بباقي أفراد أسرتها. والجاحظ على سبيل المثال يورد خبراً عن امرأة، والغالب أنها جارية تزوجت زوجاً نهاريّاً فهي تقول: «إني قد تزوجت زوجاً نهاريّاً، والساعة وقته، وليست عليّ هيئة، فاشتر لي بهذا الرغيف آساً، وبهذا الفلّس دهناً فإنك تؤجر فعسى الله أن يلقي محبتي في قلبه فيرزقني على يدك شيئاً أعيش به، فقد، والله، ساءت حالتي، وبلغ المجهود مني»^(٤). ويبدو أنّ هذا الزواج غير المعلن والمؤقت الذي كان فيه الزوج يقوم بزيارة زوجته نهراً فقط في بيتها قد شاع في البيئة البصرية منذ القرن الثاني للهجرة؛ فقد «تلجأ المرأة إلى هذا النوع من الزواج في ظروف مادية صعبة، وذلك لكسب معاشها، أو قوت يومها فهو وسيلة من وسائل العيش»^(٥).

وتتخصر أهداف الزواج، من وجهة نظر الجاحظ، في هدفين اثنين هما:

- ١- الغريزة الجنسية التي تغلب على كلّ شهوة، وعلى كلّ متاع في الحياة حتى أنّنا «لو خيرنا رجلاً بين الفقر أيام حياته، وبين أن يكون ممتعاً بالباه أيام حياته لاختار الفقر الدائم مع التمتع الدائم»^(٦).
- ٢- إنجاب الأولاد، «فالإنسان يصبو إلى إنجابهم، ويرى في ذلك نعمة من أجل النعم لأنّ الولد يحيي ذكر والده. ويحفظ حرمه، ويقضي ديونه، ويدعو له بعد الموت، ويرث ماله. ولكنّ السبب الرئيسي لطلب الولد هو بقاء النوع واستجابة الطبع الذي ركّبه الله فيه كما ركّبه في الحمام والسنانير والنساء»^(٧).

(١) الأغاني، م ٣، ص ٧٢-٧٣.

(٢) المصدر نفسه، م ١٢، ص ١٩١.

(٣) المصدر نفسه، م ١٤، ص ١١٨.

(٤) البخلاء، ص ١٢٤.

(٥) ودیعة طه النجم - أضواء على منزلة المرأة في العصر العباسي، ص ١٢٤.

(٦) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ٩٧-٩٩.

(٧) الحيوان، ج ١، ص ٦٢-٦٣.

ومن كمال الزوجة عند الجاحظ أن تكون أربية لقنة فصيحة لتبشر أن ابنها سيكون كذلك؛ فقد طلق أبو رمادة امرأته لمّا وجدها لثغاء، مخافة أن تلد له ولداً لثغ، ولم تفتته بأن تتبختر في ثيابها الموشاة لتتسبه لثغها فهو يقول: ^(١)
لَثْغَاءُ تَأْتِي بِحَيْفَسٍ لَثْغٍ تَمِيسُ فِي الْمَوْشَى وَالْمَصْبَغِ

٤ - صورة الأخت:

تقوم الأخت في السير الشعبية العربية بدور المساعد للفاعل المركزي أو بطل السيرة حتى يحقق النبوءة المركزية التي تعد الركيزة الأساس لجميع السير الشعبية العربية؛ فالإمامة في سيرة الزير سالم تعرض عمها المهلهل الملقب بسالم الزير كي يأخذ بثأر أبيها المقتول كليب. وتبرز السيرة فروسيتها وذكاءها في تعرفها إلى أخيها الجرو، وفي تعرفها إلى قاتلي عمها الزير سالم في نهاية السيرة. وعاقصة في سيرة الملك سيف أنموذج الأخت التي تقدم المساعدة لأخيها الملك سيف طيلة أحداث السيرة، ولولا مساعدتها هذه ما تمكن سيف من إحراز مقاصده ^(٢). والجازية في التعريبية تمثل أنموذج الأخت والزوجة والأم كما ذكرنا.

وصورة الأخت تبرز في أغاني الأصفهاني على أنها صورة إيجابية تحظى بحماية قومها، وإعزازهم لها خصوصاً إذا كانت الأخت امرأة جاهلية تنتمي إلى مجتمع قبلي يعلي من شأن رابطة الدم والعصبية القبلية. وقد ضرب المثل بفكيهة فكيل: أوفى من فكيهة، وهي امرأة من بني قيس بن ثعلبة، كان من وفائها أن السليك بن السليكة غزا بكر بن وائل، فبصروا به، فعدا حتى ولج دار فكيهة فاستجار بها، فأدركوه، وحاولوا أن ينتزعوه منها، ونزعوا خمارها فاستغاثت بإخوتها، فجاءوا عشرة، فمنعوهم، وأجاروا السليك. فقال السليك في ذلك: ^(٣)

لَعَمْرُ أَبِيكَ وَالْأَنْبَاءُ تَتَمَّى لِنَعْمِ الْجَارِ أُخْتُ بَنِي عَوَارَا
مِنَ الْخَفَرَاتِ لَمْ تَفْضَحْ أَبَاهَا وَلَمْ تَرْفَعْ لِإِخْوَتِهَا شَنْارَا

والأخ يغار على أخته كما يغار على زوجته. ومن ذلك أن القتال، عبدالله بن المضرحي، كان يتحدث إلى ابنة عمه فقدم أخوها زياد، ورأهما، فنهض القتال، وحلف لئن رآه ثانية ليقتلنه، وبعد أيام رآه يحدثها، فأخذ السيف ليضربه فبصر به القتال فخرج هارباً ^(٤). وعندما يموت أخوها ترثيه كما فعلت قتيلة أخت النضر بن حارث بن كلة ^(٥).

(١) البيان والتبيين، ١م، ص ٥٧.

(٢) سيرة الملك سيف، ١م، ص ١٥٥، ص ٣٨٣.

(٣) الأغاني، ٢٠م، ص ٣٥٥.

(٤) المصدر نفسه، ٢٣م، ص ٣٢٠.

(٥) المصدر نفسه، ١م، ص ٣٠.

٥- صورة الابنة:

الابنة في السيرة الشعبية قد تقف موقفاً مناصراً لوالدها كما فعلت قريشة ابنة حمزة البهلوان التي حمته من المكائد المتعددة التي دبرتها زوجته أسما بري^(١). وقد يكون موقف الابنة موقف العداء تجاه الأب؛ فسعدى ابنة الزناتي خليفة تعمل جاهدة على الإيقاع بوالدها وتسهيل الفتك به؛ فخلال محاصرة بني هلال مدينة تونس، وفشلهم في القضاء على الزناتي، يتضايق مرعي حبيب سعدى من هذا الأمر ويشكو حاله إلى حبيبته التي تفضي له بسر مقتل والدها على يد دياب بن غانم. وتتوجه كذلك إلى الأمير حسن أمير بني هلال، وتطلب منه إحضار دياب كي يحضر ويقتل أباه. وبعد مقتل والدها تسر سعدى وتلبس أفخر ثيابها، وتسير تتبختر كأنها العروس، وتبشر مرعي بمقتل والدها، واحتلال بلدها، وتعاوده على الزواج. ونلاحظ هنا أن الزناتي لم يناصر ابنته العداء، ولم يفرض عليها شيئاً، بل عاملها بمحبة ولطف، ولم يرفض طلبها عندما ألحت على عدم قتل شباب بني هلال، رغم أنه عرف حقيقتهم، وسبب مجيئهم إلى تونس^(٢).

ومهدكار في سيرة الأمير حمزة لم تناصب أباه العداء، كما فعلت سعدى، ولكنها رفضت محاولات والدها الرامية إلى الإيقاع بحبيبها حمزة عن طريق تزويجها من النبيل الفارسي زوبين الغذار^(٣). وعبرة تصر على الزواج من عنزة وتمتنع عن الهرب مع والدها^(٤).

ويقدم لنا أبو الفرج معطيات متناقضة عن صورة المرأة الابنة. فإذا كانت هذه الابنة عرضة للوؤد والتغيب في بعض الأخبار الجاهلية^(٥) والإسلامية^(٦). فإنها في أخبار عدة كانت محل إعزاز والدها ومحبة. وقد يصل به الأمر إلى تفضيلها على أولاده الذكور؛ فقد كان لمعن بن أوس، الشاعر المخضرم، ثلاث بنات كان يؤثرهن ويعتز بهن، ولا يحب أن يكون له بهن رجال، لأن الإناث هن أصلح من الذكور، ولأنهن وفيات

(١) قصة الأمير حمزة، م ٢، ص ٢٤٠.

(٢) التغرية، ص ٢٥ وما بعدها.

(٣) قصة الأمير حمزة، م ١، ص ٣١٧-٣١٨.

(٤) سيرة عنزة، م ٣، ص ٦٦.

(٥) الأغاني، م ١٤، ص ٦٧.

(٦) انظر على سبيل المثال (الأغاني، م ٣٧٩/٢٠) حيث يورد أبو الفرج خيراً عن أبي نخيلة الشاعر الأموي الذي تزوج امرأة من عشيرته، فولدت له بنتاً، فغمه ذلك فطلقها، وقارن ذلك بخير أبي حمزة الضبي الذي أورده الجاحظ في البيان والتبيين (م ١٦٥/١) حيث هجر زوجته لأنها أنجبت بنتاً.

لآبائهن. يقول أوس:^(١)

رَأَيْتُ رِجَالًا يَكْرَهُونَ بَنَاتِهِمْ وَفِيهِنَّ - لَا تَكْذِبُ - نِسَاءً صَوَالِحُ
وَفِيهِنَّ - وَالْأَيَّامُ تَعْتَرُ بِالْفَتَى - نَوَادِبُ لَا يَمْلَأْنَهُ وَنَوَائِحُ

ويتجلى حب الأب لابنته في تزويدها بالنصائح التي تساعد في حياتها الزوجية المقبلة، وفي خشيتيه عليها من الحزن بعد موته، فمثلاً تخوف لبيد أن تخمش بنتاه الوجه، وتحلقا الشعر، فجعاً عليه إذا مات، ونصحهما ألا تمعنا في الحزن، وأن ترضيا بقضاء الله. ولقيط بن زرارة يقول عند موته:^(٢)

يَا لَيْتَ شَعْرِي عَنْكَ دَخَنْتُوسُ إِذَا أَتَاكَ الْخَبْرُ الْمَرْسُوسُ
أَتَحْلُقُ الْقُرُونَ أَمْ تَمِيسُ لَا بَلَّ تَمِيسُ إِنَّهَا عُرُوسُ

وظلّت عاطفة البنوة إلى ما بعد العصر الجاهلي، وظلّت البنت تبكي بعباد أبيها؛ فقد خرج مالك بن الرّيب مع سعيد بن عثمان، فتعلقت ابنته بثوبه وبكت، وقالت له: أخشى أن يطول سفرك، أو يحول الموت بيننا فلا نلتقي فبكي^(٣).

وهي تستشار في زواجها؛ فالخنساء استشارها أبوها حينما خطبها دريد بن الصمة؛ لأنها كما قال لدريد: «لها في نفسها ما ليس لغيرها»^(٤). وكذلك فعل أوس بن حارثة الطائي لما خطب إليه الحارث بن عوف المري.^(٥)

٦ - صورة العاشقة / المعشوقة:

«حظي خطاب العشق عند العرب بعناية قلّ أن نجد لها مثيلاً في سائر الآداب الأخرى، واستعمل أهل العشق لغة مدهشة في غناها وشفافيتها للتعبير عن مواجدهم وإضاءة تجاربهم، كما بلور العلماء والمفكرون الذين اهتموا بدراسة هذا الموضوع قاموساً خاصاً بموضوع الحب يضم عشرات من المصطلحات وردت في وصف مراتب المحبة وأحوالها ومقاماتها»^(٦).

ونحن نتساءل: هل اختلفت المصنفات السردية، موضع البحث، في عرضها صور الحب والعشق التي تكون المرأة طرفاً فيها؟ وهل استطاعت المرأة العاشقة في هذه المصنفات أن تفصح عن حبها، وتحظى بمحبتها؟ أم أنها تحولت من صيغة الفاعل إلى

(١) الأغاني، م ١٢، ص ٥١.

(٢) المصدر نفسه، م ١١، ص ١٣٧.

(٣) المصدر نفسه، م ٢٢، ص ٣١٧.

(٤) المصدر نفسه، م ٩، ص ١٤٢.

(٥) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٦١.

(٦) علي حرب - الحب والفناء، ص ١٢٥؛ انظر كذلك: ظبية خميس - صنم المرأة الشعري، ص ٥-٦٨.

صيغة المفعول به، فهي معشوقة، والفاعل هنا هو التصور الثقافي عن الجسد المؤنث؟ وهل تمثل المرأة في هذه الصور العشقية الصورة الخرساء وذلك الجسد النائي؟ وهل تحولت المحبوبة إلى مخيال مجازي رمزي في ذهن العاشق أو المحب؟ وهل هناك فرق بين حب الحرائر وحب الجوارى في المصنفات المدروسة؟ وكيف نستطيع ربط هذه الصور العشقية بالبنى الثقافية، والتاريخية، الاجتماعية التي صدرت عنها؟

ولقد ارتأينا أن نبدأ بمفهوم العشق عند الجاحظ، وذلك قبل الانتقال إلى بيان تجليات العشق في المصنفات المدروسة. ونجد أن الجاحظ في (رسالة القيان) و (كتاب النساء) يستخدم الحد المنطقي في تعريف العشق؛ فالعشق «اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه حب، وليس كل حب يسمى عشقاً، وإنما العشق اسم للفاضل عن ذلك المقدار الذي يسمى جوداً، والبخل اسم لما ينقص عن المقدار الذي يسمى اقتصاداً، والجبن اسم لما قصر عن المقدار الذي يسمى شجاعة»^(١).

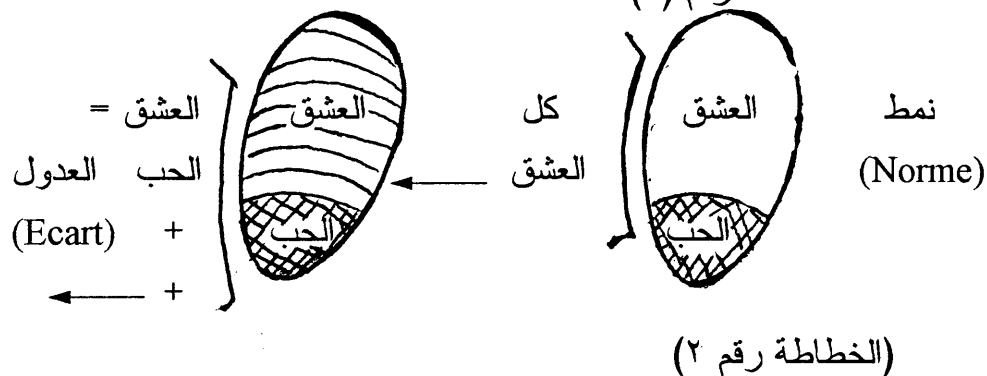
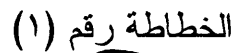
وحد العشق عند الجاحظ أنه «داء يصيب الروح، ويشتمل على الجسم بالمجاورة، كما ينال الروح الضعف في البطش والوهن في المرء ينهكه. فالعشق يتركب من الحب والهوى والمشاكلة والإلف، وله ابتداء في المصاعدة، ووقوف على غاية، وهبوط في التوليد إلى غاية الانحلال ووقف الملل»^(٢)، «الحب اسم واقع على المعنى الذي رُسِمَ به لا تفسير له غيره؛ لأنه قد يقال: إنَّ المرء يحب الله، وإنَّ الله جَلَّ وعزَّ يحب المؤمن، وإنَّ الرجل يحب ولده، والولد يحب والده، ويحب صديقه، وبلده، وقومه، ويحب على أي جهة يريد ولا يُسمَّى ذلك عشقاً، ثم قد يجتمع الحب والهوى ولا يسميان عشقاً، فيكون ذلك في الولد، والصديق، والبلد، والصنف، واللباس، والفرش، والدواب»^(٣). «وإذا أضيف إلى الحب الهوى والمشاكلة، أعني مشاكلة الطبيعة، أي حب الرجال النساء. وحب النساء الرجال المركب في جميع الفحول والإناث من الحيوان، صار ذلك عشقاً صحيحاً. وإن كان ذلك عشقاً من ذكر لذكر ليس إلا مشتقاً من هذه الشهوة، وإلا لم يسم عشقاً إذا فارقت الشهوة»^(٤).

(١) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ٩٣-٩٤.

(٢) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٧٨.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ٩٣-٩٤.



والحب في المصنفات المدروسة قد يكون حباً عن طريق السماع^(١)، أو حباً عن طريق النظر^(٢)، أو عن طريق مشاهدة صورة المحبوب أو المحبوبة^(٣). والنوع الأخير نجده في السير الشعبية العربية كما أشارت إلى ذلك سهير القلماوي^(٤).

والحب عن طريق السماع له نماذج البارزة في (الأغاني) فقد ورد أن (لبشار بن برد مجلساً يجلس فيه يقال له البردان؛ فبينما هو في مجلسه ذات يوم، وكان النساء يحضرنه، إذ سمع كلام امرأة يُقال لها عبدة في المجلس فدعا غلامه فقال، إني قد علقت امرأة، فإذا تكلمت فانظر من هي واعرفها، فإذا انقضى المجلس، وانصرف أهله، فاتبعها وكلمها، وأعلمها أنني لها محب. وأنشدها هذه الأبيات، وعرفها إني قلتها فيها: ^(٥)

قَالُوا بِمَنْ لَا تَرَى تَهْدِي فَقُلْتُ لَهُمْ الْأَذُنُ كَالْعَيْنِ تُوفِي الْقَلْبَ مَا كَانَا
مَا كُنْتُ أَوَّلَ مَشْغُوفٍ بِجَارِيَةٍ يَلْقَى بَلْقَانَهَا رَوْحاً وَرَيْحَانَا

وإذا كان شرط الحب عند المبصر الرؤية فإن شرطه عند الكفيف السماع؛ فالأذن، كالعين، طريق تفضي إلى القلب. وقد شبه الغزالي القلوب بالخزائن، والأسماع بمفاتيح الخزائن إذ يقول: ((إن القلوب والسرائر خزائن الأسرار ومعادن الجواهر... ولا منفذ إلى القلوب إلا من دهليز الأسماع؛ فالسماع للقلب محك صادق ومعيار ناطق))^(٦). وقد يقود الحب عن طريق السماع العاشق إلى التسامح في النظر ثم الاشتهااء والمرادة ثم التوبة كما حدث لعبد الرحمن القس الذي عشق سلامة المغنية^(٧).

(١) انظر على سبيل المثال: سيرة الملك سيف، م، ٤، ص ٤٠؛ سيرة عنزة، م، ١، ص ٦٠٣؛ قصة فيروز شاه، م، ١، ص ٥٢.

(٢) انظر: قصة الأمير حمزة، م، ٢، ص ١٦٢؛ قصة فيروز شاه، م، ٢، ص ٦٥، ١٤، ١٥٤.

(٣) قصة الأميرة حمزة، م، ٢، ص ١٩١-١٩٢.

(٤) سهير القلماوي- ألف ليلة وليلة، ص ٢٩٧.

(٥) الأغاني، م، ٦، ص ٢٨٨؛ انظر كذلك شعره في محبوبته فاطمة التي هويها عن طريق السماع، المصدر نفسه، م، ٣، ص ١٦٤.

(٦) الغزالي- إحياء علوم الدين، م، ٢، ص ٢٦٨. ويعلل دارسو الشفاهية ذلك بأن «البصر يفرق، أما الصوت فيجمع. وفي حين يضع البصر المراقب خارج ما يراه، على مسافة، فإن الصوت ينصب في السماع. والرؤية كما لاحظ ميرلو بونتي (١٩٦١م) تحلل، وهي تأتي إلى الكائن الإنساني من اتجاه واحد في كل مرة، وينبغي علي لكي أنظر إلى حجرة أو إلى منظر طبيعي، أن أحول عيني من مكان إلى آخر. لكنني عندما أسمع شيئاً ما أستجمع الصوت من كل اتجاه في الوقت نفسه، حيث أكون في بؤرة عالمي السمعي الذي يغلفني اضعاً إياي في مركز الإحساس والوجود»؛ انظر: والتر أونج- الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، ص ١٤٨-١٤٩.

(٧) الأغاني، م، ٨، ص ٣٣٩ وما بعدها.

والى جانب الحب عن طريق السماع هناك الحب بواسطة النظر فقيس بن ذريح يرى لبنى بنت الحباب الكعبية التي كانت امرأة مديدة القامة، شهلاء، حلوة المنظر والكلام فلماً يراها تقع في نفسه^(١). والوليد بن يزيد يلح سلمى بنت سعيد أخت زوجه فتقع بقلبه^(٢). ومهر دكار في قصة الأمير حمزة البهلوان ترى الأمير حمزة من نافذتها فتعجب به^(٣). والعاشقة عندما ترى محبوبها لأول مرة تصبح «في دقائق قليلة عاشقة له، وتتسى أهلها ودينها وتتعلق به»^(٤). وقد عشقت لوعة القلوب الأمير حمزة على السماع، وأرسلت صورها في الأقطار عله يراها فيتقدم إليها^(٥).

ويفرق الجاحظ بين الحب البدوي العفيف^(٦) والحب الحضري، وخصوصاً حب القيان «فالقينة لا تكاد تخالص في عشقها، ولا تتأصح في ودها لأنها مكتسبة ومجبولة على نصب الحباله والشرك للمتربطين، ليقترحموا في أنشطتها، فإذا شاهدها المشاهد رامته باللحظ، وداعبته بالتبسم، وغازلته في أشعار الغناء، ولهجت باقتراحاته، ونشطت للشرب عند شربه. وأظهرت الشوق إلى طول مكثه، والصبابة لسرعة عودته، والحزن لفراقه. فإذا أحست بأن سحرها قد نفذ فيه، وأنه قد تعقل في الشرك، تزيد فيما كانت قد شرعت فيه، وأوهمته أن الذي بها أكثر ممّا به منها، ثم كاتبتة تشكو إليه هواه، وتقسم له أنّها مدت الدواة بدمعتها، وبلت السحابة بريقها، وأنه شجّوها وشجّوها في فكرتها وضميرها، في ليلها ونهارها، وأنها لا تريد سواه، ولا تؤثر أحداً على هواه، ولا تنوي انحرافاً عنه، ولا تريده لماله بل لنفسه»^(٧).

(١) الأغاني، م٩، ص ١٧٦.

(٢) المصدر نفسه، م٧، ص ٢٧.

(٣) قصة الأمير حمزة، م١، ص ٨٥.

(٤) المصدر نفسه، م٢، ص ١٦٣.

(٥) قصة الأمير حمزة البهلوان، م٢، ص ١٩١-١٩٢.

(٦) صور الجاحظ في بعض السياقات النادرة مفهوم الحب البدوي العفيف كالخبر الوارد عن جميل وبثينة في كتاب القيان ص ٦٦، وكهذه

الآيات التي يعزوها الجاحظ إلى بعض سفهاء الأعراب الذي يقول:

لَا خَيْرَ فِي الْحُبِّ أَبَا السَّنُورِ
أَوْ يَلْتَقِي أَشْعُرُهَا وَأَشْعُرِي
وَأَطِيقُ الْخَصِيَةَ فَوْقَ الْمَبْعَرِ

ويقول شاعر آخر:

وَحَظُّكَ زُورَةٌ فِي كُلِّ عَامٍ
سَلاماً خَالِياً مِنْ كُلِّ شَيْءٍ
مُوافقةً عَلَى ظَهْرِ الطَّرِيقِ
يَعُودُ بِهِ الصَّدِيقُ عَلَى الصَّدِيقِ

(انظر: البيان والتبيين، م٢، ص ٢٤٤).

(٧) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٨٠-٨١.

إنَّ الجاحظ (يُعنى في كثير من حكاياته بتصوير واقع العلاقات العاطفية والجنسية التي كانت سائدة في مجتمعه بين الجنسين في الغالب، أو بين أفراد الجنس الواحد في بعض الأحيان، وهو في حكايات قليلة منها يصور حب الرجل للمرأة، وسلطان سحرها عليه)^(١). ويمكن إرجاع طغيان صورة العشق الحسي الشهواني في مصنفات الجاحظ المختلفة إلى بروز صورة المرأة الجارية في مقابل انكفاء صورة المرأة الحرة في العصر العبَّاسي، وإلى طبيعة الواقع الذي كان يعايشه الجاحظ في مجتمعه، وهو واقع مجتمع البصرة الذي كانت تطغى عليه نزعة مادية صرف حتى إنَّ بعض البصريين، كما يقول أحمد كمال زكي، «كان يرى في الروح جسماً»^(٢).

ومن صور الحب الطريفة التي وردت عند الجاحظ صورة عشق البخيل في كتاب (البخلاء)؛ فالبخل لا يحب حباً خالصاً نقياً، وإنَّما تقوده المنفعة المادية والمصالح المادية. فإذا أراد الزواج، وطلب يد فتاة لا يهتم بعاطفتها وجمالها وإنَّما بمالها كما فعل أبو القماقم عندما خطب امرأة، وسأل عن مالها فقالوا له: «قد أخبرناك بمالها فأنت أي شيء مالك؟ قال: وما سؤالكم عن مالي؛ الذي لها يكفيني ويكفيها»^(٣). وعلاقة البخيل بالمرأة علاقة ابتزاز خاوية من كل المعايير الإنسانية والعاطفية فإذا ما اتبع البخيل واحدة، وبكى بين يديها فلا تظن أنَّ بكاءه من شدة هيامه بها، وإنَّما تحرقاً إلى ما يشتهيها من الطيبات. يقول الجاحظ: «تعشق أبو القماقم واحدة فلم يزل يتبعها، ويبكي بين يديها، حتى رحمته، وكانت مكثرة وكان مقللاً، فاستهداها هريسة، قال أنتم أحذق بها. فلما كان بعد أيام تشهَّى عليها رؤوساً، فلمَّا كان بعد قليل طلب منها حَيْسَةً، فلما كان بعد ذلك تشهَّى عليها طَفْسِيَّةً. قالت المرأة: رأيت عشق الناس يكون في القلب، وفي الكبد، وفي الأحشاء، وعشقتك أنت ليس يجاوز معدتك»^(٤).

ويعرض أبو الفرج الأصفهاني صوراً متنوعة للحب كالحب البدوي العفيف، والحب الحضري الجسدي، وعشق المرأة الحرة، وعشق الجارية أو القينة، وعشق المرأة للمرأة^(٥) وغيرها من صنوف الحب المختلفة التي تعرَّض لها أبو الفرج. وفي الحب البدوي العفيف أو الحب العذري لا يصل المحب إلى محبوبته نتيجة وجود عوائق تمثلها سلطة المجتمع أو سلطة القبيلة التي تفرض أنساقاً قيمية وثقافية معينة تلزم بها جميع

(١) توفيق يوسف أبو الرب - الحكاية في أدب الجاحظ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٤م، ص ٥٨.

(٢) أحمد كمال زكي - الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، ص ٩١ وما بعدها.

(٣) البخلاء، ص ١٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٤-١٢٥.

(٥) ورد عن أبي الفرج الخير التالي عن هند بنت النعمان بن المنذر أنها كانت تهوى زرقاء اليمامة. (الأغاني، ٢١م، ص ١٠).

أفرادها. «وفي نماذج الحب العذري أضحى الحب أو التعبير عنه على علاقة تبادلية مع الواقع الجديد المتمثل في البنى والعلاقات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية، والحضارية التي شهدتها المجتمع الإسلامي في العصر الأموي»^(١).

وتبرز سلطة المجتمع بوضوح في عدد من أخبار الحب الواردة في الأغاني، فليلي معشوقة قيس بن الملوح يجبرها أهلها على الزواج من ورد بن محمد العقيلي بعد أن شهر أمرها مع المجنون، وتتأشد الناس شعره فيها. والرياحي كان يهوى امرأة من قومه، ويجن بها حتى شهَرَ ما بينهما فتُحجب عنه، ويخطبها فيأبى أهلها أن يزوجه إياها، ثم يخطبها رجل من ولد حاجب بن زرارة فتنزوجه^(٢). وفي كثير من الأحيان يكون العائق الحائل بين المحب ومحبوبته عائقاً اقتصادياً؛ «فالبطل لا يصل إلى امتلاك الحبيبة لأنّه فقير نسبياً أو فعلياً»^(٣). والعجير السلولي كانت له بنت عم، وكان يهواها وتهواها فخطبها إلى أبيها وقاربه ثم خطبها رجل من بني عامر موسر، فخيرها أبوها بينه وبين العجير فاخترت العامري ليساره^(٤). وليلي تنزوج سيّداً غنياً من ثقيف^(٥). أمّا قيس بن ذريح فقد كان «كثير المال موسراً فأحب أبوه ألا يخرج مال ابنه إلى غريبة»^(٦). وقد يتوسط أحدهم ليتم زواج العاشقين^(٧).

ويذكر أبو الفرج أسماء عدد من الشعراء المتيّمين الذين قتلهم العشق كعبدالله بن عجلان الذي يعرفه أبو الفرج بأنّه «شاعر جاهلي، وهو أحد المتيّمين من الشعراء، ومن قتله العشق منهم، وكان له زوجة يقال لها هند فطلقها ثم ندم على ذلك؛ فتزوجت زوجاً غيره، فمات أسفاً عليها»^(٨). ومن المتيّمين: قيس بن الملوح^(٩)، وجميل بثينة^(١٠)، والمرقس الأكبر الذي قتله حب ابنة عمه أسماء^(١١).

(١) الطاهر لبيب - سوسيولوجيا الغزل العذري، ص ٦.

(٢) الأغاني، م ١٣، ص ١٢٥.

(٣) الطاهر لبيب - سوسيولوجيا الغزل العذري، ص ١٥٥.

(٤) الأغاني، م ١٣، ص ٦٧.

(٥) المصدر نفسه، م ٢، ص ٤٦.

(٦) المصدر نفسه، م ٩، ص ١٧٦.

(٧) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، م ١١، ص ١٦٢؛ وكذلك م ١٦، ص ٢٨٨.

(٨) المصدر نفسه، م ٢٢، ص ٢٤٧.

(٩) المصدر نفسه، م ٢، ص ١٦.

(١٠) المصدر نفسه، م ٢، ص ٣٤٥.

(١١) المصدر نفسه، م ٦، ص ١٢١.

وتركز الأخبار الواردة في كتاب الأغاني على صورة المرأة المعشوقة أي المرأة المحبوبة المطلوبة اللافاعلة التي تقوم بدور المفعول به، فهي التي «تُخطب وتُراد وتُعشق»^(١) كما يقول الجاحظ. وقد يصل الأمر بها إلى أن يعشقها ثمانية رجال في الوقت نفسه^(٢). فالرجل يعشق، وقد يصل إلى أعلى درجات الحب والهيام والتتيم، بينما نجد المرأة المعشوقة مستسلمة لسلطة المجتمع وتقاليده. وهي تظهر بعد أن تزوجت وفارقت محبوبها، وابتعدت عنه مكانياً بينما لا يعرف العاشق حدود الزمان والمكان فهو يهيم في الصحراء التي تعني الفضاءات المفتوحة على الأفق اللامتناهي. وفي استثناءات قليلة جداً نستمتع إلى صوت المرأة الحزينة كليلى معشوقة قيس^(٣)، وبثينة معشوقة جميل^(٤)، وليلى الأخيلية معشوقة توبة بن الحمير^(٥).

ونستثني من هذا الكلام بعض الأخبار الواردة في الأغاني؛ كالخبر الوارد عن عبدالله بن علقمة وحبيشة حيث العاشقة تنزع رأس معشوقها المقتول، وتكسع بنفسها حتى تموت مكانها^(٦). والخبر الذي أورده أبو الفرج كذلك عن امرأة قُتل زوجها فلما رأته ميتاً شهقت فماتت^(٧)، ويلاحظ أن المسرح المكاني لهذه الحادثة هو الصحراء التي يقتترن فيها العشق بالموت على الرغم من أن الإشارات الزمانية في القصة تشير إلى أنها حدثت في العصر العباسي أيام المتوكل، مما يدلنا على أن الحب البدوي العفيف لم يقتصر على صدر الإسلام والعصر الأموي وإنما ظل مستمراً في العصور التالية.

وقد يؤدي الظفر بالمعشوقة إلى موت الحب كما حدث لعبدالرحمن بن أبي بكر الذي استهيم بليلي بنت الجودي الغسانية فلما ظفر بها هانت عليه^(٨).

وصورة المعشوقة الخرساء تغلب على حب القيان والجواري في الأغاني؛ فالجارية معشوقة، وبينما يتسم حب الحرائر في أغلب الأحيان بالطابع البدوي العفيف^(٩)

(١) كتاب النساء، رسائل الجاحظ الكلامية، ص ٩٧.

(٢) المصدر نفسه، م ٨، ص ١٧٩.

(٣) المصدر نفسه، م ٢، ص ٥٠.

(٤) المصدر نفسه، م ٨، ص ١٥٣-١٥٤.

(٥) المصدر نفسه، م ١١، ص ٢١٢ وما بعدها.

(٦) الأغاني، م ٧، ص ٢٧١-٢٧٢.

(٧) المصدر نفسه، م ٩، ص ٤١.

(٨) المصدر نفسه، م ١٧، ص ٢٧٣-٢٧٤.

(٩) تستثني من ذلك الأخبار الواردة عن أساف وناثلة، والمتجرودة والمنخل الشكري، وفاطمة بنت المنذر والمرقش الأصغر وغيرها من أخبار تم التركيز فيها على الطابع الجسدي للحب. وستعرض لذكرها عند حديثنا عن صورة المرأة - الجسد.

نجد أنَّ حب الجواري يتخذ سمة الحب الشهواني الجسدي. فأبوعيينة، على سبيل المثال، يألف في الكوفة قينة كان يعاشرها ويحبها حباً شديداً^(١). ولعلَّ الخبر الوارد عن علي بن جبلة يبرز لنا هذا الطابع الجسدي في حب الجواري؛ (فقد كان علي أعمى وبه وضح، وكان يهوى جارية أديبة ظريفة، شاعرة، وكانت تحبه هي أيضاً على قبح وجهه، وما به من الوضع... وحدث أن زارته يوماً، وأمكنته من نفسها حتى افتضها فقال^(٢) :
 وَدَمَّ أَهْدَرْتُ مِنْ رَشَاٍ لَمْ يَرِدْ عَقْلاً عَلَى هَذَرٍ

والمرأة في السير الشعبية العربية لا تكتفي بدور المعشوقة وإنما هي عاشقة تبادل حبيبها العشق على الرغم من جميع العوائق التي تحول بينها وبينه؛ فسعدى ابنة الزناتي خليفة في سيرة بني هلال ترفض الزواج من دياب لارتباطها بحب مرعي؛ (فيغضب دياب، ويأمر عبيده بضربها، وأن يشغلوها بالأشغال الشاقة، ويطعمونها [يطعموها] الملح، ويلبسوها الملابس الخشنة^(٣)). وكذلك الحال بالنسبة لمهر دكار في قصة الأمير حمزة البهلوان، وعبلة في سيرة عنتر بن شداد وغيرهن من نساء عاشقات حاولن تخطي الصعاب في سبيل الظفر بالمحبيب.

ويبرز في السير الشعبية العربية نوع آخر من الحب وهو الحب المبذول لأكثر من اثنين. ونحن نخالف ترفيتين تودوروف الذي يشير إلى وجود الحب الثلاثي في الحكايات الشرقية، ومن ضمنها ألف ليلة وليلة^(٤)؛ ففي السير الشعبية العربية لا يكتفي البطل بعشق محبوبة واحدة فقط، وإنما يخوض غمار مغامرات عشقية متعددة تتسم بطابع المغامرات اللانهائية^(٥). وما أن يصل البطل إلى مرحلة الشيخوخة حتى يقوم ابنه بإكمال تلك المغامرات اللامحدودة. وقد تبين لنا هذا النوع من الحب في السير الشعبية العربية، ولعلَّ أبرزها سيرة الملك سيف، وقصة الأمير حمزة البهلوان، وسيرة عنتر بن شداد. والحب في هذه السير يتحول من كونه أنموذجاً مثالياً إلى كونه أنموذجاً خصوصياً وفق تصنيف الباحث زولطان كوفيتش؛ «فالأنموذج المثالي يتسم بطول مدة البحث عن

(١) الأغاني، ٢٠م، ص ٥٠.

(٢) الأغاني، ١٩م، ص ٣١١.

(٣) التغرية، ص ١٢٨ وما بعدها.

(٤) ترفيتين تودوروف - مدخل إلى الأدب العجائي، ص ١٢٩.

(٥) لاحظ الباحث طلال حرب في سياق المقارنة بين الملاحم اليونانية والسير الشعبية العربية أنَّ الحبيبة في معظم الملاحم واحدة في حين أنها في السير الشعبية متعددة، وأرجع ذلك إل المساحة الزمنية القصيرة في الملحمة والطويلة جداً في السيرة الشعبية؛ انظر: طلال حرب - أولية النص، ص ٢٠٤.

المحبيب، وبمعاناة الشدائد للعثور عليه بعكس النموذج الخصوصي، وهكذا فإنَّ المحب المثالي «فقد المراقبة على ذاته بدءاً، ولا يستمر مع فقدته ومعاناته مسروراً، وأمّا المحب الواقعي فهو يحاول المقاومة في البداية ثم يستسلم للحب ثم يتزوج، ويتحول هذا الحب إلى صورة الحب الجنسي المنهوم كما في سيرة الملك سيف.

والأمير حمزة البهلوان عندما يشاهد زهربان الجميلة يخفق قلبه، ولا يستطيع نسيان وجهها الرائع، لذلك عندما تصارحه ويصارحها بحبه، يعترف لها أنّه حاول إبعاد خيالها عن ذهنه لكنه لم يستطع، وأنّه لا يدري ماذا يفعل؛ فهو يحب مهردكار. ويعتذر لزهربان قائلاً، «فإني أسألك المعذرة في ذلك، فالحب كائن لا يتغير، وقد سبقتك، وأخذت المقام الأول [مهردكار] فإذا شئت أن تكوني عندي فسيكون لك بعدها المقام الثاني، وهذا الشرط الذي أشرطه عليك»^(١). فحمزة احتفظ لمهردكار بالمقام الأول، واكتفى بذلك، وما إن وافقت زهربان على شرطه حتى تزوجها ونعم بجمالها وفتنتها.^(٢)

في حين أنّ سيرة شعبية عربية أخرى لا يبرز فيها هذا النوع من الحب مثل سيرة الملك الظاهر بيبرس، وسيرة علي الزبيق. ولعلّ هذا يعود إلى خصوصية سياق هاتين السيرتين؛ فسيرة الملك الظاهر تتسم بطابع تاريخي كما أنّها جاءت مختصرة في مجلد واحد فقط على الرغم من إشارة بعض الباحثين، ومنهم سعيد يقطين إلى أنّ المتن الرئيسي لهذه السيرة يقع في عدة مجلدات.^(٣) وربّما يكون الراوي في المجلدات التي لم تصل إلينا قد استثمر حكايات الحب، ووظفها عن طريق ربطها بالنبوءة المركزية التي تصدر عنها هذه السيرة، كما أنّ سيرة علي الزبيق تدرج ضمن إطار حكايات الشطار والعيارين، والثيمة الرئيسية لهذه السيرة هي ثيمة المكر والاحتتيال.^(٤)

ونرى أنّ قصص العشق المتعددة في السيرة تحقق وظائف عدة فهي «وسيلة فنية غير مفتعلة لربط الأحداث موضوعياً. وهي وسيلة فنية لتنمية الأحداث وتصعيدها. وهي أيضاً وسيلة فنية يملأ بها القاص الفترات الزمنية التي تتوقف فيها الحروب فتحد من سكونية الحركة وجمودها، وتؤدي إلى تنوعها. وهي وسيلة فنية سيكولوجية يتم عن طريقها إحداث نوع من التوازن بين الغرائز العدوانية والحرب، والعواطف الإنسانية

(١) قصة الأمير حمزة، م ١، ص ٢٢٨.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٢٥؛ الكلام والخبر، ص ٧٥.

(٤) انظر محمد رجب النجار - حكايات الشطار والعيارين في الأدب العربي.

(الحب) فمن صليل السيوف، وصهيل الخيول، وجلبة الجيش، وبرك الدماء إلى همس القلوب، ونجوى العيون، وترانيم الغزل، ومجلس الشراب^(١).

«ونظراً للطابع العجائبي الذي تتسم به بعض السير الشعبية العربية فإننا نجد أنفسنا أمام قصص حب من نوع آخر أي ذلك الحب الذي ينشأ بين واحدة من الإنس وجني أو بين واحدة من الجن وإنسي»^(٢)؛ فالملك سيف يعشق الجنية منية النفوس، والجني عيروض يعشق الجنية عاقصة، ويتحمل في سبيل الزواج منها الأهوال دون أن تكثرث هي بحبه. وتشتمل قصة حمزة البهلوان على قصة حب من طرف واحد؛ فأسماء بري الجنية تعشق حمزة وتجبره على الزواج منها. وتكاد تخلو المصنفات المدروسة الأخرى من هذا الحب العجائبي سوى خبرين وردا في الأغاني وحيوان الجاحظ؛ فأبو الفرج يورد خبراً عن عشق جعفر بن أبي جعفر المنصور لامرأة جنية تعشقها فكان يُصرع في اليوم مرات حتى مات^(٣). ويذكر الجاحظ أن «العرب تزعم أن المجنون إذا صرعه الجنية، وأن المجنونة إذا صرعهما الجني أن ذلك يكون على طريق العشق والهوى، وشهوة النكاح، وأن الشيطان يعشق المرأة منا»^(٤).

٧- صورة الفارسية:

إن صور المرأة الاجتماعية متنوعة تتسم بالتداخل والتشابك كما أشرنا إلى ذلك في مقدمة هذا المبحث. وبالإضافة إلى صور المرأة الاجتماعية التي تحدثنا عنها فإن هناك صورة اجتماعية لا يستطيع الباحث تجاهلها أو الإغضاء عنها، ونعني بها صورة المرأة الفارسية التي تعد الركيزة الأساس لسيرة شعبية عربية هي سيرة الأميرة ذات الهمة. وتظهر صورة المرأة الفارسية بشكل جلي في معظم السير الشعبية العربية؛ ففي سيرة الملك سيف نجد الفارسية شامة حبيبة الملك سيف، والفارسية طامة، والفارسية قمرية، ودجوة بنت الملك سيف أرعد. وفي سيرة عنتره نجد الرباب ملكة بني الريان، التي فتكت بجذيمة سيد بني عبس، وغمرة، وعنتره ابنة عنتره التي تقاربه في الفروسية. وفي قصة

(١) محمد رجب التجار- سيرة فيروز شاه: الرواية الشعبية العربية للشاهنشته الفارسية، عالم الفكر، مجلد ١٦، عدد ١، الكويت، أبريل-

مايو- يونيو، ١٩٨٥م، ص ١٩٣.

(٢) فاروق خورشيد- عالم الأدب الشعبي العجيب، ص ٤١.

(٣) الأغاني، ١٣م، ص ٢٨٩.

(٤) الحيوان، ٢م، ص ٤٢٩؛ ويذكر وهب بن منبه في كتاب (التيحان في ملوك حمير)، ص ١٣٥-١٣٧ خبراً عن زواج المهدهاد بن شرحبيل

من جنية هي والدته بلقيس.

الأمير حمزة نجد القناصة، والأميرة سلوى وغيرهن من فارسات برزن في ثايا هذه السير. (١)

وتفرد سيرة الأميرة ذات الهمة بأنها السيرة التي عَقِدَ فيها لواء البطولة لشخصية نسائية هي الفارسة فاطمة بنت مظلوم العامرية. وذات الهمة يصورها القاص لنا على أنها فتاة لا يشغل بالها ما يشغل بال باقي النساء من عشق وغرام، ورغبة في الزواج، وهي أمور تشغل بال الأبطال الرجال أيضاً، وتظل على تلك الحال إلى أن يعشقها ابن عمها الحارث، ويحاول طويلاً إقناعها بالزواج فلا تقبل فيستجد بالخليفة لعلّه يستطيع حملها على القبول بذلك حتى توافق شرط أن تكون للحارث «سماً يراها لا أرضاً يطأها». (٢)

وتبرز السيرة الأميرة ذات الهمة، وهي تخلو بنفسها، وتركب الخيل، وتتعلم وحدها الكرّ والفرّ، و«إذا عصى عليها الفحل تصيح عليه فترجعه ثم تتعلق برقبته، فترده، والعبيد يتعجبون منها» (٣). ممّا يبرز «الفاعلية الاجتماعية للمرأة التي تؤهلها لخوض المعارك، والدفاع عن الدين والأرض، وقيادة الجيوش، ومنازلة الفرسان بقوة وشجاعة» (٤). وفروسية الأميرة ذات الهمة مرّت بمرحلتين؛ المرحلة الأولى اتسمت بأنها فروسية ذات طابع قبلي؛ فبطولات الأميرة يحكمها انتماؤها إلى قبيلة معينة، وهي قبيلة بني طيء ثم قبيلتها بني كلاب بعد تعرفها إلى والدها الأمير مظلوم. والأميرة في هذه المرحلة «تعبّر عن شخصيتها الفردية، وتقاتل في سبيل التغلب على صعوبات هي وليدة نظام اجتماعي قبلي يلحق بكثير من أفراد الظلم نتيجة لما فيه من علاقات اجتماعية، تجعل للصفات الجسدية والوراثية أهمية تفوق تلك التي للخصائص الذاتية التي تؤهل الفرد في المجتمع السوي للحصول على ما يريد» (٥). والوضع الاجتماعي للأميرة هو الذي حدّد أفق مرحلة تكوينها، وجعلها أسيرة قيود ضيقة تحد من حركتها، وتجعلها تسير في نطاق محدود. أمّا المرحلة الثانية فاتسمت بالطابع الجماعي، وتحولت فيها الأميرة من التمثيل الفردي إلى التمثيل الجماعي، وذلك مرتبط بدور الأميرة ذات الهمة البطلة الشعبية في تحقيق آماني الشعب وأحلامه تحقيقاً يبتعد كل البعد عن حقيقة العلاقات

(١) انظر على سبيل المثال: سيرة الملك سيف، م، ١، ص ١٠٠؛ سيرة الأميرة ذات الهمة م ١/ص ١٦، ٢٩، ١١٦؛ سيرة عنزة، م ١/ص ٨٦،

٥٨٢، ٥٨٩، م ٤/ص ٢٥٤ - ٢٥٥؛ م ٥/ص ٢٩٢، ٦٢٦؛ قصة فيروز شاه، م ٢، ص ٢٧٩؛ قصة الأمير حمزة البهلوان، م ١/ص ٢٩؛

م ٢/ص ١٦٥؛ م ٣/ص ٢٩-٣٠؛ م ٤/ص ٢٤٢.

(٢) سيرة الأميرة ذات الهمة، م، ١، ص ٥٦٣.

(٣) المصدر نفسه، م، ١، ص ٥٠٦.

(٤) فاروق خورشيد- أعضاء على السيرة الشعبية، ص ٥٧.

(٥) يوسف إسماعيل- النزوع الوطني في سيرة الأميرة ذات الهمة، ص ٩٥.

السائدة في المجتمع آنذاك بين الذكر والأنثى. «وتضرب ذات الهمة المثل الطيب للمرأة المقاتلة التي إذا ما انتهى القتال لا تركز إلى الدعة وطيب العيش ضد الأعداء حتى إننا نجدها تمثل في السيرة حلقات من النضال المتواصل»^(١).

وتخوض ذات الهمة المعارك على امتداد هذه السيرة بمجلداتها السبعة؛ فقد اشتبكت جيوشها مع جيوش ملطية ابنة ملك الروم، وقائدة جيشه، وانتصرت الأميرة لشجاعتها ورجاحة عقلها، واستولت على منطقة الثغور. وجعلت من ملطية مركزاً لحملاتها ضد الروم، ووطناً تستقر فيه قائلة: «يا بني عمي ما في الأمر إلا أننا نحصن هذه المدينة التي ملكناها، ولا نرجع نمكن فيها أحد من الكفار بعدما أخذناها، ونخلي فيها من يحرسها من الفرسان. ونعود إلى نصره الإسلام، وقتل الكفرة اللئام فإذا قهرناهم رجعنا إلى البلد ثم نجعلها لنا وطناً»^(٢). وتواصل الأميرة انتصاراتها الحربية ممّا يجعل ملك الروم يستجد بها من ملك البرغل، وتبدي الأميرة من ضروب الفروسية ما يذهل هذا الملك، ويوقع الهيبة في قلبه مما يؤدي إلى قتله، وتشتيت جيشه.

«وقد أدركت الأميرة أنّ الدفاع عن الدولة العربية الإسلامية لا ينحصر في منطقة الثغور فحسب وإنما يمتد إلى داخل الديار الإسلامية لحمايتها من المتمردين المارقين والخونة الجواسيس؛ فقد كانت تراقب تحركات الأعداء في الداخل كما راقبتهم في الخارج إيماناً منها بأنّ قوة الدولة تكمن في تماسكها الداخلي والخارجي كما زحفت مرات كثيرة بجزء من جيشها إلى بغداد وقلب الجزيرة العربية للدفاع عن سلطة الخليفة والدين»^(٣).

وإلى جانب ذات الهمة هناك عدد من الفارسات في هذه السيرة منهن: الملكة ألوف التي هزمت الصمصام ثم أسلمت هي وأتباعها، وانضمت إلى جيش المسلمين في حصار مدينة القسطنطينية، وكذلك الفارسة مبرونة، وهي فارسة قوية استطاعت أسر الأمير عبد الوهاب ووالده، ولا يقل دورها في المعركة أهمية عن دور أي فارس آخر ثم زنانير ابنة الملك بولص، والقنّاصة ابنة مزاحم، والملكة نور زوجة أبي محمد البطال.

وثمة باحثون يرون أنّ سيرة الأميرة ذات الهمة تعد رمزاً لتحرر المرأة العربية ولإيمان القاص الشعبي بذلك؛ ففاروق خورشيد يرى أنّ سيرة الأميرة ذات الهمة تعد الوثيقة الفنية التي تثبت حق المرأة العربية في مكان المساواة في المجتمع العربي.^(٤)

(١) يوسف إسماعيل - النزوع الوطني في سيرة الأميرة ذات الهمة، ص ٩٥.

(٢) سيرة الأميرة ذات الهمة، م ١، ص ٦٩.

(٣) يوسف إسماعيل - النزوع الوطني، ص ١٠٢.

(٤) فاروق خورشيد - أضواء على السير الشعبية، ص ٦١. ويقول فاروق خورشيد في (أدب السيرة الشعبية)، ص ١٠٩: «من هنا كانت شخصية (ذات الهمة) المرأة الفارسة، القائدة، المتصوفة، صاحبة الدين، وقائدة الرجال إجابة واضحة وسليمة على تطورات الأمة الإسلامية كلها نحو تثبيت مكانة المرأة، والاعتراف بها عضواً فاعلاً وأساسياً في بناء المجتمع الإسلامي. إنّ صورة الجوارى المثقفات، والعالمات والعازفات، التي غصت بها كتب الأخبار والأدب، وانعكست صورها على الحكايات الشعبية، والحكايات الخيالية العربية =

ويذهب محمد رجب النجار إلى أنَّ «القاص الشعبي في تخيره لأنموذج الأميرة ذات الهممة والنماذج والشخصيات النسوية الأخرى لم يتحيز خلالها للمرأة العربية وحدها، بل للمرأة بعامة من غير تعصب لجنس أو لون أو دين وإيماناً منه بصورة المرأة ودورها الإيجابي في الحياة العامة».^(١) ويرى هاني العمدة أنَّ سيرة الأميرة ذات الهممة «تثبت حق المرأة في المساواة مع الرجل».^(٢)

ونحن نرى أنَّ طبيعة الخطاب في هذه السيرة وبعض السير الشعبية العربية الأخرى كتغريبة بني هلال على سبيل المثال قد لوّن صورة المرأة، وأكسبها طابعاً مثالياً رمزياً تصبح فيه هذه الصورة الرمزية مرتبطة بأحلام الشعب وآماله في مواجهة الأخطار الخارجية التي كانت تحيق بالأمة العربية الإسلامية آنذاك. وخصوصاً في نهايات العصر العباسي، وفي الأعصر الفاطمية والأيوبيّة والمملوكية. وصورة المرأة المثالية في هذه السير كوّنّها المنشد (الرجل) الذي نعتبره مرسلاً إلى متلقٍ هو رجل أيضاً. وإذا حدث وأنصتت النساء إلى هذه السير فإنّما يكون ذلك من وراء الحجب والنوافذ، وبالتالي فإنّ صورة المرأة في هذه السير تعتمد على تمثّل الرجل لها وليس على تمثّلها هي لنفسها، وهي متأثرة «برأيه فيها من ناحية، وبإعارتها بعض صفاته من ناحية أخرى».^(٣) وذات الهممة لا تتفك تردد في بداية السيرة قائلة: «أنا امرأة لا أحب قرب الرجال، وأبغض أخبية النساء وربات الحبال، وقد أحببت ما ترى من القتال والتقلد بالسيوف الصقال، والرماح الطوال، فلست أعد من جملة النسوان يا خليفة الرحمن. فسيوفي دوماً حجلي، والغبار كحلي، والحصان أهلي».^(٤) وسيوضح لنا ذلك جلياً عند حديثنا عن الصور الثقافية للمرأة في المدونة المدروسة ممّا يجعلنا نؤكد أنّه من الخطورة بمكان إسقاط مقولات جاهزة على خطاب دون استكناه أبعاده، وسياقاته الثقافية، والتاريخية والاجتماعية. وننتساءل: هل كان لدى القاص أو الراوي الشعبي هذا الوعي الذي يجعله يؤمن بمكانة المرأة ومساواتها للرجل بعيداً عن أوضاعها ومكانتها المتدنية آنذاك؟

«وظهرت صورتها واضحة جليّة في ألف ليلة وليلة صورة تزرعي بمكانة المرأة العربية المسلمة الحرة، ودورها الأساسي في بناء المجتمع الجديد. وكانت الإجابة الفنية هي سيرة الأميرة ذات الهممة، وبطلتها الفارسة المتبتلة فاطمة ذات الهممة أو الدهمة، كما عُرفت في تلك المرحلة المبكرة من تناقل السيرة وروايتها».

(١) محمد رجب النجار - المرأة في الملاحم والسير الشعبية العربية، ص ٨١.

(٢) هاني العمدة - ملاحم الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهممة، ص ١٢٧.

(٣) عبد الحميد بونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ١٩٢.

(٤) سيرة الأميرة ذات الهممة، م ١، ص ٥٦٣.

ويورد أبو الفرج صوراً لثلاث فارسات عربيات هنّ : سجاح التميميّة وأم حكيم الخارجية وغزالة الحرورية؛ فسجاح جمعت في جيشها وجوه تميم كلها، وعمدت في جيشها إلى مسيلمة الكذاب وهو باليمامة.^(١) وأم حكيم الخارجية «كانت مع قطري بن الفجاءة، وكانت أشجع الناس وأجملهم وجهاً، وأحسنهم بالدين تمسكاً. وخطبها جماعة من الخوارج فردتهم ولم تجبهم، وفي الحرب كانت تحمل على الناس قائلة:^(٢)

أَحْمِلُ رَأْسًا قَدْ سَمِمْتُ حَمْلَهُ وَقَدْ مَلَأْتُ دَهْنَهُ وَغَسَلَهُ

وغزالة الحرورية، كما يذكر أبو الفرج، تدخل على الحجاج الكوفة فيتحصن منها، ويغلق عليه قصره، فيكتب إليه عمران بن حطان قائلاً:^(٣)

أَسَدٌ عَلَيَّ وَفِي الْحُرُوبِ نَعَامَةٌ رُبْدَاءُ تَجْفُلُ مِنْ صَفِيرِ الصَّافِرِ
هَلَّا بَرَزْتَ إِلَى غَزَالَةٍ فِي الْوَعَى بَلْ كَانَ قَلْبُكَ فِي جَنَاحِي طَائِرٍ
صَدَعَتْ غَزَالَةُ قَلْبِهِ بِفُؤَارِسٍ تَرَكْتُ مَدَائِرَهُ كَأَمْسِرِ الدَّابِرِ

وصورة المرأة الفارسة كما يوردها أبو الفرج لم يتدخل فيها الخيال الشعبي فهي صورة مستمدة من واقع التاريخ العربي قبل الإسلام وبعده؛ «فهناك عدد من النساء المحاربات من أمثال رقاش أم قرفة التي جهرت بعدائها للمسلمين فكان جزاؤها أن قتلها المسلمون قتلة شنيعة، وسجاح التميمية، ونسيبة بنت كعب المازنية، وصفية بنت عبد المطلب، والربيع بنت معوذ ابن عقبة الأنصارية وخولة بنت الأزور».^(٤) «كما اشتهرت من الخوارج في العصر الأموي نساء منهن غزالة زوجة شبيب بن يزيد أمير الخوارج، وأم حكيم».^(٥)

لقد تعددت صور المرأة الاجتماعية في المصنفات المدروسة، واتصلت هذه الصور بصور أخلاقية كما سنبين في المبحث التالي.

(١) الأغاني، ٢١م، ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ٦م، ص ٦.

(٣) المصدر نفسه، ١٨م، ص ٥٧.

(٤) أحمد الحوفي - المرأة في الشعر الجاهلي، ص ٤٤٤.

(٥) عبد الله صوفي - نساء محاربات، ص ٦٢-٦٣.

الفصل الثاني

الصور الأخلاقية للمرأة

تعددت الصور الأخلاقية للمرأة في مدونة البحث، وبعد قيامنا باستكناه نصوص الدراسة قمنا باعتماد التقسيم التالي لهذه الصور، وهو كالتالي:

١- صورة المرأة الوفية / الغادرة.

٢- صورة المرأة الزاهدة.

٣- صورة المرأة البخيلة / الكريمة.

٤- صورة المرأة الماكرة.

٥- صورة المرأة الغيور.

١- صورة المرأة الوفية / الغادرة:

إذا كانت بعض المصنفات السردية العربية القديمة قد أكدت في عدد من محاورها السردية صور خيانة المرأة وغدرها، وكيد النساء الذي تفوق وتغلب على كيد الرجال. وإذا كانت الثيمة المحورية لبعض هذه المصنفات قائمة في مرتكزها الأساس على بيان هذا الغدر وتجليه هذه الخيانة، ألف ليلة وليلة على سبيل المثال، فإن المرأة في السير الشعبية العربية بخلاف ذلك تتسم بأنها «وفية مخلص لا تخون أبداً»^(١). «والمرأة العربية في الملاحم الشعبية العربية تتصف بفضيلة الوفاء»^(٢)، وهناك صور الحبيبة الوفية المخلصة التي تحافظ على وفائها طيلة أحداث السيرة؛ فعبلة ترفض الزواج من الأمير مسحل بن طراق الذي تصفه السيرة بأنه «كأنه البدر إذا بدر، وهو كأنه الرمح الطويل، وله أعضاء كأنها أعضاء الفيل، عريض الأكتاف، غليظ الأطراف، عليه حلة يمنية مرصعة بالذهب عسجدية، وعلى رأسه عمامة أطرافها مذهبة بهية وفاضلها على كتفه مرخية»^(٣)، ومع ذلك ترفضه عبلة وفاءً منها لحبيبها عنتره الفارس الأسود، وتهدد بقتل نفسها إذا أجبرت على هذا الزواج قائلة: «أنا وحق الخلاق من أنار الشموس بالإشراق إن زفوني على مسحل لأقتلن روعي، وأسكنن ضريحي، وأموت في تلك الآفاق. ويكون

^(١) طلال حرب - بنية السيرة الشعبية، ص ٢٦١.

^(٢) محمد رجب النجار - المرأة في الملاحم والسير الشعبية العربية، ص ٧٤.

^(٣) سيرة عنتره، م ٢٢، ص ٦٦-٦٧.

هذا بيني وبينكم سبب الفراق، ولو كان أبي وأخي يقطعونني قطعاً ما أكون لهم مطيعة ولا لمسحل ضجيجة^(١). ومهر دكار في سيرة الأمير حمزة البهلوان ترفض الزواج من شريف فارسي، وتعاني الكثير من الشوق إلى لقاء الأمير حمزة، وتصبح خائفة القوى، ضعيفة الحيل، فاقدة الحواس، وتتيقن أن أواخر حياتها سيكون مكثراً مؤلماً، وأنه إذا ما جاء الأمير بعد أيام قليلة، ستكون عرضة للفناء فتموت، ويدفنها العرب في تلك الأرض. وتكون قد وفّت حق حبها، وما قبلت أن تكون لغيره، ولا نسيت دقيقة واحدة ما عليها من فروض الوفاء لمن أعطته قلبها، ولا تتسبب قط غيابه إلى فتور في حبه أو برود في صفاته أو نسيان في مودته^(٢).

وإخلاص الحبيبة قد يقابله في كثير من الأحيان جحود من جانب المحبوب^(٣)؛ فشامة التي ظلت وفيه لسيف وقدمت له المساعدات كي يتغلب على أعدائه ينتهي وفاؤه لها بمجرد زواجه منها إذ تصبح منية النفوس التي تزوجها فيما بعد هي زوجته المفضلة. وما أن يتزوج سيف من شامة حتى أخذ يتزوج البنات: طامة، والجيزة، وناهد، ومنية النفوس، وعملقة وغيرهن.

وإلى جانب صورة الحبيبة الوفية تقدم لنا السّير الشعبيّة العربيّة صورة الزوجة المخلصة؛ فحين حاول قلاوون الزواج من زوجة الظاهر بيبرس (تاج بخت) بعد وفاة زوجها تأخذ الأخيرة نساء أولادها، ويتسللن من السرايا متخفيات، ويتوغلن في الأزقة الضيقة، والحرارات القديمة ثم يلتجنن إلى امرأة فقيرة لها ست بنات يتيمات، وترضى زوجة الظاهر بعيش الكفاف على الزواج من قلاوون^(٤). ومهر دكار تظل وفيّة لحمزة البهلوان؛ فعندما حاول العيّار الفارسي اختطافها أخذت تتخلص منه، وتعمل جاهدة على الفرار من وجهه، وعندما تتيّن لها أنها واقعة في يده لا محالة «عُظْم عليها الأمر، ونظرت إلى الدنيا نظر الموعود، وكان في يديها خاتم به فص سام، فوضعت في فمها، ولحسته بلسانها، وقالت: بيدي لا بيد غيري». وتسقط أرضاً لافطة أنفاسها، مفضلة الموت على الاستسلام لأعداء زوجها الأمير حمزة^(٥).

(١) سيرة عنزة، م٢، ص٧٦.

(٢) قصة الأمير حمزة، م٢، ص٧٣.

(٣) يذكر الراوي في سيرة الأمير حمزة أن مهر دكار أشد حبا وأكثر ميلاً لأن قلبها رقيق جداً خلقت للحب وحده لا لشيء آخر بخلاف قلبه الذي خلقت قاسياً لاحتمال المكاره والمصاعب والتجلد عليها، والميل إلى الانتقام من الأعداء وإراقة الدماء؛ انظر: قصة الأمير حمزة، م١، ص٢٠٧، ص٢١٣.

(٤) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص٣٤٣.

(٥) قصة الأمير حمزة البهلوان، م٣، ص١٣٦.

ويحفل كتاب الأغاني بعدد من الصور التي تبين وفاء الزوجة لزوجها التي قد يدفعها وفاؤها لزوجها المقتول إلى أن تشوه جمالها لتمنع الرجال من خطبتها كما فعلت زوجة هذبة بن الخشرم؛ فعندما «أُخرج هذبة من السجن ليقتل جعل الناس يتعرضون له، ويخبرون خبره، ويستتشدونّه، فأدركه عبدالرحمن بن حسان، فقال له: يا هذبة، أأمرني أن أتزوج هذه بعدك، يعني زوجته، وهي تمشي خلفه، فقال: نعم. إن كنت من شرطها، قال: وما شرطها؟ قال: قد قلت في ذلك:

فَلَا تَتَكْحَى إِنْ فَرَّقَ الذَّهْرُ بَيْنَنَا أَعْمَ الْقَفَا وَالْوَجْهَ لَيْسَ بِأَنْزَعَا
وَكُونِي حَبِيسًا أَوْ لِأَرْوَغَ مَاجِدٍ إِذَا ضَنَّ أَعْشَاشُ الرِّجَالِ تَبَرَّعَا

فمالت زوجته إلى جزّار، وأخذت شفرته، فجذعت بها أنفها، وجاءت تدمي مجدوعة فقالت: أتخاف أن يكون بعد هذا نكاح؟ قال: فرسف في قيوده، وقال: الآن طاب الموت»^(١).

والمرأة قد يدفعها وفاؤها لزوجها أن تحمس أخاه ليثأر له، وتلومه على تغافله عن القصاص لأخيه كما فعلت أميمة امرأة عروة بن مرة إذ دخلت على أخيه أبي خراش خويلد بن مرة فرأته يلعب ابنه، فقالت له: يا أبا خراش، تناسيت عروة، وتركت الطلب بثأره، ولهوت مع ابنك، أما والله لو كنت المقتول ما غفل عنك. ولطلب قاتلك حتى يقتله فبكى أبو خراش وقال:^(٢)

لَعَمْرِي لَقَدْ رَاعَتْ أُمَيْمَةُ طَلْعَتِي وَأَنْ تُؤَانِي عِنْدَهَا لَقَلِيلُ
وَقَالَتْ أَرَاهُ بَعْدَ عُرْوَةٍ لَاهِيَا وَذَلِكَ رُزْءٌ لَوْ عَلِمْتَ جَلِيلُ
فَلَا تَحْسَبِي أَنِّي تَنَاسَيْتُ عَهْدَهُ وَلَكِنْ صَبْرِي يَا أُمَيْمَ جَمِيلُ

وقد ترثي المرأة المحبة زوجها كما فعلت جلييلة بنت مرة التي رثت زوجها كليياً^(٣)، والخنساء التي رثت زوجها مرداساً السلمي.^(٤)

ولا تقتصر الأخبار الواردة في الأغاني على بيان وفاء المرأة الحرة فقط؛ فهناك عدد من الأخبار التي تبين لنا وفاء الجواري لأصحابهن وأحبابهن؛ فسلامة ترثي يزيد وتتوح عليه بعد موته^(٥). ودنانير البرمكية يأمرها الرشيد، بعد مقتل البرامكة، أن تغني

^(١) الأغاني، م ٢١، ص ٢٩٢.

^(٢) المصدر نفسه، م ٢١، ص ٢٤٧.

^(٣) المصدر نفسه، م ٥٣، ص ٥٣.

^(٤) المصدر نفسه، م ١٣، ص ٧٢.

^(٥) المصدر نفسه، م ٨، ص ٣٤٧.

فتقول له: «يا أمير المؤمنين إني آليت أن لا أغني بعد سيدي أبداً». فيغضب الرشيد ويأمر بصفحها، فتصفع وتقام على رجليها فتغني قائلة: (١)

يَا دَارَ سَلَمَى بِنَازِحِ السَّنَدِ بَيْنَ الثَّأْيَا وَمَسْقَطِ اللَّبَدِ
لَمَّا رَأَيْتُ الدِّيَارَ قَدْ كَرَسَتْ أَقْنَعْتُ أَنَّ النِّعِيمَ لَمْ يَعُدْ

فيرق لها الرشيد، ويأمر بإطلاقها. ومتيم جارية علي بن هشام يطلبها المعتصم بعد مقتل صاحبها فتجيبه بأبيات تحزنه فتبكي ويبكي معها. وتمر على قصر صاحبها، وقد أقفر وملاه التراب فيغشي عليها، وتحمل بين امرأتين لكيلا يظهر أمرها فتقول: (٢)

يَا مَنْزِلًا لَمْ تَبَلْ أَطْلَالُهُ حَاشَا لِأَطْلَالِكَ أَنْ تَبْلَى
لَمْ أَبْكِ أَطْلَالِكَ لَكِنِّي بَكَيْتُ عَيْشِي فِيكَ إِذْ وَلَّى
قَدْ كَانَ لِي فِيكَ هَوًى مَرَّةً غَيَّبَهُ التُّرْبُ وَمَا مُلَّا
فَصَرْتُ أَبْكِي جَاهِداً فَقَدَهُ عِنْدَ أَذْكَارِي حَيْثُمَا حَلَّا
فَالْعَيْشُ أَوْلَى مَا بَكَاهُ الْفَتَى لَا بَدْءَ لِلْمَحْزُونِ أَنْ يَسْلَى

وكذلك محبوبه جارية المتوكل التي أصبحت مرهاء متسلبة بعد مقتل المتوكل حزناً عليه. وعندما طلب منها وصيف الغناء أخذت العود، وغنت، وهي تبكي، وتقول: (٣)

أَيُّ عَيْشٍ يَطِيبُ لِي لَا أَرَى فِيهِ جَعْفَرًا
مَلِكًا قَدْ رَأَيْتُهُ عَيْنِي قَتِيلًا مُعْفَرًا

ويذكر أبو الفرج كذلك أنه «كان بالكوفة رجل يقال له علي بن أديم كان يهوى جارية لبعض أهلها، فتعاطم أمره، وبيعت الجارية فمات جزعا عليها، وبلغها خبره فماتت». (٤)

وفي مقابل هذه الأخبار التي تحدثت عن وفاء المرأة فإن الصورة المناقضة لها، ونعني بها صورة المرأة الغادرة الخائنة تتجلى بوضوح في أخبار يوردها أبو الفرج لنسوة خائنات. وهؤلاء النسوة منهن المرأة الحرة، ومنهن المرأة الجارية. وهن كذلك ينتمين إلى حقب زمنية متفاوتة؛ فهناك خيانة أوردها أبو الفرج لامرأة تنتمي إلى الزمن الأسطوري الجاهلي، ونعني بها النضير بنت الضيزن التي يورد أبو الفرج عنها الخبر التالي: «بنى الضيزن بن معاوية، بن بني يزيد بن حلوان من قضاة، قصراً بحيال

(١) الأغاني، م ١٨، ص ١٧-١٨.

(٢) المصدر نفسه، م ٧، ص ٢٨٧، ٢٨٨.

(٣) المصدر نفسه، م ٢٢، ص ٢٠٤.

(٤) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٢٠٩.

تكريت، بين دجلة والفرات، سُمِّيَ الحضر. وكان الضيزن ملك تلك الناحية، وسائر أرض الجزيرة [العراقية]. وكان معه من بني الأجرام، وسائر قبائل قُضاة مالا يحصى، وكان ملكه بلغ الشام. وكان للضيزن هذا بنت هي النضير بنت الضيزن. فلمّا عرّكت، أي حاضت، أُخْرِجَتْ إلى الرّبض، وهو الأرض حول المدينة من خارج (وكذلك كانوا يفعلون بنسائهم إذا حضن)، فلمّا جاء سابور ملك الفرس، وحاصر الحضر، رآته النضير وعشقتة وعشقها. وطال حصار سابور القصر والمدينة فكتبت بنت الضيزن: ((عليك بحمامة مطوّقة ورقاء فاكتب في رجلها بحيض جارية بكر تكون زرقاء ثم أرسلها، فإنّها تقع على حائط المدينة فتتداعى المدينة)). وكان ذلك طلسمها لا يهدمها إلا هو. ففتح سابور المدينة، وأباد بني العبيد، وأفنى قضاة، وانقرضت قبائل حلوان. وأعرس سابور بالنضير بعين التمر فتشكت من خشانة في فرشها، وهي من ((حرير محشو بالقز))، فالتمس ما كان يؤذيها فإذا هي ورقة آس ملتصقة بعكّة من عكّها قد أثّرت فيها، وكان ينظر إلى مخّها من لين بشرتها. فقال لها سابور: ويحك بأي شيء كان أبوك يغذيك؟ قالت: بالزبد والمخ، وشهد الأبقار من النحل، وصفوة الخمر. فقال: وأبيك ((أنا أحدث عهداً بمعرفتك، وأثر لك من أبيك الذي غذاك بما تذكرين!؛ ثم أمر رجلاً فركب فرساً جموحاً، وضفر غدائرهما بذنبه، ثم استركضه فقطعها قطعاً)).^(١)

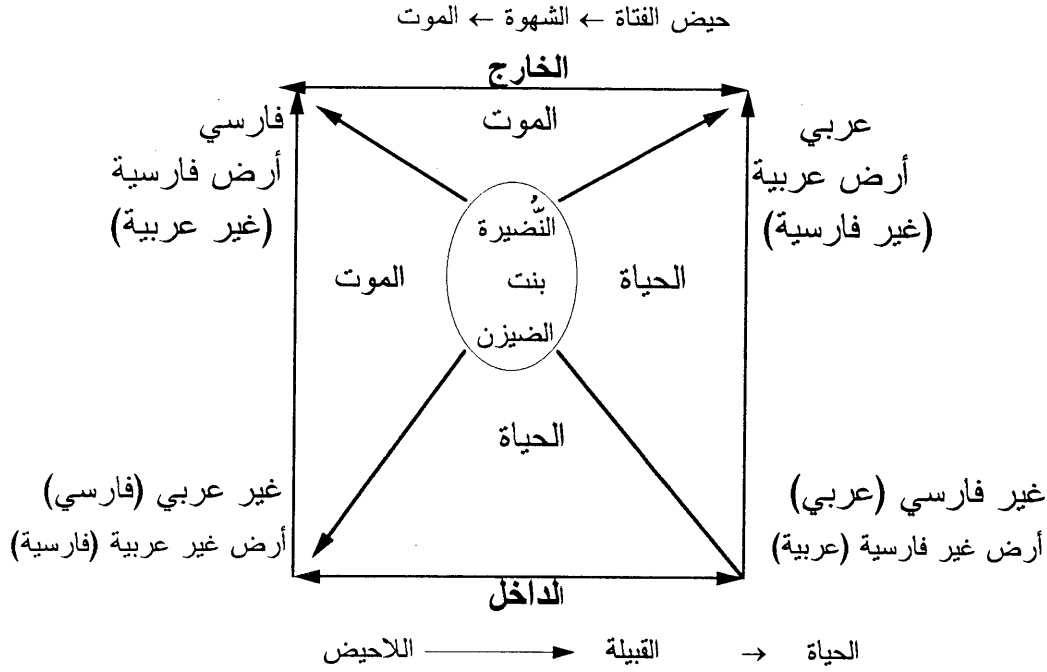
وتصوّر المرأة (النضير) في صورة أصداد القوم ولحمتهم ومسكتهم ((فالقضاة العربي إنّما نظيره فارسي أعجمي. ويلتقي المكان بأرض متنازعة ليست بالعربية، وإن كانت امتداداً لأرض العرب، وليست بالفارسية. وإن كانت بجوار عاصمة ملك الفرس، المدائن)).^(٢) «ويُكنّى عن الرّبض أو الخارج القريب، بالبنت الحائض أو البالغة والداخلية من حد النساء الوالدات فتخرج البنت أول حيضها إلى خارج المدينة، وسورها، دلالة على نفي ما تدخل البنت من طريقه، وهو الدم آية البلوغ والرشد الجسماني في دائرة الزواج والتبادل، والتداول... فقبل الحيض كانت البنت مصنونة ومكنونة، في البيت فإذا حاضت أو عرّكت انتصبت للزواج)).^(٣) وشهوة المرأة في هذا الخبر قادتّها إلى الخيانة، خيانة الأهل والعشيرة. وتعني هذه الخيانة الموت والهلاك حيث تعاقب النساء اللواتي ينتهكن

^(١) الأغاني، م ٢٢، ص ١١٦-١١٨ (بتصرف).

^(٢) وضاح شرارة- ذوات الفروج يركبن السروج، قوة شهوات النساء، باحثات، الكتاب الأول، بيروت، ١٩٩٤-١٩٩٥م، ص ٢٩.

^(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حرم الشهوة، وحرّم القوم، والأهل بالقتل والتقطيع.^(١) ولعلّ المربع السيميائي التالي يوضح لنا ما سبق ذكره:



- الخطاطة رقم (٣) -

تنتهي شهوة هند الهنود زوجة حجر آكل المُرار أيضاً إلى القتل والتقطيع كما في خبر النّضيرة. فهي عندما سباها ابن الهبولة خانت زوجها حجراً، وتركت الغريب يداعبها ويقبلها لذا فإنه عندما أخبر سدوس، وهو عين حجر على ابن الهبولة، حجراً بخبر القضاء ومداعبته هنّداً، وأنّ رأسه كان في حجرها، جعل حجر يأكل من نبت شديد المرارة (المُرار) غضباً، ولا يعلم أنّه يأكله حتّى انتهى إلى سدوس، فعلم حينئذ بذلك، ووجد طعمه، فسمي يومئذ آكل المُرار. وعندما يهزم حجر ابن الهبولة يعاقب زوجته الخائنة هند الهنود بأن يربطها بين فرسين يركضان بها حتّى يقطعها تقطيعاً.^(٢)

والقتل أيضاً يكون مصير الابنة الخائنة سعدى ابنة الزناتي التي خانت أباهها ووطنها وقومها، وساعدت الغرباء والهلالية، في سبيل تحقيق رغبتها الفردية في الظفر بمعشوقها (مرعي). وتكون نهاية هذه الخيانة، التي لا تتفق مع صورة المرأة الوفية في

^(١) يذكر الجاحظ في الحيوان، م١٦، ٢١، خبراً عن خيانة حدثت في الزمن لأسطوري السحيق؛ «فلقمان بن عاد كان يقتل نساءه انتقاماً بعد أن حنّه، فلما قتل أخراهن ونزل عن الجبل كان أول من تلقاه صحر ابنته، فوثب عليها وقتلها، وقال: أنت أيضاً امرأة».

^(٢) الأغاني، م١٦، ص٢٧٨. ويذكر الجاحظ في البيان والتبيين، م٣، ص٢١٥، هذه الأبيات التي ينسبها إلى آكل المُرار الملك:

إنّ من غرّة النساء بشيء	بعد هند لجاهل مغرور
حلوة العين واللسان، ومر	كل شيء يُجنّ منها الضمير
كلّ أنثى وإن بدت لك منها	آية الحب، حبّها خيتّعور

السّير الشعبيّة العربيّة، القتل. وكأنّ الراوي الشعبي بهذا يعاقبها على خيانتها البشعة لأبيها وقومها.^(١)

وفي مقابل صورة الجارية الوفية التي تحدثنا عنها يبرز الأنموذج المشهور للقينة المجلوبة على الخيانة والغدر والدهاء والمكر؛ فدقاق يقول عنها هبة الله ابن إبراهيم المهدي «إنّها كانت تواصل جماعة يميلون إليها، وتري كل واحد منهم أنّها تهواه»^(٢). وعريب تشغل عدداً كبيراً من رجال عصرها بما أوتيت من جمال وذكاء وثقافة. وهي تمثل أنموذج القينة الذي تحدث عنه الجاحظ في (كتاب القيان)؛ فهي تقول لإبراهيم اليزيدي: «والله لقد نظرت نظرة مريية في مجلس فادعاها أكثر من ثلاثين رئيساً، والله ما علم أحد منهم لمن كانت إلى هذا الوقت»^(٣). وهي تترك بيت مولاه المراكبي لتهرب مع صديقه حاتم بن عدي مستعملة أبرع الحيل ثم تعشق محمد بن حامد من قواد خراسان، وصالح المنذري، وأبا عيسى الرشيد وغيرهم.^(٤)

٢- صورة المرأة الزاهدة:

والصور الأخلاقية في مدوّنة البحث متنوعة فالإ جانب صورة المرأة الوفية/الغادرة فإنّ هناك صوراً أخرى من بينها صورة المرأة الزاهدة. وقد أورد الجاحظ في بعض مصنفاته أخباراً متفرقة عن نسوة ناسكات متزهّدات عاصرته، والبعض منهن سبقن عصره إذ عشن في العصر الأموي. وقد عدّ الجاحظ من جملة النساك والزهاد من أهل البيان مجموعة من نساء الخوارج أمثال البلجاء (وقيل الشجاء)، وغزالة، وقطام وحمّادة وكحيلة. كما كان لبعض النساء رياسة في بعض المذاهب مثل حميدة صاحبة ليلى الناعظية التي لها «رياسة في الغالية»، والميلاء حاضنة أبي منصور، صاحب المنصورية، وهي أيضاً من فرق الغلاة.^(٥)

ويذكر الجاحظ في الحيوان، أسماء بعض هؤلاء النسوة الزاهدات إذ يقول: «والناسكات المتزهّدات من النساء المذكورات في الزهد والرياسة من نساء الجماعة، وأصحاب الأهواء، فمن نساء الجماعة أم الدرداء، ومعاذة العدوية، ورابعة القيسية»^(٦)، ومن الأمور التي استرعت انتباه الجاحظ أنّ قوم رابعة القيسية عرضوا عليها أن يجمعوا

^(١) التفرية، ص ٣١٨-٣٢٠.

^(٢) الأغاني، م ١٢، ص ٢٨٧.

^(٣) المصدر نفسه، م ٢٠، ص ٢١٧-٢١٨.

^(٤) المصدر نفسه، م ٢١، ص ٦٩.

^(٥) الحيوان، م ١، ص ٩٤؛ البيان والتبيين، م ١، ص ٢٩١.

^(٦) الحيوان، م ٢، ص ٣٥٢، ٣٦٧، ٤٩٢.

لها ثمن خادم يكفيها مؤونة الخدم كي تتفرغ للعبادة، ولكنها رفضت قائلة: «والله إني لأستحي أن أسأل الدنيا من يملك الدنيا، فكيف أسأل الدنيا من لا يملكها!»^(١). ويورد خبراً آخر عن أم الدرداء التي قال لها رجل: «إني في قلبي داء ولا أجد له دواء، وأجد قسوة شديدة، وأملاً بعيداً. قالت: اطلع للقبور، واشهد الموتى»^(٢).

ولعلّ في بروز صورة المرأة الزاهدة ما يدلنا على أنّ المجون لم يكن عاماً بين طبقات المجتمع العباسي؛ فقد أدّت طبيعة التحولات الاقتصادية والاجتماعية في هذا المجتمع إلى بروز تغييرات في بنيته الفوقية التي تشمل البنى الفكرية والسياسية. «والفروق الاجتماعية بين طبقات المجتمع لم تكن فروقاً طفيفة حتى إنه كان في مقابل الترف والمجون في بعض طوائف وفئات الطبقتين العليا والوسطى حياة يفشو فيها الفقر والبؤس بين فئات عامة الشعب من الفقراء المعوزين الذين كانت حياتهم تتطلب ما يفوق قدراتهم الاقتصادية والاجتماعية»^(٣). «وإذا كانت حانات الكرخ، ودور النخاسة والمقنين اكتظت بالجواري والإماء والقيان والمغنين فإنّ مساجد بغداد كانت عامرة بالعباد والنسك وأهل التقوى والصلاح. وكان في كل ركن منها حلقة لواعظ يذكر بالله، واليوم الآخر، وما ينتظر الصالحين من النعيم المقيم، والعاصين من العذاب والجحيم»^(٤).

وصورة المرأة الزاهدة تبرز في السير الشعبية العربية. ولعلّ سيرة الأميرة ذات الهمة من أكثر السير الشعبية احتفالاً بهذه الصورة؛ فقد ورد ذكر ثلاث نساء زاهدات فيها؛ فالمرأة العجوز العابدة غالباً ابنة عطارذ كانت «صوّامة قوّامة لا تدخل على ولدها إلا في كل سنة مرة، وبقية السنة في محرابها راکعة ساجدة لربها شاکرة»^(٥). والأميرة ذات الهمة تسمى في طفولتها شريحة العابدة التي «قامت لحب ربها، ورمت الدنيا عن قلبها، وصارت تصوم النهار، وتقول الله حتى شاع خبرها فسميت شريحة العابدة»^(٦). وزينب العابدة كانت «من أصبح نساء العرب وجهاً، وأكثرهم جمالاً وحسناً إلا أنها أكثرهم عبادة ودين تقول الشعر بأوزانه، وكانت تصوم الليل، وتصوم النهار، وما تحب العرب يسمونها إلا زينب العابدة»^(٧). وفي سيرة الملك الظاهر هناك السيدة الزاهدة^(٨).

(١) البيان والتبيين، ٣م، ص ٨٦.

(٢) المصدر نفسه؛ ٣م، ص ١٠٩.

(٣) محمد عويس - المجتمع العباسي من خلال كتابات الجاحظ، ص ٤١١.

(٤) شوقي ضيف - العصر العباسي الأول، ص ٨٤.

(٥) سيرة الأميرة ذات الهمة، ١م، ص ٥٥.

(٦) المصدر نفسه، ١م، ص ٥٠٦.

(٧) المصدر نفسه، ٥م، ص ٦٣٢.

(٨) سيرة الملك الظاهر، ص ٨٨.

ونحسب أن ورود أنموذج المرأة الزاهدة في هاتين السيرتين بالذات عائد إلى كونهما من السير التي «تغنى بالجهاد في سبيل الله، ويجاهد بطلها في سبيل نصره الدين، وبهذا يرتفع القاص بالمرأة إلى مستوى المثال»^(١).

وفي مقابل هذه الصورة الأخلاقية فإننا نجد صوراً أخلاقية أخرى برزت في المصنفات المدروسة ذات علاقة بالبنى الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية التي صدرت عنها، ومن بينها صورة المرأة البخيلة.

٣- صورة المرأة البخيلة / الكريمة:

إن صورة المرأة البخيلة تظهر بشكل جلي في بخلاء الجاحظ، الذي تعرضت نواته وحكاياته واحتجاجاته التي أوردها في هذا المصنف لعدد من الجوانب النفسية، والاجتماعية، والاقتصادية في حياة هؤلاء البخلاء. «وبخيل الجاحظ يختلف عن غيره من نماذج البخلاء في أنه ينتمي إلى مجتمع بخيل يجسد مذهب في البخل فهو ليس أنموذجاً معزولاً عن محيطه ولا عن عائلته بل ينتمي إلى مجتمع يرتبط بأفراده، ويأنس إليهم، ويشعر ويشعرون بانتماء بعضهم إلى بعض»^(٢). ولكن مع ذلك نجد أن «النساء اللواتي وصفهن الجاحظ في بخلائه هن نساء التقى بهن عرضاً، أو وصفهن نقلاً عن بعض الروايات التي سمعها في المسجد، وقلمنا نجد المرأة التي يصفها الجاحظ في وسط أو محيط عائلي. ورواياته عن النساء في مجموعها تكاد تُعد على أصابع اليد»^(٣).

وتبرز في كتاب البخلاء نسوة ثلاث يوصفن بأنهن من «ذوات الاقتصاد، وصاحبات الإصلاح»^(٤) هن: مريم الصنّاع، ومعاذة العنبرية، وليلى الناعظية. ومريم الصنّاع استطاعت خلال اثنتي عشرة سنة أي منذ ولادة ابنتها إلى يوم تزويجها أن تجمع لها الذهب والفضة، وتكسوها المروي والوشي، والقز والخز، وهي التي لم تكن ذات مال قديماً، ولا ورثته حديثاً كما قال زوجها. ولكن كل ما في الأمر هو أنها منذ أن ولدتها إلى أن زوجها كانت ترفع من دقيق كل يوم عجة حفنة فإذا اجتمع من ذلك مكوك باعته. وبذا نجد أن مريم الصنّاع قد تفتنت ومنذ وقت مبكر من حياة ابنتها إلى أن الدقيق يمكن

^(١) محمد رجب النجار - المرأة في الملاحم الشعبية العربية، ص ٨٢.

^(٢) محمد بن اميريك - صورة بخيل الجاحظ الفنية، ص ٦٤.

^(٣) رديعة طه النجم - الجاحظ والحاضرة العباسية، ص ١٧٥.

^(٤) البخلاء، ص ٢٩.

أن يصير ذهباً وفضة، «وأنَّ حَفَنَةً دَقِيقٍ إِلَى جَانِبِ حَفَنَةٍ دَقِيقٍ مَعَ طُولِ الْمُدَّةِ قَادِرَةٌ عَلَى أَنْ تَرْفَعَ مِنْ قَدْرِ ابْنَتِهَا يَوْمَ زَفَافِهَا عِنْدَ الْأَحْمَاءِ»^(١).

ومعازة العنبرية ذات قدرة عجيبة على الاستفادة من شاة الأضحية. وهي تستعين بالمنطق الرياضي، وبالفهم العقلاني الذي ينطلق من الصغير إلى الكبير، ومن الجزئي إلى الكلي، ومن البسيط إلى المركب. تقول معازة: «ولست أخاف من تضييع القليل إلا أَنَّهُ يَجْرُ تَضْيِيعُ الْكَثِيرِ»^(٢). وهي لم تترك جزءاً من الشاة إلا واستغلته؛ فالفرث والبعر في نظرها حطب إذا جفف كما أَنَّ قَدْرَتَهَا عَلَى الاستغلال تتضاعف؛ إذ لم يبق عضو من أعضاء الشاة لا صغيراً ولا كبيراً إلا وانفتح لها فيه باب الرأي إلا الدم الذي إذا لم يوضع موضع الانتفاع به صار كية في قلبها، وقذى في عينيها، وهماً لا يزال يعودها^(٣). لذا فإنها تظهر بمظهر المتقيدة بأصول الدين في المعاملات، وتقدم سلوكها على أنه متسق مع تعاليم الشريعة الإسلامية إذ تقول: «بَقِيَ الْآنَ عَلَيْنَا الْإِنْتِفَاعُ بِالْأَمْرِ، وَقَدْ عَلِمْتُ أَنَّ اللَّهَ عَزَّ وَجَلَّ لَمْ يَحْرَمْ مِنَ الدَّمِ الْمَسْفُوحِ إِلَّا أَكْلَهُ وَشَرْبَهُ، وَأَنَّ لَهُ مَوَاضِعَ يَجُوزُ فِيهَا وَلَا يَمْنَعُ مِنْهَا»^(٤).

والمرأة الثالثة هي ليلي الناعظية التي يصفها الجاحظ أَنَّهَا صاحبة الغالية من الشيعة. وَأَنَّهَا «مَا زَالَتْ تَرْقَعُ قَمِيصاً لَهَا وَتَلْبِسُهُ، حَتَّى صَارَ الْقَمِيصُ الرَّقَاعَ، وَذَهَبَ الْقَمِيصُ الْأَوَّلُ. وَرَمَتْ كِسَاءَهَا وَلَبِسَتْهُ حَتَّى صَارَتْ لَا تَلْبِسُ إِلَّا الرِّفُوفَ، وَذَهَبَ جَمِيعُ الْكِسَاءِ. وَسَمِعْتُ قَوْلَ الشَّاعِرِ:

الْبَسَ قَمِيصَكَ مَا اهْتَدَيْتَ لِجَنِيهِ فَإِذَا أَضَلَّكَ جَنِيهُ فَاسْتَبْدِلْ

فَقَالَتْ: إِنِّي إِذَا لَخِرْقَاءَ. أَنَا، وَاللَّهِ، أَحْوَصُ الْفَتَقِ، وَفَتْقُ الْفَتَقِ، وَأَرْقَعُ الْخِرْقَ، وَخِرْقُ الْخِرْقِ»^(٥).

ولا نستطيع أن نصنف أنموذج المرأة البخيلة كما ورد عند الجاحظ في إطار طبقة اجتماعية واحدة هي الطبقة البورجوازية كما ذهب إلى ذلك شارل پللا في كتابه (الجاحظ)^(٦)؛ ف نماذج البخلاء متنوعة في هذا المصنف فهناك البخيل التاجر، والقاضي، والأمير، والأم، والأرملة وغيرها إضافة إلى بخلاء اعتنوا بالتنظير للبخل وأطلق عليهم الجاحظ اسم (متعقلي البخلاء) كأحمد بن هشام، والحارثي، ويوسف بن عمر، وابن التوأم.

^(١) البخلاء، ص ٣٠.

^(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٣٤.

^(٤) المصدر نفسه، ص ٣٣.

^(٥) المصدر نفسه، ص ٣٧.

^(٦) انظر: شارل پللا- الجاحظ، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ص ٣١٧ وما بعدها.

وجماعة أخرى اكتفت بالتطبيق العملي دون الدخول في مناهات نظرية حول فلسفة البخل ومدلوله كصالح بن عفان، وأسد بن جاني، ومريم الصنّاع، ومعاذة العنبرية، وليلى الناعظية. وجماعة منهم جمعت بين التنظير والتطبيق العملي للبخل كسهل بن هارون، والكندي، وخالد بن يزيد. يُضاف إلى ذلك أن هناك بخلًا يندرج في إطار البخل المحمود، وآخر يندرج في إطار البخل المذموم لأنه يدل دلالة قاطعة على سوء فهم الموقف الزهدي الإسلامي.

وبخل مريم الصنّاع يندرج في إطار البخل المحمود فهي استطاعت توفير المال اللازم لتجهيز ابنتها من خلال حسن تدبيرها على الرغم من كونها امرأة متوسطة الحال، وكذلك الحال بالنسبة لمعاذة العنبرية التي تصف نفسها بأنّها «امرأة أرملة وليس لها قيم»^(١). ونجد أنّ بخل هؤلاء النسوة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتحوّلات الاقتصادية التي شهدتها عصر الجاحظ^(٢)، وهي مرحلة المفارقة بين التطوّر الاقتصادي، وتدهور القيم العربية الأصيلة؛ فقد تلاشى مبدأ إغاثة الملهوف، ونصرة الضعيف والجهاد في سبيل الله، وترك مكانه لمبدأ الفردية المطلقة والانعزالية الفجة. إنّ مناخ الشك في الآخرين، وعدم الثقة بهم، والخوف من المستقبل القادم. ولعلّ الادخار الاقتصادي جاء نتيجة للخوف من المصير المجهول والشك في جدوى الحاضر وعدم الإيمان به. وإذا ما عرفنا أنّ الادخار ليس عملية سهلة، وإنّما يتطلب اقتصاداً في النفقة وحساباً دقيقاً للمصاريف تأكّداً أنّ البخل بصفته قيمة أخلاقية واجتماعية لم يكن الوجه الآخر للادخار فحسب، وإنّما كان نتاجاً لما وصل إليه عالم المدينة العربية والإسلامية من تطور مدينة دفعت ساكنيها من الذين عرفوا قيمة المال، وصعوبة الحصول عليه إلى الادخار لجمع المال قصد مواجهة المستقبل الغامض والمخيف، ولا سيّما إذا كان البخل امرأة متوسطة الحال كمريم الصنّاع، وليلى الناعظية، أو امرأة فقيرة لا قيم لها كمعاذة العنبرية.

ويورد أبو الفرج الأصفهاني طائفة من الأخبار التي تدلّ على حرص المرأة على مال زوجها؛ فقد حاولت ماوية بنت عفر أن تكف زوجها حاتماً عن سخائه فتأبى عليها، فلمّا ضاقت به طلقته^(٣). وقد يصل الأمر بالزوج إلى لوم زوجته على بخلها، فحجبة بن المضرب يلوم زوجته لأنّها أهدت إلى أولاد أخيه اليتامى لبناً في قعب كما يُجاد على

(١) البخلاء، ص ٣٣.

(٢) «لا يمكن عزل ظاهرة البخل التي وُجدت في عصر الجاحظ عن التصادم الحاصل بين الكيانات الاقتصادية والاجتماعية الحادثة من حركة تجمع المال بين القيم العربية الأصيلة خاصة والقيم الإسلامية عامة، لذلك وقف الموالي الذين ثبّوا مراكزهم في المجالات الاقتصادية والمالية موثقاً مناهضاً للقيم العربية الأصيلة، وفي مقدمتها قيمة الكرم لأنها تتضارب مع مصالحهم الاقتصادية والمالية أساساً»؛ انظر: فاروق سعد.

مع البخلاء، ص ١٧، ١٨.

(٣) الأغاني، م ١٧، ص ٢٩٧.

السائلين البائسين . لذا فإنه يأمر عبديه أن ينيخا النوق عند أولاد أخيه ليحتلبوا ما يشاءون، ولم يعبأ بغضب زوجته وحنقها^(١). ويرى أحمد الحوفي أن «النساء كن أقل من الرجال كرمًا، وكنّ أحرص على المال منهم، ولعلّ أسباب ذلك أنهنّ أحفل بالثروة وتتميتها، وأنهنّ لا يخالطن الناس كما يخالط الرجال، فلا يحفلن بأحاديث الكرم كما يحفلون، لأنهنّ أحسن تدبيراً للمال من الرجال، وهنّ ربات البيوت يباشرن حاجاتها، ويعدون طعامها»^(٢). ونرى أنه من الخطأ تعميم صفة أخلاقية كالبخل على جميع النساء. ومن الخطأ أيضاً عدم التفريق بين البخل والاقتصاد؛ فمعظم الأخبار الواردة عن بخل النساء في الأغاني هي لنسوة جاهليات عشن في مجتمع يقدر القيم العربية الأصيلة، وفي مقدمتها قيمة الكرم. وقد يغالي الزوج في إتلاف المال كما حدث لحاتم الطائي الذي خافت زوجته على مصير أولاده حيث يتركهم، وليس لهم شيء، ويطعم أضيافه. وأمّا بخل زوجها ابن المضرب فقد يكون عائداً لأسباب شخصية متصلة بها كغيرتها من إنفاق زوجها على أبناء أخيه وكراهيتها لهم أو ربّما يكون عائداً إلى بخل فردي ذلك أن البخل في الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي لم يكن ظاهرة اجتماعية بارزة على النحو الذي ظهر في بخلاء الجاحظ. والذي يدلنا على أن بخل المرأة هو بخل فردي، وليس نزعة أخلاقية متأصلة فيها هذه الأخبار التي يوردها أبو الفرج عن كرم بعض النساء الجاهليات وسخائهن؛ فمثلاً «كانت غنية بنت عفيف أم حاتم الطائي من أسخى النساء، وأقراهن للضيف. وكانت لا تمسك شيئاً تملكه، فلما رأى إخوتها إتلافها حجروا عليها، ومنعوها مالها، فمكثت دهرًا لا تتال يدها شيئاً مما تملكه، حتى إذا ظن إخوتها أنها قد وجدت ألم الحاجة وارعوت، أعطوها صرمة من إبلها، فجاءتها امرأة من هوازن كانت تأتيها كل سنة تسألها، فقالت لها: دونك هذه الصرمة فخذوها، فقد والله مسني من ألم الجوع ما آليت معه ألا أمنع الدهر سائلاً شيئاً»^(٣).

«وكانت سفانة بنت ابنها حاتم كجدها وكأبيها في الجود، وكان أبوها يعطيها الصرمة من الإبل فتهبها الناس. فقال لها أبوها: يا بنية إن الغويين إذا اجتمعوا في المال أتلفاه، فإمّا أن أعطي وتمسكي. وإمّا أن أمسك وتعطي فقالت: والله لا أمسك أبداً. فقال: أنا والله ما أمسك أبداً. قالت: فلا نتجاوز، فقاسمها ماله وتباينا»^(٤)، وشذرة أم الزبرقان

(١) الأغاني، م ١٢، ص ٢٨٠.

(٢) أحمد الحوفي - المرأة في الشعر الجاهلي، ص ٣٦٤.

(٣) الأغاني، م ١٧، ص ٢٧٩.

(٤) المصدر نفسه، م ١٧، ص ٢٨٠.

بن بدر التي أكرمت الحطيئة وأولاده، وقيل إنَّ التي أكرمته هُنيدة بنت صعصعة زوجة الزبرقان بن بدر^(١).

٤ - صورة المرأة الماكرة:

ترتبط كلمة المرأة عند العرب بالفتنة. وترتكز الفلسفة الإسلامية على بيان سلطة الكيد الأسطورية التي تتمتع بها المرأة، وقوتها الجنسية، وجاذبيتها التي يمكن أن تحدث الفتنة في المجتمع الذي أوجده الله. ولا غرو أن يصبح كيد النساء موضوعاً أثيراً محبباً في السرد العربي القديم؛ «فالمرأة الشعبية، والجارية المتقفة، وابنة الملك الجميلة، والشابة، والعجوز، وهذه أكثر من تلك. كل هؤلاء يتمتعن بصفة، وهي أنهنَّ صاحبات مكائد وحيل يدبرنها لنفع الرجال أو ضررهم، بل أحياناً لخير شعوب بأكملها أو لشرها، ولذلك يجب على الرجل أن يأخذ حذره منهن»^(٢).

وقد ضمَّن الجاحظ صفات الدهاء والمكر والخيانة والغدر في أنموذج واحد هو أنموذج القينة. والجاحظ يصف وصفاً حياً الحركات التي تقوم بها القينة «لإغواء الرجل، و«كأنَّها تتصب له حبال ليقع في شركها فإذا وقع في شركها مضت فيما كانت قد شرعت به، وأوهمته أنَّه تيمها، ثم هي إذا ابتعدت عنه كاتبته تشكو إليه حزنها لفراقه، وتقسم له أنَّه شجيتها وشجوها في ليلها ونهارها، وأنَّها لا تريد سواه، ولا تطيق فراقه، وربَّما اجتمع إليها ثلاثة أو أربعة رجال فتبكي لواحد بعينه، وتضحك للآخر بالآخرى، وتغمز هذا بذاك، وتعطي الواحد سرها والآخر علانياتها، وتوهمه أنَّها له دون الآخر، وأنَّ الذي تظهر خلاف ضميرها، وتكتب إليهم عند الانصراف كتباً على نسخة واحدة، تذكر لكل واحد منهم تبرمها بالباقيين وحرصها على الخلوة به دونهم»^(٣). ولا شك أنَّ خطورة القينة تكمن في كونها قد تشبع رغباتها، وبخاصة الجنسية منها، باتباعها كلَّ السبل؛ فقد تتافق، وتكذب، وتتبكي، وتنتظاهر بالضعف والمسكنة لتحقيق هدفها. وعملية الإغراء هذه تعتمد

^(١) الأغاني، ٢م، ص ١٥٢.

^(٢) فالتر فيبكه - صورة المرأة في ألف ليلة وليلة، تاريخ العرب والعالم، السنة الخامسة، العدد ٥١، بيروت، ربيع الثاني، ١٤٠٣هـ، كانون الثاني، ١٩٨٣م، ص ٥١. يقول فالتر فيبكه: «إنَّ النظرة المستأنية نوعاً ما في تاريخ البلاد الإسلامية وحضارتها تبين لنا أنه كان ثمة نساء استطعن بما تتمتع به من فتنة وسحر وجمال، وما انطوين عليه من دهاء وحيلة أن يمارسن نفوذهن من وراء الحجب، بل استطعن في بعض الأحيان تولي شؤون الحكم وإدارة دقته. ومن الطبيعي أنَّ كلَّ أولئك النساء كن بنات عصرهن ونتاجه فقد كن في الأغلب ربات دسائس ومكائد شأنهن في ذلك شأن الرجال الذين كانوا من حولهن، ولولا أنَّ الرجال كانوا أصحاب دسائس ومكائد، لما اضطرت النساء أن ينهجن منهجهن»؛ انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

^(٣) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٨٢، ٨٣.

على مجموعة من الأفعال لا يمكننا ضبطها لأنَّ المغربي قد يوظف كل طاقاته العقلية والجسمية لإسقاط ضحيته في حباله؛ فقد يكذب، وقد ينافق، ويفتري، وقد يستعمل الحيلة، والأساليب الملتوية للوصول إلى هدفه، وهنا ترادف الأنوثة الشيطنة.

وشبيهه بأنموذج القينة النساء الفاسدات في سيرة الملك الظاهر بيبرس اللواتي لا ينجو منهن الرجل الذي يقع فريستهن، والواحدة منهن تترصد الرجل الموسر الذي تراه يحمل مالا كثيراً (فتسايره حتى يروح معها إلى بيتها، وتسقيه الخمر حتى يغيب عن الوعي، فيطلع خديمها، ويضع على فمه مخدة، ويقعد عليه حتى تخدم أنفاسه، وبعدها يواروه بحفرة في بيتها)^(١). ومنهن من تعمل بمفردها، فتذهب مع الرجل إلى بيته (فتشرب الخمر هي وإياه، وتضع له مع الخمر أفيون أو ما أشبه ذلك حتى لا يعود يعي، فتأخذ كل ما قدرت عليه من البيت، وتطلع وتتركه مرمياً)^(٢).

وتبدو سلطة الكيد الأسطورية بوضوح في السّير الشعبيّة العربيّة مقترنة في أغلب الأحيان بالشر. وقد تكون في أحيان أخرى دليلاً على ذكاء المرأة ودهائها الذي توظفه لتحقيق أهدافها الخاصة أو لخدمة الجماعة التي تنتمي إليها دون أن تتسم هذه الأهداف بالضرورة بالشر.

ومفهوم الشر في السّير الشعبيّة العربيّة مفهوم محدد إذ يعني «كل ما يؤدي إلى التناقض مع الحياة، والعمل ضدها، ولكنه يدفع في الوقت ذاته إلى استكمال أوجه القصور والنقص فيها، وإلى تحقيق الكمال، واستثارة الرغبة في إنجاز الأفضل والأفصح للفرد والجماعة وتأكيد المثاليات التي يعمل على هدمها»^(٣).

ونماذج المرأة الشريرة تمتاز بالتنوّع فهناك الأم الداهية التي تعمل دهاءها في سبيل تحقق أهدافها؛ فأم عبلّة تقطع على نفسها العهود بتزويجه ابنتها، وتستطيب الأسلاب التي يأتي بها عنترّة، ثم تهم بعقد زيجة ابنتها على عمارة بن زياد في غياب عنترّة^(٤) ثم تعود، وترضخ، وتوافق على زواج ابنتها من عنترّة بعد أن ذاع صيته. وإذ يتأخر خبره عليها في غزوة من غزواته، ويؤكد لها عمارة موته، وأنّه يود الزواج من عبلّة تهدده، وتدافع عن ابنتها قائلة: «يا عمارة إنّ ابنتي مالها سنة ولا سنين عزباء، ولا هي من بنات الغرباء، ولا تبدل أسد الغاب في كلب من الكلاب»^(٥). وهي إذ تعمل دهاءها في البداية

(١) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ٩٠٧.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) أحمد مرسي - مفهوم الشر في السّير الشعبيّة العربيّة، عالم الفكر، مجلد ١٧، العدد ١، الكويت، أبريل-مايو-يونيو، ١٩٨٩م، ص ٧٦.

(٤) سيرة عنترّة، م ١، ص ٣٠٤.

(٥) المصدر نفسه، م ٤، ص ٧٧.

حتى لا تزوج ابنتها من عبد ذميم تعود، وتعمل من أجل الحفاظ على زواجها منه، وقد حقق لها الشهرة في الآفاق بانتصاراته المتتالية.

وقمرية في سيرة الملك سيف ترمز للشر المطلق^(١). وتحتال في سبيل القضاء على الملك ذي يزن في بداية ثم على ابنها الملك سيف الذي حاولت الفتك به مرات عدة أولاً، وهو طفل رضيع، إذ خافت أن يسلبها الملك عندما يكبر. «رفعت يدها اليمين بالسلاح، وأمسكت رأسه بيدها الشمال، وأرادت أن تضربه على رقبتة لترميها من جثته»^(٢). وعندما صار شاباً، وجاء مدينتها غازياً، حاولت قمرية إغواءه بجسدها إذ لم تعرف أنه ابنها، وعندما تبينت ذلك تحولت إلى استغلال أمومتها لتقتله. وهي «تتوسل بالخداع والنفاق، وتبكي البكاء الشديد وتتمسك بالخداع الذي يلين الحديد، وهي أمكر أهل زمانها محتالة خائنة لا تدخر وسعاً، ولا تترك وسيلة، من أجل الوصول إلى هدفها، حتى لو أدى الأمر بها إلى استخدام أنوثتها، والتفريط في عرضها، وهي تتقن فنون السحر والكهانة»^(٣).

وسعاد أخت التبع تمثل أنموذج الأخت الشريرة التي تحركها عوامل الشر لأخيها التبع الذي كان يفرض سلطانه على القبائل العربية كلها، وهي في سبيل تحقيق غرضها تستخدم كل ما تستطيعه من حيل ومكر ودهاء. وتقدمها لنا السيرة «بأسماء متعددة، وبأطوار عمرية متفاوتة أيضاً؛ فسعاد أو البسوس، فاتنة جميلة فصيحة الكلام شديدة البأس في الميدان، لا تتزوج إلا من يقهرها في الميدان ثم تتحول على الفور إلى عجوز شمطاء شريرة متآمرة، تزرع، وتحصد بذور الانشقاق والفتنة بين أبناء العائلة والوطن الواحد»^(٤). وهي تنتقم من كليب الذي قتل أخاها التبع حسان فتختار جساساً شقيق زوجها، وتوغر صدره متذرة بشفتها عليه لاستئثار كليب بكل شيء. ثم أخذت تتعدى على أملاك كليب بإرسالها ناقثتها ترعى في بسائنه. وفي الوقت نفسه ترتمي عند جسّاس طالبة منه حمايتها باعتبارها امرأة ضعيفة حتى استطاعت إيغار صدر جسّاس على زوج أخته كليب.

^(١) يحاول نعمة الله إبراهيم تحليل عدم المنطقية والاجتماعية لشخصية قمرية وبعض الشخصيات الأخرى التي تمثل الدور (الشرير) في السير بربطها بالطابع الأسطوري لهذه الشخصيات «فالتحول الكبير في شخصية قمرية يرتبط، من حيث مصدره بأسطورة الآلهة المنتقمة، وليس عرضاً ظهور هذه الشخصية في سيرة الملك سيف في تلك الرواية الشعبية التي تأثرت إلى حد كبير بتقاليد عرب الجنوب والتقاليد اليمنية حيث حفوظ جيداً على عناصر الأسطورة السامية العامة»؛ انظر: نعمة الله إبراهيم- السير الشعبية العربية، ص ١٣٨.

^(٢) سيرة الملك سيف، ١٢، ص ٣٠.

^(٣) أحمد مرسى- مفهوم الشر في السير الشعبية، ص ٧؛ انظر أيضاً: خليل أحمد خليل- نقد العقل السحري، صور الأم قاتلة الأب المتآمرة على الابن، ص ٣١-٦١.

^(٤) شوقي عبد الحكيم- موسوعة الفولكلور، ص ١٠٢.

واستغلت مقتل ناقتها حتى يُقتل كليب، وباغتياله ينتهي دور البسوس، بعد أن بلغت هدفها بالانتقام من قاتل أخيها التبع.^(١)

وأخت الزناتي خليفة سلكت مسلك البسوس في الثأر لأخيها من بني هلال. وكما قامت البسوس بتدبير الحيل في سبيل التخلص من كليب نجد أن أخت الزناتي تذهب إلى الأمير دياب، وترغم أن لها ثأراً عند الزناتي، وهي تريد أن تكافئ دياباً لأنه قتل الزناتي فهي ستعطيه بستاناً لا مثيل له بين البساتين^(٢). وتأخذه إلى بستانها، وتطلب منه قبل ذهابها بعض الفاكهة، وتتطلق بها إلى الأمير حسن وتقدمها له، بعد أن استفاضت في وصف بستانها، وأغرته به، وملأت قلبه حسداً لدياب. وعندما يرفض دياب إعطاء البستان للأمير حسن ينشب الشر بينهم، ويستفحل حتى يفتك دياب بالأمير حسن ثم بأبي زيد، ويفتك أولادها به.^(٣)

أمّا سعدى ابنة الزناتي فهي تُعد أنموذجاً للعاشقة التي توظف الحيلة التي تصل إلى درجة الكيد الأسطوري في سبيل أن تحظى بمعشوقها مرعي. وهي ما إن شغفت بمرعي حتى دفعها ذلك إلى القيام بأي عمل يؤدي بها إلى الظفر به فاستغلت مكانتها، وحب أبيها لها ودفعته إلى تعديل حكمه بالإعدام على أبي زيد ورفقائه الثلاثة الذين اعتبروا جواسيس، إلى السجن المؤبد ثم استغلت هذه المكانة مرة أخرى في إقناع أبيها بالإفراج عن أبي زيد، باعتباره عبداً، وهي تعلم بحقيقتهم. كما أنّها اتصلت بأعداء أبيها الهلالية، وأعلمتهم أن مصرع أبيها لن يكون إلا على يد دياب بن غانم^(٤). ودرة الصدف ابنة الملك سكاما ملك مصر تشاهد معقلاً البهلوان فتحبه وتتمنى لقاءه، ولكن والدها يحبسه مع الأمير حمزة في القلعة لذا فإنها تفكر في طريقة لإنقاذهما، وبالفعل تتمكن عن طريق الحيلة من إطلاق سراح الأميرين حمزة ومعقل غير آبهة بمصير أبيها.^(٥)

والجازية تتسم بالدهاء، وقد استخدمت الحيلة عدة مرات في السيرة فهي قد استخدمتها عندما أثرت قومها على زوجها الأمير شكر، وأقنعتة أنّها ذاهبة معهم في رحلة صيد^(٦). والمرة الثانية عندما استطاعت خداع حارس أبواب مدينة تونس متكررة مع مائة

^(١) شوقي عبد الحكيم - موسوعة الفولكلور، ص ١٠٧؛ انظر أيضاً: إبراهيم السعافين - المسرحية العربية والتراث، ص ٦١-٦٣.

^(٢) التغريبة، ص ١٠٧.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦٥ وما بعدها.

^(٤) المصدر نفسه، ص ١٨، ١٩، ٢٠.

^(٥) قصة الأمير حمزة البهلوان، م ١، ص ١٨٥.

^(٦) التغريبة، ص ٣٢.

من عقائل بنات هلال في زي بائعات عطارة جائلات، ومعهن أبو زيد الذي تتكر هو الآخر في زي بائعة جائلة^(١). والمرة الثالثة عندما استطاعت خداع دياب، وفرت بأطفالها اليتامى بعيداً عن بطشه^(٢). ويلاحظ أن الدهاء والحيلة اللذين اتسمت بهما الجازية قد جاءا في سبيل تحقيق أهداف الجماعة الهلالية فهي مرتبطة بالعصبية القبلية التي تشدها إلى هذه الجماعة ذات النظام الأبوي بعكس سعدى ودرة الصدف اللتين توظفان دهاءهما في سبيل تحقيق مآرب شخصية بعيدة عن أهداف الجماعة التي تنتميان إليها، وتطيعان عاطفتها الخاصة، وتعصيان عاطفتها القومية.

وتبرز لنا سيرة الزير سالم الجليلة بنت مرة في صورة المرأة التي تتسم بالدهاء والحيلة والمكر. والحيلة التي دبرتها مع كليب في بداية السيرة لقتل التبع اليماني كانت موظفة لخدمة الجماعة أي قبيلتي بكر وتغلب^(٣). ولكن دهاء الجليلة يتحول إلى مكر عندما تروم التخلص من الزير سالم ليتم القضاء على كليب. وتبدأ في تنفيذ حيلها كي يبتعد الزير سالم في كل مرة حيث ترسله إلى الموت والهلاك^(٤).

ودليلة بنت شهبان أو دليلة المحتالة تُعد أنموذجاً متميزاً للمرأة الشاطرة^(٥) أو الكائدة، فهي كما تبرزها السيرة توظف صنوفاً مختلفة من الحيل والمكائد والملاعب، كي تحظى بمنصب مقدمة درك بغداد الذي تحظى به بالفعل بعد أن تقهر أحمد الدنف وأعوانه. كما تتكر بمظهر شيخة زاهدة في بلاد مصر، وتكاد غير مرة أن تقضي على علي الزبيق لولا تدخل فاطمة اللبوة أمه التي تُعد الفاعل الموازي لدليلة المحتالة، ويحدث تدخلها لإنقاذ ولدها توازناً في السيرة بين قوة الشر التي تمثلها دليلة والقوة المضادة

(١) التغرية، ص ٢٥٧ وما بعدها.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٣.

(٣) سيرة الزير سالم، ص ٢٣-٢٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧ وما بعدها.

(٥) الشطار هم فئة من العامة نشطوا خلال حوادث سنة ١٩٧ هـ على إثر حصار المأمون للأمين. وقام الشطار بأعمال السلب والنهب وقطع الطرق التي لم تكن في نظرهم من أعمال اللصوصية، وإنما كانوا يعدونها حرفة مشروعة باعتبار أن ما يستولون عليه من أموال التجار والأغنياء زكاة تلك الأموال التي أوصى الإسلام بإعطائها للفقراء؛ (انظر: جرجي زيدان- تاريخ التمدن الإسلامي، ج ٥، ص ٤٨). ويذهب عبد العزيز الدوري إلى أن تلك الأعمال الإجرامية ما هي إلا نتيجة لما كانت تعانيه العامة من انحطاط في الحياة السياسية والاقتصادية؛ انظر: تاريخ العراق الاقتصادي، ص ٩٨، نشوء الأصناف والحرف، مجلة كلية الآداب، العدد الأول، بغداد، ١٩٥٩ م. ص ١٥٧؛ انظر أيضاً: إبراهيم سلمان الكروي- طبقات مجتمع بغداد في العصر العباسي الأول، ص ١٠١-١٠٤. ويرى محمد رجب النجار في كتابه (حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ص ٣١٩)، أن ظاهرة العيارة والشطارة والزعارة والفتوة قد سايرت التاريخ العربي، والحضارة العربية، وبخاصة في العواصم الكبرى الثلاث (بغداد، دمشق، القاهرة) التي تشكل في مجموعها المحور الحضاري الذي برزت فيه طوائف اللصوص. الشطار، والعيارين، والأحداث، والفتيان، والزغار. بلامح وصفات متميزة؛ انظر أيضاً: محمد نجيب أبو طالب- الصراع الاجتماعي في الدولة العباسية، "حركة الشطار العيارين"، ص ٢١٣-٢٣١.

لها أو قوة الخير التي يمثلها كل من علي الزبيق وفاطمة الزهراء أو اللبوة كما ترد في السيرة.

وإلى جانب نماذج المرأة الكائنة التي تحدثنا عنها فإن هناك أنموذجاً متميزاً يبرز في السير الشعبية العربية ونعني به أنموذج الساحرة. «ويمثل الساحر أو الساحرة شخصية ضرورية في عالم الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية على نحو خاص»^(١). والساحرة في هذه السير تتسم بالدهاء وبامتلاكها قدرات هائلة، وإمكانات خارقة. وقد توظف هذه الإمكانيات لخدمة الفاعل المركزي كالحكيمة عاقلة في سيرة الملك سيف التي قامت بدور البطل المساعد للملك سيف، وهي التي ساعدته في مهمته في الاستيلاء على كتاب النيل، ومن ثم تحقيق النبوءة المركزية التي ارتكزت عليها هذه السيرة. وتحفل سيرة الملك سيف بعدد من الحيل التي قامت بها الحكيمة عاقلة في سبيل مساعدته فهي استطاعت التغلب على مجموعة كبيرة من السحرة، وحيرتهم، وبلبلت أفكارهم؛ فقد جاءت بسمكة وسلختها، ولقت الملك سيفاً في جلدها إلى إبطه، وتركت رقبته ورأسه خالسين، ثم ربطته من تحت إبطه. وكان عندها طير اسمه الرّخ، فشقت صدره، وركبت رجليه على أكتاف الملك سيف، ووضعت يديه في داخل صدر الطير، وربطت طرف الخيل في وتد، ودقته في الأرض، وذلك لتخفي الملك سيفاً عن عيون السحرة الذين يبحثون عنه. وقد استطاعت الحكيمة عاقلة أن تحفظ الملك سيفاً من مكائد أمه قمرية ومن مكائد الأعداء طيلة أحداث السيرة.^(٢)

وقد تستخدم الساحرة قواها في سبيل الشر أي في سبيل القضاء على بطل السيرة؛ ففي سيرة عنتره تسخر الساحرة البلقاء بنت الزرقاء قواها السحرية في سبيل السيطرة على عبلة كي تقودها إلى الملك اليمني مسعود بن مصاد^(٣). والساحرة شمقرين في سيرة الملك الظاهر بيبرس تتمتع بقدرات هائلة تستغلها في سبيل القضاء على جيوش المسلمين^(٤). ويرتبط مكر الساحرة بالأفعى التي تُعد رمزاً أسطورياً للتحوّل والتبدل والمكر والدهاء.^(٥)

ونجد أنّ «العقلية الشعبية في صياغتها لمفاهيم الخير والشر، وتجسيدها لهذه المفاهيم تصدر عن تصوّر محدد يتلاءم مع نمط العلاقات السائدة في المجتمع من ناحية، وبنيتّه

(١) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ١٠٠.

(٢) سيرة الملك سيف، ص ١٠٤ وما بعدها.

(٣) سيرة عنتره، م ٣، ص ٣٢٢ وما بعدها.

(٤) سيرة الملك الظاهر، ص ٢٣٢.

(٥) سيرة الملك سيف، م ١، ص ٢٩؛ م ٤، ص ١٤٥؛ انظر: شوقي عبد الحكيم - موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، توحد المرأة

بالشيطان، ص ١٨٥.

الثقافية، وأنساقه القيمية من ناحية أخرى... ففي مجتمع يفتقد إلى العدل، ويستشري فيه النفاق والفساد، وتهدر فيه القيم الإنسانية العليا... يصبح البطل هو الذي يحقق العدل المفقود، ويستنهض الهمم، ويحقق النصر مع الجماعة وبها، ويصبح الشرير بالضرورة هو النقيض لهذه المثاليات التي يمثلها أو يجسدها البطل»^(١).

٥- صورة المرأة الغيور:

تتباين المصنفات السردية، موضع البحث، في بيانها لصورة المرأة الغيور؛ فأغاني الأصفهاني حافل بعدد من الأخبار والنوادر عن غيرة المرأة، وعن الحيل، والمكائد التي تدبرها كي تستأثر بحب زوجها أو حبيبها.

وتبدو صورة المرأة الغيور بشكل جلي عند نساء العصر العباسي سواء أكانت المرأة حرة أم جارية؛ فالخيزران تقول عن مكنونة أم عليّة أن «المهدي ما ملك امرأة أغلظ عليها منها»^(١). وزبيدة زوج الرشيد تشعر بالغيرة الشديدة عليه من عنان جارية الناطفي فتأمر أبا نواس بهجائها، ويبلغ الرشيد ما قاله أبو نواس فيها فيمنعه هذا الهجاء من شرائها. كذلك تشعر زبيدة بالغيرة من اهتمام الرشيد بدنانير جارية البرامكة فتشكو أمره لأعمامه. وتشكو أمره لعلية أخته، فتتعاطف، وتنظم أبياتاً من الشعر منها قولها:

مُنْفِصِلٌ عَنِّي وَمَا قَلْبِي عَنْهُ مُنْفِصِلٌ
يَا قَاطِعِي الْيَوْمَ لِمَنْ نَوَيْتَ بَعْدِي أَنْ تَصِلُ

وتلحن الأبيات، وتطرحها على الجواري، وتطلب منهن أن يغنينها بين يدي الرشيد، فيسرع الرشيد لاسترضاء زوجته وأخته^(٢). وقد تعاتب المرأة الحرة زوجها لانشغاله عنها بالجواري. يقول عبدالله بن محمد بن يسير: «هوى أبي قينة من قيان أبي هاشم بالبصرة، فكتبت أُمّي تعاتبه»^(٣). وقد تقوم المرأة الحرة بإهداء الجواري إلى زوجها؛ فقد رأى المهدي شكلة جارية زوجه فأعجبته فطلبها من زوجته فأعطته إياها، وولدت منه إبراهيم^(٤). وأهدت زبيدة إلى الرشيد عشر جوارٍ منهن ماردة أم المعتصم، ومراجل أم المأمون، وماردة أم صالح^(٥).

(١) أحمد مرسى - مفهوم الشر في السير الشعبية العربية، ص ١٨٥.

(٢) الأغاني، م ١٠، ص ١٧١.

(٣) المصدر نفسه، م ١، ص ١٨٢.

(٤) المصدر نفسه، م ١٠، ص ١٨٢.

(٥) المصدر نفسه، م ٢١، ص ٩٦.

(٥) المصدر نفسه، م ١٨، ص ١٦.

ولا تقتصر الغيرة على المرأة الحرة فقط؛ فالجارية أيضاً تمثل في بعض الأحيان صورة المرأة الغيور؛ فذات الخال تغار من جارية أخرى استأثرت بالرشد، وتدفعها هذه الغيرة إلى أن تقص الخال الذي كان على خدها كي تغيطه.^(١)

وتبرز صورة المرأة الغيور في السّير الشعبية العربيّة، ولكن تطغى على هذه الصورة صورة أخرى، ونعني بها صورة الحبيبة أو العاشقة التي لا تأبه لزواج حبيبها من أخريات (شامة على سبيل المثال في سيرة الملك سيف). وفي الوقت الذي لا نشعر فيه بوجود مشاعر غيرة تسيطر على مهردكار معشوقة حمزة البهلوان نجد هذا الشعور لدى نساء أخريات ارتبط حمزة بهن كسلوى أخت المعتدي التي كانت تتكدر من وجود مهردكار^(٢)، وأسماء بري التي تحاول قتل مهردكار عندما علمت أنّها محبوبة الأمير حمزة، وأنّه يحبها أكثر منها^(٣). ويتخلّى عنثرة عن مهريّة التي سبها خشية من علة^(٤). وعندما يرفض الملك سيف الزواج من طامة قبل زواجه من شامة تغضب طامة، وتسرق قلنسوة أفلاطون التي تساعد على الاختفاء^(٥). والجيزة أيضاً تغتاز من موقف الملك سيف الرفض الزواج منها قبل زواجه من شامة لذا فإنّها تقوم بسرقة اللوح المطلسم، وتطلب من خادم اللوح (عيروض) أن يقتل الملك سيفاً^(٦). وتدفع الغيرة شجر الدر إلى قتل زوجها السلطان أيبك بعد أن تزوج عليها.^(٧)

ونجد أنّ صورة المرأة في مدوّنة البحث تتسم بالتنوّع والتداخل والتشابك مع البنى والأنساق الثقافيّة، والتاريخيّة، والاجتماعيّة التي تمثل مرايا متجاوزة لا بدّ من استكناه أبعادها عند الحديث عن صورة المرأة في السّرد العربي القديم. ولكن هذه المرايا لا تكفي، فلا يكفي أن نستجلي أبعاد صورة المرأة الاجتماعيّة والأخلاقيّة دون الحديث عن الصور العقليّة والثقافيّة لها.

(١) الأغاني، م٦، ص ٢٦٧.

(٢) قصة الأمير حمزة البهلوان، م٢، ص ١١٥.

(٣) المصدر نفسه، م٢، ص ١١٥.

(٤) المصدر نفسه، م٤، ص ٦٤.

(٥) سيرة الملك سيف، م١، ص ٤٠٧.

(٦) المصدر نفسه، م١، ص ١٨٩.

(٧) سيرة الملك الظاهر، ص ١٤٨.

الفصل الثالث

الصور العقلية والثقافية للمرأة

تقول سيمون دوبوفوار: «إنَّ المرأة ليست مجرد واقعة بيولوجية؛ فكي تكون المرأة امرأة فلا بدَّ أن يكون لها جسد امرأة، بالإضافة إلى تدخل عناصر ثقافية وتاريخية»^(١). والثقافة بوصفها مفهوماً شمولياً يحتوي على كل ما يخص سلوك الإنسان، وعاداته، وتصورات، ومثله، وطقوسه، ومعتقداته، وإنجازاته المادية لا يستطيع المرء أن يفصلها عن الجسد؛ «فالثقافة صنع جسدي»^(٢). وهذا يعني أنَّه «لا يمكن فهم الجسد إلا من خلال ما نعيشه ثقافياً، ولا حقيقة للثقافة إلا من خلال سلوكنا جسدياً»^(٣)؛ فهناك «حالة صراع مستمرة، على أكثر من صعيد بين الثقافة في طابعها المجتمعي، وتنوعاتها الاجتماعية، والجسد في تكوينه الفردي ومكوناته العضوية المختلفة»^(٤).

وهذا يقودنا للتساؤل عن كيفية تبلور صورة المرأة الثقافية والعقلية في المصنفات المدروسة؛ فهل تظهر المرأة، وكأنَّها «كائن طبيعي، مطلق الدلالة، تام الوجود، من حيث الأصل، ولكنَّها تحولت بفعل الحضارة والتاريخ إلى كائن ثقافي جرى استلابها، وبخس حقوقها لتكون ذات دلالة محددة ونمطية، وليست جوهرأ وليست ذاتاً، وإنَّما هي مجموعة صفات»؟^(٥). وهل المرأة في المدونة المبحوثة أقرب إلى الطبيعة منها إلى الثقافة؟^(٦) وهل استخدمت الثقافة العربية الجسد المؤنث مادة للنشاط الثقافي في بعده الخيالي، وفي بعده

^(١) الجنس الآخر، ص ١٦.

^(٢) مطاع صفدي - الجسدي الذاتي، الفكر العربي المعاصر، عدد ٥٠-٥١، بيروت، آذار/ نيسان، ١٩٨٨م، ص ٥.

^(٣) إبراهيم محمود - عصر الإشهار ومجتمعه، البهجة والجسد، كتابات معاصرة، مجلد ٦، عدد ٢٤، بيروت، نيسان/ أيار، ١٩٩٥م، ص ٧٧.

^(٤) المصدر نفسه، ص ٧٧.

^(٥) عبداً الله الغدامي - المرأة واللغة، ص ١٦.

^(٦) ترى شيري أوتر «أن المرأة أقرب إلى الطبيعة منها إلى الثقافة. وهذا القرب من الطبيعة يعبر عن نفسه من خلال ثلاثة مستويات: أولاً: إنَّ جسد المرأة، ووظائفها المنهمكة وقتاً أكبر في حياة النوع يضعانها أقرب إلى الطبيعة، إذا ما قورنا ببيولوجية الرجل الذي تترك له الحرية الكاملة لمعالجة المشاريع الثقافية.

ثانياً: إن جسد المرأة ووظائفه يضعانها في أدوار اجتماعية تعتبر بدورها في مرتبة أدنى من حيث أهميتها مما هو عليه الرجل. ثالثاً: إن أدوار المرأة الاجتماعية التقليدية التي يفرضها عليها جسدها ووظائفه يعطيها بدوره تركيباً نفسياً مختلفاً يعتبر ممثلاً لطبيعتها الفيزيولوجية وأدوارها الاجتماعية، ومنها قربه من الطبيعة»؛ انظر: شيري. ب. أوتر، ١٩٧٦م، هل الأنثى بالنسبة للذكر كالتبيعة بالنسبة للأنثى؟ في، المرأة، الثقافة، والمجتمع، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص ١٠٩. ويذكر ميشيل فوكو أن الجسد الأنثوي كان يُنظر إليه على أنه جسد مثير جنسياً وذو صلة بالطبيعة؛ انظر: C.B. Burroughs, Reading The Social Body, p: 134.

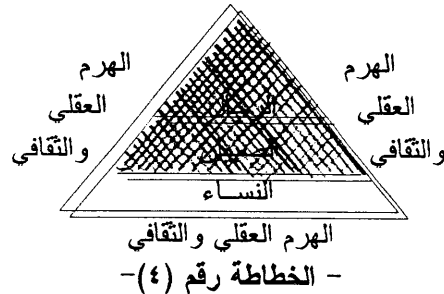
اللغوي؟ وهل هناك فارق بين ثقافة الحرائر وثقافة الجواري في النصوص المدروسة اقتضتها طبيعة البنى الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية في حضارتنا الإسلامية؟. هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا المبحث. وقد اقتضت طبيعة التساؤلات السابقة، وكذلك فرزنا للنصوص المدروسة تقسيم هذا المبحث إلى ثلاثة محاور هي كالتالي:

- ١- المرأة والمستوى العقلي.
- ٢- المرأة والعلي.
- ٣- المرأة والفصاحة:
- أ. المرأة الشاعرة.
- ب. المرأة الراوية.
- ج. المرأة الناقدة.
- د. المرأة النائرة.
- هـ. المرأة الكاهنة.

١- المرأة والمستوى العقلي:

تبيّن لنا من خلال سبرنا لأغوار نصوص المرأة في مدوّنة البحث أنّ هناك عدداً من السياقات الدلالية تربط بينها، أي المرأة، وبين الحمق والنوك والعلي، وتربطها في سياقات أخرى بعقول الصبيان الذين لم يصلوا بعد إلى مستويات التمييز العقلي كما أنّ هناك نصوصاً أخرى أوجدت تراتباً عقلياً يأخذ شكل التراتب الطبقي، تتم فيه قسمة ثقافية عقلية ضيزي، يحتل بموجبها الرجال قمة الهرم العقلي والثقافي يليهم الصبيان الذين يتأخرون عنهم درجة، اقتضتها طبيعة عمرهم وليس جنسهم، وتكون النساء في قاعدة هذا الهرم الطبقي. ويعود ذلك إلى كون «النساء أضعف من الرجال عقولاً، والصبيان أضعف عقولاً منهم، وهم أبخل من النساء، والنساء أضعف عقولاً من الرجال»^(١).

ولعلّ الخطاطة التالية تبرز لنا التصور الثقافي السابق:



^(١) رسالة فخر السودان على البيضاء، رسائل الجاحظ السياسية، ص ٥٤٠.

ويؤكد الجاحظ في سياقات أخرى على هذا التجاور الدلالي والارتباط الذي يأخذ شكل التلازم في مثلث اكتملت أضلاعه، وهي: النساء، والصبيان، والحمق؛ فهو يقول: «وكانوا يعيبون النوك، والعبي، والحمق، وأخلاق النساء والصبيان»^(١). وأقوال الجاحظ في هذا السياق مسندة دائماً إلى كبار البصراء، والحكماء، وجهابذة العلم والثقافة. ففي قول بعض الحكماء: «لا تستشيروا معلماً، ولا راعي غنم، ولا كثير القعود مع النساء»^(٢). «وقالوا: لا تدع أم صبيك تضربه فإنه أعقل منها، وإن كانت أسن منه»^(٣). «وسمع الحجاج امرأة من خلف حائط تتأغي طفلاً لها، فقال: مجنونة أو أم صبي»^(٤). وجاء في خطبة علي بن أبي طالب أنه قال: «يا أشباه الرجال، ولا رجال، ويا أحلام الأطفال، وعقول ربات الحجال»^(٥). ولا يكتفي الجاحظ بإيراد أقوال الحكماء، وجهابذة الثقافة، أي الثقافة الرسمية المركزية، وإنما يعود إلى مخزون الذاكرة الجماعية الشعبية، ويستشهد بمثل من أمثال العامة، وهو «أحمق من معلم كتاب»^(٦). وأفعّل التفضيل في حمق المعلمين ترجع بسبب ملازمتهم الإناث، ألم يقل صقلاب، الذي يستشهد به الجاحظ:

وَكَيْفَ يُرْجَى الرَّأْيُ وَالْعَقْلُ عِنْدَ مَنْ يَرُوحُ عَلَى أَنْثَى وَيَغْدُو عَلَى طِفْلٍ^(٧)

ونحن بدورنا نتساءل: هل تتناقض هذه الأقوال والأخبار مع القول الوارد عن الجاحظ «ولسنا نقول ولا يقول أحد ممن يعقل أن النساء فوق الرجال أو دونهم بطبقة أو طبقتين أو بأكثر، ولكننا رأينا ناساً يزرون عليهن أشد الزرارية، ويحتقرونهن أشد احتقار ويبخسونهن أكثر حقوقهن»^(٨). وهل تتناقض هذه الأقوال مع بعض الأخبار التي أوردها الجاحظ عن فطنة المرأة ونباهتها في بعض المواقف التي تصادفها كهذا الخبر الوارد عن الأصمعي الذي يقول فيه: «كانت امرأة متتحية من الحي، وتحب العزلة، وكان لها غنم

(١) البيان والتبيين، ١م، ص ٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ٢م، ص ٥٣.

(٣) المصدر نفسه، ١م، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) المصدر نفسه، ٢م، ص ٣٦.

(٦) المصدر نفسه، ٣م، ص ١٥٢.

(٧) البيان والتبيين، ٣م، ص ١٥٢، ويذكر الجاحظ في البيان والتبيين (٢م، ص ١٤١): «أن الوليد بن عبد الملك مرّ بمعلم صبيان فرأى جارية فقال: ويلك ما لهذه الجارية؟ فقال: أعلمها القرآن. قال: فيلكن الذي يعلمها أصغر منها». وقد أورد الجاحظ عدداً من الأخبار التي تؤكد ارتباط المرأة بالحمق؛ انظر على سبيل المثال: حكاية أخت لقمان (البيان والتبيين، ١م، ص ١٦٤)، وكذلك الخبر الوارد عن الأعرابي (المصدر نفسه، ٢م، ص ٦٤)، وكذلك أخبار مجموعة من النسوة اللواتي اشتهرن بالحمق (المصدر نفسه، ٢م، ص ١٥٥ وما بعدها). أما فيما يتصل بحمق المعلمين وارتباط ذلك الحمق بملازمتهم النساء فقد أورد الأبشيهي في المستطرف، ٢م، ص ٣٢٠ مجموعة من نواذر الجاحظ مع المعلمين.

(٨) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ٩٩.

فطرقها اللصوص، فقالت لابنتها: اخرجي من ههنا ها هنا حيّان، والحمارس، وعامر، والحارث، ورأس عنز، وبارق، وراعيينا يهمننا. فلمّا سمعوا ذلك ظنوا أنّ عندها بنيتها»^(١).

ونحن نرى أنّ الخطاب الجاحظي يحمل تناقضاً مقصوداً وظّف فيه الجاحظ، بوعي، سنن الخطاب، واستثمر فيه السرد الذي يعزوه إلى مصادر ومرجعيات ثقافية شتى على عادة الجاحظ في «تقليب كل أمر على وجوه مختلفة»^(٢)، من أجل عرض آراء معاصريه المتفاوتة عن المرأة «ما بين متورين يرفضون السلطة البطريقية السائدة الميالة للتملك [أي تملك جسد المرأة وخصوصاً المرأة الجارية] وآخرين يرفضون ذلك»^(٣). وإن تأثر الخطاب الجاحظي في بعض المواضع برأي الفريق الأول، ويتضح ذلك من خلال تعقيبات الجاحظ على بعض الأخبار الواردة في (الحيوان) التي تتسم بالمبالغة الخارجة عن حدود المنطق والمعقول. ففي هذه الحالة يخرج الخبر عن كونه مسنداً إسناداً شرعياً إلى سلسلة من الرواة الجهابذة إلى كونه من «أحاديث النساء وأشباه النساء»^(٤). وهذا كفيل بجعله يفقد مصداقيته كما يرى.

ولا يختلف التصور الثقافي للمرأة في السّير الشعبية العربية عن تصوّر الجاحظي السابق؛ فالأمور التافهة توصف بأنّها «أمور متعلقة بعقول النساء»^(٥). والأمير أو الحاكم لا ينبغي أن يجعل عقله «كعقل النساء»^(٦) لأنّ النساء «نواقص العقول، ونظرهم خلاف الرجال»^(٧). ولكن النص الشعبي يحمل أيضاً تناقضاً في خطابه ففي حين يؤكّد

(١) الحيوان، م، ١، ص ٤٠٥؛ انظر أيضاً: المصدر نفسه، م، ١، ص ٤٠٥-٤٠٦.

(٢) مصطفى ناصف - محاورات مع النثر العربي، ص ١١٣.

(٣) محسن جاسم الموسوي - سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص ٧٥.

(٤) الحيوان، م، ٢، ص ٢١٧.

(٥) سيرة عنزة، م، ٤، ص ٢١٧.

(٦) سيرة الزير سالم، ص ١٤٨.

(٧) انظر: سيرة عنزة، م، ٤، ص ٢١٣؛ سيرة الأميرة ذات الهمّة، م، ٦، ص ١٤٤؛ انظر أيضاً: المصدر نفسه، م، ٥، ص ١٣ حيث يرد القول التالي: «كيف يقبل رأي امرأة لا عقل لها». وأيضاً «ليس هو بمشورة النسوان». ويذهب الأدب الشعبي إلى اعتبار المرأة أدنى مكانة من الرجل فيجعل الأمر له دونها، والرأي الصائب لا يتأتى منها «شارورهم واخلفوا شورهم» فأياً كانت المرأة فلا أمان لها. وجاء في الأمثال: «احذر من المرأة السليطة، ولا تأمن للمرأة العاقلة». «وآمن للحية ولا تأمن للمرأة»؛ انظر: أحمد رشدي صالح - الأدب الشعبي، ص ١٦١. كما أن هناك رُكاماً كبيراً من المواقف المعادية للمرأة في ثقافتنا العربية يذكر منها خليل أحمد خليل - المرأة العربية وقضايا التغيير، ص ٥٨-٥٩ ما يلي:

- «شارورهم وخالفوهن»، «وسلطان النساء ومشاورة الإماء وإمارة الصبيان»؛ «وإذا أراد الله بقوم سوءاً جعل أمرهم إلى صبي أو امرأة». وجاء في الروض العاطر في نزهة الخاطر للنفزاوي، ص ١٣٧، ما يلي: «حكى أن امرأة يقال لها المعيرة، وكانت أحكم أهل زمانها وأعرفهم بالأمر، قيل لها: أيتها الحكيمة، أين تجدن العقل معشر النساء؟

في بعض المواضع دونية المرأة مقارنة بالرجل فإننا نجد أنه يؤكد في مواضع أخرى ذكاءها وفطنتها ونباهاتها. ولا نستطيع فصل هذا التصور الثقافي الذي يؤكد دونية المرأة مقارنة بمكانة الرجل (الجهبذ) العالية ثقافياً عن المحض الثقافي العربي الإسلامي الذي تبلور فيه. وقد سبق أن أكدنا أن هذه الصورة المتناقضة للمرأة لا يمكن تفسيرها بمعزل عن السياقات التي تشكلت فيها. والمرأة، وإن شكلت صوراً متنوعة في ثقافتنا العربية الإسلامية، وارتقت في بعض الحالات إلى قمة الهرم الطبقي بوصفها ملكة أو سلطانة فإنها لا تستطيع الخروج عن مواضع الجماعة وشروطها، وستظل تتصرف بمفهوم السلطة الصفريّة.^(١)

إن النص الأدبي بوصفه مجازاً، ينحرف في عدد من مواضعه عن النص الأول، ونعني به التعبير الحقيقي للغة. وآلية هذا الانحراف تتحكم فيها انتماءات الكاتب العقديّة، وميوله المذهبية، ووسطه الاجتماعي، وانتماءه الثقافي وغيرها من عوامل تسهم في رؤية العالم^(٢) عند هؤلاء الكتاب. ونحن عندما أوردنا آراء الجاحظ المتناقضة بشأن المرأة فإننا لا نستطيع أن نغفل أثر المنحى الاعتزالي في هذه السياقات من احتجاج للشيء ونقيضه كما أننا لا نستطيع أن نغفل أثر السياقات المركزية الأخرى التي تحكم في هذه الرؤية، ونعني بها السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية التي احتلت فيها صورة المرأة الجارية مكاناً بارزاً. وعندما نأتي إلى السير الشعبيّة العربيّة فإننا لا نستطيع كذلك أن نغفل كون هذا النص الشعبي نصاً شفاهياً يُعاد إنتاجه من قبل الرواة الذين يتوجهون إلى جمهور المستمعين. وهذا الراوي المرسل في توجهه إلى الطرف الآخر المستقبل، لا يستطيع أن ينحو منحى يناهض طبيعة العقلية والذهنية الثقافية، وطبيعة التصور السائد عن المرأة في تلك العصور المتأخرة. ولكن النص الشعبي يحمل أيضاً تناقضاً في خطابه ففي حين يؤكد في بعض السياقات دونية المرأة مقارنة بالرجل نجد أنه في سياقات أخرى يؤكد ذكاءها وفطنتها ودهاءها.^(٣)

- قالت: بين الأنفخاد». ويلاحظ أن النفراوي يتوسل بصفات الحكمة والمعرفة وبآلية الرواية عن المرأة تحديداً. وذلك محاولة ذكية منه لاسباغ الموضوعية على حكايته وتغليفها برداء المصادقية العلمية المعتمدة على التجربة النسوية تحديداً حيث جاء الجواب من امرأة حكيمة عاقلة؛ انظر: عبد الله الغدامي - المرأة واللغة، ثقافة الوهم، ص ١٥؛ وأيضاً: كتابه الكتابة ضد الكتابة؛ علي أفرار - صورة المرأة، ص ٥٣. ٨٣

(١) طرحت فيفيان هوبز مصطلح لعبة السلطة الصفريّة (Zero-Sum Power Game) وهو مفهوم بنته على فكرة الأقلية حيث تقول: «إن النساء ذات أغلبية لكنهن يحملن عقلية الأقلية حينما يصل بهن الأمر إلى الوظائف العامة»؛ انظر: الغدامي - المرأة واللغة، ص ١٦٨. (٢) الرؤية للعالم نسق من التفكير يفرض نفسه في بعض الشروط على زمرة من الناس توجد في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية؛ انظر: لوسيان غولدمان وآخرون - البنية التكوينية والنقد الأدبي، ص ٩٣-١٠٠. ويذكر أيضاً أن الطابع الاجتماعي للمبدع يكمن بوجه خاص في أنه لا يسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة متطابقة مع ما يسمى (رؤية العالم)، ومثل هذه البنية لا يمكن أن تهيأ إلا من قبل جماعة؛ انظر: غولدمان - مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص ٢٥. (٣) انظر صورة المرأة الماكورة من ضمن مباحث الفصل الثالث من هذا الباب (الصور الأخلاقية للمرأة).

ويبرز أبو الفرج الأصفهاني ذكاء المرأة وفطنتها في عدد من الأخبار الموثقة عنها، وإن اختلط الواقع بالأسطورة في تلك الأخبار كهذا الخبر الوارد عن امرئ القيس وحكايته مع الفتاة التي خطبها بعد أن عرفت إجابة لغزه^(١). كما تبرز المصنفات المدروسة المرأة (البرزة) أي المرأة ذات الشخصية الناضجة والفكر النامي، «وهذه كانت منفتحة على مجتمع الرجال بالتعامل والفكر. فهي تحضر مجالسهم حرة وطيقة، دون قناع وربما دون خمار. وتناقش الرجال وتجادلهم، وتتأظروهم»^(٢). ومن حكيماوات العرب اللواتي يذكرهن أبو الفرج: صحر بنت لقمان، وهند بنت الخس، وجمعة بنت حابس، وابنة عامر بن الظرب العدوانى التي يصفها الجاحظ بأنها كانت من حكيماوات بنات العرب. وقد أمرها أبوها أن تفرع بالعصا إذا هوفت عن الحكم^(٣).

٢- المرأة والعى:

يؤكد الجاحظ علاقة المرأة بالعى، ويعتمد في تأكيده هذا مرجعية الخطاب الديني؛ فالجاحظ يذكر أن «اللّه سبحانه وتعالى ضرب مثلاً لعى اللسان ورداءة البيان حين شبّه أهله بالنساء والولدان»^(٤). كما أنه يورد في هذا السياق حادثة امرأة أبي رمادة التي طلقها زوجها «حين وجدها لثغاء، وخاف أن تغيثه بولد ألثغ»^(٥). «وحادثة أبي رمادة سوف تتكرر، وإن اختلفت المناسبات، واختلف الأشخاص، ولكنها جميعاً ستمحور حول مشكل البيان؛ فاللثغة وفساد أدوات مخارج الحروف من أشدق، وأسنان، ولهة وغيرها كلها تصيب أداة الفحولة بالعطب والعى»^(٦).

وفي حين يستهجن الجاحظ عيوب البيان عند الرجال نجده يمتدح هذه العيوب لدى النساء. «فاللحن من الجوارى الظراف، ومن الكواكب النواهد، ومن الشواب الملاح، ومن ذوات الخدور الغرائر أيسر، وربما استملح الرجل ذلك منهن ما لم تكن الجارية صاحبة تكلف... ولكن إذا كان اللحن على سجية سكان البلد. كما يستملحون اللثغاء إذا كانت

(١) الأغاني، م، ٩، ص ٩٨. وتشابه هذه القصة كثيراً مع قصة المثل: وافق شن طبقة؛ انظر: النويري - نهاية الأرب، ص ٦.

(٢) ليلى صباغ - المرأة في التاريخ، ص ٢٦٢؛ انظر على سبيل المثال: الأغاني، م، ١١، ص ١٦٥ حيث يذكر الأصفهاني أن عائشة بنت طلحة كانت لا تستر وجهها من أحد؛ انظر أيضاً: الجاحظ - كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٦٦ حيث يذكر أنه لم يكن بين رجال العرب ونسائها حجاب.

(٣) الأغاني، م، ٢٣، ص ٥٦٥.

(٤) البيان والتبيين، م، ١، ص ٧.

(٥) المصدر نفسه، م، ١، ص ٣٤.

(٦) ميجان الرويلي - الحيوان بين المرأة والبيان، قراءة في كتاب البيان والتبيين، فصول، مجلد ١٢، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٨٢.

حديثه السن، ومقدودة، ومجدولة فإذا أسنت واكتهلت تغير ذلك الاستملاح^(١). ويربط مصطفى ناصف لحن الجواري الطراف، والكواعب النواهد، والشواب الملاح بمسألة التطور الاجتماعي للغة؛ فهناك لغة المدينة، وبالمقابل هناك لغة الأعراب؛ يقول: «ربّما نُظِرَ إلى لغة المرأة في عبارات الجاحظ السابقة من وجهة الرجل والإثارة، أي أنّ كل بحث للغة قُصِدَ به تملق هذه الرجولة التي تتميز بالحدة أو الفحولة، وأهمّل حظ المرأة في إثراء اللغة، ونُظِرَ إليه من باب استمالة شهوات الرجال^(٢)».

ولكنّ الذي يتأمل عبارات الجاحظ السابقة يجد أنّه من الاستحالة بمكان عزل هذه الملاحظات عن سياقها وإطارها الاجتماعي الذي صدرت عنه، وعن الشرط الثقافي الذي تبلورت فيه. وإذا كانت دراسة اللحن اللغوي تعد مؤشراً ذا دلالة على التطور اللغوي الذي أغنى لغة المرأة في القرن الثالث الهجري فإنّ تركيز الجاحظ في الاقتباس السابق يبدو واضحاً على ربط اللحن بفئات نسوية معينة، وهي: الجواري الطراف، والكواعب النواهد، والشواب الملاح، وذوات الخدور الغرائر. وهذا يقودنا للتساؤل عن سبب استحسان اللثغة في الحسنة حديثه السن بينما تُعد هذه اللثغة إذا كانت صادرة عن غير الحسنة أو عن كبيرة السن أو عن الرجل مكروهة وغير مستحسنة؟ نرى أنّ هذا مرتبط بالمرأة بوصفها ثقافة جسدية (فلسان الحسنة لا يعتبر اللثغة لأنه ليس مطلوباً منها أن تستعمل لسانها للتعبير والإفصاح، ولكن يكفي أن تقول ما هو مثير ولافت وطريف لكي تزيد من جسدية الحسن وإغرائيته^(٣)). وإذا كان بيان المرأة مرتبطاً بتثنيها، وبقدّها، وبجمالها العضوي فإنّ جمال الرجل مرتبط بوسائل البيان، فالأشداق والصوت؛ «قيل لأعرابي: ما الجمال؟ قال: طول القامة، وضخم الهامة، ورحب الأشداق، وبعد الصوت^(٤)». والرجال كما يقول ضمرة: «لا تكال بالقفران، وإنّما المرء بأصغريه: لسانه وقلبه^(٥)». ومن الطبيعي عند الجاحظ أنّ الأنثى متى أسنت فإنّ اللحن الذي هو زينتها، وهي كاعب يصبح مذموماً، أمّا العقل فإنّها لم تحصل على شيء منه، «ولذلك سيكون حتماً عقل صغيرها أكبر من عقلها، حتى بإنجابها^(٦)».

(١) البيان والتبيين، م ١، ص ١٣٧.

(٢) مصطفى ناصف - محاورات مع النثر العربي، ص ٤٦.

(٣) عبداً لله الغدامي - المرأة واللغة، ثقافة الوهم، ص ٦٤.

(٤) البيان والتبيين، م ١، ص ٦٧.

(٥) المصدر نفسه، م ١، ص ١٣٤.

(٦) ميجان الرويلي - الحيوان بين المرأة والبيان والتبيين، ص ٩٠.

٣- فصاحة المرأة:

أ. المرأة الشاعرة:

إذا كانت المرأة قد ارتبطت في مصنفات الجاحظ في كثير من السياقات بالعي والعجمة فإن صاحب الأغاني قد أشار في مواضع عدة إلى فصاحة المرأة حرة كانت أم جارية؛ فهي هو ذا بشار الشاعر العباسي يتحدى أن يأتيه الخطأ وقد «وُلِدَ ونشأ في حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عقيل، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ، وإذا دخل إلى نسائهم، فنسأؤهم أفصح منهم»^(١).

وللمرأة الشاعرة في كتاب الأغاني مكانتها البارزة؛ فقد أورد أبو الفرج تراجم جمهرة من الشاعرات العربيات اللواتي ينتمين إلى حقبة زمنية تمتد من الجاهلية إلى العصر العباسي إلى جانب ورود الشعر النسائي في سياق مجموعة أخرى من الأخبار المخصصة لشاعر من الشعراء^(٢). وقد تعددت الأغراض الشعرية عند المرأة الشاعرة في كتاب الأغاني؛ فهناك على سبيل المثال فن الرثاء الذي انقسم بدوره إلى رثاء الأبناء، والآباء، والأخوة والأزواج، والأحبة، والأقوام كما أن هناك المدح، والهجاء، والفخر، والعتاب، والغزل والوصف، والشعر السياسي^(٣).

وإذا كان شعر الرثاء احتل القسم الأكبر من شعر المرأة الجاهلية، والمرأة في صدر الإسلام فإن هذا لا يعني أنها لم تتطرق إلى فنون أخرى كالغزل؛ فأبو الفرج يورد لنا ضمن مرويياته بعض المقطعات الغزلية كالشعر الوارد عن الفارعة بنت ثابت أخت حسان بن ثابت^(٤)، والشعر الوارد عن لیلی الأخیلیة^(٥). وعندما نأتي إلى العصر

(١) الأغاني، م، ٣، ص ١٤٢.

(٢) كثيرة هي أخبار المرأة الشاعرة عند أبي الفرج على مدار أجزاء أغانيه، ابتداءً من رصده للأخبار حول مجالس النساء (م، ١، ص ١٣٨ وما بعدها)، ودورها في الغناء إلى تخصيصه لأخبار الشاعر مع امرأة على نحو ما يرصده عن بشار وعبد (م، ٦٦ ص ٢٥٦/٢٦٨). والأحوص وأم جعفر (م، ٢٦٩/٦٦)، وابن جامع وأم جعفر (٣٢٤). وغير ذلك كثير جداً من أخبارها عنده أو من حديثه عن موقفها تجاه شعر شاعر بعينه كأخبار الحبشية مع شعر عمر، وحبابة مع شعر الأحوص (م، ٢٤٥/٤٤) أو ما جمعه من أخبار نادرة عن تهاجي الشاعرات مع الشعراء كما في خبر "ليلى" و "النايعة"، (م، ٢١٨/٥٢)، أو حتى ما قصد إلى عرضه خاصاً بالمرأة تماماً كما يذكر في أخبار أميمة بنت شمس (م، ٥٨/٢٢). أو أخبار "محبوبة" الشاعرة (م، ٢٦٩/١٩)، (م، ٢٠١-٢٠٠/٢٠)، أو عبيدة الطنبورية (م، ٢٠٧/٢٢)، أو أسماء بن خارجة وابنته هند (م، ٣٣٣/٢٠)، أو أخبار حبابة مع ابن عائشة (م، ٢٩٠/٢٠) أو أخبار أم جعفر (٣١٦) أو أخبار فضل الشاعرة (م، ٢٥٧/١٩) أو أخبار غلبة بنت المهدي (م، ١٧١/١٠)، والخنساء (م، ٦١/١٥)، وحبابة (م، ٩٥/١٥)، ونائلة بنت الفرافصة (م، ٢٤٩/١٦)، وأم حكيم (م، ٢٤٩/١٧)، وسكينة بنت الحسين (م، ٩٣/١٦)، وزينب بنت جبر (٢٢١)، وعزة الميلاء (م، ١٠٧/١٧)، وفوز صاحبة العباس (م، ٧٣/١٧).

(٣) انظر: ماجدة حسن الرواس - الأدب النسائي من خلال كتاب الأغاني للأصفهاني، رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف، بيروت،

لبنان، ١٩٨٨م.

(٤) الأغاني، م، ٣، ص ٣٤.

(٥) المصدر نفسه، م، ١١، ص ١٦٤.

العبّاسي نجد أنّ طبيعة هذا المجتمع شجعت على بروز فن الغزل النسائي. وكتاب الأغاني حافل بكثير من الأشعار الغزلية التي قيلت على ألسنة هؤلاء الجوّاري، فهذه محبوبّة جارية المتوكل تقول فيه: ^(١)

يَا طَيْبَ تَفَاحَةٍ خَلَوْتُ بِهَا	تُشْعِلُ نَارَ الْهَوَى عَلَى كَيْدِي
أُبْكِي إِلَيْهَا وَأَشْتَكِي دَنْفِي	وَمَا أَلَاقِي مِنْ شِدَّةِ الْكَمَدِ
لَوْ أَنَّ تَفَاحَةً بَكَتْ لَبَكَتْ	مِنْ رَحْمَتِي هَذِهِ الَّتِي بِيَدِي
إِنْ كُنْتُ لَا تَرْحَمِينَ مَا لَقِيتُ	نَفْسِي مِنَ الْجَهْدِ فَارْحَمِي جَسَدِي

وهذه فضل الشاعرة تتغزل في غلام فيغار من غزلها سعيد بن حميد فيلومها فتقول: ^(٢)

يَا مَنْ أَطْلَبْتَ تَقْرُسِي	فِي وَجْهِهِ وَتَنْفُسِي
أَفْدِيكَ مِنْ مُتَدَلِّلٍ	يَزْهُو بِقَتْلِ الْأَنْفُسِ

وإذا كانت الجارية قد عبّرت عن مكنونات قلبها فإنّ المرأة الحرة، ولا سيّما إذا كانت من الطبقة الأرستقراطية الحاكمة تستعين بالرمز الشعري للتعبير عن عواطفها. ومن ذلك ما يرد على لسان خديجة بنت المأمون في خادم لأبيها كانت تهواه: ^(٣)

بِاللّهِ قُولُوا لِي لِمَنْ ذَا الرِّشَا	الْمُتَقَلُّ الرَّدْفِ الْهَظِيمُ الْحَشَى
أُظِرْفُ مَا كَانَ إِذَا مَا صَحَا	وَأَمْلَحُ النَّاسَ إِذَا مَا انْتَشَى
وَقَدْ بَنَى بُرْجَ حَمَامٍ لَهُ	أَرْسَلَ فِيهِ طَائِرًا مَرُعْشَا
يَا لَيْتَنِي كُنْتُ حَمَامًا لَهُ	أَوْ بَاشِقًا يَفْعَلُ بِي مَا يَشَا
لَوْ لَبَسَ الْقُوْهِي مِنْ رَقَّةٍ	أَوْجَعَهُ الْقُوْهِي أَوْ خَدَشَا

ونحن إنّما نسوق هذه الأخبار لنبين أنّ شعر الغزل النسائي عندما يصدر عن المرأة العربية الحرة سواء أكانت في الجاهلية أم في الإسلام فإنّّه يُعدّ من دائرة المحظورات ^(٤). وأبيات خديجة بنت المأمون على سبيل المثال تطرب الجميع بما فيهم الخليفة المتوكل نفسه، وعندما تسأل الجارية شارية المغنية عن مصدر هذا الشعر فإنّها

(١) الأغاني، م ٢٢، ص ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه، م ١٩، ص ٢٦٣.

(٣) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٣٢٩.

(٤) يذكر أبو الفرج موقفاً آخر مشابهاً للموقف السابق «فقد طرب قوم حين سمعوا شعراً غناه طويس، وعندما عرفوا أنّ مصدر هذا الشعر

هو الفارعة بنت ثابت أخت حسان بن ثابت التي قالته، وهي تتعشق عبدالرحمن بن الحارث بن هشام المخرومي ينكس هؤلاء القوم

رؤوسهم، ويضرب عبدالرحمن برأسه على صدره». ويستكمل أبو الفرج ملامح هذا المشهد الدال قاتلاً: «فلو شُقَّت الأرض لدخل فيها

عبدالرحمن»؛ انظر: الأغاني، م ٣، ص ٣٣.

تتفي علمها بمصدره إلى أن تبوح إحدى العطارات المترددات على قصور الخلفاء، وتذكر مصدره لهذا الخليفة بعد أن احتفظت بسرّها طويلاً، وها هي ذا تبوح به في محيط نسائي حريمي، وللخليفة المتوكل قائلة: «الشعر والغناء جميعاً لخديجة بنت المأمون»^(١).

والمرأة الشاعرة في الأغاني لا تكتفي بقول الشعر في جمهرة النساء أو على نطاق قبلي أو مكاني محدود، وإنما تتجاوز هذه الدائرة المحدودة إلى دوائر أرحب؛ فالشاعرة الخنساء استناداً إلى الأخبار التي يوردها صاحب الأغاني، تحرص على إنشاد الشعر في سوق عكاظ الذي يُعد من الملتقيات الثقافية المتميزة في ذلك الوقت. وينتهي الأمر بالشاعر الذبياني إلى إصدار حكم بتفضيل شعرها على شعر حسان بن ثابت رغم اعتراضات الأخير^(٢). ولكن زعامة الخنساء الشعرية ما كان لها أن تبرز لو أنها خالفت المحذور، وانتهكت المعايير الشعرية الثقافية السائدة المتصلة بشعر النساء. ونحن بدورنا نتساءل ماذا كان سيحدث لو أنّ الخنساء تخلّت عن صورة النادية الحزينة، ولهجت بأشواقها، وحبها، وعواطفها في ذلك السوق؟ هل كانت ستحصل على الإجازة التي ستؤهلها لدخول عالم الشعر من أرحب أبوابه أم أنّها ستتكتفى على ذاتها وتعتزل عالم الشعر والشعراء؟

ويبرز لنا أبو الفرج في كتاب الأغاني، جانباً من المساجلات الشعرية التي كانت المرأة طرفاً فيها مثل المساجلة التي جرت بين أبي دؤاد وزوجته وابنه دؤاد وابنته دؤادة^(٣). ويبرز لنا صاحب الأغاني كذلك جانباً من المساجلات الشعرية التي دارت بين الشاعرات أنفسهن كتلك المساجلة التي جرت بين الخنساء وهند بنت عتبة في سوق عكاظ^(٤).

كما أنّ الجوّاري في العصر العباسي عُرفن بالمطارحات والمساجلات التي تجري بينهن وبين الشعراء، ومن هؤلاء الجوّاري الشواعر عنان التي قال فيها ابن الجراح أنّها «كانت تجلس للشعراء، ويجتمع إليها، فيُلقي عليها كلّ رجل منهم الأبيات الغريبة والمعاني النادرة فتجيبه بديها»^(٥). ويؤكد هذا القول أبو العباس ابن عمار إذ يقول: «حدثني أبو العيّن عن العباس بن رستم. فقال: دخلت مع أبان بن عبد الحميد على عنان جارية الناطفي، وهي في خيش فقال لها أبان:»

الْعَيْشُ فِي الصَّيْفِ خَيْشُ
فَقَالَتْ مَسْرَعَةً: إِذْ لَا قِتَالُ وَجَيْشُ

(١) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٢٢٩ ذ.

(٢) الأغاني، م ٤، ص ١٧٠.

(٣) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٩٨-٩٩.

(٤) المصدر نفسه، م ٤، ص ٣٤٠.

(٥) ابن حجة الجموي- ثمرات الأوراق، الورقة ٤٢.

(٦) الأغاني، م ٢٣، ص ٢٩.

فأنشدتها لجريير قوله:

ظَلَلْتُ أَدَارِي صَاحِبِي صَبَابَتِي وَقَدْ عَلِقْتَنِي مِنْ هَوَاكِ عُلُوقُ

فَقَالَتْ عَنانُ مَسْرَعَة:

إِذَا عَقَلَ الْخَوْفُ اللِّسَانَ تَكَلَّمْتُ بِأَسْرَارِهِ عَيْنٌ عَلَيْهِ نَطُوقُ

ومن الجوّاري اللواتي برعن في الشعر، الجارية فضل التي كانت تجالس الرجال، وتجتمع بالشعراء^(١). وقد تحضر مجلس الخليفة، فيظهر فيه ذكاؤها وأدبها. وقد ذكر أنها كانت تجلس في مجلس المتوكل على كرسي تعارض الشعراء^(٢). ويقول محمد بن داود الجراح عنها إنّها «أشعر امرأة في هذا العصر»^(٣).

والمُنْقَصِي لسياقات المرأة الشعرية في مصنفات الجاحظ يلحظ أنّه قد ركز فيها على سياق الرثاء. وفي أحيان كثيرة لا يذكر الجاحظ اسم الشاعرة، ويكتفي بقوله: «قالت امرأة من بني أسد»^(٤)، و«قالت امرأة في بعض الملوك»^(٥). وقد لا نعرف اسم هذه الشاعرة إلا من حيث كونها ابنة فلان، مثل قوله «قالت ابنة وثيمة ترثي أباهها وثيمة بن عثمان»^(٦)، و«قالت بنت المنذر بن ماء السماء»^(٧)، و«قالت أخت يزيد بن الطثيرة»^(٨). وفي مرات قليلة يذكر الجاحظ اسم الشاعرة (ليلي بنت النضر بن حارث بن كلدة^(٩)، وليلي الأخيلية^(١٠)، والخنساء^(١١) على سبيل المثال). وبالإضافة إلى سياق الرثاء ترد سياقات شعرية أخرى مثل الهجاء، وترقيص الأطفال، والتحريض على القتال.

ويأتي الشعر في السّير الشعبيّة العربيّة دليلاً على اكتمال منهج الراوي وشموليته. (ففيه يكثف الراوي الأحداث ويعطيها قوة تأثيرية ترتبط بوجودان المستمعين، ومشاعرهم. وبه يدفع الأحداث، ويحركها باتجاه هدفه، ومن خلاله يصوّر الشخصيات وعالمها الداخلي وموقفها من الأحداث)^(١٢). والمرأة في السّير الشعبيّة العربيّة تقول الشعر، وتطرب لسماعه وإنشاده سواء أكانت عربية كالجاذية، وعالية، ووطفا في تغريبة بني هلال.

(١) الأغاني، ١٩م، ص ٢٥٨.

(٢) السيوطي - المستطرف من أخبار الجوّاري، ص ٥١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٤) البيان والتبيين، ١م، ص ١٦١.

(٥) الحيوان، ٢م، ص ٤٧٠.

(٦) البيان والتبيين، ١م، ص ١٦٢.

(٧) الحيوان، ٢م، ص ٥٠٥.

(٨) البيان والتبيين، ١م، ص ١٨٧.

(٩) المصدر نفسه، ٣م، ص ٢٨٣.

(١٠) المصدر نفسه، ١م، ص ١٩٦.

(١١) المصدر نفسه، ٢م، ص ٢٤١.

(١٢) حسين نصار - نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، ص ١٨٤-١٨٥.

وجلييلة بنت مرة، والبسوس في (الزير سالم) وعين الحياة في (قصة فيروز شاه)، والأميرة فاطمة بنت مظلوم الكلبي في (سيرة الأميرة ذات الهمة) أم غير عربية كاستير اليهودية ابنة الملك حكمون في سيرة المهلهل، وشعوانة زوجة الملك شمعون، وابنتها زهربان في سيرة بني هلال. وقد يرد الشعر على لسان الشخصيات النسائية العجائبية، وخصوصاً الجن كوروده على لسان عاقصة في سيرة الملك سيف. والسياقات التي ورد الشعر فيها في السير الشعبية العربية سياقات متعددة تمثل أغراضاً مختلفة كالوصف^(١)، والسياقات العاطفية^(٢)، والثناء^(٣)، والشكوى، والتضرع الى الله. كما أن هناك سيراً شعبية كسيرة بني هلال، على سبيل المثال، يبرز فيها دور المرأة في المساجلات الشعرية. وقد تشير المرأة في هذا الشعر الى ثقافة الممدوحة؛ فسلمى في سيرة بني هلال تمدح شما مشيرة الى ثقافتها وعلمها قائلة^(٤) :

فَشَمًّا فَعَايِلُهَا مِلَاحٌ جَمِيعُهَا وَتَقْرَأُ كَلَامَ اللَّهِ تَشْرَحُ صُدُورَهَا
وَتَقْرَأُ بَكْتَبِ الْعِلْمِ يَا أَمِيرُ وَاللُّغَةَ وَتَعْرِفُ لِعِلْمِ النُّحُوِّ وَتَقْرَأُ سُطُورَهَا
خَطِيْبَةُ أَدِيبَةٍ يَا أَمِيرَ لَبِيْبَةٍ وَتَنْطِقُ بِقَوْلِ الْحَقِّ مِنْ غَيْرِ زُورِهَا

ب- المرأة راوية للشعر:

والى جانب كون المرأة شاعرة فإنها تبرز راوية للشعر تتشد شعر الشاعر، على نحو ما يحكيه أبو الفرج عن حَبَّابة جارية يزيد التي كانت تغنيه شعر الأحوص^(٥). وقد تستفسر عن الشعر على نحو ما يرويهِ من دخول امرأة على ابن الأحوص. فقالت له:

أتروي قول أبيك:^(٦)

لِي لَيْلَتَانِ قَلِيلَةٌ مَعْسُولَةٌ أَلْقَى الْحَبِيبَ فِيهَا بَنَجْمُ الْأَسْعَرِ
وَمُرِيحَةٌ هَمِّي عَلَيَّ كَأَنِّي حَتَّى الصَّبَاحِ مُعَلَّقٌ بِالْفَرْقَدِ

(١) انظر على سبيل المثال: سيرة بني هلال، ص ٦٦؛ تغريبة بني هلال، ص ٧٢؛ قصة فيروز شاه، م ١، ص ٣٤ و ٣٥، ص ٢٤٦.

(٢) انظر: حمزة البهلوان: م ١/ص ١٧٥، ١٨٨، ٣٠٩، ٢، ص ٦٥، ٨٤، ١١٤، ٢١٧، ٢٢٦، ٢٩٢، ١٢٤، م ٣/ص ٢٣، ٢٩٦؛ قصة

فيروز شاه م ٣/ص ١٦، ٢٣، ٣٠١.

(٣) سيرة الاميرة ذات الهمة، م ٧، ص ١٢، ١٩، ٣٤١.

(٤) سيرة بني هلال، ص ٦٥.

(٥) الأغاني، م ١٥، ص ٢٠١.

(٦) المصدر نفسه، م ٤، ص ٢٥٧.

ومنها كذلك قدوم الفارعة بنت أبي الصلت أخت أمية على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بعد فتح الطائف التي قال لها: هل تحفظين من شعر أخيك شيئاً؟ فأخبرته خبره، وأنشدته من شعره قوله: ^(١)

كلُّ عَيْشٍ وَإِنْ تَطَاوَلَ يَوْماً صائراً مرةً إلى أَنْ يَزُولَا
لَيْتَنِي كُنْتُ قَبْلَ مَا قَدْ بَدَالِي فِي بِلَالٍ الْحَيِّ أَرْعَى الْوُعُولَا

وكان الأعشى يعرض شعره على ابنته، ويقول لها: عدي لي المخزيات، ويقصد القصائد البارة التي تعجز غيره، فتعد منها: ^(٢)

أَغْرُ أَرْوَعُ يُسْتَسْقَى الْغَمَامُ بِهِ لَوْ قَارَعَ النَّاسَ عَنْ أَحْسَابِهِمْ قَرَعَا

ولا تكتفي المرأة في الأغاني بإنشاد شعر غيرها، وإنما تتشد الآخرين شعرها على نحو ما يروي أبو الفرج عن سماع إسحاق بن إبراهيم إنشاد أم محمد الأعرابية لنفسها بيتين، وهو حاج، فاستحسنها، وصنع فيهما لحناً غناه الوراق فاستعاده، حتى أخذه، وأمر له بثلاثة آلاف درهم، وهما: ^(٣)

عَسَى اللَّهُ يَا ظُمِيَاءُ أَنْ يَعْكِسَ الْهَوَى فَتَلْقَيْنَ مَا قَدْ كُنْتُ مِنْكَ لَقِيْتُ
ثَرَاءً فَتَحْتَاجِي إِلَيَّ فَتَعَلَّمِي بِأَنِّي بِهِ أُجْزِيكَ حِينَ غَنِيْتُ

وهي قد تشغف بالشعر، ويؤدي بها هذا الشغف إلى اشتداد جزعها عند موت الشاعر الذي تردد أبياته؛ كالرواية التي أوردها أبو الفرج عن حبشية من مولدات مكة اشتد جزعها لما أتاها موت عمر، وجعلت تبكي، وتقول: من لمكة، وشعابها، وأباطحها، ونزهاها، ووصف نسائها، وحسنهن، وجمالهن، ووصف ما فيها. ^(٤)

ج - المرأة الناقدة:

ويورد لنا أبو الفرج من مروياته ما يفيد أن بعض النساء العربيات كن يعقدن مجالس شعرية يجتمعن فيها بالشعراء للمسامرة وإنشاد الشعر والأخبار. وإلى جانب تلك الرواية المشهورة عن أم جندب وتفضيلها لشعر علقمة على شعر زوجها ^(٥) فإن هناك أخباراً عدة تحدثت عن دور المرأة العربية باعتبارها ناقدة وأديبة تبرز في مننديات

(١) الأغاني، ٤م، ١٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ١٦م، ص ٣٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ٥م، ص ٣٢٢؛ انظر كذلك خير الأعرابية وابنتها ضمن ما ذكره أبو الفرج من أخبار عن إبراهيم الموصلي، المصدر نفسه، ٥م، ص ٢٦٠.

(٤) المصدر نفسه، ١م، ص ٣٧٢.

(٥) المصدر نفسه، ٢١م، ص ٢٢٦ وما بعدها.

الشعراء، وتخوض معهم غمار الأدب والنقد. فأبو الفرج يذكر لنا على سبيل المثال عمرة معشوقة الشاعر دهل، ويبرزها امرأة جزلة يجتمع إليها الرجال للمحادثة وإنشاد الشعر والأخبار^(١). وهذا يؤكد لنا أنَّ المرأة العربية حرة كانت أم جارية لم تكن غائبة عن حضور هذه المجالس الأدبية^(٢). ولكن هذه المجالس المختلطة كما تبين لنا من قراءتنا كانت محدودة، ومقتصرة على المرأة البرزة الشريفة التي تجالس الشعراء كسكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة. واستمرت هذه المجالس في العصر العباسي، وشهدت المجالس الغنائية حضوراً مميزاً للقيان والجواري.

وتبرز المرأة ناقدة فنية يحتكم إليها الشعراء؛ إذ احتكم كل من حميد بن ثور الهلالي، والعجير السلولي، ومزاحم العقيلي، وأوس بن غلفاء الهجيمي إلى الشاعرة ليلى الأخيلية في وصفهم للقطاة فحكمت للعجير السلولي، وقالت:^(٣)

أَلَا كُلُّ مَا قَالَ الرَّوَاةَ وَأَنْشَدُوا بِهَا غَيْرَ مَا قَالَ السَّلُولِيُّ بِهِزْجُ

فأثار حكمها حفيظة حميد بن ثور الذي راح يهجوها بعد ذلك رداً على موقفها منه. وقد يطلب الشاعر من إحدى الجواري إجازة بيت من الشعر كما حدث لأبي الشبل الشاعر الذي يقول: «كنت أختلف إلى جارييتين من جواري النخاسين كائناتا تقولان الشعر، فأتيت إحدهما، فتحدثت إليها، ثم أنشدتها بيتاً لأبي المستهل شاعر منصور بن المهدي في المعتصم»:^(٤)

أَقَامَ الْإِمَامُ مَنَارَ الْهُدَى وَأَخْرَسَ نَاقُوسَ عَمُورِيَّةُ

ثم قلت لها: أجيزي، فقالت:

كَسَانِي الْمَلِكُ جَلَابِيْبَهُ ثِيَابٌ عَلاهَا بِسْمُورِيَّةُ

ثم دعت بطعام فأكلنا، وخرجت من عندها، فمضيت إلى الأخرى، فقالت: من أين يا أبا الشبل؟ فقلت: من عند فلانة ثم قالت: ما دار بينكما؟ فأخبرتها، فقالت: هذه المسكينة كانت تجد البرد، وبيتها أيضاً هذا الذي جادت به يحتاج إلى سمورية، أفلا قالت:

فَأَضْحَى بِهِ الدِّينُ مُسْتَبْشِراً وَأَضْحَتْ زِنَادُهُمَا وَارِيَةً

فقلت: «أنت والله اشعر منها في شعرها، وأنت في شعرك فوق أهل عصرك».^(٥)

(١) الأغاني، م ٢٣، ص ٥٣٧.

(٢) المصدر نفسه، م ٣، ص ٢٣٣.

(٣) المصدر نفسه، م ٨، ص ٢٦١.

(٤) المصدر نفسه، م ١٤، ص ١٩٠-١٩١.

(٥) المصدر نفسه، الصفحتان نفسيهما.

والمرأة الناقدة تحكمها معايير نقدية أساسية تعارف عليها النقاد في ذلك العصر كالنظر إلى القصيدة من منظور جزئي يتناول اللفظة والكلمة ويبتعد عن المنظور الكلي الشمولي للقصيدة. وقد تعتمد معاييرها الأخلاقية ومحفوظاتها الشعرية في إصدارها تلك الأحكام النقدية؛ كالخبر الوارد عن تفضيل سكينة بنت الحسين لجريير على الفرزدق حين زعم الفرزدق أمامها أنه أشعر الناس، فقالت له: كذبت أشعر منك الذي يقول:^(١)

بِنَفْسِي مَنْ تَجَنَّبُهُ عَزِيزٌ عَلَيَّ وَمَنْ زِيَارَتُهُ لِمَامٌ
وَمَنْ أَمْسَى وَأَصْبَحَ لَا أَرَاهُ وَيَطْرُقُنِي إِذَا هَجَعَ النِّيامُ

ويتضح لنا هنا أن سكينة قد اعتمدت على محفوظاتها الشعرية في تفضيلها جريرا على الفرزدق.

د- المرأة الناثرة:

والمرأة عند الجاحظ تبرز في بعض المواضع بوصفها أديبة ومتكلمة. ويتضح ذلك من خلال إشارته إلى أعلام النساء والزهاد من أهل البيان، فمن النساء اللواتي اشتهرن بذلك رابعة القيسية، ومعاذة العدوية امرأة صلة بن أيثم، وأم الدرداء، ومن نساء الخوارج: البلجاء، وغزالة، وقطام، وحمادة، وكحيلة، ومن نساء الغالية: ليلى الناعظية، والصدوف، وهند.^(٢)

ولا يكتفي الجاحظ بذكر هؤلاء النسوة اللواتي ينتمين إلى فترة زمنية معاصرة له، وإنما يعود إلى الجاهلية، ويعرف بحكيمتي العرب: هند بنت الخس وجمعة بنت حابس، ويقول عنهما إتهما «من أهل الدهاء والنكراء، ومن أهل اللسن واللقن، والجواب العجيب، والكلام الفصيح، والأمثال السائرة، والمخارج العجيبة»^(٣). ويورد في سياقات متناثرة عددا من الأخبار التي تبرز فصاحة هاتين الحكيمتين.^(٤)

والمرأة الفصيحة في مصنفات الجاحظ قد تكون امرأة حسناء، أو أعرابية أو أمة. وقد تواجه ببلاغتها وفصاحتها سلطة الحاكم كما حدث لامرأة من الخوارج قال لها الحجاج: «والله لأعدنكم عدأ، ولأحصدنكم حصدا». قالت: «أنت تحصد، والله يزرع»^(٥). وكذلك ما قالته التغلبية للجحاف في وقعة البشر: «فض الله فاك وأعماك، وأطال سهادك،

(١) الأغاني، م، ٣، ص ٢٨١-٢٨٢.

(٢) البيان والتبيين، م، ١، ص ٢٩١.

(٣) المصدر نفسه، م، ١، ص ٢٥٥؛ انظر كذلك: م، ١، ص ٢٦٤؛ م، ٢، ص ١١٠-١١١؛ م، ٣، ص ٢١.

(٤) المصدر نفسه، م، ١، ص ٢٥٦، ٢٦٤؛ م، ٢، ص ١١٠.

(٥) المصدر نفسه، م، ٢، ص ٢١٦.

وأقل رقادك، فوالله إن قتلت إلا نساء أعاليهن ثدي، وأسافلهن دمي. فقال لمن حوله: لولا أن تلد هذه مثلها لخليت سبيلها، فبلغ ذلك الحسن فقال: أمّا الجحاف فجذوة من نار جهنم^(١).

كما يشير الجاحظ إلى معرفة المرأة العبّاسية فن التوقيعات، فهو يقول: ((ذكرت لعمر بن مسعدة توقيعات جعفر بن يحيى قال: قد قرأت لأم جعفر توقيعات في حواشي الكتب وأسافلها فوجدتها أجود اختصاراً وأجمع للمعاني^(٢))).

ويحتوي كتاب الأغاني على عدد من القطع النثرية لبعض الجوّاري المتقفات تأتي في مقدمتهن المغنية عريب المأمونية. وهذا يدلنا على أن الشعر لم يكن هو الفن الأدبي الوحيد الذي برعت فيه الجوّاري؛ فعريب ترسل رسالة ملغزة لمجموعة من الأدباء تعتذر فيها عن موعد كان بينهم، فيتعذر عليهم فهمها، ويفهمها إبراهيم بن المدبر، ويرسل لها رسالة جوابية بالأسلوب نفسه الذي كتبت به. فقد طلب الفضل بن العبّاس بن المأمون من عريب الإقامة عنده حينما زارته مع عدد من جواريتها، ولكنها تعتذر لأن جماعة من أهل الأدب والظرف فيهم إبراهيم بن المدبر كانوا في انتظارها في جزيرة المؤيد، وحين أصرّ الفضل على استضافتها دعت بدواة وقرطاس فكتبت ((بسم الله الرحمن الرحيم))، وكتبت في سطر واحد ثلاثة ألفاظ متفرقة، ولم تزد عليها، وهي: ((أردت ولولا ولعلي))، ووجهت بها إليهم، فلما وصلتهم الرقعة حيرهم معناها، فأخذ إبراهيم بن المدبر الرقعة فكتب تحت أردت/ ليت، وتحت لولا/ ماذا، وتحت لعلي/ أرجو، ووجهوا بالرقعة إليها، فتركت جواريتها في مجلس الفضل، وانطلقت إلى جماعة الأدباء الذين كانوا في انتظارها^(٣).

وتكتب عريب معاتبة ابن المدبر في شيء بلغها عنه، فنقول في نهاية رسالتها: ((ولا تخطر ففتحونا إلى كشفك والبحث عنك، وعن حالك، وقل الحق، فمن صدق نجا، وما أحوجك إلى تأديب، (...))، والحق أقول إنه يعتريك كزاز شديد يجوز حد البر، وإن عدت سمعت أكثر من هذا الكلام^(٤).

وتحتوي السّير الشعبيّة العربيّة على عدد من المراسلات النثرية كالرسائل التي أرسلتها مهردكار إلى الأمير حمزة البهلوان، وكتبت فيها: ((من مهردكار بنت كسرى

(١) الحيوان، ١م، ص ٢٥؛ بيان وتبيين، ١م، ص ٣١٥-٣١٦.

(٢) البيان والتبيين، ١م، ص ٥٩.

(٣) الأغاني، ٢٢م، ص ١٦٩؛ انظر كذلك المصدر نفسه، ٢٢م، ص ١٧٠ حيث يورد أبو الفرج نماذج نثرية من كتابات عريب.

(٤) المصدر نفسه، ٢٢م، ص ١٧٢، ١٧٣؛ انظر أيضاً ما أورده أبو الفرج عن فصاحة دنانير جارية أبي كاسة، المصدر نفسه، ١٣م، ص

أنوشروان صاحب التاج والديوان إلى الأمير حمزة البهلوان حبيبها ورجائها في هذا الزمان من اتخذته لها سنداً وغوثاً، وتطلب بقاءه مدى الدوران»^(١).

هـ - المرأة الكاهنة:

تبرز هذه المعرفة الغيبية بشكل خاص في السّير الشعبيّة العربيّة، وخصوصاً السّير التي تتسم بطابع عجائبي كسيرة الملك سيف. وتبرز في هذه السّير شخصيات عجائبية تستخدم السحر، وجميع المعارف القادرة على تحطيم قيود الزمان والمكان؛ فهناك على سبيل المثال الحكيمة عاقلة، والكهينة الملعونة، والثريا الحمراء، وأسما بري، وهي جميعها توظف قدراتها ومعارفها في سبيل التحكم في مجريات الأمور والاطلاع على ما يجري في عالم الغيب. وعندما يطلب الملك سيف من الحكيمة عاقلة أن تحقق له اسم ونسب مسابق العيّار فإنّها تضرب الرمل وتحققه^(٢). ويذكر أبو الفرج خيراً عن طريفة الكاهنة التي استعان بها أهل فارس حين خافوا سيل العرم فقالت لهم لما قاربوا مكة: «وحق ما أقول وما علمني ما أقول إلا الحكيم المحكم، ربّ جميع الأمم من عرب وعجم، قالوا لها: ما شأنك يا طريفة؟ قالت: خذوا البعير الشدقم، فخضبوه بالدم، تكن لكم أرض جرهم، جيران بيته المحرم»^(٣).

وإلى جانب هذه المعرفة الغيبية فإنّ المرأة كما تبرزها مصنفات الجاحظ قد تكون عالمة بالنجوم والأنواء. ويذكر الجاحظ في الحيوان هذين الخبيرين عن أعرابيتين سُئلت إحداهما فقيل لها: «أتعرفين النجوم؟» فقالت: سبحان الله؟ أما أعرف أشباحاً وقوفاً عليّ كل ليلة^(٤). ووصفت أعرابية لبعض أهل الحاضرة، نجوم الأنواء، ونجوم الاهتداء، ونجوم ساعات الليل والسعود والنحوس، فقال قائل لشيخ عبادي كان حاضراً: «أما ترى هذه الأعرابية تعرف من النجوم، ما لا نعرف؟ قال: ويل أمك، من لا يعرف أجزاء بيته»^(٥).

(١) قصة الأمير حمزة البهلوان، م١، ص ١٢٧.

(٢) سيرة الملك سيف، م٤، ص ٤٤.

(٣) الأغاني، م١٥، ص ١٥.

(٤) الحيوان، م٢، ص ٣٧٠.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وعلاوة على هذه الصور الثقافية للمرأة في السرد العربي القديم فإنّ ثمة ثقافة غنائية اختصت بها الجوّاري والقيان^(١)، وكان في مقدمتهن: دنائير وشارية، وبذل، وجميلة، وسلامة القس، وعريب وغيرهن. وقد تكون ثقافة هؤلاء الجوّاري متنوّعة واسعة كجميلة التي لم تكن مغنية محسنة، وزعيمة للغناء في عصرها وحسب، وإنّما كانت أيضاً محدثة بارعة لها إلمام بأخبار العرب ونوادر شعرائهم، وعشاقهم، وعُدّت من الرواة النّقاة في أخبار جميل وبثينة، وعنّها أخذ الرواة كثيراً من أخبار المحبين من بني عذرة^(٢). وعريب التي بلغ بها حب الشعر والأدب أن كانت في طريقها إلى الحج مع مولاها عبدالله بن إسماعيل المراكبي تطلب الأعراب لتتشدهم الأشعار، وتتقف نفسها ببليغ الكلام، وتكتب عنهم النوادر وسائر ما تسمع منهم.^(٣)

وكان للجارية بذل وهي إحدى المحسنات المتقدّمات اللواتي عُرفن بكثرة الرواية كتاب في منسوب الأصوات يشتمل على اثني عشر ألف صوت يُقال إنّها عملته لعلّي بن هشام^(٤). ويقول جحظة في بذل إنّها «كانت أروى خلق الله تعالى للغناء»^(٥)، وذكر أنّه كان للجارية دنائير كتاب مجرد مشهور في الأغاني.^(٦)

ويشير الجاحظ في (كتاب القيان) إلى اختصاص الجوّاري بفن المكاتبة التي تُستخدم لتحقيق أغراضها الفحشية الماجنة؛ فالكاتبة للرجل بينما المكاتبة للمرأة^(٧). يقول الجاحظ: «وتكتب إليهم عند الانصراف كتباً على نسخة واحدة، تذكر لكل واحد منهم تبرمها بالباقيين، وحرصها على الخلوة به دونهم. فلو لم يكن لإبليس شرك يقتل به، ولا علم يدعو إليه، ولا فتنة يستهوي بها إلا القيان لكفاه»^(٨).

^(١) انظر: سليمان حريثاني - الجوّاري والقيان، ص ١٢١-١٣٢؛ شارل بللا - الجاحظ، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ص ٣٣٨ وما بعدها؛ شوقي ضيف - العصر العباسي الأول، ص ٥٩ وما بعدها؛ العصر العباسي الثاني، ص ٩١؛ مصطفى البشير قط - الحياة الأدبية في مجاليس الخلفاء العباسيين حتى نهاية القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ١٩٩٣-١٩٩٤م، ص ١٤٨-١٧٤.

^(٢) الأغاني، م ٨، ص ١٨٨.

^(٣) المصدر نفسه، م ١، ص ٩٤.

^(٤) المصدر نفسه، م ١٧، ص ٣٢.

^(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

^(٦) المصدر نفسه، م ١٨، ص ١٤.

^(٧) الغدّامي - المرأة واللغة، ص ١٥٨.

^(٨) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٨١.

«وكثيراً ما كان يُتَكْتَم على اسم المرأة الحرة إذا ما صارت على قدر من الثقافة المحتكرة على الجوّاري مثل حال عُليّة بنت المهدي»^(١). وثقافة الجوّاري قد أتاحَت لهن التميّز والتبريز مقارنة بالنساء الحرّائر أو المهائِر في العصر العبّاسي ممّا أتاح لهن حرية واسعة في ارتياد مناطق شعرية محظورة على النساء الحرّائر كشعر الغزل.

تبيّن لنا مما سبق أنّ صور المرأة الثقافية والعقلية في مدوّنة البحث يحكمها عاملاً التتوّع والتناقض؛ ففي الوقت الذي أكّدت فيه بعض السياقات الدلالية في هذه المصنّفات ارتباط المرأة بالعي والحمق والنوك فإنّ سياقات أخرى أكّدت ذكاءها ونباهتها وفصاحتها؛ فهي شاعرة، وراوية وناقدة للشعر، وناثرة تصول وتجول في فنون النثر المختلفة، وهي كاهنة تستخدم قواها الروحية في الكشف عن عوالم الغيب. وقد أرجعنا هذا التناقض إلى طبيعة البنى الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية للمصنّفات المدروسة، وإلى طبيعة رؤية العالم عند هؤلاء الكتاب، وإلى خصائص تحكم طبيعة بعض الخطابات كالخطاب الجاحظي الذي تحكمت فيه انتماءات الكاتب العقدية في عرضه معطيات متناقضة عن الموضوع الواحد.

إذا كانت هذه هي الصور الثقافية المتنوعة للمرأة في السّرد العربي القديم، فماذا عن صورة المرأة - الجسد كما تبلورت في هذه المصنّفات؟ خصوصاً وأنّنا أشرنا في مقدمة هذا المبحث إلى أنّ هناك علاقة متبادلة بين الثقافة والجسد في تجلياتهما المختلفة. هذا ما سنحاول بحثه في الفصل القادم.

(١) الغدامي - المرأة واللغة، ص ١٠٠؛ انظر أيضاً: السيوطي - نزهة الجلساء في أشعار النساء، ص ٦١؛ افتخار سليم مصطفى - عُليّة بنت المهدي، حياتها وشعرها.

الفصل الرابع

صورة المرأة - الجسد

يشكل خطاب الجسد في ثقافتنا العربية مفهوماً متشعباً كان ولم يزل موضوع أبحاث ودراسات متنوعة، وله لغته الخاصة، وأدواره المتشعبة، كما له أبعاده النفسية، والاجتماعية، والثقافية.^(١)

ويمكننا القول أن الجسد حاضر في الثقافة العربية بقدر ما هو غائب، وأن الخطاب يُبنى عنه بقدر ما يحجبه، ويتستر عليه. وقد «فاز الجسد في الأدب العربي عامة بمكانة هامة، في مختلف الأغراض (غزل، وصف، رثاء، هجاء، مدح) فهو بصفته شكلاً تدركه الحواس حاضر بالحاح في عمليتي الإبداع والتلقي. وقدمت النصوص العقديّة الإسلامية بدورها الجسد بأن جعلته يستقطب مختلف العبادات ومقاصدها إذ يستجمع معاني الطهارة بالوضوء والاغتسال، والصبر بالصوم، والتوبة بالحج، والتكافل الاجتماعي بالزكاة والضراعة إلى الله، والاعتراف بوحدايته بحركات الجوارح في الصلاة أو بالشهادتين. ولم يفت الفلاسفة وأصحاب المذاهب والمتصوفة المسلمين أن يحيطوا الجسد، كل حسب مذهبه، بصفات شتى لعل أكثرها شيوعاً وتواتراً صفة الوضاعة بسبب عجزه عن السيطرة على العالم أو صفة العرضية لأنه زائل ومفارق لجوهره الذي هو الروح أو الله»^(٢). وإذا كان خطاب اللذة كما تشكل لدى الفلاسفة والصوفية على نحو خاص يعمل على إقصاء البدن لمصلحة العقل والروح كما يعمل على إقصاء الدال لمصلحة المدلول، فإن «البدن بما هو رغبة وشهوة أو جمال والتذاذ يفصح عن وجوده في لذة الخطاب؛ فالالتذاذ في الحديث عن اللذة، ومحاولة البحث عنها، والتعرف إلى حقيقتها هو «نوع آخر من اللذة كما يقول ميشال فوكو»^(٣)

(١) هناك عدد من الدراسات عن الجسد؛ انظر على سبيل المثال: مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٥٠-٥١، مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس، مارس-أبريل ١٩٨٨م (الجسدي - الذاتي)؛ مجلة كتابات معاصرة، المجلد السادس، العدد الرابع والعشرون، بيروت، نيسان-أيار ١٩٩٥م؛ المجلد السابع، العدد الخامس والعشرون، أيلول-تشرين الأول، ١٩٩٥م؛ المجلد الثامن، العدد التاسع والعشرون، كانون الأول ١٩٩٦م - كانون الثاني ١٩٩٧م؛ المجلد الثامن، العدد الحادي والثلاثون، تموز-آب ١٩٩٧م؛ مجلة إبداع، العدد التاسع، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٧م، عدد خاص عن (تجليات الجسد)؛ انظر أيضاً: إبراهيم محمود - جغرافية الملذات، الجنس في الجنة؛ تركي علي الربيعو - العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية؛ عائشة بلعربي - الجسد الأنثوي؛ فؤاد اسحق الخوري - إيديولوجية الجسد؛ ميشال برنار الجسد.

(٢) عبد الهادي الزنكري - الجسد العربي والمسخ، بعض المؤلفات التراثية، كتابات معاصرة، المجلد السابع، العدد الخامس والعشرون، بيروت، أيلول-تشرين الأول، ١٩٩٥م، ص ١٢٥.

(٣) علي حرب - خطاب اللذة ولذة الخطاب، الفكر العربي المعاصر، العددان ٥٠-٥١، بيروت - باريس، آذار-نيسان، ١٩٨٨م، ص ٤١؛ انظر: مصطفى الحسنوي - فتنة الأنثوي انطلاقاً من أقوال لابن عربي، نوى، العدد الثالث عشر، عُمان، رمضان ١٤١٨هـ / ١٣ يناير ١٩٩٨م، ص ٧٧-٨٠.

وقد اختلفت نظرة المجتمع للجسد تبعاً للاختلافات الحاصلة بين الرجل والمرأة^(١)، فكونت نوعين من التشخيصات حوله: الأولى ذكرية، والثانية أنثوية، ارتبط كل منهما بنموذج حضاري وبنظام قيم لا يختلف عن القيم العامة المفروضة عبر المجتمع أو بواسطته؛ إذ إن الجسد «كيان اجتماعي، وتاريخ المجتمع يُقرأ عبره»^(٢).

ولا نستطيع استنتاج المدونة السردية، موضع البحث، عندما نحاول تجلية صورة المرأة - الجسد في تلك النصوص، دون الإشارة إلى البنى الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية التي تشكل فيها خطاب الجسد باعتبار أن «الجسد في بعده الإيروسي هو البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكون عالم النص [إذ إنه] الشكل الذي تتطلق منه، وتلتقي عنده كل الأشكال، وهو أيضاً أساساً الشكل القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال، والأوصاف التي تحيل بهذا الشكل أو ذاك على قيمة (قيم) هي الأساس الذي تقوم عليه إمكانات الكون الدلالي وسبل تحقيقه»^(٣). كما أن «النظرة إلى الجسد ليست مجرد نظرة فردية تحددها الشروط الفردية وحدها بل هي نظرة عامة أيضاً تتبناها الحضارة أو الثقافة، وتشيعها في الناس بحيث يكون للمجتمع ككل نظرة موحدة للجنس، بصرف النظر عن اختلاف الأفراد»^(٤).

وقد قمنا بتقسيم هذا المبحث إلى محاور ثلاثة هي كالتالي:

- ١- تشيؤ المرأة (صورة المرأة - الشيء).
- ٢- شهوة النساء.
- ٣- جماليات الجسد النسائي.

^(١) يلاحظ تقسيم ما للعمل بين الجنسين في كل المجتمعات البشرية التي وُجدت حتى وقتنا الحاضر. ويُطلق على المعايير الاجتماعية التي تحدد ما الذي يجب أن يمارسه الرجال والنساء من أنواع النشاط مصطلح «الأدوار الجنسية الاجتماعية». والناحية التلقائية في تمايز الأدوار الجنسية هي التصور حول الفروق بين الرجال والنساء، وماذا يجب أن يختلفوا من حيث الصفات الجسدية، والاجتماعية، والنفسية أي انطلاقاً من القوالب النفسية الاجتماعية المتعارف عليها للأنوثة والذكورة. وتوجد مثل هذه القوالب سواء في المستويات الثقافية العليا، وضمن الأنظمة الدينية والفلسفية التي تقدم تفسيراً لطبيعة الفروق الجنسية والرموز النوعية والجنسية، وفي الوعي الشائع، وقوالب الوعي الشائع؛ انظر: إ. س. كون - الجنس والثقافة، ص ٨.

^(٢) إبراهيم محمود - الاستهلاك، عصر الإشهار ومجتمعه، البهجة والجسد، كتابات معاصرة، المجلد السادس، العدد الرابع والعشرون، بيروت، نيسان - أيار ١٩٩٥م، ص ٧٢.

^(٣) سعيد بنكراد - النص السرد، ص ١١١.

^(٤) أحمد عبد المعطي حجازي - تجليات الجسد.... تجليات الإنسان، إبداع، العدد التاسع، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٧م، (عدد خاص عن تجليات الجسد)، ص ٥٠.

١- تشيؤ المرأة (صورة المرأة - الشيء):

وقد تبين لنا من خلال استتطاق المدونة المدروسة أن الجاحظ في عدد من النصوص التي أوردها عن المرأة في مصنفاته المختلفة ركز على صورة المرأة - الشيء^(١) حيث تصبح المرأة «مادة للذة الرجل، وللإشباع الضروري له للشعور بهويته الرجولية وتأكيدها»^(٢). وبدلاً من أن تكون الشخصية النسائية قيمة جمالية وأماً وأختاً وصديقة فإن قيمتها تكمن في كونها «إطاراً لشهوات الرجل وأهوائه خاضعة له، ومجارية له، في غضبه، وسروره، وظلمه، وعدله»^(٣). ونحن نرجع ذلك إلى خصوصية السياق الثقافي، والتاريخي، والاجتماعي في عصر الجاحظ^(٤) الذي هيمنت فيه صورة المرأة الجارية.

والخبر التالي الذي يورده الجاحظ في كتاب (البغال) يبرز لنا تشيؤ المرأة إذ (يُروى عن بعض العراقيين أنه قال: كنت عند قاضي مصر، وهو يقول لبعض جلسائه: عندي جارية أطوها منذ حين، وقد اعتراني شبق، وأنا عليّ أن أشتري بغلة. قلت: وما تصنع ببغلة؟ قال: أطوها وأصيب منها. فقلت في نفسي: هذا أمجن الناس وأحمقهم يتكلم بهذا وهو قاضٍ؟! ثم حكيت ذلك عند رجل من أهل مصر، فقال: عافاك الله ما منا من

^(١) يعد مفهوم التشيؤ مفهوماً فلسفياً بشكل الركيزة الأساس عند هيغل و كارل ماركس؛ فهيغل أشار إلى أن العلاقات بين الأفراد في المجتمع الحديث يغلب عليها طابع العلاقة بين أشياء، وأن قيمة الفرد مرهونة بملكياته وأفعاله الإنسانية في مجالات الفن والعلم والدين التي تخضع في نهاية المطاف إلى عملية بيع وشراء؛ انظر: هربرت ماركوز - العقل والثورة، ترجمة فؤاد زكريا، ص ١٨٧. كما قام ماركس بتشخيص هذه الظاهرة من خلال دراسته للاقتصاد السياسي التقليدي حيث يتحول الإنسان في المجتمع الرأسمالي إلى شيء قابل للتداول كسلعة. ويرى ماركس أن رأس المال هو نتيجة العمل الإنساني الذي يصبح هو المتحكم في الإنسان، وفي العامل، وفي رأس المال النقدي على السواء. وبما أن العمل الإنساني ينحل في صورة شيء هو رأس المال النقدي والصناعي؛ فإن هذا الانحلال يشمل كذلك الإنسان والعلاقات الإنسانية التي تصطبغ بصيغة الشيء المادي المتحجر. ويعم هذا التشيؤ ظهور العلاقات والعواطف والأفكار في صورة أشياء مادية في كل المجتمع من قاعدته المادية إلى أعلى تعابيره الفنية، حتى الأدب والموسيقى والرسم؛ انظر: عبدالله العروي - العرب والفكر التاريخي، ص ٢١٠.

^(٢) أني آنزيو - المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها، ص ١٨.

^(٣) محمد عبدالرحمن يونس - الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ص ١٧.

^(٤) بعد انقضاء مرحلة الخلفاء الراشدين حصلت متغيرات مهمة في طبيعة بنية الدولة وسياساتها وخاصة في العصر العباسي، مما أدى إلى تشويه عدد من المفاهيم الإسلامية الرائدة في التطبيق بإحداث إضافات تحريضية في الحجاب قتم بعث بعض أنماط العلاقة بين المرأة والرجل بخفض المرأة إلى قيمة جنسية تابعة «لسلطة الرجل»؛ انظر عزيز السيد جاسم - المفهوم التاريخي لقضية المرأة، ص ٥٣. ويجسد المجتمع الأموي قيمة هذه السلطة ووظيفتها، ووسيلتها، وقدرة هذه الوظيفة والوسيلة على تحمل أعباء المهام الأساسية التي وضعها هذا المجتمع. يقول الخليفة عبدالملك بن مروان: «من أراد أن يتخذ جارية للمتعة فليتخذها بربرية ومن أرادها للولد فليتخذها فارسية، ومن أرادها للخدمة فليتخذها رومية»؛ انظر ابن قيم الجوزية - أخبار النساء، تحقيق نزار رضا، بيروت، دار مكتبة الحياة، دون تاريخ، ص ١٢.

أحد إلا وعنده بغلات ينيكهن. فتعجبت، فلما رأى إنكارى ذلك، فسّر لي معنى البغلة عندهم»^(١). وهكذا فإن المرأة - الجسد تتماهى في حقلها الدلالي مع البغلات، وهذا التماهى يحمل مدلولاً جنسياً مشتركاً يكمن في كونهما أداة جسدية تفرغ فيها رغبات شبقية جنسية، ولعلّ الأخبار التي تكررت في ثانيا كتاب (الحيوان) لأبي عثمان تبرز لنا ارتباط البغلات (الحيوان) بالفعل الجنسي.^(٢)

والجاحظ في نصوصه السردية التي أوردها عن المرأة وظف الإمام، والجواري، والحرائر، والغلمان توظيفاً يشكل حقلاً معرفياً ثقافياً يمتح منه خطاب الجنس، وهو يلجأ كذلك إلى توظيف الخطاب الديني كبنية ثقافية تخدم منطق السرد في تركيزه على البعد الجنسي. ويبرز تشيؤ المرأة في هذه العبارة التي يوردها الجاحظ في رسالة (القيان). يقول أبو عثمان: «النساء حرث للرجال، كما النبات رزق لما جعل رزقاً له من (الحيوان)»^(٣)؛ فالمرأة محل زرع الولد، وهي «تُملك كما تملك الأرض، وتنتج كما تنتج، وتُحرث كما تُحرث. فهي خاضعة لفعل الرجل، واختياراته، وممارساته المختلفة. وهذا بالضبط ما يدل على دونيتها».^(٤)

والجاحظ يورد حادثة فصحاء أعراب طيء الذين أرسلوا رائداً يبحث لهم عن الخصب والكلاء، ولماً عاد وأخبرهم بلغة فصيحة لم يصدقوه وبعثوا بأخر أدخل المرأة في وصفه للعشب فصدقوه إذ قال: «عشب ثاد مأد، مولى وعهد، متعارك جعد، كأفخاذ بني سعد، تشبع منه الناب وهي تعد»^(٥). كما أن صفات المرأة تُسقط على الحيوان، وتُسقط صفات الحيوان على المرأة؛ فامرؤ القيس يجيب ببلاغته عن سؤال «أطيب عيش الدنيا» فيقول: «بيضاء رعبوبة، بالطيب مشبوبة، بالشحم مكروبة».^(٦)

إن المرأة - الشيء لا تعني شيئاً سوى كونها أداة جنسية للمتعة والإنجاب. والمرأة الجارية تتحول وفق هذا المنظور إلى ثقافة جسدية لها مواصفات ومعايير معينة، وخاصة إذا كانت جارية تُباع في أسواق النخاسة، وتُجلب إلى قصور الأمراء والخلفاء.

^(١) كتاب البغال، ص ٦٣؛ البغلات: حوار من رقيق مصر، نتاج ما بين الصقالبة وجنس آخر، والواحدة منهن يقال لها: "بغلة"، ولهن أبدان ووثارة، وحدارة؛ انظر كتاب البغال، ص ٦٢.

^(٢) انظر: الجاحظ - كتاب البغال، ص ١٥١.

^(٣) رسالة القيان، رسائل الجاحظ الكلامية، ص ٦٥.

^(٤) علي أرفار - صورة المرأة، ص ٣٤. يقول الجاحظ في (البخلاء) ص ٤: «إن بذل الزوجة داخل في باب المواساة والأثرة. وأن فرج الأمة العارية كحكم الخدمة، وأن الزوجة في كثير من معانيها كالأمة، وأن الأمة مال كالذهب والفضة».

^(٥) البيان والتبيين، ج ٢، ص ٩٢.

^(٦) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٢-١٢٣.

فقد كان «معاوية يؤتى بالجارية فيجردها من ثيابها بحضرة جلسائه، ويضع القضيب على ركبها، ثم يقول: إنه لمتاع لو وُجد متاعاً. ثم يقول لصعصعة بن صوحان: خذها لبعض ولدك، فإنها لا تحل ليزيد بعد أن فعلت بها ما فعلت»^(١).

وتبرز الأخبار الواردة في (الأغاني) المرأة الجاهلية، وقد تحولت إلى سلعة متبادلة بين الرجال فعندما يملّ الزوج زوجته فإنه يستبدلها بزوجة أخرى تجدد شيخوخته، وتسعده فيما تبقى من حياته. ولعلّ الخبر الوارد في الأغاني عن المتجردة زوج المنذر بن المنذر ثم النعمان بن المنذر يبرز لنا تشيؤ المرأة بشكل جلي. فأبو الفرج يذكر «أنّ المتجردة واسمها ماوية، وقيل هند بنت المنذر بن الأسود الكلبية كانت عند ابن عم لها يُقال له حلم، وهو الأسود بن المنذر بن حارثة الكلبى، وكانت أجمل أهل زمانها، فرآها المنذر بن المنذر الملك اللخمي فعشّقها، فجلس ذات يوم على شراب، ومعه حلم وامرأته المتجردة، فقال المنذر لحلم: إنّ لقبيح بالرجل أن يقيم على المرأة زماناً طويلاً حتّى لا يبقى في رأسه ولا لحيته شعرة بيضاء إلا عرفتها، فهل لك أن تطلق امرأتك المتجردة، وأطلق امرأتي سلمى، قال: نعم، فأخذ كلّ واحد منهما على صاحبه عهداً. قال: فطلق المنذر امرأته سلمى، وطلق حلم امرأته المتجردة، فتزوجها المنذر، ولم يُطلق لسلمى أن تتزوج حلاًماً، وحجبها، وهي أم ابنه النعمان بن المنذر»^(٢).

وجسد الجارية ينتقل من يد لأخرى، ومن مالك لآخر؛ فالجارية عريب المأمونية التي عُرِفَتْ بتقافتها الموسوعية التي بزّت بها أقرانها من الجوّاري والحرائر تنتقل من خليفة إلى آخر تماماً كالسلعة الجسدية، ويتداولها ثمانية خلفاء كما يذكر صاحب الأغاني في هذا الخبر المُسند إلى أبي الحسن علي بن محمد بن الفرات أنّه قال: «كنت يوماً عند أخي أبي العباس، وعنده عريب جالسة على دست مفرد لها، وجواريتها يغنين بين يدينا، وخلف ستارتنا، فقلت لأخي - وقد جرى ذكر الخلفاء - قالت لي عريب: ناكني منهم ثمانية، ما اشتھيت منهم أحداً إلا المعتر فإنّه كان يشبه أبا عيسى بن الرشيد»^(٣).

(١) رسالة القيان، رسائل الجاحظ الكلامية، ص ٦٥.

(٢) الأغاني، ٢١م، ص ٨٢؛ انظر أيضاً الخبر الوارد في الأغاني عن منظور بن زبّان وزوجة أبيه مُليكة بنت سنان بن أبي حارثة المري

(المصدر نفسه، ١٢م، ص ١٩٠).

(٣) المصدر نفسه، ٢١م، ص ٨٢. ويذكر أبو الفرج قول عبد الله بن الحشر عن المرأة «إنّها لم تخلق للمشورة، وإنما خلقت وثاراً للباءة»؛

المصدر نفسه، ١٢م، ص ٢٧. ويقول المغيرة بن شعبة، الذي نكح ثلاثاً وتسعين امرأة، «إن اليمانية كالثوب، والربعية كالأمة، والمضرية

كالقرن»؛ انظر: المصدر نفسه، ١٦م، ص ٤٩.

ويبرز تشيؤ المرأة أيضاً في السير الشعبية العربية بشكل جلي، فعندما سُئل الملك سيف عن الفرق بين الرجال والنساء قام بتعداد أصناف الرجال واختلافهم في الصفات تبعاً لهذا التعدد، ولكنه عندما يأتي لذكر النساء وصفاتهم فإنهن جميعاً يتساوين في كونهن وعاءاً للتنازل والإنجاب.^(١) (فعند ذلك ذكر الملك أبو تاج سيرة النساء، وما فيهن من الجمال ولذة الجماع، والرجال وما فيهم من الجبان والشجاع. فقال الملك سيف: يا ملك اعلم أن الرجال أصناف فيهم من أعطاه الله تعالى شجاعة، وقوة، ومروءة، وسماحة نفس، وكرماً، وعفة وفيهم من هو دون ذلك، ويكون جباناً، وذليلاً، وطماعاً، وحسوداً، وبخيلاً، وفيهم من هو كريم، جبان، وأهل مروءة، وضعيف الجنان لا يقدر أن يحجب جاراً، ولا يدفع عن نفسه أضراراً، وفيهم شجاع، وصاحب مقدرة، وحاله متيسر ولكن مثل البحر المالح أن تنزل فيه شيء ابتلعه، وليس فيه نفع من خلق الله تعالى لأحد، وفيهم من يكون كريماً، ولكن ما عنده شيء يتكرم به، وفيهم غير ذلك، وأمّا النساء يا ملك فما هن إلا مواعين لتربية النطفة حتى تتكامل في ظلمات الأحشاء، ومنها يخلق الله تعالى ما يشاء، يعني أنثى وذكر، وأمّا الجمال وغير الجمال فهو على حد سواء فإن كل منهن تحمل وتضع فلا فرق بينهن وبين كل الإنسان، والحيوان، والطيور، والوحوش، والدواب وجميع الأشباح التي تسكنها الأرواح).^(٢)

(١) فاض التراث العربي بالعبير والنوادر والأمثال والوقائع التي تجعل المرأة شيئاً وسط أشياء الجماعة. ونكتفي ببعض الأمثلة:

١. قيل لبعضهم: ما السرور؟ فقال: دار قوراء، وامرأة حسناء، وفرس مربوطة بالفناء. (بيت + امرأة + فرس).

٢. اللذات أربع: البناء، والنساء، والطلاء، والغناء.

٣. الأمهات أوعية؛ انظر: خليل أحمد خليل- المرأة العربية والتغيير، ص ٨٦. والمتأمل في بعض التراث العربي الخاص بالمرأة يشف عن صورة تبدو فيها المرأة عالة على الرجل، وهي بحاجة إلى الكسوة والرزق فقط، مسلوية الإرادة داخل منزل الزوجية. إذاً عليها أن تكون دمية تكرر حياتها وعمرها في سبيل تحقيق رغبات الرجل، والتاريخ العربي حافل بالشواهد المؤيدة لذلك؛ ومن هذه الشواهد ما ذكره أبو الريحان من قول امرأة لابنتها يوم زفافها: «كوني له فراشاً، يكن لك معاشاً، وكوني طاءً، يكن لك غطاءً، وإياك والاكتساب إذا كان فرحاً، والفرح إذا كان كيباً، ولا يطلعن منك على قبيح، ولا يشمنن منك إلا أطيب ريح، ولا تفشين له سرّاً لتلا تسقطي من عينيه، وعليك بالماء والدهن والكحل، فإنه من أطيب الطيب»؛ انظر: محمد التجاني- تحفة العروس ومتعة النفوس، ص ١٦٨. ويرد في المصدر نفسه: «النساء لعب الرجل، فليزين الرجل لعبته ما استطاع فإن ذلك أدعى لشهوته، وأملأ لعينه، وأظهر لمحاسن المرأة، وأدوم للألفة والمودة»؛ المصدر نفسه، ص ١٢٩. وتذكر سعاد المانع في دراستها (الشعر والنقد والمرأة، دراسة لسيمات المرأة المعنوية في الشعر العربي القديم وفي التنظيرات النقدية)، مجلة فصول، م ١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤م. ص ٣٢٩ أنه «يمكن ملاحظة طغيان دلالة الجنس في استعمال لفظي النساء والمرأة في أبواب النساء في الكتب الأدبية المؤلفة في حدود القرن الثالث وما تلاه. ويكشف النظر في هذه الأبواب عن أنها تكاد تقتصر على الأحاديث الطريفة المتصلة بالزواج والجنس. والحديث عن النساء في هذه الأبواب أصبح مقارباً للحديث عن الطعام».

(٢) سيرة الملك سيف، م ١، ص ٣١٢؛ انظر أيضاً المصدر نفسه، م ٢، ص ٣١ حيث يرى الملك سيف فاكهة على هيئة نساء، ويذكر له

المارد الخيرقان أنّ «البعض يجامعها، وهي ما عليها فحش لأنها بمنزلة الرقيق للملوك». وجاء على لسان الراهبة النصرانية في سيرة الأميرة

ذات الهمة: «إني ولو كان ديني النصرانية فإني تبع لزوجي وبعلي لأن المرأة من ضلع الرجل»؛ انظر: م ٢، ص ١٧٧.

٢ - شهوة النساء:

تركز الأخبار الواردة عن شهوة النساء على «صورة المرأة المغناج الطروب المشبعة للرغائب الجنسية، التي تتوفر فيها مزايا إثارة غرائز الرجل، وتلبية تطلباته الشهوية»^(١). وتتساوى المرأة الحرة والجارية في هذه الأخبار كصورة شبقية؛ فهناك على سبيل المثال هذا الخبر الذي يورده الجاحظ عن عائشة بنت طلحة فقد «كانت من المتزوجات، فتزوجها عمر التيمي فدعا بها فواقعها، فسمعت المرأة من النخير والشهيق أمراً عجيباً، فلمّا خرجت قالت لها: أنت في شرفك وقدرك تفعلين مثل هذا! قالت: إنّ الدواب لا تجيد الشرب إلا على الصغير!»^(٢). وترد أخبار أخرى تبرز فيها نساء ينتمين إلى حقب تاريخية مختلفة، يؤكّد الجاحظ فيها على قوة العلائق بين النساء والشهوة؛ فقد قالت امرأة في الجاهلية تشكو زوجها: «زوجي عيياء طباقاء، وكل داء له دواء»^(٣). ويرد الخبر التالي عن عجوز سنديّة ركبت يوماً ظهراً بغير فلماً أقبل بها البعير وأدبر، وطمر فمخضها مرة مخض السقاء، وجعلها مرة كأنها ترهز، فقالت بلسانها، وهي سنديّة أعجمية: «أخزى الله هذا الزمل، فإنه يذكر بالسر، تريد أخزى الله هذا الجمل فإنه يذكر بالشر»^(٤). وتصبح المرأة في بعض الأخبار المبادرة بالفعل الجنسي؛ فقد «راودت امرأة شيخاً، واستهدفت له، وأبطأ عليه الانتشار فلامته فقال لها: إنك تفتحين بيتاً، وأنا أنشر ميتاً»^(٥). «وتصور حكايات الجاحظ الجنسية المرأة في الغالب ذات شهوة جنسية عارمة حتى أنّ بعض الحكايات تصور المرأة ذات الحسب والجمال، حين يتنافس على خطبتها المتنافسون، تنبذ ذوي الجاه أو المال أو الوساطة أو الأخلاق، وتختار من تسمع بمقدرته

(١) عزيز السيد حاسم- المفهوم التاريخي لقضية المرأة، ص ٤٦؛ يقول ابن حزم الأندلسي: «وما أعلم علة تمكن هذا الطبع من النساء إلا أنهن متفرغات البال من كل شيء إلا من الجماع ودواعيه والغزل وأسبابه... لا شغل لهن غيره ولا خلق لهن سواه. والرجال مقتسون من كسب المال، وصحبة السلطان، وطلب العلم، وصيانة العيال، ومكابدة الأسفار، والصيد، وضروب الصناعات، ومباشرة الحروب، وملاقة الفتن، وتحمل المخاوف، وعمارة الأرض»؛ انظر طوق الحمامة، ص ٧٩. وهكذا يجعل ابن حزم المرأة جسداً مؤنثاً يحلم بالنكاح، ويعيش من أجله، ويتحول الجسد الأنثوي وفق هذه النظرة من مادة طبيعية حسب الفطرة إلى مادة مصنعة تخضع لمفاهيم وطرائق معينة في التعامل الثقافي؛ فالرجل عقل، وعمل، ورأس، والمرأة جسد وفراغ. ويروي ابن حزم حكاية عن ملوك السودان، وأنّ الملك منهم يوكل ثقة منه بنسائه يلقي عليهن ضريبة من غزل الصوف يشغلن بها أبد الدهر، لأنهم يقولون: «إنّ المرأة إذا بقيت بلا شغل إنما تشوق إلى الرجال، ونحن إلى النكاح»؛ المصدر نفسه، ص ٧٩. وبهذا يتم تحديد الجنس المؤنث بأنه نوع بشري محصور القيمة في النكاح ودواعيه؛ انظر عبداً لله الغدامي- ثقافة الوهم، ص ١٤٤ وما بعدها.

(٢) كتاب مفاخرة الجوّاري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٨٨.

(٣) البيان والتبيين، م ١، ص ١٠٩. الحيوان، م ١، ص ٧٤. عيياء: العنين الذي تعيه مباحضة النساء، طباقاء: العبي الثقليل الذي يطبق على الطروقة وكذلك المرأة لصغره.

(٤) الحيوان، م ١، ص ٤٦٢؛ طمر: وثب، مخض: أخذ زبده، ترهز: تتحرك.

(٥) البيان والتبيين، م ٢، ص ٢٠١.

الجنسية من امرأة عجوز أو غيرها، أو تختار من تتوهم هي فيه الفحولة حتى لو كان قبيحاً أو كفيفاً في حين نرى جارية في إحدى الحكايات تجاهر بجوعها الجنسي في أثناء المضاجعة^(١).

وتتموضع الجواري في أنساق العشق والإغراء والبيع والمغامرة أو الوساطة. ويرسم أبو عثمان في رسالة (القيان) صورة للمجتمع العباسي الذي تهالك على الذات، وانتشر فيه المجون والتهتك، ولعبت فيه القيان دوراً هاماً في الانحلال الخلقي، وهو يصف وصفاً حياً الحركات التي تقوم بها القينة لإغواء الرجل. وكأنها تتصب له حبال ليقع في شركها؛ فهي «إذا رآها الرجل ابتسمت له، وغازلته، وأبدت له الاهتمام والشوق فإذا وقع في شركها مضت فيما كانت قد شرعت به، وأوهمته أنه تيممها، ثم هي إذا ابتعدت عنه كاتبته تشكو إليه حزنها لفراقه، وتقسم له أنه شجبتها وشجوها في ليلها ونهارها، وأنها لا تريد سواه، ولا تطيق فراقه»^(٢).

نجد أن «التصور الاجتماعي عن (الجواري) هو تصوّر سلبي يجعل الجارية جسداً خلق لإمتاع الرجال، وصنم اجتماعياً من أجل هذه الغاية، وترسخت تقاليد الإمتاع والاتجار بهذه المتعة في سوق النخاسة في أدبيات العصر»^(٣). والجاحظ في هذه الأخبار الواردة لا يبرز لنا السبب الذي من أجله لعبت القينة هذا الدور في الانحلال الخلقي، والأسباب التي أدت كذلك إلى استخدام الثقافة هذه القينة كآلة جسدية توظف جسدها المؤنث. ولا يمكننا فهم ظاهرة (القيان) في العصر العباسي دون ربطها بظرفها التاريخي والاجتماعي الذي برزت فيه؛ فالقينة «ضحية نظام اجتماعي طبقي مترف ينظر إلى المرأة كوسيلة للمتعة الجنسية، ويحتبسها، ويحيطها بالمناعم، بل ويتقفها لهذه الغاية أكثر من غيرها. بل يذكر الجاحظ صراحة في آخر رسالة (القيان) أن تجارة القيان هي تجارة جنس تتستر على الزناتين، وتتحايل على الشرع؛ فالرجل الذي يشتري الجارية يستمتع بها حتى يستوفي رغبته فإذا رغب عنها أعادها إلى المقيمين (مربي القيان) بثمن أقل مما اشترأها»^(٤).

(١) توفيق أبو الرب - الحكاية في أدب الجاحظ، ص ٧-٧١؛ انظر: الجاحظ، كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٩١-١٩٢. ويذكر الجاحظ في الحيوان (١م، ص ٤٦١) «أن المرأة سليمة الدين، والعرض والقلب، ما لم تهجس في صدرها الخواطر، ولم تتوهم حالات اللذة، وتحرك الشهوة فأما إذا وقع ذلك، فعزمها أضعف العزم وعزمها على ركوبها الهوى أقوى العزم. فأما الأبقار الغريرات فهنّ إلى أن يؤخذن بالقراءة في المصحف، ويحتال لهنّ حتى يصرن إلى حال التشيخ والجن والغرارة، وحتى لا يسمعن من أحاديث الباه والغزل قليلاً ولا كثيراً أحوج».

(٢) كتاب القيان، رسائل الجاحظ الكلامية، ص ١٧١-١٧٢.

(٣) عبد الله الغدّامي - المرأة واللغة، ص ١٠٠.

(٤) سمير عبده - المنزلة الجنسية للمرأة العربية، ص ٤٥.

وفي فصل من احتجاجه للإماء في كتاب (النساء) يبين الجاحظ السبب الذي جعل رجال العصر العباسي يميلون إلى الإماء أكثر من ميلهم إلى الحرائر^(١)؛ فقد «قال بعض من احتج لليلة التي من أجلها صار أكثر الإماء أحظى عند الرجال من أكثر المهيرات أن الرجل قبل أن يملك الأمة قد تأمل كل شيء منها، وعرفه ما خلا حظوة الخلوة فأقدم على ابتياعها بعد وقوعها بالموافقة، والحررة إنما يستشار في جمالها النساء، والنساء لا يبصرن من جمال النساء وحاجات الرجال وموافقتهم قليلاً ولا كثيراً، والرجال بالنساء أبصر، وإنما تعرف المرأة من المرأة ظاهر الصفة، وأما الخصائص التي تقع بموافقة الرجال فإنها لا تعرف ذلك، وقد تحسن المرأة أن تقول كأن أنفها السيف، وكأن عينها عين غزال، وكأن عنقها إبريق فضة، وكأن ساقها جمارة، وكأن شعرها العناقيد، وكأن أطرافها المداري وما أشبه ذلك»^(٢).

كما يورد أبو الفرج الأصفهاني أخباراً عدة في الأغاني عن النساء وشهواتهن؛ فهو «موضوع إماء على نساء قديمات يرقين إلى وقت يسبق النبوة المحمدية أو يأتي بعده بقليل، أو هو موضوع على نساء منفيات من التاريخ، ومن الزمن الإنسي، والمدني، والاجتماعي، وزمن العمران؛ فهن أقرب إلى الكائنات المتوهمة (الغول الأنثى)، وإلى الحيوان (الغلمات غلمة وحشية) منهن إلى الإنس وميزانهم وقياسهم»^(٣). والكتاب يتناول وجوهاً سائرة من حياة النساء تتناول حقبة تاريخية مختلفة من الجاهلية إلى صدر الإسلام والدولتين الأموية والعباسية. والمرأة الجاهلية تعبر عن أحاسيسها الجنسية، وهذا التعبير متأثر بالطبقة الاجتماعية، ويجري في السر غالباً، ويخضع للأسطورة التي تمثل، على أية حال عقل الشعب الباطن. ونرى أن الجانب الأسطوري من الموضوع كان السبب، على ما يبدو في عرض معطيات متناقضة عن التعبير الجنسي فقد نجد امرأة تجرؤ على البوح لزوجها بأنها استظرفت عروة بن الورد، ووضعت منه ابن زنا، ومع ذلك يسكت الزوج^(٤)،

^(١) «كان الرجال لا يغفرون للحرائر بقدر ما كانوا يتسامحون مع الجواري. ورافق هذه الأوضاع المتردية حذر عام من المرأة، واحتقار لمواهبها ولجنسها في مجتمع قائم على ترويج اللهو والفجور. وكانت تزداد الرغبة في سجن المرأة وقهرها نفسياً، ومعرفياً في خفضها الدائم إلى مستوى الأشياء والسلع، فلانة تحت فلان، المرأة متعة من متاع الدنيا، كل مالك يملك إلا مالك النساء فإنه مملوك، المرأة حرمة، أم فلان، عبدة.... إلخ». انظر: خليل أحمد خليل - المرأة العربية وقضايا التغيير، ص ٧٠.

^(٢) الجاحظ - كتاب النساء، ص ١٠١-١٠٢.

^(٣) وضاح شرارة - ذوات الفروج يركبن السروج، ص ٢٤.

^(٤) الأغاني، م ٣، ص ٨٠.

في الوقت الذي ترفض فيه المرأة الزواج من أحدهم قبل تركه الزنا والخمر^(١). وهنا لا بد أيضاً من التفريق بين الحرة والأمة في الجاهلية^(٢)؛ فالعبودية تؤدي إلى التخفف من الضوابط الأخلاقية في المجتمع الجاهلي. والأمة لم تكن لتخل من ممارسة الزنا، وبوسعها أن تستقبل في بيتها أي رجل يعجبها، شرط أن تمنحها سيدتها بعض الحرية الجنسية^(٣). ولكننا نظن أن مثل هذه الأمة يُسمى البغي، مع أنها ربّما كانت من أموال الرجل، وربما كانت تلك المرأة الإيادية التي كانت تعبر عن رأيها في أعضاء الرجال الجنسية بحرية من هذا القبيل^(٤). ويورد أبو الفرج خبراً عن سحيم عبد بني الحساس الذي أقام علاقات مع جميع نساء وبنات عشيرة سيده. ومن المرجح أن علاقاته هذه كانت سرية تماماً كقصة زوجة مرثد التي دعت ابن سلفها للقائها خلف البيوت^(٥).

ولمّا كان أكثر العمل الجنسي سرياً، فمن الصعب أن نحيط بالألفاظ الجنسية المستخدمة في ذلك العصر، لكن يبدو لنا أنها أكثر جرياً على ألسنة الرجال منها على ألسنة النساء، وكلّ يراعي في ذلك قواعد الستر وقانون العرض. ولم يرد في الأخبار عن المرأة الجاهلية في كتاب (الأغاني) ما يفيد أن المرأة كانت تتكلم على عضو الرجل الجنسي بصراحة^(٦) إلا في خبر واحد ذكرناه منذ قليل عندما تحدثنا عن المرأة الإيادية. أمّا الخبر الوارد عن الزبّاء وجذيمة الأبرش فإنها قد كنّت عن عضوها بعبارة «ذات عروس»، وعبر عنه جذيمة الأبرش بكلمة «متاع»^(٧).

ويجرو الرجل أن يضرب بيده إلية امرأة ويسألها: «ما هذا؟»، ومع أن المرأة تبدو شهوانية جداً، وربما كانت بغياً، فإنها لا تجيب إلا بكلمة فرضها الحياء وهي «القمر» فقد جاء في (الأغاني) أنه «كان في إياد امرأة تستصغر أيور الرجال، فجامعها ابن ألغز، فقالت: يا معشر إياد أباالركب تجامعون النساء؟ قال: فضرب بيده على إستها، وقال: ما

^(١) الأغاني، ١٨م، ص ٦٣.

^(٢) يحدّد اللسان عورة كلّ من الحرة والأمة؛ فالعورة هي كلّ خلل يتخوّف منه، وكلّ مكمن للستر، وعورة الرجل والمرأة: سواتهما، والعورة كلّ أمر يستحيا منه إذا ظهر؛ والمعور: المكمن البين الواضح، وأعور لك الصيد أي أمكنك، وأعور الفارس إذا كان فيه موضع خلل للضرب، وعورة الرجل والأمة «ما بين السرّة إلى الركبة»، «وعورة المرأة الحرة جميع جسدّها إلا الوجه واليدين إلى الكوعين»، انظر: اللسان مادة (عور).

^(٣) الأغاني، ٦م، ص ١٣٦-١٣٧.

^(٤) المصدر نفسه، ٣م، ص ٧٧؛ ٦م، ص ١٣٣؛ ٩م، ص ٧١.

^(٥) المصدر نفسه، ٢٢م، ص ٣٣٦-٣٣٧.

^(٦) بينما نجد أن المرأة في العصور التالية، ولا سيما في العصر العباسي تجد حرية في الحديث عن الفعل الجنسي خاصة إذا كانت جارية؛ انظر على سبيل المثال: الأغاني، ٢١م، ص ٨٢. كما نجد المرأة الحرة حرية في الحديث عن عضوها الجنسي كالخبر الوارد عن هند بنت الحارث المريّة التي قالت لعمر بن أبي ربيعة: «لو رأيته منذ أيام، وأصبحت عند أهلي، فأدخلت رأسي في جبي، فنظرت إلى حري فإذا هو ملء الكف ومنية التمني، فناديت: «يا عمراه! يا عمراه!» فقال عمر: «فصحت، يا لبيكاه، يا لبيكاه»، انظر المصدر نفسه، ١م، ص ١٧٣ وكذلك المصدر نفسه، ٢٢م، ص ٣٦.

^(٧) المصدر نفسه، ١٥م، ص ٢٥٤.

هذا؟ فقالت، وهي لا تعقل ما تقول: هذا القمر، فضربت العرب بها المثل «أريها إستها وتريني القمر»^(١). والعمل الجنسي كان وسيلة يعبر بها الرجل الجاهلي عن قدرته الجسدية ولا سيما الجنسية^(٢). وخبر المرقش الأصغر وبنت العجلان من شأنه أن يؤيد ذلك؛ فقد ذكر الرواة أنه ترك على جسدها «نكتاً» كأنها التين وكأثار السياط^(٣). والنساء الجاهليات يعبرن بأسلوب آخر بإظهار الجسد أمام الأخريات، وأمام الرجال في المعركة بحجة التشجيع على القتال والثبات^(٤)، أو برفض مصاحبة رجل يرتعد قبل الجماع، وشعر بدنه كثير^(٥).

وإذا كانت للمرأة الجاهلية في كتاب (الأغاني) خصوصية معينة تجعلها تتميز عن المرأة العربية في العصور التالية فإنّ هناك بعض الأخبار في الأغاني تستوي فيها نساء ينتمين إلى حقبة تاريخية مختلفة، ولا سيما الأخبار المتصلة بشهوة النساء كهذا الخبر الذي ورد عن هند امرأة حجر بن عمرو (آكل المُرار) التي يكون عقابها على خيانتها لزوجها أن يربطها بين فرسين يركضان بها حتى تقطعها قطعاً^(٦). والخبر الوارد عن ماوية بنت عفزر التي كانت «ملكة»، وكانت تتزوج من أرادت، وأنها بعثت غلماناً لها، وأمرتهم أن يأتوها بأوسم من يجدونه بالحيرة فجاءوها بحاتم^(٧). وتركز الأخبار الواردة عن المغنية عريب على بيان شدة شبقها وغلمتها، فعندما تُسئل عن شهوتها الجنسية تذكر أنّ «الشهوة بحالها، ولكن الآلة قد بطلت»^(٨). وجميع هؤلاء النسوة يستوين في «استجابتهن الشهوات الذكرية من غير جهد»^(٩)، «فالرجل (الفحل) رجل موصوف

(١) الأغاني، م ١٦، ص ٢٩٩؛ شحنت هذه المرأة الإيادية كلمة القمر بمضمون جنسي؛ فقد كان العرب يصفون العجز المستدير بأنّه كالكيّيب في شكله الدائري كما أنّ هناك دلالات أسطورية للقمر حيث يرتبط بخصوبة النساء؛ انظر: فراس السواح - لغز عشتار، ص ٨٢-٨٣.

(٢) خلافاً للمرأة الجاهلية كان الرجل يأذن لنفسه باستعمال الألفاظ الجنسية فأحد الغزاة مثلاً يفاخر بأنه اغتصب امرأة، ويصف ذلك بعبارات جنسية صريحة؛ (انظر: الأغاني، م ١١، ص ١٢٠)، مفرجاً بذلك عن مكونات نفسه. وقد يعبر بعضهم بعضو أمه، وقد يشتم به؛ انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، م ٤، ص ٣٩٥؛ م ٧، ص ١٠٧؛ م ٤، ص ٣٩٥؛ م ١١، ص ٣٤٠؛ م ١٤، ص ٣٢٩؛ م ١٧، ص ٦٤. ويذكر إ. س. كون أنّ «للعاني الشتائم أو لغة السباب أهمية بالغة لأجل دراسة دلالات الرموز الجنسية... وتعني الرموز الجنسية في هذه الحالات، بصورة رئيسية علاقات أو ادعاءات تراتبية - مقاماتية (متعلقة بالموقع والمنزلة الاجتماعيين)»؛ الجنس والثقافة، ص ٢٧.

(٣) الأغاني، م ٦، ص ١٢٩.

(٤) المصدر نفسه، م ٢، ص ١٤٣-١٤٤.

(٥) المصدر نفسه، م ١، ص ١٣٠.

(٦) المصدر نفسه، م ١٦، ص ٢٧٩؛ قارن هذا الخبر بخبر النضيرة بنت الضيزن حيث تنتهي الرغبة والشهوة الجنسية العارمة عند النسوة في هذه الأخبار بالقتل والتقطيع عقاباً لمن على انتهاكهن حرمة القوم والأهل. المصدر نفسه، م ٢، ص ١١٦-١١٨.

(٧) المصدر نفسه، م ١٧، ص ٢٩٢.

(٨) المصدر نفسه، م ٢١، ص ٨٢؛ انظر أيضاً الخبر الذي أورده أبو الفرج عن دقاق المغنية، (م ٢٨٥/١٢)، حيث تصف عنها.

(٩) وضاح شرارة - ذوات الفروج يركبن السروج، ص ٤٠.

وَمُعَلِّم (صاحب علامة وشارة)، أَمَّا المرأة فتجيب الفحولة، وتُستجاب دعواتها، وهي على صفة الأنوثة وحدها على نعتها الأول، والنوعي (نسبة إلى النوع) ^(١). والغول الأنثى، بوصفها من الشخصيات العجائبية أو الكائنات المتوهمة، وباعتبارها موروثة أسطورياً تشكّل في الذاكرة الجمعية، واستقر عبر عدد من الأخبار، ترتبط أيضاً بالشهوة. والخبر الوارد في الأغاني يبرز لنا هذا؛ فمروان بن أبي حفصة يقول: «وفدت في ركب إلى الرشيد فصرنا في أرض موحشة قفر، وجنّ علينا الليل فسرنا لنقطعها، فلم نشعر إلا بامرأة تسوق بنا إبلنا، وتحدو في آثارنا، فإذا هي الغول» ^(٢)

ويشكل الجنس أهم مكونات السرد في بعض السّير الشعبية العربية، ولا سيّما سيرة الملك سيف بن ذي يزن إذ يُعد السرد بنية عميقة من مجموع البنى التي تتحكم في هذا الخطاب السردى. وإلى جانب جمال المرأة الحسي الجسدي أو الجمال الوظيفي تسرف بعض السّير الشعبية في وصف الشبق الجنسي؛ فالثرثريا الحمراء تنظر إلى الملك سيف بن ذي يزن، وقد غيّرت الخمرة من حال إلى حال، «فحصل عندها شغل بال، وتحسّرت على ساعة من ساعته، يكون فيها الوصال، وبلوغ الآمال، فقامت على حيلها، وأخذت آلة الخمرة بيدها وخلعت العذار، وتركت الللمة والاستتار» ^(٣). وتبرز سيرة عنتره شهوة المرأة وغلقتها الواضحة؛ فقد تزوجت عبلة من عامر بن الطفيل بعد مقتل عنتره، وأخذت تسخر منه، وتبين تفوق عنتره عليه في المقدرة الجنسية ^(٤). وفي سيرة بني هلال تنتكر شماً في شكل رجل فتعشقها زهر البان، ولكنها تطلعها على حالها، وأنها في الحقيقة أنثى مثلها. وتتابع شماً بحثها عن زوجها سرحان، وعندما تجده تزوجه أولاً بزهر البان، وتبقيه عندها عشرين يوماً يتمتع بها، ويمتعها، وبعد ذلك يجيء دورها ^(٥). بل نفاجاً أحياناً بجرأة المرأة وغلقتها، إذ نرى عجوزاً كهينة ساحرة تخطف المارد الذي يعجبها وتأمّره بجماعها، وحين تبرد همته تقتله ^(٦).

^(١) وضاح شرارة- ذوات الفروج يركبن السروج، ص ٤٠.

^(٢) الأغاني، م ١٠، ص ٩٩؛ شحنت هذه المرأة الإيادية كلمة القمر بمضمون جنسي؛ فقد كان العرب يصفون العجز المستدير بأنّه كالكنيب في شكله الدائري كما أنّ هناك دلالات أسطورية للقمر حيث يرتبط بخصوبة النساء؛ انظر: فراس السواح- لغز عشتار، ص ٨٢-٨٣.

^(٣) سيرة الملك سيف، م ١، ص ٣٥١.

^(٤) سيرة عنتره، م ٨، ص ٢٨٣.

^(٥) سيرة بني هلال، ص ٩٠.

^(٦) سيرة الملك سيف، م ٣، ص ٢١٤.

٣- جماليات الجسد النسائي:

يتمظهر الجسد المؤنث في النصوص الجاحظية بوصفه «معرضاً بلاغياً تمارس فيه الثقافة مهارتها الإبداعية اللغوية، وتستخدم من أجل هذه الغاية درجة يبلغ معها التوظيف البلاغي للجسد المؤنث»^(١).

إنَّ مفهوم الجمال الذي تركز عليه نصوص الجاحظ هو الجمال الوظيفي وليس الجمال الروحي والقيمي^(٢). «فإذا كانت فكرة الجمال عند الفلاسفة الإغريق [التي جسدها أفلاطون] تعني الجمال الخالد المطلق... فإنَّ فكرة الجمال عند العربي تتبلور أولاً، وتتضح من خلال تقاطيع جسد المرأة. ولكن خضع هذا الجمال الوظيفي لمعايير جمالية اختلفت باختلاف الظروف الثقافية، والاقتصادية، والنفسية للفئات الاجتماعية»^(٣).

وقد لاحظ أبو عثمان هذا التفاوت وأبرزه من خلال عدة نصوص. والجاحظ يحدّد الجمال بأنّه «التمام والاعتدال»^(٤). ويحدّد صفات المرأة الجميلة بأنّها المجدولة؛ «فالمجدولة من النساء تكون في منزلة بين السمينّة والممشوقة. ولا بدّ من جودة القد، وحسن الخרט، واعتدال المنكبين، واستواء الظهر»^(٥). ويستشف ممّا أورد الجاحظ من نصوص أنّ السمنة، والاستدارات الباذخة في جسد المرأة كانت تُستحسن في عصور ما قبل الإسلام، أمّا الحقب التي تلتها فشهدت ميلاً واضحاً لما عُرف في العصر العبّاسي بمظهر النساء المجدولات، أي اللواتي لا تشوب قاماتهن سمنة بارزة، ويتميزن بالقد الأهيف الرشيق، والبطن الأملس الذي لا تشوبه العكن (غصن البان، قضيب الخيزران وغيرها من الاستعارات التي راجت في الشعر والنثر). وقد زاد ميل الرجال في العصر

^(١) عبد الله الغدامي - المرأة واللغة (٢)، ثقافة الوهم، ص ٧.

^(٢) يقول شارل بللا: «لو ألقينا نظرة إجمالية على الأدب العربي بأسره لشاهدنا أنّ المرأة لم تزل تحتل فيه محلاً رجباً واسعاً منذ العهد الذي كان الشاعر الجاهلي يلحج إلى صاحبه في نسيب قصيدته، ويكي على الأطلال بعد طعنها عن ربع رهطها؛ ثم شَبَّ عمر بن أبي ربيعة بالغواني والفواجر، وجعل الغزل فناً مستقلاً عن فنون الشعر، فحذا حذوه بعض المتقدمين والمتأخرين من الشعراء الأمويين والعباسيين، وثابر أكثرهم على البكاء على الدمن إن لم يلجأوا إلى المحن والسحف، ولقد اعتنى جميعهم في أغلب الأحوال بوصف خلق عشيقتهم وصفاً مقولباً مصطنعاً، لم يجاوزه إلى وصف خلقها». شارل بللا - الجاحظ والمرأة، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٢٥، تونس، ١٩٨٦م؛ ص ٦٨.

^(٣) محمد عبد الرحمن يونس - مجتمعات ما تحت المجتمع العربي، خطاب الجنس في ألف ليلة وليلة. كتابات معاصرة، مجلد ٤، عدد ١٣، بيروت، شباط - آذار، ١٩٩٢م، ص ٦٨؛ و«لم تسلم المسألة الجنسية من أثر اتصال الحضارة العربية بالثقافات الشرقية خاصة الفارسية والهندوسية التي تركت عليها بصمة واضحة؛ فقد أدى انتشار التسري وحياة البذخ إلى تعطش كل فرد إلى التجديد والتغيير تحبباً للتخمة والرتابة والملل بل إنّ معايير الجمال خضعت بدورها للتغيير من حين لآخر؛ فالمرأة النموذجية الجمال قد تكون بدينة، ضخمة الثديين وأحياناً تفضل المرأة الرشيق النحيل المتناسكة»؛ انظر: عبد الوهاب بو حديد - الإسلام والجنس، ص ٢٠٣.

^(٤) رسالة القيان، ص ٨١-٨٢.

^(٥) كتاب النساء، رسائل الجاحظ الكلامية، ص ١٠٢.

العَبَّاسي إلى المرأة الغلامية، واختلفت مقاييس الجمال عندهم إذا ما قورنت بالمقاييس الجاهلية، وصدر الإسلام إذ تم التركيز على أجساد الغلمان باعتبارها أجساداً قادرة على استنفار الفعل الجنسي مثل أجساد الجوّاري وربما أكثر منهم. واعتبر كثير من الرجال أنّ المرأة الغلامية هي التي تمثل أعلى مواصفات الجمال الجنسي فشُبّهت المرأة بالغلام. يقول الجاحظ: «قال صاحب الغلمان إنّ من فضل الغلام على الجارية أنّ الجارية إذا وُصِفَتْ بكمال الحسن قيل: كأنّها غلام ووصيفة غلامية»^(١).

وفي مقابل كلّية الجسد الرجولي يركز السرد الجاحظي على جزئية الجسد النسائي؛ فالمرأة «نهد» و «ساق» و «عينان فيهما شبق»، وهناك نتوءات صدر، وخصر تبرز رشاقة الجسد في حين لا يعرف الرجل سوى بفحولته. يقول أبو عثمان: «ألا ترى أنّه ليس يمتنع في العقول والمعرفة أن يقبل الرجل في حب ما ملكت يمينه حتّى يقبلها في الملا كما يقبلها في الخلا يصدق ذلك حديث ابن عمر: «وقعت في يدي جارية يوم جلّولاء كأنّ عنقها إبريق فضة فما صبرت حتّى قبلتها، والناس ينظرون»^(٢). ويقول أيضاً: «ومن يشك أنّ عين المرأة الحسناء أحسن من عين البقرة، وأنّ جيدها أحسن من جيد الطيبة»^(٣). ويذكر الجاحظ صفات النساء قائلاً: «ولم نرهم حين بالغوا في صفات النساء بدّوا بذكرها إلا من جهة البطن، فقالوا: مدمجة الخصر، لذیذة العناق، طيبة النكهة، حلوة العينين ساحرة الطرف، كأنّ سرتها مدهن، وكأنّ فاهها خاتم، وكأنّ ثدييها حقان، وكأنّ عنقها إبريق فضة»^(٤).

والسرد في (الأغاني) أيضاً يركز على جزئية الجسد النسائي. ويتضح ذلك من خلال السياقات النثرية والشعرية للمرأة في هذا الكتاب؛ فالمرأة «بيضاء خالصة

^(١) كتاب مفاخرة الجوّاري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٦٦؛ تمثل المرأة الغلامية في العصر العباسي أعلى مواصفات الجمال الجنسي أمّا فيما يتصل بالسلوك الذكوري فإنّ هذا المجتمع قد حافظ على غمطية الأدوار الجنسية لكل من الذكر والأنثى، وبالتالي فإنّ أية محاولة لتقمص المرأة السلوك الذكوري في هذا المجتمع محاولة محكوم عليها بالفشل. ويورد أبو الفرج الأصفهاني خبراً عن أم سعيد الأسلمية وبنت يحيى ابن الحكم بن أبي العاصي اللّتين كانتا «تخرجان فتركبان الفرسين، تستبقان عليها حتّى تبدو خلاخيلهما، وانتهى الأمر بإحدهما وهي بنت يحيى بن الحكم، إلى الموت بعد أن حُفرت بئر في طريقها بأمر من والدها فسقطت فيها، فكان البئر قبرها»؛ انظر الأغاني، م ٤، ص ٢٨١. ويورد ياقوت الحموي خبراً يتعلق بامرأة عباسية، وهي «بنت ابن العلاف زوجة أبي منصور بن المزرع التي كانت عاهرة إلى الحد الذي تلبس الجبة المضربة، تتعمم بالمقياد (وهو الحبل الذي تُقاد به الدابة). وكانت هي تلف به المنديل على رأسها، وتأخذ السيف والدرقة»؛ انظر: ياقوت الحموي - معجم الأدياء، ج ٤، ص ٣٠٨.

^(٢) رسالة تفضيل البطن على الظهر، الرسائل الأدبية، ص ١٥٦.

^(٣) كتاب النساء، ص ١٢١.

^(٤) كتاب تفضيل البطن على الظهر، الرسائل الأدبية، ص ١٥٥.

البياض»^(١)، وتوصف بأنها «حوراء ممكورة»^(٢)، وعيناها «عينا مها»^(٣) وهي «عذبة الثايبا، طيبة المبسم»^(٤)، وهي «مهاة جيداء، إن قامت ففتاة، وإن قعدت فحصاة، وإن مشت فقطاة، أسفلها كثيب، وأعلاها قضيب»^(٥).

ويورد أبو الفرج أنموذج المرأة الجميلة عند العرب؛ فقد كتب المنذر الأكبر إلى أنوشروان بأوصاف جارية وجهها إليه قائلاً: «إني قد وجهت إلى الملك جارية معتدلة الخلق، نقية اللون والثغر، بيضاء، قمراء، وطفاء، كحلاء، دعجاء، حوراء، عينا، قنواء، شماء، برجاء، زجاء، أسيلة الخد، شهية المقبل، جئلة الشعر، عظيمة الهامة، بعيدة مهوى القرط، عيطاء، عريضة الصدر، كاعب الثدي، ضخمة مشاش المنكب والعضد، حسنة المعصم، لطيفة الكف، سبطة البنان، ضامرة البطن، خميصة الخصر، غرثى الوشاح، رداح الأقبال، رابية الكفل، لفاء الفخذين، ريا الروادف، ضخمة المأكمتين، مفعمة الساق، مشبعة الخلخال، لطيفة الكعب والقدم، قطوف المشي، مكسال الضحى، بضة المتجرد، سموعاً للسيد، ليست بخنساء ولا سفعاء، رقيقة الأنف، عزيزة النفس، لم تغد في بؤس، حيّة رزينة، حليلة ركيّة، كريمة الخال، تقتصر على نسب أبيها دون فصيلتها، وتستغني بفصيلتها دون جماع قبيلتها، قد أحكمتها الأمور في الأدب، فرأيتها رأي أهل الشرف، وعملها عمل أهل الحاجة. صناع الكفين، قطيعة اللسان، رهوة الصوت ساكنته، تزين الولي، وتشين العدو، إن أردتها اشتتهت، وإن تركتها انتتهت، تحملق عيناها، وتحمر وجنتاها، وتذبذب شفتاها، وتبادرك الوثبة إذا قمت، ولا تجلس إلا بأمرك إذا جلست»^(٦).

ومن خلال هذا السنن يبدو الجسد عنصراً ضمن نسق رمزي تكثف داخله الاستيهامات التي ولدتها ذكورة قدم، ولا تزال تقدم نفسها على أنها منبع التاريخ ومنتهاه؛ «فكل شيء يمر عبر وعي مركزي يشغل كمصفاة ثقافية تتحكم في كل المعطيات التي ستوصف في النص وتحدد آفاقها»^(٧). ويستعمل لفظ «المرأة» استعمالاً مجازياً^(٨).

(١) الأغاني، م٢، ص ٦٨.

(٢) المصدر نفسه، م٩، ص ٢٩٢.

(٣) المصدر نفسه، م١١، ص ١٦١.

(٤) المصدر نفسه، م١، ص ١٨١.

(٥) المصدر نفسه، م١٩، ص ١٣.

(٦) المصدر نفسه، م٢، ص ١٠١-١٠٢.

(٧) سيد بنكراد- النص السردي، ص ١١٤.

(٨) بخصوص الاستخدام الذكوري للمرأة باعتبارها استعارة انظر: Eva Kitty, Woman as Metaphor, Hypatia, Vol. 3, 1988, p. 63-86.

«وتتميز فتيات السيرة، ولا سيما حبيبات الأبطال بجمال خارق يسبي القلوب، ويدهش العقول»^(١). وقد انعكس هذا الجمال في أسماء البطلات غير التاريخيات، أي البطلات اللواتي لم يفرضن أسماءهن على الرواة كعبلة مثلاً؛ فحبيبة الأمير حمزة فارسية اسمها مهردكار أي شمس الدنيا. وأسماء حبيبات فتيان بني هلال تشير بوضوح إلى هذا الجمال الخارق الذي يتمتعن به، فهناك زهر البان، وغصن البان، وبدر النعام، وجوهرة العقول، ونجمة السحور، وورد الروض، ونرجس الروض وغيرها، وتدل هذه الأسماء على جمال وحسن وملاحه»^(٢).

وترد في السير الشعبية العربية أوصاف الحبيبة. ولعل أطول وصف ورد في سياق نثري هو وصف عبلة الذي أورده شيبوب في سيرة (عنتره)؛ إذ يقول شيبوب: «شعرها مثل شعر الخيل، وهو أسود مثل الليل، ولها جبين وضاح يحاكي المصباح، وعيون تحاكي عيون الغزلان ترشقان من يراها بالنبال، ولها حاجبان كأنهما قوسان، ولها خدود مורدرات صنع مدبر الكائنات، ولها أنف كحد الحسام إذا جرد على الفارس الهمام، ووجنات تحاكي الجلنار، وهي تذلل الأبصار، ووجهها كالعقيق يسيل منه الرحيق ولها شفتان كالمرجان وأسنان كأنهما اللؤلؤ المنظوم ابتدعه الحي القيوم، ولها عنق كأنه البلور يضيء منه النور، ولها صدر كأنه لوح من الرخام تتحير فيه الأفهام، ولها بطن كأنه طيات الحرير، وليس له نظير، وفوقهما نهدان كأنهما رمان يتمايل فوق الأغصان، وتنتهي به إلى ردف يقعدها، وإن أرادت القيام تورث به الجسد السليم السقام، ولها خصر نحيل يشفي العليل، ولها أفاذ كأنها مصاطب من المرمر يأخذ ضياؤها بالبصر»^(٣). وتوصف الجازية بأنها «بديعة المنظر تزهو كالقمر»^(٤)، وعين الحياة «فتاة من أبدع من خلقه تعالى حسناً تسير وطلائع الحسن تتقدمها، وجيش من الهيبة والوقار يحيط

^(١) لا يقتصر الجمال على النساء فقط في السير الشعبية العربية بل يتعداه إلى وصف جمال الفاعل المركزي في السيرة؛ فلن يكون الفاعل المركزي في السيرة مركز جذب لغیره من الشخصيات، وخاصة النسائية. سواء من جنسه أو من غيره، يكون «فلقه قمر» لذلك فالأميرات، وبنات الملوك لا ينظرون إليه نظرة إلا و «تعقبها ألف حسرة». فسياف بن ذي يزن يقدمه لنا الراوي على النحو التالي «فجاءها الطلق فوضعت غلاماً ذكراً كأنه البدر إذا بدر في ليلة أربعة عشر، على خده شامة خضراء كما كانت على خد أبيه، لأن ملوك التبابعة تعرف بها من قديم الزمان فلما وضعته قمرية ورأته على هذا الحسن والجمال أخذتها الغيرة الشديدة، وصار الغلام كل يوم في زيادة وكمال وحسن وجمال»؛ انظر: سيرة الملك سيف، ١م، ص ٢٦. (ومثل هذه الصفات تتكرر في وصف حمزة البهلوان الذي ستقع في عشقه مهردكار بنت كسرى، وكذلك فيروز شاه. والمبالغة في تقديم صفة الحسن لدى الفاعل المركزي وسواء دليل على ما يمكن توقعه من احتمالات حكائية متعددة تدور حول العشق، وهو من الثيمات المحفزة للحكي، ويبدو لنا هذا في كثرة غرايات الفاعل المركزي سيف بن ذي يزن)؛ انظر سعيد يقطين- قال الراوي، ص ١٢١.

^(٢) طلال حرب- بنية السيرة الشعبية، ص ٢٥٧.

^(٣) سيرة عنتره، ١م، ص ١٠٣.

^(٤) تغريبة بني هلال، ص ٢٠٧.

بوجهها، وبدر من أحلى وأجمل الأنوار حلَّ حول بدر ذلك الوجه الحقيقي الفاضح المسيبي الكثير الجاذبية»^(١)، فلا تتمالك الملكة أم فيروز شاه إلا أن تبدي إعجابها بهذا الجمال الرائع^(٢). وتوصف شامة بأنَّها «ذات حسن وجمال، وقد، واعتدال، وبهاء، وكمال، بخد أسيل، وطرف كحيل، وخصر نحيل، وردف ثقيل»^(٣).

والأميرة ذات الهمة فاطمة بنت مظلوم رائعة الجمال لدرجة تثير إعجاب الجميع، واهتمام الحارث ابن عمها نحوها كما لفتت أيضاً أنظار ابن قابوس المشهور بحسبه ونسبه^(٤). وهنا «تتدخل عين المذكر لتصوغ هذا العالم المسقط انطلاقاً من مخيال المذكر وأحلامه، ومن المظلة الثقافية التي تفسر سلوكه، وكذا سلوك المؤنث، أي الاحتكام إلى الصورة التي نملكها عن المذكر من جهة، والصورة التي نملكها عن المؤنث من جهة ثانية»^(٥).

والمرأة في السيرة الشعبية تستغل في كثير من الأحيان جمالها، وتحوله إلى امتياز جمالي تحقق فيه بعض السيادة على الرجل («أي السيادة الممكنة من خلال الضعف الذي توقعه الشهوة في الرجل»)^(٦)؛ فقمرية تحاول إغواء ابنها الملك سيف - وهي لا تعرف أنه ابنها - كما أغوت من قبل الملك ذي يزن وملك الصين. ويركز الراوي على سرد مفاتن قمرية الجسدية، وعلى الإسهاب في ذكر تفاصيل هذا المشهد: «فقامت الملكة قمرية وخلعت ما كان عليها من الثياب فبان عن جسم أبيض كأنه الفضة النقية، ولبست قميصاً رفيعاً إذا هفه الهواء يضيع، وبان كلّ ما تحته من الصنيع، وهو طول كأنه قضيب خيزران، وطية بطن بأعكان، وسرة ملأنة دهن بان، وتحته شيء (...) خلقه الملك الديان»^(٧).

ويتكرر في سيرة حمزة البهلوان مشهد الفارسة التي تستغل جمالها الأنثوي، وتحوله إلى سلاح فعّال للقضاء على غريمها؛ فالقنّاصة ابنة الملك النعمان تزيج لثامها لتكشف عن وجهها الفتان أمام الأمير مخلوف الذي تغلب عليها، وبعد أن يرى محاسنها

(١) قصة فيروز شاه، م ٣، ص ٣٤٠.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) قصة الأمير حمزة، م ١، ص ٨٨.

(٤) سيرة الأميرة ذات الهمة، م ١، ص ٥٠٧.

(٥) سعيد بنگراد - النص السردي، ص ١٣٥.

(٦) عزيز السيد جاسم - المفهوم التاريخي لقضية المرأة، ص ٤٧.

(٧) سيرة الملك سيف، م ١، ص ١٥٣.

يضيع عقله، ويثبه في محاسنها أي تيهان «ولم يعد يقدر أن يتمالك نفسه أو يثب في ظهر الجواد، ولمّا رأت منه ذلك صاحت به، وانحدرت عليه كأنّها الأسد الفائر»^(١). ويستهوِي جمال هذه الفارسة الفرسان «الذين يعتزّون بأنفسهم من ناحية، ولا يرون في نزال فتاة أياً كانت مهارتها مسألة ذات بال من ناحية أخرى، ومن هنا يكثر صرعاها، صرعى جمالها، وصرعى سيفها أيضاً، إلى أن يتقدم بطل السيرة ليهزمها ويفوز بها، وبجمالها، ومالها، ومكانتها وسط قومها»^(٢).

ونجد أنّ صورة المرأة - الجسد قد كوّنت تجليات متداخلة بعضها ببعضها الآخر. وإن اقتضى تقسيم هذا المبحث إلى محاوره الثلاثة فإنّنا لا نستطيع نفي التداخل بين صورة المرأة - الشيء، وشهوة النساء، وجماليات الجسد الأنثوي باعتبارها تشكّل تجلياً أكبر هو صورة المرأة - الجسد، وباعتبارها كذلك قد ارتبطت بسياقات تاريخية، وثقافية، واجتماعية متحوّلة في مقابل سياقات أخرى اتسمت بالثبات، فأصبح لدينا نمطان: الثابت في مقابل المتحول؛ «فطبيعة المجتمع الحضري المنفتح على بنيات ثقافية متنامية قادمة من مجتمعات أخرى قادرة على تكسير نمطية الرؤية البدوية للجنس»^(٣). يُضاف إلى هذا أنّ «كل نمط إنتاج يُنتج نسقاً تصنيفياً للرغبة الجنسية يعمل بمثابة خطاب اجتماعي يحدد طبيعة كل جنس، والأدوار المنوطة به»^(٤)، كما أنّ «القاعدة المادية لأسلوب إنتاج معين تتحكم وتقرر بنيانه الفوقي المنتمي للفكر والمعتقدات»^(٥).

ونرجع بـرّوز صورة المرأة/الجسد في المدوّنة المدروسة إلى ما يلي:

(١) طبيعة التحولات الاقتصادية، وعلاقات الإنتاج المتغيرة في العصرين الأموي والعباسي على وجه الخصوص التي أحدثت تغييراً في طبيعة النظرة إلى المرأة لا سيّما وأنّ «موضع المرأة يختلف من مجتمع إلى آخر، ومن عصر إلى آخر طبقاً للعلاقات

(١) انظر: حمزة البهلوان، م، ص ٥١، ٢٢، ٣٢، ٣٨؛ وأيضاً سيرة الأميرة ذات الهمة، م، ص ١٠، ٣٠.

(٢) فاروق خورشيد - عالم الأدب الشعبي العجيب، ص ٣٩.

(٣) محمد عبدالرحمن يونس - الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ص ٥٩. ويختلف الحب بمفهومه العربي والبدوي، عن العشق بمفهومه الحضري؛ يقول ابن القيم: «كانت الجاهلية الجهلاء في كفرهم لا يرجون ثواباً، ولا يخافون عقاباً، وكانوا يصونون العشق عن الجماع»؛ انظر: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص ١٠٢. ويورد ابن القيم كذلك هذه القصة التي تبين مفهوم الحب البدوي؛ إذ قال الأصمعي: قلت لأعرابية: ما تعدون العشق فيكم؟، قالت: العناق، والضمة، والغمرة، والمحادثة. ثم قالت: يا حضري فكيف هو عندهم؟ قلت: يقدّ بين شعبها الأربع ثم يجدها. قالت: يا ابن أخي ما هذا عاشق هذا طالب ولد؟ انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(٤) B. Turner, The Body and Society, Basil Blackwell, Oxford, P. 272.

(٥) بدر الدين السباعي - مشكلة المرأة، ص ٥٩؛ انظر أيضاً: صالح أحمد العلي - التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية في البصرة في القرن الأول الهجري، ص ١٦.

الاقتصادية، والسياسية السائدة في ذلك المجتمع»^(١) وقد أدى هذا إلى طغيان صورة المرأة الجارية واتخاذها أداة لهو ومتعة جسدية في العصر العباسي خصوصاً.

(٢) يُضاف إلى ذلك حرية الحديث عن الأمور الجنسية بكل صراحة وأخبار عدة واردة عند الجاحظ وأبي الفرج تنتمي إلى الأدب الجنسي المكشوف Erotic Literature ، وتتفوق في صراحتها الجنسية على مصنفات سردية اشتهرت بذلك مثل ألف ليلة وليلة على سبيل المثال. ونرجع ذلك إلى امتزاج العرب بشعوب أخرى، وإلى طبيعة التحولات الاقتصادية التي عرفها ذلك العصر ممّا أدى إلى بروز صناعات جديدة كصناعة القيانة التي كانت تُعد من الصناعات الرائجة، وإلى اتسام مؤلفات الجاحظ بالسمة الواقعية التي جعلته يتحدث عن الأمور الجنسية بكل صراحة.^(٢)

(٣) يُضاف إلى ذلك خصوصية السياق الثقافي، والتاريخي، والاجتماعي الذي تمّ فيه إقصاء المرأة عن العمل الإنتاجي الفعّال في العصرين الأموي والعباسي ممّا أدّى إلى إبراز صورة المرأة - الشيء، وإلى كون المرأة الحرة والجارية تتساويان في عدد من الأخبار الواردة عنهما في الأغاني كصورة شبقية. وتتسع هذه الصورة لتشمل نساءً ينتمين إلى حقب تاريخية مختلفة. ولكن هذه الصورة الشبقية تحوي صوراً أخرى ذات معطيات متناقضة عن المرأة والجنس خصوصاً في العصر الجاهلي ممّا يجعلنا نؤكد على دور الجانب الأسطوري، وطبيعة السياق الاجتماعي الذي يفرق بين سلوك الحرة والأمة. كما أننا نتحرز من قبول بعض الأخبار الواردة عن شبق بعض النساء الشريقات كعائشة بنت طلحة وهند بنت الحارث المرية (محبوبة عمر بن أبي ربيعة). ويأتي تحرّزنا هذا من كون السياقات الواردة عنهما سياقات تنتمي إلى صورة المرأة الجارية في العصر العباسي، ونستبعد أن تكون صادرة عن نسوة شريقات كعائشة وهند. ولا نستبعد أن تكون تلك الأخبار أخباراً مولّدة من قبل أبي الفرج الأصفهاني نفسه. يُضاف إلى ذلك أنّ طبيعة التحولات في بنية المجتمع العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي لم تكن بحدّة التحولات التي شهدتها العصر العباسي.^(٣) في حين أننا لا نستطيع فصل صورة

^(١) كارين ساكس، ١٩٨٦م، العودة إلى إنجلترا، تنظيم الإنتاج والملكية الخاصة، في، المرأة والثقافة والمجتمع، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص ٣١١.

^(٢) سنناقش ذلك بالتفصيل في صور المرأة الكنائية ، ص ١٢٣-١٢٩.

^(٣) يرى الطاهر لبيب في (سوسيولوجيا الغزل العذري، ص ٢٦) أنّ «المجالس [المختلطة] كانت أكثر نشاطاً في العصر الأموي رغم أنها ترجع إلى ما قبل الإسلام حيث يتم تبادل الحديث بين الجنسين... وأنّ هذا التبادل سيتم فيما بعد، خارج نطاق المجالس وعن طريق المراسلة، مما سيتيح التعبير أحياناً عن شبق جريء، من قبيل الرسالة التي ينسبها كتاب (الأغاني) إلى رجل يدعى ابن حمدون كجواب منه على رسالة للمغنية العباسية «دقاق»، وقد وصف فيها قوة عضوه الجنسي بكثير من الخيال، ومن الاهتمام بالبلاغة حملته أنّ يستعير مقطعاً شعرياً من قصيدة لشاعر جاهلي. «وهي استعارة يسرّتها مجازية اللغة حيث الذكر يدل على السيف وعلى العضو الجنسي معاً».

المرأة الجسدية في السّير الشعبيّة العربيّة عن طبيعة التّصوّر الثقافي السائد عن المرأة في تلك العصور. وهذا التّصوّر يعتبر امتداداً لصورة المرأة الجارية، ولمفهوم الحريم النسائي. والراوي الشعبي الذي يتوجه إلى متلقين معظمهم أو ربّما جلّهم من الرجال يجد حرية في الحديث عن أعضاء المرأة الجنسية، ويجد حرية كذلك في وصف جسدها وصفاً يقترب في أحيان كثيرة من الإباحية.

تعد صورة المرأة - الجسد واحدة من الصور المتنوعة للمرأة في السّرد العربي القديم. ولعلّ دراسة صورة المرأة المعجميّة تلقي مزيداً من الأضواء على هذه الصورة ، وهو ما سنبحثه في الفصل الأول من الباب الثاني.

الباب الثاني

السمات الفنيّة لصورة المرأة في السّرد العربي القديم

الفصل الأول: المعجم.

الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية لصورة المرأة.

الفصل الثالث: صورة المرأة السّردية.

الفصل الأول المعجم

إنَّ التدقيق في خواص المعجم اللغوي في المتون المدروسة يكشف لنا عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخلها، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه. وفي الوقت نفسه يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالناثر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر التي تقع تحت الحواس أم العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها. وموقف الناثر من كل هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم، وانعكاس هذا الموقف على رؤيته للمرأة. «والمعجم الذي يستخدمه الكاتب أو الشاعر هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه، والمبيّنة عن سر صناعة الإنشاء عنده»، «فالشاعر والناثر كلاهما يحاول عند صياغة الرسالة The Message أو الخطاب الأدبي The Literary Discourse تحويل تجربته من خلال الثروة اللفظية الخاصة به»^(١)؛ لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية Vocabulary Richness كما تظهر في النصوص إلى تبين واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب، «فما المفردات إلا اللبّات التي يستخدمها المنشئ في إقامة بناء النص على النحو الذي يعكس شخصيته وتفردته بين المنشئين»^(٢).

والملاحظ أننا في رصد المعجم اللغوي نعتمد بالدرجة الأولى على الميل باللفظة إلى الجانب الذي يشدها أكثر من سواه إذ إنّ المفردات هي بطبيعة وضعها يمكن أن تحتوي على أكثر من معنى، ومن ثمّ يمكن أن تنتمي إلى أكثر من محور. وعلى هذا تلعب الناحية التوزيعية أو التركيبية دوراً مؤثراً في هذا المجال إذ إنّها تساعد في تحديد المعنى المفرد. ويمكننا في هذا الإطار أن نعتبر المعجم شبكة من الحقول المتقاطعة المحددة دلاليّاً. ويرتبط مفهوم الحقل الدلالي بتقسيم مفردات اللغة إلى طبقات من الوحدات المعجمية، كل واحدة منها تحدد مجاًلاً تصورياً تتميز داخله مجالات فرعية، وتدل على هذه المجالات الفرعية مفردات من معجم اللغة، ويعتبر كل مجال فرعي تدل عليه مفردة معينة بمثابة معنى لهذه المفردة.^(٣)

^(١) سعد مصلوح - في النص الأدبي، ص ٩٩.

^(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

^(٣) الحقل الدلالي Semantic Field أو الحقل المعجمي Lexical field هو «مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ومثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام «لون»، وتضم ألفاظاً مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر... الخ»؛ انظر: أحمد مختار عمر - علم الدلالة، ص ٧٩. وعرفه Ullmann بقوله «هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معيّن من الخبرة»؛ انظر: Meaning and Style, P. 27-28؛ انظر أيضاً:

John Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics, p. 429-433.

وبعد القيام بإحصاء جميع الألفاظ المتصلة بحقول المرأة في مدونة البحث تبين أنها جميعاً قد وظفت طاقات اللفظ العربي وإيحاءاته بنزعيته الحقيقية والمجازية^(١)، وإن تفاوتت في توظيفها لهاتين النزعتين كما سيتبين لنا أثناء هذه الدراسة. وقد اشتملت صورة المرأة المعجمية في مدونة البحث على:

- ١- المعجم الحقيقي وحقوله الدلالية.
- ٢- المعجم المجازي وحقوله الدلالية.
- ٣- التشخيص الأسلوبى للاستعارة.
- ١- المعجم الحقيقي وحقوله الدلالية:

تشكل الحقول الدلالية (نصوصاً لإغناء معرفة الفضاءات)^(٢)؛ إذ تكثر وتطرد الوحدات المعجمية الخاصة بجسد المرأة بشكل لافت في المدونة المدروسة. ويشمل حقل الجسد حقولاً عدة كحقل العيون الذي ترد فيه الوحدات التالية: (غنج عيونها)، و(عيون غنجة)، و(عيون المها)، و(سحر عيونها)، و(سود العيون)، و(سواد مقلتيها)، و(طرف أكحل)، و(حسن طرف)، و(طرف كحيل)، و(حاجب أقوس مزجرج)، و(تقويس حاجبيها)، و(سحر جفونها)، و(سحر الجفن)، و(اللحظ المريض)، والمرأة توصف بأنها (كحلاء شموع نجلاء حوراء)^(٣). وهناك حقل الخدود والوجنات الذي ترد فيه الوحدات المعجمية التالية: (الوجنة)^(٤)، و(الخد)، و(الخد الأسيل)، وحقل الفم وترد فيه الوحدات التالية: (الثايا المفلجة)، و(الثغر البسام). والمرأة توصف بأنها (غراء مبسام، حسنة الابتسام، ريقها سلسبيل، ومبسهما عذب). كما يوصف وجهها بأنه (وجه الهلال)، وهو يمتاز بالسماحة، والنور، وحسن الشكل^(٥). وهناك أيضاً حقل المعاصم والأعضاء؛ الذي توصف فيه المرأة بأنها (عريضة الأكتاف، غليظة الأطراف، مائسة الأعطاف)^(٦)، وهي

(١) يعد مبحث (الحقيقة والمجاز) من المباحث الرئيسة في المصنفات العربية البلاغية القديمة. وقد عقد ابن جني في كتابه (الخصائص) باباً بعنوان (الحقيقة والمجاز) صدره بالتعريف التالي: «الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه، والمجاز ما كان خلاف ذلك»؛ انظر: الخصائص، ج ٢، ص ٤٤٢. وقدم ابن الأثير التعريف نفسه في كلمات لا تختلف كثيراً عن كلمات ابن جني. ويستنبط من هذا التعريف أنّ الحقيقة أصل، والمجاز توسع؛ انظر: المثل السائر، القسم الأول، ص ١٥. وعبر علم اللغة الحديث عن الحقيقة والمجاز اللذين طالما تحدث عنهما البلاغيون العرب بتقسيمه الاستخدام اللغوي إلى مستويين كبيرين هما: المستوى العادي Normal Usage أو اللغة المعيارية Standard Language والمستوى الفني Artistic Usage أو اللغة الأدبية Literary Language؛ انظر:

John Preck, Martine Coyle, Literary Terms and Criticism, p. 137.

(٢) محمد خطابي - لسانيات النص، ص ٣١٤.

(٣) انظر: سيرة عنترة، م ١، ص ١٠٨، ٢٠١، ٢٧٧، ٥٢٨، ٥٨٤؛ م ٢، ص ١٤٧، ٢٧١، ٢٨٨، ٣٧٦، ٧٧١، ٧٧٦.

(٤) سيرة الأميرة ذات الحمة، م ١، ص ٣٠٢.

(٥) انظر: سيرة عنترة، م ١، ص ٩٧، ١٠٨، ٢٠١، ٤٢٢؛ م ٢، ص ٦٩؛ م ٣، ص ٣٦٣.

(٦) المصدر نفسه، م ١، ص ١٠٧.

(مُنَمَّة الأطراف)^(١)، و(مهفهفة الأعضاء والأعطاف)^(٢)، (مهفهفة الكشح)^(٣)، وهي (مجدولة)^(٤)، و(خمصانة البطن)^(٥)، تتسم (بنعومة أطرافها، ولين أعطافها)^(٦) . وحقل الأرداف فهي (مائلة وثقيلة الأرداف)^(٧) . وهناك حقل الثدي والنهود؛ فالجواني (جوار نهد أكار)^(٨) . وهناك حقل الخصور والسُرُر والعكن: (فسرتها سرّة محققة تسع أوقية)^(٩) . وهي (ذات خصر نحيل)^(١٠)، (لينة العطف)^(١١)، (ذات أعكان مدرّجة)^(١٢) . وحقل السيقان: (ساق مدملج)^(١٣)، و(السيقان مرجرجة)^(١٤) . وحقل القوام: فهي (مليحة القوام)^(١٥)، (مليحة الاعتدال)^(١٦)، و(قوامها معتدل)^(١٧)، وهي (خود تميمس بقدر واضح)^(١٨) و(ذات قد ميّال)^(١٩)، وهي (صبيّة مشوقة القوام)^(٢٠)، و(قامتها ألفية)^(٢١)، (لا قصر فيها ولا طول)^(٢٢) . كما ترد عدد من المفردات الخاصة بجمال المرأة مثل: (جوار حسان)^(٢٣)، و(مليحة المنظر)^(٢٤)، و(كانت موصوفة بالجمال)^(٢٥)، و(فاتنة)^(٢٦)، و(وصبيحة الوجه)^(٢٧) .

(١) سيرة الأميرة ذات الهمّة، م، ١، ص ٦٢.

(٢) الأغاني، م، ١٦، ص ٨٠.

(٣) المصدر نفسه، م، ١، ص ٦٢؛ ٥٨، ص ٥٩٨.

(٤) الجاحظ، الرسائل الأدبية، ص ١٨٣.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

(٦) سيرة الأميرة ذات الهمّة، م، ١، ص ٦٢.

(٧) سيرة عنزة، م، ١، ص ١٠٧؛ قصة فيروز شاه، م، ١، ص ٤٥.

(٨) سيرة عنزة، م، ٧، ص ٨٧.

(٩) المصدر نفسه، م، ٢، ص ٣٥.

(١٠) المصدر نفسه، م، ٢، ص ٣٩٣.

(١١) سيرة الأميرة، م، ٢، ص ٢٦٧.

(١٢) المصدر نفسه، م، ٢، ص ٤٥٥.

(١٣) المصدر نفسه، م، ٢، ص ٢٧١.

(١٤) المصدر نفسه، م، ٢، ص ٤٥٥.

(١٥) المصدر نفسه، م، ١، ص ٢٩٨.

(١٦) سيرة عنزة، م، ١، ص ١٣٠.

(١٧) المصدر نفسه، م، ١، ص ١٠٨.

(١٨) الأغاني، م، ٨، ص ٢٨٢؛ ١٤، ص ١١٤، م، ١٦، ص ٦٦.

(١٩) سيرة عنزة، م، ٦، ص ١٥٦.

(٢٠) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ٢٥.

(٢١) سيرة الأميرة، م، ٦، ص ٦٦٠.

(٢٢) سيرة عنزة، م، ٥، ص ١٢٣.

(٢٣) المصدر نفسه، م، ١، ص ٣٦٠.

(٢٤) المصدر نفسه، م، ١، ص ٥٧٨.

(٢٥) المصدر نفسه، م، ٢، ص ٦٢٩.

(٢٦) المصدر نفسه، م، ٦، ص ١٥٦.

(٢٧) المصدر نفسه، م، ٤، ص ٥٦.

و(ذات الوجه الوضّاح)^(١) ، و(الجمال والبهاء والكمال)^(٢) . وهي (غادة حسن)^(٣) ، و(ذات حسن وجمال)^(٤) ، وهي (غانية)^(٥) ، و(كاعب حسناء)^(٦) ، و(خدلجة)^(٧) ، وهن (الخدور العواتق)^(٨) ، و(النواعم)^(٩) . وهناك حقل الألوان المتصل بصفات المرأة الجسدية فهي (بيضاء ناصعة البياض)^(١٠) ، تتسم (بحسن لونها)^(١١) ، و(خدودها خضبت بالدماء)^(١٢) . وهي (زهراء مثل الكوكب الدري)^(١٣) ، (حوراء في دعج، صفراء في نعج)^(١٤) ، (غراء)^(١٥) ، (رمكاء)^(١٦) .

كما وردت عدد من الوحدات المعجمية الخاصة بالوظيفة الاجتماعية للمرأة داخل الأسرة وفي المجتمع: مثل (زوجة)^(١٧) ، و(حبيبة)^(١٨) ، و(فتاة)^(١٩) ، و(جارية)^(٢٠) ، و(آنسة)^(٢١) ، و(ابنة)^(٢٢) ، و(عجوز)^(٢٣) ، و(بنت عم)^(٢٤) ، و(امرأة عانس)^(٢٥) ، و(امرأة مذكرة)^(٢٦) ، و(امرأة مؤنثة)^(٢٧) ، و(امرأة هدمى)^(٢٨) .

(١) سيرة علي الزبيق، م٢، ص ١٥.

(٢) سيرة عنقرة، م١، ص ١٣٠.

(٣) المصدر نفسه، م٢، ص ٢٠٩.

(٤) سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص ٧.

(٥) البيان والتبيين، ج٣، ص ٥٦ ؛ الأغاني؛ م١١، ص ٦.

(٦) الأغاني، م٢١، ص ٧.

(٧) المصدر نفسه، م١٢، ص ١٥٧.

(٨) المصدر نفسه، م٢، ص ٤٨.

(٩) المصدر نفسه، م٨، ص ٢٧٢.

(١٠) المصدر نفسه، م١٦، ص ٦٦.

(١١) المصدر نفسه، م١٠، ص ٨٤.

(١٢) المصدر نفسه، م١٨، ص ٣٤.

(١٣) المصدر نفسه، م٤، ص ٦٣.

(١٤) المصدر نفسه، م١، ص ١٩٢.

(١٥) المصدر نفسه، م١٦، ص ١٢٧.

(١٦) المصدر نفسه، م١٣، ص ٢٠٦.

(١٧) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ١٤٧.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١٩) البيان والتبيين، م٣، ص ٢٨٩.

(٢٠) سيرة عنقرة، م١، ص ١٢٨.

(٢١) الأغاني، م١١، ص ٢٧٧.

(٢٢) الجاحظ ، الرسائل الأدبية، ص ٣٩٠.

(٢٣) سيرة عنقرة، م١، ص ١٢٨.

(٢٤) الحيوان، م٢، ص ٢٢٠.

(٢٥) كتاب البغال، ص ٤٨.

(٢٦) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ٨٩.

وإلى جانب الوحدات المعجمية هناك حقول دلالية خاصة بالتراتب الاجتماعي الطبقي للمرأة في المجتمع العربي الإسلامي؛ فثنائية (حرة، جارية)، تتكرر بشكل لافت في كتب الجاحظ، وفي أغاني الأصفهاني في حين تبرز مفردة (حرة) و (المرأة الحرة) في السير الشعبية العربية. ويمكن تفسير بروز مفردة المرأة الحرة في السير الشعبية العربية بسبب كون هذه السير تهدف إلى خلق صورة مثالية رمزية للمرأة تحتل فيها المرأة الحرة أدواراً بارزة كانت لها في التاريخ العربي الإسلامي بعيداً عن صورة المرأة الحرة المحبوسة في الحريم، وبعيداً كذلك عن صورة المرأة الجارية كما وردت في كتب الجاحظ وأغاني الأصفهاني.

ونجد في مدونة البحث هذه الحقول الدلالية الخاصة بالتراتب الاجتماعي الطبقي للمرأة؛ (كالحرائر)^(١)، و(الملكة)^(٢). وفي المقابل نجد (الجارية)^(٣)، و(الجواري)^(٤)، و(الوصيفة)^(٥)، و(القينة)^(٦)، و(القيان)^(٧)، و(الأمّة المولدة)^(٨)، و(الأمّة السوداء)^(٩)، و(الأمّة للكعاء)^(١٠). كما تشيع مفردتا (الحريم)^(١١) و(النساء)^(١٢).

وقد يرتبط اللفظ الدال على المرأة بالمكان أو القبيلة أو الزوج: (حريم بني عبس)^(١٣)، (امرأة مخزومية)^(١٤)، (امرأة من الخوارج)^(١٥)، (نساء بني أمية)^(١٦)، (امرأة الحطيئة)^(١٧)، (أم هشام السلولية)^(١٨)، (امرأة عقيل)^(١٩).

(١) كتب النساء، الرسائل الكلامية، ص ١٠١.

(٢) سيرة الملك سيف، م، ص ٤٠٢.

(٣) الرسائل الأدبية، م، ص ٩١-١٦٦.

(٤) سيرة عنتره، م، ص ٤٦٤.

(٥) الرسائل الأدبية، ص ١٦٦.

(٦) كتاب القيان، ص ٨٩.

(٧) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٨) سيرة عنتره، م، ص ٢٢٦.

(٩) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) البخلاء، ص ١٠.

(١١) سيرة عنتره، م، ص ٤٤٣.

(١٢) الأغاني، م، ص ١٦٠؛ سيرة الملك سيف، م، ص ٣١٢.

(١٣) سيرة عنتره، م، ص ٤٤٣، وكلمة حريم بعد دلالتها على كل محرّم أصبحت تعني النساء، ويرتبط ذلك بتخصيص الدلالة الذي يُعد

من أعراض التطور الدلالي؛ انظر: إبراهيم أنيس - دلالة الألفاظ، ص ١٢٦.

(١٤) البيان والتبيين، م، ص ٢٥٤.

(١٥) المصدر نفسه، م، ص ٢١٦.

(١٦) المصدر نفسه، م، ص ٢٣٢.

(١٧) المصدر نفسه، م، ص ٢٠٢.

(١٨) المصدر نفسه، م، ص ٢٠٥.

(١٩) المصدر نفسه، م، ص ٢٢٢.

وحقل الجسد وإن مثل القسيم الأكبر من صورة المرأة الحقيقية فإن هناك حقلاً آخر لا يقل عنه أهمية، ونعني به الحقل الخاص بصفات المرأة المعنوية مثل: (امرأة خرقاء)^(١)، و(امرأة صناع)^(٢)، و(امرأة برزة)^(٣)، و(امرأة خفرة كريمة)^(٤)، و(امرأة صالحة)^(٥).

٢- المعجم المجازي وحقوله الدلالية:

ترتبط صورة المرأة المجازية بإقامة «علاقة انسجام من نوع محدد بين العلاقات التي تقوم عليها الأنساق الدلالية من اللغات الطبيعية، والعلاقات التي تبنى عليها أنساق معرفية وإدراكية أخرى»^(٦). وهذا يقتضي منا الكشف عن مدى الائتلاف أو الاختلاف بين مكونات هذه الصورة في متون البحث، ويقتضي منا كذلك إبراز مدى خصوصيتها بالنظر إلى عناصر طريقة التعبير الأسلوبية في هذه المتون؛ فأسلوب الجاحظ كما تبين لنا أثناء استقصائنا الحقول الدلالية لديه يمتاز بقدر الدال على المدلول. وقد تنبّه عدد كبير من النقاد والمبدعين العرب القدامى والمحدثين إلى هذه النزعة الجاحظية؛ فقد جاء في (المقامة الجاحظية) لبديع الزمان الهمذاني أن رجلاً قال: «فهلّموا إلى كلام الجاحظ فهو قليل الاستعارات، قريب العبارات... فهل سمعتم له لفظة مصنوعة، أو كلمة غير مسموعة»^(٧). وعلّل شوقي ضيف ذلك بأن «الكتابة عند الجاحظ ليست زخرفاً خالصاً يُراد به الوشي والحلي وما يندمج في ذلك من صور وتشبيهات واستعارات، بل هي معانٍ تؤدي في دقة، وتفسر الوقائع والأحداث تفسيراً لا تسترّه أسجاف الاستعارات والأخيلة»^(٨).

ويذكر فيكتور شلحت أن «خيال الجاحظ كان خيالياً حسيّاً، يلزم المعطيات الحسية، ويقرب بين صورها بدلاً من الاستقلال عنها، والتحليق في أجواء بعيدة»^(٩).

(١) الأغاني، م١٧، ص ٣١٧؛ بيان وتبيين، م٢، ص ١٦٩.

(٢) البخلاء، ص ١٤.

(٣) الأغاني، م١، ص ٣٣٥؛ م٧، ص ٢٦٢؛ م١١، ص ٢٢٧؛ م١٢، ص ٣١٤؛ م١٥، ص ٢٠٦.

(٤) المصدر نفسه، م١٦، ص ٧٠.

(٥) المصدر نفسه، م١٥، ص ٢٢٤.

(٦) محمد غالي - التوليد الدلالي، ص ٩٢.

(٧) المقامات، ص ٧٩.

(٨) الفن ومذاهبه، ص ١٢٤.

(٩) النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ص ٨٩؛ انظر أيضاً: علي بو ملح - المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ص ٤٦٦-٤٦٧.

ويتميز أسلوب الجاحظ الفني بقلّة استخدام التعابير المجازية، وعندما ترد استعارة جاحظية في سياق نثري فإنّنا نجدها استعارة مكنية احتفظت بوجود المستعار له. وهذا ما يوحى باعتدال نزعتها إلى المجاز. ويحرص الجاحظ على عدم الابتعاد عن الحقيقة كقول الجاحظ «الهوى يتصور في صورة امرأة»^(١)، وقول الجاحظ على لسان أحد البخلاء: «لم أر في وضع الأمور مواضعها، وفي توفيتها حقها كمعازة العنبرية»^(٢)؛ فإسناد الحقوق إلى الأمور يجعلها في مرتبة الكائن الحي، وربّما لا يكون إسناد الحقوق حقيقة إلا إذا كان إلى الإنسان، وهذا يوحى بأنّ للأمور شعوراً وإحساساً وحرمة، وغير ذلك من الصفات التي تخص الكائن الحي عامة، والإنسان خاصة. وتتابع معازة العنبرية حديثها فتقول: «أنا امرأة أرملة، وليس لي قيم، ولا عهد لي بتدبير الأضاحي، وقد ذهب الذين يدبرونه، ويقومون بحقه»^(٣). وفي هذه الصورة للحم الأضاحي حق يجب القيام به، ومعازة، فيما يبدو، ليست حزينة كثيفة حرصاً على اللحم لذاته، وإنّما تخشى أن يضيع حق هذا الكائن. وبخيل الجاحظ يشبه الطعام بالغادة الحسناء التي ديس على كرامتها، وينبع هذا التصوير من ميل الجاحظ إلى استخدام التضخيم والتهويل لإبراز ما يعانيه البخيل من آلام نفسية بسبب ما يتعرض له ماله من استباحة. يقول الجاحظ: «فلما أن نظر ثمامة إلى الثريدة مكشوفة القناع مسلوقة عارية، واللحم كله بين يديه»^(٤).

وقد انتظمت صورة المرأة المجازية عند الجاحظ في سياقات أربع هي كالتالي:

- ١- السياقات التنظيرية للمجاز.
 - ٢- السياقات الموسوعية.
 - ٣- السياقات التضمينية.
 - ٤- السياقات الكلامية الخطابية والجدلية.
- وسنقوم بتجلية السياقات السابقة لما لها من دور في تبيان مدى خصوصية صورة المرأة المجازية لديه.

(١) رسائل الجاحظ الأدبية، ص ٣٢٩.

(٢) البخلاء، ص ٣٣.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

١- السياقات النظرية للمجاز:

يؤلف الجانب التطويري للمجاز القسم الأكبر في مؤلفات الجاحظ. وقد شكّلت المرأة محوراً دار حوله حديثه عن المجاز؛ فالجاحظ أعطى للشعراء الجاهليين وحدهم الحق في التجوّر، وأناط باللاحقين والمعاصرين مهمة الاحتذاء والتقليد؛ فقد عدّد تشبيهات لا يجوز القياس عليها. يقول الجاحظ: «وسموا الجارية غزالاً، وسموها أيضاً خشفاً، ومهرة، وفاختة، وحمامة، وزهرة، وقضيباً، وخيزراناً على ذلك المعنى... وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه. وإنما نقدم على ما أقدموا، ونحجم عمّا أحجموا، وننتهي إلى حيث انتهوا...»^(١)

إنّ المجازات هنا تصبح بمثابة مواضعة سابقة، تواضعت عليها الجماعة اللغوية، ولا يجوز للفرد أن يخرج عن إطارها، ولا أن يقيس عليها. ويكون شرط الاستعمال المجازي فيما يتصل بالجماعة إدراك وجه الشبه بين المعنيين إذ لو كان وجه الشبه موجوداً لم تدركه الجماعة، ولم تستعمل اللفظ مجازاً فلا يجوز ادعاء المجاز فيه. وهذا التواضع المجازي يساوي في قوته وثباته المواضعة الحقيقية، وذلك لأنّ (المجاز) كما يقول القاضي عبد الجبار «قد صار موضوعاً لما استعمل فيه مجازاً، فهو في الحكم بمنزلة اسم يُستعمل في أمرين على جهة الاشتراك»^(٢).

ومن يتأمل الجانب التطويري لظاهرة المجاز عند الجاحظ يدرك أنّه وعى أبعاد التصوير الفني الذي رامت مجازات الشعراء الوصول إليه؛ فالتشبيه يجب أن «يُحمل على وجه التخيل لا على الحقيقة لأنه من المعقول جداً أن تكون المشبهات أحسن ممّا نشبهه بها، أو أبلغ، وأكد في معنى وجه الشبه وصحته، إلا أنّ الشاعر يروم القول الفني والتخيل الشعري لا القول المعرفي أو الحقيقة الموضوعية»^(٣)؛ والجاحظ يقول: «ومن يشك أن عين المرأة الحسناء أحسن من عين البقرة، وأنّ جيدها أحسن من جيد الطيبة، والأمر فيما بينهما متفاوت ولكنهم لو لم يفعلوا هذا وشبهه لم تظهر بلاغتهم وفطنتهم...»^(٤). ويذكر أيضاً: «إذا بلغ أحدهم جهده بكر على الدمنة، ونعت المرأة، ويشبهها بالبقرة والطيبة والمرأة أحسن منهما... نعم حتى يشبهها بالحية، ويسمّيها شوهاء وجرباء مخافة العين عليها»^(٥).

^(١) الحيوان، ١م، ص ١١٦.

^(٢) المغني في أبواب التوحيد والعدل، ج ٥، ص ١٨٧؛ أيضاً: محمد غالي - التوليد الدلالي، ص ٢٤.

^(٣) إدريس بلمليح - الرؤية البيانية عند الجاحظ، ص ١٧٥.

^(٤) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ١٠٢.

^(٥) رسائل الجاحظ الأدبية، ص ١٧٢.

٢ - السياقات الموسوعية:

ونمثل لها بكتابي (الحيوان) و (البغال) اللذين لم يقتصر الجاحظ فيهما على ذكر كل ما قيل عن الحيوان إذ إنهما يتسمان بطابعهما الشمولي الموسوعي. وجاء الحديث عن المرأة فيهما في مواضع عدة؛ فالجاحظ عندما يتحدث عن سفاد بعض الحيوانات يتطرق إلى ذكر المرأة. كما أنه يذكر حديث أحد العارفين عن النساء وطبائعهن وشهوتهن، ويكتفي الجاحظ بالموافقة على كل ما يقوله هذا العارف الحكيم^(١). وهو يذكر أيضاً حديث أقليمون صاحب الفراسة لصاحبه عن أمر النساء والرجال وما يصاب من اللذة فيهن، والصواب في معاملتهن^(٢). ويلاحظ أن هذا الحديث سبقه حديث عن الحمام ومنافعه في تحريك الشهوة، ويمكن اعتبار هذا التمثيل تشبيهاً ضمناً أتى به «لإفادة أن الحكم الذي أُسندَ إلى المشبه ممكن»^(٣).

٣ - السياقات التضمينية:

ونعني بها لجوء الجاحظ إلى التضمينات الشعرية والنثرية عند حديثه عن المرأة بدلاً من الحديث عنها مباشرة. وقد برزت هذه السياقات بشكل جلي في كتاب (البيان والتبيين) الذي يتسم بطابعه الأدبي في اتخاذ البيان محوراً رئيساً له، ونمثل لهذه السياقات بما يأتي:

- من خطبة عبدالله بن مسعود «النساء حمالة الشيطان»^(٤).
- وقالت هند بنت عتبة: «المرأة غُلّ، ولا بدّ للعنق منه، فانظر من تضعه في عنقك»^(٥).

وقد جاءت هذه السياقات التضمينية كذلك في باقي كتب الجاحظ، ومنها قول الجاحظ في الحيوان: «شبه السيد بن محمد الحميري عائشة، رضي الله عنها، في نصبها الحرب، يوم الجمل لقتال بنيها، بالهرة حين تأكل أولادها فقال:»^(٦)

جَاءَتْ مَعَ الْأَشْقَيْنِ فِي هَوْدَجٍ تَرْجِي إِلَى الْبُصْرَةِ أَجْنَادَهَا
كَأَنَّهَا فِي فِعْلِهَا هِرَّةٌ تُرِيدُ أَنْ تَأْكُلَ أَوْلَادَهَا

(١) الحيوان، م، ١، ص ٧٠ وما بعدها.

(٢) المصدر نفسه، م، ١، ص ٤٦٠.

(٣) عبدالعزيز عتيق - علم البيان، ص ١٠١-١٠٢.

(٤) البيان والتبيين، م، ٢، ص ٣٨.

(٥) المصدر نفسه، م، ٣، ص ١٧٨.

(٦) الحيوان، م، ١، ص ١٠٩.

وقوله في (كتاب القيان): «واتخذ يزيد بن عبد الملك حَبَابَةً وَسَلَامَةً، وأدخل الرجال عليهن للسمع، فقال الشاعر في حَبَابَةٍ:»^(١)

وَإِذَا مَا حَنَّ مِزْهُرُهَا إِلَيْهَا	وَحَنَّتْ دُونَهُ أُنْزُ الْكِرَامِ
وَأَصْغَوْا نَحْوَهُ الْآذَانَ حَتَّى	كَأَنَّهُمْ وَمَا نَامُوا نِيَامِ
أَلَمْ تَرَهَا، وَاللَّهِ يُكَفِّكَ شَرَّهَا	إِذَا طَرَبْتُ فِي صَوْتِهَا كَيْفَ تَصْنَعُ
تَرُدُّ نِظَامَ الْقَوْلِ حَتَّى تَرُدَّهُ	إِلَى صَلَاحٍ مِنْ حَلْقِهَا يَتَرَجُّعُ

وقال في سلامة:

٤- السياقات الكلامية الخطابية والجدلية:

وإلى جانب السياقات السابقة فإن صورة المرأة المجازية تبرز في رسائل الجاحظ المتسمة بمنحائها الجدلي الكلامي. وقد خصص الجاحظ رسائل عدة للحديث عن المرأة منها: (كتاب القيان)، و(النساء) ضمن رسائله الكلامية، و(رسالة تفضيل البطن على الظهر)، و(كتاب مفاخرة الجواري والغلمان) ضمن رسائله الأدبية إلى جانب بعض المواضع التي تحدث فيها عنها في رسالتي (الأوطان والبلدان)، و(فخر السودان على البيضان) ضمن رسائله السياسية. ونشير إلى أن هناك فارقاً بين الرسائل الكلامية والأدبية من جهة، والرسائل السياسية من جهة أخرى فيما يتصل بالمرأة. والجاحظ يذكر آراءه عن المرأة في الرسائل الكلامية والأدبية، وقد يأتي الحديث عنها مباشراً في بعض المواضع، ومضمناً في مواضع أخرى. وهو قلماً يلجأ في الحديث المباشر عنها إلى التعبير المجازي بينما يلجأ إلى التعبير المجازي في الحديث المضمن عن المرأة؛ كاستشهاده بشعر عكاشة بن محصن لبيان أن المرأة أحب من الرجل في الغناء:^(٢)

مِنْ كَفِّ جَارِيَةٍ كَانَ بَنَانُهَا	مِنْ فِضَّةٍ قَدْ طَرَقَتْ عِنَابَا
وَكُنَّ عَيْنَاهَا إِذَا نَطَقَتْ بِهِ	أَلَقَتْ عَلَى يَدِهَا الشَّمَالِ حِسَابَا

وهو يلجأ إلى إيراد صورة المرأة المجازية عند الكلام عن الشيء وضده، ونمثل على ذلك بكتاب (مفاخرة الجواري والغلمان) الذي يورد فيه صاحب الجواري حججاً أكد فيها فضل الجارية على الغلام مستشهداً على ذلك بأبيات شعرية، وبأخبار نثرية للتدليل على صحة ما يقول^(٣). بينما لا يرد ذكر المرأة في الرسائل السياسية إلا في بعض المواضع التي اقتضاها سياق تلك الرسائل؛ ففي (رسالة فخر السودان على البيضان) يذكر

^(١) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٧٢.

^(٢) كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص ٩٦.

^(٣) كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٨٣.

الجاحظ احتجاج الزنج وقولهم للعرب: «من جهلكم أنكم رأيتمونا لكم أكفاء في الجاهلية في نسائكم، فلمّا جاء عدل الإسلام رأيتم ذلك فاسداً، وما بنا الرغبة عنكم. مع أنّ البادية منا ملأى...»^(١). ويلاحظ أنّ حديث الجاحظ عن المرأة في هذه المواضع خالٍ من التعبير المجازي باستثناء مواضع نادرة كقول زياد: «الكوفة جارية جميلة لا مال لها، فهي تُخطب لجمالها. والبصرة عجوز شوهاء ذات مال فهي تُخطب لمالها»^(٢). ولعلّ ذلك عائد إلى طبيعة موضوع هذه الرسائل السياسية ومنحائها الجدلي الكلامي لتبيان موقف الجاحظ من هذه الفرق السياسية والكلامية.

ولا يمكن فصل صورة المرأة المجازية عند أبي الفرج عن عناصر طريقة التعبير في كتاب الأغاني الذي قال عنه ابن خلدون: «وقد ألف القاضي أبو الفرج الأصبهاني وهو ما هو كتابه في الأغاني جمع فيه من أخبار العرب، وأشعارهم، وأنسابهم، وأيامهم ودولهم. جعل مبناه على الغناء في المائة صوت التي اختارها المغنون للرشد فاستوعب فيه ذلك أتم استيعاب وأوفاه. ولعمري إنّ ديوان العرب، وجامع أشات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال. ولا يعدل به كتاب في ذلك فيما نعلمه، وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب، ويقف عندها، وأتّى له بها»^(٣). وقال عنه خالدوف: «لا تُقدم فيه الأغاني منفصلة وإنّما في مضمون شعري واسع النطاق، وهي مصحوبة أيضاً بأحاديث نثرية يُعار الاهتمام الرئيسي فيها إلى دواعي وظروف وضع الأشعار، والألحان، وأنساب الشعراء، والمغنين، والملحنين، والعازفين وبعض المواقف من حياتهم الإبداعية، وعلى وجه العموم، شتى المعلومات عن جوانب الحياة الثقافية للمجتمع العربي المرتبطة بالفن الغنائي والشعر الموسيقي»^(٤).

ولتبيان صورة المرأة المجازية في أغاني الأصفهاني لا بدّ من الإشارة إلى أنّ حديثه عن المرأة ينتظم في سياقين اثنين:

١- التراجم الموضوعية: ونعني بها أفراد أبي الفرج صفحات عدة من مؤلفه للحديث عن بعض الشخصيات النسائية سواء أكنّ شاعرات أم مغنيات أم شخصيات نسائية بارزة.^(٥) وينتظم حديثه عنهن في إطار تخصيصه محاور متصلة يتحدث فيها عن هذه الشخصيات.

^(١) رسالة فخر السودان على البيضاء، الرسائل السياسية، ص ٥٤١.

^(٢) رسالة الأوطان والبلدان، الرسائل السياسية، ص ١١٥.

^(٣) المقدمة، ص ٥٠٦.

^(٤) خالدوف، ١٩٨٦م، كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، في: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ترجمة محمد الطيار، دار

رادوغا، موسكو، ص ٣٣.

^(٥) على سبيل المثال: الخنساء، ١٥م، ص ٦١-٨٠؛ سكين بنت الحسين، ١٦م، ص ٩٣-١١٨؛ عريب، ١م، ص ٦٠-٨٣.

٢- حديثه عن المرأة في سياق بعض الأخبار الموثقة عنها في هذا المؤلف. وقد يأتي حديثه هذا نثراً، وهو كثيراً ما يضمنه بالشعر الذي يورده على ألسنة الشعراء والشاعرات. وإذا تتبعنا صورة المرأة المجازية عنده فإننا سنجد لها ممثلة في ذلك التضمين الشعري والنثري الذي يلجأ إليه، وتلك خاصية أسلوبية متصلة بأسلوب أبي الفرج الفني في هذا الكتاب فهو لم يكن «مغرمًا بالزينة اللفظية وبالأسجاع غرام معاصريه من أمثال المهلبى وابن العميد، وإنما كان يرسل القول إرسالاً، ويقص، وكأنه يتحدث إلى الناس، ولا يكتب لهم، ومن هنا لا نلمح استعارة ولا تشبيهاً جاءت بها الصنعة وإنما هي التشبيهات القليلة النادرة التي تجيء عفواً وتستمد صورها الحية الناطقة من البيئة»^(١).

والصور التشبيهية والاستعارية عند أبي الفرج متعددة، ونمثل لها بالاستعارة التمثيلية التالية التي وردت ضمن خبر عن زواج سُكينة بنت الحسين بالأصمغ بن عبدالعزيز بن مروان بعد ثلاثة أزواج، إذ يقول الشاعر معلقاً على ذلك: (٢)

نُكِحْتُ سُكَيْنَةَ فِي الْحَسَابِ ثَلَاثَةً فَإِذَا دَخَلْتُ بِهَا فَأَنْتَ الرَّابِعُ
إِنَّ الْبَقِيعَ إِذَا تَتَابَعَ زَرْعُهُ خَابَ الْبَقِيعُ وَخَابَ فِيهِ الزَّارِعُ

فالاستعارة التمثيلية يحدها العرب «بالتركيب يُستعمل في غير ما يوضع له في الأصل لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي»^(٣)؛ فالشاعر يحاول إبراز تعدد أزواج سُكينة، وأنها لا تصلح للأصمغ بعد زواجها من ثلاثة لذا فإنه يورد مثلاً يحاول فيه تأكيد كلامه.

وجاءت صورة المرأة المجازية في السير الشعبية العربية في كلا السياقين الشعري والنثري. وحظيت الصورة التشبيهية بالنصيب الأكبر من هذه الصورة كما اتسمت صورها بالتكرار؛ فالصورة الواحدة نجدها في مواضع عدة، ونجدها كذلك في سير شعبية أخرى. «ولعلَّ هذا متصل بالإطناب الذي يُعدَّ أمراً محموداً في الظروف المادية للتعبير الشفاهي أمام جمهور كبير، حيث يبرز الإطناب في الحقيقة أكثر مما يبرز في معظم المحادثات وجهاً لوجه. فليس في إمكان كل فرد في الجمهور الكبير فهم كل كلمة يتفوه بها المتكلم»^(٤). وتنتم صورة المرأة كذلك بالتراكم التشبيهي؛ فالراوي يورد سلسلة من التشبيهات المتصلة بالمرأة في موضع واحد ونمثل على هذا بقول الراوي الشعبي: «جارية رأيتها بوجه كأنه بدر التمام، وفم كأنه خاتم سليمان. وشفاف كأنها عقيق

(١) محمد أحمد خلف الله - صاحب الأغاني، ص ٢٠٧.

(٢) الأغاني، م ٦، ص ١٠٢.

(٣) محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب، ص ١٦٧.

(٤) والتر أرنج - الشفاهية والكتابة، ص ١٠٢.

أو مرجان، وصدر كأنه رخام، ونهود تشبه الزمان، وبطن كأنه طيات عجان، وخدود كأنها الورود في البستان، وأفخاذ كأنها وسائد خُشِيَتْ بريش النعام، وسواعد كأنها عواميد رخام^(١). كما ترتبط هذه الصورة بالنعوت التي ترد فيها بشكل لافت، مثل قول الراوي في سيرة الملك سيف: «نظر إلى كبيرتهن، وكانت في أوساطهن كأنها الشمس الضاحية في السماء الصاحية^(٢)». وقوله في قصة فيروز شاه: «وفي مقدمتهم عين الحياة بتلك الصفة المبهجة كالكوكب الوضاح^(٣)».

وتبيّن لنا من خلال استقصاء المعجم المجازي لصورة المرأة في مدوّنة البحث أنّ التشبيه احتلّ القسم الأكبر من هذه الصورة. وقد ورد التشبيه في السياقين الشعري والنثري في صورة المرأة المجازية بينما نجد أنّ الصور المجازية الأخرى كالاستعارة على سبيل المثال ترد غالباً في سياقات المدوّنة الشعرية. ويعود ذلك بسبب أنّ «الصور الخيالية كالتشبيه والمجاز والكناية والمطابقة وحسن التحليل تكون في الشعر أشد قوة وأروع جمالاً. وهي في النثر أميل إلى الإيضاح والإيجاز ثم التأثير أيضاً، لذلك كانت الكناية والاستعارة أكثر دوراناً في النظم، وكان التشبيه أكثر دوراناً في النثر^(٤)». وبذلك تحافظ هذه الصورة التشبيهية على الحاجز القائم بين المشبه والمشبه به «فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد، وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه^(٥)».

ويلاحظ كذلك أنّ صورة المرأة التشبيهية قد رُبِطَتْ ببعض مظاهر الطبيعة والحيوان^(٦) نجد ذلك عند الجاحظ وأبي الفرج وفي السير الشعبية العربيّة؛ فالجاحظ يشبه

(١) سيرة عنزة، ٢م، ص ٣٥٠.

(٢) سيرة الملك سيف، ٢م، ص ٤٢٨.

(٣) قصة فيروز شاه، ٣م، ص ٣٧٦. «وترتبط سمة التجميعية ارتباطاً وثيقاً بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة، فعناصر الفكر والتعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كذلك العبارات المتوازية أو المتعارضة، سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة أو كانت نعتاً». انظر: والتر أونيغ - الشفاهية والكتابية، ص ١٠٠.

(٤) أحمد الشايب - الأسلوب، ص ٦٨.

(٥) جابر عصفور - الصورة الفنية، ص ١٧٥-١٧٦.

(٦) يرى خليل عبد الكريم في كتابه (العرب والمرأة، حفرية في الأساطير المخيم، ص ٢٩): «أنّ هذه الألفاظ تُعرب عن غلظ في الطبع، وجفاء في الجبلية، وخشونة في السليقة، وقسوة في المسلك، وجهامة في الحركة، ووعورة في النفس، وكلها محصلة طبيعية للتبدي، وانعدام التحضر»، ويصف الباحث في مواضع عدة من مؤلفه هذا العرب بالأجلاف الرعاة الممّج الذين تحكمت نظرتهم الرعوية في علاقتهم بالمرأة. ونرى أنّ المؤلف على الرغم من إشارته إلى العلاقة بين المرأة والطبيعة كما تجلّت له من خلال بحثه في بعض المعجمات العربية القديمة إلا أنه يُطلق أحكاماً ذاتية لا تخلو من صبغة انفعالية، ولا تخلو كذلك من نظرة تعصّبية ضد الحضارة العربية الإسلامية، ومن روح شعوبية تحاكي أهم مبادئ البحث العلمي السليم، ونعني به الموضوعية. ونسأله: هل العربي عندما شبّه المرأة بالناقة والنعجة والشاة كان ذلك محصلة طبيعية للتبدي وانعدام التحضر كما يزعم الباحث؟ إنّ الباحث يغفل أثر البيئة العربية الصحراوية التي استمد منها الشعراء أخيلتهم ومجازاتهم؛ فالشاعر عندما يشبه المرأة بالناقة على سبيل المثال لم يكن قاصداً تحقيرها والتقليل من شأنها فالناقة رفيقة العربي في صحرائه، وهي لم تكن قط مصدر تحقير، وكذلك الحال بالنسبة للعناصر الطبيعية التي استمدّها الشاعر الجاهلي خصوصاً من وسطه الحسي المادي».

المرأة اللفاء الضامرة البطن بالحية، لأنَّ خَلَقَ هذه مجدول لا ترهل فيه، وسيرها مستقيم غير متراخ. يقول الجاحظ: «وربَّما شبهوا الجارية المجدولة الخميصة الخواصر في مشيها بالأيم لأنَّ الحية الذكر ليس له غيب، وموضع بطنه مجدول غير متراخ. ومعناه أنَّ المرأة اللفاء تقارن عندهم بالحية (الذكر) في عدم تراخي خواصرها أو امتلاء بطنها خلقة ومشية»^(١). وترد تشبيهات عدة عند أبي الفرج الأصفهاني تربط بينها وبين مظاهر الطبيعة، ومنها على سبيل المثال:

- هي الشمسُ يدنو لي قريباً بعيدُها.^(٢)
- بُرْبُرْدُرةُ الغَوَاصِ.^(٣)
- هي زَهْرَاءُ.^(٤)
- هي شمسٌ والنساءُ نجومٌ.^(٥)
- وقد اشتملت السَّير الشعبيَّة العربيَّة على هذا النوع من التشبيه، ومنها:
- تَلْتَفَتَ لَفْتَةً الغَزْلانِ.^(٦)
- بَيْضَاءُ طَيِّبَةُ الحَدِيثِ كأنَّها قَمَرٌ تَوَسَّطَ جُنْحَ لَيْلٍ أَسْوَدٍ.^(٧)

واللافت للانتباه أنَّ مفردات جسد المرأة حظيت بالنصيب الأكبر في هذه الحقول الدلالية سواء أكانت حقيقية أم مجازية. وبناءً على ذلك يمكن اعتبار هذه الألفاظ بمثابة الـ Key-Words^(٨) في صورة المرأة السردية العربية القديمة.

ومن الباحثين من حاول تفسير هذه الصور تفسيراً أسطورياً (انظر: علي البطل - الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري على سبيل المثال). وماذا عن تشبيهات الشعراء وكتاب النثر في العصر العباسي الذين يعرض زكي مبارك طائفة من تشبيهاتهم وأوصافهم في ذكر محاسن النساء والعلماء، ويبدو واضحاً فيها ارتباط المرأة بحقول الطبيعة الدلالية؟ انظر: (زكي مبارك، النثر لفي في القرن الرابع الهجري، ج ١، ص ١٥٧-١٦٠).

(١) الحيوان، ٢م، ص ٢٤١.

(٢) الأغاني، ٥م، ص ١٦٠.

(٣) المصدر نفسه، ١٥م، ص ٩٧؛ ٢٠م، ص ٢٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ٧م، ص ١٢١.

(٥) المصدر نفسه، ٢٢م، ص ١٧٧.

(٦) سيرة عنترة، ٢م، ص ٢٣١/٤٦٤؛ قصة فيروز شاه، ٤م، ص ٤٤١.

(٧) المصدر نفسه، ٧م، ص ٤٠١.

(٨) مصطلح الكلمة المفتاح ذو تعددية معرفية فهو ذو صلة بحقول علم اللغة الاجتماعي. ويمكن للباحث بواسطته استجلاء بنية المجتمع في فترة زمنية معينة، (على سبيل المثال: مذهب الفردية، التنظيم، البورجوازية، الفنون، البروليتاريا) تُعد كلها كلمات مفتاحية تدلنا على المجتمع الفرنسي في حقبة زمنية معينة هي بدايات القرن التاسع عشر. وهذا المصطلح يشكل جزءاً مهماً في علم الدلالة البنائي، ويستخدم كذلك في دراسة الأسلوب الأدبي. ويُعرف إحصائياً بأنه «الكلمة التي يكون معدل تكرارها عند أحد الكتاب أعلى من معدله عند معاصريه». ويُعرف أولمان Ullmann الكلمة المفتاح دلاليّاً بأنها ((مواد معجمية تعرض على أنها نماذج تنتمي إلى مجتمع خاص بها))؛

انظر: Meaning and Style, p. 32, 72-73.

وترتبط صورة المرأة الكنائية (يظهر دلالات جديدة للوحدات المعجمية، أي بالتعدد الدلالي)^(١) ذلك أن الكناية كما عرّفها النقاد العرب القدامى (لفظ أطلق، وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى)^(٢).

ونستطيع تقسيم الكنايات الواردة في مدونة البحث المتصلة بصورة المرأة المجازية إلى قسمين هما:

- ١- الكنايات الجنسية.
- ٢- الكنايات عن المرأة.

١- الكنايات الجنسية:

يرجع الجاحظ الكنايات الجنسية لما «يفرضه الحياة الاجتماعية من لباقة أخلاقية تدفع الفرد إلى العدول عن ذكر اللفظ الصريح إلى ذكر غيره ممّا له به تعلق أو سبب فيصبح الثاني مجازاً، يوحى بمعنى الأول، ويؤديه بتلطف»^(٣). ولكن الجاحظ على الرغم من إشارته هذه فإنّ اللفظ لديه ينزع إلى الحقيقة أكثر من نزوعه إلى المجاز ممّا يؤدي إلى مغالاته في نزعة اللفظ إلى الحقيقة فيستعمل كلمات مبتذلة يمجها السمع، وينبو عنها الطبع كتعبيره عن أعضاء التناسل الخاصة بالمرأة، وعن العملية الجنسية بألفاظها الصريحة على الرغم من أنّ اللغات، كما يقول إبراهيم أنيس، عندما «تتعرض للناحية الجنسية، وما يتصل بها رأينا أنّ التطور الدلالي أسرع، وشهدنا أنّ الكناية والتعمية مطلوبة؛ فلاعضاء التناسل في كل لغة كلمات مبتذلة، وأخرى محترمة. وللعملية الجنسية في كل لغة كلمات مفضوحة ينفر منها الناس، وأخرى معماة مكنية يقبلون عليها»^(٤).

كما يبتعد أبو الفرج الأصفهاني أيضاً عن استخدام أسلوب الكناية للتعمية والتغطية في الأخبار الموثقة التي أوردها عن حياة المرأة الجنسية باستثناء مواضع قليلة استخدم فيها الكناية للتعبير عن عضو المرأة الجنسي^(٥).

في حين أنّ السّير الشعبية العربية توظف الكنايات للإشارة إلى العملية الجنسية كما يتجلى لنا من خلال الجدول التالي:

(١) محمد غاليم - التوليد الدلالي، ص ٧١.

(٢) عبد العزيز عتيق - علم البيان، ص ٢٠٣ وما بعدها.

(٣) إدريس بلمليح - الرؤية البيانية، ص ١٩٠.

(٤) دلالة الألفاظ، ص ١٤٢. لا تخلو مصنفات اللغة العربية من معاجم لا حصر لها من أسماء ونعوت الأعضاء الجنسية والمرادفات التي تشير إلى تكتية واستعارة مواضع الشهوة من جسد المرأة والرجل. يقول أبو منصور الثعالبي في كتابه (فقه اللغة العربية، ص ٤٣٣): «ولعلّ أسماء النكاح تبلغ مائة كلمة (...) بعضها أصلي، وبعضها مكنى».

(٥) انظر: الفصل الرابع من الباب الأول الموسوم بـ (المرأة - الجسد)؛ انظر أيضاً: الأغاني، م ١٢، ص ٢٨٥.

المصدر	الكناية	الصفحة	مضمون الكناية
١ سيرة عنتر بن شداد	١- وجدتها درة ما تُقَبِّتْ، ومطية ما رُكِبَتْ.	م ٢، ص ٥١٢.	كنايات عن الجماع والافتراع.
	٢- وجدها درة ما تُقَبِّتْ، ومطية لغيره ما رُكِبَتْ.	م ٧، ص ١٠٣.	
	٣- وقد زفت عليه، ودخل بها فرأى منها جنة الخلود، ودنيا مقبلة على قوم فقراء.	م ٦، ص ٥٨٩.	
	٤- فلما دخل عليها أبصر منها درة الغواص، وظبية القناص.	م ٤، ص ٣٧٢.	
	٥- فدفع لها عنتر سيف الركاب، وأقام منجنيقه، وصرخ يا لعبس يا لعدنان وحتّ الحجر في كفة المنجنيقي. وعاین الباب ونقضه فانفسخ الباب وهدم البرج، وملك الحصن بما فيه.	م ٤، ص ٢٥٦.	كنايات عن الجماع والافتراع.
	٦- فتلقاها حاتم كما تلقى الأرض العطشانة أوائل المطر، واعتنق الاثنان فكانا أحسن من الشمس والقمر.	م ٤، ص ٤٦.	
٢- قصة الأمير حمزة البهلوان	١- وإذا هي بنت بكر، ودرة لم تُقَبِّبْ.	م ٤، ص ١٣.	كناية عن الافتراع.
٣- سيرة الملك سيف.	١- فضربها بالدبوس فوجدها درة ما تُقَبِّتْ، ومطية لغيره ما رُكِبَتْ.	م ١، ص ٤٠٦.	كناية عن الجماع والافتراع.
	٢- أما الشيخ وهبة فقد هاجت شهوته وقويت شهامته.	م ٢، ص ٤٠.	
	٣- فوجدها درة ما تُقَبِّتْ، ومطية لغيره ما رُكِبَتْ.	م ٢، ص ٤١٠.	
		م ٣، ص ٢٢.	

سيرة الملك سيف.	٤- لمّا أُقبل الليل دخل عليها الملك دمر فوجدها درة لم تُقَبِّ، ومطية لغيره لم تُرَكَّب.	م٣، ص ٨٥.	كنايات عن الافتراء.
	٥- وجدها درة ما تُقَبِّت، فأزال بكرتها.	م٣، ص ١٣٣.	
	٦- وجدها درة ما تُقَبِّت ومطية لغيره ما رُكِبَت.	م٣، ص ٣٧٥، م٤، ص ١٦١.	
	٧- فوجدها درة ما تُقَبِّت، ومطية لغيره ما رُكِبَت.	م٤، ص ١٨٠.	
	٨- فرأيتها درة ما تُقَبِّت، ومطية ما رُكِبَت.	م٤، ص ٣٤٤.	
	٩- فوجدتها درة ما تُقَبِّت، ومطية ما رُكِبَت.	م٤، ص ٣٣٧، ٣٧٨.	

وقد تبين لنا من خلال الجدول السابق أنَّ سيرة الملك سيف تُعد السيرة الأكثر
توظيفاً لهذه الكنايات. ولكنَّ الكنايات الواردة هنا في هذه السير الشعبية العربية ليست في
مثل تلطف الكنايات الواردة في القرآن الكريم^(١). كما أنَّ هذه الكنايات تصدم المتلقي عند
قراءتها أو سماعها. والكنايات الجنسية الواردة في السير الشعبية العربية يتكرر ورودها
كذلك في مصنفات سرديّة عربية أخرى مثل «ألف ليلة وليلة»^(٢).

ونستطيع أن نفسر نزعة اللفظ إلى الحقيقة فيما يتصل بصورة المرأة الكنائية في
متون البحث إلى ما يلي:

١- ارتباط هذه المصنفات بالمجسديات، ونعني بها «المجلس الجماعي الرسمي الذي ينعقد
عادة لغرض محدد هو مناقشة أمور أدبية، وفكرية، وفلسفية، ولغوية، ودينية ذات طبيعة
إشكالية أو معضلة معرفية، أو بحثية، أو جدالية، أو جزافية.. إلخ. في مقر ذي سلطة

^(١) كنى القرآن الكريم عن العملية الجنسية بألفاظ كريمة هي: السر، والحرث، والإفضاء، والمباشرة، والملازمة، والدخول، والرفث: «نساؤكم حرث لكم»، «ومن نسايتكم اللاتي دخلتم بهن»، «أو لامستم النساء»، «أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم»، «فالآن
باشروهن في المضاجع» «وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض»، «ولكن لا تواعدوهن سرا»، «فتحرير رقبة من قبل أن يتماسا»؛
انظر: إبراهيم أنيس - دلالة الألفاظ، ص ١٤٢.

^(٢) يذكر محسن جاسم الموسوي في (سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص ١٨٣): «أنَّ حكايات ألف ليلة وليلة تلجأ إلى
الاستعارة والجاز والتورية كلما تكررت مسألة الجماع باستخدام تعبير «درة لم تقب، ومطية لم تركب».

دنيوية أو دينية»^(١)، كما في مصنفات الجاحظ وأغاني الأصفهاني. وقد ترتبط بالمجلس الشعبي الذي يتوجه فيه الراوي إلى جمهور شعبي يختلف عن جماهير الأدب الرسمي. «وفي نطاق المجلس تحقق للكلام العربي بعده الاجتماعي والثقافي [كما أنه] الفضاء الثقافي العربي الأساسي الذي تمّ فيه إنتاج الكلام العربي القابل للتداول والنقل والاستمرار»^(٢)، «ويمكن حسب نوعية المجلس تبيين طبيعة الكلام والمتكلمين وعوالمهم»^(٣). لذا فإنّه على الرغم من حديثنا عن حضور المرأة، ولا سيّما المرأة البرزة، مجالس الرجال، وعقدها مجالس خاصة بها سواء في الجاهلية أم في الإسلام فإنّ هذا الاختلاط يظل محدوداً، ومعظم الأخبار الواردة عند الجاحظ والأصفهاني تُنقل من خلال سلسلة الرواة أو المخبرين الرجال، ولا يرد فيها، أي سلسلة الرواة، اسم المرأة إلا نادراً. ولهذا فإنّ الحديث عن الأمور الجنسية يرد في هذه المجالس دون تخرج. وينطبق هذا القول على الراوي الشعبي الذي يتوجه به إلى متلقين ذكور يجدون الحديث عن المرأة وصورتها الجسدية حديثاً مشوقاً ذا متعة بالغة.

(٢) وربما كان ذلك عائداً إلى طبيعة التطور الحضاري الذي أكسب المجتمع العربي الإسلامي بنية مفتوحة انصهرت فيها عناصر حضارية شتى ممّا أدى إلى تغيير جذري في طبيعة النظام القيمي، وخصوصاً في العصر العباسي الذي برزت فيه المرأة الجارية كجسد وكقوة متنفذة. وبرزت صورة هذه الجارية في كتب الجاحظ، وفي أغاني الأصفهاني. وهما عندما يتحدثان عنها لا يجدان حرجاً في الحديث صراحة عن أمور جنسية متصلة بها. وذلك عائد كما ذكرنا إلى طبيعة التطور الحضاري في ذلك العصر.

(٣) ونرجع هذه الحرية الجنسية في الحديث عن أعضاء المرأة التناسلية كذلك إلى توفر التراث العربي الإسلامي على أدب جنسي ثر وخصب. ويكفي أن نلقي نظرة على ما أفردته كتب الفقه، والحديث، وأسباب النزول إضافة إلى قواميس اللغة، وكتب الأدب لنقف أمام حالات ومفردات خاصة بالحياة الجنسية. وقد أسهم فقهاء ومفسرون وكتاب عرب في تأليف كم هائل من المصنفات العربية التي كُرسَتْ للحياة الجنسية عند العرب قبل الإسلام وبعده. وأُطلقَ على هذه المصنفات اسم «علم الباه» أو (فن الباه) Erotologie. وقد أحصى عبدالوهاب بو حديبة في كتابه (الجنس في الإسلام) نحو مائة مصنف في علم الباه من تأليف كتاب عرب. والجدير بالذكر أنّ معظم هذه المصنفات لم تُحقق ولم تُنشر.

(١) كمال أبو ديب - المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح، مجلة فصول، م ١٤، العدد الرابع، شتاء

١٩٩٦م. ص ٢١١.

(٢) سعيد يقطين - الكلام والخبر، ص ٢١٣.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأشار بوحديده إلى ثلاث مصنفات لم تعرف طريقها إلى النشر إلا مؤخراً وهي (الروض العاطر في نزهة الخاطر) للشيخ محمد النفزاوي^(١) (عاش في القرن العاشر الهجري)، (ونزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب) لشهاب الدين أحمد التيفاشي (توفي عام ٦٥١هـ)، (وتحفة العروس ومنتعة النفوس) لمحمد بن أحمد التجاني (المتوفى بعد سنة ٧٠٩ للهجرة).^(٢)

(٤) وقد يرتبط ذلك بالمنحى الأسلوبى الخاص بالمبدع؛ فالجاحظ (يُعنى بحكاية عصره وتمثيله تمثيلاً دقيقاً بحيث تُعد أعماله أهم مراجع تكشف لنا حقائق العصر الذي عاش فيه. إذ نراه يصور هذه الحقائق بكل ما فيها من طُهر، ووزر، ودين، وزندقة، وجد ولهو)^(٣). يقول الجاحظ في (الحيوان) إنَّ «فرج المرأة، والجمع فروج، وهو القبل، والفرج كناية، والاسم الحر وجمعه أحرار»^(٤)، ويذكر أيضاً «أنَّ بعض الناس إذا انتهى إلى ذكر الحر، والأير، والنيك، ارتدع، وأظهر التقزز، واستعمل باب التورع، وأكثر من نجده كذلك فإنما هو رجل ليس معه من الصفات، والكرم، والنبيل، والوقار إلا بقدر هذا الشكل من التصنع. ولم يكشف قط صاحب رياء ونفاق إلا عن لؤم مستفحل، ونذالة متمكنة، وبعد خلو لم يكن لهذه الألفاظ موضع لما استعملها أهل هذه اللغة، وكان الرأي أن لا يلفظ بها»^(٥).

ويبرز هذا المنحى الواقعي عند أبي الفرج الأصفهاني أيضاً. وقد عبّر أحمد الحسين عن هذا الأدب بوصفه بأدب القاع، وذكر أنَّ التحيز للأدب الرسمي، وما دار في فلكه، وأدب الأعلام والقمم كان له دور بارز في تهميش التيارات والظواهر التي نشأت في بيئة العامة، وترسبت في أرضية القاع الاجتماعي؛ «فلقد كان الجاحظ، والهمذاني، والحريري، والثعالبي، والتوحيدي أكثر معاصرة من بعض أدبائنا، وأوسع أفقاً، وأعمق رؤية في عنايتهم بتيارات عصرهم، وعبروا بذلك عن نزعة شعبية، وواقعية باهتمامهم بأدب الفئات الدنيا، وبرصدهم للظواهر المنبوذة»^(٦). وقد يكون أدب القاع بالنسبة للسير الشعبية العربية هو المعبر عن هذا الأدب المهمش أو اللانص الذي لا يحظى باعتراف النقاد الرسميين.^(٧)

(١) يذكر الشيخ النفزاوي في مؤلفه هذا أسماء أيور الرجال، وأسماء فروج النساء؛ انظر: عبد الكبير الخطيبي - الاسم العربي الجريح، بلاغة الجماع، ص ٩٩-١٢٣.

(٢) انظر: بسام حجار - فتنة الباه، مجلة الناقد، عدد ٥١، لندن، ١٩٩٣م. ص ٥٩-٦١؛ الغدامي - ثقافة الوهم، ص ٧-١٢.

(٣) شوقي ضيف - الفن ومذاهبه، ص ١٦٣.

(٤) م ١، ص ٣٢٤.

(٥) المصدر نفسه، م ١، ص ٣٧٦.

(٦) أحمد الحسين - أدب الحمقى والمتحامين، ص ٨.

(٧) «إنَّ كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المتعين إلى ثقافة خاصة، لأنَّ الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يُعتبر نصاً من طرف ثقافة أخرى. وحسب لوتمان وبياتغورسكي توجد في كل مجموعة بشرية نسبة ضخمة من الأقوال هي بمثابة لا نصوص، وكالحلفية التي تتبع منها النصوص... وربما نستطيع أن نلمح نوعاً من المشابهة بين النص والثقافة =

ثانياً: الكنايات عن المرأة:

هناك عدد من الكنايات التي كُني بها عن المرأة في المصنفات السردية موضع البحث، فهي الشمس: (عاين شمساً على قضيب خيزران)^(١)، و (أشمس أم مصاييح بيعة؟)^(٢). وهي القمر (يا قمر النساء)^(٣)، وهي الظبية (أسرته ظبية في طرفها صائد يصطاد آساد الأجم)^(٤)، و(ظبي إذا انتشى نحوي وكلمني)^(٥)، وهي (أخا الريم)^(٦)، و(الشادن)^(٧)، و(الغزال الكنّاس)^(٨)، و(الرشا الذي أخجل البدور)^(٩)، و(الريم المرعث ساحر الطرف والنظر)^(١٠)، وهي (عتبة الدار)^(١١)، و(ربة الهودج)^(١٢)، و(ذات الخدر)^(١٣)، وهن (ربات الحجال)^(١٤). والشاعر قد يكني عن محبوبته باسم آخر خضوعاً منه لسطوة التقاليد الاجتماعية.^(١٥)

والوحدات المعجمية الكنائية في مدونة البحث ذات ارتباط وثيق بالأنساق الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية التي انبثقت عنها. ويبرز هذا بوضوح في كتب الجاحظ؛ فالرجل من عامة الناس حينما يذكر امرأته أمام الغرباء من الناس قلّ أن يشير إليها إشارة صريحة أو حتى يدلّ عليها بوصفها زوجة أو قرينة؛ فبعضهم يصفها بالعجوز، وآخر يشير إليها بلفظة (النعجة) كما في قول أحد البخلاء مثلاً: «... كنت أنا والنعجة كثيراً ما

من جهة واللائص واللائقة من جهة أخرى فتكون علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللانص باللائقة»؛ عبدالفتاح كيليطو - الأدب والغربة، ص ١٣-١٤.

(١) سيرة عنزة، م، ١، ص ٩٩.

(٢) الأغاني، م، ١٦، ص ١٢٩.

(٣) سيرة عنزة، م، ٤، ص ٥٠٢.

(٤) المصدر نفسه، م، ١، ص ٦٥٨.

(٥) سيرة الملك سيف، م، ٢، ص ٤٥.

(٦) قصة الأمير حمزة البهلوان، م، ١، ص ١٥٥.

(٧) قصة فيروز شاه، م، ١، ص ٣٦.

(٨) المصدر نفسه، م، ١، ص ٣٤.

(٩) المصدر نفسه، م، ٢، ص ١٦٢.

(١٠) الأغاني، م، ٣، ص ١٣٣.

(١١) سيرة عنزة، م، ١، ص ٧٣.

(١٢) الأغاني، م، ١٦، ص ٢٥٢.

(١٣) سيرة عنزة، م، ٧، ص ٢٩٥.

(١٤) سيرة الأميرة ذات الهمة، م، ١، ص ٣٠٨.

(١٥) يذكر أبو الفرج على سبيل المثال أنّ أبا عينية كان يهوى فاطمة بنت عمر بن حفص، وكانت امرأة نبيلة شريفة، وكان يخاف من أهلها أن يذكرها تصرّيحاً، ويرهب زوجها عيسى بن سليمان، فكان يقول الشعر في جارية لها يقال لها دنيا، وكانت قيمة دارها؛ انظر الأغاني

(م، ٢٠، ص ٢٤، ٤٨).

نغتسل بالعذب»^(١). وكثيراً ما يستعمل الجاحظ نفسه للأسرة لفظة (الأهل)، وهي تشمل الزوجة والأبناء.^(٢)

- التشخيص الأسلوبي للاستعارة:

نتغيا من خلال إجراء التصنيف الأسلوبي للاستعارة الوصول إلى مؤشرات موضوعية في صورة المرأة المجازية إذ اتخذت «مشكلة الاستعارة في ضوء ما أحرزته علوم اللسان من تطور، وفي ضوء إشكالية العلاقة التي لم تتبلور بعد بين علوم البلاغة المدرسية والدرس الأسلوبي المعاصر أبعاداً تتسم بالجدة والثراء والتعقيد»^(٣) لذا قمنا بإجراء هذا التصنيف الأسلوبي على بعض الاستعارات المتصلة بصورة المرأة المجازية، وعلى بعض الاستعارات الأخرى التي لم تكن المرأة محوراً في محاولة للكشف عن مدى خصوصية هذه الصورة، واستجلاء طبيعة العلاقة بين التركيب النحوي والخواص الدلالية للاستعارة إذ إن هذا التصنيف قائم على أساسين: أحدهما دلالي والآخر نحوي.^(٤)

(١) البخلاء، ص ٢٩؛ انظر أيضاً: المصدر نفسه، ص ٦٣، ٦٨، ١٣١، ١٤٥، ١٩٥. والعرب تقول لامرأة الرجل وإن كانت شابة هي عجوزها، وللزوج وإن كان حدثاً هو شيخها؛ انظر: ذو الفقار النقوي - المعجم المبكر، ص ١٣٤. «والإشارة إلى المرأة مباشرة أو التصريح باسمها يدخل في دائرة المحظورات اللغوية للجماعة اللغوية العربية، ولذلك فهي تستعمل ألفاظاً محسنة تحمل في داخلها تصوراً للمرأة، وعلاقة الرجل بها»؛ انظر: زكي حسام الدين - المحظورات اللغوية، ص ٨٢. وإلى جانب التفسير الاجتماعي لهذه الكنايات عن المرأة يمكننا أيضاً أن نفسرها تفسيراً أسطورياً؛ ففردريش فون دير لاين في كتابه (الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، ص ٨٢) يذكر أن «اسم الإنسان يتضمن كيانه وقوته، وكل من يعرف اسم كائن يكون له سلطان عليه كذلك». وتقول كلاريسا ايسنيز Clarissa Este's في كتابها (Women Who Run with the Wolves p. 118): «أن السبب الرئيسي للاحتفاظ بالاسم كسر هو لحماية صاحب ذلك الاسم من أجل أن ينمو بنفسه في إطار ذلك الاسم، ومن أجل أن يحفظه. وبهذا لن يستطيع أحد أن يشوه سمعته أو يأخذه منه دون وعي. ومن ثم فإن سلطة الشخص الروحية تنمو وتتطور بنسب متكاملة ومتساوية».

(٢) ودیعة طه النجم - الجاحظ والحاضرة العباسية، ص ٢٢٥.

(٣) سعد مصلوح - في النص الأدبي، ص ٢٠٣.

(٤) صنف جورج لاندون الاستعارة تصنيفاً ثلاثياً تبعاً لنوعية الخواص المنقولة، وهي:

أ- الاستعارة التجسيدية reification «وتحصل باقتزان كلمة تشير دلالتها إلى جماد concrete بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد abstract».

ب - الاستعارة الإحيائية Animation، «وتحصل باقتزان كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد».

ج - الاستعارة التشخيصية personification، «وتحصل باقتزان كلمتين إحداها تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد».

كما صنف لاندون الاستعارة بحسب التركيب النحوي إلى أربعة أصناف هي:

أ- المركب الفعلي: ويمثله في الإنجليزية التركيب (اسم + فعل).

ب- المركب المفعولي: ويتركب من فعل ومفعول به.

واخترنا لهذه الدراسة عينات حاولنا أن تكون جيّدة التمثيل للاستعارة في المدوّنة المدروسة. وبما أن السمة الواقعية تغلب على نتاج الجاحظ ، مما جعل ميله إلى التعبير الحقيقي أكثر من التعبير المجازي، كان عدد الاستعارات الواردة في نتاج الجاحظ قليلاً بالقياس إلى الكم الهائل للاستعارات في كتاب الأغاني والسير الشعبية. لذا حاولنا أن تكون نسبة الاستعارات المختارة متقاربة في هذه العينات سواء ما اتصل منها بصورة المرأة المجازية أم لم يتصل بها. وكان اختيار هذه العينات عشوائياً.

وفيما يلي بعض الجداول الخاصة بالتشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة:

أولاً : الاستعارات المتصلة بصورة المرأة المجازية :

- كتب الجاحظ:

نوع الاستعارة		المصدر	الاستعارة
التركيب النحوي	النقل الدلالي		
مركب إضافي (مكشوفة النقا) مضاف + مضاف إليه.	تشخيصية. نظر ثامة إلى الثريدة: مركب فعلي + مفعول به (غير مباشر). الثريدة مكشوفة القناع مسلوبة عارية: مركب استعاري تشخيصي، إضافي + مركب استعاري تشخيصي. نظر ثامة إلى الثريدة وهي مكشوفة القناع مسلوبة عارية: مركب فعلي + مفعول به غير مباشر + مركب استعاري تشخيصي، إضافي + مركب استعاري تشخيصي.	البخلاء، ص ١٩٩.	١- فلما أن نظر ثامة إلى الثريدة مكشوفة القناع مسلوبة عارية.
مركب مفعولي (يا غزالاً). مركب فعلي. (يسبي الغزال بلحظته).	تشخيصية. يا غزالاً: مركب مفعولي. يسبي بلحظته: مركب فعلي + مركب إضافي. الغزال يسبي بلحظته: مركب استعاري تشخيصي + مركب فعلي + مركب إضافي.	رسائل الجاحظ الأدبية، ص ١٧٥.	٢- يا غزالاً يسبي بلحظته مكتحلاً راح أو على مرهه.

- ج- المركب الوصفي: ويختلف تركيبه بين الإنجليزية والعربية كما هو معروف من جهة تقدم الصفة على الموصوف، أو تقدم الموصوف على الصفة.

د- المركب الإضافي: ويتركب من مضاف + إليه. انظر: سعد مصلوح- في النص الأدبي، ص ٢١٥-٢٢١؛ صبحي البستاني- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الفصل الخاص بالأشكال النحوية للاستعارة، ص ٨٢ وما بعدها.

نوع الاستعارة			
الاستعارة	المصدر	النقل الدلالي	التركيب النحوي
٣- كُفِّتْ بظبي له سواف.	الرسائل الأدبية، ص ١٧٣.	تشخيصية. كُف الشاعر: مركب فعلي. كُف الشاعر بظبي: مركب فعلي + مفعول به غير مباشر. ظبي له سواف: مركب استعاري تشخيصي. كُف الشاعر بظبي له سواف: مركب فعلي + مفعولي + مركب استعاري تشخيصي.	مركب مفعولي. (بظبي) مفعول به غير مباشر.
٤- من فتاة صُبَّ الجمال عليها من حديث كلذة النشوان.	البيان والتبيين، م ٣، ص ١٦٨.	تجسيدية. صَبَّ الله الجمال: مركب فعلي + مركب استعاري تجسدي. صب الله الجمال على الفتاة: مركب فعلي + مركب استعاري تجسدي، إضافي.	مركب فعلي. فعل مبني للمجهول + نائب فاعل. (صَبَّ الجمال).
٥- أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى.	الحيان، م ٢، ص ٦١.	تشخيصية. أتى هواها: مركب استعاري تشخيصي، فعلي. أتى هواها الشاعر: مركب استعاري فعلي + مفعولي، تشخيصي.	مركب فعلي. فعل مبني للمعلوم + فاعل. (أتاني هواها).
الأغاثي: ١- ظبية تحنو على خشف لها.	م ١٦، ص ٣.	تشخيصية. ظبية تحنو: مركب استعاري تشخيصي + فعلي. حنو على خشف لها: فعلي + مفعول به غير مباشر. حنو ظبية على خشف لها: فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مفعولي.	مركب فعلي. (اسم + فعل مبني للمعلوم).
٢- إنني تعلقت ظبياً شادناً خرمأ.	م ٥، ص ٣٦٣.	إحيائية. تعلقت ظبياً: فعلي + مركب استعاري إحيائي. تعلقت ظبياً شادناً خرمأ: فعلي + مركب استعاري إحيائي، وصفي.	مركب مفعولي. (فعل + مفعول به)

نوع الاستعارة		المصدر	الاستعارة
التركيب النحوي	النقل الدلالي		
مركب مفعولي.	إحيائية. أهوى الأطباء: فعلي + مركب استعاري إحيائي. الأطباء اللواتي لا قرون لها: مركب استعاري إحيائي + مركب غير استعاري. أهوى الأطباء اللواتي لا قرون لها: فعلي + مركب استعاري إحيائي + مركب غير استعاري.	م ٥، ص ٣٥٥.	٣- أهوى الأطباء التي لا قرون لها.
مركب إضافي.	إحيائية. إن قلبي: مركب غير استعاري، إضافي. عند ظبي من الأطباء الجوازي: مركب استعاري إحيائي، وصفي. قلبي عند ظبي من الأطباء الجوازي: مركب غير استعاري إضافي + مركب استعاري إحيائي، وصفي.	م ٥، ص ٣٤٠.	٤- إن قلبي عند ظبي من الأطباء الجوازي.
مركب فعلي. شمس نهار برزت (اسم + فعل مبني للمعلوم).	إحيائية. شمس نهار برزت: مركب استعاري إحيائي، فعلي. برزت في يوم دجى: فعلي + إضافي. برزت شمس نهار في يوم دجى: فعلي + مركب استعاري إحيائي، إضافي.	م ٧، ص ١٤٩.	٥- بأبي شمس نهار برزت في يوم دجن.
مركب فعلي. (فعل + فاعل).	تشخيصية. رماني القمر: فعلي + مركب استعاري تشخيصي. القمر الزاهر: مركب استعاري تشخيصي. رماني القمر الزاهر عن فترة جفن: فعلي + مركب استعاري تشخيصي وصفي + إضافي.	م ٧، ص ١٤٩.	٦- إذ رماني القمر الزاهر عن فترة جفن

نوع الاستعارة			
الاستعارة	المصدر	النقل الدلالي	التركيب النحوي
٧- لم أحسب الشمس بليل بدت قبلي لذي لحم ولاذي دم.	م ١، ص ١٨١.	إحيائية. لم أحسب الشمس: فعلي + مركب استعاري إحيائي. الشمس بليل بدت: مركب استعاري إحيائي، إضافي + فعلي. لم أحسب الشمس بدت بليل: فعلي + مركب استعاري إحيائي + فعلي + إضافي.	مركب فعلي. اسم + فاعل (الشمس بدت).
٨- فيا من رأى ظيباً يصيد.	م ١، ص ٣٤٩.	تشخيصية. رأى ظيباً: فعلي + مركب استعاري تشخيصي. ظيباً يصيد: مركب استعاري تشخيصي، فعلي. رأى ظيباً يصيد: فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي.	مركب مفعولي. (فعل + مفعول به).
٩- صادني غزال أدعج العين أحور.	م ١١، ص ٣٤٩.	تشخيصية. صادني غزال: فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي. غزال أدعج العين أحور: مركب استعاري تشخيصي، إضافي. صادني غزال أدعج: فعلي + مركب استعاري تشخيصي، إضافي، مفعولي.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).
١٠- يا ظبية عبق العبير بها.	م ١٥، ص ٨٧.	إحيائية. يا ظبية: مركب استعاري إحيائي، مفعولي. عبق العبير بها: فعلي + مركب غير استعاري. ظبية عبق العبير بها: مركب استعاري إحيائي + مركب غير استعاري.	مركب مفعولي.

نوع الاستعارة			
الاستعارة	المصدر	النقل الدلالي	التركيب النحوي
٣- السير الشعبية العربية: ١- قمر يخلج الشموس ضياء.	قصة الأمير حمزة البهـلـوان م٣، ص٢٤.	تشخيصية. تخلج القمر الشموس: فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي.	مركب فعلي. يخلج الشموس.
٢- غزالة أخلجت شبيبتها.	سيرة عنتره. م٧، ص١٠٠٦.	تشخيصية. غزالة أخلجت: مركب استعاري تشخيصي + فعلي. أخلجت الغزالة شبيبتها: فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي.	مركب فعلي. (اسم + فعل مبني للمعلوم). للمعلوم).
٣- زاد الهوى في مهجتي ذا الرشا بالحسن قد أفتن جميع الملاح	سيرة عنتره م٤، ص٥٠٥.	تشخيصية. زاد الرشا: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. زاد ذا الرشا الهوى: مركب فعلي + استعاري تشخيصي + مفعولي.	مركب فعلي. (فعل مبني للمعلوم + فاعل).
٤- جبينها فاق الهلال بنوره.	سيرة الملك سيف، م٤، ص١٢.	تشخيصية. جبينها فاق الهلال: مركب استعاري تشخيصي + فعلي + مفعولي. جبينها فاق الهلال بنوره: مركب استعاري تشخيصي + فعلي + مفعولي.	مركب فعلي. (اسم + فعل).
٥- ظبي إذا انتشى نحوي وكلمني.	سيرة الملك سيف، م٢، ص٤٥.	تشخيصية. انتشى ظبي: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. انحنى ظبي نحو الشاعر: فعلي + مركب استعاري تشخيصي، إضافي.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).
٦- يا رشا من لحظه صفة السحر.	قصة فيروز شاه، م١، ص٣١٢.	إحيائية. يا رشا: مركب استعاري إحيائي، مفعولي. يا رشا من لحظه صفة السحر: مركب استعاري إحيائي، مفعولي، إضافي.	مركب مفعولي.

نوع الاستعارة		المصدر	الاستعارة
التركيب النحوي	النقل الدلالي		
مركب فعلي. (فعل + فاعل).	تشخيصية. نظرت الجارية إلى وجهه: مركب فعلي. وجه تخجل الشمس: مركب استعاري تشخيصي، فعلي، مفعولي. نظرت الجارية إلى وجه تخجل الشمس بضياه: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + فعلي + مفعولي + إضافي.	سيرة الأميرة ذات الهممة، م ٥، ص ٥٩٤.	٧- فنظرت الجارية إلى وجه تخجل الشمس بضياه.
مركب فعلي. (فعل + فاعل).	تشخيصية. تخجل البدور من الجمال: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مركب غير استعاري. جمال تخجل منه البدور: مركب استعاري تشخيصي + فعلي.	سيرة بني هلال، ص ٢٨٢.	٨- بجمال تخجل منه البدور.
مركب مفعولي.	إحيائية. لمحت ظبية: فعلي + مركب استعاري إحيائي. ظبية ترمح به: مركب استعاري إحيائي + فعلي. لمحت ظبية ترمح به: مركب فعلي + مركب استعاري إحيائي + فعلي.	سيرة علي الزبيق، ج ٢، ص ٢٢.	٩- لمحت ظبية ترمح كالظبي الولهان.
مركب فعلي. (فعل مبني للمعلوم + فاعل).	تشخيصية. دعا القلب: مركب فعلي. دعا القلب الشاعر: مركب استعاري تشخيصي، فعلي، إضافي. - دعا قلب الشاعر هوى المحوبة: مركب استعاري تشخيصي، فعلي؛ إضافي، مفعولي.	سيرة بني هلال، ص ٣٥٩.	١٠- فلما دعا قلبي هواكي أجابه.

ثانياً: الاستعارات التي لم يرد فيها ذكر المرأة:

١- كتب الجاحظ:

نوع الاستعارة			
الاستعارة	المصدر	النقل الدلالي	التركيب النحوي
١- البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير.	البيان والتبيين، م١، ص٨٢.	تشخيصية. كشف البيان قناع المعنى: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي مفعولي + إضافي. هتك الحجاب دون الضمير: مركب فعلي + مفعولي + إضافي.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).
٢- إذا أبصر القلب المروءة.	البيان والتبيين، م٢، ص١٩٢.	تشخيصية. أبصر القلب المروءة: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي إحيائي، مفعولي.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).
٣- إن ضعيف العقل من بات ليله تقلبه الأسرار جنباً إلى جنب	الحيوان، م٢، ص٢٣٢.	تشخيصية. تقلب الأسرار: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. تقلب الأسرار ضعيف العقل: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مفعولي.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).
٤- إن أطاع هواه، واحتمل المكروه فهذا هو العقاب والنكس.	كتاب النساء، الرسائل الكلامية، ص١٠٠.	تشخيصية. أطاع المحب هواه: مركب فعلي + مفعولي + مركب استعاري تشخيصي.	مركب مفعولي.
٥- حصن سرك منه تسلم من شره وعوائق ضره.	رسالة الحاسد والمحسود، الرسائل الأدبية، ص١٢١.	تجسدية. حصن سرك من الحاسد: مركب فعلي + مركب استعاري تجسدي، مفعولي، مركب غير استعاري.	مركب مفعولي.
الأغاني: ١- أو يفترق نسب يولف بيننا أدب أقمناه مقام الوالد	م١٦، ص٣٠٦.	تشخيصية. يفترق نسب: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. أدب يولف بيننا: مركب فعلي، مركب استعاري تشخيصي + مركب غير استعاري.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).

نوع الاستعارة			
الاستعارة	المصدر	النقل الدلالي	التركيب النحوي
٢- أسدان لا يتذللا ن ولا يرام حمامهما	م٤، ص٢١٥.	تشخيصية. لا يتذلل الأسدان: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي.	مركب فعلي. (اسم + فعل).
٣- بكى فقهه روح الحياة.	م١٩، ص٣٠٢.	تشخيصية. بكى روح الحياة: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. بكى روح الحياة فقد (المرثي): مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي إضافي.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).
٤- عزم السرور على المقام بسر من را للإمام	م٢٠، ص٢٣٥.	تشخيصية. عزم السرور: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. عزم السرور على المقام: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مركب غير استعاري.	مركب فعلي. (فعل + فاعل).
٥- يا عين جودي لمسعود بن شداد.	م١٢، ص١٠١.	تشخيصية. يا عين جودي: مركب استعاري تشخيصي، مفعولي + مركب فعلي. يا عين جودي لمسعود بن شداد: مركب استعاري تشخيصي، مفعولي + مركب غير استعاري.	مركب مفعولي. (يا عين).
٦- خفضت لهم مني جناحي مودة إلى كنف عطفاه أهل ومرحب.	م١٦، ص٣٥١.	تجسدية. خفض الشاعر: مركب فعلي. خفض الشاعر جناحي مودة إلى كنف عطفاه أهل ومرحب: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي + مركب غير استعاري.	مركب مفعولي.

نوع الاستعارة			
الاستعارة	المصدر	النقل الدلالي	التركيب النحوي
٧- عسى الأيام أن يرجعن قوماً كالذي كانوا	م٢٣، ص٢٥١.	تشخيصية. الأيام ترجع: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. الأيام ترجع قوماً: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي.	مركب فعلي (اسم + فعل).
٨- رأيت ثناء الناس بالقول طيباً عليك وقالوا ماجد وابن ماجد	م٦، ص٥٦.	تجسيديّة. رأى الشاعر: مركب فعلي. رأى الشاعر ثناء الناس بالقول طيباً على الممدوح: مركب فعلي + مركب استعاري تجسيدي مفعولي، إضافي + مركب غير استعاري.	مركب مفعولي.
٩- أظن صروف الدهر والجهل منكم ستحملكم مني على مركب وعر	م٢٢، ص٢١٩.	تشخيصية. تحمل صروف الدهر والجهل المخاطبين: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، إضافي، مفعولي. من الشاعر على مركب وعر: مركب غير استعاري، وصفي. تحمل صروف الدهر والجهل المخاطبين من الشاعر على مركب وعر: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، إضافي + مفعولي + مركب غير استعاري، وصفي.	مركب مفعولي.
١٠- قد بات همي قرناً أكابده كأنما مضجعي على حجر.	م٢، ص٣٧٩.	تشخيصية. بات همي: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. بات همي قرناً أكابده: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مفعولي + فعلي.	مركب فعلي.

٣- السّير الشعبيّة العربيّة:

نوع الاستعارة			
التركيب النحوي	النقل الدلالي	المصدر	الاستعارة
مركب فعلي. (فعل + فاعل).	تشخيصية. يجمع الدهر شملي: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي + إضافي.	سيرة عنثرة، م٦، ص٣٩٩.	١- تُرى يجمع الدهر شملي بإخوتي.
مركب فعلي. (اسم + فعل).	تشخيصية. يرمي الدهر الشاعر: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي. يرمي الدهر الشاعر بكل مصائبه: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مفعولي + إضافي.	سيرة عنثرة، م١، ص٤٤.	٢- الدهر يرميني بكل مصائبي.
مركب فعلي. (فعل + فاعل).	تشخيصية. جارت يد الزمان: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي إضافي. جارت يد الزمان على الشاعر: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي إضافي + مركب غير استعاري.	سيرة ذات الهمة، م٢، ص٢١٩.	٣- لقد جارت علي يد الزمان.
مركب فعلي. (اسم + فعل).	تشخيصية. تبكي الأرض: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. تبكي الأرض على القتلى: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مركب غير استعاري.	سيرة ذات الهمة، م٥، ص٤٩٢.	٤- والأرض تبكي عليهم حين تفقدهم.
مركب فعلي. (فعل + فاعل).	تشخيصية. ألبيت الأيام قوم الشاعر ثوب علا: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، إضافي، مفعولي.	حمزة البهلوان، م٣، ص٩٠.	٥- ماألبيتنا الأيام ثوب علا إلا وأنت الطراز والعلم

نوع الاستعارة			
الاستعارة	المصدر	النقل الدلالي	التركيب النحوي
٦- إقدامنا الذي سيخلد لنا ذكراً لا تمحوه مرور الأيام.	حمزة البهلوان، م٤، ص٢٨٠	تشخيصية. يخلد الإقدام: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. يخلد الإقدام لنا ذكراً: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي.	مركب فعلي. (اسم + فعل).
٧- وأهدي سلامي للشباب جميعهم.	سيرة بني هلال، ص٣٠٢.	تجسيدية. أهدى الشاعر السلام للشباب: مركب فعلي + مركب استعاري تجسيدي + مركب غير استعاري.	مركب مفعولي.
٨- فكدت الخواطر في رحيلك.	التغريبة، ص٧٣.	تشخيصية. كدر (الأمير حسن) الخواطر في رحيله: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مركب غير استعاري.	مركب مفعولي.
٩- يرى الدهر البخيل وجود يوماً.	قصة فيروز شاه، م٣، ص٢٤٦.	تشخيصية. يرى الدهر البخيل: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي + مفعولي.	مركب فعلي.
١٠- جفاني الدهر خلاني سقيماً	سيرة الزير سالم، ص٦٢.	تشخيصية. جفا الدهر: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي. جفا الدهر الشاعر: مركب فعلي + مركب استعاري تشخيصي، مفعولي.	مركب فعلي.

- نتائج القياس:
- أولاً: الاستعارات المتصلة بصورة المرأة المجازية:
- ١- كتب الجاحظ:

- جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة:

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
١- تجسدية	١	٢٠٪
٢- إحيائية	١	٢٠٪
٣- تشخيصية	٣	٦٠٪
المجموع	٥	١٠٠٪

- * مجموع المركبات اللفظية:
- * مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية: ٠,٢٢
- * مجموع المركبات اللفظية الاستعارية: ٠,٩
- * كثافة اللغة الاستعارية: $\frac{9}{9+22} = \frac{9}{31} = 0,29\%$
- عدد المركبات اللفظية الاستعارية
- مجموع المركبات اللفظية بنوعها

- جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية:

النوع الدلالي	النوع النحوي	تجسدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع
١- مركب فعلي.	١	١	١	-	٢
٢- مركب مفعولي.	-	-	-	٢	٢
٣- مركب وصفي.	-	-	-	-	-
٤- مركب إضافي.	-	-	-	١	١
المجموع	١	١	١	٣	٥

٢- كتاب الأغاني:

- جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة:

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
١- تجسدية	-	-
٢- إحيائية	٦	%٦٠
٣- تشخيصية	٤	%٤٠
المجموع	١٠	%١٠٠

* مجموع المركبات اللفظية:

* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية: ٠,٤٧

* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية: ٠,٢٥
٢٥

* كثافة اللغة الاستعارية: $\frac{0.25}{0.25+0.47} = 0.35\%$
٢٥+٤٧

- جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية:

النوع النحوي	النوع الدلالي	تجسدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع
١- مركب فعلي.	-	٢	٣	٥	
٢- مركب مفعولي.	-	٣	١	٤	
٣- مركب وصفي.	-	-	-	-	
٤- مركب إضافي.	-	١	-	١	
المجموع	-	٦	٤	١٠	

- ٣- السّير الشعبيّة العربيّة:

- جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة:

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
١- تجسدية	-	-
٢- إحيائية	٢	٢٠٪
٣- تشخيصية	٨	٨٠٪
المجموع	١٠	١٠٠٪

* مجموع المركبات اللفظية:

* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية: ٠,٣٩

* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية: ٠,٢٠

٢٠

* كثافة اللغة الاستعارية: $\frac{0,20}{0,39 + 0,20} = 0,34\%$

٢٠ + ٣٩

- جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحويّة:

النوع النحوي	النوع الدلالي	تجسدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع
١- مركب فعلي.	-	-	-	٨	٨
٢- مركب مفعولي.	-	-	٢	-	٢
٣- مركب وصفي.	-	-	-	-	-
٤- مركب إضافي.	-	-	-	-	-
المجموع	-	-	٢	٨	١٠

ثانياً: الاستعارات التي لم يرد فيها ذكر المرأة:

- كتب الجاحظ:

- جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة:

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
١- تجسدية	١	٢٠٪
٢- إحيائية	١	٢٠٪
٣- تشخيصية	٣	٦٠٪
المجموع	٥	١٠٠٪

* مجموع المركبات اللفظية:

* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية: ٠,١٦

* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية: ٠,٦

* كثافة اللغة الاستعارية: $\frac{\text{عدد المركبات اللفظية الاستعارية}}{\text{مجموع المركبات اللفظية بنوعها}} = \frac{٦}{٢٢} = ٠,٢٧\%$

- جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية:

النوع النحوي	النوع الدلالي	تجسدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع
١- مركب فعلي.	-	١	٢	٣	
٢- مركب مفعولي.	١	-	١	٢	
٣- مركب وصفي.	-	-	-	-	
٤- مركب إضافي.	-	-	-	-	
المجموع	١	١	٣	٥	

٢- كتاب الأغاني:

- جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة:

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
١- تجسدية	٢	٢٠٪
٢- إحيائية	-	-
٣- تشخيصية	٨	٨٠٪
المجموع	١٠	١٠٠٪

* مجموع المركبات اللفظية:

* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية: ٠,٤١

* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية: ٠,١٧

١٧

* كثافة اللغة الاستعارية: $\frac{0,17}{0,41+0,17} = 0,29\%$

١٧+٤١

- جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية:

النوع النحوي	النوع الدلالي	تجسدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع
١- مركب فعلي.	-	-	-	٦	٦
٢- مركب مفعولي.	٢	٢	-	٢	٤
٣- مركب وصفي.	-	-	-	-	-
٤- مركب إضافي.	-	-	-	-	-
المجموع	٢	٨	-	١٠	١٠

- ٣- السير الشعبية العربية:
- جدول التصنيف الدلالي لأنواع الاستعارة:

نوع الاستعارة	العدد	النسبة المئوية
١- تجسدية	١	١٠٪
٢- إحيائية	-	-
٣- تشخيصية	٩	٩٠٪
المجموع	١٠	١٠٠٪

- * مجموع المركبات اللفظية:
* مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية: ٠,٣١
* مجموع المركبات اللفظية الاستعارية: ٠,١٥
* كثافة اللغة الاستعارية: $\frac{١٥}{٣١+١٥} = ٠,٣٢$

- جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية:

النوع النحوي	النوع الدلالي	تجسدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع
١- مركب فعلي.	-	-	-	٨	٨
٢- مركب مفعولي.	١	-	-	١	٢
٣- مركب وصفي.	-	-	-	-	-
٤- مركب إضافي.	-	-	-	-	-
المجموع	١	-	٩	١٠	

ذلكم ما أسفر عنه القياس من نتائج، وسنحاول أن نقوم بقراءة متأنية لهذه المعطيات لاستنباط دلالتها على ما نحن بصدد من قضايا نطرحها للمدارسة. ونبدأ بالحديث عن كثافة اللغة الاستعارية بوصفها من أهم الخواص الأسلوبية. وقد استطعنا من خلال الجداول السابقة التوصل إلى كثافة اللغة الاستعارية، وذلك بحساب عدد المركبات

اللفظية الاستعارية، وقسمتها على مجموع المركبات اللفظية بنوعها الاستعارية وغير الاستعارية؛ ففي الاستعارات التي شكّلت المرأة محوراً بلغت النسبة عند الجاحظ ٢٩،٠٪، وفي الأغاني ٣٥،٠٪. وحققت كثافة اللغة الاستعارية في الاستعارات التي لم يرد ذكر المرأة فيها نسبة مقارنة للنسب المذكورة إذ بلغت النسبة في كتب الجاحظ ٢٧،٠٪ وفي الأغاني ٢٩،٠٪، وفي السير الشعبية العربية ٣٢،٠٪. والأرقام السابقة تبرز لنا ارتفاع المصنفات المدروسة باللغة التصويرية Figurative Language في الاستعارات موضع البحث. ولكن لا يعني هذا المؤشر عدم وجود تفاوت في اللغة التصويرية في هذه المصنفات؛ فالجاحظ كما أوردنا يميل في أسلوبه إلى قد الدال على المدلول، ومعظم الاستعارات الواردة عنده هي استعارات وردت في سياقات شعرية إذ تشتمل كتب الجاحظ على عدد من الأبيات الشعرية لشعراء وشاعرات عربيات من حقبة زمنية متفاوتة. ونجد أنّ أبا الفرج الأصفهاني يميل في أسلوبه أيضاً إلى تغليب المعجم الحقيقي على المجازي. ومعظم الاستعارات الواردة عنده هي استعارات جاءت في سياقات شعرية في حين أنّ استعارات السير الشعبية العربية الخاصة بصورة المرأة المجازية وردت في كلا السياقين الشعري والنثري.

ولا تعد خاصية كثافة اللغة الاستعارية نهاية المطاف في الفحص عن لغة الاستعارة وخصائصها؛ (ففي داخل جمل اللغة الاستعارية يبدو التفاوت والتمايز ملحوظين إذا حكمنا التصنيف الثلاثي المقترح للاستعارات بحسب أنواعها الدلالية إلى تجسدية، وإحيائية، وتشخيصية)^(١). وسوف نحاول إبراز مدى الائتلاف أو الاختلاف في الاستعارات، موضع البحث، فيما يتصل بتركيبها النحوي وخواصها الدلالية إذ تصل النسبة المئوية للاستعارة التشخيصية التي دارت حول المرأة عند الجاحظ ٦٠٪ تليها الاستعارتان التجسدية والإحيائية اللتان تبلغ نسبة كليهما ٢٠٪. والنسبة ذاتها نجدها في الاستعارات التي لم تشكل المرأة محوراً. وقد بلغت نسبة الاستعارة الإحيائية عند أبي الفرج الأصفهاني ٦٠٪، والاستعارة التشخيصية ٤٠٪ بينما لم يرد لديه أي توظيف للاستعارة التجسدية. أمّا في الاستعارات الأخرى فقد بلغت نسبة الاستعارة التشخيصية ٨٠٪، والتجسدية ٢٠٪، ولم يرد لديه أي توظيف للاستعارة الإحيائية. وبلغت نسبة الاستعارة التشخيصية في استعارات المرأة في السير الشعبية العربية ٨٠٪، والاستعارة الإحيائية ٢٠٪، ولم يرد فيها أي توظيف للاستعارة التجسدية. وبلغت نسبة الاستعارة التشخيصية في الاستعارات الأخرى ٩٠٪ ثم التجسدية ١٠٪، ولم يرد فيها توظيف للاستعارة الإحيائية.

(١) سعد مصلوح - في النص الأدبي، ص ٢٣٢.

ونستنتج من النسب السابقة أنَّ الاستعارات، موضع البحث، استثمرت جميع الخواص الدلالية المتصلة بالنقل الدلالي الاستعاري مع وجود تفاوت بينها في هذا التوظيف، وذلك عائد إلى المنحى الأسلوبي الخاص بكل منها. ونجد أنَّ الاستعارات الخاصة بصورة المرأة المجازية ركزت بشكل رئيسي على الاستعارتين التشخيصية والإحيائية، وبلغت النسبة كما أشرنا في السَّير الشعبيَّة العربيَّة إلى حوالي ٨٠٪، وذلك راجع إلى طبيعتها حيث يتوجه الراوي الشعبي إلى جمهور من المستمعين فيحاول إضفاء صفات تشخيصية وإحيائية عند حديثه عن المرأة. والاستعارات المجازية المتصلة بالمرأة تربط بينها وبين بعض العناصر الطبيعية والحيوانية كما أنَّ صورتها المعنوية، وكل ما يتعلق بمشاعرها وعواطفها تقترب بحقول دلالية مجازية إحيائية وتشخيصية.

- **تمايز العينات المدروسة في استخدام الاستعارة بحسب المركبات النحوية:**
ينتظم التصنيف الذي اعتمدنا لفحص الاستعارة من الجهة النحوية أربعة أنواع هي: الفعلية، والمفعولية، والوصفية، والإضافية. وفي الجدول التالي بيان بالنسبة المئوية لكل نوع من هذه الأنواع في العينات المدروسة:

١- استعارات المرأة:

النوع النحوي	المؤلف	كتب الجاحظ	أغاني الأصفهاني	السَّير الشعبيَّة العربيَّة
١- فعلي	٢	٥	٨	٨٠٪
٢- مفعولي	٢	٤	٢	٢٠٪
٣- وصفي	-	-	-	-
٤- إضافي	١	١	-	-
	٢٠٪	١٠٪	-	-
المجموع	٥	١٠	١٠	١٠

٢- الاستعارات التي لم يرد فيها ذكر المرأة:

النوع النحوي	المؤلف	كتب الجاحظ	أغاني الأصفهاني	السير الشعبية العربية
١- فعلي	٣	٦٠٪	٦	٨٠٪
٢- مفعولي	٢	٤٠٪	٤	٢٠٪
٣- وصفي	-	-	-	-
٤- إضافي	-	-	-	-
المجموع	٥	١٠	١٠	١٠

ويتبين من الجدولين السابقين اتفاق الاستعارات، موضع البحث، سواء ما اتصل منها بصورة المرأة أم لم يتصل بها في إثارها الاستعارات الفعلية ثم المفعولية على الاستعارات الوصفية والإضافية. ويبرز تفوق الاستعارة الفعلية على غيرها من الأنواع النحوية في العينات المدروسة؛ إذ يبدو بوضوح إثارة المتون المدروسة الاستعارة الفعلية، وهي الناشئة عن علاقة الإسناد بين اسم وفعل بنسبة عالية من الشيوع إذا ما قيست بنسب شيوع الاستعارة المفعولية الناشئة عن اقتران فعل بمفعول. وتبلغ نسبة الاستعارة الفعلية عند الجاحظ في استعارة المرأة ٤٠٪، وفي الاستعارات الأخرى ٦٠٪. وتحقق الاستعارة المفعولية لديه النسبة نفسها ٤٠٪ في نمطي الاستعارة موضع البحث. وتبلغ نسبة الاستعارة الفعلية في كتاب الأغاني حوالي ٥٠٪ من استعارات المرأة، وفي الاستعارات الأخرى ٦٠٪^(١). وتحقق الاستعارة المفعولية عند أبي الفرج الأصفهاني النسبة ذاتها التي وجدناها عند الجاحظ. أما بالنسبة للسير الشعبية العربية فإن نسبة الاستعارة الفعلية تبلغ في استعارات المرأة في كلا النمطين من الاستعارة النسبة ذاتها ٨٠٪. وتحقق الاستعارة المفعولية النسبة ذاتها في نمطي الاستعارة في السير الشعبية العربية.

(١) لاحظ لاندون التفوق العددي الواضح للاستعارة الفعلية على غيرها من الأنواع الأخرى في شعر ويلفريد أوين Wilfried Owen ولكنه توقف فيها، ولم يقطع برأي مؤثراً أن يبقى السؤال مفتوحاً، ومقررراً أن هذه الحقيقة تستدعي مزيداً من البحث، ويذكر سعد مصلوح أن إثبات ذلك في حق العربية بالطريق نفسه ما يزال في حاجة إلى توثيق؛ انظر: سعد مصلوح - في النص الأدبي، ص ٢٣٦.

الفصل الثاني

الخصائص الأسلوبية لصورة المرأة

لاستجلاء الخصائص الأسلوبية لصورة المرأة في مدونة البحث سنقوم بتناول المحورين التاليين:

- ١- قياس خاصية تنوع المفردات.
- ٢- دراسة بعض السمات التركيبية لصورة المرأة في هذه المدونة من حيث:
أ. اللغة.
ب. التفاعل النصي.

١- قياس خاصية تنوع المفردات في المدونة المدروسة:

(تنوع المفردات Vocabulary Deversification هو أحد الخواص الأسلوبية التي يمكن التوصل بقياسها في عدد من النصوص إلى إجابة مدعومة بالدليل الإحصائي عن سؤالين هامين: الأول: أيّ هذه النصوص يعبر عن ثراء معجمي نسبي إذا ما قورن بغيره؟ والثاني: كيف يستخدم المنشئ خاصية التنوع بين مفرداته عند صياغة النص^(١). وقد وجدنا أنفسنا أمام السؤال التالي: وهو هل يوجد فارق في خاصية تنوع المفردات بين النصوص التي تناولت المرأة، وتلك التي لم تتناولها في إطار المصنّف الواحد؟ وفي إطار المقارنة بين المصنّفات التي شكّلت مدونة البحث؟ وهل توجد خصوصية معينة في هذه المصنّفات لصورة المرأة الأسلوبية أم أنها لا تتميز بتلك الخصوصية؟

ومن هنا قمنا باختيار نصوص ورد فيها ذكر المرأة ، ونصوص أخرى لم ترد فيها المرأة من أجل تحديد العينة التي سيطبق عليها مقياس تنوع المفردات. وقد اخترنا (كتاب النساء)، وجزءاً من (كتاب القيان) للجاحظ لارتباطهما الوثيق بصورة المرأة عنده كما اخترنا الجزء المخصص لأخبار سكينه بنت الحسين من كتاب الأغاني، وهو يأتي أشبه بالسيرة الموضوعية لهذه المرأة التي تُعد من أبرز النساء اللواتي ترجم لهن أبو الفرج في كتابه في حين أنه تم اختيار الجزء الخاص بميلاد البطلة (الأميرة ذات الهمة) ونشأتها (م، ١، ص ٥٠٠-٥١٠) كنموذج لتنوع المفردات بالنسبة لصورة المرأة في السير الشعبية. ويعود هذا الاختيار إلى أنّ هذه السيرة الشعبية الوحيدة التي عُنونت باسم امرأة، وعُقد

(١) سعد مصلوح- في النص الأدبي، ص ١٠١.

لواء البطولة فيها لنساء عدة من أبرزهن الأميرة فاطمة بنت مظلوم الكلابية العامرية. أما النصوص المختارة التي لم يرد فيها ذكر المرأة فهي كالتالي:

١- المسائل والجوابات في المعرفة، وكتاب حجج النبوة ضمن الرسائل الكلامية للجاحظ.

٢- أخبار أمية بن أبي الصلت (الأغاني، م٤، ص١٢٣-١٣٦)، وذكر الخبر عن غزاة بدر، (الأغاني، م٤، ص١٧٥-١٨٤).

٣- سيرة الأميرة ذات الهمة، م٢، ص٨٣-٩٣.

ويبلغ عدد الكلمات التي اشتملت عليها العينات السابقة ثمانية عشر ألف كلمة قمنا بتطبيق مقياس و. جونسون عليها. ويقتضي هذا المقياس أن ندخل في دائرة الكلمات المتنوعة كل كلمة جديدة ترد في النص أو في بعض أجزائه لأول مرة مع احتسابها مرة واحدة في العدد مهما تكررت مرات ورودها في الجزء الذي نفحصه من النص. وتعتبر مثل هذه الكلمة (نوعاً) Type. وبعد إحصاء عدد الكلمات المتنوعة (الأنواع)، قمنا بإيجاد نسبة التنوع في النص، وذلك بقسمة عدد هذه الكلمات على حاصل الجمع الكلي للكلمات الكل Tokens. وللوصول إلى نسبة التنوع في المفردات المدروسة قمنا بإعداد مائة وثمانين جدولاً تشتمل على ثماني عشرة ألف خانة بمعدل مائة خانة للجدول الواحد، ثم قمنا بتفريغ العينة كلها في هذه الجداول بحيث تكتب كل كلمة في خانة مستقلة، وبذلك استغرقت العينة الواحدة التي تتكون من ستة آلاف كلمة ستين جدولاً. ثم قمنا بحصر الكلمات المتنوعة في كل جدول على حدة وذلك بمراجعة أول كلمة من كلماته على سائر الكلمات الباقية فيه، وعددها تسع وتسعون كلمة ثم قمنا بشطب تكرارات الكلمة التي يمكن أن توجد في حدود الجدول الواحد، وروجعت بقية الكلمات بالطريقة السابقة. وبهذا فإن الكلمات التي بقيت دون شطب تمثل ما نعينه بالكلمات المتنوعة، وهذه تم حصرها، وكتابة عددها أسفل كل جدول. وللوصول إلى نسبة الكلمات المتنوعة بالنسبة إلى العينة كلها قمنا بمراجعة كل كلمة لم تُشطب في الجدول الأول على جميع الكلمات التي لم تُشطب في الجداول التسعة والعشرين اللاحقة الخاصة بالعينة الواحدة بحيث شُطب جميع تكرارات الكلمة على مستوى النص كله.^(١)

(١) نين المقصود بمصطلح الكلمة الذي اعتمدناه في تحديد كمية العينات المختارة؛ فالكلام ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي: الاسم والفعل

والحرف؛ انظر: عباس حسن - النحو الوافي، ج١، ص ٢٦.

جدول رقم (١)
نموذج جدول التفريغ
مقياس جونسون لاختبار تنوع المفردات في النص

قال	أبو عثمان	إنما	لما	ذكرنا	في	كتابنا	هذا	الحب	الذي
هو	أصل	الهوى	والهوى	الذي	يتفرع	منه	العشق	والعشق	الذي
يهيم	له	الإنسان	على	وجهه	أو	يموت	كمدأ	إلى	فراشه
وأول	ذلك	إدخال	الضيم	على	مروءته	واستشعار	الذلة	لمن	أطاف
بعشيقته	ولم	نظنب	مع	ذلك	في	ذكر	ما	يتشعب	من
أصل	الحب	من	الرحمة	والرقعة	وحب	الأحوال	النفيسة	والمراتب	الرفيعة
وحب	الرعية	للأئمة	وحب	المصطنع	لصاحب	الصنيعة	مع	اختلاف	مواقع
ذلك	من	النفوس	ومع	تفاوت	طبقاته	في	العواقب	احتجنا	إلى
الاعتذار	من	ذكر	العشق	المعروف	بالصباية	والمخالفة	على	قوة	العزيمة
ليجعل	ذلك	القدر	جئة	دون	من	حاول	الطعن	على	هذا

مصدر النص: كتاب النساء ضمن الرسائل الكلامية للجاحظ، ص ٩٣- رقم الجدول (١)
الكلمات المتنوعة: ٥٣ كلمة
المجموع الكلي للكلمات: مائة كلمة.

وقمنا بتطبيق أربع طرق لحساب نسبة تنوع المفردات في العينات المدروسة، وهي كالتالي:

- ١- إيجاد النسبة الكلية للتنوع.
- ٢- إيجاد القيمة الوسيطة لنسبة التنوع.
- ٣- إيجاد منحني تناقص نسبة التنوع.
- ٤- إيجاد منحني تراكم نسبة التنوع.^(١)

وفيما يلي مجموعة من الجداول والرسوم البيانية التي توصلنا إليها باستخدام هذا المقياس لفحص النماذج المختارة من كتب الجاحظ، والأغاني، والسير الشعبية العربية.

(١) للاطلاع على هذه الطرق يُرجى مطالعة كتاب سعد مصلوح- في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ص ١١٢-١١٧.

جدول رقم (٢)

النسبة الكلية للتنوع في العينات الثلاث

أ - نصوص المرأة: ب - النصوص التي لم يرد فيها ذكر المرأة:

النسبة الكلية للتنوع	الكاتب
٠,٢٥	١ - الجاحظ.
٠,٢٢	٢ - أبو الفرج الأصفهاني.
٠,٢٧	٣ - السير الشعبية العربية (الأميرة ذات الهمة).

النسبة الكلية للتنوع	الكاتب
٠,٥٤٠	١ - الجاحظ.
٠,٥١٢	٢ - أبو الفرج الأصفهاني.
٠,٥٩٢	٣ - السير الشعبية العربية (الأميرة ذات الهمة).

جدول رقم (٣)

نسبة التنوع باستخدام القيمة الوسيطة في العينات الثلاث (كل عينة مقسمة إلى ثلاثين جزءاً في ست مجموعات، وتتكون المجموعة من خمسمائة كلمة).

أ - نصوص المرأة:

قيم نسب التنوع في أجزاء النص							الكاتب
القيمة الوسيطة	٦	٥	٤	٣	٢	١	
٠,٥٤	٠,٥١٢	٠,٥٣٦	٠,٥٤	٠,٦٠٦	٠,٥٠٦	٠,٥٤	الجاحظ
٠,٥١٢	٠,٥١٦	٠,٥٢٢	٠,٥٢	٠,٥٤٤	٠,٤٣٨	٠,٥٣٢	أبو الفرج الأصفهاني
٠,٥٩٢	٠,٦٦٤	٠,٦٢٨	٠,٦٥٦	٠,٥٩٤	٠,٤٤٦	٠,٥٥٦	السير الشعبية (الأميرة ذات الهمة)

ب - النصوص التي لم يرد فيها ذكر المرأة:

قيم نسب التنوع في أجزاء النص							
القيمة الوسيطة	٦	٥	٤	٣	٢	١	الكاتب
٠,٢٥	٠,١٧	٠,٢٦	٠,٢٣	٠,٣٢	٠,٢٨	٠,٢٥	الجاحظ
٠,٢١	٠,٢٤	٠,٢٣	٠,٢٤	٠,١٧	٠,٢٠	٠,٢٣	أبو الفرج الأصفهاني
٠,٢٧	٠,٣٢	٠,٢٦	٠,٢٧	٠,٢٥	٠,٢٧	٠,٢٥	السيرة الشعبية (الأميرة ذات الهمة)

جدول (٤)

نسبة تناقص التنوع

(كل عينة مقسمة إلى ستة أجزاء ، والجزء يتكوّن من خمسمائة كلمة).

أ - نصوص المرأة:

نسبة تناقص التنوع بين الأجزاء							
٦	٥	٤	٣	٢	١		الكاتب
٠,٢٩٢	٠,٣١٢	٠,٣١٢	٠,٣٧٢	٠,٣٧٨	٠,٣٩٦		الجاحظ
٠,١٣	٠,١٤٢	٠,١٥٢	٠,١٧٤	٠,٢٠٤	٠,٢٢٦		أبو الفرج الأصفهاني
٠,٢٦٢	٠,٢٧٤	٠,٣٠٤	٠,٣١٦	٠,٣٢	٠,٣٣٢		السيرة الشعبية (الأميرة ذات الهمة)

ب - النصوص التي لم يرد فيها ذكر المرأة:

نسبة تناقص التنوع بين الأجزاء							
٦	٥	٤	٣	٢	١		الكاتب
٠,٥٣	٠,٥٥	٠,٥٧	٠,٥٨	٠,٥٩	٠,٦٠		الجاحظ
٠,٤٩	٠,٥٠	٠,٥٠	٠,٥١	٠,٥٢	٠,٥٢		أبو الفرج الأصفهاني
٠,٦٣	٠,٦٥	٠,٦٦	٠,٦٧	٠,٦٧	٠,٦٧		السيرة الشعبية (الأميرة ذات الهمة)

جدول (٥)

النسبة التراكمية للتنوع في العينات الثلاث

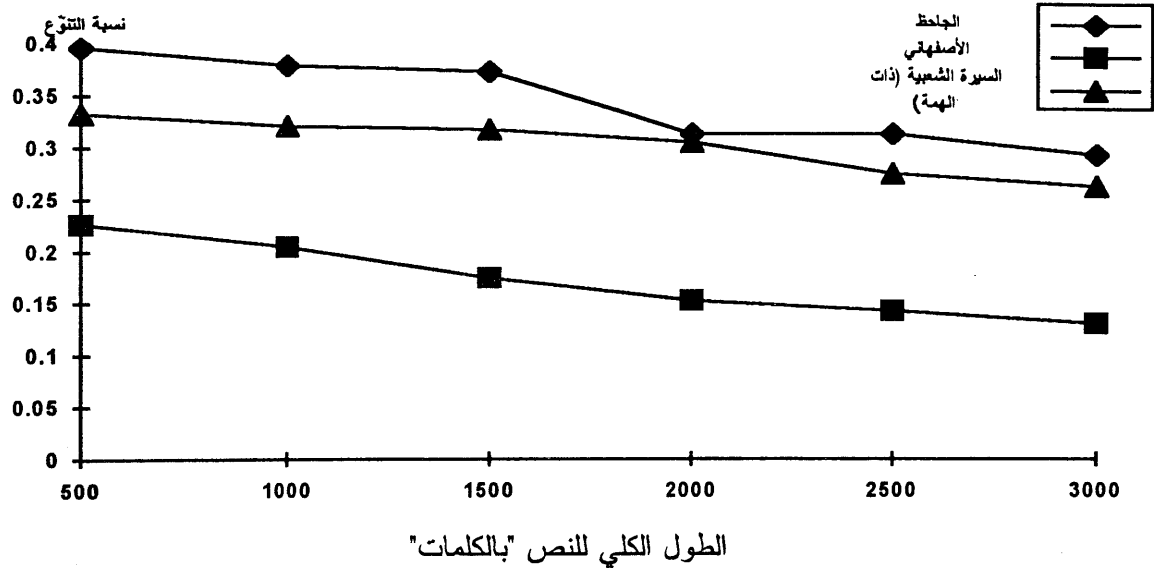
(كل عينة مقسمة إلى ستة أجزاء ، والجزء يتكوّن من خمسمائة كلمة).

أ- نصوص المرأة:

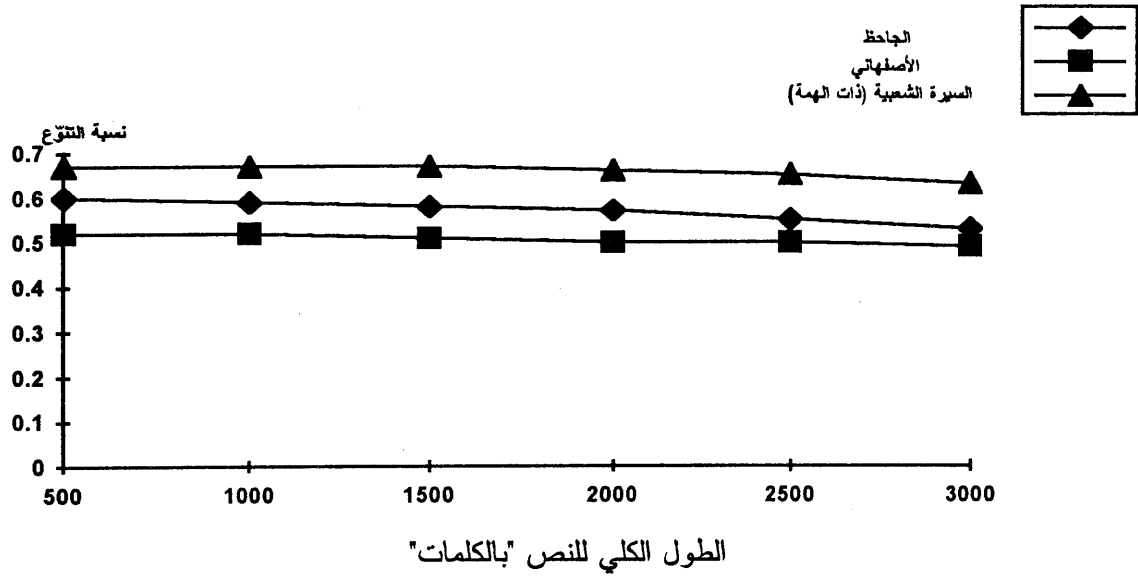
النسبة التراكمية للتنوع في العينات الثلاث						
٦	٥	٤	٣	٢	١	الكاتب
٠,٥٣	٠,٥٥	٠,٥٧	٠,٥٨	٠,٥٩	٠,٦٠	الجاحظ.
٠,٤٩	٠,٥٠	٠,٥٠	٠,٥١	٠,٥٢	٠,٥٢	أبو الفرج الأصفهاني.
٠,٦٣	٠,٦٥	٠,٦٦	٠,٦٧	٠,٦٧	٠,٦٧	السيرة الشعبية (الأميرة ذات الهمّة)

ب- النصوص التي لم يرد فيها ذكر المرأة:

النسبة التراكمية للتنوع في العينات الثلاث						
٦	٥	٤	٣	٢	١	الكاتب
٠,٣٧٣٦	٠,٣٤٦	٠,٣٥٤٥	٠,٣٦٨٦	٠,٣٨٤	٠,٣٩٦	الجاحظ.
٠,١٧	٠,١٧٩٦	٠,١٨٩	٠,٢٠	٠,٢١٥	٠,٢٢١	أبو الفرج الأصفهاني.
٠,٣٠١	٠,٣٠٩٢	٠,٣١٨	٠,٣٢	٠,٣٢٦	٠,٣٣٢	السيرة الشعبية (الأميرة ذات الهمّة)



منحنى نسبة التناقض في العينات الثلاث
(النصوص التي ورد فيها ذكر المرأة).



منحنى نسبة التناقض في العينات الثلاث
(النصوص التي لم يرد فيها ذكر المرأة).

نلاحظ ابتداءً أن قياس النسبة الكلية للتتوع يرشدنا إلى أن أكثر الأساليب الثلاثة تنوعاً هو أسلوب السيرة الشعبية من خلال الأنموذج الذي حللناه من سيرة الأميرة ذات الهمة إذ تبلغ نسبة التتوع ٠٠،٥٩٢، وأقلها هو أسلوب أبي الفرج (٠،٥١٢). ويتوسط أسلوب الجاحظ بينهما فهو أقرب إلى الأسلوب الأول منه إلى الثاني (٠،٥٤٠). وحققت النصوص التي لم يرد فيها ذكر المرأة نتائج مماثلة؛ فنسبة التتوع في سيرة الأميرة ذات الهمة تبلغ (٠،٢٧)، وتبلغ النسبة في كتب الجاحظ (٠،٢٥)، وفي أغاني الأصفهاني (٠،٢٢). ونجد أن نسب التتوع في نصوص المرأة في العينات المختارة أعلى من هذه النسب في النصوص المختارة التي لم يرد فيها ذكر المرأة. ونستطيع أن نربط ذلك بصورة المرأة المعجمية التي تحدثنا عنها في الفصل السابق حيث أشرنا إلى استثمار المصنفات المدروسة المعجمين الحقيقي والمجازي وحقولهما الدلالية عند الحديث عن المرأة مع وجود تفاوت بينهما في هذا التوظيف، وذلك عائد إلى تميز تلك المصنفات بالبصمة الأسلوبية التي تميز إنتاج كل مبدع عن سواه، يُضاف إلى ذلك أن «الكاتب أو الشاعر الذي يتميز بنسبة تنوع عالية في المفردات أي بوجود عدد كبير من الكلمات المتنوعة يلجأ عادة إلى استخدام كلمات غير مألوفة لكي يزيد من تنوع ألفاظه»^(١). «ولاحظ العلماء وجود صلة وثيقة بين صعوبة الأسلوب، وارتفاع نسبة التتوع فيه مما حدا بهم إلى القول بأن نسبة التتوع هي أفضل مقياس يمكن به اختبار مدى الصعوبة في الأسلوب»^(٢). وهذه المصنفات تحقق تنوعاً أسلوبياً عالياً في المفردات عند حديثها عن المرأة سواء أكان الحديث متصلاً بصورتها المعنوية أم بصورتها الحسية. وتوظف السياقات الشعرية والنثرية في هذه النصوص في تنوع لافت، وهذا يدلنا على أن صورة المرأة تتميز بخصوصية أسلوبية دلّ عليها مقياس تنوع المفردات.

أما فيما يتصل بمنحنى نسبة التناقص في العينات الثلاث التي ارتكز عليها القياس فقد اتضح من الترسيمتين السابقتين أن هناك فارقاً في نسبة التتوع بين نصوص المرأة والنصوص التي لم يرد فيها ذكرها. والاتجاه العام للمنحنيات في نصوص المرأة يكاد يكون واحداً فهو يبدأ بقيمة أعلى ثم يتجه إلى الانحدار. وتختلف العينات المدروسة اختلافاً مميزاً في درجات الانحدار حيث يبدو المنحنى الممثل للسير الشعبية العربية (ذات الهمة) أقل الثلاثة انحداراً يليه المنحنى الخاص بكتب الجاحظ، في حين يبدو انحدار المنحنى أكثر وضوحاً في أسلوب أبي الفرج الأصفهاني، ويرتبط ذلك كله بنتائج قياس نسبة التناقص، ويمثلها الجدول رقم (٤)، وبقياس نسبة التراكم، ويمثلها الجدول رقم (٥).

(١) سعد مصلوح - في النص الأدبي، ص ١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ونخرج مما سبق أن أسلوب السيرة الشعبية يُعد أعلى الأساليب الثلاثة تنوعاً يليه أسلوب الجاحظ ثم أبي الفرج الأصفهاني مع العلم أن الفارق بين نسبة التنوع بين الجاحظ وأبي الفرج ليس كبيراً بالقياس إلى الفارق بين نسبة التنوع عند كل من أبي الفرج والسيرة الشعبية العربية. ويمكن التماس العلة لهذا الأمر في «الفارق بين خواص اللغة المكتوبة Written Language ، واللغة المنطوقة Spoken Language»^(١)؛ «فالاختيارات الأسلوبية لا تحكمها ظواهر اللغة الخالصة فحسب بل تحكمها كذلك محددات المقام، ونعني بها الخصائص التي تحدّد الظرف الاجتماعي - المادي الذي سيق في إطاره الكلام، سواء أكان منطوقاً أم مكتوباً»^(٢).

ونستطيع إرجاع تنوع المفردات في السيرة الشعبية العربية (سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجاً) إلى طبيعة التحول، والتبدل، والتغير في نصوص هذه السيرة وغيرها من السير الشعبية العربية. وعلى الرغم من أن هذه السيرة كما ذكر في مقدمتها من تأليف علي بن موسى المقانبي وآخرين إلا أننا يجب أن نتجاوز هذه الخدعة السردية التي يلعبها الراوي الشعبي؛ فهذه النسبة كما نرى، هي محاولة من قبله لإضفاء صبغة شرعية على السير الشعبية كي تحظى بقبول الجميع في عصر استمدت فيه المؤلفات التي امتازت بنظام الإسناد الشرعي قبولاً واحتراماً لدى أدباء ونقاد الأدب الرسمي. ومن ثمة فإننا نرى أن هذه السيرة الشعبية قد خضعت كغيرها من السير الأخرى إلى تحول في بنيتها، وفي أسلوبها تماماً كالتحول الذي طرأ على مؤلف آخر من مؤلفات الأدب الشعبي، ونعني به ألف ليلة وليلة.^(٣)

إن هذه السيرة قد انتقلت من أوساط شفاهية إلى أوساط أخرى كتابية ثم لم تستقر على هذا التحول، وإنما واصلته مما أدى إلى اكتساب بنيتها طبيعة متحولة. وهذه السيرة باعتبارها ظلت تتداول شفاهاً مدة طويلة تُعد نصاً مفتوحاً على الزيادة والنقصان؛ «الرواية الشفهية تتضمن في بنيتها إمكان التعديل والتبديل إذ يصعب على الذاكرة الاحتفاظ بحرفية النص، ولا سيما إذا كان نصاً طويلاً كنصوص السير الشعبية العربية»^(٤). في حين أن «الكتابة تحتفظ بالنص بدقة، وتثبت في حدوده الكاملة فتقل حرية الرواية في

(١) سعد مصلوح- في النص الأدبي، ص ١٢٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٥.

(٣) جابر عصفور- تحولات الليالي، جريدة الحياة، عدد ١٢٤٥٧، لندن، ٧ نيسان ١٩٩٧م، ص ١٣.

(٤) عبداً لله إبراهيم- السردية العربية، ص ١٦٨ «(لا يثبت النص [الشفوي] على صورة واحدة لا تغير حتى على لسان الشخص نفسه. ومهما كانت الذاكرة التي يملكها الراوي فإنه لا يني يحدث تغييراً أو اختصاراً أو إطالة في النص، يسقط منه، أو يضيف إليه، ويركز انتباهه على بعض أجزاء لم يؤكد عليها من قبل. ومثل هذه التغيرات تعتمد على مزاج الراوي، وكذا على مجلس الحضور، ومن حيث تكوينه أو مزاجه أو تذوقه»؛ انظر: يوري سوكولوف- الفولكلور وقضاياها، ص ٢٥.

التغيير والتبديل عما هي عليه في الرواية الشفهية^(١). ولعلّ هذا ما يفسر لنا تنوّع المفردات في السيرة الشعبية العربية بالقياس إلى المفردات عند الجاحظ وأبي الفرج الأصفهاني.

ونجد أنّ اتجاه المنحنيات في النصوص التي لم يرد فيها ذكر المرأة يكاد يكون واحداً فهي تبدأ بقيمة أعلى ثم تنتهي بقيمة أدنى. ولكن اتجاه القيم يكاد يكون واحداً فهي أقرب إلى الخط المستقيم في هذه العينات الثلاث جميعاً. والتحول الذي وجدناه بارزاً بشكل لافت في نصوص المرأة لا يبرز بهذا الوضوح في النصوص الأخرى، أي النصوص التي لم تكن المرأة محوراً. ونفسر ذلك بالدور الذي تميز به الراوي الشعبي في رواية هذه السيرة؛ فالحديث عن المرأة يتسم بطابع التشويق. وتأسيساً على هذا فإنّ الراوي الشعبي الذي يتوجه في خطابه إلى متلقين رجال يستثمر هذا الحديث، ويغير، ويحوّر، ويبدّل بعض مفردات هذه النصوص لإكساب حديثه عن المرأة طابعاً تشويقياً مثيراً بخلاف النصوص الأخرى التي قد يرد فيها التتويج، ولكن ليس بهذه الصورة اللافتة التي أشرنا إليها.

٢- دراسة بعض السمات التركيبية لصورة المرأة في المدوّنة المدروسة:

إنّ صورة المرأة المعجمية التي رصدناها في الفصل الخاص بالمعجم تتصل بصورتها التركيبية. ويمكننا أن «ننظر إلى المعجم من زاويتين مختلفتين نستطيع أن نسمي الأولى التركيبية، والثانية الدلالية؛ فالتركيبية ترى في المعجم مكوناً أساسياً وجوهرياً تتأسس عليه بنية الجملة النحوية، ويتحدد معناها، فالتركيب والمعجم بحسب هذه النظرة غير منفصلين، وعلاقتهما تكوينية ضامنة لاشتغال اللغة^(٢)».

وتأسيساً على ما سبق سنقوم بدراسة بعض السمات التركيبية لصورة المرأة في مدوّنة البحث. وتشمل هذه السمات:

أ. اللغة.

ب. التفاعل النصي.

^(١) طلال حرب - أولية النص، ص ٦٨. «البنيات الكتابية أكثر اهتماماً بالتركيب وتنظيم الخطاب نفسه. والخطاب المكتوب يطوّر قواعد نحوية أكثر دقة وثباتاً من الخطاب»؛ انظر: والتر أونج - الشفاهية والكتابية، ص ٩٨.

^(٢) محمد مفتاح - تحليل الخطاب الشعري، ص ٧٥.

أ. اللغة: تتباين المصنفات المدروسة في توظيفها للغة. وبناءً على ذلك تتباين صورة المرأة التركيبية في هذه المصنفات. ويعود هذا التباين إلى وجود «بصمة أسلوبية» Stylistic Finger Print^(١) يمتاز بها كل مبدع عن سواه؛ فالأسلوب هو طريقة في التفكير والتعبير. والأسلوب الجاحظي يسم أخبار المرأة الواردة في مصنفاته. ورغم السرود الشفاهية التي اعتمد عليها الجاحظ إلا أن بصمته الأسلوبية تبدو واضحة فيها؛ فعبارات الجاحظ تمتاز بالازدواج أي أن عباراته قصيرة متساوية ممّا يخلق لوناً من الإيقاع الموسيقي أو «التلوين الصوتي» على حد تعبير شوقي ضيف.^(٢)

وسنضرب مثلاً تتجلى فيه بوضوح هذه الخصائص الفنية. فهو يقول في (كتاب النساء، ص ١٠٢):

- ١- وقد (علم الشاعر)، و(عرف الواصف).
 - ٢- أن الفائقة الحسن (أحسن من الظبية)، (وأحسن من البقرة)، (وأحسن من كل شيء تُشبه به).
 - ٣- ولكنهم إذا أرادوا القول، شبّهوها بأحسن ما يجدون.
 - ٤- ويقول بعضهم (كأنها الشمس)، (وكأنها القمر).
 - ٥- والشمس وإن كانت بهية، فإنما هي شيء واحد.
 - ٦- وفي وجه الجارية الحسناء وخلقها ضروب من (الحسن الغريب)، (والتركيب العجيب).
 - ٧- ومن يشك أن عين المرأة الحسناء (أحسن من عين البقرة)، وأن جيدها (أحسن من جيد الظبية)، والأمر فيما بينهما متفاوت.
 - ٨- ولكنهم لو لم يفعلوا هذا وشبهه، لم تظهر بلاغتهم وفطنتهم.
- ويسترعي الانتباه في هذه القطعة من نثر الجاحظ الإيقاع الموسيقي أو «التلوين الصوتي». ويترتب هذا الإيقاع على مجموعات من المقاطع تكاد تكون متعادلة في هذه الجمل. وممّا يزيد في وحدة هذه الجمل الإيقاعية تكرار بعض الألفاظ مثل: أحسن - كأنها. والتكرار من أساليب الجاحظ التعبيرية، و«يشير من ناحية المعنى إلى الاستقرار والديمومة، ومن ناحية اللفظ وتعادل المقاطع الصوتية يزيد من الإيحاء عن المعنى»^(٣). ونلاحظ أن نصيب السجع في القطعة ضئيل جداً؛ فهو لا يرد في استعمال الجاحظ إلا نادراً فقد يأتي في سياق بعض الأقوال النثرية التي قالتها المرأة أو قيلت عنها، ونستشهد

^(١) سعد مصلوح - في النص الأدبي، ص ١٢٩.

^(٢) الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ١٦٩ وما بعدها.

^(٣) فيكتور شلحت - النزعة الكلامية، ص ٧١.

عليه بما يلي: «قال الخس لابنته هند: أريد شراء فحل لإبلي. قالت: إن اشتريته فاشتره أسجع الخدين، غائر العينين، أرقب، أحزم، أعكن، أكوم. إن عُصي غشم، وإن أطيع تجرنم»^(١).

ويميل الجاحظ إلى العبارات الموجزة والجمل القصيرة والاستدارة؛ فالنثر الجاحظي يتسم بهذه الصفة، ويتكوّن من مجموعات صوتية تكاد تتساوى مقاطعها، وتتعاذل فيها متحركاتها، وساكناتها. ونمثل لحركة الاستدارة التصاعدية الحركة قول الجاحظ عن العشق «إنما لمّا ذكرنا في كتابنا هذا الحب الذي هو أصل الهوى، والهوى الذي يتفرع منه العشق، والعشق الذي يهيم له الإنسان عن وجهه أو يموت كمدا (...)، وإنما العشق اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه حب.... إلخ»^(٢). وهو يستعين بضروب شتى من التقديم والتأخير، والفصل والوصل رغبة منه في «زيادة قوة جملة التعبيرية، واستثارة الانتباه لمعنى هام»^(٣). ومن أمثلة ذلك قول الجاحظ: «واللحن من الجوّاري الظراف، ومن الكواعب النواهد، ومن الشواب الملاح، ومن ذوات الخدور الغرائر أيسر»^(٤).

كما أنه يراعي في الحوار «السمات اللغوية البارزة للمتكلم، كما تبدو منه في الواقع»^(٥). وبناءً على ذلك يبرز الجاحظ في أخبار المرأة المستويات اللهجية واللكنات المختلفة، ولا سيّما اللكنة التي تميز كلام المرأة الأعجمية؛ إذ كان العصر العباسي عصر امتزاج وتزاوج ثقافي وحضاري واجتماعي بين العرب وغيرهم من الأعاجم. وهناك أخبار عدة في كتب الجاحظ تبين هذه المستويات اللهجية؛ فهو يذكر في البيان والتبيين «أنّ أم نوح وبلال ابن جرير كانت أعجمية، فقالا لها: لا تكلمي إذا كان عندنا رجال، فقالت يوماً: يا نوح جردان دخل في عجان أمك؟ وكان الجرذ أكل من عجينها»^(٦). ويستشهد الجاحظ بقول لأحد الشعراء في أم ولد له إذ يقول:

(١) البيان والتبيين، ١م، ص ٢٦٤؛ انظر أيضاً: المصدر نفسه، ٣م، ص ٣٠٥.

(٢) كتاب النساء، الرسائل الكلامية للجاحظ، ص ٩٢.

(٣) فيكتور شلحت - النزعة الكلامية، ص ٧١.

(٤) البيان والتبيين، ١م، ص ٧١. ويشير مصطفى ناصف في (محاورات مع النثر العربي، ص ٤٥-٤٧) إلى أنّ «الجاحظ قد عبّر عن معجم المرأة في القرن الثالث الهجري، وما اعتراه بوجه عام من عنوبة أو رشاقة عندما تحدث عن اللحن من الجوّاري الظراف، ومن الكواعب النواهد، ومن الشواب الملاح، ومن ذوات الخدور الغرائر»؛ انظر: البيان والتبيين، ١م، ص ١٣٧.

(٥) توفيق أبو الرب - الحكاية في أدب الجاحظ، ص ١٧.

(٦) البيان والتبيين، ١م، ص ٨٠، ٢م، ص ١٤٧.

أَوَّلُ مَا أَسْمَعُ مِنْهَا فِي السَّحَرِ تَذَكِيرُهَا الْأُنْثَى وَتَأْنِيثُ الذَّكَرِ
وَالسَّوَاءُ السَّوَاءُ فِي ذِكْرِ الْقَمَرِ

لأنَّها كانت إذا أرادت أن تقول القمر، قالت: «الكمَر»^(١). ويذكر الجاحظ خبراً عن معاوية وجارية خراسانية له إذ يرد في الخبر استعمال الجارية لكلمة فارسية، وهي كنعان بمعنى الضبيع^(٢). وتختلف فصاحة الأعرابية عن لهجة نساء المدن التي قد يخالطها لحن، ويوضح الشاهد التالي كلامنا هذا. إذ ورد الخبر التالي عند الجاحظ: «قال زوج لامرأته: يا هنتاه إنَّ إنساناً يطالعنا من العشرة».

- قالت: مه يا شيخ! ذلك جان العشرة، إليك عني وعن ولدي!

- قال الشيخ: دعني يرحمك الله.

- قالت: وعن أبيهم إن هو غطى رأسه ورقد»^(٣).

ونستطيع ربط ذلك بالسمة الواقعية التي تميز مؤلفات الجاحظ فهو يقول في البخلاء: «وإن وجدتم في هذا الكتاب لحناً، أو كلاماً غير معرب، ولفظاً معدولاً عن جهته فاعلموا أنا تركنا ذلك لأنَّ الإعراب يُغضُّ هذا الباب، ويخرجه من حده»^(٤).

وأخبار المرأة عند الجاحظ لا تلتزم بنمط واحد، فهو يكتب حسب قاعدته المفضلة «لكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل». وجمل الجاحظ في أخبار المرأة تختلف صيغة ونظماً وطولاً؛ فقد يكون الخبر مطوَّلاً كما في خبر ضباعة ابنة قرط العامرية^(٥). وقد يكون عبارة عن خبر موجز كما في الأخبار المنسوبة إلى رابعة القيسية^(٦)، أو متوسطة الطول كما في خبر لقمان بن عاد وابنته صُحر^(٧).

وحديثه عن المرأة يأخذ بعض الأحيان شكل الرسائل التي تبرز فيها اتجاهات النزعة الكلامية عنده، ونزعتة الاعتزالية كالكلام في الشيء وضده. وهو يذكر مثلاً في كتاب (مفاخرة الجوارى والغلمان) أقوال كل من صاحبي الغلمان والجواري، وحججهما التي يوردانها في حديثهما من خلال النظر في الموضوع، وبحثه من أوجه مختلفة رغبة في استقصائه وتجليته^(٨). وقد يستخدم الكلام في الشيء وضده بواسطة التمثيل فهو يدلُّ

(١) البيان والتبيين، م، ١، ص ٨٠.

(٢) الحيوان، م، ٢، ص ٤١٣.

(٣) المصدر نفسه، م، ١، ص ٤١٣.

(٤) البخلاء، ص ٤٠.

(٥) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، م، ١، ص ٦٧.

(٦) انظر: البيان والتبيين، م، ١، ص ٦٧؛ م، ٣، ص ٨٦؛ كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٦٥.

(٧) البيان والتبيين، م، ١، ص ٢٣.

(٨) انظر: كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٦٣-١٩٤.

على فضل الجواري على الغلمان بالقول أَنَّهُ «لم يسمع بعاشق قَتله حب غلام، ونحن نعد من الشعراء خاصة الإسلاميين جماعة، منهم جميل بن معمر قَتله حب بثينة، وكثير قَتله حب عزة، وعروة قَتله حب عفراء، ومجنون بني عامر هيمته ليلي، وقيس بن ذريح قَتلته لبنى، وعبيدالله بن عجلان قَتلته هند، والغمر بن ضرار قَتلته جُمْل»^(١). كما أَنه يعرض لقضية النظر للنساء، والحديث معهن، ويقدم أدلة منوّعة ليثبت أَنَّ النظر إليهن، والحديث معهن ليس حراماً من خلال إيراد روايات من العصور الإسلامية التي سبقت عصره، ويقدم دليلاً من واقع مجتمعه فيقول: «ثم إِنَّ النساء إلى اليوم من بنات الخلفاء، وأمّهاتهن، فمن دونهن يطفن بالبيت مكشفات الوجوه ونحو ذلك، لا يكمل حج إلا به»^(٢). ويقدم دليلاً منطقياً آخر من الكتاب والسنة للتدليل على ما يقول.^(٣)

ويميل أبو الفرج في تراكيبه التي أوردها في كتاب الأغاني إلى أسلوب الترسل الذي يبتعد فيه عن النثر المسجوع الذي ميّز بعض الكتابات السردية في عصره (مقامات الهمذاني على سبيل المثال). وهو يمزج في أخبار المرأة الواردة عنده بين الشعر والنثر. ولا عجب في ذلك فهذا الكتاب يمتاز بكثرة التراجم عن الشعراء والشاعرات، والمغنين والمغنيات ناهيك عن ورود الشعر على ألسنة عدد من النساء اللواتي ينتمين إلى حقب زمنية مختلفة من الجاهلية وحتى زمان الكاتب.

ويتضح من نثر المرأة الوارد في الأغاني أَنَّ أبا الفرج أورد نماذج متعددة من نثرها تبرز سماتها التركيبية؛ فنحن نجد التراكيب المسجوعة، ونمثل لها بسجع طريفة الكاهنة، وهي كاهنة جاهلية تقول: «خذوا البعير الشّدقم، فخصّبوه بالدم، تكن لكم أرض جُرهم، جيران بيته المحرّم»^(٤). بينما يميل الأسلوب إلى الترسل، والابتعاد عن السجع في النثر الذي ينتمي إلى صدر الإسلام. ويذكر أبو الفرج أَنَّ نائلة بنت الفرافصة كتبت إلى معاوية بن أبي سفيان، وبعثت بقميص عثمان مع النعمان بن بشير أو عبدالرحمن بن حاطب بن أبي بلتعة: «من نائلة بنت الفرافصة إلى معاوية بن أبي سفيان، أما بعد فإنني أذكركم بالله الذي أنعم عليكم، وعلمكم الإسلام. وهداكم من الضلالة، وأنقذكم من الكفر، ونصركم على العدو...»^(٥). ويبرز هذا الأسلوب أيضاً في نثر المرأة في العصر

(١) كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٧٢.

(٢) كتاب القيان، رسائل الجاحظ الكلامية، ص ٦٦-٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٧ وما بعدها.

(٤) الأغاني، م ١٥، ص ٥.

(٥) المصدر نفسه، م ١٦، ص ٢٥١-٢٥٢.

العبّاسي^(١)، ويرجع ذلك إلى تأثر أسلوب المرأة بالخصائص الأسلوبية والتركيبية التي ميزت السرد العربي القديم.

ويستخدم أبو الفرج التراكيب اللغوية على غرار قاعدة الجاحظ الشهيرة «لكل مقام مقال». وهو لم يغفل في تراكيبه التي أوردها اختلاف لغة البادية مثلاً عن لغة المدن والحوضر^(٢) كهذا الخبر الذي أورده في وصف إحدى الأعرابيات لابنتها حين لمَح أحدهم إلى افتقاد الابنة للجمال إذ تقول الأعرابية عن ابنتها إنّها «مهة خبندة، إن قامت فقناة، وإن قعدت فحصة، وإن مشت فقطاة، أسفلها كثيب، وأعلىها قضيب، لا كفتياتكم اللواتي تسمنوهن بالفتوت»^(٣).

ويتميز أسلوب عدد من السير الشعبية العربية باستخدام السجع كلازمة في عدد من المواضع الخاصة بصورة المرأة التركيبية. (ويتسم تسجيع النثر وتقفيته كعنصر للنوع الفني في السيرة الشعبية بأن لغتها لا تشترط التساوي في القوافي، ومقاطع السياق للعبارات المسجوعة)^(٤)، وإن كانت بعض السير تميل إلى الترسل كقصة حمزة البهلوان وفيروز شاه. واللغة المستخدمة في هاتين السيرتين من عمل قاص متقف، ويتضح لنا ذلك من التصدير الذي بُدئت به السيرتان؛ فقد جاء في تصدير قصة فيروز شاه ما يلي: «أنه لما كانت قصة فيروز شاه من القصص التي تناقلتها الألسن، وحكاها الحاكون، وتلاعب بها المتلاعبون، فمنهم من زاد في حوادثها، ومنهم من نقص في أصلها بما علق في فكره، ارتأيت أن أجمع الفكرة في كتابتها إلى تأليف ما أوحش السمع، وغاب عن الفكر، وشرد عن الذهن إلى أن توفقت إلى ما به المراد، وإذا هي قصة من أعجب ما يروى وأبدع ما يذكر فيحق لها فعلاً أن تكتب في بطون الأوراق وتحفظ في دفاتر الصحف»^(٥). وقد اشتملت تراكيب عدة خاصة بصورة المرأة في السير الشعبية العربية على كلمات دخيلة وتعبير عامية يفسو فيها اللحن، ولا يُراعى فيها جانب النحو. ونستشهد على ذلك بالأمثلة التالية:

- «وكان عند أبوها حكيم اسمه فتوح»^(٦).

(١) انظر على سبيل المثال: الفصل الثاني من الباب الأول: الصور العقلية والثقافية للمرأة؛ وأيضاً: الأغاني، م٧، ص٢٨٥؛ م٢١، ص٨١؛ م٢٢، ص١٧٢-١٧٣.

(٢) «وجدت طائفة من الكتاب مزدوجي اللغة في القرن الرابع الهجري وما قبله كالجاحظ وأبي دلف الخزرجي وأبي المطهر الأزدي، والمهماني والأصفهاني»؛ انظر: عبد الفتاح كيليطو - المقامات، ص٥١-٥٤.

(٣) الأغاني، م١٩، ص١٣.

(٤) شيدفار، ١٩٨٦م، حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية، في: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ترجمة محمد الطيار، دار رادوغا، موسكو، ص١٠١.

(٥) قصة فيروز شاه، م١، ص٥.

(٦) تغرية بني هلال، ص١٢٦.

- « فأحضرت لهم الطعام فأكلوا الاثنين»^(١)
- « وفيها ثلاث جوارى»^(٢)
- « زلغط النساء»^(٣)
- « لا أدنو إليكي»^(٤)

والتراكيب اللغوية في السير الشعبية العربية تبدو مزيجاً من لغة الشعر ولغة النثر. وقد تهيم لغة الشعر على بعضها مثل: سيرة بني هلال، وتغريبة بني هلال اللتين اقترنتا بالإنشاد. ويبدو الطابع المحلي القومي في الأشعار المنسوبة لبعض الشخصيات النسائية في هذه السير (الجازية في تغريبة بني هلال على سبيل المثال)، كما أنّ هناك أشعاراً موضوعة على السنة هذه الشخصيات النسائية السيرية كالشعر الذي نظمته الرواة، ونسبوه إلى ذات الهمّة.

ويبرز الطابع المحلي اللهجي في لغة بعض السير الشعبية العربية. ولعلّ سيرة بني هلال تُعدّ مثلاً واضحاً لتنوع لهجي يميزها عن غيرها من السير؛ فأغلب الألفاظ المستعملة في الروايات الهلالية تدل على بيئاتها، وليس من العسير التمييز بين رواية مصرية من الصعيد أو من الدلتا، وبين أخرى من تونس أو العراق... إلخ. ويتم هذا التمييز على المستويين المعجمي - الصرفي والتركيب الصيغي^(٥). كما أنّ سيرة سيف بن ذي يزن تمتاز بالطابع المصري الذي يميزها من خلال اللغة المستخدمة التي يظهر فيها عدد من المفردات والتراكيب اللهجية المصرية. وسيرة الزير سالم لها روايات عدة فإلى جانب الرواية الشامية التي اعتمدنا عليها في تحليلنا هذا، هناك روايات أخرى يبرز فيها الراوي المبدع كروايات الغجر المصريين عن الزير سالم^(٦). وقد لوّن هذا الطابع المحلي صورة المرأة فجاءت أسماؤها ولغتها عاكسة له.

(١) الظاهر ببيرس، ص ٧.

(٢) سيرة بني هلال، ص ٣٣٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٨.

(٤) ذات الهمّة، م ٢، ص ٤٨٢.

(٥) عبد الرحمن أيوب - الآداب الشعبية والتحويلات التاريخية والاجتماعية، مثال سيرة بني هلال، عالم الفكر، م ١٧، عدد ١، الكويت،

١٩٨٦م، ص ٤١.

(٦) جوفاني كانوفا - الغجر وسيرة الزير سالم، ماثورات شعبية، السنة الخامسة، عدد ١٧، الدوحة، ١٩٩٠م. ص ١٦-٢١.

ب- التفاعل النصي:

متعددة هي العلاقات التي تنشأ بين النصوص بعضها ببعض، وأي نص كيفما كان نوعه هو «نتاج مركب موجود سلفاً، وهو أيضاً (تحويل لهذا المركب)» كما يقول تودوروف^(١). وقد استخدم النقاد الغربيون بدءاً من البلغارية جوليا كريستيفا مصطلح التناص^(٢) الذي اتسم في معالجاتهم النقدية بالتعددية المرجعية الإستمائية (المعرفية). وقد كان ولا يزال موضع اشتغال الشكليين، والأسلوبيين، والسيميائيين، والتفكيكيين. ولا يقتصر مجال بحثه على هؤلاء فقط وإنما يجد الباحث المهتم بالأنثروبولوجيا، والفلسفة، واللسانيات النفسية أنه لا مناص من الاشتغال بالتناص في تحليل الخطاب نظراً لمركزيته. والتناص علاقة التداخل بين نصين أو أكثر بحيث يبدو النص اللاحق صدى للنص السابق. وقد استخدم جيرار جينيت مصطلح جامع النص Transtextuality للدلالة على علاقات التأثير العلنية بين نصين محددين بينما يستخدم مصطلح التناص للدلالة بشكل أكثر تفصيلاً على العلاقة التي تكون بين النص الفردي [نص المبدع] والنصوص الأخرى عن طريق الذاكرة، والمحاكاة، والتحويل. وقد استخدم ميخائيل باختين مصطلح الحوارية في كتابه (الخطاب الروائي)، ولكنه لم يستخدم مصطلح تناص، ولم يعر اهتماماً لبعض الأنواع التناصية كالمحاكاة الساخرة، والتحويل، والتحريف، في حين تعد جوليا كريستيفا التناص إبدالاً بين النصوص. وفي فضاء نصي تتداخل عناصر تعبيرية متعددة بعضها ببعضها الآخر، والعلاقات بينها قد تكون علاقة اهتمام، وقد تكون علاقة حيادية.^(٣)

والأشكال التي تتخذها عملية التفاعل بين النصوص متعددة فهناك المناص، والتناص، والميتانص، والتعلق النصي^(٤). ونظراً لأن النقاد قد طبقوا مصطلح التناص وطرائق اشتغاله المتعددة على نصوص حديثة وظفت بمقصدية واضحة تختلف عن

(١) سعيد يقطين - الرواية والتراث السردي، ص ٣١.

(٢) اخترعت جوليا كريستيفا مصطلح التناص في كثير من المحاولات المكتوبة بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٧م في مجلة Tel Quel ومجلة Critique التي أعيد نشرها في Semeiotike، وفي كتابها (نص الرواية)، وفي التقديم لكتاب دوستوفسكي لباختين ثم تخلت عن هذا المصطلح بسبب تحول اهتمامها عن تاريخانية الخطاب الاجتماعي، وعن العلاقة كتابية كإيديولوجيا؛ انظر: مارك أنجينو - التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ترجمة محمد خير البقاعي، علامات، م ٥٠، ج ١٩، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٦م، ص ١٣١، ١٤٧.

(٣) Jermy Hawthorn, A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory, P. 85-86.

(٤) يقصد بالمناص: وجود النص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي بمحاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة؛ انظر: سعيد يقطين - افتتاح النص الروائي، ص ١١١؛ وفي الميتانص: يكون التفاعل بين النصوص قائماً على أساس النقد سواء أكان النقد أدبياً، أم إيديولوجياً أم تاريخياً؛ انظر: المرجع نفسه، ص ١١٥. والتعلق النصي يتجسد من خلال العلاقة بين نصين محددين أولهما سابق، والثاني لاحق ويتحقق التفاعل بمختلف أنواع التفاعل النصي؛ انظر: سعيد يقطين - الرواية والتراث السردي، ص ٢٩.

مقصدية الأدبيات العربية القديمة فإننا سنستخدم مصطلحاً آخر هو التفاعل النصي. وسنحاول من خلاله إبراز التفاعل النصي في مدونة البحث فيما يتصل بصورة المرأة. ونقصد بهذا التفاعل «ما يقيمه نص ما من «علاقات» مع نصوص عدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع»^(١). ويعود استخدامنا لهذا المصطلح نظراً لشموليته التي يتجاوز بها مفهوم التناص.

وقد حققت صورة المرأة في مدونة البحث تفاعلاً نصياً يمكن تجليته في أنماط

ثلاثة هي كالتالي:

١- الميتانص.

٢- المتناص.

٣- التعالق النصي.

وحققت هذه الأنماط أنواعاً مختلفة من العلاقات مثل المماثلة والمعارضة والتحويل.

١- الميتانص:

يُنظر إلى نص الأصفهاني كبنية دلالية منتجة انطلاقاً من خلفية نصية تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، وفي مراحل متعددة. وبنية كتاب الأغاني متشكلة ضمن بنيات نصية استوعبها الكتاب، بعضها ثابت والآخر متحول، بعضها موغل في القدم، وينتمي إلى التاريخ الأسطوري، والبعض الآخر ينتمي إلى مراحل شتى من التاريخ العربي الإسلامي السابق والمعاصر للأصفهاني. والميتانصية تبرز بوضوح في تلك الرؤية النقدية والتعاليق التي يتجاوز فيها الأصفهاني دور الراوي الخارجي إلى دور الراوي الناقد الذي لا يكتفي بإدراج البنية النصية كما هي، وكما وصلت إليه عبر سلسلة الإسناد الشرعي، وإنما يتجاوز بنية (النص الأصل)، إن صح التعبير، إلى نص آخر هو النص وفق منظور الأصفهاني.

ونمثل للميتانص عند أبي الفرج بنقده لبعض الروايات التي تداولها الأخباريون عن بعض الشخصيات النسائية الواردة في كتاب الأغاني؛ فأبو الفرج يذكر على سبيل المثال رواية الزبير بن بكار عن الثريا بنت عبد الله، إحدى من تغزل فيهن عمر بن أبي ربيعة، التي يقول فيها: «إن الثريا بنت عبد الله بن محمد بن عبد الله بن الحارث بن أمية الأصغر، وإنها أخت محمد بن عبد الله المعروف بأبي جراب العبيلي الذي قتله داود بن علي»^(٢). ثم يعلق أبو الفرج على هذا الخبر قائلاً: «وهذا غلط من الزبير عندي، والثريا أن تكون بنت

(١) سعيد يقطين - الرواية والثرث السردى، ص ١١٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠.

عبدالله ابن الحارث أشبه من أن تكون أخت الذي قتله داود بن علي لأنها ربت الغريص، وعلمته النوح بالمرائي على من قتله يزيد بن معاوية من أهلها يوم الحرة. وإذا كانت قد ربت الغريص حتى كبر وتعلم النوح على قتلى الحرة، وهي وقعة كانت عقب موت معاوية؛ فقد كانت في حياة معاوية امرأة كبيرة، وبين ذلك من قتله داود بن علي من بني أمية نحو ثمانين سنة. وقد شَبَّ بها عمر بن أبي ربيعة في حياة معاوية. وأنشد عبدالله ابن عباس شعره فيها، فكيف تكون أخت الذي قتله داود بن علي، وقد أدركت عبدالله ابن عباس، وهي امرأة كبيرة؟ وقد اعترف الزبير أيضاً في خبره أن عبدالله بن الحارث أدرك خلافة معاوية، وهو شيخ كبير فيقول من قال: إنها ابنته أصوب من قرننها بمن قتله داود بن علي. وهذا القول الذي قلته قول ابن الكلبي وأبي اليقظان^(١).

وعلى هذا النحو يأتي الميثانص بنية نصية مستقلة متكاملة بعد البنية النصية الأصل أي رواية الزبير بن بكار كما يأخذ بعداً نقدياً قائماً على دراسة النص من الداخل والخارج؛ فقد رفض الأصفهاني التسليم بأن أخا الثريا هو الذي قتله داود بن علي لأسباب منها:

أولاً: الزمن إذ يتفق عمرها مع عمر أخيها المزعوم فهي قد عاصرت معاوية، والغريص، وعبدالله بن عباس، وعمر بن أبي ربيعة، وبين معاوية، وداود بن علي ثمانون سنة.

ثانياً: اعتراف الزبير بأن أباه أدرك معاوية، وفي هذا تأكيد لردّها الذي ذكرناه آنفاً.
ثالثاً: الخبر الشاذ الذي رواه الزبير بن بكار عن عمه إنما وقع لأبي الفرج عن ابن الكلبي وأبي اليقظان. وابن الكلبي يصنع الأخبار، ويحمل الأخبار، ويحمل الغريب والشاذ منها. وفي هذا ما يكفي لرده ورفضه. وإن تحمل الزبير بن بكار جريرة ذلك^(٢).

٢- المتناص: ونمثل للمتناص الذي يُعد بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخبار عدة ببعض الشخصات المرجعية في كتب الجاحظ والأغاني والسير الشعبية العربية. وتخضع بني أخبار عدة متصلة بصورة المرأة لا سيما في عصر بني أمية لدى الجاحظ للتحويل. ولا يمكن فصل هذا التحويل عن رؤية العالم عنده، وعن مرجعيته الثقافية، والعقدية، والسياسية التي شكّلت هذه الصورة بما يتناسب معها. فعلى سبيل المثال يذكر الجاحظ في رسالته (مفاخرة الجواري والغلمان) و (كتاب القيان) أمثلة مختارة من التاريخ الأموي يورد فيها روايات شاذة عدة وغير متواترة عن مجون بعض خلفاء بني أمية. وهو في

(١) الأغاني، م، ١، ص ٢٠٠-٢٠١.

(٢) داود سلوم- دراسة في كتاب الأغاني ومنهج مؤلفه، ص ٨٨-٨٩.

هذه الصور التي يشكّلها لا يختلف عن رؤيته لخلفاء بني أمية في كتاب (البخلاء) حيث وصفهم بالبخل والشراسة. وهو يشيد بالعباسيين في مقابل الطعن على خلفاء بني أمية؛ إذ يقول «إن شاء خلفاء بني العباس أكثر معروفاً من رجال بني أمية. ولو ذكرت معروف أم جعفر وحدها لأتى ذلك على جميع صنائع بني مروان»^(١).

وفي كتاب الأغاني بعض البنى النصية المدمجة ضمن النص الأصل، وهي تحيل على مرجعيات معرفية سابقة عليها. والعلاقة بين النص السابق واللاحق قد تكون في كثير من الأحيان علاقة تحويل، ونمثل لها بتلك الروايات التي أوردتها أبو الفرج عن وضّاح اليمن وأم البنين^(٢)؛ فالرواية التي أدرجها الأصفهاني في كتابه عن وضّاح اليمن وعلاقته المحرّمة بأم البنين ابنة عبدالعزيز بن مروان وزوج الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك رواية ذات إسناد متقطع. وصاحب الأغاني ينقل من كتاب المغتالين في سلسلة سند شفاهية تصل إلى ابن الكلبي وهشام بن محمد بن السائب أي أنه ينقل من نص مكتوب عن نص شفاهي. ولا نستطيع النظر إلى هذا النص وغيره من النصوص الأخرى بمعزل عن البنية الثقافية، والاجتماعية التي نتج في إطارها، وبمعزل عن رؤية العالم عند أبي الفرج^(٣).

^(١) كتاب فضل هاشم على عبد شمس، الرسائل السياسية، ص ٤٣٢؛ انظر: محمد خير الشيخ موسى - الجاحظ مؤرخاً، ملاحظات نقدية

حول معالجة الجاحظ للتاريخين الأموي والعباسي، آفاق عربية، السنة الثامنة، عدد ٤، بغداد، ١٩٨٢م، ص ٩٢-١٠٠.

^(٢) الأغاني، ٦م، ص ٢١١-٢١٢؛ انظر أيضاً: المصدر نفسه، ص ٢٠٦-٢١١.

^(٣) إن الباحث في أخبار أبي الفرج الأصفهاني يجد نفسه أمام إشكالية متصلة بهذه الثنائية الضدية ما بين مذهبه الديني الشيعي من جهة وأصوله الأموية من جهة أخرى مما كان مثار استغراب عدد من المؤرخين منهم ابن الأثير الذي يقول عنه: «وكان شيعياً وهذا من العجب»؛ انظر: (الكامل، ج ٨، ص ٥٨). وقال عنه الذهبي: «من العجائب أنه مرواني يتشيع»؛ انظر: العبر، ج ٢، ص ٩٨. وقال عنه في (ميزان الاعتدال، ج ٢، ص ١٢٣): «شيعي، وهذا نادر في أموي». وقال ابن حجر في (لسان الميزان ج ٤، ص ٢٢١): «شيعي يزيدي، وهذا نادر في أموي». وقد تبين لنا من خلال استقصائنا لأخبار الأمويين الواردة في كتاب الأغاني أنّ البنى النصية الواردة عنهم خضعت لتحويل امتاز بمقصدية واضحة من قبل أبي الفرج الأصفهاني. ونخالف شفيق جبري في كتابه (أبو الفرج الأصفهاني)، ومحمد أحمد خلف الله في كتابه (صاحب الأغاني)، ومحمد خير الشيخ موسى في مقالته (أبو الفرج الأصفهاني أديب مشهور ومغمور، عالم الفكر، م ١٥، عدد ١، الكويت، ١٩٨٤م، ص ٢٥٩-٢٩٢) الذين يرون أنه لا يوجد في الأغاني ما يدل على تشيع صاحبه بل إن فيه ما يدل على تعصبه للأمويين، ونحيل على مجموعة من الأخبار التي يبرز فيها المرجع المذهبي الشيعي، وقد تحكّم في روايته لبعض الأخبار عنهم (أخبار خالد القسري، م ٢٢، ص ١٥ وما بعدها على سبيل المثال). كما أننا لا نستطيع تجرّئة رؤية أبي الفرج للعالم، ونقصرها فقط على كتاب الأغاني. فكي نستطيع استجلاء هذه الرؤية لا بد من الاطلاع عليها في باقي مؤلفاته، ومن أبرزها مقاتل الطالبين الذي يبرز المنحى الشيعي لديه بغض النظر عن طبيعة تشيعه، وهل كان نتيجة لانتفاء أسرة والدته إلى أحد الأسر الشيعية العريقة (آل ثوبان) أم كان نتيجة الرغبة في محاربة الطالبين الذين يشترك معهم أحفاد الأمويين في عدا آل العباس؛ انظر أيضاً: وليد الأعظمي - السيف اليماني في نحر الأصفهاني صاحب الأغاني، ط ١، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م.

فإذا كانت «البنية النصية الكبرى من ذات طبيعة النص، وسابقة عليه زمنياً فإن البنية الثقافية والاجتماعية التي يُنتج النص في إطارها مترامنة مع النص زمنياً، وهي التي تحدده بالمعنى الجدلي للكلمة»^(١). وبناءً على هذا فإن البنية النصية لنص وضاح اليمن وعلاقته بأَم البنين قد خضعت لتحويل في نص الأصفهاني^(٢). ولا يقتصر التحويل في نصوص المرأة على هذا النص فهو يبرز أيضاً في خبر هند بنت عتبة وعلاقتها بمسافر، وكذلك في خبر فاطمة بنت عبد الملك بن مروان، وعمر بن أبي ربيعة وغيرها^(٣). وفي جميع هذه الأخبار يعتمد الأصفهاني سلسلة إسناد متقطع، ويعتمد على رواية لا يوثق بروايتهم خصوصاً في الأخبار الواردة عن بني أمية كالرياشي والمدائني^(٤). وثمة شخوص مرجعية في السير الشعبية العربية تخضع للتحويل مما يجعلنا أمام ثنائية الواقع والأسطورة في القص الشعبي؛ فشخصية المتجرّدة التي قدّمها لنا أبو الفرج الأصفهاني في أغانيه هي شخصية الغانية اللعوب التي لا تتورع عن إقامة علاقة غير شرعية مع أحد الشعراء المترددين على بلاط زوجها الملك النعمان بن المنذر إذ إنّ عدداً من المراجع حين تتحدث عنها تعود إلى نص الأصفهاني وتحيل عليه^(٥). وعلى هذا النحو نجد أنفسنا أمام إشكالية تتعلق بالنص الأول، وبالصورة الحقيقية للمتجرّدة، فهل كانت خائنة فاجرة كما روت عنها الأخبار أم أنّ صورتها قد امتزجت بمعطيات أسطورية ربطت بينها وبين اختفاء شاعر من الوجود هو المنخل الإشكري مثلها في ذلك مثل أم البنين التي كانت السبب في اختفاء وضاح اليمن كما جاء في رواية الأغاني؟.

ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام شخصية المتجرّدة، ولكن في صورة أخرى تتناقض تماماً الصورة السابقة في أغاني الأصفهاني؛ فالراوي الشعبي يقدمها لنا في سيرة عنتر بن شداد على أنها ابنة الملك زهير التي يتزوجها الملك النعمان. وهي تلبس السواد بعد قتل الملك النعمان بعض قومها. ويرد في السيرة أنّ الملك الفارس خدوند يشرب مع ندمائه فيخبره زيد بن عدي عن جمال المتجرّدة زوجة الملك النعمان التي لا يوجد مثلها في هذا الزمان لأنها فريدة العصر والأوان في جميع المعاني، وقد ذكرها النابغة الذبياني في شعره. وعندما يطلب زيد من الملك النعمان أن يزوج ابنته الرباب إلى الملك

(١) سعيد يقطين - افتتاح النص الروائي، ص ٣٢.

(٢) شكك مجموعة من الباحثين العرب في وجود شخصية وضاح اليمن. ويأتي في مقدمتهم طه حسين في حديث الأربعاء، ج ١، ص ٢٣٢-٢٣٩؛ انظر أيضاً: حنا حداد - وضاح اليمن وما تبقى من شعره، المورد، م ١٣، عدد ٢، بغداد، ١٩٨٤م، ص ١٠٨-١٠٩.

(٣) الأغاني، م ٩، ص ٤٩.

(٤) المصدر نفسه، م ١، ص ١٨٣-١٨٤.

(٥) على سبيل المثال: أحمد الربيعي - ملكة وشاعران.

خداوند يرفض النعمان بإبائه^(١). وهذا الخبر نجده يتكرر مع بعض التحوير في الأغاني إذ يذكر زيد بن عدي جمال بنات العرب أمام كسرى فيطلب منه كسرى أن يخبر النعمان بن المنذر برغبته في مصاهرته فيرفض النعمان ذلك، ويقوده رفضه إلى الموت.^(٢)

ويقدم أبو الفرج الأصفهاني البسوس على أنها «خاله جساس بن مرة تنزل على ابن أخيها جساس ومعها ابن لها، ولهم ناقة خوّارة من نعيم بني سعد، ومعها فصيل»^(٣)، فيرمي كليب، الذي عزّ وساد في ربيعة، فصيل ناقة البسوس فيقتله، ويغمض جساس، ويسكت على ذلك ثم يرمي كليب ناقة البسوس، ويقتلها كي يبرهن لزوجته وللجميع أنه أعز العرب، فتثور ثائرة جساس، ويطعن كليباً برمح كان السبب في مقتله، وفي نشوب حرب دامت أربعين عاماً نسبت إلى تلك المرأة التي تساوت مع منشم في الشؤم حتى قيل عنها «أشأم من البسوس»^(٤). وتخضع بنية شخصية البسوس المرجعية للتحويل في نص السيرة الشعبية (الزير سالم)، التي تصور لها بصورة العجوز الشاعرة التي تلقى الفتنة بين القبائل، وبسببها يُقتل كليب بن ربيعة، ويثير مقتله الحرب بين بكر وتغلب وباقي عشائر العرب.^(٥)

وتخضع شخصية مرجعية أخرى للتحويل، ونعني بها شخصية شجر الدر في سيرة الملك الظاهر بيبرس فقد «بلغت الأساطير الشعبية التي كتبت عنها (شجر الدر) ذروتها في تاريخ سيرة الظاهر بيبرس وما نشأ عنه في القاهرة من قصص في أواخر القرون الوسطى»^(٦). وشجر الدر تقدم في السيرة على أنها «السيدة فاطمة شجرة الدر بنت الخليفة المقتدر بالله التي تتزوج الملك الصالح نجم الدين أيوب»^(٧). ثم يأتي ذكرها بعد أن يموت زوجها الملك وتتسلطن، وتضرب العملة باسمها، والخطبة كذلك مما يثير

(١) انظر أخبار المتجردة: الأغاني: ٢م، ص ٢٤٨، ٣٥٠، ٥٥٣، ٤م، ص ٥٨٢، ٧م، ص ٢٤٩.

(٢) المصدر نفسه، ٢م، ص ١٠٠-١٠١.

(٣) المصدر نفسه، ٥م، ص ٣٠.

(٤) المصدر نفسه، ٥م، ص ٣٠-٣١.

(٥) انظر: سيرة الزير سالم، ص ١٤٩؛ أيضاً: (البسوس وحروبها القبلية أربعين عاماً)، ص ١٠٢-١٠٧ ضمن كتاب شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية؛ إبراهيم السعافين - المسرحية العربية والتراث، ص ٦١-٦٣؛ وانظر: تفاصيل حرب البسوس في: محمد أحمد جاد المولى وآخرون - (أيام العرب في الجاهلية)، ص ١٤٢-١٦٨.

(٦) جوتس شريجليه - شجرة الدر، سلطنة مصر، تاريخ العرب والعالم؛ السنة الثانية، العدد التاسع عشر، بيروت، جمادى الثانية، ١٤٠٠هـ/

أيار ١٩٨٠م، ص ٤٣.

(٧) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ٢٤.

غضب شريف مكة الذي يلوم الوزراء في دولة الإسلام على تقليد الكفار^(١) مما يؤدي إلى تنازلها عن الحكم للسلطان أيك التركماني الذي يتزوجها^(٢). وتبرز السيرة جانباً آخر من شخصية شجر الدر فهي المرأة الغيور التي تدفعها غيرتها إلى قتل زوجها بالخنجر فتلقى حتفها على يد ابنه أحمد أيك^(٣). وعندما نعود إلى المصادر التاريخية التي تحدثت عنها نجد بوناً شاسعاً بين شخصيتها كما وردت في السيرة وصورتها الواقعية المرجعية كما جاءت في تلك المصادر التاريخية، فلو عدنا إلى ابن تغري بردي (ت ٨٧٤هـ / ١٣٠٤م) الذي يعد أقرب المؤرخين إلى الفترة التي عاشت فيها شجر الدر (القرن السابع الهجري) لوجدنا أن شجر الدر ليست ابنة الخليفة العباسي المقتدر بالله، وإنما هي «شجرة الدر بنت عبدالله، جارية السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب وزوجته وأم ولده خليل»^(٤). وهي التي تتسلطن بعد مقتل زوجها الملك الصالح، ويصل سلطانها إلى أن يُخطب لها في المنابر فقد «كان الخطباء يقولون على المنبر بعد الدعاء للخليفة، واحفظ اللهم الجهة الصالحة ملكة المسلمين، عصمة الدنيا والدين أم خليل المستعصمية، صاحبة السلطان الملك الصالح»^(٥)، و«كانت تعلم على المناشير وغيرها «والدة خليل»»^(٦).

ويذكر ابن تغري بردي روايتين عن مقتل أيك الأولى لم يحدد قائلها، واكتفى بقوله: «وقال غيره». ويذكر في هذه الرواية أن شجر الدر كانت تركية ذات شهامة ونفس قوية، وسيرة حسنة، شديدة الغيرة فلما بلغها أن زوجها الملك المعز أيك يريد أن يتزوج بنت الملك الرحيم بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل عاجلته، عزمت على الفتك به، وإقامة غيره على الملك خشية إبعادها أو إعدامها^(٧). والرواية الثانية مروية عن الشيخ قطب الدين الذي يذكر أنها وعدت صفي الدين بن مرزوق بالوزارة فأنكر عليها أيك، ونهاها عن ذلك فلم تصغ إلى قوله بل إنها استدعت جماعة من الخدام، واتفقت معهم على قتل المعز في الحمام^(٨). والرواية الثالثة غير منسوبة إلى مصدر، ويكتفي ابن تغري بردي

(١) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ١٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٤) ابن تغري بردي - النجوم الزاهرة، ج ٦، ص ٣٣٢.

(٥) المصدر نفسه، ج ٦، ص ٣٣٣.

(٦) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٧) المصدر نفسه، ج ٦، ص ٣٣٤.

(٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالقول «وقيل في قتله وجه آخر». والوجه الآخر يكمن في الغيرة. ولكن مقتل أبيك في هذه المرة لا يكون على أيدي الخدم، وإنما بيدها ضرباً بالقباقيب.^(١) ويصبح مصير شجر الدر حسب هذه الرواية القتل حين وُجدت مقتولة مسلوبة خارج القلعة. ولا يُذكر اسم القاتل، وإن كنا نستنتج من السياقات والإشارات التي ذُكر فيها اسم الملك المنصور علي بن أبيك ووالدته وتحريضهما المعزية على قتلها أنهما الفاعلان.^(٢)

ويمكن إرجاع التحول في بنية الشخص المرجعية عن مرجعيتها التاريخية إلى طبيعة رؤية العالم لدى القاص الشعبي؛ «فالمعرفة التي نملكها باعتبارنا مستمعين للغة تتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة ليست إلا جزءاً من معرفتنا الاجتماعية الثقافية. وهذه المعرفة العامة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للخطاب، وإنما تدعم أيضاً تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا».^(٣)

ويتوجه الراوي في السير الشعبية العربية إلى متلقين يمثلون فئات شعبية بسيطة أوجدت لنفسها تاريخاً بديلاً للتاريخ الرسمي الذي يمثل السلطة المركزية؛ «فالسيرة الشعبية إذن تزوج متعادل بين حقائق التاريخ والقوة المتخيلة البارعة من الحذف والإثبات والبناء»^(٤). وهي في تاريخها هذا تجاوزت حدود الزمان والمكان، وقامت بتحويل الأحداث لتتاسب تطلعاتها وأحلامها؛ فشجر الدر ابنة أمير المؤمنين الخليفة العباسي المقتدر بالله، وبالتالي فهي ليست جارية؛ فالنمط النسوي الذي تحتفي به هذه السير الشعبية العربية هو نمط المرأة الحرة وليس نمط الجارية^(٥). والبسوس هي المرأة الشريرة التي أشعلت الحرب بين أبناء العمومة بكر وتغلب. والقاص الذي يتعاطف مع الزير سالم لا يجد مناصاً من تشويه صورة البسوس وإبرازها بتلك الصورة التي قد تتعارض مع حقيقتها التاريخية. وبهذا نجد أن التحويل في بنية هذه الشخص ليس تحويلاً ساذجاً، وإنما هو تحويل خاضع لمرجعيات ثقافية وتاريخية يتحرك القاص في إطارها، وهي التي تملئ عليه طبيعة هذا التحويل «إذ ينطلق القاص الشعبي بعد أن يلتقط عناصره من وجدان الناس وثقافتهم، وإلى آفاق الخيال الواسعة في التعامل مع شخص القصص (السيرة)، وفي ترتيب أحداثها، وبناء وقائعها، مجسداً عواطف الناس وخياراتهم الفنية والأخلاقية من العناصر الفنية المختلفة».^(٦)

^(١) ابن تغري بردي - النجوم الزاهرة، ج ٦، ص ٣٣٥.

^(٢) المصدر نفسه، ج ٦، ص ٣٣٦-٣٣٧.

^(٣) Brown. G, George Yule, Discourse Analysis, p. 233.

^(٤) إحسان عباس - فن السيرة، ص ٩٣.

^(٥) محمد رجب النجار - المرأة في الملاحم الشعبية العربية، ص ٦٧.

^(٦) إبراهيم السعافين - المسرحية العربية والتراث، ص ٥٨.

٣- **التعلق النصي:** يمتاز التعلق النصي بأنه ذو طبيعة كلية بخلاف أنواع التفاعل النصي التي تحدثنا عنها التي تمتاز بطبيعتها الجزئية. وفي التعلق النصي تكون هناك علاقة بين النص الأول (لاحق) والثاني (سابق)، وهي علاقة تعلق؛ فالنص اللاحق متعلق، والنص السابق متعلق به. «والنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ (التعلق) لمواصفات خاصة تميزه»^(١).

١- التعلق النصي بين السير الشعبية العربية:

اتسمت بنية بعض السير الشعبية العربية بالطابع العجائبي الأمر الذي جعلها تستثمر «مختلف المصنفات التي تركز بها الخزانة العربية مثل كتب التاريخ والجغرافيا والكونيات والرحلات وكتب العجائب والحكايات»^(٢). وجعلها تقترب من بعض النصوص العجائبية في تراثنا السردى العربى القديم، وفي مقدمتها الليالي العربية أو ألف ليلة وليلة. ويذهب فاروق خورشيد إلى القول بأن «دراسة متخصصة في ألف ليلة وليلة تقوم على عقد المقارنات بين حكاياتها والسير الشعبية السابقة لها تستطيع أن تثبت أن ألف ليلة وليلة صدى شعبي للأعمال الأدبية الكبيرة التي سبقتها»^(٣)؛ فسيرة الملك سيف ذات الطابع العجائبي يبرز فيها التعلق النصي بألف ليلة وليلة من خلال ذلك الجزء الذي يتعرف فيه الملك سيف على الملكة منية النفوس. ويحدث له نفس ما حدث مع حسن البصري ومع جانشاه في حكاية حاسب كريم الدين فهو يخرق المحذور رغم تحذير عاقصة له. ويدخل البستان المرصود فيشاهد منية النفوس، ومن معها من البنات، ويخفي ثوب الريش الخاص بمنية النفوس ويتزوجها، وبعد أن تتجب تتحين الفرص لاستعادة ثوبها الريشي حتى تعود إلى ديارها تماماً كما حدث في حكايتي ألف ليلة وليلة اللتين أشرنا إليهما^(٤). وبالتالي فإن علاقات التفاعل النصي بين السير الشعبية العربية وألف ليلة وليلة اقتضت على مستوى المماثلة والمباشرة ولم تتعداه إلى مستويات أخرى كالمعارضة والتحويل. وهذا التفاعل يبرز لنا أن السيرة الشعبية قد تفاعلت مع نصوص أخرى، واستوعبت بنياتها النصية، وإن كنا لا نستطيع تحديد النص السابق والنص اللاحق في هذا التفاعل.

^(١) سعيد يقطين - الرواية والتراث السردى، ص ٢٩.

^(٢) سعيد يقطين - ذخيرة العجائب العربية، ص ٦.

^(٣) فاروق خورشيد - أضواء على السير الشعبية العربية، ص ١٤٢-١٤٣.

^(٤) انظر حكاية منية النفوس في سيرة الملك سيف، م ١، ص ٣٨٩ وما بعدها؛ انظر أيضاً هذه الحكاية في ألف ليلة وليلة (جانشاه وحاسب

كريم الدين)، ج ١، ص ٦٨٢ وما بعدها، ج ٢، ص ٣٠٦.

وهناك تعالق نصي في سيرة الأميرة ذات الهمة بين الرباب زوجة الحارث الكلابي والملكة أبريزة في ألف ليلة وليلة؛ فالرباب حين يموت زوجها الحارث تشفق على نفسها خوفاً من قومه الذين نهبوا أمواله، فتخرج، وهي حامل في شهرها الأخير هاربة من ديارها، ومعها عبد اسمه سلام يرادها عن نفسها فترفض ذلك فيقتلها. والموقف نفسه تواجهه الملكة أبريزه التي اغتصبها الملك النعمان فتخرج تحت جناح الليل بصحبة مرجانة جاريتها ومعها عبد هو غضبان، وفي الطريق يرادها العبد عن نفسها فتأبى ذلك فيقتلها.^(١)

وهناك تعالق نصي بين دليلة المحتالة وعلي الزبيق بين الليالي العربية والسيرة الشعبية التي تحمل اسم علي الزبيق. ودليلة المحتالة في الليالي تنصب المكائد والحيل كي تحظى باعتراف الجميع بمقدرتها بخلاف السيرة الشعبية التي تخضع بنية هذه الشخصية فيها للتحويل إذ تختلق المكائد، وتوقع الضرر بالخليفة، وينتهي بها الأمر إلى أن تُسَنَق بأمر من الخليفة.^(٢)

٢- السير الشعبية وحكايات العشق العربية :

حققت سيرة الأميرة ذات الهمة تعلقاً نصياً مع حكايات العشق العربية التي تحدثت عنها عشرات المصنفات العربية القديمة؛ فقصة ليلي والصحصاح في السيرة تشبه قصة (ليلي وقيس) التي أوردها أبو الفرج في أغانيه، وتحدثت عنها مصنفات عربية قديمة أخرى. ولكن الصحصاح يجعل حبه دافعاً لأن يتغلب على واقعه، ويعلو على فقره فيسير في البلاد طالباً الغنى والثراء، ويدفعه الحب إلى إتيان المعجزات، وإلى الوصول إلى المجد. ويصل به الأمر إلى حب الفضائل أو كما يقول (لقد سلوتُ حب ليلي باصطناع المعروف، وإغاثة الملهوف)، كما يحدث للصوفي الذي ينتقل من حب المعشوقة إلى حب الذات الإلهية. وقصة أمامة والصحصاح تشبه قصة لبنى وقيس في بدايتها؛ فقد خرج الصحصاح يوماً إلى الصحراء ثم وصل إلى خيام بني الوحيد، ووقع نظره على أمامة فتولع بها، وتولعت به وأكرمته ويأتي أبوها ويكرمه أيضاً. ولكن القصة لا تقف عند هذا

(١) سيرة الأميرة ذات الهمة، م، ص ١٥-١٩؛ نبيلة إبراهيم- سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، ص ١٢٣؛ هيام حماد- المرأة في ألف ليلة وليلة، ص ٢٢٥؛ أحمد شمس الدين الحجاجي- قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، مجلة فصول، م، ١٢، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤م، ص ٢٣٧-٢٤٩؛ وانظر قصة عمر النعمان في ألف ليلة وليلة، ج، ١، ص ١٤٠ وما بعدها.

(٢) انظر: ألف ليلة وليلة، ج، ٢، ص ١٨٧ وما بعدها؛ سيرة علي الزبيق، ج، ٢، ص ١٢٥-١٣٣، أحمد درويش- الدوائر المتشابكة، دراسة في الصياغة الروائية المصرية لحكايات ألف ليلة وليلة، نموذج من دليلة المحتالة وعلي الزبيق، مجلة فصول، ج، ١٢، عدد ٤، القاهرة، شتاء ١٩٦٤، ص ٢٥٠-٢٦٠.

الحد فهناك ليلي والصحاح. ويستمر هذا التشابك إذ أنجبت أمامه (مظلوماً) وأنجبت ليلي (ظالماً).

وهناك تعالق نصي بين قصة لبنى وغانم في سيرة الأميرة ذات الهممة، وقصة عفراء وعروة في بدايتها؛ فغانم مثل عروة ينشأ مع ابنة عمه، ويحبها وتحبه، ويعدده عمه بالزواج، ثم يخرج تحقيقاً لرغبة عمه، للغنيمة وكسب الأموال، وينتهز العم غيابه فيزوج ابنته من رجل ثري. ولكنّ القصة تتطوّر حين يحضر غانم قبل زفاف لبنى، ويخطفها بعد أن تنكر، ويحملها على فرسه لكن القوم يفطنون له، ويقبضون عليه، وهنا يتشابك أمر غانم مع أمر الصحاح الذي يهب لمعاونته.^(١)

وإلى جانب هذين النوعين من التعالق النصي ثمة تعالق نصي بين هذه المصنفات ونمّثل له بذلك التعالق النصي الذي وجدناه بين الأغاني وكتب الجاحظ؛ إذ نجد في الأغاني هذا الخبر الذي أورده الأصفهاني: «أخبرنا يحيى بن علي بن يحيى المنجم قال: حدثني أبي قال: قلت للجاحظ: إني قرأت في فصل من كتابك المسمى بكتاب (البيان والتبيين): «إنما يُستحسن من النساء اللحن في الكلام»، واستشهدت ببيني مالك بن أسماء، يعني هذين البيتين، قال: هو كذاك، فقال: أما سمعت بخبر هند ابنة أسماء بن خارجة مع الحجاج، حين لحن في كلامها، فعاب ذلك عليها، فاحتجّت ببيني أخيها، فقال لها: إن أخاك أراد أن المرأة فطنة فهي تلحن بالكلام إلى غير الظاهر بالمعنى لتستر معناه، وتورّي عنه، وتفهمه من أرادت بالتعريض، كما قال الله عزّ وجلّ «ولتعرّفنهم في لحن القول»، ولم يرد الخطأ في الكلام. والخطأ لا يُستحسن من أحد فوجم الجاحظ ساعة ثم قال: لو سقط إليّ هذا الخبر أولاً لما قلت ما تقدم، فقلت له: فأصلحه، فقال: الآن وقد سار به الكتاب في الآفاق، وهذا لا يصلح، أو كلاماً على نحو ما ذكرنا. فإنّ أبا أحمد أخبرنا به على سبيل المذاكرة فحفظته عنه».^(٢)

وهذا التنوّع في صورة المرأة الأسلوبية يقودنا إلى تنوّع آخر متصل بصورتها السردية كما سنحاول تجليلته في المبحث القادم.

(١) سيرة الأميرة ذات الهممة، م ١، ص ٩٩ وما بعدها.

(٢) الأغاني، م ١٧، ص ١٦٤.

الفصل الثالث

صورة المرأة السردية

سنعتمد المفهوم الشمولي للسرد الذي اعتمده كل من براون ويول؛ فهما يريان أن على محلّ الخطاب أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يرد فيه جزء من خطاب إذ هناك بعض الحدود اللغوية التي تتطلب معلومات سياقية أثناء التأويل... ومن أجل تأويل هذه العناصر حين ترد في خطاب ما، من الضروري أن نعرف على الأقل، من هو المتكلم، ومن هو المستمع وزمان ومكان إنتاج الخطاب^(١). والعناصر الأساسية التي تشكّل سياق خطاب / نص حسب تصنيف هايمن هي: «المتكلم، والمخاطب، والمشاركون، والموضوع، والقناة، والمقام، والسنن، وجنس الرسالة، والحدث، والمقصد»^(٢). ويذكر تودوروف أن النص الأدبي يتكون من ثلاثة مظاهر تجب معالجتها من الداخل، وهي: المظهر الدلالي، والموضوعات الأدبية، والمظهر التركيبي (بنيات النص، والنظام المنطقي، والزمني، والمكاني، التركيب السردى والصوغ... والمظهر اللفظي (الصيغة، الزمن، الرؤى، الأصوات، الملفوظ، والتلفظ)^(٣). واهتم جاتمان بالبنية السردية عامة، ودرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة في الحوادث والوقائع والشخصيات، تتطوي على معنى. وعدّ السرد نوعاً من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوًى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكون أي خطاب سردي بدونهما.^(٤)

وتأسيساً على ما سبق فإن صورة المرأة السردية تتضمن مقولات متداخلة من ضمنها الأفعال، والفواعل، والزمان، والفضاء^(٥). وهذه البنى السردية ذات صلة وثيقة بالسياقات التاريخية، والاجتماعية، والثقافية التي هي بُنى مدونة البحث.

- الرؤية السردية: نظر النقاد الغربيون إلى العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية فصنّفوها إلى مستويات متعددة. ونحن لن نتعرض لهذه الأنماط والمستويات إلا في الحدود المتصلة بدراستنا؛ وذلك للتعرف إلى الطرائق التي يلتمسها الراوي لنقل المروي

(١) محمد خطابي - لسانيات النص، ص ٢٩٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٩٧.

(٣) ترفيتين تودوروف - مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ١٧.

(٤) Chatman, Story and Discourse, P. 26.

(٥) انظر حميد لحمداني - بنية النص السردى، مكونات الخطاب السردى، ص ٤٥-٨١.

(المادة الخبرية أو الحكائية) إلى المروي له في أخبار المرأة الواردة في المدونة المدروسة.

وقد تباينت المصنفات المدروسة في طرائق السرد التي يلجأ إليها الراوي، وإن اتفقت جميعاً في اعتمادها نظام الإسناد مرتكزاً رئيساً، وجزءاً من نظام ثقافي موروث مهيم. (١)

وقد جمع الجاحظ في مصنفاته التي تُعد نتاجاً لبنية الثقافة العربية الإسلامية في عصره بين شكلين من أشكال السرد؛ فهناك السرد التاريخي الذي اعتمده المؤرخون العرب المسلمون في تأريخهم للحوادث والوقائع التي عرفها المجتمع العربي الإسلامي، والسرد الأدبي الذي يتحول فيه الإسناد إلى مجرد شكل أجوف لا يبرر وجوده أي معنى سوى معنى واحد هو تحوله إلى سلطة معرفية. والجاحظ باستعماله شكل السرد التاريخي أو الرواية يلتزم بسنة ثقافية موروثة ومهيمنة يستغلها ليمرر من خلالها رؤيته للعالم ويحصنها. يقول هايدن وايت: «عندما يتساوى التخيّل والواقع في ثقافة ما، لا تكون مشكلة القالب القصصي للتاريخ واردة. أمّا عندما يميّز الفكر الإنساني بين المستويين، فحينذاك يصبح لشكل السرد التاريخي وقالبه أهمية لأنّ التمييز بين المستوى الخيالي والواقعي يعني أنّ الفكر يربط بين الحقيقة والواقع، وهذا يمثل رؤية» (٢).

والسرد التاريخي الذي استخدمه الجاحظ في الأخبار المتصلة بصورة المرأة يعتمد على الرواية؛ فهو يتلمس الواقع بواسطة السماع، وجمع الأخبار ويتجاوز بذلك حدود الزمان والمكان، ويلجأ إلى معطيات حواس غيره بواسطة السماع «ويعول على الثقّات ممن عاينوا أو شاهدوا ما يروونه، بطبيعة حالهم أو مهنتهم أو هوايتهم فيستمع إليهم وينقل ما يسمع بأمانة ودقة، ويحكي الخبر بكلّ حذافيره، ولا يهمل منه شيئاً» (٣). وإلى جانب

(١) خير برهان على ذلك علم الحديث الذي سهر المختصون فيه على جمع أحاديث الرسول، والتثبت منها، واستخراج الصحيح منها، والكشف عن الأحاديث واستعمالها. وهذا أدى إلى تأثر العلوم والآداب المختلفة منذ القرن الثاني الهجري بصيغ الإسناد التي ميّزت الحديث النبوي الشريف والعلوم الشرعية والثقافة العربية الإسلامية «التي عرفت ظاهرة التدوين لتنظيم معارفها، والكتابة باعتبارها جهازاً مؤسسياً معرفياً، رغم أنّ المشابهة ما زالت تتميز بكثافة حضورها في البناء الثقافي العام، وتطبع الكتابة نفسها ببعض سماتها الدلالية الاستمولوجية». انظر: محمد الجويلي - نحو دراسة في سوسولوجية البخل، ص ١٩١؛ انظر أيضاً: عبد الله إبراهيم - السردية العربية، ص ١٧؛ إبراهيم اسحق إبراهيم - الرواية الشفهية بين مناهج التراثين الشفهيين والمؤرخين التقليديين، مآثورات شعبية، السنة ١٤، عدد ١٣، الدوحة، ١٩٨٩م، ص ٩.

(٢) فريال جبوري غزول - القص والتاريخ، عرض الدوريات الأجنبية، فصول، مجلد ٢، عدد ٢، القاهرة، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢م، ص ٢٩٣.

(٣) فيكتور شلحت - النزعة الكلامية، ص ٤٩، يعدّد توفيق أبو الرب العوامل التي دفعت الجاحظ إلى إثبات الإسناد، وهي كالتالي:

ذلك فقد كان «يذكر مصادره، ويورد الأخبار كما تلقفها فيقبلها أو ينقدها مبيناً فيها موضع الضعف»^(١).

وقد تبين لنا من خلال دراستنا لأخبار المرأة عنده أن هناك نمطين من السرد يبرزان بوضوح فهناك السرد الموضوعي Objective والسرد الذاتي Subjective، «وفي نظام السرد الموضوعي يكون (الراوي) مطلعاً على كل شيء. أما في نظام السرد الذاتي فإننا ننتبج الحكيم من خلال عيني (الراوي) أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر»^(٢). والجاحظ في كثير من الأحيان يغفل الإسناد، ويكتفي بقوله: (قال) أو (قال بعضهم)^(٣). وقد يذكر الإسناد منقطعاً عن سلسلة رواة الخبر كقوله: «أبو الحسن قال: قالت امرأة من الأعراب: اللهم إني أعوذ بك من شر قريش وتقيف، وما جمعت من اللقيف، وأعوذ بك من عبد ملك أمره، ومن عبد ملأ بطنه»^(٤). وهذه الأخبار يهيمن عليها نمط الرؤية الموضوعية أو رؤية الراوي العليم بكل شيء Omniscient Point of View وقد «طور الجاحظ مفهوماً للسرد يتجاوز ما كان سائداً، وذلك في ضوء تعددية النظرة، وتتوَع الصوت من جانب، وكذلك في ضوء غاية السرد وفعله من جانب آخر»^(٥)؛ فهو يكسر نمطية (مركزية الصوت العارض)^(٦)، ويخرج من سلطوية النسق الإيديولوجي، ويتدخل في سياق السرد ببعض التعاليق أو التأملات. وهناك خبران من الأخبار الواردة عن المرأة تدخل فيهما الجاحظ بالتعليق. فهو يورد خبراً عن عائشة أم المؤمنين التي «خرجت على بغلتها لتصلح بين حيين؛ فلقيها ابن أبي عتيق، وسألها عن سبب خروجها، فقالت له: أصلح بين هذين الحيين، قال: والله ما غسلنا رؤوسنا من يوم الجمل، فكيف إذا قيل يوم البغل؟! فضحكت وانصرفت»^(٧). ويرى الجاحظ أن هذا الخبر مصنوع، ومن توليد الروافض للأسباب التالية:

أولاً: لأنه أضيف إلى ابن أبي عتيق، وجعل نادرة ليشيع بين الناس.

٢- معاصرة الجاحظ بعض كبار أئمة الحديث كالشافعي.

٣- النشأة الدينية للجاحظ الذي تنقف في الحديث، وأخذ من بعض رجاله مما أدى إلى اتصاله بكبار الرواة والأخباريين في عصره من

أمثال أبي عبيدة، والأصمعي، وأبي الحسن المدائني؛ انظر: توفيق أبو الرب- الحكاية في أدب الجاحظ، ص ١١٧.

(١) فيكتور شلحت - النزعة الكلامية، ص ١٥٠.

(٢) توماشفسكي، ١٩٨٢م، نظرية الأغراض، في، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية

لنناشرين المتحدنين، بيروت، الدار البيضاء، ص ١٨٩؛ أيضاً M.H.Abrams, Aclossary of Literary Terms, P.166.

(٣) كتاب مفاخرة الجوّاري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٩٠.

(٤) البيان والتبيين، ج ٣، ص ١٨٧.

(٥) محسن جاسم الموسوي- سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص ٥٥.

(٦) سعيد بنكراد- النص السرد، ص ٦٤.

(٧) كتاب البغال، ص ٢٦.

ثانياً: لأن عائشة عُرِفَتْ بطاعة الناس لها باعتراف علي نفسه؛ فهي ليست بحاجة إلى أن تتركب وتخرج من بيتها لتذهب إلى حيين، وتصلح بينهما، ويكفي أن ترسل إليهما فيجئان إليها، وتحكم بينهما.

ثالثاً: لم يُعرف أن حرباً نشبت بين حيين من قريش، وتدخلت عائشة لإصلاح البين، ووضع الشر. وإلا (فمن هذان القبيلان؟ وفي أي ضرب كان هذا الشر، وفي أي شيء كان، وما سببه... إلخ).^(١)

رابعاً: ليس للحديث إسناد.^(٢)

ويخلص الجاحظ إلى إعطاء حكم في الأخبار والمخبرين في عصره، فثمة مخبرون كذابون يصنعون الأخبار أو يولدونها أو يحرفونها لأسباب مذهبية أو دينية أو سياسية أو عنصرية من هؤلاء أبو مخنف، والشرقي بن القطامي، والكلبي، وابن الكلبي، ولقيط المحاربي، وشوكر، وعطاء الملط، وابن دأب، وأبو الحسن المدائني، وحماد الذي قال عنه يونس بن حبيب «يا عجباً للناس كيف يكتبون عن حماد، وهو يصحف» ويلحن، ويكسر». وثمة رواة عُرفوا بصدقهم وأمانتهم وتوقفهم منهم قتادة، وأبو عمرو بن العلاء، وابن جعدة، ويونس بن حبيب، وأبو عبيدة، ومسلمة بن محارب، وأبو عاصم النبيل، وأبو عمرو الضرير، وخلاد بن يزيد الأرقط، ومحمد بن حفص، وعبدالله بن محمد، وسحيم بن قادم». ^(٣)

والخبر الثاني أورده الجاحظ في البيان والتبيين فهو يذكر أن «امرأة مرت بمجلس من مجالس بني نمير. فتأملها ناس منهم، فقالت: يا بني نمير، لا قول الله سمعتم، ولا قول الشاعر أطعتم، قال الله تعالى ﴿قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ﴾ وقال الشاعر: ^(٤)
فَغَضَّ الطرفَ أنك من نميرٍ فلا كعباً بلغت ولا كلاباً

ثم نراه بعد ذلك يُعَقِّب عليها، فيشير إلى أن الحكاية مولدة، ويسوق رأيه بعبارات مسبوقة بأداة التوكيد (لقد) بأن هذا النحو من التوليد القصصي الذي في الحكاية حسن. يقول الجاحظ معلقاً على هذا الخبر، «وأخلق بهذا الحديث أن يكون مولداً، لقد أحسن من ولده» ^(٥). «وهكذا فإن الجاحظ لا يتعرض للحكاية الخالصة للأدب من حيث الصدق والكذب، فهو إما أن يوردها دون أن يعقب عليها في أكثر الأحيان، وإما أن يبدي رأيه

^(١) كتاب البغال، ص ٢٧.

^(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦، ٢٧.

^(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧، ٢٨، ٢٩.

^(٥) البيان والتبيين، ج ٣، ص ٢٦٨.

فيها فيثني على عملية الإبداع الأدبي، أو ينتقده، ويصدر في ذلك عن ذوقه الفني الخاص به، وعن مذهبه القصصي الذي يستحسنه»^(١). وهذا هو الفرق بين السرد التاريخي والسرد الأدبي. وإذ يبدي الجاحظ تحفظه عن الخبر الوارد عن عائشة أم المؤمنين استناداً إلى تجريح الرواة فإنه لا يتورع في عدد من الأخبار الأدبية عن اعتماد روايات لرواة يرى أنهم غير عدول كالمدائني^(٢).

والأخبار المتصلة بصورة المرأة عند أبي الفرج «تسج على منوال الآثار والحديث على نحو ما يُنسج القصص البطولي [الشعبي] العربي (سيرة سيف بن ذي يزن، قصة الزير سالم أبي ليلى المهلهل، تغريبة بني هلال على سبيل المثال)، على منوال السيرة النبوية المحمدية»^(٣). وذلك عائد إلى طبيعة المرويات الشفاهية في المتون النثرية العربية القديمة، وتأثر الخبر بصيغ الإسناد النبوي كما أسلفنا القول. وهناك أخبار يصدرها أبو الفرج أحياناً بقوله: «أخبرني من أشق به»، «وحدثني فلان»، «وبلغني». ولا يحدّد لها راوياً ولا سنداً، وتتعلق هذه الأخبار في أغلبها بالحكايات الغرائبية والحكايات المنقولة عن العصر الجاهلي، وعن أيام العرب^(٤). ويذكر أبو الفرج في بعض الأحيان عبارة «وجدت في بعض الكتب بغير إسناد»^(٥).

وقد ترد الأخبار عن المرأة عند أبي الفرج من منظور الراوي من الخارج، وهو لا ينتظم في مستوى واحد، «فهناك ثلاثة أنواع أو مستويات من الملفوظ [المادة السردية]:

- ١- الأول ملفوظ بين رواية ومروي لهم جمع.
- ٢- والثاني ملفوظ بين رواية ومروي لهم مفرد.

^(١) توفيق أبو الرب - الحكاية في أدب الجاحظ، ص ١٤٧.

^(٢) يبدو أن رواة الأخبار كانوا يتساهلون أكثر من المحدثين، فلم يلتزموا الإسناد إلا قليلاً، وإذا ذكروا أسانيدهم فهم يتساهلون في الأخذ عن غير الثقات. وقد عللوا ذلك بأنهم يوردون أخباراً للإمتاع والتسلية والموانسة. وفي ذلك يقول ابن قتيبة: «حدثني أبو الخطاب قال: خذوا الحكمة ممن سمعتموها منه فإنه قد يقول الحكمة غير الحكيم، وتكون الرمية من غير الرامي. وهذا يكون في مثل كتابنا، لأنه في آداب ومحاسن قوم ومقايح أقوام، والحسن لا يلبس بالقبیح، ولا يخفى على من سمعه من حيث كان. فأما علم الدين والحلال والحرام، فإنما هو استبعاد وتقليد، ولا يجوز أن تأخذه إلا عمن تراه لك حجة، ولا تقدم في صدرك منه الشكوك»؛ انظر: ابن قتيبة - عيون الأخبار، المقدمة ٣٧-٤٥؛ أيضاً: عبدالعزيز الدوري - نشأة علم التاريخ عند العرب، ص ٣٤-١٢٥.

^(٣) وضاح شرارة - ذوات الفروج يركبن السروج، ص ٢٤.

^(٤) عبد الله السمطي - جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته، أبو الفرج قاصاً، فصول، مجلد ١٢، عدد ٣، القاهرة، حريف

١٩٩٣م، ص ١١؛ وانظر: أخبار الشنفرى في الأغاني، م ٢١، ص ٢١٥-٢١٧.

^(٥) الأغاني، م ١٢، ص ١٤٦.

٣- والثالث ملفوظ بين راوٍ أساسي، ومروي لهم مفرد^(١).

على أن أهم راوٍ في سلسلة الرواية هو آخرهم، وهو الأصفهاني، وذلك لأنه (يتعامل مباشرة، ولأنه المتصرف الوحيد فيما رواه الآخرون؛ فاللفظ لفظه دون غيره)^(٢). ونجد في كتاب الأغاني ضميراً أولاً، وهو ضمير المتكلم أي الأنا مدلولاً عليه بمثل هذه العبارات: (أخبرني... حدثني)، وراوٍ محدث أي باث للخبر أي الأنا يدل عليه إلى جانب فعل أخبر أو حدث، فعل قال، وروى فضميره الغائب أو (هو)، ومروي له محدث مخبر متلقي للخبر ضميره المتكلم الأنا فهو مروي له أول. فأطراف الرواية أو عناصرها لا يقتصر عددهم على اثنين فحسب؛ فالمروي له يورد الخبر الذي يروي له، ويروي به بدوره، ويصبح له بدوره مروي له، وهو مروي له ثانٍ^(٣). والمرأة قد تكون راوية في أخبار أبي الفرج كجميلة^(٤)، وريق^(٥)، وظيفية^(٦)، وقمرية البكتمرية^(٧).

والرؤية السردية عند الأصفهاني هي واحدة من اثنين فهي إما أن تكون موضوعية، وإما أن تكون ذاتية ففي بعض الأخبار الواردة عن المرأة يكتفي الأصفهاني بدور الراوي الشاهد الذي هو راوٍ حاضر لكنه لا يتدخل، ولا يحلّ فهو يروي من الخارج عن مسافة بينه، وبين ما أو من يروي عنه. ومثل هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع. ووظيفة هذا الراوي هي التسجيل، أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة. «فقد كان من عادات أبي الفرج أن يقف في الفترات المتفاوتة لينبه القارئ إلى أنه لم يخرج على ما رسمه لنفسه من سبل ولبحته من خطط. فهو يختار من مواد الكتب على أساس أنها المواد التي تفي بالأغراض أو تحقق المقاصد. فهو حين يذكر خبراً أو قصة لا يذكرها إلا على هذا الأساس، وليس

^(١) نجوى الرياحي القسنطيني- الرواية والراوي في كتاب الأغاني، دراسة من خلال أخبار جميل، الحياة الثقافية، عدد ٥٦، تونس ١٩٩٠م. ص ٧٥.

^(٢) المرجع نفسه، ص ٧٧.

^(٣) المروي له الثاني الذي يتوجه له أبو الفرج هو ما نسميه بالقارئ الضمني الذي يعد مؤلفاً ضمناً للنص من حيث كونه حاضراً في ذهن المؤلف الفعلي حضوراً كاملاً. وهذا الحضور يأخذ أبعاداً حقيقية في صياغة النص واختياره، وفي حدوث أنواع من الحوار والمناقشة داخل الخطاب. وإنا لنجد براهين ذلك في افتتاحيات الكتب العربية حينما يشير المؤلف إلى شخص أو أشخاص ندبوه لتأليف الكتاب، أو عندما يخاطب المؤلف قارته بجملة مثل «أبدك الله»؛ انظر: عبد الله محمد الغدامي- القارئ المختلف، تشريح المفهوم، النص الجديد، العدد ٥، الرياض، أبريل، ١٩٩٦م، ص ٢٥٤.

^(٤) الأغاني، م ٨، ص ٢٠٣.

^(٥) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٣٢٦.

^(٦) المصدر نفسه، م ١٥، ص ١٠٧، ١١٠.

^(٧) المصدر نفسه، م ١٤، ص ١٠٨.

يعنيه فيما نرى أن يكون هذا الخبر صحيحاً أو غير صحيح، وأن تكون هذه القصة من واقع التاريخ والحياة، أو من نسج الخيال»^(١).

وينتقل الأصفهاني في بعض الأخبار من دور الناقد الأمين المحافظ إلى دور الراوي المبدع؛ «فكثيراً ما لجأ المؤلف إلى إعادة القص للروايات بكلماته وتعابير، وإلى إيجاز المنقول اختصاراً، ودمج عدة روايات في واحدة مركزة، أو اختصار إحداها مقتصرًا ومكتفياً بها عن الأخريات سواها»^(٢). ونمثل على هذا بأخبار جميلة التي أوردها أبو الفرج في كتابه فهو يقول: «قال إسحاق وحدثني أبي عن سباط وابن جامع عن يونس قالاً: حجت جميلة، وأخبرني إسماعيل بن يونس قال حدثنا عمر بن شبة قال حدثنا إسحاق بن إبراهيم قال حدثني أبي عن سباط وابن جامع عن يونس الكاتب، وأخبرني الحسن بن علي قال حدثنا أحمد بن سعيد الدمشقي قال حدثنا الزبير بن بكار قال حدثني عمي مصعب قالوا جميعاً: إن جميلة حجت، وقد جمعت رواياتهم لتفاوتها، وأحسب الخبر كله مصنوعاً وذلك بين فيه»^(٣).

ويعلق أبو الفرج على بعض الأخبار الواردة عن عائشة بنت طلحة، وخصوصاً الأخبار التي تبرز شهوتها الجنسية «أنها تحامل من مصعب الزبيري وعصبيته. والخبر في رضاها عنه، والحكاية في هذا غير ما حكاه وهو ما سبق»^(٤). ويقول أبو الفرج في تعليقه على خبر الأحوص والجارية: «أظن القصة كلها مصنوعة، وليس يشبه الشعر شعر الأحوص، ولا هو من طرازه، وكذلك ذكر عمر بن شبة في خبره»^(٥). فهو يذكر القصة المصنوعة من طرق عدة؛ بأسانيد مختلفة، ويغير حوادث الخبر أو الحكاية من رواية إلى أخرى، ويرويها بطرق متنوعة، كما أنه يتدخل فيها سواء بالحذف أو الإضافة أو التعديل، ويختار أسماء الرواة تبعاً لأهمية الخبر لإيهام القارئ بصحة هذه الأسماء، وصحة ما روته أحياناً.

ويؤدي الحرص على الإسناد عند أبي الفرج الأصفهاني إلى تكرار ذكر نص واحد أو تكرار كثير من رجال إسناده وذلك «لإظهار السبل المتعددة التي وصلت الراوي»^(٦).

(١) محمد أحمد خلف الله - صاحب الأغاني، ص ٧٣.

(٢) خالدوف، ١٩٨٦م، كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، في: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ترجمة محمد الطيار، دار

روادغا، موسكو، ص ٤١، ص ٤١.

(٣) الأغاني، م ٨، ص ٢٠٩-٢١١.

(٤) الأغاني، م ١١، ص ١٧٣.

(٥) المصدر نفسه، م ٢١، ص ١٢٤.

(٦) صالح أحمد العلي - الرواية والأسانيد وأثرها في تطور الحركة الفكرية في صدر الإسلام، المجمع العلمي العراقي، مجلد ٣١، بغداد،

١٩٨٠م، ص ٢٩.

وينتج عن هذه الروايات المتعددة للحادثة الواحدة تنوع سردي كرنفالي، حسب التعبير باختيني يعتمد تعددية الأصوات Poloyphone كاسراً بذلك الرؤية الأحادية المنبثقة عن راوٍ كلي للمعرفة^(١). و«تعدد الرواة يؤدي غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة»^(٢) ممّا يجعل من انفتاح النص اللانهائي على احتمالات تأويلية لا تعرف الحدود بهذا التوالد السردي المفتوح. فهو يذكر الخبر التالي عن مزاحم العقيلي، ويذكر روايات أخرى عنه؛ فالخبر الأول الذي يذكره هو كالتالي: «أخبرني محمد بن الحسن بن دريد قال: حدثني عمي عن العباس بن هشام عن أبيه قال: كان مزاحم العقيلي يهوى امرأة من قومه يقال لها ليلي، فغاب غيبة عن بلاده ثم عاد وقد زوّجت»^(٣). ويذكر رواية أخرى لهذا الخبر مسندة إلى مجموعة من الرواة فهو يقول: «قال الأصبهاني، وقد أخبرني بشرح هذا الخبر الحسن بن علي قال: حدثنا عبدالله بن أبي سعد عن علي بن الصباح عن ابن الكلبي قال: كان مزاحم بن مرة العقيلي يهوى امرأة من قشير يقال لها ليلي بنت موارر، ويتحدث إليها مدة حتى شاع أمرهما، وتحدثت جوارى الحي به. فنهاه أهلها عنه، وكانوا متجاوزين، وشكوه إلى الأشياخ من قومه، فنهوه واشتدوا عليه فكان يتفقت إليها في أوقات الغفلات، فيتحدثان ويتشاكيان، ثم انتجعت بنو قشير في ربيع لهم ناحية غير تلك»^(٤). ويقول أبو الفرج في موضع آخر عن معشوقة مزاحم العقيلي: «قال ابن الكلبي ومن الناس من يزعم أنّ ليلي هذه التي يهواها مزاحم العقيلي هي التي كان يهواها المجنون، وأنهما اجتمعا هو ومزاحم في حبها»^(٥).

وتهيمن الرؤية من الخلف أو التبئير الصفر بتعبير جينيت على المنظور السردي للراوي الشعبي. فبخلاف روايات الجاحظ وأبي الفرج التي عرفت تعددية أصوات سردية نسمع في السير الشعبية العربية صوتاً واحداً هو صوت السارد الكلي المعرفة حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية فهو كلي العلم، وكلي الوجود، عالم

(١) انظر: ميخائيل باختين - شعرية دوستوفسكي، ص ١١.

(٢) حميد لعمداني - بنية النص السردي، ص ٤٩.

(٣) الأغاني، ١٩م، ص ٣٢.

(٤) المصدر نفسه، ١٩م، ص ٣٣.

(٥) المصدر نفسه، ١٩م، ص ٣٣. وأبو الفرج لا يكتفي بالسرد الشفوي في الأخبار التي يذكرها عن المرأة، وإنما يورد بعض الأخبار التي اطلع عليها مباشرة عن مصنفات أخرى كقوله: «وجدت في كتاب محمد بن الحسن الكاتب»، (الأغاني، ٢٠م، ص ٢٦٥)، ونسخت خير هذا من خط أبي أيوب المدائني عن حماد، المصدر نفسه، (١٣م، ص ٣٣١)، و«نسخت من كتاب هارون بن علي بن يحيى»، المصدر نفسه، ٣م، ص ١٩٥؛ انظر: عفاف مزعل أبو الشعر - كتاب الأغاني، أصوله ومنهج صاحبه وخصائصه وأثره، رسالة ماجستير، جامعة

القديس يوسف، بيروت، ١٩٨١م

بخفايا الأمور»^(١). «فالأحداث تُقدّم لنا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به»^(٢). وهذا الراوي عالم بكل شيء Omniscent Narrator المحيط علماً بالظاهر والباطن»^(٣). والراوي في السير لشعبية العربية يحرص على الإسناد، ويتجلى هذا الحرص بشكل واضح في سيرة عنتر بن شداد وبقية السير الشعبية العربية.^(٤)

وتتحدث سيرة الملك سيف عن راو واحد هو (أبو المعالي) راوي سيرة «أبي الأمصار وسائق النيل من أرض الحبشة إلى هذه الديار»^(٥). ودخل النص يتكرر قوله «قال الراوي» دون تحديد لاسمه مما يجعل أبا المعالي مجهولاً للقارئ. ولا تذكر سيرة المهلهل اسماً لراوي محدد، وإنما تبدأ بكلمة الناسخ: «أقول بعد حمد الله والصلاة والسلام على رسله وأنبيائه، هذه سيرة الكرار والبطل المغوار الذي شاع في الأقطار»^(٦). وفي المتن قبل أن تنتهي الصفحة تذكر كلمة «قال الراوي».

وسيرة بني هلال تبدأ بداية قريبة لسيرة المهلهل، فهي تبدأ بقول الراوي: «حمدا لمن جعل سير الأولين عبرة للآخرين. وأما بعد، فهذه سيرة بني هلال لتي يشتاقل لقراءتها الكبار والصغار على مر الأجيال»^(٧). ويذكر مباشرة بعد هذه الجملة عبارة «قال الراوي» في تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد العرب وحروبهم مع الزناتي خليفة؛ وعبارة البداية تكاد تكون عبارة من النسخة المطبوعة: «أما بعد فلما كانت لهم في سالف الأجيال من الوقائع التي تشيب الأطفال، فقد بادرنا بطبعها من أولها إلى آخرها، وذكرنا رحيلهم عن بلاد نجد إلى تونس الغرب»^(٨). وقبل أن تنتهي المقدمة في الصفحة نفسها ترد عبارة «قال الراوي». وسيرة حمزة البهلوان لا تذكر اسماً لراوي محدد، كما أنها لا تذكر عبارة «قال الراوي» التي تستخدمها عادة السير الشعبية العربية إلا في مواضع محددة.

ويعود هذا الحرص على الإسناد بسبب خصوصية السيرة الشعبية العربية فقد «انصبت العملية النقدية والبلاغية عند العرب منذ القدم وحتى أواسط هذا القرن على أنواع معينة من الإبداعات اللفظية، ثم أغفلت وتجهلت خطابات عدة من الإبداع اللفظي ذاته. وأدخلت السير الشعبية العربية ضمن دائرة اللانص أو الأدب غير الرسمي في

(١) شعيب حليفي - مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، مجلد ١٢، عدد ١، القاهرة، ربيع ١٩٩٣م، ص ٧٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧.

(٣) سيزا قاسم - بناء الرواية، ص ١٣٢.

(٤) انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي - مصادر الراوي والرواية في السير الشعبية العربية، مجلة مآثورات شعبية، السنة الرابعة، عدد ١٥،

الدرحة، ذو القعدة ١٤٠٩هـ / يوليو ١٩٨٩م، ص ٧٠-٨٥.

(٥) السيرة، ص ١.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢.

(٧) المصدر نفسه، ص ٥.

(٨) المصدر نفسه، ص ٢.

مقابل دائرة النص التي تشتمل على فنون الأدب الرسمي الذي يحظى باعتراف النقاد^(١). ومن وظائف الراوي الشعبي في الأخبار المتصلة بصورة المرأة أن الوظيفة السردية «وظيفة بديهية بالنسبة للسارد ما دام السرد هو السبب الذي وُجد من أجله فهو يروي أحداثاً، ويركب خطابات يضمنها رؤيته الفنية والإيديولوجية»^(٢). وتمتد هذه الرؤية لتشمل صورة المرأة في السير الشعبية العربية. وهناك أيضاً وظيفة التنسيق وهي «الوظيفة الثانية التي تكمل وظيفة السرد بلجوء السارد إلى التنظيم الداخلي للخطاب، مهما بيدُ مشتملاً، انطلاقاً من الربط والتذكير بالأحداث، وخلق إشراقات للدهشة والإثارة والتنويع في الربط. ويستعين الراوي بجمل مثل «سوف أحكي لكم»، «وإنها حكاية غريبة ترتعد لها الفرائص...» للتسيق بين لحظة - الصفر لتأسيس تشويق ابتدائي لما سيأتي من أحداث، وبين المتلقي المترقب للأحداث»^(٣). وهناك أيضاً وظيفة الإلحاق، وفيها «يقوم الراوي بإلحاق جزء من الحكاية أو محور من الأحداث فيها بجزء كان قد قُدم من قبل»^(٤). ويؤطر الراوي الأحداث الحكائية التي يلحقها، بسياق أحداث سابقة عليها، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً بعبارة محددة مثل «وعدنا إلى سياق الحديث الأول»، «ونرجع إلى الحديث»، «وسنرجع إلى سياق كلامنا الأول»، «وعدنا إلى ترتيب الكلام»^(٥). وهناك الوظيفة الإبلاغية وفيها يقوم الراوي المفارق لمرويه بنقل حديث الراوي المتماهي بمرويه بوصفه شاهداً على الوقائع. وتأتي الصياغة الإبلاغية باستخدام أسلوب السرد المباشر؛ ففي سيرة الأميرة ينقل الراوي الأول من الثاني قوله: «لقد سألت الأمير أبو محمد البطل، وقلت له: كيف كان خلاصكم. قال: إنه لما ألقى الملعون شومدرس الطاعون على باب المطمورة»^(٦). وهناك الوظيفة التأويلية: «وفيها يقوم الراوي المفارق لمرويه، بإيجاد علاقة بين ما يروي. والبنية الثقافية للمرجع من أجل شحن الخطاب بدلالته المطلوبة في زمن روايته»^(٧) فالبنية الثقافية هي التي تحكم الراوي مما يجعله يؤول الأحداث التاريخية بما يتناسب مع رؤية العالم لديه. والأميرة ذات الهمة على سبيل المثال تقوم بمغامراتها

^(١) لمزيد من التفصيل عن الموقف من السير الشعبية العربية؛ انظر: جوفاني كانوفا - السير والملاحم الشعبية العربية، التراث الشعبي، ٦٤، بغداد، ١٩٨٠م، ص ١٧٨؛ سعيد يقطين - الكلام والخبر، ص ٥١ وما بعدها؛ نعمة الله إبراهيم - السير الشعبية العربية، ص ٣٠-٣١.

^(٢) شعيب حليفي - مكونات السرد الفانتاستيكي، ص ٧٦.

^(٣) المرجع نفسه، ص ٧٧؛ وانظر أيضاً: سيرة الملك سيف، ص ٢٢، ص ٤٦، و ص ٣٢، ص ١٨٣ وما بعدها.

^(٤) عبد الله إبراهيم - السردية العربية، ص ١٤٦.

^(٥) المرجع نفسه، ص ١٤٧؛ انظر أيضاً: سيرة الملك سيف، ص ١٢، ص ٣٦.

^(٦) سيرة الأميرة ذات الهمة، ص ٢٢، ص ٢٨٧.

^(٧) عبد الله إبراهيم - السردية العربية، ص ١٤٨.

داخل الممالك الصليبية الأمر الذي يستدعي إلى ذهن صور المواجهة العربية الإسلامية.^(١)

٢- الشخصية الحكائية:

«الشخصية كمدلول، هي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة من النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»^(٢). و«تعتبر الشخصية أهم مكونات العمل الحكائي لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكائي»^(٣).

وقد نظرنا إلى شخصية المرأة في المدونة المدروسة كما هي مقدمة من خلال مختلف تجلياتها وأبعادها المتحققة عندنا، وخرجنا بالتقسيم التالي:

- (أ) صورة المرأة بين الشخصية المرجعية، والتخييلية، والعجائبية.
- (ب) صورة المرأة بين الفردية والجماعية.
- (ج) صورة المرأة الوظيفية في علاقتها بالأفعال والمقاصد الحكائية.

(أ) صورة المرأة بين الشخصية المرجعية، والتخييلية، والعجائبية:

إنّ عدداً من الشخصيات النسائية في مدونة البحث قد استقيت من عوالم نصية أخرى (كتابية وشفاهية)، ووظفت في نصوص المرأة. ويُقصد بالشخصيات المرجعية كما يرى فيليب هامون «الشخصيات التي تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث إنّ مقروئيتها تظل دائماً رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة»^(٤). وشخصيات الجاحظ وأبي الفرج شخصيات مرجعية بمعنى أننا يمكن أن نصادفها في كتب الأدب والشعر وكتب التاريخ كما أنّ عدداً منها ذات مرجعية تاريخية عربية إسلامية، وبعضها يحيلنا على حقبة تاريخية مختلفة. «وإن كانت تقدم إلينا في بعض الأحيان من زاوية مغايرة وبتفاصيل وجزئيات يقتضيها العمل الحكائي»^(٥). وهناك عدد من الشخصيات النسائية المرجعية في السير الشعبية العربية حاول الباحثون إرجاعها إلى مظانها التاريخية والجغرافية التي انبثقت عنها؛ ففاروق خورشيد يذكر أنّ «بطل السيرة الشعبية في معظم

^(١) يوسف إسماعيل- النزوع الوطني في سيرة الأميرة ذات الهمّة، ص ٢-٢١؛ هاني العمد- ملامح الشخصية العربية، ص ٣-٤٥.

^(٢) حميد لحمداني- بنية النص السردي، ص ٥١.

^(٣) سعيد يقطين- قال الراوي، ص ٨٧.

^(٤) حسن مجراوي- بنية الشكل الروائي، ص ٢١٧.

^(٥) سعيد يقطين- قال الراوي، ص ٩٦.

الأحيان بطل تاريخي معروف يُتداول اسمه خلال أحداث التاريخ، وتُتداول أخباره في كتب الأدب والأخبار، فإن لم يرد اسمه في هذه الكتب فهو يرد في كتب الأسماء، وكتب المجمعات للحكايات الشعبية المتداولة والمعروفة. فالأصل التاريخي موجود، سواء أكان هذا الأصل لشخصية تاريخية بالفعل أم لشخصية شعبية اخترعها الخيال الشعبي في حكاية من حكاياته الخرافية؛ وتداولها الرواة بكثرة حتى أصبحت مستقرة في الضمير الشعبي، وواردة عند جمهرة الناس في وجودها القريب جداً من الحقيقة والواقع التاريخيين^(١).

ويذكر فاروق خورشيد أمثلة على النوع الثاني من أبطال السيرة الشعبية؛ (فالأميرة ذات الهمة تُعد بطلة تاريخية مجهولة الأصول، ولكنها ترد في كتب التاريخ باسم الذلّمة)^(٢). ويذكر أنّه «على الرغم من ورود اسمها عند ابن كثير وعند غيره من العلماء والمؤرخين، إلا أنّك ستحس أن الاسم الذي يرد عندهم هو اسم البطلة الشعبية صاحبة السيرة لا اسم بطلة لها وضع تاريخي معين أو مميز أو معروف»^(٣). وتذكر نبيلة إبراهيم أن معظم شخوص سيرة الأميرة ذات الهمة باستثناء شخصيتي ذات الهمة وعقبة تاريخية^(٤).

ويربط محمد رجب النجّار شخصية دليلة المحتالة في سيرة علي الزبيق بمرجعيتها التاريخية عندما يشير إلى عثوره على نص للمسعودي أشار فيه إلى وجود دليلة المحتالة أو دالة المحتالة^(٥). والجازية في تغريبة بني هلال شخصية مرجعية إذ يرد ذكرها في تاريخ ابن خلدون في حديثه عن زواجها من شكر الشريف إذ يقول: «ولهمؤلاء الهاليلين في الحكاية حين دخولهم إلى إفريقية طرق من الخير يزعمون أنّ الشريف بن هاشم كان صاحب الحجاز، ويسمونه شكر بن أبي الفتوح، وأنّه أصهر إلى الحسن بن سرحان في أخته الجازية، فأنكحه إياها، وولدت منه ولداً واسمه محمد، وأنّه حدث بينهم وبين الشريف مغاضبة وفتنة، وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى إفريقية، وتحيلوا عليه في

(١) فاروق خورشيد- أدب السيرة الشعبية، ص ٨٩. ويذكر عادل كامل الألوسي أن «السير الشعبية العربية تمتلئ بنماذج حقيقية عاشت يوماً ثم رفعتها حياتها إلى مرتبة الأبطال. ومن خلال أبطال حقيقيين تاريخيين أو وهميين استطاعت السيرة الشعبية أن تصور وأن تؤثر وأن تحفظ للأمة وجداناً سليماً، ووجوداً كريماً، برغم أن تلك السير قد أغفلت التاريخ أحياناً وحرفته لتخلف لأبطالها دوراً هاماً، ولتعطي للعمل كله أثراً فنياً معيناً»؛ انظر: السيرة في مصادرها التاريخية والأدبية والشعبية (مع عرض للبطولة)، التراث الشعبي، السنة الثانية عشرة، العدد ٥، بغداد، ١٩٨١م، ص ١١٠.

(٢) فاروق خورشيد- أدب السيرة الشعبية، ص ١٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٨.

(٤) نبيلة إبراهيم- سيرة الأميرة ذات الهمة، ص ٦٤.

(٥) ذكر المسعودي (ت ٣٤٦ هـ) اسم دالة المحتالة في حوادث سنة (٢٨٢ هـ) أيام الخليفة المعتضد. وقد قارن بين مكانة العقاب أو أبي الباز، الذي يُعد من شيوخ اللصوص ومن كبار الشطار آنذاك، وبين دليلة المحتالة أو دالة قاتلاً: «وهذا شيخ قد برز في مكابده، وما أورده من حيل على دالة المحتالة وغيرها من سائر المكّارين والمحتالين ممن سلف وخلف منهم»؛ انظر: مروج الذهب، ج ٤، ص ٢٧٣.

استرجاع الجازية فطلبته في زيارة أبيها، فأزارها إياهم، وخرج بها إلى حلهم فارتحلوا بها، وكنتموا رحلتها عنه، وموّهوا عليه بأنهم يباكرون للصيد والقنص، ويروحون إلى بيوتهم بعد بنائها فلم يشعر بالرحلة إلى أن فارق موضع ملكه، وسار إلى حيث لا يملك أمرها عليه ففارقوه فرجع إلى مكانه من مكة وبين جوانحه من حبها داء... وأنها بعد ذلك كلفت به مثل كلفه إلى أن ماتت من حبه»^(١). كما أن عدداً من الباحثين حاولوا إرجاع شخصيات نسائية أخرى في السيرة الهلالية كعالية وسعدى إلى مرجعيتها التاريخية بغض النظر عن عدم التطابق بين التاريخ الرسمي والتاريخ الشعبي بالنسبة لهذه الشخصيات النسائية.^(٢)

وإلى جانب الشخصيات المرجعية فإنّ هناك الشخصيات التخيلية، ويقصد بها «مختلف الشخصيات التي لا نجد لها اسماً تاريخياً محدداً»^(٣). وقد أطلق عليها فيليب هامون تسمية (الشخصيات المتكررة) التي تكون الإحالة فيها ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي^(٤). ويبرز هذا النوع من الشخصيات النسائية بشكل لافت في السير الشعبية العربية؛ فكثيراً ما نجد الراوي قد اختلق شخصيات نسائية تمثل «أنموذجاً Prototype يُستخدم في تأنيث العالم الحكائي، وملء العديد من الفجوات والثغرات في مجرى الحكى إضافة إلى أنها ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً»^(٥). ومن أمثلة هذا النوع من الشخصيات شخصيات النسوة الأربع حفيدات الأمير أحمد بن باديس السبكي في سيرة الملك الظاهر بيبرس اللواتي تعد شخصياتهن شخصيات لاحمة مرتبطة بالنبوءة المركزية في هذه السيرة فهن يبعن بيتهن لبيبرس لأنه «صاحب الإشارات المرسومة والعلامات المرفوعة»^(٦). وهن يقدمن المساعدة للفاعل المركزي في السيرة، وبهذا لا يختلف دورهن عن دور الخضر أبي العباس الذي يتكرر ظهوره في معظم السير الشعبية العربية.

وهناك أيضاً شخصيات نسائية عجائبية^(٧) «ذات ملامح مفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصوّر كما أنها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة

(١) العمر، ٦م، ص ١٨، ١٩.

(٢) انظر: السيد حنفي عوض - بنو هلال بين السيرة والواقع الاجتماعي؛ عبد الحميد يونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي؛ عبد الرحمن أيوب - الآداب الشعبية والتحويلات التاريخية والاجتماعية، مثال سيرة بني هلال، عالم الفكر، مجلد ١٨، العدد الأول، الكويت، أبريل مايو - يونيو ١٩٨٦م؛ محمد فهمي عبداللطيف - أبو زيد الهلالي.

(٣) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٩٧.

(٤) حسن مجراوي - بنية الشكل الروائي، ص ٢١٧.

(٥) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ٨٧، ٨٨.

(٧) عرف القزويني العجب بأنه «حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»؛ انظر: القزويني عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص ١٣ نقلاً من: سعيد يقطين - ذخيرة العجائب العربية، ص ١٠. ويقول (كبارادي فو) في تقديمه لترجمة (مختصر العجائب) لابن وصيف شاه: «العجائب آثار ووقائع ومخلوقات ترد في كتب الجغرافيا والتاريخ، وما إليها مما انحدر =

للمثل (أو التوهم)^(١). وقد تعرّض الجاحظ وأبو الفرج لهذا النوع من الشخصيات العجائبية عندما أوردا بعض الأخبار عن الغول والسعلاة اللتين تعد كل منهما شخصية أساسية في الحكايات والقصص الشعبي^(٢). والغول من الشخصيات المتحوّلة؛ فهو يتحول من شكله الخرافي المركب إلى شكل امرأة جميلة تغري التائهين في الصحراء، وقد يتزوجها بعضهم كهذا الخبر الذي أورده الجاحظ عن بني السعلاة؛ «كما ذكروا عن عمرو بن يربوع، وكما يروي أبو زيد النحوي عن السعلاة التي أقامت في بني تميم، حتى ولدت فيهم، فلما رأت برقاً يلمع من شق بلاد السعالي، حنت وطارت إليهم فقال شاعرهم:^(٣)

رَأَى بَرْقاً فَأَوْضَحَ فَوْقَ بَكْرِ
فَلَأْيَا مَا أَسَالَ وَمَا أَغَامَا

«وبطل السيرة الشعبية يستمد كثيراً من قدراته من القوى السماوية العليا بوساطة أدوات سحرية يحملها وأدعية، وعبارات يقولها»^(٤). وبوساطة الاعتماد على الشخصيات العجائبية التي تقدم له العون (عاقصة في سيرة الملك سيف على سبيل المثال). وتتسم هذه الشخصيات بأن «أعمالهم لا تقع في دائرة التصور، ولا تخضع تصرفاتهم لما يخضع له البشر»^(٥).

ب- صورة المرأة بين الفردية والجماعية:

هيمنت البطولة الفردية على رؤية المؤرخين العرب المسلمين في تحليلهم للأحداث والوقائع التي اكتظ بها التاريخ العربي الإسلامي. وكثيراً ما نسبت الفتوحات إلى قائد من القواد، ونسبت المفاخر إلى خليفة من الخلفاء، وأُغفلت جهود أخرى لولاها ما كانت هذه الفتوحات ولا هذه المفاخر. ومن يتمعن في كتابات هؤلاء المؤرخين يجد أنهم كتبوا التاريخ الرسمي المهادن للسلطة أمّا التاريخ الآخر، ونعني به التاريخ المسكوت عنه، فقد أُغفل عن عمد.

= إلينا في تلك العصور. وليس ثمة ما يثبت حقيقتها، ولا ما يقطع بطلانها، وأبرز صفاتها صعوبة إثباتها؛ انظر: سعيد يقطين - ذخيرة العجائب العربية، ص ١٠. ويعود الفضل إلى تودوروف في محاولة تحديد مصطلح (Fantastic) تحديداً منهجياً حاول بوساطته استكناه خصائص هذا الجنس الأدبي. والعجائبي عند تودوروف هو: التردد الذي يحسه كاتب لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثاً فوق-طبيعي حسب الظاهر. ويستغرق العجائبي زمن التردد، وحالما يختار المرء التفسير الطبيعي أو غير الطبيعي فإنه يغادر العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين:

- جنس الغريب إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة.

أو جنس العجيب إذا قرّر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الظواهر بها؛ انظر: (تريفين) تودوروف - مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ١٩-٢٠؛ أيضاً:

Jermy Hawthorn , A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory; P. 62.

(١) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٩٣.

(٢) انظر: عبد الملك مرتاض - الميثولوجيا عند العرب، ص ٢٣-٤٦.

(٣) الحيوان، ١م، ص ١٠٣.

(٤) صبري مسلم - البطل من الأسطورة حتى الرواية المعاصرة، مجلة التراث الشعبي، السنة الحادية عشرة، العدد ٢٤، بغداد، شباط،

١٩٨٠م. ص ٤.

(٥) نوري حمودي القيسي - البطل في التراث العربي، ص ٨٤.

والسير الشعبية العربية تقدم لنا مفهوماً مغايراً للبطولة الفردية. وتسمح لنا طبيعة نصوص هذه السير باستقصاء هذا المفهوم وتجليته. وتبرز بطولة الشخصية النسائية في السير الشعبية العربية من خلال سيرتين هما: سيرة الأميرة ذات الهممة، وتغريبة بني هلال. والبطولة في سيرة الأميرة ذات الهممة بطولة جماعية وليست فردية؛ فالراوي يعرض لنا بطولات الأميرة في طفولتها وصباها. وعلى الرغم من المنحى الفردي لهذه البطولة إلا أنها كانت مؤطرة بانتماء الأميرة القبلي لبني طيء أولاً ثم لقبيلتها بني كلاب بعد تعرفها إلى والدها. وتخرج الأميرة من هذا الدور الضيق للبطولة إلى دور أوسع يتصل بالدفاع عن الأمة العربية الإسلامية في مواجهة خطر أعدائها المتربصين بها، وفي مقدمتهم الروم. وإلى جانب بطولة الأميرة ذات الهممة هناك بطولة ابنها الأمير عبدالوهاب، وبطولة أبي محمد البطال، وهما يقومان بدورهما الفاعل في السيرة إلى جانب الأميرة ذات الهممة.

وتبرز البطولة الجماعية كذلك في تغريبة بني هلال؛ إذ ينعقد لواء البطولة في هذه التغريبة للجماعة الهلالية التي يمثلها كل من أبي زيد، ودياب بن غانم، ومرعي، والجازية وغيرهم. وهم يرتبطون جميعاً بهذه الجماعة التي تؤطر حركتهم؛ فحركة الجماعة الهلالية تؤدي إلى حركة وانتقال الجازية الملازمة لها. ويتضح المنحى الجماعي في شخصية الجازية في عدة أمور من بينها:

- ١- هجرها زوجها الذي تؤثر ولدها الذي تحب إلى جفوة الحياة القاسية القائمة على النقلة والحرب إعلاءً منها لشأن العاطفة القومية التي تربطها بالجماعة الهلالية.
- ٢- وتبدو هذه العاطفة القومية التي تكاد تنسيها ذاتها عندما تعرض نفسها، والهلالية في مصر، على أبي زيد ليبنى بها بدلاً من زوجته عالية التي عادت مغضبة إلى جزيرة العرب، وذلك ترضية له وتشبهاً به حتى لا يفارق قومه، وهم أحوج ما يكونون إليه.^(١)
- ٣- موافقتها على الزواج من حاكم مصر الماضي بن مقرب كي يسهل على قومها العبور إلى تونس رغم وفاتها لزوجها شريف مكة.^(٢)
- ٤- تزعمها قومها في الاستنفار إلى القتال والتشجيع عليه. وبلغ من قوة شخصيتها أنها كانت تشارك في تدبير الأمور، وإقرار الخطط حتى قيل إن لها «ربع المشورة في الديوان»^(٣). وفي الوقت الذي تتجلى فيه البطولة الجماعية في شخصية الجازية فإن شخصية سعدى ابنة الزناتي، تعد ممثلة للفردية؛ فهي تخون أباهما الزناتي خليفة، وتتصل

(١) التغريبة، ص ٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

(٣) انظر: عبد الحميد يونس - الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ١٩٣-١٩٤.

بأعداء أبيها الهلالية، وتطيع عاطفتها الخاصة، وتعصي عاطفتها القومية. وهاتان صورتان النقيضان، أي صورة المرأة بين الفردية والجماعية، تدلان على خطر دور المرأة. ونجد أن صورة المرأة المرجعية والتخييلية والعجائبية، وكذلك صورتها بين الفردية والجماعية لا تعد كافية لاستجلاء بنية الشخصيات النسائية في مدونة البحث. ولا بد لنا لاستكمال هذه الصورة من التعرض إلى محور آخر في هذه البنية، ونعني به:

ج- صورة المرأة الوظيفية في علاقتها بالأفعال والمقاصد السردية:

ارتأينا انتخاب بعض الوحدات السردية في المدونة المدروسة كي نتمكن بوساطتها من تجلية صورة المرأة الوظيفية فيها. وصورة المرأة في هذه المدونة تنتظم في مسار سردي هو عبارة عن «تتابع وحدات سردية تجمع بينها علاقات مراتبية، وتكون إما بسيطة أو معقدة في توافرها بحيث تتبادل التأثير فيما بينها»^(١). وترتبط المرأة أو الفاعل الوظيفي في هذه الصور بمجموعة من الوظائف والأدوار التي تقوم بها في هذه المسارات السردية، وبهذا «تتحدد وظيفة الفواعل انطلاقاً من علاقتها بمواضيعها»^(٢).

وقمنا بانتخاب نصين من كتب الجاحظ، وذلك لبيان هذه الصورة عنده. كما انتخبنا أخبار الحب الواردة في ترجمة قيس بن الملوّح. وجاء هذا الاختيار لأنها تنتظم في وحدات سردية مترابطة مما يمكن الباحث من كشف المنطق الداخلي الذي يحكمها، وبيان العناصر المكوّنة لها. وانتخبنا الوحدة السردية الخاصة بالبستان المرصود في سيرة الملك سيف بن ذي يزن، وهي الوحدة الخاصة بالبستان المرصود في نهاية المجلد الأول وبداية المجلد الثاني في السيرة نظراً لأنها وحدة دالة على وظيفة المنع (التحريم) في صورة المرأة السردية. كما اخترنا الوحدات السردية الخاصة في سيرة الأميرة ذات الهمة موضوعاً للتحليل. ويعود هذا الاختيار إلى كون الأميرة فاعلاً مركزياً في هذه السيرة مثلها في ذلك مثل ابنها الأمير عبد الوهاب ومساعدتها أبي محمد البطال. ونهدف من انتخابنا هذه النصوص في مدونة البحث الوقوف على بنية الشخصيات في ائتلافها أو اختلافها في صورتها الوظيفية، وتبيان علاقتها بالأفعال والمقاصد السردية.

وينتظم البرنامج السرد في صورة المرأة السردية عند الجاحظ ضمن النمط المثالي الذي حدّده تودوروف للسرد وللقصص. ويقوم هذا النمط على أن القصة المثالية Ideal Narrative تبدأ بحالة مستقرة ثابتة تؤثر عليها قوة ما فتجعلها مضطربة، فتنتج عنها حالة من عدم التوازن ثم تتم إعادة التوازن بفضل تلك القوة المبذولة في الاتجاه

^(١) عبدالعزيز بن عرفة - مدخل إلى نظرية السرد عند غريغاس، المسار السرد والنموذج السرد، الفكر العربي المعاصر، عدد ٤٤ - ٤٥.

باريس، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٢٦.

^(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.

المعاكس. والتوازن الثاني يشبه التوازن الأول، ولكنهما غير متماثلين أبداً، وبناءً على ذلك، يوجد نوعان من الأحداث أو الحلقات في القصة: النوع الأول هو ما يصف حالة التوازن أو عدم التوازن Equilibrium or Disequilibrium^(١). والنوع الثاني يصف التحول من حالة إلى أخرى. وتبدأ الحكاية التي أوردتها الجاحظ عن أفليمون وعن «أمر النساء والرجال وما يُصاب من اللذة فيهن، والصواب في معاملتهن». بحالة توازن فهناك رجل علق فتاة فتزوجها، ويذكر أوصاف هذه بأنها «بكر ذات عقل وحياء»^(٢). ثم تنتهي هذه الوحدة الوظيفية إلى وحدة أخرى هي فقد التوازن؛ فالفتاة كانت غريرة فيما يحسن النساء من استمالة أهواء الرجال، ومن أخذها بنصيبها من لذة النساء «فلما دخل عليها زوجها امتنعت عليه، ودافعت عن نفسها، فزاد لها بكل ضرب كان يحسنه من لطف، وأدخل عليها من نسائه، ونسائها من يظن أنها تقبل منهن، فأعيتهن، حتى اهتم بضربها مع شدة وجده بها»^(٣). ويستمر فقدان التوازن بالنسبة للرجل. وفي سعيه إلى استعادة توازنه يشكو الرجل أمره إلى صديقه الذي يسدي له بعض النصائح في الكيفية التي يستطيع بها أن يحظى بحب زوجته، وعندما ينفذ الرجل تلك النصائح ينال بالفعل حاجته^(٤). وبذلك تزول العقبات التي أدت إلى فقدانه توازنه ويصل إلى مرحلة استعادة التوازن مرة أخرى. ومعاذة العنبرية في (البخلاء) تفقد توازنها عندما يهدي إليها ابن عم لها أضحية فتصبح «كثيية حزينة مفكرة مطرقة»^(٥). ولكن هذه الوحدة الوظيفية لا تطول إذ تسعى الشخصية إلى استعادة توازنها، والتغلب على العقبات التي تحول بينها، وبين الاستفادة من جميع أجزاء الأضحية بما فيها الدم (العقبة الوحيدة للانتفاع منها) الذي إن لم تنتفع به «صار كية في قلبها، وقذى في عينيها، وهماً لا يزال يعودها»^(٦). ولكنها تتخطى هذه العقبة الأخيرة، ويعود إليها توازنها بعد أن «لطخت قدورها الشامية بالدم الحار الدسم، واستراحت بعد أن وقع كل شيء موقعه»^(٧).

وتنتظم أخبار الحب في الأغاني ضمن برنامج سردي واحد؛ فالمثال الوظائف في هذه الأخبار يندرج ضمن أنموذج واحد يتألف من:

(١) سعيد يقطين - القراءة والتجربة، ص ٥٦؛ أيضاً: T. Todorov., The Poetics of Prose; P. 108-119.

(٢) الحيوان، ١م، ص ٤٦٠.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر نفسه، ١م، ص ٤٦١.

(٥) البخلاء، ص ٣٣.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- ١- الوضع الأصل (التوازن - سعادة).
- ٢- انعدام التوازن (حصول الإساءة).
- ٣- الرحيل.

فحالة التوازن عند قيس بن الملوّح كانت قبل رؤيته معشوقته ليلى. وهذا التوازن المذكور في بداية حكايات الحب يتباين مع بقيتها ضمن السياق الوظيفي العام أي أنه يبرز عدم التوازن الذي سيحصل بعده^(١). ثم تبدأ بعد ذلك مرحلة عدم التوازن؛ فقيس بن الملوّح يُشهر أمره مع ليلى بعد تناشد الناس شعره فيها. ويتوسط مجموعة من رجال عشيرته بينه وبين أبي ليلى في أمر زواجه منها فيرفض أبو ليلى زواجهما. وهنا تبدأ وظيفة الإساءة إلى البطل التي تستمر بعد أن يشكو أهل ليلى أمر قيس إلى السلطان الذي يهدر دمه، وتُجبر ليلى على الزواج من ورد العقيلي، والرحيل من القبيلة. ووظيفة الإساءة إلى البطل تؤدي إلى وظيفة سردية أخرى هي الرحيل؛ فالمجنون يرتحل به أهله إلى مكة كي يعافيه الله من حب ليلى، ولكنه يتعلق بأستار الكعبة، ويطلب من الله أن يزيد حبه وكلفه بها فتستمر حالة اللاتوازن. ويؤدي استمرارها إلى بروز وظيفة الرحيل السردية مرة أخرى؛ فقيس يهيم في الصحاري والقفار. وتنتهي هذه الوحدات السردية بحالة توازن متمثلة في موت المجنون عشقاً. وهكذا فإنه ينتج عن كلّ «إساءة مسار وظيفي يفضي إلى تقويم الافتقار الحاصل في الوضع الأصل Situation Initial، وهذا التحليل يبرز ما يمكن تسميته بالتكرار الوظيفي»^(٢).

وصورة المرأة الوظيفية في السير الشعبية العربية تتولد منها عدد من البنيات الفاعلية المنتظمة في إطار الوحدات السردية. وقد كشف استقراؤنا لهذه الوحدات السردية في سيرة الأميرة ذات الهمة والسير الشعبية العربية عن وجود تماثل فيما بينها، الأمر الذي يدل على ثبات بنية الوحدات السردية في هذه السير.

ويبدأ فعل الحكّي الأول في سيرة الأميرة ذات الهمة بذكر الأصول التي تنتمي إليها الأميرة من خلال الحديث عن قبيلتها بني كلاب السادات الأنجاب «الذين لم يكن الملك فيهم بسبب أن بني أمية أعطت الإمارة لبني سليم مع أن بني كلاب فيهم الكرم الشائع، وهم أصحاب الوقائع وليوث المعامع، ولهم الجفان والجوابي، وتقصدتهم

(١) سمير المرزوقي - مدخل إلى نظرية القصة، ص ٢٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٥.

العرب من السهول والروابي»^(١). ويمتد فعل الحكي الأول قرابة الخمسمائة صفحة يذكر فيها الراوي الحارث، وجندبة، والصحصاح أجداد الأميرة ذات الهمة، وما كان لهم من عظيم الشأن. وهكذا يرتبط «فعل الحكي الأول بميلاد أو ظهور الفاعل المركزي في السيرة»^(٢). والأميرة ذات الهمة تتعرض للميلاد غير المرغوب فيه؛ فأبوها مظلوم كان يتمنى أن تتجب زوجته ذكراً كي يضمن زعامة قبيلته، فلما جاءت زوجته بأنثى كان «لا يقربها ولا يشتهي أن يراها لأن البنت مكروهة بين الرجال ولا سيما بإزالة نعمة»^(٣). وترتبط النبوءة بالفاعل المركزي؛ فالراوي يذكر أنه «لما علقت زوجة مظلوم وظالم لما يريد الملك القادر العالم من إظهار الأميرة الحرة ذات الهمة المرأة المجاهدة العاقلة»^(٤). وعندما أراد مظلوم قتل ابنته الوليدة ذات الهمة منعتها الداية من ذلك قائلة: «يا قوم لا تفعلوا هذه الداهية، وتدخلوا في خطيئة هذه الجارية، واقبلوا رأيي، وأعطوها لبعض إمائكم، وأوهبوا شيئاً من أموالكم حتى تربيها لكم، ولا تتأسفوا عليها أن تشم الهوى في دار الدنيا»^(٥). ويتصل بهذه الوحدة السردية وظيفة أخرى هي الغربية أو الابتعاد عن مسقط رأس الفاعل المركزي؛ فذات الهمة تُربى وتنشأ في قبيلة طيء بعيداً عن أهلها^(٦)، وتتلقى بنفسها «التربية الخاصة الذاتية»^(٧)؛ فقد كانت الجارية فاطمة تخلو بنفسها، وتركب الخيل، وتتعلم وحدها الكرّ والفرّ والنزال والطراد»^(٨). ثم تتعرض ذات الهمة (الفاعل المركزي) لوظيفة إساءة عندما يرادها قريح بن قابوس عن نفسها فترفض، ويعاود الكرة فتقتله^(٩). كما تتعرض الأميرة لعدة اختبارات منها الاختبار الترشيحي الذي اجتازته بعد أن قتلت قريح بن قابوس ثم الاختبار الحاسم عندما انتصرت على جموع بني كلاب^(١٠). وهذا الاختبار الحاسم يُعد مصلحاً للافتقار الذي أدى إلى حالة عدم التوازن وتعرض الأميرة إلى الإساءة^(١١). وقادها هذا الاختبار الحاسم إلى التعرف إلى والدها

(١) السيرة، ١م، ص ٤٥.

(٢) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ١١٨.

(٣) السيرة، ١م، ص ٥٠٤.

(٤) المصدر نفسه، ١م، ص ٥٠٥.

(٥) المصدر نفسه، ١م، ص ٥٠٣.

(٦) المصدر نفسه، ١م، ص ٥٠٤-٥٠٥.

(٧) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ١٢٤.

(٨) السيرة، ١م، ص ٥٠٦.

(٩) المصدر نفسه، ١م، ص ٥٠٧-٥١١.

(١٠) المصدر نفسه، ١م، ص ٥٠٦-٥١٧.

(١١) سمير المرزوقي - مدخل إلى نظرية القصة، ص ٦٩.

بعد أن كادت تقتله^(١). «ووظيفة التعرف ناتجة عن الاختبار الذي يحصل فيه البطل الحقيقي إثر إنجازه للعمل الصعب إلى إبراز لكفائه»^(٢). وبعد أن اجتازت ذات المهمة هذين الاختبارين حظيت باعتراف قبيلتها بني كلاب. وجاءت مرحلة أخرى أصبحت فيها الأميرة فارسة بني كلاب ممّا قادها إلى اجتياز الاختبار الأخير، وهو الاختبار التمجيدي أو «التكليف القومي الديني»^(٣) الذي تدافع فيه عن الأمة العربية الإسلامية ضد أخطار الروم. وتتعرض الأميرة في أثناء هذا الاختبار لخطر فئة الخصوم الكبرى التي تهدف إلى القضاء عليها بشتى الوسائل (الملك لاوون، كوشناوش، عقبة شيخ الضلال)، وبمواجهة فئة الخصوم استعانت ذات المهمة بفئة المساعدين وهما نوعان؛ فرسان (ابنها الأمير عبدالوهاب)، وعيارون وشطار (أبي محمد البطال). وبالفعل تجتاز الأميرة هذا الاختبار الترشيحي، ويقودها ذلك إلى الانتصار، وبعد تحقيق سلسلة من الانتصارات تنتهي حياة الأميرة بالعزلة والموت.

وارتبطت هذه الوحدات الوظيفية في سيرة الأميرة ذات المهمة بوحدة التعاقد أو العمليات التعاقدية التي تحدّث عنها غريماس^(٤)؛ فقد تمت وحدة التعاقد في سيرة الأميرة بين البطلة وبين نفسها، وبينها وبين مجتمعها. وعلى المستوى الكوني بينها وبين الله. وبذلك تتمثل وحدة التعاقد من جوانبها المختلفة على النحو التالي:

الطرف الأول	موضوع التعاقد	الطرف الثاني
١- ذات المهمة	ضرورة تغيير وضعها كأمة مستضعفة، وإثبات فروسيّتها وبطولتها بين أفراد قبيلتها (بني طيء)	مع نفسها.
٢- الطرف الأول ذات المهمة	ضرورة التغيير وإثبات وجودها أمام أفراد قبيلتها بني كلاب.	الطرف الثاني المجتمع القبلي (بني كلاب)
٣- الطرف الأول ذات المهمة	الخروج من النطاق القبلي الضيق إلى التكليف القومي الديني	الله (عهد مع الله)

(١) السيرة، ١م، ص ٥١٨.

(٢) سمير المرزوقي - مدخل إلى نظرية القصة، ص ٤٨؛ فلاديمير بروب - مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبوبكر باقادر وأحمد عبدالرحيم نصر، ص ١٣٢.

(٣) عبدا لله إبراهيم - السردية العربية، ص ١٩٨.

(٤) «تتحصل عملية تعاقد وقع تحويل شيء من مُرسل إلى مُرسل إليه، وهذا الشيء يمكن أن يكون ذا طبيعة كلامية أو مادية»؛ انظر: سمير المرزوقي - مدخل إلى نظرية القصة، ص ٦٥-٦٧؛ أيضاً: نبيلة إبراهيم - نقد الرواية، ص ٧٨.

ويمثل البستان المرصود في سيرة الملك سيف^(١) الحدث المحظور الذي تحدث عنه فلاذيمير برروب في مورفولوجية الحكاية الخرافية؛ فالنهى عن ارتكاب المحظور أو وظيفة المنع Interdication تتمثل في نهى عاقصة الملك سيفاً عن النزول في ذلك البستان. ولكن الشخصية الحكائية (الملك سيف) تصر على ارتكاب ذلك السلوك المنهي عنه، وهو الفرجة في ذلك البستان وتقوده هذه الفرجة إلى رؤية الملكة منية النفوس، والتعلق بها، وسرقة ثوبها الريشي. ومن ثمة زواجه منها بعد أن منعها من العودة إلى أهلها. ولكن نتيجة ارتكاب الفعل المحظور يتعرض البطل للعقاب المتمثل في هروب الملكة منية النفوس مع ولدها إلى بلادها بعد أن استعارت ثوبها الريشي. ويستعين البطل بالشخصية المانحة «التي تمكنه من تقويم الافتقار الحاصل بعد أن يخضع لاختبارات متنوعة»^(٢). ويحصل الملك سيف على معونة كل من عاقصة وعيروض والشيخ الخضر عليه السلام الذي يرسل شيخاً يزود الملك سيفاً بذخائر موعودة تعينه على استرجاع زوجته.

٣- الفضاء الحكائي:

إن صورة المرأة في مدونة البحث ذات ارتباط وثيق بالفضاء الذي يُعد مكوناً هاماً من مكونات البنية السردية. وهو (يتشكل من خلال العالم القصصي، ويحمل معه جميع الدلالات اللازمة له التي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم)^(٣)، وهو ما تسميه جوليا كريستيفا بإيديولوجيم العصر أي الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور.^(٤) لذا لا نستطيع الحديث عن الفضاء بوصفه منفصلاً عن الأنساق الثقافية التي تتشكل فيها فهو ينطوي على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معاشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لاشعورنا.

وقد فضلنا استخدام مصطلح فضاء على مصطلح مكان في حديثنا عن صورة المرأة السردية نظراً لشمولية المصطلح الأول؛ «الفضاء يُستخدم كمقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، فهو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه»^(٥). و «الفضاء الدلالي يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام، وأمّا الفضاء كمنظور فهو يشير إلى

(١) سيرة الملك سيف بن ذي يزن، م ١، ص ٣٨٩ وما بعدها.

(٢) سمير المرزوقي - مدخل إلى نظرية القصة، ص ٣٤.

(٣) حميد لحمداني - بنية النص السردى، ص ٥٤.

(٤) جوليا كريستيفا - علم النص، ص ٢٦.

(٥) حميد لحمداني - بنية النص السردى، ص ٦٢.

الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح^(١). وبذلك نجد أن المكان مكون الفضاء. وما دامت الأمكنة في النص السردي متعددة ومتفاوتة فإن فضاء هذا النص هي التي تلفها جميعاً فتشكل بذلك فضاء النص السردي.

وتفاوتت مصنفات البحث في توظيفها واستثمارها للفضاء فمنها ما اقتصر على الفضاء الجغرافي الذي يُعدّ مقابلاً لمفهوم المكان، ومنها ما تجاوز الحيز الجغرافي الضيق إلى فضاءات دلالية شتى خاصة بصورة المرأة. وكى نستطيع تجلية صورة المرأة في علاقتها بالفضاء ارتأينا تقسيم هذه الصورة إلى محاور معينة نتمكن بواسطتها من تجلية الفضاء في علاقته بالمرأة، والمحاور هي كالتالي:

- أ- الفضاء الجغرافي المرجعي.
- ب- الفضاء العجائبي.
- ج- الفضاء المغلق/ المفتوح.
- د- الفضاء الساكن/ المتحرك.
- هـ- الفضاء والشخصية.

(أ) الفضاء الجغرافي المرجعي:

إنّ الفضاء الجغرافي المرجعي في كتب الجاحظ وأغاني الأصفهاني يأخذ شكل الفضاء المُجزأ على شكل أمكنة متعددة، وإن كانت محصورة في فضاءات محددة. ونعني به الفضاء العربي الإسلامي الأمر الذي يجعلها تقترب من «مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة، الإصطخري، والمقدّسي، وابن حوقل الذين قصروا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام»^(٢). وأي تجاوز لحدود هذا الفضاء، وخصوصاً بالنسبة للمرأة يعني الموت (النّضيرة بنت الضيزن على سبيل المثال)^(٣). والفضاء الجغرافي فضاء مرجعي يحيلنا على «أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة»^(٤). «ويمكننا العثور على موقع معين لها إما في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة»^(٥). والجاحظ والأصفهاني يشيران في عدد من الأخبار المتصلة بصورة المرأة إلى الحيز

(١) حميد حمداني - بنية النص السردي، ص ٦٢.

(٢) عبد الفتاح كيليطو - المقامات، ص ١١.

(٣) الأغاني، م ٢، ص ١١٦-١١٨.

(٤) شعيب حليفي - مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، مجلد ١٢، عدد ١، ج ٢، القاهرة، ربيع ١٩٩٣ م. ص ٩٢.

(٥) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٢٤٣-٢٤٤.

المكاني في الحكي؛ إذ ترد الأماكن التالية لديهما: مكة^(١)، والمدينة^(٢)، والبصرة^(٣)، والكوفة^(٤)، وبغداد^(٥)، والرّصافة^(٦)، والري^(٧)، والحضر^(٨)، والربض^(٩)، واليمامة^(١٠)، والحجاز^(١١)، والشام^(١٢).

وعلى النقيض من فضاءات الجاحظ والأصفهاني فإنّ فضاءات السير الشعبية العربية تتسع (لبلاد العرب، والفرس، والروم، والفرنجية، والحبشة، والسود، وبلاد الغرب، والأندلس، والهند، والصين)^(١٣). كما أنّها تتجاوز هذه الفضاءات المرجعية إلى فضاءات أخرى كما سنلاحظ في حديثنا عن الفضاء العجائبي. وتشمل هذه الفضاءات الكلية عدداً من الفضاءات الجزئية كالمدن والقرى والأديرة التي لا تخلو منها سيرة من السير. ويستدل بعض الدارسين على «مكان تأليف السيرة، والانتماء الجغرافي للمؤلف من خلال ذكره لهذه الفضاءات الخاصة الدالة على معرفته العميقة بها»^(١٤). ومن الفضاءات المرجعية التي ارتبطت بالمرأة في السيرة الشعبية العربية (مدينة النساء) التي تحكمها الملكة منية النفوس، وتحاول السيرة تفسير سبب وجودها^(١٥). ويختلط في هذا الفضاء المرجعي التاريخي والجغرافي بالعجائبي الذي وسم مصنفات الجغرافيين العرب القدامى؛ فمدينة النساء التي ورد ذكرها في سيرة الملك سيف ذات فضاء مرجعي، ففي مصنفات عدد من الجغرافيين والرحالة القدماء أسماء أماكن عدة ارتبط ذكرها بالمرأة^(١٦).

(١) كتاب مفاخرة الجوّاري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص ١٨٩؛ البيان والتبيين، ص ٤٦٢.

(٢) الأغاني، م ٩، ص ١٩٨؛ م ١٥، ص ٢٤؛ م ١٧، ص ٢٦٧، ٢٦٨.

(٣) المصدر نفسه، م ٣، ص ١٥٨، ١٧١؛ م ١٥، ص ٣٢٠، ١٩، ص ٢٥٧، ٢٢٢، ص ٢٠١.

(٤) المصدر نفسه، م ١٣، ص ٣٣٩؛ م ١٥، ص ٢٠٩، ٢١٠؛ م ١٦، ص ١٩٨، ٢٤٩.

(٥) المصدر نفسه، م ١٦، ص ٣٢٤؛ م ١٧، ص ٢٩٢.

(٦) المصدر نفسه، م ١٣، ص ٢٩٠.

(٧) المصدر نفسه، م ١٣، ص ٣٣١.

(٨) المصدر نفسه، م ١، ص ١١٦.

(٩) المصدر نفسه، م ٢، ص ١١٧.

(١٠) المصدر نفسه، م ٢، ص ٥٢١.

(١١) المصدر نفسه، م ٣، ص ٣٥٩؛ م ٤، ص ١١٥، ٨، ص ٢١٢.

(١٢) المصدر نفسه، م ٦، ص ١٩٠.

(١٣) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٢٤٤.

(١٤) فيلشتينسكي، ١٩٧٨، ملحمة سيف بن ذي يزن البطولية، في: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، دار التقدم، موسكو، ص ٦٢.

(١٥) سيرة الملك سيف بن ذي يزن، م ١، ص ٣٨٢-٣٨٣.

(١٦) يذكر حسني زينة في كتابه (جغرافيا الوهم) عدداً من الفضاءات التي ارتبطت بالمرأة، ومنها على سبيل المثال: (مدينة النساء)، و(جزيرة

النساء) اللتان ذكرهما القزويني في (آثار البلاد، ص ٣٣)؛ انظر الصفحات التالية من كتاب حسني زينة السابق: ص ٦٩، ٨٧، ١١٧.

كما أنّ «الفضاءات المرجعية سواء من خلال أسمائها أو صفاتها توظّف باعتبارها فضاءات واقعية لها تاريخها، وزمن نشأتها، وأسباب تأسيسها، وارتباطها بشخصية لها وجودها التاريخي والواقعي»^(١)؛ ففي سيرة الملك سيف بن ذي يزن هناك بئر عاقلة، وهذا يدلنا على ارتباط المرأة بالفضاء المكاني. ولا يقتصر هذا الارتباط على السير الشعبية العربية فقط فهذا الفضاء يكتسب مدلولاً مجازياً بتشبيهه بالمرأة كما في قول الجاحظ «الكوفة جارية جميلة لا مال لها، فهي تُخطب لجمالها، والبصرة عجوز شوهاء ذات مال فهي تُخطب لمالها»^(٢).

والفضاء الجغرافي يشمل كذلك «الحيز الفردي حيث يمارس الفرد حياته اليومية، ويشمل الحيز الجماعي الذي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها»^(٣). والمكان الفردي يقابل المكان الجماعي. ويبرز هذان النمطان من الأماكن في كتب الجاحظ فهناك المكان الجماعي الذي تضع فيه الجماعة نفسها في إطار حيز نفسي يمثل بالنسبة إليها الـ «هنا»، وتضع الجماعات الأخرى هناك»^(٤). وتمثل الجماعة الأمان لأفرادها، وأي ابتعاد أو إقصاء للجماعة يعني الخطر لها كما في قصة المرأة المتتحية من الحي التي تعرضت لخطر اللصوص^(٥).

وهذه الأماكن هي «أماكن ذات بُعد واحد أي للمكان قيمة واحدة فقط، فهو تجري تحت سقفه الأحداث، ولا يدخل في تفاصيل الفعل فيغني أبعاده ومستوياته»^(٦). وهو «مكان هندسي أو مكان محايد ذهني وليس مكاناً تتبثق منه التجربة المعيشة. وهذا المكان الهندسي توصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد أي أنّ المكان يتحول إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة، ولا تحاول أن تقيم منها مشهداً كلياً»^(٧)؛ كهذا الوصف الذي يذكره الأصفهاني لمجلس الواصل إذ يقول: «دار

(١) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٢٤٦.

(٢) الرسائل السياسية، ص ١١٥.

(٣) يوري لوتمان - مشكلة المكان الفني، ترجمة وتقديم سيزا قاسم دراز، ألف، عدد ٦، القاهرة، ربيع ١٩٨٦م، ص ٨٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ٨١.

(٥) الحيوان، ١م، ص ٤٠٥.

(٦) ياسين النصير - الرواية والمكان، ص ١٨٣.

(٧) غالب هلسا - المكان في الرواية العربية، ص ٢٧.

مفروشة الصحن، ملبسة الحيطان بالوشى المنسوج بالذهب ثم أفضيت إلى رواق أرضه وحيطانه ملبسة بمثل ذلك»^(١).

وإلى جانب ثنائية الفردي / الاجتماعي فإنّ الفضاء الجغرافي يرتبط كذلك بثنائية مرتفع/منخفض، وهي ثنائية مكملية للثنائية السابقة التي تحدثنا عنها عندما أشرنا إلى المكان الفردي في مقابل المكان الجماعي. والمكان المرتفع قد يعني الأمن المرتبط بجماعة مقصاة عن حيز الجماعة الأساسية. ولعلّ الخبر الوارد عن لقمان بن عاد في حيوان الجاحظ يبرز لنا هذه الثنائية الضدية بين الحياة والموت، وارتباطها بصورة المرأة السردية؛ إذ يلقي لقمان زوجاته من أعلى الجبل عقاباً لهن على خيانتهم. ويكون مصير ابنته التي وُجِدَتْ في السهل (المكان المنخفض) القتل أيضاً؛ «فلما قتل لقمان بن عاد ابنته، وهي صُحر أخت لقيم، قال حين قتلها: ألسن امرأة؟ ذلك أنّّه قد كان تزوج عدة نساء كلهن خنّه في أنفسهن، فلما قتل أخراهنّ ونزل من الجبل كان أول من تلقاه صحر ابنته فوثب عليها فقتلها، وقال: وأنت أيضاً امرأة»^(٢). «فالعالي يُفسر هنا على أنه مجال الحياة بينما يكون «المنخفض» هو مجال الموت»^(٣). ويكون مصير التغلبية التي واجهت الجحّاف، التي أشارت إلى هذه الثنائية الضدية التي يشتمل عليها جسد المرأة ما بين أعلى وأسفل، الموت حرقاً في الأخدود الذي هو مكان منخفض أيضاً. وقد يرتبط المكان المنخفض بالأمن للمرأة كالزبّاء التي «أعدّت لنفسها نفقاً في حصن كان لها على شاطئ الفرات متصلاً بذلك النفق، وجعلت نفقاً آخر في البرية متصلاً بمدينة لأختها ثم أجرت الماء عليه»^(٤).

ب- الفضاء العجائبي: «عجائبية الفضاء تتحدد من زاوية الرؤية»^(٥). وارتبطت صورة المرأة في سيرتين من السّير الشعبيّة العربيّة بالفضاءات العجائبيّة، وهما سيرة الملك سيف بن ذي يزن وقصة الأمير حمزة البهلوان. ولعلّ سيرة الملك سيف تُعد من أكثر السّير الشعبيّة العربيّة احتفاءً بهذه الفضاءات العجائبيّة. وقد ارتبطت المرأة بعدد من هذه الفضاءات العجائبيّة؛ فهناك البركة المطلّسة التي طلّسّمها الكاهنة كيهونة عندما سمعت

(١) الأغاني، ٤م، ص ١١٨.

(٢) الحيوان، ١م، ص ٢٣.

(٣) يوري لوتمان - مشكلة المكان الفني، ص ٩١..

(٤) الأغاني، ١٥م، ص ٢٥٣.

(٥) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٢٥٣؛ انظر أيضاً: حسين فوزي - حديث السندباد القديم، ص ١٠.

بقتل ابنتها مرجانة.^(١) وارتبطت الملكة تكرر بالبستان الموعد الذي تم رصده^(٢). وهناك أيضاً جزيرة الكليبين^(٣)، وعين بلقيس^(٤)، وعين التوهان^(٥).

وقد تصبح المرأة فضاءً عجائبيًا؛ فعملقة التي تزوجها الملك سيف كان «رأسها يلامس سقف المكان، وكانت تلك الخلوة مرتفعة كأنها منذنة، ولها يدان كالعمدان، وأصابع كأصابع الجان، ولها حنك كأنه طاحونه (...) وضحكت ضحكاً عالياً، فتأمل الملك سيف حنكها لما أقبلت، وهو مفتوح للضحك كأنه باب مدينة، وأمّا أسنانها فرآها مصفوفة كالرصيف مع أضراسها، فتصور للملك سيف أنها مصاطب دكاكين، وفي داخل حنكها مثل سوق كبير»^(٦).

ج- الفضاء المغلق / المفتوح:

«تنظم البنية المكانية لنصوص المرأة سمة أساسية هي الفضاء «مغلق/مفتوح»^(٧). ويجسد المكان المغلق في النصوص في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار والمدينة. وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل «الألفة» أو «الدفع»، أو «الآمان» و «البرود» و «العدوانية»^(٨). وقد يفسر المكان المغلق والمكان المفتوح تفسيرات تخالف ما سبق. وقد انتظمت في سياق مصنفات البحث الفضاءات المغلقة والفضاءات المفتوحة؛ فالفضاء المغلق قد يتمثل في قبة^(٩)، أو بيت^(١٠)، أو دار^(١١)، أو قصر^(١٢)، أو خباء^(١٣)، أو مأتم^(١٤).

(١) سيرة الملك سيف، م٢، ص ٢٤٥-٢٤٨.

(٢) المصدر نفسه، م٢، ص ١٩٨-٢٠٢.

(٣) المصدر نفسه، م٢، ص ٢٦٢-٢٧٣.

(٤) المصدر نفسه، م٢، ص ٢٩٦.

(٥) المصدر نفسه، م٣، ص ١٢٢-١٢٣.

(٦) سعيد يقطين - ذخيرة العجائب العربية، ص ١٠٢.

(٧) يوري لوتمان - مشكلة المكان الفني، ص ١٠١.

(٨) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) الأغاني، م ١٥، ص ٩٦.

(١٠) المصدر نفسه، م ١٥، ص ٩٨.

(١١) المصدر نفسه، م ١٤، ص ١١٨.

(١٢) المصدر نفسه، م ٧، ص ٢٦، ٢٩.

(١٣) المصدر نفسه، م ٧، ص ٣١٢.

(١٤) البخلاء، ص ١١٤.

كما يُعد المجلس أبرز الفضاءات المغلقة؛ «فالمجلس فضاء جماعي متميز، له زمانه الخاص، وشخصياته المتميزة وعوالمه الخاصة»^(١). ونجد للمرأة حضوراً بارزاً في مجالس متنوعة ما بين مجالس الأخبار والأشعار والأحاديث إلى مجالس الأنس والخمر. «وفي هذه المجالس قد يختلط في كثير من الأحيان الجد بالهزل كما تُمارس فيها العوالم السرية بلغاتها الخاصة التي لا يطلع عليها العوام»^(٢).

وقد حقق كتاب الأغاني حضوراً بارزاً لفضاءات المجلس في علاقتها بالمرأة من خلال الإشارات المتناثرة إلى المجالس التي تعقدها شخصيات نسوية بارزة حققت من خلال فضاء المجلس المغلق نسبياً انفتاحاً على فضاءات ثقافية معرفية (سُكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة على سبيل المثال)^(٣). وبذا استحقت المرأة التي تحضر هذه المجالس صفة المرأة البرزة الجزلة التي يجتمع إليها الرجال للمحادثة وإنشاد الشعر والأخبار^(٤). كما أن هناك مجالس للرجال حققت حضوراً نسائياً فقد «كان لبشار مجلس يجلس فيه يُقال له البردان... كان النساء يحضرنه»^(٥). يُضاف إلى هذا أن القيان والمغنيات حققن أيضاً حضوراً نسوياً بارزاً في المجالس الغنائية التي امتزج فيها الجد بالهزل كجميلة وعريب وغيرهما^(٦).

وفي مقابل نسق المجلس المكاني الذي لا نستطيع أن نطلق عليه سمة المكان المغلق تماماً هناك الفضاءات المغلقة المحظورة والاقتراب منها يعني الموت والهلاك للمقرب. وهذه الفضاءات تُعد مقابلاً لمفهوم الحريم الذي يُعد مفهوماً مرتبطاً بنسق ثقافي اجتماعي برز نسبياً في العصر الأموي. وازداد بروزاً في العصر العباسي حيث أصبح مكان الحرائر الفضاء المغلق في مقابل الفضاءات المفتوحة المتسعة للجواري. والفضاء المغلق المحظور أشبه بلعبة الصناديق الصينية فأحياناً «يكون من الأفضل تضليل اللص

(١) سعيد يقطين - الكلام والخبر، ص ٢١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

(٣) الأغاني، م ٨، ص ٢٠٥-٢٠٦؛ م ١١، ص ١٧٩-١٨٠؛ م ١٦، ص ١٠٨-١١١.

(٤) المصدر نفسه، م ١، ص ١٨٣؛ م ٧، ص ١١٤، ص ١٣٣.

(٥) المصدر نفسه، م ٩، ص ٢٢٨.

(٦) انظر على سبيل المثال الأغاني: م ١، ص ٣٣٥؛ م ٦، ص ٣٣٤؛ م ٨، ص ١٩٨؛ ص ٢٠٥ وما بعدها؛ م ٩، ص ٣٩؛ م ١١، ص ١٧٢.

٣٢٦، ٣٤٤؛ م ١٥، ص ١٠٧-١٠٨؛ م ١٩، ص ٢٦٣؛ م ٢٢، ص ٥٩١؛ انظر أيضاً: كمال أبو ديب - المجالس والمقامات في الأدب

العجائبي من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح، ص ٢١٠ وما بعدها.

بدلاً من تحديه أو تخويله برموز القوة. ومن هنا جاءت فكرة وضع الصناديق داخل بعضها. إنَّ أقل الأسرار أهمية توضع في الصندوق الأول، باعتبار أنَّها سوف تجعل اللص يكتفي بها، ولا يمضي إلى أبعد من ذلك»^(١). وانتهاك هذا الفضاء يعني الموت كما في الخبر الوارد في أغاني الأصفهاني فقد جاء «أنَّ محمداً بن جعفر بن يحيى بن خالد قال: شهدت أبي جعفرأ، وأنا صغير، وهو يحدث يحيى بن خالد جدي في بعض ما كان يخبره به من خلواته مع الرشيد، قال: يا أبتى، أخذ بيدي أمير المؤمنين ثم أقبل على حجرة يخترقها حتى انتهى إلى حجرة مغلقة ففتحت له، ثم رجع من كان معنا من الخدم، وسرنا إلى حجرة مغلقة ففتحها بيده، ودخلنا جميعاً وأغلقها من داخل بيده، ثم سرنا إلى رواق ففتحه، وفي صدره مجلس مغلق فقع على باب المجلس، فنقر هارون الباب بيده نقرات فسمعنا حساً ثم أعاد النقر فسمعنا صوت عود، ثم أعاد النقر ثلاثة فغنت جارية ما ظننت والله أنَّ الله خلق مثلها من حسن الغناء وجودة الضرب (...) فرقص الرشيد ورقصت معه، ثم قال: امض بنا فإنني أخاف أن يبدو منا ما هو أكثر من هذا، فمضينا. فلما سرنا إلى الدهليز قال وهو قابض على يدي: أعرفت هذه المرأة؟ قال: قلت: لا يا أمير المؤمنين. قال: فإنني أعلم أنك ستسأل عنها ولا تكتم ذلك، وأنا أخبرك أنها عليّة بنت المهدي، والله لئن لفظت به بين يدي أحد، وبلغني لأقتلنك، قال فسمعت جدي يقول له: فقد والله لفظت به، والله ليقتلنك! فاصنع ما أنت صانع»^(٢).

وإلى جانب الفضاءات المغلقة هناك الفضاءات المفتوحة؛ ففضاء المجلس قد يكون مفتوحاً كهذا المجلس الذي جمع الغريز مع نسوة من أهل مكة من أهل الشرف ليلاً^(٣). «والصحراء تعد ضمن الفضاءات المفتوحة، ويُطلق عليها كل من مول ورومير اسم المكان اللامتناهي»^(٤). ويرتبط هذا المكان أي الصحراء في علاقته بصورة المرأة بعدد من المدلولات فهو قد يعني فضاء الحرية التي يستطيع من خلالها الإنسان أن يقوم بمجموعة من الأفعال دون أن يصطدم بعقبات. وفضاء الصحراء هو الذي هيئاً للعشاق العذريين من أمثال مجنون ليلي، وقيس لبنى، وجميل بثينة وغيرهم فرص الالتقاء بمحوباتهم بعيداً عن سلطة الرقباء كما جاء في (كتاب القيان) «أنَّه لم يكن بين رجال

(١) غاستون باشلار - جماليات المكان، ص ٩٤.

(٢) الأغاني، ١٠م، ص ١٨٩.

(٣) المصدر نفسه، ٦م، ص ٣٠٧.

(٤) يوري لوتمان - مشكلة المكان الفني، ص ٨٢.

العرب ونسائها حجاب، ولا كانوا يرضون مع سقوط الحجاب بنظرة ولا لحظة الخلسة، دون أن يجتمعوا على الحديث والمسامرة»^(١).

وتحوّل هذا الفضاء اللامتناهي إلى حرية مطلقة يمارس فيها العاشق ألواناً من عشقه الجنوني بعيداً عن الفضاء المغلق الذي يكبح حريته. ولكن هذا الفضاء قد يتحوّل إلى فضاء الهلاك والموت بالنسبة للمرأة التي غادرت حيزها المكاني الضيق حيث النسق القبلي الذي تتمتع بحمايته إلى نسق آخر قد تتعرض فيه للموت أو السبي^(٢).

ومن الفضاءات المفتوحة التي ورد ذكرها فضاء السوق؛ فقد ورد ذكر سوق عكاظ، وارتبط بأسماء المرية التي لقيها معاوية أخو الخنساء في عكاظ في موسم من مواسم العرب^(٣).

وهناك أيضاً الفضاء الديني؛ إذ ورد ذكر الكعبة عدة مرات في كتب الجاحظ، وفي أغاني الأصفهاني. وارتبط ذكر عمر بن أبي ربيعة بتعرضه للنساء أثناء الطواف أو أثناء تقبيلهن الحجر الأسود أو رمي الجمار^(٤). ويؤدي انتهاك هذا الفضاء المقدّس إلى الموت كما حدث لأساف ونائلة اللذين فجرا في الحرم^(٥).

د- الفضاء الساكن/ المتحرك:

في مقابل الفضاءات المغلقة هناك فضاءات حركت حيز المرأة الساكن، وجعلته حيزاً لامتناهياً. وقد تجاوزت الأميرة ذات الهمة الفضاءات المغلقة السكونية للمرأة إلى فضاءات إبداعية متحركة انتقلت فيها هذه المرأة الفارسة إلى فضاءات متعددة محطمة بذلك القيود المكانية، وخارجة على النسق الثقافي الذي قيّد المرأة الحرة وجعلها أسيرة لنظام الحريم. وحققت الأميرة ذات الهمة عدة انتقالات مكانية؛ فالإقصاء والإبعاد يرتبطان بميلادها شأنها في ذلك شأن بقية أبطال السير الشعبية العربية الذين يُقصون عن فضائهم المكاني ثم يعودون إليه مرة أخرى «فمطاف البطل كثيراً ما يرد في شكل دائري فيعود إلى مسقط رأسه حيث يقع تمجيده بعد إصلاح الاحتقار»^(٦). ولكن عودة الأميرة إلى هذا

(١) كتاب القيان، الرسائل الكلامية، ص ٦٦.

(٢) سيرة الأميرة ذات الهمة، م ١٠، ص ١١-١٣ على سبيل المثال.

(٣) الأغاني، م ١٥، ص ٦٩.

(٤) الحيوان، م ١٠، ص ٢٤٥؛ الأغاني، م ١٠، ص ١٥٠؛ م ٩، ص ٢٣٤.

(٥) الأغاني، م ١٥، ص ١٤. ويرى مرسيا إلياد في (المقدّس والديوي، ص ٢٨): «أن كل مكان مقدّس ينطوي على تجلٍ مقدّس، وعن

تفجر للقدسي ينتج عنه انفصال عن محيطه الكوني فيجعله مختلفاً عنه نوعياً».

(٦) سمير المرزوقي - مدخل إلى نظرية القصة، ص ٥٩.

الفضاء المكاني لم ترتبط بنسق مكاني ثابت تستقر فيه؛ فالأنساق المكانية التي تميز حركة الأميرة تمتاز بالتحول والتبدل فهي دائمة الترحال والتحول في حدود مملكة الإسلام. وهي لا تكتفي بهذه الحدود فقط، وإنما تتجاوزها إلى فضاءات أخرى معادية كبلاد الروم. والسيرة بمجلداتها السبعة تحتوي على عدد من الفضاءات التي تنتقل فيها الأميرة ذات الهمّة حتى تستقر في نهاية المطاف، وتزهّد الحياة وتموت^(١). والجازية التي ترتبط بالجماعة الهلالية تنتقل أيضاً إلى فضاءات متعددة في جزيرة العرب، ومصر، وتونس^(٢). وكذلك الحال فيما يتصل بدليّة المحتالة وابنتها في سيرة علي الزبيق اللتين تنتقلان في فضاءات بغداد والقاهرة، بينما ترتبط المرأة في سير شعبية أخرى بفضاءات سكونية؛ على سبيل المثال شامة في سيرة الملك سيف، ومهر دكار في سيرة الأمير حمزة، وعين الحياة في قصة فيروز شاه.

هـ- الفضاء والشخصية:

(يرتبط الفضاء بالإنسان فهو يعيش في جسده وبه، ويموت إذا أصيب هذا الجسد. ولكن هناك مسافة تجاوز جسد الإنسان، ولكنها لا تقل أهمية بالنسبة لحياته. وهذه المسافة تختلف على المستوى الفردي أو الاجتماعي أو القومي، ولكنها محدودة ومعروفة على هذه المستويات جميعاً)^(٣). وهذا الفضاء ذو أهمية قصوى في تشكّل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته منذ مراحل المبكرة. ومن هذا الارتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدّد^(٤). وقد أبرز لنا أبو الفرج الأصفهاني هذا الارتباط الوثيق

(١) عبد الله إبراهيم - السردية العربية، ص ١٦٨.

(٢) «إنّ الفضاءات في سيرة بني هلال لها أعمار محدّدة لا تستقدم ولا تستأخر، ولكن كلما استشعر الفضاء فيها بحتمية الفناء أو العجز أمام ظروف خارجية طارئة، سواء كان مصدرها الطبيعة التي لا تقهر أو من سلطة أو مجتمع، يتحول إلى فضاء آخر»؛ انظر: عبد الجليل مرتاض - البنية اللسانية في الخطاب في سيرة بني هلال، قصة جابر وجبير، الفكر العربي المعاصر، عدد ٩٠-٩١، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٠٠.

(٣) يوري لوتمان - مشكلة المكان الفني، ص ٨٠، ويذكر محمد مفتاح أنّ «المكان به يحيا الإنسان، فهو يتأثر به، ويؤثر فيه ويتكيف معه»؛ انظر: دينامية النص، ص ٦٩.

(٤) في المعنى نفسه يقول ميشال بوتور «إنّ للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص لأنّ الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه»؛ انظر: ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة، ص ٥٥. «وقد برز اتجاه يقول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله. ويجعل من المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية: إنّ بيت الإنسان امتداد له. فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان»؛ انظر: ويليك ووارين - نظرية الأدب، ص ٢٨٨. وقد أكّد هذا الاتجاه في الشعرية الحديثة على العلاقة الجذرية التي تربط المكان بالشخصية. وجعل هذا المكون الروائي (المكان) يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر. =

بين المرأة والمكان. ونستشهد هنا بمثالين يجليان لنا ما سبق فقد ((صحب محمد بن بشير رفقة من قضاة إلى مكة، وكان فيهم امرأة جميلة فكان يسايرها ويحادثها، ثم خطبها إلى نفسه فقالت: لا سبيل إلى ذلك لأنك لست بعشيري ولا جاري في بلدي ولا أنا ممن تظننه رغبة من بلده ووطنه. فلم يزل يحادثها ويسايرها حتى انقضى الحج، ففرق بينهما نزوعهما إلى أوطانهما^(١)). وعلى النقيض من هذا عندما لا ترتبط المرأة بالمكان، وتفضل الابتعاد، ((والسفر قبل كل شيء حركة في الفضاء))^(٢). وبخلاف البدوي الذي تحدث عنه الجاحظ في رسالته (الحنين إلى الأوطان) الذي فضل الإقامة في البادية رغم قساوة عيشه وسوء معاشه، ورأى أن ذلك هو النعيم فإن امرأة جبهاء الأشجعي قالت له: ((هاجرت بنا إلى المدينة، وبعث إليك، وافترضت في العطاء كان خيراً لك، فقال: أفعل، فأقبل بها وبابله حتى إذا كان بحرة وأقم من شرقي المدينة، شرعها بحوض وأقم ليسقيها، فحنت ناقة منها ثم نزعت وتبعنها الإبل، وطلبها ففاته، فقال لزوجها: هذه إبل لا تعقل تحن إلى أوطانها، ونحن أحق بالحنين منها، أنت طالق إن لم ترجعي وفعل الله بك وفعل^(٣))).

٤- الزمان الحكائي:

وإلى جانب السرد وبنية الشخصيات تُعد البنية الزمانية عنصراً أساسياً مميزاً لصورة المرأة السردية لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع للأحداث، والوقائع المروية لتوال زمني وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك (تداخلاً وتفاعلاً بين مستويات زمنية متعددة مختلفة: منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي نصي محض^(٤)).

إن مقولة الزمن متعددة المجالات، وقد حظيت باهتمام الفلاسفة الذين قسموا الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد هي: الماضي والحاضر والمستقبل^(٥). وأصبح الزمن في اللغة مطابقاً لهذا التقسيم الخطي^(٦). بيد أن اللسانين اهتموا بالزمن اللساني، وميزوا بين زمان القصة الذي يظهر في حكي الأحداث الماضية حيث تُقدم الأحداث بدون تدخل من المتكلم

= وهكذا يقدم لنا بعض الكتاب المكان كعنصر مشارك في السرد، ويتعاملون معه تماماً كما يتعاملون مع الشخصيات؛ انظر: حسن

مجراني- بنية الشكل الروائي، ص ٣١.

(١) الأغاني، ١٦م، ص ٦٧.

(٢) عبد الفتاح كيليطو- المقامات، ص ١٢.

(٣) الأغاني، ١٨م، ص ٤٠.

(٤) عبد العالي بو طيب- إشكالية الزمن في النص السرد، فصول، مجلد ١٣، عدد ٢، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٢٩.

(٥) سعيد يقطين- تحليل الخطاب الروائي، ص ٦١.

(٦) انظر: مالك المطليبي- الزمن واللغة؛ أ. أ. مندلاو- الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس.

أو ما اصطلح الشكلاونيون الروس على تسميته بالمتن الحكائي fable وبين زمان الخطاب الذي يبرز من خلال التلفظ الذي يسعى من خلاله المتكلم إلى التأثير في المخاطب أي المبنى الحكائي^(١). وإلى جانب هذين الزمانين فإن هناك أيضاً زمان الأحداث، وهو «الزمان الذي يقابل الزمان الفيزيائي، وله مطابقه النفسي عند الإنسان، الأمر الذي أدى إلى تجاوز الدراسات التقليدية للزمان في الأدب»^(٢).

وتتعدد وتتقاطع الأزمنة في صورة المرأة السردية في مصنفات البحث. وتختلف البنية الزمانية في هذه المصنفات في توظيفها لهذا الأزمنة السردية مما يجعلنا نقسمها إلى محاور معينة كي نتمكن بوساطتها من تجلية البنية الزمانية في علاقتها بصورة المرأة. والمحاور التي سنقوم بتقصيها هي كالتالي :

أ- الزمان الواقعي المرجعي.

ب- الزمان العجائبي.

ج- الزمان الأسطوري.

د- الزمان والسرد :

١- السرد الاستذكاري.

٢- السرد الاستشرافي.

٣- السرد المشهدي.

٤- الحذف.

٥- الخلاصة.

٦- زمان النص (الإنتاج والتلقي).

أ- **الزمان الواقعي المرجعي** : نقصد به «الزمان الخاضع للتجربة المألوفة»^(٣). وعندما يتصل الزمان الواقعي بالزمان المرجعي فإن معنى ذلك وجود مرجعية ما لهذا الزمان قد يستمدّها من مصنفات الجغرافيين والمؤرخين الذي دوّنوا التاريخ العربي

^(١) توماشفسكي - نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨٠.

^(٢) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ١٦١.

^(٣) المرجع نفسه، ص ٢١٦.

الإسلامي. وفي كتب الجاحظ والأغاني يمكن تأكيد مرجعية عددٍ من المعطيات المقدمة بما فيها من أخبار وأقوال تتصل بالمرأة. أمّا فيما يتصل بالسّير الشعبيّة العربيّة فإنّ منطق الزمان الواقعي المرجعي يختلط بالزمان العجائبي فتقدم لنا عدداً من الحوادث التاريخية التي شهدتها التاريخ العربي الإسلامي، وقد رُويت من منظور الراوي الشعبي الذي أوجد تاريخاً آخر نستطيع أن نطلق عليه تسمية التاريخ الشعبي أو التاريخ غير الرسمي لتواريخ قُدمت لنا من وجهة نظر مؤرخين رسميين كالمسعودي والطبري وابن خلدون على سبيل المثال. والراوي الشعبي في احتفائه بهذا الزمان يؤطر عدداً من حوادث السيرة، ويجعلها مطابقة له، أي التاريخ الشعبي، بغض النظر عن التطابق بينها وبين التاريخ الرسمي^(١). وقد عرضنا نماذج لهذا التناول عندما تحدثنا عن التفاعل النصي في المدونة المدروسة. وهناك عدد من الباحثين حاولوا تأطير المرجعية الواقعية للسّير الشعبيّة العربيّة وإرجاعها إلى معطيات تاريخية رسمية، ويتجلى هذا من حديثهم عن سيرة بني هلال، وربطها بمرجعيتها التاريخية الرسمية. ويمكن تحديد الزمان المرجعي لهذه السّير الشعبيّة العربيّة من خلال المؤشرات الزمنية المبنوثة فيها، ووجود بعض الشخصيات المرجعية، وبذا فإنّنا نستطيع تحديد الزمان المرجعي لها استناداً إلى المعطيات الزمانية السابقة. وبذلك فإنّ وسير الملك سيف بن ذي يزن، والوزير سالم، وعنزة بن شدّاد، وفيروز شاه، وحمزة البهلوان هي سير مؤطرة تاريخياً، وفق تصنيف الراوي الشعبي، على أنّها ظهرت قبل الإسلام بينما نجد سيراً شعبية أخرى مثل سيرة بني هلال، وتغريبة بني هلال، والأميرة ذات الهمة، وعلي الزبيق، والظاهر بيبرس تؤطر زمانياً على أنّها ظهرت بعد الإسلام. كما أنّ المدى الزمني في بعض السير يتسع ليشمل عدة حقبة تاريخية؛ فسيرة الأميرة ذات الهمة تمتد على حقبة طويلة تنحصر بين خلافة عبد الملك بن مروان الأموي (٨٦هـ)، وخلافة الواثق بالله العباسي (٢٢٧هـ) ويحفل أغاني الأصفهاني بذكر نساء عدة ينتمين إلى حقبة تاريخية مختلفة تمتد من

(١) نستند هنا إلى تعريف ((بيير باربريس)) للمعاني الثلاثة لكلمة *historie* بالفرنسية التي تشير بالعربية إلى كلمتين: التاريخ والحكاية

فهناك ثلاث دوائر لـ *historie* :

(١) التاريخ بمعنى الوقائع والأحداث التي تكوّن فترة تاريخية.

(٢) التاريخ بمعنى الفرع المعرفي الذي يدرس الوقائع التي ينتقها ويسمّيها.

(٣) الحكاية المتضمنة في الأعمال الأدبية التي تقول هذا التاريخ الآخر غير المسمى، غير المعروف أحياناً، أو المتجاهل عمداً في

التاريخ الرسمي: تاريخ الأزمنة في فترات الازدهار، تاريخ الركود في فترات التقدم، هذا الإيقاع الآخر الذي لا يقوله إلا الأدب؛

انظر: أمينة رشيد - المفارقة الروائية والزمن التاريخي، فصول، مجلد ١١، عدد ٤٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٣م، (زمن الرواية). ص ١٥٩.

الجاهلية أو ما قبل الإسلام إلى صدر الإسلام والعصر الأموي انتهاءً بالعصر العباسي أي زمن الكاتب المعاصر لسلطة البويهيين في القرن الرابع الهجري. وفي بعض الأحيان يذكر أبو الفرج جزئيات زمانية متصلة بالخبر الذي يورده كأن يؤطر الحدث أو الخبر زمانياً بأنه حدث «ذات ليلة»^(١) أو «ذات يوم»^(٢) ، أو في «شهر رمضان»^(٣) ، أو «أغباش السحر»^(٤) . لكنه في أحيان أخرى يغفل ذكر هذه الجزئيات والمؤشرات الزمانية وبالتالي فإنّ على المتلقي أن يؤطر زمن الخبر عن طريق الاستدلال بالشخصيات التي ورد ذكرها في سياق هذه الأخبار، لا سيما وأنّ ترتيب الأصوات في الأغاني يجري من غير ترتيب زمني للشعراء والمغنيين؛ فالهدف من هذا الكتاب ليس ترتيب الطبقات بل «ذكر الأغاني بأخبارها كما يقول أبو الفرج»^(٥).

وهو في بعض الأخبار يعرض علينا الأطوار الزمنية للشخصية التي يتحدث عنها كحديثه عن زوجة هدبة بن خشرم قبل أن يُقتل زوجها، وبيان ماذا حدث لها بعد مقتله^(٦). وهو يتتبع كذلك المراحل الزمنية للمرأة التي يتحدث عنها كحديثه عن المرأة الجمحية التي شَبَّ بها عمر بن أبي ربيعة فرحل بها أبوها إلى البصرة خوفاً عليها من شعر عمر بن أبي ربيعة، وبعد أن مات أبوها عادت مرة أخرى إلى مكة، وقابلت عمراً الذي يذكرها في شعره، ويتعلق بها فيتزوجها^(٧) .

ويراوح الأصفهاني في السرد بين الزمن الحاضر والزمن الماضي فهو يذكر على سبيل المثال خبر الأحوص مع خمس نسوة ثم يذكر خبراً آخر عن شاب خرج يريد مسجد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فذكر حديث الأحوص وشعره، وقدامهم عجوز عليها بقايا من جمال فلما بلغوا المسجد وقفت عليهم، والتفتت إليهم، وقالت: يا فتيان أنا والله إحدى الخمس، كذب وربّ هذا القبر (المنبر) ما خلت معه واحدة منا، ولا راجعته دون نسوتها كلاماً^(٨) .

(١) الأغاني، م ١٨، ص ٢١٥ .

(٢) المصدر نفسه، م ١٨، ص ٣٢٠ .

(٣) المصدر نفسه، م ١١، ص ٣٣١ .

(٤) المصدر نفسه، م ٨، ص ١٥٣ .

(٥) المصدر نفسه، م ١١، ص ١٥-١١ .

(٦) المصدر نفسه، م ١١، ص ٢٩٢-٢٩٣ .

(٧) المصدر نفسه، م ٧، ص ١١٤ .

(٨) المصدر نفسه، م ١٧، ص ٢٦٨ .

ومعظم الأخبار الواردة عن المرأة في كتب الجاحظ يغلب عليها طابع التعميم الزمني. وهو في مواضع محددة يستخدم بعض المؤشرات الزمانية التي تعيننا على تأطير الحدث زمانياً مثل: «الليل والنهار»^(١)، «واليوم»^(٢) مما يجعل السرد الجاحظي يفترق عن السرد التاريخي الذي حرص المؤرخون فيه على تأريخ الحوادث والوقائع بالساعة، واليوم، والشهر، والسنة^(٣). ويمكن إرجاع ذلك إلى اهتمام كل من الجاحظ وأبي الفرج بالإسناد الذي يحيل على مجموعة من الرواة تنتهي إلى الراوي الثاني وهو الجاحظ أو الأصفهاني. وهكذا «فإن لحظة السرد في هذا النمط النظمي البراني الحكي لاحقة على الزمن الذي تجري فيه القصة»^(٤) ممّا يجعل المتلقي يستدل على الزمان بالعودة إلى سلسلة الإسناد أو بالعودة إلى الخبر نفسه، واستتطاق بنيته، وربطها بسياقاتها الثقافية والتاريخية التي صدرت عنها. كما أن الجاحظ يستقي أخباراً عدة من بيئته البصرية الأمر الذي يجعله يغفل ذكر هذه المؤشرات الزمانية في بعض الأخبار.

ويهيمن السرد الدائري على صورة المرأة في السير الشعبية العربية بمعنى «أن المحكي يتأسس بناءً على حكاية كرونولوجية لها بداية ونهاية في مشاهد وفصول وحكايات تتفصل وتتصل في شكل دوائر وحلقات يكمل بعضها بعضاً»^(٥). وبهذا فإن الزمان في السير الشعبية العربية يستمد مرجعيته من خطية التاريخ العربي الإسلامي؛ فالزمن عبارة عن خط يمتد بين بداية هي يوم الخليفة، ونهاية هي يوم الحساب، وفيما بين هاتين النقطتين عاش الإنسان على سطح الأرض يرى المتغيرات التاريخية، ويعيش في ظلها دون أن يعرف مسبقاً كيف ستكون النهاية»^(٦).

وفي نصوص السيرة الشعبية «يتمحور كل نص حول دعوى مركزية، ولكل منها شخصياتها وفواعلها، وعواملها من جهة، ودعاؤها الأساسية، وما يتولد ضمنها من

(١) كتاب البغال، ص ٣٧.

(٢) البيان والتبيين، ١م، ص ١٦٥.

(٣) انظر: قاسم عبده قاسم - مفهوم الزمن عند المؤرخين المسلمين، قضايا عربية، السنة السادسة، العدد الأول، بيروت، يناير - أبريل، كانون الثاني، نيسان ١٩٧٩م. ص ١١٣-١٢٠.

(٤) انظر: الأنماط السردية عند جاب لينتفلت، ترجمة سعيد يقطين، علامات، مجلد ١، ج ٢، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر، ١٩٩١م، ص ١٢٨.

(٥) شعيب حليفي - تيمة السفر في النص السردية العربي القديم، فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، القاهرة، خريف ١٩٩٤م (قراءات تراثية)، ص ٢٥٠.

(٦) قاسم عبده قاسم - مفهوم الزمن عند المؤرخين المسلمين، ص ١١٩-١٢٠.

دعاوى بنيوية وفرعية من جهة ثانية»^(١). وينظر السرد الدائري إلى بعض السير الشعبية العربية على أنها امتداد لسير شعبية أخرى. فعلى سبيل المثال نقرأ في نهاية سيرة الزير سالم أنه «وبعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاماً سموه عامراً، ولمّا بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب، فولدت له في نفس الليلة التي مات فيها جده الجرو غلاماً فدعاه هلال وهو جد بني هلال، وكان من أعقل العرب.. ولمّا كبر هلال تزوج بامرأة.. فولدت له غلاماً وكان المنذر. واتفق أنّ هلالاً زار مكة، وكان وقتئذ ظهور النبي (ص)»^(٢). ونقرأ في بداية سيرة بني هلال: «ياشرنا بجمع قصصهم المشتتة من الأول إلى الآخر بأجزاء متتابعة مبينين بذلك أصل تناسلهم في قصة الزير سالم أبي ليلي المهلهل وعلى الله الاتكال. قال الراوي: «وبعد وفاة الزير، وضعت امرأة الأوس غلاماً فسموه عامر، وعندما بلغ سن الرجولة تزوج امرأة من أشراف العرب، فولدت له غلاماً في نفس الليلة التي مات فيها جده الجرد فدعاه هلال ...»^(٣).

ب- **الزمان العجائبي**: يتموضع الزمان العجائبي إلى جانب الزمان الواقعي المرجعي، ويشكلان معاً الرؤية الزمانية للراوي الشعبي. ويتموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية فيصبح بعداً فاعلاً يخضع للمسح والتحول»^(٤). والزمان العجائبي يخرق حاجز الزمن الواقعي. وتتسم الشخصيات العجائية بأنها تعيش وتتعرف وفق هذا المنظور الزماني؛ فعاقصة في سيرة الملك سيف، وأسما بري في قصة الأمير حمزة البهلوان تخرقان حاجز الزمن. ومنية النفوس تستطيع بوساطة ثوب الريش الوصول إلى البستان المرصود في الوقت الذي يستغرق فيه الزمان الواقعي سنوات عدة للوصول إليه. وهذه الشخصيات هي التي تتحدث في بعض الأحيان عن تشكيل الزمان العجائبي؛ فالراوي الشعبي في سيرة الملك سيف على سبيل المثال لا يكتفي بأن يقول لنا إنّ سيفاً رمت أمه في وادي الغيلان، وأنه صارهم حتى نجا منهم. ولكنه يوقف الحكي، ويتراجع ليترك لغيلونة فرصة الحديث والخبر إذ تخبر سيفاً عن أصل الغيلان وكيفية تشكيلهم.^(٥)

(١) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ٢٠٠.

(٢) سيرة الزير سالم، ص ١٦٠.

(٣) سيرة بني هلال، ص ٢.

(٤) شعيب حليفي - مكونات السرد الفانتاستيكي، ص ٨٨.

(٥) سعيد يقطين - ذخيرة العجائب العربية (وادي الغيلان)، ص ١١٦.

ج- **الزمان الأسطوري** : وإلى جانب هذا الزمان العجائبي هناك الزمان الأسطوري ((الذي يُحدّد في الزمن العائد للأسطورة، لأنها تشير دائماً إلى أحداث سحيقة في القدم))^(١). وتعود بعض أخبار المرأة عند الجاحظ إلى الزمان الأسطوري (صحر بنت لقمان على سبيل المثال). وهناك أخبار عدة في كتاب الأغاني تعود إلى الزمان الأسطوري كأخبار أساف ونائلة^(٢)، وعُفيرة بنت عبّاد^(٣)، والنُضيرة^(٤).

د- **الزمان والسرد** : وينتظم في إطار العلاقة بين الزمان والسرد أزمنة خمسة هي كالتالي :

١- **السرد الاستذكاري** : ((إنّ القصة لكي تُروى لا بد أن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر بكل تأكيد، لأنّه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد. وهذا يفسر ضرورة قيام تباعد فصول بين زمني حدوث القصة وزمن سردها))^(٥). وقد استخدمت مدونة البحث هذا النوع من السرد، ونمّثل له بالحديث عن تأسيس مدينة النساء في سيرة الملك سيف^(٦).

٢- **السرد الاستشرافي** : وتستخدم مدونة البحث السرد الاستشرافي الذي يُقلب فيه نظام الأحداث، عن طريق متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدث أي ((القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها في الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات))^(٧). وقد وظفت هذه المدونة الاستباقات الداخلية الداخلة ضمن المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون أن تجاوزه. وارتبط هذا الاستباق بـ ((عقدة القدر المكتوب))، باعتبارها نبوءة تحدّد بشكل مسبق مصير البطل ممّا يؤدي غالباً لخلق نوع من التشويق يتخذ طابع ترقب أو انتظار في ذهن القارئ قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان. و((في السّير الشعبيّة

^(١) قصي الحسين - الزمن والأسطورة، الفكر العربي، السنة ١٤، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٦٢ ؛ انظر أيضاً تعريفات الأسطورة: فراس

السواح - مغامرة العقل الأولى، ص ١٣-١٨ .

^(٢) الأغاني، م ١٥، ص ٤ .

^(٣) المصدر نفسه، م ١١، ص ١٣٢ .

^(٤) المصدر نفسه، م ٢، ص ١١٩ .

^(٥) حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي، ص ١٢١ .

^(٦) سيرة الملك سيف، م ١٠، ص ٣٨٢-٣٨٣ .

^(٧) حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي، ص ١٣٢ .

العربية هناك «الاستباق الأكبر» أو الوظيفة المركزية التي تتولد عنها مختلف الوظائف الأساسية^(١). وارتبطت بعض الاستباقات المتصلة بالنبوءة المركزية في السيرة بالمرأة، ومنها على سبيل المثال: النبوءة المركزية في سيرة بني هلال المتمثلة في تشتتهم وانتصارهم؛ فقد ورد في بداية هذه السيرة أن «الأمير هلالاً زار مكة في أربعمئة فارس، وطافوا حول البيت، وتشرف بمقابلة النبي المختار فأمره النبي (صلى الله عليه وسلم) أن ينزل في وادي العباس. وكان النبي يحارب بعض العشائر المعادية له فعاوناه الأمير هلال، ومده بالعساكر. وكانت فاطمة الزهراء راكبة على جمل في اليهودج فلماً رأت هول القتال، ومصارعة الأبطال حوّلت راحلتها لتبتعد عن القتال فشرّد بها الجمل فدعت على الذي كان السبب بالبلاء والشتات، فقال لها أبوها: ادعي لهم بالانتصار فهم بنو هلال الأخيار. وهم لنا من جملة الأحباب والأنصار فدعت لهم بالنصر فنفذ فيهم دعاؤها بالتشيت والنصر»^(٢). ومنها كذلك الاستباق الذي يرد في سيرة الزير سالم عن البسوس، وهي المرأة التي ذكرها تبع لكليب في ملحمة بأنها سوف تظهر بعده، وتلقي الفتنة بين القبائل، وبسببها يقتل كليب بن ربيعة، وتثير الحرب بين بكر وتغلب، وباقي عشائر العرب^(٣).

ونمثل للسرد الاستشرافي في الأغاني بما ذكره أبو الفرج عن الواثق الذي «كان يجاذب فريدة الغناء فرفع رجله فضرب بها صدر فريدة ضربة، تدرجت منها من أعلى السرير إلى الأرض، وتفتت عودها. ومرت تعدو، وتصيح. ولما سُئِلَ عن السبب ذكر أنه خاف أن جعفرأ، أي المتوكل، يقعد هذا المقعد. ويقعد معها كما هي قاعدة معه، فلم يطق الصبر، وخامره ما أخرجه إلى ذلك»^(٤) ويتحقق ذلك الاستباق الذي تنبأ به الواثق

(١) سعيد يقطين - قال الراوي، ص ١٨٥.

(٢) سيرة بني هلال، ص ٥؛ «يذكر عبد الجليل مرتاض أن شروذ الجمل بفاطمة الزهراء يشتقه الراوي في هذا الشكل الأسطوري المزيّف في درجته الأولى في شكل تاريخي وديني معروف عن عائشة في حديث الإفك المشهور في غزوة بني المصطلق حتى برأتها سورة النور في عشر آيات»؛ انظر: البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال، الفكر العربي المعاصر، عدد ٩٠-٩١، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩١م،

ص ١٠٢.

(٣) سيرة الزير سالم، ص ٤٩.

(٤) الأغاني، م ٤، ص ١١٩.

عندما يذكر لنا أبو الفرج في خبر تالٍ أن الدهر قد ضرب ضربة، وتقلد المتوكل، و«إذا المتوكل في الموضع الذي كان فيه الواثق على السرير بعينه، وإلى جانبه فريدة»^(١).

٣- السرد المشهدي : يمكن أن نمثل للسرد المشهدي في مدونة البحث بالمقاطع الحوارية التي تأتي من تضاعف السرد. و«المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»^(٢). وفي مقابل الطابع السردى الصرف telling تأتي المشاهد لتكسب هذه المقاطع الحوارية طابعاً مسرحياً (showing)^(٣)، كما أن هذه المشاهد تعطي «للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل»^(٤). والسرد المشهدي حاضر في نصوص مدونة البحث؛ فهو حاضر في كتب الجاحظ الذي يتطابق لديه زمن القول بزمن الحكاية في هذه المقاطع، وهو أيضاً حاضر في نصوص المرأة عند أبي الفرج الأصفهاني، وحاضر كذلك في السير الشعبية العربية^(٥). وحافظ هؤلاء الكتاب في هذه المقاطع الحوارية على التراتبية الزمنية دون أن يخلخلوها عن طريق السوابق واللواحق ممّا يجعل المتلقي دائماً في ذروة سياق الأفعال وتأزمها^(٦).

٤- الحذف : يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دوراً حاسماً في اقتصاد السرد، وتسريع وتيرته^(٧). وقد استثمرت مدونة البحث الحذف في صورة المرأة السردية، وهي «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى من وقائع وأحداث»^(٨).

٥- الخلاصة : استعملت مدونة البحث الخلاصة لأداء وظائف مختلفة تتصل بصورة المرأة السردية منها: التقديم الملخص الذي تقتصر فيه الخلاصة على تقديم موجز سريع

^(١) الأغاني، م٤، ص١٢٠؛ أيضاً: رؤيا عاتكة بنت عبد المطلب، المصدر نفسه، م٤، ص١٧٦.

^(٢) حميد حمداني - بنية النص السردى، ص ٧٨.

^(٣) عبد العالي بوطيب - إشكالية الزمن في النص السردى، ص ١٣٩.

^(٤) سيزا قاسم - بناء الرواية، ص ٩١.

^(٥) انظر على سبيل المثال: الجاحظ - الحيوان، م٢، ص٤٤٧؛ الأغاني، م٤، ص١١٧ وما بعدها؛ قصة فيروز شاه، م٢، ص٦٥، وما

بعدها؛ سيرة الزير سالم، ص٣٧، وما بعدها.

^(٦) سيزا قاسم - بناء الرواية، ص ٩١.

^(٧) حسن بحر اوي - بنية الشكل الروائي، ص ١٥٦.

^(٨) المرجع نفسه، الصفحة نفسها؛ انظر أيضاً: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص ١٤٢-١٤٧.

للأحداث والكلمات. وهي تمدنا بالمعلومات الضرورية عن الأحداث والشخصيات مستعملة أسلوباً شديداً الكثافة والتركيز، كما أنها تقدم خلاصة خطاب الشخصيات. وتتميز باستعمال كلمات الشخصيات نفسها أي كما صدرت عنها، وعبرت بها لفظياً؛ «فالأمر يتعلق إذن بخطاب تلفظته الشخصيات في الأصل ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب»^(١).

وقد وظفت مدونة البحث الخلاصة في صورة المرأة السردية، فمنها على سبيل المثال ما ورد في سيرة الملك سيف «ثم أن المارد أخبره بكل ما جرى من أمرهم، وكيف أن الملك سيف بن ذي يزن سار إلى بلاد المغرب في طلب كتاب تاريخ النيل، وكشفته طامة بنت الحكيمه عاقلة حتى أتى على آخر الحكاية»^(٢). وعلى هذا النحو نرى الراوي يقدم الأحداث التي جرت في السيرة بصورة ملخصة.

و- زمان النص (الإنتاج والتلقي) :

يمكن تمييز ثلاثة أزمنة على الأقل في صورة المرأة السردية في كتب الجاحظ والأغاني هي: زمن التلقي (السماع)، وزمن الرواية، وزمن الحكاية. و«صيغ الإسناد التي يستهل بها الجاحظ وأبو الفرج الحكاية تشير إلى الزمنين الأوليين؛ فالزمن الأول هو زمن تلقيهما للحكاية من الراوي الأول أمّا الزمن الثاني فهو زمن روايتهما له، وتقديمها للقراء. «أمّا زمن الحكاية فيعد سابقاً على الزمنين السابقين لأن أحداثه قد جرت، وانتهت، فهو الزمن الذي يفترض أن الأحداث المفروضة قد وقعت فيه»^(٣).

أمّا فيما يتصل بالسّير الشعبيّة العربيّة فإنّ هناك من حاول تحديد الزمان المرجعي لها باعتبارها روايات نثرية، وأعمالاً روائية تعكس حالة الأمة العربيّة الإسلاميّة في حقب تاريخية معينة^(٤). وقد قام فاروق خورشيد بمحاولة لترتيب السّير الشعبيّة من حيث الحقبة التاريخيّة التي تعالجها ومن حيث الاقتراحات التي قدمها للزمان الذي كتبت فيه؛ فوضع سيرة عنتر في المقدمة تليها سيرة ذات الهممة فسيرة الظاهر بيبرس، ووضع سيرة علي الزبيق في نهاية هذه السلسلة «التي تكاد تكون تاريخاً متسلسلاً للحياة العربيّة

(١) حسن مجراوي - بنية الشكل الروائي، ص ١٥٤.

(٢) سيرة الملك سيف، ٢م، ص ١١٨.

(٣) حولة شخاترة - بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان، ص ١٣١.

(٤) فاروق خورشيد - أضواء على السيرة الشعبية العربية، ص ١٢٨.

منذ الجاهلية حتى العصر المملوكي^(١)، كما أنّ عدداً من الباحثين حاولوا تأريخ زمان السيرة الشعبية العربية من خلال العودة إلى الأحداث التاريخية التي تحيل عليها تلك المرويات، ومن الإشارات العابرة التي تتضمنها المصادر الأدبية، أو التاريخية^(٢). إلا أنّنا لا نستطيع الاعتماد على هذه المؤشرات المرجعية في تحديد زمان نص السيرة الشعبية العربية؛ فهذا النص - كما أشرنا من قبل، نص شفوي، ذو بنية متحولة ذلك أنّ «حاجات التلقي هي التي تحكمت بضخامة هذه المرويات، وهي السبب وراء ظهور أحداث متأخرة كثيراً عن عصر البطل»^(٣)، وهي التي جعلت تلك السّير الشعبية العربية تنظم في نموذج واحد prototype سار عليه الراوي الشعبي في تشكيل عوالم السيرة الشعبية بما فيها البنية الزمانية، وعلاقتها بصورة المرأة السردية.

(١) عبد الله إبراهيم - السردية العربية، ص ١٣٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤١؛ انظر المسرد الذي وضعه عبد الله إبراهيم في كتاب (السردية العربية)، ص ١٣٩ الذي يتعرض فيه لآراء بعض الباحثين الذين حاولوا تأريخ زمن ظهور مرويات السّير الشعبية.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤١.

الخاتمة

بعد الدراسة المتقضية لصورة المرأة في مدونة البحث نقف هذه الوقفة لاستجلاء هذه الصورة في منعطفاتها ومفاصلها الجوهرية التي شكلت الركيزة الأساس لها. وقد تبين لنا أن صور المرأة في هذه المصنفات متداخلة متشابكة، ومرتبطة بظرفها الاجتماعي، والتاريخي، والثقافي الذي صدرت عنه ممّا يبرز الائتلاف والاختلاف فيها. ولا توجد صورة نمطية واحدة للمرأة نستطيع إدراجها في إطارها ؛ فهناك الصور الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية والعقلية إلى جانب صورة المرأة - الجسد.

وقد تناولنا في الباب الأول سمات المرأة الموضوعية في السرد العربي القديم. وتوصلنا إلى تباين المصنفات المدروسة في تناولها لهذه الصور، ولا سيّما الصور الاجتماعية للمرأة؛ فالسير الشعبية العربية تحتفي بصورة المرأة الحرة، وذلك عائد إلى ارتباط هذه الصورة بالنموذج المثالي الذي يُعد تجسيدا لمثل المجتمع الشعبي، وقيمه، ومعاييره، وسلوكه في سبيل تحقيق أحلام الجماعة. وتبرز صورة المرأة الجارية بشكل لافت في مصنفات الجاحظ المختلفة، ونعزو ذلك إلى السمة الواقعية التي تسم كتاباته ممّا جعله يختار نماذجه الإنسانية، وخصوصاً المرأة، من المجتمع العباسي الذي عاصره. ويعرض أبو الفرج الأصفهاني في مصنفه هاتين الصورتين النقيضين؛ أي صورة المرأة الحرة وصورة المرأة الجارية، وذلك عائد إلى طبيعة مصنفه الذي يحوي أخباراً متنوعة عن المرأة العربية عبر حقبة تاريخية مختلفة. ونحن نخالف شارل بللا الذي أشار إلى أن أبا الفرج اقتصر في مصنفه (الأغاني) على ذكر النساء الشهيرات فقط^(١)؛ فقد وجدنا أن صاحب الأغاني عرض نماذج متعددة من النساء، ولم يقتصر على أنموذج واحد فقط كما ذكر شارل بللا.

واحتفت كل من السير الشعبية العربية والأغاني ببيان صور عدة للأُم وللعلاقات الأسرية في حين أن الجاحظ قلّمَا يبرز الصورة الأسرية في مؤلفاته سواء السائدة في مجتمعه آنذاك أم التي كانت في المجتمع العربي قبل الإسلام وبعده، أي صدر الإسلام والعصر الأموي. والإشارات التي نجدها عن العائلة ودور الزوجة فيها إشارات يسيرة لا

(١) انظر: شارل بللا - الجاحظ والمرأة، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٢٥، تونس، ١٩٨٨م، ص ٩.

وتعددت الصور الأخلاقية للمرأة فبرزت ثنائية المرأة الوفية/ الغادرة. وأبرز الجاحظ الأنموذج المشهور للقينة المخبولة على الخيانة، والغدر، والدهاء، والمكر. وأكدت السيرة الشعبية فضيلة الوفاء التي تتسم بها المرأة على النقيض من مصنفات سردية عربية قديمة، ألف ليلة وليلة على سبيل المثال، اتخذت من كيد النساء وخيانتهم ثيمة محورية لها. وأبرز أبو الفرج وفاء المرأة حرة كانت أم جارية، وأبرز كذلك غدرها وخيانتها. وإلى جانب هذه الصور هناك أيضاً صورة المرأة الزاهدة التي ارتبطت بطبيعة التحولات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع العباسي ممّا أدى إلى بروز تغييرات في بنيته الفوقية التي تشمل البنى الفكرية، والسياسية، وإلى بروز تيار الزهد فيه. وارتبطت صورة المرأة الماكرة عند الجاحظ والسّير الشعبية العربية بالدهاء والشر في أحيان كثيرة. ولا نستطيع فصل ذلك عن منظومة الفكر العربي الإسلامي الذي ارتبطت فيه المرأة بالفتنة، وارتكزت الفلسفة الإسلامية فيه على بيان سلطة الكيد الأسطورية التي تتمتع بها المرأة، وبيان قوتها الجنسية التي يمكن أن تحدث الفتنة في المجتمع الذي أوجده الله. والعقيدة الشعبية في صياغتها لمفاهيم الخير والشر وتجسيدها لهذه المفاهيم تصدر عن تصوّر محدد يتلاءم مع نمط العلاقات السائدة في المجتمع من ناحية، وبنيته الثقافية، وأنساقه القيمية من ناحية أخرى. وفي مجتمع يفتقد إلى العدل يصبح البطل هو الذي يحقق العدل المفقود، ويحقق النصر مع الجماعة وبها. وتبرز صورة المرأة الغيور في أغاني الأصفهاني والسّير الشعبية العربية. ونجد صورة المرأة البخيلة في بخلاء الجاحظ. وبخل النسوة اللواتي عرض الجاحظ لهن ذو صلة وثيقة بالتحولات الاقتصادية التي شهدتها عصره نتيجة التصادم الحاصل بين الكيانات الاقتصادية والاجتماعية من جهة الحادثة من حركة تجمع المال وبين القيم العربية الأصيلة خاصة، والقيم الإسلامية عامة. وتدلنا الأخبار التي أوردتها أبو الفرج على كرم بعض النساء. وبخل المرأة الوارد في بعض الأخبار بخل فردي وليس ظاهرة اجتماعية بارزة كالتّي عرض لها الجاحظ في بخلائه.

وتميزت الصور العقلية والثقافية للمرأة في مدوّنة البحث بأنّها صور متناقضة؛ فالخطاب الجاحظي يحمل تناقضاً مقصوداً وظّف فيه الجاحظ بوعي سنن الخطاب، واستثمر فيه السرد الذي يعزوه إلى مصادر ومرجعيات ثقافية شتى على عادة الجاحظ في تقليب كل أمر من الأمور على وجوهه المختلفة. وهو يربط بين المرأة وبين العي والحق والنوك في بعض المواضع، ويؤكد ذكاءها وفطنتها ونبايتها في مواضع أخرى.

ويحمل تصوّر الثقافي عن المرأة في السير الشعبية العربية هذا التناقض أيضاً. ونستطيع إرجاع ذلك إلى طبيعة العقلية، والذهنية الثقافية، وطبيعة التصور السائد عن المرأة في تلك العصور المتأخرة. وقد أكدت مدونة البحث فصاحة المرأة سواء أكانت شاعرة أم راوية للشعر أم ناقدة أم ناثرة أم كاهنة وسواء أكانت حرة أم جارية.

ونلاحظ أنّ صورة المرأة - الجسد شكّلت تجليات متداخلة. ولا يستطيع الباحث نفي التداخل بين صورة المرأة- الشيء، وشهوة النساء، وجماليات الجسد الأنثوي باعتبارها تشكل تجلياً أكبر هو صورة المرأة- الجسد التي ارتبطت بالظرف الاجتماعي والثقافي والتاريخي للمرأة في حقب تاريخية مختلفة.

وقد تناولنا في الباب الثاني السمات الفنية لصورة المرأة في السرد العربي القديم. وتبين لنا أنّ هذه السمات متنوعة؛ فصورة المرأة المجازية عند الجاحظ تنتظم في سياقات أربع هي: السياقات التنظيرية للمجاز، والسياقات الموسوعية، والسياقات التضمينية، والسياقات الكلامية الخطابية والجدلية. ولا يمكن فصل صورة المرأة المجازية عند أبي الفرج عن عناصر طريقة التعبير لديه. وحديثه عن المرأة ينتظم في سياقين اثنين هما: التراجم الموضوعية، والأخبار المبنوثة عنها شعراً ونثراً. ولا تمتاز صورة المرأة المجازية عنده بتلك الخصوصية التي وجدناها عند الجاحظ. وجاءت صورة المرأة المجازية في السير الشعبية العربية في كلا السياقين الشعري والنثري. وحظيت الصورة التشبيهية، في مدونة البحث، بالنصيب الأكبر من هذه الصورة التي اتسمت كذلك بالتكرار، وبالتراكم التشبيهي، وباستخدام النعوت. وتكوّن الصورة التشبيهية للمرأة القسم الأكبر من الصور المجازية في هذه المدونة. وربطت هذه الصورة بين المرأة وبعض مظاهر الطبيعة والحيوان. وارتبطت صورة المرأة الكنائية بطبيعة الظرف الاجتماعي والثقافي الذي صدرت عنه هذه المصنفات، وبالمجسّيات، وبطبيعة التطور الحضاري، خصوصاً في العصر العباسي، وبخصوصية المنحى الأسلوبي الخاص لهذه المصنفات. واللافت للانتباه أنّ مفردات جسد المرأة حظيت بالنصيب الأكبر من هذه الحقول الدلالية سواء أكانت حقيقية أم مجازية.

وتوصلنا من خلال تطبيق مقياس التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة إلى بيان احتفاء المصنفات المدروسة باللغة التصويرية Figurative Language سواء في

استعارات المرأة أم في الاستعارات الأخرى التي لم تشكل المرأة محوراً لها. ودلنا مقياس تنوع المفردات إلى أن نصوص المرأة حققت تنوعاً أسلوبياً عالياً في المفردات عند حديثها عن المرأة سواء أكان الحديث متصلاً بصورتها المعنوية أم بصورتها الحسية بالقياس إلى النصوص الأخرى التي لم يرد فيها ذكر المرأة. وحققَت صورة المرأة تفاعلاً نصياً لا نستطيع فصله عن البنى التاريخية، والثقافية، والاجتماعية التي نتج النص في إطارها.

وتضمنت صورة المرأة السردية مقولات متداخلة من ضمنها الأفعال، والفواعل، والزمان، والفضاء. واتفقت جميعها في اعتمادها نظام الإسناد مرتكزاً رئيساً وجزءاً من نظام ثقافي موروث مهيم. والشخصيات الحكائية النسائية في مدونة البحث متنوعة فهناك الشخصيات المرجعية، والتخييلية، والعجائبية، والفردية، والجماعية. وأوضح تحليلنا لصورة المرأة الوظائف في علاقتها بالأفعال والمقاصد السردية أن صورة المرأة فيها تنتظم في مسار سردي هو عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينها علاقات مراتبية تكون إما بسيطة أو معقدة. وصورة المرأة ذات ارتباط وثيق بالفضاء الذي يُعد مكوناً هاماً من مكونات البنية السردية سواء أكان فضاءً جغرافياً مرجعياً أم عجائبيّاً، مغلقاً أم مفتوحاً، ساكناً أم متحركاً. كما أن للفضاء علاقة بالشخصية النسائية. وإلى جانب السرد وبنية الشخصيات فإن البنية الزمانية تعد عنصراً أساسياً مميزاً لصورة المرأة السردية، وارتبطت هذه الصورة بالزمان الواقعي المرجعي، وبالزمان العجائبي، والأسطوري إلى جانب علاقتها بالزمان والسرد.

يقول هيجل : «إن أصغر عمل متحقق هو أكبر قيمة من أجمل فكرة لم تستطع أن تتجاوز دائرة الإمكان فبقيت مجرد مشروع»، وبالتالي فإن صورة المرأة في السرد العربي القديم تحتاج إلى مقاربات منهجية تحاول استكناها. والموضوع كما ذكرنا في مقدمة البحث لا يزال بكرة، وبحاجة إلى دراسات أخرى تطرح رؤى تضيئ جوانب جديدة في الموضوع قد تكون مختلفة عمّا وصلنا إليه من نتائج، والهوية في الاختلاف كما يقولون.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر :

مدونة البحث :

- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) -

١- البخلاء ، ط١ ، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، د. ت. (سلسلة ذخائر العرب؛ ٣).

٢- البيان والتبيين، ط٣، ٣ ج ، تحقيق علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٣- الحيوان ، ط٣، ٢م ، تحقيق يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال؛ بيروت، ١٩٩٧م.

٤- رسائل الجاحظ -

- الرسائل الأدبية، ط٣، تحقيق علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٥م.

- الرسائل السياسية، ط٣، تحقيق علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٥م.

- الرسائل الكلامية ، ط٣، تحقيق علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٥م.

٥- كتاب البغال ، ط٢، تحقيق علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٧م.

- السير الشعبية العربية :

١- تغريبة بني هلال - ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة وما جرى لهم من الحوادث والحروب المخيفة، ١٢ ج ، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، د. ت.

٢- سيرة الزير سالم - أبو ليلى المهلهل ، دار الفكر، عمان، د. ت.

٣- سيرة علي الزئبق المصري - أو مدير الشرطة في عهد الدولة العباسية، ط١، ٢ ج، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، ١٩٧١م.

- ٤- سيرة عنتر بن شداد ، ط١ ، ٨م ، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
- ٥- سيرة الملك سيف بن ذي يزن - فارس اليمن، ط١ ، ٤م، مكتبة التربية، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- ٦- سيرة الملك الظاهر بيبرس ، ط١ ، مجلد واحد، مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
- ٧- علي بن موسى المقانبي وآخرون - سيرة الأميرة ذات الهممة ، ط١ ، ٧م ، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .
- ٨- قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب ، ٤م، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.
- ٩- قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب ، ٤م، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.
- أبو الفرج الأصفهاني ، علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ/٩٦٧م) - كتاب الأغاني، ط٨ ، ٢٥م، تحقيق عبد الستار الفرج، دار الثقافة للطباعة، والنشر، بيروت، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.

- المصادر العامة :

- الأبشيهي، بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد المحلي (ت ٨٥٢هـ) - المستظرف في كل فن مستظرف، ط٢ ، ٢ج، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م.
- ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد الجزري (ت ٦٣٧هـ) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ط١ ، ٤ج ، تحقيق أحمد محمد الحوفي، بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩-١٩٦٢م.
- ابن الأثير ، عز الدين أبو الحسن علي بن محمد الجزري (ت ٦٣٠هـ) - الكامل في التاريخ، ط٦ ، ٩ج ، تحقيق نخبة من العلماء ، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

- ألف ليلة وليلة ، [طبعة أصلية غير مهذبة منقولة عن طبعة بولاق ١٢٥٢هـ]، جزآن، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطّة العدوي، دار صادر ، بيروت، د.ت.
- ابن إياس، أبو البركات محمد بن أحمد (ت ٩٣٠هـ) - بدائع الزهور في وقائع الدهور، ط١، ج٣، ٢م، د.ن، بولاق، ١٨٨٦م.
- بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين (ت ٣٩٨هـ) - المقامات، ط١، شرح وتقديم فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨٢م.
- ابن بسّام ، أبو الحسن علي بن بسّام الشنتريني (ت ٥٤٢هـ) - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ط١، ٤ ج، ٨م، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٧٩م.
- التجاني ، محمد بن أحمد (ت بعد ٧٠٩هـ/١٣٠٩م) - تحفة العروس ومنتعة النفوس، ط١، تحقيق جليل العطية، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٢م.
- ابن تغري بردي ، جمال الدين أبو المحاسن يوسف الأتابكي (ت ٨٧٤هـ) - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ط١، ٦ ج، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.
- أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ) - شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي، ط١، ٢ ج، تحقيق راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م.
- الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد إسماعيل (ت ٤٢٩هـ) - كتاب فقه اللغة وسر العربية، ط١، منشورات دار الحكمة، دمشق، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- ابن جني ، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ) - الخصائص، ط١، ٣ ج، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢-١٩٥٦م.
- ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن علي الكناني (ت ٨٥٢هـ):
- ١- الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ط١، ٤م، د.ن، الهند، ١٩٢٩م.
- ٢- لسان الميزان، ط١، ٨ ج ، دار الفكر ، بيروت، ١٩٨٧م.

- ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي الأزراي (ت ٨٣٧هـ) - ثمرات الأوراق في المحاضرات، ط ١، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

- ابن حزم، أبو محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن سعيد (ت ٤٥٦هـ) - طوق الحمامة في الألفة والألاف، طه [مزيده ومنقحة]، الدار التونسية، تونس، ١٩٩٣م.

- أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد بن العباس (ت نحو ٤٠٠هـ) - الإمتاع والمؤانسة، ج ٣، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، دار ومكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

- ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد الحضرمي (ت ٨٠٨هـ) -

١- تاريخ ابن خلدون - (كتاب العبر) - العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ط ٢. [طبعة أوفست عن طبعة بولاق ١٢٨٤هـ]، ج ٧، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٧١م.

٢- مقدمة العلامة ابن خلدون - كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ط ٢ ، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٦م.

- الخوارزمي، جمال الدين أبو بكر محمد بن العباس (ت ٣٨٣هـ) - رسائل أبي بكر الخوارزمي، ط ١، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٢٩٧هـ/١٨٧٩م.

- الذهبي ، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ) :

١- العبر في خبر من غبر، ط ١، ج ٤ ، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠م.

٢- ميزان الاعتدال في نقد الرجال، ط ١، ج ٧ ، تحقيق علي محمد البجاوي، فتحية علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠م.

- ذو الفقار أحمد النقوي (ت ؟) :

١- بهجة النظر فيما يتعلق بالمؤنث والمذكر، ط ١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لندن، ١٩٩٨م.

- ٢- المعجم المبتكر في بيان ما يتعلق بالمؤنث والمذكر، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لندن، ١٩٩٨م.
- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد (ت ٥٠٢هـ) - محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ط١، ٤ج، دار ومكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١م.
- الزبيدي، محمد مرتضي الحسيني (ت ١٢١٣هـ) - تاج العروس من جواهر القاموس، ط١، ١٠ج، دار ليبيا للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٦٦م.
- ابن سعد، أبو عبد الله بن محمد بن منيع الزهري (ت ٢٣٠هـ) - الطبقات الكبرى، ط١، ٤ج، لجنة نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة، ١٣٥٨هـ.
- ابن سعيد، أبو الحسين على الأندلسي، (ت ٦٨٠هـ/١٢٧٤م) - النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة، ط١، تحقيق حسين نصر، دن، القاهرة، ١٩٧٠م.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الخضير (ت ٩١١هـ):
- ١- حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، ط١، ٢ج، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.
- ٢- المستظرف من أخبار الجواري، ط١، تحقيق صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٣م.
- ٣- نزهة الجلساء في أشعار النساء، ط٢، تحقيق صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٨م.
- ابن شاعر الكتبي، صلاح الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد (ت ٧٦٤هـ) - فوات الوفيات، ط١، ٥م، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥١م.
- ابن طيفور، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر الخراساني (ت ٢٨٠هـ) - بلاغات النساء، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م.

- ابن عبدربه الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد (ت ٣٣٨هـ) - كتاب العقد الفريد، ط ١، ج ٥، تحقيق أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٦٦م.

- غرس الدين، خليل بن شاهين الظاهري (ت ٨٧٢هـ) - زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك، ط ١، نشرة بولس راويس، باريس، ١٨٩٤م.

- الغزالي، أبو حامد بن محمد (ت ٥٠٥ هـ) :

١- إحياء علوم الدين، ط ٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٠م.

٢- إحياء علوم الدين، ط ١، تحقيق إصلاح عبد السلام الرفاعي، مراجعة عبد الصبور شاهين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

- أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ/ ٩٦٧م) - مقاتل الطالبين، ط ٢، المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

- قاضي القضاة، عبد الجبار أحمد بن عبد الجبار الهمذاني الأسد أبادي (ت ٤١٥ هـ) - المغني في أبواب التوحيد والعدل، ٢٠ ج، تحقيق مصطفى علي وآخرون، إشراف طه حسين، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

- ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) - عيون الأخبار، ط ١، ٤م، تحقيق محمد الأسكندراني، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

- ابن القيم الجوزية، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن بكر الزرعي الدمشقي الحنبلي (ت ٧٥١هـ):

١- أخبار النساء، ط ١، شرح وتحقيق نزار رضا، دار ومكتبة الحياة؛ بيروت، ١٩٨٧م.

٢- روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق السيد الجميلي، ط ١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٧م.

- ابن كثير، عماد الدين أبو الفدا الحافظ إسماعيل بن عمر الدمشقي (ت ٧٧٤هـ) - البداية والنهاية، ط ١، م ٦، تحقيق أحمد أبو ملحم، علي نجيب عطوي، فؤاد السيد مهدي، ناصر الدين علي عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
- المؤيد في الدين، هبة الله بن موسى بن داود الشبراوي (ت ٤٧٠هـ/١٠٧٧م) - سيرة المؤيد في الدين داعي الدعاة، ط ١، تحقيق محمد كامل حسين، دن، القاهرة، ١٩٤٩م.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت ٣٤٦هـ) - مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط ١، ج ٤، تحقيق عبدالأمير مهنا، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩١م.
- المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله (ت ٤٤٩هـ) - لزوم ما لا يلزم، ط ١، ج ٣، شرح نديم عدي، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٦م.
- المقري، أبو العباس أحمد بن محمد التلمساني (ت ١٠٤١هـ) - الأندلس من نفح الطيب، ط ١، ج ٩، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠م.
- المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي (ت ٨٤٥هـ):
- ١- اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، ط ١، ج ٣، تحقيق محمد حلمي محمد أحمد، القاهرة، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.
- ٢- السلوك لمعرفة دول الملوك، ط ١، ج ٤، تحقيق عبد الفتاح عاشور، محمد مصطفى زيادة، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م.
- ابن المقفع، عبدالله (ت ٧٥٩م) - الأدب الصغير والأدب الكبير ورسالة الصحابة، ط ٣، تحقيق يوسف أبو حلقة، مكتبة البيان، بيروت، ١٩٦٤م.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) - لسان العرب، ط ١، ج ١٥، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥-١٩٥٦م.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت ٥١٨هـ) - مجمع الأمثال، ط ٢، ج ٤، دار الجبل، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

- النويري، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب (ت ٧٣٣هـ) - نهاية الأرب في فنون الأدب، ط ١، ١٨ ج ، تحقيق جابر عبد العال الحنيني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٤م.

- وهب بن منبه - كتاب التيجان في ملوك حمير، ط ١، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٧ هـ.

- ياقوت الحموي ، أبو عبدالله بن عبدالله الرومي (ت ٦٢٦هـ) - معجم الأدباء، المعروف بإرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ط ٢، ٧ ج، تحقيق دافيد صموئيل مرجليوث، المطبعة الهندية، القاهرة، ١٩٢٣-١٩٣٠م .

ب- المراجع الحديثة :

١- باللغة العربية :

- أ.أ. مندلاو - الزمن والرواية، ط ١ ، ترجمة بكر عبّاس، مراجعة إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.

- إبراهيم أنيس - دلالة الألفاظ ، ط ٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣م.

- إبراهيم السعافين - المسرحية العربية والتراث، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

- إبراهيم سلمان الكروي - طبقات مجتمع بغداد في العصر العباسي الأول، ط ٢، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية ، ١٩٨٥م.

- إبراهيم محمود - جغرافية الملذات - الجنس في الجنة ، ط ٢، دار رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، تموز - يوليو ١٩٩٨م.

- إحسان عبّاس - فن السيرة ، ط ١ ، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦م.

- أحمد أمين - ضحى الإسلام ، ط ١، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٥٦م.

- أحمد الحسين - أدب الحمقى والمتغافلين، ط ١، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩١م.

- أحمد الحوفي - المرأة في الشعر الجاهلي، ط ٢ [منقّحة]، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٣م.

- أحمد الربيعي - ملكة وشاعران - المتجرّدة، رائية المنخل، دالية النابغة، الدعدية، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٨م.
- أحمد رشدي صالح - الأدب الشعبي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.
- أحمد الشايب - الأسلوب - دراسة بلاغيّة تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، ط٦ [مزيدة ومنقّحة]، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م.
- أحمد كمال زكي - الحياة الأدبيّة في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٦١م.
- أحمد محمد إمبيريك - صورة بخيل الجاحظ الفنيّة - من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامة، الدار التونسيّة للنشر، بغداد، تونس، ١٩٨٦م.
- أحمد مختار عمر - علم الدلالة، ط٤، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٤م.
- إدريس بلمليح - الرؤية البيانيّة عند الجاحظ، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- آدم منز - الحضارة الإسلاميّة في القرن الرابع الهجري في عصر النهضة في الإسلام، ط٤، م٢، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريّدة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- أريك فروم - اللغة المنسية - مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ط١، ترجمة حسن قبّيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- إ. س كون - الجنس والثقافة - في عالم الطقوس والرموز، ط١، ترجمة منير شحود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة، ١٩٩٢م.
- آني آنزويو - المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها - رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ط١، ترجمة طلال حرب، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

- بدر الدين السباعي - مشكلة المرأة - العامل التاريخي، ط١، دار الجماهير الشعبية، دار الفارابي، دمشق، بيروت، ١٩٨٥م.
- بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن) - الشاعرة العربية المعاصرة، ط١، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٥م.
- بوعلي ياسين - الثالث المحرم - دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، ط٦، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٦م.
- تركي علي الربيعو - العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- تزفيتين تودوروف - مدخل إلى الأدب العجائبي، ط١، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤م. (سلسلة دراسات ثقافية أجنبية).
- جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- جبور عبد النور - الجواري، ط١، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٧م. (سلسلة اقرأ؛ ٦٠).
- جرجي زيدان - تاريخ التمدن الإسلامي، ط٢ [طبعة منقحة]، تحقيق حسين مؤنس، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٨م.
- جواد علي - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٦م.
- جودت الركابي - في الأدب الأندلسي، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠م.
- جوليا كريستيفا - علم النص، ط١، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- حسن إبراهيم حسن - تاريخ الإسلام السياسي الديني والثقافي والاجتماعي، ط٧، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م.

- حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي - الفضاء، الزمن، الشخصية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- حسن حنفي - التراث والتجديد ، ط١، دار التتوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
- حسن زينة - جغرافيا الوهم ، ط١، دار رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٩م.
- حسين فوزي - حديث السندباد القديم ، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- حسين نصّار :
- ١- حقوق المرأة في التشريع الإسلامي والدولي المقارن، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.
- نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.
- خليل أحمد خليل :-
- ١- المرأة العربية وقضايا التغيير - بحث اجتماعي في تاريخ القهر النسائي، ط٢ [منقّحة ومزيدة] ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، شباط (فبراير)، ١٩٨٢م.
- ٢- مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠م.
- ٣- نقد العقل السحري - قراءة في تراث الثقافة الشعبية العربية، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٨م.
- خليل عبد الكريم - العرب والمرأة - حفرية في الأساطير المخيم، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، دار سينا للنشر، بيروت، لندن، القاهرة، ١٩٩٨م.
- خولة خليل حسين شخاترة - بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ ، ط١، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٦م.
- داود سلّوم - دراسة كتاب الأغاني ومنهج مؤلفه، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧م.

- ديفيد وورد - الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، ط١، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٩م.
- رشيدة بنمسعود - المرأة والكتابة - سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، ط١، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- رمزية محمد الأطرقجي - الحياة الاجتماعية في مدينة بغداد منذ نشأتها حتى نهاية العصر العباسي الأول، ط١، جامعة بغداد، ١٩٨٢م.
- رينيه ويليك، أوستن وارين - نظرية الأدب، ط٣، ترجمة محيى الدين صبيحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٤م.
- زكي مبارك - النثر الفني في القرن الرابع، ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٢هـ/١٩٣٤م.
- سعد مصلوح - في النص الأدبي - دراسة أسلوبية إحصائية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤١١هـ/١٩٩١م. (٦٥).
- سعيد بنگراد - النص السردى - نحو سمائيات للإيديولوجيا، ط١، دار الأمان، الرباط، ١٩٩٦م.
- سعيد الغانمي - الكنز والتأويل - قراءات في الحكاية العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- سعيد يقطين :
- ١- انفتاح النص الروائي - النص، السياق، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
 - ٢- ذخيرة العجائب العربية - سيف بن ذي يزن، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
 - ٣- الرواية والتراث السردى - من أجل وعي جديد بالتراث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، آب (أغسطس)، ١٩٩٢م.

- ٤- قال الراوي - البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- ٥- القراءة والتجربة - حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م. (سلسلة الدراسات النقدية؛ ٤).
- ٦- الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- سلوى الخمّاش - المرأة العربيّة والمجتمع التقليدي المتخلف، ط١، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٨٣م.
- سليمان حريّتاني - الجواري والقيان في المجتمع العربي الإسلامي، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٧م.
- سمير أبو حمدان - قاسم أمين - جدلية العلاقة بين المرأة والنهضة، ط١، دار الكتاب العالمي، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.
- سمير عبده - المنزلة الجنسيّة للمرأة العربيّة، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٥م.
- سمير المرزوقي وآخرون - مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- سهير القلماوي - ألف ليلة وليلة، ط١، مطبعة المعارف ومكبتها، القاهرة، ١٩٥٩م. (مكتبة الدراسات الأدبيّة؛ ٦).
- السيد حنفي عوض - بنو هلال بين السّيرة والواقع الاجتماعي - دراسة أنثروبولوجية في قرية بني هلال بمحافظة سوهاج، ط١، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٥م.
- سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م. (دراسات أدبيّة).
- سيمون دي بوقوار - الجنس الآخر، ط٥، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٦م.

- شارل بللا - الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء ، ط١، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥م.

- شفيق جبري - أبو الفرج الأصفهاني ، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

- شوقي ضيف :

١- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، ط٥ [منقحة]، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٦٩).

٢- العصر الجاهلي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.

٣- العصر العباسي الأول ، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

٤- العصر العباسي الثاني ، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

٥- الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط١٠، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١٩).

- شوقي عبد الحكيم :

١- سيرة بني هلال - دراسات في الأدب الشعبي، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

٢- موسوعة الفولكلور والأساطير العربيّة، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.

- صالح أحمد العلي - التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية في البصرة في القرن الأول الهجري، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٩م.

- صبحي البستاني - الصورة الشعرية في الكتابة الفنيّة - الأصول والفروع، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٦م.

- الطاهر لبيب - سوسيولوجيا الغزل العربي - الشعر العذري نموذجاً، ط١، ترجمة وتقديم محمد حافظ دياب، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٤م.

- طه حسين - حديث الأربعاء، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
- طلال حرب :
- ١- أولية النص - نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٩هـ/١٩٩٦م.
- ٢- بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.
- ظبية خميس - صنم المرأة الشعري - البحث عن الحرية ويقظة الأنثى، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٧م.
- عائشة بلعربي - الجسد الأنثوي، ط١، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- عبّاس حسن - النحو الوافي، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣-١٩٦٤م.
- عبّاس محمود العقّاد - المرأة في القرآن، ط١، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦م.
- عبد الله إبراهيم - السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، تموز، يوليو، ١٩٩٢م.
- عبد الله صوفي - نساء محاربات، دار المعارف، القاهرة، د.ت. (سلسلة اقرأ).
- عبدالله العروي - العرب والفكر التاريخي، ط١، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣م.
- عبد الله عفيفي - المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ت.
- عبد الله عنان - نهاية الأندلس، ط١، مكتبة التلمساني، القاهرة، ١٩٨٧م.
- عبد الله الغدامي :
- ١- الكتابة ضد الكتابة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م.
- ٢- المرأة واللغة (١)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.

٣- المرأة واللغة (٢) - ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ط١،
المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٨م.

- عبد الحميد يونس :

١- الحكاية الشعبية ، ط١، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م
(المكتبة الثقافية؛ ٢٠٠).

٢- دفاع عن الفولكلور ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.

٣- الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م.

- عبد الصمد الديالمي - المرأة والجنس في المغرب ، ط١، دار النشر المغربية، الدار
البيضاء، ١٩٧٩م.

- عبد العزيز الدوري :

١- تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري، ط٢ [منقحة]، دار
المشرق، بيروت، ١٩٧٤م.

٢- نشأة علم التاريخ عند العرب - بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب، ط١،
دار المشرق، بيروت، ١٩٨٣م.

- عبد العزيز عتيق - علم البيان في البلاغة العربية ، ط١، دار النهضة العربية للطباعة
والنشر، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٦٥م.

- عبد الفتاح كيليطو :

١- الأدب والغرابة - دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط١، ترجمة محمد
بنيس، دار الطليعة للطباعة والنشر، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت،
الرباط، ١٩٨٣م.

٢- المقامات - السرد والأنساق الثقافية، ط١، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار
توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

- عبد الكبير الخطيبي - الاسم العربي الجريح ، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠م.

- عبد الملك مرتاض - الميثولوجيا عند العرب - دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، ط١، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٩م.
- عبد المنعم سلطان - المجتمع المصري في العصر الفاطمي - دراسة تاريخية وثائقية، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.
- عبد الهادي التازي - المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي، ط١، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.
- عبد الوهاب بوحديبة - الإسلام والجنس ، ط١، ترجمة هالة العوري، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧م.
- عزيز السيد جاسم - المفهوم التاريخي لقضية المرأة ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦م.
- علي أفرار - صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني، ط١، دار الطليعة، بيروت، نيسان - أبريل ، ١٩٩٦م.
- علي البطل - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها، ط١، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.
- علي بوملحم - المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٤م.
- علي حرب - الحب والفناء - تأملات في المرأة والعشق والوجود، ط١، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩٠م.
- علي عبد الواحد وافي :
- ١- الحرية في الإسلام، دار المعارف ، القاهرة، د.ت. (سلسلة اقرأ؛ ٣٠٤).
- ٢- المساواة في الإسلام، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م (سلسلة اقرأ؛ ٢٣٥).
- عمر رضا كحالة :
- ١- أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ط٥ [مزيدة]، ٥ ج، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤م.

٢- المرأة في عالمي العرب والإسلام ، ط٣ ، ٢ج، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٨م (سلسلة البحوث الاجتماعية).

- عيسى سابا - المغنيات في الأدب العربي، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.
- غاستون باشلار - جماليات المكان، ط٢، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- غالب هلسا - المكان في الرواية العربية، ط١، دار ابن هاني، دمشق، ١٩٨٩م. (أوراق).

- فاروق خورشيد :

- ١- أدب السيرة الشعبية ، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤م.
- ٢- أضواء على السيرة الشعبية، ط١، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٤م، (المكتبة الثقافية؛ ١٠١).
- ٣- عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
- فاروق سعد - مع البخلاء - عرض دراسي لكتاب الجاحظ، ط١، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٧١م.
- فاطمة المرنيسي :

- ١- الحريم السياسي - النبي والنساء، ط١، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د.ت.
- ٢- السلطانات المنسيات - نساء رئيسات دولة في الإسلام، ط١، ترجمة عبد الهادي عباس، جميل معلّ، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٤م.
- ٣- المرأة والسلط ، ط١، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٢م. (سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي).

- فايد العمروسي - الجواري المغنيات ، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م.

- فراس السّواح :

- ١- لغز عشتار - الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط٥، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٣م.
- ٢- مغامرة العقل الأولى - دراسة في الأسطورة في سوريا وأرض الرافدين، ط١١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦م.
- فردريش فون ديرلاين - الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنيته، ط١، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥م. (سلسلة الألف كتاب؛ ٥٦١).
- فلاديمير بروب - مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ط١، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، (٥٦).
- فؤاد إسحق الخوري - إيديولوجيا الجسد - رموزية الطهارة والنجاسة، ط١، دار الساقى، بيروت، ١٩٩٧م.
- فيكتور شلحت - النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ط٢ [مجددة]، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٧م. (المجموعة الأدبية نصوص ودروس).
- فيليب حتي وآخرون - تاريخ العرب (مطول)، ط٤، ج٢، دار الكشف، بيروت، ١٩٦٥م.
- قاسم أمين - تحرير المرأة والمرأة الجديدة، ط١، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٤م.
- كريم زكي حسام الدين - المحظورات اللغوية، ط١، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٥م. (٥).
- لوسيان غولدمان وآخرون - البنوية التكوينية، ط٢، راجع الترجمة محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م.
- لوسيان غولدمان - مقدمات في سوسيولوجية الرواية - ط١، ترجمة بدر الدين عروكي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣م.

- لويس شيخو - شواعر الجاهلية، بيروت، دن، د. ت.
- ليلى صباغ - المرأة في التاريخ العربي في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ١، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥ م.
- مارلين ستون - يوم كان الرب أنثى - نظرة اليهودية والمسيحية إلى المرأة، ط ١، ترجمة حنا عبود، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٨ م.
- مالك يوسف المطلبي - الزمن واللغة، ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.
- محسن جاسم الموسوي - سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧ م.
- محمد أحمد جاد المولى وآخرون - أيام العرب في الجاهلية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
- محمد أحمد خلف الله - صاحب الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني، ط ١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٣ م.
- محمد جميل بيهم :
- ١- المرأة في التاريخ والشرائع، ط ١، لان، بيروت، ١٣٣٩ هـ / ١٩٢١ م.
- ٢- المرأة في حضارة العرب والعرب في تاريخ المرأة، ط ١، دار النشر للجامعيين، بيروت، شباط، ١٩٦٢ م.
- محمد الجويلي - نحو دراسة في سوسيولوجية البخل - الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب (البخلاء)، ط ١، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ١٩٩٠ م.
- محمد حسين فضل الله - تأملات إسلامية في المرأة، ط ١، دار الملاك، بيروت، ١٩٩١ م.
- محمد خطابي - لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١ م.

- محمد رجب النجار - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي - دراسة تاريخية وأدبية، وفولكلورية، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شوال/ ذو القعدة ١٤٠١هـ/سبتمبر (أيلول) ١٩٨١م. (سلسلة عالم المعرفة؛ ٢٤٥).
- محمد رشيد رضا - حقوق النساء في الاسلام، ط٢، دار المنار، القاهرة، ١٣٦٧هـ.
- محمد عابد الجابري - تكوين العقل العربي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
- محمد العبد - اللغة والإبداع الأدبي، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م.
- محمد عبد الرحمن يونس - الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لندن، ١٩٩٨م.
- محمد عبده - الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ط٢، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م.
- محمد عمارة -
- ١- الإسلام والمرأة، ط١، القاهرة للثقافة العربية، القاهرة، ١٩٧٥م.
- ٢- الإسلام والمرأة في رأي الإمام محمد عبده، ط١، دار الرشاد، القاهرة، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
- محمد عويس - المجتمع العباسي من خلال كتابات الجاحظ، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧م.
- محمد غاليم - التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م. (سلسلة المعرفة اللسانية).
- محمد فهمي عبد اللطيف - أبو زيد الهلالي، ط١، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦م. (سلسلة اقرأ؛ ٤٧).

- محمد مفتاح :
١- تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- ٢- دينامية النص - تنظير وإنجاز، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- محمد نجيب أبو طالب - الصراع الاجتماعي في الدولة العباسية، ط١، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ١٩٩٠م. (سلسلة الدراسات والبحوث المعمقة).
- محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط١، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.
- محمد وحيد خياطة - المرأة والألوهية، ط١، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٤م.
- مرسيا إلياد - المقدس والديني، ط١، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، ١٩٨٧م.
- مصطفى ناصف - محاورات مع النثر العربي، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رمضان ١٤١٧هـ/فبراير (شباط)، ١٩٩٧م. (سلسلة عالم المعرفة؛ ٢١٨).
- مي يوسف خليف - الشعر النسائي في أدبنا القديم، ط١، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩١م.
- ميخائيل باختين - شعرية دوستوفسكي، ط١، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة، ط٢، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٢م.
- ميشيل برنار - الجسد، ط١، ترجمة إبراهيم خوري، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٣م.

- ناجية عبد الله إبراهيم - الجهود العلمية للمرأة خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، ط١، مؤسسة البلم لل نشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.
- نازك الأعرجي - صوت الأنثى - دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط١، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٧م.
- ناصر الدين الأسد - القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط٢ [منقحة ومزيدة]، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.
- نبيلة إبراهيم سالم؛
- ١- سيرة الاميرة ذات الهمة - دراسة مقارنة، ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، [١٩٧٠؟].
- ٢- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ط١، النادي الأدبي، الرياض، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- نجمان ياسين - الإسلام والجنس في القرن الأول الهجري - دراسة في الأبعاد الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية، ط١، دار عطية للنشر، دمشق، ١٩٩٧م.
- نصر حامد أبو زيد - مفهوم النص - دراسة في علوم القرآن، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- نعمة الله إبراهيم - السيرة الشعبية العربية، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.
- نوري حمودي القيسي - البطل في التراث العربي، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
- هاني العمد - ملاحم الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمة - دراسة في الدلالات الشعرية، ط١، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٨٦م.
- هربرت ماركوز - العقل والثورة، ط١، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.

- هشام شرابي - النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٢م.
- هيام حمّاد - المرأة في ألف ليلة وليلة، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، د. ت.
- والترج أونج - الشفاهية والكتابية، ط١، ترجمة حسن البناعز الدين، مراجعة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٩٤م. (سلسلة عالم المعرفة، ١٨٢).
- وديعة طه النجم - الجاحظ والحاضرة العباسية، ط١، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٥م.
- وفاء علي سليم - الأم بين الملاحم والسير - دراسة مقارنة، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م.
- وفاء محمد علي - نفوذ النساء في الدولة الإسلامية في العراق ومصر، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.
- وليد الأعظمي - السيف اليماني في نحر الأصفهاني صاحب الأغاني، ط٢، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.
- ياسين النصير - الرواية والمكان، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨م. (سلسلة الموسوعة الصغيرة؛ ٥٧).
- يوري سوكولوف - الفولكلور - قضايا وتاريخه، ط١، ترجمة حلمي شعراوي، عبد الحميد حوّاس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

٢ - باللغة الإنجليزية:

- 1- **Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms**, Brace Collage Publishers, U.S.A, 1993.
- 2- **Brown G, George Yule., Discourse Analysis**, C.U.P, London, 1983.
- 3- **B.Turner., The Body and Society**, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
- 4- **Burrough, C.B., Ehrenreich J.D., Reading the Social Body.**, University of Iowa press, 1993.
- 5- **Chatman, Seymour., Story and Discourse ; narrative structure in fiction and film.**, Cornell University, 1978.
- 6- **Estes, Clarissa Pinkola., Women who Run with the Wolves; Contacting the power of the wild woman.**, Rider, London, 1992.
- 7- **French, Marilyn., The War Against Women.**, Balluntine Books, New York, 1992.
- 8- **Hawthorn, Jermy., Aconcise Glossary of Contemporary Literary Theory**, London, 1992.
- 9- **Kitty, Eva, Woman as Metaphor**, Hypatia, Vol 3, U.S.A., 1988. P. 63-86
- 10- **Lyons, J., Introduction to Theoretical Linguistics.**, Cambridge University Press, 1968.
- 11- **Peck, John., Coyle, Martine., Literary Terms and Criticisme**, Macmilan, London, 1984.
- 12- **Todorov, Tzveran., The Poetics of Prose**, Cornell University Press, 1977.
- 13- **Ullmann, S., Meaning and Style.**, Oxford , 1973.

٣- الرسائل الجامعية:

١. افتخار سليم مصطفى محيي الدين، عُلَيَّة بنت المهدي، حياتها وشعرها، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٢م.
٢. أمل طاهر محمد نصير، المرأة في الحياة العربيّة عند أعلام الشعر الأموي، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ١٩٩٥م.
٣. توفيق يوسف أبو الرب، الحكاية في أدب الجاحظ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٨٤م.
٤. خلود جرادة، المرأة في أدب الدولة المملوكية الأولى في مصر (٦٤٨هـ-٧٨٤هـ)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، عمّان، ١٩٩٢م.
٥. رائدة حسام الدين، أثر المرأة السياسي والاجتماعي في العصر العباسي الأول، رسالة ماجستير، جامعة فؤاد الأول، القاهرة، أبريل سنة ١٩٤١م.
٦. سائدة أحمد سلام، المرأة في الأدب النثري في العراق في العصر العبّاسي الأول، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ١٩٨٨م.
٧. عفاف مزعل أبو الشعر، كتاب الأغاني - أصوله ومنهج صاحبه وخصائصه وأثره، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٨١م.
٨. ماجدة حسن الرّوّاس، الأدب النسائي من خلال كتاب الأغاني، رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٨٨م.
٩. محمد احداان، المرأة في الأدب الأندلسي في عصر بني أمية، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
١٠. مصطفى البشير قط، الحياة الأدبية في مجالس الخلفاء العباسيين حتى نهاية القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ١٩٩٣-١٩٩٤م.
١١. هويدا نجاري، شعر المرأة في صدر الإسلام من البعثة النبوية الى نهاية عصر الخلفاء الراشدين، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

١٢. يوسف إسماعيل، النزوع الوطني في سيرة الأميرة ذات الهممة، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، سوريا، ١٤١١هـ/١٩٩١م.

- بحوث منشورة:

١- كتاب لمجموعة مؤلفين:

١- توماشفسكي، ١٩٨٢م، نظرية الأغراض، في، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الدار البيضاء.

٢- جهان الموصلي، ١٣٦٤هـ/١٩٤٥، المعري والمرأة، في، المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، مطبعة الترقى، دمشق.

٣- خالدوف، ١٩٨٦م، كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، في، بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ترجمة محمد الطيّار، دار، رادوغا، موسكو.

٤- شيدفار، ١٩٨٦م، حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية، في، بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ترجمة محمد الطيّار، دار رادوغا، موسكو.

٥- شيرى. ب. أوتتر، ١٩٧٦م، هل الأنثى بالنسبة للذكر كالطبيعة بالنسبة للأنثى؟، في، المرأة، الثقافة والمجتمع، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

٦- فيلشتينسكي، ملحمة سيف بن ذي يزن البطولية، ١٩٧٨م، في، بحوث سوفيتية في الأدب العربي، دار التقدم، موسكو.

٧- كارين ساكس، ١٩٨٦م، العودة إلى إنجلترا، تنظيم الإنتاج والملكية الخاصة، في، المرأة، الثقافة والمجتمع، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

٢- الدوريات:

- إبراهيم إسحق إبراهيم - الرواية الشفهية بين مناهج الترائين الشفهيين والمؤرخين التقليديين، مجلة مآثورات شعبية، السنة الرابعة، العدد ١٣، الدوحة، جمادى الأولى ١٤٠٩هـ/يناير ١٩٨٩م، ص ٨-١٥.

- إبراهيم رزق الله أيوب - دور المرأة في المجتمع الفاطمي، مجلة تاريخ العرب والعالم، العددان ٨٧، ٨٨، بيروت، كانون الثاني - شباط، ١٩٨٦م، ص ١٦-٢٤.
- إبراهيم محمود - الاستهلاك - عصر الإشهار ومجتمعه، البهجة والجسد، مجلة كتابات معاصرة، مجلد ٦، العدد ٢٤، بيروت، نيسان - أيار ١٩٩٥م، ص ٧٣-٨٢.
- أحمد درويش - الدوائر المتشابكة - دراسة في الصياغة الروائية المصرية لحكايات ألف ليلة وليلة، نموذج من دليلة المحتالة وعلي الزبيق، مجلة فصول، ج ١٢، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤م. عدد خاص عن ألف ليلة وليلة، ج ١، ص ٢٥٠-٢٦٠.
- أحمد شمس الدين الحجابي :
- ١- قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، مجلة فصول، مجلد ١٢، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٤م، ص ٢٣٧-٢٤٩.
- ٢- مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية العربية، مجلة مآثرات شعبية، السنة الرابعة، العدد ١٥، الدوحة، ذو القعدة ١٤٠٩هـ/يوليو ١٩٨٩م. ص ٧-٨٥.
- أحمد عبد المعطي حجازي - تجليات الجسد.. تجليات الإنسان، مجلة إبداع، العدد التاسع، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٧م، (عدد خاص عن تجليات الجسد)، ص ٤-٦.
- أحمد مرسي - مفهوم الشر في السير الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٧، عدد ١، الكويت، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٦م، ص ٦٣-٨٠.
- أمينة رشيد - المفارقة الروائية - الزمن التاريخي، مجلة فصول، مجلد ١١، عدد ٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٣م، ص ١٥٩.
- بسام بركة - اللغوي/الذاتي/الجسدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٥٠-٥١، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، مارس، أبريل، ١٩٨٨م، ص ٢٠-٣١.
- بسام حجّار - فتنة الباه، مجلة الناقد، العدد الخامس والخمسون، دار رياض الرئيس، لندن، كانون الثاني (يناير)، ١٩٩٣م، ص ٥٩-٦١.

- جوتس شريجليه - شجرة الدر سلطنة مصر، مجلة تاريخ العرب، العالم، السنة الثانية، العدد التاسع عشر، بيروت، جمادى الآخرة ١٤٠٠هـ/ أيار (مايو) ١٩٨٠م. ص ٤١-٤٣.
- جوفاني كانوفا :
 ١- السّير والملاحم الشعبيّة في الأدب العربي، مجلة التراث الشعبي، السنة الحادية عشرة، العدد السادس، بغداد، ١٩٨٠م، ص ١٧٩-١٩٠.
 ٢- العجر وسيرة الزير سالم، مجلة مآثورات شعبيّة، السنة الخامسة، العدد ١٧، الدوحة، جمادى الثانية ١٤١٠هـ/يناير ١٩٩٠م، ص ١٥-٢١.
- حسن حنفي - ثنائية الجنس أم ثنائية الفكر؟، مجلة هاجر، الكتاب الأول، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٣٥-٥٠.
- حسن ناجي - المرأة في المثل الشعبي، مجلة مآثورات شعبيّة، السنة الثانية، العدد الثامن، الدوحة، صفر ١٤٠٨هـ/ أكتوبر ١٩٨٧م، ص ٨٠-٨٩.
- حنا جميل حدّاد - وضّاح اليمن وما تبقى من شعره، مجلة المورد، مجلد ١٣، عدد ٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، صيف ١٩٨٤م، ص ١٠٣-١٣٦.
- رمزية الأطرقجي - شهيرات نساء العصر الأموي، مجلة المؤرخ العربي، العدد الخامس عشر، الأمانة العامة لاتحاد المؤرخين العرب، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٢١٥-٢٥٣.
- زينب محمد زهري - التغير الاجتماعي والنشاط الاقتصادي للمرأة، مجلة الفكر العربي المعاصر، السنة ١٢، العدد ٢٦٤، بيروت، ١٩٩١م. ص ٩٨-١١٤.
- سعاد المانع :
 ١ - الشعر والنقد والمرأة - دراسة لسمات المرأة المعنوية في الشعر العربي القديم وفي التنظيرات النقدية، مجلة فصول، مجلد ١٣، العدد الثالث، القاهرة، خريف ١٩٩٤م، (قراءات تراثية)، ص ٣١٧-٣٣٧.

- ٢- صورة المرأة في قصص العرب، مجلة النص الجديد، العددان الثالث والرابع، دار الخشرمي للنشر والتوزيع، قبرص، ذو الحجة ١٤١٥هـ/مايو ١٩٩٥م. ص ٦٥-٨٠.
- سعدي عبد اللطيف ضناوي - الأجواء الأدبية في حياة الرشيد، حوليات جامعة القديس يوسف، مجلد ٣، بيروت، ١٩٨٤-١٩٨٥م. ص ٩٣-١٠٠.
- سعيد عبدالفتاح عاشور - الحياة الاجتماعية في المدينة الإسلامية، مجلة عالم الفكر، مجلد ١١، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٠م. ص ٨٥-١٢٦.
- سعيد يقطين - الأنماط السردية عند جاب لينتقلت، مجلة علامات، مجلد ١، ج ٢، النادي الأدبي الثقافي، جدة، جمادى الآخرة، ١٤١٢هـ/ديسمبر ١٩٩١م، ص ١١١-١٤٢.
- شارل بللا - الجاحظ والمرأة، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٢٥، تونس، ١٩٨٦م. ص ٧-٢٦.
- شريف رزق - السيدة في السيد، مجلة الكاتبة، العدد الخامس، لندن، ١٩٩٤م، ص ٥٥-٥٦.
- شعيب حليفي :
- ١- تيمة السفر في النص السردى العربى القديم، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، القاهرة، خريف ١٩٩٤م، ص ٢٤٩-٢٥٦.
- ٢- مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ١، ج ٢، القاهرة، ربيع ١٩٩٣م، (زمن الرواية)، ص ٦٥-٩٥.
- صالح أحمد العلي - الرواية والأسانيد وأثرهما في تطور الحركة الفكرية في صدر الإسلام، مجلة المجمع العلمي العراقي، مجلد ٣١، ج ١، بغداد، صفر ١٤٠٠هـ/كانون الثاني ١٩٨٠م، ص ١١-٣٣.
- صبري مسلم - البطل من الأسطورة حتى الرواية المعاصرة، مجلة التراث الشعبي، السنة الحادية عشرة، العدد ٢٤، بغداد، شباط، ١٩٨٠م، ص ٤-١٥.

- صفوت كمال - صورة المرأة في الحياة من خلال الأمثال الشعبية، مجلة هاجر، الكتاب الأول، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢١-٣٤.
- ظافر القاسمي - الجاحظ نصير المرأة، مجلة العربي، عدد ٢٥، الكويت، فبراير، ١٩٧٠م. ص ٦٦-٦٩.
- ظبية خميس - المرأة والإسلام بين زمنين - النص والتأويل والتفسير والاجتهاد، مجلة الكاتبة، السنة الأولى، العدد التاسع، آب (أغسطس)، ١٩٩٤م، ص ٦٦-٦٩.
- عادل جاسم البيّاتي - رمز المرأة في أدب أيام العرب، مجلة آداب بغداد، عدد ٢٢، بغداد، شباط ١٩٧٨م، ص ١٤٣-١٨٦.
- عادل كامل الألوسي - السيرة في مصادر التاريخ والأدبية والشعبية مع عرض للبطولة، مجلة التراث الشعبي، السنة الثانية عشرة، العدد الخامس، بغداد، ١٩٨١م، ص ٩٩-١٤٤.
- عبد الله السمطي - جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته - أبو الفرج الأصفهاني قاصاً، مجلة فصول، مجلد ١٢، العدد الثالث، القاهرة، خريف ١٩٩٣م، ص ١٠٨-١٢٤.
- عبد الله محمد الغزامي - القارئ المختلف - تشريح المفهوم، مجلة النص الجديد، العدد ٥٥، دار الخشرمي للنشر والتوزيع، قبرص، أبريل ١٩٩٦م، ص ٢٥٣-٢٦٨.
- عبد الجليل مرتاض - البنية اللسانية في سيرة بني هلال - قصة جابر وجبير، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٩٠-٩١، بيروت، ١٩٩١م، ص ٩٦-١٠٥.
- عبد الرحمن أيوب - الآداب الشعبية والتحويلات التاريخية والاجتماعية - مثال سيرة بني هلال، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٧، العدد ١، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، ١٩٨٦م، ص ١٩-٤٦.
- عبد الرزاق الحمامي - صورة المرأة في مدونة بعض الفقهاء، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٦٢، تونس، ١٩٩١م، ص ٢٨-٤٢.

- عبد العالي بوطيب - إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مجلد ١٢، العدد الثاني، القاهرة، صيف ١٩٩٣م، (عدد خاص عن دراسة الرواية)، ص ١٢٩-١٤٥.
- عبد العزيز الدوري - نشوء الأصناف والحرف في الإسلام، مجلة كلية الآداب، العدد الأول، بغداد، ١٩٥٩م، ص ١٥٧-١٥٩.
- عبد العزيز بن عرفة - مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس - المسار السردى والنموذج السردى، مجلة الفكر العربى المعاصر، العددان ٤٤، ٤٥، بيروت، ربيع ١٩٨٧م، ص ٣٦-٣٨.
- عبد العزيز موافى - قداسة المرأة في التاريخ العربى - الفرضية الغائبة، مجلة الكاتبة، السنة الأولى، العدد التاسع، لندن، ١٩٩٤م، ص ٢٨-٢٩.
- عبد الهادي الزنكري - الجسد العربى والمسخ - بعض المؤلفات التراثية، مجلة كتابات معاصرة، مجلد ٧، عدد ٢٥، بيروت، أيلول- تشرين الأول ١٩٩٥م، ص ١٢٤-١٢٩.
- عزيزة السيد - صورة التراث الشعبى لدى المرأة ونماذج من الأدب الشعبى - رؤية سيكوسسيولوجية، مجلة العلوم الاجتماعية، السنة العاشرة، العدد الثالث، الكويت، أيلول- سبتمبر ١٩٨٢م، ص ٢٥٧-٢٧٥.
- علي حرب - خطاب اللذة ولذة الخطاب، مجلة الفكر العربى المعاصر، العددان ٥-٥١، بيروت، باريس، آذار - نيسان ١٩٨٨م، ص ٤١-٤٩.
- فالتر فيبكة - صورة المرأة في ألف ليلة وليلة، مجلة تاريخ العرب والعالم، السنة الخامسة، العدد ٥١، بيروت، ربيع الثانى ١٤٠٣هـ/ كانون الثانى ١٩٨٣م. ص ٤٨-٦١.
- فريال جبورى غزول - القص والتاريخ - عرض الدوريات الأجنبية، مجلة فصول، مجلد ٢، عدد ٢، القاهرة، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢م. ص ٢٩٣.

- قاسم عبده قاسم - مفهوم الزمن عند المؤرخين المسلمين، مجلة قضايا عربية، السنة السادسة، العدد الأول، بيروت، يناير - أبريل، كانون الثاني، نيسان ١٩٧٩م، ص ١١٣-١٢٠.
- قصي الحسين - الزمن والأسطورة، مجلة قضايا عربية، السنة السادسة، العدد ٧٣، بيروت، تموز - أيلول - سبتمبر ١٩٧٩م، ص ٥٧-٦٥.
- كمال أبوديب - المجالسيات والمقامات والأدب العجائبي من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح - دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر العربي، مجلة فصول، مجلد ١٤، العدد ٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٦م، ص ٢١٠-٢٤٤.
- مارك أنجينو - التناسية - بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ترجمة وعلق عليه محمد خير البقاعي، مجلة علامات، الجزء التاسع عشر، مجلد ٥، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ذو القعدة ١٤١٦هـ/مارس ١٩٩٦م، ص ١٢٣-١٥٥.
- محمد بهجة البيطار - المرأة في عهد النبوة وفي عصرنا الحاضر، مجلة المجمع العلمي العربي، مجلد ١٧، ج ١، دمشق، محرم/ صفر ١٣٦١هـ/كانون الثاني - شباط ١٩٩٤م، ص ٢٩-٤٧.
- محمد خير الشيخ موسى :
 - ١- أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤- بعد ٣٦٢هـ) أديب مشهور ومغمور، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٥، العدد ١، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، ١٩٨٤م، ص ٢٥٩-٢٩٢.
 - ٢- الجاحظ مؤرخاً - ملاحظات نقدية حول معالجة الجاحظ للتاريخين الأموي والعباسي، مجلة آفاق عربية، السنة الثامنة، عدد ٤، بغداد، ١٩٨٢م، ص ٩٢-١٠٠.
- محمد رجب النجار :
 - ١- سيرة فيروز شاه أو الرواية الشعبية العربية للشاهنامه الفارسية، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٦، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٥م، ص ١٥٣-٢٠٨.
 - ٢- المرأة في الملاحم الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، مجلد ٧، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو ١٩٧٦م، ص ٦٧-٩٤.

- محمد عبد الرحمن يونس - مجتمعات ما تحت المجتمع العربي - خطاب الجنس في ألف ليلة وليلة، السرد: فضاء الزمان والمكان وفضاء الجسد، مجلة كتابات معاصرة، مجلد ٤، العدد الثالث عشر، بيروت، شباط - آذار، ١٩٩٢م، ص ٦٧-٧٨.
- محمد المختار العبيدي - التقيين في العصر العباسي بالاعتماد على رسالة القيان للجاحظ، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد السابع والعشرون، تونس، ١٩٨٨م، ص ٢٥٣-٢٦٣.
- مصطفى الحسناوي - فتة الأنثوي انطلاقاً من أقوال لابن عربي، مجلة نزوى، العدد ١٣، عمان، رمضان ١٤١٨هـ / ١٣ يناير ١٩٩٨م، ص ٧٧-٨٠.
- مطاع صفدي - الجسدي/ الذاتي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٥٠-٥١، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، مارس - أبريل، ١٩٨٨م، ص ٤-١٩.
- مليحة رحمة الله - دور المرأة السياسي في العصر العباسي الثاني، مجلة كلية الآداب، م ٢، العدد الرابع عشر، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٠-١٩٧١م، ص ٧٥٧-٧٧١.
- المنجي الشملي - قضية المرأة في تفسير المنار، حوليات الجامعة التونسية، العدد الثالث، تونس، ١٩٦٦م، ص ٥-٢٧.
- ميجان الرويلي - الحيوان بين المرأة والبيان - قراءة في كتاب البيان والتبيين، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، القاهرة، خريف ١٩٩٣م، ص ٧٩-١٠٧.
- نجوى الرياحي القسنطيني - الرواية والراوي في كتاب الأغاني - دراسة من خلال أخبار جميل، مجلة الحياة الثقافية، عدد ٥٦، تونس، ١٩٩٠م، ص ٧٣-٨٤.
- هدى الصدة - المرأة منطقة محرمات - قراءة في أعمال قاسم أمين، مجلة هاجر، الكتاب الأول، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٤٤-١٦٠.
- وديعة طه النجم - أضواء على منزلة المرأة في العصر العباسي، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٨، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٧م، ص ٢٢١-٢٤٢.

- وضّاح شرارة - ذوات الفروج يركبن السروج، مجلة باحثات، الكتاب الأول، دار الرازي، بيروت، ١٩٩٤-١٩٩٥م، ص ٢١-٤٦.

- يوري لوتمان - مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة ألف، العدد السادس، القاهرة، ربيع ١٩٨٦م، (عدد خاص عن جماليات المكان). ص ٧٩-١٠٦.

٣- الصحف:

جابر عصفور، تحولات الليالي، جريدة الحياة، لندن، عدد ١٢٤٥٧، ٧ نيسان، ١٩٩٧م، ص ١٣.

ABSTRACT

Subject: Woman's Image in the Old Arabic Narrative Works

"al-Jahiz works, al- Aghani by al- Asbahani and the Arabic epics"

Prepared by: Dheya Abdulla Khamis Al-Ka'abi.

Supervisor: Prof. Dr. Ibrahim Al-Sa'afin.

The Study deals with woman's image in old Arabic narrative works. It depends upon some selective narrative works wherein the woman has a remarkable, distinguished presence. These works are: Compilations of al-Jahiz, al-Aghani of al-Asbahani, and the popular Arab *sīras* (epics). Besides, the study aims of exploring the woman's image in the narrative heritage, with reference to the cultural, historical, and social contexts, and tries to clarify its artistic characteristics.

In achieving such goals I have benefited, in the current study of an interdisciplinary approach bases on different approaches such as: social approach, statistical stylistics, and modern narratology, so as to find the different structures of the texts.

Apart of an introduction, I have divided this study into two main parts: In the introduction I shed light on the situation of the woman in the Arab and Islamic Civilization, and try to acquaint with her image in the Arab and Islamic thought. The first main parts has been devoted to the objective characteristics of the woman's image. I divided this main part into four chapters: social image, moral image, mental image, and cultural image in addition to the sexual and sensational image..

The second main part consists of three chapters: lexicon, stylistic characteristics, and narrative image of woman.

The elaborated study showed that woman's image is mingled and inter-linked, besides, it is connected to it's social, historical and cultural contexts. No one typical image has been found, while the artistic characteristics in the narrative heritage is versified.

We discover that the texts we used in this study are different in their both lexical fields: normal and figurative. The recurrence of the vocabulary dealing with woman's body is striking feature. Accordingly, we would consider such vocabulary as key-words for the woman's image in the narrative heritage.

With using statistical stylistics we concluded that the texts used in this study paid more attention to the figurative language. The scale of vocabulary diversification showed us that these texts have different stylistics ways in using vocabulary, in comparison with other texts that ignored the woman.

At last, the woman's image couldn't be separated from the social, cultural and historical structures of the texts. The woman's image implied some inter-linked elements: such as: point of view; character, time; and place and space.