نسقا الفحولة والأنوثة في شعر الخِرْنِق بنت هِفّان

د. سعيد محمود بايونس*
uniabyan.bayonis@gmail.com

الملخص:

يسعى هذا البحث لمقاربة القديم والجديد موضوعًا ومنهجًا؛ وذلك بتطبيق المنهج الثقافي على شعر الخِرْنِق بنت هِفّان؛ من أجل كشف آليات الصراع والأنساق المضمرة التي وجهت كتابة الأدب، مستهدفين نسقين رئيسين في شعرها، هما: نسقا "الفحولة والأنوثة". والمنهج الثقافي يبحث في الأنساق الثقافية المضمرة تحت قشرة الجماليات الشعرية، التي تحرك الشاعر ونصه، من أجل إيضاح علاقة الثقافي بالجمالي في الخطاب النقدي.

الكلمات المفتاحية: النسق، الخِرْنِق، الفحولة، الأنوثة.

المقدمة:

يسلط هذا البحث الضوء على مفهوم الفحولة، ويناقش تمثّلاتها في الخطاب الشعري النسوي في عصر الجاهلية؛ فالمحيط الجاهلي بكل تجلياته فضلًا عن الصفات الشخصية للذكر، ساعدت على ترسيخ قيم القصيدة الجاهلية على وفق النمط الذكوري. ولقد كان من الصعب ظهور فحولة المرأة، "فثقافة الرجل وعالم الذكور تقوم كحجاب كثيف دون ظهور أثر المرأة الثقافي ودورها الإبداعي"(١). ولم يكن هذا النمط نتيجة صراع بين الأنثى والذكر، بل كانت الأنثى متماهية – بحسب ظروفها التي وجدت فيها – مع الذكر، ووصل تماهيها حدَّ (الاستفحال) في بناء نصها.

ولقد قصدنا كشف النسق المضمر وجدليته مع النسق المُضاد له داخل النص الشعري القديم- الجاهلي تحديدًا- لما تحويه نصوصهُ من ثراءٍ واكتناز بالأنساق الثقافية المضمرة منها خاصةً؛ إذْ " إن النص الشعري العربي القديم، نص ثقافي نسقي يتوسل

* أستاذ الأدب والنقد المشارك بكلية التربية زنجبار، جامعة أبين.

(١) المرأة واللغة، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م، ص٧٩.

بجماليات اللغة وتشكيلاتها الاستعارية المراوغة؛ بغية بناء عوالم وفضاءات نسقية لامتناهية"[١]، فجاءت الأنثى وقد "سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية، وقرر ماهو حقيقي وماهو مجازي في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية"[٢].

إن الفحولة مظهر غير حسي يتحكم في ما هو حسي، ولا تعني الفحولة - بحسب الأولين – الذكورة وتجلياتها من صراع ونفي للأنثى وامتهانها واحتقارها، بل هو نسق ثقافي سيطر على الإبداع بسبب ظروف خاصة كان حظ الرجل فيها مواتيًا لصناعة نسقه، في ظل تقييد الأنثى وعدم نضج ظروفها الموضوعية والذاتية لتثبيت نسقها، وذلك يستدعي أن تمرر في نصوصها موقفًا مضادًا لتلك الأحكام المقصية لكينونة المرأة؛ فالوصايا الثقافية لقرون طويلة لا تزال إلى الآن تستهجن المرأة التي تدخل خيمة الفحول (الشعر)، فهي ترتكب خطيئة إن فعلت ذلك.

إنَّ استلزام الرجولة (الفحولة) نابعٌ من أصل المصطلح، ثم مما شرحه الأصمعي بقوله: "طريق الشعر هو طريق الفحول، مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من: صفات الديار والرَّحل، والهجاء والمديح، والتشبيب بالنساء، وصفة الخمر والخيل والحروب، والافتخار؛ فإذا أدخلته في باب الخير لان"[٣]. فهذه الأغراض الخمسة: الوصف، والغزل، والهجاء، والمديح، والفخر؛ هي التي يطرقها الفحول من الرجال، فإذا أرادت المرأة طَرْقها أو طَرَقَتْها فعلًا، فستكون مُتشبّهة بالفُحول، لا فَحلة على الحقيقة؛ لأنَّ ما ذُكر هو من خصائص الرجال – كما يرى النقد القديم - فإقحام النساء أنفسهن فيه، هو انقلاب على الطبيعة، ولو أتاحت الظروف الموضوعية والذاتية للمرأة–في ذلك الزمن-أن "تكتب تاريخ الزمان والأحداث، وتولت بنفسها صياغة التاريخ، ولم يكن ذلك

(١) النسق الثقافي، "قراءة في أنساق الشعر العربي القديم"، يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢.

(٢) المرأة واللغة، عبدالله الغذامي، ص٧.

(٣) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، محمد بن عمران، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.١، ١٩٩٥م، ص٤٢.

حكرًا على الرجل وحده، إذن لكنّا قرأنا تاريخًا مختلفًا عن فاعلات ومؤثرات وصانعات للأحداث، وهنا ستكون الأنوثة قيمة إيجابية مثل الفحولة تمامًا"[(١)].

وقد استقر في الذاكرة الثقافية أن الشاعر الفحل لا بدَّ أن يكون ذكرًا، ولا حظّ للإناث في الفحولة، ولكننا نجد في بعض المواقف النقدية ما يقلل من حدة هذا الإقصاء، ويعطي الأنثى مساحة كان يمكن استقلالها منها؛ لتكتب مدونتها، لكن الظروف لم تتح ذلك لها؛ فقد قال بشار بن بُرد: "لم تقل امرأة شعرًا قط إلا تبيَّن الضعف فيه، فقيل له: أوَ كذلك الخنساء؟ فقال: تلك كان لها أربع خُصًى!"[(٢)]؛ وهنا اعتراف من شاعر فحل بإمكانية فحولة المرأة، بل مضاعفة الفحولة عن الرجل الفحل، مما يقلل من حدة الدونية والتعالي التي يطرحها بعضهم بشأن تعالي (أنا) الفحل الذكر، ونفيه للآخر (الأنثى)، فجملة (لها أربع خصى) اعتراف بتمكين المرأة ثقافيًّا بجعلها تعدل رجلين، فالفحولة مضمار إبداعي يتنافس فيه كلا الجنسين، وفيه يظهر الفحل سواء أكان شاعرًا أم كان شاعرةً.

وقال الأصمعي في حواره عن فحولة عدي بن زيد: "ليس بفحل ولا أنثى"[(٣)]. ما يشير إلى أن الأنثى بوصفه مصطلحًا نقديًّا كان يعادل مصطلح الفحولة أو يضاده، وهذا مؤشر على أن المرأة كان لها حظ في النقد القديم، ومكانة يقاس بها شعرها.

شعر الخِرْنِق:

لم يصل إلينا "من شعر الخِرْنِق سوى سبعين بيتًا إلا قليلًا، موزعة على أربعة عشر نصًّا، ومع قلة ما وصل إلى أيدينا من شعرها، فقد أثبتت مكانتها وأهميتها في العصر الجاهلي، فلا يذكر طرفة أو عمرو بن هند إلّا ذكرت الخِرْنِق. ولا يمكن للنقاد أن

(١) المرأة واللغة، عبدالله الغذامي، ص١١.

(٢) الكامل، محمد بن يزيد المبرد، تح: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، سورية، ط٣، ١٩٩٧م، (١٣٩٧/٣).

(٣) فحولة الشعراء، سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي، عبدالملك بن قريب الأصمعي، تح: محمد عودة سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ١٩٩٤م، ص٣٧.

يهملوا أهميتها؛ لأنها امرأة، ولأن شعرها ارتبط بأحداث وأيام، ولأن ديوانها الوحيد مما بقى من عمل أبي عمرو بن العلاء"[١].

ويعدُّ الرثاء الغرض الرئيس في ديوانها؛ إذ جاء في ديوانها عشرة نصوص، من مجموع نصوص الديوان البالغة أربعة عشر نصًّا؛ منها تسعة نصوص في زوجها بِشْر، وهي النصوص ذات الأرقام الآتية: (الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس، والسابع، والثامن، والتاسع)، ونص واحد في ابن عمها عَبْد عمرو ورقمه (الحادي عشر). ويأتي الهجاء في الديوان الغرض الشعري الثاني بعد الرثاء [٢].

أما "باقي الديوان فواحدةٌ في عمرو بن هند، [.....] واثنتان في هجاء عبد عمرو نفسه"[٣]. وجاء النص الرابع عشر الأخير في المقدمة الطللية، وهي مقدمة لم نعهدها عند شواعر العرب؛ لكن هناك هامش يقلل من حيرتنا "قيل: إنها لـ "طرفة، ويقال للخِرْنِق"[٤].

وأسلوبها في ديوانها "واضح بشكل عام، في حين معانيها محدودة، تدور في فلك الرثاء غالبًا، مع دقة في وصف الصيد، والجواد، وتصارع الفرسان، وبعض الأسلحة الحربية التي كانوا يحملونها"[٥].

وأغلب ما في ديوانها "قطعٌ، ومجموع قطعها وقصائدها أربع عشرة: ثمانيةٌ في رثاء زوجها، اثنتان منها قصائد: الأولى، في عشرة أبيات، والأخرى في تسعة"[٦].

عَـدَدنا لَـهُ خَمسًـا وَعِشْـرينَ حجَّـةً فَلَمَّـا تَوَفَّاهَـا اسْـتَوى سَـيِّدًا ضَـخْمَا
فُجِعْنَـا بِـهِ لَمَّـا انتَظَرنَـا إِيَابَـهُ عَلَى خَيْـرِ حـينٍ لا وَلِيـدًا وَلا قَحْمَـا[٧]

(١) ديوان الخِرْنِق بنت بدر "أخت طرفة بن العبد"، رواية أبي عمرو بن العلا وغيره، تح: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٩٥م، ص١١.
(٢) ينظر: الديوان، تح: واضح الصمد، ص١٨.
(٣) الديوان، تح: واضح الصمد، ص١٢.
(٤) ديوان الخِرْنِق بنت بدر بن هِفّان، أخت طرفة بنت العبد، رواية عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ)، تح: يسري عبدالغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ق١٤، ص٦١.
(٥) الديوان، تح: واضح الصمد، ص١٢.
(٦) الديوان، تح: واضح الصمد، ص١١.
(٧) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق١، ص٣٢.

والواضح في ديوانها، إخضاع الأنثى (الخِرْنِق)، للذكر المتمثل في الجملة الثقافية (أخت طرفة بن العبد) التي كانت نسقًا تتحكم فيه الفحولة، لم يتركوا للمنجز الشعري (ديوانها) أن يعرب عنها، بل أرادوا للفحولة أن تطغى بواسطة نسبها إلى طرفة بن العبد.

والإشكالية الأخرى: تتمثل في معرفة زوجها؛ إذ قيل: إن زوجها عبد عمرو، وجاء في الحديث عن مقتل طرفة "أن الذي وشى بطرفة وأبلغ الملك بهذا القول هو عبد بن عمرو زوج أخته الخِرْنِق"[(١)].

ونقرأ: "وقالت الخِرْنِق أيضًا في يوم قُلاب، وقلاب جبل: وهو يوم أغار بشر بن عمرو بن مرثد – وهو زوجها – على بني أسد فقتلوه"[(٢)]. ونجد في مقدمة الديوان: "فقد وشى زوجها بأخيها طرفة بن العبد فلقي مصرعه بشكل مأساوي، ثم قتل زوجها بشكل غير إنساني في حربه مع بني أسد، ومع الزوج قتل الابن أيضًا"[(٣)].

لهذا يتراءى لنا سؤال: من زوج الخِرْنِق؟

فنقرأ: "لكن الأكثرين يتفقون على زوج الخِرْنِق هو بشر بن عمرو بن مرثد"[(٤)]، وهذا ما ثبت لدى البحث في قصائد الرثاء التي احتلت الديوان بنسبة عالية، وتقر في أكثر من قصيدة فيها باسم المرثي (بشر).

وقد حصل اللَّغَط بسبب القرابة؛ إذ إن عبد عمرو "ابن عمها"، كذلك حصل اللَّغَط بسبب تقارب الأسماء، فعبد عمرو اسمه: عمرو بن بشر بن مرثد، وهذا ما تقرر الخِرْنِق:

أَلَا هَلَـكَ المُلُـوكُ وَعَبـدُ عَمـرٍو وَخُلِّيَـت الْعِـرَاقُ لِمَـنْ بَغَاهَـا
فَكَـمْ مِـنْ وَالِـدٍ لَـكَ يَـا بْـنَ بِشـرٍ تَـأَزَّرَ بِالْمَكَـارِمِ وَارتَـدَاهَا
بَنَـى لَـكَ مَرثَـدٌ وَأَبُـوكَ بِشْـرٌ عَلَى الشُّـمِّ الْبَـوَاذِخِ مِـنْ ذُرَاهَـا[(٥)]

(١) المصدر نفسه، هامش٧، ص٣٢.
(٢) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ص٣٣.
(٣) مقدمة الديوان، تح: واضح الصمد، ص١٦.
(٤) مقدمة الديوان، تح: يسري عبدالغني، ص١١.
(٥) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق١١، ص٥٣.

ومن هنا حصل اللغط؛ إذ زوجها بشر بن عمرو بن مرثد، وابن عمها عمرو بن بشر بن مرثد. والبحث يستنتج أن "عبد" التي تسبق اسمه (عمرو)، هو لقب وصف به تهكمًا لكثرة ملازمة الملك عمرو بن هند، والتفاني في خدمته.

المبحث الأول، أنساق الفحولة:

فالقبيلة مكون رئيس، وتركيب بشري تؤطره منظومة متكاملة من آليات الانضباط والتحكم، تتوزع بين السلطة الرمزية التي يمثلها الأعيان والنسب، والسلطة الروحية التي تتجسد في شيوخ القبيلة ورؤسائها، والسلطة الاقتصادية بمجالها الجغرافي.

يقودنا الاستنتاج إلى أن خطاب القبيلة يحمل وظيفة ثقافية تربوية ويؤدي وظيفة استدعاء الثقافي للضبط الاجتماعي مما يعزز التحليل الوظيفي للخطاب الشعري بحكم جوهرية النسق الثقافي(١)، وتموقعه في صميم الاجتماعي متمثلًا في أنماط سلوك الفرد والجماعات، فالحياة الاجتماعية الإنسانية تتميز بوجود الثقافة والتقاليد الثقافية، والواقعة الاجتماعية تنقل طرائق التفكير والشعور والتفاعل(٢). فالثقافة مجموعة من الصّفات الخُلقية والقيم الاجتماعية، التي تؤثّر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريًّا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة، في الوسط الذي ولد فيه(٣).

فالقبيلة تعمل على قولبة الرأي العام والتأثير بهِ وفيه؛ فالقولبة تقضي على الخصوصية والتميز والاختلاف وتعمل على صهر الكل في قالب واحد ونموذج مسيطر وتشكيل ثقافة مهيمنة تطمس صورة الآخر، مما دفع إلى ظهور نسق الهامش وتناميه، كما يسمى في أدبيات النقد النسقي.

(١) ينظر: النقد الأدبي الأمريكي، فنسنت. ب. ليتش، ترجمة: محمد يحيى، مراجعة: ماهر شفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٨١.

(٢) ينظر: النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، هاو آلن، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٧.

(٣) مشكلة الثقافة، مالك بن نبي، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، ص ٧٤.

ركز الغذامي على التحول الذي حدث للشاعر من الجماعة أو القبيلة إلى الذات حين تحوّل مدَّاحًا؛ وبذلك انتقلت الرسالة الثقافية من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، وهذه الأخيرة "توظيف انتهازي حول قيم القبيلة التي في أصلها تنبع من ضرورة وجودية"[(١)]. وتتجلى أنساق الفحولة في قانونين:

أولًا، نسق الطمع والكذب (المدح):

جاء شعر المديح ضمن غرض الرثاء، ودار في إطار القبيلة نفسها، تماهيًا مع الفحولة التي تلتزم بالذود عن القبيلة والدفاع عنها، بوصف الشاعر لسان حالها، وقصائده تعادل أسلحة القبيلة التقليدية، وقد تحكم نسق القبيلة في مديح الشاعرة تحكمًا واضحًا أخضعه لسنن الفحولة المتعارفة.

فشعر المديح يؤلّف في النسق الثقافي "خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل)، وبينهما مادح وممدوح، وكيس من الذهب؛ هذا شجاع كريم يعطي، وهذا شاعر بليغ يثني"[(٢)]. ربما يصدق "كيس من الذهب" على شعراء التكسب، لكن ما بال الشعراء الذين لم نقرأ عن أخذهم هذا (الكيس)، وكذلك لا يصدق على شواعر العرب اللاتي لم يتكسبن بالشعر، ولم يثبت عليهن ذلك. لكن العائد النفعي للمديح ليس ماديًّا فحسب، فقد يكون معنويًّا، تتطلبه الذات المادحة من الممدوح (ذكرًا وأنثى): الذكر الجميل، تحسين صورة القبيلة، المكانة الاجتماعية، الحماية، ... إلخ، إذ تقول:

هَذَا ثَنَائِي مَاْ بَقِيتُ لَهُمْ فَإِذَا هَلَكْتُ أَجَنَّنِي قَبْرَي[(٣)]

ففي الوقت الذي تعبر–في نسقها الظاهر–عن الثقة بالنفس والفخر بالأمجاد والأجداد، نراها تغرس في نسقها المضمر قيم الأنانية وإلغاء الآخر[(٤)]، فحين يقال: إن

(١) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله الغذامي، ص١٠٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٠.

(٣) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٤، ص٤٦.

(٤) تمثلات النسق في الفحولة الشعرية "قراءة نقدية ثقافية من منظور عبدالله الغذامي"، سعيدة تومي، مصطفى البشير، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، المجلد١٠، العدد١، ٢٠٢١م، ص٢٩٥.

"مجيء الشاعرة بضمير الذكورة في خطابها يدل على هيمنة الرجولة"[(١)]؛ مما يعني أن "المرأة قد صارت ذاتًا وصارت متكلمة، ويعني حينئذ تأنيث أول ضمائر اللغة"[(٢)].

لا أجد مسوغًا صحيحًا لهذه المقولة النقدية ولا سيما في "ضمير المتكلم"، ويصدق في ضمائر "الغيبة والخطاب"؛ وذلك أن الذكر والأنثى يتشاركان في "ضمير التكلم"، ومن هنا يتساوقان في الضمير، ولا يعد وسيلة للتمايز الجنسي (النوع الاجتماعي)، ونجد غياب الضمير المفرد وسطوة الضمير الجمعي في التكلم:

أَلَا لَا تَفخَـــرَنْ أَسَـــدٌ عَلَيْنَـــا بِيَـــوْمٍ كَـانَ حِيْنًـــا فِـي الْكِتَـــابِ
فَقَـدْ قُطِعَـتْ رُؤُوسٌ مِـنْ قُعَـيْنٍ وَقَـدْ نَقِعَـتْ صُـدُورٌ مِـنْ شَـرَابِ
وَأَردَيْنَـا ابْـنَ حَسْـحَاسٍ فَأَضْـحَى تَجُـولُ بِشِـلْوِهِ نُجُـسُ الـذِّئَابِ[(٣)]

بؤرة الفحولة تنبع من ضمير المتكلم الجمعي المتصل (أَلا لا تَفخَرَن أَسَدٌ عَلَينا) و(وَأَردَينا ابنَ حَسحاسٍ فَأَضحى)، فجاء الضمير مجرورًا (علينا)؛ ما يوحي بحالة الضعف من النظر إلى العلاقة الركنية ببقية الجملة التي ورد فيها، و"الضعف" مظهر لنسق الصراع من أجل البقاء، ونجد في الفعل (أردينا) دلالة القوة؛ وهي مظهر آخر لصراع البقاء، "فضميرا الجمع (نحن ونا)، مضمر في ثقافة الرجل والمرأة؛ إذ يأتي بها الفرد في مقدمة القيم الجمالية، التي يحرص عليها بوصفه يحمل دلالة انتماء الفرد، وانتصاره للقبيلة"[(٤)]، وتقول في موضع آخر:

لا يَبْعَـدَنْ قَـوْمِي الَّـذينَ هُـمُ سُـــمُّ الْعُـــدَاةِ وَآفَـــةُ الْجُـــزُرِ
النَّـــازِلونَ بِكُـــلِّ مُعتَـــرَكٍ وَالطَّيِّبُـــونَ مَعَاقِـــدَ الأُزُرِ[(٥)]

(١) ينظر: المرأة واللغة، عبدالله الغذامي، ص٣١.
(٢) المرأة واللغة، عبدالله الغذامي، ص٧.
(٣) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٥، ص٤٧.
(٤) مصطلح الفحولة وتمثلاته في شعر شواعر العرب "دراسة في ضوء النقد الثقافي"، حسين الدخيلي وهند خضير، مجلة الإشعاع، العدد٨، جوان ٢٠١٧م، ص٣٤٠ - ٣٤١.
(٥) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٤، ص٤٣.

الْضَّـــارِبُونَ بِحَومَـــةٍ نُزَلَـــتْ وَالطَّـــاعِنُونَ بِـــأَذْرُعٍ شُـــعْرِ[١]
وَالخَـــالِطُونَ لُجَيـــنَهُم بِنُضَـــارِهِم وَذَوِي الغِنَى مِـــنْهُمْ بِـــذِي الْفَقْـــرِ[٢]

نجد في الجمل (سم العداة، وآفة الجزر) ثنائية ثقافية فحولية لم تتحرر منها الأنوثة، كما أن هناك صفات جمعية فحولية (النازلون، الطيبون، الضاربون، الطاعنون، الخالطون)، هي أفعال فحولية جمعية، فالذات تمدح قومها؛ لتحقيق قانون الطمع في تماسك قبيلتها وبروزها على القبائل الأخرى، ومن ثم الوصول للأمان والسلام وهو طموح شخصي وجمعي. كذلك نجد في مدحها قناعة بمعاقرة الخمر بوصفها مظهرًا فحوليًّا:

إِنْ يَشْـــرَبُوا يَهَبُـــوا وَإِنْ يَـــذَرُوا يَتَواعَظُـــوا عَـــنْ مَنطِـــقِ الْهُجْـــرِ[٣]

لم تحسن الخِرْنِق "وصف قومها بالكرم؛ لأنها قالت إنهم يصبحون كرماء حين يشربون"[٤]، وقد تماهت، بل وقعت أسيرة الدلالة الثقافية للفحل في الجملة الثقافية (إن يَشَربوا يَهَبوا)، وهي جملة نسقية لها أبعادها الثقافية والاجتماعية الغائرة في المجتمع الجاهلي، فالخمر متعة مباحة في ذلك الزمن، بل إنَّها مظهر للرجولة، كما يقرر حسان بن ثابت ـ رضي الله عنه ـ:

فَنَشْـــرَبُهَا فَتَتْرُكُنَـــا مُلُوْكًـــا وَأُسْـــدًا مَـــا يُنَهْنِهُنَـــا اللِّقَـــاءُ[٥]

وقد قرر عمرو بن كلثوم في معلقته: إن الخمر تجعل البخيل كريمًا، في قوله:

تَـرَى اللَّحِـزَ الشَّـحِيحَ إِذَا أُمِـرَّتْ عَلَيـــهِ لِمَالِـــهِ فِيْهَـــا مُهِينَـــا[٦]

(١) المصدر نفسه، ق٤، ص٤٤.
(٢) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٤، ص٤٥.
(٣) المصدر نفسه ق٤، ص٤٥.
(٤) الديوان، تح: واضح الصمد، ص٤٠
(٥) ديوان حسان بن ثابت، عبد. أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م، ص١٨.
(٦) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ص(٣٧٣).

فحين تقرر الخِرْنِق، أن قومها كرام حين يشربون؛ فهي تذم أكثر مما تمدح؛ إذ جعلت الكرم فيهم خصلة تتحرك بمؤثر خارجي (الخمر)، لا خصلة أصلية نابعة من قيمهم، وهذا يتماشى مع محاولتها الفحولة التي غيّبت عقلها عن معرفة أصل الكرم. ويمكن أيضًا جلاء مظاهر أخرى:

مظهر الفروسية:

فالفروسية "مظهر من مظاهر الحياة نشأ نتيجة عوامل اجتماعية وأخلاقية وحربية، وتطوّر على وفق أساليب حيوية شاملة، وقد ساعدت في تطوّره فطرة عربية سليمة وجدت في المُثُل السامية قيمها الحقيقية وهدفها الذي تسعى إليه"(١). وهي حكر على الذكر، تقول الخِرْنِق:

قَـوْمٌ إِذَا رَكِبُـوا سَـمِعَتَ لَهُـمْ لَغَطًـا مِـنَ التَّأْيِيـه وَالزَّجْـرِ
مِـنْ غَيْرِ مَـا فُحْـشٍ يَكُـونُ بِهِـمْ فِـي مَنْـتَجِ المُهُـراتِ وَالْمُهُـرِ(٢)

فزجر الخيل عند الركوب في أثناء المعارك سمة اجتماعية، وهي جزء من ثقافة الفروسية وقيادة الخيول، فآل إلى الشعر وصار مظهرًا لنسق الفحولة، فالخِرْنِق تقر بالزجر (لَغَطًا مِنَ التَأييه وَالزَجرِ)؛ وسيلة لإخراج السرعة القصوى من الخيل؛ لكنَّها تستثني من الزجر الكلام الفاحش (مِن غَير ما فُحشٍ يَكونُ بِهِم)؛ فهي ترى أن "قومها يزجرون خيلهم بعفيف الكلام، البعيد عن الفحش، علامة على تهذيبهم"(٣). نجد في حكومة أم جندب بين بعلها (امرئ القيس)، وعلقمة بن عبدة، ما ينير هذا النسق (قيادة الخيل)، فيقال: إن الشاعرين اختلفا أيهما أشعر من الآخر، فحكّما أم جندب، فقالت أم جندب لهما: "قولا شعرًا تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة ورويّ واحد. فقال امرؤ القيس:

خَلِيلَيَّ مُـرَّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْـدُبٍ نَقُـضُّ لُبَانَـاتِ الْفُـؤادِ الْمُعَـذَّبِ

(١) الفروسية في العصر الجاهلي، نوري حمّودي القيسي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢١ – ٢٢.
(٢) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٤، ص٤٥.
(٣) الديوان تح: واضح الصمد، ص٤١

وقال علقمة:

ذِهِبِتْ مِنْ الْهِجَرانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبِ وَلَمْ يَكُ حَقًّا طُولَ هَذَا التَّجَنُّبِ

فأنشداها جميعًا القصيدتين، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال: وكيف؟ قالت: لأنك قلت:

فَلِلسَّوْطِ أُلْهُوبٌ وللسّاقِ دِرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذَّبِ

وقال:

فَأَدْرَكَهُنّ ثانِيًا مِنْ عِنَانِهِ يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ

فأدرك فرسه ثانيًا من عنانه، لم يضربه ولم يتعبه. فقال: ما هو بأشعر مني، ولكنك له عاشقة، فسمى الفحل لذلك"[1].

لعل الخِرْنِق وازنت بين الطريقتين في قيادة الخيل؛ فاختارت طريقة امرئ القيس (طريقة الفحولة)، لكنها خففت منها بجعل الزجر بكلام مهذب.

مظهر الغنيمة:

الغنيمة فعل فحولي يتحكم فيها نسق القوة، مرر نسق (الغنيمة)، بوصفها خصلة حميدة في الشعور الجمعي، ويتباهى صاحبها بفعلها، ونجد في قولها:

آبَ وَقَدْ غَنَّمَ أَصْحَابَهُ يَلْوِي عَلَى أَصحابِهِ بِالْبَشِيرِ[2]

تتجسد في هذا البيت الفحولة؛ إذ تماهت الشاعرة مع القيم الرجولية، التي تتنافى مع طبيعتها الجسدية والنفسية؛ فالسطو على الآخرين مظهر رجوليٌّ على وفق ثقافة الجاهلية (آب وَقَد غَنَّمَ أَصحابَهُ)، والمجتمع راض عن هذا الفعل بديل الاستبشار (يَلوِي عَلى أَصحابِهِ بِالبَشير). ما ضرَّ الشاعرة لو انزاحت عن تلك القيم الفحولية، وعبَّرت عن سخطها لهذه الخصلة الرذيلة، لو فعلت ذلك لصنعت نسقًا خاصًّا بها.

(١) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، ص٣٩.

(٢) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٨، ص٥٠.

مظهر العاذلة:

فالعاذلة هي: تقنية ثقافية تومي إلى صراع المرأة مع الواقع القائم حولها تحاول بها تجاوز المحذورات التي وُضِعَتْ لها، فهي تتخذ من صيغة "العاذلة" وسيلة مخادعة؛ "لتصبح أداة نسقية خادعة ذات مقصدية محددة"[(١)]. ويمثل كذلك النسق الناقد لكيفية الأداء الإنساني، وهذا "النسق يمثل رؤية المجتمع الجاهلي للسلوك الفردي الذي لا يستند إلى توظيف للعقل"[(٢)]. والسمة الكبرى في القصائد العربية "أن الصراع الداخلي كثيرًا ما يأخذ شكلًا خارجيًّا"[(٣)]، فالعاذلة "معادل نسقي لثقافة المجتمع الجاهلي في تعامله مع الخروج اللاواعي على العرف والعادة"[(٤)]. تقول الخِرْنِق:

أَعَـــاذِلَتِي عَلَـــى رُزْءٍ أَفِيقِـــي فَقَـــدْ أَشْـــرَفْتِنِي بِالْعَـــذلِ رِيقِـــي
أَلَا أَقْسَـــمتُ آسَـــى بَعَـــدَ بِشْـــرٍ عَلَـــى حَـــيٍّ يَمُـــوتُ وَلَا صَـــدِيقِ[(٥)]

ففي البيتين تتجلى العاذلة لائمة على الاستغراق في الحزن (أَعاذِلَتي عَلى رُزءٍ أَفيقي)، والعاذلة التي تلوم على كثرة الحزن لها دلالتها الأسطورية المرتبطة بصور "العاذلة السابقة المرتبطة بفكرة الموت والخلود"[(٦)]؛ فتكون العاذلة هنا معادلًا نسقيًّا "يمثل قوة الحياة في مقابلتها للموت"[(٧)].

(١) صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف عليمات ، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، العدد (١٤)، ص٢٥٠.

(٢) جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجًا)، يوسف عليمات، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥٦.

(٣) العاذلة في الشعر الجاهلي، إبراهيم موسى السنجلاوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العربي، الكويت، المجلد٨، العدد٢٨، خريف ١٩٨٧م، ص٥٣.

(٤) جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجًا)، يوسف عليمات، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥٧.

(٥) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٣، ص٣٩.

(٦) العاذلة في الشعر الجاهلي، إبراهيم موسى السنجلاوي، ص٥٢.

(٧) المصدر نفسه، ص٥٣.

مظهر الأطلال:

وجدت في مدونتها الشعرية قصيدة هي مقدمة طللية، "يقال لطرفة ويقال للخِرْنق":

عَفَـــا مِـــنْ آلِ لَيْلَـــى السَّهْـــ ـــــبُ فَـــــالْأَمْلاحُ فَـــــالْغَمْرُ
فَعَـــــرْقٌ فَالرِّمَـــــاحُ فَالْـــــ ـــــلِّوى مِـــنْ أَهْلِـــهِ قَفْـــرُ
وَأُبْلِـــــيٌّ إِلَـــــى الْغَـــــرَّا ءِ فَالْمَـــــأْوَانِ فَـــــالْحَجْرُ
فَـــــأَمْوَاهُ الـــــدَّنَا فَالنَجْـــــ ـــــدُ فَالصَّـــحْرَاءُ فَالْنَسْـــرُ
فَـــــلَاةٌ تَرتَعِيهـــــا الْعَيْـــــ ـــــنُ فَالْظُّلْمَـــانُ فَـــالْعُفُرُ[1]

لم تكشف مدونة الفحولة الشعرية عن اقتحام المقدمة الطللية، علمًا أن الفحولة غزت كل المظاهر النسقية للذكر، لكن نجد في ديوان الخِرْنِق هذه الفحولة الفريدة من اقتحام نسق "الطلل"، متماهية مع النسق في عناصره المعروفة حتى أنها ذكرت اسم المحبوبة (ليلى)، وهذه الصيغة المؤنثة رسمت ظلال الشك حول الأبيات كما شك صاحب الديون بقوله: "لعلها لطرفة"؛ إذ ليس من المعقول أن تتغزل بالأنثى، لكن الأبيات في ديوانها مثبوتة.

ثانيًا، نسق الرغبة والرهبة (الهجاء):

ينطلق مفهوم الذات الفردية والجمعية - عند الغذامي - بوصفه الوجه الآخر للفحل، من مفهوم الأنا المتضخمة للذات الشعرية ذات متوحدة ومتعالية تدفع إلى ضرورة إلغاء الآخر[2]. ويضمر الهجاء توظيفًا للقانون الثقافي النسقي، قانون الرغبة والرهبة[3].

إنَّ "فصيلة الفحولة تتمظهر على من غلب هجائه، وعارض غيره من الشعراء، لا سيما غرضي الهجاء والمديح من هنا تبلورت شخصية الفحل في توظيفه لقانون

(١) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق١٤، ص٦٢.
(٢) النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، عبدالله الغذامي، ص٢٥١.
(٣) المصدر نفسه، ص١٦٢.

الرغبة والرهبة كقانون ثقافي"[١]. والهجاء عند المرأة "يشكل بعدًا أو فضاءً رحبًا في احتواء تمثلات الفحولة"[٢]. فلم تحد عن هذه السنن الفحولية، وقد مدحت الفرد والجماعة.

"لولا الهجاء ما كان المديح، ولا يستقيم أمر المديح إلا بسند من الهجاء، إنَّ قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/ نسقي، وكل مديح يتضمن ويضمر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافي النسقي قانون الرغبة والرهبة"[٣].

نسق السلطة:

سيطرت شخصية الملك على الجاهليين في كل مناحي الحياة ووجدوه العامة في كل جوانبها، ووجدوا سعادة غامرة في طاعته والتقرب إليه وافتدائه بالروح والمال [٤]؛ مما يدل على أن هناك علاقة قوية، تربط بين "السلطة والمقدس بدءًا من احتفالات التنصيب ومراسيم الطاعة والولاء والتعظيم، وصولًا إلى الخوف المطلق من لعنة انتهاك المقدسات"[٥]. وبهذا صار هذا التداخل واقعًا ملموسًا في التكوين المجتمعي؛ فتحولت السلطة إلى شراك تحيط بالإنسان يتحرك ضمن خيوطها، التي سبكتها سلفًا فتعمل على التسلط عليه والتحكم في حريته:

أَلَا مَـنْ مُبلِـغٌ عَمْـروَ بْـنَ هِنْـدٍ وَقَـدْ لَا تَعَـدُمِ الْحَسْـنَاءُ ذَامَـا
كَمَـا أَخْرَجَتَنـا مِـنْ أَرْضِ صِـدْقٍ تَـرَى فِيْهَـا لِمُغْتَـبِطٍ مَقَامَـا[٦]

(١) مصطلح الفحولة وتمثلاته في شعر شواعر العرب "دراسة في ضوء النقد الثقافي"، حسين الدخيلي وهند خضير، ص٣٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٤٢.

(٣) النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، عبدالله الغذامي، ص١٦٢.

(٤) الملك في الشعر الجاهلي، إعداد: مهية عبد الرحيم خضر ناصف، أطروحة دكتوراه ، جامعة النجاح فلسطين، ٢٠٠٢م، ص٢٢.

(٥) المعرفة والسلطة، ميشال فوكو، تر: عبد العزيز العبادي، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص٨٤.

(٦) الديوان، تحقيق: يسري عبدالغني، ق١٠، ص٥٢.

يتمحور مقطع الهجاء هنا في خطاب الشاعرة على قضية ثقافية (الظلم) في حكم السلطة، التي تنم عن تأسس ذهني ثقافي متسرب في المنظومة الجمعية في غلبة الصوت أو النسق الذكوي التي تتجسد فاعليتها بنموذج السلطة الحاكمة.

فالسياق الثقافي للشطر (كما أَخرَجتَنا مِن أرضِ صدقٍ)، يشير إلى الظلم على وفق المفهوم النسقي الثقافي (البقاء للأقوى)، وهي مسلك السلطة المطلقة مع الأضعف.

ثالثًا، قانون الانكسار (الرثاء):

إنَّ الفعل الثقافي "قد قرن غرض الرثاء بالمرأة على أنه فن نسائي في الوعي الجمعي، ونجده من جهة أخرى يرى في موضوع الرثاء - لا فنه - شعر دون الغزل، ودون الفحل؛ لانكسار النفس البشرية بالموت والمصيبة"[(١)]. فالمرأة في قولها الرثاء يفترض ألا تنعت بالفحولة؛ لكونها تمارس حقلها إلا بداعي الذي سمحت الفحولة لها به. فشعر النساء إذًا لا يقل روعة عن شعر الرجال، ولهن في كل غرض سهم، فلهن في الغزل والفخر والهجاء، وإن كان الغالب عليهن الرثاء[(٢)].

فقد "أجمع الناس أن البكاء يطفئ الغليل، ويبرد حرارة المحزون، ويزيل شدة الوجد"[(٣)]، و"أما الخنساء فلقد أكثرت من ذكر البكاء"[(٤)]؛ لأنَّ البكاء رمز للوفاء؛ إذ "عد القدماء السلوان تقصيرًا في حق المرثي، مما جعلهم يحثون عيونهم على بذل الدموع، مستعملين صيغًا طلبية؛ مثل: أعيني، جودا، جودي"[(٥)]. وكانت الخنساء "نموذجًا رفيعًا

(١) ينظر: التكوين الجمالي (الصورة ومصادرها في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، عبدالكريم محمد حسين، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد١١٤، ٢٠٠٩م، ص١٢٨.

(٢) ينظر: سِمات للأدب النسائي في "بَلاغات النسَاء" لأحمد بن طيفور، عبد اللطيف أرناؤوط، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سورية، ع.٥٠، س. ١٣. ١٩٩٣.

(٣) كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ت. ٣٩٥ هـ)، تح: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ص(١٤١).

(٤) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، كريم الوائلي، مكتبة الجيل الجديد(صنعاء)، ط١، ٢٠٠٣م، ص(٢٢١).

(٥) رثاء الأبناء في الشعر العربي، مخيمر صالح موسى، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ص(٨).

للمرأة الجاهلية في هذا الوفاء المثالي"[١].

وعلى عكس ذلك لم نجد في شعر الرثاء عند الخِرْنِق تجليات "الرثاء النسوي"، بل نجد أنَّ نسق الفحولة قد تجلى في موضوع الرثاء، وجاء مطابقًا "للرثاء الذكوري". والعلامة الفحولية الأخرى؛ لم نجد في رثائها مظاهر الأنثى (نسق الندب)؛ بل كانت في رثائها أشبه برثاء الرجال.

نلاحظ في قصائدها الرثائية ميلها "للتأبين" وهي: ظاهرة ذكورية يتحكم فيها نسق عام ضمن المرجعية الاجتماعية الثقافية التي تعلن عن شرطها الثقافي (بكاء الرجل عيب)، في مجتمع جاهلي يؤمن بالجلد والشدة، فصلابة الرجل عند المصيبة تعدُّ مظهرًا من مظاهر الفحولة. يقول دريد بن الصمة:

تَقُوْلُ أَلَا تَبْكِي أَخَاكَ وَقَدْ أَرَى مَكَانَ الْبُكَا لَكِنْ بُنِيَتْ عَلَى الْصَّبْرِ[٢].

يظهر نسق الفحولة في إطار فنها الذي برعت فيه (الرثاء)؛ إذ لم تقل في الشطر الثاني من البيت الأول (صديقة) بوصفها أنثى لكن قالت (صديق):

أَلَا أَقْسَمْتُ آسَى بَعْدَ بِشْرٍ عَلَى حَيٍّ يَمُوْتُ وَلَا صَدِيقِ[٣]

ونجد أنَّها أوكلت مهمة البكاء للأنثى كما يفعل الذكور في رثائهم:

وَبِيضٍ قَدْ قَعَدْنَ، وَكُلُّ كُحْلٍ بَأَعْيُنِهِنَّ أَصْبَحَ لَا يَلِيقُ[٤]

وقد صوّر الربيع بن زياد نسوة في حي المرثي:

مَنْ كَانَ مَسْرُوْرًا بِمَقْتَلِ مَالِكٍ فَلْيَأْتِ سَاحَتَنَا بِوَجْهِ نَهَارِ
يَجِدُ النِّسَاءَ حَواسِرًا يَنْدُبْنَهُ يَلْطِمْنَ أَوْجُهَهُنَّ بِالْأَسْحَارِ[٥].

(١) قراءة في الأدب الجاهلي، محمد الموافي، عالم الكتب، القاهرة، ط١٠، ٢٠٠٩م، ص(٢٦٧).
(٢) ديوان الحماسة، أبو تمام، شرح التبريزي (ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، (١/ ٣٩٩).
(٣) الديوان، تح: واضح الصمد، ص٣٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٤٢.
(٥) شعراء النصرانية قبل الإسلام، الأب لويس شيخو، دار المشرق، بيروت، ط٤، ١٩٩١م، ص٧٨٧.

ويعدّ النص الشعري تشكيلًا جماليًّا ثقافيًّا في آن واحد حيث تصبح المعطيات البلاغية أدوات مؤثرة تحفز المحلل الثقافي على اكتناه المدلولات النسقية في بنية النص الشعري[١].

وَبِـيضٍ قَـدْ قَعَـدْنَ، وَكُـلُّ كُحْـلٍ بِـــأَعْيُنِهِنَّ أَصْـــبَحَ لَا يَلِيْـــقُ
أَضَـاعَ بِضَـوْعِهِنَّ مُصَـابُ بِشْـرٍ وَطَعْنَـةُ فَاتِـكٍ فَمَتَـى تَفِيـقُ؟![٢]

وقد تهللنا خيرًا بانفراج الأنوثة من سطوة ضمير النسوة في هذين البيتين، وفرحتنا نابعة من محاولة النسق الأنوثي ترسيخ دعائم وجوده الإبداعي في المدونة الذكورية، أو قل وضع اللبنة الأولى لثورتها الإبداعية الخاصة بعيدًا عن الذكورية؛ لكن هذا التجلي لضميرهن كان لتكريس الذكورة وتحقيق سطوتها، و"المعنى أن النساء أردن البكاء، فأزال البكاء الكحل عن أعينهن"[٣]. والبكاء عادة جاهلية ومهمة أنثوية تقوم بها المرأة، ويتضاعف حين يكون الميت رجلًا؛ بل تختلف طقوسه وقوته. وهذه دلالة جملتها النسقية (وكل كحل بأعينهن أصبح لا يليق)؛ لا يليق هنا بمعنى لا يلتصق وهذا مجاز (كناية) عن كثرة البكاء بسبب موت بشر (الذكر).

ومما ينقص من الأنوثة ويرفع مقام الرجل الجملة الثقافية (أضاع بضوعهن)؛ أي: قلت مهورهن، بسبب غياب الذكر الحامي (مصاب بشر)، وهي كناية عن أسرهن وأمتهان كرامتهن؛ أي: ذهاب الحماية القبيلة؛ لهذا رخصت مهورهن. في هذا البيت تقديس للفحولة من الذكر، فالأنوثة تبكي الرجولة دليل الحماية والقيادة واعترافًا بالنقص والضعف في غياب الرجل.

(١) ينظر: النسق الثقافي "قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات، ص١٢١.
(٢) الديوان، تح: واضح الصمد، ص٤٢.
(٣) المصدر نفسه، ص٣٨.

المبحث الثاني، أنساق الأنوثة:

استعراض الحكمة:

صوّر النسق الثقافي العربي المرأة كائنًا عاجزًا في عقله، لكن قراءة متأنية في مدونة المرأة الشعرية، يتجسد وعي مغاير عن التصوير السابق لوعيها، وتعد الحكمة تقانة تجلي ملامح قدرتها المتعالية، التي تزاحم الآخر؛ بل تحاول محو صوته:

أَلَا مَـنْ مُبلِـغٌ عَمْـرَو بْـنَ هِنْـدٍ وَقَـدْ لَا تَعَـدُمِ الحَسْـنَاءُ ذَامَـا
كَمَـا أَخْرَجتَنـا مِـنْ أرْضِ صِـدْقٍ تَـرَى فِيْهَـا لِمُغْتَـبِطٍ مَقَامَـا
كَمَـا قَالَـتْ فَتَـاةُ الحَـيِّ لَمَّـا أَحَـسَّ جَنَابُهَـا جَيْشًـا لُهَامَـا
لِوَالِـدِهَا وَأَرأَتْـهُ بِلَيْـلٍ قَطًّـا وَلَقَـلَّ مَـا يَسـري ظَلَامـا
أَلَسـتَ تَـرى القَطـا مُتَـواتِراتٍ وَلَـوْ تُـرِكَ القَطَـا أَغْفَـى وَنَامَـا[1]

في الأبيات يتجلى المثل: "وقد لا تعدم الحسناء ذامًّا"، "وأول من تكلم بهذا المثل–فيما زعم أهل الأخبار–حُبَّى بنت مالك بن عمرو العدوانية، وكانت من أجمل النساء، فسمع بجمالها ملك غسان فخطبها إلى أبيها، وحكمه في مهرها، وسأله تعجيلها؛ فلما عزم الأمر قالت أمها لتبّاعها: إنَّ لنا عند الملامسة رشحة فيها هنة، فإذا أردتن إدخالها على زوجها فطيبنها بما في أصدافها، فلما كان الوقت أعجلهن زوجها، فأغفلن تطييبها، فلما أصبح قيل له: كيف وجدت أهلك طروقتك البارحة؟ فقال: ما رأيت كالليلة قط لولا رويحة أنكرتها، فقالت هي من خلف الستر: لا تعدم الحسناء ذامًّا، فأرسلتها مثلًا"[2].

وهناك مثل آخر: "ولو ترك القطا أغفى وناما" يضرب المثل لمن حُمِل على مكروه من غير إرادته، أول من قاله حذام بنت الريان؛ وذلك أن عاطس بن خلاج سار إلى أبيها في حمير وخثعم وجعفى وهمدان، ولقيهم الريان في (١٤) حيًّا من أحيائهم،

(١) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق١٠، ص٥٢.

(٢) مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني (ت ٥١٨هـ)، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، (٢/ ٢١٣).

فاقتتلوا قتالًا شديدًا ثم تحاجزوا، وإن الريان خرج تحت ليلته وأصحابه هرابًا فساروا يومهم وليلتهم ثم عسكروا. فأصبح عاطس فغدا لقتالهم فإذا الأرض منهم بلاقع. فجرد خيله وحث في الطلب فانتهوا عسكر الريان ليلًا؛ فلما كانوا قريبًا منه أثاروا القطا فمرت بأصحاب الريان. فخرجت حذام إلى قومها فقالت:

أَلَا يَا قَوْمَنَا اَرْتَحِلُوْا وَسِيرُوا فَلَوْ تُرِكَ القَطَا لَيْلًا لَنَامَا[1].

تكمن المفارقة في هذه الحكمة من خلال قانون تفضيل العقل وهذا مخالف لسنن المجتمع المحيط، ولنمطية ثقافته، وفي الحكمة تنهض تقنية تؤطر بها صورة الرجل (صورة الأحمق).

الريق:

ترسبت أنساق مضمرة في أغوار النفس البشرية، هذه الأنساق تشربت بها الخِرْنِق اجتماعيًّا بوصفها عادات وتقاليد وطقوسًا، منها قول الشاعرة:

أَعــاذِلَتي عَلـى رُزءٍ أَفيقـي فَقَـد أَشـرَفتِني بِالعَـذلِ ريقـي[2]

جاءت أشرقتني[3]، وهي تحقق المصاحبة اللغوية (أشرقت ريقي)، المنبثقة من النسق الأسطوري المتوارث؛ إذ تمثل الغصة بالريق ردة فعل لا شعورية لحال من العتب أو النميمة، مثلها مثل: "رفة العين، حكة اليد، ..... إلخ. ومثله قولها:

هُـمُ جَـدَعُوا الْأُنُـوفَ وَأَوعَبُوْهَـا فَمَـا يَنْسَـاغُ لِـي مِـنْ بَعْـدُ رِيقِـي[4]

أما عدم انسياغ الريق هنا (فَما يَنساغُ لي مِن بَعدُ ريقي)، فيمثل حالة عضوية (جفاف الحلق) بسبب حالة نفسية (الجزع والحزن) على من قتلوا من قومها.

الدعاء:

تتكشف الأنوثة من نسقها (الرثاء) وكان في الديوان بنسة كبيرة. كما تتكشف الانوثة من خلال الدلالة النسقية لجملة الدعاء (عَسى أَن تُلاقيهِ مِنَ الدَهرِ نائِبَه):

(١) مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، (٢/ ١٧٤).

(٢) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٣، ص٣٩.

(٣) الديوان، تح: واضح الصمد، ص٣٦.

(٤) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٣، ص٤٢.

عُمَيلَــةُ بَــوَّاهُ السِــنانَ بِكَفِّــهِ عَسَى أَنْ تُلاقِيهِ مِنَ الدَّهْرِ نَائِبَهْ[1]

في المدونة الشعرية الجاهلية الفحولية، لم نجد في نسقها الثقافي - خاصة شعر الثأر – الاكتفاء بالدعاء وسيلة لمواجهة قتل أحد الأقرباء، لا نقرأ إلا وعيدًا وتهديدًا بأخذ الثأر، وهذا النسق هو أحد أركان شعر الفحولة؛ بل إنَّ نسق الفحولة لا يقبل إلا القوة، فالنسق المكرس في الفحولة هو (الأخذ بالثأر)، لكن في البيت الآنف، نجد نسقًا لم نعهده في شعر الفحولة، وهو نسق "الدعاء على القاتل" (عَسى أَن تُلاقيهِ مِنَ الدَهرِ نائِبَه)، وتعني "عميلة بن المقتبس الذي ذكر أبو مرهب أنه هو الذي قتل بشرًا"[2]، مما يدلل على كسر الفحولة، وتجلي نسق الأنوثة عنوة؛ لأن الدعاء بالانتقام من القاتل ليس من سنن الجاهليين، بل هو دليل ضعف وهوان لهذا يتنافى مع الفحولة.

لَا يَبْعَدَنْ قَـومِي الَّـذِينَ هُـمُ سُـمُّ العُـدَاةِ وَآفَـةُ الجُـزرِ

تتردد جملة الدعاء (لا يبعد) في شعر الرثاء كثيرًا، حتى صارت عبارة مصكوكة لها دلالاتها الاجتماعية والنفسية والثقافية، وهي عهد بعدم قطع الصلة بينهم وبين روح المرثي؛ لأن روحه ترفرف حولهم على وفق المعتقد السائد عندهم[3]. نجد ذلك في قول الخنساء:

فَـلَا يُبْعِـدَنْ قَبْرٌ تَضَـمَّنَ شَخْصَـهُ وَجَـادَ عَلَيْـهِ كُـلُّ واكِفَـةِ الْقَطْـرِ[4]

لكن النسق الفحولي لا يؤيد هذه الجملة الثقافية، فدلالتها النسقية تشير إلى "ضعف وهوان"، ما يجعلها تتنافى مع مبادئ الفحولة الحقة. ومثله في ديوانها:

أَلَا هَلَـكَ المُلُـوكُ وَعَبْـدُ عَمْـرٍو وَخُلِّيَـتِ العِـراقُ لِمَـنْ بَغَاهَـا[5]

(١) المصدر نفسه، ق٢، ص٣٩.

(٢) الديوان، تح: واضح الصمد، ص٣٩.

(٣) ينظر: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار الساقي، ط٤، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)، (١٥٩/٩).

(٤) ديوان الخنساء دراسة وتحقيق، إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، مصر، ط١، (١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م)، ص(٨٢).

(٥) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق١١، ص٥٣.

وقولها:

أَلا ثَكِلَتْكَ أُمُّكَ عَبْدَ عَمْرٍو أَبَا الخِزْيَاتِ آخَيْتَ المُلُوكَا[1]

الجهل:

وَتَفَاخَرُوا فِي غَيْرِ مَجْهَلَةٍ فِي مَرْبِطِ المُهُرَاتِ وَالمُهْرِ[2]

"وتفاخروا في غير مجهلة" تريد أنهم "يتفاخروا ولا يجهل أحد منهم على صاحبه"[3]. وهنا كسر لا شعوري للفحولة وتجلي الخاص الأنثوي الذي يصنع عكس تيار الفحولة؛ فالفحولة أرست (ونجهل فوق جهل الجاهلينا)، كما يظهر ذلك في بيت شعري نسقي لعمرو بن كلثوم:

أَلَا لَا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَينَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِيْنَا[4]

نسق "الجهل" من الأنساق الاجتماعية للجاهليين، انتجته العصبية القبلية، فصار سمة من السمات التي شكلت بدورها مفهوم الفحولة في الثقافة العربية؛ "فالفخر يولد الأنانية وحب الذات وإقصاء الآخر المختلف، من هنا تتغذى الثقافة المجتمعية عبر الأزمان بفعل رسوخ هذه القيم الإنسانية التي غالبًا ما ينعكس تأثيرها على سلوك الفرد"[5].

ويرى الغذامي أن الشاعر عمرو بن كلثوم المسؤول الأول عن تجسيد الباطل (الجهل) في صورة الحق (الحلم)، ويعلق الغذامي على هذا البيت بقوله: "هذه هي الجملة الولود التي تتولد عنها سائر الجمل النسقية الأخرى"[6]. فالجهل لم يكن الخلقية النسقية الوحيدة، فهناك خليقة مناقضة لها وهي الحلم. ويتجلى (الحلم)، فعلًا رادعًا للجهل؛ وللحلم

(١) المصدر نفسه، ق١٣، ص٦٠.

(٢) الديوان، تح: يسري عبدالغني ، ق٤، ص٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٤١.

(٤) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار الأنباري (ت ٣٢٨هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ص(٤٢٦).

(٥) تمثلات النسق في الفحولة الشعرية "قراءة نقدية ثقافية من منظور عبدالله الغذامي"، سعيدة تومي، مصطفى البشير، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، المجلد١٠، العدد١، ٢٠٢١م، ص٢٩٥.

(٦) النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، عبدالله الغذامي، ص١٢٥.

محامد اجتماعية ونفسية يعلو بها الإنسان. ومن الثنائية النسقية القيمية للجاهليين (الجهل والحلم)، اختارت الخِرْنِق (وتفاخروا في غير مجهلة)، وهي حالة وسطى بين الحلم والجهل.

الإنصاف:

درج الجاهليون على المبالغة في وصف شجاعتهم وانتصاراتهم، ووجدت قصائد تسمى "المنصفات" يعترفون فيها بقوة الآخر يصل هذا الاعتراف إلى حدِّ المساواة بينه وبينهم، لكن البحث يجد في شعر الخِرْنِق إنصافًا واعترافًا بالهزيمة:

إنَّ بَنِي الحِصْـنِ اسـتَحلَّتْ دِمَـاءَهُمْ بَنُـــو أَسَـــدٍ حَارِثُهَـــا ثُـــمَّ والِبَـــهْ

هُـمُ جَـدَعُوا الأَنـفَ الأَشَـمَّ فَـأَوْعَبوْا وَجَبُّـوا السَّـنامَ فَـالْتَحَوْهُ وَغارِبَـه[1]

في هذين البيتين اعتراف بالهزيمة (إن بني الحصن استحلت دماءهم بنو أسد)، وتعدُّ الجملة الوصفية (الأنف الأشم)، قناعًا منتصرًا تحاول بها مقاومة المحو الذي يقوم به الآخر. وقد بينت حجم الدمار عبر نسق المجاز (جدعوا الأنف/ وجبوا السنام)، فالاستعارتان عمقتا مقدار الدمار الذي حل بالقوم، وهما جملتان ثقافيتان تنبيان عن الحياة الجاهلية، فالأنف يمثل العزة والكبرياء والإباء في حياتهم، وإحدى الحواس الخمس التي يدرك بها الإنسان العالم حوله، وهو من الناحية المادية مظهر جمالي للإنسان، وهو بمجموع هذه الدلالات يمثل نسق التمكين في الحياة الاجتماعية. كما أن السنام في بعده الرمزي يمثل المجد، وفي بعده الاقتصادي يمثل منقذ القحط؛ فعليه يتم الركوب للخروج من التيه المجدبة، ومنه يتم الشرب حين يعز الماء. كما أن الأنوثة تجلت في قولها:

هُمُ جَدَعُوا الْأَنفَ الأَشَمَّ فَأَوعَبوا وَجَبُّوا السَنامَ فَالتَحَوهُ وَغارِبَهْ[2]

إذ إنها في أثناء فحولتها المبتغاة تمظهرت الأنوثة غير الإرادية، وكشف النص-لا شعوريًّا- أنوثتها، فالتكرار المعنوي (جدعوا، وأوعبوا)، ليس من باب التأكيد أو الترف المعجمي، الذي تزخر به العربية، بل هو حالة شعورية يتحكم فيها نسق التهميش؛ فهي محاولة

(١) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٢، ص٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٨.

لكسر الفحولة من كسر المصاحبة اللغوية الفحولية (جدعوا الأنوف)، وهي عبارة مصكوكة للفحل، لكن الأنثى المختبئة في الذات الشاعرة، كشفت قناعها المستتر وأرادت صنع مصاحبة لغوية عبر محوري الاختيار والتوزيع؛ فاختارت لفظة (أوعب)، لكنها لم تستطع استبدال النسق الفحولي (جدع) المختار سلفًا، فَرَضَتْ لا شعوريًّا التكرار له، بـ(ماركة) أنثوية خاصة تعادل النسق الفحولي (جدع) القار في المدونة الشعرية، وقد كررتها في قصيدة أخرى:

هُـمُ جَـدَعُوا الْأُنُـوفَ وَأَوعَبُوهَـا فَمَـا يَنْسَـاغُ لِي مِـنَ بَعـدُ رِيقِـي[1]

لقد "قطعوا الآناف واستأصلوها، وتركوني أتجرع الغصص واستصعب بلع الريق"[2].

تعد مقولة (شم الأنوف) قناعًا منتصرًا لذاتها في امتلاكها قدوة الحضور (الذات القائمة) على محو (صوت الآخر)، فتبرز هذه الجملة نسقية ثقافية مدحية في ظاهرها تودّدًا للملك واستعطافًا واستجداء لغرض المدح لكنها في رؤية الشاعرة تتحول إلى وسيلة كاذبة ومراوغة (الاستهزاء والاحتقار).

الرغبة:

الضَّـــارِبُونَ بِحَومَـــةٍ نَزَلَـــتْ وَالطَّـــاعِنُونَ بِـــأَذرُعٍ شُـــعْرِ[3]

اعتدنا في نسق الفحولة عند وصف المعارك، أن يكون وصف الأيدي الضاربة بالقوة والشدة، لكن الخِرْنِق وصفت الأيدي عن طريق جملة (أذرع شعر)؛ "وشعر: جمع أشعر؛ وهو أقوى لها"[4]. مما يكشف نسقًا مضمرًا، وجاءت في سياقها الظاهر (الكناية)، تحصيل حاصل؛ لأن المعركة ميدان الرجال، ولا طائل من الكناية إلا النسق المضمر، الذي يكشف هيمنة الرجل وما تعانيه المرأة جراء ذلك، فالرجل مباح له ترك شعر يده بل يعد من سمات الرجولة في حين أن المرأة ممنوعة من ذلك. وتشير هذه الجملة الثقافية بدلالتها النسقية إلى نسيان الخِرْنِق حالة الفحولة، وتحركت الأنثى فيها فضعفت أمام إغراء الشعر المثير للجنس عندها.

(١) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٣، ص٤٢.
(٢) الديوان، تح: واضح الصمد، ص٣٨.
(٣) الديوان، تح: يسري عبدالغني، ق٤، ص٤٤.
(٤) الديوان تح: واضح الصمد، ص٤٠.

الخاتمة:

عرض البحث أنساق الفحولة والأنوثة في شعر الخِرْنِق بنت هِفّان، في مبحثين: فالمبحث الأول، أنساق الفحولة، والمبحث الثاني، أنساق الأنوثة.

في المبحث الأول تكونت–من شعر الخِرْنِق–ثلاثة أنساق فحولية انتثرت على موضوعات شعرها الرئيسة: نسق الطمع والكذب (المدح)، ونسق الرغبة والرهبة (الهجاء)، ونسق الانكسار (الرثاء).

ففي النسق الأول (الطمع والكذب)، جاء شعر المديح ضمن غرض الرثاء، ودار في إطار القبيلة نفسها، وقد تحكم نسق القبيلة في مديح الشاعرة تحكمًا واضحًا أخضعه لسنن الفحولة المتعارفة، فانبثقت منه مظاهر: الفروسية، والغنيمة، والعاذلة، والأطلال، وهي بلا شك مظاهر فحولية كانت حكرًا على الذكر فقط، ولم تستطع الأنثى (الخِرْنِق) أن تتحرر من تسلط نسقها عليها.

أمَّا النسق الثاني (الرغبة والرهبة)، فتجلى فيه نسق السلطة، وهو أحد التابوهات الثلاثة التي تنتج ثنائية (الرغبة والرهبة).

ثُمَّ جاء النسق الثالث (الانكسار) في إطار الفن الموضوعي، الذي أتاحه الفحل للأنثى (الرثاء)، وعلى الرغم من ذلك ظلت–شعريًّا–أسيرة نسق الفحولة.

وجاء المبحث الثاني (أنساق الأنوثة) عارضًا أنساقًا عديدة للأنوثة تسربت في أثناء الفحولة الشعرية، منها: استعراض الحكمة، والريق، والدعاء، والجهل، والإنصاف، والرغبة.

مظان البحث:

١. التكوين الجمالي (الصورة ومصادرها في قصيدة قذى بعينيك للخنساء)، عبدالكريم محمد حسين، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد١١٤، ٢٠٠٩م.

٢. تمثلات النسق في الفحولة الشعرية "قراءة نقدية ثقافية من منظور عبدالله الغذامي"، سعيدة تومي، مصطفى البشير، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، المجلد١٠، العدد١، ٢٠٢١م.

٣. جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجًا)، يوسف عليمات، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

٤. ديوان الحماسة، أبو تمام، شرح التبريزي (ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، مطبعة حجازي، القاهرة.

٥. ديوان الخِرْنِق بنت بدر "أخت طرفة بن العبد"، رواية أبي عمرو بن العلا وغيره، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٩٥م.

٦. ديوان الخِرْنِق بنت بدر بن هِفّان، أخت طرفة بنت العبد، رواية عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ)، تحقيق: يسري عبدالغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٧. ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق: إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، مصر، ط١، (١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م).

٨. ديوان حسان بن ثابت، عبد. أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.

٩. رثاء الأبناء في الشعر العربي، مخيمر صالح موسى، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١.

١٠. سِمات للأدب النسائي في "بَلاغات النسَاء" لأحمد بن طيفور، عبد اللطيف أرناؤوط، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سورية، العدد(٥٠)، السنة(١٣)، ١٩٩٣م.

١١. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار الأنباري (ت ٣٢٨هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥.

١٢. الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، كريم الوائلي، مكتبة الجيل الجديد(صنعاء)، ط١، ٢٠٠٣م.
١٣. شعراء النصرانية قبل الإسلام، الأب لويس شيخو، دار المشرق، بيروت، ط٤، ١٩٩١م.
١٤. صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف عليمات ، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، العدد (١٤).
١٥. العاذلة في الشعر الجاهلي، إبراهيم موسى السنجلاوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العربي، الكويت، المجلد٨، العدد٢٨، خريف ١٩٨٧م.
١٦. فحولة الشعراء "سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي"، عبدالملك بن قريب الأصمعي، تحقيق: محمد عودة سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ١٩٩٤م.
١٧. الفروسية في العصر الجاهلي، نوري حمّودي القيسي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
١٨. قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارىء بتحولات المعنى، عبدالفتاح أحمد يوسف، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
١٩. قراءة في الأدب الجاهلي، محمد الموافي، عالم الكتب، القاهرة، ط١٠، ٢٠٠٩م.
٢٠. الكامل، محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، سورية، ط٣، ١٩٩٧م.
٢١. كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ت. ٣٩٥ هـ)، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م).
٢٢. مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني (ت ٥١٨هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت.
٢٣. المرأة واللغة، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م.
٢٤. مشكلة الثقافة، مالك بن نبي، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا.
٢٥. مصطلح الفحولة وتمثلاته في شعر شواعر العرب "دراسة في ضوء النقد الثقافي"، حسين الدخيلي وهند خضير، مجلة الإشعاع، العدد٨، جوان ٢٠١٧م.

٢٦. المعرفة والسلطة، ميشال فوكو، ترجمة: عبد العزيز العبادي، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
٢٧. المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار الساقي، ط٤، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م).
٢٨. الملك في الشعر الجاهلي، إعداد: مهية عبد الرحيم خضر ناصف، أطروحة دكتورا ، جامعة النجاح فلسطين، ٢٠٠٢م.
٢٩. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، محمد بن عمران المرزباني، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.١، ١٩٩٥م.
٣٠. النسق الثقافي "قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.
٣١. النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، هاو آلن، ، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥م.
٣٢. النقد الأدبي الأمريكي، فنسنت. ب . ليتش، ترجمة: محمد يحيى، مراجعة: ماهر شفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

Abstract

Pattern of manhood and womanhood in the poetry of Kherneq Bint Heffan

This research aims at approaching what is old and modern in terms of themes and methodology by using the cultural approach in the poetry of Kherneq Bint Heffan to explore issues of conflict and implied manners which oriented the writing of literature. It targeted two main manners in her poetry: manhood and womanhood. The cultural approach searches the implied cultural manners within the poetic aesthetic features which emotionally impulse the poet to construct his/her poetic text for exploring the relationship between cultural features and the aesthetic ones in the critical discourse.

Key words: layout, Kherneq, virility, femininity.