جَامِعَةُ الخَلِيل

كُلِّيَّةُ الدِّرَاسَاتِ العُلْيَا

بَرْنَامَجُ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ وَآدَابِهَا

هِجَاءُ النِّسَاءِ فِي الشِّعْرِ

حَتَّى نِهَايَةِ العَصْرِ الأُمَوِيِّ

إعداد

حنان عبد الغفّار عبد الحليم إدريس

بإشراف

الأستاذ الدّكتور **عبد المنعم حافظ الرّجبيّ**

قدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها من كلّيّة الدّراسات العليا في جامعة الخليل

٢٠٢٢/٢٠٢١م

الإهداء

إِلَى أَرْضِي

إِلَى وَطَنٍ يَضُمُّ الماءَ مِنْ طُولٍ، وَمِنْ عَرْضِ

وَمِنْ قَلْبِي إِلَى المسْرَى، إِلى الشُّهَدَاءِ، لِلْأَسْرَى، لِكُلِّ حُمَاتِهَا يَمْضِي

إِلَى أُمِّي

فَمَنْ بالله يَذْكُرُني بِظَهْرِ الغَيْبِ إِلَّاهَا؟!

فَمَا كُنَّا رَكِبْنَا الصَّعْبَ وَالأَهْوَالَ لَوْلَاهَا

إِلَيْكَ أَبِي

إِلَى أَمَلٍ غَدَوْتَ أُصُولَهُ دَمْعَا

وَمِنْ طَلٍّ يُوَارِي الجَبْهَةَ السَّمْرَاءَ عُلْتَ فُرُوعَهُ هَمْعَا

إِلَى زَوْجِي

رَوَاءُ الرُّوحِ وَالنَّظَرِ

وَمَا يَحْلُو بِهِ قَدَرِي

إلى زينات أَيَّامِي

وَبَلْسَمِ جُرْحِيَ الدَّامِي

سَأُهْدِي كُلَّ أَحْلَامِي

شُكْرٌ وَتَقْدِيرٌ

الحَمْدُ لله مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْد،

مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ لا يَتِمُّ شُكْرُهُ لله؛

فَأَشْكُرُ كُلَّ مَنْ أَعَانَنِي عَلَى إِنْجَازِ هَذا العَمَلِ،

وَاجْتِيَازِ رِحْلَتِهِ الشَّاقَّةِ الَّتِي جَاءَتْ في ظُرُوفٍ صَعْبَةٍ عَلَى العَالَمِ كُلِّه،

مَن دَعَمُوني،

وَدَعَوْا لِي في ظَهْرِ الغَيْبِ،

ومَنْ أَسَاءُوا إِلَيَّ،

وَثَبَّطُوا عَزَائِمِي فَزَادونِي إِصْرَارًا،

إِلَى كُلِّ مَنْ دَفَعَنِي إِلَى الأَمَامِ وَلَوْ بِشِقِّ كَلِمَةٍ،

أَشْكُرُكُم

وَأُثْنِي عَلَيْكُم

جَزَاكُمُ اللهُ خَيْرًا، ولَكُم مَوْفُورُ الاحْتِرَامِ وَالتَّقْدِير

المحتويات

الموضوع	الصّفحة
الإهداء.....	ب
شكر وتقدير.....	ج
المحتويات.....	د
ملخّص.....	و
المقدّمة.....	ز
الفصل الأوّل – اتّجاهاتُ شعر هجاء النّساء.....	١
أوّلًا –المرأة هاجية.....	٣
أ– هجاء المرأة للمرأة.....	٣
ب–هجاء المرأة للرّجل.....	١١
ثانيًا –هجاءُ الرّجلِ للمرأة.....	٣٦
أ– هجاء المرأة لذاتِها.....	٣٦
ب–هجاء المرأة لهجاء أهلها.....	٤٧
ج–توظيفُ المرأة في معرض الهجاء.....	٥٧
ثالثًا – نقائض المرأة والرّجل.....	٦٢
أ– النّقائضُ مع الغرباء.....	٦٥
ب–نقائضُ الأزواج.....	٧١
الفصل الثّاني – مضامينُ شعر هجاءِ النّساء.....	٨١
أوّلًا – الهجاء بالسّخرية.....	٨٣
ثانيًا – الهجاء بالشّكل.....	٩٤
ثالثًا – الهجاء بالتّعرّض للشّرف.....	١٠٩
رابعًا – الهجاء الاجتماعيّ والسّلوكيّ.....	١١٩
الفصل الثّالث – التّشكيل الفنّيّ في شعر هجاء النّساء.....	١٣٨

أوّلًا – البناء العامّ للقصيدة..... ١٤٠
أ- القصيدة..... ١٤٠
ب-المقطوعة الشّعريّة..... ١٥١
ثانيًا – اللغة والأسلوب..... ١٥٤
أ- اللغة..... ١٥٤
ب-الأسلوب..... ١٥٩
ثالثًا – الموسيقى..... ١٨١
أ- الموسيقى الخارجيّة..... ١٨١
ب-الموسيقى الدّاخليّة..... ١٨٩
رابعًا – الصّورة والخيال..... ١٩٨
أ- مصادر الصّورة..... ١٩٨
ب-أنماط الصّورة..... ٢١٧
خامسًا – المفارقة..... ٢٣١
الخاتمة..... ٢٣٦
المصادر والمراجع..... ٢٣٩
ملخّص باللغة الإنجليزيّة..... ٢٥٣

ملخّص الدّراسة:

تأخذُ هذه الدّراسةُ طريقَها عبرَ الشّعرِ في فترةِ نهضتِهِ الأولى، من الجاهليّةِ إلى نهايةِ العصرِ الأمويِّ، وتقرأُ فيهِ صورًا من الحياةِ الأدبيّةِ والاجتماعيّةِ والثّقافيّةِ والفكريّةِ لتلك الفترةِ، وتختصُّ بدراسةِ جانبٍ يتعلّقُ بالمرأةِ من تلك الحياةِ، نساءُ تلك الفترةِ اللواتي يُنظرُ إليهنّ بسوداويّةٍ في كثيرٍ منَ الأحيانِ، غيرَ أنّ ضلوعَهنّ في مثلِ موضوعِ الهجاءِ الّذي تثبتُهُ هذهِ الدّراسةُ يجعلُهنّ فاعلاتٍ في مناحي الحياةِ والمجتمعِ كافّة.

وهدفَتْ الدّراسةُ إلى رصدِ حضورِ المرأةِ في هذا المجالِ، بكونِها منتجةً أو بتداخلِها فيه لوقوعِ الهجاءِ عليها، إضافةً لبيانِ القيمةِ الفنّيّةِ للشّعرِ في هذا الاتّجاهِ، وقد سلكَتْ إلى ذلك بحثَ جزئيّاتٍ تفصّلُ الموضوعَ، من حيثُ الاتّجاهاتُ العامّةُ، وإثباتُ دورِ المرأةِ، ثمّ إبرازُ المعاني والمضامينُ الفرعيّةُ، وكشفُ الأدواتِ المستعملةِ في تكوينِ الغرض، ثمّ الوقوفُ على الظّواهرِ الفنّيّةِ المشكّلةِ لقوام ذلك الشّعر.

وقد خَلُصَتْ الرّسالةُ إلى أنَّ مشاركةَ المرأةِ مثبتةٌ قطعًا، دلّ على ذلك جمهرةُ النّصوصِ الّتي تمّ جمعُها ودراستُها، ثمّ تبيّنَ أنّ النّساءَ حضرْنَ في كلِّ مفاصلِ هذا البابِ من الشّعرِ، فكنَّ هاجيات طورًا، ومهجوّاتٍ طورًا آخر، وقد تماشينَ معَ تطوّرِ هذا الفنِّ كما فعلَ الرّجلُ، وكانَ الهجاءُ الّذي صدر للمرأة أو عنها يدورُ حولَ الهجاءِ بالشّرفِ أو السّخريةِ والتّهكّمِ، أو الهجاءِ بالشّكلِ والقبحِ، وبعضِ السّلوكيّاتِ الاجتماعيّةِ كالبخلِ والجبنِ وغيرِها.

صبَّتْ هذهِ المعطياتُ في كيانٍ شعريٍّ جميلٍ رغمَ سلبيّةِ الموضوعِ الّذي يسعى إليهِ، فلوحظَ أنَّ الشّاعراتِ والشّعراءِ لم يتركوا منحىً فنّيًّا إلّا ودخلوه ليزيدوا من تأثيرِ هجائِهم، فوظّفوا بِنى القصيدةِ المختلفةِ، وأدواتِ اللغةِ المتنوّعةِ، واستعملوا الطّاقاتِ الأسلوبيّةَ للغةِ، كلّ ذلك في نظامٍ موسيقيٍّ محكمٍ، تتشاركُ فيهِ موسيقى البحورِ الشّعريّةِ معَ الموسيقى الدّاخليّةِ، يجتمعُ ذلك معَ الصّورةِ والخيالِ والمفارقةِ، حيث كانَتْ هذهِ الظّواهرُ روافعَ معنويّةً، ودعائمَ تعبيريّةً، استندَ عليها الشّعراءُ في توصيلِ غاياتِهم.

المقدّمة

الحمدُ للهِ خلقَ الإنسان، علّمهُ البيان، والحمدُ لهُ علّمَ بالقلم، علّمَ الإنسانَ ما لم يعلمْ، ثمّ الصّلاة والسّلام الأتمّان الأكملان على معلّم النّاسِ الخير، وهاديهم سبيل البرّ، صلّى عليه الله وسلّمَ وباركَ وأنعم، وعلى آله وصحابته خير جيلٍ وأعظم، أمّا بعدُ؛

فإنّ دراسةَ موضوعات الشّعرِ واتّجاهاتِه ما زالت تفتح أبوابًا للدّارسين، يتعرّفون بها على حياة الشّعراء ومجتمعاتهم في عصورٍ مختلفة، وينفذون منها إلى وجدانِهم، ويبحثون عن مظاهر تميّزهم وتفرّدهم، وهذه الدّراسة الموسومة بِـ "**هجاء النّساء في الشّعر حتّى نهاية العصر الأمويّ**" جاءت امتدادًا لدراسات الشّعرِ الّتي تحاول بيان محتواه، وتسعى إلى الكشفِ عن أسرارِه، المحتوى الّذي يأخذُ أهمّيّته من طبيعة الموضوع "الهجاء" ومن خصوصيّة المعنيّ به "المرأة" في فترة كانت المرأة فيها كيانًا مجتمعيًّا حسّاسًا، وعنصرًا إنسانيًّا فعّالًا، فالموضوعُ ومن يُعنى به والزّمن عواملُ تجعلُ الدّراسةَ مستحقّة، وتدفعُ إلى البحثِ والتّقصّي.

وأسبابُ اختيارِ هذا العنوان لا تنفصلُ عن أهمّيّته، فقد برزتِ الحاجةُ إلى إثبات دورِ المرأة وتأثيرها في هذا المجالِ الشّعريّ، ذلك أنّها لم تكن وسيلةً حسب؛ بل كانت منتجًا ومعاملًا متداخلًا في تشكيل فنّ الهجاءِ على طولِ الفترةِ الزّمنيّة، إضافةً إلى الرّغبةِ الشّخصيّةِ في بحث الموضوع الّذي لم يحظَ باهتمامٍ كان جديرًا به.

ونهج البحث في هذا الموضوع المنهج التّكامليّ، بالإفادة من أدوات المناهج المختلفة؛ الاجتماعيّ، والتّاريخيّ، والنّفسيّ، والجماليّ، والبنيويّ، وغيرها من أدوات المناهج الأخرى، الّتي وفّرت الأعمدة النّظريّة لتحليل موضوعات الشّعر الجزئيّة واستجلائها، ورصد التّفاعلات الاجتماعيّة والآثار النّفسيّة المدلول عليها بنصّ الشّعر، وكذلك كشف أسرار جمال الشّعريّة وإن

كان المعرض هجائيًّا، وبيان البنى الدّاخليّة والخارجيّة للخطابِ الشّعريّ في الهجاء المتعلّق بالمرأة.

واستوفيت هذه الرّسالة في مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة، جاء الفصل الأوّل تحت عنوان "**اتّجاهات شعر هجاء النّساء**"، وفيه تمّت دراسة تقلّب المرأة بين كونها منتجة للهجاء ومتعرّضة له، والهدف هو إثبات دور المرأة في الإنتاج وحضورها في المعرض. وكان الفصلُ الثّاني بعنوان "**مضامين شعر هجاء النّساء**"، وتناول المعاني العامّة الّتي وظّفت في هذا الهجاء، وبعض الجزئيّات المتعلّقة بالدّلالة ومقاصد الشّعراء، فجيء على ذكر السّخرية، والهجاء بالشّكل، والتّعرّض للشّرف، وغيرها من الصّفات الاجتماعيّة المذمومة. والفصلُ الأخيرُ جاءَ ملاكًا لذلك كلّه بعنوان "**التّشكيل الفنّي في شعر هجاء النّساء**"، وجاء للوقوف على إجمالٍ للقضايا الفنّيّة الأساسيّة الظّاهرة في نصوص هجاء المرأة، فدرس البناء في المبحث الأوّل، واللغة والأسلوب في الثّاني، والثّالث تناول الموسيقى بأشكالها، والصّورة ثمّ المفارقة في الرّابع والخامس.

وقفلت الرّسالة بخاتمة جمعت أهمّ النّتائج العلميّة، واستخلصت أبرز القضايا المتعلّقة بالموضوع، مستفيدة من المادّة وتحليلها الممتدّ على طول الرّسالة.

وهذه الدّراسةُ ليست الأولى في هذا الباب، فقد تمّ بحثُ الموضوعِ بعينِهِ في ثنيِ دراساتٍ كاملةٍ أخرى، مثل دراسة هادي سدخ زغير العزّاويّ، وجميل بدوي حمد الزّهيريّ، وهي بحث محكّم بعنوان: "**الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**"، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، (٩٤- ١٠٦)، ودراسة نزيهة طه، وهي بحث محكّم بعنوان: "**المرأة في شعر جران العود النّميريّ**"، مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلّد (٤٠)، العدد (٥)، ٢٠١٨م، (٦٣- ٨٠)، ودراسة عبد العزيز

ابن محمّد الخويطر، وهي بحث محكّم بعنوان: "**الهجاء من الجاهليّة حتّى نهاية العصر الأمويّ–نظرة في طبيعة الفنّ وتراوحه بينَ القبليّة والإسلام والسّياسة**"، حوليّة كلّيّة اللغة العربيّة بالزّقازيق– مصر، المجلّد (٣٣)، العدد (١)، ٢٠١٣م، (١٢٨– ٢٢٠). أو أفردتْ له بعضُ الأبحاث، فكان العنوان الأقرب لبحثٍ قامَ بهِ الدّكتور خليل عودة، وهو بحث محكّم بعنوان: "**هجاء المرأة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ**"، المصدر: أعمال المؤتمر العام للّغة العربيّة– قضايا الأدب واللغة والتّحديات المعاصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة–كلية الآداب، غزّة– فلسطين، مايو–٢٠٠٠م، (٨٦٩– ٨٩١)؛ غيرَ أنّ هذا البحثَ كانَ جزئيًّا ولم يستطع الوقوف على تفاصيلِ الموضوع لعدم استيفاء القدر الكافي من الشّواهد، فجانبت بعض نتائجه الصّواب، وهذه الدّراسةُ تبحث بعمقٍ وتوسّعٍ وتخصّص، بما يستوفي جهودَ السّابقين ويكمّلها ويضيفُ إليها، مع الإفادةِ ممّا جاء فيها والبناء عليه لإكمالِ الصّورة وتحقيقِ الغايةِ من عمومِ اجتهاداتِ الدّارسين.

وأفادت الدّراسةُ من عددٍ من المصادرِ والمراجعِ، كان أهمَّها دواوينُ الشّعراءِ والشّواعر، وكتبُ الأدب مثلُ **ديوان الحماسةِ** لأبي تمّام، **وشرحه** للمرزوقيّ، **وبلاغات النّساء** لابن طيفور، **والمحاسن والأضداد والحيوان** للجاحظ، **وعيون الأخبار والشّعر والشّعراء** لابن قتيبة. وبعضُ شروحِ كتبِ الأدبِ والدّواوين، وغيرِها من المجاميعِ والمؤلّفاتِ الّتي احتوت مادّة الدّراسةِ الشّعريّة، إضافة إلى كتبٍ أدبيّةٍ نقديّة وفّرت الإمداد بالآراء العلميّةِ ووجهاتِ النّظرِ النّقديّة؛ منها القديمُ مثل **منهاج البلغاء** لحازم القرطاجنّيّ، **والعمدة** لابن رشيق القيروانيّ، وكتاب **الصّناعتين وديوان المعاني** لأبي هلال العسكريّ، ومنها الحديث المعاصرُ مثل **الهجاء والهجّاءون** لمحمّد محمّد حسين، **والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** لعبد الله الطّيّب، **وتحليل الخطاب الشّعريّ** لمحمّد مفتاح، وغيرِها من المصادر والمراجعِ الّتي استرشدت الدّراسةُ بها.

وقدْ واجهَ العمل في إتمامِ هذه الدّراسةِ صعوبات منها تعطّلُ الوصولِ إلى المكتباتِ الّتي تضمّ العديدَ من المصادرِ الأصيلة بسبب ظروفِ العالمِ المحيطةِ، وظروفِ الاحتلالِ الّتي تمثّلُ الواقعَ الفلسطينيّ، إضافة إلى صعوبةٍ في تحديد هويّات بعض الشّعراءِ والشّواعرِ المجهولين، وفقدان بعضِ النّصوصِ ما جعلَ الدّراسة تفتقرُ إلى إتمامِ بعض تفاصيلِها.

وعملُ الإنسانِ كما صفتُه لا تصلُ إلى الكمالِ، ولا بدّ من نقصٍ أو قصور، فيلزم أن أعتذر عمّا قد يكونُ في هذا العملِ من خللٍ أو زللٍ أو سهوٍ أو نسيانٍ أو خطأ، دون قصد أو عمد، فما كان من خطأ أو نحوِه فمن نفسي، وما كان من خيرٍ فبنعمةٍ من الله وفضل.

ووصلَ هذا العملُ إلى صورتِه الّتي هو عليها بفضلِ الله سبحانَه وتوفيقه، ثمّ بعونٍ ممّن يسّرهم الله في سبيلِ إنجازِه، أشكرهم وأثني على جهدِهم فيما قدّموه من نصحٍ وإرشادٍ وتوجيه، على رأسِهم وفي مقدّمتِهم وفي الصّدرِ منهم معلّمي ومرشدي الأستاذُ الدّكتور عبد المنعم حافظ الرّجبيّ حفظهُ الله ورعاه، وجزاهُ عنّي خيرَ ما يجزي معلّمًا عن طالبه.

الفصل الأوّل

اتّجاهات شعر هجاء النّساء

أوّلًا – المرأة هاجيةً

أ- هجاء المرأة للمرأة

ب- هجاء المرأة للرّجل

ثانيًا – هجاءُ الرّجل للمرأة

أ- هجاء المرأة لذاتها

ب-هجاء المرأة؛ لهجاء أهلها

ج- توظيف المرأة في معرض الهجاء

ثالثًا – نقائضُ المرأة والرّجل

أ- النّقائض مع الغرباء

ب-نقائض الأزواج

اتّجاهات شعر هجاء النّساء

تشير الاتّجاهات إلى الخطوط العامّة الّتي سار فيها فنّ الهجاء المتعلّق بالنّساء، ويحاول هذا الفصل استجلاء الخصوصيّات المتّصلة بالموضوعين: الهجاء والنّساء، وذلك باجتماعهما معًا، فالأوّل فنّ يتضمّن رسالة سلبيّة تحطّ من قدر الآخر وتسخّر مقدّرات الشّعراء للإطاحة بغيرهم معنويًّا بشكل مباشر، ومادّيًّا بالآثار المصاحبة. والموضوع الثّاني هو النّساء، اللواتي يأخذن صورة نمطيّة متّصلة بالجمال؛ فلطالما تغزّل الشّعراء بهنّ، وكثيرًا ما كنّ بأنفسهنّ صانعات لذلك الجمال، "وكما بالغ الشّعراء العرب في تصوير الجانب الإيجابيّ في المرأة المثال، فإنّهم بالغوا في تصوير الجانب السّلبيّ في صورة المرأة الّتي كرهوها أو تخاصموا معها أو مع أهلها، ويمكن أن تكون الصّورة المدمجة بين الصّورتين هي الصّورة الّتي تقرّب من الواقع.

فبينما كان الشّعراء يحرصون على إنتاج أبهى صورة للمرأة في حال الغزل، فإنّهم عملوا على القدح بها والتّعرّضّ إليها، وتناولوها بشيء من السّخريّة المرّة"[1] عندما اختلفوا معها أو مع من تتّصل به من الرّجال؛ فَأَنْ تكونَ المرأة مجالًا للهجاء أو مصدرًا له يدلّ على أنّ ثمّة خصوصيّة لهذا الغرض، تحتاج هذه الخصوصيّة إلى دراسة تفاصيلها وخصائصها، وأوّل ما ينبغي فعله هو تحديد مفهوم شعر هجاء المرأة، الّذي هو موضوع هذا البحث العامّ، وهو كلّ شعر هجائيّ قالته امرأة أو قيل فيها، وبذلك يلاحظ أنّ المرأة كانت محدّدًا للدّراسة، بوصفها هاجية تارة، ومهجوّة تارة أخرى، وهذا ما يعمل الفصل الأوّل على بيان مجالاته، وإظهار مساراته، بالحديث عن المرأة حين قامت بفعل الهجاء، وعنها وقد وقع عليها، وبيان الدّوافع والمؤثّرات الموضوعيّة في كلا الحالين.

---

[1] عودة، خليل؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء المرأة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ**، المصدر: أعمال المؤتمر العام للّغة العربيّة– قضايا الأدب واللغة والتّحديات المعاصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة–كلية الآداب، غزّة–فلسطين، مايو–٢٠٠٠م، الصّفحات: ٨٦٩–٨٩١، (٨٧٥).

أوّلًا – المرأةُ هاجيةً

المرأة جزء من التّراث الأدبيّ العربيّ، ساهمت في إنتاجه وتداوله، وشكّل حضورها فضاءً رحبًا فيه، ولكنّ الهجاء الّذي يتّصل بالقبح في الوعي الإنسانيّ يبدو متناقضًا في ظاهره مع طبيعة المرأة الرّقيقة، فهل ساهمت المرأة في الهجاء؟ وكيف كان هجاؤها؟ هذه الأسئلة الفرضيّة تجيب عنها المباحث الآتية، والأساس في طرحها هو الخصوصيّة والتّفرّد الّذي تحظى به المرأة في موقعها الاجتماعيّ في العقليّة العربيّة، والمكانة الّتي حصلت عليها في الإسلام.

أ- هجاء المرأة للمرأة:

تهجو المرأة نظيرتها المرأة، وهذا الهجاء يتلوّن بلون العلاقات الاجتماعيّة الّتي تربط المرأة بمن تهجوها، والهدف المرجوّ في هذا المبحث إثبات ذلك الهجاء ضمن مستوياته الاجتماعيّة، ومعرفة شكله ومضمونه بشواهد واضحة، ومحاولة إبراز جوانبها وتفصيل محتواها ما تيسّر إلى ذلك سبيل الفهم. وفي سياق هجاء المرأة للمرأة يظهر هجاء المرأة لكنّتها، قالت هند بنت عاصم السّدوسيّة[١] لامرأة ابنها يزيد بن ربيعة بن غزالة[٢]:

[مِنَ الكامل]

---

[١] شاعرة جاهليّة، كانت عند ربيعة بن غزالة الكنديّ. انظر: ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٠.

[٢] **نفسُه**، ١٠٠.

الْمُنَاكَرَةُ: الْمُحَارَبَةُ. وَنَاكَرَهُ أَيْ قَاتَلَهُ؛ لِأَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنَ الْمُتَحَارِبَيْنِ يُنَاكِرُ الْآخَرَ أَيْ يُدَاهِيهِ وَيُخَادِعُهُ. **الكَعاب:** الجارية الّتي نهد ثدياها. **بَيْضَةُ الْخِدْرِ:** الْجَارِيَةُ؛ لِأَنَّهَا فِي خِدْرِهَا مَكْنُونَةٌ. **متأفة:** كثيرة التّأفّف. **مضبَّبة:** المضبّب: المستور، وقيل: أَضَبَّ الْقَوْمُ إِذَا سَكَتُوا وَأَمْسَكُوا عَنِ الْحَدِيثِ. **الغُمْر:** الْجَاهِلُ الْغِرُّ الَّذِي لَمْ يُجَرِّبِ الْأُمُورَ، وقيل: جارية مغمّرة؛ أي طلت وجهها بالورس أو الكركم ليصفو لونها. **تفرّع القوم:** تَزَوَّجَ سَيِّدَةَ نِسَائِهِمْ وَعُلْيَاهُنَّ. **الطَّير:** عِنْدَ الْعَرَبِ الْحَظُّ، وَهُوَ الَّذِي تُسَمِّيهِ الْعَرَبُ الْبَخْتَ. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (نكر)، و(بيض)، و(أفف)، و(غمر)، و(كعب)، و(فرع)، و(طير).

أَيَزِيـــدُ قَـــدْ لَاقَيْـــتَ مُنْكَـــرَةً عَجِلَـــتْ بِأُمِّـــكَ مُـــدْخَلَ الْقَبْـــرِ

هَوْجَـــاءَ جَاهِلَـــةً إِذَا نَطَقَـــتْ لَيْسَـــتْ كَعَابًـــا بَيْضَـــةُ الْخِـــدْرِ

سَـــوْدَاءَ مَـــا تَنْفَـــكُّ مُتْأَفَـــةً مَـــلْأَى مُضَـــبَّبَةً عَلَـــى غُمْـــرِ

مَـا كَـانَ جَـدُّكَ فِـي النِّسَـاءِ بِـذِي فَـــرْعٍ عَشِـــيَّةَ طَيْرُهَـــا يَجْـــرِي

ضَـنَّتْ عَلَيْـكَ فِـنِعْمَ ذُو قَـدَرِ الـرْ رَحْمَـــنِ وَالْمَحْمُـــودِ لِلْأَمْـــرِ

هذه الأبيات فيها خطاب مباشر للابن باستعمال نداء القريب "أيزيد" وتتضمّن الأبيات رسالة من محورين يجتمعان في اتّجاه واحد هو ذمّ زوجة الابن؛ المحور الأوّل هو الذّمّ بالصّفات المعنويّة وذلك في قولها: "منكرة، هوجاء، جاهلة"، والذّمّ بالصّفات المادّيّة أو الجسديّة يتفرّع إلى ذمّ بإثبات صفات ونفي أخرى، فالإثبات نحو قولها: "سوداء، متأفة، ملأى، مضبّبة على غمر" والنّفي مثل قولها: "ليست كعابًا بيضة الخدر"، والظّاهر من هذه الأبيات أنّ الهجاء لتلك الكنّة لم يكن بسبب سخط الأم على كنّتها حسْبُ، بل رَبا عليه سوءٌ في العلاقات، ما دفع الهاجية إلى جعلها في مقام القبح المعنويّ والجسديّ مُعتنيَةً بأدقّ التّفاصيل الّتي تحطّ من قدرها؛ "فالسّخط وحده قد يخلق هجاءً، ولكنّ هذا الهجّاء لا ينبغ ويتفوّق حتّى تتوافر فيه صفات أخرى، وأوّل هذه الميّزات وأبرزها دقّة الملاحظة"[1]، وقد تكونُ دقّة الملاحظة في غرض الهجاء سمةً تميّزه عن بقيّة الأغراض؛ لذلك تجد له خصوصيّةً في كلّ نموذج، على عكس ما يمكن أن تجده في الأغراض الأخرى من التّشابه الّذي قد يصل إلى حدّ التّقليد.

وقد تدفع ظروف زواج الابن للهجاء؛ ومن ذلك قول سعدة[2] لابنها الكميت وقد سابّها بعد أنْ تزوج بنت أبي مَهْوش على مراغمة لها، وكراهة لذلك.

---

[1] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٢٩.

[2] سعدة بنت مزيد بن خيثمة أم الكميت الشّاعر. انظر: كحّالة، **أعلام النّساء**، ١٨٦/٢.

تقول[1]:

[من الطّويل]

عَلَيْـكَ بِأَنْقَـاضِ الْعِـرَاقِ فَقَـدْ عَلَـتْ عَلَيْـكَ بِتَخْـدِينِ النِّسَـاءِ الْكَـرَائِمِ

لَعَمْـرِيْ لَقَـدْ رَاشَ ابْـنُ سُـعْدَةَ نَفْسَـهُ بِـرِيشِ الـذُّنَابَى لَا بِـرِيشِ الْقَـوادِمِ

بَنَـى لَـكَ "مَعْـرُوفٌ" بنـاءً هَدَمْتَـهُ وَلِلشَّـرَفِ الْعَـادِيِّ بَـانٍ وَهَـادِمُ

إنّ الأمّ في هذه الأبيات تهجو بأسلوب تعبيريّ يجمع الابن وزوجه، فمن جهة هي تذمّ الزّوجة ومن جهة أخرى تذمّ ابنها الّذي لم تتّفق معه في الاختيار، وقولها: "علت عليك بتخدين النّساء الكرائم" فيه حطّ من قدر الولد الّذي ضنّت عليه العراق بالنّساء الكريمات اللاتي يُرغب بهنّ، ولم يبقَ أمامه إلّا المهازيل من نسائها، ومفهوم من هذا السّياق بالمخالفة أنّ زوجه الّتي غلب رغبة أمّه بزواجه منها ليست من تلكم النّساء الكرائم، فكأنّها تقول لابنها لست أهلًا لزواج الكرائم فتزوّجت مَنْ هي غير ذلك، وقد أسهَمَ الجناس الّذي تصدّرَ الصّدر والعجز "عليكَ/عليكَ" في التّقليل من شأن ابنها؛ فاللفظة الأولى اسم فعل أمر، والأمرُ يكونُ من الأعلى إلى الأدنى، والثّانية حرفُ جرّ يفيدُ الاستعلاء، وسبق بالفعل "علت"، وهذا ما يزيد من حدّة المعنى الّذي أرادته الأمّ؛ فكلّما حطّت من قدر ابنها، استطاعت الحطّ من قدر زوجه.

وتكمل الأمّ هجاءها فترى أنّ ابنها غرّ نفسه، فحسب رأيها أنّ ابنها اختار الطّريف على الأصيل، والذّنب على المقدّمة، وهو بذلك يحطّ من شأن نفسه بارتباطه بهذه المرأة قليلة القدر ودنيئة المقام على ما تصفه أمّه بقولها: "ريش الذّنابى"، ثُمّ تسيرُ على عادة النّساء في تفضيل

---

[1] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ٢٢/ ٣٦٧، ٣٦٨. (أخبار الكميت بن معروف).

علت: ترفّعت، أي: عليك بمهازيل العراق فقد ضنّت عليك بكرائمها. **تخدين: اتّخاذهنّ إخدانًا**، مصاحبة. **راش:** أي التصق. انظُرْ: ابن منظور، **لِسانُ العَرَب**، مادّة (علوَ)، و(خَدَنَ)، و(راشَ).

نفسها على غيرها، فتقول: "**بَنَى لَكَ مَعْرُوفٌ بناءً هَدَمْتَهُ**"؛ أيْ: إنّ والدكَ يا كميت بن معروف أحسنَ الاختيار عندما اختارَ لك هذه الأمّ، ولكنّك لم تَسِرْ على نهجه، وأسأتَ الاختيار عندما تزوّجت بهذه المرأة الّتي لا تقارن بوالدتك، وبذلك قمت بهدم شرف العائلة العريق.

وهذا النّموذج يدعم سابقه في أنّ ثمّة خصوصيّة لشعر الهجاء الشّخصيّ؛ فالشّعراء عندما يطرقون غرضًا ما لا يخترعونَ مفرداتهم، بل يتعاملونَ مع اللغة وَفْقَ ما تمليه الحاجة، فتجدهم يحاورونَ الماضينَ في بعض الجوانب، ويضيفونَ من واقعهم في جوانبَ أخرى، ورغم اتّفاق المصدر اللغويّ يتباين الشّعراء فيما بينهم؛ إذْ تجدُ لكلّ واحدٍ معجمًا شعريًّا خاصًّا، ولغةً مميِّزَةً له، وهذه اللغة لا تكون لغته إلّا بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل، فاللغة دائمًا تحضن زمانًا وبنية اجتماعيّة ما[1]، وربّما جاءت في هذا الغرض من استناد هذا النّوع إلى الحياة الواقعيّة في جمع الصّفات السّيّئة للمهجوّ، والبناء عليها، وتحويرها وتوجيهها في جوانبَ عديدةٍ؛ فقد تكونُ هذه الصّفات في واقعها عاديّة مُتقبَّلة، لكنّها تصبح ذات ديناميّة متحكّمة في تحريك الصّورة وتحويلها إلى مشهد فكاهيّ ساخر يدعو المتلقّي إلى إعمال خياله للإحاطة بأركانه، لتظهر بعد ذلك علامات الدّهشة والانفعال لقدرة الهاجي على اتّخاذ الأمور العاديّة مطيّةً لرسم صورة تفارق الواقع رغم اتّصالها به، وتنسفه رغم اتّفاقها معه؛ فهي تتّصل بالواقع في نقطة محوريّة تتمثّل في المهجوّ وما يتّصل به من حقائق كالنّسب، وتفارقه في تصيّد المتباعدات وإقامة العلاقات، وتتفّق معه في الأحداث والأماكن والصّلات والصّفات، لكنّها تنسفه في وصف كلّ ذلك وصفًا دقيقًا ساخرًا، وهذا الوصف انتقائيٌّ يرتكزُ على النّقاط القابلة للهجاء؛ كالدّمامة، أو بعض الحِرَفِ، أو بعض التّصرّفات غير المحمودة للمهجوّ.

---

[1] انظر: أدونيس، **زمن الشعر**، ٧٨.

غيرَ أنَّ هذه الخصوصيّة تُفقدُ فنّ الهجاء الشّخصيّ سمةً مهمّةً من سمات الشّعر العربيّ، هي سمة الخلود؛ لذلك يمكن القوْلُ: إنّ جُلَّ شعر الهجاء الشّخصيّ شعرٌ وظيفيّ، ينتهي تأثيره بانتهاء وظيفته، وهي إيصالُ الرّسالة للمهجوّ، أو التّشهير به، "واستناد الهجاء إلى قيم الحياة الواقعة يجعله عرضة لأن يفقد قيمته بتغيّر الزّمن واختلاف الظّروف، فلا يخلد منه إلّا ما يستند إلى عاطفة إنسانيّة عامّة، أو نكتة مضحكة، أو دعابة ساخرة"[١]، أو ما أُرسلَ مثلًا، أو ما كانت صورته طريفةً تناسبُ فئاتٍ ومواقفَ عديدةً في المجتمع.

ولا يتوقّف هجاء المرأة للمرأة عند سخط أمّ الزّوج على كنّتها؛ فقد هجيت الزّوجة من أخوات زوجها، من ذلك ما قالته أسماء بنت ربيعة التّغلبيّة[٢] لزوجة أخيها جليلة[٣] كلامًا مضمونه أنها ترحل رحيل الشامت بعد قتل زوجها[٤].

---

[١] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٣٩.

[٢] **أسماء بنت ربيعة** بن الحارث بن زهير بن جشم التغلبية أخت كليب بن ربيعة. شاعرة من تغلب شاركت مع قومها في حروبهم، لها شعر في رثاء أخيها كليب، وينسب إليها شعر تخاطب فيه جليلة زوجة كليب وأخت جساس وتطلب منها الرّحيل. كحّالة، **أعلام النّساء**،١/٦١.

[٣] **جليلة بنت مرّة:** هي أخت جساس بن مرة، وزوجة كليب وائل التغلبي. كان زوجها كليب كثير الفخر بنفسه أمامها وكثير التعريض بأهلها، ولم يعبأ كليب بتحذير زوجته جليلة، ورمى ضرع ناقة خالتها البسوس، فقتله أخوها بها، ورحلت هي عن قوم زوجها بعد أن سمعت من أسماء كلامًا مضمونه عدم الرّغبة بوجودها، والشّماتة بها. انظر: النّويريّ، **نهاية الأرب**، ٥/ ٢١٧.

[٤] "لمّا قتل جساس بن مرة كليبا كانت جليلة أخت جساس تحت كليب، فاجتمع نساء الحي للمأتم يقلن لأخت كليب: رحّلي جليلة عن مأتمك فإن قيامها فيه شماتة وعار علينا عند العرب، فقالت لها: اخرجي يا هذه عن مأتمنا وأنت أخت واترنا وشقيقة قاتلنا، فخرجت وهي تجر أعطافها، فلقيها أبوها مرة فقال لها: ما وراءك يا جليلة؟ قالت: ثكل العدد وحزن الأبد، وفقد خليل، وقتل أخ عن قليل، وبين ذين غرس الأحقاد وتفتت الأكباد، قال لها: أو يكف ذلك كريم الصفح وإعلاء الديات، فقالت جليلة: أمنية مخدوع ورب الكعبة، أبالبدن تدع لك تغلب دم ربها، وفي الخبر طول". انظر: أسامة بن منقذ، **المنازل والدّيار**، ٩٢. وابن الأثير، **الكامل في التّاريخ**، ١/ ٤٧٦. والنّويريّ، **نهاية الأرب**، ٥/ ٢١٧.

حيث تقول[1]:

[من الرّمل]

أخـــتَ جَسّـــاسٍ تَـــوارَيْ وَارحَلـــي عَـــن فِنانـــا اليَـــومَ ثُـــمَّ اِنتَقِلـــي
أَنـــتِ أَلقَيـــتِ وَأَغرَيـــتِ بِنـــا سَـــتَرَيْ مِنّـــا ضِـــرامَ الشُّـــعُلِ
كُنـــتِ بِـــالأَمسِ تَغُـــرِّينَ أَخـــي وَتُمَنِّيـــهِ بِمـــا لَـــم يَفعَـــلِ
وَتَقـــولينَ أَخـــي صِـــهرُكَ مـــا مِثلُـــهُ مِمَّـــن أَرى بِالمِعبَـــلِ

الهجاء في هذه الأبيات نابعٌ من اتّهام أرملة المقتول بشيء من التّواطؤ مع أخيها القاتل، وبطردها من الدّيار وتوعّدها، فهي الّتي خذّلت القتيل عن القاتل حتّى قتل، واستعمال كلمات مثل "أغريت بنا، تغرّين" فيها دلالة كافية على الاتّهام الصّريح، الأمر الّذي استدعى الخطاب بأوامر الرّفض "تواري، ارحلي، انتقلي" واستوجب من بعده الوعيد المباشر لأرملة أخيها "ستري".

وقد حاولت جليلة المعنيّة بالأبيات السّابقة الرّدّ على اتّهامها، فقالت تجيبها[2]:

[من الرّمل]

يابْنَـــةَ الأَقْـــوَامِ إنْ لُمْـــتِ فَـــلَا تَعْجَلِـــي بِـــاللومِ حَتَّـــى تَسْـــأَلِي
فَـــإِذَا أَنْـــتِ تَبَيَّنْـــتِ الَّـــذِي يُوجِـــبُ الْلَـــوْمَ فَلُـــومِي وَاعْـــذُلِي
إِنْ تَكُـــنْ أُخْـــتُ امْـــرِئٍ لِيمَـــتْ عَلَـــى شَـــفَقٍ مِنْهَـــا عَلَيْـــهِ، فَـــافْعَلِي
جَـــلَّ عِنْـــدِي فِعْـــلُ جَسَّـــاسٍ فَيَـــا حَسْـــرَتِي عَمَّـــا انْجَلَـــتْ أَوْ تَنْجَلِـــي

---

[1] شيخو، لويس، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، ٧. (هذا مرجع وسيط، ذكرَ صاحبه أنّ مصدر هذه القصيدة كتاب **شرح القصيدة النّورانيّة في مناقب العدنانيّة** ١٧٥، ولم أعثر على معلومات بشأن هذا الكتاب، ولم أجد هذه القصيدة في كتب الأدب رغم ورود القصّة في كثير منها).

المعبَل: نَصْلٌ طَوِيلٌ عَرِيضٌ. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (عبل).

[2] البكريّ، **التّنبيه على أوهام أبي عليّ في أماليه**، ١١٥. **وسمط اللآلي**، ١/ ٧٥٦. وأبو تمّام، **الوحشيّات (الحماسة الصّغرى)**، ١٢٨– ١٢٩. والنّويريّ، **نهاية الأرب**، ٥/ ٢١٦.

فِعْـلُ جَسَّـاسٍ عَلَـى وَجْـدِي بِـهِ قَـاطِعٌ ظَهْـرِي وَمُـدْنٍ أَجَلِـي

لَـوْ بِعَـيْنٍ فُقِئَـتْ عَيْنِـي سِـوَى أُخْتِهَـا فَانْفَقَـأَتْ لَـمْ أَحْفَـلِ

تَحْمِـلُ العَـيْنُ قَـذَى العَـيْنِ كَمَـا تَحْمِـلُ الْأُمُّ أَذَى مَـا تَعْتَلِـي

يَـا قَتِـيلًا قَوَّضَـتْ صَـرْعَتُهُ سَـقْفَ بَيْتَـيَّ جَمِيعًـا مِـنْ عَـلِ

خَصَّـنِي قَتْـلُ كُلَيْـبٍ بِلَظًـى مِـنْ وَرَائِـي وَلَظًـى مُسْـتَقْبِلِي

والواضح من اتّجاه ردّ جليلة أنّها تجنح إلى الموادعة والمسالمة، فقد خاطبت أسماء بقولها: "يابنة الأقوام" وذلك أنّها في مقام الدّفاع عن النّفس، فقتيل اليوم زوجها وأخو متّهمتها، بينما هي تنظر إلى الغد فترى نفسها أرملة قتيل وأخت آخر، وكأنّها مدار الفقد في هذه الحرب، دون أن تعلم هي أو أسماء مصير الأمور لاحقًا بتتابع الخسائر منهما، ولكنّ المقام في لحظة قول هذا الشّعر والرّدّ عليه هو مقام البكاء على كليب والفجيعة به، والتّهدّد بالثّأر والانتقام من قاتليه، الأمر الّذي جعل جليلة تشفق على أخيها بعد خسارة زوجها، فحرّك عاطفة أسماء لاتّهامها وطردها.

ومن هجاء المرأة للمرأة، ما يكون بين القرينات، وهذا النّوع من الهجاء يقوم على عنصر السّخرية، كما في قول جارية في جارية تسبّها[1]:

[مِنْ مشطور الرّجز]

سُـبِّي أَبِـي سَـبُّكِ لَـنْ يُضِـيرَهْ

إِنَّ مَعِـي قَوَافِيًـا كَثِيـرَهْ

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦٠. (باب المُلح).

وقول أخرى[1]:

[مِنْ مشطور الرّجز]

إِنَّ أَبَـــــــاكِ زَهْـــــــزَقٌ دَقِيـــــــقُ

لَا حَسَـــــــنُ الوَجْـــــــهِ وَلَا عَتِيـــــــقُ

تَضْـــــحَكُ مِـــــنْ طُرْطُبِّـــــهِ العَبُـــــوقُ

ففي هذيْن الشّاهديْن يظهر أنّ المرأة تهجو نظيرتها المرأة بالانتقاص من أصلها وهو الأب، وهجاء المرأة بأبيها لا يقلّ تأثيره عن هجاء الرّجل بأمّه.

والملاحظ بعد استقراء الشّواهد السّابقة أنّ المرأة هجت بدوافع مختلفة، منها الموقف الشّخصيّ من المرأة المهجوّة، ومنها العلاقة الّتي تربط المرأتَيْن، ومنها مواقف خارجيّة مثل حادثة القتل بين الأصهار كما في شاهد أسماء بنت ربيعة وجليلة بنت مرّة.

وهذا النّوع من الهجاء الشّخصيّ قليلٌ جدًّا في مصادر الأدب والتّاريخ، ولم يرد تحتَ بابٍ مُخصَّص له، إنّما ورد على شكل نكتٍ، أو في مواطن الاستطراد، أو مواضع النّوادر، ولعلّ ذلك يعودُ إلى أنّه شعرٌ وظيفيّ ينتهي تأثيره بأدائه رسالته، ولولا القصص الّتي سيقت فيها شواهد هذا اللون لما وصلت إلينا أشعارُ النّساءِ في هجائهنّ لمثيلاتهنّ، فضلًا عن أنّ الرّواة يهتمّون بالجانب اللغويّ والبلاغيّ في نقل الشّعر، وبقائله وبغرضه وبمناسبته، وهجاءُ المرأة للمرأة لا ينطوي تحت تلك الاهتمامات؛ لذا يمكن القول: إنّ قلّة شعر هجاء المرأة للمرأة في المصادر يعودُ لأحد أمرَيْن؛ أوّلهما: أنّ المرأة في تلك العصور لمْ تلجأ إلى الشّعر في المنافحة عن

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦١.

الزّهزق: اللئيم الدّقيق الحسب. **والعتيق:** الكريم. **الطُرطبّ:** صوت الرّاعي إذا سكّن معزاء، وذُكِرَ هنا أنَّ المخاطَب كانَ لثديه حلمة طويلة. **العَبوق:** امرأة تسخر منه وتعجبها خلقته. انظر: نفسه، ١٨٦١.

مواقفها، والرّدّ على غيرها، وثانيهما: أنّ الرّواة لم يهتمّوا برواية هذا النّوع؛ لأنّه لا يدفعهم إلى اختياره وحفظه، وقد أشار بعضُ الرّواة والنّقاد القدامى إلى الدّواعي إلى اختيار الشّعر وحفظه، وإلى مَنْ تُقبلُ روايته أو تُردّ [1]، بل إنّهم ذمّوا مَنْ كان يروي دون توثّقٍ ودراية بفنّ الشّعر وعلم اللغة والأنساب والأيّام[2].

ب- هجاء المرأة للرّجل:

هجاء المرأة للمرأة كما لوحظ في المبحث السّابق يتّفق مع طبيعتها الاجتماعيّة، أمّا هجاؤها للرّجل فإنّه يأخذ أبعادًا مختلفة، فالرّجل قد يكون من الأهل والأقارب، وهؤلاء أصناف، فمنهم من لا تنفكّ منهم برابطة النّسب وهم أولياؤها والقيّمون عليها من أب وإخوة ومن هو بحكمهم، ومنهم من يكون الاتّصال به بواقع الخطبة الّذي إمّا أن يفضي إلى زواج وإمّا أن لا ينجح، وتحوّل المرأة إلى أمّ يضيف إليها أقارب رجالًا هم الأبناء، وبعد هذه الدّائرة الاجتماعيّة فإنّ المرأة جزء من قومها، وهي جزء من علاقات الأقوام المتداخلة والمتفاوتة بين شدّ وجذب، وسِلْمٍ وحرب.

- **هجاء الأهل:**

جاءت كتب الأدب والأخبار ببعض الرّوايات الّتي تظهر كيف استعانت المرأة بالشّعر لبيان موقفها من النّاس حولها، وأوّل الدّوائر دائرة الأهل والأقارب، كما في قول امرأة من بني عامر بن صعصعة زُوِّجت في طيّئ[3]:

---

[1] انظر: ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ١٠.

[2] انظر: الجمحيّ، ابن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء**، ٢٨.

[3] المبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ٣٤٤/٢.

[من الطّويل]

[فَـ]لَا تَحْمَـدَنَّ الـدَّهْرَ أُخْـتٌ أَخًـا لَهَـا وَلَا تَـــرْثِيَنَّ الـــدَّهْرَ بِنْـــتٌ لِوَالِـــدِ

هُـــمُ جَعَلُوهَـــا حَيْـــثُ لَيْسَـــتْ بِحُـــرَّةٍ وَهُـمْ طَرَحُوهَـا فِـي الأَقَاصِـي الأَبَاعِـدِ

والسّبب في هذا الهجاء واضح، حيث تشعر المرأة بالغربة وانعدام الحرّيّة حين زوّجها أهلها بعيدًا عنهم، ما جعلها تمنع منعًا مؤبّدًا ومؤكّدًا بالنّفي، ونون التّوكيد، وبوصله بقولها: "الدّهر" تمنع حمد الأخ ورثاء الأب، وكأنّها تنسلخ منهما نتيجة لما فعلاه بها من تزويج جعلها "ليست بحرّة" ونأى بها في "الأقاصي الأباعد".

واجتماع الأب والأخ في مثل هذا الشّعر يعود لما لهما من قوامة على المرأة، وغالبًا ما يكون أحدهما وكيلها عند الزّواج، ويلاحَظ في هذا الشّاهد عمومَ الخطاب الّذي يمسّ جميع الآباء والإخوة، ويتكلّم بلسان حال جميعِ النّساء اللواتي يشعرنَ بالغربة بعد الزّواج، وهذا الشّاهد رغمَ وضوحه وأسلوبه المباشر يحمل دلالات اجتماعيّة عميقة، والتّعامل مع اللغة بوصفها واقعة اجتماعيّة يفضي إلى تعدّد المعنى، ويحمل دلالات مختلفة طبقًا للبنية الاجتماعيّة الّتي يتحرّك فيها[1]، ولذلك من الممكن أنْ يجري هذا الشّعر مجرى الحكمة والمثل؛ لأنّه يصلح للّوم والعتاب والهجاء مهما كانت الأسباب الّتي تدفع المرأة لذلك.

وقد تحدّد المرأة مهجوّها في هذا الموقف، كما جرى مع حميدة بنت النّعمان[2] عندما تزوّجت روحَ بن زنباعٍ الجذاميّ قائد اليمانيّة بالشّام.

---

[1] انظر: الأحمر، فيصل، **معجم السّيميائيّات**،٩٢.

[2] **حميدة بنت النّعمان** بن بشير الأنصاريّ الخزرجيّ؛ شاعرة دمشقيّة أصلها من المدينة، كان أبوها واليًا على حمص، تزوجت مرة بعد مرة رجالًا منهم روح بن زنباع وآخرهم فيض بن محمد بن الحكم، وولدت له ابنةً تزوجها الحجّاج بن يوسف، وتوفيت حميدة نحو(٨٥هـ). انظر: **الوافي بالوفيات**، ١٧٧/٩.

فقالت لأخيها أبان بن النّعمان[1]:

[من الوافر]

أَطَـــالَ اللهُ شَـــأْنَكَ مِـــنْ غُـــلاَمٍ مَتَـــى كَانَـــتْ مَنَاكِحَنَـــا جُـــذَامُ

أَتَرْضَـــى بالفَرَاسِـــنِ وَالـــذُّنَابَى وَقَـــدْ كُنَّـــا يَقِـــرُّ لَنَـــا السَّـــنامُ

تستعمل حميدة أسلوب الدّعاء "أطال الله شأنك"، وهي تنتقص من أخيها، فتقول: "من غلام"؛ وذلك كلّه لأنّها ترى نفسها فوق زوجها، فتوظّف الاستفهام الإنكاريّ لتلوم وتنكر "متى كانت مناكحنا جذام؟!".

ثمّ تؤكّد فكرتها عن هذا الزّواج الّذي حطّ من قدرها بخطاب استفهاميّ إنكاريّ في البيت الثّاني موجّهٍ إلى أخيها: "أترضى بالفراسن والذّنابى؟!"، في مفارقة مع ما كانت عليه ونظيراتها "وقد كنّا يقرّ بنا السّنامُ"؛ فهي تستغرب من أخيها رضاه بهذا الزّواج الوضيع بدلالة "الفراسن والذّنابى" مفارقًا ما تستحقّه من مقام عالٍ رفيع، بالغت في التّعبير عنه حتّى جعلته يقرّ بها بدلًا من أن تقرّ هي به، وتمثّل لهذين المقامين بصورة المقابلة بين ذنب الرّاحلة وسنامها، فالقصيدة مجموعة من الأشياء الجاهزة الّتي تعيش في واقع الشّاعر النّفسيّ وتتجمّع وتتضامّ في خلقٍ فنيّ جديد يحتوي الرّمز والأسطورة والحقيقة والقصّة والمشهد الدّراميّ، كلّ هذا ينتقل من صورته الأصليّة في ماضيه، ليحتلّ صورة جديدة ويستقرّ في حاضر جديد[2]، يحاكي حركة الشّعور في العالم الدّاخليّ المتحكّم في النّظرة إلى الواقع، والتّعبير عن المواقف.

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦.

الفراسن : قوائم النّاقة. **الذّنابى**: الذَّنَب. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (فرسن)، و(ذنب).

[2] انظر: الموسى، خليل، **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ٧٥.

وقد يختلط هجاء المرأة للأهل بمشاعر أخرى، وتصحبه غايات مختلفة، مثل التّحريض واستثارة النّخوة والحميّة، ومن ذلك ما ذكره الجاحظ[١] أنه كان لطسم وجديس ملك يقال له "عِمليق"[٢] ظلوم غشوم، وكانت لا تزفُّ جارية إلى زوجها إلّا بدأوه بها، فافترعها، وردّها إلى بعلها، ثمَّ إنَّ رجلًا من جديس تزوّج عُفيرة بنت غِفار[٣]، عظيم جديس ورئيسها، فلما أرادوا أن يهدوها إليه، بدأوا بها عمليق فأدخلوها عليه والقيان معها يتغنين ويضربن بالدّفوف ويقلن[٤]:

[من مشطور الرّجز]

اِبْـــدِي بِعِمْلِيـــقٍ وَمَعْـــهُ فَـــارْكَبِي وَبَـــادِرِي الصُّـــبْحَ بِـــأَمْرٍ مُعْجِـــبِ
فَسَـــوْفَ تَلْقَـــيْنَ الَّـــذِي لَـــمْ تَطْلُبِـــي وَلَـــمْ يَكُـــنْ مِـــنْ دُونِـــهِ مِـــنْ مَـــذْهَبِ

فجعلت تقول وهي تُزَفُّ[٥]:

[من مشطور الرّجز]

مَـــا أَحَـــدٌ أَذَلُّ مِـــنْ جَـــدِيسِ أَهكَـــذَا يُفْعَـــلُ بِـــالْعَرُوسِ؟!
يَرْضَـــى بِهَـــذَا يَـــالَقَومِيْ حُـــرُّ مِـــنْ بَعْـــدِ مَـــا أَهْـــدَى وَسِـــيقَ المَهْـــرُ

---

[١] الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٨٤– ١٨٥.

[٢] **عِمليق** بن لاوذ بن إرم بن سام بن نوح ملك طسم. قال ابن قتيبة: "ومن ولد إرم بن سام: طسم وجديس، ابنا لاوذ بن إرم بن سام بن نوح، ونزلوا اليمامة، وأخوهما عمليق بن لاوذ بن إرم بن سام بن نوح، نزل بعضهم الحرم، وبعضهم الشام، فمنهم العماليق، أمم تفرقوا في البلاد، ومنهم فراعنة مصر والجبابرة، ومنهم ملوك فارس وأهل خراسان". انظر: **المعارف**، ٢٧.

[٣] اختُلِفَ في اسم والدها، فقيل: هي عُفيرة بنت عفّان، وقيل: بنت عَبَّاد الجَدِيسيّة، من بني جَدِيس. شاعرة جاهلية، من أهل اليمامة بِنَجد، وكُنيتها شمس الشُّموس، وهي أخت الأسود بن عبّاد سيّد بني جَدِيس. انظر: ابن الأثير، **الكامل في التّاريخ**، ١/ ٣٢٢. وابن قتيبة، **الأخبار الطّوال**، ١٥.

[٤] الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٨٤.

[٥] **نفسه**، ١٨٤.

لَأَنْ يُلَاقِـــيْ الْمَـــرءُ مَـــوْتَ نَفْسِـــهِ خَيْـــرٌ لَـــهُ مِـــنْ فِعْـــلِ ذَا بِعِرْسِـــهِ

والأبيات الشّعريّة السّابقة من مشطور الرّجز تدلّ على حرارة الإحساس في نفسها وهي الّتي تُساق إلى ما تكره، فنطقت بلسان حالها وحال سابقاتها هاجيةً قومَها، حتّى جعلتهم الأذلّ مطلقًا، بتوظيفها النّفي القاطع مع النّكرة "ما أحدٌ"؛ لتفيد استيفاء الجماعات والأفراد الّذين يصلح أن يقال عنهم "أحد"؛ مبالغة في إظهار ذلّ قومهم برضاهم عن فعل ذلك الملك أو سكوتهم عنه.

وهي توضّح سبب هجائها قومها بجعلهم في الدّرك الأسفل من الذّلّ؛ فتنكر عليهم وتقرّعهم باستفهامها "أهكذا يفعل بالعروس؟!"، وتكمل منكرة باستفهام يظهر معناه من السّياق وإن حذفت الأداة "يرضى بهذا يا لقومي حرّ؟"؛ بدلالة التّوجّع والاستهجان والاستغراب.

ثمّ تشير إلى ما يؤدّي دلالة تحريضيّة إيحائيّة بجعلها الموت أهون من سكوت الرّجال عمّا يُفعَل بالفتيات، فالموت لا يكون إلّا بممانعة هذا الفعل، ما يستدعي ردودًا متبادلة ومختلفة الدّوافع والاتّجاهات، يصحبها على الأغلب القتال والقتل والإصابات.

وفي تتمّة القصّة يظهر التّحريض جليًّا، فيروى أنّها لما دخلت عليه افترعها، ثمّ خلّى سبيلها، فخرجت ووقفت على أخيها الأسود بن غِفار، وهو قاعدٌ في نادي قومه، وقد شقّت درعَها، وأنشأت تقول[1]:

[من الطّويل]

أَيَصْـــلُحُ مَـــا يُـــؤْتَى إِلَـــى فَتَيَـــاتِكُمْ وَأَنْـــتُمْ رِجَـــالٌ كَثْـــرةٌ عَـــدَدَ الرَّمْـــلِ؟!

---

[1] الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٨٤– ١٨٥.

الحَجْل والحِجْل: القَيْد، والخَلخال. **الذَّحْل:** الثّأر. **الضِّرام:** ما اشتعل من الحطب. **الجَزْل:** الحطب اليابس. **مُواكِل:** عاجِزٌ كثير الاتّكال على غيره. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (حجل)، و(ذحل)، و(ضرم)، و(جزل)، و(وكل).

وَتَرْضَـوْنَ هَـذا يَـا لَقَـوْمِيْ لِأُخْـتِكُمْ عَشِـيَّةَ زُفَّـتْ فِـي النِّسَـاءِ إِلَـى الْبَعْـلِ

فَـإِنْ أَنْـتُمُ لَـمْ تَغْضَـبُوا بَعْـدَ هَـذِهِ فَكُونُـوا نِسَـاءً فِـي المَنَـازِلِ وَالحَجْـلِ

وَدُونَكُـــمُ طِيـــبَ النِّسَـــاءِ وَإِنَّمَـــا خُلِقْـــتُمْ جَمِيعًـــا لِلتَّـــزَيُّنِ وَالكُحْـــلِ

فَلَـــوْ أَنَّنَـــا كُنَّـــا رِجَـــالًا وَكُنْـــتُمُ نِسَـــاءً لَكُنَّـــا لَا نُقِـــيمُ عَلَـــى ذَحْـــلِ

فَقُبْحًـــا لِبَعْـــلٍ لَـــيْسَ فِيـــهِ حَمِيَّـــةٌ وَيَخْتَـــالُ يَمْشِـــي بَيْنَنَـــا مِشْـــيَةَ الْفَحْـــلِ

فَمُوتُـــوا كِرَامًـــا، أَوْ أَصِـــيبُوا عَـــدُوَّكُمْ بِدَاهِيَـــةٍ تُـــورِي ضِـــرَامًا مِـــنَ الْجَـــزْلِ

وَإِلَّا، فَخَلُّـــــوا دَارَكُـــــمْ وَتَرَحَّلُـــــوا إِلَـــى بَلَـــدٍ قَفْـــرٍ خَـــلَاءٍ مِـــنَ الْأَهْـــلِ

وَلَا تَخْرُجُـــوا لِلْحَـــرْبِ يَـــا قَـــوْمِ إِنَّهَـــا تَقُـــومُ بِـــأَقْوَامٍ شِـــدَادٍ عَلَـــى رِجْـــلِ

فَيَهْلِـــكُ فِيهَـــا كُـــلُّ وَغْـــدٍ مُوَاكِـــلٍ وَيَسْـــلَمُ فِيهَـــا ذُو الطِّعَـــانِ وَذُو القَتْـــلِ

تفتتح عفيرة قصيدتها بخطاب استفهاميّ مباشر، ينطوي على معنى التّقريع والتّوبيخ بمفهوم المفارقة الّتي تقع ما بين رضاهم الماثل بسكوتهم عن الفعل الشّنيع بها وبمثيلاتها، في حين أنّهم رجال وكثر، فهي تقرّر لهم في البداية أنّهم لا يشتكون من العدد، وكأنّها تلمز في نوعيّتهم، ثمّ تصرّح بذلك بأسلوب استغاثة "وترضون هذا يا لقومي لأختكم؟" محاولة استثارة حفائظهم السّاكنة خضوعًا لمجرى العادة ومسلك الواقع.

وتنتقل بعد ذلك إلى الهجاء الصّريح المشروط؛ فهي تراهم نساء يفتقدون إلى أخلاق الرّجولة، ولا يستحقّون مقامها ولقبها، وهم أَلْيَقُ بالزّينة والتّستّر في المنازل مثل النّساء، ذلك في قولها: "فإن أنتمُ لم تغضبوا بعد هذه ..."؛ ما يعني أنّهم إذا غضبوا حفظوا لأنفسهم مقامهم وقيمتهم.

واستعمالها ألفاظ مثل "لم تغضبوا، حميّة، الحرب، الطّعان، القتل" فيه الدّلالة التّحريضيّة الّتي لا تحتمل التّأويل إضافة إلى معاني الهجاء المصحوب بالإنكار، وبالتّوبيخ، وبالشّرط.

وقد لاقت أبياتها جوابًا في نفوس قومها، فلما سمعت جديس شِعْرَها، أنفت أنفا شديدًا، وأخذتهم الحمية، فتآمروا بينهم وعزموا على اغتيال الملك، وجنوده فقالوا: "**إن نحن بادأناهم بالحرب لم نقوَ عليهم؛ لكثرة جندهم وأنصارهم**"، فاتفقوا على ذلك، ثم إن الأسود أتى الملك فقال: "**إنّي أحبّ أنْ تجعلَ غداءك عندي أنت وجنودك**"، فقال عِمليق: "**إنّ عدد القوم كثير، وأحسب أنَّ البيوت لا تسعهم**"، فقال الأسود: "**فنخرج لهم الطعام إلى بطن الوادي**"، فقال لقومه: "**إذا اشتغل القوم بالأكل فسلّوا سيوفكم، واعملوا على أن تحملوا حملة رجل واحد واقتلوهم عن آخرهم**"، وهيّأ الأسود ما احتاج إليه من الطّعام، وجاء الملك، فلما أكبَّ القومُ على الأكل، بادرت جديس إلى سيوفهم، ثم حملت على الملك وعلى جنوده والأسود يرتجز ويقول[1]:

[من مشطور الرّجز]

يَــا صُــبْحَةً يَــا صُــبْحَةَ الْعَــرُوسِ حَتَّـــى تَمَشَّـــتْ بِـــدَمٍ جَمِـــيسِ

يَــا طَسْــمُ مَــا لَقِيــتِ مِــنْ جَــدِيسِ هَلَكْــتِ يَــا طَسْــمُ فَهيســي هيســي

فقتلوه وجنوده جميعًا.

وهذه الاستجابة تظهر الجانب الوظيفيّ لشعر الهجاء بعامّة، وهجاء المرأة بخاصّة، ومن الجيّد التّقرير أنّ هجاء الأهل والأولياء جاء بدافع اجتماعيٍّ صِرْفٍ، يعزّزه شعور بالغربة، أو مخالفة لموقف الأهل، أو تحريض وتحريش ناتج عن إباء في النّفس لعادة سرت في القوم سريان القانون، ويمكن القول إنّ الهجاء في مثل هذه الحالات كان مؤثّرًا على الواقع بشكل مباشر أو

---

[1] الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٨٥- ١٨٦.

هَيْسِ: كلمة تقال في الغارَة إذا اسْتُبِيحَتْ قرية أَو قبيلة فاستؤصلت، أَي لا بَقي منهم أَحد فيقولون: هَيْسِ هَيْسِ. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (هيس).

غير مباشر، وذلك باستجابة الأهل لما ينفي الهجاء عنهم، أو بتخلّص المرأة من ظروف فرضها عليها أهلها بسبيل الشّعر والهجاء.

- **هجاء الخاطب والزّوج:**

إنّ الهجاء الّذي يجري على لسان المرأة إنّما يتدفّق من انفعالاتٍ جيّاشة تعصف بداخلها، وإلّا ما الّذي يدفع مخلوقًا طُبعت في قلبه الرّقّة والرّحمة إلى سَلْكِ هذه الطّريقِ الوعرة؟ وإلى احتطاب تلك المعاني الجافّة؟ وإلى خوضِ المعارك الفاتكة مع أناسٍ تربطها بهم علاقاتٌ وطيدة؟

لذلك أجدُ أنّه من الأجدرِ تصنيفُ هجاء المرأة خاطبَها أو زوجَها ضمن وسائل الدّفاع عن النّفس، أو الخلاص من العقد النّفسيّة النّاجمة عن الضّواغط الاجتماعيّة والمعاناة والشّعور بالإحباط والفشل.

ومن أشهر القصص الّتي تروي هذا اللون، قصّة الخنساء بنت عمرو عندما خطبها دريدُ ابن الصّمّة ورفضته؛ إذْ قالت لأخيها[1]:

[من الوافر]

يُبَـــادِرُني حُمَيـــدَةُ كُـــلَّ يَـــومٍ فَمَـــا يُـــولِي مُعاوِيَـــةَ بْـــنَ عَمْـــرِو
لَـــئِنْ لَـــمْ أُوْتَ مِـــنْ نَفْسِـــي نَصـــيبًا لَقَـــدْ أَوْدَى الزَّمَـــانُ إِذَنْ بِصَـــخْرِ
أَتُكرِهُنِـــي- هُبِلـــتَ- عَلَـــى دُرَيـــدٍ؟! وَقَـــدْ أُحْرِمْـــتُ سَـــيِّدَ آلِ بَـــدْرِ!

---

[1] **ديوانها**، ٦٥، ٦٦.

الحَبَرْكَى: الطويل الظّهر القصير الرّجلين. **الشَّبْر**: الشَّبْرُ في الأَصل العطاء ثم كُني به عن النّكاح؛ لأَن فيه عطاء. وشَبْرُ الجمل: طَرْقُه، وهو ضِرَابه. **الجَرِيمُ والجَرامُ**: التّمر اليابس. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (حبرك)، و(شبر)، و(جرم).

مَعَـــاذَ اللَـــهِ يَنكَحُنِـــي حَبَرْكَـــى قَصـيرُ الشِّـبْرِ مِـنْ جُشَـمَ بْـنِ بَكْـرِ

يَـــرَى مَجْـــدًا وَمَكْرُمَـــةً أَتَاهَـــا إِذَا عَشَّـــى الصَّـــدِيقَ جَـــرِيمَ تَمْـــرِ

وَلَـــوْ أَصْـــبَحتُ فـــي جُشَـــمٍ هَـــدِيًّا إِذَنْ، أَصـــبَحتُ فِـــي دَنَـــسٍ وَفَقْـــرِ

تظهر الأبياتُ موقفَ المكرهة على الزّواج من الأخ والخاطب على حدٍّ سواء، وعلى الرّغم من كون الخنساء من الشّواعر اللواتي ذاع صيتهنّ، تجد أنّها في هذا اللون تجنح إلى الخطابيّة المباشرة مستندةً إلى واقعها، مطعّمةً رسالتها بحقائق يعرفها الجميع؛ كأسماء الأشخاص والقبائل، وموت أخيها صخر، ومتّخذةً من هذا الواقع سنادًا لتأسيس هجائها اللاذع بذمّ البخل، والنّفور من حياة الفقر والذّلّ.

ولا تستغني الشّاعرة عن الموازنة بينَ خاطبِيها أملًا في رفع مكانتها، وتبيان ما تستحقّ، مسخّرةً بنية التّناقض في إظهار عيوب دريد، والحطّ من قدره، فما يلبثُ أنْ يردَّ عليها انتقامًا لكرامته المسفوحة قائلًا[1]:

[من الكامل]

الْحَـــرْبُ أَوَّلُ مَـــا تَكُـــونُ فُتَيَّـــةً تَبْـــدو بِزِينَتِهَـــا لِكُـــلِّ جَهُـــولِ

حَتَّـــى إِذَا اسْـــتَعَرَتْ وَشَـــبَّ ضِـــرَامُهَا عَـــادَتْ عَجُـــوزًا غَيْـــرَ ذَاتِ خَلِيـــلِ

شَـــمْطَاءَ جَـــزَّتْ رَأْسَـــهَا وَتَنَكَّـــرَتْ مَكْرُوهَـــةً لِلشَّـــمِّ وَالتَّقْبِيـــلِ

وهذه الأبيات ليست له، لكنّها تحوي استعارةً تناسب ما يرنو إليه من الدّلالة؛ حيث تبيّنُ انخمادَ شوقه إليها، وتبدّل صورتها في عينه بعد ما سمعه من لسانها، فقد رأى أنّ حالة الانبهار والانفعال والعاطفة تُجاه هذه المرأة، تشبه المعركة في بدايتها، حيث يعمّ الحماس جميع المحاربين، وبخاصّة الّذين لم يعهدوا حروبًا من قبل، ولكنّ هذا الحماس يتقهقر ويتلاشى عندما

---

[1] **شعر عمرو بن معدي كرب**، ١٥٤– ١٥٥.

يطول زمن المعركة، ويعلو الرّكام، وتنفد القوى، دون رؤية بوادر النّصر، وبالمقابل يرى نفسه يتحلّل من اندفاعه نحو هذه المرأة كما يتحلّل المحارب من حماسه عندما تطول المعركة دون رؤية بارقة أمل بنصرٍ قريب.

ولعلّ اختياره الرّدّ بشعر غيره رغم كونه شاعرًا مكثرًا يضيفُ معنًى إضافيًّا للاستخفاف بالطّرف الآخر؛ إذْ يرى أنّه لا يستحقّ أنْ يُنظمَ فيه شعرٌ وإنْ كانَ هجاءً، وربّما كانت الصّدمة عنيفةً جدًّا جعلته لا يقوى على الرّدّ بعد شعوره بالضّعف والخَوَر أمامَ هذا الرّفض الموشّح بالإهانة، وهدر الكرامة، والأنكى أنّه منظوم خفيفٌ على اللسان، سريع الانتشار قويّ البيان.

ومن هجاء المرأة للرّجل معايرته لعدم تنفيذ وعوده قبل الزّواج، فقد روت المصادر أنّ رجلًا قالَ لامرأة خطبها ولم يعجبها مظهره: "**والله لأملأن بيتك خيرًا...**"[1]؛ من قبيل التّعويض بالمال والقوّة، فتزوجته، فلم تجده كذلك، فقالت[2]:

[من الرّمل]

قَـــدْ رَأَيْنَـــاكَ فَمَـــا أَعْجَبْتَنَـــا وَبَلَوْنَـــاكَ فَلَـــمْ نَـــرْضَ الْخَبَـــرْ

فهي لم ترضَ به إلّا لوعوده، ولكنّها كرهت صحبته عندما تزوّجته؛ لأنّه أخلفَ الوعد، فلم تجد إلّا أنْ تهجوَهُ للتّخفيف مِنْ شعورها بأنّها أصبحت زوجةً لدميمٍ فقيرٍ ادّعى الغنى، وضعيفٍ ادّعى القوّة.

---

[1] الرّاغب الأصبهانيّ، **محاضرات الأدباء**، ٢/ ٢٠٥.

[2] **نفسُه**، ٢/ ٢٠٥.

بلوناك: اختبرناك. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (بَلا).

ومهما تغيّر دافع المرأة لهجاء الرّجل، ورسالتها إليه في هذا الهجاء، يُلاحظُ أنّه يبقى شعرًا وظيفيًّا بالدّرجة الأولى، وقد يصل إلى النّكتة أو المثل أحيانًا، الأمر الّذي يفسحُ له مجالًا في موسوعات الأدب والأخبار والنّوادر.

وممّا عرضت له المصادرُ في هذا المجال أنّ حميدة بنت النّعمان تزوّجت بعد روحٍ فتى اسمه الفيض بن محمد بن الحكم، وكان شابًّا جميل الصّورة، له ولعٌ بالشّراب، وقد قاء مرةً في حِجْرِها فقالت[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

وَلَـيْسَ فَـيْضٌ بِفَيَّـاضِ العَطَـاءِ لَنَـا لَكِـنَّ فَيْضًـا لَنَـا بِالسّـلْحِ فَيَّـاضُ

لَيْـثُ اللُّيُـوثِ عَلَيْنَـا بَاسِـلٌ شَـرِسٌ وَفِـي الحَـروب هَيُـوبُ الصَّـدْرِ حَيَّـاضُ

فقد أفسد هذا التّصرّف صورته السّابقة، ولم يشفع له جمال خلقته من هجائها؛ إذْ عايرته بشحّه عليها في الإنفاق، وكرمه في ما هو قبيح كما جاء في البيت الأوّل، وعايرته بجبنه وتخاذله في الحروب، وإظهار القوّة على النّساء كما في البيت الثّاني، وهذه الصّور رغم بساطتها تكشف عن مقدار استيائها وندمها على الارتباط به، وهذا يعني أنّ "كلّ الصور البسيطة والعظيمة تكشف عن حالة نفسية"[2]، والشّعرُ الانفعاليّ لا يحتاج صاحبه إلى الإغراق في الصّور بقدر حاجته إلى التّفريغ النّفسيّ.

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٨.

السَّلْحُ: اسم لذي البَطْنِ، وقيل: لِما رَقَّ منه من كل ذي بطن. **الـهَيُوبُ**: الجَبانُ الذي يَهابُ الناسَ. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (سلح)، و(هيب).

[2] باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ٨٦.

والمرأة تحبّ أنْ يكون زوجها عطوفًا رحيمًا في بيته، قويًّا شجاعًا خارجه، وتحبّ أنْ يكون ذا رأي ومشورة في قومه، وتكره أن يكونَ متسلّطًا في بيته، ضعيفًا منعدم الرّأي عند القوم، وقد رويَ أنَّ جمرة الأزديّة[1] عانت من هذا الأمر مع زوجها أبي وائل، فقالت تهجوه[2]:

[من المتقارب]

لَعَمْـــرُكَ مَـــا إنْ أَبُـــو وَائِـــلٍ إذَا ذُكِـــرَ القَـــوْمُ بِالطَّائِـــلِ

فَيَـــا لَيْتَنِـــي لَـــمْ أَكُـــنْ عِرْسَـــهُ وَعُوجِلْـــتُ بِالحَـــدَثِ العَاجِـــلِ

إنّها تتمنّى لو لمْ تكنْ زوجًا لهذا الرّجل الّذي ليس له قيمة ولا قدر في قبيلته، ليس هذا حسب؛ بل تتمنّى أنْ يُعاجلَها الموتُ كي لا تسمعَ ذِكره المشين، ومعنى ذلك أنّ المرأة ترجو لزوجها علوّ المكانة وطيب الذّكر؛ لأنّها تعلو معه، ولكنّها تشقى إذا كانَ وضيعًا مُنعدمَ المروءة.

وقد يكونُ هجاء المرأة لزوجها بسبب ضيق العيش معه لسوء خلقه، ومن ذلك ما قالته عصيمة الحنظليّة[3]:

[من الوافر]

كَـــأَنَّ الـــدَّارَ حِـــينَ تَكُـــونُ فِيهَـــا عَلَيْنَـــا حُفْـــرَةٌ مُلِئَـــتْ دُخَانَـــا

فَلَيْتَـــكَ فِـــي سَـــفِينِ بَنِـــي عُبَـــادٍ فَتُصْـــبِحَ لَا نَـــرَاكَ وَلَا تَرَانَـــا

"وَلَيْتَـــكَ غَائِـــبٌ بِالْهِنْـــدِ عَنَّـــا وَلَيْـــتَ لَنَـــا صَـــدِيقًا فَاقْتَنَانَـــا"

فَلَـــوْ أَنَّ البُـــدُورَ قَـــبِلْنَ يَوْمًـــا لَقَـــدْ أَعْطَيْتُهَـــا مِائَـــةً هِجَانَـــا

---

[1] لم يذكرها غير الجاحظ.

[2] الجاحظ، **الحيوان**، ٧/ ١٦٣.

[3] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦٢/٧. (دون البيت الثّالث). ويمّوت، بشير، **شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام**، ٩٨. (منسوبًا لأم صريع الكنديّة، بإضافة البيت الثّالث). ولم أجد ترجمة لعصيمة الحنظليّة؛ فلم يذكرها غير الجاحظ.

لقد شبّهت الدّار بالحفرة المليئة بالدّخان عندما يكون زوجها موجودًا فيها، "والتّشبيه من بين الأدوات اللغويّة المؤدّية إلى تعدّد التّشاكل، فكل تشبيه يحتوي على تشاكليْن"[١]، التّشاكل المعنويّ، والتّشاكل النّفسيّ الّذي ينسجم معه، والتّشاكل المعنويّ في أركان التّشبيه له دلالة واضحة هي القتامة والسّواد؛ فالدّار في حال وجوده تشبه الحفرة المليئة بالدّخان، والحفرة مظلمةٌ دونَ أن يكون فيها شيْء، فما بالكَ وقد ملئت بالدّخان؟ ستكون أشدّ ظلمة، وسينعدم منها الهواء، ويستحيل لحيٍّ أنْ يعيشَ فيها لحظةً واحدةً في هذه الحال، من هنا يأتي التّشاكل النّفسيّ متّفقًا مع المعنى النّاتج من التّشبيه، فالسّواد يوحي بالحزن والتّشاؤم، والدّخان يدلّ على الضّيق والاختناق؛ لذا سرعان ما تنتقل للتّمنّي في البيت الثّاني آملةً الخلاص من مسبّب هذا الضّيق، فتتمنّى أن يأخذه السّفر في "سفين بني عباد" فلا يعود أبدًا، أو أنْ تفتديَ نفسها من هذا السّجن بمئةٍ من الإبل "لَقَدْ أَعْطَيْتُهَا مِائَةً هِجَانًا".

وليس سوء الخُلق وحده ما ينفّر المرأة من زوجها، فهي تنفر من خلقته الدّميمة أيضًا، كما حدث مع امرأة من بني ضبّة تزوّجت برجلٍ دميم، فأنشأت تهجوه وترجو فراقه قائلة[٢]:

[مِنَ البَسِيطِ]

تَـــرَاهُ أَهْـــوَجَ مَلْعُونًـــا خَلِيقَتُـــهُ ... يَمْشِـي عَلَـى مِثْـلِ مُعْـوَجِّ العَـرَاجِينِ

وَمَـــا دَعَـــوْتُ عَلَيْـــهِ قَـــطُّ أَلْعَنُـــهُ ... إِلَّا وَآخَـــــرُ يَتْلُـــــوهُ بِـــــآمِينِ

فَلَيْتَـــهُ كَـــانَ أَرْضُ الـــرُّومِ مَنْزِلَـــهُ ... وَأَنَّنِـــي قَبْلَـــهُ صُـــيِّرْتُ بِالصِّـــينِ

---

[١] مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ"استراتيجيّة التّناصّ"**، ٢٨.

[٢] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦٢/٧.

إنّها تسخر من زوجها الأهوج الدّميم الملعون الخلقة، ذي القدمين المقوستين "**مُعْوَجِّ العَرَاجِينِ**"، وهو رجلٌ يبغضه النّاس مع زوجته؛ لذلك كلّما دعت عليه تسمع مَنْ يتلو دعاءها "**بِآمِينِ**"، وترجو فراقه فراقًا لا لقاء بعده؛ إذْ تكون في أقصى الشّرق، ويكون في أقصى الغرب.

وقد يضيق العيش بالمرأة مع زوجها لتصرّفٍ تبغضه، ويكرّره رغم عَرْفه ذلك، فلا تجد إلّا أنْ تشكوَه، فقد رويَ أنّ امرأة شكت زوجها، وأخبرت عن عجزه أنّه إذا سقط عليها انطبق، والنّساء يكرهن وقوع الرّجال على صدورهنّ، فقالت: "**زوجي عياباء طباقاء، وكلّ داء له داء**"، وقيل في ذلك[1]:

[من الوافر]

جَـــزَاكَ اللهُ شَـــرًّا مِـــنْ رَفِيـــقٍ إِذَا بُلِّغْـــتَ مِـــنْ رَكْـــبِ النِّسَـــاءِ
رَمَـــاكَ اللهُ مِـــنْ عِـــرْقٍ بِـــأَفْعَى وَلَا عَافَـــاكَ مِـــنْ جَهْـــدِ الـــبَلَاءِ
أَجُبْنًـــا فـــي الكَرِيهَـــةِ حِـــينَ تَلْقَـــى وَنَعْظًـــا حِـــينَ تَغْبُـــرُ فـــي الخَـــلَاءِ؟!

والملاحظُ من هذه القصص أنّ الزّوج المهجوّ بغيضٌ عند زوجه وعند النّاس، وما تلبث المرأة أنْ تشكوه حتّى يغسل بسيل من الدّعاء عليه، وذمّه ورميه بكلّ قبيح، كالجبن والبخل وسوء التّدبير، وقد قالت العرب: "**الجُبنُ خيرُ أخلاقِ النّساء، وشرُّ أخلاقِ الرّجال**"[2]، ولعلّ كلّ ما يُهجى به العربيّ راجعٌ إلى الضّعف والخَور، فهو يُهجى بخمول النّسب، وبالبخل، وبالجبن،

---

[1] الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ٢٣٣.

الْكَرِيهَة: النَّازِلَةُ وَالشِّدَّةُ فِي الْحَرْبِ، والمقصود هنا لقاء الزّوجة. **نعظ**: نعظ الذّكر: قَامَ وَانْتَشَرَ. **تغبر**: تمكث. الْخَلَاءُ مِنَ الْأَرْضِ: قَرَارٌ خَالٍ، ومكان قضاء الحاجة. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (كره)، و(نعظ)، و(غبر)، و(خلا).

[2] الوطواط، **غرر الخَصائص**، ٤٤٥.

وبامتهان نسائه في الرّعي والكدّ خارج البيت[١]، ولكن؛ قد تلجأ المرأة لغير الشّكو للتّنفيس عن نفسها المكروبة، كأنْ تنذرَ الغالي والنّفيس يوم الخلاص من زوجها القذر الّذي لا يتهيّأ لزوجته كما تتهيّأ له، من ذلك ما قالته أم الأسود الكلابيّة في هجاء زوجها[٢]:

[من الطّويل]

سَـأُنْذِرُ بَعْـدِيْ كُـلَّ بَيْضَـاءَ حُـرَّةٍ ... مُنَعَّمَـةٍ خَـوْدٍ كَـرِيمٍ نِجَارُهَـا
قَصِـيرَ قِبَـالِ النَّعْـلِ، يُضْـحِي وَهَمُّـهُ ... قَرِيـبٌ وَيُمْسِـي حَيْـثُ يُعْشِـيهِ نَارُهَـا
إِذَا قَـالَ قَـدْ أَشْـبَعْتِنِي بَـاتَ رَاضِـيًا ... لَـهُ شَـمْلَةٌ بَيْضَـاءُ خَـافٍ خِمَارُهَـا
يَـرَى الطِّيـبَ عَـارًا أَنْ يَمَـسَّ ثِيابَـهُ ... أَوِ الْمِسْـكَ يَوْمًـا إِنْ عَـلَاهُ صُـوَارُهَا
وَلَكِنَّـهُ مِـنْ رَطْـبِ "أَخْثَـا" صُـنَانُهُ ... إِذَا أُمْرِعَـتْ بِـالْكَفِّ مِنْـهُ دِيَارُهَـا

ومن النّساء مَنْ تهجو زوجها لأمرٍ لا يتعلّق بالعلاقة بينهما، وممّا نقلته المصادر في ذلك قصّة أمّ قرفة[٣] الّتي كانت عقيلة قومها، فقالت ترثيه وتلوم زوجها؛ لقَبوله الدّيّة[٤]:

[من الوافر]

---

[١] انظر: حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٨٢.

[٢] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٠.

الْخَوْدُ: الْفَتَاةُ الْحَسَنَةُ الْخَلْقِ الشَّابَّةُ مَا لَمْ تَصِرْ نَصَفًا؛ وَقِيلَ: الْجَارِيَةُ النَّاعِمَةُ. **النِّجَارُ وَالنُّجَارُ**: الْأَصْلُ وَالْحَسَبُ. **القِبال**: زمام النّعل، وَقيل: هُوَ مثل الزِّمَام بَين الإصبع الْوُسْطَى وَالَّتِي تَلِيهَا. **تعشيه النّار**: يستدلّ عليها ببصر ضعيف. **الشَّمْلة**: كِساءٌ دون القَطِيفة يُشْتَمل به. **الصُّوَارُ**: وِعَاءُ الْمِسْكِ. **أخثاء**: روث البقر. **أمرعَ**: أخصب وأكلأ. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (خود)، و(نجر)، و(قبل)، و(عشي)، و(شمل)، و(صور)، و(خثا)، و(مرع).

[٣] **أم قرفة**: فاطمة بنت ربيعة بن بدر زوج مالك بن حذيفة بن بدر عم عيينة بن حصن بن حذيفة، وكانت مُعظّمة مُطاعة فيهم، وتُحرّضهم على عداوة المسلمين وقتلهم، وكان يُضرب بها المثل في العزّة والمنعة، فيقال: "**أعزُّ مِن أُمّ قِرْفة**". انظر: ابن حجر العسقلانيّ، **فتح الباري**، ٧/ ٤٩٨. **وأمثال الميدانيّ**، ١/ ٢٠٣.

[٤] فوّاز، زينب، **الدّرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور**، ١١٠. (ورد اسمها أم ندبة). وشيخو، لويس، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، ٣٩.

حُذَيْفَــةُ، لَا سَــلِمْتَ مِــنَ الأَعَــادِي وَلَا وُقِّيــــتَ شَــــرَّ النَّائِبَــــاتِ

أَيَقْتُــلُ قِرْفَــةً قَــيْسٌ وَتَرْضَــى بِأَنْعَــامٍ وَنُــوقٍ سَــارِحَاتِ؟!

أَمَــا تَخْشَــى إِذَا قَــالَ الأَعَــادِي: حُذَيْفَــةُ قَلْبُــهُ قَلْــبُ البَنَــاتِ؟

فَخُــذْ ثَــأْرًا بِــأَطْرَافِ العــوالي أَوِ البِــيضِ الْحِــدَادِ المُرْهَفــاتِ

وَإِلَّا خَلِّنِــــي أَبْكِــــي نَهَــــارِي وَلَيْلِــــي بِالــــدُّمُوعِ الْجَارِيَــــاتِ

لَعَــلَّ مَنِيَّتِــي تَــأْتِي سَــرِيعًا وَتَرْمِينِــي سِــهَامُ الْحَادِثَــاتِ

فَــذَاكَ أَحَــبُّ مِــنْ بَعْــلٍ جَبَــانٍ تَكُــونُ حَيَاتُــهُ أَرْدَى الْحَيَــاةِ

ففي هذا النّموذج كانَ دافع الأمومة محرّكًا لهجاء الزّوج، ولعلّها لم تكن لتهجوه لولا ما بدر منه في هذه الحادثة.

وروي أنّ امرأة كان زوجها يحضر طعام الحجّاج فكتب إليها يخبرها بما هو فيه من الخصب، وأنّه قد سَمِن، فأجابته معنّفة[1]:

[من الطّويل]

أَتُهْدِيْ لِـيَ الْقِرْطَـاسَ وَالْخُبْزُ حَـاجَتِي وَأَنْــتَ عَلَــى بَــابِ الْأَمِيــرِ بَطِــينُ

إِذَا غِبْـتَ لَـمْ تَـذْكُرْ صَـدِيقًا وَإِنْ تُقِـمْ فَأَنْــتَ عَلَــى مَــا فِــي يَــدَيْكَ ضَــنِينُ

فَأَنْــتَ كَكَلْــبِ السّــوءِ فــي جــوعِ أَهْلِــهِ فَيَهْــزَلُ أَهْــلُ الْكَلْــبِ وَهْــوَ سَــمِينُ

وهذا الهجاء ردّ فعلٍ لبرود كتاب البادئ؛ إذْ تصبّر الزّوجة نفسها في غيابه بتأميلها بالأعطيات، وعندما تكون نهاية الصّبر كتابًا لا تجد أمامها إلّا الرّد بكتاب مثله، تقرّعه فيه وتظهر استياءها منه، وترسم له صورته كما تراها في أفعاله.

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، ١٩٢/١.

ويصل تمنّي فراق الزّوج عند بعض النّساء أنّها تطلبه في الدّارَيْن؛ فإنْ كتب له الجنّة فهي تفضّل النّارَ، قالت امرأة تذم زوجها[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

إِنِّـي نَـدِمْتُ عَلَـى مَـا كَـانَ مِـنْ عَجَبِـي ... وَأَقْصَــرَ الــدَّهْرُ عَنِّــي أَيَّ إِقْصَــارِ
فَلَيْتَنِــي يَــوْمَ قَــالُوا أَنْــتِ زَوْجَتُــهُ ... أَصَــابَنِي ذُو نُيُــوبٍ سُــمُّهُ ضَــارِي
يَــا رَبِّ إِنْ كُنْــتَ فِــي الْجَنَّــاتِ مُدْخِلَــهُ ... فَاجْعَـلْ أُمَيْمَـةَ رَبَّ النَّـاسِ فِـي النَّـارِ

وقد تُلام المرأة على هجاء الزّوج، أو على بغضها له، كما حدث مع عصيمة بنت زيد النهدية عندما تزوّجت رجلًا من قومها يُكْنَى أبا السّميدع، فأبغضته فليمت على ذلك، فقالت[2]:

[من الطّويل]

يَقُولُـونَ: لَـمْ تَأْخُـذْ عُصَـيْمَةُ مَهْرَهَـا ... كَـأَنَّ الَّـذِي يَلْحَـى عُصَـيْمَةَ لَاعِـبُ
وَلَـوْ مَارَسُـوا مَـا كُنْـتُ فِيـهِ لَأُخْرِجُـوا ... وَرَائِـي وَلَـمْ يُطْلَـبْ إِلَـى الْمَهْـرِ طَالِـبُ
كَـأَنَّ رِيَاحًـا مِـنْ سَـعِيد بْـنِ سَـالِمٍ ... "رَيَـا طبــةٍ" بَالَــتْ عَلَيْهَــا الثَّعَالِــبُ
فَــإِنْ أَنْفَلِــتْ مِنْــهُ فَــإِنِّي حَبِيسَــةٌ ... طِــوَالَ الْلَيَــالِي مَــا دَعَــا اللهَ رَاغِــبُ

ممّا سبق يُلاحَظُ أنّ نماذج هجاء المرأة لزوجها تفوّقت على غيرها كمًّا وكيفًا، وهذا أمرٌ طبعيّ؛ فالزّوج هو الأقرب إليها، والأكثر مشاركة لها في أمور حياتها، وهي ترى منه ما لا يراه غيرها، وتعلم طبائعه وخفاياه، وهو أيضًا يراها في كلّ أحوالها، ويعلمُ طبيعتها وتصنّعها، وعند حدوث أيّ مشكلة بينهما ينكبّ كلٌّ منهما على عيوب الآخر لإظهارها من باب التّشفّي والتّهكّم.

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٨.

[2] **نفسُه**، ١٠٩. (ورد البيت في مصدره "رياح طبة"؛ وهو على هذا النّحو مكسور، فتمّ تعديله).
يلحى: يلوم ويعذل. **طبة**: الطريقةُ المستطيلة من الثوب. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، (لحى)، و(طبب).

- **هجاء الأبناء:**

إنّ الأمومة أعظم علاقة تربط بينَ البشر وغير البشر، ولا عاطفة أسمى من حبِّ الأمِّ لابنها، ولكنّ هذه العاطفة قد تتعرّضُ لعوامل تنقصها أو تحوّلها إلى كراهية وحقد، وأهمّ هذه العوامل عقوق الأبناء، فهي تجعل العلاقة بين الأمّ والابن واهنة ضعيفة، معرّضةً للبتر في أيّ لحظة، ولا تجد الأمّ ساعتئذٍ إلّا أنْ تقف على أطلال الذّكريات؛ لتوازنَ بين طفولة ابنها وضعفه ولينه، وبين شبابه وقسوته، وبخاصّة إذا كانت لديه زوجٌ تؤلّبه، وتسخر من أمّه وتتهكّم عليها، قالت الشّاعرة الجاهليّة أم ثواب الهزانيّة تصف عقوق ابنها[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

رَبَّيْتُـــهُ وَهْـــوَ مِثْـــلُ الْفَـــرْخِ أَعْظُمُـــهُ ... أُمُّ الطَّعَـــامِ تَـــرَى فـــي جِلْـــدِهِ زَغَبَـــا

حَتَّـــى إِذَا آضَ كَالفُحَّـــالِ شَـــذَّبَهُ ... أَبَّـــارُهُ وَنَفَـــى عَـــنْ مَتْنِـــهِ الكَرَبَـــا

أَنْشَـــا يُخَـــرِّقُ أَثْـــوَابي يُـــؤَدِّبُنِي ... أَبَعْـــدَ شَـــيْبِيَ عِنْـــدِي يَبْتَغِـــي الأَدَبَـــا

إِنِّـــي لَأُبْصِـــرُ فـــي تَرْجِيـــلِ لِمَّتِـــهِ ... وَخَـــطِّ لِحْيَتِـــهِ فـــي خَـــدِّهِ عَجَبَـــا

قَالَـــتْ لَـــهُ عِرْسُـــهُ يَوْمًـــا لِتُسْـــمِعَنِي ... مَهْـــلًا فَـــإِنَّ لَنَـــا فـــي أُمِّنَـــا أَرَبَـــا

وَلَـــوْ رَأَتْنِـــيَ فـــي نَـــارٍ مُسَـــعَّرَةٍ ... مِـــنَ الجَحِـــيمِ لَـــزَادَتْ فَوْقَهَـــا حَطَبَـــا

تستذكرُ الأمُّ ماضيها الّذي أفنته في تربية ابنها؛ فقد كانَ عظمه ليّنًا كالفراخ الضّعيفة الّتي يغطّيها الزّغب، يعتمدُ عليها اعتمادًا كاملًا للبقاء على قيد الحياة، وقد عكفت على تغذيته وحمايته ليصبح جسده الواهي الضّعيف الليّن جسدَ رجلٍ قويّ معقود اللحية، وبعدَ استهلاكه كلّ

---

[1] أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، ١٣٦– ١٣٧ (باب الحماسة). وابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٢٠٢. والمبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ١٨٣/١.

أمّ الطّعام: البطن. **آض كالفحّال**: صار كفحل النّخل خاصّة وقد قطع متعهده منه شذبه، وألقى عن ظهره كربه، ليكمل طوله، ويتم غراسه. **الكرب**: أصول الأعذاق تترك كالأوتاد ليرتقي بها في النخل. انظر: التّبريزيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١/ ٣١٦.

ما لديها من قوّة وطاقة، يجازيها بعقوقه بدلًا من برّه، فيعنّفها ويخرّق ثوبها وهي عجوزٌ ضعيفة، وهو يظنّ بذلك أنّه يؤدّبها، فيصيبها الذّهول والعجب من شكله وهو رجلٌ في كامل قوّته، يضرب مَن اعتنى به ليصبحَ هكذا، وما كان منها إلّا التّحديق به متعجّبة كأنّها ترى شخصًا آخر غير الّذي أنجبته وربّته، وسؤال نفسها بدهشة: أبعدَ مشيبي يريد تعليمي الأدب؟! وهذا إنكارٌ للجميل، بل إنّه أكثر من ذلك بشاعةً؛ لأنّه صادرٌ من ابنها الّذي حملته كرهًا ووضعته كرهًا، وتحمّلت المشقّة في تربيته، وفي المقابل تنظر إلى زوجته الّتي تبدي عكس ما تبطن، وتحاول أنْ تجعله يعطف على أمّه بلسانها دون قلبها، والأم مدركة وموقنة بأنّ كنّتها تتمنّى لها الأذى ولكنّها تلبس وجهًا آخر أمام زوجها.

وتهزأ حبيبة بنت عبد العزّى[1]بالبخل وتذم البخيل حتى لو كان ابنها؛ لأنها فُطرت على الكرم وعرفت به بين العرب، وقد روت المصادرُ أنّه كان لها ابن قانصٌ بخيلٌ اسمه "بزّ"، أصاب صيدًا ذات يومٍ، فجعل لحمه مقدّدًا وشرائح، وقال لها: "**احفظيه علينا، ولا تفرّقيه؛ فإنَّ الحرَّ قد اشتدَّ**"، فأجابته: "**والله لا أخزنُ لحمًا، وما أساكنك أبدًا**"[2]، ورحلت حبيبة تاركة ابنها، فتلكّأت ناقتُها للإلف لوطنها.

فقالت تهجو ولدَها[3]:

[من الكامل]

---

[1] **حبيبة بنت عبد العزّى** بن حذار النّاصريّة، وهي العزراء، من ثعلبة بن سعد بن ذبيان بن بغيض، وهي شاعرة كريمة. انظر: الآمديّ، المؤتلف والمختلف، ١٢١.

[2] نفسه، ١٢١.

[3] أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، ٣٣٦ (باب المديح والأضياف) "بزّ". والمرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ١٠٣– ١٠٤. "برّ".

تتلكّأ: تتبطّأ. **النّجيع الأسود**: دم جوف الذّبيح مائل إلى السّواد. **الحميت**: الطّعام، و**الجدجد**: حشرة تشبه الجراد. **أليّة**: مشهِرة، لا أخبّئ ما لديّ عن النّاس. المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٦٣٥–١٦٣٦.

أَإِلَـــى الْفَتَـــى "بَـــزٍّ" تَلَكَّـــأُ نَـــاقَتِي ... فَكَسَـــا مَنَاسِـــمَها النَّجِيـــعُ الأَسْـــوَدُ

إِنِّـــي وَرَبِّ الرَّاقِصَـــاتِ إِلَـــى مِنَـــى ... بِجَنُـــوبِ مَكَّـــةَ هَـــدْيُهُنَّ مُقَلَّـــدُ

أُوْلِـــي عَلَـــى هُلْـــكِ الطَّعَـــامِ أَلِيَّـــةً ... أَبَـــدًا وَلَكِنِّـــي أُبِـــينُ وَأَنْشُـــدُ

وَمَضَـــى بِهَـــا جَـــدِّي وَعَلَّمَنِـــي أَبِـــي ... نَفْـــضَ الوِعَـــاءِ وَكُـــلُّ زَادٍ يَنْفُـــدُ

فَـــاحْفَظْ حَمِيتَـــكَ لَا أَبَـــا لَـــكَ وَاحْتَـــرِسْ ... لَا تَخْرِقَنْـــــهُ فَـــــأُرَةٌ أَوْ جُدْجُـــــدُ

تتعجّب الأمّ من ناقتها الّتي تتبطّأ في مِشْيَتِها وقد ولّت وجهها إلى غير مكان ابنها "بزّ" الّذي آذاها ببخله وتقتيره، ثمّ تلوم هذه النّاقة وتستنكر حنينها إلى شخص كهذا، وتنتقص منه حين تنعته بالفتى، وتدعو عليها بعقرها حتّى يغطّي دمها المراق قوائمها الّتي تأبى المسير، وهذا الخطاب يكشف مدى استياء الشّاعرة الأم من تصرّف ابنها المستهجَن لديها، فالأمّ هنا تفخرُ بكرم أبيها وجدّها، وتذمُّ بخلَ ابنها، وتتعجّبُ مِنْ كونه بخيلًا وأمّه كريمةٌ تربّت في بيتٍ كريم، وهي بذلك تنفي أنّه ورث صفة البخل من جهتها، وتنهي رسالتها بوصيّته بأنْ يحفظ ماله بالجود والعطاء؛ لأنّه إنْ لم يذهب بالجود والكرم سيذهب بطرق أخرى، والفارقُ أنّ الجود بالمال حفظٌ لصيت الإنسان حتّى بعدَ موته.

- **هجاء القبائل والأعداء:**

شاركت المرأةُ الرّجلَ في الدّفاع عن القبيلة منذ الجاهليّة، فكانت تخرجُ للقتال قائدةً ومحرّضة[1]، أو لمعالجة الجرحى، وإعداد الطّعام للمقاتلين، ولم تقتصر مشاركتها على ذلك حسب، بل إنّها شاركته في جبهة اللسان، فكانت تحرّض على القتال، وتشجّعُ القوم للأخذ بالثّأر، وتهجو المتخاذلين والأعداء على حدٍّ سواء، فقد كثر في شعر المرأة التّحريض على أخذ الثّأر،

[1] انظر على سبيل المثال قصّة هند بنت عتبة يوم أُحد في كُتب السّيرة.

واللوم على التّقاعس عن ذلك، والاستهزاء والاستهانة؛ لاستنهاض همم الرّجال[١]، والإنقاص من قدر الخصوم.

ومن شعر المرأة في هذا اللون، ما قالته دختنوس[٢] بنت لقيط بن زرارة التّميميّة تهجو قبيلتي أسد وهوازن لفرارهما يوم جبلة بعد تحالفهما مع تميمٍ وترك أبيها القائد لقمةً سائغةً للأعداء في قصيدةٍ ترثي أباها فيها، تقول[٣]:

[من مجزوء الكامل]

فَـــرَّتْ بَنُـــو أَسَـــدٍ خُـــرُو ... ءَ الطَّيْـــرِ عَـــنْ أَرْبَابِهَـــا
لَـــمْ يَحْفَظُـــوا حَسَـــبًا وَلَـــمْ ... يَـــأْوَوْا لِفَـــيْءِ عِقَابِهَـــا
عَـــنْ خَيْرِهَـــا نَسَـــبًا إِذَا ... نُصَّـــتْ إِلَـــى أَنْسَـــابِهَا
وَهَـــوَازِنٌ أَصْـــحَابُهُمْ ... كَالْفَـــأْرِ فِـــي أَذْنَابِهَـــا

وقالت للنعمان بن قهوس التميميّ تعيّره لفراره من القتال وهو يحمل لواء قومه[٤]:

[من مجزوء الكامل]

---

[١] قليل، إيمان، **شعر الثّار عند شاعرات العصر الجاهليّ**، ٢٢.

[٢] **دختنوس** بنت لقيط بن زُرارة الدّارميّة، من تميم: شاعرة جاهلية، سميت باسم بنت كسرى (دختر نوش) أي بنت الهنئ، كانت زوجة عمرو بن عمرو بن عدس، وحضرت يوم (شعب جبلة) قبل مولد النبي صلّى الله عليه وسلم بتسع عشرة أو بسبع عشرة سنة. انظر: الأصفهاني، **الأغاني**، ١١/ ١٤٤. والنّويري، **نهاية الأرب**، ١٥/ ٣٥٣.

[٣] الجاحظ، **الحيوان**، ٥/ ١٥٨ (البيت الأوّل فقط). وابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٢٥٦. والأصفهاني، **الأغاني**، ١٤٦/١١. والنّويريّ، **نهاية الأرب، ١٥/ ٣٥٣**. والأونبي، **سمط اللآلي**، ٨٣٥/١. وفوّاز، زينب، **الدّرّ المنثور**، ١٩١.

[٤] ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٨٠/١. وأبو علي القالي، **الأمالي**، ٢١٤/٢. والأونبي، **سمط اللآلي**، ٨٣٥/١. والصّغانيّ، **العباب الزّاخر**، ٣٧٣.

مِتَلّ: قويّ مستقيم. **خاظي البضيع**: كثير اللحم. **السِّمْعُ الأزلُّ**: ذئبٌ أرْسَحُ يَتَولَّد بين الضَّبُعِ والذّئب. **يبزو**: يثب، وبَزَا الرّجلُ: خرج صَدرُه ودخل ظهرُه. **الرّبق**: حبل فيه عرى يقلّد به الحيوان. **الحِدْج**: الهودج. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (متل)، و(بضع)، و(سمع)، و(بزا)، و(ربق)، و(حدج).

فَـــرَّ ابْـــنُ قَهْـــوَسٍ الشُّـــجَا ... عُ بِكَفِّـــــهِ رُمْـــــحٌ مِتَـــــلُّ

يَعْـــدُو بِـــهِ خَـــاظِي الْبَضِيـــ ... ـــــعِ كَأَنَّـــــهُ سِـــــمْعٌ أَزَلُّ

وَلَأَنْـــتَ مِـــنْ تَـــيْمٍ فَـــدَعْ ... غَطَفَـــانَ إِنْ سَـــارُوا وَحَلُّـــوا

لَا مِنْـــــكَ عَـــــدُّهُمُ وَلَا ... آبـــاكَ إِنْ هَلَكُـــوا وَذُلُّـــوا

فَخْـــرَ الْبَغِـــيِّ بِجِـــدْجِ رَبْـــ ... ـــبَتِهَا إِذَا النَّـــاسُ اسْـــتَقَلُّوا

لَا حِـــــدْجَهَا رَكِبَـــــتْ وَلَا ... لِرُعَـــاكَ فِيهَـــا مُسْـــتَظَلُّ

وَلَقَـــدْ رَأَيْـــتُ أَبَـــاكَ وَسْـــ ... ـــطَ الْقَـــوْمِ يَبْـــزُو أَوْ يَجِـــلُّ

مُتَقَلِّـــــدًا رِبْـــــقَ الْفِـــــرَا ... رِ كَأَنَّـــهُ فِـــي الْجِيـــدِ غُـــلُّ

تتّسمُ هذه الأبيات بالحرارة العاطفيّة، واستثارة حميّة القوم بملامسة دخائلهم، والنّفاذ إلى مشاعرهم، وهذا هدف دختنوس؛ فهي لا تريد لأفراد قبيلتها وحلفائهم الانجرار وراء المتخاذلين والجبناء، بل تريد استجماع كرامتها الملقاة بتوحّدها العميق مع الماضي، وانسلاخها التّام عن الحاضر، حيث يجمعها الماضي بدفء الأهل والعشيرة والأمن والأمان في موطنها، ويفرّقها الحاضر عن كلّ ذلك كلّما هبّت رياح الخيانة والتّخلّي من أفراد القبيلة أو الحلفاء، فتلجأ إلى تقريع الجبناء والخونة، وتنعتهم بأبشع النّعوت، وتصفهم بأحقر الصّفات فهو كالبغيّ الّتي تفخر بهودج سيّدتها، ولكنّها لم تركبه ولم تركب ركوبتها أيضًا، وتذكّره بأنّه من تيم ولا شأن له بغطفان إنْ فرّت "**ولأنت من تيم فدع غطفان إن ساروا وحلّوا**"، وفي هذا الإطار يمكن ملاحظة الطّريقة الّتي صوّرت بها الشّاعرة هذا التّصرّف المشين، حيث أبرزتها في صورة دراميّة ساخرة لوالده الفارّ "**متقلدا ربق الفرار كأنه في الجيد غل**"، والرّبق شيء ظاهر لأنّه يكون في الرّقبة، وغالبًا ما يعلّق فيه جرس، فكأنّه دابّة موثقة من عنقها فرّت بربقها فدلّ صوتها عليها، وكذا يكون العار ساعة الفرار، وهذه الصّورة صنعت لتعمل خيال السّامع، وتثيرَ حميّته، وتدفعه للسّخط على كلّ خائن متخاذل، والتّعاطف مع ابنة السّيّد المضحّي الّذي وهب نفسه دفاعًا عن قبيلته.

وهجت الفارعة بنت معاوية القشيريّة[1] بني كلاب بعد أن تخلّوا عن قومها بعد معاضدتهم إيّاهم مع بني جعفر، حيث تحالف بنو أسد وطيّء وغطفان ولحقت بهم بنو ضبّة،

---

[1] شاعرة جاهلية، لها شعر تعير به بني كلاب، وذلك عندما سبي لهم سبي يوم النّسار. انظر: **معجم الشّعراء العرب**، ٧٦١.

فأغاروا على قومها بني عامر بن صعصعة فقتلوهم قتلًا شديدًا، ففرّت كلاب وثبت بنو جعفر، وفي ذلك اليوم قتل أخوها قدامة القشيريّ، فقالت ترثيه وتهجوهم[١]:

[من المتقارب]

شَـــفَى اللهُ نَفْسِـــيَ مِـــنْ مَعْشَـــرٍ أَضَـــاعُوا قُدَامَـــةَ يَـــوْمَ النِّسَـــارِ
أَضَـــاعُوا فَتًـــى غَيْـــرَ جَثَّامَـــةٍ طَوِيـــلَ النِّجَـــادِ بَعِيـــدَ الْمَغَـــارِ
يُثَنِّـــي الْفَـــوَارِسَ عَـــنْ رُمْحِـــهِ بِطَعْـــنٍ كَـــأَفْوَاهِ كُهْـــبِ المَهَـــارِ
وَفَـــرَّتْ كِـــلَابٌ عَلَـــى وَجْهِهَـــا خَـــلَا جَعْفَـــرٍ قَبْـــلَ وَجْـــهِ النَّهَـــارِ

وقالت تعيّر بني كلاب[٢]:

[من الكامل]

مِنَّـــا فَـــوَارِسُ قَـــاتَلُوا عَـــنْ سَـــبْيِهِمْ يَـــوْمَ النِّسَـــارِ وَلَـــيْسَ مِنَّـــا أَشْـــطَرُ
وَلَبِـئْسَ مَـا نَصَـرَ الْعَشِـيرَةَ ذُو لَخًـى وَخَفِيـــفُ نَافِحَـــةٍ بِلَيْـــلٍ مُسْـــهِرُ
حَاشَـــا بَنِـــي الْمَجْنُـــونِ إِنَّ أَبَـــاهُمُ يَسْـــطُو إِذَا سَـــطَعَ الْغُبَـــارَ الْأَكْـــدَرُ
لَـــوْلَا بَنُـــو بَيْـــتِ الْحَـــرِيشِ تَقَسَّـــمَتْ سَـــبْيَ الْقَبَائِـــلِ مَـــازِنٌ وَالْعَنْبَـــرُ
زَعَمَـــتْ شُـــيُوخُ بَنِـــي كِـــلَابٍ أَنَّهُـــمْ هَزَمُـــوا الْجَمِيـــعَ وَأَنَّ كَعْبًـــا أَدْبَـــرُوا
كَـــذَبَتْ شُـــيُوخُ بَنِـــي كِـــلَابٍ إِنَّهُـــمْ نَزَلُـــوا الْمَجَـــالَ وَقَلْـــبُهُمْ يَتَفَطَّـــرُ

وعندما تستبد الحماسة بالشّاعرة، وتعلو ثائرتها إنْ لم يستجب لها قومها ويخفّوا إلى أعدائهم ليشفوا غليلها، تهدّد هي أعداءها وتتوعّدهم بالغارة عليهم[٣]، قالت أسماء بنت ربيعة في قصيدة ترثي أخاها فيها، وتهجو بكرًا[٤]:

[من الرّمل]

---

[١] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٧٩. والمرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٦٧.

جثّامة: جبان. **بعيد المغار**: ذو الغارات البعيدة. **كُهب المهار**: الخيل في لونها كهبة، أي غبرة وسواد من كثرة الكرّ. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (جثم)، و(غورَ)، و(كهبَ).

[٢] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٧٤. والمرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٦٥.

اللخى: الكلام الباطل. انظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مادّة (لخن).

[٣] قليل، إيمان، **شعر الثّأر عند شاعرات العصر الجاهليّ**، ١٦.

[٤] شيخو، لويس اليسوعيّ، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، ٩.

هَرَبَـــتْ بَكْـــرٌ وَخَلَّـــتْ دَارَهَـــا شَـــرَدَتْ مِثْـــلَ نَعـــامٍ جُفَّـــلِ

يَـــا بَنِـــي بَكْـــرٍ هَلُمُّـــوا شَـــمِّرُوا سَـــوْفَ نَفْنِـــيكُمْ غَـــدًا بِالمُنْصُـــلِ

بِرِجَـــالٍ لَـــيْسَ فِـــيكُمْ مِـــثْلُهُمْ مِـــنْ بَنِـــي تَغْلِـــبَ تَحْـــتَ القَسْـــطَلِ

يَـــا بَنِـــي بَكـــرٍ كَفَـــاكُمْ فِعلُكُـــمْ لَا تَلُومُونَـــا إِذَا لَـــمْ نَجْهَـــلِ

يبدو التّهديد والوعيد جليّان في هذه الأبيات، فمشاعر الحزن والغضب جعلت أسماء تدعو قبيلتها تغلب للثّأر، مستجلبةً حميّتهم بمدحهم " **بِرِجالٍ لَيسَ فيكُم مِثْلُهُم**"، رغم اليأس الّذي يحكم داخلها.

وقد تهجو المرأة قبيلتها رغم انتمائها وتعصّبها إليها، كما جرى مع هند بنت عتبة لمّا علمت بعزم زينب بنت الرّسول ﷺ الذّهاب إلى المدينة، وتعرّض قريش لها لمنعها، خرجت توَنّبهم على صنيعهم صاخبة، وقالت[1]:

[من الطّويل]

أَفِـــي السَّـــلْمِ أَعْيَـــارًا جَفَـــاءً وَغِلْظَـــةً وَفِـــي الْحَـــرْبِ أَشْـــبَاهَ الإِمَـــاءِ الْعَـــوَارِكِ؟

ومثل هذا الموقف يدلّ على مكانة المرأة في قومها، ومدى تأثيرها في مجريات الأمور، وتوجيه الأحداث.

وقد تنشأ العداوة بين المرأة والرّجل من فعل مشين يقوم به، فهذه الخِرْنِق أخت طرفة[2] تهجو عبد عمرو بعد تملّصه من الثّأر من ابن حسحاس ومعبد اللذَيْن غلباه ونكيا به، وبعد أن سعى بأخيها عند عمرو بن هند[3]:

---

[1] **كتاب سيبويه**، ١/ ٣٤٤.

[2] الخرنق بنت بدر بن هفان بن مالك من بني ضبيعة، البكريّة العدنانيّة: شاعرة من الشهيرات في الجاهلية، وهي أخت طرفة ابن العبد لأمه. وفي المؤرخين من يسميها الخرنق بنت هفان بن مالك بإسقاط بدر، تزوجها بشر بن عمرو بن مَرْثَد سيد بني أسد وقتلهُ بنو أسد يوم قلاب (من أيام الجاهلية)، فكان أكثر شعرها في رثائه ورثاء من قتل معه من قومها ورثاء أخيها طرفة. انظر: **معجم الشّعراء العرب**، ١٤٥.

[3] القرشيّ، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، ٩٤.

دحّوك: دفعوك. **البروك**: الإبل الباركة. **المومسة**: الفاجرة. **المزهر**: العود الّذي تنقره. **صلّ الرّجع**: حيّة الغدير، وهي من أخبث الحيَّات تتميَّز بعنقها المبَطَّط العريض الذي ينتفخ عند الغضب. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (دحا)، و(برك)، و(ومس)، و(رجع).

[من الوافر]

أَلَا ثَكِلَتْـــكَ أُمُّـــكَ عَبْـــدَ عَمْـــرٍو أَبِالخِزْيـــــاتِ آخَيْـــــتَ المُلُوكَـــــا

هُـــمُ دَحُّـــوكَ لِلْـــوَرِكَيْنِ دَحًّـــا وَلَـــوْ سَـــأَلوكَ لَاعْطَيـــتَ البُروكَـــا

فَيَومُـــكَ عِنْـــدَ مُومَسَـــةٍ هَلُـــوكٍ كَصِـــلِّ الرَّجْـــعِ مِزهَرُهَـــا ضَـــحُوكَا

تقرّع الشّاعرة هذا الرّجل الّذي تقرّب من الملوك بأمور مخزية، وتستنكر وَشْيَهُ بأخيها الّذي كان بمثابة القربان للملك، وتعيّره بأنّ الملك لا يكترث له ولا يأبه به، فهو يجازيه بالإذلال والإهانة، وفي المقابل لا تجد عبد عمرو منتصفًا لكرامته، بل على العكس، يبقى إلى جانب الملك رغم المذلّة، بل لا مانع لديه من تقديم ماله وإبله هديّة له، ثمّ تحذّره من غدر الملوك، وتشبّه ما هو فيه من مكانة لدى ابن هند بمكوثه عند امرأة فاجرة تعزف له الألحان وتضحك في وجهه وهي في الحقيقة تضمر له العداوة كصلّ الرّجع، وهي حيَّة خبيثة لها عنق عريض مبطّط ينتفخ عند الغضب، وإنّما أرادت أنّ ودّ الملك لا يدوم، وسيأتي يوم يغضب فيه ويغدر مَنْ تحلّقوا حوله تملّقًا ومداهنة. من هنا يظهر أنّ هجاء المرأة للأعداء يتلاحم مع غيره من الأغراض، وليس شرطًا أن يكون غرضًا مستقلًّا، وهجاء المرأة للأعداء يأتي في قصائد الرّثاء غالبًا؛ إذْ تحرّكها مشاعر الحزن لهجاء كلّ من كانت له صلة بفقد عزيز عليها، ليس هذا حسب، بل إنّها تدعو لقتاله وتهجو مَنْ لا يستجيبُ للأخذ بالثّأر أيضًا.

وممّا سبق يتّضحُ أنَّ المرأةَ العربيّة وظّفت الهجاءَ في حياتها منذ الجاهليّة لأغراضٍ شتّى، وهذه النّماذج رغم قلّتها تُرشدُ إلى أنَّ الهجاء النّسائيّ فنٌّ أصيلٌ في الأدب العربيّ القديم؛ فقد تعدّدت دوافعه واتّجاهاته، وكانَ له دورٌ كبيرٌ في توجيه الوقائع والأحداث على الصّعيد الشّخصيّ والجمعيّ أيضًا.

ثانيًا-هجاء الرّجل للمرأة

شغلت المرأةُ حيّزًا واسعًا في معارض المدح عند الشّعراء، فهي المحبوبة والزّوجة والأمّ والابنة والأخت، وكانت الحصّة الكبرى للمحبوبة؛ فالغزل هو مدح المحبوبة، وقصائد الغزل غالبةٌ عند معظم الشّعراء، وإنْ لم تكن منفردةً تجد الغزل يتصدّر قصائد المدح، وهذا الأمر أوصلَ الشّعراء إلى تداول الصّورة المثال للمرأة؛ فقد أصبحت عنصرًا فنّيًّا ومعيارًا للجودة في قصائدهم.

وبالالتفات إلى الشّعراء الّذين لم يهتمّوا بالصّورة المثال للمرأة، يُلاحَظُ أنّ المرأة في الواقع تمدح وتذمّ، وتذكر مساويها كما محاسنها، ويرجّحُ أنّ هجّاء المرأة في لحظة انفعاله لا ينظم الشّعر لإظهار براعةٍ أو تفوّق، بل لغاية نفسيٍّة، هي التّنفيس والتّخلّص من الضّغط الدّاخليّ، والتّعبير عن السّخط وعدم الرّضا عن المرأة المهجوّة، أو لهجاء أهلها، أو يكتفي بذكرها في معرِض الهجاء نكايةً بمن يهجوهم.

أ- هجاء المرأة لذاتها:

تعرّضت المرأة للهجاء منذ الجاهليّة، وقد اختلف هجّاؤو المرأة في أسباب هجائهم، كما اختلفوا في نوع الخطاب الموجّه؛ فمنهم من انحطّ بخطابه ومنهم من علا[1]، ومنهم من أوغل في ذمّها وصرّح، ومنهم مَنْ سخّر الكناية ولمّح.

والرّجل عندما يهجو المرأة لذاتها إنّما يهجو مَنْ تخصّه ويعنيه أمرها، كزوجه، أو محبوبته، أو جاريته، أو أمّه...، ولكن عندما تكون غريبةً فإنّ هجاءه لها يكون لغير ذلك، كهجاء رجلٍ

---

[1] انظر: حسن، عبد الفتّاح كمال؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء الزّوجة في العصر العبّاسيّ الأوّل**، مجلّة جامعة تكريت، كلّيّة التّربية- سامرّاء، المجلّد (٣)، العدد (٨)، السّنة الثّالثة، ٢٠٠٧م، (٢٦- ٣٨)، ٣٥.

يخاصمه، أو آخرَ يريد السّخرية منه، فيهجوه بامرأة يعنيه أمرها، وتهمّه سمعتها، أو يعيّره بشأن حفظها وصيانتها كما هو واجب عند العرب.

- **هجاء الزّوجة:**

الزّوجة هي المرأة الأكثر عرضةً لهجاء الرّجل؛ فهي الأقرب إليه من جميع النّساء، والأكثر ملازمة له من جميع البشر، والاقتراب والملازمةُ يتيحان له رؤية ما لا يستطيع غيره أنْ يراه من خَلقِها وخُلقها.

وعندما تكون الزّوجة قبيحةً أو سيّئة الخلق يتمنّى الزّوج فراقها بأيّ شكل، وقد يتمنّى قتلها للخلاص منها، كما فعل هذا الأعرابيّ عندما قال في امرأته[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

لَــوْلَا مَخَافَــةُ رَبِّــيْ أَنْ يُعَــاقِبَنِي وَأَنَّهَــا عِــدَّةٌ تُقْضَــى وَأَوْتَــارُ
لَقَدْ جَعَلْتُ مَكَانَ الطَّوْقِ ذَا شُطَبٍ وَتُبْــتُ بَعْــدُ فَــإِنَّ اللهَ غَفَّــارُ

فهو يتمنّى أنْ يذبَحها ثمّ يتوب إلى الله، ولكنّه لا يستطيع فعلَ ذلك لأنّه يخاف أن يعاقبه الله على هذا الفعل، وقد استعمل أسلوب الشّرط بلولا الّتي تفيد امتناع القتل لوجود مخافة الله لإيصال رسالة نابعة من داخله، مفادها عدم القدرة على تحمّل الحياة برفقتها، وربّما أراد لها أنْ تسمع هذه الرّسالة لتتصرّف هي وتعتقه من إثم الطّلاق التّعسّفيّ؛ لأنّ القتل ليسَ حلًّا منطقيًّا بوجود حلٍّ منطقيّ هو الطّلاق، فتمنّي القتل تعبيرٌ عن مدى رغبته في الفراق؛ لأنّ الموت الطّريقة الوحيدة الّتي تمنع اللقاء بشكلٍ قطعيّ. ويلاحظ أنّه لا يذكر أسبابَ سخطه عليها، لكنّه يكتفي بالإشارة إلى ما يشعر به تجاهها، "والإشارة أن يكون اللفظ القليل مشارًا به إلى معانٍ

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦١/٧.

كثيرة، بإيماء إليها، ولمحة تدلّ عليها"[1]، وهو هنا يكتفي بعبارة " لَقَدْ جَعَلْتُ مَكَانَ الطَّوْقِ ذَا شُطَبٍ"، فانطلقَ من المحدود إلى غير المحدود.

وإنْ كانَ هذا الأعرابيّ امتنع عن ذكرِ أسبابه في رغبته بالفراق، فإنّ غيرَهُ فصّل أسبابَه، كما فعل هذا الرّجل عندما قال[2]:

[من الطّويل]

أُلَامُ عَلَى بُغْضِيْ لِمَا بَيْنَ حَيَّةٍ وَضَبْعٍ وَتِمْسَاحٍ تَغَشَّاكَ مِنْ بَحْرِ
تُحَاكِي نَعِيمًا زَالَ فِي قُبْحِ وَجْهِهَا وَصَفْحَتُهَا لَمَّا بَدَتْ سَطْوَةُ الدَّهْرِ
هِيَ الضَّرَبَانُ فِي الْمَفَاصِلِ خَالِيًا وَشُعْبَةُ بِرْسَامٍ ضَمَمْتَ إِلَى النَّحْرِ
إِذَا سَفَرَتْ كَانَتْ لِعَيْنَيْكَ سُخْنَةً وَإِنْ بَرْقَعَتْ فَالْفَقْرُ فِي غَايَةِ الْفَقْرِ
وَإِنْ حَدَّثَتْ كَانَتْ جَمِيعَ مَصَائِبٍ مُوَفَّرَةً تَأْتِي بِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ
حَدِيثٌ كَقَلْعِ الضِّرْسِ أَوْ نَتْفِ شَارِبٍ وَغَنْجٌ كَحَطْمِ الأَنْفِ عِيلَ بِهِ صَبْرِي
وَتَفْتُرُ عَنْ قَلْحٍ عَدِمْتَ حَدِيثَهَا وَعَنْ جَبَلَيْ طَيْءٍ وَعَنْ هَرَمَيْ مِصْرِ

إنّ الشّاعر لا يجد أنّ هذه المرأة ترقى لأن تكونَ في جنس البشر؛ إذْ لم يستعمل الاسم الموصول "مَنْ" الّتي تدلَ على العاقل، بل قال "لما بين حيّة..."، فهي تجمع بين القبح والخبث والغدر ما لا يمكن أنْ يجتمع في إنسان، ورؤيتها سافرة لا تقرّ لها العين، وتجلب المرض، وإنْ تبرقعت فهي في غاية الرّثاثة، وسمعها يؤذي السّامع، فهي غير محتملة وغير مرغوب فيها، ولا يوجد فيها شيء جاذب.

---

[1] أبو هلال العسكريّ، **كتاب الصّناعتين**، ٣٤٨.

[2] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٦. (باب مذمّة النّساء)

صفحتها: عنقها. قاصمة الظّهر: المصيبة العظيمة. **قلح**: السّن تغيّر لونه إلى الصّفرة. **سُخْنَةُ العين**: نقيضُ قُرَّتها. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (صفح)، و(قصم)، و(قلح)، و(سخن).

وقال رجل من بني نمير لامرأته، وكانت حضرية[1]:

[من الطويل]

لَعَمْـــــرِيْ لَأَعْرَابِيَّـــــةٌ بَدَوِيَّـــــةٌ تَظَـلُّ بِرَوْقَـيْ بَيْتِهَـا الـرِّيحُ تَخْفِـقُ
أَحَــبُّ إِلَيْنَــا مِــنْ ضِــنَاكٍ ضِــفِنَّةٍ إِذَا رُفِعَــتْ عَنْهَــا المَــرَاوِيحُ تَعْــرَقُ
كَبِطِّيخَــةِ البُسْــتَانِ ظَــاهِرُ جِلْــدِهَا صَــحِيحٌ وَيَبْـدُو دَاؤُهَـا حِـينَ تُفْتَـقُ

يقسمُ الشّاعر بأنّه يفضّل البدويّة الّتي تقطنُ في خيمةٍ تخفق الرّياحُ فيها على زوجته الحضريّة الضّخمة الرّخوة الّتي تبدو كالبطّيخة، وربّما قصدَ بذلك أنّ البدويّة أفضلُ لخفّتها وسرعتها في الحركة، فأعمال البدويّة أكثر مشقّة من الحضريّة، بل إنّ الحضريّة قد تجد مَن يخدمها ويوفّر لها ما تحتاجه دون عناء، وهذا ما يقلّل حركتها، ويجعلها تصاب بالتّخمة والكسل.

وقد يهجو الرّجل زوجته انتقامًا منها لإلحاقها الأذى به، وهذا ما جرى مع منظور بن سحيم الأسديّ عندما حلق شعر امْرَأَته فَرَفَعته إِلَى الْوَالِي فجلده واعتقله وَكَانَ لَهُ حمَارٌ وَجُبَّة، فدفعهما إِلَيْهِ فسرحه، فقالَ يهجوها[2]:

[من الطّويل]

ذَهَبْـتُ إِلَــى الشَّــيْطَانِ أَخْطِـبُ بِنْتَــهُ فَأَوْقَعَهَــا مِــنْ شَــقْوَتِي فِــي حِبَالِيَــا
فَأَنْقَــذَنِيْ مِنْهَــا حِمَــارِيْ وَجُبَّتِــي جَــزَى اللهُ خَيْــرًا جُبَّتِــيْ وَحِمَارِيَــا

إنّه يرى أنّ كيدها يشبه كيد الشّيطان، فقد أثّرت في الوالي لدرجة أنّه جلده وأسره بدلًا من محاولة الإصلاح بينهما، ثمّ يرى أنّ الحيوان والجماد أفضل منها، فقد افتدى نفسه بهما، أمّا

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، ٧/ ١٦١. ووردَ برواية أخرى في **ديوان الفرزدق**، ٤١١.

ضِناك: المرأة الضَّخمة. **ضِفِنَّة**: امرأة ضخمةٌ رخوة. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (ضَنَكَ)، وَ(ضَفَنَ).

[2] العينيّ، **المقاصد النّحويّة**، ١٨٧.

الإنسان العاقل فقد ألحق به الأذى، فما كانَ منه إلّا أنْ يدعو بالخير لحماره وجبّته لأنّهما أنقذاه من كيد هذه المرأة.

وقد أكثر جران العود النّميريّ من هجاء زوجتَيْه برسم صور ساخرةٍ لكلّ منهما، واصفًا معاناة الرّجل الّذي يتزوّج امرأة قبيحةً متسلّطة، يقول في إحداهما[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

مَـنْ كَـانَ أَصْـبَحَ مَسْـرُورًا بِزَوْجَتِـهِ ... مِـنَ الْأَنَـامِ فَـإِنِّي غَيْـرُ مَسْـرَورِ
كَـأَنَّ فِـي الْبَيْـتِ بَعْـدَ الْهَـدْءِ رَاصِـدَةً ... غُـولًا تَصَـوَّرُ لِـيْ فِـي كُـلِّ تَصْـوِيرِ
شَـوْهَاءُ زَرْقَـاءُ مَسْـنُونٌ أَظَافِرُهَـا ... لَـمْ تُلْـفَ إِلَّا بِشَـعْرٍ غَيْـرِ مَضْـفُورِ
مَشُـومَةُ الْوَجْـهِ نَحْـسٌ مَـا تُفارِقُـهُ ... كَأَنَّهَـا دِبْقَـةٌ فِـي رِيـشِ عُصْـفُورِ
كَـأَنَّنِي حِـينَ أَلْقَـى وَجْهَهَـا بُكَـرًا ... هَـوى إِلَـى اللَّيْـلِ يَـوْمِيْ ذَاكَ فِـي بِيـرِ

تعبّر الأبيات عن يأس الشّاعر من الخلاص من تلك الزّوجة القبيحة المتسلّطة؛ فهي ملتصقةٌ فيه كالدّبقة في ريش العصفور، وهو لا يطيق رؤيتها لأنّها "**مشومة الوجه**"، **فهو** يشعر بأنّها تجلب له الشّؤم والنّحس، وتبدّل حاله إلى الأسوأ دومًا، وتخيفه كلّما غضبت كأنّها غول يربض في بيته.

وممّا يدفع الرّجل لهجاء زوجته تورّطه بالزّواج باثنتين لا تطيق إحداهما الأخرى، فلا يجد حلًّا إلّا الاستغناء عن واحدة منهما، قالَ رجلٌ تزوّجَ باثنتَيْنِ ثُمّ طلَّقَ واحدةً منهما[2]:

[من مجزوء الكامل]

---

[1] **حماسة الخالديّيْن**، ١٠٢.

[2] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦٨. (باب مذمّة النّساء). وابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ١٢٢. وابن عبد ربّه، **طبائع النّساء**، ٨٢. (مع زيادة البيت الرّابع).

رَحَلَـــتْ أُنَيْسَـــةُ بِـــالطَّلَاقِ وَعُتِقْـــتُ مِـــنْ رِقِّ الوَثَـــاقِ

بَانَـــتْ فَلَـــمْ يَـــأْلَمْ لَهَـــا قَلْبِـــي وَلَـــمْ تَبْـــكِ المَـــآقِي

وَدَوَاءُ مَـــا لَا تَشْتَهِيـــ ـــهِ الـــنَّفْسُ تَعْجِيـــلُ الفِـــرَاقِ

"وَالعَـــيْشُ لَـــيْسَ يَطِيـــبُ بَيْـــ ـــنَ اثْنَـــيْنِ فـــي غَيْـــرِ اتِّفَـــاقِ"

لَـــوْ لَـــمْ أُرَحْ بِفِرَاقِهَـــا لَأَرَحْـــتُ نَفْسِـــي بِالإِبَـــاقِ

وَخَصَـــيْتُ نَفْسِـــي لَا أُرِيـــ ـــدُ حَلِيلَـــةً حَتَّـــى التَّلَاقِـــي

والشّاعر هنا يذهب إلى حلٍّ منطقيّ هو طلاق الزّوجة الّتي سبّبت له المتاعب وضيق العيش، ويرى أنّه لو لم ينجح في اتّخاذ هذه الخطوة لوجد حلّا آخر هو التّخلّي عن فحولته كي تنفر منه النّساء جميعًا.

ومن أساليب الخلاص الّتي ذكرها الأزواج ما كان من أعرابي قد تزوج امرأة فلم توافقه، فقيل له إنّ حُمّى دمشق تفتكُ بالنّساء، فحملها إلى دمشق، وأنشأ يقول[1]:

[من الطّويل]

دِمَشْـقُ خُـذِيهَا وَاعْلَمِـي أَنَّ لَيْلَـةً تَمُـرُّ بِعَـوْدَيْ نَعْشِـهَا لَيْلَـةُ الْقَـدْرِ

أَكَلْـتُ دَمًـا إِنْ لَـمْ أُرِعْـكِ بِضَـرَّةٍ بَعِيـدَةِ مَهْـوَى الْقُـرْطِ طَيِّبَـةِ النَّشْـرِ

يرى هذا الزّوج أنّ موت زوجته سيجعله سعيدًا؛ لأنّه سيتزوّج بامرأة جميلة طويلة العنق ذات رائحة طيّبة "**بعيدة مهوى القرط طيبة النشر**" بعد دفنها، بل إنّه يدعو على نفسه إنْ لم يفعل ذلك "**أكلت دما إن لم أرعك بضرة**"؛ وكأنّه ذاق منها ما يدفعه للانتقام منها حتّى وهي ميتة.

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦٧. (باب مذمّة النّساء).

ومن إظهار الزّوج الفرح والحبور بفراق زوجته، أنْ يدعوَ للمكان الّذي تمّ فيه الفراق كما فعل هذا الزّوج عندما قال[1]:

[من الطّويل]

سَــقَى اللهُ دَارًا فَــرَّقَ الــدَّهْرُ بَيْنَنَــا وَبَيْنَــكِ فِيهَــا وَابِــلًا سَــائِلَ الْقَطْــرِ

وَلَا ذَكَــرَ الــرَّحْمنُ يَوْمًــا وَلَيْلَــةً مَلَكْنَــاكِ فِيهَــا لَــمْ تَكُــنْ لَيْلَــةَ الْقَــدْرِ

ويهجو الرّجل زوجته بعد أنْ يلاحظ تبدّل حالها معه كما جرى مع الجُميح الأسديّ[2]، إذْ قالَ[3]:

[مِنَ البَسِيطِ]

أَمْسَــتْ أُمَامَــةُ صــمتًا مَــا تُكَلِّمُنَــا مَجْنونَــةٌ أَمْ أَحَسَّــتْ أَهْــلَ خَــرُّوبِ

مَــرَّتْ بِرَاكِــبِ مَلْهُــوزٍ فَقَــالَ لَهــا ضُــرِّي الْجُمَــيْحَ وَمُسِّــيهِ بِتَعْــذِيبِ

وَلَــوْ أَصَــابَتْ لَقَالَــتْ وَهْــيَ صَــادِقَةٌ إِنَّ الرِّياضَــةَ لا تُنْصِــبْكَ لِلشِّــيبِ

يَــأْبَى الــذَّكاء وَيَــأْبى أَنَّ شَــيْخَكُمُ لَــن يُعْطِــيَ الْآنَ عَــنْ ضَــرْبٍ وَتَأْدِيــبِ

أَمَّــا إِذا حَــرَدَتْ حَــرْدِيْ فَمُجْرِيَــةٌ جَــرْدَاءُ تَمْنَــعُ غِــيلًا غَيْــرَ مَقْــرُوبِ

وَإِن يَكُــنْ حَــادثٌ يُخْشَــى فَــذُو عِلَــقٍ تَظَــلُّ تَزْبُــرُهُ مِــنْ خَشْــيَةِ الــذِّيبِ

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦٨. (باب مذمّة النّساء).

[2] هُوَ منقذ بن الطّماح. انظر: الأصمعيّ، الأصمعيّات، ٢١٨.

[3] الضّبيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٣٤، ٣٥.

أهل خرّوب: أهلها. **ملهوز:** جمل موسوم في أصل لحييه بغير ميسمه. **البِرسام:** الموم (ذات الجنب)، ويقال لهذه العلّة البرسام، وكأنّه معرّب؛ و(بر) هو (الصدر)، و(سام) من أسماء الموت، فنحتا معًا. **الغَيْلُ:** من الغِلمان: العظيمُ السَّمين . **علقة:** نوع من ثياب الصّبيان. **يزبره:** يواريه بالحجارة، أو ينهره، أو يمنعه. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (لهز)، و(برسم)، و(غيل)، و(علق)، و(زبر). **مُجرية:** لبؤة ذات جِراء، ومُجرٍ مثل مُرضِع. انظر: الأونبي، **سمط اللآلي**، ١/ ٣١.

فَـإِن يَكُـنْ أَهلُهَـا حَلُّـوا عَلـى قِضَـةٍ فَـإِنَّ أَهْلِـيْ الْأُلَـى حَلُّـوا بِمَلْحُـوبِ

يتساءل الشّاعر عن سبب صمت زوجته أمامة، وإمساكها عن محاورته ومخالطته، ويفكّر في أنّ ذلك يعود لجنون مسّها، أو لملاقاتها أحدًا من أهلها "**أهل خرّوب**" فأفسدها عليه، وأغضبها منه، أو ملاقاتها راكبًا جملًا ملهوزًا أعجبها وأراد أنْ تترك زوجها ليخلفه فيها، أو ربّما مرّت برجل من أهلها أرادها له فأمرها بمضارّة زوجها.

فالشّاعر يشعر بقلق من حالها المتلئبّة؛ فهي متناقضة التّصرّف، حيثُ تكون كالصّبيّ السّاذج الضّعيف عند الحوادث، وإذا أمنت تكون قويّة لا يستطيع أحد الاقتراب منها لمضرّتها كاللبؤة ذات الجراء.

وممّا ورد من هجاء الأزواج، أنْ تهجوَ المرأة زوجها وتهجو نفسها أيضًا؛ لأنّها رضيت به زوجًا، وذلك يكون ساعة غضبها منها، كما في قول أحدهم على لسان زوجته[1]:

[مِنْ مشطور الرّجز]

تَقُـولُ عِرْسِـي وَهْـيَ لِـي فِـي عَـوْمَرَهْ بِـــنْسَ امْـــرَأً وَإِنَّنِـــي بِـــنْسَ الْمَـــرَهْ

فهي تهجو زوجها وتهجو نفسها لأنّها زوجته، وهذا وجهٌ من وجوه السّخرية في الهجاء، والسّخرية أكثر ما تكون في هجاء الأزواج؛ لشموليّة العلاقة ومعرفة التّفاصيل الدّقيقة عند الطّرف الآخر.

---

[1] **شرح ابن عقيل على ألفيّة بن مالك**، ٣/ ١٦٢.

- **هجاء الأمّ:**

تكادُ المصادر تخلو من أشعار هجاء الأمّ، وهذا أمرٌ طبعيّ؛ فالأمّ امرأة كباقي النّساء في عين الجميع سوى أبنائها، والزّوجة المهجوّة في النّماذج السّابقة أمّ، لكنّ مَنْ هجاها زوجها وليس ابنها، والشّاهد الّذي عثرتُ عليه في هجاء الابن لأمّه يعود للحطيئة، ذلك الهجّاء صاحب النّفسيّة المعقّدة، الّذي هجا نفسه قبل أنْ يهجوَه أحد[١]، فإيجاد هذا النّوع من الهجاء عنده ليس شيئًا غريبًا.

يقول الحطيئة في أمّه[٢]:

[من الوافر]

جَـــزَاكِ اللهُ شَـــرًّا مِـــنْ عَجُـــوزٍ وَلَقَّـــاكِ العُقُـــوقَ مِـــنَ البَنِيَنَـــا

تَنَحَّـــيْ فَاجْلِسِـــي مِنِّـــي بَعِيـــدًا أَرَاحَ اللهُ مِنْـــــكِ العَالَمِينَـــــا

أَغِرْبَـــالًا إِذَا اسْـــتُودِعْتِ سِـــرًّا وَكَانُونًـــا عَلَـــى المتَحَـــدِّثِينَا[٣]

أَلَـــمْ أُوضِـــحْ لَـــكِ البَغْضَـــاءَ مِنِّـــي وَلَكِـــنْ لَا إِخَالُـــكِ تَعْقِلِينَـــا

حَيَاتُـــكِ مَـــا عَلِمْـــتُ حَيَـــاةُ سُـــوءٍ وَمَوْتُـــكِ قَـــدْ يَسُـــرُّ الصَّـــالِحِينَا

---

[١] قال صاحب **البداية والنّهاية** فيه: "وكان كثير الهجاء حتى يقال إنه هجا أباه وأمه، وخاله وعمه، ونفسه وعرسه". ٨/ ١٠٥.

[٢] **ديوانه**، ١٤٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١/١٢٣.

الكانون: قيل: النّمّام، وقيل: الثّقيل، وقيل: الّذي إذا دخل على القوم كنّوا حديثهم منه، وقيل: هو المصطلي. وقيل **الغربال:** النّمّام أيضًا. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة (كنن)، و(غرب).

[٣] يقال إنّ الحطيئة أخذ هذا المعنى من زهير بن أبي سلمى، وبيت زهير:

ولا تمسّك بالعهد الّذي عهدت إلّا كما تمْسكُ الماءَ الغرابيلُ

انظر: أبو هلال العسكريّ، **ديوان المعاني**، ١/١٩٢ – ١٩٣.

فالحطيئة يظهر البغضاء لأمّه مبيّنًا أسبابه؛ إذْ يجدها عجوزًا نمّامة، لا تؤتَمن على سرّ، ولعلّ ذلك كانَ سببًا في إلحاق الضّرر به، "والهجّاء ناقدٌ بطبعه عيّاب، تستدعيه حماقات النّاس وأخطاؤهم بأكثر ممّا تستدعيه فضائلهم"[1]، وبما أنّ الحطيئة مفطورٌ على الهجاء، فإنّه لا يبالي في اقتفاء عثرات أمّه وأخطائها، ولا يفكّرُ في فضائلها الّتي من الممكن أنْ تشفع لها في خصلةً سيّئة كالنّميمة.

- **هجاء الجواري والقيان:**

تزخرُ المصادر بمواقف الشّعراء مع الجواري والقينات في مجالسهنّ، وهي مواقف لا تخلو من الظّرف والدّعابة، والهجاء فيها سنّة من سنن اللهو، وبواعث الضّحك، من ذلك ردّ أعرابيّ على قينةٍ عيّرته بالقِصَر[2]:

[من مشطور الرّجز]

يَـــا جَعْفَـــرٌ يَـــا جَعْفَـــرٌ يَـــا جَعْفَـــرُ
إِنْ أَكُ رَبْعَـــــةً فَأَنْـــــتِ أَقْصَـــــرُ
أَوْ أَكُ ذَا شَـــــيْبٍ فَأَنْـــــتِ أَكْبَـــــرُ
غَـــــرَّكِ سِـــــرْبَالٌ عَلَيْـــــكِ أَحْمَـــــرُ
وَمِقْنَـــــعٌ مِـــــنَ الحَريـــــرِ أَصْـــــفَرُ
وَتَحْـــــتَ ذَاكَ سَـــــوْءَةٌ لَـــــوْ تُـــــذْكَرُ

والشّكلُ هو أوّل ما يثيرُ الهاجي في حياكته ثوب المهجوّ الّذي ينوي أن يكسوه إيّاه ليبدوَ أضحوكةً أمام الملأ، وبخاصّة إذا كانَ الآخر هو البادئ؛ لأنّ الرّادَّ يشعر برغبة في الانتقام،

---

[1] عبّاس، رشا عبيد، **صورة الفخر والهجاء في شعر النّقائض**، ٩٩.

[2] المبرِّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ٧٧/١.

والهجاء "يعتمد على التّأثير السّريع والوضوح الخلّاب"[1]؛ فما إنْ يسمع الحاضر هذا الوصف حتّى ينعمَ النّظر إلى المهجوّ نظرًا ثاقبًا في البحث عن العيوب، فيكتشفها بطريقة لم تكنْ لولا ما سمعه، وربّما كانت هذه العيوب أصغر من أنْ تبين، لكنّ وصف الهاجي جعلها تتضخّم وتظهر للعيان.

غيرَ أنَّ الأخطلَ هجاهنّ لعزوفهنّ عنه بعد أنْ كُنَّ مقبلات، وأراد معرفة سبب هذا التّبدّل، يقول الأخطل[2]:

[من الكامل]

إنَّ الغَـــوَانِيْ إنْ رَأَيْنَـــكَ طَاوِيًـــا بُـرْدَ الشَّـبَابِ طَـوَيْنَ عَنْـكَ وِصَـالَا
وَإِذَا وَعَـــدْنَكَ نَـــائِلًا أَخْلَفْنَـــهُ وَوَجَـــدْتَ عِنْـــدَ عِـــدَاتِهِنَّ مِطَـــالَا
وَإِذَا دَعَوْنَـــكَ عَمَّهُـــنَّ فَإِنَّـــهُ نَسَـــبٌ يَزِيـــدُكَ عِنْـــدَهُنَّ خَبَـــالَا
وَإِذَا وَزَنْـــتَ حُلُـــومَهُنَّ إِلَـــى الصِّـــبَا رَجَـــحَ الصِّـــبَا بِحُلُـــومِهِنَّ فَمَـــالَا

يذكر الأخطل السّمات الّتي تجلب الغواني للتّحلّق حول الرّجل أملًا في وصاله، فهنّ يطلبن الرّجلَ الشّاب القويّ، ذا الحسب والنّسب والمال، ويعرضن عنه إذا سقطت عنه إحدى هذه الخلال.

وقد يهجو الرّجل أمته لسوء أخلاقها، قال زيد بن عمير في أَمَتِهِ[3]:

[من الطّويل]

أُعَاتِبُهَـــا حَتَّـــى إِذَا قُلْـــتُ أَقْلَعَـــتْ أَبَـــى اللهُ إِلَّا خِزْيَهَـــا فَتَعُـــودُ

---

[1] عبّاس، رشا عبيد، **صورة الفخر والهجاء في شعر النّقائض**، ١٠١.
[2] **ديوانه**، ٢٤٥، ٢٤٦.
[3] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٣/٧. **وطبائع النّساء**، ١٦٤.

فَـإِنْ طَمِثَـتْ قَـادَتْ وَإِنْ طَهُـرَتْ زَنَـتْ فَهِـــيْ أَبَـــدًا يُزْنَـــى بِهَـــا وَتَقُـــودُ

يظهر هذان البيتان يأس الشّاعر من استقامة جاريته، فهو يرى أنّها ألفت حياة التّنقّل من رجلٍ إلى آخر، بل إنّه يرى أنّها لا تنفكّ عن السّير في الطّريق المعوجّ؛ إذْ إنْ عارضها مانعٌ عن الحرام فإنها لا تقلعُ عنه، بل تقود إليه.

ب- هجاء المرأة لهجاء أهلها:

قد تتعرّضُ المرأة للهجاء نكايةً بأهلها؛ لأنّها الوتر الحسّاس والحلقة الأضعف عند الرّجل، ومَنْ أرادَ أنْ يوجعَ بالهجاءِ من الشّعراء، كانَ يتّخذ من هجاء المرأة الّتي تربطها بالمهجوّ صلة أو قرابة مطيّة لمآربه، "ومن المعروف أنّ الهجاء يهدف إلى سلب المهجوّ فضائله، وتشويه صفاته المحمودة؛ بسبب خصومة فرديّة، أو قبليّة"[1]، والمرأة هي أكثر ما يثير المهجوّ، وتشويه صورتها ينقض صفاته المحمودة.

ولعلّ أكثر ما يؤثّر في الرّجل سماعه هجاء أمّه، ونعتها بأبشع النّعوت، والأصعب من ذلك أنْ يكون هذا الهجاء نابعًا من حقيقة يعرفها الجميع، كالنّسب والدّين والحرفة، ومن ذلك قول جرير للأخطل[2]:

[من الطّويل]

أَيَفْخَـــرُ عَبْـــدٌ أُمُّـــهُ تَغْلِبِيَّـــةٌ قَدِ اخْضَرَّ مِنْ أَكْلِ الخَنَانِيصِ نَابُهَا؟
غَلِيظَـــةُ جِلْـــدِ المِنْخَـــرَيْنِ مُصِـــنَّةٌ عَلَـــى أَنْـــفِ خِنْزِيـــرٍ يُشَـــدُّ نِقَابُهَـــا

---

(1) العزّاويّ، هادي سدخ زغير، والزّهيريّ، جميل بدوي حمد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، ٩٤.

(2) **ديوانه**، ٥٠.

الخنانيص: جمع خنَّوْص، وهو وَلَدُ الخنزير. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (خَنَصَ).

فهو يعيّره بأنّ أمّه نصرانيّة أسنانها قذرة ونتنة من أكلها لحم الخنزير، بل إنّها تشبهه في القبح والقذارة، فهي سيّئة الرّائحة، وأنفها عريض الفتحتين، منتصب في منتصف وجهها تشدّ نقابها عليه لتخفيه.

والبيتان يشيران في المعنى إلى آيتين كريمتين؛ قوله تعالى[١]: ﴿**قُلْ لا أَجِدُ فِي ما أُوحِيَ إِلَيَّ مُحَرَّمًا عَلى طاعِمٍ يَطْعَمُهُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ مَيْتَةً أَوْ دَمًا مَسْفُوحًا أَوْ لَحْمَ خِنزِيرٍ فَإِنَّهُ رِجْسٌ، أَوْ فِسْقًا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللهِ بِهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ باغٍ وَلا عادٍ فَإِنَّ رَبَّكَ غَفُورٌ رَحِيمٌ**﴾.

وقوله تعالى[٢]: ﴿**قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُم بِشَرٍّ مِّن ذَٰلِكَ مَثُوبَةً عِندَ اللَّهِ ۚ مَن لَّعَنَهُ اللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمُ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ الطَّاغُوتَ ۚ أُولَٰئِكَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضَلُّ عَن سَوَاءِ السَّبِيلِ**﴾

فالبيت الأول يوافق الآية الأولى في أنّها تأكل لحمًا محرّمًا، ويتّفق البيت الثّاني مع الآية الثّانية في أنّ الخنزير يشترك مع القرد في المسخ، وفي قبح المنظر وسماجة التّمثيل، وقبح الصّوت، وأكل العذرة، واللواط المفرط، والأخلاق السّمجة، ولكنّه يفوقه في أنّه رجس، لذلك حرّم أكله دونه[٣]، وعندما يشبّه الأمّ بهذا الحيوان، فهو يقصد أنّها تشبهه في شكله وطباعه.

وقد بالغ جريرٌ وأوحشَ عندما هاجى ميجاش البرجميّ[٤]، فقال[٥]:

---

[١] **الأنعام**، ٦/ ١٤٥.

[٢] **المائدة**، ٥/ ٦٠.

[٣] الجاحظ، **الحيوان**، ٤/ ٢٨٠.

[٤] **ميجاش** بن نُعَيْم البرجميّ، هاجى جريرًا، ولجرير فيه هجاء منه:

لو كان غيرك يا ميجاش يشتمنا يا دودة الحشّ يا ضُلّ بن ضُلّالِ

انظر: المرزبانيّ، **معجم الشّعراء**، ٥٢٢.

[٥] **ديوانه**، ٤٩٥. (ورد اسم ميجاش بالسّين المعجمة وغير المعجمة).

[من الوافر]

أَمِيجَـــاسَ الخَبَائِـــثِ عَـــدِّ عَنَّـــا بِضَـــأْنِكَ يَـــابْنَ آكِلَـــةٍ سَـــلَاهَا

أمّا ابن مقبل العامريّ فوجدَ أنْ يهجوَ النّجاشيّ بالطّعن في عفّة أمّه عندما قال[1]:

[من الطّويل]

ولـــوْ شَـــهِدَتْ أُمُّ النَّجَاشِـــيِّ ضَـــرْبَنَا بِصِـــفِّينَ فَـــدَّتْنَا بِكُـــلِّ يَمَـــانِي

وَجَـــاءَتْ بِـــهِ حَيَّاكَـــةٌ عَرَكِيّـــةٌ تَنَازَعَهَـــا فِـــي طُهْرِهَـــا رَجُـــلاَنِ

ومن ذلك ما قاله عمرو بن لجأ التّميميّ لجرير[2]:

[من الكامل]

يَـــابْنَ المَرَاغَـــةِ إِنَّ حَمْـــلَ نِسَـــائِكُمْ مَـــاءٌ يُفَصِّـــلُ آميًـــا وَعَبِيـــدَا

عَلِقَـــتْ بِـــهِ أَرْحَـــامُ يَرْبُوعِيَّـــةٍ نَكَحَـــتْ أَزَلَّ مِـــنَ الفُحُـــولِ عَتُـــودَا

غَذَوِيَّـــةٌ رَضْـــعَاءُ لَـــمْ تَـــكُ أُمُّهَـــا مِـــنْ قَبْـــلِ ذَلِـــكَ لِلْكِـــرَامِ وَلُـــودَا

وقول الجميح الأسديّ[3]:

[من المنسرح]

أَنْـــتُمْ بَنُـــو المَـــرْأَةِ الَّتِـــي زَعَـــمَ النْـــ ـــنَاسُ عَلَيْهَـــا فِـــي الغَـــيِّ مَـــا زَعَمُـــوا

يَمْـــرُجُ جَـــارُ اسْـــتِها إِذَا وَلَـــدَتْ يَهـــدِرُ مِـــنْ كُـــلِّ جانِـــبٍ خُصُـــمُ

---

[1] **ديوانه**، ٣٤٥،٣٤٦.

[2] **شعر عمرو بن لجأ التّميميّ**، ٧٢- ٧٣.

[3] الضّبّيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٤٢- ٤٣.

وقد يهجى الرّجل بأمّه لأنّها تعمل، انظر كيف يعيّر الفرزدق بالأمّ الّتي تعمل حلّابة، فيقول[1]:

[من الطّويل]

وَلَكِنَّــهُ مِــنْ نَسْــلِ سَــوْدَاءَ جَعْــدَةٍ نُمَيْرِيَّــةٍ حَلَّابَــةٍ فِــي المَعَــالِقِ

ويعيّر جريرًا بأنّ أمّه راعية بقوله[2]:

[من الطّويل]

تَقُــولُ كُلَيْــبٌ حِــينَ مَثَّــتْ سِــبَالُهُا وَأَخْصَــبَ مِــنْ مَرُّوتِهَــا كُــلُّ جَانِــبِ
لِسُــؤْبَانِ أَغْنَــامٍ رَعَــتْهُمْ أُمُّــهُ إِلَــى أَنْ عَلَاهَا الشَّيْبُ فَوْقَ الــذَّوَائِبِ
أَلَسْــتَ إِذَا القَعْسَــاءُ أَنْسَــلَ ظَهْرُهَــا إِلَــى آلِ بِسْــطَامِ بْــنِ قَــيْسٍ بِخَاطِــبِ
فَقَــالُوا سَــمِعْنَا أَنَّ حَــدْرَاءَ زُوِّجَــتْ عَلَــى مائَــةٍ شُــمِّ الــذُّرَى وَالغَــوَارِبِ
وَفِينَــا مِــنَ المِعْــزَى تِــلادٌ كَأَنَّهَــا ظَفَارِيَّــةُ الجَــزعِ الَّــذي فِــي التَّرَائِــبِ

وقد يفحش الشّاعر في هجاء أمّ مهجوّه، وهذا أشدّ الهجاء وقعًا على نفس الرّجل، وأكثر ما يمكن أن يفتك به؛ لأنّ التّشهير بشرف الأم سيلتصق به حتّى بعد موته، فهو متوارث وملازم لذرّية المهجوّ ما عاشوا.

يقول الفرزدق في أمّ جرير حِقّة بنت معبد الكلبيّة[3]:

[من الكامل]

---

[1] **ديوانه**، ٤٠٦.

[2] **ديوانه**، ٨٨– ٨٩.

[3] أبو عبيدة، معمر بن المثنّى، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ٣٧٧.

الفرم: شيء يتضيق به النساء. و**الفرام:** المعبأة، وهي خرقة الحائض. **والمرحل:** البصير بالرّحلة. انظر: **المصدر نفسه**، ٣٧٧.

جـــاءُوا بِحِقَّـــةَ مُفْـــرِمِينَ عِجانَهـــا يَحـــدُو الأَتَـــانَ بِهَـــا أَجِيـــرٌ مِرْحَـــلُ

وَقَفَـــتْ لِتَزْجُرَنِـــي فَقُلْـــتُ لَهَـــا ابْرُكِـــي يَـــا حِـــقُّ أَنْـــتِ وَمَـــا جَمَعْـــتِ الأَسْـــفَلُ

وَكَشَـــفْتُ عَـــنْ (...) لَهَـــا فَتَجَحْـــدَلَتْ وَكَـــذَاكَ صَـــاحِبَةُ الـــوِدَاقِ تَجَحْـــدَلُ

ووصول هذا الشّعر إلينا خير دليل علة أنّ الهجاء بالأمّ متوارثٌ ولصيقٌ بالرّجال، وهو بالإضافة إلى قبحِ معانيه لا يخلو من الصّنعة؛ فقد ذكر الأخطل الأمّ في معرض الهجاء وحطّ من قدرها بمعنى مبتكَر؛ حيث أرادَ أنْ يصوّرَ شدّة البخل، فرأى أنّ نار مهجوّيه ضعيفة لا تصلح للقرى لدرجة أنّ بولةَ عجوز قادرة على إخمادها عندما قال[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

قَـــوْمٌ إِذَا اسْـــتَنْبَحَ الأَضْـــيَافُ كَلْـــبَهُمُ قَـــالُوا لِأُمِّهُـــمُ بُـــولِي عَلَـــى النَّـــارِ

وقد تتعرّض الأخت والزّوجة والابنة والعمّة والخالة للهجاء أيضًا، وهنّ أقرب النّساء إلى الرّجل بعد أمّه، والرّجل يغار على أخته أكثر من غيرها، فهي سليلة والديه، وما يلحق بها من عار يكون جامعًا لأمّه وأبيه؛ ولهذا فإنّ الهجاء بالأخت له وقع شديد في نفس المهجوّ[2]، قال جرير في جعثن أخت الفرزدق[3]:

[من الكامل]

وَافَـــاكَ غَـــدْرُكَ بِـــالزُّبَيْرِ عَلَـــى مِنًـــى وَمَجَـــرُّ جُعْثُـــنِكُمْ بِـــذَاتِ الْحَرْمَـــلِ

بَـــاتَ الفَـــرَزْدَقُ يَسْـــتَجِيرُ لِنَفْسِـــهِ وَعِجَـــانُ جُعْـــثُنَ كَـــالطَّرِيقِ الْمُعْمَـــلِ

---

[1] **ديوانه**، ١٦٦.

[2] العزّاويّ، هادي سدخ زغير، والزّهيريّ، جميل بدوي حمد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، ٩٨.

[3] أبو عبيدة، معمر بن المثنّى، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ٣٩٦- ٣٩٧.

ولا يقلّ هجاء الزّوجة إيلامًا عن هجاء الأمّ والأخت، فهي تعيش في ظلّه وتحتمي بحماه، وهي مأمنه ومناط سرّه وأمّ ولده، "والشّاعر الهجّاء حين يهجو الزّوجة يرمي عصفورين بحجر واحد؛ لأنّه ينال من أهل الزّوجة، والزّوج وأهله"[١]، قال جرير يهجو الفرزدق بزوجته نوار[٢]:

[من الطّويل]

فَبَاتَــتْ نَــوَارُ القَــيْنِ رِخْــوًا حِقَابُهَــا تُنَــازِعُ سَــاقِيْ سَــاقَهَا حَلَــقَ الحِجْــلِ

تُقَــبِّحُ رِيــحَ القَــيْنِ لَمَّــا تَنَاوَلَــتْ مِقَــذَّ هِجَــانٍ إِذْ تُسَــاوِفُهُ فَحْــلِ

وواضح هنا أنّه يطعن بعفّتها، "والتّعريض بعفّة الزّوجة يريد به الشّاعر الطّعن بمروءة الزّوج الرّجل، وتلويث سمعة أبناء الخصم؛ لأنّها مصنع الرّجال، وهي سبب من أسباب نجابة الأحساب والأنساب"[٣]، ورغم شدّة وقع الهجاء بالزّوجة على زوجها، يبقى هجاؤه بها أقلّ تأثيرًا في نفسه من الأمّ والأخت؛ لأنّ العلاقة بينهما قابلة للانتهاء بالطّلاق.

ومثل هذا الهجاء يكثر في نقائض العصر الأمويّ، خاصّة بين جرير والفرزدق، وأغلب الظّنّ أنّه عندهما أكثر فحشًا وتصريحًا من غيرهما لأنّهما يعتمدان على التّمثيل والاستعراض، فالواحد منهما لا يتورّع من قذف حرائم الآخر وإنْ كانت ابنته، قال الفرزدق يهجو جريرًا بابنته أم غيلان[٤]:

---

[١] العزّاويّ، هادي سدخ زغير، والزّهيريّ، جميل بدوي حمد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، ٩٩.

[٢] **ديوانه**، ٣٧٢- ٣٧٣.

[٣] العزّاويّ، هادي سدخ زغير، والزّهيريّ، جميل بدوي حمد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، ٩٩.

[٤] **ديوانه**، ١١٩.

[من الطّويل]

وَلَــوْ أَنَّهَــا يَــابْنَ المَراغَــةِ حُــرَّةٌ سَــقَتْكَ بِكَفَّيْهَــا دِمَــاءَ الــذَّرَارِحِ
وَلَكِنَّهَــا مَمْلُوكَــةٌ عَــافَ أنفُهــا لَــهُ عــرَقٌ يَهْمِــي بِأَخْبَــثِ رَاشِــحِ
لَـئِنْ أَنْشَـدَتْ بِـي أُمُّ غَـيْلانَ أَوْ رَوَتْ عَلَــيَّ لَتَرْتَــدَّنَّ مِنِّــي بِنَــاطِحِ

وقال[1]**:**

[من الطّويل]

لَــئِنْ أُمُّ غَــيْلَانَ اسْــتَحَلَّ حَرَامَهَــا حِمَـارُ الغَضَـا مِـنْ ثِقْلِ مَـا كَـانَ رَنَّقَـا
لَمَــا نَــالَ رَاقٍ مِثْلَهَــا مِــنْ كِعَابَــةٍ عَلِمْنَــاهُ مِمَّــن سَــارَ غَرْبًــا وَشَــرَّقَا
سَــتَعْلَمُ مَــنْ يَخْــزَى وَيَفْضَــحُ قَوْمَــهُ إِذَا أَلْصَــقَتْ عِنْــدَ السِّــفَادِ وَأَلْصَــقَا

فهو ينطلق من هجاء جرير لصهره الأبلق ورهطه، ويعلّل موافقته على تزويجها بأنّ الأبلق استحلّ حرامها قبل العقد.

فَهجاهُ جَريرٌ بأخته جعثن[2]:

[من الكامل]

هَــلَّا طَلَبْــتَ بِعُقْــرِ جِعْــثِنَ مِنْقَــرَا وَمَجَرِّهَــا وَتَرَكْــتَ ذِكْــرَ الأَبْلَــقِ

---

[1] ابن حجّة الحمويّ، **خِزَانَةُ الأدب**، ٣/ ٩٤.

حمار الغضا: أراد به زوجها. **رنّق:** أقام، والطّائر خفق بجناحيه ورفرف فوق الشّيء ولم يَطِر. **راقٍ:** مُعْتَلٍ. انظر: **المصدر نفسه**، ٣/ ٩٤.

[2] أبو عبيدة، معمر بن المثنّى، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ٩٥٩.

العُقر: ديّة فرج المرأة إذا غصبت على نفسها. **منقر:** أراد أولاد الأشدّ المنقريّ. انظر: ابن حجّة الحمويّ، **خزانة الأدب**، ٣/ ٩٧.

سَــبْعُونَ وَالوَصْــفَاءُ مَهْــرُ بَنَاتِنَــا إِذْ مَهْــرُ جِعْــثِنَ مِثْــلُ حــرِّ البَيْــذَقِ

كَــمْ قَــدْ أُثِيــرَ عَلَــيْكُمُ مِــنْ خِزْيَــةٍ لَــيْسَ الفَــرَزْدَقُ بَعْــدَهَا بِفَــرَزْدَقِ

ولو كانَ هذا الهجاء حقيقيًّا لما أكثرَا وأوحشا في الوصف والتّصوير فيه، ولما تسارعا للرّدود السّاخرة والتّلفّظ بأسماء النّساء، وقد أصابت رشقات هجاء جرير للفرزدق ثوبَ جدّته ليلى أمّ غالب عندما قال فيه[1]:

[من الوافر]

فَــدِينُكَ يَــا فَــرَزْدَقُ دِيــنُ لَيْلَــى تَــزُورُ القَــيْنَ حَجَّــا وَاعْتِمَــارَا

فَظَــلَّ القَــيْنُ بَعْــدَ نِكَــاحِ لَيْلَــى يُطِيــرُ عَلَــى سِــبالِكُمُ الشَّــرَارَا

وقال في جدّة أبيه قفيرة أم صعصعة[2]:

[مِنَ البَسِيطِ]

شَــرُّ القُيُــونِ حَــدِيثًا عِنْــدَ رَبَّتِــهِ قَيْنَــا قُفَيْــرَةَ: مَسْــرُوحٌ وَزَعَّــابُ

لَا تَتْرُكُــوا الحَــدَّ فِــي لَيْلَــى فَكُلُّكُــمُ مِــنْ شَــأْنِ لَيْلَــى وَشَــأْنِ القَيْنِ مُرْتَــابُ

ولم تسلم خالة جرير وعمّته من سياط الهجاء، فقد أخذتا نصيبهما بقول الفرزدق[3]:

[من الكامل]

كَــمْ خالَــةٍ لَــكَ يــا جَريــرُ وَعَمَّــةٍ فَــدْعاءَ قَــدْ حَلَبَــتْ عَلَــيَّ عِشَــارِي

---

[1] **ديوانه**، ٢١٧.

[2] **نفسُه**، ٤٣.

مسروح وزعّاب: كانا مسترقين عند صعصعة جدّ الفرزدق، ويحكى أنّهما كانا يحادثان قفيرة بشرّ الحديث. انظر: المصدر نفسه، ٤٣ (حاشية).

[3] **ديوانه**، ٣١٢.

ولعلّ نماذج الهجاء بالأم أكثر حضورًا من غيرها؛ لأنّها المرأة الوحيدة الّتي لا تتغيّر صلتها بالمهجوّ، وهي المرأة الأقرب إليه دومًا وإن ابتعدت بينهما المسافات؛ لأنّ اسمها لصيق اسمه، وكلّ هجاء بها موجّه إليه دونَ غيره، بينما يمسّ الهجاء بالزّوجة أهلها أيضًا، والهجاء بالأخت وبالابنة وبالعمّة وبالخالة يمسّ غيره من الرّجال كالأخوة والزّوج والأبناء، فيجد المهجوّ بهنّ من يشاركه الألم والغضب والرّغبة في الاقتصاص، وبذلك تصبح ردوده أقلّ حدّة على هاجيه.

ومن الممكن أن يكون السّبب في وفرة نماذج الهجاء بالأم متعلّقًا بالرّواية، فكلّما زاد عدد الرّجال الغيورين على المرأة، ابتعد النّاس عن رواية شعر الهجاء بها.

وقد يأتي هجاءُ النّساء ركنًا أساسًا في هجاء قبيلة بأكملها، وقد "حفلت أيّام العرب بحروب مدمّرة من أجل المرأة، فكيف إذا كان الهجاء نال من نساء القبيلة عامّتهنّ؟"[1]، كما في هجاء الفرزدق لبني الأزد في نسائهم اللواتي لم يعرفن أخلاق البادية وأثرها في التّكوين الجسميّ والأخلاقيّ للمرأة[2]، وكما في قول جرير في هجاء بني نمير[3]:

[من الوافر]

وَخَضْــراءِ المَغــابِنِ مِــنْ نُمَيْــرٍ ... يَشــينُ سَــوادُ مَحْجِرِهَــا النِّقابَــا

إِذَا قَامَــتْ لِغَيْــرِ صَــلاةِ وِتْــرٍ ... بُعَيْــدَ النَّــوْمِ أَنْبَحَــتِ الكِلابَــا

وَقَــدْ جَلَّــتْ نِسَــاءُ بَنِــي نُمَيْــرٍ ... وَمَــا عَرَفَــتْ أَنَامِلُهَــا الخِضَــابَا

إِذَا حَلَّــتْ نِسَــاءُ بَنِــي نُمَيْــرٍ ... عَلَــى تِبــرَاكَ خَبَّثَــتِ التُرابَــا

---

(1) العزّاويّ، هادي سدخ زغير، والزّهيريّ، جميل بدوي حمد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، ٩٩.

(2) انظر: **ديوان الفرزدق**، ١٩. **(وما وجعت أزديّةٌ من ختانةٍ...)**

(3) **ديوانه**، ٦٢.

ومن الواضح أنّ الهجاء الشّخصيّ يعتمد على التّصريح والتّعمّق بالوصف، بينما يعتمد الهجاء الجمعيّ على التّلميح، "فجرير حين يتّهم نساء مجاشع، لا يسمّي فعلهنّ باسمه، ولكنّه يلمّح إليه بما يكشف عنه، فهو يقول إنّهنّ يقمن بعد أن ينام النّاس فتنبحهنّ الكلاب، وليس قيامهنّ لصلاة الوتر"[1]، وهو بذلك يؤمّن نفسه من الوقوع في عداوة مع رجالٍ معروفين، وهذا يدعم فكرة الاستعراض والتّمثيل في نقائض جرير والفرزدق.

وقد هجا المغيرة بن حبناء العبديّين وأذلّهم بعد أن استعدوا زيادًا الأعجم عليه عند خصومته الفنّيّة معه في مجلس المهلّب، فَأَتَوْهُ مُعتذرينَ، وَراجينَ أنْ يُقلِعَ عن التَعريضِ بهم، وعرّفوه أَنّهم خلعوا زيادًا حتّى لا يُسَبّوا به، فاستغلّ تحللّهم منه، وراح يعيّره بأنّه هانَ عليهم حتّى لفظوه، وأنَّ تنَصُّلَهم منه شاع في معسكرات الجنود، وفشا في المساجد، فاحتقره النّاس وتحامَوْه، ثُمَّ هجم عليه من ناحية نسبه وأصله، فقال[2]:

[من الطّويل]

فَأَصبَحْتَ عِلْجًا مَنْ يَزُرْكَ وَمَنْ يَزُرْ ... بَنَاتِكَ يَعْلَمْ أَنَّهُنَّ وَلائِدُ

وَأَصْبَحْنَ قُلْفًا يَغْتَزِلْنَ بِأُجْرَةٍ ... حَوالَيْكَ لَمْ تَجْرَحْ بِهِنِّ الحَدائِدُ

نَفَرْنَ مِنَ المُوسى وَأَقْرَرْنَ بِالَّتي ... يَقِرُّ عَلَيْهَا المُقْرِفاتُ الكَواسِدُ

بِإِصْطَخَرَ لَمْ يَلبَسْنَ مِنْ طولِ فاقَةٍ ... جَديدًا وَلا تُلْقى لَهُنَّ الوَسائِدُ

وَما أَنتَ بِالمَنسوبِ في آلِ عامِرٍ ... وَلا وَلَدَتْكَ المُحْصَناتُ المَواجِدُ

وَلا رَبَّبَتْكَ الحَنظَلِيَّةُ إِذْ غَذَتْ ... بَنيها وَلا جِيبَتْ عَلَيْكَ القَلائِدُ

---

[1] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٤٣.

[2] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ١٣/٦٥- ٦٦.

الولائد: جمع وليدة: وهي الجارية. **القلف:** جمع أقلف: من لم يختتن. والقلفة بالضم ويحرك: جلدة الذكر، هذا في الأصل. وقد استعمله هنا للنّساء. **المقرفات:** الهجينات. **إصطخر:** بلدة بفارس من أعيان حصون فارس ومدنها. انظر: المصدر نفسه، ١٣/ ٦٥- ٦٦.

وَلكِــنْ غَــذاكَ المُشــرِكونَ وَزاحَمَــتْ قَفــاكَ وَخَــدَّيكَ البُظــورُ العَــوارِدُ

فهو يعيّره بنصرانيّته، بل يتّهمه بالشّرك، ويعيّره بأنّ بناته بقين حوله دونَ زواج، ويعملن بأجر عند النّاس بسبب الفقر والعوز، وعرّضَ بنسبه، وبعفّة والدته، وبتربيته وطفولته.

ج- توظيف المرأة في معرض الهجاء:

قد لا تكون المرأة مهجوّة لذاتها، وقد لا تُهجى لهجاء أهلها، ولكنّها قد توظّفُ في معرِض الهجاء للحطّ من مكانة المهجو، أو لاستنكارِ تصرّفٍ قام به، وأبرز القضايا الّتي وظّفت فيها المرأة في معرض الهجاء: خفض المهور، وسبي النّساء.

- **هجاء الأهل لخفضهم مهور بناتهم:**

تشيرُ أشعار الهجاء في هذا الموضوع إلى أنّ انخفاض مهر العروس يحطّ من قدرِ أهلها، وهذا ما يدعو إلى ذِكْرِ المرأة في معرض الهجاء، وممّا وردَ في هذا الأمر أنّ يحيى بن أبي حفصة وهو جدّ مروان الشّاعر تزوّج خولة بنت مقاتل بن طَلَبة، ومَهَرَها خِرَقا، فقال القُلاخ بن حَزْن في ذلك[1]:

[من الطّويل]

[وَ] لَــمْ أَرَ أَثْوَابًــا أَجَــرَّ لِخِزْيَــةٍ وَأَلْأَمَ مَكْسُــــــوًّا وَأَلْأَمَ كَاسِــــــيَا
مِــنَ الخِــرَقِ الْلَاتِــي صُــبِبْنَ عَلَــيْكُمُ بِحَجْــرٍ فَكُــنَّ المُبْقِيَــاتِ البَوَالِيَــا

فقال يحيى بنُ أبي حفصةَ يجيبه[2]:

[من الطّويل]

---

[1] المبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ٣٤٥/٢.

[2] **نفسُه**، ٣٤٥/٢.

تَجَــاوَزْتُ حَزْنًــا رَغْبَــةً عَــنْ بَنَاتِــهِ وَأَدْرَكْــتُ قَيْسًــا ثَانِيًــا مِــنْ عِنَانِيَــا

وقال القُلاخ في هذه القصّة[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

نُبِّئْــتُ خَوْلَــةَ قَالَــتْ حِــينَ أَنْكَحَهَــا لَطَالَمــا كُنْــتُ مِنْــكَ الْعَــارَ أَنْتَظِــرُ
أَنْكَحْـتَ عَبْـدَيْنِ تَرْجُـو فَضْـلَ مَالِهِمَـا فِـي فِيـكَ مِمَّـا رَجَـوْتَ التُّـربُ وَالحَجَـرُ
للهِ دَرُّ جيــــادٍ أَنْــــتَ سَائِسُــــهَا بَرْذَنْتَهَــا وَبِهَــا التَّحْجِيــلُ وَالغُــرَرُ

وقال جريرٌ يعيّرهم[2]:

[من الوافر]

رَأَيْــتُ مُقَاتِــلَ الطَّلِبَــاتِ حَلَّــى فُــرُوجَ بَنَاتِــهِ كَمَــرَ المَــوَالِي
لَقَــدْ أَنْكَحْــتُمُ عَبْــدًا لِعَبْــدٍ مِــنَ الصُّــهْبِ المُشَــوَّهَةِ السِّــبَالِ
فَــلَا تَفْخَــرْ بِقَــيْسٍ إِنَّ قَيْسًــا خَــرِئْتُمْ فَــوْقَ أَعْظُمِــهِ البَــوَالِي

فليست المرأة هي المنشودة في هذا اللون من الهجاء، إنّما هي وقوده وشرارته، ووسيلة الهاجي للنّيل من المهجوّ بتوجيه الضّربة إليه في مقتل هو كرامته.

- **المعايرة بالسّبايا والإماء:**

عيّر الشّعراء في هجائهم بسبي النّساء بطرق شتّى، منها أنْ يكونَ المهجوّ ابنًا لِسَبِيَّةٍ، أو أَمَةٍ، فمهما ارتفع شأنه في قومه سيبقى ابنَ السّبيّة ولو كانَ أبوه حرًّا، أو أنْ تساق بنات القوم

---

[1] المبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ٢/٣٤٥-٣٤٦.
[2] **نفسُه**، ٢/٣٤٦.

أمام الرّجال دون فداء، وقد أوردت المصادرُ أنّ أشدّ بيتٍ قيل في النّوع الأوّل، قول يزيد بن مفرّغ الحميري في زياد[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

فَكِّــرْ فَفِــي ذَاكَ إِنْ فَكَّــرْتَ مُعْتَبَــرٌ هَــلْ نِلْــتَ مَكْرُمَــةً إِلَّا بِتَــأْمِيرِ؟
عَاشَتْ "سُمَيَّةُ" مَا عَاشَتْ وَمَا عَلِمَتْ أَنَّ ابْنَهَا مِنْ قُرَيْشٍ فِي الجَمَاهِيرِ

فهو يذكّره بأنّ والدة الصّحابيّ الجليل عمّار بن ياسر كانت أَمَة، وقد حظي عمّارٌ بمكانة عالية في ظلّ الإسلام، وبُشِّرَ بالجنّة[2]، ولكنّ ذلك لمْ يُنْسِ النّاس أنّ أمّه كانت أمة، وهذه التّذكرة مع رجلٍ عظيم مثل عمّار تجعل المهجوّ يتراجع ويخفّف من التّعالي على الآخر عند الرّدّ. ومثل ذلك قول أوس بن حجر[3]:

[من الكامل]

أَبَنِــي لُبَيْنَــى لَسْــتُ مُعتَرِفًــا لِيَكُــونَ أَلأَمَ مِــنكُمُ أَحَــدُ
أَبَنِــي لُبَيْنَــى إِنَّ أُمَّكُــمُ أَمَــةٌ وَإِنَّ أَبَــاكُمُ عَبْــدُ
أَبَنِــي لُبَيْنَــى إِنَّ أُمَّكُــمُ دَحَقَــتْ فَخَــرَّقَ ثَفْرَهَــا الزَّنْــدُ

وهذا يزيد بن مفرّغ الحميريّ يعيّر عبيد الله بن زياد بعقوقه لأمّه الّتي كانت جارية تدعى مرجانة[4]:

---

[1] **ديوانه**، ١٤٠. وانظر: ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٤٥/٧.

[2] انظر: ابن إسحق، **السّيرة النّبويّة**، ١/ ٢٢٩. "كانَ الرّسول ﷺ يمرّ بعمّارٍ وأمّه وأبيه وهم يعذَّبون بالأبطح في رمضاء مكّة فيقول: **صبرًا آل ياسر، موعدكم الجنّة**".

[3] **ديوانه**، ٢١.

دحَقَت: الرَّحِمُ إذا رَمتْ بالماء فلم تقبله. **والثّفر**: الفرْج. **والزَّنَدُ**: حجر تلف عليه خرق ويحشى به حياءُ الناقة وفيه خيط، فإذا سُحب منها ظنّت أنّها ولدت. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (دَحَقَ)، و(ثَفَرَ)، و(زَنَدَ).

[4] **ديوانه**، ٦٤، ٦٥.

[من الطّويل]

أَقَــرَّ بِعَيْنِـــيْ أَنَّـــهُ عَـــقَّ أُمَّـــهُ دَعَتْـــهُ فَوَلَّاهَـــا اسْـــتَهُ وَهْـــوَ يَهْـــرُبُ
وَقَـــالَ عَلَيْـــكِ الصَّـــبْرُ كُـــونِي سَـــبِيَّةً كَمَـــا كُنْـــتِ أَوْ مُـــوتِي فَـــذَلِكَ أَقْـــرَبُ

ويتمثّل النّوع الثّاني في قول عمرو بن لجأ[١] :

[من الكامل]

سُـــبِيَ النِّسَـــاءُ عَلَـــى إِرَابَ وَكُنْـــتُمُ بِـــإِرَابَ إِذْ تُسْـــبَى النِّسَـــاءُ شُـــهُودَا

وقول زهير بن جناب الكلبيّ[٢]:

[من الكامل]

تَبًّـــا لِتَغْلِـــبَ أَن تُســـاقَ نِســـاؤُهُم سَـــوقَ الإِمـــاءِ إِلـــى المَواسِـــمِ عُطَّـــلا

وقول الحارث بن ظالم المرّيّ[٣]:

[من الوافر]

وَإِنَّ الأَحْوَصَـــــــيْنِ تَوَلَّيَاهَـــــــا وَقَـــدْ غَضِـــبَا عَلَـــيَّ فَمَـــا أَصَـــابَا
عَلَـــى عَمْـــدٍ كَسَـــوْتُهُمَا قُبُوحًـــا كَمَـــا أَكْسُـــو نِسَـــاءَهُمَا السِّـــلَابَا

وقد توظّف النّساء في معرض الهجاء دون المساس بهنّ لذمّ أزواجهنّ وتحقيرهم، كما فعل النّجاشيّ الحارثيّ في هجاء أهل الكوفة[٤]:

[مِنَ البَسِيطِ]

إِذَا سَـقَى اللهُ قَوْمًـا صَـوْبَ غادِيَـةٍ فَـلَا سَـقَى اللهُ أَهْـلَ الكُوفَـةِ المَطَـرَا
التَّـــارِكِينَ عَلَـــى طُهْـــرٍ نِسَـــاءَهُمُ وَالنَّـــاكِحِينَ بِشَـــطَّيْ دِجْلَـــةَ البَقَـــرَا
وَالسَّـــارِقِينَ إِذَا مَـــا جَـــنَّ لَـــيْلُهُمُ وَالطَّـــالِبِينَ إِذَا مَـــا أَصْـــبَحُوا السُّـــوَرَا

---

[١] **شعر عمرو بن لجأ التّميميّ**، ٧٢.

[٢] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ١٦/١٩.

[٣] الضّبّيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٣١٤. قبوح: ما ساء من قول أو فعل.

[٤] **ديوانه**، ٣٦.

أو كما فعل عَميرَةُ بنُ جُعَلَ في هجاء قومه بني تغلب؛ حيث رأى أنَّ المرأة الكريمة منهم تتزوّج الرّجل مسروق النّسب فتتعفّر ويأتي بنوها لئامًا مثل آبائهم[١]:

[من الطّويل]

كَسَـا اللهُ حَيَّـيْ تَغْلِـبَ ابْنَـةَ وَائِـلٍ مِـنَ الْلَـومِ أَظْفَـارًا بَطِيئًـا نُصُـولُهَا
فَمَـا بِهِـمُ أَنْ لَا يَكُونُـوا طَرُوقَـةً هِجَانًـا، وَلكِـنْ عَفَّرَتْهَـا فُحولُهـا
تَـرى الحَاصِـنَ الغَـرَّاءَ مِـنْهُمْ لِشَـارِفٍ أَخِـي سَـلَّةٍ قَـدْ كَـانَ مِنْـهُ سَـلِيلُهَا

وقد يكون توظيف المرأة في معرض الهجاء من أجل التّشهير بفعل مذموم يقوم به الرّجل، ويمسّ المرأة في الوقت نفسه، ومن ذلك أنّ الفرزدق كانَ يأتي ليلى بنت الحمارس، وكان الأحوص كذلك، فاجتمعا عندها ذات يوم، فأقبلت على الأحوص، فنفس عليها الفرزدق وقال: "نصرع"، فاصطرعا، فغلبه الأحوص، صرعه فضرط من تحته، فقال له الأحوص: "خفِّض عليك يا أبا فراس، فوالله لا يعدونا"، فقال: "ويلك فكيف لي بجرير؟!" فلقيه جريرٌ، فقال[٢]:

[من الطّويل]

غَـدَوْتَ إِلَـى لَيْلَـى فَلَـمْ تَحْـظَ عِنْـدَهَا وَخَانَـكَ دُبْـرٌ مَـا يَـزَالُ يَخُـونُ
وَكُنْـتَ حَرِيًّـا أَنْ تَشُـدَّ حِتَارَهَـا كَمَـا شَـدَّ حِرْبَـاءَ الـدِّلَاصِ قُيُـونُ

فهو يصرّح باسم "ليلى" المرأة الّتي قصدها الفرزدق، وغاية الرّجل في زيارة امرأة غير زوجته معروفة، وهو يضيف إلى التّشهير سخرية لاذعة، فهذا المشهد الفكاهيّ عندما يوثّقه الشّعر يصبحُ فاكهة المجالس، ويحتفظ بقيمته عبرَ الزّمن عندما يصطبغ بصبغة الأدب.

---

[١] الضّبيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٢٥٧، ٢٥٨.

[٢] المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ١٠٢.

الحِتار: كفاف الأذن. **الدّلاص**: البارق الأملس، أو الأرض المستوية. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (حَتَرَ)، و(دَلَصَ).

ثالثًا- نقائض المرأة والرّجل

الرّدّ على الآخرِ هو الصّورة البُدائيّة للهجاء، وأكثر ما أوصلته المصادر من هذا اللون كانَ بين الرّجال، وقد أطلَقَ عليه اسم المنافرة؛ أي إنّ "المنافرات هي أقدم ما عُرف من صور هذا الفنّ عند العرب"[١]، وهي لا تتجاوز كونَها وسيلة ردٍّ آنيّة في دائرة ضيّقة، تتّكئ على الواقع في تقفّي مادّتها المنشودة، وتعيد صياغتها في صورة جديدة منمّقة، ولكنّ هذه الصّورة لا تسمو من النّاحية الأدبيّة إلى الخلق والابتكار، ولا تخرج من إطار تقرير الواقع، وقد عُرّفت المنافرة على أنّها "الصّورة البدائيّة السّاذجة لفنّ الهجاء، والجانب الهجائيّ منها يعتمد على المثالب الشّخصيّة، ويدور حول الفرد، ولكنّه لا يرتفع إلى الحياة في أفقها الواسع ودائرتها الكبيرة"[٢].

وقد ذكر الجاحظ أنّ الحكم فيها يسجعُ خطابه[٣]؛ أي إنّ المنافرة لم تكن شعرًا، بل كانت نثرًا مسجوعًا، يعرض ما انتقاه صاحبه من الواقع بطريقة موسيقيّة سلسة تعجب السّامع. وتعتمدُ المنافرة على عنصري الفخر والهجاء؛ الفخر بالنّفس، وهجاء الآخر، ولا مجال فيها للكذب؛ لوجود حكم بين الطّرفين، وقد تطوّرت من النّاحية الفنّيّة عندما استبدل بعض المتنافرين الرّجز بالسّجع"[٤].

والنّقيضة تتّفق مع المنافرة في بعض الأمور، مثل: وجود طرفَيْن مختصمَيْن، والتّغنّي بالنّفس وبالنّسب وبالقبيلة، وانتقاص الآخر بذكر مثالبه ومعايبه، ونقض معاني البادئ.

---

[١] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٨٤.

[٢] **نفسُه**، ٨٦.

[٣] انظر: **البيان والتّبيين**، ٥/٣.

[٤] انظر: المزروعيّ، فاطمة حمد؛ **المنافرات في أدب ما قبل الإسلام**، ٢٤٣.

لكنّها تختلف في مقامها، وبنائها، وأساليبها؛ إذْ لا تعتمد على وجود حكم بين الطّرفَيْن، ومن الممكن أنْ تكون شعرًا أو نثرًا، واللغة فيها كثيفة المعاني بفضل المجاز، والنّقيضة الشّعريّة لها ضوابط فنّيّة خاصّة، أهمّها المعنى الّذي يعدّ مناط النّقائض ومحورها الّذي تدور عليه[١]؛ إذْ جاءت تسميتها من هذا الجانب، فالنّقض هو الهدم[٢]، والشّاعر النّاقض يهدم المعاني الّتي جاء بها البادئ معنًى معنًى، بل إنّه يتفنّن في أساليبه، ويبتدع في تصويره؛ ليبدي تفوّقه عليه.

ولها خصائصُ حكمتها وباتت قيدًا لها[٣]، وهي: أنْ تكونَ بينَ شاعرَيْنِ متهاجيَيْن؛ إذْ لا يكفي أنْ يكون الهجاء من جانب واحد، "وأنْ تتّفق القصيدتان بحرًا ورويًّا، وأنْ يردّ اللاحق على السّابق معانيه وينقضها"[٤].

وشعر النّقائض أقرب إلى الحياة الجاهليّة من أيّ عصرٍ آخر؛ وذلك لكثرة الحروب والمعارك والمنافرات الّتي ينشأ عنها شعر النّقائض الحقيقيّ الّذي يعبّر عن عداءٍ حقيقيّ بين متخاصمين[٥]، وليس مجالًا لإظهار القدرة الفنّيّة والتّفوّق الشّعريّ فقط، وأقرب إلى الحياة الاجتماعيّة من غيرها؛ لأنّه ينبع من مشاعر إنسانيّة وعواطف وانفعالات حقيقيّة.

وما كان بين الرّجل والمرأة من الرّدود متأرجحٌ بين المنافرة والنّقيضة، ولا يمكن أن تعدّ جميعها ضمن النّقائض؛ فمنها ما يقترب منها وما يبتعد، ولعلّ ذلك يرجع إلى تباين مقدرة المرأة اللغويّة والشّعريّة، أو إلى ضياع شاهد الجانب الآخر، وقد أشارَت بعض المصادرُ إلى أنَّ جانبًا من هجاء الرّجال للنّساء كثيرٌ جمّ، لكنّه لم يُجمع في كتاب، جاءَ في حماسة الخالديّيْن في باب

---

[١] انظر: الشّايب، أحمد، **تاريخ النّقائض في الشّعر العربيّ**، ٤.

[٢] **النَّقْضُ**: إفْسادُ ما أَبْرَمْتَ من عَقْدٍ أَو بِناء. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (نقض).

[٣] انظر: معمر بن المثنّى، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ١.

[٤] الفحّام، شاكر، **الفرزدق**، ٢٧٨.

[٥] انظر: الوصيفيّ، عبد الرّحمن محمّد، **النّقائض في الشّعر الجاهليّ**، ٦.

مذمّة النّساء: "**نظائرُ مَنْ بَرِمَ بامرأته فتمنّى أو هدّدها بالطّلاق أو روّعها بالضّرّة كثيرٌ متّسع؛ ولو أنّا أردنا استغراقه لكانَ كتابًا مفردًا، ولكنّا نورد منه ما يُختار، ونتجنّب ما كان كثيرًا مشهورًا وإنْ كان مختارًا**"[١]، وهذا يدلّ على أنّ مهاجاة الأزواج كثيرة، لكنّ المصادر انتقت ما كانَ مشهورًا منها، لذلك ضاع كثيرٌ منها.

وممّا جاء في ذلك نثرًا، ما قاله أبو عليّ[٢]: "**سُمعت امرأة من العرب تخاصم زوجها وهي تقول: والله إن شربتك لاشتفاف، وإن ضجعتك لانجعاف، وإن شملتك لالتفاف، وإنك لتشبع ليلة تضاف، وتنام ليلة تخاف؛ فقال لها: والله إنك لكرواء الساقين، قعواء الفخذين، مقاء الرفغين، مفاضة الكشحين؛ ضيفك جائع، وشرّك شائع**".

فالزّوجة في هذا الحوار هي البادئة، وجاء ردّ الزّوج ناقضًا لمعانيها، وقد وقفت الدّراسة على عدد من نقائض الرّجل والمرأة الشّعريّة، منها المقطّعات ومنها القصائد، ومنها ما كانَ مكاتبةً أو مشافهةً، ومنها ما اتّفق في الوزن والرّويّ، ومنها ما اختلف، لكنّها تحافظ على العنصر الأهمّ: نقض المعنى. وقبل الدّخول إلى دراسة النّقائض؛ وتجدر الإشارة إلى أنّ نقائض الرّجل والمرأة كانت بين الأقارب، الأزواج تحديدًا، أو من كان زوجًا، وكانت مع غير الأقارب أحيانًا.

---

[١] ١٠١.

[٢] أبو علي القالي، **الأمالي**، ١٣٦/١.

المنجعف: الصّريع. **كرواء السّاقين**: ممتلئة السّاقين. **قعواء الفخذين**: دقيقة الفخذين. **مقّاء**: عارية عن اللحم. **الرّفغ**: مكان اجتماع الأوساخ في الجسم. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (جعف)، و(كروَ)، و(قعوَ)، و(رفغَ).

أ- النّقائض مع الغرباء:

كانت هذه النّقائض لدوافع مختلفة، منها الخصومة الشّخصيّة، والخلاف القبليّ، ومنها اختلاف وجهات النّظر في بعض المواقف، ومن النّقائض الّتي جاءت في قصيدة نقيضة ليلى الأخيليّة مع النّابغة الجعديّ لخلاف فنّيّ شخصيّ بينهما، يقول المرزبانيّ[1]:

"تحاكم إلى ليلى شعراء هوازن: النّابغة الجعديّ، وحميد بن ثور الهلاليّ، وتميم بن أُبَيّ ابن مقبل العجلانيّ، والعجير السّلولي فأنشأت تقول[2]:

[من الطّويل]

أَلَا كُـلُّ مَـا قَـالَ الـرُّوَاةُ وَزَبَّبُـوا بِـهِ غَيْـرَ مَـا قَـالَ السَّـلُولِيُّ بَهْـرَجُ

فنُمِيَ عنها الخبر، فقال النّابغة الجعديّ[3]:

[من الطّويل]

كَأَنَّـكِ لَيْلَـى بَغْلَـةٌ تَدْمُريَّـةٌ رَأَتْ حُصُـنًا فَعَارَضَـتْهنَّ تَشْـحَجُ

---

[1] المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٢٥. وردت القصّة بروايات مختلفة في: ابن طيفور، **بلاغات النّساء (١٦٩)**، والجاحظ، **الحيوان (٢/ ٢٧٢)**، وابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء (١/ ٤٣٩)**. والأونبي، **سمط اللآلي (١/ ٢٨٢)**، والأصفهانيّ، **الأغاني (٧/ ١٦١)**، **وخِزانة الأدب** للبغداديّ (٦/ ٢٣٨)، **وديوان ليلى الأخيليّة (٦١)**. وبعض المعاجم وكتب اللغة، واعتمد هذا المصدر لاكتمال القصّة والقصيدة فيه.

[2] المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٢٦. **بهرج:** الدّرهم رديء الفضّة، والرّديء من الكلام. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (ردأ).

[3] **نفسُه**، ٢٦. الشّحيج: هُوَ صَوْتُ الْبَغْلِ وَالْحِمَارِ وَالْغُرَابِ إِذَا أَسَنَّ. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (شحج).

وهذا الرّدّ لا يقتصّ للنّابغة وحدَه؛ إنّما يشمل الشّعراء الّذين أطلقت عليهم الحُكمَ، وانتقصت من شأنهم، فقد شبّهها بالبغلة الآتية من البادية "بغلة تدمريّة"، ورأت مجموعة من الأحصنة فحاولت تقليدهم، ولكنّها فشلت فشلًا ذريعًا، وبذلك ينفي عنها الموهبة، ويتّهمها بمحاولة تقليد مَنْ هم أعلى منها مرتبة، وأسمى قدرًا.

ثمّ بدأها النّابغة بوصفٍ فاحشٍ بعدَ أنْ رآها تستوخم هجاءه، فقال[1]:

[من الطّويل]

أَلَا حَيِّيَا لَيْلَى وَقُولَا لَهَا: "هَلَا" فَقَدْ رَكِبَتْ (...) أَغَرَّ مُحَجَّلَا
وَبِرذَوْنَةٍ بَلَّ الْبَرَاذِينُ ثَفْرَهَا وَقَدْ شَرِبَتْ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ آيِلَا
وَقَدْ أَكَلَتْ بَقْلًا وَخِيمًا نَبَاتُهُ وَقَدْ أَنْكَحَتْ شَرَّ الْأَخَايِلِ أَخْيَلَا
وَكَيْفَ أُهَاجِي شَاعِرًا رُمْحُهُ اسْتُهُ خَضِيبَ البَنَانِ مَا يَزَالُ مُكَحَّلَا؟!
دَعِي عَنْكِ تَهْجَاءَ الرِّجَالِ وَأَقْبِلِي عَلَى (...) يَمْلَأُ اسْتَكِ فَيْشَلَا

يرسل النّابغة تحيّة استهزاء وسخرية لليلى باستخدام التّورية بلفظة "هلا"، وهذه لفظة تقال للفرس حتّى تسكن إذا أنزي عليها الفحل، وينبّه في عجز البيت الأوّل إلى عِظَمِ ما ارتكبته من خطأ حينَ استوخمت هجاء الشّاعر الفحل، فوصفها وأوحش في وَصْفِها، وطعن في شرفها وعفّتها محقّرًا لها، متهكّمًا عليها، وذلك عندما شبّهها بالبرذونة غليظة الأطراف، بطيئة المشية، الّتي يجتمع عليها البراذين، فيمرّغونها، وهي لا تملك لنفسها شيئًا؛ لِقِصَرِ أطرافِها، وعدم قدرتها على العَدْوِ والفِرار، فمن الاستحالة لهذه البرذونة مجاراة الجواد الأصيل لأنّها لا تملك لنفسها

---

[1] المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٢٦– ٢٧.

هلا: كلمة تقال للفرس الأنثى إذا أنزي عليها الفحل؛ لتسكن. **الثَّفَرُ:** سَيْرٌ في مؤخَّر السَّرْج ونحوه يشد على عجز الدابةِ تحتَ ذَنَبِها، والجمع: أثْفارُ. **برذون:** دابة دون الفرس غليظة الأعضاء ضخمة تتخذ للحمل بخاصة، يُطلق على غير العربي من الخيل والبغال، وسَيْرَتُه البَرْذَنَةُ، والأُنثى بِرْذَوْنَةٌ. **آيلا:** الماء الغليظ، واللَبَنُ الْخَاثِرُ مِنْ آلَ إِذَا خَثُرَ. انظر: **المصدر السّابق**، ٢٦– ٢٧(حاشية).

شيئًا، ثمّ ينصحها بترك الشّعر جانبًا والتّفرّغ لرجل مزواج يكفيها، ويلهيها عن الشّعر وهجاء الرّجال.

فبلغها قوله، فردّت قائلة[١]:

[من الطّويل]

أَنَــابِغُ لَــمْ تَنْبُــغْ وَلَــمْ تَــكُ أَوَّلَا وَكُنْــتَ صَــنِيًّا بَــيْنَ صُــدَّيْنِ مُجْهَــلَا
أَنَــابِغُ إِنْ تَنْبُــغْ بِلُؤْمِــكَ لَا تَجِــدْ لِلُؤْمِــكَ إِلَّا وَسْــطَ جَعْــدَةَ مُجْعَــلَا
أَعَيَّرْتَنِــــي دَاءً بِأُمِّــــكَ مِثْلُــــهُ وَأَيُّ جَــوادٍ لَا يُقَــالُ لَهَــا: "هَــلَا"؟!

اختارت الأخيليّة أنْ تسقيَ النّابغة بكأسه، فاستعملت ألفاظه ومعانيه الفاحشة في هجاء أمّه، وبذلك اقتصّت لنفسها دون التّعمّق في الوصف والتّصوير، إنّما اكتفت بالإشارة بكلمة "هلا" الّتي استهلّ بها قصيدته، فجاءت أبيات نقيضتها وحوّلت مسار الدّلالة عندما نسبت الدّاء الّذي رماها به لأمّه، وابتعدت عن عناء التّلفّظ بالألفاظ الفاحشّة والتّبذّل في التّصوير، وهذا الاقتصاد اللغويّ في البيت الثّالث أغنى وأكثف دلالة من وصف النّابغة الّذي استغرق أبياتٍ عديدةً معه، فضلًا عن اتّفاق نقيضتها مع قصيدته في الوزن والرّويّ أيضًا؛ حيث كانت مقيّدة في ردّها عليه، بينما كانت له حرّيّة الاختيار عندما بادأها بالهجاء.

ولمْ تتوقّف ليلى عند هذا الرّدّ؛ فقد اجتمع الجعديون وقالوا: "والله لنأتينّ أمير المدينة، فلنستعديَنَّه عليها، فإنّها قد قذفتنا"، وبلغها ذلك فزادت في القصيدة، وشملت في هجائها بني جعدة جميعِهم، وقالت[٢]:

---

[١] المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٢٨.
[٢] **نفسُه**، ٢٨- ٢٩- ٣٠.

[من الطّويل]

أَحَقًّــا بِمَــا أُنْبِيــتُ أنَّ عَشِــيرَتِي ... بِشَــوْرَانَ يُزْجــونَ الْمَطِــيَّ المُــنَعَّلَا
يَــرُوحُ وَيَغْــدُو وَفْــدُهُمْ لِصَــحِيفَةٍ ... لِيَسْــتَجْلِدُوا لِــي سَــاءَ ذَلِــكَ مَعْمَــلَا
عَلَى غَيْرِ جُرْمٍ غَيْرَ أَنْ قُلْتُ: عَمُّهُمْ ... يَعِــيشُ أَبُــوهُمْ فِــي ذَرَاهُ مُغَفَّــلَا
وَأَعْمَــى أَتَــاهُ بِالْحِجَــازِ نَثَــاهُمُ ... وَكَــانَ بِــأَطْرَافِ الْجِبَــالِ فَأَسْــهَلَا
فَجَــاءَ بِــهِ أَصْــحَابُهُ يَحْمِلُونَــهُ ... إِلَــى خَيْــرِ حَــيٍّ آخــرينَ وَأَوَّلَا
إِذَا صَــدَرَتْ وُرَّادُهُــمْ عَــنْ حِيَاضِــهِمْ ... تُغَــادِرُ نَهْبًــا لِلزَّكَــاةِ مُعَقَّــلَا
تُنَــافِرُ سَــوَّارًا إِلَــى المَجْــدِ وَالعُــلَا ... وَأُقْسِــمُ حَقًّــا إِنْ فَعَلْــتُ لَــيَفْعَلَا
بِمَجْــدٍ إِذَا المَــرْءُ اللَّئِــيمُ أَرَادَهُ ... هَــوى دُونَــهُ فِــي مِهْيَــلٍ ثُــمَّ عَضَّــلَا
وَهَــلْ أَنْــتَ إِنْ كَــانَ الهِجَــاءُ مُحَرَّمًــا ... وَفِــي غَيْــرِهِ فَضْــلٌ لِمَــنْ كَــانَ أَفْضَــلا
لَنَــا تَامِــكٌ دُونَ السَّــماءِ وَأَصْــلُهُ ... مُقِــيمٌ طِــوَالَ الــدَّهْرِ لَــنْ يَــتَحَلْحَلَا
وَمَــا كَــانَ مَجْــدٌ فِــي أُنَــاسٍ عَلِمْتُــهُ ... مِــنَ النَّــاسِ إِلَّا مَجْــدُنَا كَــانَ أَوَّلَا

تظهر الأبياتُ طولَ نَفَسِ الشّاعرة وبراعتها في الرّدّ، وهذه الإطالة لم تأتِ عبثًا؛ لأنّ أبيات النّابغة شديدة الأذى، وعميقة التّأثير، فالأثر النّفسيّ يتناسب طرديًّا مع المقدرة الشّعريّة، والمبدع يجد في إبداعه سبيلًا لإنزاز صديد نفسه المجروحة، وكلّما زاد إنتاجه، تلاشت آلامه، وحسُنَ كلامه، وعلا مقامه.

وإذا كانَ السّخط الدّافع الأوّل في الهجاء، فإنَّ الغيظ هو الأوّل في النّقيضة، والفارق بين الاثنين أنّ الأخير لا يكتفي بالوصول إلى راحة نفسيّة ناجمة عن التّعبير، بل يتعدّى ذلك ويلحّ على الانتصار لنفسه أمام الآخرين، فهذه ساحة حرب لا مكان فيها إلّا للمنتصر، والمنهزم فيها قعيد الحسرة والعار ما عاش، بل إنّه سيورّثهما لأبنائه بعد موته.

وقد شدّ الغيظ لسانَ العوراء اليربوعيّة أخت بني رياح لتهجوَ يزيد بن الصَّعِق[١]، بعد أنْ وصل إليها قوله متوعّدًا قومَها[٢]:

[من الوافر]

أَوَارِدَةٌ عَلَـــيَّ بَنُـــو رِيَـــاحٍ بِعِيـــرِهِمُ وَقَـــدْ قَتَلُـــوا بَحِيـــرَا

حيث قالت[٣]:

[من الوافر]

قَعِيـــدَكَ يَـــا يَزِيـــدُ أَبَـــا قُبَـــيْسٍ أَتُنْـــذِرُ كَـــي تُلاقِينَـــا النُّـــذورَا؟!
وَتُوضِـــعُ تُخبِـــرُ الرُّكْبَـــانَ أَنَّـــا وُجِـــدْنَا فِـــي مِـــراسِ الحَـــربِ خُـــورَا
أَلَـــمْ تَعْلَـــمْ قَعِيـــدَكَ يَـــا يَزِيـــدُ بِأَنَّـــا نَقْمَـــعُ الشَّـــيْخَ الفَخُـــورَا
وَنَفْقَـــأُ نَاظِرَيْـــهِ وَلَا نُبَـــالِي وَنَجْعَـــلُ فَـــوْقَ هامَتِـــهِ الـــدّرورَا
فَـــأَبْلِغْ إِنْ عَرَضْـــتَ بَنِـــي كِـــلابٍ بِأَنَّـــا نَحْـــنُ أَقْعَصـــنَا بَحيـــرَا
وَضَـــرَّجْنَا عُبَيْـــدَةَ بِـــالعَوالِي فَأَصْـــبَحَ مُوثَقًـــا فِينَـــا أَســـيرَا
أَفَخَـــرًا فِـــي الخَـــلَاءِ بِغَيْـــرِ فَخْـــرٍ وَعِنْـــدَ الحَـــرْبِ خَـــوَّارًا ضَـــجُورَا

تستهل العوراء نقيضتها باستحلاف يزيد بن الصّعق، وتقسم عليه أنْ يَصْدُقَها قولَها الّذي ستقوله بعدَ استنكارها لتهديده قومَها بالثّأر منهم، وعتابه لما يشيعه عن قومها من أخبار غير

---

[١] شاعر جاهليّ، لقّب والده بالصَّعِق؛ لأنه عمل طعاما لقومه بعكاظ فجاءت ريحٌ بغبار فسبها ولعنها، فأرسل الله عليه صاعقةً فأحرقته. انظر: **معجم الشّعراء العرب**، ٣٠٦.

[٢] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ٢٣٧.

"أغار بَحِيرُ بن سلمة بن قشير على بني العنبر بن عمرو بن تميم، فاتبعوه حتى لحقوه وقد نزل المروت وهو يقسم المرباع ويعطي من معه، فتلاحق القوم واقتتلوا، فطعن قعنب بن عتاب الهيثم بن عامر القشيريّ فصرعه فأسره، وحمل الكدام- وهو يزيد بن أزهر المازنيّ- على بَحيرِ بن سلمة فطعنه فأرداه عن فرسه، ثم نزل إليه فأسره، فأبصره قعنب بن عتاب، فحمل عليه بالسيف فضربه فقتله، فانهزم بنو عامر وقتل رجالهم"، فرثى يزيد بَحيرًا بهذا البيت. انظر: ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٦/ ٤٢.

[٣] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٦/٤٢- ٤٣.

صحيحة، وتشهده وهو خصمها على أمجاد قومها ووقائعهم، ثمّ تستهجن ما كانَ منه من الفخر، وتهزأ به؛ إذْ تراه يفخر في الرّخاء، ولا تراه مقدمًا في الحرب.

وقد تعرّض المرأة بالهجاء فيغلبها الرّجل بحسن الرّد، كما جرى مع أبي محجن الثّقفيّ عندما كان حبيسًا لدى سعد بن أبي وقاص بسبب شربه الخمر، ولكنه عَزَّ عليه أن يرى قومه خارجين للقاء الأعداء، وهو حبيس زنزانته، وهو الفارس الذي لا يُشَقُّ له غبار، فاستأذن زوجة سعد في التّفلّت من القيد، واستعارة فرس سعدٍ؛ لجولة في المعركةِ، يعود بعدَها لزنزانته بارًّا بوعده لها، ولمّا حدث ذلك، وانطلق يكرُّ ويضرب أعناقَ العدوّ، وحل المساء، كانَ لابدَّ له من أنْ يبرَّ بوعده، فقفل راجعًا، فرأته امرأةٌ، فظنّته فارًّا من المعركة، فأنشدت معرّضةً[1]:

[من الكامل]

مَــنْ فَــارِسٌ كَــرِهَ الطِّعَــانَ يُعِيرُنِــي فَرَسًــا إِذَا نَزَلُــوا بِمَــرْجِ الصُّــفَّرِ

فردّ عليها:

[من الكامل]

إِنَّ الكِــرَامَ عَلَــى الْجِيَــادِ مَقِــيلُهُمْ فَــدَعِي الْجِيَــادَ لِأَهْلِهَــا وَتَعَطَّــرِي

فالمرأة تعيّر الفارس بكراهيته للقتال، وتلمّح إلى هروبه من ساحة اللقاء، فيردّ عليها ردًّا أنيقًا معلنًا أنّه من الكرام، ويذكّرها بأصل دورها وما خلقت له حسب بيئتهم بدلالة عبارته "تعطّري"، وذلك من لوازم الزّينة وأدواتها. وقد ردّ عليها، ونفى معناها ضمنًا، فهو لم يهرب لأنّه من الكرام، وفي الوقت نفسه حوّلها عمّا أرادته من استعارة الفرس إلى دورها المنوط بها حسب

---

[1] أبو هلال العسكريّ، **ديوان أبي محجن الثّقفيّ وشرحه**، ١٨.

رأيه "تعطّري"، وبهذا إشارة إلى العناية بالرّجل والتّزيّن له، والملاحظ أنّ المرأة لم تعايشه ولم تعرفه، بل رأت منه موقفًا ساء فهمها له فيه، فتحدّثت بناء على ما رأت، وجاء ردّه عليها ردًّا لاعتباره، وإعادة للأمور إلى مقامها الصّحيح، ما يعني أنّه ليس ثمّة عداوة أو خصومة بين الرّجل والمرأة في مثل هذه الحال.

ب-نقائض الأزواج:

المقصود نقائض المرأة مع زوجها أو من كان في حكمه أو انفصلت عنه، وممّا كانَ مكاتبةً من نقائض الأزواج، ما جاء في قصّة رجلٍ من الكوفة ضرب عليه البعث، فخرج إلى أذربيجان، فأفاد جاريةً وفرسًا، وكان مملكًا بابنة عمّه، فكتب إليها ليغيرها[1]:

[من الطّويل]

أَلَا أَبْلِغُـــوا أُمَّ البَنِـــينِ بِأَنَّنَـــا غَنِينَـــا وَأَغْنَتْنَـــا الغَطَارِفَـــةُ المُـــرْدُ
بَعِيـــدُ مَنَـــاطِ المِنْكَبَـــيْنِ إِذَا جَـــرَى وَبَيْضَـــاءُ كَالتِّمْثَـــالِ زَيَّنَهَـــا العِقْـــدُ
فَهَـــذَا لِأَيَّـــامِ العَـــدُوِّ وَهَـــذِهِ لِحَاجَـــةِ نَفْسِـــي حِـــينَ يَنْصَـــرِفُ الجُنْـــدُ

فلما ورد كتابه قرأته وقالت: "يا غلام، هات الدّواة". فكتبت إليه تجيبه[2]:

[من الطّويل]

أَلَا أَقْـــرِهِ مِنِّـــا السَّـــلَامَ وَقُـــلْ لَـــهُ غَنِينَـــا -فَفِيقُـــوا-بالغَطَارِفَـــةِ المُـــرْدِ

---

[1] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٧/١١٤.

روى الجاحظ أنّ اسم زوجة الشّاعر هند، وأنّ اسم الجارية جمانة، واسم الفرس ورد، وروى البيت:

ألا لا أبالي اليوم ما فعلتْ هندُ إذا بقيتْ عندي الجمانةُ والوردُ

انظر: **المحاسن والأضداد**، ١٥٤.

[2] ابن عبد ربّه، **نفسُه**، ٧/ ١١٤.

بِحَمْـــدِ أَمِيـــرِ المُـــؤْمِنِينَ أَقَـــرَّهُمْ شَـبَابًا –وَأَغْـزَاكُمْ– خَوَالِـفَ فـي الجُنْـدِ

إِذَا شِـــئْتُ غَنَّـــانِي غُـــلَامٌ مُرَجَّـــلٌ وَنَازَعْتُـــهُ مِـــنْ مَـــاءِ مُعْتَصَـــرِ الـــوَرْدِ

وَإِنْ شَـــاءَ مِـــنْهُمْ نَاشِـــئٌ مَـــدَّ كَفَّـــهُ إِلَـــى كَبِـــدٍ مَلْسَـــاءَ أَوِ كَفَـــلٍ نَهْـــدِ

فَمَـا كُنْـتُمُ تَقْضُـونَ مِـنْ حَـاجِ أَهْلِكُـمْ شُـهُودًا قَضَـيْنَاهَا عَلَـى النَّـأْيِ وَالبُعْـدِ

فلمّا ورد كتابُها لم يزدْ على أنْ ركبَ فرسَه، وأردفَ الجاريةَ، ولحق بزوجته، فكانَ أوّلُ شيءٍ بَدأها به بعد السّلام أنْ قال: "بالله هل كنت فاعلة؟ قالت: "الله أجلُّ في قلبي وأعظم، وأنت في عيني أذلّ وأحقر من أنْ أعصيَ الله فيك، فكيف ذقت طعم الغيرة؟" فوهب لها الجاريةَ وانصرف إلى بعثه.

ويلاحظ في هذا النّموذج على ما فيه من تصريحٍ تناسب الرّدّ مع الكتاب؛ إذْ قابلت ألفاظ الزّوج الّتي أثارت غضبها بأخرى أثارت غضبه وغيرته، ولولا قيامها بذلك لما استجاب لها، ففي مثل هذه المواقف لا بدّ من اختيار الألفاظ الّتي تصيب لبّ المعنى، وتطابق المقام، "وحقّ المعنى أن يكون الاسم له طبقًا وتلك الحال له وفقًا"[1]، وإنْ كانَ ذلك يجعل المرأة تتخلّى عن بعض الفروض الاجتماعيّة؛ فهي تتناول القصيدة بوجهها الفنّيّ الظّاهر لتحمل كلّ ما أرادت أنْ تعبّر عنه، وما تريده منها ليس الوجه الفنّيّ الظّاهر، إنّما الفكر الّذي أضمرته فيها، ورغبتها هذه لا تقف عند حدود فكرة مجرّدة، بل حاولت لمس أعماق الزّوج البعيد السّعيد بما لديه، وترجيح كفّتها عنده.

وقد نالت المقطوعات حصّة الأسد في نقائض المرأة والرّجل، وهذا أمرٌ لا يعصى على التّفسير؛ فمعظم النّساء اللواتي انتهجن هذا النّهج في هذه الدّراسة لا يطلبنَ شهرةً أو ظهورًا، إنّما

---

[1] أبو هلال العسكريّ، **كتاب الصّناعتين**، ٢٠.

أردْنَ التّعبيرَ عمّا يجول في الخواطرِ، وعمّا يجيش في الصّدور، وعمّا يسبّب لهنّ الضّيق، ومن ذلك ما روي عن أبي مرحب وزوجته، حيث قالت فيه يومًا[١]:

[من الطّويل]

يَمُــوتُ الرِّجَــالُ الصَّــالِحُونَ وَلَا أَرَى ... أَبَــا مَرْحَــبٍ إِلَّا شَــدِيدَ الْجَــوانِحِ
أَطَعْـنَ فَـلَا يَعْصِـينَ أَمْـرِيْ فَـلَا يَـرَوْا ... إِذَا رَجَعُــوا إِلَّا دِيَــارَ الجَــوَامِحِ
فَـإِنْ سَـاهِدٌ يَكُـونُ فِـي كُـلِّ سِبْسِـبٍ ... تَهَـادَى بِـهِ أَيـدي القِـلَاصِ الطَّلائِـحِ

فقال أبو مرحب مجيبًا لها[٢]:

[من الطّويل]

لَعَمْــرِي لَقَــدْ غَالَيْتُهَــا فَاشْــتَرَيْتُهَا ... وَمَــا كُــلُّ مُبْتَــاعٍ مِــنَ النَّــاسِ رَابِــحُ
رَأَيْــتُ لَهَــا أَنْفًــا قَبِيحًــا يَشِــينُهَا ... وَعِلْبَــاءَ سُــوءٍ لَــمْ تَزِنْــهُ المَسَــائِحُ

ومن ذلك أيضًا الهجاء الّذي تضمّنته قصّة أبي هلال بن مالك[٣] مع ابنة عمّه، فقد بدأها بقوله[٤]:

[من الكامل]

يَــا رُبَّ شَــمْطَاءِ الْمَفَــارِقِ حَــرْبَشٍ ... صَــــمَّاءَ لَــــيْسَ لِقَلْبِهَــــا أُذُنَــــانِ
تِلْــكَ الَّتِــي لَــوْ أَنَّنِــي خُيِّرْتُهَــا ... أَوْ حَيَّــــةٍ هَمَّــــازَةِ الأَسْــــنَانِ
لَاخْتَرْتُهَــا بَــدَلًا بِهَــا وَغَزَلْتُهَــا ... وَصَــدَرْتُ ذَا جَــدَلٍ مَــعَ الرُّعْيَــانِ

---

[١] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٩،١٠٠.
[٢] **نفسه**، ١٠٠.
[٣] أبو هلال بن مالك بن حسّان بن قتادة بن حليلة بن حسان بن حسان بن النعمان. انظر: **نفسُه**،١٠٢.
[٤] **نفسُه** ،١٠٢.

فقالت تجيبه[1]:

[من الكامل]

يَــا رُبَّ شَــيْخٍ قَــدْ تَــوَلَّى خَيْــرُهُ ذَرِبَ الْلِسَــــانِ كَأَنَّــــهُ ظَرِبَــــانُ

يَرْجُــو الشَّــبَابَ وَقَــدْ تَحَنَّــى ظَهْــرُهُ وَعَفَــــاهُ بَعْــــدَ مَنَامِــــهِ الــــذُّبَّانُ

ذَاكَ الَّــــذِي لَــــوْ أَنَّنِــــي خُيِّرْتُــــهُ لَــــمْ أَرْتَضِــــيهِ بِكَلْبِنَــــا ذَكْــــوَانِ

يلاحظ في المثالَيْنِ السّابقَيْنِ اختلافَ حركة الرّويّ، ورغم ذلك نُقضت المعاني معنًى معنًى. وممّا جاء في مقطوعات أيضًا ما رويَ عن أبي العاج الكلبيّ عندما نظرَ إلى امرأته تتصنّع وهي عجوز، فقال[2]:

[من الطّويل]

عَجُــوزٌ تُرَجِّــي أَنْ تَكُــونَ فَتِيَّــةً وَقَــدْ لَحِبَ الجَنْبَــانِ وَاحْــدَوْدَبَ الظَّهْــرُ

تَــدُسُّ إِلَــى العَطَّــار ميــرَةَ أَهْلِهَــا وَهَلْ يُصْلِحُ العَطَّارُ مَا أَفْسَدَ الدَّهْرُ؟!

أَقُــولُ وَقَــدْ شَــدُّوا عَلَــيَّ حِجَالَهَــا أَلَا حَبَّــذَا الأَرْواحُ وَالبَلَــدُ القَفْــرُ

فقالت تردّ عليه[3]:

[من الطّويل]

---

[1] **نفسُه**، ١٠٢.

[2] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٩.

[3] **نفسُه**، ٩٩.

النّاب: النّاقة المسنّة. **العلبة**: إناء ضخم من جلود الجمال يحلب فيه، وله طوق من خشب. **الثّلب**: جمل تكسرت أنيابه من الكبر. انظُرْ: ابنُ مَنْظور، **لِسانُ العَرَبِ**، مادّة (نيَبَ)، و(عَلَبَ)، و(ثَلَبَ).

وقال المبرّد: قَدْ تَحْلبُ الضَّجُورُ العُلْبَةَ. الضَّجُور: الناقة الكثيرة الرُّغَاء فهي تَرْغُو وتَحْلب. يضرب للرجل البخيل الذي لا يزال ينال منه الشيء القليل. انظر: **الكامل في اللغة والأدب**، ١/ ٢٣٦.

أَلَــمْ تَــرَ أَنَّ النَّــابَ تَحْلِــبُ عُلْبَــةً وَيُتْــرَكُ ثِلْــبٌ لَا ضِــرَابٌ وَلَا ظَهْــرُ؟!

ولكنّ هذه المقطّعات لم تصل إلى مرحلة النّضج الفنّيّ للنّقائض رغمَ مجيئها في معرض الهجاء بينَ خصمين، ورغم اعتمادها على نقض معاني الآخر، فهي تعتمد في جلّها على الخطابيّة المباشرة، وتحمل فكرة واحدة تنتهي بإيصالها ولو كان ذلك في بيت واحد، لذلك من الأجدر أنْ يطلق اسم النّقيضة على ما كانَ مستوفيًا الخصائص الفنّيّة للنّقيضة الشّعريّة بمفهومها الاصطلاحيّ من شعر الهجاء بين المرأة والرّجل، كنقيضة ليلى الأخيليّة مع النّابغة، وما كانَ دون ذلك يمكن أنْ يطلق عليه "مهاجاة الرّجل والمرأة".

وإنْ كانت الرّدود السّابقة تقترب من النّقائض في بعض الأمور، فثمّة ما يبتعد عنها؛ كأنْ تبدأ المرأة الهاجيةُ بقافية، ويردّ عليها المهجوّ بأخرى، أو العكس، ومن ذلك أنّ أعشى سُليم نظر إلى زوجته دنانير بنت كَعْبَوَيْهِ الزّنجي ذات يوم وهي تختضب، فقال[1]:

[من مشطور الرّجز]

تَخْضِــــبُ كَفًّــــا بُتِكَــــتْ مِــــنْ زَنْــــدِهَا
فَتَخْضِــــبُ الحِنَّــــاءَ مِــــنْ مُسْــــوَدِّهَا
كَأَنَّهَــــا وَالكُحْــــلُ فِــــي مِرْوَدِّهَــــا
تَكْحُــــلُ عَيْنَيْهَــــا بِــــبَعْضِ جِلْــــدِهَا

فساءها ذلك وردّت عليه قائلةً:

[من الطّويل]

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٥٧. ٤٠٧. وابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢/ ٢٠٥. **ورسائل الجاحظ**، ١/ ٢١٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/٤٦. **وطبائع النّساء**، ١٧٠.

وَأَقْـبَحُ مِـنْ لَـوْنِي سَـوَادُ عِجَانِـهِ عَلَـى بَشَـرٍ كَالْقلْـبِ أَوْ هُـوَ أَنْصَـعُ

ففي هذا الرّد يُنقَضُ المعنى دون الالتفات إلى الوزن والقافية، ومثله الرّدود المنسوبة إلى حميدة بنت النّعمان معَ مَنْ تزوّجتهم؛ فعندما تزوّجت الحارثَ بن خالد بن العاص، قالت فيه[1]:

[من المتقارب]

نَكَحْـــتُ المَـــدِينِيَّ إِذْ جَـــاءَنِي فَيَـــا لَـــكِ مِـــنْ نَكْحَـــةٍ غَاوِيَـــهْ
لَـــهُ ذَفَـــرٌ كَصُـــنَانِ التُّيُـــو سِ أَعْيَـــا عَلَـــى المِسْـــكِ وَالغَالِيَـــهْ
كُهُـــولُ دِمَشْـــقَ وَشُـــبَّانُهَا أَحَـــبُّ إِلَيْنَـــا مِـــنَ الجَالِيَـــهْ

فقال زوجها مجيبًا لها[2]:

[من الخفيف]

أَسَـنَا نَـارِ صَـخرَةٍ [أَنـتَ] بِالقَفـ ـرَةِ أَبصَـرْتَ أَمْ تنصّـبَ بَـرْقِ
سَـاكِنَاتُ العَقِيـقِ أَشْـهى إِلـى الْقَلْـ ـبِ مِـنَ السَّـاكِنَاتِ دُورَ دِمَشْـقِ
يَتَضَـوَّعْنَ لَـو تَضَـمَّخنَ بِالمِسْـ ـكِ صُـنَانًا كَأَنَّـهُ رِيـحُ مَـرْقِ

ومن نقض المعنى تلك الرّدود القصيرة الّتي تأتي في بيتٍ أو اثنين، وتتنوّع فيها القافية والرّويّ، كالأبيات الّتي دارت بين حميدة وزوجها روح بن زنباع عندما رآها يومًا تنظر إلى قومه جذام وقد اجتمعوا عنده، فلامها، فقالت:

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٨.

[2] **نفسه**، ٩٨، ٩٩. ورد عنده: "أسنا ضوء نار صخرة"، وورد في الصّفديّ، **الوافي بالوفيات**، ١٧٧/٩. هكذا أيضًا، والبيت على هذا النّحو مكسور، فتمّ تعديله دون أن يخلّ بالمعنى مع إقامة الوزن.

"**وهل أرى إلا جذاما؟! فوالله ما أحبُّ الحلال منهم، فكيف بالحرام؟!**"[1]، وقالت تهجوه[2]:

[من الطّويل]

بَكَــى الخَــزُّ مِــنْ رَوْحٍ وَأَنْكَــرَ جِلْــدَهُ وَعَجَّــتْ عَجِيجًــا مِــنْ جُــذامَ المَطَــارِفُ

وَقَــالَ الْعَبَــا: قَــدْ كُنْــتُ حِينًــا لِبَاسَــكُمْ وأكســـــيةٌ كُرْدِيَّـــــةٌ وقَطـــــائفُ

فقال روح[3]:

[من الطّويل]

فَــإِنْ تَبْــكِ مِنَّــا تَبْــكِ مِمَّــنْ يُهِينُهــا وَإِنْ تَهْــوَكُمْ تَهْــوَ الْلِئَــامَ المقَارِفَــا

وقال[4]:

[من الكامل]

أَثْنِــي عَلَــيَّ بِمَــا عَلِمْــتِ فــإِنَّني مُــثْنٍ عَلَيْــكِ لَبِــئْسَ حَشْــوُ المِنْطَــق

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٥، ٩٦. وقد رويت هذه القصّة باسم هند في موضع آخر: روى أبو الحسن المدائنيّ: "تزوّج روح بن زنباع هند بنت النعمان بن بشير، وكان شديدة الغيرة، فأشرفت يوما تنظر إلى وفد جذام إذ كانوا عنده، فزجرها؛ فقال: والله إني لأبغض الحلال منهم فكيف بالحرام؟ وقالت له يوما: عجبا منك! كيف يسودك قومك؛ وفيك ثلاث خلال: أنت من جذام، وأنت جبان، وأنت غيور؟ فقال لها: أمّا جذام فإني في أرومتها، وحسب الرّجل أن يكون في أرومة قومه؛ وأما الجبن فإني مالي إلا نفس واحدة، فأنا أحوطها؛ فلو كانت لي نفس أخرى جدت بها؛ وأمّا الغيرة فأمر لا أريد أن أشارك فيه، وحقيق بالغيرة من كانت عنده حمقاء مثلك، مخافة أن تأتيه بولد من غيره فتقذفه في حجره!". انظر: ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٤/٧.

[2] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٥، ٩٦.

[3] **نفسُه**، ٩٥.

[4] **نفسُه**، ٩٥.

فقالت[١]:

[من الكامل]

أُثْنِـــي عَلَيْـكَ بَـــأَنَّ بَاعَـكَ ضَـــيِّقٌ وَبِـــأَنَّ أَصْـــلَكَ فـــي جُـــذَامٍ مُلْصَـــقُ

فقال روح[٢]:

[من الكامل]

أَثْنِـــي عَلَـــيَّ بِمَـــا عَلِمْـــتِ فَـــإِنَّنِي مُـــثْنٍ عَلَيْـــكِ بِمِثْـــلِ رِيـــحِ الجَـــوْرَبِ

فقالت[٣]:

[من الكامل]

فَتَنَاوُنَـــا شَـــرُّ الثَّنَـــاءِ عَلَـــيْكُمُ أَسْـــوَا وَأَنْـــتَنُ مِـــنْ سُـــلاَحِ الثَّعْلَـــبِ

وقالت[٤]:

[مِنَ البَسِيطِ]

سُـمِّيتَ رَوْحًـا وَأَنْـتَ الغَـمُّ قَـدْ عَلِمُـوا لَا رَوَّحَ اللهُ عَـــنْ رَوْحِ بْـــنِ زِنْبَـــاعِ

فقال روح[٥]:

[مِنَ البَسِيطِ]

لَا رَوَّحَ اللهُ عَمَّـــنْ لَـــيْسَ يَمْنَعُهَـــا مَـــالٌ رَغِيـــبٌ وَبَعْـــلٌ غَيْـــرُ مِمْتَـــاعِ

كَسَـــلْفَعٍ جَوْنَـــةٍ ثُجْـــلٍ مَخَاصِـــرُها دَبَّابـــةٍ شَـــثْنَةِ الكَفَّـــيْنِ جُبَّـــاعِ

---

[١] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦.

[٢] **نفسُه**، ٩٦.

[٣] **نفسُه**، ٩٦.

[٤] **نفسُه** ، ٩٦.

[٥] **نفسُه** ، ٩٦. **سلفع**: جريئة على الرّجال. **جونة**: أنثى الحمار، **ثجل المخاصر**: مكتنزة. **دبّابة**: ضخمة. **شثنة الكفّين**: غليظة الكّفّين. **جبّاع**: قصيرة. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة(سلع)، و(جون)، و(ثجل)، و(دبب)، و(شثن)، و(جبع).

وقالت[١]:

[من الطّويل]

فَهَـــلْ أَنَـــا إِلَّا مُهْـــرَةٌ عربيّـــةٌ سَـــلِيلَةُ أَفْـــرَاسٍ تَجَلَّلَهَـــا بَغْـــلُ
فَـإِنْ نُتِجْـتُ مُهْـرًا كَرِيمًـا فَبِـالحَرَى وَإِنْ يَـكُ إِقْـرَافٌ فَمَـا أَنْجَـبَ الفَحْـلُ

فقال روح[٢]:

[من الطّويل]

فَمَـا بَـالُ مُهْـرٍ رَائِـعٍ عَرَضَـتْ لَـهُ أَتَـانٌ فَبَالَـتْ عِنْـدَ جَحْفَلَـةِ البَغْـلِ
إِذَا هُـوَ وَلَّـى جَانِبًـا رَبَخَـتْ لَـهُ كَمَـا رَبَخَـتْ قَمْـرَاءُ فـي دَمَـسٍ سَـهْلِ

فهو ينقض معانيها معنًى معنًى، لكنّه لا يطيل شعرًا، ولا يلتزم رويًّا، كلّ ما يهمّه الرّد السّريع المباشر الّذي يحوّل فخرها مذمّة، وعزّها ذلًّا، ويرفعه ويدنيها.

ومن الملاحظ أنّ حميدة وغيرها انتهجت هذا النّهج لرواجه في ذلك الزّمن؛ "إذْ كان كلّ شيء في الحياة يعدّ لتنمية فنّ النّقائض والرّقيّ به"[٣]، بل إنّه يعدّ من أكثر الألوان الشّعريّة الّتي تساعد في نبوغ قائلها؛ إذْ يعتمد على الهجاء والفخر في آن، والهجاء أشدّ جلبًا للجمهور من الفخر، لكنّ السّامع للنّقيضة بدافع شغفه بالهجاء، يسمع الفخرَ بشكلٍ تلقائيّ، وبذلك يحقّق الشّاعر مآربه.

---

[١] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦. وقد ورد هذان البيتان في قصة الحجاج مع هند بنت أسماء عندما قالت:

وَهَـــلْ هِنْـــدُ إِلَّا مُهْـــرَةٌ عَرَبِيَّـــةٌ سَـــلِيلَةُ أَفْـــرَاسٍ تَجَلَّلَهَـــا بَغْـــلُ
فَـــإِنْ أَنْجَبَـــتْ مُهْـــرًا عَرِيقًـــا فَبِـــالحَرى وَإِنْ يَـــكُ إِقْـــرَافٌ فَمَـــا أَنْجَـــبَ الفَحْـــلُ

انظر: الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٦٢،١٦٠.

[٢] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦. ربخت: استرخت. قمراء: مستضيئة بضوء القمر. دمس: الظّلام. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ربخ)، و(قمر)، و(دمس).

[٣] الفحّام، شاكر، **الفرزدق**، ٢٨١.

وهذه النّماذج كافيةٌ لتردّ على مقولة: "إنّ صوتَ المرأة لم يُسمَع في مثل هذا الشّعر، ولم نحظَ بموقفٍ واضحٍ من المرأة يحدّدُ وجهة نظرها فيما قيلَ عنها، أو فيما اتّهمت به، ممّا يجعل صورة المرأة السّلبيّة صورة ذات بعدٍ أحاديّ ينقصها الرّدّ أو التّعليق من الطّرف الآخر"[1].

إنّ اتّجاهات هجاء النّساء كثيرة ومتشعّبة ومتداخلة، ومن الصّعب حصرها أو فصلها بشكل دقيق، والهجاء بحدّ ذاته لم يكن منفصلًا عن غيره من الأغراض في كثير من الأحيان، فالمرأة تهجو الرّجل لغير علّة وهو كذلك، إلّا أنّ هذا الشّعر موجود أثبت وجوده هذا الفصل، وحدّد ملامحه العامّة بوصفه ظاهرة في الشّعر العربيّ في تلك الفترة من حياة الشّعر.

وصفوة القول في ختام هذا الفصل إنّ المصادر الّتي وفّرت مادّته متنوّعة، فمنها مصادر الأدب العربيّ القديمة، الّتي اشترك بعضها في رواية بعض النّصوص، وجزء من المادّة جاء في مصدر واحد، وبعضها اعتمد على مراجع محدثة نقلت عن مخطوطات لم يعثر على نسخها المطبوعة، كقصيدة أسماء أخت كليب[2]، علمًا أنّ ذلك لا يقلّل من قيمة الأشعار ومدى ارتباطها بالعنوان المراد بحثه ودراسته.

ويمكن الخروج من هذا الفصل بنتيجة عامّة هي أنّ المرأة كانت جزءًا من المجتمع العربيّ، وعايشت حياته وظروفه وتقلّباته، وانسجمت مع طبيعتها وبيئتها، فشاركت الرّجال هذا الجانب الّذي من المفترض أنّه لا يليق بالصّورة الجميلة الّتي رسمها الشّعر للمرأة العربيّة مصونة محفوظة معشوقة حسناء، هذه المشاركة في شعر الهجاء تعني إكمال الصّورة العامّة للمرأة كما عكسها الشّعر في فترة الدّراسة، وإظهارها ضمن ضوء الواقع ومعطياته المكوّنة له على الحقيقة، أو مكوّناته الفنّيّة والأدبيّة.

---

[1] عودة، خليل؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء المرأة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ**، المصدر: أعمال المؤتمر العام للّغة العربيّة– قضايا الأدب واللغة والتّحديات المعاصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة–كلية الآداب، غزّة–فلسطين، مايو–٢٠٠٠م، الصّفحات: ٨٦٩–٨٩١. (٨٩١).

[2] انظر: الصّفحة (٧) من الدّراسة.

الفصل الثّاني

مضامينُ شعرِ هجاءِ النّساء

أوّلًا – الهجاءُ بالسّخرية

ثانيًا – الهجاءُ بالشّكل

ثالثًا – الهجاءُ بالتّعرّض للشّرف

رابعًا – الهجاءُ الاجتماعيّ والسّلوكيّ

مضامين شعر هجاء النّساء

يقصد بالمضامين تلك المعاني العامّة الّتي دار حولها هجاء المرأة، فالهجاء شأنه شأن الأغراض الأخرى، من المفترض أن يكون له غيرُ جانب، وأن يتناول مستويات عدّة، تعكس الجانب الّذي يريد الشّاعر أو الشّاعرة الهجوم عليه في الشّخصيّات المهجوّة؛ وذلك تبعًا للمواقف الشّخصيّة والخلافات الّتي تدفع إلى الهجاء.

وثمّة مضمون عامّ يمكن أن يضمّ كلّ المعاني الأخرى أو يصاحبها، هو السّخرية، فهي أداة معنويّة ووسيلة فنّيّة تساعد في الهجاء وإظهار معانيه بنمط مضحك يثير الاستفزاز للمهجوّ وللمتلقّي، وتتحقّق السّخرية بأدوات اللغة المختلفة وتفهم من السّياق. أمّا المضمون الثّاني للهجاء فقد كان الهجاء بالشّكل، حيث إنّ المرأة مرتبطة بالجمال وتميل إليه، فحاول الشّعراء وحاولت الشّواعر نزْعَ هذه الصّفة عن مهجوّيهم، سواء أكان ذلك بوصف الواقع الصّادم، أم بوصف كيديّ. وأعزّ ما تملكه المرأة هو شرفها وسمعتها؛ لذلك فإنّ الهجاء من هذا الجانب كان حاضرًا للمرأة بشكل مباشر، وبالمرأة هجاءً لأهلها وذويها، وهجاء المرأة كونه متّصلًا بالمجتمع، فإنّ ثمّة تفاصيل اجتماعيّة دعت إليه، كالعادات أو التّصرّفات الّتي قد تحدث فتستدعي التّعليق عليها، أو قد تكون مذمومة اجتماعيًّا فيسلك طريق الهجاء بها.

أوّلًا – الهجاء بالسّخرية

اهتمّت الدّراساتُ بالجانب السّاخر في فنّ الهجاء، ولعلّ أكثرَه تداولًا ما يتّصلُ بالموقف الاجتماعيّ؛ كون الحياة الاجتماعيّة تجمع طبقات المجتمع المختلفة بعلاقات شتّى، وتؤثّر بشكل مباشر أو غير مباشر في التّكوين الفكريّ والثّقافيّ لأفراد هذا المجتمع، وأوّل صور السّخرية وأقدمها وأكثرها انتشارًا بينَ العامّة هي السّخرية بالمحاكاة في الكلام والمشي والحركات الجسميّة، وأنواع السّلوك المختلفة، ويمكن أنْ يدخل القول بالفاحشة والهجاء بها في موضوع التّهكّم[١]. والسّخرية سمةٌ عامّة في شعر الهجاء، قد تكون ظاهرة بيّنة، وقد تكون خفيّة مبطّنة، وقد تأتي على شكل إيحاء سريع، وذلك يعتمد على مهارة الهجّاء السّاخر وعبقريّته.

ويأتي موقف الهجّاء السّاخر كاشفًا عن رؤى نخب مجتمعه، ومظهرًا للمشارب الأيديولوجيّة الّتي يصدر عنها، ممثّلًا صورة فكره برؤيته الّتي تفرض عليه عكس صورة الواقع الاجتماعيّ الّذي ينتمي إليه، بتجميعِ أدعى المشاهد لجلب السّخرية، "فالهجّاء ماهر في التماس وجوه الشّبه بين موضوع هجائه وبين أقبح الصّور، وأبعثها على الضّحك والاستهزاء، ومن الهجّائين من يرزق إلى جانب هذه الموهبة عبقريّة في الحسّ اللفظيّ تلتئم فيها الألفاظ بالصّور التئامًا عجيبًا"[٢]، وهو بذلك ينزع في هجائه باتّجاهاتٍ ثلاثة: السّخرية، والتّفريغ النّفسيّ، وإظهار المقدرة الشّعريّة.

ويتّكئ الهجّاء السّاخر على لغته في استجلابِ أساليبه وصوره وإيقاعاته، فقد يلجأ إلى تكرار بعض الأصوات والألفاظ الرّنّانة، أو يلجأ إلى توظيف الأساليب الّتي توحي للسّامع أنّه

---

[١] انظر: طه، نعمان، **السّخرية في الأدب العربيّ**، ١٣، ٣٧.

[٢] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٣٠.

سيسمع مدحةً فيفاجأ بأنّه يسمع هجاءً، أو "عن طريق الصّور الملفّقة المضحكة واختراع النّوادر والنّكت"[١]، ومن **الصّور الملفّقة** الّتي رسمها الرّجل في سخريته من المرأة، قول أعرابيّ[٢]:

[من الطّويل]

لَهَا جِسْمُ بُرْغُوثٍ وَسَاقَا بَعُوضَةٍ ... وَوَجْهٌ كَوَجْهِ الْقِرْدِ بَلْ هُوَ أَقْبَحُ

وَتَبْرُقُ عَيْنَاهَا إِذَا مَا رَأَيْتَهَا ... وَتَعْبِسُ فِي وَجْهِ الضَّجِيعِ وَتَكْلَحُ

وَتَفْتَحُ -لَا كَانَتْ- فَمًا لَوْ رَأَيْتَهُ ... تَوَهَّمْتَهُ بَابًا مِنَ النَّارِ يُفْتَحُ

فَمَا ضَحِكَتْ فِي النَّاسِ إِلَّا ظَنَنْتَهَا ... أَمَامَهُمُ كَلْبًا يَهِرُّ وَيَنْبَحُ

إِذَا عَايَنَ الشَّيْطَانُ صُورَةَ وَجْهِهَا ... تَعَوَّذَ مِنْهَا حِينَ يُمْسِي وَيُصْبِحُ

وَقَدْ أَعْجَبَتْهَا نَفْسُهَا فَتَمَلَّحَتْ ... بِأَيِّ جَمَالٍ -لَيْتَ شِعْرِي- تَمَلَّحُ؟!

يتخيّر الشّاعر من بيئته أشنع الصّور وأبعثها للسّخرية؛ حيث ينتقي مفرداته من عالم الحشرات والحيوان، ليركّب صورة هذه المرأة القبيحة، فالسّاقان طويلتان نحيلتان كساقَي البعوضة، والجسم قصير ممتلئ كجسم البرغوث، والوجه قبيح كوجه القرد، ورغم كون هذه الصّورة مركّبة من عناصر متباعدة في واقعها، تجدها تخدم غرض الشّاعر، وهذه المعاني المتجزّئة تصبّ في الدّلالة العامّة له، فالوحدة التّعبيريّة ترتبط كلّيًّا بمضمونها رغم قابليّتها للتّجزئة والتّقطيع[٣]، ولم يقتصر هجاؤه على جانب الشّكل، بل وصف سوء أخلاقها بأنّها عبوس سريعة الغضب، وألفاظها المشينة تخرج مِنْ فِيها كأنّها النّار، وضحكها منفّرٌ كنباح الكلب.

ويوظّف الشّاعر المفارقة عندما يرى أنّ كلّ ذلك القبح لا ينفّرُ البشر حسْب، بل ينفّر الشّيطان الّذي يتعوّذ منه الإنسان، ويجعله يتعوّذ من البشر، والشّاعر لم يرَ الشّيطان، لكنّه سار

---

[١] طه، نعمان، **السّخرية في الأدب العربيّ**، ٤٢.

[٢] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٢٢٣، ٢٢٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/ ٤٦، **وطبائع النّساء**، ١٧٠.

[٣] انظر: إيكو، أمبرتو، **السّيميائيّة وفلسفة اللّغة**، ٥٧.

على نهج الشّعراء في وصف ما فاق قبحه الوصف بالشّيطان، وأضاف إلى ذلك انعكاسًا جعل الصّورة أكثر سخرية، وهو أنّ الشّيطان يتعوّذ ممّن كانَ أكثر منه قبحًا وسوءًا وشرًّا.

وهذه المرأة القبيحة السّيّئة الخلق تتزيّن وتعجبها نفسها، ولكنّ الشّاعر لا يرى لهذه الزّينة فائدة؛ لأنّ ستر القبيح لا يجعله جميلًا.

ومن المفارقة السّاخرة في هجاء المرأة توظيف المعاني الدّينيّة للارتقاء بمستوى الهاجي على مهجوّته، ولإظهار دهشته وإثارة الضّحك بتخيّل الموقف، من ذلك أنّ أعرابيًّا رأى امرأة في شارة وهيئة، فظنّ بها جمالًا، فلما سفرت فإذا هي غول؛ فقال[1]:

[من الطّويل]

فَأَظْهَرَهَـــا رَبِّـــي بِمَـــنٍّ وَقُـــدْرَةٍ عَلَـــيَّ، وَلَـــوْلَا ذَاكَ مِـــتُّ مِـــنَ الْكَـــرْبِ

فَلَمَّـا بَـدَتْ سَـبَّحْتُ مِـنْ قُـبْحِ وَجْهِهَـا وَقُلْـتُ لَهَـا السَّـاجُورُ خَيْـرٌ مِـنَ الْكَلْـبِ

يضيف الشّاعر إلى منظومة السّخريّة لمسةً خاصّةً ترفعُ قدرَه؛ إذْ يرى أنّ له حظوة عند الله ليكشف له حقيقة هذه المرأة قبل التّورّط في الحديث إليها، وما كانَ من هذا العبد المرضيّ إلّا أنْ يسبّح الله لدهشته من قبح وجهها، ولعلّه أراد بذلك المبالغة، فالإنسان عادةً يسبّح الله عندما يرى الجمال الطّاغي، لكنّه هنا يرى قبحًا، فالتّسبيح هنا للتّعجّب من درجة هذا القبح في الغالب.

ويشير إلى أنّ القلادة الّتي تلبسها خيرٌ منها بقوله: " **السّاجور خير من الكلب**"، وهذه صورة ساخرةٌ توحي بأنّ المرأة الّتي تبالغ في زينتها تريد إخفاء قبحها.

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٢٤/٤.

السّاجور: القلادة تعلّق في عنق الكلب. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (سَجَرَ).

ومن الصّور السّاخرة في هجاء المرأة وصف الشّاعر ردّة فعله تُجاه امرأة، وذكر السّلوك الّذي يصلح في التّعامل معها، ببداية تشبه بداية القصيدة الغزليّة، قال أحدهم[١]:

[من البسيط]

أَلْمِـــمْ بِجَـــوْهَرَ بِالقُضْـــبَانِ وَالْمُـــدُرِ وَبِالعِصِـــيِّ الَّتِـــي فِـــي رُوسِـــهَا عُجُـــرُ
أَلْمِـــمْ بِهَـــا لَا لِتَسْـــلِيمٍ وَلَا مِقَـــةٍ إِلَّا لِيَكْسِـــرَ مِنْهَـــا أَنْفَهَـــا الْحَجَـــرُ
أَلْمِـــمْ بِوَطْبَـــاءَ فِـــي أَشْـــدَاقِهَا سَـــعَةٌ فِـــي صُـــورَةِ الْكَلْـــبِ إِلَّا أَنَّهَـــا بَشَـــرُ
حَـدْبَاءَ وَقْصَـاءَ صِـيغَتْ صِـيغَةً عَجَبًـا وَفِـــي تَرَائِبِهَـــا عَـــنْ صَـــدْرِهَا زَوَرُ

فالشّاعرُ يبدأ قصيدته بشكلٍ تقليديّ بتوظيف أسلوب الأمر "ألمم بجوهر"، أي: زُرْ جوهر، ولكنّ هذه الزّيارة ليست ودّيّة، فهذه المرأة لا يليق بها الزّيارة إلّا للضّرب بالعيدان والعصيّ، ولا ينزَل بها للتّسليم والمودّة، بل لكسر الأنف، فهي لا تصلح إلّا لذلك، وهذه المبالغة تدعو إلى التّفكير في الأسباب، فهل من المعقول أنْ يكون الشّكل وحده الباعثَ لهذه السّخرية؟ وهل هذه أخلاق الرّجل مع المرأة؟

من الممكن أنْ يكون التّبذّل والسّباب والتّصوير السّاخر من خصائص الهجاء الشّخصيّ على وجه التّحديد، فالهجاء الشّخصيّ "لا يبالي أن يخالف القيم الأخلاقيّة، فيهجو بالدّمامة والرّثاثة، وأن يتورّط بالفحش والسّباب، ويهبط إلى التّبذّل في المعاني والألفاظ"[٢] ، وهذا النّموذج ينتمي إليه؛ لأنّه يذكر امرأة بعينها هي "جوهر".

---

[١] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٠. (باب مذمّة النّساء).

جوهر: اسم امرأة. **عُجُر**: جمع عُجْرة، وهي العقدة. **وطباء**: الكبيرة البطن أو الثديين. **حدباء**: مقوّسة الظّهر، **وقصاء**: قصيرة العنق. في ترائبها زور: في صدرها عوج. انظر: **نفسه**، ١٨٧٠.

[٢] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٣٩.

وممّا يشبه المدح في ابتداء السّخرية، اختيار الألفاظ الّتي تستعمل في ذكر المحاسن، فقد رويَ أنّ المرقال الأسديّ دخلَ على زوجته يومًا وهي مغضبة، فسألها عن شأنها، فقالت: "إنّك لم تشبِّبْ بي كما يشبّبُ الرّجال بنسائهم"[١] فقال[٢]:

[من البسيط]

تَمَّــتْ عُبَيْــدَةُ إِلَّا فِــي مَحَاسِــنِهَا وَالْمُلْـحُ مِنْهَـا مَكَـان الشَّـمْسِ وَالْقَمَـرِ

قُـلْ لِلَّـذي عَابَهَـا مِـنْ عَائِـبٍ حَنِـقٍ أَقْصِرْ، فَرَأْسُ الَّذي قَدْ عِبْتَ وَالحَجَرُ

فالشّاعر يبتدئ بقوله: "تمّت عبيدة"، ولكنّه يضرم سخريته باستثناء المحاسن، وإقصائها عنها بعيدًا جدًّا، أي إنّها تمّت في كلّ عيب إلّا المحاسن، فهي بعيدة منها بعد الشّمس والقمر، ثمّ دعا عليها بكسر الرّأس، ورأى أنّ العائب يقصر عن عيبها لأنّها لا تساوي أنْ يذكرها امرؤ بسوء أو بخير.

وقد يعمد الهجّاء إلى التّلاعب بالأصوات في رسم صورته السّاخرة، كما في قول هذا الأعرابيّ[٣]:

[من مشطور الرجز]

قَــدْ قَرَنُــونِي بِعَجُــوزٍ جَحْمَــرِشْ

نَاتِيَــةِ النَّــابِ كَــزُومٍ قَنْفَــرِشْ

كَأَنَّمَــا دَلَالُهَــا عَلَــى الفُــرُشْ

مِــنْ آخِــرِ اللَّيْــلِ كِــلَابٌ تَهْتَــرِشْ

---

[١] **الحماسة البصريّة**، ١٤٥٤.

[٢] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧١. (باب مذمّة النّساء).

حَنِق: شديد الغيظ والغضب. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (حَنق).

[٣] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦١/٧.

وَجِلْـدُهَا مِـنْ حَكِّهَـا القَمْـلَ بَـرِشْ

كَـأَنَّ طَـيَّ بَطْنِهَـا طَـيُّ كَـرِشْ

فَقْمَاءُ فِـي حِضْنِ الضَّجِيعِ تَهْتَمِشْ

تَخَشْـخُشَ الضَّـبِّ دَنَـا لِلْمُحْتَـرِشْ

فالأصوات المكرّرة في هذه الأبيات منسجمة مع الصّورة والدّلالة، وفي الوقت نفسه تجلب انتباه السّامع، فضلًا عن أنّ تسكين الشّين (حرف الرّويّ) يظهر خاصيّة الانتشار الّتي يتميّز بها، وكلّما أطال الوقوف عليها بعد هذه الصّور السّاخرة كانَ ذلك أدعى للضّحك.

وعندما يعتمد الشّاعر على عنصر الدّراما في تصويره السّاخر، يكون المجالُ فسيحًا لاستقبال عناصر جديدة من الخيال والواقع، والانتقال بينهما؛ "فالنّص كون مفتوح، بإمكان المؤوّل أن يكتشف داخله سلسلة من الرّوابط غير النّهائيّة"[١]، قال جران العود في شجاره مع امرأته[٢]:

[من الطّويل]

إِذَا انْفَلَتَـتْ مِـنْ حـاجِزٍ لَحِقَـت بِـهِ ... وَجَبهَتُهـا مِـنْ شِـدَّةِ الغَـيْظِ تَرْشَـحُ

وَقالَـتْ تَبَصَّـرْ بِالعَصـا أَصـلَ أُذنِـهِ ... لَقَـد كُنـتُ أَعفـو عَـنْ جِـرانٍ وَأَصْـفَحُ

أَتانـا "ابـنُ رَوْقٍ" يَبتَغـي اللَهـوَ عِنـدَنا ... فَكـادَ ابْـنُ رَوْقٍ بَـيْنَ ثَوبَيْـهِ يَسْـلَحُ

وَأَنْقَـذَني مِنهـا ابْـنُ رَوْقٍ وَصَـوتُها ... كَصَـوتِ عـلَاةِ القَـينِ صُـلبٌ صَـمَيدَحُ

وَوَلَّـــى بِـــهِ رادُ اليَـــدَيْنِ عِظامُـــهُ ... عَلـــى دَفَـــقٍ مِنهـــا مَـــوائِرُ جُـــنَّحُ

---

[١] إيكو، أمبرتو، **التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة**، ٤٢.

[٢] **ديوانه**، ٦-٧.

العلاة: السّندان. **القين:** الحدّاد. **صميدح:** صلب شديد. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة(علو)، و(قين)، و(صدح).

يبني الشّاعر صورته السّاخرة في البيت الأوّل على عنصر الدّراما، ومن هنا يظهر أنّ جران العود "يحرص على تجسيد معاناته مستعينًا بأدواته الفنّيّة الّتي تفصح عن أفكاره، وتوضّح مراميه، وتشفُّ عن حالته المزرية، ولا سيّما الصّور البيانيّة الطّريفة الّتي تنمُّ عن معرفة واضحة ببيئته الطّبيعيّة، وعن سعة خياله، كما تشي بتجربته الإنسانيّة الذّاتيّة[١]"

ثمّ ينتقل إلى وصف أخلاقها السّيّئة وصوتها العالي بصورة دراميّة تصخب بالصّوت والحركة؛ "فالشّاعر قد يجمع في هجائه للمرأة بين القبح الحسّيّ والمعنويّ، ويقدّم المرأة في صورة منفّرة تعكس ما قيل عن المرأة وجمالها، وتشكّل اتّجاهًا جديدًا في وصف المرأة، وانقلابًا على المقاييس الّتي تعارف عليها الشّعراء في حديثهم عنها"[٢]؛ فهي دائمة الغضب والصّراخ، ولا تتورّع من إهانة زوجها حتّى أمام الغرباء، ويذكر أنّ صديقه "ابن روق" كان عنده مرّة، وعندما سمع صوتها وهي غاضبة كادَ يسلح في ثوبه من شدّة الخوف والذّعر، وهنا تظهر السّخرية جليّة؛ فهوَ يريد أن يبيّن أنّه ليس الوحيد الّذي تعنّفه هذه المرأة، وأنّه لديه الحقّ في السّخط عليها والنّفور منها بشهادة الشّهود.

---

[١] طه، نزيهة؛ بحث محكّم بعنوان: **المرأة في شعر جران العود النّميريّ**، مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلّد (٤٠)، العدد (٥)، ٢٠١٨م، (٦٣- ٨٠)، ٦٨.

[٢] عودة، خليل؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء المرأة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ**، المصدر: أعمال المؤتمر العام للّغة العربيّة- قضايا الأدب واللغة والتّحديات المعاصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة-كلية الآداب، غزّة-فلسطين، مايو-٢٠٠٠م، الصّفحات: ٨٦٩-٨٩١. (٨٨٥).

ومن الملاحَظ أنّ **المبالغة** عنصرٌ أساس في بناء الصّورة السّاخرة في هجاء المرأة، وقد تصلُ إلى **الوصف الصّريح** اللاذع الخادش للحياء رغمَ الاعتماد على عناصر البيئة المحيطة في بنائها، ومن ذلك قول أبي الزّوائد في امرأته عند اقترابه منها[١]:

[من الكامل]

لَمَّـــا هَـــزَزْتُ مُهَنَّـــدِي وَقَذَفْتُـــهُ ... فِيهَـــا وَقَـــدْ أَرْهَفْتُـــهُ بِصِـــقَالِ
رَجَـــعَ المُهَنَّـــدُ مَـــا لَـــهُ مِـــنْ حِيلَـــةٍ ... وَهُنَـــاكَ تَصْـــعُبُ حِيلَـــةُ المُحْتَـــالِ
وَكَأَنَّمَـــا أَوْلَجْتُـــهُ فِـــي قُلَّـــةٍ ... قَـــدْ بُـــرِّدَتْ لِلصَّـــوْمِ أَوْ بوقَـــالِ
وَرَأَيْـــتُ وَجْهَـــا كَاسِـــفًا مُتَغَيِّـــرًا ... وَحِـــرًا أَشَـــقَّ كَمِـــرْكَنِ الغَسَّـــالِ
مَـــا كَـــانَ (...) الفِيـــلِ بَـــالِغُ قَعْـــرِهِ ... بِتَحَامُـــــلٍ عَنْـــــهُ وَلَا إِدْخَـــــالِ
وَلَقَـــدْ طَعَنْـــتُ مَبالَهـــا بِسُـــلاحِها ... فَوَجَـــدْتُ أَخْبَـــثَ مَسْـــلَحٍ وَمَبَـــالِ

وقد يكتفي في دعابته **بالتّلميح** إلى المعنى دون التّصريح به، "وهو أسلوب تظهر فيه هبة الفنّان، ولطف صناعته في علاج موضوعاته"[٢]، من ذلك قول الأقرع بن معاذ القشيريّ[٣]:

[من الطويل]

لَعَمْـــرُكَ إِنَّ المَـــسَّ مِـــنْ أُمِّ خَالِـــدٍ ... إِلَـــيَّ وَإِنْ ضَـــاجَعْتُهَا لَبَغِـــيضُ
إِذَا بُـــزَّ عَنْهَـــا ثَوْبُهَـــا فَكَأَنَّمَـــا ... عَلَـــى الثَّـــوْبِ نَمْـــلٌ عَـــاذِمٌ وَبَعُـــوضُ

فهو يلمّح إلى مساوئها عند الاقتراب منها، لكنّه لا يتوغّل في وصفها، ويتركُ أفق التّوقّع رحبًا أمام المتلقّي؛ إذْ لا يصفُ قبحًا ولا قذارة، ولا يتحدّث عن رائحة، بل يلمّحُ إلى ذلك بذكر

---

[١] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ١٢٣/١٤. **الوقال:** كوز بلا عروة. **المركن:** الآنية الّتي تغسل فيها الثّياب. انظر: الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، مادّة (وَقَلَ)، و(رَكَنَ).

[٢] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٤٣.

[٣] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦٠/٧. **عاذم:** ذو عضّ.

النّمل والبعوض المجتمع على ثوبها، وهو لا يؤكّد ذلك؛ لأنّه استخدم أسلوب التّشبيه "فكأنّما"، وذلك يعني أنّ الثّوب إمّا أنْ يكونَ قذرًا كأنّه تغطّى بالنّمل والبعوض، وإمّا أنْ يكونَ نتنًا جلب النّمل والبعوض إليه، وهذا التّصوير يلفتُ إلى أنّ الهجّاءَ السّاخر يفطنُ في رسمه صوره إلى استجماعِ الإشارات المختزلة في ذهنه، وتركيبها بشكل يحدثُ نكتة مضحكة، وهذه الإشارات لا تبدو شيئًا لافتًا لغيره، لكنّ غيرَه يتفاجأ بسبكها في إطار الصّورة السّاخرة عند سماعها، وهذا أمرٌ يميز المبدع من غيره؛ "فالصّور تلمح في ذهن الهجّاء السّاخر الفطن، فتسعفه بالنّكتة الصّائبة بمجرّد وقوع عينه على موضوع هجاء أو تخيّله"[1]، حيثُ ينظرُ إليها بنيّة توظيفها في نصّه، وهذه النّظرة تختلف من مبدع إلى آخر أيضًا.

وقد يلجأ الشّاعر إلى السّخرية المباشرة السّاذجة في هجاء المرأة، ومن ذلك أنّه لمّا هجا أبو الطّروق الضّبّيّ امرأتَه، وكان اسمها شعفر، وصفها بالقبح والشّناعة موظّفًا اسمها، فقال لها[2]:

[من مشطور الرّجز]

جَامُوسَـــــةٌ وَفِيلَـــــةٌ وَخَنْـــــزَرُ وَكُلُّهُـــنَّ فِـــي الجَمَـــالِ شَـــعْفَرُ

فقد جمعَ ثلاثة أصناف من الحيوان في صدر البيت، وقابلها بزوجته، وكلّ صنف له دلالة خاصّة، فمعروفٌ عن الجاموس حركته العنيفة الهوجاء، وعن الفيل الضّخامة، وعن الخنزير القذارة والسّماجة، وهذه الأصناف في اكتمال صفاتها غير المحمودة واجتماعها تشبه هذه المرأة، وهو لا يبالي إنْ كانَ هذا الوصف مبالغًا فيه، فالمهمّ عنده أنْ يوصل رسالته، ويفرّغ ما في نفسه، ويعبّر عمّا يراه بعين شعوره، فالهجّاء لديه رسالة يؤدّيها ضمن المجتمع الّذي يعيش فيه، وهو عندما يهاجم إنسانًا أو مجتمعًا بعينه إنّما يصدر في ذلك عن عالم مثاليّ مضادّ، يقف

---

[1] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٤٠.

[2] الجاحظ، **الحيوان**، ١٧٢/٧.

فيه ويتخيّله وينحازُ إليه[١]؛ لذلك تجده يصف وصفًا ينقض المثال، وليس الواقع بعينه، فالنّساء غير متساويات في الجمال ولا في القبح، لكنّه عندما يريد أنْ يبيّن نسبة القبح عند المرأة المهجوّة يضعها في كفّة مقابلة للمرأة المثال في الجمال.

وهذه مبالغةٌ رغمَ سياقها المباشر؛ فالسّخرية ركيزة الهجاء، والمبالغة عمادها، "والمبالغون الكذّابون يخترعون من وحي خيالهم الحجج الّتي تدفع إلى كذبهم"[٢]، لكنّ ذلك لا يخفى على المتلقّي المتعمّق في القراءة، فهو ينفعل بالسّخرية ويتأثّر بها من النّاحية الفنّيّة، ويمكن أنْ يُعجب بأسلوب السّاخر، لكنّه لا يصدّقه، فالمهمّ هنا هو الصّدق الفنّيّ النّابع من الرّغبة في وصف الشّعور وإيصال التّجربة.

والحديث عن إطارٍ دلاليٍّ جامع لهذه الأساليب والأنماط يسهم في توجيه حركة المعنى، ولا يعني ذلك أنّ تلك الحركة تسير في خطّ مستقيم، بل إنّه يشير إلى أنّ جميع الخطوط الدّلاليّة تنقادُ إلى دلالة كبرى هي السّخرية، وهذه الدّلالة تخدم غرض الهجاء، والكلمات ذات العلاقات المنصهرة في نصّ جديد غايتها الدّلالة الجديدة، فيقع التّعامل معها في سياق توظيفها الجديد على أنّها علامة دالّة وأنّ الهدف المعنويّ من وجودها هو المدلول الخاصّ[٣]، فالهجّاء يجمعُ ألفاظَ الطّبيعة والحِرَفِ والأماكنِ والأديانِ ويوظّفها في تركيبٍ جديد يجعلها تفارقُ دلالاتها الأصيلة، وهذا يتّفق مع القول بأنّ اللغة "نظام إحاليّ؛ إذ يحيل على ما هو غير اللغة"[٤]، وتشكّل هذه الألفاظ جزءًا من دلالة كلّيّة مكوّنة من علاقتها بغيرها من الألفاظ الّتي تألّف منها التّركيب.

والسّخرية عنصرٌ فاعلٌ في تكوين **الصّور الكاريكاتيريّة** في الشّعر بشكل عامّ، ووسيلةٌ ناجعةٌ للتّأثير في المتلقّي، وقد يرسم الشّاعر صورة طريفة للمرأة في غير معرِض الهجاء، وهذه

---

[١] انظر: الخويطر، عبد العزيز بن محمّد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء من الجاهليّة حتّى نهاية العصر الأمويّ–نظرة في طبيعة الفنّ وتراوحه بينَ القبليّة والإسلام والسّياسة**، حوليّة كلّيّة اللغة العربيّة بالزّقازيق– مصر، المجلّد (٣٣)، العدد (١)، ٢٠١٣م، (١٢٨– ٢٢٠)، ١٦٣.

[٢] حسين، السّيّد عبد الحليم، **السّخرية في أدب الجاحظ**، ١٦٦.

[٣] ينظر: بحيريّ، سعيد حسن، **دراسات في النّصّ والتّناصّيّة**، ٨٦.

[٤] الزّنّاد، الأزهر، **نسيج النّصّ بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا**، ١١٥.

الصّورة رغم كونها تتفقّ مع الهجاء في توظيف عنصر السّخرية، إلّا أنّها تؤدّي دلالات مختلفة يتوصّل إليها المتلقّي بوساطة الغرض العامّ في القصيدة، ومن ذلك ما فعله جرير في مدائحه التّكسبيّة عندما مثّل نموذج مهرّج البلاط الّذي يسأل العطاء بطريقة فيها كثير من الاتّضاع والهوان؛ فهو يريد أن يسرَّ ممدوحه بمقدار ما يظهره من شدّة الحاجة والاعتماد الكامل على كرمه ورعايته، وذلك بالحديث عمّا يعانيه هو وعياله من فاقة بلغت حدّ الجوع[١]، يقول[٢]:

[من الكامل]

أَشْـــكُو إليـــك فَأَشْـــكِني ذُرِّيَّـــةً ... لا يَشْـــبَعُونَ وأُمُّهُـــمْ لا تَشْـــبَعُ
كَثُـــرُوا عَلَـــيَّ فـــلا يَمُـــوتُ كَبِيـــرُهُمْ ... حتّـــى الحِسَـــابِ ولا الصَّـــغِيرُ المُرْضَـــعُ
وَإِذَا نَظَـــرْتُ، يُرِيبُنِـــي مِـــنْ أُمِّهِـــم ... عَـــيْنٌ مُهَجَّجَـــةٌ وَخَـــدٌّ أَسْـــفَعُ
وَإِذَا تَقَسَّـــمَتِ العِيَـــالُ غَبُوقَهَـــا ... كَثُـــرَ الأَنِـــينُ وَفَـــاضَ مِنْهَـــا المَـــدْمَعُ

وممّا مضى يتبيّن أنّ الصّورة السّاخرة أكثر ظهورًا في الهجاء الشّخصيّ الّذي يتناول امرأة بعينها، وأنّ الهجاءَ الّذي اعتمدَ على السّخرية والدّعابة أكثر رواجًا وتداولًا من غيره رغم خصوصيّته؛ حيث يستند فيه الهجّاء على موقفٍ نفسيٍّ صِرْفٍ، وعاطفةٍ خاصّة، ويبتعد عن العواطف الإنسانيّة العامّة الّتي تعدّ العاملَ الأهمّ في رواية الشّعر ونقله وانتشاره وتوارثه، "ولمّا كان الهجاء الشّخصيّ بعيدًا جدًّا عن الاستناد إلى عاطفة إنسانيّة عامّة، كان أخلده وأبقاه ما غلبت عليه الدّعابة الّتي تغري النّاس بروايته والتّندّر به"[٣].

---

[١] انظر: القطّ، عبد القادر، **في الشّعر الإسلاميّ والأمويّ**، ٣١١.

[٢] **ديوانه**، ٢٧٦.

[٣] حسين، محمّد محمّد، **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، ٤٠.

ثانيًا – الهجاء بالشّكل

يأتي الحديثُ عن الشّكل في طليعة الأمور الّتي يتناولها الرّجل في هجاء المرأة، وكلّما أوحشَ الشّاعر في ذمّه عكس ظلالَ داخله السّاخط على المرأة المهجوّة، وذمّ الشّكل أمرٌ ملازمٌ لهجاء المرأة، لكنّه ليسَ كذلك في هجاء الرّجل؛ إذْ ثمّة أمورٌ أخرى تخدش صورة الرّجل وتدنّي مكانته وتحطّ من قدره، لكنّ الشّكل من أهمّ الأشياء الّتي تهمّ المرأة، وتؤثّر فيها.

ومن الممكن أنْ يسلك الرّجل غير مسلك لذمّ شكل المرأة، وبوصلته في ذلك المؤثّرات الّتي تجعل شكل المرأة مدعاة للذّمّ والهجاء، فقد تكونُ قبيحة الخِلْقة، وقد تكون خلقتها جميلة في الأصل، لكنّ تقدّمها في السّنّ غيّرها وجعلها غير مقبولة عند الرّجال، وقد تهجى لسواد بشرتها، أوْ لعيبٍ فيها كاللثغ، أو لسوء خلقها، أو لخصلة غير محمودة فيها، أو لسلوكٍ اجتماعيّ مُستهجن تأتيه.

- **القبح والدّمامة:**

سبقت الإشارة إلى الهجاء بالقبح وطابع الهجّاء في تناوله بشكل عامّ، غير أنّه في هذا المبحث مركز الحديث، وأساس البناء الدّراميّ المتحرّك داخل القصيدة، حيثُ يرسم الشّاعر أبعادًا أخرى للشّكل القبيح عندما يصوّره تصويرًا فنّيًّا، فيغدو أشدَّ قبحًا، وأكثر تأثيرًا.

انظر كيف يهجو حميد بن ثور الهلاليّ زوجته، ويرى أنّها تحمّل المرآة وزر قبحها[1]:

[من الطّويل]

لَقَـــدْ ظَلَمَـــتْ "مِرْآتَهَـــا أُمُّ" مَالِـــكٍ بِمَـــا لَاقَـــتِ الْمِـــرْآةُ كَـــانَ مُحَـــرَّدَا

أَرَتْهَـــا بِخَـــدَّيْهَا غُضُـــونًا كَأَنَّهَـــا مَجَـرُّ غُصُـونِ الطَّلْـحِ مَـا ذُقْـنَ فَدْفَـدَا

رَأَتْ مَحْجِـــرًا تَبْغِـــي الغَطَـــارِيفُ غَيْـــرَهُ وَفَرْعَـــا أَبَـــى إِلَّا انْحِـــدَارًا فَأَبْعَـــدَا

وَأَسْـــنَانَ سَـــوْءٍ شَاخِصَـــاتٍ كَأَنَّهَـــا سَـــوَامُ أُنَـــاسٍ سَـــارِحٌ قَـــدْ تَبَـــدَّدَا

يتخذ الشّاعر من المرآة سبيلًا لوصف قبح زوجته الّتي بدت غاضبة بعد أنْ نظرت إلى نفسها، وكأنّها تلوم المرآة لإظهارها بهذا الشّكل، فهو يعلّل لِما أغضبهَا باستخدام الفعل "أرتها" الّذي يقصد به المرآة، ويبدأ بعدَ ذلك بوصف ما يراه ويشعر به بعد أنْ تقنّع بقناع المرآة، فيشبّه خطوط خدّيْها بالخطوط الّتي تتركها غصون الطّلح بعد جرّها في أرض ملساء واسعة، ومحجرًا لا يسرّ النّاظرين، وشعرًا متساقطًا، وأسنانًا متفرّقاتٍ كالإبل في المرعى.

ويتّضح أنّ الشّاعر وصلَ إلى درجة اليأس من الحياة مع هذه المرأة القبيحة، لكنّه غير قادر على الخلاص منها لسوء حاله، فهو مثقلٌ بالدّيون، ولا يستطيع أنْ ينهي حياة العذاب مع هذه المرأة؛ لذا لا يجدُ مخرجًا من ضيقه إلّا بالشّعر، ويظهر ذلك في قوله[2]:

فَأُقْسِـــمُ لَـــوْلَا أَنَّ حُـــدْبًا تَتَابَعَـــتْ عَلَـــيَّ وَلَـــمْ أَبْـــرَحْ بِـــدَيْنٍ مُطَـــرَّدَا

لَزَاحَمْـــتُ مِكْسَـــالًا كَـــأَنَّ ثِيَابَهَـــا تُجِـــنُّ غَـــزَالًا بِالْخَمِيلَـــةِ أَغْيَـــدَا

---

[1] **ديوانه**، ٧٩. **مِرْآتَهَا أُمُّ**" روي بالفتح والضّمّ.

محرّد: مغضب. **غضون**: تجاعيد. **الطَّلْحُ**: شجرة طويلة لها ظل يستظل بها الناس والإبل، وورقها قليل ولها أغصان طِوالٌ عِظامٌ تنادي السماء من طولها، ولها شوك كثير من سُلّاء النخل، ولها ساق عظيمة لا تلتقي عليه يدا الرجل، تأْكل الإبل منها أكلًا كثيرًا، وهي أُم غَيْلانَ تنبت في الجبل، والواحدة طَلْحَة. **الفَدْفَدُ** : الأرضُ الواسعة المستويةُ لا شيءَ بها. **الغِطريف**: السيِّد، وجمعه الغَطاريف، وقيل الغِطْريف: الفتى الجميل، وقيل هو السخِيّ السَّريُّ الشابُّ. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (حرد)، و(غضن)، و(طلح)، و(فدّ)، و(غطرف).

[2] **ديوانه**، ٨٠.

يقسم الشّاعر قسمًا صريحًا بأنّه يرغب في الزّواج بامرأة جميلة، لكنّه يقرّ بعدم قدرته على ذلك باستعمال أداة الشّرط "لولا" الّتي تفيد امتناع الجواب لوجود الشّرط، أي امتناع الزّواج بأخرى لتراكم الدّيون عليه؛ بسبب توالي سنيّ الجدب ودواهيها.

وفي موضع آخر أنشد أبو عليّ له في هجاء زوجته[١]:

مُدَاخَلَــةُ الأَرْسَــاغِ فِــي كُــلِّ إِصْــبَعٍ مِــنَ الرِّجْــلِ مِنْهَــا وَاليَــدَيْنِ زَوَائِــدُ

وهذا وصفٌ فيه مبالغة، حيث يرى أنّ لديها أصابع زائدة في يديها ورجليها، وهذا الوصف يدعو إلى الذّعر، ولكنّه في الوقت نفسه يكشف جوانب داخليّة عميقة في الذّات الشّاعرة، فهو يعكس ارتدادات نفسيّة وانطباعات شخصيّة، والتّشبيهات الغريبة والصّور المضحكة والمؤلمة في الوقت نفسه، وإنْ كانت مستهجنة فإنّها تثير الضّحك، وتوغر في ألم المهجوّ، ولعلّ الهدف من الإكثار من الصّور غير الواقعيّة إلصاق كلّ الصّفات القبيحة بهذه المرأة دون النّظر إلى البعد الإنسانيّ، فضلًا عن سلب صفات الأنوثة منها[٢]، والرّؤية النّفسيّة تطغى على الرّؤية البصريّة وتؤثّر فيها بشكل كبير، بل إنّها توجّهها باتّجاهات قد تبدو بعيدة وغير مألوفة لدى السّامعين.

ومن هجاء المرأة لقبح شكلها ما قاله أحدهم في امرأة اسمها أسماء قصدها ذات يومٍ مع أصحابه، فكان أوّل المفارقين، فقال[٣]:

---

[١] الأونبي، **سمط اللآلي**، ٩٦٨. **وديوان حميد بن ثور**، ٦٦.

[٢] انظر: حسن، عبد الفتّاح كمال؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء الزّوجة في العصر العبّاسيّ الأوّل**، مجلّة جامعة تكريت، كلّيّة التّربية– سامرّاء، المجلّد (٣)، العدد (٨)، السّنة الثّالثة، ٢٠٠٧م، (٢٦– ٣٨)، ٢٨.

[٣] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٣. (باب مذمّة النّساء).

سمُجَ: قبُح، وسماجة: قُبْحٌ. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (سَمجَ).

[من الطّويل]

لِأَسْـمَاءَ وَجْـهٌ بِدْعَـةٌ مِـنْ سَـمَاجَةٍ يُرَغِّبُنِـي فِـي (...) كُـلِّ أَتَـانِ
بَـدَا فَبَـدَتْ لِـي شُـقَّةً مِـنْ جَهَـنَّمٍ فَقُمْـتُ وَمَـالِي بِـالْجَحِيمِ يَـدَانِ
وَغَـادَرْتُ أَصْـحَابِي الَّـذِينَ تَخَلَّفُـوا بِمَـا شِـئْتَ مِـنْ خِـزْيٍ وَطُـولِ هَـوَانِ
وَمَـا كُنْـتُ أَدْرِي قَبْلَهَـا أَنَّ فِـي النِّسَـا جَحِيمًـا أَرَاهَـا جَهْـرَةً وَتَرَانِـي

يصف الشّاعر وجه أسماء الكريه الّذي لا يطيق رجلٌ النّظر إليه، ويرى أنّ معاشرة الأتان خير من معاشرتها، وعبّر عن شعوره لحظة النّظر إليها وكأنّه نظرَ إلى قطعة من جهنّم فلم يحتمل ذلك، وجهنّم لم يرها أحد، لكنّ وصفها معروف من القرآن الكريم، والرّابط بين النّظر إليها والنّظر إلى جهنّم هو الخوف والعذاب، لذلك فرّ هاربًا وفارقها قبل أصحابه ناجيًا بنفسه.

وقد يبالغ الشّاعر في وصف قبح المرأة، برسم صورة غريبة غير منطقيّة، قال الشّاعر[1]:

[من البسيط]

رَقْطَـاءُ حَـدْبَاءُ يُبْـدِي الْكِبْـدَ مَضْـحَكُهَا قَنْـوَاءُ بِـالْعَرْضِ وَالعَيْنَـانِ بِـالطُّولِ
لَهَـا فَـمٌ مُلْتَقَـى شِـدْقَيْهِ نُقْرَتُهَـا كَـأَنَّ مِشْـفَرَهَا قَـدْ طُـرَّ مِـنْ فِيـلِ
أَسْـنَانُهَا أُضْـعِفَتْ فِـي خَلْقِهَـا عَـدَدًا مُظَهَّـرَاتٌ جَمِيعًـا بِالرَّوَاوِيـلِ

يصف وجه هذه المرأة بأنّ بشرته مرقّطة، وفمها واسع لدرجة أنّها إذا فتحته بان كبدها، وأنفها طويلٌ معوجّ، وعيناها شقّتا بالطّول على عكس الخليقة، وفمها عريض يصل قفاها، وطويل

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٤. (باب مذمّة النّساء).

رَقْطاءُ: حَيَّةٌ عَلَيْها نُقَطُ سَوادٍ وَبَياضٍ، والمرأة الرّقطاء منقطة الوجه بالبرش. **قنواء:** القَنا في الأنف: طوله ودِقَّة أَرْنبته مع حدَب في وسطه، والعِرْنينُ الأَنف، ويقال: رجل أَقْنَى وامرأَة قَنْواء. **الشِّدق:** جانب الفمّ. **النّقر:** القفا. **المشفر:** الشّفتان. **رواويل:** زوائد (يقصد الزّيادة في عدد أسنانها). انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، (رقط)، و(قنو)، و(شدق)، و(نقر)، و(شفر)، و(رول).

متدلٍّ كخرطوم الفيل، وأسنانها متزاحمة في فمها وفيها زوائد، وهذه الصّورة رغم غرابتها والمبالغة فيها، تعكس جوانب نفسيّة مختزلة في داخله؛ فهو يشعرُ بالغيظ والرّغبة في التّفريغ الشّعوريّ بوساطة اللغة، فيأتي بتشبيهاتٍ غريبة ما هي ظلال لما يشعر به من السّخط والحنق.

وقد يملّ الرّجل من شكل امرأته عندما يتغيّر لكثرة الإنجاب، ومن ذلك أنّ أعرابيّا حلف بطلاق امرأتيه على شيء فحنِث، ثمّ هرب فقال[1]:

[من الكامل]

لَـــوْ يَعْلَـــمُ الغُرَمَـــاءُ مَنْزِلَتَيْهِمَـــا ... مَـــا خَوَّفُـــونِي بِـــالطَّلَاقِ العَاجِـــلِ

قَـــدْ مَلَّتَـــا وَمَلِلْـــتُ مِـــنْ وَجْهَيْهِمَـــا ... عَجْفَـــاءُ مُرْضِـــعَةٌ وَأُخْـــرَى حَامِـــلُ

وقد يملّ من طول لبثها عنده كما جرى مع أبي الزّوائد الشّاعر، فقد قال في زوجه الأنصاريّة الّتي طال لبثها عنده[2]:

[من الكامل]

يَـــا رَمْـــلُ أَنْـــتِ الغُـــولُ بَـــيْنَ رِمَـــالِ ... لَـــمْ تَظْفَـــرِي بِتُقًّـــى وَلَا بِجَمَـــالِ

يَـــا رَمْـــلُ لَـــوْ حَـــدَّثْتُ أَنَّـــكِ سَـــلْفَعٌ ... شَـــوْهَاءُ كَالسِّـــعْلَاةِ بَـــيْنَ سَـــعَالِي

مَـــا جَـــاءَ يَطْلُبُـــكِ الرَّسُـــولُ بِخُطْبَـــةٍ ... مِنِّـــي وَلَا ضُـــمَّتْ عَلَيْـــكِ حِبَـــالِي

وَلَقَـدْ نَهَـى عَنْـكِ النَّصِـيحُ وَقَـالَ لِـي: ... لَا تَقْـــــرِنَنَّ بَذِيَّـــــةً بِعِيَـــــالِ

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، ٧/١٦٠. هكذا وردا في الأصل بالكسر والضّم. **وحماسة الخالدِيَّيْن**، ١/ ١٠٢.

[2] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ١٤/١٢٣.

السّلفع: الجريئة على الرّجال ولا تستحي منهم. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (سلع).

إنّه يذمُّ خَلقها وخُلقها، ويرى أنّها ليس فيها شيء يدعوه لأن يبقى معها، فهي شديدة القبح، بل إنّها مخيفة كالغول والسّعلاة، وقد جرت عادة الشّعراء على وصف المرأة شديدة القبح بالغول والسّعلاة.

ويتمنّى الرّجل فراق المرأة القبيحة، وينعتها بأشنع النّعوت، يقول الشّاعر[1]:

[من الخفيف]

اصْـــرِمِينِي يَـــا خِلْقَـــةَ المِجْـــدَارِ ... وَصِـــلِينِي بِطُـــولِ بُعْـــدِ المَـــزَارِ

فَلَقَـــدْ سُـــمْتِنِيْ بِوَجْهِـــكِ وَالْوَصْـــ ... ـــلِ قُرُوحًـــا أَعْيَـــتْ عَلَـــى المِسْـــبَارِ

ذَقِـــنٌ نَـــاقِصٌ وَأَنْـــفٌ غَلِـــيظٌ ... وَجَبـــينٌ كَسَـــاحَةِ القِسْـــطَارِ

طَـــالَ لَيْلِـــي بِهَـــا فَبِـــتُّ أُنَـــادِي ... يَـــا لَثَـــاراتِ مُسْتَضَـــاءِ النَّهَـــارِ

قَامَـــةُ القُصْـــعُلِ الضَّـــئِيلِ وَكَـــفٌّ ... خِنْصَـــرَاهَا كُـــذَيْنَقا القَصَّـــارِ

يشبّه الشّاعر وجه زوجته بالمجدار الّذي ينصب وسط الزّرع لزجر الطّيور والوحوش، ويصف بؤسه في حياته مع هذه المرأة، فهو يشعر أنّ نفسه بوَصلها جرحت وتقرّحت قروحًا يصعب على المسبار رصدها لشدّة عمقها، ثمّ يبيّن سبب شعوره البائس، وهو قبح الوجه الّذي يمسي ويصبح وهو ينظر إليه، فهو صغير الذّقن، عريض الأنف، واسع الجبين، ويصف جسمها

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٥. (باب مذمّة النّساء). وردت هذه الأبيات منسوبة إلى دعبل في بعض المصادر المتأخّرة، ولكنّها وردت في المتقدّمة بلا نسبة.

المِجْدار: ما يُنْصَبُ في الزَّرْعِ مَزْجَرَةً للسِّباعِ والطّيور. انظر: **القاموس المحيط**، مادّة (جدر).

المِسبار: المِسْبارُ والسِّبارُ: ما سُبِرَ به وقُدِّرَ به غَوْرُ الجراحات. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (سَبَرَ).

القسطار: التاجر والجمع قساطرة، والمساحة الفناء. المعنى: وصفها بصغر الذقن وغلظ الأنف وسعة الجبين. **والقصعل**: عقرب صغير، **والضئيل**: الضّعيف، **والكذينق**: مدقّة الْقَاصِر، وَهُوَ الصّباغ. انظر: المرزوقيّ، **شرح ديوان الحماسة**،١٨٧٦.

أيضًا، فهي قصيرة القامة وعريضة الأصابع، وهذه الصّفات متنافرة، ولعلّه أراد بهذا الوصف أنْ يعبّرَ عن كرهه البقاء مع هذه المرأة القبيحة.

ويُلاحظ أنّ الوجه أوّل ما يباشر به الهاجي في هجائه، ويأتي الجسم بعد ذلك، ومن الشّعراء من يصل إلى الأخلاق والسّلوك، ومنهم من يكتفي بإبراز قبح الوجه والجسد، كما جرى مع أعرابي عندما أراد هجاء زوجة له لم تعجبه أخلاقها ولا خلقتها.

يقول[1]:

[من الطّويل]

وَلَا تَسْتَطِيعُ الْكُحْلَ مِنْ ضِيقِ عَيْنِهَا فَإِنْ عَالَجَتْهُ صَارَ فَوْقَ الْمَحَاجِرِ
وَفِي حَاجِبَيْهَا حُزَّةٌ كَغَرَارَةٍ فَإِنْ حُلِقَا كَانَا ثَلاثَ غَرَائِرِ
وَثَدْيانِ أَمَّا وَاحِدٌ فَهْوَ مِزْوَدٌ وَآخَرُ فِيهِ قِرْبَةٌ لِلْمُسَافِرِ

ويصل السّخط بالرّجل إلى أنْ يتعوّذ بالله من المرأة القبيحة، يقول سماك بن فرقد[2]:

[من البسيط]

أَعُوذُ بِاللهِ مِنْ وَرْهَاءَ عَاضِهَةٍ كَأَنَّهَا حِينَ تَأْتِي بَيْتَهَا غُولُ
لَا يُعْجِبُ الْمَرْءَ مِنْهَا حِينَ يَجْعَلُهَا مِنْ دُونِ أَثْوَابِهِ عَرْضٌ وَلَا طُولُ
كَأَنَّهَا مِشْجَبٌ سُكَّتْ مَآسِرُهُ أَوْ طَائِرٌ مِنْ طُيورِ الْمَاءِ مَهْزُولُ

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٢٣٦. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤٦/٤، **وطبائع النّساء**، ١٦٩.

الحُزَّة: ما قطع من اللحم طولًا. انظر: ابن منظور، لِسانُ العرب مادّة (حزز).

الغرارة: الجوالق. انظر: ابن عبد ربّه، **طبائع النّساء**، ١٧٠.

[2] **حماسة الخالديّين**، ١٤٠/١.

ورهاء: المرأة الحمقاء. **عاضهة:** المرأةُ العَجْزاء اللفّاءُ الكثيرة اللحم المُضْطَربة، وقيل: هي العظيمة الرَّكّب. **المِشجَب:** عِيدانٌ يُضَمُّ رُؤُوسها، ويُفَرَّجُ بين قَوائمِها، وتُوضَعُ عليها الثِّيابُ. انظر: ابن منظور، لِسانُ العرب مادّة (وره)، و(عضه)، و(شجب).

يصف الشّاعر المرأة الّتي يتعوّذ منها، فهي حمقاء، لها جسم ضخم وأطراف كالعيدان، وهذا الشّكل لا يعجب الزّوج، فهي لا تشبه النّساء، بل تشبه الطّيور الّتي تنفش ريشها وهي واقفة في أطراف الأنهار والبحيرات، وهذا التّباعد في وصف الجسم والأطراف يبيّن مدى قبح هذه المرأة في نظر الشّاعر.

وقد يجد الرّجل المرأة قبيحة لسواد بشرتها، كقول الشّاعر أعشى سُلَيْم في زوجته السّوداء[1]:

[من مشطور الرّجز]

تَخْضِـــبُ كَفًّـــا بُتِكَـــتْ مِـــنْ زَنْـــدِهَا
فَتَخْضِـــبُ الحِنَّـــاءَ مِـــنْ مُسْـــوَدِّهَا
كَأَنَّهَـــا وَالكُحْـــلُ فِـــي مِرْوَدِّهَـــا
تَكْحُـــلُ عَيْنَيْهَـــا بِـــبَعْضِ جِلْـــدِهَا

يرى الشّاعر أنّ هذه المرأة لا تحتاج إلى الخضاب ولا إلى الكحل؛ لأنّه لن يظهر لاقتراب لونهما من لون بشرتها، ويدلّ على هذا المعنى قوله "فتخضب الحنّاء من مسودّها، تكحل عينيها ببعض جلدها"، فهذه الجارية لا تظهر عليها زينة النّساء، وقد يذهب الفهم إلى الوصف لا الذّمّ، غير أنّ إشارة الشّاعر إلى خفاء ما حقّه الظّهور يعدّ انتقاصًا.

وقد يذمّ الشّاعر المرأة السّوداء بدافع التّعريض بابنها، فهذا يزيد بن مفرّغ الحميريّ يعرّض بوالدة عباد بن زياد ساخرًا من صفاتها الجسديّة[2]:

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٥٧. وابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٢٣٠. والجاحظ، **رسائله**، ١/ ٢١٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/٤٦. **وطبائع النّساء**، ١٧٠.

[2] **ديوانه**، ٢١٢.

[من مجزوء الكامل]

جَـــــاءَتْ بِـــــهِ حَبَشِـــــيَّةٌ سَـــــكَّاءُ تَحْسَـــــبُهَا نَعَامـــــهْ
مِـــنْ نِسْـــوَةٍ سُـــودِ الوُجُـــو هِ تَـــرَى عَلَـــيْهِنَّ الدَّمَامَـــهْ

يعيّر الشّاعر عبادًا بأنّ أمّه حبشيّة سوداء البشرة يبدو عليها القبح، وهي سكّاء الأذن، تشبه النّعامة في ذلك، وهو إذْ يذكر الأمّ يريد أنْ يشيرَ إلى أنّ ابنها ورثَ عنها الملامح القبيحة، والسّلوك المشين.

- **العيوب الخَلقيّة:**

كانَ العرب قديمًا يعيبونَ اللثغ وصاحبه، سواء أكان رجلًا أم امرأة، وروي أنّ يزيد بن هبيرة قال: "**لا تنكحنّ برشاءَ، ولا عمشاءَ، ولا وقْصاءَ، ولا لثغاءَ؛ فيجيئُك ولدٌ ألثغ؛ فوالله لَولدٌ أعمى أحبّ من ولد ألثغ**"[1]، وعيب اللثغ من العيوب سهلةِ الإخفاء عند العرب القدماء؛ إذْ لا يمكن للخاطب محادثة مخطوبته إلّا ليلة الدّخول عليها، وقد يكون ردّ فعله عنيفًا قد يصل إلى الطّلاق، ولقد ذكر ابن الأعرابيّ أنّ أبا رمادة طلّق امرأته حين وجدها لثغاء، وخافَ أنْ تلدَ له ولدًا ألثغ، وقال[2]:

[من الرّجز]

لَثغـــاءُ تـــأتي بِحِـــيَفْسٍ ألثِـــغِ تَمـــيسُ فـــي المَوْشِـــيِّ والمُصَـــبَّغِ

---

[1] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٧/ ١٢٢.

[2] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ١٩٦/٤. والجاحظ، **البيان والتّبيين**، ٦٨/١.

حِيَفْس: رجلٌ قصير سمين، وقيل: لئيم الخلقة قصير ضخم لا خير عنده. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (حَفَسَ).

فلم يبدُ منه أنّه عاب غير لثغتها، حتّى إنّه ليظهر من سياقه تشاؤمه من لثغتها لحدّ تخوّفه من إنجابها ابنًا ألثغ، ما جعله يتخيّله بصورة قبيحة إضافة إلى لثغته بقوله "حِيَفس" وهو الرّجل القصير السّمين اللئيم، ذلك كلّه رغم أنّها "تميس بالموشيّ والمصبّغ" حيث من الشّائع أنّ هذا الوصف إيجابيّ، فهل دفعه إليه استكمال شطر الشّعر، أم دفعه للأسباب ما عدا اللثغ؟

وقال آخر يصف امرأةً لثغاء[1]:

[من مشطور الرّجز]

أَوَّلُ مَـــا أَسْـــمَعُ مِنْهَـــا فـــي السَّـــحَرْ
تَـــذْكِيرَهَا الأُنْثَـــى وَتَأْنِيـــثَ الـــذَّكَرْ
وَالسَّـــوْءَةَ السَّـــوْءَاءَ فـــي ذِكْـــرِ القَمَـــرْ

فما يضايقه منها هو ما يسمعه؛ حيث يبدو أنّها تجهل العربيّة أو تسيء استعمالها، فهي تذكّر المؤنّث وتؤنّث المذكّر، وقد يكون ذلك في العجم، ويشير إلى لثغها بأحد حروف كلمة القمر، معبّرًا عن موقفه من ذلك بقوله "السّوءة السّوءاء" وهذا إمعان في تغليظ سوء ما يسمعه، ويغلب أن تكون اللثغة في الرّاء، وقد تكون في القاف.

- **التّقدّم بالسّنّ:**

المرأة ذات طبيعة خاصّة، فتكوينها النّفسيّ والجسديّ يتأثّر بعوامل الزّمن، إضافة إلى ما تتركه آثار الواجبات الّتي تتحمّل عبئها، ما دفع الرّجال إلى النّظر في هذه النّاحية، وذمّ المرأة من قبلها، يقول رجل في زوجته الّتي طال لبثها عنده[2]:

[من الطّويل]

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢/ ١٧٥. والجاحظ، **البيان والتّبيين**، ١/ ٨٠. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٣/٧. **وطبائع النّساء**، ١٦٥.

[2] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٣/٧. **وطبائع النّساء**، ١٦٥.

لَقَـدْ كُنْـتُ مُحْتَاجًـا إِلَـى مَـوْتِ زَوْجَتِـي وَلَكِـنْ قَـرِينُ السُّـوءِ بَـاقٍ مُعَمَّـرُ

فَيَـا لَيْتَهَـا صَـارَتْ إِلَـى القَبْـرِ عَـاجِلًا وَعَـذَّبَهَا فِيـهِ نَكِيـرٌ وَمُنْكَـرُ

فهذا الرّجل تطاول عليه عمر زوجه، ويرغب في أن يفارقها لكنّه يسلك إلى ذلك سبيلًا غير الطّلاق، فيدعو عليها بالموت بعد أن يصفها بطول العيش "معمّر" الوصف الّذي يؤيّد كونه كرهها لأجله، دون أن ينفي وجود دوافع أخرى للدّعاء عليها، وهذا إظهار للاستياء من صحبتها وتقادمها في عشرته.

ويدفع الرّجل إلى هجاء المرأة بهذا الأمر، أنْ تطلب منه ما تطلبه المرأة في مقتبل عمرها، دون الاكتراث بمشاعر هذا الرّجل، وتقبّله لها وهي في هذه السّنّ، قيل في ذلك[1]:

[من الوافر]

أَتَرْجُـو العَامِرِيَّـةُ زَوْجَ صِـدْقٍ وَقَـدْ زَادَتْ عَلَـى مِائَـةٍ سِـنُوهَا؟!

تَطَفْطَـفَ مَـا يُرِيـدُ الـزَّوْجُ مِنْهَـا وَأَنْـتَنَ مِـنْ طَوِيـلِ العُمْـرِ فُوهَـا

وَيُنْقَـلُ رَحْلُهَـا فِـي كُـلِّ حَـيٍّ وَجَرَّبَـتِ الرِّجَـالَ وَجَرَّبُوهَـا

وقد تبدو الأسباب جليّة في ذمّ تقدّم المرأة في السّنّ، قال رجلٌ لصديقٍ له[2]:

[من المتقارب]

أَعَنَّسْـتَ نَفْسَـكَ حَتَّـى إِذَا أَتَيْـتَ عَلَـى الْخَمْـسِ وَالأَرْبَعِينَـا

تَزَوَّجْتَهَـا شَـارِفًا فَخْمَـةً فَـلَا بِالرَّفَـاءِ وَلَا بِالْبَنِينَـا

فَـلَا ذَاتُ مَـالٍ تَزَوَّجْتَهَـا وَلَا وَلَـدٌ تَرْتَجِـي أَنْ يَكُونَـا

---

(1) البصريّ، عليّ بن الحسن، **الحماسة البصريّة**، ١٤٦٦.

(2) ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٣٩/٤.

بِهَـــا أَبَـــدًا فَـــالْتَمِسْ غَيْرَهـــا لَعَلَّـــكَ تُعْطَـــى بِغَـــثٍّ سَـــمِينَا

يعيّر هذا الرّجل صديقه بزواج لا يراه مناسبًا، فهو بعد أن بلغ الخامسة والأربعين، وبعد طول انتظار تزوّج امرأةً "شارفًا" قد أشرفت على نهاية عمرها، وانقطع منها ما يؤمّل في النّساء، وهي من جهة غير ذات مال يقال نكحها لأجله، وغير قادرة على الإنجاب فيقال إنّه تزوّجها لأجل الولد، وهذا الزّواج ينفي عنه القائل صفات السّعادة واحتمالاتها "فلا بالرّفاء ولا بالبنينا"، ويبلغ به الأمر أن يرجو لصديقه أن يستبدل خيرًا منها بها "تعطى بغثّ سمينا"؛ ولعلّ اختياره للفظ "غثّ" جاء من حقيقة كون المرأة تقدّمت في العمر ففقدت صحّتها مقابل مَنْ تمتلئ شبابًا ونضارة، أو قد يكون توظيفه هذا تصويرًا إذا حُمِلَ على الدّارج في وعي الجماعة، ولا يتناقض هذا الفهم مع وصفه لها "فخمة" بمعنى ضخمة اختفت منها معالم الأنوثة الّتي تجذب الرّجال، كون الحديث هنا عن جسد خلا من ملامح الشّباب وصحّته، فهي ضخمة هرمة ليست بذات صحّة وجمال.

وروي أنّ ابن عبدل تزوّج امرأةً من همدان فقالوا له: "على كم تزوجت؟" فقال[1]:

[من الطّويل]

تَزَوَّجْـــتَ هَمْدَانِيَـــةً ذَاتَ بَهْجَـــةٍ عَلَـــى نُمُـــطٍ عَادِيَـــةٍ وَوَسَـــائِدِ

لَعَمْـــرِي لَقَـــدْ غَالَيْـــتَ بِـــالْمَهْرِ إِنَّـــهُ كَـــذَاكَ يُغَـــالَى بِالنِّسَـــاءِ المَوَاجِـــدِ

والظّاهر –بصرف النّظر عن قيمة ما ذكره من مهر– أنّه كان يرى زواجه ذا منزلة، فتحدّث عن مغالاته في المهر، وعزا ذلك إلى حبّه لها "المواجد"، ويتغيّر حاله بعد أن يقف على حقيقتها، قال: فلما دخل بها كَرِهَها، فقال[2]:

[من الوافر]

أَعَـــاذِلَتَيَّ مِـــنْ لَـــوْمٍ دَعَـــانِي أَقِـــلَّا الْلَـــوْمَ إِنْ لَـــمْ تَعْـــذِرَانِي

---

[1] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ٤٣٢/٣.

[2] **نفسه**، ٤٣٢/٣.

أروَنان: الصّعب من الأيّام. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (أَرَنَ).

فَـــإِنِّي قَـــدْ دُلِلْـــتُ عَلَـــى عَجُـــوزٍ مُبَرْقَعَـــــةٍ مُخَضَّـــــبَةِ البَنَـــــانِ
تَغَضَّـــــنَ جِلْـــــدُهَا وَاخْضَـــــرَّ إِلَّا إِذَا مَـــــا ضُـــــرِّجَتْ بِـــــالزَّعْفَرَانِ
فَلَمَّـــــا أَنْ دَخَلْـــــتُ وَحَـــــادَثْتُنِي أَظَلَّتْنِـــــي بِيَـــــوْمٍ أَرْوَنَـــــانِ
تُحَـــــدِّثُنِي عَـــــنِ الأَزْمَـــــانِ حَتَّـــــى سَـــــمِعْتُ نِـــــدَاءَ حِـــــرٍّ بِـــــالأَذَانِ
فَقَالَـــتْ: قَـــدْ نَكَحْـــتُ اثْنَـــيْنِ شَـــتَّى فَلَمَّـــــا صَـــــاحَبَانِي طَلَّقَـــــانِي
وَأَرْبَعَـــــةً نَكَحْـــــتُهُمُ فَمَـــــاتُوا فَلَيْـــتَ عَرِيـــفَ حَـــيِّ قَـــدْ نَعَـــانِي

وهذه الأبيات تحوي تصريحًا بالحديث عن العمر وكراهة الرّجل له، ويبدي كراهته بذكر اللوم على زواجه منها، وأنّه يطلب أنْ لا يلام أو أنْ يعذر، ويبرّر زواجه منها وكأنّه قد خُدع بقوله: "دُللتُ" أي: دلّه غيره عليها، كما أنّه صرّح بصدمته الأولى من كونها "عجوز" وهذا يبيّن صراحة سبب رفضه الأوّل لها، ويشير إلى الخدعة في أنّ هذه المرأة كانت "مبرقعة" فلم يظهر له وجهها وأسراره، وكانت يداها مخضّبتين فلم يعرف منهما إشارات تقدّم السّنّ، حتّى دخل عليها فانكشف المستور، والأنكى أنّها زادت عليه وطأة الأمر بحديثها، حتّى جعلته في أصعب أيّامه؛ "بيوم أرونان" وتزيد فتخبره أنّها سبق لها أن تزوّجت اثنين لم يطيقا عشرتها فطلّقاها، وأنّها مات عندها أربعة أزواج غيره، وهذه دلالة أخرى على طول حياتها مع الأزواج.

وهجا أعرابيٌّ امرأته لتقدم سنّها فقال[1]:

[من مشطور الرّجز]

يَـــا بِكْـــرَ حَـــوَّاءَ مِـــنَ الأَوْلَادِ
وَأُمَّ آلافٍ مِـــــــنَ الْعِبَـــــــادِ
عُمْـــرُكِ مَمْـــدُودٌ إِلَـــى التَّنَـــادِي
فَحَـــــدِّثِينَا بِحَـــــدِيثِ عَـــــادِ
وَالعَهْـــدِ مِـــنْ فِرْعَـــوْنَ ذِي الأَوْتَـــادِ
يَـــا أَقْـــدَمَ العَـــالَمِ فِـــي المِـــيلَادِ

[1] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/٤٦،٤٥. **وطبائع النّساء**، ١٦٩.

إِنِّـــيَ مِـــنْ شَخْصِـــكِ فِـــي جِهَـــادِ

والوضوح هنا لا يحتاج إلى مزيد شرحٍ في الحديث عن طول عمرها؛ فالمبالغة ظاهرة في كون الأعرابيّ جعلها أوّل النّاس ميلادًا، وقوله "يا بكر" ينفي شبهة أن ينصرف الظّنّ إلى كونها بنت حوّاء كناية عن كونها امرأة، إضافة إلى قوله "يا أقدم"، وحديثه عن العصور الغابرة، وعلمها بحالهم لمعايشتها لهم، غير أنّ الأعرابيّ يوحي بأمور أخرى جعلته ينعتها بهذا، فهو يعبّر عن صعوبة عشرتها بقوله "من شخصك في جهاد"؛ فشخصيّتها طاغيةٌ غالبةٌ عليه، يجاهدها ويحاولها، ويبدو أنّه لا يطيق، فلجأ إلى وصفها بما تكره.

وقد يأتي ذمّ شيخوخة المرأة في مسار نصح أو إرشاد، إمّا أن يكون مبنيًّا على تجربة أو على خبرة، قال أحدهم[1]:

[من الطّويل]

[فَـ]لَا تَـنْكِحَنَّ الـدَّهْرَ مَـا عِشْـتَ أَيِّمًـا ... مُجَرَّبَـــةً قَـــدْ مُـــلَّ مِنْهَـــا وَمَلَّـــتِ

تَحُـــكُّ قَفَاهَـــا مِـــنْ وَرَاءِ خِمَارِهَـــا ... إِذَا فَقَـدَتْ شَـيْئًا مِـنَ البَيْـتِ جُنَّـتِ

تَجُـــودُ بِرِجْلَيْهَـــا وَتَمْنَـــعُ دَرَّهَـــا ... وَإِنْ طُلِبَـــتْ مِنْهَـــا المَحَبَّـــةُ هَـــرَّتِ

فابتداء الأبيات بالنّهي يوجّه المتلقّي إلى نصحٍ تنطوي عليه، وهذا التّوجيه لعدم الزّواج بالمرأة الّتي سبق لها الزّواج لعلّة تقدّم العمر؛ بدلالة عبارة "قد مُلّ منها ومَلّت"، إضافة إلى نسيانها وعدم تركيزها، فهي تحكّ مؤخّر رأسها لتذكّر الأشياء، وهذه المرأة ضيّقة الصّدر، سريعة الغضب، قد تصاب بالجنون إن فقدت شيئًا من البيت لعجزها عن تذكّر مكانه كما تشير حركتها بالحكّ، وربّما كانت تحكّه بسبب القذارة والقمل الّذي يسري في رأسها، وإلى ذلك كلّه فهي ممكنة النّكاح كما يظهر في البيت الثّالث، لكن لا رجاء فيها لولد، وهذا ما توحي به عبارة "وتمنع درّها"، وفوق ذلك فهي سيئة الخلق لا تبدي ودًّا أو محبّة لزوجها، فوصفها بأنّها إنْ تحبّب إليها

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٢. (باب مذمّة النّساء).

هرّت: ساءَ خلقها وأصدرت صوتًا كصوت الكلب. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (هرّ).

"هرّت" أي: ساء خلقها وصاحت في وجهه، كالغريب الّذي ينوي الاعتداء عليها، وهي بذلك تهرّ كما يهرّ الكلب في وجه الغرباء.

وشِبهُ ذلك قولُ الشّاعر[1]:

[من البسيط]

لَا تَـــنْكِحَنَّ عَجُـــوزًا إِنْ دُعِيـــتَ لَهَـــا وَإِنْ حَبِيـــتَ عَلَـــى تَزْوِيجِهَـــا الـــذَّهَبَا

فَـــإِنْ أَتَـــوْكَ وَقَـــالُوا إِنَّهَـــا نَصَـــفٌ فَـــإِنَّ أَطْيَـــبَ نِصْـــفَيْهَا الَّـــذِي ذَهَبَـــا

حيث الابتداء بالنّهي، غير أنّ الشّاعر هنا أكثر وضوحًا، فهو يصرّح بقوله "عجوزًا"، ثمّ يعزّز رفضه وكراهته لهذه المرأة بأن لا يتزوّجها الرّجل حتّى وإن أُعْطِيَ الذّهب، وهو يبالغ في استبعاد الزّواج من النّساء، حتى إنّه لا يقبل بزواج من انتصف عمرها، ويسلك إلى ذلك سبيل الجدل المنطقيّ والمحاكمة العقليّة، ويوظّف أسلوب الشّرط "إنْ أتَوْك وقالوا: إنّها نصَفٌ" ويرى أنّ أحسن عمر المرأة قد ذهب وهو النّصف الأوّل منه، وهو بهذا يحثّ على نكاح الفتيّة الّتي تستقبل عمرها بدلالة "أَطْيَب".

وممّا جاء بالمعنى نفسه قول الشّاعر[2]:

[من البسيط]

لَا تَـــنْكِحَنَّ عَجُـــوزًا إِنْ أُتِيـــتَ بِهَـــا وَاخْلَـــعْ ثِيَابَـــكَ مِنْهَـــا مُمْعِنًـــا هَرَبَـــا

وترديد هذا المعنى في الشّعر جعل هذه الأبيات تجري مجرى الحكمة والمَثَل، فهي مبدوءة بجملة واحدة، هي: "**لَا تَنْكِحَنَّ عَجُوزًا**"؛ فالنّهي عن الزّواج بامرأة عجوز متّفق عليه عندَهم مع اختلاف أسبابه.

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٢٣٣. والجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٤٧.

النّصف: مَا تكون لَا صَغِيرَة وَلَا كَبِيرَة من النّساء، والأمثل الْأَفْضَل. انظر: ابن منظور، لِسانُ العرب مادّة (نصف).

[2] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**،١٨٧٣. (باب مذمّة النّساء). وابن خلّكان، **وَفَيات الأعيان**، ٦/ ٥٦.

ثالثًا – الهجاء بالتّعرّض للشّرف

الشّرفُ معنًى يعرفُه النّاسُ، ويجري تداوله والتّعامل معه جيلًا بعد جيل، وهو كلّ ما يصون العفاف والمعاني الرّفيعة السّامية، والمساسُ به من مساوئ الأخلاق، ومساسٌ بالقيم، وجَرْحٌ للصّورة الّتي يرسمها المجتمع للرّجل أو للمرأة، وما يقدح في شرف الرّجل غير ما يقدح في شرف المرأة، بل إنّ هذا المعنى أكثر لصوقًا بها منه، ويمكن خدشه فيها بأيّ شيءٍ؛ لحساسيّة وضعها في المجتمع العربيّ أوّلًا، ثمّ العربيّ الإسلاميّ تاليًا، والتّعرّض للشّرف أو العِرض – وفق الدّارج – قد يكون حقيقيًّا مبنيًّا على وقائع ومشاهدات، أو أنْ يكونَ وسيلةً للنّيل من الآخرين، وقد ورد ذلك في أشعار العرب.

وممّا يُسهم في اجْتراءِ الرّجل على هجاء المرأة في هذا الجانب، معرفتُه بطبائع النّساء؛ باطّلاعه على تصريحات من بعضهنّ، كما جرى في قصّة ليلى بنت الحمارس[1]، وغيرها، وربّما تكون المرأة ذمّت نفسها وهي لا تدري، فقد قيل لأعرابيّة: كم تعشقين؟ فقالت[2]:

[من الطّويل]

ثَلَاثِـــينَ أَلْفًـــا كُـــلَّ يَـــوْمٍ أُحِـــبُّهمْ وَمَـــا فِـــي فُـــؤَادِي وَاحِـــدٌ مِـــنْهمُ يَبْقَـــى

ويبدو أنّ هذه الأعرابيّة تهجو نفسها دونَ أنْ تدريَ بذلك؛ فهي تعشق كلّ يوم ثلاثين ألفًا، وهي بذلك تبالغ للتّكثير، وتعزّز مثلبتها بأنّ هؤلاء لا يبقى أحدٌ منهم في قلبها، فهم عابرون

---

[1] روي أنّ ليلى بنت الحمارس التغلبيّ رأت أباها يبري أوتادًا في فناء البيت، فقالت:

يـــا مـــنْ يـــدلُّ عزِبًـــا علـــى عـــزب علـــى ابنـــة الحمـــارس الشّـــيخ الأزبْ

ممكـــورة السّـــاقين خثمـــاء الرّكـــب تـــــدارك الرّهـــــز إذا(...) وقـــــبْ

فقال أبوها: "ما لك؟– لا بارك الله فيك– والله لأزوجنّك أوّل من يخطبك". انظر: المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٩٩.

[2] الرّاغب الأصبهانيّ، **محاضرات الأدباء**، ٣/ ١٢٩. (الحدّ الثّالث عشر– مَنْ قَرُبَ سلوُه مِنْ عشقه).

لا أثر لهم، وكأنّها تقدح في نفسها فحبّها لهم غير شريف يزول بزوال أسبابه المادّيّة، ولعلّها أرادت الانتقاص من الرّجال فرأت أنّهم لا يستحقّون البقاء في قلبها.

وقد هجت الأخطل جاريةٌ من قومه يقال لها الدّلماء، فأتى الأخطل أباها فقال له: "يا أبا الدّلماء، قد عرفتَ ما بيننا من الودّ، وإنّ الدّلماء هجتني، فاكفني أمرها"، فضحك أبوها، وكان ذاك ممّا أعجبه، وقال: "هي امرأةٌ مالكةٌ أمرَها، وما لي عليها من سلطان"[١]، فرجع الأخطل وهو يقول[٢]:

[من الوافر]

أَلَا أَبْلِـــغْ أَبَـــا الـــدَّلْمَاءِ عَنِّـــي ... بِـــأَنَّ عِجَـــانَ شَـــاعِرِكُمْ قَصِـــيرُ

فَـــإِنْ يَطْعَـــنْ فَلَـــيْسَ بِـــذِي انْتِصَـــارٍ ... وَإِنْ يُطْعَـــنْ فَطَعْنَتُـــهُ يَسِـــيرُ

مَتَـــى مَـــا أَلْقَـــهُ وَمَعِـــي سِـــلَاحِي ... يَخِـــرُّ عَلَـــى القَفَـــا وَلَـــهُ نَخِيـــرُ

فالأخطل يشير إلى قِصَر باع هاجيته باستعارته "عجان شاعركم قصير"، ويتابع وصف عجزها، فهي إن تحاول صرع غيرها لا تنتصر، فالمقصود أنّها لم تبلغ بهجائها الأخطل شيئًا، وفي المقابل فهي إن تُطعن سهل طعنها، وقد ألمح الأخطل إلى علوّه عليها في مجال غير الشّعر، وهو تعرّضه لها ولشرفها، فإن لقيها ومعه سلاحه، سقطت على ظهرها ولها نخير، وهذه إشارة مبطّنة إلى فعله الفاحشة بها، وهذا ما دعا أباها إلى التّراجع واسترضاء الأخطل؛ حيث بلغ ذلك أبا الدلماء، فأتاه ومعه ناس من قومه، فطلبوا إليه، فكف وقال: "أمّا ما قلت فات، لكنّي أكفُّ فيما أستقبل"[٣].

ويصرّح بعض النّاس بما يريدونه من هجاء، وممّا يبدو أنّه على الحقيقة وليس تهجّمًا، ما قاله زيد بن عمير في أَمَتِهِ[٤]:

---

[١] المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٩٧.

[٢] **ديوانه**، ١٨٠– ١٨١.

[٣] انظر: المرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٩٨.

[٤] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٣/٧. **وطبائع النّساء**، ١٦٤.

[من الطّويل]

أُعَاتِبُهَـــا حَتَّـــى إِذَا قُلْـــتُ أَقْلَعَـــتْ أَبَـــى اللهُ إِلَّا خِزْيَهـــا فَتَعُـــودُ

فَـــإِنْ طَمِثَـــتْ قَـــادَتْ وَإِنْ طَهُـــرَتْ زَنَـــتْ فَهِـــيْ أَبَـــدًا يُزْنَـــى بِهَـــا وَتَقُـــودُ

فهو يعلم منها فِعْلَها الفاحش، فيعاتبها ويلومها، حتّى يغلب على ظنّه أنّها انتهت، فَيُفاجَأ بأنّها تعود إليه، فيدعو عليها بالخزي استنكارًا لذلك الفعل المشين، وهو يبالغ في إظهار انغماسها بشهوتها، موظّفًا أسلوب الشّرط في صدر البيت الثّاني مرّتين، وكأنّ هذا الفعل استجابة طبعيّة عندها؛ فهي في كلّ حالاتها بلا شرف، فتجنح إلى الزّنا تارة أو تدعو الآخرين إليه تارة أخرى، وكذلك الفعل المضارع في عجز البيت الثّاني يؤكّد استمرارها في هذه الرّذيلة "يزنى، تقود".

وقال أعرابيّ في فاجرة[1]:

[من الطّويل]

أَلِمَّـــا عَلَـــى دَارٍ لِوَاسِـــعَةِ الحَبْـــلِ أَلُـــوفٍ تُسَـــوِّي صَـــالِحَ القَـــوْمِ بِـــالرُّذْلِ

يَبِيـــتُ بِهَـــا الحُـــدَّاثُ حَتَّـــى كَأَنَّمَـــا يَبِيتُـــونَ فِيهَـــا مِـــنْ مَـــدَافِعَ مِـــنْ نَخْـــلِ

وَلَـــوْ شَـــهِدَتْ حُجَّـــاجَ مَكَّـــةَ كُلَّهُـــمْ لَرَاحُـــوا وَكُـــلُّ القَـــوْمِ مِنْهَـــا عَلَـــى وَصْـــلِ

فهذه المرأة سيّئة الخلق إلى حدّ أنّها لا تفرّق بين الرّجال، وتصلهم مهما كانوا، ولا تطرد أحدًا من قربها كما لا تفعل النّخلة مع مستظلّها دون أنْ تسأل عنه ومن يكون، ولشدّة بغيها في هذا الأمر يسخر الشّاعر منها ويرى أنّها قادرة على إغواء حجّاج مكّة كلّهم؛ إذْ يردف الجمع الضّخم من الحجيج بالتّوكيد المعنويّ "كلّهم"؛ ليشيرَ إلى مدى انغماسها في الرّذيلة، وبالكناية عن

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٩٩/٤. **والشّعر والشّعراء**، ٢/ ٨٠٦. والرّاغب الأصبهانيّ، **محاضرات الأدباء**، ٢/ ٢٦٢.

صفة المجون بعبارة "واسعة الحبل"، وبالشّرط "ولو شهدت" هو منبع السّخرية الّتي تؤدّي معنى المبالغة في هذا النّصّ.

ويجمع بعض الشّعراء بين الرّجل والمرأة في الهجاء بالشّرف، فقد كان أبو ذؤيب الهذليّ يهوى امرأة من قومه، وكان رسوله إليها رجلٌ يقال له: خالد بن زهير، فخانه فيها، فقال أبو ذؤيب[1]:

[من الطّويل]

تُرِيــدِينَ كَيْمَــا تَجْمَعِينِــي وَخَالِــدًا وَهَـلْ يُجْمَـعُ السَّـيْفَانِ –وَيْحَـكِ– فِـي غِمْـدِ؟!

أَخَالِــدُ مَــا رَاعَيْــتَ مِنِّــي قَرَابَــةً فَتَحْفَظَنِــي بِالغَيْــبِ أَوْ بَعْــضَ مَــا تُبْــدِي

فالبيت الأوّل إنكارٌ عليها واستنكارٌ لفعلها، فهي خانته مع رسوله إليها، ويصاحب الاستفهام الإنكاريّ تصوير جميل يرسّخ الشّاعر فيه معناه، فهو وخالد سيفان، وهي غمد، ومن المنكر أن يوضع سيفان في غمد واحد لامتناع ذلك، وهذا التّصوير البديع لاستحالة اجتماع شيئين في مجال واحد جرى مجرى المثل فيما بعد، والبيت الثّاني فيه لوم من أبي ذؤيب لرسوله، فهو لم يحفظ قرابتهما ولم يحفظ عهده إليه، بل ربّما أظهر الرّسول خيانته بدلالة قول الشّاعر "بعض ما تبدي"؛ فهو يلتمس منه نفي الخيانة، ولكنّ أفعاله تشير إلى الرّيبة منه، والشّكّ فيه.

والصّدمةُ النّاجمةُ عن صدور فعل الرّذيلة من امرأة مصونة لا يتوقّع منها ذلك، أو في مقامٍ مقدّس، ممّا دفع الشّعراء إلى هجاء نسائهم، ومن ذلك أنّ امرأة سألت زوجها الحجّ فأذن لها وبعث معها أخاه، فلما انصرفا عنه سأله عنها فقال[2]:

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٣٠٢/٤. **والشّعر والشّعراء**، ٢/ ٦٤٠. والبغداديّ، **خِزانة الأدب**، ٨/ ٥١٥.

[2] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٣٠٢، ٣٠٣.

[من البسيط]

وَمَـــا عَلِمْـــتُ لَهَـــا عَيْبًـــا أُخَبِّـــرُهُ ... إِلَّا اتِّهَـــامِيَ فِيهَـــا صَـــاحِبَ الإِبِـــلِ

كُنَّـــا نَهَـــارًا إِذَا مَـــا السَّـــيْر جَـــدَّ بِنَـــا ... يُغَيِّـــرَانِ وَمَـــا بِالرَّحْـــلِ مِـــنْ مُثُـــلِ

وَيَخْلُفُـــونَ كَثِيـــرًا فِـــي مَنَازِلِنَـــا ... فَـــلَا نَـــزَالُ نَـــرَى آثَـــارَ مُغْتَسَـــلِ

فَـــاللهُ أَعْلَـــمُ مَـــا كَانَـــتْ سَـــرَائِرُهُمْ ... وَاللهُ أَعْلَـــمُ بِالنِّيَّـــاتِ وَالعَمَـــلِ

يكشف الشّاعر في صدر البيت الأوّل عن وجهٍ مشرقٍ لهذه المرأة، فيستعمل النّفي "وما علمت لها مِنْ عَيْبٍ أخبّره"، وهنا تسعد نفس زوجها، لكنّ الكلام لا يتوقّف، فتحدث الصّدمة بما يورده من مثيرات للشّكّ وتهمة صريحة، وهذه النّقلة الصّادمة بين النّفي الأوّل والاستثناء بتهمةٍ في الشّرف تعمّق الأثر على الزّوج المتلقّي، ولا ينتهي الشّاعر حتّى يثير الشّكوك ويبرّر اتّهامه من تأخّرهما خلف الرّكب، هي وصاحب الإبل، ووجود آثار اغتسال يلي فعلهما المنكر الّذي توحي به تلك الآثار، ولكنّ النّهاية تأتي بأن لا يشهد شهادة قطعيّة، فيردّ الأمر إلى الله وعلمه ويتنصّل من قوله، إمعانًا منه في إثارة الرّيبة.

وممّا جاء في هجاء النّساء بطبائعهنّ مطلقًا، قول الأخطل[1]:

[من الكامل]

وَتَغَوَّلَـــــتْ لِتَرُوعَنَـــــا جِنِيَّـــــةٌ ... وَالْغَانِيَـــــاتُ يُرِينَـــــكَ الأَهْـــــوَالَا

يَمْـــدُدْنَ مِـــنْ هَفَـــوَاتِهِنَّ إِلَـــى الصِّـــبَا ... سَـــبَبًا يَصِـــدْنَ بِـــهِ الغُـــوَاةَ طِـــوَالَا

مَـــا إِنْ رَأَيْـــنَ كَمَكْـــرِهِنَّ إِذَا جَـــرَى ... فِينَـــا وَلَا كَحِبَـــالِهِنَّ حِبَـــالَا

المُهْـــدِيَاتُ لِمَـــنْ هَـــوَيْنَ مَسَـــبَّةً ... وَالمُحْسِـــنَاتُ لِمَـــنْ قَلَـــيْنَ مَقَـــالَا

يَـــرْعَيْنَ عَهْـــدَكَ مَـــا رَأَيْنَـــكَ شَـــاهِدًا ... وَإِذَا مَـــذِلْتَ يَصِـــرْنَ عَنْـــكَ مِـــذَالَا

---

[1] **ديوانه**، ٢٤٥. مذِلَ: قلق وضجر. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (مذِلَ).

فالشّاعر يصف النّساء بتقلّب الأحوال، وتغيّر الميول، وانعدام الثّبات، وهنّ في سبيل ذلك يظهرن ما لا يسررن، ويتصرّفن بطريقةٍ غير مفهومة، وأهمّ ما في الأبيات دلالة ثلاث كلمات "يصدن، مكر، حبال"؛ فالمرأة تتصيّد ضحاياها وفق رأيه، وشراكها المكر وحبائله، ويقدح الشّاعر في وفاء النّساء في البيت الأخير، فهنّ لا يحفظن العهد إلّا ما أقمت معهنّ وعليهنّ، وهذه إشارة إلى سلوكهنّ غير مسلك الشّرف والوفاء. والشّاعر في هذه الأبيات لا يخصّ امرأة بعينها، بل عموم جنس النّساء.

وتعرّض الشّعراء لأمّهات غيرهم، جامعين المساس في الشّرف إلى منزلة الأمّ، وكثيرًا ما كان ذلك في المهاجاة بين الشّعراء المتخاصمين، يقول ابن مقبل[1]:

[من الطّويل]

ولـــوْ شَـــهِدَتْ أُمُّ النَّجَاشِـــيِّ ضَـــرْبَنَا بِصِـــفِّينَ فَـــدَّتْنَا بِكُـــلِّ يَمَـــانِي

وَجَـــاءَتْ بـــهِ حَيَّاكـــةٌ عَرَكِيَّـــةٌ تَنَازَعَهَـــا فِـــي طُهْرِهَـــا رَجُـــلاَنِ

والنّجاشيّ شاعر الإمام عليّ في صفّين، فيهاجمه ابن مقبل في أمّه، ويصفها بقوله "حيّاكة عركيّة"، والحيّاكة المرأة الّتي تمشي مشية متمايلة، وذلك لثقل أردافها، وهذا وصفٌ لجسد أمّه يكمله بقوله "عركيّة" بمعنى المرأة الفاجرة، وفجورها من كونها اختلف عليها رجلان، اتّهامًا لها في شرفها وللشّاعر النّجاشيّ في نسبه.

---

[1] **ديوانه**، ٣٤٦،٣٤٥.

ومن هذا القبيل، قول عمرو بن لجأ التّميميّ يعيّر جريرًا بأمّه ويصفها بأبشع الصّفات[1]:

[من الكامل]

يَـــابْنَ المَرَاغَـــةِ إِنَّ حَمْـــلَ نِسَـــائِكُمْ مَـــاءٌ يُفَصِّـــلُ آميًـــا وَعَبِيـــدَا
عَلِقَـــتْ بِـــهِ أَرْحَـــامُ يُرْبُوعِيَّـــةٍ نَكَحَـــتْ أَزَلَّ مِـــنَ الفُحُـــولِ عَتُـــودَا
غَذَوِيَّـــةٌ رَضْـــعَاءَ لَـــمْ تَـــكُ أُمُّهَـــا مِـــنْ قَبْـــلِ ذَلِـــكَ لِلْكِـــرَامِ وَلُـــودَا

يبدأ الشّاعر هجاءه بوصفه "يا بن المراغة" والمراغة في تفسيرها قولان[2]: الأتان، أو الّتي يتمرّغ بها الرّجال، وفي كلتا الحالين هي مذمومة عنده، ويؤكّد هذا الذّمّ في الأبيات اللاحقة، فهي تلد ولا ترضع أولادها، وكأنّها تتنصّل منهم أو تعجز عنهم، وينفي عنها وعن أمّها في البيت الأخير صفة الكرامة؛ بأنّها لا تلد الكرام.

ويعلن بعض الشّعراء نيّتهم في التّشهير، ويصرّحون بذلك في معرض الهجاء، ومن ذلك أنّ أوس بن حجر قد رمى بنسب المهجوّ عندما قال[3]:

[من الطّويل]

---

[1] **شعر عمرو بن لجأ التّميميّ**، ٧٢.

الغَذَوِيُّ: الرّضيعُ لا يُغَذَّى بلبن أَمه، بل بلبن غيرها. ويقال: غَذَوْتُ الصبيَّ باللَّبَنِ فاغْتذَى أَي رَبَّيْته به، ولا يقال غَذَيْته، بالياء. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (غذو).

[2] **المراغة**: "الأتان، والفرزدق يقول لجرير يا ابن المراغة معايرةً له بأنّ عشيرته بني كُلَيْب أصحاب حَمير. وقال الغوريّ: لأنّ أمّه ولدته في مراغة الإبل. وقال ابن عباد: المراغة الأتان لا تمنع الفحولة؛ وبذلك هجا الفرزدق جريرًا. وقال بعضهم: المراغة أم جرير؛ لقبّها به الأخطل. يريد: أنها كانت مراغة للرّجال". انظر: ابن حجّة الحمويّ، **خِزانة الأدب**، ٣/ ٩٥.

[3] **ديوانه**، ١١١، ١١٢.

حرملاء: اسم موضع. **النّطاسيّ**: الخبير، الحاذق المتعمّق في كلّ علم. **الحِذْيَم**: من الرّجال: الحاذق بالشّيْء. **العارك**: الحائض، أو الفاجرة. انظر: ابن منظور، **لِسانُ العرب**، مادّة (حرمل)، و(نطس)، و(حذم)، و(عرك).

فَـــإِنْ يَـــأْتِكُم مِنِّـــيْ هِجَـــاءٌ فَإِنَّمـــا حَبـــاكُمْ بِـــهِ مِنِّـــيْ جَميـــلُ بْـــنُ أَرقَمَـــا
تَجَلَّـــلَ غَـــدْرًا حَـــرْمَلاءَ وَأَقلَعَـــت سَـــحائِبُهُ لَمَّـــا رَأى أَهْـــلَ مَلهَمـــا
فَهَـــلْ لَكُـــمُ فِيهَـــا إِلَـــيَّ فَـــإِنَّني طَبيـــبٌ بِمَـــا أَعيـــا النَّطاسِـــيَّ حِـــذْيَما
فَـــأُخرِجَكُم مِـــنْ ثَـــوبِ شَـــمطاءَ عـــارِكٍ مُشَـــــهَّرَةٍ بَلَّـــــتْ أَســـــافِلَهُ دَمـــــا

وموضع الهجاء للمرأة في البيت الأخير، فبعد تصريحه بهجاء مخاطبيه في البيت الأوّل، أعلن لهم أنّه قادر على أن يجعلهم أبناء امرأة "شمطاء عارك" بدلالة إخراجه لهم من ثوبها، وبدلالة هجائيّة أخرى من قوله "مُشَهّرة"، ولا يبدو الدّم الّذي على ثوبها دمًا عاديًّا بل دم فجور أقدمت عليه. وهذا الاتّجاه توظيفٌ للمرأة في هجاء قومها، الأمّ بصورة خاصّة، لما لها من علاقة ماسّة بالنّسب ذي الحساسيّة العالية عند العرب.

ومثل هذا النّوع من الهجاء ليس مقصورًا على الأمّ، بل قد يكون للزّوجة، ومن ذلك أنّ ابنة خال المهلهل، وهي ابنة المجلّل التّغلبيّ، كانت امرأة عمرو[1]، وأرادت أنْ تأتيَ مُهَلْهِلًا وهو أسير، فقال يذكرها[2]:

[من الخفيف]

طِفْلَـــةٌ مَـــا ابْنَـــةُ المُجَلِّـــلِ بَيْضَـــا ءُ لَعُـــوبٌ لَذِيـــذَةٌ فِـــي العِنَـــاقِ

---

(١) **عَمْرُو بْنُ مَالِكِ بْنِ ضُبَيْعَةَ**؛ "قيل: إنَّ مُهَلْهِلًا عَادَ إِلَى دِيَارِ قَوْمِهِ، فَأَخَذَهُ عَمْرُو بْنُ مَالِكِ بْنِ ضُبَيْعَةَ الْبَكْرِيُّ أَسِيرًا بِنَوَاحِي هَجَرَ، فَأَحْسَنَ إِسَارَهُ، فَمَرَّ عَلَيْهِ تَاجِرٌ يَبِيعُ الْخَمْرَ قَدِمَ بِهَا مِنْ هَجَرَ، وَكَانَ صَدِيقًا لِمُهَلْهِلٍ، فَأَهْدَى إِلَيْهِ وَهُوَ أَسِيرٌ زِقًّا مِنْ خَمْرٍ، فَاجْتَمَعَ إِلَيْهِ بَنُو مَالِكٍ فَنَحَرُوا عِنْدَهُ بِكْرًا وَشَرِبُوا عِنْدَ مُهَلْهِلٍ فِي بَيْتِهِ الَّذِي أَفْرَدَ لَهُ عَمْرٌو. فَلَمَّا أَخَذَ فِيهِمُ الشَّرَابُ تَغَنَّى مُهَلْهِلٌ بِمَا كَانَ يَقُولُهُ مِنَ الشِّعْرِ وَيَنُوحُ بِهِ عَلَى أَخِيهِ كُلَيْبٍ، فَسَمِعَ مِنْهُ عَمْرٌو ذَلِكَ فَقَالَ: إِنَّهُ لَرَيَّانٌ، وَاللَّهِ لَا يَشْرَبُ عِنْدِي مَاءً حَتَّى يَرِدَ زَبِيبٌ، وَهُوَ فَحْلٌ كَانَ لَهُ لَا يَرِدُ إِلَّا خَمْسًا فِي حَمَارَةِ الْقَيْظِ، فَطَلَبَ بَنُو مَالِكٍ زَبِيبًا وَهُمْ حُرَّاصٌ عَلَى أَنْ يَهْلِكَ مُهَلْهِلٌ، فَلَمْ يَقْدِرُوا عَلَيْهِ حَتَّى مَاتَ مُهَلْهِلٌ عَطَشًا". انظر: ابن الأثير، **الكامل في التّاريخ**، ١/ ١٨٦.

(٢) **ديوانه**، ٥٨.

فَــاذْهَبِي مَــا إِلَيْــكِ غَيْــرُ بَعِيــدٍ لَا يُــوَاتَى العِنَــاقَ مَــنْ فِــي الوِثَــاقِ
ضَــــرَبَتْ نَحْرَهَــــا إِلَــــيَّ وَقَالَــــتْ يَــــا عَــــدِيًّا لَقَــــدْ وَقَتْــــكَ الأَوَاقِــــي

والزّير هنا لا يهاجم ابنة خاله لهجائها لذاتها، بل يهجو بها زوجها خصمه وآسره، ولذلك يتّهمها بأنّها راودته عن نفسه في الأسر، فبادرت إليه طالبةً العناق، والذّمّ يأتي لزوجها من وجهين: الأوّل؛ عجزه عن حفظها من أسيره حتّى تعفّف عنها هو لكونه أسيرًا، والثّاني؛ رغبتها في الأسير وسعيها إليه دون أن تقيم وزنًا لزوجها، وهذا حطٌّ من قدره، وإسفافٌ بشأنه، وازدراءٌ له ولشخصه.

وتعرّض المرأة للأسر سبيلٌ آخر للهجاء بها، والطّعن في عفّتها، وذلك ما فعله جريرٌ عندما هجا الفرزدق بأخته جعثن؛ بعد أنْ أسرها عمران بن مرّة المنقريّ يوم السّيّدان، قال جرير[1]:

[مِنَ الكَامِل]

غمَــزَ ابْــنُ مُــرَّةَ يَــا فَــرَزْدَقُ كَيْنَهَــا غَمْــزَ الطَّبِيــبِ نَغَــانِغَ المَعْــذُورِ
خَــزِيَ الفَــرَزْدَقُ بَعْــدَ وَقْعَــةِ سَــبْعَةٍ كَالْحُصْــنِ مِــنْ وَلَــدِ الأَشَــدِّ ذُكُــورِ

وقال أيضًا[2]:

[مِنَ الطَّوِيل]

عَلَــى حَفَــرِ السِّــيدَانِ لَاقَيْــتَ خِزْيَــةً وَيَــوْمَ الرَّحَــا لَــمْ يُنْــقِ ثَوْبَــكَ غَاسِــلُهْ
وَقَــدْ نَوَّخَتْهَــا مِنْقَــرٌ قَــدْ عَلِمْــتُمُ لِمُعْــتَلِجِ الــدَّأْيَاتِ شُــعْرٍ كَلَاكِلُــهْ
يُفَــرِّجُ عِمْــرَانُ بْــنُ مُــرَّةَ كَيْنَهَــا وَيَنْــزُو نُــزَاءَ العِيــرِ أُعْلِــقَ حَائِلُــهْ

---

[1] البغداديّ، **خِزانة الأدب**، ٣/ ٩٧.

[2] **نفسه**، ٣/ ٩٧.

الغمز: شبه الطّعن والدّفع. **والكين**: لحم الفرج. **والنّغانغ**: أورام تحدث في الحلق. **والمعذور**: الّذي أصابته العذرة، وهو وجع الحلق. يريد أن أخته نكحها، حين أُسرت، سبعة من ولد الأشد المنقري. ويقال: علقت الأنثى من الذكر وأعلقت: إذا حملت. **والحائل**: الّتي يضربها الفحل فلا تحمل. وهذا افتراء من جرير على جعثن، فإنها كانت من النّساء الصّالحات؛ وقد اعترف جريرٌ بقذفه إيّاها وندم عليه.

فجريرٌ يذكر حادثة بعينها، فيها أسرت أخت الفرزدق في وقعةٍ بين العرب، ويذكر سوى الأسر أنّها تعرّضت للفعل الشّائن بها ممّن أسرها، ما يعني مضاعفة تقبيح ما جرى لها، وذلك ليس للمساس بشرفها، بقدر ما يريد مهاجمة خصمه الفرزدق بالعجز وقلّة الشّرف، وكانت أخته الوسيلة إلى ذلك.

وقد يهجى رجالُ القبيلة كلّهم بتناول شرف نسائهم، وذلك تابعٌ لشكل الخصومة مع المهجوّ أفردًا كان أم قبيلة، كما فعلَ الفرزدق في هجائه بني باهلة عندما قال[1]:

[مِنَ الكَامِل]

أَنْـــتُمْ شِـــرَارُ عَبِيـــدِ حَيّـــي عَـــامرٍ حَسَـــبًا وَأَلْأَمُـــهُ سَـــنُوخَ مُرَكَّـــبِ

لَا تَمْنَعـــونَ لَهُـــمْ حَـــرَامَ حَلِيلَـــةٍ وَتُنَـــالُ أَيِّمُهُـــمْ وَإِنْ لَـــمْ تُخْطَـــبِ

هؤلاء الرّجال كلّهم عاجزون، لا يقومون بالمفترض بهم القيام به، وما ينبغي أن يكون واجبهم، بحفظ الحليلة وحرامها، إضافة إلى أنّ الشّاعر يهجو النّساء بقوله "وتُنال أيّمهم" بالخفّة وأنّهنّ سهلات المنال لمن يريد دون خِطبة أو إشهار زواج، إشارة إلى فعل الحرام بهنّ، وهذا قدح بالنّساء من جهة، وبالرّجال القيّمين عليهنّ من جهة أخرى.

---

[1] **ديوانه**، ٣٤.

رابعًا- الهجاء الاجتماعيّ والسّلوكيّ

تختلفُ أسبابُ الهجاء كما لوحظ في المحاور السّابقة للبحث، فمنه ما يكونُ لأسبابٍ شخصيّةٍ، ومنه ما كان لأسبابٍ عامّة، ومنه ما كان لخصومةٍ أو نزاعٍ، وثمّة أسبابٌ أخرى ترجع إلى رؤيةٍ اجتماعيّةٍ عند الشّاعر للمرأة، أو موروثٍ في العقل الجمعيِّ للمجتمع، كقولهم في النّساء: "**ما نُهيت امرأة قطّ عن شيء إلّا أتته**"[1]. وقال طفيل في هذا المعنى[2]:

[من البسيط]

إنَّ النِّسَـــاءَ كَأَشْـــجَارٍ نَبَـــتْنَ مَعًـــا مِنْهَـا المَـرَارُ وَبَعْـضُ المُـرِّ مَـأْكُولُ

إنَّ النِّسَـاءَ مَتَـى يُنْهَـيْنَ عَـنْ خُلُـقٍ فَإِنَّـــهُ وَاقِـــعٌ لَا بُـــدَّ مَفْعُـــولُ

فهو يرى أنّ النّساءَ ذواتُ صفاتٍ مشتركة، ويصوّرهنّ كأنّهنّ أشجارٌ زرعت معًا في مكان واحد، وهذا المعنى يحاكي قوله تعالى: ﴿**وَفِي الأَرْضِ قِطَعٌ مُّتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِّنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَى بِمَاء وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَى بَعْضٍ فِي الأُكُلِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ**﴾[3]؛ إذْ ليس شرطًا أنْ تتّفق النّساء في أخلاقهن ولو اجتمعن في الجنس، ودليل ذلك قوله "منها المرار"؛ للتّبعيض، وهنّ يتفاوتن في الصّفات المذمومة "المرار" لدرجة أنّ الرّجل قد يحتمل من النّساء بعض طبائعهنّ الّتي لا تعجبه، فهو يستدرك ويستثني ويرى أنّ بعض هذا المرار يمكن أن يؤكل ويتجاوز عنه لغايةٍ أخرى، ويفصح الشّاعر عن خصلةٍ يذمّها في عموم النّساء وهي أنّهنّ يرتكبن ما ينهينَ عن فعله، ويعمد الشّاعر إلى تأكيد هذا المعنى في

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٣٠٦.

[2] ابن قتيبة، **نفسه**، ٣٠٦/٤. **والشّعر والشّعراء**، ١/ ٤٤٤. والجاحظ، **البيان والتّبيين**، ٣/ ٢١٦. والنّويريّ، **نهاية الأرب**، ٣/ ٦٨.

[3] **الرّعد**، ١٣/ ٤.

العموم بتوظيفه لفظة "النّساء" المستوفية لهذا الجنس كلّه، ثمّ يستعمل "إنّ" في تقديم الجملة إمعانًا في التأكيد، ويأتي الشّرط الّذي يجاب عليه "متى ينهين ... فإنّه" معزّزًا لهذا المعنى، وعبارة "لا بدّ" تحمل دلالة القطع والجزم بحدوث الأمر مهما حاولت، كلّ ذلك مع الصّورة في البيت الأوّل يوحي أنّ هذا المعنى طبعٌ في النّساء لا يستطعن تغييره كما يرى الشّاعر.

وثمّةَ أسبابٌ أخرى مشابهةٌ يكثر الحديث عنها في النّساء، ولعلّ ذلك جرى إلى يومنا هذا، يسمع الحديث به وعنه في المجالس وفي الأدب وفي وسائل الإعلام، ومن تلك الصّفات المذمومة كما رآها الشّعراء وتحدّثوا عنها: مراقبة النّاس، والنّميمة، وهذان خلقان مذمومان، سواء أكانا في الرّجال أم في النّساء، غير أنّ المشهور كثرتهنّ في النّساء، وفي ذلك يقال: "امرأةٌ سِمْعَنَّةٌ نِظْرَنَّةٌ"[1]، وهي الّتي إذا تسمّعت أو تبصّرت فلم ترَ شيئًا تؤوّله تأويلًا، قال أعرابيّ[2]:

[من منهوك الرّجز]

إنَّ لَنَـــــــا لَكَنَّـــــــهْ
سِـــــــمْعَنَّةٌ نِظْرَنَّـــــــهْ
مِعَنَّـــــــةٌ مِفَنَّـــــــهْ
كَـــالرِّيحِ حَـــوْلَ القُنَّـــهْ
إِلَّا تَـــــــرَهْ تَظُنَّـــــــهْ

فهذا الرّجل يهجو كنّته بكونها تحبّ استراق السّمع واختلاس النّظر، وممّا يزيد سوء عادتها أنّها لا تكتفي بما تسمع أو ترى، بل تؤوّل وتفسّر وتزيد، فهي إن عجزت عن إدراك ما حاولت الاستماع إليه أو النّظر فإنّها تظنّ كذا وكذا، وتصطنع شيئًا حول طرف ما سمعته أو

---

[1] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٢/٧.

[2] **نفسه**، ١٢٢/٧.

رأته، وهي "معنّة مفنّه" كثيرة الاعتراض وتلوين الكلام، ما يجعلها مؤهّلةً للكذب فيما رأت وسمعت كما يفهم من السّياق.

ويقترب عبد الله بن أبي أوفى من هذا المعنى في هجائه لزوجته، يقول[1]:

[من المتقارب]

نَكَحْتُ ابْنَةَ المُنْتَضَى نَكْحَةً ... على الكُرْهِ ضَرَّتْ وَلَمْ تَنْفَعِ
وَلَمْ تُغْنِ مِنْ فَاقَةٍ مُعْدِمًا ... وَلَمْ تُجْدِ خَيْرًا وَلَمْ تَجْمَعِ
مُنَجَّذَةٌ مِثْلُ كَلْبِ الهِرَاشِ ... إِذَا هَجَعَ النَّاسُ لَمْ تَهْجَعِ
مُفَرَّقَةٌ بَيْنَ جِيرَانِهَا ... وَمَا تَسْتَطِعْ بَيْنَهُمْ تَقْطَعِ
بِقَوْلِ: "رَأَيْتُ"؛ لِمَا لَا تَرَى ... وَقِيلِ: "سَمِعْتُ"؛ وَلَمْ تَسْمَعِ
فَإِنْ تَشْرَبِ الزِّقَّ لَا يُرْوِهَا ... وَإِنْ تَأْكُلِ الشَّاةَ لَا تَشْبَعِ

يبادر الشّاعر في البيت الأوّل إلى إظهار كراهته لفعل زوجته، وإلى أثرها عليه بقوله "ضرّت ولم تنفع" فهي في غاية السّوء لتوقع الضّرر المحض منها بلا نفع، وبصرف النّظر عن صفات الإزعاج فيها في البيتين الثّاني والثّالث؛ فإنّ الشّاعر يشير إلى القضيّة الاجتماعيّة السّابقة بوضوح، بل ويبدأ بخطرها وعلّة كراهتها الاجتماعيّة، فهي تفرّق بين الجيران بنقلها الأخبار، وهي إلى ذلك مدّعية تفتري وتزعم أنّها سمعت ورأت.

ويدفع ما في المرأة من عيوبٍ إلى هجائها وطلاقها، من هذه العيوب أنْ تكونَ شرسةً خشنةً، قالَ عاصم بن خروعة النّهشليّ يهجو زوجته[2]:

---

[1] أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، ٣٠٨. (باب الهجاء). **منجذة**: مجرّبة.

[2] **حَماسة الخالديَّيْن**، ١٠١. والبصريّ، عليّ بن الحسن، **الحماسة البصريّة**، ١٤٥٢– ١٤٥٣.

[من الطّويل]

إِلَــى اللهِ أَشْــكُو أَنَّهَــا قَــدْ تَنَكَّــرَتْ وَأَبْــدَتْ لِــيَ البَغْضَــاءَ أُمُّ مُحَمَّــدِ
فَقَــدْ تَرَكَتْنِــي عِنْــدَهَا كَمُدَلَّــهٍ يُحَــاذِرُ وَقْعًــا مِــنْ لِسَــانٍ وَمِــنْ يَــدِ
كَــأَنَّ عَــذَابَ القَبْــرِ تَحْــتَ ثِيَابِهَــا إِذَا لصــقَتْ تَحْــتَ الخِبَــاءِ المُمَــدَّدِ
هِيَ الغُولُ وَالشَّيْطَانُ، لَا غولَ غَيْرُهَا وَمَنْ يَصْحَبِ الشَّيْطَانَ وَالغُولَ يَكْمَدِ
تَعَــوَّذَ مِنْهَــا الجِــنُّ حِــينَ يَرَوْنَهَــا وَيُطْــرِقُ مِنْهَــا كُــلُّ أَفْعًــى وَأَسْــوَدِ
فَــإِنِّي لَشَــاكِيهَا إِلَــى كُــلِّ مُسْــلِمٍ وَدَاعٍ عَلَيْهَــا اللهَ فِــي كُــلِّ مِسْــجِدِ

فالشّاعر يشعر بالظّلم مع هذه الزّوجة السّيّئة في كلّ شيء، ويشكوها إلى النّاس، ويدعو الله في صلاته أنْ يعجِّلَ في خلاصه منها، فالمرأة الشّرسة تجعل الرّجل في عذابٍ دائمٍ، فيغدو ويمسي متمنّيًا فراقها، مؤمِّلًا نفسه بحياة هادئة رغيدة بعيدًا عنها، ومثل ذلك ما رواه الشّيبانيّ عندما قال: "طلّق أبو موسى امرأته وقال فيها[1]:

[من المنسرح]

تَجَهَّــزِي لِلطَّــلَاقِ وَارْتَحِلِــي فَــذَا دَوَاءُ المُجَانِــبِ الشَّــرِسِ
مَــا أَنْــتِ بِالحنَّــةِ الوَلُــودِ وَلَا عِنْــدَكِ نَفْــعٌ يُرْجَــى لِمُلْــتَمِسِ
لَلَيْلَتِــي حِــينَ بِنْــتِ طَالِقَــةً أَلَــذُّ عِنْــدِيْ مِــنْ لَيْلَــةِ العُــرْسِ
بِــتُّ لَــدَيْهَا بِشَــرِّ مَنْزِلَــةٍ لَا أَنَــا فِــي لَــذَّةٍ وَلَا أُنْــسِ

يلاحظ أنّ الرّجل طلّق امرأته لأمور عدّة، فهي "مجانب شرس" سيئة العشرة شرسة تبتعد عن الآخرين ويتجنّبونها، وكذلك فإنّها ليست ولودًا فيسكت عن عيبها الأوّل، ثمّ هي بلا نفع حتّى

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٣١٨/٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٣١/٧.
حنّة: زوجة. انظر: ابن منظور، لِسانُ العرب مادّة (حَنَنَ).

وإن التمس منها ذلك، ويبالغ الشّاعر ويسخر في آن فيرى أنّ فراق هذه المرأة خير من الاقتراب منها، وأنّ ليلة طلاقه كانت خيرًا من ليلة زفافه.

وقالَ ذو الكبار عمّار الهمْدانيّ[1]:

[مِن مجزوء الرّمل]

إِنَّ عِرْسِـــــي لَا هَـــــدَاها الْـــــ ـــــلَـــــهُ بِنْـــــتٌ لِرَبَـــــاحِ
كُـــــلَّ يَـــــوْمٍ تُفْـــــزِعُ الجُلْـــــ ـــــلَاسَ مِنْهَـــــا بِالصَّـــــبَاحِ
وَلَهَـــا لَـــوْنٌ كَـــدَاجِي الْـــ ـــــلَيْـــلِ مِـــنْ غَيْـــرِ صَـــبَاحِ
وَلِسَـــانٌ صَـــارِمٌ كَالسَّـــ ـــــسَـــيْفِ مَشْـــحُوذُ النَّـــوَاحِي
عَجَّـــلَ اللهُ خَلَاصِـــي مِـــنْ يَـــدَيْهَا وَسَـــرَاحِي

ومن أكثر ما يكره في المرأة حمقها، يقول الحطيئة في حمق امرأته[2]:

[من الوافر]

أُطَـوِّفُ مَـا أُطَـوّفُ ثُـمَّ آوِي إِلَـــى بَيْـــتٍ قَعِيدَتُـــهُ لَكَـــاعُ

والمرأة اللكاع هي الحمقاء، فالشّاعر يتحدّث عن تطوافه في البلاد وتنقّله وهو من هو بين النّاس، ثمّ ينتهي به الأمر إلى بيته حيث زوجته "قعيدته".

وممّا قيل في المرأة الحمقاء قولُ أعرابيّ في هجاء امرأته[3]:

[من البسيط]

خَرْقَـاءُ بِـالخَيْرِ مَـا تُهْـدَى لِوِجْهَتِـهِ وَهْيَ صَنَاعُ الأَذَى فِـي الأَهْلِ وَالجَـارِ
لَيْسَـتْ بِشَـبْعَى وَلَـوْ أَوْرَدْتَهَـا هَجَـرًا وَلَا بِرَيَّـى وَلَـوْ حَلَّـتْ بِـذِي قَـارِ

---

[1] **الحماسة البصريّة**، ١٤٥٧.

[2] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٢/٧.

لَكاع: لُكَع للرّجل، ولَكاع للمرأة: الأحمق والحمقاء. انظر: ابن منظور، لِسانُ العرب مادّة (لكع).

[3] **حماسة الخالديّين**، ٤١.

فالمرأة الحمقاء لا تحسن التّصرّف وتوقع بين الجيران لأنّها لا تعرف ما يقال، وما لا يقال، ولا تدبّر أمر بيتها، ولا تدّخر، ولا تحفظ سرّ زوجها، فإذا نقص عليها شيءٌ تُخبر النّاس بذلك بدلًا من صبرها عليه.

وذمَّ الحطيئة في أمّه إفشاء السّرّ والنّميمة، فهجاها بقوله[1]:

[من الوافر]

تَنَحَّـــيْ فَاجْلِسِـــي مِنِّـــي بَعِيـــدًا ... أَرَاحَ اللهُ مِنْـــــكِ العَالَمِينَـــــا

أَغِرْبَـــالًا إِذَا اسْـــتُودِعْتِ سِـــرًّا ... وَكَانُونًـــا عَلَـــى المتَحَـــدِّثِينَا

حَيَاتُـــكِ مَـــا عَلِمْـــتُ حَيَـــاةُ سُـــوءٍ ... وَمَوْتُـــكِ قَـــدْ يَسُـــرُّ الصَّـــالِحِينَا

فالصّفة الظّاهرة في الهجاء هنا هي إفشاء السّرّ، ولا يبرزها الشّاعر جليّة بل يجعلها مصوّرة، فيصف أمّه بالغربال لعدم حفظها السّرّ، وهي إلى ذلك تتهجّم على المتحدّثين، ويتمنّى موتها الّذي يراه مصدر سرور للصّالحين؛ دلالةً على سوء خلقها.

والوفاءُ خلقٌ محمود، ونقضُ العهودِ مذمومٌ في النّاس، يقولُ ثَعْلَبَةُ بنُ صُعَيْرٍ في عدم وفاء صاحبته بعهدها له[2]:

[من الكامل]

وَعَـــدَتْكَ ثُمَّـــتَ أَخْلَفَـــتْ مَوْعُودَهَـــا ... وَلَعَـــلَّ مَـــا مَنَعَتْـــكَ لَـــيْسَ بِضَـــائِرِ

وَأَرَى الغَـــوَانِيْ لَا يَـــدُومُ وِصَـــالُهَا ... أَبَـــدًا عَلَـــى عُسْـــرٍ وَلَا لِمُيَاسِـــرِ

وَإِذَا خَلِيلُـــكَ لَـــمْ يَـــدُمْ لَـــكَ وَصْـــلُهُ ... فَـــاقْطَعْ لُبَانَتَـــهُ بِجَـــزْفٍ ضَـــامِرِ

---

[1] **ديوانه**، ١٤٤.

[2] الضّبيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ١٢٩.

وقد وردت بعض الأشعار في إخلاف الوعد ومدحه من باب تدلّل المرأة، غير أنّ الشّاعر هنا يتحدّث عن إخلاف وعدٍ يتبعه فراق، فالبيت الثّاني فيه إعمام على جميع من اتّصفن بقوله "الغواني" اللاتي لا يحفظن وصْلَ أحدٍ لا في حال العسر أو اليسر، وهذه إشارةٌ إلى التّقلّب ونقض العهد، وخلاصة ما ذهب إليه الشّاعر أنّ مثل هذا النّوع لا يؤسف له، ويشار إلى قطع صلته "فاقطع لبانته"، وذلك جزاءٌ لما فعله من خلفٍ ونقض.

وقد يكون الهجاء مبنيًّا على رؤيةٍ شخصيّةٍ قائمةٍ على التّوقّع عند الشّاعر الهاجي، يقول الأخطل في عدم إخلاص المرأة لبعلها بعد موته[1]:

[من الطّويل]

وَقَــدْ قَسَــمُوا مَــالِي وَأَضْــحَتْ حَلَائِلِــي قَــدِ اسْــتَبْدَلَتْ غَيْــرِي بِبَهْجَتِهَــا بَعْــلَا

وَأَضْــحَتْ لِبَعْــلٍ غَيْــرِ أَخْطَــلَ إِذْ ثَــوَى تَلُــطُّ بِعَيْنَيْهَــا الأَشَــاجِعَ وَالكُحْــلَا

يصف في هذه الأبيات تفريق ماله، وتفرّق حلائله بعد موته، وفي هذه الأبيات نبرةٌ حزينةٌ تستهجن ما جرى، فحلائله لم يذهبن لغيره فحسب، بل تجمّلنَ لغيره وكأنّهنّ لم يحزنّ عليه أو يحفظن ودّه.

وثمّة بعض الأشعار المشهورة في العصر الإسلاميّ مجهولة القائل تتضمّن معنى النّصح والإرشاد في التّعامل مع النّساء، والتّحذير من غدرهنّ وقلّة وفائهنّ، قالَ الشّاعر[2]:

[من الطّويل]

---

[1] **ديوانه**، ٢٨٠.

[2] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ١١١. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٣٧،١٣٨/٧. **وطبائع النّساء**، ١٧٢. (نُسِبتْ هذه الأبيات إلى عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه، وإلى كثيّر عزّة، وإلى غيرهما، ولكنّها في الكتب القديمة مجهولة القائل، وهذا النّوع من الشّعر الرّائج يوظّف في كثيرٍ من المواقف، ولعلّ نسبته إلى غير شاعر كانت بسبب قوله في موقفٍ ما يناسبه. ومثل هذا الشّعر المتداول من السّهل الإضافة عليه، وتحويره بشكل يناسب المقام). انظر: **ديوان عليّ بن أبي طالب**، ١٩٦. وكتاب **جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمّد شاكر**، ٧٦.

تَمَتَّــعْ بِهَــا مَــا سَــاعَفَتْكَ وَلَا تَكُــنْ جَزُوعَــا إِذَا بَانَــتْ فَسَــوْفَ تَبِــينُ
وَصُــنْهَا وَإِنْ كَانَــتْ تَفِــي لَــكَ إِنَّهَــا عَلَــى مَــدَدِ الأَيَّــامِ سَــوْفَ تَخُــونُ
وَإِنْ هِــيَ أَعْطَتْــكَ الْلَيَــانَ فَإِنَّهَــا لِآخَــرَ مِــنْ طُلَّابِهَــا سَــتَلِينُ
وَإِنْ حَلَفَــتْ لَا يَــنْقُضُ النَّــأْيَ عَهْــدُهَا فَلَــيْسَ لِمَخْضُــوبِ الْبَنَــانِ يَمِــينُ
وَإِنْ أَسْــبَلَتْ يَــوْمَ الفِــرَاقِ دُمُوعَهَــا فَلَــيْسَ لَعَمْــرُ اللهِ ذَاكَ يَقِــينُ

وتوظيفُ كلماتٍ مثل "تبين، تخون" سيشير إلى عمق إحساس الشّاعر بما يقول، فهو يرى أنّ دلالة الفعلين حتمٌ لا بدّ منه، وذلك واضحٌ من سياقه وأدواته اللغوية، كما في الشّرط في البيتين الأخيرين، وفي القسم في البيت الأخير "لعمر الله"، وفي البيت الثّالث إشارةٌ إلى أنّ ذلك راجعٌ إلى طبيعة المرأة؛ فهي ليّنة، سواء أكان ذلك معك أيّها المخاطب أم مع غيرك، والبيت الرّابع فيه حديث عن عموم النّساء بالكناية عنهنّ بقوله: "ليس لمخضوب البنان يمين"؛ فالمعروف أنّ من يتزيّن بالخضاب هنّ النّساء.

والوفاء ليس مرتبطًا بالحياة الزّوجيّة الخاصّة بين الزّوجين حَسْبُ، فهذا صخر بن عمرو ابن الشّريد يهجو زوجته سلمى بعد أنْ سمعها تقول لسائلٍ عنه في مرضه: "لا ميّتٌ فينعى، ولا حيٌّ فَيُرْجى"[1]، بينما كانت أمّه لا تفارقه، يقول[2]:

[من الطّويل]

أَرَى أُمَّ صَــخْرٍ مَــا تَمَــلُّ عِيَــادَتِي وَمَلَّــتْ سُــلَيْمَى مَضْــجَعِي وَمَكَــانِي
وَمَــا كُنْــتُ أَخْشَــى أَنْ أَكُــونَ جَنَــازَةً عَلَيْــكِ، وَمَــنْ يَغْتَــرُّ بِالْحَــدَثَانِ؟
فَــأَيُّ امْــرِئٍ سَــاوَى بِــأُمٍّ حَلِيلَــةً فَــلَا عَــاشَ إِلَّا فِــي أَذًى وَهَــوَانِ

فأمّه "أمّ صخر" لا تملّ زيارته في مرضه وقد أقعده جرحه، أمّا زوجه فقد ملّت فراشه، بل ملّت المكان الّذي هو فيه، ويرى في البيت الثّالث أنّ من يساوي بين أمّه وزوجه سيعيش في هوان، وهو يدعو بذلك على من يفعل هذا.

---

[1] هذا مَثَل؛ ورد برواية: "لا حيٌّ فيرجى، ولا ميّتٌ فيسلى". انظر: ابن المعافى، **روضة البلاغة**، ٣/ ٢٩٥-٢٩٦.

[2] ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ٣٤٥. وقد وردت روايةٌ أخرى في **الأصمعيّات**، الأصمعيّة (٤٧).

- **النّفور من الرّجل عند رؤية الشّيب:**

إنّ من تمامِ الوفاءِ في الرّجلِ والمرأةِ أنْ يحافظَ أحدُهما على عشرة صاحبه، وأنْ يُحسنَ معاملته مهما صنعت به الأيّام، وقد أكثر الشّعراء من الحديث عن رفض النّساء لشيب الرّجال، وإقبالهنّ على الشّباب وإدبارهنّ عن الرّجل عند المشيب، فهذا النّمر بن تولب يقول[1]:

[من الطّويل]

دَعَـانِي الْعَـذَارَى عَمَّهُـنَّ وَخِلْتُنِـي لِـيَ اسْمٌ، فَـلا أُدْعَـى بِـهِ وَهْـوَ أَوَّلُ

يستنكر الشّاعر أنّ العذارى يدعونه بالعمّ، رغم أنّ له اسمًا يجب أن يدعى به، وهنّ بذلك يستبعدنه من اهتمامهنّ ويجعلنه بعيدًا عن أن يطمع بوصلهنّ، فهذه الكلمة كفيلةٌ بأن تشعره بذهاب شبابه، ودخوله في مرحلة الكبر والشّيخوخة.

ويذهب غيره من الشّعراء مذهب الموازنة بين حاله مع النّساء حال الشّباب وحاله معهنّ وقد شاب، يقول عمر بن أبي ربيعة[2]:

[من الطّويل]

رَأَيــنَ الغَــوانيْ الشَــيبَ لاحَ بِعارِضِــي فَأَعرَضــنَ عَنّــيْ بِالخُــدودِ النَواضِــرِ

وَكُـــنَّ إِذا أَبصَـــرنَني أَو سَـــمِعنَني سَـــعَينَ فَـــرَقَّعنَ الكُـــوى بِالمَحـــاجِرِ

تلكم النّساء اللواتي يُعْرِضْنَ عنه ويصعّرنَ خدودهنّ له تعاليًا وقد رأينَ الشّيب بدا في عارضيه، هنّ أنفسهنّ مَن كُنّ يجتمعنَ لرؤيته أو الاستماع إليه، حتّى كأنّهنّ يرقّعن كوى النّوافذ بمحاجر عيونهنّ حرصًا منهنّ على رؤيته، وشتّان بين الموقفين.

---

[1] **ديوانه**، ١٠١.

[2] **ديوانه**، ١٩٥.

وقال بعض الشعراء[1]:

[من البسيط]

كَفَــاكَ بِالشَّــيْبِ ذَنْبًــا عِنْــدَ غَانِيَــةٍ وَبِالشَّــبَابِ شَــفِيعًا أَيُّهَــا الرَّجُــلُ

وقد يفصّل الشّاعر في طريقة الإعراض، يقول عبيد بن الأبرص[2]:

[من الوافر]

أَلَا عَتَبَــتْ عَلَــيَّ الْيَــومَ عِرسِــي وَقَــدْ هَبَّــتْ بِلَيْــلٍ تَشْــتَكِيني

فَقالَــتْ لِــي: كَبِــرْتَ، فَقُلْــتُ: حَقًّــا لَقَــدْ أَخلَفْــتُ حِينًــا بَعْــدَ حِــينِ

تُرِينــــي آيَــــةَ الإِعْــــرَاضِ مِنْهَــــا وَفَظَّــــتْ فِــــي المَقالَــــةِ بَعْــدَ لِــــينِ

وَمَطَّــــتْ حَاجِبَيهَــــا أَنْ رَأَتْنِــــي كَبِــــرْتُ وَأَنْ قَــــدِ ابيَضَّــــتْ قُرونِــــي

فهي تنغّص عليه ليله بالعتب والشّكوى، وتشير إليه صراحة بالكبر والتّقدّم في السّنّ، ثمّ تظهر له "آية الإعراض" وتحوّلت معه من حال القول الليّن الرّقيق إلى الغليظ، ثمّ إنّها ترفع حاجبيها لتمدّهما وتمطّهما وفق تعبير الشّاعر مبدية رفضها لشيبه وشيخوخته.

ومواطن الهجاء في مثل هذه الأشعار هي الموازنة بين الإقبال والإدبار تبعًا لتغيّر الحال، دون أن تحتفظ بودّ زوجها وخليلها، بل تنقلب عليه وتتذمّر منه، وهذا نقصٌ في الوفاء، وكفرانٌ للعشير.

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٣٧/٤. (دون نسبة). ووردَ منسوبًا إلى محمّد بن حازم الباهليّ في: الأونبيّ، **سمط اللآلي**، ١/ ٣٣٦.

[2] **ديوانه**، ١٢٢.

ويعود عبيد بن الأبرص – في مثال آخر – للحديث عن حاله مع امرأته الّتي تريد هجره لكبره وذهاب ماله، "فمن مظاهر هجاء الزّوجة تبدّل أحوالها مع زوجها، وعدم وفائها له في كبره وفقره، ورحيلها عنه بعد رحيل شبابه وقلّة ماله"[١]، يقول[٢]:

[من الخفيف]

تِلْــكَ عِرْسِــي غَضْــبَى تُرِيــدُ زِيَــالِي ... أَلِبَــــيْنٍ تُرِيــــدُ أَمْ لِـــــدَلَالِ؟!
إِنْ يَكُــنْ طِبُّــكِ الفِــرَاقُ فَــلَا أَحْــ ... ــفَلُ أَنْ تَعْطِفِــي صُــدُورَ الجِمَــالِ
فَــدَعِي مَــطَّ حَاجِبَيْــكِ وَعِيشِــي ... مَعَنَــــا بِالرَّجَــــاءِ وَالتَّأْمَــــالِ
زَعَمَــــتْ أَنَّنِــــي كَبَــــرْتُ وَأَنِّــــي ... قَــلَّ مَــالِي وَضَــنَّ عَنِّــي المَــوَالِي
وَصَــحَا بَــاطِلِي وَأَصْــبَحْتُ شَــيْخًا ... لَا يُــــوَاتِي أَمْثَالَهَــــا أَمْثَــــالِي
أَنْ رَأَتْنِــــي تَغَيَّــــرَ الْلَــــوْنُ مِنِّــــي ... وَعَــــلَا الشَّــــيْبُ مَفْرِقِــــي وَقَــــذَالِي

ومحكّ هجوه لها في هذه الأبيات يبدو في البيت الرّابع، حيث ادّعت زوجه تقدّمه في السّنّ، وأضاف حديثًا جديدًا هو المال الّذي قلّ وصاحبه قلّة الأهل والموالي، وكأنّ قاعدة الوصال كانت عندها ماديّة، فما إن ذهبت عنه قوّة الشّباب وسلطة المال حتّى انصرفت هي الأخرى عنه، وهذا جحودٌ للماضي، ونكرانٌ للذّكريات، وتَنكُّرٌ للزّوج وقد صار محتاجًا إليها، ثمّ يعود الشّاعر إلى تأكيد هذا المعنى في البيت الأخير.

وربّما رأى بعض الشّعراء هذا التّنكّر عامًّا في النّساء، وأنّه طبع فيهنّ يلازمهنّ، وما يؤكّد ذلك قول علقمة بن عبدة في موقف النّساء من الشَيب وقلّة المال.

---

[١] عودة، خليل؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء المرأة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ**، المصدر: أعمال المؤتمر العامّ للّغة العربيّة– قضايا الأدب واللغة والتّحديات المعاصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة–كلّيّة الآداب، غزّة–فلسطين، مايو–٢٠٠٠م، الصّفحات: ٨٦٩–٨٩١. (٨٨٠).

[٢] **ديوانه**، ٩٦.

يقول[1]:

[من الطّويل]

فَـــإِنْ تَسْـــأَلُونِي بِالنِّسَـــاءِ فَـــإِنَّنِي بَصِـــيرٌ بِـــأَدْوَاءِ النِّسَـــاءِ طَبِيـــبُ

إِذَا شَـــابَ رَأْسُ الْمَـــرْءِ أَوْ قَـــلَّ مَالُـــهُ فَلَـــيْسَ لَـــهُ فِـــي وُدِّهِـــنّ نَصِـــيبُ

يُـــرِدْنَ ثَـــراءَ المَـــالِ حَيْـــثُ عَلِمْنَـــهُ وَشَـــرْخُ الشَّـــبَابِ عِنْـــدَهُنَّ عَجِيـــبُ

فالشّاعر يدّعي الخبرة في أحوال النّساء عامّةً، لا بحال امرأةٍ بعينها، ثمّ يأتي توظيفه الشّرط لتبدو عبارته قانونًا صادقًا لا خبرًا قد يصدق أو يكذب، فالرّجل عندما يشيب ويخلع رداء الشّباب، أو عندما يفقد ماله أو يقلّ فإنّه لا سبيل له إلى ردّ النّساء إلى صحبته، وذلك تفسيره في البيت الأخير، أنّهنّ يقبلن على المال والثّراء، ويجذبهنّ الشّباب والفتوّة، فكيف لمن فقدهما استعادة صلته بهنّ؟

وأوجز امرؤ القيس في وصف النّساء عندما قال[2]:

[مِنَ الطّويل]

أَراهُـــنَّ لا يُحبِـــبْنَ مَـــنْ قَـــلَّ مالُـــهُ وَلَا مَـــنْ رَأَيْـــنَ الشَـــيْبَ فِيـــهِ وَقَوَّسَـــا

ينيب الشّاعر الضّمير في قوله "أراهنّ لا يحببن" عن النّساء جميعًا، وينصبّ المعنى في الاتّجاه السّابق، غير أنّ امرأ القيس يزيد عبارة أخرى موحيةً بالشّيخوخة هي "وقوّسا" أي: تقوّس ظهره وانحنى دلالة على الكبر.

---

[1] الأعلم الشّنتمريّ، **شرح ديوان علقمة بن عبد التّميميّ**، ٢٠، ٢٢.

[2] **ديوانه**، ١٠٧.

وربّما يلجأ الشّاعر إلى ذمّ المرأة في شكلها واستفزازها ردًّا على كراهتها لشكله وقد كبر، روى صاحب الأغاني أنّ ميّة مكثت زمانًا لا ترى ذا الرّمّة، فلمّا رأته ساءها مظهره فقال[1]:

[من الطّويل]

عَلَى وَجْهِ مَيٍّ مَسْحَةٌ مِنْ مَلَاحَةٍ وَتَحْتَ الثِّيَابِ الشِّينُ لَوْ كَانَ بَادِيَا

فكشفت ثوبها عن جسدها ثم قالت: أشينًا ترى لا أمّ لك؟! فقال:

[من الطّويل]

أَلَمْ تَرَ أَنَّ المَاءَ يَخْبُثُ طَعْمُهُ وَإِنْ كَانَ لَوْنُ المَاءِ أَبْيَضَ صَافِيَا؟

فهي قد ساءها مظهره وأظهرت ذلك له، ما دعاه إلى ذمّها بما تخفيه من عيوب تحت ثيابها، وقد استفزّها الأمر فكشفت عن جسدها، غير أنّ امتعاضها من مظهره دفعه إلى إكمال ذمّه لها، فهي وإنْ كانت ذات مظهرٍ حسنٍ جميلٍ توحي به عبارة "أبيض صافيًا"؛ فإنّ طعمها خبيث، وجوهرها قبيحٌ مشين، ذلك كلّه يرجع إلى سبقها بذمّ مظهره بعد غيابه وكبرته.

- **اللوم على البذل والعطاء:**

المرأة أكثر حرصًا من الرّجل على المال كما يصوّرها الشّعراء، فهي لا ترى إنفاقه في غير وجهه، وما يراه الرّجال كرمًا قد تراه المرأة شيئًا غيره، قال معاوية بن مالك[2]:

[من الكامل]

قَالَتْ سُمَيَّةُ: قَدْ غَوَيْتَ بِأَنْ رَأَتْ حَقًّا تَنَاوَبَ مَالَنَا وَوُفُودُ

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ١١١/٣. وانظر: الأصفهانيّ، **الأغاني**، ٣٢/١٨.

[2] الضّبّيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٣٥٦.

غَـــيٌّ لَعَمْـــرُكَ لَا أَزَالُ أَعُـــودُهُ مَـــا دَامَ مَـــالٌ عِنْـــدَنا مَوْجُـــودُ

تتّهمه بالغواية لا لشيء إلّا لإنفاقه المال على الوفود الّتي تقصده، وهو رغم ذلك لا يغيّر ولا يتأثّر بلومها، بل يستعمل لفظها في تصدير البيت الثّاني "غيٌّ" ليزيد من نكايتها فيما يقوم به من إنفاق، فهو لن يتوقّف عنه.

وقد يتكرّر هذا المعنى غير مرّة عند الشّاعر، يقول حاتم الطائيّ[1]:

[من الطّويل]

وَعَـــاذِلَتَيْنِ هَبَّتَـــا بَعْـــدَ هَجْعَـــةٍ تَلُومَـــانِ مِتْلَافًـــا، مُفيـــدًا، مُلَوَّمَـــا
تَلومَـــانِ، لَمَّـــا غَـــوَّرَ الـــنَّجْمُ ضِـــلَّةً فَتًـــى لَا يَـرَى الإِتْـلَافَ فِـي الحَمْـدِ مَغْرَمَـا
فَقُلْـــتُ وَقَـــدْ طَـــالَ العِتَـــابُ عَلَيْهِمَـــا وَلَـــوْ عَـــذَرَانِي أَنْ تَبينَـــا وَتُصْـــرَمَا
أَلَا لَا تَلُومَـــانِي عَلَـــى مَـــا تَقَـــدَّمَا كَفَـــى بِصُـــرُوفِ الـــدَّهْرِ لِلْمَـــرْءِ مُحْكِمَـــا

ويقول[2]:

[من الطّويل]

وَعَاذِلَـــةٍ هَبَّـــتْ بِلَيْـــلٍ تَلُـــومُنِي وَقَـــدْ غَـــابَ عَيُّـــوقُ الثُّرَيَّـــا، فَعَـــرَّدَا
تَلُـــومُ عَلَـــى إِعْطَـــائِيَ المَـــالَ، ضِـــلَّةً إِذَا ضَـــنَّ بِالمَـــالِ البَخِيـــلُ وَصَـــرَّدَا
تَقُـــولُ: أَلَا أَمْسِـــكْ عَلَيْـــكَ، فَـــإِنَّنِي أَرَى المَـــالَ عِنْـــدَ المُمْسِـــكِينَ مُعَبَّـــدَا
ذَرِينِـــي وَحَـــالِي، إِنَّ مَالَـــكِ وَافِـــرٌ وَكُـــلُّ امْـــرِئٍ جَـــارٍ عَلَـــى مَـــا تَعَـــوَّدَا

---

[1] **ديوانه**، ٤٤.

[2] **نفسه**، ١٧.

ويقول[1]:

[من الطّويل]

وَقَائِلَـــةٍ أَهْلَكْـــتَ بِـــالجُودِ مَالَنَـــا وَنَفْسَـــكَ حَتَّـــى ضَـــرَّ نَفْسَـــكَ جُودُهَـــا

فَقُلْـــتُ: دَعِينـــي إِنَّمَـــا تِلْـــكَ عَـــادَتِي لِكُـــــلِّ كَـــــرِيمٍ عَـــــادَةٌ يَسْـــــتَعِيدُها

يقرّر الطّائيّ في هذه النّماذج الثّلاثة أنّ هذا الطّبع في نسائه مقابل لطبعه هو وعادته في الكرم والجود وإتلاف المال في وجوه البرّ والخير، بل إنّهنّ عاتبنه في غير أوقات العتاب آخر الليل ليزدن من تقريعه، ويظهر هو بنقله هذا عنهنّ أنّهنّ شديدات اللوم حتّى لم يصبرن إلى الصّباح، ولا تجاوزن عن فعله، ويعزّز هذا أنّه ذكر عنهنّ وصفهنّ لإنفاقه بقولهنّ "ضلّة" أي: هدرًا، على نحو ما يظهر في المثالين الأوّل والثّاني. والنّساء سوى أنّهنّ يلُمْنَ الرّجال على الإنفاق، فالملاحظ أنّهنّ لا يتخيّرن وقتًا مناسبًا للّوم والعتاب، بل يخترن وقتًا يسعفهنّ في إيصال أشدّ رسائل اللوم والعتاب. وقد يكون في مثل هذه الأبيات هجاءٌ بالبخل أو بشدّة الحرص عند المرأة يلاحظ بمفهوم المخالفة لما في الأبيات، ورفضهنّ لعادة الكرم والجود عند رجالهنّ.

- **اللوم على الفقر:**

أسباب الفقر متعدّدة، منها الكسلُ والقعود، ومنها المصائبُ والنّوازل، ومنها ما يتعلّق بطباعٍ غير محمودة تدعو إلى التّبذير، والفقر قد يعاب في حالات ولا يعاب في أخرى، "ومن مساوئ أخلاق المرأة في علاقتها بالرّجل أنّها تفضّل المال عليه، ولا تؤثر من قلّ ماله؛ لأنّها

---

[1] **ديوانه**، ١٩.

تبتغي المال وسيلةً لقضاء حاجتها، وترى فيه أمانها الّذي يقيها من الفقر وسؤال النّاس"[١] ، قالَ الجُمَيْحُ بعد أن عيّرتْهُ امرأتُهُ بكبرِهِ وَفَقْرِهِ[٢]:

[من البسيط]

لَمَّـــا رَأَتْ إِبِلِـــي قَلَّـــتْ حَلُوبَتُهـــا ... وَكُـلُّ عَـامٍ عَلَيْهَـا عَـامُ تَجْنِيـبِ

أَبْقَـى الحَـوادِثُ مِنْهَـا وَهْـيَ تَتْبَعُهَـا ... وَالحَـقُّ صِـرْمَةَ رَاعٍ غَيْـرِ مَغْلُـوبِ

كَـأَنَّ رَاعِيَنَـا يَحْـدو بِهَـا حُمُـرًا ... بَـيْنَ الأَبَـارِقِ مِـنْ مَكْـرَانَ فَـالْلُوبِ

فَـإِنْ تَقَـرِّي بِنَـا عَيْنًـا وَتَخْتَفِضِـي ... فِينَـا وَتَنْتَظِـري كَـرِّي وَتَغْرِيبِـي

فَـاقْنَيْ لَعَلَّـكِ أَنْ تَحْظَـيْ وَتَحْتَلِبِـي ... في سَحْبَلٍ مِن مُسُوكِ الضَّأْنِ مُنْجُوبِ

فالشّاعر في هذه الأبيات يضمر لوم زوجه له على فقره، وذلك بما يقع في الفهم من صلةٍ بين الشّرط "لمّا رأت"، وحثّه لها على الصّبر في البيت الأخير، وهو يؤمّلها منه بالجدّ والعمل حتّى ترى تعاظم ماله ورعيه بحديثه عن "كرّي وتغريبي" دلالة على الغزو لكسب المال أو الاغتراب في التّجارة.

ويقترن اللوم على الفقر أحيانًا بأمور أخرى، يقولُ حاجب بن حبيب الأسَديّ في إلحاحِ زوجته على بيع فرسه "ثادق" ورفضه لذلك[٣]:

[من المتقارَب]

[وَ]بَاتَـــتْ تَلُـــومُ عَلَـــى ثَـــادِقٍ ... لِيُشْـــرَى فَقَـــدْ جَـــدَّ عِصْـــيانُها

---

[١] عودة، خليل؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء المرأة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ**، المصدر: أعمال المؤتمر العام للّغة العربيّة– قضايا الأدب واللغة والتّحديات المعاصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة–كلية الآداب، غزّة–فلسطين، مايو–٢٠٠٠م، الصّفحات: ٨٦٩–٨٩١. (٨٨١).

[٢] الضّبيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٣٥، ٣٦.

السَّحْبَل: العريض البطن. انظر: ابن منظور، لِسانُ العرب مادّة (سَحبل).

[٣] **نفسه**، ٣٦٨، ٣٦٩.

أَلَا إِنَّ نَجْـــوَاكِ فـــي ثَـــادِقٍ سَـــوَاءٌ عَلَـــيَّ وَإِعْلَانُهـــا

وَقَالَـــتْ: أَغِثْنَـــا بِـــهِ إِنَّنِـــي أَرى الْخَيْـــلَ قَـــدْ ثَـــابَ أَثْمَانُهَـــا

إذْ تطالبه بأنْ يبيع فرسه؛ ليسدّ حاجتهم، وذلك واضحٌ من دلالة قولها "أغثنا بها"؛ فَهُم أصحاب حاجةٍ لم يبقَ عندهم إلّا الفرس لبيعها، وهي في سبيل ذلك تواصل اللوم وتستعمل أساليب منوّعة كالإسرار والإعلان "نجواك، وإعلانها" وهو في جميع الأحوال لن يستجيب لإلحاحها. وقد سبق الحديث عن رفض المرأة للرّجل الّذي قلّ ماله، وقرن ذلك بالمشيب وتقدّم السّنّ، ولكنّ رفضها له قد يكون لسبب قلّة المال حصرًا، يقول نبيه بن الحجّاج في تفضيل المال على الرّجل[1]:

[من الكامل]

قَالَـــتْ سُـــلَيْمَى إِذْ طَرَقْـــتُ أَزُورُهَـــا لَا أَبْتَغِـــــي إِلَّا امْـــــرَأً ذَا مَـــــالِ

لَا أَبْتَغِـــــي إِلَّا امْـــــرَأً ذَا ثَـــــرْوَةٍ كَيْمَـــا يَسُـــدُّ مَفَـــاقِرِي وَخِلَالِـــي

حيث تفاجئه برفضها المعلن الصّريح، لا لعلّة سوى قلّة المال، فهي لا تريد إلّا الرّجل صاحب المال، الّذي يستطيع سدّ حاجاتها وتلبية رغباتها، وفي المقابل هي لا تريد رجلًا يعجز عن ذلك لقلّة ماله ومتاعه.

وقد يصحب حبّ المرأة المهجوّة للمال قلّة الوفاء، يقول نبيه بن الحجاج في زوجتيه اللتين طلبتا الطّلاق[2]:

[من الخفيف]

تِلْـــكَ عِرْسَـــايَ تَنْطِقَـــانِ بِهَجْـــرِ وَتَقُـــــولَانِ قَـــــوْلَ زُورٍ وَهَتْـــــرِ

---

[1] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ٢٨٤/١٧.

[2] **نفسه**، ٢٨١/١٧.

تَسْـــأَلَانِي الطَّـــلَاقَ؛ أَنْ رَأَتَـــانِي قَــلَّ مَــالِي، قَــدْ جِئْتُمَــانِي بِنُكْــرِ

فَلَعَلِّـــي أَنْ يَكْثُـــرَ المَـــالُ عِنْـــدِي وَيُخَلَّـــى مِـــنَ المَغَـــارِمِ ظَهْـــرِي

إذْ تطلب زوجتاه الطّلاق، وتصرّحان بهجره والإعراض عنه، ويعلن هو امتعاضه بموقفهما، وذلك ظاهر من الكلمات "زور، هتر، نكر" ودليل قلّة الوفاء فيهما وقلّة الصّبر على الزّوج أنّهما تطلبان فراقه وقد قلّ ماله، ما يعني أنّهما صحبتاه عندما كان ماله كثيرًا فلمّا قلّ انصرفتا عنه، وهو يؤكّد معنى قلّة الصّبر منهما عليه في البيت الأخير بما يرجوه من عودة ثروته وجريان المال في يده بعد انقطاع.

- **هجاء النّساء بسبب العِرق:**

قد تُهجى المرأة لأنّها تنتمي إلى منطقةٍ أو قبيلةٍ اشتركت نساؤها في صفاتٍ معيّنة، يقولُ أحدهم[1]:

[من الطّويل]

عَـدِمْتُ نِسَـاءَ المِصْـرِ إنَّ نِسَـاءَهُ قِصَـارٌ هَوَادِيهَـا عِظَـامٌ بُطُونُهَـا

فَـلَا تُغْـطِ فِـي مِصْـرِيَّةٍ نِصْـفَ دَانِـقٍ وَإِنْ ثَقُلَـتْ أَرْدَافُهَـا وَمُتُونُهَـا

وهذا الهجاء الجمعيّ متأتٍّ من باب الموازنة بينَ النّساء؛ إذْ تشترك نساء كلّ جماعةٍ بشريّة تعيش في بيئة معيّنة في صفات تتضمّن الشّكل والسّلوك، تتناسب مع طبيعة الحياة في تلك المنطقة، وهذه الصّفات قد لا تعجب بعض الرّجال، فيذهبون إلى المفاضلة بينَ النّساء، فيهجون فئة ويمدحون أخرى، كما في قول الشّاعر في مدح الرّوميّات[2]:

---

[1] البصريّ، عليّ بن **الحسن، الحماسة البصريّة**، ١٤٦٤.

[2] **نفسه**، ١٤٦٤.

[من الطّويل]

وَزُوِّجْتُهَـــا رُومِيَّـــةً هُرْمُزِيَّـــةً بِفَضْلِ الَّذِي أَعْطَى الأَمِيرُ مِنَ الرِّزْقِ

بِمَهْـرٍ يَسِـيرٍ وَهْـيَ غَالِيَـةٌ بِـهِ إِذَا ذُكِـرَ النِّسْـوَانُ بِـالمَنْكِحِ الصِّـدْقِ

يُلاحَظ في الشّاهدَيْنِ السّابِقَيْن أنّ الشّاعر يذكر المهر إلى جانب صفات المرأة، فالمهر يدخل في باب الموازنة بين النّساء أيضًا، وارتفاعه يجعل الرّجل يلتفت إلى البحث عن أسبابٍ من شأنها تخفيضه، وعندما يكون منخفضًا تراه يلتفت إلى ذكر محاسن المرأة وتفضيلها على غيرها، وقد يلتفت الرّجل إلى ذلك في وقتٍ متأخّر، فيظهر ندمه على ما بذله من مهرٍ في امرأةٍ لن ينعم معها بالسّعادة، ومن ذلك قول أبي مرحب لزوجته[1]:

[من الطّويل]

لَعَمْـرِي لَقَـدْ غَالَيْتُهَـا فَاشْـتَرَيْتُهَا وَمَـا كُـلُّ مُبْتَـاعٍ مِـنَ النَّـاسِ رَابِـحُ

رَأَيْـتُ لَهَـا أَنْفًـا قَبِيحًـا يَشِـينُهَا وَعِلْبَـاءَ سُـوءٍ لَـمْ تَزِنْـهُ المَسَـائِحُ

وقد سبقت الإشارة إلى أنّ تخفيض المهور يفتح على الأهل باب الهجاء، وهذا يدلّ على أنّ الهجّاء طرق هذه القضيّة من غير جانب في خدمة غرضه، ففي الجانب الأوّل وظّف المرأة في معرض الهجاء لهجاء أهلها، وفي الأخير كانت هي المهجوّة.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إنّ مضامين شعر هجاء النّساء تعكس تيّاراتٍ فكريّة واجتماعيّة سرت وما زالت تسري في التّكوين الأيديولوجي عند البشر بعامّة، وعند العربيّ بخاصّة؛ سواءً أكانَ الدّافعُ إلى هجائها سخطًا أم مزاحًا، وسواءً أكانت مقصودةً بعينها أم كانت وسيلةً لهجاء غيرها، وسواءً أكانت هاجيةً أمْ مهجوّة، وقد غلبت نماذج هجاء الرّجال للنّساء في هذا الفصل لسبب جليّ؛ هو أنّ دوافع الرّجال لهجاء النّساء أوسع مجالًا، فقد وصل المطاف فيهم إلى نظم شعر الحكمة في طبائع النّساء، بينما اقتصر هجاء المرأة للمرأة أو للرّجل على مواقف شخصيّة في جلّه.

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٠.

الفصلُ الثّالث

التّشكيلُ الفنّيّ في شعرِ هجاءِ النّساء

أوّلًا- البناءُ العامُّ للقصيدة

أ- القصيدة

ب-المقطوعة

ثانيًا- اللغةُ والأسلوب

أ- اللغة

ب-الأسلوب

ثالثًا- الموسيقى

أ-الموسيقى الخارجيّة

ب-الموسيقى الدّاخليّة

رابعًا- الصّورة والخيال

أ- مصادر الصّورة

ب-أنماط الصّورة

خامسًا- المفارقة

التّشكيلُ الفنّيّ في شعر هجاء النّساء

تعالج الدّراسة الفنّيّة أهمّ القضايا الموجودة في شعر هجاء المرأة، هذه الأهمّيّة تظهر في الشّيوع وفي التّأثير، والشّيوع والتّأثير معياران متداخلان، فالتّأثير نتيجةٌ من نتائج الشّيوع، وربّما شاع استعمال بعض الأساليب لتأثيرها. والتّأثير في النّصّ يأتي من وجوه عدّة، تبدأ بالموضوع بوجهٍ عامّ، ولا تنتهي عند أصغر تفاصيل التّشكيل الفنّيّ كالأصوات ونحوها.

والتّشكيل الفنّيّ بحثٌ يتناولُ جوانبَ مختلفةً في أيّ نصّ، هذه الجوانب قد تكون بنائيّة من حيث تكوين النّصّ وصورته النّهائيّة، وقد تكون جماليّة تبرز معالم ذلك البناء، وتجذب النّاظر فيه إليها، ومهما يكن من أمرٍ، فإنّ الخصوصيّة الّتي يمتاز بها الشّعر عمومًا تستوجب دراسة الاتّجاه الفنّيّ فيه، والهدف من هذا الفصل ملاحظة أثر الموضوع وخصوصيّته على الشّعر المقول فيه، والكشف عن أشكال التّأثير الواقع من التّواصل مع هذه النّصوص، وفيما يأتي أبرز القضايا الّتي أثّرت في التّشكيل الفنّيّ لشعر هجاء المرأة في الفترة المحدّدة بالدّراسة.

أوّلًا- البناء العام للقصيدة

يلفت الانتباه في بداية الدّراسة الفنّيّة البناء الّذي جاء فيه النّصّ، والأجزاء الّتي تألّف منها، وقد جاء شعر هجاء المرأة في قوالب عدّة،

أ- **القصيدة:**

هي الوجه الأوّل للشّعر عمومًا، وقد جاء هجاء المرأة في قصائد بشكل قليلٍ جدًّا، وكانَ على ضربين:

- **النّوع الأوّل** أن تكون القصيدةُ مستقلّةً كاملةً في الهجاء، روى الأصمعيّ أنّ أعرابيًّا تزوّج اثنتين ثمّ ندم فقال[1]:

[من الوافر]

تَزَوَّجْــتُ اثْنَتَــيْنِ لِفَــرْطِ جَهْلِــي ... بِمَــا يَشْــقَى بِــهِ زَوْجُ اثْنَتَــيْنِ

فَقُلْــتُ: أَصِــيرُ بَيْنَهُمَــا خَرُوفًــا ... أُنَعَّــمُ بَــيْنَ أَكْــرَمِ نَعْجَتَــيْنِ

فَصِــرْتُ كَنَعْجَــةٍ تُضْــحِي وَتُمْسِــي ... تُــدَاوَلُ بَــيْنَ أَخْبَــثِ ذِئْبَتَــيْنِ

رِضــا هَــذِي يُهَــيِّجُ سُــخْطَ هَــذِي ... فَمَــا أَعْــرَى مِــنِ احْــدَى السَّــخْطَتَيْنِ

لِهَــذِي لَيْلَــةٌ وَلِتِلْــكَ أُخْــرَى ... عِتَــابٌ دَائِــمٌ فِــي اللَّيْلَتَــيْنِ

فَــإِنْ أَحْبَبْــتَ أَنْ تَبْقَــى كَرِيمًــا ... مِــنَ الْخَيْــرَاتِ مَمْلُــوءَ اليَــدَيْنِ

وَتُــدْرِكَ مُلْــكَ ذِي يَــزَنٍ وَعَمْــرٍو ... وَذِي جَــدَنٍ وَمُلْــكَ الحَــارِثَيْنِ

وَمُلْــكَ المُنْــذِرَيْنِ وَذِي نَــوَاسٍ ... وَتُبَّــعٍ القَــدِيمِ وَذِي رُعَــيْنِ

---

[1] أبو علي القالي، **الأمالي**، ٤١/٢.

عِراض: مصدر، عارض الجحفل معارضة وعِراضًا إذا التقيا، يقول تعرّضْ للموت والشّهادة كي تستريح. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (عَرَضَ).

فَعِــشْ عَزَبًــا، فَــإِنْ لَــمْ تَسْــتَطِعْهُ فَضَــــرْبًا فِـــي عِـــرَاضِ الجَحْفَلَـــيْنِ

يتكوّن هذا النّصّ من تسعة أبيات، وهو عددٌ يتجاوز المشهور لحدّ القصيدة –ما زاد على سبعة أبيات– والملاحظ في هذا البناء أنّ الشّاعر دخل إلى الموضوع مباشرة، ولم يعمد فيه إلى أساليب القصيدة في ذلك الوقت، فهو يتحدّث عن خبرةٍ عمليّةٍ مبنيّةٍ على تجربةٍ شخصيّة، والأمر لا يحتاج إلى مقدّمات، إضافةً إلى أنّ هذه القصيدة لا تحوي موضوعًا آخر غير هجاء المرأة.

وجاءت الأبيات في هذه القصيدة متعانقةً متعالقة، يجمعها خيطا الموضوع واللغة، فالموضوع واحدٌ، واللغة وحّدت البناء بأسلوبَي العطف والشّرط في الأبيات الأربعة الأخيرة، فالعطف جاء في موضعين، الأوّل عطف الفعل "تدرك" على الفعل "أن تبقى" ثمّ عطف "وتدرك ملك" على "وملك" في البيت التّالي، والشّرط هو السّياق العامّ الّذي جاء فيه العطف، حيث ابتدأ هذا الجزء من القصيدة بقوله "فإن أحببت" وجاء جواب الشّرط في البيت الأخير "فعش" وهذا ربطٌ موضوعيٌّ لغويٌّ بصرف النّظر عن صحّته من عدمها، وكون الشّاعر بنى قصيدَته على فكرةٍ واحدةٍ هي ذمُّ الزّواج باثنتين، وخلص إلى أفضليّة حياته عزبًا؛ فإنّه لم يحتج إلى تخلّص أو انتقال عسر، فجاء انتقاله سلسًا كما لوحظ آنفًا في الكشف عن ترابط البناء.

وقد ختم الشّاعر أبياته بالنّصح، الّذي يعبّر عنه جواب الشّرط بفعل الأمر "فعش عزبًا" وقد مهّد لهذا النّصح بتعظيم قيمته، ورفع مكانته، بأن يجعل من يطبّقه في مصافّ الملوك والعظماء، في مفارقةٍ تبرز بالموازنة بين حاله وقد تزوّج باثنتين، وحاله حال كونه عزبًا، ففي الأولى هو في أحسن الظّروف خروفٌ بين نعجتين، وعندما تسوء الظّروف هو نعجةٌ بين ذئبتين،

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأعرابيّ انتهى إلى ذمّ الزّواج مطلقًا؛ لأنّه لم يقدّم النّصح بالزّواج بامرأةٍ واحدة، بل نصح بعدم الزّواج والعيش عزبًا.

وقصائد هجاء المرأة قد تأتي طويلة، مثل حائيّة جران العود الّتي تجسّد مأساته مع زوجتيه وضراوتهما وضربهما له تجسيدًا قرّب الصّورة من مسمع القارئ ومرآه، وكأنّه مشهدٌ دراميٌّ يمثّل أمام عينيه[١]، فقد جاء في الخبر أنّ جران العود والرّحّال كانا خدنين، فتزوّج كلّ واحد منهما امرأتين، فلقيا منهما مكروهًا[٢]، فقال جران العود قصيدةً طويلةً يصف حاله مع زوجتيه فيها، وهذه القصيدة نموذج مثاليّ متكامل لقصيدة هجاء المرأة، كونها طالت لدرجة مكّنتها من استيعاب مستويات مختلفة من التّعبير، واستطاع الشّاعر فيها أن يقدّم صورًا وأحداثًا أعطت إحساسًا بالواقعيّة، إضافة إلى تناولها جوانب عدّة، وتطرّقها إلى مراحل مختلفة من سير الحياة الزّوجيّة، كلّ ذلك في نسقٍ هجائيٍّ متصاعد، يقول في مقدّمة القصيدة[٣]:

[من الطّويل]

أَلا لا يَغُـــــرَّنَّ امْـــــرَأً نَوْفَلِيَّـــــةٌ عَلَــى الــرَّأْسِ بَعْـدِي أَوْ تَرَائِــبُ وُضَّــحُ

---

[١] انظر: بلتاجيّ، سوسن محمّد عبد الجوّاد؛ بحث محكّم بعنوان: **صورة المرأة في شعر صدر الإسلام بين الحسّيّة والعذريّة**، حوليّة اللغة العربيّة بنين بجرجا، جامعة الأزهر، العدد (١٥) الجزء (١)، ٢٠١١م، (٦٥٨-٧٦٨)، ٧٢٨.

[٢] ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ٢/ ٧٠٨. قال ابن قتيبة: "إنّما سمّي «جران العود» لقوله لامرأتيه:

خذا حذرا يا حنّتيّ فإنّني رأيت جران العود قد كاد يصلحُ

يريد سوطًا قدّه من صدر جملٍ مسنّ، خوّفهما به".

[٣] **ديوانه**، ١.

نوفليّة: ضربٌ من المشط. **الفاحم:** الشّعر الأسود. أساود: حيّات سود. **يزهاها:** يرفعها. **الأبطح:** بطنٌ في وادٍ فيه رملٌ وحجارة، وأراد أنّها في الأبطح لا تخفى، ولو كانت في رملٍ أو بين حجارةٍ لَخَفِيَتْ.

أذناب الخيل: يقصد بها الذّوائب. **العقيصة:** ما يجمع من الشّعر على شكل كبّة. **يتطوّح:** يضطرب لأنّها طويلة العنق، ولو كانت وقصاء لم يضطرب. انظر: **نفسه**، ١.

وَلَا فَـــاحِمٌ يُســـقَى الـــدِّهانَ كَأَنَّـــهُ أَسَـــاوِدُ يَزْهَاهَـــا لِعَيْنَيْـــكَ أَبْطـــحُ

وَأَذْنَـــابُ خَيْـــلٍ عُلِّقَـــتْ فِـــي عَقِيصَـــةٍ تَـــرى قُرْطَهَـــا مِـــنْ تَحْتِهَـــا يَتَطَـــوَّحُ

مطلع القصيدة مباشر، ينهى فيه الشّاعر عن الاغترار بالمرأة، وكذلك المقدّمة النّاصحة المعطوفة على المطلع، الّتي يحذّر فيها الشّاعر من مظهر المرأة الخارجيّ، بحديثه عن بعض صفاتها الجسديّة، مثل أعلى الصّدر "ترائب وضّحُ" والشّعر "فاحم، أذناب خيل، عقيصة" وأدوات الزّينة مثل "قرطها"؛ هذه التّفاصيل تدلّ على المرأة الجميلة وإن كانت سريعةً عابرة؛ لأنّ الشّاعر في الأساس ينهى عن الاغترار بها، فلا يلزم أن يبالغ في وصفها. فهو ما يلبث أن يقول معلّلًا سبب نصيحته تلك[1]:

فَـــإِنَّ الفَتَـــى المغـــرورَ يُعْطِـــي تِـــلَادَهُ وَيُعْطَـــى الثَّنَـــا مِـــنْ مَالِـــهِ ثُـــمَّ يُفْضَـــحُ

وَيَغْـــدو بِمِسْـــحَاحٍ كَـــأَنَّ عِظَامَهَـــا مَحَـــاجِنُ أَعْرَاهَـــا الْلِحَـــاءُ المشَـــبَّحُ

إِذَا ابْتُـــزَّ عَنْهَـــا الـــدِّرْعُ قِيـــلَ: مُطَـــرَّدٌ أَحَـــصُّ الـــذُّنَابَى وَالـــذِّرَاعَيْنِ أَرْسَـــحُ

فَتِلْـــكَ الَّتِـــي حَكَّمْـــتُ فِـــي المـــالِ أَهلَهـــا وَمَـــا كُـــلُّ مُبتَـــاعٍ مِـــنَ النَّـــاسِ يَـــربَحُ

تَكُـــونُ بِلَـــوذِ القِـــرنِ ثُـــمَّ شِـــمالُها أَحَـــثُّ كَثِيـــرًا مِـــن يَمِينِـــي وَأَســـرَحُ

تأتي الفاء في بداية هذا المقطع معلّلة لما جاء قبله، حيث إنّ الشّاعر قدّم مهرًا أغرته به تلك المظاهر، ثمّ ما لبث أن ندم بعد أن عاين امرأته بالزّواج، فما خفي منها ليس كما ظهر، ولذلك سمّى نفسه "المغرور" أي: المخدوع، ويبدأ على سبيل تفسير موقفه وصف تلك المرأة،

---

[1] **ديوانه**، ٢- ٣.

المسحاح: السّريعة في المشي، وهو عيب في النّساء. **المحاجن:** الصّوالجة، وكلّ معطوف محجن. **اللحاء المشبّح:** المقشور، شبّه عظامها لاعوجاجها وهزالها بالمحاجن.

ابتُزَّ: نُزِعَ. **مطرَّد:** الظّليم؛ طرده النّاس فنفر، وهو أسمج ما يكون عندما ينفر. **أحصّ:** لا ريشَ عليه. **الذّنابى:** الذّنب. **الذّراعين:** أراد السّاقين. **أرسح:** أمسح المؤخّر خفيفه.

اللوذ: الجانب. **القِرن:** الصّاحب. أي تكون بجانبه فيرى شمالها أسرع من يمينه. **أسرح:** أسهل. انظر: **نفسه**، ٢- ٣.

فهي جافّة الجسد هزيلة بارزة العظام تضايقه عند اقترابه منها. ولا يخرج الشّاعر من ذلك الوصف إلّا ليبيّن مزيدًا من معاناته الّتي بدأت من اللحظة الأولى، يقول[1]:

جَــرَت يَــومَ رُحْنَــا بِالرِّكَــابِ نَزُفُّهَــا عُقَــابٌ وَشَــحّاجٌ مِــنَ الطَّيْــرِ مِتْــيَحُ
فَأَمّــا العُقَــابُ فَهْــيَ مِنْهَــا عُقوبَــةٌ وَأَمّــا الغُــرابُ فَالغَرِيــبُ المُطَــوَّحُ
عُقَــابٌ عَقَنْبَــاةٌ تَــرى مِــن حِــذارِها ثَعالِــبَ أَهــوى أَو أَشــاقِرَ تَضْــبَحُ
عُقَــابٌ عَقَنْبَــاةٌ كَــأَنَّ وَظيفَهــا وَخُرْطومَهَــا الأَعْلَــى بِنــارٍ مُلَــوَّحُ

يتشاءم الشّاعر من زوجه وقد جرى موكب الزّفاف؛ فقد رأى غرابًا وعقابًا يطيران حولهم، والتّشاؤم ظاهرةٌ عند العرب في ذلك الوقت، ولا يكتفي الشّاعر بذكر ذلك ذكرًا عابرًا، فهو يشتقّ دلالةً نفسيّةً من هذين الطّيرين "العقاب، عقوبة"، ومثله "الغراب، الغريب" إذ انتقل الشّاعر لنقل إحساسه بما عاينه من زواج، فتحوّل زواجه إلى عقوبةٍ وغربة، بعد أن تذكّر ما جرى يوم الزّفاف، وقابله مع ما يعيشه من واقع، ويؤيّد صحّة شعوره بالتّشاؤم بقوله[2]:

لَقَــد كــانَ لــي عَــن ضَــرَّتَيْنِ، عَــدِمْتُنِي، وَعَمّــا أُلاقــي مِنهُمــا مُتَزَحْــزَحُ
هُمَــا الغُــولُ وَالسِّــعْلَاةُ حَلْقِــيَ مِنْهُمــا مُخَــدَّشُ مــا بَــينَ التَّرَاقــي مُجَــرَّحُ
لَقَــدْ عَــالَجَتْني بِالنِّصَــاءِ وَبَيْتُهــا جَديــدٌ وَمِــنْ أَثْوابِهــا المِســكُ يَــنْفَحُ
إِذا مــا انْتَصَــيْنَا فَانْتَزَعْــتُ خِمارَهــا بَــدَا كاهِــلٌ مِنْهَــا وَرَأْسٌ صَــمَحْمَحُ

وهذا الوصف فيه وضوح، فبعد أن يعلن أنّه يعاني مع ضرّتين؛ يصفهما أبشع وصف "الغول والسّعلاة" ويتحدّث عن أثرهما عليه "مجرّح، مخدّش" وما إلى ذلك من أوصاف وآثار على

---

[1] **ديوانه**، ٣- ٤.

الرِّكاب: الإبل. **الشّحّاج:** الغراب المسنّ غليظ الصّوت. **مِتْيَح:** يأخذ في كلّ وجه، ويقصد أنّه يطير منه. **المطوّح:** البعيد. **العقنباة:** السّريعة الخطِفة. **أهوى:** ماء لغنيّ. **أشاقر:** اسم موضع. **تضبح:** تصيح. **الوظيف:** عظم السّاق. **الخرطوم:** أراد المنسر. **ملوّح:** محترق بالنّار.

[2] **نَفسُه**، ٤.

النّصاء: الأخذ بالنّاصية. **صمحمح:** صلب شديد. انظر: **نفسه**، ٣- ٤.

نفسيّة الشّاعر وجسده، فينتقل في الأبيات التّالية إلى ذِكْرِ حدثٍ خطير، هو تعرّضه للضّرب والأذى الجسديّ، يقول[1]:

تُـداوِرُني فـي البَيْـتِ حَتّـى تَكُبَّنـي وَعَيْنـيَ مِـنْ نَحـوِ الهِـراوَةِ تَلْمَـحُ
وَقَـد عَلَّمَتْنِـي الوَقْـذَ ثُـمَّ تَجُرُّنـي إِلـى المـاءِ مَغشِـيًّا عَلَـيَّ أُرَنَّـحُ
وَلَـم أَرَ كَـالمَوقوذِ تُرجَـى حَياتُـهُ إِذا لَـم يَرُعْـهُ المـاءُ سـاعَةً يَنْضَـحُ

كلمة "تداورني" تدلّ على حركةٍ منها خلفه، وإصرار على الوصول إليه، وذكره "الهراوة" إشارةً إلى الضّرب بأدواتٍ عنيفة، ونتيجة ذلك أنّه تعرّض إلى "الوقذ" ثمّ جرّته إلى الماء لتوقظه وقد أغمي عليه. ومن كانت هذه حاله فإنّ حياته لا تطاق، يقول[2]:

أَقـولُ لِنَفسـي أَيـنَ كُنـتِ وَقَـد أَرى رِجـالًا قِيامًـا وَالنِّسـاءُ تُسَـبِّحُ
أَبِـالغَوْرِ أَم بِـالجَلسِ أَم حَيـثُ تَلتَقـي أَمـاعِزُ مِـن وادي بُرَيْـكٍ وَأَبْطَـحُ
خُـذَا نِصـفَ مـالي وَاتْرُكـا لـيَ نِصْـفَهُ وَبِينَـا بِـذَمٍّ فَـالتَّعَزُّبُ أَروَحُ
فَيـا رَبِّ قَـد صـانَعْتُ عامًـا مُجَرَّمًـا وَخادَعـتُ حَتّـى كـادَتِ العَـيْنُ تُمصَـحُ
وَراشَـيْتُ حَتّـى لَـو تَكَلَّـفَ رِشـوَتي خَلـيجٌ مِـن المُـرّانِ قَـد كـادَ يُنْـزَحُ
أَقـولُ لِأَصـحابي أُسِـرُّ إِلَـيْهِمُ لِـيَ الوَيْـلُ إِنْ لَـمْ تَجْمَحَـا كَيْـفَ أَجمَـحُ
أَأَتْـرُكُ صِـبْياني وَأَهلـي وَأَبتَغِـي مَعاشًـا سِـوَاهم أَم أَقِـرُّ فَـأُذْبَحُ

بلغ به الأمر أن يتحدّث عن فراقهما، ولتحقيق ذلك لا يبالي لو أخذتا نصف ماله، وسعيًا منه لإظهار مأساته تجده يشكو إلى ربّه، ويحاور أصحابه، ويطرح التّساؤلات المرّة، ويشير إلى

---

[1] **ديوانه**، ٤– ٥.

تكبّني: تصرعني. **عيني من تحت الهراوة تلمح:** ألمح العصا مخافة أن تضربني. **الوقذ:** أنْ تضربه حتّى تتركه وقيذًا، أي مشرفًا على الموت. **المرنَّح:** المائل كالمغشيّ عليه. انظر: **نفسه**، ٤– ٥.

[2] **نَفسُه**، ٥.

الغور: تِهامة. **الجلس:** نجد. **تُمصَح:** يذهب ماؤها. **المرّان:** اسم ماء. انظر: **نفسه**، ٥.

أنّ ما يصبّره على هذا العيش "صبياني وأهلي" فهو في موازنة مرّةٍ بين الإقامة وسطهم وتحمّل مصيره "فأذبح"، والاغتراب والرّحيل عنهم للنّجاة من زوجتيه. ويدفع الرّيبة في أمر فراقه لهما بالعودة إلى وصف ما يلاقي منهما، وما يقاسيه بصحبتهما، وذلك في قوله[1]:

أُلاقِـــي الخَنَـــا وَالبَـــرحَ مِـــن أَمِّ حـــازِمٍ ... وَمـــا كُنْـــتُ أَلْقَـــى مِـــنْ رُزَيْنَـــةَ أَبْـــرَحُ

تُصَـــبِّرُ عَيْنَيْهَـــا وَتَعْصِـــبُ رَأْسَـــهَا ... وَتَغْـــدو غُـــدُوَّ الـــذِّئْبِ وَالبُـــومُ يَصْـــبَحُ

تَـــرَى رَأْسَـــها فـــي كُـــلِّ مَبـــدًى وَمَحْضَـــرٍ ... شَـــعالِيلَ لَـــم يُمْشَـــطْ وَلَا هُـــوَ يُسْـــرَحُ

وَإِنْ سَـــرَّحَتْهُ كَـــانَ مِثْـــلَ عَقَـــارِبٍ ... تَشُـــولُ بِأَذْنَـــابٍ قِصَـــارٍ وَتَـــرْمَحُ

تَخَطّـــى إِلَـــيَّ الحـــاجِزينَ مُدِلَّـــةً ... يَكـــادُ الحَصـــى مِـــنْ وَطْئِهـــا يَتَرَضَّـــحُ

كِنَـــازٌ عِفِرْنَـــاةٌ إِذا لَحِقَـــتْ بِـــهِ ... هَـــوَى حَيْـــثُ تُهْويـــهِ العَصَـــا يَتَطَـــوَّحُ

لَهـــا مِثْـــلُ أَظفـــارِ العُقـــابِ وَمَنسِـــمٌ ... أَزَجُّ كَظُنبـــــوبِ النَّعامَـــــةِ أَرْوَحُ

إِذَا انْفَلَتَـــتْ مِـــنْ حـــاجِزٍ لَحِقَـــت بِـــهِ ... وَجَبهَتُهـــا مِـــنْ شِـــدَّةِ الغَـــيْظِ تَرْشَـــحُ

وَقالَـــتْ تَبَصَّـــرْ بِالعَصـــا أَصـــلَ أُذنِـــهِ ... لَقَـــد كُنـــتُ أَعفـــو عَـــنْ جِـــرانٍ وَأَصْـــفَحُ

فَخَـــرَّ وَقيـــذًا مُسْـــلَحِبًّا كَأَنَّـــهُ ... عَلـــى الكِســـرِ ضِـــبعانٌ تَقَعَّـــرَ أَمْلَـــحُ

وَلَمّـــا التَقَيْنـــا غُـــدوَةً طـــالَ بَينَنـــا ... سِـــبابٌ وَقَـــذفٌ بِالحِجـــارَةِ مِطـــرَحُ

أَجَلّـــي إِلَيهـــا مِـــن بَعيـــدٍ وَأَتَّقـــي ... حِجارَتَهـــا حَقًّـــا وَلا أَتَمَـــزَّحُ

تَشُـــجُّ ظُنَـــابيبي إِذا مـــا اتَّقَيْتُهـــا ... بِهِـــنَّ وَأُخـــرى فـــي الذُّؤابَـــةِ تَـــنْفَحُ

---

[1] **ديوانه**، ٥– ٧.

الخنا: الفاحش من الكلام. **البرح:** شدّة الأذى. **تصبّر عينيها:** تجعل حواليهما الصّبِر. **تعصب رأسها:** تخابث عليه. **تغدو:** تباكره بالشّرّ. **يترضّح:** يتكسّر. **كِنَازٌ:** صلبة. **عِفِرْنَاةٌ:** جريئة. **إذا لَحِقَتْ بِهِ:** أراد "بي". **المَنْسِم:** طرف خفّ النّعامة. **الأزجّ:** المقوّس. **الظّنبوب:** أنف عظم السّاق. **خرّ وقيذًا:** مغشيًّا عليه. **مسلحبًّا:** ممتدًّا. **الكِسْر:** الشّقّة الّتي تلي الأرض من البيت. **الضِّبعان:** ذكر الضّبع. **تقعّر:** انقلع وسقط. **أملح:** اشتدت زرقته. **مطرَح:** مبعد. **لا أتمزّح:** لا أقول إلّا حقًّا. **تنفح:** تصيب. انظر: **نفسه**، ٥– ٧.

سوء المعاملة من الزّوجتين معًا، وإلى جانب ذلك تجد سوء العشرة النّاجم عن افتقارهما للأخلاق الحميدة، ويعود الشّاعر في هذه الأبيات للحديث عن الضّرب الّذي يتعرّض إليه بالعصا وبالقذف بالحجارة، إضافةً إلى السّباب وغيره، وما توظيفه العقارب المتحرّكة في توصيف كامل شعرها إلّا تقبيح تصويريّ دالّ؛ ذلك أنّ العقرب له وقع نفسيّ سيّئ على الإنسان بما يحمله من سمّ وغدر وشرّ، فهو لا يريد إظهار القبح وحده، بل معه السّوء والشّرّ، ذلك الأمر الّذي يتخطّاه إلى غيره[1]:

أَتانـــا اِبـــنُ رَوْقٍ يَبتَغـــي اللَهـــوَ عِنـــدَنا فَكـــادَ ابْـــنُ رَوْقٍ بَـــيْنَ ثَوبَيْـــهِ يَسْـــلَحُ
وَأَنْقَـــذَني مِنهـــا ابْـــنُ رَوْقٍ وَصَـــوتُها كَصَـــوتِ عـــلاةِ القَـــينِ صُـــلبٌ صَـــمَيدَحُ
وَوَلّـــى بِـــهِ رادُ اليَـــدَيْنِ عِظامُـــهُ عَلـــى دَفَـــقٍ مِنهـــا مَـــوائِرُ جُـــنَّحُ

ليس الشّاعر وحده من يعاني من إساءتهنّ، فمعه ضيوفه الّذين يذكر منهم ابن روق، وقد تحدّث الشّاعر عن شدّة خوف ضيفه من زوجه بدلالة قوله "بين ثوبيه يسلح" مبالغة في إظهار حضورها المخيف، فهي تجمع بين الشّكل الّذي طال حديثه عنه سابقًا، والصّوت المزعج الثّقيل الّذي في قوله "علاة القين" وهي السّندان الّذي يطرق عليه الحديد. وفي ختام القصيدة يستدرك الشّاعر على نفسه، فهو لا يرى كلّ النّساء على هذا النّحو، وإنّما يخصّ زوجتيه بالهجاء، فيقول[2]:

---

[1] **ديوانه**، ٧.

علاة القين: سنديان الحدّاد، أي صوتها كالمطرقة على العلاة. **راد اليدين**: سريع اليدين، يعني بعيرًا. **الدّفق**: السّرعة. **موائر**: مضطربة ليست صلبة. **جنّح**: موائل؛ أي هي فتْل متنحّية الآباط عن المرافق ليست بلاصقة. انظر: **نفسه**، ٧.

[2] **نَفسُه**، ٧– ٨.

لا تصوّح: لا ييبس نباتها. **جماديّة**: مطرٌ في جمادى. **أحمى**: منع. **تدلّيه**: تنزل منه الماء. **دلّح**: يقال لكثرة الماء. **الشّحشحان**: الماضي في الأمور. **الصّرنقح**: الشّديد. انظر: **نفسه**، ٧– ٨.

وَلَسْــنَ بِأَســواءٍ فَمِــنهُنَّ رَوضَــةٌ تَهــيجُ الرِّيــاض غَيرهــا لا تَصَــوَّحُ

جُمادِيَّــةَ أَحمــى حَــدائِقَها النَّــدى وَمُــزْنٌ تُدَلّيــهِ الجَنائِــبُ دُلَّــحُ

وَمِــنهُنَّ غُــلٌّ مقمِــلٌ لا يَفُكُّــهُ مِــنَ القَــومِ إِلّا الشَّحشَــحانُ الصَّــرَنقَحُ

فالشّاعر في هذه الأبيات ينفي كون كلّ النّسوة سواء في الخلق والشّكل، ويشبّه بعضهنّ بالرّياض الّتي أصابها النّدى، يفهم من ذلك الجمال واللطف، ومن النّساء من قست وغلظ طبعها حتّى لا يقدر عليها إلّا "الشّحشحان الصّرنقح" أي الرّجل الصّارم الباتّ لأموره، وهذا على ما يبدو مدخل لما ختم به قصيدته إذ يقول[1]:

عَمَــدتُ لِعَــودٍ فَالْتَحَيــتُ جِرانَــهُ وَلَلكَــيسُ أَمضــى فــي الأُمــورِ وَأَنجَــحُ

وَصَــلتُ بِــهِ مِــن خَشــيَةٍ أَنْ تَــذَكَّلا يَمينــي سَــريعًا كَرُّهــا حــينَ تَمــرَحُ

خُــذَا حَــذَرًا يــا خُلَّتَــيَّ فَــإِنَّني رَأَيــتُ جِــرانَ العَــوْدِ قَــدْ كــانَ يَصــلُحُ

إذ يتهدّد الشّاعر زوجتيه بالعقاب، الّذي أعدّ له أدواته "جران العود" وتهديده صريح بقوله "خذا حذرًا" ويبدو أنّ هذا الخيار هو ما انتهت إليه حيرته بين الفراق بالرّحيل والإقامة على الضّيم، فهو اختار أمرًا ثالثًا هو أن يقيم شأن بيته بحزمٍ وشدّة، ذلك يظهر أنّ الشّاعر كان في معظم أبيات القصيدة هاجيًا، فهو وإن عانى من شكلي زوجتيه؛ فإنّه سيحاول تقويم سلوكهما بتهديدهما بالعقاب، وربّما يدعوهما إلى تهذيب مظهريهما بهذا التّهديد، الأمر الّذي قد يفسح له مجالًا لتقبّل العيش معهما.

في هذه القصيدة يطول الوقوف على تفاصيل التأليف والبناء، فهي طويلة كثيرة الموارد، يحشد فيها كمًّا من الصّور القبيحة المستنكرة؛ وهي صورٌ منتزَعةٌ من البيئة ترسم أبعادًا نفسيّة،

---

[1] **ديوانه**، ٨.

الكَيْس: التّأنّي في الأمور. **العود:** البعير المسنّ. **التحيت:** أخذت. **الجران:** مجمع الحلقوم والمريء. انظر: **نفسه**، ٨.

وتشفُّ عن ضيقٍ وتذمّرٍ وتململ[1]، غير أنّ الموضوع يدور حول قصّة جران العود مع زوجتيه، ومعاناته معهما.

والملاحظ أنّ الشّاعر أعلم قارئ قصيدته بموقفه الاجتماعيّ مبكّرًا في هذه القصيدة، موجّهًا له النّصح بعدم الاغترار بالمظهر الخارجيّ، وقد خرّج بهذا الموقف العامّ من الجمال الخارجيّ للنّساء قصّته بتفاصيلها، وجعل موعظته أو نصيحته مدخلًا لعرض القصّة ومواقفها المتتالية.

وتتجلّى وَحدة البناء في هذه القصيدة في وَحدة الموضوع الّذي تركّز في فكرةٍ مركزيّةٍ واحدة، لها صورٌ وتفاصيلُ دقيقةٌ تكوّنها، وكأنّ الشّاعرَ جمع أجزاءَ صورة واحدة كانت مفكّكة؛ فالحياة الزّوجية مع الضّرّتين هي مدار الحديث، ومصير الشّاعر هو محور الأحداث، ووصف المرأتين هو المحرّك لتلك الأحداث في قصّته، والمدخل لتبرير مواقفه.

والنّوع الثّاني لقصائد هجاء النّساء، هو ورود الهجاء قطعة في متن قصيدةٍ هجائيّةٍ طويلة، وفي هذه الحال لا يكون هجاء المرأة مقصودًا لذاتها، لأنّ الموضوع العامّ يغلب في توجيه الهجاء إلى المقصود الأوّل في النّصّ، مثل قول جرير في هجاء بني نمير[2]:

[من الوافر]

وَخَضْــراءِ المَغــابِنِ مِــنْ نُمَيْــرٍ ... يَشــينُ سَــوادُ مَحْجِرِهَــا النِّقابَــا
إِذَا قَامَــتْ لِغَيْــرِ صَــلاةِ وِتْــرٍ ... بُعَيْــدَ النَّــوْمِ أَنْبَحَــتِ الكِلابَــا
وَقَــدْ جَلَّــتْ نِسَــاءُ بَنِــي نُمَيْــرٍ ... وَمَــا عَرَفَــتْ أَنَامِلُهَــا الخِضَــابَا

---

[1] طه، نزيهة؛ بحث محكّم بعنوان: **المرأة في شعر جران العود النّميريّ**، مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلّد (٤٠)، العدد (٥)، ٢٠١٨م، (٦٣– ٨٠)، ٧٠.

[2] **ديوانه**، ٦٢.

إِذَا حَلَّـــتْ نِسَـــاءُ بَنِـــي نُمَيْـــرٍ عَلَـــى تِبـــرَاكَ خَبَّثَـــتِ التُرابَـــا

فهذه الأبيات جزءٌ من قصيدةٍ طويلةٍ لجرير، مطلعها[1]:

أَقِلِّـــي الْلَـــوْمَ عَـــاذِلَ وَالعِتَابَـــا وَقُـــولِي إِنْ أَصَـــبْتُ لَقَـــدْ أَصَـــابَا

وفيها بيته المشهور[2]:

فَغُـضَّ الطَّـرْفَ إِنَّـكَ مِـنْ نُمَيْـرٍ فَـــلَا كَعْبًـــا بَلَغْـــتَ وَلَا كِلَابَـــا

بدأ الشّاعر قصيدته بالنّسيب، ثمّ انتقل إلى الهجاء وذكر مآثره وقومه فخرًا بنفسه ليوسّع الهوّة بينه وبين مهجوّيه بذكر مثالبهم، وسعى إلى هجاء بني نمير وفي سبيل ذلك وظّف النّساء لما لهم من خصوصيّةٍ وأثرٍ بالغَيْنِ في نفوس العرب، وحاول أن يصمهم بالخيانة بحديثه عن نهوضهنّ ليلًا لغير الصّلاة، ملمّحًا إلى فعل يتستّرن بالليل لأجله، وإلّا لما نبحت الكلاب الّتي خفين عليها، ثمّ وصفهنّ بالانشغال في عمل المواشي بإشارة من قوله "وقد جلّت نساء بني نمير" أي تلطّخت أيديهنّ بروث الحيوانات بدل الخضاب، ثمّ تحدّث عن تخبيثهنّ للتّراب، المعروف أنّه يتطهّر به، وذلك بمجرّد جلوسهنّ عليه.

وهذه الأبيات الأربعة تأتي في سياق هجائيٍّ عامّ، ولا يركّز الشّاعر فيها على حالٍ فرديّة، فالمرأة هنا وسيلةٌ لهجاء الرّجل، لذلك كانت جزءًا من النّصّ وليست النّصَّ كلّه، فمثالبُ المهجوّين لا تنحصر في زاوية النّساء، بل في مجالاتٍ أخرى يمكن استقراؤها من عمومِ القصيدة.

---

[1] **ديوانه**، ٥٨.

[2] **نَفسُه**، ٦٣.

ب-**المقطوعة الشّعريّة:**

جاء كثيرٌ من هجاء المرأة على شكل مقطوعةٍ من الشّعر لا تصل إلى حدّ القصيدة، والمقطّعات هي ما نقص عن سبعة أبيات، وجاءت من عموم الشّعر أو من الرّجز ومشطوره؛ حيث وفّر الرّجز لحركيّته مجالًا للمحاورة بين المتهاجين، فهو يشبه النّشيد السّهل البناء السّريع التّداول، وهذا أمرٌ يحتاجه الهجّاء للإيقاع بخصمه، والمرأة خصيمة الرّجل في هذا المبحث، ونحو ذلك ما ورد أنّ أعرابيًّا ردّ على مغنّية عيّرته بالقِصَر[1]:

[من مشطور الرّجز]

يَــا جَعْفَــرٌ يَــا جَعْفَــرٌ يَــا جَعْفَــرُ
إِنْ أَكُ رَبْعَـــــةً فَأَنْـــــتِ أَقْصَـــــرُ
أَوْ أَكُ ذَا شَـــــيْبٍ فَأَنْـــــتِ أَكْبَـــــرُ
غَـــــرَّكِ سِـــــرْبَالٌ عَلَيْـــــكِ أَحْمَـــــرُ
وَمِقْنَـــــعٌ مِـــــنَ الحَريـــــرِ أَصْـــــفَرُ
وَتَحْـــــتَ ذَاكَ سَـــــوْءَةٌ لَـــــوْ تُـــــذْكَرُ

ستّة أبياتٍ من مشطور الرّجز جعلها الشّاعرُ رسالةً لمن هاجمته وهي امرأة، فخاطبها باسْمٍ ذكوريٍّ يوحي بالخشونة، ثمّ ذكّرها أنّها أقلّ منه فيما عيّرته فيه فهو يتفوّق عليها، ثمّ يتّهمها بسوءة يخفيها حسن ثيابها، وما يهمّ في هذا النّصّ هو بناؤه المحكم الموجز القويّ، فقوّته جاءت من موسيقى الرّجز وتجاوبها في نفس المتلقّي، وإيقاعها المتسارع بصدى القافية في كلّ شطر وهي الرّاء المضمومة.

---

[1] المبرِّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ٧٧/١.

يضاف إلى هذه القضيّة دور اللغة بالشّرط المكرّر مرّتين "إن أك" في سياق الرّدّ عليها واستعماله اسم التّفضيل السّلبيّ بمعناه "أقصر، أكبر" وبالنّظر إلى قصر النّصّ يلاحظ أنّه جاء متماسكًا بالفكرة والرّسالة، فلم يحدث تشتّتٌ أو خروجٌ عن الاتّجاه، ولم يفقد الشّاعر مساره الّذي أراده من ذمّ المغنّيّة والرّدّ عليها بما يسقط رأيها فيه.

تميّز الموسيقى الخفيفة المقطّعات في أحايينَ كثيرة، فغير الرّجز استعمل البحر الوافر، ومنه قال رجل تزوج امرأةً طمعًا في مالها[1]:

[من الوافر]

رَأَيْـــتَ أَثاثَهَـــا فَطَمِعْـــتَ فِيـــهِ وَكَـــمْ نَصَـــبَتْ لغَيْـــرِكَ مِـــنْ أَثَـــاثِ
فَصَـــيِّرْ أَمْرَهَـــا بِيَـــدَيْ أَبِيهَـــا وَسَـــرِّحْ مِـــنْ حِبَالِـــكَ بِـــالثَّلَاثِ
وَإِلَّا فَالسَّـــــلَامُ عَلَيْـــكَ مِنِّـــي ســـأَبْدَأُ مِـــنْ غَـــدٍ لَـــكَ بِـــالمَرَاثِي

هذه القطعةُ الشّعريّةُ تعتمدُ العبارةَ الموجزةَ لإيصال الرّسالة، وتوفّر الأفعالُ دلالةً كافيةً لبناء صورة الحدث "رأيت، طمعت"، إضافةً للفعل "نصبت" في حقّ تلك المرأة، وهو من مكامن الهجاء، فدلالته تشير إلى احتيالٍ أو خداعٍ للآخرين، وقائل هذه الأبيات ينصح من وقع في مثل هذا الأمر بأن يفارق تلك المرأة فراقًا لا رجعة بعده بطلاقها ثلاثًا، ويستعمل أفعال الأمر "فصيّر، وسرّح" والعطف أداة تخدمه وتوصّل رسالته بسلاسة، ثمّ يأتي التّنبيه "وإلّا" صارخًا في وجه المخاطب وخاتمة صادمة لهذا التّعبير الموجز، حيث لا تترك مساحة لخيارٍ آخر أو لإصلاحٍ أو لأملٍ في تغيير الحال، وهذا الحكم مطلقٌ لا قيودَ فيه ولا استثناءات لأيّ من النّساء.

---

[1] ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ٢/ ٨٦٥. والجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٦٢.

والملاحظ أنّ هذه القطع ونحوها تخلو من التّفاصيل، وتحمل عبارة قصيرة دالّة ونصحًا أو إرشادًا مباشرًا أو بتصوير واقع التّجربة وترك الخيار للمتلقّي، وربّما جاء هجاء المرأة بإيجازٍ شديد، كقول أحدهم[1]:

[من مشطور الرّجز]

يَـــا عَجَبًـــا، وَالـــدَّهْرُ ذُو تَعَاجِيـــبْ هَـلْ يَصْـلُحُ الخَلْخَـالُ فِـي رِجْـلِ الـذِّيبْ؟!

البيتان من الرّجز، وفيهما معنى واحد، يصورّ الشّاعر فيه المرأة بالذّئب، ويستهجن لأجل ذلك وجود الخَلخال في رِجل هذا الصّنف من النّساء، والخلخال هو زينة المرأة في المعتاد، لذلك انصرف فهم الذّيب إلى أنّه استعارة للمرأة الشّديدة القويّة العنيفة، الّتي فيها ملامح القبح والشّراسة، كلّ ذلك يأتي من صورة الذّئب، حيث سيستدعي كلّ من يقرأ هذا البيت المعاني المخزونة في وعيه حول الذّئب ثمّ يستنكرها ويستنكر معها المرأة المتّصفة بها.

وَجديرٌ بالذّكر أنّ الغاية من الهجاء حكمت على بناء النّصّ في هجاء المرأة، فالهجاء النّابع عن تجربة ومعاناة جاء بقصيدة قصيرة أو طويلة، وربّما بقطعة موجزة محكمة، وأمّا الهجاء لأسباب غير اجتماعيّة كهجاء قبيلتها ولخصومة مع أهلها فقد جاء جزءًا من قصيدة وهذا على التّغليب لا على العموم، ثمّ إنّ القطعة وردت كثيرًا في مجال المهاجاة والرّدود، حيث ينصبّ الخطاب الشّعريّ في هذه الحال على نقطة معيّنة يدور الهجاء حولها، ويتمّ الرّدّ عليه بمثله أو بأشدّ منه، فالرّدّ القصير الموجز فيه سرعة وبديهة وذكاء، وهذه ميزة توفّرها القطعة الشّعريّة أكثر من القصيدة الكاملة.

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٢٣/٤.

ثانيًا – اللغة والأسلوب

أ- اللغة:

يتّخذ هجاءُ المرأة من العصر الجاهليّ إلى نهاية العصر الأمويّ صبغةً لغويّةً تتّصل بهذه الفترة الزّمنيّة، ويعكس الحياة اللغويّة في تلكم الفترة، فهي لغة جزلة قويّة، تضمّ ألفاظًا صعبة في كثير من الأحيان، غير أنّ ذلك لا يطّرد في نسق واحد، فقد تكون بسيطة وواضحة المعنى، وينبغي الإشارة إلى أنّ "الكلمات الّتي تشترك في أمرٍ ما ترتبط معًا في الذّاكرة، ويتألّف منها مجموعاتٌ تتميّز بعلاقاتٍ متنوّعة"[١]، ما يعني أنّ العاطفة أو الموقف ليس شرطًا أنْ تستدعيَ مفردةً معيّنة، بل مجموعةً من المفردات مترابطة الدّلالة في العموم، تجتمع كلّها في خبايا الذّاكرة، وتتعالق معًا موحّدةً بالموقف، ويُتوصّل إليها لا شعوريًّا بالانفعال والتّجاوب النّفسيّ، وهذا واضحٌ في نماذج الدّراسة، ومن الأمثلة على توظيف الألفاظ السّهلة واضحة المعنى، قولُ أبي النّجم العجليّ في تقريع امرأته المتذمّرة وتهديدها بالعقاب[٢]:

[من مشطور الرّجز]

يَابْنَـــةَ عَمَّـــا، لَا تَلُـــومِي، وَاهْجَعِـــي
لَا يَخْـــرِقِ الْلَـــوْمُ حِجَـــابَ مَسْـــمَعِي
لَا تُسْـــمِعِينِي مِنْـــكِ لَوْمًـــا وَاسْـــمَعِي
أَيْهَـــــاتَ، أَيْهَـــــاتَ، وَلَا تَطَلَّعِـــــي
هِـــيَ المَقَـــادِيرُ فَلُـــومِي أَوْ دَعِـــي
لَا تَطْمَعِـــي فِـــي فُرْقَتِـــي لَا تَطْمَعِـــي

---

[١] دي سوسور، فردينان، **علم اللغة العامّ**، ١٠٢.

[٢] **ديوانه**، ٢٥٩، ٢٦٠.

وَلَا تُرَوِّعِينِـــــــــي، لَا تُرَوِّعِـــــــــي

وَاسْتَشْـــــعِرِي اليَـــأْسَ وَلَا تَفَجَّعِـــــي

فَـــذَاكَ خَيْـــرٌ لَـــكِ مِـــنْ أَنْ تَجْزَعِـــي

فَتُحْبَسِـــــي وَتُشْـــــتَمِي وَتُـــــوجَعِي

القارئ لهذه الأبيات يلاحظ أنّها سهلة الكلمات، ومعيار الصّعوبة والسّهولة في تقدير الألفاظ نسبيّ، فهو متفاوت من شخص لآخر، إلّا أنّ هذا المعيار يمكن تحديده باستعمال ألفاظ تشيع في استعمالنا اليوم من عدمه، فاللفظة الغريبة تحتاج من القارئ أن يتأمّل ويفكّر ويقدّر وأن يستعين بمعاجم اللغة، وهذا ما لا يوجد في القطعة السّابقة، فهي ذات كلمات واضحة المعنى، تستعمل في لغة النّاس اليوم، وفيها تكرار يوحي بدوران الشّاعر حول فكرة واحدة يريد إيصالها لزوجه، وإقناعها بها بوساطة التّكرار المؤثّر؛ "فكلّما تشابهت البنية اللغويّة فإنّها تمثّل بنية نفسيّة متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرّسالة عن طريق التّكرار والإعادة"[1]، فمثلًا كرّر "تلومي، اللوم، لومًا، لومي" على التّرتيب في النّصّ، وكرّر مثل ذلك "مسمعي، تسمعيني، واسمعي" وجاء هذا التّكرار في إطار من الحركة اللغويّة الدّائريّة الّتي تجعل استقبال رسالته أسهل، فالكلمات المكرّرة إمّا أن تكون مقصودة بأثر عميق أو غير مقصودة[2]، والشّاعر في معرض التّأنيب يحتاج إلى مباشرة ومكاشفة، فعمد إليها بهذه الألفاظ البيّنة المعاني، ودوّرها في كلامه لتكون مؤدّية لما يريده دون تشويشات صعوبة اللغة وتداخل تراكيبها.

واستعمال عبارات مثل "يابنة عمّ، المقادير" يجعل النّصّ مألوفًا، فهذه العبارات ما تزال دائرة على الألسن إلى اليوم، وهجاء المرأة بكثرة اللوم وحثّها على الانصراف عنه جزء ممّا يسمّى في حياتنا اليوم (النّقّ)، إضافة إلى أنّ الشّاعر استعمل تكرار اللغة لأغراض غير المعنى، فقوله

---

[1] مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ"استراتيجيّة التّناصّ"**، ٣٩.

[2] انظر: دي بوجراند، روبرت، **النّصّ والخطاب والإجراء**، ٣٠٥.

"لا تطمعي في فرقتي لا تطمعي" وقوله "لا تروّعيني لا تروّعي" يؤدّي وظيفة صوتيّة موسيقيّة، "فالكلمات والحروف هي بلا شكّ وقبل كلّ شيْء سيميا للمعاني الّتي في النّفس"[١]، وهذه من الوظائف اللغويّة المؤثّرة، فعندما تستمع الأذن إلى هذه الدّائرة من الألفاظ بموسيقاها الصّوتيّة وإيقاعها المتكرّر تألف المعنى وتنغمس في تلقّي النّصّ عبارة عبارة.

ونصوص هجاء المرأة قد تكون وعرة المداخل والمخارج من ناحية اللفظ، فالوصف يلجئ الشّاعر إلى خلاف ما يحتاجه الخطاب النّاصح المؤنّب الواعظ، فربّما لا يشخّص حال المرأة في بعض الأحيان إلّا لفظٌ غريبٌ صعب.

قال أبو الغَطَمَّش[٢]:

[من المتقارب]

مَنِيـــــتُ بِزِنْمَـــــرْدَةٍ كَالعَصَـــــا أَلَـــصَّ وَأَخْبَـــثَ مِـــنْ كَنْـــدُشِ
تُحِـــبُّ النِّسَـــاءَ، وَتَـــأْبَى الرِّجَـــالَ وَتَمْشِـــي مَـــعَ الأَخْبَـــثِ الأَطْـــيَشِ

---

[١] إيكو، أمبرتو، **السّيميائيّة وفلسفة اللغة**، ٧١.

[٢] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٨١. (باب مذمّة النّساء). والبصريّ، عليّ بن الحسن، **الحماسة البصريّة**، ١٤٥٨.

زنمردة: الغليظ الشّديد، والمراد بها المرأة التي خلقها وخُلُقها كما يكون للرجال. وشبهها بالعصا لقلة لحمها وهزالها، واستواء صدرها وظهرها. **وكندش:** لقب لصٍ كان معروفًا عندهم. **والثّلّة:** الفرقة والطّائفة من الضأن. **والمعطش:** الرّاعي الذي قد عطشت رعيته. **والرّكب:** أصل الفخذ الّذي عليه لحم الفرج من المرأة ومعلق الذّكر من الرّجل. **والنّفنف:** المهواة ببين الجبلين. و**الخدش** والخمش والكدح نظائر. **والحمشة:** الدّقيقة. وإنّما أنّث والمخلخل مذكّر؛ لأنّ المخلخل من السّاق، والسّاق مؤنّثة، وبعض الشّيء إذا أطلق عليه اسم الكلّ أجري في الأحوال مجراه إلّا أن يمنع مانع، فالمخلخل يقال له السّاق. **والبدد:** جمع بددٍ، وهي القطعة المتفرّقة. وتبادى القوم: تباعدوا. **والجمّة** من الشّعر: دون اللمة في الطّول. **والجثلة:** الكثيرة الأصول. **والمرعش:** الحمام الأبيض. **والخوافي:** ما دون الرّيشات العشر. انظر: المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٨١.

لَهَـــا شَـــعْرُ قِـــرْدٍ إِذَا ازَّيَّنَـــتْ وَوَجْـــهٌ كَبَـــيْضِ القَطَـــا الأَبْـــرَشِ
وَثَـــدْيٌ يَجُـــولُ عَلَـــى نَحْرِهَـــا كَقِرْبَـــةِ ذِي الثُّلَّـــةِ المِعْطَـــشِ
لَهَـــا ركَـــبٌ مِثْـــلُ ظِلْـــفِ الغَـــزَالِ أَشَـــدُّ اصْـــفِرارًا مِـــنَ المُشْـــمُشِ
وَفَخْـــذَانِ بَيْنَهُمَـــا نَفْنَـــفٌ تُجِيـــزُ المَحَامِـــلَ لَا تَخْـــدِشِ
وَسَـــاقٌ مُخَلْخَلُهَـــا حَمْشَـــةٌ كَسَـــاقِ الجَـــرَادَةِ أَوْ أَحْمَـــشِ
كَـــأَنَّ الثَّآلِيـــلَ فِـــي وَجْهِهَـــا إِذَا سَـــفَرَتْ بُـــدَدُ القِشْـــمِشِ
لَهَـــا جُمَّـــةٌ فَرْعُهَـــا جَثْلَـــةٌ كَمِثْـــلِ الخَـــوَافِي مِـــنَ المُـــرْعِشِ

والغرابة في اللفظ كما في الأبيات السّابقة تأتي من وجهين، من توظيف الشّاعر لبيئته، واختلاف البيئات يضع علامةَ استفهامٍ حول الكلمات المعبّرة عنها، ومن توظيف أوصاف لم تعد متداولةً اليوم، فمن توظيف البيئة "كندش، ظلف، الثّلّة، الأبرش ..." وهذه الكلمات تمثّلُ صدًى للبيئة البدويّة وحياة البرّيّة، والتّصوير هو أكثر ما دعا الشّاعر إلى استعمالها، حيث جاءت هذه الكلمات في سياق تصوير فنّيّ لحال تلك المرأة، ضاربًا لها المثل في بشاعة الصّورة بكندش، اللصّ المحترف أو الفأر على اختلاف التّفسير، ومثله "ظلف الغزال" في الجفاف والقسوة، و"الأبرش" الّذي فيه نقطٌ سوداء جاء من بيض القطا الملازم هو والغزال للحياة البرّيّة، وقوله "الثّلّة" تعبير من حياة البداوة واتّصالها بالأغنام ورعيها.

والتّركيب لا ينحصر في الجملة الواحدة ضمن النّص، فثمّة تركيبٌ يتمثّل في أصوات الكلمة، وآخر في مجموع الجمل الّتي تشكّل بنية النّص الكاملة[١]، وغرض الهجاء يتفرّد بلغته الّتي تميّزه من غيره من الأغراض الأخرى لخصوصيّة معانيه، وألفاظه، ودلالاته[٢]، سواءً أكانت

---

[١] انظر: بخولة، ابن الدّين، **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللغة**، مجلّة جسور المعرفة جامعة حسيبة بن بو علي–الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، ٨٠–٩٢، ٨٨.

[٢] العزّاويّ، هادي سدخ زغير، والزّهيريّ، جميل بدوي حمد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، ١٠١.

سهلة أم معقّدة، متقاربة الأصوات أم متباعدة، فمهما اختلفت اختيارات الهجّاء لألفاظه، ومهما تبدّلت أساليبه، تجده يسعى إلى تحقيق هدفه المتمثّل في السّخرية من المهجوّ، والوصول إلى الارتياح النّفسيّ، قالَ أعرابيّ[1]:

[من مشطور الرجز]

قَــدْ قَرَنُــونِي بِعَجُــوزٍ جَحْمَــرِشْ
نَاتِيَــةِ النَّــابِ كَــزُومٍ قَنْفَــرِشْ
كَأَنَّمَــا دَلَالُهَــا عَلَــى الفُــرُشْ
مِــنْ آخِــرِ اللَّيْــلِ كِــلَابٌ تَهْتَــرِشْ
وَجِلْــدُهَا مِــنْ حَكِّهَــا القَمْــلَ بَــرِشْ
كَــأَنَّ طَــيَّ بَطْنِهَــا طَــيُّ كَــرِشْ
فَقْمَــاءُ فِــي حِضْــنِ الضَّــجِيعِ تَهْتَمِشْ
تَخَشْــخُشَ الضَّــبِّ دَنَــا لِلْمُحْتَــرِشْ

الأعرابيّ قائل هذه الأرجوزة يبدأ بهجاء امرأته بعمرها، ويعبّر عن ذلك بوصفٍ غريبٍ على لغة اليوم "جحمرش" ثمّ يستعمل ألفاظًا غريبة أخرى في توصيف حالها "كزوم قنفرش" ثمّ تظهر لغة البيئة في التّصوير تارة أخرى في قوله "من آخر الليل كلاب تهترش" وقوله "تخشخش الضّبّ دنا للمحترش" فالكلاب جزء من الحياة البدويّة، واهتراشها هو تناوشها على أمر ما، وتكتمل صورة البيئة البدويّة الصّحراوية بذكر حيوان صحراويّ "الضّبّ" فحركتها المرتابة المريبة مثل حركته لمن يحاول إخراجه من جحره "المحترش".

---

[1] **الحيوان**، ١٦١/٧.

وبملاحظة "الفعل الصّوريّ الّذي يبدأ حركته منذ تخطيط الصّورة حتّى الإنجاز البنائيّ الصّوريّ التّام"[١] فيما سبق، يتبيّن أنّ صورة اللغة بألفاظها ومعانيها تدور حول هذه المبادئ، فهي إمّا أن تكون واضحة جليّة مباشرة، وإمّا أن تكون صعبة غريبة، غير أنّها تتّصف بالجزالة والإحكام في كلا الحالين، وتتأثّر في طبيعتها بسياق الهجاء واتّجاهه، فثمّة فرق بين الهجاء مع النّصح والإرشاد أو التّأنيب والتّهديد، والهجاء للوصف وبيان العيوب بتفاصيلها ومفاصلها.

ب-**الأسلوب:**

الجوانب اللغويّة الّتي تدرس في الشّعر كثيرة، فمن ذلك دراسة الأساليب خبرها وإنشائها، "وكلّ نظريّة نقديّة في الأدب تقتضي الاحتكام إلى مقياس الأسلوب باعتباره المظهر الفنّيّ الّذي به قوام الإبداع الأدبيّ، وهذا المعطى هو صورة لحتميّة حضور الظّاهرة اللسانيّة في الحدث الأدبيّ"[٢]، والخبر درست بعض تفاصيله في التّعرّف على الألفاظ الموظّفة، وعلى الصّور المستدعاة، بصرف النّظر عن صحّتها من عدمها، ويمكن أن تلاحظ بعض الملاحظات الأخرى في الأساليب الخبريّة حال خروجها عن أصل الوضع النّحويّ، كقول جرير للأخطل[٣]:

[من الطّويل]

غَلِيظَــةُ جِلْــدِ المِنْخَــرَيْنِ مُصِــنَّةٌ عَلَــى أَنْــفِ خِنْزِيــرٍ يُشَــدُّ نِقَابُهَــا

فقوله "على أنف خنزير يشدّ نقابها" تقدّم فيه الجارّ والمجرور على ما يتعلّق به، والتّقديم أهمّيّة ولفت للانتباه، "فالأقرب أولى، والقرب اهتمام"[٤]، الشّاعر لا يريد أن يصف المرأة بوضع

---

[١] الدّليمي، سمير علي، **الصّورة في التّشكيل الشّعريّ**، ٨٠.

[٢] المسدّي، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، ١١٠.

[٣] **ديوانه**، ٥٠.

[٤] مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، ٧٤.

النّقاب، بل يريد أن يسخر من أنفها، ويهجوها بشكله ودناسته، وهذا ما يحصل من تصويره بأنف الخنزير، والعبارة في هذا التّرتيب أبلغ منها لو كانت على وضعها النّحويّ "يشدّ نقابها على أنف خنزير" فهذه العبارة تفقد بيت الشّعر صدمته، بأن يكشف الشّاعر عن الحقيقة "أنف خنزير" ثمّ يجعل ما لا يلزمها فوقها "نقابها" ما يجعل الصّورة تشتعل سخرية وتهكّمًا بتلك المرأة.

أمّا الأساليب الإنشائيّة فيوقف عليها تفصيلًا لما لها من دور بلاغيّ أدائيّ، فهي تحمل في معناها البلاغيّ أداءً تعبيريًّا مختلفًا عن معناها النّحويّ وتركيبها اللغويّ، ومن الأساليب المستعملة في شعر هجاء المرأة:

- **الاستفهام:**

يقول جرير للأخطل يعيّره بأمّه[1]:

[من الطّويل]

أَيَفْخَـــرُ عَبْـــدٌ أُمُّـــهُ تَغْلِبِيَّـــةٌ قَدِ اخْضَرَّ مِنْ أَكْلِ الخَنَانِيصِ نَابُهَا؟

حيث يبتدئ الشّاعر البيت بحرف الاستفهام الهمزة، ومفاد هذا الاستفهام الإنكار على الشّاعر المهجوّ، وهو في سبيل ذلك يجعل الأمّ موضوع الهجاء، والاستفهام في هذا البيت يحمل معنى المفارقة، الّتي تقع بين مدلول الفعل "يفخر" والفاعل "عبد" الّذي وقع عليه الاستفهام، ودلالة الوصف الّذي لحق فاعل هذا الفعل "أمّه تغلبيّة ..."، وقبيلة تغلب مسيحيّة، والشّاعر بهذا الأسلوب ينفي الفخر بالإنكار الّذي أدّاه الاستفهام مع المفارقة الّتي أحدثها بما تبعه من وصف.

واستعمال الاستفهام للإنكار والنّفي شائع في شعر هجاء المرأة، يقولُ الشّاعر[2]:

---

[1] **ديوانه**، ٥٠.

[2] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٩.

[من الطّويل]

عَجُــوزٌ تُرَجِّـــي أَنْ تَكُـــونَ فَتِيَّـــةً وَقَـدْ لَـحِـبَ الجَنْبَـانِ وَاحْـدَوْدَبَ الظَّهْـرُ

تَـــدُسُّ إِلَـــى العَطَّـــار ميـــرَةَ أَهْلِهَـــا وَهَلْ يُصْلِحُ العَطَّارُ مَـا أَفْسَدَ الدَّهْرُ؟!

ليس الغرض من استعمال الاستفهام الإنكار والنّفي فحسب، فقد كان بإمكان الشّاعر أن يقول "ولا يصلح، ولن يصلح..." ويستقيم المعنى والوزن، غير أنّ هذا النّفي الصّريح لن يؤدّي الدّلالة الّتي يريدها الشّاعر، وهي السّخرية وازدراء تلك العجوز، والسّخرية معنًى إضافيّ يبالغ في الهجاء ويمعن في الإنكار على المرأة المهجوّة ومثيلاتها من النّساء ممّن يقمن بمثل صنيعها.

وتزوجت حميدة بنت النعمان روحَ بن زنباعٍ الجذامي قائد اليمانية بالشام فقالت لأخيها أبان بن النعمان[1]:

[من الوافر]

أَطَـــالَ اللهُ شَـــأْنَكَ مِـــنْ غُـــلاَمٍ مَتَـــى كَانَـــتْ مَنَاكِحَنَـــا جُـــذَامُ

أَتَرْضَـــى بالفَرَاسِـــنِ وَالـــذُّنَابَى وَقَـــدْ كُنَّـــا يَقِـــرُّ لَنَـــا السَّـــنَامُ

حضر الاستفهام في المثال السّابق مرّتين، الأولى قولها "متى كانت مناكحنا جذام" والثّانية قولها "أترضى بالفراسن والذّنابى"، وثمّة فارق في المؤدّى الدّلاليّ من الاستفهامين، ففي الأوّل هي تلوم أخاها وتعاتبه فتحمّل الاستفهام هذه الصّبغة، إضافة إلى أنّ استفهامها فيه تصغير لشأن جذام؛ لأنّ الإنكار الواقع مع اللوم بالاستفهام الكائن بمعنى زمنيّ، يشير إلى التّرفّع والتّعالي المطلق على طول الزّمان.

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦.

الفراسن: قوائم النّاقة. **الذّنابى:** الذَّنَب. انظر: ابن منظور، **لسانُ العَرَبِ**، مادّة (فرسن)، و(ذنب).

وحمل الاستفهام الثّاني تابعًا للأوّل صدى توبيخ للأخ، مستعملةً التّصوير لإظهار المفارقة، فهي ترى أنّ أخاها قبل "بالفراسن والذّنابى" ورضي بما هو دون مستواهم، فاستهجنت رضاه واصفة جذام بهذا الوصف "الفراسن والذّنابى" ثمّ اختارت لنفسها مكانًا ساميًا يدلّ عليه "السّنام" فهو يقرّ بها، وهذه الدّلالة تعبّر عن معنى خفيّ من الاعتزاز لدرجة خضوع السّنام وقراره لهنّ، والمفارقة الحاصلة بين صورة جذام وما وصفتها به، وصورة منزلة هذه المرأة وما يليق بها من مكانة، تضيف إلى العتاب لومًا أقرب إلى التّوبيخ مبالغة في إنكار قبول أخيها لهذا الزّواج، رغم أنّ من تزوّجها رجلٌ من علية القوم وسادتهم، فهي تملك موقفًا شخصيًّا من جذام ناتج عن علاقتها بذلك الزّوج الّذي يبدو أنّها لم تسرّ بصحبته، وربّما كان دافعها عصبيّة لقومها أو شعورًا بالغربة بين قوم جدد، لم تكن تعرف عن ثقافتهم الكثير.

يتكرّر الاستفهام بصورة شبيهة في شواهد أخرى، ما يؤكّد الوظائف المتعدّدة الّتي يؤدّيها هذا الأسلوب اللغويّ، ومنه قول الخنساء بنت عمرو عندما خطبها دريدُ بن الصّمّة ورفضته؛ قالت لأخيها[1]:

[من الوافر]

أَتُكرِهُنـــي هُبِلـــتَ عَلـــى دُرَيـــدٍ وَقَـــد أُحرِمـــتُ سَـــيِّدَ آلِ بَـــدرِ؟!

الاستفهام في مثل هذه الأحوال هو الحامل الدّلاليّ للهجاء المبطنّ، ففيه مع لوم الأخ والإنكار عليه ازدراء للخاطب أو الزّوج عند موازنته مع غيره، والقريب الملوم يتعرّض لهجاء مبطّن آخر، فالإنكار عليه يعني ضعف رأيه في زواجهنّ، إضافة لما يفهم من ترفّعهنّ أمام قبول

---

[1] **ديوانها**، ٦٥.

الأخ الّذي ينزلن بمكانته ويحططن من قدره، فهو رضي لهنّ الأدنى الّذي تعالين عليه، وهذا انتقاص مزدوج للقريب الأخ في هذه الحال، ولمن وافق عليه زوجًا لهنّ.

- **النّداء:**

يأتي النّداء بغير صورة في التّركيب النّحويّ، من نداء للقريب وللبعيد، ويأتي بأداة ظاهرة أو بأداة مضمرة، والنّداء له غاية لغويّة بمعناه الأصليّ، وله دور بلاغيّ يبرز باستنطاق سياقه، يقول جرير[1]:

[من الوافر]

أَمِيجَـــاسَ الخَبَائِـــثِ عَـــدِّ عَنَّـــا بِضَـــأْنِكَ يَـــابْنَ آكِلَـــةٍ سَـــلَاهَا

استعمل الشّاعر في البيت السّابق النّداء مرّتين، الأوّل نداء حقيقيّ، والثّاني مجازيّ للوصف، "ووجود دالّ في موقع أعلى من دالّ آخر، ليس مجرّد علاقة مكانيّة، لكنّه أيضًا علاقة تقييميّة تخصّ المدلوليْن اللّذيْن ينوب الدّالّ عنهما"[2]، ففي الأوّل أراد الخطاب فوظّف أداة نداء القريب الهمزة، وفي الثّاني أراد الوصف القبيح فأبعد مخاطبه عنه بأداة نداء البعيد "يا" وفي هذا التّوظيف للنّداء بأداتيه هزّة معنويّة، فبينما يقرّبه للخطاب ليسمع ويتلقّى رسالته، يجعل خصمه بعيدًا عند هجائه بأمّه، لئلّا يشترك معها في المنزلة، أو تدانيه فيناله بعض سوء المعنى الّذي قذفها به.

---

[1] **ديوانه**، ٤٩٥. (ورد اسم ميجاش بالسّين المعجمة وغير المعجمة).

[2] تشاندلر، دانيال، **أسس السّيميائيّة**، ١٩٦-١٩٧.

وبينما وظّف الشّاعر أداتي النّداء الأشهر في المثال السّابق، يحذف غيره أداة النّداء فتقدّر تقديرًا، قالت أسماء[١]:

[من الرّمل]

أخـــتَ جَسّـــاسٍ تَـــوارَيْ وَارِحَلـــي عَـــن فِنانـــا اليَـــومَ ثُـــمَّ اِنتَقِلـــي

هذا البيت يبدأ بنداء المرأة المخاطبة، ولكنّ إلحاح الخطاب والإسراع فيه حاجة معنويّة وفّرها حذف النّداء، والحذف إيجاز، والإيجاز مطلوب في هذا المقام، من حضور للقتل والثّأر وتبعاتهما. واستعمل النّداء في الرّدّ على هذا البيت، فقالت جليلةُ تجيبها[٢]:

[من الرّمل]

يابْنَـــةَ الأَقْـــوَامِ إنْ لُمْـــتِ فَـــلَا تَعْجَلِـــي بِـــاللومِ حَتَّـــى تَسْـــأَلِي

فالخطاب يبدأ بحرف النّداء للبعيد "يا" وهو دلالة على حال الانكسار الّتي تشعر بها جليلة أمام أسماء وأهلها، فهي مطرودة من مأتم زوجها القتيل لأنّ أخاها هو القاتل، وهي لا تجد ما تدافع به عن نفسها غير موقفها الشّخصيّ، ومهما يكن فإنّها لن تبلغ من نفس الموتورين بمقتل أخيهم، لذلك أعطاها النّداء نفسًا منكسرًا أمام صوت طردها العالي أبعدها عنهم في لحظة الغضب وذروة الغليان.

وقد يكون النّداء باستعمال أداة نداء القريب موطّئًا لعتاب المنادى، وسبيلًا لهجاء شخص متّصل به، قالت هند بنت عاصم السّدوسيّة[٣]:

---

[١] شيخو، لويس، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، ٧.

[٢] البكريّ، **التّنبيه على أوهام أبي عليّ في أماليه**، ١٠٦. والأونبي، **وسمط اللآلي**، ١/ ٧٥٦. وأبو تمّام، **الوحشيّات (الحماسة الصّغرى)**، ١٢٨– ١٢٩. والنّويريّ، **نهاية الأرب**، ٥/ ٢١٧.

[٣] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٠.

[مِنَ الكامل]

أَيَزِيـــدُ قَـــدْ لَاقَيْـــتَ مُنْكَـــرَةً عَجِلَـــتْ بِأُمِّـــكَ مُـــدْخَلَ الْقَبْـــرِ

يبدو الخطاب موجّهًا في هذا البيت إلى الابن على الظّاهر، ولكنّه في مضمونه موجّه لزوجة الابن، فقد عمل النّداء على إثارة الانتباه ثمّ بيان حال الأمّ السّاخطة على كنّتها، وربّما تلجأ الأمّ الهاجية للتّعريض ترفّعًا عن الانحطاط في مخاطبة مَنْ تجدها دونَها من النّساء، فتبدأ خطابها بمناداة ابنها، وتوجيه الخطاب عبرَه باستعمال الضّمائر العائدة عليه.

- **القسم:**

القسم أسلوب يتحدّث عن نفسه، فهو يؤكّد ما يقسم عليه، غير أنّ طريقة القسم أو ما يقسم به هو الفارق الدّلاليّ، فمثلًا، قالت سعدة أم الكميت[1]:

[من الطّويل]

لَعَمْـرِي لَقَـدْ رَاشَ ابْـنُ سُـعْدَةَ نَفْسَـهُ بِـرِيشِ الـذُّنَابَى لَا بِـرِيشِ الْقَـوادِمِ

استعمالها "لعمري" قسم واضح، والغرض منه تأكيد الفكرة الّتي تقسم عليها، وتعزيز صحّة الخبر الّذي تنقله، وفي صيغة القسم هذه تنفيس عن الذّات وترويح عن النّفس، لما يكشفه من دواخلها ويبوح به من مشاعر، والتّحسّر نبرة خافتة تلاحظ في مثل هذا القسم، فابنها تزوّج من امرأة دون ما تطمح إليه، مصوّرة للزّوجة بأنّها من ريش الذّيل لا من ريش المقدّمة ازدراء لها واحتقارًا، وهي تحترز للسّؤال عن حقيقة قولها فتقسم عليه وتؤكّده.

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، ٢٢/ ٣٦٧، ٣٦٨. (أخبار الكميت بن معروف).

ومثل هذا موجود في قول الأقرع بن معاذ القشيريّ[1]:

[من الطويل]

لَعَمْــرُكَ إنَّ المَــسَّ مِــنْ أُمِّ خَالِــدٍ إلَــــيَّ وَإنْ ضَـــاجَعْتُهَا لَبَغِـــيضُ

إذَا بُـــزَّ عَنْهَـــا ثَوْبُهَـــا فَكَأَنَّمَـــا عَلَــى الثَّــوْبِ نَمْــلٌ عَــاذِمٌ وَبَعُــوضُ

يهجو في هذين البيتين امرأته، وهو في مقام يحتاج فيه إلى القسم، ففي الوقت الّذي يضاجعها فيه يقوم بذمّها وهجائها، وهذا تناقض ظاهريّ، ما قد يوقع الشّكّ أو الرّيبة في نفس متلقّي الخبر، ويحول دون ذلك بقسم مؤكّد، يحسم الأمر قبل أن يذهب إلى التّفسير في البيت اللاحق لموقفه منها.

وقد استعملت حبيبة بنت عبد العزى القسم الصّريح ولفظة "الرّاقصات" الّتي تكثر في الشّعر الجاهليّ في هجاء ولدها البخيل فقالت[2]:

[من الكامل]

إنِّـــي وَرَبِّ الرَّاقِصَـــاتِ إلَـــى مِنًـــى بِجَنُـــوبِ مَكَّـــةَ هَـــدْيُهُنَّ مُقَلَّـــدُ

والقسم هنا يؤكّد انحلال الشّاعرة من أفعال ولدها المشينة، وبراءتها من صفة البخل، فهي تقسم أنّها تطعم الطّعام حبًّا، ولا تخفيه عن محتاجٍ ولا عن سائل.

والقسم الصّريح يعمّق المعاني المقصودة من الخطاب الشّعريّ، كما هو واضح من تأكيد معنى النّدم في ردِّ أبي مرحب على زوجته عندما هجته[3]:

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، ٧/١٦٠.

[2] أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، ٣٣٦ (باب المديح والأضياف). والمرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ١٠٣.

[3] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٠.

[من الطّويل]

لَعَمْــرِي لَقَــدْ غَالَيْتُهَــا فَاشْــتَرَيْتُهَا وَمَــا كُــلُّ مُبْتَــاعٍ مِــنَ النَّــاسِ رَابِــحُ

رَأَيْــتُ لَهَــا أَنْفًــا قَبِيحًــا يَشِــينُهَا وَعِلْبَــاءَ سُــوءٍ لَــمْ تَزِنْــهُ المَسَــائِحُ

وقد يأتي القسم بصيغ أخرى، فهذا الشّاعر حميد بن ثور وصلَ إلى درجة اليأس من الحياة مع هذه المرأة القبيحة، لكنّه غير قادر على الخلاص منها لسوء حاله، فهو مثقلٌ بالدّيون، ولا يستطيع أنْ ينهي حياة العذاب مع هذه المرأة؛ لذا لا يجدُ مخرجًا من ضيقه إلّا بالشّعر، ويظهر ذلك في قوله[1]:

[من الطّويل]

فَأُقْسِــمُ لَــوْلَا أَنَّ حُــدْبًا تَتَابَعــتْ عَلَــيَّ وَلَــمْ أَبْــرَحْ بِــدَيْنٍ مُطَــرَّدَا

لَزَاحَمْــتُ مِكْسَــالًا كَــأَنَّ ثِيَابَهَــا تُجِــنُّ غَــزَالًا بِالْخَمِيلَــةِ أَغْيَــدَا

تبدو الصّراحة والوضوح في هذه الصّيغة "أقسم" فالشّاعر هنا لا يريد أن يورّي أو يؤكّد، لكنّه يحتاج إلى الشّكوى، فمصاحبته لزوجه ليس أمرًا يرضاه، إنّما فرضه عليه خوفه من تبعات الفراق أو تكاليف الزّواج بأخرى، وهو بذلك واقع في مأزق بين أمرين كلاهما مرّ، لا يستطيع الخروج من أيّ منهما، الزّوجة الّتي لا يريد صحبتها، وضعف الحال الّذي يمنعه ممّا يريد.

وقد يكون القسم لغرض آخر مثل الاستعطاف، من ذلك قول العوراء اليربوعيّة[2]:

[من الوافر]

قَعِيــدَكَ يَــا يَزِيــدُ أَبَــا قُبَــيْسٍ أَتُنْــذِرُ كَــي تُلاقِينَــا النُّــذورَا؟!

---

[1] **ديوانه**، ٨٠.

[2] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤٢/٦.

فلفظة "قعيدك" مستعملة في الشّعر العربيّ وتفيد القسم السؤاليّ، فيكون جوابها فيه الطلب كالأمر والنهي والاستفهام، ومعنى قعيدك: حفيظك ورقيبك، وكأنّها يمين للعرب، استعملت منصوبة بفعل مضمر، والمعنى بصاحبك الّذي هو صاحب كلّ نجوى لتصدقنّ[١].

- **الأمر:**

يستعمل الأمر لمعانٍ كثيرة، منها الأمر الحقيقيّ الّذي يجري في درج الخطاب العاديّ، ويكثر استعمال الغايات البلاغيّة في شعر هجاء المرأة، قالت سعدة أم الكميت[٢]:

[من الطّويل]

عَلَيْـكَ بِأَنْقَـاضِ الْعِـرَاقِ فَقَـدْ عَلَـتْ عَلَيْـكَ بِتَخْـدِينِ النِّسَـاءِ الْكَـرَائِمِ

تستعمل الأمّ اسم فعل الأمر "عليك" لتعبّر لابنها عن يأسها منه وتحسّرها لخلافه إيّاها، فهي تأمره بما لا تريد "عليك بأنقاض العراق" مظهرةً حزنها ويأسها منه بهذا الأمر الّذي قد يكون أسلوبها الأخير لثنيه عمّا همّ به، وكأنّها تقول له افعل ما أنت فاعل لكنّني غير موافقة، فيقع هو في حَيْرَةٍ بين جواب أمّه النّهائيّ بالرّفض وتركها له، وبين إنفاذ رغبته.

وللأمر معانٍ تنضاف إلى الأمر الحقيقيّ في آنٍ، فقد طلّق رجلٌ يُكْنَى أبا موسى امرأته وقال فيها[٣]:

[من المنسرح]

---

[١] قال ثعلب: "قِعدُكَ الله أو قَعِيدَكَ اللهَ"، أَي: "نَشَدْتُكَ اللهَ"، وقال: "إِذا قلت قَعِيدَكُما الله جاءَ معه الاستفهام واليمين، فالاستفهام كقوله: "قَعِيدَ كما اللهَ أَلم يكن كذا وكذا، والقَسَمُ: قَعِيدَكَ اللهَ لأُكْرِمَنَّكَ". وقال أَبو عبيد: "عَلْيا مُضَر تقول: قَعِيدَك لتفعلن كذا". انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (قعد).

[٢] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ٢٢/ ٣٦٧، ٣٦٨. (أخبار الكميت بن معروف).

[٣] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٣١٨/٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٣١/٧.

تَجَهَّـــزِي لِلطَّـــلَاقِ وَارْتَحِلِـــي فَـــذَا دَوَاءُ المُجَانِـــبِ الشَّـــرِسِ

فهو حقًّا قد طلّقها، ولكنّه يوظّف الأمر "تجهّزي، ارتحلي" في معنيين: الأوّل حقيقة هذين الأمرين، والثّاني إظهار الشّماتة والتّشفّي، فهو يكمل في الشّطر الثّاني "فذا دواء" والدّواء يكون للمرض، وهكذا يتحقّق في نفس المتلقّي معنى صرف الشّاعر لزوجه، ومعنى شماتته فيها، إضافة إلى ما يتسرّب في النّفس من رغبته في سرعة الخلاص منها، المعنى الّذي يوحي به ورود الأمرين المباشرين معًا في بيتٍ واحد.

وقال الحطيئة في هجاء أمّه[1]:

[من الوافر]

تَنَحَّـــيْ فَاجْلِسِـــي مِنِّـــي بَعِيـــدًا أَرَاحَ اللهُ مِنْـــــــكِ العَالَمِينَـــــــا

وقد استُعمِلَ الأمر المسند إلى ألف الاثنين في الهجاء على عادة الشّعراء الجاهليّين في الغزل، قال أعرابيّ[2]:

[من الطّويل]

أَلِمَّـــا عَلَـــى دَارٍ لِوَاسِـــعَةِ الحَبْـــلِ أَلُـــوفٍ تُسَـــوِّي صَـــالِحَ القَـــوْمِ بِـــالرُّذْلِ

هذا الأمر غرضه السّخرية وليس أمرًا حقيقيًّا؛ إذْ لا يحبّ الرّجل أنْ يزور مكانًا يتساوى فيه مع أراذل النّاس.

---

(1) **ديوانه**، ١٤٤.

(2) ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٩٩/٤. **والشّعر والشّعراء**، ٢/ ٨٠٦. والرّاغب الأصبهانيّ، **محاضرات الأدباء**، ٢/ ٢٦٢.

ويتمنّى الشّاعر فراق المرأة القبيحة، وينعتها بأشنع النّعوت، فيستعمل الأمر لأداء معنى أمنيته، يقول الشّاعر[1]:

[من الخفيف]

اصْـــرِمِينِي يَـــا خِلْقَـــةَ المِجْـــدَارِ وَصِـــلِينِي بِطُـــولِ بُعْـــدِ المَـــزَارِ

الأمر بقوله "اصرميني" مصحوبًا بتلك الأوصاف يدلّل على معاناة القائل، فهو في كرب وجروح وقروح لا يمكن سبرها أو معرفة مداها، والدّالّ على أنّه يرجو منها ويتمنّى عليها هو دلالة فعل الأمر "اصرميني" ففعل مثل هذا يكون فاعله مقدّمًا على من يقع عليه الفعل، فالصّارم أعلى من المصروم، والهاجر أعلى من المهجور، ويمنع من كون الشّاعر أدنى منها على الحقيقة وصفها بتلك الصّفات، وكأنّه يقول لها وقد ملّ من صحبتها وضاق ذرعًا لِملازمتها لها: اتركيني ولا تقلقي، لن آسفَ عليك؛ لما فيك من صفات كذا وكذا، وهذا المعنى يوحي به الأمر مع دلالة الفعل، فلو وظّف فعلًا نحو: ارحلي، ابتعدي، اتركيني، لاختلف المنحى الدّلاليّ، وصارت هذه الأفعال أمرًا حقيقيًّا.

ودلالة الفعل المستعمل في الأمر لها دور في أمثلة أخرى، ويكون دورها من الدّلالة المباشرة للفعل، ومن ذلك أنّ البعث ضُرِبَ على رجل من أهل الكوفة فخرج إلى أذربيجان، فأفاد جاريةً وفرسًا، وكان مملكًا بابنة عمّه، فكتب إليها يبلغها ليغيرها[2]:

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٥. (باب مذمّة النّساء).

[2] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١١٤/٧.

روى الجاحظ أنّ اسم ابنة عمّ الشّاعر هند، وأنّ اسم الجارية جمانة، واسم الفرس ورد، وروى البيت:

ألا لا أبالي اليوم ما فعلتْ هندُ إذا بقيتْ عندي الجمانةُ والوردُ

انظر: **المحاسن والأضداد**، ١٥٤.

[من الطّويل]

أَلَا أَبْلِغُـــوا أُمَّ البَنِـــينِ بِأَنَّنَـــا غَنِينَـــا وَأَغْنَتْنَـــا الغَطَارِفَـــةُ المُـــرْدُ

بَعِيـــدُ مَنَـــاطِ المِنْكَبَـــيْنِ إِذَا جَـــرَى وَبَيْضَـــاءُ كَالتِّمْثَـــالِ زَيَّنَهَـــا العِقْـــدُ

فَهَـــذَا لِأَيَّـــامِ العَـــدُوِّ وَهَـــذِهِ لِحَاجَـةِ نَفْسِـي حِـينَ يَنْصَـرِفُ الجُنْـدُ

الأمر المستعمل في هذه الأبيات يأتي لغرض التّبليغ، وهذا واضح من الدّلالة الظّاهريّة للفعل "أبلغوا" غير أنّ الشّاعر قد يحمّل هذا الأمر معاني أخرى تستشفّ بقراءة الإيحاءات لعموم المعنى، فالخبر أنّه أبلغ ابنة عمّه ليجعلها تغار، ما يجعل فعل الأمر الحامل لغرض التّبليغ مؤدّيًا لغرض آخر هو النّكاية للمخاطب واستثارته، وهذا كائن بمحتوى الرّسالة المبلّغة الّتي أرادها الشّاعر أن تصل فحملها بفعل الأمر "أبلغوا".

ومن الأمر الّذي يأتي لغرض التّبليغ قول الأخطل[1]:

[من الوافر]

أَلَا أَبْلِـــغْ أَبَـــا الـــدَّلْمَاءِ عَنِّـــي بِـــأَنَّ عِجَـــانَ شَـــاعِرِكُمْ قَصِـــيرُ

فَـــإِنْ يَطْعَـــنْ فَلَـــيْسَ بِـــذِي انْتِصَـــارٍ وَإِنْ يُطْعَـــنْ فَطَعْنَتُـــهُ يَسِـــيرُ

مَتَـــى مَـــا أَلْقَـــهُ وَمَعِـــي سِـــلَاحِي يَخِـــرُّ عَلَـــى القَفَـــا وَلَـــهُ نَخِيـــرُ

استعمل الشّاعر أسلوب التّبليغ عندما شعر بأنّه دخل في مواجهة حقيقيّة مع هاجيته بعد أنْ تنصّل أبوها من محاسبتها، وبدا للأخطل أنّه راضٍ عمّا قالته ابنته الدّلماء، فجاء هذا الأسلوب قاعدةً ينطلقُ منها للرّدّ، وجسرًا يعبر منه إلى الطّرف الآخر، فالتّبليغ أسعفه في الرّدّ السّريع قبل انخماد الانفعال عنده، وأسهمَ في استحضار الجانب الآخر لوجود موصل لتلك الرّسالة.

---

[1] **ديوانه**، ١٨٠– ١٨١. والمرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ٩٧.

- **النّهي:**

النّهي عكس الأمر، لكنّه يشاركه في ميزة الأداء الدّلاليّ المضاف إلى المعنى الحقيقيّ، غير أنّ ذلك أضيق وفق مطالعة كثير من شعر هجاء المرأة، ومن ذلك الشّعر ما رواه المبرّد:

"وقالت امرأة أحسبها من بني عامر بن صعصة زُوِّجت في طيّئ[1]:

[من الطّويل]

[فَـ]لَا تَحْمَـدَنَّ الـدَّهْرَ أُخْـتٌ أَخًـا لَهَـا وَلَا تَـــرْثِيَنَّ الـــدَّهْرَ بِنْـــتٌ لِوَالِـــدِ

هُـــمُ جَعَلُوهَـــا حَيْـــثُ لَيْسَـــتْ بِحُـــرَّةٍ وَهُـمْ طَرَحُوهَـا فِـي الأَقَاصِـي الأَبَاعِـدِ

والنّهي في مثل هذا المعرض يأتي للذّمّ، فقد نهت المرأة نفسها أوّلًا، ومثيلاتها من النّساء ثانيًا، عن حمد الأخ ورثاء الأب، والأصل أن يُنهى عن الفعل القبيح والصّفة الشّنيعة، أمّا أن تنهى الشّاعرة عن هذه الصّلات الحميدة فإنّها تريد إظهار غضبها منهم، وتعبّر عن امتعاضها من فعلهم، الّذي يحضر في البيت الثّاني حين تتحدّث عن تزويجها في مكان فقدت فيه كرامتها، بدلالة من تعبيرها المستعمل "ليست بحرّة" وابتعدت عن أهلها مكانًا وثقافة "الأقاصي الأباعد" وممّا يشير إلى المبالغة منها في الغضب وذمّ أبيها وأخيها بأنّهم لم يحسنوا إليها، أنّها جعلت نهيها مؤبّدًا "الدّهر" ويفيد تنكير الفاعل "أخت، بنت" تعميمها الحكم على كلّ أخ وأب لم يحسنا تزويج ابنتهم. ويقوم الدّور في هذه الحال بدور أشبه بالقاعدة العامّة الّتي تنطبق على كلّ الأحوال المشابهة.

ومثل ذلك التّوجيه الدّلاليّ يكون في هجاء الرّجل للمرأة، مثل قول أحدهم[2]:

[من الطّويل]

---

[1] المبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ١/٣٤٤.

[2] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٢. (باب مذمّة النّساء).

فَـلَا تَـنْكِحَنَّ الـدَّهْرَ مَـا عِشْـتَ أَيِّمًـا مُجَرَّبَـةً قَـدْ مُـلَّ مِنْهَـا وَمَلَّـتِ

وكذلك قول الشّاعر[1]:

[من البسيط]

لَا تَـنْكِحَنَّ عَجُـوزًا إِنْ دُعِيـتَ لَهَـا وَإِنْ حَبِيـتَ عَلَـى تَزْوِيجِهَـا الـذَّهَبَا

فالمثال الأوّل فيه نهي عن فعل يقع على صنف من النّساء "أيّمًا" ما يجعل الأمر فيه نوع من العنصريّة أو ازدواج في المعايير، لكنّ الشّاعر يحترز ويبرّر نهيه، ليقنع المتلقّي بقبوله، فالشّطر الثّاني فيه وصف لها بأنّها "مجرّبة" صفة قد تكون في غير أمور الزّواج والزّوج محمودة، لكنّها مذمومة عند شاعر هذه الأبيات لأنّها "مُلّ منها" أي لم يعد فيها ما يسرّ النّفس لإملالها، وهي "ملّت" لم تعد نفسها تسرّ بشيء من أمور الزّواج، وما ذلك إلّا لطول العهد به، وهذا ما يستفاد من دلالة "مجرّبة".

والمثال الثّاني مثل الأوّل في البناء وفي النّهي عن نكاح صنف معيّن من النّساء هو العجائز، غير أنّ الشّاعر هنا يشدّد بأن ينهى عن ذلك حتّى وإن دفع للرّجل الذّهب مقابل زواجه من العجوز، والعلّة في المنع تبرزها دلالة "عجوزًا" بما تحمله من صفات ترك الشّاعر لمخيّلة المتلقّي رسمها وتكوين ملامحها، إضافة إلى دلالة هذه اللفظة على العجز والضّعف وقلّة الحيلة، حتّى عمدوا إلى دفع الذّهب تشجيعًا على هذا الزّواج.

والنّهي عمومًا أظهر الاستياء والغضب، فلا المرأة راضية عن أبيها وأخيها، ولا الرّجل راضٍ عن المرأة الّتي سبق لها الزّواج، ولا عن العجوز، كلّ ذلك دفعهم للنّهي عمّا لا ينهى عنه في الأصل، مبرّرين نهيهم في كلّ مرّة سعيًا لصبغ فعلهم بصفة العقلانيّة والاتّزان.

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٤٤. والجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٤٧.

- **الدّعاء:**

يدعو النّاس لتحقيق ما يرغبون فيه، أو لدفع ما يرغبون عنه، يدعون لمن يحبّون، ويدعون على من يكرهون، والدّعاء خطاب طلبيّ له صيغ متعدّدة، قد تكون مباشرة، وقد تكون غير مباشرة، وقد ظهر أسلوب الدّعاء جليًّا في شعر هجاء المرأة، ومنه قول حميدة بنت النعمان لأخيها[1]:

[من الوافر]

أَطَـــالَ اللهُ شَـــأْنَكَ مِـــنْ غُـــلاَمٍ مَتَـــى كَانَـــتْ مَنَاكِحَنَـــا جُـــذَامُ

تدعو لأخيها بطول الشّأن ورفعة المقام، وكأنّها تغمز به في هذا الدّعاء، وتقول له: أنت قصير الباع خفيض الشّأن، ودليل ذلك إنكارها عليه في عجز البيت، وفي البيت الثّاني، فالدّعاء هنا ظاهره له وباطنه ذمّ وقدح، فتكون قد استعملته للإخبار، وما الدّعاء بتغيير حاله إلّا لكرهها ما هو عليه ويستفاد بمفهوم المخالفة لما في الدّعاء.

وقد يستعمل أسلوب الدّعاء لأغراض أخرى، كالسّخرية، ومن ذلك ما قيل في هجاء الرّجل الّذي يأتي شيئًا تبغضه النّساء، كما في قولهم[2]:

[من الوافر]

جَـــزَاكَ اللهُ شَـــرًّا مِـــنْ رَفِيـــقٍ إِذَا بُلِّغْـــتَ مِـــنْ رَكْـــبِ النِّسَـــاءِ
رَمَـــاكَ اللهُ مِـــنْ عِـــرْقٍ بِـــأَفْعَى وَلَا عَافَـــاكَ مِـــنْ جَهْـــدِ الـــبَلَاءِ

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦.

[2] الجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ٢٣٣.

وقدْ يكونُ داعمًا للحركة الشّعوريّة عند الهاجي، بحيث يجد فيه مجالًا للتّعبير عن الغيظ والاستياء من تصرّفٍ قامَ به المهجوّ، وكانَ سببًا في هجائه، كما جاء في رثاء أمّ قرفة ولَدها بعد قَبول أبيه بالدّيّة، إذْ قالت[1]:

[من الوافر]

حُذَيْفَــةُ، لَا سَــلِمْتَ مِــنَ الأَعَــادِي وَلَا وُقِّيــــتَ شَــــرَّ النَّائِبَــــاتِ

أَيَقْتُــلُ قِرْفَــةً قَــيْسٌ وَتَرْضَــى بِأَنْعَــامٍ وَنُــوقٍ سَــارِحَاتِ؟!

وإذا كان الدّعاء في المثال السّابق لإظهار مشاعر الغيظ والحزن، فإنّه قد يكون لإظهار مشاعر الفرح والحبور، كالدّعاء بالسّقيا للمكان الّذي تمّ فيه فِراق الزّوجة، كما في قول هذا الرّجل بعد طلاق زوجته[2]:

[من الطّويل]

سَــقَى اللهُ دَارًا فَــرَّقَ الــدَّهْرُ بَيْنَنَــا وَبَيْنَــكِ فِيهَــا وَابِــلًا سَــائِلَ الْقَطْــرِ

وَلَا ذَكَــرَ الــرَّحْمنُ يَوْمًــا وَلَيْلَــةً مَلَكْنَــاكِ فِيهَــا لَــمْ تَكُــنْ لَيْلَــةَ الْقَــدْرِ

اعتاد الشّعراء على الدّعاء لديار المحبوبة ولمعاهد اللقاء بها في السّقيا، أمّا أن يدعو لدار الفراق فهذا بحدّ ذاته أمر مستجدّ يستحقّ الوقوف، وما ذلك إلّا لأنّ الشّاعر أطلق فرحًا كان ينتظره، فرح انطوت عليه نفسه فعبّر عنه وكأنّه يذكر مكان الخلاص ويدعو له، والدّليل أنّه يدعو على كلّ أيّامه معها ولياليه بصحبتها إلّا ليلة القدر، الّتي من المفترض أن يكون بعيدًا

---

[1] فوّاز، زينب، **الدّرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور**، ١١٠. (ورد اسمها أم ندبة). وشيخو، لويس، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، ٣٩.

[2] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦٨. (باب مذمّة النّساء).

عنها فيها كذلك، والدّعاء هنا ليس مقصودًا بقدر ما المقصود إيصال مشاعر الفرحة والبهجة بالخلاص الكائن في الفراق.

وقد يكون الدّعاء وسيلة للوصف من جهة، وتفريغًا عن شعور بالعجز، بإسناد الأمر إلى من يستطيعه، كما في قول زوجة أبي العاج[١]:

[من المتقارب]

فَقَـــدْتُ الشُّـــيوخَ وَأَشْـــيَاعَهُمْ وَذَلِـــكَ مِـــنْ بَعْـــضِ أَقْوَالِيَـــهْ
تَـــرَى زَوْجَـــةَ الشَّـــيْخِ مَغْمُومَـــةً وَتُمْسِـــي لِصُـــحْبَتِهِ قَالِيَـــهْ
فَـــلَا بَـــارَكَ اللهُ فِـــي عِـــرْدِهِ وَلَا فِـــي غضـــونِ اسْـــتِهِ البَالِيَـــهْ

الدّعاء في البيت الأوّل جاء على صيغة الخبر، وأرادت به أنّها لا ترغب بالشّيوخ لعجزهم، بل كلّ الرّجال العاجزين "فقدتُ الشّيوخ وأشياعهم"، والدّعاء في البيت الأخير يحمل في ثنيه وصفًا لزوجها الشّيخ ذي العظام البالية، وجاءت في معرض وصف لحالها معه، إضافة إلى أنّها تعجز عن أن تصنع به شيئًا، فتسند ذلك إلى القادر عليه وهو الله، فتدعو الله عليه بنزع البركة لضعفها أمامه، وما ذلك إلّا لسخط أظهرته دعاء واصفًا منفّسًا عمّا في داخلها.

وقد يكون الدّعاء بالاستعاذة من الشّيء، يقول سماك بن فرقد[٢]:

[من البسيط]

أَعُـــوذُ بِـــاللهِ مِـــنْ وَرْهَـــاءَ عَاضِـــهَةٍ كَأَنَّهَـــا حِـــينَ تَـــأْتِي بَيْتَهَـــا غُـــولُ

---

[١] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٤٠. (باب المُلَح). وابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٩. ورد الأخير: "وَلَا فِي **عظام** اسْتِهِ البَالِيَهْ".

[٢] **حماسة الخالديّين**، ١٤٠/١.

فالتّعوّذ ضربٌ من الدّعاء بالإبعاد، فهو يحتمي بالله من أن يجتمع بمثل هذه المرأة، وهذا ذمّ عامّ مطلق إلّا إذا كان الشّاعر يقصد امرأة بعينها في هذا الخطاب، الأمر الّذي لا يمكن الجزم به، تلك المرأة استدعت دفعها لما فيها من حمق وخلقة غير قويمة في نظر الشّاعر، حتّى شبّهها بالغول، فيكون الدّعاء الّذي جاء بصيغة الاستعاذة سبيلًا للوصف كما سبقت الإشارة.

ويقترن الدّعاء بالشّرط – أحيانًا – لأداء معنى التّهديد، ومن ذلك ما كان من أعرابيٍّ قد تزوج امرأة فلم توافقه، فقيل له: إنّ حمّى دمشق تقتل النّساء، فحملها إلى دمشق، وأنشأ يقول[1]:

[من الطّويل]

دِمَشْــقُ خُــذِيهَا وَاعْلَمِــي أَنَّ لَيْلَــةً تَمُــرُّ بِعَــوْدَيْ نَعْشِــهَا لَيْلَــةُ الْقَــدْرِ

أَكَلْــتُ دَمًــا إِنْ لَــمْ أُرِعْــكِ بِضَــرَّةٍ بَعِيــدَةِ مَهْــوَى الْقُــرْطِ طَيِّبَــةِ النَّشْــرِ

إذ يستعمل الأسلوب الخبريّ المضمّن معنى الدّعاء "أكلت دمًا"، ويتبعه بالشّرط "إنْ لم أرعك بضرّة"، وهذا الاقتران بين الأسلوبين يحقق معنى جديدًا هو التّهديد.

- **التّمنّي:**

يتمنّى الإنسان لنفسه ما يحبّ عادة، لكنّه قد يمرّ بمواقف تجعله يتمنّى المكروه، وقد استعملت الأمنيات للدّلالة على المشاعر في معرض الهجاء، وذلك بنمط واضح وصريح، ومنه ما قاله أبو زياد الكلابيّ[2]:

[من الطّويل]

أَلَا حَبَّــذَا سَــيْفِي وَرَحْلِــي وَنَمْرَقِــي وَلَا حَبَّــذَا مِنْهَــا الوِشَــاحَانِ وَالشَّــذْرُ

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦٧. (باب مذمّة النّساء).

[2] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٢٢/٤.

الشّاعر يفضّل سيفه وراحلته على امرأته، ويستعمل لذلك الفعل مثبتًا ومنفيًّا، لتكون المقابلة بين الأمرين جليّة، وذلك إظهار لمشاعر الكره، فمن الّذي يفضّل القسوة في السّلاح والرّكوب على الدّعة مع الزّوجة؟ ما لم يكن هنالك حافز من دين، لكنّ اختيار القسوة ورجاءها يعني بقراءة الدّلالة أنّها أقسى ممّا اختاره، لما فيها من طباع أو صفات دفعته إلى العزوف عنها وتفضيل غيرها عليها.

والتّمنّي فيه تفجّع وندب، فقد رويَ أنَّ جمرةَ الأزديّة عانت من أمرٍ مع زوجها أبي وائل، فقالت تهجوه[1]:

[من المتقارب]

لَعَمْـــرُكَ مَـــا إِنْ أَبُـــو وَائِـــلِ إِذَا ذُكِـــرَ القَـــوْمُ بِالطَّائِـــلِ

فَيَـــا لَيْتَنِـــي لَـــمْ أَكُـــنْ عِرْسَـــهُ وَعُوجِلْـــتُ بِالحَـــدَثِ العَاجِـــلِ

فبعد وصفها لزوجها بأنّه ليس "بالطّائل" تتمنّى لو أنّها لم تقترن به، وهذا تعبير عن كرهه ورفض العيش معه، وتعطف أمنية أخرى مبالغة منها في تقبيح زوجها بأن تدعو على نفسها "بالحدث العاجل" مفضّلة ذلك على أن تكون زوجًا له، والنّدب يستوحى من السّياق العامّ، فهي تذكر أبا وائل وتذكر القوم الّذين ليس له شأن بينهم، ثمّ تدعو على نفسها وكأنّها تتحسّر على نفسها عنده، وتندب حظّها معه.

والمبالغة في إظهار الكره جزء من وظيفة التّمنّي، ومن ذلك ما قالته عصيمة الحنظليّة[2]:

---

[1] **الحيوان**، ١٦٣/٧.

[2] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦٢/٧. (دون البيت الثّالث). ويمّوت، بشير، **شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام**، ٩٨. (منسوبًا لأم صريع الكنديّة).

[من الوافر]

كَـــأَنَّ الـــدَّارَ حِـــينَ تَكُـــونُ فِيهَـــا عَلَيْنَـــا حُفْـــرَةٌ مُلِئَـــتْ دُخَانَـــا

فَلَيْتَـــكَ فـــي سَـــفِينِ بَنِـــي عُبَـــادٍ فَتُصْـــبِحَ لَا نَـــرَاكَ وَلَا تَرَانَـــا

"وَلَيْتَـــكَ غَائِـــبٌ بِالْهِنْـــدِ عَنَّـــا وَلَيْـــتَ لَنَـــا صَـــدِيقًا فَاقْتَنَانَـــا"

فَلَـــوْ أَنَّ البُـــدُورَ قَـــبِلْنَ يَوْمًـــا لَقَـــدْ أَعْطَيْتُهَـــا مِائَـــةً هِجَانَـــا

هذه الأبيات تحوي ثلاث أمانٍ، كلّها تطمح إلى إبعاد الزّوج والخلاص منه، فتارة تضرب له المثل "سفين بني عباد" في أن يذهب ولا يرجع، وتارة تحدّد مكان إبعاده "في الهند" وما ذلك إلّا لمنع الاتّصال بينهم، وتوالي الأمنيات هو ما يؤكّد مشاعر الكره، فلولا حضور التّمنّي بمحتواه ومضمونه ولولا تكراره لما وصّلت إلى القارئ هذا الشّعور بأنّها تكره قرب زوجها، وأمنيتها الثّالثة تبيّن فيها رغبتها عنه ورغبتها في غيره، ما يجعل الكراهة للشّخص لا لعموم الزّوج أو القرين.

والتّمنّي والدّعاء يقترنان في سياق واحد، فيعزّز أحدهما دلالة الآخر، قال إسحق الموصليّ: "أنشدني بعض الأعراب لامرأة تذم زوجها[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

إِنِّـي نَـدِمْتُ عَلَـى مَـا كَـانَ مِـنْ عَجَبِـي وَأَقْصَـــرَ الـــدَّهْرُ عَنِّـــي أَيَّ إِقْصَـــارِ

فَلَيْتَنِـــي يَـــوْمَ قَـــالُوا أَنْـــتِ زَوْجَتُـــهُ أَصَـــابَنِي ذُو نُيُـــوبٍ سُـــمُّهُ ضَـــارِي

يَـا رَبِّ إِنْ كُنْـتَ فِـي الْجَنَّـاتِ مُدْخِلَـهُ فَاجْعَـلْ أُمَيْمَـةَ رَبَّ النَّـاسِ فِـي النَّـارِ

تبدأ بإظهار النّدم، ثمّ تتحدّث عن الخذلان الّذي تحسّ به بإقصار الدّهر عنها، ثمّ تنتقل في البيت الثّاني إلى لتتمنّى لو أنّها ماتت قبل أن تزوّج منه، وتستدعي ميتة قاسية بأن يلدغها ثعبان سامّ فيرديها، والبيت الثّالث جاء وصولًا لقمّتها الشّعوريّة بالكره، فهي تدعو الله أن يدخلها

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٨.

النّار إن كان مصير زوجها الجنّة، مبالغة منها في إظهار رغبة الفراق، والتّمنّي مع الدّعاء رغبة في تغيير الواقع، وهذا التّوظيف يحمل دلالة الشّعور بالقهر وسوء الحظّ ورثاء الحال، دلالات يمكن التّعبير عنها بوصفها، غير أنّ توظيف الأمنية في سياقها يجعل الأثر على النّفس أعمق، إضافة إلى ما يوفّره التّمنّي من بكائيّة في توصيله الدّلاليّ، وتحسّر وتفجّع يدفعان إلى تمنّي السّوء للنّفس.

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ اللغة بأساليبها هي المؤدّي الدّلاليّ الأوّل للشّاعر، وقد استطاعت لغة هجاء المرأة في تلك الفترة أن تكون فعّالة، فمن جهة كانت مناسبة للمقام الّذي تقال فيه، ومن جهة أخرى جاءت بطاقة دلاليّة إضافيّة في أغلب الأحيان، فالأسلوب عبارة واحد لكنّه حمل دلالات بلاغيّة متنوّعة.

ولوحظ في دراسة شعر هجاء المرأة أنّه كان يحمل الكثير من الإيحاءات، الّتي تفهم من السّياق العامّ، وتدرك باستقراء الدّلالات الفرعيّة واستنتاج مدلولها النّهائيّ، هذه الإيحائيّة شكّلت رافدًا مهمًّا للشّعريّة، رغم أنّ موضوع هذا الشّعر هو الهجاء، الأمر الّذي يعزّز القيمة الفنّيّة لهذا الشّعر بصرف النّظر عن القبول بموضوعه أم لا.

ثالثًا– الموسيقى

أ- الموسيقى الخارجيّة:

١- الوزن:

استعمل الشّعراء العديد من الأوزان الخليليّة في هجائهم، وقد نوّعوا فيها بما يغني هذا الضّرب من الشّعر، ويمكن القول: إنّ الوزن يحمل دلالة شعريّة عامّة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدّلالة، وله دور ربّما لا يؤدّيه شيء أكثر منه في القصيدة، فالشّعراء يوظّفونه "من أجل أن يحقّق في القصيدة تماسكًا نسيجيًّا يصل بها إلى تشكيل صفات النّوع"[١]، وقد دارت الأوزان الّتي استعملها الشّعراء الّذين هجَوا النّساء على عدّة أبحر هي: الطّويل، والبسيط، والكامل، والوافر، والمتقارب، والمنسرح، والرّمل، والرّجز، والسّريع، ذلك في حدود ما وقفت عليه هذه الدّراسة.

وهذه الأبحر منها ما هو ممتدّ يتكوّن من أربع تفعيلات مركّبة، مثل الطّويل والبسيط، وهذان البحران يوفّران نفسًا طويلًا ومساحة واسعة، ويستوعبان عددًا أكبر من الكلمات، يستطيع الشّاعر أن يبني فيها صوره ومعانيه بسهولة ويسر. والبحر الكامل له خصوصيّة تمنحه إيّاها تفعيلته، حيث يسهل النّظم عليه، ويشعر بانسياب في الانتقال بين المقاطع كونه بحرًا صافيًا، وقد استعمله الشّعراء بكثرة خاصّة في نقائض الرّجل والمرأة، وقد استعملوه تامًّا ومجزوءًا. ووظّفت أبحر مثل الوافر والمتقارب تطغى موسيقيّتهما على مساحة التّعبير، إلّا أنّ عبقريّة الشّعراء مكّنتهم من اختراق هذا الحاجز بما أعانتهم عليه اللغة من معجم وما ابتكروه من صور. والرّجز يتميّز باستيعابه الكبير لتنوّع أشكاله وتلوّن تفعيلته "مستفْعِلُنْ" بصور متعدّدة، ما يسمح بأداء

---

[١] عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ٢٦.

موسيقيّ متنوّع، فهو ينتقل من فكرة إلى أخرى مباشرة، وله وقع قويّ على الأذن، يشعر به تقارب القوافي في مشطوره وهو الأكثر شيوعًا، فذلك يستدعي حضور الذّهن للوقوف على الفواصل بخفّة والانتقال مع المعاني بسلاسة. واستعملت أربعة أبحر استعمالًا محدودًا، هي المتقارب والخفيف والرّمل والمنسرح، وهي أبحر سريعة الحركة والانتقال، فجاءت لتكون خطفة إبداعيّة في سياق الهجاء، تحرّك المتلقّي بخفّتها وتستميله بموسيقاها؛ ليكون ذلك بداية لتجاوبه النّفسيّ مع المعنى.

ومعظم ما وقفت عليه هذه الدّراسة هو من الأبحر التّامّة غير المجزوءة، ما يعني أنّ الشّعراء أرادوا كامل فرصتهم في هجاء الخصوم، فالبحور المجزوءة إلى الغناء أقرب وهي به ألصق، والهجاء ليس موضوعًا يحسن الغناء به، مع ورود عدد محدود من توظيف المجزوء.

والوزن وعاء موسيقيّ يحمل المعنى المتشكّل من أفراد اللغة، فالموسيقى وسيلة تساعد المعنى وتؤدّيه بوجودها معه، لكنّها لا تقدر على هذه القيمة وحدها، إلّا بما تحمله من صفات عامّة من سرعة أو بطء في الانتقال بين المقاطع، يتأثّر ذلك بعدد التّفعيلات وأنواعها، وطول كلّ تفعيلة ومقاطعها، وما إلى ذلك من أمور تؤثّر بطريقة مباشرة على الإحساس بتدفّق الكلام وتعانقه، وغير مباشرة في توصيل المعنى.

والهجاء، كما ظهر من قراءة مجموعة النّصوص في هذه الدّراسة، يحتاج إلى عبارة طويلة؛ لما يقتضيه مقامه من وصف وتصوير وحسن تعبير، حيث أثبت في هذه الدّراسة ما يزيد على مئة وخمسين شاهدًا، استعمل الشّعراء فيها البحر الطّويل أكثر من اثنتين وستّين مرّة، يليه الكامل في الاستعمال بثلاثين مرّة منها ثلاث مرّات لمجزوئه، ثمّ البسيط الّذي استعمل في خمس وعشرين قطعة، وبعده الوافر الّذي وظّف تسع عشرة مرّة، يليه الرّجز في اثنتي عشرة مرّة،

ثمّ المتقارب فالخفيف فالرّمل فالمنسرح الّتي استعملت من مرّتين إلى خمس مرّات. وهذه الآلات الموسيقيّة الخاصّة بالشّعر تؤكّد كلّ واحدة منها الفكرة المشار إليها في بداية الفقرة، فأغلب النّصوص جاء على ثلاثة أبحر هي الطّويل والكامل والبسيط، وهي قادرة على توفير المحتوى الدّلاليّ للشّعراء بأريحيّة وتدفّق واكتمال.

٢- القافية:

- **أشكال القافية:**

تعدّدت القوافي الّتي جاءت في شعر الهجاء بين الرّجل والمرأة، والقافية جزء ظاهر من موسيقى القصيدة، يشبه خيط العقد الّذي يحفظها ويجمع معانيها في إطار واحد، وهي آخر ما يصل إلى أذن المتلقّي ووعيه، فيظلّ صداها في نفسه يتردّد متلوّنًا بالمعنى، فالمعنى هو ما يترك أثره على القافية، فقافية مثل الدّال المفتوحة مثلًا، لن تكون ذات معنى إلّا بحضورها في سياق؛ لأنّ صوت الدّال مثل سائر الأصوات لا معنى له خارج البنية والتّركيب، غير أنّ لكلّ صوت لغويّ يستعمل في القافية صفات، هذه الصّفات قد تكون مساعدًا في إيصال المعنى بموسيقاها الخاصّة وإيقاعها المميّز.

وقد تنوّعت القوافي بين مقيّدة ومطلقة وموصولة، ومن الموصولة قول أعرابيّ[1]:

[من منهوك الرّجز]

إِنَّ لَنَـــــــا لَكَنَّـــــــهْ
سِـــــــمْعَنَّةٌ نِظْرَنَّـــــــهْ
مِعَنَّـــــــةٌ مِفَنَّـــــــهْ

[1] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٢/٧.

كَـــالرِّيحِ حَـــوْلَ القُنَّـــهْ

إِلَّا تَـــــــرَهْ تَظُنَّـــــــهْ

فهذه الأرجوزة جاءت برويّ النّون المفتوحة، غير أنّها منعت من الانطلاق بوصل الهاء، والهاء هنا صلة بصوتها لا بحقيقتها، فبعض الكلمات مثل "لكنّهْ، نظرنّه، القنّه" أصل آخرها تاء أصبحت هاء بالوقف، وهذا الوقف هو المميّز في هذه القافية، حيث يبرز صوتها دلالة خفيّة هي أنّ الشّاعر يشكو ويتذمّر، لكنّه لا يودّ أن يفضحها، فتراه لا يمدّ صوته ويختار موسيقى القافية مناسبة لذلك التّقييد.

وتقييد القافية لا يطّرد فيه معنى الخفوت، فقد تكون الحاجة منه إحداث حركة صوتيّة موضعيّة تهزّ المتلقّي أو تستدعي استجابة شعوريّة منه أو تفاعلًا لا شعوريًّا مع النّصّ، كقول أحدهم[1]:

[من مشطور الرجز]

قَـــدْ قَرَنُـــونِي بِعَجُـــوزٍ جَحْمَـــرِشْ

نَاتِيَـــةِ النَّـــابِ كَـــزُومٍ قَنْفَـــرِشْ

كَأَنَّمَـــا دَلَالُهَـــا عَلَـــى الفُـــرُشْ

مِـــنْ آخِـــرِ الْلَيْـــلِ كِـــلَابٌ تَهْتَـــرِشْ

وَجِلْـــدُهَا مِـــنْ حَكِّهَـــا القَمْـــلَ بَـــرِشْ

كَـــأَنَّ طَـــيَّ بَطْنِهَـــا طَـــيُّ كَـــرِشْ

فَقْمَـاءُ فِـي حِضْنِ الضَّجِيعِ تَهْتَمِشْ

تَخَشْـــخُشَ الضَّـــبِّ دَنَـــا لِلْمُحْتَـــرِشْ

---

[1] **الحيوان**، ٧/١٦١.

قيّدت القافية بتسكين الآخر، والرّويّ هو صوت الشّين، والشّين عند تسكينها ومنع انطلاقها بأيّ حركة تأخذ صفة التّقشّي، والوقف هو قطع النّفس عن الصّوت، وذلك مقابل لما توفّره الشّين السّاكنة من انتشار، حيث تطول الشّين بالوقف عليها وتزداد مساحتها الصّوتيّة، وكأنّ الشّاعر مختنق بواقعه الّذي يعيشه، لكنّه ينفّس عن نفسه بهذه القافية، فالقافية تعدّ جزءًا من الدّلالة بتحقيقها اتّساق النّصّ إيقاعيًّا ما ينعكس على الاتّساق الدّلاليّ[١]، ووجودها يهيّئ المتلقّي لنسق واضح من المعاني يجعله أكثر انفعالًا معه، ويساعده على الاستجابة الفوريّة قبل أن تصبح قراءته للنّصّ واعية.

وتوثّق الموسيقى أحيانًا بتعدّد حروف القافية، كما في قول زوجة أبي العاج[٢]:

[من المتقارب]

فَقَـــدْتُ الشُّـــيوخَ وَأَشْـــيَاعَهُمْ وَذَلِـــكَ مِـــنْ بَعْـــضِ أَقْوَالِيَـــهْ
تَـــرَى زَوْجَـــةَ الشَّـــيْخِ مَغْمُومَـــةً وَتُمْسِـــي لِصُـــحْبَتِهِ قَالِيَـــهْ
فَـــلَا بَـــارَكَ اللهُ فِـــي عِـــرْدِهِ وَلَا فِـــي غضـــونِ اسْـــتِهِ البَالِيَـــهْ

تكرّر مقطع من ثلاثة أصوات في ختام كلّ بيت من الأبيات السّابقة "أقواليهْ، قاليهْ، الباليهْ" فتكرار اللام المكسورة مع الياء الليّنة المفتوحة والهاء السّاكنة أعطى انطباعًا صوتيًّا عميقًا وثّق صلة القارئ بالنّصّ، وخاصّة بكلمات القافية، الّتي تعدّ روافع لعموم معنى الأبيات.

وتتّسع رقعة الصّوت بازدياد أصوات القافية مع وجود الألف في ذيلها، من ذلك ما قالته أم الأسود الكلابيّة في هجاء زوجها[١]:

---

[١] انظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ١٩٢.

[٢] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٤٠. (باب المُلَح). وابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٩. ورد الأخير: "وَلَا فِي **عظام** اسْتِهِ البَالِيَهْ".

[من الطّويل]

سَـأُنْذِرُ بَعْـدِي كُـلَّ بَيْضَـاءَ حُـرَّةٍ ... مُنَعَّمَـةٍ خَـوْدٍ كَـرِيمٍ نِجَارُهَـا
قَصِـيرَ قِبَـالِ النَّعْـلِ، يُضْـحِي وَهَمُّـهُ ... قَرِيـبٌ وَيُمْسِـي حَيْـثُ يُعْشِـيهِ نَارُهَـا
إِذَا قَـالَ قَـدْ أَشْـبَعْتِنِي بَـاتَ رَاضِـيًا ... لَـهُ شَـمْلَةٌ بَيْضَـاءُ خَـافٍ خِمَارُهَـا
يَـرَى الطِّيـبَ عَـارًا أَنْ يَمَـسَّ ثِيابَـهُ ... أَوِ الْمِسْـكَ يَوْمًـا إِنْ عَـلَاهُ صُـوَارُهَا
وَلَكِنَّـهُ مِـنْ رَطْـبِ "أَخْثَـا" صُـنَانُهُ ... إِذَا أُمْرِعَـتْ بِـالْكَفِّ مِنْـهُ دِيَارُهَـا

تأثير القافية هنا في امتدادها من ألف الرّدف إلى ألف الخروج، فالألفان مثل عمودين صوتيّين يحملان صوتي الرّاء المضمومة الموصولة بالهاء، وذلك كلّه يضيف على الموسيقى موسيقى أخرى، ما يجتذب ويقرّب المتلقّي، ويزيد من انغماسه في النّصّ ومغزاه.

وتشبع القافية أو تطلق فتفتح المجال للصّوت بالتّدفّق، ما يجعل صداها رنّانًا مؤثّرًا في اتّجاه مختلف عن الكتم الحاصل بالوقف والتّسكين، كما في هجاء أمّ ثواب الهزانيّة لابنها العاقّ، حيث تقول[٢]:

[مِنَ البَسِيطِ]

رَبَّيْتُـهُ وَهْـوَ مِثْـلُ الْفَـرْخِ أَعْظُمُـهُ ... أُمُّ الطَّعَـامِ تَـرَى فِـي جِلْـدِهِ زَغَبَـا
حَتَّـى إِذَا آضَ كَالفُحَّـالِ شَـذَّبَهُ ... أَبَّـارُهُ وَنَفَـى عَـنْ مَتْنِـهِ الكَرَبَـا
أَنْشَـا يُخَـرِّقُ أَثْـوَابِي يُـؤَدِّبُنِي ... أَبَعْـدَ شَـيْبِي عِنْـدِي يَبْتَغِـي الأَدَبَـا
إِنِّـي لَأُبْصِـرُ فِـي تَرْجِيـلِ لِمَّتِـهِ ... وَخَـطِّ لِحْيَتِـهِ فِـي خَـدِّهِ عَجَبَـا
قَالَـتْ لَـهُ عِرْسُـهُ يَوْمًـا لِتُسْـمِعَنِي ... مَهْـلًا فَـإِنَّ لَنَـا فِـي أُمِّنَـا أَرَبَـا

---

[١] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٠.

[٢] أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، ١٣٦– ١٣٧ (باب الحماسة). وابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٢٠٢. والمبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ١٨٣/١.

وَلَــوْ رَأَتْنِــيَ فــي نَــارٍ مُسَــعَّرَةٍ مِــنَ الجَحِــيمِ لَــزَادَتْ فَوْقَهَــا حَطَبَــا

الألف امتداد صوتيّ في ختام الأبيات يوسّع مساحة الصّوت في الأذن، ما يزيد قدرة صداه على التّفاعل والتّأثير، فليس الصّوت السّاكن بما فيه من اهتزاز وقلقلة كالصّوت الحرّ المطلق لتكوينه تيّارًا إيقاعيًّا إضافيًّا يجذب الأذن، فيستجيب صاحبها بحسن الاستماع والتّأثير.

وذلك ينطبق على عموم القوافي المحرّكة، ما فارق قد يضيفه صوت الرّويّ المختلف بصفة خاصّة فيه، كما في **قول جران العود**[1]:

[من الطّويل]

لَقَــد كــانَ لــي عَــن ضَــرَّتَيْنِ، عَــدِمْتُنِي، وَعَمّــا أُلاقــي مِنهُمــا مُتَزَحْــزَحُ
هُمَــا الغُــولُ وَالسِّــعْلَاةُ حَلْقِــيَ مِنْهُمــا مُخَــدَّشُ مــا بَــينَ التَّراقــي مُجَــرَّحُ
لَقَــدْ عَــالَجَتْني بِالنِّصَــاءِ وَبَيْتُهــا جَديــدٌ وَمِــنْ أَثْوابِهــا المِســكُ يَــنْفَحُ
إِذا مــا انْتَصَــيْنَا فَانْتَزَعْــتُ خِمارَهــا بَــدَا كاهِــلٌ مِنْهَــا وَرَأْسٌ صَــمَحْمَحُ

الحاء صوت حلقيّ حادّ جارح، فسامعه يلتفت إليه لرهافته، وإشباعه بالضّمّة يعطيه صفة زائدة هي الاختراق، وذلك بوساطة هذا التّصويت لنفس السّامع.

وقد يكون ثمّة تأثير لحركة الرّويّ مرتبط بما قبله، يقول الشّاعر[2]:

[من الكامل]

يَــا رَمْــلُ أَنْــتِ الغُــولُ بَــيْنَ رِمَــالِ لَــمْ تَظْفَــرِي بِتُقًــى وَلَا بِجَمَــالِ
يَــا رَمْــلُ لَــوْ حَــدَّثْتُ أَنَّــكِ سَــلْفَعٌ شَــوْهَاءُ كَالسِّــعْلَاةِ بَــيْنَ سَــعَالِي

---

[1] **ديوانه**، ٤.

[2] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ١٢٣/١٤.

مَـا جَـاءَ يَطْلُبُـكِ الرَّسُـولُ بِخُطْبَـةٍ مِنِّـــي وَلَا ضُـــمَّتْ عَلَيْـــكِ حِبَـــالِي

وَلَقَـدْ نَهَـى عَنْـكِ النَّصِـيحُ وَقَـالَ لِـي لَا تَقْـــــرِنَنَّ بَذِيَّـــــةً بِعِيَـــــالِ

هذه القافية اللاميّة المكسورة سبقت بردف الألف، والألف أو الفتحة الطّويلة صوت علويّ، والكسرة المشبعة صوت سفليّ، وبين الحركة الرّأسيّة للألف والعرضيّة للكسرة المشبعة تأتي اللام الّتي هي صوت متوسّط، ما يشعر بانحدار صوتيّ متدرّج، يمنح القافية قدرة تأثيريّة لا شعوريّة على سامعها.

- **عيوب القافية:**

شعر هجاء المرأة لم يخل من عيوب القافية، والحديث هنا ينحصر في عيب الإقواء، وقد وقع هذا العيب في شعر هجاء النّساء كما وقع في غيره من أشعار العرب، فقد "كانَ الشّعراء الأوائل يتحاشَونَ الإقواء بالفتح بالكلّيّة مع أحرف الرّويّ المكسورة أو المضمومة، كما كانوا يتحاشون الإقواء بالكسر أو الضّمّ مع حرف الرّويّ المفتوح"[1]، ولكنّهم وقعوا فيه بالكسر مع الضّمّ، والضّمّ مع الكسر، ومثل ذلك قول أمّ الكميت بن معروف[2]:

[من الطّويل]

عَلَيْـكَ بِأَنْقَـاضِ الْعِـرَاقِ فَقَـدْ عَلَـتْ عَلَيْـــكَ بِتَخْـــدِينِ النِّسَـــاءِ الْكَـــرَائِمِ

لَعَمْـرِي لَقَـدْ رَاشَ ابْـنُ سُـعْدَةَ نَفْسَـهُ بِـــرِيشِ الـــذُّنَابَى لَا بِـــرِيشِ الْقَـــوادِمِ

بَنَـــى لَـــكَ "مَعْـــرُوفٌ" بنـــاءً هَدَمْتَـــهُ وَلِلشَّـــرَفِ الْعَـــادِيِّ بَـــانٍ وَهَـــادِمُ

فقد وقعت في عيب الإقواء، فقافية البيتين الأوّلين مكسورة، البيت الأوّل آخره "الكرائمِ" نعت لمضاف إليه "تخدينِ النّساءِ"، وفي البيت الثّاني "القوادم" مجرورة لكونها مضافًا إليه، أمّا البيت

---

[1] الطّيّب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ١/ ٤٣.

[2] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ٢٢/ ٣٦٨،٣٦٧. (أخبار الكميت بن معروف)

الأخير فقوله "وهادمُ" معطوف على مبتدأ مؤخّر مرفوع هو قوله "بانٍ" وعلامة رفعه الضّمّة المقدّرة على الياء المحذوفة فهذا اسم منقوص.

ومن الإقواء ما جاء عن أعرابيّ حلف بطلاق امرأتيه على شيء فحنِث ثم هرب فقال[1]:

[من الكامل]

لَـــوْ يَعْلَـــمُ الغُرَمَـــاءُ مَنْزِلَتَيْهِمَـــا مَـــا خَوَّفُـــونِي بِـــالطَّلَاقِ العَاجِـــلِ

قَـــدْ مَلَّتَـــا وَمَلِلْـــتُ مِـــنْ وَجْهَيْهِمَـــا عَجْفَـــاءُ مُرْضِـــعَةٌ وَأُخْـــرَى حَامِـــلُ

أقوى هذا الشّاعر بين صفة مجرورة في البيت الأوّل، وخبر مرفوع في ختام البيت الثّاني، والإقواء في هذا المثال والمثال السّابق ظاهر الأثر لكون القطعة من بيتين.

وعيب الإقواء في الشّعر يأتي من كونه يفقد النّصّ اكتمال اتّصاله الصّوتيّ، فيحدث نفور وعدم انسجام مع النّصّ، يقلّل من صلة المتلقّي به، دون أن يفقد قدرته التّأثيريّة مطلقًا، فالقافية جزء من الموسيقى وإن كان جزءًا مهمًّا بالغ الأهمّيّة.

ب-الموسيقى الدّاخليّة:

ثمّة عوامل تساعد الوزن والقافية في إحداث الأثر الموسيقيّ للنّصّ الشّعريّ، هذه العوامل أو المؤثّرات جزء من اللغة المكوّنة للنّصّ، والموسيقى الدّاخليّة هي ذلك الحدث الصّوتيّ الّذي يترك أثره على استقبال النّصّ، وله فاعليّة ما في أداء الدّلالة، قد تكون مباشرة أو غير مباشرة، ويمكن القول إنّ الموسيقى الدّاخليّة متّصلة بالصّوت اللغويّ سواء أكان مؤتلفًا في بنية أو مفردًا مفرّقًا. وأهمّ المظاهر الموسيقيّة في شعر هجاء المرأة:

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦٠/٧. هكذا وردا في الأصل بالكسر والضّم.

- **الجناس:**

الجناس هو اشتراك اللفظتين في الأصوات المكوّنة لهما مع اختلاف الدّلالة، وله أوجه وأصناف كثيرة ليس هذا مقام تتبّعها، وقد حضر الجناس في شعر هجاء المرأة، تقول حميدة بنت النّعمان في هجاء زوجها الفيض عندما قاءَ في حجرها[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

وَلَـيْسَ فَـيْضٌ بِفَيَّـاضِ العَطَـاءِ لَنَـا لَكِـنَّ فَيْضًـا لَنَـا بِالسّـلْحِ فَيَّـاضُ

لَيْـثُ الْلُيُـوثِ عَلَيْنَـا بَاسِـلٌ شَـرِسٌ وَفِـي الحَـروب هَيُـوبُ الصَّدْرِ حَيَّاضُ

حيث جاء في هذين البيتين الجناس مكرّرًا في البيت الأوّل مرّتين، وهو جناس اشتقاقيّ، وقد أضفى تكرار هذه الأصوات في النّصّ علامة موسيقيّة مؤثّرة، فالأذن تعتادها وتألفها ما يجعلها تميل إليها وتستسيغها، ومن هنا يأتي تأثيرها، والجناس الاشتقاقيّ كثير الحضور، عفويّ الورود في هذا الشّعر، وإنّما دعا إليه المعنى، فالشّاعر يشتقّ من كلمة أساس ما يساعده في توصيل المراد، وهذا ما حصل باستعمال جذر الاسم لاشتقاق المعنى الّذي يهجى به، بنفيه إذ الاسم الّذي تحدّثت عنه ذو معنى إيجابيّ.

وقد يستثمر الشّاعر حضور شيء غير اسم الشّخص ليهجو به، ويكون ذلك جزءًا من البيئة، يقول جران العود[2]:

[من الطّويل]

جَـرَت يَـومَ رُحْنَـا بِالرِّكَـابِ نَزُفُّهَـا عُقَـابٌ وَشَـحّاجٌ مِـنَ الطَّيْـرِ مِتْـيَحُ

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٨.

[2] **ديوانه**، ٣- ٤.

فَأَمّــا العُقــابُ فَهْــيَ مِنْهَــا عُقوبَــةٌ وَأَمّــا الغُــرابُ فَالغَريــبُ المُطَــوَّحُ

فكلمات "العُقاب، عقوبة، الغراب، غريب" تعود الثّانية منهما إلى أصل الأولى، وقد جاء الشّاعر بهذه الصّورة ليظهر تشاؤمه بهذا الزّواج، ووظّف الطّيور لترسيخ فكرة التّشاؤم، ولم يكتف بذلك حتّى اشتقّ من ألفاظ أسماء الطّيور كلمات تبالغ في القدح والنّظر بعين سوداويّة، وهذا التّأثير المعنويّ يصاحبه تأثير صوتيّ، فالكلمات في النّصّ أصبحت ذات صلة بالقارئ، وكوّن عنها معرفة مسبقة، فهي ليست غريبة على أذنه، وتقع منه موقع الاستقبال الحسن.

وجاء الجناس تامًّا في بعض الأحيان، مثل قول الشّاعر[1]:

[من البسيط]

لَا تَــنْكِحَنَّ عَجُــوزًا إِنْ دُعِيــتَ لَهَــا وَإِنْ حَبِيــتَ عَلَــى تَزْوِيجِهَــا الــذَّهَبَا

فَــإِنْ أَتَــوْكَ وَقَــالُوا إِنَّهَــا نَصَــفٌ فَــإِنَّ أَطْيَــبَ نِصْــفَيْهَا الَّــذِي ذَهَبَــا

تأتي لفظة الجناس في قافية البيتين، ففي ختام الأوّل "الذّهبا" هو المعدن النّفيس المعروف، وفي البيت الثّاني "ذهبا" فعل ماضٍ بمعنى زال وانتهى وجوده، وفي هذه الحال فإنّ الأثر الصّوتيّ للجناس يتضاعف؛ فمن جهة التّشابه الصّوتيّ أكبر ويصل حدّ التّماثل، ومن جهة أخرى فإنّ دلالة لفظتي الجناس توحي بدلالة البيتين العامّة، زيادة على ما في التّكرار الصّوتي المصاحب لتجدّد المعنى من جماليّة ورونق.

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٤٤. والجاحظ، **المحاسن والأضداد**، ١٤٧.

- **التّكرار:**

التّكرار له فائدتان، الأولى معنويّة، والأخرى صوتيّة؛ حيثُ "يوحي بشكل أوّليّ بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره"[1]، ومثاله ما جاء في ما قالته عصيمة الحنظليّة[2]:

[من الوافر]

كَـــأَنَّ الـــدَّارَ حِـــينَ تَكُـــونُ فِيهَـــا عَلَيْنَـــا حُفْـــرَةٌ مُلِئَـــتْ دُخَانَـــا
فَلَيْتَـــكَ فـــي سَـــفِينِ بَنِـــي عُبَـــادٍ فَتُصْـــبِحَ لَا نَـــرَاكَ وَلَا تَرَانَـــا
"وَلَيْتَـــكَ غَائِـــبٌ بِالْهِنْـــدِ عَنَّـــا وَلَيْـــتَ لَنَـــا صَـــدِيقًا فَاقْتَنَانَـــا"
فَلَـــوْ أَنَّ البُـــدُورَ قَـــبِلْنَ يَوْمًـــا لَقَـــدْ أَعْطَيْتُهَـــا مِائَـــةً هِجَانَـــا

فقد تكرّر لفظ التّمنّي مرّات عدّة، مع إسناده إلى أمنيات مختلفة، وهذا التّكرار له معنى الإلحاح على ما يفيده عموم تلك الأمنيات وهو الابتعاد عن ذلك الرّجل، أمّا فائدته الصّوتيّة فهي ما أضافه إلى النّصّ من وقع موسيقيّ، هذا الإيقاع جاء ضمن سياق وعلى مسافات ثابتة، في بداية البيتين الثّاني والثّالث وفي بداية شطري البيت الثّالث، ما يعني أنّ هذه المسافة جاءت في نسق معيّن يضيف إلى موسيقيّة النّصّ قيمة جديدة. وقد تكرّر فعل الرّؤية في نهاية البيت الثّاني منفيًّا، فتارة أسند إلى المرأة، وأخرى أسند إلى الرّجل، وهنا لا فرق عن الحال السّابقة، فالغاية عدم الرّؤية والاجتماع.

---

[1] زايد، عليّ عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ٥٨.

[2] الجاحظ، **الحيوان**، ١٦٢/٧. (دون البيت الثّالث). ويمّوت، بشير، **شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام**، ٩٨. (منسوبًا لأمّ صريع الكنديّة).

والتّكرار في بداية الأبيات شائع، إذ تتحوّل العبارة المكرّرة إلى لازمة يرتكز عليها الشّاعر في لوصف، يقول جران العود[١]:

[من الطّويل]

عُقــابٌ عَقَنْبَــاةٌ تَــرى مِــن حِــذارِها ثَعالِــبَ أَهــوى أَو أَشــاقِرَ تَضْــبَحُ

عُقــــابٌ عَقَنْبَــــاةٌ كَــــأَنَّ وَظيفَهــــا وَخُرْطومَهَــا الأَعْلــى بِنــارٍ مُلَــوَّحُ

يرى الشّاعر أنّ "عقاب عقنباة" وصف يحمل اشتراكًا مع زوجه المهجوّة من غيرِ ناحية، فيكرّر العبارة ليبني عليها، ولكنّ المعنى ليس وحده ما يؤدّي لانفعال المتلقّي مع النّصّ، بل الصّوت والانسجام معه، وأثر الأصوات المؤلّفة للعبارة المكرّرة كما في المثال السّابق، فالتّشاكل الصّوتيّ لا يؤدّي وظيفة كاملة إلّا إذا تجلّى في التّركيب[٢]؛ إذْ ينتج عنه التّماثل الإيقاعيّ الّذي يوجّه حركيّة الدّلالة والتّأثير النّفسيّ في آن، فهذا المثال فيه تكرار لصوتي العين والقاف مرّتين لكلّ منهما، وهذان الصّوتان لهما أثر في استقبال الكلام العربيّ كما قال الخليل بن أحمد إنّهما لا تأتيان في كلام إلّا حسّنتاه سواء أتمّ توظيفهما معًا أو منفردين وذلك لجرسهما ووضوحهما في السّمع أكثر من بقيّة الأصوات[٣]، وهذا التّكرار موسيقيّ إضافة إلى كلّ ما سبق، فقد تمّت الإشارة في المثال قبل هذا إلى أثر الثّبات في مسافة التّكرار، وتحوّل العبارة المكرّرة إلى نسق إيقاعيّ واضح.

ويظهر الأثر الإيقاعيّ للعبارة المكرّرة أوضح من ذلك في قول أوس بن حجر[٤]:

---

[١] **ديوانه**، ٣- ٤.

[٢] مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ"استراتيجيّة التّناصّ"**، ٥٦.

[٣] انظر: الفراهيديّ، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ٥٣/١.

[٤] **ديوانه**، ٢١.

[من الكامل]

أَبَنـــي لُبَيْنـــى لَســـتُ مُعترِفًـــا لِيَكـــونَ أَلأَمَ مِـــنكُمُ أَحَـــدُ
أَبَنـــي لُبَيْنـــى إِنَّ أُمَّكُـــمُ أَمَـــةٌ وَإِنَّ أَبـــاكُمُ عَبْـــدُ
أَبَنـــي لُبَيْنـــى إِنَّ أُمَّكُـــمُ دَحَقَـــتْ فَخَـــرَّقَ ثَفرَهـــا الزَّنْـــدُ

اعتمد الشّاعر مرتكزًا خطابيًّا ثابتًا وواضحًا، وأثره واضح في المعنى، فهو يخبر المتلقّي مبكّرًا بنيّته هجاءهم بالأمّ فخاطبهم باسمها مصغّرًا، ولو افترضنا أنّ الشّاعر سيكمل فلعلّه سيكمل بالعبارة نفسها أو بتحوّل يبنى عليها، ثمّ إنّه زاد في التّكرار في البيتين الثّاني والثّالث ليكون الصّدر ذاته للبيتين، وذلك غير دلالته والبناء عليها وإكمال ما جاء في أوّل الأبيات، فإنّه كما سبقت الإشارة يصنع ألفة مع النّصّ تجعله أقرب للفهم وللاستقبال.

ويترك التّكرار الأثر المعنويّ ذاته، مع تغيّر فيما يمكن وصفه بالتّوزيع الإيقاعيّ ، إن صحّ التّعبير، كما قال جرير في هجاء جدّة الفرزدق ليلى أمّ غالب بن صعصعة[1]:

[من الوافر]

فَـــدِينُكَ يَـــا فَـــرَزْدَقُ دِيـــنُ لَيْلَـــى تَـــزُورُ القَـــيْنَ حَجَّـــا وَاعْتِمَـــارَا
فَظَـــلَّ القَـــيْنُ بَعْـــدَ نِكَـــاحِ لَيْلَـــى يُطِيـــرُ عَلَـــى سِـــبالِكُمُ الشَّـــرَارَا

في هذا المثال ثلاث كلمات تكرّرت فكلّ واحدة منهنّ مرّتين، هي:دين، ليلى، القين، وتكرار الأولى مضافًا إلى ما بعده ربط للهجاء، أمّا تكرار الثّانية والثّالثة فلتسليط الهجاء عليهما، بل للهجاء بهما، فالمسافة الثّابتة بين ليلى الأولى والثّانية وكونهما في آخر صدري البيتين تعطي نغمة للبيتين وقبولًا صوتيًّا لهما، أمّا تكرار كلمة دين في تصدير البيت مضافة، وفي ذيله مثل

---

[1] **ديوانه**، ٢١٧.

ذلك، فيمنح الإيقاع حركة دائريّة محبّبة، ويجعل القارئ يعود إلى البداية ليكمل حلقة المعنى، أمّا تكرار القين فهو بالمعنى ألصق منه بالصّوت لما عرف عن جرير كثرة الهجاء به.

- **ردّ العجز على الصّدر:**

يشترك هذا اللون البديعيّ في الجناس والتّكرار معًا، غير أنّ له ميزة تحديد موضع التّكرار، قال زيد بن عمير في أَمَتِهِ[1]:

[من الطّويل]

أُعَاتِبُهَـــا حَتَّـــى إِذَا قُلْـــتُ أَقْلَعَـــتْ أَبَـــى اللهُ إِلَّا خِزْيَهـــا فَتَعُـــودُ

فَـــإِنْ طَمِثَـــتْ قَـــادَتْ وَإِنْ طَهُـــرَتْ زَنَـــتْ فَهِـــيْ أَبَـــدًا يُزْنَـــى بِهَـــا وَتَقُـــودُ

يستوقف البيت الثّاني القارئ بتكرار جميل الإيقاع، يؤدّي المعنى بجودة عالية، فالشّاعر يستعمل تصريف الأفعال ذاتها ليبني معناه، مع إيرادها في الصّدر تارة، وفي العجزة تارة أخرى، والتّحوّل الصّرفيّ للفعل جاء خدمة للمعنى، دون أن يؤثّر ذلك على حقيقة الواقع الصّوتيّ الخاصّ، فالأفعال في الصّدر تعطي المتلقّي انطباعًا تصوّريًّا جميلًا يجعله يتنبّأ بما في عجز البيت، خاصّة الجزء الأخير منه، ما يجعل القارئ يشعر بنشوة الكشف، الأمر الّذي يؤثّر على تفاعله مع النّصّ.

وقد يكون التّكرار بين الصّدر والعجز ركيزة المعنى، قال أحدهم[2]:

[من الطّويل]

---

[1] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ١٢٣/٧. **وطبائع النّساء**، ١٦٤.

[2] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٢٢/٤.

أَتَــوْنِي بِهَــا قَبْــلَ المُحَــاقِ بِلَيْلَــةٍ فَكَــانَ مُحَاقًــا كُلُّــهُ ذَلِــكَ الشَّــهْرُ

فالشّاعر أراد تحديد زمان اجتماعه بتلك المرأة، ثمّ استغلّ الدّالّ على الوقت لدلالة أخرى هي الظّلمة والسّواد، وبإزاء ذلك تظهر الفائدة الموسيقيّة بتعرّف الأذن على اللفظة المكرّرة وتجاوبها مع وقعها مع تحديدها للانزياح الدّلاليّ.

وكقول عمرو بن لجأ[١] :

[من الكامل]

سُــبِيَ النِّسَــاءُ عَلَــى إِرَابَ وَكُنْــتُمُ بِــإِرَابَ إِذْ تُسْــبَى النِّسَــاءُ شُــهُودَا

فركيزة الهجاء في هذا البيت هي المعايرة بسبي النّساء، وقد تكرّر اللفظ في الصّدر والعجز فعمّق الدّلالة وأضاف إلى المعايرة شيئًا من السّخرية والتّشفّي عندما قفل البيت بشهادتهم على عمليّة السّبي. وقد يكون الأثر الصّوتيّ في مثل هذا النّوع واضحًا على البناء وأداء المعنى، قال روح بن زنباع في هجاء زوجته حميدة[٢]:

[من الطّويل]

فَمَــا بَــالُ مُهْــرٍ رَائِــعٍ عَرَضَــتْ لَــهُ أَتَــانٌ فَبَالَــتْ عِنْــدَ جَحْفَلَــةِ البَغْــلِ

إِذَا هُــوَ وَلَّــى جَانِبًــا رَبَخَــتْ لَــهُ كَمَــا رَبَخَــتْ قَمْــرَاءُ فِــي دَمَــسٍ سَــهْلِ

يبدأ الشّاعر عجز البيت الثّاني من حيث ختم صدره، ما يعطي انطباعًا بوحدة البناء، وانسجام أجزاء البيت، وذلك بتكرار الأصوات وترتيبها في البنية الصّرفيّة، ينضاف إلى هذا التّأثير كلّ تلك المؤثّرات السّابقة بتكوين منطلق لبناء المعنى.

---

[١] **شعر عمرو بن لجأ التّميميّ**، ٧٢.

[٢] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦.

وترديد الحروف داخل الجمل وغيرها من أشكال التّجانس[1]، وهذا التّرديد لا يخدمُ الإيقاع حسْب، بل يضيفُ علاقة جديدةً بينَ الدّال والمدلول، وبينَ المتلقّي والنّصّ، هذه العلاقة تعتمد على الرّابطة الإيقاعيّة بينَ الأصوات، والدّلالة النّاشئة من تجاور الألفاظ، فكلّ لفظة ترتبط معنويًّا بالأخرى، ولا تستقصى حروف المعاني من هذه العلاقات.

ويمكن القول إنّ اللغة بعناصرها وفّرت مجالًا موسيقيًّا وواقعًا صوتيًّا اجتذب إليه المتلقّين، وذلك باتّصال متوازٍ بين الأثرين المعنويّ والصّوتيّ، يتداخل أحدهما في إنضاج الآخر وتشكيله في صورته النّهائيّة، ويتعالقان في سبيل توصيل مثاليّ لرسالة الشّاعر ومعناه العامّ المراد من النّصّ.

---

[1] انظر: ابن أحمد، محمّد، وعليطي، بشرى، وآخر، **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، ١٢٦ – ١٢٨.

رابعًا– الصّورة والخيال

أ- مصادر الصّورة:

تتنوّع المؤثّرات الّتي تترك بصمتها في الشّعر، ويمكن بتتبّعها التّعرّف إلى ثقافة الشّاعر وميوله، فالإنسان بطبيعته يتشرّب الثّقافات تلقائيًّا بمعايشتها، ويستجيب للبيئة الّتي يعيش فيها، فيأخذ منها ويختزن تجاربه ليكوّن حافظة يعود إليها عند الحاجة، وهذه الحاجة قد تكون التّعبير عن نفسيّة الشّاعر أو رسالة يريد إيصالها بأقرب السّبل، فتراه اصطبغ شعره بالمعاني الموحية، وزخر بالصّور الدّالّة، كلّ ذلك يحتاج إلى مراجع من مشاهداته ومدركاته الحسّيّة وتصوّراته العقليّة وتأمّلاته الذّهنيّة، الأمر الّذي تهدف للوقوف عليه هذه الجزئيّة من الدّراسة، للكشف عن تلك المصادر والمرجعيّات الّتي كوّنت شعر هجاء المرأة.

- **الطّبيعة السّاكنة:**

تتمثّل في مظاهر الطّبيعة الجامدة غير الحيّة بِموجوداتها جمعاء، وهي أساس مهمّ نهل منه الشّعراء وأدخلوه في تشكيلات صورهم، واغترفوا من معين الطّبيعة السّاكنة بمختلف أنواعها[١]، وهذه الطّبيعة بعناصرها تشير إلى البيئة الجغرافيّة الّتي عاش فيها الشّاعر أو مال إليها، والتّصوير الفنّيّ المشتقّ منها حاضر في شعر هجاء المرأة، قال طفيل[٢]:

[من البسيط]

إنَّ النِّسَـــاءَ كَأَشْـــجَارٍ نَبَـــتْنَ مَعًـــا مِنْهَـــا المَـــرَارُ وَبَعْـــضُ المُـــرِّ مَـــأْكُولُ

---

[١] انظر: الرّجبيّ، عبد المنعم، **الغربة والحنين إلى الدّيار في شعر صدر الإسلام والدّولة الأمويّة**، ٤٧٣.

[٢] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٣٠٦/٤. **والشّعر والشّعراء**، ١/ ٤٤٤. والجاحظ، **البيان والتّبيين**، ٣/ ٢١٦. والنّويريّ، **نهاية الأرب**، ٣/ ٦٨.

إِنَّ النِّسَـاءَ مَتَـى يُنْهَـيْنَ عَـنْ خُلُـقٍ فَإِنَّـــهُ وَاقِـــعٌ لَا بُـــدَّ مَفْعُـــولُ

يرى الشّاعر أنّ النّساء يشتركن في صفات عامّة، فهنّ وإن كنّ بنكهات مختلفة منها المرّ ومنها غيره، وإن كان الشّاعر يتقبّل المرار بقوله "وبعض المرّ مأكول" فإنّه يلجأ إلى تصوير النّساء بالأشجار الّتي تنبت معًا في مكان واحد، ما يعني أنّهنّ يتطبّعن بصفة عامّة، وقد وضّح الصّفة الّتي يقصدها بعصيانهنّ أولياءهنّ فيما ينهين عن فعله، وهذه الصّورة استعملت الأشجار وهي جزء من الطّبيعة السّاكنة.

ويمكن أن يكون التّصوير الطّبعيّ منتميًا إلى بيئة خاصّة، قال رجل من بني نمير لامرأته، وكانت حضريّة[1]:

[من الطويل]

لَعَمْـــــرِيْ لَأَعْرَابِيَّـــــةٌ بَدَوِيَّـــــةٌ تَظَـلُّ بِرَوْقَـيْ بَيْتِهَـا الـرِّيحُ تَخْفِـقُ
أَحَـــبُّ إِلَيْنَـــا مِـــنْ ضِـــنَاكٍ ضِـــفِنَّةٍ إِذَا رُفِعَـــتْ عَنْهَـــا المَـــرَاوِيحُ تَعْـــرَقُ
كَبِطِّيخَـــةِ البُسْـــتَانِ ظَـــاهِرُ جِلْـــدِهَا صَـــحِيحٌ وَيَبْـــدُو دَاؤُهَـــا حِـــينَ تُفْتَـــقُ

فالبيت الأوّل فيه كلمات لصيقة بالبداوة بل تعبير صريح عنها، وثمّة كلمات موحية بها في الشّطر الثّاني، فذكر الأعرابيّة البدويّة يهيّئ المتلقّي لصورة امرأة بصفات خاصّة، وصورة إضافيّة لبيتها الّذي تخفق فيه الرّياح فلا يحول دونها سور أو جدار، ثمّ ينتقل إلى وصف المرأة الحضريّة فيستعمل لها أوصاف القبح "ضناك، ضفنّة" ثمّ يستحضر بعض عناصر الحياة الحضريّة مثل "المراويح" وهذه موازنة بين حياة البادية الّتي تتعرّض فيها المرأة في بيتها المفتوح لتهوية دائمة من الرّياح، وحياة الحضر الّتي يحتاج فيها إلى المراويح للتّهوية والتّبريد، ثمّ يكمل

---

[1] **الحيوان**، ٧/ ١٦١.

ضِناك: المرأة الضّخمة. **ضِفِنَّة:** امرأة ضخمةٌ رخوة. انظر: ابن منظور، **لسانُ العَرَبِ**، مادّة (ضَنَكَ)، وَ(ضَفَنَ).

الشّاعر صورته بصورة حضريّة أخرى، فيضرب مثلًا للمرأة الحضريّة بالبطّيخة في البستان، والبطّيخ وزراعته في بساتين لون من الحياة الحضريّة، فيجعل الشّاعر المرأة الحضريّة بطّيخة، ظاهرها صحيح، وباطنها يحمل السّرّ فلا تعلم ما في داخلها حتّى تفتقها، وجدير بالذّكر أنّ أساس التّوصيل الدّلاليّ في هذه الأبيات هو الانتقال بالصّور حسب البيئة الّتي يتحدّث عنها الشّاعر، والمعاني الّتي يتحدّث عنها.

- **الطّبيعة المتحرّكة:**

تستدعى الطّبيعة المتحرّكة من مظاهر الحياة البرّيّة في شعر هجاء المرأة، وجاء ذلك بتصوير المرأة في هيئتها وتشبيهها بها، مثل قول الشّاعر[1]:

[من البسيط]

رَقْطَاءُ حَدْبَاءُ يُبْدِي الْكِبْدَ مَضْحَكُهَا قَنْوَاءُ بِالْعَرْضِ وَالعَيْنَانِ بِالطُّولِ
لَهَا فَمٌ مُلْتَقَى شِدْقَيْهِ نُقْرَتُهَا كَأَنَّ مِشْفَرَهَا قَدْ طُرَّ مِنْ فِيلِ
أَسْنَانُهَا أُضْعِفَتْ فِي خَلْقِهَا عَدَدًا مُظَهَّرَاتٌ جَمِيعًا بِالرَّوَاوِيلِ

يشبّه المرأة بالحيّة الرّقطاء، ربّما لصفة حقيقيّة في وجهها، وربّما تشبيهًا لها بالحيّة دلالة على الخبث والخطر، وربّما يكون الشّاعر قصد إلى الأمرين معًا، وإن كان الأقرب هو تشبيهه للمرأة بالحيّة الرّقطاء في شكل النّقط الّتي تغطّيها، لعموم دلالة الألفاظ الحسّيّة الأخرى الّتي تضمّها الأبيات.

---

[1] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٤. (باب مذمّة النّساء).

رَقْطاءُ: حَيَّةٌ عَلَيْها نُقَطُ سَوادٍ وَبَياضٍ، والمرأة الرّقطاء منقطة الوجه بالبرش. **قنواء:** القَنا في الأنف: طوله ودِقَّة أَرْنبته مع حدَب في وسطه، والعِرْنينُ الأَنف، ويقال: رجل أَقْنَى وامرأَة قَنْواء. **الشِّدق:** جانب الفمّ. **النّقر:** القفا. **المشفر:** الشّفتان. **رواويل:** زوائد (يقصد الزّيادة في عدد الأسنان). انظر: ابن منظور، **لسانُ العَرَبِ**، (رقط)، و(قنو)، و(شدق)، و(نقر)، و(شفر)، و(رول).

وقد تكون الطّبيعة المتحرّكة المستدعاة جزءًا من الواقع أو خيالًا موروثًا، كقول جران العَود في زوجتَيْه[1]:

[من الطّويل]

هُمَـــا الغُـــولُ وَالسِّـــعْلَاةُ حَلْقِـــيَ مِنْهُمـــا مُخَـــدَّشُ مـــا بَـــينَ التَّراقِـــي مُجَـــرَّحُ

فهما في نظره تشبهانِ "الغول والسّعلاة" وهي كائنات خرافيّة غير حقيقيّة، لكنّها في الوقت نفسه جزء من الطّبيعة المرسومة في الخيال الجمعيّ، دون أن يكون هناك اتّفاق حول تفاصيل شكلها، إلّا ما قد يقع في بعض الصّفات العامّة، إذ يضيف كلّ واحد من أفراد المجتمع عناصر على تصوّره لمدلول هاتين الكلمتين، وقد يتأثّر شكل وجودهما في الخيال بمعرض ذكرهما، فتشبيه امرأة بهما لن يكون قطعًا في استقباله كالحديث عنهما في غابة ضمن حكاية أو قصّة.

ولا تستعمل الطّبيعة لمجرّد التّصوير، بل قد تكون مظهرًا من مظاهر البيئة الّتي يرسمها الشّاعر في خلفيّة الصّورة، يقول جران العود[2]:

[من الطّويل]

تُصَـــبِّرُ عَيْنَيْهَـــا وَتَعْصِـــبُ رَأْسَـــهَا وَتَغْـــدو غُـــدُوَّ الـــذِّئْبِ وَالبُـــومُ يَصْـــبَحُ
تَـــرَى رَأْسَـــها فـــي كُـــلِّ مَبـــدًى وَمَحْضَـــرٍ شَـــعالِيلَ لَـــم يُمْشَـــطْ وَلَا هُـــوَ يُسْـــرَحُ
وَإِنْ سَـــرَّحَتْهُ كَـــانَ مِثْـــلَ عَقَـــارِبٍ تَشـــولُ بِأَذْنَـــابٍ قِصَـــارٍ وَتَـــرْمَحُ

---

[1] **ديوانه**، ٤.

[2] **نَفسُه**، ٥– ٧.

فبينما يشبّهها بالذّئب في البيت الأوّل، ويشبّه شعرها بالعقارب كثيرة الحركة في البيت الأخير، وكلاهما تصويران مأخوذان من الطّبيعة والحياة البرّيّة، فإنّه يستدعي البوم ليحدّد لمن يتلقّى شعره الوقت، فمن المعروف أنّ البوم يظهر ليلًا، إضافة لما في هذا الاستدعاء الطّبيعيّ من دلالة جانبيّة، فالبوم نذير شؤم في كثير من الثّقافات.

ويوظّف بعض الشّعراء الطّبيعة للكشف عن إحساسهم ومشاعرهم، ومن ذلك قول الأقرع ابن معاذ القشيريّ[1]:

[من الطويل]

لَعَمْــرُكَ إِنَّ المَــسَّ مِــنْ أُمِّ خَالِــدٍ إِلَــــيَّ وَإِنْ ضَـــاجَعْتُهَا لَبَغِـــيضُ

إِذَا بُـــزَّ عَنْهَـــا ثَوْبُهَـــا فَكَأَنَّمَـــا عَلَــى الثَّــوْبِ نَمْــلٌ عَــاذِمٌ وَبَعُــوضُ

فقوله "فكأنّما" يؤكّد أنّه يحسّ بأثر مثل أثر النّمل والبعوض، لكنّه لا يدركه قطعًا ولا يبتّ بوجودهما على ثوبها وجسدها على الحقيقة، لكنّه شعر بذلك فنقل إحساسه بهذا التّصوير المنتزع من الطّبيعة.

وتساعد الصّور الحيّة في إقامة الموازنات للشّخصيّة البشريّة المتمثّلة بالمرأة أو بالرّجل، يقول [2]:

[مِنَ البَسِيطِ]

أَمَّــا إذا حَــرَدَتْ حَــرْدِيْ فَمُجْرِيَــةٌ جَــرْدَاءُ تَمْنَــعُ غِــيلًا غَيْــرَ مَقْــرُوبِ

وَإِن يَكُــنْ حَــادثٌ يُخْشَــى فَــذُو عِلَــقٍ تَظَــلُّ تَزْبُــرُهُ مِــنْ خَشْــيَةِ الــذِّيبِ

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، ٧/١٦٠.

[2] الضّبيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٣٤، ٣٥.

فالجميح يصوّر تقلّب زوجته في أمنها وجزعها باستعارة مشاهد حيّة من بيئته؛ إذْ تكون كاللبؤة ذات الجراء في قوّتها ومضرّتها إذا أمنت، وإذا جزعت كالصّبيّ الأخرق الضّعيف الّذي لا يدرك خطورة الذّئب ويحتاج إلى من يزجره عنه.

ولا تنفصل الطّبيعتان المتحرّكة والسّاكنة عن بعضهما في الواقع، فحياة الكائنات تكون في المكان الّذي يمثّل الطّبيعة السّاكنة بمحتوياته، وكما تجتمع هاتان الطّبيعتان في الواقع اجتمعتا في الشّعر معًا، تقول أمّ ثواب الهزانيّة تصف عقوق ابنها[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

رَبَّيْتُـــهُ وَهْـــوَ مِثْـــلُ الْفَـــرْخِ أَعْظُمُـــهُ أُمُّ الطَّعَـــامِ تَـــرَى فـــي جِلْـــدِهِ زَغَبَـــا

حَتَّـــى إِذَا آضَ كَالفُحَّـــالِ شَـــذَّبَهُ أَبَّـــارُهُ وَنَفَـــى عَـــنْ مَتْنِـــهِ الكَرَبَـــا

هذه أمّ فاجأها ولدها بانصرافه عنها، فرجعت إلى ذاكرتها، وصوّرت طريقة تربيتها له، وتحدّثت عمّا صار إليه، فهو "مثل الفرخ" عندما كان صغيرًا، تقوم هي بتغذيته والعناية به، وهو "كالفحّال" عندما كبر، والتّصوير الأوّل فيه ضعف وحاجة للأمّ، والثّاني فيه قوّة واكتمال وإنتاج، وما احتاجه هو التّهذيب والتّرتيب، والصّورتان مأخوذتان من الطّبيعة لكنّ لهما اتّصالًا بالبشر، فالفرخ داجن، والنّخلة تزرع ويعتنى بها، ذلك يظهر براعة تلك المرأة الّتي أرادت تأكيد فكرة أنّها كان معتمدًا عليها في مراحل حياته المختلفة.

---

[1] أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، ١٣٦– ١٣٧ (باب الحماسة). وابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٢٠٢. والمبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ١٨٣/١.

والصّورة الطّبيعيّة تأتي مركّبة أو مزدوجة، يتداخل فيها السّاكن بالمتحرّك، أو يتعلّق أحدهما بالآخر، تقول الخِرْنِق[1]:

[من الوافر]

فَيَومُـــكَ عِنـــدَ مومَسَـــةٍ هَلـــوكٍ كَصِـــلِّ الرَّجِـــع مِزهَرُهـــا ضَـــحوكا

حيث المراد تشبيه اليوم حال كونه عند "مومسة" وليس اليوم مطلقًا؛ لذلك جاء التّشبيه بشيء له طرفان، الأوّل هو الغدير "الرّجع" وهو جانب قد يكون إيجابيًّا، لكن بإضافته إلى "كصلّ" يتحوّل المعنى، ويشترك غدير الماء والأفعى الكبيرة بالانسياب، لكنّ انسياب أحدهما محبّب والآخر مخيف، وكأنّ الشّاعرة تريد تحذير الرّجل من ذلك التّصرّف الخادع، وثنيه عن مواصلته، فجاءت له بصورة القبيح الّذي يفاجئه من مكان جميل حيث لا يتوقّع.

وتقف الدّراسة في قراءة رموز النّباتات والطّيور والحيوانات عند معطى مهمّ، هو أنّ الشّاعر ينطلق في تعبيره من الواقع والتّراث بوعي أو بغير وعي[2]، فالطّبيعة تدعم رؤيته وشعوره بشكلٍ عفويّ غير متكلّف، فمفردات بيئته الّتي يعيش فيها مختزلة في اللاوعي، ومن الطّبعيّ أنْ يغترفَ منها ما يسعفه في بناء صوره.

- **المصادر البشريّة:**

---

[1] القرشيّ، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، ٩٤.

المومسة: الفاجرة. **المزهر**: العود الّذي تنقره. **صلّ الرّجع:** حيّة الغدير، وهي من أخبث الحيَّات تتميَّز بعنقها المبَطَّط العريض الذي ينتفخ عند الغضب. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة(ومس)، و(رجع).

[2] انظر: وادي، طه، **جماليّات القصيدة المعاصرة**، ٦١-٦٢.

الطّبيعة البشريّة هي كلّ ما أنتجه البشر وصنّعوه، وكلّ أدواتهم ومتعلّقاتهم الّتي يستعملونها، وبما أنّ هجاء المرأة له طرفان بشريّان، فمن المفترض استعمالهما لبعض المظاهر البشريّة، قالت حميدة بنت النّعمان تهجو روح بن زنباع[1]:

[من الطّويل]

بَكَــى الخَــزُّ مِــنْ رَوْحٍ وَأَنْكَــرَ جِلْــدَهُ وَعَجَّــتْ عَجِيجًــا مِــنْ جُــذامَ المَطَــارِفُ

وَقَــالَ اِلْعَبَــا قَــدْ كُنْــتُ حِينًــا لِبَاسَــكُمْ وأكســـــــيةٌ كُرْدِيَّـــــــةٌ وقَطـــــــائفُ

تذكر في هذين البيتين أصنافًا من القماش والثّياب "الخزّ، المطارف، أكسية كرديّة، قطائف" وهذه الثّياب ربّما كانت طبيعيّة وأصلها عنصر من الطّبيعة لكنّ الإنسان صنّعها فصارت من آثاره، ولا تكتفي هذه المرأة باستحضار الثّياب، بل توظّفها لتكون شريكتها في الهجاء أو وسيلتها إليه، فحرير الخزّ مثلًا يبكي من زوجها، وينكر جلده، وكأنّها تقول إنّ هذا النّوع من القماش لا يليق به وليس من مقامه ازدراء لشأنه وتفضّلًا عليه.

وجزء من متعلّقات المرأة شعرها وما تصنع به، قال جران العود[2]:

[من الطّويل]

أَلا لا يَغُـــــرَنَّ امْـــــرَأً نَوْفَلِيَّـــــةٌ عَلَــى الــرَّأْسِ بَعْـدِي أَوْ تَرائِــبُ وُضَّــحُ

وَلَا فَـــاحِمٌ يُســـقَى الـــدِّهانَ كَأَنَّـــهُ أَسَـــاوِدُ يَزْهَاهَـــا لِعَيْنَيْـــكَ أَبْطـــحُ

وَأَذْنَـــابُ خَيْـــلٍ عُلِّقَـــتْ فِـــي عَقِيصَـــةٍ تَـــرى قُرْطَهَـــا مِـــنْ تَحْتِهَـــا يَتَطَـــوَّحُ

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٥، ٩٦.

[2] **ديوانه**، ١.

وقال[1]:

[من الطّويل]

أَتانـــا اِبـــنُ رَوْقٍ يَبتَغـــي اللَهـــوَ عِنـــدَنا فَكـــادَ ابْـــنُ رَوْقٍ بَـــيْنَ ثَوبَيْـــهِ يَسْـــلَحُ

وَأَنْقَـــذَني مِنهـــا ابْـــنُ رَوْقٍ وَصَـــوتُها كَصَـــوتِ عـــلاةِ القَـــينِ صُـــلبٌ صَـــمَيدَحُ

جاء في المثال الأوّل "نوفليّة، أذناب خيل، عقيصة، قرطها" وهي من متعلّقات النّساء الخاصّة، يمكن أن يقال إنّها طبيعة بشريّة خاصّة بالنّساء، والمقصود بأذناب الخيل تشبيه شعر المرأة بها. والمثال الثّاني فيه ذكر لأداة بشريّة "علاة القين" وهي السّندان الّذي يستعمله الحدّاد ويطرق عليه الحديد بالمطارق، والنّتيجة ضوضاء مرتفعة الصّوت.

وتجتمع الطّبيعة والبيئة البشريّة في التّصوير الشّعريّ، فقد روي أنّ امرأة كان زوجها يحضر طعام الحجّاج فكتب إليها يخبرها بما هو فيه من الخصب، وأنّه قد سَمِن، فأجابته معنّفة[2]:

[من الطّويل]

أَتُهْدِي لِـيَ الْقِرْطَـاسَ وَالْخُبْـزُ حَـاجَتِي وَأَنْـــتَ عَلَـــى بَـــابِ الْأَمِيـــرِ بَطِـــينُ

إِذَا غِبْـتَ لَـمْ تَـذْكُرْ صَـدِيقًا وَإِنْ تُقِـمْ فَأَنْـتَ عَلَـى مَـا فِـي يَـدَيْكَ ضَـنِينُ

فَأَنْـتَ كَكَلْـبِ السّـوءِ فـي جـوعِ أَهْلِـهِ فَيَهْـزَلُ أَهْـلُ الْكَلْـبِ وَهْـوَ سَـمِينُ

البيت الأوّل فيه "القرطاس، الخبز" والقرطاس ما يكتب عليه، وهذا مظهر حضاريّ بشريّ، والخبز طعام يصنعه البشر، وهي بهذا تشخّص الحال، وتغمز بزوجها الّذي لا يصلها بما ينفعها، ولا يقضي حاجتها، في المقابل فإنّها تستعين بالطّبيعة المتحرّكة لتصويره "ككلب السّوء"

---

[1] **ديوانه**، ٧.

[2] الجاحظ، **الحيوان**، ١٩٢/١.

وهذا التّوظيف يعطي كلّ مؤثّر في الصّورة دورًا خاصًّا، فالبشريّة هنا للوصف وإظهار الحال، والطّبيعة للتّشبيه ولتصوير المهجوّ، أو لتحمل الصّورة رسالة ضمنيّة تتمثّل في التّحذير من واقع مشابه، أو التّنفير من موقف معيّن.

- مصادر تراثيّة:

من المعروف عند العرب منذ القدم أنّ الشّعراء اللاحقين يولّون وجوههم نحو نصوص المتقدّمين، ونحو الرّوافد الثّقافيّة والأديان والأعراف المنتشرة في بيئتهم، فالشّاعر الإسلاميّ مثلًا "كانَ ينظم أشعاره بعينين بصيرتين: عينٌ تحلّق في الآفاق وتنظر نحو الماضي الجاهليّ التّراثيّ، وأخرى تستلهم الحياة من حولها"[١]، فالمصادر التّراثيّة لا تقل قيمتها عن مصادر الطّبيعة في تكوين الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربيّ، وأكثر هذه المصادر ظهورًا في شعر هجاء النّساء الدّين والأمثال والأعراف.

١- مصادر دينيّة:

يعدّ الدّين بمعتقداته ونصوصه مصدرًا ثقافيًّا، فهو يؤثّر بسلطته العلويّة على النّاس، وينصهر في شخصيّاتهم، فيصبح تعبيرهم ومنطقهم مبنيًّا على تفاصيله في كثير من الأحيان، وذلك بالتّواصل مع نصوص أو حوادث دينيّة تعبّر في سياقها لدى الشّاعر عن حاجته إلى أداء دلاليّ عميق، وحضور الدّين عند الشّاعر قد لا يكون مجرّد مفردات وكلمات بل يتعدّاه إلى دلالات ونواتج فكريّة[٢]، وجاء شعر هجاء المرأة متماهيًا مع هذا القول، ففيه آثار دينيّة واضحة،

---

[١] الرّجبيّ، عبد المنعم، **الغربة والحنين إلى الدّيار في شعر صدر الإسلام والدّولة الأمويّة**، ٤٦٣.

[٢] انظر: إبراهيم، السّيّد، **الرّمز والفنّ مداخل الأسلوبيّة والسّيموطيقيا إلى الدّرس الثّقافيّ**، ١٥٤.

ومن ذلك أنّ أعرابيًّا رأى امرأة في شارة وهيئة، فظنّ بها جمالا، فلما سفرت فإذا هي غول؛ فقال[1]:

[من الطّويل]

فَأَظْهَرَهَـــا رَبِّـــيْ بِمَـــنٍّ وَقُـــدْرَةٍ عَلَـــيَّ وَلَـــوْلَا ذَاكَ مِـــتُّ مِـــنَ الْكَـــرْبِ

فَلَمَّـا بَـدَتْ سَـبَّحْتُ مِـنْ قُـبْحِ وَجْهِهَـا وَقُلْـتُ لَهَـا السَّـاجُورُ خَيْـرٌ مِـنَ الْكَلْـبِ

يظهر بملاحظة سريعة أثر الدّين في هذين البيتين، وذلك في ثلاثة دوالّ "منّ، قدرة، سبّحت" فمدلول منّ الله وقدرته على العباد مستفاد من الدّين، وكذلك التّسبيح، وإن كان الشّاعر في هذين البيتين وظّف المعجم الدّينيّ للسّخرية، فهو يريد المفارقة بين حقيقة المرأة وما ظهرت عليه، فلم يجد إلّا قدرة الله سبيلًا لإخفاء كلّ ذلك القبح، قبحٌ دعاهُ إلى التّسبيح وكأنّه رأى شيئًا شديد الكراهة منكرًا، فاجأه فاستنطقه مسبّحًا، وقد أدت المفاهيم الدّينيّة الدّور الدّلاليّ الأوّل في إبراز تلك المفارقة وتعميق السّخرية. ويتّضح الأثر الدّينيّ في أمثلة أخرى؛ لاتّصاله بنصوص ومعلومات دينيّة، فقد هجا أعرابيٌّ امرأته لتقدم سنّها فقال[2]:

[من مشطور الرّجز]

يَـــا بِكْـــرَ حَـــوَّاءَ مِـــنَ الأَوْلَادِ

وَأُمَّ آلافٍ مِـــــــنَ الْعِبَـــــــادِ

عُمْـــرُكِ مَمْـــدُودٌ إِلَـــى التَّنَـــادِي

فَحَـــــدِّثِينَا بِحَـــــدِيثِ عَـــــادِ

وَالعَهْـــدِ مِـــنْ فِرْعَـــوْنَ ذِي الأَوْتَـــادِ

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٢٤/٤.

السّاجور: القلادة تعلّق في عنق الكلب. انظر: ابن منظور، **لسانُ العَرَبِ**، مادّة (سَجَرَ).

[2] ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤٥،٤٦/٤. **وطبائع النّساء**، ١٦٩.

يَـــا أَقْـــدَمَ العَـــالَمِ فِـــي المِـــيلَادِ

إِنِّـــيَ مِـــنْ شَخْصِـــكِ فِـــي جِهَـــادِ

يحضر الدّين في هذا النّصّ جليًّا، وحضوره متعدّد الأبعاد، فقوله "حوّاء" معلومة مرتبطة بالدّين ومصدرها الأديان، وقوله "حديث عاد، فرعون ذي الأوتاد" متّصل بنصّ دينيّ واضح في قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦﴾ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ ﴿٧﴾ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ ﴿٨﴾ وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ ﴿٩﴾ وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ**﴾[1]، فقد وظّفه توظيفًا إيحائيًّا لا يُشعر القارئ بالفجوة بين الدّلالة الدّينيّة والدّلالة المقصودة في هذا النّصّ، ما يمكن وصفه بعمليّة "تشعير التّاريخ وإعادة إنتاجه"[2].

والبعد الثّالث للحضور الدّينيّ هو المفهوم في قوله "التّنادي، جهاد" فيوم التّنادي هو يوم القيامة، جاء في قوله تعالى: ﴿**وَيَا قَوْمِ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ يَوْمَ التَّنَادِ**﴾[3].

وجهاد مفهوم دينيّ مرتبط بالصّراع الدّاخليّ فيما يعرف بجهاد النّفس، والجهاد المعروف في القتال، والأقرب هنا جهاد النّفس. وتوظيف الدّين يشمل بعدًا آخر هو الشّعائر والطّقوس الدّينيّة، قال أعرابيّ في فاجرة[4]:

[من الطّويل]

أَلِمَّـــا عَلَـــى دَارٍ لِوَاسِـــعَةِ الحَبْـــلِ	**أَلُـــوفٍ تُسَـــوِّي صَـــالِحَ القَـــوْمِ بِـــالرُّذْلِ**
يَبِيـــتُ بِهَـــا الحُـــدَّاثُ حَتَّـــى كَأَنَّمَـــا	**يَبِيتُـــونَ فِيهَـــا مِـــنْ مَـــدَافِعَ مِـــنْ نَخْـــلِ**
وَلَـــوْ شَـــهِدَتْ حُجَّـــاجَ مَكَّـــةَ كُلُّهُـــمْ	**لَرَاحُـــوا وَكُـــلُّ القَـــوْمِ مِنْهَـــا عَلَـــى وَصْـــلِ**

---

[1] **الفجر**، ٨٩/ ٦- ١٠.

[2] الرّبيديّ، عبد السّلام عبد الخالق، **النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة**، ٢٠١.

[3] **غافر**، ٤٠/ ٣٢.

[4] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٩٩/٤. **والشّعر والشّعراء**، ٢/ ٨٠٦. والرّاغب الأصبهانيّ، **محاضرات الأدباء**، ٢/ ٢٦٢.

فالشّاعر في هذه الأبيات يقف على صفة امرأة خائنة، لها نفسٌ شغوفة بالرّجال لا تقف عند حدّ، ويستعمل لإيصال هذه الرّسالة شعيرة الحجّ بذكر القائمين بها مباشرة في قوله "الحجّاج" وبالإشارة إلى بعض ما يقومون به إلماحًا في قوله "يبيتون" فالمبيت جزء من شعائر الحجّ في مزدلفة وفي منى، والغاية من هذا التّوظيف استعمال ما يشير إليه مفهوم الحجّاج من كثرة وطهارة، فهم خلق كثر من المفترض أنّهم طاهرو النّفوس طيّبو الخواطر، ومن سوء تلك المرأة أنّها قدرت على إغواء هؤلاء كمًّا ونوعًا.

٢ – العادات والأعراف:

العادة الأكثر اتّصالًا بالهجاء هي الكرم ونقيضه البخل، فقد كان من عادة العرب إكرام الضّيف وإطعام الطّعام، وإذا وقع أحد في مخالفة الكرم صار مثلة، قالت حبيبة بنت عبد العزى تهجو ولدَها البخيل وتتغّنّى بعادات الكرم عند قومها[١]:

[من الكامل]

أَإِلَـــى الْفَتَـــى "بَـــزٍّ" تَلَكَّـــأُ نَـــاقَتِي ... فَكَسَـــا مَنَاسِـــمَها النَّجِيـــعُ الأَسْـــوَدُ

إِنِّـــي وَرَبِّ الرَّاقِصَـــاتِ إِلَـــى مِنًـــى ... بِجَنُـــوبِ مَكَّـــةَ هَـــدْيُهُنَّ مُقَلَّـــدُ

أُوْلِـــي عَلَـــى هُلْـــكِ الطَّعَـــامِ أَلِيَّـــةً ... أَبَـــدًا وَلَكِنِّـــي أُبِـــينُ وَأَنْشُـــدُ

وَمَضَـــى بِهَـــا جَـــدِّي وَعَلَّمَنِـــي أَبِـــي ... نَفْـــضَ الوِعَـــاءِ وَكُـــلُّ زَادٍ يَنْفُـــدُ

فَـــاحْفَظْ حَمِيتَـــكَ لَا أَبَـــا لَـــكَ وَاحْتَـــرِسْ ... لَا تَخْرِقَنْـــــهُ فَـــــأْرَةٌ أَوْ جُدْجُـــــدُ

تلوم هذه المرأة ناقتها على التّلكّؤ والحنين، ولا تلومها حتّى تقرن ذلك بابنها بزّ، فهي ترى أنّه من العجيب أن تحنّ النّاقة إلى مثل ذلك الولد، فتدعو على راحلتها "غشّى مناسمها

---

[١] أبو تمّام، **ديوان الحماسة**، ٣٣٦ (باب المديح والأضياف) "بزّ". والمرزبانيّ، **أشعار النّساء**، ١٠٣– ١٠٤. "برّ".

تتلكّأ: تتبطّأ. **النّجيع الأسود:** دم جوف الذّبيح مائل إلى السّواد. **الحميت:** الطّعام، و**الجدجد:** حشرة تشبه الجراد. **أليّة:** مشهِرة، لا أخبّئ ما لديّ عن النّاس. المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٦٣٥–١٦٣٦.

النّجيع الأسود" لمخالفتها إيّاها، وتعلّل بعد ذلك هذا الموقف بأنّها ورثت عن آبائها وأجدادها وصيّة إتلاف المال في الكرم وإطعام الطّعام وأن لا تبقي منه شيئًا فكلّه إلى نفاد، ثمّ تأمر ابنها أمرًا فيه سخرية يائسة من بخله "فاحفظ، واحترس" وتبالغ في تصويرها السّاخر بتحذيره من "فأرة أو جدجد" قد يكون الخطر الدّاهم على الطّعام الّذي يخزّنه، فالأولى به إذن أن ينفقه ويطعمه لمن يحتاجه.

وقد ذكر الأخطل الأمّ في معرض الهجاء وحطّ من قدرها بمعنى مبتكَر؛ حيث أرادَ أنْ يصوّرَ شدّة البخل، فرأى أنّ نار القوم ضعيفة لا تصلح للقرى لدرجة أنّ بولةَ عجوز قادرة على إخمادها عندما قال[1]:

[مِنَ البَسِيطِ]

قَــوْمٌ إِذَا اسْــتَنْبَحَ الأَضْــيَافُ كَلْــبَهُمُ قَــالُوا لِأُمِّهُــمُ بُــولِي عَلَــى النَّــارِ

فأيّ قوم أشدّ بخلًا من قوم يسخّرون أمّهم في إطفاء النّار لكيلا يطرقهم طارق الضّيفان؟ نار هي في الأصل ضنينة لا تصلح لشيء، وما هذا التّعيير إلّا لمكانة الكرم من نفوس العرب حتّى ذمّوا بعضهم بخلافه، ولمكانة الأمّ في النّفس الإنسانيّة، وكأنّ الشّاعر يضعهم في حضيض اللؤم، مستعينًا بما جرى عليه النّاس لينفيه عن مهجوّيه، فهم أشحّة بخلاء يمنعون القرى، ولا كرامة لأمّهم بينهم فيسخّرونها فيما لا يليق بها.

---

[1] الرّاغب الأصبهانيّ، **محاضرات الأدباء**، ٧٦٥/١. (دون نسبة). والجمحيّ، ابن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء**، ٤٩٦/٢. **وديوان الأخطل**، ١٦٦..

٣- الأمثال:

تسري الأمثال في النّاس وتتناقلها الأجيال، ومن الأمثال القديمة ما ظلّ حاضرًا إلى يومنا هذا، ومنه ما اتّصل ببيئة معيّنة وزمان محدود غير أنّ الكتب حفظته، والأمثال في شعر هجاء المرأة صنفان؛ **الأوّل موروث تمّ توظيفه في سياق الهجاء**، من ذلك:

- "**قد تحلب الضّجور العلبة**"[١]:

ومعنى هذا المثل أنْ يأتي الشّيء من غير مأتاه، وقد تضمّن بيت زوجة أبي العاج الكلبيّ هذا المعنى[٢]:

[من الطّويل]

أَلَــمْ تَــرَ أَنَّ النَّــابَ تَحْلِــبُ عُلْبَــةً وَيُتْــرَكُ ثِلْــبٌ لَا ضِــرَابٌ وَلَا ظَهْــرُ؟!

والضّجور والنّاب صفتان للنّاقة المسنّة، الّتي لا يرجى منها الحليب، فجاءت المرأة بهذا المثل لتري زوجها أنّها قد تضمّ ما لا يتوقّع منها، وتصوّر نفسها بالنّاقة المسنّة "النّاب" لكنّها قادرة على عطاء يفوق عطاء الشّباب فتملأ العلبة، وفي الجانب الآخر تسخر من زوجها، فهو "ثلب" مسنّ كبير ذهبت أسنانه، لا يصلح لضراب النّوق ولا للرّكوب، فلا نفع منه في المحصّلة.

---

[١] قال المبرّد: "قَدْ تَحْلبُ الضَّجُورُ العُلْبَةَ" مَثل. الضَّجُور: الناقة الكثيرة الرُّغَاء فهي تَرْغُو وتَحْلب. يضرب للرّجل البخيل الذي لا يزال ينال منه الشّيء القليل. انظر: **الكامل في اللغة والأدب**، ١/ ٢٣٦.

[٢] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٩.

- **"من العَناء رياضةُ الهَرِم"**[1]:

معنى هذا المثل أنّ النّصح والحديث مع المسنّ عناء بلا جدوى؛ لأنّه صاحب تجربة ولا يجد نفسه بحاجة النّصح، وقد ورد معنى هذا المثل في موضعين في هذه الدّراسة، الأوّل قول أم ثواب الهزانيّة[2]:

[من البسيط]

أَنْشَـــا يُخَـــرِّقُ أَثْـــوَابي وَيَضْـــرِبُنِي أَبَعْـدَ شـيبِيَ عِنْـدِي يَبْتَغِـي الأَدَبَـا

فهذا إِنْكَار مِنْهَا عَلَيْهِ، حيث تَقول إِنِّي: ربيته وَهُوَ ضَعِيف مثل الفرخ حَتَّى إِذا بلغ مبلغ الرِّجَال أَخذ يضربني ويهينني، يُرِيد بذلك تأديبي فِيمَا يزْعم، وتأديب المسنّ لَا يجدي وَلَا يُفِيد[3].

وقول الجميح[4]:

[من البسيط]

وَلَـــوْ أَصَـــابَتْ لَقَالَـــتْ وَهْـــيَ صَـــادِقَةٌ إِنَّ الرِّياضَـــةَ لا تُنْصِـــبْكَ لِلشِّـــيبِ

أي لو أتت زوجته بصواب الكلام لأجابت محرّضها على زوجها بهذا الكلام؛ كي لا يتعب نفسه في تأليبها عليه.

---

(1) انظر: **أمثال أبي عبيد**، ١٢١. والعسكريّ، **جمهرة الأمثال**، ٢٧٩/٢، والبكريّ، **فصل المقال**، ١٨٢. والميدانيّ، **مجمع الأمثال**، ٣٠١/٢. والزّمخشريّ، **المستقصى**، ٣٤٩/٢. والتّبريزيّ، **شرح اختيارات المفضّل**، ١/ ١٥٣.

(2) المبرّد، **الكامل في اللغة والأدب**، ١٨٣/١.

(3) التّبريزيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١/ ٣١٦.

(4) الضّبيّ، المفضّل بن محمّد، **المفضّليّات**، ٣٤، ٣٥.

- "**سِمَنُ كلبٍ في جوعِ أهله**"[1]:

يضرب هذا المثل في الرّجل الّذي يقتاتُ ممّا عند غيره فيسمن، وأصله أنَّ الكلب إذا وقع الهلاك يأكل الجِيَف دون أهله فيسمن، وقد وردَ في ردّ زوجة خادم الحجّاج عندما بعث إليها برسالة يخبرها فيها عن الخصب الّذي يعيش فيه بجوار الأمير.

حيث قالت[2]:

[من الطّويل]

أَتُهْدِي لِـيَ الْقِرْطَـاسَ وَالْخُبْزُ حَـاجَتِي وَأَنْـتَ عَلَـى بَـابِ الْأَمِيـرِ بَطِـينُ
إِذَا غِبْـتَ لَـمْ تَـذْكُرْ صَـدِيقًا وَإِنْ تُقِـمْ فَأَنْـتَ عَلَـى مَـا فِـي يَـدَيْكَ ضَـنِينُ
فَأَنْـتَ كَكَلْـبِ السّـوءِ فـي جـوعِ أَهْلِـهِ فَيَهْـزَلُ أَهْـلُ الْكَلْـبِ وَهْـوَ سَـمِينُ

فقد وظّفت الزّوجة هذا المثل لتقريع زوجها الّذي تنعّم بالخيرات حتّى أصابته التّخمة، وعندما ذكر أهله بعث بكتابٍ يصف فيه السّعة الّتي يعيش فيها، ولم يرسل مع كتابه شيئًا يعينهم على فقرهم وجوعهم، فهو يشبه الكلب الّذي يتغذّى على الجيف الّتي يجدها في طريقه، ولا يصطحب شيئًا لأهله عند العودة إليهم.

- "**كالفاخرةِ بحدْجِ ربّتها**"[3]:

يقال في الأمة يكون لمولاتها هودج فتفتخر به، ويضرب للمفتخر بغير ما عنده.

---

(1) الميدانيّ، **مجمع الأمثال**، ١/ ٢٢٧.

(2) الجاحظ، **الحيوان**، ١٩٢/١.

(3) انظر: **أمثال أبي عبيد**، ٢٨٥. والعسكريّ، **جمهرة الأمثال**، ١٠٠/٢، والبكريّ، **فصل المقال**، ٤٠١. والميدانيّ، **مجمع الأمثال**، ١٣٩/٢. والزّمخشريّ، **المستقصى**، ٢٠٨/٢.

وورد هذا المثل في قول دختنوس في هجاء ابن قهوس[١]:

[من مجزوء الكامل]

وَلَأَنْـــتَ مِـــنْ تَـــيْمٍ فَـــدَعْ غَطَفَـــانَ إِنْ سَـــارُوا وَحَلُّـــوا
لَا مِنْـــكَ عَـــدُّهُمُ وَلَا آبَـــاكَ إِنْ هَلَكُـــوا وَذُلُّـــوا
فَخْـــرَ الْبَغِـــيِّ بِحِـــدْجِ رَيْـــ بَتِهَـــا إِذَا النَّـــاسُ اسْـــتَقَلُّوا
لَا حِـــدْجَهَا رَكِبَـــتْ وَلَا لِرُعَـــاكَ فِيهَـــا مُسْـــتَظَلُّ

- **"تجود برجليها وتمنع درّها"**[٢]:

أي تسرع بشرّها وتمنع خيرها، والشّاة تفسح رجليها للضّراب ولا تفسحها للحلب، والمرأة تتأتّى لمن يغشاها ولا تصلح للولادة[٣]، وقد ورد هذا المثل في قول أحدهم في عجوز[٤]:

[من الطّويل]

تَجُـــودُ بِرِجْلَيْهَـــا وَتَمْنَـــعُ دَرَّهَـــا وَإِنْ طُلِبَـــتْ مِنْهَـــا المَحَبَّـــةُ هَـــرَّتِ

إنّ وجود علاقة ترابطيّة تواصليّة بين نصّين أحدهما متقدّم على الآخر علاقة تستند إلى التّوظيف الدّلاليّ[٥]، سواءً أكانَ النّصّ المتقدّم شعرًا أمْ نثرًا، والملاحَظُ أنّ هذه الأمثال ترتبط دلاليًّا بشكلٍ وثيقٍ مع دلالة أشعار الهجاء الّتي تضمّنتها.

---

[١] ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ١/٨٠. وأبو علي القالي، **الأمالي**، ٢/٢١٤. والأونبي، **سمط اللآلي**، ١/٨٣٥. والصّغانيّ، **العباب الزّاخر**، ٣٧٣.

[٢] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٣١٠.

[٣] انظر: اليوسيّ، **زهر الأكم في الأمثال والحكم**، ١/ ٣٥٧.

[٤] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٢. (باب مذمّة النّساء).

[٥] انظر: بو قرّة، نعمان، **المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النّصّ وتحليل الخطاب**، ١٠١، وانظر: مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ استراتيجيّة التّناصّ**، ١٢١.

والصّنف الثّاني من الأمثال هو عبارة موجزة محكمة تضمّنها شعر هجاء المرأة فتداولها النّاس حتّى ذهبت مثلًا، وذلك مثل قول الشّاعر[١]:

[من الطّويل]

عَجُــوزٌ تُرَجِّــي أَنْ تَكُــونَ فَتِيَّــةً وَقَـدْ لَـحِـبَ الجَنْبَـانِ وَاحْـدَوْدَبَ الظَّهْـرُ
تَــدُسُّ إِلَــى العَطَّــار ميــرَةَ أَهْلِهَــا وَهَلْ يُصْلِحُ العَطَّارُ مَـا أَفْسَدَ الدَّهْرُ؟!

سبقت دراسة هذا البيت، لكنّ الجديد هنا أنّ عجزه صار مثلًا وما زال متداولًا على ألسنة النّاس، وربّما لا يعرف معظم من يتحدّثون به أو يوظّفونه أصله وحكايته، أو أنّه في معرض هجاء المرأة، ويضرب هذا المثل لمن يحاول أمرًا لا يمكنه إصلاحه أو تداركه لفوات الأوان.

ومن ذلك أيضًا قولُهم: "**لا يجمعُ سيفانِ في غِمْد**"[٢]، ومعناه عدم الموافقة، وهذا المثل أُخذَ من قول أبي ذؤيب[٣]:

[من الطّويل]

تُرِيــدِينَ كَيْمَــا تَجْمَعِينِــي وَخَالِــدًا وَهَـلْ يُجْمَـعُ السَّـيْفَانِ –وَيْحَـكِ– فِـي غِمْـدِ؟!
أَخَالِــدُ مَــا رَاعَيْــتَ مِنِّــي قَرَابَــةً فَتَحْفَظَنِــي بِالغَيْــبِ أَوْ بَعْــضِ مَــا تُبْــدِي

وهذه المعطيات التّراثيّة الّتي تعيش في وجدانات النّاس وأعماقهم تحفّ بها هالة القداسة والإكبار؛ "لأنّها تمثّل الجذور الأساسيّة لتكوينهم الفكريّ والوجدانيّ والنّفسيّ"[٤]، وتأتي جماليّة هذا التّوظيف من مصادر مختلفة هي معًا منبع لذّة النّصّ بانصهار لغة الفنّ والثّقافة والفكر في إناء

---

[١] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٩.

[٢] **أمثال أبي عبيد**، ٢٧٩. والعسكريّ، **جمهرة الأمثال**، ٢/ ٣٩٢. والميدانيّ، **مجمع الأمثال**، ٢/ ٢٣٠.

[٣] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٣٠٢/٤. **والشّعر والشّعراء**، ٢/ ٦٤٠. والبغداديّ، **خِزانة الأدب**، ٨/ ٥١٥.

[٤] زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ١٢١.

واحد[١]، وتوحي بدلالة واسعة مفتوحة، ينطلق فيها المتلقّي باتّجاهات مختلفة ضمن عوامل تأثيريّة وإشاريّة داخل النّصّ وخارجه.

ب-أنماط الصّورة:

يختلف نمط الصّورة باختلاف مكوّناتها، فثمّة مكوّنات تتنوّع وتتعدّد مصادرها كما تقدّم، إضافة إلى طريقة تأليف تلك المكوّنات، ويمكن القول: إنّ "القصيدة الكاملة هي صورة مركّبة"[٢] تتّفق إلى حدّ بعيد مع الواقع الشّعريّ، وتلخّص البنية الكلّيّة للسّياق الأدبيّ، والرّؤية الشّعريّة هي الأفق الّذي يطلّ منه الشّاعر على المحيط، وتتميّز بالتّوحّد والانسجام معها[٣]، وانتزاع جانب معيّن من الواقع أو توظيف جوانب مختلفة يؤدّيان في النّهاية إلى نتيجة واحدة هي التّناغم والانسجام بين اللغة والمعنى، وفيما يأتي بيان أهمّ هذه الأنماط:

- **الصّورة الحسّيّة:**

الصّورة الحسّيّة هي ما جاء مبنيًّا على حواسّ الإنسان، كلمات دالّة يوظّفها الشّاعر تحفّز حواسّه وتثير مخيّلته، وميّزة هذا النّمط من التّصوير أنّه لا يفرّق بين اللغة في حقيقتها ومجازها، فالعبارة الحقيقيّة تؤدّي الصّور الدّالّة وليس العبارات المجازيّة حسْبُ[٤]؛ فالأفعال: رأى، سمع، لمس، شمّ... تقوم بوظيفة تصويريّة ربّما تتفوّق على الصّور البلاغيّة التّقليديّة من تشبيهات وغيرها، لكنّ هذا لا يعني أنّ هذه الأفعال توفّر دلالة تصويريّة مجرّدة عن السّياق، وإنّما تعمل على الإشارة وتهيئة المتلقّي لما ستوحي به من مدركات تتّصل بها أو بما يماثلها في الأداء

---

[١] انظر: لوتمان، يوري، **تحليل النّصّ الشّعريّ بنية القصيدة**، ١٥٢.

[٢] دي لويس، سيسل، **الصّورة الشّعريّة**، ٧٣.

[٣] انظر: عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، ١٧٧.

[٤] انظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، ٤٣٢.

الحاسّيّ من الكلمات؛ فالتّعبير المباشر المرتكز على اللغة وحدها يقتل الحيويّة النّفسيّة، ويمنع مساس الكلمات الحركيّ للذّات[١]؛ إذْ لا بدّ من البناء المزدوج القائم على تطعيم الحقيقة بالخيال أو العكس، وبناء علاقات جديدة بينَ عناصر عالم الحقيقة بعد نقلها إلى عالم المجاز.

والصّورة الحسّيّة تحتاج مكوّنات إضافيّة لتخرج عن المباشرة، وهي مثلها مثل أيّ صورة تحتاج إلى أن "تتألّف من التّكوين الكلّيّ لعوامل البناء السّاكن والمتحرّك"[٢]، والكلّيّة تعني أنّ العمل الجماعيّ الّذي تقوم به مفردات اللغة في عبارة ما هو ما يؤدّي صورةً جماليّة، وهو ما يحكم عليه بالفنّيّة أو لا؛ لذلك لا بدّ من "العدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة"[٣]، والتّأثير الّذي تقوم به الصّورة الحسّيّة هو نفسيّ شعوريّ، رغم ارتباطه بالظّواهر الماديّة المرتبطة بالحواسّ، فتتحوّل الحواسّ من قارئات ماديّة للموجودات، إلى قنوات تنقل مادّة انفعاليّة.

وينبغي في دراسة هذا النّمط التّفريق بين مفهوم التّخيّل والتّخييل؛ فالتّخيّل "خلق صور حسّيّة أو فكريّة جديدة في الوعي الإنسانيّ على أساس تحويل الانطباعات المجمّعة من الواقع"[٤]، فالمبدع له بصمته المميّزة له في هذه العمليّة، وتتمثّل في الجدّة والابتكار الصّادريْن عن وعيه في التّعبير عن انطباعاته الواقعيّة الّتي تجمعه بالنّصّ وبالمتلقّي في آن، لكنّ التّخييل له خصوصيّة صلته بالمتلقّي، فهو "أن تتمثّل للسامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورٌ ينفعل لتخيّلها أو لتصوّرها، أو تصوّر شيء

---

[١] انظر: صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، ١٤٧.

[٢] الدّليمي، سمير عليّ، **الصّورة في التّشكيل الشّعريّ**، ٧٨.

[٣] صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، ٣.

[٤] الصّبّاغ، رمضان، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر**، ٢٥٩.

آخر بها، انفعالًا من غير رؤية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[١]؛ أي إنّ تلقّي النّصّ يكون بإحداث هزّة انفعاليّة في خيال المتلقّي، فتحضر في ذهنه أمور لا يعاينها عند تلقّيه النّصّ، بينما يظهر تأثيرها في داخله من العلامات الّتي تظهر عليه.

أمّا التّناغم الحاصل بين أجزاء الصّورة فمصدره التّجربة الشّعريّة والحالة الشّعوريّة للمبدع الأمر الّذي لا يتأتّى له دائمًا ويكون هذا التّناغم بوساطة الخيال[٢]، وهذا التّناغم الداخليّ لا يمكن الوقوف على حقيقته إلّا عند استشفاف الدّلالة النّهائيّة للملامح البصريّة، فلربّما بدأت الصّورة مبعثرة الأجزاء غير متناسقة إلى أن تجتمع كلّها وتنصهر معًا في أداء دلالة واحدة تنفي عنها سمة العشوائيّة، ويظهر ذلك في قول أعرابيّ[٣]:

[من الطّويل]

لَهَا جِسْمُ بُرْغُوثٍ وَسَاقًا بَعُوضَةٍ وَوَجْهٌ كَوَجْهِ الْقِرْدِ بَلْ هُوَ أَقْبَحُ
وَتَبْرُقُ عَيْنَاهَا إِذَا مَا رَأَيْتَهَا وَتَعْبِسُ فِي وَجْهِ الضَّجِيعِ وَتَكْلَحُ
وَتَفْتَحُ -لَا كَانَتْ- فَمًا لَوْ رَأَيْتَهُ تَوَهَّمْتَهُ بَابًا مِنَ النَّارِ يُفْتَحُ

معجم هذه الأبيات الثّلاثة مغرق في الحسّيّة، فعبارات "جسم برغوث، ساقا بعوضة، وجه القرد" كلّها ألوان مشكّلة بصور كائنات حيّة، فما إن يسمعها المتلقّي أو يقرأها حتّى يبدأ برسم الصّورة المتكوّنة منها في النّهاية، وهذه صور بصريّة تحرّك الجانب البصريّ في ذهن المتلقّي، وتستدعي خياله لتركيب أجزائها. وفي البيت الثّاني يكمل الشّاعر تصويره البصريّ، ولكنّه يذهب إلى جانب آخر من حاسّة البصر هو التّأثير الضّوئيّ، فقوله "تبرق، تكلح" مفارقة معنويّة تعتمد على الضّوء، فتلك المرأة تتهلّل عيناها وكأنّ فيهما البرق عندما يراها النّاس، أمّا عندما تخلو

---

[١] القرطاجنّيّ، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ٧٩.

[٢] انظر: أبو ديب، كمال، **جدليّة الخفاء والتّجلّي دراسات بنيويّة في الشّعر**، ٥٧.

[٣] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٢٢٣، ٢٢٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/ ٤٦، **وطبائع النّساء**، ١٧٠.

بضجيعها فهي "تكلح" فيذهب توهّجها وضوؤها، وهذه المفارقة فيها انتقال حادّ بين توظيف البرق ذي الإضاءة الكبيرة، والكلح القاتم، تعبير ذكيّ عن تنقّل حادّ لتلك المرأة بين حالين أحدهما للنّاس والآخر للضّجيع.

ولا ينصرف الشّاعر حتّى يأتي بتصوير حسّي آخر في البيت الأخير، حيث يصوّر ضحكة تلك المرأة، والضّحك أداء صوتيّ لإظهار الفرح، يستقبل بحاسّة السّمع، والصّورة السّمعيّة تنتزع من الألفاظ والتّعابير الدّالّة على حاسّة السّمع أو على صوت مسموع، فكلّ إدراك مسترجع هو صورة، ورغم حسّيّة الكلمات الّتي تعبّر عن هذا الإدراك إلّا أنّها ترمز إلى معنًى ما[١]، وما يؤكّد أنّ الشّاعر إنّما يريد صوت ضحكتها؛ هو كونه شبّهه بصوت هرير الكلب ونباحه، فيصبح المتلقّي أمام صورة امرأة قبيحة في غاية القبح كما في البيت الأوّل، تضحك بطريقة تحاول المخيّلة السّمعيّة تركيب صوت خاصّ لها، صوت يجمع بين الآدميّة ونباح الكلب وهريره، وبذلك تكون حاسّتا البصر والسّمع هما منبع التّصوير في هذا المقطع، فما تريده الصّورة الحسّيّة إذن هو الإيحاء بوساطة اللغة؛ حيث تتحرّك حركة داخليّة في النّصّ وتنمو معه غير منعزلة عنه، يوفّرها للشّاعر "السّموّ باللغة، وتفتيق طاقات الكلمة"[٢]، وبهذا تكون البنية التّصويريّة لغويّة حملت طاقات دلاليّة جديدة، وارتقت عن مستوى اللغة الخطابيّة المباشرة، وذلك يؤدّي إلى "تجسيد الحقائق النّفسيّة والشّعوريّة والذّهنيّة الّتي يريد الشّاعر أن يعبّر عنها"[٣]، وهذه هي الوظيفة الأهمّ الّتي تقوم بها الصّورة الحسّيّة.

---

[١] انظر: اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة**، ٧١.

[٢] جرادات، رائد وليد، **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث (الحرّ) نازك الملائكة أنموذجًا**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد ٢٩، العدد ١و٢، ٢٠١٣م، ٥٥٢.

[٣] زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ٧١.

واللون من المثيرات البصريّة الّتي وظّفت في معرض الهجاء؛ "فالشّاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويريّة تقدّم المعنى تقديمًا حسّيًّا، من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور، ممّا يجعله نظير الرّسام"[١]، واللون ممّا يتّصل بحاسّة البصر، والكلمات الدّالة عليه لها مقابلات شعوريّة تتفّق في عمقها مع دلالاته ودرجاته وتأثيره في النّفس، والصّورة البصريّة المرتكزة على عنصر اللون تعمل على تحويل مشاهداته من الواقع الماديّ إلى محسوسات متخيّلة في الواقعي الشّعريّ، مثل قول أعشى سُلَيْم في زوجته السّوداء[٢]:

[من مشطور الرّجز]

كَأَنَّهَـــــا وَالكُحْـــــلُ فِـــــي مِرْوَدِّهَـــــا
تَكْحُـــــلُ عَيْنَيْهَـــــا بِـــــبَعْضِ جِلْـــــدِهَا

يريد أن يصفها بالسّواد الشّديد، فيوقفها أمام النّاظر إليها في شعره تتكحّل، لكنّها تستعيض عن الكحل الموجود في مرودها بأن تكحل عينيها ببعض جلدها، الأمر الّذي يفيد أنّ جلدها أسود مثل لون الكحل ما جعلها تستغني عن الكحل في المرود، وهذه الصّورة مدارها اللون الأسود، واللون يدرك بحاسّة البصر أو بالمخيّلة البصريّة، والتّعبير الشّعريّ في البيت السّابق يأخذ بلاغته من الصّورة البصريّة، ومثل هذه المكوّنات التّفصيليّة الدّقيقة للصّورة البصريّة تحوّل الحالة الشّعريّة إلى لوحة تناولها الشّاعر بكلماته، وتعمل على استمالة المتلقّي إليها، وغمسه في جزئيّاتها، دون أن يعمل الفكر في هذه الأشياء المتخيّلة[٣]، فالأثر النّفسيّ يحدث باستدراج التّفاصيل للمتلقّي، أمّا الوقوف على الدّلالة وإخراجها في هيئة فكرة ؛ فيحتاج إلى نظرة تأمّل واعٍ،

---

[١] عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، ٢٦٠.

[٢] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٥٧. وابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/ ٢٣٠. **ورسائل الجاحظ**، ١/ ٢١٤. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/٤٦. **وطبائع النّساء**، ١٧٠.

[٣] انظر: الصّباغ، رمضان، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر**، ٢٦٦.

يقوم فيه المتلقّي بإنتاج الدّلالة؛ فليس قوله: هي سوداء، مثل تصوير المرأة والكحل في المرود، وتصوير حركتها وهي تكحل عينيها بالأخذ من جلدها، إمعانًا من الشّاعر في الحديث عن سوادها.

والرّائحة لها حضور في العلاقة بين الرّجل والمرأة خاصّة بين الأزواج، فلا يكاد متحدّث يتحدّث عن حسن المعاشرة إلّا ويتعرّض للرّائحة الطّيّبة؛ لذلك فقد حضرت الصّور الشّمّيّة في شعر هجاء المرأة، ومن ذلك ما قالته أم الأسود الكلابيّة في هجاء زوجها[1]:

[من الطّويل]

إِذَا قَـالَ قَـدْ أَشْـبَعْتِنِي بَـاتَ رَاضِـيًا لَـهُ شَـمْلَةٌ بَيْضَـاءُ خَـافٍ خِمَارُهَـا
يَـرَى الطِّيـبَ عَـارًا أَنْ يَمَـسَّ ثِيابَـهُ أَوِ الْمِسْـكَ يَوْمًـا إِنْ عَـلَاهُ صُـوَارُهَا
وَلَكِنَّـهُ مِـنْ رَطْـبِ "أَخْثَـا" صُـنَانُهُ إِذَا أُمْرِعَـتْ بِـالْكَفِّ مِنْـهُ دِيَارُهَـا

هذه الأبيات فيها معجم شمّيّ واضح "الطّيب، المسك، صوارها، صنانها" فهذا الرّجل بين حالين الأوّل: رفض التّطيّب لدرجة أنّه يراه عارًا، مبالغة منها في تقبيح رائحته، وتستعمل صورة جميلة في إظهار رفضه هذا، فهو يستفزّ ويشعر بالعار إن علاه وعاء المسك وهو الصّوار المذكور. وحاله الثّاني أنّه يقبل على الرّوائح الكريهة بدلالة إقباله على "صنانه، أخثاء" بما تحمله معانيهما من دلالات شمّيّة متعلّقة بمخلّفات حيوانيّة رطبة ذات رائحة مكروهة.

واستفزاز حاسّة الشّمّ قد يكون حاضرًا بتداخل بين الرّائحة الطّيّبة والكريهة، وهنا تظهر عبقريّة بناء الصّورة عبر التّوجّه إلى المألوف المحسوس وإضفاء سحر الجدّة عليه[2].

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ١٠٠.

[2] انظر: عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، ١٨٠.

تقول حميدة بنت النّعمان في زوجها الحارث [1]:

[من المتقارب]

نَكَحْـــتُ المَـــدِينِيَّ إِذْ جَـــاءَنِي فَيَـــا لَـــكِ مِـــنْ نَكْحَـــةٍ غَاوِيَـــهْ
لَـــــهُ ذَفَـــرٌ كَصُـــنَانِ التُّيُـــو سِ أَعْيَـــا عَلَـــى المِسْـــكِ وَالغَالِيَـــهْ
كُهُـــولُ دِمَشْـــقَ وَشُـــبَّانُهَا أَحَـــبُّ إِلَيْنَـــا مِـــنَ الجَالِيَـــهْ

زوجها له رائحة تشبّهها بقولها "كصنان التّيوس" وتصطرع هذه الرّائحة الكريهة مع المسك ذي الرّائحة الطّيّبة فتتغلّب الكريهة، وتوظيف الرّائحتين معًا هو ما يحدث الفارق الدّلاليّ، فقد يكون له رائحة كريهة إلّا أنّها ممكنة التّغيير بالتّطيّب، ولكنّ الشّاعرة أرادت سدّ الأبواب أمام الإصلاح فأخبرت أنّ كراهة رائحته تتغلّب على أقوى الرّوائح الطّيّبة كالمسك. وربّما استدعى قارئ الأبيات في ذهنه هذه الرّوائح ومصادرها، فخيّل إليه التّيوس برائحتها الكريهة، واستحضر صورة قوالب المسك فاختلطت عنده الرّائحة حتّى رجحت الكريهة لشدّتها كما أرادت الشّاعرة.

والعلاقة بين الرّجل والمرأة فيها مباشرة والتصاق؛ فحضرت الصّور اللمسيّة في شعر الهجاء بين الرّجل والمرأة، قال بعض الأعراب[2]:

[من البسيط]

لَا بَـــارَكَ اللّـــهُ فِـــي لَيْـــلٍ يُقَرِّبُنِـــي إِلَـــى مُضَـــاجَعَةٍ كَالـــدَّلْكِ بِالمَسَـــدِ
لَقَـــدْ لَمَسْـــتُ مُعَرَّاهَـــا فَمَـــا وَقَعَـــتْ فِيمَـــا لَمَسْـــتُ يَـــدِي إِلَّا عَلَـــى وَتَـــدِ
وَكُـــلُّ عُضْـــوٍ لَهَـــا قَـــرنٌ تَصُـــلُّ بِـــهِ جِسْـــمَ الضَّـــجِيعِ فَيُضْـــحِي وَاهِـــيَ الجَسَـــدِ

---

[1] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٨.

[2] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٣٤/٤.

ظهرت حاسّة اللمس في البيت الثّاني جليّة بذكر فعلها مرّتين "لمست" وظهرت في البيت الأوّل بتشبيهه ملامستها "كالدّلك بالمسد" والمسد هو الحبل الغليظ، والدّلك به قاسٍ شديد، وفي البيت الثّالث "قرن تصلّ به" فملامسة أعضائها مثل ملامسة القرن الّذي تنطح به، وهذا تقبيح لملمس جسدها الّذي يبدو أنّه هزيل، الاتّصال بعظامه كالاتّصال بالقرن القاسي.

ومجرّد قراءة هذه الكلمات من معجم اللمس وفهمها تسري إلى جلد القارئ وجسده أحاسيس الشّاعر الّتي وظّف معجم اللمس لتوصيلها، لكنّ ذلك يحتاج إلى مخيّلة يقظة تستقبل المعنى وتعيد إنتاجه، فاللغة مهمّة في القراءة النّصّيّة لأنّها تفتح المجال للتّحوّلات من المادّيّة والحسّيّة إلى النّفسيّة والرّوحيّة[١]، وهذا يعني أنّ الذّهن يشترك اشتراكًا فعّالًا في تلقّي الفنّ وتذوّقه وذلك بما تنقله إليه الحواس[٢]، ويدخل المتلقّي بعد الاستقبال الحسّيّ والوعي الذّهنيّ في استجابة لا شعوريّة تقود إلى قرار فكريّ، يحمل التّعاطف والانسجام الشّعوريّ.

وقد تشترك الحواسّ وتتداخل؛ فالصّورة تصعب السّيطرة عليها وتحديد مجالها من المبدع بسبب السّلوك غير المنضبط للملكة الخالقة[٣]، وهذا ليس عيبًا لا في النّصّ ولا في مبدعه، بل إثراء مركّب للمادّة الفنّيّة، وتضعيف للطّاقة الإيحائيّة، وهذا ما يعرف بتراسل الحواسّ في تشكيل الصّورة الحسّيّة، وهو إعطاء مدركات حاسّة ما صفات حاسّة أخرى[٤]، الأمر الّذي يعني أن تتحوّل المحسوسات إلى موائع تعبيريّة تحت تصرّف الشّعراء يوجّهونها بالطّريقة الّتي يجدونها مناسبة، وأتاحت هذه التّقنيّة للشّعراء منفذًا تعبيريًّا جديدًا، وصف بأنّه كيمياء الكلمة يعمل فيها

---

[١] انظر: الإمام، عبادة، **جاستون باشلار جماليّات الصّورة**، ٣٣٦.

[٢] انظر: عبيد، كلود، **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر**، ٧٥.

[٣] انظر: دي لويس، سيسل، **الصّورة الشّعريّة**، ٨٠.

[٤] انظر: هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، ٣٩٥. وزايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ٧٨.

المزج والخلط الشّعريّ لتنتج مركّبات تعبيريّة زاخرة بالدّلالة[1]، وهذا العمل المزجيّ يحوّل الكلمات إلى تشعّب في الدّلالة بين الحاسّتين اللتين وقع بينهما التّراسل، كما فعل ذلك الشّاعر عندما قال[2]:

[من الطّويل]

وَإِنْ حَـدَّثَتْ كَانَـتْ جَمِيـعَ مَصَـائِبٍ مُـوَفَّرَةً تَـأْتِي بِقَاصِـمَةِ الظَّهْـرِ
حَدِيثٌ كَقَلْـعِ الضِّرْسِ أَوْ نَتْفِ شَارِبٍ وَغُنْجٌ كَحَطْمِ الأَنْـفِ عِيلَ بِـهِ صَبْرِي

يصف الشّاعر حديث المرأة وهو رسالة صوتيّة ولكنّ أثره عليه يتحوّل إلى وجع سارٍ كوجع قلع الضّرس أو نتف الشّارب، والوجع في هذين الموضعين لمسيّ، فتتحوّل كلمات حديثها إلى آثار على حاسّة اللمس، وكذلك في البيت الثّاني، فالغنج صوت الدّلال عند المرأة، لكنّ الشّاعر يستقبله بحاسّة اللمس وجعًا في أنفه، وهذا الانتقال بين الحواسّ يضاعف الحال الشّعوريّة الّتي يعبّر عنها الشّاعر، فليس قوله حديث مزعج أو فيه ضجيج، أو غنج منفّر كوصفه لحالة ألمه وتوجّعه وغاية انزعاجه عندما نقل الحاسّة إلى اللمس في وجع قلع الضّرس ونتف الشّارب وحطم الأنف.

والحواسّ هي المستقبلات أو المستشعرات الّتي يدرك بها الإنسان ما حوله، وعند قراءة الشّعر يدخل الإنسان في النّصّ فتصبح كلماته ومعجمه هي المرسلات الحسّيّة الّتي يستقبلها القارئ الذّكيّ ويتفاعل معها بوساطة مخيّلته، وهذا ما كان في شعر الهجاء بين الرّجل والمرأة، فهم لم يتركوا سبيلًا للتّصوير إلّا اتّبعوه لتوصيل معانيهم ومشاعرهم.

---

[1] انظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ٧٥.

[2] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٦. (باب مذمّة النّساء).

- **الصّورة المعنويّة:**

يقصد بها تلك الصّورة الّتي تتكوّن من اجتماع المعاني ومن تأليف أجزاء السّياق العامّ، فهي صورة تدرك جماليّتها بكامل الخيال لا بجزء منه، ويعالجها الذّهن، وعادة ما تكون مكتملة ناضجة، ومثلها ما جاء أنّ منظور بن سحيم الأسدي عندما حلق شعر امْرَأَته فَرَفَعته إِلَى الْوَالِي فجلده واعتقله وَكَانَ لَهُ حمَار وجبة فدفعهما إِلَيْهِ فسرحه، فقالَ يهجوها[1]:

[من الطّويل]

ذَهَبْتُ إِلَى الشَّيْطَانِ أَخْطِبُ بِنْتَهُ فَأَوْقَعَهَا مِنْ شَقْوَتِي فِي حِبَالِيَا

فَأَنْقَذَنِي مِنْهَا حِمَارِيْ وَجُبَّتِيْ جَزَى اللهُ خَيْرًا جُبَّتِيْ وَحِمَارِيَا

يشبّه والد زوجه بالشّيطان، والشّيطان معنى في النّفس من الأثر الدّينيّ، ولا تكتمل هذه الصّورة إلّا في البيت الثّاني، حيث يؤدّي الفعل "أوقعها" والدّالّ "حباليا" دورًا في تشكيل تلك الصّورة، فهي تزوّجته، وكان هذا هو المراد، غير أنّ الشّاعر يستدرك ويقف لحظة ليخبر القارئ أنّه كان سيئ الحظّ في قبولها به بقوله "من شقوتي" وذلك لندمه بعدما ما وجده منها، وعناصر الصّورة تتألفّ هنا من الأب الشّيطان ومن حدث الخطبة وحدث الوقوع في الحبائل، صورة متحرّكة لخّصت وأوجزت مجريات سيرة الشّاعر مع الزّوج الّتي رغب عنها بعد قرانه بها، وانكشاف صورتها أمامه.

وتحضر صورة الشّيطان في تقبيح المرأة إضافة إلى مؤثّرات دينيّة أخرى مرتبطة بالممارسات والنّصوص، ومثل ذلك قول أعرابيّ[2]:

---

[1] العينيّ، **المقاصد النّحويّة**، ١٨٧.

[2] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٤/٢٢٤،٢٢٣. وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/ ٤٦، **وطبائع النّساء**، ١٧٠.

[من الطّويل]

وَتَفْـتَحُ -لَا كَانَـتْ- فَمَـا لَـوْ رَأَيْتَـهُ تَوَهَّمْتَـهُ بَابًـا مِـنَ النَّـارِ يُفْـتَحُ

إِذَا عَـايَنَ الشَّـيْطَانُ صُـورَةَ وَجْهِهَـا تَعَـوَّذَ مِنْهَـا حِـينَ يُمْسِـي وَيُصْـبِحُ

مدار الصّورة في هذين البيتين يتشكّل من ثلاثة أفعال "تفتح، عاين، تعوّذ" فهذه الأفعال حركة تنتقل بالمشهد المصوّر من حال إلى أخرى، فالمرأة أمامك تفتح فمها، ويجبرك الشّاعر على تخيّله بابًا من أبواب النّار بقوله "توهّمته" وهذا تصريف للمعنى حيث يشاء، ثمّ إنّه ينتقل إلى صورة أخرى فيها مبالغة قصوى، بفعل المعاينة الّذي يقوم به الشّيطان لوجه المرأة، ما يدفعه إلى التّعوّذ، ما يجعلها شيطانًا للشّيطان، والموقفان بين فتحها فمها أمام القارئ ورؤية الشّيطان لها هما تعميق لمعنى القبح الشّديد الّذي أراده الشّاعر وبالغ في وصفه.

وقد يحتاج الإنسان إلى الموروث ليترجم الصّورة الواردة في هجاء المرأة، كما عند أبي الزّوائد الشّاعر، فقد قال في زوجه الأنصاريّة الّتي طال لبثها عنده[1]:

[من الكامل]

يَـا رَمْـلُ أَنْـتِ الغُـولُ بَـيْنَ رِمَـالِ لَـمْ تَظْفَـرِي بِتُقًـى وَلَا بِجَمَـالِ

يَـا رَمْـلُ لَـوْ حَـدَّثْتُ أَنَّـكِ سَـلْفَعٌ شَـوْهَاءُ كَالسِّـعْلَاةِ بَـيْنَ سَـعَالِي

حيث يصفها بأنّها "الغول، سلفع، كالسّعلاة" وهذه الكائنات الخياليّة تضع المتلقّي أمام أمرين: أحدهما أن يستدعي تراثه لرسم صورة هذه الكائنات، والثّانية أن يسخّر كلّ طاقته الحسّيّة والذّهنيّة للملمة صورة تكون مدلولًا لهذه الكلمات، غير أنّ ما لا يفترق في كلا الحالين أنّ من يطالع هذه الأبيات ستصل إليه معاني شدّة القبح والدّمامة مع التّوحّش في صفات تلك المرأة.

---

[1] الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، ١٢٣/١٤.

السّلفع: الجريئة على الرّجال ولا تستحي منهم. انظر: ابن منظور، **لسانُ العَرَبِ**، مادّة (سلفع).

ومن الصّور الجميلة الّتي وردت في معرض هجاء المرأة صورة ابتكرها أبو ذؤيب الهذليّ، حيث كان يهوى امرأة من قومه، وكان رسوله إليها رجلٌ يقال له: خالد بن زهير، فخانه فيها، فقال أبو ذؤيب[1]:

[من الطّويل]

تُرِيـــدِينَ كَيْمَـــا تَجْمَعِينِـــي وَخَالِـــدًا وَهَـلْ يُجْمَـعُ السَّـيْفَانِ ـوَيْحَـكِ ـ فِـي غِمْـدِ؟!

فالسّيفان هما الرّجلان، والغمد هي المرأة، والشّاعر ينكر هذا عليها ويوظّف في سبيل ذلك الاستفهام الإنكاريّ التّوبيخيّ، والمعنى أنّ الشّاعر يرفض أن تشرك معه غيره، ويأبى فعلهما وخيانتهما، فهو سيف لا يشاركه أحد في غمده.

ومن هجاء المرأة لقبح شكلها ما قاله أحدهم في امرأة اسمها أسماء قصدها ذات يومٍ مع أصحابه، فكان أوّل المفارقين[2]:

[من الطّويل]

لِأَسْـمَاءَ وَجْـهٌ بِدْعَـةٌ مِـنْ سَـمَاجَةٍ يُرَغِّبُنِـــي فِـــي (...) كُـــلِّ أَتَـــانِ
بَـدَا فَبَـدَتْ لِـي شُـقَّةً مِـنْ جَهَـنَّمِ فَقُمْـتُ وَمَـالِي بِـالْجَحِيمِ يَـدَانِ
وَغَـادَرْتُ أَصْـحَابِي الَّـذِينَ تَخَلَّفُـوا بِمَـا شِـئْتَ مِـنْ خِـزْيٍ وَطُـولِ هَـوَانِ
وَمَـا كُنْـتُ أَدْرِي قَبْلَهَـا أَنَّ فِـي النِّسَـا جَحِيمًـــا أَرَاهَـــا جَهْـــرَةً وَتَرَانِـــي

كان يريد المتعة ففوجئ وصدم، لدرجة أنّه يفضّل معاشرة الحمارة على رؤيتها، وذلك إمعانًا في تقبيح صورتها، غير أنّ الصّورة تتألّف من عدد من الدّوالّ "يرغّبني، بدا، جهنّم،

---

[1] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٣٠٢/٤. **والشّعر والشّعراء**، ٢/ ٦٤٠. والبغداديّ، **خِزانة الأدب**، ٨/ ٥١٥.
[2] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٧٣. (باب مذمّة النّساء).

فقمت، الجحيم، وغادرت" وهذه الكلمات ذات معانٍ إيحائيّة، فالأفعال تقوم بالحركة اللازمة لنقل المشهد، ويصبح المتلقّي وكأنّه أم مسلسلة صوريّة تكوّن مشهدًا قصيرًا، يشبه المشهد المسرحيّ، ففيه شخصيّتان، وفيه أحداث وأفعال، تبدأ بالقدوم ثمّ بظهور الوجه، إلى أن يغادر ويفرّ بنفسه من هول ما رأى، وفي سبيل تبرير خروجه ومغادرته يعلم القارئ أنّ صورة وجهها مثل صورة جهنّم أو الجحيم، والمعنى من هذين التّصويرين أنّ وجهها قبيح كريه منفّر مؤذٍ مرهوب، وغير ذلك من الصّفات الّتي يستحضرها الذّهن في تكوينه لتلك الصّورة.

وقد يكون التّصوير في الهجاء صورة مقابل أخرى، لوحة إزاء لوحة، يقول حميد بن ثور الهلاليّ في أسنان زوجته المتباعدة[1]:

[من الطّويل]

وَأَسْـــنَانَ سَـــوْءٍ شَاخِصَـــاتٍ كَأَنَّهَـــا سَـــوَامُ أُنَـــاسٍ سَـــارِحٌ قَـــدْ تَبَـــدَّدَا

يريد الشّاعر وصف أسنانها المتفرّقة البارزة، وهذه صورة كاملة، فيأخذ لها من بيئته صورة تجمع التّفرّق والظّهور، فيشبّهها بالماشية الّتي ترعى وتسرح في البرّيّة، ويحترز من كونها جماعة بقوله "قد تبدّدا" وهاتان صورتان تقابل إحداهما الأخرى، وهذا محلّ القيمة الجماليّة للنّصّ، فهو بعد أن تحدّث حديثًا عابرًا عن وصف أسنانها الشّاخصة، أظهر شعريّته بالتّمثيل لهذا الوصف بصورة أخرى، فوصل المعنى مرّتين، الأولى بخبره، والثّانية برسمه لوحة تصويريّة معبّرة عمّا يدور في خاطره.

لقد تنوّعت الصّور في شعر هجاء المرأة وتداخلت، فلا بدّ من قراءتها قراءةً كلّيّة للحصول على نتائج حقيقيّة لما يريده الشّعراء كما تمّ آنفًا، غير أنّ كلّ ذلك التّصوير يصبّ في

---

[1] **ديوانه**، ٧٩.

حقيقة واحدة هي أنّ هذا الشّعر لم يكن مجرّد سباب أو شتائم وانتقاصًا من الآخرين، بل ضمّ ظواهر فنّيّة وقيمة أدبيّة واضحة، وأبرز ما يجلّيها مثل تلك الصّور الّتي تقدّمت دراستها، فالشّعراء راوحوا بين المباشرة في الخطاب، والإيحاء والتّصوير والوصف المعبّر المؤثّر؛ لذا فإنّ الصّورة الفنّيّة على اختلاف أنماطها ومصادرها كانت رافعة عظمى لهذا الضّرب من الشّعر، وحارسة له من الضّياع، فأيّ راوية أو أديب كان سيشغل نفسه بحفظ سباب النّاس نساء ورجالًا على بعضهم؟ لولا أنّه وجد في هذا الشّعر ماء يمكن للمتأدّبين الوقوف عليه والتّعرّف على جماليّاته رغم ما يؤدّيه من رسائل قبيحة.

خامسًا – المفارقة

المفارقة ضرب من المحاكمة العقليّة للمواقف الإنسانيّة، وللجمل التّصويريّة، فيها حال من الصّدمة ينتج عن تناقض جليّ أو خفيّ بين موقفين أو واقع الحال والمأمول، هذا التّناقض الّذي يحدث خلخلة شعوريّة عندما يصدم القارئ به، فيعمّق تفاعله مع النّصّ، وهي "صيغة من التّعبير تفترض من المخاطب ازدواجيّة الاستماع"[١]، والمفارقات كثيرة في شعر هجاء المرأة، سبقت الإشارة إلى بعضها غير مرّة في ثني الدّراسة للفصول السّابقة، ومن المفارقات ما كان بين الأزواج بعد الفراق، قال روح لحميدة[٢]:

[من الكامل]

أَثْنِـــي عَلَـــيَّ بِمَـــا عَلِمْـــتِ فَـــإِنَّني مُـــثْنٍ عَلَيْـــكِ لَبِـــئْسَ حَشْـــوُ المِنْطَـــقِ

في هذا البيت مفارقتان، الأولى مبنيّة على أصل تراثيّ، فالشّاعر أخذ صدر بيته من عنترة بن شدّاد في معلّقته إذ يقول[٣]:

أَثْنِـــي عَلَـــيَّ بِمَـــا عَلِمْـــتِ فَـــإِنَّنِي سَـــمْحٌ مُخَـــالَقَتِي إِذَا لَـــمْ أُظْلَـــمِ

القارئ لبيت روح يأخذه الخيال إلى بيت عنترة أوّلًا، ثمّ يصدمه بما يتمّه من تحويل هذا البيت من الفخر إلى الهجاء، بل لهجاء امرأة وقد كان عنترة يحبّ المرأة كما يظهر من شعره، ومهما يكن فإنّ النّقلة وحدها تهزّ المشاعر. وثمّة مفارقة ثانية في الصّدمة الواقعة بين كلمتي "مثنٍ، لبئس" فالثّناء عادة ما يكون في المحامد وفي المديح، غير أنّه فاجأنا بقوله: لبئس، وهذا ذمّ صريح لا ثناء، وكأنّ الرّجل أراد نكايتها بما قاله فيها، وبخطابه لها بهذا الأسلوب الصّادم.

---

[١] العبد، محمّد، **المفارقة القرآنيّة**، ١٥.

[٢] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٥.

[٣] **ديوانه**، ٤٠٥.

وقد ردّت عليه فقالت له[١]:

[من الكامل]

أُثْنِـــي عَلَيْـــكَ بَـــأَنَّ بَاعَـــكَ ضَـــيِّقٌ وَبِـــأَنَّ أَصْـــلَكَ فـــي جُـــذَامٍ مُلْصَـــقُ

هي الأخرى استعملت مفارقته ذاتها، فوظّفت فعل الثّناء في معرض الذّمّ، ووصفته بضيق الباع، وعيّرته بأصله. وقالت في موضع آخر[٢]:

[من البسيط]

سُـمِّيتَ رَوْحًـا وَأَنْـتَ الغَـمُّ قَـدْ عَلِمُـوا لَا رَوَّحَ اللهُ عَـــنْ رَوْحِ بْـــنِ زِنْبَـــاعِ

حيث استعملت الشّاعرة اسم زوجها لهجائه، ومدلول اسمه هو الارتياح والانشراح، فأتت بعكسه وجعلته صفته، فأحدثت شرخًا بين اسمه وبين صفته وواقعه، فقد أسعفتها المفارقة بتوظيفها بكلمة واحدة في تكوين موقفها الشّخصيّ اتّجاه الواقع، وهذا هو أحد دوافع انبثاق المفارقة عن قريحة الشّاعر[٣]، وهذا التّناقض هو ما يترك الأثر على نفس المتلقّي فيشعر بشعور هذه المرأة ولا يترك اسم زوجها يجرّه نحوهن محتكرة بذلك تعاطف النّاس معها.

ومن المفارقات الّتي بنيت على الموروث، ما كان من إظهار الزّوج الفرح والحبور بفراق زوجته، بأنْ يدعوَ للمكان الّذي تمّ فيه الفراق كما فعل هذا الزّوج عندما قال[٤]:

[من الطّويل]

---

[١] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦.

[٢] ابن طيفور، **بلاغات النّساء**، ٩٦.

[٣] انظر: دي بوجراند، روبرت، **النّصّ والخطاب والإجراء**، ٣٠٤.

[٤] المَرْزوقِيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٨٦٨. (باب مذمّة النّساء).

سَــقَى اللهُ دَارًا فَــرَّقَ الــدَّهْرُ بَيْنَنَــا وَبَيْنَــكِ فِيهَــا وَابِــلًا سَــائِلَ الْقَطْــرِ

وَلَا ذَكَــرَ الــرَّحْمنُ يَوْمًــا وَلَيْلَــةً مَلَكْنَــاكِ فِيهَــا لَــمْ تَكُــنْ لَيْلَــةَ الْقَــدْرِ

يدعو لديار الفراق على خلاف ما جرت عليه العادة، وما تقبله النّفس الإنسانيّة في الأحوال العاديّة، ما يظهر للقارئ الخلل الواقعيّ الّذي يعيشه ذلك الرّجل ما جعله يخلّ في العرف فيقلبه ويصير إلى غيره، فالتّعبير عن المكان يكشف عن مشاعر النّفس وانطباعها الدّاخليّ تجاه المواقف والأشخاص وكلّ ما يرتبط بوجدان الشّاعر.

وينبغي التّفريق بين صاحب المفارقة، وبين متلقّيها؛ إذْ "إن الحسّ بالمفارقة يستند في مادّته على افتقار الحسّ بالمفارقة لدى الآخرين"[١]، فقيمة المفارقة تكمنُ في نظرة المبدع إلى الأشياء، وهي نظرة مختلفة لها خصوصيّة فنّيّة؛ فهو لا يلتفتُ إلى الأشياء الّتي تجذبُ الجميع، بل يلتفتُ إلى ما يجعله ينفعل ويفكّر ويتخيّل، ويعود إلى لاوعيه فيتخيّر ويحذف ويبني ويصوغ، وهذه الصّياغة من الممكن فهمها وتحليلها لدى المتلقّي، لكنّها لا تخطرُ له إلّا بعد قراءتها والإحساس بها، فالإبداع في المفارقة اللغويّة هو مصدر إحساس المتلقّي العميق بها، ودافعه إلى التّأثّر والاستجابة، لكنّه لم يكن ليدركها إلّا بوجودها في سياق مهما كان نوعه، سياق لغويّ أو مقاميّ تبليغيّ أو تاريخيّ أو واقعيّ خارج عن النّصّ[٢]، أو سياق شعريّ تشاكلت فيه الأساليب المعروفة كالمطلع الغزليّ الّذي يبدأ بأسلوب الأمر وذكر الدّيار، يقول أعرابيّ[٣]:

[من الطّويل]

أَلِمَّــا عَلَــى دَارٍ لِوَاسِــعَةِ الحَبْــلِ أَلُــوفٍ تُسَــوِّي صَــالِحَ القَــوْمِ بِــالرُّذْلِ

---

[١] دي. سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النّقديّ**، ١٠/٤.

[٢] انظر: العبد، محمّد، **المفارقة القرآنيّة**، ٣٧.

[٣] ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، ٢٩٩/٤. **والشّعر والشّعراء**، ٢/ ٨٠٦. والرّاغب الأصبهانيّ، **محاضرات الأدباء**، ٢/ ٢٦٢.

يَبِيــتُ بِهَــا الحُــدَّاثُ حَتَّــى كَأَنَّمَــا يَبِيتُــونَ فِيهَــا مِــنْ مَــدَافِعَ مِــنْ نَخْــلِ

وَلَــوْ شَــهِدَتْ حُجَّــاجَ مَكَّــةَ كُلَّهُــمْ لَرَاحُــوا وَكُــلُّ القَــوْمِ مِنْهَــا عَلَــى وَصْــلِ

توهم بداية المطلع بأنّ النّصّ غزليّ؛ لما عهد من ابتداء بفعل الأمر وتوجيه المخاطبين إلى الدّيار، وعندما تتمّ القراءة تحدث الفجوة بين ما كان متوقّعًا وما ظهرت حقيقته، فالقصد هنا هجاء هذه المرأة الّتي لا تقف عند حدّ في غيّها.

وقد تقع المفارقة من توظيف مظاهر الحياة اليوميّة وجعلها سببًا في الذّمّ، يهجو حميد ابن ثور الهلاليّ زوجته ويرى أنّها تحمّل المرآة وزر قبحها[1]:

[من الطّويل]

لَقَــدْ ظَلَمَــتْ مِرْآتَهَــا أُمُّ مَالِــكٍ بِمَــا لَاقَــتِ الْمِــرْآةُ كَــانَ مُحَــرَّدَا

أَرَتْهَــا بِخَــدَّيْهَا غُضُــونًا كَأَنَّهَــا مَجَــرُّ غُصُــونِ الطَّلْــحِ مَــا ذُقْــنَ فَدْفَــدَا

رَأَتْ مَحْجِــرًا تَبْغِــي الغَطَــارِيفُ غَيْــرَهُ وَفَرْعًــا أَبَــى إِلَّا انْحِــدَارًا فَأَبْعَــدَا

وَأَسْــنَانَ سُــوءٍ شَاخِصَــاتٍ كَأَنَّهَــا سَــوَامُ أُنَــاسٍ سَــارِحٌ قَــدْ تَبَــدَّدَا

العادة أن تستعمل المرأة مرآتها للتّزيّن، وبدل من أن يأتي الشّاعر على ذكر ذلك، جعل المرآة أداته للهجاء، فهي الّتي وقع عليها ظلم الزّوجة، وهي الّتي أبرزت قبائحها، فتحوّلت المرآة عن دورها في الواقع إلى دور أراد لها الشّاعر أن تقوم به، وهذه النّقلة مؤثّر معنويّ كبير، يجعل المتأمّل يتوقّف عند النّصّ ويحسّ بعمق ما يحسّ به الشّاعر.

---

[1] **ديوانه**، ٧٩.

ويدخل نطاق المفارقة قول دختنوس للنّعمان بن قهوس التميميّ عندما عايرته لفراره من القتال وهو يحمل لواء قومه[1]:

[من مجزوء الكامل]

فَـــرَّ ابْـــنُ قَهْـــوَسٍ الشُّـــجَا عُ بِكَفِّـــــهِ رُمْـــــحٌ مِتَـــــلُّ

يَعْـــدُو بِـــهِ خَـــاظِي الْبَضِيـــ ـــــعِ كَأَنَّـــــهُ سِـــــمْعٌ أَزَلُّ

تهجو الشّاعرة ابن قهوس بمفارقة تصويريّة، فهي تصوّره وقد فرّ من الأرض المعركة مع وصفه بالشّجاع، وذلك تقريع واضح وسخرية معلنة، فلو كان شجاعًا حقًّا لما فرّ من أرض المعركة، ومن المفارقات في هذا المقطع قولها "يعدو به" فالأصل أن يعدو الفارس بحصانه لا أن يعدو به الحصان، لكنّها نفت عنه الفاعليّة عندما ترك هو دوره وفرّ، فمن جهة هي تفارق الوظائف الطّبيعيّة والأصل في التّعبير، ولكنّها تظهر حقيقة ما جرى وتصفه بما يستحقّه لهروبه.

---

[1] ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ١/٨٠. وأبو علي القالي، **الأمالي**، ٢/٢١٤. والأونبي، **سمط اللآلي**، ١/٨٣٥. والصّغانيّ، **العباب الزّاخر**، ٣٧٣. وشيخو، لويس اليسوعيّ، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، ٥٤-٥٥. ويمُّوت، بشير، **شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام**، ٥٢.

مِتَلّ: قويّ مستقيم. **خاظي البضيع**: كثير اللحم. **السِّمْعُ الأزلُّ**: ذئبٌ أرْسَحُ يَتَولَّد بين الضَّبُعِ والذّئب.. انظر: ابن منظور، **لسانُ العَرَبِ**، مادّة (متل)، و(بضع)، و(سمع).

الخاتمة

انتهى البحث في شعر هجاء المرأة إلى هذه الخاتمة، وفيها إجمال لأهمّ النّتائج، وحصر لأبرز القضايا، الّتي جاءت من الإحاطة بموضوع الدّراسة، والحرص على جمع أطرافه، ولمّ شتات نصوصه وأفكاره من بطون المصادر، على ضوء نظرة الباحثة ورؤيتها، وفيما يأتي خلاصات الأفكار المستنتجة من الموضوع:

- أثبتت هذه الدّراسة إسهام المرأة في شعر الهجاء، بكونها هاجية حينًا ومهجوّة أو مهجوًّا بها في أحايينَ أخرى؛ الأمر الّذي ينفي ما جاءت به دراسات سابقة من اختفاء صوتها من هذا الميدان، حيث إنّها – كما ثبت بالنّصوص –أسهمت في إنتاج الهجاء تحديدًا، وذلك على مستويات عدّة اجتماعيّة وسياسيّة وفكريّة.
- نصوص الهجاء على لسان المرأة كانت أقلّ من النّصوص الّتي جاءت على لسان الرّجل، وربّما يعودُ ذلك لأحد أمرَيْن؛ أوّلهما: أنّ المرأة في تلك العصور لمْ تلجأ إلى الشّعر في المنافحة عن مواقفها، والرّدّ على غيرها، وثانيهما: أنّ الرّواة لم يهتمّوا برواية هذا النّوع لعدم انطباق شروط الرّواية عليه.
- جاء شعر الهجاء النّسائيّ مواكبًا لحياتها ضمن الأسرة والمجتمع، فقد هجت بناء على خصومتها مع أقاربها رجالًا ونساء، وبناء على خصومات بين القبائل وغيرها.
- هجيت المرأة لذاتها، فكان هجاؤها انعكاسًا لسلوكها الاجتماعيّ وأخلاقها وصفاتها، أو لموقعها الاجتماعيّ الّذي أنشأ لها عداوة مع غيرها.
- هجاء المرأة لهجاء غيرها كان نكاية بأهلها أو بأحد أقاربها، وقريب من هذا النّوع توظيف المرأة في معرض الهجاء.

- فنّ الهجاء الّذي تداخلت فيه المرأة إنتاجًا وتعرّضًا كان هجاء تصويريًّا، المقصود منه كيد الخصم والنّكاية به، دون إنكار أنّ بعض النّصوص كان فيها وصف واقعيٌّ للسّلوك والشّكل وظّفت التّصوير الفنّيّ.
- تعدّدت دوافع الهجاء لكنّ معظمها يتمحور حول الدّوافع الشّخصيّة، تحرّكها الخصومات أو العداوات، وجاءت بعض النّصوص فيها نوع من المرح والسّخرية.
- غلب على الهجاء كونه قطعًا شعريّة، أو أبياتًا ضمن قصائد، ثمّ جاءت القصيدة القصيرة ثانيًا، ولم تغب القصيدة الهجائيّة الطّويلة رغم ندرتها.
- لغة شعر هجاء المرأة جاءت على مستويين: فمنها الجزلة الرّصينة، ومنها البسيطة السّهلة، ومعجمها اتّصل بشكل مباشر بحساسيّة وضع المرأة، فحضر معجم الشّرف وما يتعلّق به من ألفاظ السّبّ والقذف والوصف الجسديّ الجارح الفاضح.
- تنوّعت الأساليب في الهجاء، لكنّ المميّز لها أنّ ذلك كان خدمة لرسالته، وأنّ تغيير الأسلوب أو توظيف أداة أسلوبيّة معيّنة جاء رافعة معنويّة مؤدّية للهجاء وممعنة فيه.
- الصّورة الفنّيّة أحد أركان الهجاء المتعلّق بالمرأة، وقد تعدّدت مصادرها وأشكالها، وقد ساهمت في تعويض الجانب المخفيّ في كثير من الأحيان، أو إنطاق الموقف وكشف المستور، ونقله من الخطابيّة الفجّة إلى الفنّيّة المتقبّلة رغم قباحة المحتوى.
- أدت المفارقة دورًا مهمًّا وفعّالًا في الهجاء، بما تنطوي عليه من تناقض يهزّ الوجدان ويسترعي الانتباه ويشدّ الذّهن.
- موسيقى شعر الهجاء تضمّنت الموسيقى الخارجيّة والدّاخليّة، وكانت الدّاخليّة خاصّة عاملًا مساعدًا في إيقاع معنى الهجاء وزيادة تأثيره.

هذا الإجمال لا يغني عن كثير من التّفاصيل والجزئيّات المدروسة في هذا العمل، الّتي يحسن الرّجوع إليها لاستكمال محتوى الدّراسة، غير أنّها تعطي تصوّرًا حول النّاحيتين الموضوعيّة والفنّيّة المتعلّقتين بشعر هجاء المرأة من الجاهليّة إلى نهاية العصر الأمويّ، فما كان فيها من إصابة فبالله وتوفيقه، وما كان غيره فهذا جهد المقلّ.

ولا بدّ قبل الختام من توصية الدّارسين والباحثين بأن يعملوا على جمع ديوان لشعر الهجاء، وزيادة الاهتمام به، فهو رغم ما فيه من بذاءة وقساوة في الصّورة والمعنى؛ إلّا أنّه شكّل بنية فنّيّة مميّزة تستحقّ دراستها والوقوف عليها.

المصادر والمراجع

أوّلًا- المطبوعات العربيّة والمترجمة:

- **القرآن الكريم.**

١. إبراهيم، السّيّد؛ **الرّمز والفنّ مداخل الأسلوبيّة والسّيموطيقيا إلى الدّرس الثّقافيّ**، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة- مصر، الطّبعة الثّانية، ٢٠٠٧م.

٢. ابن الأثير، أبو الحسن: عزّ الدّين عليّ بن محمّد بن عبد الكريم بن الأثير الجزريّ المُتَوَفّى (٦٣٠هـ)؛ **الكامل في التّاريخ**، تحقيق: أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٣. أحمد، محمّد فتّوح؛ **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة- مصر، دون طبعة، ١٩٧٧م.

٤. ابن أحمد، محمّد، وعليطي، بشرى، وآخر؛ **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، القدس، الطّبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٥. الأحمر، فيصل؛ **معجم السّيميائيّات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطّبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٦. الأخطل، أبو مالك: غياث بن غوث بن الصّلت التّغلبيّ المُتَوَفّى (٩٢هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: مهدي محمّد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، الطّبعة الثّانية، ١٩٩٤م.

٧. أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، الطّبعة الأولى، ١٩٧٨م.

٨. أسامة بن منقذ، أبو المظفّر: أسامةُ بنُ مرشِد بن عليّ بن مقلَّد بن نصر بن مُنقِذ الكِنانيّ الكلبيّ الشَّيْزَرِيّ المُتَوَفّى (٥٨٤هـ)؛ **المنازل والدّيار**، تحقيق: مصطفى حجازي، دار سعاد الصّباح، القاهرة، الطّبعة الثّانية، ١٩٩٢م.

٩. ابن إسحق، محمّد بن إسحق بن يسار المطلبيّ المدنيّ المُتَوَفّى (١٥١ هـ)؛ **السّيرة النّبويّة**، تحقيق: أحمد فريد المزيديّ، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

١٠. الأصفهانيّ، أبو الفرج: علي بن الحسين بن محمّد المُتَوَفّى (٣٥٦هـ)؛ **الأغاني**، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت–لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩٤م.

١١. الأصمعيّ، أبو سعيد: عبد الملك بن قُريب بن عبد الملك المُتَوَفّى (٢١٦هـ)؛ **الأصمعيّات**، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، وعبد السّلام هارون، سلسلة ديوان العرب، بيروت–لبنان، الطّبعة الخامسة، (د.ت).

١٢. الأعلم الشّنتمريّ، أبو الحجّاج: يوسف بن سليمان المُتَوَفّى (٤٧٦هـ)؛ **شرح ديوان علقمة بن عبدة التّميميّ** المُتَوَفّى (٢٠ ق.هـ)، اعتنى بتصحيحه: الشّيخ أبو شنب الأستاذ بكليّة الأداب بالجزائر، خزانة الكتب العربيّة، مطبعة جول كربويل بالجزائر، (د.ت).

١٣. الإمام، عبادة؛ **جاستون باشلار جماليّات الصّورة**، دار التّنوير، بيروت– لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠١٠م.

١٤. الآمديّ، أبو القاسم: الحسن بن بشر المُتَوَفّى (٣٧٠ هـ)؛ **المؤتلف والمختلف في أسماء الشّعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم**، صحّحه وعلّق عليه، ف. كرتكو، دار الجيل، بيروت– لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩١م.

١٥. امرؤ القيس، جندح بن حُجر بن الحارث الكنديّ المُتَوَفّى نحو (٥٤٠م)؛ **ديوانه**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، الطّبعة الرّابعة، ١٩٨٤م.

١٦. أوس بن حجر، أبو شريح الأسيديّ التّميميّ المُتَوَفّى (٢ ق.هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت–لبنان، ١٩٨٠م.

١٧. الأونبي، أبو عبيد: عبد الله بن عبد العزيز المُتَوَفّى (٤٨٧هـ)؛ **سمط اللآلي في شرح أمالي القالي**، تحقيق: عبد العزيز الميمنيّ، دار الكتب العلميّة، (د.ت).

١٨. إيكو، أمبرتو:

أ- **السّيميائيّة وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصّمعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٥م.

ب-**التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة**، ترجمة: سعيد بنكراد، الطّبعة الثّانية، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، ٢٠٠٤م.

١٩. بحيريّ، سعيد حسن؛ **دراسات في النّصّ والتّناصّيّة**، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة- مصر، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
٢٠. البصريّ، عليّ بن أبي الفرج بن الحسن المُتَوَفّى (٦٥٦ هـ)؛ **الحماسة البصريّة**، تحقيق: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، الطّبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٢١. البغداديّ، عبد القادر بن عمر المتوفّى (١٠٩٣ هـ)؛ **خِزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، (د. ت).
٢٢. بو قرّة، نعمان؛ **المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النّصّ وتحليل الخطاب**، عالم الكتب الحديث، عمّان- الأردن، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
٢٣. التّبريزيّ، أبو زكريّا: يحيى بن عليّ بن محمّد بن حسن بن بسطام الشّيبانيّ المُتَوفّى (٥٠٢ هـ)؛
أ- **شرح اختيارات المفضّل**، تحقيق: فخر الدّين قباوة، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، الطّبعة الثّانية، ١٩٨٧م.
ب-**شرح ديوان الحماسة**، كتب حواشيه: غريد الشّيخ، وضع فهارسه: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
٢٤. تشاندلر، دانيال؛ **أسس السّيميائيّة**، ترجمة: طلال وهبة، الطّبعة الأولى، بيروت، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ٢٠٠٨م.
٢٥. أبو تمّام، حبيب بن أوس الطّائيّ المُتَوَفّى (٢٣١هـ)؛
أ- **ديوان الحماسة**، برواية أبي منصور الجواليقيّ المُتَوَفّى (٥٤٠هـ)، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩٨م.
ب-**الوحشيّات (الحماسة الصّغرى)**، تحقيق: محمود محمّد شاكر، دار المعارف بمصر، الطّبعة الثّالثة، ١٩٨٧م.
٢٦. الجاحظ، أبو عثمان: عمرو بن بحر المُتَوَفّى (٢٥٥هـ)؛
أ- **البيان والتّبيين**، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، الطّبعة السّابعة، ١٩٩٨م.
ب-**الحيوان**، تحقيق: عبد السّلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطّبعة الثّانية، ١٩٦٨م.

ج- **رسائل الجاحظ**، تحقيق: محمّد طه الحاجريّ، دار النّهضة العربيّة، بيروت- لبنان، (د. ط)، ١٩٨٣م.

د- **المحاسن والأضداد**، عُنِيَ بتصحيحه محمّد أمين الخانجي الكتبي بقراءته على الشّيخ أحمد بن الأمين الشّنقيطيّ في القاهرة، مطبعة السّعادة، مصر، الطّبعة الأولى، ١٣٢٤هـ.

٢٧. جران العود، عامر بن الحارث النّميريّ المُتَوَفّى (قرابة ٨هـ)؛ **ديوانه**، برواية أبي سعيد السّكّريّ المُتَوَفّى (٢٧٥هـ)، دار الكتب المصريّة، الطّبعة الثّالثة، ٢٠٠٠م.

٢٨. جرير بن عطيّة الكلبيّ اليربوعيّ المُتَوَفّى (١١٠هـ)؛ **ديوانه**، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٦م.

٢٩. جمال، عادل سليمان؛ **جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمّد شاكر**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، (د.ت).

٣٠. الجمحيّ، محمّد بن سلّام المُتَوَفّى (٢٣١هـ)؛ **طبقات فحول الشّعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدنيّ بجدّة، (د.ت).

٣١. حاتم الطّائيّ المُتَوَفّى (٤٦ ق.هـ)؛ **ديوانه**، شرحه وقدّم له: أحمد رشاد، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، الطّبعة الثّالثة، ٢٠٠٢م.

٣٢. ابن حجر العسقلانيّ، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلانيّ الشّافعيّ المُتَوَفّى (٨٥٢ هـ)؛ **فتح الباري شرح صحيح البخاريّ**، رقّم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي قام بإخراجه وصححه وأشرف على طبعه: محب الدين الخطيب عليه تعليقات العلامة: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ١٣٧٩هـ.

٣٣. حسين، السّيّد عبد الحليم محمّد، **السّخرية في أدب الجاحظ**، الدّار الجماهيريّة للنّشر والتّوزيع والإعلان، الجمهوريّة العربيّة الليبيّة، الطّبعة الأولى، ١٩٨٨م

٣٤. حسين، محمّد محمّد؛ **الهجاء والهجّاءون في الجاهليّة**، مكتبة الآداب بالجماميز، مطبعة أحمد مخيمر، (د.ت).

٣٥. الحمويّ، أبو بكر بن عليّ بن عبد الله المعروف بابن حجّة المُتَوَفَّى (٨٣٧هـ)؛ **خِزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق: كوكب دياب، دار صادر، بيروت، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٣٦. الخالديّان، أبو بكر: محمّد بن هاشم المُتَوَفّى (٣٨٠هـ)، وأبو عثمان سعيد بن هاشم المُتَوَفّى (٣٩٠هـ)؛ **الأشباه والنّظائر من أشعار المتقدّمين والجاهليّين والمخضرمين** (حماسة الخالديَّيْن)، تحقيق: السّيّد محمّد يوسف، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ١٩٩٥م.

٣٧. الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث السُّلَمِيَّة المُتَوَفّاة (٢٤هـ)؛ **ديوانها**، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت–لبنان، الطّبعة الثّانية، ٢٠٠٤م.

٣٨. ابن خلّكان، أبو العبّاس: شمس الدّين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلّكان البرمكيّ الإربليّ المُتَوَفّى (٦٨١ هـ)؛ **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت– لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٣٩. ابن دريد، أبو بكر: محمّد بن الحسن المُتَوَفّى (٣٢١هـ)؛ **جمهرة اللغة**، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٤٠. دريد بن الصّمّة المُتَوَفّى (٨هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: عمر عبد الرّسول، دار المعارف، القاهرة–مصر، ١٩٨٥م.

٤١. الدّليمي، سمير عليّ؛ **الصّورة في التّشكيل الشّعريّ**، دار شؤون الثّقافة العامّة، بغداد– العراق، الطّبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٤٢. أبو ديب، كمال؛ **جدليّة الخفاء والتّجلّي دراسات بنيويّة في الشّعر**، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، الطّبعة الثّالثة، ١٩٨٤م.

٤٣. دي بوجراند، روبرت؛ **النّصّ والخطاب والإجراء**، ترجمة تمّام حسّان، دار عالم الكتب، القاهرة– مصر، الطّبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٤٤. دي سوسور، فردينان؛ **علم اللغة العامّ**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربيّة، بغداد– العراق، الطّبعة الثّالثة، ١٩٨٥م.

٤٥. دي. سي. ميويك؛ **موسوعة المصطلح النّقديّ**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، الطّبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٤٦. دي لويس، سيسل؛ **الصّورة الشّعريّة**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابيّ وآخرين، مؤسّسة الخليج للطّباعة والنّشر، الكويت، دون طبعة، ١٠٨٢م.

٤٧. الدِّينَوَريّ، أبو محمّد: عبد الله بن مسلم بن قتيبة المُتَوَفّى (٢٧٦هـ)؛

أ- **الأخبار الطّوال**، تحقيق: عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى الحلبيّ، القاهرة- مصر، الطّبعة الأولى، ١٩٦٠م.

ب-**الشّعر والشّعراء**، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م.

ج- **عيون الأخبار**، تحقيق: منذر محمّد سعيد أبو شعر، المكتب الإسلاميّ، بيروت-لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

د- **المعارف**، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف بمصر، الطّبعة الرّابعة، (د.ت).

٤٨. الرّازي، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر المتوَفَّى (٦٦٠ هـ)، **مُختار الصّحاح**، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ١٩٨٦م.

٤٩. الرّاغب الأصبهانيّ، أبو القاسم: الحسين بن محمد بن المفضّل المتُوفَّى (٢٠٥هـ)؛ **محاضرات الأدباء ومحاورات الشّعراء والبلغاء**، (المجلّد الأوّل) هذّبه: إبراهيم زيدان، مطبعة الهلال بالفجّالة-مصر، ١٩٠٢م. (المجلّد الثّاني) منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، (د. ت).

٥٠. الرّبيديّ، عبد السّلام عبد الخالق؛ **النّصّ الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة**، دار غيداء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان- الأردن، الطّبعة الأولى، ٢٠١٢م.

٥١. الرّجبيّ، عبد المنعم؛ **الغربة والحنين إلى الدّيار في شعر صدر الإسلام والدّولة الأمويّة**، إصدارات كرسيّ الدّكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الملك سعود- الرّياض، الطّبعة الأولى، ٢٠١٦م.

٥٢. زايد، علي عشريّ؛ **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، مكتبة ابن سينا، القاهرة- مصر، الطّبعة الرّابعة، ٢٠٠٢م.

٥٣. الزّبيديّ، أبو ثور: عمرو بن معدي كرب المذحِجيّ المتُوفّى (٢١هـ)؛ **شعر عمرو بن معدي كرب**، جمع وتنسيق: مطاع الطّرابيشيّ، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق- سوريّة، الطّبعة الثّانية، ١٩٨٥م.

٥٤. الزّبيديّ، السّيّد محمّد مرتضى الحسينيّ المتُوفّى (١٢٠٥هـ)؛ **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، الطّبعة الثّانية، ٢٠٠٤م.

٥٥. الزّنّاد، الأزهر؛ **نسيج النّصّ بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا**، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت/ الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٥٦. سيبويه، أبو بشر: عمرو بن عثمان بن قنبر المتوفّى (١٨٠ هـ)؛ **الكتاب**، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر، الطّبعة الثّالثة، ١٩٨٨م.

٥٧. الشّايب، أحمد؛ **تاريخ النّقائض في الشّعر العربيّ**، مكتبة النّهضة المصريّة– القاهرة، الطّبعة الثّانية، ١٩٥٤م.

٥٨. شيخو، لويس اليسوعيّ، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، المطبعة الكاثوليكيّة للآباء اليسوعيّين، بيروت، الطّبعة الأولى، ١٨٩٧م.

٥٩. صالح، بشرى موسى؛ **الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث**، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت/ الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٦٠. الصّباغ، رمضان؛ **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة– مصر، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

٦١. الصّغانيّ، الحسن بن محمّد المُتَوَفّى (٦٥٠هـ)؛ **العباب الزّاخر واللباب الفاخر**، تحقيق: محمّد حسن آل ياسين، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد–العراق، الطّبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٦٢. الصّفديّ، أبو الصّفاء: صلاح الدّين خليل بن أيبك المُتَوَفّى (٧٦٤ هـ)؛ **الوافي بالوفيات**، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت– لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

٦٣. الضّبّيّ، أبو العبّاس: المفضّل بن محمّد المُتَوَفّى (١٦٨هـ)؛ **المُفضّليّات**، تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، وعبد السّلام هارون، دار المعارف، مصر، الطّبعة السّادسة.

٦٤. طه، نعمان محمّد أمين، السّخرية في الأدب العربيّ حتّى نهاية القرن الرّابع الهجريّ، دار التّوفيقيّة للطّباعة بالأزهر، مصر، الطّبعة الأولى، ١٩٧٨م.

٦٥. الطّيّب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، (د. ت).

٦٦. الطّيّب، عبد الله، **المُرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلاميّة، الكويت، الطّبعة الثّانية، ١٩٨٩م.

٦٧. ابن طيفور، أبو الفضل: أحمد بن أبي طاهر المُتَوَفّى (٢٨٠هـ)؛ **بلاغات النّساء وطرائف كلامهنّ وملح نوادرهنّ وأخبار ذوات الرّأي منهنّ وأشعارهنّ في الجاهليّة وصدر**

الإسلام، تحقيق: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عبّاس الأوّل بالطّرقة الشّرقيّة بشارع خيرت بالقاهرة–مصر، الطّبعة الأولى، ١٩٠٨م.

٦٨. ابن عبد ربّه، أبو عمر: أحمد بن محمّد الأندلسيّ المتُوَفّى (٣٢٨هـ)؛

أ- **طبائع النّساء وما جاء فيها من عجائب وغرائب وأخبار وأسرار**، تحقيق: محمّد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن، القاهرة- مصر، (د. ت).

ب-**العقد الفريد**، تحقيق: عبد المجيد التّرحيني، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٦٩. عبد الله، محمّد حسن؛ **الصّورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة- مصر، دون طبعة، ١٩٨١م.

٧٠. العبد، محمّد؛ **المفارقة القرآنيّة- دراسة في بنية الدّلالة**، دار الفكر العربيّ، الطّبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٧١. عبيد بن الأبرص المتُوَفّى (٢٥ ق.هـ)؛ **ديوانه**، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربيّ، بيروت–لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩٤م.

٧٢. عبيد، كلود؛ **جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت- لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٧٣. عبيد، محمّد صابر؛ **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريّة، دون طبعة، ٢٠٠١م.

٧٤. العجليّ، أبو النّجم: الفضل بن قدامة المتُوَفّى (١٣٠هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: محمّد أديب عبد الواحد، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق–سوريّة، ٢٠٠٦م.

٧٥. العدوانيّ، ذو الإصبع : حُرثان بن محرّث المتُوَفّى (٢٢–٢٥ ق.هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: عبد الوهّاب محمّد علي العدوانيّ، ومحمّد نائف الدّليميّ، مطبعة الجمهور، الموصل- العراق، ١٩٧٣م.

٧٦. العسكريّ، أبو هلال: الحسن بن عبد الله بن سهل المتُوَفَّى (٣٩٥هـ)؛

أ- **جَمهرة الأمثال**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت- لبنان، الطّبعة الثّانية، ١٩٨٨م.

ب-**ديوان أبي محجن الثّقفيّ وشرحه**، مطبعة الأزهار البارونيّة بشارع محمّد علي- مصر، (د.ت).

ج- **ديوان المعاني**، شرحه وضبط نصّه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩٤م.

د- **كتاب الصّناعتَيْن (الكتابة والشّعر)**، تحقيق: علي محمّد البجاويّ، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء التّراث العربيّ، عيسى البابي الحلبيّ وشركاه، الطّبعة الأولى، ١٩٥٢م.

٧٧. عصفور، جابر؛ **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت/ الدّار البيضاء، الطّبعة الثّالثة، ١٩٩٢م.

٧٨. ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرّحمن العقيليّ الهمدانيّ المصريّ المُتَوَفّى (٧٦٩ هـ)؛ **شرح ابن عقيل على ألفيّة بن مالك**، تحقيق: محمد محيي الدّين عبد الحميد، دار التّراث، القاهرة- مصر، دار مصر للطّباعة ، سعيد جودة السّحار وشركاه، الطّبعة العشرون، ١٩٨٠م.

٧٩. العُكْليّ، أبو قيس: النّمر بن تولب المُتَوَفّى (بعدَ ١٠هـ)؛ **ديوانه**، جمع وتحقيق وشرح: محمّد نبيل طريفيّ، دار صادر، بيروت-لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

٨٠. عليّ بن أبي طالب المُتَوَفّى (٤٠ هـ)؛ **ديوانه**، جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم، الطّبعة الأولى، ١٩٨٨م.

٨١. عُمَر بن أبي ربيعة المخزوميّ المُتَوَفَّى (٩٣هـ)؛ **ديوانه**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: فايز محمّد، دار الكتاب العربيّ، بيروت-لبنان، الطّبعة الثّانية، ١٩٩٦م.

٨٢. عمرو بن كلثوم، أبو الأسود التّغلبيّ المُتَوَفَّى (٣٩ ق.هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربيّ، بيروت-لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩١م.

٨٣. عَمرو بن لجأ التّيميّ المُتَوَفَّى (١٠٥هـ)؛ **شعر عمرو بن لجأ التّيميّ**، تحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم-الكويت، الطّبعة الثّالثة، ١٩٨٣م.

٨٤. عنترة بن شدّاد العبسيّ؛ **ديوانه**، تحقيق: محمّد سعيد مولويّ، منشورات المكتب الإسلاميّ في القاهرة- مصر، (د. ط)، ١٩٦٤م.

٨٥. العينيّ، بدر الدّين محمود بن أحمد بن موسى المُتَوَفّى (٨٥٥ هـ)؛ **المقاصد النّحويّة في شرح شواهد شروح الألفيّة**، تحقيق: علي فاخر وآخرين، دار السّلام للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، الطّبعة الأولى، ٢٠٢١م.
٨٦. الفحّام، شاكر، **الفرزدق**، دار الفكر، دمشق، الطّبعة الأولى، ١٩٧٧م.
٨٧. الفراهيديّ، الخليل بن أحمد المُتَوفَّى (١٧٥هـ)؛ **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزوميّ، وإبراهيم السامرائي، دار الهلال، الطّبعة الأولى، (د. ت).
٨٨. الفرزدق، أبو فراس: همّام بن غالب بن صعصعة الدّارميّ التّميميّ المُتَوَفّى (١١٠هـ)؛ **ديوانه**، شرحه وضبطه وقدّم له: علي فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٨٧م.
٨٩. الفيروز آبادي، أبو طاهر: مجد الدّين محمّد بن يعقوب بن محمّد بن إبراهيم الشِّيرازيّ المُتَوفَّى (٨١٧هـ)؛ **القاموس المحيط**، تحقيق: مكتبة تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة، بيروت– لبنان، الطّبعة الثّامنة، ٢٠٠٥م.
٩٠. فوّاز، زينب، **الدّرُّ المنثور في طبقات ربّات الخُدور**، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة– مصر، (د. ط)، ٢٠١٢م.
٩١. القالي، أبو عليّ: إسماعيل بن القاسم البغداديّ المُتَوفَّى (٣٥٦هـ)؛ **الأمالي**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٥م.
٩٢. القرشيّ، أبو زيد: محمّد بن أبي الخطّاب المُتَوفَّى (١٧٠هـ)؛ **جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام**، تحقيق: عليّ محمّد البجاويّ، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، ١٩٨١م.
٩٣. القرطاجنّيّ، أبو الحسن: حازم بن محمّد المُتَوفَّى (٦٨٤ هـ)؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، الطّبعة الثّالثة، ٢٠٠٨م.
٩٤. القطّ، عبد القادر، **في الشّعر الإسلاميّ والأمويّ**، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، ١٩٨٧م.
٩٥. ابن كثير، أبو الفداء: إسماعيل بن عمر الدّمشقيّ المُتَوفَّى (٧٧٤هـ)؛ **البداية والنّهاية**، اعتنى به: حسّان عبد المنّان، بيت الأفكار الدّوليّة– لبنان، ٢٠٠٤م.

٩٦. كحّالة، عمر رضا؛ **أعلام النّساء في عالَمَي العرب والإسلام**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت–لبنان، ١٩٥٩م.

٩٧. لوتمان، يوري؛ **تحليل النّصّ الشّعريّ بنية القصيدة**، ترجمة: محمّد فتّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة– مصر، دون طبعة، ١٩٩٥م.

٩٨. المبرّد، أبو العبّاس: محمّد بن يزيد المتَوَفّى(٢٨٥هـ)؛ **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا–بيروت–لبنان، ٢٠١٤م.

٩٩. المثقّب العبديّ، العائذ بن محصن بن ثعلبة المتَوَفّى (٣٦ ق.هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: حسن كامل الصّيرفيّ، جامعة الدّول العربيّة–معهد المخطوطات العربيّة، ١٩٧١م.

١٠٠. المسدّي، عبد السّلام؛ **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، الطّبعة الثّالثة، (د. ت).

١٠١. المرزبانيّ، أبو عبيد الله: محمّد بن عمران المتَوَفّى (٣٨٤هـ)؛

أ- **أشعار النّساء**، تحقيق: سامي مكّي العاني، وهلال ناجي، عالم الكتب، (د.ت).

ب-**معجم الشّعراء**، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

١٠٢. المرزوقيّ، أبو عليّ: أحمد بن محمّد بن الحسن المتَوَفّى (٤٢١هـ)؛ **شَرْحُ ديوانِ الحماسَة لِأبي تمّام**، نشره: أحمد أمين، وعبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت–لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٩١م.

١٠٣. المزروعيّ، فاطمة حمد؛ **المنافرات في أدب ما قبل الإسلام**، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث– الإمارات العربيّة المتّحدة، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

١٠٤. معمر بن المثنّى، أبو عبيدة المتَوَفّى (٢٠٩هـ)؛ **شرح نقائض جرير والفرزدق** برواية اليزيديّ عن السّكريّ عن ابن حبيب عنه، تحقيق: محمد إبراهيم حور، ووليد محمود خالص، المجمع الثّقافيّ، أبو ظبي– الإمارات، الطّبعة الثّانية، ١٩٩٨م.

١٠٥. مفتاح، محمّد؛ **تحليل الخطاب الشّعريّ "استراتيجيّة التّناصّ"**، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الطّبعة الثّالثة، ١٩٩٢م.

١٠٦. المعافى، عبد الملك بن عبد الله المُتَوَفّى (٤٣٥ هـ)؛ **روضة البلاغة**، تحقيق: عبد المنعم حافظ الرّجبيّ، المكتبة العصريّة، صيدا- لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠١٠م.

١٠٧. ابن مقبل، تميم بن أُبَيّ بن مقبل العامريّ المُتَوَفّى (٣٧هـ)؛ **ديوانه**، تحقيق: عزّة حسن، مطبوعات مديريّة إحياء التّراث القديم-دمشق، ١٩٦٢م.

١٠٨. ابن منظور، أبو الفضل: جمال الدّين محمّد بن مكرم المُتَوَفّى (٧١١هـ)؛ **لسان العرب**، دار صادر- بيروت، الطّبعة الأولى، ١٣٠٠هـ.

١٠٩. مُهَلْهِل بن ربيعة، عديّ بن ربيعة بن الحارث التّغلبيّ المُتَوَفّى (٩٤ ق.هـ)؛ **ديوانه**، شرح وتقديم: طلال حرب، الدّار العالميّة، (د.ت).

١١٠. الموسى، خليل؛ **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر في سوريّة**، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق- سوريّة، دون طبعة، ٢٠١٢م.

١١١. النّجاشيّ الحارثيّ، أبو الحارث: قيس بن عمرو المُتَوَفّى في حدود (٥٠هـ)؛ **ديوانه**، جمع وتحقيق وشرح: د.عدنان محمّد أحمد، دار صادر- بيروت، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

١١٢. النّويريّ، شهاب الدّين أحمد بن عبد الوهّاب المتوفَّى (٧٣٣ هـ)؛ **نهاية الأرب في فنون الأدب**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

١١٣. هلال، محمّد غنيمي؛ **النّقد الأدبيّ الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة- مصر، الطّبعة السّادسة، ٢٠٠٥م.

١١٤. الهلاليّ، حُمَيْدُ بن ثورٍ المُتَوَفَى (٣٥هـ)؛ **ديوانه**، صنعة: عبد العزيز الميمنيّ، دار الكتب المصريّة، الطّبعة الأولى، ١٩٥١م.

١١٥. وادي، طه؛ **جماليّات القصيدة المعاصرة**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، القاهرة- مصر، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

١١٦. الوصيفيّ، عبد الرّحمن محمّد، **النّقائض في الشّعر الجاهليّ**، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

١١٧. الوطواط، أبو إسحق: جمال الدّين محمّد بن إبراهيم بن يحيى الكتبيّ المُتَوَفّى (٧١٨هـ)؛ **غرر الخصائص الواضحة وعرر النّقائض الفاضحة**، تحقيق: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

١١٨. اليافيّ، نعيم؛ **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنّيّة**، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ – دمشق، دون طبعة، ١٩٨٢م.

١١٩. يمُّوت، بشير؛ **شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام**، المكتبة الأهليّة، المطبعة الوطنيّة ببيروت–لبنان، الطّبعة الأولى، ١٩٣٤م.

١٢٠. اليوسيّ، أبو عليّ، الحسن بن مسعود بن محمّد المُتَوَفَّى (١١٠٢ هـ)؛ **زهر الأكم في الأمثال والحكم**، تحقيق: محمّد حجّي، ومحمّد الأخضر، دار الثّقافة، الدّار البيضاء- المغرب، الطّبعة الأولى، ١٩٨١م.

ثَانِيًا- الرّسائل والأطروحات:

١. عبّاس، رشا عبيد، **صورة الفخر والهجاء في شعر النّقائض**، ماجستير، كلّيّة الآداب في جامعة الخرطوم- السّودان، ٢٠٠٧- ٢٠٠٨م.

٢. قليل، إيمان، **شعر الثّار عند شاعرات العصر الجاهليّ**، ماجستير، كلّيّة الآداب في جامعة العربيّ بن مهيديّ- الجزائر، ٢٠١٤- ٢٠١٥م.

ثَالِثًا- الدّوريّات:

١. بلتاجيّ، سوسن محمّد عبد الجوّاد؛ بحث محكّم بعنوان: **صورة المرأة في شعر صدر الإسلام بين الحسّيّة والعذريّة**، حوليّة اللغة العربيّة بنين بجرجا، جامعة الأزهر، العدد (١٥) الجزء (١)، ٢٠١١م، (٦٥٨- ٧٦٨).

٢. بخولة، ابن الدّين؛ **الانزياح الدّلاليّ وأثره في تطوّر اللّغة**، مجلّة جسور المعرفة جامعة حسيبة بن بو علي–الشّلف(الجزائر)، المجلّد الثّاني، العدد السّابع، (٨٠- ٩٢).

٣. جرادات، رائد وليد؛ **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث (الحرّ) نازك الملائكة أنموذجًا**، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد (٢٩)، العدد (١، ٢)، ٢٠١٣م.

٤. حسن، عبد الفتّاح كمال؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء الزّوجة في العصر العبّاسيّ الأوّل**، مجلّة جامعة تكريت، كلّيّة التّربية- سامرّاء، المجلّد (٣)، العدد (٨)، السّنة الثّالثة، ٢٠٠٧م، (٢٦- ٣٨).

٥. الخويطر، عبد العزيز بن محمّد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء من الجاهليّة حتّى نهاية العصر الأمويّ-نظرة في طبيعة الفنّ وتراوحه بينَ القبليّة والإسلام والسّياسة**، حوليّة كلّيّة اللغة العربيّة بالزّقازيق- مصر، المجلّد (٣٣)، العدد (١)، ٢٠١٣م، (١٢٨- ٢٢٠).

٦. طه، نزيهة؛ بحث محكّم بعنوان: **المرأة في شعر جران العود النّميريّ**، مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلّد (٤٠)، العدد (٥)، ٢٠١٨م، (٦٣- ٨٠).

٧. العزّاويّ، هادي سدخ زغير، والزّهيريّ، جميل بدوي حمد؛ بحث محكّم بعنوان: **الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة، العدد (١)، المجلّد (٨)، ٢٠٠٩م، (٩٤- ١٠٦).

٨. عودة، خليل؛ بحث محكّم بعنوان: **هجاء المرأة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ**، المصدر: أعمال المؤتمر العام للّغة العربيّة- قضايا الأدب واللغة والتّحديات المعاصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة-كلية الآداب، غزّة-فلسطين، مايو-٢٠٠٠م، (٨٦٩- ٨٩١).

رابعًا- مراجع إلكترونيّة:

- معجم الشّعراء العرب، مجموعة من المؤلّفين، الرّابط:
https://shamela.ws/book/2114

Summary:

This study takes its way through poetry in the period of its first renaissance, from the pre-Islamic era to the end of the Umayyad era, and reads in it images from the literary, social, cultural and intellectual life of that period, and specializes in studying an aspect of that period related to women who often consider women in that period. However, their involvement in the subject of satire, which this study proves, makes them actors in various aspects of life and society.

The study aimed to monitor the presence of women in this field, by being productive or interfering in it due to the occurrence of spelling on them, in addition to clarifying the artistic value of poetry in this direction. Sub-sections, revealing the tools used in the composition of the purpose, then identifying the technical phenomena that shape the texture of that poetry.

The thesis concluded that the participation of women is definitely proven, as evidenced by the large number of texts that were collected and studied, then it was found that women attended in all the joints of this section of poetry, so they were satirists, and they developed and developed, as they did so. The satire that was issued to the woman or about her revolved around satire with honor, sarcasm and sarcasm, or satire with appearance and ugliness, and some social behaviors such as miserliness and cowardice and others.

These data were poured into a beautiful poetic entity despite the negativity of the subject it seeks. It was noted that the poets and poets did not leave an artistic direction without entering it to increase the impact of their satire, so they employed the different structures of the poem, and the use of all the stylistic tools of the language. The poetic music of the seas shares it with the interior music, which combines with image, imagination and paradox, as these phenomena were moral levers, and expressive pillars, upon which the poets relied in communicating their goals.