مجلة التربية للعلوم الانسانية

مجلة علمية فصلية محكّمة، تصدر عن كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة الموصل

الهجاءُ الزوجيُّ وأثرُه في التماسكِ الأُسريّ
دراسةٌ بيئيةٌ في شعْرِ جِران العَود النميري وأبي دُلامة

مروة فوزي محمد صالح [1] جمانة محمد نايف [2]

جامعة الموصل/ كلية الاداب/ قسم اللغة العربية / نينوى – العراق [1، 2]

معلومات الارشفة

تاريخ الاستلام : 2026/5/16

تاريخ المراجعة : 2026/6/28

تاريخ القبول : 2026/7/5

تاريخ النشر : 2026/9/1

الكلمات المفتاحية :

الهِجاء، الأُسرة ، الزَّوجة ، جران العود النُّميري، أبو دُلامة

معلومات الاتصال

مروة فوزي

marwa.fawzi@uomosul.edu.iq

الملخص

يهدف البحث إلى التركيز على ظاهرة نادرة في الشِّعرِ العربيّ التي تتمثلُ في (الهجاءِ الزَّوجيّ) بوصفهِ موضوعًا مُهيمنًا في شعرِ شاعرينِ من عصرينِ متتاليينِ، هما: جران العود النُميري (68هـ), و أبو دُلامة (161هـ) في سياقٍ نقديٍّ تطبيقيٍّ، إذْ يَكشفُ البحثُ التأثيرَ النَّفسيّ والسُلوكيّ والاجتماعيّ للهجاءِ الزُّوجيّ في بنيةِ الأُسرةِ وتماسكها وتفككها بتقصي مظاهرَ التنافر والشِّقاقِ العاطفيّ في شِعرِ الشَّاعرينِ، فأصبحَ الهجاءُ عندَهما طابعًا اجتماعيًّا وبيئيًّا ، إذ نوَّعا ألفاظَهما وصورهما بما يتناسبُ معَ البيئةِ العربيةِ في عَصريهما بما فيها من عاداتٍ وقيمٍ وعلاقاتٍ أُسرية داخلَ المجتمع الواحد، وأثر النِّزاعات والتَّفكك بما فيه من إشهارٍ وانتقاصٍ ووصفٍ للعيوبِ الخَلْقية والخُلُقية وأثره النَّفسي على الزَّوجةِ ، فالهجاءُ الزَّوجيّ ظاهرةٌ أدبيةٌ واجتماعيةٌ تُوضّح العَلاقةَ الإنسانية والبيئية في المُجتمعِ العربيّ أنذاك

DOI: **********,,

©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal of Education for Humanities

A peer-reviewed quarterly scientific journal issued by College of Education for Humanities / University of Mosul

Marital Satire and Its Impact on Family Cohesion: An Environmental Study in the Poetry of Jiran al-Awd al-Numayri and Abu Dalama

Marwa Fawzi Mohammed Saleh [1] **Jumana Mohammed Naif** [2]
University of Mosul / College of Arts / Department of Arabic Language / Nineveh – Iraq[1,2]

Article information

Received : 16/5/2026
Revised 28/6/2026
Accepted : 5/7/2026
Published 1/9/2026

Keywords:
Satire, Family, Environment, Naqa'id (Poetic Flyting), Wife, Maidservant (Jariya), Jiran al-Awd al-Numayri, Abu Dalama

Correspondence:
Marwa Fawzi
marwa.fawzi@uomosul.edu.iq

Abstract

This research aims to focus on a rare phenomenon in Arabic poetry: marital satire, a dominant theme in the poetry of two poets from successive eras: Jaran al-Awad al-Numayri (d. 68 AH) and Abu Dulama (d. 161 AH), within an applied critical context. The research reveals the psychological, behavioral, and social impact of marital satire on the structure, cohesion, and disintegration of the family by examining manifestations of discord and emotional strife in the poetry of these two poets. Their satire took on a social and environmental character, as they diversified their vocabulary and imagery to suit the Arab environment of their time, including its customs, values, and family relationships within the community. It also explores the impact of conflicts and disintegration, including publicizing, belittling, and describing physical and moral defects, and their psychological effect on the wife. Marital satire, therefore, is a literary and social phenomenon that illuminates human and environmental relationships in Arab society at that time

DOI: **********,, ©Authors, 2025, College of Education for Humanities University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

المقدمة:

جانبٌ آخرَ من صورةِ المرأة في شِعرِ الشعراءِ، وظاهرَةٌ لغَويةٌ وسلوكيةٌ ظَهرَت في الشِّعرِ والسُلوكياتِ المجتَمَعيَّة، تَمَثَّلتْ في تَوظيفِ لُغَةٍ لاذِعَةٍ، ساخِرة، يُوجِّهُها الزَّوجُ لِزَوجَتِهِ، مُحمَّلةً بِمعاني التَّهكُّمِ والاستِصغارِ والتَحقِيرِ في مَعرَضِ ذَمِّها وَهِجائِها والانتقاصِ مِنها، هذا الجانبُ مِن الشِّعرِ عَكسَ اضطِرابًا وخَللًا في المنظومَةِ الاجتماعيَةِ يَتمُ البَوحُ بِه عن طَريقِ اللُّغة الشِعريةِ بِوصفِها فِعلًا لغَويًا يَمتَلِكُ سُلطَةَ البِناءِ والهَدمِ معًا. يَستَمِدُّ البَحثُ أهميَتهُ من مُحاوَلَةِ رَصدِ وتفسِيرِ التغيُراتِ في خِطابِ المرأةِ بِشَكلٍ عام والخِطابِ الزوجي بشكلٍ خاص وكيفَ يُمكِن لِلُّغةِ أن تَتحوَّلَ من وَسيلةٍ وأداةٍ للتواصل والتناغُمِ إلى أدَاةٍ لِلهَدمِ، فآثرنَا أن نَرصدَ هذا التَحول نتَتبّعُ أسبابهُ ونسبِر أغوَارهُ. ومِن أبرَزِ ما جاءَ في السِّياقِ الشِعري (هجاء الزوجة)؛ فهذا النَوعُ من الهِجاء لَم تُعرضْ خَفاياهُ وَظَواهِرُه بِشَكلٍ يجلِيها، وَيَكشِف حَقائِقَها, وَيُبَينُ مُتغيراتِ الحياةِ عندَ الشَاعِرِ الذي يَتوجَّه إلى زَوجَتِه؛ فَيُظهِر عُيوبَها, ويُركز على سَلبياتِها بِصورٍ مؤثِرة.

يعد الشَّاعران جران العود النميري وأبو دُلامة حالتَينِ نادِرتَينِ في هِجاءِ الزَوجَة؛ إذ لَم يَكتفِيا بِهجاء زوجاتِهم (أمامة، وعمرة، وأم دلامة) هجاءً عابراً ، إنما جعلا من ذلك موضوعًا دائمًا في شِعرَيهِما، بإعلانِهما أدقَ تفاصِيلِ حياتِهما الأُسَريَة على المَلأ. وانتقالِ الهِجاءِ مِن السياقِ القَبلي الجَماعِي إلى الهِجاءِ الشَخصِي؛ لِيُعرِجَ عَلى فَنِ "النقَائِض" الذي هَيأ المناخَ الثقافِي لِلشاعِرَين؛ لِيجعَلا مِن خِلافاتِهمَا الأُسَريةِ مَوضوعًا عَلنيًّا. وَجاء البَحثُ في مَبحَثَين؛ المَبحَثُ الأوَلُ: الهِجاءُ الزَوجِي عِند جِران العَودِ النُميري, والمبحثُ الثاني الهِجاءُ الزَوجِي عِندَ أبي دُلامَة . وتَضمَّنَ كلُّ مبحثٍ مَحاوِرَ مَوضوعِيَةٍ بِسَردٍ نَقدِي تَحليلِي.

مفهوم الهِجاء الزوجي:

الهِجَاءُ الزوجِيُ صِيغَةٌ لغويةٌ موضوعيةٌ مِن صِيَغِ النَظمِ الشِعريّ الذي يُوَجَّهُ مِن أحَد الزَّوجينِ تِجاه الآخر، بِهدفِ النَّقدِ أو السُخريةِ أو التَعبيرِ عن الاستياء؛ إذ يُجَسِّدُ هذا النمطُ من الشِعرِ الضغوطَ النفسِيَةَ والاجتماعيةَ بَينَ أفرادِ الأسرَة، ويبينُ طريقةَ تَعامُلِ الأفرادِ مع الخلافاتِ الزوجيةِ. ويمكِن أن يكونَ الهِجاءُ وسيلةً للتَخلُصِ من المشاعرِ السلبيةِ، لكنه يُوهِن التماسُكَ الأسري إذا ما تحَوَّل إلى إهانةٍ مباشرةٍ أو استخفافٍ بقيمةِ الشريك.

وِللمرأةِ مكانةٌ خاصةٌ بوصفِها جزءًا أساسيًّا في المنظومةِ الشِّعريةِ التُّراثيَةِ، إذ تَتداخَلُ صورتُها مَع أغراضِ الشعر، فيَحضُر الغزلُ بوصفهِ مُقدمةً فنّيةً تهيّئ المتلقي وتقدمُ له بُعدًا حسيًا، فقد شاعَ الغزلُ عِند مُعظمِ الشعراء، حتى باتَ محاكاةً فنيةً شعرية أسهَمت في مَنحِ المرأةِ صورةً مثاليّةً، بوصفها ذاتًا مادية واقعية، و رمزًا جماليًا وفنيًا، وتحوّلت صورة المرأةِ في الشعرِ من وجودٍ إنسانيّ إلى عُنصرٍ موضوعيٍ و جمالي تقاسُ به موهبة الشاعر وإبداعِه التصويري والتخييلي، فغدت مقياسًا للموهبةِ , وَوسيلةً لإبرازِ القدرةِ اللغويةِ والبلاغية، " ولعلَّ مَظاهِرَ الجمالِ الأنثوي استَهوت الشاعرَ العربي فانفعل بها وراحَ يَتغنّى بِجمالِها فِعبّر عن الطبيعة حيّة وميتة كما افتَتَنَ بالجمالِ البشري فكان أغلبُ الشعرِ العربي يدور حولَ المرأة. وجدَ الشاعرُ المرأة خيرَ وسيلة

تجسِّدُ إحساسهُ بالجمالِ وتذوقه له" (ميلودي، 2009، صفحة 15). ولم تقتصِر رؤيتهم للمرأةِ على الجانبِ الظاهري بل تعاملوا معها بِوصفها وجودًا إنسانيًا يَخضعُ لتقييم أخلاقيٍّ واجتماعيٍّ، وتَظهرُ صورَتُها في سياقِ واقعيةِ النظمِ الشعري، حتى لا تخضع صورتها لتقديراتِ فنيّةٍ بحتة، بل تَصدر عن تجربةٍ نفسيةٍ وانفعاليةٍ للمنشئ. وقد كان الكثيرُ من الرجال" يؤثرونَ فيها جمال النفسِ، وكمالَ الخُلقِ وشرفَ النسبِ وكرمَ العُنصرِ ودَهاءَ الرأي، وذكاءَ الفهم،..." (الزيات، 2017، صفحة 24) فيظهرُ فنٌ جديدٌ من فنونِ النظمِ يسمى هجاء المرأة... يكونُ ناتجًا عن انفعالٍ وتأثرٍ وتكونُ غايَتهُ إخراجُ الغضبِ والتخلصُ من التوترِ النفسي الداخلي، لإظهارِ المقدرة البلاغية أو النبوغ الشعري.

إن صورةَ المرأةِ في الشعرِ ليست نمطيةً ولا ثابتة، بل تتخذُ أشكالًا متعددة وفقًا لرؤية الشاعرِ, وحالتهِ النفسية والاجتماعية، وتبعًا للغرضِ الشعري ذاتهِ، وهذا يعطي للخطابِ الشعري بعدًا إنسانيًا, ويُظهِرُ تمازجَ الشعر بالحياةِ، والعاطفةِ بالشعر أو قد يكونُ الهجاءُ غيرَ حقيقي لغرضِ التكسُّبِ المادي وإثارةِ الضحك والمتعة.

لم يكنْ هذا النوعُ من الشِّعر ليَظهر بشكلٍ ملفت لا سيما في الإسلام فأول ظهور هجاءِ الزوجة كان في العصرِ الأموي والعصور التي تلته.

ومن أهم أسبابِ ظهورِ شعرِ الهجاء الزوجي عدم وجودِ التوافقِ الاجتماعي والأسري والثقافي بينَ الزوجين ما ينتج عنه عدمُ القدرةِ على الانسجامِ فقد " كان التكافؤ بين الزَوجينِ شرطًا من أهم شروط الزواج منذ العصر الجاهلي، وقد توارثَت العرب هذا الشرط حتى غدا تقليدًا عربيًا راسخًا في العصر الجاهلي وحدَه، وفي العصور التاريخية اللاحقة، فقد كانت مكانةُ الأسرة الاجتماعية للزوجين وحسبِها ونسبِها وجاهها وحالتها الاقتصادية، وسمعتِها وما عُرِفَ عنها من الشمائلِ والأخلاقِ أمورًا مهمة تنبغي مراعاتها وتقديرها تقديرًا عاليًا " (تجور، 1999، صفحة 23). وهناك أسبابٌ كثيرةٌ أدت لظهورِ هذا النوعِ من الشعر، كان من أبرزها التعامل مع المرأة ككائنٍ إنساني يحمل السَلبَ والإيجاب، ويقبلُ النقدَ والانتقاد، فهي ليست مثالا رمزيا لا يقبلُ النقد، يليه سوءُ اختيار الشريك الذي يؤدي إلى عدم التوافق بين الطرفين.

المبحث الأول: الهِجاء الزَوجي عِند جِران العَود النُميري (ت 61هـ):

أولا: جران العود النميري اسمه وكنيته

(جران العود) عامِر بنُ الحارِثِ النُمَيرِي، شاعِرٌ وَصّاف، أدرَكَ الإسلام، وسَمِعَ القرآنَ، واقتَبَسَ مِنه (الزركلي(ت 1396هـ)، 2002، صفحة 3/250). والجِرانُ باطِنُ عُنُقِ البَعيرِ والذابَة، ويُقالُ إنَّ الشَاعِرَ لقِّبَ بهذا اللَقبِ لِقولِه (ابن حبيب، 1982، صفحة 9):

خُذَا حِذرًا يَا خُلَتَيَّ فإنَّنِي رَأيتُ جِرانَ العودِ قَـدْ كَــانَ يَصــلُحُ

عَمِدتُ لِعودٍ فالتَحَيتُ جِرانَهُ وَلِلكَيسِ أمضَى في الأمُورِ وَأنجَحُ

والجِرانُ بِكَسرِ الجِيم, والعَود بِفَتحِ العَينِ المُهمَلة : المُسِنُّ مِن الإبِل (البغدادي، صفحة 19/20). وَجِرانُ العَودِ شاعِرٌ إسلامِيٌّ مِن بَني عَقِيل (الملك (475هـ)، 1411هـ _ 1990م، صفحة 2/69)، توفيَ عَام 68هـ (المرزباني (ت 384هـ)، 1982، صفحة 1/1056).

ثانيا: أنماط الهجاء الزوجي عند جران العود النميري:

(أ) خداع المرايا:

يشكلُ المظهرُ الخارجي للمرأة ميزةً مهمةً من الميزات التي يَرصدها الرَّجل، لذلك وضعوا قواعد لتمييزِ المرأة الجميلة عن غير الجميلة، وصارت مقاييسُ الجمالِ تِبعًا لتلكَ القواعد، فانطلقَ الشعراءُ يتغزلون بالنساء بمواصفاتِ الجمال وما يزيدُ عن مثيلاتها فالشاعرُ ربطَ "جمالية وجودهِ بوجودِ المرأة التي تتجسَّد بها حيويته؛ بوصفها قيمةً جمالية" (أحمد، 2021، صفحة 76). وربَّما يقعُ الشاعرُ ضحيَّة الجمالِ الخادعِ ثم يكتشف الأمرَ متأخرًا، كما حدثَ مع الشاعر جران العَود الذي يسرد قصة انخداعه مرتين في قصيدة طويلة يبدؤها بقوله (ابن حبيب، 1982، صفحة 3): (البحر الطويل)

أَلا لا يَغُرَّنَ اِمـــــرَأً نَوفَلِيّـــةً	**عَلى الرَأسِ بَعدي أَو تَرائِبُ وُضَّحُ**
وَلا فاحِمٌ يُسقى الدِهـــانَ	**أَســـاوِدُ يَزهاهـــا لِعَينَيـــكَ أَبطَـــحُ**
وَأَذنابُ خَيلٍ عُلِّقَت في عَقيصَـةٍ	**تَرى قُرطَها مِن تَحتِـــــها يَتَطـَوَّحُ**
فَإِنَّ الفَتى المَغرورَ يُعطي تِلادَهُ	**وَيُعطى الثَنا مِن مالِهِ ثُمَّ يُفضَـــحُ**
وَيَغـــــدو بِمِسحـــاجٍ كَأَنَّ عِظامَها	**مَحاجِنُ أَعراها اللِحاءَ المُشـَبِّحُ**
إِذا اِبتُزَّ عَنها الـــدِرعُ قيلَ مُطَرَّدٌ	**أَحَصُّ الذُنابى وَالذِراعَينِ أَرسَـــحُ**

يكشِف الشاعرُ عن حالةٍ اجتماعيةٍ يطرحها بأسلوب يجمع بين السخريةِ الواقعيةِ والجرأة، تتحول فيها المعاناة المتمثلةُ بالألم الذاتي إلى فنٍ ساخر إذ " يستهلّ الأبيات بنبرةٍ قويةٍ وبإيقاعٍ مرتفع (ألا) منبهًا ناصحًا ومفصحًا عمّا يلاقيه متبعًا ذلك بالنهي المقترنِ بالمضارع المؤكّد بنون التوكيد (لا يغرنَّ) التي تحققُ الإيحاء بقوةِ الرغبة بالأمنية المُعلَنة، التي يقدّمها للآخرين بعد تجربته المرّة القاسية مع زوجتيه، وقد أضفى التضعيفُ المتكرر علوًا في النبر (لا يغرنَّ، نوفليّة، وُضَّح، يتطوَّح)" (طه، 2018، صفحة 68).

عند القراءة الأولى للنص يظنُّ القارئُ أنَّه في مَعرضِ الغَزَل، إلا أنّ حقيقتهُ التحذير من الانجذابِ للجمالِ الأخَّاذ والفريد؛ فهو" يروي بأسلوبية شعر سردية القصة من مفتاحها لينقل لنا في معرضِ صياغته

رؤيتهُ وتوجهاته الموضوعية في هذا النص تصورًا مهمًا عن الخديعةِ التي يمكن أن يتعرضَ لها الإنسان ويُغرَّر به" (الدليمي، 2014، صفحة 37). إذ يبدأ بوصفِ جمالِ المرأة الذي يأسرُ القلوب؛ لكن الوصف مقرونٌ بتحذير (ألا لا يغرنَّ امرءًا) افتتاحية تحذيرية تفيد النفي والنهي المؤكَّد بمعنى (إياك أن تخدعك أو لن تخدعك). ثم يبدأ بالوصف الدقيق، فالنوفلية: نوعٌ من الثيابِ الفاخرةِ التي كانت تُستَخدَم غطاءً للرأس أو الكتفين ما يَجعَل زينةَ المرأة ظاهرةً وفاخرة، ثم يُتبِعها بالترائب الوضَّح، التي تدل على علوِّ عظام الصدر ومنطقة ما حولَ النَحر والقلادة وشدّة بياضها وصفائِها ونقائِها. ثم يُعرِّج على طريقتها بالمخادَعة؛ إذ يذكُر فعلَ الامتشاط بأسلوب يُخفي العيوب، وترائِبها البيضاء، وشعرها الأسود، الذي يرمز إلى لون حياته معها. ووجود الفعل المبني للمجهول (يُسقى) الذي يشي باستمرارية فعل الخداع, ويؤكد كرهَه لها بإضمار الفاعلِ تعمُّدًا. ثم تأتي مفردة (أساود) التي توحي باشمئزازه وضيقه من منظرها المخيف.

ينتقلُ الشاعرُ رويدًا رويدًا إلى وصف مفاتنها وبشاعتها في آن معًا؛ فيذكر شدّة سواد شعرها (فاحم) ومدى عنايتها به، فهو لامعٌ نضر, ثم يشبهه بثعبان أسود؛ ليمنحَ القارئ دلالة الخطرَ الكامن تحت هذا الجمال؛ فتموّج الشعر وحركته مماثلةٌ لحركة الأفعى ما يجعله فتنةً قاتلة، وهذا الوصف الدقيق إنما يدلّ على مهارةِ الهجاء عند الشاعر المتمثلة بـ" إدراكه لوجه النقص البارز في خصمه، وقدرته على الافتنان والتصرف في استخراج مختلف الصور وألوان الدعابة الساخرة منه" (حسين، 1969، صفحة 134)، إذ يقول (ابن حبيب، 1982، صفحة 4):(البحر الطويل)

لَقَد عاجَلَتني بِالنِصـــاءِ وَبَيتُها	**جَديدٌ وَمِن أَثوابِهـا المِسكُ يَنفَحُ**
إِذا ما اِنتَصَينا فَانتَزَعتُ خِمارَها	**بَدا كـاهِلٌ مِنها وَرَأسٌ صَمَحمَحُ**
تُداوِرُني في البَيتِ حَتّى تَكُبَّني	**وَعَينِيَ مِن نَحـــوِ الهِراوَةِ تَلمَحُ**
وَقَد عَلَّمَتني الوَقذَ ثُمَّ تَجُرُّني	**إِلى المـــــاءِ مَغشِيّاً عَلَـيَّ أُرَنَّحُ**

لم يتطرَّق الشَّاعرُ إلى وصفِ الوجه أو القوام بالكاملِ بل ركز على مواضع الفتنة (الترائب، والشعر، والقرط) ما يدلّ على نظرته الدقيقة والمعنوية للجمال. وهو بهذا يصنع إطارًا أخاذًا؛ لأنه لا ينظرُ إلى الجمال بشكل سطحيّ بل يتعمق في تفاصيل أدق، فيرسمُ لنا لوحةً ناطقةً للفتنةِ والأنوثةِ المفرطة التي يقع الرجال ضحيّتها, أو يفتتون بها, فتلفِتهم عن أمور أهم. إذ يتكئ النَص على ثلاث دلالات شكّلت البنية الرئيسة له: الأولى تحذيرية؛ كوّنت البنية الجوهرية التي يجب أن يقوم عليها اختيار الزوجة، وأي إخلالٍ بهذه البنية يفضي إلى فقدان السعادة والاستقرار, ويجعل الرجل في مهبِّ الضياع. أما الثانية فكانت التجربة الذاتية؛ إذ قدَّم

الشاعرُ خلاصة تجاربه في الزواج, والثالثة كانت تأملية؛ وجّه فيها الشاعر خطابه إلى الآخرين معبرا عما يعتمل في أعماقه من مشاعر وأفكارٍ مفصحًا عمّا يختلج في داخله من رؤى.

يمر النص عبر تدرج بنيوي يمنحه بناء سرديًّا متكاملا يوحي بمشهد قصصي، يعلن عن لحظة بوحٍ داخلي يعيشها الشاعر بوصفها حالة من الكشف والإقرار والانقياد لحقيقةٍ حتميةٍ لا مفر منها ضمن إطار زمنيّ يتحرك فيه من الماضي التأملي إلى الحاضر الواقعيّ، ما يكشِف اضطرابًا في الوعي الزمني للشاعر ذلك أن الهجاءَ يكون أحيانًا " مظهرًا للضَحك عندما يُصبِح ضربًا من المرارة التي تكشف عمّا في الطبيعة البشرية من خبثٍ وشرٍ وسوءِ نية " (شرف، 1996، صفحة 62)، إذ يقول (ابن حبيب، 1982، صفحة 4): (البحر الطويل)

أَلاقي الخَـــنا وَالبَرحَ مِن أَمِّ حازِمٍ	**وَمــا كُنــتُ أَلــقى مِــن رُزَينَةَ أَبــرَحُ**
تُصَبِّـرُ عَينَيــها وَتَعصِــبُ رَأسَــهــا	**وَتَغـدو غُـدُوَّ الذِئبِ وَالبومُ يَضبَحُ**
تَرى رَأسَها في كُلِّ مَبدىً وَمَحضَرٍ	**شَعاليلَ لَـم يُمشَط وَلا هُوَ يُـسرَحُ**
وَإِن سَرَّحَته كــانَ مِثــلَ عَـقــارِبٍ	**تَشــولُ بِــأَذنــابٍ قِـصارٍ وَتَــرمَحُ**
تَخَــطّى إِلَــيَّ الحــاجِــزينَ مُــدِلَّــةً	**يِكادُ الحَصى مِن وَطئِها يَتَرَضَّحُ**
كِــــــنازٌ عِفِــرناةٌ إِذا لَــحِقَــت بِــهِ	**هَوى حَيثُ تُهويهِ العَصا يَتَطَوَّحُ**
لَها مِثلُ أَظفــارِ العُـقابِ وَمَنسِـمٌ	**أَزُجُّ كَــظَهــرِ النَعــــــامَــةِ أَروَحُ**
إِذا انفَلَتَت مِن حــاجِزٍ لَــحِقَت بِهِ	**وَجَبهَــتها مِــن شِـدَّةِ الغَيظِ تَرشَحُ**

يستندُ المعنى الحقيقي للنَص إلى الثنائياتِ الضديّة: الجمالُ المخادعُ والقبحُ المخفيّ، القوّة والضَعف، الخيالُ الجميل والواقعُ المحبِط، فالمرأةُ تبدو للوهلة الأولى أيقونةً للجَمال والرقي، ثمّ تنقلب إلى مخلوقٍ بشعٍ متوحّش، فالجمالُ رمزٌ للفَخ الذي يوقِعُ الرَّجُل في حالةٍ من الانكسار هذا التناقض يعكسُ الرؤية لظاهرِ العلاقات وبواطِنها لدى الشاعر، كل هذا تجسَّد في بنية حوارية تبناها فشكَّلت مرآة الوجدان لديه ليُعيد تشكيل صورة المرأة بوضعِها في صورةِ الذات السلطوية المهيمنة مُقابِل صورة الرَّجل الهش الضَعيف، وقد شكَّل هذا الهاجس قلقًا على الرجولة في مجتمع يقدّسها. فالخطاب الحواري بين الشاعر وذاتهِ أظهرت الصراعَ الداخلي الذي يعانيه؛ إذ وظّف ألفاظًا جزلةً فيها صعوبة في الفهم تستوجب مراجَعةَ المُعجم ما يجعل المتلقي يستشعرُ معاناةَ الشاعر" هذه المعاناة والحالة النفسية المزرية ولدتا صورًا جميلة مؤثرة لزوجتيهِ، فيها شيءٌ من الجدّة

والغرابة وهذا منحى جديد سَلَكه جِران العَود بدافع ذلك الواقع المرير الذي أرخى بثقله على كاهله " (الهرفي، 1417هـ، صفحة 28).

(ب) انكسار الصورة القيمية:

إنّ من أجمل ما تتحلَى به المرأة أخلاقُها، فهي تأتي بالمرتبة الثانية بعد الجمال، تُضفي عليها وقارًا وحشمة، وترفع مكانتها بين الناس، فالحياءُ والعفّة والإباء من القواعد الأخلاقية التي أضفَت بُعدًا جماليًا صرف الأنظار عن فتنة الجسد إلى أفق الخِلال، وهذا ما لمسناه في ذكر جران العَود لِمحبوبته, وبالمقابل لم يقتصر وصف الخلق على الفضائل' فقد استدعى سوء الخلق ووظفه في هجائه لزوجتيه ما أفصحَ عن ذوقٍ ثقافيٍ مُبتَكر وفريد, يخالف الذوق القديم، ويبتعدُ عَنه فقد " تناولَ الشعراءُ في هجائِهم الشخصي كل ما يزري بالمرء ويحطُ من مكانتهِ، واستمدوا معانيهم مما تواضَعَ الناسُ على أنه من الرذائل والعيوب، فهجوا بها خصومهم والساخطين عليهم، وسلبوهم الفضائلَ النفيسةَ التي يعتزّون بها" (التميمي، صفحة 34). وهو بهذا قدم نصًا يَحملُ مُقارنةً حقيقيةً نابعةً من تجارب معاشة " فالأديب يُقدِّم نِتاجَه على أنه كَشَفَ للإنسانِ ومجتمعهِ ولِلكَونِ مِن حَولِه، ولكن من خلال انفعالاتهِ وإحساسهِ الجمالي" (الداية، 1996، صفحة 34)، إذ يقول (ابن حبيب، 1982، صفحة 6):

وَلَسنَ بِأسواءٍ فَمِنهُنَّ رَوضَةٌ	**تَهـــيجُ الرِياضُ غَيـــرَها لا تَصَوَّحُ**
جُمادِيَّةٌ أَحمى حَدائِقَها النَدى	**وَمُـــــزنٌ تُـدَلّـيهِ الجَنـائِـــبُ دُلَّـحُ**
وَمِنهُنَّ غُـلٌّ مُقـمِلٌ لا يَفُكُّـــهُ	**مِنَ القَومِ إِلّا الشَحشَحانُ الصَرَنفَحُ**

يوظّفُ الشاعر في النّص ما تفيضُ بهِ مُخيلتَه، وما يَملِكُه من مهارات لغوية؛ ليَتميَّز على مُعاصريهِ بجمالِ التَصوير أو قُبحِه، فهو يتأمَّل مُحيطه ويَحيا حياتهُ التي تغذّي خيالَهُ؛ فَيبوحُ بتفاصيلَ دقيقةً على هيأة صور شعرية"" فالصورةُ الشعريةُ كِيان نفسيّ وبناءٌ لغويُ قابلان للوصف والاكتناه الموضوعي، ومن الوضوح بمكان أن الخيالَ أسَس بواسطة الصورة تضايفًا بين عناصرَ متماثلةً وموضوعًا في سياق (الحي) سواء تشخص في الحيوان أو النبات، وقد حقّقَ هذا التضايف منطقَ الخيالِ القائمِ على التداخل والإدماج" (الغنيم، 1996، صفحة 39).

يمكن أن تعد أبيات جران العَود خلاصة تجاربه في الزواج فهو " ينصح إلى الرجل ألا يغرّه المِشط الجَميل الذي يتَخِذه النِساء حِليَة لَهنّ ولا الترائب الشيّقة التي تزدانُ بِها صدورُهُنّ ولا شعورهُنّ التي يَتمَوَّج فيها الدِّهان أو يَتَموَّجُ فيها الدِّهان أو تَتموّج هي في الدِّهان ولا قدودهنّ الرَشيقة تَتمايلُ كَغُصنِ البان وتتحرك في رقّة النسيم، فالزوجُ شريكةُ حياةٍ لا تكفي لتَرشيحِها هذهِ الخزعبلات فلا يغرَنّ الفتى مَنظرٌ يَخدعُ بهِ ثمَّ لا يكونُ

نَصيبه مِن المخبَر إلا أسوأ ما يكونْ " (الحمد، 2010، صفحة 70). فيكشفُ عن قبحٍ يستترُ وراء هذه الصورة التي تبدو للمخدوعِ أنها مثالية.

شكّلت المرأةُ عند الشاعرِ عالمًا خاصًا يملؤه الحب، ويزينهُ الجمال وهذا واضحٌ من قصائدهِ التي يُبينُ فيها حُبَّهُ للنساء ومَيلِهِ لمرافقتهنّ؛ فَهو يَرى فِيهنَّ عالمًا من الجمالِ والأنس، لكننا حين نقف أمام قصيدتِه في هِجاء زوجتيهِ فإننا نَجدُ رجلًا مفجوعًا مصدومًا بما رآه في تجربتيه من الزواج " حيث اقترن هجاؤهُ للمرأة بفجيعَتَيهِ في زواجهِ من امرأة تُمثِلُ القُبحَ وامرأة أخرى تُمثِّلُ الشَّر" (يوسف، 1998، صفحة 7)

يكمُن الإبداعُ في النَص الشعريّ في تصويرِ حالةٍ اجتماعيةٍ معاشة " فالذاتُ الشاعرة ذاتٌ اجتماعيةٌ تُبدِعُ إبداعًا ذاتيًا ذا هُويّةٍ اجتماعية، وإنّ الكَشفَ الدَقيق عن بُنيَةِ هذا الإبداع يَكفلُ الكشفَ عن الذاتِ الاجتماعية المبدعة، أو قل بُنية النَص تُجَسِّد رؤية مُبدعة للعالَم من حَولِه" (رومية، صفحة 65).

ثالثا: المفردات البيئية (اسماء الحيوانات، مظاهر الطبيعة القاسية)

يوظف الشعراءُ البيئة في أغراضِهم الشعرية بتحويلِ عناصِرِها إلى أدواتٍ رمزيةٍ كاشفةٍ لعيوبِ المهجو, ولا يختلفُ جِران العَود النميري عن غَيرِه في هذا المجال فقد استمدَ تَشبيهاتِه لصفاتِ زوجتيهِ من عناصرِ البيئةِ بأنماطٍ مختلفة. ولا تمثّل قصائد جِران العَود النُميري في هِجاءِ زوجتيه نتاجًا شعريًا عابرًا، إنما بوحٌ تفصيليّ لانهيار المنظومة الأسرية خطوةً بخطوة. ولم يَجِد أسلوبًا أبلغَ لوصفِ هذا الانهيار من المنهج البيئي الذي يعيدُ ربطَ صورِ الشاعر وألفاظِه ودوافعه ببيئتهِ التي أنتجته " فالشاعرُ ينظرُ إلى الطبيعةِ نَظرةً تخالفُ نَظرةَ الانسانِ العادي هو يَنظرُ إليها من عاطفَتِه من إحساسٍ سَيطَر عَليهِ داخلَ نَفسِه، ومن ثُمَّ يَنعَكِسُ هذا الإحساس في اختيارهِ لِمظاهِر وفي عَقدِ العِلاقات بَينها، أي يَنظُر إلى الطَبيعةِ من خِلال ذاته هو، من خِلال ما يُعانيه وما يَشعُر به" (عبدالحافظ، صفحة 2/129) يقول في وصفهما:

فَتِلكَ الَّتي حَكَّمتُ في المالِ أَهلَها	**وَما كُلُّ مُبتاعٍ مِنَ الناسِ يَربَحُ**
تَكـــــونُ بِلَوذِ القــرنِ ثُمَّ شِمــالُها	**أَحُثُّ كَثيراً مِـــــن يَميني وَأَسرَحُ**
جَـــرَت يَومَ رُحـــنا بِا رِكابِ نَزُفّها	**عُقابٌ وَشَحّاجٌ مِنَ الطَيرِ مِتيَحُ**
فَــأَمّا العُقابُ فَــهيَ مِنها عُقــوبَةٌ	**وَأَمّا الغُـــرابُ فَالغَريبُ المُطَوَّحُ**
عُقابٌ عَقـــــنباةٌ تَرى مِن حِذارِها	**ثَعالِبَ أَهــوى أَو أَشاقِرَ تَضبَحُ**
عُقــابٌ عَــقَنباةٌ كَــأَنَّ وَظيفَــها	**وَخُرطومَها الأَعــلى بِنارٍ مُلَوَّحُ**

يَشي النَص بِتشبيهٍ يَخرجُ المَهجوّة من إطارِ الأنوثةِ إلى إطارِ الكائناتِ المُفتَرِسَةِ القَبيحة والمشوهة، بل ذمَّ أخلاقها وَجعلَ من دُخولِها حياتهُ نَحسًا بِربطِ صِفتِها بِمجموعةٍ من الطيورِ المشؤومةِ عند العرب " ومن الممكن أن لا تكون هذه هي صِفاتُها حقيقةً، بل يمكن أن تمثل هذه الصفات إسقاطًا لمشاعرِ الراوي وترجمةً لكرهه الشديد لها" (الدليمي، 2014، صفحة 38). ثم ينتقل ليصف يومَ زفافهما في منظرٍ يَكادُ يَكون أبشَعَ من سابقهِ؛ فبدلًا من رؤية طيور الحُب تلتفّ حولَ الزّفاف؛ رأى العُقابَ والغرابَ الشحاج أي كثير الصِياح، فالزفاف، الذي يُفترض أن يكون مناسبةً للفألِ الحسن، كان منذ يومه الأول نذيرَ شؤم. يَزخرُ هذا الوصف بالسخرية التيُ تشكّلها عواملُ نفسيةً قائمة على رفض الآخر نتيجة تعرّض الأنا لِلظُلمِ والأذى مِنه فتؤدي السُخرية " دورًا صحيًا ففيها يتحقَّق ضَربٌ من التَعويض وهي كذلكَ وسيلةً نافِعَةً لِلتَهرُّبِ مِن مَشاغِل الحياةِ ومَتاعِبِها" (شرف، 1996، صفحة 20)

لا يهجو جِران العَود زَوجتَهُ (أو زوجتيه) بألفاظٍ مُستعارةٍ، بل يستخدم "المُعجم البيئي" المحيطَ بهِ، مما يُضفي على الهِجاء واقعيةً قاسية. فعِندما يُريدُ وَصفَ قُبحِ الزوجَةِ (الخَلقي والخُلقي)، فإنه يَستدعي قاموسَ الباديةِ والوحوشِ المفترسة، وهي الصورُ الأقربُ إلى ذهنهِ والأشدَ وقعاً في بيئته. "فهو يُقدم لها صورًا بشعة مشوّهةً لا تروق لأحد، يقول: إنها سريعة المَشي (مسحاج) وهذه صفةٌ مستقبحةٌ في المرأةِ، وعظامُها تُشبِهُ الأعوادَ المعوجّة التي انتَزَعَ اللّحاءُ عنها وسُرعتُها تشبه سرعةَ ذَكَرِ النَعامِ الخفيفِ الرّيش، ومِن ثم يَستحضِر لَها أبشَع الصورِ فيُشبِهُها بالعُقابِ والغرابِ والطيورِ التي يُتشاءَمُ بها" (طه، 2018، صفحة 70).

هُما الغُولُ وَالسِعلاةُ حَلقي مِنهُما مُخَدَّشُ ما بَينَ التَراقي مُجَرَّحُ

الغولُ والسِعلاةُ من الحيواناتِ التي تثيرُ هَلعَ الإنسان وفَزَعَه بمعنى أنّ الخَوفَ والقَلقَ مسيطرانِ عليه " فخيالُه يَعكس الإحساسَ النابعَ من عاطِفةِ الشاعرِ عن طريقِ الصورة وفي الوقتِ نفسه يوجد بين أجزاءِ العملِ الفنيّ نتيجة ربطهِ بين الصور عن طريق هذا الإحساسِ المسيطر " (عبدالحافظ، صفحة 2/130). فحياتُه معها محاطةٌ بالخوفِ ومحفوفةٌ بالمخاطِر، والقلقُ والذعرُ يسيطران على المشهد في علاقةٍ تعكس خيبةَ أملٍ كبيرة. يستدعي الشاعر الصور السردية لوصفِ حياتهِ بتوظيفِ أقبحِ ما يراهُ من حوله كالغولِ والسِعلاة إذ " تلعب الآثار الأدبية دورًا خطيرًا في نقل الأساطير والحكايات الخرافية عبر التاريخ... وأن التراث الأسطوري كله بهذه الصفة الأدبية... أساس كثير من الأفكار الأنثربولوجية الهامة " (زكي، 1979، صفحة 20/201).

ينقل الشاعرُ زوجتيه من عالمِ "الإنس" إلى عالمِ "الأساطير البيئية" المُرعِبة. ففي نظرهِ هما ليستا بامرأتين كباقي النساء، بل إحداهما "غول" والثانية "سِعلاة"، ولا يمكن أن نعد هذا النص مجرد هجاء، بل عملية تجريدٍ لزوجتيه من الإنسانية، وهذا ما يجليه العنف المتبادل؛ لأن توظيف الألفاظ الوعرة واعتماد الأسلوب الانفعالي، يكشف عن ذات مثقلةٍ بالمتاعبِ والهموم. وانتقالات الشاعر بين عناصر البيئة وانتقاء أغربها

وأكثرها قبحًا؛ يثير في القارئ فضولًا لمعرفة طبيعة تلك العلاقة التي انتجت نصا يجمع ذلك الكم من العناصر لوصف امرأتين شكلتا أزمة نفسية لدى الشاعر، ففي قوله: **(وَتَغدو غُدُوَّ الذِئبِ وَالبومُ يَضبَحُ)** يرسم صورتها وهي خارجة في الصباح كأنها ذئب في إشارة للغدرِ والإقبال على الافتراس، حتى أنّ البومَ يصرخُ موشيًا بخرابٍ قريب. وهو بهذا الوصف يضعها في إطارٍ بيئيٍ يبعث على الرُّعب والتوحش، " ويجمل بنا أن نذكر أن البوم والغراب كانا وما يزالان نذيري الشؤم والموت والخراب " (رومية و.، 1979، صفحة 212).

لم يَقتصِر استحضار عناصر الطبيعة على وصفِ الزوجتين، بل وَصَفَ الشاعرُ حالتهُ بعد أن اردیتاهُ تعَبًا ونصَبًا، ففي ذروة وصفهِ للمعاركِ الزوجية، وصف سقوطهُ (هو) بعد أن تلقّى ضربةً شديدةً منها، بأنه كالضبعان الميت. فقد وثق هزيمته بمظاهر البيئة, وهو يحمل انفعالاتهُ المختبئةَ تحتَ الخوفِ الذي لا يستطيعُ الإفصاحَ فيه عن الرَفض. يقول:

فَخَرَّ وَقيذاً مُسلَحِبّاً كَأَنَّهُ ... عَلى الكِسرِ ضِبعانٌ تَقَعَّرَ أَملَحُ

وفي نهاية المطاف يصلُ الشاعرُ إلى قناعةٍ بأنّ هذهِ المنظومةَ الأسريةَ يستحيلُ إصلاحُها، وأن الحلّ الوحيدَ هو الطلاق حتى لو كان مُكلفاً؛ إذ يقول:

خُذا نِصفَ مالي وَاِترُكا ليَ نِصفَهُ ... وَبينا بِذَمٍّ فَالتَعَزُّبُ أَروَحُ

ثم يقف حائرا بين قرارين لا يدري أيهما أقرب له نفعًا، الاستمرار في بنيةٍ أسريةٍ هشّة، أم تركُ كلِّ شيء بما فيه أولادهُ والهروبُ للبحثِ عن بيئةٍ أكثرَ لُطفًا واستقرارًا. فالشاعِرُ يَعيشُ حالةَ وعيٍ متأخرة فقرّر الاعتراف بها، وقد أشار هيغل إلى " إن الوعي لا يكتمل إلا عبر اعتراف متبادل بين الذات والآخر " (حسين م.، 2026، صفحة 97). فيقول:

أَقولُ لِأَصحابي أَســرُّ إِلَيهِمُ ... لِيَ الوَيلُ إِن لَم تَجمَحا كَيفَ أَجمَحُ

أَأَترُكُ صِبياني وَأَهلـــي وَأَبتَغي ... مَعاشاً سَواهِمُ أَم أَقِرُّ فَأَذبَحُ

وَقالَت تَبَصَّر بِالعَصا أَصلَ أُذنِهِ ... لَقَد كُنتُ أَعفو عَن جِرانٍ وَأَصفَحُ

فَخَرَّ وَقيذاً مُسلَحِبّاً كَأَنَّهُ ... عَلى الكِسرِ ضِبعانٌ تَقَعَّرَ أَملَحُ

وَلَمّا اِلتَقَينا غُدوَةً طالَ بَينَنا ... سِبابٌ وَقَذفٌ بِالحِجارَةِ مِطرَحُ

أَجَلّي إِلَيها مِن بَعيدٍ وَأَتَّقي ... حِجارَتَها حَقّاً وَلا أَتَمَزَّحُ

تَشُجُّ ظَنابيبي إذا ما اِتَّقيتُها بِهِنَّ وَأُخرى في الذُؤابَةِ تَنفَحُ

لَقَد كانَ لي عَن ضَرَّتَينِ عَدِمتُني وَعَمّا أُلاقي مِنهُما مُتَزَحزَحُ

تكمن المفارقة في أن هذا الاعتراف لا يأتي بنغمةِ استسلامٍ وإنما بإيقاع متوتّرٍ يَجمَعُ بين الخضوعِ والتمرد. فالشعراء التفتوا عن وصف الصفاتِ الجسديةِ لمحبوباتهم إلى أخلاقهّن وصوروهنَّ كما يحبون أن يرونهنَّ ضمن أخلاقيات المجتمع السائدة " فبدت النساء حييات على قدر كبير من العقل والحصانة والتمنع " (تجور، 1999، صفحة 269).

تتبدى لنا في الأبيات صورةٌ جليةٌ للاعتراف الموجع الذي يهدم التماسك الأسري بقدر ما يكشفُ وعيَ المتكلِّم، فالشاعر لا يتحدث من موقع قوة وانتصار بل من موقع الوعي السلبي الذي يستعرض كيف تم خِداعه؛ فيصرّحُ بالإذلالِ الذي لا بدَ من معالجته، فالاعترافُ هنا يُعرّي الذات أمام الآخر؛ إذ يرى هونيث " إن تجارب الذل والاحتقار التي تتعرض لها الكائنات الإنسانية في هويتها، ترتكز على ثلاثة أشكال أساسية: الشكل الأول، يرتبط لديه بالعنف الجسدي، فيما يقوم الثاني على انتهاك الحقوق المرتبطة بالذات، أما الشكل الأخير من هذه الأشكال فيتعلق بالحكم السلبي على القيمة الاجتماعية لشخص ما (هونيث، 2015، صفحة 32)".

عَمَدتُ لِعَودٍ فَالتَحَيتُ جِرانَهُ وَلَلكَيسُ أَمضى في الأُمورِ وَأَنجَحُ

وَصَلتُ بِهِ مِن خَشيَةٍ أَن تَذَكَّلا يَميني سَريعاً كَرُّها حينَ تَمرَحُ

خَذا حَذَراً يا خُلَّتَيَّ فَإِنَّني رَأَيتُ جِرانَ العَودِ قَد كانَ يَصلُحُ

في النهاية قرّر الشاعر النهوضَ من منحدرِ الانهيارِ إلى مقدمةِ المشهد، واتخاذ موقف حازم مستعينًا بعناصر الطبيعة متخذًا من جلد البعير المُسِنّ سوطًا لتأديبِ زوجتيه في استعارة جميلة لاستعمال الشِدَّة عند الحاجة ؛ ليثبت شعر جِرانِ العَود أن الأدب في أكثر أشكالهِ شخصية، مرآة عميقة تعكس جمال البيئة التي أنتجته، وأن الشعر في العصر الأموي كان قادرا على البناء والهدم، حتى هدم الأسرة ذاتها.

المبحث الثاني: الهِجاءُ الزَّوجيّ عندَ أبي دُلامة (ت 161 هـ)

أولًا: أبو دُلامة حياته وشعره:

هو "زند بن الجون" (ابن خلكان (ت681هـ)، 1994، صفحة 2/320) ، مِن أبرزِ شُعراءِ العصرِ العباسيّ الأول كانَ صَاحِبَ "نوادر وأخبار وأدب ونظم، وكانَ عبداً أسود توفي سنة إحدى وستين ومئة" (الصفدي (ت 764هـ)، 1420هـ_2000م، صفحة 14/145)، إذ عاش في القرنِ الثاني الهجري، وقد ذَكر اسمه في شعرِهِ في قولِهِ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، صفحة 88): **(بحر البسيط)**

وذاكَ حَق عَلى زَندٍ وَكَيفَ بِهِ والحَقُّ في طَرَفٍ والعَينُ في طَرَفِ

وقدْ عُرِفَ بِكُنيَتِهِ أكثرَ من اسمِهِ (أبي دُلامة) لأسبابٍ كثيرةٍ، فهوَ الرَّجل الطَّويل الأسود، ومن الجَّبلِ المطلِّ على الحَجُون، ومنهُم من ذَهبَ أنَّ سَبب كُنيتِه؛ لأنَّ ابنه البِكرُ كانَ يُسمى دُلامة (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، الصفحات 15–14). ويعودُ نَسبُ أبو دلامة إلى مدينةِ الكوفةِ من بني أسد، أدرَكَ آخرَ أيامِ بَني أُمية ونبغَ في أيَّامِ بني العباس، وانقطعَ إلى السَّفاحِ والمنصورِ والمهديّ (الحموي (ت626هـ)، 1414_ 1993م، صفحة 3/1327).

وقد ذَكرَ نَسبه إلى بَني أسدٍ في شعرِهِ في قولِهِ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، صفحة 85):

(بحر البسيط)

هَذي مَقَالَةُ شَيخٍ مِن بَني أَسَدٍ يُهْدِي السَّلامَ إلى العَبَّاسِ في الصُّحفِ

وقد ذَكَرَ عائلته في أشعارِهِ: زَوجته، وابنه، وابنَته، وأبيه، وأنَّ زَوجته (أمُّ دُلامة) قد ذَكرها في أكثرِ من موضعٍ في الدِّيوانِ بكنيتِها بدون التَّصريح باسمها، إذ عمد إلى الإشارة إليها بصورةٍ غير مباشرة في شعرِهِ فأكثرَ من هِجائها ووصفِها بِصفاتٍ سَلبية، ويبدو أنَّها كانت صاحبةَ نوادرٍ وحيلة مثل زوجها فتشترك معه في تدبيرِ مُعظم الحيَّل والمَقالب؛ لِغرضِ التَّكسبِ واستعطافِ الخليفةِ ونيلِ عَطاءَه الماديّ والمعنويّ.

أمَّا أغراضَه الشِّعريَّة فقد تنوعَت بينَ المديحِ، والهِجاءِ، والخَمرِ، والرِّثاءِ، فَهي مُوزعةٌ في ديوانِهِ الشِّعريّ الَّذي ضَمَّ (7) قَصائدَ و (40) مَقطوعة.

ثانيا: الهِجاءُ المُباشرُ:

يكونُ الهِجاءُ المباشرُ بمهاجمةِ المهجوّ (شَخصًا كانَ أو مَجموعةَ أشخاصٍ) بكلماتٍ شديدةٍ وعباراتٍ جارحةٍ واضحةٍ وصريحةٍ "تشبهُ السِّهام السَّريعةِ النَّافذة وكلُ شَاعرٍ يبحثُ عن سهمٍ مُصمم يُرسلهُ إلى خَصمِهِ يريدُ أنْ لا يُبقي عَليهِ ولا يَذر" (ضيف، 1960، صفحة 144). دونَ الإيماءِ بالرُموزِ والإشاراتِ، فيعمدُ الشَّاعرُ إلى ذكرِ وتعدادِ العيوبِ الظاهرةِ والباطنةِ بِشكلٍ عَلنيّ وَصَريحٍ مَكشوفٍ، وقدْ يَتضمن ألفاظًا قاسية أو عباراتٍ جارحة أو قبيحة أو سَاخرة "بدافعِ الغضبِ والحَسدِ ومركب النقص والمنازعات والخصومات الشَّخصية إلى جانبِ رُوح النَّقدِ لدى الإنسان" (التميمي، صفحة 33) ، إذْ يتميزُ الهجاءُ المباشرُ في شعرِ أبي دُلامة بِسماتٍ تعتمدُ على التَّصريحِ بذكرِ الصِّفاتِ المذمومةِ والمقصودة ممزوجةً بالطابعِ السَّاخرِ والفُكاهي، مما يَجعله أقل

حدةً في بعضِ الأحيان، مُوظفًا ألفاظًا بسيطةً وسهلة ومفهومة، وقد تكونُ قريبةً من العامةِ فيكونُ شِعره واضحَ التأثيرِ في المَهجو ومفهومًا عندَ القارئ والمُتلقي. ويكونُ الغرضُ منه الإضحاك والتَّسلية والتَّرفيه، وقد يكونُ للتكسبِ ونيلِ الهَدايات والهِبات والأموال وجذب الإنتباه، أو قد يكونُ وسيلةً للتنفيسِ والترفيهِ عن النَّفسِ من مشاعرَ الهَمِّ والضِّيقِ والتعبِ من الواقع المعيشي.

ولهذا النَّوعُ من الهِجاءِ قيمةً فنيةً متميزةً في العصرِ العباسيّ؛ لأنَّهُ جمعَ بينَ النَّقدِ الاجتماعيّ والفُكاهةِ الشَّعبيةِ، إذ أدى ذلك إلى جعله قريبًا من نفسِ القارئ/ المُتلقي "فقد كانت غاية مثل هذا الاسلوب استثارة المُتلقي لتغيرِ فعلٍ صدرَ منهُ، أو سلوكٍ جانبَ فيه الصَّواب، أو إفهامه أنّ عمله مُدانٌ مُنتقد، وفي النهاية، إغاضة المهجو حين لم يحصلْ الإصلاح، أو التغير" (رشيد، 2021م، صفحة 235) في شخصيتِهِ.

صرَّحَ الشَّاعرُ بهجائِهِ لزوجتِهِ مازجًا بينَ السُخرية اللاذعة والتصريحِ المُباشرِ بألفاظٍ قَاسية وعِباراتٍ جارِحةٍ وتشبيهاتٍ قبيحةٍ في محاولةٍ جريئةٍ ومباشرةٍ لتصويرِ علاقتِهِ بزوجتِهِ، اذْ يقولُ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، الصفحات 48-47):

(مجزوء الرمل)

أبلغي سيدتي بالـ	**لَهِ يا أمَّ عُبيدَهْ**
إنَّها أرشَدَها اللـ	**ـهُ وإنْ كانَتْ رَشِيدَهْ**
وَعَدتني قَبلَ أنْ تَخْـ	**رُجَ لِلْحَجِّ وَليدَهْ**
فَتأتّيْتُ وَأرْسَلْـ	**تُ بِعِشْرِينَ قَصِيدَهْ**
كُلَّما أخْلَقْنَ أخْلَقْـ	**تُ لها أخْرى جَدِيدَهْ**
لَيْسَ في بَيْتي لِتَمْهيـ	**دِ فِراشِي مِنْ قَعيدَهْ**
غَيْرُ عَجْفاءَ عَجُوزٍ	**سَاقُها مَثلُ القَدِيدَهْ**
وَجْهُهَا أقبحُ مِن حُو	**تٍ طَرِيٍّ في عصيدَه**
ما حَياةٌ مَعَ أنْثَى	**مَثْلِ عِرْسِي بِسَعِيدَهْ**

يمثلُ النَّصُ صورةً واضحةً للهجاءِ الزَّوجيّ المُباشرِ في شِعرِ أبي دُلامةِ، إذْ يَكشفُ الشَّاعِرُ استياءَه وانزعاجَهُ من زوجتِهِ دونَ ذكرِ اسمها مُستخدمًا أسلوبًا مُباشرًا دُونَ تَلميحٍ أو إشارةٍ، فَيعتمدُ المُكاشَفةَ والتَّجريحَ العلنيّ، فيبدأُ نَصَّهُ بِنداءٍ غير مباشر بالاستعانةِ بِوسيطٍ (أم عبيدة)، فهوَ أُسلوبٌ قصدهُ الشَّاعرُ متعمدًا؛ ليزيدَ

من معنى الهِجاءِ والسُّخريةِ، فظاهرُ المعنى الاحترامُ واللُّطف لكنَّه يُخفي في باطِنِهِ وحقيقتهِ نَقدًا لاذعًا وشديدًا مؤثرًا.

ويستمرُ الشَّاعرُ شكواهُ من زوجتِهِ التي وعدته بولادةِ ولدٍ، لكنَّها أخلفتْ بوعدِها لهُ، فيستغلُ هذا الوعد الكاذب والإخفاق في تلبيةِ رغبتهِ بإنجاب الولد ويحوله إلى موضوعٍ لهجائِها بتوظيفِ التكرار بكلمة: (أخلفت) مرتين مرسخًا معنى الخيبة الحقيقية والنفسية والتذمر والشَّكوى، منتقلاً إلى تصويرِ زوجته قبيحة الشكلِ الراقدة في بيته فشبهها بالعجوزِ الهزيلةِ القبيحة نحيلة الساق مشبهًا ساقها بالقديدة وهو اللَّحم المقدد، وجعلَ وجهها أقبح من الحوت في العصيدة، وهذه الصورة شكَّلت هجاءً مباشرًا وعلنيًّا يقومُ على تشويهِ صورةِ الزوجة الجسدية والشَّكلية "وهذا دليل واضح على أنَّهم ينشدون الكَمالَ والجَمالَ لدى الآخرين في الناحيتين الشَّكلية والنَّفسية" (التميمي، صفحة 60). فالشاعرُ لا يكتفي بهجاءِ جسدِ زوجتِهِ وشكلِها الخارجي، بل يتجاوزه إلى التعبيرِ عن كرهِهَا ونفوره من الحياة الزوجية بأكملها، بتصريحِهِ بأنَّ حياتَه لا تُحتمل بوجودها معهُ كاشفًا عن خللٍ عميقٍ يُرافقُ حياتَه الزَّوجية، فتغيب المَّودة والرَّحمة بينَ الشَّاعر وزوجتِهِ وتحلُ محلَّها السُّخرية والاستهزاء، وتأثيرُ تلكَ الزَّوجة السَّلبي وطبيعة حياة الشَّاعر معها جعلَهُ يُخرِجُ خصوصياتِه وأسرار عائلتهِ لعامَّة الناس؛ ليكشفَ عن تفككِ الأسرةِ بصورةٍ عامةٍ والعلاقةِ الزَّوجيةِ بصورةٍ خاصةٍ، وقد وضَّحَ الشَّاعرُ في النَّصِ قسوةَ الهجاءِ بأسلوبٍ سَاخرٍ يُثيرُ الضَّحكَ، وهو ما يُميزُ أسلوبَ الشَّاعر وطبيعتِهِ، فيجعلُ من مُعاناتِه اليومية والشَّخصية مادةً فكاهيةً تُناسبُ أجواءَ المجالسِ في العصرِ العباسيّ.

صَرّح الشَّاعرُ بهجاءِ زوجتِهِ (أم دلامة) هِجاءً مُباشرًا مازجًا بينَ السُّخرية اللَّاذعة والشَّكوى الحقيقية من حياته الأسرية؛ ليُبرزَ معاناتِه الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها داخل الأسرة والمجتمع، إذ يقولُ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، الصفحات 79–78): **(بحر البسيط)**

إنَّ الخَليطَ أَجَدَّ البَيْنَ فانْتَجَعُوا ... يَوْمَ الوَدَاعِ فما جَاؤُوا ومَارتَعُوا

واللهِ يَعْلَمُ أنْ كادَتْ لبينهم ... يَوْمَ الفِراقِ حَصَاةُ القَلْبِ تَنصَدِعُ

عَجِبْتُ مِنْ صَبيتَي يوماً وَ أُمّهِمُ ... أُمّ الدَّلامَةِ لمّا هَاجَها الجَزَعُ

لا بارَكَ اللهُ فيها مِنْ منبهّةٍ ... هَبَّتْ تَلُومُ عِيَالي بَعْدَ ما هَجَعُوا

وَنَحْنُ مُشْتَبهو الألوانِ أوْجُهُنا ... سُودٌ قِبَاحٌ وفي أسْمَائنا شَنَعُ

أَذابَكَ الجُوعُ مَذْ صَارَتْ عَيَالتُنا ... على الخليفَةِ مِنْهُ الرّيُّ والشَّبَعُ

لا والّذي يا أَمِيرَ المؤمنين قَضَى ... لَكَ الخِلافَةَ في أسْبَابها الرَّفُعُ

ما زِلْتُ أُخْلِصُها كَسْبي فَتأكلُهُ دُوني وَدُونَ عِيَالي ثُم تضطجعُ

يستهلُ الشَّاعرُ هِجاءَه المباشِر بنبرةٍ تقليديةٍ متحدثًا عن ألمِ الفُراق ولوعةِ البَين، بإظهارِ التوجع للوداعِ، ولكنَّ الشَّاعرَ سُرعان ما يحول النَّص من الطابعِ الوجدانيّ العاطفيّ إلى موضوع الهجاءِ المُباشِر والمعلن والصريح؛ ليجسدَ تجربتِه الخاصةِ داخلَ أُسرتِه، إذْ يظهرُ الهجاءَ الزَّوجيّ المباشِر بواسِطةِ تسليطِ الضوءِ على زوجتِهِ (أم دلامة) بذكر كنيتها بدل اسمها، لتأكيدِ معنى الهجاءِ المُباشِرِ، فهيَ المَقصودة الأساسية من الهجاءِ، فيتعجبُ من جزعِها المُصطنع غير الحقيقي ويهاجمها بالدعاءِ الصريح عليها بقوله: (لا باركَ اللهُ فيها) معبرًا عن غضبِهِ وسخطِهِ واستيائِه من تصرفاتِها السلبية، في محاولةٍ جادةٍ ومقصودةٍ لكشفِ العلاقةِ المتوترةِ بينهما فيظهرها مُضطربَةَ المشاعِرِ والأحاسيسِ والتصرفاتِ؛ لأنَّها قامتْ تلومُ أبناءَها بعد نومهم وسكينتِهم وفي وقتِ راحتِهم في إشارةٍ إلى قسوتِها المُتعمَدة وسوءِ معاملتها لأولادِها وهذا التصرف السَلبي عمَّقَ معنى التَّفكك الأُسري والتشتت العائِلي.

ولمْ يكتفِ الشَّاعرُ (أبو دُلامة) بهجاءِ زوجتِهِ المُقصرة، بل وسَّع الفجوة بينَه وبينَ أُسرتِه في قولِهِ: (ونحن مشتبهو الألوان أوجهنا/ سود قباح...) موظفًا القُبح الشَّكلي في أُسلوبٍ تهكميّ ساخر بهجاءِ الذاتِ النَّفسِ؛ لتجسيدَ "موقفَ الشَّاعر الفكريّ والفنيّ الذاتي، الموجود داخلَ عملِهِ الفني، تِجاهَ مُجتمعه بكلِ ما يحوي" (عبد الحافظ، 1989، صفحة 1) ، لإثارةِ الضَّحكِ ولفتِ الانتباهِ ونيلِ العطاءِ الماديّ، ويشيرُ الضميرُ المنفصلُ (نحنُ) على الشُّموليةِ، فجعل هجاءَه شاملَ الأسرةِ المُتمثلةِ بشخصيتِهِ وبزوجتِهِ وعيالِهِ (أولاده).

فالأُسرةُ في النَّصِ الشِّعريّ منهارةٌ ومفككةٌ ومُضطربةٌ يقودُها (أبو دلامة) الَّذي يَشكو من تقصير زوجتِهِ وسوءِ تصرفاتِها، والزوجة (أم دلامة) التي لا تراعي شُعور عيالها/أبنائها، والأبناءُ يعانونَ الفقرَ والجوعَ وسوءَ المعاملة بوجودِ والدتِهم، فيبرزُ الفقرَ المادي والمعنوي في قولِه: (أذابك الجوع مذ صارت عيالتنا)، فأخرجَ الشَّاعرُ نفسَهُ منَ التقصيرِ وعدم تلبيةِ احتياجاتِ الأسرةِ وتحقيقِ رغباتِها المادية، فجعلَ المرأةَ سببًا أساسيًا في الجوعِ والفَقرِ وسوءِ الحالةِ المعاشيةِ، ليجعلَ الفَقرَ أساسًا مُباشِرًا في تَفككِ الرَّابِطة الأسرية؛ ليكونَ سببًا في التَّوتر والانقسام داخلَ الأُسرةِ واللَّوم المتبادل بينهما.

ويتوجَّهُ الشَّاعرُ بالاتهامِ المُباشِر لزوجتِهِ وجعلهَا تستحوذ على ما يَسكب؛ فتأكله لوحدها دون مشاركتِهِ وأولادِها، وهو اتِّهامٌ مُباشر القصد منه انعدام روح المُشاركة داخل الأسرة وترسيخ معنى الأنانية الشخصية من جانبِ الزوجة.

فالشَّاعرُ في هجائِهِ المُباشر لزوجتِهِ لم يكنْ يقصدُ الهِجاءَ لذاته فقط، بل ذَهبَ إلى أبعد من ذلك لتأكيدِ وترسيخِ البُعد الفنيّ السَّاخر في إضحاكِ المُتلقي وكسبِ عطفِ الخَليفةِ (أمير المؤمنين)، فالهجاءُ على الرغمِ من قسوتِه وشِدتِه إلّا أنَّه يَحمل طابعًا تَمثيليًا مُبالغًا فيه في إطارٍ فنيّ سَاخرٍ يُميزُ شِعرَ أبي دُلامة عن غيرِهِ من شُعراءِ الهِجاءِ في عصرِهِ.

يُقدمُ الشَّاعرُ صُورةً سَلبيةً شَديدةِ القَسوةِ لِزوجتِهِ، بألفاظٍ أساسها التَشويه الجَسديّ والانتقاص الأخلاقيّ ، إذ يقول (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، صفحة 48): **(بحر البسيط)**

شَوهاء مشنأةٌ في بطنها ثَجَلٌ	**وفي المَفاصِلِ مِن أوصَالِها فَدَعُ**
ذَكَّرْتُها بكتابِ الله حُرْمَتَنَا	**وَلَمْ تَكُنْ بِكِتَابِ اللهِ تَنْتفَعُ**
فاخْرَنْطَمَتْ ثم قالت وهي مُغْضَبَةٌ	**أَأَنتَ تَتْلو كِتَابُ اللهِ يالكَعُ؟**
أَخْرجُ لِتَبْغِ لَنَا مالاً وَمَزرعَةً	**كمَا لجيرانِنا مَالٌ وَمُزْدَرَعُ**
واخْدَع حَليفَتَنَا عَنْها بِمَسْألةٍ	**إنَّ الخليفة للسُّؤالِ يَنخَدِعُ**

يبدأُ الشَّاعرُ بالتهكمِ والسُخرية من شَكلِ زوجتِهِ الخارجيّ ووصفَها بأوصافٍ سَلبيةٍ، فجعلَها (شوهاء) وهوَ وصفٌ منفرٌ تتجلى فيهِ ملامحَ الهجاءِ الزوجيّ المُباشِرِ والعَلنيّ بألفاظٍ قاسيةٍ وعباراتٍ سيئةٍ مُشينةٍ تدلُ على الكُرهِ والبُغضِ وتحملُ علاماتِ القُبح الشكليّ والاشمئزازِ النفسيّ والتشويه الجسديّ، فأرادَ الشُّعراءُ بهذا النوعِ من الهجاءِ "أنْ يُعالجوا جَانبًا تربويًّا في مجتمعهِم، فراحوا ينتقصون هذهِ الجوانب المُعيبة التي تَحطُ من الأفرادِ والمجتمعِ على حَدٍ سَواءٍ" (التميمي، صفحة 55). إذ لايكتفي الشَّاعرُ بالوصفِ الشكليّ الخارجيّ بل بجعلِها شَوهاءَ مشنأة فعمَّق معنى الهِجاء المُباشر بذكرِ تفاصيلٍ جسديةٍ وأمراضٍ عضويةٍ (في بطنها ثَجلٌ، وفي المفاصل...) وهو أُسلوبٌ تَهكمي يعتمدُ على الانتقاص منَ المُقابلِ بالتهويلِ والمبالغةِ السَّاخرةِ، فهوَ لا يكتفي بذكرِ عيوبها بل يلجأُ إلى الانتقاصِ من زوجته والتقليل من قيمتِها الاجتماعية داخلَ الأُسرة. فضلاً عن اتهامها متعمدًا بالجهلِ الدينيّ، فالشاعرُ "إذا جمعَ بينَ اللفظ الديني أو العبارات ذات الايحاءات الدينية المحددة وبينَ لُغة الهجاء، وما يستدعيه من هجومٍ وسبابٍ – وهما شيئانِ متناقضانِ في الظَّاهرِ – إذا جمعَ بينهما الشَّاعِرُ، فهذا يعني أنَّه يريدُ السُخرية" (عبد الحافظ، 1989، صفحة 14)، والهجاء، إذ تتخذ زوجته من الدِّينِ ذريعةً ودافعًا حقيقيًّا يمنعها من إعطاء حقوقِهِ المشروعة، وهي في الحقيقةِ لا تلتزمُ بأبسطِ أمور الدِّين والدُّنيا مما يضفي على الهجاء بعدًا أخلاقيًا ويزيدُ من تأثيرهِ وشدتهِ على زوجتِهِ.

وتبلغُ السُّخريةُ والهجاء ذروتَه في تقديمِ ردِّ فعلِها، فهيَ تسخرُ من شخصيتهِ وتقللُ من شأنِه الاجتماعيّ وتتهكم منه عن طريقِ توظيفِ الاستفهامِ الإنكاريّ بقولها: (أأنت تتلو كتابَ الله يالكع؟)؛ لينقلبَ المشهدُ الهِجائي المباشِر بين الزوجينِ إلى مَشهدٍ حواريٍّ يكشفُ عن النَّغرةِ بينَ الطرفينِ وانعدامِ الاحترام بينهما، فهي تواجهه بالانتقاصِ منهُ وشتمه واتهامه بالعجزِ الديني؛ مما أدى إلى فقدان الثقة الإنسانية والتفاهم والمودة بينهما وانهيار التماسك الأُسري بتبادل التُّهم فيما بينهما، إذ لا تكتفي بذكر عيوبه بل تحضه وتدفعه استهزاءً وسُخريةً على الخروج وترك التقاعس لطلبِ الرزقِ الماديّ وتحصيل الأموال والأملاك/المزرعة بالمقارنة بينها

وبين جيرانها، فالزَّوجة في الحقيقة تطالب بحقها المشروعِ من زوجها المتكاسل؛ لكنَّ الشَّاعر/ الزَّوج صورها بطريقةٍ يجعلها مَصدرًا لإزعاجه، وحسدِ الآخر/الجيران .

فالأبياتُ تعكسُ انعدام التماسك الأسري وغيابِ لغةَ الانسجام العائلي وضياع أسلوب التفاهم الزَّوجي، فالعلاقةُ بينهما قائمة على التنافرِ والانتقاصِ من المقابلِ لا على التفاهمِ والتكافلِ والتعاون، وقد قدَّمَ الشَّاعرُ هذا التَّفكك بصورةٍ فكاهيةٍ ساخرةٍ يُظهرُ فيهِ تقصيرَ زوجتِهِ وهذا ما يميز أسلوبَ الشَّاعر أبي دُلامة.

يتخذُ الشَّاعرُ من ابنتِهِ وسيلةً فاعلةً لهجاءِ ذاتِهِ وزوجتِهِ، بالتجريحِ اللَّفظيّ القاسي والاستعانةِ بأسلوبِ الدُّعاءِ واللَّعنِ، إذ يقولُ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، صفحة 112):

(بحر الوافر)

بَلَتْ عَلَيَّ – لا حييتِ – ثوبي	**فَبالَ عليكِ شَيْطانٌ رَجيمُ**
فَما وَلَدَتْكِ مَرْيَمُ أمَّ عيسَى	**ولا رَبّاكِ لُقمانُ الحَكيمُ**
ولكِنْ قَدْ وُلِدْتِ لأُمِّ سُوءٍ	**يَقُومُ بأَمْرِها بَعْلٌ لَئيمُ**

لجأ الشاعرُ في النَّصِ إلى هجاءِ أُسرتِهِ المتمثلة بزوجتِهِ (أُمُ دُلامة)، وابنتِه، وذاتِه الشِّعريةِ موظفًا أسلوب الدعاء المباشر؛ لتأكيدِ معنى الهِجاء والسُّخرية، فيوجه خطابه إلى ابنتِهِ بكلماتٍ قاسيةٍ وعباراتٍ جارحةٍ. وقد وظَّف أسلوبي النفي والمقابلة، إذ ينفي عنها الطَّهارة النَّفسية والنَّظافة البدنية بمقارنتِها بشخصيةِ السيدةِ مريم أم النبي عيسى (عليها السَّلام)، التي تتخذ مثالاً يحتذى للطهر والنَّظافة والحِكمة والعفة، فيجعلها في مرتبة الدونية بأسلوب تهكمي متعمد بطريقة "الجمع بين متناقضين، أو تحطيم القوانين والاوضاع القديمة أو المتعارف عليها وكسرها من ناحية، وإزالة ما استقر من أفكار أوجدتها العادة في نفوسنا وتغييرها كليًا من ناحيةٍ أخرى" (عبد الحافظ، 1989، صفحة 6). وهذهِ المقارنةُ تهدفُ إلى تعميقِ الأثر الهجائي عندَ الشَّاعر، وقد هجا (ذاته) الشِّعرية بقوله: (ولا رَبّاكِ لقمان الحكيم) القصد من هذه المقارنة الانتقاصُ من الابنة بهجاءِ ذاتِهِ ومقارنتِهِ بشخصيةِ (لقمان) الرجل المعروفِ بالحكمةِ ورجاحة العقلِ، فيجعل نفسه في مرتبة أدنى؛ لتعميقِ معنى الهجاءِ الذاتي.

ويؤكدُ الشَّاعرُ معنى الهجاء الزوجي المُباشر بقولهِ: (ولدت لأمّ سوء)؛ ليوجِه سهامَ الهجاء إلى زوجتِهِ وهي المقصودة في هذا النَّص، إذ كنَّاها بـ (أمّ سوء) انتقاصًا منها وإقلالاً من شَأنها، "فالهجاءُ يصدرُ عن عاطفةِ الغضبِ والبغضِ التي تكشفُ عن مساوئ الفردِ أو المجتمع دونَ أن تبغي من وراء ذلك في معظم الأحوال، إلى ناحيةٍ تهذيبيةٍ توجيهيةٍ مباشرةٍ" (التميمي، صفحة 14). فالسوءُ اسمٌ جامعٌ لكلِ معاني الشَّرِ التي أرادَ الشَّاعر تثبيتها وترسيخها في شخصيةِ زوجتِهِ. فتعكسُ الأبياتُ في حقيقتها المعنوية التفكك الأسري، فالأبُ يوجه الفاظًا قاسيةً للابنةِ، ويقللُ من شأنِ أُمِّها (زوجتِه)، معلنًا غيابَ الرَّوابط العاطفية والأسرية في سياقٍ

فنيّ ساخرٍ موظفًا أسلوب التهويل والمبالغة والدعاء المباشر؛ لتشويهِ العلاقاتِ الأسرية وإثارة الضحكِ وتحقيقِ المكسبِ الماديّ بتصويرِ الأسرةِ المفككة والهشة في إطارٍ فنيٍّ وأُسلوبٍ ساخرٍ يثيرُ الضحكَ.

ثالثًا: الهجاء غير المباشر:

يقومُ الهجاءُ غير المباشر على التلميحِ والإشارةِ والإيماءِ بدلاً من التصريحِ والإعلان والإشهارِ، وهو أحد الأساليب الفنية التي اتخذها الشَّاعِرُ؛ ليخففُ من حدةِ الهجومِ المُباشرِ، والهجاءِ المعلنِ والصريح، إذ لا يصرحُ بذكرِ العيوبِ الخَلقية والمَساوئ الخُلقية، بل يوميء إليها؛ لأنَّ الهجاءَ والسُّخرية في حقيقته الموضوعية "يستدعي الرمز أحيانًا، وكثير من أشكالها لا تنمو ولا تظهر إلا في مناخٍ من الرمز عندما يصبح البديل الوحيد للتصريحِ المباشر الذي لا يقوى عليه" (عبد الحافظ، 1989، صفحة 5). بذكرِ صورٍ ساخرةٍ أو مفارقاتٍ دلاليةٍ أو موضوعيةٍ واضحةٍ أو مقارناتٍ علنية مع الآخر؛ لكشفِ عجزِ المهجو بالمعنى المُراد دونَ تصريحٍ واضحٍ بلغةٍ شعريةٍ بليغةٍ تحملُ دلالاتٍ موضوعيةٍ تشركُ المُتلقي في اكتشافِ الشَّخصِ المقصودِ.

يوظفُ الشَّاعرُ الهجاءَ غير المباشر بأدواتٍ بلاغيةٍ، كالتشبيهِ والاستعارةِ والكنايةِ "فتكتسي بعضُ الألفاظ دلالاتٍ غير الدلالات المعجمية، أو القاموسية، وتصبح إيحائية بما يدنيها من طبيعة الشعر" (رشيد، 2021م، صفحة 240). فضلاً عن المبالغاتِ والتضادِ والمقارنةِ وإظهارِ المقابلِ بصورةٍ ساخرةٍ فيبرزُ الجانب السلبي من شخصية المهجو ويخفي الجانب الإيجابي منه، بإسلوب "ساخرٍ كاريكاتوري الذي يتفنن فيه الشَّاعر عن ذكرِ اسمِ المهجوِ والإشارةِ إليهِ بشكلٍ مباشرٍ" (محمد، صفحة 6). فيجمعُ بينَ الطرافةِ والنَّقدِ؛ ليخففَ من وقعِ الهجاءِ وأثرِه النفسيّ، وليجعلَ الهجاءَ مُستساغًا ومقبولاً ذا تأثير طريف في البيئات التي تَتطلبُ نوعًا من التَّهذيبِ اللَّفظيّ والعنايةِ اللُّغوية في المجتمعاتِ المحافظةِ.

وقد برز هذا النوعُ من الهجاءِ في العصرِ العباسيّ، بسببِ اختلاطِ العربِ بالشُّعوبِ الأخرى، وشيوعِ ظاهرةِ اقتناءِ الجواري بحكمِ طبيعةِ البيئةِ الاجتماعيةِ العباسيةِ المعروفة بالغنى والترف والعيش الرغيد، فَضلاً عن شيوعِ الفكاهةِ وانتشارها بشكلٍ كبيرٍ وواسعٍ، إذ برعَ الشَّاعرُ أبو دلامة في هذا النوع من الفن؛ ليتمكنَ من الكشفِ عن عيوبِ المحيطينَ به داخل المجتمع الواحد "بتعدادٍ للمعايب وكشف بشاعة الرذائل والنقائص في الفردِ والمجتمعِ بكلِ مظاهرِهِ السِّياسيةِ والاجتماعيةِ والأخلاقيةِ" (التميمي، صفحة 12)، بأسلوبٍ خاصٍ بهِ، إذ يمزجُ السُّخريةَ والمفارقةَ بالجدِّ والهزلِ والإمتاعِ والإيحاءِ في بنيةِ النَّصِّ الشِّعريّ.

يُلمحُ الشَّاعرُ بتقصيرِ زوجتِهِ(أُم عياله) عن تأديةِ واجباتِها أمامَ العائلة المسؤولة عنها (الأسرة) المكونة من الأب والأبناءِ، إذ يقولُ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، الصفحات 42-41):

(بحر المتقارب)

رَأَيتُكَ أطعمتني في المَنَامِ قَوَاصِرَ مِنْ تَمْرِكَ البَارِحَهْ

فأُمُّ العِيَالِ وصِبْيَانُهَا إلى البَابِ أَعْيُنُهُم طَامِحَهْ

يصدرُ الهجاءُ الزَّوجي غير المُباشر في شعرِ أبي دُلامة من صميمِ الحياةِ الواقعيةِ والتَّجربةِ الفعليةِ التي يعيشُها الشَّاعرُ ويتفاعل معها، فيصور نفسه حين يمرُ بتمَّارٍ يبيعُ التَّمر ولمْ يعطهِ شَيئًا منه، فالهجاءُ في أصلِهِ قائمٌ على الحاجةِ الفعليةِ والرَّغبةِ الحقيقيةِ في إشباعِ شهوتِهِ إلى الطعامِ (التَّمر)، إذ نلاحظُ أنَّ الهجاءَ "اقتصر على مقطعات قصيرة لا تتجاوز البيتين أحياناً، ربما لأنَّ الشَّاعرَ كانَ يريدُ سرعةَ انتشارِ هذه الأبيات بين جماهير الناس" (محمد، صفحة 47). فجعلَ الشَّاعرُ الجُوعَ والحرمانَ هو الدافع الأساس إلى هجاءِ زوجتِهِ وأظهرها بمظهرِ المقصرةِ في أداءِ واجباتِها تجاهِ أُسرتِها، إذْ يتخذُ الشَّاعرُ منَ الأسرةِ منطلقًا أساسيًّا لتجسيدِ سخريتِهِ من الزوجةِ دون أن يصرحَ تصريحًا مباشرةً بالهجاءِ الزَّوجيّ، بل اكتفى بالتلميحِ إلى الحرمانِ، فالإطعام الحقيقيّ غائبٌ في بيتِهِ ولا يتحققُ إلَّا في المنامِ والأحلام فيتحولُ البيتُ إلى فضاءٍ مكانيٍّ يخلو من الانسجامِ وعدم تحقيقِ الرَّغبات وإشباعِ الذاتِ المحرومةِ من أبسطِ حقوقها وهو الطعام فيكونُ البديلُ فضاءُ/ الشارع المكان الحقيقي لتحقيقِ تلكَ الرَّغبة وإشباع الذاتِ الجائعة التي تتطلعُ إلى لقيماتٍ تسدُ الرمقَ في محاولةٍ منه لرسمِ مشهدٍ أُسريّ يقومُ على الترقبِ والرَّصدِ والانتظارِ صادرٍ منَ الأمِ المُقصرة والأبناءِ المحرومين، فالأمُ لا تقومُ بدورها الحقيقيّ في إشباعِ أُسرتِها، والأولادُ هائمون في جوعٍ وانتظارٍ وترقبٍ، وتوظيف الكنيةِ (أمُ العيال) بدل من الزوجةِ أو أمِ دُلامة يضيفُ بعدًا هجائيًّا تهكميًّا، فهيَ أمٌ وواجبُ الأمُّ القيام بواجبها بتلبيةَ رغبةَ الأبناء والعائلة في إعدادِ الطَّعامِ داخلَ البيتِ، وتشيرُ لفظةُ العيالِ إلى الكثرةِ فالأمُّ في الحَقيقةِ الواقعيةِ مسؤولةٌ عن مجموعةِ أولادٍ ليسَ ولدٌ واحدٌ، وقد أتى الهجاءُ في النَّصِ في قالبٍ ساخرٍ يُظهرُ فيه الشَّاعرُ الأُسرةِ كيانًا قائمًا غير متفكك لكنَّهُ في الحقيقةِ الواقعيةِ يُعاني من الخللِ في أداءِ الواجباتِ وتلبيةِ المتطلباتِ المنزليةِ والرغباتِ العائليةِ، فأبو دُلامة يَهجو زوجته من خلالِ تَجربةٍ حقيقيةٍ عاشَها بألفاظٍ تدلُ عليها "فلغةُ الشَّاعرِ هيَ طاقةُ الإبداعِ عندَهُ وهيَ مُستودعُ الشَّحناتِ المُتَفجرةِ دَاخله" (عبد الحافظ، 1989، صفحة 5)، مستندًا إلى تفاصيلٍ حياتيةٍ (الطعام، طول الانتظار، العيال) كاشفًا عن مفارقةٍ مؤلمةٍ تكمنُ في وجودِ الأسرةِ شكليًّا، ولكنَّها تعاني الحرمان والجوع واقعيًّا أدى به إلى عدمِ إشباعِ ذاتِه في الحقيقةِ، وشدةِ رغبتِه للطعامِ تسللت إلى الحلمِ في مُحاولةٍ لتضخيمِ الإحساسِ والرغبةِ في إشباعِ الذَّاتِ والأسرةِ الجائعةِ.

مَزجَ الشَّاعِرُ بينَ الهجاء الزوجي غير المباشر والتعبير القصدي عن واقعٍ أُسريّ وبيئةٍ اجتماعيةٍ في إطارٍ واضحٍ، إذ يقولُ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، صفحة 111):

(بحر الطويل)

أَلاَ لا تَلمني إنْ فررْتُ فإنني أَخافُ على فَخَّارَتي أن تَحطَّما

فَلَوْ أَنَّني أبْتَاعُ في السوقِ مَثْلَها وَجَدّكَ ما باليتُ أن أَتَقدَّمَا

وأيْتِمُ أوْلاداً وأُرمِلُ نِسْوَةً فكيف على هذا تَرون التَّقدَمُا

ولو كان لي نَفْسَان كُنتُ مُقَاتِلاً بإحْداهُا حَتى تَمُوتَ فَأَسْلَمَا

علَّلَ الشَّاعرُ أبو دُلامة سَببَ تَخاذله وتراجعِهِ عن مقابلةِ العدوِ والمشَاركةِ في المبارزةِ المباشرةِ بالتَّصريحِ عن واقعٍ أُسريّ واجتماعيّ في إطارٍ بيئيٍّ واضحٍ، فيقدمُ اعتذارًا ساخرًا عن الفرارِ من المُواجهةِ والقتالِ بالمبارزةِ، فهوَ لا يعترف اعترافًا مباشرًا بالخوفِ والوجلِ من مواجهةِ العدوّ؛ بل ينسبُ تراجعه إلى وجودِ الزوجةِ الضَّعيفةِ في حياتِه ووصفها بـ (الفخارة) دَلالةً على الضَعفِ وسرعةِ التَّهشمِ فشبهها بأناءِ الفخارِ سريع التَّكسرِ، "لما كانت الصياغة اللغوية، والتجربة انفعالاً فقد تعذر على اللغة أن تحتوي الانفعال كله من غير زيادة أو نقصان، فاللُّغة محسوسة مفهومة، والانفعال معاناة شِعرية معقدة" (رشيد، 2021م، صفحة 352)، فالزوجةُ غير قادرة على تحملِ مسؤوليةِ العائلةِ والاولادِ بغيابهِ وابتعادهِ دلالةً على ضعفِها وهوانِها، في إشارةٍ ضمنية على الهجاءِ الزَّوجيّ غير المباشر الَّذي يستندُ على التقليلِ من مكانةِ الزوجةِ اجتماعيًا وتصويرها كعبءٍ آخر يُضافُ إلى مسؤوليةِ رعايةِ الأولادِ؛ إذ تحتاجُ إلى رعايةٍ وإعالةٍ مستمرةٍ ومتتابعةٍ دون انقطاعٍ، فهو لا يكتفي بجعلِ زوجتِهِ عالةً عليهِ بل عمد إلى تشبيهها بالبضاعةِ الماديةِ التي تُباع وتشترى في الأسواق في قولِهِ: (فلو أنني أبتاعُ في السوقِ مثلها)، فهو يعلي من شَأنه وذاتِهِ ويقلل من شَأن زَوجته، بسهولة تعويضها كالبضاعة، لكنَّهُ في نفس الوقت ينفي ذلك نفيًا غير معلن فيكشفُ عن مفارقةٍ ساخرةٍ فيجعلُها قليلةَ القيمة في نظرِهِ لكنَّها في الحقيقةِ الواقعيةِ لا يمكنُ تعويضها، فتتداخل السُخرية من الزَّوجة مع الاعترافِ الضِّمني بأهميةِ وجودها داخلَ الأُسرةِ، "فيجعلُ الشَّاعرُ من الكلماتِ أداةً للتلاعبِ حولَ المعنى الخفي المقصود، والظَّاهر غير المقصود، ببراعةِ الشَّاعرِ الَّذي يقدمُ الموقف أو الشَّخص المعني أُضحوكة للآخرين، بلغةٍ يحددُ معالمها السِّياق اللُّغوي السَّاخر" (العيدان، 2025، صفحة 146)، إذ لا تستقيمُ حياتُه إلّا بوجودِها وجودًا حقيقيًّا في الواقعِ الأسري لإحداثِ التَّوازنِ الاجتماعيّ والأسريّ.

ثمَ ينتقلُ الشَّاعرُ إلى بعدٍ اجتماعيّ أوسع من حدودِ الزَّوجةِ، إذْ يربطُ وجودَه بوجودِ أُسرتِه بقولِهِ: (وأُيتم أولادًا، وأُرملُ نسوة) فموته لنْ يكونَ حدثًا فرديًّا خاصًا بهِ بعيدًا عن أسرتِهِ، بل سَيُؤدي إلى تيتم الأولاد وترمل النِساء في مُبالغةٍ شِعريةٍ مَقصودةٍ من جانبَ الشَّاعرِ بذكرِ (الأولادِ والنِّساءِ) بصيغةِ الجَمعِ، مقابل شخصيتِه الفرديةِ، إذْ جَعلَ المُقابلة بين المفرد القَوي (شخصيةِ الشَّاعر)، مقابل الجمع الضَّعيف (النِساء والأولاد) فهو يُعلي من شَأنِه ويقللُ من شَأنِ عائلتهِ وزوجتهِ وأولادِهِ وهذا التَّوسيع في الصُورةِ يعكسُ وعيًا حقيقيًّا بالبنيةِ الأسريةِ في المجتمعِ العباسيّ، إذ يشكلُ الرجلُ فيها أساس الإعالة والحماية فيكون وجودُهُ أساسيًّا في حياةِ الأسرةِ وفي بيئةِ المُجتمعِ وبغيابِهِ ينهدمُ هذا الكيان مما يُؤدي إلى انهيارِ المُجتمع فيما بعد، فالفرارُ ليسَ جبنًا وتخاذلاً، بل حفاظًا على تماسكِ الأسرةِ وتوحدها داخل المجتمع في نظرِ أبي دُلامة.

وتكمنُ المُفارقةُ السَّاخرة بإعلانِ استعدادهِ للقتالِ لو أنَّه امتلكَ نفسينِ في محاولةٍ للهروبِ بحجةٍ ضعيفةٍ غير ممكنةِ الحدوثِ (مستحيلة)، فيكمنُ التَّماسك الأسري بسعيهِ لجعلِ الأُسرة وحدةً متكاملةً يخشى الشَّاعرُ عليها من التفككِ والتشتتِ مما يجعل قراراه بالفرار مُرتبطًا ارتباطًا حقيقيًّا بالحفاظِ على هذا الكيانِ وتماسكِه فيُظهر وجودَ الرجلِ معيلاً وسندًا أساسيًّا في الأسرةِ الواحدةِ، فالشَّاعرُ لديهِ وعيّ اجتماعيّ بعواقبِ الحروبِ على الأسرة وتفككها وتشتتها وضياعها بغيابه وهذا الوعي ناتجٌ عن تجربةٍ حقيقيةٍ.

يتداخلُ الهجاءُ الزَّوجي غير المُباشر مع تصويرِ حالةٍ نفسيةٍ مُضطربةٍ تَنشأُ من واقعٍ معيشيّ في بيئةٍ تتسمُ بالقلقِ النفسيّ والوجودي، إذ يقولُ الشاعر (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، صفحة 74): **(بحر الكامل)**

انّي لَأَحْسِبُ أنْ سَأُمْسِي مَيتاً	**أو سَوْفَ أُصبِحُ ثمَّ لا أُمْسِي**
مِنْ حُبّ جَارِيةً الجُنيدِ وبُغضِهِ	**وَكِلاهُما قَاضٍ عَلى نَفْسِي**
فَكِلاهُما يَشْفَى بِهِ سَقَمِي	**فإذا تكَلَّم عَادَ لي نُكْسِي**

يَبدأُ الشَّاعرُ النَّص الشِّعري باستهلالٍ يوحي بقلقٍ حقيقيّ بقولهِ: (إنّي لأحسبُ أن سأمسي ميتًا)، إذ جعلَ الجاريةَ عنصرًا أساسيًّا في البنيةِ الاجتماعيةِ للبيئةِ العباسيَّةِ؛ لأنَّ هذا العصر "شهد في جانبٍ منه حياة من الشك، فكان التَّعرض إلى بعضِ النِّساءِ وبخاصةٍ الجواري، يقومُ على ذكرِ الحقيقةِ وتعريتها بقصد نقدها" (رشيد، 2021م، صفحة 193). فكان وجودهن شائعًا في البيوتِ العباسية آنذاك. ويكمنُ الهجاءُ الزَّوجي غير المباشر بحبِ جاريةَ الجُنيدِ وتفضيلها على زَوجتِهِ الحقيقيةِ (أمُ دلامة)؛ لأنَّ الجارية قد احتلتْ مكانةً عاطفيةً وحقيقيةً كبيرةً في قلبِ الشَّاعرِ أبي دُلامة، لأنَّ شخصية الزوجة لم يعد موضوعًا مرموقًا في العصرِ العباسيّ "إنَّما أصبحَ موضوعه الإماء والجواري ممن كانت تزخر بهن دور الرقيق ومجالسَ الشُّعراءِ وقُصورَ الأشرافِ والخلفاءِ" (ضيف، 1960، صفحة 145). وهو يشيرُ إشارة غير مباشرة (تلميحًا) إلى إهمالِ زوجتِه وتراجع دورها في أداءِ واجباتِها تجاه زوجها داخل المنزل، فهو لا يهجو الزوجة هجاءً مباشرًا، ولكن يُضخِّمُ من تأثيرِ الجاريةِ على نفسهِ وفكرهِ مصورًا تعلقَ قلبَهُ بها بشكلٍ متناقضٍ (حب/ بغض) فيتولدُ الهجاءُ الزَّوجي بطريقةٍ غير مباشرةٍ بالمقارنةِ الضِّمنية المستوحاة من النَّص الشِّعريّ، فالجاريةُ محور التَّأثير والانفعال والزوجة الغائبة حقيقيًّا وشعريًّا عن المشهدِ فلا يَذمُها بلسانِهِ لكنه يُهمش وجودها في حياتِهِ وشعره، ويجعلُ الجارية مركز الحَدث الَّذي يَتمحور حولها النَّص الشِّعريّ مما يشيرُ إلى خللٍ في التَّوازن الأسري الناتج عن هذا التَّفضيلِ. فالشَّاعر يجعلُ (جاريةَ الجُنيدِ) محور حالتِه النَّفسية المُضطربة، فتجذبه حبًا وبغضًا في آنٍ واحد، فيجعلها سببًا رئيسًا في شفائِه وانتكاسهِ؛ ليكشفَ عن تعلقٍ شديدٍ بها وهيمنة حضورها في عقلِهِ وقلبِهِ ولسانِهِ، فالهجاءُ قائمٌ على السُّخريةِ عند الشَّاعرِ أبي دُلامة لأنَّ السُّخريةِ "أسلوب أدبي يستعين به الأديب حين يريدُ

أنْ يغاير الموقف إلى صورةٍ ساخرةٍ، فيستدعي آليات تجسدُ ملامحُ الفكرة التي تثير الضَحك" (العيدان، 2025، صفحة 146) ، إذ لا يتحولُ إلى نقدٍ جارحٍ هّدامٍ، بل يبقى في حدودِ التَّلميحِ دونَ التَّصريح المُباشر والعلني والمكشوف.

عمدَ الشَّاعرُ إلى توظيفِ المُخاتلةِ والمُناورةِ الأسلوبيةِ بينَ الظَّاهرِ المُعلنِ والباطنِ الخَفيّ، عندما دخلَ على الخليفةِ المهديّ(ت 167 هـ) ليُعلنَ وفاةَ زوجتِه وهي في الحقيقةِ لم تمتْ، إذ يقولُ (يعقوب، 1414هـ_ 1994م، صفحة 53): **(بحر الطويل)**

وكنَّا كَزَوجٍ من قَطَا في مَفازةٍ لَدَى خَفْضِ عَيْشٍ ناعمٍ مُونقٍ رغدِ

فأفردتني رَيْبُ الزَّمانِ بِصَرْفِهِ ولمْ أرَ شيئًا قطَّ أَوحش مِنْ فَردِ

يَكشفُ النَّصُّ الشِّعريّ عن جدليةٍ واضحةٍ تقومُ على التَّماسكِ الأُسريّ والانفصالِ القسريّ، إذْ أكَّدَ النَّصُّ قوةَ الرابطة الزَّوجية بتصويرِ علاقةِ الشَّاعرِ (أبي دُلامة) بزوجتِهِ (أمّ دُلامة) تَصويرًا حميميًّا مُشبهًا علاقتهما بزوجِ طائرِ القطا في الصَّحراءِ، ليعكسَ صُورةً مِثاليةً للحياةِ الزَّوجيةِ المُتَّسمةِ بالأُلفةِ والانسجامِ والتَّلازمِ؛ لأنَّ طائرَ القطا معروفٌ بملازمةِ قرينِهِ مدى الحياةِ، لكنَّ هذا التَّماسك لم يدمْ طَويلاً إذْ انتقلَ الشَّاعرُ إلى تصويرِ حالةَ الفَقدِ والضياعِ والتشتتِ بغيابِ زوجتِهِ (بموتها) موتًا كاذبًا ليعلنَ رحيلها فَيُمسي وَحيدًا فريدًا مُنعزلاً عن محيطِهِ ومُجتمعِهِ.

إنَّ تصويرَ أبي دُلامة نفسُه وزوجتُه في البيتِ الأولِ كزوجٍ منَ القطا يَعيشُ في حياةً رغيدةٍ لا يُمكنُ أخذها على الحَقيقةِ الواقعيةِ؛ بل يُعدُ تَمهيدًا فنيًّا القصدُ منه تضخيمُ المُفارقة بطريقةٍ فكاهيةٍ لكسبِ المالِ؛ لأنَّها "المتنفس الأبرز الذي يتخذه الإنسان للترويجِ عن نفسِهِ بضحكةٍ أو ابتسامةٍ تنجلي فيها الهُموم ومُعوقات الحياة" (العيدان، 2025، صفحة 136)، إذْ يُبالغُ في تصويرِ الانسجامِ الأُسريّ؛ ليجعلَ الانفصالَ أكثرَ تأثيرًا في المُتلقي ببناءِ تضادٍ دراميٍّ داخلَ النَّصّ الشِّعريّ وفي الحقيقةِ زوجتَه لمْ تمتْ، لكنَّه جعلَها في مَوضع سُخريةٍ واستهزاءٍ ووسيلةِ استجداءٍ وكسبٍ ماديٍّ، وإنَّ الانفصالَ ادعاءٌ شِعريٌّ كاذبٌ الغرضُ منه استدرار العطف وإثارةَ الشفقة من المقابلِ (الخليفةِ)، فالشَّاعرُ يتخذُ من العلاقةِ الزَّوجيةِ بجعلِ الزوجةِ (أُمِ دُلامة) أداةً للكسبِ الماديّ وتحقيقِ المصلحةِ الشَّخصيةِ، كأنَّه يفرغُها من قدسيتها كزوجةٍ ويُذهبُ هيبتَها كامرأةٍ لها كيانها الخاص، محولاً الرابطة الإنسانية والاجتماعية والأُسرية إلى وسيلةٍ نفعيةٍ تكسبيةٍ في هجاءٍ غير مباشرٍ للزوجةِ.

الخاتمة:

إنَّ الهجاء الزوجي في شعرِ جران العود النميري وأبي دلامة لم يكن لونًا شعريًّا يقوم على السُّخريةِ والاستخفافِ فقط، بل عكس طبيعة العلاقة داخل الأسرة في البيئة الاجتماعية العربية، إذ تمكَّن الشاعران من

توظيف المواقف اليومية وتصوير الخلافات الزوجية وتضمينها في نصوص شعرية هجائية تجمع بين المزح والطرافة والنَقد الاجتماعي ، مما أضاف على شعريهما بعدًا إنسانيًّا يمثل الواقع الحقيقي داخل المجتمع العربي.

وضَّح الشاعران أنَّ الهجاء الزوجي كان يؤدي مَهمة اجتماعية تضمنت في كشف نقاط الخلل والضعف وعدم الاتزان داخل الاسرة الواحدة، والتأكيد على ضرورة التفاهم والانسجام والتوافق بين الطرفين . فقد أسهم هذا الفن في إظهار القيم الأسرية السائدة بطريقة تصوير أثر النزاع وسوء المعاملة وأثرهما في اضطراب الحياة داخل الأسرة، مقابل التأكيد على ضرورة وجود المودة والانسجام والتوافق والتفاهم لتحقيق التماسك داخل الأسرة.

اتَّسم الهجاء عند الشاعر جران العود النميري بالمباشرة والقصدية وارتباطه بالواقع المعيشي في العصر الأُموي، أمّا في شعر الشَّاعر أبي دلامة فقد اتَّسم بطابعٍ فكاهيٍ ساخرٍ القصد منه إضحاك المقابل مما خفف من حدة هذا الهجاء، وقد وظَّف الشَّاعران الأساليب البلاغية بألفاظٍ شعرية ورؤية موضوعية أبرزت المعاناة اليومية المتكررة داخل الأسرة .

فالهجاء الزوجي عندهما لم يكن القصد منه الهدم والإساءة ، بل كان وسيلة فنية توضيحية للتعبير عن مشكلات نفسيَّة واجتماعية داخل الأسرة، مما جعل هذا الفن الشِّعري وثيقة أدبية اجتماعية ألقت الضوء على جانبٍ أساسيٍّ في المجتمع العربي وقيمه الأسرية بتأثير الكلمة الشعرية وأثرها في ترسيخ الوعي الإنساني والتأكيد على أهمية التماسك الأسري واستقرار الفرد داخل المجتمع.

قائمة المصادر والمراجع :

- ابراهيم عبدالرحمن الغنيم. (1996). الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد (المجلد ط1). الشركة العربية للتوزيع والنشر.
- ابن حبيب. (1982). ديوان جران العود النميري. (تحقيق نوري حمودي القيسي، المحرر) بغداد: دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- ابن خلكان (ت681هـ). (1994). فيات الأعيا أنباء أبناء الزمان. (تحقيق: إحسان عباس، المحرر) بيروت: دار صادر.
- أحمد كمال زكي. (1979). الأساطير، دراسة حضارية مقارنة (المجلد ط2). بيروت: دار العودة.
- أكسل هونيث. (2015). الصراع من أجل الاعتراف (المجلد ط1). (ترجمة جورج كتورة، المحرر) بيروت: المكتبة الشرقية.
- الزركلي(ت 1396هـ). (2002). الأعلام (المجلد 15). بيروت: دار العلم للملايين.
- المرزباني (ت 384هـ). (1982). معجم الشعراء (المجلد ط2). (تحقيق: أ.د.ف كونكو، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

- تحقيق: أميل بديع يعقوب (المحرر). (1414هـ_ 1994م). ديوان أبو دلامة (المجلد ط1). دار الجيل.
- جمال بن حمد الحمد. (2010). التصوير البياني في شعر جران العود النميري، رسالة ماجستير. (إشراف: محمد علي فرغلي الشافعي، المحرر) جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا.
- جمانة محمد نايف الدليمي. (2014). الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم (المجلد ط1). الاسكندرية: دار النابغة للنشر والتوزيع.
- حبيب الزيات. (2017). المرأة في الجاهلية. مؤسسة هنداوي.
- حسني عبدالجليل يوسف. (1998). المرأة عند شعراء صدر الاسلام الوجه والوج الاخر. الدار الثقافية للنشر.
- د. شوقي ضيف. (1960). الفن ومذابه في الشعر العربي (المجلد ط1). مصر: دار المعارف.
- د. صلاح عبد الحافظ. (1989). السخرية وبدايات التحول في الشعر العباسي عند بشار بن برد وأبي نؤاس، دراسة نقدية نصية (المجلد ط1). مصر: دار المعارف.
- دحمان ميلودي. (2009). صورة المرأة في الشعر القديم. جامعة ورقلة.
- سراج الدين محمد. (بلا تاريخ). الهجاء في الشعر العربي. بيروت، لبنان: دار الراتب الجامعية.
- سعد الملك (475هـ). (1411هـ _ 1990م). الإكمال في رفع الارتياب عن المؤتلف (المجلد ط1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- شريف بشير أحمد. (2021). الشعر العراقي في العصر الوسيط والعثماني حيوية الرؤية والمصطلح (المجلد ط1). دمشق: تموز ديموزي للنشر.
- صالح احمد رشيد. (2021م). اتجاهات شعر الهجاء في العراق من أاسط القر الخامس الهجري حتى هاة الدولة العباسية (477هـ_ 656هـ) (المجلد ط1). عمان، الاردن: دار الخليج للنشر.
- صلاح الدين الصفدي (ت 764هـ). (1420هـ_2000م). الوافي بالوفيات. (أحمد تركي الارناؤوط و مصطفى، المحرر) بيروت: دار إحياء التراث.
- صلاح عبدالحافظ. (بلا تاريخ). الزمان والمكان وأثرما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره. دار المعارف.
- عبدالعزيز شرف. (1996). الأدب الفكاهي (المجلد ط1). الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان.
- عبدالقادر بن عمر البغدادي. (بلا تاريخ). خزانة الأدب ولب لسان العرب. (قدم له ووضع فهارسه نبيل الطريفي، المحرر، و إشراف إميل يعقوب بيطار، المترجمون)
- فاطمة تجور. (1999). المرأة في الشعر الأموي. منشورات اتحاد الكتاب.
- فايز الداية. (1996). جماليات الاسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي (المجلد ط2). بيروت: دار الفكر.
- قحطان رشيد التميمي. (بلا تاريخ). اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري. بيروت: دار المسرة.

- محمد علي الهرفي. (1417هـ). ظواهر حديثة في شعر جران العود النميري. دار المعالم الثقافية.
- محمد محمد حسين. (1969). الجاء والجاؤون في صدر الاسلام (المجلد ط2). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- مروة علي حسين. (كانون الثاني, 2026). مركزية مفهوم الاعتراف في تشكيل الهية الذاتية، عنترة بن شداد أنموذجًا. مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية.
- ملبي فتحي أحمد العيدان. (2025). الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي(ت710هـ) (المجلد ط1). دار رسلان للطباعة والنشر.
- نزيهة طه. (2018). المرأة في شعر جران العود النميري. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية.
- وهب أحمد رومية. (بلا تاريخ). شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة.
- وهب رومية. (1979). الرحلة في القصيدة الجاهلية (المجلد ط2). بيروت: مؤسسة الرسالة.
- ياقوت الحموي (ت626هـ). (1414_ 1993م). معجم الأدباء (المجلد ط1). (تحقيق: إحسان عباس، المحرر) بيروت: دار الغرب الإسلامي.

Bibliography of Arabic References (Translated toEnglish)

- Ahmad, S. B. (2021). Iraqi Poetry in the Medieval and Ottoman Eras: Vitality of Vision and Terminology (1st ed.). Damascus: Tammuz Demouzi for Publishing.
- Al-Baghdadi, A. Q. Treasury of Literature and the Core of the Arabs' Tongue. (N. Al-Tarifi, Ed.).
- Al-Daya, F. (1996). Aesthetics of Style: The Artistic Image in Arabic Literature (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Fikr.
- Al-Dulaimi, J. M. N. (2014). Narrative Characters in Ancient Arabic Poetry (1st ed.). Alexandria: Dar Al-Nabigha.
- Al-Ghunaim, I. A. (1996). The Artistic Image in Arabic Poetry: Example and Criticism (1st ed.). Arab Company for Distribution and Publishing.
- Al-Hamad, J. B. H. (2010). Graphic Depiction in the Poetry of Jiran al-Awd al-Numayri [Master's thesis]. Umm Al-Qura University.
- Al-Hafiz, S. (1989). Irony and the Beginnings of Transformation in Abbasid Poetry: Bashar ibn Burd and Abu Nuwas as a Model (1st ed.). Egypt: Dar Al-Maaref.
- Al-Hafiz, S. Time and Space and Their Impact on the Life and Poetry of the Pre-Islamic Poet. Dar Al-Maaref.
- Al-Hamawi, Y. (1993). Dictionary of Writers (I. Abbas, Ed.; 1st ed.). Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami.

- Al-Hunnith, A. (2015). The Struggle for Recognition (G. Kattoura, Trans.; 1st ed.). Beirut: Orient Library.
- Al-Marzubani. (1982). Dictionary of Poets (F. Krenkow, Ed.; 2nd ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyah.
- Al-Numayri, J. A. (1982). Diwan Jiran al-Awd al-Numayri (Ibn Habib, Comp.; N. H. Al-Qaisi, Ed.). Baghdad: Dar Al-Rashid.
- Al-Safadi, S. D. (2000). Al-Wafi bi al-Wafayat (A. Al-Arnaout & T. Mustafa, Eds.). Beirut: Dar Ihya al-Turath.
- Al-Tamimi, Q. R. Trends of Satire in the Third Century AH. Beirut: Dar al-Masara.
- Al-Zayyat, H. (2017). Women in the Pre-Islamic Era. Hindawi Foundation.
- Al-Zirikli, K. Al-A'lam* (3rd ed.).
- Dayf, S. (1960). Art and Its Schools in Arabic Poetry (11th ed.). Egypt: Dar Al-Maaref.
- Hussein, M. M. (1969). Satire and Satirists in Early Islam (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
- Hussein, M. A. (2026). The Centrality of the Concept of Recognition in Shaping Self-Identity: Antarah ibn Shaddad as a Model. Lark Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, 18(1.(
- Ibn Khallikan. (1994). Obituaries of Eminent Men and the Sons of the Epoch (I. Abbas, Ed.). Beirut: Dar Sader.
- Ibn Yaqub, E. B. (Ed.). (1994). Diwan Abi Dalama (1st ed.). Beirut: Dar Al-Jil.
- Meloudi, D. (2009). The Image of Women in Ancient Poetry. Ouargla University.
- Mohammad, S. (n.d.). Satire in Arabic Poetry. Beirut: Dar Al-Rateb Al-Jamiah.
- Muhammad. (1417 AH). Modern Phenomena in the Poetry of Jiran al-Awd al-Numayri. Dar Al-Ma'alem Al-Thaqafiya.
- Rashid, S. A. Trends of Satire Poetry in Iraq from the Mid-5th Century AH until the End of the Abbasid State. Amman: Dar Al-Khaleej.
- Rumiyah, W. A. (1979). The Journey in the Pre-Islamic Poem (2nd ed.). Beirut: Al-Risala Foundation.
- Rumiyah, W. A. Our Ancient Poetry and the New Criticism. Alam Al-Ma'rifa.
- Saad al-Mulk. (1990). Al-Ikmal fi Raf' al-Irtiyab (1st ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyah.
- Sharaf, A. (1992). Humorous Literature (1st ed.). Longman.
- Tajoor, F. (1999). Women in Umayyad Poetry. Arab Writers Union.

- Taha, N. (2018). Women in the Poetry of Jiran al-Awd al-Numayri. Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies, 40(5.(
- Uidan, M. F. A. (2025). The Image in the Poetry of Ibn Daniel al-Mawsili (1st ed.). Dar Raslan.
- Yousef, H. A. (1998). Women Among the Poets of Early Islam: The Face and the Other Face. Al-Dar Al-Thaqafiya.
- Zaki, A. K. (1979). Myths: A Comparative Cultural Study (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Awda.