تعانق الصورة واللغة فى الخطاب الشعري
الساخر فى شعرنا القديم

☜ إعـــداد

د/ رمضان أحمد عبد النبي عامر

استاذ مساعدبقسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة بنى سويف

الصورة بين الشعر والرسم:

الصورة في فن الرسم هي منجز فني رائع تشكله الألوان والأشكال والزوايا والأبعاد، والناقد الفني للوحة الفنان يركز على دلالات الأبعاد والمقاسات والزوايا والأشكال والألوان ليستطيع أن يدرك دلالات لوحة الرسام ويقرأ فضاءات لوحته.

ويشير الدكتور محمد نجيب التلاوي في كتابه(القصيدة التشكيلية في الشعر العربي) إلى العلاقة الوثيقة بين الفنون وتلاقيها في كثير من المسارات الفنية، حيث يقول:(قديمًا اعتبر(أرسطو) الرسم، النحت، الموسيقى، الرقص كأشكال شعرية؛ لأن (الشعرية) مادة مشتركة لجميع الفنون والأجناس الأدبية وغير الأدبية، والشعر من خلال (الشعرية) موجود في الطبيعة والكون والأشياء، فهذا موقف شعري، وهذا منظر شاعري، والروايات والمسرحيات مليئة بالشاعرية كمادة أولية ... وإذا كانت الشعرية عاملاً مشتركًا بين الفنون، فإنها تتشكل -إذن- ببنى مختلفة حسب طبيعة كل فنٍّ وتقنياته وأدواته الخاصة. وهذا أمر يفتح باب الاستفادة المشتركة بين الفنون، ويتوقف نجاح الاستفادة على مدى قدرة الفنان على إقامة الوحدة الكلية لعمله الفني بحيث تذوب ثنائية الاستفادة في صلب الفن المستفيد، وحتى لا يحدث تنافر يبرز قلق الثنائية التشكيلية داخل العمل الواحد)([1])

ويذهب بعض الدراسين في تناول العلاقة بين الشعر والرسم والفنون التشكيلية إلى مدى أبعد من مجرد التشابه في الأداء والأدوات فيرى أن هناك علاقات تشابك بين الفنون وتأثير وتأثر، يقول دكتور عبد الغفار مكاوي في كتابه (الشعر والتصوير عبر العصور):(إن مئات من الشعراء والفنانين التشكيليين على مدى المئات من السنين قد تبادلوا التأثير والتأثر؛ فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال، والمعبد والمسلة والزهرية والأيقونة، وسجل إلهامه في قصيدة، كما استوحى الرسام والمصور والمثَّال والخطاط ومصمم البناء والمعمار ... إلخ قصيدة شاعر من الشعراء فرسم وصوَّر وخطَّط وجَسَّمَ ما كان الشاعر قد تخيَّله وصوَّره بالكلمة والوزن والإيقاع، وقصة

هذا التأثير المتبادل بين الفنون -خصوصًا فن الشعر وفن الرسم- قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفن لا الغرب والشرق. وهي قصة مثيرة ومحيرة)([٢])

ويقول كذلك: (تكاد العلاقة بين الفنون تكون أمرًا بديهيًا لا يشكُّ فيه أحد. ويكفي أن ننظر في بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة في النقد الفني والأدبي لنعرف أنها توحي بهذه العلاقة الحقيقية والغامضة في آنٍ واحدٍ: إيقاع البناء، معمار الرواية، تصوير الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكرة، لون النغمة والش خصية ... إلخ، والفنون بأشكالها المختلفة – كما يؤكد أرسطو في بداية كتابه عن فن الشعر– تصور الحياة وتشترك في خاصية أساسية هي "المميزس" أو المحاكاة)([٣])

وتقول كلود عبيد في كتابها(جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر):(تحدث ستولنتيز عن الإيقاع الموجود في الفنون البصرية فقال:"عندما يستعمل الكاتب لفظ إيقاع يقصد به أن هناك حركة داخل العمل الفني ... ويمكن التأكد أن هناك أنواعًا لا حصر لها من الإيقاعات والحركة في الفنون البصرية". فالإيقاع موجود داخل النفس البشرية، وكامن في الأشياء والأشكال، وصادر من الكون، وعندما تتحد هذه الإيقاعات الثلاثة وتتفاعل مع افيقاع الجمالي الصادر من العمل الفني تحدث التجربة الجمالية (العمل الإبداعي))([٤]).

ويشير الدكتور التلاوي إلى أن إفادة الفنون بعضها من بعض نسبي، ويختلف وفق إمكانات كل فن من تلك الفنون وطبيعته وإجراءاته وأدواته، فيقول:(وتبقى استفادة الفنون بعضها من بعض نسبية؛ لأنه من المستحيل أن تستبدل طبيعة فنٍّ بطبيعة آخر، وعلى سبيل المثال فالرؤية التجريدية نبعت من الموسيقا وأفاد منها الرسم و الشعر)([٥]).

ويؤكد الدكتور التلاوي على فكرة التمايز بين الفنون المختلفة رغم علاقات التشاجر بينها، واختلاف قنوات توصيل الرؤية والرسالة التي يحملها من فنٍّ لآخر، فيقول:(وإذا كان الشعر فنًّا، والشاعرية مهارة، والشعرية إبداعًا، فإن قنوات التوصيل والتأثير كمفهوم إجرائي يفرضه السياق الاستهلاكي للنص، وتتغير تلك القنوات تبعًا لطبيعة كل فنٍّ وخصوصيته. والقول بالمتعة الزمانية للموسيقا يقابله القول بالمتعة المكانية للرسم والنحت، والمتعة الزمانية لا تنفي الحجم المحدود للمكانية والعكس ... والشعر فنٌّ أفاد من الموسيقا والرسم والنحت والمتعة الشعرية متعة زمانية ومكانية ووجدانية وعقلية معًا)([٦])

الصورة وبناء النص:

وأما الصورة في الشعر فإن الشاعر يستعين بالحروف والأصوات والألفاظ والتراكيب ليشكل أبعاد صورته الشعرية ولوحته الفنية التي تتشاجر كل الحروف والألفاظ والتراكيب في تحديد أبعادها الدلالية على مستوى الصورة المفردة أو اللوحة أو على مستوى النص الشعري كله.

فالنص الشعري هو المنجز النهائي لإبداع الشاعر، والصورة والتصوير مفردة من مفرداته ووسيلة أساسية في بنائه وتكوين دلالاته، وقد أكد نقادنا القدامى على أهمية الصورة بكل أنماطها في تشكيل الدلالة الكلية للنص الشعري الذي هو منجز لغوي مبدع في الأساس، وظهرت قضية كبيرة من أهم قضايا النقد العربي القديم صال فيها نقادنا وجالوا دارت حول (اللفظ والمعنى)، وهل الأصل في النص الشعري جودة اللفظ والصياغة والعبارة أم جودة المعنى والمضمون.

ومن النقاد الذين أشاروا إلى أهمية الصورة في تشكيل النص الشعري أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، وهو بلاغي وناقد ومبدع ساخر حيث يؤكد على أن الصورة هي عنصر مهم وأساس في تشكيل النص الشعري وبنائه، فيقول:(والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربي، والقرويّ والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة

الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجودة السّبك. فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التصوير)(٧).

وعلى الرّغم من أنّ (الجاحظ) لم يُبيّن لنا كيف أنّ الشعر ضرب من التصوير، فإنّه بالإمكان إماطة اللثام عن ثلاث دلالات، يكتسبها مصطلح (التصوير) عنده، هي: صياغة الأفكار التي تعمل على التأثير واستمالة المتلقي نحو سلوك معين، و التجسيم أو التقديم الحسي للمعنى، التأثير والاستمالة والإشارة، إذ التقديم الحسّي للمعنى، يجعل الشعر مماثلاً لفن الرّسم، ومشابهًا له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقّي، وإنْ اختلفا في المادة التي ينبني عليها كلّ واحد منهما.

ويؤكد الدكتور إحسان عباس:(أنّ الصورة الشعرية هي التي تميّز شاعرًا من آخر، كما أنّ طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم وهي عنان الشّاعرية)(٨).

ويقول أحد النّقاد:(اللغة الشعرية عمادها الصورة الشعرية و الإيقاع؛ فالصورة الشعرية هي القوة البانية بامتياز)(٩)؛ و من هنا لا تُعَدُّ الصورة الشعرية (أداة تزيين أو جزء يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي، بل تحولت إلى أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف، وهذا النوع من الصور الشعرية هو الأكثر اكتمالاً و أهمية و به تتحول الصور الشعرية إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة دونه)(١٠).

ويشير الدكتور محمد نجيب التلاوي على دور الصورة في الشعر وأهميتها، ودور الكتابة في التأسيس الأولي لفنّ الرسم، فيقول:(الشعر صورة ناطقة، والرسم شعر ناطق، ويقال: إن أول رسم كان نوعًا من الكتابة لا يهدف إلى إدخال السرور، وإنما إلى تقديم المعلومات ليس إلا ... وكان الخط الهيروغليفي يسمى بالخط الصوري لاعتماده في أبجديته على الصور .. فمثلاً كانوا يعبرون في كتابتهم عن المنتصر والمحارب بصورة شخص في يده قوس ونشاب ... وهذا يعني بداية أن الرسوم المكانية تمددت

عبر الكتابة الهجائية، حتى خطوط الرمل الستة عشر التي انتشرت بين الكهنة في إفريقيا، التي اعتمدت على النقطة قد شكلت رسومًا من النقاط للدلالة على المعاني ... لكن هذا التقارب المبدئي تقلص بعد أن استقام الرسم فنًّا مستقلاً، واستقلت الحروف الهجائية بأشكال هندسية ومجردة اللهم إلا الخطّ الصيني)(١١).

وإذا كان هذا الانفصال أو التمايز بين الفنون قد حدث في مرحلة تاريخية بعدية لمرحلة التكون والتلاقي الأولىّ الضاربة في أعماق تاريخ الفنون ونشأتها، فإننا لا نعدم أن نجد تلاقيًا مستمرًا بين عناصر الفنون وأدواتها يخلق شيئًا من التعانق في الأداء الفني الخلاق لتلك الفنون عبر قنوات التوصيل المشتركة التي تتم عبر تبادل العناصر وتعانقها بين الفنون المختلفة.

ويجيء هذا التجديد الأدائي بين الفنون عبر تجديد كل فن لأدواته وعناصر تشكيله من خلال رفد عناصره بعناصر فنية من الفنون الأخرى معارة تقوي أداءه للتعبير عن فلسفة مبدعه لتناسب إيقاع عصره؛ فالصورة ركيزة الفنون التشكيلية تمثل العنصر الأساس في فن الشعر بشكل عام وفي الخطاب الشعري الساخر بشكل خاص؛ فالصورة الشعرية تحرك العقول وتشدها في النص الشعري إلى منظور جديد يأخذ في الاعتبار التقدير للبعد الجمالي للأشياء المرئية والمجسمة في النسيج اللغوي للنص الشعري، واللغة تلعب دورًا مهمًا في الخطاب الكاريكاتيري الساخر لفن الرسم الساخر، بل ربما كانت هي العنصر الأساس في فلسفة الأداء الساخر لرسام الكاريكاتير، فنحن – على حد قول الدكتور التلاوي– :(أمام إشكالية جديدة تجاوزت إشكالية التقارب والتداخل بين الأجناس الأدبية إلى إشكالية التداخل والإحلال بين الفنون نفسها، حيث تجاوزت الفنون مجرد الإفادة العادية إلى نوع من التداخل والإحلال بطريقة تثير الدهشة والاستغراب، فهل هذه المحاولات تحديث تقني للتجربة الإبداعية ذات الاستدارة الواحدة بفعل استجابتها للحواس، وكرد فعل بيئي متغير يتغير الذوق والشكل الفني؟ أم أن هناك فلسفة مولدة لهذه المحاولات الإبداعية المستحدثة؟)(١٢).

ونحن هنا نطرح تساؤلاً طرحه الدكتور التلاوي في كتابه(القصيدة التشكيلية في الشعر العربي)، وهو (هل يمكن للرسم (كفن بصري) أن يكوِّن فضاءات تشكيلية تتداخل بانسجام مع النص الشعري، وتصبح جزءًا منها؟)(١٣)، أو أننا نسطيع أن نطرحه بصورة أخرى تتناسب وطبيعة هذه الدراسة، ما مدى التداخل بين عناصر الفن الشعري وفن الرسم في تشكيل لغة الخطاب الشعري الساخر في شعرنا القديم وأبعاده الدلالية؟ وهذه الدراسة وإجراءاتها تحاول الإجابة عن هذين السؤالين بشكل إجرائي وعملي عبر تحليل نماذج من الخطاب الشعري الساخر في شعرنا القديم.

وقريب من الفهم والطرح اللذين نلمسهما بوضوح في مقولة الجاحظ، قول (قدامة بن جعفر) في قضية (اللفظ والمعنى): (إنّ المعاني كلّها معرَّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضّة للصياغة)(١٤)

لقد جعل (قدامة) الشعر صورة للمعاني، فالمعاني كالمادة الخام للشعر، ومقدرة الشاعر الحاذق تبرز في اللفظ والشكل، لا في المعنى والفكرة، وبالتالي، فإنّ الصورة عند (قدامة)، المتأثر بالمنطق والفلسفة اليونانية، تتحدّد من كونها الوسيلة التي يُستعان بها في تشكيل المادة وصوغها، شأنها في هذا شأن باقي الصناعات، وهي أيضا محاكاة حرفية للمادة الموضوعة، المعنى يزّينها و يحسّنها، ويبرزها في شكل حلية تبرهن على براعة الصائغ.

والتصوير ليس عنصرًا مهمًا في مجال الشعر فقط بل هو مكون مهم من مكونات العمل الأدبي على اختلاف أجناسه شعره ونثره، يقول محمد العناز:(تشترك جميع الأجناس الأدبية في قيامها على التصوير، سواء تعلق الأمر بالشعر أو النثر، غير أن لكل جنس خصائصه التصويرية التي تساهم في تحديد الخصائص التجنيسية للعمل

الأدبي، وربما كان بإمكاننا القول إن التصوير لا يغدو أن يكون مكوناً واحداً من مكونات جمالية تتخلل بنية الجنس الأدبي، ولا يرقى إلى أن يشكل أداة نقدية مستقلة في العملية التجنيسية. غير أن النظر إلى التصوير الأدبي من حيث كونه مرتكزاً من مرتكزات العملية التجنيسية، يخفي نزوعاً نقدياً يذهب إلى ضرورة التمييز بين ضروب من الصورة الأدبية؛ تمييزاً يقوم على استشراف مسبق لبلاغتها النوعية.

وهكذا، بإمكاننا أن نتحدث عن صورة شعرية مستمدة من جنس الشعر، وصورة مقامية تمتح من جنس المقامة. دون أن يعني ذلك اتخاذ الصورة الشعرية نموذجاً في التصوير المقامي، وهنا يحق لنا أن نتساءل عمّا يميز الصورة المقامية ويجعلها مختلفة عن ضروب التصوير في الأجناس الأدبية القريبة من المقامة)(١٥).

ويُبيِّن الفروق بين تشكيل الصورة في النص الشعري وقيودها وفن المقامة وطبيعته التركيبية فيقول:(ولعل القيود التي تحدث عنها الناقد هي تلك المتعلقة بطبيعة اللغة المقامية ذاتها، إذ تحاول الجمع بين استرسال السرد في اللغة النثرية وحدود الشكل والموسيقى والبديع في اللغة الشعرية، ويمكن كذلك تحديد هذه القيود وهذه الموضعة من خلال إقامة نوع من المقارنة بين الصورتين الشعرية والروائية من جهة، والصورة المقامية من جهة أخرى. تقوم الصورة في الشعر على عدد من الومضات التصويرية المتفرقة بين أبيات القصيدة. وتقوم الصورة في الرواية على نوع من التصوير الممتد عبر لحظات متتابعة. ويمكن القول – على سبيل الافتراض – إن من بين مظاهر «الموضعة» المشار إليها في المقال المذكور قيام المقامة على سلسلة من الصور المتتابعة الجزئية المشكلة لصورة ممتدة يكون إطارها الخارجي هو الحوار نفسه، وتتحدد الصور الجزئية عبر صور هذا الحوار)(١٦).

ولأجل ذلك كله عدّ الأدباء والنقاد الشعر صناعةً لاحتياجه إلى تنميق الكلام وتجويد الألفاظ وتهذيبها والوقوف عند كلّ بيتٍ يُقال وتدقيق النظر فيه واطّراح الغثّ الرديء من الكلام، فالجاحظ يرى أن (الشعر صناعة وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصوير)(١٧)،

ويرى الأصمعيّ أنّ زهير بن أبي سُلمى والحُطيئة عبيد الشعر(١٨)، لأنهما يبالغان في صناعته وغربلته. وقالوا عن شعر النابغة الذبياني: (مطرفٌ بآلافٍ وخمارٌ بوافٍ)(١٩). في حين عرّف شيلي الشعر على أنه (خيرُ كلماتٍ صُفّت في خير نظامٍ)(٢٠)، ففي قوله خير كلماتٍ إشارةً الى انتقاء الألفاظ وتحسينها.

فقد أجاد الشاعر في توليد المعاني واختراعها، واستظراف الألفاظ وابتداعها، وحاكى الطبيعة وما فيها من الصِوَر، بأصدق التعابير والفِكَر، فهو شاعرٌ بحقٍّ لأنّ أرسطو يُسمّي شاعراً (من يأتي بالمحاكاة في مزيج من الأعاريض)(٢١).

وتعود الجذور التاريخية الأولى لمفهوم الصورة في النقد العربي القديم إلى الجاحظ الذي يرى أن الصورة هي الوجه الحسي الجمالي، وأن جودة الشعر تكمن في تلاحم أجزاء القصيدة معنى وألفاظاً ووزناً حتى تبدو القصيدة كأنها جنس من التصوير، كما أن الجاحظ هو أول النقاد الذين أشاروا إلى فاعلية الصور الحسية في الشعر وبخاصة البصرية منها.

وتشير دلالة مصطلح الصورة في النقد العربي إلى عدة دلالات منها الدلالة اللغوية والذهنية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية، وقد استفاد النقاد الغربيون من نظريات علم النفس الحديث في الدلالة النفسية للصورة التي تشير إلى أن الناس مختلفون في تشكيل صورهم في أذهانهم، كما استلهموا من علم النفس أيضاً في تصنيف صور الشعراء (لمسية/ حرارية ضغطية)، ومن هذا تولّدت عندهم الدلالة الحديثة للصورة النفسية المتمثلة في التعبير الحسي عن التجارب إلى الذهن ثم ينقلها الذهن إلى الشعر ثم يعاد إحياؤها واسترجاعها بعد غياب المنبه الحسي.

الخطاب الساخر والصورة:

إذا كان الخطاب الساخر في الرسم الكاريكاتيري يستعين بالصورة في لغته وأدائه للتأثير في المتلقي، ولا نعدم أن نجد للغة المكتوبة دورًا يؤكد دور الصورة والألوان وظلالها والأشكال وأحجامها في المنجز النهائي للرسام، فقد تأتي اللغة إلى جانب

الصور والأشكال والأحجام فتؤدي دورًا مهمًا في التأثير واكتمال قدرة العمل الفني على التأثير في المتلقي؛ لأن اللغة قد تمنح العمل الفني طاقة تعجز الألوان والأشكال على منحها إياه كالإشارة إلى عنصر مشموم أو مسموع، يؤديه العمل الشعري بما يمتلكه من قدرة لغوية ويعجز العمل الفني عن أدائه أو أن الرسم الكاريكاتيري – على أقل تقدير – يفقد كثيرًا من أدائه الساخر بافتقاده.

تقول كلود عبيد: (وتتميز الصورة الشعرية بوفرة المواد التي تساعد على تشكيلها، وترفع قيمتها كالإيقاع، فالإيقاع في الصورة الشعرية هو خاصة جوهرية من خواصها، به تحقق التجربة أقصى غايتها، وتأتي الإيقاعات على صورة رموز تتخطى الإدراك الحسي، ونتطلب جهدًا شاقًا ومرات طويلاً لتذوق وجودها والتغيرات لا تظهر في شكلها المتنوع المنظم إلا في جوهر اللحظة الإيقاعية.

وأيضًا تتميز الصورة الشعرية بتنوع الحركة وتعددها عن طريق اتكائها على الفعل والزمان وامتداده وتنوعه. وعلى الرغم من أننا نلحظ الإيقاع والحركة والزمان في الصورة التشكيلية، لكن هذه العناصر يبدو وضوحها أقل منه في الصورة الشعرية. والإيقاع في الصورة الشعرية مسموع، وأثر الإيقاع المسموع أكبر من الإيقاع المرئي او الصامت، مثل ذلك الحركة والزمان)([٢٢]).

وكذلك لا يمكن أن نتصور العمل الشعري الساخر وخطابه خاليًا من الصورة وأنماطها المختلفة؛ البصرية أو السمعية أو الشميَّة ... إلخ، فالخطاب الشعري الساخر لا يمكن أن يصل إلى غايته بدون الصورة بأشكالها المختلفة إلى جانب الأداء اللغوي، فالصورة وتركيبها بكل مفرداتها اللغوية والتصويرية لها دور مهم في تشكيل الخطاب الشعري الساخر، وبدونها لا يصل الشاعر إلى مبتغاه، ويفقد الخطاب الشعري الساخر كثيرًا من أدائه ورونقه.

الخطاب الشعري الساخر في التراث العربي:

إن الخطاب الساخر مُكَوِّن مهم من مكونات الخطاب الشعري العربي منذ الجاهلية، والعربي في الجاهلية كان يتحاشاه ويتلمس جميع الطرق التي تجنبه إياه، فالعربي كان يقدر الكلمة وقيمتها ودورها في حياته فكان على علم بأن (جرح اللسان أوجع وأوقع وآلم من جرح السنان)؛ لذلك تحاشت القبائل ألسنة الشعراء وهجاءهم وسعت بكل ما وسعها إلى كسب ثناءهم ومديحهم.

تقول كلود عبيد في كتابها(جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر) مشيرة إلى أن الصورة أو التصوير جوهر الشعر:(من الطبيعي أن نجد الصورة الفنية على اختلاف أنواعها ومستوياتها في الشعر العربي، شأنه في ذلك شأن كل شعر آخر؛ فقد كانت الصورة ولم تزل هي جوهر الشعر الثابت ووسيلته التي لا يستغنى عنها في الكشف عن الحقائق الشعرية والإنسانية التي تعجز اللغة العادية واللغة العلمية عن الكشف عنها وتوصيلها)(٢٣).

لقد كان للخطاب الشعري بشكل عام مكانة في حياة العرب منذ الجاهلية، فكانوا يحتفون بالشعراء وشعرهم، وللخطاب الساخر بشكل أساس دور عظيم الأهمية فدوره في النَّيْلِ من الأعداء لا يقل عن دور القتال والحرب؛ فكثيرًا ما شبه الشعراء قصائد هجائهم وقوافيهم بالسهام التي تصيب الخصوم وتقتلهم.

والخطاب الساخر في تراثنا العربي قديم؛ فموضوع الهجاء أحد أهم الموضوعات الشعرية القديمة منذ العصر الجاهلي؛ ولتنظر في تقسيمات موضوعات الشعر عند النقاد العرب القدامى أبي تمام وقدامة بن جعفر وابن رشيق وأبي هلال العسكري وغيرهم فستجد الهجاء أحد أهم تلك الموضوعات(٢٤).

وقد كانت لا تزال في نفوس العرب في الجاهلية بقية من صلة بين الشعر ودعاء الآلهة، وخاصة شعر الهجاء، يقول الدكتور شوقي ضيف:(وفي أخبارهم- يعني العرب القدامى- أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حُلَّةً خاصة، ولعلها كحلل الكهان، وحلق

رأسه وترك له ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلاً واحدة، ونحن نعرف أن حلق الرأس كان من سننهم في الحج، وكأن شاعر الهجاء كان يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى تصيب لعناتُ هجائه خصومه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب النحس المستمر.

فالهجاء في الجاهلية كان لا يزال يُقْرَن بما كانت تُقْرَن به لعناتهم الدينية الأولى من شعائر، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يتطيرون منه ويتشاءمون ويحاولون التخلص من أذاه ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً)([٢٥]).

وقد تحوَّلوا يصبُّون أهاجيهم ولعناتهم على خصومهم هم وعشائرهم، فلم يسلم منها أحد من أشرافهم، يقول الجاحظ:(وإذا بلغ السَّيِّدُ في السؤدد الكمال حسده من الأشراف من يظن أنه الأحق به، وفخرت به عشيرته فلا يزال سفيه من شعراء تلك القبائل قد غاظه ارتفاعه على مرتبة سيد عشيرته فهجاه، ومن طلب عيبًا وجده، فإن لم يجد عيبًا وجد بعض ما إذا ذكره وجد من يغلط فيه ويحمله عنه. ولذلك هُجِيَ حصن بن حذيفة، وهُجِيَ زُرَارةُ بن عُدَس وهُجِيَ عبد الله بن جُدْعان وهُجِيَ حاجب بن زرارة. وإنما ذَكَرْتُ لك هؤلاء لأنهم من سؤددهم وطاعة القبيلة لهم لم يذهبوا فيمن تحت أيديهم من قومهم ومن حلفائهم وجيرانهم مذهب كليب بن ربيعة ولا مذهب حذيفة بن بدر ولا مذهب عُيينَة بن حصن ولا مذهب لقيط بن زرارة ... فإن هؤلاء وإن كانوا سادة فقد كانوا يظلمون)([٢٦]).

فاللسان كان يَنْكَأُ بهجائه في الأعداء نَكْأَ السيوف والرماح سواء بسواء بل ربما كان جرح اللسان أوجع وأشد من جرح الرماح والسنان؛ لذا كان العربي يَعُدُّه من عدد القتال والحرب، يقول عبد قيس بن خفاف البرجمي:

فأصبحتُ أعددتُ للنائبا ... تِ عِرْضًا بريئًا وعَضْبًا صَقيلا

ووَقْعَ لسانٍ كَحَدِّ السِّنانِ ... ورُمحًا طويل القناة عَسُـــــولاً

وسابغةً من جيادِ الدُّرو ... عِ تسمعُ للسيفِ فيها صَـــــلِيلاً([٢٧])

ويقول راشد بن شهاب اليشكري لقيس بن مسعود الشيباني:

ولا تُوعِـــدنّي إنني إن تُلاقني معي مَشْرفِيٌّ في مضـــاربه قَضَمْ

وذمٌّ يُغَشّي المرءَ خِزْيًا ورهطَه لدى السَّرْحَة العَشّاء في ظلها الأَدَمْ(٢٨)

يقول الدكتور شوقي ضيف:(ودار هجاؤهم على كل ما يناقض مُثلهم التي صورناها في غير هذا الموضع، وقد قلنا إنه كانت تجمعها كلمة المروءة، وهي تعني عندهم فضائلهم من الشجاعة والكرم وحماية الجار والوفاء والنجدة وطلب الثأر...ولم يكونوا يقفون عند ذلك، بل كانوا يقذفون في الأعراض ويطعنون في الأنساب، متعرضين للأمهات ... وكثيرًا ما يتعرضون لشخص فيزعمون أنه دَعِيٌّ في قومه زَنيم. وشاع بينهم هذا الضرب من الوقوع في الأعراض، مما نجد آثاره فيما بعد عند جرير والفرزدق في العصر الإسلامي، وكأنما أصبح همُّ الهاجي أن يضرب عدوه الضربة القاضية، حتى لو كان شريفًا معروفًا بكثرة المناقب كما يلاحظ الجاحظ، بل لكأن مناقبه تؤذيهم، فكانوا يلطخونه بالعار ما وجدوا إلى ذلك سبيلاً)(٢٩).

ويقول الدكتور شوقي ضيف عن فن الهجاء في الجاهلية:(ولم يكن جمهور هجائهم يُفْرَدُ بالقصائد، بل كانوا يسوقونه غالبًا في تضاعيف حماستهم وإشادتهم بأمجادهم وانتصاراتهم الحربية)(٣٠).

ويقول الدكتور شوقي ضيف:(فقد تغنوا فيه- يعني شعر الفخر والمديح- بكريم الشِّيم وكل ما اتخذوه مثلاً رفيعًا لهم في حياتهم وسلوكهم؛ من كرمٍ ووفاءٍ وغيرِ كرمٍ ووفاءٍ، فعلى نحو ما صوروا فيه بطولة وشجاعة نادرة صوروا كثيرًا من الفضائل الحميدة)(٣١).

تقول كلود عبيد: (ومن الطبيعي أيضًا أن نجد قصيدة الصورة في تراثنا الشعري والنقدي قديمه وحديثه ومعاصره. فالعلاقة بين الشعر والرسم، على النحو الذي فهمت به في التراث النقدي، كانت وراء فكرة التقديم الحسي، أو التجسيم البصري لمعاني الشعر، والإلحاح على الجوانب الحسية للتصوير الشعري، ثم إن ربط الشعر بالرسم كان

يفترض أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقةٍ حسيَّةٍ، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقيًا بصريًا مباشرًا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورًا يراها بعين العقل)(٣٢).

وتستمدّ الصورة الشعرية أهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحّد مع التجربة ومجسّد لها، وهذا يعني أنّ الشّعر في جوهر بنائه ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها لأنّها في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري.

إنّ "المعاني هي الصورة الشعرية الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في العيان، فكل شيء له وجود خارج الذّهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم)(٣٣).

فالمعنى عندما يرد "على المتلقي عاريًا مجردًا، لا يحدث له لذّة، لأنّه يقرّر للمتلقّي ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولاً أو شوقًا إلا التعرف على غير المعروف، أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل، فإنّه يرد بشكل غير مباشر لا يتجلى إلّا بعد طلبه بالفكرة "(٣٤)، وهذا معناه أنّك "إذا عبّرت عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذّة القويّة، أمّا إذا "عبّرت عنه بلوازمه المجازية وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة التّي هي الدغدغة النفسيّة فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية)(٣٥).

فخصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنّها لا تقود إلى المعنى مباشرة، و إنّما تنحرف به عن الغرض وتضلّله فتبرز له جانبًا من المعنى، وتخفي عنه جانبًا آخر حتّى يتحرّك شوقه؛ فيتأمّل المتلقي الصورة ويستنبطها فيتكشّف له الجانب الخفي من المعنى ويظهر الغرض كاملاً(٣٦).

والنماذج التطبيقية كثيرة في تراثنا الأدبي نثره وشعره، ومن النماذج النثرية أشرنا إلى رسالة التربيع والتدوير، وهي عبارة عن لوحة كبيرة تمتلئ بمجموعة من الصور الفنية المفردة تجسم في مجملها لوحة فنية ساخرة من مهجوه أحمد بن عبد الوهاب، وهي تعدُّ النموذج البارز في مجال التصوير النثري الكاريكاتيري في تراثنا العربي الملئ بكثير من تلك النماذج الكاريكاتيرية الساخرة التي تلعب الصورة دورًا فاعلاً في تجسيد الدلالة الكلية فيه.

ونستعرض هنا نماذج من تراثنا الشعري التي تجسد الصورة الكاريكاتيرية لمن سخر منه الشعراء والأدباء، فقد كان الهجاء أداته الصورة وغايته الهزء والسخرية والنيل من شخص المهجو على المستوى الظاهري والباطني على حدٍّ سواء؛ فقد سخر الأدباء قديمًا من خُلُق المهجو ومن خِلْقَته، فنفذوا إلى تشويه الجانب الخُلُقي الباطني للمهجو كما ركزوا على رسم صور شائهة لخلقته في محاولة لإثارة المتلقي وحفزه على الضحك والهزء بالمهجو.

ونرى الخطاب الساخر في تراثنا العربي بجميع أنماطه الشعر والنثر و رسالة (التربيع والتدوير) للجاحظ ومقدمتها(٣٧) تمتلئ بالسخرية والهزء من غريمه أحمد بن عبدالوهاب؛ فقد حفلت رسالة التربيع والتدوير بالتصوير السّاخر والفكاهة العميقة واللقطات الكاريكاتيرية والنبرة المسرحيّة، إذ يتحدّث الجاحظ بنبرة ساخرة عن غريمه أحمد بن عبد الوهاب الذي يرى فيه كل نقيصة، فيسرف في إظهار قبحه وجهله ثم يخاطبه فإذا ظاهر الخطاب مدح وما هو بمدح بل هو مبالغة في الذّم والسخرية، و رسالة " التربيع والتدوير " للجاحظ، رسالة طويلة تقع في حوالي خمسين ومائة صفحة، ومحورها التندر من معاصره أحمد بن عبد الوهاب الذي كان كاتبًا في عهد الخليفة العباسي الواثق، وكان ينافس الجاحظ على التقرب من القاضي عبد الملك الزيات. والخطاب الساخر يملأ جنبات كتب نثرية بأسرها(٣٨) وقد يرد في أجزاء من بعضها(٣٩).

وكما أشرنا إلى رسالة (التربيع والتدوير) للجاحظ مثالاً على الخطاب النثري الساخر في النص النثري العربي، وأحلنا في الحاشية إلى كتب نثرية تمتلئ بالسخرية، فإننا سنتناول في هذه الدراسة نماذج شعرية كثيرة تمثل هذا الجانب الكاريكاتيري المعتمد في تشكيله على رسم الصورة، بل إن الصورة الشعرية الهازئة والساخرة هي مفردة أساسية ومهمة في بنائه وتشكيله، والخطاب الشعري الساخر في تراثنا العربي يمتد عبر عصوره الأدبية المختلفة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، فهو خطاب لا ينتهي قد يهدأ حيانًا ولكنه لا يلبث أن يشتعل وينتعش مع كل حدث من أحداث العصر والمجتمع الذي يظهر فيهما.

وكذلك فإننا نجد نماذج متميزة من الشعراء العرب في تاريخ الشعر العربي قد تميزوا في هذا الجانب من صياغة الخطاب الشعري الساخر وتشكيله، ووجدنا نماذج رائعة ومتميزة من أشعارهم في هذا الجانب، فهناك أعلام من الشعراء وملامح ولمحات من الأشعار تجسد هذا الجانب المهم من جوانب الخطاب الشعري الساخر في تراثنا العربي، ولعلنا لا نستطيع أن نغفل شعر ابن الرومي وأسلوبه الساخر الذي تتعدد نماذجه في خريطة ديوانه وخطابه الشعري العام، كما أننا لا نستطيع كذلك أن نتجاهل خطاب المتنبي الساخر في ديوانه، ولا خطاب بشار بن برد الذي كان يسخر من كل شيء حتى من نفسه، حين يقول ساخرًا من عماه ومن نفسه:

أعمى يقودُ بصيراً لا أبا لكمُ قد ضلَّ من كانت العميان تهديه

إن هذا الخطاب الشعري المهم – وإن كانت هناك دراسات قد تناولته – إلا إنه بحاجة إلى دراسات كثيرة تستجلي جوانبه وتتناوله بالتحليل للوقوف على الجوانب الجمالية والفنية والدلالية عبر عصور الأدب العربي المختلفة.

ولقد آثَرْتُ أن أجعل نماذجي التطبيقية – في الغالب الأعم – منصبة على شعر النقائض في العصر الأموي بشكل عام؛ لندع الفرصة لدراسات أخرى لمكونات هذا الخطاب الساخر في تراثنا العربي؛ ولما لهذا الفن من طبيعة خاصة تختلف عن الخطاب

الساخر في شعر الهجاء في العصور السابقة عليه، و اتخذت معظمها من الخطاب الشعري الساخر في شعر جرير بن عطية؛ لما له من تميز بين شعراء النقائض، وما أظهره من قدرة فنية وبيانية متميزة في هذا الجانب، رابطًا بينه وبين خطابات شعراء آخرين في نقاط بعينها من عناصر هذا الخطاب لإثراء جوانب الدراسة بذكر النماذج المتميزة أو المماثلة والمناطق المتشابهة بين خطاب هذا الشاعر الساخر وخطابات غيره من الشعراء.

وميزة هذا الخطاب الشعري الساخر – النقائض– أنه يسعى لغاية مغايرة لفن الهجاء في العصور السابقة؛ فهو كما يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه (العصر الإسلامي):(ولعل في هذا ما يدلُّ أكبر الدلالة على أن النقائض عند الشاعرين الكبيرين: جرير والفرزدق إنما كان يُقْصَدُ بها قبل كل شيء إلى تسلية الجماعة العاطلة التي تكونت في المدينتين الكبيرتين: البصرة والكوفة. وقد بدأت بأسباب قبلية، ولكنها تطورت إلى مناظرة يُراد بها ملء أوقات العاطلين، وهي مناظرة كانت تقاطع بالتهليل والتصفيق. ومن ثمَّ لم تأخذ شكلاً جادًّا من أشكال الهجاء المعروفة عند العرب. ولو أنها أخذت شكلاً من هذه الأشكال لَشُهِرتْ معها السيوف، وخاصة حين يأخذ جرير والفرزدق في قَذْفِ نساء العشائر والأمهات والأخوات. إنها لم تَعُدْ هجاءً بالمعنى القديم، بل أصبحت فنًّا يُقْصَدُ به إلى إمتاع النَّاس في البصرة وقطع أوقات فراغهم. ولذلك كان الخلفاء والولاة يستقدمون شاعريها المبرزين؛ ليتناشدا أمامهم ابتغاء اللهو والتسلية. وكل الأخبار تؤكد أن جريرًا والفرزدق كانا مُتَصَافِيَيْن متوادَّين لا مُتخَاصمَين مُتباغِضَين)([٤٠]).

ويؤكد الدكتور عبد القادر القط الفكرة نفسها في كتابه (في الأدب الأموي) فيقول:(والنقيضة تدور في الأغلب حول محورين أساسيين؛ أولهما: ما أشرنا إليه من فخر وهجاء قبلي، والثاني: فحشٌ من القول يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام، فيه قدر غير قليل من الطرافة والفكاهة والسخرية اللاذعة.

والناظر في أمر هذه الصور الفاحشة يدرك أن المتناقضين ومن يتلقون شعرهم لم يكونوا يأخذون الأمر مأخذ الجدّ، وإلا لكان أقل قليله كافيًا لإراقة الدماء، بل كان الأمر يبدو كأنه "مباراة شعبية" في الفكاهة والسخرية على الطريقة التي كُنَّا نشهدها منذ سنين بين بعض مَنْ عُرِفوا بالقدرة على ابتكار الدُّعابة وصياغتها معتمدين في ذلك على بعض معانٍ أساسية تتصل بالجنس في كثير من الأحيان، دون أن يُحِسَّ أحدٌ منهم بأدنى حرجٍ أو إهانةٍ، أو يكون لذلك أدنى أثر في علاقة "المتبارزين"(٤١).

ويؤكد على غاية الخطاب الشعري الساخر للنقائض وطرافته في موضع آخر من كتابه، فيشير إلى أن أشهر شاعرين من شعراء هذا الفن الشعري الساخر وهما جرير والفرزدق يدركان غايته-أي فن النقائض الذي احتدم بينهما واشتعلت جذوته- رغم قسوته وقسوة صوره الشعرية الهازئة بكل منهما، فيقول:(وليس أدلَّ على ذلك من أن جريرًا قد رثى الفرزدق بقصيدة جيدة نسب إليه فيها كل ما ينسب إلى السيد العربي الجليل واصفًا خسارة قبيلتيهما تميم بفقد هذا الشاعر الفذِّ:

لعمري لقد أشجى تميمًا وهَدَّهَا على نَكَباتِ الدَّهرِ موتُ الفرزدقِ

وقد اشترك في تلك المناقضات عدد كبير من شعراء ذلك العصر، لكن أشهر النقائض ما كان بين جرير والفرزدق)(٤٢).

ويشير الدكتور شوقي ضيف إلى أهم شاعرين من شعراء النقائض وهما جرير والفرزدق، كما يشير إلى المدى الزمني الطويل لهذا الخطاب الشعري الساخر، فيقول: (وأهمُّ من وقفوا حياتهم على تنمية تلك النقائض القبلية مستلهمين فيها ظروف العصر وأحداثه السياسية جرير والفرزدق التميميان. وكان أولهما من عشيرة كُلَيب اليربوعية، والثاني من عشيرة مجاشع الدارمية، وقد ظلا يتناظران نحو خمسة وأربعين عامًا في عشيرتيهما من جهة، وفي قيس وتميم من جهة ثانية، فإن ظروفًا كثيرة جعلت جريرًا يقف في صفوف قيس محاميًا عنها)(٤٣).

ويؤكد الدكتور شوقي ضيف على قدرة جرير الكبيرة على الهزء بخصومه والنَّيْل منهم وإضحاك الناس منهم، فيقول:(وبذلك تكاملت حلقات هذه المناظرة العنيفة بين الشاعرين. وكان كثير من الشعراء ينزلق فيها متحيزًا للفرزدق على جرير، فكان يَشْوي وجوههم ووجوه عشائرهم بنيران هجائه، فينسحبون منهزمين على شاكلة الرَّاعي، وكان من سوء حظِّه أن فضَّل الفرزدق على جرير بقوله:

يا صاحبيَّ دنا الرَّواحُ فَسِيرَا غَلَبَ الفرزدقُ في الهجاءِ جريرَا)([٤٤]).

ويقول في حَقِّ جرير مشيدًا بقدرته على صياغة الخطاب الشعري الساخر الذي يدحر الخصوم ويلحق بهم العار والشنار، فيقول:(وإنما أطلنا في هذا الخبر لنعطي صورة عن شاعر النقائض في المربَد، وكيف كان يحتفل بثيابه وزينته، وكيف كان له مجلس يتحلق فيه الناس من حوله ليستمعوا إلى شعره بين الصياح والتهليل، وأيضًا لندل على قدرة جرير في الهجاء، وكيف كان يفضح من يتعرضون له فضيحة الأبد. ويقال: إنه أسقط في الهجاء ثلاثة وأربعين شاعرًا، ويقال: بل ثمانين ونيفًا، كانت أقواسهم أضعف من أن ترميه بمثل سهامه المَصْمِيَّة)([٤٥]).

ويؤكد الدكتور شوقي ضيف على فلسفة فن النقائض وقدرة شعرائها على التصوير الفني المرتبط بتوليد المعاني الجديدة وحسن صياغتها، فيقول:(وواضح مما قدمنا أن نقائض جرير والفرزدق نشأت تلبية لحاجة أهل البصرة إلى ما يسدُّ فراغهم ويشغل أوقاتهم، ولم يلبث الشاعران أن حققا لهم كل ما كانوا يبغون من ذلك، إذ تحولا بفنِّ الهجاء القديم إلى هذه النقائض الجديدة، التي استضاءَا فيها بقدرة العقل العربي الحديثة على الجدل والتوليد في المعاني ... وانظر في أي نقيضة يردُّ بها أحدهما على خصمه، فستراه يقف بإزاء كل بيت قاله صاحبه ويردُّ عليه صُنْع المتناظرين من أهل اللَّدَد والخصومة في المسائل العقيدية؛ فهو يحاول جاهدًا أن يبطل كل فكرة اعتمد عليها صاحبه في هجائه وأن ينقضها نقضًا، ومن ثمَّ كُنَّا نرى أن نقائض جرير والفرزدق فنٌّ جديدٌ)([٤٦]).

ونسوق هنا نماذج من شعر جرير الكاريكاتيري الساخر ونحاول أن نلحظ في تلك النماذج كيف امتزجت الصورة باللغة في تشكيل الخطاب الكاريكاتيري الساخر من مهجويه، وكيف لعبت الصورة دورًا مهمًا إلى جانب اللغة في تشكيل هذا الخطاب الشعري الساخر وبناء عمده.

مفردات الخطاب الساخر وآلياته:

وينبني الخطاب الشعري الساخر عند العرب عبر طرائق مختلفة، نتناول هنا أبرزها في النماذج التي بين أيدينا، وهي: الحيونة (تحويل الإنسان عن طريق التصوير الفني واللغوي عن طبيعته الإنسانية إلى صورة حيوانية منفرة)، والتشويه والمسخ بإبقائه على طبيعته الإنسانية مع تشويهه ومسخه وتحويله إلى طبيعة إنسانية مغايرة ساخرة ومضحكة، والطريق الثالث هو المبالغة في الوصف لأحواله وصفاته – خاصة الصفات المذمومة على المستوى الإنساني والاجتماعي- لإثارة السخرية منه والهزء به، وإن لم نعدم أن نجد الشعراء قد استخدموا صفة المبالغة في رسم الصور الكاريكاتيرية في عملية الحيونة والمسخ والتشويه بجانب المبالغة اللغوية عن طريق مفردات اللغة وتراكيبها، بالإضافة إلى التكرار، وقد يمزج الشاعر بينها جميعًا في مشهد ساخر واحد.

وفي سياق الحيونة – وهي شكل من أشكال التشويه الكامل، ونعني به نقل الإنسان والتحول به عن طبيعته الإنسانية تحولاً كُليًا- نرى جرير يهجو الفرزدق وقومه، فيقول:

كأنَّ مجاشعًا نَخَباتُ نِيبٍ هَبَطْنَ الهَزْمَ أسفلَ من سَرارَا
إذا حلُّوا زَرُودَ بَنَوْا عليها بُيوتَ الذُّلِ والعَمَدَ القِصَارَا
تسيلُ عليهم شُعَبُ المَخازِي وقد كانوا لِسِؤأتها قَرارَا
وهل كان الفرزدقُ غيرَ قِرْدٍ أصابته الصواعقُ فاستدارَا
وكُنْتَ إذا حَلَلْتَ بدارِ قومٍ رَحَلْتَ بخِزيةٍ وتركْتَ عَارَا
فَهَلاَّ غِرْتَ يوم أراد قومٌ أصابوا عُقْرَ جعثن أن تَغَارَا

أتذكرُ صوتَ جعثِنَ إذْ تُنَادِي ومَنْشَدَكَ القلائدَ والخِمَارَا

ألم تَخْشَوا إذا بلغ المخازي على سَوْءَاتِ جِعْثِنَ أن تُثَارَا([٤٧]).

ونلحظ تعدد الصورة الساخرة المفردة المتلبدة في الصورة الكلية الهازئة التي رسمها جرير للفرزدق وقومه؛ فهم (أستاه إبل) وما يستتبع هذه الصورة من قذارة، بل ليس هذا فحسب فهم (أستاه إبل مسنة) وهذا إمعان من الشاعر في تكوين خطابه الشعري الساخر من خصمه(الفرزدق)؛ لأنه لم يقتصر على تصوير قوم الفرزدق بأستاه الإبل وما يستتبع هذا من إلحاق القاذورات والأوساخ بهم، بل يزيد الأمر مرارة وسخرية حين يصورهم بأستاه الإبل المسنة وما يعلق بهذه الصورة من سوء المنظر وكثرة الأوساخ؛ لأن الإبل المسنة لا تتحكم في مخارج فضلاتها وأبوالها مما يزيد من قذارة أستاهها ونتن رائحتها، فتجتمع في هذا المشهد الساخر صورتان يدركهما المتمعن في معنى البيت الشعري، صورة بصرية تشير للمنظر السيء لمؤخرات الإبل المسنة وما يحيط بها من قاذورات وأوساخ، وصورة شَمِيَّة تشير من طرف خفي إلى نتن الرائحة وكراهتها، ولا يكتفي الشاعر جرير بهذه الصورة الشعرية الساخرة لقوم الفرزدق، بل يرسم لهم صورة هازئة أخرى مبكية على المستوى الاجتماعي والثقافي للمجتمع العربي، حين يستخدم الاستعارة المكنية في قوله(بنوا عليها بيوت الذُّلِّ والعَمَدَ القصار) فقومه ضعاف مستضعفين أينما حلوا أقاموا في ذُلٍّ وضَعْفٍ ومَهَانَةٍ، ويجسد الشاعر ذلك في قوله(بيوت الذل) و(العمد القصار) وما يرتبط بهذه الصورة الفنية من دلالة ثقافية واجتماعية تتعلق بالنسق الثقافي والاجتماعي العربيين فهم يبنون بيوتات المذلة لا المجد، ويبنون (العمد القصار) التي تشير إلى فقرهم وهوانهم؛ لأن أصحاب العزة والمنعة والكرامة يشار إليهم في النسق الثقافي العربي برفعة العمد وطولها([٤٨]).

والشاعر يستخدم كل إمكاناته التصويرية واللغوية في النيل من الأخطل بداية من التصغير لاسمه (الأخيطل) وما يحمله من تحقيرٍ وسخرية قابعة تحت إطار التصغير، ثم نراه يستخدم أسلوب التوكيد بـ (إن) ليؤكد على حيوانية الأخيطل وخنزيريته في قوله

(إن الأخيطل خنزير)، ولا يكتفي جرير بهذا التصوير الساخر فقط، بل نراه يزيد التصوير الساخر للمهجو حين يجعله خنزيرًا مشوهًا صعقته الدواهي وأحرقته، ونراه يستخدم التكرار في أبياته مصرًا على الصورة نفسها والدلالة الساخرة عينها حين يستخدم التكرار للفظة (الخنزير) بكل ما تحمله من دلالات في البيت الرابع، وهو خنزير مذعور مروَّع خائف لا نصير له، يصرخ مُستغيثًا ومُستنجدًا بغيره؛ لأنه لا نصير له من قومه الذين هلكوا من قديم الزمان ولم تقم لهم قائمة، إضافة إلى أنه ضعيف لا يستطيع دفع ضيم يقع عليه أو يحلُّ به .

وفكرة الصعق والتشويه والحرق شائعة في الخطاب الشعري الكاريكاتيري الساخر في شعرنا القديم خاصة في شعر النقائض الذي يحاول فيه الشاعر النَّيْلَ من خصمه ورسم صورة فنية شائهة مضحكة، كما رأينا في تصوير جرير للفرزدق في أكثر من موضع في شعره بأنه قرد ممسوخ مُشَوَّه أصابته الصواعق فاحترق.

فالشاعر العربي القديم يستخدم كل طاقاته التصويرية واللغوية والشعرية في تشويه خصومه وصعقهم، فجرير يشير إلى ذلك في هجائه للبعيثِ، حين صور مناجزته للشعراء في هجائهم بصورة حرب تصعق الخَصْمَ/البعيثَ وتهزمه وتمسخه بشظاياها وأجرام صواعقها، فيقول:

وإذَا انتحيْتُكُمُ جمـــــيعًا كنتم لا مسلمين ولا عليَّ كراما
ولقد لقيْتَ مؤونةً من حربنا نزلتْ عليك وألقتْ الأَجْرامَا
مَهْلاً بَعِيثُ فإن أُمَّك فَزْتَنَا حَمْراءُ أَثْخَنَتْ العُلُوجَ رُدَامَا(٤٩).

ويقول في موضع آخر مفتخرًا بنفسه وبقوة شعره وتحديه لخصومه من الشعراء، وتغلبه عليهم:

ترى الشعراء من صَعِق مُصَاب بِصَكَّته وآخر مســـتديمِ
لقد وجدوا رِشائي مـــــتمرًّا ودلوي غير واهيةِ الأَديمِ(٥٠).

وفكرة الصعق والتشويه التي لاحظناها في تصويره للفرزدق في صورة قرد أصابته الصواعق فاحترق، وشُوِّه منظره، نجدها كذلك في تصويره للأخطل في صورة ساخرة مماثلة تجمع بين الحيونة والتشويه، حين يصوره في صورة (خنزير) بكل ما يحيط بهذا الدال من مدلولات ثقافية واجتماعية في المجتمع العربي، ليس هذا وحسب بل نراه يصوره أيضًا وقد صُعِقَ، فقد أصابته إحدى الدواهي فشوهته، ولنا أن نلاحظ إلحاح جرير على تكرار لفظة (خنزير) لما يكتنزه هذا الدال من مدلولات سيئة في المجتمع العربي المسلم، حيث يقول:

إن الأُخَيْطِلَ خِـــنزيرٌ أطاف به إحدى الدواهي التي تُخْشَى وتُنْتَظِرُ
قادوا إليكم صدور الخيل مُغلَمة تغشى الطِّعانَ وفي أعـــطافها زَوَرُ
كانت وقائع قُلنا لـــــن تُرَى أبدًا من تغلب بعـــــــــدها عينٌ ولا أثَرُ
حتى سَمِعتُ بخنزير ضَغَا جزعًا منهم فقلتُ أرى الأمواتَ قد نشـــروا(٥١).

والشاعر يستخدم كل إمكاناته التصويرية واللغوية في النيل من الأخطل بداية من التصغير لاسمه (الأخيطل) وما يحمله من تحقيرٍ وسخرية قابعة تحت إطار التصغير، ثم نراه يستخدم أسلوب التوكيد بـ (إن) ليؤكد على حيوانية الأخيطل وخنزيريته في قوله (إن الأخيطل خنزير)، ولا يكتفي جرير بهذا التصوير الساخر فقط، بل نراه يزيد التصوير الساخر للمهجو حين يجعله خنزيرًا مشوهًا صعقته الدواهي وأحرقته، ونراه يستخدم التكرار في أبياته مصرًا على الصورة نفسها والدلالة الساخرة عينها حين يستخدم التكرار للفظة (الخنزير) بكل ما تحمله من دلالات في البيت الرابع، وهو خنزير مذعور مروَّع خائف لا نصير له، يصرخ مُستغيثًا ومُستنجدًا بغيره؛ لأنه لا نصير له من قومه الذين هلكوا من قديم الزمان ولم تقم لهم قائمة، إضافة إلى أنه ضعيف لا يستطيع دفع ضيم يقع عليه أو يحلُّ به .

و جرير يمعن في الأبيات السابقة وفي غيرها في هجاء الأخطل التغلبي مستغلاً نصرانيته ليرسم له صورة كاريكاتيرية ساخرة، وضاربًا بفكره في تاريخ قبيلته وأيامها خاصة يوم حرب البسوس بين قبيلتي بكر بن وائل وقبيلة تغلب أهل الأخطل وعشيرته، وما وقع بين القبيلتين وما تحرى بين أبنائهما من قتل وفتك كاد يهلك الحرث والنسل، وجرير يستغل ذلك كله لرسم صورة كاريكاتيرية مضحكة مبكية للأخطل وقبيلته بني تغلب.

ويقول جرير في هجاء الأخطل أو (الأخيطل):

كذَبَ الأُخَيْطِلُ إنَّ قَـــــومي فيهمُ تاجُ الملـــوكِ ورايةُ النُّعـــــمان
منهم عُتيبةُ والمُـــــحِلُّ وقَعْنَبٌ والحنتفانِ ومـــــــــنهمُ الرِّدْفَان
إني لَيَغرفُ في السُّـــــرادقِ مَنْزلي عـــند الملوكِ وعـــــندَ كُلِّ رِهَانِ
ما زالَ عِيْصُ بني كُلَيْبٍ في حِمًى أَشِـــبٍ أَلَفَّ مَنَابتِ العِيصـــــــانِ
الضـــــــاربينَ إذا الكُماةُ تنازلوا ضَـــــــــزْبًا يَقُدُّ عواتقَ الأَبدانِ
وحَمَى الفوارسُ من غُدانَة إنَّهم نِعْمَ الحُـــــــمَاةُ عَشِيَّةَ الإزْنَان(٥٢).

ولعل جرير كان يكتنز معاني الشرف والسيادة في الموروث الفكري والاجتماعي عند العرب وما نظمه شعراؤها فيها في نفسه؛ فراح يقلبها ويحور في معانيها ويقلب صورها الفنية وتراكيبها اللغوية متخذًا من ذلك كله سبيلاً ليرمي الفرزدق بسيل من المخازي والمهازئ، ويتضح ذلك في حين يصور مذلة قوم الفرزدق بقوله (تسيل عليهم شعب المخازي) بكل ما يحمله الفعل (تسيل) من دلالات على الكثرة والاستمرار، في قوله:

تسيلُ عليهم شُعَبُ المَخازِي وقد كانوا لِسِوْأتها قَـــــرَارَا

فالمخازي تحيط بهم جميعا وتعمهم بل وتغرقهم لكثرتها فهي تسيل عليهم شُعَبًا من كل جهة، بل نراه يزيد من مرارة السخرية بقوم الفرزدق حين يجعلهم مستقر وقرار واستقرار لكل مخزية من مخازي المجتمع العربي، فهم لمساوئ أحياء العرب ومخازيهم

مستقر وقرار، والشاعر يستعين بالاستعارة في ذلك كله ليجسد خساسة قوم المهجو ونذالتهم وعارهم ومذلتهم.

وجرير لا يدع شخص الفرزدق يبعد أو ينجو من مخازي قومه، فيصوره بصورة كاريكاتيرية ساخرة ومثيرة للضحك والاشمئزاز في آن؛ فيصوره في صورة (قرد) بل ليس هذا وحسب فهو قرد أصابته الصواعق فأحرقته وشوهته، بل يجعله سبب تلك المخازي والمساوئ التي ألمت بقومه، فهو أينما حلَّ أو رحل ترك خزيًا وعارًا وراءه بأفعاله وأخلاقه السيئة الخارجة عن إطار الدين وأخلاقيات العرب الحميدة وتقاليدهم الحسنة، ويمعن جرير في رسم تلك اللوحة الكاريكاتيرية للفرزدق حين يجعله يغفل عن حماية داره وحريمه فلا يدافع عن حرمة أهله ولا يدفع العار عن نسائه، بل إنه هو سبب العار الذي لحق بقومه وعشيرته لتلصصه وتتبعه لحرمات النساء وانتهاكها(٥٣).

ويكرر جرير هذا الخطاب الشعري الساخر بكل مفرداته اللغوية والفنية والدلالية كثيرًا في هجاء الفرزدق وغيره ممن تعرض لهجائهم، ومن ذلك الخطاب الشعري الكاريكاتيري الساخر الذي تمتزج فيه الصورة باللغة لتشكل لحمة هذا الخطاب الساخر بل إنها تمثل مفردة أساسية من مفرداته الكاريكاتيرية هجاؤه للفرزدق كذلك بقوله:

لقد ولدت أمُّ الفـــــــــرزدق فاجرًا ... وجاءت بِوَزْوازٍ قصـــــيرِ القوائمِ
وما كان جارٌ للفـــــــــرزدقِ مُسْلِمٌ ... ليأمَنَ قِرْدًا ليلُه غـــــــــير نائمِ
يُوَصِّـــــــــلُ حَبْليه إذا جَنَّ لَيْلُه ... لِيَرْقَى إلى جاراته بالسَّـــــــــلالِمِ
أتيتَ حُـــــــدودَ الله مُذْ أنتَ يافع ... وشِبْتَ فما ينهاك شـــيب اللهازِمِ
تَتَبَّعُ في الماخور كل مـــــــــريبةٍ ... ولستَ بأهل المُحصناتِ الكَرائِمِ
رأيتك لا تُوفي بِجَارٍ أجـــــــــرته ... ولا مُستَعفًّا عن لِئَامِ المَطَاعِمِ
هو الرجسُ يا أهل المدينة فاحذروا ... مداخلَ رِجْسٍ بالخبيثاتِ عالم
لقد كان إخـــــراج الفرزدق عنكم ... طَهُورًا لما بين المُصَلَّى وواقِمِ
تَدَلَّيْتَ تَزْنِي مـــــن ثمانين قامةً ... وقَصَّرْتَ عن بَاعِ العُلاَ والمكارِمِ(٥٤).

وهذه الأبيات قريبة من حيث البناء الفني والتركيبي لسابقتها إلى حد بعيدٍ، وإن كنا لا نعدم أن نجد فيها تراكيب وصور فنية جديدة يعيد جرير تركيبها وتوليدها وبنائها، نلحظ ذلك في صورة القرد التي صور فيها الفرزدق فينما كانت هناك صورة قرد أصابته الصواعق فاستدار فصار قردًا ممسوخًا محروقًا مدورًا يثير الاشمئزاز والضحك، نراه في هذه الأبيات قرد لا ينام ليله يقفز على بيوتات جيرانه ويعتليها بالحبال لينتهك حرماتها، فهو لا يرعى حرمة جاره، بل ينتهك حدود دينه مخالفًا لكل عرف عربي أصيل كالجوار ومتنكرًا لكل مبدأ ديني أصيل من وصية الإسلام على صيانة حرمات المسلمين - أيًا كانوا - من دم ومال وعرض، بله حرمات الجار وحقوقه، فالفرزدق يتعدى حدود الله منذ أن جاء إلى الحياة، يتتبع الدانيا وينتهك الحرمات حتى صار دنسًا مدنسًا ولا طهر لحي حل به إلا بطرده وإخراجه منه، وهي تحمل الدلالات والمعاني الساخرة المريرة نفسها، وإصرار جرير على تكرارها وتكرار مفرداتها في خطابه الشعري الساخر إلحاح من الشاعر لإلصاق تلك الصفات والمعاني بمهجوه وكأنها صارت سمة من سماته التي لا يستطيع أن يتحلل منها، وهي لا تنفك ملتصقة به.

ويقول في هجاء الفرزدق والبعيث، مصورًا الفرزدق في صورة قرد يراوغ ويهرب من مواجهة جرير، فيقول:

يَروغُ القِـــــــــردُ مني إذ رَآنِي فَقُلْ للقِـــــــزدِ أينَ تَرُوغُ أينا
أحينَ رأيتني مَـــــرِسَتْ حِبَالي وجَدَّ الجِدُ تسألني الهُـــــوينا
فقد أمسى البُعَيْثُ سَخِينَ عَيْنٍ وما أمسى الفرزدقُ قَرَّ عينَا(٥٥).

وجرير يصور الفرزدق في صورة (قرد) مراوغ، وهي صورة تثير الضحك والهزء؛ فالفرزدق يتحول إلى قرد، وهو ليس قردًا عاديًا بل قردًا مراوغًا متلاعبًا، وجعل جرير من نفسه صائدًا مجيدًا مَرَسَ حباله وشباكه (أشعاره) ليصطاد ذاك القرد المراوغ، وينال منه، فإذا بالفرزدق يستغيث من هجاء جرير وقسوة أشعاره وقوافيه وشدة سخريته فيسأله أن يخفف من هجائه له؛ لأنه عاجز عن الردِّ، يبكي من قسوة هجاء جرير له، كما بكى

البعيث؛ فكلاهما قد علق في شباك هجائه وحبالها، فلم ينجوا منها ومن قسوة سخريته وهزئه بهما.

ويصور جرير شدة وقع هجائه على الفرزدق وما فعله به، مصورًا إياه في صورة قردٍ مُتَلاعبٍ، يسعى لأماكن اللهو والعبث عند من يجد لديهم غايته ومتعته، لا يزجره دينٌ ولا يمنعه خلقٌ كريمٌ؛ فهو متقلب الهوى والاعتقاد لتقلب مزاجه وهواه، فيقول:

خَصَيتُكَ بعدما جَدَعَتْكَ قَيْسٌ فأَيّ عذابِ ربِّكَ تستزيد
تُحِبُكَ يومَ عيدِهمُ النَّصَارَى ويومَ السبت شِيعتُكَ اليهود
فإن تُرْجَمْ فقد وَجَبَتْ حدودٌ وحَلَّ عليكَ ما لَقِيَتْ ثَمُود
تَتَبَّعُ مَنْ علمتَ له مَتَاعًا كما تُعطَى لِلُعْبَتها القرود(٥٦)

ونلحظ ما في الأبيات الشعرية السابقة من حيونة (كما تُعطَى لِلُعْبَتها القرود)، وما فعله جرير من تشويه لخصمه الفرزدق ومسخ (خَصَيتُكَ بعدما جَدَعَتْكَ قَيْسٌ)، فالشاعر كأنه فنان جروتسكي يجري لخصمه عملية جراحية تنال من رجولته فتلحقه بالنساء، ثم لا يكتفي بهذا بل إنه يصوره في صورة مشوهة مشينة وذليلة في آن، فهو قد جدعت أنفه قيس(جَدَعَتْكَ قَيْسٌ)، والشاعر يوظف دلالة الأنف وجدعها وما يرتبط بالأنف في تراث الثقافة العربية من عزة وأنفة لينزعها عن خصمه وغريمه ليجعله مشوهًا ذليلاً حقيرًا.

وفي موضع آخر يستخدم جرير صورة القرد نفسها في إطار فكرة الحيونة في تصوير الفرزدق والسخرية به، فيقول:

بكى غالبٌ لما رأى نُطَفًا بها من الذُّلِّ إذ أَلقَى على النَّار أَيْصَرَا
أشاعتْ قريشٌ للفرزدقِ خَزْيَةً وتلك الوفـــــــودُ النازلون المُوَقَّرَا
عَشِيةَ لاقى القِرْدُ قِرْدُ مُجَاشِعٍ هِزبْرًا أبا شِـــبْلَيْن في الغِيْلِ قَسْوَرَا(٥٧)

وفي إطار ثنائية الدلالة في (الحَيْوَنَة) يصور نفسه في صورة حيوان (أسد) هصور قوي يفترس خصومه ويمزق أشلاءهم منطلقًا من الإرث الثقافي العربي للدال (الهزبر/الأسد) لتصوير شجاعته وقوته وقدرته على القضاء عليه.

ويجمع جرير في هجائه للفرزدق أكثر من صورة حيوانية ساخرة في مشهد شعري كاريكاتيري واحد يضجُّ بالسخرية والهزء، فيقول:

قفيرة ساءَ ما كســـــبتْ بنيها ... وليلَى القين قينِ بني عِـــــقَالِ
أتتهم بالفرزدق أُمُّ سَـــــــوْءٍ ... لدَى حَوْض الحمار على مثالِ
ومن يُؤْوِي الفرزدقَ حين يَصْئِي ... صَئِي الكلبِ بَصْبَصَ للعِـظَالِ
أوى شيخ القـــرود مع الزَّوَانِي ... ليختارَ الحَـــرامَ على الحَلالِ
سَيُخْزيكَ الخليفةُ ثم تَخْـــــزَى ... بِعِزةِ ذي التكَرُّم والجَـــــلالِ(٥٨)

وفي هذه الأبيات يجمع جرير في خطابه الساخر أكثر من صورة حيوانية للفرزدق صوره فيها في صور كاريكاتيرية ساخرة؛ فجده (حوض الحمار)، وهو لقب عرف به بين الناس، وهو كلب يعوي وجرو صغير يَصْئِي ويحرك ذيله، ثم يأتي البيت الرابع ليضاعف من سخرية جرير من الفرزدق حين يجعله (شيخ القرود)، فهو ليس قردًا عاديًا، بل قردًا عليمًا خبيرًا بحركات القرود وألاعيبها، فهو (شيخ القرود)، فجرير يستخدم كل الطاقات الدلالية للفظة (شيخ) بما تدل عليه من خبرة وعلم وريادة ورئاسة، ليضاعف من سخريته من الفرزدق وألاعيبه وسوء أخلاقه؛ فهو قرد ذو خبرة بالألاعيب، وهو قرد لا يأوي ولا يحيا إلا وسط النساء الزانيات مفضلاً الحرام على الحلال، ليجعل لذلك كله ولتلك الألاعيب خزي في الدنيا عند الخليفة، وخزي في الآخرة عند ذي الجلال والإكرام.

وتلحُّ صورة القرد على جرير كثيرًا في خطابه الساخر للفرزدق، ولعله يدرك ما تكتنزه صورة (القرد) من سخرية مريرة وظلال دلالية مجتمعية، فلا يترك مناسبة إلا ويصوره في صورة القرد المتلاعب، يقول في هجائه له في موضع آخر:

أنا الدَّهر يَفْنَى الموتُ والدَّهرُ خالد فَجِئْني بمثل الدَّهر شيئًا يُطاوله

أَمِنْ سَفَهِ الأَحْلامِ جَاءوا بقردهم إليَّ وما قرد لقرم يُصَـــــاوله

تغمده آذيُّ بَحْـــــــــرٍ فَغَمَّه وألقاه في الحوت فالحوت آكله(٥٩).

وفي سياق فكرة الحيونة والتشويه للنَّيْلِ من الخصم وسيرًا على منهج فناني الجروتسك في فلسفة التشويه الساخر يأتي (الخنزير) بكل أبعاده العقدية ودلالاته المجتمعية والثقافية وكل ما يحيط به كدال في الخطاب الشعري الساخر عنصرًا آخر في هذا الخطاب الشعري الساخر جنبًا إلى جنب مع الدوال الأخرى: الكلب والقرد والإبل المسنة والحمير ... إلخ ليشكل جانبًا مهمًا من الجانب اللغوية والإبداعية والفنية التي تحرك دلالة السخرية والهزء وتعلي من نبراتها في نسيج هذا الخطاب.

والأبيات مليئة بالسخرية الشديدة القائمة على فاعلية اللغة إلى جانب التصوير في امتزاج قوي يدفع بدلالة السخرية المريرة لتطفوا على دلالة الأبيات كلها؛ لينال من شخص الأخطل ومن قومه في آن مستغلاً لصورة الخنزير وأبعادها الدلالية أفضل استغلال، إلى جانب فكرة الصعق والتحريق والتشويه والإهلاك والتدمير، والشاعر في الأبيات السابقة يوظف التناص التاريخي والقرآني في بناء هذا المشهد من خطابه الشعري الساخر ليعلي من أمر سخريته وهزئه.

يقول جرير في هجاء الأخطل التغلبي:

هُمُ جَرَّدوا للتغلبيين نســـــوة كأنَّ مُعَرَّاهُنَّ أفْـــــــــواهُ أكْلُبِ

فإنك يا خنزيرَ تغلب إن تَقُلْ ربيعةُ وَزْنٌ مـــــــــن تميم تُكَذَّبِ

أبا مالك لِلْحَيِّ فضلٌ عليكم فَكُلْ من خنانيص الكُناسة واشربِ(٦٠)

وفي سياق تقبيحه (للأخيطل) - كما يحلو لجرير أن يسميه للنيل من شخصه ووزنه الاجتماعي- ونساء قومه خاصة أمه، يقول:

لقي الأُخيطل أُمَّه مخمـــــــورة قُبْحًا لذلك شَارِبًا مَخمـــورًا
أُمُّ الأُخيطلِ بالرَّحوب إذا انتشت جعلت لشقْشِقة العِجَانِ هدير
لم يَجْرِ مُذْ خُلِقَت على أنيابها ماءُ الســواك ولم تَمَس طَهُور
لَقِحَتْ لأَشهبَ بالكُناسة داجن خِـــــــــنْزِيرة فتوالدا خنزيرا(٦١)

وجرير يرسم صورة حقيرة مهينة للأخطل وأمه مستعينًا بالمبالغة في وصف قبح أمه الخُلقي فهي (مخمورة) وهي خنزيرة تزوجت خنزيرًا (لَقِحَتْ لأَشهبَ بالكُناسة)، وقبحها الخِلقي، فهي قذرة (لم يَجْرِ مذ خُلِقَت على أنيابها ماءُ الســواك)، كما أنها مُذْ خُلِقَت (لم تَمَس طَهُورا)؛ وأنَّى لها بالنظافة والطهارة، وهي (خنزيرة) تزوجت خنزيرًا بين القاذورات، وولدت خنزيرًا (الأخطل)، والأبيات تنضح بالسخرية المريرة والهزء، والشاعر إلى جانب الصور الفنية القبيحة والحيوانية التي رسمها للأخطل وأمه وأبيه من خلال المبالغة، فإنه استعان كذلك بالتصغير المفضي للتحقير (الأخيطل)، والتكرار لهذا التصغير ليزيد من تحقيره وإهانته، إضافة إلى تكرار كلمة (خنزير) بأبعادها اللغوية المختلفة، وكأنه يريد أن يؤسس لدلالة تأصل القذارة والأوساخ في الأخطل وقومه، بل يزيد من التحقير عندما يجعله خنزيرًا قذرًا ولد وسط (الكناسة/القذارة) لخِنْزِيرَين قذرين

وفي الأبيات السابقة نلحظ كيف حوَّلَ جرير في شعره الساخر الأخطل وقومه بني تغلب عن طبيعتهم الإنسانية إلى طبيعة حيوانية مغايرة، ومزج بينهم وبين الحيوانات التي ألفوا مخالطتها حتى عدت طبيعتها على طبيعتهم، وحتى تحول الأخطل وقومه بنو تغلب لطول مخالطتهم لها عن طبيعتهم الإنسانية إلى طبائع تلك الحيوانات.

وفي إطار فكرة الحيونة وسياق تحديه الشعراء نرى جرير يصور الفرزدق في صورة (حَيّة) خبيثة، ويصور نفسه في صورة إنسان خبير بقتل الأفاعي والحيَّات، فيقول:

وقد زَعَمَا أن الفـــــــــــرزدقَ حَيَّةٌ وما قَتَلَ الحَيَّاتِ من أحدٍ قَبلي

وما مَارَسَتْ من ذي ذُبابٍ شَكِيمَتِي فَيُفْلِتَ فَوْتَ الموت إلا على خَبْل

ولما اتقى القينُ العـــــراقي باسته فَرُغْتُ إلى القَيْنِ المُقَيَّدِ في الحجل(٦٢).

ولا يكتفي الشاعر القديم في خطابه الساخر بذلك بل ناره يعدد تلك الصور الحيوانية وينوعها لينال من خصومه؛ فالفرزدق يصور بني ربيع بصورة قطيع من الماعز يصيح ويموء، فيقول:

أَترجُو رُبَيْعٌ أن يَجِيءَ صـــــــغارُهَا بخـــــــيرٍ وقد أعيا رُبيعًا كِبَارُها

عُتُلُّونَ، صَـــــــــخَّابو العَشيِّ كأنهم جِدَاءٌ من المَعزَى شـــديدٌ يعارُها

إذا النَّجْمُ وافَى مَغْرِبَ الشمس حارَدَتْ مَقَارِي عُبيدٍ واشتكى القِدْرَ جَارُها(٦٣).

ويصور جرير خصومه من الشعراء في صورة (ثعالب) ماكرة تعوي فيما بينها ليجتمعوا على فريستهم (جرير) لينالوا منه ظنًّا منهم أنهم بتجمعهم عليه سينالون منهم، حيث يقول:

عَوى الشعراء بعضُهُم لبعض عَلَيَّ فقـــــد أصَابهمُ انتقام

كأنهم الثعالب حـــــين تلقى هِزَبْرًا في العَرِينِ له انتحام

إذا أَوْقعْتُ صاعقةً عليهم رَأوا أُخْرى تحرَّق فاستداموا

فَمُصْطَلَمُ المسامعُ أو خَصِيّ وآخَرُ عَظْمُ هامته حُطَام

إذا شاءوا مَدَدْتُ لهم حِضَارًا وتقريبًا مُخالطه عِذَام

لقد كَذَبَ الأُخيطل فِيَّ غَرْب إذا صاحَ الجوالبُ واعتزام

وتغلب لا وُلاةُ قَضاءِ عَدْل ولا مُستَنْكِرون لأن يُضَامُوا(٦٤)

والشاعر هنا يجمع بين فكرتي الحَيْوَنَةِ والمسخ والتشويه؛ فخصومه من الشعراء ثعالب ماكرة صعقتها أشعاره وقوافيه ومسختها، بل نجده في سياق ثنائية الدلالة في (الحيونة) يوظف الجانب المضئ في صورة الحيوان في التراث الثقافي العربي حين يبعد عن الجانب السيء فيها ويستغل توظيف الجانب الحسن المحمود

وفق النسق الثقافي العربي؛ فهو يصور نفسه في صورة حيوان (أسد) هصور قوي يفترس خصومه ويمزق أشلاءهم منطلقًا من الإرث الثقافي العربي لتصوير شجاعته وقوته وقدرته على تشتيت أمر خصومه والقضاء عليهم.

يقول جرير أيضًا مصورًا اصطياده الشعراء بشباك أشعاره وحبالها، فيقول:

عَلِقَ الأُخيطلُ في حبالي بعدما عَـــــثَرَ الفرزدقُ لا لَعًا للعاثرِ
لقى الفرزدقُ ما لَقِيتَ وقبـــــله طَاحَ البعيثُ بغير عِرْضٍ وَافِرِ
وإذا رَجَوا أن ينقضُوا مني قُوَى مَـــــرِسَتْ قُواي عليهمُ ومَرَائِري
و مُنُوا بِمُلْتَهِمِ العِنَانِ مُـــــنَاقِل عـندَ الرِّهانِ مُقرّب و مُحَاضر(٦٥)

ويتعدد التصوير الحيواني ومشاهده الساخرة في الخطاب الشعري الساخر عند جرير، ويأخذ أبعادًا دلالية سلبية في رسم الصورة الفنية للمهجو والخصم، ويشكل إلى جانب طاقات اللغة الشعرية من تصغير ومبالغة مجمل الخطاب الساخر لديه؛ فالدوال الحيوانية تأخذ أبعادًا دلالية سلبية في تصوير الخصم ونقض خصاله؛ كالخنزير والقرد والكلب والذئب والبغل والحمار وغيرها، والجانب الدلالي الإيجابي الوحيد لها في خطابه الشعري الساخر هو أن تكون – رغم دلالتها السلبية- أفضل من الخصم المهجو نفسه، وأما إذا اقترنت بالشاعر نفسه فإنه تتبدل لتتحول إلى دوال إيجابية؛ فنجد الأسد رمز الشجاعة وعنوانها في الثقافة العربية، والثور يؤخذ من جانبٍ موروثٍ إرثًا ثقافيًا، وهو منازلة الخصوم وشَكُّهم بقرنين قويين، وكأن الشاعر يستدعي صورة الثور الوحشي ومنازلته للكلاب الصائدة التي تريد النَّيْلَ منه – الشعراء خصومه- وقتله إياهم.

ومن العناصر الحيوانية التي تتردد كثيرًا في جنبات الخطاب الشعري الساخر في تراثنا القديم بشكل عام، وفي خطاب شعراء النقائض بشكل خاص، وخطاب جرير الساخر بشكل أخص عنصر (الكلب)، ويستخدمه الشعراء في تشكيل خطابهم الشعري الساخر كثيرًا- خاصة الدلالة السلبية في مدلولاته- كما استخدمه فرنسيس بيكون في رسوماته ولوحاته.

ومن النماذج التي وجدناها لذلك في خطاب شعرائنا القدامى الساخر، ما يسوقه جرير أو الفرزدق أو غيرهما في تهاجيهم، ومن ذلك الفرزدق يهجو بني كليب عشيرة جرير، فيقول:

كَسَعْتُ ابنَ المَرَاغَةِ حينَ وَلَّى إلى شَرِّ القبائلِ والدِّيار

إلى أهلِ المَضَايقِ من كُلَيْبٍ كِلابٍ تَحْتَ أَخْبِيَةٍ صِغَارِ(٦٦)

ويقول الفرزدق في هجاء جرير مصورًا الكارثة التي جلبها على قومه من خزي كارثي يشبه الدمار والهلاك الذي جلبه عاقر ناقة صالح على قوم ثمود من دمار وهلاك، فيقول:

جَــرَّ المُخْزِيَاتِ على كُلَيْبٍ جـــــــــريرٌ ثمَّ ما مَنَعَ الذِّمارَا

وكان لهم كَبَكْرِ ثَمُــــودَ لمَّا رَغَا ظُـــــــــــهْرًا فدمَّرهم دَمَارَا

عَوَى فأثَارَ أغلبَ ضَيْغَمِيًّا فويلَ ابنِ المَرَاغَةِ ما اسْـــــتَثَارَا

مِنَ اللاَّئي يظلُّ الأَلفُ منه مُنِيْخًا مـــــــــن مَخَافَتِه نَهَارَا

تَظلُّ المُخْدِرَاتُ له سُجُودًا حَمَى الطُّرُقَ المَقَانِبَ والتِّجَارَا(٦٧)

ونلاحظ كيف يوظف الفرزدق في هجائه للجرير تصويرًا ساخرًا مريرًا مازجًا بين عناصر حيوانية مختلفة؛ فالكلب وعواؤه وبكر ناقة صالح وما جلبه وجرَّه من دمار على قوم ثمود، كلها مدلولات شعرية ذات دلالة سلبية تطعن في شخص جرير وتصور نحسه وشؤمه على قومه، والشاعر يستعين بالتناص التاريخي والقرآني لقصة ناقة صالح وما جرّه هذا الفعل على ثمود من هلاك ودمار، وهو قوله تعالى:(فَنَادَوْا صَاحِبَهُمْ فَتَعَاطَى فَعَقَرَ(٢٩) فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ(٣٠) إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمِ الْمُحْتَظِرِ(٣١))(٦٨)، وقوله تعالى:(فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا)(٦٩)، وقوله تعالى:(فَعَقَرُوا النَّاقَةَ وَعَتَوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ وَقَالُوا يَا صَالِحُ ائْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ)(٧٠).

وهو كذلك يستدعي الدلالة نفسها التي استخدمها زهير بن أبي سلمى في معلقته في رسم دمار الحرب وإهلاكها للمتحاربين مستعينًا بالدلالة السلبية لوليد الناقة (البَكْر) الذي كانت له دلالة على الخير عند العرب، فإذا بزهير يتحول به عن طريق المفارقة اللغوية إلى الدلالة السلبية دلالة الهلاك والدمار، حيث يقول:

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَـــافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ(٧١)

وهي الدلالة نفسها التي يستدعيها الفرزدق في هجائه لجرير في تصوير ما جره على قومه بني كليب من مَخَازٍ وعار، فيتحول بالدلالة الإيجابية للبكر إلى دلالة سلبية مهينة لخصمه وغريمه جرير وقومه؛ فهو وليد شؤم ونحس وخزي وعار.

وانظر هجاء الفرزدق لجرير معتمدًا على الدال (الكلب) ومدلولاته السلبية؛ ليرسم صورة فنية ساخرة مقززة له ولقومه بني كليب، حيث يقول:

يا ابنَ المَرَاغَةِ كيف تطلُبُ دَارِمًا وأَبُوكَ بينَ حِمَارةٍ و حِمَارِ
وإذا كلابُ بني المَرَاغَةِ رَبَّصَتْ خَطَرَتْ وَرَائي دارمي و حِمارِي
هل أنتمُ مُـــتقلِّدي أَرْبَاقِكُمْ بفـــــوارسِ الهَيْجَا ولا الأَيْسَارِ
مثلُ الكِلابِ تَبُولُ فوقَ أُنُوفِهَا يَلْحَسنـــــنَ قَاطِرَهُنَّ بالأَسْحَارِ
لنْ تُدْرِكُوا كَـــرَمِي بِلُؤْمِ أبيكُمُ وأوابِدِي بِتَنَحُّلِ الأَشْـــــعَارِ(٧٢)

ويقول الفرزدق في هجاء جرير:

ونُبِئْتُ ذَا الأهدَامِ يَغْوِي ودُونَه مِنَ الشَّأْمِ ذَرَّاعَاتُها وقُصُورُها
إليّ ولم أَتْرُكْ على الأرضِ حَيَّةً ولا نَابِحًا إلاَّ استَسرَّ عَقُورُها
كِلابًا نَبَحْنَ اللَّيْثَ من كُلِّ جَانِبٍ فَعَادَ عُوَاءً بعد نَبْحٍ هَرِيرُها
عَوَى بِشَقًّا لابْنَيْ بُحَيْرٍ ودُونَنا نِضَادٌ فأغلامُ السِّتَارِ فَنِيرَهَ
و نُبِئْت كلبَ ابْنَي حُمَيْضَةَ قد عوى إليَّ ونارُ الحربِ تَغْلي قُدُورُهَا
ووَدَّتْ مكانَ الأنْفِ لو كانَ نَافِعٌ لها حَيْضَةٌ أو أَعْجَلَتهَا شُهُورُهَا

مكانَ ابْنِهَا إذْ هَاجَنِي بِعُوَائِهِ عليها وكانتْ مُطمَئِنًا ضَميرُهَا(٧٣)

وانظر الصورة الكاريكاتيرية الساخرة التي يرسمها الفرزدق لجرير للنَّيْلِ من شجاعته، فيصوره في صورة كلب جبان ينبح ويعوي ولا يعض، إنما يثير ضجيجًا وعجيجًا بعوائه وهو محتمٍ وراء جدار يحميه خوفًا من أن يجلب عليه عوائه الذي لا يضر أحدًا إيذاء وضررًا، فيقول:

يُهْدِي الوَعِيْدَ ولا يَحُوطُ حَرِيْمَهُ كالكلبِ يَنْبَحُ من وَرَاءِ الدَّارِ(٧٤)

وفي البيت السابق يهجو الفرزدق جريرًا ويصفه بالكلب الذي يعوي من وراء جدارٍ، وهي صورة كاريكاتيرية ساخرة مثيرة للضحك، يسخر بها من جبنه وقلة شجاعته، فهو يهدي الوعيد فقط، لكنه لا يتبع قوله ووعيده بأي فعل، فهو قوالٌ وليس فعالاً، والفرزدق يسوق ذلك الخطاب الساخر في صورة تشبيه تمثيلي بليغ، فصورة جرير وهو يهدي الوعيد ويتوعد خصومه بالصراخ والكلام دون أن يتبع ذلك بعمل أو فعل يحقق قوله يشبه صورة الكلب الذي يعوي مهددًا من وراء جدار يحتمي به ممن يحاول التعدي على ما يقوم بحراسته وحمايته.

وفي هذا السياق نرى ابن الرومي يذمُّ مهجوًا آخر فيشبهه بالكلب، ثم يفاضل بينهما، فإذا للكلب صفات تميزه عن المهجو، بأسلوب ساخر موجع لاذع، حيث يقول:

وجهُكَ يا عمرو فيه طُولٌ وفي وُجُوه الكِلابِ طُولُ
فأين منك الحياءُ قُلْ لي يا كلبُ والكلبُ لا يقولُ
مقابحُ الكلبِ فيكَ طُرًّا يزولُ عنها ولا تَزولُ
وفيه أشياءُ صالحاتٌ حَمَاكَهَا اللهُ والرَّسولُ
والكلبُ وافٍ وفيكَ غَدْرٌ ففيكَ عن قَدْرِهِ سَفُولُ
وقد يُحَامي عن المواشي وما تُحامي ولا تَصولُ
وأنتَ من أهلِ بَيْتِ سُوءٍ قصَّتهم قِصَّةٌ تَطُولُ
وُجُوههم للورى عِظَاتٌ لَكِنَّ أقْفَاءَهم طُبُولُ(٧٥)

فهذا المهجو فقد كل ما يربطه بالإنسانية من خلق؛ فهو لئيم غادر، ورث اللؤم عن آبائه وأجداده، وهو عالة على الوجود، وفي هذا الهجاء يُخيّل إلينا أن ابن الرومي ينحدر إلى أعماق المهجو، فيدرس نفسه، وينقل عنها هذه الصورة الشوهاء، فكان التشويه في نفس المهجو(٧٦)، وهي صورة ساخرة مليئة بالهزء، فابن الرومي يجعل الكلب أفضل من هذا المهجو، ويصوره هو وقومه في نهاية الأبيات في صورة غاية في السخرية؛ فقومه أهل سوء ومنكر، ووجوههم شائهة منكرة، ويضربهم الناس على أقفيتهم استهزاءً بهم واستخفافًا، واستصغارًا لشأنهم.

وانظر الصورة الساخرة التي يهجو جرير فيها ميجاسًا البرجمي حين يصوره وقومه في صورة قطيع من الضأن، وأمه في صورة شديدة السخرية، تأكل مشيمتها بعد وضع مولودها جوعًا وفقرًا، وكُرهًا لمولودها، فيقول:

أَ مِيْجَاسَ الخبائثِ عَدِّ عنَّا بِضَأْنِكَ يابن آكلةٍ سَلاَهَا

وإنَّ السَّوْءَةَ الكُبرى لَفِيْكُمْ تُشَدُّ على مَنَاخِرِكم عُرَاهَا(٧٧).

ويستخدم الشعراء في خطابهم الشعري الساخر خاصة شعراء النقائض في هجاء خصومهم عناصر حيوانية كثيرة أخرى غير التي سبقت الإشارة إليها في تشكيل خطابهم الساخر معتمدين على إبراز الدلالة السلبية لتلك الحيوانات أو الزواحف أو الطيور(٧٨).

ونراهم يستخدمون في هجائهم عناصر حيوانية ذات دلالة إيجابية على المستوى الثقافي والاجتماعي، ولكنهم يستخدمونها ليقرنوا بها شجاعتهم وقوتهم كالأسد والثور وغيرهما(٧٩).

إننا إذا دققنا النظر في مشاهد جرير وغيره الساخرة فيما ذكرناه أو أحلنا إليه من عناصر ودوال حيوانية نجد الشاعر الساخر يجعل الجوانب السلبية في دلالاتها في بؤرة آلته التصويرية، بل ربما زاد من سلبيتها عن طريق التكبير والمبالغة والتهويل.

كما أننا نجد الشاعر يركز على ربط خصمه بالدوال الحيوانية ذات الدلالة السلبية، أو إبراز الجوانب السلبية في دلالاتها عندما يقرن خصومه بها، وكذلك نلحظ أنه يكثر من تكرار عناصر حيوانية في خطابه لدلالاتها السلبية على المستوى الاجتماعي والديني والثقافي، فنجده يكثر من الربط بين المهجو وصورة الخنزير، ويليه الربط بينه وبين القرد الخائن المتلاعب، ويأتي الربط بين المهجو والكلب ثالثًا، ويليها الربط بين الحمار والمهجو، وقد يفضل بعض تلك العناصر والدوال بمدلولاتها السلبية غالبًا على مهجويه وخصومه، وتتعدد صور أخرى مثل الذئاب رمز المكر والخيانة، والبغل، والنعامة ودلالتها على الفزع والرعب والخوف؛ إلا إنها ترد بشكل عابر وسريع، ليس كما ترد عليه صور كالخنزير والقرد والكلب.

ونرى الشاعر الساخر في تراثنا الشعري القديم يحرك اللغة وعناصرها المختلفة لتسهم بشكل فاعل إلى جانب ما يسوقه في خطابه من تصوير حيواني وتشويه ومسخ؛ فنراه يستخدم أساليب كالتصغير والتكرار والمبالغة في الوصف ليشكل منها بناء مشاهده الساخرة.

ولعل هذا التشويه المنسرب في اللوحات الشعرية التي يرسمها كل من جرير والفرزدق وغيرهما في خطابهم الساخر يتوازى مع التشويه الموجود في لوحات ورسومات المصور الإنجليزي المعاصر(فرانسيس بيكون) الذي ولد عام ١٩١٠م ذلك المصور الذي يعد علامة من علامات أزمة هذا العصر، فهو كما يقول دكتور فاروق وهبة في كتابه (حوارات في لغة الشكل) مشيرا إلى عنصر التشويه في لوحات بيكون وصوره:(المؤثرات التي تدخلت بشكل مباشر في تحديد ملامح (بيكون) الفنية والباعثة دلالة عنصر التشويه في فنه من أجل الحصول على رمز ودلالة يفسر بهما الواقع المعاصر، وإن كانت هذه هي البداية فإنها تدل دلالة كافية على التعريف بـ(بيكون) ذلك المصور الذي يعتبر علامة من علامات أزمة هذا العصر، والتي تدل على مدى تمزق ظهر جليًا في أعمال بيكون منذ البداية، وليس غريبًا أن يستغرق بيكون ثلاث سنوات

استغراقًا كاملاً في تصوير (الكلب) كعنصر وحيد في أعماله، وخرجت النتيجة لوحات رمزية شديدة الغرابة ترمز إلى ما وصل إليه الإنسان المعاصر من تردٍ وانفصام بينه وبين المجتمع)(٨٠).

وعنصر الحيونة و التشويه والتقبيح عنصر مهم في شعر الهجاء العربي بشكل عام، وعند شعراء النقائض بشكل خاص، وعنصر الكلب رغم دلالاته وأبعاده الرمزية المتنوعة في الشعر العربي، نراه يستخدم من قبل شعراء النقائض كما استخدم في لوحات بيكون في تشويه الخصم وتشكيل صورة ساخرة مضحكة له تثير السخرية منه والاستهزاء به، وسنحاول تلمس بعض النماذج عند شعراء النقائض التي استخدم فيها الكلب وصورته عنصرًا فنيًا مؤثرًا في بنائها وتشكيلها وتحديد دلالاتها الفنية التي تحاول النيل من أخلاقيات الخصم المهجو.

ولعلنا إذا أردنا أن نشير إلى ما ذكرناه آنفًا من تصوير لجرير لكل من الفرزدق والأخطل في صورة قرد مشوه أصابته الصواعق فاحترق وصار عنصرًا ممسوخًا مثيرًا للاشمئزاز والسخرية فإننا لا نعدم أن نجد العنصر نفسه – كما يقول الدكتور فاروق وهبة في كتابه (حوارات في لغة الشكل)- في لوحات وتصويرات فرانسيس بيكون الشائهة التي ينتقد من خلالها عصره وآلة الحرب المدمرة ومعسكرات التعذيب وطرق الإعدام التي انتشرت به، فيقول:(لوحات بيكون تجلب المعاناة للمتلقي وتجعله يشارك بيكون في الإحساس المنتشر في أرجاء العمل، ويتجاوب معه ضد العالم، فلعلك تقف برهة وتنظر إلى إحدى لوحاته فهذا وجه آدمي في حالة تحول مباشر إلى (قرد) أو مطران يدور حول عرش ما وعيناه تشع بنظرات كالبوليس السري، ولعل هذا التعبير المنتشر في أرجاء الصورة يؤكد انتقاد بيكون اللاذع لبعض الطقوس الدينية والعرف والتقاليد والقيم السائدة، ولعل ترديد انفراج الفم في لوحاته وظهور الأسنان بشكل مخيف ليؤكد سيطرة فكرة التحديد، بأن هناك شيئًا خطيرًا أو بغيضًا على وشك الحدوث ... فالمظهر الخارجي للإنسان في لوحات (بيكون) هو كمية الترسيبات النفسية الملقاة

في نفسه، ولهذا فمشخصاته ناقصة مطحونة أو متهاوية، وأخيرًا فقد وضع بيكون يده على حقيقة جلية بالغة الخطورة، وهي إحدى نظريات عالم الجمال الحديث في كون القبح يحظى بقدر ما من القيمة الإستاطيقية)([٨١]).

وفكرة التشويه للمهجو وتشويه أفعاله للنيل منه فكرة شائعة في الهجاء العربي والخطاب الشعري العربي الساخر منذ الجاهلية لتطهير المجتمع من كل فعل خلقي مذموم قد يؤدي لهدم المجتمع العربي وزعزعة أركانه وعاداته وتقاليده الراسخة أو يفقد العربي نخوته وإقدامه ومجده وشرفه وسيادته، ذاك الشرف الذي يبذل العربي في سبيله كل غال النفس والنفيس، وقد صور الشاعر أبو الطيب المتنبي تلك الفلسفة العربية تجاه أعباء ومتطلبات الشرف والسيادة حين يقول:

لـولا المَشَـقَّةُ سَادَ النَّاسُ كُلُّهم الجـودُ يُفقِـر والإقدامُ قَتَّـالُ([٨٢])

وفكرة الحيونة التي أشرنا إليها في لوحات ورسومات فرنسيس بيكون ورأينا نماذج لها شائعة في الخطاب الشعري الساخر في أدبنا العربي بشكل خاص، وفي الخطاب الشعري العربي كله بشكل عام؛ فالعلاقة بين عالمي الإنسان والحيوان فكرة شائعة في الخطاب الشعري العربي، وتأتي هذه العلاقة من المزج و المقاربة بين العالمين أو المقارنة بينهما في الخطاب الشعري العربي متنوعة الدلالة والإيحاء؛ فإما أن تأتي في النص الشعري دالة على المدح والثناء (دلالة إيجابية)؛ فيتحول الإنسان إلى أسد قوي هصور، أو كلب وَفِيٍّ غيور، أو دالة على الهجاء والسخرية والذمّ (دلالة سلبية)؛ فيتحول الإنسان إلى قردٍ لئيمٍ يهتك الأعراض وينتهك الحرمات أو كلبٍ عاوٍ أو عقور أو خنزير ديوث لا يغار ولا يحمي عرضه، ولا يصول ولا يجول ليدفع ضيمًا عن قومه أو محتلاً لأرضه، أو يقاتل منتهكًا لعرضه، وهذا التحول الدلالي للعلاقة بين العالمين مرهون بغرض الشاعر والدلالة الكلية لخطابه الشعري.

والشافعي ينتقد نهش الإنسان لحم أخيه الإنسان بغير رحمة فيلجأ إلى الحيونة فيعقد مقارنة بين عالمي الإنسان والحيوان؛ فيتحول بالإنسان الخائن عن عالمه

الإنساني الحقيقي بل إنه ينزع عن الإنسان المخادع والخائن إنسانيته، ويرفع من قدر الذئاب على قدره، فيقول:

نعيب زماننا والعـــــيب فينا وما لِزماننا عـــيب سِوانَا
ونهجو ذا الزمانِ بِغير ذنبٍ ولو نطق الزَمان لنا هَجَانَا
وليس الذِئب يأكل لحم ذِئبٍ ويأكل بعضنا بعضاً عَيَانا(٨٣)

وفي موضع آخر من شعره يسير على الوتيرة نفسها من الخطاب الشعري الساخر المستهجن لكل إنساني قبيح، والرافع لقدر كل ما هو حيواني مليح، فيقول:

تَموتُ الأسودُ في الغاباتِ جُوعًا ولحمُ الضَّأنِ تأكلُه الكِلابُ(٨٤)

وجرير يتكئ في خطابه الساخر على فكرة (الحيونة) بشقيها الدلاليين المدح والذم؛ فهو يستخدم الجانب الحسن الإيجابي منها لمدح نفسه وإظهار قوته، وحين يتعرض لخصومه يتحول في خطابه الشعري إلى الجانب السلبي المذموم السيء والمستهجن للنيل منهم، فهو يسقي الشعراء سُمًّا ناقعًا من هجائه، ويطأهم بميسمه القوي، ويهوي عليهم من السماء كالصقر ليتخطفهم، وينوء عليهم بكلكله الضخم كالجمل الضخم فيدهسهم ولا يترك لهم مهربًا، وهم في كل ذلك ضعاف مستسلمون لسطوته وقوته، يجدع أنف من يجدع منهم، ويتخطف من يهوي عليه فيهوي به في مكان سحيق، ويدهس من يدهس حين يبرك عليه كالجمل الضخم فلا يجدون عنه وعن خطابه الشعري الساخر مهربًا أو لواذًا.

وفي إطار فكرة الحيونة في الخطاب الشعري الساخر، واحتلال الحيوان وصوره جانبًا كبيرًا من عناصر تشكيله و صوره الفنية، تأتي الصورة الساخرة التي يهجو جرير فيها ميجاسًا البرجمي حين يصوره وقومه في صورة قطيع من الضأن، وأمه في صورة شديدة السخرية، تأكل مشيمتها بعد وضع مولودها جوعًا وفقرًا، وكُرهًا لمولودها، فيقول:

أَ مِيْجَاسَ الخبائثِ عَدِّ عنَّا بِضَأنِكَ يابن آكلةٍ سَلاَهَا
وإنَّ السَّوْءَةَ الكُبرى لَفِيْكُمْ تُشَدُّ على مَنَاخِرِكم عُرَاهَا(٨٥)

التشويه والمسخ:

والشاعر في سخريته من خصومه يلجأ إلى هذه الطريقة إلى جانب طرائق أخرى أشرنا إلى بعضها آنفًا وسنشير إلى بعضها الآخر لاحقًا، والتشويه والمسخ من وجهة نظري يختلفان عن طريقتهم في (الحَيْوَنَة)؛ فالحَيْوَنَةُ أعني بها تصوير الخصم في صورة حيوان، ونقله من عالم الإنسانية إلى عالم الحيوان لدلالة خاصة يقصدها الشاعر ويعنيها من وراء استخدام الدوال الحيوانية، أما التشويه فأعني به أن الشاعر في خطابه الشعري الساخر يبقي على الإنسان وجسمه كما هما، إلا أنه يشوهه عبر التصوير بجدعه أو تصوير جزء معين في جسمه بجزء من جسد حيوان وتسليط الضوء عليه، أو تحويله عن طبيعته الإنسانية (التذكير والتأنيث) إلى طبيعة إنسانية مغايرة ليثير الضحك والسخرية منه.

ومن أمثلة التشويه ما نراه في هجاء جرير للفرزدق، حيث يقول:

أَعدذتُ للشـــــــــــعراءِ سمًّا ناقعًا فسَـــــــــــقَيْتُ آخرَهم بكأْسِ الأول

لما وضعتُ على الفرزدق ميسمي وضَغَا البعيثُ جَدَعْتُ أَنْفَ الأَخطل

ولقد وسمتكَ يا بعيث بِمَيْسَمِي وضَغَا الفرزدقُ تحت حدَّ الكَلْكَلِ(٨٦)

وجرير يصور لنا كيف عبث بأجسام خصومه وشوهها بشعره القوي الحاد الذي أشبه مشرط جراح أو سيفًا حادًا يقطع أنوف خصومه ويسمها بآثاره فيشوهها، والشاعر هنا يستدعي الصورة الموجودة في الآية القرآنية في قوله تعالى:(سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ)(٨٧)، وجرير يحيط بالدلالة الاجتماعية والانثروبولوجية لعملية الوسم على الأنف عند العرب قبل نزول القرآن الكريم وبعد نزوله، ويستغل طاقاتها وظلالها الدلالية الكامنة فيها في تشكيل خطابه الساخر من خصومه، فالشاعر يجدع أنوف بعض خصومه ويشوه بعض وجوههم.

ويقول في هجاء مجاشع عشيرة الفرزدق مركزًا على وسم الأنوف – موضع العزة والكرامة والأنفة عند العربي – وتشويهها:

ولقد وَسَمْتُ مجاشعًا بأنوفها ولقد كفيتُكَ مِدْحَةَ ابن جعالِ

فانْفُخْ بِكِيْرِكَ يا فرزدق إنني في بَاذِخٍ لمَحَـــلٌ بيتك عالي(٨٨)

وابن الرومي يتعرض للعيوب الخِلْقيةِ منها ما يتصل بالشكل العام للإنسان، من قصر ولون، وعيب في الوجه أو الأنف فيسلط الضوء عليها - كما فعل جرير وغيره من شعراء النقائض- وهي نماذج كثيرةٍ تتعدد في شعره، ومنها هجاء رجل صاحب أنف ضخم، يقول فيه:

عليكَ وجهٌ كَسَاهُ اللهُ لعنتَه كأنَّ خُرْطُومَه خُرْطُومُ خِنْزيرِ(٨٩)

وهو يركز على الوجه ويظهر ما فيه من قبح وتشويه؛ لأن الوجه مركز الجمال والهيبة، وهو أول ما يطالع الناس من الإنسان، فإن كان مقبولاً لاقى استحسانًا وقبولاً، وإن كان مشوهًا ربما لاقى بعدًا ونفورًا، وفي موضع آخر يتكئ ابن الرومي على إظهار هذا العيب الخِلقي في وجه المهجو ليظهر قبحه في صورة ساخرة مريرة، فيقول:

وإذا جَلَسْتَ آذى خُشا مُكَ مَنْ يَضُمُ المجلسُ

وإذا نهضتَ كَبَا بِوَجْـ ـهِكَ للجَبِيْنِ المِغطَسُ

فالأنفُ منكَ لِعِظَمِه أبدًا لرأسِـــكَ يَعْكِسُ

إنْ كانَ أنفُكَ هكذا فالفيلُ عِندَكَ أَفْطَسُ(٩٠)

فالصورة ومفرداتها تثير السخرية من هذا المهجو، فهو يؤذي من يجالسهم بخشامه، وأنفه يكبو بوجه صاحبه لثقله عندما يعطس، وتأتي الكناية في البيت الثالث لتصور لنا كيف يهبط الأنف لثقله برأس صاحبه إلى الأرض، وربما يريد ابن الرومي من هذه الكناية عن الخزي الذي يلم بصاحب هذا الأنف الكبير؛ فهو يُطَأطِئ رأسه خزيًا وكسوفًا وإحراجًا من كبر أنفه، وتأتي الكناية في البيت الأخير لتثير كثيرًا من الهزء والضحك من المهجو عندما يصور كبر حجم أنفه -عن طريق الكناية- بأن خرطوم الفيل لا يساوي شيئًا بجوار أنف المهجو الكبير، فالفيل بالقياس إليه أفطس؛ فأنف المهجو زادت عن خرطوم الفيل وتجاوزته.

ويصور الفرزدق شفتي جَارٍ له بِمَشَافِرِ الإبلِ في غلظها وكِبَرِ حجمها، وهو تصوير يمتلئ بالسخرية؛ لأن هذه الصفات كانت من صفات العبودية والاسترقاق؛ كِبَرُ الأنفِ وغِلَظُ الشفاه وسوادُ الجِلْدِ، فيقول:

قُعُودُكَ في الشَّربِ الكِرَامِ بَلِيَّةٌ ورَأْسُكَ في الإكْلِيلِ إِحْدَى الكَبَائِرِ

فما نَطَفَتْ كَأْسٌ ولا طَابَ طَعْمُهَا ضَرَبْتَ على جَمَّاتِهَا بالمَشَافِرِ(٩١)

وهي أبيات تمتلئ بسخرية مريرة فالفرزدق يحول هذا الرجل من خلال التلميح بملامحه إلى دنسٍ وشرٍّ كاملين على الشَّربِ والمشروبِ وأداة الشرابِ الكأس، فوجوده دنس لمجلس المتنادمين بأكمله.

وفي هجاء جرير لبني تغلب يركز بؤرة آلته التصويرية على قصر نسوتهم وسود وجوههن، فيقول:

لَعَنَ الإله نُسَـــــــــيَّةً من تَغْلب يَرْفَعْنَ من قِطَعِ العَبَاءِ خُدُورَا

من كلِّ حَنْكَلَةٍ ترى جـــــــلبابها فَزْوًا وتقلب للعَـــــــبَاءَةِ نيرًا

وكأنَّما بَصَقَ الجَـــــــرَادُ بِلِبْتِهَا فالوجه لا حَسَـنًا ولا مَنْضُورا

أمُ الأخيطل بالرَّحُوبِ إذا انتشتْ جعلتْ لشِقشِقةِ العِجَانِ هديرا

لم يَجْـــرِ مُذْ خُلِقَتْ على أنيابها ماءُ السواكِ ولم تَمَس طَهورا(٩٢)

ويصور نساء مجاشع عشيرة الفرزدق في صورة مزرية يَبْلَنَ على أنفسهن من شدة الرعب والخوف حذر السباء والوقوع في الأسر؛ لأن رجالهم أنصاف الرجال أو أقل من ذلك؛ لأنهم أشباه الرجال فقد هزموا وتركوا أعداءهم يعبثون بدورهم ولم يحموها وما بها من نسوة رُخنض يبكين من الفزع والرعب خشية السبي، فيقول:

ظلَّ اللهازمُ يلعبون بنسوةٍ بالجَوِّ يوم يُفِخْنَ بالأَبْوَالِ

يَبْكِينَ من حذرِ السِّباء عشيةً ويَمِلْنَ بين حقائبٍ ورِحَالِ

لا يَخْفَيَّنِ عليك أنَّ مُجاشعًا شَبَهُ الرجالِ وما هم برجالِ

مثل الضباع يَسُفْنَ ذَيْخًا رَائِخًا و يَخُرْنَ في كَمَرٍ ثلاثَ ليالِ

وإذا ضَنِينُ بني عقال ولَّدتْ عرفوا مناخرَ سَخْلها الأطفال

أمّا سُبابي فالعذاب عليهم والمـــــوتُ للنَّخِبَاتِ عند قتالي

كالنِّيْبِ خرمها الغمائم بعدما ثَلَّطْنَ عن حُرُضٍ بِجَوفِ أُثالِ(٩٣)

وفي سياق فكرة التأنيث للفرزدق وقومه يأتي هذا المشهد الساخر الشديد السخرية، الذي يُصور فيه جرير الفرزدقَ وقومه في صورة نسوة يتجملْنَ ويتهيأن للرجال، فيقول ساخرًا منه ومن رجال قومه:

خُذُوا كُحْلاً و مِجْمَرةٍ وعِطْرًا فلستُم يا فرزدق بالرجالِ

و شَمُّوا ريحَ عَيْبَتِكُمْ فلستُم بأصحابِ العِناقِ ولا النِّزَالِ(٩٤)

وهو يمسخ رجال مجاشع كلَّهم مسخًا كُليًّا وصريحًا؛ إذ يتحول بهم جميعًا عن إطار الذكورة والرجولة إلى إطار النساء؛ فهم لا يصلحون بعدها لمعانقة نسائهم ولا لمنازلة الرجال وقت الطعان والحرب.

وانظر مسخه للفرزدق والأخيطل – كما يحلو لجرير أن يناديه، وهو نداء له دلالاته الفنية من تحقير وهزء وسخرية– وتحويله لهما عبر خطابه الساخر إلى امرأتين يتزوجهما جرير معًا، فيصيرا ضرتين في مشهد شعري ساخر، حيث يقول:

كان الفرزدق شاعرًا فخصيتُه .....

أمسى الأُخيطل للفرزدق ضُرَّةً فيم المِراءُ وقد نكحتُ ضرائري

إنَّ القصائدَ قد وَطِئْنَ مُجاشعًا ووطِئن تغلب ما لها من زاجر(٩٥)

وجرير يتحول بكل من الأخطل والفرزدق إلى صورة مشوهة؛ إذ ينتقل بهما من الذكورة إلى التأنيث، فهو يقضي بشعره على رجولتهما تمامًا؛ حيث جعلهما امرأتين يتزوجهما ليكونا ضرتين.

ويذكر جرير قذارة أم الفرزدق وعدم إحسانها الطهر من حيضها معرجًا على تشويه أنف الفرزدق وتقبيحه، فيقول:

قُفيرة لم تُرْضِـــــــغ كريمًا بثديها وما أحسنت من حَيْضَةٍ أن تَطَهَّرَا

وما حملتْ إلا عِـــــرَاضًا لِزِنْيَةٍ ولا سِيقَ من مَهْرٍ إليها فَتُمْـــــهَرَا
فجاءتْ على أنفِ الفرزدقِ خَزْيةٌ فَقُبِّحَ ذاكَ الأنف أَنْفًا ومِشْـــــفَرَا(٩٦)

والأبيات فيها امتهان كبير للفرزدق وأمه، وطعن فظيع في شرفها وعرضها، ناهيك عن نظافتها وطهرها؛ مما يحيط الفرزدق بغير قليل من العار والخزي.

ولما لا يفعل جرير بخصومه كل هذا الأفعال من مسخ وتشويه، وهو يمتلك قدرة شعرية هائلة على المخاصمة والمناجزة، مهما كَثُرِ عددُ مناجزيه وخصومه أو طالت مدة خصومتهم له وتحديهم إياه، فيقول:

إن تَضْرِسَانِي تَجِدَا مُضَرَّسَا قد لبسَ الدَّهرَ وأَبقى مَلْبَسَا
خُلِقْتُ شَكْسًا للأَعادِي مِشْكسا أَكوي الأَسَرِّينَ وأَقْطَعُ النَّسَا(٩٧)

الخطاب الشعري الساخر وفن الجروتسك GROTESQUE:

إننا في هذا الخطاب الشعري الساخر الذي اتخذ فيه الشعراء فكرة(الحيونة) بإزاء فن موازٍ لفن الجروتسك GROTESQUE في الفن التشكيلي القائم على فكرة السخرية المبنية على التشويه؛ فالشاعر في هذا الخطاب الشعري الساخر يعمد إلى صورة خصمه وغريمه فيعبث في مكوناتها يضخم في مناطق بعينها أو يقلل من حجم مناطق وأجزاء أخرى فيها، أو يعبث بها بشكل كلي، في محاولة للنيل منه والهزء به وإثارة السخرية منه، وهو ما لحظناه في فكرة حيونة الإنسان الشائعة في هذا الخطاب الشعري بكل مفرداتها المنتشرة فيه؛ فالكلب والقرد والخنزير كلها مفردات حيوانية ركز فيها الشاعر الساخر وعبث بمكوناتها وشوه صورتها مستغلاً كل الأبعاد الدلالية لها على مستوى النسق الديني أو الثقافي أو الاجتماعي للنيل من خصمه والهزء به، وهناك عناصر حيوانية أخرى استخدمها الشاعر كفنان الجروتسك GROTESQUE فغيَّر في ملامحها أو ركز على أقبح جزء من أجزاء جسمها ليشبه به خصمه أو قومه أو نساءهم ليبرز جانبًا فنيًّا وإنسانيًّا قبيحًا لديهم، فالإبل يركز على مؤخراتها في تشبيه النساء (نخبات نيب) وسوء منظرهن ونتن رائحتهن، أو يركز على عماها(الراحلون على

العمياء) لينطلق منها إلى تصوير ضلال قوم المهجو وقلة بصيرتهم وسفاهة عقولهم إضافة إلى هوانهم ومذلتهم؛ لأنهم لا يملكون إلا الإبل المعيبة، وهل هناك أشد من عمى الإبل عيب فيها، والشاعر الساخر يركز على هذا كله ويبرزه، وكذلك استغل الشعراء الذئب وربطوه بفكرة الخيانة في المجتمع لدفع أبنائه لاستهجانها وتطهير المجتمع منها ومن تبعاتها، والخنزير وما ارتبط به من دياثة وعدم الغيرة ناهيك عن دلالته الدينية وطبيعته الحيوانية، ومن ذلك أيضًا استغلالهم لصورة الحمار وما شاع عنه وارتبط به من نُكْرِ صوته وقبحه ناهيك عن هوانه وقلة قيمته في البيئة العربية البدوية التي كانت الإبل والخيل تقاس بها رؤوس أموالهم وغناهم من فقهرم، حتى كانت لها سطوة عجيبة على التصوير الفني في الشعر العربي القديم بشكل عام.

إن الشاعر في هذا الخطاب الشعري الساخر الذي تتعانق فيه الصورة الفنية مع مفردات اللغة الشعرية بشكل فني رائع يسهم في جمال أداء الشاعر وسخريته يفعل الفعل نفسه الذي يفعله فنانو الجروتسك ويرمي إلى الغاية نفسها التي يسعون إليها من وراء فنهم من خلال آلية التقبيح والاستهجان والهزء بكل ماهو سيء في المجتمع سعيًا وراء التطهير المجتمعي من خلال تكبير أي خلل أو قبح في جنباته وإبرازه بشكل فني ووضعه تحت مجهر النقد الساخر لنبذه والتخلص منه.

إن السخرية والتصوير الفني الشائه لا يأتيان في هذا الخطاب الشعري عبثًا بل تقف وراءهما رؤية فنان وفلسفة اجتماعية كبيرة أسمى من مجرد السخرية وإثارة الضحك على الإنسان المهجو سواء بسواء، كما هو الحال بالنسبة لعمل فناني الجروتسك وأدائهم الفني من رسم وتصوير ونحت وغيره، وهو الأمر نفسه بالنسبة لرسامي الكاريكاتير المعاصرين الذين اتخذوا الأدوات نفسها من فن الجروتسك ناهيك عن تعانق اللغة في رسوماتهم مع الصورة بشكل لا نستطيع أن نفصل أحد العنصرين (الصورة والعبارة اللغوية) في قراءتنا وفهمنا لدلالة الرسم الكاريكاتيري الساخر المنشور

في كثير من الجرائد والمجلات أو على مواقع التواصل الاجتماعي على الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت).

ونستطيع أن نقتبس كلام الدكتور التلاوي عن (القصيدة التشكيلية في الشعر العربي) في هذا السياق، حيث يقول:(التشكيل الخارجي في القصيدة التشكيلية ليس مجرد حلى شكلية، وإنما هو انساق بنيوية تتحرك تشكيليًا لإثراء الدلالة اللغوية والإيقاعية، وكلما حدث انسجام (هارموني) بين الشكل والمضمون كلما تزايدت البؤر الدلالية المؤثرة، وكثرت الأبعاد الجمالية؛ لأن التشكيل يحدد التشابك العضوي للحدود البصرية والحسية والفكرية والنفسية معًا في آنٍ عند المتلقي، وهذا البعد الشمولي للقصيدة التشكيلية يزيل الحواجز بين الملكات الإنسانية المختلفة بالقدر نفسه الذي تستطيع فيه القصيدة التشكيلية احتواء الفنون المختلفة عبر النص الشعري التشكيلي احتواءً عمليًا تكميليًا، وليس مجرد احتواء تنظيري)([١٨]).

المبالـــــــــغة:

وبجانب الحيونة والتشويه والمسخ انتهجه الشعراء في خطابهم الساخر طريق المبالغة في وصف الشيء المكروه وتهويله أو تحقير الشيء العظيم وتهوينه لِيَنَالَ بعضهم من بعض، وهي عنصر أسلوبي مهم، ومكون أساس من مكونات الخطاب الساخر في تراثنا العربي، وقد أكثروا من ذمّ اللؤم والبخل والغدر والتقاعس عن حماية ما يجب على العربي حمايته، وقد ورد ذلك في شعرهم كثيرًا في هجائهم، ونسوق هنا بعض الأمثلة التي اتبعها الشعراء في خطابهم الساخر من التهويل والمبالغة، وقد أكثروا من ذم اللؤم الذي يعدُّ محركًا لكل سلوك سيء يسلكه صاحبه، ومن أمثلة ذلك، قول الفرزدق في هجاء جرير:

وفي إطار استخدامهم للمبالغة في تشكيل خطابهم الساخر، يقول الفرزدق مفتخرًا على جرير:

إن الذى سَـــــمَكَ السماءَ بنى لنا بيتًا دَعَائِمُهُ أَعَـــــزُّ وأطولُ

بَيْتًا بناه لنا المـــــــليكُ وما بَنَى حَكَمُ السَّـــــمَاءِ فإنه لا يَنقُلُ
بَيْتًا زُرَارَةُ مُحْـــــــــــتَبٍ بِفِنَائِهِ ومُجَاشِعٌ وأبو الفَوَارِسِ نَهْشَلُ
لا يَحْتَبِي بِفِنَاءِ بيتِكَ مِثْلُـــــــهُمْ أبدًا إذا عُـــدَّ الفَعَالُ الأَفْضَلُ
ضَرَبَتْ عليك العنكبوتُ بِنَسْجِهَا وقَضَى عليكَ بِهِ الكِتَابُ المُنْزَلُ(٩٩)

وردَّ عليه جرير خطابه ناقضًا إياه وهادمًا مجده الذي ابتناه، بقوله:

أَخْزى الذي سَمَكَ السماءَ مُجَاشعًا وبنى بِنَاءَكَ في الحضيضِ الأسفلِ
بيتًا يُحَـــــــــــمِّم قينُكم بفنائه دَنِسًا مَقَاعِـــــــــدُهُ خَبيثَ المَدْخَلِ
ولقد بَنيتَ أَخَـــــسَّ بيتٍ يُبْتَنَى فَهَـــــــــــدَمْتُ بيتكمُ بِمِثْلي يَذْبُل
إني بَنَى ليَ في المكارم أَوَّلي ونَفَـــــــخْتَ كِيرَكَ في الزَّمَانِ الأَوَّل
أَغْيَتْكَ مَأْثُرَةُ القيون مجاشع فانظُر لعلكَ تدعى مـــــــــن نَهْشَل
وامدخ سَـرَاةَ بني فُقَيم إنهم قَتَـــــــــــلوا أَبَاكَ وثَأْرَه لم يُقْتَل(١٠٠)

وجرير يهدم المآثر والمفاخر التي ابتناها الفرزدق لقومه شعرًا، ويتحول بها إلى قيم سلبية كلها؛ يستبدل القيم الإنسانية الإيجابية بقيم سلبية يسفه به قوم الفرزدق ويسخر من مجده الهشّ الذي ابتناه لقومه (وبنى بِنَاءَكَ في الحضيضِ الأسفلِ)، فبيت المجد المزعوم الذي ابتناها الفرزدق لقومه وعشيرته يجعله جرير(أَخَـــــسَّ بيتٍ يُبْتَنَى)؛ لأنه كما يصوره (دَنِسًا مَقَاعِـــــــــدُهُ خَبيثَ المَدْخَلِ)، ويكمل جرير سخريته ويتمها عندما يجعل الفرزدق أخرق يمدح من قتلوا أباه بدلاً عن أن يثأر منهم.

ويسخر الفرزدق من لؤم جرير وقومه، فيقول:

ولو تُرْمَى بِلُؤْمِ بني كُلَـــــيبٍ نُجُومُ اللَّيْلِ ما وَضَحَتْ لساري
ولو لَبِسَ النَّهارَ بنو كُليبٍ لَدَنَّسَ لُؤْمُهُم وَضَـــــحَ النَّهارِ
وما يغدو عـــزيزُ بني كُليبٍ لِيَطْـــــــــلُبَ حاجةً إلاَّ بِجَارِ
بَنُو السِّيدِ الأَشَائِمُ للأَعَادِي نَمَوْني لِلْعُلَى وبنو ضِـــــــرَارِ(١٠١)

ويقول في هجائه لجرير وقومه:

هَجَوْتُ صِغَارَ يَرْبُوعٍ بُيُوتًا وأعْظَمَهُمْ مِنَ المَخْزَاةِ عَارَا

فإنَّكَ والرِّهَانَ على كُلَيْبٍ لَكَالمُجْرِي معَ الفَرَسِ الحِمَارَا(١٠٢)

ويقول الفرزدق في هجاء بني فُقَيم مصورًا ملازمة اللؤم لهم أينما حَلُّوا أو رحلوا، فيقول:

تُرَجِّي أن تَزِيدَ بنُو فُقَـــيمٍ صِغَارُهُم وقد أَغْـــــــيَوا كِبَارَا

إذَا دَخَلُوا النِّبَاجَ بَنَوا عليها بُيُوتَ اللُّؤمِ والعَـــــــمَدِ القِصَارَا

يَحُلُّ اللُّؤْمُ ما حَـــلَّتْ فُقَيْمٌ وإنْ سَارُوا بِأَقْصَى الأرضِ سَارَا(١٠٣)

ويجو الفرزدق جريرًا هجاءً مريرًا ساخرًا من لؤمه ولؤم قومه، فيقول:

يا ابنَ المَرَاغَةِ! أنت ألأَمُ مَنْ مَشَى وأَذَلُّ مَنْ لِبَنَانِهِ أظـــــــــفارُ

وإذا ذَكَـــــــــرْتَ أباكَ أو أيامَهُ أخزاكَ حيثُ تُقَبِّلُ الأخـــــجَارَ

إنَّ المَرَاغَةَ مَرَّغَتْ يربُوعَهَا في اللُّؤمِ حيثُ تَجَاهَدَ المِضْمَارُ

أنتم قَرَارَةُ كُلِّ مَذْفَعِ سَـــــــوْءَةٍ و لِكُلِّ دَافِعَةٍ تَسِـــــــيْلُ قَرَارُ(١٠٤)

وانظر تصوير جرير للؤم الفرزدق وتأصل هذا اللؤم فيه وفي قومه؛ فقد ورث اللؤم عن أمه مُذْ كان نطفة في رحم أمه، فيقول فيه:

هو النُّخْبة الخَوار ما دون قَلْبِه حِجَابٌ ولا حولَ الفؤادِ ضُلُوعُ

أَصَابَ قرارَ اللؤمِ في بطنِ أُمِّه ورَاضَعَ ثديَ اللؤمِ وهو رضيعُ(١٠٥)

وجري يرسم صورة رائعة في هجاء الفرزدق تمتح من الثقافة الشعبية والمجتمعية، حين صور لؤم الفرزدق وتأصله فيه وفي قومه وأنه لؤم موروث وتليد وليس عارضًا أو طريفًا؛ فقد ورثه منذ كان جنينًا في بطن أمه، ويقي على لؤمه لم يتحول عنه بعد مولده فهو لؤم مؤصل ودائم ومستمر، فهو يرضعه من ثدي أمه رضيعًا بعدما ورثه منها جنينًا.

ويصور جرير لؤم بني عرين ويهجو فَضَالةَ العَرِيني، فيصور اللؤم بصورة جمل ينيخ بكل ثقله على بني عرين، لينتقل من هذه الصورة إلى ثبات اللؤم في طبعهم وعدم مفارقته إياهم، فهو لؤم جاثم في أحيائهم باقٍ في طبائعهم:

عَرينٌ من عُرينةَ ليس منَّا بَرِئْتُ إلى عُرَيْنَةَ من عَرِينِ

قُبَيِّلة أَنَاخَ اللُّـــــؤمُ فيها فليس اللُّـــــؤمُ تاركهم لِحِينِ(١٠٦)

ويقول في هجاء الفرزدق راسمًا له مشهدًا ساخرًا شديد السخرية يصور فيه لؤمه ويخرجه عن إطار الدين، كما يجعل اللؤم ملازمًا له مُستَقْبلاً أو مُستَدْبرًا؛ فاللؤم في وجهه وقفاه، فيقول:

ألا قَبَّحَ اللهُ الفـــــــرزدقَ كُلَّمَا أَهَلَّ مُصَلٍّ للصـــــلاة وكَبَّرَا

فلا يَقْرَبَنَّ المَرْوَتَيْنِ ولا الصَّفا ولا مسجد الله الحرامَ المُطَهَّرَا

فإنَّكَ لو تُغطِي الفرزدقَ دِرْهَمًا على دينِ نصرانيةٍ لتنصرَا

يُبَيِّنُ في وجه الفرزدق لُؤْمُه وأَلأَمُ مَنسوبٍ قَفَا حينَ أَدْبَرَا(١٠٧)

ويقول جرير هاجيًا الفرزدق طاعنًا في قومه مصورًا لطول بقاء اللؤم في بني مجاشع عشيرة الفرزدق أبد الدهر، بل إن الزمان يفنى ولؤم مجاشع باقٍ فيهم لا يفنيه مَرُّ الدهر والزمان، فيقول:

أَ لَمْ تَرَ بيتَ اللُّؤمِ بين مُجاشعٍ مُقيمًا إلى أن يَمْضيَ الدَّهرُ أجمع

علونا كما تعلو النُّجومُ عليهمُ وقصَّـــــــــرَ حتى ما لِكَفَّيه مَدْفَع(١٠٨)

فالشاعر صور مكث اللؤم في قوم الفرزدق وملازمته لهم على مرِّ الزمان، ثم يصور علو قومه وتفضلهم على قوم الفرزدق فيستعير صورة النجوم وارتفاعها، والشاعر يستدعي صورة النجوم من التراث الشعري العربي وارتباطها بالدلالة على السؤدد والعزِّ ليصور قومه بها، ثم يصور في الشطر الثاني لؤم الفرزدق وتقصيره عن الكرم وفعل المحامد؛ فيجعل يده قصيرة مغلولة عاجزة عن أن تطال نجوم قومه ومحامدهم.

وفي تصويره للؤم قبيلة سدوس، يصور جرير اللؤم فيه بصورة منار واضح السبيل، فلا يخفى على أحد من العالَمِين، حيث يقول:

إذَا أنزلتَ رحلكَ في سَدُوسٍ فقد أُنزِلْتَ مَنزلةَ الذليل
وقد عَلِمَتْ سَدوسٌ أنَّ فيها مَنَارَ اللُّؤمِ واضحةَ السَّبيل
فما أعطتْ سَدُوسٌ من كثير ولا حامت سَدُوسٌ عن قليل(١٠٩)

ويهجو جرير قبيلة التيم فيصور لؤمهم ولؤم نسائهم حتى يخرجهم من إطار الإسلام وأخلاقياته، فيقول:

أَ لم تَرَ اللؤم خُـــــــــطَّ كتابه بآنف تيم حين شُقَّتْ عيونُها
ولم يدعُ إبراهيم في البيت إذ دعا لتيمٍ وما من طينِ آدم طينُها
وما رَضِيَتْ تيميةٌ دينَ مُسنـــــلِمٍ ولكن على دين ابن أَلْغَزَ دينُها
وما حملت تيمية نِصْنـــــفَ ليلةٍ من الدَّهْرِ إلا ازدادَ لؤمًا جنينُها
قَرت ماءَ تيمي مُخَالِطُ خُضْرَة من اللؤم حتى اسنـــــوَّد منه وَتِينُهَا
وإن دَفينَ اللـــــــؤم يا تيم فيكم فقد أصبـــــــحت تيم مُثَارًا دَفينُها
وإنَّ دماءَ التيم لم تُوفِ عنهم دماء ولا يُوفِي بِرَهْن رهـــــــــينها
إذا نزلتْ تيمٌ من الأرضِ بلدةً شَكَا لؤمَ تيم سَهْلُها وحُـــزونُها
ألا إنما تيمٌ فلا ترجُ خَـــيْرَها شِمالٌ بها خَبلٌ وشُلَّتْ يمينُها(١١٠)

والأبيات تصور تصويرًا ساخرًا لؤم بني التيم، هذا اللؤم الذي يخرجهم به جرير من إطار الآدميين (وما من طينِ آدم طينُها)، وهو لؤم يرثه الصغار عن الكبار، بل إنه لؤم موسوم على أنوفهم منذ أن خلقهم الله (خُطَّ كتابه بآنف تيم حين شُقَّتْ عيونُها)، فمنذ أن رأت عيونهم نور الحياة وهم موسومون بالذلِّ واللؤم، بل إنهم قد التصق به اللؤم منذ أن كانوا أجنة في أرحام أمهاتهم اللئيمات، بل يزيد الأمر سخرية وهزءًا حين يجعل اللؤم فيهم منذ أن كانوا نطفًا وماءً، ويكرر الشاعر التصوير نفسه الذي صور فيه لؤم مجاشع الذي عمَّ أحياء العرب وصحاريهم؛ فقد عمَّ لؤم التيم أحياء العرب في قمم

الجبال أو في سهولها وشهدوا به وشكوا منه، ثم يصور يأسه من أن يلم الخير بهم وبأحيائهم في يوم ما، فيصورهم وقد شُلَّتْ يمينهم عن عمل الخير، وشمالهم كذلك، فهم قوم لا يرجى خيرهم أبد الدهر (شِمالٌ بها خَبلٌ وشُلَّتْ يمينُها).

وفي سياق المبالغة في تصوير بخل المهجو، نرى الأخطل يتعرض لجرير وقومه مُشَهِّرًا بهم وببخلهم راسمًا لهمَ صورة شعرية هازئة، فيقول في قوم جرير وعشيرته هاجيًا إياهم بالبخل والشُّحِّ هجاءً مريرًا، فيقول:

ما زال فينا رباطُ الخيل معلمـــةً ... وفي كليـــــــبٍ رباط الذلّ والعارِ
النّازلينَ بدارِ الذُّلّ، إنْ نزلـــوا ... وتَسْتَبيحُ كُلَيْبٌ مَحْـــــــــرَمَ الجارِ
والظّاعنينَ على أهْواء نِسْـــوتِهِمْ ... وما لهم من قديمٍ غـــــــيرُ أعيار
بمُغْرِضٍ أوْ مُعيدٍ أو بَني الخَطَفى ... تَرْجو، جريرُ، مُساماتي وأخطاري
قومٌ إذا استنبحَ الأضيافُ كلبهُمُ ... قالوا لأمّهِمِ: بُولي عـــــلى النّارِ
فتُمْسِكُ البَوْلَ بُخْلاً أنْ تجودَ بهِ ... وما تبولُ لهم إلا بمقـــــــــدارِ
لا يثْأرون بقَتْلاهُمْ، إذا قُتلـــوا ... ولا يكُرُّون، يوْماً، عِنْدَ إجْحـــارِ
ولا يزالونَ شتى في بيـــــوتهمِ ... يَسْعُونَ مِنْ بينِ مَلْهوفٍ وفَـــرّارِ
فاقْعُدْ، جَريرُ، فقد لاقَيْتَ مُطَّلَعاً ... صعباً، ولاَقَاكَ بحرّ مفعمٍ جارِ(١١١).

والشاعر يشير إلى عادة الاستنباح التي كانت شائعة عند العرب لطلب القِرَى ليلاً، وإشعال العرب للنيران ليلاً من كرمهم لينزل بهم طالب القرى والساري بالصحراء ليلاً، ويصور الأخطل في خطابه الساخر كيف أن قوم جرير خشية نزول الأضياف بهم يطلبون من أمهم أن تبول على النيران لتطفئها لبخلهم، وكيف أن أمهم التي ورثوا البخل عنها تبخل ببولها فتقطره تقطيرًا؛ تقتيرًا وبخلاً وضنًّا منها به (فتُمْسِكُ البَوْلَ بُخْلاً أنْ تجودَ بهِ).

ويرد عليه جرير هجاءه مثقالاً بمثقال، فيهجو بني تغلب قوم الأخطل هجاءً مقذعًا، فيقول:

خابت بنو تغلبٍ إذ ضَلَّ فارطُهم حوضَ المكارمِ إنَّ المجدَ مُبتَدَرُ
الظاعنون على العمياء إن ظعنوا والسائلون بظهر الغيب ما الخبرُ
وما رضيتم لأجسادٍ تُحَرِّقُهم في النَّارِ إذْ حَرَّقَتْ أرواحَهم سَقَرُ
الآكلون خبيثَ الزَّادِ وحدهُم والنَّازلون إذا وَارَهُمُ الخَمَرُ(١١٢)

وابن الرومي في العصر العباسي كان في عداد القلة من الشعراء الذين نبَّهوا إلى آفات المجتمع وانتقدوا اختلاله، ومن الآفات الأخلاقية التي ذمها ونَدَّدَ بأهلها (البخل والنهم)، وله صور بديعة في ذلك منها قوله:

إذا غَمَرَ المالُ البخيلَ وجدتَه يَزِيْدُ به يُبسًا وإن ظُنَّ يرطُبُ
وليس عجيبًا ذاك منه فإنه إذا غَمَرَ الماءُ الحِجَارَةَ تَصلُبُ(١١٣)

وابن الرومي يقرب إلى المتلقي الصورة المذمومة للبخيل الذي يزداد صلابة وقسوة بكثرة ماله فيصوغها في صورة حجر يزداد صلابة إذا غمرته المياه، ولعل ابن الرومي يستلهم في تصويره لقسوة قلب البخيل وشحِّه بالحجارة التشبيه القرآني في قوله تعالى:(ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ المَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ) سورة البقرة/ الآية ٧٤. ويستغل ابن الرومي في هذه الصورة إلى جانب التصوير الشديد الدقة للبخيل والتناص القرآني سالف الذكر، الأبعاد الدلالية والثقافية والمجتمعية لدال (الماء) الذي يحمل مدلولات متناقضة في بنية الثقافية العربية منذ الجاهلية، وابن الرومي يحسن استخدام هذه الأبعاد المختلفة لدال (الماء)، فهو يحمل دلالتي كثرة الخير والشر معًا لارتباطه بالبخل.

وانظر كيف صَوَّرَ يد البخيل المُمسِكة عن البذل والعطاء في صورة (قفل)، وهي صورة تمتلئ طرافة شديدة وسخرية مريرة، حيث يقول:

غَدونا إلى ميمون نطلبُ حاجةً فأوسعنا منعًا وجيزًا بلا مَطْلِ
وقال اعذروني إنَّ بُخْلي جِبلَّةٌ وإنَّ يدي مخلوقةٌ خِلْقَةَ القُفْلِ

طبيعةُ بخلٍ أكَّدتْها خَلِيقَةٌ تخلَّقْتُها خوفَ احتياجي إلى مِثْلِي(١١٤)

ويهجو آخر بالطريقة نفسها، فيقول:

تجنَّبْ سُليمانَ قُفْلَ النَّدى فقد يَئِسَ النَّاسُ من فَتحِه(١١٥)

وانظر أيضًا هذه الصورة المليئة بالسخرية التي رسمها لبخيل آخر، حيث يقول:

يُقَتِّرُ عيسى على نَفْسِه وليسَ بِبَاقٍ ولا خَالِدِ

فلو يستطيعُ لِتَقْتِيرِه تَنَفَّسَ من مِنْخَرٍ وَاحِدِ(١١٦)

وإذا قرأنا هجاء جرير في الهُجَيْم بن عمرو بن تميم، حيث يقول:

إن الهُجَيْمَ قبيلة مَخْسُوسة ثُطُّ اللِّحَى مُتَشَابهو الألوانِ

لو يسمعون بأكلةٍ أو شربةٍ بِعُمَانَ أصبح جمعهم بِعُمانِ

مُتورِّكين بنِيهِمُ وبناتُهم صُعْرَ الأُنُوف لريحِ كلِّ دُخانِ(١١٧)

والعرب تحمد الكرم والسخاء، وهو عندهم رمز السيادة والشرف وعنوانهما، وتذم البخل والإمساك والتطفل و تستهجنها.

ويبالغ جرير في تصويره حقارة بني تغلب؛ فيجعلهم عبيدًا قليلي المروءة، فيقول:

والتغلبي إذا تمَّتْ مروءته عبدٌ يسوقُ ركابَ القومِ مؤتجرُ

تلقى بني تغلبٍ زُيَّا مناخرهم كأنَّ آنفهم بالموصل الكَمَر(١١٨)

ويهجو البعيث وأمه فيصورهم عبيدًا امتهانًا وتحقيرًا، وليجعل العبودية والاسترقاق مؤصلاً في قوم البعيث وأهله، فيقول:

أَرَى سوءةَ فخرِ البعيثِ وأُمِّه تُعارِضُ خاليه يَسَارًا ومِقْسَمَا

يَبِينُ إذا أَلْقَى العِمَامةَ لؤمُه وتَعْرِفُ وجهَ العبدِ حينَ تَعَمَّمَا(١١٩)

ويقول في تصوير هبيرة بن الصلت الربعي:

ماذا أردتَ إليَّ حين تسعَّرَتْ نارِي وشمَّرَ مِئزري عن سَاقِي

إنَّ القِرَافَ بمِنْخَرَيْكَ لَبَيِّنٌ وسواد وجهكَ يا بن أُمِّ عِفاقِ(١٢٠)

ويقول جرير في هجاء التيم، مُعَيِّرًا إياهم بالعبودية ولؤم العبيد:

والتيمُ ألأَم مَـنْ يمشي وألأَمهم أولاد ذُهْل بنو السُّـــودِ المَدَانِيسِ

تُدْعَى لشَرِّ أَبٍ يا مِزْفَقَي جُعَلٍ في البيتِ تدخلُ بيتًا غيرَ منكوسِ(١٢١)

ويصور بني التيم تصويرًا ساخرًا مليئًا بالمرارة، حين يجعلهم عن طريق الكناية والاستعارة عبيدًا لا رجاء في عتقهم من ربقة الاستعباد والاسترقاق والذُّلِّ، وأنهم لا أصل لهم بين القبائل ذات الأصول المعروفة الثابتة الراسخة، و يضاعف من سخريته منهم بعد أن نال من كبارهم وجعل الأمل مفقود في إصلاح أمرهم، نراه يضاعف السخرية منهم عندما يجعل الأمر كذلك مفقود من إصلاح أمر ذريتهم، فغصونهم عقيمة ميئوس منها؛ فهي لن تنبت خيرًا أبدًا، حيث يقول فيهم:

ألا إنَّمَا تيمٌ لعمـــــــرو ومالك عَبِيْدُ العَصَا لم يَرْجُ عِتْقًا قَطِينُهَا

فَمَا ضَرَبَتْ للتيم في طَيِّبِ الثرى عُرُقٌ ولم تَنْبُتْ وَرِيقًا غصونُهَا

وما شكرتْ تيم لقـــــــومٍ كرامةً وما غضبتْ تيمٌ على مَنْ يُهِينُهَا

وإن تَسألوا يا تيم عنكم تُحَدثُوا أحاديثَ يُخْزِيكُم بِنَجْدٍ يَقِينُهَا(١٢٢)

وفي إطار الخطاب الشعري الساخر يستخدم جرير فكرة الاسترقاق والعبودية طريقًا للنيل من رجالات القبائل التي يناجز شعراءها، والسبي والاستغلال بالنسبة لنسائها، وهذا واضح في البيت قبل الأخير من الأبيات السابقة، وواضح أيضًا في هجائه للشاعر (البعيث)(١٢٣). وانظر هجاءه هبيرة بن الصلت الربعي، من بني ربيعة بن مالك كان يروي شعر الفرزدق، راسمًا له ملامح العبيد والاسترقاق التي كانت شائعة في ثقافة المجتمع العربي منذ الجاهلية (١٢٤).

والشاعر يستخدم كل عناصر التشويه والمسخ والمبالغة في تشكيل عناصر خطابه الساخر، حيث يرسم مشاهد وصورًا فنية ساخرة لخصومه، يشوههم تارة ويمسخهم ويحولهم عن طبائعهم الإنسانية تارة ثانية، ويبالغ في تصوير أخلاقياتهم

الإنسانية تارة ثالثة، ليصنع مشهدًا شعريًّا كاريكاتيريًّا مثيرًا للضحك والاشمئزاز والسخرية.

ورغم هذا الخطاب الشعري الساخر اللاذع الذي استطاع جرير أن ينال به من الفرزدق خصمه الرئيس وغريمه ومن ناصره وأيده من الشعراء نجد جريرًا يقف موقفًا إنسانيًّا من الفرزدق بعد مماته، موقف كله حبٌّ وإشفاق، فراح يرثيه بعد مماته رثاءً حارًّا(١٢٥).

بل إن بعض كتب التراث الأدبي تشير إلى أن جريرًا قد مات حزنًا على موت الفرزدق(١٢٦)؛ مما يعكس جانبًا إنسانيًّا مهمًا في شخصية جرير، ويعكس جانبًا إنسانيًّا ومجتمعيًّا مهمًا كذلك في الهدف الذي كان وراء هذا الخطاب الشعري الساخر، ألا وهو -على حدٍّ تقديري وفي معظمه- تطهير المجتمع من الصفات الأخلاقية السيئة والمذمومة الشائعة فيه كالغدر والخيانة والتعدي على حرمات الآخرين، وإقرار الصفات الأخلاقية الجميلة والمحمودة لبناء مجتمع صالح عبر توظيف التصوير الشعري الساخر بكل قدراته التأثيرية إلى جانب العناصر اللغوية، التي تشكل بناء النص ونسيجه.

وانظر المبالغة التي يستخدمها ابن الرومي في رسم مشهد كاريكاتيري ساخرٍ لمغنية ويقول فيها وقد جمعت الكثير من صور القبح:

كَنَزَ اللهُ في كُـنَيزَةَ نَتْنًا خالصَ النَّوعِ ليس ممَّا يُغَشُّ
بَخْرٌ يُصَدِّعُ الصَّفَا وخُشَامٌ وصَـنَانٌ فإنّما هي حَشُّ
فإذا ما تحـدَّثَتْ أو تَغَنَّتْ طَـفِقَتْ أَنْفُ النَّدامى تُخَشُّ
ريحُها وهي حيَّةٌ رِيحُ مَيْتٍ باتَ في القبرِ ثمَّ أبداهُ نَبْشُ
تنْفُرُ الأنْفُسُ السَّواكِنُ منها حِينَ تَدْنُو فإنَّما هي وَحْشُ(١٢٧)

إن أعظم فناني الجروتسك لا يستطيع – من وجهة نظري- مهما استخدم من أدوات الرسم والفن التشكيلي أن يرسم صورة للقبح المنفر مثل هذه الصورة المنفرة التي استطاع ابن الرومي عبر تراكيبه اللغوية وصوره الشعرية أن يجسدها أروع تجسيد في

تلك المرأة، التي من المفترض أنها تنتمي لجنس هو رمز للجمال في هذا الكون، فإذا بالشاعر عبر لغته الشعرية وخطابه الساخر، يمسخها مسخًا، ويتحول بها عن طبيعتها الجمالية الجاذبة لكل متطلع إلى الجمال في الكون إلى طبيعة أخرى شديدة القبح منفرة، بل شديدة التنفير، عن طريق تسليط الضوء على جانب واحد من جوانب القبح ألا وهو نتن الرائحة فقط، فابن الرومي يضع تلك الصفة القبيحة تحت بؤرة آلته التصويرية يبعدها حينًا ليصور أثرها في تقبيح تلك المرأة ونتن رائحتها من بعيد ويقربها أحيانًا كثيرةً ليضخم حجم الكارثة والقبح فيها ويكبرها.

وقد يجمع الشاعر الساخر في خطابه الشعري الساخر أكثر من طريقة واحدة في رسم مشاهده الساخرة وتشكيل بنيتها اللغوية؛ فابن الرومي كأنه مصور يحمل آلة تصوير ليصور كل قبح مادي ظاهر للعيان أو نفسي معنوي خفي داخل القلوب والأبدان، ونراه يرسم صورًا رائعة ودقيقة لكل ما هو قبيح لينفر الناس منه، ويثير السخرية به، ففي هجائه للمغنين – الذين نالوا حظًّا موفورًا من هجائه – الذي كثر في ديوانه بكل أجناسهم رجالاً ونساءً نراه يصور قُبْحَ هيئتهم ومنظرهم، ونُكْرَ أصواتهم ونشازَها، وشدةَ إيذائهم لقلوب سامعيهم وآذانهم، فيقول في هجاء أحدهم مصورًا كراهة صوته في الغناء، وقبح صوته وفساد طريقة تعليمه للصِبْيَةِ الضَرْبَ على الطنبور أو الغناء، فيرسم له صورة فنية رائعة تبلغ حدًّا كبيرًا من الدِّقَّةِ في الوصف والبراعة في السخرية، حيث يقول:

أبو سليمان لا تُرضَى طريقتُه ... لا في غِـــــنَاءٍ ولا تَعْلِيمِ صبيانِ
له إذا جاوبَ الطُّنبُورَ مُخْتَفِلاً ... صوتٌ بمصرَ وضَرْبٌ في خُراسانِ
عِواءُ كلبٍ على أوتارِ مَندفَةٍ ... في قُبحِ قِـــزْدٍ وفي استكبارِ هَامَانِ
وتحسِبُ العينُ فَكَّيه إذا اختلفَا ... عـــــــند التَّغُّمِ فَكَّي بَغْلِ طَحَّانِ
وأقذرُ النَّاسِ أسنانًا وأَطْفَسَهم ... وأَشْـــــبَهُ النَّاس أخلاقًا بإنسانِ(١٢٨)

وقد اعتمد ابن الرومي في رسم المشهد الفني الساخر السابق (الأسلوب التأليفي)، الذي يولِّد الغلو من جمع معانٍ عديدة في معنى واحد(١٢٩)؛ فقد مثَّلَ ضربه على الطنبور بعواء الكلب الممتزج بأصوات أوتار المندفة، يضاف إلى ذلك قبح وجهه الذي يشبه قبح القرد، وابن الرومي يعلم تأثير هيئة المغني على المستمعين؛ لذا هجاه وسخر من هيئة هذا المغني الذي ضَمَّ إلى هذا القبح الكِبْرَ والتعالي، ثم يختم أبياته هذه بصورة ساخرة حين شبَّه فكيه وهو يغني بفكي البغل.

يقول الأستاذ محمد حمود معلقًا على التركيب التصويري واللغوي للمشهد الساخر السابق الذي رسمه ابن الرومي:(فتأمل كلمة طحان، فليس تمام القافية وحدها بهذه الكلمة بل الصورة المعنوية هي التي تمَّت بها أحسن تمام؛ لأن السخر لن يستوفى في هذا التشبيه إلا إذا تمثلنا في موقف الغناء الممتع بَغْلاً من بِغَال الطحانين العجاف الجياع، يتنغم ويستكبر بأنغامه استكبار هامان، ولو كان من البغال الفارهة المترفة لنقصت الصورة، وفترت فيها قوة السخرية وقوة التشبيه)(١٣٠).

وإن كنتُ أتفق مع الأستاذ محمد حمود في روعة المشهد الساخر الذي رسمه ابن الرومي لهيئة هذا المغني، فإني أختلف معه في تفسير الصورة التي اتكأ عليها في تفسير براعة السخرية في هذا المشهد الكاريكاتيري الساخر في قول الشاعر:

وتحسِبُ العينُ فَكَّيه إذا اختلفَا عند التَّنغُّمِ فَكَّي بَغْلِ طَحَّانِ

فالتشبيه التمثيلي الذي أراده الشاعر من وجهة نظري أنه أراد أن يصور به المغني حالة غنائه وحركة فكيّه بصورة البغل حين يحرك فكيّه عند أكله وطحنه لطعامه، وهو تشبيه غاية في الدقة ويثير كثيرًا من الضحك والسخرية من المغني.

ويقول الدكتور عبدالقادر القط مشيرًا إلى أهمية التكرار اللغوي في تشكيل الخطاب الساخر خاصة اسم المهجو في هذا الخطاب الشعري الساخر، فيقول:(وكثيرًا ما يعتمد أصحاب النقائض في سخريتهم على تكرار أسماء من يهجونهم ويسخرون منهم، وكأن الشاعر لا يريد أن يغيب اسم من يهجوه لحظةً عن سمع السامع أو القارئ، وكأنه يريد

أن "يحفر" تلك الصورة الساخرة – بالتكرار المُلِحّ – في فكره ووجدانه، من ذلك قول جرير:

أنا البازي المُطِلُّ على نُمَيْرٍ أُتِختُ من السماء لها انصبابًا
إذا عَلِقتْ مَخَلبُه بِقِـــــزنٍ أصابَ القلبَ أو هتكَ الحِجَابَا
ولو وُضِعَتْ فِقَاحُ بني نُميرٍ على خَبَثِ الحـــديد إذن لذابَا(١٣١)

ويتكرر الهجاء ويلحُّ الشاعر في معظم أبيات القصيدة على ذكر بني نمير وإلصاق الصغائر والنقائص بهم، ويأتي فيها بيته الشائع الصِّيت واللاذع الهجاء والسخرية من قوم الراعي النميري الذي يقول فيه:

فَغُضّ الطَّرفَ إنَّكَ من نُمَيرٍ فلا كَعْبًا بَلَغْتَ ولا كِلابَا

ليلعب التصغير(نمير) دورًا فعَّالاً ومؤثرًا إلى جانب التكرار في زيادة حجم السخرية من الراعي والهزء به وبقومه)(١٣٢).

ويستعين الفرزدق في الذَّوْدِ عن صديقه ونصيره الراعي وذمِّ خصمه جرير بآليات السخرية والهجاء نفسها التي استخدمها جرير في النَّيْلِ من الراعي النميري، وكأنه يردُّ على جرير سهامه التي أراد أن ينال بها من الراعي، ويكيل له الذمَّ بالمكيال نفسه الذي كال به للراعي الذم والهجاء والسخرية مثقالاً بمثقال، حيث يقول:

فَإنَّكَ مِـــنْ هِجَاءِ بني نُمـــيرٍ كَأَهْلِ النَّارِ إذْ وَجَدُوا العَذَابَا
رَجَوا مِنْ حَرِّها أن يَسْـــتَرِيْحُوا وقَدْ كَانَ الصَّدِيْدُ لَهُمْ شَـــرَابَا
فإن تَكُ عَامِـــرٌ أَثْرَتْ وطَابَتْ فَمَا أَثْـــرَى أبوك ولا أَطَابَا
ولم ترثْ الفوارسَ من نُمَـــيْرٍ ولا كَعْـــبًا وَرِثْتَ ولا كِلابَا
ولَكِنْ قَدْ وَرِثْتَ بني كُلَـــيْبٍ حَظَائِرَهَا الخَـــبِيْثَةَ والزِّرَابَا(١٣٣)

لقد استطاع الشاعر العربي القديم أن يصور خصومه من الشعراء في صورة ساخرة يجمع فيها عناصر جروتسكية مختلفة أفاد منها كثيرًا في تشكيل خطابه الشعري الساخر الممتد عبر ديوانه، ذاك الخطاب الذي استطاع أن ينال به من خصومه المختلفين من خلال تعاضد الصورة مع العناصر اللغوية المشكلة لنسيج شعره.

النتائج:

١- استخدم الشعراء في خطابهم الشعري الساخر خاصة شعراء النقائض في هجاء خصومهم عناصر حيوانية كثيرة في تشكيل خطابهم الساخر معتمدين على إبراز الدلالة السلبية لتلك الحيوانات؛ فقد جاءت لغة الخطاب الشعري الساخر في شعرنا القديم حاملة كثيرًا من الأبعاد الدلالية للدوال الحيوانية وظلالها في تراثنا الفكري والاجتماعي؛ مما أعلى كثيرًا من درجة قبول المتلقي العربي لهذا الخطاب وأسهم في إثارة ذائقته.

٢- بيَّنت الدراسة قدرة الشاعر العربي القديم في تصوير خصومه من الشعراء في صورة ساخرة جمع فيها عناصر جروتسكية مختلفة أفاد منها كثيرًا في تشكيل خطابه الشعري الساخر.

٣- استطاع الشاعر الساخر في تراثنا الشعري القديم أن يحرك اللغة وعناصرها المختلفة لتسهم بشكل فاعل إلى جانب ما ساقه في خطابه من تصوير حيواني وتشويه ومسخ في تشكيل خطابه الساخر؛ فقد استخدم الشاعر العربي أساليب لغوية مختلفة كالتصغير والتكرار والمبالغة في الوصف ليشكل منها بناء مشاهده الساخرة.

٤- تعددت طرائق صياغة الخطاب الساخر في شعرنا القديم وتعانقت فيه الصورة وإمكانات اللغة الشعرية في تأكيد غايته الساخرة، فقد تعانقت فكرة التصوير والحيونة والمسخ والتشويه والمبالغة والتكرار والتصغير في تأكيد أبعاده الدلالية.

٥- أكدت الدراسة العلاقة بين فني الشعر والرسم، وبينت وجوه التلاقي والتمايز بين الفنين، وحاجة كل منهما للآخر خاصة في الخطاب الفني الساخر في كل منهما.

٦- أشارت الدراسة إلى التوازي الدلالي للتشويه المنسرب في اللوحات الشعرية التي يرسمها كل من جرير والفرزدق وغيرهما في خطابهم الساخر مع التشويه الموجود في لوحات ورسومات المصور الإنجليزي المعاصر(فرانسيس بيكون).

٧- عنصر الحيونة و التشويه والتقبيح عنصر مهم في شعر الهجاء العربي بشكل عام، وعند شعراء النقائض بشكل خاص، وعنصر الكلب رغم دلالاته وأبعاده الرمزية

المتنوعة في الشعر العربي، نراه يستخدم من قبل شعراء النقائض كما استخدم في لوحات بيكون في تشويه الخصم وتشكيل صورة ساخرة مضحكة له تثير السخرية منه والاستهزاء به؛ فقد استخدم الشعراء الكلب وصورته عنصرًا فنيًّا مؤثرًا في بنائها وتشكيلها وتحديد دلالاتها الفنية التي تحاول النيل من أخلاقيات الخصم المهجو.

٨- كشفت الدراسة غاية الخطاب الشعري الساخر في تراثنا، خاصة شعر النقائض وما سقناه من نماذج وأمثلة كانت ترمي في مجملها لتأكيد القيم المثلى وإقرارها في المجتمع العربي، ونبذ العادات السيئة ومقتها ولفظها لتطهير المجتمع منها.

المراجع:

١- إحسان عباس: فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ١٩٥٩م.

٢- الأخطل: الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.

٣- تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، من سلسلة الفكر الحديث، مطبعة لجنة الترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩م .

٤- الثعالبي: لطائف الظرفاء من طبقات الفضلاء، تحقيق: عدنان كريم الرجب، الدار العربية للموسوعات، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٥- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ م.

٦- الجاحظ:

- البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة (د.ت).

- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة السابعة ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

- كتاب التربيع والتدوير، تحقيق ونشر: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، دمشق، ١٩٥٥م.

- الحيوان. تحقيق : عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨م.

٧- جرير بن عطية: الديوان، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.

٨- ابن الجوزي:

- أخبار الظراف والمتماجنين، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجاني، دار ابن حزم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

- أخبار الحمقى والمغفلين، مكتبة العزالي، بيروت، لبنان (د.ت).

٩- حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ١٤١١هـ.

١٠- الخنساء: الديوان، تحقيق: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م.

١١- ابن رشد: أرسطو فى الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٢م.

١٢- ابن الرومي: الديوان، تحقيق: عبد الأمير علي مهنا، دار الهلال، بيروت، الطبعة الولى، ١٤١١هـ.

١٣- الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت).

١٤- ساسين عساف: الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م.

١٥- السيوطي: إتحاف النبلاء بأخبار الثقلاء، تحقيق: محمد بن سليمان مال الله، التواصل بين المشرق والمغرب للنشر، الكويت، ٢٠٠٩م.

١٦- الشافعي: الديوان، تحقيق: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥م.

١٧- شوقي ضيف:

- العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩م.

١٨- الضَّرَاب (أبو محمد بن الحسن بن إسماعيل): عقلاء المجانين والموسوسين، تحقيق: إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، سورية، ٢٠٠٣م.

١٩- عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٩، نوفمبر ١٩٨٧م.

٢٠- عبد القادر القط: في الأدب الأموي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

٢١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، طبعة أولى ١٤١٢هـ.

٢٢- عروة بن الورد: الديوان، تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ١٩٦٦م.

٢٣- فاروق وهبة: حوارات في لغة الشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

٢٤- الفرزدق: شرح ديوان الفرزدق، تحقيق: إيليا الحاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني و مكتبة المدرسة، ١٩٨٣م.

٢٥- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

٢٦- كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.

٢٧- المتنبي: شرح ديوان المتنبي للبرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

٢٨- محسن أطميش: دير الملاك دراية نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد بغدادي، ١٩٨٢م.

٢٩- محمد حمود: ابن الرومي: الشاعر المغبون، دار الفكر اللبناني، بيروت، طبعة أولى ١٩٩٣م.

٣٠- محمد العناز: التصوير المقامي بين حرية الرواية وأغلال الشعر، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد ١٧٨ يونيو ٢٠١٢م،
http://www.arrafid.ae/arrafid/p9_6-2012.html
٣١- محمد بن المرزبان: ذم الثقلاء، تحقيق: محمد حسين الأعرج، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٣٢- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٣٣- المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).
٣٤- داحم أسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية " محمود درويش نموذجًا"، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، ٢٠٠٨-٢٠٠٩م.
٣٥ – جمعة بنت سفر بن سعيد الزهراني: الإنسان في رؤية المتنبي وابن الرومي بين المدح والقدح، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، ١٤١٨هـ.

الحواشي

١) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٤٩.

2) عبد الغفار مكاوي: الشعر والتصوير عبر العصور، ص ٩.

٣) عبد الغفار مكاوي: الشعر والتصوير عبر العصور، ص ١١.

٤) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م، ص ١٠٢.

٥) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص ٥٠

٦) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص ٥١.

٧) الجاحظ: الحيوان، ج ٢ ص ١٣٠.

٨) إحسان عباس: فن الشعر، ص: ٢٣٠.

٩) ساسين عساف: الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، ص ١١٥.

١٠) محسن أطميش: دير الملاك دراية نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد بغدادي، ١٩٨٢م، ص ٢٨٦.

١١) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص ٥٥.

١٢) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص ١٨٤.

١٣) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص ٥٥.

١٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص ٦٥ - ٦٦.

١٥) محمد العناز: التصوير المقامي بين حرية الرواية وأغلال الشعر، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد ١٧٨ يونيو ٢٠١٢م،

http://www.arrafid.ae/arrafid/p9_62012.html

(١٦) المرجع السابق نفسه.

(١٧) الحيوان / الجاحظ / ٢- ١٣٠ .

(١٨) البيان والتبيين / الجاحظ / ٢- ١٤ ، ٤٢ .

(١٩) المرجع السابق نفسه.

(٢٠) تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، القاهرة، ١٩٤٥م، ص .

٢١) ابن رشد: أرسطو فى الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٢م، ص ٣٠- ٣١.

٢٢) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م، ص ١٠٣

(٢٣) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص ١٠٣.

٢٤) انظر في ذلك، شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٩٦. وانظر في ذلك أيضًا، أساليب السخرية في البلاغة العربية، المقدمة الصفحة ج- د، وص ١٣- ١٤.

٢٥) شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ١٩٧.

(٢٦) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٩٨، وانظر مقولة الجاحظ: الحيوان ج ٢ ص ٩٣.

٢٧) الأبيات بالمفضليات ص ٣٨٦، والعضب: السيف القاطع، والصقيل: المصقول الحاد، العسول: اللين المصمي.

٢٨) الأبيات بالمفضليات ص ٣٠٨، المشرفي: السيف، وقضم: فلول من كثرة الطعن، السرحة: الشجرة، العَشَّاء: الخفيفة.

(٢٩) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٠١- ٢٠٢.

(٣٠) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٠٢.

(٣١) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٠٦. المفضل الضبي: المفضليات، ص ١٨٣. انظر رثاء الخنساء لأخيها وما عددته من مآثره بالديوان، ص ٣١. عروة بن الورد: الديوان، تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ١٩٦٦م ، ص ٥١- ٥٢.

(٣٢) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص

(٣٣) حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ١٤١١هـ، ص: ٣٣.

(٣٤) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: ١٢٦.

(٣٥) جابر عصفور، الصورة الفنية ف التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص: ٣٦٢.

(٣٦) الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، ص ٢٦.

(٣٧) انظر الجاحظ: كتاب التربيع والتدوير، تحقيق ونشر: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، دمشق، ١٩٥٥، ص ٥ – ٩.

(٣٨) انظر، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي: أخبار الظراف والمتماجنين، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجاني، دار ابن حزم، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، وكتابه: أخبار الحمقى والمغفلين، مكتبة العزالي، بيروت، لبنان (د.ت). السيوطي: إتحاف النبلاء بأخبار الثقلاء، تحقيق: محمد بن سليمان مال الله، التواصل بين المشرق والمغرب للنشر، الكويت، ٢٠٠٩م. محمد بن المرزبان: ذم الثقلاء، تحقيق: محمد حسين الأعرج، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م. الثعالبي: لطائف الظرفاء من طبقات الفضلاء، تحقيق: عدنان كريم الرجب، الدار العربية للموسوعات، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م. الضَّرَاب (أبو محمد بن الحسن بن إسماعيل): عقلاء المجانين والموسوسين، تحقيق: إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، سورية، ٢٠٠٣م. الجاحظ: البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة (د.ت)، وغيرها كثير.

(٣٩) شعيب الغزالي: أساليب السخرية في البلاغة العربية "دراسة تحليلية تطبيقية"، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، ١٤١٤هـ، المقدمة الصفحة ٢١.

(٤٠) شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص ٢٥٠.

(٤١) عبد القادر القط: في الأدب الأموي، ص ٣٥٢.

(٤٢) عبدالقادر القط: في الأدب الأموي، ص ٣٥٣. وانظر القصيدة في ديوان جرير ص ٣٢٣ وما بعدها.

(٤٣) شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص ٢٤٢.

(٤٤) شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص ٢٤٣.

(٤٥) شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص ٢٤٤.

(٤٦) شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ٢٥١.

٤٧) جرير :الديوان، ص ٨٨٦- ٨٨٧.

(٤٨) انظر رثاء الخنساء لأخيها وما عددته من مآثره بالديوان، ص ٣١، وانظر ما ذكره ربيعة بن مقروم الضبي من مآثره هو وفضائله مما يعد من عناوين السيادة، بالمفضليات ص .

(٤٩) جرير: الديوان، ص ٩٧٨.

(٥٠) جرير: الديوان، ص ١١٢- ١١٣. المستديم: المنتظر لصكَّةٍ أخرى. والصَعِق: المغشي عليه.

(٥١) جرير: الديوان، ص ١٥٦- ١٥٧. نُشِروا: حيوا وعاشوا. الزَوَر: الميل.

(٥٢) جرير: الديوان، ص ١٠١٢. وانظر كذلك افتخاره بالأمور نفسها على الفرزدق، الديوان، ص ١٠٠٢.

(٥٣) انظر في ذلك أيضًا المشهد الساخر الملئ بالسخرية الذي رسمه للفرزدق في صورة قرد لا يكتفي بالزنا بالنساء بل يحث قرودًا أخرى من قومه على الفعل نفسه، الديوان ص ٣٤٠.

(٥٤) جرير: الديوان، ص ١٠٠٠- ١٠٠١. و ص ٣٤٠.

(٥٥) وانظر الديوان، ص ٩٣.

(٥٦) جرير: الديوان، ص ٣١٩. وانظر الديوان، ص ٩٥٦.

(٥٧) جرير: الديوان، ص ٤٨٠. النطاف: القرملة، واحدتها نطفة. اراد بكى من الذلّ لما رأى نطفاتها. والأيصر: شجر، وقيل: الأيصر: الحشيش. وقال الأصمعي: يقال جاء بأيصر مجهود، أي: بكساء فيه حشيش. فيقول: ألقى الحشيش على النار ليستضيء فينظر ما شأنها. الموقر: من البلقاء من أعمال دمشق، وبها كان ينزل يزيد بن عبد الملك. الهزبر: الأسد، والشبل: ولد الأسد. والغيل: الأجمة بيت الأسد وعرينه، والقسور والقسورة: من صفات الأسد، وتعني الشديد، فالقسورة: الشدَّة، وقَسْوَر: فوعل، ومن هذا: قَسْوَرْتُ الرَّجُلَ: إذا قَهَرْتَه.

(٥٨) جرير: الديوان، ص ٥٤٩.

(٥٩) جرير: الديوان، ص ٩٦٩ – ٩٧٠.

(٦٠) جرير: الديوان، ص ٣٠٦، وانظر ص ١٥٦، و ص ٢٣٢، وص ٣٠٥. ووَزْن وعِدْل ومِثْل بمعنى واحد. وانظر الصورة الفنية السيئة والحقيرة التي رسمها لنُسَيَّةِ تغلب، وهي صورة فاضحة تُصوِّر تَهَتُّكُهِنَّ وكشفهنَّ لسوءاتهن للرجال؛ لأنهن لا يجدن لأنفسهن خدورًا تسترهنَّ إلا أذيال عباءاتهن؛ فيفضحْنَ أنفسهنَّ من حيث أَرَدْنَ ستر أنفسهنَّ، انظر الأبيات بالديوان ص ٢٣١- ٢٣٢.

وانظر السخرية المريرة في الأبيات السابقة في تصويره نساء بني تغلب في صورة كلاب، وتصوير الأخطل في صورة خنزير يأكل خبيث الزاد كما يأكله قومه الخنازير الذين يأكلون القمامة (فَكُلْ من خنانيص الكُناسة واشربِ).

(٦١) جرير: الديوان، ص ٢٣٢. وانظر تصويره لهجاء العباس بن يزيد الكندي له بعواء الكلب، بالديوان ص ٦٥١. وانظر أيضًا في سياق استخدام جرير التصغير والمبالغة والحيونة للأخطل ونساء قومه، وتصويره لرجالهم بالخنازير ونسائهم يخرجن جافلات خائفات مذعورات كالنعام هوارب لا يوارين أسوقهن، وكيف تمَّ سبي نساءهم ولم يستطع

رجالهم حمايتهم، ديوان ص ١٠٢- ١٠٣، وانظر ص ٥٣، و٥٧، ص ١١٥. وفي إطار الحيونة وتصوير الأخطل بخنزير انظر الديوان، ص ٦٣٣ و ٦٣٤. وانظر تصويره للفرزدق في صورة خنزير كذلك بالديوان ص ٣٠٥، وانظر ديوان جرير في هجائه للأخطل وتحقيره لأمه وأبيه وتصويرهما في صورة خنزيرين حقيرين كذلك بالديوان، ص ١١٦، وص ٢٨٣- ٢٨٤. وفي مشهد ساخر آخر يظهر دال (الخنزير) كمدلول فاعل في تشكيل المشهد الساخر بل نرى الدلالة الخاصة به هي التي تحرك الدلالة الكلية للخطاب الساخر فيها، انظر جرير: الديوان، ص ١٥٨.

(٦٢) جرير: الديوان، ص ٩٥٢. وانظر تصويره لشعره الساخر في صورة (نبال) يرمي بها خصومه فلا تخطئ مقاتلهم الديوان، ص ٩٥٣. وانظر تصويره لأشعار تحرق الخصوم فهو بهجائه وسخريته منهم يصليهم نارًا محرقة، حيث يقول:

وأوقدتُ ناري بالحديد فأصبحتْ لها لَهَبٌ يُصْلِي به اللهُ مَنْ يُصْلِي

انظر الديوان، ص ٩٥٠. ويصور هجاءه للشعراء بصورة السّمّ الناقع السريع القتل، فيقول:

أَعددْتُ للشـــعراءِ سمًّا ناقعًا فسَـــقَيْتُ آخرَهم بكأْسِ الأول

لما وضعتُ على الفرزدق ميسمي وضَغَا البعيثُ جَدَعْتُ أَنْفَ الأَخطل

الديوان، ص ٩٤٠.

(٦٣) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٤٤٧.

(٦٤) جرير: الديوان، ص ٢٨٠ – ٢٨١، عُواؤهم: تناصرهم وتعاونهم، كما يعوي الذئب لأصحابه حتى تجتمع إليه الذئاب. الانتحام: يكون للخيل، وإنما هو هنا مستعار منقول، والانتحام: الحمحمة. والنَّهْمُ: شِبْهُ الزجر والوعيد من الأسد وغيره. والنئيم: دون النهم، والنئيم والنهيت واحد، وهو وعيد الأسد من صدر. الاستدامة: الانتظار. العِذام: العضُّ. الجوالب: مأخوذ من الجَلَب: وهو أن يركب فرسًا فيعارض فرسَه المُرسَلَ مع الخيل، فإذا دنا منه أجلب عليه، وركض معه ليزيده. والجَنَبْ: أن يجنُبَ إلى فرسه فرسًا من خيله قد ألفه فرسُه فيجري بجريه. واعتزامُه: جِدُّه في عَدْوِه وسبقِه. وانظر كيف يصطاد الشعراء

بشباكه/أشعاره فيعلقون بحبالها، ولا يجدون عنها مهربًا، الديوان ص ٣١١- ٣١٢. وانظر كيف صور مناصرة الأخيطل للفرزدق ومؤازرته في هجاء جرير في صورة كلب يعوي، الديوان، ص ٢٢٨.

(٦٥)جرير: الديوان، ص ٣١١- ٣١٢. لا لَعَا: لا ارتفاع له، ولا نجاة، ولا انتعاش. وانظر الصورة نفسها بالديوان، ص ٢٢٨.

(٦٦) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥٧١.

(٦٧) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥٧٤، وانظر هجاء جرير له ص ٣١٩.

(٦٨) سورة القمر/ الآيات ٢٩- ٣١.

(٦٩) سورة الشمس/ الآية ١٤.

(٧٠) سورة الأعراف/ الآية ٧٧، وانظر كذلك، سورة الذاريات/ الآيات ٤٣-٤٥.

(٧١) الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص ١١٢.

(٧٢) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥٧٩- ٥٨٠.

(٧٣) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٩٥١. وانظر تصوير جرير لمناصرة الأخطل للفرزدق ومؤازرته له في هجاء جرير بكلب يعوي، انظر جرير: الديوان، ص ٢٢٨.

(٧٤) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥١٨.

(٧٥) ابن الرومي: ج ٥ ص ١٨٧.

(٧٦) الإنسان في رؤية المتنبي وابن الرومي، ص ٢٣٤.

(٧٧) جرير: الديوان، ص ٤٤٢، البراجم: من بني دارم. والسلى: جلدة فيها الولد من الناس والمواشي (المشيمة).

(٧٨) انظر تصوير جرير للفرزدق في صورة أفعى وهو قتَّال للأفاعي، الديوان ص ٩٥٢، وتصويره للفرزدق ومرافقته للبعيث بصورة ابن الناقة اللبون الذي يسير بجوار أمه طلبًا للبنها، الديوان ص ٩٥٦، وجرير يهجو نسوة مجاشع خاصة سكينة عمة الفرزدق فيستخدم صورة البغل والبَغَّال بالديوان ص ٩٦١، وص ٤٣٥، وانظر تشبيه الفرزدق شفتي جار له بمشافر الإبل بالديوان ج ١ ص ٥٠١، وتشبيهه لجرير وما جلبه على

عشيرته من مخازٍ بصورة عقر ولد ناقة صالح وما جلبه من دمار على قومه، بديوان الفرزدق ج ١ ص ٥٧٤، وانظر هجاء الفرزدق لجرير وزوجته عندما رثاها جرير وبكاها في صورة حمار ينوح على أتانه بالديوان ج ١ ص ٦٠٣-٦٠٤، والديوان ج ١ ص ٦١٤، ويستخدم جرير صورة الحمار في هجاء شَن بن أفصى بالديوان، ص ٤٣٩، ويستخدم نفور قوم من شدة البخل وشَدِّهم على أسنانها بصورة الحمار في نفوره وقفزه وعضِّه على أسنانه، بالديوان ص ٤٦٤، واستخدام جرير لصورة النعام في تشبيه نساء بني تغلب في هجائه للأخطل ديوان جرير، ص ١٠٢، وانظر هجاء جرير لميجاس البرجمي ونساء قومه مستخدمًا صورة النعام بالديوان ص ٥٠٢، وانظر هجاءه للراعي النميري وقومه في فزعهم وهلعهم وفرارهم مهزومين بصورة النعام والماعز في خوفها وهلعها بالديوان ص ٥٥١، وانظر تشبيهه لرجال عشيرة مجاشع الدارمية عشيرة الفرزدق في صورة الضباع بالديوان ص ٥٥٧.

(٧٩) انظر ديوان الفرزدق ج ١ ص ٥٧١-٥٧٢، و ج١ ص ١٦٩، و انظر ديوان جرير، ص ٢٨٠-٢٨١، وجرير يصور نفسه في هجائه لميجاس البرجمي أسدًا يفترس فريسته ويمزق أشلاءها، انظر الديوان، ص ٥٣٧، والثور انظر ديوان جرير، ص ٥٧٧، والجَمَل وثقل كَلْكَلِه ينوء به على الفرزدق فيقتله بديوان جرير، ص٩٤٠.

(٨٠) فاروق وهبة: حوارات في لغة الشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص ٧٣.

(٨١) فاروق وهبة: حوارات في لغة الشكل، ص ٧٤ - ٧٥.

(٨٢) المتنبي: شرح ديوان المتنبي للبرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ج ٣ ص ٤٠٦، وانظر القصيدة كاملة في شرح الديوان للبرقوقي ج ٣ ص ٣٩٤ وما بعدها، وهي في مديح أبي شجاع فاتك، قالها في مدحه سنة ٣٤٨هـ.

(٨٣) الشافعي: الديوان، ص ١١٢.

(٨٤) الشافعي: الديوان، ص ٢٤.

(٨٥) جرير: الديوان، ص ٤٤٢، البراجم: من بني دارم. والسلى: جلدة فيها الولد من الناس والمواشي (المشيمة).

ونراهم يستخدمون في هجائهم عناصر حيوانية ذات دلالة إيجابية على المستوى الثقافي والاجتماعي، ولكنهم يستخدمونها ليقرنوا بها شجاعتهم وقوتهم كالأسد انظر ديوان الفرزدق ج ١ ص ٥٧١-٥٧٢، انظر ديوان جرير، ص ٢٨٠-٢٨١، وجرير يصور نفسه في هجائه لميجاس البرجمي أسدًا يفترس فريسته ويمزق أشلاءها، انظر الديوان، ص ٥٣٧، والثور انظر ديوان جرير، ص ٥٧٧، والجَمَل وثقل كَلْكَلِه ينوء به على الفرزدق فيقتله بديوان جرير، ص ٩٤٠.

(٨٦) جرير: الديوان، ص ٩٤٠.

(٨٧) سورة القلم/ الآية ١٦

(٨٨) جرير: الديوان، ص ٩٥٦. وانظر هجاءه للفرزدق ووسمه على أنفه كذلك بالديوان، ص ٥٤٧.

(٨٩) ابن الرومي: الديوان، ج ٣ ص ١٦٣.

(٩٠) ابن الرومي: الديوان، ج ٣ ص ٢٧٩.

(٩١) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥٠١.

(٩٢) جرير: الديوان، ص ٢٣١- ٢٣٢، الحنكلة: القصيرة الدميمة. وبصاق الجراد أسود قبيح إلى الخضرة. وليتها: صفحة عنقها. يقول: كأنما بَصَقَ الجرادُ على وجهها وليتها بصاقًا لا حسنًا ولا منضورًا (أي: ليس نضرًا ولا جميلاً)، فهو يصورهن قصيرات دميمات قذرات. وانظر: ديوان جرير، ص ٤٣٤، وانظر تصويره لنجاسة أم الفرزدق وعدم إحسانها التطهر، الديوان ص ٤٨٢، و ص ٢٦٣، وص ٩٨٣.

(٩٣) جرير: الديوان، ص ٩٥٩. اللهازم: قبائل من بكر بن وائل سبوهنَّ. ويريد بالجَوِّ: البطن من الأرض. يفخن بالأبوال: أي يخرج مع البائلة شيء، وذلك من الفزع. يَمِلْنَ: لأنهُنَّ قد سُبِيْنَ وأُرْدِفْنَ. الذيخ: ذكر الضباع. والرائخ (بالخاء والحاء): الذليل. يَخُرْنَ في كَمَرٍ: يأكُلْنَ الموتى. يسوف: يشُمُّ. ضَئِيْن: جمع الضأن. يقول: إنهم رِعَاء، يعيبهم بذلك.

النخبات: الأستاه. النيب: المسانّ من النوق. والغمائم: واحدتها: غِمامة، وهي شيء من خِرَقٍ وصوفٍ مثل الكرة يوضع في أنف الناقة وأحيانًا في رحمها؛ ليُرْئِمُوا الناقة ولد غيرها ولتدر اللبن له. تَلَّطَ: سلح. والحُرُض: ضربٌ من الحَمض إذا أكلته الإبل سلحت.

(٩٤) جرير: الديوان، ص ٥٥٠.

(٩٥) جرير: الديوان، ص ٣١٢، وانظر أيضًا الديوان، ص ٣١٩، وكيف يصور تشويهه لطبيعة الفرزدق الذكورية، وكيف جدع أنفه وقطعها وهي رمز العزة والكرامة، فيصوره في صورة رجل ناقص الرجولة بل ومشوه الوجه وقليل الكرامة، وكأنه نزلَ عليه عذاب ربِّه وغضبه.

(٩٦) جرير: الديوان، ص ٤٨١- ٤٨٢.

(٩٧) جرير: الديوان، ص ٥٥٧. تضرساني: أي تُجرباني. وأبقى ملبسا: أي فيه بقية يلبس شيئًا آخر. الأسرين: جمع أَسر وَالسَّرَر: قرحة تكون بالكِرْكِرَةِ فلا يَبْرُك البعير عليها إلا في مكان ليّن مستوٍ. والشَّكِسُ: الشرس الضيق الخُلُق.

(٩٨) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص ١٧٥.

(٩٩) الفرزدق: الديوان، ج ٢ ص ٣١٨، وانظر أبياتًا أخرى له تجري المجرى نفسه، ج ٢ ص ١٨٥، و ج ٢ ص ٢٤٦ حيث يصور اللؤم حيوانًا ينيخ على عطية والد جرير، وأن بيته وبيت أبيه قرار تستقر فيه مسايل اللؤم.

(١٠٠) جرير: الديوان، ص ٩٤٠

(١٠١) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥٧٢.

(١٠٢) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥٧٨.

(١٠٣) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٥٠٤.

(١٠٤) الفرزدق: الديوان، ج ١ ص ٦٠١- ٦٠٢.

(١٠٥) جرير: الديوان، ص ٣٠٢. وانظر المعنى نفسه واستخدامه التصوير نفسه في هجائه لثور بن الأشهب بن رُمَيْلَة النَّهْشلي، بالديوان، ص ٤٩٨.

(١٠٦) جرير: الديوان، ص ٤٢٩.

(١٠٧) جرير: الديوان، ص ٤٨١.

(١٠٨) جرير: الديوان، ص ٤٩٢.

(١٠٩) جرير: الديوان، ص ٤٩٨. وانظر تصويره لؤم مجاشع الذي عَمَّ أحياء العرب وشهدت به قمم الجبال وسفوحها، بالديوان، ص ٥١١.

(١١٠) جرير: الديوان، ص ٥٥٣ – ٥٥٤.

(١١١) الأخطل: الديوان، ص ١٦٦.

(١١٢) جرير: الديوان، ص ١٥٣و ١٥٦. الفارط: الذي يتقدم قبل الإبل، فيملأ الحوض. والبيت الثاني يريد به أنهم لا يُستشارون ولا يُعبأ بهم، وإنما يَسألون عن أخبار الناس. الخمر: الموضع المستتر ينزلون فيه فرارًا من الضيفان والحقوق التي تنزل بهم. وانظر نماذج أخرى بالديوان ص ٤٩٤.

(١١٣) الإنسان في رؤية المتنبي وابن الرومي، ص ٢٠٣، وانظر، ابن الرومي: الديوان، ج ١ ص ١٤١ و ١٤٢. وانظر تصويرًا آخر للبخل والبخيل عند ابن الرومي بالديوان، ج ١ ص ٣٣٢.

(١١٤) الديوان ج ٥ ص ١٣٤.

(١١٥) الإنسان في رؤية المتنبي وابن الرومي، ص ٢٠٥. وانظر ابن الرومي: الديوان ج ص

(١١٦) الديوان ج ٢ ص ١٦٠، وانظر أيضًا صورة أخرى للبخيل تمتلئ طرافة وسخرية بديوانه ج ٦ ص ١١.

(١١٧) جرير: الديوان، ص ٤٣٩. النُّطُّ: له شعر قليل في ذقنه ولا شيء في عارضيه، والسِّناط: له شعرات في عارضيه، والكوسج: ليس في عارضيه ولا في ذقنه شيء ولا له شاربان. وأراد الشاعر بالبيت الأخير أنهم يحملون أولادهم وبناتهم ويذهبون يسألون بهم ويتسولون الناس من خلالهم.

(١١٨) جرير: الديوان، ص ١٥٨.

(١١٩) جرير: الديوان، ص ٩٨١، و ٩٧٨.

(١٢٠) جرير: الديوان، ص ٤٣٤. القراف: الهجنة.

(١٢١) جرير: الديوان، ١٣٠ – ١٣١. وانظر ديوانه، ص ٩٧٨.

(١٢٢) جرير: الديوان، ص ٥٥٣.

(١٢٣) جرير: الديوان، ص ٩٨١، وفي هذا السياق من النيل من نسوة المهجو انظر أيضًا ديوان جرير ص ٥٣ و ٥٧، ص ٣٥ – ٤٢، ص ٩٧،ص ١١٥ ، ص ١٤١– ١٤٣، ص ١٥٦، ص ١٥٦، ص ٨٧٦– ٨٧٨، ص ٩١٨، ص ٩٢٧– ٩٢٩، ص ٩٦١، كما ينال أيضًا من أمهات مهجويه ويصف تهالكهن على الرجال ونيل الرجال من شرفهن، انظر هجاءه للفرزدق وأمه ص ٩٢٤ و ٩٤٦– ٩٤٧ و ٩٥٠ و ٩٥٨ – ٩٥٩ و ٩٦١ و انظر هجاءه لأم الشاعر البعيث ووصفه لتهالكها وملاعبة الرجال ص ٩٧٨ و ٩٨١.

(١٢٤) جرير: الديوان، ص ٤٣٤، القراف: الهجنة.

(١٢٥) جرير: الديوان، ص ٦٣٦. وانظر جرير: الديوان، ص ٩٧٦.

(١٢٦) جرير: الديوان، ص ٦٣٥. وانظر النقائض ص ١٠٤٥ و ١٠٤٦.

(١٢٧) ابن الرومي: الديوان، ج ٣ ص ٣٣٠. الصنان: الرائحة الكريهة. الحَشُّ: المرحاض. وانظر مشاهد تصويرية ساخرة كثيرة في شعر ابن الرومي تعجُّ بالسخرية وتضجُّ بالنفور من أصحابها، انظر تصويره لمن أطال اللحى وقلَّ دينه وعمله بلوازمها بديوانه، ج ٣ ص ٣٢، و ج ٤ ص ١٩٢، و ج ١ ص ١٧٥، و ج ١ ص ٤٥١.

(١٢٨) ابن الرومي: الديوان، ج ٦ ص ٢٨٨، وانظر نماذج أخرى لتصوير ابن الرومي الساخر للمغنين والجواري المغنيات في ديوانه، ج ٣ ص ١٨٢، و ج ٦ ص ٩– ١٠، و ج ٣ ص ٣٣١، و ج ٤ ص ٥٢، وج ٤ ص ٦٥. وانظر مشاهد ساخرة متنوعة أوردها ابن الرومي لصنوف الناس والطبائع في مجتمعه؛ انظر تصويره للصلع والقصر الديوان، ج ٢ ص ١٧٢، و ج ٤ ص ١٦٨، وج ٥ ص ١١٧، ج ٤ ص ٢٦٢ – ٢٦٣.

(١٢٩) الإنسان في رؤية المتنبي وابن الرومي، ص ٢٢١.

(١٣٠) محمد حمود: ابن الرومي، الشاعر المغبون، ص ١١٨– ١١٩.

(١٣١) جرير: الديوان، ص ٨١٩ – ٨٢٠.

(١٣٢) عبد القادر القط: في الأدب الأموي، ص ٣٥٨ – ٣٥٩، والأبيات في هجاء الراعي النميري بالنقائض ص ٤٤٣، وديوان جرير، ص ٨١٣ وما بعدها، وتتكرر هذه الصورة الفنية عنده في هجائه للفرزدق والبعيث في الديوان ص ٩٤٠.

(١٣٣) عبد القادر القط: في الأدب الأموي، ص ٣٥٨ – ٣٥٩، وديوان الفرزدق، ج ١ ص ١٧٠ – ١٧١.