الاستعارةُ السّاخرةُ فـــي حَماسةِ الظُرفاء للزّوزنـي

أ.م.د.كاظم عبد فريح

جامعة ميسان/كلية التربية الأساسية

المقدمــة:

الحمدُ لله دون سواه، والصلاةُ والسلام على النبي الذي اجتباه محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه ،وبعد .

حملت لنا المدونات الأدبية في تراثنا الأدبي كثيرا من المعاني الظاهرة والمكنونة ،ومثّلت مختارات الحماسات ظاهرةً أدبيةً بارزةً من هذه المدونات التي زخرت بها المكتبةُ العربية منذ عهدٍ مُبكِّر، وتُعد حماسة الظرفاء للزوزني (أبي محمد عبد الله بن محمد العبدلكاني) المتوفى سنة (٤٣١)هـ،واحدة من ابرز مصاديق هذه الظاهرة الأدبية،فقد جمعَ مُصنِّفُها أشعارا اخضعها لذائقتهِ الأدبية في عشرة أبواب مُعنونةً بِما يُناسِبها مِن عنواناتٍ،وهي حماسةٌ سُبقَت بحماسَتين أُخْريين لأبي تمام ،والبحتري ،ثم التحقت بها حماستان اخريان ،هما ؛البصرية والشجرية ، ولا يَخفى على الباحثين ما تضمنته تلك المختارات من بُنى وملامح أدبية،تحملُ بين جوانحها صورا اجتماعية،وسياسية،عكست رُؤى جامعيها،وأذواقهم حينَ وقفوا بها عند حدود المقاربة الروائية ،والتي حامت حول مدلول الحماسة – في كثيرٍ من الأحيان- ،إلا فيما نَدر،مع أنها نصوص تشي بمدلولات أُخر تصريحا،أو تلميحا.

ضمَّن الزوزني حماسته كثيرا من الفكاهةِ والسخريةِ لبعض الشعراء،ولاسيَّما في ابواب :الهجاء،والوصف،والمُلح التي كانت الاقرب مِمّا سواها من تلك الأبواب المُتبقية،وفي الوقت عينه عكست سخريةً مريرةً لواقعٍ مرير عاشه شعراءُ كانوا بمنأى عن رغد العيش الذي عاشه غيرُهم من الشعراء،فلم يَحضوا بِما حضى به مشاهير الشعراء الذين شفع لهم فنُّ المديح للتقرب من دائرة السلطة آنذاك،لذا سعى الباحث الى تسليط الضوء على شعراء مَنسيِّين مثَّلوا الواقع اصدق تمثيل في صورته الحقيقية .

الخوض في توظيف الاستعارة الساخرة في حماسة الزوزني يُمثّلُ مقاربةً لجملةٍ من الأشعار التي أسفرت النقابَ عن المَغزى الحقيقي في نفوس قائليها، حينَ رسموا صُورا نظرَ الأدباءُ اليها رؤيةً ادبيةً صِرفةً بعيدا عمّا احتوته من مشاعر حقيقية صادقة قِيلَت بدافع الفاقةِ والعَوز ،ومثّلت فرصةً للانقلاب على المرويات التي عكست واقعا لجملةٍ من شعراء السلطة بِمعزَل عمّا كان يدور في الحياة الاجتماعية للأمة،ومثّلت مُقاربةً لجملةٍ من الأشعار التي وقعت في هامش الدرس والتنقيب،فصُوِّرَت على أنها مقطوعاتٍ قِيلَت – فيما يخصّ موضوع البحث– للسخرية المُترفة واللهو العابث،والعاكسة للترف واللّهو في عالم ملؤُهُ الرضا والعيش الرغيد ليكشف البحث النقاب عن هذه المَزاعِم وإماطة اللثام عن دوافع القول الحقيقية التي دفعت بعضَ الشعراء للبوح بها،والتي قاربت الاندراس لو لا هذه الحماسات الحاضنة لها.

إنّ الباحث لا يدّعي الوقوف عند الدلالات القصوى لأشعار الظرفاء في حماسة الزوزني،او الوقوف بها عند حدود الرواية بقدر ما يسعى لبيان التوظيف الاستعاري الساخر، ليجعلَ من الاستعارة مقاربات يَلِجُ بها إلى عالم الصورة الساخرة،والتي شكّلت عمادَ نصوص اشعارٍ كشفت الواقع السياسي،والاجتماعي الحقيقي لحياة الشعراء ،وبفضل المَنحى الاستعاري هذا نُسلِّط الضوءَ على زاويةٍ جديدةٍ تستنهضها فرادةُ تلك المختارات ،لما فيها من صُورٍ ساخرة تَوزّعَت بين الوصفِ والاستهجان الساخِرَيْن،في ظلِّ الاستعارة المكنية دونَ التصريحية ، لِما لها من اثرٍ كبير في استنهاض تلك الصور والمعاني،ولقدرتها على (التشخيص)(١) و(التجسيم)(٢)،حينَ تُلبِس الجماداتِ هيئاتٍ آدميةً يكاد المتلقي أنْ يراها ،وتُخرِج المعاني إلى عالم الإحساس والإدراك ،ويأنس بها ،ويسمعها حينَ يمنحُها الشعراءُ القدرة على الحوار والكلام ، ،او حين يمنحونها الحركةَ في استعاراتٍ خلّابة ،معَ ما تحمله من معانيَ ساخرةٍ هادفة،وما يُرافِقُها من فنونٍ بلاغيةٍ ساندة،– كالبيان ،والبديع– أفاد الشعراءُ منها في رسمِ ما أرادوه من معاني لِيُخرجوها في حسيّاتٍ ساخرةٍ في الوصف أو الاستنكار، لذلك توزَّع البحث على مَبحثين هُما: (التوظيف الاستعاري الساخر في التشكّي والهجاء)و(التوظيف الاستعاري الساخر في الاستهجان والرَّفض السياسي)،ليدورا في رحابِ نصٍّ تراثيٍّ ، لانتشاله من دائرة الإهمال والنسيان،والسَير به في مساراتٍ جَديدةٍ لتحرّي مَلمحِها الاستعاري الساخر، والمُنْتِج لصُورٍ ابتغاها الشعراءُ في هذه المُدوّنةِ الشعريةِ الخالدة .

الباحث

مدخـل.

قبل سَبر أغوار البحث وتحرِّي توظيف الاستعارة الساخرة فيه،والولوج في دلالاتها وصورها،ينبغي بيان ركائز بُنية عنوانه التي توزّعت بين الاستعارة والسخرية ،ليكونا عونا في كشف الدلالة،واستجلاء المعاني الساخرة المُؤطَّرة بِرُؤى بلاغيةٍ استعاريةٍ،وهاتان الركيزتان هُما :

أولا: الاستعارةُ المكنية.

هي الاستعارة المُكنّى عنها، او المكنية ،ا و الاستعارة بالكناية كما سمّاها القزويني(٣)، وإذا كانت الاستعارة تعني بمفهومها العام عند النقاد والبلاغيين استعمال اللفظ في غير ما وُضِع له،لعلاقة المشابهة، لقد وقفوا عند الاستعارة التصريحية التي ينطبق عليها هذا التعريف من دون المكنية لخروجها إلى رحابٍ أوسعٍ يمتزج فيه التصوير بالخيال والاستبدال ، ولم تقف عند حدود ما استقرّ عليه حدّها " تسمية الشيء بغيره إذا قام مقامه(٤)،فتتخطى حدود الاستبدال اللفظي للمفردات ، لتمتزج فيها الوظيفة والجمالية في آن ،وإذا قِيل أن البلاغة " أبيّة على المراس، تأنفُ من التحليل والمنطقة"(٥)، فإنَّ ذلك يصدق على المكنية تماما،لانّ الخيال يلعب فيها دورا بارزا، فتغدو بوابة للانزياح اللغوي الذي يُشكّل الصورة البلاغية(٦) وبها يتحقق " الانتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانتقالي"(٧)، وربما هذا يُعلل كثرة تداولها عند الشعراء،للتعبير عن انفعالاتهم على مرّ العصور،وهي الأقرب إلى شعراء السخرية لقدرتها على استيلاد ما يَرونَه من المعاني التي تدور في رحاب معاني المدح، أو الذمّ، أو الفكاهة في مُلَحِ الكلام في أشعارهم لأنّها تستوجب مزيدا من الإغراق في التحليل(٨).

ثانيا: السخرية

السُّخريةُ،والسُّخْرى، والسِّخريُّ ،والسُّخرَة : الضّحكة(٩)، يُقال: فُلان سُخرةٌ،وسُخَرةَ:أي يُضحك منه الناس،ويَضحك منهم(١٠) مُداعبا حين يَستهزئ لاقترانها بها ،يُقال :هزئ ،واستهزأ إذا سَخَر(١١)،وهؤلاء سَخَرةٌ للسلطان يَستسخرُهم : يستعملهم بغير اجر(١٢).

ويقولون: أنا اقول هذا ولا اسخرُ،أي: ولا أقولُ الّا ما هوِ أحقّ، قال الراعي :

يَغيرُ قومـي ولا اسخَر وَما هُم مـن قَدر يقدر(١٣)

ورد مصطلحُ (سَخَر) ومُشتقاتُه كثيراً في كتابِ الله(١٤)،وذكرهُ العلماءُ،والشعراء في مُصنّفاتهِم،واشعارِهم،ولعلّ الجاحظ (٢٥٥هـ)من أوائل الّذين ذكروا ما قالهُ بعض الشعراء الساخرين في كتابَيهِ (البيان والتبيين) ،و(الحيوان)(١٥) ، وكذاك ابنُ المعتز (٢٩٦هـ)،حين ذكر ، بعضاً من أمثال هذه الأشعار في كتابه (البديع)،وعدّه مع غيرهِ من الأساليب من مَحاسن الكلام(١٦)، وعقد ابو هلال العسكري (٣٩٥هـ) عنوانا للمبالغات والهجاء في كتابه (ديوان المعاني)،وذكر فيه عبارات تدلّ على المبالغة والإفراط في الهجاء والسخر(١٧)، وذكر في (الصناعتين) الأساليبَ التي تتأتّى منها السخريةُ كالمبالغة وتجاهل المعارف والاستطراد(١٨)، وقد وقعَ اغلبُها في دائرة علمِ البديع في التقعيدِ الاصطلاحي البلاغي عند العلماء فيما بَعد.

ثُـمَّ اخـذ عنـد ابـنِ فـارس (٣٩٥هـ) مسـاحة أوسـع حـين افـرد لـه باباً فـي كتابـه (الصاحبي) سمّاه (باب ما يجري في كلامهم مجرى التهكم والهزء)،وهو عنده من أساليب السخرية،والتهكم(١٩)، وتكلّم فيه في باب آخر من الكتاب نفسهِ سمّاه (زيادات الأسماء)،عن زيادة المُبالغة،أو التشويه،أو التقبيح(٢٠)، والتي تدخل السخريةُ فيها من جوانب كثيرة،أمّا صاحب العمدة فقد ذكرهُ في باب سماه(باب التشكك)،وهو عنده مِن مُلَح الشعر وطُرَف الكلام،وله في النفسِ حلاوةٌ وحسن موقع،وتناوله في حديثه في الهجاء المُقذِع،والهجاء في مَعرض المدح(٢١)، ويُعد الزمخشري (٥٣٨) هـ من أوائل المفسرين الذين تعرّضوا لمصطلحِ السخرية(٢٢).

دار المصطلحُ بين سطور الباحثين المحدثين، وتوضَّح معناه في كثير من دراسات الباحثين ،والأدباء منهم تصريحا(٢٣)، أو في خلال الهجاء والفكاهة(٢٤)، او حين دُرِس في علم البلاغة بوصفهِ الحاضن لكثير من المَفاهيم التي تصبُّ في معناه،وتُوصِل إليه في عطاءاته الدلالية واساليبه(٢٥)، وعلى الرغم من جهودهم لإظهار دلالته إلاّ أنَّهم لم يذهبوا بعيداً عمَّا اختطه القدماء،ومع ذلك يرى احدُ الباحثين أنَّ المصطلح مع كثرةِ جريانهِ على الألسن ،ووروده في كتاب الله،لم يحظَ بتعريفٍ جامعٍ مانعٍ(٢٦) ،وحاول أن يضع للسخرية تعريفاً، فقال: "بأنها الاستهزاء من الشخصِ،أو الموقفِ بأسلوبٍ يُثير الضحك منه،ويقصد اهانته،واحتقاره لتحطيم معنوياته الشخصية،والابتعاد عن مواقفهِ الشائنة (٢٧)".

ويرى المازني انّ المصطلحَ لم يُحط به بكلِّ ما ينبغي ان يُحاط،ولم تقُم له كلَّ المعالم والحدود(٢٨)،ثم عرَّفه بقوله:" إنّ السخريةَ عبارةٌ عمّا يُثير المُضحك،أو غير اللائق من الشعور بالتسلي ،أو التقزز على أن تكون الفكاهةُ عنصراً بارزاً،والكلام مُفرَغا في قالبٍ ادبي"(٢٩).

والسخريةُ عند حنفي " أسلوبٌ ،أو سلاحٌ عدائيٌّ مهما كانت دوافعها،ومهما كانت مقامها،ومهما صغُرت درجتها ،أو كبرت،ويتميز عن غيرهِ من أساليب العداء بأنه مَصوغٌ بروح الفكاهة،وأسلوبها"(٣٠).

ويبدو مِمّا سبق أمران: الأول :إنّ هذه التعاريف للمصطلح مثَّلت أصداء للمقاربة الأولى للمصطلح عند القدماء(٣١)، وان اختلفت عنها أحيانا في زوايا النظر إليه ،لتُسلِّط الضوءَ على بعض مصاديقه التي تداخلت مع بعضها بشيء من التلاقي أو الاختلاف ،والثاني: أن اسلوبَ السخرية ليس فناً طائعاً لكلِّ مَن ابتغى إليه الوسيلة من الشعراء والأدباء،فلكلِّ شاعرٍ وأديب موهبته التي يمتاز بها دونَ غيره ،ولابدَّ لهُ من فطنة وذكاء يُمكنانه من صَوغ ألفاظهِ لصيد المعاني التي يبتغَيها، "وتبقى السخريةُ فناً لا يتقنه ولا يجيده إلاّ الأذكياء البارعون في التعبير عن الكلمة بحَذَقٍ، ولباقةٍ، وذَكاءٍ"(٣٢).

الَمبحَثُ الأَوَّل

التَوظيف الاستِعاري الساخِر

في

التشكّي والهجاء

اقترنت السخريةُ بالفكاهة والهزلِ،لذا يستعين الشعراءُ بها لاظهار ما يريدون من دعابةٍ ساخرة تحمل من ورائِها هُموماً اجتماعيةً، وسياسيةً، واقتصاديةً يُمكن للمتلقي ان يتحسّسها بينَ الحروف والكلمات ،ويستشعرُها حين يُحَمِّلها الشعراءُ بعضاً من شكوى العَوز والفقر والظلم والحرمان،فيُوظِّفونها لرفضِ الواقع المرير الذي عاشه بعضُهم

الشعراء،فتغدوا اشعارُهم رفضاً غير مُعلن ربما يمتد بجذوره إلى ارضِ المعارضة السلمية للأنظمة آنذاك،أو ربّما معارضة الشاعر لواقعه الذي يعيشه،وان بدت تلك الأشعارُ مُوشاة بغطاءٍ من المرحِ والهزل لكنها تحمل رفضاً صريحا لواقعٍ مَرير ،فالسخرية" طريقةٌ تعبيريةٌ مُتطورةٌ توسَّل بها الشعراء النقدَ للأوضاع السياسية،والاجتماعية في الشعر ،والسِيَر الفردية،والنيلِ منها باسلوب يترفَّع ويَتنَّزهُ عنِ الشتيمةِ والسّباب و القذفِ والإيغالِ في الفحش ورَفَث القول"(٣٣).

اوَّلا:استعارةُ التشكّي الساخر.

عرضت مختاراتُ الحماسة اشعارَ الفكاهة والسخرية بِمعزَلٍ عن واقعها بعد سلخها من ذلك الواقع الذي كان دافعا لقولها، وإخراجها إلى عالم الوجود،فوقف بها عند حدودِ الرواية الأدبية المحضة ،في حين أنّها تصفُ واقعاً يحمل بينَ طياته نقدا لاذعا لا يقف عند حدود المَسخور منه ،بقَدر ما كان سخريةً منَ الواقع نفسه ،ومِن أمثلة هذا اللون مِن الشكوى الوصفية الساخرة قولُ شاعرٍ يَصفُ الجوعَ الذي أنساه بُعدَ أحبته وحنينه إليهم ،فيقول:

الجوعُ انساهُ النوّى والفراق والجوعُ خصمُ جَدلٍ لا يُطاقْ

مَن ضاجعَ الجوعَ ثوى قاليا لِلَذّة اللثم وطيبِ العِناق (٣٤)

بيتان صوَّر الشاعر فيهما جوعهِ الشديد،في شكوى أسقطها على غائبٍ يُمثل في حقيقته ذات الشاعر في رداءِ الاستعارة المكنية الساخرة،استعارةٌ كشفت عن هَولِ فقَر الشاعر،حين تمثَّل الجوعُ بهيئة آدميةٍ مُجسمةٍ بعد اختفاء المستعار منه،وبقاء خصيصة من خصائصه تدلُّ عليه في التعبير(ضاجع الجوع)،فالجوع لا يُضاجَع لكنهسحر الاستعارة،ومن المؤكدِ أنّ الشاعر لم يقصد مَن ضاجع الجوع بات قاليا لِلَثم المرأة وطيبِ عناقها، ذهب بالاستعارة بعيداً ليقول من طَرفٍ خفيٍّ انه باتَ قالياً لِلَثم الرغيف وطيبِ عناقه،وفي الحالتين نحنُ على يقينٍ أنَّ الجوعَ- خصم الشاعر- أرغمه على عناقه عناقا مُرّاً لا رغبةَ فيه ،بل هو عناقُ مُرغمٍ ،ليصور الشاعر فيها حاله ،وعَرَضه حيّا أمام المتلقي وفي صورةٍ حيّةٍ نابضة بالحياة في سخرية مرّة ومريرة،ظاهرُها المرحُ والدعابةُ،وباطنُها الحزنُ والمرارةُ،وبهذا خلقَ الشاعرُ مُفارقةً طريفةً تبعث على الضحك ،وتشيع جَواً من المَرَح المَشوب بالألمِ والحَسرةِ .

ويُوجه ابنُ الشمقمق* صفعةً نقديةً لاذعة حين صوَّر واقعاً فرضَ عليه بيعَ اذنهِ بعد إفلاسهِ،في صورةٍ تَمثَّلت بقولهِ:

ولقد أفلَسْتُ حتّى بِعْتُ إحدى أُذُنَيَّ

ولقد ساوَمتُ في الأخرى وانْ عزّ عَليَّ

وبقي الرأسُ فردا قائِما يَنظر إليَّ(٣٥)

انبثقت استعارةٌ وصفيةٌ ساخرةٌ من عتبةِ الأبيات لتأخذ بزمام المعنى إلى حيث أراد الشاعرُ ،فاستعار للرأس صَمتاً ناطقاً يهيمنُ على آهاته، واحزانه، وشكواه، فاستطاع أن يُمرِّر شكواه في هذه الاستعارة المكنية ليجعلها مَعبراً للحزن والألم،لقد باعَ الشاعرُ – ساخرا– احدى أُذنيه،وساوم في الاخرى،وان عزَّ عليه ذلك،فذهل الرأس المسكين الذي ظهر في صورة آدمية تشخيصية،وظلَّ مذهولا،مشدوها لما حلَّ به وهو يباع قطعة بعد قطعة،والمُتلقي يجد نفسَه إزاء امرين متناقضين (السخرية والشكوى) ظهرا منذ اوّل وهلة حين عبَّر الشاعر عن حزنه الساخر في نسق استعاري بِدقَّةٍ وعنايةٍ،وبنسجٍ من الترابط الذي حكَّمه فيها،فأرتدَ مِن هذين الأمرين المُتناقِضَين (السخرية والشكوى) امران متناقضان ايضا،فهو شاكياً في حزنه،وساخراً من افلاسهِ، هما صورتان مُتداخلتان عكستهما ريشةُ الشاعر بفضلِ الاستعارة،وهنا يحقُّ للمتلقي ان يتساءل وفي مُجاراة سخرية الشاعر هل انهُ سيبيع اذنه الأخرى؟وهل يتجاوز أُذنَيْهِ بعد ذلك ليتوجه إلى بيعِ عينيه مثلا؟،ونحنُ على يقين انّ الشاعر وانْ فعل ذلك – مَجازا– فلن يبيع لسانَه الذي هو السبيلُ الوحيد للتعزية وافراغ الحزن ،فيصوغ به اشعاراً مُفعَمةً بالأسى ،ومُجَلَّلة بالحزن .

وعرض لنا الموروث الادبي العربي نظيراً لهذا القول من الشعر الوصفي الساخر بفعلِ الفاقَةِ التي أصابت الشاعرَ بَعضٌ منها،كقولِ ابن لنكك البصري:

عَجِبْتُ للدهرِ في تصرّفهِ وكُلُّ أفعالِ دَهرِنا عَجَبُ

يُعاندُ الدهرُ كلَّ ذي ادَبٍ كأنما .....أمَّه الأدبُ(٣٦)

وفي قول آخر مُخاطبا الزمان الغادر:

يا زمانا البسَ الأحرارَ ذلاً ومهانـــــــهْ

لستَ عنـدي بزمانٍ إنّما أنتَ زِمانَـــهْ

كيفَ نرجو منكَ خيرا والعُلا فيكَ مَهانــهْ

أجنونٌ ما نـــراهُ منكَ يبدو أم مَجانَـهْ(٣٧)

وقوله أيضا:

جارَ الزمانُ علينا في تصرّفـه وأيّ دهرٍ على الأحرار لم يَجرِ

عندي من الدهرِ مالو انَّ أيسرهُ يُلْقى على الفَلك الدوّار لَم يدُرِ(٣٨)

تسفر المقارنةُ بين نصِّ الحماسة السابق وشعر (ابن لنكك) البصري أنَّ الأوّل صوَّر حال الشاعر تصويرا لا يقلّ عن صورِ الألوان وضوحاً ،في لوحة رُسِمت في أطار من الحزن الساخر المرير، لتشي بحيفٍ اجتماعيٍّ اوصله الى هذا الحال،اذْ لم يكن شاعرا من شعراء السلطة ،فوقع في دائرة التهميش وما استتبعها من فاقةٍ شديدة صوَّرها في سخرية فاضحة،وما كان لها أن تظهر لولا الاستعارة ،أما قول (ابن لنكك) فلم يكُن سوى إخبارٍ عمّا فعلَ الدهرُ بالشعراء عموماً ،وفي شكايةٍ لا ترقى إلى دلالةِ النصِّ الأول وفاعليته،أو نسجهِ وتصويره،فقد حمل النص الأول معاني مبتكرة،وفي صورة دالة، كان محورها الفن الاستعاري،وهو عطاء فعّال في المُنجَز الشعري،وله القدرة على الأخذ بتلابيب المُتلقي وإعمال فكره.

وصاغ شاعرٌ آخر من شعراء حماسة الظرفاء لوحةً ساخرةً بصنعة استعارية،كان للتشخيص فيها حضورٌ فاعلٌ ،التفَّتْ حوله المعاني والألفاظ، فاستطاع أنْ يستنهض الدهرَ ويُلبِسه لبوسا إنسانيا،فأضحى قادِرا على المساومة والإقناع،في قوله:

الدهرُ ساومني فقلتُ لـــهُ لا بِعتُ عمري بالدُنيا وما فيها

فابتاعَ عُمري تفاريقاً بِلا ثمنٍ تبَّت يدا صَفقةٍ قَد خابَ شارِيها(٣٩)

رفض الشاعر بيع عمره ولو كان الثمن هو الدنيا وما فيها،بعد أن عرض الدهر عليه،ذلك في مساومة ظالمة، أظهرت الاستعارة المكنية التجسيمية الدهر وأخرجته من عالم التصور إلى عالم المُدرك،فما كان من الدهرِ إلا أن يبتاع عمرَ الشاعر تفاريقاً ،عضوا بعد عضو،وبلا ثمنٍ يُذكَر،هي صفقة مربحة للدهر، مُجحفة للشاعر،لذا صرَّح صارخا (تبَّت يدا صفقة قد خابَ شاريها)، وربما يكون ذلك إشارة إلى عِلِل الدهر في جسد الشاعر، من مرض ونحوه، والتي سَلبت من الشاعر سلامة بدنه عضوا بعد عضو،ولولا الاستعارة ما استطاع الشاعر إظهار المعنى في بيتين فقط،بعد أن ضمَّنهما قوله تعالى : {**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ** }(٤٠)، وبعد أن مزج الشاعر بين السخرية والحزن في آنٍ واحد.

وفي ابيات (جعيفران الموسوس) **حوارية اخرى بين الشاعر وبخته في المنام حين اطلق العنان لخياله الساخر والذي لا يملك المُتلقي امامها سوى الدهشةَ والضَّحك،فيقول:

رأيتُ في النومِ بَخْتي في حُسنِ زيٍّ وسَمتِ
أعمى أصمّ ضريراً أبا بنيـــن وَبِنْتِ
وبي فديتُكَ حَصـرٌ يفوق وَصفي ونَعتـي
فأينَ لـــي بدواءٍ يُليِّنُ لي بَطـنَ بَخْتي(٤١)

اسقط الشاعرُ شكواه في رحابِ منامٍ رآى فيه بختَه العاثر،فأضفى عليهِ صفاتٍ بشريةً ما كانت لتكون لولا الخيال الاستعاري الخِصب عند الشاعر ،فجعلَ له عيوناً وانْ كانَ (أعمى) لا يرى بهما،وآذانا وان كان (أصمّ) لا يسمع بهما ايضاً ،فهو بَختٌ عاجِزٌ عاثرٌ على الرغم مِن حُسنِ زيِّهِ وسمتهِ ،وفي قوله:(أبا بنين وبنت) إشارةٌ إلى ذاتِ الشاعر ،فالشاعرُ لم يَستحضِر الاستعارةَ المشحونةَ بالتصوير الساخر لِمُجرد الضحك والهَزل ،بلْ جاء بها للبوحِ عن سوءِ حالهِ،وفَقرِهِ بتجلٍّ كبير لا يقدر على البِوحِ به لولا هذه اللمحةُ الاستعاريةُ التي امتطى الشاعرُ صهوتِهَا للوصول بها إلى ما يريد من مَعانٍ،وصور.

نحنُ قبالة انكشافٍ لذات الشاعر التي عَكست لنا الواقعَ الاجتماعي الذي كان يعيشه مع كلِّ ما فيه من معاناتٍ، والتي فتحت إطلالة أمام المتلقي في ظلالٍ من السخرية الهادفة، ليصل به إلى إدراك عظيم فاقته، وسوء أحواله في

مقاربة لغوية مُشبعةٍ بالدلالة،لا على مستوى اللفظ وحده بل من خلال صورةٍ محسوسةٍ ظاهرةٍ تمدُّ المتلقي بالمعنى الذي أراده الشاعر، وهو إنّ حظَّه وان كان يبدو في الظاهر (في حسنِ زيٍّ وسمت) فهو في الحقيقة على النقيض من ذلك تماما،وبفعل الاستعارة التجسيمية دار حوارٌ بين الشاعر وبخته الذي التقى به في منامه وجها لوجه،فبادره بالسؤال قبل التحية عن رزقه الغائب، فتلقى جوابا مسرعا ،وصاعقا:(رزقك في الخَرَت)،وهو الثقبُ الصغير في الأذنِ والابرةِ(٤٢)، ثقبٌ صغير للكناية عن عِسر خروجه ،وشبَّه هذا الاحتباس للرزق باحتباس بطنِ المُحصِر،وهو تشبيهٌ ساخر استكمل به استعارته الساخرة،فظهرت صورة تشبيهية استعارية ،يصاحبهما استفهام مجازي لا يخلو من سخرية يوحي باليأس والعجز أمام هذا الرزق القابع خلف ثقب صغير يحول دون خروجه،فتآلفت فنون البيان من استعارة وكناية وتشبيه مع اسلوبٍ انشائيٍّ استفهامي مجازي ،وبمصاحبات لغويةٍ عززَّت ذلك كله لرسم صورةٍ ساخرةٍ مركبةٍ كان للاستعارة فيها الدور الأكبر،ولها النصيب الأوفر.

من هنا نجحَ الشاعرُ في استنطاقِ شعره الذي رفَده بآليةٍ من التجسيم والتشخيص للتعبير عَن شكواه وفقره،فالشعراء يلجؤون للشكوى في ثوبٍ من الحزن في الغالب،أما الظرفاءُ منهم فقد سلكوا منحى آخر حين يستعرضون شكواهم في تلافيف استعارية كاشفة، وبسخرية تحمل بين جوانحها رفضاً،وعدم رضا عن الواقع المرير الذي يعيشونه،تجلَّى الهزلُ والسخريةُ في هذا الحوار الذي جعله الشاعرُ المحور الاساس في ابياته لوصفِ الحدثِ وتصويره بما يَفي بطرافة الموقفِ بأكملهِ ،فيحثُّ المُتلقّي على المتابعةِ لحديثٍ ملؤهُ الطَرافة الهادِفَة.

في يتيمة الدهر يروي الثعالبي حوارا شاملا مع الغيظ حين استحضره احدُ الشعراء ليشكو من خلاله سوء حظِّه في مُقاربةٍ مع شاعرِ الحماسة ،فيقول:

وجاهلٍ قالَ لي :لا بُدَّ مِن فَرَجٍ فقلتُ للغيظِ:لِم لابدَّ مِـن فرَجِ

فقال:مِن بَعدِ حينٍ ،قلتُ:يا عجباً مَن يضمنُ العمرَ لي يا باردَ الحُجَجِ

لوكانَ ما قلتَ حَقاً لم اكُن رجَلا مُقسمَّ العمرِ مِن الروحاتِ والدُّلجِ

أسعى لإدراكِ حَظاً لو حَظيت بهِ ما كنتُ أوّل مَحظوظٍ مِنَ الهَمَجِ(٤٣)

الابيات في مقام الوصف الإخباري عن سعيه لإدراك حظٍ غائب عنه، بعيدا عن الصورة الناطقة ،سوى قول للغيظ في صدر بيته الثاني برابط بعيد إذا ما قُورِن بحوار شاعرنا في الحماسة التي أسهم فيها البخت في رسم صورة للرزق البعيد ،نحن إزاء نمطين من التعبير،كان للأول منها مُتَّكأ من المجاز الاستعاري الفاعل،والكاشف عن معنى الشاعر،وهذا قريب من الإخبار لشاعر آخر يكشف عن عِلته الحقيقية،فيقول:

ليَسَ بِجِسمي عـِلةٌ تُشتَكى وإنّما العلِةُ فـــــي حالي(٤٤)

يمكن تلخيص أبيات شاعر الحماسة بأنها تعبيرٌ ساخرٌ عن واقعٍ مأساويٍ حقيقي،بنمطٍ استعاري يختزل ذلك الواقع ،فأخذ دورا كبيرا بطريقةٍ تثير الضحك والبكاء معا عند المتلقي.

ثانيا:استعارةُ الهِجاء الوَصْفي الساخِر.

وعندَ الوقوف على تفاصيل مُدونة حماسة الظرفاء التي يقوم كثيرٌ من مقطوعاتها على السخريةِ الهادفة،نجد الشاعرَ ينتقل من التوظيف الاستعاري لوصف الحال الساخر ،والمُتضمن للشكوى والتضجّر إلى توظيفٍ استعاريٍّ آخر يقوم على الهجاء الساخر منَ الآخر، لكنَّها سخريةٌ وصفيةٌ فاضحةٌ للواقع المُعاش والمُتَسبِّب في إيجادِ هذه الصفات والتي وُلِدَتْ في ظلِّ الفقرِ والحرمان اللذين لولاهما ماوُجِدَ شيءٌ من ذلك ،إنَّ الاهانةَ والاحتقارَ اكتسبت دلالتهما على السخريةِ من الاستعمال الغالب الذي شاعَ في كتب الأدب،والنقد(٤٥)، والبلاغة، وتُعد أشعار الظرفاء في هجائهم الساخر من ابرزِ مصاديقها، وتُبَيِّن كذلك الارتباطَ الوثيق بين السخريةِ والاحتقار عندَ صاحب أساس البلاغة، وهُما من متعلقاتِ الهجاء في المدلول اللغوي عنده(٤٦)، وابلغ الهجاء عندَ ابن رشيق ما خَرج مَخرج الهزل والتهافت(٤٧)، وهي من السخرية التي هي عنده " اسلوبٌ عدائيٌّ مهما كانت دوافعها، ومهما كانت مقامها، ومهما صغُرت درجتها،أو كثُرت"(٤٨)، وأسلوب من الأداء الهجائي، وأداة من أدواته، وهي هجاء ،غير أنَّها تختلف عنه بابتعادِها عن الشَتمِ والسبابِ المُباشرين كما يرى الدكتور محمد محمد حسين(٤٩)، وبذا تكون اشدّ وطأةً ،واكثر إيلاماً للمَهْجو الذي ينال منه الشاعرُ بلينٍ ونعومةٍ جارِحَتَيْن ،لذا فهو فنٌّ لا يُتقِنَه إلا الشعراءُ الأذكياءُ، الذين تَعينهم لباقةُ القولِ، وحسنُ

التعبير ،لاعتماد الفكرةَ المؤذيةَ ،لا الكلمة المُقذِعة ،كما في قولِ شاعر(٥٠) يصفُ بُخلَ احدهم ،ويُدعى سعيد،فقال فيه:

رَغيفُ سعيدٍ عِندهُ عِدْلُ نفســهِ يُرقّصهُ طَورا،وطَورا يُلاعِبهْ

ويحملهُ فـــي حضنهِ،ويشمّهُ ويَنصبهُ قُدّامه ويُخاطبُــهْ

ويبكي عليهِ إنْ شكا الجُوعَ أهلُـه وانْ كَسروه قامَ بالويلِ نادِبُـهْ

وانْ مرَّ مسكينٌ علــى بابِ دارهِ فقد ثكلتهُ امــُّه واقارِبُهْ

يَصبُّ عليهِ البولَ مِن كلِّ جانبٍ ويُخْضَدُ ساقاه ويُنْتَفُ شارِبُهْ

رأى الصيفَ مَكتوبا فظنَّ بانـّه لِتَصحيفهِ ضيفٌ فقامَ يـُواثِبُهْ(٥١)

ذهبت الانزياحية بالأبيات بعيداً عن التعبير الإخباري المُباشر،فأنتجت صورةً مجازيةً كلية اخذت اجزاؤُها بتلابيب بعض ،لترسم صورةً اتَّسمت بالإيحاء الجمالي المُعبر،مُمتطية بها ناصية التشخيص عبر بوابة الاستعارة التي ظهر المعنى بفضلها محسوساً، لوقوع الحاسة علية ،فالبخل عند سعيد جعلهُ يرى انّ رغيفَ الخبز عِدل نفسه،فهما سِيّان عنده،ولا فرقَ بينهما، ثم يُصور لنا الرغيفَ وكأنه طفل لسعيد ،فيُرقصه، ويُداعبه، ويُلاعبه كما تُرقّص الأمُ وليدها، ويبكي عليه إذا أحسَّ بخطرٍ يُداهمه، حين يداخل أهله الجوعُ – لشدة بخله- ،ويفكرون بأكله ،في مفارقةٍ لطيفةٍ، ودلالة مشحونة توحي لنا أن هذا الرغيف يتيم لا أخا له في بيت سعيد ،فلا يوجد سواه مِمّا يُؤكل عند اهله،وفي هذا إيغال ،واستغراق في رسم صورة البخل عند سعيد، وإذا مرَّ ببابه مسكينٌ- وهو الأشدّ فقرا من الفقير، والأولى بالعطاء- يصبّ عليه البولَ من كلِّ جانبٍ، ويوسعه ضرباً، فيخضد ساقيه، وينتف شاربه، وليس للضيف حالٌ عنده أحسن من السائل.

إنَّ الموهبة الشعرية هي التي عكست هذا التصوير الحقيقي الذي وُلِدَ من رحِم الظرف الاجتماعي الضاغط ،فالأبيات تصفُ سعيدا في الظاهر لكنَّها تكشفُ عن مكنونات شاعرٍ أجاد وصفَ الحال الذي اوجد سعيدا في صورته الساخرة المُوحية.

وفي صورةٍ استعاريةٍ وصفية اخرى لا تقلُّ سخريةً عن سابقاتها ،حين يرسم الشاعرُ صورةً لعباس المعلم تبعثُ على الهزلِ ،فيقول:

رَأيتُ في رأسِ عَباس قُلنسوةً عساكرُ القملِ تمشي في نَواحِيها

إنَّ المُعلمَ لا تَخفى حَماقتــه ولو تقلنّسَ بالدُنيا ومــا فِيها (٥٢)

بيتان عُجِنا بماء السخرية ،صوَّرا معلما مسكيناً وقع في لسان شاعر ساخر يُدعى عباس ،حين تقلنس ليرفع مكانته بها بين الناس،وإذا بالشاعر يجعلها نكالاً عليه من حيث لم يحتسب،فكانت مرتعاً للقمل،وامعن مُبالغا في النيلِ منه بقوله: (عساكر القمل) دلالة على كثرتها،وتزاحمها في رأسه،في استعارة مكنية صوَّرت لنا ارتالَ القمل وكأنها جيش يزحف لمعركة ما، وإذا به يجول في نواحي قلنسوة عباس في مَلمحٍ ساخرٍ بفعل استعارةٍ تهكميةٍ فاضحةٍ أُسنِدت بقولٍ اخباريٍّ صريحٍ يصف الرجل بالحمق فوق كلِّ ما تقدم من سخرية،وبذا نجح الشاعرُ في النيل من المهجو ،وكشفِ ما كان يظنه مُستترا،ولنا أنْ نتصور مُجتمعا كان يبدو فيه المعلمُ بهذه الصورة الساخرة،وقول الشاعر(انَّ المعلم لا تخفى حماقتُه) يحمل دلالةَ الاستخفاف به،ولولا التردّي الاجتماعي الناتِج من العَوْز المادّي للمعلم لّما وُضِع في هذه المنزلة الوَضِيعة.

إن صورةَ القمل والبراغيث مِمّا اعتاده الشعراءُ في هزلهم وهجائهم ،ولم يكن هذا المعنى الناضح من هذه الصورة حِكراً على شاعرنا، فالمعاني الطريفة فتحت أبوابها لتكون دولةً في دواوين الشعراء،فالمعاني مُباحة للجميع،أو كما عبَّر الجاحظ بقوله:" المعاني مَطروحة بالطريق"(٥٣)، من هنا قال شاعرٌ آخر في مقاربة من هذا المعنى:

كَأنَّمــا قَملُ أبي ريّاش ما بَينَ صِئْبان قفاه الفاشِي

وذا وذا قَد لجَّ في انتفاشِ شهدانج بُدِّدَ فِي حِسحاشِ(٥٤)

إنها صورة تشبيهية شبَّهت قملَ أبي رياش – الذي انتشر مع كثيرٍ من بيضِ القمل والبراغيث (صئبان)(٥٥) في قفاه ،وكأنها (شهدانج)،أي: حبّ القنب الذي يُوضعَ على جسد من أُصيبَ بالحمى والبرص(٥٦)، صورة تشبيهيةٍ مُركبةٍ وصفيةٍ إخباريةٍ،رسمت حركةَ القمل في رأس أبي رياش،ولم تكُن كسابقتها الاستعارية التي رسمت مسيرَ القمل

المُزدحم، والمُنظَّم لكثرته في رأس عباس وأظهرته في حركةٍ نكاد نراها ،فشتان بينَ الصورتين ،وان كانتا قد اشتركتا بالسخرية .

ويقترب من هذه النماذج الساخرة قولُ الشاعر احمد ابن ابي طاهر مُصورا ما حلَّ به بفعل الفاظِ المُبرد الباردة على سبيلِ السخرية،والتهكم :

ويَومٌ كحرِّ الشوقِ في القلبِ حرُّه على انَّه منهُ أحرُّ واومدُ

ظَلَلتُ به عِنــدَ المبُرد قاعِداً فما زِلتُ مِن ألفاظهِ أتبرَّدُ(٥٧)

فكرة الشاعر الساخرة تدور حول وصف ألفاظ العالم الكبير المبرد في بيتين من الشعر كشفا عن يوم قائظ كان الشاعر فيه يعاني من حرارته المرتفعة التي هي كنهار الشوق في قلب مُغرم،في إطلالة تشبيهية مقلوبة، ليصل الشاعر بها إلى صورته الاستعارية، حين لم يجد ما يتبرد به للهروب من القيظ ،وحرارته سوى الفاظ المُبرد التي شبهها بقطع الثلج، أو الماء البارد،لذا قال:أتبرد ،وللمتلقي أن يتخيل تلك البرودة التي أعانت الشاعر بعد أن اكتوى بلهيبِ القيظ كما يكتوي المُغرَم بنار محبوبته، وهو الأمر غير المقصود، لأنه ذهب إلى المعنى الأبعد، ليجعل المتلقي في هامشٍ من الكناية أراد منها ان نتخيل معه برودةَ الالفاظ نفسها ، وليس ماحلَّ به هو من اثرها،انه موقفٌ هازلٌ قُوامه المفارقة المبنية على التناقض الحاد بينَ صورتين متناقضتين، اعتمادا من الشاعر على ما اعتاده الشعراء في الذمِّ في مثل هذا التصوير.

ومن ذلك ما حدثنا به صاحب الأغاني من امرِ خالد الكاتب مع أبي تمام الطائي، فقد هوى خالدُ غلاماً يقال له عبد الله،وكان ابو تمام يهواه ايضا،فقال خالد فيه:

قَضِيبُ بانٍ جنـاهُ وردٌ تَحملهُ وَجنةٌ وخَــدُّ

لم اثنِ طرفــي إلا مات عزاءٌ وعاشَ وجدُ

مَلِكٌ طوَّع النفوسَ حتى علَّمه الزهو حينَ يبدو

فبلغ هذا الشعر أبا تمام فقال فيه بيتا واحدا فقط لازدرائه ،والنيل منه:

شِعرُك هذا كلُّه مُفرط في بردهِ يا خالدُ البارِدُ(٥٨)

ولو وجد ابو تمام –وهو الشاعر الكبير– ذما اقسى من هذا البيت لهجاه فيه لذلك لم يزل الناس يصيحون (يا خالد البارد) في أكثر من حادثة في حينه كما تنقل الرواية(٥٩)، فالحكم الساخر الذي اطلقه ابو تمام تمثَّل في نعته بالبارد ، وكان فيه ضربا مُوجعا لخالد، من هنا يمكننا تصور وقع الاستعارة الساخرة في نفس المبرد إن كانت الأبيات بلغته، وبفضل هذه الاستعارة اضْحَت الألفاظ مُشخَّصةً مستشعرة عند المتلقي على الرغم من البَون الشاسع بين زمان قولها ،ويومنا هذا، ولا تكون صفة البرد محمودة إلاّ في بعض مواضع المدح للمرأة،وفي مقدمتها وصفها بأنها باردة الثنايا كقولِ الشاعر:

شَهدتُ وبيتِ الله انَّكَ باردُ الثنايا لذيذٌ لثمُها حينَ تُلثَمُ (٦٠)

ولشاعرٍ آخر في صفحات الحماسة شأنٌ آخر مع ابي الفتح الذي يدَّعي كلَّ يومٍ نسباً من الأنساب،فقال:

كلُّ يومٍ لأبي الفتح علـــى الأنسابِ غارَه

فَهو يَوما مِن قريشٍ وهو يَوماً مِن فَزارَه

خَزَمت مَخزومُ فاه فادَّعاهــا بالاشاره

وتراهُ مــَع هذا يَشتَهي مِثلَ المَنـاره(٦١)

استعارةٌ تصريحيةٌ ساخرةٌ في قوله: (على الأنسابِ غارة): ادعاء، وتصُح أن تُقبل على وجه الاستعارة المكنية حين نتخيل الأنسابَ بُنى مكانية موفورة الكلأ ليغير عليها الشاعرُ طمعاً بما فيها على سبيل المجاز، وهي استعارةٌ ظاهرةُ الدلالة،فيوماً هو قرشي، وآخر من فزارة،وثالث من مَخزوم التي كانت الأصعب عليه فأضطرَّ لادّعائها بالإشارةِ تلميحاً لا تصريحاً، خوفاً منهم ،بعدَ أنْ خزَموا:(ثقبوا) انفَه ،في استعارةٍ تحمل معنى الإذلالَ ،لأنَّ الخزامةَ تدلُّ على الأمرين ؛ إمّا اعتباره كالأنثى لأنَّها تضعُ نوعاً من الحُليِّ في انفها ،أو بوصفهِ جملاً ،لأنَّ البدوَ يخْزِمونَ انفَ البعير بحلقةٍ أو حبل لإذلاله وترويضه إنْ كان جَملا نَفورا،والمفردتان (خَزَمتْ،مَخزُوم) تشابكتا في مُعترَكٍ بَديعِيٍّ سَجعي لِيُضيف بهما

الشاعرُ ظاهرةً لُغوِيَّةً بعدَ أنْ حَمَّل الفعلَ (خَزموا)دلالةً بيانِيَّةً استعاريَّةً،ويصل الشاعرُ إلى مبتغاه في النيلِ من أبي الفتح بقولهِ الماجِن في الشطرِ الأخير من الأبيات.

ومنها قولُ شاعرٍ ظريفٍ من شعراء الحماسة في احدِ البخلاء(٦٢)، وهو يهجوه هجاءً ساخراً،مُؤلماً، يوخزه بها كوخزِ الإبر والسكاكين،إن لم تكُن اشدّ إيلاماً منهما،فيقول:

يا بَخيلاً ليس يَدري ما الكَرم حرَّمَ اللؤمُ على فيهِ نعَـم

حَدَّثوني عنهُ فـي العيدِ بِما سرَّني من لفظهِ فيما حَكَـم

قال:لا قرَّبـتُ الاّ بدمــي ذاكَ خيرٌ مِن اضاحيّ النِعَم

فأستخارَ اللهَ فــي عَزمَتهِ ثُم ضحّى بقفاه فاحتجَـم(٦٣)

في خطابٍ مباشر مع المهجو يستهلُ الشاعرُ أبياته باستعارةٍ مكنيةٍ تجسيميةٍ،تضع المتلقي وجها لوجه مع اللؤم، الذي ظهر في هيئة آدمية آمرة، ليُحرِّم قول (نعم)على المهجو،للوصول به إلى أعلى درجات البخل حين يُهيمن علية،ويتمكن منه حتى في نطقه،فأجتمع في المهجو لُؤمٌ آمر،وبخلٌ شديد،وهنا اعتمد الشاعر إشارة مُوحية ليبث منها دلالة في ذهن المتلقي،والمُتمثلة بتحريم قول نعم عند ذلك المهجو،لاقترانها بالكرمِ عند وجودها، والعكسُ صحيح، وهو مفهوم تعارف عليه الناسُ فكَثُر في أقوالِ الشعراء في مَلمحهِ الدلالي هذا، ولعلَّ مِن اوضحِ مصاديقهِ ما قاله الفرزدق في وصفِ الإمام زين العابدين بن الحسين عليهما السلام :

ما قالَ لا قَط إلاّ في تشَهّدِهِ لولا التَشَهد كانِت لاءه نَعمُ (٦٤)

والمقابل النوعي لهذا الكرمِ المُقترن بقولِ نعم صورة مهجو شاعرِ الحماسة الذي حرَّم عليه قولها،للوصول به إلى أقصى غاية في البخل، وبذا يستطيع المتلقي أن يتصور شدَّة وقع هذا القول على المهجو، الذي (ليس يدري ما الكرم)،ولم يقف الشاعر عند هذه الحدود فذهب به بعيدا في سخرية واضحة إمعانا منه في النيل منه، حين صوره مُمتنعا عن ذبح ما يتقرب به الى الله ،من الأضاحي الواجبة ،بحجة أن التقرب لله بدم الإنسان خيرٌ من دم الحيوان

(ذاك خير من اضاحي النعم)، وللخروج من هذه المحنة المقترنة بالتضحية بدمٍ آدمي ، ومن التضحية بكبش او نحوه، لجأ إلى حيلة شرعية فعمد لحجامة قفاه ليكتفي بما يخرج منها من دماء ليبرئ ذمته ،وينقذ جيبه.

إنها صورة مكملة لأبعاد صورته الاستعارية الساخرة،وتوسيع حواشيها، لتأخذ اكبر مساحة ممكنة في ذهن المتلقي، وليخرج بصورة كلية عمادها بيان شدة البخل، وعظيم اللؤم والاحتيال مع الله،لنصل لغاية اراد الشاعر قولها، وهي انه – المهجو– من السهولة بمكان أن يحتال مع الناس للحيلولة دون الإنفاق ،أو الالتزام معهم بأي أمر يستوجب منه ذلك.

انَّ هذه الاستعارة كشفت عن علاقات جيدة من عناصر الوجود في البعد الاجتماعي،والنفسي، وبذا تكون استعارة ناجحة وموفقة " لان الاستعارة الجيدة تزيل الرتابة عن الأشياء، وتكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود، فتقدم عالمنا القديم بشكل جديد مدهش، يحرك الفكر، ويثير التأمل..."(٦٥).

المَبحثُ الثاني

التوظِيف الاستعاري الساخِر

في

الاستهْجان والرَّفْض

بعد بيان دور الاستعارة وأثرها في تحديد ملامح الصورة الاستعارية الساخرة في التشكّي والهجاء لبيانِ سوءِ الحال االكاشف عنْ جانبٍ من جوانبِ الظلم الاجتماعي بفعلِ السلطة ،ولو على نَحوٍ منَ التلميح، ،نطلُّ عبر نافذة اخرى لبيان دورها الساخر في التشكي والرفض لذلك الواقع ، والسلطة التي تقفُ وراءه ،باستحضارِ مجموعةٍ اخرى من

الشواهد ،التي يَبثُّ الشعراءُ فيها سخريتَهم بلباسٍ من الرفضِ والاستنكار الظاهِرَيْن ، في ثيماتٍ شعريةٍ تتجه نحو الهجاء السياسي،فتعكس انفعالاتِ الشاعر انسانياً، وفنياً، باعتبارهما من اهمِّ مُحركات البُنى الفنية .

ولعلَّ من شواهدِ هذا النوع ابياتٌ (لابنُ طبا طبا) *** رسمَ فيها صورةً ساخرةً لبَني الجرَّاح الذين يُمثِّلون آنذاك سلطةً محليةً ،وهجاؤُهم يُمثِّلُ هجاءً للسلطةِ والنيل منها ،فيقول:

ايامُكم يا بَني الجرّاحِ قَدْ جرَحَت كلَّ القلوبِ ففيها منكُمُ نارُ

تُمْحى محاسنُ آثارِ الكرامِ بكُم وتَستجدّ لكُم في اللؤمِ آثارُ

لا مَتَّع اللهُ بالإقبالِ دولتَكـــم فانَّ إقبالَكم للناسِ ادبـارُ(٦٦)

خطابٌ شعري مباشر من الشاعر لبني النجار، يكشف فيه عن ظلمهم ،حين جعلوا سعادتهم على اعتاب شقاء الناس" فأنَّ اقبالكم للناس إدبار"، ودار الأمر في نظمه بين الشطر الأول والأخير في خطابية لم يفصل بينها التفات ،أو نحوه، فأوصل الشاعر ذروة هجائه الساخر في انشطارات استعارية متشابكة، لتجعل من اولها مُرشَّحة بتجسيد الأيام واخراجها من عالم المعقول إلى عالم المحسوس، فبدت وكأنها تحمل الخناجرَ والسيوفَ لتجرح القلوب المكلومة دون استثناء،ثم خَلقت فوق جراحاتها ناراً لتمحو ايَّامُ حكمهم آثارَ الكِرام منهم، مِنَ الذين سبقوهم.

النقدُ اللاذع لبني النجار صرخةٌ اطلقها الشاعرُ للرفض لهذا النمط منَ السلطة التي جرحت القلوب، لذا فلا متَّع اللهُ بالإقبال دولتكم يا بني الجراح، وتتجلّى السخريةُ منهم بينَ ركامٍ من الهجاء لسوء أفعالهم بالعباد، فجَمَع فيهم الظلمَ،واللؤمَ، وسوء التدبير،أبياتٌ تُلقي بإيحاءاتٍ دلاليّةٍ تكشف عن سخَط الشاعر ورفضه ،والتي رُبَّما تُمثل سَخَطا ورفضا جماعيا للسلطة أو مَن يُمثِّلُها.

ونقل الزوزني في حماسته ابياتا لعبد الله بن المبارك * وظَّف الاستعارةَ فيها للنيل من العدول ،الذين يمثلون جباةَ الدولة ،وسوطها على العباد،وهي ابيات استلّهمها من إبداعه الشعري ليطعن بها السلطة التي سلَّطت مثل هؤلاء على رقاب الناس ،ولاسِيَّما الأضعف فيهم وهم الأيتام ،فهم يأكلون اموالهم كالذئب الذي ينال من فريسته دونَما رحمةٍ،وهم مِمَّن يدَّعون الدين والتدين،فصوَّرهم في أبياتٍ تكشف عنْ جانبٍ آخر من جوانب المأساة الآخذةِ بأعناقِ كثيرٍ من

النـــاس آنـــذاك ،وهـــي أبيـــاتٌ لـــم تكـــن مُنقطعَـــةً مـــن ســـياقها الاجتمـــاعي والسياســـي ،وكانـــت انعكاســـا صادقا،ساخطا،ومُصورا،فيقول:

يا عدولَ البلاد انتـُم ذئابٌ سترتْكُم عنْ عيونِ الناسِ الثيابُ

غير انَّ الذئابَ تصطادُ وحشا ومبآتهـا القفـارُ اليبـابُ

ويصيدُ العـدولُ مالَ اليتامى بأقتناصٍ كَمـا يصيدُ العقابُ

عمَّروا موضعَ التصنع منـهمُ ومحلُّ الاخلاصِ منهـمُ خرابُ(٦٧)

استهل الشاعر ابياته بخطاب مباشر مع مَن قصدهم،مُتخذا من التشبيه المرسل اداة ليباشر بها رسم هؤلاء العدول– وهم الأولى بحراسة اموال اليتامى– الذين شبَّههم بالذئاب الحقيقية،ولكن سترتهم الثياب الآدمية عن عيون الناس، وهم اشدّ قسوة منها . فالذئاب تصطاد حين تجوع لدفع الم الجوع،ومبآتها:(مساكنها) الصحارى الخالية من الناس، فأمنوا فتكها، أما هؤلاء الذئاب الآدميّون فقد فتكوا بأبناء جلدتهم، ولاسيما الضعفاء منهم ،وهم اليتامى الصغار،الذين لا حول لهم ولا قوة في دفع الضرر عن أنفسهم إلا الله.

وبعد هذه الاطلالة التشبيهية يستحضر الشاعر استعارته التشخيصية لأموال اليتامى،فجعلها قُبالة الصياد (الذئب تشبيها) طريدة وبلونٍ استعاري استكمالا لرسم ابعاد صورته، ليضعها أمام المُتلقي بنحوٍ من الحَيْرة التي تستدعي نوعا من اعمال الفكر،فهم –العدول– تارة ذئاب في بطشهم، وفتكهم،وكواسر من نسور وصقور في سرعةِ الصيد والأخذ على غرَّة تارة اخرى، واتت هذه الصورة المُزدوَجة لبيان قُوَّة بطشهم، وسرعته بما القَتْهُ من ظلال قول الشاعر الصريح،فهم في نظرهِ (ذئاب تصطاد) في صدر بيته الثاني، ويصيدون (كما يصيدُ العقاب) في عجز بيته الثالث.

من هنا كانت لهم صفتان حسيتان توزَّعتا بين الفَتْك وسرعة المبادرة في صيد واقتناص،تواشج بينهما التشبيه، والاستعارة ليصل بنا إلى قوله: انهم تظاهروا بالتقوى حين عمَّروا ظاهرهم بالورع والتقوى بتَصنّع، ولكن حقيقتهم وباطنهم خلاف ذلك تماما ؛لانَّ (محلّ الإخلاص منهم خراب)، فختم مقطوعته باستعارتين متجاورتين، صوَّرتا لنا تناقضاً بين الظاهر(المتصنع)، والواقع (الحقيقي)، انطلاقا من ارضية واحدة ،فهم من جهةٍ عمَّروا موضع (ارض) تصنعهم، ومن جهة اخرى محلِّ الاخلاص عندهم خراب، وهما استعارتان مُتناقضَتان تكتمل بها الصورة الكلية على

نحوٍ ملحوظ ،لقد اعتمد الشاعرُ مفارقةً قائمةً على الاضداد ،ليُدرِك من خلالها المتلقي قبحَ فعال هؤلاء فانبثقت من هذا التواشج البياني صورةً استعاريةً مُركَّبةً ساخرةً، مُوجّهة، هادفة ،اعتمدت فنَّي التشبيه ،والاستعارة، واستطاع بهما اقتناص المعنى واخراجه بملامح حِسيَّة، في نسقٍ شعريٍ مُفعَم بالشعور الهادف، وباستعارات تلاءمت مع الجوِّ النفسي العام الذي أحسَّ به الشاعر –ربَّما– عند غيره من الناس.

وفي مقام آخر من الحماسة يرسم لنا شاعرٌ وفي ملمَح استعاري خفيٍّ نسجه بخيوط من التهكم الساخر والرافض لأولئك العدول ايضا، وبنسيج من الاستفهام الاستنكاري ،والخبر، والتشبيه، والاستدراك لاظهارهم في صورة تُصرِّح بالقول أنهم من اهلِ النار، بفعل شهاداتهم للزور، وعلى الرغم من ظاهرهم الخادع، وصعلكتهم الظاهرة من جهة ،وصولاتهم على اصحاب المزارع والأطلال والدور طمعا في الأموال،فقال:

ما للعدولِ أراني اللهُ جمعَهم في مِطبقٍ من جحيم النار مسعورِ

قومٌ إذا حاربوا كانت أسنتُهم بثَّ الشهادة بين النــاسِ بالزورِ

ترى قلانسَهم كالرمحِ طعنتُها لكن جراحتُها في جنبِ مَغـدورِ

همُ الصعاليكُ إلا أنَّ بأسَهـم على المـَزارعِ والأطلالِ والدورِ(٦٨)

تُهيمن الاستعارة على النص مع وقوعها في البيت الأخير الذي كان خلاصة قول الشاعر الذي وضع (العدول) في متناقضين كانت الاستعارة طرفا فيها مع ما لها من تَعبير رافض لتناقضات نخَرت جسد المجتمع الذي " وقفوا على متناقضاته وحاولوا – بتحديهم لما اقرَّه هذا المجتمع مِن قِيَمٍ شرّعها ذوو المال والسلطان– الكشف عن بعض وجوه الحقيقة فيه"(٦٩).

وفي نسَق آخر قريب من هذا الرفض الساخر لذوي السلطة والمال قال شاعرٌ من شعراء حماسة الظرفاء(٧٠)،وفي أبياتٍ تتضحُ رفضاً وسَخطاً واضِحَيْن لرجال السلطة الذين تَعدَّت سلطتُهم حدودَ الدُنيا لِتَرمي بظلِّها على دينِ الناس بأسمِ السلطةِ المُقدَّسة على رقابِ الناس:

سجدنا للقرود رجاءَ دنيا حَوتها دوننا ايدي القرودِ

فما ظفَرت انامِلُنا بشيءٍ رجوناه سوى ذلّ السجودِ(٧١)

تحاورت استعارتان تصريحيتان في مطلع البيت الأول، فالسجود اراد به الطاعة العمياء، والإتباع المُطلق، والقرود استعارة تصريحية للحكام بجامع خفّة العقل والفوضى الضاربة في نفوس هولاء الذين حوَت ايديهم دنيا العباد ، واموالهم، وبؤرة السخرية تجلَّت في مفارقتين، الأولى في بيع الشاعر دينه ونفسه لاولئك ولم يحصل منهم على شيء، والثانية في استحواذ القرود – الحكام– على دنيا الشاعر والناس وما فيها، فالاستعارتان دلَّتا على ما أراد الشاعر البوح به بقليل من الألفاظ، وضمَّن معنى عدم سجود ابليس لآدم (ع)، فأراد القول إنَّ حظَّه من هذا السجود لم يكن كحظ ابليس من عدم سجوده حين جعله الله من المُنظَرين، فالشاعر سجد ولم يحصل على مُبتَغاه، وابليس امتنع وكانت الدنيا كلها بين يديه ، وهنا تجلَّت سخريةُ الشاعر من نفسه لسوءِ تدبيره،لم تكنْ السخريةُ محبوسةً في لفظٍ دونَ سواه،بل هي فكرةٌ ساخرةٌ امتدَّت بظلالها على هذين البيتين في تداخلٍ سياقيٍّ جميل.

وفي لمحةٍ دالَّة تمثَّلت في بيت من البحر الخفيف لشاعرٍ آخر في الحماسة ساخراً من احدِهم، في معنى قريبٍ إلى ما سَبق من ابياتِ العدول الذين هَجاهُم ابنُ المبارك ، فيقول:

كيفَ يرجو الحَياءَ مِنكَ صديقٌ ومَحلُّ الحياءِ فيكَ خرابُ(٧٢)

إطلالةٌ استفهاميةٌ مجازيةٌ اتجهت بالقول إلى التهكمِ والسخريةِ بتلافيف من الهجاء الساخر،وفي خطاب مباشرٍ للمهجو ليضعه امام معادلةٍ ساخرة،وبظلالٍ من الدليل العقلي يتساءل الشاعرُ: كيف يرجو منه صديق شيئاً من الحياة و(محلّ الحياءِ منه خراب)؟ وكانت الاستعارةُ المكنيةُ المنطلق الأساس في هذه المعادلة الاستفهامية العقلية المباشرة، فقد اضحى الحياءُ – بفضلها– ارضاً خراباً على سبيل المجاز الاستعاري، فأستُحضِر في هيئةٍ حسيّةٍ مُدركةٍ للمتلقي،في صورة تشي بالمهجو، فاصبحت علامةً فارقةً له بين الناس.

إن الاستعارة وان كانت في مقام الوصفِ إلا انّها رسمت مقدارَ اليأس من نَيل الحياء عند المهجو،فتنتقل بنا إلى تساؤلٍ استفهاميٍّ ساخرٍ آخر اردفه بالالتفات الذي يُقيد الإخبار عمّا اراد ،والظاهر عبر هذا التساؤل: مَن كانت هذه حالهُ مَع الصديق، فكيف هي معَ غيره من الأباعد؟ وللمتلقي أن يُدرِك حجمَ الهجاء الساخرِ في هذا البيت المُكتنز بدلالتهِ بفعل السحر الاستعاري.

ومن مصاديق ذلك أيضا قول عبد الله بن همام** في هجاء رجالٍ من يثرب يمثلون السلطة على ما يبدو فيقول :

لقَد رابَني من اهلُ يثربَ انّهم يهمهم تقويمنا وبهِم عَضلُ

إذا رّكبوا الأعوادَ قالوا فأحَسنوا ولكنَّ حُسن القولِ خالفهُ الفعلُ

وذَموا لنا الدُنيا وهُم يَرضَعونَها أفاويقَ حتّى ما يَدرّ لها ثَعلُ(٧٣)

ابتدأ الشاعرُ هجاءَه بأسلوبٍ خبريٍّ مُؤكَّد،مُحمَّلا بسخريةٍ من هؤلاء الذين يدَّعونَ الإصلاحَ وهُم على نقيضٍ منه،فادّعاءهم هذا كُشِف زيفُه انّ (بهم عضلُ): أي اعوجاج(٧٤)، وليمضي قدما في ترشيح قوله استحضر استعارته الساخرة ، والقائمة على طباقٍ ظاهر ،وهم لم يقصد بأبياتِه أهلَ يثرب بالوَجهِ الاجتماعي العام لها بِما تحمله هذه الصفةُ ،إنما ذهب إلى القصد بأهل يثرِبَ بصفتها السياسية الحاكمة باسم الدين ،سواء الحاكمون منهم ،أو اولئك الذين كانوا وجها،والمُروِّجين لها ،فهؤلاء جعلوا المنابرَ مطايا للوصول إلى مآربهم، في دلالة على تمكنهم منها كما يتمكن الراكب من مطيته،فبدت المنابر – بفضل الاستعارة– دابة تُركب ،بدلالة خصيصة الركوب الفاضحة للمستعار منه المحذوف، فالركوب يقترن بالدواب في الأغلب، واستكملَ رسمَ صورته الاستعارية الساخرة بهامشٍ من الطباق لبيان نفاقهم حين قالوا مالا يفعلون، فهم في حسن القول،وقبُح فعال.

اردف الشاعر استعارته الأولى بأخرى داعمة في استكمال صولاته الساخرة، ليشبههم بالطفل المُتعلق بثدي امه دون انقطاع بجامع التعلق الشديد ، فهؤلاء تعلقوا بثدي الدنيا (امهم)، ولهم بين الرضعة والاخرى رضعة ثالثة (يرضعونها افاويق)، في دلالةٍ ساخرةٍ على نهمهم، وعدم انقطاعهم عن طلبِ الدنيا، وافاويق جمع أفواق، وهو جمع فيقة، اسمُ اللبن يجتمع في الضرع بينَ الحَلبَتَين(٧٥)، يريد انهم مُنغمسون في حبِّ الدنيا، وذهب بعيدا في السخرية منهم ،فهم لا يكتفون برضاعةِ اضرع الناقة الثلاثة (المستعار منه المحذوف)، بل يتعدونها الى (الثعل)، وهو حلمةٌ زائدةٌ لا تدر(٧٦)، وهنا تكمن سخريةُ الشاعر اللاذعة من هؤلاء، سخريةٌ تحققت بفعلِ الاستعارة تلو الاستعارة،وبصحبةِ طباق، ومفردات دالّةٍ مكتنزةٍ، وبذا تكون الاستعارة "هي المحلّ الأساس لعمليةِ الصلة التي ينشؤها الفنّ، وتصبح العبارةُ الشعريةُ عن طريقِ الاستعارةِ هي العبارةُ التي يُمكن ايصالها بالفعل"(٧٧).

ومن ذلك ايضا قولُ شاعرٍ في ذمِّ ابن عباد،وهو صورةٌ من صورِ الحُكم والسُلطة والمال،فيقول:

لا تمَدحنَّ ابنَ عبّاد وان مَطرَت كفاهُ جُودا ولا تَذمُمه ان رَزَما

كلاهما خَطراتٌ مِن وَساوسهِ يعُطي ويَمنع لا بُخلاً ولا كَرَما(٧٨)

لابن عبّاد كفّان كأنهما السحاب،لهما القدرة على العطاء(إن مطرت)، والمنع (إن رزما)، أراد الشاعر باستعارته المكنية – محذوفة المستعار منه – أنْ يُشعِر المتلقي بصورة حركيتة صوتية تنتقل به من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال، كفان تمطران، صورة استعارية قائمة على التشبيه، محورها مشبه به مركب، تستحضر دلالتها حال نطقها دون روية، او إعمال عقل، استعارة وصل الشاعر بها إلى هجائه المُقذع الذي صور فيه ابن عبّاد ساذجاً وسواساً، لقد سلبه العقلانيةَ في قوله: (كلاهما خطراتٌ مِن وساوسه)، قاصدا بذلك أنَّ عطاءه ومنعه من غيرِ وعيٍ منه ،فهو لا يعَطي عَن كرم، ولا يَمنع عن بخلٍ،وهنا تكمن دلالةُ السخرية والهجاء.

يتبادر إلى ذهن المتلقي منذ اوّل وهلة حين يسمع ذلك (لا بخلا) شيئا من المدح،ولكن سرعان ما يدفعه تصورٌ آخر إلى الهجاء، فالمنع – ربّما– لم يكن عَن بخل بقدر ما كان من رعونة،وجهل،فكلاهما من مصاديق دلالة هذا القول،والمهْجو يُدرك ذلك قبل غيره، وانْ كان الشاعر قد عَمد إلى الإيحاء، والإيماء، والتلميح بدل التصريح في حدود من الاستعارة المُوحية،وهذا كفيل بأيصالِ المتلقي إلى رؤية الشاعر، وموقفهِ من المهجو،لانَّ الاستعارةَ هي الأديبُ نفسُه بما يحمل من مكوناتٍ نفسيةٍ وحالاتٍ شعورية ازاء مَوقِفٍ مُعيَّن مِنْ مواقفه معَ الحياة.

الخاتمة والنتائج.

بعد هذا العرض لبعض مواضع الاستعارة الساخرة في حماسة الظرفاء،تبيَّن للباحث جملة نتائج ،يمكن إجمالها بالآتي:

ـ أخذت الاستعارةُ المساحةَ الأكبر في رسمِ الصورة الساخرة لشعراءِ حماسة الزوزني ،ولا سيّما المكنية منها دون التصريحية ،لقدرتها على التصوير ،وإخراج المعاني من غموضِ التخيِّل إلى المُدرك الحسّي عبر آليتَي التشخيص والتجسيم، وهما فنّان احسنَ الشاعر توظيفهما في رسمِ ما أراد من معاني ساخرة،وكان لها – المكنية – الأثرُ الكبيرُ في مُدونة الحماسة، وتكاد تكون المُتنفّس الأوضَح في بثِّ الشاعر لشكواه، ورفضه للواقع السياسي،والاجتماعي بصورةٍ ساخرةٍ مُوحيةٍ ومُعبرةٍ،او حين يُسقِط عليها واقعَه ليُبدي رفضاً جادّاً وان اظهره بطابعٍ من السخريةِ والهزل في كثيرٍ من الاحيان.

ـ أسهم التصويرُ الاستعاريُ في رسم صُورٍ ساخرةٍ تراوحت بينَ الوصف والاستهجان الساخِرَيْن،الذين ينال فيهما الشاعرُ واصِفاً ،أومُسْتَهْجِناً رافِضاً، في دلالةٍ لا تقِلُّ تأثيرا عمّا يُعرف اليوم بالرسمِ الكاريكاتيري الساخر ،وقد تبيَّن أنّ شعراءَ الحماسة للزوزني كانوا في مداعباتهم الوصفية الساخرة اكثر تداولا للاستعارة إذا ما قورنت مع موردها في الاستهجان والرفض.

ـ ظهرت الصورةُ الساخرةُ – في الأغلب –في مصاحباتٍ بلاغيّةٍ كثيرةٍ من فنون البيان، والبديع ،وبعضاً من علومِ المعاني كالأساليب التي يخرج بها الشعراءُ لأغراضٍ مجازيّةٍ ،وكان الاستفهام اكثرها حضورا في هذا اللون الساخر.ليستكمل بها الشاعرُ تحديد ملامح المهجو فرداً كان أو جماعةً، مازحاً، أو جادّاً.

ـ كشفت الاستعارةُ الساخرةُ في أبياتِ التشكي عن عَوز بعضِ الشعراء، وفقرهم الشديد، حين احسن الشعراءُ توظيفها في اظهار عوزِهم ،ولا سيّما مَن كان بعيداً عن البلاطِ والسلطة، ولم يكونوا مِن المدّاحين للخلفاءِ ،أو الأمراء والسلاطين،وكانوا في الاغلب من شعراء الهامش الادبي الذين لم تصل إلينا اشعارُهم لولا هذه المدونات الأدبية الخالدة.

ـ حملت نصوصُ الحماسة سخريةً ظاهرةً في استعاراتٍ مكنيةٍ كثيراً من رفض الشعراءِ، الذي تمثّل في مقولاتٍ إنسانية ،وفي مضامينَ ساخرةٍ تحملُ منَ الاستهجان والرَّفض والمُعارضة المُنْصَهِرَيْن في بوتقةِ الاستعارة، وسحرها.

ـمثَّل الانزياحُ المُرتكز الأساس في تحديدِ ملامح الصورة الاستعارية الساخرة، التي لم تتجاوز بضعةَ أبياتٍ وفي مقطوعاتٍ، فكانت مِصداقاً للقول بأنها لمحة دالة'ولعلَّ هذا الامر جعلَ منها مقطوعاتٍ يسهل حفظها ،فتداولها الرواةُ والعلماءُ لتصل إلى متونِ المدوناتِ الأدبية الكبرى كالحماسات .

ـانَّ العلاقة الوثيقة بينَ الاستعارةِ،والتجربةِ الشعريةِ الساخرةِ مع التجربةِ الواقعية التي عاشها شعراءُ الحماسة، وحَّدت القولَ الشعري بالمعاناة الساخرة، فأضحت الروايةُالشعريةُ عندهم نابعةً من فضاء التجارب الحياتية، وعكسَت الرفض الذي يعتمرُ في نفوسهم للتعبير عمّا هم فيهِ في كثيرٍ من الأحيان.

هوامش البحث.

١- التجسيم :هو ميل معاكس للتجريد، إي : إبراز الماهيات والأفكار العامة والعواطف في صور وتشابيه محسوسة،هي في واقعها رموز عنها.

ينظر: المعجم الأدبي،جبور عبد النور،دار العلم للملايين،بيروت،١٩٧٩م،ص :٥٩.

٢-التشخيص :هو إبراز الجمادات،أو المعنويات،وغير ذلك من الظواهر بشكل كائن حيّ من خلال الصورة،وسمّاه البعض بالتخييل الحسي الذي يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية،وتَهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية،وخلجات نفسية تشارك بها الآدميين.

ينظر: المعجم الأدبي،ص :٦٧.

و : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مجدي وهبة،كامل المهندس،مكتبة لبنان،بيروت،١٩٧٩م،ص :٥٨.

و : التصوير الفني في القرآن،سيد قطب،مكتبة القرآن،ص :٥٧.

٣- الإيضاح في علوم البلاغة،جلال الدين القزويني،تح د.علي أبو ملحم،دار مكتبة الهلال،بيروت،٢٠٠٠م،ص: ٢٦٤،٢٧٠.

٤- البيان والتبيين،الجاحظ،تح عبد السلام هارون،مكتبة ابن سينا،القاهرة،٢٠١٠م،ج١/١١٨.

: الحيوان،الجاحظ ت(٢٥٥هـ)،تح الدكتور يحيى الشامي،دار مكتبة الهلال،بيروت،( )

٥- من بلاغة النظم العربي،د.عبد العزيز عبد المعطي عرفة ،عالم الكتب،ط٢،بيروت،١٤٠٥هـ،ص:٢٤٨.

٦- بنية اللغة الشعرية،جان كوهين،تر محمد المولى،ومحمد العمري،دار توبقال،١٩٨٦م،ص:٤٤.

٧- ينظر: المصدر السابق/ص: ٢٠٥.

٨- فن الاستعارة،د.احمد عبد السيد الصاوي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،الاسكندرية،١٩٧٩م،ص: ٢٢١.

٩- لسان العرب،ابن منظور ت(هـ)، تح الدكتور احمد سالم الكيلاني،والدكتور حسن عادل النعيمي،مركز الشرق الاوسط الثقافي،بيروت،٢٠١١م،مادة (سخر).

١٠-أساس البلاغة،الزمخشري،دار صادر،١٩٧٩م،ص: ٢٨٩.

١١-مقاييس اللغة،ابن فارس،تح عبد السلام محمد هارون،دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا،١٩٩٩م،مادة (سخر).

١٢-ينظر: أساس البلاغة،،جار الله ابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ت(٥٣٨هـ)،دار صادر ،بيروت،١٩٧٩م.مادة(سخر)

١٣-ينظر: المكان نفسه.

١٤-وردت في سورة:الجاثية/١٣،ابراهيم/٣٢،الحج/٣٦،الزخرف/١٣،٣٢،هود/٣٨،الصافات/١٢،المؤمنون/١١٠،ص/٦٣،٦٢.

مفردات الفاظ القرآن،الراغب الأصفهاني،تح صفوان عدنان داوودي،دار العلم،دمشق،ط٣،١٤٢٤هـ،مادة (سخر).

١٥-ينظر: البيان والتبيين،ج١/١٤٢،ج٣/١٣٤-١٣٧.

و:الحيوان ،ج٤/٣٣٤،٣١٨،٣١٥،ج٥/٣٩٩،٣١٨،٢٢٢.

١٦-عدَّ ابنُ المعتز بعض الأساليب كالاستطراد،وحسن الخروج من معنى إلى معنى،والهَزل الذي يُراد به الجدّ من مَحاسن الكلام.

ينظر: البديع،ابن المعتز ت(هـ)، تح اغناطيوس كراتشفوقسكي،دار المسيرة،ط٣،١٤٠٢م،ص: ٦٠-٦٣.

١٧-عقد له (الفصل الثاني من الباب الثالث في الهجاء) في كتاب ديوان المعاني.

ديوان المعاني،ابي هلال العسكري،دار الجيل ،بيروت،(د.ت)، ج١/١٧٠-١٨٥.

١٨-ينظر:كتاب الصناعتين،العسكري،تح علي محمد البجاوي،ومحمد ابو الفضل ابراهيم،المكتبة العصرية،بيروت،٢٠٠٦م،ص: ٣٣١-٣٦١،٣٣٢-٣٦٢.

١٩-**ينظر**: الصاحبي،ابن فارس،تح احمد صقر،مؤسسة المختار،بيروت،٢٠٠٥م،ص: ٤٤٣.

٢٠-**ينظر**: المصدر السابق،ص: ١٢٧.

٢١-ينظر: العمدة ،ابن رشيق القيرواني،تح محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،بيروت،ط٤،١٩٧٢م،ج٢/٦٦.

وتناوله في حديثه عن الهجاء المقذع والهجاء في معرض المدح.

ينظر: المصدر السابق،ج٢/١٧٠-١٧٥.

٢٢-تفسير الكشاف،ج١/٣٥.

وينظر: أساليب السخرية في البلاغة العربية،رسالة ماجستير صدرت عن جامعة ام القرى،كلية اللغة العربية،قسم البلاغة والنقد،المملكة العربية السعودية،١٤١٤هـ،ص: ٩.

٢٣-**ينظر**: اسلوب السخرية في القرآن الكريم،د.عبد الحليم حنفي،صدر عن الهيئة العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٧م.

و: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري،د.نعمان محمد امين طه،صدر عن دار التوقيفية،القاهرة،١٣٩٨هـ.

و: الاتجاه الساخر في ادب الشدياق،شوقي محمد العاملي،صدر عن مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،١٩٨٧م.

و: السخرية في ادب المازني،د.حامد عبده الهوال،صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٢م.

٢٤-الفكاهة عند العرب،د.انيس فريحة،صدر عن مكتبة رأس،بيروت،١٩٦٢م.

و: الهجاء والهجاءون في الجاهلية،د.محمد محمد حسين،صدر عن دار النهضة العربية،بيروت،١٣٨٩هـ.

و: اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري،قحطان رشيد التميمي،صدر عن دار المسيرة،بيروت،(د.ت).

٢٥-التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان،د.محمد ابو موسى،صدر عن مكتبة وهبة،القاهرة،١٤٠٠هـ.

و: الاساليب الانشائية واسرارها البلاغية في القرآن الكريم،د.صباح دراز،صدر عن مكتبة الامانة،القاهرة،١٤٠٦هـ.

و: خصائص التراكيب،د.محمد ابو موسى،صدر عن مكتبة التضامن ،القاهرة،١٤٠٠هـ.

و: أساليب السخرية في البلاغة العربية،شعيب احمد محمد الغزالي،رسالة ماجستير صدرت عن جامعة ام القرى،المملكة العربية السعودية،كلية اللغة العربية،قسم البلاغة والنقد،وهي دراسة جمع الباحث فيها ما لم يجمعه غيره من الباحثين – في حدود علمي – فيما يخص هذا المصطلح في البلاغة العربية.

٢٦- **ينظر**: الرسوم الساخرة في الصحافة،سليمان محمد السبانة،شركة العبيكان للطباعة والنشر ،الرياض،(د.ت)،ص: ٩.

٢٧-المصدر السابق،ص: ١٠.

٢٨-ينظر: حصاد الهشيم،دار المعارف،القاهرة،١٩٩٩م،ص:٣٠٢.

٢٩-المكان نفسه.

٣٠-اسلوب السخرية في القرآن،ص:١٥.

٣١-عرَّف ابنُ حجر السخرية بقوله:" السخرية الاستحقار والاهانة،والتنبيه على العيوب والنقائض بوجهٍ يضحك منه ،وقد تكون بالمحاكاة بالفعل ،أو القول،أو الإشارة،أو الإيماء،أو الضحك على كلام المَسخور منه إذا تخبَّط ،أو غَلطَ ،أو على صنعته أو قُبحِ صورته"

الزواجر،ج٢/٦ن٢٢.

٣٢-أدبنا الضاحك،عبد الغني العطري،دار البشائر للطباعة،دمشق،١٤١٢هص:١٣١.

٣٣-اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري،ص:٣٥٦.

٣٤-حماسة الظرفاء،أبو محمد عبد الله الزوزني،منشورات محمد علي بيضون،دار الكتب العلمية،بيروت،٢٠٠٢م،ص: ٤٨٠.

*أبو الشمقمق،مروان بن محمد ،ويكنى بالشمقمق (٢٠٠هـ)،شاعر من البصرة،خراساني الأصل،من موالي بني امية،له اخبارٌ مع شعراء عصره كبشار ،وأبي العتاهية،وأبي نواس،وله هجاءٌ في يحيى بن خالد البرمكي.

ينظر: الأعلام ،خير الدين الزركلي ت(هـ)،دار العلم للملايين،بيروت،ط١٩٧٩،٤،ج٢٠٩/٧.

و : معجم الصحاح،الجوهري ت(٣٩٣هـ)،تح خليل مأمون شيح،دار المعرفة،بيروت،ط٢٠١٢،٤م،مادة (شمق)،ج١٥٠٣/٤.

٣٥-حماسة الظرفاء،ص: ٤٥٧.

والبيت الأول في ديوان الشاعر: ولقد افلستُ حتّى حلَّ أكلي لعِيالي

:ديوان ابي الشمقمق،تح د.واضح محمد الصمد،دار الكتب العلمية،بيروت،١٩٩٥م،ص:٧٨.

٣٦- للشاعر أبي الحسن محمد بن محمد المعروف بأبن لنكك البصري.

:يتيمة الدهر في محاسن اهل العصر،ابي منصور عبد الملك النيسابوري ت(٤٢٩هـ)،تح مفيد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت،٢٠٠٠م،ج٢/٤٠٨.

٣٧- المكان نفسه.

٣٨- المصدر السابق،ص: ٤٠٩.

٣٩-حماسة الظرفاء،ص: ٢٢٩.

٤٠- سورة المسد/١.

**جعيفران الموسوس ،وهو جعيفران بن علي بن اصغر بن السري بن عبد الرحمن الانباري،من ساكني سامراء،وُلِد ببغداد،وكان اديبا ،شاعرا مطبوعا،وكان خبيثَ اللسان هجاءً،تُوفي سنة (٢٠٣هـ).

ينظر: فوات الوفيات،محمد بن شاكر الكتبي ت(٧٦٤هـ)،تح د.إحسان عباس ،دار صادر،بيروت،١٩٧٤م،ج/٢٩٧-٢٩٩.

و :الأغاني،ابي الفرج الأصفهاني ت(٩٧٦هـ)،تح د.احسان عباس ود.ابراهيم السعافين،والاستاذ بكري عباس،دار صادر،بيروت،ط٣،٢٠٠٨م،ج٢/١٨٨.

٤١-حماسة الظرفاء،ص:٤١٩.

ونسبَ محققُ الحماسة الأبيات(١،٢،٣،٥) إلى فرعون الساسي نقلاً عن طبقات ابن المعتز،ص: ٣٧٦.

ينظر: حماسة الظرفاء،ص:٤١٩.

٤٢- ينظر: لسان العرب،مادة (خرت).

٤٣-الأبيات لأبي الحسن محمد بن عبد الله بن محمد المعروف بأبن سكرة الهاشمي، توفي نحو(٣٨٥هـ)،اشتهر بالمجون والمزاح.

ينظر: معجم الشعراء ،المرزباني ت(٣٧٨هـ)تح الدكتور فاروق اسليم،دار صادر،بيروت،٢٠٠٥م،ص:١٩٧.

و :يتيمة الدهر،ج٣/٢٩.

٤٤-المصدر نفسه،ج٣/٦٣.

٤٥--ينظر:اساليب السخرية في البلاغة العربية،ص: ١.

٤٦-ينظر:أساس البلاغة،مادة(سخر).

٤٧-ينظر:العمدة،ج٢/١٧١.

٤٨-اسلوب السخرية في القرآن الكريم،ص: ١٥.

٤٩-ينظر:اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري،ص: ٣٥٧.

٥٠-نسب محققُ الحماسة هذه المقطوعة الى شاعرين بحسب ما وقعَ بين يديه،فقال:الأبيات(١،٢،٣،٤،٥)لابي نواس في ديوانه (طبعة الغزالي،ص:٥٣٤)،والبيت السادس له في شرح ما يقع فيه التصحيف والتعريف،ص:٢٠،ونسب البيت نفسه لأبان بن عبد الحميد في كتاب اللاحق في التنبيه على حدوث التصحيف،ص:٢٥٣،وبلا نسبة في ديوان المعاني.

حماسة الظرفاء،ص: ٢٩٤.

والأبيات في ديوان ابي نواس:

ويخرجه من كمّهِ فيشمـــه ويجلسه في حجرهِ ويخاطبُه

وان جاءه المسكينُ يطلب فضلَه فقد ثكلته امُّهُ واقاربـُـه

يكرُّ عليه السوطُ من كلِّ جانبٍ وتُكسرُ رجلاهُ ويُنتفُ شاربُه

ديوان ابي نواس،تح احمد عبد المجيد الغزالي،دار الكتاب العربي،بيروت (د.ت)،ص:٥٣٤.

٥١ حماسة الظرفاء،ص: ٢٩٤-٢٩٥.

٥٢ المصدر السابق،ص: ٣٠٢.

٥٣ قال الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ،وانما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء في صحة الطبع وجودة السبك ،فأنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"

الحيوان،ج٣/١٣١:

٥٤-يتيمة الدهر،ج٢/٤١٢.

٥٥-لسان العرب،مادة(صأب).

٥٦-ينظر: المصدر السابق،مادة(شهد).

و :مجمع البحرين،فخر الين الطريحي ت(١٠٨٥هـ)،مكتبة نشر الثقافة الإسلامية،ط١٤٠٨،٢هـ،ج٢/٥٥٤.

معجم الادباء،ياقوت الحموي ت(٦٢٦هـ)،تح الدكتور احسان عباس،دار الغرب الإسلامي،بيروت،١٩٩٣م،ج١/٣٩٠.

٥٧-حماسة الظرفاء،ص: ٢٨٧.

٥٨-الأغاني ،ج٢/١٧٦.

٥٩-المصدر السابق،ج٢/١٧٩.

٦٠-ينظر:البيان والتبيين،ج٢/٢٢٥.

٦١- حماسة الظرفاء،ص: ٣٠٤.

الأبيات في الاغاني منسوبة لابن ابي الشيص،الذي قال يهجو أبا سعيد ،لذلك فأنَّ روايتَها: (كلّ يومٍ لابي سعيد).

ينظر: الاغاني،ج٢٠/١٨٧.

٦٢-لم يذكر صاحب الحماسة قائل هذه الأبيات،ولم يتسنَّ لنا معرفته.

ينظر:حماسة الظرفاء،ص: ٢٨٩.

٦٣-المكان نفسه.

٦٤-ديوان الفرزدق،تح الدكتور عمر فاروق الصباغ،شركة دار الارقم بن ابي الارقم،بيروت،١٩٩٧م،ص:٦٦١.

٦٥-الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الدكتور يوسف ابو العدوس،الأهلية للنشر والتوزيع،عمان،١٩٩٧م،ص: ٢٣١.

***ابن طباطبا،هو محمد بن احمد بن ابراهيم طباطبا ت(٣٢٢هـ) الحسيني العلوي،شاعرٌ مُفلق،وعالم بالأدب،مولده باصفهان،ولهُ كتبٌ منها(عيارُ الشعر)،و(تهذيبُ الطبع)،و(العَروض)،وأكثر شعرهِ في الغزلِ والأدب.

ينظر:الاعلام،ج٥/٣٠٨.

و :حماسة الظرفاء،ص:٢٩٢.

٦٦-المكان نفسه.

*عبد الله المبارك،هو عبد الله بن واضح المعروف بابن المبارك ت(١٨١هـ)،الحنظلي بالولاء،التميمي المروزي،افنى عمره بالاسفار،حاجّا ومجاهِدا وتاجرا،جمع الحديثَ والفقهَ والعربيةَ وايامَ الناس،والشجاعة ،والسخاءَ،من سكّان خراسان،وماتَ بهيت،وله كتابٌ في (الجهادِ)،و(الرقائِق).

الاعلام،الزركلي ت(هـ)،دار العلم، بيروت،٢٠٠٥،ج٤/١١٥.

و:حلية الحفاظ،ج٨/١٦٢.

و:وفيات الاعيان،ج٣/٣٢-٣٤.

٦٧-حماسة الظرفاء،ص:٣١٤.

٦٨-المصدر السابق،ص:٣١٣.

٦٩-شعراء عباسيون منسيون،ابراهيم النجار،دار الغرب الاسلامي،١٩٩٧م،ج٣/٢٣٢.

٧٠-البيتان لابن سلام في مروج الذهب،ج٤/٣٠٧،ولجحظة البرمكي في شرح المضمون،ص: ٥٢٠.،ولاحمد بن ابراهيم في محاضرات الراغب،ص ج١/٣٠٦.

ينظر: حماسة الظرفاء،ص: ١٦٥.

٧١-المكان نفسه.

٧٢- البيت بلا نسبة في الحماسة و ثمار القلوب .

ينظر:حماسة الظرفاء،ص: ٣٠٢.

و :ثمار القلوب في المضاف والمنسوب،لأبي منصور الثعالبي ت(٤٢٩هـ)،تح الدكتور محمد ابو الفضل ابراهيم،دار المعارف،القاهرة،١٩٨٥م،ص: ٦٩٣.

**عبد الله بن همام بن بثينة بن رباح ت(١٠٠هـ)،من بني مرة بن صعصعة،شاعرٌ اسلامي أدركَ معاويةَ وبقي إلى ايام سليمان بن عبد الملك،وكان يُقال لهُ العطار لحسنِ شعره.

ينظر:الإعلام،ج٤/١٤٣.

و :الأغاني،ج١٦/٣٨.

٧٣-حماسة الظرفاء،ص:٣٠٨.

ورد البيت الاول بصيغـــة: وفيكَ قد كانوا علينا ائمة يَهمهم تقويمنا وهُم عِصلُ

والشطر الاول في البيت الثاني: إذا نصبوا للقولِ قالوا فأحسَنوا

والشطر الثاني في البيت الثالث: يذمّون دنياهم وهُم يرضعونهَا

الاغاني،ج١٦/٣٩.

٧٤-لسان العرب،مادة(عصل)،ج١١/٤٤٩.

٧٥-**ينظر**: المصدر السابق،مادة(افاويق)،ج١٠/٣١٨.

٧٦-**ينظر**: المصدر السابق،مادة(ثعل)،ج١١/٨٣.

٧٧-فن الاستعارة،جون مدلتون،تر عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،١٩٧٣م،ص:٣٥٣.

٧٨- حماسة الظرفاء، ص: ٣٢١.

البيتان لابي بكر محمد بن العباس الخوارزمي في وفيات الاعيان،ولابي القاسم الاعمى معاوية بن سفيان في معجم الشعراء.

ينظر: وفيات الاعيان،ج٤/٤٠٢.

و :معجم الشعراء، ص:٢٨٣.

مصادر البحث:

١- الاتجاه الساخر في ادب الشدياق،شوقي محمد العاملي،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،١٩٨٧م.

٢- اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري،قحطان رشيد التميمي،دار المسيرة،بيروت،(د.ت).

٣-أدبنا الضاحك،عبد الغني العطري،دار البشائر للطباعة،دمشق،١٤١٢هـ.

٤-اساس البلاغة ،جار الله ابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ت(٥٣٨هـ)،دار صادر ،بيروت،١٩٧٩م.

٥- الاساليب الانشائية واسرارها البلاغية في القرآن الكريم،الدكتور صباح دراز،مطبعة الامانة،القاهرة،١٤٠٦هـ.

٦- الاستعارة في النقد الحديث،الدكتور يوسف ابو العدوس،الأهلية للنشر والتوزيع،عمان،١٩٩٧م.

٧- اسلوب السخرية في القرآن الكريم،الدكتور عبد الحليم حنفي،الهيئة العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٧م.

٨-الاعلام،خير الدين الزركلي ،دار العلم للملايين،بيروت،ط٤،بيروت،٢٠٠٢م.

٩-الاغاني،ابي الفرج الاصفهاني ت(٩٧٦هـ)،تح الدكتور احسان عباس ،والدكتور ابراهيم السعافين،والاستاذ بكر عباس،دار صادر،بيروت،ط٣،٢٠٠٨م.

١٠-الايضاح في علوم البلاغة،جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني ت(٧٣٩هـ)،تح الدكتور علي بو ملحم،دار مكتبة الهلال،بيروت،٢٠٠٠م.

١١-البديع،عبد الله بن المعتز ت(هـ)،تعليق اغناطيو كراتشفوفسكي،دار المسيرة،ط١٤٠٢،٣هـ.

١٢- بنية اللغة الشعرية،جان كوهين، تر محمد الولي،ومحمد العمري،دار توبقال،المغرب،١٩٨٦م.

١٣- البيان والتبيين،ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ت(٢٥٥هـ)،تح عبد السلام هارون،مكتبة ابن سينا،القاهرة،٢٠١٠م.

١٤-التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان،الدكتور محمد ابو موسى،مكتبة وهبة،القاهرة،١٤٠٠هـ.

١٥-التصوير الفني في القرآن،سيد قطب،مكتبة القرآن،بيروت،

١٦-تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل،ابي القاسم جار الله الزمخشري ،تح يوسف الحمادي،مكتبة مصر،القاهرة،٢٠١٠م.

١٧-ثمار القلوب في المضاف والمنسوب،ابي منصور الثعالبي ت(٤٢٩هـ)،تح محمد ابو الفضل ابراهيم،دار المعارف،القاهرة،١٩٨٥م.

١٨-الحصاد الهشيم،ابراهيم عبد القادر المازني،دار المعارف،القاهرة،١٩٩٩م.

١٩-حماسة الظرفاء،ابي محمد عبد الله بن محمد العبدلكاني الزوزني،ت(٤٣١هـ)،تح خليل عمران المنصور،دار الكتب العلمية،بيروت،٢٠٠٢م.

٢٠-الحيوان،ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ت(٢٥٥هـ)،تح الدكتور يحيى الشامي،دار مكتبة الهلال،بيروت

٢١-خصائص التركيب،الدكتور محمد ابو موسى،مكتبة التضامن،القاهرة،١٤٠٠هـ.

٢٢- ديوان ابي الشمقمق،تح د.واضح محمد الصمد،دار الكتب العلمية،بيروت،١٩٩٥م.

٢٣-ديوان ابي نواس ،تح احمد عبد المجيد الغزالي،دار الكتاب العربي،بيروت (د.ت)،

٢٤- ديوان الفرزدق،تح عمر فاروق الصباغ،شركة دار الارقم بن ابي الارقم ،بيروت،١٩٩٧م.

٢٥- ديوان المعاني،ابي هلال العسكري،دار الجيل ،بيروت،(د.ت).

٢٦-الرسوم الساخرة في الصحافة،سليمان محمد الشبانة،شركة العبيكان للطباعة والنشر،الرياض،(د.ت).

٢٧-السخرية في الادب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري،الدكتور نعمان محمد امين طه،دار التوفيقية،القاهرة،١٣٩٨هـ.

٢٨-السخرية في ادب المازني،الدكتور حامد عبده الهوال،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٢م.

٢٩-شعراء عباسيون منسيون،ابراهيم النجار،دار الغرب الاسلامي،١٩٧٧م،

٣٠-الصاحبي،ابن فارس(هـ)،تح احمد صقر،مؤسسة المختار،بيروت،٢٠٠٥م،ص:

٣١-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابي الحسن بن رشيق القيرواني ت(٤٥٦هـ)،تح محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل ،بيروت،ط١٩٧٢،٤م.

٣٢-الفكاهة عند العرب،الدكتور انيس فريحة ،مكتبة رأس ،بيروت،١٩٦٢م.

٣٣- فن الاستعارة،جون مدلتون ، تر عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،١٩٧٣.م.

٣٤- فوات الوفيات،محمد بن شاكر الكتبي ت(٧٦٤هـ)،تح الدكتور احسان عباس،دار صادر،(د.ت).

٣٥-كتاب الصناعتين،ابي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ت(هـ)،تح علي محمد البجاوي،ومحمد ابو الفضل ابراهيم،المكتبة العصرية،بيروت،٢٠٠٦م.

٣٦-وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان،ابن عباس شمس الدين احمد ابن خلكان ت(٦٨١هـ)،تح الدكتور احسان عباس،دار الفكر ،بيروت،(د.ت).

٣٧-لسان العرب،جمال الدين ابي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور ت(٧١١هـ)،تح الدكتور احمد سالم الكيلاني،والدكتور حسن عادل النعيمي،مركز الشرق الاوسط الثقافي،بيروت،٢٠١١م.

٣٨-مجمع البحرين،فخر الدين الطريحي ت(١٠٨٥هـ)،مكتبة نشر الثقافة الاسلامية،ط٢،١٤٠٨هـ.

٣٩- معجم الادباء،ياقوت الحموي ت(٦٢٦هـ)،تح احسان عباس ،دار المغرب الاسلامي،بيروت،١٩٩٣م.

٤٠- المعجم الادبي،جبور عبد النور،دار العلم للملايين،بيروت،١٩٧٩م.

٤١-معجم الشعراء ،ابي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني ت(٣٧٨هـ)،تح الدكتور فاروق اسليم،دار صادر بيروت،٢٠٠٥م.

٤٢-معجم الصحاح،اسماعيل حماد الجوهري ت(٣٩٣هـ)،تح خليل مأمون شيحة،دار المعرفة،بيروت،ط٤،٢٠١٢م.

٤٣-معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب،مجدي وهبة،وكامل المهندس،مكتبة لبنان،بيروت،١٩٧٩م.

٤٤-مفردات الفاظ القرآن،الراغب الاصفهاني ت(٤٢٥هـ)،تح صفوان عدنان داوودي،دار العلم،دمشق،ط٣،١٤٢٤هـ.

٤٥-مقاييس اللغة،ابن فارس،تح عبد السلام محمد هارون،دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا،١٩٩٩م.

٤٦-من بلاغة النظم العربي،د.عبد العزيز عبد المعطي عرفة،عالم الكتب،بيروت،ط٢،١٤٠٥هـ.

٤٧-الهجاء والهجاؤون في الجاهلية،الدكتور محمد محمد حسين،دار النهضة العربية،بيروت،١٣٨٩هـ.

٤٨-يتيمة الدهر في محاسن اهل العصر،ابي منصور عبد الملك النيسابوري ت(٤٢٩هـ)،تح الدكتور مفيد محمد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت،٢٠٠٠م.

الرسائل والاطاريح:

-أساليب السخرية في البلاغة العربية ،شعيب بن احمد الغزالي،رسالة ماجستير،صدرت عن جامعة ام القرى،كلية اللغة العربية،قسم البلاغة والنقد،المملكة العربية السعودية،١٤١٤.