**فكاهية البعد اللوغوسي في الشعر الجاهلي**

 **أ.د علي عبد الإمام الأسدي م.م فاطمة ضمد شهد**

**كلية الآداب/جامعة ذي قار**

**alialemam65@gmail.com**

**المستخلص:**

أخذت اللغة موقفاً خاصاً في تجديد المعنى من حيث الحس الشعوري وانعكاساتها الذاتية, فالكملة والصورة والمعجم الشعري له ارتباطات كبيرة في محتوى اللغة, وهذا الارتباط يتجه إلى رسم بعد فكاهي محمل بإيحاءات الصور التي تبث المحتوى الفكري المنقاد إلى احتوار النص في تعبيراته الدلالية والجمالية وما يقدمه السياق من اتساعات رمزية بدلالات هزلية تحتمل أوجه مختلفة, وإن اللغة الشعرية للأشعار الفكاهية لغة متلونة بألوان التجربة الإنسانية, وإن الذكاء اللغوي هي أجمل الآثار التي تركتها الأرواح الخفيفة الوثابة جناحاً للمقطوعات الفكاهية, نقلها مع ما يفيض في أعماقها من الأحاسيس.

**كلمات مفتاحية: (**فكاهية الشعر، البعد اللوغستي، الدلالات الهزلية، اللغة الشعرية).

**Comic strip linguistic dimension in pre-Islamic poetry**

Prof. Dr.Ali Abdul \_lmam al \_asadi Fatima damad shahd

**Dhi Qar University / College of Literature**

**Abstract**

 The language took a special position in the renewal of meaning in terms of emotional sense and its subjective reflections, for the complement, image and poetic dictionary have great links in the content of the language, and this link tends to be post-comic drawing loaded with inspirations of images that transmit the intellectual content submissive to the text's containment in its semantic and aesthetic expressions and what the context provides From symbolic expansions with comic connotations that bear different aspects, and that the poetic language of humorous poetry is a language colored in the colors of human experience, and linguistic intelligence is the most beautiful effects left by the light spirits winging the comic pieces, conveying them with what overflows in their depths of feelings.

**Key words:** (Decoding poetry, the logistical dimension, comic connotations, poetic language).

**فكاهية البعد اللوغوسي في الشعر الجاهلي:**

تعد اللغة المصدر الأساس في بناء العمل الإبداعي، إذ تبلغ أهميتها من سيطرتها على الشكل الخارجي للعمل الفني, وإن اللغة في النص وسيلة لصنع الرموز التي تلتحم معا لإنتاج الحركات والوعاء الحامل لفكر الإنسان وهي القادرة على جعل الماضي واقعاً معاشاً، إذ تقع اللغة بين صورتين، إحداهما متخيلة والأخرى واقعية تعمقان حالة الوعي بالإدراك والتأمل، فالآدب نجده شبكة من العلاقات التي تتنج عن تشابك المرئيات وجدل المدركات والوقائع والمتخيل ([[1]](#endnote-1)).

 ويسهم المستوى اللغوي لبنية النص الشعري - على نحو فعال – في تحديد المستوى الدلالي للنص , فهيمنة صيغ وأساليب معينة على ذلك المستوى لابد أن يكون لها مغزى دلالي يسهم في بنية النسق اللغوي العام، إذ يتأسس الشعر نتيجة لعملية بناء الكلام بالكلام أو هو إبداع داخل إطار النظام اللغوي ([[2]](#endnote-2))

وتتنازع اللغة الشعرية مفاهيم عدة وأسساً لا تخضع لسلطان واحد أو رؤية نقدية ثابتة فصارت ميداناً رؤيوياً لكثير من التيارات الفكرية والمناهج النقدية التي تسعى دائما إلى الكشف عن الفنية الشعرية ([[3]](#endnote-3)). فاللغة الشعرية كما يرى الناقد الفرنسي (بول فاليري) ((تنمي الآثار التي تترتب على توافق الكلمات وتعارضها وتخلق منها أنظمة متبادلة تحث الروح على إنتاج نوع من التمثل الحي الذي يختلف عن اللغة العادية))([[4]](#endnote-4)).

ولا يمكن دراسة الخطاب الشعري بمعزل عن لغته لأن شعرية النص وطاقاته الجمالية وجميع إمكاناته الدلالية تتولد وتنبع من بنائه اللغوي، فاللغة هي مادة الفن الأدبي وأساس عملية الإبداع الفني([[5]](#endnote-5))، ولغة الفكاهة وعاء للمشاعر والأحاسيس والانفعالات المعبرة عنها، أو الباعثة لها، وهي المرآة الفنية التي تعكس المؤثرات الحسية والشعورية التي تسبق لحظة الشروع في إنتاج المادة الشعرية بمضمونها وشكلها، ليحصل بعد ذلك إصدارها فنّاً شعرياً إلى المتلقّي، إذ إنها تظهر ما ينتاب الشاعر من حركات داخلية تجعله ينقل موقفاً عامّاً أو خاصّاً, أو شعوراً, أو رؤيا بالصورة الصادقة لانعكاسها على ذاته، أو على الوجدان الاجتماعي الذي ينتمي إليه.

ومع الحسّ الشاعري، وبين الخيال والواقع بما فيهما من محرضات سلبية وإيجابية، تصبح اللغة لغة شعرية مشحونة بالعاطفة الجياشة، فتولد مناخات مناسبة لإبراز الموقف الفردي ليتم تصديره إلى المجتمع، ثم تمكّن الشاعر الجاهلي من الوصول إلى التأثير في المتلقي؛ و من ثم إثارته وتحريك ملكته الانتقادية، أو اثارة غضبه أو حيائه أو غير ذلك.

وتختلف المعالم الفنية بين شاعر وآخر، فلكلّ منهم أساليبه وتراكيبه وألفاظه وصوره ومعجمه الشعري، ومعانيه الخاصة به؛ لكنّها مع الفكاهة والهزل تتوجه توجهاً مضحكاً أو مجرّحاً أو فاضحاً أو محقراً. وتتعدد الوسائل الفنية التي يمكن أن توظف لاستحضار الموقف الفكاهي الهازل في الكلام ومنها: الكلمة، والتركيب، والأسلوب ولا بد من القول: إن الفكاهة -غالبا- ما تتلبس لغة الهجاء وتأتي تحت عبائتها فالهجاء حاضنة ملائمة للفكاهة والهزء والتهكم إذ ان افضل الهجاء ما دعا سامعه الى التبسم والإفترار .([[6]](#endnote-6))

وتشع الإيحاءات الفكاهية في اللغة الشعرية منها قول جامع بن عمرو بن مرخية الكلابي حين وصف رجلا قصيرا عديم ثقة بنفسه وبغيره اذ يقول ([[7]](#endnote-7)) :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وَلَيْسَ بحَوّازٍ لأَحْلاسِ رَحْلِه حُزُقٌ إذا ما القوم أبدوا فكاهة** |  | **ومِزْوَدِه كَيْساً مِنَ الرَّأْيِ أَوْ زُهْدا([[8]](#endnote-8))تفكر آإياه يعنون أم قردا** |

 عمد الشاعر الى تجسيد الالفاظ التي توشي بالضحك في ايصال الفكاهة وما تحمله من معنى فالرجل الدميم، إذا تضاحك القوم لطرفه، ردّد الفكر في كلامهم أيقصدونه بذلك أم يقصدون القرد؟ وفي اجتماع هذين البيتين ما يشكل ثنائية ضدية تستبين المعاني الفكاهية؛ عند القيام بالمقارنة بين الشخصية المتوازنة والشخصية المتخلخلة المهتزة التي يزعزع كيانها ما ينعكس على الموضوع من الذات وبالعكس. ففي القصيدة التي اندرج ضمنها هذان البيتان سرد لصفات الشخصية الأنموذجية المفضلة عند أكابر الناس، وقد جاء هذا قبل ختامها، وكأن الشاعر أراد إثبات عقدة النقص الموجودة في الرجل الحزقّة فأشار الى ما يناقض مجموع الصفات الغزيرة التي تسبق ذكره المنفرد بين أبيات القصيدة، إذ إنها أبيات تصف شخصية الفرد المقدام المتواضع النبيل ، وتصف في آن واحد ما ينأى عنها ويجافي إيحاءاتها الجمالية في الرجل الأحمق، وفي ذلك اتساع فكاهي دلالي يقدمه السياق العام، فيجعل كلمة (حزقّ) حمالة أوجه متعددة ودلالات مكثفة تم إثباتها بما يناقضها ضمن الوحدة المعنوية العامة للنص، ويبرزها غنيّة بدلالات التهكم والهزل وانعدام الجودة أو الشرف، بالإضافة إلى معانيها المعجمية ذات الدلالة المتعددة.

ثم يعطي أسلوب الشرط المؤكد بالزيادة ( إذا ما) وجهين فكاهيين؛ فإن كان دالاً على محض الظرفية الحينية كان دليلاً على شدة تأثير الموقف الفكاهيّ وسرعة فاعليته المؤدية إلى تسارع رده الفعل النفسي والسلوكي. وإن دل على علاقة علّية زمنية مفتوحة (دلالة "إذا" على الاستقبال) فإنه يربط بين تأثير الموضوع ورد فعل الذات ربطاً استمرارياً لا يتوقف، وهذا أقرب إلى التقبل والبيان، ففي ضحك الجماعة وحديثها (إبداء الفكاهة) يكون السبب الحسّي المعاين والمسموع، وفي عملية التفكر الوجداني أو الذهني حالة من الحيرة والقلق والاضطراب والاهتزاز؛ يؤدي معناها أسلوب الاستفهام القائم على طلب التصور وتعين أحد الشيئين (إياه أم قرداً)، إذ لم يرد ضمير الغيبة (الهاء في إياه) عبثاً؛ فهو يضمر إيحاءً واضحاً بغياب الأنا المتفوقة الظافرة المحلّقة في فضاء الوثوق والركون، ويوحي أيضاً بانغمارها تحت التفكّر الاحتمالي التقهقري القلق الذي يريها نفسها منازعة للقرد في مجموع الصفات السلبية التي يلهج بها القوم، أما الفعل (يعنون) الدال على الإشارة والقصد فقد جاء مسنداً إلى (ضمير الجماعة) ليثير الإحساس الفكاهي والهزلي في الشخصية التي تعاني من الاستلاب الانتمائي بما يصيبها من عيوب شكلية ومعنوية معاً في كلمة (قرد) النكرة التي لعبت في نهاية البيت دوراً فنياً عالي الجودة وذلك من خلال إيحائها الشمولي الفكاهي وإطلاقتها الدلالية، لأنها لم تترك للشخصية المتٌفَكٌه بها وجهاً من تصورات القرد –كالقبح مثلاً- في ذهن الإنسان إلا أثبتته ملازماً لها، لاصقاً بها لصوق الظل بصاحبه.

ومن أوجه الفكاهة في هذا الباب أيضاً أن يذكر الشاعر الصفة المعيبة في الشخص، ثم يزيد عليها بتشبيه آخر يزيد الموقف الشعري فكاهة واللغة الشعرية إيحاءً، فهذا امرؤ القيس لما تنقل في أحياء العرب بعد قتل أبيه ,نزل على رجل من جديلة يقال له طريف فأجاره وأكرمه واحسن إليه فمدحه وأقام عنده ثم انه لم يوله نصيبا في الجبلين فخاف الا يكون له متعة فتحول ونزل على خالد بن السدوسي فأغارت بنو جديلة على امريء القيس وهو في جوار خالد فنهبوا بإبله ,فذكر امرؤ القيس ذلك لجاره خالد ,فقال اعطني رواحك ألحق بهم فركب خالد في اثر القوم حتى ادركهم فقال يابني جديلة اغرتم على ابل جاري ,انزلوه عن الرواحل وذهبوا بهن وبالإبل فقال امرؤ القيس ([[9]](#endnote-9)) :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وأعجبني مشي الحزقّة خالد** |  | **كمشي أتانٍ حلّئت بالمناهل([[10]](#endnote-10))** |
|  |  |  |

 تصرّح لغة الشاعر بالتعجب تصريحاً يدل على الهزل الشخصي المباشر، وتقدّمه في أسلوب خبريّ ابتدائي لا يحتاج إلى توكيد لأنه خبر يعرّض بالانفعال الصادق. وتنقل البدلية الكلامَ الفكاهي نقلاً تشويقياً تخصيصياً من الصفة إلى العلم عند تصريح الشاعر بالاسم (خالد) ثم يأتي التشبيه التمثيلي الذي يجعل الصورة المشبه بها (مشي أنثى الحمار التي طردت عن مشارب المياه) موجِّهة للإيحاء العام ومقيِّدة إياه بالإيحاء الحركي الدال على التلكؤ في ظاهر الأمر، إلا أن الشاعر يترك للمتلقي الفطن الفرصة لتوسيع الدلالة المقصودة من سَوقه هذا التشبيه، ليتخيل الدوران البطيء ّ كما أن تكرار المصدر (مشي)؛ بدلالته على إطلاق الفعل وتجرده من عامل الزمن؛ يعطي البيت إيقاعاً موسيقياً داخلياً يغني إثارة الخيال بالتشبيه الفكاهي، فهو يربط ربطاً توافقياً عارياً من دلالة الزمن بين الصورة المشبهة والصورة المشبه بها، ولعل في استخدام صيغة المبني للمجهول للفعل (حُلئت)؛ الدالّ على الحركة والصوت معاً؛ دعماً لعنصر الصورة الأساس (الحركة)، كما أن تغييب الفاعل واستخدام الجمع (المناهل) يدلان على تكرار هذا الفعل باستمرار، ويشير من طرف خفي إلى كرامة شيء على آخر، فالمزعج للأتان على مورد المياه أكبر وأرفع أن يذكر معها في موضع واحد إنساناً كان أم حيواناً، أما البيت بكلّيته فيقدم صورة عامة عن اقتصار القدرة واستلاب الفاعلية عند المتفكه به.

ومنها ما يشكل فيها اللغة الشعرية رسالة فكاهية ، يقصد بها فضح الصفات القبيحة للفرد والتشهير به، لتجنبها والاحتياط منها، ويعبر في آن واحد عن طريقة الحكم على الإنسان من أفعاله، مثاله ما قالته المرأة الكلابية، موجهة تحذيرها إلى جماعة النساء، بروح من الفكاهة والهزل المبطن بالإيحاء: قالت أم الأسود([[11]](#endnote-11)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **سأنذر بعدي كلَّ بيضاءَ حرّةٍقصيرَ قبالِ النعلِ يُضحي وهمُّهيرى الطيبَ عاراً أن يمسَّ ثيابَهُولكنّه من رطب أخثا صُنانِهِ** |  | **منعّمَةٍ خَودٍ كريمٍ نِجَارُهاقريبٌ ويُمسي حيثُ يُعشيهِ نارُهاأو المسكَ يوماً إن علاه صوارُهاإذا أمرعت بالكفّ منه ديارُها** |

تتسم اللغة الشعرية في هذه الأبيات بترتيب إيحائي متعدّد المستويات ينطلق من اللفظ؛ إلى التركيب، فالصورة، ثم إلى النص ككلّ متكامل يحوي هذه الإيحاءات الجزئيّة، فمن الألفاظ التي تؤسس البناء الفكاهيّ في مستهلّ النص الفعل المضارع (سأُنذر) ودلالته داخل سياق النص, لأن فحوى الفعل يوجه إشعاراً تنبيهياً عاماً مستمراً يستدعي مشاعر القلق والاتقاء والإحتراس، ثم ينعطف بالسامع انعطافاً هزلياً نحو ما يثيره من ابتسام وتنهد. وكذلك في لفظة (بعدي) فهي بمثابة ظرف زمني إعلامي للموقف الفردي الذي يشكل بداية الحدث المشكوّ منه، ثم تحوّله إلى موقف اجتماعي تتّخذه النساء من الرجال المتصفون بالصفات المذكورة على سبيل التندر والضحك والفضح والتهزّؤ، وكأنها تجعل من هذا الإنذار الفكاهي محطة زمنية افتراضية تنهي مأساة المرأة مع الرجل.

أما الصور الإيحائية والمجازية فتحقق التفرّدَ والخصوصية للموقف، حين تجذب خيال المتلقي إلى مشهد لا يُحتمل فيه تأجيل التفكه, إذ تتّكأ المعاني على مجموعة من العوامل التنبيهية كاستقصاء الزمن المستقبل باستخدام السين؛ لمحاصرة المتفكه منه، وخلق الإطار الزمني الفكاهي العامّ.

وبعدها تتحقق إصابة المقاتل من الخصم، حين تعبّر عنها اللغة بالعلاقات التنبيهية في أفعال الشرط غير الجازم الدال على الاستقبال، ويكتنف ذلك كله إيحائياً استخدام التتالي الوصفي متعدد الأبعاد؛ نفسياً كانت أم شكلياً؛ للأنثى المظلومة ضمناً والتي لم تقع في الفخ لحين زمن الخطاب ، والمحذِّرة غيرَها صراحةً، بذكر البياض والشرف والنعومة وكرم الأصل والطهارة، أليس في هذا كله محاولة ربط عاطفيّ شعوريّ بين الألم والحزن في الذات الشاعرة، وبين استياء وانقباض وعجب في النفوس المتلقية؛ والمرأة منها بالتحديد؟! الأمور التي تشكل موقفاً جماعياً هازلاً بالموصوف منفراً منه! بعد هذا ينتقل مستوى اللغة الإيحائي الفكاهي إلى الكناية المشخصة في قولها (قصير قبال النعل ) إشارة منها إلى ضعف الخلقة والهمة بذكر صغر القدم، وهي كناية إيحائية متعددة الدلالات، تبدأ الشاعرة بها عموماً ثم تفصّل دلالتها فيما يليها، ذاك هو الاستدراج الشعوري الذي يحققه الشعر الفكاهي، إنه استدعاء مركّز عامّ يتلوه استدراج متواتر التأثير في كل من المتفكّه به والمتلقّي معاً. ويثبت هذا أنها تركز على الخلال الدالة على دناءة النفس كالانشغال بالبطن من دون علوّ الهمم وشرفها وسموها ومما تجدر الاشارة اليه ان اللغة الفكاهية للشاعرة ومعجمها الشعري من لغة عصرها تتميز بالسهولة وهذه العملية عدها كولردج اساسا للشعر فما الشعر سوى (( أجود الالفاظ في اجود نسق ))([[12]](#endnote-12))

ومما يعضّد اللغة الشعرية إنها وسيلة فنيّة في الإطارين الزماني والمكاني، فدلالة المضارعة المتقابلة بين (يضحي ويمسي) تضع المتفكه منهّ في حركية متوالية ذات ديمومة يومية، تسترعي الانتباه إلى ملازمة العيب للشخصية، ذكر أفعال توجب الأخلاق العامة والذوق الجمعيّ أن ينجزها المهجوّ، وبين أفعال مستمرة تناقض الواجب، لا يقوم بها إلا من يُتفكه به أو يُهزل به.

وتزداد الخصوبة الفكاهية في النص الشعري حين تتحول لغة الشاعرة من مستوى حاسة إلى اخر، فهي تنتقل من الإثارة البصرية، إلى الإثارة الشمّية التي تجعل الزوج في قاع التهكم والاستهزاء، فاستخدام أداة الشرط الجازم (إنْ) وهي أم باب الشرط الشكّيّ، أي أنها تقطع على المتلقي احتمال تفكيره بتطيب زوجها بالعطور قطعاً تاماً.

وللربط الإيحائي المعنوي دوره في رسم المشهد الفكاهي العام بكلّيته؛ فحبه للأكل ,واهتمامه المفرط به ,وقصر همته وزناخة صنه أمور تستدعي ذفر الرائحة وامتلاء المكان من آثارها المحسوسة التي يجلّ المسمع والمقول عن ذكرها وعن ما تشبه به، لتشكل الإيحاءات بمجملها مشهداً مؤلفاً من لقطات فكاهية ترسم شخصية الزوج وما تتركه خلفها من أثر؛ بأقبح ما يمكن أن تتخيله النساء من أزواجهن، وأشد ما يثير الضحك عند من يتخيله أو يسمع عنه، وبذلك تحقق مبتغاها من تنفير الناس من هذا النمط الفردي الشاذ غير المرغوب به.

كما يمكن أن نجد لغة الفكاهة الشعرية قائمة على مفاهيم العُرف الثقافي العام السائد في الخطاب الهزلي بين الناس، كأن يقوم الذمّ على إعطاء صفة المدح لمن لا يستحقها على سبيل التندّر منه في ظاهر الأمر، والإيلام والإيجاع فيما وراء ذلك، والمثال على ذلك وصف الأحمق بالحكمة والحلم، والبخيل الشحيح بالجود المفرط والسماحة والسخاء ، ووصف الجبان بالشجاعة والاقدام؛ ثم إشهار فعله الدال على الجبن، وهذا ما جرى على لسان دختنوس بنت لقيط الإيادية حين قالت: ([[13]](#endnote-13))

|  |  |
| --- | --- |
| **فرَّ ابْنُ قَهْوَس الشُّجاعُ بِكَفَّه رُمحٌ مِتَلُّ([[14]](#endnote-14))يعدُو به خاظي([[15]](#endnote-15)) البضيع كأنه سمع أذلوَلأنتَ من تيمٍ فـدعْ غَطفانَ إِن ساروا وحلّوالا منكَ عدُّهُمُ ولا آباك إِن هلكوا وذلّوا** |  |

ففي البيتين الأول والثاني تقدم الشاعرة تحليلاً نفسياً مشفوعا بتوصيف شكليّ للشخصية المتفكه بها، ليتمثّل الهزء بالجمع بين المتناقضين في ثنائية ضدية نفسيه (الشجاعة والفرار)، وبمشاركة صفة (الضخامة) نقلها نقلاً متبادلاً بين الرجل والمطية التي يركبها، فهي تنسبه إلى أبيه الضخم الطويل، وتصفه باكتناز الجسم؛ لتضخم عامل التخيل الفكاهي في ذهن المتلقي، وتزيد من عوامل الهزل بذكر السلاح الذي لا يستعمله إلا الأشداء من الرجال، وبإضفاء سرعة الحركة على المطية عند انهزامه. وما يميز اللغة الشعرية الفكاهية في هذه الأبيات هو تتابع إيحائيتها المشعةّ وتلاحقها الإصراري، فلا تكاد تذكر كلمة إلا بقصد التهوين والتصغير، فهي تقدم بعد كل فعل دال على الحركة صورة واقعية أو خيالية تدفع إلى وصمه بما يشينه أو يدفع السامعين إلى الضحك عليه، كما في الجدول:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **دلالة حركية** | **صفة و(دليلها)** | **صورة واقعية أو خيالية** | **قرينة هزل** |
| الفرار (فرّ) | الضخامة والطول (إيحاء اسم أبيه) | الرمح المنتصب بيده | الشجاع |
| العدْوُ (يعدو به) | اكتناز المطية | كأنه على هجين من ذئب وضبع ذو عجز خفيف | سرعة الهرب |

ليكون ذلك كله إرهاصاً حاذقاً، يعتمد التلويح لا التصريح، حين تذكر انتماءه إلى فرع جبان من أصل شجاع، فهو من (تيم الرباب) ولا يمت إلى (غطفان) أهل الشدة بصلة نفسية أو طبع شخصي.

ومن الفكاهة ما جرى مجرى المثل على لسان العرب الأقحاح، كما في الأبيات السابقة، فالشاعرة (دختنوس)بعد ذلك كله تستعمل الإيحاء الشعوري والحركيّ للتمثيل لتزيد من التفكه بمهجوّها، مضمّنة كلامها الأساليب المتنوعة لإبرازه في أخسّ مظهر يمكن أن يظهر به، فمحاولته الزائفة للانتماء مثل موقف الجارية الزانية التي تركب حماراً وتفخر بفخامة مركب سيدتها، ونلحظ هنا فنيةَ سوق أسلوب الشرط حيث تهيِّئ الشاعرة من جملة فعل الشرط المذكور جوّاً عاماً من الحركة التي تحتمل الاضطراب والقلق المكاني والنفسي، لتجعل من جملة الجواب بتفاصيل مشهدها أدلة على الصغار والانحطاط، وفي تلك الأشياء مجتمعة مدعاة الهزل وتقليل القيمة. أما التفاتها من الغائب إلى المخاطب (حجرها، رعاك) فهو للربط بين المثال والممثل به فضلاً عن الاحتشاد الفكاهي النادر بينهما, الذي ينم عن رذيلة أو وصمة عار اذ تقول([[16]](#endnote-16)):

|  |  |
| --- | --- |
| **فَخُرَ البغيّ بحدجِ ربَّتِها إِذا الناسُ اسْتقلّوا لا حدجَها ركبَتْ، ولا لرعاكَ فيها مستظلُّ** |  |

ولتكرار حرف النفي قبل الأسلوبين الاسمي والفعلي وظيفة نغمية داخلية توحي بتتابع تجريد المتفكّه به من المضمونين المذكورين، وهي تتحقق بالعطف بين صيغة سردية توكيدية منفية وأخرى (الماضي "حدجها ركبت"، والجملة الاسمية "لرعاك فيها مستقل")، وهي الدليل على أنه واقع لا يمكن الهروب منه. ولتقديم المفعول به على الفعل والفاعل أثر في إبراز أهمية المقدم والانتقاص من أهمية المؤخر ومن الخيال الفكاهي تعود الشاعرة إلى الهزل الواقعي الماضوي؛ وذلك بارتداد زمني إلى تاريخ الأب الذي لم يذكر مرتين عبثاً، فذكره يُسهم في تعميق الدلالة الهزلية للهجاء، ويستقصي جميع جوانب العيب في شخصية المتفكه به؛ سواء أكانت ذاتية أم انتمائية، مثلما يجري تعليلاً لوقوع المهجو ذلك الموقع الشنيع ، أو لعلها تستعيد ذكره على سبيل التلوين العام للوحة من خلال السلسلة الإنسانية التنازلية؛ (القبيلة تيم الرباب"، الأب "قهوس"، الابن "النعمان)، فقد بدأت بالأب والابن معاً؛ مروراً بالقبيلة وانتهت بالأب والابن المتضايفين ثانية، لتجعل من ذكره استحضاراً ماضياً حيّاً لأسباب الضحك على الابن أو لاستمراره دون توقف، وفي هذين البيتين كانت ضربتها المردية التي أنزلته منزل الانحطاط والسفالة بما ذكرت فيه أباه، فقالت([[17]](#endnote-17)):

|  |  |
| --- | --- |
| **وَلَقد رَأيت أباكَ وسطَ القومِ يبزو([[18]](#endnote-18)) أو يجلُّمُتقلّداً رِبْقَ الفُرار كأنّه في الجيدِ غلِّ** |  |

ففي القسم المقدر في أسلوب الخبر الإنكاري، وفي جوابه المصرح بالمشاهدة العينية للحدث، وبتعليق الظرف المضاف إلى الرجال (وسط القوم)، ثلاثة أدلة واقعية على استمرار حال الأب في فعل كان ينزله وابنه منزلة الهزل والنقيصة في نظر الشاعرة ومن رأى رأيها، ويجعله موضع إشارة التعجب الدالة على شعور الاستخفاف والازدراء!! فهي تعاود توجيعة وإيلامه بطريقة فكاهية حين تذكر المكانة المتدنية بين القوم في مشهد لا يحسده عليه عاقل قط, ومن أمثلة ذلك ما قاله العباس بن مِرْدَاسٍ السُّلَمي:([[19]](#endnote-19))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ولو مات منهم مَنْ جَرَحْنا لأصبحَتْ** |  | **ضباعٌ بأعْلى الرَّقْمَتَيْنِ عرائسا** |

تقوم العلاقة الشرطية في البيت الشعري على معنى إيحائي فكاهي يجعل منه الشاعر سبباً للافتخار بالبطولات، وتكمن روح الفكاهة في الامتناع الجزائي الشرطي الذي تسبب به حرف الشرط (لو)، فهم بعد خزيهم بالهزيمة والجراح مخزيون – ايضاً- وقد تركوا قتلاهم طعاماً سائغاً للوحوش الضاربة ، وهذا إن حصل يكون مدعاة إلى الهزل، وسبباً لضحك المنتصر على المهزوم.

 ومن قصائد الحطيئة الفكاهية التي تعرض فيها شريكة حياته القبيحة قد أستحضر في خياله عناصر من الواقع ، تحمل ميزات مشتركة مع الشخصية الموصوفة في إثارةٍ سلبيةِ الشحنة، فيختار لها أكثر الجوانب إضحاكاً في الحشرات والحيوانات والأساطير، أذ يقول([[20]](#endnote-20)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **لَهَا جِسْمُ بُرْغُوثٍ وَسَاقُ بَعُوضَةٍتَبْرُقُ عَيْنَاهَا إذَا مَا رَأَيْتَهَالَهَا مضحك كَالْحُشِّ([[21]](#endnote-21)) تَحْسِبُ أَنَّهَافما ضحكت في النّاس إلّا ظننتهاإذَا عَايَنَ الشَّيْطَانُ صُورَةَ وَجْهِهَاوتفتح- لا كانت - فماً لو رأيته** |  | **وَوَجْهٌ كَوَجْهِ الْقِرْدِ بَلْ هُوَ أَقْبَحُوَتَعْبِسُ فِي وَجْهِ الْجَلِيسِ وَتَكْلَحُإذَا ضَحِكَتْ فِي أَوْجُهِ النَّاسِ تَسْلَحُأمامهم كلباً يهرّ وينبحتَعَوَّذَ مِنْهَا حِينَ يُمْسِي وَيُصْبِحُتوهّمتَه باباً من النار يفتح** |

لقد رسم الحطيئة-امرأته بلغة فكاهية اذ يشكل مجمل الألفاظ المختارة في صورة كلية إيحائية، والباعث على الضحك فيها ما ينقله من أحاسيس تنتابه برؤيتها كالاشمئزاز والخوف والانزعاج وكل ما يمت إلى هذه المعاني السلبية بصلة في النفس. فهو يبدأ من المنظر العام حين يصف الجسم؛ ككلّ متكامل؛ بالضآلة والاضمحلال ، مطوعاً دلالة الجملة الاسمية التوكيدية على الثبات والاستقرار، ورابطاً بالعطف بين التفاصيل ليجمع بينها في حكم فكاهي عام هو نفوره من مشاهدتها الحتمية عليه. ثم يتلو ذلك بتشبيه مجمل يوحي بمجموع صفات وجه القرد القبيح، دون أن يحدد إحداها، دلالة منه على إطلاق الصفة المتخيلة في المشبه به كركن إيحائي أساس في بناء فكاهة التشبيه. ويعود ليفاجئنا بأنه يحول العطف المتتالي بالواو بين الأساليب الإضافية التنكيرية المتوازنة موسيقياً (جسم برغوث، ساق بعوضة) إلى إضراب تام عن المضمون السابق، يستأنفه بجملة اسمية مضمونها صيغة التفضيل (أقبح)؛ التي تفيد المبالغة في رفع مستوى الإحساس الهزلي وتفتق دلالة البيت التهكمية ,فالزوجة أكثر قبحا ودمامة من القرد مضرب المثل في البشاعة وقباحة المنظر.

ثم يزداد الزخم الفكاهي الهجائيّ تراكماً حين يخبر الشاعر أن لعينيها تبرّقاً مرهباً مثل المخلوقات المرعبة من جنّ أو أفاعٍ، أو حيوانات مفترسة، ملتفتاً إلى المتلقي بهدف تنبيهه إلى أهميّة تخيل الموقف من دون تحمّل عاقبة النظر، ولعل في ذلك محاولة للماماهاةالوجدانية والتآزر النفسي والحسي بينه وبين متلقيه، ومن ثمَّ إشراك الأخير في النظر من عدسة الرؤيا الشعرية الخاصة به.

واذ تتولى العلاقة الشرطية في ( تبرق عيناها إذا مارأيتها ) مسؤولية توضيح النتيجة بالسبب، وعلى الحذف الواجب للجزاء وتقديمه على الأداة الظرفية؛ ترتكز فنّية استخدام الشرط، فالشاعر يوصل المتلقي إلى النتيجة بلا عناء ولا تكلّف إذ تؤدى – كل التراكيب اهمية داخل النص وهو ما أكد عليه jakobson قائلا إنها حسابا للاحتمالات ([[22]](#endnote-22))

ثم يعود الضرب الابتدائي للخبر بتسيير عجلة الاستمرارية والحركية. ويزيد طينتها بلّة وقبحها علّة لديه؛ أنها دائمة العبوس في وجه الجميع، وهو منهم، حتى في أكثر الأوقات تطلباً للابتسامة .ولكن ما الفائدة؟ فهي وإن ابتسمت أو ضحكت ازداد قبح وجهها بروزاً بسبب ضخامة فكيها وشؤم فمها المفتوح في نظر الشاعر، فكأن ضحكها إخراج ما يستقبح**([[23]](#endnote-23))**:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **لَهَا مضحك كَالْحُشِّ تَحْسِبُ أَنَّهَا** |  | **إذَا ضَحِكَتْ فِي أَوْجُهِ النَّاسِ تَسْلَحُ([[24]](#endnote-24))** |

يتساير عنصرا الحس (الصوت والحركة) معاً لتؤدي اللغة الشعرية دورها في إيصال المعنى، مثلما تتوالى الأفعال في مشهدي العبوس والضحك المتتاليين، لتضفي على كل منهما حيوية فكاهية خاصة، ولتسهم في شد انتباه المتلقي إلى تطارد زمني حثيث للقطات الهزلية المؤثرة.

ولا يخفى ما يؤديه الجناس الاشتقاقي بين الاسم (مضحك) والفعل (تضحك) من إسهام فعال في نقل الدلالة من الإحساسين الصوتي البصري إلى الحدث الحركي المستمر لهما.

ثم يتطور المستوى الفكاهي في الإيحاء الشعري لصورة وجه المرأة القبيحة، ليصل إلى حالة من حالات خرق المنطقي المألوف ، اذ يؤدي بدوره إلى قلب ممتنع الوقوع ممكناً، ويجري تبادلاً في الأدوار بينها وبين الشيطان، ولو تتبعنا تدرج التشبيهات على مسار القصيدة ككل للاحظنا أن هناك خطاً فنياً فكاهياً متصاعداً يعبر عن ارتفاع التوتر النفسي تجاه المرأة، ويتناسب طرداً مع حجم المشبه به في سلسلة الصور الشعرية، فهي تبدأ كبقة وبرغوث ثم تصبح قرداً ثم كلباً ثم تتفوق على الشيطان وتتجاوزه إلى أن تصبح ناراً تلظّى أو تنيناً خرافياً ينفخ النار من شدقه الضخم بمنظره الفظيع, وتشكيل بنائه الشعري بما يتلائم مع تجربته الشعرية ويحقق هدفها الفني الذي ينشده الشاعر من خلال التصرف في البناء التركيبي للسطر الشعري والجملة الشعرية ([[25]](#endnote-25))

ومن هنا يمكننا القول إن الفكاهة الهزلية عند هذا الشاعر ذات بعد بؤري يتسع دلالياً وخيالياً, من المحسوس الضيق إلى المجرد العقلي المتوهم أو المتخيل, وهنا يكمن الإبداع الهزلي, والاستدراج الشعوري الذكي الذي ينقل المتلقي شيئاً فشيئاً من مستوى خيالي بسيط إلى مستوى أكثر عمقاً حتى تتحقق الغاية المنشودة من التأثير به، وهكذا تنجح القصيدة الفكاهية في بعث حالة من الاستيقاظ الداخلي الوثاب، الذي يفسره القارئ أول الأمر بالضحك ليكتشف في النهاية أنه يتعامل مع فكر فكاهي متوهج يهدف الى ايصال المعنى المراد بلغةٌ تثير أنتباه المتلقي وتدعوه الى التبصر المتواشج مع الابتسامة الهزلية اللافتة وهذا ما يبدو جلياً في البيتين، اذ عاين([[26]](#endnote-26)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  **إذَا عَايَنَ الشَّيْطَانُ صُورَةَ وَجْهِهَاوتفتح- لا كانت - فماً لو رأيته** |  | **تَعَوَّذَ مِنْهَا حِينَ يُمْسِي وَيُصْبِحُتوهّمتَه باباً من النار يفتح** |

 ومن الملاحظ ان الفعل (عاين ) اسهم إسهام فنيا في التلويح بالمشاركة أو التعدية، وهذا ما يجعل تلك المرأة مكافئاً للشيطان الخيالي في قبحها بوصفا حصيلة تطورية لمجموع التشبيهات السابقة، فهي تتعدى المعقول إلى المتوهم، إلى غير المألوف الى الخرافي المتمثل ، بصورة الشيطان .

ونلمح أيضاً أن صيغة الماضي جاءت فعلاً للشرط وجواباً له، ولهذا علة او اثر نفسي يتمثل في العلاقة بين هاتين اللفظتين ، كونها معياراً ومثالاً لقدرته على ترويض الدلالات الزمنية للصيغ الفعلية كما يريد لها أن تكون لا كما ينبغي أن تكون، فهو يستعين بالماضي الذي يدل على ثبات الأحداث وقطعها واستقرارها السردي الذي لا يهتزّ؛ ليدير بها عجلة الزمن ويهبها من مقدرته الفنية العالية هيئة الحركة الدؤوبة، فهو عندما يجعل الظرف (حين) متعلقاً بالجواب (تعوّذ) يدير دفة الدلالة نحو الاستمرار والديمومة الزمانية ، ويديم الحركة الزمنية المتوالية بإضافة الجملتين المتعاطفتين المتقابلتين إلى الظرف المتعلق بالفعل (تعوذ)، أي أن ما أراد هذا الشاعر أن يتفكه به هو استمرار أثرها المقلق في صورة الشيطان، وهذا ضرب من الخيال يدخل في عالم الفكاهة من أوسع الأبواب. أي أن الأفعال في هذا البيت تتساير بحركة اقتضائية منطقية سببية زمنية يوضحها الجدول الآتي:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| الكلمات الدالة على الزمن | إذا الظرفية الاستقبالية | حين (يمسي)  | حين (يصيح) |
| الكلمات الدالة على الحدث | المعاينة (سبب) | تعوذ (نتيجة) | التعوذ | التعوذ |
| الإيحاء الفكاهي | المشاركة في الفعل | طلب الالتجاء | شعور الخوف الدائم |
| تدرج الشعور | التعادل | التزايد المتلاحق المطّرد |

وفي نهاية المطاف تخترق الدلالة الفكاهية للعنصر المتفكه به حالة المحدودية أو الحيز المكاني المدرك لتخرج منه إلى الحيز الخيالي المطلق المفتوح على فضاء وهمي حين يرى الشاعر أن فتح الفم هو لفحة من نار العذاب أو نفخة من تنين، اذ يقول([[27]](#endnote-27)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وتفتح - لا كانت - فماً لو رأيته** |  | **توهّمتَه باباً من النار يفتح** |

وتعتمد الفكاهة في ختام القصيدة على إبراز المستوى الأعلى الذي تصل إليه الدفقة الشعورية، فجملة الخبر المنفي الذي يخرج إلى غرض الدعاء (لا كانت) تخترق الترتيب النحوي للنظم في البيت: (فعل فاعل مفعول به)، وهي تتضمن دعاءً بنفي الوجود والكينونة، أي أن الحالة النفسية التي ترافق هذا الدعاء وصلت إلى غايتها النهائية من حيث الانفعال، فليس بالإمكان تصور آخر أكثر هولاً وفظاعة من النار التي طغت على دلالة الشيطان في البيت السابق، وفي أسلوب الشرط الأخير، يعكس استعمال حرف الامتناع جانباً نفسياً، فربما أتى به لأنه لا يريد للمتلقي الذي يلتفت إليه بلاغياً في فعلي الشرط وجزائه أن يتجشم عناء ما يعانيه من أثر صوتها الحارق اللافح الجهنمي، ولا شك في أن ابتداء البيت وانتهاءه بالفعل نفسه في صيغتي البناء للمعلوم والمجهول، يعطي جانباً موسيقياً يثري جمالية البيت، ويغني الحركية الفكاهية لتخالف الصيغتين من حيث ذكر المفعول ونيابته عن الفاعل، فضلا عن محاولته الهرب من منظرها بتغييب الفعل في القافية.

وهذا نجد من يسخر ادواته و بكل ما تؤتيه قريحته اللغوية ولغته الشعرية وتجربته في ايصال الشفرة الفكاهية . منها قول دختنوس حين رثت أباها وتهزلت ببني أسد قائلة:([[28]](#endnote-28))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **فرت بنو أسد فراوهوازن أصحابهم** |  | **ر الطير عن أربابهاكالفأر في أذنابها** |

ومهما اختلفت رواية البيت بين (فرار أو حرود أو خروء) والبيت الثاني بين (الثأر، والفأر)، فإن القاسم المشترك الأكبر والجامع المعنوي الأوضح بين هذه الروايات المختلفة، هو إيحاء اللغة الشعرية فالجمع بين الفعل الدال على الحركة والمصدر الدال على الإطلاق من قيد الزمن أعطى الصورة الشعرية نوعاً من الإطلاق الإيحائي، الأمر الذي جعل المهزلة بهم لائقة وعليهم عائدة دون غيرهم، إن استخدام الشاعرة التشبيه المجمل في جملة اسمية أوحى بإجمال الصفات المثيرة للتفكه والازدراء، وأكد ثبوت هذه الصفات التي ترك الحذف البلاغي لوجه الشبه فيها الحرية المطلقة في استجلاب ما يثير الضحك ويوقظ المخيلة الوثابة لرؤية ما لا يعد من الصفات السلبية في هؤلاء القوم، ومن هنا يكون غنى الجانب الفكاهي في النص، مع التناوب الشعوري بين الحزن والاستياء، كما أن أسماء الذوات التي اختارتها ذات رمزية مزدوجة بين سرعة الهرب وصغر الحجم.

فضلا عن الممازجة الفنية الفكاهية بين الصفات السلبية والإيجابية، بما يثبت الجميل بالقبيح والحسن بالسيِّئ، وهذا ما نجده في إيراد الموقف الفكاهي في أبيات غرض الحكمة، فمن المعهود أن يثبت الشيء بالنظير، فما بالك إن كان النظير مما يثير الضحك ويجري دماء الفرح في عروق السامعين!؟ وهذا ما نجده في قول (جمعة بنت الخس)([[29]](#endnote-29)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وكم من وقور يقمع الجهلَ حلمُهوكمْ منْ أصيل الرأيِ طَلْقٍ لسانُهُوآخرَ مأفونٍ يلوكُ لسانَهُ** |  | **وأخرَ من طيشٍ إلى الجهل يجمزبصيرٍ بحُسنِ القولِ حين يُميِّزُويعجُن بالكُوعَين نوكاً ويخبِزُ([[30]](#endnote-30))** |

يبدأ التعجب السماعي التكثيري التمييزي الإطلاقيّ (بـ"كم") الخبرية في جذب ذهن المتلقي إلى الصفة الإيجابية التي عبر عنها السكون والهدوء في الفعل (يقمع)، لينقلب الموقف بالمطابقة والمقابلة الضدية بين الفعلين إلى مشهد حركيّ في الفعل (يجمز)، ثم تتوالى الصفات الإيجابية الثابتة التي يعضد بعضها بعضاً، وفي هذه البرهة من الراحة تتبدى روح النكتة والفكاهة على خيال المتلقي وتصطاد منه ملمح الخفة والطرافة، وتشده ليلحظ الفرق في تخيله حركة الأحمق الذي يعجن خبزه ويخبزه بمرفقيه (كوعيه)؛ وفي ذلك إشارة إلى طلب المحال، بل لعلّه مثار العجب ممن يحاول شيئاً ليس من ميزات شخصيته أو من ملكاته ومواهبها، وهذا ما يستدعي الضحك منه ومن أفعاله الفكاهية ومن نماذج هذا ما جاء في الروايات الجاهلية على لسان عفيرة الجديسية تحرض قومها:([[31]](#endnote-31))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **وإن أنتمُ لم تغضبوا بعد هذهودونكمُ طيبُ العروس فإنّما** |  | **فكونوا نساء لا تُعاب من الكحلخلقتمْ لأثوابِ العروسِ وللنسلِ** |

تدخل اللغة الشعرية لهذين البيتين؛ على اختلاف روايات الثاني منهما؛ في تشابك اسلوبي ودلالي معقد التركيب، فالشاعرة تبدأ بالشرط الذي يفيد الشك على سبيل الحث اليقيني، ثم تستعمل تقلّب الدلالة الزمنية للألفاظ بين الماضي (لم تغضبوا)، والحاضر (بدلالة استحضار الحادثة باسم الإشارة "هذه" في وقت الحادثة) والمستقبل (بعد، وكونوا)، ثم تجعل جواب الشرط الشكيّ واحداً من أساليب الأمر التنبيهية (كونوا) لتردفه بالعطف على أسلوب تنبيهي آخر (الأمر باسم الفعل: دونكم؛ خذوا) أما المجال الدلالي للمرأة (نساء، كحل، طيب، عروس، نسل) فهو يحدث تشابكاً حسياً معقداً بين البصر والشم والإحساس بجنس النفس من أنوثة أو رجولة، ومن ثم يتكفل بالمضمون الفكاهي لأن الخطاب العام موجه من المرأة الشاعرة إلى القوم الرجال القادرين على الإنتقام، ولا يخفى ما لتزاحم المفردات الدالة على هيئة العروس في البيتين من محاولة حثيثة لخلق صراع الداخلي في نفس المتلقي الرجل؛ بين ما هو حقيقة وما هو خيال؛ بين ما تقضي الرجولة فعله، وما يمكن أن يسم الرجال بالعار والخزي عند عدم القيام به.

يمكن أن نسمي هذا النوع من الفكاهة: الفكاهة المرّة أو الفكاهة الثورية أو المغضبة أو التحريضية التي تمجها الذوات الابية وتأنف سلوكها في الواقع او في الذهن ، إنها شكل من أشكال الذكاء الفطري الموروث لدى الأنثى المجروحة التي تجري المفارقة التصورية بين الجنسين (الرجال والنساء) وما يجب على كل منهما أن يتهيأ به من هيئات شكلية وفعلية متلازمة، ولذا عندما أحدثت الشاعرة هذا الاضطراب والخلط بين الاعتبارين الإنسانيين تكوّن شعور الغضب نتيجة تفكه الشاعرة المثير, وقد حقق ما رادت وأنجز ما عنت.

ومن الشعر الفكاهي ما يحفز الدارس إيساع نطاق التحليل فيه قبل أن يوجب فيه حكماً نقدياً، وربما يعود ذلك إلى اتساع دلالات اللغة الشعرية بما تكتنزه من إيحاءات متعددة، فقد يدعو تعدد دلالة المفردة واتساع إيحاءاتها إلى ذلك، مثلما يؤثر الانعكاس الاجتماعي لإيحاءات المعاني في القضية، كما أن الشعر الجاهلي لم يخل من أعراف ثقافية تتسع إلى مستوى الأساطير ولا تتسم بسماتها من حيث السعة الثقافية أو التراكمية، والقدم الإنساني الذي شكلها، ومن ذلك ما دلت عليه بعض الرموز عند المجتمع بحيث لا يختلف عليها، ولذلك أمثلة نسوق منها قول هند بنت (عاصم) السدوسية:([[32]](#endnote-32))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **أيزيدُ قد لاقيت منكرةهوجاءَ جاهلةً إذا نطقتما كان جَدُّك في النساء بذي** |  | **عجلت بأمك مدخل القبرليست كعاباً بضّة الخدرفرع عشية طيرها يجرى** |

شرعت اللغة الشعرية على أسلوب نداء للقريب اسهم بإيقاظ المتلقّي الغافل؛ أو المتّهم بالغفلة؛ وبالتعبير عن الانفعال، بهدف خلق سبب للتواصل والتأثير المباشر الفعّال فيه، الأمر الذي جعل المنحى الأوليّ للمقطّوعة الشعرية يبدو جدّياً لا هزلياً، إلا أن بعضا من اليات اللغة وعواملها حولته الى المنحى الهزلي منها مجيء الخبر الطلبيّ (قد لاقيت منكرة)، وإتمامه بالوصف بأسلوب خبريّ ابتدائي (عجلت بأمك...)، واستخدام الألفاظ ذات الإيحاءات الحركية (الملاقاة والعجلة)، إلى أن يوحي ذكر القبر في القافية المكسورة بالسكون والهمود والجمود والعمق . ولعل في ذلك محاولة ناجحة لنقل الغافل إلى مرحلة العتبة التنبيهية.

ويردفها تنويع الشاعرة بين الصيغ الاشتقاقية والمجانسة بينها في الدلالة على جزاء الشرط المحذوف ، ولحذف جواب الشرط فنية شعرية ترقى إلى مستوى التصوير بالآلات الحديثة عالية الدقة في زمننا هذا، إذ ترصد الشاعرة من حركة الذات الإنسانية الموصوفة جوانب مثيرة للعجب والنفور؛ وللضحك والسخرية ؛ لدى السامع، وتقدمها في ثلاثة أبعاد هزلية، أولها :البعد الحركي الفوضويّ وقد أوحت به الصفة المشبهة (هوجاء)، وثانيها :البعد النفسي المدعم بالفاعلية في الصفة (جاهلة)، وثالثها البعد الصوتي للفعل (نطقت) الذي يمزج بينهما مزجاً حركياً وصوتياً؛ كأنه ختام اللقطة التصويرية الواقعية المضحكة، وتتضافر هذه الأبعاد الثلاثة مع بعد رابع موسيقي داخلي يحمله الجناس الناقص بين (هوجاء، جاهلة)، إذ يخلق رابطاً داخلياً بين حركات الموصوف في نفس المتلقي وبين صوته، هذه الأمور مجتمعة تنجح في تحميل الجانب العاطفي للأوصاف حمولة شعورية تثير الإحساس بالنفور وتثري جانب الهزل في النص الشعري.

كما أن أسلوب النفي الأول (ليست كعاباً بضة الخدر) ينفي الصفات الجمالية عن تلك المرأة، ويجرّدها فرصة امتلاك الجاذبية في نفس الرجل. ثم تنتهي المقطعة أيضاً بالنفي الذي تعلقه الشاعرة تعليقاً ظرفياً زمنياً بأسطورة (الطير الذي يتفاءل به)، وهذا التعليق يخلق هوة كبيرة بين المتلقي والمرأة موضوع الحديث.

فالشاعرة تستخدم الذكاء النوعي الخاص للمرأة ضد المرأة مستندة على العاطفة الإنسانية المترامية البعد في عمق النفس، وهي عاطفة الابن نحو أمه، كما أنها تستند أيضاً على رشوحات أسطورية اجتماعية توقظ في نفس الرجل صوت تلك العلاقة الإنسانية مع أمه، وتظهره بمظهر الضعيف المذنب تجاهها وعلى هذا تدفعه نحو اتخاذ قرار ما.

وعلى جناح الأمور السابقة مجتمعة أو كل منها على حدة، ينتقل المضمون الإيحائي للأبيات من الجد إلى الهزل وتظهر الشاعرة بمظهر الشخص المؤنب الذي لا يرحم في أعماق نفسه، والهزل لضاحك من غفلة الغافل، مثلما تشي بسوء مظهر المتهكم به.

وربما عبرت اللغة الشعريّة الفكاهية عن الموقف من الحياة وعن رؤية الإنسان مصيرَه بعد الموت؛ بما تضمنته من أساليب الإنشاء المعبرة تعبيراً عمومياً عن الانفعال، وتعبيراً خصوصياً عن الموقف النفسي أو الموقف الواقعي أو التخيلي تجاه الأحداث، وقد بدا ذلك في أشعار الصعاليك، ومنهم الشنفرى الأزدي، الذي تفكه بنفسه وبمنظر جسده حين يحمل رأسه، في موقف تخيله قبل الموت معلناً فيه عن استمرار القتال من أجل مبدأ امن به وعرف في دفاعه عنه ، فإن تراجع عنه كان محطاً للهزل والتفكه في نظر الأعداء، فقال([[33]](#endnote-33)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **فلا تدفنوني إنّ دفني محرّمإذا حُملت رأسي وفي الرأس أكثريهنالك لا أبغي حياةً تسرّني** |  | **عليكم ولكن "خامري أمَّ عامر"وغودِر عند الملتقى ثَمّ سائريسجيسَ الليالي مبسلاً بالجرائر([[34]](#endnote-34))** |

فالشنفرى يبدي انفعالاً بطلب الكف عن دفنه، ويرى في هذا الأمر شيئاً من تسليم النفس وحمقاً ممن يفعله كحمق الضبع التي يدخلها الصائدون حجرها بهذه الجملة فتصاد،([[35]](#endnote-35)) وهذا من إيحاءات أسلوب الأمر وإحدى دلالاته على كمون معنى الهزل والفكاهة في الثقافة التراثية لعرب الجاهلية؛ حين يجرونه مجرى المثل لأنه يكثف الإيحاء الهزلي في أسلوب إنشائي خاص به.

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل تقتصر دلالة البيت على ذلك؟ ويأتي الجواب بلا؛ إذ يمكن القول: لعله يقدّم صورة مضحكة لجسده الذي يبقى منفصلاً عن رأسه، فيذكر ضخامته ليجعله القسم الأكبر من جسمه النحيل الذي أكله القتال والعطش، ولعل في ذلك تعبيراً فكاهياً يكمن وراءه شيء من المعاناة المرة؛ لكنه يخرج في هذه الصيغة إلى صيغة هزلية بوصفها نوعا من التعبير عن جسارة الصعلوك وقوة نفسه، وصمودها أمام ما ينتابها من ضغوط في محاولة منه لتخفيف الضغط النفسي الآني.

أما الألقاب فكان لها دورا في إغناء الجانب الفكاهي للغة الشعرية، فاللقب كلمة ذات تركيز إيحائي عالٍ من الناحية الشعرية، وعندما يرد في بيت شعري يكون الكلمة الأكثر إشعاعاً و إيماءً لأنه يحمّل الطاقة الشعورية الأعلى مستوى في سياقه الشعري، سواء أكان لقباً حسناً أم قبيحاً، وتختلف دلالته بين موضع وآخر، بحسب تركيبه كلفظة كنائية أو أسلوب إضافي، أو بحسب صيغته الصرفية التي توحي بالتوجه القصدي لاستخدامه .ومن أضرُب الفكاهة في الشعر الجاهلي السرد المترابط للأحداث الذي ينتهي بعنصر المفاجأة المفصل تفصيلاً فكاهياً، إذ تتسم اللغة الشعرية في هذا النوع الفكاهي بالقدرة العالية على تكثيف الأزمنة والأمكنة والأحداث والمواقف، وتنقل المضمون الحياتي السابق لعنصر المفاجأة نقلاً تسجيلياً واقعياً يحمّله الشاعر كثيرا من التشويق بما يغنيه من عناصر رمزية أو حسية أو إيحائية أو حدثية، وعند التحول إلى مضمون يعاكس المضمون الأول؛ أو المتوقع؛ تكون الانعكاسة المعنوية السريعة؛ شكلاً فكاهياً وفنياً يحول السرد إلى وثبة خيالية مفاجئة تثير الضحك وتستدعي الاعتبار من المواقف، والتعلم منها بطريقة لا تخِز الأذهان وخز النصيحة المباشرة أو التلقين العُلوي المباشر، فالشعر الفكاهي في هذه الحال يأخذ دوراً تربوياً تعليمياً، إنه وجه من وجوه الحكمة بلغة غير لغتها المباشرة الخاصة بها ,ومعجم غير معجمها الشعري، وهو تعليم للإنسان من تجربة الإنسان، بل يمكننا القول :إنه تلخيص لفلسفة حياة الفرد وتقديمها بشكل مكثف إيحائي شعري إلى الناس ليفيدوا منها ويفيدوا بها. ومن أمثلة هذا الضرب الفكاهي ما جرى مع جران العَود النميري ,اذ يقول ([[36]](#endnote-36)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **فإنّ الفتى المغرور يعطي تلادهويغدو بمسحاح كأنّ عظامهاإذا ابتُزّ عنها الدرعُ قيل مطرّدفتلكَ التي حكّمتُ في المال أهلها** |  | **ويعطى الثنا من ماله ثمّ يُفضحُمحاجن أعراها اللحاء المشبّحأحصُّ الذنابى والذراعين أرسحوما كل مبتاع من الناس يربح** |

يؤكد الشاعر أن صفة الغرور تعود على المرء بالضرر من الناحيتين المادية والمعنوية وهو يقرر هذه الحقيقة مضمناً فيها خلاصة تجربة ذاتية، إذ إنه ألمح في البيت الرابع باستدارة فنية إلى ضمير المتكلم وهي التفاتةً تنبيهيّة تشي بأنّ كل ما ذكر عائد على ما جرى له بالذات.

ولكي يتفكه بنفسه نراه يستحضر صفات متتالية للمرأة التي شكلت له الصدمة، فهي تنافي صفات الأنوثة بمشيها السريع، و عيوبها الجسدية البنيوية والشكلية التي تنأى بها عن الوسامة والفضاضه والرواء ، كما أنها امرأة نفور من عشيرها، وهي صفات لا تتفق مع الذوق العام في وصف المرأة الجاهلية الناعمة المطواع المترفة المليئة بالأنوثة والجاذبية الجنسية.

تتلاحق في البيت الأول صيغ المضارع تلاحقاً زمانياً يشكل قوسي الثنائية الزمنيين للقصة إذ يشوّق السياق الشاعر إلى ما ينطوي بينهما، فهو يعطي البداية والنهاية من مستهل القصيدة، ولكن هذا الإعطاء لا يكفي لإخراج الدفقة الشعورية من داخله، فنراه يفصّل فيما بعد.

ونلحظ أن ضمير المفرد الغائب المعبر عن الشاعر نفسه يهيمن على البيت الأول ثم لا يلبث أن ينازع المكانة ضمير المفردة الغائبة، وهكذا على مدار القصيدة يتبادل هذان الضميران الأدوار حتى يفرغ الشاعر ما تكن نفسه من شحنات سالبة يريد أن يفرزها إلى خارج النفس ويعبر بها عن مرارة التجربة بطريقة فكاهية تعتمد استحضار الصور الواقعية والبيئية لتسليط الضوء على الحدث الكلي الرهيب الذي عاشه، وهو الذي ينقسم بدوره إلى أحداث جزئية.

وكأن سيرورة الضمائر مثال تقدمه اللغة عن الصراع بين الشخصيتين وهيمنة الصدمة النفسية بالمرأة هي التي جعلت ضميرها يكون الأكثر ذكراً على مدار القصيدة، في هذا الموضع انقلبت الحكاية إلى مسافة ونلمح في هذه القصيدة وجود معجم صرفي يشير إلى غزارة الدلالة الفكاهية للاسم المشتق كما في: (المغرور، مسحاح، المشبّح، مطرّد، أحصّ، أرسح، مبتاع)، فهذه المشتقات المتناثرة في مواقع أكثرها يأتي الوصف والإخبار تساهم في تفعيل اللقطات المعبرة عن كثرة من الأحداث، مثلما تغني الفكاهة من جهة أنها صفات ثابتة، تؤشر بدورها إلى عمق المعاناة في الحالة.

ومن جماليات الشعر الفكاهي أن يتلاعب الشاعر بالألفاظ على سبيل التندر وإيضاح الحالة النفسية أو إبراز الشعور المخيّم على الموقف، ويشير هذا الجانب من الفكاهة الشعرية إلى ذوق شخصي لغوي عند الشاعر، مثلما يقدم طابعاً من التخلص المرن في اللغة الشعرية، وهو ينم على ذكاء القريحة الوقاد، ومن أشكاله التفريع الصرفي والمعجمي لجذور الكلمات، الذي يخلق بدوره ربطاً عضوياً بين الأبيات، فترى الشاعر يشتق من الإيحاء إيحاء جديداً يغني الجانب المنشود الشعورية والاعلى مستوى في سياقه الشعري ومن ابيات الشعر التي اوردت اللقب بطريقة فكاهية ما قاله الشنفرى الازدي في الفتاة التي لطمت وجهه اذ يقول([[37]](#endnote-37))

ولو علمت قعسوس ايام والدي ووالدها ظلت تقاصر دونها

يأخذ البيت جانبين فكاهيين اولهما اللقب الذي يصور المراة باقبح منظر لدمامة وجهها فقعسوس كعصفور لقب للمرآة الدميمة ويلعب المد الطويل للواو بين السينين الهامستين المتكررتين دورا موسيقيا في اضفاء التهكم الخفي على الملقب والجانب الاخر هو تقاصر العنق المستمر الذي يوحي بتدرج بطيء للحركة كانه امام تعبير شكلي عملي (التقاصر )عن مفهوم نظري هو الاحترام والتهيب المصحوب بالخوف .

وتقدم اللغة الشعرية الفكاهية أساليب الإنشاء الطلبي تقديماً مؤثراً في عواطف المتلقي، فعندما يستخدم الشاعر **التمني** يعبر عن مشاعر عدة إزاء المستحيل الذي يرجو أن يتحقق ولكنه قد يتحقق وقد لا يتحقق. ويقدم من خلاله تحليلاً نفسياً للموقف الحياتي المتخذ من المتفكه به؛ الذي يراه الشاعر سبباً من أسباب الفكاهة والهزل. وقد تقوم الصور المصحوبة بأسلوب التمني على مزايا أخرى خاصة بها، ومن هذه المزايا التتابع الحركي والتصوير التفصيلي، فترى الشاعر يطلق الشعور المركّز المكثف في أداة التمني، ثم يتابع بالتركيز عليه من خلال تفاصيل الصور الواقعية أو الخيالية بغية المحافظة على الباعث الشعوري الفكاهي، ومن ذلك قول طرفة بن العبد متعرضا لعمرو بن هند وأخيه قابوساً:([[38]](#endnote-38))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **فليتَ لنا، مَكانَ المَلْكِ عَمْرٍومِنَ الزَّمِرَاتِ، أسْبَلَ قادِماهايُشارِكُنا لنا رَخِلانِ فيهالَعَمْرُكَ! إنَّ قابوسَ بنَ هِنْدٍ** |  | **رَغُوثاً حَولَ قُبّتِنَا تَخورُ([[39]](#endnote-39))وضَرّتُها مُرَكَّنَة ٌ دَرُورُ([[40]](#endnote-40))وتعلوها الكباشُ، فما تَنُورُ([[41]](#endnote-41))لَيَخْلِطُ مُلْكَهُ نُوكٌ كثيرُ** |

يعبر اسلوب التمني في هذه الأبيات عن تفضيل الحيوان المنتج على الإنسان الأحمق الذي يعتلي سدة الملك دون أية فائدة ترتجى منه، ثم يأتي القسم ليؤكد الانفعال السابق ويعلل إظهاره، فالحماقة التي أقسم على نبذها علة أو سبب لتمني الشاعر ما تمناه.

كما يأتي التمني في اللغة الشعرية مشرباً بمعاني اللوم الذي يلفت عقل المخاطب إلى فوات أوان أمر ما، أو إلى استحالة تحققه بعد طلبه لمرور الزمن عليه، وهذا مما يبعث على التفكه من نوع التعجب واستغراب الأمر، لذا تظهر الملامة في صور هزلية توقظ المشاعر، ومن ذلك قول "امرأة من بني هزان في ابنها الذي عقها:([[42]](#endnote-42))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **أمسى يُمزِّق أثوابي يؤدّبُنيإني لأبصر في ترجيل لمته** |  | **أَبَعْدَ شيبي عندي يبتغي الأدبا؟!وخط لحيته في خده عجبا!**  |

تستفهم الشاعرة باستنكار عن محاولته تقويم الاعوجاج في السلوك والتفكير بعد كبر السن موحية بأنه ضرب المستحيل، وترى في هذا الفعل من ولدها العاق أمراً مضحكاً بعد أدرك عهد ملامح الرجولة التي تقتضي الوعي والفهم، وتتعجب من عدم إدراكه هذه الحقيقة.

وليس هذا فحسب بل تواشجت الأساليب الإنشائية تواشجا سياقياً جعلها تتازر معا في الاقناع والحجاج بما يتضمنه النص الفكاهي، كما في قصيدة للأعشى تتنوع فيها الأساليب بين استفهام إنكاريّ والتمنيّ ومثل سائر وأساليب أخرى خبرية، وقصة مثل سائر على لسان القبائل؛ ذلك كله في سبيل إغناء المضمون الهزلي للموقف إغناءً انفعالياً، فمن قصيدة يهجو بها بني جحدر ويعاتبهم ,يقول الأعشى الكبير الشيباني:1

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **بل ليت شعري وأين ليتوهل يشدن من لقوحأقسمتم لا نعطينكمكحلفة من أبي رياح** |  | **وهل يفيئن مستعار؟بالشخب من ثرة صرار([[43]](#endnote-43))إلا عراراً فذا عرار([[44]](#endnote-44))يسمعها لاهه الكُبار([[45]](#endnote-45))** |

يأتي التمني لطلب العلم، ثم يتبع باستفهام عن تمنيه لغرض التنبيه، ليأتينا مباشرة بالاستفهام الخارج إلى غرض النفي، الذي يقرر من خلاله أن لا عودة لما مضى من الأمر أو لما فات من الزمن، إذ شكلت الأساليب المترافقة إرهاصاً أسلوبياً للإخبار بما قام به المتفكه ، فأتى الهزل الشعري بعدها في أساليب خبرية مؤكدة ومنفية، ثم رفدها الشاعر بالتمني تعبيراً عن بلوغ الشعور بالسخرية والهزل حده الأعلى، وبذلك قامت جمالية الموقف الشعري الفكاهي على التقابل المعنوي والتوازن الموسيقي بين العبارات، في قالب شعري يفرّق بين الشجاعة والجبن، وبين الإقدام والإحجام، وختم ذلك كله بالتمني الخارج إلى غرض الدعاء؛ فقال:([[46]](#endnote-46))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **فقد صبرنا ولم نولّ وقد فررتم وما صبرتمفليتنا لم نحلّ نجداً** |  | **وليس من شأننا الفراروذاك شين لكم وعاروليتهم قبل تلك غاروا** |

أما الاستفهام فيحمل مناحي كثيرة في لغة الفكاهة الشعرية إذ إنه يفتح منافذ احتمالية كثيرة للغة الشعر حين يوجهها نحو الدلالات المكانية أو الزمانية المتعددة، ويعبر عن تشابك الأساليب السياقية فيما بينها لتشكل كلاً منسجماً لا يمكن حلحلة بنيانه الشعري، وهذا ما يدل على قوة الانفعال وصدق الشاعر الفني والواقعي حين يقدم نفسه أنموذجاً مضحكاً للمتلقي وبصور أو مشاهد مختلفة الوقع على مخيلة المتلقي

ويضمن الشاعر موقفه الفكاهي شعور الحيرة والضياع بين أمرين، أو بين أمور أحلاها أمرها، حيث يتكهن تكهناً هزلياً بما سيؤول إليه وضعه الحرج الناتج عن الاختيار بين البقاء والهروب، ويزيد طاقة الموقف فكاهة ما يدعم به عرض الحالة والشعور من مناجاة الآخر، بأنه على يقين من مصيره المتكهن، لكنه يحاول التعليل بطريقة فكاهية تعبر عن التغافل الساذج، فيقول([[47]](#endnote-47)):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **أقول لأصحابي أسرّ إليهمأأترك صبياني وأهلي وأبتغي** |  | **لي الويل إن لم تجمحا، كيف أجمح؟!معاشاً سواهم أم أكرّ فأذبح؟!** |

يعبر الاستفهام المحتبك دلالياً بأسلوب الشرط عن صراع مضحك بين المواقف الفكاهية المتخيلة وبين رغبة الذات في النجاة مما يلم بها، إلا أن الشاعر يميل إلى حالة المصالحة مع محاور ذاتي أو خارجي تفرضه الحاجة الفنية، فيعود إلى رسم الحالة العامة من خلال نقيضها، إنه يفضل أقسى النتائج على أقلها قساوة بنظره، وفي الاستفهام الإنكاري الأخير حرفة فنية فكاهية تصور ذكاء الشاعر الفكاهي الذي يقلب المفهوم ويجعل الموت الذي هو أعلى حالات الألم الإنساني أقل إيلاماً من الفراق وترك الأسرة، ولعل ذلك محاولة لإضحاك المتلقي بإظهار السذاجة والتغافل أمامه.

وتدعو لغة النص الفكاهي المتلقي الى أن يجري تنقلاً إدراكياً بين المقاصد الانفعالية، فيحرك مداركه من أسلوب إلى أسلوب وهو يحيط شعورياً بالعلاقة بين الأساليب، أي أن ارتكاز الشعر وإيحاءاته الكلية على أسلوب واحد ضرب من الصعوبة؛ كما تقتضيه طبيعة النظم، ومع ذلك فقد يحمل أحد أساليبه شحنة فكاهية قوية ذات تأثير مجدٍ حين يضعه في الموقع السياقي المناسب، ثم يعود ليزيد من الطاقة الفكاهية بتنويع الأساليب أو تكراراها، أو بإخراج بعضها إلى غرض بلاغي آخر، ويحضرنا في هذا المقام ما قاله النابغة الجعدي:([[48]](#endnote-48))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **يا كَعبُ هَل لَكَ في كِلاهَل تَعلَمونَ وَأَنتُموَبَنو فَزارَةَ إنَّها** | (م) | **بٍ إِنَّ أَصلَ العِزِّ ذاهِبقَومٌ تُقَصُّ لَكُم شَوارِبلا تُلبِثُ الحَلبَ الحَلائِب** |

فالشاعر ينبه بالنداء ثم يخرج الاستفهام إلى غرض الالتماس (كأنه يقول: الحظهم)، ثم يعلله بالتوكيد، ليعود إلى إخراج الاستفهام عن غرضه التصديقي إلى معنى الأمر (أي اعلموا) ثم يختم تفكهه بالتوكيد، بنقل المتلقي نقلة فكاهية سريعة من الصفة الشكلية إلى الصفة النفسية. وعلى السيرورة نفسها جاءت فكاهية الأعشى حين هجا بني قيس، فقد وطّأ للصورة الفكاهية بمجموعة من الأساليب المنوّعة، فاستفتح تنبيهه بالأمر، واستفهم على سبيل التقرير عن عيوب المتفكه بهم، ثم أخذ يحاور بأساليب الإنشاء معتمداً تكذيب ادعاءاتهم، وعضد ذلك كله قاسما بالرمز الديني، وأيد تكذيبهم بمبالغة تعني استحالة المزاعم منطقياً؛ فلا يصح كلامهم حتى تستوي مرتفعات الأرض ومنخفضاتها، ليبث الطاقة الفكاهية العظمى في صورة الاستصغار البيئية التي جعلت المهجو في أحط قدر محتمل، لينتقل بعد ذلك من التفكه بالجماعة إلى التفكه بالفرد قائلاً:([[49]](#endnote-49))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **أبلغ بني قيس إذا لاقيتهمزعمت حنيفة لا تجير عليهمكذبوا وبيت الله يفعل ذلكمهل كنتم إلا دوارج حشوةأأثال إنك إن تطع في هذه** |  | **والحي ذهلاً هل بكم تعييربدمائهم وأظنها ستجيرحتى يوازي حزرماً كنديرُدفعت كواهل عنكم وصدور([[50]](#endnote-50))تصبح وأنت موطأ مكثور** |

 ولأسلوب الذم نصيب في الشعر الفكاهي ، لما بين الفكاهة والذم من التآخي المقصدي؛ فمن الذم الفكاهي ما يستعين بالصورة الشعرية أو بالحقائق الواقعية التي تتنامى إلى المستوى الأسطوري، وهي ذراع فنية توصل إلى المقصد الفكاهي وتساعد على إدراكه، ففي بعض القصائد يتكرر الأسلوب توكيداً للمعنى الفكاهي، ومنه قول المتلمس الضبعي يهجو عمرو بن هند وأقاربه:([[51]](#endnote-51))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **أَطرَدتَني حَذَرَ الهِجاءِ وَلاشَرُّ المُلوكِ وَشَرُّها حَسَباًالغَدرُ وَالآفاتُ شيمَتُهُأَعني الخُؤولَةَ وَالعُمومَ فَهُم** |  | **وَاللاتِ وَالأَنصابِ لا تَئِلُفي الناس مَن عَلِموا وَمَن جَهِلوافافهَم فَعُرقوبٌ لَهُ مَثَلُكالطِبنِ لَيسَ لِبَيتِهِ حِوَلُ([[52]](#endnote-52))** |

فالشاعر يستخدم التفضيل بصيغة كثيرة الاستعمال في الذم، ويستعمل مبدأ الشمول مستعيناً بالتقابل بين (العلماء والجهال) وما يوحي يه من الكثرة والاستقصاء، ثم يغذي هذه الدلالة على سوء الأصل بسوء الفعل، إذ يستخدم مضرب المثل في الخلف بالوعد "عرقوباً" كقدوة سيئة للمتفكه به. ومن الأبيات الفكاهية التي اجتمع فيها المدح التهكمي والذم قول الحطيئة يهجو أباه:([[53]](#endnote-53))

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **لَحاكَ اللَهُ ثُمَّ لَحاكَ حَقّاًفَنِعمَ الشَيخُ أَنتَ عَلى المَخازِيجَمَعتَ اللُؤمَ لا حَيّاكَ رَبّي** |  | **أَباً وَلَحاكَ مِن عَمٍّ وَخالِوَبِئسَ الشَيخُ أَنتَ لَدى المَعاليوَأَبوابَ السَفاهَةِ وَالضَلالِ** |

يستخدم الشاعر الأسلوب الخبري المؤكد بالتكرار على سبيل الدعاء، وتأتي (نعم وبئس) للمقابلة الفكاهية بين ما يرجى ومالا يرجى من المواقف، ثم يقدم أسلوب النفي غرض الدعاء لدخوله على الماضي دون تكرار، وقد استندت اللغة الشعرية الفكاهية على ألفاظ الجموع لإطلاق العامل الفكاهي اللفظي إطلاقاً معنوياً يحقق المعنى الفكاهي المنشود,ومما سبق نجد أن اللغة الشعرية للأشعار الفكاهية لغة متلونة بألوان التجربة الإنسانية , وإن الذكاء اللغوي هي أجمل الاثار التي تركتها الارواح الخفيفة الوثابة جناحا للمقطوعات الفكاهية ,نقلها مع ما يفيض في اعماقها من الاحاسيس .

**الهوامش**

1. 1 - ينظر: المنجز الابداعي للقاص العراقي علي السباعي ,حازم كامل الشامي :143 وينظر البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الاسلوب ,د محمد الدسوقي :148 [↑](#endnote-ref-1)
2. () - ينظر : في بنية الشعر العربي المعاصر ,محمد لطفي اليوسفي :25 [↑](#endnote-ref-2)
3. () - تحولات الشعرية الثقافية النقدية الحديثة (بحث ) د .يوسف وعبيس : 10 [↑](#endnote-ref-3)
4. () - علم الاسلوب والنظرية البنائية ,د صلاح فضل :2/ 562 [↑](#endnote-ref-4)
5. () - ينظر : الثنائيات الضدية في شعر ابي العلاء المعري دراسة اسلوبية .د علي عبد الامام الاسدي :115 [↑](#endnote-ref-5)
6. -() المتنبي كأنك تراه، محسن غياض عجيل: 63.وينظر جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في تجربة محمود درويش ,نوال بن صالح :11 وينظر : المقطعات في الشعر قبل الاسلام دراسة فنية , محسن علي عريبي :172 [↑](#endnote-ref-6)
7. () . شرح شافية ابن الحاجب مع شرح شواهده الرضي الاستراباذي ,تحقيق محمد نور الحسن :4/ 352 [↑](#endnote-ref-7)
8. () - احلاس رجل حلس وهو كل ما ولي ظهر الدابة تحت الرحل والسرج , لسان العرب: ج4/195 [↑](#endnote-ref-8)
9. () - ديوان امرىء القيس , تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم :95 [↑](#endnote-ref-9)
10. () - الحزقة : قصير يقارب الخطو ,المعجم الوسيط :170 [↑](#endnote-ref-10)
11. () - بلاغات النساء , ابن طيفور, تحقيق احمد الالفي :100-101 [↑](#endnote-ref-11)
12. () - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ,اليزابث درو ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش :23 [↑](#endnote-ref-12)
13. () - معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، عبد مهنا، ص84. [↑](#endnote-ref-13)
14. () - متل : قوي , شديد [↑](#endnote-ref-14)
15. () - خاظي: كثير اللحم المكتنز [↑](#endnote-ref-15)
16. () - معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، عبد مهنا، ص84. [↑](#endnote-ref-16)
17. () - معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والاسلام : 84. [↑](#endnote-ref-17)
18. () - يبزو :يتطاول ويتلفت ليبصر شيئا ليتسمعه ,المعجم الوسيط :55 [↑](#endnote-ref-18)
19. () - مجمع الامثال ,الميداني ,تحقيق عبد الحميد :238, الحيوان الجاحظ :ج3/241 [↑](#endnote-ref-19)
20. () -عيون الاخبار ابن قتيبة :4/ 35 , العقد الفريد ابن عبد ربه :4 /46 والمستطرف الابشيهي , تحقيق الطباع : 253 [↑](#endnote-ref-20)
21. () - الحس :البستان ,النخل المجتمع ,الكنيف المتوضأ , المعجم الوسيط :176 [↑](#endnote-ref-21)
22. () - ينظر البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب , د محمد الدسوقي :106 [↑](#endnote-ref-22)
23. () - المستطرف الابشيهي ,تحقيق محمد الطباع ص 253 [↑](#endnote-ref-23)
24. () - الحش : إسعار النار ,والحش بضم الحاء :الولد الهالك في بطن الحاملة او مجتمع العذرة وهو مكان قضاء الحاجة او المخرج لسان العرب ,قم : 6/ 282 وتسلح :مافي بطنها رقيقا ,. ا لبراز في حالة الاسهال , لسان العرب :2/487 [↑](#endnote-ref-24)
25. () - ينظر : المستوى الصوتي مدخل لدراسة جماليات النص الشعري , دكتوره عزة محمد جدوع :70 [↑](#endnote-ref-25)
26. () - المستطرف الابشيهي , تحقيق الطباع :253 [↑](#endnote-ref-26)
27. () -ديوانه , تحقيق محمد الطباع :253 [↑](#endnote-ref-27)
28. () -الكامل في التاريخ، عز الدين ابن الأثير: ١/ ٥٨٦. [↑](#endnote-ref-28)
29. () - بلاغات النساء، ابن طيفور:58. [↑](#endnote-ref-29)
30. () - نوكا و النواكة الحماقة ورجل أنوك ومستنوك أي احمق ,لسان العرب :ج14/ 389 [↑](#endnote-ref-30)
31. () - الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر: ج11/167-170. [↑](#endnote-ref-31)
32. () - أعلام النساء، كحالة: 5/ 236. [↑](#endnote-ref-32)
33. -() الاعلام , خير الدين الزركلي :5/ 85 [↑](#endnote-ref-33)
34. () - سجيس : عكر الليالي وكدرها [↑](#endnote-ref-34)
35. () ينظر: كتاب سيبويه، تحقيق إميل يعقوب:2/ 81. [↑](#endnote-ref-35)
36. -() ديوانه , تحقيق السكري : 2 . [↑](#endnote-ref-36)
37. () - شعر الشنفرى الازدي مؤرج السدوسي ,تحقيق علي ناصر غالب : 61 [↑](#endnote-ref-37)
38. () الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال: 101-103. [↑](#endnote-ref-38)
39. () - الرغوث: المرضعة ,المعجم الوسيط :357 [↑](#endnote-ref-39)
40. () - الزمرات : زمر فلان قلة مروءته , المعجم الوسيط :399 [↑](#endnote-ref-40)
41. () - الرخل:الانثى من أولاد الضأن, المعجم الوسيط :336 [↑](#endnote-ref-41)
42. () - بلاغات النساء،لابن طيفور, شرح أحمد الألفي: 202 [↑](#endnote-ref-42)
43. ديوانه، تحقيق محمد محمد حسين: 231-235..

43- الشخب : الدفعة من اللبن عند الحلب , المعجم الوسيط :475 [↑](#endnote-ref-43)
44. [↑](#endnote-ref-44)
45. [↑](#endnote-ref-45)
46. () - ديوانه , تحقيق محمد محمد حسين :235 [↑](#endnote-ref-46)
47. () -الديوان ,تحقيق السكري :5 [↑](#endnote-ref-47)
48. () -ديوانه، جمع عبد العزيز رباح:214. [↑](#endnote-ref-48)
49. () -ديوانه، تحقيق محمد محمد حسين:355. [↑](#endnote-ref-49)
50. () - دوارج : الأرجل [↑](#endnote-ref-50)
51. () - معجم البلدان، ياقوت الحموي :5/5. [↑](#endnote-ref-51)
52. () - الطبن : ما على وجه الارض من الحطب ,فتات الاشياء ,المعجم الوسيط :551 [↑](#endnote-ref-52)
53. () ديوانه، ابن السكيت، تحقيق نعمان طه:334.

**المصادر:**

**أخبار النساء في العقد الفريد، ابن عبد ربه، جمع: عبد مهنا وسمير جابر، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 2017م.**

**أشعار نساء الجاهلية، عبد العالم القريدي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1440هـ - 2018م.**

**أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت.**

**الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين، المتوفى356م:**

**شرح: سمير جابر، دار الكتب العلمية بيروت، 2008م.**

 **دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1415هـ - 1994م.**

**بحوث وتحقيقات (عبد العزيز الميمني)، عبد العزيز الميمني، أعدها للنشر: محمد عزير شمس، تقديم: شاكر الفحام مراجعة: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1995م.**

**بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية وصدر الإسلام"، ابن طيفور، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر، 204 - 280هـ:**

**صححه وشرحه: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة، 1326هـ/ 1908م.**

**منشورات مكتبة بصيرتي قم - شارع إرم.**

**البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الاسلوب د كتور الدسوقي استاذ النقد والبلاغة كلية الاداب – جامعة طنطا دار العلم والايمان للنشر والتوزيع ط1 2008**

**جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر دراسة نقدية في تجربة محمود درويش - نوال بن صالح .**

**تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، محب الدين، أبو الفيض، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني الواسطي الحنفي، المتوفى1205هـ:**

**دراسة وتحقيق: علي شيري، دار الفكر، بيروت، 1414هـ/ 1994م.**

**تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.**

**ديوان امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، من بني آكل المرار، المتوفى 545 م:**

**ذخائر العرب 24، امرؤ القيس الكندي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة.**

**عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 1425هـ- 2004م**

**ديوان جران العود النميري، رواية أبي سعيد السكري، الطبعة الثانية، دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، القاهرة، 1995م.**

**ديوان الحطيئة:**

**برواية وشرح ابن السكيت، 186-246ه، دراسة وتبويب: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، 1413ه- 1993م.**

**شعر الحطيئة، تحقيق وشرح: عيسى سابا، مكتبة صادر بيروت، مطبعة المناهل، 69-1951.**

**ديوان طرفة بن العبد، طَرَفَة بن العَبْد بن سفيان بن سعد البكري الوائلي أبو عمرو الشاعر الجاهلي، المتوفى564م، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الثالثة، 1423هـ - 2002م.**

**السخرية والفكاهة في النثر العباسي، نزار عبد الله خليل الضمور، دار الحامد، الطبعة الأولى، 2012م.**

**السخرية في أدب أميل حبيبي، ياسين أحمد فاعور، تقديم: فيصل دراج، إشراف توفيق بكار، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1414هـ - 1993م.**

**شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه ووقف على طبعه: بشير يموت البيروتي، المتوفى بعد 1347هـ ، المكتبة الأهلية، بيروت، الطبعة الأولى، 1352 هـ - 1934م.**

**شرح ديوان الحماسة المؤلف: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن الأصفهاني، المتوفى421هـ، تحقيق: غريد الشيخ، فهرسة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1424 هـ - 2003 م.**

**شرح شافية ابن الحاجب "مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب المتوفى عام 1093هـ"، الرضي الإستراباذي، نجم الدين، محمد بن الحسن، المتوفى686هـ، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت، 1395هـ - 1975م.**

**شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش "ابن الصانع"، يعيش بن علي بن يعيش ابن أبي السرايا محمد بن علي، أبو البقاء، موفق الدين الأسدي الموصلي، المتوفى643هـ، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1422هـ - 2001م.**

**شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية "لأربعة آلاف شاهد شعري، محمد بن محمد حسن شُرَّاب، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، 1427هـ - 2007م.**

**شعر دختنوس بنت لقيط التميمي، عبد العظيم فيصل صالح، جامعة سامراء، مجلة كلية التربية الأساسية، حزيران، 2016، العدد 16.**

**شعر الشنفرى الأزدي، مؤرج بن عمرو السدوسي، أبو فيد، المتوفى195ه، تحقيق: علي ناصر غالب، كلية التربية جامعة بابل، مراجعة: عبد العزيز بن ناصر المانع، كلية الآداب جامعة الملك سعود، تقديم: حمد الجاسر، دار الحامد، عمّان، الطبعة الأولى،2011م.**

**المستوى الصوتي مدخل لدراسة جماليات النص الشعري الدكتورة عزة محمد جدوع استاذ البلاغة والنقد الادبي كلية الاداب –جامعة الملك فيصل ط2 2011**

**طبائع النساء وما جاء فيها من عجائب وغرائب وأخبار وأسرار، أحمد بن عبد ربه الأندلسي، 2019م، دار الكتب العلمية. تحقيق: محمد إبراهيم سليم.**

**العقد الفريد، ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم الأندلسي، المتوفى328هـ:**

**تحقيق: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى- القاهرة، 1372هـ- 1953م.**

**دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1404هـ.**

**عيون الأخبار، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، المتوفى276هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418هـ.**

**فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، البكري الأندلسي، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد، المتوفى: 487هـ، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، 1971م.**

**الفكاهة عند العرب، أنيس فريحة، مكتبة رأس بيروت، الطبعة الأولى 1382هـ- 1962م.**

**الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها، أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، 2000م.**

**الفكاهة والضحك في التراث العربي المشرقي من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي، رياض قزيحة، وياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، 1426هـ-2006م.**

**الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام ضيف، المتوفى1426هـ، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية عشْرة.**

**الكامل في التاريخ، ابن الأثير الجزري؛ أبو الفداء، عز الدين أبو الحسن علي بن محمد:**

**تحقيق: عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2010م.**

 **دار صادر بيروت،1385 هـ - 1965م.**

**لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين، محمد بن مكرم الإفريقي المصري:**

**أدب الحوزة، قم –إيران، 1405ه‍- 1363ق.**

**حققه وعلق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية بيروت، 2009م.**

**المتنبي كأنك تراه، نصوص نادرة عن سيرته ونقد شعره، د. محسن غياض عجيل، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة، بغداد، 1998.**

**مجمع الأمثال، الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري، المتوفى518هـ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.**

**المحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل المرسي، المتوفى458هـ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1421هـ - 2000م.**

**مختار الشعر الجاهلي، مصطفى السقّا، دار الفكر، بيروت، 2014م. نسخة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1998م.**

**المخصص، ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ -1996م.**

**المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي، أبو الفتح، شهاب الدين محمد بن أحمد:**

**تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1986م.**

**تحقيق: عبد الله أنيس الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم،**

**معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية بيروت، 2003م.**

**المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.**

**معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، شهاب الدين، أبو عبد الله، دار إحياء، التراث العربي، بيروت، 1399هـ - 1979م.**

**معجم المصطلحات الأديبة المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.**

 **المعجم الوسيط ,ابراهيم أنيس - عبد الحليم منتصر – عطية الصوالحي – محمد خلف الله احمد ,ط4,2008**

**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م.**

**المعجم المفصل في شواهد العربية، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1996م.**

**معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، عبد مهنا، دار الكتب العلمية بيروت، 1995م.**

**نوادر النساء في كتاب المستطرف وكتب التراث العربي، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، 2002م.**

**الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز، أبو الحسن، المتوفى 392ه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وش**

 **المنجز الابداعي للقاص العراقي علي السباعي حازم كامل الشامي**

 **البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الاسلوب د محمد لطفي اليوسفي**

 **تحولات الشعرية الثقافية النقدية الحديثة ديوسف وعبيس عالم الفكر**

 **علم الاسلوب والنظرية البنائية د صلاح فضل ن دار الكتاب المصري – القاهرة دار الكتاب اللبناني بيروت – لبنان ط1 2007**

 **الثنائيات الضدية في شعر ابي العلاء المعري دراسة اسلوبية د علي عبد الامام الاسدي ط 1– دمشق 2013**

 **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه اليزابيث درو ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش منشورات مكتبة منيمنة بيروت 1961**

 **المقطعات في الشعر العربي قبل الاسلام دراسة فنية اطروحة دكتوراه كلية الآداب –جامعة البصرة -1996** [↑](#endnote-ref-53)