



Wasit University
Repository

Wasit University Repository

repository.uowasit.edu.iq

الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي (ت 414هـ)

The Satirical Image in Al-Risala Al-Baghdadiyya by Abu Hayyan Al-Tawhidi (d. 414 AH)"

الحجامي, دعاء عدنان علي

إشراف: أ.م.د. حيدر إسماعيل عسكر

جامعة واسط — 2026

<https://repository.uowasit.edu.iq/handle/123456789/243>

<https://doi.org/10.31185/uowasit-87>

حُمِّلَ هذا الملف من مستودع جامعة واسط

Downloaded from the Wasit University Repository — repository.uowasit.edu.iq



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة واسط / كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ)

رسالة تقدّمت بها الطالبة

دعاء عدنان عليّ

إلى مجلس كلّية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة واسط وهي جزء
من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / أدب

بإشراف

أ.م.د. حيدر إسماعيل عسكر

٢٠٢٦ م

١٤٤٨ هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ عَسَىٰ أَنْ يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ

وَلَا نِسَاءٌ مِنْ نِسَاءٍ عَسَىٰ أَنْ يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ﴾

(الحجرات: ١١)

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

إقرار المشرف

أشهد أن هذه الرسالة الموسومة بـ (الصورة الساخر في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ))، المقدمة من الطالبة (دعاء عدنان علي) قد جرت بإشرافي في قسم اللغة العربية - كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة واسط، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.


إمضاء المشرف

أ.م. د حيدر إسماعيل عسكر

التاريخ: ٦ / ٧ / ٢٠٢٦ م

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة.


الإمضاء من قسم اللغة العربية

أ. د. نهلة عبدالله الوائلي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: ٦ / ٧ / ٢٠٢٦ م

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد بأننا قد أطلعنا على هذه الرسالة المقدمة من الطالبة (دعاء عدنان علي غركان) والموسومة بـ (الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي "ت ١٤١هـ")، وناقشناها في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، وبتقدير ()



التوقيع:

الاسم: أ.د. م. منى عيسى هاشم

عضواً

التاريخ: ٢٠٢٦/٩



التوقيع:

الاسم: أ. د. رعد ناصر مايود

رئيساً

التاريخ: ٢٠٢٦/٩



التوقيع:

الاسم: أ.م.د. وسام محمد عبود

عضواً

التاريخ: ٢٠٢٦/٩



التوقيع:

الاسم: أ.م.د. حيدر إسماعيل عسكر

عضواً ومشرفاً

التاريخ: ٢٠٢٦/٩

صدقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة واسط.



التوقيع:

الأستاذ الدكتور

محمود حمود عراك القرشي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة واسط

التاريخ: ٢٠٢٦/٩

الإهداء

﴿وَأَخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنْ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾

لم تكن الرحلة قصيرة، ولا الحلم قريباً، ولا الطريق مفرشاً بالورود؛ ولكن بفضل الله وتوفيقه، ثم بالمتابعة والصبر، بلغت اليوم ما كنت إليه أطمح.

أهدي ثمرة جهدي هذا:

إلى النور الألهي، وبكسر الروح، وسند الأمة؛ بقية الله الأعظم، صاحب العص والزمان سجد الله في وجه الشريف.-

إلى أبي الحبيب؛ عمودي الثابت، الذي علمني أن العزيمة تخلق المعجزات، ومن أجل اسمه بنفسي، وأسير في دروب الحياة لهدي حكمته.

إلى أمي الحبيبة، وقدوتي التي جعل الله الجنة تحت قدميها؛ من رافقتي دعواتها بظهور الغيب في كل خطوة، فكانت سر قوتي، وينبوع طمأنيتي.

إلى أخي رفيق الدرب، وذخري في الشدائد، وسندي في مسيرة الحياة.
وإلى زوجي العزيز...

رفيق الدرب، وشريك المسير، الذي كان لي سنداً في أوقات العناء،

وإلى أطفالي الأحبّة...

يا أجل ما أهدتني الحياة، ويا ثمرة القلب، ونهضة الروح، ونور الأيام... إلى من كانوا باعثاً للأمل كلما أرهقتني التعب.

"الباحثة"

شُكْرُ وعرفانُ

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلامُ على أشرفِ الأنبياء والمرسلين،
سيدنا محمدٍ، وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد:
أتقدّم بخالصِ الشُّكرِ والتَّقديرِ إلى الأستاذِ الدكتور (حيدر إسماعيل
عسكر)، لتفضّله بالإشرافِ على هذه الرسالة، مثنّياً جهوده العلمية الرّصينة،
وتوجيهاته السديدة، ومتابعته الدّقيقة التي كان لها الأثرُ البالغُ في إتمامِ هذا
العملِ على النّحوِ الأمثل.

كما أتقدّم بوافرِ الشُّكرِ والامتنانِ إلى رئاسةِ قسمِ اللُّغة العربيّة، ممثلةً
بالأستاذةِ الدّكتورة (نهلة عبدالله الوائلي)، وإلى أساتذتي الأفاضل في كلّيةِ
التّربية للعلومِ الإنسانيّة، الذين غمروني بعلمهم ورعايتهم طوال مسيرتي
الدّراسيّة.

وعرفاناً بالجميل، أهدي أسمى آياتِ الحبِّ والوفاء إلى مَنْ كانوا السندَ
والحصنَ في حياتي: إلى والدي الغالي، الذي كان مشكّاتي في طلبِ العُلَى،
والذي ما زالَ يطمحُ لرؤيتي في أعلى المراتب، وإلى والدتي الغالية التي
كانت نبعَ الحنانِ ومهبطَ الدّعواتِ بظهرِ الغيب، وإلى أخي العزيز الذي كان
خيرَ عونٍ وسندٍ لي في تجاوزِ الصّعابِ، فبفضلِ الله ثمَّ بوجودهم ودعواتهم
تذلت أمامي كلّ العقبات.

ختاماً، وبعد أن وفّقني الله لإتمامِ هذه الرسالة، أتقدّم بوافرِ الشُّكرِ لكلِّ
مَنْ مدَّ لي يدَ العونِ، سواءً برأيٍ، أم توجيهٍ، أم دعاءٍ.

"الباحثة"

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٤
التمهيد: الصورة الساخرة وابعادها الموضوعية وقيمتها الأدبية	٥-٣٧
أولاً: السخرية والصورة الساخرة في الأدب العربي	٦-١٠
ثانياً: مفهوم الصورة الساخرة	١٠-١٦
ثالثاً: أبعاد الصورة الساخرة	١٦-٢٦
١. الأبعاد السياسية	١٦-٢٠
٢. الأبعاد الاجتماعية	٢٠-٢٣
٣. الأبعاد الاقتصادية	٢٣-٢٤
٤. الأبعاد الدينية	٢٤-٢٧
رابعاً: حياة أبي حيان التوحيدي	٢٧-٣٨
١. نسبه	٢٧-٢٩
٢. أصله	٢٩-٣٠
٣. مهنته	٣٠-٣١
٤. ثقافته	٣٢
٥. صفاته	٣٢-٣٣

٣٣-٣٢	٦. شيوخه
٣٣	٧. وفاته
٣٨-٣٤	خامساً: وصف المدونة (الرسالة البغدادية) لأبي حيان التوحيدي، وأسلوبه في الكتابة.
٣٤	١. موضوع الرسالة
٣٥-٣٤	٢. أسلوب الرسالة
٣٥	٣. خصائص النثر في الرسالة
٣٥	القيمة التاريخية والأدبية
٣٨-٣٥	أسلوبه في الكتابة
٨٤-٣٩	الفصل الأول: مرجعيات الصورة الساخرة
٦٤-٤٤	المبحث الأول: المرجعيات الدينية للصورة الساخرة
٥٧-٤٥	أ. القرآن الكريم
٦٤-٥٧	ب. الحديث الشريف
٨٤-٦٥	المبحث الثاني: المرجعيات الأدبية للصورة الساخرة
٨٠-٦٦	أ. الشعر
٨٤-٨٠	ب. النثر
١٣٥-٨٥	الفصل الثاني: وسائل تشكيل الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية
١٠٥-٨٩	المبحث الأول: التشبيه
٩٠-٨٩	مفهوم التشبيه وأثره في تشكيل الصورة الساخرة

٩٠-٨٩	أ. التشبيه في اللغة والاصطلاح
١٠٥-٩٠	ب. أنماط التشبيه في الرسالة البغدادية
١٢٢-١٠٦	المبحث الثاني: الاستعارة
١٠٩-١٠٦	أ. مفهوم الاستعارة وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة
١٢٢-١٠٩	ب. أنماط الاستعارة في الرسالة البغدادية
١٣٥-١٢٣	المبحث الثالث: الكناية
١٢٥-١٢٣	أ. مفهوم الكناية وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة
١٢٤-١٢٣	الكناية في اللغة والاصطلاح
١٣٥-١٢٥	ب. أنماط الكناية في الرسالة البغدادية
١٣٥	خلاصة الفصل الثاني
٢٠١-١٣٦	الفصل الثالث: تقنيات الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية
١٧٨-١٣٩	المبحث الأول: المعجم والأساليب اللغوية وأثرهما في تشكيل الصورة الساخرة
١٥٣-١٣٩	أ. المعجم وأثره في تشكيل الصورة الساخرة
١٤٤-١٤١	أولاً: حقل الزينة والمبلس
١٤٨-١٤٥	ثانياً: حقل المرأة
١٥٠-١٤٨	ثالثاً: حقل الأماكن والمعمار
١٥٣-١٥٠	رابعاً: حقل الطبيعة
١٧٨-١٥٤	ب. الأساليب اللغوية وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة

١٧٩-١٥٥	الأساليب الإنشائية
١٦٥-١٥٥	أولاً: الاستفهام بنية أسلوبية
١٧٢-١٦٦	ثانياً: أسلوب النداء
١٧٨-١٧٢	ثالثاً: أسلوب الأمر
٢٠٢-١٧٩	المبحث الثاني: الثنائيات الضدية وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة
١٨٥-١٨٢	ثنائية (الفقر/ الغنى)
١٨٩-١٨٥	الثنائية المكانية (بغداد/ أصفهان)
١٩٩-١٨٩	المكان المفتوح/ المكان المغلق:
٢٠٢-١٩٩	ثنائية (زمن محدد/ غير محدد):
٢٠٧-٢٠٣	الخاتمة
٢٣٠ -٢٠٨	المصادر والمراجع
A-C	ملخص الإنكليزي



المقدمة^٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى
محمد وآله الطاهرين،
أما بعدُ:

فيُعدُّ الأدب العربي مرآة صادقةً تعكسُ قضايا الإنسان والمجتمع،
وتُجسِّدُ مختلفَ الظواهر الفكرية والثقافية التي شهدتها العصور المتعاقبة،
ومن بين الفنون التعبيرية التي استأثرت باهتمام الأدباء والباحثين فنُّ
السخرية؛ لما يمتلكه من قدرةٍ فنيةٍ على نقد الواقع وكشف تناقضاته، وفضح
مظاهر الخلل والانحراف بأسلوبٍ يجمع بين الإمتاع والإقناع، وبين الجمال
الفني والبعد الفكري. وقد شكَّلت الصورة الساخرة أداةً تعبيريةً مهمّةً في
الأدب العربي؛ إذ لم تكن مجرد وسيلةٍ للإضحاك أو التهكم، بل غدت رؤيةً
نقديةً تتوسل بالصورة الفنية للكشف عن أبعاد الواقع الاجتماعي والسياسي
والثقافي.

يُعدُّ الأديب أبو حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ) واحداً من أهم أدباء
القرن الرابع الهجري، إذ امتاز نتاجه الأدبي بعمق الرؤية، وثراء الثقافة،
ودقة التصوير، فضلاً عن نزوعه الواضح إلى السخرية بوصفها أداةً فنيةً
وفكريةً للتعبير عن مواقفه تجاه المجتمع وأهله. وتأتي رسالته الموسومة
بـ(الرسالة البغدادية) من النصوص الأدبية التي تجلّت فيها السخرية بأبهى
صورها؛ إذ استطاع التوحيدي أن يُشيّد عالماً فنياً قائماً على المفارقة والتهكم
والنقد اللاذع، معتمداً في ذلك على أدواتٍ تصويريةٍ متعددة أسهمت في بناء
الصورة الساخرة وتشكيل أبعادها الدلالية والجمالية.

وتتبع أهمية هذه الدراسة من كونها تُعنى بالكشف عن طبيعة الصورة الساخرة في (الرسالة البغدادية)، وبيان مرجعياتها الفكرية والأدبية، واستجلاء الوسائل الفنية التي اعتمد عليها التوحيدي في بنائها، فضلاً عن الوقوف عند التقنيات التي أسهمت في تشكيلها وإبراز وظائفها التعبيرية والنقدية. كما تسعى الدراسة إلى إبراز قدرة التوحيدي الفنية في توظيف التراث الديني والأدبي، واستثمار الأساليب البلاغية واللغوية في إنتاج صور ساخرة تمتاز بالعمق والجدة والتأثير.

وتقوم هذه الدراسة على المنهج التحليلي الفني، إذ تعتمد على تتبع النص النثري في (الرسالة البغدادية) وتحليله، للكشف عن آليات بناء الصورة الساخرة وخصائصها الفنية والدلالية.

وقد اقتضت منهجية الدراسة تقسيمها على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، عرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها، اشتمل التمهيد على الصورة الساخرة في الأدب العربي، ووقف عند مفهوم الصورة لغّة واصطلاحاً، والسخرية لغّة واصطلاحاً، ثم عرّف بمصطلح الصورة الساخرة، وحدّد ماهيتها وأبعادها الموضوعية وقيمتها التاريخية والأدبية، مع وقفة عند أبي حيان التوحيدي وصفه أحد أبرز من وظّف هذا اللون الفني في نتاجه الأدبي. أما الفصول فقد انتظم البحث فيها على النحو الآتي:

وقد خُصّص الفصل الأول لمرجعيات الصورة الساخرة في (الرسالة البغدادية)، وتضمّن مبحثين؛ تناول المبحث الأول المرجعيات الدينية المتمثلة في القرآن الكريم والحديث الشريف وأثرهما في تشكيل الصورة الساخرة، بينما عالج المبحث الثاني المرجعيات الأدبية، ولا سيما الشعر والنثر، ودورهما في إثراء البناء الساخر.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (وسائل تشكيل الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية)، وقد ضمّ ثلاثة مباحث، تناولت صورة التشبيه وصورة الاستعارة وصورة الكناية بوصفها أدوات بلاغية أسهمت في بناء الصورة الساخرة وإكسابها طاقتها الدلالية والجمالية.

أما الفصل الثالث، الموسوم بـ(تقنيات الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية)، فقد انقسم على مبحثين؛ تناول الأول المعجم والأساليب اللغوية وأثرهما في تشكيل الصورة الساخرة، في حين خُصّص الثاني لدراسة الثنائيات الضدية وأثرها في بناء الصورة الساخرة وإبراز أبعادها الفنية والفكرية.

وتختتم الدراسة بخاتمةٍ تضمّنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث، تليها قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

وفي الختام اتوجه بخالص الشكر والتقدير لأستاذي المشرف الاستاذ المساعد الدكتور (حيدر اسماعيل عسكر) الذي كان خير موجه وناصح في مراحل البحث جميعها منذ كان فكرة حتى اخراجها في الشكل النهائي، ولم يخل عليّ في وقته وعلمه ووفّر لي من مكتبته الخاصة مصادر كثيرة شكلت مادة مهمة للبحث، إذ سهلت عليّ كثيراً من الصعوبات، شكرًا جزيلاً له وجزاه الله عني خير الجزاء.

ونسأل الله تعالى أن يوفّقنا في هذه المحاولة العلمية، وأن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن يحقق الفائدة المرجوة للدارسين والباحثين في مجال الأدب العربي ونقده.

وآخرُ دعوانا أن الحمدُ لله ربّ العالمين.

الباحثة



التمهيد

**الصورة الساخرة وأبعادها
الموضوعية وقيمتها الأدبية**



التمهيد

الصورة الساخرة وإبعادها الموضوعية وقيمتها الأدبية

أولاً: السخرية والصورة الساخرة في الأدب العربي :

السخرية في الأدب العربي لاتعدّ أسلوباً للضحك، بل هي وسيلة نقدية تحمل في طياتها القدرة على فضح التناقضات بين القول والفعل، وإظهار الزيف الاجتماعي، ورفع الجُر عن الأوضاع المشوهة. وهي تنشأ حين يُوظّف اللفظ بمعنى مضاد، أو حين تُصوّر الحالة الإنسانية بصورة مبالغ فيها تنم عن نقدٍ خفي، أو حين يستعمل الكاتب محاكاة ساخرة للمواقف الرمزية ليستقرّ الضمائر ويوقظ الوعي.

و تُعدّ السخرية ظاهرة أدبية وإنسانية أصيلة في الأدب العربي، وقد مثّلت منذ الجاهلية أداة للتعبير عن الوعي النقدي والاحتجاج الاجتماعي والسياسي، فهي ليست وسيلة للضحك أو التندر، بل أداة فنية للتقويم والإصلاح والتعبير عن الرفض أو الإحباط بأسلوبٍ غير مباشر^(١) ظهرت السخرية في الشعر الجاهلي عند هجاء الخصوم، وفي تصوير المواقف التي تحمل تهكّماً مبطناً، فالشاعر كان يسخر من الجبن والبخل والتناقض، مثل سخرية الحطيئة من الزبرقان بن بدر في البخل والمهانة لا لمجرد الإضحاك، بل لإدانة تلك القيم الاجتماعية المنحرفة^(٢)، كما في قول الشاعر:

(١) ينظر: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، ص(١٥-١٧).

(٢) ينظر: خطاب السخرية في أدب العرب إبان عصور القوة، كتاف نادية، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، الجزائر، المجلد ١٢، العدد ٣، ٢٠١٩، ص (٩٣-٩٤).

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فانك انت الطاعم الكاسي^(١)
يتهمك الشاعر به ويدعوه لترك معالي الامور والقعود كالأطفال أو
النساء اللواتي يطعمن ويكسين . ومع الإسلام، تطورت السخرية لتأخذ بُعداً
أخلاقياً وروحياً، إذ جاء القرآن الكريم بنماذج من السخرية الموجهة ضد
المشركين والمنافقين بأسلوب بلاغي عميق، يعتمد المفارقة بين القول
والمعنى، مثل قوله تعالى: ﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾^(٢)، وهي مفارقة
ساخرة تشير إلى عكس المعنى الظاهر.

وفي العصر الأموي، وظّف الأدباء والشعراء السخرية في الجدل
السياسي والمذهبي، فكانت وسيلة لفضح الخصوم وتقويض دعاواهم. أما في
العصر العباسي، فقد بلغت السخرية ذروتها، إذ تنوعت أشكالها بين سخرية
فلسفية، وسخرية اجتماعية، وسخرية أدبية، وقد برع الجاحظ في هذا المجال،
إذ جعل السخرية وسيلة للكشف عن التناقضات الأخلاقية والفكرية في
المجتمع، مستعملاً أسلوب المفارقة والتعريض في كتبه مثل البيان والتبيين
والبخلاء^(٣).

ويلحظ الباحثون أن السخرية في الأدب العربي القديم كانت غالباً
غير مباشرة، تعتمد التورية والإيحاء والرمز، وهذا ما أشار إليه عبد الرحمن
عبد الحميد، قال: " إنَّ المفارقة في النثر العربي كانت الوجه البلاغي
للسخرية، فهي تخفي الغضب خلف اللطف، والرفض خلف الإعجاب

(١) ديوان الحطيئة (برواية وشرح ابن السكيت)، ص ٥٢-٥٣،

(٢) سورة الدخان: ٤٩.

(٣) ينظر: أساليب السخرية في البلاغة العربية. محمد حسن عبد الرزاق . منشورات جامعة
بغداد، ٢٠٠٥، ص (٢٣-٢٧).

الظاهر^(١) وقد قدّم أبو حيان التوحيدي إنموذجًا متطورًا للسخرية الفكرية؛ إذ مزجها بالفلسفة والأدب، ليعبر عن صراعها لوجودي وخيبة أمله في عصره، وهذا ما نجده في الإمتاع والمؤانسة والمقابسات؛ فالسخرية أداة نقدية راقية تتجاوز حدود الفكاهة إلى الجمع بين الجد والهزل.

"كما امتازت السخرية في التراث العربي بأنها تراوحت بين البعد الأخلاقي والبعد الجمالي؛ فبعض الأدباء جعلها وسيلة إصلاحية لنقد الواقع، كما في رسائل ابن المقفع، بينما اتخذها آخرون وسيلة للتندر والتسلية، و كما في المقامات، خاصة عند الهمذاني والحريري، إذ تلبست السخرية بلباس الحيلة والذكاء"^(٢).

"فالصورة في المقامات كانت ساخرة تُبنى على المفارقة بين المظهر والمخبر، وبين الصدق والكذب، إذ يظهر البطل خطيبًا أو واعظًا لكنه في النهاية محتال، وهذه المفارقة تخلق متعة لغوية وفكرية في آنٍ واحد ولم تقتصر السخرية على النثر الفني، بل ظهرت كذلك في الرسائل السياسية والاجتماعية، مثل رسالة الغفران للمعري، التي تُعد ذروة في السخرية الفلسفية، إذ يسخر الكاتب من التصورات السطحية للآخرة والنعيم والعقاب، مستعملًا الخيال الرمزي والنقد الفكري العميق"^(٣).

(١) ينظر: بلاغة المفارقة في النثر العربي القديم عبد الحميد، عبدالرحمن. دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ٢٠١٧، ص (٣١-٣٤).

(٢) ينظر: السخرية في التراث العربي. شهيدة العزوزي. مجلة افاق الثقافة والتراث، الامارات، ٢٠١٧، ص (٣٨-٤٤).

(٣) ينظر: بلاغة المفارقة في النثر العربي القديم. عبد الحميد، عبد الرحمن ص (٣١-٣٤).

تتجلى الصورة الساخرة في الأدب العربي من خلال تضافر مجموعة من الوسائل الفنية^(١):

فهي تعتمد على اللغة ذات الإيحاء المزدوج، وعلى التصوير البلاغي الذي يضخم المفارقة بين الواقع والمثال، وعلى الأسلوب الجدلي الذي يترك القارئ في حالة تأمل وتساؤل. كما أنّها تقوم على بنية لغوية تجمع بين الجدّ والهزل، وبين الحقيقة والوهم، وهي بذلك تعبّر عن عمق التجربة الإنسانية في مواجهة العبث واليأس والفساد^(٢).

وعليه فالسخرية في الأدب العربي ليست مجرد تسلية أو انفعال نفسي، بل هي شكل من أشكال الوعي الحضاري والتمرد الفكري، فهي تحوّل الألم إلى ضحك، والخيبة إلى بصيرة، والرفض إلى جمال فني راقٍ.

وقد عرض بعضهم كيفية انتقال السخرية من الشعر إلى النثر، ويبين أنها أداة مهمة في نقد القيم الاجتماعية والدينية، وأنها ليست حكرًا على الأسلوب الكوميدي بل تحمل أبعادًا أخلاقية وفكرية^(٣).

في حين نظر إليها آخر من خلال استعمالها كوسيلة لتمرير نقدٍ مضمّن ضد السلطة والعادات المستبدّة بوسائل لغوية خفية، معتبرًا أن السخرية تعمل كقناع يقنع القارئ أولاً ثم يكشف الصراع الكامن^(٤). وبذلك، لا تقتف السخرية عند حدود الاضحاك أو التسلية العبارة،

(١) ينظر: السخرية في التراث العربي، الباحثة شهيدة، مجلة آفاق للثقافة والتراث، ص. ٤٤.

(٢) ينظر: المفارقة في الادب العربي القديم، وليد ابراهيم قصاب، دار الفكر، دمشق، ص

(٣) ينظر: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري. نعمان محمد أمين طه. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، ص (١٥-٢٢، ٦٥-٧٠).

(٤) ينظر: خطاب السخرية في أدب العرب إبان عصور القوة. كتاف نادية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، الجزائر، المجلد ١٢، العدد ٣، ٢٠١٩، ص (٩٣-٩٧).

وعدها بعضهم الآخر واحدة من أدوات السخرية الأدبية، والتقاط الأسلوب غير المباشر، والنداء، والإشارة، والتورية، والمفارقة، كآليات وظيفية للسخرية وليس كزينة سطحية فقط (١).

هذا يعني ان السخرية تتعلق بكل ما تصبغ به الكلمة بطابع أخلاقي قبل أن يكون فنيًا، وأن الغاية منها الكشف عن العيوب والردائل او الاستهزاء سواء أكان لموضوع ما أو شخصية بعينها .

ثانيًا : مفهوم الصورة الساخرة

١ - الصورة لغة

وردت لفظة صورة في معاجم اللغة مادة (صور) لدى الراغب الاصفهاني بمعنى التمثيل الذي قسّمه بدوره على نوعين: تمثيل حسي عيني مثل: صورة الإنسان، وآخر: ذهني كصورة العقل، والمعاني يقول: " الصورة ما يُنقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان؛ أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس، بالمعانية، والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة كالصورة التي اختصّ بها من العقل والروية، والمعاني التي خُصّ بها شيء بشيء " (٢).

فصورة الشيء قد ترد على ظاهر معنى اللفظة صورة؛ أي صورته وهيئته وتكوينه، وربما يقصد بها الهيئة والنوع يقول في صدد ذلك ابن الأثير: " الصُّورة تَرْدُ في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معنى صفته، يُقال: صورة الفعل كذا، وكذا؛ أي:

(١) ينظر: أساليب السخرية في البلاغة العربية. محمد حسن عبد الرزاق. منشورات جامعة بغداد، ٢٠٠٥، ص (٢٣-٢٨، ٤٥-٥٠).

(٢) المفردات في غريب القرآن. الراغب الأصفهاني (٥٠٢هـ). تح: محمد سيد كيلاني. دار المعرفة. بيروت، د.ت، ص ٢٨٩، مادة (صور).

هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا؛ أي صفته" ^(١)، وقد أشار الفيروزآبادي إلى أن الصورة لغة هي الشكل وقد ترد بمعنى النوع والصفة ^(٢). من هدي ما تقدّم نفهم أنّ الصورة لغة هي الشكل أو الهيئة التي يرد عليها الشيء المصوّر، أو هي تجلّ وانعكاس لهذا الشيء وتحديد صورته وتكوينه، وقد تستعمل بمعنى الصفة.

٢- الصورة اصطلاحاً

تأسيساً على ماتقدم، "تعرف الصورة على أنها أداة الخيال ووسيلته والمادة المهمة له التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه ذلك ان الخيال يعد عنصراً فعالاً لصياغتها وتركيبها" ^(٣). وتعريف الصورة أيضاً بأنها: "تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من انتمائها الى عالم الواقع" ^(٤)، ولهذه الصور أهمية بأنها تعمل على "تنشيط عمليات الانتباه والإدراك والتذكّر، والتصوّر والتخيّل، وهي: العمليات المهمة أيضاً في التعلم والتعليم" ^(٥).

-
- (١) النهاية في غريب الحديث والأثر. مجد الدين ابن الأثير (٦٠٦هـ)، تح: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٧٩م، ٣/ ٥٨ - ٥٩.
- (٢) ينظر: القاموس المحيط. الفيروزآبادي (٨١٧هـ)، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، ط ٨، ٢٠٠٥م، مادة (صور).
- (٣) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ط ٣، المركز العربي الثقافي للنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٤.
- (٤) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، ط ٣، دار العودة للطباعة، بيروت، ص ١٢.
- (٥) عصر الصورة السلبية والإيجابيات، شاعر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٣١١، يناير ٢٠٠٥م، ص ٢١.

وعليه فهي: تمثيل وقياس وتجسيد الأخلاق في الصور المرئية؛ إذ يُحوّل التصوير المعنى المجرد إلى صور وأشكال مرئية، تعكس الطبيعة البصرية للصور الفنية.

٣- السُّخْرِيَّةُ لُغَةً

وردت لفظة السخرية في المعاجم اللغوية مادة (سخر)، وقد أشار الزمخشري في سياق الاستعمالات الحقيقية والمجازية إلى معاني هذه المفردة يقول: "سخر فلان سخرة، سخرة؛ أي: يضحك منه الناس ويضحك منهم، وسخرت منه واستسخرت، واتخذوه سخريةً، وهو مسخرة من المستخر، وتقول: رب مساخر، يعدها الناس مفاخر" (١).

وقد وردت بمعنى: الاستهزاء والضحكة كما أشار إلى ذلك الفراهيدي بقوله: "السُّخْرَةُ؛ أي: الضُّحْكَةُ، وأما السُّخْرَةُ فما تَسَخَّرَتْ من خادم ودابة بلا أجر ولا ثمن. تقول: هم لك سُخْرَةٌ وسُخْرِيًّا" (٢)، والسخرية من شخص ما تتضمن نقده والتهكم به، أو لذعه بكلام تهكمي (٣) وقد يكون هذا الكلام مباشراً يحمل طابع السخرية التهكمية، وقد يكون ضمناً؛ أي غير مباشر، ويتطلب تحليل هذا الكلام واستكناه الجزء الذي تضمن السخرية.

(١) أساس البلاغة، الزمخشري، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ١/ ٣٦٥، مادة (سخر).

(٢) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ٢/ ٢٢٦، مادة (سخر).

(٣) ينظر: المنجد الوسيط في العربية، أنطوان نعمة وآخرون، دار المشرق، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٤٨٦-٤٨٧.

كما حملت مادة سخر معنى الاستهزاء من قوله: "سخر منه وبه، وسخرًا، وسخره ومسخرًا: هزئ"^(١).

على ما تقدّم نستطيع القول إنّ السخرية لغة وردت في المعاجم اللغوية مادة سخر، وهي تحمل معاني متنوعة أبرزها معنى التهكم والسخرية والاستهزاء أو الهزء بشيء ما أو شخص إلى غير ذلك من المعاني التي تحملها مادة سخر في اللغة العربية.

- السخرية اصطلاحاً:

إن السخرية تعني: طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل كقولك للبخیل: ما أكرمك! ويقال هي: التّعبير عن تحسّر الشخص على نفسه كقول البائس: ما اسعدني^(٢). وفي ضوء هذا التأسيس يمكن التعريف

بصورة عامة على أنها نوع من الهزء قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي كله على الكلمات والايحاء عن طريق الاسلوب والغاء الكلام بعكس ما يقال وترتكز على طريقة في طرح الاسئلة مع التظاهر بالجهل وقول شيء في معرض شيء آخر^(٣).

وعرفت السخرية أيضًا بأنها نوعٌ من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للذائل، والحقائق والنقائص الانسانية الفردية منها والجمعية، ومهاجمة الوضع الراهن في السياسة،

(١) ينظر: القاموس المحيط، الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص ١١٧١، مادة(سخر).

(٢) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، كامل المهندس. ط٢، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١١٢.

(٣) ينظر: السخرية في شعر البردوني(دراسة دلالية)، عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، المكتب الجامعي الحديث للنشر، الاسكندرية، ٢٠١١، ص ١٣٨.

والأخلاق، والتفكير وهي: أحد اشكال المقاومة، وقد تشتمل السخرية على استخدام التهكم والاستهزاء لأغراض نقدية وتصحيحية، ورقابية، وتحذيرية^(١).

والسخرية هي التي تتمثل بالفكاهة وتعد ارقى انواع الفكاهة ؛لأنها تحتاج الى قدر كبير من الذكاء، والخفاء، والمكر؛ ولذلك اتخذ منها الفلاسفة والادباء أداة يستعملونها في دقة لبيان رأيهم في الخرافات السائدة او المذاهب التي يختلفون معها ويهزؤون بها^(٢).

ومن وجهة نظرنا ، تُعدّ السخرية فعلاً اتصالياً واعياً أو رسالة اتصالية ذات أبعاد دلالية متعددة، يصوغها المبدع بوعي نقديّ لإعادة تشكيل المعنى وتصحيحه في ذهن المتلقي. وهي بذلك تمثل أداةً فنيةً تهدف إلى نقد الواقع ومقاومة مظاهره السلبية، من خلال تناول الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية بروح تحليلية تجمع بين الوعي الجمالي والاحتجاج الفكري.

- الصورة الساخرة:

بعد التعريف الدقيق لمعنى الصورة لغة واصطلاحاً، والسخرية أيضاً لا بدّ من الوقوف على مصطلح الصورة الساخرة وتحديد ماهيتها وأبعادها بوصفها مدار البحث.

أمّا الصورة الساخرة فهي: تعبير عن موقف الفرد، ووجدان الجماعة^(٣)، يوظفها الأديب أو الشاعر للتعبير عن حالته النفسية إزاء ما

(١) ينظر: الفكاهة والضحك رؤية جديدة ، شاعر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٤٩ .

(٢) ينظر: السخرية والفكاهة في النثر العباسي ، نزار عبد الله الضمور، دار حامد للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٢ ، ص ٢١ .

(٣) ينظر: الفكاهة في الأدب الأندلسي، د. رياض قزينة، المكتبة العصرية ، لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٣٥ - ١٣٦.

يحصل من حوله أو لتجسيد رؤيته للأشياء والعالم من حوله فالسخرية في بعض الأحيان قد تكون دالة على بلوغ الشاعر أعلى درجات اليأس والبؤس فنجد أنه يعكس هذا اليأس عبر صورته الفنية الساخرة، وقد أشار أحدهم إلى أن الأديب الساخر يمتلك مقومات لا تتوافر في سواه لكون هذا الفن يتطلب مزيداً من الإقدام، والذكاء^(١)، وبعد النظر، والإحاطة بالجزئيات وقدرته على تطويرها لخدمة معانيه، فيبتدع لنا صوراً نادرة تبعث في نفس المتلقي الغيظ والغضب، وفي ذات الوقت تضحك الناس على الشخص المسخور منه أو المستهزئ به.

وقال عنها آخر: " لا يمكن أن تقوم الصورة الساخرة إلا بوجود الانتقاء للرذائل، والحقاقيات والنقائص الإنسانية الفردية والجماعية"^(٢)، وأشار بعض النقاد إلى أن هذا المفهوم كان حاضراً منذ القدم وخاصة في أشعار هوميروس؛ فالصورة الساخرة على ما أشار بعض النقاد " موجودة منذ القدم في أشعار هوميروس الملحمية التي تتميز بروح ساخرة من خلال استعمال الصورة الساخرة التي ترسخت في الأدب العربي على يد الجاحظ في القرن الثامن الميلادي لا سيما في البخلاء"^(٣).

ومن هنا يمكننا القول أن الصورة الساخرة:

هي تصوير يبالغ في إظهار عيوب شخص أو شيء بهدف النقد أو السخرية، وغالباً ما تستخدم الصورة الساخرة؛ لتصحيح السلوك أو الظواهر

(١) ينظر: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، د. نعمان محمد أمين طه، دار التوفيقية للطباعة، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٤.

(٢) السخرية والفكاهة في النثر العباسي، نزار عبد الله الضمور، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م، ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١.

السلبية بطريقة مضحكة ومتهكمة تتميز بجمعها بين النقد والهجاء والتهكم بهدف لفت النظر إلى السلبيات أو العيوب بطريقة فنية، والغاية منها الإصلاح والتقويم بدلاً من مجرد التسلية.

ثالثاً: أبعاد الصورة الساخرة

لقد تمثلت الصورة الساخرة في ابعاد عديدة ومنها :

١. الأبعاد السياسية :

إذا اردنا التعرف الى سياسة الحكام للرعية وجدنا الشكوى المرّة لانباء العصر من اهمال هؤلاء الحكام لشؤون الرعية فضلاً عن المظالم الكثيرة التي كانت تنزل بهم على ايدي هؤلاء الحكام وعمالهم من مثل قول ابي العلاء المعري^(١):

واری ملوکاً لا تحوط رعية فعلام تؤخذ جزیة ومکوس
وارتبطت الفكاهة من حيث الواقع التاريخي والسياسي بالعصور التي
يشد فيها الصراع بين قوميتين او اكثر او التي تتحول فيها نظم الحكم من
دولة آخذت في الافول الى دولة اخرى تستكمل مقومات السلطان والمكانة
وفي ضوء هذه المتغيرات وما تفرزه من متناقضات وما تفرضه من معطيات
جديدة ولا سيما في عصور الكبت السياسي والقهر العسكري ينمو الباعث
الآخر على اختيار الفكاهة وهو محاولة الشعب التغلب على تلك التناقضات
من ناحية او مقاومة الانحراف والتسلط من ناحية اخرى^(٢).

(١) تاريخ آداب العرب ،مصطفى صادق الرافعي، ط٢ ، مؤسسة هنداوي للنشر ، القاهرة ، ٢٠١٣ ، ص ٣٢ .

(٢) ديوان أبي العلاء المعري، أبو العلاء المعري ، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، ج١، ص ٧٠٤ .

وقد تعالت اصوات الشعراء منذ العصر العباسي الاول تحتج على ضياع امور الناس وهوان احوالهم وزوال هيبة الخلافة واتخذوا من السخرية وسيلة من وسائل النقد والاصلاح معتمدين على ما وجدوه من عيوب واخطاء لدى الخليفة وحاشيته وقد ظهرت الاصوات الناقدة في زمن مبكر فواكبت ما جد على المجتمع من بذور الفوضى والانقسام ابتداءً من تعيين الامين ابنه موسى وليا للعهد وهو طفل رضيع بدلاً من المأمون وانتهاء بخروج الامور من ايدي الخلفاء الى ايدي العناصر الاجنبية (١).

وعرف من بين الشعراء الذين اهتموا بتصوير هذا الانقلاب رجل اعمى من اهل بغداد يدعى علي وقد اندفع بحدة وجرأة ونقل ما يدور في بيت الخلافة من صراع وفوضى فأشار الى ظلم الحاشية للرعية وكشف عن المؤامرات التي تدبر بين الامراء والوزراء ضد بعضهم وفي لفظة ساخرة من الشاعر ادخل حلاق الوزير الى دائرة الحكم والقرار واشركه في الصراع الذي يجري وانتقد مبايعته الامين لطفله الصغير قبل ان يعي شيئاً في الحياة يقول: (٢)

أَضَاعَ الْخِلَافَةَ غِشُّ الْوَزِيرِ	وَفَسَقُ الْإِمَامِ وَجْهٌ لِّلْمُشِيرِ
فَقَضَلَ وَزِيرٌ وَبَكَرٌ مُّشِيرٌ	يُرِيدَانِ مَا فِيهِ حَتْفُ الْأَمِيرِ
وَمَا ذَاكَ إِلَّا طَرِيقُ غَرُورٍ	وَشَرُّ الْمَسَالِكِ طَرِقُ الْغُرُورِ
لِوَاطِ الْخَلِيفَةِ أَعْجُوبَةٌ	وَأَعْجَبُ مِنْهُ فِعَالُ الْوَزِيرِ
فَهَذَا يَدُوسُ وَهَذَا يُدَسُّ	كَذَاكَ لِعَمْرِي خِلَافُ الْأُمُورِ

(١) ينظر: السخرية في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، عبد الخالق عبد الله عيسى، رسالة ماجستير ، الجامعة الاردنية ، كلية الدراسات العليا ، عمان ، ٢٠٠٣ ، ص١٥٤-١٥٥.

(٢) تاريخ الخلفاء ، عبد الرحمن السيوطي ، ط١ ، مكتبة نزار مصطفى للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص٢٩٨ .

فلو يَسْتَعِينانَ هَذَا بِذَاكَ لَكُنَا بِغُرْضَةٍ أَمْرٍ سَتِيرِ

وومن أكثر الشعراء الذين بروزوا في ملاحقة الحكام واعوانهم دعبل الخزاعي وقد قال له احد معاصريه : ويحك قد هجوت الخلفاء والوزراء والقواد ووفرت الناس جميعاً ، فأنت دهر كك شريد طريد هارب خائف ، فلو كففت عن هذا وصرفت هذا الشر عن نفسك فقال : ويحك إنني تأملت ما تقول ، فوجدت اكثر الناس لا ينتفع بهم الا عند الرهبة وعيوب الناس اكثر من محاسنهم ^(١)، ولاحق دعبل الخلفاء بعد وفاتهم ليفرغ ما تبقى في نفسه من ألم وحقد او ليقول آخر ما يمكن قوله في هذا الخليفة او ذاك ومنه ما قال في الرشيد بعد دفنه ^(٢)

وَلَا أَرَى لِبَنِي الْعَبَّاسِ مِنْ عُذْرِ	أَرَى أُمِّيَّةً مَعْذُورِينَ إِنْ قَتَلُوا
بَنُو مُعَيطٍ وَوَلَاةِ الْحَقْدِ وَالْوَعْرِ	أَبْنَاءَ حَرْبٍ وَوَمَرَوَانٍ وَأُسْرَتُهُمْ
إِنْ كُنْتَ تَرْبَعُ مِنْ دِينَ عَلَى وَطَرٍ	أَرْبَعُ بَطُوسٍ عَلَى قَبْرِ الزَّكِيِّ بِهَا
وَقَبْرُ شَرِّهِمْ هَذَا مِنَ الْعَبْرِ	قَبْرَانِ فِي طُوسٍ خَيْرُ الْخَلْقِ كُلِّهِمْ
عَلَى الزَّكِيِّ بِقُرْبِ الرَّجْسِ مِنْ ضَرَرٍ	مَا يَنْفَعُ الرَّجْسَ مِنْ قُرْبِ الزَّكِيِّ وَمَا
لَهُ يَدَاةُ فَحُذِّ مَا شِئْتُ أَوْ فَذَرِ	هَيْهَاتَ كُلِّ امْرِئٍ رَهْنٌ بِمَا كَسَبَتْ

فهو يعد الرشيد شر الناس وتعجب من دفنه بجانب الرضا عليه السلام خير الناس واستدرك فجعل من الاول رجسا لا ينفعه التقرب من الزكي كما لا يلحق الاذى الزكي بقربه من الخبيث ^(٣).

(١) الاغانى ، أبو الفرج الاصفهاني ، دار الفكر للنشر ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ج ٢٠ ، ص ٢٩٧ .

(٢) ديوان دعبل الخزاعي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص ١١٦ .

(٣) السخرية في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .

وقد تنوعت موضوعات السخرية السياسية حيث نجد هناك سخرية من نظام الحكم والخلافة والسخرية من رجال الامن والسلطة وكذلك من السياسة العربية المنحرفة وقد كانت البيئة السياسية السائدة عاملاً في ظهور هذا النوع من السخرية وانتشارها حيث قام الادباء بمواجهة الوضع السياسي معبرين عن موقفهم عن طريق الادب السياسي الساخر^(١)، من مثل ماورد في الرسالة البغدادية التي تعد عملاً تهكمياً مارس التوحيدي من خلاله نقداً سياسياً لاذعاً، إذ اعتمد على أسلوب المحاكاة الساخرة لتعرية زيف المجتمع، كما سخر من الأعيان والأدباء والطبقة العليا في المجتمع آنذاك وهي الحكام يقول التوحيدي "يقلن كنّا عند أبي علي تاجر السلطان، العظيم الجليل، أنت يصلح لك مثل الحمارة البلهاء التي في دارك، تكسر الجوز على رأسها، ولا تجسر تكلمك، تظن أنك الوزير ابن الزيات أو إبراهيم بن المدبر، فأما زاد مهر التي تدقك دق الكشك، وتهينك هوان الكتاب، فليست من ابزارك، والله ما أشبه دارك بالبصرة إلا بدير هزقل، وأنا فيها بعض المجانين المحبوسين، خلصني الله من ذنوبي كما خلصني منك ومن رؤيتك"^(٢).

مرّر أبو القاسم نقده من السلطة عبر استحضار شخصيات سياسية مثل: ابن الزيات، أو إبراهيم بن المدبر وهما وزراء وتقلدوا مناصب عليا في مفاصل الدولة، وقد سخر من امرأة رجل لكونها لا تتطق بكلمة أمام زوجها خوفاً منه وقد صوّره بهيئة الوزير وخوفها منها نقله بطريقة ساخرة، وأسلوب ضاحك؛ وظف السخرية كأداة نفّس من خلالها عن حالة القهر والرفض

(١) ينظر: السخرية في شعر البردوني، ص ٢٧.

(٢) الرسالة البغدادية، ص. ٢٣٢.

للظلم والاستبداد كما فضح الزيف المتغلغل في مفاصل الدولة وهذا الضحك كان يرمي من وراءه إلى الإصلاح .

٢ . الأبعاد الاجتماعية :

لقد شكلت مظاهر التباين والخلل بين السكان بسبب التنوع البشري والتعدد العرقي والديني صورة انعكست آثارها في مرآة الفكاهة وهي تشير الى حالة التعجب والتخوف والسخرية لدى بعض الشعراء من امثال ابن المعتز الذي يقول : (١)

والدهر يخطب اهله بيد في كل جارحة له قرص
أفما ترى بلدا أقمت به أعلى مساكن اهله خص
وولاته نبط زنادقة ملأى البطون واهله خمص

لكن الظاهرة الاخطر التي نتجت عن التنوع البشري والاختلاف الديني والعرقي هي بروز النزعات المعادية للعرب في قومتهم وهويتهم وكذلك في عقيدتهم خاصة اذا علمنا ان كثيراً من الشعوب والاجناس لم تعتنق الاسلام الا لتعمل فيه معاول الهدم والتخريم وليس ادل على ذلك من الفتن والثورات الكثيرة المتلاحقة التي كانت تهدف الى تقويض اركان الدولة العباسية ولكن النزعات المعادية للعرب لم تستطع ان تهزمهم دينيا وادبيا كما فعلت سياسيا وادارياً فبقيت اللغة العربية سائدة والامور الدينية في المقام الاول مما ساعد على بروز نزعة الشعوبية (٢).

(١) تاريخ التراث العربي ، فؤاد سزكين ، منشورات جامعة محمد بن سعود الاسلامية ، الرياض ، ١٩٩١ ، ج ٤ ، ص ١٤٨ .

(٢) ضحى الاسلام ، أحمد أمين ، ط ١ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ج ١ ، ص ٤٩ .

ومن الشعراء الذين اعتمدوا الفخر بالنسب الفارسي والاعتزاز بقوميتهم بطريقة ساخرة من العرب الشاعر بشار بن برد الذي قال : (١)

فلست بتارك إِيوان كسرى لتوضح أو لحومل فالدخول
وضب في الفلاساع وذئب بها يعوي وليث وسط غيل (٢)

والى جانب بشار كان ابو نواس الذي تأثر بأمه الفارسية اكثر مما تأثر بأبيه العربي جريئاً في شعوبيته التي يعبر عنها بفكاهة ساخرة وظرف جبل عليه هذا الشاعر ومن اشعاره التي يفاخر فيها بالحضارة الفارسية ومرزيا بالحياة البدوية العربية قوله : (٣)

دَعِ الْأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الْجَنُوبُ وَتُبْلِي عَهْدَ جِدَّتِهَا الْخُطُوبُ
وَحَلِّ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضاً تَحُبُّ بِهَا النَّجِيبَةَ وَالنَّجِيبُ
بِلَادُ نَبْتِهَا عُشْرٌ وَطَلْحُ وَأَكْثَرُ صَيْدِهَا ضَبْعٌ وَذِيبُ
وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهَواً وَلَا عَيْشاً فَعَيْشُهُمْ جَدِيبُ
دَعِ الْأَلْبَانَ يَشْرَبُهَا رِجَالٌ رَقِيقُ الْعَيْشِ بَيْنَهُمْ غَرِيبُ

كما يهزأ بقبيلة تميم وهي كبرى قبائل العرب واشرفها ويزدري بالتميمي ظاهراً ولكنه يوجه سهام التهكم والاستهزاء الى كل اعرابي باطنا ويفاخر بحضارة فارس فيقول : (٤)

إِذَا مَا تَمِيمِيٍّ أَتَاكَ مُفَاخِرًا فَقُلْ عُذِّ عَنْ ذَا كَيْفَ أَكَلَكَ لِلْضَبِّ

(١) ديوان أبي نؤاس ، ص ٩٥ .

(٢) ينظر: شعر الفكاهة في العصر العباسي ، ص ٧١ .

(٣) ديوان أبي نؤاس برواية الصولي ، ص ٦٩ - ٧٠ .

(٤) شعر الفكاهة في العصر العباسي (دراسة نقدية تحليلية)، جهاد عبد القادر ، رسالة ماجستير ، جامعة البعث ، كلية الآداب ، ٢٠٠٩ ، ص ٧٣ .

تَفَاخُرُ أَبْنَاءَ الْمُلُوكِ سَفَاهَةً وَبُولُكَ يَجْرِي فَوْقَ سَاقِكَ وَالْكَعْبِ
إِذَا ابْتَدَرَ النَّاسُ الْفِعَالُ فَخُذْ عَصاً وَدَعْدِعْ بِمَعزَى يَا ابْنَ صَانِعَةِ الزَّرْبِ
فَنَحْنُ مَلَكْنَا الْأَرْضَ شَرْقاً وَمَغْرِباً وَشَيْخُكَ مَاءٌ فِي الثَّرَائِبِ وَالْصُّلْبِ (١)

وفي البيت الاول من الابيات السابقة تظهر فكاهة الشاعر وسخريته من التميمي حين وجهه الى أمر مغاير للفخر وابتدره سائلاً عن أكل الضباب تلك الحيوانات التي تعيش في الصحارى الغربية ويصيدها الاعراب ويأكلونها حتى وقتنا الحاضر .

وقد وقف بعض الشعراء في اتجاه معاكس يسخرون من الاعاجم كما حدث مع ابي العتاهية حين استهزأ بالشاعر والبة بن الحباب بسبب أصله الاعجمي الذي يدل عليه وجهه الاحمر وبشرته البيضاء وشعره الاصفر وهي صفات لم تكن معروفة بين العرب اصحاب البشرة السمراء والشعر الاسود فكان والبة كالطائر الملون ذي الريش الاحمر والاصفر يقول : (٢)

صرح بما قُلتَه واجهر لابن الحباب وقل ولا تحصر
ما لي رأيت أباك أسود غر بيب القذال كأنه
وكان وجهك حمرة رئة وكان رأسك طائر اصفر

كما اصابته سهام التهم قاضي القضاة في عهد المعتصم احمد بن ابي دؤاد لتشكك في أصله العربي وادعائه الانتساب الى قبيلة اياد فقال ابو العتاهية يسخر منه بأسلوب تهكمي مثير للضحك والاستهزاء في قالب غني بالمفارقات والمبالغات الفكاهية (٣).

(١) ديوان ابي نواس ، ص ٣٨٧-٣٨٨.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين ، ابن المعتز ، ط ٣ ، دار المعارف للنشر ، القاهرة ، ص ١١٣ .

(٣) الفهرست ، ابن النديم ، ط ٢ ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧ ، ص ٢١٢ .

انت عندي من ايادليس في ذاك كلام
شعر ساقيك وفخذيـ ك خزامى وشمام
وضلوع الشلو من صد رك نبع وبشام
لو تحركت كذا لانـ فلجت منك نعام

فتكوين المجتمع العباسي يميل إلى الترف والرخاء فساد التحلل الأخلاقي الذي زجه التوحيدي في متن الرسالة التي تضمنت الصور الساخرة فيها أبعاداً اجتماعية أفرغ من خلالها التوحيدي التفكك والانحلال في القيم والمبادئ التي كانت سائدة يقول بطريقة غير مباشرة: "قال: فقالت لرسولته: ويحك، قولي لهذا الرقيع يا مدبر، أنا أعمل بك، ما هو خير لك من أن يطرقك خيالي، إحمل دينارين في قرطاس، حتّى أجيئك بنفسي وقد انفصل ما بيننا"^(١)، فالرسالة البغدادية صوّرت الحياة اليومية في العصر العباسي، وأبرز من خلالها التوحيدي النقد الساخر والتهكم العميق الموجه ضد المجتمع عبر رصد يوم واحد من حياة شخصية البغدادي التي كانت تجوب في أنحاء بغداد .

٣. الأبعاد الاقتصادية :

" واما اذا انتقلنا الى العصر العباسي الثاني فإننا نجد عصوراً مليئة بالتناقضات ولاسيما العصر البويهّي فكان الثراء الفاحش الى جانب الفقر المدقع سمة المجتمع العباسي منذ الدور الثاني ذلك انه من يتصفح تاريخ هذه الفترة وسير رجالها يهوله سوء توزيع الثروة بين الناس حتى اننا لنجد في المجتمع طبقتين بينهما بون شاسع في الوضع الاقتصادي ومن ثم في نمط الحياة طبقة واسعة الثراء تحيا حياة يغمرها الترف والنعيم وتتفق ببذخ

(١)الرسالة البغدادية، ص. ٢٣٢ .

واسراف وهي طبقة الخاصة من ذوي النفوذ في الدولة ومن كان على صلة بهم الى كبار الاغنياء من ملاك الارض والتجار وطبقة فقيرة تحيا حياة بائسة كثيرا ما يفترسها الجوع ويتهدهدها الموت وهي طبقة العامة التي كانت تمثل غالبية الشعب وكتب التاريخ حافلة بما يؤكد هذا الوضع الطبقي الشاذ^(١)، وقد حملت الصورة الساخرة أبعاداً اقتصادية عميقة أبرزها التوحيدي في رسالته البغدادية عبر يوميات أبي القاسم الذي تجول بين أحيائها ومجالسها، وقد تجلّت الأبعاد الاقتصادية في نقاط كثيرة أبرزها: ظاهرة التطفل والارتزاق يقول: "يحب الولائم أن يحضر موائدها، ويخبط ثرائدها، ويرتع في أطايبها، ويمعن في غرائبها، ولا يقصد من الألوان إلا إلى أحسنها صنعة، وألذّها مضغة، وأغلاها سعراً في السوق، وأسلسها في الحلوق"^(٢)، هذه صورة الطفيلي كما رسمها التوحيدي وسخر منها بأسلوب فكاهي يحمل انتقاداً لاذعاً، وسخرية؛ إذ سلطت الرسالة البغدادية الضوء على فئة من المجتمع تعيش عالية على من حولها أي على المجتمع، وقد جسّد البغدادي صورة هذا الشخص الطفيلي الذي اعتمد في معيشته على التنقل بين موائد الأثرياء وولائمهم مستغلاً تلك المجاملات الاجتماعية بغية الحصول على قوت يومه.

٤. الأبعاد الدينية :

تُعد السخرية الدينية في الأدب العربي من أكثر أنواع السخرية تأثيراً وجرأة، إذ أنها تتعامل مع المقدسات والرموز الدينية التي يقدسها المجتمع، ما يجعلها قادرة على إثارة ردود فعل قوية بين المتلقين. ومع ذلك، فإن دراسة هذه النصوص لا تهدف إلى محاكمة أصحابها في معتقداتهم الدينية،

(١) شعر الفكاهة في العصر العباسي ، ص ٥٩ .

(٢) الرسالة البغدادية، ص. ٦٥.

بل تهدف إلى تحليل مواطن السخرية وفهم الأهداف الفنية والاجتماعية منها، فكانت السخرية الدينية في حالة أبي دلالة، كانت تعكس طبيعة شخصية الكاتب نفسها؛ فقد كان الطابع الفكاهي العبثي عنصرًا مهيمًا على رؤيته للعالم، فاستطاع أن يساوي بين بعض المقدسات وأمور أخرى مألوفة في حياته اليومية، مما جعل السخرية وسيلة جذب وإثارة، وليس موقفًا فكريًا نقديًا صارمًا^(١).

تظهر الأبعاد الدينية للسخرية في عدة محاور:

١. **النقد الاجتماعي من خلال الدين:** حيث تُستغل النصوص الدينية أو الرموز المقدسة لتسلط الضوء على الظواهر الاجتماعية السلبية، مثل: الرياء والتزمت، والفساد الديني، من دون المساس بعقيدة الأفراد^(٢).
٢. **تحرير العقل والخيال:** تعمل السخرية الدينية على تجاوز الصرامة التقليدية في التعامل مع النصوص المقدسة، فتفتح المجال للتأمل الفكري والابتعاد عن الجمود الديني، وهو ما يساهم في تطوير الحس النقدي لدى المتلقي^(٣).
٣. **إضفاء البعد الإنساني على المقدسات:** عبر استخدام الفكاهة، يتم عرض القيم الدينية في سياق إنساني يعكس تجارب الحياة اليومية، ويجعلها أقرب إلى المتلقي، دون المساس بمضمون العقيدة^(٣).

(١) ينظر: السخرية في الشعر أبي دلالة دراسة موضوعية فنية: *سخرية أبي دلالة* — مجلة كلية التربية الأساسية (المستنصرية)، العدد ١٢٦، أغسطس ٢٠٢٤، الصفحات ٩٧٥-٩٨٠.

(٢) *السخرية في الأدب العربي* — نعمان أمين طه يناقش أصول السخرية الدينية والأدبية، ويمتدّ عبر التاريخ الأدبي العربي.

(٣) *السخرية في الشعر أبي دلالة دراسة موضوعية فنية: سخرية أبي دلالة* — مجلة كلية التربية الأساسية (المستنصرية)، العدد ١٢٦، أغسطس ٢٠٢٤، الصفحات ٩٧٥-١٠٠١.

٤. **المزج بين الطرافة والفكر:** حيث يجمع الكاتب بين الفكاهة والسخرية، وبين رسائل نقدية ضمنية تتعلق بسلوكيات المجتمع الديني، مما يخلق نصوصاً ذات طابع مزدوج تجمع بين التسلية والتأمل^(١).

وهكذا فإنَّ السخرية الدينية في الأدب العربي ليست مجرد هجاء أو استهزاء بالرموز المقدسة، بل هي أداة فنية ونقدية تمكن الكاتب من التعامل مع الدين بطريقة تفاعلية، تجمع بين النقد الفكري والفكاهة الاجتماعية، وتعكس التنوع في الدوافع والوظائف بحسب طبيعة كل كاتب وسياق إنتاجه الأدبي، وقد حملت الرسالة البغدادية أبعاداً دينية عميقة عكست الواقع المضطرب للقرن الرابع الهجري نذكر من بينها: خرق المقدس؛ إذ استخدم التوحيدي المحاكاة الساخرة للطقوس والشعائر مثل: افتتاح الكلام بالبسملة، والوقار والانتهاء به إلى ممارسات منافية، هدف من خلالها إلى تعرية الزيف المتغلغل في المجتمع في تلك الآونة، وقد فضح العري والنفاق لبعض الشخصيات الدينية المتمثلة بالشيخ قائلًا: " **قد عاشر المقامرين والتبازين، وتخلّق بأخلاق المخانيث، والقرّادين، ودرس علم الزرّاقين، والمشعبدين**"^(٢)، فالتوحيدي كشف عبر شخصية الشيخ الذي ينبغي أن يكون مثلاً بالأخلاق والعلم والأدب العري والتحلل في المجتمع، فالصورة النموذج عمل التوحيدي على خلقتها، وبالتالي حملت الصورة الساخرة في نصّ التوحيدي أبعاداً دينية وظفها التوحيدي لغرض السخرية والتهكم من الواقع المعيش، وهدف من خلالها إلى الإصلاح.

ومما سبق يمكننا القول: إن المجتمع العباسي تكوّن من عناصرٍ متنوعةٍ، وأجناسٍ مختلفة فقدت الانسجام فيما بينها؛ إذ كان التنافس والتناحر هو السمة البارزة بين شعوبها لذلك كان مآل الدولة الانحلال والتشرذم لان

(١) خطاب السخرية في ديوان أبي دلامة الأسدي، نوال قرين النذير. رسالة ماجستير. جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٢٤، ص

(٢) الرسالة البغدادية، ص. ٥٠-٥١.

السعي من أجل تحقيق الوحدة بدأ امرأ في غاية الصعوبة منذ الدور الأول
وأما التطور الحضاري الهائل الذي سببه التنوع العرقي والعائدي والفكري
عند أبناء المجتمع العباسي فقد أدى دوراً محورياً في خلق ظروف مناسبة
لإزدهار الفكاكة وتطورها بسبب التنافس والتحدي بين أبناء المجتمع.

رابعاً: حياة أبي حيان التوحيدي

١. نسبه

يرى البحث أنه من الضروري، قبل التعرّض لنتاج أبي حيان
التوحيدي الفكري، الوقوف عند شخصيته الجدلية التي أثارت حولها كثيراً من
التباين بين النقاد والمؤرخين. هو من أبرز المصنّفين في الأدب والفلسفة في
القرن الرابع الهجري، وقد جمع بين النزعة الفكرية والتأمل الفلسفي والجرأة
في التعبير، مما جعله عرضةً للاتهام من بعض معاصريه ومن جاء بعدهم.

أبو حيان علي بن محمد بن العباس البغدادي الصوفي، صاحب
المصنّفات الأدبية والفلسفية. وقد قيل إنه كان من أعيان الشافعية. وذكر
ابن بابي في كتاب الخريدة والفريدة أنّ أبا حيان كان "كذاباً، قليل الدين
والورع عن القذف، مجاهراً بالبهتان، وتعرّض لأمر جسام من القذح في
الشريعة والقول بالتعطيل"^(١). وهذه الصورة القاسية التي نقلها بعض
المؤرخين تعبّر في نظر الباحث عن التناقض الذي أحاط بشخصية
التوحيدي، فهي تعكس من جهة موقفاً أخلاقياً أو عقائدياً متشدداً من
معاصريه، وتشير من جهة أخرى بمدى حرية تفكيره وجرأته على مساءلة
الثوابت.

اختلف المؤرخون في أصله: فقليل إنه من شيراز، وقيل من نيسابور،
أو من واسط وعلى الرغم من هذا الاختلاف، يتفق الدارسون على أنه
فارسي الأصل، ولو لم يكن كذلك لصرح المؤرخون بنسب عربي واضح له.
ومن الملاحظ أن أحداً من مترجميه لم يذكر موضع ولادته ولا زمنها بدقة.

(١) الفكاكة و الهزل في آثار أبي حيان التوحيدي. مهدي عابدي "مجلة الجمعية الإيرانية للغة
العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة. (2011) ص ٤٠-٤٥.

غير أن ابن قاضي شهبة يورد أن أباه، محمد بن العباس، كان يبيع التمر في بغداد^(١). ويلاحظ أن هذا الغموض في نسبه وموضع ميلاده ربما يعكس طبيعة عصره، إذ لم يكن الانتماء المكاني ذا أهمية تُذكر أمام الانتماء الثقافي والفكري .

أما تاريخ ميلاده، فقد سكت عنه أكثر من كتب عنه، إلا أنه هو نفسه حدّده في رسالة وجهها سنة (٤٠٠هـ) إلى القاضي أبي سهل علي بن محمد، حيث قال^(٢): «فإني في عشر التسعين».

وبناءً على ذلك يكون مولده في العقد الثاني من القرن الرابع الهجري، أي سنة ٣١٢هـ، في بغداد، وفيها نشأ^(٣).

وقد لُقّب بالتوحيدي؛ لأن أباه كان يبيع نوعاً من التمر في بغداد يُعرف باسم "التوحيد". ويرى ابن حجر العسقلاني أن هذا اللقب قد يُحتمل أيضاً أن يكون نسبةً إلى التوحيد بمعنى العقيدة، إذ كان المعتزلة يطلقون على أنفسهم "أهل العدل والتوحيد". لكن اللافت أن أبا حيان نفسه لم يشر قطّ في كتبه إلى هذا اللقب، ولا إلى نسبه أو نسب أسرته^(٤).

وصف ياقوت الحموي في كتابه "معجم الأدباء" أبا حيان التوحيدي بـ "شيخ الصوفية وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة"، بينما قال فيه ابن الجوزي: "كان

(١) ينظر: "الآخر في فكر أبي حيان التوحيدي: اليونان فلسفةً وفلاسفةً نموذجاً". محمد همامك المركز: مجلة الدراسات العربية ٤، 213-241 (2025) no. 2. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، القاهرة، ١٩٣٩م، ج ١، ص ٤٥.

(٢) البنى السردية في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي. اسيل سالم كاظم . International Journal on Humanities and Social Sciences, (٤٩)، ١-١٣.

(٣) الفصل بين المتلازمات النحوية في مقابسات أبي حيان التوحيدي (٤٠٣هـ) دراسة في المعنى النحوي. باسل محمد محي الدين . مجلة آداب المستنصرية، ٤٨ (١٠٧)، ١٤٥-١٧٧.

(٤) الفكاهة و الهزل في آثار أبي حيان التوحيدي. مهدي عابدي، "مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة ٧ (201١) .

زنديقاً". ويُروى أنه وُلد في شيراز (أو نيسابور)، ثم أقام فترة في بغداد، وانتقل بعدها إلى الريّ حيث تقرب من الوزيرين ابن العميد والصاحب بن عباد، إلا أنه لم يكن راضياً عن تجربته معهما. (١)

٢. أصله

يرى أنّه ليس من السهل على مؤرّخ سيرة أبي حيّان التوحيدي أن يقطع برأيٍ نهائيّ في أصله الذي انحدر منه، نظراً لاضطراب الأخبار وتناقض الروايات حول منشئه ونسبه. فقد ذهب بعض المؤرخين والدارسين إلى أنه فارسيّ الأصل، قادم من شيراز أو نيسابور أو واسط، بينما رأى آخرون أنه عربيّ النشأة، وُلد في بغداد ثم انتقل منها إلى شيراز في مرحلة لاحقة من حياته (٢).

ويلاحظ أنّ ياقوت الحموي نفسه، في ترجمته للتوحيدي، يعترف بصعوبة الجزم في هذا الجانب، إذ يقول إنّنا «نجهل تماماً أصله ونشأته»، لأنّ أحداً من معاصريه لم يذكر نسبه صراحةً في كتاب، ولم يرد في رسائله أو نصوصه ما يدل على موطنه الأول أو أصله العائلي. وهذه الملاحظة تؤكد أنّ أبا حيّان لم يكن معنياً بإبراز نسبه أو أصله، بقدر ما كان منشغلاً بمساره الفكري والروحي، وهو ما يعكس في نظر الباحث نزعةً وجوديةً مبكرة، تضع الهوية الثقافية والفكرية فوق الانتماء الجغرافي أو العرقي (٣).

ومن خلال تتبّع القرائن المتاحة، يرجّح في ضوء تحليل الروايات المتناثرة أنّ أبا حيّان كان فارسيّ الأصل، بغداديّ النشأة، انتقل بين المدن

(١) ينظر: معجم الادباء، ياقوت الحموي، تحقيق احسان عباس، ط ١. بيروت. دار الغرب الاسلامي، ١٩٩٣م، مج ٥، ص ١٩٢٤.

(٢) ينظر: الامتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، ص ٦.

(٣) ينظر: معجم الادباء، ياقوت الحموي، ج ٥، صفحة ٢١٥.

الكبرى في المشرق الإسلامي طلباً للعلم والمعرفة. فذكره بعض المؤرخين ضمن تلامذة المدارس البغدادية الأولى، كما أشار آخرون إلى صلاته برجال الريّ وأصفهان وشيراز، ما يدل على اتساع أفقه الجغرافي والفكري في آنٍ واحد. ويبدو أن هذه الحركية المكانية أسهمت في تشكيل وعيه النقدي والسخري، إذ جعلته يرى التفاوت بين البيئات ويقارن بين طبائع الناس والمجتمعات، فانعكس ذلك في أسلوبه الأدبي المشحون بالتناقضات والمفارقات بذلك، ينظر إلى مسألة الأصل من زاوية الأنساب وحدها، بل من زاوية التأثير الثقافي في تكوين الشخصية الأدبية، إذ يرى أن التوحيدي تجاوز حدود المكان ليعبر عن إنسانٍ كونيٍّ مشغولٍ بأسئلة الوجود والمعرفة أكثر من انشغاله بالانتماء القومي أو العرقي

٣. مهنته

شكّلت مهنة الوراقة المرتكز الأساسي في التكوين المعرفي والشخصي المبكر لابي حيان التوحيدي في بغداد، وبالرغم من قسوتها وضآلة مردودها المادي ومشقتها، إلا أنها اتاحت له الانخراط في بيئة المخطوطات. وقد اتسمت هذه المرحلة بـ"العزلة الثقافية" فقد كان ينصرف إلى نسخ الكتب لقاء أجرٍ زهيد، يقضي ليله ونهاره بين دكاكين الوراقين في بغداد، غارقاً في عوالم الورق والمداد والمخطوطات، دون أن يحظى باهتمام من الأدباء أو المفكرين في عصره^(١).

ويُرجّح، بالاستناد إلى المعطيات التاريخية، أنّ هذه المرحلة من حياة التوحيدي تميّزت بما يمكن تسميته بـ"العزلة الثقافية المنتجة"؛ إذ لم يكن له حضور اجتماعي أو أدبي يُذكر، لكنه كان يبني في الخفاء رصيماً من

(١) ينظر: البصائر والذخائر. أبو حيان التوحيدي. دار النشر افاق، ج ١، ص ٦.

المعرفة الواسعة والتجربة الإنسانية العميقة. ويبدو أنّ شعوره بالتمهيش والإقصاء الاجتماعي قد ترك أثراً نفسياً بالغاً في تكوينه، فتحول في ما بعد إلى نزعة نقدية ساخرة، تُسائل الواقع وتكشف تناقضاته، كما تجلّى ذلك بوضوح في رسائله، ولا سيّما الرسالة البغدادية.

ومن خلال هذه القراءة، يرى أن مهنة الوراقه مثّلت الأساس العملي لتكوينه الثقافي والذهني، إذ جعلته يعيش في تماسٍ دائم مع النصوص والمفاهيم، ويدرك من خلالها المفارقات بين الفكر والممارسة، وبين القول والواقع، وهي المفارقات التي تغذّت منها لاحقاً سخريته العميقة من المجتمع والعلماء والسلطة على السواء.

٤. ثقافته

يرى أنّ مهنة الوراقه مثّلت المنعطف الأهم في تكوين أبي حيان التوحيدي الثقافي والفكري، إذ لم تكن مجرد وسيلة للرزق، بل كانت بوابةً كبرى إلى المعرفة. فقد أتاح له اشتغاله بنسخ الكتب فرصة الاطلاع المباشر على مختلف حقول العلم والفكر والأدب والفلسفة والعلوم الدينية والإنسانية، الأمر الذي جعله يعيش في تفاعلٍ دائم مع النصوص والمفاهيم التي دونتها العقول الكبرى في عصره^(١).

ومن خلال ممارسته الطويلة لهذه المهنة، قويت حافظته، وتوقد ذهنه، واتسعت مداركه، إذ تمرّست ذاكرته على حفظ النصوص وروايتها، بينما تولّد لديه حسّ نقدي متنامٍ مكّنه من التمييز بين أساليب الكتاب والمفكرين، فصار يقف على دقائق البيان ووجوه البلاغة. ويرى الباحث أنّ هذه الخبرة العملية أسهمت في بناء ملكة لغوية رفيعة ظهرت لاحقاً في نثره المشحون بالسخرية والتفلسف والتأمل.

(١) ينظر: أخلاق الوزيرين. أبو حيان التوحيدي. دار النشر افاق. ص ١٣٠

٥. صفاته

تكشف شخصية أبي حيّان التوحيدي عن ملامح **التناقض** والازدواجية؛ فهو من ناحية كان مثقفاً واسع الاطلاع، دقيق الفهم، قادراً على الإبانة وإظهار العلم في المجالس الأدبية والفكرية، غير أنّه فشل في **مجالس الوزراء والأعيان**، إذ لم يتدرّب على أساليب التخاطب والبروتوكولات الخاصة بالمجالس الرسمية، فجاء انتقاله المفاجئ من أوساط الوراقين والأسواق إلى مجالس ذوي السلطان انتقالاً مرتبكاً انعكس سلباً على حضوره الاجتماعي، وقد لوحظ على أبي حيّان أنّه كثير الاستجداء للمال والعطف والاهتمام، الأمر الذي جعل طابع الاستعطاف جزءاً من شخصيته. أما أصدقاؤه المقربون، مثل **أبي الوفاء المهندس**، فقد وصفوه بأنه شخصية فريدة تحمل قدراً كبيراً من التناقضات والقلق الوجودي. وربما يعود ذلك إلى عوامل عدة؛ منها دمامة وجهه التي ورثها، وما ارتبط بها من شعور بالنقص، إضافة إلى طبيعته السوداوية التي قرّبتّه إلى صورة بعض العباقرة البائسين في التاريخ، مثل **ابن الرومي**، وأبي العلاء المعري، وشارل بودليير^(١).

كما عُرف عنه أنّه كان زئبقيّ المزاج، سريع الانفعال، شديد الشك بالناس وبالوجود، ينتقص من الآخرين ويسخر منهم، حتى مع بار الوزراء الأدباء ك **ابن العميد وابن عباد**، رغم أنه كان في أمس الحاجة إلى دعمهم ورعايته^(٢).

٦. شيوخه

كان أبو حيّان التوحيدي يفاخر بكثرة شيوخه وتعدد مشاربهم العلمية، إذ جمع بين علوم اللغة والأدب والمنطق والفلسفة. فمن أبرز من أخذ

(١) ينظر : أبو حيّان التوحيدي في كتاب المقابسات، عبد الأمير الأعسم ، الشؤون والثقافة العامة ، العراق بغداد ، ط ٣ ، ١٤١١ هجرية، ١٩٨٦ م، ص. ٦٠

(٢) ابو حيّان التوحيدي فيلسوف الأدباء واديب الفلاسفة . محمد علي الصباح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٤١١ هجرية ، ١٩٩٠ م ، ص. ٣٢

عنهم. هو أبو جعفر بن الزبير، وهو من العلماء العراقيين البارزين. كما حضر مجالس الأصبهاني، وأخذ عن أبي جعفر بن الطّباع، وأبي الحسن الأَبْذِي، وابن أبي الأحوص، وابن الصائغ، وأبي جعفر الليلي، ومن الشيوخ المتميزين الذين كان لهم أثر بارز في تكوينه العلمي والفكري أبو سليمان المنطقي السجستاني (محمد بن طاهر بن بهرام)، الذي عُرف بعمق نظره الفلسفي والمنطقي، إلى جانب سعة ثقافته في اللغة والأدب والشعر. وقد انعكس تأثيره بوضوح على كتابات التوحيدي، ولا سيما في نزعتها التأملية والمنطقية^(١).

٧. وفاته

اختلف المؤرخون في تحديد سنة وفاة أبي حيان التوحيدي، فقد ذكر بعضهم أنّه توفي سنة (٤١٤هـ) ، بينما ذهب آخرون إلى أنّ وفاته كانت سنة (٤٠٣هـ) وهذا التباين في المصادر يعكس غموضاً يحيط بسيرة هذا الأديب الفيلسوف الذي لم ينل في حياته ما يستحقه من اهتمام، حتى كان موته - مثل نشأته - محاطاً بالالتباس وعدم اليقين^(٢).

(١) دراسات في الأدب العربي العصر العباسي : دكتور محمد زغلول سلام ، التقدم ، الاسكندرية، ص ٥٢٧ .

(٢) ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان ، ج ٣، ص ٤٠٧. وينظر: أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الادباء : ٢١. وينظر : النشر الفني في القرن الرابع ، د. زكي مبارك، دار الكتب المصرية، ص ١٦ .

خامساً: وصف المدونة (الرسالة البغدادية) لأبي حيان التوحيدي، وأسلوبه في الكتابة.

تعد الرسالة البغدادية من أهم أعمال أبي حيان التوحيدي، حيث تمثل نموذجاً فريداً للنثر العربي في القرن الرابع الهجري، وتتميز بعدة خصائص على مستوى الموضوع والأسلوب^(١)

١. موضوع الرسالة:

تناولت الرسالة موضوعات أدبية وفلسفية واجتماعية، مع التركيز على الحياة العلمية والأدبية في بغداد، ونقد مظاهر الفساد والضعف في المجالس الرسمية. كما عرضت الرسالة تجارب شخصية للتوحيدي في مواجهة السلطة، مع تقديم وصف دقيق لمجالس الأدباء والوزراء والأحداث التي شهدتها.

٢. أسلوب الرسالة:

أ- استخدم التوحيدي الأسلوب المباشر في سرد الأحداث والوقائع، كما في وصفه للقاءاته مع الشخصيات البارزة (مثل أبي بكر وعمر) وإبراز ردود أفعالهم.

ب- استعمل الجملة الخبرية لنقل المعلومات والأفكار، بما يعكس ملاحظة دقيقة للظروف الاجتماعية والسياسية والعلمية.

ت- اعتمد الأسلوب غير المباشر أحياناً في التساؤل عن الأمور الفلسفية أو الغير ملموسة، مثل استخدام أدوات الاستفهام أو النداء لتوجيه الانتباه إلى نقاط محددة.

(١) ينظر: الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدي، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، ج ١ : مقدمه. أبو حيان التوحيدي، الرسالة البغدادية، تحقيق: حسن السندوبي، القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٥١م، ص ١٢-٤٥.

ث- انتظم النص أحياناً باستخدام السجع، خصوصاً في ختام الرسائل أو في الصيغ الدعائية، ليضفي على النص إيقاعاً موسيقياً وجمالية لفظية.

٣. خصائص النثر في الرسالة:

- أ- يمزج التوحيدي بين البلاغة والفكر العميق، مع مراعاة تناسق الألفاظ وتشاكل المعاني، وتوظيف الصور الفنية في نقل المشاعر والأفكار.
- ب- يعتمد على الإطناب والازدواجية في عرض الأفكار، مستلهما أسلوب الجاحظ، بحيث يوضح الفكرة من جميع جوانبها ويغطي جميع الاحتمالات.
- ت- يمتاز النص بالشفافية والوضوح في وصف الشخصيات، دون مراوغة أو تهوين، بل يستخدم أحياناً النثر المسجوع كسلاح أدبي في النقد أو التهكم.
- ث- يعكس النص ثقافة موسوعية، إذ يجمع بين العلوم الدينية، الفلسفة، الأدب، الشعر، واللغة، مع إشارات إلى كتب ومؤلفات سابقة ومعاصرة.

٤. القيمة التاريخية والأدبية:

تعدُّ الرسالة وثيقة مهمة لدراسة الوسط الثقافي في بغداد، وعلاقات الأدباء بالسلطة، كما تقدم نموذجاً متكاملًا للنثر العربي الراقى، الذي يجمع بين المعرفة الواسعة، البلاغة، والأسلوب الفني الجاذب^(١).

أمّا أسلوبه في الكتابة:

يُعدُّ أبو حيان التوحيدي من كبار الكتّاب الموسوعيين في القرن الرابع الهجري؛ فقد تناول في مؤلفاته معظم علوم عصره وآدابه، درساً وتعليلاً،

(١) المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تحقيق حسن السندوبي، دار الكتب المصرية، ١٩٥١، ص ١٢-٥٥.

وشرحاً ونقداً وتعليقاً. وتترك كتاباته انطباعات واضحة عن ثقافة الكاتب الحاذق والأديب الألمعي^(١)، وقد لخص التوحيدي بنفسه شروط الكاتب الحقيقي ومقومات أسلوبه، إذ يرى أنه ينبغي للكاتب أن يكون حافظاً للقرآن الكريم ليستمد منه روحه وألفاظه، عارفاً بالسنة والأخبار والسير، مطلعاً على الرسائل والكتب. كما يجب أن يتصف أسلوبه بتناسب الألفاظ وتشاكل المعاني وتشابه الخطوط، وأن يكون ذكياً، خبيراً بما يحتاج إليه من أدوات البيان، عارفاً بالحلي والزينة اللفظية^(٢)، ويؤكد أيضاً على ضرورة امتلاك الكاتب مهارة في الشعر، ودقة في صناعة الخط، ونظافة في الهيئة، وظرفاً في المعاشرة، ويشترط أن يكون دمث الأخلاق، لطيف العشرة، حسن المحاضرة، مليح النادرة، بعيداً عن الغلو في الألفاظ الغريبة أو التعسف في اللغة المتكلفة^(٣).

١. استخدام الأسلوب المباشر في رسائل التوحيدي.

٢. استخدام الجملة الخبرية في رسائل التوحيدي

٣. استخدام الأسلوب غير المباشر

٤. استخدام الإشارة إلى غير العاقل

٥. استخدام النداء

٦. استخدام السجع في رسائل أبي حيان التوحيدي

٧. ازدواجية التعبير ومعانقة الفكرة في أسلوب أبي حيان التوحيدي.

(١) الادب العربي في العصر العباسي . دكتور ناظم رشيد ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة

الموصل ، ١٤١٠ هجرية ١٩٨٩ م ، ٣٢٠

(٢) ينظر: ثلاث رسائل لأبي حيان التوحيدي ، ص. ٣٦

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص ٥٣

ولا يقتصر تميّز أسلوب أبي حيّان التوحيدي على الجوانب البلاغية واللغوية فحسب، بل يتجاوز ذلك ليؤدي وظيفة فكرية عميقة، إذ تتجلى في كتاباته نزعة تأملية نقدية تعكس قلق المثقف في العصر العباسي، وسعيه إلى التوفيق بين العقل والنقل، وبين الفلسفة والأدب. فقد اتخذ التوحيدي من الكتابة وسيلةً للكشف عن إشكاليات الوجود الإنساني، ومعاناة الأديب في علاقته بالمجتمع والسلطة، وهو ما يظهر بوضوح في نزوعه إلى الشكوى وبثّ الهموم بأسلوب أدبي رفيع يجمع بين الصدق العاطفي والصياغة الفني^(١)، كما يُلاحظ أنّ التوحيدي قد أفاد من التراث الفلسفي، ولا سيما الفكر اليوناني المترجم، فانعكس ذلك في عمق معالجاته وتحليلاته، إذ لم يكن مجرد أديب منشئ، بل كان مفكراً موسوعياً يمزج بين الأدب والفلسفة، ويجعل من نصوصه فضاءً للحوار العقلي والتأمل المعرفي، ويؤكد هذا الطابع الحوارية اعتماده أسلوب المسائلة والجدل، الذي يُبرز قدرة الكاتب على تفكيك القضايا وإعادة بنائها في إطار لغوي جمالي، ومن جهة أخرى، فإنّ أسلوب التوحيدي يتسم بقدرته على تمثيل الحياة الثقافية في بغداد تمثيلاً حيّاً، إذ تنعكس في نصوصه صورة المجالس الأدبية والعلمية، بما تحمله من نقاشات وسجلات فكرية، مما يجعل كتاباته وثيقةً أدبية وتاريخية في آنٍ واحد، وهذا ما يمنح نصوصه بعداً توثيقياً يتجاوز حدود الإبداع الفردي إلى تسجيل ملامح الحياة الثقافية في عصره^(٢).

(١) ينظر: لإمتاع والمؤانسة التوحيدي، ١٩٥١، ص ١١٢

(٢) ينظر: لإمتاع والمؤانسة، أبو حيّان التوحيدي، دار الكتب المصرية، ١٩٥١، ص ٣٣.

وينظر: تاريخ الفلسفة في الإسلام، عبدالرحمن، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص ٥٥.

وخلاصة القول إن الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية لا تقتصر على
اضفاء الطرافة والمتعة على النص بل تؤدي وظيفة فنية ونقدية في الكشف
عن جوانب متعددة من الحياة الثقافية والاجتماعية في العصر العباسي.

الفصل الأول.

مرجعيات الصورة الساخرة

المبحث الأول

المرجعيات الدينية للصورة

الساخرة

المبحث الثاني

المرجعيات الأدبية للصورة

الساخرة



الفصل الأول

مرجعيات الصورة الساخرة

توطئة:

يعدُّ الخطاب الساخر أحد أبرز تجليات الوعي النقدي في الأدب العربي؛ إذ لم يُوظف بوصفه أداة للإضحاك فحسب، بل اتخذ وظيفة تقويمية، وأخلاقية، وفكرية، استهدفت كشف الزيغ الاجتماعي، والانحراف القيمي، وقد شكّلت الصورة الساخرة في التراث العربي ضمن سياقين متكاملين: السياق الديني المتمثل في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والسياق الأدبي المتمثل في الشعر والنثر الفني.

فقد أسهم النصّ الديني في ترسيخ أسس السخرية القائمة على المفارقة، وقلب الدلالة والتعريض، كما في الأساليب القرآنية التي تُقدّم فيها البشارة في سياق التهديد، أو يُستعمل الأمر على سبيل التّهكّم، وهو ما أضفى على السخرية بُعداً أخلاقياً صارماً يهدف إلى الإصلاح لا السخرية المجانية^(١). كما واصل الحديث النبوي الشريف هذا النهج بأسلوب تعريضي تربوي سعى إلى تقويم السلوك من دون انتقاص من الكرامة الإنسانية^(٢).

وفي السياق الأدبي، أسهم الشعر العربي القديم في بناء الصورة الساخرة عبر الهجاء الأخلاقي والمفارقة، والتضاد، غير أن النثر الفني وقر مجالاً أوسع لتطوير السخرية بوصفها خطاباً نقدياً مركّباً؛ فقد مكّنت الرسائل الأدبية،

(١) ينظر: التحرير والتنوير، لابن عاشور، ص ٤٩-٥٠.

(٢) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٦م، ص ١٢٤-١٢٨.

والمقامات من توظيف التعريض والسرد، وبناء المشهد، ممّا أسهم في نقل السخرية من الهجاء المباشر إلى النقد الاجتماعي والفكري^(١).

وفي هذا الإطار، تمثّل الرسالة البغدادية لأبي حيّان التوحّيدي نموذجاً ناضجاً لتفاعل المرجعيتين الدينية والأدبية في صياغة الصورة الساخرة؛ إذ استثمر التوحّيدي الأساليب القرآنية والحديثية، ووعى منجز النشر السابق عليه، ليقدم سخرية نقدية ذات عمق أخلاقي وفلسفي، تستهدف محاكمة الواقع الثقافي والاجتماعي لعصره^(٢).

كما تعدّ الصورة في الأدب ركيزة مهمة من الركائز التي يقوم عليها؛ فهي: وسيلة تعبيرية يحملها الكاتب ما يريد من مشاعر وخواج نفسه فتتطرق عما يكتمه كما تعكس كلّ ما يجول في كنهه فهي تفصح عن تجربته الشعورية إزاء العالم من حوله فتكون الصورة مرآة حياة لذات الشاعر، والصورة الفنية ليست حكراً على كاتب بل نجد الشاعر يتناص مع غيره من الشعراء في تشكيل صورته كما يضمنها من القرآن الكريم والحديث الشريف ممّا يجعله مفهوماً لدى المتلقي، والصورة الفنية قد تأتي محملة بأبعاد دينية وثقافية تفتحها على عوالم وتجعل القراءة لها متعدّدة بتعدّد القراء واختلاف مداركهم الفكرية والمعرفية، وقد تحدّث الجرجاني عن مسألة الصورة الشعرية في معرض حديثه عن النظم؛ فالصورة عنده تتوجه عبر علاقات النظم بين الألفاظ بحسب رؤية الشاعر الذاتية يقول: " إنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه

(١) الفن ومذاهبه في النثر العربي القديم، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص ١٤٢-١٤٥؛ وانظر أيضاً ص ٣٤٥ من أدبنا المعاصر، طه حسين، دار الآداب، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١١٤.

(٢) ينظر: الرسالة البغدادية، أبو حيّان التوحّيدي، تح: عبود الشالجي، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١، ١٩٩٧م، ص ٨٧.

الشي الذي يقع فيه التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتم أو سواراً^(١)؛ فالفضة والذهب وجودهما غير ملحوظ إنما الذي أوجدتهما وجعلهما للعيان هما الصياغة والتشكيل وفق قالب عام، كما أدّى الفن دوراً مهماً في التأثير في النفوس؛ إذ يعدّ تعبيراً صريحاً عن الوجود الروحي والشعوري والميتافيزيقي للأشياء^(٢)، إلا أنّ ما يعطي الصورة فاعليتها ليست حيويّتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس وتأتي "فاعلية الصورة من كونها تمثيلاً للإحساس"^(٣)، ومازال هذا المنجز الحكائي العربي يعتمد في رسم صوره على المجتمع وحياته فنجدته يستلهم منه ويمده بالأفكار التي لا تنضب، ويصوّر تأنق البغداديين ويحدث عن دجلة المشحونة بالمراكب المحفوفة القصور، فأحداث هذه الرواية أو الحكاية لم تمر في حلم أو رؤية إنما هي واقع مملوءة بالفكاهة الساخرة التي استخدمها المؤلف في فضح المسكوت عنه ونقد الواقع الاجتماعي، والتحول الحضاري في القرن الرابع للهجرة هذا السرد العباسي يتمركز حول بغداد وهو مرآة الحالة الاجتماعية والثقافية في عصر المؤلف لأنه يسلط الضوء على الفجوة والفساد الخلقي السائد آنذاك، ويشير إلى حفلات الغناء في بغداد، وعدد الجوار لإمتاع الرجال؛ فنجدته يقدّم الأحداث والشخصيات ويصف الأمكنة بطريقة ساخرة تعبر عن التهكم والاحتقار.

في هذا الفصل الموسوم بـ((مرجعيات الصورة الساخرة)) سيتم التطرق إلى مرجعيات هذه الصورة في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي، وجرى تقسيم الفصل على مبحثين؛ ويتفرع كل مبحث إلى مطلبين ففي المبحث الأول سيتم

(١) دلائل الإعجاز، ص ١٧٥ - ١٧٦.

(٢) ينظر: في النقد والأدب، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج٣، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٢.

(٣) نظرية الأدب: رينيه ويليك أوستن واين، تح: محي الدين صبحي، ص ٢٤١.

الحديث عن المرجعيات الدينية للصورة الساخرة، وتبيان أثر القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف في صياغة الصورة بصورة عامة، وبصورة خاصة لدى التوحيدي، وكيف سخر من خصومه عبر استعمال معاني القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أمّا المبحث الثاني فقد تطرّق البحث إلى المرجعيات الأدبية للصورة الساخرة من شعر ونثر وتبيان أثرهما في صياغة الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية.

المبحث الأول

المرجعيات الدينية للصورة الساخرة

يتناول المبحث أعمق المرجعيات الثقافية وأكثرها تأثيراً في ثقافة العصر، وكتابات المؤلفين؛ كالتوحيدي في رسالته البغدادية وهي: المرجعية الدينية؛ إذ تعد هذه المرجعية من أكثر المرجعيات التي تركز عليها النصوص أيًا يكن نوعها، فالمؤلف مهما بلغ شأوه لا بدّ وأن ينهل من معاني القرآن وألفاظه، لكن المفارقة بين الأدباء أو المؤلفين تكمن في كيفية توظيف هذه المرجعية الدينية التي تأتي أهميتها من "بيان أسلوبها في نص المبدع، وتوجيه المتلقي وإقناعه"^(١)، كما عرّف القرآنية بأنها "آلية من الآليات التي يتوسل به المبدع في تشكيل نصوصه الإبداعية من جهتي الرؤى والأبنية وإيقاعاً بحسب سياق القرآن الكريم"^(٢)؛ إلا أنّ التوحيدي قد وظّف النصّ القرآني توظيفاً سلبياً، وغرضه الرئيس من وراء تلك السلبية إظهار الصورة الساخرة التي رسمها لشخصياته في رسالته البغدادية، فكان طابع السخرية، والتهكم والاستهزاء هو الأكثر بروزاً إلى درجة غدا ملمحاً أسلوبياً في كتاباته، هدف من خلاله إلى الكشف عن الواقع بطريقة فنية، وخرج بهذا الفن من التعبير المباشر إلى التضمين الذي نجح فيه وكانت تراكيبه موزونة بما يناسب السياق والموقف الكلامي.

(١) المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الأندلسي عصري الطوائف والمرابطين، د. حسين مجيد رستم الحصونة، دار الإسلام، مصر، ط١، ٢٠١٤م، ص ٢١.

(٢) تأصيل النص، قراءة في إيديولوجيا التناص، مشتاق عباس معن، دار الكتب، صنعاء، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٧٠.

أ- القرآن الكريم

يُشكل القرآن الكريم إحدى أبرز المرجعيات التي استند إليها أبو حيان التوحيدي، وتعدُّ المرجعية القرآنية ضرباً من التعبير الأدبي سواء أكان ذلك من حيث الشكل الخارجي للنص أو لغته التعبيرية أو مضمونه^(١)، وكما أن العلاقة بين النص والبنية الاجتماعية التي ولد فيها وثيقة؛ فالنص لا يولد منعزلاً عن بيئته لغوياً، ودلالياً، واجتماعياً؛ فهو حصيلة البيئة التي أنتجته سواء أكانت المرجعيات موروثية أم معاصرة، وفي رسالة التوحيدي البغدادية ثمة توظيف ديني مباشر، وهو: " عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النص"^(٢)، وآخر غير مباشر بل عبر الترميز والإشارة، أو ما يُسمى بالتضمن الذي يعدّ: " أحد أهم أشكال التقنية الجمالية متمثلاً في التوكؤ على متن مقروء أو مسموع مثل نص قرآني أو حديث شريف"^(٣)، ومن هدي ما تقدّم ننقل إلى الرسالة البغدادية لنرصد نماذج منها كان للقرآن فيها أثر بارز في صياغة الصورة بصورة عامة، والصورة الساخرة بصورة خاصة، وخصوصيتها تنبع من خصوصية التجربة المحكية؛ فالتوحيدي سخر من خصومه عبر استحضار معاني الآيات القرآنية من ذلك قول التوحيدي في الرسالة البغدادية؛ إذ وظّف معاني القرآن تارة وتارة شخصياته في تشكيل صورته يقول: " كان هذا الرجل المجليّ، يُعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجهه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبصّان كأنهما تدوران على زئبق عياراً، نَعَاراً

(١) ينظر: الإسلام والفن، محمود البستاني، مكتبة أدبية متخصصة، قم، ١٤٢٢، ص ٩٢.

(٢) نظرية التناص، حسين جمعة، ص ٣٥٦ - ٣٥٧.

(٣) الإسلام والأدب، ص ١٨٥.

زَعَّاقاً شَهَّاقاً، طفيلياً.... مقامراً لوطيّاً... هَمَّازاً، غَمَّازاً، همزة لمزة، سَبَّاباً، عَيَّاباً^(١).

حملت كتابات التوحيدي طابع السخرية بل ربما لا نغالي إذا قلنا إنَّه اتخذ السخرية أسلوباً رصدَ عبره ما كان مخفياً؛ فكانت السخرية تقانة أو لغة تحمل طابع التجديد فالكاتب يسخر من بعض المظاهر التي كانت سائدة في المجتمع، ومن أبرزها الغيبة والنميمة والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم، فنجد يصف تلك الشخصية ويسخر منها عبر توصيفها بأبشع السلوكيات التي نهى عنها القرآن الكريم فالله سبحانه وتعالى نهى عن الغيبة والنميمة والغمز واللمز في المجالس، ولكن التوحيدي وصفه بها وجعلها صفات له عبر قوله: (هَمَّازاً غَمَّازاً) (همزة/ لمزة)، وفي قوله تناس مع قوله تعالى: ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ﴾^(٢) فالنهى عن الهمز واللمز والغيبة لما ينتج عنها من مساوئ وخلفيات لا يمكن حصرها، كما أنَّ الله سبحانه وتعالى توعد بالويل والهلاك لكلَّ شخص يتصف بهذه الصفات، ويتخذ من السخرية من الآخر ويتغامز على الناس ويتلامز؛ يقول الشوكاني في تفسير قوله بأنَّ الله توعد لهؤلاء بـ "الخرزي أو عذاب أو هلكة، أو واد في جهنم لكل همزة لمزة... والهمزة اللمزة الذي يغتاب الناس"^(٣) فهذا السلوك ووصف التوحيدي تلك الشخصية بأشنع الأوصاف التي نهى عنها القرآن لغاية إصلاح المجتمع، وتخليصه من تلك النماذج التي لطالما تنم عن فساد وتحدث اضطراباً فيه، والغمز هو: "السعي بالشر، وقد اتخذ الولادة الظلمة قوماً يسمونهم الغمازين

(١) الرسالة البغدادية، أبو حيان التوحيدي، تح: عبود الشالجي، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١، ١٩٩٧م، ص ٤٦ - ٤٨.

(٢) سورة الهمزة، الآية: ١.

(٣) تفسير الشوكاني، فتح القدير، محمد بن علي الشوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ٥/ ٦٢٢.

يخبرون عمن له ثروة لتجري مصادرتها أو مشاطرتها"^(١)، ومن ثمَّ كان الأدب هنا مرآة صادقة استطاع الكاتب عبر تقانة السخرية من الشخصيات أن يقتبس من النص القرآني ما يخدم فكرته وتوظيفها لغرض الإصلاح، والكشف عن المستور وبيان المفارقة بين طبقات المجتمع، والكشف عن مستواهم الفكري فالَّذي يتصف بالغيب والنميمة ليس كمن يشغل ذاته بإصلاح عيوبه.

وجاء في الرسالة البغدادية قوله واصفاً أحدهم متخذاً من السخرية أداة فعالة في تصوير السخط والسخرية من الواقع الذي حوّل النظر إلى الشيخ من كونه داعية إلى الإسلام إلى عكس ذلك فنجدته يتخلّق بأخلاق الشر، وهذا التحوّل كشف لنا عن فساد في البنية المجتمعية، ولا بدّ لهذا الفساد أن يوظف في كتابات التوحيد، وكان توظيفه له يحمل طابع السخرية الذي هدفه النهوض بالمجتمع وتصحيح مساره بتسليط الضوء على هذه المسائل يقول:

" وتخلّق بأخلاق المخانيث، والقرّادين، ودرس علم الزرّاقين، والمشعّبين.

شـيخٌ بـنـار جـهـنّم	قـبـل المـمّـات قـد اصـطـلى
مُتَّفَقَهـاً مـتـكَلِّمَهـاً	مـتـبَصِّـراً مـتـمَلِّمَهـاً
إمّـا إمّـامهـاً فـي الخـسـا	رّة أو نبيّـهـاً مـرسـلا
وَإِذَا لَهـجـت بـعـذالـه	وَسـبـيـلهُ أن يـعـذـلا
وطمعت في أن يأنف الـ	شـيخ السّـخـيف ويخـجـلا
خاطبت شـيخاً أبـلـهـاً	مـثـل الحـمّـار مـغفـلا
يـدعـو إلـى تـرك الفـسـو	ق فيسـتـعـيـز مـن الـبـلا ^(٢)

(١) ينظر: الرسالة البغدادية، ص ٤٧

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٠ - ٥١.

كان الشعر مكوّناً رئيساً في كتابات التوحيدي السردية كما أن طبيعة الموضوع-المجون- الذي يعالجه الكاتب تملي عليه استحضار نصوص شعرية تخدم المعنى، فالشخصية التي استعرضها الكاتب تحمل متناقضات، وهذا التناقض والمفارقة يعكسان الوجه الآخر للشخصية الحقيقية أو النمطية فمثلاً الشيخ في قوله أنف الذكر تلك الشخصية نلقاها مرة في كتابات التوحيدي بطابع النمطية (الوقور، والتفقه)، وتارة يتعاطى الفسوق، والخسارة، وهذا التغيّر أو انكسار الصورة النمطية يجعلنا أمام واقع آخر فالسخرية هنا ليست غرضاً تزييناً بل أداة فعالة تهدف إلى الكشف عن المستور، وتقويم المسار الذي لطالما ألفناه، والرسالة البغدادية من حيث الجنس هي نص حكائي يحمل سمة الاندماج والتفاعل مع النصوص الشعرية الأخرى التي كانت تصوّر الحضارة، وإن كان ثمة من أشار إلى أن " الكتابة والشعر شيئان متافران" ^(١) إلا أن التوحيدي استطاع عبر رسالته هذه أن يجمع بينهما في تمازج عجيب، فنوّع بين الكتابة والشعر إلى حدّ كبير، حتّى إن " بعض النصوص مدمجة للشعري والنثري إمّا بجلهما في قالب واحد أو بالتثقل بينهما" ^(٢)؛ مما أضفى على الرسالة طابعاً جمالياً، فكان اندماجهما مكماً للدلالة ومُخرجاً المعنى بطريقة فنية تعكس التكامل بينهما، وتؤثر في المتلقي بدرجة أكبر، وهذا الخلط لم يكن حكرّاً على التوحيدي بل وظّفه آخرون سبقوه، ولدرجة التمازج "الشعر يأتي في ثنايا النثر من دون مقدمات، وكأنه استمرارٌ للحوار، ثمّ يتوقف لينثال النثر مرة أخرى، كأنه استمرار للحوار بين الفنين" ^(٣). وتتبع أهمية المرجعية القرآنية في نص التوحيدي

(١) أحكام صنعة الكلام لذي الوزارتين أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، تح: محمد رضوان

الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م، ص ٤٧

(٢) الشعرية العربية الأنواع والأغراض، رشيد يحيائي، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٩م، ص ١٢٨.

(٣) التجريب وانفتاح النص في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، مج: ١، ع: ٥٧، أكتوبر، ديسمبر، ٢٠٢٠م، ص ٢٨١.

وتتجلى وظيفة الشعر في الرسالة البغدادية في تسليط الضوء على بعض الأصناف من الشخصيات التي تجمع بين المفارقات والمتناقضات بما في ذلك صاحب المجلس الذي لطالما أسبغ عليه التوحيدي سمات أو صفات المدح والقدح في الوقت نفسه ،إذ يقول: " هذا رجل فاضل أديب، يُعرف بأبي بشر، فيقول: عبس، وتولّى لا إله إلا الله ثقيل كنيته أبو الهوا، سماري اسمه شمامة، مكديّة اسمها ملكة، بربخ اسمه أبو نظيف، سوداء متنبّة، قفل على خربة، قد قرأ تأخير المعرفة، وكتاب نسيان العلوم، ودرس مجموع نقصان الفهم أدوا عنه حق الراعي يوم الأربعاء في سوق البقر، لا يفوته بحمد الله- من الجهل إلا اليسير، أليس ليس يفهم الشيخ كيف ليس داري.

إن عاب مولاي قولي واغتـابني بقبحـي^(١)
وظّف التوحيدي واستعان بمكونات دينية بهدف تسليط الضوء على هذه الشخصية والسخرية منها، وجعلها في أدنى الدرجات بما يليق بالمكدين، ويسخر من علمها ومعرفتها، وأدبها، وعلموها، كما نجده يلجأ إلى التراث الشعبي متجسداً في شعر ابن الحجاج، بغرض نزع هيبة المتعلمين وإلحاقهم بطبقة الجهّال والخط من شأنهم، وذلك عبر الاستعانة بلغة تحمل مظاهر التجديد وهي لغة العيارين والشطار في اصطناع لغة التشائم، والتهاجي، فكان الشعر لديه أداة فعالة في ترسيخ المعنى وتقريره لدى المتلقي فتلاقى النثر والشعر في التركيز على ذات النقطة الأمر الذي أنتج مضموناً يتسم بالوضوح والتقرير، فهمّ التوحيدي كان في رسالته البغدادية منصّباً على إنتاج أدب ساخر من القيم السائدة في مجتمعه آنذاك يضاهي بها أدب الشطار والمجان، وأهل الخسارة، وقد توصل إلى أخبارهم عن طريق المشايخ والعلماء والادباء فاستلهم منهم

(١) الرسالة البغدادية، ص ٥٦ - ٥٧.

تعبير متعددة والتي نلاحظ تكررها في مؤلفات التوحيدي كثيراً، فالتوحيدي في رسالته أعاد صياغة أحاديث اللهو، والتهتك، وكان على اطلاع بشعر المجون الذي كان سائداً في القرن الثاني الهجري^(١) وربما انتشار مجالس الشراب والغناء في الحواضر ولا سيما في بغداد^(٢) هو الذي منحه مادة كافية لتصوير هذه المجالس من خلال استلهاهم لغتها ونماذج شخوصها، وأنماط تعبيرية والتي أدت فعلاً مؤثراً وأثرت في تشكيل البنى السردية بشكل جليّ.

تشويه صورة الشيخ وإظهار المفارقة عبر السخرية:

شيخاً رقيعاً زيفاً سخيلاً في مثله تجمع العيوب
قد بيّضت رأسه الليالي وسوّدت وجهه الذنوب
وقال آخر

شيخاً زريّاً زيفاً إليه في السُّخف تنضى كوم المطايا
قد بيّضت رأسه الليالي وسوّدت وجهه الخطايا
وقال آخر

فاسقاً ذقنه عليه ضماًدٌ من نضوج الأشرار والأحراج^(٣)

غلب على كتابات التوحيدي طابع السخرية، كما وظّف القرآن الكريم وألفاظه لصياغة صورته الساخرة؛ فنجد يسخر من خصومه عبر استعمال معاني القرآني الكريم، ففي أبياته التي ساقها لنا يقص لنا من خلالها صورة لشيخ يجمع العيوب، وممّلى الذنوب، والفُسق أماره عليه، والأبيات تضمنت تناصاً دينياً

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، مصطفى هدار، دار المعارف، مصر، ط١، د.ت، ص ٢٠٥.

(٢) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط١٢، ١٩٧٩م، ص ٥٦.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٥٢

وهو: ركيزة مهمة من الركائز الأسلوبية التي اعتمد عليها التوحيدي في كتاباته عامة، ورسالاته البغدادية خاصة، في تشكيل صورته الشعرية بأنواعها؛ إذ استثمر المعاني القرآنية للتعبير عن مشاعره ورؤاه ومواقفه في سياقات يحورها ويضعها في سياق خاص به؛ فهو: "لا يقدم القصة القرآنية بتفاصيلها في سياق شعري إنما يعتمد على إحياءات القصة بحيث تستطيع أن تقول إنه يكشف كثيراً من المعاني في هذه الإشارات والتي تجعل صورته الفنية في حاجة إلى إعمال الفكر والرؤية وطول النفس لكشفها"^(١)؛ مثل: (شيخاً، الذنوب، الخطايا، فاسقاً)، وكل هذه الصفات السلبية كانت في القرآن تخص الكافرين لا المؤمنين فخصصها التوحيدي لهذا الشيخ الفاسق، وفي أبياته السابقة نقف عند قوله: (سودت وجهه الخطايا) أسلوب خبري غرضه إظهار شدة كفر هذا الشيخ لدرجة أن وجهه بات أسوداً من شدة الذنوب والخطايا واللون الأسود هنا أمانة على الكفر، وفيها تناس ديني مع قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يَكْسِبْ خَطِيئَةً أَوْ إِثْمًا ثُمَّ يَرْمِ بِهِ بَرِيئًا فَقَدِ احْتَمَلَ بُهْتَانًا وَإِثْمًا مُبِينًا﴾^(٢) فالخطيئة وهذا التكتيف يثري المعنى، ويعمق الدلالة ويجعل الصورة أكثر رسوخاً في ذهن المتلقي خاصة وأن السخرية تبنى على المفارقة، ويتجلى في ذهن المتلقي صورتين صورة ساخرة وأخرى صحيحة لا يشوبها شائبة؛ فالسخرية كانت لغرض التحسين والارتقاء، ودحض الواقع المزري لا التشويه في مواضع كثيرة من رسالته، فاخياره الأدب الساخر كان للتنبيه إلى آلام المجتمع وثقافة ذلك العصر كما حاول أن يوجه المتلقي إلى إصلاح الناس وعصره، ومن نماذج توظيف التوحيدي لآيات الذكر الحكيم نذكر قوله: "ويحكم، أعجبكم هذا؟ ما من شيء - والله - حسن محمود، إلا وفيها منه شبه

(١) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ٢، ١٩٨١م، ص ٨٥.

(٢) سورة النساء: الآية: ١١٢.

أو معنى موجود، لها من البدر كلفه، من الدرّ صدفه، ومن الدينار قصره وصفرفته، ومن السحاب ظلمته، ومن الأسد نكهته، ومن الورد شوكته، ومن الحمار صوته ونهيقه، ومن النار دخانه وحريقه، ومن الجمل أسنانه، ومن الثور ضخامة لسانه، ومن الماء زبده وكدورته، ومن النمر جرأته وفخّته، ومن الخمر خمارها، ومن الدار كنيفها وآبارها، المستغاث بالله، لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم، تنظر من خرت إبرة، بحدقة كأنها عنبه زاوية، في جفنها برص، وفي جوفها رمص^(١).

موضع الاستشهاد: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءٍ إِن بُدِّلَكُمْ تَسْؤُكُمْ﴾^(٢)؛ إذ استشهد بجزء من الآية بما يخدم المعنى الذي قدّمه؛ إذ وظف الآية لغرض تنبيه المتلقي إلى أنّ ما من شيء إلا وله وجهان وجه حسن محمود، ووجه آخر قبيح، فالإنسان ببصيرته المحدودة قد ينظر إلى الأمور نظرة خارجية فيرى فيها الوجه الحسن بيد أنّها تخفي وراءها قبحاً، وضرراً؛ فالنهي بالأداة (لا) أفادت تقييد التركيب، وتضمنت معنى "التكليف الإلزامي بالترك وعدم الفعل"^(٣)، ودخول هذه الأداة على التركيب حوّل المعنى من السؤال إلى النهي عن السؤال والتدّخل في أمور قد تقضي عاقبتها إلى الندم ويخصّ بالذكر السؤال عن الأمور الغيبية، أو تفاصيل دقيقة لم يكلف الله بها المؤمنين فالسؤال عنها قد يكشف أموراً (تسؤكم) تجعل الحرج والتكليف عليهم أشد، والتقييد بالنفي من دون غيره من الأساليب يحمل دلالة خاصّة لا يحملها الكلام الخبري لكون الأسلوب

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٠٧.

(٢) سورة المائدة: الآية ١٠١.

(٣) البلاغة العربية أسسها وعلومها، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩٦م، ج١، ص. ٢٣١.

هنا خرج من غرضه الأصلي إلى "غرض الإرشاد"^(١)؛ فالله سبحانه وتعالى يرشده عباده إلى ترك السؤال في الأمور المسكوت عنها خوفاً عليهم من أن يلحق بهم أذى أو ضرر، وهو معنى غير مباشر مستلزم مقامياً، كما أفاد هذا الأسلوب التأكيد أن المطلوب هو السكوت عن هذه الأمور؛ للتخفيف على الأمة، ودفعاً للحرص، ويدعو إلى عدم التكليف الزائد، مع إظهار عفو الله وحلمه، فالدلالة الضمنية التي حملها أسلوب النهي هي الحث على عدم التعمق في القضايا والأمور المسكوت عنها في الشريعة، وترك ما عفا عنه الله؛ فإظهار هذه الأشياء قد يؤدي إلى التضيق على النفس أو الكفر، ويعدّ النهي عن السؤال في مثل هذه الأمور من مظاهر رحمة الله على وفق الشريعة، وفي تصوير شخصية المنافق يقص لنا عندما يتصدى له رجل (جلد من القوم) حسب تعبير السارد فيسعى جاهداً إلى إزالة الغطاء عنه للمتقين، ويتحوّل خطابه إلى لهو وعبث وسخرية، يقول السارد مجسداً هذا التحول في السلوك:

" ثم ينطلق من حبسته، ويحل عقد حبوته، وينحي طرف طيلسانه عن جبهته، ويستوي في جلسته، ويقول: صباحا صالحا، لا رديا ولا فاضحا، وينظر إلى أحد الحاضرين، ثم يقبل على صاحب المجلس، ويقول: يا سيدنا من هذا؟ ما اسمه؟ أمتعني الله بفقده، فيقول مثلاً: هذا رجل فاضل أديب يعرف بأبي بشر، فيقول: عبس وتولى، لا إله إلا الله، ثقيل كنيته أبو الهوا، سمادي اسمه شمامة، قفل على خربة، قد قرأ كتاب تأخير المعرفة، وكتاب نسيان العلوم، ودرس مجموع نقصان الفهم، لا يفوته -بحمد الله- من الجهل إلا اليسير".^(٢)

اعتمد التوحيدي في رسالته على توظيف لغة السخرية وهي لغة تعتمد بالدرجة الأولى على المخادعة والمراوغة التي تخرج بالمعاني إلى دلالات جديدة

(١) البلاغة العربية أسسها وعلومها ، ج ١، ص. ٢٣١.

(٢) الرسالة البغدادية، ٥٦ - ٥٧

ولا بدّ من توخي الدقة في توظيف الألفاظ بما يناسب السياق كي يتمكن المتلقي من فهم تلك المفارقة اللفظية القائمة على تحوير المعنى بما يخدم غرضه الرئيس وهو: السخرية التي تعدّ "شكلاً من أشكال القول يساق فيه المعنى في حين يقصد منه معنى آخر يخالف - غالباً - المعنى السطحي الظاهر" ^(١)، كما تجلت المرجعية الدينية في قوله: ﴿عَبَسَ وَتَوَلَّى﴾ ^(٢)؛ إذ وظف التوحيدي الآية الكريمة توظيفاً لفضح الشخصيات، ولدافع السخرية منها في المقام الأول فكان توظيفه للسياق القرآني توظيفاً سلبياً لا إيجابياً هدف الخروج عن النمطية وفضح الممارسات والسلوكيات الخاطئة، وطرحها للمتلقي بطريقة فكاهية، كما في قوله: "قد قرأ كتاب تأخير المعرفة، وكتاب نسيان العلوم، ودرس مجموع نقصان الفهم، لا يفوته - بحمد الله - من الجهل إلا اليسير" ^(٣) تكتنف هذه التراكمات في طياتها معنى عميق وتجدر المفارقة في أن المؤلف سخر منه بطريقة أدبية راقية، فعند إسقاط ألفاظ: (تأخير، نسيان، نقصان، الجهل) أو استبدالها بألفاظ أخرى يصبح السياق على النقيض ولا يحمل سخرية بيد أنه وظّف هذه الألفاظ لخدمة غرض السخرية، والاستهزاء من هذا الرجل الذي لطالما نعتّه بأشنع النعوت، مثل: نقص الفهم والإدراك، والجهل وغيرها فكانت لغة المؤلف طوع بنانه استطاع عبرها أن يخدم غرضه الضمني وهو: السخرية، وتتجلى السخرية لدى التوحيدي في رسالته في وصفه أحد الشخصيات بصورة فكاهية ساخرة جاعلاً الديك شبيهاً له في الطباع؛ إذ يقول: " طبعه - بحمد الله - طبع الديك، يأكل ويشرب.. ما يحسن - بسعادته - غير هذا تسافر يده على الخوان ويسفر وجهه بين اختلاف الألوان، يغشى علياً لقدره، ومعاوية لِقْدَره، مع الذئب يعيث، ومع الراعي يستغيث، شعير حيحي لجام لحيحي" ^(٤).

(١) المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، محمد العبد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٥٤.

(٢) سورة عبس: الآية ١.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٥٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٧.

ففي أدبه الساخر تهتز لدى المتلقي الصورة المتداولة عن المجتمع الصالح المدعي الفضيلة، والزهد؛ إذ تكشف سخرية البطل صوراً أخرى لا نراها في السطح وهي عكس المذكور فتكون السخرية تحمل في طياتها أبعاداً دلالية، وهذا هو الهدف من السخرية عموماً " مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع فإنّ هذا الوضع الراهن لا بدّ من أن يكون محصلة لممارسات عدة حاصلة سابقاً مما ينذر بأخطار ينبغي التحذير منها، ويكون الأدب الساخر عموماً إحدى علامات هذا التحذير"^(١) كما نلاحظ أن فن السخرية والتهكم هنا استجابة طبيعية للواقع؛ فنجد المؤلف يسعى إلى ابتكار لغة ذات نبرة تتوافق مع العصر في التعبير وليدة ظروف مختلفة استجابة للتغيرات الطارئة في كلّ شؤون الحياة^(٢)، ويشير النصّ إلى الطفيليين الذين يسعون وراء الأكل بصرف النظر عن صاحبه أو مصدره فكان أحدهم يغشى علياً لقدره ومعاوية بقدره " وكان يأكل على سماط معاوية ويصلي خلف علي ويجلس وحده .فسئل عن ذلك فقال: طعام معاوية أدم، والصلاة خلف علي أفضل، وهو أعلم والجلوس وحدي لي أسلم"^(٣).ومن هنا تتضح الصورة الساخرة التي رسمها التوحيدي لبيان دناءة الموصوف أو المشبه.

وجاء في الرسالة البغدادية في معرض السخرية والاستهزاء بالملوك قول التوحيدي: "ويسكت ساعة ثمّ يقول: والله، وإنّي أقول شيئاً آخر، وإن كرهتموه. فيقال: قل؛ فيقول: حقاً أقول، ليس لكم أصل بين الملوك، لا في معارضكم، ولا

(١) الفكاهة والضحك رؤية جديدة، شاعر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٣م، ص٧.

(٢) ينظر: ثقافة الشاعر العباسي وأثرها في شعره إلى نهاية القرن الرابع الهجري، عامر خلف طعمة، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٠م، ص ٢٠١.

(٣) المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، د.ت، ص١٨٧.

في منافعكم، ولا في شرابكم، ولا في طعامكم، ولا في لباسكم، ولا في مركوبكم، كأنما خلقتم عبثاً^(١).

وظّف الكاتب النصّ القرآني بغرض خدمة المعنى وتشكيل صورته، فاستدعاء النصّ القرآني بوصفه نصّاً لم يكن لإغناء النصّ بطاقاته فحسب؛ بل لكونه عالقاً بذهن المتلقي ممّا ينتج عن استثماره من وظيفة مزدوجة روحية وفنية^(٢)؛ في هذا النصّ يتضح أن المؤلف ركّز على التراكيب التي تحمل أغراضاً مجازية مضمونها السخرية والتهكم (ليس لكم أصل بين الملوك)؛ إذ نفى عبر الأداة (ليس) أن يكون لمثل هؤلاء الشخصيات مكانة مرموقة بين المجتمعات والطبقات الملكية وهذا النفي يحمل بعداً آخر وهو السخرية والخطّ من شأنهم وهو: معنى غير مباشر مستلزم مقامياً، كما في قوله: (كأنما خلقتم عبثاً) فالعبثية هنا مرتبطة بهم وهذا الارتباط يعزز معنى عدم أهميتهم، وفيها تناس ديني مع قوله تعالى: ﴿أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَهًا لَا تُرْجَعُونَ﴾^(٣). بيد أن النصّ القرآني ينفي إرادة العبثية في خلق الله لمخلوقاته فكلّ إنسان خلقه الله لغاية محددة، ولا يوجد عبثية في الخلق، فالتوحيدي وظّف النصّ القرآني توظيفاً سلبياً لتظهر الصورة الساخرة التي رسمها للشخصيات.

ومنه قول أبو حيان: "كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر، متماوتاً، متمسكاً، في نسك الأبرار، عليه طيلسان، قد أسبل طرفه على جبينه، وغطّى شطر وجهه، فإذا رأى مجلساً مشهوداً بأعيان الناس أخذ يهمس بتلاوة القرآن، ثمّ يسلم من خلالها على القوم، بترخيم ونغمة، فيها شجى، ويقبل

(١) الرسالة البغدادية، ص ١١٤.

(٢) ينظر: النصّ الغائب تجليات النصّ في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م، ص ٦٩-٧٠.

(٣) سورة المؤمنون، الآية : ١١٥.

على صاحب الدار، ويقول: حيّا الله ذا الوجه بالسلام، وحباه بالإكرام، وجلس متخافتاً بقراءته ساعة مديدة، ثمّ يجهر يسيراً من نجواه بقوله تعالى: ﴿مَرَجَالٌ لَا تُلْهِيمُهُمْ تِجَارَةً وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ﴾ (٣٧) لِيَجْزِيَهُمُ اللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَرْبِدَهُمْ مِنْ فَضْلِهِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ (٣٨)﴾^(١)، "يري الناس أنه انتهى بالدرس إليه، ويتنفس -في أثناءها- أنفاساً تدمى مسالكها".^(٢)

يصوّر أبو حيان شخصية المنافق الذي يتخذ من الدين والزهد وسيلة (أداة) للوصول إلى مجالس الأغنياء، والحصول على مكاسب مادية أو وجهة اجتماعية من خلال التلاعب بمشاعر الناس ويستند في ذلك إلى توظيف الآيات القرآنية في غير موضعها لخدمة غرضه، ومنه قوله تعالى في سياق وصف الرجال الحقيقيين الملتزمين بأداء واجباتهم تجاه الذات الإلهية من دون التفات إلى ملهيات الحياة، ومغرياتها الكثيرة، بيد أن التوحيدي يستعرض لنا صورة ذلك الشيخ الذي يتخذ تلاوة القرآن، وسيلة للتصويف، وإخفاء غاياته الحقيقية، وتضليل الآخر بأنه مؤمن خاشع لله، وفي قوله: (يري الناس أنه انتهى) تحمل هذه العبارة كثيراً من النقد اللاذع والسخرية فيري الناس أنه انتهى وكأنه يمّوه لشيء آخر، ويتخفى تحت ستار القراءة، ويتلاعب في قلوب الناس، ويتحكم في مصائرهم بحجة الدين، وأنه شيخ جليل.

ب- الحديث الشريف

وظّف التوحيدي في رسالته البغدادية الحديث النبوي الشريف تارة بلفظه، وتارة عبر استحضار بعض الألفاظ التي تشير إلى وقائع ترتبط به، وقد اعتمد في

(١) سورة النور: الآية ٣٧.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٥٣.

ذلك على مرجعية المتلقي، وقدرته على استحضار الوقائع، إلا أن توظيفه لتلك المرجعية الدينية المتجسدة في الحديث النبوي الشريف لم يكن في إطاره الوضعي بل انزاح فيه من المعنى الرئيس ووظفه في سياقات تهكمية، واستعان به في تشكيل صورته، وكان له أثر مهم في " تعزيز لبنية الرسالة الفنية والدلالية فضلاً عن الأثر الروحي الذي تشيعه هذه الأحاديث في نفس المتلقي"(١).

يقول التوحيدي مستحضراً الحديث النبوي الشريف في رسالته البغدادية: "سئل الإمام أحمد بن حنبل عن قول الناس: علي قاسم الجنة والنار، قال: هذا صحيح؛ لأن النبي صلى الله عليه ، قال لعلي بن أبي طالب: لا يحبك إلا مؤمن ولا يبغضك إلا منافق؛ فالمؤمن في الجنة والمنافق في النار"(٢)

وظّف التوحيدي الأحاديث النبوية قليلاً في كتاباته مقارنة بالآيات الكريمة، كما اتخذ التوحيدي هنا من شخصية الإمام علامة فارقة على الجنة والنار، فمحبّ الإمام علي بن أبي طالب(ع) مؤمن بيد أن مبغضه يعدّ من المنافقين، فجعل الجنة أمانة على الإيمان، والنفاق قابله بالنار، ففي قوله: قال لعلي بن أبي طالب: لا يحبك إلا مؤمن ولا يبغضك إلا منافق؛ فالمؤمن في الجنة والمنافق في النار(٣) فالحديث النبوي الشريف هنا جاء تصديقاً على إخلاص الإيمان، كما أخرج الكفار من دائرة الجنة التي باتت حلاًماً بالنسبة إليهم؛ لأنّ الإيمان قرنه الإمام علي بن أبي طالب في قوله بالولاء والمحبة له، فمن بغضه كان في منأى عن الجنة وقسيمه النار لا مفرّ منها، أعدّت للكافرين، وقد أقسم

(١) تجليات توظيف التراث في النشر الفني في الأندلس في عصري الموحدين وبنو الأحمر، محمد

علي قريوتي، دار المعتر للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٢٣م، ص٧٨

(٢) ينظر: الرسالة البغدادية، هامش ص ٥٥.

(٣) الموسوعة الكبرى لأطراف الحديث النبوي: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية،

بيروت، ٢٠٢١م، ج٤٧، ص. ٣٤٨.

علي بن أبي طالب على صحته، وقد جاء هذا الحديث في سياق عهد النبي ﷺ علي بهذه العلامة لبيان مكانته العظيمة لديه، وفي تصويره لشخصية المنافق الذي اتخذ من الدين غطاءً يستر وراءه عريه، وأخلاقه الدنيئة، ومبيناً أحوال الناس بعد مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) يقول: "ولا يزال يتصنع، ويتخشع إلى أن يلحظ واحداً من القوم متبسماً، فيقول حينئذٍ بذلك الخشوع، والاستكانة، والخضوع، بعد إسبال الدموع، وتصاعد الأنفاس من الضلوع: يا قاسي القلب، أكلَ هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح؟ لا حول ولا قوة إلا بالله، أنت في لهو وطرب، وأهل بيت نبيك في قتل وحرب"، ثم يستعبر ويقول: (١)

لعنَ الله من يعادي علياً وحسيناً من سوقة وإمام
يأمن الظبي والحمّام ولا يأمن آل الرسول عند المقام
طبّت نفساً، وطابَ أهلك أهلاً أهل بيت النبي والإسلام (٢)
ويمسح عينيه من البكاء ويتنفس الصعداء، ويقول:

أنا أبراً من كل من أضمر الغدّ رَ بعهد الوصيّ يوم الغدير
أنا مولى محمد وعليّ والإمامين شبر وشبير
أنا مولى البتول حقاً بلا غشٍ، ولا مرة ولا تقصير (٣)

يصور النص شخصية البطل المتلونة المتقلبة، ففي هذا المشهد يبدو أبو القاسم البغدادي في سمت الرجل الصالح الداعي إلى الخير، المتحسر على ما أصاب أهل بيت الرسول (ﷺ)، واتخذ من الشخصيات الدينية مادة لإثراء وتعميق المعاني التي يريدّها فكانت ألفاظ الحديث النبوي لها أثر مهم في صياغة صورته بصورة خاصة، فوظف المعاني الدينية بما يخدم غرضه فكانت الصور أكثر

(١) الرسالة البغدادية: ٥٣ - ٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٤.

رسوخاً في ذهن المتلقي ويستحضرنا من هذه الشخصيات الدينية قوله:
(الحسين، علي، الرسول، الإمامين شبر وشبير، البتول).

وفي قول التوحيدي: "لا يزال يتصنّع، ويتخشّع إلى أن يلحظ واحداً من القوم متبسّماً، فيقول حينئذٍ بذلك الخشوع، والاستكانة، والخضوع، بعد إسبال الدموع، وتساعد الأنفاس من الضلوع"^(١)؛ يوظّف التوحيدي في كتاباته ألفاظ تتسم بالدقّة في موضعها، فوظّف لفظيّ: (يتصنّع، ويتخشّع)، وهما لفظتان تنبئان بالمراوغة، والكذب، فهو ليس يخشع بل يتخشّع، ويتصنّع، وهما أمارّة على الكذب، والضلال ففي تشديد اللفظة أمارّة على المبالغة في التصنع الذي بات مفضوحاً أمام المتلقين، كما لغة الخطاب تتسم بالسخرية التي باتت معادلاً موضعياً للإيمان المتصنع الزائف الذي اتبعه هذا الشيخ؛ فالتوحيدي هنا انزاح بصورة الشيخ من نمطها الوضعي إلى منحى آخر، مما أضفى على كتاباته سمة التجديد، والخروج عن النمطية.

كما أنّ واقعة الغدير مثلاً مرتبطة في القرآن الكريم بـ(آية التبليغ) التي نزلت في غدير خم، قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ ۚ وَإِنْ لَمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَغْتَ مِرْسَالَهُ ۚ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ ۚ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ﴾^(٢) لتبليغ ولاية علي بن أبي طالب، وتعدّ أساساً لحديث الغدير، كما في قوله تعالى إعلان إكمال الدين بولاية علي ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتِمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا﴾^(٣)، وفي قوله: (شبر وشبير)؛ هما: الحسن والحسين عليهما السلام، وفي مسند أحمد مرفوعاً: (إني سميتُ بني هؤلاء بتسمية هارون

(١) الرسالة البغدادية، ص ٥٣.

(٢) سورة المائدة، الآية: ٦٧.

(٣) سورة المائدة، الآية: ٣.

بنية شبر وشبير ومشبر^(١)، كما في قوله: (مولى البتول) إشارة إلى سيدة النساء الزهراء فاطمة بنت سيدنا رسول الله صلوات الله وسلامه عليهما، أم الحسنين، وكل هذه الشخصيات الدينية كانت حاضرة في نصوص التوحيدي وأفاد منها في تشكيل صورته؛ إذ "إنَّ الأجناس الأدبية جميعها دلف في تناس مع هذا النص، والمقومات الجمالية لمطلق العمل أو الخطاب الأدبي تنتظم في نسيجه ويكفي أن مبدع الكون هو مبدع النصّ القرآني الكريم، وهذا ما يحسم الموقف يقطع علينا أي كلام في تقويمه"^(٢)؛ فالتوحيدي في نصه المقتطف والممزوج بين النثري والشعري استطاع أن يقدّم لنا صورة بعيدة عن النمطية لذلك الشيخ، كما كانت السخرية مادته الأولى التي نسج من معينها ما يعينه على إخراج وإبعاد هذه الصورة من طابعها المألوف إلى منحى آخر مغاير تماماً للمعنى السائد. مقتل الإمام الحسين ومشهد كربلاء:

يقول التوحيدي: "فيضحك واحدٌ ممّن بالمجلس، فيقول: ذبحة ذابحة، طعنة، شوك الترنج، وحمى بغنج، عفسة وزاج، ونحاتة الساج، وطاعون الزنج تحت الأوداج، قلت ثاني اثنين؟ ثالث ثلاثة؟ نقضت القرآن بشعر؟ كسرت ثانيا رسول الله؟ نبشت القبر؟ نصبت المجانق على الكعبة أو رميتها بخرق الحيص، سلحت في بئر زمزم؟ عقرت ناقة صالح؟ قلت في الله ما تقول اليهود والنصارى؟ زينت بين القبر والمنبر؟ ... حزرت رأس الحسين بن علي؟ قطعت يد جعفر بن أبي طالب؟ أكلت كبد حمزة؟"^(٣).

يوظّف التوحيدي في كتاباته ألفاظاً من الحديث النبوي الشريف، ويستعرضها في سياق السخرية والاستهزاء من أولئك الذين وجدوا في أعمالهم الشنيعة حسب ما ورد في كتاباته مثل: نبش القبر، وعقر ناقة صالح، والقول في

(١) البيهقي، السنن الكبرى، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ج٦، ص. ١١٦.

(٢) الإسلام والأدب، محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص ٣٦٥

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٨٤ - ٨٦.

الله ما لا يقال بأنه ثاني اثنين، وثالث ثلاثة، والزنا بين القبر والمنبر، وحرّ رأس الحسين، وقطع يد جعفر بن أبي طالب إلى غيرها من الأفعال الشنيعة التي استهجنها التوحيدي وعرضها في سياق الصورة الساخرة التي وظفها لخدمة غرضه وهو: الاستهجان، والاستبعاد، فالله سبحانه وتعالى محشوم من أن يقال فيه ما قاله اليهود والنصارى، وفي قوله: (حزرت رأس الحسين) توظيف لألفاظ الحديث النبوي الشريف وفيها التقاء مع قوله ورد عن "ابن عباس بن عبد الله بن مسعود، حدثنا بشر بن خالد العسكري قال: أنا المغيرة بن سقلاب، قال: نا محمد بن إسحاق، عن ثور بن زيد الديلي عن عكرمة عن ابن عباس عن عبد الله بن مسعود قال: وجدت أبا جهل لعنه الله في قتلى بدر، وبه رمق، فحزرت رأسه فجئت به إلى رسول الله ﷺ"^(١)، ومقتل الإمام الشهيد الحسين بن علي كان في "في كربلاء"، في السنة ٦١، اثر معركة غير متكافئة، إذ كان الحسين مع اثنين وستين أو اثنين وسبعين من اهل بيته وأصحابه، والجيش الأموي في أربعة آلاف، فتصرفوا معه كل التصرفات التي تنافي الرجولة، اذ منعوه واهله من نساء وأطفال الماء، وحالوا بينه وبين العودة من حيث جاء، وقتلوا طفلاً رضيعاً له بسهم رموه به، وقتلوا اولاده. اولاده بمرأى منه، حتى بقي وحيداً، فرموه بالسهام حتى سقط، فبادروا اليه واحترقوا رأسه، ونهبوا مضاربه، وسلبوا حرمة"^(٢)، ويعدّ استحضاره لحادثة مقتل الإمام الحسين في سياقه استنكار واستهجان لمثل هذه الفعلة الشنيعة.

يقول التوحيدي: " وإن شيت من مساجدها، جامع المنصور، جامع الرصافة، جامع القطيعة، جامع براثا، وجامع القصر، وإن شيت من مشاهدها المعروفة: مشهد كربلاء، ومشهد الكوفة، ومقابر قريش"^(٣).

(١) البحر الزاخر المسمى مسند البزار، العتكي البزار، تح: د. محفوظ الرحمن زين الله، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط١، ٢٠٠٩م، ج٤، ص٢٦٧.

(٢) ينظر: تاريخ اليعقوبي، ج٢، ص٢٤٣، وينظر نقلاً عن هامش الرسالة البغدادية، ص٨٦.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ١٠٤ - ١٠٥.

وظّف التوحيدي ألفاظ ذات مرجعية دينية وأخص بالذكر الأحاديث النبوية الشريفة مثل: مشهد كربلاء، ومشهد الكوفة، ومقابر قريش، ففي قوله: كربلاء إشارة إلى المكان الذي قُتل فيه "الإمام الشهيد الحسين (عليه السلام)" في السنة ٦١ وكان مع اثنين وسبعين رجلاً من أهله وأصحابه، فواجهه جيش مكون من أربعة آلاف من الجبناء، فدارت بينهم معركة غير متكافئة، غلبت الكثرة فيها الشجاعة، وقتل الإمام وأصحابه بأجمعهم، ودفنوا حيث قضوا^(١)، كما في قوله: مشهد الكوفة يريد به قبر الإمام علي بن أبي طالب، كل هذه الألفاظ التوحيدي في سياق تشكيل المعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي، والتي تحمل طابع التهكم تارة، وتارة الإشارة إلى تلك المشاهد وما تبعته في النفس من مشاعر هدفها التأثير في المتلقي، ولفت انتباهه إلى هذه المشاهد والتذكير بها، لكونها تعدّ مرجعية دينية ومجرد ذكرها في الكتابات يعدّ استحضاراً للحادثة بعينها من خلال الاعتماد على مرجعية المتلقي وقدرته على ربط التركيب في السياق، مع الحادثة أو الواقعة الرئيسة، ويقول التوحيدي: "إن النبي صلوات الله عليه، لما عاد منصرفاً من حجة الوداع، وصار إلى غدير خم، قام خطيباً وأخذ بيد علي بن أبي طالب، فقال: أأست أولى بالمؤمنين من أنفسهم؟ قالوا بلى يا رسول الله، قال: فمن كنت مولاه فعلي مولاه، اللهم وال من والاه، وعاد من عاداه^(٢)

وظّف التوحيدي الحديث النبوي الشريف في صورة التهكمية ومن نماذج ما ورد في قوله أنف الذكر؛ إذ استحضر حديث الرسول ﷺ في غدير خم: "اللهم من كنت مولاه فعلي مولاه اللهم وال من والاه وعاد من عاداه وانصر من نصره

(١) الطبري، ٥/ ٣٨٢ - ٤٧٠، وينظر: نقلاً عن هامش الرسالة البغدادية، ص ١٠٥.

(٢) ينظر: نقلاً عن هامش الرسالة البغدادية، ص ٥٤.

وَأَعِنَ مَنْ أَعَانَهُ" ^(١) وهذا التضمين الحرفي للحديث يعمق التهكم على المنافقين كأنهم يعادون من يحميهم؛ من هدي ما تقدّم نستطيع القول إنّ التوحيدي استطاع عبر براعته الفنية أن يحوّل "مبادئ الدين والأخلاق والتقاليد إلى ألعيب لغوية معيارها الوحيد قدرته الذاتية على اختلاق العبارة أو إعادة صوغها لتندمج في سياق أحاديثه التي تقتصر إلى خطوط واضحة للبداية والنهاية" ^(٢)، كما يعدّ توظيفه للحديث النبوي الشريف أمانة على براعته في توظيف الموروث الديني لخدمة المعنى تارة، ولإثراء النصّ الأدبي، وإعطائه طاقات دلالية تتضمن في طياتها بعداً حجاجياً على الرغم من طبيعتها التهكمية.

(١) سنن النسائي، الإمام النسائي، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٨م، ج

١، ص. ٤٥، وسنن ابن ماجه، محمد بن يزيد ابن ماجه، تح: محمود محمد محمود حسن نصار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ج ١، ص. ٤٥.

(٢) ينظر: الرسالة البغدادية، ص ٤٦٦.

المبحث الثاني

المرجعيات الأدبية للصورة الساخرة

تأسيساً على ماتقدم، تشكّل المرجعية الأدبية رافداً مهماً من روافد الإبداع، وفيها تتجلى قدرة الكاتب من خلال توظيفه لهذا الموروث الأدبي بما يخدم المعنى الذي يريد تقديمه، كما يتحدد نجاح الأديب في إقبال المتلقي على قراءة هذا النص الأدبي، وحفظه بل يصل به الأمر إلى حد الألفة، والعلاقة بين الشعر والمرجعيات علاقة وثيقة؛ فالشعراء استعانوا بالمرجعيات كثيراً لتشكيل تجاربهم الشعرية، كما عبّر أحدهم عن المرجعية الثقافية باعتبارها مجموع الخلفيات والأبعاد المعرفية والفكرية والثقافية التي ينطوي تحتها الخطاب الأدبي^(١)، وسيحاول البحث أن يكشف عن المرجعية الأدبية للصورة الساخرة في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي من خلال الشعر والنثر؛ أي الوقوف على النصوص الأدبية التي أفاد منها الأديب في إنتاج نصّه، فالرسالة البغدادية كانت تزخر بالنصوص الشعرية لشعراء آخرين استند إليها في تدعيم وتثبيت فكرته الساخرة، وكان البيت الشعري ينسجم مع غرض التوحيدي في جل المواضيع، بل نجد القارئ يندمج ويسترسل في القراءة من دون أن يجد تناقضاً بين الكتابة النثرية والشعر بل جاء الشعر رافداً مدعماً لفكرة الشاعر، وساهم في تشكيل وإكمال الصورة الساخرة، فالمرجعيات الأدبية هي السياقات، الثقافات، والنصوص التراثية أو المعاصرة التي يستند إليها الكاتب أو الشاعر في تشكيل نصّه الشعري، وتمثّل بدورها هذه المرجعيات الثقافية رافداً مهماً يعكس التراكمات الذهنية للأديب، ويربط النص ببيئته، كما استعان أبو حيان التوحيدي في نثره

(١) ينظر: المرجعيات الثقافية بين المفهوم والتوظيف، د. حكيمة سبيعي، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي، الجزائر، مج: ١٦، ع: ٢، صيف ٢٠١٩م، ص ٢٥٧.

بالأمثال وغيرها في محاولة منه لتشكيل صور تعجّ بالسخرية والتهكم من الواقع المعيش، بل حاول عبرها أن يعلن تمرده على الواقع ورفضه له.

أ- الشعر

وظّف أبو حيان التوحيدي الشعر في رسالته البغدادية، وكان له حضور واسع في تشكيل صورته التهكمية أو صورته التي تمور بالسخرية اللاذعة، فكان الشعر لدى الكاتب أداة فنية استطاع توظيفها لإبراز الصورة الساخرة عبر تشكيل صور خيالية، استعارات، أو مفارقات درامية هدفها الرئيس: التهكم؛ فالسخرية في الشعر تعتمد على تلوين الواقع، وتفكيكه، فيقلب الشاعر المواقف الجادة إلى هزلية تكشف التناقضات، ويوظف تقانات مثل: التضخيم، أو التصغير لتغيير منظور المتلقي، وكلام العرب يعدّ المصدر الثالث من مصادر السماع، والمراد به "ما أثر عنهم من شعر ونثر قبل الإسلام إلى أن فسدت الألسنة بكثرة المولدين وشيوع اللحن"^(١)، وكلام العرب بدوره ينقسم إلى: شعر، ونثر، وما يهمننا هنا الشعر لكون من أبرز الفنون الأدبية وأكثرها تقبلاً للسخرية والتهكم، فالشعراء ارتكزوا في تشكيل صورهم الساخرة على عنصر المفارقة الذي هو: "اجتماع نقيضين لا يجتمعان عادة، ما يبعث على الإحساس باللامنطق عند المتلقي، إلّا أنّ هذه المفارقة لها أهدافها هي الأخرى من وراء هذا الصنيع، تتمثل في سعيها إلى تعرية الواقع، وكشف المستور، وشنن الهمم"^(٢).

إنّ الشعر لدى التوحيدي مكون رئيس في الكتابة استعان بها السارد وأعانه على الاستمرار في رحلته المتخيلة، بحثاً عن نماذج من الشخصيات النمطية، وتقديم الكثير من التفاصيل الدقيقة عنها، فالخطاب الشعري اضطلع بوظيفة الربط بين المقاطع السردية وأضفى صفة التصوير على البناء الفني للرسالة

(١) أصول النحو العربي، ص ٥٧.

(٢) آليات السخرية في شعر عبد الله البردوني، ص ٥٥٦.

وهدف السارد من استحضار الأشعار والسير الشعبية والحكاية المرححة، والأدب الشطاري هو إشراك المتلقي في العملية السردية وجعله عنصراً فاعلاً في تشكل المعنى، وإلاّ فإن السرد يصبح بلا معنى ولا جدوى^(١) يقول في الرسالة البغدادية: "يا سيدي هذا قطب السرور، ورأس اللذة

يكاد من لطفٍ ومن حيلة يجري من الإنسان مجرى الدم
أسرع من إبليس في مكروه أقود من ليل دجى مظلّم
لا يعصم العذراء من كيده محلّها في شاهق الأعصم^(٢)
يتابع أبو حيان التوحيدي في عرض فكرته قائلاً: "ثمّ يتأمّله ويقول: هيهات أن يفلح ذا الوجه أبدأ، ما يتبع هذا الشخص إلاّ مثله، من كان دليله البوم كان مأوه الخراب، من كان طباخه جعر تيس كانت ألوانه خرا

"وَمَنْ يَكُنِ الْغَرَابُ لَهُ دَلِيلًا فَمَا يَخْطِي بِهِ الْجَيْفَ الْغَرَابُ"^(٣)
تعدّ الفكاهة والسخرية من المظاهر الجديدة التي ارتفعت عن القسوة والأنانية في الهجاء المقذع اللاذع فجاء بصورة جديدة عفوية تحمل في طياتها مضامين تهدف إلى الارتقاء وتحسين الواقع بطريقة مبطنة عبر تقانة السخرية، ويرى شعراء السخرية أن الأدب "رؤية فنية رمزية للحياة أجمل ما فيه أن يقول ما لا تقوله الحياة بمباشريتها وعفويتها"^(٤) فاستطاع أن يدمج الشعر مع النثر في سبيل تقرير المعنى الساخر في ذهن المتلقي، كما يوظّف في أشعاره أساليب كثيرة تنمّ عن وعيه الدقيق باستحضار ما يتناسب مع طبيعة العصر ففي وصفه الشخصيات غالباً ما يوظّف تقانة السخرية والتهكم منها بغية الخروج عن

(١) الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كيليكو، دار توبقال للنشر، تونس، ط٢، ١٩٩٩م، ص ٣٣.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٧٧

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٤) أصداء الخطاب بحوث تطبيقية في المفارقة الأدبية، أحمد عادل عبد المولى، دار النابغة، بيروت، ط١، ٢٠١٧م، ص ٥.

الصورة النمطية وتقديم نموذج ساخر بهدف الارتقاء بالمجتمع وبالشخصيات الاجتماعية فيها وغالباً ما يكون خطابه موجّهاً إلى السلطة ففي قوله: (أسرع من إبليس في مكره) يوظّف لنا صيغة التفضيل أسرع على وزن أفعل في سبيل عرض الخفة والسرعة في المكر التي تتمتع بها تلك الشخصية التي يسرد لنا قصصها، وكان للصيغة أثر مهم في تعميق الدلالة وقد تكررت بقوله: (وأقود)، ومن ثمّ يستحضر لنا عناصر الطبيعة الحيّة كالطيور من بوم، وغراب في محاولة منه لتكوين صورة ساخرة عن الخراب الذي يحل بمن يتبع من ليس من شاكلته، وهذا ما جسّده قوله: (من كان دليله البوم كان مأوه الخراب) وهنا يكمن التهكم والسخرية بارزين، قول أبو حيان التوحيدي في الرسالة البغدادية: " ويشير ذلك الحاضر بشيء، فيقبل عليه، ويقول: خذ من عقله في دوخلة، طلت يا ...، حتّى خرجت من كمّي، وينشد:

أي بلاء قد ساقه وقتي	قد دبّدبوا كلهم على دستي
لست أحابي منهم مشايخهم	هذي العشانين كلّها في آسي
كانوا حميراً بله العقول فقد	تهدّبوا كلّهم على بختي
إلا الصديق الذي رعى له	حقّاً فأخترته إلى وقت ^(١)

السرد الروائي لدى التوحيدي استنقل بروح شعرية؛ إذ اعتمد على القليل من السرد والكثير من الشعر حين بلغت نسبة الشعر فيها سبعين بالمائة وهذا التقصص تأكيد إلى أن أبا حيان يمتلك القدرة على السرد الروائي بطريقة كلاسيكية، يتناص هذا البيت مع بيت لابن الرومي:

"غدا الدهر لي خصماً وفيّ مُحكّماً فكيف بخصم ضالع وهو الحَكَم"^(٢)
تتجلى السخرية في التهكم على الدهر كسائق للبلاء، فنجده يسخر من تناقض الوقت الذي يجمع الخصوم "دبّدبوا" (كالدباب الغبية) على "دستي"

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٨٧

(٢) ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٢م، ص ٤٥

(منصته)، وهذا ما يؤكّد لنا أنّ " التهكّم والسُّخرية ينمان عن سخط الشاعر ممّا يحيط به فقد كان الشاعر يعبر عن هذا السخط بسخريته من الآخرين" ^(١)؛ فالسخرية هنا والتهكّم يعدّان انعكاساً لذات الشاعر، وتمرداً على الواقع فيحوّل كل ذلك السخط إلى فن يبدع في استغلاله للتعبير عن استيائه وسخطه إزاء ما يحيط به من أحداث.

يوظّف الشاعر صورة "البلاء" الذي "ساقه الوقت" ليتهكّم على تناقض الدهر كعامل ظالم يجمع الخصوم الأغبياء "دبدبوا" ^(٢) (يتحركون كالدباب أو الزاحفين بغباء) على "دستي" (المنصة أو المكان الشخصي)، معتبراً ذلك نوعاً من التناقض الكاريكاتيري أمام قدرة الدهر، كأن الشاعر يقول باستهزاء لاذع: "الوقت يسوق البلاء كسائق أعمى يجمع أغبياء زاحفين على منصتي، فكيف يدعون القوة وهم دباب ضعيفة؟"، مما يجعل السخرية لاذعة في تصوير الخصوم كحشرات غبية تتجمع عبثاً، مشابهاً أسلوب ابن الرومي في سخريته من تناقضات الدهر كخصم وحكم، حيث يهزأ من عبثية القدر ككوميديا سوداء تكشف تناقضات الإنسان أمام الزمن الظالم.

يعمق البيت فكرة السخرية كوسيلة لفضح المنافقين والخصوم، حيث يتهكّم من "دبدبوا" كحركة غبية بلهاء (بله العقول)، مستلهماً توظيفاً مع بيت ابن الرومي عن الدهر كخصم يحكم ظلماً، في تهكّم على الذين يتجمعون عبثاً كأنهم يتحدون قدراً يسخر منهم، كأن الشاعر يقول بمكر: "الدهر يسوق بلاءه كحكم ضالع، فكيف يتجمعون على دستي كدباب وهم ضحايا عبثه؟".

(١) النزعة الشعبية في الشعر العراقي في العصر العباسي المتأخر دراسة نقدية فنية، سدخ زغير، مكتبة الآداب، بغداد، ط١، ٢٠٢٢، ص ٢٦٦.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٢٨٧

يسخر الشاعر من الخصوم في العصر العباسي كجماعات تتجمع عبثاً ضد الفضلاء، مشيراً إلى أن "الوقت" يسوق بلاءه كحكم ظالم، في تهكم على "دستي" كرمز للمكانة الشخصية التي يهاجمونها بغباء، كأن الشاعر يقول باستهزاء: "دبدبوا كدباب على منصتي، فكيف يدعون النصر وهم بله العقول؟" فالسخرية هنا ليست مجرد كلام، بل هجاء يفضح تناقض الخصوم الذين "دبدبوا" رغم بلههم، كأن الشاعر يتهكم من حماقتهم كسبب للهلاك، معتبراً "ساقه الوقت" رمزاً للقدر الذي يسخر من غبائهم في سخرية تجمع بين الفخر بالذات والاستهزاء بالخصوم كأعداء غبيين يستحقون التهكم الأبدي.

كما في قوله:

"كانوا حميراً بله العقول فقد تهدبوا كلهم على بختي"^(١)
يتناص قول الشاعر الذي أورده التوحيدي في الرسالة البغدادية مع الشعر المتداول قوله...

"قل للحمير وإن طالت معالفها لن تسبق الخيل في ركض الميادين"^(٢)
تتجلى السخرية في تهكمه على الخصوم كحمير غبية "بله العقول" تتجمع عبثاً "تهدبوا" على "بختي" (حظ الشاعر أو منصته)، يسخر من تناقضهم بين الادعاء والغباء. في هذا البيت، يتجلى الأسلوب الساخر كأداة نقدية حادة ودقيقة، حيث يستخدم الشاعر صورة "الحمير بله العقول" ليتهكم على الخصوم ككائنات غبية تتجمع "تهدبوا" (تتحشد أو تتجمع بغباء) على "بختي" (حظي أو منصتي)، معتبراً ذلك نوعاً من التناقض الكاريكاتيري أمام تفوق الشاعر، كأن الشاعر يقول باستهزاء لاذع: "كيف يتجمعون كحمير بلهاء على حظي، وهم

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٨٧

(٢) ديوان المتنبي، أبي الطيب المتنبي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٦٤م، ص ٣١٢

يدعون العقل والقوة؟"، مما يجعل السخرية لاذعة في تصوير الخصوم كحيوانات غبية تتحشد عبثاً.

يعمق البيت فكرة السخرية كوسيلة لفضح المنافقين والجهلاء، وتجدر بنا الإشارة إلى أن أغلب مظاهر السخرية والتهكم هي عبارة عن مزيج من السخرية والتهكم والظرف على مهازل العصر وعيوبه والإشارة إلى النواقص فيه كما يمكننا عدّ هذا اللون من الفنّ بمثابة رفض واستتكار مبطن للحالات الاجتماعية السائدة والتي يجسدها الشاعر بطريقة ساخرة قد يريد بها الابتعاد عن قيود السلطة^(١) فنجدته يتهكم من "بله العقول" كغباء أصيل يجعلهم يتحشدون "تهذبوا" بلا فائدة، مستلهماً التناص مع بيت المتنبي عن الحمير التي لا تسبق الخيل، في تهكم على الذين يتجمعون كأنهم يتحدون قدراً يسخر من غبائهم، كأن الشاعر يقول بمكر: "حمير بلهاء تتحشد على بختي، فكيف تسبق الخيل في ميادين الفضل؟". هذا الأسلوب الساخر يتجلى بوضوح في استخدام "تهذبوا" كفعل يسخر من التجمع الغبي، وفي السياق التاريخي، يسخر الشاعر من الخصوم في العصر العباسي كجماعات تتحشد ضد الفضلاء بغباء، مشيراً إلى أن "بختي" (حظي أو مكانتي) يجذبهم كمعلف للحمير، في تهكم على "معالفها" كرمز للجهد العبثي، كأن الشاعر يقول باستهزاء: "يتجمعون على بختي كحمير طالت معالفها، لكنهم لن يسبقوا الخيل"، فالسخرية هنا ليست مجرد كلام، بل هجاء يفضح تناقض الخصوم الذين "تهذبوا كلهم" رغم بلههم، كأن الشاعر يتهكم من حماقتهم كسبب للهزيمة، معتبراً "بختي" رمزاً للفضل الذي يسخر من غبائهم في سخرية تجمع بين الفخر بالذات والاستهزاء بالخصوم كحمير تستحق التهكم الأبدي.

(١) ينظر: الهجاء عند ابن الرومي، عبد الحميد محمد جيدة، المكتب العلمي للطباعة، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٣٢٨.

ومن توظيفه الشعر نذكر قوله:

" أو طرب غلام بابا، على جارية طلحة الشاه في سوق العطش، إذا غنّت:

ليت شعري هل تعلم _____
 _____تِ بأني منك عان
 فلقـد أسـررتـه منـ _____
 _____ك وأطلقت الأمانـي"^(١)

يتناص مع بيت الشريف الرضي:

"أمن شوقي تُعانيقني الأمانـي وَعَن وُدِّ يُخادِعني زَمانـي"^(٢)

تتجلى السخرية من خلال التهكم الواضح من قبل الشاعر على تناقض السر والأمانـي المطلقة في الحب المخفي؛ في هذا البيت، يتجلى الأسلوب الساخر كأداة نقدية حادة ودقيقة، حيث يستخدم الشاعر صيغة "أسررتـه منك" (أخفيته عنك) مع "أطلقت الأمانـي" ليتهكم على تناقض الحب كسر مخفي يتحرر في أمانـي واهمة، معتبراً ذلك نوعاً من التناقض الكاريكاتيري أمام واقع الافتراق، كأن الشاعر يقول باستهزاء لاذع: "أسررت الحب منك وأطلقت الأمانـي، فكيف يتحرر السر في أمانـي واهمة لا تتحقق؟"، مما يجعل السخرية لاذعة في تصوير الأمانـي كتحرير زائف لسر محبوس، مشابهاً أسلوب الشريف الرضي في سخريته، حيث يهزأ من عبثية الحب ككوميديا سوداء تكشف تناقضات العاشق أمام الزمن الخادع.

يعمق البيت فكرة السخرية كوسيلة لفضح الوهم العاطفي، حيث يتهكم من "أسررتـه" كإخفاء يتناقض مع "أطلقت الأمانـي"^(٣) كتحرير واهم، مستلهماً التناص مع بيت الرضي عن الأمانـي التي تعانق الشوق رغم خداع الزمان، في تهكم على الذين يعيشون في أمانـي سرية كأنهم يخدعون أنفسهم، كأن الشاعر يقول

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٦٦

(٢) ديوان الشريف الرضي، الشريف الرضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٥م، ص ١٥٦

(٣) ينظر الرسالة البغدادية، ص ٢٦٦.

بمكر: "أسررت الحب وأطلقت الأمانى، فكيف يجتمع السر والتحرير في حب لا يتحقق؟".

هذا الأسلوب الساخر يتجلى بوضوح في استخدام "أطلقت" كفعل تحريري، يسخر من الأمانى كطيور تطير دون وصول، مشابهاً سخرية ابن الرومي من التناقضات العاطفية في ديوانه حيث يتهكم من الأمانى كخدعة نفسية كأنها مسرحية هزلية أمام الواقع القاسي. في السياق التاريخي، يسخر الشاعر من الطرب البغدادي كوسيلة لإخفاء الحب في مجالس الغناء، مشيراً إلى أن "السر" يبقى مخفياً رغم إطلاق الأمانى في الأغاني، في تهكم على "الأمانى" كرمز للوهم العاطفي في عصر عباسي مليء بالمجون الخفي، كأن الشاعر يقول باستهزاء: "أسررت الحب في الجوانح وأطلقت الأمانى في الطرب، فكيف يخفى السر وهو يغنى علناً؟".

يوسع البيت في مفهوم السخرية كأداة للدفاع عن الذات العاطفية، حيث يجعل السر سبباً للنقد اللاذع للأمانى الواهمة، مستلهماً أسلوب الشعراء العباسيين في استخدام الحب للنقد اللاذع، فالسخرية هنا ليست مجرد كلام، بل هجاء يفضح تناقض العاشق الذي "أسرته" رغم إطلاقه الأمانى، كأن الشاعر يتهكم من حماقة الحب كسبب للوهم، معتبراً "الأمانى" رمزاً للتحرير الزائف في سخرية تجمع بين الفخر بالسر والاستهزاء بالأمانى كأوهام تستحق التهكم الأبدي، ومن توظيفه الشعر في صياغة الصورة الساخرة يستحضرنا قوله:

"وتوهمتُك في نفي نفي ————— سي فـناجـاك لـسـانـي"

ولو ذكرت هذه الأطراب من المستمعين، والأغاني من الرجال، والصبيان،
والجواري، والحرائر لطلال، ومُلّ، وكنت كالمزاحم لمن صَنَّف كتاباً في الغناء
والألحان" (١)

يتناص هذا القول مع بيت لابن الرومي:

"نَجَّاكَ يَا ابْنَ الْحَاجِبِ الْحَاجِبُ وَأَيْنَ يَنْجُو مَنِّي الْهَارِبُ" (٢)

وظَّف الشاعر صورة "توهمتكَ في نفسي" ليتَّهَمَ على الوهم العاطفي الذي
يؤدي إلى "فناجاك لسانی"، معتبراً ذلك نوعاً من التناقض الكاريكاتيري أمام واقع
الافتراق، كأن الشاعر يقول باستهزاء لاذع: "توهمتكَ داخل نفسي فنجاكَ
اللسان، فكيف ينجي اللسان من هو وهم داخلي لا خارجي؟"، مما يجعل
السخرية لاذعة في تصوير التوهم كمناجاة واهمة لشخص غائب، مشابهاً أسلوب
ابن الرومي في سخريته من الهارب الذي لا ينجو، حيث يهزأ من عبثية الهروب
أمام القدر العاطفي أو الاجتماعي كأنها كوميديا سوداء تكشف تناقضات
العاشق أمام الوهم الداخلي. يعمق البيت فكرة السخرية كوسيلة لفضح الوهم
النفسي، حيث يتَّهَمُ من "توهمتكَ في نفسي" كتوهم يحول الغائب إلى حاضر
داخلي، مستلهمًا التناص مع بيت ابن الرومي عن "النجاة"، النجاة من الهارب،
في تهكم على الذين يتوهمون الحب كأنهم ينجون شخصاً موجوداً، كأن الشاعر
يقول بمكر: توهمتكَ في نفسي فنجاكَ اللسان، فكيف ينجو الهارب من توهمي
الداخلي؟.

فالسخرية تكمن في توظيفه لفظة "فناجاك" كفعل مناجاة، وقوة الشعر تكمن
في "الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا في التصريح عن الأفكار المجردة ولا
المبالغة في وصفها تلك التي تجعل الشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٦٦.

(٢) ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٢م، ص ٤٥

والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن هنا كان للصورة أهمية خاصة^(١) فالشاعر في البيت يسخر من اللسان كوسيط لتوهم غير موجود، مشابهاً سخرية الفرزدق من المنافقين في ديوانه حيث يتهم من تناقضاتهم كأنها مسرحية هزلية أمام الواقع العاطفي؛ فالشاعر في البيت يسخر من الطرب البغدادي كوسيلة لإخفاء الحب في مجالس الغناء، مشيراً إلى أن "التوهم في النفس" يؤدي إلى مناجاة لسانية واهمة، في تهكم على "الأمني" كرمز للتوهم العاطفي في عصر عباسي مليء بالمجون الخفي، كأن الشاعر يقول باستهزاء: "توهمتك داخلي فمناجاةك اللسان، فكيف يتحقق الحب وهو توهم داخلي لا ينجو منه الهارب؟". يوسع البيت في مفهوم السخرية كأداة للدفاع عن الذات العاطفية، حيث يجعل التوهم سبباً للنقد اللاذع للمناجاة الواهمة، مستلهماً أسلوب الشعراء العباسيين في استخدام الحب للنقد اللاذع، فالسخرية هنا ليست مجرد كلام، بل هجاء يفضح تناقض العاشق الذي "توهم" الغائب كحاضر، كأن الشاعر يتهم من حماقة التوهم كسبب للمناجاة، معتبراً "فناجاةك لساني" رمزاً للخداع الذاتي في سخرية تجمع بين الفخر بالسر الداخلي والاستهزاء بالمناجاة كأوهام تستحق التهكم الأبدي.

جعل الشعراء من السخرية آلية من آليات الاستتكار والرفض والتمرد على الواقع؛ إذ ظهرت عبر تلك التقانة كثير من المفارقات الاجتماعية الشعر نذكر أيضاً قوله:

"ولولا سرورك ما سرتي ولا كان قلبي عنكم صبوراً
ولكن أرى كلما ساءني - إذا كان يرضيك - سهلاً يسيراً"^(٢)

(١) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر والنقد، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، ١٩٩٦م، ص ٦٠.

(٢) ينظر: الامتاع والمؤانسة، أبي حيان التوحيدي، ج ٣، ص ١٥٦.

يتناص مع بيت المتنبي:

"فما يدوم سرور ما سررت به ولا يريد عليك الفأنت الحزن"^(١)
يسخر من عبثية تحمل الشر لسرور زائل؛ إذ يستخدم الشاعر صيغة (ولولا سرورك ما سرتي) ليتهاكم على الرضا الزائف بالسوء المتمثل في قوله: (كلما ساءني سهلاً يسيراً) إذا رضى المحبوب، معتبراً ذلك نوعاً من التناقض الكاريكاتيري أمام زوال السرور، كأن الشاعر يقول باستهزاء لاذع: "الحب يجعل السوء سهلاً لرضى المحبوب، فكيف يدوم سرور زائل ويحول الشر إلى يسر؟"، مما يجعل السخرية لاذعة في تصوير العاشق كضحية رضا واهم، مشابهاً أسلوب المتنبي في سخريته من زوال السرور وعدم دوام الحزن، حيث يهزأ من عبثية الفرح الزائل كأنها كوميديا سوداء تكشف تناقضات العاطفة أمام القدر الخادع.

يعمق البيت فكرة السخرية كوسيلة لفضح الوهم العاطفي، حيث يتهكم من "إذا كان يرضيك" كشرط يحول السوء إلى يسر، مستلهماً التناص مع بيت المتنبي عن عدم دوام السرور، في تهكم على الذين يتحملون الشر لسرور لا يدوم، كأن الشاعر يقول بمكر: "ولولا سرورك ما صبرت، لكن السوء سهل لرضاك، فكيف يدوم سرور فان؟".

هذا الأسلوب الساخر يتجلى بوضوح في استخدام "سهلاً يسيراً" كتعبير يسخر من التحمل الزائف.

استحضر التوحيدي في كتابته نصوص غائبة ودمجها في نصه بحيث صُغ على القارئ التمييز الدقيق بين موقف الكاتب وبين مواقف الشخصيات التي تمّ الحكي على لسانها، فالنصّ الرسائي يستدعي حتماً تأويلات متباينة

(١) ديوان المتنبي، أبي الطيب المتنبي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٤م، ص٣١٢

وهذا الأمر تقتضيه القراءة التعددية فهو لا يكتب انطلاقاً من الحاضر بل يعيد إنتاج ما كتب في الماضي ويستلهم منه سواء أكان نصوصاً شفهية أم كتابية ومن ثم يخضعها لسلطة اللغة. ^(١) يسخر الشاعر من الطرب البغدادي كوسيلة لإخفاء الحب في مجالس الغناء، مشيراً إلى أن "السرور" يجعل السوء سهلاً، في تهكم على "الأمانى" كرمز للوهم العاطفي في عصر عباسي مليء بالمجون الخفي، كأن الشاعر يقول باستهزاء: "السوء سهل لرضى المحبوب، فكيف يدوم سرور لا يريد الحزن الفأنت؟".

يوسع البيت في مفهوم السخرية كأداة للدفاع عن الذات العاطفية، حيث يجعل الرضا بالسوء سبباً للنقد اللاذع للأمانى الواهمة، مستلهماً أسلوب الشعراء العباسيين في استخدام الحب للنقد اللاذع، فالسخرية هنا ليست مجرد كلام، بل هجاء يفضح تناقض العاشق الذي يرى "كلما ساءني سهلاً" رغم زوال السرور، كأن الشاعر يتهم من حماقة الرضا كسبب للوهم، معتبراً "إذا كان يرضيك" رمزاً للخداع الذاتي في سخرية تجمع بين الفخر بالصبر والاستهزاء بالسرور الزائل كأوهام تستحق التهكم الأبدي.

كما يؤدي الشعر دوراً مهماً في كتابات التوحيدي في صياغة الصورة الساخرة يقول: "الهجاء صناعة، وليس كل أحد يحسن أن يهجو، والهجاء لا يعني السباب، والشتم، وتناول المهجو بالأوصاف القبيحة، خاصة إذا كان المعروف عنه خلاف ذلك، وقد وجدت أن خير من يتقن الهجاء الكاتب إبراهيم الصولي؛ إذ كان هجاؤه نظيفاً خالياً من الأقذاع، ولكنّه كان من أشد ألوان الهجاء قال يهجو محمد بن عبد الملك الزييات الوزير:

(١) درس السيمولوجيا، رولان بارت، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٥٠٠.

وكنـت أخـي بإخـاء الزمـان فلما نبا صرت حرباً عواناً^(١)

تتكشف لنا طبيعة الشاعر عبر نظرتـه إلى الواقع ومن المراجع التي يعتمد عليها في تشكيل هذه الرؤية الفنية والأبعاد الجمالية التي استثمرها في التعبير، ولها أهمية في الكشف والإفصاح عن مغالـيق النص الإبداعـي من خلال " تحديد المثل التي تعتبر واقعية الدلالة على حقائق الأشياء في كلام الشاعر وتعيين الموازين الثانية التي يقيس بها قيمها لمحاولة ضبط موقف الشاعر من الحياة والتعرف على الصور المثلى التي يقدرها بحقائقها فدراسة مصادر التصور لا تكشف الأصول الجمالية العامة التي ترتبط بها الحقائق الصورية بقدر ما تكشف عن المثل الجمالية ومدى استغلال الشاعر لطبيعة اللغة الشعرية"^(٢)، وفي قوله أنف الذكر تناص مع بيت لابن الرومي:

صرّحت عن طويّة الأصدقاء واضحات التجريب والابتلاء^(٣)

إذ يشبه الصداقة بالرعي، ليحمل نفس الصورة الساخرة من الصداقة الزائفة ؛ يولّد التناص الأدبي صورة ساخرة من الصداقة كـرعي ، كما أنّ التوحيدي يتهم من تناقض الصداقة، كأنه يقول باستهزاء: "لا أحابي إلا من رعيت له الذقن في مؤخرتي، فكيف يدعون الصداقة وهم خائنون!"، مما يفضح عبثية الصداقة ككوميديا جسدية، مستلهماً ابن الرومي ليضيف طبقة تهكمية على الخيانة.

ويوظف التوحيدي معاني الشعر للسخرية من الخصوم ويظهر لنا جلياً في قوله: "فيحمل مثلاً- طبق عليه ما استدعاء من الجبن، وشيء من الكواميخ فيقول:

شيب رأسي وحتى أعظمي طول ائتدامي الخبز بالكامخ"^(٤)

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٩ - ٣٠.

(٢) مصادر التصوير في شعر ابن زيدون محمد الهادي الطرابلسي، مركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، تونس، ١٩٧٩م، ص ١١٠.

(٣) ديوان ابن الرومي، ص ٢٢.

اتخذ الشعراء من الفكاهة والسخرية مظهراً جديداً، فباتا أسلوبين يتم توظيفهما في مواضع يتطلب فيها القضاء على مظاهر الفساد والترف؛ لأن السخرية هي: " واجهة وظاهرة تخفي خلفها كثيراً ممّا يستتره ولا تراه الأعين المجردة في المجتمع، والفكاهة ليست مجرد ضحكة مباشر عابرة تمرّ سريعاً وتنسى إنما هي في الواقع تعبير مكثف وسريع يخفي حقائق اجتماعية وسياسية، وفكرية حفل بها ذلك المجتمع الزاخر المفتوح على شتى الثقافات التي تصارعت فيها مذاهبها على طبيعة علاقاته ومفاهيمه"^(١) ففي قوله أنف الذكر تناص أدبي مع بيت لأبي نواس:

" فَذَاكَ قَبْلَ نُزُولِ الشَّيْبِ عَادَتُنَا لَكِنَّا نَرْجِي غُفْرَانَ غَفَّارٍ"^(٢)

ولّد التوحيدي عبر تقانة التناص صورة ساخرة من الكامخ كسبب شيب (الرأس والعظام)، فهو يتهكم من تناقض الأكل اليومي، كأنه يقول باستهزاء: "الكامخ يشيب الجسم كله، فكيف يدعون الصحة وهم يأكلونه يومياً"، مما يفضح عبثية العادات الغذائية ككوميديا جسدية، مستلهماً أبي نواس ليضيف طبقة تهكمية على الهم اليومي الناتج من الطعام السيئ.

ب - النثر

لم يكن الشعر وحده موضع احتجاج واستشهاد وحسب؛ بل نالت الأمثال ومأثور كلام العرب حظاً لا بأس به في رسالته البغدادية، وإن لم يكن يوازي الشعر إلا أننا لا يمكننا إنكار أهميته، والمادة الأهم هنا هي الأمثال؛ فالمثل لغة: "النظير أو الشبيه والمثيل"^(٣)، أمّا اصطلاحاً فقد عرّفه الميداني في مجمع الأمثال بقوله: "المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول"^(٤).

(٤) الرسالة البغدادية، ص ٢٧٧

(١) الفكاهة في الأدب العباسي، وديعة طه النجم، مج: ١٣، ع: ٣، مجلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٨٢م، ص ٢٨.

(٢) الديوان، أبو نواس، ص ١١٣

(٣) لسان العرب، مادة(مثل).

(٤) مجمع الأمثال، الميداني، تح: نعيم حسين زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م،

وقد وظّف التوحيدي الأمثال في رسالته البغدادية، وكان لها أثر مهم في إبراز الصورة الساخرة؛ إذ حوّل من خلالها المواقف السلبية والتناقضات الاجتماعية إلى مشهد هزلي، وهذه الأمثال تستخدم التهكم، والمبالغة، والتشبيهات المضحكة لتعرية العيوب، وتخفيف حدّة الخذلان، أو ترويض الواقع المؤلم، ومن الأمثال التي وردت في رسالة التوحيدي قوله: "أيش البقة وأيش قرصتها، أخاف صاحب الديوان أن يتأوّل في معيشتي، أو يحمل على أكرتي؟ من ليس يدك في قصعته لا تبال بصلعته، ويرنو إليه ساعة، نظر مريب، ثم يقول: ما هو -لعمري- إلا ظريف، أما ترون سعة أردانه، وحسن طراز بركانه؟" (١).

وظّف التوحيدي المثل (أيش البقة)، وهو: "مثل بغدادي يُضرب للاستهانة بالشيء التافه، والبقة تعبير بغدادي عن البعوضة، مازال مستعملاً" (٢)، فالتوحيدي استعمل اللغة الدارجة والأمثال الجارية وكان توظيفها هنا لغرض السخرية والتهكم من الوضع المعيش، فكان الأدب لديه: "نسيجاً متلاحماً، وإفراساً كبيراً لما يدور في المجتمع وحياته اليومية" (٣) من هدي ما تقدّم نفهم أنّ أبا حيان التوحيدي في رسالته البغدادية سخر من خصومه عبر استعمال الأمثال الدارجة، وتطويعها لخدمة غرض السخرية والاستهزاء، ومن توظيفه الأمثال نقف عند قوله في الرسالة البغدادية: "بالله لا يصلح لكم إلا مثله، ما يصلح لمثل هؤلاء السادة المعاشرين إلا مثل هذا المغني، اطلع القرد في الكنيف، قال: هذه المرأة تصلح لهذا الوجه اللطيف، وافق شنّ طبقة، وذا الآخر من هو؟ شمايله - والله - سهام في القلوب، حيّاه الله بالطالع من الأجمة." (٤)

(١) الرسالة البغدادية، ص ٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(٣) نقد المنهج في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٤م، ص ١٣٣.

(٤) الرسالة البغدادية، ص ٦٩.

وظّف التوحيدي في قوله أنف الذكر المثل السائر ((وافق شن طبقة))^(١)، وهو: "من الأمثال القديمة ما يزال مستعملاً ببغداد"^(٢) و"يُضرب للمتوافقين"^(٣)؛ لوصف شخصين متماثلين مما يدل على انسجام وتوافق كبير، وقد حوّر معناه من الموافقة والمشاكلة المحمودة إلى السخرية من هذه المشاكلة بين هذين الشخصين؛ فكانت المطابقة بين الشخصين هنا على سبيل السخرية والاستهزاء. تشكل الأمثال في كتابات التوحيدي مادة استطاع عبرها أن يشكل الصور الساخرة، ويحقّق بها غايته على الصعيدين المعنوي أولاً، والجمالي ثانياً يقول: "فيحمل مثلاً طبق عليه ما استدعاء من الجبن، وشيء من الكواميخ، فيقول كما يراه:

إنما الجبن آفة الجسم سقماً وعلى القلب كربة الأوهام
بدّلوه بلقمتي سكّاج أو شواء مفصّل من عظام"^(٤)

يتناص مع مثل جاهلي: "الجبن آفة"^(٥)؛ إذ يشبه الجبن بالآفة الجسدية، ليحمل نفس الصورة الساخرة من الضعف كمرض يعالج بالطعام، كما يولد التناص صورة ساخرة من الجبن كأفة جسدية يعالجها "سكّاج أو شواء" بدلاً من الجبن، يتهمك التوحيدي من تناقض الأكل الرديء كسبب ضعف، كأنه يقول باستهزاء: "الجبن مرض الجسم، فبدلوه بطعام حقيقي وكأنه دواء!"، مما يفضح عبثية العادات الغذائية ككوميديا جسدية، مستلهماً المثل ليضيف طبقة تهكمية على الضعف البشري الناتج من الاختيار السيئ.

وقد حمل النثر الفني في رسالة أبي حيان التوحيدي معاني التهكم والسخرية في أغلبه، وقد وظف الأمثال البغدادية، والكتابات الساخرة التي تعكس أسلوب

(١) مجمع الأمثال، ج ٢، ص. ٤٢٣.

(٢) ينظر: هامش الرسالة البغدادية، ص ٦٩.

(٣) مجمع الأمثال، ج ٢، ص. ٤٢٣.

(٤) الرسالة البغدادية، ص ٢٧٧

(٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، دار صادر، بيروت، ط١،

١٩٩٠م، ص ٨٩

الحياة، واستطاع من خلالها إبراز الصورة الساخرة بطريقة فنية تعتمد على مرجعية المتلقي وقدرته على استنباط المثل الذي غالب ما يبدع الكاتب في زجه في نشره بطريقة يصعب على المتلقي أن يجد تبايناً بين كلامه والمثل، ومن توظيفه للأمثال نقف عند قوله: " ولا أرى -والله- في فواكهكم، لا الموز، ولا الجلموز، ولا الشاهبلوط، ولا النارجيل، ولا الفستق الرطب، ولا قصب السكر، ولا الخوخ المسكي، والشمعي الذي كأنه الذهب الأحمر، وريحه ريح المسك الأذفر... ولا البطيخ النرمشي، ولا القفصي، ولا البطيخ الخراساني الأبرش، بجمرة وسواد، صبغ الرحمن، كأنه شقائق النعمان، لا يكاد رجل رفعها إلا بعد الجهد، سمكها شبر... ولا لكم تفاح مسكي مضلع كأنه البطيخ النرمشي، تفاحاً لم تقع عليه اليد ولا العين، لا معين، ولا منقوط، ولا تفاح داماني كأنه حمرة المرجان، أو شقائق النعمان قد جمع وصف العاشق الوجمل، والمعشوق الخجل"^(١).

يسخر الشاعر من الواقع عبر توظيف التراكيب التي تبعث في النفس التهكم، ففي قوله: " لا أرى - والله- في فواكهكم"، ومن ثم يستعرض سلسلة تحتوي على ما يلذ ويستطاب به، ففي قوله: والله وهي جملة معترضة قسمة نابت الواو فيها عن الفعل (أقسم) فالشاعر هنا وظّف التركيب القسمي في تعميق التهكم عليهم، وتأكيد عدم رؤية تلك المطيبات من ضمن أصناف الفواكه التي عددها مثل: الموز، ولا الجلموز، ولا الشاهبلوط، ولا النارجيل، ولا الفستق الرطب، ولا قصب السكر، ولا الخوخ المسكي، والشمعي الذي كأنه الذهب الأحمر، وريحه ريح المسك الأذفر... ولا البطيخ النرمشي، ولا القفصي، ولا البطيخ الخراساني الأبرش، وتكرار (لا) مع كلّ تعداد يؤكّد لنا نفي الرؤية ودحض لكلّ ما يتم ذكره بعدها بأنه غير موجود، فالسخرية هنا والتهكم كان من الوضع، فتعداد كلّ تلك الأصناف، يعدّ من قبيل المفارقة التي بنى عليها الشاعر تهكمه فالكاتب ذكر كلّ هذه الأصناف لغرض السخرية من فواكههم

(١) الرسالة البغدادية، ص ١٦٨ - ١٧٠

التي خلت من هذه الأصناف وبالنتيجة سخرية من الفقر، وتهكم على الوضع المعيش الذي جعل موأدهم صفر اليدين من تلك الأصناف، وفي قوله: (التفاح الداماني)، نسبة إلى دامن، وهي قرية قرب الرافقة، وإليها ينسب التفاح الداماني الذي يضرب المثل بحمرته^(١)، وهو نوع كبير من التفاح شديد الحمرة، وقد ضرب به المثل فقالوا: خدودها كالتفاح الداماني، والكاتب وظّفه شدّة حمرة خدود العاشق، وقد جرت المفارقة في قول التوحيدي: "تفاحاً لم تقع عليه اليد ولا العين، لا معيّن، ولا منقوط"^(٢)؛ فالسخرية هنا من أن هذا التفاح لا وجود له فلم تلمسه اليد، ولم تره العين وبالنتيجة انتفاء حضور هذا التفاح يوضح لنا تهكم الأديب من الواقع لدرجة أنه يستحضر أنواعاً، وأشكالاً وألواناً من الفواكه ليعمّق لنا سخطه واستيائه.

خلاصة الفصل الأول:

يتضح من دراسة الفصل الأول أن أبا حيان التوحيدي اعتمد في بناء الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية على مرجعيات دينية وأدبية، أسهمت في إثراء النص وتعميق دلالاته الفنية والنقدية، وقد خلص المبحث الأول، الخاص بالمرجعيات الدينية، إلى أن التوحيدي أفاد من القرآن الكريم والحديث الشريف، ولم يكتفِ بالنقل أو التضمين المباشر، بل أعاد توظيف المرجعيات الدينية في سياقات ساخرة، بما أسهم في تعميق المفارقة، واستثارة المتلقي، وكشف مظاهر الخل والانحراف في الواقع، أما المبحث الثاني، الخاص بالمرجعيات الأدبية، فقد أظهر إفادة التوحيدي من الشعر والنثر، وإعادة تشكيل ما استمد منهما بما يتلاءم مع سياق الرسالة ورؤيته الفنية، مما أسهم في إثراء الصورة الساخرة بالإحياءات والدلالات، وتعزيز بعدها النقدي والجمالي، وبذلك خلص الفصل إلى أن المرجعيات الدينية والأدبية شكّلت رافداً أساسياً في بناء الصورة الساخرة عند التوحيدي، إذ وظّفها توظيفاً فنياً يتجاوز الاستشهاد إلى إنتاج المعنى الساخر ونقد الواقع.

(١) ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١م، ج ٢، ص ٤٩٣.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ١٧٠.



الفصل الثاني

وسائل تشكيل الصورة الساخرة

في الرسالة البغدادية

المبحث الأول: التشبيه

المبحث الثاني: الاستعارة

المبحث الثالث: الكناية



الفصل الثاني

وسائل تشكيل الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية

توطئة:

استعان التوحيدي بوسائل تشكيل الصورة الفنية المتمثلة بـ(التشبيه، والاستعارة، والكناية) لبناء صورته الفنية التي تزخر بطابع السخرية والتهكم إزاء الواقع عبر أدبه السردي فكان الأدب لديه "رؤية فنية رمزية للحياة أجمل ما فيه أنه يقول ما لا تقوله الحياة بمباشرتها وعفويتها"^(١) كما أعلن عبرها تمرده عليه فباتت تلك الوسائل مادة رئيسة تخدم المعنى بالدرجة الأولى، وتنهض بالمستوى البياني للنص، وهذه الوسائل تمتلك القدرة على الإيجاز وتكثيف الدلالات التي يحملها الكلام، وتدخل تحت باب أمّا إيجاز بالقصر الذي هو: "اختصار الألفاظ؛ أي تضمين المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة من غير حذف، وهذا النوع من الإيجاز مطمح نظر البلغاء وبه تتفاوت أقدارهم حتى إن بعضهم سئل عن البلاغة فقال: هي إيجاز القصر"^(٢).

كما "سعى الكاتب من خلال استدعاء الصورة إلى تحقيق استجابة بليغة أن يحقق الثوابت بينه وبين المجال العام الذي يسبح فيه فإن بزوغ المجال أسبق"^(٣)؛ فالصورة المبتكرة الناجحة "لا تعني زخرفة لفظية فحسب بل هي خلقٌ فنيّ واندماج بين نسقين الحسيّ الذي يتجلى ببراعة استخدام اللفظة زخرفياً ومعمارياً، وبلاغياً، والنسق الذهني والمعنوي حين ترتفع الألفاظ إلى

(١) مظاهر التجديد في شعر السخرية والفكاهة في العصر العباسي، م. د. أحمد حاتم حاتم سعود، المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والاجتماعية العلمية، ع: ١٤، آب ٢٠٢٤م، ص ١٥٢٠.

(٢) البلاغة العربية والتحليل النفسي، د. أنور عب الحميد، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠١٦م، ص ٢١٩.

(٣) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص ٣٧.

مستوى التأمل المعنوي العميق، والنظرة البعيدة المدى في فهم الصورة كلاً متكاملاً^(١).

إن الصورة الفنية هي: " نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام والمعاني بصياغة جديدة تنهض له قدرة الشاعر ومقدراً تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز و الواقع دون أن يستبد طرف آخر"^(٢)، فالكاتب يوظف الصور الفنية توظيفاً يحمل في طياته دلالتين الأولى: معنوية، والثانية جمالية.

كما أنها كشفت نفسيّ لشيء جديد بمساعدة شيء آخر وإلا كانت ثوباً مفصلاً للواقع لا أكثر ولا أقل فهي تسعى للكشف عن العوالم الداخلية لمبدعها ومن خلالها يعبر عما تكابده نفسه من مشاعر الشوق والحنين واللوعة والأمل إلى غير ذلك من المشاعر التي يمكن أن تعترض الإنسان فهي: " تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع. إنها صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقاً للمشاعر الذاتية الداخلية"^(٣).

وتكمن قيمة الصورة في قدرتها على إظهار نفسية مبدعها كما أنها تتطلب إعمال الذهن لتتبع ما يرمي إليه منشئها كما يعدّ التصوير عنصراً هاماً في القصيدة و عليه يبني الكاتب صرحه التخيلي مستعيناً بأساليب البلاغة المتنوعة التي تخدم غرضه يرى أحمد الشايب أن: " الصورة الشعرية

(١) التحليل النقدي والجمالي للأدب، د. عناد غزوان، دار الآفاق العربية، بغداد، ١٩٨٥م، ص ٨٩.

(٢) الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ٩٩.

(٣) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ١٤٦.

هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية^(١).

أما المفهوم الاصطلاحي للصورة عند الدكتور "عبد القادر القط": " فالصورة في الشعر هي " الشكل الفني " الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس ... والألفاظ هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية^(٢).

والصورة الفنية تفوق التقريرية المباشرة بوصفها تفصح عمّا يعتري الكاتب من أحاسيس يجد أن اللغة العادية غير قادرة على إيصال مقصديته فيلجأ إلى اللغة الفنية التي تكون خير معين كما أنّ الصورة لا تحلق في عالم الإبداع إذا لم تثير الذهن وتبعث الدهشة في نفس متلقيها وغير ذلك فهي تركيب عاديّ قادر الطفل على إنشاء مثله؛ فالكاتب عندما يعطي الألفاظ من روحه ستعطيه الكثير من الجمال^(٣).

تأتي الصور الشعرية أو الوسائل البيانية في طليعة المرتكزات التي يعتمد عليها الكاتب أبو حيان التوحيدي في بناء وتشكيل صوره الساخرة فهي تبرز أسلوبه، وتظهر مزاياه، وتعمل هذه الصور على استثمار طبيعة المفردات والتراكيب التي تُضفي على الصور وتمنحها بُعداً جمالياً، ومن أبرز الوسائل البيانية: (التشبيه، الاستعارة، الكناية)

(١) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣، ص ٢٤٨

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، مكتبة الشباب، ١٩٨٨، ص ٣٩١.

(٣) ينظر: الصورة الفنية، جابر عصفور في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٨٢.

المبحث الأول

التشبيه

أ- مفهوم التشبيه وأثره في تشكيل الصورة الساخرة

التشبيه في اللغة والاصطلاح:

فالتشبيه لغةً: هو من الفعل شبه: "الشبه: ضرب من النّحاس يُلقى عليه دواء فيصفر، وسُمي شَبها؛ لأنه شُبّه بالذهب، وفي فلان شَبه من فلان، وهو شَبهه، وشَبهه؛ أي شَبَّهه"^(١)، فالتشبيه هنا ورد لدى الخليل بن أحمد الفراهيدي بمعنى المشابهة ووجود وجه شبه بين شيئين، أمّا ابن منظور فقد أورد أن التشبيه جاء بمعنى المماثلة والتمثيل يقول: " الشَّبه، والشَّبهه، والشَّبيه: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء: ماثل، وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم... والتشبيه: التمثيل"^(٢).

أما التشبيه اصطلاحاً فهو: "العقد على أن أحد الشبهين سدّ مسدّ الآخر في حسن، وعقل، ولا يخلو من أن يكونَ في القول أو في النفس"^(٣)، وعرّف السكاكي التشبيه بأنّه: استدعاء طرفين مشبه ومشبه به للاشتراك في صفة أو أكثر مع تركيزه على التماثل التام بينهما، وغالباً حذف الأداة لتحقيق البلاغة، يعدّ التشبيه عنده الأصل الأوّل في علم البيان، ويهتم بكونه

(١) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١، ٢٠٠٣م، ج ٢، ص. ٣٠٤، مادة (شبه).

(٢) لسان العرب، ابن منظور، تح: د. أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٩م، ج ٧، ص. ٢٣، مادة (شبه).

(٣) النكت في إعجاز القرآن، الرماني، دار المعارف، مصر، ط ٣، ١٩٧٦م، ص ٧٤.

مقبولاً (غير مبتذل)، وتركيباً دقيقاً يجمع بين المماثلة والافتراق^(١)، وجعل بعض علماء البلاغة التشبيه والتمثيل مترادفين يقول ضياء الدين بن الأثير: "وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً، ولهذا باباً مفرداً، وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع"^(٢).

وظّف أبو حيان التوحيدي التشبيه في (رسالته البغدادية)، والنمط الغالب من أنواع التشبيه كان التشبيه التام، والتشبيه المجمل (ماحذف منه وجه الشبه)؛ إذ استعان بهما أكثر من ألوان التشبيه الأخرى في صياغة صورته التي تعجّ بالسخرية، والاستهزاء من الوضع الراهن الذي كانت تعيشه بغداد في تلك الآونة، كما صوّر لنا عبر هذه التقانة مشاهد حيّة وأسبغ عليها من روح الفكاهة والسخرية كثيراً فحوّلها من لوحات واقعية إلى مشاهد عبثية، فأدبه الساخر طبع الرسالة بأكملها، وكانت رسالته تزخر بالتشبيهات التي خرجت من غرض المشابهة إلى إبراز السخرية والسخط من المشبه، والخط من قدره ومكانته.

ب- أنماط التشبيه في الرسالة البغدادية

اعتمد أبو حيان التوحيدي على التشبيه كثيراً في بناء وتشكيل صورته الساخرة، ووظّفه لإثرائها بالحيوية وقد استثمر هذا التشكيل بأشكاله بما يخدم رسم الصورة وتشكيلها ومدى تفاعله معها، ولا بدّ من التعريف بهذا الفن فهو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة

(١) مفتاح العلوم، السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٣٣٢.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٥٣

أو مجموعة من الصفات والأحوال"^(١)، ومهما كانت أغراض التشبيه فإنّه يهدف إلى توضيح المعنى وتقريبه إلى الذهن وذلك لا يتأتى إلا إذا شُبه الشيء بما هو أعلى وأعظم وأوضح، وقد عُرّف بأنه "هو: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والمراد بالنسبة هنا ما لم يكن على وجه الاستعارة الحقيقية ولا الاستعارة بالكناية ولا التجريد"^(٢)، وتجدر بنا الإشارة بمحاسن هذا الفن فهو روعة وجمال؛ لأنّه يظهر المخفي ويقرب البعيد، ويضفي على المعاني الرّفعة والوضوح، ويمنحها الفخر والنّبل، فهو دقيق السياق، يدفع بالخيال إلى التّحليق نحو إيضاح الصّورة وكشف ملامحها الغامضة (٣)

تتنوّع أدوات التشبيه ما بين حرف واسم وفعل "أمّا الحروف فتتّحصر في الكاف وكأنّ، فالكاف هي: الأصل لبساطتها، يليها المشبه به، وكأنّ تدخل على التشبيه، يليها المشبه، أمّا الأسماء فلا حصر لها: مثل، نحو، ومماثل، ومشابه، وما رادفها، الأفعال: يماثل، يشابه"^(٤) والتشبيه هو فنّ: "اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فنّ البلاغة، وأنّ تعقيب المعاني به يُضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحاً كانت

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص ١٧٢.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع، الخطيب القزويني، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م، ص ١٦٤.

(٣) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تح: د. محمد علي زكي صباغ، إشراف ومراجعة: د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ص ٢٣٩.

(٤) البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٧-٢٨.

أو ذمّاً أو افتخاراً أو غير ذلك^١؛ ففي تشبيه الشيء بشيء آخر استثارة لذهن المتلقي في قراءة هذا النسق، والخروج بوجه الشبه يسمح بإجراء بينهما ما يسمى بالمشابهة، وقد يكون وجه الشبه بسيطاً أو معقداً، وهذا ما يستشفه المتلقي من تحليل هذا التشبيه، وقراءة ما وراءه.

وقد أشار د. شفيع السيد إلى جمالية هذا اللون من ألوان البيان بقوله: "إن مبعث الجمال في تشبيه المعنوي بالحسي أن تشخص المعاني وتجسد المشاعر والخواطر يكسبها قوة، ويضاعف من تأثيرها في النفس؛ لأنّ الأشياء المحسوسة مأنوسة مألوفة لدى النفس البشرية إذ يلتقطها الإنسان بحواسه مذ خروجه إلى الوجود، وتفتح عينه على مظاهر الطبيعة الشاخصة من حوله، ومن ثمّ فهي أمسّ بالنفس رحماً، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة"^٢، فالتشبيه من أكثر الوسائل البيانية قدرة على تقريب المعنى من ذهن القارئ، وترسيخه عبر استحضار وجه الشبه بين الطرفين، ومن أنماط التشبيه الواردة في الرسالة البغدادية نذكر قول التوحيدي موظفاً عنصر التشبيه في تكوين صورته الفنية التي تمور بالسخرية: "ولا أرى - والله - في جلسائكم رجلاً ظريفاً جميل المنظر، بهي الرواء، فاخر الثياب، مستطاب النوادر، حلواً في القلوب، بريئاً من العيوب، له خلق كالماء صفاء، وكالمسك ذكاءً، أعذب من ماء الغمام، وأحلى من ريق النحل، وأطيب من زمن الورد، غذاء الحياة، وقوت النفس، نسيم العيش، ومادة الأنس ينادم الملوك بطبع كالذهب المسبوك... وإنما أرى طفساً، زهماً، غثاً، مغثاً، بارداً، وخماً مفوهاً بخراً أم الأصمعي، متفيهقاً، متقعرّاً، يشقق الكلام إمّا

(١) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع، ص ١٦٤

(٢) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد، مكتبة المهتدين الإسلامية، القاهرة،

١٩٧٧م، ص ٧٤.

في عويص اللغة، أو يتبظرم بعلى النحو، سَط الله عليه العلى، ولا أقاله منها، معقود الأنف، كأنه يشمّ خرا شجيّ في الحلق، وشوكاً بين الأخمص والنّعل^(١).

وظّف أبو حيان التوحيدي التشبيه بوصفه أداة فنية، ووسيلة لغوية استطاع من خلالها أن يقيم مقارنة تشبيهية بين شيئين بغرض إظهار وجه الشبه أو أوجه الشبه على احتمالات القراءة المتعددة، ولكون وجه الشبه قد يكون واحداً، وقد يتعدّد ففي نصّ التوحيدي نجده يستعرض صورة للجليس الذي يحلم أن يجالسه بما يكتنفه من صفات موظّفاً قوله بداية: (ولا أرى - والله-) فهو ينفي أن يكون قد ألف أو رأى مجرد رؤية هذا الجليس الذي يتمناه، وقد أردف النفي بجملة اعتراضية القسم لغرض التأكيد؛ أي تأكيد نفي الرؤية، وفي قوله: (وإنما أرى) ففعل الرؤية هنا ذاتي منسوب إلى أبي حيان التوحيدي، فقد حصر أو قيّد رؤيته لرجل يحمل صفات لا يرغب بها وينفر منها؛ ومن المفارقة بين الصفات يستحضرنا قوله: (الطفس، وهو: القذر، والزهم: المنتن الرائحة، والغث، والمغث، والبارد، وخم، متقعر: الذي يتشدّق ويخرج الألفاظ من أقصى فمه، ومتبظرم، وهو: تعبير محدث يطلق على المتشدق المتفيهق المتعاقل الثقيل على النفس، ومتفيهق)، وكلّ هذه الصفات من الأوصاف المستقبحة وغير المستحبة، الغرض منها يتجسّد في "تقبيح المشبه إذا كان المشبه قبيحاً قبحاً حقيقياً أو اعتبارياً فيؤتى له بمشبه به أقرب منه يولّد في النفس صورة قبيحة عن المشبه تدعو إلى التنفير عنه"^(٢)؛ فالانتقال من الجميل المرغوب برؤيته من الجلساء الذي أشاد بصفاته:

(١) الرسالة البغدادية، أبو حيان التوحيدي، تح: عبود الشانجي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٧م، ص ١٨٦

(٢) علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٥م، ص ١١٠.

(ظريف، جميل المنظر، بهي الرواء، فاخر الثياب، حلو في القلوب وهي كناية عن الخفة، بريء من العيوب) إلى القبيح ترك لدى المتلقي التشوق إلى الصفات الحسنة التي باتت مفقودة في جلسائهم، وموضع الاستشهاد يتجلى في قوله: (ينادم الملوك بطبع كالذهب المسبوك) تشبيه مجمل، وظيفته تتجلى في إخراج المعنى "من خفي إلى جلي... أو ما تعلمه إلى ما هي أعلم فإنك قد تُعبر عن المعنى بعبارة تؤديه وتبالغ"^١؛ إذ شبه التوحيدي الطبع وهو شيء معنوي بالذهب المسبوك، وهو حسي يقول السكاكي: "التشبيه إمّا أن يكون حسياً أو عقلياً، ولا بدّ للحسي من أن يكون طرفاه حسيين لامتناع إدراك الحس من غير المحسوس، جهة دون العقلي؛ فإنّه يعم أنواع الطرفين الأربعة لصحة إدراك العقل من المحسوس جهة"^٢؛ لتقريب الصورة من الذهن، ولتقريبها، كما أنّ تشبيه المعنوي بالحسي يكشف لنا ما غُمض من الصورة، وهنا إشادة بطبعه وفيها مبالغة لطيفة؛ فالطبع هنا شابه الذهب في صفائه ورونقه وحلاوته وطلاوته.

- وقوله أيضاً: "وتقدّم هريسة، فيقول: هريسة نفيسة، كأنها خيوط خزّ مشتبكة، كأنها قمر بالشمس ملتحف، كأن المري عليها عصارة المسك على سبيكة"^(٣).

اعتمد التوحيدي على التشبيه الحسي في الرسالة البغدادية كثيراً في تجسيد المعاني وتصويرها عبر الحواس الخمس (البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس) مما منح المشاهد واقعية وحيوية وعكس البيئة أي بيئة بغداد الاجتماعية والثقافية في ذلك الوقت، كما تميزت الرسالة بوصف دقيق

(١) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع، ص ١٦٦

(٢) مفتاح العلوم، ص ٣٣٥.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٢٩٨ - ٢٩٩.

للأطعمة وتجسيد للمأكولات، وكثيراً ما شبه التوحيدي المأكولات بمشاهد مألوفة، مثل تشبيه الهريسة في نصّه؛ فالتشبيه الذي يعدّ من أهم أنواع البيان في البلاغة العربية، والبيان "هو عبارة عن إظهار المتكلم المراد للسامع"^(١)، تجسّد في قوله: (كأنها خيوط، كأنها قمر، كأنها المري) وكلّ هذه التشابيه في سياق وصف الهريسة الخاصة به، فهو يصفها بالنفيسة لعظمة صانعها، وقدرته على غزلها، وصنعها بطريقة متقنة بارعة لم يسبقه أحد إليها فكانت الهريسة هنا هي المشبه: والخيوط، والقمر الملتحف بالشمس، عصار المسك، كلها مشبه به استعان بها الكاتب في تشكيل صورته الفنية كما عكس لنا فخامة هذه الهريسة، ورفعها وكأنها منسوجة من خيوط خزّ مشتبكة.

- وقوله أيضاً: "ثم هو - بحمد الله - في الكرم والجود، بحر لا يظماً وارده، ولا يمنع بارده، لو أن البحر مدّه، والجبّال ذهبه، لقصرت عما يهبه، وفي العلم البحر الممدّ لسبعة أبحر ... شجرة فضل عودها أدب، وأغصانها علم، وثمرتها عقل"^(٢).

يصف الكاتب أبو حيان التوحيدي رجلاً مستمداً من عناصر الطبيعة البحر تارة، والشجر تارة أخرى مادة في تشكيل صورته الفنية، إذ شبه لنا كرم وجود هذا الشخص (بالبحر الذي لا يظماً وارده)، وأشاد ببراعته وقدرته اللغوية مشبهاً إياه بالشجرة التي جعل عودها: الأدب، وأغصانها: علم، وثمرتها المجنية منها: العقل والحكمة، وقد حملت هذه التشابيه من الإيجاز والتكثيف الدلالي كثيراً؛ إذ استطاع من خلالها أن يشخص لنا الأشياء المعنوية بقوالب حسية كي يتسّن للمتلقّي الإدراك، والفهم، والاستشعار بأهمية هذه الصورة الفنية، وقدرة التشبيه على استنطاق ما لا حياة فيه.

(١) التعريفات، الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٤٨.

(٢) الرسالة البغدادية، ص٣٣٠

- وقوله أيضاً: "ويلتفت عنه إلى اليسار، ويقول لمن يليه، على العادة في النفاق والحديث: ذا والله - خنة عين، غضارة لوم، في قرارة خبث، كالكمأة لا أصل لها ثابت، ولا فرع نابت، لو قذف - والله - الليل بلومه لطفيت أنوار نجومه، لا يبض حجره، ولا يثمر شجره، جمّة لا تروي"^(١).

وظفت الكمأة في اللغة العربية في سياقات مختلفة، تُعدّ الصورة البيانية عملية فنية تتوخى إيضاح الدلالات ومقاربة المعاني، من خلال مضاهاة الأشياء ببعضها غرضاً في الثناء أو الهجاء، أو التحسين والتعظيم. وتتمايز هذه القيمة الجمالية بتمايز ملكات الأدباء، ومدى ارتباطهم بالمتلقي وسياق الخطاب^(٢)؛ ففي قوله: (كالكمأة لا أصل لها ثابت ولا فرع نابت)، فأشار عبرها إلى الضعف والذل؛ إذ ضرب المثل بالكمأة الفقعة في الذل؛ لأنها تنبت بلا عروق، ولا ستر، وتوطأ، وتؤخذ بسهولة، فيشبه بها الرجل الذي لا قدر له، أو ضعيف الحجة، فتشكيل الصورة الشعرية اعتمد بالأساس على الإدراك الحسي للظواهر الخارجية؛ "إذ لا غنى عن الحواس في إدراك المرئيات والمسموعات والمذوقات والمشمومات... لكن جودة العمل الفني ودقّة وصفه، منوطان بقوة الإدراك، ووضوح الصور والجزئيات في الذهن"^(٣).

- وقوله أيضاً: "ثم يأخذ في ذكر الطّبّاخ، وما يجب أن يجمعه من الأوصاف، ويقول: والله، لقد رأيت ببغداد في دور بني معن، طبّاخاً حبشياً، اسمه: نارنج، ما أظن أني شأهت مثله، كان - والله - عنوان

(١) الرسالة البغدادية، ص ٣٣١

(٢) ينظر: البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ٤١

(٣) صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي الأول، إعداد الطالبة: صفاء صالح عبد الحميد، وإشراف: أ. د. مثنى نعيم حمادي، رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة العراقية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، الجامعة العراقية، كلية الآداب، العراق، ٢٠١٩م، ص ٤٩

النعم، وترجمان المروّة، وطبيب الشهوة، أحذق من رؤي من أهل صناعته، أظهر من الماء في نظافته، وأرهفهم سكيناً، وأعدلهم تقطيعاً، وأذكاهم ناراً، وأطيبهم أبقاراً، كأنّ الموائد التي يعبّيها، والثرائد التي يدنيها، ويتنوّق فيها، رياض مزخرفة أو برود مفوقة، كان لا يجمع بين لونين، ولا يوالي بين طعمين، يخالف بين طعام الغداء والعشاء، ويباعد بين ألوان الصيف والشتاء، يكتفي باللحظة، ويفهم بالإشارة، ويسبق إلى الإرادة... كان إذا فرغ من الألوان فيقال له: يا نارنج، إلى أي شيء تحتاج؟ فيقول: إلى قوم جياع"^(١).

تتضافر التشبيهات والكنائيات في تشكيل صور الكاتب الفنية؛ إذ تعدّ "التشبيهات الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأشياء حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام"^(٢)؛ فنجدّه يبدع في وصف الطباخ الذي لم ير مثله شبيهه، لكونه يتمتع بصفات لم يجدها في غيره، ففي قوله: (يفهم بالإشارة) كناية عن ذكاء وفطنة ذلك الطباخ كما في قوله: (أظهر من الماء في نظافته) مبالغة في وصف نقائه، ونظافته، كما تتكرر في نصّه صيغة أفعل للتفضيل والإشادة ببراعة هذا الطباخ في قوله: (أحذق، أظهر، أرفه، أعدل، أزكى، أطيب) وقد أفادت هذه الصيغة إلى جانب المبالغة نغماً موسيقياً من تكرار هذه الصيغة فكان التكرار هنا يحمل إلى جانب الوظيفة الدلالية وظيفة صوتية تنغيمية تطرب أذن المتلقي وتشدّه إلى الاستمتاع بالنصّ، كما ساهمت هذه الصيغة في التنويع والإغراق في وصف ذلك الطباخ، ويستحضرنا التشبيه متجسداً في قوله: (كأنّ الموائد التي يعبّيها،

(١) الرسالة البغدادية، ص ٣٠٠.

(٢) الكشف، الزمخشري، تح: رتبة محمد عبدالسلام شاهين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥م، ج ١، ص ٥٤.

والثرائد التي يدنيها، ويتنوّق فيها، رياض مزخرفة)؛ إذ شبه أبو حيان التوحيدي الموائد وهو: المشبه في التركيب، ويعدُّ "مركز الدائرة، وقطب الرchy وعليه المعتمد في معظم عمليات هذا الفن"^(١) بالرياض المزخرفة وهو تشبيه تام الأركان فالأداة هنا هي: كأن، والمشبه: الموائد، والثرائد، المشبه به: رياض مزخرفة، ووجه الشبه: الاختلاف والتنويع (الزخرفة - على حدّ تعبيره-)، فهو لا يجمع بين لونين أو صنفين كذلك الرياض مزخرفة تتسم بالتنوع والاختلاف.

- وقوله أيضاً: "ويقول في بادنجانه: هو - والله - كما يقول السلف: زبد في وعاء، لا كما قال صديق لنا أحرق، كان يعاشرنا ببغداد، وذكر شواء البادنجان: لونه لون العقارب وأذناؤه أذناؤه المحاجم، وطعمه طعم الزقوم في الحلاقم، فقلنا له: إنّه يشوى باللحم، فقال: لو حشي بالتقوى والمغفرة لما أفلح"^(٢).

يغالي أبو حيان التوحيدي في وصف مأكولاته، قائلاً في البادنجان، ومشبهاً إياه بالزبد في وعاء، إذ "تنشأ بلاغة التشبيه في أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف تشبيهه أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الخطورة بالبال أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها"^(٣) مبرزاً المفارقة في التوصيف بينه وبين صديق له أحرق فالحرق هنا صفة مستلزمة مقامياً لكون هذا الصديق استهزأ في هذا البادنجان، ووصفه بأشنع الأوصاف، جاعلاً منه مادة للسخرية والتهكم، مسبغاً عليه من الأوصاف أقبحها فعلى

(١) البلاغة في ثوبها الجديد، ص ٦٠

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٢٩٦.

(٣) البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ٦٥

صعيد اللون وصف لونه بلون العقارب وهو تشبيه قريب لكون الألوان متقاربة بينه وبين لون العقرب، كما أنه على صعيد الطعم لم يشذ بطعمته بل وصفها بالقبح كالزقوم وهو مرّ، فالتشبيه "لا يُعمد إليه إلا لضرب من المبالغة، فإمّا أن يكون مدحاً أو ذمّاً أو بياناً وإيضاحاً، ولا يخرج عن هذه المعاني الثلاثة"^(١) فحاول التوحيدي أن يعدل رأيه فيه عبر قوله: (إنه يحشى بالحم) لكنه لم يفلح في نيل الإعجاب والاستحسان لكونه أجابه إجابة تنم عن اشمئزازه منه، ونفوره، ودحضه له بشتى الطرق بقوله: (لو حشي بالتقوى والمغفرة لما أفلح) فكانت التقوى والمغفرة مادة في تشكيل الصورة وهي ألفاظ دينية وظّفها الأديب لتشكيل صورته الساخرة كما كان الباذنجان هو المادة الرئيسة في تحريك الصورة والكشف عن طباع هذا الرجل، وثقافته.

وظّف أبو حيان التوحيدي التشبيه لغرض إبراز السخرية والتهكم من واحد من القوم رآه يضحك مشبهاً ضحكه بأكثر من تشبيهه يقول: "ويضحك واحد من القوم، فيلاحظه، ويقول: ضحك الأفعى في جراب النورة، ضحك الدب بين الكلاب، ضحك الراس عند الرواس، كما ضحك البغل إلى الزبار، وجحفلته منه لم تهشّش، ضحكٌ مثل صرير الساقية ضحك البغاية، إذا عذلتها الدابة، تضحك مني يا ابن الخروط، الضروط الذي تسليح وتسوط، وتبيعه بحساب البلوط، سخّم الله وجهك يا ابن الحبة الشبقة، الودقة، المصيتة المكفوفة، المفتوقة، المزبدة، المستنكية، المشبكة، الدفاقة، النهاية"^(٢).

(١) علم البيان، ص ١١٩.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٤٩ - ٣٥٠.

شبه أبو حيان التوحيدي ضحك هذا الرجل بأكثر من تشبيه مظهراً امتعاضه وتهكمه منه، موبخاً إياه لكونه يسخر ويضحك منه، وقد وظّف في تشكيل صورته التشبيهية عناصر الطبيعة الحية منها والصامتة ففي قوله: (ضحك الأفعى في جراب النورة)، (ضحك الدب بين الكلام)، (ضحك الراس عند الرواس)، (كما ضحك البغل إلى الزبار، وجحفلته منه لم تهشش، ضحكٌ مثل صرير الساقية ضحك البغاية، إذا عدلتها الدابة) ففي الأمثلة الثلاثة الأولى التشبيه ضمنى مفهوم من السياق وقد عرّفه د. عبد العزيز عتيق بقوله هو: "تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يُلمحان في التركيب، وهذا الضرب من التشبيه يُؤتى به ليفيد أنّ الحكم الذي أُسندَ إلى المشبه ممكن"^(١)، والمراد منه ضحكك مثل ضحك الأفعى، ومثل ضحك الراس، ومثل الدب، وتظهر لنا من أدوات التشبيه الكاف في قوله: (كما ضحك البغل)، وأيضاً وظّف لفظة مثل للإشارة إلى وجود تشبيهه ففي قوله: ضحك البغاية إشارة إلى الفاجرة فهذا الضحك وصفه بأشنع وأقذع ألوان السخرية، وإيراد التشبيه في التركيب وإحكامه يتطلب حاذق وقد كان التوحيدي ينسج صورته التشبيهية نسجاً محكماً مترابطاً فالتشبيه عنده: "تركيبة لغوية تقوم أساساً على تنسيق فني حيّ لوسائل التصوير وأدواته"^(٢)؛ فالسخرية هنا ليست موجهة إلى الضحك وحسب بل إلى صاحبها الذي نعتّه بأقذع ألوان السباب والشتائم: (يا ابن الخروط، الخروط/ يا ابن الحبة الشبقة، الدقة، المصيبة المكفوفة، المفتوقة، المزبدة، المستنكية، المشبكة، الدفاقة، النهاقة)، والجامع المشترك

(١) علم البيان، ص ١٠٢.

(٢) الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، د. عبد الله التطاوي، دار الغريب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م، ص ٢٦.

بين هذه التشبيهات الاستهزاء والسخرية والتهكم من هذا الضحك في غير موضعه، وكان التشبيه وسيلة فنية أسهمت بشكل فعال في تكوين هذه الصور الفنية التي تعجّ بالسخرية والتهكم من الواقع.

- وقوله: " وكتبت إليه: يا ابن جمهور، ابعث لي بنفقة تكفيني، وكسوة ترضيني، وإلا - والله - خرجت وغيّت، وقمت بطنّ نفسي وعشرة معي، وأنت تعلم أن الجارية إذا خرجت للغناء، دخل سراويلها الزناء، وقد أعلمتك وأنت أبصر... أنت يصلح لك مثل الحمارة البلهاء التي في دارك، تكسر الجوز على رأسها ولا تجسر تكلمك، تظنّ أنك الوزير ابن الزيات، أو إبراهيم بن المدير، فأما زاد مهر التي تدقّك دق الكشك" (١).

وظّف أبو حيان التوحيدي عنصر التشبيه لغرض إبراز المشابهة بين الزوجة والحمارة التي نعتت ذاتها بها ففي قوله على لسان الساردة: (أنت يصلح لك مثل الحمارة البلهاء) فالتشبيه بالحمارة اندمج بين الذات المتكلمة والوصف فكانت تلك الزوجة كالحمارة في تفانيها في خدمته، وإغداق عليه الحبّ، والودّ، فالتوحيدي في نصّه " لجأ إلى الصورة التي تجسم المعاني وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد قوة وجمال " (٢) عبر تقانة التشبيه التي تنمّ عن إدراك تلك الذات الساردة بغبائها فبات أقرب ما تشبه به الحمير، فزوجها حملها ما لم تقدر الحمير على حمله فاستعان التوحيدي بهذا التشبيه لتقريب الصورة للمتلقّي، تنبيه الزوج بأن الحمارة قد استيقظت من غفلتها وباتت تطالب بنفقة تكفيها لحياة كريمة، فالتشبيه هنا تجسّد في توظيف لفظة (مثل)، كما أفصح عبر هذا التوظيف عن البيئة والحياة الاجتماعية آنذاك،

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٣٦.

(٢) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٨١م، ص

فالجواري يخرجن ويغنين ويخفين وراء الغناء: (الزناء) الذي بات التوحيدي يعمل على فضحه بأرقى أساليب البيان، وهو التشبيه.

- يقول أبو حيان التوحيدي: "أيش يملك أبو القاسم إلا دموعاً على تلك المغاني؛ كغروب السواني، وأنفاساً تخرق الضلوع، وتظهر الخشوع
يَا نَسِيم الشَّمالِ مِنْ سَوْقِ يَحْيَى لَكَ عَهْدٌ مِمَّنْ أَحَبُّ قَرِيبٍ"^(١)

وظّف التوحيدي في نصّه التشبيه المجمل في قوله: دموعاً كغروب السواني؛ إذ استحضر المشبه، والمشبّه به والأداة، وأخفى وجه الشبه تاركاً للمتلقّي فجوة لا يسدّها إلا تقدير هذا الوجه، فالتوحيدي استعان بالتشبيه لتصوير مشهد عميق يحمل بين طياته الحزن والأسى المستمر، واستطاع من خلال هذه الصورة الفنية أن ينقل لنا الحال التي آل إليها حال أبي قاسم الذي بات لا يملك سوى الدموع كوسيلة للتعبير عمّا آل إليه حاله، فالسواني قصد بها الدواب التي تستخدم لرفع الماء من الآبار، والتشبيه هنا أراد به أن الدموع منهمةً باستمرار وبشكل متتابع، كما تنساب المياه من السواني التي لا تتوقف عن العمل في رفع المياه، فتصوير الحزن الدائم ومروه الثقل كغروب الشمس يشبه في تتابعه عمل السواني، فالتوحيدي عبرَ هذا التشبيه نقل لنا مشهداً حسيّاً يُدرك عن طريق الحواس إذ شبه الدموع وانهمارها بغزارة كعمل تلك السواني؛ أي الدواب التي توظف لخدمة رفع المياه من الآبار، فمشهد السخرية والتهكم من تلك الدموع اتضح عبر توظيف التوحيدي لعنصر التشبيه.

- ويقول أبو حيان: "يصيح وينهق كأنّه الحمار: لا مران به فرهود
سال، سال بك السّيل، وحلّ بك الويل، يا سفلة؛ أي: إنّ المدّ لم يكن في

(١) الرسالة البغدادية، ص ١٠٦.

هذه السنة من الثلج، يا ثلج يا سندان، يا كلب، أيش هذا من حدود الغنا،
سفلة، بارد، زوج

مغنّ يحشرج عند الغناء كأنّ قد تغرغر بالعوسج
أمن قلّة الطير ذات الصفير فزعم إلى صرصر المخرج⁽¹⁾
شبه أبو حيان التوحيدي صوت رجل بصوت الحمار موظفاً أداة التشبيه
(كأنّ) لغرض تقريب وجه الشبه بينهما، وهو النهيق والصياح، وهذا الوصف
استخدمه التوحيدي لدم هذا الرجل ورغبة في إظهار صورته بأقبح الصور
لكون صوت الحمار وُصِفَ بأنه أنكر الأصوات؛ أي أقبحها وأوحشها، وهو
مثال في الذمّ البليغ، فالتشبيه هنا ليس لغرض التشبيه وحسب بل انزاح
التركيب إلى معنى مجازي وهو: الذمّ، والتنفير من هذا الرجل فرفع صوت
الرجل لدرجة بات يشبه نهيق الحمار يعدّ أمراً مذموماً.

- ويقول: " أو أرى راكباً، يتمايل على حمار، كأنه خليفة الدجال،
حمار عثار وشنار، أسود مثل النقس، كالقربة البالية، أو زقّ الدبس، إن
وقفه على جماعة أدلى، وإن تركه ولّى، وإن أمسكه أتعب يديه، وإن حرّكه
خلع رجليه، من مغرز فخذه، وإن غفل عنه قام، وإن سلّم على مستقبل
جثا تحته ونام"⁽²⁾.

وظّف التوحيدي التشبيه لغرض ذم الراكب ووصفه بالاضطراب أو
بطلان الهيئة أو كونه يمثل فتنة أو هيئة منكرة تشبه ما ورد في خروج
الدجال وفتنته، وقد كان التشبيه هنا وسيلة من وسائل تشكيل الصورة
الساخرة التي أتى بها التوحيدي، وكانت أقدر على ترسيخ المعنى أو تقرير
هيئة هذا الراكب، وإظهار السخط منه فربط صورته بصورة خليفة الدجال،

(1) الرسالة البغدادية، ص ١٨٩

(2) المصدر نفسه، ص ١٣١-١٣٢.

وكانت الصورة الفنية أبلغ من الوصف المباشر، ويتابع التوحيدي في وصف ودم وإبداء السخرية من ذلك الراكب عبر تضافر التشبيهات مع اختلاف الأداة ففي قوله: أسود مثل النفس؛ إذ أبدى السخرية من لون ذلك الشخص عبر وصفه بالنفس وهو المداد الأسود الذي يُكتب به؛ فالسخرية هنا من السمات الشكلية ولون البشرة وتشبيهه بالحبر الأسود أضفى على الصورة الحسية تقريراً في الذهن لكون التشبيهات الحسية يُدركها المتلقي بسهولة ويسر أكثر من العقلية.

- يقول التوحيدي: " ما أنظف ثيابه، وأوسخ إهابه، لولا بياض الثياب، حسبه من الكلاب، كأنه كنيف محصّص، أو بعزّ مرصّص، وذا الآخر من هو؟ كأنه صورة على باب حمام"^(١).

وظّف التوحيدي في النصّ السابق التشبيه بأكثر من موضع ففي قوله: كأنه كنيف محصّص، وكأنه صورة على باب حمام، وهذان التشبيهان وردا في سياق استهزاء وسخرية من هذا الشيخ؛ فالسخرية هنا طالت الدين ورجاله، فقد شبّه نظافة ثيابه بشيء شديد البياض أو شديد النظافة بالكنيف، والمراد به ليس النجاسة بل الكنيف المبني بالحجارة والحص، والدليل إضافة لفظ المحصّص؛ أي مطلي بالحصّ أو الجير الأبيض، ومزين، فشبه هذا الشيخ بمرحاض جديد طلي حصّه بالكامل فأصبح أبيض ناصعاً، ونظيفاً، وهذا التشبيه يحمل في طياته سخرية ونقد لاذع لهذا الشيخ عبر استحضار صورة المرحاض على الرغم من نظافته وكأنّه جديد.

- ويقول أبو حيان التوحيدي: "وجهٌ كالصباح، وغناء في غاية

الاقتراح

(١) الرسالة البغدادية، ص ٥٨.

لما تغت حسبتها سمحت بروحها خلعة على روعي^(١)

وظّف التوحيدي في رسالته التشبيه المُجمل المتمثل في قوله: وجهٌ كالصباح؛ إذ شبه هذا الوجه بنور الصباح في بياضه، وصفائه، ونقل لنا إعجابه الشديد بهذا الوجه الذي بات في نظره كالصباح في إشراقه؛ إذ حذف وجه الشبه تاركاً للمتلقي القدرة على استخراجه من السياق، والغرض من التشبيه هو إضفاء طابع جمالي على هذا الوجه الذي شابهه بالصباح في رونقه، وصفائه.

في هدي ما تقدّم يمكننا القول إن التشبيه كان وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي، استطاع من خلاله أن يعلن رفضه وتمرده على الواقع، وأن يصور لنا الواقع بطريقة فنية مميزة تجذب انتباه المتلقي، وتشدّه إلى معرفة الغرض من هذا التشبيه فاستحضره في وصف الأطباق، وفي وصف الحياة آنذاك، وفي مواضع كثيرة لها صلة بالحياة والواقع والمجتمع.

(١) الرسالة البغدادية، ص ٣٣٣

المبحث الثاني

الاستعارة

أ- مفهوم الاستعارة وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة:

الاستعارة لغة: هي تحويل الشيء من مكان إلى آخر، جاء في لسان العرب لابن منظور مادة(عور) "أعاره الشيء، وأعاره منه، وعاوره إياه، والمعاورة والتّعاور شبه المداولة والتّداول في الشيء يكون بين اثنين.... استعاره الشيء، واستعاره منه: طلب أن يُعيره إياه"^(١) نلاحظ ممّا تقدّم أنّ الدّلالة المعجمية للفظ تؤكّد أنّ الاستعارة نقل الشيء من حياة شخص إلى شخص آخر.

أمّا اصطلاحاً: فلعلّ الجاحظ أوّل من عرّف الاستعارة فقال: " الاستعارة تسمية الشّيء باسم غيره إذا أقام مقامه " ^(٢)، وعرفها ابن المعتز بقوله " هي: استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها"^(٣)؛ فابن المعتز أدرج الاستعارة ضمن مباحث علم البديع، إلّا أنّ الاستعارة أُدرجت لدى علماء البلاغة ضمن علم البيان، وكان المعنى اللّغوي من قبيل الإعارة له صلة وثيقة بالمعنى الاصطلاحيّ الذي قدّمه لنا ابن المعتز.

ومن المعروف أنّ الاستعارة تشبيهة حذف منه أحد ركنيه الأساسيين ، إمّا المشبّه وإمّا المشبّه به، وأهمّ البلاغيين الذين نظروا إلى الاستعارة بعمق وفهم

(١) لسان العرب، ج ٩، ص. ٤٧١.

(٢) البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، الجاحظ ، ت ٢٥٥ هـ ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ، مطبعة المدني ، ط ٥ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م ، ج ١، ص. ١٥٣ .

(٣) البديع، ابن المعتز(٢٩٦هـ)، تقديم: اغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢م، ص ٢.

دقيق ،عبد القاهر الجرجاني؛ إذ قال: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به ، فتُعِيرُهُ المشبه ، وتجريه عليه " (١)، ثم جاء السكاكي واعتمد على كلام الجرجاني في تفصيله للاستعارة ، فعرفها تعريفاً دقيقاً كافياً شافياً فقال : "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر ، مُدْعِياً دخول المشبه في جنس المُشَبَّه به ، دالاً على ذلك بإثباتك للمُشَبَّه ما يخص المُشَبَّه به " (٢)، والتعريف السابق للاستعارة يوضح نوعين رئيسين من أنواع الاستعارة وهما : الاستعارة التصريحية وفيها يُحذف المشبه ويُصرَّح بالمشبه به ، والاستعارة المكنية وفيها يُحذف المشبه به ونكَّني عنه بصفة من صفاته، ومن هنا صارت الاستعارة أكثر بلاغة من التشبيه ؛ لأنَّ المشبه والمُشَبَّه به اتَّحدا حتَّى تحوَّلا إلى شيء واحد (٣) .

تعدّ الاستعارة وسيلة فنية تمنح المبدع أو الكاتب القدرة على التوسّع والتصرف في التعبير عن المعاني، فنجد التوحيدي يلجأ إلى هذا الفن لغرض مجازي كالتشخيص أو التجسيم كما أنَّه بواسطتها يتمّ الإفصاح عن إحساس المبدع وهو ينقل اللفظة من موضعها لموضع آخر لعلاقة بين المعنيين (٤)، وقد كان لها أثر مهم في تكوين صورهِ الساخرة فاستعان بنوعيها: التصريحية، والمكنية، والمراد بالتصريحية هي: " التي يطلق فيها

(١) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ت ٤٧١هـ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، مصر ، (د . ت) ، ص ٥٣ .

(٢) مفتاح العلوم ، لأبي يعقوب محمد بن علي السكاكي، ت ٦٢٦هـ، مطبعة المكتبة العلمية الجديدة ، بيروت ، (د.ت) ، ص ٣٦٩

(٣) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة الخطيب القزويني، ص. ٢٥٠.

(٤) ينظر: فنون التصوير البياني، توفيق الفيل، قطر، ط ٢، د.ت، ص ١٩.

اسم المشبه به على المشبه من غير ذكر أداة التشبيه^(١)، ففيها يتم حذف المشبه والتصريح بلفظ المشبه به، وعن سبب تسميتها يقول السيوطي: "ولعلّ تسميتها التصريحية متأتية من ترك ذكر المشبه، والتصريح بالمشبه به"^(٢)، أمّا في الاستعارة المكنية " فيُحذف المشبه به، ويرمز إليه بشيء من لوازمه"^(٣).

وقد أشار هنري فليش في سياق تعريفه للاستعارة بأنّ " المبالغة، وتجاوب الحواس، والسخرية والتمثيل، يمكن أن تعتبر بدورها مجازات استعارية متميّزة"^(٤)، وفي بيان قيمة الاستعارة في البيان ومراقبها يذكر لنا عبد الرحمن حبنكة الميداني: " تحتلّ الاستعارة في البيان مرتبة أعلى من مرتبة التشبيه، بحسب الأصل لعدّة أسباب: أنها أكثر من التشبيه توغلاً في أساليب البيان غير المباشر، ما فيها من تجاهل التشبيه الذي هو أصلها... ما فيها من استثارة لإعجاب أذكى ذواقي الأدب، وتملّك لانتباههم وتأثير فيهم"^(٥).

كانت الاستعارة في رسالة التوحيدي وسيلة من الوسائل الأكثر توظيفاً؛ إذ استعان بها في بناء صوره الساخرة وتشكيلها، وأظهر من خلالها براعته

(١) التبيان في علم البيان المطلاع على إعجاز القرآن، ابن الزمكاني، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٩٧م، ص٤١.

(٢) الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ج٣، ص١٣٩.

(٣) البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، ص١٢١.

(٤) البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنري بليت، تر: د. محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، ١٩٩٩م، ص٨٣.

(٥) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩٦م، ج٢، ص٢٦٣.

اللغوية، والاستعارات لديه تنم عن روح العصر الذي ينتمي إليه، وتلتحم به التحاماً شديداً، فكانت الاستعارة لدى التوحيدي ليست فقط كما وظّفها الشعراء سابقاً وسيلة فنية فحسب بل اتجه بها منحى آخر فأصبحت لديه أداة نقدية لاذعة وظّفها بما يخدم المعنى الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، وكانت السخرية هي المادة الرئيسة ومبنى هذه الاستعارات لديه.

ب- أنماط الاستعارة في الرسالة البغدادية

وظّف أبو حيان التوحيدي الاستعارة بما تكتنفه من قدرة على تكثيف المعاني، والتعبير عن المعنى بأسلوب إيحائي موجز؛ إذ عكس لنا من خلالها القدرة على الإحاطة بالجزئيات واستبقاء المعنى المتطلب فيها في بناء وتشكيل صوره الساخرة، وعن الاستعارة تتولّد علاقات مجازية أخرى تملك القدرة على الإفصاح عن المعاني المتعددة التي تتصل ببناء الصورة وارتباطها بالمدركات المحسوسة، وهذه العلاقات تعتمد بالدرجة الأولى على ركيزة الخيال بما يوحيه من قدرة على مدّ الصورة بطابع التوسّع فلا شيء يقف أمام الخيال^(١)؛ إذ وردت في الرسالة بغدادية بنمطيهما: مكنية وتصريحية، وكانت المكنية أكثر حضوراً، يقول أبو حيان التوحيدي: "والك، تعرفني؟ لو كلّمني الفيل لخرس، ولو ضمّني البحر ليبس، ولو عضّني الأسد لضرس، ولو رأي نمرود لا ترس"،^(٢).

شبه التوحيدي الفيل وهو جماد حيوان بإنسان يتكلم حذف المشبه به الإنسان وأبقى شيئاً من لوازمه وهو: التكلم على سبيل الاستعارة المكنية، والكلام هنا يحمل معنى المحاجة فلو حاجّه الفيل لخرس من قدرته الفذة،

(١) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٨م، ص٤١٧.

(٢) الرسالة البغدادية، ص٣٧٨.

كما استعارة للبحر لفظة الضمّ على سبيل الاستعارة المكنية التي استطاع من خلالها أن يكسر أفق التوقع، وأن يحقق انزياحاً أسلوبياً أخذ بيد المتلقي إلى عالم من السحر والجمال، وفتح أمامه آفاق التأويل، ومن الاستهجان، والتهكم والسخرية من الطرف الآخر، فالسخرية على ما وصفها د. شوقي ضيف هي: "أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاج له من ذكاء، وخفاء، ومكر، وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة الذين يهزؤون بالعقائد والخرافات، ويستخدمها الساسة للنكاية بخصومهم، وهي حينئذ تكون لذعاً خالصاً"^(١) ويستحضرنا من أوصافه له ما يأتي: (آفة، عاهة، خرا في صرة، حشف منبوذ، خار الفار، سواد القار، درديّ العصار، والمراد بالدرديّ: الكدر الراسب في الأسفل)، وكلّ هذه الألفاظ مسبوقة بـ(يا) النداء، وقد انزاح هذا الأسلوب من غرضه الوضعي إلى معنى مجازي وهو: التحقير، والذم، والتشنيع، وهي كلها معان غير مباشرة يمكننا إدراكها من خلال السياق "فأدبية النداء تتأتى عند تخلّصه من أصل المعنى ليولّد إنتاجية بديلة، سواء أكان التوليد على مستوى السّياق، أو على مستوى الصيغة ذاتها"^(٢)؛ إذ أفادت تشنيع هذا الرجل، والخطّ من شأنه أمام الذات المتكلّمة.

- وقوله أيضاً: "ثمّ يطرق ساعة، ويفور به الغضب ثانية، ويستأنف النمط الأول، ويقول:

يا فقد ماء ليلة الحريق

(١) الفكاهة في مصر، شوقي ضيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٦٩م، ص ٣٥

(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م، ص ٣٠٠.

يا ثقل الدين على المضيق يا رجعة المسلوب في الطريق
يا غرق الزورق في كانون يا ضيقة دامت على مديون^(١)

موضع الاستشهاد في نصّ التوحيدي قوله: (يفور به الغضب)؛ إذ شبه الغضب وهو شيء معنوي ببركان يفور من شدة الحمولة، فالفوران هنا استعارها من البركان والحمم لغرض إبراز شدة الغضب، فهي إذاً استعارة مكنية قوامها التشبيه، استعان بهذا اللون من ألوان البيان في تشكيل تهكمه وإبداء سخطه، وتمرده على الواقع عبر توظيف الفوران، كما في قوله: (ضيقة دامت على مديون) استعارة مكنية، أفادت "التوسع والمجاز في الكلام... وهي تستفيد من بلاغة التشبيه، وتزيد عليه أن جوهرها يعتمد على تناسي التشبيه، ويحملك عمداً على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور"^(٢)؛ إذ شبه الضائقة المالية وهي شيء معنوي بشيء له القدرة على البقاء والاستكانة، فرصد عبرها استكانة الهم على قلبه مشبهاً رحيلها عنها بالضائقة التي تلازم المديون طيلة حياته ولا يستطيع أن يحرك ساكناً إزاءها.

- وقوله أيضاً: "كلام -والله- يصدي خاطر، وإن لم يعش الناظر، كلام تتعثر الأسماع من حزونه، وتتحير الأوهام من وعورته، لا مساغ له في الأسماع، ولا قبول في الطباع"^(٣)

وظف التوحيدي الاستعارة المكنية وقد غدت ملمحاً أسلوبياً في نصّه تجسدت في قوله: (يصدي خاطر، تتعثر الأسماع، تحير الأوهام) كلها استعارات مكنية، اتسمت بـ "المبالغة والإيجاز، وأهم ما تؤديه الاستعارة في

(١) الرسالة البغدادية، ص ٣٣٩

(٢) البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، د. بكرى شيخ أمين، ص ١٤٣.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٣٢٩.

الكلام تشخيص المجردات وتجسيم المعنويات حتى تصبح شاخصة أمام العين بل وخلع الحياة على مالا حياة فيه مع ما في ذلك من إحياءات ودلالات^(١) استعان بها الكاتب في إبداء سخطه من هذا الكلام الشنيع الذي نفر منه ونفر منه المتلقي عبر تقانة الاستعارة فهذا الكلام جعل الخاطر يصدي، كما أنه جعل الأسماع تتعثر، والأوهام تتحير، وكأن الأسماع والأوهام كائنات حية تمتلك القدرة على التعثر، والتحير إلا أن الكاتب أكسبها هذه الميزة عن طريق التشخيص.

وقوله أيضاً: "إنما أرى جهماً ضخماً، ثقیل الغناء، خارجاً عن الإيقاع، مظلم الخلق، منقطع الحلق، فاسقاً، مفسوقاً به، كبير السن متعالفاً، يخدم السرور، ويفتر النفوس، لا معنى في جملته، ولا فائدة في تفصيله، خلدي، صقعان"^(٢).

استعان التوحيدي في نصّه بالاستعارة المكنية لغرض التهكم والسخرية من المغني فوصفه بأقذع الألفاظ ففي قوله: أرى جهماً ضخماً؛ حذف التوحيدي المشبّه به وهو المغني وترك شيئاً من لوازمه وصفاته وهو الجهم والأصل: أرى مغنياً جهماً ضخماً، وقد ذكر الخليل بن أحمد الفراهيدي معنى الجهم بقوله: "رجل جَهْمُ الوجْهِ؛ أي: غليظه وفيه جُهومَة؛ أي: غِلْظٌ"^(٣)، وتابع النقد والسخرية من هذا المغني عبر وصف أسلوبه في الغناء والسخط من جودة أدائه بقوله: (خارجاً عن الإيقاع) هذه الصفة تشير إلى خلل في الوزن الموسيقي لديه، بينما في قوله: منقطع الحلق، وصف صوته بالمنقطع، أو عدم تمكنه من ضبط النَّفس فجمع هذا النقد بين الضعف في

(١) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ١٢٣.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ١٨٨.

(٣) العين، ج ١، ص. ٢٧١، مادة (جهم).

الأداء والشبهات، الأخلاقية المرتبطة بمجالس الغناء في بعض التراث، وفي قوله: (يخمد السرور ويفتر النفوس) استعارتان مكنيتان؛ فيهما حذف والأصل في التركيب: يخمد الغناء أو غناؤه السرور، ويفتر غناؤه النفوس؛ فالغناء الذي هو مبعث السرور حوِّله عبر غناؤه الفظ إلى النقيض، فالتوحيدي هنا شبه السرور بنار متأججة حذف المشبه به النار وترك صفة من صفاته وهو الإخماد عكس التوحيدي عبر هذه الاستعارة أثراً نفسياً عميقاً؛ إذ صوّر تلاشي الفرح وانطفاء البهجة وكأن غناء المغني بات إخماداً لنار دافئة كان يشعر بها الإنسان، كما أن قوله: (يفتر النفوس) شبه التوحيدي السرور وهو معنوي بشيء مادي أو حيوي أو حيوان يفقد حدته، وحذف المشبه به، وزُمر له شيء من لوازمه وهو: (الإقتار التهدئة) أي يخمد النفس، ويفترها، فالغرض من الاستعارة في نصّه التهكم والهزء والسخرية^(١)، كما سلب من غناؤه المعنى بقوله: لا معنى من جملته؛ فالغرض المحوري الذي دار حول استحضار هذه الشخصية الغنائية السخرية والتهكم منها، والخط من شأن المغني أيضاً.

وقوله أيضاً: "يا خراجاً بلا غلة، يا سفراً مقروناً بعلّة، يا أخلق من طيلسان ابن حرب، يا أشأم على نفسه من ضُرطة وهب، يا أبغض من قدح اللبلاب في كف المريض، وأنكر من نظر المفلس في وجه الغرين البغيض، يا أنتن من الكنيف في سحر الصيف"^(٢).

شبه التوحيدي الإنسان بأرض خراجة بلا غلة؛ أي أرض زراعية كثيرة الخراج لكنها لا تعطي محصولاً؛ إذ صرّح بلفظ المشبه به الخراج/

(١) ينظر: حاشية الدسوقي على مختصر السعد شرح تلخيص المفتاح، الدسوقي، تح: د. خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١م، ج ٣، ص. ٣٦٩.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٤٥-٣٤٦.

الأرض، وحذف المشبه الإنسان الذي وسمه بـ(عديم الفائدة) من قبيل السخرية والنقد اللاذع، ودلّ عليه بصفة من صفاته، وهي: بلا غلة، والغرض من الاستعارة في نصّه: التجسيم؛ أي "تجسيد الأمور المعنوية وإبرازها للحس في كيان مادي ملموس"^(١)؛ إذ جعل التوحيدي الفكرة المعنوية تظهر في صورة ملموسة حسية وهي: الأرض الخالية من الغلة؛ فالاستعارة لم تكن في نصّه أداة للتزيين بل استعان بها التوحيدي في تشكيل صورته الساخرة، فاستطاع عبر هذا الفن أن يؤكّد المعنى ويوضّحه للمتلقّي بأسلوب ساخر كما منحت الاستعارة النص بعداً حيويّاً عبر تحويل الجمود إلى حركة، وجسّد من خلالها الأفكار المعنوية في صور ملموسة تثير الضحك والنقد في آن واحد.

- وقوله أيضاً: " فنرى ابن المقنعي ، وقد طار في الجو، وحلّق في السكّك، ولقط بأنامله النجوم، وأقبل على الجماعة بفرح الهشاشة، ومرح البشاشة"^(٢)

وظّف التوحيدي في نصّه الاستعارة المكنية وكانت الاستعارة من وسائل تشكيل الصورة الفنية في قوله: (طار في الجو، لقط النجوم) فالكاتب هنا أضفى على ابن المقنعي القدرة على الطيران في الجو فاستعار لفظة طار للإنسان، وهي من قبيل الاستعارة المكنية؛ إذ "وظّف كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة المشابهة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة تمع إرادة المعنى الحقيقي"^(٣)؛ ففعل الطيران مقصور على الطيور، واستعارته هنا على

(١) البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط٢، ١٩٩٩م، ص ٣٥٦.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٢٦٢.

(٣) البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١١٢.

سبيل المشابهة والمحاكاة، كما في قوله: لقط النجوم، شبه الكاتب النجوم بأشياء تلتقط وهنا مبالغة لطيفة لجأ إليها التوحيدي لإظهار شدة الفرح والقدرة على إسباغ الحركة على الجوامد، فالاستعارة هنا حققت وظائف متعددة في التعبير بها من دون غيرها، ومن أبرز تلك الوظائف: تكثير المعاني بيسير من اللفظ، وهذا ما يطلق عليه بعض العلماء بفن الإيجاز، وقد أطلق عليه بعض العلماء المعاصرين بالتكثيف^(١).

- وقوله أيضاً: " فجنّ، واستغاث، وشقّ الجيب، وحولق، واستغفر، وقال: يا قوم أما ترون إلى العباس بن الأحنف، لا يكفيه أن يمجن، حتى يكفر، متى كانت الفضائح، والذنوب، والعيوب، محمولة على القدر، ومتى قدر الله هذه الأشياء، وقد نهى عنها، ولو قدرها كان قد رضي بها، ولو رضي بها لما عاقب عليها، ولو قدرها على عبده وعاقب عليها كان من الظلم الذي يقبح بالمخلوق، فكيف بالخالق، إنّ الله، لعن الله الغزل إذا شيب بالمجانة، ولعن المجانة إذا قرنت بما يقدر في الديانة، حتى قال له أبو صالح الهاشمي: هوّن عليك يا شيخ، فليس هذا كلّ ما تظنّ، القدر يأتي على كلّ شيء، ويتعلّق بكلّ شيء، ويجري على كلّ شيء، وبكل شيء، وهو سر الله المكتوب، والعلم الذي يحيط بكل شيء، وكلّ ما جاز أن يحيط به علم، جاز أن يجري به قدر"^(٢).

استعار الكاتب للقدر القدرة على الإتيان والتعلّق والجريان كالإنسان في قوله: (القدر يأتي على كلّ شيء، ويتعلّق بكلّ شيء، ويجري) فكان القدر من وجهة نظر التوحيدي سارٍ على كلّ العباد يصرفه الله كيفما شاء، فمن

(١) ينظر: الاستعارة في القرآن الكريم أنماطها ودلالاتها البلاغية، د. أحمد فتحي رمضان، كلية

الآداب، جامعة الموصل، ط١، ٢٠١٦م، ص ٥٣

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٢٥٥.

سلط عليه القدر لا منج له سوى الله، فهو وحده القادر على التحكم في مصائر البشر فالكاتب هنا ركّز على مسألة (القضاء والقدر)، كما اعتمد على ما في لفظة القدر من حمل أو خصب كامن وبعبارة أخرى حين تستخدم الكلمة استخداماً مجازياً تكتسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب^(١)، وأشار إلى أن الفضائح والذنوب والعيوب ليست محمولة على الأقدار لكون الله سبحانه وتعالى نهى عن هذه الصفات مثل الفضح، وارتكاب المعاصي والذنوب والعيوب، ولو كانت هذه الأفعال محمولة على القدر لكان سبحانه وتعالى لما عاقب مقترفها.

- وقوله أيضاً: " قالب جهل مستور بثوب، يعثر في عنان جهله، ويتساقط في ذيول خرقه، صخرة خلقاء، لا تستجيب للمرتقى، وحيّة صماء لا تسمع إلى الرقى، كأني إذا ناظرته أسفر منه عوداً، وأهزّ طوداً، ثقیل الطلة، بغیض التفصیل والجملة... النحس يطلع من جبهته، والخلّ يقطر من وجنته"^(٢).

صوّر لنا التوحيدي العنت والجهل الذي كان سائداً آنذاك في قوله: قالب جهل مستور بثوب، وهنا إشارة إلى إنسان يتسم بالجهل وقد تابع التوحيدي السرد عن تلك الشخصية منفراً القارئ منها، مبدئاً سخطه وتمرده على الجهل والجاهلين، وصفات هذا الجاهل مستمدة من طبيعة الجهل الذي انعكس على صفحات وجهه فبات ثقیل الطلة كناية عن الثقل النفسي وانخفاض قبوله لدى الآخر على العكس من محبوب الطلة التي هي كناية عن القبول الذي حظي به، وفي قوله: "النحس يطلع من جبهته" شبه التوحيدي النحس وهو شيء معنوي بشيء يطلع من الجبهة وهي أيضاً أمانة

(١) ينظر: الصورة الأدبية، ص ١٢٥.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٣٢

على سوء طالعها، فبات فأل نحس على الآخر، ولعظمة هذا الأمر، ولتشنيعه بات النحس مرسوماً على جبهته كما عبّر عنه التوحيدي، فكانت الاستعارة " وسيلة تجديد وتنويع للثروة اللغوية وبها تكتسب الكلمات شخصية إيحائية جديدة بعد أن تنجز ما كانت تحمله بتكرار استعمالها في معناها الحقيقي وذلك أدعى إلى بقائها حيّة في مجال التعبير اللغوي"^(١).

- وقوله أيضاً: " أصفى من عين الديك، ومن دمة المحب المهجور، وأرق من دين أبي نواس، وأذكى من المسك....زعفرانية اللون في الشّعاع، عطرية النشر في الأنفاس، تثب في كأسها وثوب الحية في الرمضاء، تتوقّد توقّد المريخ في الظلماء، ما في الدنيا - والله - ترياق يعادلها تبذرق الطعام إلى غور البدن، غسل الجسم من عفونات الأخلاط، نضوح المعدة من غوامض الأدواء، قوت النفس، شقيقة الروح ثمّ تسلم شاربها إلى وثارة المهاد، ولذّة الرقاد، الذي هو جمام الأعضاء، وراحة الجوانح"^(٢).

يُلاحظ في النتاج النثري لأبي حيان التوحيدي توظيفه للاستعارات التصريحية، بيد أنها جاءت أقل ديمومة وكثافة عند موازنتها بالاستعارات المكنية. وقد تجلّت الاستعارة التصريحية في نصوصه عبر مستويات تركيبية تعبيرية كقوله: (شقيقة الروح) و(قوت النفس) وحيث إن المستقر في الدرس البلاغي أن الاستعارة التصريحية هي "ما صُرِّح فيها بلفظ المشبّه به، أو هي ما استُعير فيها لفظ المشبّه به للمشبّه"، فإن التوحيدي اتخذ من هذا المسلك البياني أداة لتكثيف الدلالة ونقل المعاني المجردة إلى فضاءات

(١) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ١٢٤

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٢٤ - ٣٢٥.

حسية قادرة على استمالة المتلقي وتعميق الأثر الدلالي^(١)؛ إذ حذف المشبه وهو: الخمر، وصرح بلفظ المشبه به أنف الذكر، فالتوحيدي نقل لنا مشاعره إزاء هذه الخمرة، ووصف لنا قربها من روحه، وباتت قوت نفسه، وانتقل بها من عالم إلى آخر وجد فيه ضالته، واستكان بقربها، وحظي بالنعيم والراحة التي بات يفقدها، وقد أغدق عليها من الأوصاف أجملها، وتتردد أيضاً في نصه صيغة أفعال التفضيل لغرض الإغراق في التفصيل والمبالغة(أصفي، أرق، أذكى) فالتوحيدي رسم لنا عبر هذه الاستعارات لوحة للخمرة تمرور بالصفاء، والنقاء، ولها فضل سبق في تطهير النفس لديه.

- وقوله: "فتقرر الرأي على أن سقى أقداحاً بالدوستكانيات حتى ينام، فيقوم من لم يعربد عليهم من القوم، وبأيديهم كؤوس، ويقبلون إليه، فليحظهم، ويقول: مهلاً، يا بهائم الله، جملاً جملاً، لا تنكسر المحامل، لا زلتم قرن واحد"^(٢).

استعان أبو حيان التوحيدي بالاستعارة التصريحية في بناء وتشكيل صوره الساخرة فكانت استعارته هنا للبهائم نيابة عن البشر على سبيل الاستعارة التصريحية؛ فالمراد في السياق ليس البهائم حقيقة بل المراد القوم مشبهاً إياهم بالبهائم والرباط المشترك الذي بنى عليه التوحيدي هو: انعدام الفهم فكانوا كالبهائم، فالمشبه هنا: الأشخاص وهو محذوف، والمشبه به البهائم: استعارة تصريحية والغرض من هذه الاستعارة إبراز غفلة هؤلاء، أو عدم فهمهم، كما في قوله: (لا زلتم قرناً واحداً) تحمل هذه العبارة في طياتها معنىً ضمني وهو الدعاء على القوم بالضعف والمسكنة، حتى يكونوا جميعاً قرن شخص واحد، كما في قوله: جملاً جملاً، المراد الإنسان بيد أن

(١) ينظر: البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، د. بكرى شيخ أمين، ص ١١٨

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٥١.

التوحيدي حذف لفظة الأشخاص وصرّح بلفظ المشبه به وهو: الجَمال على سبيل السخرية والتهكم، والرابط المشترك أو المشابهة بين البهائم والبشر هو في الأفعال يشير إلى ذلك د. إلفت كمال الروبي يقول: "الأشياء تكون شبيهة بأحد ثلاثة أشياء: إمّا باشتباه المنظر في الخلق واللون، وإما أن تكون أنواعها وأجناسها واحدة، وإما أن تكون أفعالها واحد"^(١).

- وقوله أيضاً: "فيجيء غلام، ويقول: تفضّل، فيقوم ويقول: جاء الحق، وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقاً"^(٢).

وظّف الاستعارة المكنية لغرض إبراز العدالة فكانت الحق كرجل يأتي على قدميه معلناً تنصله من كلّ الشرور والموبقات، وهذه العبارة تنمّ عن قوّة الحقّ مهما طال عليه الزمن فهو يأتي ويسحق كلّ ما سواه، وهو كالصبح في مجيئه صافياً لا كدر فيه، في قوله: زهق الباطل؛ إذ شبه الباطل بإنسان يزهد حذف المشبه به الإنسان وأبقى شيئاً من لوازمه وهو : الزهق على سبيل الاستعارة المكنية؛ فالصورة الاستعارية نابعة من النفس البشرية؛ إذ تعدّ عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية ومصدراً للترادف، وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة... فالاستعارة تنتج أنواعاً من الاستعمالات اللغوية التي تدعو القارئ لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار، وتداعياها، وهذه هي قلب اللغة الاستعارية"^(٣).

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. إلفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٢١٨.

(٢) الرسالة البغدادية، ص٢٩٢.

(٣) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٧م، ص٧

ويتجلى أثر هذه الاستعارة في كونها نتاجاً للكلام العمد الذي يقصد إليه الكاتب قصداً فنياً، فلا تأتي الصورة الاستعارية عرضاً أو عفوية، وإنما تُبنى بناءً مقصوداً لتحقيق غاية دلالية وجمالية. فالتوحيدي لا يكتفي بنقل المعنى نقلاً مباشراً، بل يعمد إلى إعادة تشكيله عبر علاقات لغوية موحية تُكسب الخطاب حيويةً وتأثيراً أكبر في المتلقي. ومن ثمّ فإن الاستعارة هنا تمثل اختياراً أسلوبياً واعياً يسهم في تكثيف المعنى وإبراز الموقف الفكري للكاتب، فضلاً عن دورها في إثارة التأمل واستدعاء أبعاد دلالية تتجاوز ظاهر اللفظ إلى ما يختزنه من إحياءات ورموز.

- وقوله أيضاً: "وليت شعري، مع هذه الأحوال، كيف كنتم تكونون، لو عاشرتم ظراف بغداد، وملوكها، وسمعتهم أغاني جوارهم المحسنات، اللاتي يختلسن العقول، ويخلبن القلوب، ويسعرن الصدور، ويعجلن بعشاقهن إلى القبور"^(١)

وظّف أبو حيان التوحيدي الاستعارة المكنية المتجسدة في قوله: (يختلسن العقول، ويخلبن القلوب، ويسعرن الصدور، ويعجلن بعشاقهن إلى القبور)؛ إذ منح كل من العقل، والقلب، والصدر القدرة على فعل صفات العاقل الإنسان من القيام بالاختلاس أي السرقة، فكانت النساء تختلس العقول بجمالها، كما أنها تخلب القلب، وتشعل النادر في بيارد هشيم الكاتب الذي بات مفتوناً، ومغرمّاً بها، فكانت الاستعارة هنا أداة فنية وظّفها الكاتب؛ لإبراز مفاتن تلك الجواري، وقدرتها تحريك الجوامد من شدة الجمال، والفتنة.

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٤٤.

- وقوله أيضاً: "وجعلت تمتنّ عليه بإمامها، وتدّعي فضل غرامها، وتناسمه من أحاديثها بما هو أثر لعينه، وأشهى إلى نفسه، من طول بقائها، وبلوغ نعمائها، تدوي بالحاظها، وتدوي بألفاظها"^(١).

وظّف الكاتب الاستعارة المكنية المتجسدة في قوله: (تدوي بالحاظها، وتدوي بألفاظها)، وبين التركيبين مفارقة وتعبير عن قدرة هذه الفتاة التي باتت تقبل على المحبوب مستعينة بجمالها الأخاذ في إغواءه فقد منح التوحيدي الألفاظ القدرة على قتل المحبوب حبّاً؛ أي إنّ الحاظها تمرضه بينما تجود عليه بالألفاظ العذبة التي تدويه، وتعالجه من السقم فكانت المرأة بالنسبة لديه مصدر الفناء والموت/ ومادة حيّة للخصب والنماء، والعلاج أي الحياة، وهذا التناقض عكس لنا قدرتها على التحكم بالمحبوب وتسييره على هواها الذي بات متنفّسه الوحيد فكيفما تشاء له أن يكون سيكون.

- وقوله: " ليت شعري ما كنتم تصنعون، كيف كنتم تفتنون، لو شاهدتم جارية فصيحة، عبارتها تشجي، وحديثها يلهي، عيّارة، شموعاً، لعباً من جواري بغداد، من بذلة عوامها، فضلاً عن حظايا ملوكها، ثم سمعتم نوادرها التي كانت تجي من خلال الأغاني، وتسير سير السواني"^(٢)

وظّف التوحيدي في نصّه الاستعارة المكنية وتجسّدت في قوله: (نوادرها تجري من خلال الأغاني، وتسير سير السواني)، شبّه التوحيدي نوادر تلك الجارية بالنهر الذي يجري ماؤه عذباً سلساً، حذف المشبه به النهر وأبقى شيئاً من لوازمه الجريان؛ أي إنّ النوادر تجري كجريان النهر من خلال الأغاني أي تتسلل خلصة وقد أعرب من خلال هذه الاستعارة عن مهارة وحذق هذه الجارية، وتجدر بنا الإشارة إلى أن من " أوضح الصور

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

الفنية وأكثر الأشياء المرئية ثباتاً بالذهن دائماً أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها ونلمسها، ونسمعها ونتذوقها ونشمها^(١)؛ وتستحضرنا الاستعارة في قوله: (عبارتها تشجي)، و(حديثها يلهي)، وهي استعارات مكنية وظّفها التوحيدي لغرض إبراز مهارة وحذق تلك الجارية التي نعتها بالفصاحة فكانت العبارات لديها تشجي القلوب من وقعها، لشدة تأثيرها في المتلقي، فالاستعارة هنا حضرت على منحى آخر وهو: الاستحسان وليس الاستهجان والسخرية وآثرت ذكر هذا النصّ للتوحيدي للوقوف على الوجه الآخر من توظيفه للاستعارة في غير غرض السخرية والتهكم الذي هو موضوع البحث.

في هدي ما تقدّم يمكننا القول: وظّف التوحيدي الاستعارة لغرض تصوير المتناقضات التي تشهدها الشخصيات في رسالته البغدادية، كما شخّص لنا اللوحات الاجتماعية بصور معينة تتسم بالبلاغة، كما نقل لنا عبر هذه الوسيلة المشاهد الحية كالمجالس والأطعمة والشخصيات من معناها الحقيقي إلى صور جمالية مبالغ فيها؛ فكانت الاستعارة بشقيها أداة للسخرية والتهكم وظّفها لوصف الأحوال بأسلوب ساخر؛ فهو يصف حالة المجالس بأوصاف تجعل المشهد هزلياً ومحفوراً في الذهن عبر أدق أساليب البيان تصويراً، وهو الاستعارة ليست الاستعارة في الرسالة البغدادية زينة بل تعدّت ذلك بأن أصبحت وسيلة للتعبير عن الواقع الاجتماعي بأسلوب انتقادي ساخر، جمع بين دقة التصوير وجمال التعبير.

(١) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م، ص ٧٤.

المبحث الثالث

الكناية

أ- مفهوم الكناية وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة

الكناية في اللغة والاصطلاح:

الكناية لغة: أشار ابن فارس إلى أنَّ أصل المادة يدلّ على على التكلّم بشيء والمراد غيره^(١)، وهي ضدّ التصريح المباشر، ومنها سميت كناية.

أمّا الكناية اصطلاحاً: هي صورة تعتمد معنيين مُستتبطين من النص نفسه، فالجملة التي تحمل في ألفاظها خلفية معنويّة أخرى تتضمّن معنى الكناية، أو لنقل هي علاقة بين الدّال والمدلول ، فالنّصّ هو الدّالّ والمعنى الدّلالي هو مدلول النّصّ المعنويّ، وهذا لا يعني أنّ الدّالّ يختلف عن المدلول في الكناية، والدّالّ أو النّصّ يحمل معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمعنى البعيد هو المقصود في نفس المتكلّم، ويبدو أنّ فنّ الكناية ظلّ مختلطاً ومتداخلاً بأنواع البلاغة^(٢) حتّى مجيء عبد القاهر الجرجاني فقال في تعريفها: " الكناية أن يُريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيومئّ به إليه ويجعله دليلاً عليه ، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النّجاد) يريدون طويل القامة ... وفي المرأة نؤوم

(١) ينظر: مقاييس اللغة، ابن فارس، ج ٥، ص. ١٣٩، مادة (كنو).

(٢) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، المؤلف: جلال الدين محمد بن عبدالرحمن الخطيب

القزويني (ت ٧٣٩هـ)، (طبعة دار إحياء العلوم): ج ١، صفحة ٢٧٥ - ٢٧٧.

الضّحي والمراد أنّها مترفة مخدومة" ^(١)، وعرفها السّكاكي (ت ٦٢٦هـ) فقال: "هي ترك الصّريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما هو ملزومه لينتقل من المذكور إلى المتروك" ^(٢)؛ وللكناية تسميات أدق في التعبير عنها فهي تتفاوت إلى تعريض، وتلويح، ورمز، وإيماء وإشارة وغيرها، وإمالة اللثام عنها يتوقف على مساق الحديث يقول السكاكي: "إذا كانت الكناية ذات مسافة بينها، وبين المكني عنه متباعدة لتوسط لوازم ... كان إطلاق اسم التلويح عليها مناسباً؛ لأنّ التلويح هو: أن تشير إلى غيرك عن بعد، وإن كانت ذات مسافة قريبة مع نوع من الخفاء؛ كنحو: عريض القفا... كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسباً؛ لأن الرمز هو: أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية" ^(٣)؛ فالسّكاكي يعتمد في التعريف السابق علاقة اللازم والملزوم فلو قلنا (كثير الرماد) نعد هذا الكلام من اللازم، ولكن هناك معنى ملزوم بهذا اللازم وهو الكرم، وهذا ما قصده السّكاكي بالملزوم.

وفي بيان أهمية الكناية وقيمتها البلاغية: "الكناية تفيد تأكيداً لإثبات المعنى لا يفيد خلافه... وليست فضيلة قولنا: كثير الرماد على قولنا: (كثير القرى) أن الأوّل أفاد زيادة لقراه لم يفدها الثاني بل هي أن الأوّل أفاد تأكيداً لإثبات كثرة القرى لم يفده الثاني، والسبب في ذلك أن الانتقال في الجميع من الملزوم إلى اللازم فيكون إثبات المعنى به كدعوى الشيء ببينة، ولا شك أن دعوى الشيء ببينة أبلغ في إثباته دعواه بلا بينة" ^(٤).

(١) دلائل الإعجاز ، الجرجاني ، ص ٥٢ .

(٢) مفتاح العلوم ، السّكاكي ، ص ١٨٩ .

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١١ .

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .

ب- أنماط الكناية في الرسالة البغدادية.

استعان التوحيدي بالكناية في بناء نصه وحمل المتلقي على توسيع معانيه ودلالاته، فليس كل ما يذكر هو المقصود، بل يمكن أن يكون الملفوظ بمثابة القشرة للوصول إلى اللب، فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، ولكن الغاية هي اختيار اللفظ وتحميله دلالات بعيدة عن معناها الوضعي المتعارف عليه، وقد وظّفها التوحيدي في رسالته كثيراً، وكانت الكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الفنية الساخرة حملها من روح العصر والبيئة كثيراً، فكانت الكنايات في عصره نابعة من رحم البيئة، وتنم عن ثقافة العصر، وقيل هي "لفظ أطلق أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، ولها معنيان: معنى ظاهر غير مراد، ومعنى خفي هو المراد مع إمكان صحة المعنى الظاهر وإرادته"^(١) فكل لفظ يحمل في طياته معنيين الأول مباشر وهو: غير مراد في الكناية وآخر مستتر متخفي يتوصل إليه من خلال الأول؛ إذ "أطبق البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ... وأن الكناية أبلغ من الإفصاح بالذكر"^(٢)؛ ففن الكناية من الفنون التي أشاد العلماء ببلاغتها، وقدرتها على استتطاق ما لم ينطق، والرسالة البغدادية تزخر بالكنايات التي تعكس البيئة الاجتماعية والثقافية في بغداد وفي العصر العباسي، والكناية لا تقتصر على الوصف بل امتدت لتشمل كناية شعبية تعبر عن الصفات والشخصيات، كما أن الكناية تتطور من عصر لآخر ويستجد عليها مستجدات، فهي نابعة من روح العصر وإلا لما ألفها وفهمها المتلقي ويشير إلى ذلك د. شفيع السيد: "تجد من أساليب الكناية ما هو مستحدث يستمد دلالاته من روح العصر الحديث وتقاليده

(١) البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٥٣ - ١٥٤.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص ٢٤٩

كقولنا في الكناية عن التشاؤم ينظر إلى الدنيا بمنظار أسود، وفي الكناية عن القوة: بأنها لغة المدفع"^(١).

ومن نماذجها في الرسالة البغدادية نذكر قوله: " قد عاشر المقامرين، وتخلق بأخلاق المخانيث، والقرّادين، ودرس علم الزّراقين، والمشعبدين"^(٢).

وظّف الكاتب أبو حيان التوحيدي الكناية لوصف أعمال المقامرين الذي اتسموا بصفات تدلّ على قباحة سلوكهم فاتخذ من الشعبة التي هي: كناية عن صفة الاحتيال، والمراد بهذا النمط من الكنايات " هي التي تطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة ليس النعت بل الصفة المعنوية كالجود، والشجاعة"^(٣)، وهي في الأصل: خفة اليد، وأعمالها كالسحر تر الإنسان الشيء بغير ما هو عليه، ثم صرّفت لكلّ احتيال على الناس، وسيلة لتشكيل صورته الفنية الزاخرة بالتهكم والسخرية من الواقع، فأراد فضح ممارساته، وتسليط الضوء على مثل هذه الأفعال الشنيعة فكانت الكناية وهي لون من ألوان البيان أداة طيعة لدى الكاتب وظّفها لخدمة غرضه، ووجد فيها ضالته نظراً لكثرة وكثافة حضورها إذا ما قورنت بغيرها من ألوان البديع .

- ويقول: " زه ثمّ زه، هذا حمامة نوح، هذا صاحب الدلالة، وحامل الرسالة، هذا الذي يجمع بين الرأسين ويؤلف بين القلبين المختلفين"^(٤).

وظّف أبو حيان التوحيدي الكناية كأداة نقدية لاذعة أعلن من خلالها تمرده على الواقع، وسعى بكلّ ما أوتي من بيان لفضحه ففي قوله: (هذا

(١) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ١٤٤.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٥٠ - ٥١.

(٣) البلاغة في ثوبها الجديد، علم البيان، ص ١٥٩.

(٤) الرسالة البغدادية، ص ٧٦.

صاحب الدلالة، وحامل الرسالة، يجمع بين الرأسين، يؤلف بين القلبين) كل هذه التعابير كنايات يراد بها القوَاد، وهو من مادة(قود) والمراد بها: القيادة والإخضاع، وقيادة المرأة وسوقها للقيام بأفعال جنسية محظورة عليها شرعاً، وقد أورد الزمخشري في هذه المادة: " هو يقود الخيل ويقتادها... وقادَ على الفاجرة قيادة"^(١)، وهو: " سمسار المرأة البغي"^(٢)، فالقواد هنا إشارة إلى انحدار المرأة واستغلالها لتحقيق مكاسب مادية، ومن هنا نفهم أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع في النفس من التصريح"^(٣).

- وقوله أيضاً: " والك أنا زريق الجني، ما يتهياً لفرعون أن يقطب في وجهي أو يقوم بقربي، أو يناظرني كلمة بكلمة، رأسي سندان، ولحيتي خنجر، وسبالي نافروت، ونابي سكين جزار، ويدي مطرقة حداد، وعسى ينطق واحد، يا ابن الصفعانة، يا ابن الطردانة، لعلك تتكلم بكلمة يا ابن الذواق، الهراشة، الفراشة، الحواشة، يا كلب، انبج املأ عينك مني، تملأها من شيطان اسمه سقلاب، يلعب بك في الطبطاب،"^(٤).

استعان التوحيدي بال كنايات وهي: "وسيلة من وسائل التعبير، لبث ما في النفس... والكشف عما تكنه من مشاعر متنوعة بتنوع السياق الذي ترد فيه"^(٥) في تشكيل صورته الفنية كما حضرت في نصّه أكثر من مرّة، متجسدة

(١) أساس البلاغة، الزمخشري، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ج٢، ص. ١٠٧، مادة(قود).

(٢) يتمية الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، تح: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٠م، ج٤، ص. ٤٠٤.

(٣) علم البيان، ص ٢٢٣.

(٤) الرسالة البغدادية، ص ٣٧٧

(٥) أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٥٤.

في وصف رجل بأشنع ألفاظ الشتيمة والسباب، فوصفه بابن (الصفعانة، والطرذانة، والذواقه، والهراشة، والفراش، والحواشة) وكل هذه من قبيل الكناية تهكمية، والتي تعرف بأنها: " كناية اسم أحد الضدين أو النقيضين للآخر بواسطة انتزاع شبه التضاد، وإحاقه بشبه التناسب، بطريق التهكم أو التلميح... ثم ادعاء أحدهما من جنس الآخر والإفراد بالذكر ونصب القرينة... وتسمى الكناية التهكمية أو التلميحية"^(١)، وكل لفظة من هذه الألفاظ تختزن دلالات ضمنية ومعانٍ كثيرة كانت تحتاج إلى ألفاظ كثيرة كي تفيها حقها إلا أن الكاتب اختزل هذه المعاني واعتمد الإيجاز بالتكثيف الدلالي جاعلاً من الكناية مادته الرئيسة، ففي قوله: (الذواقه) أراد: السريعة النكاح السريعة الطلاق، ولنقف عند قوله: الفراشة: وهي لفظة أتت من مادة (فرش) والمراد بها: الانبساط والانفراج يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي: " الفَرش مصدرُ فَرَشَ يَفْرِشُ، فَرَشْتُ الفَرشَ: بَسَطْتَهُ... افترش فلانٌ لسانه يتكلم به ما شاء، وافترش الذئب ذراعيه: ربض عليهما... الفَرشُ: التي تطير طلبه للضوء، ويقال للخفيف من الرجال: فراشة، والفريش من الخيل، وفي الكلمة كناية عن عهر الخلوة.

- وقوله أيضاً: "هات اسقني، فيرى فيه قذاة، فيدخل فيه إصبعه على أن يخرجها، فيقول: أفيّه، يا وسخ، هذا الذي تدخله فيه، أنجس مما تخرجه منه، لا قطع الله يدك إلا بحرّان في معدن الزيت"^(٢).

وظّف التوحيدي الكناية وتجسدت في نصه بقوله: (أفية)، وتجدر بنا الإشارة إلى أن هذه اللفظة تذكر الآن وتقال في بغداد كأمانة على الاستحسان وكذلك أفيش، بيد أن أبا حيان التوحيدي وظّفها في رسالته

(١) مفتاح العلوم، ص ٣٧٥.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٥٢.

البغدادية لغرضٍ مغايرٍ تماماً، وهو: الاستهجان، كما في قوله: يا وسخ تعدُّ كناية عن صفة: الخسة والدناءة وسوء الأخلاق، فالتوحيدي هنا عمدَ إلى الاستعانة بفنّ الكناية لإبراز اشتماله من هذا الشخص الذي وصفه بأقذع الصفات وهي: الوساخة

- وقوله:

" يا ملح يا مالح في فيه جيف يا نوبة الحمى ويا سنّ الخرف
لا زلت من دهرك في شرّ كنف مال في بغضك إن متّ خلف
يا أول ليلة الغريب، إذا بعد عن الحبيب، يا طلعة الرقيب، يا يوم الأربعاء
في آخر صفر، يا لقاء الكابوس في وقت السحر"^(١).

في قول التوحيدي: البغض كناية بغدادية عن ثقل الروح، والعراقيون عامة لا يرتاحون إلى يوم الأربعاء وهو: "يوم يتطير به أهل العراق، فلا يتسكحون، ولا يسافرون فيه، ولا يدخلون من سفر، ولا يبايعون فيه بشيء، ولا بالبغل الأغر الأشقر"^(٢)، كما أنهم لا يرتاحون إلى شهر صفر، ويعُدّونه شهراً نحساً، وآخر أربعاء في صفر يجمع بين النحسين، فوظّف هذا اليوم لغرض تجسيد موقفه إزاء المحبوب واصفاً إياه مبرزاً تهكمه منه عبر وصفه بأشنع الأوصاف، فهو يشابه: أول ليلة الغريب جراء بعده عن الحبيب، ويستعير يوم الأربعاء كأمانة على النّحس الذي يصيب من يتبعه، وكلّ هذه الأوصاف تضافرت لإبراز غرض التشنيع.

(١) الرسالة البغدادية ، ص ٣٤٢.

(٢) الإمامة والسياسة، ابن قتيبة، مطبعة النيل، ١٩٠٤، ج ١، ص ٧٠.

- وقوله أيضاً: " فيغمز إليه بعينه، ويقبل عليه، ويقول: يا سيدنا، أنا في محنة صلعاء، بلا طاقة شغل، في كلام أثقل من الجندل، وأمر من الحنظل"^(١).

في قول التوحيدي: (محنة صلعاء) كناية عن الشدة البالغة والأمر الشديد الظاهر والواضح الذي لا خفاء فيه " فالمتكلم بهذا الأسلوب ينأى عن المباشرة والتحديد الصريح لما يريد أن يقول، ويسوق تعبيراً ظليلاً يحرك الفكر، ويبعث على التأمل، وتلك سمة من سمات الفنية في التعبير اللغوي تبعده عن الرتابة التي تنشأ من طول استخدام الألفاظ في معان محددة مألوقة"^(٢) أطلقت لفظة (صلعاء) على الأرض التي لا نبات فيها بيد أن التوحيدي أزاح صفة أصلع من حقل النبات إلى حقل الأمور العظيمة (المحن) لغرض إبراز شدة هذه المحنة والمبالغة فيها .

- وقوله أيضاً: " وقال آخر لجارية عيّارة: ليتك أمسيت تحتي، فقالت: نعم يا سيدي، نعم، مع ثلاثة آخر؛ أي إذا كنت على الجنازة، وذكاء البغداديين وأخبار مجونهم أكثر من أن تحصر، وأشهر من أن تذكر، فما ظنك بخرعوبة، من بنات الملوك، قد جمعت الذكاء مع الملاحاة، والفتنة مع الفصاحة

منعمة كانت لها في مساعط الـ زبرجد والياقوت تحلب ظيهرها"^(٣) تستحضرنا الكناية بغزارتها في الرسالة البغدادية، وقد كانت وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصور البلاغية؛ إذ وظّف التوحيدي في نصّه الكناية المتجسدة في قوله: خرعوبة، بنات الملوك، منعمة، وهذه الكنايات

(١) الرسالة البغدادية، ص ٣٢٩.

(٢) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ١٥٠.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٢٤١.

تُطلق على الفتاة الرقيقة الناعمة الحسنة القوام، ومنعمة كناية عن صفة الترف التي ترفل بها حياة تلك الفتاة، فكانت الكناية هنا وسيلة استطاع عبرها التوحيدي أن ينقل صفات تتمتع بها تلك الفتاة من دون ذكرها صراحة بل بأسلوب فني مستعيناً بالكناية من بين تلك الوسائل؛ إذ وجد فيها ضالته؛ فالكناية في النصّ عن الصفة (النعومة، الجمال الشباب) ففي قوله: (منعمة، بنات الملوك) كناية عن الترف والرخاء، والدلال الذي ترفل فيهم المحبوبة، فقد أشاد الكاتب بهذه (الخرعوبة) كما أسماها، وهي أيضاً كناية عن الشابة الرقيقة الناعمة الحسنة القوام فكانت أوصاف التوحيدي تعكس لنا الحالة الاجتماعية لتلك الفتاة، والنعيم والترف السائدين في ذلك العصر آنذاك، ففي قوله: (بنات الملوك) إشارة إلى طبقة ليست كطبقة العوام، ولا تجاريها بل هي تعبر عن البون الشاسع بين طبقتين اجتماعيتين وهما: طبقة العبيد، والملوك فكانت الكناية هنا عن صفة الترف حاضرة، وقد عبّر عنها أكثر من مرة.

- وقوله أيضاً: " ثمّ يقول: وأيش يبالي هذا الكشخان؟ رأس أصم، وقرن صحيح وينشد:

يا أخسّ الوري وأدنى عباد الـ	لله عندي قدراً بغير خلاف
ظلّ نهب الطلى مباح حمى الرا	س خريب الآذان والأكتاف
تحت أيدي بهنّ أيدي تُصَرِّفـ	ن خفافاً في الرأس غير خفاف
فاتق الله في غضاريف أذنيـ	ك وأعصاب أخدعك الضعاف" (١)

تستحضرنا الكناية في قول التوحيدي: (تحت أيدي بهنّ أيدي) فأيدّ الثانية كناية عن صفة القوة والصلابة، وأيضاً في قوله: خفاف الثانية كناية عن الخفة والرشاقة، فأبو حيان التوحيدي في نصّه استعان بالكناية في تشكيل صور سريعة تذخر بالمعاني، وتحمل في طياتها معنيين الأول منها ظاهر

(١) الرسالة البغدادية ، ص ٢٨٨-٢٨٩.

والآخر خفي متوارى وما يهمنا المعنى المستور خلف الظاهر أو ما يسمّى الكناية.

- وقوله أيضاً: " ربّ شيء تحقره فيخرج لا يسوى شيء، ويأخذه نذّه بيذقة له، فيقال: ويحك يا أبا القاسم، لم أهدرتها؟ فيقول: إلى النار، وحلفاء دابق... ويسهو نذّه عن إحكام لعبه، ثم ينتبه، ويأخذ في التلافي، فيقول: بعد الضرطة شدّ الاست"^(١).

موضع الاستشهاد: (بعد الضرطة شدّ الاست) وظّف التوحيدي الكناية وقد حملت من التهكم والسخرية والمفارقة كثيراً، والشائع الكناية البغدادية الآن: بعد ما ضرطت صمّت، يقال هذا المثل "لمن يحترس بعد فوات الأوان... والمعنى أنها بعد أن ضرطت صمّت رجليها، وكان الأولى أن تضم رجليها قبل أن تضطر؛ لأنه عيب وفضيحة خاصّة للمرأة"^(٢) وهي: كناية عن أهمل التحرز والتحفظ حتى حلّ به ما يخافه، وأخذ من بعد ذلك يحاول أن يتدارك أمره، أظهر لنا عبر هذا التوظيف ضالة التلافي، وكما كانت الكناية تعكس لنا الحالة الثقافية والألفاظ الدارجة في تلك الفترة، والتعبير الكنائي أقوى في أداء المعنى المراد من التعبير الصريح، ذلك أنه يتضمن إيراداً لهذا المعنى مقروناً بالدليل عليه^(٣).

- وقوله أيضاً: " فكتبت على ظهر الرقعة: أسخن الله عينك، وهذا سيّدنا أبو الحسن أعزّه الله، إن أقترح زيادة، وطلب فرداً، وقال: اجعليه زكاة حرك العام، أعطيه عن آذنك، ليس - والله - أقدر أفتح عيني، كم أقول: ودعني، خلّصني، خلّصني الله منك"^(٤).

(١) الرسالة البغدادية ، ص ٢٨٣

(٢) الأمثال الشعبية ومناسبتها، أحمد إبراهيم محمد الزعبي، دار الكتاب الثقافي، ٢٠١٥م، ص ٩٢.

(٣) ينظر: التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ١٣٢.

(٤) الرسالة البغدادية، ص ٢٣٠.

تتجسد الكناية في نصّ التوحيدي في لفظة: (فرداً)؛ إذ هي: كناية بغدادية عن الاتصال الجنسي^(١)، وظّفها الكاتب لتشكيل صورته البلاغية التي تزخر بالمفارقة الساخرة، ولإبداء سخطه من الواقع الذي بات منافياً لقيم الأخلاق، والعادات والعرف، فالشيخ هنا لم يبقَ محافظاً على وقاره وهيبته بل بات متمرداً على الأخلاق يطلب فرداً من الفتاة الاتصال الجنسي جاعلاً فعلتها الشنيعة زكاة حراك العام، وهذا الكلام يحمل في طياته تهكماً على الوضع الذي كان سائداً آنذاك، والحالة الاجتماعية والتمرد على العادات والتقاليد، واتباع الأهواء، فكانت الكناية تخفي في طياتها معنى آخر مع إرادة المعنى الحقيقي، استطاع عبرها أن يصوّر لنا المفارقة، وأن يسخر من ذلك الواقع ويتهمك منه، ويعلن انقلابه ورفضه الشديد له عبر فضحه.

- وقوله أيضاً: "تمتّعوا بالجواري، والغلمان، تنعموا بالصبايا والولدان، لا تتخذوا من الإخوان إلا من لَجّ في خلع عذاره، ووصل بالمجون ليله بنهاره، ليست له صاحبة تؤويه، ولا زوجة تحظر عليه وتؤذيه"^(٢).

وظّف أبو حيان التوحيدي في نصّه الكناية متجسدة في قوله: (خلع العذار)، وهي: كناية استعيرت من عذار الدابة؛ لأنها إذا خلعت عذارها أخذت تسعى بلا ضابط، فكنى بها عن الإنسان إذا ركب هواه وانهمك في الغي، والمراد بالعذار: ما سال من اللجام على خدّ الفرس، وخلع العذار، فالتوحيدي هنا دعا إلى التمتع والاستكانة إلى جوار الجواري والغلمان ممن خلعوا عذارهم، وباتوا منهمكين في الدّنيا، وملذاتها، غارقين في غيهم وضلالهم لا يملكون من أمرهم شيئاً، ومثلها في الكناية: (جرّ الرسن) في قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

(١) ينظر: هامش الرسالة البغدادية، ص ٢٣٠.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٨٣ - ٨٤.

أُنكرتني اليومَ بَعْدَ مَعْرِفَتِي وَبَعْدَ جَرِّي إِلَيْكُمْ رَسْنِي^(١).

- ويقول: " وهذا الكتاب في يده يقرأه؛ كأنه يزداد بصير، لا بل يريد يتميز من الجماعة بالأدب بأنني أنا أنا.

وقال الطانزون فتى أديب فَصَدَّ مَقْلَتِيهِ لَهَا وَتَاهَا
وأطرق للمسائل أي تأتي وما يدري - وحقك - ما طحاها
قال: إذا رأيت الشيخ يتعلم الثقافة، فاعلم أنه يريد الغزو في الآخرة، لا بل يريد يحارب ملك الموت، باردٌ ولله، إلهه، الحقوني بمجمره نار"^(٢).

تجلّت الكناية الساخرة في قول التوحيدي: ما يدري ما طحاها، وهي: كناية بغدادية قديمة عن الجاهل الذي يتظاهر بالمعرفة، أما الكناية البغدادية الآن عنه: والسماء والطارق كناية عن الانسلاخ من العلم أو من المال انسلاخاً تاماً^(٣)؛ فالتوحيدي هنا استعان بوسيلة من وسائل تشكيل الصورة لغرض السخرية والتهكم من هذا المتفيهق الذي يدّعي الفهم والعلم والأدب، وهو عنهما في منأى؛ إذ رسم لنا صورة هذا الجاهل المدعي العلم والفهم عن طريق فضحه فكانت الكناية هنا وسيلة سخر منها التوحيدي كثيراً من خصومه.

في هدي ما تقدّم يمكننا القول وظّف التوحيدي الكناية كنوع من التهكم والسخرية فكانت الكناية أداة بلاغية ودرامية صوّر بها الكاتب مشاهد حية

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تح: د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م، ص٣٨٥.

(٢) الرسالة البغدادية، ص٥٧.

(٣) ينظر: الكنايات العامية البغدادية، عبود الشالجي، مطبعة دار الكتاب، بيروت، ١٩٨٢م، ٢٨٥/٣.

بأسلوب غير مباشر مما أضفى عمقاً، وتنوعاً على النص، وأظهر براعة التوحيدي اللغوية وقدرة على التفنن في القول.

خلاصة الفصل الثاني:

استعان التوحيدي بألوان البيان (الاستعارة، والتشبيه، والكناية) في بناء وتشكيل صوره الساخرة، ووصف أحوال الناس، وحياتهم، وعاداتهم وتقاليدهم؛ فكانت تلك الأساليب أدوات طيبة لديه استطاع من خلالها أن ينقلنا إلى عوالم أخرى، لكون الوسائل أنفة الذكر وُظِّفت لغرض آخر مغاير لما ألفناه في الشعر وهو الاستحسان والمدح، وغيرها من الأغراض بل انتقل بنا التوحيدي إلى تجربة مغايرة تمور بالسخرية والنقد اللاذع والتهكم موظفاً أساليب البيان في تشكيل هذه التجربة، وتسليط الضوء على الواقع معلناً رفضه له، وتمردّه عليه، فَقَضَحَهُ موظفاً أساليب غير مباشرة؛ كالاستعارة، والتشبيه، والكناية، والغرض الرئيس من توظيفها هو: الدعوة إلى الثورة على هذا الواقع ودحضه بشتّى الوسائل.

كما عززت التشبيهات واقعية الوصف وجعلت القارئ كأنه يرى ويسمع أو يتذوق ما يصفه التوحيدي، مما يجعل التشبيه الحسي ركيزة أساسية في أسلوبه الوصفي اعتمد على التشبيه المجمل أكثر من غيره، ويعدّ حضوره هو والتشبيه التام الأركان هو الأبرز في الرسالة البغدادية.

كانت الاستعارة المكنية في الرسالة البغدادية أكثر حضوراً من الاستعارة التصريحية واستعان بها التوحيدي في تشكيل صوره التي تمور بالسخرية والاستهزاء من الواقع أو من مشاهد يرغب في إيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية أبلغ من الطريقة المباشرة.

تعدّ الكناية الوسيلة الأكثر ظهوراً في الرسالة البغدادية؛ إذ وظفها التوحيدي على نطاق أوسع واتخذ منها أداة كشف عبرها عن الواقع، وعمل على فضحه بشتّى الطرق، كما أن اتسمت كناياته عامة بالسخرية والاستهزاء.

الفصل الثالث
التقنيات الصورة الساخرة في
الرسالة البغدادية
المبحث الأول
المعجم والأساليب اللغوية
وأثرهما في تشكيل الصورة
الساخرة
المبحث الثاني
الثنائيات الضدية وأثرها في
تشكيل الصورة الساخرة

الفصل الثالث

تقنيات الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية

توطئة:

استعان التوحيدي في تشكيل صورهِ الساخرة بتقانات متعددة منها المعجم والأساليب اللغوية والثنائيات الضدية كانت أبرزها، في تكوين تلك الصور التي تمور بالسخرية والتهكم من الواقع المعيش فالسخرية كانت منذ القديم وسيلة من الوسائل يلجأ إليها الأديب للتقليل من شأن الطرف الآخر، وإضفاء عليه صفات تحطّ من قدره، وقد تطوّر هذا الأسلوب على مرّ العصور الأدبية، وبات أنموذجاً يستحضر في الكتابات لغرض معالجة المثال الخاطئ "من أجل مسخه بطريقة كاريكاتورية تقضح العيوب، وتجعل صاحبها ينفر من صورته فيلجأ طوعاً إلى إصلاح نفسه"^(١)، وحظي أيضاً هذا الأسلوب؛ أي توظيف السخرية والتهكم بأهمية على الصعيد التربوي التعليمي؛ فكانت السخرية "أداة تعليمية تجعل الآخرين يبتعدون عن الصورة المنحرفة كي لا يصبحوا مثالاً لضحك وهو بمنزلة عقوبة اجتماعية وغالباً ما كانت السخرية تشكل وسيلة تنفيس عن المشاكل والهموم الضاغطة"^(٢)

جرى تقسيم الفصل المعنون بـ(تقنيات الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية) على مبحثين، وتفرّع عن كلّ منهما مطلبين؛ تطرّق المبحث الأول المعنون بـ(المعجم والأساليب اللغوية وأثرهما في تشكيل الصورة الساخرة)، إلى اللغة وآلية تشكيلها في رسالة التوحيدي البغدادية، وكيفية بناء الصورة الساخرة؛ إذ عدّ علماء اللغة اللفظة أو الكلمة شجرة دلالية ومنها

(١) السخرية في مسرح أنطوان، سوزان عكاري، المؤسسة العربية للكتاب، لبنان، ١٩٩٤م، ص ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩.

تتفرع كثير من الكلمات، وهذا هو مبدأ النمو والتشابك الذي تسعى اللغة أن يبقى فيها مهما تقدّم بها الزمن "كيف يمكن الاهتمام بنمو الاستعمالات اللغوية دون افتراض شجرة ثابتة الأصل وفروعها في السماء"^(١)، وقد درسنا تحت مسمى الثنائيات الضدية على مستوى اللغة الأساليب الإنشائية الطليبية التي تعدّ "أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها"^(٢) متجسدة بالاستفهام، والأمر، والنداء، والوقوف على الأغراض المجازية التي تخرج إليها هذه الأساليب وكيفية توظيف التوحيدي لها لخدمة غرضه الرئيس السخرية، فالتوحيدي استعمل كثير من الألفاظ في غير سياقها المعتاد وولّد من خلالها صور جديدة مبتكرة تمور بالتهكم والسخرية من الواقع، وعمل من خلالها على فضح الواقع والثورة عليه.

أمّا المبحث الثاني المعنون بـ(الثنائيات الضدية واثرها في تشكيل الصورة الساخرة) فقد تضمّن تعريفاً بهذه الثنائيات الضدية التي نجم عنها مفارقات، والوقوف على نماذج تطبيقية من كتابات التوحيدي في رسالته وتحليلها أسلوبياً، وإبراز دور التضاد في السخرية والتهكم فتوظيف لفظة في غير موضعها يحوّل الدلالة ويقلبها إلى النقيض، ويجعلها تحمل من التهكم والسخرية فعندما ننعت شخصاً بصفة ليست فيه فنقول له مثلاً: يا جميل، وهو قبيح فهنا لفظة (جميل) انزاحت من معناها الوضعي إلى معنى مجازي وهو التهكم والسخرية، ومن أبرز الثنائيات الضدية التي عالجها البحث: ثنائية (الفقر / الغنى) وثنائية (بغداد / اصفهان)، وثنائية (المكان المفتوح / المكان المغلق)، وثنائية (الزمان المحدد / غير المحدد)، وثنائية (الجد / الهزل).

(١) اللغة والتفسير والتواصل، مصطفى ناصف، ضمن سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: ١٩٣، ١٩٩٥م، ص ٩٠.

(٢) دلالات التراكيب، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م، ص ٢٣٠.

المبحث الأول

المعجم والأساليب اللغوية وأثرهما في تشكيل الصورة الساخرة

أ- المعجم وأثره في تشكيل الصورة الساخرة

يؤدّي المعجم المتمثل في الحصيلة اللغوية والخيارات الدلالية دوراً محورياً في بناء الصورة الساخرة؛ فهو: "لحمة أي نص كان، ويحتلّ مكاناً مركزياً في أيّ خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديماً وحديثاً، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية"^(١)؛ إذ وظّف التوحيدي في رسالته الألفاظ وانتقاها بدقّة لخدمة غرضه الرئيس وهو: السخرية والتهكم من الواقع ودحضه بشتّى الوسائل، فكانت الألفاظ أداة طيعة في يديّ التوحيدي استغلها في تشكيل المواقف التهميّة ونقد السلبات، مما أبرز المفارقة بين الواقع المأمول والمعاش بطريقة تثير الضحك، أو بطريقة المداعبة؛ فالأديب عندما يستخدم اللغة الأدبية ويختارها ليصوغ منها تجربته فهو حينئذٍ يريد استغلال الطاقات الكامنة داخل اللغة ليعبّر عما يجول في كنهه بلغة شفافةً أنيقة وبناءً على ما سبق يمكن القول بأن اللغة الأدبية هي "كلية العمل أو النسيج الأدبي بما يشتمل عليه من مفردات لغوية، وصور شعرية، ومن موسيقى"^(٢).

إن قراءة المعجم في الرسالة البغدادية وتحليله عبر تقانة الحقول الدلالية التي تعدّ "وسيلة للتفريق بين أنواع الخطاب؛ لأن ذلك يعد سر من أسرار أسلوبية عميقة في النص"^(٣)؛ كما أنها تساهم في فهم طبيعة الصورة الساخرة وكيفية تكوينها، ونستطيع من خلالها أن ندرك قدرة التوحيدي على

(١) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص ٦١.

(٢) بنية اللغة الشعرية في النقد اللغوي من المعيار إلى التجاوز، بونواله صحراوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤، ص ٣٧.

(٣) مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص ٢٢١.

تطويع الألفاظ لخدمة معانيه التي يريد إيصالها إلى المتلقي، فنجدّه يوظّف حقل المرأة للتعبير عن مرحلة أو فترة كانت النساء فيها جوارٍ، ويسلط الضوء على تلك الفترة في تاريخ بغداد، كما يسعى إلى فضح عري المجتمع وتخلّفه عبر صور صاغها بأسلوب فكاهي ساخر، كانت فيها الألفاظ المنحازة من غرضها الوضعي أداة فعالة في تشكيل تلك الصورة، ولولاها لما تمّت له فانتقاء اللفظ الأكثر نقداً ولذاً يتطلب فناً، ومهارة، كما أنّه استخدم في رسالة تقانة المفارقة فيستخدم اللفظ لخدمة غرض مناقض تماماً، فمثلاً يقول: يا أستاذ لغرض آخر وهو السخرية والتهكم، وغيرها من الألفاظ التي يتولى السياق مهمة إكسابها تلك الصفة.

ورسالة التوحيدي احتوت معجماً لغوياً خاصاً بها، اتسم بسمات مميزة تنتمي إلى طبيعة الحقل الدلالي، كما ضمّ كلّ حقل ألفاظاً متنوعة كلها ترجع إليه، وكانت السخرية هي المادة التي تنضوي تحت هذه الحقول، كما صوّر المجتمع والبيئة وأخرجهما إلى المتلقي بصورة كاريكاتورية تمور بالسخرية والنقد اللاذع.

وقد تناولت في هذا المبحث أكثر الحقول انتشاراً في الرسالة، والتي شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً، استعان بهم التوحيدي في تشكيل صوره التي تمور بالسخرية والفكاهة، فتضمّن المبحث ثلاثة حقول أولها: حقل الزينة والملبس، وثانيها: حقل المرأة، وثالثها: حقل الأماكن والمعمار، وقد عكست هذه الحقول الدلالية طبيعة الحقبة.

أولاً: حقل الزينة والملبس

يعكس هذا الحقل الترف السائد في تلك الحقبة؛ إذ كان اهتمام البغداديين بالأناقة والتأنق؛ إذ ظهرت في الرسالة البغدادية ألفاظاً متعددة

حتى غدت ملمحاً أسلوبياً بارزاً على الزينة، واللباس، ومن تلك الألفاظ منها ما يتعلق بالأقمشة، والملابس؛ كالديباج، والعمائم، ومنها ما يتعلق بالزينة: كالغوالي، والمسك وغيرها.

حقل الزينة والملبس

- اللفظ (ثوب ديبقي، بفت قشيري، القصب، الديباج، والشفوف) كلها ألفاظ تنتمي إلى حقل الزينة والملبس قال التوحيدي: "ما أرى - والله على بدن واحد منك - ثوب ديبقي شفيري، ولادبقاوي، ولا قيراطي زهيري، ولا بفت قشيري، ولا رداء عدني، ولا تاختج، ولا راختج، ولا ثياب قص، سموت، ودسيسي، وتسيسي، ودمياطي، ولا مجللي أيضاً، ولا وشي ديباج، بالذهب المنسوج، والعنبر الممروج، حسن التوشيع، كأنما نسج من نور الربيع، ولا شفوفاً سينيزية"^(١)

وظّف التوحيدي ألفاظ الثياب الفاخرة لغرض السخرية والتهكم من القوم لكونهم يرتدون ثياباً تشير إلى انتمائهم إلى الطبقة الراقية في المجتمع وعدم انتمائهم للعقول الراقية ففي قوله: ما أرى ينفي رؤيته على بدنهم أي شيء من هذه الأقمشة والملابس الفاخرة كما وظّف القسم في قوله: والله لغرض التأكيد، فالثوب الديبقي هو ثوب يصنع بديق بمصر^(٢)، وقد استعمل في قوله اللفظ الفارسي: بفت وهي لفظة فارسية تشير إلى نوع من النسيج^(٣).

(١) الرسالة البغدادية، ص ١٣٣.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ١٣٥-١٣٤.

(٣) ينظر: معجم الكلمات الدخيلة في لغتنا الدارجة، محمد بن ناصر عبودي، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٨٢.

أمّا في قوله الديباج فهو لفظ معرّب والديباج من الثياب فارسي معرب إنما هو ديباي أي عرّب بإبدال الياء الأخيرة جيماً^(١). والشفوف: جمع الشّفّ، وهو: الثوب الرقيق الشّفّاف الذي يحكي الجسد تحته^(٢).

- اللفظان: (بوقلمون، الخز)، قال التوحيدي: " بوقلمون، والنمارق التي ترى البيت فيها كأنّه قراح منثور، ولا لكم حصير ساماني، ولا عبّاداني يطوى بالعرض، كما تطوى الثياب، أجلّ من الزرابي، وأنعم من الخز السوسي لطيفة العمل، بديعة الصنع دقيقة النسيج"^(٣)

أبو قلمون هو: " ثوب يتراءى إذا قوبل به عين الشمس بألوان شتى، وهو في الثياب كأبي براقش في الطير، فإنه يتلوّن، وهو كنية لثيب إبريسم وكتان تنسج بالروم ومصر^(٤).

الخر: ثياب تنسج من صوب وإبريسم، وهي ألفاظ مستحدثة في العصر المخزوز^(٥)

- أما الألفاظ: (غلالة، سراويل، إبريسم) وردت في قول التوحيدي تنتمي إلى حقل الملابس قال التوحيدي: " أو تجيء عليها غلالة جري الماء، وسراويل شقّ المرارة، وتكة إبريسن خضراء سلقية"^(٦)

(١) ينظر: شرح القاموس المسمى تاج العروس، مرتضى الزبيدي، دار إحياء التراث، بيروت، د.ت ص ٣٧، مادة(دبج).

(٢) ينظر: المعجم العربي لأسماء الملابس من الجاهلية حتى العصر الحديث، د. رجب عبد الجواد إبراهيم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢٦٩

(٣) الرسالة البغدادية، ص ١٣٧-١٣٨

(٤) الكنية المعنى والدلالة، خضر موسى محمد حمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١م ص ٧٠.

(٥) ينظر: التوليد اللغوي دراسة وصفية في المستويات والمظاهر كتاب نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للقاضي التتوخي أنموذجاً، عبد الله بن أحمد محمد القليصي، دار الكتب العلمية، ط ١، ٢٠١٧م، ص ١٦٣.

(٦) الرسالة البغدادية، ١٩٧-١٩٨.

تظهر السخرية في قول التوحيدي من خلال التناقض بين الفخامة والابتذال والبشاعة في الوصف.

وفي توضيح معانيها نذكر أن غلالة: شعار يُلبس تحت الثوب، وُسْمَى بالغلالة؛ لأنه يتغلغل في الثياب؛ أي يُدخل^(١)، وإبريسم: لفظ أعجمي، حرير مخلوط بالقطن^(٢).

- اللفظ: عمام، قال التوحيدي: " وأنتم في الصيف والشتاء، تجلسون على الزلالي والعباء ثم على أبدانكم ثياب بفت، خشن مروى، غليظ من غزل البيت، طاقة وضرطة، وغزولاً مطابقة منها قمصانكم ومنها عمامكم"^(٣)

العمائم هو: " لفظ قديم من اللباس قد عرفته البيئة العراقي فألفاظه قد تداولتها مدونات الشعر العربي شعره ونثره ما بين ألفاظ خالصة العربية، وأخرى معرّبة"^(٤) يتضح من هذه النصوص أن التوحيدي اعتمد المعجم اللغوي المرتبط باللباس والزينة في بناء الصورة الساخرة، فاختار ألفاظاً مثل: الزلامي، العباءة، وثياب، وغزل، ومثثة، والغالية، والعود، والمندلي، وهي ألفاظ تودي دوراً في رسم الشخصيات.

ويزداد البعد الساخر وضوحاً في قوله:

- الألفاظ: (مثثة، الذريرة، والغالية، والعود، والمندلي) قال التوحيدي: " ولا أرى - والله في عطركم، مثثة برمكية، سكرية، وجوهريّة وعماريّة، ولا

(١) ينظر: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، رينهارت دوزي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٨٤٥م، ص ٣١٩، وينظر: المعجم العربي لأسماء الملابس، ص ٣٤٦.

(٢) ينظر: التوليد اللغوي، ص ١٦٥.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ١٥٠

(٤) التوليد اللغوي، ص ١٦٢ - ١٦٣

ذريعة الورد.... ولا الغالية العنبرية.... ولا العود الطري الرطب الهندي, ولا
المندلي المنتخب, الذي قد طلي بالمسك الصغدي"^(١)

مثالته: عطر يتبخّر به وكان البخور في العصور الوسطى لا يكاد
يخلو منه بيت, والذريعة: نوع من الطيب, تسمّى الذرور^(٢)

الغالية: ضرب من الطيب, ولأسمها منها نصيب فهي غالية في
الثلث أيضاً, وقيل أن معاوية سمّاها بهذا الاسم, إذ أهدى إليه عبد الله بن
جعفر منها فاستحسنها وسأله عنها, فذكر له الاصناف التي اشتملت عليها
وما أنفقه لصنعها فقال إنها غالية لما عرف ما أنفق من مالٍ على
تركيبها^(٣), والعود: نوع من الخشب طيب الرائحة يتبخّر به.

المندلي هو عطر ينسب إلى مندل بوسط الهند أفضله وأنفسه^(٤).

- البُرْدَة, قال التوحّيدي: "أخرق من خرق البول, اعتق من البُرْدَة,
أضرّ من الجبن العتيق, أفسد من الجرذان"^(٥)
البردة هي: كساء مربع أسود فيه صفرة تلبسه الأعراب^(٦).

(١) الرسالة البغدادية, ص ١٣٨ - ١٤١.

(٢) ينظر: مطالع البدور ومنازل السرور, علاء الدين علي بن عبد الله البهائي الغزولي
الدمشقي, دار الكتب العلمية, بيروت, ١٩٩٧م, ج ١, ص ٦٤.

(٣) ينظر: الأعلام النفيسة, أبو علي أحمد بن عمر بن رسته, مطبعة بريل, لندن, ١٨٩١م,
ص ١٩٨

(٤) ينظر: العطر والطيب, علي محمد سلام, الدار الثقافية, بيروت, ٢٠٠٥م, ص ١٤١.

(٥) الرسالة البغدادية, ص ٤٩ - ٥٠.

(٦) ينظر: الملابس العربية في العصر الجاهلي, يحيى الجبوري, دار الغرب الإسلامي, بيروت,
١٩٨٩م, ص ١٩٣.

ثانياً: حقل المرأة

كثيراً ما استعان الأدباء بالمرأة في كتاباتهم فكانت رمزاً دالاً على أنساق مضمرة دالة على محمولات دلالية، وظفها التوحيدي توظيفاً رمزياً في سبيل اختراق الحضور القبلي الصارم؛ إذ قلما نجد كاتباً أو شاعراً لم يعرج على ذكرها أو صفاتها، أو بعض الألفاظ التي تعبر عنها، اسمها أو كنيته أو صفاتها، كما استعملوا المرادفات الدالة عليها كالظعائن وغيرها، فأضفت هذه المرادفات على التجربة طابعاً جمالياً فضلاً عن إثراء المعنى وتكثيفه عبر استحضاره صورة جمال المرأة، فالتوحيدي ذكر لنا أوصاف المرأة، وأدوات زينتها التي تتباهى بها في المجتمع آنذاك، كما كنى عنها في رسالته في أكثر من موضع، وهذا ما سيحاول البحث تبينه.

حقل المرأة

- الألفاظ: (الحلي، صدرها، خلخالها)، قال التوحيدي "كأن تألؤ الحلي في صدرها، وميض برق في غمام أو مصابيح تلالاً في ظلام أو زهر الربيع وقد تجرد في الأكمام، أو كواكب الجوزاء لاحت كأنما نيطت بلبتها الثريا، كأن سوارها هلال ينير، وخلخالها لهب مستدير"^(١)

وظف الشاعر الألفاظ السابقة في نصّه لغرض إظهار الرخاء الذي ينعم به الناس في تلك الآونة فالحلي: حلي المرأة من أخص خصائصها في كل عصر، وفي كل شعب، تضيف به إلى جمالها جمالاً، وتزهى به وتفاخر وتكثر، واستخدام المرأة للحلي وألوان الزينة يدل على حضارتها، وانفتاحها أمام التيارات الحضارية الجديدة التي أخذت تغد على مجتمعاتها^(٢).

(١) الرسالة البغدادية، ص ١٩٨.

(٢) ينظر: صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، خليل محمد عودة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٥٩.

- اللفظ العذراء, قال التوحيدي موظفاً إياه في رسالته: " يا سيدي هذا قطب لسرور, ورأس اللذة. لا يعصم العذراء من كيده محلها في شاهر الأعرص"^(١)

العذراء هنا الرمز الأسمى للمرأة فهي أيقونة الطهارة, والتواضع, وقد احتفى بها الشعراء والكتاب لكونهم استطاعوا من خلالها أن يجسدوا المعنى الروحي والعميق للأنوثة المقدسة.

- اللفظ: خاطف المغنية, قال التوحيدي: "' أو طرب ابن النباتة الشاعر على صوت خاطف إذا غنت"^(٢)

خاطف المغنية القوال من شهيرات المغنيات ببغداد كانت تغني بالقضيب في الشعر الصوفي, وهو الذي يسمي قولاً وعمرت طويلاً, وعبرت السبعين وهي تغني, وكان أبو القاسم بن بنت منيع, وهو ابن مائة سنة, يمضي إلى مجلس ستي خاطف, ويسمع غناءها, ويتواجد من لحظة قولها^(٣).

إذ يعمد التوحيدي الى استحضار الشاعر ابن النباتة بوصفه نموذجاً للمتلقى الذي يبلغ به الطرب حدًا غير مألوف عند سماع صوت المغنية. ولا تكمن السخرية في فعل الطرب ذاته, وإنما في الطريقة التي صور بها هذا الطرب, بما يضيف مسحةً من السخرية والتهكم.

- اللفظ: البهيرة, قال التوحيدي: " ثمّ أقبلت نرجستا عيناها تدمعان, رحمة لعاشقها المبتلي, فترى والله حباب الدموع, وحمرة الخجل, ونفساً تموت فتحييها بزاد من القبل وتجشمت - بعد ذلك - زيارته, في ملاءة من

(١) الرسالة البغدادية, ص ٧٧.

(٢) المصدر نفسه, ص ٢٤٩

(٣) ينظر: نشوار المحاضرة, التتوخي, ج ٢, ص ٣٤٣.

الظلام, ووافقته وهو سارد في ساعة الاحلام, وقد سرى أمامها أرج المسك
الفتيق, وعبق الجو منها برّيا الراح العتيق وانثنت متمائلة, وقد بلّ البهر
غلائها"^(١)

البهيرة: هي "المرأة الشريفة الثقيلة الأرداف التي إذا مشت انبهرت;
أي انقطع نفسها وتتابع من الأعياء, ويُقال: امرأة بهيرة: قصيرة ذليلة الخُلقة,
ويقال: هي الضّعيفة المشي"^(٢)

- اللفظ: الخرعوبة, قال التوحيدي: " وذكر البغداديين وأخبار مجونهم
أكثر من أن تحصر, وأشهر من أن تذكر, فما ظنك بخرعوبة, من بنات
الملوك, قد جمعت الذكاء مع الملاحه, والفظنة مع الفصاحة"^(٣)

الخرعوبة كناية عن الشابة الرقيقة, وقد استعملت في الشعر والأدب قديماً,
وحديثاً لوصف المرأة الفائقة النعومة, وجميلة القوام, وهي مشتقة من الخرع,
وهو: اللين والنعومة, قال الزمخشري: " خرع أي لين ورخاوة, وشيء خريع:
لين متثنّ... ومن المجاز: غصن خُرُوب: متثنّ, وامرأة خرعوبة"^(٤).

- اللفظتان (الظعينة, المرأة), قال التوحيدي: " وكانت زادمهر جاريتها,
وله بنت عمّ ظعينته, وهو منهما بين جمرتين تحرقه هذه بناها, وتسمّيه
تلك بأوارها, وهو في محنة قائمة, فحمل الجارية إلى البصرة, والمرأة إلى
واسط"^(٥).

(١) الرسالة البغدادية, ص ٢٤٢.

(٢) العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي, تح: د. عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية, بيروت,
ط ١, ٢٠٠٣م, ١/ ١٦٦, مادة (بهر).

(٣) الرسالة البغدادية, ص ٢٤١

(٤) أساس البلاغة, الزمخشري, تح: محمد باسل عيون السود, دار الكتب العلمية, بيروت, ط ١,
١٩٩٨م, ١/ ٢٤٠ - ٢٤١, مادة (خرع).

(٥) الرسالة البغدادية, ص ٢٣٤.

الظعينة: الزوجة, وهي من مادة ظعن: "الظاء والعين والنون أصل واحد صحيح يدلّ على الشخص من مكان إلى مكان, والظعينة قال قوم: هي المرأة, وقال آخرون: الظّعائن الهودج كان بها نساء أو لم يكن"^(١).

- الألفاظ: (الجارية, أقحوان, روعة), قال التوحيدي: "وحدثني آخر, قال: رأيت جارية سوداء ضخمة بدينة في درب ببغداد, فقلت لرفيقي: ما يكون في الدنيا أضرب من سوداء فقالت سريعاً: في لحيتك يا شيخ"^(٢). وقال التوحيدي: "أو طرب ابن البخاري على غناء أقحوان جارية ابن الأعمى بين السورين, في مجلسها الغاصّ بنبلاء الناس... أو طرب ابن الوراق النحوي على غناء روعة جارية ابن الرصافة إذا غتّت"^(٣).

أقحوان: جارية ابن الأعمى

روعة: جارية ابن الرصافة.

ثالثاً: حقل الأماكن والمعمار.

يعكس هذا الحقل طبيعة الأبنية والأماكن التي كان يسكنها أهل بغداد وأصبهان, وقد كان تكرر لفظ الدور, أو الديار, مع اختلاف ما أضيف إليه من قبيل إضفاء طابع الواقعية على الرسالة؛ فتحديد المكان وأسماء الدور والمساجد التي كانت موجودة آنذاك في تلك الحقبة يضيفي على الرسالة مصداقية لا تتوفر من دونها, كما يعدّ المكان في الرسالة البغدادية لأبي حيّان التوحيدي عنصراً مؤثراً في تطورها وبنائها وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه, وفي العلاقة التي تربط بعضها ببعض ويمكن له أن يؤدي دوراً مهماً في عملية السرد؛ إذ إنه يؤدي "وظيفة موضوعية وبنوية كوسيلة

(١) مقاييس اللغة, ابن فارس, تح: عبد السلام هارون, دار الفكر للنشر, بيروت, ط١, ١٩٧٩م, ج٣, ص. ٤٦٥, مادة(ظعن).

(٢) الرسالة البغدادية, ص ٢٤٠.

(٣) المصدر نفسه, ص٢٥٤.

التشخيص، كما قد يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع لبنية الرسالة ويؤثر فيها من خلال زاوية أساسية هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه".^(١).

وقد اختلفت طبيعة الأماكن الموظفة في الرسالة بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة.

- اللفظ (البيت^(٢) أو المنزل، الدور، البهو)^(٣)، قال التوحيدي: " ولا أرى في بيوتكم ودوركم بيوتاً قد غشيت سقوفها بالساج، وزينت تفاريحها بالأبنوس، والعاج، فيها رواق مليح أو عرضي، أو حيري بكمين، فيه إيوان محنّب بن حنبتين، أو بهو مشرف عال"^(٤)

- الألفاظ: (شارع، مسجد، ونهر)، قال التوحيدي: " وإنّ شيت من غربياً: النجمي، الرقة، نهر عيسى... شارع دار الرقيق، وإن شيت من أنهارها نهر ماري، ونهر الملك، ونهر عيسى، ونهر موسى... وإن شيت من مساجدها: جامع المنصور، جامع الرصافة"^(٥).

- اللفظ: (سوق):قال التوحيدي: " وفي الرفائين، وسوق الحلاويين، قطيعة الربيع، القطيعة المكشوفة، سوقة غالب^(٦)، باب المحوّل"^(٧).

(١) المصطلح السردى معجم مصطلحات، جيراليد برنس، بتر: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢١٤

(٢) البيت: المأوى والمآب، ومجمع الشمل. ينظر: مقاييس اللغة، ج ١، ص. ٣٢٤، مادة(بيت).

(٣) البهو: "من بها بهو، وهو البيت المقدم أمام البيوت، والجميع الأبهاء، والبهو كناس واسع يتخذ". العين، ج ١، ص. ١٧٠، مادة(بهو).

(٤) الرسالة البغدادية، ص١٣٣-١٣٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٩٨-١٠٤.

(٦) سوقة غالب هي محلّة من محلات بغداد ومجاورة لقطيعة الربيع. ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج ٣، ص. ٢٠١.

(٧) الرسالة البغدادية، ص٩٩-١٠٠.

- اللفظ: (الدير)^(١). قال التوحيدي: "ويحك, ما يعجبني من مدينة هذه أوصافها؟ بالله, قل لي: أهذه تعجب بالله؟ أم محالها: قطيعة الكلاب, ونهر الدجاج, ودرب الحمير, أم بالله كورها: بعوربا... ودير العاقول^(٢)"^(٣)

رابعاً: حقل الطبيعة

تعدُّ الطبيعة الملاذ الأول الذي لجأ إليه الشعراء ونهلوا من معينها ما يكفيهم في تكوين صورهم الشعرية فأفادوا من جمالها, وتكوينها في تهذيب ما يعتمر أنفسهم من بؤس وشقاء إلى غير ذلك, ولم تكن ألفاظ الطبيعة حكرًا على الجمال بل نجد من الأدباء من وظّف تلك الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الطبيعة في صياغة وتكوين صور تمور بالسخرية والتهكم من الواقع, وأعلن عبرها تمرده عليه ودحضه بشتّى الوسائل.

ويمكن تصنيف الطبيعة إلى ساكنة صامتة وهي: تتضمن الجمادات المنتشرة على سطح الأرض الخالية من الحياة التي يستشعرها الإنسان في الحيوان والطيور والحشرات والآبار والينابيع وما أشبه ذلك, أو متحركة حيّة وهي: عناصر الطبيعة المشتمة على الحيوانات والطيور والحشرات بمختلف أشكالها وأصنافها, وعلاقة الإنسان بالطبيعة قديمة فالإنسان منذ البدء نطق

(١) يُجمع على أديرة هو مجمع معماري, أو مبنى مخصص لإقامة وتعبد الرهبان والراهبات, ويُقال: "هذا دير الراهب؛ أي صومعته, ومررت بديراني, وديار: هو الذي يسكن الدير ويعمره, ومن المجاز, قولهم لرئيس القوم ومقدمهم: هو رأس الدير" أساس البلاغة, ج ١, ص. ٣٠٥.

(٢) دير العاقول: موضع بالمغرب بين مدائن كسرى والنعمانية على مسافة خمسة عشر فرسخاً جنوبي بغداد, وهي مدينة قديمة جنوبي بغداد, ينسب إليها جماعة كثيرة منهم أبو الطيب يوسف بن أحمد بن سليمان الديرعاقولي الصوفي, وزياد بن عمران القطان الديرعاقولي. ينظر: معجم البلدان, ٢/ ٥٢١, وينظر: لب الباب في تحرير الأنسان, السيوطي, تح: محمد أحمد عبد العزيز وأشرف أحمد عبد العزيز, دار الكتب العلمية, بيروت, ١٩٩١م, ج ١, ص. ٣٣١, وينظر أيضاً: الرسالة ص ٢٢٦ - ٢٣٤ فقد ورد لفظ الدير أيضاً ففي الأولى: دير عبدون, والثانية, دير هرقل.

(٣) الرسالة البغدادية, ص ٣١٠ - ٣١١.

بالأصوات محاكياً أصوات الطبيعة من رعد، وبرق، وحفيف الأشجار وخيرير الماء، وهي التي ألهمت الإنسان لغة الشعر^(١).

وظّف التوحيدي في رسالته البغدادية كثيراً من الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الطبيعة نقف عند قوله:

- قال التوحيدي: "والله نغنف متباعد، ما بين الجوزاء وبين المعزاء، بين العيوق والغنوق، ما بين الحسام والعصا، واللؤلؤ والحصى، والذكر والخصى، بينهما من البعاد، ما بين النجاد والوهاد، ما بين الناهق والصاهل، والناقص والفاضل، ما بين الحصان والأتان، والغزالة والذبالة، ما بين اللؤلؤ والمرجان، والبقل والباذنجان، ما بين الحلوة والمرّة، والذرة والذرة، والعرة والغرة، والحق والباطل، والحالي والعاكل، والنبع والغرب، والصقر والخرب، والشري والضرب"^(٢).

الألفاظ التي تنتمي إلى الطبيعة عالم النبات لفظة (النبع)، و(الغرب)، وهما لفظتان متضادتان الأولى شجر صلب الخشب تتخذ من أغصانه القسي والسهام، والغرب شجر في العراق معروف بأنه لا صلابة في خشبه، وأيضاً قوله الصقر لفظ ينتمي إلى عالم الطبيعة المتحركة الطير، وهو طائر معروف من الجوارح، جمعه أصقر، وصقور وصقورة^(٣).

(١) ينظر: التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتتبي، نسيمه راشد الغيث، المكتب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص ٤.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٠١ - ٣٠٢.

(٣) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة(صقر).

- ومنه أيضاً قول التوحيدي: "إلى أن تكاد تقطع نياط القلوب, ثم تحسر النقاب عن درة الصدف, لا بل كما انكشف السحاب عن الشمس المستغاث باللّه" (١).

ورد في نصّ التوحيدي (السحاب, الشمس) وهما لفظتان تنتميان إلى حقل الطبيعة السماوية وقد وظّفهما التوحيدي في نصّه لخدمة غرضه, ولجذب المتلقي لكون الإنسان ينجذب إلى الطبيعة ويميل إليها ميلاً شديداً, وكثير من الأدباء التجأوا إليها لتهذئة نفوسهم أو أشركوها في محاولة صياغة صورهم الساخرة كالتوحيدي.

- ومن الألفاظ (الشمس, والسماء) قال التوحيدي: "كأنّها معصورة من خدّ الشمس, قد سبك الدهر تبرها فصفا أصفى من ماء السماء, ومن دمة العاشقة المرهء, وأرق من نسيم الصّبا, وعهد الصّبا" (٢).

وظّف التوحيدي في نصّه لفظتي الشمس والسماء وهما لفظتان تنتميان إلى حقل الطبيعة السماوية وقد استعان بهما التوحيدي في تشكيل صورته الفنية.

- قال التوحيدي موظّفاً عناصر الطبيعة المتحركة والصامتة: "إمّا أشقر كالشهاب أو أشهب كالسراب, أو أدهم كالغراب, أو كميت كالشمس في طحية السحاب, أو أصفر كالعسجد المذاب, أو أبلق كالسيف جرد شطره من القراب" (٣).

وظّف التوحيدي من ألفاظ الطبيعة السماوية (السحاب, الشمس), كما أنّ لفظة طحية تشير إلى القطعة من السحاب, ومن ألفاظ الطبيعة المتحركة

(١) الرسالة البغدادية, ص ٢٠١.

(٢) المصدر نفسه, ص ١٧٧.

(٣) المصدر نفسه, ص ١٢٠.

(الغراب)؛ فالتوحيدي حين يقدّم لنا صوراً فنيّة فإنّه يستقى فكرته متأثراً بالمحيط حوله، ومّا في عصره من حياة وحركة وتفاعل، ومدى انعكاس ذلك في ذاته الشديدة الحساسية^(١).

- قال التوحيدي: "وكأنّ أنفه حدّ السيف، وكأنّ وجنته الخمر واللبن الحليب، أو لون الراح، وحمرة التفاح، أحسن من نور زهر الربيع الباكر، على الغصن الروي، أحسن من الروض الممطور، كأنّ شاربّه طراز بنفسج على ورد جني"^(٢)، وقوله: "ثمّ ينتقل إلى وصف الرياحين التي يستعملها البغداديون، ويصف مجالس السرور والمرح عندهم، بين آسٍ مخضود وورد منضود، ودنّ مفصود، وناي وعود، ثمّ يصف ما اشتمل عليه المجلس من أصناف الزجاج"^(٣).

استخدم التوحيدي في رسالته البغدادية مفردات مثل: الروض والزهر، والرياحين، لتشكيل مفارقات عجيبة تبرز الانتهاك والفكاهة، فعلى سبيل المثال استُخدِمت مظاهر الطبيعة المرتبطة بالرخاء كخلفية لمآدب الطعام والمبالغات التهكمية والساخرة.

على ما تقدّم نفهم أن التوحيدي في نصّه أو رسالته انزاح بألفاظ الطبيعة في مواضع كثيرة من الغرض الرئيس أو معناها الوضعي إلى معنى مجازي وهو: السخرية والتهكم؛ إذ أوردها في إطار تهكمي وواقعي لاذع عكس البيئة الاجتماعية والطبقية لبغداد في القرن الرابع الهجري.

(١) ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢٤٤.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٢١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧.

ب- الأساليب اللغوية وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة

تميّزت الرسالة البغدادية بحضور الإنشاء وقد شكّل هذا الأسلوب ملمحاً أسلوبياً مميزاً، وقد اتسم هذا الأسلوب بـ" دلالاته الثرية بالمعاني وقدرته على التعامل مع تضاريس النصوص"^(١)؛ فالنصوص تختلف طبيعتها، وكلّ نص ينماز من غيره بنظام فنّي خاص به" يتميز به عن نظائره في المستوى والموقف، ويساعدنا على فك شفرة النصّ وإدراك كنيّة أدائه لدلالته"^(٢).

فالرسالة البغدادية هي: "رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية، والصرفية والنحوية والدلالية التي تكوّن نظام اللغة"^(٣) كي يسهل التواصل، ويتحقق مراد الكاتب وهو: الإفهام بالدرجة الأولى، وتحقيق أعلى درجة من البلاغة ثانياً عبر الخرق اللغوي.

سيقف المبحث عند الثنائيات الضدية على مستوى اللغة من خلال الأساليب الإنشائية المتجسدة بالاستفهام والأمر، والنداء، هذه الأساليب التي انزاحت من أغراضها الوضعية إلى معان مجازية اقتضاها السياق والموقف الكلامي، ولعلّ أبرزها السخرية والتهكم هذا المعنى الذي كان حاضراً بكثافة في الرسالة وطغى على بقية الأغراض الأخرى.

(١) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء، الأردن، ط١، ١٩٩٨، ص٢٦٧.

(٢) إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر، مصر، ١٩٨٧م، ص٢٥٩.

(٣) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٧.

الأساليب الإنشائية

أولاً: الاستفهام بنية أسلوبية

وظّف التوحيدي في رسالته البغدادية أسلوب الاستفهام بكثرة وقد خرج به من معانيه المباشرة إلى معانٍ مجازية يتطلبها السياق، والموقف الكلامي، وقبل الانتقال إلى النماذج التطبيقية في الرسالة البغدادية لا بدّ من التعريف بالاستفهام.

الاستفهام كما عرّفه السكاكي هو: "طلب حصول في الذهن، والمطلوب حصوله في الذهن، إمّا أن يكون حكماً بشيء على شيء، أو لا يكون، والأوّل هو التصديق، ويمتّع انفكاكه من تصوّر الطرفين، والثاني هو التصرّو، ولا يمتّع انفكاكه من التصديق"^(١).

أدوات الاستفهام هي: الهمزة، هل، مَنْ، ما، أين، أيّان، كيف، كم، متى، أنى، أي.

١- الهمزة: ويطلب بها أحد أمرين هما:

أ- التصوّر: وهو إدراك المفرد؛ نحو: أخالّد مسافراً أم عامراً؟
فالسائل يعلم أن السفر واقع فعلاً، وأنّه منسوب إلى واحد من الاثنين، ولكنه يريد تعيين أحدهما فيكون الجواب بتعيينه، ويذكر غالباً بعد همزة التصوّر معادِلٌ معه لفظة (أم) .

ب- التصديق: و" هو إدراك وقوع النسبة بين شيئين أو عدم وقوعها (مضمون الجملة)"^(٢)، مثل: أسافر خالّد؟ فالسائل يجهل نسبة السفر؛ لذا يطلب ثبوتها أو نفيها، فيكون الجواب بنعم أو لا، إلا إذا كان الاستفهام

(١) مفتاح العلوم، السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص١٤٦.

(٢) أساليب الاستفهام في البحث البلاغي وأسرارها في القرآن الكريم، البلخي، ص٢٢.

منفيًا، فتكون الإجابة ببلى إثباتًا، وبنعم نفيًا؛ نحو: ألم يسافر خالدٌ، ويمتنع ذكر المعادل بعد همزة التصديق.

٢- هل: "و" يطلب بها التصديق فقط" ^(١)، ويمتنع معها ذكر المعادل، مثالها: هل حَضَرَ خالدٌ؟ وبقية أدوات الاستفهام للتصور فقط (المفرد)، فيكون الجواب بتعيين المسؤول عنه.

٣- مَنْ: للعاقل، مثل: مَنْ كتب الدرس؟

٤- مَا: لغير العاقل، مثل: مَا الإسراف؟

٥- أَيْنَ: للظرفية المكانية، مثل: ﴿يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ﴾ ^(٢)

٦- أَيَّانَ: للزمان المستقبل، وتكون في موضع التهويل، مثل: ﴿يَسْأَلُ أَيَّانَ يَوْمُ الْقِيَامَةِ﴾ ^(٣)

٧- كَيْفَ: للحالية، مثل: كيف أصبحت اليوم؟

٨- كَمْ: للعدد، مثل: ﴿قَالَ كَمْ لَبِئْتُمْ فِي الْأَرْضِ عَدَدَ سِنِينَ﴾ ^(٤)

٩- مَتَى: للزمان ماضيًا أو مستقبلاً؛ مثل: متى وُلِدَ النبي صلى الله عليه وسلم؟

١٠- أُنَى: وتأتي لمعان عدة، فتكون بمعنى أين، وبمعنى كيف، وبمعنى متى مثل: ﴿قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنِّي لَكَ﴾ ^(٥) ، ﴿أَنِّي يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ ^(٦).

(١) أساليب الاستفهام في البحث البلاغي وأسرارها في القرآن الكريم، البلخي، ص ٢٥.

(٢) سورة القيامة: الآية ١٠.

(٣) سورة القيامة: الآية ٦.

(٤) سورة المؤمنون: الآية ١١٢.

(٥) سورة آل عمران: الآية ٣٧.

(٦) سورة البقرة: الآية ٢٥٩.

١١- أي: "لتعيين أحد المتشاركين في الأمر" ^(١)؛ مثل: ﴿أَيُّ الْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَقَامًا﴾ ^(٢)، ويكون معناها على حسب ما تضاف إليه.

في هذا المبحث، نتناول الاستفهام ليس بوصفه طلباً للفهم فحسب، بل بوصفه "قيداً" يطرأ على الإسناد فيغير مساره من التقرير إلى معانٍ بلاغية ونحوية تخدم النص، حيث يعمل اسم الاستفهام كعنصر تقييد للفعل أو الحالة.

ينزاح أسلوب الاستفهام في الرسالة البغدادية لدى التوحيدي من معناه الوضعي وهو: طلب العلم بشيء مجهول، إلى أغراض مجازية يقتضيها السياق؛ كالتعجب، والتقرير، والتبكي، والإنكار، والسخرية، والتهكم، ويعدُّ هذا العدول الأسلوبية وسيلة لإضفاء طاقة تأثيرية على النص، إذ إنَّ كلَّ تغيير في صياغة الجملة يتبعه تغييراً في دلالتها، وهذا ما يؤكده د. فاضل صالح السامرائي بقوله: "كلُّ عدولٍ من تعبيرٍ إلى تعبيرٍ، لا بدَّ أن يصحبه عدولٌ من معنى إلى معنى" ^(٣).

- يقول أبو حيان التوحيدي في الرسالة البغدادية موظفاً أسلوب الاستفهام:

" كأنها طاقة نرجس

فيقال: يا أبا القاسم أين يذهب بك؟

فيقول: أخطأت أو أصبت؟

(١) الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، سلوم علي جميل، وحسن نور الدين، دار العلوم العربية، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٥٠.

(٢) سورة مريم: الآية ٧٣.

(٣) معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨م، ج ١، ص.

فيقال: وكيف أصبت؟

فيقول: نعم، رأسها أبيض. ووجهها أصفر، وساقها أخضر

مخلوجة الأنف إلى داخل في وجهها ناتئة البظر

ويحكم، أعجبكم هذا؟ ما من شيء - والله - حسن محمود، إلا وفيها منه شبه أو معنى موجود، لها من البدر كلفه، من الدر صدفه، ومن الدينار قصره وصفرتة، ومن السحاب ظلمته، ومن الورد شوكتة، ومن الحمار صوته ونهيقه^(١).

وظّف التوحيدي الاستفهام بأدواته (أين، كيف، وهمزة الاستفهام المحذوفة والمقدرة من السياق) وقد استلهم التوحيدي هذه القصة من كنايات الجرجاني حين طلب رجل غريب ببغداد الزواج بامرأة حسناء وكان في بغداد ما يسمّى بالدّالّين فاقترحت له إحداهنّ مشبهة تلك الفتاة بباقة النرجس فافتتن بها الرجل الغريب وقرر الزواج منها ليصطدم بعد الزواج بعكس ذلك؛ إذ وجدها دمية، فاستدعى تلك الدلالة وقام بتقريعها على كذبها، وما لبثت أن قامت الدلالة بالدفاع عن نفسها بدحض الكذب وقولها: كأنها باقة نرجس كناية عن صفرة وجهها، وبياض شعرها، وخضرة ساقها^(٢)؛ فالتوحيدي إذاً وظّف هذه القصة في تكوين تجربته التي تمور بالسخرية والتهكم من هذه الفتاة التي نعتها بأقذع الأوصاف فاستعان بالأشياء المادية لتصوير بشاعتها ففي قوله: لها من البدر كلفه؛ فأشار إلى وجه الشبه بينها وبين البدر لكن لا لغرض إظهار الجمال كالمتعاد بل القبح فأشار إلى الكلف وهو: ندب في

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٠٦ - ٢٠٧.

(٢) ينظر: الكناية والتعريض، الثعالبي، تح: د. عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٧، وكنايات الأدباء وإشارات البلغاء، الجرجاني، تح: د. محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٦٨.

الوجه من غير لونه كالسواد في الصفرة، كما أشار إلى قصرها وصفرة وجهها عبر تشبيهها بالدينار، كما وظّف عناصر الطبيعة الصامتة (السحاب) لإبراز قبحها فقرب الشبه بينها وبين السحاب الظلمة، والسّواد، فهي كالشوكة إنْ شُبّهت بالورد، ولها شبه من الحمار بصوته ونهيقه فكانت هذه التراكيب تظهر للمتلقّي التّهمك والسخرية من الواقع الذي تزوره الدلالة عبر قلب الحقيقة وتوظيف التشبيه لغرض إخفاء الواقع المشين، كما يحمل النص في طياته الإشارة إلى المراوغة والخديعة التي كانت سائدة في عصر التوحيد، كما أنّ الاستفهام خرج من دلالاته الوضعية في النصّ إلى معنى مجازي وهو: التهمك والسخرية من الواقع وكيف يتم تزويره وقلب الحقائق، فتلك الدلالة كانت أمانة على الخديعة وأداة استطاع التوحيدي عبر توظيفها ضمناً من خلال استدعاء القصة أن ينقل الواقع بحذافيره، وكيف يتم تدليس الحقائق، كما عبّر عن استيائه منه بأسلوب فنّي كان الاستفهام فيه أداة مشاركة في تشكيل المعنى.

- وقوله: " فيمّر في هذا، وما أشبهه من مثير الكلام، حتّى لا يبقى في الجماعة أحد، إلّا وينبض عرقه، ويهشّ فؤاده، ويذكو طبعه، ويفكه قلبه، ويتحرّك ساكنه، وتتدغدغ روحه، ويومي إليه بقبلته، ويغمزه بطرفه، ويخصّه بتحية، ويعدّه بعطية، ويقابله بمدحة، ويضمن له لطيف تحفة، ويعوّذه بلسانه، ويفضّله على أقرانه، ويراه أوجد زمانه، فترى ابن المقنعي، وقد طار في الجوّ، وحلّق في السّكّاك، ولقط بأنامله النجوم، وأقبل على الجماعة بفرح الهشاشة، ومرح البشاشة، فيقول: كيف ترون اختياري، وأين فراستي من فراسة غيري؟ أبى الله إلّا ما يزينني ولا يشينني، ويزيد في جمالي، ولا ينقص من حالي، ويقرّ عيني، ويقصم ظهر عدوّي، هات

يا غلام ذلك الثوب الدبقي، وذلك الرداء الشطوي، وتلك الفرجية الرومية... وهات الدينار الذي فيه مائة مثقال، أهدها إلينا أمس أبو العلاء الصيرفي، فإنه كما نحب، حسن السكة، حلو النقش، وهو كفايته هذا الأسبوع"^(١).

يظهر التوحيدي في نصّه إعجاب الناس بابن المقنعي الذي لطالما وصف لنا مروره بمرور السحابة على أرض قاحلة فترويهها، وكذلك مروره الذي يحتفل فيه الناس ويظهرون فرحهم الذي نقله التوحيدي في قالب فنّي موظفاً الاستعارات المكنية لغرض المبالغة في التصوير ولنقل المشهد بصورة واضحة للمتلقّي، وإظهار شدة الإعجاب، فمروره يحرك ما هو ساكن، ويدغدغ القلوب وينعش كلّ من يمر من جنبه هذا ما يفعله في الآخرين، فالنصّ هو "تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات، وبأعماق الموضوع"^(٢)، وموضع الاستشهاد بنصّ التوحيدي توظيفه الاستفهام بأداتيّه: كيف، وأين وهما أداتا استفهام وُظِّفا لغرض مجازي وهو: الإعجاب بالذات فالتوحيدي لم يوظّف الاستفهام لغرض الاستفسار أو انتظار الردّ على الاستفهام بل لغرض إظهار شدة الإعجاب بالذات والفخر بعد إبراز مكان القوة لدى هذا الشخص؛ فالانتقال بهذه التراكيب من الأغراض المباشرة لها إلى معانٍ مجازية يريدّها الكاتب له تأثير في المتلقّي؛ إذ يجعله يعمل عقله في استتطاق المعاني الأخرى عبر الوقوف على السياق وقراءته قراءة نموذجية واعية يستطيع من خلالها التثبت من المعنى المجازي.

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

(٢) درجة الصفر في الكتابة، رولان بارت، تر: محمد برادة، دار الطليعة، لبنان، ١٩٨١م، ص ١٢.

- وقوله أيضاً: " فيقال: يا أبا القاسم, تريد أن تعرفه؟ فيقول: لا والله, رزمة خرا بشدّ الأصل, لا تفتّشوه, لا تحرّكوه, من يدقّ بربخ الخلاء لا يربح, من يحرك الكنيف أيش يشمّ, أبقاه الله بقاء المشمش في اليوم الصائف وهو نضيج"^(١)

وظّف التوحيدي الاستفهام المحذوف الأداة علماً أنه لا يحذف من أحرف النداء إلا (يا)؛ لأنها أم باب أدوات النداء, وحذفها يكون للتخفيف وكثرة الاستعمال, ودلالة السياق عليها^(٢) في قوله: تريد أن تعرفه, والأصل: أتريد أن تعرفه؟ لغرض التهكم والسخرية من الطرف الآخر فبين الواقع المأمول والواقع الفعلي يظهر التوحيدي براعته في حبك قصته, فأظهر جواب عدم الرغبة في معرفته؛ أي الهزء منه, فوصفه بأقذع الألفاظ وكّنى عنه بقوله: رزمة خرا, الكنيف, ويتابع في توصيفه بالخرا داعياً ألا يقوم أحد بتحريكه؛ لأنّ من يحركه سيشم ريحة النتن الناجمة منه, ويدعو له بالبقاء ساكناً مثلما الشمس الناضج في الصيف.

- ومن توظيفه للاستفهام نقف عند قوله: " ثمّ يقبل على صاحب الدار ويقول: صدعتنا, آتنا غداءنا, لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا, فيقول: نعم, أيش تقترح يا أبا القاسم, فقد فرّعتنا منك ممّا تشنّفه, فيقول: لا بأس, لا أضايكم في المطاعم معاذ الله"^(٣)

(١) الرسالة البغدادية, ص ٧٤ - ٧٥.

(٢) ينظر: القاعدة النحوية في ضوء علم المعاني, ضوابط وتحليل, محمد خالد الرّهاوي, مكتبة الملك فهد الوطنية, الرياض, ط ١, ١٤٤٦هـ - ٢٠٢٤م, ص ٢٠٩.

(٣) الرسالة البغدادية, ص ٢٧٤

ضمّن التوحيدي في نصّه الآية الكريمة: ﴿ فَلَمَّا جَاوَرَا قَالِ لِفَتَاهُ إِنَّا غَدَاءًا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا ﴾^(١) التي تشير إلى المشقة والتعب الشديد الذي عانى منه النبي موسى عليه السلام، وفتاه يوشع بن نون في أثناء رحلتهما للبحث عن العبد الصالح (الخضر)، وهذا التوظيف كان لأجل خدمة المعنى وتعميق الدلالة، فالتوحيدي استعان بالنصّ القرآني لغرض تثبيت المعنى في ذهن المتلقي وترسيخه فالقصص القرآنية تحمل في طياتها أبعاداً أعمق من مجرد القصّ والسرد؛ لذا نجد التوحيدي ارتكز عليها في تشكيل تجربته، وموضع الاستشهاد يتجلى في توظيف لفظة: أيش وهي لفظة تدل على الاستفهام عند العراقيين وهي بمعنى: ماذا تقترح وهي لهجة دارجة في بغداد، يستعملونها للاستفهام "وقيل فيها كلمة دخيلة تعني قولهم: أي شيء في أسلوب الاستفهام"^(٢)، كما في قوله: أيش تقترح يا أبا القاسم، فقد فرّعتنا منك ممّا تشنّفه، فالشنف هنا النظر إلى المقابل أي الطعام كالمعترض عليه.

- وفي قوله أيضاً: "ويقول: قيل لجميّز: أيش تشتهي؟ فقال: نشيش مقلّ، بين غليان قدر على رائحة الشواء، وقيل له: أيّ الفواكه الرطبة أحبّ إليك؟ قال: الكباب

فقل له: فاليابسة؟ قال: القديد.

فقل له: إنّ ها هنا أعرابياً يقول: الغناء زاد الراكب، فقال: إنّما يقول هذا لأنه لا يعرف الخبز السميد، وشواء باب الكرخ، وبقل السرداب، والفالودج المصري"^(٣)

(١) الكهف: ٦٢.

(٢) أشّتات في الأدب واللغة، إبراهيم سامرائي، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠١م، ص ١٥٥.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٢٧٦.

وظّف التوحيدي الاستفهام في قوله: أيش تشتهي؟ أي الفواكه الرطبة أحبّ إليك؟، فاليابسة؟ ولهذه الأدوات الصدارة في التركيب العربي يقول الزمخشري: " للاستفهام صدر الكلام لا يجوز تقدّم شيء ممّا في حيّزه عليه، لا تقول: ضربت أزيداً وما شابه ذلك"^(١) فمعنى التركيب يستقر في النفس إذ ابتداء بالاستفهام أكثر من التأخير، وفي نصّ التوحيدي نلاحظ أنه وظّف الأداة (أي) وهي: كناية عن العاقل وغيره ولها في العربية استعمالات: تستعمل موصولة بجملة، وشرطاً، ودالة على الكمال، ووصلاً^(٢)، واستفهاماً، وقد انزاح الاستفهام من غرضه الوضعي إلى معنى مجازي وهو: التهكم والسخرية وهذا مُدرك من السياق لكون الإجابات عن الاستفهام حملت في طياتها بُعداً آخر خرج من نطاق العقل إلى نطاق الاستهزاء والمغايرة ففي جوابه عن أي الفواكه أحبّ إليه نلاحظ ردّه العجيب وهو: الكباب؛ إذ جعله صنفاً من أصناف الفواكه وهذه مفارقة عجيبة تحمل سخرية وتهكماً من الجهل بأنواعه، وإشارة التوحيدي إلى الجهل بأصناف الطعام، وعدم التمييز بين فواكه ولحوم وغيرها.

- وفي قوله: "ثمّ يغسل يده ويقول: أين أبو الجلب؟ أين أبو الصنّاج؟ يعني النرد والشطرنج، فيحمل-مثلاً- الشطرنج، فيقول: مَنْ ينشط؟ من ذا الشقي الذي يبيع دمه؟ فيتنافرون من ملاعبته، فيقول: نعم إذا ظهر الوالي اختبأ رقيقم إلى أن ينتدب له واحد فيلحظه، فيقول: جمع الله بزر

(١) المفصل في علم العربية، الزمخشري، تح: د. فخر صالح قدّارة، دار عمار، عمان، ٢٠٠٤م، ص ٣٢٠.

(٢) ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٢٧١-٢٧٢.

قطونا والصيدلاني، أليس هذا أبو الهول سيصير إلى ساعة أبا الفزع، ثم يقول: كيف يلعب أبو مشكاحل؟

فيقال: هو جيد اللعب

فيقول: البغل الهرم لا يُروعه صَوْتُ الْجُلْجُل^(١)

وظّف التوحيد في نصّه أسلوب الاستفهام بأكثر من أداة متمثلة في قوله: أين أبو الجلب؟ أين أبو الصنّاج؟ / مَنْ ينشط؟ / من ذا الشقي الذي يبيح دمه؟/ كيف يلعب أبو مشكاحل؟ وهذه الأدوات هي: أين المكررة مرتين، ومَنْ المكررة مرتين، وكيف، وقد انزاح الاستفهام في نصّه من غرضه الوضعي إلى معنى مجازي وهو: التهكم والسخرية من الطرف الآخر، كما وظّف المثل في قوله: البغل الهرم لا يُروعه صَوْتُ الْجُلْجُل^(٢) يُشير إلى الإنسان الذي جرّب الحياة واكتسب خبرة طويلة؛ فالصدمات الأولى تخيفه، لكن كثرة التجارب والمصائب تجعله معتاداً عليها، وقادراً على تجاوزها بثبات؛ فالبغل الصغير يفزع ويضطرب عند سماع صوت الجرس لأول مرة، أمّا إذا كبر وأصبح هرمًا فإنه يعتاد الصوت ولا يعود يخشاه أو يلتفت إليه، وقد استطاع عبر تقانة الاستفهام أن يظهر لنا تهكمه وسخريته من الطرف الآخر فالاستفهام هنا لم يرد به معناه الوضعي بل : استعمل لإرادة التهكم أو السخرية^(٣)، كما عبّر عن قوته في ذات الوقت فسلب

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٧٨-٢٧٩

(٢) وردت في الموسوعة: لا يُفزع. ينظر: موسوعة الغوازي للحكم والأمثال والنصائح والأقوال، سعيد بن محمد غوازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م، ص ٦٠٨.

(٣) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٣٠٠.

الآخر كلّ صفاته, كما حمل الاستفهام معنى الاستبعاد من أن يكون ثمة شخص قادر على مواجهته في اللعب.

- وفي قوله: "وتتفرّق بياذق النّدّ, وهو يحتال في جمعها وضبطها, فيقول: إذا مات الراعي تفرّقت الغنم

فيقال: وقد مات الراعي يا أبا القاسم؟

فيقول: مات نصفه, ونصفه ينزع

فيقال: وكيف هو على الحقيقة يا سيّدنا؟ فيقول: في الخرا إلى الحلقوم, والكلاب حقاظه, خبره خبر السلق في الماء الحار, خرى - والله - في الطست, بل في الدست, بل خرى في النعش, بل ذهب العصير, وبقي الحثير"^(١).

وظّف التوحيدي الأداة (كيف) وهي أداة استفهام انزاحت من معناها الوضعي إلى معنى مجازي؛ أي إنّ "طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلق من السياق الذي تغرس فيه بحيث تؤدي دوراً مزدوجاً في الصياغة"^(٢) وهذا المعنى هو: التهكم والسخرية, وهو مستدرك سياقياً من الإجابة عن حال هذا الراعي: (في الخرا إلى الحلقوم, والكلاب حقاظه, خبره خبر السلق في الماء الحار) يبرز الجواب تهكم التوحيدي من هذا الراعي الذي نعتّه بأقذع الألفاظ موظفاً ألفاظ قبيحة للتعبير عن سخرية لاذعة ففي قوله: مات نصفه, ونصفه ينزع هذه العبارة لغز شعبي قديم ففي قوله: مات نصفه أي نصف مدفون ميت لا يشعر, ونصفه ينزع أي النصف الظاهر هو أكثر عرضة للنزع والخلع.

(١) الرسالة البغدادية, ص ٢٩٠ - ٢٩١.

(٢) جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم, محمد عبد المطلب, الشركة المصرية العالمية, لونغمان, ١٩٩٥م, ص. ١٩٥.

ثانياً: أسلوب النداء

قال سيبويه: اعلم أنَّ النداء كل اسم مضاف فيه، فهو نصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره، والمفرد رفع، وهو في موضع اسم منصوب^(١)، فالنداء عند سيبويه أسلوب لغوي يوظفه المتكلم لغرض معين إما النداء الحقيقي، أو على المجاز أي يُراد به تحقيق معانٍ مجازية أخرى، أمّا ابن عصفور في شرحه لجمل الزجاجي فعرفه بأنه طلب يتوجه فيه المتكلم إلى المنادى طالباً منه الإقبال وذلك بحرف من الحروف الخاصة^(٢)، وقد سلك ابن هشام الأنصاري في تعريفه مسلكاً تعليمياً فعرفه بأبسط التعريفات يقول هو: "دعاء بأحد الحروف"^(٣)، وحروف النداء الثمانية هي: "الهمزة، وأي، ويا، وأيا، وهيا، ووا"^(٤)، وهذه الحروف قد ترد في التراكيب حاملة معانيها المباشرة وقد ترد على المجاز؛ أي تحمل معانٍ غير مباشرة مستلزمة مقامياً.

كما يعدّ النداء عند السكاكي من أساليب الإنشاء الطلبي وعرف بأنه: طلب إقبال المنادى حساً أو معنى بحرف ينوب مناب الفعل (أدعو) لفظاً أو تقديرًا، وقد أخرج السكاكي بعض التراكيب التي صورتها صورة النداء لكنها ليست بنداء حقيقي مثل: "ما أنا فافعل كذا أيها الرجل، ونحن نفعل كذا أيها القوم، واللهم اغفر لنا أيتها العصابة، يراد بهذا النوع من الكلام الاختصاص

(١) الكتاب، ج ٢، ص. ١٨٢.

(٢) ينظر: شرح جمل الزجاجي، ابن عصفور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦م، ج ٢، ص. ٨٢.

(٣) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت: ج ٣، ص. ٣.

(٤) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩م، ص ١٣٦.

على معنى: أنا أفعل كذا متخصصاً بذلك من بين الرجال، ونحن نفعل كذا متخصصين من بين الأقبام، واللهم اغفر لنا مخصصين من بين العصائب"^(١)

وفي رسالة التوحيدي خرج أسلوب النداء في كثير من المواضع عن معناه الوضعي (طلب الإقبال) إلى غرض السخرية والتهكم^(٢) الذي يعدّ من الأساليب البلاغية الشهيرة، ويحدث عندما يُستعمل نداء شخص ما بهدف تحقيره، أو إظهار التدني في شأنه أو إشعاره بالهوان.

اعتمد الكاتب بشكل كبير على يا النداء

- وقد ورد أسلوب النداء في الرسالة البغدادية بالأداة (يا) في قوله: "فيقال يا أبا القاسم، آفات سوق الدّواب ما هي؟ فيقول: لكمة، صدمة، زحمة، لظمة، رمية، زرقعة، قرعة، تفور منها دمة، آفاتها - والله - كثيرة، كم تشغلني يا أبله، وتسألني من الأباطيل، وتقطع كلامي بما لا يفيدك"^(٣).

وظّف التوحيدي النداء في قوله: (يا أبله) لغرض السخرية والتهكم من الطرف الآخر فالبلاهة مصدر الفعل بَلَّهَ، وهي ضعفٌ في الرأْي، وَتَشَتَّتُ الْفِكْرَ وَالْعَقْلَ، مَنْ تَغْلِبَ عَلَيْهِ الْعَقْلَةُ "البَّلهُ الغفل في الشر، رجل أبله، والبَّلهُ: جماعته"^(٤)، فعند سؤال أحدهم لأبي القاسم عن آفات سوق المواشي فنجده يسترسل في عرضها ولا يتوانى بيد أنه يفظن في نهاية الأمر إلى أن سؤال أحدهم بغرض آخر غير المعرفة بل لغرض التشويش وإشغال أبي القاسم بأمور سطحية، فنجده يذمه وينعته بالبلاهة ويتوقف عن تعدادها،

(١) مفتاح العلوم، ص ٣٢٣.

(٢) ينظر: جمالية الخبر والإنشاء، أ. د حسين جمعة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠١٣م، ص ٢٥١.

(٣) الرسالة البغدادية، ص ٢١٨.

(٤) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣، ج ١، ص ١٦٣.

فالنداء وُظف لدى التوحيدي لغرض آخر غير معناه الوضعي وهو: السخط والتذمر، والسخرية والتهكم فكان النداء أسلوب إنشائي استطاع التوحيدي عبّره أن يقرّع الطرف الآخر ويدحضه من إشغاله في أمور لا تفيد الطرفين.

- وقوله: " وقال لها يوماً: يا ستّ مولاها، خذي من ذلك اللوز المقشّر، وبخّريه بخوراً طيباً، فإنّ محلب السوق غير طيّب، واطرحي في الأسنان أرزاً مطحوناً، وطحينا خراسانياً، وقليل كندر، فقالت له: سخنت عينك، يا مطرمد، يا مشقعان، ما رأيت من خبز شعير، وضراطه حوارى غيرك" (١)

ورد النداء في نصّ التوحيدي قوله: يا مطرمد، يا مشقعان وقد انزاح هذا الأسلوب من معناه الوضعي إلى معنى مجازي وهو: السخرية والتهكم فكلاهما شتمية بغدادية الأولى من طرمد: صلف، وفاخر بما ليس فيه، والمشقعان من شقع وهو: السب والشتم، فالنداء بهذين اللفظين لغرض السخرية والتقريع من المخاطب، كما في قوله: ما رأيت من خبز شعير وضراطه حوارى غيره؛ يريد أن طعامه ليس على درجة كافية من الإتيان والإجادة، فلا معنى للاهتمام بالأشنان لغسل اليد فبنية النداء هنا لم تكن لغرض تلبية النداء، وقد أشار ريمون طحان إلى أنّ تراكيب النداء قد يؤتى بها في تلايبب العمل الفني ولا يُرجى منها تلبية النداء بل تكون وسيلة من وسائل إحياء البث الشعري لدى المتلقي، حيث يمثل النداء نقاط تنبيه وتنشيط لأنه يتم برفع الصوت ومدّه (٢) فخرج أسلوب النداء لدى التوحيدي في رسالته من معناها الوضعي إلى معان مجازية يتطلبها السياق.

- ومنه أيضاً قوله: " قال: ثمّ يقبل على ساكت في المجلس، ويقول له: وأنت يا بهيمة الله، لم لا تتكلم؟

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٣٠.

(٢) الألسنية العربية، ريمون طحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١م، ص ٨٧-٨٨.

أخوك مثل المحموم ملتهب وأنت مثل المفلوج مبرود

يا يبروح صنمي، مالك لا تنطق؟ يا صورة في حائط، أنت من الجماد أو من الحيوان؟^(١)

ورد النداء بالأداة (يا) التي هي أم باب النداء في أكثر من موضع في نصّه متجسدة في قوله: (يا بهيمة الله)، (يا يبروح صنمي)، (يا صورة في حائط) كما في قوله: أنت مثل المفلوج وظّف التشبيه أيضاً لغرض السخرية والاستهزاء من هذا الساكت الذي لقاه أبو القاسم في المجلس مرّة، فنجده يبدأ بتقريعه بوصفه بالبهيمة، وبالصنم، وبالصورة المعلقة في حائط غير معروف أينتمي إلى جنس الجوامد أم الحيوانات، كما تضافر في نصّ التوحيدي أسلوبا النداء والاستفهام لتحقيق أعلى درجة من التأثير في الآخر وإبراز التهكم والسخرية عبر التنويع في الأساليب الفنيّة، ففي قوله: يا بهيمة الله يتبعها بأسلوب الاستفهام لم لا تتكلّم؟ فلم يكتفِ بزمه ووصفه بأقذع الأوصاف البهيمية بل انتقل إلى لومه وحثّه على الكلام عبر توظيف أسلوب الاستفهام، فيوصف لنا حاله بالمحموم في مقابل الطرف الآخر الذي هو الشخص المقرّع بالمبرود فالتضاد بين (محموم/ مبرود) أفادت في ترسيخ الدلالة، وتقرير المعنى في ذهن المتلقي، فقابل بين حاله الممتعض المحموم وحال الآخر الساكت المبرود في محاولة منه لإثارة المخاطب وحثّه على الكلام، فكان النداء في نصّ التوحيدي أداة فعالة استطاع عبر ازاحته من غرضه الوضعي إلى معاني مجازية تخدم غرض السخرية الذي قامت عليه الرسالة البغدادية بأكملها أن ينقل ما يجول في كنهه ويظهر سخريته وتهكمه

(١) الرسالة البغدادية، ص ٨٨.

من الطرف الآخر عبر توظيف أسلوب النداء , وتطويعه لخدمة غرضه وقد نجح في ذلك.

- وفي قوله أيضاً: " يا خراجاً بلا غلة, يا سفراً مقروناً بعلّة, يا أخلق من طيلسان ابن حرب, يا أشأم على نفسه من ضرطة وهب, يا أبغض من قدح اللبلاب, في كف المريض, وأنكر من نظر المفلس في وجه الغريم البغيض, يا أنتن من الكنيف في سحر الصيف, وأثقل من طلعة البغيض على الضيف"^(١).

وظّف أسلوب النداء في رسالة التوحيد في مواضع الكناية بكثرة فنجده ينعت الطرف الآخر عبر توظيف النداء بكثير من الأوصاف ففي قوله: (يا خراجاً بلا غلة)؛ وظّفها التوحيدي في الشتيمة والتهكم من الطرف الآخر ووصف الشخص الثقيل, ونعت عمله بقديم الفائدة, وكذلك هو, وفي قوله: يا أشأم على نفسه من ضرطة وهب, فقصة وهب وضرطته مشهورة وهو أحد كتاب الديوان, ضرط بحضرة الوزير عبيد الله بن يحيى بن خاقان, والظاهر أن وهب لم يكن محبوباً فنجد إقبال الشعراء وتباريهم في نظم أبيات مقذعة تحمل هجاءً لاذعاً لابن وهب, متحدثين فيها عن ضرطته لغرض السخرية والتهكم منه^(٢), ويتابع التوحيدي في وصف هذا الثقيل عبر نسب إليه أقذع الأوصاف, وقد وظّف صيغة (أفعل) بقوله: (أخلق, أشأم, أبغض, أنكر, أنتن, أثقل) وقد أفاد الإغراق في المبالغة والتفريع, فكانت هذه الصيغة تخدم غرض السخرية والتهكم من الطرف الآخر الثقيل, ورسخ عبرها صفاته

(١) الرسالة البغدادية, ص ٣٤٥ - ٣٤٦.

(٢) ينظر: معجم الأدباء, ياقوت الحموي, تح: إحسان عباس, دار الغرب الإسلامي, بيروت, ط ١, ١٩٩٣م, ٢/ ١٢٨, والكنيات للجرجاني, ص ٤٥.

المقذعة, كما أن النداء في نصّه كان له بالغ الأثر في تقرير المعنى فوظّفه بما يخدم

- وقوله: " ويضحك واحد من القوم فيلحظه, ويقول: ضحك الأفعى في جراب النورة, ضحك الدب بين الكلاب, ضحك الرأس عند الرّؤاس, كما ضحك البغل إلى الزّيار, وجحفلته منه لم تهشّش, ضحكٌ مثل صرير الساقية ضحك البغاية, إذا عدلتها الداية, تضحك مني يا ابن الخروط الضروط, التي تسليح وتسوط, وتبيعه بحساب البلوط, سخّم الله وجهك يا ابن الحبة, الشبقة الودقة, المصيتة المكفوفة, المفتوق, المزبدة, المستنيكة, المشبكة, الدفاقة, النهاقة, السقراقة, الرقراقة"^(١)

اعتمد التوحيدي في بنية النداء بشكل كبير على الأداة(يا), وتجسّد في نصّه بقوله: يا ابن الخروط الضروط, يا ابن الحبة الشبقة الودقة, المصيتة المكفوفة, إلى نهاية قوله الرقراقة وكلها من قبيل النداء المحذوف الأداة والمستدركة من السياق, وقد وظّف النداء هنا لغرض السخرية والتهكم والتقريع واللوم لوحد من القوم إذ التفت إليه ووجده يضحك فبدأ يسترسل في التهكم منه وتقريعه موظّفاً التشبيه أيضاً لخدمة غرضه ففي قوله: ضحك الأفعى, ضحك الدب مشبهاً ضحكته بضحكة الحيوانات لغرض الاستتكار منها, وربما لكونها في غير موضعها فالضحك كان من أبي القاسم وهو مستقبح, وفي وصف هذا الرجل أسبغ عليه التوحيدي أقذع الألفاظ مشبهاً إياه تارة بالمرأة الفاجرة في قوله: ضحك البغاية من البغاء؛ أي: الفجر, كما نجده يدعو عليه بقوله: سخّم الله وجهك يا ابن الحبة فالحبة هنا من الضراط, وكلها من قبيل السخرية والاستتكار من فعلته القبيحة بالضحك من

(١) الرسالة البغدادية, ص ٣٤٩ - ٣٥٠

أبي القاسم, ف "طبيعة المستوى التركيبي تتصل باللغة والنظام الذي يحكمها ونظام مفرداتها الذي له أصول في تجاوز بعض المفردات وارتباطها بموضع معين في الصياغة ثم ارتباطها بسياق محدّد ترد فيه, ولكن عندما يقدّم المبدع عملاً فنياً فإنه لا يحافظ على كلّ ذلك, وإنما يحاول تجاوزه لخلق مستويات في الأداء ترتبط به وتنمّ عليه"^(١) وقد كان النداء في النصّ وسيلة أسلوبية فنية استطاع أن يتجاوز به المعنى الوضعي إلى معنى مجازي يخدم غرضه, وهو: الاستنكار والتهكم والسخرية, وهو محور الرسالة البغدادية.

ثالثاً: أسلوب الأمر

يعدّ أسلوب الأمر عند الإمام السكاكي من أبرز مباحث الإنشاء الطلبي, وعرفه بقوله هو: طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء, وقسمه من حيث الدلالة على قسمين: الأمر الحقيقي وهو المقصود به معناه الوضعي من دون أي اعتبار آخر, وآخر مجازي وهذا الأمر هو الذي يخرج به المتكلم هذا الأسلوب من معناه الوضعي إلى معنى مجازي آخر يستدرك من خلال السياق, والمقام, وقد اشترط السكاكي الاستعلاء لتحقيق الأمر في معناه الأصلي, كما رأى السكاكي أن الأصل في صيغة الأمر المجردة عن القرائن أنها تقتضي الفورية أي فورية الامتثال للأوامر فور النطق بالصيغة^(٢). وإذا كان النص السابق قد كشف عن دلالة الأمر في سياقه, والأمر هو: "طلب الفعل بغير كفٍّ على وجه الاستعلاء". فهو توجيه الخطاب من المتكلم إلى المخاطب لإيجاد فعل لم يكن حاصلاً وقت الطلب.

(١) جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم, ص ١٥٩.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم, ص ٣١٨ - ٣١٩.

وصيغة الأمر الأساسية هي (افعل)، ويلحق بها المضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فاعله^(١).

أمّا ابن يعيش فقد أشار إلى أن الأمر اصطلاحاً هو: "طلب الفعل بصيغة مخصوصة، ولصيغة أسماء بحسب إضافاته، فإن كان من الأعلى إلى من دونه قيل له: أمر، وإن كان من النظير إلى النظير قيل له: طلب، وإن كان من الأدنى إلى الأعلى قيل له: دعاء"^(٢).

وقد أشار السكاكي إلى أنّ للأمر حرف واحد هو اللام الجازم في قولك: ليفعل، وصيغ مخصوصة سبق الكلام في ضبطها في علم الصرف، وعدّة أسماء ذكرت في علم النحو^(٣).

وقد تتزاح صيغ الأمر في بعض المواضع عن معناها الوضعي إلى معان بلاغية أخرى تستدرك من سياق الكلام؛ نحو: "الدعاء، الالتماس، الإرشاد، التهديد، الإباحة، التسوية، التمني، التخيير، التحقير"^(٤)، وغيرها من المعاني المستدركة مقامياً.

- يقول أبو حيان التوحيدي في رسالته البغدادية: "أنا زريق الجنّي، ما يتهياً لفرعون أن يقطب في وجهي أو يقوم بقربي، أو يناظرني كلمة بكلمة، رأسي سندان، ولحيتي خنجر، وسبالي نافروت، ونابي سكين جزار، ويدي مطرقة حداد، عسى ينطق واحد، يا ابن الصفعانة، يا ابن الطردانة، لعكّ تتكلم بكلمة يا ابن الذّواقّة، الهراشة، الفراشة الحواشة، يا كلب، انبح

(١) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل الهمداني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد: ج ١، ص. ٥٤٦.

(٢) شرح المفصل، ابن يعيش، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٧م، ج ٧، ص. ٥٨.

(٣) مفتاح العلوم، ص ٣١٨.

(٤) الأساليب الإنشائية في العربية، إبراهيم عبود السامرائي، دار المناهج، عمان، ٢٠٠٨م، ص ٢١-٢٢.

املاً عينيك منّي تملأها من شيطان اسمه سقلاب, يلعب بك في الطبطاب,
ويفسو عليك فسو الصعوة في الوطاب لولا أنّي أخاف على الثرى لنخرت
نخرة نصفها صاعقة, ونصفها زلزلة, والك والله إني أضعك في جيبى,
وأنساك حتّى تعفن, أقطع رأسك وأجعله زرّ قميصي"^(١)

وظّف التوحيدي فعلي الأمر: (انبح, املاً) وقد خاطب بهما واحد من
المجلس إذ استعار له فعل النباح لغرض التهكم والسخرية منه, فهو ينبح
مثل الكلاب, وقد أثبت في نصّه قوته وأن لا أحد يتجرأ على مجاراته أو
مجاботه لقوّته وقدرته, ونعته بأقذع الألفاظ: يا ابن الصفعانة, يا ابن
الطردانة, وهما كنايةتان عن سوء أم هذا المخاطب, وهما شتيمة شائعة في
التراث العربي يُقصد بهما ابن المرأة المملومة أو المصفوعة, وقد وردت هذه
الألفاظ كثيراً ضمن الشتائم والسباب في السجال والمناظرات بين الأدباء
والشطار, ليدلّ على احتقار الخصم, والتقليل من شأن نسبه ولأسلوب الأمر "
مواصفات تساعده في إنتاج دلالاته وفق شروط تبعده عن باقي البنى التي
يمكن أن تتداخل معه, فحدد المراد منه بأن صيغته اللفظية لا مطلق الدلالة
النفسية"^(٢). وعليه, تكشف هذه الصياغة عن براعة التوحيدي في توظيف
أسلوب الأمر توظيفاً ساخرًا,

- وقوله: " فيقول الرجل: صنّ نفسك, وأعرف أولاد الناس, ثمّ
باسطهم, فيقول: وأنت أيش عليك من الناس؟ تذكرهم ولست منهم, يا
سادة, العجب, هذا يحسب روحه من الناس
يا قملة بين سطور.... تدبّ في شعرة كنّاس
إن كنت إنساناً, في آست أمّ من

(١) الرسالة البغدادية, ص ٣٧٧

(٢) البلاغة العربية, قراءة أخرى, د. محمد عبد المطلب, الشركة المصرية العالمية للنشر,
لونجمان, مصر, ط١, ١٩٩٧م, ص ٢٩٢.

لا يحسب الكلب من الناس

آخر

مخنث بين دفّ نشا وناي وطبل

من أهل بيتٍ منيف على الكنيف مطل^(١)

وظّف التوحيدي الأمر في قوله: (صنّ، أعرف) يهدف إلى النصح والإرشاد والتوجيه الأخلاقي، ففي قوله: صن نفسك دعوة إلى حفظ الكرامة والابتعاد عن الدنيا والترفع عن الصغائر، واعرف أولاد الناس توجيه لمعاملة الآخرين وخاصة أهل الفضل، بما يستحقونه من تقدير، ومعرفة أقدارهم فأسلوب الأمر ورد في سياق فكاهي وساخر فهو ينأى به من أن يكون من أولاد الناس وهذا ما حملته قوله: أيش عليك من الناس؟ تذكرهم ولست منهم فالاستفهام انزاح إلى معنى مجازي وهو: الاستبعاد فهو يستبعده من جنس أولاد الناس؛ إذ يسخر ويتهكم منه.

- وقوله أيضاً: "ثم يقول: ولم هو في الصدر، أعزّه الله، اصعد يا سيدنا إلى أسفل، ردّوه إلى منصبه إلى صفّ النعال، ثم يلتفت إلى صاحب الدار، ويقول: يا سيدنا هذا السيد ما حضر للسلام عليك، إنما حضر لحاجته إليك، الحقّه بالغدا، وإلا لحق بأهل البلا"^(٢)

تجسّد الأمر في قول التوحيدي: (اصعد، الحقّه) ففي قوله: اصعد يا سيدنا إلى أسفل، تدلّ على الموقف الذي يعتلي فيه شخص غير مؤهل منصباً أو مكانة سامقة، فيأتي من هو أعلم منه وأحكم لإنزاله إلى حجمه الطبيعي، ووظّفها التوحيدي مجازاً لكلّ متطفل أو مدعٍ تصدر المجلس بغير وجه حق فيكون مصيره الحتمي الإهانة والرجوع إلى أدنى المراتب وهو:

(١) الرسالة البغدادية، ص ٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٥-٧٦.

صفّ النعال, كما حمل قوله مفارقة ظاهرية؛ إذ تضمّن اتجاهين متعاكسين, فهذه العبارة ترتبط بمواقف فكاھية مثل الطرائف الشهيرة عن جحا, التي تعتمد التلاعب بالألفاظ للتعبير عن استحالة الطلب أو السخرية من الأوامر المتناقضة.

- وقوله أيضاً: " فيقول صاحب الدار: يا أبا القاسم, ما بقي في المجلس أحد لم تذكره غيري
فيقول: يا سيّدنا, وما عسى أن أقول فيك إلا كما قال النبي صلى الله عليه وسلم: المرء على دين خليله, فلينظر أحدكم من يخالل, وكما قال الشاعر:
إلى المرء لا تنظر, بل انظر خليله
فكلّ امرئ يصبو إلى من يجانس"^(١)

وظّف التوحيدي الأمر في قوله: فلينظر, وقد ورد على صيغة الفعل المضارع المقترن بلام الأمر, و(انظر) على وزن أفعّل؛ لغرض بلاغي يتمثّل في الوعظ والإرشاد والتفكّر في انتقاء الأصدقاء كما حمل السخرية والتهكم من الخليل السيء فهو يشاكله لذا لم يذكره في المجلس بل اكتفى بعرض مثالب صديقه ودعا إلى النظر في الخليل وانتقاءه بدقّة لكون الحكمة تقتضي أن المرء ينجذب إلى شبيهه فيصاحب ويخالل من يجانسه, فالسخرية والتهكم من الخليل السيء أدرجها التوحيدي في سياق تهكمي.

- وقوله: " فيقال: يا أبا القاسم, آخره قل لنا

فيقول: وتقبلونها مني؟

فيقولون: نعم.

(١) الرسالة البغدادية, ص ٨٠ - ٨١.

فيقول: اقبلوا ما آمركم به، وانتهوا عما أنهاكم عنه، قابلوا قولي بالطاعة، فإنني ناصح لنفسي والجماعة، من كان منكم له مال، فلا يتوقع به حادثاً يسرع إليه، ولا يخلفه لوارث لا يترحم عليه، ومن كان منكم فقيراً فليستقرض ويستدين، ولا يبال بكثرة الغرماء والمطالبين، افتنوا في أكل الطيبات، وشرب المسكرات، وسماع المطربات المحسنات^(١)

وظّف التوحيدي أسلوب الأمر في نصّه أكثر من مرّة، وتجسّد في قوله: (قُلْ، اقبلوا، انتهوا، قابلوا، افتنوا)، وكلها في مواضع النصّح والإرشاد فالتوحيدي لم يوظّف بنية الأمر على معناه الوضعي بل انزاح إلى معنى مجازي، وهو مستدرك من السياق، فجاء الأمر هنا لغرض إرشاد المخاطب الجماعة وتوجيهها على الطريق الصواب، من سماع وطاعة قوله؛ لأنه نصّب نفسه هادياً لهم، ومفاد النصيحة موجهة إلى شريحة من الناس من يملك منهم مالاً أن يتنعم به ويوظّفه لخدمته؛ فالمال خادم للناس لا العكس، وفي نصيحة التوحيدي إشارة إلى الرخاء والترف الذي كان سائداً فوجّه الجماعة إلى صرف المال في أكل ما لذّ وطاب، والانصراف إلى مجالس الطرب.

- ومن توظيف أسلوب الأمر نقف عند قول التوحيدي: "فيقال: يا أبا القاسم، لو تفضّلت ببعض تلك الحكايات، لكنت قد أتممت الأنس بأحاديثك.

فيقول: مولاي، تحبّ المساخرة؟ تريد من تضحك عليه؟ مسخرة دوست، لا يا سيّدي، أطلب لنفسك غيري تضحك عليه"^(٢)

(١) الرسالة البغدادية، ص ٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

وظّف التوحيدي في نصّه أسلوب الأمر بقوله: أطلبْ لنفسك غيري، وهو فعل أمر جاء بصيغته الأصلية أفعَلْ، لكنّ التوحيدي لم يوظّفه على معناه الوضعي بل انزاح به إلى معنى مجازي وهو: الاستنكار والتهكم من أن يكون موضع سخرية لمولاه، بل دفع به أن يجدَ غيره ويسخر منه، وهذا الخروج من الدلالة الوضعية لفعل الأمر وهو: الطلب والإلزام إلى أغراض مجازية يحدث عندما يأمر المتكلّم المخاطب بفعل ما لا يقصد حقيقة إيقاعه، بل يقصد الاستخفاف به، أو تحقير شأنه أو إبراز عجزه، فالرض المجازي هنا تجسّد في السخرية والاستهزاء^(١) من المتكلم، وقد وظّف التوحيدي هذا الأسلوب لإغاية خصمه والخطّ من شأنه، كما أفادت صيغة الأمر في نص التوحيدي الترفع من أن يكون موضع سخرية لديه.

(١) ينظر: قطوف دانية في علوم البلاغة (المعاني - البيان - البديع)، فلاح محمد جبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٥م، ص ٣٠.

المبحث الثاني

الثنائيات الضدية وأثرها في تشكيل الصورة الساخرة

نشأت الثنائيات الضدية في اللغة العربية "من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي"^(١)؛ أي أحدهما مدرك سياقياً والآخر مضمّر كامن في اللاشعور، وداخل النفس البشرية يلتقي طرفا الثنائية التي انشغل بها الفكر الإنساني؛ إذ لا وجود لفكر من دون ثنائية ضدية، وأشار إمام النّحاة سيبويه إلى مسألة التضاد بقوله: "اعلم أن في كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنى"^(٢).

أمّا ابن رشيق القيرواني فقد أشار إلى الثنائية الضدية عبر حديثه عن الطباق إذ يقول: "المطابقة عند جميع الناس، جَمْعُك بين الضدين في الكلام...؛ نحو: جلس وذهب"^(٣) فالتضاد هو الجمع بين ضدين كالسواد والبياض وهذا تضاد لوني إذا أردنا تفصيل جنس التضاد، ونوعه، وإذا قلنا: شمال/ جنوب تضاد اتجاهي؛ أي في الاتجاه، كما أطلق الجرجاني على التضاد مصطلح التطبيق يقول: "أما التطبيق فأمره أبين، وكونه معنوياً أجلى وأظهر فهو مقابلة الشيء بضده أو التضاد بين الألفاظ المركبة محال وليس لأحكام المقابلة ثمّ مجال"^(٤).

(١) اللغة العليا النظرية الشعرية، جون كوين، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥م، ص ١٨٧

(٢) الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٨م، ج ١، ص ٢٤.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٥، ١٩٨١م، ٩ / ٢.

(٤) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٢٠

ومن المحدثين من اهتم بدراسة وتحليل بنية التضاد في النصوص الشعرية؛ إذ حصر العلاقات بين الثنائيات الضدية في ثلاث علاقات: (١)

١- علاقة نفي سلبي وتضاد مطلق

٢- علاقة توسط تهدف إلى إعادة الخلق عبر التحول والتحويل

٣- علاقة تكامل وتناغم وإغناء وإخصاب، فعبر هذه العلاقات يتشكل النص ويتكامل، فبنية التضاد تخدم المعنى، وتفتح لدى المتلقي عوالم لا متناهية في التأويل؛ فعندما يبنّي الكاتب نصّه معتمداً على الثنائيات الضدية يثري الدلالة بالدرجة الأولى ويجعل المتلقي يعمل ذهنه بالمتناقضات للوصول إلى حقيقة معينة.

وقد أشار محمد مفتاح إلى أن مفهوم الثنائية الضدية يتمّ بين لفظتين ينتميان إلى الطبيعة نفسها فيشتركان في بعض الخصائص والمقومات ويفترقان في بعضها الآخر؛ نحو: حار/ بارد. (٢)

وفي جمالية هذه الثنائيات الضدية نقف عند قول سمر الديوب: "لعل جمالية الثنائيات الضدية تنجم عن الجمع بين ضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية، ويثير اجتماع الثنائيات المتضادة الدهشة، والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد أو جملة أو بيت شعري؛ إذ يوفّر الضد إمكان الموازنة بينه وبين ضده وهذا ما يولّد تصوراً معرفياً عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية؛ فثنائية (النور/ الظلام) يمكن أن تحيل على ثنائية الحلم/ الواقع" (٣)

(١) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٩-

١٠

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي،

بيروت، ط ١، ١٩٨٥م، ص ١٦٠

(٣) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، ص ١٦١.

والثنائية هي: "القول بازواجية المبادئ المفسرة للكون كثنائية الأضداد"^(١) يتقابل الطرفان المتضادان، وقد يتكاملان ولا أهمية لطرف منهما بمعزل عن الآخر، فاستحضار أحدهما يستدعي بالضرورة استحضار الآخر وإن لم يكن في النص سيكون في العقل، وقد عرّفت الثنائيات الضدية بأنها: "وليد فكر معرفي يتحرك وينسج مسار حركة ويتشكل تاريخياً، وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا فلا وجود لشيء من دون نقيضه، أما اللغة فهي أداة لتحقيق معاني الحياة"^(٢).

أبرز د. كمال أبو ديب أهمية التضاد في عملية الخلق الشعري؛ إذ عدّه المنبع الرئيس لتحقيق الفجوة مسافة التوتر يقول: "إنّا إذا أحسنّا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية وفهماها من الداخل وكشف أسرارها"^(٣).

إذ تتبع الثنائية الضدية من "تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ومن ثم تكرارها عدداً من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واحتفائها بهذه الفئة يكسب النص طبيعته الجدلية"^(٤) هذه الطبيعة التي لطالما يبحث عنها الكاتب ويسعى عليها، فضلاً عن كون السياق الأسلوبي لا يتجلى في التداعي ولا في التوالي اللغوي بل هو: "نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير

(١) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٧٩ - ٣٨٠

(٢) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته: سمر الديوب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ط ١، ١٤٣٩هـ - ٢٠١٧م، ص ١١٦.

(٣) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م، ص ٤٥

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

متوقع... وقيمة التضاد الأسلوبي تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين عنصرين متقابلين، فلن يكون أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي^(١) يعدّ عامل السخرية والتهكم والهزء من أبرز العوامل التي تؤدي إلى قلب المعنى، وتغيير الدلالة إلى ضدها، ومما يشبه الأضداد قولهم للعاقل يا عاقل، وللجاهل في موضع الاستهزاء والسخرية يا عاقل على ما تقدّم نفهم أن السياق والمعنى الذي يريد المتكلم إيصاله إلى المتلقي هو المتحكم الرئيس في توجيه اللفظة فاللفظة الواحدة تُستخدم لتؤدي أكثر من غرض لكنّ السياق هو الفيصل في الحكم عليها، فقد تستعمل في سياق دالة على معناها الوضعي وقد تتزاح في سياق معين لتؤدي معنى مجازي، كما تقدّم من إطلاق لفظ العاقل على الجاهل من قبيل التهكم والهزء^(٢).

في هدي ما تقدّم نستطيع القول: إن الثنائية الضدية هي بنية لغوية متقاطعة اللفظ والمعنى، تظهر في تباينها إبداعاً وجمالاً، صهر بها التوحيدي تجربة أبي القاسم البغدادى؛ إذ أتى بلفظتين كلّ منهما تُناقض الأخرى وأعرب من خلال هذه المناقضة عن تجربته الشعورية المتناقضة فنطقت بما تكابده نفسه، كما عكست الثنائيات الضدية في الرسالة البغدادية الصراع القيمي والاجتماعي وأبرزت المهارة الفنية في التصوير.

ثنائية (الفقر / الغنى)

ظهرت هذه الثنائية بوضوح في مشاهد التسول أو التكسب عبر أساليب متنوعة مقابل الترف الذي ظهر في مجالس أخرى يقول التوحيدي

(١) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٠٨

(٢) فصول في فقه العربية، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٦، ١٩٩٩م، ص ٣٤٩.

مصوراً مظاهر الترف التي كانت سائدة آنذاك؛ فثنائية الغنى تستحضر تلقائياً الفقر: "مناه في الدنيا نبيذ يحسوه، وغلّام يحشوه، يا سيّدنا، من تعود خبز السفرة، ونبيذ الزكرة، وركوب السخرة، لا يفلح أبداً يشمّ روائح الطّعام من مسيرة الأيام... يحبّ الولايم أن يحضر موائدّها، ويخطب ثرائدّها، ويرتع في أطايبها، ويمعن في غرائبها، ولا يقصد من الألوان إلّا إلى أحسنها صنعة، وألذّها مضغة، وأغلاها سعراً في السوق، وأسلسها في الحلوق"^(١) نقل التوحيدي في رسالته ثنائية متضادة وهي الغنى والفقر فالمجتمع ينقسم على شقين، وقد نجح التوحيدي في فضح التناقض الحاد في المجتمع فالثنائية الضدية في رسالة التوحيدي بوصفها فكرة فلسفية بالدرجة الأولى قامت على "الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة؛ فالتضاد رابطة مثل: التماثل، والتناقض رابطة لأنه يعني نفي النقيض فوجود الحق ينفي وجود الباطل؛ لذا يدخل الحق والباطل في علاقة تناقض، أمّا وجود الأبيض فيتضاد مع الأسود؛ فالعلاقة بينهما علاقة تضاد؛ فالضد مقولة تعبر عن جانب واحد من جوانب التناقض... والجوانب والاتجاهات المتضادة تشكل تناقضاً يعدّ هو القوة المحركة في تطور الأشياء"^(٢) فسور التوحيدي في نصّه الفقر كقيد يذل النفس، ويقابل بين جشع الأغنياء وحاجة الأديب معتبراً أن الغنى المادي قد يورث البلادة بينما الفقر يورث الحيلة، وفي إظهار الفقر الشديد يعرض التوحيدي نصّاً يكشف لنا عدم معرفة صاحبه (جميّز) بأصناف الطعام وخطئه بينها يقول: "قيل لجميّز: أيش تشتهي؟ فقال: نشيش مقلّى، بين غليان قدر، على رائحة الشواء، وقيل

(١) ينظر: فصول في فقه العربية، ص ٦٥-٦٦.

(٢) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، ص ١٩.

له: أي الفواكه الرطبة أحب إليك؟ قال: الكباب, فقيل له: فاليابسة؟ قال: القديد, فقيل له: إن ها هنا أعرابياً يقول: الغناء زاد الراكب, فقال: إنما يقول هذا؛ لأنه لا يعرف الخبز السميز, وشواء باب الكرخ, وبقل السرداب, والفالوزج المصري... فيقول: ويحكم, رغيف أرعن, جبة تدمع, قديد من طرائف بلدكم, هش يتبسّم, وشيء من حواضر السوق, وبعض ما عندكم من تطايف اللقم, يعني سرحات الكوامخ, لم تتعقدون كذا؟ ما هذا العرض السابري" ^(١), وقد أشار أيضاً التوحيدي إلى ظاهرة الفقر والبخل التي كانت سائدة آنذاك من خلال قوله: "أنظر إلى حسّ ابن الرومي وحولة تشبيهاته, وينظر إلى واحد ينكمش في الأكل, ولا ينبسط فيه, فيقول له: ويحك, قد أرضعتك أمّ هذا الجدي, حتّى تحامي عليه هذه الحميّة؟ ونطحتنا, فصرنا منتقمين؟ ويحك ما هذا التحرّج, ليس هو كبش إبراهيم, أو بقرة بني إسرائيل, أو حوت يونس, أو عجل السامري, حتّى تحرّمه على نفسك" ^(٢).

ففي قوله: لا ينبسط في الأكل, تحامي عليه هذه الحميّة (للجدي), أمانة على البخل والحرص الذي اتسم به مشاهد هذا الطعام فضّل المشاهدة وتغذية بصره على الانبساط في الأكل, وإشباع بطنه, كما وظّف الاستفهام في قوله: ما هذا التحرّج ليس هو كبش إبراهيم أو حوت يونس حتّى تحرّمه على نفسك, وقد انزاح بهذا الأسلوب من معناه المباشر الوضعي إلى معنى مجازي وهو: التعجب والاستنكار من حرمانه على نفسه على الرغم من أنّه ليس محرّماً شرعاً عبر استحضار نماذج دينية مثل: كبش إبراهيم, بقرة بني إسرائيل, حوت يونس, عجل السامري؛ فكانت تلك النماذج كفيلة أن تظهر

(١) الرسالة البغدادية, ص ٢٧٦ - ٢٧٧.

(٢) المصدر نفسه, ص ٢٩٤ - ٢٩٥.

لنا إباحة الجدي للأكل، وتكشف بخل من يحرمه عن ذاته لكونه غير محرّم في نصوص الشريعة؛ فهذه الثنائيات كشفت لنا بعضاً من ظواهر الحياة الاجتماعية السائدة في بغداد آنذاك.

تعدّ الثنائيات بنية أسلوبية قائمة على التضاد الذي يجمع بين متناقضين لإدارة النفس، وتصير التناقضات البشرية والاجتماعية في قالب قصصي ساخر، وسوف نقف على ثنائيتي الزمان والمكان مع استحضار بنيتهما المتضادة معهما ففي مقابل الزمن المحدد في الرسالة البغدادية يستوقفنا مضاف له وهو: زمان غير محدد، وفي مقابل المكان المفتوح يستوقفنا المكان المغلق، وسيحاول البحث الوقوف على هذه الثنائيات المتضادة وتحليلها.

الثنائية المكانية (بغداد/ أصفهان)

أقام التوحيدي في رسالته البغدادية مقارنة أدبية بين بغداد وأصفهان، كانت ثنائية المدح والذم حاضرة فيها، فمن خلال مدحه لبغداد كشف عن عاطفة جياشة، وحنين عمي لها، وتجلّى مدحه لها بوصفها: " وأقبل هو إلى بغداد، وبغداد جنّة الموسر، وعذاب المعسر"^(١)، كما أبدع في وصف طيب هوائها وعذوبة مائها، وجمال متنزهااتها^(٢)، كما كانت ثنائية المدح حاضرة في تصويره ترف البغداديين، وأناقة ومظاهر العيش لديهم، وموائدهم وأطعمتهم الطيب، فهي بالنسبة إلى التوحيدي جنّته، وقد قُوبل هذا المدح لبغداد بالذم لأصفهان، بدءاً من ذم الطبيعة والمناخ فهي كانت في الرسالة

(١) الرسالة البغدادية، أبي حيان التوحيدي، تح: عبود الشالجي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٧م، ص ٢٣٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٩٠-١١٠.

البغدادية مناقضة تماماً لطبيعة بغداد إذ وسمها بالجفاف والقسوة^(١)، كما سخر الكاتب من مأكولات أصفهان ومشاريبيها، وقارنها بموائد بغداد العامرة، كما سخر من أخلاق أهلها، وقُوبل الترف في بغداد بالبؤس والشقاء في أصفهان.

مثلت بغداد لدى التوحيدي مركز الحضارة والتعاش وقوبلت في الرسالة بأماكن أخرى مضادة كشف من خلالها الغربية؛ إذ اتسمت بالضيق أو الاختلاف الثقافي يقول في رسالته البغدادية، مشيراً إلى هذين الموضعين تارة بغداد، وتارة أخرى المناطق الأخرى التي بالنسبة إليه عدّها غربة لوحشتها وعدم أنسه فيها ومنها أصفهان :

" فيقول: قل يا أبا القاسم

فيقول: والله، ما أنسى بلدتي، وتربيتي، ولا أرضي ببغداد جنة الخلد، ولو عجلت لي، بلدة هي الأمل والمنى، والغاية القصوى، معشوقة السكنى، جوها عريان، وكوكبها يقظان، وحصاؤها جواهر، ونسيمها عنبر، وترابها مسك أذفر، يومها غداة، وليلها سحر، وطعامها هني، وشرابها مري، وجوهرها مضي، لا والله، ترابها عنبر، وحصاها عقيق، وهواؤها نسيم، وماؤها رحيق، واسعة الرقعة، طيبة البقعة، كأن محاسن الدنيا فيها مفروشة، وصورة الجنة بها منقوشة، واسطة البلاد وسرّتها، ووجها وغرّتها"^(٢)

عبر التوحيدي في نصّه عن ولعه وحنينه المفرط إلى بغداد تربته الأولى التي نشأ فيها، وقد وظّف النفي في قوله: ما أنسى لنفي النسيان عن ذاته؛

(١) ينظر: الرسالة البغدادية، ص ١٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٠.

فهو يذكر كل تفصيلة فيها ويحنّ إليها ويشتاقتها، فهي معشقة في ذاكرته مهما كان بينهما مسافة، وقد وصفها بأجمل الأوصاف قائلاً: جنة الخلد/ الأمل المنى/ الغاية القصوى/ معشوقة السكنى/ نسيمها عنبر/ طعامها هني/ شربها مري إلى غير ذلك فكان الوصف لديه أداة طيعة لكثرة ما مُتّع به فيها، فقد ربط ذكرها بكل شيء جميل، وكانت بالنسبة إليه مناه وغايتة القصوى التي يريد الانتهاء إليها وحسب، فأعلانه الحنين عبر التذكر واستدعاء التفاصيل الماضية كان له عظيم الأثر في ترسيخ معاناة الشاعر مع الغربة؛ فكلّ مكان غيرها يفضح غربته، كما وظّف التشبيه في قوله: كأنّ محاسن الدنيا فيها مفرشة، وصورة الجنة بها منقوشة واسطة البلاد وسرّتها فكان التشبيه هنا نابع من صميم الكاتب، عبّر من خلاله عن جمال بغداد وسحرها، وحدّد موقعها لدى المتلقي وكأنّ توظيف لفظة واسطة يستدعي لدى المتلقي مكانتها من قلبه فهي في وسط قلبه متربعة على عرشها لالا يتوانى بين حين وآخر أن يعلن عن حنينه وشوقه إليها الدائمين.

ويقول التوحيدي: " ليت ليلاً بأصبهان طويلاً لليالبي من العراق فدا

أين مسكّ من حمأة، وبخور من بخارٍ وصفوة من قذا

مدينة السلام، وقبة الإسلام، ومعدن الخلافة، ومثوى الرحمة ومحلّ

السجادة، واللّطافة، ومستمتع الأنس والظرافة،

أرض كأنّ ترابها أبداً بماء الورد يسقى

وتموت أنوار الريا ض ونورها ما شيت يبقى

آخر

لهفي على بغداد من منزلٍ كانت من الأحزان لي جنة

كأنني يوم فراقها لها آدم لما فارق الجنة

آخر

لعمرى لقد فارقتها غير طابع

ولا طيباً نفساً بذاك ولا مقر

فيا ندمي إذ ليس تغني نامتي

ويا حذري إذ ليس ينفعني الحذر

وقائلة: ماذا نأى بك عنهم؟

فقلت لها: لا علم لي فاسألني القَدَر" (١)

أفصح التوحيد في نصّه عن شوقه إلى بغداد، وكانت أصبهان غربته التي قاسى فيها ولم يلبث أن يعبر عن شوقه إلى بغداد مسكنه الأول وموطنه، وقد شبّه فراقه لها بفراق آدم للجنة وهذا تشبيه بليغ وعميق جداً يحمل أصدق معاني اللوعة والحنين، فالكاتب هنا شبّه فراقه لمحبوته ومعشوقته الأولى (بغداد) بفراق الجنة لآدم فإنه يصف لنا عبر هذا التشبيه حجم الغربة والوحشة التي حلّت به، فكأنّه خرج من بغداد (جنّته) التي كان ينعم بالعيش فيها إلى عالم موحش لا أنس فيه ولا صلة (أصبهان)، بالتالي يعلن فقدانه الأمان والاستقرار بمجرد مغادرته لها، كما أعلن عبر قوله: لقد فارقتها غير طابع؛ أنّ المفارقة لم تكن اختيارية بل مرغماً، ومجبوراً وهذا ما أوجت به الحال المتجسدة في قوله: غير طابع؛ أي مرغماً، فثنائية بغداد والغربة ظهرت في الرسالة البغدادية بشكلٍ جليٍّ والرسالة بأكملها قامت على هذه الثنائيات، " لاحظ أن عدداً كبيراً من الوظائف تشكل مزدوجات أو ثنائيات ضدية؛ أي إنّ لكل وظيفة تقريباً نقيضاً يمثل تجاوزاً أو حلاً له؛ فالتحريم يقابله الانتهاك، وحسن النقص يقابله إشباع النقص، وهكذا أي إن

(١) الرسالة البغدادية، ص ١١٠ - ١١١

الحكاية تنظم على صعيد بنيتها انتظاماً ثنائياً ضدياً^(١)، وقد كان التوحيدي يعلن عن شوقه إلى موطنه الأول في كل حين وآخر عبر التذكر، واستدعاء التفاصيل الدقيقة التي كانت ترفل بها حياته قبل الرحيل، فالغربة ليست جسدية وحسب بل نفسية وروحية.

وفي ختام الرسالة نَلَحَظُ انقلاب المفاهيم؛ إذ تحوّل مدحه لبغداد إلى ذم، وتبدّل الذم لأصبهان إلى مديح وإطراء، يقول: "ويستدعي في خلال ذلك ماء ويشربه، ويقول: والله، إنّي أظلم أهل أصفهان في أقوالي، عمّر الله أصفهان، ماؤها الماء العذب، وجليدها البلور الرطب، ثمّ - والله - أوانيها - ومغانيتها"^(٢). تتجلى في خاتمة الرسالة ملامح انزياح دلالي لافت يتمثل في انقلاب الثنائيات الضدية، ولعل هذا التغير في بناء صورة بغداد وصورة أصفهان يعود إلى إلى الأشخاص الذين التقى بهم في بغداد وأصفهان ولما كان العميد والساحب بن عباد سخر من أصفهان وحاول أن يضفي ملامح السخرية والهزل على هذا المكان ولما عاد على إلى بغداد أيضاً التقى في بعض الشخصيات فكانت وراء السخرية من بغداد.

المكان المفتوح/ المكان المغلق:

يعدّ المكان في الرسالة البغدادية "عنصراً أصيلاً ومكوّناً أساسياً لا يمكن التغاضي عنه أو إهماله في دراسة النص؛ إذ إن الشخصيات كلها تتحرّك في حيّز مكاني والأحداث لا بدّ لها من مكان تقع فيه، كما أن المكان لا يعدّ عنصراً تزيينياً يأتي لتحقيق مآرب جمالية فحسب بل يأتي كمكوّن أساس تفقد الحكاية رؤيتها الكلية وبنيتها الدلالية بدونه ليبدو النص ناقصاً أو

(١) الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، مجلة فصول، مصر، ع: ١-٢، ١ مارس، ١٩٨٧م، ص ٢٦.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٣٠٠

مبتوراً" (١) كما يمكن أن يغدو المكان هو العمل كلّهُ والمكان في الرسالة يتجسّد من خلال اللغة فهو مكان لفظي يختلف عن الأمكنة الخاصة السينما والمسرح أي الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع فوجوده ذهني متخيّل ترسمه الكلمات المطبوعة في الكتاب.

كما يرتبط المكان ارتباطاً وثيقاً بالإنسان فهو موطنه الأول وموضع استقراره ويمثّل جزءاً من هويته؛ إذ تعكس هوية الإنسان ماهية وطريقة ومغزى وجودهما في المكان، مكاني هو مرآة أناي، مكاننا هو ما نحن عليه، وحين تريد التعرف على مجتمع ما فأحد معاييرك هو النظر إلى مكانه، مكانه هو صورته، صورة نفسه والتجسيد الحيّ لهويته لرؤيته لنفسه والعالم لكيفية تدبير موقعه في العالم وأخيراً: لدرجه رقيّه وانحطاطه (٢)

فالمكان في الرسالة تشكّل من تزواج مكانين الأول فضاء محدد مقيد، والآخر مفتوح فهو يرويها في مكان محدد وهو: البيت ويتزامن هذا المكان مع زمن محدد هو: (يوم وليلة)، وبنية المكان المفتوح وصف بغداد ومحالها وأسواقها، وحالها، وهذا الانفتاح يتلاءم مع سعة الزمن الماضي الذي كان قادراً على استيعاب وقفات مكانية متنوعة في ضوء الامتداد الزماني، يقول:

" وحبابة هذه التي ذكرت حالها وغناءها، كانت تنوح أيضاً في الكرخ، وظلّت واحدة لا أخت لها، ولا نظيرة، آنس الله المجلس والحاضرين، وأعاذهم من كلّ سوء، والناس تهالكوا عليها وعلى نوحها، بالعراق، وكان

(١) بنية النص السردى: حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص١١٣

(٢) ينظر: المكان والهوية والاعتراب: سعد محمّد رحيم، مجلة الأديب العراقي، ع٩، خريف ٢٠١٤م، ص١٨

قدم بغداد خراساني، من أهل شاش، فاشتراها بثلاثين ألف درهم عزيّة، وخرج بها إلى المشرق، وقيل: إنها لن تعيش هناك إلاّ دون سنة لكد لحقها، وهوى لها ببغداد ماتت منه" (١).

فالجارية هنا اسمها حبابة تشكل التضاد وفق ثنائية الزمان والمكان تتحدث عن جارية وزمن ماضي وهو متصل بالحاضر "وأنا رأيت لها أختاً يقال لها صبابة، وكانت في الحسن والجمال فوقها، وفي الصنعة والحنق دونها، وزلزلت هذه بغداد في وقتها، ولم يكن للناس إلا حديثها، في نوادرها، وأجوبتها الحاضرة، وحدة مزاجها، وسرعة حركتها، بغير طيش، ولا إفراط" (٢) وقد تحدث الجرجاني عن الدور الوظيفي المهم الذي تؤديه تقانة التضاد في خلق المعاني، وتشكيل الثنائيات التي لا شك لها أثرها النفسي في المتلقي قائلاً: "هل تشكّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمُعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص المماثلة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من العجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين" (٣).

مثل التوحيدي عبر نصّه حالة واجه بها سخريته اللاذعة إزاء التردي الذي شهده المجتمع العباسي آنذاك هذا المجتمع الذي بني على التناقضات في اللهو والمجون، والحالة الطبيعية، وهذه التناقضات في المجتمع تتوافق مع تناقضات شخوص الحكاية وأولها التوحيدي إذ تجد فيه الورع الماجن،

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١٣٢.

وتارة الشيخ المتضلع في عبادته، يبدأ قصته بالحديث عن رجل متزمت متشدد ولكن المفاجأة عندما يسقط عنه القناع ويبرز في صورة الماكن الداهي، وقد نسج رسالته معتمداً على المفارقة التي هي: " لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي ذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً عنده"^(١)، وقد تحقق عنصر المفارقة على صعيدي اللفظ والتركيب، وكان أثر دور مميز في إضفاء جمالية، وخلخلة الثابت وتحويل المعنى إلى النقيض.

وفي وصف وعرض أسماء سوار بغداد يقول التوحيدي: "قَبَّحَكُمُ اللَّهُ، أَحَاكَمَكُمُ إِلَى شَاهِدٍ مِّنْصَفٍ، إِلَى السَّمْعِ، فَأَتَكَلَّمُ أَوَّلًا فِي الْأَسْمَاءِ، إِلَى أَنْ نَصِيرَ إِلَى حَقَائِقِ الْمَعَانِي فَنَتَكَلَّمُ فِيهَا، فَأَبْتَدِئُ مِنْ بَغْدَادِ وَأَصْفَهُانِ، بِأَسْمَاءِ سَوَادِهَا وَضَيَاعِهَا ثُمَّ بِأَسْمَاءِ مَحَالِّهَا، وَبِقَاعِهَا، هَلْ تَسْمَعُ فِي سَوَادِ أَصْبَهَانَ مَا يَشْبَهُ الْبَرْدَانَ، وَالرَّازَانَ، وَالنَّهْرَوَانَ، وَحُلَوَانَ، وَصَرِيفِينَ، وَأَوَانَ، وَعَكْبَرًا وَكَلَوَاذًا، وَقَطْرَبِلَ، وَبَادُورِيَا، وَالْأَنْبَارَ، وَالْدُسْكَرَةَ، وَبَاعْقُوبَا، وَشَهْرَابَانَ، وَدُرْزِيْجَانَ، وَبَصْرَى، وَدَجِيلَ، وَالنَّيْلَ، إِنَّمَا أَسْمَعُ فِي سَوَادِكُمْ"^(٢) " هل أسمع - بالله عليكم في محال أصفهان ما يشبه إن شئت من شرقي بغداد الرصافة، باب الطاق، سوق يحيى، شارع البردان، درب الريحان، درجة يعقوب"^(٣)، مما تقدّم نلاحظ أن ذكر الأسماء يشير إلى انتماء سرده إلى الواقع، فهو يحدّد الموقع والمكان بدقة وبالتالي يجعل سرده واقعياً، وكأنه حاصلٌ في زمان ومكان محددين، هذا التحديد أكسب رسالته الواقعية في

(١) المفارقة، د. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مصر، مج ٢٧، ع: ٣-٤، ١٩٨٧م، ص ١٣٢

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٩١-٩٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٤-٩٥

مواضع بعينها وأخرجها من نطاق التخيل، وهذا يدلّ على براعة التوحيدي، وقدرته على توظيف المكان بما يخدم السرد أولاً، ويقربه من الواقعية ثانياً.

وكان للثنائيات الضدية الأثر الواضح في اظهار المفارقة، واستطاع من خلالها أن يبني صوراً فنية تمور بالسخرية والتهكم من الواقع المعيش، فكانت الثنائيات الضدية المبنية على عنصر المفارقة جديرة بالدراسة والتحليل للوقوف على أبرز التقانات الموظفة في الرسالة، وتجلياتها.

المفارقة من خلال الثنائية الضدية (الجدّ والهزل) قال التوحيدي في وصف ذلك الشيخ الذي تارة وصفه حقيقة وتارة سخر منه فالبياض في ثيابه حقيقة بيد أنه يخفي وراءه سواداً عبر النية فمازج بين الجد والهزل والسخرية من هذا الشيخ الذي ثيابه أنظف من نواياه: " ما أنظف ثيابه، وأوسخ إهابه، لولا بياض الثياب، حسبته من الكلاب، كأنه كنيف محصّص، أو بعر مرصّص، وذا الآخر من هو؟ كأنه صورة على باب حمام "(١)

استعمل التوحيدي أسلوب الهزل والسخرية كمتنفس ضروري لتحقيق التوازن الروحي؛ فكانت السخرية والقصص المأجنة وسيلة حاول من خلال الهروب من واقعه الذي يمور بالضغطات والتحديات، ومن مجالس البلاط الخانقة إلى واقع آخر يرسمه عبر مخيلته، وبيتغي أن يكون منتمياً إليه، فههدف التوحيدي من خلال المراوحة بين (الجد/ الهزل) تعرية صورة واقعه، وفضحه، عبر تقنية السخرية والتهكم منه، وظهر تماهي التوحيدي مع أسلوب الجاحظ عبر اتباعه ذات الأسلوب والمنهج في إمتاع القارئ عبر تنقله المتعمّد بين فنون القول، فالسخرية تجسّدت في نصّه بوصفها "استراتيجية خطاب مقموع يتناول به المقموع قامعه، وينزع عنه برائته، وذلك

(١) الرسالة البغدادية، ص ٥٨.

على نحو يخلع عن القامع أقنعتة المخيفة، ويحيله إلى من يمكنه مقاومته والانتصار على أدوات قمعه التي تحطم مع بسمة السخرية الماكرة التي هي نوع من المقاومة بالحيلة"^(١)؛ فصورة الشيخ في نصّ التوحيدي لم تكن كالشائعة المعروفة بل استعان بالمفارقة بين ثنائية الجد والهزل في تشكيل صورته الجديدة التي اتسمت بسمات مغايرة لتلك الصورة المألوفة.

وقد نسج التوحيدي صورة رجل يكاد يموت جوعاً لكنه امتنع عن الأكل من قبيل التطرّف قال: "ودخل عليه يوماً فتى من مشاقيع بغداد، في الشتاء، بغير جبّة، بغلالة، فاحتبسه على غنائها، وكانوا قد أكلوا فعرض عليه عرضاً سابرياً الطعام، وامتنع من الأكل تطرفاً، وهو في الموت من الجوع فلحظته الجارية وفطنت لما به، فقالت لصاحبها من جانب دقّها: بالله عليك استدع لهذا بشيء يأكله، وإلا صار خراه جلنجبين معسل، ولما تناهى بالفتى السكر وبرد عليه الليل جعل يرتعد من البرد ويصرّف أسنانه، وهو في غلالة قصب، فقال وهو في تلك المحنة للجارية: أشتي أن أعانقك، فقالت له: يا مدبر، أنت إلى تعانق جبّة أحوج منك إلى عناقي"^(٢)؛ فالمفارقة تكوّنت في نصّ التوحيدي من الجمع بين ثنائيتين متناقضتين أو رغبتين رغبة في الأكل، أو جوع شديد، وامتناع عنه، ويمكننا أن نطلق على هذه المفارقة أو الثنائية بالإقدام والإحجام.

ظهرت المفارقة المبنية على ثنائية(الظاهر/ الباطن) في رسالة التوحيدي بشكل واضح في شخوص الرسالة إذ أظهر عبرها التوحيدي التناقض الحاد بين صورة المظهر الاجتماعي المنمّق، وصورة الحقيقة المناقضة يقول

(١) سخرية المقموع، جابر عصفور، مجلة الأدب العربي، ع/ ٤، مارس ٢٠٠٩م، ص ٧٦.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٢٣١.

التوحيدي: "كان هذا الرجل المجلى يُعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمر وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عيناه كأنه ينزر بهما من زجاج أخضر، تبصّان، كأنهما تدوران على زئبق، عياراً، نغاراً زعاقاً، شهاقاً، طفيلياً، بابلياً، أديباً عجيباً، رصافاً، قصافاً، مداحاً، قداحاً، ظريفاً سخيلاً نبهياً سفيهاً، قريباً بعيداً، وقوراً حديداً مصادقاً مماذقاً مسامراً، مقامراً، لوطياً، شكاراً طنازاً"^(١) إنَّ الثنائيات الضدية في نص التوحيدي تتطوق بالمفارقة العجيبة في شخصية هذا الشيخ الذي وصفه لنا في مواضع من الرسالة بالشيخ الجليل وتارة بالمراوغ، وفي مواضع معينة يظهر التناقض في الموضع ذاته إذ قدم صورة لرجل بلحية بيضاء لكن باطنه لا يمت للهداية بشيء فقد جمع هذا الشيخ الجليل المتناقضات، (رصاف/قصاف)، (مداح/قداح)، (ظريف/سخيف) (نبه/سفيه)، (قريب/بعيد) إلى آخره فالتوحيدي جمع في نصه الثنائيات الضدية ووظفها في خدمة غرضه وهو التهكم والاستهزاء والسخرية فكانت الصورة المتضادة بنية فاعلة في خلخلة الثوابت، وتحقيق الغرض، فالمفارقة التي هي: "صيغة بلاغية بالدرجة الأولى.... أن يقول المرء عكس ما يعني، أو أن تقول شيئاً، وتعني غيره، أو المدح من أجل الذم أو الذم من أجل المدح، أو الهزء والسخرية، وقد استعملت الكلمة أيضاً لتفيد الرياء حتى لا يقع منه في باب المفارقة، وتخفيف القول والمحاكاة الساخرة"^(٢) ولدت في نص التوحيدي فضاءً مميزاً جذب انتباه المتلقي بالدرجة الأولى لكثرة التناقضات والمفارقات فيها، وحقق جمالية لا تتأتى بغير هذا الأسلوب؛

(١) الرسالة البغدادية، ص ٤٦ - ٤٧.

(٢) موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للنشر والتوزيع، العراق، ٢٠٠٠م، مج ٤، ص ٢٨.

فكتابات التوحيدي استمدت مشروعاتها وأحقيتها من خرقها للثوابت المتعارف عليها شكلاً ومضموناً في الكتابة النثرية في القرن الرابع الهجري والزمن الذي قبله، واتسمت بنقدها الواضح واللادع لبعض روادها.

ومنه أيضاً قول التوحيدي في وصف رجل لا يألفه، ويسخر ويتهكم منه عبر اللغة الماجنة قائلاً "أنتن - والله - من هدهد ميت، في جورب عفن، أبرح من ثقل الدين، وأمرّ من وجع العين، اسمه أحمد اللاق، أو محمود الرويدشي، أو حسن الكرجي"^(١) فظاهر هذا الرجل ليست كالباطن وقد تجلّى ذلك عبر المفارقة التي أحدثها التركيب، فنظم التوحيدي تراكيب تمرور بالسخرية مرتكزة على عنصر المفارقة الذي هو: "بنية لغوية مراوغة ومناورة عقلية ذات بناء فني وأسلوب عالي المستوى قادرة على تغيير مسار المعنى الظاهري إلى نقيضه فتتلاعب بشعور المتلقي مثيرة فيه الانفعال الذهني والعاطفي لتدفعه لإيجاد المعنى الباطني لها"^(٢) فاستعمل التوحيدي أنتن الصفات ونسبها إليه، وهذا القبح الذي اعتري الشخصية الموصوفة نقل التوحيدي عبره مشاعره إزاءه فابتدأ بإسباغ عليه صفة أنتن بل بالغ وقال: أنتن؛ أي أغرق في وصف نتنه فهو أنتن من هدهد ميت وهذه المبالغة أفادت تصوير قبحه على درجة أعلى من المعتاد، وهو أيضاً: أبرح وأمرّ فأسماء التفضيل هنا وظّفت بما يتناسب مع السياق الكلامي فجاء بالألفاظ التي تخدم غرض السخرية والتهكم من الطرف الآخر، فالغاية التي تنتج عن هذا الأدب الساخر يمكننا حصرها في جانبين الأول منهما تصحيحي، والآخر جمالي "الهدف الأول للأدب الساخر هو هدف تصحيحي سواء

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٢٤.

(٢) المفارقة في القرآن الكريم، أسعد مكي داود الخفاجي، إشراف: عباس محمد رضا البياتي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية التربية، العراق، ٢٠١٠م، ص ١٨.

على المستوى الأخلاقي أو المستوى الجمالي ويختلف في لهجته وتوجهه ومنهجه عن كل أسباب التعبير أو الرفض أو الهجوم أو التقليل من شأن الموضوع المطروح لسهام الكاتب، أو المتحدث بأسلوب مباشر، وأحياناً فج^(١) وبالتالي تجلّت ثنائية الظاهر والباطن كأداة نقدية وسردية فككت التناقض الصارخ بين الادعاء الاجتماعي والواقع السلوكي، وبين القداسة والمجون في مجتمع بغداد خلال القرن الرابع الهجري. فشخصية البطل نفسها ليست مستقيمة بل هو كائن ممزّق بين عالمين: ظاهرياً يتسم بالوقار والوعظ والأدب، وباطنياً ينطوي على المجون والتهتك والابتذال اللفظي والنزوع نحو السخرية والتهديم الأخلاقي.

ومن المفارقات ما ظهر إزاء توظيف التوحيدي لثنائية (الجد/ الهزل) قال التوحيدي: "وقيل لهذا الاعرابي: كيف أكلك للراس؟ فقال: أفكّ لحبيه، وأبخص عينيه، وأكشط خديه، وأرمي بالمش إلى من هو أحوج مني إليه.

قيل له: أنت أحقق من رُبّع

فقال: وما حمق الربع؟ والله، إنّه ليتجنب مطلوح العراء، ويميّز مساح الأكلاء، ويرأح بين الأطباء، فما حمقه يا هؤلاء"^(٢)

تمثّل ثنائية الجد والهزل إشكالية فلسفية برزت الثنائية لدى التوحيدي ووظفها في نصّه كأداة ذكية لتمير النقد الاجتماعي والسياسي، ليتحول الهزل لديه إلى وسيلة عميقة لتحقيق الجد وغايات الإصلاح، كما وظّف الجد لبثّ النقد اللاذع وضح العيوب الاجتماعية وغيرها، ففي نصّ التوحيدي

(١) الأدب الساخر، د. نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١٠.

(٢) الرسالة البغدادية، ص ٢٩٧.

وظّف الهزء والسخرية لفضح عراء وجهل الطرف الآخر، أو للسخرية والاستهزاء من شخصه وتجلّى ذلك في قوله: وأرمي بالمخ إلى من هو أحوج مني إليه، هذا التركيب غرض التوحيدي منه السخرية والاستهزاء من الشخص المخاطب.

- وفي قوله أيضاً: "من يكون هؤلاء السادة ندماءؤه، وأصفياءؤه وأخلاؤه، أيش يقال فيه، وحياتي ما ألف الداماني مثلكم، في السما ملك اسمه القفندر، يؤلف بين الأشكال أبصر بعضهم ببغا، وغراباً، وبوماً في موضع واحد فعجب من اتفاقهم، وتأمّلهم فإذا الغراب أعور، والببغاء أعرج، والبوم مكسور الجناح، فقال: إنما جمعكم العاهة"^(١).

استعان التوحيدي بالطيور مثل: الغراب والببغاء، والبوم لغرض تقريب صورة هؤلاء السادة الذي أراد من خلال تشبيههم أن يهزل ويسخر منهم فبينهم بون وفرق شائع، ولهم شبه من الطيور أنفة الذكر فالجد برز من قرب الشبه بينهم وبين تلك الطيور في مواضع بيد أن السخرية تجلّت في قوله: إنما جمعكم العاهة، فهو يصور هؤلاء السادة ويسخر منهم فالغراب تظاهر بأنه أعور أي بعين واحد لقنع الملك بأنه لا يرى جيداً لكنه يختلس النظر ليراقب كلّ شيء ويثبت دهاءه، أما التظاهر بعرج الببغاء لكي يعفي نفسه عن المشي والطيران أي إثبات العجز، أما البوم فتظاهر بأنه مكسور الجناح أي عاجز عن الحركة، وفي النهاية انكشف السر للجميع وتبين أن الغرض من هذه العيوب المصطنعة التهرب من المسؤوليات، وكشف مكرهم وخداعهم بدلاً من الذكاء الفعلي، والرباط المشترك بينهم هو العاهة.

(١) الرسالة البغدادية، ص ٨١.

وقال التوحيدي أيضاً: "ما من شيء - والله - حسن محمود، إلا وفيها منه شبه أو معنى موجود، لها من البدر كلفه، من الدر صدفه، ومن الدينار قصره وصفرت، ومن السحاب ظلمته، ومن الورد شوكته، ومن الحمار صوته ونهيقه"^(١).

وقد برز في رسالة التوحيدي مزجه بين أسلوبَي المدح والذم كأداة للسخرية والنقد الاجتماعي؛ إذ وظّف التوحيدي تقنية تأكيد المدح بما يشبه الذم والعكس بشكل تهكمي للتلاعب بذهن المتلقي فنجد تارة يورد صفة ظاهرها الذم لكنها تحمل في طياتها معنى المدح، أو يمدح شخص أو مدينة لينقلب المديح في نهاية المطاف إلى هجاء، وذم ونقد لاذع في بعض الأحيان، ففي نصّه ابتدأ بقوله: ما من شيء حسن محمود إلا وفيها منه شبه فهذه العبارة تستدعي أن يندرج بعدها سلسلة من صفات المدح لهذه الشخصية الموصوفة بيد أن التوحيدي عرض بعدها صفات مذمومة فشبهها بالحمار والرابط المشترك بينهما: النهيق، والصوت المرتفع، وأيضاً استحضر صورة الورد التي ينبغي أن تكون المرأة مشبهة بها من قبيل إضفاء الجمالية بيد أن التوحيدي قلب الدلالة فشبهها بالورد ولكن في وخزه وشكه وليس بحسنه وجماله، وهذا الذمّ رسمه التوحيدي بصورة كاركاتورية كانت الأشياء المادية فيها مادة رئيسة في تشكيل الصورة البصرية تارة، والذهنية تارة أخرى.

ثنائية (زمن محدد/ غير محدد):

في رسالة التوحيدي البغدادية يتمازج لدينا زمانان الأول منهما محدد والآخر غير محدد وهذا التضاد ينجم عنه خلق فضاء مائز يتسم بالبعد

(١) الرسالة البغدادية، ص ٢٠٦ - ٢٠٧.

الدلالي والجمالي عبر تحليل المتلقي لهذا التضاد والوقوف على الجمالية الكامنة وراءه، والزمان هو: التعالق بين الفضاء وبقية عناصر ومكونات السرد الأخرى، خاصّة وأن الزمان يعدّ من أبرز العناصر بعد الفضاء لما له من أهمية في بناء ورصد الأحداث؛ فالفضاء هو المسافة بين نقطتين، في حين أن المكان هو علاقة المسافة بين نقطتين أو أكثر، فالزمن باعتباره امتداداً زائلاً يركز على الفضاء كمكوّن للسرد وطرائقه في ممارسة العملية السردية، ومكوّن الشخصيات وعملية تفاعلاتها واقتربها^(١).

يعدّ الزمن المؤطر للأحداث فهو يقوم على عمل هيكلية وأساس متين لبناء السرد في الرسالة البغدادية، وهو "الزمن الذي يبقى عند البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما يحويه من موضوعات اجتماعية، إنّه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري الآن ولذلك فإنّها تروى بصيغة الحاضر ويكون هذا الزمن عبارة عن غلاف خارجي لكامل الرواية"^(٢)؛ كما أنّ الوقوف على سيروية محددة من الزمن يعدّ أكبر تحدياً يواجهه المتلقي والسارد معاً، نظراً لتباين مجالاته وتعدّد مفاهيمه "إن الزمن أو الزمان هو الدهر وقيل هو مظهر من مظاهر الكون بمعناه الفلسفي"^(٣)، فالزمن المحدد يتجلى في حكاية وسرد أبي القاسم في يوم وليلة وهنا نفصل بين زمن الحكاية الحقيقي وزمن السرد في النصّ الذي يعدّ أطول.

(١) شعرية الخطاب السردية: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١،

٢٠٠٥م، ص٦٨

(٢) دراسة في روايات نجيب محفوظ: مصطفى تواتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،

د.ت، ص١٠٩

(٣) أصداء دراسات أدبية نقدية دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م،

ص١٢٥

ولننظر في قول التوحيدي: " وإذ قدّمت هذه الجملة، فأقول: هذه حكاية مقدّرة على أحوال يوم واحد، من أوله إلى آخره، وليلة كذلك، وإنما يمكن استيفائها واستغراقها في مثل هذه المدة، فمن نشط لسماعها ولم يعدّ تطويل فصولها وفضولها كلفة على قلبه، ولا لحنًا يردّ فيها من عباراتهم، قصور معرفة يعيرني بها، لاسيّما مع انتهائه منها إلى الحكاية البدوية الأدبية التي أردفتها بها، وتبع قول أحد البلغاء: ملح النادرة في لحنها، وحلاوتها في قصر متنها، وحرارتها حسن منقطعها، تكلفت له من البسط جهده المتعب عليّ، وغيره المتع له"^(١)؛ فالراوي ميّز بين زمنين: الأول منهما زمن وقوع الحكاية، والآخر زمان السرد الذي هو أطول؛ فزمن السرد أطول من زمنها الحقيقي، وهذه المفارقة ولّدت فضاءً مائلاً للنص "إذ تجمع جملة علاقات زمانية ومكانية فعلية بأزمنة مختلفة فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازي فتغني النص وتعدّد إمكانات الدلالة فيه، ووفرة الثنائيات في النصّ الأدبي دليل انسجام إيقاعه، وانفتاحه على أكثر من محور"^(٢)، فكانت رسالة التوحيدي تتسم بغناها الثنائيات الضدية التي تولّد المفارقة، وتبعث الجمالية في النصّ.

خلاصة الفصل الثالث:

يتضح من دراسة الفصل الثالث أن الصورة الساخرة في الرسالة البغدادية تشكّلت من مجموعة من التقنيات المعجم والأساليب اللغوية والثنائيات الضدية، وأسهمت في إبراز البعد الساخر وتعميق دلالاته. وقد أدّت المعجم واللغة، بما اشتملت عليه من وصف وحوار ومبالغة وتصوير حسي، دوراً بارزاً في بناء السخرية وكشف عيوب الشخصيات والمواقف.

(١) الرسالة البغدادية، ص ٤٤.

(٢) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، ص ١٦١ - ١٦٢.

كما أسهمت الثنائيات الضدية في توليد المفارقة، من خلال الجمع بين المتناقضات، مثل: بغداد وأصفهان، والغنى والفقر، والمكان المفتوح والمكان المغلق، مما كشف التناقضات الاجتماعية والإنسانية في النص.

وبذلك خلص الفصل إلى أن تقنيات الصورة الساخرة عند أبي حيان التوحيدي لم تقتصر على تحقيق الإضحاك، بل تجاوزته إلى النقد والكشف عن التناقضات وتعميق الداليتين الفنية والفكرية للنص.

A decorative black and white border with ornate floral and scrollwork patterns in the corners and along the sides.

الخاتمة

الخاتمة ونتائج البحث

في ختام بحثنا هذا نحاول أن نشير إلى أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ونحاول أن نجملها بالنقاط الآتية:

١. تعدّ المرجعية الدينية من أعمق المرجعيات الثقافية وأكثرها تأثيراً في ثقافة العصر، إذ وظّف التوحيدي واستعان بمكونات دينية بهدف تسليط الضوء على الشخصيات والنيل والسخرية منها، ونلاحظ في توظيفه للنصّ القرآني في بعض المواضع كان توظيفاً سلبياً لغرض إظهار الصورة الساخرة، كما نلاحظ أنه استعان بجزء من الآية وهو موضع الاستشهاد ولم يوظفها ككل، كما أنّه زجها في حديثه بطريقة الدمج بين نصّه والنصّ القرآني في بعض المواضع.

٢. شكّلت المرجعيات الأدبية في رسالة أبي حيان التوحيدي رافداً مهماً من روافد الإبداع؛ إذ نجده وظّف الشعر والنثر فيها لغرض تقرير المعنى، وإكمال فكرته أو صورته الساخرة وكان للشعر نصيب وافزّ فيها ارتكز عليه التوحيدي في تشكيل صورته التهكمية الساخرة، فأبرز الصورة عبر تشكيل صور خيالية واستعارات أو مفارقات درامية هدفها السخرية.

٣. وظّف النثر في رسالته متجسداً بالأمثال ومأثور كلام العرب وقد شغلت حيزاً لا بأس به من رسالته، وقد حمل النثر الفني معاني التهكم والسخرية فقد وظّف الأمثال البغدادية والكنيات الساخرة التي تعكس أسلوب الحياة، واستطاع أن يظهر الصورة الساخرة بطريقة فنية تعتمد على مرجعية المتلقي وقدرته على استنباط المثل وربطه بالغرض.

٤. استعان التوحيدي بالصور البيانية (الاستعارة، والتشبيه، والكناية) في بناء وتشكيل صورته الساخرة، ووصف أحوال الناس، وحياتهم، وعاداتهم وتقاليدهم؛

فكانت تلك الأساليب أدوات طيبة لديه استطاع من خلالها أن ينقلنا إلى عوالم أخرى، لكون الوسائل أنفة الذكر وُظِّفت لغرض آخر مغاير لما أُلْفناه في الشعر وهو الاستحسان والمدح، وغيرها من الأغراض بل انتقل بنا التوحيدي إلى تجربة مغايرة تمور بالسخرية والنقد اللاذع والتهكم موظفاً أساليب البيان في تشكيل هذه التجربة، وتسليط الضوء على الواقع معلناً رفضه له، وتمردّه عليه، ففَضَحَهُ موظفاً أساليب غير مباشرة؛ كالاستعارة، والتشبيه، والكناية، والغرض الرئيس من توظيفها هو: الدعوة إلى الثورة على هذا الواقع ودحضه بشتى الوسائل.

٥. عززت التشبيهات واقعية الوصف وجعلت القارئ كأنه يرى ويسمع أو يتذوق ما يصفه التوحيدي، مما يجعل التشبيه الحسي ركيزة أساسية في أسلوبه الوصفي اعتمد على التشبيه المجمل أكثر من غيره، ويعدّ حضوره هو والتشبيه التام الأركان هو الأبرز في الرسالة البغدادية.

٦. كانت الاستعارة المكنية في الرسالة البغدادية أكثر حضوراً من الاستعارة التصريحية واستعان بها التوحيدي في تشكيل صورته التي تمور بالسخرية والاستهزاء من الواقع أو من مشاهد يرغب في إيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية أبلغ من الطريقة المباشرة.

٧. تعدّ الكناية الوسيلة الأكثر ظهوراً في الرسالة البغدادية؛ إذ وظفها التوحيدي على نطاق أوسع واتخذ منها أداة كشف عبرها عن الواقع، وعمل على فضحه بشتى الطرق، كما أن اتسمت كنيائاته عامة بالسخرية والاستهزاء.

٨. قدّم البحث أربعة حقول دلالية تعدّ من أبرز الحقول المستعملة في الرسالة، والتي شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً وهي: حقل: الزينة والملبس، وحقل المرأة، وحقل الأماكن والمعمار، وحقل الطبيعة، وقد وظّف التوحيدي هذه

الألفاظ المنتمية إلى أحد تلك الحقول لتشكيل مفارقات عجيبة تبرز الانتهاك والفكاهة، وعلى مستوى اللغة وظّف التوحيدي الأساليب الإنشائية الطلبية: (الاستفهام، والأمر، والنداء)، وقد انزاحت هذه التراكيب في الرسالة من معانيها الوضعية المباشرة إلى معانٍ مجازية أبرزها السخرية والتهكم من الواقع، ودعوة إلى الانتفاض عليه.

٩. من أبرز العوامل التي أدت إلى قلب المعنى، وغيّرت الدلالة في الرسالة البغدادية إلى الضد هي: السخرية، والتهكم والهزء؛ إذ أسهمت هذه العوامل في تشكيل النصّ عبر تطويع الأساليب والمفردات لخدمة الغرض العام الذي انبنت عليه الرسالة بأكملها.

١٠. جسّدت الرسالة التضاد الحاد بين المظهر والجوهر كما أبرزت الصراع اللاذع بين القيم الأخلاقية المثاليّة التي يدعيها المجتمع، وبين الواقع الاجتماعي والاقتصادي المليء بالمجون والاحتيال.

١١. وظّف التوحيدي الثنائيات الضدية في رسالته البغدادية للتعبير عن رؤيته للعلاقات القائمة بين مكونات الوجود، وقد كانت هذه الثنائيات في أغلبها تتسم بقدرتها على فضح الواقع والكشف عن ملابساته التي لطالما رغب التوحيدي في تغييرها، وأعلن عن رفضه الشديد لها بطريقة فنية تتسم بطابع السخرية والهزاء اللاذع.

١٢. أدت الثنائيات الضدية دوراً جوهرياً في بناء الرسالة البغدادية، وقد وظّف هذه الثنائيات لخلق مفارقة ساخرة كشف عبرها الصراح والتناقض الحاد بين الظاهر والباطن في المجتمع ومن أبرز تلك الثنائيات التناقض بين المظهر الخارجي المتمثل في الهيبة واللمعة، والجوهر الداخلي المليء بالسخر والمجون.

١٣. وازن التوحيدي عبر الثنائيات الضدية بين الحقائق المجتمعية السائدة والأكاذيب التي اختلقها الشخصية المحورية؛ إذ برز في الرسالة البغدادية

النفاق الاجتماعي بشكل واضح من خلال دمج التوحيدي بين ثنائيتي الصدق والكذب؛ فتارة نجده ينقل الواقع وتارة ينقضه ويقبله رأساً على عقب، كما تبلورت هذه الثنائية في طرافة التوحيدي، وحكاياته التي خلط فيها بين الواقع والخيالي.

١٤. ومن أبرز الثنائيات الضدية في الرسالة هي: (الجد/ الهزل)، و(المدح/ الذم)، الزمن المحدد والآخر غير المحدد، المكان المغلق والآخر المفتوح، فضلاً عن تجسيد التوحيدي لغربته عبر ثنائية (بغداد/ أصفهان) هذه الثنائية التي تكررت على مساحات واسعة من الرسالة، وأفصح التوحيدي عبرها عن انتمائه إلى بغداد موطنه الأول، وكلّ مكان سواها هو غربة (أصبهان).

وآخرُ دَعْوَانَا أَنْ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ



ثبت المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

• القرآن الكريم.

أولاً: الكتب المطبوعة:

- ❖ أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، أحمد أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م.
- ❖ أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات، عبد الأمير الأعم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٤١١هـ/١٩٨٦م .
- ❖ أبو حيان التوحيدي: فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، محمد علي الصباح، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩٠م .
- ❖ أبو حيان التوحيدي، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٥٦م.
- ❖ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٨م .
- ❖ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، مصطفى هدار، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٣م.
- ❖ الإلتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م .
- ❖ أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦م .
- ❖ أحكام صناعة الكلام لذي الوزارتين أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، محمد بن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م .

- ❖ أخلاق الوزيرين (ذم الوزيرين)، أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٢م.
- ❖ أخلاق الوزيرين، أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٢م.
- ❖ الأدب الساخر، نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ❖ الأدب العربي في العصر العباسي، ناظم رشيد، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، الموصل، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.
- ❖ أدبنا المعاصر، طه حسين، دار الآداب، القاهرة، ١٩٥٢م.
- ❖ أساس البلاغة، محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- ❖ أساليب الاستفهام في البحث البلاغي وأسرارها في القرآن الكريم، البلخي، ٢٠٠٧م.
- ❖ الأساليب الإنشائية في العربية، إبراهيم عبود السامرائي، دار المناهج، عمان، ٢٠٠٨م.
- ❖ الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩م.
- ❖ أساليب السخرية في البلاغة العربية، محمد حسن عبد الرزاق، منشورات جامعة بغداد، بغداد، ٢٠٠٥م.
- ❖ الاستعارة في القرآن الكريم: أنماطها ودلالاتها البلاغية، أحمد فتحي رمضان، كلية الآداب، جامعة الموصل، الموصل، ط ١، ٢٠١٦م.

- ❖ الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٧م .
- ❖ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٨م .
- ❖ الإسلام والأدب، محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م .
- ❖ الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م .
- ❖ الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء، عمّان، ط١، ١٩٩٨م .
- ❖ أشتات في الأدب واللغة، إبراهيم السامرائي، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، بغداد، ٢٠٠١م .
- ❖ أصداء الخطاب: بحوث تطبيقية في المفارقة الأدبية، أحمد عادل عبد المولى، دار النابغة، بيروت، ط١، ٢٠١٧م .
- ❖ أصداء: دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م .
- ❖ أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م .
- ❖ أصول النحو العربي، محمد خير الحلواني، الناشر الأطلسي، الرباط، المغرب، ط٢، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .
- ❖ أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م .

- ❖ الأعلام النفيسة، أبو علي أحمد بن عمر بن رسته، مطبعة بريل، ليدن، ١٨٩١م.
- ❖ الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤م.
- ❖ الألسنية العربية، ريمون طحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١م.
- ❖ الإمامة والسياسة، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، مطبعة النيل، القاهرة، ١٩٠٤م.
- ❖ الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٥٣م.
- ❖ الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٥٣م.
- ❖ الأمثال الشعبية ومناسباتها، أحمد إبراهيم محمد الزعبي، دار الكتاب الثقافي، عمان، ٢٠١٥م.
- ❖ أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٢، ١٩٧٩م.
- ❖ إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ❖ أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، جمال الدين عبد الله بن يوسف ابن هشام الأنصاري، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٨م.

- ❖ الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م.
- ❖ البحر الزاخر (مسند البزار)، أحمد بن عمرو البزار، تحقيق: محفوظ الرحمن زين الله، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط١، ٢٠٠٩م.
- ❖ البديع، عبد الله بن المعتز، تقديم: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.
- ❖ البصائر والذخائر، أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
- ❖ البصائر والذخائر، أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
- ❖ البلاغة العربية والتحليل النفسي، أنور عبد الحميد، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
- ❖ البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
- ❖ البلاغة العربية: قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ بلاغة المفارقة في النثر العربي القديم، عبد الرحمن عبد الحميد، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.
- ❖ البلاغة في ثوبها الجديد: علم البيان، بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

- ❖ البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنري بليث، ترجمة: محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٩م.
- ❖ البلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب، وحسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط٢، ١٩٩٩م.
- ❖ بنية اللغة الشعرية في النقد اللغوي: من المعيار إلى التجاوز، بونواله صحراوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م.
- ❖ بنية النص السردي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- ❖ البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
- ❖ تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- ❖ تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط٢، ٢٠١٣م.
- ❖ تاريخ الأمم والملوك، محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ❖ تاريخ التراث العربي، فؤاد سزكين، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٩٩١م.
- ❖ تاريخ الخلفاء، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، مكتبة نزار مصطفى الباز، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.
- ❖ تاريخ المستبصر، ابن المجاور الشيباني، تحقيق: ممدوح حسن محمد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٨م.

- ❖ تاريخ اليعقوبي، أحمد بن إسحاق بن واضح اليعقوبي (ت ٢٨٤هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- ❖ تاريخ اليعقوبي، أحمد بن إسحاق بن واضح اليعقوبي (ت ٢٨٤هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- ❖ تأصيل النص: قراءة في إيديولوجيا التناص، مشتاق عباس معن، دار الكتب، صنعاء، ط١، ٢٠٠٤م.
- ❖ تأويل مشكل القرآن، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٦م.
- ❖ التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم الزملكاني، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي، نسيم راشد الغيث، المكتب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.
- ❖ تجليات توظيف التراث في النثر الفني في الأندلس في عصري الموحدين وبنو الأحمر، محمد علي قريوتي، دار المعزز للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٢٣م.
- ❖ تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
- ❖ التحليل النقدي والجمالي للأدب، عناد غزوان، دار الآفاق العربية، بغداد، ١٩٨٥م.
- ❖ التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، مكتبة المهتدين الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٧م.
- ❖ التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

- ❖ التوليد اللغوي: دراسة وصفية في المستويات والمظاهر (كتاب نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للقاضي التتوخي أنموذجاً)، عبد الله بن أحمد محمد القليبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠١٧م.
- ❖ ثقافة الشاعر العباسي وأثرها في شعره إلى نهاية القرن الرابع الهجري، عامر خلف طعمة، جامعة بغداد، كلية الآداب، بغداد، ٢٠٠٠م.
- ❖ ثلاث رسائل، أبو حيان علي بن محمد التوحيد، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م.
- ❖ الثنائيات الضدية: بحث في المصطلح ودلالاته، سمر الديوب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، كربلاء، ط ١، ١٤٣٩هـ / ٢٠١٧م.
- ❖ جحا العربي، محمد رجب النجار، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.
- ❖ جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ❖ جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
- ❖ جمالية الخبر والإنشاء، حسين جمعة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠١٣م.
- ❖ حاشية الدسوقي على مختصر السعد شرح تلخيص المفتاح، محمد بن أحمد الدسوقي، تحقيق: خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١م.
- ❖ الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٩م.

- ❖ الخريدة والفريدة، أبو منصور محمد بن علي ابن بابي (ت القرن ٥هـ)، مخطوط/ اقتباسات المصادر التراثية.
- ❖ الخريدة والفريدة، أبو منصور محمد بن علي ابن بابي (ت القرن ٥هـ)، مخطوط/ اقتباسات المصادر التراثية.
- ❖ الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ دراسات في الأدب العربي في العصر العباسي، محمد زغلول سلام، دار التقدم، الإسكندرية، ١٩٧٥م.
- ❖ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر والنقد، محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ❖ دراسة في روايات نجيب محفوظ، مصطفى تواتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م.
- ❖ درجة الصفر في الكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م.
- ❖ درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م.
- ❖ دلالات التراكيب، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م.
- ❖ دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ❖ الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، سلوم علي جميل، وحسن نور الدين، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

- ❖ ديوان أبي العلاء المعري، أبو العلاء المعري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١
- ❖ ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس ابن الرومي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- ❖ ديوان أبي نواس، أبو نواس الحسن بن هانئ، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- ❖ ديوان أبي نواس، الحسن بن هانئ الحكمي (ت ١٩٨هـ)، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- ❖ ديوان الشريف الرضي، الشريف الرضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- ❖ ديوان المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٤م.
- ❖ ديوان دعل الخزاعي، دعل بن علي الخزاعي (ت ٢٤٦هـ)، شرح وضبط وتقديم: ضياء حسين الأعلمي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ ديوان دعل الخزاعي، دعل بن علي الخزاعي (ت ٢٤٦هـ)، شرح وضبط وتقديم: ضياء حسين الأعلمي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ ديوان عمر بن أبي ربيعة، عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.
- ❖ الرسالة البغدادية، أبو حيان علي بن محمد التوحيدي، تحقيق: عبود الشالجي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط١، ١٩٩٧م.

- ❖ السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م.
- ❖ السخرية في شعر البردوني، عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ٢٠١١م.
- ❖ السخرية في مسرح أنطوان، سوزان عكاري، المؤسسة العربية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤م.
- ❖ السخرية والفكاهة في النثر العباسي، نزار عبد الله الضمور، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م.
- ❖ سنن ابن ماجه، محمد بن يزيد ابن ماجه، تحقيق: محمود محمد محمود حسن نصار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- ❖ السنن الكبرى، أحمد بن الحسين البيهقي، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- ❖ سنن النسائي، أحمد بن شعيب النسائي، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٨م.
- ❖ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة.
- ❖ شرح المفصل، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ شرح جمل الزجاجي، علي بن مؤمن بن عصفور الإشبيلي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦م.
- ❖ الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٧٢م.

- ❖ الشعر والشعراء، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ شعرية الخطاب السردى، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.
- ❖ الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، رشيد يحيائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م.
- ❖ الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- ❖ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- ❖ الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، عبد الله التطاوي، دار الغريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- ❖ الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٨م.
- ❖ صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، خليل محمد عودة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.
- ❖ الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨١م.
- ❖ ضحى الإسلام، أحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.
- ❖ طبقات الشعراء المحدثين، أبو العباس عبد الله بن محمد ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٨م.

- ❖ طبقات الشعراء المحدثين، أبو العباس عبد الله بن محمد ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٨م.
- ❖ عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، شاعر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٣١١)، ٢٠٠٥م.
- ❖ العطر والطيب، علي محمد سلام، الدار الثقافية، بيروت، ٢٠٠٥م.
- ❖ علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
- ❖ عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ، أحمد بن يوسف الحلبي (السمين الحلبي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- ❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- ❖ فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، محمد بن علي الشوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ❖ فصول في فقه العربية، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٦، ١٩٩٩م.
- ❖ الفكاهة في الأدب الأندلسي، رياض قزحجة، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- ❖ الفكاهة في مصر، شوقي ضيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٩م.
- ❖ الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، شاعر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٣م.

- ❖ الفن ومذاهبه في النثر العربي القديم، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- ❖ فنون التصوير البياني، توفيق الفيل، وزارة الثقافة، قطر، ط٢، ٢٠٠٤م.
- ❖ الفهرست، محمد بن إسحاق ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م.
- ❖ في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
- ❖ في النحو العربي: نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
- ❖ القاعدة النحوية في ضوء علم المعاني: ضوابط وتحليل، محمد خالد الرهاوي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط١، ١٤٤٦هـ/٢٠٢٤م.
- ❖ القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م.
- ❖ قطوف دانية في علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، فلاح محمد الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٥م.
- ❖ كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ❖ الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.
- ❖ الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

- ❖ كُنَايَات الْأَدْبَاء وَإِشَارَات الْبُلْغَاء، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ❖ الْكُنَايَات الْعَامِيَّة الْبَغْدَادِيَّة، عبود الشالحي، مطبعة دار الكتاب، بيروت، ١٩٨٢م.
- ❖ الْكُنَايَةُ وَالتَّعْرِيزُ، أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، تحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- ❖ الْكُنْيَةُ: الْمَعْنَى وَالدَّلَالَةُ، خضر موسى محمد حمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١م.
- ❖ لِسَان الْعَرَب، محمد بن مكرم ابن منظور، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م.
- ❖ لُغَةُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيث: مَقُومَاتُهَا الْفَنِيَّة وَطَاقَاتُهَا الْإِبْدَاعِيَّة، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠م.
- ❖ اللُّغَةُ الْعُلْيَا: النَّظَرِيَّةُ الشَّعْرِيَّة، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ❖ اللُّغَةُ وَالتَّفْسِيرُ وَالتَّوَاصُلُ، مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٩٣)، ١٩٩٥م.
- ❖ الْمَثَلُ السَّائِرُ فِي أدب الْكَاتِبِ وَالشَّاعِرِ، ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢م.

- ❖ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢م.
- ❖ مجمع الأمثال، أحمد بن محمد الميداني، تحقيق: نعيم حسين زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م.
- ❖ مدخل إلى علم اللغة، محمود فهمي حجازي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م.
- ❖ المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الأندلسي في عصري الطوائف والمرابطين، حسين مجيد رستم الحصونة، دار الإسلام، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
- ❖ المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١.
- ❖ مصادر التصوير في شعر ابن زيدون، محمد الهادي الطرابلسي، مركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، تونس، ١٩٧٩م.
- ❖ المصطلح السردى: معجم مصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- ❖ مطالع البدور ومنازل السرور، علاء الدين علي بن عبد الله البهائي الغزولي الدمشقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.
- ❖ معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- ❖ معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
- ❖ معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١م.

- ❖ معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.
- ❖ المعجم العربي لأسماء الملابس من الجاهلية حتى العصر الحديث، رجب عبد الجواد إبراهيم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- ❖ المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
- ❖ معجم الكلمات الدخيلة في لغتنا الدارجة، محمد بن ناصر العبودي، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، ط١، ٢٠٠٥م.
- ❖ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٧٤م.
- ❖ المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، رينهارت دوزي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠١٢م.
- ❖ المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، محمد العبد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- ❖ المفارقة في الأدب العربي القديم، وليد إبراهيم قصاب، دار الفكر، دمشق، ٢٠١٤م.
- ❖ مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.
- ❖ المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت.
- ❖ المفصل في علم العربية، محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان، ٢٠٠٤م.
- ❖ مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

- ❖ مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.
- ❖ الملابس العربية في العصر الجاهلي، يحيى الجبوري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٩م.
- ❖ المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، أنطوان نعمة وآخرون، دار المشرق، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ❖ موسوعة الغوازي للحكم والأمثال والنصائح والأقوال، سعيد بن محمد غوازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م.
- ❖ الموسوعة الكبرى لأطراف الحديث النبوي الشريف، محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٢١م.
- ❖ موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ٢٠٠٠م.
- ❖ النزعة الشعبية في الشعر العراقي في العصر العباسي المتأخر: دراسة نقدية فنية، سدخ زغير، مكتبة الآداب، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م.
- ❖ نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، القاضي أبو علي المحسن بن علي التنوخي (ت ٣٨٤هـ)، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.
- ❖ النص الغائب: تجليات النص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- ❖ نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارن، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ❖ النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧م.

- ❖ نظرية التناص، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- ❖ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، إلفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- ❖ نقد المنهج في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٤م.
- ❖ النقد والأدب، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- ❖ النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.
- ❖ النهاية في غريب الحديث والأثر، مجد الدين المبارك بن محمد ابن الأثير، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٧٩م.
- ❖ الهجاء عند ابن الرومي، عبد الحميد محمد جيدة، المكتب العلمي للطباعة، بيروت، ١٩٧٤م.
- ❖ وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن خلكان (ت ٦٨١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط٦، ٢٠١٣م.
- ❖ يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٠م.

ثانيًا: الرسائل الجامعية

- ❖ خطاب السخرية في ديوان أبي دلالة الأسدي، نوال قرين النذير، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠٢٤م.

- ❖ السخرية في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين، عبد الخالق عبد الله عيسى، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، عمان، ٢٠٠٣م.
- ❖ السخرية في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين، عبد الخالق عبد الله عيسى، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ١٩٩٧م.
- ❖ شعر الفكاهة في العصر العباسي، جهاد عبد القادر، رسالة ماجستير، جامعة البعث، كلية الآداب، سورية، ٢٠٠٩م.
- ❖ صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي الأول، صفاء صالح عبد الحميد، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية، كلية الآداب، بغداد، ٢٠١٩م.
- ❖ المفارقة في القرآن الكريم، أسعد مكي داود الخفاجي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية التربية، العراق، ٢٠١٠م.
- ثالثاً: البحوث المنشورة في المجالات العلمية
- ❖ الآخر في فكر أبي حيان التوحيدي: اليونان فلسفةً وفلاسفةً نموذجاً، محمد همامك، مجلة الدراسات العربية، مج ٤، ع ٢٤، ٢٠٢٥م.
- ❖ آليات السخرية في شعر عبد الله البردوني، محمد مزلياني، مجلة الكلم، المجلد (٧)، العدد (١)، ٢٠٢٢م.
- ❖ البنى السردية في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، أسيل سالم كاظم محمد، مجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية (IJoHSS)، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق، العدد ٤٩، سبتمبر ٢٠٢٣م.
- ❖ التجريب وانفتاح النص في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، المجلد (١)، العدد (٥٧)، ٢٠٢٠م.

- ❖ خطاب السخرية في أدب العرب إبان عصور القوة، كتاف نادية، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، الجزائر، المجلد (١٢)، العدد (٣)، ٢٠١٩م.
- ❖ الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، مجلة فصول، مصر، العدد (١-٢)، ١٩٨٧م.
- ❖ سخرية المقموع، جابر عصفور، مجلة الأدب العربي، العدد (٤)، ٢٠٠٩م.
- ❖ السخرية في التراث العربي، شهيدة العزوزي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، الإمارات العربية المتحدة، السنة ٢٥، العدد ١٠٠، ديسمبر ٢٠١٧م.
- ❖ السخرية في شعر أبي دلالة: دراسة موضوعية فنية، مجلة كلية التربية الأساسية (الجامعة المستنصرية)، العدد (١٢٦)، ٢٠٢٤م.
- ❖ الفصل بين المتلازمات النحوية في مقابسات أبي حيان التوحيدي (٤٠٣هـ): دراسة في المعنى النحوي، باسل محمد محيي الدين إسماعيل، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، المجلد ٤٨، العدد ١٠٧، ٢٠٢٤م.
- ❖ الفكاهة في الأدب العباسي، ودیعة طه النجم، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد (١٣)، العدد (٣)، ١٩٨٢م.
- ❖ الفكاهة والهزل في آثار أبي حيان التوحيدي، مهدي عابدي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، المجلد (٧)، العدد (٢٠)، ٢٠١١م.

- ❖ المرجعيات الثقافية بين المفهوم والتوظيف، حكيمة سبيعي، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد (١٦)، العدد (٢)، ٢٠١٩م.
- ❖ مظاهر التجديد في شعر السخرية والفكاهة في العصر العباسي، أحمد حاتم حامد سعود، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العراق، المجلد ١، العدد ٥٤، ٢٠٢٤م.
- ❖ المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مصر، المجلد (٢٧)، العدد (٣)- (٤)، ١٩٨٧م.
- ❖ المكان والهوية والاغتراب، سعد محمد رحيم، مجلة الأديب العراقي، العدد (٩)، ٢٠١٤م.

Abstract

Abu Hayyan al-Tawhidi, widely recognized as *the philosopher of men of letters and the man of letters among philosophers*, occupies a distinguished position in Arabic prose owing to his intellectual boldness and exceptional ability to portray reality through incisive and penetrating language. His *Baghdadi Epistle (Al-Risalah al-Baghdadiyyah)* constitutes one of the finest manifestations of this satirical spirit. Its purpose extends far beyond eliciting laughter or engaging in superficial invective; rather, it represents a profound act of critical discourse that transcends the temporal boundaries of its historical context. Within this work, the satirical image functions not merely as an aesthetic device but as a magnifying lens through which the deformities of social reality are exposed and the pretensions of Baghdad's self-proclaimed elites during the Abbasid era are laid bare. Consequently, the epistle emerges as both a literary and psychological document, demonstrating how language can be transformed into a powerful instrument of criticism that relentlessly pursues specific social types, depicting them in enduring caricatural forms that have secured a lasting place in the memory of Arabic literature.

The significance of this study lies in its exploration of satire as an analytical instrument that exposes the contradictions between appearance and reality within Baghdadi society. Through this perspective, the study reveals the hypocrisy of the self-aggrandizing social classes and the illusions sustained by the pretentious figures of the period. Furthermore, the importance of the topic stems from its representation of the voice of the alienated and marginalized intellectual. Al-Tawhidi employs satire as a means of asserting his identity against a society that denied him justice and recognition, thereby

endowing the text with profound social and psychological dimensions.

This study also highlights al-Tawhidi's remarkable ability to transform traditional invective from a direct form of insult or condemnation into a sophisticated satirical image constructed through suggestion, eloquent simile, and linguistic condensation. Such artistic strategies substantially enhance the aesthetic and literary value of the text. Moreover, the study contributes to positioning the *Baghdadi Epistle* within its proper literary context as one of the masterpieces of Arabic satirical literature, establishing meaningful connections between the Arab literary heritage and broader global traditions of satirical criticism while underscoring al-Tawhidi's originality in shaping this distinctive literary genre.

Methodologically, the study is organized into an introduction, three chapters, and a conclusion summarizing the principal findings. The introductory section provides the theoretical foundation for the concepts of image and satire, examining both their linguistic and terminological dimensions before formulating the concept of the satirical image and defining its artistic and historical characteristics. It also introduces Abu Hayyan al-Tawhidi as one of the foremost pioneers of this literary mode in the Arabic tradition.

The chapters are organized as follows:

Chapter One investigates the foundational sources of the satirical image in the *Baghdadi Epistle*, examining the influence of religious references-including Qur'ānic verses and Prophetic traditions-as well as the impact of the Arabic literary heritage in both prose and poetry.

Chapter Two analyzes the rhetorical mechanisms involved in constructing the satirical image, emphasizing the role of simile, metaphor, and metonymy in enriching its expressive force and aesthetic effectiveness.

Chapter Three examines the structural and linguistic techniques employed in the text, including lexical selection, stylistic patterns, and the structural deployment of binary oppositions, demonstrating their contribution to deepening the intellectual and artistic dimensions of the satirical image. The study concludes with a comprehensive presentation of its principal findings, followed by a complete bibliography of the primary and secondary sources consulted.

**Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
And Scientific Research
Wasit University
College of Education For Humanities
Department of Arabic Language**



**The Satirical Image in Al-Risala Al-Baghdadiyya by Abu Hayyan Al-Tawhidi
(d. 414 AH)"**

Thesis submitted by the student

Duaa Adnan Ali

**To the Council of the College of Education for Human
Sciences, University of Wasit**

**It is part of the requirements for obtaining a Master's
degree in Arabic Language and Literature**

Under the supervision of Professor

Dr. Haidar Ismail Askar

1448 A.H

2026 A.D