الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

الموضوع:

الصورة الكاريكاتورية في شعر جرير

إعداد الطالب : طيبي حمزة
إشراف: د.نور الدين قدوسي

لجنة المناقشة		
أ.الدكتور	عبد الكريم لطفي	رئيسا
أ.الدكتور	عبو لطيفة	ممتحنا
أ.الدكتور	نور الدين قدوسي	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 2018-2017/1439-1438

إهداء

إلى ينبوع الحنان، ونور الهداية والأمان

إلى الوالدة الرءوم، والأم الغالية

وإلى السيد الوالد الكريم

الحادي إلى البرَ بلطائف قلبه الرحيم، والهادي إلى الخير بسموّ النصح والإرشاد والتقويم

إلى إخوتي الأعزاء، وأسرتي الغالية

مُحَمَّد، علي، أم رتاج، أم جويرية، وأم مُحَمَّد

وللفتية الكرام

رفاق الدرب إلى تحقيق المرام

وطلاب الحق والحقيقة بين الأنام

"علاء"، "نصر الدين"، "عدنان"، "ميلود"، "خليل"

إلى كل من ساهم في نحت شخصية الباحث

وإلى كل عاشق خادم للغة الضاد

إليكم جميعا

أهدي هذا الجهد المتواضع

تشكرات

الحمد لله الموفق لخالص الأعمال، والمرشد لطريق العلم والاجتهاد أن وفقني لإتمام هذا العمل، والصلاة والسلام على معلمنا وقائدنا وقدوتنا مُحَمَّد عليه الصلاة والسلام، فقد روي عنه ما يرويه عن رب العزة سبحانه أنه قال :

﴿ عبدي لم تشكرني إذ لم تشكر من أجريت لك نعمتي على يديه ﴾. صدق رسول الله ﷺ .

- لذا فإن خالص الشكر والامتنان ليقصر دون القيام بحق الوفاء للأستاذ الدكتور: "نور الدين قدوسي"، لقبوله الإشراف على هذا العمل، راجيا من المولى عز وجل أن يجزيه عني خير الجزاء.

- كما يسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لكل من الأستاذين الكريمين : الأستاذ الدكتور : "عبد الكريم لطفي"، والأستاذة الدكتورة : "عبو لطيفة"، لدعمهما لهذا البحث باطلاعهما عليه ونقد مضامينه تثمينا وترشيدا، فلا يسعني إلا أن أبرق لهما بعظيم امتناني، سائلا الله أن يبارك جهديهما ويجزل لهما العطاء في الدنيا والآخرة.

- كما يشرفني أن أُضَمِّن الشكر سرّا قدسيا محفوظا ينضح بالوفاء، ويلهج بالثناء، ويضرع بالفوز والسلامة في دنيا الناس وأخراهم رجاءً ودعاء، لأستاذي القدير والفاضل: الأستاذ الدكتور: "محفوظ سالمي"، الذي لطالما كان عونا كريما وسندا عزيزا ودافعا بي للمضي قدما في هذا المسعى العلمي المبارك، فشكر الله سعيه وجزاه عني وعن طلبته خير الجزاء.

والحمد لله رب العالمين

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ
مدخل : ترجمة حياة جرير	5
الفصل الأول : الصورة والتصوير الشعري	13
❖ المبحث الأول : **ماهية الصورة** أ)- التعريف اللغوي ب)- التعريف الاصطلاحي	15
❖ المبحث الثاني : **أهميّة الصورة ومصادرها** أ)- أهمية الصورة ب)- منابع الصورة	20
❖ المبحث الثالث : **وظائف الصورة ووسائلها** أ)- وظائف الصورة ب)- وسائل الصورة	24
الفصل الثاني: فن التصوير الكاريكاتوري في الصورة الشعرية عند جرير	28
❖ المبحث الأول : **الكاريكاتير مفهوما وتاريخا** أ)- مفهوم الكاريكاتير ب)- تاريخ الكاريكاتير	30
❖ المبحث الثاني : **علاقة الأدب بالتصوير الكاريكاتيري** أ)- الأدب الساخر كرافد موضوعاتيّ لفنّ التصوير الكاريكاتيري ب) علاقة الصورة الشعرية بالرسم	35
❖ المبحث الثالث : **دراسة تحليلية للتصوير الكاريكاتيري في شعر جرير**	48
خاتمة	69
قائمة المصادر والمراجع	71
ملخص	/

مقدمة

باسم الله الجليل الأكرم، الذي علم بالقلم، علّم آدم الأسماء التي لم يكن يعلم، والحمد له عز وجلّ أن هيأنا لتلقي العلم وأنواره، حمدا ينبثق من بركات إيجاده على بدائع صنعه وكمالات إعداده، مستشرفا لفيوضات توفيقه وإمداده، والصلاة والسلام على خير رسول ومعلّم أتمّ به آخر بشائره ورسالاته، وفجّر له من معين الوحي عذب حكمته وبيانه، فهزّ بمجامع الكلم أركان وجدان صناع الكلام وفرسانه.

فطالما كان –وما يزال– أدبنا العربي بنوعيه شعرا ونثرا، ذخيرة مدهشة ومادّة ثرية تحتوي على روائع الفنون والعلوم، وتحمل في طياتها بدائع مختلفة من زبدة ما أنتجته العقلية والقريحة المتقدة، والنظر الثاقب، والبديهة الحاضرة للرجل العربي الذي زاد الإسلام روحه سموّا، ونفسه صفاء، وصدره اتساعا، فغدا ترجمانا تعبيريّا رائقا عن مختلف التفاعلات بين الإنسان والكون، من خلال خوضه اليومي في غمار أنشطته المختلفة...

من أجل ذلك نجد العصر يحثّ السير بمعاصريه من أدباء وشعراء وعلماء ومفكرين وفنانين مغنين أو تشكيليين، وهو في كل هذا لا ينفك يستخرج من رفوف تراثنا الأدبي العتيق كنوزا تملك عليه حواس الحيرة الفكرية والشعورية، لما أحرزه الأوائل والمتقدمون من شرف قصد السبق في مختلف الميادين والمجالات.

ومن بين التحف الفنية التي تتأنق بها رفوف مكتباتنا العربية، ونباهي بها بين الشعوب والأمم، يتبوّأ ديوان "جرير" موضع الصدارة كمًّا ونوعًا، حيث بمجرد أن يُرسل الباحث فكره المتأمل في تراث هذا الرجل الأدبي والشعري، حتى يتعجب من وفرة مادة نظمه، وغزارة شعره، وانهماره في وديان اللغة والأدب جميعها، حتى لكأنّه الوابل الشديد، لا يترك سهلا ولا حَزْنا إلا غمره أو ندّاه.

ولتنوع الفنون وتعدد المعارف في روضة شاعرنا "جرير" الأدبية الغنّاء، فإنّنا قد اقتصرنا على مُدارسة ومباحثة شعره من زاوية خاصة، ألا وهي دراسة الصور الشعرية التي أطلقها "جرير" –حينها–، وتدارسها البلغاء والنقاد المعاصرون له، أو اللاحقون إلى يوم الناس هذا، في ميادين اللغة والأدب، وكيف أن هذه الصور قد تضمنت جل أبعاد فن الكاريكاتور حديث النشأة، وأصّلت له في شعر "جرير" منذ عقود من الزمان.

حيث نجد الشاعر الأموي "جرير ابن عطية" يبدع في رسم صور كاريكاتورية ساخرة مضحكة ناضجة، يستقيها من البيئة التي زامنها، حيث تَعدُّدُ الملل والنحل، وتضارُبُ الآراء والأفكار، وحَمِيَتْ في نفوس القوم عصبياتهم القديمة فقام البلغاء يتنافسون، وثار الشعراء يتصاولون، حتى لم تخل حلبة صراع بياني —وقتها– من اسم "جرير" وخصميه "الفرزدق" و"الأخطل"، ولذلك نرى "جريرا" في جل ديوانه ناقلا لنا مشاهدات تشكيلية بطريقته الأدبية الشعرية، ساخرا من خصومه؛ ثم يعرضها أمام أعيننا كأننا نراها كما اعتدنا أن نرى تلك الرسوم الكاريكاتورية التي تتحدث بلسان الناس، أو بما يتحرجون أو يخافون من إبداءه، كما ترصد الحدث وتؤرّخ له.

ومن هنا تبرز قصائد "جرير" وأهمية مضامينها التصويرية الكاريكاتورية، كأوليات تأسيسية حقيقية لفن الكاريكاتور الذي يتأبى عن الزوال والاضمحلال، لأنه يقوم على حس الدعابة وروح الملح الطريفة التي تستعذبها الفطرة البشرية مهما اختلف بها الزمان والمكان.

ولعل الجدة في هذا الموضوع، وشرف مراميه إشادةً بلغتنا وأدبنا الثَّرِّ، هي بعض ما جعلني أميل لتناوله بالبحث والدراسة، عساي أوفق لإسراج قنديل آخر على طريق الاقتدار والتقدير للغتنا وأدبنا العربي، في حين تبقى جوانب عديدة من نصوص "جرير" الشعرية مفتوحة لإعادة التأويل والبحث في مختلف ميادين المعارف والآداب الإنسانية ومستوياتها.

وقد عبّد لي في مسعاي البحثي هذا جهود عريقة متراكمة لا يجوز إنكارها، حيث قد سبقنا كل من "الفارابي" و"ابن سينا" و"ابن رشد" في التأصيل النظري والفلسفي لمدى العلاقة التي تربط التعبير

التصويريّ بمثيله التشكيليّ من خلال تناولهم لموضوع المحاكاة بشكل عام، في حين أخص مجهودات "الجرجاني عبد القاهر" و"الجاحظ" بكونها تقعيدات أدقّ وأكثر تحديدا لمبادئ الصورة الشعرية والرسم، إضافة إلى خروجها من إطار التحليل والشرح، إلى طور التطبيق المنهجي على بعض الأشعار التي فسروها في كتبهم انطلاقا من صورها المُعاينَةِ منهم.

هذا ورغم العناية التي لقيَتْهَا قصائد جرير بالدرس والتحليل والنقد على مستويات مختلفة قديما وحديثا، فإنه لا فكاك من التصريح بأن موضوع التصوير الكاريكاتوري في شعر جرير ما يزال غضا، لم تتناوله جهود النقاد والدارسين بشكل كاف بعد؛ وهو ما جعلني أواجه عقبة قلة المادة الجامعة لأشتات عناصر السخرية عند جرير ضمن الإطار الكاريكاتوري على وجه خاص.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على مجموعة من المصادر التي أغنتني برصيد شعري ثري مما تفتقت عنه قريحة شاعرنا "جرير" نذكر منها : "ديوان جرير" بتحقيق "نعمان مُحَمَّد أمين طه"، "شرح ديوان جرير" لـ"إسماعيل عبد الله الصّاوي"، و"ديوان النقائض" لـ"أبي عبيدة"، إضافة إلى الكتب التي قعّدت وأصّلت لمفهوم الصورة الشعرية وفن الكاريكاتور ككتاب "الصورة الشعرية" لـ"سيسيل دي لويس"، و"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" للكاتب "جابر عصفور"، و"الكاريكاتور العربي والعالمي" لـ"عبد الحليم حمود".

وقد اعتمدت في بحثي هذا المنهج "الاستقرائي" قصد فك إشكالات وتساؤلات طرحت نفسها بين يدي وأنا أتعامل مع مضامين بحثي وعناوينه، كالتساؤل عن ماهية الصورة الشعرية كمفهوم يلقي بظلاله على آثار جرير الشعرية ، وكيف هي تلك الأرضية الشعرية التصويرية التي مهدت للتصوير الكاريكاتوريّ فيها؟ ، وما الأبعاد والمعايير التي تنزاح بها الصورة عن كونها شعرا إلى السمة الكاريكاتورية عند شاعرنا جرير ؟

هذا وقد قسمت بحثي إلى فصلين، بعد استهلاله بمقدمة بينت فيها موضوع الدراسة وأهدافها ودواعي اختيار هذا الموضوع، وما تزاحمني من المعيقات أو المشاكل، حيث:

- أفردت الفصل الأول لدراسة عامة للصورة والتصوير الشعري، وذلك من خلال ثلاثة مباحث، كان أولها حول ماهية الصورة وتعريفها لغويا واصطلاحيا، في حين ركزت في المبحث الثاني على أهمية الصورة الشعرية ومصادرها، أما المبحث الثالث فبينت فيه وظائف الصورة والوسائل التي تتوسلها لإيصال دلالاتها.
- أما الفصل الثاني والذي اشتمل على ثلاثة مباحث أيضا، فقد كان لب الموضوع وصلبه حيث عنونته بفن التصوير الكاريكاتوري عند جرير، وتطرقت فيه لمفهوم الكاريكاتير وتاريخه في المبحث الأول، في حين قصدت لتوضيح العلاقة التي تجمع الأدب بالتصوير الكاريكاتوري في مبحث ثان، وختمت الفصل بدراسة تحليلية وتطبيقية للتصوير الكاريكاتوري في شعر جرير، من خلال استخراج معالم وأبعاد فن الكاريكاتور من نماذج من أبياته الشعرية .

وتوج البحث بخاتمة ضمنتها عصارة البحث وما خلصت إليه عبره من نتائج، لتليها قائمة المصادر والمراجع ثم الملخص.

هذا ولا يفوتني أن أتوجه بأسمى كلمات الشكر والتقدير لأستاذي المشرف الفاضل : "نور الدين قدوسي"، لدماثة خلقه، وسعة صدره، وحسن قبوله للإشراف على هذا الجهد المتواضع بالنصح والتوجيه والإرشاد، ولعل أوفى ما يكونه الوفاء، أن نهدي الكرام الذين عبّدوا لنا صراط الحق والحقيقة هدية الحب غيبا بالدّعاء، حتى إذا ما جفت الصحف ورفعت الأقلام، جزى الله أستاذنا الجزاء الأوفى بين البرايا والأنام.

والحقيقة التي أختم بها هذا التقديم أن هذا البحث قد شق عليّ بقدر ما شاقني، كما أني جهدت فيه بقدر ما اجتهدت، فإذا أصبت في شيء فذلك فضل الله، وإن كان شابه نقص أو ثغرات فهو مني، وتبعاته على عاتقي وحدي، ورحم الله العماد الأصفهاني إذْ قال –فيما يُنسب إليه– :

﴿إني رأيتُ أنه لا يكتب أحد كتاباً في يومهِ إلا قال في غَدِهِ: لوُ غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يُستحَسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل. وهذا أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر﴾ .

والله الموفق والهادي سواء السبيل

حمزة طيبي

تلمسان في : 2018/06/15

مدخل : ترجمة حياة جرير

- الاسم والنسب والأسرة :

هو جرير بن عطية بن الخطفى، واسمه حذيفة بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد بن مناة بن تميم بن مربد بن أدّ بن طانجة بن إلياس بن مضر بن نزار. ويكنّى بأبي حرزة[1] ، وقد كان والده عطية شاعرا مضعوفا ، والمضعوف هو الذي به ضعف الفؤاد وقلة الفطنة[2] ، أما جده الخطفى فقد كان عالما بأخبار العرب وأيامها وأنسابها، وهو شاعر أيضا لقّب بالخطفى لأبيات شعر قال فيها :

يَرْفَعْنَ بالَّيْلِ إِذَا مَا أَسْدَفَا أَعْنَاقَ جِنَّانٍ وَهَامًا رُجَّفَا

وَعُنُقًا بَعْدَ الكَلَالِ خَيْطَفَا[3]

الخَيْطَفُ: سرعة انجذاب السّير، وجمل خيطف أي سريع المرّ[4]

[1] علي بن الحسين أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني 15ج ، تحقيق د.إحسان عباس، د.إبراهيم السعافين، الطبعة الثانية، دار الصادر، بيروت، 2002، ج8، ص5.

[2] عبد الله مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء 2ج، تحقيق د.أحمد محمّد شاكر، الطبعة الثانية، دار الحديث، القاهرة، 2003، ج1، ص456.

[3] جميل سلطاني، جرير قصة حياته ودراسة أشعاره، المطبعة الهاشمية، دمشق، ص8 .

[4] مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، مادة "خ ط ف"، ج3 ،ص135

أما أم جرير فهي أم قيس بنت معبد من بني كليب بن يربوع، فقد عرفت بـ"حقة"، وولدته لسبعة أشهر من حملها به –وقد استغل الفرزدق هذه المعرّة لتعييره بها– في اليمامة حيث اختلف في سنة مولده بين 29 – 34 هـ.

والجرير حبل مفتول من أَدَمٍ يكون في أعناق الإبل[1]، ولأصل هذه التسمية قصة تحكيها أمه عن رؤيا رأت فيها (كأنها ولدت حبلا من شعر أسود، فلما سقط منها جعل ينزو فيقع في عنق هذا فيخنقه، حتى فعل ذلك برجال كثيرة، فانتبهت فزعة، فأولت الرؤيا، فقيل لها تلدين غلاما شاعرا ذا شرّ وشدّة شكيمة وبلاء على الناس، فلما ولدته سمته جريرا باسم الحبل الذي رأت أنه خرج منها)[2]

كان لجرير من الزوجات "أمامة" وله معها من البنين "حكيم" و"نوح" "وبلال"، وكثيرا ما ذكرها في شعره كقوله عنها في مطلع إحدى عيون قصائده التي امتدح بها الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان :

وَدِّعْ أُمَامَةَ حَانَ مِنْكَ رَحِيلُ إِنَّ الوَدَاعَ إِلَى الحَبِيبِ قَلِيلُ[3]

أما زوجته الثانية فهي المكناة بأم حزرة واسمها "خالدة بنت سعد" وقد أولاها جرير من الإعجاب والحب ما جعله يجزع لفقدها أيما جزع فثارت قريحته بأبيات رقيقة عذبة في رثاءها مستهلها :

لَوْلَا الحَيَاءُ لَعَادَنِي اسْتِعْبَارُ وَلَزُرْتُ قَبْرَكِ وَالحَبِيبُ يُزَارُ[4]

وقد كان له معها من البنين بكره "حزرة" و"عكرمة" و"سوادة" و"الربداء" وقد رثى ابنه "سوادة" الذي سبقه إلى الموت في عهد "الوليد بن عبد الملك" بأبيات هي الأخرى من عيون ما قيل في الرثاء على رأي "بشار بن برد".

[1] ابن منظور ،لسان العرب 15ج، دار صادر، بيروت، 1968، ج4، ص127.

[2] جميل سلطاني، المرجع سابق الذكر، ص8.

[3] محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، شرح ديوان جرير، مصر، مطبعة الصاوي، 1934، ص470.

[4] نفس المرجع السابق، ص199.

- البيئة والصفات

وُلد شاعرنا ونشأ في قرية "حجر" من قرى اليمامة بالجنوب الشرقي من نجد، في أسرة وثيقة الصلة بمسيرته الشعرية والفنية، حيث كان كل من جده وأبيه شاعرا، كما كان ابنه "بلال" شاعرا أيضا متصلا بأئمة الأدب وقد نقل عنه "الأصمعي" وغيره من كبار الرواة، وجاء من نسله الشاعر الهجّاء "عمارة بن عقيل" الذي جمع ديوان جده جرير.

وقد احتضنت حياة البداوة الخشنة موهبة جرير بين أهل فقراء يقولون الشعر ويهاجون به شعراءهم فأينعت وأثمرت شاعرا فحلا لم يترك غرضا شعريّا إلا وخاض غماره، كما لم يترك قافية إلا وامتطى لغتها إلى ما يروم من المعاني والمقاصد.

ومما يؤكد دور هذه البيئة في صقل موهبته واتقاد حواسه أن الشرارة الأولى التي أرسلته شعاعا في فن الهجاء على وجه الخصوص كانت من أحد أبناء عمومته وهو "غسان السّليطي" إذْ سمعه يهجو قومه فهاجت نفس جرير برجز لاذع فيه، ومعظم النار من مستصغر الشرر كما قيل، فتهافت بعدها الشعراء على جرير تهافت الفراش على النار لم يقدر على مجابهته منهم إلا شاعران كبيران هما "الفرزدق" و"الأخطل".

ولم تصلنا عن صفاته الخَلقية روايات كثيرة عدى ما رواه عنه صاحب الأغاني من كونه قصيرا دميما، حسن الشّعر إذا خرج يدهن ويكف شعره[1]، أما عن صفاته الخُلقية فقد كان جرير دَيِّنا، ينهل في ألوان شعره من معين الدين، إذْ نجده في الهجاء يعيب على الأخطل نصرانيته التي تبيح له شرب الخمر وأكل الخنزير، كما يعيب على الفرزدق فسقه وعدم تورعه عن إتيان المحرمات، كما نجده في المدح يُكبر في الخليفة الممدوح كونه ظل الله في الأرض والمرجوّ لإقامة شرائعه الدينيّة، ونرى ندى تدينه يشفّ حتى في تغزّله الذي ينضح بمصطلحات المغفرة والرحمة والتبتّل والدعاء.

[1] علي بن الحسين أبو الفرج الأصفهاني، المرجع سابق الذكر، ص15

أما عفته فلأنه لم يكن يأت من المحرمات شيئا، ولطالما أتبع قذفه للمحصنات بتوبة واستغفار كما روى عنه جلساؤه ومن عايشوه، حتى شهد له بذلك ألدّ خصومه، حيث قال الفرزدق فيه:

(ما أحوجه مع عفّته إلى خشونة شعري، وما أحوجني مع فسقي إلى رقّة شعره) [1]

- وفادته على الملوك والأمراء

هذا وعندما بدأ نجم جرير يسطع في سماء الشعر والشعراء علم أن البادية أضيق من أن تتسع له ولأنداده وخصومه على ساحة الأخذ والرّد والهجاء والنقض فانطلق يضرب في الأرض وافدا على أبواب الأمراء والملوك مسترضيا لهم بجيّد نظمه في المديح ناصبا من مجالساتهم منبرا مجيدا يذيع منه كل ما قد يعتلج داخل صدره الفوّار.

وقد كان من أول أمره مع الملوك دخوله على "يزيد بن معاوية" وعمره نحو ثلاث وثلاثين سنة، ثم وفد على "الحجاج" في مدينته بواسط وقال فيه شعرا جيّدا استعذبه الحجاج واستملحه فأكرمه وأرسل به إلى "عبد الملك بن مروان".

وعند الخليفة الأموي تفجرت ينابيع شاعرية جرير فنظم خير ما نظم من المديح في قصيدة عصماء أتى فيها بأجود ما قيل في هذا الباب على رأي كثير من المتقدمين حين قال:

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المطَايَا وَأَنْدَى العَالِمِينَ بُطُونَ رَاحِ[2]

فقرّبه عبد الملك وأكرمه وأعطاه، فطاب به المقام على زمانه كما طاب به زمن معظم ملوك بني أمية عدا عهد الخليفة الراشد "عمر بن عبد العزيز" إذ كان رجلا لا تغره الفانية ولا يحب سفاسف القول، كما كان يكره هذه المدائح التي تقوم على النفاق والزّلفى، فلم يأذن له الخليفة بالدخول عليه إلا

[1] أبو محمّد عبد الله مسلم بن قتيبة، المرجع سابق الذكر، ص458

[2] محمّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص98

بشفاعة القارئ "عون بن عبد الله بن عتبة بن مسعود"، ووعظ الخليفة جرير فاتعظ، ثم أنشده جرير أبيات حقٍّ تسيل رقّةً وعذوبة، بعدما أصابه من شظف العيش وتحوّلٍ عن الرّغد حيث قال:

كَمْ بِالمَوَاسِمِ مِنْ شَعْثَاءَ أَرْمَلَةٍ وَمِنْ يَتِيمٍ ضَعِيفِ الصَّوْتِ وَالنَّظَرِ

مِمَّنْ يَعُدُّكَ تَكْفِي فَقْدَ وَالِدِهِ كَالفَرْخِ فِي العُشِّ لَمْ يَدْرُجْ وَلَمْ يَطِرِ[1]

يَدْرُج: دَرَجَ الشَّيْخُ وَالصَّبِيُّ يَدْرُجُ دَرْجًا : مَشَى مَشْيًا ضَعِيفًا[2]

- أقوال المتقدّمين فيه :

– رأى "مُحَمَّد بن سلام الجمحي" أعرابيا أعجبه ظرفه فسأله عن أشعر العرب فقال بيوت الشعر أربعة : فخر ومديح وهجاء ونسيب، وفي كلها أُغلِّب جرير.

قال في الفخر :

إِذَا غَضِبَتْ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمُ غِضَابَا [3]

وفي المدح قوله :

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المَطَايَا وَأَنْدَى العَالَمِينَ بُطُونَ رَاحِ[4]

وفي الهجاء قوله:

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلَا كِلَابَا[5]

وفي النسيب قوله:

إِنَّ العُيُونَ الّتِي فِي طَرْفِهَا مَرَضٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلَانَا[6]

– يقول "ابن هبيرة" : (كان جرير ميدان الشعر، من لم يجرِ فيه لم يَرْوِ شيئا)

[1] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص275

[2] ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج2، ص266

[3] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص78

[4] المرجع نفسه، ص98

[5] المرجع نفسه، ص75

[6] المرجع نفسه، ص595

- قال "عامر بن عبد الملك المسمعي" شيخ بكر بن وائل : "كان جرير والله أسبّهما –يقصد الفرزدق وجرير– وأنسبهما وأشبههما"
- وفضل "خالد بن كلثوم" جريرا على الفرزدق لأن الفرزدق مدح قبيلتين وهجا قبيلتين في بيت واحد، ولأن جريرا هجا أربعة في بيت واحد حين قال :

قُرِنَ الفَرَزْدَقُ وَالبَعِيثُ وَأُمَّهُ وَأَبُوالفَرَزْدَقِ قُبِّحَ الِاسْتَارُ

يقال للأربعة من كل عدد استار[1]

- ويقول "أبو عبيدة" : (يحتجّ من قدّم جريرا بأنه كان أكثرهم فنون شعر، وأسهلهم لفظا، وأقلّهم تكلّفا، وأرقّهم نسيبا"، كما قال في المفاضلة بين جرير والفرزدق :"أما الرواة فيقولون الفرزدق أشعرهما، وأما الشعراء فيقولون جرير أشعرهما، وهذا عندي هو القول).
- ويقول شيخ الأدباء "الأصبهاني": (إن جريرا والفرزدق والأخطل هم المقدّمون على شعراء الإسلام...ومختلف في أيّهم المتقدّم، ولم يبق أحد من شعراء عصرهم إلا تعرّض لهم فافتضح وسقط، وبقوا يتصاولون).
- يروى أن "الرّاعي النّميري" –وهو من هجاه جرير ببيته المشهور (فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ)– بعد أن سمع راكبا يتغنى بهذين البيتين :

وَعَاوٍ عَوَى مِنْ غَيْرِ شَيْءٍ رَمَيْتُهُ بِقَارِعَةٍ أَنْفَاذُهَا تَقْطُرُ الدَّمَا

خَرُوجٍ بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ كَأَنَّهَا قَوَى هُنْدُوَانِيٍّ إِذَا هُزَّ صَمَّمَا[2]

سأل عن صاحب البيتين، فقيل له جرير، فقال: (والله لو اجتمع الجن والإنس على صاحب هذين البيتين، ما أغنوا فيه شيئا، هل أُلامُ على أن يغلبني هذا الشاعر؟) [3]

---

[1] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص208.

[2] المرجع نفسه، ص544.

[3] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي 10ج، الطبعة السابعة، ، دار المعارف، مصر، 1976، ج2، ص278-279.

ولعل خير ما يقال في حسم جدل المفاضلة بين شاعرنا وخصميه على وجه الإنصاف هو تلك الأبيات التي جاءت من مذاكرة بين "ابن سلام" و"مروان ابن أبي حفصة" حيث قال "مروان":

ذَهَبَ الفَرَزْدَقُ بِالفَخَارِ وَإِنَّمَا حُلْوُ الكَلَامِ وَمُرُّهُ لِجَرِيرِ

وَلَقَدْ هَجَا فَأَمَضَّ أَخْطَلُ تَغْلِبٍ وَحَوَى اللُّهَى بِمَدِيحِهِ المَشْهُورِ

كُلُّ الثَّلَاثَةِ قَدْ أَجَادَ فَمَدْحُهُ وَهِجَاؤُهُ قَدْ سَارَ كُلَّ مَسِيرِ[1]

- شعرية جرير

لقد تطرق جرير لشتى فنون الشعر وأغراضه على عكس خصومه، وهو ما يحسب له عند الكثيرين ممن يؤثرونه على غيره، فقد نظم جرير في المدح والفخر والشكوى والرثاء والنسيب والهجاء والنقائض ، فجاء نظمه على أحسن ما يكون من رقة وسهولة التركيب، وبراعة الإيراد، ولين اللفظ، كما تفرّد بالغزل وأفرده لأزواجه .

وجرير –من خلال أشعاره– وحده صورة عجيبة غريبة تجمع في قسماتها شتات المتناقضات، فأنت تتخيله في هجاءه وقحا شرسا فاجرا، ثم تقوم في نفسك صورة ثانية عنه حين تسمع غزله فتراه وديع النفس رقيق الجانب، قريح الجفن، ملتهب القلب، عفيف اللسان، لطيف السؤال، وهذا جانب من العبقرية غير يسير.

هذا ونلمس بعضا من ملامح الجدّة في شعر جرير حين نجده يتنكّب أحيانا عن طريقة الأقدمين في الولوج إلى غرضه المباشر من القصيدة دون تقديم لها بتحية الدار أو التغزل أو الوصف، على أنّ أغلب شعره جاء على سبيل الجاهليين في طريقة الاستهلال وعدم الالتزام بوحدة الموضوع في القصيدة.

[1] ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء 2ج، شرح محمود مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، مصر، 1974، ج2، ص378.

- وفاته

وفي سنة 114 هـ في إحدى قرى اليمامة أسدل الستار على حياة جرير، فبكته الضاد، ورثاه الشعر، متفننا أصيلا، وشاعرا فذّا قلّ أن تجود بمثله العربية، شاعرا غزلا رقيقا، وهجّاءً ساخرا.

ورثاه ابنه "بلال" بغزير دمع أودعه رائيّته التي يقول فيها:

إِنِّي رَأَيْتُ جَرِيرًا يَوْمَ فَارَقَنَا أَبْكَى رَبِيعَةَ وَاحْتَلَّتْ لَهُ مُضَرُ

مَاتَ الْمُحَامِي عَنِ الأَحْسَابِ قَدْ عَلِمُوا وَالْمُحْرِزُ السَّبْقَ لَمَّا أُغْلِيَ الخَطَرُ [1]

[1] جرير، الديوان 3ج، تحقيق د.نعمان محمد أمين طه، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، 1986، ج1، ص12.

الفصل الأول

الصورة والتصوير الشعري

الفصل الأول

الصورة والتصوير الشعري

وقد قسمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث فرعية كما يلي :

المبحث الأول :

ماهية الصورة

المبحث الثاني :

أهميّة الصورة ومصادرها

المبحث الثالث :

وظائف الصورة ووسائلها

المبحث الأول : ماهية الصورة

أ) التعريف اللغوي :

-ص و ر : (الصُّورُ) القَرْنُ ومنه قوله تعالى : ﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّور﴾[1]، قال الكلبيّ : لا أدري ما الصُّورُ. وقيل هو جمع صورَة مثل بُسرَة وبُسَر، إي يُنفَخُ في صُوَرِ الموتى الأرواح. وقرأ الحسن : "يوم ينفخ في الصُّوَر" بفتح الواو. و(الصِّوَرُ) بكسر الصاد لغة في الصُّوَر جمع صورة.

و(صوّره تصويرا) (فتصوّر) و(تصوّرتُ) الشيء توهّمت (صورته) (فتصوَّر) لي. و(التّصاوير) التّماثيل.[2]

-ص و ر : في أسماء الله تعالى : المُصَوِّرُ وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها

وفي حديث ابن مقرن : أما علمت أن الصورة محرمة؟ أراد بالصورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللطم على الوجه.

وتصورت الشيء توهمت صورته فتصوّر لي.

قال ابن الأثير : الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته[3]

-والصَّوَرُ بالتحريك الميل[4]

---

[1] سورة النبأ، الآية 18

[2] الرازي، مختار الصحاح، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت، 1986، ص156.

[3] ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج4، ص473.

[4] الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين 4ج، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ج2، ص421.

ب) التعريف الاصطلاحي :

إن ضبط مصطلح "الصورة الشعرية" على وجه الدقة والتحديد ليكاد يتعذّر علينا أمام الزخم الهائل والمتضارب من الآراء التي حاولت جاهدة سبر أغوار هذا المصطلح وضبطه بمشرحة النقد، وذلك لأن الحديث عن الصورة الشعرية سرعان ما يحيلنا إلى جدلية الشكل والمضمون، أو الدّال والمدلول، أو المبنى والمعنى، وهي القضية التي لطالما شغلت حيزا واسعا من اهتمام علماء البلاغة وجهابذة النقد منذ القديم .

ولعل الشاعر والناقد "سيسيل دي لويس" اختصر لنا التعبير الشعري عن الهاجس المتوتر الذي ينتاب الباحث، من جراء عدم استقرار المصطلح وثباته، وهو يطرق هذا الباب حين قال :

(وعندما ننغمس في الحياة الغامضة للصورة الشعرية، فتلك عقوبة لمحاولتنا سبر غور الصورة بإمعان والطّوف على سطحها، والعزاء الوحيد لنا هو أن الشعراء كانوا هناك قبلنا[1]).

وعليه فإننا نعرض بعضا من أقوال المتقدمين والمتأخرين من أهل النقد والبلاغة، بحيث تكشف لنا إسهاماتهم في هذا الباب أهم المعالم والسمات التي يمكن للصورة أن تتماها بها أمامنا بشكل واضح ومفهوم.

- **الصورة الشعرية عند القدماء :**

لقد نال علماؤنا الأول شرف السبق في هذا المضمار من خلال تقعيداتهم الناجعة في علم البلاغة على وجه الخصوص والتحديد، وقد أشار كثيرون في تراثنا النقديّ والبلاغيّ على وجه التلميح إلى الصورة الشعرية من حيث القيمة الشكلية في النظم أو الضمنية في خدمة معناه، ولعلنا نذكر من أهمهم كلّا من : "المبرّد" و"ابن المعتزّ" و"ثعلب" و"قدامة" و"الآمدي" و"الرّماني" و"ابن جنّي" و"الحاتمي" و"العسكري" و"ابن فارس".

[1] سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة:د.أحمد ناصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، العراق، 1972، ص.159

كما شكلت فكرة ابن سينا حول الموضوع، إحدى بواكير معالم التأصيل لمعنى الصورة، وذلك حين وصف الشاعر بأنه (يجري مجرى المصوّر، فكلّ واحد منهما محاكٍ[1])

غير أن أكثر من تناول الصورة الشعرية وفق طرح به شيء من التفصيل والإحكام هو "الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني"، وفيما يلي عرض لأهم ما قاله هذان العالمان في ماهية الصورة الشعرية :

أ – يقول "الجاحظ" : (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربيّ، والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[2]) .

يقول د.جابر عصفور معلقا على مقولة الجاحظ : (العبارة على انفعاليتها الواضحة تقدم لنا مصطلحا هاما بالنسبة لموضوعنا، وهو التصوير. ورغم أن المصطلح كان يستخدم قبل الجاحظ، إلا أنه يكتسب دلالة خاصّة، ويشي داخل سياقه بثلاثة مبادئ لها ما يدعمها في كتب الجاحظ وتفكيره النّقدي.

_ أوّل هذه المبادئ : أنّ للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف.

_ ثاني هذه المبادئ : أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم – في جانب كبير من جوانبه – على تقديم المعنى بطريقة حسّيّة، أي أنّ التّصوير يترادف مع ما نسميه الآن التجسيم.

_ وثالث هذه المبادئ : أنّ التقديم الحسّيّ للشعر يجعله قرينا للرّسم ومشابها له في طريقة التّشكيل والصياغة والتأثير والتّلقّي. وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصوّر بواسطتها) [3]

[1] ابن سينا، شرح كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1953، ص196.

[2] الجاحظ، الحيوان 8ج، الطبعة الثانية، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1965، ج3، ص131 – 132.

[3] د.جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص255-257.

ب – عبد القاهر الجرجاني : يقول (واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا). ويقول أيضا: (إنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة بالقلب، ثم لا تعلم ... لهذه المزيّة سببا، ولما خصّت به مقتضى) [1] .

- **عند نقاد العصر الحديث**

1 – يقول "سيسيل دي لويس" : (إنها – الصورة الشعرية – في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية) [2]

2 – يقول "إسماعيل محسن مُحَمَّد" : (الصورة الشعرية... هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر بتلك التجربة، وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية... إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها..) [3]

3 – ويقول "د.مُحَمَّد حسن عبد الله" : (الصورة الشعرية...علاقة _وليست علاقة تماثل بالضرورة_ صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير _أو على مجموعة من التعبيرات_ لونا من العاطفة، يكتنف معناه التّخيّلي _وليس معناه

[1] القاضي الجرجاني أبو الحسن علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، لبنان، 1331هـ/1930م، ص306-307.

[2] سيسل دي لويس، المرجع سابق الذكر، ص21

[3] أ.ابتسام دهينة، ((مقال الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل))، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر: العددان العاشر والحاي عشر، 2012/01- 2012/06، ص06

الحرفي دائما_ ويتمّ توجيهه، ويعاد خلقه إلى حدّ ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى) [1]

4 - كما يقول "د.نعيم اليافي" : (إن لغة الفن لغة انفعالية والانفعال لا يتوسل بالكلمة، وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم "الصورة"، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة، هي لبنات بنائها العام، وكلّ لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه) [2]

5 - ويقول "عبد القادر القط" : (الصورة في الشعر هي "الشكل الفنّي" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني) [3]

6 - هذا وقد عرّف "د.سعيد علوش" الصورة في معجمه الموسوم بـ"معجم المصطلحات الأدبية" بأنها (تمثيل بصري لموضوع ما، وتعتبر المعارضة بين "الصورة" و"المفهوم" عند "باشلار" أساسية، لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين. فالصورة إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللغة، وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللغة عن "دورها الاستعمالي") [4].

---

[1] ، د.محمّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981، ص39.

[2] د.نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص39-40.

[3] د.عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص435.

[4] د.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص136.

المبحث الثاني : أهميّة الصورة ومصادرها

أ) أهمّية الصورة الشعرية :

إنّ حقيقة مكانة الصورة من القصيدة كمكان القلب النابض من الجسد الحيّ، وإن قيمة وأهمية الصورة الشعرية على قدر كبير من الخطر، ما جعلها أولى أولويات الباحثين والسابرين لأغوار النظم وأسرار البلاغة والبيان، ولعل "درايدن" لا يبالغ حين يقول (إنّ الصورة بحدّ ذاتها هي سموّ وحياة القصيدة) [1] فلا يثبت بذلك قدرا للقصيدة ولا قيمة إلا بما تزخر به من صور تسمو وترقى بها، بل هو ينفي عن القصيدة معنى الحياة أصلا، فيجعل وجودها وعدمه سيان إذا خلى وفاضها من إكسير الصور الشعرية التي تخلد وتخلّدها .

كما يقول –منوها بقيمة الصورة– "ازرا باوند" EZRA POUND إنه (من الأفضل أن تقدم صورة شعرية واحدة طوال الحياة من أن تنتج كتبا عديدة) [2] ، ويعتبر دي لويس اللغة الخالية من التصوير لغة جافة لا تطاوع رقة الشاعر ولا تواكب طموحاته.

وعلى نفس المنوال يجمل "د.مُحَمَّد حسن عبد الله" صفة الجودة في القصيدة عموما بمدى جودة صورتها حين يقول (والقصيدة الجيدة صورة) [3].

والحقيقة أن الصورة رافد شعور الشاعر، وجارحة وجدانه الذي يظل مبهما في نفسه حتى يتشكل في صورة يحسن تصويرها، ويمكن نعتها بالمعبّرة في موقف جماليّ (يتمّ فيه إبداع الجديد انطلاقا من توافق سابق الوجود) [4] ، بآليات تشكيل وتصوير جمالية موافقة لمعايير الجمال التعبيري .

---

[1] سيسل دي لويس، المرجع سابق الذكر، ص20

[2] سيسل دي لويس، المرجع نفسه، ص28

[3] د.مُحَمَّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981، ص8.

[4] رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، الطبعة الأولى، ترجمة وتقديم إبراهيم العميري، دار المتوسطية للنشر، بيروت/تونس، 2009م/1430هـ، ص21.

وقد لا نستشف أثر الصورة على وجه الحقيقة إلا ونحن تحت وقع أثرها الذي تنضح به المعاني الناشئة عنها من خلال تغيير طرق عرضها وكيفية تقديمها، ولذلك أجمع البلغاء والنقاد على أهمية الصورة وفائدتها للكلام بما لا تفيده الحقيقة ولا يتأتّى لها فيه.

ب) مصادر الصورة الشعرية :

إن مصادر الإبداع سبب أصيل في خروج الصور الشعرية إلى النور وفق أنماطها الشكلية المختلفة سواء كانت هذه المصادر بشرية أساسها الحواس الخمس، أم كانت طبيعية مستمدة من البيئة والكون الخارجي، أو كانت روحية معرفية أصلها الدين والعلم والمقدسات والعرف، وفيما يلي تفصيل هذه المصادر :

1) مصادر بشرية إنسانية :

إن موقع التأكيد الجازم والتصديق الذي لا يغشاه ريب في نفس الإنسان هو ما تتحسسه جوارحه، لتكون مصدرا للمعرفة والإدراك والتمييز حتى وإن كان الإخبار لغة، ذلك أن المخبر عن اللغة يجتهد في وضعها ضمن إطار حسّيّ ليسهل على سامعه عملية استيعابه قبل أن يحوله من جديد إلى معرفة ذهنية.

إن المخبر يتوسل بلسانه ولغته وما أوتي من قدرة وإرادة على التصوير، في مقابل ما يبذله السامع من حسّ سمعيّ خالص أوّل الأمر قبل أن يتوجه الملفوظ إلى الحاسة التي تناسبه قصد القياس والقبول ثم التذوق. ومنه تتعين في الأذهان قصدا وفهما صور سمعية وصور بصرية وأخرى ذوقية وشمّيّة ولمسية تتطلّب مؤثرات لغوية تحيل على موقع فهمها عند سامعها كما بدت عند قائلها.

وقد يتحمل اللفظ من المؤشرات اللغوية ما يجمل في مضمونه أكثر من حاسة دون أن يكون الإفراد الحسّيّ في اللفظ شرطا أو ضرورة تقيّد إبداع الشاعر، بل تنصاع اللغة طيّعة على لسان المبدعين حتى تجمع شتات المتناقضات دون أن يعتريها قصور أو عوار، إذ قد يستعار العضو

الحسّيّ للتعبير عن غير ما اعتادت عليه الأسماع، صانعا تراسلا حسّيّا لطيفا بديعا تتوسل في فهمه بغير حاسته، ما يريك من براعة الشاعر في المحاكاة ما يثير انفعالاتك كما يريك آفاق قدراتك على الفهم والإدراك من جهة التخييل ما تطيب به نفسك وأنت تتذوق هذا الإبداع التصويريّ الجميل.

ويمكننا أن نميز مستويين للصورة من خلال الثنائية التصويرية –إن صح القول– (الشاعر/القارئ) ، فالمستوى الأول مستوى حسّيّ من إبداع الشاعر، والمستوى الثاني هو مستوى ذهنيّ من إدراك القارئ وفهمه.

وعلى ضوء هذا الفهم نستوعب الدلالات الثلاث للصورة الشعرية عند الغرب، حيث تناولوا:

- الصورة الشعرية بوصفها نتاجا لعمل الذهن الإنساني أو (الصورة الذهنية)
- الصورة بوصفها نمطا يجسد رؤية رمزية (الصورة الرامزة)
- الصورة بوصفها مجازا (الصورة المجازية)

في حين تفرّد "شفيع السيد" بطريقته الخاصة المختلفة عن الطريقة الغربية في جمع دلالات الصورة كالآتي :

- دلالتها على أوصاف الأشياء المدركة بحاسة البصر : أي المشابهة بين المرئي والتصوير الفني
- الصورة تمثيل حسّيّ للمعنى...واستنساخ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا
- دلالتها على التمثيل الذّهنيّ للمعنى سواء أكان حسّيّا أم تجريديّا

2) مصادر كونية :

حيث لا ترسم الصورة إلا عن تجربة حية يعيشها الشاعر حيث يتفاعل المكان (البيئة) مع الإنسان (الشاعر).

وتراثنا الشعري الضخم في هذا الباب لا يخلو من شاعر تمكن من تحويل بيئته إلى صور ووجوه ناطقة تلامس الحواس الخمس في رونق خطاب جماليّ متفرد وخالد.

3) مصادر روحية معرفية :

ويراد بها قدسية النص الدّينيّ ومختلف مشارب المعرفة باعتبارها منشأ الكثير من انفعالات المحاكين شعرا.

والتراث الدّينيّ منهل مكين للشاعر يمكنه من خلاله وصل الزمن الغابر بالحاضر على طريق مستقبل تتصل فيه الآباد الغامضة التي تغري فضول الناس بالتطلع إليها من وراء حجب نفس الشاعر الرقيقة الشفافة وهو يقارن أو يعادل ويصطنع رموزه الشعرية التي يريد [1].

[1] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000، ص206-207.

المبحث الثالث : وظائف الصورة ومعاييرها

أ) وظائف الصورة الشعرية

إن غاية التصوير أن يصل الشاعر –كما رأى "مُحَمَّد غنيمي هلال"– إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأفكار والأشياء، وما بين المادة والعلم، والمحسوس والعاطفة[1]، وفق تطابق وانسجام تام، حيث قد (يحدث فقدان الصورة الشعرية التناسق والالتئام بين عناصرها اضطرابا في بنيتها، مما يدل على عجز الشاعر عن الصدور عن تجربته الشعرية) [2] .

هذا ويذهب "د.جابر عصفور" إلى أبعد من ذلك حين يتساءل عن جدوى ومدى حدّيّة الأثر الانفعالي الذي تخلّفه الصورة الشعرية في نفس المتلقي إذا تمّ حصره في التنويه إلى براعة الشاعر وتلك المتعة الذهنية أو الذوقية العابرة التي يحصلها القارئ ! فيتساءل عن تأثير الصورة –إن كان– يتعدّى حدود هذه المتعة الشّكليّة، فيثير انفعالات المتلقي إثارة خاصة، تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه.

وهو تساءل هام يتجاوز تأثير الصورة ذاته إلى تأمل طبيعة الاستجابة التي تحدّد وظيفة الشّعر وأهمّيّته، بله وظيفة صورته وأهمّيتها.

ولا نبالغ حين نقول إن النهاية في التصوير الفنّي الوظيفيّ ــإن صحّ القولــ الذي يَشرُف معنًى، ويَجمُل مبنًى، ويكمُل سلوكًا واستجابةً هو التصوير الفنّيّ الذي يزخر به كتاب ربنا عز وجل.

[1] مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة، مصر، القاهرة، 1997، ص388.

[2] عدنان حسين قاسم، المرجع سابق الذكر، ص262.

لذلك وانطلاقا من الدراسات البلاغية لأساليب القرآن الكريم يمكننا أن نميز بعضا من وظائف التصوير الفنّي الذي لا يخلو منه أدبنا نثرا ونظما على النحو الآتي :

1) الحجاج والإقناع بالفكرة :

ومثال ذلك يتجلى في قول الله عز وجل عن قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع النمرود : ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ ۖ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ – الشاهد – فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ ۗ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (258) ﴾ [1] .

حيث تأتي الحجة دامغة في قالب تصويريّ يتحدّى العجز المتأصل في الكائن البشري من خلال ظاهرة وناموس كونيّ لا تطاله قدرته ولا تملك خرق نظامه الذي برأه الله عليه .

2) الشرح والتوضيح :

على اعتبار أن الشرح والتوضيح خطوة أولية على سبيل الإقناع بالأفكار والمعاني قصد التصديق بها، ومن ذلك قوله سبحانه على لسان عبده ونبيه زكرياء عليه السلام:

﴿ *وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا* ﴾ [2]

حيث توضّح الاستعارة وتبين فعل المشيب في صورة اشتعال النار في الخشب حيث تحيله إلى غير حاله المتقدمة.

3) المبالغة :

والتي تخدم الانفعال الناجم عند المتلقي على إثر وقع الصورة المبالغ فيها في نفسه، كما ذهب إلى ذلك "ابن قتيبة" في فهمه لآيات من قبيل قول الله عز وجل :

﴿ فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنظَرِينَ (29) ﴾[3]

[1] سورة البقرة، الآية 258.

[2] سورة مريم، الآية4.

[3] سورة الدّخان، الآية 29.

﴿ تَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنشَقُّ الْأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا (90) ﴾[1]

إذ عدّها نوعا من المجاز لا يقصد به إلا المبالغة في تمثيل المعنى وتضخيم وقعه في نفوس السامعين.

4) التحسين والتقبيح :

كقوله عزّ من قائل :

﴿ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ (64) طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ (65) ﴾ [2] .

حيث فسروا هذا اللون من التعبير بما يراد به من إيقاع الخوف والرعب في نفوس الكافرين من خلال منتهى قبح صورة رؤوس الشياطين ، وقد تحدث الجاحظ عن إشباع هذه الصفة من قبل الشاعر في حالتي المدح والهجاء .

5) الوصف والمحاكاة :

وهي الوظيفة التي لا تعمد إلى تحصيل أثر توجيهيّ أو سلوكي في المتلقي، إنما تحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي في صور أمينة تعكس المشهد، لذلك تعامل اللغويون مع الشعر باعتباره وثيقة تاريخية لحياة العرب، كما اعتمده الجاحظ كمصدر لتجميع معارفه ومعلوماته حول طباع الحيوان انطلاقا مما وصله عنه من وصف ومحاكاة شعرية.

[1] سورة مريم، الآية 90.

[2] سورة الصافات، الآية 64-65.

ب) معايير الصورة الشعرية

حدّد "حبيب مونسي" مجموعة من المعايير من شأنها أن تجمع الصور الجزئية والكلية والمشاعر والأحاسيس للخروج من التعميم والإنشاء النقديّ المرسل إلى التدقيق القابل للتحقيق والقياس على النحو الآتي :

1 - التكامل : وهو التماهي مع الموضوع الفني حين يرصد كل الجزئيات .

2 - الزّاوية : قياس البعد بين الشاعر والموضوع، فيتعيّن عنده تغيير الشكل واللون والحجم.

3 - الترابط : ترتبط جزيئات الصورة بما يؤهلها لتشكيل صورة واحدة متكاملة.

4 - الإطار : ما ينظّم الصورة ويجمع شتاتها.

5 - الإيحاء : ما يجري بين عناصر الصور ،المرهون بالآخر والمتعلق به (المتلقي).

6 - التناسق : تهيئة الألفاظ في إطار نسق عام، يحدده التعبير في المشهد. [1]

[1] د.حبيب مونسي، ((آليات التصوير في المشهد القرآني، قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية))، مجلة التراث العربي، –اتحاد الكتاب العرب– دمشق: العدد91، (السنة23- أيلول "سبتمبر" 2003م- رجب 1424هـ)، ص150-152

الفصل الثاني :

فن التصوير الكاريكاتوري في الصورة الشعرية عند جرير

الفصل الثاني :

فن التصوير الكاريكاتوري في الصورة الشعرية عند جرير

يجمل هذا الفصل عصارة موضوع التصوير الكاريكاتوري عند جرير انطلاقا مما سبق التقعيد له من مفاهيم وأطر نظرية أدبية، وفيما يلي عرض موجز للخطة المنهجية الخاصة بهذا الفصل:

المبحث الأول : الكاريكاتير مفهوما وتاريخا

أ)– مفهوم الكاريكاتير

ب)– تاريخ الكاريكاتير

المبحث الثاني : علاقة الأدب بالتصوير الكاريكاتيري

أ)– الأدب الساخر كرافد موضوعاتيّ لفنّ التصوير الكاريكاتيري

ب) علاقة الصورة الشعرية بالرسم

المبحث الثالث : دراسة تحليلية للتصوير الكاريكاتيري في شعر جرير

المبحث الأول : الكاريكاتور مفهوما وتاريخا

أ) – مفهوم الكاريكاتور

يُعرَّف الكاريكاتور على أنه (تشويه يبالغ في مسخ صور الشخصيات الأدبية بجميع أنواعها) [1]، غير أن القول بأن هذا التعريف يضبط المفهوم والمصطلح على وجه الدقة فيه كثير من المبالغة، والحقيقة هي التضارب واختلاف وجهات نظر الدارسين لهذا الفن على قلة وندرة الدراسات النقدية الجادة له، حيث أن (المعروف والمؤسف أن نسبة الكتب الكاريكاتورية التي تتضمن بين دفتيها رسوما أو دراسات حول هذا الفن قليلة، لا بل نادرة. ولهذا نحن لا نعرف لرسامين كبار إلا بضعة رسوم تناقلتها الصحف بينما نتاجهم الفعلي يتعدّى الأربعين ألف كاريكاتور) [2] .

ورغم أن الأغلبية تُجمع أن أصل تسمية "الكاريكاتور" لاتيني هو "كاريكا"، نجد المشكلة في تفسيرها، فهناك من يقول أن "كاريكاتور" كلمة فرنسة تعني التشخيص، وفي رأي آخر أن "الكاريكاتور" مشتق من كلمة لاتينية هي "كاريكا" وتعني الساخر، المبالغ فيه، المزيّف، والمثير...

أما في تفسير آخر فيعتبر "الكاريكاتور" كلمة إيطالية تعني رسما مضحكا يغالي في إبراز العيوب والمفارقات.

ويمكننا إن نحن أعملنا نظرنا في هذه الاختلافات أن نرى كونها محض فروقات لفظية سطحية لا تختلف إلا من حيث الشكل، أما مضمونها فواحد ومشترك يمكننا أن نحدد ماهية هذا الفن من خلاله باعتباره فنّا يمتزج فيه الخيال بالواقع، من خلال استخدام المبالغات التي تبرز المفارقات والعيوب المعنوية والمادّية في رسم الوجوه والشخصيات بطريقة ساخرة وتهكمية لاذعة.

[1] د.سعيد علوش، المرجع سابق الذكر، ص188

[2] عبد الحليم حمود، الكاريكاتور العربي والعالمي، دار الأنوار، بيروت، 2004، ص145.

ب)– محددات الرسم الكاريكاتوري :

يقوم بناء الصرح الكاريكاتوريّ على ركيزتين أساسيّتين هما :

- السخرية:

وهي –كغيرها من الانفعالات الإنسانية كالحزن والفرح والكره والحب و... إلخ– قديمة ومتأصلة في الكائن البشري منذ وجد على سطح المعمورة

- الرّسم:

وهو الرسم المبالَغ فيه (بحيث يجسد معنى السخرية والتهكم) ويعتمد على تقنيات ومعالم يمكن من خلالها أن نميز الفروق الفنية الشخصية الخاصة بكل فنان كاروكاتيري دون سواه ومنها :

1–الرمز :

سواء الثابت أو المتحرك، دائم الحضور أم متقطعه؛ يساهم الرمز في بناء شخصية الفنان وتمييز علاقته مع المتلقّي.

ومن أشهر الكاريكاتوريين العرب من حيث شهرة الرمز يتصدّر "ناجي العلي"، وعلى رأس أشهر رموزه : الفتى "حنظلة" ضحية النكبة، حافي القدمين، مكتوف اليدين.

كما اشتهر "محمود كحيل" في جريدة الشرق الأوسط باستخدامه لغرابه الصغير كرمز يتحرك ويتأقلم مع مناخ كل رسم بما يناسبه

2–التواقيع :

وهي الأخرى محددات مميّزة بين مختلف فناني الكاريكاتور من حيث الشكل أو المضمون، حيث يلعبون بالأحرف واحتمالاتها، أو يضيفون أشكالا أخرى إلى توقيعاتهم لتكون أكثر جاذبية.

ج) – تاريخ الكاريكاتور :

يبدو أن جذور الكاريكاتور الأولى ضاربة في القدم قدم البشرية نفسها، حيث أثبتت الاكتشافات الأثرية ميل الإنسان الفطريّ لكسر النِّسب المعروفة للوجوه والحيوانات والأشياء، وإعادة صوغها بأسلوب حرّ وجريء. ورغم أن سبب ذلك غير مثبت، إلا أنه تأكيد على حضور التمرد والتغيير في بنيته العقلية.

- في العصر الحجريّ القديم :

تظهر الرسوم الأثرية على جدران الكهوف واللوحات الصخرية القديمة تصويرا لحيوانات مفترسة وبشرا على هيئة حيوانات يؤدون رقصات سحرية. ومن أشهر هذه الكهوف العائدة لهذه الفترة :

-في فرنسا : كهف "لاسكو"، كهف "شوفي"، وكهف "نيوني".

-في إسبانيا : كهف "التاميري"

-في إيطاليا : كهف "الفانزو"

أما ما يثير الدهشة فهو تلك الرسوم الساحرة المنقوشة على الصخور في صحراء الجزائر، والتي حملت موضوعات جديدة وغير مألوفة.

هذا وقد تلاحقت المبالغات في كل من النصوص والرسوم على حدّ سواء، وبدت بشكل أكثر وضوحا في الأديان والحضارات القديمة كالبابلية والفينيقية والإغريقية والأتروسية والمايا.

- المصريون القدماء :

تتميز فترة الفراعنة على وجه التحديد والخصوص عما سبقها بمحولات أكثر وضوحا على طريق هذا الفن الساخر، حيث نجد قدماء المصريين وقد أفردوا للفكاهة إلها دعوه "بسي"، كما تركوا لنا رسوما تدل على مستوى متقدم في النقد السياسيّ والإجتماعي الساخر في قوالب فكاهية مبنية على المفارقات والأضداد.

كأن نرى نسرا يصعد إلى الشجرة بواسطة السّلّم، بينما نجد فرس نهر واقفا على الشجرة، أو نرى وفدا من الفئران بين يدي رئيسهم القط، وقد رفع أحدهم علما رمزا للتسليم... وغيرها كثير من الأعمال الفنّية الملفتة التي كانت تنفذ على ورق البرديّ.

- عند العرب :

لقد كانت السخرية أكثر حضورا عند العرب في أدبهم وشعرهم مع أسماء عديدة ك"الجاحظ" و"أبي حيان التوحيدي" و"الهمذانيّ" في مقاماته، و"المعرّي" في "رسالة الغفران"، في حين نجدها قد تجلت كلّ التّجلّي في نقائض "الفرزدق" و"جرير".

ويمكننا القول إن أكثر القصائد قد حملت الفكرة الكاريكاتورية الكاملة، لا ينقصها إلا التجسيد على الورق، كما أن كل ما أنتجته البشرية من سخرية ونقد ورسم محوَّر شكّل الجينات الوراثية التي وصلت إلى هذا الجنين الذي يسمى "كاريكاتور".

هذا وعلى الرغم من الدور الهام الذي لعبته شتى الثقافات والحضارات المتعاقبة في تعهد هذا الفن في بداياته من خلال تراكم الأعمال والخبرات، إلا أن أكثر النقاد يرى تبلور معالم فن الكاريكاتور أكثر بروزا ووضوحا في الدراسات التشريحيّة التي خطها الفنان "ليوناردو دافيتشي" (1452 – 1519)، والتي كسر بها قواعد التشريح في رسم الوجوه السبعمائة المسماة "الكروتسك"، حيث يعتبرونها البداية الأكثر نضجا وتبلورا لفن الكاريكاتور[1]

وقد أعقب "دافيتشي" فنان إيطاليّ عرف برسمه لوجوه الساسة والأمراء اسمه "تشيمبولدو"، ثم "انيبال كاراتش" الهولندي (1560 -1650) والذي حصل بظهوره تغيير فعلي وداعم لنشأة الكاريكاتور ، إذ يرى أكثر النقاد أنه رسم من أجل الإضحاك، ونظرا لأهميته ظن البعض أن كلمة "كاريكاتور" مشتقة من اسمه "كاراتشي".

وقد عرف فن الكاريكاتور الشهرة حين صاهر الصحافة واحتضنته الجرائد الساخرة في فرنسا سنة 1820.

[1] عبد الحليم حمود، المرجع سابق الذكر، ص15

وهكذا بدأ هذا الفن في التطور من خلال تداوله بين مختلف فناني العالم الذين واكبوا قضايا مجتمعاتهم وشعوبهم، وكانوا لسان النقد المتهكم السليط والجريء الذي ينطق من رسوماتهم الكاريكاتورية.

هذا وإن عدنا لأمتنا العربية لنتقصى عن البوادر الأولى لهذا الفن فلسوف نلحظ فضل السبق الذي حازه الغرب مقارنة بنا في هذا المضمار، حيث لم تكن بداية الممارسة في رحلة النضج الكاريكاتوري عند العرب إلا في1877/02/21 بإصدار "يعقوب صنوع" لجريدة ساخرة في القاهرة سماها "أبو نضارة زرقاء"، وهي الأولى من نوعها في الشرق من حيث مضمونها الهزلي الكاريكاتوري، ومن ثم تعاقبت المحاولات الإبداعية في مصر ولبنان وفلسطين وسوريا والعراق وغيرها من بقية الدول العربية بأقلام شابة اغتنمت فرص الجرائد والمجلات لخروجها إلى النور كيما تعبّر بلسان الشعب الساخر عن مختلف الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية في قالب كاروكاتيري نقديّ لاذع لطالما سبّب لروّاده حصار الرقابة أو المصادرة بل حتى السجن والاغتيال أحيانا.

المبحث الثاني : علاقة الأدب بالتصوير الكاريكاتوري

أ) – الأدب الساخر كرافد موضوعاتيّ لفن التصوير الكاريكاتوري

إن السخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على توليفة درامية من النقد والهجاء والتلميح والتهكم والدعابة بهدف التعريض بشخص ما أو مبدأ أو فكرة أو أي شيء، وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه.

وهي في الشعر تدل على قدرة الشاعر على إتباع حيثيات خاصة تعينه على تحقيق الاستخفاف بالطرف المهجو إلى حدّ إثارة ضحك المتلقي. فالشاعر الساخر (يتماجن ويلهو ويلعب بمصير الآخرين وأقدارهم، هازئا من سخطهم وعاهاتهم ونقائصهم) [1] فيستثمرها توظيفا لهدفه النفسي وهو الإيلام والتجريح الداخلي للمهجو.

ومع ذلك فلا تحمل كل الكتابات الأدبية الساخرة روح الاستهزاء والاستهانة والهجاء القاسي، بل إن الكاتب الساخر كثيرا ما يلجأ إلى عنصري المواجهة والتناقض في دحض العقائد والأفكار البالية، وهو ما نلحظه في البدايات الأولى لأدب السخرية عن طريق التهكم الذي كان يتبعه "أرسطو" من خلال منطقه في ضحد مزاعم خصومه بالقياس، هذا إضافة إلى كشف وتعرية بعض الأنماط البشرية المثيرة للاحتقار والاشمئزاز.

كما أن السخرية من جانبها السيكولوجي المتفرّد وسيلة تحدّ ناجع لما نرهبه أو نخاف تهديده، لأن القالب الفنّي الذي تنجز فيه السخرية إمكاناتها هو قالب مضحك، وهو بهذا يميّز روّاده ويجعلهم أكثر تفوّقا على خصومهم، ومن هنا يعالج الأديب الساخر (شاعرا أو ناثرا) موضوعه (فكرة أو شخصا) دون أن يعطيه شرف أخذه على محمل الجدّ.

[1] انتصار حسين عويز، ((فن السخرية عند جرير))، مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق : العدد الخامس عشر، (2009)، ص5

ولهذا نجد أن "شوقي ضيف" يفهم السخرية باعتبارها (أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاجه من ذكاء ومكر) [1]

وبعودتنا إلى الشعر، وشعر الهجاء على وجه الخصوص فإننا نجده من أوضح صور السخرية بالخصم، من حيث قسوته وعنفه، وقد جاءت هذه السخرية اللاذعة المريرة في شعر الهجاء العربي التقليدي تعبيرا متناسبا مع ضراوة الحياة القاسية في الصحراء والبادية. وقد ظلت السخرية قاصرة على شعراء الهجاء إلى أن قعّد لها "الجاحظ" في القرن الثاني من الهجرة، ومثّل لها تمثيلا بارعا في كتابه "البخلاء"، والذي اعتبره كثير من النقاد عملا رائدا للجاحظ في فن السخرية.

والجليّ بعد كل هذا أن السخرية كفنّ قديم وحديث لطالما تشكلت أدبيا (شعرا ونثرا) كما تشكلت تشكيليّا باحتضان الكتابة الصحفية الساخرة لها في مقالاتها المدعمة بالصور الكاريكاتورية، هذه الأخيرة التي تعتبر شحنة من المعاني المدعمة في جملة من الخطوط الرّمزية المتميز بقدر من التشويه والمبالغة في عرضها للأشياء لإثارة الهزل والسخرية والضحك، وهي نفس نتيجة الشكل الأدبي الساخر في صورته الشعرية التي ترتكز في قيامها على :

1) **جانب فنّيّ** : تتجلى في قدرة الشاعر على كسر المألوف من أنماط الهجاء، وعقد علاقات جديدة ومستحدثة بصياغات فنية تعمل روابط بنائية لتكامل الصورة (الصورة الشعرية الكاريكاتورية المثيرة للضحك)

2) **آلية انتقاء الفكرة الساخرة** : وتعتمد على الرصيد الثقافي والتاريخي للشاعر إضافة إلى خصوبة خياله وثروته التركيبية اللفظية ليكون تصويره لمهجوه أكثر صدقا وواقعية

3) **عمق الإدراكية للشاعر بالنفس البشرية وما يثيرها ضحكا وإيلاما**

[1] د.نبيل راغب، الأدب الساخر، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 2000، ص22.

يقول الشيخ عبد العزيز البشري : (لا يذهب عنك أن شأن الكاتب في هذا الباب كشأن المصور الكاريكاتوري، فهو إنما يعمد إلى الموضع الناتئ في خلال المرء، فيزيد من وصفه ويبالغ في تصويره بما يتهيّأ له من فنون النكات) [1]

وهو ما يؤكد أن السخرية ليست مرتبطة بالتعبير بالكلمات فقط، بل يمكن أن نجدها في الرقص والموسيقى والفنون التشكيلية وفن التصوير الكاريكاتوري على وجه التحديد والخصوص.

حيث يقف الفنان الكاريكاتوري على جوانب الضعف في جسد شخص، أو في وجهه ويكبرها كأنما يريد أن ينمي العيب والضعف الذي يكمن فيه إلى أقصاه، فتراه ينتهز تقويس حاجب، أو انحناء أنف، أو تجعد جبهة أو انتفاخ خد، أو طول ذقن، أو ضيق عين، ويكبر ذلك مشوها ومستغلا للطبيعة والخلقة، وبذلك تصبح الصورة الساخرة قوية التعبير عن صاحبها، وفي الوقت نفسه تكون مضحكة للتنافر في أوضاع الجسد أو الوجه الذي صوره الرسام.

ولعلنا نَخلُص من هذه المقارنات بين السخرية في الأدب وشعر الهجاء تحديدا وبينها في التصوير الكاريكاتوري إلى أن السخرية تعتبر بمثابة القاسم المشترك بين الفنّين على حدّ سواء، يتوسّلها الشعر أسلوبا في الهجاء اللاذع للربط بين لبنات صوره الشعرية المبتكرة على أساس التناقض أو النقص المعيب ، كما يتخذها الكاريكاتور طريقة فنية للتعبير الخطّي الناقد المتهكم والهازئ بالأوضاع أو الشخصيات المختلفة.

[1] د.نبيل راغب، المرجع سابق الذكر، ص35

ب)علاقة الصورة الشعرية بالرسم :

لقد نال "عبد القاهر الجرجاني" فضل السبق في تراثنا الأدبي واللغوي من حيث تناوله هذا الموضوع بالدرس والاهتمام في مقاربته بين تخيلات الشاعر(صوره الشعرية) وتصاوير الرسام، وذلك في كتابه "أسرار البلاغة" حيث أفاد من شراح "أرسطو" من الفلاسفة الذين تقبلوا فكرته في كون الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرها في النفس .

(إن ربط الشعر بالرسم كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر، أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، ناهيك أنه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصور على أنها محاكاة —من نوع ما– لمدركات حسية سابقة، ومن ثم يتركز التحليل على العلاقة بين صور الشعر والمدركات الحسية، التي يفترض أنها أصل الصور.

والمقارنة بين الشعر والرسم –في هذا المجال– مبحث ازدهر أساسا عند شراح "أرسطو"، الذين تقبلوا فكرته عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس. وبذلك تصبح المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة، يمكن —التمييز– مبدئيا بينها :

أولا : إن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية، قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية تبعا لفكرة الاحتمال والإمكان الأرسطية. إن الشاعر أو الرسام قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو وقد يحاكيه بأقبح أو أحسن مما هو عليه، ولكن هذا الحسن أو القبح ليس مسخا وتشويها للعالم أو قوانينه، وإنما هو أمر يمكن حدوثه،

أو يحتمل حدوثه، أي أن فعل الشاعر والرسام خاضع لقوانين العالم الأساسية، بل لعله كشف وتكميل لها في نفس الوقت.

وتعتمد طريقة الشاعر والرسام في نقل العالم وتقديمه للمتلقي على مادة ذات صلة بالحواس، فهي مرتبطة بإحساسات كليهما، وهي تخاطب إحساسات المتلقي. ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة – سواء كانت لمعنوي مجرد، أو لمادّي محسوس- فإنهما يخاطبان الإحساسات والمخيلة، ويجسمان الأشياء، أو الأفكار، في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها، إما عن طريق العين المبصرة –كما في حالة الرسام- وإما عن طريق عين العقل، أو المخيلة –كما في حالة الشاعر- .

من هنا كان "الفارابي" يرى أن المحاكاة الشعرية لا تتناول مادة الطبيعة خارج الإنسان وحدها، ولا أفعاله الظاهرة فحسب، وإنما تتناول –فضلا عن ذلك- عالمه الدّاخليّ بكل ما فيه من انفعالات ومشاعر وجدانية، "إن موضوعات الأقاويل الشعرية هي –بوجه ما- جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم إنسان". هذه الموجودات الممكنة، تشمل الأخلاق، والانفعالات والهيئات النفسية "فمنها ما ينسب إلى النفس، ومنها ما ينسب إلى البدن، ومنها ما هي خارجة عن هذين". وعندما يقدم الشاعر هذه العوالم الداخلية أو الخارجية للإنسان، أو يحاكيها، فإن عليه أن يقدمها تقديما محسوسا، عن طريق التخييل. والتخييل طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صورا ذهنية ذات خصائص حسية. وما يصنعه الشاعر –في هذه الحالة- لا يختلف كثيرا عما يصنعه الرسام، وإن توسّل أحدهما باللون والظل، وتوسل الآخر بالكلمة، فكلاهما يرمي "إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم". وكلاهما يقدم مادته إلى الذهن صورا، أو تثير مادته صورا في الذهن.

هذه الفكرة نجدها عند "ابن سينا"، لكن بشكل أوضح من "الفارابي". إن الشاعر –عند "ابن سينا"- "يجري مجرى المصور، فكل واحد منهما محاك" والشاعر لا يصور الأشياء المادية

فحسب، بل يصور المعنويات أيضا ويحاكيها. فإذا فعل ذلك، فإن عليه أن يكون كالرسام، يستغل الجانب الحسي، ويتوسل بمادة حسية المحتوى، لأن هذا هو سبيله لمحاكاة الأخلاق والانفعالات. وهذا فهم –"لابن سينا"– يدعمه قوله عن الشاعر: "ويجب أن يكون كالمصور، فإنه يصور كل شيء يحسه، وحتى الكسلان والغضبان. كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول "أوميروس" (هوميروس) في بيان خيرية "أخيلوس". وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية، وللمحسوس المعروف عن حال الشعر.

ويوضح "ابن رشد" –هو الآخر– هذه الحقيقة، فهو يقول ما مؤداه إن الشاعر يضطر إلى الاستعانة بالأشياء الخارجية إذا قصد محاكاة الاعتقادات والأفكار المعنوية، ذلك لأن تخيلها "يعسر، إذ كانت ليست أفعالا ولا جواهر". ويوضح "ابن رشد" الفكرة أكثر عندما يقول: "فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى أنهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع انها صفات نفسية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه، حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس...ومن هذا النحو من التخييل –أعني الذي يحاكي حال النفس– قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:

أَتَاكَ يَكَادُ الرَّأْسُ يَجْحَدُ عُنْقَهُ وَتَنْقَدُّ تَحْتَ الذُّعْرِ مِنْهُ المَفَاصِلُ

يُقَوِّمُ تَقْوِيمَ السَّمَاطِينِ مَشْيَهُ إِلَيْكَ إِذَا مَا عَوَّجَتْهُ الأَفَاكِلُ[1]

وهكذا تظل العلاقة بين الشاعر والرسام –في هذا الجانب– واضحة فكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقي ، ويقدم إليه تقديما محسوسا، حتى لو كان يحاكي أفكارا مجردة وانفعالات نفسانية، إذ يظل الرسام يتوسل بالمنظور والمشهد المباشر، ويظل الشاعر يتوسل بلغة تثير الإحساسات في

[1] المتنبي، الديوان بشرح ابن الواحدي، 2013، ج3، ص117.

الأذهان، وتصور الشيء وتخيله للمتلقي "كأنه محسوس ومنظور إليه"، كما يقول "ابن رشد".

ثانيا: إن طريقة الشاعر –في تشكيل مادته– تشبه طريقة الرسام على أن أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، وذلك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته في القصيدة.

هذا التناسب أو التآلف هو ما يمكن تسميته بالعلة الصورية تارة، أو بحسن التأليف وبراعة المحاكاة تارة أخرى. وهو أمر كان نابعا –عند شراح أرسطو– من فهمهم للفلسفة الأرسطية العامة، خاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين الهيولى والصورة، وهو أمر كانت تؤكده جماعات أخرى أكثر قربا من "أفلاطون" وأكثر تأثرا بالأفلاطونية المحدثة، مثل جماعة "إخوان الصفا" الذين نظروا إلى الشعر والرسم والموسيقى والنحت، في ضوء مبدإ عام خلاصته : "أن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل"

ثالثا: إن كلا من الشاعر والرسام –بطريقته الحسية في التقديم، ونجاحه في صياغة مادته– يمكن أن يحدث تأثيرا خاصا في نفوس المتلقين، ويمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال. بل إن براعته في إيقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح، ويرون فيه جمالا لم يكن قائما من قبل. والدليل على ذلك أن الناس يصرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة، المتقذّر منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أُتقِنت، وجلي أن علة اللذة التي يستشعرها المتلقي في هذه الحالة "لا ترجع إلى قبح الشيء المحاكي أو حسنه في ذاته، بل ترجع إلى حسن المحاكاة ذاتها، وإلى أن هذه الأشياء –التي يحاكيها

الرسام- حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به". وما ينطبق على الرسم –هنا- ينطبق على الشعر بنفس القدر، فالشعر قادر –ببراعة محاكاته- على أن يجعل القبيح حسنا، والحسن قبيحا.

هذه الجوانب الثلاثة التي تحدد أوجه التشابه بين الشعر والرسم عند شراح "أرسطو"، وهي موجودة أيضا بدرجات متفاوتة عند البلاغيين والنقاد.

أما الجانب الأول المتصل بقدرة الشاعر والرسام على التقديم الحسي للمعنى وتصوير الحالات والمواقف المختلفة، فإننا نجده عند "عبد القاهر"، ونصوصه التي أشرنا إليها –في الفقرة السابقة- تشير إلى ذلك. ونجده أيضا –بشكل عابر- عند "الباقلاني"، الذي يرى أن الشعر تصوير ما في النفس للغير، ولكنه يوسع الدائرة، ويقارن بين الكلام البليغ –بعامة- وبين الرسم. يقول "وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين، من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر. وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير. وهذه فكرة تذكرنا بحديث "الفارابي"، و"ابن سينا"، و"ابن رشد"، عن محاكاة الأخلاق والأحوال النفسية.

وتتضح التأثيرات الأرسطية –عند الباقلاني- أيضا، عندما يتحدث عن طبقات الوصف ومراتبه البلاغية، إذْ "ربّ وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لا خلف فيه، وربّ وصف يبزّ عليه ويتعداه، وربّ وصف يقصر عنه". وهو تقسيم يذكرنا بدرجات المحاكاة الأرسطية نفسها، وكيف أنها تقديم للأشياء كما هي عليه في الواقع، أو أفضل، أو أقبح مما هي عليه.

لكن الملاحظ أن "الباقلاني" يوسع الفكرة، ويربطها بالكلام البليغ بعامة متجاوزا بذلك حدود الشعر التي كان يتحرك خلالها شراح "أرسطو"، وقد كان ذلك نتيجة اهتمامه بدراسة

الإعجاز القرآني، ومحاولته الإشارة إلى قدرة القرآن على تصوير الحالات النفسية والمشاهد المؤثرة، خاصة تلك التي تدور حول مشاهد القيامة ويوم الساعة، حيث "يصور –القرآن– الشيء على جهته ويمثل أهوال ذلك اليوم". لكن "الباقلاني" لم يتوقف عند هذا الجانب من التصوير القرآني كثيرا مثلما فعل "الزمخشري"، الذي أفاد منه فيما يبدو. إلا أن "الزمخشري" طور الفكرة ووسعها، وجعلها أحد المبادئ العامة التي تقوم عليها بلاغة القرآن كما أوضحنا من قبل.

هذا عن الجانب الأول من المقارنة بين الشعر والرسم، أما الجانب الثاني المتصل بفكرة الصياغة وحسن التأليف بين العناصر، فقد كان متضمنا في عبارة "الجاحظ" : "الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير". ولا شك أن اقتران الشعر بالنسج –في العبارة– يوحي بأن "الجاحظ" كان يعني –نسبيا– ما عناه "ابن طباطبا" –في أوائل القرن الرابع– من أن الشاعر الحاذق شأنه شأن "النساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسده وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون".

لكن الفكرة تتضح –بشكل خاص– في القرن الخامس، لدى "ابن سنان" و"عبد القاهر الجرجاني"، وصلة الثاني بـ"ابن سينا" أصبحت في حكم المؤكدة. أما "ابن سنان" فهو يرى أن فصاحة الكلمة ترتد –في جانب من جوانبها– إلى تباعد مخارج الحروف التي تصاغ منها الكلمة، وهذه فكرة قديمة نجد أصولها عند ابن جني، لكن الجديد –هنا– أن "ابن سنان" يوضحها مستعينا بفن الرسم، فالحروف –عنده– تجري من السمع مجرى الألوان من البصر "ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان السواد مع البياض أحسن من مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود. وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في (حكم) العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان

المتباعدة". ويضرب "عبد القاهر" على نفس الأوتار –تقريبا–، لكنه مهتم بفصاحة الكلام أكثر من فصاحة الكلمة، وبالنظم أكثر من اهتمامه بالمفردات التي تتناغم في داخله وهو يشير إلى "الجاحظ" في هذا المجال كثيرا، من مثل قوله: " إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه". وأوضح من ذلك قول "عبد القاهر" : "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر، في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشعر والشاعر، في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم". والنتيجة التي يخرج بها عبد القاهر من هذه المقارنة تتحد تماما مع النتيجة التي يخرج بها الشراح الأرسطيون، في مقارنتهم بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام في الصياغة، وردهم جمال الشعر والرسم، وكل صناعة مشابهة، إلى حسن الصياغة أو براعة المحاكاة.

أما الجانب الثالث من أوجه المقارنة ، وهو المتصل بقدرة كل الشاعر والرسام على التأثير في المتلقي، فإننا نجده أوضح ما يكون عند عبد القاهر. وحديث عبد القاهر عن الاحتفال والصنعة في التصويرات الشعرية وكيفية تأثيرها في المتلقي، يقوم على ملاحظة تشابه ملحوظ بين الشعر والرسم في هذا الجانب، فالأثر النفسي الذي ينتجه الشعر شبيه بالأثر النفسي الذي يخلفه الرسم فكلاهم يؤثر في المتلقي ويثيره، ويؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التلقي، ويغشاه ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه. ويرتد هذا التأثير –عند "عبد القاهر"– إلى قدرة كل من الشاعر والرسام على الصياغة، وبراعة كل منهما في المحاكاة والتخييل من ناحية، وقدرتهما على التجسيم وتصوير المعنوي المجرد في صورة الحسي المعاين، وتخييل الجماد الصامت في صورة الحي الناطق من ناحية أخرى. ولا يقتصر الأمر –عند "عبد القاهر"– على مجرد التشابه في الأفكار، بل يمتد التشابه إلى استخدام نفس الألفاظ، فكلماته

(التصاوير والتخطيط، والنقش والأصنام) تستدعي ذهنيا كلمات مترجمي "أرسطو" وشراحه وأسلوبهم الخاص في التعبير.

هذه هي الجوانب الثلاثة التي تحدد درجة التشابه بين الشعر والرسم عند كل من شراح أرسطو وعند بعض البلاغيين والنقاد. على أننا ينبغي أن نلاحظ أن ثمة فارقا كبيرا بين الفلاسفة والبلاغيين في هذه الجوانب، من حيث درجة وضوحها وقيامها على أساس نظري متماسك. إن أوجه المقارنة –بين الشعر والرسم– عند شراح "أرسطو" غير منفصلة، ويمكن أن نجدها عند كل منهم بنفس القدر من الوضوح تقريبا، فنحن نجدها عند "الفارابي" مثلما نجدها عند "ابن سينا" أو عند "ابن رشد". وليس الأمر كذلك عند النقاد والبلاغيين. فضلا عن أن هذه الجوانب –عند الفلاسفة– ليست مستقلة عن تصورهم العام للشعر وتفهمهم لطبيعته النوعية كعملية تخييل.

إن كل جانب من جوانب هذه العلاقة بين الشاعر والرسام يرتدّ –عند الفلاسفة– إلى أصل واحد يرجع إلى أن كليهما محاك، يوقع محاكاة في نفس المتلقي ويخيّل معاني في أذهان المتلقين. وقد تختلف مادة المحاكاة عندهما، وقد تتنوع بعض أساليبها أحيانا، لكن نقطة الانطلاق واحدة، والتشابه في شكل المحاكاة وفعلها وغايتها يظل قائما. يقول "الفارابي" : "إن بين أهل هذه الصناعة (يقصد الشعراء) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفتان في مادة الصياغة ومتفقتان في صورتهما، وفي أفعالها، أو أغراضها. أو أن نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وأن بين كليهما فرقا، إلّا أن فعليهما جميعا جميعا التشبه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم". وهذا قول جعل العلاقة بين الشعر والرسم قسما من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه.

وعندما يقول شراح "أرسطو" إن الشعر مثل الرسم محاكاة، وإن كليهما يقدم شيئا إلى مخيلة المتلقي، وإن كليهما يصوغ مادته أحسن صياغة، ويحاول أن يؤثر بها في المتلقي إلى درجة خاصة، تدفعه إلى فعل أو انفعال، فإن ثمة أسسا هامة يستند إليها هذا القول. أما أول هذه الأسس فهو فني، يتصل بنظرية المحاكاة الأرسطية ذاتها، وأما ثانيها فهو سيكولوجي يتصل بعلم النفس الأرسطي وما يندرج تحته من معارف، عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية المخيلة، وأما ثالث هذه الأسس فهو منطقي، يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق، وافتراض أنه قياس من الأقيسة يحدث تأثيرا نفسيا يقوم على الإيهام، وأما رابع هذه الأسس فهو يتصل بالفلسفة الأولى التي تعد في الفلسفة الأرسطية بمثابة علم "المبادئ الأولى" الداخلة في سائر العلوم الجزئية. ومصطلح التخييل نفسه —كمصطلح– يكشف عن الحقيقة الذاتية للشعر عند الفلاسفة، ويدل استخدامه —عند كل من "الفارابي"، و"ابن سينا"، و"ابن رشد"– على هذه الأسس مجتمعة. فهو —من ناحية– قرين المحاكاة، وهو —من ناحية ثانية– يشير إلى فاعلية المخيلة عند الشاعر والمتلقي. وتقوم طريقته في التأثير —من ناحية ثالثة– على خصائص إقناعية، تجعله قياسا من الأقيسة، وهو —أخيرا– يتصل بالشكل الشعري ذاته، ومن ثم يقوم على أساس من الفلسفة الأولى عند أرسطو، فالتخييلات هي الهيئات والأشكال الخاصة التي تتشكل فيها، أو بها العناصر الأولى ، أو المادة الخام، أو المعاني، فتصبح شعرا. وينتج من هذا أن حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني، بل في طريقة تخييلها وكيفية صياغتها.

هذه الأسس الأربعة مجتمعة تكوّن ما يمكن أن يكون مهادا تتحرك ضمنه كل أفكار الفلاسفة عن الشعر، وكل مقارناتهم التي عقدوها بين الشعر وغيره من الفنون، مثل الرسم، أو غيره من العلوم، مثل التاريخ والفلسفة. ولقد كان من الأساسين الفني والنفسي —بوجه خاص– وراء عملية المقارنة بين طريقة تقديم كل من الشاعر والرسام للمعنى إلى الحواس. وكانت المقارنة بدورها تؤكد الطبيعة الحسية للشعر، على النحو الذي ألح عليه "الفارابي"، و"ابن سينا" و"ابن رشد". لقد نضج فهمهم للجانب الحسي ولقدرته على إثارة صورة حسية في مخيلة المتلقي عن

طريق دراستهم لعلم النفس الأرسطي، واستعانتهم به لفهم نظريته الفنية في المحاكاة. ومن هنا كان الحديث عن التخييل الشعري —على انه إثارة لصورة ذهنية في مخيلة المتلقي- مرتبطا بالحديث عن سيكلوجيّ الملكات، ومتصلا بمعرفة الدور الذي تلعبه القوة المتخيلة والوهمية، في التأثير على سلوك الناس وإثارة انفعالاتهم. ولم يكن الأمر بهذا الوضوح عند البلاغيين والنقاد. لقد ظل حديثهم عن التقديم الحسي مفتقرا إلى مهاد نظري،مثل ذلك الذي كان عند الفلاسفة. ومن هنا عجزوا أن يربطوا بين طبيعة التقديم الحسي للاستعارة والتشبيه —مثلا- وبين الحقيقة الذاتية للشعر. ولا يرجع ذلك —في تقديري- إلا إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التي تمكن منها الفلاسفة، نتيجة درسهم محاولتهم الاستعانة بكثير من مباحث الفلسفة، لتكوين مفهوم خاص بهم عن طبيعة الشعر وحقيقته الذاتية. لقد كان الفلاسفة في هذا المجال منظّرين يحاولون البحث عن العلل والأسباب، ويردون الظواهر العملية إلى جذورها التي نبعت منها، أما البلاغيون والنقاد فقد ظل الأمر عندهم محصورا في حدود الملاحظات العملية الضيقة، التي تكتفي بالرصد والتسجيل الانطباعي، دون أن تحاول البحث عن علل أساسية ترتد إليها كل الظواهر الفنية).[1]

[1] د.جابر عصفور، المرجع سابق الذكر، ص284-294

المبحث الثالث : دراسة تحليلية للتصوير الكاريكاتوري في شعر جرير

حريّ بنا ونحن نفتتح هذه الدراسة التحليلية لأطر التصوير الكاريكاتوري عند شاعرنا جرير أن نوضّح أن نظم أحد عمالقة الشعر وفحوله لم يسلم –هو الآخر– من كثير من الانتحال والوضع والسرقات واختلاف الرواة، فـ(كم أبيات للفرزدق أضافها صاحب اللسان–مثلا– إلى جرير، وكم أبيات لجرير، نسبها ابن منظور وغيره إلى الفرزدق) [1]

من أجل ذلك نجد المحقق "د.نعمان مُحَمَّد أمين طه" يتحرّى الدقة في تتبع القصائد الشعرية ليصح إسنادها إلى شاعرنا جرير، وقد اعتمد في ذلك على مخطوطة بطرسبرج (لينجراد) التي تعتبر أقدم وأصح مخطوطات ديوان جرير التي بين أيدينا حتى الآن، وهو ما دفعنا لاعتماد زبدة مجهودات هذا المحقق الحثيثة وأعماله الموسومة بالأمانة والدقة، جنبا إلى جنب مع شرح الديوان لـ"مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي" المدعم أيضا بتفسيرات العالم اللغوي "أبي جعفر مُحَمَّد بن حبيب".

وقد نال شاعرنا من الحظوة في ميدان الشعر، وقصد السبق إلى روائع المعاني وبدائع المباني ما بزّ فيه أقرانه، وتفرّد به فذّا على ديوان موروثنا الشعري العربيّ الثّرّ بشكل يكاد يجمع عليه النقاد والرواة الأقدمون والمحدثون –كما تقدّم من تزكيتهم لمتون شعره ومراميها– .

وإنك لتلمح في شعرية جرير نفسية تجيش بشتى المفارقات التي تكاد تحيّرك أمامها تلك القصائد المنبثقة من معينها رقراقة تارة أو من أعاصيرها عاصفة هدّارة تارة أخرى، ولعله أحد نواميس عظمة هذا الشاعر كما يرى الأديب والناقد "عباس العقاد" –وهو الصارم الحريص– في ركائز العظمة من افتراق مذاهب الناس في الموسوم بهذا الشرف بين معجب مغالٍ وبين مبغض مخاصم ألدّ ما تكون عليه الخصومة، وهو ما نراه في سيرة "أبي حرزة" ومسيرته الشعرية الحافلة.

[1] جرير، المرجع سابق الذكر، ج1، ص6.

إن الملكة والاقتدار الذي حازه شاعرنا في اللغة العربية وصناعة الشعر جعلت كثيرا من بدائع المعاني ولطائف التعبيرات بل وحتى غريبها أحيانا سهلة طيعة على لسان سليقته العربية الحقّة، فإنك لتجده دوما حاضر البديهة متقد الذهن جياش المشاعر، يلين فيبين كأنه ماء الغدير في غزله ومدحه ، ويغمز فيقفز قفزة الليث ويزأر زئيره تبخترا وفخرا، وإذا ناوشه مناوئوه وخصومه رأيته يزبد ويرعد ويأتيك بعجائب برق الضاد حين تومض على ثغر أحد الفطاحلة الأفذاذ.

ومن عجائب مذهب جرير –إن لم نقل من عجائب مذاهبه– أنه يثور كالبركان حين يثلم أحد خصومه مجده أو يطعن في شرفه أو شرف أهله وقومه، ثم لا تجده إلا ينزل على خصمه من حيث لا يتوقعه من مجاراته ومسايرته في طريقة الهجاء، بل إنه يتناول خصمه بيد السخرية كأنه لعبة معنوية عابثة أمام رجل دهريّ –كما سمى هو نفسه– قد ضاق به الزمن اتساعا ورحابة إذ يقول لخصمه "الفرزدق" :

أَنَا الدَّهْرُ يُفْنِي المَوْتَ وَالدَّهْرُ خَالِدٌ فَجِئْنِي بِمِثْلِ الدَّهْرِ شَيْئًا يُطَاوِلُهْ[1]

لقد كانت السخرية غالبا حذو هذا الشاعر العربي الأصيل، تسير في ركاب شعره وتضرب بالفحل من بعير خياله في مضارب الهجاء الساخر القاسي أشد ما تكون عليه القسوة في طريقة الرسم التعبيريّ التي احترفها جرير وصارت له ديدنا، فهو يستخف بخصمه وفق طريقة تثير الضحك في المتلقي، إذ يتماجن ويلهو ويلعب بقصور الخصم و معايبه ونقائصه، دون أن يعطيه شرف أخذه على محمل الجد.

ومن هنا تتبدّى لنا سيماء الهجاء عند شاعرنا جرير باعتباره أبرز ميدان يجسّم طريقته الأدبية الساخرة في تصوير الخصوم تصويرا كاريكاتوريًّا سابقا لأوان الكاريكاتور الحديث النشأة بعقود من الزمن.

[1] محمّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص483.

ولعلنا نجمل ملامح هذه التصوير الكاريكاتوري المتشعب في أشعار جرير وقصائده، فنجمعه في ثلاثة أنواع من التصوير، ونعقد لكل نوع ما يناسبه من الشواهد والأبيات التي تحمل مضامينه الدّلالية ومبانيه اللفظية الدّالة وفق ما يلي :

1) – التصوير الكاريكاتوري بمصدره البشريّ : ونجده عند جرير في نوعان جزئيان يقترنان تارة وينفصلان تارة أخرى :

أ)– التصوير الكاريكاتوري المتعلّق بالوجه واللّون : حيث يقصد شاعرنا جرير في كثير من أبياته إلى معايب خصمه الخَلقيّة ومثالبه التي يريد أن يبرزها على وجهه في صور كاريكاتورية ساخرة محرجة لخصومه تجمع أشتات المفارقات –بين ما يدّعونه من الشرف حسب زعمه وبين ما ينعتهم هو به من الضّعة والدّونيّة– والعيوب المادّيّة، ونذكر من بين شواهد هذا النوع من التصوير الكاريكاتوريّ قوله :

قَبَحَ الإِلَهُ وُجُوهَ تَغْلِبَ إِنَّهَا هَانَتْ عَلَيَّ مَرَاسِنًا وَسِبَالَا

المراسن : الأنوف، واحدها مرسن [1]

سِبَالًا : مفردها سَبَلَةٌ، وهي الدائرة التي وسط الشفة العليا، وقيل السَّبَلَةُ ما على الشارب من الشعر [2]

وإننا حين ننظر للبيت من منطلق حجم الموروثات والتقاليد التي بنيت عليها العقلية العربية نعلم فداحة تمريغ وجه وأنف عربيّ في تراب الضعة والهوان وفق الهجاء التّصويريّ الذي تناول به شاعرنا قوما بأكملهم من مناوئيه هم التغلبيون.

[1] جرير، المرجع سابق الذكر، ص52.

[2] ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج11، ص321.

إننا أمام صورة رجل هين وضيع كأنما قُدّت تقاسيم وجه من الذل، فإذا موضع الكرامة والأنفة والإباء والرجولة فيها –الأنف وموضع الشاربين– هو عين ذلة صاحبه ومحطّه إلى قاع الخزي والقبح والمذمة –كما يصف جرير–

وهي صورة كاريكاتورية فيها من الطرافة المجسمة البديعة الخيال، ما فيها من النبوغ والمكر والدهاء البارع في بعد ذات اليد سخريةً وإمعانا في الهجاء، حيث وظّف شاعرنا صورته الكاريكاتورية لتأدية وظيفة المبالغة في النكاية بمهجوّه وتقبيح صورته الشكلية ومن ثمّ المعنوية أمام عين القارئ والمتلقي.

ويقول جرير أيضا في هجاء بني تغلب والأخطل :

الضَّاحِكِينَ إِلَى الخِنْزِيرِ شَهْوَتَهُ يَا قُبِّحَتْ تِلْكَ أَفْوَاهًا إِذَا كَشَرُوا

يقول : إذا نظر –الأخطل أو قومه– إلى الخنزير ضحك من شهوته له [1]

وفي هذا البيت أيضا –كسابقه– لا ينفك جرير جاعلا من هجاءه الخصوم والمناوئين ريشة بيانية ساخرة يوزع عليها بلسانه السليط اللاذع شتى ألوان المفارقات والمعايب التي يصور بها تقاطيع وجه خصمه وشكله الباعث على الهزء والضحك، فها هو بعد أن صبغ ملامح قوم الأخطل من بني تغلب على العموم بصبغة الهوان والقبح والدمامة مراسنا وسبالا، يكشف الستار عن مشهد كاريكاتيري آخر نرى من خلاله الأخطل أو أي أحد من بني قومه، يضحك كاشرا عن أنيابه لرؤيته الخنزير، ما ينمّ عن شرهه ونهمه حتى ليبدو في صورة الكلب إذا ما رأى ما يتشهاه سال لعابه وبدت أنيابه، وذاك ما تلقي به ظلال كلمة 'كشروا' من تخاييل وإيحاءات تصويرية.

[1] جرير، المرجع سابق الذكر، ص58.

ويقول في هجوه الفرزدق أيضا :

أَلَا رُبَّمَا بَاتَ الفَرَزْدَقُ قَائِمًا عَلَى حَرِّ نَارٍ تَتْرُكُ الوَجْهَ أَسْفَعَا

وَكَانَ المَخَازِي طَالَمَا نَزَلَتْ بِهِ فَيُصْبِحُ مِنْهَا قَاصِرَ الطَّرْفِ أَخْضَعَا [1]

وهنا تتبدى لنا صورة أخرى يتناول فيها جرير غريمه الفرزدق ليرسم لنا وجها كالحا شاحب اللون، وطرفا خاضعا بائسا ذليلا يعكس حالة نفسية تعتمل في صدر من أضنته الرزايا وكثرت عليه الخزايا.

إنه الفرزدق يطوي ليله لا في العبادة ولا في النوم –خلاف كل تقيّ أو سويّ من الناس– إنما يطويه وهو يتلظى بسموم النيران ويحمومها، فتغور ملامحه، وتسودّ تقاسيم وجهه حتى لا تكاد تميز منها إلا عينيه اللتين لا تبعدا النظر ولا تتمعنان إلا بقدر ما أمعن العار والشّنار بالسّماح لهما بذلك.

ويقول أيضا في إحدى غاراته الشعرية على بني هجيم –بعد استقبالهم لعدوه الفرزدق في مسجدهم وسماعهم منه، في حين تأبوا ذلك على جرير– :

إِنَّ الهَجِيمَ قَبِيلَةٌ مَلْعُونَةٌ حُصُّ[2] اللِّحَى مُتَشَابِهُوا الأَلْوَانِ [3]

ونجده في هذا البيت يبني من معنى "اللعنة" مادة التصوير العجيب المضحك، حيث نرى أناسا تنضح وجوههم بالشؤم، قد نفرت لحاهم، وتكسر شعرها على قلة في الذقن والعارضين، وهو انتقال فنّيّ دقيق جدّا من "اللعنة" المعنوية العامة إلى هذه الصورة المادية الدقيقة التفاصيل، الدميمة المنظر، والتي يجمعها لون واحد قد تشابه تشابه اللئام طبيعة وطباعا.

[1] أبوعبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري ،ديوان النقائض 2ج، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، 1998، ج2، ص215.

[2] حُصُ : الحَصَصُ في اللحية أن يتكسر شعرها ويَقْصُر، انظر: ابن منظور، المرجع السابق الذكر، ج7، مادة ((ح ص ص))، ص14.

[3] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص581.

ثم يضيف:

لَوْ يَسْمَعُونَ بِأَكْلَةٍ أَوْ شَرْبَةٍ بِعُمَانَ أَصْبَحَ جَمْعُهُمْ بِعُمَانِ[1]

وهنا يحرّك لنا جرير رسمه لنراه حيًّا أمام أعيننا فينقلنا من أبعاد "الصورة الثابتة" إلى أفضية "الصورة المتحركة"، إذ يصور لنا هؤلاء القوم من زاوية قبح أخرى –بناءا على الخلفية ذاتها التي رسمها في البيت السابق– تتضح في جشعهم وشرههم الكبير، حتى أنهم يصيخون السمع لصوت أية مأدبة أو وليمة ليهبّوا إليها –مهما بعدت بهم الشقة– سِراعا، مسارعة الطفوليين ممن تبلدت حواسهم، وصاروا مطية للتعريض والسخرية .

وزيادة على كل ما صورهم به من دناءة وانحطاط، نراه يعيّرهم بكونهم يتسولون ببنيهم وبناتهم ليستدروا عطف الناس وشفقتهم، ولئن صعر الشامخون من أرباب الخيلاء بأنوفهم عزة وتكبرا، فإننا نراهم –في هذا الإطار الكاريكاتوري الموقع بشعر جرير– لا يرفعون أنوفهم إلا تشمما لريح دخان المأدبات والولائم، وتصيّدا لمواطنها وأصحابها، وهي النهاية في الحطّ من الشرف والإتقان في تصوير الضعة والهوان لزيد من العرب أو عمرو فيقول:

مُتَوَرِّكِينَ بَنِيهِمُ وَبَنَاتِهِمْ صُعْرُ[2] الأُنُوفِ لِرِيحِ كُلِّ دُخَانِ [3]

[1] محمّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص581.

[2] صُعْرٌ : الصَّعَرُ: ميلٌ في الوجه، وقيل الصَّعَرُ: الميل في الخدّ خاصّة، انظر: ابن منظور، المرجع السابق الذكر، ج4، مادة ((ص ع ر))، ص456.

[3] محمّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص581.

ويستمر شاعرنا في إمداد قلمه بمداد سخريته اللاذعة، ليرسم مزيدا من الصور العجيبة ضمن الإطار الكاريكاتيري المفعم بالمفارقات المضحكة، فيقول في هجوه الفرزدق مرة أخرى :

لَبِسْتُ سِلَاحِي وَالفَرَزْدَقُ لُعْبَةٌ عَلَيْهِ وِشَاحَا كُرَّجٍ[1] وَجَلَاجِلُهْ[2]
أَعِدُّوا مَعَ الخَزِّ[3] المُلَاءَ فَإِنَّمَا جَرِيرُ لَكُمْ بَعْلٌ وَأَنْتُمْ حَلَائِلُهْ [4]

ولهذين البيتين قصة لا بأس من إيرادها لندرك أبعاد ذلك الفضاء التصويري الذي كانت تتماهى ضمنه صور جرير الشعرية بطابعها الكاريكاتوري، والقصة أن "الحجاج" طلب من الفرزدق وجرير أن يأتياه في لباس آباءهما في الجاهلية، فلبس الفرزدق الديباج والخز وقعد في قبة، وشاور جرير دهاة بني يربوع فقالوا : ما لباس آباءنا إلا الحديد، فلبس جرير درعا، وتقلّد سيفا وأخذ رمحا وركب فرسا، وأقبل في أربعين فارسا من بني يربوع، وجاء الفرزدق في هيئته فقال جرير مقالته الشعرية آنفة الذكر.

ونحن هنا بصدد تأمل صورة كاريكاتورية أخرى من متعلقات الوجه واللون بما يشملهما من الثياب أو العدة والعتاد، حيث يرتكز جرير في هذه المرة على صورته الشخصية مفاخرا بفروسيته ونسبه الأثير فيها شجاعة وإقداما، ليلقي باعتبار نده "الفرزدق" أرضا بعد أن جاءه في حلة علية القوم ذوي الجاه والشرف والخيلاء.

لقد جعل جرير من الفرزدق أضحوكة حين اغتنم مزاعم قوة خصمه ليقلبها عليه بيقين الضعف والضعة حين فصّل له من حلته وزينته –التي قد تبهر المغمور فارغ الفؤاد وتدهشه– ثياب امرأة أكبر ما يُرْجَى من شأنها وأقصى ما تصله من شأو هو أن تَتَزَيَّى لبعلها بصنوف الزينة وأنواع الحلل.

---

[1] الكُرَّجُ : الذي يُلعَبُ به، فارسيّ معرّب لا أصل له في العربية، اللّيث: الكُرَّجُ يُتّخَذُ مثل المهر يلعب عليه، انظر: ابن منظور، المرجع السابق الذكر، ج2، مادة ((ك ر ج))، ص352.

[2] الجُلْجُلُ : هو الجرس الصغير الذي يعلق في أعناق الدواب وغيرها، انظر: المرجع نفسه، ج11، مادة ((ج ل ل))، ص122.

[3] الخَزُّ : معروف من الثّياب. انظر: المرجع نفسه، ج5، مادة ((خ ز ز))، ص345.

[4] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص480.

هكذا يتلاعب جرير بصاحبه كأنه دمية لا مقصد منها إلى الشرف إلا ترف اللعب والحاجة إلى اللهو تارة، أو هو حليلة لجرير قد تحلّت له بأحسن الثياب وأجملها تارة أخرى...

وهي هنا أيضا صورة ينقشها جرير نقشا بحروفه لكأننا نراها ونتذوق مُلْحَةَ الطرفة وبراعة اللفظ في ظلالها، إذ لم يبق إلا أن تُسَلَّمَ هذه الصورة الشعرية الكاريكاتورية لرسام على وجه الحقيقة ليخرجها للعصر ضاحكة الثنايا والأسنان، من إرث بدائع البيان الخالد في عربيتنا منذ غابر الزمان.

ويعود بنا " أبو حرزة" لمناوئيه التغلبيين من شيعة "الأخطل" وبني قومه ليقول متهكما في تعجب ينضح سخرية واستهزاء :

أَيَفْخَرُ عَبْدٌ أُمُّهُ تَغْلِبِيَّةٌ قَدِ اخْضَرَّ مِنْ أَكْلِ الخَنَانِيصِ[1] نَابُهَا

غَلِيظَةُ جِلْدِ المِنْخَرَيْنِ مُصِنَّةٌ[2] عَلَى أَنْفِ خِنْزِيرٍ يُشَدُّ نِقَابُهَا [3]

وهنا أيضا تنطق الصورة وتتحدث إلينا عن نسل التغلبيين انطلاقا من تصوير أمهاتهم كخلفية تشكيلية لهم، إننا نلمحهم في سوانح الخيال التي أطلقها لنا شاعرنا المصور الحاذق على هامش صورته المركزية ومتن نصها الرئيس، فنراهم خالي الوفاض من أسباب الفخر ممتقعي الوجوه ببثور العار والشنار.

وذلك أننا نرى خلفهم –بوضوح أكثر– أمهاتهم بارزة الأنياب المخضرة جرّاء التهامها أولاد الخنازير بشكل مقرف مقزز يأنف منه كل ذي ذوق وشيء من ظرف يسير، ويواصل هذا الرسام الكاريكاتوري تجسيم ملامح أمهات بني تغلب فنراهن دميمات بعد أن كن ذميمات فقط، لهن مناخير غليظة على عكس ما يتناسب مع الحسناوات من ظرف في الأنف ورقة، وإنهن ليتبشمخن بهذه الأنوف –الشبيهة بأنوف الخنازير– المزعجة في كبر وعنجهية تَحْطِمُ كل

[1] الخنانيصُ: الخِنُّوصُ: ولد الخنزير، والجمع الخنانيص، انظر: ابن منظور، المرجع نفسه، ج7، مادة ((خ ن ص))، ص31

[2] مُصِنَّةٌ : صَنَنَ: المِصِنُّ: الشّامخ بأنفه تكبّرا، انظر: ابن منظور، المرجع نفسه، ج13، مادة ((ص ن ن))، ص 249

[3] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص 53

دواعي الفخر التي قد يتأملها الأبناء والأحفاد من بني تغلب وتجعل طِلَابها عين العجب والقدح.

ويعود بنا جرير إلى عدوه الملازم وغريمه الدائم "الفرزدق" ليصبه بوابل من المثالب، فيسحب من تحت رجله بساط الاقتدار ويزعزع في دخيلته ركائز الثقة والاعتبار، في حين يغذونا بانزياحات بديعة عن القوالب اللفظية المعتادة، تحيل الألفاظ إلى صور والمعاني إلى ظلال نجمع من سياقاتها شكل الصور الكاريكاتورية وطريقة تركيبها وبنائها ومضمونها الفني.

يقول :

لَقَدْ وَلَدَتْ أُمُّ الفَرَزْدَقِ فَاسِقًا وَجَاءَتْ بِوِزْوَازٍ[1] قَصِيرِ القَوَائِمِ[2]

وإذا أخرجنا "الفسق" من دائرة التصوير الكاريكاتوري بمصدره البشري المتعلق بالوجه واللون فإننا حتما نجد له وقعا في التصوير الكاريكاتوري بمصدره الروحي المعرفي، ورغم أن هذا ليس محل تناوله بالتحليل إلا أننا نجد جريرا وطّأ جيّدا للعبث بجسد الفرزدق وتصوير حركته المضطربة بمعنى الفسوق الذي صار ديدنه وخلقه، ثم يرسم لنا حركات طائشة غريبة عجيبة مدعاة ضحك وسخرية لرجل لا يحسن المشي ويقارب بين خطواته ثم لا يحكمها ولا يسيطر على حركة جسده كأنه رجل مجنون أو مخمور والثانية هي الأقرب والأنسب لمعنى فسقه لما عرف عنه من معاقرة الخمر وإدمانه لها.

[1] وِزْوازٌ: وَزَزَ، الوَزْوَزَةُ : الخفّة والطّيش، ورجلٌ وِزْوازٌ: طائشٌ، خفيفٌ في مشيه. والوَزْوَزَةُ أيضا: مقاربة الخطو مع تحريك الجسد، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج5، مادة ((و ز ز)) ، ص428

[2] محمّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص168

ب)- التصوير الكاريكاتوري المتعلق بالمهنة :

والمهنة عند العرب الأوائل -في الجاهلية وبعد صدر الإسلام وعودة الناس لكثير من عادات الجاهلية ونزعاتها- كانت معرّة ومثلبة في شرف الرجل، إذ كانت المهنة أو الخدمة شغل العبيد والإماء دون سواهم من الأسياد والحرائر، وقد استغل جرير اشتغال الفرزدق في مهنة الحدادة لينعته بأقذع الصفات ويصوره بأخزى الصور، كما لم يسلم غيره ممن اشتغلوا بمهن أخرى اغتنمها شاعرنا في هجوه لهم، ومن أمثال ذلك قوله للفرزدق :

وَأَنْتُمْ قُيُونٌ[1] تَصْقُلُونَ سُيُوفَنَا وَنَعْصَى بِهَا فِي كُلِّ يَوْمٍ مُشَهَّرِ

قوله: ونعصى بها في كل يوم مذكّر، يقول نضرب بسيوفنا ونتخذها عصيّا [2]

ويرسم هذا البيت أمامنا صورة تبرز النقيصة كاريكاتوريا باستغلال التناقض بين عملين مختلفين من حيث الجدوى من كل واحد منهما ونتيجته، عمل الحدادة التي يشتغل بها الفرزدق فلا يجني من جراءها شيئا من دواع المجد والشرف إلا صقله سيوف غيره وأسلحتهم وتجهيز أدوات الحرب التي ينصرف عنها إلى —حدادته- وقعد عنها جبنا وخورا دون خوضه لغمارها ومقارعته الأبطال فيها بشجاعة وإقدام نشاهده في الصورة المقابلة متجسدا في شخص جرير فارسا يجندل الكماة بحسامه ويعطي لأدوات الحرب -التي لم تك محض حديد ساكن بين يدي غريمه الحداد- دورا ومكانة ناتجة من مكانته هو وقومه بين صناديد العرب وفرسانها المغاوير.

[1] قُيُونٌ: القَيْنُ: الحدّاد، ومن أمثالهم "إذا سمعتَ بسرى القين فإنه مصبح" و"هو سعدُ القين"، يُضرَبُ للرّجل يُعرَفُ بالكذب حتّى يُردّ صدقه؛ قال الأصمعيّ: (وأصله أن القين بالبادية ينتقل في مياههم فيقيم بالموضع أيّاما فيَكْسُدُ عليه عملُهُ، فيقول لأهل الماء إني راحل عنكم الليلة، وإن لم يُرِدْ ذلك، ولكنّه يشيعه ليستعمله من يريد استعمالَه، فكثُرَ ذلك من قوله حتّى صار لا يُصَدّق)، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج13، مادة ((ق ي ن))، ص351.

[2] أبوعبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري ،المرجع سابق الذكر، ص308.

ومن الصورة الساخرة التي تشخص للناظر العيب في مهنة الفرزدق بشكل مباشر، إلى هذه التي بين أيدينا حين يقول :

وَأَنْتَ بْنُ قَيْنٍ يَا فَرَزْدَقُ فَازْدَهِرْ بِكِيرِكَ[1] إِنَّ الكِيرَ لِلْقَيْنِ نَافِعُ

-قوله ازدهر: يقول احتفظ، استمسك وهي كلمة نبطية سرقها من كلام النبط لحاجته إليها-[2]

حيث نرى الفرزدق في أسمال إرث غير أثير ولا مجيد، خالي الوفاض مما يحفل به العربي من مآثر الأجداد وأمجادهم، وليس له من الغناء حين يفاخر المفاخرون بتركة الشرف وينفخون صدورهم اعتزازا بحسن الذكر بين القبائل والعشائر سوى أن يشدّ على كيره وينفخ فيه راجيا شيئا من النفع دون أن يحرزه.

ليعود أبو حرزة للإمعان في تصوير العجز التام، والفتور في العزم، ودنو همة الفرزدق، من خلال المقارنة بين صورة جرير وهو يصول ويجول على خيله في ميادين الوغى، ويقتحم المخاطر اقتحام الهمام لا يتهيبها ولا يخشى الحمام، في حين يبقى الفرزدق حانيا على كيرك منكبا على النفخ فيه :

فَإِنَّكَ إِنْ تَنْفُخْ بِكِيرِكَ تَلْقَنَا نُعِدُّ القَنَا[3] وَالخَيْلَ يَوْمَ نُقَارِعُ [4]

[1] الكِيرُ: وهو زِقٌّ –الجلد يُجَزُّ شعره– أو جلدٌ غليظ يَنفُخُ فيه الحدّاد، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج5، مادة ((ك ي ر)) ، ص157

[2] أبوعبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري ،المرجع سابق الذكر، ص110-111

[3] القنا : القناة : الرّمح، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج15، مادة ((ق ن ا)) ، ص203.

[4] أبوعبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري، المرجع سابق الذكر، ص110-111.

ويكيل جرير من أمثال هذا النوع من الهجاء التصويري الذي يمتهن المهنة ويسخر من شتى أشكال السخرة التي يتأبى عنها علية القوم من الأسياد عادة، فها هو ذا يعير قبيلة –بني حنيفة– قائلا:

أَبْنَاءُ نَخْلٍ وَحِيطَانٍ وَمَزْرَعَةٍ سُيُوفُهُمْ خَشَبٌ فِيهَا مَسَاحِيهَا

قَطْعُ الدِّبَارِ[1] وَأَبْرُ[2] النَّخْلِ عَادَتُهُمْ قِدْمًا فَمَا جَاوَزَتْ هَذَا مَسَاعِيهَا [3]

ويصور لنا جرير في هذين البيتين حالة أسيفة كسيفة لبني حنيفة الذين يفتقرون إلى التطلع لشماريخ العز فلا يرنون للمعالي البتة، إنها صورة متهكمة بأناس سيوفهم خشب كأنها ألعاب أطفال للتسلية لا شأو لها سوى ما يستصلحون بها من أراضيهم ومزارعهم، أما القتال والذود عن الحياض وحفظ الذمار ، فهم أبعد ما يكونون عنه.

وهي صورة أغمار من الناس سذج قد رسمت ملامحهم على مقاس البلادة والبله، قد انكبوا على بساتينهم يلقحون النخيل وينقشون أراضيهم في غفلة سادرة عن كل ما سوى ذلك مما تتداعى لطلابه مطامح الأحرار ويهمله العبيد لما في نفوسهم من ضعف وعزم فاتر زهيد.

2)– التصوير الكاريكاتوري بمصدره الكوني المتعلق بالدواب والبهائم :

ولعل هذا النوع هو أجلى مظاهر التصوير الكاريكاتوري عند شاعرنا الساخر جرير، لجمعه بين طرفي النقيض تماما (إنسان/حيوان) ، (عاقل/غير عاقل) ، (ناطق/أعجم) ، في صورة بارعة بليغة بلاغة لاذعة، يغذيها من خياله الواسع ودقة وصفه الماتع الذي يحكم اللفظ في لغة الطبيعة، إحكام دقة نظره وتأملاته فيها وفي طبائع دوابها وبهائمها، حتى أننا لا نبالغ إن ذهبنا إلى اعتبار هذا النوع إطارا كاريكاتوريا خاصا ومتميزا قد سبق به مبتدعي فن

[1] الدِّبَارُ: الدَّبْرَةُ: البقعة من الأرض تُزْرَع، والجمع دِبَارٌ، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج4، مادة ((د ب ر)) ، ص274

[2] أَبْرُ : أَبَرَ النخل والزرع، يَأْبُرُهُ ويَأْبِرُهُ : أَصْلَحَهُ، انظر: ابن منظور، المرجع نفسه، المجلدالرابع ، مادة ((أ ب ر)) ، ص3

[3] جرير، المرجع سابق الذكر، ص544.

الكاريكاتور منذ زمن من حيث المادة التي يقوم بها شكله والطريقة التي يحسن بها تركيبه والمرامي التي يقصد إليها وتنتج عنه (مرارةً وإحراجا في نفس الخصم / ضحكًا وتعجبًا وطرافةً في نفس المتلقي)...

إنها بحق، صور كاريكاتورية سابقة لأوانها قد نشرت في جرائد العرب ومجلاتهم الشعرية باعتبار كون الشعر ديوانا لهم.

ونحن إذ نتناول أشعار جرير التي صور فيها خصومه تصويرا كاريكاتوريا على شاكلة الدواب والبهائم، نلمس تعدّدا وتنوعا في الحيوانات التي ضبط عدسة قنصه ورميه للخصوم عليها وعلى سلوكياتها، فلكأننا داخل حديقة للحيوانات أو ضمن غابة لغوية تعج بشتى البهائم والهوام والضواري...

ومن أمثلة ذلك أن يصب جرير وابل هجاءه على الفرزدق بتصويره في هيئة قرد بشع، ثم يحرقه بصواعق كلماته حتى إننا لنراه يترنح ويتأرجح ويدور تحت تأثير وقعها عليه في حركات تبعث على الضحك، وفي ذلك يقول :

وَهَلْ كَانَ الفَرَزْدَقُ غَيْرَ قِرْدٍ أَصَابَتْهُ الصَّوَاعِقُ فَاسْتَدَارَا[1]

[1] محمّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص281

وكقوله –في تصويره بالقرد أيضا– متجاوزا الحطّ من شأن هذا القرد إلى التذمر من الزمن الذي جعل قوم الفرزدق يدفعون صاحبهم –وهو محض قرد– لمجابهة جرير السّيّد الشريف المعظم –كما يزعم هو لنفسه– :

أَمِنْ سَفَهِ الأَيَّامِ جَاؤُوا بِقِرْدِهِمْ إِلَيَّ وَمَا قِرْدٌ لِقَرْمٍ[1] يُصَاوِلُهْ [2]

وهي صورة أخرى تجمع المتناقضين لمزيد من الإبراز الكاريكاتوري لمثالب هذا الخصم وإضعاف جانبه.

ومن أمثال ذلك أيضا تصويره للفرزدق في هذه المرة في صورة الكلب أو الجرو في تصويته الأعجم أو حركته الوضيعة، وفي ذلك يقول[3] :

وَمَنْ يُؤْوِي الفَرَزْدَقَ حِينَ يَصْئِي[4] صَئِيَّ الكَلْبِ بَصْبَصَ[5] لِلْعِظَالِ[6]

وهي صورة أصبغ عليها جرير كل ألوان الدنائة والخسة انطلاقا مما شاع عن الفرزدق من فسق في سجاياه، ومعاقرته الخمر وملازمته للزنى، وهي الفرصة التي اهتبلها صاحبنا ليعيد تشكيل الفرزدق في صورة الكلب الذي لا يُصَوِّتُ إلا عن حاجة بهيمية ولا يأتي بتلك الحركات

[1] قَرْمٌ : القَّرْمُ من الرّجال : السّيّد العظيم، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج12 ، مادة ((ق ر م)) ، ص473

[2] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص483

[3] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع نفسه، ص428

[4] يَصْئِي: صَأَى الطائر والفرخ والفأر والخنزير والسِّنَّوْرُ والكلب والفيل، يَصْأى صَئِيًّا وصِئِيًّا وتَصاءى : أي صَاحَ، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج14 ، مادة ((ص أ ي)) ، ص449

[5] بَصْبَصَ الكلب، وتَبَصْبَصَ : حرّك ذَنَبَهُ، والبصبصةُ : تحريك الكلب ذَنَبَهُ طمعا أو خوفا، انظر: ابن منظور، المرجع نفسه، ج7 ، مادة ((ب ص ص)) ، ص6

[6] العِظَالُ : الملازمة في السِّفادِ من الكلاب والسّباع والجراد وغير ذلك. انظر: ابن منظور، المرجع نفسه، ج11 ، مادة ((ع ظ ل)) ، ص465

(تحريك الذَّنَب) إلا عن شهوة جنسية –هي فيه مادة بقاء نوعه، لكنها في الفرزدق مادة فناء شرفه وأخلاقه ودينه– .

ولئن استعار جرير من القرد للفرزدق قبح الوجه ودمامته، ومن الكلب صوته وحركاته التي تمليها عليه شهوته، فإننا نجده –كذلك– يلبسه ملامح ثعلب لئيم ماكر، يضغو بصوته ضغاء الجبان المقهور المغلوب على أمره، وهو فريسة للأسد الشجاع –والذي ليس سوى جرير–، فيرسم لنا هذا المشهد الهازئ بقوله[1] :

أَلَا إِنَّمَا كَانَ الفَرَزْدَقُ ثَعْلَبًا ضَغَا[2] وَهُوَ فِي أَشْدَاقِ لَيْثٍ ضَارِمِ[3]

ثم قد يجمل جرير لكل خصومه من الشعراء صورة الثعالب العاوية ترسل أصواتها رغبة في الانتقام منه، ويأبى عليها خَوَرُها الإقدام عليه، فتحاول بصوتها ما لا تستطيعه بقوتها وعددها[4]:

عَوَى الشُّعَرَاءُ بَعْضُهُمُ لِبَعْضٍ عَلَيَّ فَقَدْ أَصَابَهُمُ انْتِقَامُ

[1] أبوعبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري ،المرجع سابق الذكر، ص168

[2] ضَغَا : يَضْغُو، ضُغُوًّا، وضَغا الذئب والسِّنَّوْرُ والثعلب يَضْغو ضُغُوًّا وضُغاءً : صوّتَ وصاح، وكذلك الكلب والحية، ثم كثر حتى قيل للإنسان إذا ضُرِبَ فاستغاث. انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج14، مادة ((ض غ ا)) ، ص485

[3] ضَارِمِ : الضَّرَمُ : غضب الجوع، وضَرِمَ الأسد : إذا اشتدّ حرّ جوفه من الجوع، وكذلك كل شيء اشتدّ جوعه من اللواحم، انظر: ابن منظور، المرجع نفسه، ج12، مادة ((ض ر م)) ، ص355-356

[4] محمّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص513

وبالمقابل يرينا جرير صورته في هيئة أسد يمشي في عرينه بثقة واعتزام غير آبهٍ بهم :

كَأَنَّهُمُ الثَّعَالِبُ حِينَ تَلْقَى هِزَبْرًا فِي العَرِينِ لَهُ انْتِحَامُ[1]

ومن التصوير الكاريكاتوري المحرج للفرزدق وغيره من المناوئين، إلى تصوير آخر يصم به قبيلة بأكملها، ويستأصل شأفتها بريشة فنان حاذق، ومصور قدير، إذ يقول في "التيم" أحيانا أنهم محض ذباب مزعج لا يحسن حتى أن يطير ويتصيد العفن ومواطن الريح النتن [2]:

مَا التَّيْمُ إِلَّا ذُبَابٌ لَا جَنَاحَ لَهُ قَدْ كَانَ مَنَّ عَلَيْهِمْ مَرَّةً نَمِرُ[3]

ثم نجده يزيد "بني صبير بن يربوع" أذى ويكيل لهم من فنون التصوير الكاروكاتيري ألوانا أخرى من ضروب البهائم والهوام فلا يبقي لهم من بقية شرف ولا يذر لهم من سانحة حظ أو كرم ذكر بين القبائل :

أَمَّا الرِّجَالُ فَجُعْلَانٌ[4] وَنِسْوَتُهُمْ مِثْلُ القَنَافِدِ لَا حُسْنٌ وَلَا طِيبُ [5]

والصورة تنضح قبحا، وتمعن في إظهاره، إذ يريد صاحبها أن يجعل رجال التيم —ممن تنتهي إليهم القوامة– محض دواب أرض وحشرات حقيرة، ثم هو يزيد تركيب اللفظ الدال على مقصده من الإرغام والإذلال والدناءة بمطابقة نسوتهم لهم في في حظهن الوافر من القبح وخبث الرائحة حتى صورهم في هيئة القنافد.

[1] انْتِحَامُ : النّحِيمُ : التَّنَحْنُحُ، صوتٌ يخرج من الجوف، وهو صوت الفهد ونحوه من السباع، انظر: ابن منظور، المرجع نفسه، ج12 ، مادة ((ن ح م))، ص571-572

[2] مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص285

[3] نَمِر : قبيلة عربية عدنانية مكّية، اشتهر قومها قبل البعثة بصناعة العطور الفاخة

[4] جُعْلَانٌ : الجُعَلُ: دابّة سوداء من دوابّ الأرض، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج11 ، مادة ((ج ع ل))، ص112

[5] إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص41

وقد يدك شاعرنا قلاع التيم فيحطمها بهجاءه حين يصوّرهم لنا محض خنازير مستنقعات يتقزز منها أصحاب الذوق السليم فيقول :

أَلَا إِنَّمَا تَيْمٌ خَنَازِيرُ قَرْيَةٍ طَوِيلٌ بِجَيْئَاتِ السَّوَادِ عُطُونُهَا

الجَيْئات : مستنقع الماء ؛ عطونها : مُقامُها [1]

كما قد تتناصر القبائل ويتداعى بعضها لبعض كما يفعل الشعراء للقيام في وجه جرير ومحاولة لمغالبته بذلك ، فيمسكها شاعرنا من موضع طِلابها الاستقواء ليزج بها في سجن تصويره الكاريكاتوري، ومن ذلك قوله في قبيلة "عكل" إن هي حاولت نصرة "التيم" : [2]

فَلَا يَضْغَمَنَّ[3] اللَّيْثُ عُكْلًا بِغِرَّةٍ وَعُكْلٌ يَشُمُّونَ الفَرِيسَ[4] المُنَيَّبَا[5]

إنه يصور عكلا في صورتين ثنتين، كل واحدة منهما أنكى وقعا على القبيلة من أختها، فنرى قوم عكل في صورة شاة استسلمت للموت بين يدي –صاحبنا– الأسد إن هي لم تنته في مستقبل الأيام عما يزجرها عنه، كما يدقق في أبعاد هذه الصورة من زاوية التعريض بجبن رجال القبيلة وأهلها –بعد أن صيرهم محض شاء لا حول لها وقوة– حين يقول : (يشمون الفريس المنيّبا)، وهو –كما أوضحه الجاحظ في كتاب الحيوان– فعل الغنم مع الشاة التي يعضها الذئب، لا تملك إلا أن تشم ريح دم أختها في موضع أنياب الذئب، ومن ثم ينضم بعضها إلى بعض؛ وهي النهاية في التعريض بالجبن والعجز إن حاولت عكل نصرة التيم.

[1] جرير، المرجع سابق الذكر، ج2، ص555

[2] ابن سلام الجمحي، المرجع سابق الذكر، ص376-377

[3] يَضْغَمَنَّ : ضّغَمَ : عضَّ عَضًّا دون النَّهْش، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج12، مادة ((ض غ م)) ، ص397

[4] الفَريسُ : المُفْتَرَسُ، الذكر والأنثى فيه سواء، انظر: ابن سلام الجمحي، المرجع سابق الذكر، ص377

[5] المُنَيَّبَا : من قولهم نَيَّبَ الذئب في شاة، أنشب فيها أنيابه، انظر: ابن سلام الجمحي، المرجع نفسه، ص377

3) – التصوير الكاريكاتوري بمصدره الروحي المعرفي :

نجد جرير في هذا النوع من التصوير الكاريكاتوري يصدر عن رصيده المعرفي والروحي الإسلامي، فينهل من معين القرآن الكريم ومآثر سنة الرسول عليه الصلاة والسلام، وغيرهما من ذخائر الهدي الإسلامي الحنيف، ليسلب خصومه كل فضيلة إسلامية ندب إليها ديننا أو دعى لها، ثم ليقذع لهم الوصف بكل صور الفسوق والفجور واقتراف الفواحش التي نهى عنها الإسلام وحذر منها...

إننا بصدد –ما قد يسمى بلغة العصر– فضائح أخلاقية رصدها جرير بعدسة هجاءه فصورها كاريكاتوريّا، ثم عرضها لنا دحرا لمناوئيه وخروجا بهم عن نطاق الصواب والسلامة والانتماء للضمير الجمعي المسلم، ومن أمثال ما قال في هذا الشأن:

تصويره المقارن لخواتيم بني قومه ودينه في جنائزهم، بإزاء جنائز بني تغلب الذين كانوا على دين النصارى، يقول :

تَغْشَى المَلَائِكَةُ الكِرَامَ وَفَاتَنَا وَالتَّغْلِبِيُّ جَنَازَةُ الشَّيْطَانِ [1]

ويؤسس جرير انطلاقا من معتقداته لهذه الصورة ببراعة حين يرسم لنا مشهد الإنسان وقد خرجت منه الروح، فلا حول له ولا طول، ولا وجاهة شرف بين السوى،، ولا مقارعة سنان بسنان أو بيان ببيان، وفي هذه اللحظة بالذات إذْ يتساوى الخلق جميعهم أمام حقيقة الضعف والعجز المسيطر تماما، يسبل جرير إهاب المهابة والكرم الوافر على جنائز شيعته وأهله المسلمين إذ يستحضر من عالم الغيب كرامة وشرفا ملائكيا خاصا بالمسلمين دون سواهم.

[1] جرير، المرجع سابق الذكر، ص272

ويعيدنا جرير إلى جنازة من جنائز بني تغلب ليريها لنا مقفرة من الكرم خالية الوفاض من الرحمات، تتزاحمها الشياطين وتحدوها إلى الجحيم باللعنات.

كل هذه المشاهد –المقتبسة من آي الكتاب والسنة في مصارع العباد– يعصر طعمها المر شاعرنا الماهر في بيت واحد يجرع منه لبني تغلب سما زعافا، في حين يهدينا به صورة كاريكاتورية عجيبة سابقة لأوانها، وهي صورة محبوكة بألوان التراجيديا والكوميديا في نفس الوقت.

ويتصيد "ابن عطية" ضحية جديدة ليصب عليها من وابل هجاءه ما يهدّ الأركان ويزلزل الجنان حين يقول في "عبّاد الجُحافيّ" –أحد خصومه– وقومه معا:

اللهُ دَمَّرَ عَبَّادًا وَشِيعَتَهُ عَادَاتُ رَبِّكَ فِي أَمْثَالِ عَبَّادِ

مَنْ يَهْدِهِ اللهُ يَهْتَدْ لَا مُضِلَّ لَهُ وَمَنْ أَضَلَّ فَمَا يَهْدِيهِ مِنْ هَادِي

لَاقُوا بُعُوثَ أَمِيرِ المُؤْمِنِينَ لَهُمْ كَالرِّيحِ إِذْ بُعِثَتْ نَحْسًا عَلَى عَادِ [1]

ونحن نشاهد من عدسة التصوير خاصة جرير، مشاهد خراب ودمار حل بـ"عبّاد" وقومه من الخوارج يحيلنا إلى مصارع الظالمين والطغاة ممن أبادهم الله ومحقهم بعد أن توثقت عليهم أغلال الغواية والضلال.

فيرسم جرير صورة شملهم البائد وجمعهم الذي صار أشتاتا إثر ريح سلطها الله عليهم –في شخص أمير المؤمنين وجنده– كريح قوم عاد.

[1] محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، المرجع سابق الذكر، ص153

وتتفرد مثيلات هذه الصور بالنيل من الخصم في مخيال الصورة الكاريكاتورية وعلى ميدانها بشكل أقرب للجدية وروح العداوة الغضبى، منه إلى الضحك الساخر ودواعيه، لارتكازها على قضايا حساسة ومقلقة هي قضايا الاعتقاد والانتماء الدينيّ.

ويقول أيضا في بني تغلب: [1]

قَبَحَ الإِلَهُ وُجُوهَ تَغْلِبَ كُلّمَا شَبَحَ[2] الحَجِيجُ وَكَبَّرُوا إِهْلَالَا[3]

وهي صورة أخرى نرى أبى حرزة يستهلها بالتصوير الكاريكاتوري بمصدره البشري المتعلق بالوجه حين يقيس وجوه تغلب بمقاس القبح ليدمج الصورة في سياق معرفي وديني هو الدعاء على الأعداء...

وكعادته في التصوير حين يُقوّيه بارتكازه على مقارنة هوان خصمه وضعفه بتدعيمه بخلفيات مشرقة تخصه أو تخص بني قومه، نجده هنا يشير إلى شعيرة من شعائر الإسلام هي الحج في صورة خاصة من صورها ومظاهرها وهي رفع الأيادي للدعاء والأصوات للتلبية والذكر.

ثم يعرج ليرسم التفاصيل الشائهة لعقيدة التغلبيين ومشاهد ضلالهم ونكوبهم عن الجادة فيريهم لنا عباد صلبان كما لو أنهم عباد أوثان سواء بسواء، قد سلوا إرث الهداية، واختاروا عوار الرزاية، حين كذبوا بالصادق الأمين عليه الصلاة والسلام وبملائكة الرحمن وأمناء وحيه وكلماته، فيضيف قائلا:

عَبَدُوا الصَّلِيبَ وَكَذَّبُوا بِمُحَمَّدٍ وَبِجِبْرَئِيلَ وَكَذَّبُوا مِيكَالَا

[1] جرير، المرجع سابق الذكر، ص 52

[2] شَبَحَ : يُقَالُ : شَبَحَ الدّاعي: إذا مَدَّ يده للدّعاء، انظر: ابن منظور، المرجع سابق الذكر، ج2، مادة ((ش ب ح)) ، ص495

[3] إهلالًا : كل شيء ارتفع صوته فقد استَهَلَّ، والإهلالُ بالحجّ : رفع الصوت بالتّلبية. ابن منظور، المرجع نفسه، ج11، مادة ((أ ه ل)) ، ص701

ويزيد جرير بني تغلب من فنون الهجاء والتصوير الكاريكاتوري الساخر من معتقداتهم ألوانا حين يجسدهم لنا بين يدي أذانهم الذي ليس سوى دقا للنواقيس وصلواتهم الفاسدة وتراتيلهم المبهمة المدنسة مقارنة بسور القرآن التي تسمو بمعاني الدراية وتصل القارئ بأسباب الطهر والهداية، فيقول :

رِجْسٌ يَكُونُ إِذَا صَلُّوا أَذَانُهُمُ قَرْعُ النَّوَاقِيسِ لَا يَدْرُونَ مَا السُّوَرُ[1]

ومن عموميات التصوير الذي يبنيه على فساد عقائد خصومه إلى التفصيل في ما تستلزمه تلك العقائد من فساد في الطباع والأخلاق وانتكاس في الفطرة السوية زندقة أو فسوقا، حتى إنه يمسك التغلبيين من مكمن الرجولة فيخسف بهم في وديان الضعة والخسة، وهو يفعل ذلك بمداد ماء وجوههم الذي صار مشاعا للناس بعد أن انتهكت حرماتهم وذهبت هبّتهم وحميتهم لها ذهاب شرف نسوتهم وعقولهن، وشاهد ذلك قوله في أبناء التغلبيات:

أَبْنَاؤُهُنَّ أَقَلُّ قَوْمٍ حُرْمَةً عِنْدَ الشَّرَابِ وَمَا لَهُنَّ عُقُولُ[2]

[1] جرير، المرجع سابق الذكر، ص157

[2] جرير، المرجع نفسه، ص103

خاتمة

عالجت هذه الدراسة موضوع الصورة الكاريكاتورية بشكل عام، وعند جرير بشكل خاص، حيث تم الكشف عن بعض مواطن التصوير الكاريكاتوري في أشعار جرير من خلال توضيح الأبعاد التي يقارب فيها الشاعر بين الصورة الأدبية الشعرية، ونظيرتها الكاريكاتورية، اعتمادا على رصيده من السخرية، ودقة النظر، وبراعة اللفظ، وحسن التصوير، إضافة إلى مواد رسمه (المادية والمعنوية) التي يجمعها من خصومه؛ حتى إننا لنزعم أن نص الصورة الكاريكاتورية عند جرير لو سلّم لفنان كاريكاتوري على وجه الحقيقة لاكتفى بالمذكور في نص البيت عن مخياله الشخصي.

وقد تم رصد أبعاد التشكيل الكاريكاتوري عند جرير، انطلاقا من إعادة بناء الشخصيات التي يهجوها في صور ذات بعدين –غالبا– يبني على أساس التناقض الحاصل بينهما فضاء الصورة الكاريكاتورية الساخر:

- **البعد الأول : الواجهة الأماميّة**

قد يعرض من خلاله الصورة المثالية النموذجية له، أو التي يفترض أن يكونها خصمه.

- **البعد الثاني : الواجهة الخلفية**

ويبرز فيها المعايب التي تهد أنقاض اعتبار الخصم انطلاقا من الانتكاس والمناقضة التامة للصورة النموذجية أو الافتراضية.

كما خلصنا إلى أن الصور الكاريكاتورية الواردة في أبيات جرير يمكن أن تصنف كالآتي:

1 – التصوير الكاريكاتوري بمصدره البشري المتعلق بالوجه واللون

2 – التصوير الكاريكاتوري المتعلق بالمهنة

3 – التصوير الكاريكاتوري بمصدره الكوني المتعلق بالدواب والبهائم

4 – التصوير الكاريكاتوري بمصدره الروحي والمعرفي

والحقيقة التي لا غرو فيها أن هذا البحث ليس سوى محاولة بسيطة، لتوضيح نقاط التماس بين الصورة الشعرية الأثرية في قصائد جرير، وبين الصورة الكاريكاتورية في الفن التشكيلي الحديث، في حين تبقى الحاجة ماسة إلى سبر غور التداخل من قِبَلِ الباحثين في كلا التخصصين (الأدب العربي والفنون التشكيلة)، وتنسيق الجهود الأكاديمية المتضافرة لاستخراج الكنوز الأدبية والفنية والمعرفية التي تزخر بها الآثار والقصائد العصماء التي أنشدها هذا الشاعر العربي الفحل.

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع

1/ الكتب :

جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 1992.

الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، 1965.

جرير، الديوان، تحقيق د.نعمان مُحَمَّد أمين طه، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1986.

جميل سلطاني، جرير قصة حياته ودراسة أشعاره، دمشق، الطبعة الهاشمية.

الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003.

الرازي، مختار الصحاح، دائرة المعاجم، بيروت، مكتبة لبنان، 1986.

رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة وتقديم إبراهيم العميري، بيروت/تونس، دار المتوسطية للنشر، الطبعة الأولى، 2009م/1430هـ.

سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، 1985

ابن سلام الجمحي شرح محمود مُحَمَّد شاكر، طبقات فحول الشعراء، مصر، دار المعارف، 1974.

سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة:د.أحمد ناصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، العراق، دار الرشيد، 1972.

ابن سينا، شرح كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصر، مكتبة النهضة المصرية، 1953.

شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مصر، دار المعارف، الطبعة السابعة، 1976.

عبد الحليم حمود، الكاريكاتور العربي والعالمي، بيروت، دار الأنوار، 2004.

عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار النهضة العربية، 1978.

أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري ،ديوان النقائض، بيروت، دار صادر، الطبعة الأولى، 1998.

عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مدينة نصر، مصر، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000.

علي بن الحسين أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق د.إحسان عباس، د.إبراهيم السعافين، بيروت، دار صادر، الطبعة الثانية، 2002.

القاضي الجرجاني أبو الحسن علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أحمد عارف الزين، صيدا، لبنان، مطبعة العرفان، 1331هـ/1930م.

المتنبي، الديوان بشرح ابن الواحدي، 2013.

مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت.

مُحَمَّد إسماعيل عبد الله الصاوي، شرح ديوان جرير، مصر، مطبعة الصاوي،1934.

مُحَمَّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مصر، دار المعارف ،1981.

أبو مُحَمَّد عبد الله مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق د.أحمد مُحَمَّد شاكر، القاهرة، دار الحديث، 2003.

مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر، 1997.

ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، 1968.

نبيل راغب، الأدب الساخر، مصر، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2000.

نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1982.

2/الدوريّات :

ابتسام دهينة، ((مقال الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل))، مجلة كلية الآداب واللغات، العددان العاشر والحاي عشر، 2012/01- 2012/06.

انتصار حسين عويز، ((فن السخرية عند جرير))، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد الخامس عشر، 2009.

أنور حميدو علي فشوان، ((فن السخرية في شعر جرير))، مجلة كلية اللغة العربية إيتاي البارود، 2010م.

جميل بدوي حمد الزهيري، د.هادي سدخ زغير العزاوي، ((الهجاء بالمرأة في نقائض جرير والفرزدق))، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد1، 2009.

عاطف سلامة، ((ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري وتأويلات المتلقي))، المؤتمر العلمي الدولي "النص بين التحليل والتأويل والتلقي"، 2006.

حبيب مونسي، ((آليات التصوير في المشهد القرآني، قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية))، مجلة التراث العربي، العدد91، 2003م-1424هـ.

3/الرسائل الجامعية:

آل حيادي العُمري عبد الله بن خميس بن سوقان، ((مكارم الأخلاق في نقائض جرير والفرزدق – المضمون والفن–))، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى : كلية اللغة العربية : قسم الدراسات العليا، 2008/2007.

الزّهراني عبد الله عطيّة عبد الله، ((أثر الإسلام في نقض جرير شعر الأخطل))، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى : كلية اللغة العربية : قسم الدراسات العليا : فرع الأدب، 2007/2006.

سلامي سعاد، ((السخرية والتهكم في ملصقات عز الدين ميهوبي))، رسالة ماستر، جامعة مُحَمَّد خيضر : كلية الآداب واللغات : قسم الآداب واللغة العربية، 2015/2014.

العجمي كميخ مُحَمَّد كميخ، ((شعر جرير بن عطية –دراسة أسلوبية–))، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية : كلية الدراسات العليا، 2008/2007.

عزّام خالد محمود مُحَمَّد، (أثر الإسلام في شعر جرير بن عطية الخطفى)، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت: كلية الآداب والعلوم : قسم اللغة العربية، 1999.

تهدف هذه الدراسة لاستقراء تراث شعريّ أصيل هو شعر جرير، من منظور عصريّ حديث قصد استخلاص أهم السمات والملامح الكاريكاتورية التي جسّدها هذا الشاعر من خلال الطابع التّصوريّ الساخر الذي يتسم به شعره، خصيصا في الهجاء والنقائض. وذلك بالارتكاز على القواعد التأصيلية والتحليلية في تراث علم البلاغة وقوانين النقد المعاصر

Cette étude a pour but d'extrapoler un héritage poétique authentique qu'est celui de ''Jarir'', cela est fait d'un point de vue moderne et récent a fin d'extraire les meilleures caractéristiques et aspects caricatures représenté par le poète à travers l'aspect conceptuel cynique propre à son travail, spécialement dans l'orthographe et les antipodes.

Ce procédé est le fruit d'une analyse originale analytique du patrimoine de la sciences rhétorique ainsi que les lois de la critique moderne.

This study aims to extrapolate Jarir's original poetry heritage, from a modern and recent perspective in order to draw the most important features and characteristicsembodied in the work of this poet through the cynical comic character, especially in spelling and antiquity.

The work focuses on the fundamental and analytical rules in therhetorical heritageas well as the laws of contemporary criticism.