

**الجسد الضاحك: من إيقاع الحركة إلى إيقاع الباروديا
مقاربة سيميائية في أرجوزة ابن الزمكدم**

**The Laughing Body: From the Rhythm of
Movement to the Rhythm of Parody
A Semiotic Approach in Ibn Al-Zamakdam
Orjouza**

د. منصف ربحاوي

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة تونس

rabaouimoncef@yahoo.fr



الجسد الضاحك: من إيقاع الحركة إلى إيقاع الباروديا مقاربة سيميائية في أرجوزة ابن الزمكدم

د. منصف رعاوي

ملخص:

يدرس هذا العمل إيقاع الحركة في أرجوزة ابن الزمكدم معجميًا وصوتيًا وبلاغيًا ونحويًا من منظور سيميائي. فرصدنا التحوّلات الهزليّة في هذا الإيقاع ودلالاتها السّاخرة في أرجوزة ابن الزمكدم. وانتهينا إلى أنّ هذا الإيقاع الهزليّ يحضر بقوة في هذه الأرجوزة من خلال أشكال باروديّة ثلاثة هي: المعارضة الباروديّة والتّحريف الباروديّ والغروتيسك الباروديّة. الكلمات المفتاح: الإيقاع، المعارضة الباروديّة، التّحريف البارودي، الغروتيسك الباروديّة، المبالغة الهزليّة.

Abstract:

This work studies the rhythm of movement in Urjouz Ibn al-Zamkadam lexically, phonetically, rhetorically and grammatically from a semiotic perspective. So, we examined the comic transformations in this rhythm and its satirical implications in Urjouza Ibn al-Zamkadam. And we concluded that this comic rhythm is present strongly in this chant through three parody forms: parody opposition, parody distortion, and parody grotesque.

Key-words: rhythm, parody pastiche, parody distortion, parody grotesque, comic exaggeration.

1- مقدمة البحث:

عرفت نظريات الإيقاع تطورا سريعا منذ أفلاطون إلى عصرنا هذا بفعل تطوّر العلوم والفلسفات وتفاعلها¹، وتطوّر المناهج النقدية الحديثة. ولقد كان الإيقاع معطى كميًا وصوتيًا يخضع للقياس² داخل الشّعر والغناء، يُدرّكُ بالسَّمع، فأصبح يُرى ويُدرّكُ بجميع الحواس³. ولم يعد الإيقاع قائما على التكرار فقط، بل أصبح عند مشونيك نظاما وحركة⁴ داخل الخطاب شعرا كان أو نثرا⁵. وانتبه بنفديست إلى وجود الإيقاع في جميع عناصر الكون طبيعة وإنسانا⁶. وهذا المفهوم الموسّع للإيقاع قلّ من عرّف به في النقد العربي الحديث⁷. أمّا النقاد العرب القدامى، فمنهم من نوّه بدور الإيقاع في إنتاج المعنى أثناء الوصف والتّخييل⁸، ومنهم من أنكر هذا الدّور⁹.

1-Dictionnaire du littéraire, sous-direction de :Paul Aron, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala, PUF 2002 .mot : rythme . P556-557.

2- من خلال إيقاعه القائم على القيس عرّف السّجلماسي الشّعر بأنّه "الكلام الموزون المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة ومتساوية". أبو محمّد قاسم السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: جلال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، 1980. ص 281.

3- Senghor(Léopold Sédar), Léopold Sédar Senghor , et la revue Présence Africaine , Paris , Présence Africaine, 1996, p13 «Le rythme, c'est le choc vibratoire, la force qui , à travers les sens, nous saisit à la racine de l'être . Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels»

4- Meschonnic, (Henri), *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p217 «Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguis-tiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical».

5- Mourot (Jean), Chateaubriand, le génie d'un style, Armand Colin, 1969.

6- Benveniste (Émile), Problèmes de linguistique générale, Tome: I, Cérès Editions, Tunis 1995.p324. «La notion de rythme est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines...Nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements. Cette vaste unification de l'homme et la nature sous une considération de temps, d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du même...»

7- وأقصد على سبيل المثال لا الحصر: أحمد حيزم، من شعرية اللّغة إلى شعرية الذات، ط1، دار صامد للنّشر والتّوزيع تونس، فيفري 2010. الفصل الخامس: نحو مقارنة إنشائية للإيقاع. ص 171-206. أحمد حيزم، من شعرية الإيقاع وكتابة الذات، ط1، دار صامد للنّشر والتّوزيع تونس، جانفي 2015. عبد البهلول، الإيقاع والتّحديث في الشّعر التّونسي المعاصر، ضمن كتاب جماعي: الشّعر التّونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمّد البقلوطي الدّورة الخامسة، ط1، اتّحاد الكتاب التّونسيين فرع صفاقس، وجمعية الدّراسات الأدبية بصفاقس، ودار صامد للنّشر والتّوزيع صفاقس 2006. ص 63-99. /محمد المهدي المقدود، الإيقاع عند العرب إدراكا وإجراء، مجلة معهد الآداب العربيّة IBLA عدد 222، سنة 2018، ص 63-114.

8- وقد نبّه ابن رشيق إلى قيمة الإيقاع في الوصف والتّخييل، فهو الذي يحوّل المسموع مرثيا. يقول "أبلغ الوصف ما قلب السّمع بصرا" ابن رشيق، العمدة في نقد الشّعر وتمحيصه، ط2، دار صادر بيروت 2006. ص 544. وفي الإطار ذاته يقول صاحب الوساطة "إنّ الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ التّواظر من الأبصار" (أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد الجاوي. الناشر: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه. د. ت. ص 412).

9- يقول عبد القاهر الجرجاني "الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء. إذا لو كان له مدخلٌ فيهما، لكان يَجِبُ في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تنفقا في الفصاحة والبلاغة...فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كلام خيرا من كلام." عن: أبو

ويبحث عملنا هذا دور الإيقاع في الكشف عن الأنواع الباروديّة في الشّعر العربي القديم من خلال دراسة إيقاع الحركة في أرجوزة ابن الزمكدم. وقد اخترنا دراسة الباروديا (*la parodie*) - أو المحاكاة السّاخرة كما يترجمها البعض- في هذه الأرجوزة بسبب علاقتها بالإضحاك والسّخرية¹. فالسّخرية متّصلة بالباروديا "أمّ الإضحاك"². والإضحاك إيقاع في حدّ ذاته³. ومن الإيقاع الموسيقي والغناء على نحو مختلف نشأت الباروديا⁴، لذلك عرفها ميخائيل باختين قائلا "كلمة المحاكاة السّاخرة يمكن أن تكون متنوّعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجيّة على المستوى الاجتماعي أو شخصيّة على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام"⁵ ويدخل هذا العمل في إطار اهتمامنا بأدب الإضحاك في النثر والشعر وبالباروديا أساسا⁶.

وسنقتصر في هذه الدراسة على تحليل إيقاع الحركة. فهو الأبرز بين إيقاعات متداخلة في قصيدة ابن الزمكدم. وقد اعتبر بنفينيست⁷ حركة الإنسان وكأفة أنشطته إيقاعا. ورأينا تقسيم هذه الدّراسة إلى ثلاثة مراحل بحسب الأنواع الباروديّة الثلاثة التي تمّ اكتشافها أثناء دراسة إيقاع الحركة في هذه الأرجوزة. وهي:

بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. المحقق: محمود محمد شاكر أبو فهر. الناشر: مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة. الطبعة الثالثة. 1992. ص 474.

1- فقد صرّح الشّاعر بمقصده السّاخِر من الطّفليّ منذ البيت الثّاني: لَقَبَ طَنَزًا أَشْرَفَ الْأَقْبَابِ/أَدْوَرَ بِالْمَوْصِلِ مِنْ دَوْلَابِ. (الطنز=السّخرية) عن: الخطيب البغدادي، التّظليل وحكايات الطّفليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، منشورات المكتبة الحيدرية ومطبعتها بالنجف العراق 1966. ص 28.

2- D. Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. «Contours littéraires», 1994, p30. «La parodie, mère du Rire».

3- chapitre «Le rire comme rythme» in: Prigent (Christian), *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L, 1996, p136.

4- G. Genette, *palimpsestes*, p 20.

5- ميخائيل باختين، شعريّة دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، بغداد الدار البيضاء 1986. ص 283. راجع أيضا:

- Sangsue (Daniel), «*La parodie, une notion protéiforme*», in: *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, P. Aron. éd, Québec, Editions Nota Bene, 2004. P. 80 «une conception extensive, qui considère **la parodie comme une pratique culturelle très large**, recouvrant toutes les sortes des formes d'imitation et de caricature des œuvres littéraires et artistiques ... à l'inverse, **une acception restrictive**, pour laquelle **la parodie est une intervention ponctuelle sur un discours**, la transformation d'un texte ou d'un fragment de texte à des fins que l'on s'accorde en général à considérer comme comique. Le représentant le plus éminent de cette conception restreinte est, comme on sait, Gérard Genette, à cette différence près qu'il ne donne pas à la parodie une intention comique. Rappelons qu'il définit la parodie comme: la transformation ludique d'un texte singulier (1982: 165)».

6- راجع كتابنا: إشكاليّة التّجنيس في القصّ الهزلي العربي القديم: دراسة بينيّة في كتاب التّظليل للخطيب البغدادي. ط1، دار زينب للنشر تونس 2021. فصل المحاكاة السّاخرة، ص 206.

- الباروديا في الشّعر العربي القديم، ط1، دار زينب للنشر، تونس 2021.

- الباروديا الأدبيّة في النّظريّة والتّطبيق والترجمة: تطبيقات على الشّعر العربي القديم، ط1، دار زينب للنشر قلبية، تونس 2018.

7- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Tome: I, Cérès Editions, Tunis 1995. p324. «La notion de rythme est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines...»

المعارضة الباروديّة، والتّحريف البارودي والغروتيسك الباروديّة. وتقع أرجوزة ابن الزمكدم¹ في أحد عشر بيتاً. ينقل فيها الشّاعر بأسلوب ساخر رحلة الطّفيليّ في بحثه عن الطعام في بيوت الموصل. وهذا نصّ الأرجوزة من مصدرها "أنشدني عليّ بن المحسن بن عليّ القّاضي لأبي عليّ سُلَيْمَان بن الفتح الموصلّي المعروف بابن الزمكدم؛ يهجو أبا إسحاق ابن حجر الأنطاكي الملقب أبا الفضائل، ويرميه بالتطفيل: (الرجز)

مُطَقِّلٌ أَطْفَلَ مِنْ ذُبَابٍ عَلَى طَعَامٍ وَعَلَى شَرَابٍ
لُقِّبَ طَنْزاً² أَشْرَفَ الْأَلْقَابِ أَدْوَرَ بِالْمَوْصِلِ مِنْ دَوْلَابٍ
يَمُرُّ مَرَّ الرِّيحِ وَالسَّحَابِ يَنْزِلُ تَطْفِيلًا بِبَابِ بَابِ
نُزُولِ شَيْبٍ لَأَخٍ فِي شَبَابِ يَدْخُلُ بِالْحَيْلَةِ فِي الْأَنْقَابِ
مُكَابِرًا يَنْسَابُ كَالْحُبَابِ³ لَا يَفْرُقُ الرَّدَّ مِنَ الْبَوَابِ
وَأِنْ لَهُ أَغْلَظَ فِي الْخِطَابِ لَهُ انْقِضَاضُ سَوْرَةِ الْعُقَابِ
عَلَى الْقَلَايَا⁴ وَعَلَى الْجُودَابِ⁵ يَحْمِلُ حَمَلَاتِ أَبِي تُرَابِ⁶
فِي يَوْمِ صِقِّينَ وَفِي الْأَحْرَابِ بِالْجَدْيِ مِنْهُ أَثَرُ الدِّنَابِ
يَمَغُّهُ⁷ مَغْثَةً لَيْثِ الْعَابِ بِكَفِّهِ وَظُفْرِهِ وَالنَّابِ
فَعَامِرُ الْمَيْدَةِ⁸ فِي خَرَابِ وَصَاحِبُ الْمَنْزِلِ فِي عَدَابِ
لِسُوءِ مَا يَأْتِي مِنَ الْأَذَابِ⁹.

1- ابن الزمكدم: شاعر عباسي توفي 398هـ/1008 م

2- الطّنز: السّخرية .

3- الحُبَاب كغُرَاب: الحية.

4- القليلة: مرقّة تتخذ من أكباد الجزور ولحومها.

5- الجوداب بالضمّ: طعام يتخذ من سكر وأرز ولحم.

6- يريد بأبي تراب الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام.

7- أصل المغث المرس والدلك بالأصابع (النهاية لابن الأثير).

8- في لسان العرب يقال مائدة ومييدة.

9- الخطيب البغدادي ، كتاب التّطفيل. ص 28.

2- المعارضة الباروديّة لإيقاع شعر الحماسة:

لقد نقل ابن الزّمكدم في أرجوزته الأفعال التي قام بها الطّفيّلي للوصول إلى الموائد داخل البيوت رغما عن أصحابها. وانتظام هذه الأفعال داخل بنية لها بداية ونهاية هو الذي يجعلها تتّصف بسمة الإيقاع بمفهوم أفلاطون¹. وقد تحدّث النّقاد عن " إيقاع الجسد"²(rythme du corps). واعتبر بنفينيست الأنشطة البشريّة إيقاعا³. وذلك بسبب تتالي حركات الإنسان داخل نظام محدّد. لهذا قال بعضهم "الإنسان حيوان ذو إيقاع"⁴.

لقد بدأ إيقاع حركات الطّفيّليّ بالدوران، وانتهى بالنزول عند مائدة من الموائد. ووردت هذه الأفعال مرتّبة في القصيدة على النّحو التّالي: الدّوران بحثا عن الموائد (أدورُ)، المرور بين المنازل (يمرُ)، النزول بيت محدّد (ينزل)، الدّخول متحيّلا (يدخل بالحيلة)، الانسياب (ينساب)، الانقضاض على المائدة، مغث الجدي على المائدة بالكفّ والظّفر والتّاب (يمغثه). فقد اتّخذ نظام الحركة في القصيدة مسارا واضحا، يتّجه من الأعلى إلى الأسفل، ومن الخارج إلى الدّاخل، ومن الانغلاق إلى الانفتاح. وكشف إيقاع الحركة هذا عن محاكاته السّاخرة لشعر الحماسة العربي القديم في شكل "معارضة باروديّة"⁵ (Pastiche parodique). ويسمّيها جيرار جينات المعارضة الهجائيّة (Pastiche satirique)، ويعرّفها بأنّها "تقليد أسلوبيّ ذو وظيفة نقدية...أو هزليّة"⁶.

"والحماسة: (هي) المنعّ والمُحارِبَةُ... وحمسَ الأمرُ حمسًا: اشتدّ. وتحمسَ القومُ تحامسًا وحماسًا: تشادوا واقتتلوا...والحماسة: الشّجاعة...وحمسَ اللّحمَ إذا قلاه."⁷ وتصور الحماسة بطلا يتّسم بـ "الشّجاعة الحربيّة والقتال من أجل قيمة سامية كالعقيدة أو الحرمة أو الشرف. وتوسّع مدلول الكلمة في الأدب لتضمّ الشّعر الذي يُنظّم في هذه الأغراض إمّا للتّحريض على القتال قبل الموقعة، وإمّا لاستعراض تفاصيل الموقعة بعد النّصر استعراضا فيه الفخر المغالي والتّخوة الشّديدة"⁸ ويقترّب مفهوم الحماسة من مفهوم الملحمة. "والملحمة: الوقعة العظيمة القتل، وقيل: موضع القتال. وألحمتُ القومَ إذا قتلتهم حتّى صاروا لحمًا."⁹ والملحمة عند اليونان "قصّة شعريّة تروي في صياغة أدبيّة رائعة وفي خيال شعريّ عجيب أعمالا

1- Benveniste (Émile), *op. cit.*,

2- Bourdette-Donon(Marcel), *Le rythme du corps*, Paris , L'Harmattan, 2002.

3- Benveniste (Émile), *op. cit.*, p324.

4- Mauss (Marcel), *Manuel d'ethnographie*, Payot,1996. P.85. «L'homme est un animal rythmique.»

5- Ibid, p32.

6-Gérard Genette, *Palimpsestes*, p27

7- ابن منظور، لسان العرب، مادّة: حمس.

8- محمد اليعلاوي، حماسة أم ملحمة، مجلة الفكر عدد1، 1970 ص 91.

9- ابن منظور، لسان العرب، مادّة: لحم.

جبارة يقوم بها بطل فدّ¹ وقد عُرفَ أبو تمام² بالحماسة في الشعر العربي القديم، ونجد جذورها في شعر الحرب في العصر الجاهلي³. وتتجلى المعارضة البارودية لشعر الحماسة في أرجوزة ابن الزمكدم عبر محاكاة إيقاعات القوّة والسّعة وتقليدها تقليدا هزليًا.

2-1- إيقاع القوّة:

لقد تحدّث مشونيك عن إيقاع المعنى⁴ في الخطاب. ويظهر هنا في أفعال الطّفيلي المتمحورة حول معاني الحماسة: القوّة والاندفاع والسّعة والقتل والحرب. فقد قدّم ابن الزمكدم الطّفيلي في صورة المحارب من أجل دخول البيوت وحضور الموائد لسدّ الرّمق. وهذا ما تؤكّده أفعال الطّفيلي في هذا الجدول:

الأفعال	المعاني الحماسيّة في الأفعال.
دار(ب1)	"ويقال: دار يدور واستدار يستدير، بمعنى إذا طاف حول الشّيء، وإذا عاد إلى الموضوع الذي ابتدأ منه." ابن منظور، لسان العرب، مادة: دور.
مرّ(ب3)	"مَرَّ يَمُرُّ مَرًّا وَمُرُورًا: ذَهَبَ، وَاسْتَمَرَ مِثْلَهُ. قَالَ ابْنُ سَيْدَةَ: مَرَّ يَمُرُّ مَرًّا وَمُرُورًا جَاءَ وَذَهَبَ" ابن منظور، لسان العرب، مادة: مرر.
نزل(ب3)	"النُّزُولُ: النُّزُولُ، وَقَدْ نَزَلَهُمْ وَنَزَلَ عَلَيْهِمْ وَنَزَلَ بِهِمْ يَنْزِلُ نُزُولًا وَمَنْزِلًا وَمَنْزِلًا ... النُّزُولُ وَالصُّعُودُ وَالْحَرَكَةُ وَالسُّكُونُ مِنْ صِفَاتِ الْأَجْسَامِ" ابن منظور، لسان العرب، مادة: نزل.
حمل حملات(ب7)	"حَمَلَ عَلَيْهِ فِي الْحَرْبِ حَمْلَةً، وَحَمَلَ عَلَيْهِ حَمْلَةً مُنْكَرَةً، وَشَدَّ شَدَّةً مُنْكَرَةً" ابن منظور، لسان العرب، مادة: حمل. / " فِي التَّهْدِيدِ: كَرَّ فِي الْقِتَالِ. وَعَتَكَ عَتَكَةً مُنْكَرَةً إِذَا حَمَلَ. وَعَتَكَ الْفَرَسُ: حَمَلَ لِلْعَضِّ... وَعَتَكَ عَلَيْهِ يَضْرِبُهُ: حَمَلَ عَلَيْهِ حَمْلَةً بَطْشًا." ابن منظور، لسان العرب، مادة: عتك.
مغث(ب9)	"المَغْثُ: التِّبَاسُ الشُّجْعَاءُ فِي الْحَرْبِ وَالْمُعْرَكَةُ. وَالْمَغْثُ: الْعَرَكُ فِي الْمُصَارَعَةِ ... وَالْمَغْثُ: اللَّطِخُ... الْجَوْهَرِيُّ: مَغْثُوا عَرَضَ فَلَانَ أَي شَانُوهُ وَمَضَعُوهُ. وَمَغَثَ الشَّيْءَ يَمَغْثُهُ مَغْثًا: دَلَّكَه وَمَرَسَهُ... وَرَجُلٌ مَغْثٌ وَمُمَاغِثٌ: مُمَارِسٌ مُصَارَعٌ شَدِيدُ الْعُلَاجِ ... وَالْمَغْثُ عِنْدَ الْعَرَبِ: الشَّرُّ." ابن منظور، لسان العرب، مادة: مغث.

1- محمد اليعلاوي، حماسة أم ملحمة، مجلة الفكر عدد1، ص 91-92.

2- انظر: أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان 1998. / ولمزيد التوسع في دراسة هذا الموضوع راجع مثلاً: مجدي بن عيسى، الحماسة في الشعر العربي القديم: أبو تمام أنموذجاً، ط1، دار مسكلياني تونس 2007.

3- راجع: علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ت).

4- Meschonnic, (Henri), *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p217 «Le rythme est l'organisation même du sens dans le discours.».

وإلى جانب هذه المعاني المعجميّة الحماسيّة، يظهر هذا الإيقاع الحماسي في المعاني الخفيّة لحركات الطّفيّليّ. "إنّ الحركات المعبّرة والإيماءات العشوائيّة التي تصدر عن الجسم هي في الواقع ترجمة حقيقيّة وفوريّة لما يدور في الدّهن، ويحرّكه الانفعال".¹ فحركات "المغث" و"الانقضاض" الصّادرة عن اليد مثلاً لها معانٍ حماسيّة خفيّة. ف"من شأن حركة القبضة المشدودة أن تُوقيظ الرّوح النّضاليّة قبل المواجهة، وتمثّل تعبيراً عن القوّة والرّوح الهجوميّة والعنف"². و"قبضة اليد: ... تنمّ عن ضغط نفسي، أو عن مزيج من القهر والعدائيّة. فالقبضة ليست بعيدة عن اللّكمة"³ هكذا دلّت حركة الجسد عن معاني القوّة والغضب والعنف والعدوانيّة، وهي معانٍ أساسيّة في شعر الحماسة⁴.

والمعاني الحماسيّة التي تُميّز إيقاع الحركة في الأرجوزة يؤكّدها أيضاً الشّكل الدّي ورد عليه إيقاع هذه الأفعال، فقد اتّخذ نظام الأفعال شكل الرقم 9 مقلوبة، فقد انطلق من الشّكل الدائري (دار) ثمّ إلى الشّكل الخطّي (مرّ) وصولاً إلى الخطّ العمودي (نزل، انقضّ). والإيقاع عند ديمقريطس "هو دائماً شكل... الشّكل المميّز والترتيب الخاصّ للأجزاء في كلّ"⁵ "ولكنّه الشّكل النّاشئ عن الحركة والتّحوّل والجريان، وهو القائم على الارتجال والطّابع الفوري القابل للتغيّر في كلّ أن."⁶ وهذا ما يعنيه أفلاطون بأنّ الإيقاع هو "شكل الحركة"⁷. "إنّ العدد 9 ممثلاً للإنسان... هو عدد القوّة والطّاقة والدّمّار والحرب... إنّه يدلّ على الطّاقة والطّموح والقيادة والرّعاية والسّيّطرة."⁸ "إنّ الأشخاص ذوي العدد 9 مكافحون ومحاربون في كلّ ما يحاولونه في هذه الحياة، يواجهون حياة عصيبة في سنينهم المبكّرة، ولكن بوجه عام وفي النّهاية ينجحون بفضل قوّة إرادتهم وتصميمهم وثباتهم في العزم وحزمهم. تراهم في تصرّفاتهم السريعي الغضب ومتهوّرين ومستقلين وراغبين في أن يكونوا أسياد أنفسهم... وهم غالباً يُجرحون، أو يُقتلون إمّا في الحرب، أو في معركة الحياة. إنهم يتمتّعون بشجاعة فائقة."⁹ "والرّجال ذوو هذا العدد 9 يمكن أن يكونوا ضحيّة الهزء والسّخرية."¹⁰ وهذا ينطبق تماماً على حركات الطّفيّلي العنيفة والقويّة الباعثة على الإضحاك. وهذه المعاني الرّمزيّة في أفعال الطّفيّلي متّصلة كلّها بمعاني الحماسة المتّسمة بالقوّة والمواجهة والاندفاع.

1- جوزيف ميسنجر، المعاني الخفيّة لحركات الجسد، ترجمة، محمد حسين شمس الدّين، ط1، دار الفراشة للنّشر والتّوزيع بيروت لبنان 2006، ص16.

2- م ن، ص 128-129.

3- المرجع نفسه، ص281.

4- ابن منظور، لسان العرب، مادّة: حمس.

5- Benveniste (Émile), La notion de rythme dans son expression linguistique, in: Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris 1966, T1. p330.

6- محمد المهدي المقدود، الإيقاع عند العرب إدراكاً وإجراء، مجلة معهد الآداب العربيّة IBLA عدد 222، سنة 2018، ص 67.

7- Benveniste (Émile), La notion de rythme dans son expression linguistique, *op. cit.*, p.334.

8- لورد لويس هيومن كيرو، لغة الأعداد: دراسة معاني الأعداد السّحرية أو التّنجيميّة. تعريب: سمير شيخاني، ط1، دار الجيل بيروت لبنان 2000. ص 109.

9- المرجع نفسه، ص 105.

10- المرجع نفسه، ص 106.

ومن جهة أخرى، فإنّ قوّة الإيقاع مصدرها قوّة الطفيلي في حيلته وأفعاله وفي نتائج حركاته (العذاب والخراب). وقد عبّر الشّاعر عن هذه القوّة من خلال استعماله المفاعيل المطلقة مرّات عديدة¹ لما كثر الفعل ومصدره يمغثه مغمّة، ينزل نزول، يحمل حملات). ويدلّ المفعول المطلق هنا على توكيد الفعل² وعلى شدّة القيام به. وقد أثرى معجم الحرب (الرصد، الحيلة، نزال، يوم صفين، الأحزاب...نتائج الحرب: خراب المائدة والعذاب) هذا الإيقاع الحماسيّ القويّ. وإلى جانب سمة القوّة، يتميز هذا الإيقاع الحماسيّ في هذه الأرجوزة بالسرّعة.

2-2- إيقاع السرّعة:

يتجلّى إيقاع السرّعة في معاني أفعال الطفيليّ. ونعرض بعضها في هذا الجدول:

ساب(ب5)	"سَابَ يَسِيبُ: مَثَى مُسْرِعًا. وَسَابَتِ الْحَيْثُ تَسِيبُ إِذَا مَضَتْ مُسْرِعَةً" ابن منظور، لسان العرب، مادّة: سيب.
انقضّ(ب6)	"يُقَالُ: انْقَضَّ الْبَازِي عَلَى الصَّيْدِ وَتَقَضَّضَ إِذَا أُسْرِعَ فِي طَيْرَانِهِ مُنْكَدِرًا عَلَى الصَّيْدِ." ابن منظور، لسان العرب، مادّة: قضض.

وتظهر سرعة الإيقاع أيضا في التتالي السريع لحركات الطفيليّ. فقد غابت أدوات الربط بين الأفعال والجمل، وحضر الرّبط بالضمير³ المحذوف والمقدّر في الأفعال المذكورة بدون فاعلها، وتقديره ضمير ال"هو" العائد على الطفيليّ. ونجد هذا الحذف للفاعل مثلا، في الأفعال "يمرّ" و"ينزل" و"يدخل" في قول الشّاعر: (الرّجز)

يَمُرُّ مَرَّ الرِّيحِ وَالسَّحَابِ... يَنْزِلُ تَطْفِيلًا بِبَابِ بَابِ
نُزُولِ شَيْبٍ لَاحٍ فِي شَبَابٍ... يَدْخُلُ بِالْحَيْلَةِ فِي الْأَنْقَابِ

ويعدّ الحذف شكلا من أشكال الإيجاز لغاية الاختصار والتّسريع في إنهاء الخطاب، وذلك بسبب إطالة الشّاعر في عرض أفعال الطفيليّ. وقال ابن رشيق عن العرب "فالحذف في كلامهم كثير لحبّ الاستخفاف"⁴ "ولهذا تجد الحذف كثيرا عند الاستطالة"⁵ وقد تحدّث السيوطي عن فوائد الحذف، فقال "ومنها مجرّد

1- في الأبيات 3و4و7و9.

2- أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، اللمع في العربية، تحقيق، فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، (د ت). ص 48. "من أغراض المفعول المطلق. وإثما يذكر المصدر مع فعله لأحد ثلاثة أشياء وهي توكيد الفعل وبيان النوع وعدد المرّات".

3- لمزيد الإفادة راجع: حمزة عبد الله النشري، الرابط وأثره في التراكيب في العربية، طبعة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، رجب. ذو الحجة 1405هـ. 1985، الفصل 3 الربط بالضمير السنة 17، العددان 67-68، ص 133.

4- ابن رشيق، العمدة في نقد الشّعر وتمحيصه، ط 2، دار صادر بيروت لبنان 2006. باب الإيجاز ص 214

5- جلال الدّين السيوطي، الأشباه والنظائر، حيدر آباد الدكن الهند. 1359 هـ، ج 1، ص 31.

الإختصار والإختراز عن العبث لظهوره. ومنها التّنبية على أنّ الرّمان يتقاصر عن الإثيان بالمحدوف وأنّ الإشتغال بذكره يُفضي إلى تفويت المُهم¹.

ونضيف إلى عوامل سرعة الإيقاع وجود المعازلة² في الأرجوزة³، فالبيت لا ينتهي معناه وتراكيبه النّحوية عند قافيته ورويه، بل ينتهي في الأبيات الموالية له. ويسمّى "البيت المبتور"⁴. لهذا وردت الأفعال الحركية متتالية دون رابط حرفي بينها بسبب تتاليها السريع. ونكاد نسمع إيقاع السّرعَة في تكرار حرف الرّاء في البيت الثّالث في: يمرّ مرّ الرّيح والسّحاب. و"حرف الرّاء... هو رمز الحركة لاختلاج اللّسان عند النّطق به خلافا لغيره من الأصوات"⁵.

وقد وردت هذه الأفعال السريعة في إيقاع عروضيّ سريع على بحر "الرّجز" المعروف بخفته وسرعته وبحضوره في الشّعْر الحماسي. فقد "كان الرّجز قديما إيقاع الطّرد ومشاهد الصّيد وإيقاع المفاخرة والمكاثرة عند اللّقاء والمبارزة وإيقاع الأراجيز في وصف الخيل والسّباع والوحوش في حرّ حركتها وأوج سرعتها"⁶ و"كان الرّجز إيقاعا خفيفا جدا سريعا جدا بالنسبة إلى غيره من الإيقاعات... والأصل في حركة الرّجز هو أن تستغرق أربعة أوقات: مستفعلن أو فعَلْتُنْ، وإذّاك تتسم فيه الحركة بالخفة والسّرعَة"⁷ وتفعيلة الرّجز (مُسْتَفْعِلُنْ) تتسم بالخفة والعنف "شأنها أشبه شيء بحركة القفز العالي تجسّم فيه حركة الصعود النّواة v- وحركة الهبوط النّواة v- ... يتحوّل الرّجز بذلك في كثير من الأحيان من إيقاع يوحى بمعنى الخفة إلى إيقاع يوحى بمعنى العنف"⁸ لذلك سمّى الخليل بن أحمد الرّجز بهذا الاسم لدلالته على القيام والحركة والسير بعد القعود والسّكون و"لاضطرابه كاضطراب قوائم النّاقة عند القيام"⁹. وقد شبّه ابن الرّمكدم الطّفيليّ في حركاته السريعة بحيوانات سريعة الحركة. ومنها الحيّة التي "تمّ وصفها بالسّبات وطول الإطراق وبسرعة النّشطة وخفة الحركة"¹⁰. ويُعدّ إيقاع الحركة المتّسم بالقوة والسّرعَة، معارضة بارودية¹¹

1- عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، الإتيقان في علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ج3، ص 190.

2- عرّف ابن رشيق المعازلة بأنّها "التّداخل والتّراكب" وذكر أنّها ترد في القوافي والاستعارة وفي الحروف، ولكنّه لم يذكر تداخل البيت في البيت. راجع كتابه: العمدة، باب ذكر المعازلة والتّشبيح، ص 16.

3- بداية من البيت الثالث إلى نهاية القصيدة.

4- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعْر، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان. د ت. ص 29 "المبتور: وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمّه في البيت الثّاني." ويعتبر هذا من عيوب اتّلاف المعنى والوزن معا.

5- محمّد العياشي، الكمبيات اللّفظيّة والكمبيات الإيقاعيّة في الشّعْر العربي، المطبعة العصريّة، تونس 1987، ص 223.

6- المرجع نفسه، ص 215.

7- المرجع نفسه، ص 216.

8- المرجع نفسه، ص 218.

9- العمدة في نقد الشّعْر وتمحيصه، ص 121.

10- الجاحظ، الحيوان، تقديم: فوزي عطوي، دار الجيل ودار مصعب (د ت)، فصل: القول في الحيّات، المجلّد 2 ج 4 ص 73.

11- G. Genette, palimpsestes, p 31 «le pastiche parodique»

وتقليداً أسلوبياً¹ (imitation stylistique) مضحكا لإيقاع الحماسة في الشعر العربي القديم. سنعرض إلى مظاهر الإضحاك فيه.

2-3- إيقاع الإضحاك:

يعدّ الإضحاك المقومّ الثّاني لـ "المعارضة الهجائية" (pastiche satirique)². والباروديا "أمّ الإضحاك"³ والإضحاك إيقاع في حدّ ذاته⁴. ومظاهر الإضحاك كثيرة في هذه المعارضة الباروديّة لإيقاع الحماسة. ومنها أنّ هذا الإيقاع الحماسي لم ينقل لنا معركة حماسيّة حقيقيّة، تبدأ بالمواجهة الحربيّة وتنتهي بالقتال والموت والانتصار، بل وصف لنا طفيليّا محاربا بدون سلاح، عدوّه بوابّ منعه من دخول البيت حيث توجد المائدة، ثمّ خاض الطّفيليّ معركة ثانية مع الأكل بعد انتصاره على البواب. فكان "يحمل حملات أبي تراب". فالأصل في الحماسة أن يخوض البطل معارك حقيقيّة حتّى يتّسم بـ "الشجاعة الحربيّة والقتال من أجل قيمة سامية كالعقيدة أو الحرمة أو الشرف".⁵ ولكنّ الطّفيليّ هنا يخوض معارك وهميّة وتافهة من أجل سدّ الرّمق. فكانت بطولة الطّفيلي بطولة هزليّة⁶ Heroï-comique .

ونجد مظاهر الإضحاك أيضا في التّقابل بين الشّكل الحماسي الجادّ وموضوع التّطفيل الهزليّ التّافه. فأسندعيّ هذا الإيقاع الحماسيّ الجادّ للتّعبير عن موضوع تافه ووضع هو الأكل. ونقل لنا هذا الإيقاع الحماسيّ حربا وهميّة وخسائر مبالغ في وصفها، وهي خراب المائدة وعذاب صاحبها⁷. فمصدر هزليّة هذا الإيقاع هو عدم انسجامه مع الموضوع الذي ورد للتّعبير عنه، وتضخيمه للمعنى وإذكاء جذوة المبالغة فيه. وهو ما أنتج مفارقة⁸ هزليّة ومبالغة مضحكة. "إنّ الكلام عن الأشياء الصغيرة كما لو كانت كبيرة يعني بشكل عام المبالغة"⁹. وتكون "المبالغة مضحكة عندما تمتدّ وخاصة تكون منهجيّة، وعندما بالفعل تظهر كوسيلة

1- G. Genette, palimpsestes, p 27 «le pastiche satirique ... une imitation stylistique à fonction critique ... ou ridiculisante».

2-Ibid..

3- D. Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. «Contours littéraires», 1994, p30. «La parodie , mère du Rire».

4- chapitre «Le rire comme rythme» in :Prigent (Christian), Une erreur de la nature, Paris ,P.O.L ,1996,p136.

5- محمد اليعلاوي ، حماسة أم ملحمة ، مجلة الفكر عدد1، 1970، ص91.

6-Dictionnaire du littéraire, sous-direction de :Paul Aron, Denis Saint-Jacques , et Alain Viala , PUF

2002 .mot : burlesque . p.68.

والبطولة الهزليّة نوع أدبي ازدهر في الأدب الغربي في القرن 17 قام على المعارضة الباروديّة للملاحم. ونجدها في الرواية ممثّلة في رواية " دونكيشوت " لسار فنتاس.

7- في البيت العاشر. يقول ابن الزمكدم: فَعَامِرُ المَيْدَةِ فِي خَرَابٍ ... وَصَاحِبُ المَنْزِلِ فِي عَذَابٍ لِسُوءِ مَا يَأْتِي مِنَ الأَدَابِ "

8- يقول كريستيان بلانتان " تتمثّل مزّيّة المفارقة في أنّها تصيّر بديهيّا استقلال اللّغة بالنّسبة إلى الواقع، وهو ما يصدّم الحسّ السّليم... هذا قياس مغالطي وسفسطة واحتجاج جديد مضحك فاقد للجديّة. "انظر: كريسيان بلانتان، الحجاج، ترجمة: عبد القادر المهيري، ط1، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة تونس 2008، ص13.

9- برجسون، الضحك ص83.

نقل وتحويل¹. وهذه المبالغة الهزليّة ناتجة عن القياس المغالطي² بين صورة المحارب وصورة الطّفيليّ، وهي مقايسة مضحكة لأنّ الشّاعر سوّى بين أطراف متباعدة لا يمكن أن تتشابه في الواقع. فأحدث ابن الزمكدم مفارقة مضحكة حين جمع بين صورة الرفيع (المحارب) وصورة الوضيع (الطّفيليّ). والمفارقة والقياس المغالطي³ من أسس المبالغة الهزليّة⁴ في المعارضة الباروديّة. و "قد كانت المحاكاة الساخرة تتسم بنزعة التّكافؤ بين الأضداد"⁵. وقد قال برجسون "إنّ التعبير بشرف عن فكرة غير شريفة، واتخاذ موقف ماجن أو مهنة وضيعة أو سلوك منحط ووصفها بعبارات شديدة الاحترام... إنّ هذا مضحك عموماً"⁶.

أمّا الوجه الثّالث المضحك في هذه المعارضة الباروديّة فيتّصل بدلالة هذا الإيقاع الحماسيّ على صفات التّهم والشّراهة والوقاحة التي يتّسم بها الطّفيليّ أثناء ارتياد بيوت الولايم دون سابق دعوة، وهذا فيه مخالفة لقيم المجتمع وآداب الأكل والزّيارة. فقد "قال سهل رحمه الله: الأكل مدموم"⁷ و"قال عبدالله بن عمر: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: مَنْ دَخَلَ عَلَى غَيْرِ دَعْوَةٍ، فَقَدْ دَخَلَ سَارِقًا، وَخَرَجَ مُغَيَّرًا"⁸. فتلبية الرّغبات يجب أن تمرّ عبر مؤسسات اجتماعيّة، وهو ما يسمّيه جيل دولوز بـ "مأسسة الرّغبة"⁹. وكلّ خروج عن المألوف تكون عقوبته السّخرية والضّحك. "فالضحك بفعل ما يوجّه من ترهيب يقمع الخروج والشذوذ"¹⁰ و"تعتبر السّخرية سلاحاً فعّالاً في مواجهة الرّأي المتصلّب الذي لا يتقبّل الحوار والمناقشة. والحركات الساخرة كثيرة ومتنوّعة تثير الضّحك أحياناً بشكل غير مقصود. بطبيعة الحال، لا بدّ من بعض المبالغة والأكاذيب الصّغيرة التي تضيف على الموقف بعض المرح بحيث يمكن توجيه النّقد اللاذع من دون

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- يقول كريستيان بلانتان "القياس المغالطي هو حجاج (استدلال) غير صحيح يشبه شكله القياس الصّحيح"، م ن، ص 55.

3- يقول كريستيان بلانتان "تتمثّل مزية المفارقة في أنّها تصير بديهيّاً استقلال اشتغال اللّغة بالنّسبة إلى الواقع، وهو ما يصدّم الحسّ السّليم... هذا قياس مغالطي وسفسطة واحتجاج جديد مضحك فاقد للجديّة". م ن، ص 13.

4- G. Genette, palimpsestes, p 95 «Chacun sait intuitivement qu'une **imitation comique** «**exagère**» toujours les traits caractéristiques de son modèle: c'est ce procédé que les Formalistes russes baptisaient, d'un terme plus technique mais encore sommaire, et ailleurs équivoque, la **stylisation**. Le terme le plus juste et le plus précis serait peut-être celui de **saturation**: soit un trait stylistique ou thématique caractéristique d'un auteur ..., la saturation caractéristique de l'**exagération pastichelle ou caracturale** consisterait à en placer quelque chose comme deux, cinq ou dix fois plus.»-

5- ميخائيل باختين، شعريّة دوستوفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، ط 1، دار توبقال، بغداد الدار البيضاء 1986، ص 187.

6- برجسون، الضحك ص 84.

7- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّين، ط 1، دار ابن حزم، بيروت لبنان 2005، كتاب كسر الشهوتين، ص 973.

8- الخطيب البغدادي، التطفيل، ص 18.

9- جيل دولوز، الغرائز والمؤسّسات، ترجمة: عبد الحق أزرقان، عن أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرّغبة، ط 1، دار الفارابي، بيروت لبنان 2011. ص 154. يقول دولوز "تعتبر الغريزة والمؤسّسة الشكليين المنظمين لإرضاء ممكن. إشباع الميل داخل المؤسّسة أمر لا شكّ فيه: في الزّواج ترضى الغريزة الجنسيّة، وفي الملكيّة ترضى غريزة الجشع".

10- برجسون، الضحك، ص 20

عواقب وخيمة¹. "الفكاهة هي وحدها القادرة على الكلام عن الحقائق بصراحة دون أن تحرق هذه الحقيقة"². لذلك فإنّ الشّاعر يسخر من الطّفيلي، فيشرك القارئ ليضحك منه ويشهّر به، فينتقم منه. يقول برجسون "إننا لا نتذوّق الهزل (النكتة) إن شاعرنا أننا وحدنا. إذ يبدو أنّ الضّحك يحتاج إلى الصّدى"³. لذلك ف "إنّ ضحكنا هي دوما ضحكة المجموعة"⁴.

لقد اتّخذ إيقاع الحركة في حكاية الطّفيلي شكل المعارضة الباروديّة السّاخرة لشعر الحماسة في خصائصه الفنيّة والمعنويّة. ووقفنا في هذه المعارضة على أشكال كثيرة للإيقاع المعنوية والمعجمية والصوتية العروضية والبلاغية والنحوية والبصريّة (الإيقاع شكلا). وبحثنا في مظاهر الإضحاك في هذه المعارضة وخلفياتها الاجتماعيّة، ونجملها في التّقابل بين الشّكل الحماسي الجادّ والموضوع الوضيع، والمفارقة الهزليّة والمبالغة والقياس المغالطي. ويتّخذ هذا الإيقاع الحماسي في حركة الطّفيلي شكلا باروديا آخر هو شكل التّحريف البارودي لإيقاع الحركة في حكاية نزول آدم وحواء من الجنّة.

3- التّحريف البارودي لحكاية خروج آدم من الجنّة:

يقوم التّحريف البارودي⁵ (Travestissement parodique) أو التّحريف الهزلي⁶ (Travestissement burlesque) على التّحويل المضحك لأسلوب حكاية مشهورة من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر بعد القيام بتحويلات جزئيّة في المضامين والتّقنيات الفنيّة⁷. وهذا ما وجدناه عند دراسة إيقاع الحركة، فقد لاحظنا وجود علاقة خفيّة بين حكاية الطّفيلي وحكاية آدم وحواء عند طردهما من الجنّة⁸، وهي علاقة تقوم على

1- جوزيف ميسنجر، المعاني الخفيّة لحركات الجسد، ترجمة: محمد حسين شمس الدين، ط1، دار الفراشة للنشر والتّوزيع بيروت لبنان 2006، ص217.

2- المرجع نفسه، ص5.

3- برجسون، الضّحك، ص11.

4- المرجع نفسه، ص12.

5- Bakhtine (Mikhail), Esthétique et théorie du roman, Traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris 1978. P413 «Travestissement parodique»

6- Genette(Gérard), palimpsestes, Seuil, 1982. P29 «Le travestissement burlesque modifie donc le style sans modifier le sujet»

7- لمزيد التوسّع في هذا التّوع البارودي راجع كتابنا: الباروديا في الشّعر العربي القديم، الباب الثالث: التّحريف البارودي ص255 وما بعدها.

8- يقول تعالى "وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36)" البقرة عدد2، الآيات 35-36.

"وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى (116) فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى (117) إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى (118) وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَصْحَى (119) فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى (120) فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتَ لَهُمَا سَوَاتِنُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى (121) ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى (122) قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى (123) وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنْكًا وَنَحْشُرُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَعْمَى (124)" طه عدد20، الآيات 116-124.

المحاكاة السّاخرة، فحكاية الطّفيليّ هي حكاية ممسوخة ومحرّفة عن حكاية آدم عليه السّلام. وستنوّي دراسة إيقاع هذه التحريفات وتقنياتها وإيقاع الإضحاك والسّخرية فيها وأبرز إيقاعاتها الدّلالية.

3-1- إيقاع التّحريفات وتقنياتها:

لقد أدخل ابن الرّمكدم على حكاية آدم وحواء في الجنّة عدّة تحويرات مضحكة بالزّيادة والحذف. ونُقلت حكاية آدم من جنس أدبي (السرد التّثري: القرآن) إلى آخر (السرد الشّعري). وقد رأينا شهما كبيرا بين الحكايتين واختلافات مضحكة. إنّ الدّي يوحد بين إيقاع الحركة في الحكايتين هو انطلاقه من الأعلى إلى الأسفل، وثانيها وجود تيمة الأكل موضوعا للمنع وسببا للطرد. فقد مثل الأكل في الحكايتين خطيئة سببت لأدم والطّفيليّ المنع والطرد. وأمّا المشترك الثالث فنصيّ نابع من إيقاع الحركة ذاته في الأرجوزة، إنّ إيقاع يوحي بحضور إيقاع حكاية آدم في إيقاع حكاية الطّفيليّ. فقد جاء إيقاع الحركة في كليهما على شكل حرف الميم حين بدأ دائريّا ثمّ أفقيّا وانتهى عموديّا. فالميم عند المتصوّفة ترمز لبدء الخلق الروحاني الجسماني، فرسم الميم في شكله الدائري المتّجه من أعلى إلى أسفل دليل على الخلق والنّشأة من عالم أكمل أعلى في اتّجاه عالم أسفل يعتريه النقص والجهل والفناء. كما ترمز الميم من هذا الوجه إلى الإنسان الذي خلق في أحسن تقويم. ويجسد هذه النّشأة الكاملة كل من آدم عليه السّلام ومحمّد صلى الله عليه وسلّم. فأما آدم، فهو أوّل بشر من حيث الجثمانية، بينما محمد صلى الله عليه وسلم فهو أوّل البشر من حيث الرّوحانية. فأدم أبو الأنبياء والبشر جسديّا، ومحمّد صلّى الله عليه وسلم أبو البشر والأنبياء روحانيا. يقول ابن عربي "وأما الميم فإنّه لأدم ومحمد عليهما الصلاة والسلام... من هذا العمل كانت جسمانية كل إنسان في العالم. فأدم أبو محمد وأبونا وأبو عيسى في الجسميّة، ومحمد أبو آدم وجسمانية محمّد"¹.

ونضيف أنّ ابن الرّمكدم ذكر في أرجوزته حيوانات لها صلة بحكاية آدم وحواء، ومنها الحيّة التي نجدها مشاركة في الحكاية حتّى لحقها العقاب² الذي لحق آدم وحواء حين طردا من الجنّة. وعن الحيّة قال الجاحظ "إنّ فيها شياطين، وإنّ فيها من مسخ، وأنّ ابليس إنّما وسوس إلى آدم وإلى حواء من جوفها"³ و"بعض أصحاب التّفسير يزعم أنّ الله عاقب الحيّة حين أدخلت ابليس في جوفها حتّى كلّم آدم حواء... وإن كان ابليس لا يحتال إلّا من جهة الحيّة، ولا يحتال بشيء غير ممّوه ولا مشبّه"⁴. وقال عدي بن زيد، يذكر شأن آدم ومعصيته، وكيف أغواه، وكيف دخل في الحيّة، وأنّ الحيّة كانت في صورة جمل

1- ابن عربي، كتاب الميم والواو والنون، جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدرآباد، الدكن، 1948. ص 13-14
 2- الجاحظ، الحيوان، تقديم: فوزي عطوي، دار الجيل ودار مصعب (د ت)، فصل: القول في الحيّات، المجلّد الثاني، ج 4 ص 81.
 "وأما الحيّة فإنّها عوقبت بقصّ جناحها، وقطع أرجلها، والمشي على بطنها، وباعراء جلدّها- حتى يقال: «أعرى من حيّة» وبشقّ لسانها. لذلك كلّما خافت من القتل أخرجت لسانها لترتهم العقوبة- وبما ألقى عليها من عداوة التّاس، وبمخافة الناس، وبجعله لها أوّل ملعون من اللّحم والدّم، وبالذي ينسب إليها من الكذب والظلم."
 3- المرجع نفسه، ص 65.
 4- المرجع نفسه، ص 67.

فمسخها الله عقوبة لها، حين طاوعت عدوه على وليه.¹ ونوجز مظاهر التشابه في إيقاع الحركة بين الحكايتين في هذا الجدول:

حكاية آدم	حكاية الطفيلي	
من داخل الجنة إلى خارجها. من الأعلى(الجنة) إلى الأسفل (عالم الأرض). ²	من خارج البيت إلى داخله. من الأعلى(الدوران) إلى الأسفل (الزول ³ عند المائدة والبيت).	إيقاع الحركة
تحذير الله ⁴ لآدم بعدم الأكل من أشجار وسط الجنة.	منع البواب للطفيلي من دخول البيت للأكل./موانع أخلاقية: يمنع الدخول دون سابق دعوة.	موانع الحركة
الأكل من ثمار أشجار الجنة والعصيان لأوامر الله (تمرد على الله).	الأكل من المأدبة بعد الدخول دون استئذان ودون دعوة. (تمرد على البواب وعلى قيم المجتمع).	خرق الموانع
طرد آدم من الجنة(الخطيئة).	السخط على الطفيلي بسبب ما خلفه من خراب للمائدة ومن عذاب للحاضرين ولصاحب المأدبة.	نتيجة خرق الموانع

وتتمثل وجوه الاختلاف، في توجه حركة آدم من داخل الجنة إلى خارجها، بينما توجهت حركة الطفيلي من خارج البيت إلى داخله. وهو ما نثبته في هذا الجدول:

إيقاع حكاية آدم		إيقاع حكاية الطفيلي	
من الداخل	إلى الخارج	من الخارج	إلى الداخل
من الجنة	إلى الأرض/الدنيا	من شوارع الموصل	إلى بيت الوليمة
من الشبع ⁵ (+)	إلى المزيد من الشبع(++): الجشع والتهم	من جوع وحرمان(-)	إلى شبع(+)
من الأعلى	إلى الأسفل	من الأعلى	إلى الأسفل
من الداخل (الكمال)	إلى الخارج(التقص)	من الخارج(التقص)	إلى الداخل (سدّ التقص)

1- المرجع نفسه، ص 80.

2- يقول تعالى "فَأَرْزَلْنَاهَا الشَّيْطَانَ عَنْهَا فَأَخْرَجَهَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ". البقرة، الآية 36.

3- يَمُرُّ مَرَّ الرِّيحِ وَالسَّحَابِ... يَنْزُلُ تَطْفِيلًا بِبَابِ

نُزُولِ شَيْبٍ لَأَخٍ فِي شَبَابٍ... يَدْخُلُ بِالْحَيْلَةِ فِي الْأَنْقَابِ (البغدادى، كتاب التطفيل، ص 28)

4- يقول تعالى "وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ" البقرة، الآية 35.

5- "قُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى (117) إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى (118) وَأَنْتَ لَا تَطْمَأْنِنُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى (119)" طه عدد 20، الآيات 117-119.

والمضحك في هذا التّشابه هو قيامه على القياس المغالطي، وهي مقايضة تقوم على المبالغات الهزليّة والمفارقات المنطقيّة. وذلك حين يتشابه آدم أب البشريّة بابنه الطّفيليّ، وحين نقيم التّشابه بين الجنّة والبيت الذي أقيمت فيه المائدة، وحين يستوي البوّاب الذي يمنع الطّفيلي من الدّخول مع الله. إنّ المضحك هو التّقريب بين المتباعدات التي تنتهي إلى سياقين متباعدين هما عالم المقدّس والعالم الدنيوي المدنّس. ونلخّص هذه المقايضة المغالطيّة في هذا الجدول:

حكاية آدم	حكاية الطّفيلي	
الموانع	الله	البوّاب/ قيم المجتمع
المكان	الجنّة: الشّبع (الدّاخِل)	البيت: الشّبع (الدّاخِل)
الشخصيات	آدم (الأب) أوّل الخطّائين: أبو الخطايا .	الطّفيلي (الابن): أبو الرذائل ¹
الحدث الرئيسي	خطيئة أكل ثمار أشجار الجنّة (تكفير العصيان)	خطيئة أكل طعام الوليمة (تكفير التّطفيل)
	خطيئة أب الإنسانيّة	خطيئة الابن
دافع الخطيئة	الشّبع والطمع والتّم	الجوع والحرمان
مصدر الحكاية	نصّ مقدّس (القرآن)	نصّ دنيوي (كتاب التّطفيل)

ويكمن المضحك أيضا في علاقة الضّمّ بين الحكايتين رغم التّشابه والاختلاف بينهما. فجمع الحكايتين في حكاية واحدة هو شكل آخر من أشكال التّحريف الهزلي لم تعرض له نظريّات الباروديا الغربيّة في تقديرنا. لكن يحضر هذا المفهوم تحت مصطلح "الإجازة"² في النّقد العربي القديم. فحكاية الطّفيلي هي امتداد لحكاية آدم/الحكاية الأصل في المكان والزمان والشخصيات والأحداث. وهذا ما لاحظناه عند دراستنا لإيقاع الحركة في الحكايتين. فالطّفيلي المرتكب لخطيئة الأكل هو امتداد بيولوجي وتاريخي لوالده آدم أب البشريّة ومرتكب خطيئة الأكل. وإيقاع حركة الطّفيلي هو امتداد لإيقاع حركة آدم، فالأب آدم خرج من الجنّة (الدّاخِل) إلى عالم الأرض (الخارج)، ومن هذا الخارج الذي انتهى إليه آدم عاد الطّفيليّ الابن إلى الخارج الذي خرج منه والده آدم، فيكون الابن قد أعاد أباه إلى الدّاخِل الذي خرج منه، ولكنّه ليس داخل الجنّة العلويّة الإلهية بل إلى داخل الجنّة السفليّة الأرضيّة. وكأنّ الطّفيليّ ثار لأبيه بالجنّة الدنيويّة عن الجنّة الإلهية في عالم الآخرة. لعلّ هذه الجنّة الدنيويّة تعويض لآدم عن الجنّة الموعودة في عالم الآخرة. فما هي المعاني الهزليّة في علاقات التّشابه والاختلاف والضّمّ في إيقاع الحكايتين؟

1- يذكر الراوي أنّ الطّفيليّ ملقب بـ "أبو الفضائل" على سبيل السّخرية منه، والأصل أنّه "أبو الرذائل".
2- لمزيد التّوسّع في هذا التّوع البارودي راجع كتابنا: الباروديا في الشّعر العربي القديم، فصل: الإجازة السّاخرة ص243.

3-2- إيقاع السخرية والإضحاك في التّحريفات:

إنّ المعنى الهزلي الأساسي في هذه القصيدة هو السخرية، وهو معنى صرح به الشاعر منذ بداية أرجوزته من خلال قوله "لَقَبَ طَنْزًا أَفْضَلَ الْأَلْقَابِ". وتقوم السخرية على معاني الاستهزاء¹ والقهر والإذلال والتحقير². فقد سعى الشاعر الطفيلي على سبيل السخرية "أبا الفضائل" بدل أن يُسميه بكنيته الحقيقية "أبا الرذائل". وفي ذلك تقابل بين معنى الاسم ومعاني أفعال صاحبه. وهذا هو المفهوم الغربي للسخرية³. والسخرية متصلة بشكل مباشر بالباروديا "أم الإضحاك"⁴. إن هذا المعنى الهزلي الساخر هو أساس إيقاع الحركة في الحكايتين المتجه من أعلى إلى أسفل. وهو إيقاع يجسده نظام الحركات كما بينا في الجداول، وهو إيقاع نسمعه في صعوده ونزوله أثناء تكرار تفعيلة (مستعلن) التي تتسم بالخفة والعنف. إن شأنها أشبه شيء بحركة القفز العالي تجسّم فيه حركة الصعود النواة - v - وحركة الهبوط النواة - v⁵. و"العدد 9 (في الثقافة العبرية) هو مبدأ ما يهبط إلى درك الموجودات السفلى"⁶ وهذا العدد هو الشكل المشترك لإيقاع الحركة في حكايتي آدم والطفيلي.

فالأعلى في الثقافات الإنسانية رمز للقيم الإيجابية، أما الأسفل فهو رمز لكل ما هو سلبي. فقد خصّص الله المكان الأعلى لسكان الجنة وهم الأبرار⁷. وجعل المنافقين وأصحاب الجحيم في الدرك الأسفل من النار عقابا لهم على خطاياهم⁸. وقد جعل الرسول محمد صلى الله عليه وسلم المتصدقين بأموالهم رمزا للفضل

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة: سخر. "الهزء والهزؤ: السخرية... وتَهَزَأَ واستَهَزَأَ بِهِ: سَخَرَ."

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة: هزأ. "وَيُقَالُ: سَخَرْتُهُ بِمَعْنَى سَخَرْتُهُ أَي فَهَرْتُهُ وَذَلَّلْتُهُ."

3- Dictionnaire du littéraire, sous-direction de :Paul Aron, Denis Saint-Jacques , et Alain Viala , PUF

2002 .mot : Ironie . p320.

4- D. Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. "Contours littéraires", 1994, p30. «La parodie , mère du Rire»

5- محمد العياشي، الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي، ص 218.

6- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت لبنان 1978. ص 392.

7- يقول تعالى "كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الْأَبْرَارِ لَفِي عَلَيِّنَ (18) وَمَا أَدْرَاكَ مَا عَلَيِّنَ (19) كِتَابٌ مَرْقُومٌ (20) يَشْهَدُهُ الْمُقَرَّبُونَ (21) إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ (22) عَلَى الْأَرَائِكِ يَنْظُرُونَ (23) تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ (24) يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ (25) خِتَامُهُ مِسْكٌ وَفِي ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ (26) وَمِرَاجُهُ مِنْ تَسْنِيمٍ (27) عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا الْمُقَرَّبُونَ (28) " سورة المطففين عدد 83، الآيات 18-28.

8- يقول تعالى "إِنَّ الْمُنَافِقِينَ فِي الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ وَلَنْ تَجِدَ لَهُمْ نَصِيرًا" النساء، عدد 4، الآية 145.

وسمّو الهمة لأتهم أصحاب اليد العليا¹. لهذا فحركة التّزول من أعلى إلى أسفل، في حركة آدم والطّفيليّ، تحمل معاني الخسة والحقارة في الأشياء والأخلاق².

إنّ فعل السّقوط هذا يحمل سخريّة إلهيّة من القدرة البشريّة التي تريد الاستقلال لتقرير مصيرها بنفسها بمعزل عن الله (آدم) وعن قيم المجتمع (الطّفيليّ). إنّها "محاولة الإنسان بأن يدعي لنفسه سلطانا إلهيّا به يصبح قادرا على صنع مصيره بمعزل عن الله وبالاستغناء عنه... فالإنسان يجد في قرارة نفسه ميلا لا يقاوم إلى الكمال والسّعادة والخلود، ولكنّه يختبر بأن معا هشاشته وضعفه ونقصه وسرعة عطبه وفنائيته... على الإنسان بالتّالي أن يقرّ بهشاشته وفنائيته، ويعترف بأنّه من الله وحده يستمدّ قوّة التغلّب على الضّعف والفناء"³ هذه هي الخطيئة الأصليّة الأولى، و"هي أساس الخطايا ومنبعها عند كلّ إنسان، ألا وهي التّزعة إلى التصرف على هوانا دون أن نقيم وزنا لله ولا للإنسان الآخر"⁴ إنّ فعل السّقوط هو عقاب ساخر لآدم وللطّفيليّ. وتعبّر هذه السّخريّة عن معنى تراجيدي ينتهي فيه الإنسان بالهزيمة رغم محاولاتة نحت ذاته بالاستقلال عن الله والمجتمع. إنّها سخريّة القدر من الإنسان. فالإنسان لا يستطيع نحت ذاته إلاّ في ظلّ المشيئة الإلهيّة والسلطة الاجتماعيّة. وبهذا يكون التّطفيل موضوع السّخريّة سقوطا أخلاقيا مشينا عُوقب عليه الطّفيليّ بالسّخريّة والضّحك.

هذه المعاني السّاخرة نجدها أيضا في إيقاع الحركة المتّجه من الداخل إلى الخارج (آدم) والمتّجه من الخارج إلى الداخل (الطّفيليّ). ونعرضها في هذا الجدول:

إيقاع حكاية الطّفيلي		إيقاع حكاية آدم	
إلى الدّاخل	من الخارج	إلى الخارج	من الدّاخل
إلى بيت الوليمة	من شوارع الموصل	إلى الأرض/الدّنيا	من الجنّة
إلى الأسفل	من الأعلى	إلى الأسفل	من الأعلى
إلى الدّاخل (سدّ النقص)	من الخارج (النقص)	إلى الخارج (النقص)	من الداخل (الكمال)

1- فقد جاء في "حديث حكيم بن حزام: أنّ النبي ﷺ قال: اليد العليا خير من اليد السفلى." أخرجه مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، المحقق: محمد فؤاد عبد الباقي، كتاب الزكاة، باب بيان أنّ اليد العليا خير من اليد السفلى، وأنّ اليد العليا هي المنفقة وأنّ السفلى هي الآخذة، دار إحياء التراث العربي بيروت (2/ج/ص717)، برقم(1034):

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة: سقط. ف "السَّقَطُ مِنَ الْأَشْيَاءِ: مَا تُسْقِطُهُ فَلَا تَعْتَدُّ بِهِ مِنَ الْخُبْدِ وَالْقَوْمِ وَنَحْوِهِ. وَالسَّقَاطُ مِنَ الْأَشْيَاءِ: مَا نَهَاجُونَ بِهِ مِنْ زُدَالَةِ الطَّعَامِ وَالنَّبَابِ وَنَحْوِهَا. وَالسَّقَطُ: زِدْيُ الْمَتَاعِ ... وَأَسْقَاطُ النَّاسِ: أَوْبَاشُهُمْ؛ عَنِ الْحَيَّانِيِّ، عَلَى الْمَثَلِ بِذَلِكَ." "وَيُقَالُ: فَلَانَ قَلِيلَ الْعِثَارِ، وَمِثْلُهُ قَلِيلُ السَّقَاطِ، وَإِذَا لَمْ يَلْحَقِ الْإِنْسَانُ مَلْحَقَ الْكِرَامِ يُقَالُ: سَاقِطٌ."

3- كوستي بندلي، كيف نفهم اليوم قصّة آدم وحواء؟، منشورات النور بيروت لبنان، 1990، ص 77.

4- المرجع نفسه، ص 87.

وتحمل حركة دخول الطّفيليّ إلى بيت الوليمة معاني سلبية أيضا. هي معاني السقوط¹ وفساد العقل والجسد² ومعاني الخديعة والمكر³، وهو سقوط أخلاقي فيه نقص وتمرد. فقد اقترن مفهوم الدّاخل لدى الفلاسفة بمعاني النقص والعدم والغياب. فـ "حين يواجه الفلاسفة الخارج والدّاخل فإنهم يفكّرون بمصطلحات الوجود والعدم"⁴. و"العدم ضدّ الوجود... (وهو) البالغ من النقص غايته... (و) يسمّى العدم المضاف إلى الشّيء بفقد الشّيء، أو غياب الشّيء، أو نقص الشّيء."⁵ وتدلّ "العدميّة الأخلاقية... على إنكار القيم الأخلاقية وإبطال مراتبها... ودلّت على خلوّ العقل من تصوّر هذه القيم."⁶ والدّاخل في حكاية آدم له هذه المعاني السلبية، لذلك أراد الخروج من الجنّة لتحقيق وجوده وتحقيق الكمال في ذاته. إنّ هذا الدّاخل بمعانيه السلبية والدّي يمثل بداية إيقاع الحركة في حكاية آدم، هو ذاته الدّاخل الدّي بدأ به إيقاع الحركة في حكاية الطّفيليّ. فقد أعاد الطّفيليّ أباه آدم إلى داخل الجنّة من جديد، ولكنّها جنّة دنيوية، أعاده إلى الدّاخل حيث النقص والفقد والغياب. وفي إعادته إلى هذا الدّاخل العدم، يكون الطّفيليّ قد أعاد أباه آدم من جديد، وهو يعتقد أنّ في ذلك الدّاخل وجود وكمال وحضور للذات لتحقيق كينونتها. وهو تقدير خاطئ سبّب له السخريّة من قبل الشّاعر وأفراد المجتمع. لقد خلّف إيقاع حركة الطّفيليّ الخراب والعذاب. فجسد إيقاع الحكايتين إيقاع النقص والسلبية في شكل دائريّ، بدأ بالدّاخل وانتهى إلى الدّاخل بسلبياته. لقد انتهت الحكايتان إلى السلبية والنقص رغم محاولتهما تجسيد معاني الكمال وتحقيق معاني الوجود في إيقاع الخارج. وهما تجربتان انتهتا بالفشل والخسران والسخط والعذاب.

وتشارك حركة الدّاخل عند الطّفيليّ بمعانيها السلبية السّاخرة مع معاني حركة الاستدارة (أدور). فهذا الدّاخل الدّي حللنا أبعاده هو نتيجة طبيعية لطبيعية لحركة دوران الطّفيلي في شوارع الموصل بحثا عن الموائد. والاستدارة تدفع إلى الدّاخل / التّفوق حول الذات كشكل حمائيّ. "إنّ صور الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك، وتسمح لنا أن نضفي مزايا مبدئيّة على ذواتنا، وأن نؤكّد وجودنا بحميميّة في الدّاخل"⁷. ف"الوجود حين تعاش تجربته من الدّاخل، ويصبح خاليا من كل الملامح الخارجيّة يكون مدوّرا"⁸. والاستدارة عند الظّاهراتيين تدلّ على الانعزال والشّدوذ والخروج عن السائد. إنّ "الشّيء يصبح مدوّرا حين يكون منعزلا"⁹. وهذا ينطبق تماما على صورة الطّفيليّ المنبوذ اجتماعيّا لعدم التزامه بقيم المجتمع، ومنها الاستئذان قبل دخول البيوت، وحضور الموائد بدعوة من أصحابها. فالاستدارة في حركة الطّفيليّ تتضمن

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة: دَخَلَ. "وقوله في الحديث: دخلتُ العمرة في الحجّ، قال ابن الأثير: معناه سقط فرضها بموجب الحجّ ودخلت فيه".

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة: دَخَلَ. "والدّخُل: ما داخل الإنسان من فساد في عقل أو جسم".

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة: دَخَلَ. "وقوله تعالى: وَلَا تَتَّخِذُوا أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ. قال الفراء: يعني دَغَلًا وخديعة ومكرا".

4- غاستون باشلار، جماليّات المكان، ط6، مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتّوزيع، 2006، ص191.

5- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت لبنان، ج2 ص64.

6- المرجع نفسه، ص66.

7- باشلار، جماليّات المكان، ص209.

8- المرجع نفسه، ص209.

9- المرجع نفسه، ص213.

حمولات ساخرة ومضحكة. ففي الدليل على الهزيمة وخيبة المسعى. لذلك تسمى "الدائرة: الهزيمة والسوء".¹ وتدل حركة الاستدارة أيضا على المبالغة الهزلية، فالاستدارة قائمة على التكرار المضحك. والتكرير "من المبالغة"² بحسب ابن الأثير. فيقال: "دار يدور واستدار يستدير، بمعنى إذا طاف حول الشيء، وإذا عاد إلى الموضع الذي ابتداء منه"³ والتكرار هنا دال على الشكل الدائري وعلى معاني الفراغ والعدم والسخرية. ومن جهة أخرى فإن حركة الدوارن توحى بمعاني التكرار الهزلي. ف"الدوّارة: صنم" يدور حوله العرب في الجاهلية لعبادته⁴، وفي الإسلام بقي الدوران حول الكعبة مقدّسا، أثناء الحج والعمرة⁵. وذلك في إطار القيام بواجب ديني للتقرب من الله، ولكنّ الدوران عند الطفيلي هو من أجل إرضاء شهوات البطن. وهنا تكمن المبالغة الساخرة والمضحكة من الطفيلي. فهو يحجّ إلى الطعام بدل الحجّ إلى الكعبة. وهو عابد اللذات والشهوات بدل عبادة الله. وإحالة الدنيوي المدنس على المقدّس والجمع بينهما هو شكل من أشكال المبالغات الهزلية القائمة على المفارقة. فعلاقة الضحك بالأديان علاقة متوترة أبدا⁶. ويدخل التخيل ههنا في صوغ المبالغة صوغا هزليا قائما على المفارقة.

إنّ قراءة إيقاع الحكايتين بشكل الضمّ يجعلنا نستنتج مفهوم عبثية الحياة من خلال محدودية قدرة الإنسان، فرغم حرصه على تحقيق وجوده وذاته واستقلالته عن القوى التي تحيط به، فإنّ هذه المحاولات تنتهي بالفشل. وهذا هو البعد الساخر في إيقاع الحكايتين.

وهذه الخيبة نسجلها في إيقاع حركة دخول الطفيلي إلى بيت الوليمة. فقد جاء في "كتب بورفيرس في القرن الثالث: العتبة شيء مقدّس"⁷. و "مجرّد باب قادر على إعطاء صور التودّد، الإغراء، الرغبة، الأمان، الترحيب والاحترام."⁸ لكنّ الطفيلي وجد البوّاب له بالمرصاد يطرده ومهينه. وهذا وجه آخر من السخرية في إيقاع الدّاخِل. ويخفي هذا البعد الساخر والمضحك في إيقاع التّحريفات دلالات فكرية عميقة.

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة: دَوَّرَ .

2- ضياء الدين بن الأثير، كفاية الطالب في نقد كلام الشّاعر والكاتب، تحقيق: نوري حمّودي القبلي وحاتم صالح الضّامن وهلال ناجي، منشورات جامعة الموصل العراق، (د ت)، ص 195.

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة: دَوَّرَ .

4- المرجع نفسه، مادة: دَوَّرَ .

5- Jean Chevalier , Alain Cheerbrant ,Dictionnaire des symboles ,Editions , Robert Laffont S.A , et Editions Jupiter , Paris 1982,p195.

6- collectif , Le rire et les religions un couple explosif, Sous la direction de : Frédéric Antoine et Arnauld Join-Lambert . Belgique, Fidélité éditions 2011.

7- باشلار، جماليّات المكان، ص 200.

8- المرجع نفسه، ص 201.

3-3- الإيقاع الدلالي للتحريرات:

يعتبر النقاد الإيقاع معطى نوعياً خاصاً بكل خطاب، مولّداً للمعنى¹، ودالاً على أحوال الذات المبدعة والمتلقظة². و"الضحك مهما بدا صريحاً بالافتراض فإنّه يخفي فكرة خلفية تفاهمية"³. والخلفية الفكرية لهذه السخرية في إيقاع حركات الطفيلي (من الأعلى إلى الأسفل، ومن الخارج إلى الداخل) هي في تقديرنا خلفية دينية بالأساس، وهي "إنّ الجسم بوصفه جماع المحسوسات، ينبغي تجاوزه لبلوغ عالم الأنوار المطهرة على ملابسة المادة"⁴. فرغبات الجسد هي التي تجني على الإنسان مثلما جنت على آدم فأنزله وحواء إلى الأرض، وأخرجتهما من الجنة، من المقدس إلى المدنس. إنّ الشاعر في تقديرنا يريد أن يوجّه إيقاع حركة الإنسان من الأسفل إلى الأعلى، نحو الخلود والخير والقيم المثالية. لذلك يتوق المتصوّفة إلى الصعود إلى الأعلى للقاء الخالق. ومن أجل ذلك يزهّدون في الأكل والشرب حتّى لا يلهمهم عن عبادة الله وعن الموت⁵. فالموت عند الصوّفية سبيل لتحرّر الرّوح بانفصالها عن الجسد لتصعد إلى الأعلى حيث تلتقي بخالقها اللّقاء المنشود. ف"جسد الإنسان هو أداة الإنسان للتقرّب من الله"⁶. و"الصّوفيّ يعتبر الجسد سجناً للرّوح لأنّه يحول دون أن تتصل هذه الرّوح بخالقها"⁷. لذلك اقترن الشيع في الفكر الصّوفيّ بصورة

1- Meschonnic, (Henri), *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p217 «Le rythme est l'organisation même du sens dans le discours.».

2- يعرف رسالو (Rousselot) الإيقاع بأنّه "صورة الإنسان منقوشة في كلامه. الإنسان بأكمله، جسمه وروحه، عضلاته وفكره." هذا الشاهد ذكره موشنيك:

- Meschonnic, (Henri), *op. cit.*, p.648.

3- برجسون، الضحك ص12.

4- عاطف جودة نصر، الخيال مفوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984. ص141.

5- الغزالي، إحياء علوم الدين، كتاب كسر الشهوتين ص977. "وعادة سالكي طريق الآخرة الامتناع عن الإدام على الدوام، بل الامتناع على الشهوات، فإنّ كلّ لذيذ يشتهيّه الإنسان وأكله اقتضى ذلك بطراً في نفسه وقسوة في قلبه، وأنسا له بلذات الدنيا حتّى يألفها ويكره الموت ولقاء الله تعالى، وتصير الدنيا جنة في حقّه، ويكون الموت سجناً له. وإذا منع نفسه عن شهواتها وضيق عليها وحرّمها لذاتها صارت الدنيا سجناً عليه ومضيقاً له، فاشتهدت نفسه الإنفلات منها، فيكون الموت إطلاقاً لها."

6- رحال بو بريك، الجسد الأنثوي والمقدّس، مجلّة إضافات، العدد 13، شتاء 2011. ص108.

7- المرجع نفسه، ص120.

الشیطان¹ والنّار² وقسوة القلب³. واقترن اسم الجوع بالجنّة⁴ والفتنة⁵ والحكمة⁶. وأعتبرت "أعظم المهلكات لابن آدم شهوة البطن، فيها أخرج آدم عليه السلام وحوّاء من دار القرار إلى دار الذلّ والافتقار... والبطن على التّحقيق ينبوع الشّهوات ومنبت الأدواء والأفات، إذ يتبعهما شهوة الفرج وشدة الشبق إلى المنكوحات، ثمّ تتبع شهوة الطعام والنكاح شدة الرّغبة في الجاه والمال"⁷.

وهذه الخلفيّة الدّینیّة— أي حرمان الجسد وقمع شهواته— لها جذورها في الفلسفة المثالیّة التي عملت على إبعاد الجسد وإقصائه. "فالجسد في نظر أفلاطون هو العائق الذّي يحول دون سموّ النّفس. وهو السّجن الذّي لا خلاص للنّفس منه إلاّ بإماتته. فالجسد قبر، والفلسفة الحقّ تعلّم الموت وتعلّم على إماتة الحواسّ التي تشدّ الإنسان إلى عالم التّغییر والوجود المزینف"⁸. "فكلّ نزوع جسدي مدان، فالرّغبة هي علامة بؤس الإنسان، والجسد سرّ شقائه، ولا بدّ من إماتة الرّغبة في التحرّر والتخلّص من الجسد... والفيلسوف الحقّ هو من نبذ الجسد، وتدرّب على الموت، بمعنى تخلّص من الرّغبة والشّهوة، ولم یستجِب لصُراخ الطّبیعة المقهور بداخله"⁹.

ويرى ميشال فوكو في قمع رغبات الجسد بعدا سياسیًا واقتصاديًا. فقمع شهوات الجسد یمكن من السيطرة على الإنسان وترويضه وقيادته على نحو یضمن طاعته واستغلاله اقتصاديًا وسياسيًا¹⁰. لذلك

1- حديث نبوي عن: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّین، كتاب كسر الشهوتين ص 966. "إنّ الشيطان لیجري من بني آدم مجرى الدّم، فضیقوا مجاربه بالجوع والعطش."

2- الغزالي، إحياء علوم الدّین، كتاب كسر الشهوتين ص 973. "سبب هلاك النّاس حرصهم على الدّنيا، وسبب حرصهم على الدّنيا البطن والفرج، وسبب شهوة الفرج شهوة البطن. وفي تقليل الأكل ما يحسم هذه الأحوال كلها وهي أبواب النّار."

3- حديث نبوي عن: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّین، كتاب كسر الشهوتين ص 969. "من شبع ونام قسا قلبه."

4- حديث نبوي عن: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّین، كتاب كسر الشهوتين ص 973. ولذلك جاء في حديث نبوي "أدبموا قرع باب الجنّة بالجوع"

5- حديث نبوي عن: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّین، كتاب كسر الشهوتين ص 969. "فمن أجاع بطنه عظمت فكرته وطفن قلبه."

6- حديث نبوي عن: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّین، كتاب كسر الشهوتين ص 970. "نور الحكمة الجوع... لا تشبعوا فتطفؤوا نور الحكمة من قلوبكم"

7 الغزالي، إحياء علوم الدّین، كتاب كسر الشهوتين ص 964.

8 عبد الرّحمان التليلي، عنف على الجسد، عالم الفكر، العدد 4، المجلد 37، أبريل-يونيو 2009. ص 153.

9- المرجع نفسه، ص 152.

10 ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، ترجمة، عبد العزيز العیادي، ط1، المؤسسة الجامعیّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ص 87. فالجسد عند فوكو هو "موطن الاستثمار وحلبة الصّراع وموقع المفاعيل المتكرّرة. إنّه غارق مباشرة في ميدان سياسيّ. فعلاقات السلّطة تمارس عليه تأثيرا مباشرا. إنّه تستثمره، توسمه، تروضه وتعذّبه، تقرر عليه أعمالا، تلزمه باستعراضات، وتطالبه بإشارات. هذا الاستثمار السياسيّ للجسد مرتبط وفقا لعلاقات متشعبة ومتعكسة باستعماله الاقتصادي، فالجسد لا یصبح قوّة نافعة إلاّ إذا كان في نفس الآن جسدا منتجا وجسدا خاضعا".

قالت العرب في أمثالها "جوعُ كلبك يتبعك". ويرى جيل دولوز ضرورة "مأسسة الرغبة" وتسييجها حتى تُلبى داخل مؤسسات المجتمع¹.

هذه إذن مواطن السخرية والإضحاك في إيقاع الحركة في حكاية الطّفيلي ومن ورائها حكاية آدم وحواء، وهذه بعض خلفياتها الدينيّة والفلسفيّة والسياسيّة والاقتصاديّة العميقة. وتقوم التّحريفات الهزليّة لحكاية آدم على علاقات التّشابه والاختلاف والضمّ مع إيقاع الحركة في حكاية الطّفيلي (الأسفل/الدّاخل/الاستدارة). وهذا يندرج كلّ في إطار "التّحريف البارودي". ولإيقاع الحركة في حكاية الطّفيلي صلة أخرى بنوع باروديّ ثالث هو: الغروتيسك الباروديّة.

4- الغروتيسك الباروديّة في إيقاع الحركة:

إنّ الغروتيسك الباروديّة (*Parodie grotesque*)² هي شكل من الأشكال الباروديّة غير اللّغويّة³، ويقوم على تحويل الوضيع رفيعا⁴ تحويلا مضحكا أساسه المبالغات الهزليّة⁵. وقد حضرت الغروتيسك الباروديّة بقوة في إيقاع حركة الطّفيلي في أرجوزة ابن الرّمكدم. وقد اتّخذت المبالغات الهزليّة هنا أشكالا عدّة نوعيا وكميّا. ومنها إيقاع التّشابه وإيقاع التكرار والحذف.

4-1- إيقاع التّشابه:

لقد رأى النّقاد أنّ للتّشابه والاستعارات إيقاعا⁶. وجعلوا للصورّة الشعريّة حركة لها نظام مشترك معنويًا ودلاليًا وصوتيًا سمّوه الإيقاع⁷. ويخضع إيقاع حركة الطّفيلي إلى نظام معنوي ودلالي محدّد هو

¹ جيل دولوز، الغرائز والمؤسّسات، ترجمة: عبد الحق أزرقان. عن: أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، ط1، دار الفارابي، بيروت لبنان 2011. ص 154. يقول دولوز "تعتبر الغريزة والمؤسسة الشكّين المنظمين لإرضاء ممكن. إشباع الميل داخل المؤسسة أمر لا شكّ فيه: في الزّواج ترضى الغريزة الجنسيّة، وفي الملكيّة ترضى غريزة الجشع."

2-Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire, p93

3- لمزيد التوسّع في هذا التّوع البارودي راجع كتابنا، الباروديا في الشّعر العربي القديم، الباب الثالث: الغروتيسك الباروديّة ص 413.

4-Pereux Guillaume, Le burlesque, p88 «Le burlesque maintient un rapport parodique à un objet dont la présence est clairement suggérée dans l'œuvre, tandis que le grotesque semble donner de la valeur à ce qui est bas, comme Quasimodo par exemple, sans considération par un modèle plus ou moins explicite»

5- Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, chapitre V «L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources», p 302 «L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants de style grotesque»

6-Marc Eigeldinger, Le dynamisme de l'image dans la poésie française du Romantisme à nos jours, Slatkine Reprints Genève 1975. P27. «Malgré leur richesse et l'intensité de leur coloris les métaphores ne sont pas envisagées pour elles-mêmes, parce qu'elles sont étroitement liées à la signification du drame et qu'elles obéissent aux impulsions du rythme»

7-Marc Eigeldinger, *op. cit.*, P22. «L'image n'est plus une pure abstraction, à travers la mythologie elle reflète le mouvement, le devenir de la vie, elle exprime les rapports de la nature extérieure et de la sensibilité du

المبالغة الهزليّة. وأولى صور هذه المبالغة هو اقتران إيقاع الحركة بإيقاع الصور والتشابه في الأرجوزة، فقد شبّه الشّاعر كلَّ حركة بمشبهه من الحيوانات والآلات والأشخاص. وهو ما نبيّه في هذا الجدول:

الحركات	الدوران	المرور	النزول	الانسياب	الانقضااض	المغث
الصور الشعريّة	الدّباب / الدّولاب	الريح / السّحاب	نزول الشيب في الشباب	الحُباب	العقاب/أبو تراب في صقّين وفي معركة الأحزاب	الدّئاب / ليث الغاب
وجه الشّبه	الدوران والسرعة	السرعة	المكروه	السرعة والقوة	السرعة والقوة والعنف	السرعة والقوة والعنف

فتشبيه حركات الطفيليّ بحركات الحيوانات والآلات والشّخصيات السياسيّة والحربيّة هو جوهر المبالغة. "إنّ الكلام عن الأشياء الصغيرة كما لو كانت كبيرة يعني بشكل عام المبالغة".¹ وهذا التّحويل مضحك نتيجة إقامة قياس مغالطي لا يستقيم في الواقع. لذلك تكون "المبالغة مضحكة عندما تمتدّ، وخاصة تكون منهجيّة، وعندها ... تظهر كوسيلة نقل وتحويل".² وهذه المبالغة الهزليّة ناتجة عن القياس المغالطيّ.³ وتظهر المبالغة الهزليّة هنا في جمع الشّاعر بين عناصر متباعدة في وجه الشبه (الشّراهة والقوّة)، وهو اجتماع لا يصحّ إلّا بالتخييل. وهذه المبالغة تحطّ من قيمة الطّفيليّ الإنسان، فنجدّه مرّة في صورة حيوان ومرّات أخرى في صورة آلات أو شخصيات سياسيّة وعسكريّة مشهورة. وبعدّ هذا مسخا، والمسح "تحويل صورة إلى صورة أخرى أقبح منها. وفي التّهديب: تحويل خلق إلى صورة أخرى، مسخه الله قردا ويمسخه، وهو مسخ ومسيخ".⁴ و"المسخ عملية مهينة فيها تجريد للممسخ من إنسانيّته وتحقير من شأنه".⁵ والله وحده هو القادر على المسخ باعتباره نوعا من أنواع العقاب.⁶ لكنّ ابن الزمكدم عاقب الطّفيليّ بمسخه، فحوّله إلى حيوانات وإلى آلات. وهذه صورة أخرى من صور المبالغة الهزليّة حين يستوي الخالق مع المخلوق، والشّاعر مع الله في وظيفة المسخ والعقاب. وقد استعمل الشّعراء الحيوانات في صورهم

poète , elle établit des relations entre l'univers physique du poète , elle établit des relations entre l'univers physique et le monde moral des idées et des sentiments».

1- برجسون ، الضحك ص 83

2- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3- يقول كريستيان بلانتان " القياس المغالطي هو حجاج (استدلال) غير صحيح يشبه شكله القياس الصّحيح ". انظر ، كريسيان بلانتان ، الحجاج ، ص 55.

4- ابن منظور ، لسان العرب ، مادّة: مسخ .

5- حمّادي المسعودي ، فنيات قصص الأنبياء في التراث العربي ، ط1، مسكلياني للنشر والتوزيع ، زغوان ، تونس ، 2007. ص 541.

6- أميمة أبو بكر ، المسخ في حكايات ألف ليلة و ليلة " مجلة فصول ، مجلد 13 ، العدد 1 ربيع 1994 ، ص 241.

الشّعريّة لمزيد المبالغة والتّخييل. فاستعمل ابن الزمكدم هنا الحيّة¹ والأسد² والذئب³ مثلاً دليلاً على المبالغة في الشّراهة ولمزيد التّعظيم. "يقال: فلان حيّة الوادي... وقال الأخطل، في جعلهم الرّجل الشّجاع وذا الرّأي الدّاهية حيّة- وكذلك يجعلون إذا أرادوا تعظيم شأنها"³.

إنّ تشبيه الإنسان بالحيوان⁴ والآلة⁵ هو أمر مضحك. لذلك أدت المبالغة وظيفية الإضحاح. "وقد يستساغ الوصف بما يؤدّي إلى الإحالة حيث يقصد التّكّم بالشّيء أو الزّراية عليه والإضحاح به"⁶. والمبالغة الهزليّة هي جوهر الغروتيسك الباروديّة⁷. لهذا جعل الجاحظ الإضحاح نتيجةً للمبالغة. فقال "كلّما كان الأعرابيّ أكذب في شعره كان أظرف عندهم، وصارت روايته أغلب، ومضاحك حديثه أكثر"⁸.

ويظهر إيقاع المبالغة الهزليّة أيضاً في تدرّج هذه الصور الحيوانية من المشبّهات الضّعيفة إلى المشبّهات القويّة. فقد بدأت من التشبيه بالذئب، وانتهت بالتشبيه بالذئب وليث الغاب. وهو نظام للمبالغة يتوافق مع إيقاع الغروتيسك البارودية القائم على تضخيم صورة الوضيع بجعله رفيعاً⁹. وهذا نلخصه في هذا الجدول:

الحركات	الدوران	المرو	النزول	الدخول	الانقضا	المغث
الصور الشعريّة	الذئب/ الدولاب	الريح/ السحاب	نزول الشيب في الشباب	الحباب	العقاب/ أبو تراب في صقّين وفي معركة الأحزاب	الذئب / ليث الغاب
وجه الشّبه	الدوران والسرعة	السرعة	المكروه	السرعة والقوة	السرعة والقوة والعنف والشراهة	السرعة والقوة والعنف والشراهة
درجة المبالغة الهزليّة	-	-	-	+	+	+

1- الجاحظ، الحيوان، تقديم: فوزي عطوي، دار الجيل ودار مصعب (د ت)، فصل: القول في الحيّات، المجلّد الثاني، ج 4، ص 64. "والحيّة أنهم وأشره من الأسد".

2- الجاحظ، الحيوان، المجلّد الثاني، ج 4، ص 57. "الأسد شديد التّهم رغب حريص شره، ومع ذلك يحتمل أن يبقى أيّاماً لا يأكل شيئاً، والذئب وإن كان أقفر منزلاً وأقلّ خصباً وأكثر كذاً، فلا بد له من شيء يلقيه في جوفه، فإذا لم يجد شيئاً استعار التّسيم".

3- المرجع نفسه، فصل: باب من ضرب المثل للرّجل الدّاهية وللّحي الممتنع بالدّاهية، المجلّد الثاني ج 4 ص 94.

4- برجسون، الضحك، ص 45.

5- المرجع نفسه، ص 61 "إنّ المضحك هو هذا الجانب من الإنسان الذي يشبه فيه الإنسان شيئاً ما جامداً".

6- ابو حازم القرطاجيّ، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم، محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، تونس 1986، ص 134.

7-Pereux Guillaume, Le burlesque , p88 «**Le burlesque** maintient un rapport parodique à un objet dont la présence est clairement suggérée dans l'œuvre , tandis que le **grotesque** semble donner de la valeur à ce **qui est bas** , comme Quasimodo par exemple , sans considération par un modèle plus ou moins explicite».

8- الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 475-476.

9-Pereux Guillaume, Le burlesque , p88 «**Le burlesque** maintient un rapport parodique à un objet dont la présence est clairement suggérée dans l'œuvre , tandis que le **grotesque** semble donner de la valeur à ce **qui est bas** , comme Quasimodo par exemple , sans considération par un modèle plus ou moins explicite».

هكذا يتوافق إيقاع الصّور الشعريّة مع إيقاع حركات الطّفيليّ ومع الإيقاع العام للغروتيسك الباروديّة القائم على المبالغة الهزليّة.

والذيّ يكتّف من درجة المبالغة كمياً هو استدعاء أكثر من مشبّه خلال تشبيهه حركات الطّفيليّ. وقد أكثر ابن الزّمكدم من وجوه الشّبه أيضاً، فحركة الانقضاض شهِت مثلاً بمعارك صفين وبحرب الأحزاب. وهذا من شأنه أن يجعل درجة المبالغة مضاعفة أكثر. والتّكرير "من المبالغة"¹. بحسب ابن الأثير. ونثبته في هذا الجدول:

الحركات	الدوران	المرور	النزول	الدخول	الانقضاض	المغث
الصور الشعريّة	الدّباب / الدولاب	الريّح / السّحاب	نزول الشيب في الشباب	الخُباب	العقاب/ أبو تراب في صفين وفي معركة الأحزاب	الدّثاب / ليث الغاب
عدد المشبّه به	2	2	1	1	2	2

والذيّ يؤكّد هذه المبالغة الهزليّة أيضاً هو ورود هذه التشابيه في شكل تشابيه بليغة يغيب فيها وجه الشبه وأداة التشبيه، ويحضر فيها فقط المشبّه والمشبّه به جنباً إلى جنب. وذلك للتّعبير عن شدّة شبه صورة الطّفيليّ بهذه المشبّهات بها. وهذا نجده في مثل هذه التشابيه البليغة للطّفيليّ في "بالسرعة بالريّح والسّحاب وبنزول الشيب"، عندما قال الشّاعر: (الرّجز)

يَمْرُ مَرَّ الرِّيحِ وَالسَّحَابِ... يَنْزِلُ تَطْفِيلاً بِبَابِ بَابِ

نُزُولِ شَنْبٍ لَأَخٍ فِي شَبَابِ... يَدْخُلُ بِالْحَيْلَةِ فِي الْأَنْقَابِ

وبقيّة أمثلة التّشابه البليغة نعرضها في هذا الجدول:

الحركات	الدوران	المرور	النزول	الدخول	الانقضاض	المغث
الصور الشعريّة	الدّباب / الدولاب	الريّح / السّحاب	نزول الشيب في الشباب	الخُباب	العقاب/ أبو تراب في صفين وفي معركة الأحزاب	الدّثاب / ليث الغاب
نوع الصورة	تشبيه بليغ	تشبيه بليغ	تشبيه بليغ	تشبيه مرسل	تشبيه بليغ	تشبيه بليغ

هكذا تأسّس إيقاع التّشابه في وصف حركة الطّفيليّ على التّشابه البليغة والعديدة وعلى القياس المغالطي. وذلك لتحقيق المبالغة الهزليّة. وقد اقترن إيقاع التّشابه بإيقاع التّكرار لتجسيم الغروتيسك الباروديّة.

1- ابن الأثير، كفاية الطّالب في نقد كلام الشّاعر والكاتب، ص 195.

4-2- إيقاع التكرار:

إنّ التكرار "وسيلة من الوسائل المعتادة في الكوميديا الكلاسيكية".¹ "ف" نفس المشهد يتكرّر... مع نفس الشخصيات.² والتكرير "من المبالغة".³ بحسب ابن الأثير. و "التأكيد كالتكرير"⁴ والتوكيد جار مجرى الوصف.⁵ ويلعب التكرار لصور الطّيفيّ وظيفته التّأكيد على هذه المبالغة الهزليّة التي تقوم عليها الغروتيسك الباروديّة. وقد شملت المبالغة الهزليّة التكرار لحروف الأفعال الدّالة على إيقاع الحركة، ومنها التكرار في الأفعال المضاعفة من قبيل: مرّ، وانقضّ. فهذه الأفعال المضاعفة تدلّ على قوّة الفعل. وتتجلّى من خلال تكرار الحرف في عين الفعل ولامه. وهذا ما أشار إليه ابن جنيّ في إطار تحليله لمفهوم "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" من خلال دراسته للفتلين "شدّ" و"جرّ".⁷

والذي يعرّز هذه المبالغة الهزليّة هو أنّ هذه المشبّهات بها الواردة في نهاية الصدور والأعجاز جاءت على إيقاع واحد وزنيّاً وصرفيّاً ودلاليّاً (القوة والشّراهة). فهي تنتهي أغلبها بحرف (الباء) المتبوع بحركة المدّ، من قبيل: العقاب، دولاب، حباب، ذباب، ذناب، سحاب، عقاب. وهذه المشبّهات بها هي قواف داخلية وخارجية، وتحتلّ مواقع مناسبة للمبالغة، وتسمّى "الإيغال".⁸ وفي تكرار حرف الباء (اب) محاكاة للنظام العامّ للسّخرية - في الأفعال والصور - المتدرّج من الأعلى إلى الأسفل. فالكلمات المنتهية بـ"اب" توحى بالتفخيم والتعظيم، وبمعاني التّعجب والدهشة، وتوحى بمعاني المبالغة في الأفعال. يقول حسن عباس "الصوت (با)... تنطوي معانيها على الاتساع والضخامة والارتفاع، بما يحاكي واقعه انفتاح الفمّ على مداه عند خروج

1- برجسون، الضحك ص 52.

2- المرجع نفسه، ص 63.

3- ابن الأثير، كفاية الطّالب في نقد كلام الشّاعر والكاتب، ص 195.

4- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 341.

5- ابن جنيّ، اللّمع في اللّغة العربيّة، تحقيق: سميح أبو معلي، دار مجدلاوي للنشر، عمّان الأردن، 1988، ص 81.

6- ابن جني، الخصائص، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ت)، ج 2، ص 165. "ومن ذلك قولهم: شدّ الحبل ونحوه. فالشبن بما فيها من التنفسي تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام الشدّ والجدب وتأريب العقد، فيعبر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين، ولاسيما وهي مدغمة، فهو أقوى لصنعتها وأدلّ على المعنى الذي أريد بها. ويقال شدّ وهو يشد. فأما الشدة في الأمر فإنها مستعارة من شدّ الحبل ونحوه لضرب من الاتساع والمبالغة، على حد ما نقول فيما يشبه بغيره لتقوية أمره المراد به".

7- م ن، ج 2 ص 166. "ومن ذلك أيضاً جرّ الشيء يجره، قدموا الجيم لأنها حرف شديد، وأول الجر بمشقة على الجار والمجرور جميعاً، ثم عبّوا ذلك بالراء وهو حرف مكرر، وكررها مع ذلك في نفسها. وذلك لأن الشيء إذا جر على الأرض في غالب الأمر اهتزّ عليها واضطرب صاعداً عنها ونازلاً إليها، وتكرر ذلك منه على ما فيه من التمتع والقلق. فكانت الراء -لما فيها من التكرير؛ ولأنها أيضاً قد كررت في نفسها في "جر" و"جررت" - أوفق لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها. هذا هو محجة هذا ومذهبه."

8 ابن رشيق، العمدة. ص 343. يعرف ابن رشيق الإيغال "هو ضرب من المبالغة... إلّا أنّه في القوافي خاصّة لا يعدوها".

صوته من بين الشفتين (باب) وظيفة تمثيلية.¹ وهو الإيقاع العام للغروتيسك الذي يُضخّم الوضّيع. والمبالغة عموماً هي المقوم الأساسي للخطاب البارودي.²

والباء حرف شفوي يحاكي عند النطق به حركة الشفتين أثناء الأكل، وتكراره يوحي بالشّراهة والمبالغة في الأكل. والباء من الحروف الشّفوية، لها معنى الإلصاق³ والاتّصال والوصلة، والمراد منها أساساً اتّصال الشّفتين عند صدور حرف الباء، ووصالهما عند التّعانق، وهو "شأن المحيّن إذا اجتمعاً، فالاتّصال إذا اجتمعاً، والوصلة إذا تعانقا وامتزجا."⁴ والباء رمز للمتعة عموماً في الأكل والجماع. يقول ابن منظور "فالباء على الحقيقة... هو للنكاح."⁵ وقد بيّن الغزالي الصّلة الوطيدة بين الأكل والجماع. فاعتبر أنّ "سبب هلاك النّاس حرصهم على الدّنيا، وسبب حرصهم على الدّنيا البطن والفرج، وسبب شهوة الفرج شهوة البطن. وفي تقليل الأكل ما يحسم هذه الأحوال كلها وهي أبواب النّار"⁶. والباء هي رمز للبيت مكان المائدة والمتعة⁷. وإيقاع المتعة نجده أيضاً في الإيقاع البصري للقصيد الأروزي التي جاء بناؤها العام على صورة الباء وعلى شكل إناء للطعام، مفتوح من أعلى ومغلق من أسفل. وله عمق كبير يدلّ على سعته الكبيرة، وهذا وجه آخر للمبالغة الهزليّة في معنى الكثرة. فالإيقاع هنا يزيد في التّخيل، وله دور في التّجسيد للصّور الدالّة على المبالغة في إيقاع حركة الأكل وأثناء البحث عنه. لذلك قال العرب المتأخّرون "أبلغ الوصف ما قلب السّمع بصراً"⁸. وهو ما بيّنه تودوروف⁹ في إطار دراسته للرّمزيّة الصّوتية (le symbolisme sonore). وقد بحث جاكبسون من بعده في هذه العلاقة الدلالية والرّمزيّة بين الصّوت والمعنى¹⁰.

هكذا تعاون إيقاع التّشابه مع إيقاع التّكرار لتجسيد المبالغة الهزليّة في إيقاع حركة الطّفلي. ويعزّز إيقاع الحذف هذه المبالغة أيضاً.

1- حسن عباس، خصائص الحروف العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998. ص101.
2-Van Tieghem(Philippe), Josserand (Pierre), Dictionnaire des littératures, Quadride / PUF, 2^{ème} édition , 1984.p2983 «Parodie — Genre littéraire , forme dramatique du burlesque , visant à caracturer une œuvre sérieuse par l'exagération de certains de ses caractères»

3- ابن جني، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: حسن هندواي، ط2، دار القلم للطباعة والتوزيع، دمشق وبيروت، 1993. ج1 ص119.

4- ابن عربي، كتاب الباء، المطبعة المنيرية، القاهرة، ط1، 1374 هـ / 1954. ص6.

5- المرجع نفسه، ص8.

6- الغزالي، إحياء علوم الدّين، كتاب كسر الشهوتين، ص973.

7- حرف الباء " يشبه شكله في السريانية صورة البيت." عن: حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998. ص101.

8- ابن رشيق، العمدة في نقد الشّعْر وتمحيصه، ص544.

9- Todorov(Tzvetan), Le sens des sons , Poétique n°11 , 1972.p447 «Le rapport du son à la vision passe par le relais du trope linguistique contenu dans le mot qui sert à décrire le sonore d'une part , le visuel de l'autre».

10- Jakobson (Roman), Six leçons sur le son et le sens, Arguments, 1976.

4-3- إيقاع الحذف:

يمثل الحذف مصدرا من مصادر المبالغة. فالحذف "أبلغ من الذكر لأنّ الذكر يقتصر على وجه، والحذف يذهب فيه الوهم إلى كلّ وجه من وجوه التعظيم لما تضمّنه من التّفخيم." ¹ ويمكن ملاحظة هذا التّعظيم والتّفخيم في إيقاع حركة الطّفيليّ من خلال ظاهرة الحذف للفاعل في الأفعال المُسنّدة تقديرًا للطّفيليّ. ويظهر في قول الشّاعر: (الرّجز)

يَمُرُّ مَرَّ الرِّيحِ وَالسَّحَابِ... يَنْزِلُ تَطْفِيلًا بِبَابِ بَابِ
نُزُولِ شَيْبٍ لَأَخٍ فِي شَبَابِ... يَدْخُلُ بِالْحِيلَةِ فِي الْأَنْقَابِ.

وتتمثّل هذه المبالغة الهزليّة في تعداد أفعال الطّفيليّ تباعا وتتاليها بشكل سريع، والتّكثير وجه من وجوه المبالغة، ويدلّ على الدّهشة والتّعجب من هذه الأفعال الكثيرة الخارجة عن المألوف. لذلك لا يحتاج الشّاعر لذكر فاعلها لتعدّد أفعالها والإحالة عليه سابقا. فيكون الحذف دليلا على المبالغة في كثرة الأفعال وخروجها عن المألوف الاجتماعي لاتصالها بالتّطفيل على الموائد المرفوض أخلاقيا². وهذا ما يعنيه السيوطي متحدّثا عن فوائد الحذف، يقول " وَمِنْهَا التّفخيمُ وَالإِعْظَامُ لِمَا فِيهِ مِنَ الإبهام. قال حازم في منهاج البلغاء : إنّما يحسن الحذف لقوّة الدّلالة عليه أو يُقصد به تعديد أشياء، فيكون فيتعداها طول وسأمة، فيُحذف، ويكتفى بدلالة الحال، وتُترك النّفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عند ذكرها. قال: وَلِهَذَا الْقَصْدُ يُؤَثَّرُ فِي الْمَوَاضِعِ الَّتِي يُرَادُ بِهَا التّعجبُ وَالتّهويلُ عَلَى النّفوس... إِذْ كَانَ وَصْفُ مَا يَجْدُونَهُ وَيَلْقَوْنَهُ عِنْدَ ذَلِكَ لَا يَتَنَاهَى فَجُعِلَ الْحَذْفُ دَلِيلًا عَلَى ضيقِ الْكَلَامِ عَنْ وَصْفِ مَا يُشَاهَدُونَهُ وَتُرِكَتِ النّفوسُ تُقَدِّرُ مَا شَاءَتْهُ وَلَا تَبْلُغُ مَعَ ذَلِكَ كُنْهَ مَا هُنَالِكَ." ³

هكذا وقفنا عند وجوه المبالغة الهزليّة المتعدّدة نوعيًا وكميًا في إيقاع حركة الطّفيليّ من جهات بلاغيّة وتركيبية ودلالية وصوتية متنوّعة. وهي مبالغة هزليّة قامت على القياس المغالطي في التّشابه وعلى المفارقات والتّكرار والحذف. والمبالغة الهزليّة هي أساس الغروتيسك الباروديّة في إيقاع حركة الطّفيليّ.

1- الرّماني، التّكت في إعجاز القرآن، ضمن: رسائل في إعجاز القرآن، للرّماني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق وتعليق: محمّد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب، ط4 دار المعارف مصر د ت. ص106.

2- البغدادي، التّطفيل. ص 18 "وقال عبد الله بن عمر: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: مَنْ دَخَلَ عَلَى غَيْرِ دَعْوَةٍ، فَقَدْ دَخَلَ سَارِقًا، وَخَرَجَ مُغِيرًا."

3- جلال الدين السيوطي، الإتيان في علوم القرآن، ج3، ص190.

5- خاتمة البحث:

لقد درس هذا العمل إيقاع الحركة في أفعال الطّفيّليّ من خلال أرجوزة ابن الرّمكدم. وقد كشفت هذه الدّراسة عن الاتّصال المباشر لهذا الإيقاع بثلاثة أشكال باروديّة، هي: المعارضة الباروديّة، والتّحريف البارودي، والغروتيسك الباروديّة. وانتهينا إلى أنّ الإيقاع يمثّل صورة من صور جماليّة الباروديا في الشعر العربي القديم من وجوه معجميّة وصوتيّة وبلاغيّة ونحويّة وسيميائيّة. ومن أبرز مقوّمات هذا الإيقاع: التقليد الهزلي والمفارقة والقياس المغالطي والمبالغة الهزليّة والتّكرار والحذف والتشابه. وهي تقنيات صنعت التّحويلات الهزليّة في هذه الأشكال الباروديّة الثلاثة، وكان لهذه التّحويلات دلالاتها الهزليّة السّاخرة من الطّفيّليّ بسبب خروجه عن المألوف الأخلاقي وعن آداب الزّيارة والأكل في المجتمع.

وأكدت هذه الدّراسة أنّ للكتابة الباروديّة إيقاعها الهزليّ، له جماليّته الخاصّة، ونظامه الخاصّ. وقد مكّنتنا هذا البحث من التّعرّف على تقنية جديدة من تقنيات التّحريف البارودي، وهي تقنية الضّم. وهي تقنية لم نجد لها أثرا في نظريات الباروديا الغربيّة على حدّ علمنا. فقد نصّ نقاد الباروديا في الغرب على اقتصار التّحريف البارودي على التّحويل في الحكايات تحويلا هزليّا عن طريق الزّيادة والتّقصان في الحكاية الأصل. ولكن تبين لنا في دراستنا هذه أنّ الحكاية الفرع يمكن أن تكون امتدادا للحكاية الأصليّة في شكل حكاية جديدة هزليّة وساخرة. وهو ما يجعل الباروديا فنّا صعبا شأنه شأن فنون الإضحاك الأخرى يستحق أكثر من بحث للإحاطة ببعض جوانبه الغامضة في تراثنا العربي في ضوء المناهج النقديّة الحديثة. وهو ما قمنا به، ونقوم به، وما نسعى إلى القيام به في بحوثنا اللاحقة.



قائمة المصادر والمراجع*:

المصدر:

1- (البغدادي) الخطيب، التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادير كلامهم وأشعارهم، منشورات المكتبة الحيدرية ومطبعها بالنجف العراق 1966.

المراجع:

باللسان العربي:

- 1- (بن الأثير) ضياء الدين، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تحقيق، نوري حمودي القبلي وحاتم صالح الضامن وهلال ناجي، منشورات جامعة الموصل العراق، (د.ت).
- 2- (باختين) ميخائيل، شعريّة دوستوفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، ط 1، دار توبقال، بغداد الدار البيضاء 1986.
- 3- (باشلار) غاستون، جماليّات المكان، ط6، مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع 2006.
- 4- (برغسون) هنري، الضحك، ترجمة، علي مقلّد، ط2، مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان 2007.
- 5- (بو بريك) رحّال، الجسد الأنثوي والمقدّس، مجلّة إضافات، العدد 13، شتاء 2011.
- 6- (أبو بكر) أميمة، المسخ في حكايات ألف ليلة و ليلة " مجلة فصول، مجلد 13، العدد 1 ربيع 1994.
- 7- (بلانتان) كريسيان، الحجاج، ترجمة، عبد القادر المهيري، ط1، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة تونس 2008.
- 8- (بندلي) كوستي، كيف نفهم اليوم قصّة آدم وحوّاء؟، منشورات النور بيروت لبنان 1990.
- 9- (الهلول) عبد الله، الإيقاع والتّحديث في الشّعر التّونسي المعاصر، ضمن كتاب جماعي: الشّعر التّونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشّعريّة محمّد البقلوطي الدّورة الخامسة، ط1، اتّحاد الكتّاب التّونسيين فرع صفاقس، وجمعيّة الدّراسات الأدبيّة بصفاقس، ودار صامد للنّشر والتّوزيع صفاقس 2006.
- 10- (التليلي) عبد الرّحمان، عنف على الجسد، عالم الفكر، العدد 4، المجلّد 37، أبريل-يونيو 2009.
- 11- (أبو تّمّام) حبيب بن أوس الطّائي، ديوان الحماسة، تحقيق، أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان 1998.
- 12- (الجاحظ)، الحيوان، تقديم فوزي عطوي، دار الجيل ودار مصعب (د.ت).

* المصادر والمراجع مرتبة ألفبائياً ومعتمدة المشهور من الأسماء أو الألقاب أو الكنى ودون اعتبار (ال) و(ابن) و(أبو) و(أم)

- 13- (الجرجاني) أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر أبو فهر، ط 3. مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، 1992.
- 14- (الجرجاني) عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، ط 5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.
- 15- (الجرجاني) أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه (د ت).
- 16- (ابن جني) أبو الفتح عثمان، اللمع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، (د ت).
- 17- (ابن جني)، أبو الفتح عثمان، اللمع في اللغة العربيّة، تحقيق: سميح أبو معلي، دار مجدلاوي للنشر، عمّان الأردن 1988.
- 18- (ابن جني) أبو الفتح عثمان، الخصائص، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د ت).
- 19- (ابن جني)، أبو الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، ط 2، دار القلم للطباعة والتوزيع، دمشق وبيروت 1993.
- 20- (بن جعفر) أبو الفرج قدامة، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق، محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان (د ت).
- 21- (الجندي) علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة (د ت).
- 22- (نصر) عاطف جودة، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ط 1، دار الأندلس ودار الكندي، لبنان 1978.
- 23- (نصر) عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984.
- 24- (حيزم) أحمد، من شعريّة اللّغة إلى شعريّة الدّات، ط 1، دار صامد للنشر والتّوزيع تونس، فيفري 2010.
- 25- (حيزم) أحمد، من شعريّة الإيقاع وكتابة الدّات، ط 1، دار صامد للنشر والتّوزيع تونس، جانفي 2015.
- 26- (دولوز) جيل، الغرائز والمؤسّسات، ترجمة: عبد الحق أزرقان عن، أحمد عبد الحلیم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، ط 1، دار الفارابي، بيروت لبنان 2011.
- 27- (رعاوي) منصف، الباروديا الأدبيّة في النّظرية والتّطبيق والتّرجمة، تطبيقات على الشّعر العربي القديم، ط 1، دار زينب للنشر قلبية، تونس 2018.
- 28- (رعاوي) منصف، إشكاليّة التّجنيس في القصّ الهزلي العربي القديم، دراسة بينيّة في كتاب التّطفيل للخطيب البغدادي، ط 1، دار زينب للنشر بقليبية، تونس 2021.
- 29- (رعاوي) منصف، الباروديا في الشّعر العربي القديم، ط 1، دار زينب للنشر بقليبية تونس 2021.
- 30- (ابن رشيق)، العمدة في نقد الشّعر وتمحيصه، ط 2، دار صادر بيروت لبنان 2006.

- 31-(الرمّاني)، النكت في إعجاز القرآن، ضمن رسائل في إعجاز القرآن، للرمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق وتعليق، محمّد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلّام، سلسلة ذخائر العرب، ط4، دار المعارف مصر (د ت).
- 32-(السّجلّماسي) أبو محمّد قاسم، المتزّع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: جلال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، 1980.
- 33--(السيوطي) جلال الدّين، الأشباه والنظائر، حيدر آباد الدّكن الهند. 1359 هـ.
- 34-(السيوطي) جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
- 35-(صليبا) جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت لبنان (د ت).
- 36-(عباس) حسن، خصائص الحروف العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998.
- 37-(بن عيسى) مجدي، الحماسة في الشعر العربي القديم: أبو تمام أنموذجا، ط1، دار مسكلياني تونس 2007.
- 38-(ابن عربي)، كتاب الباء، المطبعة المنيرية، القاهرة، ط1، 1374 هـ/ 1954.
- 39-(ابن عربي)، كتاب الميم والواو والنون، جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الدكن، 1948.
- 40-(العيّاشي) محمّد، الكمّيّات اللفظيّة والكمّيّات الإيقاعيّة في الشّعر العربي، المطبعة العصريّة تونس 1987.
- 41-(الغزالي) أبو حامد، إحياء علوم الدّين، ط1، دار ابن حزم، بيروت لبنان 2005.
- 42-(فوكو) ميشيل، المعرفة والسّلطة، ترجمة، عبد العزيز العيادي، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان (د ت).
- 43-(القرطاجيّ) أبو حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، تونس 1986.
- 44-(المسعودي) حمّادي، فنيات قصص الأنبياء في التراث العربي، ط1، مسكلياني للنشر والتوزيع زغوان، تونس 2007.
- 45-(النيسابوري) مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، تحقيق، محمد فؤاد عبد الباقي، كتاب الزكاة، باب بيان أن اليد العليا خير من اليد السفلى، وأن اليد العليا هي المنفقة وأن السفلى هي الآخذة، دار إحياء التراث العربي - بيروت (د ت).
- 46-(المقدود) محمد المهدي، الإيقاع عند العرب إدراكا وإجراء، مجلة معهد الآداب العربيّة IBLA عدد 222، سنة 2018.
- 47-(ابن منظور)، لسان العرب، ط1، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت 1999.

- 48- (ميسنجر) جوزيف، المعاني الخفية لحركات الجسد، ترجمة: محمد حسين شمس الدين، ط1، دار الفراشة للنشر والتوزيع بيروت لبنان 2006.
- 49- (النشرتي) حمزة عبد الله، الرابط وأثره في التراكيب في العربية، الطبعة: السنة السابع عشرة العددان السابع والستون والثامن والستون، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، رجب . ذو الحجة 1405 هـ. 1985
- 50- (هيمون كيرو) لورد لويس، لغة الأعداد: دراسة معاني الأعداد السحرية أو التنجيمية. تعريب: سمير شيخاني، ط1، دار الجيل بيروت لبنان 2000.
- 51- (اليعلاوي) محمد، حماسة أم ملحمة، مجلة الفكر عدد1، 1970.

باللسان الأجنبي:

- 1- Aron (Paul) , et Espagnon (Jacques) , Répertoire des pastiches et parodies littéraires de langue française aux XIXé et XXé siècles . PUPS , Paris , 2009.
- 2- Bakhtine (Mikhail), Esthétique et théorie du roman, Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- 3- Bakhtine (Mikhail) , L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la renaissance. Traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard, 1977.
- 4- Benveniste (Émile), Problèmes de linguistique générale, Tome : I , Cérès Editions ,Tunis 1995.
- 5- Benveniste (Émile),La notion de rythme dans son expression linguistique ,in : Problèmes de linguistique générale, Gallimard , Paris 1966,T1..
- 6- Bourdette-Donon(Marcel), Le rythme du corps, Paris, L'Harmattan, 2002.
- 7- collectif , Le rire et les religions un couple explosif, Sous la direction de : Frédéric Antoine et Arnauld Join-Lambert . Belgique , Fidélité éditions 2011.
- 8- Dictionnaire du littéraire, sous-direction de :Paul Aron, Denis Saint-Jacques , et Alain Viala, PUF 2002 .
- 9- Eigeldinger (Marc) , Le dynamisme de l'image dans la poésie française du Romantisme à nos jours ,Slatkine Reprints Genève 1975. P27.
- 10- Génette (Gérard) , Palimpsestes, La littérature au second degré , Seuil ,1982
- 11- Guillaume (Peureux) , Le burlesque , Gallimard 2007 .
- 12- Jakobson (Roman), Six leçons sur le son et le sens, Arguments,1976.
- 13- Jean Chevalier , Alain Cheerbrant, Dictionnaire des symboles ,Editions , Robert Laffont S.A , et Editions Jupiter , Paris 1982,.

- 14- Mauss (Marcel) , Manuel d'ethnographie , Payot,1996.
- 15- Meschonnic, (Henri) , Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier,1982
- 16- Mourot (Jean), Chateaubriand, le génie d'un style, Armand Colin,1969.
- 17-Prigent (Christian),Une erreur de la nature, Paris ,P.O.L ,1996, -chapitre «Le rire comme rythme»
- 18- Sangsue (Daniel) , «La parodie , une notion proteiforme» , in : Du pastiche , de la parodie et de quelques notions connexes, P. Aron. éd , Québec , Editions Nota Bene , 2004 .
- 19- Sangsue (Daniel), La Parodie, Paris, Hachette Supérieur, coll. «Contours littéraires», 1994
- 20- Senghor (Léopold Sédar), Léopold Sédar Senghor , et la revue Présence Africaine , Paris , Présence Africaine , 1996,
- 21-Todorov (Tzvetan), Le sens des sons , Poétique n°11 , 1972.
- 22- Van Tieghem (Philippe), Josserand (Pierre), Dictionnaire des littératures, Quadrige / PUF, 2^{ème} édition , 1984.