جامعة اليرموك

كلـية الآداب

قسم اللغة العربية

السّخرية في الشّعر العربيّ المعاصر: محمّد الماغوط، ومحمود درويش، وأحمد مطر، نماذج

Irony in Modern Arabic Poetry: Mohammed Maghout, Mahmoud Darwish, and Ahmad Mattar, Models.

إعداد الطالبة: فاطمة حسين عيسى العفيف

إشراف الأستاذ الدكتور: خليل الشيخ

الفصل الأول ٢٠١٥ _ ٢٠١٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جـــامعة اليرموك
كـــــلية الآداب
قسم اللغة العربية

السخرية في الشعر العربي المعاصر: محمد الماغوط، ومحمود درويش، وأحمد مطر، نماذج.

إعـــداد

فاطمة حسين عيسى العفيف.

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة، تخصص اللغة العربية – أدب ونقد، جامعة اليرموك، إربد، المملكة الأردنية الهاشمية.

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ ٢٠١٥/١٢/٢. ووافق عليها:

الأستاذ الدكتور خـليل الشيـخ.....**مشرفًا ورئيسًا**

الأستاذ الدكـــتور نبيل حـــدّاد ..... **عضوًا**

الأستاذة الدكتورة مـــي يوسـف ..... **عضوًا**

الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي ..... **عضوًا**

الدكـــــتور نـايـف العجلـوني ..... **عضوًا**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الدكتوراه في اللغة العربية/ الأدب والنقد، في قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك_ إربد.

وقد وافق عليها:

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ	مشرفًا ورئيسًا
الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد	عضوًا
الأستاذة الدكتورة مي يوسف	عضوًا
الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي	عضوًا
الدكتور نايف العجلوني	عضوًا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إهداء...

إلى الرّفقة قلوبُهم حُبًّا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

إلى أستاذي الفاضل الدكتور خليل الشيخ، الذي قدّم لي الدّعم، وكان نِعمَ الأستاذ والمرشد .

وإلى كل من وقفوا إلى جانبي وساندوني، ولم ينتظروا جزاء ولا شكورا . . . لهم من الشكر أجزله، ومن الدعاءات أصدقها .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

تسعى هذه الأطروحة إلى الكشف عن معنى السخرية وما يدور في فلكها من مصطلحات، بعضها مما يدخل في علم البلاغة، ويؤدي وظيفة السخرية، فضلا عن مصطلح المفارقة، المتصل جدا بالسخرية، وينفرد بسمات وحدود مفهومية تختلف عن مفهوم السخرية، لكنه يشكل معها جزءا متكاملا لبناء الشعر الساخر.

وتعرض الدراسة جوانب من شعرية السخرية، كالتكثيف، والمفاجأة، وشعرية العتبات، والحوار والسرد، وتعالج شعرية التناص والمحاكاة الساخرة، التي تُميّز التناص في الشعر الساخر وتُبرز مفارقات السخرية فيه. وتقدّم عناصر الشعرية المرتبطة بالبلاغة، كالصورة.

وتُجلّي الدراسة موضوعات السخرية في الشعر العربي المعاصر، من خلال العينة الشعرية التي اختارتها، ويظهر فيها أن الجانب السياسي يطغى على الموضوعات التي تستأثر باهتمام الشاعر المعاصر، وتتضمن موضوعات السخرية، أيضا، الجانب الاجتماعي، ويظهر اهتمام من الشعراء بالقضايا الوطنية والقومية. وهذه الموضوعات تشكل، أيضا، دوافع خارجية. أما الدوافع الداخلية، فهي تتمثل في ما تعالجه الدراسة ضمن الجانب النفسي، الذي تَبيّن، وفق الدراسة، أنه متعلق بالسخرية من حيث العلاقة بالمبدع نفسه، واستعداداته الفطرية والنفسية لإتقان القول الساخر، فضلا عن ارتباط السخرية بباقي الحالات الشعورية لدى المبدع؛ الضاحكة والحزينة. وهي علاقة متبادلة، أيضا، بين منتج السخرية ومتلقّيها، إذ يشكل الاستعداد لدى القارئ دورا كبيرا في استيعاب مراميها وإعادة إنتاجها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتحرص الدراسة في ما تُقدم من معانٍ مجردة، أو آراء لمتخصصين وباحثين في السخرية وما يتصل بها، على أن تحشد نماذج شعرية من عينتها المختارة قدر الإمكان، لتكون الأفكار النظرية والمعالجة التطبيقية متصلة ومستمرة خلال أجزاء الدراسة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

This thesis aims at clarifying the concept of irony , in addition to related concepts, some of them are divided from rhetoric , which employ the meaning of irony. A very related concept to this topic is paradox which differs from irony, but in a way related to it in the form of being one of the important techniques sarcastic literates use.

The thesis also focuses on topics related to ironic poetics such as intensification, surprise, titles , dialogue and narration. It also considers poetics of textuality and burlesque, and introduces poetic elements related to rhetoric such as imagery.

The study also sheds light on sarcasm throughout the contemporary Arabic poetry through this selected of poetry .

The study finds out that political topics dominate on the writings of the contemporary poets and these include sarcasm. The study also includes the social issues , including national ones. These topics represent external motivs. The inner motives are represented in the psychological view, which is related to sarcasm in terms of its connection with the author, and his natural motives to write professionally about sarcasm.

Sarcasm is also related to different states of emotion of the author; comedy

and tragedy , an interchangeable relation between the author and the recipient.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

The thesis sheds much light on opinions of researchers who talked about this topic through poetic examples in particular, and to result in the theoretical thoughts , and continues with the practical study throughout the thesis.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

"إذا كان هناك أمر يشرّفنا، فهو أننا طرحنا الجدّ جانباً، وحملنا محملَ الجدّ الأشياءَ التافهة التي احتقرتْها العهودُ السّابقة ووضعتها في سلة المهملات".

نيتشه.

تشكل السخرية أحد أهم موضوعات الأدب؛ قديمه وحديثه. وهي لا تختص بجنس أدبي بعينه، دون غيره، وإنما هي كيفية يعبّر من خلالها الأدباء في فنونهم المختلفة. والتعبير بالسخرية يتوقف على محددات مختلفة، ولكنه، إجمالا، يعتمد على شخصية الأديب وميوله وطبعه، فتأتي السخرية سمة بارزة لمجمل نتاجه الأدبي، لكن السخرية، من جهة أخرى، تتسلل إلى أعمال بعض الأدباء، قد لا نلتفت إليها في أعمالهم، وتفرض نفسها بقوة، وتثبت أدبيتها وتأثيرها، على الرغم من أنها لا تشكل سمة ظاهرة في أدبهم.

وحددت الأطروحة مجالها في الشعر العربي المعاصر، واتخذت عيّنتها الدراسية من مختلف النتاج الأدبي للشعراء الثلاثة: محمد الماغوط، (ت ٢٠٠٦)، ومحمود درويش، (ت ٢٠٠٨)، وأحمد مطر، دون أن تتناول كلا منهم على حِدة، وإنما وفق تقسيم لموضوعات الأطروحة، مثّلت خلاله من نتاج الشعراء الثلاثة. ولذا، لم تسلط الدراسة الضوء على شعرية كل منهم، لأنها ترصد ظاهرة يشتركون بها، لتستطيع ترسيم شكل عام لهذه الظاهرة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يمكن للدراسة أن تقول إن قارئ هؤلاء الشعراء الثلاثة سيجد حضور الأسلوب الساخر متساويًا عندهم، صحيح أنها أول ما يخطر في باله حين يقرأ أحمد مطر في لافتاته، ومحمد الماغوط، على اختلاف الأجناس الأدبية التي كتب فيها، من شعر ومسرح ومقالة، لكن هذا الخاطر قد لا يتبادر إلى الذهن عند قراءة درويش، لذا، أخذت الباحثة في التنقيب في نتاجه الشعري، على مدى تطور مسيرته الشعرية، لتنفض الغبار عن تلك النماذج التي تسللت إليها السخرية، من غير أن يكون درويش صاحب قصيدة ساخرة في عرف المتلقين، لكنها نماذج تتوافر فيها كل مقومات الأدب الساخر، فاختارت من تلك النماذج ما بدا، إلى جانب نماذج الشاعرين الآخرين، لوحة متكاملة، تحمل علامات مميزة لاتجاه السخرية في شعرنا المعاصر.

إن هذا الاتجاه الساخر في الشعر المعاصر، الذي تمثله نماذج شعرائنا الثلاثة، قد يبحث لنفسه عن تسمية أو توصيف، يفصله عن السخرية العامية أو الشعبية التي تتوسل بالفصحى والعامية، وتعتمد غالبا إيقاع الأصوات والسجع، مما يشتهر عند العامة، ويلقى رواجا لا يُستهان به، ولا نستهين به، لكننا نريد أن نقول، إننا في الاتجاه الذي نتحدث عنه، نتحدث عن شعر تتوافر فيه عناصر الشعرية، التي تجعل منه أدبا يوازي بقية الموضوعات الأخرى غير الساخرة، وهو فصيح وملتزم بالقوانين الشعرية التي يعاصرها، وقلّما يستعمل العامية، ومن سماته التهكم والإقذاع، فهذه سمة لا ننكرها، لكننا لو قارنّاه، مثلا، بشعر النقائض في العصر الأمويّ، أو غيره من شعر الهجاء المشهور في عصور الأدب العربي القديمة، سنجد أنه لم يخرج عنها، أو لم يبلغ مبلغها، أحيانا، في درجة الإقذاع والشتم، ومع ذلك، فإنّ أحدًا لا يقلل من شأن شعر الهجاء، بوصفه أحد أهم موضوعات الشعر العربي، أو تلك المطارحات الشعرية التي توسلت فيها النقائض بأساليب السخرية وأدواتها، وامتلأت

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

باللوحات الكاريكاتورية. كل هذا يجعلنا نقول إن للشعر الساخر الذي يمثله اتجاه هؤلاء الشعراء، ومن حذا حذوهم، شعريته، لكن مستوياته وأدواته تختلف بين الشعراء.

ولابد من الإشارة إلى أننا في هذه الدراسة، نقصر حدودها على السخرية في الشعر العربي المعاصر، في ما ظهر من قراءة الشعراء الثلاثة، فنحن نزيد تحديدا ونرى أنهم جميعا اشتركوا في السخرية من الواقع الذي يعيشه الشاعر، لا سيما موضوعة السياسة، وإن كان ثمة حديث عن بعض المضامين الاجتماعية أو الثقافية، فهي من نتائج الفساد السياسي واستشراء السياسات القمعية والاستبدادية؛ فالكلمة إن لم تجد لها سقفًا من الحرية تفقد معناها، بحسب مفهوم الشعراء لها، لذا، لن يتم إدراج تقسيمات للموضوعات الرئيسة إلى اجتماعية وشخصية وسياسية ... إلخ، مما درجت عليه بعض الدراسات الأخرى التي تناولت التحليل الشعري، وقسمت موضوعاته في ضوء تلك التصنيفات. وهذا الذي نذهب إليه هنا هو ما بينته القراءة المستفيضة للعينة الشعرية قيدَ البحث، وإنما ستتخلل الموضوع الأبرز (السياسة) موضوعات جزئية، تمثل نتائج الحياة السياسية التي ينتقدها الشعراء، فهي تتبع وتصب في الموضوع نفسه.

ومن أجل بلوغ هذه الرؤية، قامت هذه الدراسة بجمع ما تأتّى لها من نصوص شعرية، من النماذج التي حددتها الدراسة في عنوانها، وعُنيت بتحليل هذه النماذج الأدبية، طبقًا للتوصيفات النظرية التي حصلت عليها، بوصفها فرضيات وتوصيفات لمتخصصين، أو باحثين، عاينوا في دراساتهم ظاهرة السخرية، من زوايا فكرية مختلفة، لتصل الدراسة الحالية إلى نتائجها التي تتفق أو تختلف مع تلك الفرضيات والتوصيفات، وتشكل لنفسها رؤية خاصة، مُتشكّلة من خلال متابعتها وفحصها للنماذج قيد البحث.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما يتطلبه المنهج العلمي، تقصّي ما كُتب من دراسات سابقة تتصل بالموضوع، كي تضع الدراسة الحالية نفسها بين تلك الدراسات، وتحدد ما قيل وما لم يُبحث، لتكون أضافت ما يُحسب لها، من كيفية في المعالجة أو ما تناولته من شعر لم يُبحث من قبل في هذا المضمار، لتكوّن لنفسها نتائج ذات قيمة في البحث الأدبي. لذا، تعرض الدراسة ما يتصل بالموضوع اتصالا وثيقا ليكون القارئ على دراية بها، ولتعترف لها الدراسة بأفضلية السبق، وما قدمته لها من إضاءات.

ومن المراجع التي تعد دراسات سابقة لهذه الأطروحة كتاب "الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم" لعبد العاطي كيوان، وفي هذه المتابعة كان التركيز على المعنى الفكاهي للسخرية، وعلى مسيرة الشاعر والأحداث من حوله، ولم تقدم مترادفات لمصطلح السخرية، ولكنها أعطتها ملمحا ونموذجا تنطبق عليه السخرية في بعض مقاييسها.

أما دراسة "أساليب السخرية في البلاغة العربية: دراسة تحليلية تطبيقية" لشعيب بن أحمد الغزالي، فقد عرض فيها لفن السخرية من ناحية بلاغية، فقسم فصوله على أبواب البلاغة من البيان والمعاني والبديع، التي يتوسل بها الأدباء الساخرون (شعرا ونثرا)، ولكنه بيّن في مقدمة دراسته أن السخرية لون من ألوان الهجاء، وهذا ما لا تتفق معه الباحثة فيه، فالهجاء وإن اتخذ السخرية أسلوبا للتعبير عن نفسه، إلا أن السخرية ليست لونا من ألوانه. وقد قامت دراسته على التأصيل النظري البلاغي، والتطبيق على نماذج شعرية من الشعر القديم، فضلا عن دراسته للسخرية في القرآن الكريم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وركز عبد الحليم حفني في كتابه "التصوير الساخر في القرآن الكريم" على الخطاب القرآني ومتابعة النص القرآني ومضامينه، ولم يتوسع في مفاهيم السخرية بما يتيح المجال للقارئ بالإحاطة بها من جوانبها جميعها، فكان كتابه متابعة للآيات القرآنية الكريمة.

وتجيء دراسة حامد الهوّال "السخرية في أدب المازني"، لتسلط الضوء على كتب المازني ومقالاته وكتاباته الأدبية، وتبحث في مضامينها وأساليبها الساخرة، وتربط شخصية المازني بالروح الفكهة التي يمتاز بها المصريون، ويُجلّي مفهوم السخرية، في الفصلين الأول والثاني من الكتاب من خلال أمثلة عامة من الأدب العربي؛ قديمه وحديثه؛ شعره ونثره.

وقدم ناصر شبانة في "المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا" صورة متكاملة وناضجة لمفهوم المفارقة وصفاتها وأنواعها، وعلاقتها بتقنيات نصية محددة، مشفوعة بنماذج شعرية من الشعراء الثلاثة الذين اختارهم لدراسته.

وتتبع فراس الحاج محمد في دراسته "السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوِم بين عامي ١٩٤٨-١٩٩٣"، الشعر الفلسطيني في الفترة التي حددها في عنوان دراسته، وضمّن أهم شعراء تلك المرحلة، وقدّم رؤية نصية في أهم النصوص الشعرية التي تأتّت له فيها ملامح السخرية، وإن كانوا شعراء لم يُعرفوا بالحس الساخر في الوسط الأدبي، فكان تقسيمه لفصول دراسته بناء على مراحل شكلت مفترقات في المشهد الفلسطيني المعاصر، وكان عرضه يعتمد على التقديم لكل شاعر على حِدة، بنبذة بسيطة عنه، ثم متابعة نصوصه الساخرة وتوصيفها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتابَعَ مساعد الذبياني في دراسته "السخرية في شعر عبد الله البردوني" مفهوم السخرية، وحياة الشاعر البردوني وظروفه (الداخلية والخارجية) التي شكلت دوافع جعلت شعره يتّسم بالحس الساخر، وتابع في شعره بعض النواحي اللغوية التي عدّها من سمات السخرية وعوامل تحققها في شعره.

وفي دراسة عبد الخالق عيسى "السخرية في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين"، قدم نبذة عن مفهوم السخرية وأسبابها، ثم أفاض في الحديث عن السخرية من المظاهر الخارجية للإنسان، وتحدث عن السخرية السياسية والمذهبية والتي تتبع من وجود حركات متطرفة، كالشعوبية، إذ كان الشعراء الساخرون أطرافا محرّكة فيها. ومثل هذه الدراسات للسخرية في عصور الأدب القديم، تضيء لنا رصد التحولات في موقف الشاعر في السخرية المعاصرة، لأن الشعراء تغيرت مواقفهم عما كانت عليه قديما، بحسب استقراء نصوص شعرائنا، فهم يسخرون من التطرف والأنظمة العنصرية، وكل ما من شأنه امتهان الإنسان.

وهناك دراسة بعنوان "المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر"، لكمال غنيم، منشورة على شبكة الإنترنت، وفيها اعتمد على كتابي ميويك "المفارقة"، وعلي زايد "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"، لكنّ غنيم قدّم دراسة تطبيقية جادة لأنواع المفارقات التي وردت عند ذينك الباحثين، وطبّقها على شعر أحمد مطر، فأفادت الدراسة الحالية من تطبيقاته، وأضافت مما توصّل إليه إلى نماذجها الأخرى.

وتناول محمد بوحجام في دراسته "السخرية في الأدب الجزائري الحديث ١٩٢٥-١٩٦٢" الأوضاع السياسية والاجتماعية والإسلامية في الجزائر، ليعطي دراسته مسوغا في البحث عن السخرية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الأدب الجزائر تحديدا. وهذا ما تجاوزته هذه الدراسة، وكان التركيز فيها على الدخول في عالم النص مباشرة، وتبيان ما ظهرت فيه السخرية أو إحدى الوجوه الأخرى، ضمن السياقات المختلفة، وهل يصلح إطلاق "سخرية" على كل الجزئيات المتشابهة في هذا الحقل. ويُذكر للباحث في كتابه أنه فصل في بعض القضايا البلاغية المرتبطة بموضوع السخرية، وأعطى الخصائص الفنية، كما بدت له من نتاج الأدباء قيد بحثه.

وتناولت سامية مشتوب في دراستها "السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة القصيرة الجزائرية" السخرية في القصة القصيرة الجزائرية من خلال ست قصص قصيرة، قدمت عن مفهوم السخرية ونبذة تاريخية، لكنها لم تعتمد المراجع خلال التحليل، بقدر اعتمادها على وصفها الذاتي التحليلي للقصص، فافتقرت الدراسة إلى المرجعية النظرية، ولم تقدم، في حجم عينتها المدروسة، تغطية عامة للظاهرة المدروسة.

وتتبّعت وئام محمد أنس في "الفكاهة والسخرية في الشعر المصري في العصرين الفاطمي والأيوبي: دراسة موضوعية فنية" مصطلح السخرية والاختلاف في التقسيمات، لتقدم في دراستها شكل السخرية في الشعر المصري في الفترة المحددة، فكانت تتبع ما يقال في الروح الفكهة لدى المصريين، وقدمت نبذة لشكل الفكاهة ما قبل الفترة المدروسة، ثم ناقشت السمات الفنية لذلك الشعر الفَكِه، وقدمت للدراسة الحالية موقفا، تتبناه أيضا، يتجاوز الإرباك، الذي وقف بدوره أيضا، أمام الدراسة الحالية، من الفصل بين المفاهيم المختلفة في ما يتعلق بمصطلح السخرية، فبعض الباحثين تكلف عناء الفصل والتشديد على أن كل واحد من المفاهيم ينفصل عن الآخر، بينما لاحظت الباحثة الحالية أن البعض الآخر من الباحثين لا يُلقي بالا لهذا الخلاف، ولا يشير إليه مجرد إشارة، فيكون كلامه معمما جدا،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لدرجة أنه يُشعر القارئ أنه يُدرج في دراسته كل مادة مضحكة، بغض النظر عن تقنياتها البلاغية أو الفنية الأخرى، مما جعل الباحثة الحالية تمر على مثل هذه الدراسات مرورَ الكرام.

وهذه النقطة توصلنا إلى الحديث عن الصعوبات التي واجهت البحث، فأولاها تتمثل في المصطلح وضبطه، خاصة أنه يعتريه في الترجمة خلط، أيضًا، واجهته الدراسة، فبعض الباحثين ترجم كلمة "Irony" إلى السخرية، وبعضهم ترجمها إلى المفارقة، وهذا جعل البحث في معنى الكلمة الإنجليزية يوصِل إلى الذهن أنه إن كانت هذه اللفظة تختلط على المترجمين، والباحثون الغربيون أنفسهم أشاروا إلى المقترب الشديد بين دلالتي الكلمة (السخرية والمفارقة)، فلابد من متابعة المفهومين معًا، وهذا ما جعل المفارقة لصيقة بالسخرية في الدراسة، وإن كانت الدراسة حافظت على الحدود الفاصلة بينهما، ولكنها اهتمت بنقاط التقاطع، وما تؤديه إحداها لتحقق الأخرى.

أما الصعوبة الأخرى التي واجهت الدراسة، فهي التعامل مع "النص الماغوطي" العابر للأجناس الأدبية، وتحديده، ما بين تصنيفه على أنه قصيدة نثر، أو نصّ فنّيّ يتحول إلى مقالة في أجزاء منه، أو نصّ يشبه القصة القصيرة في حواره ووصفه، لكنه لا يُحسب على القصة لأنه يفتقد كثيرًا من مقوماتها، فهو يقوم على الحوار، ومعظمه مبني على السؤال والجواب، وغالبا بلا مكان ولا زمان، والهدف هو إحداث أثر ساخر صادم من خلال الحوار فقط، يبين سوء الحال، وتكون براعته في سبك الأسئلة والإجابات. وقد عبّر خليل الموسى عن هذه المسألة من خلال كلامه المفصّل عن "انتهاك" الماغوط للغة بكافة أشكالها؛ الموضوعية والفنية، وتحقيقه الشعرية من خلال تلك الانتهاكات،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووصف قصيدة الماغوط بأنها مفتوحة على "الأجناسية"،[1] وهذه المسألة جعلت الباحثة تبحث عن النص الأنسب (فنّيًا) ليُستشهد به على قضية ما، وإن كانت مضامين كثيرة وصور وأساليب مهمة كثيرة تجاوزتها، لأن النص في بعض جزئياته يخالف العنوان الذي تبحث فيه الرسالة، وهو "الشعر"، والماغوط، كما هو معروف، من مؤسّسي قصيدة النثر. وثمة إشكالية تتولد من ذلك يصعب الخوض فيها حول "نص الماغوط" وتصنيفه، لأنه ليس من شأن هذه الدراسة الخوض في فنيات القصيدة، وقصيدة النثر وما يرتبط أو يصطدم بها، فالهدف هو تحديد الأثر الساخر بمختلف حيثياته التي حددتها الأطروحة، فوجهت الجهد نحوها ولم تتفرّع في الحديث عما يبتعد عن قضيتها. ولا تفوتنا الإشارة إلى ما ذكره الماغوط عن نصّه. يقول: "سنة ١٩٥٥ كنت في سجن المزّة، أكتب على ورق دخان تركي، افتكرت هذه الكتابات عبارة عن مذكرات. لم أعرف أنها شعر. هرّبتها إلى الخارج عبر المحامي محمد آقبيق، وهو الذي قال لي إنها شيء مهم، وأنها شعر..."،[2] فالماغوط نفسه لم يتبيّن أنه يكتب شعرًا إلى أن أخبره المحامي بذلك، مما يعني أنه كان يصدر وهو يمارس الكتابة الإبداعية عن موقف فطريّ، ولم يتهيأ لمعرفة أصول الشعر والإبداع الفني، حتى إنه لم يكن يُعنّي نفسه في اللقب الذي يطلق عليه؛ شاعر أو كاتب... فلا تعنيه الألقاب. وموضع الاستشهاد من موقفه هذا، أنه يكتب ولا يكترث للتجنيس المتعارف عليه، فهذا ليس شأنه، وهذا تماما ما يضع الدارس أمام هذه الإشكالية التي أشرنا إليها. لكننا نؤكد أن الماغوط يستحق الالتفات إليه في دراسة كهذه، وعدم إغفال نتاجه، وإن واجهتنا مشكلةُ أجناسية نصّه.

(١) الموسى، خليل، قراءات نصية في الشعر المعاصر العربي في سورية، دمشق-سوريا، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢، ص١٥٩.

(٢) جابر، مونولوج محمد الماغوط، مجلة الناقد، العدد ٣٦، حزيران ١٩٩١. ص٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول، يتناول الأول مفهوم السخرية، فتوقف عند المفهوم اللغوي والاصطلاحي، وسميائية السخرية وتحققاتها السياقية، ومنطقية السخرية. ثم تناول مفهوم المفارقة، لما لهذا المفهوم من أهمية إلى جانب مفهوم السخرية، وأنواع المفارقة، مشفوعا بالأمثلة، مما يتأتى من الشعر قيد الدرس، لكشف النقاب عن المفهوم، ثم الإبانة عن العلاقة بين المفارقة والسخرية. ثم تناول الفصل مفهومات ترتبط بالسخرية، وهي تأتي غالبا من باب مترادفات المصطلح. ثم أبانت الدراسة عن سمات السخرية، ولابد من الإشارة إلى أن اهتمام الدراسة انصب على السخرية بتحديدها الذي ترسمه عينة الدراسة الشعرية، فهي التي توجه رؤى الدراسة وتحددها، فالحديث إن بدأ عامًّا في توضيح المفاهيم، إلا أنه يبدأ في التخصيص، لأن هم الدراسة هو الكشف عن السخرية في تحققها في هذا الشعر، لأن كثيرا من الدراسات جعلت من أسلوبها في توضيح المصطلح الاعتماد على الشواهد الشعرية العامة، التي جرى الحديث عنها عند معالجة السخرية عموما، خاصة شواهد البلاغيين من الشعر القديم والأقوال المشهورة والطرائف.

أما الفصل الثاني فقد أخذ على عاتقه توضيح الجوانب المختلفة لشعرية السخرية، لإبراز القيمة الحقيقية للسخرية من ناحية تحقق الشعرية. فوضحت مفهوم الشعرية للدخول في عناصرها المفهومية التي تتعلق بها السخرية، ثم تناولت علاقة السخرية بمسألة الوضوح؛ هل يتحقق بها شيء من الغموض والرمز؟ وعرضت لخصائص شعرية في الشعر الساخر، من مثل التكثيف، والمفاجأة وكسر أفق التوقع، وشعرية العتبات، والحوار والسرد، بوصفهما تقنيتين استخدمهما الشعراء، وحققتا شعرية منضافة إلى شعرية السخرية. ثم تناولت شعرية التناص والمحاكاة الساخرة، فقسمت التناص بحسب تصنيف النصوص المرجعية/ الغائبة، التي وظفها الشعراء لإبراز المفارقة وإضفاء مزيد من السخرية في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استحضار النصوص المرجعية. ثم تناول الفصل السخرية وجوانب من البلاغة، بوصف البلاغة جزءا لا يتجزأ من تحقيق الشعرية بعمومها في أي عمل أدبي، فراقبت الدراسة المفاهيم البلاغية المرتبطة بالسخرية، وإنشائية الأساليب الساخر وخَبَريتها في الشعر، والصورة.

وفي الفصل الثالث تناولت الدراسة موضوعات السخرية في الشعر المعاصر، ودوافعها الداخلية والخارجية، وتؤكد الدراسة أن تحديدها يتصل بالشعر الذي تشكله النماذج قيد الدرس، التي تشكل اتجاها يرسم صورة السخرية في الشعر العربي المعاصر، لذا، ظهر الدافع السياسي هو الأبرز من بين الدوافع الخارجية، وتتضمن السخرية من الحاكم، وهذا ربط الحديث بموضوعة الخطابة، المرتبطة ارتباطا وثيقا بالحاكم/ الطاغية، وما يغلف به خطابه من مُثل عليا، كشف عنها الشعراء ساخرين متهكمين، وتتضمن الواقع المهزوم، وقمع الحريات، وموضوعة الرقابة. ويأتي ضمن الجانب السياسي الجانب الاجتماعي، والقضايا الوطنية والقومية، وتبدو جميعها نتيجة للجانب السياسي والواقع المهزوم. أما الجزء الثاني من الدوافع، فهو الدوافع الداخلية، والمقصود بها ما يتصل بالمبدع، أي الجانب النفسي، فتوقفت عند متطلبات ظهور الحس الساخر، وعدم تمكن أي شاعر من إنتاج شعر ساخر تتحقق فيه مكونات السخرية في تجلياتها المشرقة، وفي المقابل، تحتاج السخرية متلقيا يعي جوانبها المختلفة، لتتشكل لديه صورها المختلفة القائمة على المفارقة والتكثيف، وتحقق مقصودها. وعرضت الدراسة لصور السخرية من النفس، وكيفية ظهور الأنا، وشعور الساخر بالاغتراب، مما يصطبغ به الشعر المعاصر الساخر، فلا يضع الشاعر نفسه بعيدا، ويبدأ بالسخرية من الآخر، وإنما يضع نفسه ضمن الجماعة، وحين يسخر لا يستبعد نفسه، لأن هدفه من السخرية ليس السخرية لذاتها، وإنما هي وسيلته في التعبير عن واقعه وبؤسه، لذا وجدت الدراسة المشاعر المختلطة لدى الشاعر الساخر، فهي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا تتجه، كما هي الصورة النمطية عنها، نحو مشاعر الضحك، وإنما ترتبط ارتباطا وثيقا بمشاعر الحزن والغضب وغيرها من المشاعر السلبية، مما أنتج ما يعرف بالسخرية السوداء، التي يظهر بها الحد الذي يصل إليه الشاعر من يأس وبؤس من واقعه المهزوم.

ثم قدمت الدراسة نتائجها التي تأتّت لها من خلال ما قدمت من آراء وأقوال، وما ظهر في معالجتها، مما يقوله الشعر الساخر عن نفسه، فقدمت توصيفا عاما يكاد ينطبق على الشعر الساخر المعاصر الذي يحذو حذو الاتجاه الذي شكلته النماذج التي شكلت عينة الدراسة، وقد نوعت في نماذجها، ولم تحصرها في شعراء يحملون الصبغة الشعرية نفسها في عموم نتاجهم الأدبي.

وتجدر الإشارة إلى ملاحظة منهجية حول آلية نقل بعض النصوص الشعرية، ليكون القارئ على بيّنة بالتغيير الذي يواجهه في شكل الأسطر الشعرية، ما بين شكلها الحقيقي الذي كُتبت عليه في دواوينها، وكيفية كتابتها في الدراسة، فستتم كتابة بعض الأسطر التي يستغرق البياض فيها مساحة كبيرة (في دواوينها الأصلية)، جنبًا إلى جنب في سطر واحد في متن هذه الدراسة، وسيُعبّر عن هذا التغيير في شكل الأسطر بأداة الترقيم "المائلة" المزدوجة (//) التي تفصل بين السطر والسطر التالي له، بحسب كتابته في مصدره الأصلي (الديوان)، تلافيًا لتضخم حجم الدراسة؛ إذ إن بعد الشواهد الشعرية تتطلب، أحيانا، أن تستوفي قدرا لا بأس به حتى لا تنقطع الفكرة المطلوبة منه، وحتى لا يحدث بتر للشاهد الشعري بطريقة تلغي فكرته. وملاحظة أخرى، تتصل بالإملاء، فالباحثة تسجل هنا أنها قامت بتغيير كتابة "التاء المربوطة" الساكنة، التي كتبت "هاءً" ساكنة في مصدرها، وذلك لأن القارئ حينما يسكّن التاء المربوطة، يلفظها، بشكل تلقائيّ، "هاء"، فتجاوزت الباحثة تلك الكتابة لها، التزامًا بالإملاء الصحيح لكتابتها، أما الشواهد التي يريد الشاعر أن تكون "تاء"، لأن نهايات أسطر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصيدته "تاء" (مبسوطة أو مربوطة)، فلن تكون صعبة على القارئ أن يلفظها "تاء" عند التسكين، لأن القافية ستقتضيها. فوجب التنويه هنا، حتى لا تكون الباحثة ارتكبت خطأ منهجيًّا بتغيير النقل من المصدر، لأنّ القاعدة أولى أن تطبّق، وتظل لنا الإشارة إلى التغيير الذي أجريناه.

وتظل هذه الدراسة رؤية من بين رؤًى كثيرة، لها ما لها، وعليها ما عليها، حاولت أن تقدم شيئا، وإن كانت نظرت في العموم، ولم تخصص شاعرا، وإنما نظرت في سمات، قد تلتقي عندها كثير من النماذج، لما يمكن أن يمثله الشعراء الثلاثة الذين اتخذت نتاجهم الشعري نماذج، وترجو أن تكون قدمت ما يستحق أن يكمّل سابقه، ويُبنى عليه، في الدراسات الأدبية. ودأب الباحث أن يسلك الطريق، وأن يواجه مصاعبه وتحدّياته. وبلوغُ الكمال غاية لا تُدرك.

والله الموفّق إلى سواء السبيل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول: مفهوم السخرية،

ومفهومات متعلقة بها.

أولًا_ مفهوم السخرية: _ المفهوم اللغوي.

_ المفهوم الاصطلاحي.

_ سيميائية السخرية وتحققاتها السياقية.

_ منطقية السخرية.

ثانيًا_ المفارقة: _ مفهوم المفارقة.

_ أنواع المفارقة.

_ العلاقة بين المفارقة والسخرية.

ثالثًا_ مفهومات ترتبط بالسخرية.

رابعًا_ سمات السخرية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما إن نذكر السخرية، حتى يتبادر إلى أذهاننا الضحك بطريقة ما، وهو ما لا يمكن لأحد أن ينكره. فما هو منبع الضحك؟ هل هو بسبب المفارقة، كما علل بعض الباحثين؟ وأي تصور تُعارضه السخرية وتُناقِضه، إذا كانت تقوم على المفارقة؟

قبل الإجابة عن تساؤلات كهذه، تحتاج إلى أمثلة تُبين عنها، وتكشف جوانبها، لا بد من الإجابة عن التساؤل الأول، القائم حول ماهية السخرية، وعن مدى ارتباطها بالمفاهيم الأخرى؛ اللغوية، والبلاغية، وعن دور مفهوم آخر، له ارتباط كبير في تشكيلها، ألا وهو "المفارقة".

ولابد، كذلك، من توضيح الإشكالية التي تقف أمام محاولات تحديد مفهوم السخرية، فالدراسة جمعت بعض الأقوال المعتبرة في توضيحها، والتي فيها ما يغني البحث، وإن اعترتها بعض الأقوال المتضاربة، ما بين اختلافات في نقل المصطلح عن الغرب، وعدم الاتفاق على معنى واف يلملم شتات المفهوم، فمهوم المصطلح عائم، وغير متفَق على حدوده الدقيقة.[1]

ومما قدمه الباحثون في موضوع السخرية، ووصف صعوبات تحديد مفهومها، مقال فيليب هامون الموسوم بـ"أسلوبية السخرية"، فقد أبان عن ثلاث صعوبات تواجه الأسلوبيّ في بحثه لوصف ظاهرة السخرية بشكل دقيق، وهي تتمثل في فخ الاسمية، بتناوب السخرية ما بين الضحك والهزلي والفكاهة والدعابة والمفارقة ...إلخ، والناحية الثانية المتعلقة باستحالة الاعتماد على تقليد بلاغي راسخ لمفهوم السخرية، وثالثًا، تظهر صعوبة أخرى حينما ندرس السخرية بالتباسها على القارئ، لأسباب

(1) ينظر الزموري، محمد، شعرية السخرية في القصة القصيرة: الوظائف التداولية للخطاب، مكناس-المغرب، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، ٢٠٠٧، ص٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتعلق بشفويتها، من جهة، وبارتباطاتها السيميولوجية، وارتباطها بالقرائن والمؤشرات.[1] أما إشكالية المصطلح، فقد باتت جزءا لا يتجزأ من الدرس النقدي المعاصر. وأما اقترانات السخرية بمفهومات بلاغية أخرى، فهذا مما ستسعى الدراسة إلى بحثه والتوصل فيه إلى مقتربات قد تشكل جزءًا موضِّحًا لتداعيات السخرية. وأما الارتباطات الشفوية، أو لنقُلْ الرمزية، واعتماد السخرية على شيفرات وإشارات في الإخبار عن نفسها، فهذا مما يعد من سماتها وركائز قيامها، إذ سيظهر في البحث أن السخرية لا تخبر عن نفسها صراحة، وإنما تومئ عن نفسها للقارئ إيماءً، وإلا، فقدت شعريتها وشروط تكوينها. أما ما يتعلق بحركات الجسم ونبرات الصوت، مما يتعلق بالشفوية الصرف، فهذا لا يمكن متابعته في مثل هذه الدراسة التي تقوم على النص، ولا تُعنى بما وراء النص، مما لا يمكن الإمساك به.

_ المفهوم اللغوي

لابد، أولًا، من البحث في المفهوم اللغوي للسخرية، ومن خلال المطالعة في المعاجم، نجد عند ابن منظور: سخر منه: هزئ به. وقال الأخفش: سخرت منه وسخرت به، وضحكت منه وضحكت به، وهزئت منه وهزئت به؛ كلٌّ يقال. وفي الحديث: "أتسخر مني وأنا الملك". أي أتستهزئ بي؟ وقوله تعالى: **{وَإِذَا رَأَوْا آيَةً يَسْتَسْخِرُونَ}**، [الصافّات، ١٤] قال ابن الرمّاني معناه: يدعو بعضهم بعضا إلى أن يسخر. والسُخرة: الضُّحكة. ورجل سُخَرة: يسخر بالناس. وسُخْرة: يُسخَر منه.[2] وعند الفيروزآبادي، كذلك، بمعنى هزئ. وأورد معنى "تسخروا" في قوله تعالى: **{إِن تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ}** .

(1) فيليب هامون، ضمن الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص١٦، ١٧.
(2) ابن منظور، لسان العرب، مجلد ٧. بيروت-لبنان، دار صادر، ط٤، ٢٠٠٥، مادة "سخر".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هود، ٣٨. بمعنى تستجهلوننا، فإنّا نستجهلكم كما تستهجلوننا. [١] وكلاهما أشارا إلى المعنى الآخر الذي تدل عليه كلمة "التسخير، وهو: قهره وكلفه ما لا يريد وذلله. وعند ابن فارس: "السين والخاء والراء أصلٌ مطّرد مستقيم يدل على احتقار واستذلال".[٢]

ومن أقوال المفسرين في تفسير لفظة "السخرية" وما يدور في حقلها الدلالي من مادتها اللغوية، في القرآن الكريم، حين أشار الراغب الأصفهاني إلى السخرية بمعنى الاستهزاء: "وسخرت منه، واستسخرته للهُزء منه، قال تعالى: {إِن تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ} ...".[٣]

وأورد الأصفهاني معنى "سُخريا" في آية "المؤمنون"، ١١٠: {فَاتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّىٰ أَنسَوْكُمْ ذِكْرِي وَكُنتُم مِّنْهُمْ تَضْحَكُونَ} . فـ"سُخريا"، هنا، حُملت على التسخير (بفتح السين وبضمها)، وعلى معنى السخرية، على اعتبار ما تبعها (وكنتم منهم تضحكون). أما الآية في سورة ص: {أَتَّخَذْنَاهُمْ سِخْرِيًّا أَمْ زَاغَتْ عَنْهُمُ الْأَبْصَارُ}، ٦٣، تدل على السخرية.[٤]

وهناك آيات لا تتضمن هذه اللفظة، ولكنها تدور في الفلك نفسه، فتتشعب أغراضها، وتتباين أهدافها، فقد تكون لبيان وضاعة الفعل وتحقيره، كأن تبرز العقيدة المنحرفة، كما في قوله تعالى: {قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَٰذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ * قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ} الأنبياء ٦٢، ٦٣. ومنها ما

(١) الفيروزآبادي، مجد الدين محمد، القاموس المحيط، قدم له وعلق حواشيه الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني الشافعي، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٩ مادة "سخر"، ص ٤٣٠.
(٢) ابن فارس، أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ج٣، دار الفكر، ١٩٧٩، ٣٤٩/٣.
(٣) الأصفهاني، الراغب، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دمشق-سوريا، دار القلم، وبيروت-لبنان، الدار الشامية، ط٣، ٢٠٠٢. ص ٤٠٢.
(٤) المرجع نفسه، ص ٤٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يكون هدفها الإصلاح والتقويم، كقوله تعالى: {إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ عِبَادٌ أَمْثَالُكُمْ فَادْعُوهُمْ فَلْيَسْتَجِيبُوا لَكُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ* أَلَهُمْ أَرْجُلٌ يَمْشُونَ بِهَا أَمْ لَهُمْ أَيْدٍ يَبْطِشُونَ بِهَا أَمْ لَهُمْ أَعْيُنٌ يُبْصِرُونَ بِهَا أَمْ لَهُمْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا قُلِ ادْعُوا شُرَكَاءَكُمْ ثُمَّ كِيدُونِ فَلَا تُنظِرُونِ } الأعراف ١٩٤، ١٩٥.[1] ومعنى ذلك أن القرآن الكريم توسل بأسلوب السخرية بما يوصل إليها بالإشارة، واستهزأ من أفعال المشركين وسذاجة تفكيرهم ومحدوديته، ويكون المعنى في مجمل الآية، من دون المباشرة به، مما يتطلب فهم السياق العام، ومعرفة أساليب الكلام.

_ المفهوم الاصطلاحي

وإذا أردنا بحث مفهوم السخرية في الأدب، بوصفها مفهوما تم التوقف عنده وإيلاؤه ما يستحق، فقد يكون من المناسب البدء بما قدمته الرؤية الغربية للمصطلح، فالمصطلح الأوروبي للسخرية "Irony" اشتُق من الكلمة اليونانية "eirônia"، وكانت وصفا للأسلوب في كلام إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة، المسمى بـ "إيرون" "eirôn". وكانت هذه الشخصيات تتميز بالضعف والقصر مع الخبث والدهاء، وكانت دائما تتغلب على شخصية الألازون "alazon" الفخور الأحمق، وذلك عن طريق الخداع وإخفاء ما يمتاز به من قدرة وذكاء. والسخرية في المأساة اليونانية متصلة— بطريق غير مباشر—بالأصل الاشتقاقي اليوناني للمصطلح. فالقضاء والقدر أو إرادة الآلهة هي القوة الغالبة الموجهة لأحداث المأساة، وهي التي تُسقط الشخصية المسرحية المتغطرسة في القدر المحتوم،

(1) ينظر كيوان، عبد العاطي، الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم، القاهرة،مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٧، ص ١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رغم قواها، والجمهور النظّارة يتابعون ازدراء القوى الخارقة لإرادة البشر، دون علم الشخصية. وقد تمتد السخرية إلى مواقف هزلية تبعث على الضحك، كما هي الحال في بعض قصص كانتربري "The Canterbury Tales" لتشوسر، وملهاة الأخطاء "Comedy of Errors" لشكسبير.[١]

ومن تعريفات الكتّاب الأوروبيين للسخرية أنها "طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم حقيقة، وهي صورة من صور الفكاهة، تعرض السلوك المعوجّ أو الأخطار، التي إن فطن إليها وعرفها فنان موهوب تمام المعرفة وأحسن عرضها، تكون، حينئذ، في يده سلاحا مميتا".[٢] وقال كاتب آخر "هي طريقة في التهكم المرير والتندر أو الهجاء، الذي يظهر فيه المعنى بعكس ما يظنه الإنسان، وربما كانت أعظم صور البلاغة عنفا وإخافة وفتكا".[٣]

أما جبور عبد النور، فهو يعرّف السخرية بأنها "نوع من الهزء، قوامُهُ الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كله، على الكلمات، والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام بعكس ما يقال".[٤]

وقد ترجم شاكر عبد الحميد كلمة "Satire" إلى السخرية، وهي نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي، الذي يقوم على أساس انتقاد الرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، من خلال عملية المراقبة والرصد، واستعمال وسائل التهكم والتقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة

---

(١) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت-لبنان، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص ١٩٨.

(٢) طه، ، نعمان محمد أمين، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، القاهرة- مصر، دار التوفيقية، ط١، 1978 ص ١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص١٤.

(٤) عبد النور، المعجم الأدبي، ص١٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للضحك، أو محاولة التخلص من بعض الخصائص السلبية.[1] وهذا يربط المفهوم بوظائف السخرية، ودوافعها، مما سيأتي الحديث عنه لاحقا، إذ إن مفاهيم الدوالّ تقتضي وظائفها، بوصفها تشكل مع بقية أجزاء المفهوم ماهية الدالّ.

إننا إزاء عدة مكوّنات تشكّل بمجموعها مفهوم السخرية، فلدينا عناصر مثل: الضحك، والتهكم، والفكاهة، والاستخفاف، والعبث، والانتقاد، والمكر، والذكاء، وظواهر سلبية، وذات (ساخرة)، وآخر (على تعدُّده)، وهدف للسخرية. وهي مع ذلك، تتسم بعدم قول ما تريد مباشرة ... قد يكون علينا النظر فيها جميعا، وإيلاؤها بالغ الاهتمام، والبحث، إلى أي درجة يمكننا التحقق من مصداقية كل مكوّن منها. وإن كان تعريف السخرية عامّا في ما تقدم، في الكلام بعمومه، أو قد تتعدى الكلام إلى المواقف أو الإشارات أو الرسومات، ولنوسّع الكلام ولنقل: في مختلف حيثيات حياة الإنسان، فنحن، هنا، بصدد مراقبتها في الشعر خاصة، والمعاصر، في الإطار الأضيق، وعند نماذج بعينها، للإمساك بحدود السخرية من جوانبها كافة، لمحاولة قول ما يمكن أن يوصف به ما نطلق عليه "الشعر الساخر" في الشعر المعاصر.

وإذا أردنا البحث في الأسباب المختلفة التي أدّت إلى اضطراب مفهوم السخرية في الأدبيات البلاغية، فقد يعود ذلك إلى أن هذا الموضوع "لم يحظ من عناية الدارسين بمثل ما حظيت به موضوعات أخرى تنتظم في الإطار ذاته، كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل... وقد يعود السبب في هذا الضمور النسبي في دراستها إلى عاملين: الأول تاريخي ويتعلق بإهمال أرسطو لهذا النوع من الأساليب البلاغية، وهو إهمالٌ مردُّه إلى موقفه المُنبني على الازدراء بالكوميديا، لأنها تنهض على

(1) عبد الحميد، شاكر، الفكاهة والضحك، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠٠٣، ص٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محاكاة أفعال الشرائح الوضيعة. والعامل الثاني بنيوي، وحاصلُه أن الخطاب الساخر، وما تفرع عنه وانتظم في إطاره من أنواع، يتأبّى على التحليل الأسلوبي والإنشائي الصارم".[١]

ويمكننا مطالعة شيء من رأي أرسطو في "فن الشعر" في الكوميديا، التي ترتبط بالسخرية من حيث إنها تتخذ السخرية أسلوبا، فالكوميديا عنده ضرب من الشعر يُهجى به هجاء ساخرا، وجعلها خلاف التراجيديا، فهو ينطلق بالشعر من المحاكاة، كما هو معروف، فكل محاكاة إما أن يقصد بها التحسين، أو التقبيح.[٢] وأبان عن أنها تُحاكي، ولكنها محاكاة شديدة الترذيل؛ المقصود بها الاستهزاء والاستخفاف.[٣] ونص كلام ابن سينا، تعليقا على ما أورده عن أرسطو: "وأما قوموذيا، وهو ضرب من الشعر يُهجى به هجاء مخلوطا بطنز وسخرية، ويقصد به إنسان، وهو يخالف طراغوذيا، بسبب أن طراغوذيا يحسن أن يجمع أسباب المحاكاة كلها فيه من اللحن والنظم، وقوموذيا لا يحسن فيه التلحين، لأن الطنز لا يلائم اللحن. وكل محاكاة فإما أن يقصد به التحسين، وإما أن يقصد به التقبيح، فإن الشيء إنما يحاكى ليحسّن أو يقبّح".[٤] وقد يكون رأي أرسطو هذا هو السبب في تهميش الأدب الساخر الذي يرتبط بالكوميديا، التي يقصد بها الاستهزاء، مما جعلها تفقد أحد مكونات الشعرية التي تشكلها المحاكاة، كما كان يُظن، فالتراجيديا هي التي تناسب اللحن والنظم، والكوميديا لا يلائمها التلحين لأنها تحتوي على سخرية. ومعلوم أن فنّي التراجيديا والكوميديا فنّانِ مسرحيان، لكن وجه الاستشهاد هنا في رأي أرسطو، هو علة استبعاد الكوميديا عن التلحين، لا لشيء إلا لأنها ساخرة.

---

(١) الكنوسي: سميرة، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، تاريخ القراءة ٢٠١٥/١/١٤
http://www.aljabriabed.net/n35_09samlra.htm

(٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣. ص١٦٩. في الجزء الذي ضمنه عبد الرحمن بدوي الكتاب، تحت عنوان ""فن الشعر" من كتاب "الشفاء"" لابن سينا.

(٣) المصدر نفسه، ص١٧٤.

(٤) المصدر نفسه، فن الشعر، ص١٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والسخرية بحد ذاتها تختلف وفقًا لموضوعها، لأن "السخرية من شخص غير السخرية من مفهوم، ولهذا تكتسب السخرية نوعا من الرؤية الفكرية، أو لنقل، إنها الطرح الفكري ذاته، من خلال توضيح أخطاء الوضع الذي هو هدف السخرية".[١] وهذه هي السخرية من الواقع السياسي أو الاجتماعي، وليست السخرية من الأشخاص من أجل التعريض بهم. وواضح أن المتوكل طه يتكلم عن السخرية من المفهوم ويُكسبها تلك القيمة، مُلقيا السخرية من الأشخاص جانبًا، فهي إن هدفت إلى التعريض بشخص ما؛ ليس لها هدف إلا الهزء منه، خرجت من الإطار الذي وضعه المتوكل طه عن تلك الرؤية الفكرية العميقة للسخرية.

وعرّف نعمان طه السخرية بأنها النقد الضاحك أو التجريح الهازئ.[٢] وقد عبّر أحد الباحثين عن مدى صعوبة هذا النوع من الفن بأنه "أصعب منحى في الكتابة أنْ توجِع وتُنبّه إلى المفارقات والخلل والانكشاف".[٣] لذا، يضطلع الساخر بدور مهم جدا، ويُطلب منه أن يلتفت إلى أدق التفاصيل، وأن يوازن في أسلوبه، ليوجع ويُضحك في آن.

فيمكننا أن نقرأ كيف يعبر أحمد مطر في لافتة "نحن"، عن قيمة النظم العربية التي لا تساوي شيئا في مقاييس الدول، فيبلغ به نقد الأنظمة إلى هذه الدرجة من السخرية اللاذعة:

نظمٌ محتلةٌ حتى قفاها ...// دولةٌ أصغر من عورة نملةْ [٤]

---

(١) طه، المتوكل، الساخر والجسد، رام الله-فلسطين، مؤسسة العنقاء، ط٣، ٢٠٠١، ص١٥٧.
(٢) طه، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص١٤.
(٣) الجمري : جعفر، في "شرق عدن... غرب الله".. الماغوط... وهو الخائف الوجِل سبّب قلقًا لكثيرين، صحيفة الوسط، ٢٠ سبتمبر ٢٠١٤، تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١. على شبكة الإنترنت http://www.alwasatnews.com/mobile/pdf/4396/fdd16.pdf
(٤) مطر، أحمد، الأعمال الكاملة "لافتات"، إعداد وتقديم مؤمن المحمدي، القاهرة-مصر، كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧، ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيُلاحظ كم بلغ من جرأة في التعبير عن الخلل في الأنظمة، لدرجة أنها تبدو مضحكة، ولكن، كما قلنا، ونظل نؤكد خلال الأطروحة، هدف الإضحاك ليس مطمحًا للشاعر الساخر، فمثلا، لا يتفق الباحث حافظ عبد العالي، في قراءته لشعر مطر بمجمله، مع الرأي القائل إن الشعر الساخر يسعى للإضحاك، وإنما يحمل قضية إنسانية عامة بأبعادها المختلفة، بأسلوب ساخر يبلغ حد الحزن، مما يجعله يرى أن الإنسان الساخر هو أشد الناس حزنا.[١]

ولكننا نقرأ في قصيدة "في المساء الأخير على هذه الأرض"، إعلان درويش الذي يجعلنا نفكر في مدى احتمالنا للسخرية، وارتباطها بمشاعرنا التائهة:

... فجأة لم نعد قادرين على السخرية// فالمكانُ معدٌّ لكي يستضيف الهباء ...[٢]

وكأن السخرية تدخل عنده في معنى البذخ والضحك، ولا محل لها عنده. وننوه أن الحديث عن اختلاط هذه المشاعر سيكون مدار مبحث لاحق في الأطروحة، ستفصّل فيه القول، بما يسمح به المقام.

وقد يكون من العسير حصر مجالات السخرية، "لأن السخرية ليست إلا تعبيرا عن عدم الرضا، مصوغًا بأسلوب فكِه طريف، وكلا الأمرين؛ عدم الرضا، وطرافة التعبير عنه، لا حدود لتفاوتهما ولا لتنوعهما".[٣] والحديث هنا عام، فهذا الرأي يوضح أن أي شيء في حياة الإنسان يمكن

(١) عبد العالي: حافظ كوزي، السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر، مجلة اللغة العربية وآدابها. المجلد ١، العدد١٥، ٢٠١٢. ص١٤٩، ١٥٠.
(٢) درويش، محمود، أحد عشر كوكبا، بيروت-لبنان، دار العودة، ط٤، ١٩٩٣، ص٧.
(٣) حفني، عبد الحليم، التصوير الساخر في القرآن الكريم، القاهرة-مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تشكيل فكرة ساخرة منه، ولكننا في هذا البحث نوجّه حديثنا حول موضوعات السخرية لدى شعرائنا الثلاثة، الذين قد يشكلون اتجاهًا عامًّا لشكل الشعر الساخر المعاصر.

_ سيميائية السخرية وتحققاتها السياقية

عرض الزموري نظرة فيليب هامون في تصنيفه للسخرية من منظور أسلوبي، فلم يعُدّ السخرية مجموعة من الدوال المعدومة، بل جنسًا أدبيًا، ويمكن تعيينها بوصفها مؤشرًا أسلوبيًا قائما على القلب الدلالي وبناء التقابلات وعمليات التجاور والتباعد. وهذا الفهم يفترض إعادة النظر في جنس السخرية لتتجاوز دراستها مجال اللغة لتدخل حيز العلامات والشيفرات الدالة سياقيًّا على مدلولات، لا تكشفها العلامة بمعزل عن السياق.[١] ولكنه أكد على استخدام الأسلوب الساخر وأنواع سياقاته المختلفة، فهو يدعو إلى "أن لا يبقى الاهتمام محصورا على المفارقات الدلالية، بل لابد من رصد تلفظ الشخصيات ومساءلة قوانين التركيب الأسلوبي، وأنظمة التعارضات الساخرة، وبذلك، فالباحث يتجاوز القلب الدلالي في السخرية اللفظية لينتقل إلى الاهتمام بالإيماءات واللعب على الفضاء الطبوغرافي للكتابة".[٢] فالأمر يتعلق بتوجيه سيرورة الدلالة التوجيهَ الصحيح، تبعًا للقرائن الدالة على السياق الخطابي، ذلك أن السياقين الإيديولوجي والثقافي يشكلان مجالا تواصليا يوجهان قواعد الخطاب الساخر وأعرافه.[٣] وقد وجّه هنري موريي جهده، وفقًا لما قدّمه الزموري، نحو بلاغة السخرية، بأبعادها اللفظية ومظاهرها الدلالية، ولم يكتف بالمؤشرات التي يدل عليها السياق، وإنما أحال إلى العلامات.[٤] ونحن نرى أنها تشترك جميعا في الوصول إلى المعنى الحقيقي للسخرية، فقد لا تتواجد العلامات، ويكون السياق هو

(١) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٥٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٩.
(٣) المصدر نفسه ص ٥٢، ٥٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموجّه إلى المعنى الساخر، وقد تتوافر جميعا. وسيتّضح هذا عند الحديث عن "مقصدية الساخر" التي سنناقشها فيما بعد. ويمكن، هنا، التمثيل بموقف قد يصادفنا في حياتنا اليومية، فالإشارات والعلامات تتضمن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان، ولكنها تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج المعاني.[١] فلو أخفق تلميذ في امتحانه، وقال له والده: "أحسنت!"، فنحن هنا لا نملك أية علامة لفظية تتواجد في الخطاب، لكن السياق بحد ذاته يجعله ساخرا. والأمثلة حول ذلك كثيرة، مع التنويه إلى أنها تدخل في معظمها تحت تصنيف المفارقة التي تعد إحدى آليات تحقق السخرية.

ولندلل على ما نذهب إليه، نورد قول درويش في قصيدة "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض":

ستنقُصُكم، أيها البِيضُ، ذكرى الرحيلِ عن الأبيض المتوسط،

وتنقصكم عزلة الأبدية في غابة لا تُطلّ على الهاوية [٢]

فهذا الموضع، تحديدا، من القصيدة، إذا ما استثنينا العنوان وبقية الأسطر الشعرية، لا يحتوي علامات لفظية دالة على أنه يسخر من الرجل الأبيض (الجنس الأوروبي)، ولم يلمّح هنا إلى أي معنى من معاني الإمبريالية الغربية واحتلالها العالم، بل جعلهم راحلين عن أوطانهم المحيطة بالأبيض المتوسط، إلى "عزلة أبدية"، وأضفى تركيب الإضافة "ذكرى الرحيل" حالة حزينة تصل إلى القارئ، لكنه مع باقي سياق القصيدة الملآى بالمفارقات، وسياق الواقع، يدرك أن درويش لم يقصد إلا السخرية، وأن هذا الرحيل هو "احتلال"، رغم ابتعاد هذه العلامة اللغوية (الرحيل) عن المعنى الذي قصده.

(١) بنكراد: سعيد، السيميائيات وموضوعها، مجلة علامات، العدد١٦، ٢٠٠٤، ص٧٨.
(٢) درويش، أحد عشر كوكبا، ص٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يكون من المفيد الإلماح إلى أن السخرية تتحقق، أيضا، عبر علامات وإشارات غير لغوية، ليس داخل العمل الأدبي فقط، فقد لا تعتمد السخرية على الكلمة، "بل تعتمد على ألوان وخطوط وظلال وأضواء، كما في فن الرسم الساخر (الكاريكاتير)".[١] وفن الكاريكاتير، كما هو معروف، يقوم في أصل وجوده على السخرية و"تكبير جوانب الضعف أو القبح في شيء ما، فيبالغ فيها بقصد استغلال الطبيعة في بيان التشويه، فتكون باعثًا على الضحك في الوقت الذي تؤدي فيه غرضًا اجتماعيًّا وإنسانيًّا عظيمًا".[٢] وهذا الغرض هو نفسه الذي نتحدث عنه ونحن بصدد الشعر الساخر.

ولا يقتصر الأمر على الأدب، شعرا ونثرا، والفنون بأشكالها، بل قد تتعدى السخرية ذلك لتكون "إشارة دالة على معنى، أو حركة غامزة".[٣]

هذا على الصعيد العام، أما ونحن بصدد دراسة الأدب، فاللغة في الأدب الساخر هي محط النظر، ولا مجال فيها لغير الصدق والدقة والاختصار لتقتنص اللقطة في الشكل أو الحركة بخفة، ولتصف بكلمات مناسبة. وتقوم الكتابة الساخرة على اللعب بالألفاظ اللغوية في أحد مستوياتها، وعلى اللعب في المعاني، في مستوى آخر، وعلى رصد التناقض في الواقع أو في الشخصية المتندر بها، أو على الدعابة والحذلقة، وحسن التخلص، والرد بالمثل، والقلب والعكس، وهكذا تقوم بالعبث بالبناء الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وغيرها من البنى القائمة.[٤]

---

(١) الهوال، حامد عبده، السخرية في أدب المازني، القاهرة-مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٨.
(٤) مقابلة: جمال، الأدب الساخر: سخرية الكائن وكينونة السخرية، مجلة أفكار، العدد٢٦٧، ٢٠١١، ص ١٣٣، ١٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعرض الزموري الفكرة التي أكّد فيها واين بوث، وهي أن عدم وضوح العلاقة اللغوية في السخرية مرتبط بالإبهام الدلالي. وقد اهتم بوث بمفهوم المقصدية إذ لايتم التنصيص عليها بشكل واضح، وتظل مؤشراتها وقرائنها خافتة، ويلزم المؤول إعادة تشييدها في مقاطع قد تبدو في غاية الوضوح لكن الدلالات الساخرة فيها غير معلنة، ويلزمه الكشف عن مرجعيات الملفوظات استنادًا إلى ما تقتضيه القراءة التداولية، لأن عملية إعادة بناء مقصدية العمل الساخر لا تستند كليًّا على المفاهيم التي تتحقق بوساطة عمليات النحو والدلالة أو اللسانيات، لأن قراءة السخرية تعني قراءة الحياة نفسها.[١]

وتتحقق مقصدية الساخر من داخل الفعل اللغوي، فهي تصدر عن نوايا المتكلم، ويتبع في خطابه استراتيجية لا يُظهر الساخر فيه دلالة كلماته المنطوقة إلا بالعودة إلى دلالاتها المتعارضة. [٢] مما يدفعنا إلى تقصي مفهوم المفارقة، ومتابعة ارتباطه بالسخرية، وعلاقته بها.

أما التلاعب اللفظي —سواء أكان مقصودا أم غير مقصود— فهو، وفقا لأحمد الحوفي، مدعاة للضحك، لأنه يمثل جهدًا ضائعًا، إذ إن حديث المتكلم ينتهي إلى نتيجة عقيمة، فكأنه عجز عن التعبير، أو كأن اللغة لم تسعفه فيما يريد.[٣] ولكن هذا الرأي الذي يقوله الحوفي يبدو غريبًا، أو لنقلْ، إن تعميمًا كهذا لا ينسحب على كثير من النصوص، ولدينا ما يثبت أن تلاعب الشاعر باللغة، وإسعافها له، وبراعته في التقاط المواقف، أكبر دليل على تآمر الشاعر الساخر مع اللغة لتحقيق السخرية البالغة، ومن دون أن يُشعر القارئ بأنه يقصد أن يعطيه هذه النتيجة، من خلال حروف أو

(١) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٤٤، ٤٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٣) الحوفي، أحمد، الفكاهة في الأدب، القاهرة-مصر، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٥، ص٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حركات إعرابية تلاعبَ بها. لأن الشاعر الحاذق هو الذي يتقن التقاط مواقف السخرية في أدق تفاصيلها، ومن أضيق زوايا وجودها في الواقع، فنحن مثلًا، في قراءة لافتة مطر "الألثغ يحتج"، نجد أنه استثمر فكرة "اللثغ" (*)، لينقل لنا مشهدًا ساخرًا لذلك الألثغ الموالي للحاكم، وبسبب لثغه قُتل "بالصدفة"! فبعد أن حكى عن غضب الألثغ مما يُكتب من نقد للحاكم في المنشورات:

جُنّ الألثغُ..// كان الألثغ مشغوفا بالحاكمِ جدا// بصق الألثغُ في المنشور، وأرعد رعدا://يا أولادَ الكلبِ كفاكم حقدا// حاكمنا وغدٌ وسيبقى وغدا// يعني ورْدا!// وُجدَ الألثغُ// مدهوسا بالصدفةِ.. عمْدا! (١)

فبيّن أن الألثغ قصد أن يقول "وردا"، ولكنه لفظ كلمة "وغدا"، مما جعله يلقى حتفه، وهذا الذي بحث فيه أحمد عطية الله تحت عنوان "التلاعب اللفظي بتبديل الألفاظ"،(٢) وهذا ما حقق الدهشة في نهاية لافتة مطر. وقد حقق مطر المفارقة في السطر الأخير حين قرَن بين "الصدفة"، و"عمدا".

وإذا امتلك الساخر كل الأدوات التي يمكنه أن يحقق من خلالها السخرية، حتى تشكيل الكلمات ونقْطها، تمكّن من توصيل معان كبيرة من خلال جمعه لشظايا صغيرة من هنا وهناك، فبالنظر إلى كثرة التنقيط في الكتابة العربية، فضلا عن التشكيل والضبط، "فقد أصبح في المألوف أن تترتب شتى المفارقات على أبسط هفوة أو تغيير مقصود، وهذا من أكثر أصناف السخرية والفكاهة ذيوعًا على ألسنة الناس وفي بطون الكتب".(٣) وهذا ما يمكن ملاحظته عند الشعراء أيضا.

(*) وهو تحوّل في اللسان، يجعل صاحبه ينطق حرفا بدل حرف، كأن يجعل السين ثاءٍ أو الراء غينًا.
(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٣١.
(٢) ينظر عطية الله، أحمد، سيكولوجية الضحك، القاهرة-مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦، ص٩٩-١٠٢.
(٣) القشطيني، خالد، سجل الفكاهة العربية، عمان-الأردن، دار الكرمل، ط١، ١٩٩٣، ص١٠١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن الظرف يدفع الشعراء إلى صياغة أبياتهم بما يقرب من أسلوب اللغز، نافذين من خلال ذلك إلى الذم والطعن متفكهين ساخرين، والسامع أو القارئ، بطبيعة الحال، هو الذي يعيد تركيب اللفظة المتلاعَب بحروفها، ليصل من وراء ذلك إلى المعنى الذي قصد إليه الشاعر.[١] وأحد أساليب التلاعب اللفظي الذي صنّفه أحمد عطية الله في دراسته النفسية الجادة للضحك، هو التلاعب اللفظي بالإضافة،[٢] وهذا يكون بالتعقيب والشرح، وعدم قول ما يريد الساخر مباشرة، ويكاد يقترب من بعض الأساليب المنطقية التي تذكر مقدمات ونتائج، مما يبعد الكلام عن التوضيح المباشر لدلالته. ومما أشار إليه عطية الله في باب التلاعب اللفظي بالإضافة، عندما يكون التلاعب لفظيا محضا،[٣] مثل "الإملاء" لمطر. أو بتقسيم الكلمة الواحدة إلى كلمتين.[٤]

وبحثا عن تحققات مثل هذه التوصيفات في التلاعب اللغوي من الشاعر، لتحقيق قيمة شعرية للسخرية، نقرأ، مثلا، في لافتة "درس بالإملاء"، أجرى مطر التلاعب اللغوي على المستوى الكتابي، وقد كتب كلماتها بأخطاء متعمّدة ليصل إلى المعنى الذي يقصده:

كتب الطالب:// "حاكمَنا مُكتأباً يُمسي// وحزيناً لضياع القدسِ".// صاح الأستاذ به: كلا// إنك لم تستوعب درسي.// "ارفعْ" حاكمنا يا ولدي// وَضَعِ الهمزةَ فوقَ "الكُرسي" [٥]

وكانت إجابة الطالب:

---

(١) التميمي، قحطان رشيد، اتجاهات الهجاء في الشعر في القرن الثالث الهجري، بيروت-لبنان، دار المسيرة، (د.ت)، ص٣٧٥.
(٢) ينظر عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص٩٧-٩٩.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٨.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٨.
(٥) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دعْ غيري يستوعب هذا// واتركني أستوعبُ نفسي.// هل درسُكَ أغلى من رأسي؟! [1]

فحقق بلعبته "اللغوية" هذه، وباستعمال الطالب لذكائه "السياسي"، صورة ساخرة تتمثل في خوف الشعوب من حكامها، حتى في أدق تفاصيلها، لدرجة قيام الطالب بتغيير نظام اللغة في كتابته، وارتكابه الأخطاء الإملائية، رابطا بين كلمة "الكرسي" التي اعتيد على استعمالها لوصف الهمزة التي تكتب على نبرة، وبين ما للكرسي من تداعيات سياسية يرتبط بها، مُعللا ارتكابه الخطأ المتعمّد بخوفه من الحاكم!

وفي لافتات مطر، يمكننا ملاحظة كيفية تطويعه الألفاظ ومعانيها التداولية، وما يُخرجه هو إليها من سياق جديد، يقول في لافتة "مقيم في الهجرة":

عمُري لا يدري كم عمري!// كيف سيدري؟!// من أول ساعةِ ميلادي// وأنا هجري! [2]

فالقارئ، أثناء فعل القراءة، يربط اللفظتين بمعناهما المتداول، وهو التاريخ الميلادي والهجري، إلا أنه قرنهما بأسلوب مغاير، فقصد من "ميلاد" الأولى لحظة مولده، و"هجري" أنه مهاجر منذ تلك اللحظة، فحقق شيئا من التشاكل الجديد للقارئ؛ يدعوه للتفكير والاستغراب من هذا الربط.

وقد أشار فرويد إلى التقنيات التي تعمل على تحقيق النكتة، مما يلجأ للمعاني المزدوجة، مثل: استخدام المعنى كاسم لشخص واسم لشيء أيضا، والمعاني المجازية والحرفية، واللعب بالكلمات.[3]

([1]) المصدر نفسه، ص٢٤٥.
([2]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٦٦.
([3]) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٣٢، ١٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يدخل من باب الحذلقة، التي أشرنا إليها سابقا، قول الماغوط وهو يربط بين الألفاظ بطريقة تدعو إلى السخرية:

هناك أمطار وبساتين وحدائق شعبية// فاتحة للشهية// ومُدرّة لدموع الفرح والحب والشعر والعناق// وهناك بلاد رسمية// لها حدود برية وجوية وبحرية// وشعراء وقناصل:// مُدرّة للبول.[١]

وقد يكون من باب حسن التخلص قول الماغوط في "عيد الشكر":

لن أحلّق بوطني على علوّ مرتفع// حتى لا يصيبه الدوار// ولا على علوّ منخفض// حتى لا نصطدم بإحدى الأغاني الهابطة فنهبط معها إلى الدرك الأسفل.[٢]

فأراد أن يصل إلى مآل الحال الشديد الانحطاط على كافة الصعد، فبدأ بفعل التحليق، ثم التوسط في ارتفاع التحليق، وقد قدّم أسبابه لذلك، فكان تقديمه لسبب عدم التحليق على علو منخفض، هو عدم الاصطدام ببعض الأغاني الهابطة، فأوصل القارئ إلى واقع الحال وهو يحاول تقديم الأسباب، وبالطبع هو لم يقصد الأغاني بحد ذاتها، بمقدار ما يقصد واقعا ثقافيا، وحالة شاملة، فهو يريد أن يجنّب وطنه ذلك الانحطاط.

_ منطقية السخرية

من أشكال تحقق السخرية في الشعر، معاكسة النتائج للمقدمات، فالسخرية تحتاج إلى منطق ما، ذلك لأنها تأتي أولا بالمقدمات لتخلص إلى النتائج، وهذا عادة ما يثير السخرية.[٣]

(١) الماغوط، محمد، البدويّ الأحمر، دمشق-سوريا، دار المدى، ٢٠٠٦، ص٧٤.
(٢) المصدر نفسه، ١٤٦.
(٣) طه، الساخر والجسد، ص١٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول درويش في المقطع الثاني من قصيدة "مزامير":

أعمل.. أو لا أعمل؟// ليس هذا هو السؤال// المهم أن أرتاح ثمانية أيام في الأسبوع// حسب توقيت فلسطين [1]

فأي منطق وأي واقع زماني ومكانيّ يهتم الشاعر ببلوغه في سخريته؟ وبأي منطق تتكلم السخرية فيما نقرأ هنا وهناك؟ هل هو منطق المعقول، أم أن الشاعر يجد نفسه مدفوعًا لأنْ يساير منطق الواقع (إن جاز استعمال كلمة منطق)، والتماشي معه، وبناء سلاسل منطقية، أحد أجزائها يؤدي إلى الآخر؟

ولعل القراءة في النصوص تجيبنا عن مثل هذه التساؤلات، فكيف يسير المنطق عند مطر في لافتة "ديوان المسائل"؟ لقد انبنى على أسلوب الأسئلة المنطقية المسبوقة بجملة شرطية، ليوصل فكرة التناقضات التي يعيشها العالم العربي بسبب تسويق الغرب لشعاراته الكاذبة:

إن كان الغرب هو الحامي// فلماذا نبتاعُ سلاحَهُ؟// وإذا كان عدوّاً شرسًا// فلماذا نُدخله الساحةْ؟! [2]

إن الأشياء والمواقف تفقد ضرورتها المنطقية في عين الموقف الساخر، لذا، فما يهمه ليس الإقناع ولا التأسيس، وإنما التحرر من البداهات، والوقوف على تعقّد الأمور وتشابكها، ودفعها لأن تنفضح، وتكشف عن سرها الذي لا سرّ من ورائه.[3]

---

(1) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، بيروت-لبنان، دار العودة، ط٨، ١٩٨١، (ديوان أحبك أو لا أحبك)، ص٣٦٨.

(2) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٩٩.

(3) بنعبد العالي: عبد السلام، السخرية ومسألة الحقيقة، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣. http://aldohamagazine.com/

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نجد مثل هذا المنطق/ اللامنطق عند الماغوط في نصه "طوق اليمامة"، في المنطق والتسلسل الذي بناه في تلوين الوحل الذي يعاني منه واقعه:

باختصار ..// أميركا تزرع الموز// وإسرائيل تأكله// ونحن نتزحلق بالقشور// وقد تعودت على هذا الوطن// كما تتعود القدم المكسورة على قالب الجص[1]

وإن كنا أمام ساخر يعي ما وراء الأمور، ويريد إيصالها، ولكن توسّله بالمنطق والتسلسل يكون مقصودا على نحو ما، يحقق من خلاله تسليط الضوء على الزوايا المُعتمة، من خلال استخراجها عن طريق التسلسل، فضلا عن التساؤلات، وهي مسألة أخرى سنتطرق إليها لاحقًا.

وقد يأتي التلاعب المنطقي شكلًا من أشكال التلاعب اللغوي الذي يقوم به مُنشئ السخرية، إذ يكون مصدر التفكه فيه هو العبث بالمعنى، فكل اعتداء على تفكير الإنسان المنطقي يخلق مشكلة وحيرة للسامع، فإذا اكتشف السامع حقيقة المغالطة المنطقية بنفسه فإن ذلك يبدد حالة الضيق المستولية عليه، فيحس بفرحة تصحبها ابتسامة أو ضحكة.[2] وقد يشبه هذا التلاعب، ما أطلق عليه خالد القشطيني "القلب"، الذي يكون بالكلمات أو بالحروف، أو بقلب الحقائق، فهو، أيضا، يعتدي على التفكير المنطقي. [3]

إن سَوق الحجج التي يختارها الساخر، توفر له مزيدا من عناصر الإضحاك، فمثلا لو نظرنا في خطب الدكتاتور الموزونة، وكيف قدّم الدكتاتور بيان حُكمه ودستوره في الخطاب الأول من تلك

(1) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٣٠٣.
(2) عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص١٠٢.
(3) القشطيني، سجل الفكاهة العربية، ص١٠٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الخطب (خطاب الجلوس)، الذي كرر فيه مِرارًا بأنه الحاكم العادل، أراد تأكيد الفكرة التي تحتاج إلى تأكيد، وفق اعتقاده، فموطن عدله مفارق وساخر:

وهل تقبلون لسيدكم أن يساويَ ما بينكم، أيها النبلاءُ،// وبين الرعاع اليتامى والأراملْ؟[١]

مُراوِحًا في أساليبه بين استفهام ونداء. وبعد كل ما قدم عن عدله وكرهه للطغاة، مع كل ما تحمل أفكاره من مفارقات، قدم النتيجة:

إذن،// سأختار أفراد شعبي...[٢]

وقد عاش الدكتاتور جو الخطباء فعلا، وحاول أن يقنع أفراد شعبه بنتيجته الوحيدة التي يريدها، وإن كان غير معنيّ بإقناعهم، ولكن درويش، فعلا، عمل على حشد طاقات الخطبة وتقاناتها، من أساليب إقناع، ليوحي بجو الخطب حقيقةً؛ فقدم بمقدمات، أبان فيها عن حجج الدكتاتور، ليعود إلى النتيجة الحتمية التي ابتدأ بها الخطب، وهي أنه سيختار شعبه، ويمنحهم "شرف" أن يكونوا شعبه، وعليهم أن يشكروه لأنه رضي بهم أمة له، بكل ما في كلامه من سخرية واستخفاف.

وتكتمل الديمقراطية والحرية عنده بقوله:

سنأذن للغاضبين بأن يستقيلوا من الشعب، فالشعب حرٌّ// ومن ليس مني ومن دولتي، فهو حر[٣]

فلا يعدّ المعارضين جزءًا من أفراد شعبه، وإنما هم "أحرار"، وعليهم أن يخرجوا من دولته، كونهم أحرارا؛ فهو واضع الأحكام، ولا مكان لمن يرفضها في نظامه، ويترتب على الحرية الخروج من دولته.

(١) درويش، محمود، خطب الدكتاتور الموزونة، حيفا-فلسطين، دار راية للنشر، ط١، ٢٠١٣، ص١٢.
(٢) المصدر نفسه، ص١٢.
(٣) المصدر نفسه، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذا الدكتاتور استند إلى منطق وحجج، وإن كان مغالِطا في حججه، وعند فرويد، يمكن للنكتة أن تتحقق عن طريق الحجج غير المنطقية، وتجاهل الموضوع الأصلي.[١]

وفي "خطاب "الأمير"، لا نلحظ حرص الدكتاتور على رقي بلاده على صعيد التنمية الاقتصادية والاجتماعية، فهو يسعى، فقط، لأن يحافظ على كرسيه، وتجويعُ الناس واحد من أولوياته، ورغم ذلك، يذكر أسبابا وتعليلات، يدّعي أنها السبب في الإجراءات التي يتخذها:

دعوا الأرض بورا، لأن الفلاحة عارٌ القدامى// قطعت الشجر// وألغيت بؤس الزراعةِ// لأستورد الثمر// الأجنبيّ بنصف التكاليف [٢]

مضفيا صفة البؤس على الزراعة والعمل، ليحقق سياسة الدكتاتوريات بعمومها، التي لا تصنع أمنا قوميا، وإنما تظل تابعة للأجنبي، ولكنه حاول أن يقدم حججا مقنعة لذلك، وهي أن غايته توفير سبل الراحة لشعبه، وأن يستورد متطلباته ولوازمه بنصف الثمن.

وستفي الدراسة بما وعدت به من إيضاح لمفهوم المفارقة، التي تشكل جزءا مهما في تكوين السخرية، ولأن عدة تقاطعات تتداخل فيما بينهما، ولإزالة بعض الالتباسات التي لم تتضح خلال البحث، ولم تبدُ كل حيثيات السخرية بوصفها فعلا مؤديا إلى الضحك، وإن ارتبطت به، كما سبقت الإشارة، ولكنها، في أحد جوانبها، تنطوي على مفهوم المفارقة، الذي يفترق، بدوره عن السخرية في جوانب متعددة، ستأتي عليها الدراسة، ولا يطابق السخرية في المفهوم. ولابد أولا من استجلاء مفهوم المفارقة.

---

(١) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٣٤.
(٢) درويش، الخطب، ٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ مفهوم المفارقة

ورد عند ابن منظور في مادة "فرق": "الفَرْق خلاف الجمع، والفرق: الفصل بين الشيئين، وفارق الشيء مفارقة وفراقا: بايَنَهُ. والاسم الفُرقة. والتفرّق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرّق للأبدان، والافتراق في الكلام [١]

وفي قاموس أكسفورد، تعني كلمة "Irony" أسلوبا كلاميا، يكون المعنى المراد فيه عكس ما يقال، وغالبا ما يأخذ شكل السخرية "Sarcasm"، إذ يستخدم الذم بأسلوب المدح. وتعني كلمة "Sarcasm" في أكسفورد التحدث بأسلوب حادّ، وتوبيخ ساخر واستهزاء لاذع، صار يستعمل بوصفه لغة ساخرة.[٢]

ومما سبق، من خلال إيضاح المفهوم اللغوي للمفارقة في اللسان، التي تعني، فيما تعني، الانفصال والبُعد، ومقابِلتها الإنجليزية في أكسفورد "Irony" التي تعني تغير في المستوى الدلالي بين الدالّ والمدلول، تجد الباحثة نفسها مضطرة إلى اعتماد هذه الكلمة الإنجليزية مقابل "المفارقة"، التي كان مما تعنيه أنها ترد في الأسلوب الساخر، أي أنها لا تعني السخرية تماما. وهذا الفهم هو ما

---

(١) ابن منظور، مادة "فرق".

(٢) Burchfield, R. W. (edt.). **The Compact Edition of the Oxford English Dictionary: Complete Text Reproduced Micrographically**. The United States: the Clarendon Press, 1987. ومن الكلمات التي تجدر الإشارة إليها، في نفس السياق: كلمة "paradox"، فهي مفهوم، يراد به عكس الفكرة التي تم إيصالها، غالبا بمضمون مدهش وغريب، وأحيانا ترافق سياقا غير لائق، كأن تكون معارضة لما اتُّفق على صحته، وهي هكذا بمعنى سخيف أو خيالي، وأحيانا تكون بمعنى مرغوب فيه، كتصحيح خطأ مبتذل. وكلمة "Satire" تعني الهجاء والتهكم، وتعني، وفقا للمفهوم الكلاسيكي: قصيدة تتضمن الحديث عن الحماقات أو الرذائل. ونفس المعاني، تقريبا، وردت في **The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles**, Prepared By William little, H. W. Fowler, J. Coulson, Revised and Edited by C.T. Onios, Oxford, At the Clareendon Press, (1956)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ستعتمده الدراسة، مع ما ستورده من معانٍ للمصطلح، إلى جانب مصطلح "السخرية"، الذي سبق توضيحه، وسيتضح، أيضا، في ما سيأتي، من خلال الروابط والصلات بينهما.

ومن الناحية الاصطلاحية، لابد من توضيح مسألة التباس مفهوم السخرية بمفهوم المفارقة على النقاد، بما أن الحديث يرتبط بالمفهومين. ففي معجم المصطلحات العربية، وردت المفارقة في الفلسفة بمعنى "إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفيّ على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات".[١] وفي المعجم الأدبي، المفارقة تعني "رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور، وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به".[٢]

وقد سرد ميويك عدة آراء في فهم "المفارقة"، يمكن ذكر بعضها، فقد رأى "كارل زولغر" أن المفارقة الحقّة تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع. وفريدريك شليغل رأى أن المفارقة تقوم على إدراك أن حقيقة العالم في جوهره ينطوي على تضادّ، وأنه ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة.[٣] والاضطراب في مفهوم المفارقة، معايَن في الثقافة الغربية. فقد سجل ميويك أنه لأسباب مختلفة، بقي مفهوم المفارقة مفهومًا غير مستقر؛ مطاطًا وغامضًا. فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السابقة، ولا يعني الشيء نفسه من بلد إلى آخر.[٤]

وهناك من الباحثين من يرى أن المفارقة تخلق توازنا في الحياة والوجود، فهي نظرة فلسفية للحياة، قبل أن تكون أسلوبًا بلاغيًّا، ندرك بها سر وجود التنافرات والتناقضات، التي هي جزء من بنية

(١) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٧.ص٤١٧. عن الزموري ص١١.
(٢) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ص ٢٥٨.
(٣) ميويك، د. سي، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص ٣٤.
(٤) ينظر ميويك، المفارقة، ص٢٤-٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوجود نفسه، لذا يقول الناقد أ.اي. ريتشاردز: "إن المفارقة استحضار الدوافع المتضادة من أجل تحقيق وضع متوازن في الحياة".[١] ويرى غوته أن من مهام المفارقة أن "ترفع الإنسان فوق السعادة أو الشقاء؛ الخير والشر؛ الموت والحياة. وحين تتكشف لنا المفارقة في الحياة، تبدو لنا الحياة على حقيقتها، فهي مرآة الحياة الصافية وهذا ما دعا توماس مان أن يقول إنّ المفارقة لمحة صافية، تتصف بالحرية والهدوء، وهي لمحة الفن الصافي نفسه".[٢]

فهي صفة عامة، تتسم بها الآداب على اختلافها. وقد عرض الباحث خالد سليمان لمفهوم المفارقة الرومانسية، وكيف عالجها الدارسون الغربيون في شعر شعرائهم، ووجد أنه بما أن منطلقها ما في الحياة من ورود وأشواك، وما بين حماسة ملتهبة وشك عقلاني، فنحن، في أدبنا العربي، بإزاء مجال خصب للدراسة، من الشعر الذي يتسم بهذه المفارقة.[٣]

وقد أشار زكريا إبراهيم إلى أن المفارقة والتنافر تعدّان من أسباب الضحك.[٤] فحين تشتد الآلام يبتسم المبدعون الكبار، وتكون ابتسامتهم أشد أثراً من الدموع، تنعكس في كلمات ومواقف ساخرة. [٥] ويرى أ. ر. تومسن أن تضاد المفارقة يجب أن يكون مؤلمًا وكوميديًّا معًا، فعنده، "على المرء أن يكون متجردا هادئا ليدرك ذلك؛ وعليه أن يتألم لضياع شخص أو مثل أعلى ليشعر بذلك.

---

(١) جاب الله: أسامة، جماليات المفارقة النصية: قراءة بدائية في ديوان "مجروح قوي" لمحمد صبحي. موقع ديوان العرب. ١٥ نيسان (أبريل) ٢٠٠٨. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13621

(٢) أسامة جاب الله. "جماليات المفارقة النصية".

(٣) سليمان: خالد، نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك: سلسة الآداب واللغويات. مجلد٩، عدد٢، ١٩٩١، ص ٧٦.

(٤) إبراهيم، زكريا، سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة-مصر، مكتبة مصر، (د.ت). ص٥٥.

(٥) علي: ناصر، فن السخرية عند أبي العلاء المعري، تاريخ النشر ٢٩ سبتمبر ٢٠٠٩. http://linata3alam.alafdal.net/t865-topic

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يثور الضحك لكنه يتلاشى عن الشفاه؛ ثمة شيء نحبه يغدو موضع سخرية بشكل قاس، ونحن ندرك النكتة، لكننا نتألم منها".[١] ويخرج من باب المفارقة كل ما لم يُثِر في النفس تلك المشاعر المتضاربة.[٢] فحديث ميويك هنا متركز حول المفارقة تحديدا، وفي ربطها بالكوميديا، فقد أشار ميويك إلى توفر العنصر الكوميدي في المفارقة، لكنه مختلط—وهذا ما ألح عليه عن فكرة التضاد والتنافر— بنوع من الأذى والألم، ومنبع الألم هو التعاطف مع الضحية وليس من أية خاصية شكلية—كما ذهب إلى ذلك تومسون—ما يدفع ميويك إلى الامتداد إلى ضعف العنصر الكوميدي في بعض الأحيان؛ إذ يكون العنصر المؤلم شديدا، ولكن المفارقة تحتاج إلى المزج بين العنصر الكوميدي والآخر المؤلم كي تكون أكثر تأثيرا. وهو، في الوقت نفسه، لا يريد من العمل أن يثير تعاطف المتلقي مع الضحية إلى درجة تثير لديه الألم.[٣] فكان لا بد من الإبانة عن وجه هذه السخرية الباكي، الذي سيأتي تفصيله لاحقا، لكن وجبت الإشارة إليه هنا لتوضيح رؤية ميويك في العلاقة بين المفارقة والكوميديا، وتوجّه المفارقة نحو الجانب الأليم.

ويمكننا تمثّل هذه الحالة في قول درويش في "حالة حصار":

سيشتدّ هذا الحصارُ// ليُقنعَنا// باختيار عبوديّةٍ لا تَضُرُّ// ولكن بحُرّيّة كاملةْ [٤]

(١) ميويك، المفارقة، ص ٥٤، ٥٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٥٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٧.
(٤) درويش، محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، بيروت-لبنان، دار رياض الريّس، ط١، ٢٠٠٩. (ديوان حالة حصار)، ص٢٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد ترك وصفه لحالة الحصار، خاصة من خلال حشده للمفردات المتناقضة: الحصار واختيار؛ عبودية وحرية، تلك الحالة من التضاد المثير للألم، وبالمحصّلة، أنتجت هذا الأثر الساخر القائم على المفارقة.

وقدم شاكر عبد الحميد المفارقة وفقا لمفهومها عند صمويل هاينز، وهي نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة لتفسيرات شتى، لا يكون واحد منها فقط هو الصحيح، وتدرك، أيضا، أن وجود المتنافرات والتناقضات معًا، جزء من بنية الوجود. وهي، وفقا لفراي، الأقرب إلى الواقع، وتقابل الأعمال الخيالية والرومانسية المليئة بالأحلام، ولذلك، ترتبط بالسخرية والضحك، وبالكوميديا والتراجيديا معًا، وبعض النقاد يرون أن لغة الشعر في جوهرها هي لغة المفارقة.[١] مما يجعلنا نفسر وجود المفارقة والسخرية في كثير من الأعمال الأدبية.

ويصف سعيد علوش المفارقة[٢] بأنها تناقض ظاهري، لا نلبث أن نتبين حقيقته. وتشكل المفارقة أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعرة؛ لا مجرد محسّن بديعي، وهي إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفيّ، على الرأي العام.[٣] وعند ميويك "يجب أن يكون الفن المتميز بالمفارقة مشتملا على السطح والعمق؛ الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل، إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى".[٤]

---

(١) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٥٨، ٥٩. وقد اعتمد ترجمة المفارقة عن كلمة "Paradox"

(٢) ينظر علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، بيروت-لبنان، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥، في جزء مسرد المصطلحات العربية الفرنسية، إذ ترجمها عن الكلمة الإنجليزية :" Paradox" ص ٢٥٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(٤) ميويك، المفارقة، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن معاني المفارقة أن يعبر المبدع عن مراده بلغة توحي بمعنى يناقض المعنى الذى يريده، إذ إنه يستخدم لهجة تدل على المرح وهو يقصد التهكم، أو أنه يستعمل اللغة بطريقة تحمل معنى باطنيًا موجهًا لجمهور خاص، ومعنى آخر ظاهرًا موجهًا لعامة الأشخاص المخاطبين، وعرفها صموئيل جونسون: بأنها طريقة من طرائق التعبير، يكون المعنى فيها مناقضا أو مضادًا للكلمات.[١]

ومما يمكننا التوقف عنده من شعر، يقول فيه صاحبه عكس ما يريد، ليولّد السخرية من كل ما فصّل وشرح، قول مطر في لافتة "منفيون"، مُخاطبا "الولاة":

ولاةَ الأمر: ما خنتم ولا هُنتمْ// ولا أبديتم اللينا// جزاكم ربنا خيرًا// كفيتم أرضنا بلوى أعادينا// وحققتم أمانينا// وهذي القدس تشكركمْ// ففي تنديدكم حينًا// وفي تهديدكم حينًا// سحبتم أنف أمريكا// فلم تنقل سفارتها// ولو نقلتْ// معاذ الله لو نقلت// لضيّعنا فلسطينا// ولاةَ الأمر هذا النصر يكفيكمْ، ويكفينا// تهانينا! [٢]

فقد قال عكس ما يريد قوله، حينًا، وصرّح بسخرية، حينًا آخر، في حديثه عن التنديد والتهديد والسفارة الأمريكية، والتهاني في النهاية، فهي قول عكس ما يريد، ولكنها تخبر عن نفسها دون أن تكنّي أو تخفي، والجمهور مهما اختلف مستواه، ومن دون أي سياق أو بحث عن علامات ما، يمكنه فهم ما يريد قوله حقيقة.

(١) ناصر علي، دراسة "فن السخرية عند أبي العلاء المعري"، عن الموقع http://linata3alam.alafdal.net/t865-topic تاريخ النشر ٢٩ سبتمبر ٢٠٠٩.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ٤٣٤، ٤٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعل أبرز ما يميز مفهوم المفارقة، ويعطيه خصوصية، ويفرقه عن السخرية، ما عبرت عنه الباحثة نوال بن صالح من أن المفارقة تقوم على ثنائية ضدية لا يُتوقع لها أن تجتمع في سياق واحد، كتجاهل العالم، وانخداع الماكر...[1]

ونحن بصدد الحديث عن أن المفارقة هي خروج اللغة عن مدلولها المباشر، مما يجعل الذهن يفكر في المجازات ووسائل اللغة الأخرى التي تستعملها، لئلا تكون أحادية الدلالة، تجدر الإشارة إلى أنه ليس من الضروري أن تستعين المفارقة بأدوات المجاز والعلاقات المنزاحة بين المفردات، وهذا يعتمد على سياق خطاب المفارقة. وقد مثلت لهذه الفكرة الباحثة نوال بن صالح ما صدّرته أحلام مستغانمي روايتها "نسيان com"، باللون الأحمر، ما يشبه التحذير، أو يتزيّا به "يُحظر بيعه للرجال"، فرسالتها، وفقًا لقراءة نوال بن صالح تقول:"أيها الرجال، اشتروا الكتاب!".[2]

ويقرر ميويك أن أغلب الناس يرون المفارقة كامنة في النقيضة أو المعضلة، وليس في تضاد الصورة الحقيقية والزائفة عن الواقع، الأمر الذي يبعد المفارقة عن صفتها المركزية (تضاد المظهر والحقيقة). ويضيف أن المفارقة تكون أشد وقعا عندما يشتد التضاد، ولكنه، في الوقت نفسه، ذهب مع الفكرة الشائعة، التي تميل نحو معادلة الرهافة في المفارقة مع درجة أقل من التضاد، أو مع غيابه تماما، ويمكن أن يُنظر إلى الغموض على أنه من باب المفارقة، وبذلك، اتسع عنده مفهوم المفارقة.[3]

([1]) بن صالح، نوال، خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني نموذجا، أطروحة دكتوراه، ٢٠١١_٢٠١٢، ص٩.

([2]) المصدر نفسه، ص ١٠.

([3]) ينظر ميويك، المفارقة، ص ٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الباحثين من يرى أن الأصل في المفارقة يتأتى من "تلك التناقضات التي تبدو جوهرية لا يمكن حلها، مما يواجه الناس عندما يتأملون في مسائل مثل أصل الكون وغايته؛ حتمية الموت؛ الانقراض الأخير لجميع أنواع الحياة؛ استحالة الكشف عن المستقبل؛ التضارب بين العقل والعاطفة والغريزة؛ الإرادة الحرة والحتمية؛ الموضوعي والذاتي؛ المجتمع والفرد؛ المطلق والنسبي؛ الإنساني والعلمي. ويمكن القول إن أغلب هذه المسائل يمكن تقليصها إلى تنافر كبير واحد، هو ظهور صور متعددة للنفس؛ ذاتية التقويم؛ حرة في ذاتها، لكنها مقيّدة زمنيًا، وذلك يبدو غريبا تماما؛ عديم الهدف تمامًا؛ حتميًا تمامًا، وشاسعًا بشكل لا يُدرك. ويبدو أن هذا العالم يتكون من نظامين لا يمكن أن يتآلفا".[١]

وكل هذه النقاشات حول مفهوم المفارقة من النقاد المحدثين، لكننا لا نجد حديثا في النقد القديم حول مصطلح "المفارقة" بهذه الحَرْفية، فهل أغفل النقد الحديث عن مفهومها؟ بالرغم من أنّ مصطلح المفارقة لم يرد بلفظه في الاستعمال اللغوي، أو الأدبي النقدي العربي القديم، ولم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث، إلا أنهم أحسوا "بخصوصية الكلام الذي يراوغ، ويهرب من تحديد المعنى، أو يقول شيئا ويعني شيئا آخر. ومن هنا، كان كلامهم عن التهكم، والمدح بما يشبه الذم، وغير ذلك من المصطلحات البلاغية، التي تقوم على التلاعب باللغة، فتلك المصطلحات حملت جزءًا كبيرًا من دلالات المفارقة، كما أن اللسان العربي قد مارس المفارقة على مرّ العصور في شعره ونثره".[٢] وقد تتبعت الباحثة مصطلح "المفارقة" في معجم أحمد مطلوب، فلم تجد له ذكرا، مما يعني

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٧، ١٠٨.
(٢) قريميدة: محمد سالم، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، المجلة الجامعية، المجلد الأول، العدد ١٦، فبراير ٢٠١٤، ص ٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنه لم يرد على ألسنة النقاد القدماء في التراث النقدي العربي. ولكن القدماء أوردوا مصطلحات غير المفارقة، وتصب في معناها، أو تقترب من المعاني التي قدمها عنها النقاد الغرب، سيأتي ذكرها في المبحث المتعلق بالبلاغة، كتجاهل العارف، والتهكم، والتورية، إلخ.

ومن ناحية أخرى، فقد عُنيت البلاغة العربية والنقد القديم بلون من التصوير البديعي القائم على فكرة التضاد، وعالجته تحت اسم "الطباق"، في صورته البسيطة، و"المقابلة"، في صورته المركبة، ولكن تقانة "المفارقة التصويرية"، بتكنيكها المختلف تماما، القائم على إبراز التناقض بين طرفيها، الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمّتها، وقد تُولّد صورًا ومقابلات جزئية خلالها، فهذا لم تلتفت إليه البلاغة العربية القديمة، وكان همّ الشاعر، في أغلب تحققات هذه التقانات البديعية، جمع المتضادات اللغوية في صورتها البسيطة أو المركبة ليشكل مثلاً أو صورة، قد لا تتجاوز الشطر أو البيت، أما الشاعر المعاصر، فإنه يقيم مفارقة تقبع في واقع يفترض التوافق المفقود.[1]

إذن، مصطلح المفارقة مصطلح غربي، ظهر مؤخّرا لدى النقاد الغرب في العصر الحديث، وهو أوسع من أن يُحصر في موضوع السخرية. ويمكننا أن نتفق على أن أدب السخرية نوع أو اتجاه

([1]) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة-مصر، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢، ص١٣٠-١٣٢. وقد ضرب مثالا للنموذج القديم بيت المتنبي:

فلا الجود يُفني المال والجد مُقبل ولا البخل يبقي المال والجد مُدبر

فهي تحتوي طباقا ومقابلة، لكنه جاء بها على افتراض اجتماع هذه الحلات، ولا يريد تصوير مفارقات قائمة في الواقع، تشكل هاجسا، وإنما عدّ الباحث قصارى ما يهدف إليه المتنبي هو المقابلة بين المدلولات اللغوية المتضادة، او الجمع بينها على صعيد واحد. أما مثاله عن المفارقة التصويرية لدى الشاعر المعاصر فهو أبيات السياب:

وينثر الخليج من هِباته الكثار// على الرمال رغوة الأجاج والمحار// وما تبقى من عظام بائس غريق// من المهاجرين، ظل يشرب الردى// من لجة الخليج في القرار// وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق// من زهرة يربّها الفرات بالندى...

فالسياب أراد أن يبرز التناقض الجائر بين وضعين متناقضين، من خلال مفارقة تصويرية كبيرة، فيصور حال أبناء العراق الكادحين الذين لا يجدون لقمة العيش، بينما يفيض العراق بالخيرات التي كان ينعم بها المستغلون والطغاة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو موضوع أدبي، لكن المفارقة آلية وأسلوب، من شأنها أن تحقق السخرية، إنْ قصَدَ مؤلف الكلام أن يوجهها نحو السخرية. وهذه رؤية الباحثة في التصنيف الدقيق للعلاقة بينهما.

ولكننا في الدرس المعاصر، نجد المفارقة أشد خصوصية من باقي المصطلحات، كالتهكم، وخصوصيتها تكمن في اشتراط عنصر الضدية، الذي يخلو من التهكم في حالات معينة، وهذا الأخير (التهكم) هدف من أهداف المفارقة وأداة من أدواتها؛ "فليس كل تهكم ناتجا عن بنية المفارقة، ولا كل بنية مفارقة عليها أن تثير تهكما".[١]

لكن ميويك لا يكتفي بالمعنى الذي يعرّف المفارقة على أنها: أن تقول شيئا وتقصد العكس، لأن المفارقة، كما يفهمها، ليست بالظاهرة البسيطة، ويبين الفرق بين مفارقة الموقف والمفارقة اللفظية.[٢]، فمفارقة الموقف هي الموقف بحذ ذاته؛ ذو البعد المتناقض، أما المفارقة اللفظية، فهي التي تعبر عن ذلك الموقف أو التخيل للموقف بالأسلوب الذي نقرأه أخيرا، بالألفاظ والصور والأخيلة التي يداخلها أسلوب الكاتب الخاص، فيولّد لها تلك الدهشة التي تُبهر قارئها.

ونورد هنا من شعر شعرائنا ما ينسجم مع رأي ميويك، من أن المفارقة ليست بالضرورة قول شيء وقصد العكس من ذلك القول. فمثلا ينادي محمد الماغوط الكلاب، وقد استعملها رمزا، فهي

(١) السعدية: نعيمة، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، العدد الأول، ٢٠٠٧، ص١٣.

(٢) ينظر ميويك، المفارقة، ص ١٦، ١٧. وقد ضرب مثالا ليوضح الفرق بين مفارقة الموقف والمفارقة اللفظية، فقد مثل بمشهد "نشال محترف تنشل نقوده أثناء قيامه آمنا بعمله المعتاد". فثمة فرق شاسع بين الموقف الذي يقع ضحيته النشال المنصرف إلى عمله، والمفارقة اللفظية اللاذعة التي صاغها الكاتب وهو يعبر عن المشهد. ينظر كتابه ص ١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبحث عن جريمة، وتتمكن من الإمساك بالخيط، أما هو، فجريمته ليس لها أول من آخر، على حد تعبيره:

أما أنا فالجريمة التي تشغلني وتأخذ كل وقتي، ما من أثر يدل أو ينتهي إليها، إنها// (الحرية).[1]

فالمفارقة، هنا، تكمن في تلك الخلخلة التي أحدثها التركيب وتنافر الأطراف، فعندما تغدو جريمة الشاعر هي "الحرية"، فهذا يعني أنه يعيش حالة من صراع الواقع ولاانسجامه، فظهرت مفارقة في شعره. فليس طريق المفارقة الوحيد هو قول عكس المعنى، وإن كان هذا الطريق منفتحًا جدا ومرتادا من الشعراء، ساخرين أو غير ساخرين.

ونقرأ مطر في لافتة "كلب الوالي":

كلبُ والينا المُعظّمْ// عضّني اليومَ وماتْ// فدعاني حارسُ الأمنِ لأُعدَمْ// عندما أثبتَ تقريرُ الوفاةْ// أن كلبَ السيدِ الوالي تسمّمْ [2]

لنجد أنه يعبّر عن مفارقة الموقف، فهو لا يقول شيئا هنا ويقصد عكسه، وإنما يريد أن يصل من ذلك إلى أن ما يحصل في الواقع هو الغريب، فالمواطن يقع عليه الظلم، ولا يُكتفى بذلك، وإنما يتعرض للمساءلة أيضا!

ومثلها لافتة "يقظة":

([1]) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٦٤.
([2]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صباحَ هذا اليومْ// أيقظني منبّه الساعةْ// وقال لي: يا ابن العربْ// قد حان وقت النومْ! [1]

فقد حقق المفارقة من عتبة النص (العنوان)، ليسخر من "يقظة" العرب، ويجعل مهمة "المنبّه العربي" يدعو إلى النوم، بعكس الأمم الأخرى، فهنا لم يقل عكس ما يريد، وإنما تحدث عن اضطراب الواقع وابتعاده عما يجب أن يكون.

أما الماغوط في نَصّه "الزمن الأميركي"، فلا يعبر عن مفارقة موقف يحصل حقيقة:

كل يوم لا أسمع فيه ولا أقرأ مديحًا لموسى وبني إسرائيل، وتطمينًا لهم، ووعودًا بكل خير وبركة وسلام// لا أعتبره من عمري [2]

يبدو واضحا أنه يقصد عكس ما يقول، فهذا الشكل، كما رأينا، أحد تمثلات المفارقة، وليس الطريقة الوحيدة. وسنذكر تاليًا بعضًا من تقسيمات المفارقة، التي تتعدد عند الباحثين، ولكن، لتبيان جانب من تشكلاتها، بما يفيد دراستنا وتربطها بها.

لقد عرف النقاد العرب المحدثون المفارقة بوصفها مصطلحًا نقديًّا، متأثرين بما جاء عن الغرب، عبر ترجمة المصطلح. تقول سيزا قاسم: المفارقة استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير غير مباشر عن موقف عدواني يقوم على التورية، وهي طريق لخداع الرقابة، لأنها في كثير من الأحيان تراوغها، بأن تستخدم على السطح قول السائد فيه، إنها تحمل في طياتها قولا مغايرا له".[3]

([1]) مطر، الأعمال الكاملة، ص ٥٣٩.
([2]) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٢٦٠، ١٦١.
([3]) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، مجلد2 ، عدد ٢، ١٩٨٣. ص ١٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعرفها عبد العزيز **الأهوائي** بأنها "إثارة التعجب بين متناقضين، ولكن أحدهما لا يبطل الآخر".[١] فربطت سيزا القاسم بينها وبين السخرية، من جهة، وبين التناقض الذي تحمله في طياتها، وعبد العزيز الأهوائي حملها على ما تثيره لدى المتلقي بسبب التناقض، وهذا التعجب الذي أشار إليه، هو مما تبحث فيه الدراسة.

وتعد ظاهرة المفارقة على جانب كبير من الأهمية الثقافية والأدبية، ولكنها تفتقر إلى الشمولية، وهذا لا يحمل على التقليل من أهميتها، ولا يقلل من أهميتها، أيضا، افتقار كثير من الناس إلى الحس بها.[٢] فهي، كالحس الساخر، لا تتوافر لجميع الناس، وإنما يدركها (إنتاجًا وفهمًا) أشخاص لديهم هذا الحس.

إننا عندما نقارن بين الأدب وغيره من الفنون الأخرى التي تقوم على المفارقة، نتبين أن "مجال المفارقة في الأدب أكثر اتساعا من ذلك، فالأدب، مثل جميع الفنون، يستطيع أن يحاكي بأسلوب ساخر أسلوبَ فنان آخر أو حقبة أخرى. ويستطيع، مثل الفنون التخطيطية، أن يصور مواقف ساخرة. لكنّ لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم، على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون، وبين ما يُعتقد، وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة".[٣]

_ أنواع المفارقة

(١) الأهوائي، عبد العزيز، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، بغداد-العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦. ص ١٠٩.
(٢) ينظر ميويك، المفارقة، ص ٦.
(٣) ميويك، المفارقة، ص ١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صنف ميويك، أو لنكن أكثر دقة؛ ذكر في كتابه، الذي خصصه لتجلية ما قيل في مفهوم المفارقة وأنواعها وتطبيقاتها، واختلافها عبر العصور، وبين الأدباء والدارسين، عدة أنواع للمفارقة، فذكر عدة تقسيمات لها، أحدها يميز بين المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، فالأولى هي مفارقة يصنعها صاحبها فيتعمد المفارقة، أما الثانية، فهي موقف أو حدث، ليس فيه صاحب مفارقة، ولكن، ثمة ضحية ومراقب، وأطلق عليها، أيضا "المفارقة غير المقصودة" أو "غير الواعية".[١] وقد أوضحت سيزا القاسم ما يعتري مفهوم المفارقة من التعقيد الشديد، مما جعلها تتوقف عندد المفارقة اللفظية " Verbal Irony" لأنها تتعامل مع أعمال أدبية؛ أداتها اللغة، فعرّفتها بأنها "شكل من القول، يساق فيه معنى ما، في حين يُقصد معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر".[٢] فتكون بذلك قد أهملت ما صُنّف على أنه "مفارقة الموقف"، لأنها لا تعدّه حدثًا أدبيا، بقدر ما هو حدث واقعي. وهذه المشكلة واجهت الباحثة، أيضا، في ما يمكن عدّه من باب مفارقة الموقف، وتمييزه عن المفارقة اللفظية، فنحن حينما نقرأ حدثًا أدبيًا، إنما نقرأ بنية تقوم على اللغة، ولكن اعتماد الباحثة انصبّ على تمييز ميويك لهما، وحاولت الوقوف على ما يمكن أن يوصف بمفارقة الموقف، يكون فيه منشئ المفارقة مختفيًا تمامًا، ويصنع موقفًا يبدو غير مقصود وغير مصطنع، وكأنه يحكي الواقع ومفارقاته.

ولو بحثنا في ما بين أيدينا من شعر شعرائنا الثلاثة، نجد منها، مثلا، سخرية الماغوط من القمم العربية في "قدود صينية":

كل هذه القمم، والشعب ما زال في الحضيض![٣]

---

(١) ينظر ميويك، المفارقة، ص ٤٧.
(٢) سيزا القاسم، "المفارقة في القص العربي المعاصر"، ص١٤٤.
(٣) الماغوط، سيّاف الزهور، دمشق-سوريا، دار المدى، ط٣، ٢٠٠٩، ص٣١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبدو هذه المفارقة من قبيل المفارقة اللفظية، التي يتعمد صاحبها أن ينشئها، ولا يوجد ضحية، فقد قام الشاعر بجمع المفارقات في الواقع، وأفاد من لفظة "قمة" بدلالاتها اللغوية، وأراد بها القمم العربية التي لا تغير شيئا، فقام باستحضار كلمة تتنافر "لغويًّا" مع كلمة "قمة"، وهي "الحضيض"، وتشكل، في الوقت نفسه، المعنى الذي يريد تشكيله من بناء هذه المفارقة. ومثلها، ربما، ما نسَبه الماغوط في "الذل بالتقسيط المريح" إلى الوطن، فكل الموجودات لها صفة "وطني/ة":

السلام الوطني، الوئام الوطني ... الوحدة الوطنية، الجبهة الوطنية ... // ولكن ليس عندنا وطن! [١]

فكشف عن المفارقة بأنه ليس ثمة "وطن"، رغم اتصاف هذه الموجودات كلها بـ"الوطنيّ/ة".

ولو مضينا في قراءة وصْف مطر اتهامات السلطة لشخص أبكم، وأنها تحيط علمًا بكل خطاباته وحواراته، وذلك في لافتة "المتكتّم"، وكان التصعيد في الحوار عند مواجهته بأفعاله:

لا تتكتّمْ// دافعْ عن نفسك أو تُعدمْ// لا تتكلمْ؟!// افعل ما تهوى لجهنمْ.// شُنقِ الأبكمْ [٢]

قد نجد هذا النموذج من باب المفارقة في الموقف، فكل اتهامات السلطة بكثرة الكلام كانت لشخص أبكم، وتقوّلت عليه ما تريد وألصقت به ما لا يمكن أن يحصل، ليحقق بذلك المفارقة، وإن لم يكن يقصد المشهد بحذافيره، لكن المفارقة وتقوّل السلطة ما تريد هو الذي وضع المشهد في هذا البُعد الساخر، وجعَلَنا نتمثّل الموقف أمامنا، ليقول المفارقة بنفسه.

ويمكننا ملاحظة المفارقة في الموقف في قول درويش في قصيدة "عن إنسان":

---

(١) الماغوط، البدوي الأحمر، ص١٣٢.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضعوا على فمه السلاسلْ// ربطوا يديه بصخرة الموتى// وقالوا: أنت قاتلْ!// أخذوا طعامه، والملابس، والبيارق، ورموه في زنزانة الموتى،// وقالوا: أنت سارق! [1]

فأخذ الواقع كما هو، بمفارقاته، ورسم لوحته الشعرية المُنبنية في أصلها على مفارقات الواقع، فظهرت صورة الإنسان الفلسطينيّ كيف يُتّهم بوصفه المجرم، وهو مرتكب الجرائم التي تُرتكب في حقّه!

ومن تصنيفات ميويك للمفارقة، ما صنّفه بناء على صاحب المفارقة وضحيتها، فتشكلت لديه المفارقة في هذه الحالة في عدة تصنيفات، أهمها المفارقة اللاشخصية، التي لا تستند إلى أي وزن يُمنح لشخصية صاحب المفارقة، ويختفي صاحب المفارقة فيها خلف قناع، ويتكلم بنبرة المتكلم العاقل المتأنّي. ومفارقة الاستخفاف بالذات، التي يتقنّع فيها صاحبها خلف قناع، ولكنه يُنزل من قدر نفسه، ويجعل من نفسه جاهلا؛ يصدّق ما يقال له، ويجعل ما يعطيه من انطباع عن نفسه جزءًا من وسيلة تحقيق المفارقة. ومفارقة الفجاجة، التي يتخلى فيها صاحب المفارقة عن مكانه لآخَر ساذج أو فج، يريد أن يُنظر إليه على أنه غير صاحب المفارقة، رغم أنه يتصرف نيابة عنه دون علمه بالأمر، وقد يسأل هذا الفج أسئلة أو يدلي بتعليقات لا يدرك مغزاها الكامل. ومفارقة الكشف عن الذات، وتقوم على انسحاب صاحب المفارقة تماماً، وخلقه شخصيات تجلب على نفسها مفارقات دون وعي منها. ومفارقة التنافر البسيط، وتقوم على وجود تجاور شديد بين قولين متناقضين، أو صورتين متنافرتين من غير تعليق.[2]

وقد يصلح النموذج الآتي من لافتة مطر "مسألة مبدأ"، من باب المفارقة اللاشخصية:

([1]) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "أوراق الزيتون"، ص١٢.
([2]) ينظر ميويك، المفارقة، ص٨٢-٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قال لزوجهِ: اسكتي.// وقال لابنهِ: انكتمْ// صوتكما يجعلني مشوّشَ التفكيرْ.// لا تنبسا بكلمةٍ// أريدُ أن أكتبَ عنْ// حريةِ التعبيرْ (١)

فهذه المفارقة التي تولدت من هذا الموقف مقصودة، لتضعنا أمام الحالة التي يعيشها المواطن العربي في ظل القمع المصحوب بشعارات الحرية الكاذبة. وقد تقنّع الشاعر هنا بقناع، واختفى خلف شخصية هذا الكاتب، الذي يتصدّر الحديث عن الحريات والحقوق.

وقد عدّ كمال غنيم لافتة مطر "صدمة" من باب مفارقة "الاستخفاف بالذات، وتظهر فيها شخصيته الشعرية كالآتي:

شعرت هذا اليوم بالصدمة.// فعندما رأيت جاري قادماً// رفعت كفي نحوه مُسلّماً// مكتفياً بالصمت والبسمة// لأنني أعلم أن الصمت في أوطاننا.. حكمة.// لكنه ردّ عليّ قائلاً:// عليكم السلام والرحمة.// ورغم هذا لم تُسجل ضده تهمة!// الحمد لله على النعمة// من قال ماتت عندنا// حرية الكلمةْ؟! (٢)

فيرى كمال غنيم أن الشاعر صاحب المفارقة صوّر نفسه "في شخص امرئ ساذج، سريع التصديق، مقللاً من قدر نفسه، فهو لا يتكلم حتى في المواضيع الهينة، ويلتزم الصمت شعارًا وحكمة، تصل إلى أعلى مراتب الجهل والإفراط في السذاجة، ويظهر الدهشة من ردّ جاره بكلمات التحية والسلام، ويرى في ذلك أكبر دليل على حرية الكلمة، وقدرة المرء في التعبير عن نفسه، وهو يستغل

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٨١.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا الانطباع بالدهشة والسذاجة لينتج المفارقة، ويكشف فظاعة الواقع العربي، الخاضع لعملية كبت حريات بشعة، لا رحمة فيها".[١]

وقد وظف مطر مفارقة الفجاجة في عدد من قصائده، منها قصيدة "مزايا وعيوب":

نبح الكلب بمسئول شؤون العامليْن:// سيدي إني حزينْ.// هاكَ.. خذ طالع ملفي// قذَرٌ من تحت رجلي إلى ما فوق كتفِي// ليس عندي أي دينْ..// لاهث في كل حينْ.// بارعٌ في الشم والنبح وعقر الغافلينْ..// بطلٌ في سرعة العَدْوِ// خبير في اقتفاء الهاربينْ// فلماذا يا ترى لم يقبلوني// في صفوف المخبرينْ؟!// هتف المسئول: لكنْ// فيكَ عيبان يسيئان إليهمْ// أنت يا هذا وفيّ وأمينْ! [٢]

ويوضح كمال غنيم أن الشاعر صاحب المفارقة يتخلى عن مكانه، ويترك الزمام لكلب ساذج فج لا يعي حقيقة ما حوله، ويدعه يسأل عن عدم قبوله في صفوف المخبرين، على الرغم من مميزاته التي تتوافق مع هؤلاء الرجال، وفقًا لتعبير الشاعر، فهو قذر مثلهم؛ لاهث مثلهم؛ بارع في عقر الغافلين الذين لا علاقة لهم بشيء؛ خبير في اقتفاء الهاربين، ويكشف بأسئلته هذه عن واقع المخبرين وانعدام ضمائرهم، وخصوصاً عند تقديم المسؤول لمسوغات عدم القبول، المتمثلة في الوفاء المشهور عن الكلاب وأمانتهم، وهذه الأخيرة صفات يشترط أن لا توجد في رجال المخابرات! [٣]

ولو نقرأ الخطاب الأول من خطب الدكتاتور، سنجد كثيرا من المفارقات:

سأختار شعبا من الأذكياء الودودين والناجحين

---

(١) غنيم: كمال أحمد، المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر، موقع رابطة أدباء الشام، تاريخ النشر ٢٠٠٤/٥/٨. تاريخ القراءة ٢٠١٤/١١/٢٢ http://www.odabasham.net/show.php?sid=1711

(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٦٧.

(٣) غنيم، المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سأختاركم وفق دستور قلبي

فمن كان منكم بلا علة فهو حارس كلبي

ومن كان منكم طبيبا أعيّنه سائسا لحصاني الجديد

ومن كان منكم بلا ذهب أو مواهب فلينصرف[1]

يرى خيري منصور أن الكاريكاتور الشعري يبلغ ذروته في هذا المقطع، لأن المفارقة هنا تبلغ أوْجها؛ إذ يتحول الفاعل إلى مفعول به، ويمثل الديكتاتور دور الديمقراطية مع نفسه؛ فهو الناخب والمنتخب والراعي والرعية.[2]

وقد ركز الدكتاتور، كما صوّره درويش، أيضا، على ضرورة أن يكون شعبه كله يعتنق مذهبه نفسه، وفي هذا نفي للتعددية التي تقول بها الديمقراطيات، ومثل هذه المعاني يثيرها درويش بطريقة مقصودة، ليُبين عن زيف الشعارات، التي مثلها ديكتاتوره هنا، فلا شيء من معاني الديمقراطية متحقق في دولته، رغم أنه يرسم صورة أفلاطونية لدولته ونظام حكمه. وتزداد هذه المفارقة التي قامت عليها الصورة الساخرة للديكتاتور في الخطب:

فتبًا لهذا الفسادِ، وتبا لبؤس العباد الكسالى// وتبا لوحل الشوارع!// سأختار شعبا من الأذكياء، الودودين، والناجحين[3]

هذه جمهوريته الفاضلة، فليس ثمة وجهة نظر أخرى تصدمه بعكس ما يقول؛ فهو يدعي أنه يرفض الفساد والفقر والبؤس، وأنه حاكم على شعب من الأذكياء والناجحين.

---

(1) درويش، الخطب، ص١١.
(2) منصور: خيري، شعرية الكاريكاتور، صحيفة القدس العربي، العدد ٧٦٣٩ السبت/ الأحد ١٤/١٥ أيلول ٢٠١٣.
(3) درويش، الخطب، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبدو هذه المفارقة من نوع الكشف عن الذات، إذ انسحب درويش نهائيا في خطب الدكتاتور كلها، وخلق شخصية الدكتاتور (التي استمدها من الواقع)، وبنى النصوص كاملة على لسانه، ولم يكن الدكتاتور واعيا لتلك المفارقات، أو ربما هو مصدّقٌ لما يقول، ويحاول الإقناع، لكنه في النهاية يظهر ساذجا، ينطق بمفارقات ساخرة.

وفي لافتة "مقيم في الهجرة"، عدّ كمال غنيم الأسطر الآتية من باب التنافر البسيط:

عمري لا يدري كم عمري!// كيف سيدري؟!// من أول ساعة ميلادي// وأنا هجري![1]

فوفقًا لوجهة نظره، صور الشاعر غربته عن وطنه، وامتدادها لفترات طويلة، دون أن تبدو لها نهاية، وجمع في ذلك بين التقويم الميلادي والتقويم الهجري في سخرية تركها دون تعليق، فهو منذ مولده مكره على الهجرة نتيجة الاستبداد والطغيان، وكأن الهجرة منذ الميلاد ناموس يشبه ناموس التقويمين المتنافرين، وهذا الناموس لا مفر منه، فمن المستحيل أن يجتمع التقويمان على أزمان محدودة وتوقيتات معينة.[2]

ولكن الباحثة لا تتفق في النظر إلى هذه اللافتة مع هذا الرأي، وتراها أقرب إلى التلاعب اللفظي، فليس ثمة تنافر بين "ميلادي" و"هجري"، وقد أدى تشاكلهما إلى إحداث دهشة عند القارئ، ولكن ليس لأنهما شكلَتا مفارقة.

---

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٦٦.
(2) غنيم، المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يكون النموذج الآتي يصلح لأن ينطبق على مفارقة التنافر البسيط، من لافتة "اعترافات كاذبة":

أوهمتُكم بأن بعض الأنظمةْ// غربيةٌ.. لكنها مترجَمةْ// وأنها لأتفه الأسبابْ// تأتي على دبابةٍ مُطهّمَةْ// فتنتشرُ الخرابْ// وتجعلُ الأنامَ كالدوابْ// وتضرب الحصارَ حول الكلمةْ// أستغفر اللهَ.. فما أكذبني// فكلُّها أنظمة شرعيةٌ// جاء بها انتخابْ// وكلها مؤمنة تحكمُ بالكتابْ// وكلها تستنكر الإرهابْ[1]

فنجد أن مطر يوظف المفارقة في إظهار المعنى العكسي (اللاحق) لما عبر عنه سابقًا، وهذا يزيد المعنى قوة، فكذّب كلامه الذي يُدين الأنظمة العربية، وقال بعكسه بعد ذلك.

وبعد هذا التفصيل من النماذج على ما بيّنه ميويك من أقسام المفارقة، نجدها عند علي زايد تتشكل في قسمين، وقد أقام تقسيمه على التناقض في طبيعة الطرفين، وجعلها، بناءً على ذلك، تتبع شكلين أساسيين، هما: المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، والمفارقة ذات المعطيات التراثية،[2] وهذه الأخيرة ستعالَج عند البحث في "التناص".

وقسم علي زايد المفارقة ذات الطرفين المعاصرين على قسمين، أحدهما يضع فيه الشاعر "الطرف الأول مكتملا، وبكل عناصره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تُحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحًا فادحًا".[3]

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٤٥.
(2) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٣٣-١٥٣.
(3) نفسه، ص٣٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويمكننا التمثيل لهذا النوع من تقسيم علي زايد للمفارقة المعاصرة بقول الماغوط في "كرة الثلج"، فقد فصّل ما كان في دفتر مواعيد مهلهَل، ولم يصرّح باسم صاحب الدفتر إلا بضمير الغائب (هو)، وكان من ضمن مواعيده:

مقابلة صحفية مع فرّان حول قصيدة النثر// وأخرى مع شاعر حول أزمة المحروقات [١]

وكان قد وصف هلهلة دفتر المواعيد بأنها تشبه هذا الزمان، لذلك ظهرت المفارقات في تعبيره عن هذا الواقع، فأبرزَ اختلاف الأدوار؛ فبينما لديه مقابلة فرّان حول قصيدة النثر (ويبدو أنه تعمّد ذكر هذه القضية التي أثارت خلافات لم تخمد، ربما، حتى اليوم)، ومع شاعر حول أزمة المحروقات، التي حقها أن تُناقَش مع شخص آخر معنيٍّ بها، فقام بتبديل الأدوار، مُشكّلاً هذه المفارقة.

وتبدو لافتة "موازنة" ممثلة، أيضًا، لهذا النمط:

الذي يسطو لدى الجوعِ// على لقمتهِ... لصٌّ حقير!// والذي يسطو على الحكمِ// وبيت المالِ، والأرضِ// أمير! [٢]

أما الثاني، فالشاعر فيه "لا يقدم كلاً من الطرفين متكاملاً في مقابل الآخر، وإنما يفتت كلاً منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية، ثم يضع كل عنصر منها في مقابلة مع ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، بحيث تنحل المفارقة في النهاية إلى مجموعة من المفارقات

(١) الماغوط، شرق عدن غرب الله، دمشق-سوريا، دار المدى، ٢٠٠٥، ص٦٧٥.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٥٩٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الجزئية، وبذلك يتم إبراز التناقض على مستويين، يتم أولاً على مستوى جزئيات كل من الطرفين، ويتم ثانيا، ومن خلال تجميع هذه الجزئيات، على مستوى الكل الذي يتألف منها".[1]

نجد مثل هذا النمط من المفارقة عند درويش في "الذباب الأخضر"، الذي يبني مفارقة في حديثه عن القتلى وتجدد قتلهم كل يوم، وميلادهم ليؤول مصيرهم إلى القتل، يصل إلى هذه المفارقة المتحققة في قوله:

لكن ثمة من يقول: "من حق القاتل أن يدافع عن غريزة القتل". أما القتلى فيقولون متأخرين: "من حق الضحية أن تدافع عن حقّها في الصراخ".[2]

ونقرأ في قصيدة "شريعة الخوف" لدرويش نصّا يفيض كله بالتناقضات والمفارقات، بعضها ساخر. ولابد، هنا، من إيردا القصيدة من بدايتها، ليظهر سياقها مفهوم المفارقات القائمة فيها:

ينظر القاتل إلى شبح القتيل، لا إلى عينيه، بلا ندم. يقول لمن حوله: لا تلوموني، فأنا خائف. قتلتُ لأني خائف، وسأقتل لأني خائف. بعض المشاهدين المدربين على تفضيل التحليل النفساني على فقه العدل، يقول: إنه يدافع عن نفسه. والبعض الآخر من المعجبين بتفوّق التطوّر على الأخلاق، يقول: العدل هو ما يفيض من كرم القوة. وكان على القتيل أن يعتذر عمّا سبّب للقاتل من صدمة! والبعض الآخر، من فقهاء التمييز بين الواقع والحياة، يقول: لو وقفتْ هذه الحادثة العادية في بلاد أخرى غير هذه البلاد المقدسة، أكان للقتيل اسم وشهرة؟ فلنذهبنّ، إذن، إلى مواساة الخائف. وحين مشوا في مسيرة التعاطف مع القاتل الخائف، سألهم بعض المارّة من السُّيّاح الأجانب: وما هو ذنب الطفل؟ فأجابوا:

([1]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٣٦.

([2]) درويش، محمود، أثر الفراشة، بيروت-لبنان، دار رياض الريّس، ط٢، ٢٠٠٩. ١٩، ٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سيكبر ويسبّب خوفًا لابن الخائف. وما هو ذنب المرأة؟ قالوا: ستلد ذاكرة. وما هو ذنب الشجرة؟ قالوا: سيطلع منها طائر أخضر. وهتفوا: الخوف، لا العدل، هو أساس المُلك...[1]

فواضح هنا أنه يتحدث عن المفارقات في شريعة المحتل، وأن مسوغاته للقتل هي الخوف، فجاءت في القصيدة ما بين قتل الضحية الذي يخيف القاتل، والطفل الذي سيخيف ابن القاتل الخائف، والمرأة التي ستلد "ذاكرة"، أي ستلد مزيدا ممن سيسببون الخوف ويتذكرون من قتل آباءهم، كل هذه المعاني استمدها من الواقع المؤلم، ولكنه عبّر عنها بسخرية. ونجد التراكيب التي أوحت بسخريته، من مثل وصفه الحادثة بـ"العادية"، و"البلاد المقدسة"، وهو هنا يتحدث عن فلسطين، ولكنه فضّل زيادة السخرية جرّاء هذا الوصف، لأنها مقدّسة، وهكذا صارت الشريعة فيها، ليظهر مزيدا من المفارقة، ووقفة التضامن مع القاتل الخائف تفيض بمعنى السخرية، فكل العالم يدافع عنه في الواقع، ويجد مسوغات لفعله، وبمنطق العقلاء، فـ"المدرَّبون على التحليل النفساني"—وفي هذا التعبير سخرية—وجدوا المسوّغ لما يفعله القاتل، ويجب، فوق ذلك، أن يعتذر الضحية على ما سبّب للقاتل الخائف من صدمة! فنرى أن السخرية وبناء المفارقات أوجزت واقع الحال الذي أراد أن يصفه درويش. ونرى أنه في المثالين السابقين، فتّت كل حالة على حِدة، وصعّد من حالة المفارقة فيما بينهما، لتغدو الصورة الكبرى أوضح؛ تجمع شتاتهما وتشكّل هذا التضادّ الساخر.

ويمكننا أن نمثّل، أيضا، لهذا النمط بلافتة "زمان الجاهلية":

([1]) درويش، أثر الفراشة، ٨٥، ٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في زمان الجاهليةْ// كانت الأصنام من تمرٍ// وإن جاع العبادْ// فلهم من جثّة المعبودِ زادْ// وبعصر المدنيّةْ// صارت الأصنام تأتينا من الغرب// ولكن بثيابٍ عربيةْ// تعبد الله على حرفٍ، وتدعو للجهادْ// وتسبُّ الوثنية// وإذا ما استفحلتْ// تأكل خيراتِ البلادْ// وتُحلّى بالعبادْ// رحم الله زمان الجاهليةْ! (١)

وفيها مقارنة بين الجاهلية والعصر الحديث، مع إحداث المفارقة بينهما، والتفصيل في العصر الحديث لأنه هو الذي سبّب المفارقة والسخرية رغم التطور الحضاري الذي وصل إليه الإنسان، إلا أن إله الجاهلية كان أكثر فائدة من الإله/ الطاغية الذي يعبده الإنسان المعاصر، فذاك إله يؤكل، أما هذا فيأكل خيرات البلاد والعباد. وهكذا، أحدث في تفصيله بين الحالتين هذه المفارقة الناتجة من جمع أجزاء المشهدين.

_ العلاقة بين المفارقة والسخرية

لقد حرصت الباحثة في ما تقدم من نماذج طرحتها في الدراسة، لتدلل على أنواع المفارقة، على أن تتحرى المفارقات التي ترتبط بالسخرية بسبب، فتتخلق السخرية من خلال آلية المفارقة. وهذا يعني أن الباحثة واجهت الكثير من أمثلة المفارقة، لكنها لم تكن ساخرة بالضرورة، فاكتفت بتلك النماذج التي حققت السخرية في كلية بنائها.

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعن ارتباط المفارقة بالسخرية، هناك من يرى أنها لا تقتصر على مبدأ التضاد فقط، "بل تلجأ إلى السخرية في الكشف عن باطن النص الخفي، حيث يمتزج الألم بالتسلية، كما يؤكد ذلك أ. ر. تومسن، أن المفارقة لا تكون إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية. وكثيراً ما تلجأ المفارقة في بحثها عن طرفي التعارض في الأشياء والأحداث، اصطناع الغفلة أو التظاهر بها".[١]

وسبق الحديث عن السياق الذي لابد أن يتوفر لمعرفة مقصدية الساخر، ونستكمل الحديث هنا عن هذه المسألة، ربطًا لمفهومي المفارقة والسخرية، ومدى أهمية وجود المفارقة بتشكلاتها المختلفة في توفير عنصر السخرية في الخطاب، فقد ناقش صلاح فضل ما يسمى بظاهرة "التباعد" (Distance)، وهو ما تنجم عنه صور بلاغية بالغة الأهمية كالسخرية والتهكم والمحاكاة، فعندما يعمد المتكلم إلى اتخاذ موقف لا يدل على التبني الكامل لما يقول، فهذا يؤدي إلى خلق مفارقة واضحة.[٢] وأشار، أيضا، إلى أن المفارقة تعني، عند الباحثين، بالضرورة، قدرًا من التباعد، من قِبل القائل، عن قوله، وليس بالضرورة أن تقتضي دائما إشارة لقول شخص آخر أو حكاية له. فهناك مفارقات قولية تذكر قولا لشخص آخر، وأخرى "حالية" لا تورد القول، ومثاله على الأخيرة: أن نشهد تبادلا للشتائم بين شخصين، ونعلق بقولنا "ها هم يتبادلون الزهور فيما بينهم".[٣] فنقْلُ ما حصل بهذا القول ينطوي على مفارقة لما حصل في الواقع، وليس هو نفسه يحتوي على مفارقة. وذكر شرط تحقُّق السخرية في التباعد الساخر أن يعرف المتلقي عدم تأييد القائل لما ينقل أو ما يقول من كلام، وأنه على العكس

---

(١) أسامة جاب الله. "جماليات المفارقة النصية".

(٢) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٢، ص٩٤. وقد يتحقق التباعد الذي أشار إليه فضل عن طريق التنصيص أو غيره، ونقل فكرة بحذافيرها أو بمضمونها من دون التدخل بها أو تبنيها يضفي عليها صفة التخصيص لصاحب ذلك القول أو الفكرة، الأمر الذي يجعلها تشير، في الوقت نفسه، إلى تباعدنا عن تبني تلك اللهجة في حديثنا، فثمة صوت آخر هو الذي ننقله ونتخذ منه موقفا، وغالبا ما يكون سلبيا. للاستزادة، ينظر فضل، المرجع نفسه، ص٩٤، ٩٥.

(٣) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تماما؛ يخالف ما يقول. ويمكن للمتلقي أن يتمكن من معرفة موقف القائل إما من طريقة القول، باستعمال أية إشارات حركية أو لغوية أو بلاغية، أو بعيدًا عن أية إشارة يمكن الإمساك بها، إلا من خلال ثقة القائل بأن المتلقي يعرف موقفه مسبقا. والمثال الآتي ضربه صلاح فضل للتوضيح:

أ: الحمد لله، إن لدينا حكومة قادرة على إصلاح الأوضاع المتردّية.

ب: أوتظن ذلك؟

أ: بالطبع، لقد برهنتْ على هذا بالإجراءات الأخيرة.[١]

فنحن هنا لا نملك أي دليل لغوي يثبت عكس ما يريد أن يقوله القائل (أ)، لكن المتلقي سيعلم ما يقصد من قوله من خلال بيانات يعرفها عن القائل، كأن يكون من المعارضة، فلن تكون كلماته تعني حرفيًّا ما يريد، أو أن تكون، مثلا، الإجراءات الأخيرة تعني عكس ما قال. وهكذا تلعب المفارقة وتباعدها عما يريد القائل قوله، سواء نقل قولا عن أحد، أو ذكر فكرة من لدنه، مجرد ذكر، لا ينم عن مقصده، فهو يتباعد مع ما قال من النص الحقيقي الذي أمامنا.

ويمكننا البحث في ما يسوق الماغوط في "برج إيفل" من مجموعة من الشعارات، استحضرها، بحَرْفيّتها، من باب السخرية، فهي لا تتجاوز كونها شعارات

ما أُخذ بالقوة لا يُسترد إلا بالقوة// لا شرقية ولا غربية// إسلامية اشتراكية// الحياد الإيجابي وعدم الانحياز// محكمة القيم// الاشتراكية طريقنا// المجتمع الاشتراكي الموحّد// بترول العرب للعرب...[٢]

(١) ينظر فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٩٥، ٩٦.
(٢) الماغوط، سياف الزهور، ص٣١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيبدو واضحا كيف جعل بعض شعاراته تحتوي على مفارقة بين مكوناتها، مثل قوله "إسلامية اشتراكية"، وبعضها يحمل مفارقة مع الواقع، مثل "بترول العرب للعرب"، ولكن القارئ يستطيع تبيّن أنه لا يقصد ما يقول، بل العكس تمامًا.

والسخرية في مفهوها البلاغي، طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل "ما أكرمك!". وهناك صور أخرى للسخرية، هي التعبير عن تحسر الشخص على نفسه، كقول البائس "ما أسعدني!". ويلاحظ أن الغرض من السخرية يكون غالبا هجاء مستورا أو توبيخا أو ازدراء.[١]

ويرى ميويك أن "القول بأن السخرية نوع من المفارقة مسألة فيها نظر. كان من شروط المفارقة أن نحس بقوة المعنى الظاهر والحقيقي معا. كانت السخرية مما لا يكاد يقع في باب المفارقة. فنبرة الساخر تؤدي معناه الحقيقي بشكل لا يقبل التردد، بحيث لا يغدو من الممكن التظاهر أنه لا يعي قصده في ذلك المعنى. لكن أثر السخرية، برغم ذلك، يختلف عن أثر اللغة المباشرة".[٢] لكنه مع ذلك، يرى أنه ما يزال في وسعنا القول "إن فن السخرية لا يكاد يتصل بفن المفارقة، من دون أن ينطوي ذلك على القول إن السخرية ليست لها وظيفة مشروعة في الخطاب أو الأدب (ومن الواضح أن ثمة حالات تكون فيها فجاجة السخرية أشد أسلحة الجدل أثرا؛ وقد تستخدم الفجاجة بدرجة عالية من الفن)".[٣] ولكننا لا نستطيع، بحال من الأحوال، أن نقبل برأي ميويك على عمومه، فالساخر يتخذ عدة آليات، إحداها وأهمها المفارقة في تكوين الأثر الساخر، وليس مثلما وصف هو، بأنه يقول المعنى الساخر بما

(١) ينظر وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١٩٨.
(٢) ميويك، المفارقة، ص ٨١.
(٣) ميويك، المفارقة، ص ٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يدع مجالا للتردد في فهمه، قد يكون هذا صحيحا في كثير من الأمثلة، وربما في النماذج التقليدية للسخرية، أو تلك الفجّة، التي تقصد إلى هدفها وضحيتها، وتقوم على التقليل من شأنه، لكننا في نماذج أخرى، قد نقرأ الأثر الساخر ونحتاج إلى إعادة النظر فيه للكشف عن موضع السخرية، وممّ يسخر الساخر؟ وكيف؟... فالعملية إبداعية بحت؛ يستعمل فيها الساخر/ المبدع أدواته الأدبية ليؤديها، ولا يجعلها لغة مباشرة مكشوفة دائما.

ففي لافتة "حرية"، عبر مطر عن معنى الحرية:

حينما اقتيدَ أسيرا// قفزتْ دمعتُهُ// ضاحكةً:// ها قد تحررتُ أخيرا! (١)

عبّر عن هذا المعنى في أسلوب ساخر، عن طريق السرد والمفارقة، دون أن يقصد اللغة المكشوفة المباشرة. ونرى مثل هذا المثال عند الماغوط في "قدود صينية":

حتى عندما يلوّح العربي بغصن الزيتون// فإنه يلوّح به كالمقلاع (٢)

فقد أراد أن يعبّر عن تلك الحالة المختلطة بين السلم والحرب عند العربي، فغصن الزيتون رمز السلام، والمقلاع رمز للـ"سلاح الفلسطيني" (إذا عددناه سلاحًا). فسخريته هنا ليست من الشعوب، وإنما من عدم معرفتها معنى السلام، لأنها لم تعِشه، وأنها لن تصل للسلام إلا بقتل من يحتلون أراضيها، فأسس سخريته تقوم على هذه المفارقة، التي لا يتلمّسها القارئ مباشرة ومن دون تردد، وإنما هي أدب رفيع، لا يقول نفسه بحرفية قصدية صاحبه.

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٠٧.
(٢) الماغوط، سياف الزهور، ص٣١٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وإن كنا نرى أن المفارقة إحدى آليات تحقق السخرية، فهي، في الوقت نفسه، إحدى مسبباتها، أو إحدى الأفكار الموحية بها، فمما يثير السخرية "ما يبدو في الحياة أحيانا من مفارقات، وهي، مع الأسف، كثيرة ومتنوعة، نراها في كل يوم، ونتأثر بها، ونحس نحوها بمشاعر خاصة، وكثيرا ما نقابلها بتصرفات أو حركات أو عبارات هي من السخرية أو رمز لها. حياتنا اليومية مليئة بهذه التناقضات، حين نرى الأفعال على غير هوى مقدماتها".[١] وعلى خلاف الموقف التقليدي للحقيقة الذي يضع نفسه أمام ثنائيات صارمة، تختار بين النّفي أو الإثبات؛ الشكّ أو اليقين؛ الهزل أو الجدّ، فإن الموقف السّاخر "يسبح في عالم المفارقات: إنه في الآن نفسه لعب وجدّ؛ مرح ومأساة؛ سكون وحركة؛ معنى ولا معنى؛ شكّ ويقين؛ عقل ولاعقل.. وهو التباس ونسبية؛ هزل ولايقين. لا يعني ذلك على الإطلاق أنه استهتار وموقف عدمي. ومع ذلك فهو لا يعترف للأمور بالقيمة ولا بالضرورة التي قد تدّعيها، ويظل يرى أنها محكومة دوماً بجواز، أي أنها كان يمكن أن تكون غير ما هي عليه قيمةً ووجودًا".[٢] وفي هذا التوصيف للسخرية ومقوماتها ما يختلف، أيضًا، مع رأي ميويك السابق.

ووفقًا لما قرر شوبنهور، فإن منبع الضحك هو ذلك التعارض والتضاد والتناقض غير المتوقع، الذي أوضحه بأنه "ذلك الاندراج لموضوع أو لشيء تحت مفهوم أو تصور معين في فترة ما، لكن هذا الشيء يصبح، بعد ذلك، في سياقات أخرى، متعارضا أو متناقضا في معناه مع ذلك التصور، أو غير متجانس معه".[٣] وجعل سبب الضحك هو التفهّم المفاجئ لذلك التنافر.[١]

---

(١) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٢٥.
(٢) بنعبد العالي، عبد السلام، السخرية ومسألة الحقيقة، مجلة الدولة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣.
http://aldohamagazine.com/article.aspx?n=AFB7065D-FC46-4F82-9024-DF3BB80B6F82&d=20130801#.VPhJu3yUc-U .
(٣) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن التقسيمات التي أوردها الزموري للسخرية: السخرية اللفظية، التي تستمد مقروئيتها من طبيعة المنافرة الدلالية القائمة على الألفاظ، والسخرية المقامية، التي تستمد مشروعيتها من الدلالة التداولية القائمة على الموقف والأحداث".[٢] وهذا التقسيم للسخرية (اللفظية والمقامية) يجعلها ترتبط بالتقسيم الذي ذكرناه للمفارقة، وقد تم التمثيل عليه بنماذج شعرية، فيها مفارقة، فضلا عن السخرية، في الوقت نفسه. وهذا ما يجعلنا نجد مزيدًا من الروابط في النظرة إليهما. وأشارت أوركشيوني إلى السخرية المقامية واعتمادها أساساً على المفارقة في الأحداث، إذ إن سخرية الموقف تتعرض لمفارقة حدث ما، بوساطة شخصية تصبح ضحية المفارقة.[٣]

والسخرية عند محمد جاسم هي "المفارقة، ولها ركنان أساسيان: التهكم والاستهزاء المقرونان بالتوقع وخيبته، وينتج عنهما الضحك أو الابتسامة، وليس بالضرورة أن يكون هدفها إسعاد المتلقي، وتشتغل في منحنيين مختلفين هما: الفرح والترح، من خلال إثارة مشاعر الآخرين واستفزازها، أي أن لها مجالين هما نوعا الأدب: المأساة والملهاة".[٤] والسخرية، عند الزموري، تتغذى على المفارقة، وهي تبدو مثمِّنة للأحكام الإيجابية، لكنها في أعماقها تقدح بالقيم المرذولة، فقولنا، على سبيل السخرية، لأحدهم: "أية رقة!"، يحمل المعنى المضمر: "أية فظاظة!".[٥] كما تقدَّم القول والتمثيل عليه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(١) القشطيني، خالد، السخرية السياسية العربية، نقله إلى العربية كمال اليازجي، بيروت-لبنان، دار الساقي، ١٩٨٨، ص١٦.
(٢) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٧٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢.
(٤) جاسم، محمد ونّان، المفارقة في القصص: دراسة في التأويل السردي، دمشق-سوريا، دار رند، ط١، ٢٠١٠، ص ١٢٠.
(٥) ينظر الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٦٧.

إننا حينما نمعن النظر في ما قُدّم من تعريف للمفارقة، نجد أنها ترتبط بمفهوم السخرية، بسبب، وهي، في الوقت نفسه، إحدى أهم تقانات العمل الأدبي عموما، فهي ترتبط بالانزياح السياقي، الذي يؤدي إلى كسر توقع المتلقي، وتتخذ المجاز، بأشكاله، وسيلتها للتعبير الأدبي. وهذا يضعنا أمام مسألة كبيرة في قراءة الأدب: فأي أدب يخلو من تلك المكونات والوسائل؟! وقبل استكمال الحديث عن تلك الانزياحات، والبلاغة، وعلاقتها بالسخرية، وشعرية السخرية، بقي أن نوضح بعض المفهومات التي وردت، وترِد، في مجال الحديث عن السخرية، ومن ثم، التوصّل إلى توصيف السمات العامة للسخرية وفقًا لمفهومها.

_ مفهومات ترتبط بالسخرية

تداخلت المصطلحات في هذا المضمار فترة من الزمن، فصرّح ميويك أن لفظة المفارقة "لم تظهر في الإنجليزية حتى عام ١٥٠٢، ولم تستعمل بشكل عام حتى بواكير القرن الثامن عشر. ولكن كان هناك في الإنجليزية ما يجري مجرى "المفارقة" من حيث الجوهر من مثل "يسخر"؛ "يهزأ"؛ "يغمز"؛ يتهكم"؛ "يحتقر". [١] وهذا يعني أننا نقف بإزاء مصطلحات متداخلة من حيث المعنى العام، ولكن، مدار هذه الدراسة يقوم حول إبراز الفروق بين كل واحد من المصطلحات، وفقًا لما استقر لكل واحد منها من خصوصية، درج عليها الدارسون، وإن كنا، عربيًّا، لم نراع الفروقات بينها لغموض الفروقات المصطلحية.

(١) ينظر ميويك، المفارقة، ص ٢٨، ٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرى خالد القشطيني أنه بانعدام المسرح في الأدب العربي "أصبح عنصر الفكاهة عندنا يعتمد كليًّا، تقريبا، على المداعبة اللغوية والحكاية. وأخذت المداعبات اللغوية أنماطًا متعددة، كان منها الطباق والجناس والتورية والزخرفة اللفظية والخطية".[١]

وقسم شوبنهور السخرية إلى أقسام فرعية، يرتبط بعضها ببعض، وهي: النكتة "Jokes" : وهي محاولة لإثارة الضحك قصدا، بوساطة اللعب العقلي بالأفكار، وهي تثير لدى المتلقي نوعا من الصراع أو التفاوت المعرفي بين التصور الذهني والواقع الحسي. والتهكم "Irony": وهو بمنزلة التمويه على النكتة، فكل شيء فيه جدي وهزلي نتيجة للعب بالبدائل. والفكاهة: أو المزج المضاعف للتهكم، أو الطباق. والفرق بين التهكم والفكاهة، في رأي شوبنهور أن التهكم موضوعي لأنه يستهدف الآخر، أما الفكاهة فذاتية، توجه أساسا من أجل الفرد نفسه. والمحاكاة التهكمية "Parody": وتقوم على إبدال خاص للأحداث والكلمات الخاصة بالقصائد والمسرحيات الجادة، وإحلال كلمات وأشخاص ودوافع أقل أهمية محلها.[٢] والأخيرة منها هي "رديف موضوعي للأسلوب المباشر، مثل محاكاة عمل معاصر لعمل كلاسيكي، وهو ما يولد التناقض ويثير الضحك. أما السخرية، فهي تابعة للأسلوب غير المباشر الحر، وبالتالي، فهي تشدد على اللغة والخطاب للعب بالمفارقات والبدائل".[٣] والمحاكاة الساخرة، أيضا، وفقًا لقاموس أكسفورد تحويل عمل أدبي إلى ساخر عن طريق تقليده أو محاكاته.[٤]

وقد اتخذت الباحثة وئام أنس موقفا من تعدد المصطلحات التي تدخل ضمن إطار الفكاهة والسخرية، وذلك لعدم جدواها في المجال التحليلي الموضوعي، فتقول: "والحق أن تلك المصطلحات

---

(١) القشطيني، سجل الفكاهة العربية، ١٠١.
(٢) ينظر عبد الحميد، ٢٠٠٣، ص٩٥.
(٣) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٦٧.
(٤) Oxford. سيأتي الحديث عن المحاكاة الساخرة في مبحث "التناص" لاحقا لارتباطاتها به.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعدّ أساليب فنية ووسائل تكنيكية، نستطيع من خلالها أن نسبر أغوار النص الفكاهي، وأن نفك شفراته، ومن الخلط أن تعد هذه الفروع أنواعًا للفكاهة والسخرية".[١] وهذه النظرة نفسها، تتخذها الباحثة في هذه الدراسة، في تحليلها الإجرائي، مع الأخذ بعين الاعتبار متابعة ما قيل من قِبَل الباحثين حول المعاني المختلفة لملاحظة الفروق، وهذا مما يتطلبه البحث العلمي والمتقصّي لأجزاء الموضوع.

ولو أردنا بحث السخرية وما يرتبط بها من مفاهيم، في أدبنا العربي، فيتضح لنا أن السخرية ظلت حتى العصر الأموي مرتبطة بالهجاء، وظل يغلب عليها عنصر الإضحاك وتعمّد الإساءة للمهجوّ. ولكن مع ازدهار الآداب والفنون في العصر العباسي، عرفت السخرية نقلة نوعية، فتوضحت معالمها وبدأت تترسخ فنًّا قائمًا بذاته، فصارت تلك المرحلة بداية فعلية لظهور الأدب الساخر، وجعل منها العديد من الأدباء أسلوبًا خاصًّا لهم، مثل ابن المقفع، والمعرّي، والجاحظ، وأصحاب المقامات.[٢] وحفل الأدب العربي في كل عصوره بضروب من السخرية، الإيجابية منها والسلبية، ولكن طريقة التناول والأساليب والدوافع اختلفت. فالهجاء في العصر الجاهلي لم يكن بدافع النقد الاجتماعي والإصلاح، ولم يقدم نفعا للمجتمع بقدر ما أساء إليه؛ فكان هجاءً مقذعًا، لا يعدو الشتم وإظهار العيوب، بل وإخفاء محاسن المجتمع.[٣]

وقد عُرف الهجاء في اللاتينية باسم "Satira"،[٤] مما يعني أن الكلمة مرتبطة بالسخرية، من جهة أن أحد معاني كلمة "Satire" هو السخرية. ويتضمن المعنى الواسع للهجاء عند الأوروبيين

---

(١) أنس، وئام محمد سيد أحمد، الفكاهة والسخرية في الشعر المصري في العصرين الفاطمي والمملوكي: دراسة موضوعية فنية، بيروت-لبنان، دار الانتشار العربي، ط١، ٢٠١٠، ص٢٤.
(٢) مشتوب، سامية، السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة القصيرة الجزائرية، رسالة ماجستير، ٢٠١١، ص١٥.
(٣) حافظ عبد العالي، السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر، ص١٥٢.
(٤) جيدة، عبد الحميد محمد، الهجاء عند ابن الرومي، بيروت-لبنان، المكتب العالمي للطباعة والنشر، ١٩٧٤، ص٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنواعا كثيرة، فقد يكون شخصيًّا أو سياسيًّا أو دينيًّا أو أخلاقيًّا أو أدبيًّا. ووُجدت أنواع من الهجاء عند اليونان تتمثل في الكتابات الساخرة لأركيلوك أو إيبوناكس (Arekiloque ou Hipponx) .[١] ويمكننا أن نوجِد فوارق بين السخرية والهجاء، منها أن الهجاء لا يُراد به التصحيح، ولا يتسم بالعطف،[*] فمما عللت الكاتبة درو ترحيبنا بشاعر الهجاء، أنه "يعبر في ذكاء وقوة، وأحيانا بعاطفة عميقة، عن سخط الجنس البشري وعن شرور معينة أو أفراد معينين".[٢] الهجاء، أيضا، شكل من أشكال التنازع الاجتماعي، ويستعمل السخرية وتقنياتها ليتحقق بوصفه فنًا له أصالته من بين أغراض الشعر.[٣]

وربطًا للحديث حول دور السخرية وارتباط ذلك الدور بسبب نشوئها، فهي تقوم بفعل التطهير،[*] ووفقًا لتحليل أدونيس، فإن الشاعر الجاهلي كان مجبولا بحس الدهر، مما جعله لا يعرف السخرية، أو قلما عرفها، وبقي منشغلا بالفروسية والحب والبطولة، وهذا يجعل أدونيس يفسر عدم أصالة السخرية في الشعر العربي، وإنما كانت ظاهرة مؤقتة ومحدودة، وجعل السخرية تنتج في نوع جديد، أطلق عليه وصف سخرية الرصانة الفاجعة، ومثّل عليها بسخرية أبي العلاء المعري.[٤]

وفي صدر الإسلام تراجعت تلك الصورة بسبب الدين الجديد، ونهيه عن الاستهزاء بالآخرين، وموقفه المعروف من الشعر ومضامينه، لكنها عادت في العصر الأموي بسبب عودة القبلية من جديد،

---

(١) المصدر نفسه، ص٨٣.

(*) تحدث عنه خالد القشطيني، سيأتي الحديث عليه في الصفحات الآتية.

(٢) درو، إليزابيث، الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوش، بيروت-لبنان، دار منيمنة، ١٩٦١، ص١٩٢.

(٣) شرف، عبد العزيز، الأدب الفكاهي، القاهرة-مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط١، ١٩٩٢، ص٧٠.

(*) وهذا ما ستأتي عليه الدراسة في الفصل الأخير المتعلق بالجانب النفسي، وأثاره أدونيس هنا.

(٤) سعيد، علي أحمد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، بيروت-لبنان، دار العودة، ط٣، ١٩٩٧، ص٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مما شجع على عودة السخرية والهجاء السلبي، وخير ما مثّل ذلك فن النقائض التي كان الطابع فيها يتجه نحو الإضحاك واللهو.[1]

وفسر أدونيس ازدهار الأدب الساخر في العصر العباسي بالتطور الاجتماعي وتزايد السكان وتجمعهم في "المدينة"، الأمر الذي أضعف الصلات الحميمة بين الشاعر والآخر، وبينه وبين الطبيعة، وهذا زاد التصدع والضياع والشعور بالغربة، وفي خضم ذلك، لم يعد الشعر للفائدة والمنفعة بقدر ما أصبح عملاً إبداعيًّا داخليًّا، لأنّ المنفعيّة تفرض موضوعات تعكس اهتمامات عمليّة، وتفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة، والشعور بالغربة يتضمن السخرية ويستدعيها، وهذا ما حصل في العصر العباسي، وقد تناولت السخرية كل نواحي الحياة، لدرجة أنهم أضفوا القداسة على اللهو.[2] ولكن أدونيس التفت إلى خلوّ الشعر الجاهليّ تمامًا من السخرية، وأكّد على أنّه فنّ غير عربيّ، ثم انتقل نقلة سريعة إلى سخرية أبي العلاء، التي وصفها بالسخرية الفاجعة، وكما نرى، حاول تفسير السخرية في الشعر العباسي وربطها بالغربة، والابتعاد عن العلاقات الإنسانية الحميمة. قد يكون تفسيره صحيحا، لكننا لم نجد تفسيرا لتلك الصور الساخرة جدًّا، التي يمكن وصفها بـ"الكاريكاتورية" في شعر النقائض مثلا، في العصر الأموي، فقد يكون أدونيس قد حاول تقديم جانب من جوانب دوافع السخرية، وهو جانب نفسيّ، لا نقلل من شأنه، وسترد في الدراسة شواهد كثيرة تؤيد ما ذهب إليه، لكن ثمة دوافع أخرى، وشواهد كثيرة من الشعر العربي، تدلّ على أن السخرية فنّ أصيل في الأدب العربي، وإن لم يشهد العصر الجاهلي ميلاده. وحديثه، أيضا حول موضوع المنفعة أو الفائدة التي يحققها الشعر،

(1) حافظ عبد العالي، السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر، ص١٥٣، ١٥٤.

(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٣٨، ٣٩. وأدونيس يريد الحديث عن التجديد في الشعر ونبذ الموروث الذي يقيد الشعراء ويحدد التجريب في الشعر، أمثال أبي نواس وأبي تمام والمعري... ممن عدهم شعراء التجريب وممثلين للحداثة في العصر العباسي، مما يمكن أن يُفهم من آرائه حول "الثابت" و"المتحول".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وربطه السخرية بعدم ارتباطها بذلك في ذهن صاحبها، نقول إن السخرية التي نقرأها لدى شعرائنا الثلاثة، مثلا، هي حاجة وهدف، ليس القصد منها التفنّن في القول، وإنما إلحاح الواقع وما يقع فيه من ظلم، وأحيانا، مسائل وجودية في وجدان الشاعر، وشعوره بعبثيّة الحياة، دفعته لأنْ يسخر، فليست السخرية، بناء على ذلك، مرتبطة بالترف الفكري والفني، وإن صدق توصيفه لها في عصور الازدهار الشعريّ العربي في العصر العباسي، لكنها ليست قاعدة، بدليل مخالفة الشعر المعاصر لها. ثم إنه لم يذكر سخرية أبي نواس، مثلا، وهو الذي يعتدّ به ويذكر شعريته وحداثيته في عصره، إذ كان مجددا؛ رافضا عمود الشعر الذي يحتّم على الشاعر أن يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال، والمطّلع على شعره يجد مقدار سخريته "البنّاءة" الهادفة إلى تغيير الواقع الشعري إلى واقع جديد، تطلبته الظروف وطبيعة الحياة الجديدة.(*)

وقد أكثر المؤلفون العرب من الحديث عن الفكاهة، وبيان آثارها، وتحدثوا كثيرا عن الضحك، وقد كان العرب يحبون الضحك والضاحكين، لذا سمَّوا أولادهم بالضحّاك وببسّام، وبطَلْق ... وكانوا يمدحون الرجل بقولهم: هو ضَحوك السن، وهشٌّ إلى الضيف، وإذا ذمّوا الرجل قالوا: هو عَبوس، وهو كالح، وقَطوب، وحامض الوجه، وكأنّما وجهُه بالخلّ منضوح ... وقد جرت هذه الصفات في الشعر؛ مدحًا وهجاءً.(١)

رغم هذا كله، ورغم أنّ العرب عرفوا الأدب الساخر ومارسوه، إلا أن الفكرة السائدة عند الغرب تجاه العرب هي أنهم قوم يفتقرون إلى روح الفكاهة، وهذا ما ذهب إليه لورنس ومرديث، وبسبب مبادرة

(*) هذه النقطة المتعلقة بسخرية أبي نواس لفت انتباه الباحثة إليها الأستاذ الدكتور موسى ربابعة، مشكورا، في محاورة حول موضوع السخرية، بتاريخ ٢٠١٥/٩/٢٨.

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، القاهرة-مصر، دار المعارف، ١٩٦٣، ص٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صحيفة التايمز اللندنية إلى إدراج كتاب "الفكاهة السياسية عند العرب" الذي نشرته دار كوارتيت، ضمن قائمتها لأغرب عشرة كتب نشرت في تلك السنة، مما أثار حفيظة الكاتب والباحث خالد القشطيني وجعله يبحث في ما يقف وراء تلك الفكرة، وكان من إجراءاته المنهجية أن بحث في أصل الفكاهة، والوقوف على الفرق بين مفهومنا لها ومفهوم الغرب، وإيجاد المسوّغ الذي دفع الغرب لتبنّي تلك الفكرة، فوجد أنّ ثمّة سببًا فلسفيًّا وفكريًّا يقف وراءها، فنحن نحصر الفكاهة في إطار التنكيت والضحك على النكتة، ونعدّ الضحك، أيضًا، مرادفًا للسعادة والرضى. أما عند الغربيين، فالفكاهة تعني موقفًا من الحياة، واقتبس تعريف الموسوعة البريطانية للفكاهة: "ربما يمكن تعريف الفكاهة (Humour) بأنها الشعور الداخلي الذي يدفعنا إلى النظر لشوائذ الحياة والتعبير عن هذا العطف بالفن... ويُعتبر عنصر العطف شيئاً أساسيًا في الفكاهة، ينبغي ألا نكتفي بإدراكنا للشذوذ والتناقضات والعيوب، مما يجعل الشخص أو الشيء شاذّاً، ونقف عند ذلك، وإنما ينبغي أيضا أن ننظر نحوه بتسامح وقبول".[١] فالنقطة الفارقة التي التفت إليها القشطيني هي النظرة إلى الغريب والشاذّ، فتلك المجتمعات تتمسك بالنظرة الأخلاقية للشواذّ، أو كل ما هو غريب وخارج عن الطبيعة، فلا تعود تحمل النظرة الهازئة التي تحملها في المجتمع العربي.

وقد وصلت هذه النظرة الأخلاقية إلى الشاذّ عند الغرب —المرتبط جدًّا بالديمقراطية، التي تقبل التعددية والتناقضات وحتى الشذوذ— من تأثره بأرسطو، الذي كان يرى أن الاعتراف بالخطأ، والكشف عنه، والعطف عليه، طريق لإصلاحه وإزالته.[٢]

(١) القشطيني، سجل الفكاهة العربية، ص٥، ٦.
(٢) القشطيني، سجل الفكاهة العربية، ص٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ترتبط بهذه النقطة (النظرة الأخلاقية)، ما ذكره أحد الباحثين من ارتباط أسلوب المعتزلة الساخر بالعطف؛ فلم يكونوا يصدرون عن أحقاد شخصية، أو ضغائن ذاتية، على نحو ما كان عليه الهجاء في الأدب العربي، ولكنهم كانوا يصدرون في ذلك عن فلسفة خاصة، قوامها العطف على الناس وتوجيههم إلى عيوبهم حتى يصلحوها".[١] والأدباء الغربيون حاولوا إصلاح مجتماعتهم من خلال الأدب الساخر، مثل برناردشو وموليير.[٢]

ويربط الباحثون بين ضحك البدائيين وضحك الأطفال، لأن "الإنسان البدائي يضحك، في العادة، من عيوب الآخرين الجسمية، ونقائصهم الخَلْقية، وعاهاتهم الموروثة، بينما نجد في المجتمعات الراقية أن من شأن التربية الأخلاقية أن تعمل على نهي الفرد عن الضحك لمثل هذه العيوب".[٣] وهذا يرتبط بما أسلفنا الحديث عنه من الفلسفة الأخلاقية وارتباط الضحك بها، وهي ما ورثه الغرب عن فلسفة أرسطو.

وقد ميّز العقّاد حدود السخرية والاستهزاء والدعابة والفكاهة، لكنه ذكر بأنها تميز بين أنواع الضاحكين، إلا أنها لا تدل على أنّ الضحك نفسه ينقسم إليها.[٤] لكننا لا نجد فرقا أو حاجة لتمييز أنواع الضاحكين على نحو وصف العقاد، لأنه لا يسوّغ لنا قبول فكرة "ضحك الشرير الخبيث" بالنسبة للساخر، ولأننا لن نجد صفة مناسبة للشعر الذي نحن بصدد دراسته، ولأنه لم يجمع كل المفردات في هذا المضمار، فتظل نظرتنا إلى جهده على أنه اجتهاد شخصي، له قيمته، ولكن التمسك به لا يفيد في تقدم هذا البحث.

---

(١) التميمي، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، ص٣٥٨.
(٢) عبد العالي، السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر، ص١٥١.
(٣) إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ص٦٥.
(٤) ينظر العقاد، عباس محمود، جحا الضاحك المضحك، القاهرة-مصر، دار نهضة مصر، ١٩٨٠، ص٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن المعاني العامة للفكاهة، التي لا تضعنا في طريق تمييز الفرق بين الفكاهة والسخرية، تعريف بتروفيسكي وياروشفسكي لحس الفكاهة "بأنه قدرة المرء على أن يرتبط بعرى وثيقة مع قدرة المرء على أن يكتشف التناقضات في الواقع المحيط به، أي أن يلاحظ ...".[١] والفكاهية (Humoristique)[٢] عند علوش "نوع أدبي يثير الضحك، وينحو إلى تسلية قرائه، والفكاهية نزعة للإضحاك والسخرية غير اللاذعة".[٣] وقد ترجم الدروبي وعبد الدايم، في كتاب "الضحك" لبرجسون، كلمة "Hamour" إلى الفكاهة، و"Ironie" إلى التهكم.[٤]

وميّز عبد العاطي كيوان بين السخرية والفكاهة، وقدم نظرته إليهما، بوصفهما مفهومين يتفرد كل منهما بجزئية خاصة؛ فالفكاهة، عنده، تختلف عن مفهوم السخرية، فقد "تحمل سخرية وضحكًا، وقد تكون للضحك دون سواه".[٥] فيبدو أنه يميل إلى جعل الفكاهة تختصّ بالضحك أكثر من اختصاص السخرية بها، مع ملاحظة أن مفهوم الفكاهة يبدو أوسع، لديه، من مفهوم السخرية؛ إذ يرى أن الفكاهة قد تحمل معنى السخرية والضحك في حالات بعينها؛ مُخرجًا السخرية عن قصدية الضحك لذاته. وعدّ الباحث نفسُه السخرية أرقى أنواع الفكاهة، لأنها تحتاج قدرا كبيرا من الذكاء والمكر. ووصلت عنده في بعض الحالات لتكون أشبه باللذع الخالص.[٦] وتتفق الدراسة مع هذا التفريق بينهما، لأن السخرية تحمل أبعادًا لما وراء الضحك، فليس الضحك غايتها، وإنما أحد وسائلها للوصول إلى الغاية.

---

(١) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٢٦.
(٢) علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، في جزء مسرد المصطلحات العربية الفرنسية، ص ٢٥٦.
(٣) علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٦٩.
(٤) برجسون، هنري، الضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، القاهرة-مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧. ص٨٣.
(٥) كيوان، الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم، ص ١٧.
(٦) ينظر كيوان، الفكاهة والسخرية في شعر حافظ إبراهيم، ص ٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونقرأ هذا التصريح اللاذع في لافتة "هذه الأرض لنا" حين يقول مطر:

قُوتُ عيالنا هنا// يُهدره جلالة الحمارْ// في صالة القمارْ// وكل حقه به// أنّ بعير جدهِ// قد مرّ قبل غيرهِ// بهذه الآبارْ [1]

فأول ما يقابل القارئ حينما يقرأ مثل هذا النموذج، هو الضحك، وربما المبالغ فيه، قد يكون بسبب الاستعارات التي استعملها، وجرأته الشديدة، وعدم اكتراثه بنتائج حملته العنيفة ضد الحكّام العرب، ووصفه لهم بتلك الأوصاف، لكنه، لا يهدف إلى الإضحاك، ولا تهمه تلك الصورة الكاريكاتورية التي صوّرها، وإن توسّل بها، لكنّ غايته أن يقول ما وراء هذا الضحك، والكشف عن أساليب الطغاة في التعامل مع الشعوب، ومبادئهم في أحقيتهم في البلاد وامتلاك خيراتها وهدرها كيفما شاؤوا، ومن ثم، تجويع الشعوب.

وينطبق توصيفنا لنموذج مطر مع رأي الباحث صادق إبراهيمي، حول الفرق بين السخرية والفكاهة، فلفظة السخرية لا تُعادل لفظة الفكاهة، وإن اشتركتا في عنصر الإضحاك، ولكن يوجد بينهما فرق يكمن في الغاية؛ فالفكاهة هي الإضحاك من أجل الإضحاك فقط، ولكن الأديب الساخر يهدف في وصفه الناس والأحداث إلى استدرار الضحك، وقد يكون من وراء ذلك فلسفة، هي محصل مزاجه أو تجربته، فهي وسيلة وليست غاية بحد ذاتها.[2] فشاعرنا، وكل شعرائنا الذين نتناول نماذجهم الشعرية لا يتفكّهون، وإنما يسخرون، فليس الضحك غايتهم، كما في الفكاهة، وإنما وسيلتهم، وهذه هي السخرية.

---

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٧٤.

(2) كاوري: صادق إبراهيمي، السخرية والأدب، مجلة المعرفة، العدد٤٨٩، يونيو ٢٠٠٤، ص٩٨، ٩٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويصف حامد الهوّال قيمة السخرية بالنسبة إلى الفكاهة بأنها "ترقى بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاء ولباقة، فتجعل لها معنى، وتعطيها قدرة خاصة على أن يكون لها هدف، وأن تخدم هذا الهدف، وأن تحتال لتحقيقه... لذلك، يمكننا أن نتصور السخرية وهي تعني الضحك والاستهزاء والتهكم، وهو الاستخفاف بالشيء والعبث الهادف به".[١] هذا المعنى بالطبع، يدخل في المفهوم اللغوي للسخرية، التي تعني فيما تعني الاستهزاء والتهكم، كما سبق الحديث، فهي أوسع منها جميعا، وقد تختار إحداها لتحقيق وجودها. وإلى ذلك يذهب محمد بوحجام، فمفهوم السخرية، عنده، أعمّ في احتواء المفاهيم الأخرى التي تقترب منه أو ترادفه، وأشمل في احتوائها، وفي الإفصاح عما يرمي إليه هذا الأسلوب في التعبير.[٢]

وهناك الكوميديا السوداء (Blak Comedy) تلك الكوميديا الساخرة التي تصور المفارقة الصارخة بين السلوك والقيم، وتتسلح بالضحك، والجنون، والهذيان، والمحاكاة الساخرة، لتدمير كل الثوابت التي تستند إليها الأنظمة السياسية المعاصرة على جميع الأصعدة والمستويات. بمعنى أن الكوميديا السوداء فلسفة تأملية مأساوية، تندد بعبثية الواقع وعدمية المجتمع، وتشدد على انحطاط القيم الإنسانية الأصيلة، وتحتفل بحياة العبث، والإخفاق، والفشل، والسقوط التراجيدي. إنها فلسفة الضحك الممزوج بالبكاء الهستيري.[٣]

---

(١) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ١٦.

(٢) ينظر بوحجام، محمد بن قاسم ناصر، السخرية في الأدب الجزائري الحديث ١٩٢٥_١٩٦٢، الجزائر، جمعية التراث، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٧.

(٣) حمداوي: جميل، نظرية الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، موقع دروب، تاريخ النشر ٢يوليو ٢٠١٢ http://www.doroob.com/?p=16721

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وترتكز الكوميديا السوداء على الواقعية الانتقادية، والمادية الجدلية، والمحاكاة الساخرة، واستعمال التعريض، والكناية، والتلويح، واللجوء إلى الفكاهة الكاريكاتورية، والاستعانة بفن الهجاء ولغة الذم والقدح والتعيير، والاعتماد على المفارقات والمتناقضات، والتأرجح بين المختلف والمتشابه، والمزاوجة بين المتعة والفائدة، والجمع بين الجد والهزل، والميل إلى التجريب، والتجاوز، والمغايرة، والاختلاف، وخرق المألوف، والانزياح عن الأشكال السائدة.[1] فهي، بناء على ذلك، لا تتحدد بمعنى بعينه، فتمتلك ما للسخرية من مقومات، لكننا نزيد بأن نقول إن الضحك يكاد يختفي تمامًا منها. وقد ذكرها الماغوط، ونصّ عليها في "قدود صينية":

الغرفة السرية في مراكز الاقتراع العربية، مثل غرفة القياسات في محلات بيع الألبسة النسائية، لها ألف ثقب، وفتحة، وشق غير منظور، للتلصص والمداهمة، إذا لزم الأمر.

هل الانتخابات العربية كوميديا سوداء؟ أم بيضاء؟ أم حمراء؟ أم بكل الألوان؟؟ [2]

وقد تتسلل ابتسامة شفيفة إلى وجه القارئ وهو يقرأ تشبيهه لغرف مراكز الاقتراع بغرف القياسات النسائية، لكنها سرعان ما تختفي حين يعبر بالاستفهام عن الواقع العربي للانتخابات ومفهوم الديمقراطية. وليزيد من تحقير قيمة هذا الحدث (الانتخابات في العالم العربي)، استبدل بكلمة "سوداء" ألوانًا أخرى، ولكنه ذكر، بدايةً، اللونين الأبيض والأحمر، قد يعني بالأبيض استسلام الشعوب لما كان يحصل من نتائج الفوز الساحق للرؤساء. والأحمر رمز الدماء والسجون والتعذيب لمن يتمردون على

(1) المرجع السابق.
(2) الماغوط، سياف الزهور، ص٣١٣، ٣١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه "الديمقراطية". ولكن وصفه للكوميديا بالبيضاء أو الحمراء أو بكل الألوان، يشكل، بنفسه، إدهاشا للقارئ وإثارة للسخرية.

وهناك حديث عن علاقة السخرية بالكاريكاتور، إذ يقوم الكاريكاتور على تضخيم صفات تخالف ما اعتيد عليه، وقد يرى الرسام ما لا يراه الآخرون، وهو فن مبالغة، لكن المبالغة ليست هي الغاية؛ بل وسيلة لإبراز الصفات التي يريد إبرازها في الشخصيات.[١] فإن كان الكاريكاتور يرسم بالألوان، فنحن هنا بصدد كاريكاتور يُرسم بالكلمات، ولانقصد هنا تلك السخرية التي تعبث بجسد المسخور منه، ويكون هدفها التقليل من شأنه من خلال شكله، لأن حديثنا في مضمار شعرائنا متناغم منذ البداية، فلا نجد تلك الشخصنة في السخرية، وإنما تتوجه السخرية لفئة، وتحاول تضخيم مساوئها، وتسليط الضوء عليها. وعند حامد الهوال يتمثل أحد أساليب السخرية في "المبالغة"، وهي "التي تستخدم كثيرا في التنكيت، وهي تعتمد على الإفراط في الوصف وتجسيم الصورة أو العيب المقصود".[٢] وهذا ما يعنينا في هذا السياق.

ويمكننا رصد هذا الكاريكاتور الشعري، الذي أطلقه خيري منصور على شعر درويش، بوضوح في أمثلة كثيرة، فمثلا، خطب الدكتاتور الموزونة تقوم في معظمها على إظهار الدكتاتور/ الطاغية بصورة الساذج، وذلك من مستوى خطاباته الثمانية، ومن شدة سذاجته، خُيّل إليه أن الشعوب ساذجة أيضًا. وللتمثيل بشيء مما ورد فيها، حديثه عن الخلود، وفيه حاول إقناع الشعب بأنه لا يريد الخلود لغاية شخصية، وإنما ربط ذلك بالمصلحة العامة، هذا ما يزينه في الخطاب (خطاب القبر):

(١) برجسون، الضحك، ص٢٦، ٢٧.
(٢) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا شيء بعدي// ولا شيء بعدي..// فمن تعبدونَ؟// وكيف تعيشون بعدي؟// ومن سوف ينقذكم من زمان الجنون؟ [1]

ويبدو خطابه قريبا جدا، من حيث المضمون إلى خطاب فرعون لقومه،[*] وفرعون مثلٌ للجبابرة والطغاة، فلا نستغرب استعارة درويش شيئا من مفاهيم فرعون، الذي عدّ نفسه إلها لشعبه، وجعل قبره قصرا، وهذا ما بدأ به الدكتاتور خطابه هذا "أعدوا لي القبر قصرا يطل على القصرِ".[٢]

لقد بنى الدكتاتور خرافته حول ألوهيته وسطوته على كل شيء، وهو مستمرّ في غبائه وماض في خطابه المثير للسخرية، ولكن بشيء من الواقعية، فاعترف أخيرا، ومؤقتا، بأنه سيصير إلى الموت، وحضّر وصيته:

وإن كان لابد من موتنا فاسبقوني// إلى الموت كي تحملوني وتستقبلوني// خذوا زوجتي معكم، وخذوا أسرتي.. وجهاز القلقْ// ولا تنشئوا أي حزب جديدٍ هناكَ...// ولا تسمحوا للمعارضة المستبدة أن تتساءل// عما رفضت التساؤل فيه..// أنا الموت والموت لا ريب فيه// أنا من أعدّ لكم أجلا لا مردّ له... [٣]

يريد أن يستمر في حكمه المستبدّ، وحتى بعد الموت لن يسمح للمعارضة "المستبدّة" أن تتكلم وتعترض على حكمه. وكما يبدو في السطرين الشعريين الأخيرين من الاقتباس أنه حاول استرجاع قوته حتى لا

([1]) درويش، الخطب، ص٤٨.

(*) مثلا، قوله تعالى على لسان فرعون: (يا أيها الملأ ما علمتُ لكم من إله غيري...) القصص ٣٨. وقوله تعالى على لسان فرعون، أيضا: (فقال أنا ربكم الأعلى) النازعات ٢٤. ...وقد وصف القرآن استخفاف فرعون بقومه: (فاستخفَّ قومه فأطاعوه) سورة الزخرف: ٥٤

([2]) درويش، الخطب، ص٤٥.

([3]) درويش، الخطب، ص٤٩، ٥٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يفقد مهابته بين شعبه، فأقر بأنه هو الموت وهو الذي أعدّ هذا الأجل، وسينقل هناك كل أحكامه ودستوره، ويبدأ من جديد عهد الظلام! وفي نهاية الخطاب أمات كل شيء حتى الآخرة ولم يبق غيره، مستعينا بالتكرار للتأكيد:

ومن كان يعبدني// فإنيَ حيٌّ.. وحيٌّ.. وحيّ! (١)

ومن المفاهيم المتصلة أيضا "الهزل"، ولمعرفة الصلة التي تربط مفهوم السخرية بمفهوم الهزل، نورد مما قدمه جان كوهن لمعنى الهزلي من خلال التناقضات بين القيم وعكسها، كتلك القيم التي قدمها أرويل: "الحياة هي الموت"، و"الحرية هي العبودية، فهذا التناقض بين القيمة ونفيها، أو بين وجدانين متعارضين، ينتج تبعا له، اللاانشراح الذي يُنتج الضحك بدوره. وهذا جعله يعود إلى الرأي الذي أثاره أرسطو، القائل بأن الهزلي كامن في عيب أو قبح لا يسببان ألما أو تخريبا. فمن الصحيح أن الكبوة ما كانت لتُضحك لو مات الكابي.(٢) وهذا يجعلنا نستبعد مفهوم "الهزل" من أن يكون معادِلا للسخرية في طرحنا لهذه الدراسة، فهي لا تعادل النماذج التي ندرسها، ونتمثّل، هنا بأحد النماذج الشعرية، التي تبلغ مبلغا كبيرا من الهزل، لنرى مدى تحقق ما نقله كوهن عن أرسطو في الحديث عن العيب الذي يخلو من الألم، لنتأكد من إمكانية نفي وصف سخرية شعرائنا بـ"الهزل".

يقول مطر في لافتة "الأبكم":

(١) محمود درويش، الخطب، ص٥٢.

(٢) كوهن: جان، الهزلي والشعري، ترجمة محمد العمري. مجلة علامات، العدد٥، ١٩٩٦. (نسخة إلكترونية).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أيها الناس اتقوا نار جهنمْ// لا تُسيئوا الظن بالوالي// فسوء الظن في الشرع محرّم// أيها الناس أنا// في كل أحوالي سعيدٌ ومنعّم// ليس في الدرب سفّاح ...// وفمي غيرُ مكمّمْ// فإذا لم أتكلّمْ// لا تُشيعوا أنّ للوالي// يدًا في حبس صوتي// بل أنا يا ناسُ أبكمْ// قلتُ ما أعلمُ عن حالتي، والله أعلمْ.[1]

فهنا، يقدم الشاعر سخريته التي لا تقول نفسها بشكل مباشر، كي تحتفظ لنفسها بشيء من قيمتها الساخرة، فهو لم يجعل عنوان "الأبكم" للافتة بمعنى البُكم الحقيقي، بدليل أن المتكلم فيها ينطق كباقي الناس، لكنه من شدة خوفه من "الوالي" ورقابته، ولأنه يعلن عن ولائه التام له، لا ينسب له تكميم الأفواه وقمع الحريات، إنما ينسب لنفسه البُكم، حتى لا يُساء الظن بالحاكم. والقارئ يساير هذا الأبكم في ما يقول مما يبدو واضحا أنه من الهزل، لكنه سرعان ما يتكشّف له مدى الألم الذي يشعر به ويكمم فاه، لذا، هو أبكم، فهذه سخرية وليست هزلاً، على ما تبيّن لنا من معنى الهزل.

ووفقًا لبرجسون، فإن الصور المادية والعناية بها هي التي تثير الهزل، ومن رأيه أن شاعر المأساة إذا ما اعتنى بجسم أبطاله، أصبح يخشى من تسرب بعض الهزل، ولذلك، أبطال المأساة لا يشربون ولا يأكلون، وقلما يجلسون.[2]

ولابد لنا من التعريج، هنا، على "الهجاء"، وعلاقته بالسخرية، فهو باب لا يستهان به في هذا السياق، وقد عدّ عبد العاطي كيوان الهجاء نوعا من السخرية، لأنه يثير الضحك، عن طريق إبراز العيوب وتجسيمها. وميز بين السخرية والهجاء، من حيث أنها تنشد المثالية الراقية والمُثُل الرفيعة، لكنّ

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٨٦.
(2) برجسون، الضحك، ص٤٠، ٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غايتها تبرر الوسيلة، بينما الهجاء لون واحد ذو هدف لا يخطئه؛ هو القضاء على الآخر والنيل منه وتجريحه، ليس لهدف آخر.[١]

وهناك من يرى أنّ "السخرية لون من الهجاء، ولكن بفارق، وهو أنّ للهجاء لسانًا حادًّا ومُرًّا، ونحن لا نجد الصراحة الموجودة في السخرية كما نجدها في الهجاء".[٢]

وقارن أحمد الحوفي بين التهكم والهجاء، فبينما يصدر الهجاء عن نفس غاضبة حاقدة، يصدر التهكم عن نفس ساخرة ناقدة مبرأة من الحقد، وفرق بينهما من حيث الغرض، فغرض الهجاء التجريح والانتقاص، أما التهكم، فغرضه التقويم والإصلاح. ومن حيث الأسلوب، يكثر السب والإقذاع في الهجاء، أما التهكم فيخلو منهما.[٣]

وقد صنّف سراج الدين محمد أساليب الهجاء إلى: الهجاء الواقعي، الذي يصوّر فيه الشاعر الشخص المهجوّ على حقيقته دون زيادة، والأسلوب الساخر الكاريكاتوري الّذي يتفنن فيه الشاعر بإلصاق الصفات المثيرة للسخرية بالشخص المهجوّ، والأسلوب الصريح، الذي لا يتورع فيه الشاعر عن ذكر اسم المهجو بشكل مباشر، وأسلوب الهجاء التعريضي، وفيه يشير الشاعر إلى المهجو من بعيد، إشارة خفيّة ويترك الناس يفهمون إلى من يوجّه هجاءه.[٤]

---

(١) ينظر كيوان، الفكاهة والسخرية في شعر حافظ إبراهيم، ص ٨٩.
(٢) إبراهيمي، السخرية والأدب، ص٩٨.
(٣) الحوفي الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها، ج١، مكتبة النهضة بالفجالة، ص٧٢. نقلا عن كيوان، ص٩٠.
(٤) محمد، سراج الدين (إعداد). الهجاء في الشعر العربي، بيروت-لبنان، دار الراتب الجامعيّة. (د.ت). ص٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهناك "الهجاء الانتقادي"، وهو يقوم على الوظيفة التصحيحية للسلوك الإنساني، ولكن، بالاستهزاء منها، ووضعها موضع سخرية ومساءلة، وهو، بذلك، يتميز عن السخرية بكونه يستند إلى عناصر خارج_نصية، أما السخرية، فهي تستند إلى ما هو داخل_نصي.[1]

ولكن السخرية، بمفهومها العام، التي تتخذها الدراسة، والغالبة في الشعر المعاصر، وعند شعرائنا الثلاثة، خاصة، تفترق عن الهجاء في عدم اتصافها بالإقذاع والقول الفاحش، وإن وصلت إلى مرحلة من الفحش، فمردّ ذلك إلى حجم الألم الذي يعبر عنه الشاعر وإن حاول أن يتوسل بالسخرية للتعبير عنه، وليس لأنه يريد النيل ممن يسخر بهم. وسنأتي على شيء من أمثلة ذلك في "سمات السخرية"، مع توصيف للأسباب وحجم ذلك الإقذاع.

_ سمات السخرية:

سنقدم في هذا الجزء في حديثنا شيئا من سمات السخرية، كما تبدّت في الشعر الذي بين أيدينا، ولكن الفصل الثاني من الأطروحة، الذي سنفصّل فيه القول في شعرية السخرية، سيتوسّع في تبيان السمات التي تدخل في توفير عناصر الشعر، وسنقتصر هنا على ملامح عامة لهذا الشعر، ومناقشة بعض الآراء التي وردت في هذا الصدد.

ولا تفوتنا الإشارة، والحديث يمضي قدُمًا في الربط بين الفكاهة والسخرية، إلى أن ثمة اتفاقا في الرأي بين فرويد وبرجسون، فيرى برجسون أنّ ما يمكن أن يكون فكاهيا هو الإنساني أو ما يتعلق

(1) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالإنسان،[١] وفرويد يرى الرأي نفسه، أما موريل، فيتحفظ على ذلك، ويرى أن الضحك يكون في المواقف التي تتسم بالتناقض، ومن دون أن تتصل بالإنسان.[٢] أي أن عنصر وصف "الإنساني" سينضاف بوصفه عنصرا مهما إلى مكونات السخرية السابق ذكرها، وهل ستجد الدراسة ما يخالف قول فرويد وبرجسون في إطلاقهما ذاك؟

تشكل لافتة مطر "الثور والحظيرة" نموذجًا سافرًا في سخريته من الحُكّام العرب، يتعامل فيه مع الإنسان على أنه كائن آخر، مُستعمِلاً ما بينهما من خصائص، وظّفها ليعطي سخريته صورتها الكاملة:

الثور فرّ من حظيرة البقرْ// الثور فرّ// فثارت العُجول في الحظيرةْ// تبكي فرار قائد المسيرة// وشُكّلت على الأثَرْ// محكمةٌ ومؤتمر... وفي ختام المؤتمَرْ// تقاسموا مَرْبِطهُ، وجمّدوا شعيرَهْ ...[٣]

فحظيرة البقر تُقرأ على أنها اجتماع الحكّام جميعا، وأحدهم، دون أن يحدده، يشكل الثور "قائد المسيرة". فمما وفّر السخرية في رموزه وكناياته هنا، أنها جمعت ما يفعله الإنسان (وهنا يتحدث عن قادة الشعوب العربية) من مؤتمرات واجتماعات وخروج بقرارات، واستبقى للثيران والبقر حظائرها وشعيرها، فالجامع بينهما واضح، ومقصد الشاعر المعنوي مفهوم لدى القارئ، لكن الذي نريد الإلماح إليه هنا، هو الجمع بين الإنسان وغيره، وإسباغ ما هو إنساني على غير الإنسان.

(١) برجسون، الفكاهة، ص٦.
(٢) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٤٦.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن متضمّن فكرة برجسون السابقة، أيضا، قوله: "نحن نضحك من كل شخص يوحي إلينا بفكرة شيء".[١]

يقول الماغوط في "النخّاس":

الاسم: حشرة// اللون: أصفر من الرعب// الجبين: في الوحل// مكان الإقامة: المقبرة أو سجلات الإحصاء// المهنة: نخّاس// البضاعة: رمال ذهبية وسماء زرقاء...[٢]

ويستمر في عرض بضاعته، كونه يعمل تاجرا، و"نخّاسًا" بالتحديد، إلى أن يصل إلى:

وعندي.. شعوب// شعوب هادئةٌ وساكنةٌ كالأدغال// يمكن استخدامها// في المقاهي والحروب وأزمات السير// أسرعوا أيها السادة...[٣]

فهو أولا جعل الاسم "حشرة"، ويمكننا أن نقول إنه هنا أراد الكناية عن مستوى انحطاط المواطن العربي، قياسا إلى ما ينبغي أن يكون عليه بوصفه "إنسانا"، لكنه ينزل إلى مستوى الحشرة في خضم ما يعيشه من ظلم وفقدان للحرية. ثم يمكننا أن نلحظ كيف استعمل كلمة "استخدامها" وكان الحديث عن الشعوب، وكأنها فعلا باتت أشياء، وتحولت الضمائر والأفعال اللغوية المعبّرة عنها إلى تلك التي تُستعمل لغير العاقل، وهذا مما يزيد من سخرية تعبيره، ويجعل القارئ يلتفت إلى هذا التشييء للإنسان، ليدرك مدى الألم الملتصق بالسخرية.

---

(١) برجسون، الضحك، ص٤٤.
(٢) الماغوط، الفرح ليس مهنتي، دمشق-سوريا، دار المدى، ٢٠٠٦، ص٥٣.
(٣) المصدر نفسه، ص٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن الباحثة تتفق مع رأي موريل، فليس بالضرورة أن نضحك فقط إذا واجهَنا تعبيرٌ ساخر يُسبغ صفة "شيء" على "الإنسان" أو العكس، ربما يكون ذلك شائعا في الحياة اليومية، في كثير من النكات أو الإشارات أو الأشكال التي نواجهها، فتبدو لنا أنها محاكاة للإنسان أو لصوته... أو إنسان يحاكي أشياء، لكننا ونحن نقرأ الشعر، ثمة تعبيرات ساخرة كثيرة تتجاوز هذا الشرط، ستواجهنا في النماذج التي سنقدمها، ولا حاجة للتدليل في موضع محدد لتبيان هذا الموقف الذي تتبنّاه الباحثة. ولكن لا تفوتنا الإشارة هنا، أيضا، إلى أن القراءة في شعر الماغوط ومطر تجد أنهما يستعينان كثيرا بالحيوانات، خاصة في حديثهما عن الحكّام، وفي مقابلهم الشعوب، وهذا يدخل في باب المجاز بأشكاله، من تشبيهات وكناية واستعارة... ولكن المثير للاهتمام، أن استعمالهما لهذه الرموز الحيوانية وفّر لنصوصهما مزيدا من السخرية، وهي الأكثر لفتًا لانتباه القارئ العادي، الذي يضحك من إفراط الساخر في تشبيهه للحكّام بالحيوانات، ولكننا نرى أن هذا واحد من الأشكال، ولكنه ليس حصريا، أو لا يدعونا للذهاب مع القول إن السخرية والضحك يكمنان في اتباع هذه الطريقة.

وحدد حامد الهوال شروطا أساسية، تعد سمات، في الوقت نفسه، لابد أن تتوافر في الشيء المضحك، كأن تكون "سريعة الحركة؛ واضحة التقاطيع؛ لا تبدو متراكبة أو متداخلة، ومهما يكن عمق دلالتها تظل قريبة إلى السطح، ولا يجب أن تثير العواطف الكامنة، إنما تتجه إلى العقل مباشرة، لأن مصدرها الذكاء والحس المرهف والإدراك الحاد، فلا تمس مشاعر الشفقة أو الحب أو العطف أو الحزن، وإذا مستها؛ فبرفق ومن غير تركيز، على أن الأمثل أن تبتعد عنها ما استطاعت إلى ذلك سبيلا".[1] وثمة تأكيد على عقلانية المفارقة والسخرية، فالمفارقة "لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط

(1) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العقلي وأكثرها تعقيدا، تستعمل لقتل العاطفة المفرطة، وللقضاء على المظهر الزائف، ولفضح التضخم الفكري".[١]

ولنمثّل على الصفات السابقة، نورد وصف مطر كيف تكون "الرحمة فوق القانون" بأسلوب يدعو القارئ إلى أن يركّب الفكرة، وإن كان يسهل التقاطها:

ذات يومٍ// رقص الشعب وغنّى// واحتسى بهجته حتى الثمالةْ// إذ رأى أول حالة// تنعم البلدة فيها بالعدالةْ:// زعموا أن فتًى سبّ نِعالهْ// فأحالوه إلى القاضي// ولم يُعدَم// بدعوى شتم أصحاب الجلالةْ![٢]

وعن أعمال الحكّام الصالحة، يخبر مطر في لافتة "الحاكم الصالح" عن حاكم لم يقم، منذ زمن، بأي عمل سيئ، وفي نهاية اللافتة يقول:

زرتُ مأواه البسيطَ، البارحةْ// وقرأتُ الفاتحة! [٣]

فتوسل بـ"قراءة الفاتحة" كناية عن الموت، وبذلك وضح سبب انقطاع ذلك الحاكم عن ممارسة أفعاله المعتادة.

ويلتقط الماغوط هذه السخرية الخاطفة تحت عنوان "شاخصة":

(١) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ١٥.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٣٥٧.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٣١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"الالتزام بقواعد المرور ذوق وأمان وحضارة"// أخي السائق: لا تعبر على ممر المشاة// اعبر على المشاة! [1]

فنرى كيف توافرت في الأمثلة السابقة سرعة الحركة، والوضوح، والحاجة إلى التفكير، رغم إمكانية التقاطها واستيعابها من المتلقي.

وفي لافتة "أوصاف ناقصة"، يدفع مطر القارئ إلى أن يعيد القراءة، لأنه يفاجئه في وسط حوار يجريه بين "أنا" الشاعر، وآخر عبّر عنه بصيغة الغائب:

قالَ: ما الشيءُ الذي يهوي كما تهوي القدمْ؟// قلتُ: شعبي// قال: كلا، هو جلدٌ ما به لحمٌ ودمْ...[2]

ويستمران في الحوار، والأسئلة المحيّرة، ويستمر في إجابته نفسها، وهو واثق منها، ليصل إلى:

قال: ما هذا الغباءْ؟!// إنني أعني الحذاءْ// قلتُ: ما الفرقُ؟// هما في كل ما قلتَ سواءْ! [3]

ليندهش القارئ، بعد أن ظن أن الإجابة صحيحة، وأن كلمة "شيء" باتت تنطبق على الشعب، ليعود بعد التصريح عن الإجابة لإعادة القراءة وملاحظة نقاط التشابه بينهما، وقد كان تعمّد أن يجعلها نقاطا مُضللة تشترك بينهما، وفقًا لرؤية مطر للواقع وللإنسان العربي.

وعند مؤمن المحمدي، يتسم الأسلوب الساخر بنظرته إلى القضايا الكبرى والنقائص بكافة مجالات وجودها، ويتأملها بهدوء، ويترفع عن أن ينزل إلى مستواها، وينبغي ألا يكون سيئ اللفظ بذيئا.[1]

---

(1) الماغوط، سياف الزهور، ص١٢١.
(2) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٤٢.
(3) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالأسلوب الساخر يوصف بأنه يترفع عن الشتيمة والسب المحض وأنه "ينبغي ألا يكون محتدًّا ثائرًا، وألا يكون سيئ اللفظ بذيئًا، وإلا لما كان ساخرًا؛ فالسخر هو الهدوء التام، والأدب التام، والعلو التام، على مصائب الدنيا".[٢] وإن كنا لا نتفق تمامًا مع محمد النويهي في ما ذهب إليه، فالساخر لا بد له من تمالك أعصابه والحفاظ على هدوئه حتى تنجح سخريته وتبلغ أقصى غاياتها، ولكننا نختلف معه في أن السخرية هي الهدوء التام، وإلا كيف تكون وسيلة للتنفيس عن النفس. ونتساءل: إلى أي درجة تتعالى عن مصائب الدنيا، أو تلتزم بالتأدب التام؟ وهل تؤيد الشواهد مثل هذا الرأي؟ ويرى محمد النويهي أن السخرية ردّ الإنسان على معاكسة القدر وعيوب المجتمع... فهو يتأملها بهدوء ويبصر سخافتها وتناقضها وتفاهتها، فيعلو عليها، ويتحدث بابتسامة هادئة هازئة.[٣]

ولندلل على تعالي السخرية على اليوميّ، ومصائب الحياة العادية، وابتعاده عن البذاءة في القول، نقرأ في قصيدة "واجب وطني"، كيف صور درويش، بمزجه بين السرد والوصف، حالة بطل قام بواجبه الوطني، وكيف احتفل به الجميع:

هتفوا له: يا بطل! واستعرضوه في الساحات. نطّت عليه قلوب الفتيات الواقفات على الشرفات، ورششنه بالأرُزّ والزنبق. وخاطبه الشعراء المتمردون على قافية بقافية ضرورية لتهييج اللغة... كاد أن يفقد اسمه في سيل الأوصاف. خجول كعروس في حفلة زفافها...[٤]

لكنه في اليوم التالي، تفاجأ أن كل هذه الاحتفالات خفَتَت، وكأنه لم يفعل شيئا:

---

(١) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص٢٩.
(٢) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، القاهرة-مصر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩، ص٣٣٣.
(٣) المصد نفسه، ص٣٣٣.
(٤) درويش، أثر الفراشة، ص٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجلس في جُحر العزلة. ينقّب في جسده عن آثار البطولة. ينتزع الشظايا ويجمعها في صحن تنك، ولا يتألّم... أحَسّ بالجوع. تفقّد معلّبات السردين والفول فوجدها منتهية الصلاحية. ابتسم وغمغم: "للبطولة أيضا تاريخ انتهاء صلاحية". وأدرك أنه قام بواجبه الوطني! (١)

نجد سخرية تتحدث عن نفسها في بعص توصيفاته، مثل"نطّت عليه قلوب الفتيات"، و"كاد أن يفقد اسمه من سيل الأوصاف"، وجمعه للشظايا في "صحن تنك"، وأخيرا، النهاية التي حققت سخريته من واقع هذا البطل، التي قالها على لسانه، على شكل غمغمة، وقد استحضر المعلبات المنتهية الصلاحية، ليتوسل بهذه العبارة "انتهاء الصلاحية"، لتكون مدة للبطولات، التي سرعان ما تنتهي ولا يعود لها ذكر، وهو الذي كان مقتنعا منذ البداية أنه قام بواجب وطني، لكن الناس صنعوا منه تمثالا جليديا، ما لبث أن ذاب واضمحلّ. فتهاوت البطولة في هذه العبارة التي ختم بها القصيدة، وصارت كأي شيء آخر، وهذا يمثل السخرية السوداوية المؤلمة.

ويصف أحد الباحثين السخرية بأنها "طريقة تعبيرية متطورة، توسل بها الشعراء لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والسير الفردية، والنيل منها بأسلوب يترفع عن الشتيمة والسباب المحض، ويتنزه عن القذف والإيغال في الفحش ورفث القول".(٢) ولكن مثل هذا التوصيف، وما سبق في الأسطر السابقة، من خلوّ السخرية من بذاءة القول، قد لا يجد له صدى كبيرا في الواقع، حتى ونحن نحدد نماذجنا بشعر يترفع عن الهجاء المحض، ويترفع عن الألفاظ السوقية، لا نفتقد الشتيمة، وأحيانا الفحش

(١) درويش، أثر الفراشة، ص٤٤.
(٢) التميمي، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، ص٣٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في القول. على مستوى المفردات أو الصور، ويمكننا فحص ذلك في التصوير الساخر للماغوط لحالة الخوف التي تسيطر عليه جرّاء الكتابة، في قصيدة "الوشم":

أكتبُ في الظلام// حتى لم أعدْ أميّز قلمي من أصابعي// كلما قُرع الباب أو تحرّكتْ ستارةٌ// سترتُ أوراقي بيدي// كبغيٍّ ساعةَ المداهمةْ [١]

وفي لافتة "ما أصعب الكلام٢" التي أهداها مطر إلى ناجي العلي، وكانت تظهر عليه الحُرقة لمقتله:

لو لم تعُد في العمر إلا ساعةٌ// لقضيتها بشتيمة الخلفاءِ// أنا لستُ أهجو الحاكمين وإنما// أهجو بذكر الحاكمين هجائي [٢]

وهنا لا يبدو قوله فاحشًا، وإنما ثمة سباب يوجهه للحكّام، لدرجة أن يجعل ذكرهم يُسبغ صفةَ الهجاء على هجائه، فهنا تبدو المبالغة، وهي، ولابد، إحدى سمات السخرية. لكنه في القصيدة نفسها يأتي على ذكر أوصاف، ألصقها بالحكّام، تتميمًا للأسطر السابقة، تعدّ من القول الفاحش، تكفي الإحالة إليها هنا.[٣] ونشير هنا إلى لافتة "إرادة الحياة"، وفيها أيضا وصلت به السخرية الغاضبة من الحكّام وعمالتهم لأمريكا، أن يصفهم بما توقف هو نفسه عن إكماله، واكتفى بالحاذفة (...) ويمكن للقارئ الرجوع إليها، وتقدير ما أراد أن يقول من خلال تركيب القافية.[٤] أي أننا بإزاء شعر يبلغ به الغضب لأن يتنازل عن الاحتشام أحيانا، وإن كنا بصدد أدب يملك مقومات الشعرية التي تجعله

(١) الماغوط، الفرح ليس مهنتي، ص٥٢.
(٢) مطر الأعمال الكاملة، ص٣٦٧.
(٣) ينظر مطر، الأعمال الكاملة، ص٣٦٧، ٣٦٨.
(٤) ينظر مطر، الأعمال الكاملة، ٥٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُصنّف ضمن الأدب الذي تتوفر فيه كل المقوّمات الأدبية، التي ستأتي الدراسة على تفصيلها، رغم شيوعه بين العامة، لكنه لا يُحسب على الأدب الشعبي المعروف، الذي لا يتورّع عن الخوض في مفاصل كثيرة في اليوميّ، وإن كان فاحشًا أو غير لائق بمستوى الأدب. لكن السخرية التي نتحدث عنها، ليست هي الهجاء بما فيه من سِباب وإقذاع، وهذا الفرق بينهما، وضحته الدراسة سابقًا، ضمن المفهومات المتعلقة بالسخرية. لكننا أوردنا بعض الأمثلة للقول إن هذه السخرية لا تترفع عن الشتيمة، وفيها شيء من الفحش في القول، ربما ليس بإيغال، ولكنها تقوم في أساسها على التصوير الساخر والتشبيهات المضحكة، ويزيد من هذه الصور تهكّمًا وشتيمة، الغضبُ الصارخ الذي يُنطِق أصحابها.

ولكن الجانب الذي ورد في التوصيفات السابقة يصدق على كثير من النماذج الساخرة، والتي ستستشهد بها الأطروحة في كثير من المواضع، وقد يكون هذا النموذج من درويش يمثل ذلك:

لافتة كبيرة على باب نادٍ ليليّ: نرحّب بالفلسطينيين العائدين من المعركة. الدخول مجانًا. وخمرتنا لا تُسْكر! [1]

فكما نقرأ هنا، لا نجد من بين الكلمات أو السياق الذي تصفه أي شتيمة، بل إنها ترقى إلى مستوى رفيع في الأداء الأسلوبي واللفظي، وقد خاطبت العقل، لأنها تحتاج إلى التفكير في المكونات المعنوية لها، ولكنها لامست العاطفة، وبقوة ومثّلت سخرية، قللت من شأن "العائدين من المعركة"، لتجعل منهم باحثين عن العربدة في الملاهي الليلية، وتعلل لهم، بسخرية، أن الخمرة في النادي الليلي

(1) درويش، أثر الفراشة، ص٢٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذاك لا تُسكر. وهو، وإن قدم رمزًا خياليًا، فإنما يقدّم الوجه الساخر لقيمة النضال من أجل الوطن، في زمن تحطّمت فيه القيم، فصار من العبث التغنّي بالبطولات.

لكن الباحثة لا تتفق مع الرأي القائل بأن السخرية لا تخاطب العاطفة، وإن خاطبتها؛ فتلامسها من بُعد، فكثير من الشواهد التي وردت، وسترد في الأطروحة، تخاطب الجانبين: العقل، لِما تحتاجه من تفكير وربط، والعاطفة، لِما تمثّل من شعور أصحاب السخرية بخيبات الأمل والإحباطات، التي ظهرت بقوة في سخريتهم.

ومن ضمن هذا الأسلوب الساخر الرفيع، والمفعم بالعاطفة (الممتلئة أسى وشعورًا بالخيبة، وتقاسُم الشقاء)، نقرأ ما توجّه به الماغوط إلى السياب في أحد نصوصه، وَسَمه بـ"إلى بدر شاكر السياب"، وبناه كله على صيغة الخطاب المباشر للسياب وهو في قبره:

يا زميل الحرمان والتسكّع// حزني طويل كشجر الحور// لأنني لست ممددا إلى جوارك// ولكنني قد أحلّ ضيفًا عليك// في أية لحظة...[1]

مُبديًا حزنَه وألمه من الوجود، وشعوره بالعدمية وبأن الحياة تفقد أي معنى، حتى إن بعض الباحثين ذهب في وصف الديوان بأكمله بالسوداوية وخيبة الأمل والقلق الوجودي والتوتر واللاجدوى واللامنطق والعبث والوحدة والغربة والاغتراب، إلى آخر تلك المفاهيم السوداوية التي تخيم على مناخ المجموعة، وبالطبع، فإن هذه المعاني تعكس رؤية الشاعر الخاصه للحياة.[2]

(1) الماغوط، الفرح ليس مهنتي، ص٦١.
(2) كامل: الماغوط شاعر التمرد والعبثية، موقع "أدب فن". تاريخ النشر ٢٠١١/١/١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويخاطب السياب في سخرية ملؤها المرارة، وقد رأى اتفاقا بينهما في الاغتراب والشعور بعبثية الوجود، والقيم التي كانوا يؤمنون بها في الحياة:

هل ترسم على عُلب التبغ الفارغة// أشجارًا وأنهارًا وأطفالاً سعداء// وتناديها يا وطني// ولكنْ أيّ وطنٍ هذا الذي// يجرفه الكناسون مع القمامات في آخر الليل؟// تشبّثْ بموتك أيها المغفّل// دافعْ عنه بالحجارة والأسنان والمخالب// فما الذي تريد أن تراه؟ كتبك تباع على الأرصفة// وعكازك أصبح بيد الوطن// أيها التعِس في حياته وفي موته// قبرك البطيءُ كالسلحفاة// لن يبلغ الجنة أبدًا// الجنّة للعدّائين وراكبي الدراجات [1]

هذا في مرثيته للسياب، نرى كم يسيطر عليه اليأس، ليس من موت السياب، وإنما من موت القيم، وضياع الوطن الذي طالما تغنّى به السياب، وبحث عنه في نخيله وأنهاره... فتظهر قسوة تعبير الماغوط في قوله "أيّ وطنٍ هذا الذي يجرفه الكناسون مع القمامات في آخر الليل؟"، تختفي سخرية التعبير خلف هذا العنف التعبيري عن الوطن والنقمة عليه. لكن أي وطن يصفه بذلك؟ يقول زكريا تامر في مقدمته لكتاب الماغوط "سأخون وطني": "الأوطان نوعان: أوطان مزوّرة، وأوطان حقيقية. الأوطان المزوّرة أوطان الطغاة، والأوطان الحقيقية أوطان الناس الأحرار. أوطان الطغاة لا تمنح الناس سوى القهر والذل والفاقة، ومدنها وقراها لها صفات القبور والسجون، ولذا، فإن الولاء لأوطان الطغاة خيانة للإنسان، بينما عصيانها والتمرد عليها إخلاص للإنسان وحقه في حياة آمنة..."[2] ومثل نظرة الأديب الكبير زكريا تامر إلى الوطن، وما يعنيه للماغوط، نظر الماغوط، من قبل، إلى وطن السياب،

(1) الماغوط، الفرح ليس مهنتي، ص٦٢، ٦٣.
(2) الماغوط، محمد، سأخون وطني: هذيان في الرعب والحرية، دمشق-سوريا، دار المدى، ط٥، ٢٠٠٦، (المقدمة بقلم زكريا تامر)، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورأى فيه الخيانة عينها له، وإن كانوا جميعا وضعوا الوطن العربي كله في بوتقة واحدة وعبروا عن عزلاتهم جميعا عما يحصل فيه، بل صاروا يتغنون بإخفاقاته وهزائمه، على ما سنجد في الدراسة لاحقًا.

وختم الماغوط مرثيته للسياب بذكر الجنة وأصحابها، وبشّره بأنه لا مكان له فيها، فهي للعدّائين، وتتضح هنا لهجته الساخرة من مفاهيم الطغاة، وظنِّهم أنهم يمتلكون خزائن السماوات الأرض، حتى الجنة، هم أولى الناس بها! وهذا يجعلنا نربط الحديث بقول درويش على لسان الدكتاتور:

سأبني لكم جنة فوق أرضي.. كلوا ما تشاءون من طيباتي [1]

ساخرًا، هو الآخر، من معتقدات الدكتاتور بأنه يملك الجنة ويمنحها من يشاء من عباده "الصالحين". وبذلك، يكون السياب وراثيه (الماغوط) من الخارجين عن "العباد الصالحين" الذين يستحقون الجنة، فتظل حكرا لهم ولأتباعهم.

نختم حديثنا عن تبيان المفهوم وسماته بقول الماغوط: "الكاتب الأصيل هو الذي يخرج بالقارئ، وبنفسه، من جزئيات الحياة اليومية العادية، ودهاليزها، إلى أفق القضايا الكبرى، كالحرية والعدالة والاحتلال والظلم والقهر...".[2] وربما قصد من كلامه هذا الحديث عن مسيرة الشاعر بأكملها، وقد يقصد أن الشاعر يلملم من القضايا الصغيرة ما يوصله إلى قصده السامي، وهذه ملاحظة تنطبق على كثير من الأمثلة الشعرية الساخرة فيما سبق أن أوردنا. ونذكر هنا نموذجا من مجموعة "حالة حصار"، لنرى كيف وظف درويش السخرية في وصف حالة الحصار التي فُرضت على الشعب

([1]) درويش، الخطب، ص١٣.

([2]) جابر: يحيى، مونولج محمد الماغوط، مجلة الناقد، العدد ٣٦، حزيران، ١٩٩١. ص٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفلسطيني ورئيسه الراحل ياسر عرفات عام ٢٠٠٢.[*] وكيف بدت سخريته من حالة الحصار هذه، مثلا، في المقطع الآتي، الذي يصور الشعب المحاصر في حالة من الفراغ؛ يبحث عن التسلية:

نجدُ الوقت للتسليةْ:// نلعبُ النرْدَ، أو نتصفّحُ أخبارَنا// في جرائد أمسِ الجريحِ// ونقرأُ زاوية الحظّ: في عامِ// ألفَين واثنين تبتسمُ الكاميرا// لمواليدِ بُرج الحصار [١]

فجعل الشعب المحاصَر يبحث عن تسلية يضيع فيها وقته، فيلعب النرد، ويتصفّح الجرائد، ويقرأ الحظ والأبراج، وبنى مفارقة تقوم على أن مواليد هذا العام لهم حظ وافر، وأطلق عليه "برج الحصار"، لأن كل شيء اتخذ صفة الحصار في داخله.

ثم نقرأ تصعيدا في نبرته، فيوجه درويش لفت انتباه إلى قاتل، فيما لو تأمل وجه ضحيته لكان تذكر وجه أمّه في غرفة الغاز وتحرر من منطق القتل والبندقية، لأن هذه الطريقة لا تُستعاد بها الهوية.[٢] ثم انتقل بعد خطاب هذا القاتل إلى:

[إلى قاتل آخر]: لو تركتَ الجنينَ// ثلاثين يومًا، إذًا لتغيّرت الاحتمالاتُ:// قد ينتهي الاحتلالُ ولا يتذكّر ذاك// الرضيعُ زمان الحصار،// فيكبر طفلاً مُعافى، ويصبح شابًّا// ويدرُسُ في معهدٍ واحد معَ إحدى بناتكَ// تاريخَ آسيا القديمَ// وقد يقعان معًا في شِباك الغرامِ// وقد يُنجبان ابنةً [وتكونُ يهوديّةً

(*) وقد حدد في بداية الديوان تاريخ كتابة مجموعة حالة حصار في ٢٠٠٢. فاستدعاه حدث الحصار لأنْ يعبّر عنه في مجموعة خاصة.

(١) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة١، (ديوان حالة حصار)، ص١٨٧.

(٢) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة١، (ديوان حالة حصار)، ص١٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالولادةِ]// ماذا فعلتَ إذًا؟// صارت ابنتُكَ الآن أرملةً// والحفيدةُ صارت يتيمةْ؟// فماذا فعلتَ بأُسرتكَ الشاردةْ؟// وكيف أصبتَ ثلاثَ حمائمَ بالطلقة الواحدةْ؟ [1]

فيصعّد خطابه للقاتل بلغة فيها كثير من السخرية من منطق البندقية الذي يؤمن به، بأن بنى له عالما خياليا ، وضع فيه كل الاحتمالات ليوبّخه على جعل ابنته (المستقبلية) أرملة، وتيتيم حفيدته. فكل الخطاب مع القاتل كان مثيرًا للسخرية ويقوم على عالم السرد والاحتمالات الغريبة، فقال له أخيرا (موبّخًا): "فماذا فعلت بأسرتك الشاردة؟" ويبدو أنه يقصد إلصاق صفة "التشرّد" بهذا القاتل الذي جاء يبحث عن هويته بمنطق البندقية. والمفارقة، أيضا، تبرز في تأسيسه لمبدأ "الحياة" والحب والميلاد، في مقابل الموت والقتل الذي انتهجه القاتل.

* * *

هكذا تتجلى السخرية في قراءتنا لما سبق من نصوص شعرية، وهذا ما استطعنا أن نرصد لها من محددات مفهومية، ومفاهيم تتقاطع معها، وبعض السمات العامة التي وجدناها في نماذج الشعراء الثلاثة.

(1) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة١، (ديوان حالة حصار)، ص١٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: شعرية السخرية

_ تمهيد.

أولًا _ مفهوم الشعرية.

ثانيًا _ العلاقة بين الشعرية والسخرية.

ثالثًا _ مسألة الوضوح والغموض واستعمال الرمز.

رابعًا _ خصائص شعرية في الشعر الساخر ١_ التكثيف.

٢- المفاجأة، وكسر أفق التوقع.

٣_ العتبات.

٤_ الحوار والسرد.

خامسًا _ شعرية التناص، والمحاكاة الساخرة _ التناص الديني.

_ التناص الأدبي.

_ المرجعية التاريخية، والأمثال.

سادسًا _ السخرية وجوانب من البلاغة _ مفاهيم بلاغية مرتبطة بالسخرية.

_ الإنشائية والخبرية.

_ الصورة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

_ تمهيد

سبق الوقوف على مصطلح المفارقة، المرتبط ارتباطا وثيقا بالسخرية. وهو الذي يعني، في أحد جوانبه عنصر مفاجأة القارئ وإدهاشه، ومن جانب آخر، عدّت الدراسة المفارقة إحدى تقانات تحقيق السخرية، في أحد تجلياتها السياقية. من هنا، جاء البحث في شعرية السخرية، ومدى توافرها في الشعر العربي المعاصر، بوصفها، أيضا، إحدى القضايا التي شغلت، ولا تزال تشغل بال النقاد في دراستهم الأدب. لذلك، سينصب البحث في هذا الجزء على عناصر الشعرية المتحققة في شعر السخرية، الذي نحن بصدد رصد تجلياتها.

أما مؤمن المحمدي، فيرى في تقديمه لأعمال مطر أننا "نحن العرب لا نعطي الكتابة الساخرة قدرها، وعادة ما يُنظر للشاعر الساخر باعتباره "خفيفا" يصلح لسرد النكت، ومن ثم، فإن الكتّاب الساخرين لهم سقف من النجاح والتقدير رغم أن العالم يقدّر هذا النوع من الكتابة".[1] وهناك كثير من أدباء العالم الذين كُرّم بعضهم بجوائز عالمية مرموقة عن أعمال ساخرة، ومنهم الإيرلندي برنارد شو، والفرنسيان موليير وأناتول فرانس، والإسباني سيرفانتيس، وغيرهم. لكننا لا نجد صدى واسعًا في الساحة الأدبية العربية لتقييم اللون الساخر من الأدب. فما الأسباب التي تقف وراء ذلك؟ أهناك نقص في شعرية هذا الأدب؟ أم أننا بإزاء أسباب خارجة عن إطار كينونة تشكله؟

إن مسعى هذا الفصل يتوخّى تبيُّن مدى تحقق الشعرية في الشعر الساخر، ومن ثم، الحكم عليه، إن كان يستحق أن يتبوأ مكانًا أعلى مما هو عليه حتى الآن، وإن كان يجدر به أن يبحث لنفسه

(1) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص٢٠،٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن مكان، غير الصحف ووسائل التواصل الاجتماعي، وانفتاح العوالم الرقمية التي انتشرت مؤخرا بكثرة، وجعلته أسلوبها جماهيريا شعبيا أكثر مما هو أدب النخبة، فهل يجدر بها ذلك؟

أشار خالد القشطيني إلى فكرة مهمة، وهي ارتباط السخرية بألوان البديع، لتركيز هذا اللون على عنصر اللغة والكلمة، وهذا النوع من الظرف والتلاعب بالألفاظ واللغة ازدهر أكثر ما ازدهر في عصور انحطاط الأدب العربي،[١] وهذا قد يضعنا أمام سبب تلك النظرة الدونيّة إلى شعرية السخرية في الأدب المعاصر، مما جعل تصنيف السخرية بين الشعر يتخذ نظرة مختلفة في الشعريات الحديثة. لكننا نملك كثيرا من الأسباب، ومما يتعلق بالشعرية نفسها، أيضا، يجعل من السخرية تأخذ موقعها الحقيقي في الشعرية العربية.

وقدم ميرزا الخويلدي تفسيرا لتراجع الأدب الساخر بوصفه لونا مميزا في الأدب، عن طريق ربطه بانتشار فن الكاريكاتور؛ إذ صارت اللوحة تعبر بخطوطها وألوانها عن تلك الوظيفة، وتقهقر الأدب الساخر جراءها.[٢] وقدم رأيا للناقد والشاعر محمد الصفراني الذي كان من رأيه أن الأدب الساخر لم يعد له مكان بارز في الإبداعات الأدبية بشكل عام، وعلل ذلك بتعقد طبيعة العلاقات بين الأشياء![٣] ولكنه لم يوضح ذلك السبب، وكيف يؤدي تعقيد العلاقات إلى تراجع السخرية في الأدب؟ لكنه أضاف بأن تقنية السخرية ما زالت موجودة في الشعر والقصة والرواية، لكشف تناقضات الواقع المعيش وإشكالاته التي أفرزتها متطلبات المستجدات المتلاحقة، من خلال المفارقة التي تقوم عليها.[٤]

---

(١) القشطيني، سجل الفكاهة العربية، ص١٠٨.

(٢) الخويلدي: ميرزا، لماذا اختفى الأدب الساخر من المشهد الثقافي؟ موقع جريدة الشرق الأوسط، تاريخ النشر ٩ مايو، ٢٠١٤. http://aawsat.com/home/article/93346

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يبدو رأي الصفراني متناقضا، لكنه أراد أن يقول إن الأدب الساخر تراجع من حيث وجوده أدبا مستقلا قائما بذاته، لكنه أكد أن المفارقة تعكس روح السخرية المتحققة في الأدب ويتوسل بها الأدباء لكشف تناقض واقعهم، وقام الأدب بامتصاص هذه الروح، دون أن يقصدها لذاتها. لكنه لا يُرجع أسباب تراجع الأدب الساخر إلى عوامل داخلية، تتعلق بشعريته، بل تحدث عن أسباب خارجية، منها؛ تقدّم فن الكاريكاتور ورواجه عبر الوسائل المختلفة، ولكن هذا لا يعني، بالضرورة، تراجع الأدب الساخر، فثقافة الصورة وإن أخذت تحل مكان الكلمة، إلا أن هذا لا ينطبق على الأدب الساخر فحسب، وإنما على ألوان الأدب كلها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يحتفظ الأدب الساخر برصيد وافر من شعبيته بين جماهير القرّاء إلى حد كبير، فهو لم يتراجع إلى تلك الدرجة التي تستوقفنا لنبحث عن أسباب داخلية تدخل في تكوين الأدب الساخر لنعلل، فالسبب بعيد كل البعد عن شعرية السخرية، فهي متوفرة في الشعر الساخر، وسنلقي الضوء على جوانب منها مهمة في هذا الفصل.

أولًا _ مفهوم الشعرية

لابد لنا، أولا، من تحديد مكونات الشعرية وشروط توافرها في العمل الأدبي بعمومه، للكشف عن مدى توافرها في الشعر الساخر، ولابد من الوقوف على مفهوم الشعرية وأهم ما قيل في ذلك.

نجد في النقد الحديث أن كلمة "Poetic" اتخذت عدة أشكال بين ترجمة وتعريب لها: فعُرّبت بـ : "بويطيقا"، و"بويتيك". وتُرجمت إلى: "الشاعرية"، و"الإنشائية"، و"نظرية الشعر"، و"فن الشعر"، و"فن النظم"، و"الفن الإبداعي"، و"علم الأدب"، و"الشعرية". وهذه الأخيرة تبناها كثير من المهتمين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بقضاياها.[١] ولابد من الإشارة، هنا، إلى أن هذا التعدد في الترجمات يساهم في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، وإن كان قد تم الإجماع، إلى حد بعيد، فيما يتعلق بمصطلح الشعرية.

لقد أكسبت الدراساتُ اللسانية الشعريةَ شرعيتها في القراءات الأدبية، لاسيما التحليل البنيوي والأسلوبي للنصوص، من حيث تركيبتها ودلالتها،[٢] أي أننا أمام ما ينظر في بنية النص (من الداخل)، بشكل رئيس، رغم ما هنالك من آراء حول ما يمكن أن يدور "حول" بنية النص ولغته. ولا يفوتنا أن الشكلانيين الروس هم أول المهتمين بقضايا الشعرية ومحدداتها.

لقد انطلقت الشعرية، أساسًا، من بنى النص اللغوية، فاهتمت بـ"الدّالّ" خاصة، ومن هنا راحت تبحث عما يملكه المبدع من وسائل يمكنه أن يبثها في نصه، فيمكنه أن يستخدم كل ما من شأنه أن يخلق انزياحًا عن المألوف، وخرقًا للعاديّ المكرور. وكذلك من خلال الصوت، والألفاظ، والإيقاع، والصورة، والظواهر البلاغية وعناصر الدهشة ... إذ إن هذه البنى التي تنطلق من اللغة، تشمل كل بنى الخطاب الشعري.[٣] وهذا فعلا ما يمكن الإمساك به وتوصيفه، وما عداه يظل تبعا للرؤية، وخارجا عن نطاق التحديد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت-لبنان، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص١٤-١٧.

(٢) مصابيح: محمد، الشعرية من منظور غربي حداثي، منشور في الموقع الإلكتروني:
http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/4007---v15-4007.html

(٣) الحسين، أحمد جاسم، الشعرية: قراءة في تجربة ابن المعتز، الأوائل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠. ص١٥٩، ١٦٠. ونضيف هنا: الخطاب الأدبي بعمومه، شعرا ونثرا.

ويقدم الباحث يوسف وغليسي تعريفا للشعرية بأنها: "علم عام، موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية".[١] وهذا التعريف يُدخل الشعرية في عالم الأدب بكليته، وهذه الفكرة كثيرا ما نراها تلوح في أفق فكر النقاد الغربيين، وهم يقدمون وصفهم للشعرية.

وبنظرة في قولٍ لأرسطو: "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش"،[٢] نتبيّن أنّ الشعرية لها مقومات تنظر فيها، والوزن ليس إلا جزءًا منها، فالشعرية ليست هي الشعر، وإنما هي ما يجعل من الشعر شعرا، فالشعر دائرة صغرى، تندرج ضمن دائرة كبرى.

لقد تبلور مفهوم الشعرية، حديثا، عند عدد من النقاد الذين اضطلعوا بتوصيفها وتحديد مقوماتها، كرائد المدرسة الشكلانية ياكبسون، وتوطوروف، وجان كوهين، ومن تأثر بهم من النقاد الحداثيين العرب كأدونيس وكمال أبو ديب.[٣]

ولا يُنظر للشعرية عند كثير من النقاد المحدثين، على أنها صفة للشعر وحده، حتى إنّ طودوروف يراها متحققة في النثر، إذ أورد ما قاله فاليري عنها: "يبدو لنا اسم شعرية ينطبق عليه [النثر] إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسمًا لكل ما له صلة بإبداع كُتُبٍ أو تأليفِها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهرَ والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من

---

(١) وغليسي: يوسف، تحولات "الشعرية" في الثقافة النقدية العربية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٧، العدد٣، ٢٠٠٩.

(٢) ناظم، مفاهيم الشعرية، ص١٢.

(٣) مصابيح، الشعرية من منظور غربي حداثي، منشور في الموقع الإلكتروني:
http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/4007---v15-4007.html

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"،[١] وهذا يعني أنه لا يحصرها ضمن نطاق "تقنيات" تأليف الأدب فحسب، وإنما تشمل لب العمل الإبداعي، أي أنها ليست صفة شكلية، وإنما هي "مضمون" الأدب، أو هي ما يقوله الأدب، فضلا عن كيفية هذا القول، وفقًا لما يُفهم من كلامه.

وتعلقت كلمة "الشعرية" عند طودوروف، بناء على ذلك، بالأدب بأكمله "سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية".[٢] وقد لا نذهب بعيدًا إذا ما طابقنا هذا الرأي، برأي الجرجاني، إذ صرّح بأنه "ليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كل كلام خيرا من كلام"،[٣] أي أنه ليس للوزن مدخل في ذلك، أو أن النظر لا يكون موجها بالدرجة الأولى إلى تحقق الوزن، فقد يتحقق الوزن في كلام غير شعري، وقد يخلو الكلام من الوزن، ويدخل في الشعرية من أوسع أبوابها.

وعرّف كوهن الشعرية بأنها "علمٌ موضوعُهُ الشعر".[٤] وقد بيّن تحوّلات مفهوم كلمة "شعر"، التي كانت تعني في العصور الكلاسيكية جنسًا أدبيًا، أيْ القصيدة المنظومة، ثم اتخذت معنى أوسع، لتشمل الإحساس الجمالي الخاص الناتج، عادةً، عن القصيدة، أي عن العاطفة أو الانفعال الشعري، ثم اتسعت لتشمل أنواعا من الفنون التي تثير الإحساس، ثم في موجودات الطبيعة، حتى أصبحت تحتوي شكلا خاصًّا من أشكال المعرفة، بل بُعدًا من أبعاد الوجود.[٥] أي أنه رغم ما بيّنه من أن

---

(١) طودوروف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠ ص٢٣.
(٢) طودوروف، الشعرية، ص٢٤.
(٣) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة-مصر، مكتبة الخانجي، (د.ت)، ص٤٧٤.
(٤) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء-المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦، ص٩.
(٥) المصدر نفسه، ص٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعرية تختص بالشعر، إلا أن كلامه يدل على أنه التزم بما تواضعت عليه الأعراف والدراسات في بحثها في الشعرية، وإن كانت، ووفقًا لما يبدو من فهمه لها، أوسع من أن تقتصر على الشعر، أو حتى الأدب، فحسب.

ويرى ياكبسون أن الشعرية "يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر وحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة".[1] أي أنه، أيضا، لا يجعلها متحددة بالشعر.

إلى هنا، يظهر من كل الأقوال السابقة أن الشعرية ما يجعل من الأدب أدبًا، وليس الحديث عن الشعرية يجعلها مقتصرة على الشعر، وهذا المحدد الذي تتعامل معه الدراسة الحالية في حديثها عن شعرية السخرية، ونحن، بطبيعة الحال ندرس السخرية في الشعر، فلا ندرس الشعر من حيث هو شعر، وإنما نريد تحديد مزايا الشعرية المتوافرة في السخرية، من حيث هي سخرية، في إطار وجودها الشعري. وسنتابع مجالات الشعرية عند بعض الباحثين، كي نستقصيها ونبحث فيها.

يكمن مجال الشعرية عند كمال أبو ديب ضمن أنظمة من العلاقات (العلائقية) الكلية، وليست الظاهرة المفردة. والبنية الكلية هي التي تحدد طبيعة متميزة؛ فالشعرية تنظر في شبكة العلاقات التي تنمو بين مكونات النص نتيجة لتفاعلها، في حين أنها في سياق آخر، لا تكون، هي ذاتها، تشكل

(1) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء-المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨، ص٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملامح شعرية،[١] وهي فاعلية لـ"كيمياء اللغة"، على حد تعبيره، كما هو الحال في العناصر الكيميائية التي تشكل مركبات جديدة عند تفاعلها، لا تمتلك مواصفاتها قبل التفاعل.[٢] وبآلية مشابهة، ثمة عناصر ما قبل_نصية تدخل في مفهوم الشعرية، ولكنها عصية على التحديد والضبط، ولا تتجلى بطريقة قابلة للدراسة في النص الشعري المتحقق، والمادة الوحيدة القابلة للتحليل التي يطرحها النص الشعري هي لغته.[٣] أيْ أنّ أبو ديب يطمح إلى تلمّس الشعرية في تكوينها البنيوي وتحققها اللغوي في إطار البنية الكلية.

ومن الجدير ذكره أن ما بيّنه أبو ديب من وجهة نظر، ترى أنّ الشعرية تؤدي إحدى وظائف الفجوة، أو مسافة التوتر، هو الذي يشكل موضع التمايز عن التجربة أو الرؤية العادية اليومية.[٤] ومفهوم الفجوة عنده: "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للّغة... في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي علاقات تُقدَّم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية... لكنها علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات، هي، تحديدا، لامتجانسة، لكنها في السياق الذي تُقدم فيه تُطرح في صيغة المتجانس".[٥] هذا يعني أنّ أبو ديب يبحث عنها، على اتساع مفهومها، ولا يعنيه البحث عن التجانس وما هو طبيعي ليحكم على الكلام بأنه شعري، "وهكذا تمتلك الفجوة : مسافة التوتر قدرة الانتقال من مستوى إلى آخر؛ فهي، أحيانا، فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع، أو ما يسميه لوسيان جولدمان بـ"رؤية العالم"، وأحيانا، فضاء

(١) أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت-لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧، ص١٣.
(٢) المصدر نفسه، ص١٤.
(٣) المصدر نفسه، ص١٤.
(٤) المصدر نفسه، ص٢٠.
(٥) المصدر نفسه، ص٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للمكونات اللغوية في النص، وفي الوقت نفسه، قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ".[١] ويمكن تطوير الفجوة لتشمل سياق الموقف والثقافة والتصور والرؤيا،[٢] فهي واسعة عنده، تهيمن على أطراف العملية الإبداعية كلها.

إن الخرق الذي يولّد الفجوة قد يحصل على مستويات عدة في العمل الأدبي؛ فقد تتحقق في التركيب النحوي، أو الصورة الشعرية، أو المستوى التصوري، أو المستوى الأسطوري.[٣]

وعلى مستوى المجاز، وشروط تحققه بين العناصر المتشابهة والمتآلفة، يرى أبو ديب أن التضاد هو المنبع الرئيس للفجوة: مسافة التوتر، ومن ثمّ، الشعرية؛ بمعنى أن "المشابهة الأبهى هي تلك التي تُكتشف بين مُختلِفات، وأن التشابه المطلق يعدم التشبيه أو الاستعارة أو الرمز، ويمنع تدفق الشعرية"،[٤] ذاهبًا في ذلك مذهبَ كولردج، ومن قبله أرسطو والجرجاني. فكلما اتسعت الفجوة، كانت الصورة أعمق فيضًا بالشعرية.

أجْملَ أبو ديب مواطن تحقق الشعرية، ولكنه وسّع دائرتها، إذ رأى أن "الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم؛ الطبيعة وآلهتها؛ المجتمع وصراعاته؛ الحضارة وسمومها وعظمتها؛ الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع ...".[٥] وهذه النظرة "المطاطية" في تحديد الشعرية، أدت بالغانمي إلى تسجيل ملاحظته حول اتساعها لدى أبو ديب لتشمل كل بنية التضاد، ومن ثم، فإنها ستتضخم بشكل مفرط،

(١) الغانمي: سعيد، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي، مجلة نزوى، العدد٣، ٢٠٠٩.
(٢) أبو ديب، في الشعرية، ص٢٢.
(٣) المصدر نفسه، ص٣٠.
(٤) المصدر نفسه، ص٤٦.
(٥) المصدر نفسه، ص١٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحيث تصبح الفجوة: مسافة التوتر بنية ميتافيزيقية متعالية، يصعب تحديدها ومراقبتها واكتناهها، وهذا يخالف ما كان يريد أبو ديب الوصول إليه، حينما حدد أنه يسعى إلى الإمسالك بمحددات الشعرية من خلال البنى النصية اللاميتافيزيقية.[١] ولكننا سنبحث تاليًا، عن الروابط بين الشعرية، والفجوة: مسافة التوتر، التي حددها أبو ديب عنصرا مهما في الشعرية، وبين السخرية.

ثانيًا _ العلاقة بين الشعرية والسخرية

إننا إذ نورد بعض الآراء التي قدمها النقاد، حول الشعرية، نريد أن نقدم كيف تُفهم الشعرية عموما، وبعوامل تحققها. وهذا ما استوقفنا في الحديث عن السخرية والمفارقة، وكيفية تحققهما. وننقل، هنا، رأي برجسون حول الضحك، وشروط الحصول على أثر ضاحك، فهو يرى أننا "نحصل على أثر مضحك بنقل التعبير الطبيعي لفكرة ما إلى مستوى آخر".[٢] لأننا نعرف التعبير الأول (الطبيعي)، وإنما ينصب الإبداع الهزلي على التعبير الثاني. ولتوضيح رأي برجسون هذا الذي قد يُظن أنه يتحدث عن الأصل في الأدب إجمالا، فنحن، أيضا، لا نستمتع بالأدب إذا قرأنا لغة مباشرة. لكن برجسون قصد الحديث عن المواقف المتشابهة، لا سيما في الملهاة، على اعتبار أننا نعلم الموقف الأصلي وما قيل فيه، ويكون التركيز على ما قيل في التعبير الثاني، وهو ما يحقق الهزل.[٣] فالمسألة تتصل بالشعرية بسبب، من ناحية أن الأثر الساخر يتحقق عبر التعبير "غير العادي" عن الحدث، وهذا الشرط نفسه يشترطه من تحدثوا عن الشعرية، لكن، تظل للسخرية خصوصيتها من حيث إن التعبير

(١) الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي، مجلة نزوى، العدد٣، ٢٠٠٩.
(٢) برجسون، الضحك، ص٨٣.
(٣) ينظر برجسون، الضحك، ٨٢، ٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير المألوف الذي يصل إليه الساخر هو تعبير متصل بالضحك إلى حد ما، بشكل خاص، والشعرية أوسع من ذلك.

وإذا نظرنا في توصيف ناصر شبانة للمفارقة، نجد أنها تتقاطع مع مفهوم الشعرية إلى حد كبير، فهي "انحراف لغوي، يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوِغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات".[١] وهذا هو مقصود معظم من عرّفوا الشعرية وحددوا مواصفاتها.

وهناك رأي لا ينظر إلى السخرية أبعد مما تعبر عنه في لحظتها، ويرى أنها لا تتجاوز موقفها الذي قيلت فيه، وأنها تكاد "تفقد قيمتها الفنية —على الرغم من لذتها الآنية— إذا انقضت ملامح الظرف التي تفتّحت فيه، وجاءت مناسبة له في حينه. وعليه، فإن لغة الأدب الساخر تصل في بعض الأحيان إلى تخوم لغة العلم التي لا تحيل على ذاتها، بل تحيل على الموضوع الذي تبتغي إيصاله، فنحن نحدق بالمعنى ونتأمله مليًّا لنفهم المعلومة العلمية، ولا نأبه كثيرا بأسلوب الصياغة الذي ترد فيه، وكذا الأمر في حالة الأدب الساخر الذي نجد أننا نمتلئ بمعناه وننسى الألفاظ التي حملته إلينا، إن لم يكن المعنى كامنا في التركيب في ذاته بوصفه موطن النادرة أو النكتة كما يقولون".[٢] وهذا الرأي يحمل على اطّراح شعرية السخرية؛ إذ أفقدها ديمومتها، وجعلها فكرة تحتاج إلى التأمل، وأبعدَها عن الأدبية لتقترب من العلمية. لكن الشعر الذي بين أيدينا يُثبت عكس ذلك، ويَثْبُت أمام الأيام محتفظًا بمزاياه وشعريته، ويتجاوز الآنية التي وردت في الرأي السابق.

[١] شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، بيروت-لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٦.

(٢) مقابلة، "الأدب الساخر"، مجلة أفكار، ص ١٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن، على الرغم من أن المفارقة تعدّ لغة العقل والفطنة، وأنها عمل فكري، كما سبق، إلا أن "المتتبع للمفارقة وأنماطها البلاغية في الآثار الشعرية العظيمة، يجدها أنها لغته الحتمية وسلاح الشعراء الكبار في سجل الشعرية الكونية. فهي التي تحقق أعلى درجات التوتر في القصيدة، وبها نبلغ الحقيقة ونصل إلى لذة النص ودهشته. لذا يقول الناقد كلينسثا بروكس "إن الحقيقة التي يسعى الشاعر إلى كشفها لا تأتي إلا عبر أسلوب المفارقة".[١] فالمفارقة في الشعر تتجاوز الفطنة وشدة الانتباه، إلى خلق التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد، الذي لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة في السياق، بل عبر خلق الإمكانيات البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية.[٢] وهذا ما يؤكد العلاقة بين الشعرية والمفارقة، وكنا قد أسلفنا القول بأن المفارقة ركيزة أساسية تقوم عليها السخرية في كثير من تحققاتها.

ولندلل على ما نذهب إليه، نقرأ أبيات درويش في المقطع الثاني عشر من قصيدة "مزامير":

إني أحتفل اليوم// بمرور يوم على اليوم السابق// وأحتفل غدًا// بمرور يومين على الأمس// وأشرب نخب الأمس// ذكرى اليوم القادم// وهكذا.. أوصل حياتي// عندما سقطتُ عن ظهر حصاني الجامح// وانكسرت ذراعي// أوجعتني إصبعي التي جرحت// قبل ألف سنة!// وعندما أحييت ذكرى الأربعين لمدينة عكا// أجهشت في البكاء على غرناطة// وعندما التفّ حبل المشنقة حول عنقي// كرهت أعدائي كثيرًا// لأنهم سرقوا ربطة عنقي! [٣]

(١) أسامة جاب الله. "جماليات المفارقة النصية".
(٢) ينظر، أسامة جاب الله. "جماليات المفارقة النصية".
(٣) درويش، ديوان محمود درويش، (ديوان أحبك أو لا أحبك)، ص٣٩٦، ٣٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الموقف الساخر حين يُحكَم بناؤه، يثبت نفسه، من غير أن تحكمه تقلبات الزمان والمكان، فهو، وإن ارتبط بالحديث، أحيانا، عن مواقف بعينها، إلا أنه غالبا ما يوسع تعبيره ولا يضيّقه في تلك المناسبات، ولا يصنع من شخصيات المسخور منهم أبطالا، حتى لا يخلّدهم، ولا يفنى بفنائهم، وهذا ما صنعه شعراؤنا في معظم شعرهم الساخر؛ ينقلون لنا مشاعرهم الساخرة والحزينة، ويُظهرون الآخر، بغض النظر عن شخصه، وتحديد هويته، بأبشع الصور. وهذا ما صنعه السطر الأخير في النموذج السابق من قصيدة درويش، فقد نقّل القارئ بين هزائم متعددة، انعكست عليه بالبكاء والحزن، وفي النهاية، حقق الدهشة المثيرة للسخرية من خلال مسوّغه لكره عدوّه، إذ سرقوا ربطة عنقه، مع أنهم أعدموه، لكن سرقة ربطة عنقه هي سبب كرهه لهم!

وقد أكد القشطيني على أن "المفارقة ما بين الفكرة والواقع، وبين الطبيعي المنسجم والناشز المتنافر، وما بين منشئ وآخر، إنما تقترن بفكرة المفاجأة أو الدهشة".[1] وهذه الفكرة نفسها التي أكد عليها أبو ديب في حديثه عن الفجوة: مسافة التوتر، فهي خلْق تلك الدهشة لدى المتلقي، وكسر توقعاته.

إن الشعرية مفهوم واسع، لا يمكن حصره في الأدب، فالباحث في الأدب، على اختلاف أجناسه، سيجد من المزايا ما يؤهل هذا النص أو ذاك، من أن يجد لنفسه مكانا يجعله يتصف بالشعرية، فمثلا، قدم ..... رأيًا حول شعرية "القبح" في شعر الماغوط، من خلال ما يمكن للقارئ أن يقرأ من مفردات لم يعتد الأدب على دخولها ضمن بنياته النصية، "فامتلأت قصائده بمفردات الملاريا والذباب والسعال وأعقاب السجائر والسرطان والدود والجثث...، وقد استطاع الماغوط بشاعريته

(1) القشطيني، السخرية السياسية العربية، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتوهجة أن يجعل منها ألفاظا تتلألأ في بنية القصيدة، للتعبير عن المناخ الشعري في السياق".[١] ومثل هذه الأمثلة، وذكر الحيوانات والحشرات و"اليومي" من الألفاظ، نجدها عند درويش ومطر، ولكنها لا تقلل من قيمة شعرية نصوصهم، وإنما تُجلّيها.

ثالثًا _ مسألة الوضوح والغموض واستعمال الرمز

وحول ما يقع من تصنيفات حول شعرية الشعر السياسي، الذي نحدده بوصفه الجانب الأهم في مناقشة الشعر الساخر المعاصر،[*] ومدى غموضه، وارتباط ذلك بالموضوع الذي يعالجه، أكد رجاء النقاش أن "الشاعر السياسي، إلى جانب قضيته الأساسية، لابد أن تكون له صلة قوية مع جمهور من الناس يخاطبهم ويكتب لهم، بينما نجد الشاعر الذي تشغله أمور الفكر أو الفلسفة أو الحالات النفسية المعقدة، لا يعبأ كثيرا بالجمهور الكبير، وقد لا يحزنه أو يؤذيه أن يرى جمهور شعره قليلا محدودا، بل ربما وجد في الجمهور المحدود ميزة وقيمة؛ فهو شاعر صفوة ونخبة وأقلية ذات فكر رفيع وثقافة عالية".[٢] وهذه المزايا لا تعد من سمات ماهية الفن، بل تأتيها من الظروف الخارجية، لذلك، أشار النقاش صراحة إلى خاصية الوضوح التي يتسم بها هذا الشعر المتّجه نحو السياسة

(١) الموسى، خليل، قراءات نصية في الشعر المعاصر العربي في سورية، دمشق-سوريا، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢، ص١٥٧.
(*) سيأتي تفصيل ذلك عند الحديث عن دوافع السخرية وأغراضها.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة، من كلام رجاء النقاش)، ٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مخاطبا آلاف الجماهير؛[1] ساخرا أم غير ساخر، المهم في ذلك أنه يتوافر على خاصية الوضوح وعدم تعقيد الفكرة.

وعبّر مطر نفسه عن هذه الفكرة قائلا (ردًّا على تساؤل من أحد قرائه): "أصْدقك القول بأنني عندما أكتب، لا أتذكر عبقرية الشعر، وإنما ينحصر همّي في تركيب العبارة السهلة المستوفية للفكرة التي أريد إيصالها بكل صدق إلى القارئ. وأنا أؤمن، في هذا السياق، بأن المفردة بذاتها لا تملك أن تكون رفيعة أو وضيعة، بل هي تكتسب صفتها من خلال اتحادها بمجموع مفردات العبارة".[2] وإدراكه هذا لعدم النظر إلى المفردات خارج بنائها، الذي ظهر في شعره، وأظهر براعة في أدائه وبنائه، يرتبط بما سبق من حديث عن شعرية المفردات ضمن سياقاتها، التي قدمها أبو ديب، فلا ضير أن تكون المفردات، إن فصلناها عن سياقاتها لا تحمل أي صفة شعرية، لكنها تصبح كذلك داخل النسيج الشعري وصوره الساخرة، وتلاعباته الذكية باللغة وتطويعها، لتصل رسالته بكامل شعريتها وكثافتها، لكن، بأسلوب ساخر.

ويصف مطر قصيدته، بشكل عام، بقوله إنها ""لافتة" تحمل صوت التمرد، وتحدد موقفها السياسي بغير مواربة، وهي بذلك عمل إنساني يصطبغ بالضجة والثبات على المبدأ، وعليه، فإنني لا أهتم بصورة هذه المظاهرة، وكيف تبدو، بقدر اهتمامي بجدية الأثر الذي تتركه، والنتائج التي تحققها".[3] ونجد إشارته إلى "جدية" الأثر، فسخريته هدفها إحداث الأثر، وليس الاستهزاء والتهكم، إلى جانب عدم اهتمامه بتعقيد الصورة وغموضها، لأنه يريد التأثير في الجماهير.

(1) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة، من كلام رجاء النقاش)، ٧٦.
(2) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص١٠٣، ١٠٤.
(3) المصدر نفسه، ص١١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووصف حاتم الصكر غربة الماغوط عن جماعة شعر، التي انضم إليها في فترة مبكرة من نشاطه الإبداعيّ، وانفصل عنها لعدة أسباب، منها ما يعد سمة بارزة في أسلوب الماغوط، وهي "كتابته لنص شعري مختلف معتمد على البساطة والوضوح واللغة الأليفة"،[١] وهذه سمة بارزة، حقيقةً، اتفق عليها غير باحث ممن درسوا شعره، فإن أضفنا إلى هذه السمة، الطابع الساخر الذي يسم معظم أعماله، وشهرته في هذا المجال، فقد تكون إحدى هاتين السمتين قد ساهمت في بلورة الأخرى، أو قد نتلمس ما يجمع بينهما، خاصة إن وجدنا أمثلة أخرى، تدعم ما نذهب إليه، من خلال شعره، ومن شعر آخرين.

ولكن في المقابل، يرى كيركجورد أن "المتهكم يحصل على لذة عندما لا يتم فهمه، أكبر من تلك التي يحصل عليها عندما يتم فهمه، وكأنه فهْم يقيد حريته في التهكم أو يقلل منها".[٢] ولكنه، أيضا، يريد أن يُفهم، ويريد أن يتم تفاعل المتلقي معه، وأن يترك فيه أثرا، إما من خلال ارتباكه حينما لا يفهم مقصده، وإما من خلال مشاركته الخاصة عندما ينجح أخيرا في فهمه.[٣] وحينها، تتحصل اللذة للمتهكم. "فالسخرية برزت كأداة حادة لشحذ الوعي، والهزء من السلطة، وتعرية حيل المجتمع وألاعيبه. وبهذه الخاصية، تقترب السخرية كثيرا من الغموض، حيث تتقلص الوظيفة المرجعية للغة".[٤] وقد نجد الساخر، لا سيما في المجال السياسي، يستعمل أساليب معينة، مثل القناع الذي استعمله ابن المقفع، مثلا، للسخرية من السلطة، أو مثل ما نقرأ من أساليب بلاغية، ستأتي الدراسة عليها لاحقا، كتجاهل

---

(١) الصكر: حاتم، عزلات الماغوط وتجسيداتها النصية. موقع الكاتب حاتم الصكر، تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١ http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=361 وهذا الأسلوب في كتابة الشعر يختلف عما رسمه أعضاء الجماعة للغتهم الشعرية.

(٢) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص ١٠٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠٤.

(٤) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العارف، أو ما يحصل في إحدى تقانات المفارقة من قول الشيء وقصد عكسه، إلخ، لكن هذا لا يجعلنا نطلق وصف الغموض على الشعر الساخر أو الأدب الساخر بالمجمل، فدلالاته اللغوية أو السياقية تجعل مقصديته واضحة، ولا تحتمل كثيرا من التأويلات، وإن احتملت، فهي لا تبتعد عما يريد صاحبها قوله، فتظل تصب في المعنى نفسه.

مثلا، لو أخذنا مثالا من الماغوط في "غضب الوالدين":

فحتى الغربان لها مآسيها ومناحاتها// إذ ماذا سيحلّ بالعالم لو عمّ السلام؟// ما هو مصيرها غير الانقراض؟ [1]

قد يقف القارئ عند كلمة "الغربان"، ويفكر في مقصده منها، وما هي مآسيها؟ ولكنه بقية الكلام يوضح بدايته، فعندما أشار إلى حلول السلام، وتأثيره عليها، إذ سيؤدي إلى انقراضها، هذا جعل مقصده من "الغربان" واضحا.

هناك من الباحثين من يرى أن السخرية تظهر في عملٍ ما بناء على مؤشر "التضاد" بين المعنى الحرفي للنص وسياقه، وكي يحقق الساخر ذلك، لابد له من أن يوفر علامات تشير إلى ذلك، وألا يعتمد بشكل كلّي على المتلقي. وفي حال توافرت العلامات وحالت دون فهم مقصدية الساخر، تُلزم المؤول بقلب المعنى الحرفي، لأن المقصود بالسخرية المعنى الضمني الجوهري للدلالة وليس الملفوظ الحرفي.[2] وهذا بحد ذاته لا يشكل غموضًا، وإنما يتطلب من المتلقي وعيًا بآليات التراكيب

(1) الماغوط، شرق عدن غرب الله، ص٢٠٣.
(2) ينظر الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص٥١، ٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبناء المفارقات، ليحصل على المعنى المقصود، ولكن، من خلال علامات يوفرها الساخر، أو أحيانا يكفي السياق لتُفهم مقصدية الساخر.

ومما يجعل السخرية تتسم بالوضوح، غير العلامات والسياق العام، اعتمادها بشكل كبير على الواقع، وتتسم بوضوح يخالطه الغموض، وهذا يجعلها تدل على وعي عميق بأبعاد الواقع، فتحاول كشف الأسباب الكامنة وراء ظواهره، بجرأة واضحة.[١] وترى الدراسة أن مثل هذا الرأي يقف في المنتصف، ويقترب كثيرًا من وصف حالة الوضوح والغموض التي نجدها في قراءتنا للشعر الساخر. فالسخرية "ليست عملية نقلية نقوم فيها باستبدال معنى حرفي بمعنى مجازي آخر، على وجه القلب الدلالي، إنها عكس ذلك؛ مكون من مكونات صياغة الأبنية واستحضار روح وآلية التفكير البلاغي، وهو ما يجعلنا نمارس مبدأ إعادة البناء، وإعادة إنتاج المعاني عن طريق توسيع دائرة استعمال المفاهيم، ونقلها من مجالها التداولي المجازي إلى مجالها التداولي الحقيقي".[٢]

وعن الرمز، نجد تعريفه عند محمد فتوح، مثلا، بأنه تركيب لفظي أساسه الإيحاء —عن طريق المشابهة— بما لا يمكن تحديده، إذ تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحّدة بين الشعور والفكر.[٣]

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) العسكري: محمد، وبيكدلي: أعظم، سخرية الماغوط في العصفور الأحدب، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد٨، شتاء ٢٠١٢، ص٧٢.
(٢) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٧٥.
(٣) أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مصر، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤. ص٤١.

ونحن في ما نورد من حديث عن الرمز في الشعر الساخر، لا نقصد الرمز الذي عُنيت به المدرسة الرمزية الفرنسية التي اهتمت بالرمز والغموض بوصفهما مذهبا أدبيا، ولكن الشعر الساخر لا يتسم بهذه الرمزية، لأنه أولا وأخيرا شعر الجماهير، ولا يفقد جسر التواصل معها.

وقد قصد الرمزيون بالرمز "الإيحاء"، "أي التعبير غير المباشر عن الجوانب المستترة الداخلية في النفس، وإضاءة عتمتها بالكشف التعبيري الذي لا تقوى عليه اللغة في دلالتها الوضعية، ولم يقصدوا به وسيلة لإخفاء الأشياء من أجل البحث عنها".[1] ورموز السخرية لا تحتاج إلى البحث عنها.

إن استعمال الشعراء الساخرين للرموز يجعلها قريبة، يلتقطها القارئ خلال فعل القراءة، من دون حاجة، غالبا، إلى إعادة القراءة ليفهم رمزية استعمالاته. فمثلا، نقرأ في لافتة "مزايا وعيوب"، استعمال مطر رمز "الكلب"، وكل ما يحمل من صفات، من قذارة ونباح واقتفاء الأثر، وأراد من هذه الصفات أن يوظفها في شخصية "المُخبِر"، لأن هذا الكلب كان يسعى لطلب العمل مع المُخبرين، وتم رفض طلبه، فكان جواب مسؤول شؤون العاملين على اعتراضه:

... لكنْ// فيك عيبانِ يسيئان إليهمْ// أنت يا هذا وفيٌّ وأمينْ! [2]

فوفّر له رمز الكلب كل ما يريد من صفات المخبرين، لكنه كان أفضل منهم في أنه وفي وأمين، مما لم يؤهله لهذه الوظيفة.

([1]) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص٤٦، ٤٧.

([2]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ووفقًا لرؤية لؤي آدم، كان الماغوط في قصيدة "النخّاس" يقصد الوطن في ما وصف "الاسم حشرة، اللون أصفر من الرعب، الجبين في الوحل..." واستعمل الرمز في قوله "وحجارةٌ لصنع التماثيل وقمع المظاهرات"، والذي يكشف ما أراده من رمز التماثيل هو الجملة المعطوفة عليها ""وقمع المظاهرات". إلى أن يصل إلى اللهجة المتهكمة من شعبه الملجوم حين يقول: "*وعندي شعوب// شعوب هادئةٌ وساكنةٌ كالأدغال// يمكن استخدامها// في المقاهي والحروب وأزمات السير*". ليظل ماضيًا في تهكمه من حكومة عبد الحميد السرّاج،(*) ومن ثم، قيمة الفتوحات العربية! (١)

يعدّ الغموض مقوما من مقومات السخرية اللفظية؛ فهي تستمد شرعيتها من القرائن والمؤشرات المحتملة في اللغة والخطاب. وقد اهتمت أوركشيوني بتعيين حدوث السخرية اللفظية بوساطة علاقة غيابية، إلى جانب خاصية التلميح.(٢) وخاصية الغياب هي التي تبقي للسخرية قيمتها، ويبقى على المتلقي أن يبحث عن القرائن اللسانية في الخطاب ليتبين له مقصد المبدع.

وقد أكدت الباحثة ليندا هيتشيون أهمية انبهام السخرية نتيجة التعقيدات في الخطاب اللغوي، الذي يقتضي العودة إلى سياقاتها ومقصدية المنتج، الأمر الذي يوجب على القارئ أن يمتلك قدرات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(*) سياسي وضابط سوري (١٩٢٥-٢٠١٣)، تقلد مناصب عدة في سوريا، فكان رئيسا للمخابرات عام ١٩٥٥ وترأس التحقيقات ضد الحزب القومي السوري، وتقلد منصب وزير الداخلية ومع بدء الوحدة المصرية السورية عام ١٩٥٩ لمع نجمه، فولاه عبد الناصر نيابة الإقليم الشمالي، وأصبح نائبا لرئيس الجمهورية. نظم جهاز الشرطة والأمن في سوريا وفرض عليها حكمًا بوليسيًا، وتمتع بسلطة مطلقة، ليكون الرجل الألمع في سوريا، وهذا أدى إلى مفاسد في السلطة، خلّفت تدهورا فيما بعد، خاصة بعد فشل الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١.

(١) آدم، لؤي، محمد الماغوط: وطن في وطن، دراسة تجريبية تحليلية تركيبية، دمشق-سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠١. ص ٢٧٦، ٢٧٧.

(٢) ينظر الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٦٠.

ومؤهلات ثقافية، ولسانية، ومعرفة بأجناسية الأعمال الأدبية، والإيديولوجية، كي يقوم بإعادة تشييد الدلالة الساخرة.[١]

وترى أوركشيوني أنه إذا كان الخطاب الساخر يُفترض فيه أن يتضمن المعاني المضمرة على المستوى اللفظي، فإن متلقي الرسالة مدعوّ إلى استنطاق المضمر والكشف عن المخبوء في الخطاب. ومن ثم، فهي تدعو إلى دراسة طبيعة العلاقة بين غموض السخرية وجانبها التواصلي من خلال دائرة اللغة والخطاب حتى يكون المتلقي أقدر على استبصار حقائق الأمور.[٢]

وعن اختلاف مقاييس الشعرية، في ما يخص موضوع الوضوح والغموض، يرى أدونيس —في سياق حديثه عن اختلاف مقاييس الشعرية بين العصرين الجاهلي والعباسي، إذ ظهر في العصر العباسي شعراء مجددون؛ عدّهم رواد الحداثة، أمثال أبي تمّام وأبي نواس والمعرّي ...، إذ لم يعد شرط الشعر أن يكون شفويّا، وكأنه أناشيد وألحان، وإنما ألحّ على أن الفكرة غدت هي أساس الشعرية— أن الوضوح لم يعدْ أساسا وأداة لتقييم الشعر؛ فصار التركيز على النص نفسه، وفي بنيته المتكاملة، وانتقلت النظرة من البحث عن الوضوح لقبول الشعرية، إلى اشتراط الغموض وإعمال الفكر واحتمال التأويلات.[٣] ونحن حينما نتحدث عن الوضوح والغموض في الشعر الساخر، لا نريد أن نصفه بإحدى هاتين السمتين دون غيرهما، فهو شعر، كغيره، قد يعبّر عن نفسه بشكل واضح لا تتعدد تأويلاته، أحيانا، وقد يكون العكس، أحيانا أخرى.

(١) نقلا عن الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٦٤، ٦٥.
(٢) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص٤٠، ٤١.
(٣) أدونيس، علي أحمد (أدونيس)، الشعرية العربية، بيروت-لبنان، دار الآداب،ط١، ١٩٨٥، ص٥٢-٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكن رأي أدونيس في أن الشعرية لا تتحقق إلا في ما يحتاج إلى تأويلات ويوجِب إعمال الفكر، لا يؤخذ على إطلاقه، فلا تتفق الباحثة مع رأي أدونيس في أن الشعرية تقتصر على ما أطلق عليه "فن المعنى"، بأن يطرح الشاعر فكرة تمثل خلاف السائد (فن اللفظ)، وهو ما جعله يصف شعر المعري بأنه يفيض بالشعرية،[١] أو تلك الرموز والإشارات التي ينسجها النفّري، (الذي وصفه أدونيس بأنه شكّل قطيعة مع الموروث بكل تجلياته)، ولا يفهمها القارئ إلا بالتأويل، لينتقل من الظاهر إلى الباطن،[٢]

إن لآراء أدونيس في بحثه للشعرية العربية وزنها، من حيث أنها أعطت قيمة كبرى للشعر بعيدا عن كل القيود التي قيّدته بها النظرة المقدسة للموروث، فهو يجعل القيمة الكبرى في تقييم الشعر والبحث عن جوانب شعريته للتجربة الذاتية وما تكشف من خبايا وقول المسكوت عنه، ولكن هذا لا يجعلنا، بحال من الأحوال، نحصر الشعرية وعوامل تحققها في الشروط التي تحدث عنها، فثمة زوايا أخرى تجعل الشعر؛ قديمه وحديثه، يثبت نفسه وشعريته بقوة. ويمكننا التمثيل على ما نذهب إليه، من خلال ما سنقدم من خصائص شعرية متوافرة في الشعر الساخر.

رابعًا _ خصائص شعرية في الشعر الساخر

١_ **التكثيف:** يعد أحد أهم الخصائص التي تحقق الشعرية في السخرية. وقد عبر الزموري عن هذه الفكرة بأن السخرية تتحقق بوساطة "عدد قليل من المؤشرات، ذلك أن السخرية كي تكون ناجحة في

(١) أدونيس، الشعرية العربية، ص٦٩.
(٢) أدونيس، الشعرية العربية، ص٦٥، ٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

توليد الأثر الساخر يجب ألا تتجاوز الكلمة أو التركيب".[١] ويرى ماكس بير يوم أن المفارقة تعني إحداث أبلغ الأثر بأقل الكلمات.[٢]

وصِفة التكثيف تُعدّ من أهم تقنيات النكتة التي لخصها فرويد، والتي تعنى بها هذه الدراسة، وقد تتأتى من خلال تكوين كلمات مركبة، أو التعديل في الكلمات والأصوات مثلا. أو من خلال الاستخدام المتعدد للمادة نفسها؛ كلها أو أجزاء منها، أو من خلال نظام ترتيب مختلف لمكوناتها.[٣]

وقد تكون "لافتات" مطر أدل مثال على هذه الخاصية، فمثلا لو قرأنا لافتة "خَلْق"، سنجد كلماتها محدودة، ولكنها تحقق معنى ساخرا عميقا مقتضبا جدا، تكمن سخريته في تكثيفه:

في الأرض مخلوقانْ:// إنسٌ..// وأمريكانْ [٤]

بما تحمله العبارة من عنصر إدهاش للقارئ، لعدم توقع الصنف الثاني للخلق، ومخالفته المألوف، وبشكل ساخر يخرج "الأمريكان" من دائرة البشرية، في مقابلة لغوية تختصر عليه كثيرا من الكلام في كثافة دلالية. وقد أشار عبد العزيز شرف إلى اشتراط التكثيف في الأدب الفكاهي، الذي ينبني على الخيال الذي يربط بين مجموعة من العناصر، التي تمثل أحداثا متباينة، أو ميولا متنوعة، في إطار التكثيف، الذي يضمن الإيجاز،[٥] ومن ثم، يبرز أكبر قدر من المفارقة الساخرة.

ونقرأ مثالا آخر للتكثيف، يقول الماغوط في نص "كرسي الاعتراف":

---

(١) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ٧٧.
(٢) علي، ناصر، دراسة "فن السخرية عند أبي العلاء المعري"، عن الموقع http://linata3alam.alafdal.net/t865-topic تاريخ النشر ٢٩ سبتمبر ٢٠٠٩.
(٣) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٣٢، ١٣٣.
(٤) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٢٣.
(٥) شرف، الأدب الفكاهي، ص١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يد واحدة لا تصفق// إلى الجحيم// ألم تشبعوا تصفيقًا بعد؟! [1]

فقد بنى الماغوط نصّه على ثلاث عبارات، بدأها بمثل شائع، عادة ما يُوظف لتعزيز العمل الجماعي (تعزيز جانب إيجابي)، ولكنه وظّفه بمعنى سلبي، فعبارته الثانية تحوي دعاء (إلى الجحيم!)، لأنه يشعر بالضجر من "التصفيق" بعموم معناه، وبات التصفيق مرتبطا عنده بالنفاق، وبخطابات الزعماء بخاصة، على تعددهم. فقال فكرته في أقل الكلمات، بعبارات قليلة وقصيرة، ونوّع في التعبيرات ما بين الإنشائية والخبرية، واستعمال المثل.

وعن أهمية الإيجاز في صياغة النكتة، يقول شكسبير "الإيجاز هو روح الدعابة والنكتة؛ الإيجاز البليغ الذي يخفي وراءه نقدًا لاذعًا".[2] وهذه الفكرة التي يبني عليها معظم الشعراء الساخرين، وهم، إن احتاجوا إلى التفاصيل، فذلك لاستيفاء الفكرة من جوانبها كافة، لكن بؤرة السخرية والمفارقة تكمن غالبا في موضع محدد، وتُحدث أثرا بليغا في المتلقي، لأن الساخر حين يقيم بنيان قصيدته على تراكيب متعددة، فهو لا يبتعد عن فكرته التي يريد بلوغها وإحداث الأثر من خلالها، ولكنه، أحيانا، يضطر لأن يدفع القارئ إلى تبني وجهة نظره، وليزيد إقناعه، فيستطرد، ثم يُحدث المفارقة ويحقق السخرية في موضع يكاد يكون محددا جدا.

ومن أمثلة استطراد الشاعر، يقول مطر في "أدوار الاستحالة"، بعد أن وصف مراحل استحالة البعوضة:

([1]) الماغوط، شرق عدن غرب الله، ص١٤.
([2]) ضمن إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ١٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مراحل استحالة المواطن:// بويضةٌ// فنطفةٌ معلّقة// فمضغة مخلّقةٌ// فلحمةٌ من ظلمةٍ لظلمةٍ منزلقةٌ// فكتلة طريةٌ بلفةٍ مختنقةٌ// فكائنٌ مكتملٌ من أهل هذي المنطقةٌ// فتهمةٌ بالسرقةْ ...// فجثةٌ راقصةٌ تحت حبال المشنقةْ// وحولها سربٌ من البعوضِ (١)

ليرسم مراحل تكوّن "المواطن العربي"، وتظل تدور الحلقة، ليعود إلى غذاء البعوضة على دماء المواطن، وإعادة تكونها، وانتظارها "حفلة شنق" لاحقة، وهكذا...

وقد استثمر، هنا، التناص من الآيات التي تتحدث عن مراحل خلق الإنسان، مما أوحى بشيء من المنطق والعلم، ليفاجئنا بعد ذلك بباقي أحداث حياته، ولكنه وضعنا في جوّ ما سيصل إليه —إلى حد ما— عندما أعلن عن أنه يتحدث عن مراحل استحالة "المواطن" وليس "الإنسان"، أي أنه أعطى للقارئ ملمحا عما سيوصله إليه فيما بعد. وتعمّد استعمال لفظة "ظلمة"، بالمعنى الذي يدل عليه الواقع، وليس بمرادها في القرآن، واستعماله للفظة "المنخنقة" ليدل على أن المواطن منذ ولادته يتم خنقه في "اللفة"، والمفارقة تزداد وضوحا في الصورة حينما يربط ما بين مرحلتي استحالة البعوضة، واستحالة الإنسان.

وبالطريقة نفسها (التفصيل ثم الاختصار) نجد عند الماغوط في نص "الزمن الأميركي"، بعد أن ذكر ويلات العالم الذي يعيشه، اختصر أسبابها كلها في قوله:

باختصار ...// إنه الزمن الأميركي: خراب وتعويضات! (٢)

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٣٨، ٢٣٩.
(٢) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٢٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلخص بذلك كل ما يدور في العالم، من ويلات وافتعال حروب، ثم ما تفرضه من مشاريع إعادة البناء، لتعود بالنفع على الشركات العالمية التي تكتسح العالم، وأميركا، في ذلك كله، تدّعي إيمانها بحقوق الإنسان ومصالحه وحماية مكتسباته. وقد لخص كل رؤيته لذلك، بعد التفصيل، في عبارة واحدة، وأعلن عن أنه يريد أن يختصر، بذكر كلمة "باختصار" حرفيًّا.

٢- المفاجأة، وكسر أفق التوقع

ومن المفارقات التي أشار إليها عطية الله، في حديثه عن النوادر والنكات بعموم أشكالها، أن تنتهي بمفاجأة غير منتظرة، فالمتندر يروي الأحداث للسامع بطريقة تجعله يبني نتيجة محتمة، حتى إذا وثق من أن ذهن السامع أو القارئ قد اطمأن إليه، انعطف، بغتة، إلى طريق لا ينسجم مع منطق ما سبق، فتستثير المفاجأة دهشته، ولكن سرعان ما تختفي، لتحل محلها موجة من المرح، يعبر عنها بقهقهة.[١] ونحن في قراءتنا للشعر الساخر، قد لا تنتابنا موجة الضحك في نهاية المطاف، لأن الشاعر قد يكون يعتصر ألمًا في ما يقول ويصوّر، ولكن تعترينا موجة الدهشة، فتختلف ردود أفعالنا وفقًا لقوة تعبيره عن الموقف الساخر ذاك. وقد لا نجافي الصواب إن قلنا إنّ ثمة ابتسامة "جافة"، أو "صفراء" قد ترتسم على وجوهنا بسبب هذه المفاجأة غير المتوقعة، لكننا لا ننسى، بأي حال، أن الشاعر عبر بهذه الطريقة من موقف ألم وحسرة. يقول مطر في لافتة "مُشاتَمة":

قال الصبيُّ للحمارِ: يا غبي// قال الحمارُ للصبيِّ// يا عربيّ [٢]

---

(١) عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص١٢٦، ١٢٧.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي وصف رجاء النقاش لسمات شعر مطر، وقف عند أحد أهم تلك العناصر المكونة لشعره، وهو العنصر الذي "يجمع بين السخرية التي تشبه ما نسميه بالكوميديا السوداء، وبين الإدهاش ومفاجأة القارئ بالصور التي تصدمه فتوقظ عقله ووجدانه، وهو يعتمد في ذلك كله على كشف التناقض بين ما هو واقع وبين ما هو قائم في النفس والعقل".[١] مثل مفاجأته في اللافتة السابقة، المتمثلة في رد الحمار.

ويمكننا أن نبحث في التوافق والالتقاء بين المفارقة وتحقيق عنصر المفاجأة للقارئ، فالمفارقة "بنية أسلوبية موضوعها الأساس هو التضادّ، ووظيفتها الرئيسة هي تحقيق الدهشة لدى المتلقي من خلال كسر توقعه. وتحتل حدا فاصلا بين ضدين، وتفصح عن نفسها من دون أن تذكر صراحة، بل يلجأ القول المفارق إلى التلميح والإشارة سبيلين يبني من خلالهما ذاته، وعلى الرغم من غياب القصدية أو حضورها، فإن المفارقة تتحقق حين يبذل المتلقي جهدا في رصدها وتحديد مكوناتها، ويقع ضحية لها في الآن نفسه".[٢] فهي الورقة الرابحة في يد الساخر، إن أحسنها، تملّك عمله، وضمن نتائج أثره.

ومن أساليب السخرية، كما وضحها حامد الهوال: القلب، وهو "أن يقلب المتكلم جوابا أو سؤالا لسائل، أو يأتي بعكس ما كان ينتظر أن يأتي به، أو بكلام مفاجئ غير متوقع، أو يقلب فكرة أو قصيدة ليسخر من صاحبها أو ليحولها إلى غرض".[٣] ويظهر مثل هذا التوصيف في حوارية أجراها الماغوط بعنوان "رجال المرحلة"، وهي باختصار، حوار بين مسؤول وسكرتيرِه، إذ يخبره السكرتير بوجود وفود مختلفة تنتظر لقاءه، فيختلق الأعذار، وكلها مفاجئة وغير منتظرة، فمنها مثلا:

(١) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة، من كلام رجاء النقاش)، ص٧٧، ٧٨.
(٢) جاسم، المفارقة في القصص: دراسة في التأويل السردي، ص٧.
(٣) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ السكرتير: وهناك وفد طلابي.

_ المسؤول: قل لهم الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيب الأعراق، وخاصة إذا كانت مدرسة حزبية.[1]

فهو يستعمل جوابًا غير متوقع للطلب، فضلا عن ذلك، وظّف هنا التناص، وأدخل عبارة شوقي كاملة، ثم أضاف إليها اللاحقة، التي عبر فيها عن موقفه من الأحزاب، وإن كان تلفّظ فيها (عبارة شوقي) بعكس ما أراد، فوظّف هنا الحوار وخلخلة أفق التوقع والتناص والمفارقة في هذا الجزء من الحوار، لينتج الأثر الساخر المدهش.

ويقول مطر في لافتة "أقزام طوال":

أيها الناس قِفا نضحك على هذا المآلْ// رأسنا ضاع فلم نحزنْ// ولكنّا غرقنا في الجدالْ// عند فقدان النعالْ [2]

مستعملًا كلمة "قِفا" التي اعتاد الشعراء القدماء أن يفتتحوا قصائدهم بها؛ بكاءً على الأطلال، لكنه دعا إلى الضحك، ليس حزنًا، على كل ما ضاع من العرب، وإنما لأشياء سخيفة، عبّر عنها بـ"فقدان النعال".. فأحدث المفارقة الساخرة من استعماله كلمة "نضحك"، وقد كانت لفظة "قِفا" تقترن عادة بالبكاء.

وقام الماغوط في "نصوص العار" بمزج وصفه لـ"نحن"، ما بين الأمراض (العضوية)، التي جعلها وسيلته خلال النص ليكشف عن الواقع الموغل في الوحل، وإن لم يقصد الواقع الصحي بحد

(1) الماغوط، سياف الزهور، ص٢٤٢.
(2) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٢٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ذاته، ولكنه أراد فضح عمل منظمات الأمم المتحدة والمنظمات الدولية التي تدّعي اهتمامها بالإنسان حول العالم. نجد غرابة في تركيب النص يتجسد في هذه الانتقالة:

نحن ماسحو الرعاف والسوائل الأنفية بالجدران وجذوع الأشجار؛ المستحمّون عراة أو بثياب الخروج مع الخيول والبهائم في المستنقعات ومياه الشرب// أحفاد حطين واليرموك والقادسية// وذي قار، وذات الصواري، وذات الرئة [١]

محققا مفاجأة للقارئ من هذا التشاكل بين الألفاظ واستدعائها، في قوله "ذات الرئة"، التي استدعتها أسماء معارك العرب في مجدهم المنصرم، التي تبدأ أسماؤها بـ"ذي"، و"ذات"، لأنه أراد العودة إلى الحديث عن الجروح والقروح التي لا يريد لها أن تُشفى:

كما لا نريد لآلامنا أن تبرأ أو تتناقص// ولا لجراحنا العميقة أن تلتئم، ويعود الجلد إلى سابق عهده// بل وبدون أقنعة واقية من الغازات// أو معاطف واقية من خراطيم المياه// أو كرامة ضد وابل السخرية والإهانات// سنقوم بمظاهرات دورية ضد مبادئ الإسعاف الأولية// والصليب الأحمر، وأطباء بلا حدود... [٢]

فليست الصحة هي قضيته في الحقيقة، ولكنه فضّل التوسّل بها هنا، ليبني نصّه ويحقق من خلالها مقدارا من السخرية مما وصل إليه أحفاد تلك الوقائع التي ذكرها، ليغرقوا الآن بنزيف جراحاتهم، ويأتي متسببو النزيف لإيقافه، لكنه (هو وشعبه الذي يمثله) يثور على مبادئهم ويرفضها، ويقبل بكل ما أصابه، ويتحمل سلب كرامته، لأنهم لن يخففوا من العار الذي أصابه.

---

(١) الماغوط، سياف الزهور، ص١٥٩.
(٢) الماغوط، سياف الزهور، ص١٦٠، ١٦١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد عبّر حاتم الصكر عن هذه السمة في أسلوب الماغوط ونصوصه بعامة، فهي"الصدمة الموجّهة للقارئ وقراءته، بدءاً من العناوين المختارة ، وربما كان عنوان "سأخون وطني" تجسيداً قوياً لتعمده البنية الصادمة، وانعكاس ذلك على قارئه المتخيل الذي نحس وجوده في النصوص، سواء أكان هذا الوجود نحوياً بالخطاب المباشر بضمير المخاطب أو معنويا بالتراكيب والصور المولدة فيها، وبهذا المعنى يكون لعنوان "شرق عدن غرب الله" حضور صادم أيضا، فهو يموضع الشاعر أو يقصيه، ويجسّم عزلته، ثم يجد لهذا كله أبنية فنية رصدها دارسوه، والمفارقة هنا أنه يموّه وجود العزلات وراء الصدمات التي تمنحها نصوصه لقارئها، وهذه إحدى التناقضات الحادة في خطاب الماغوط الشعري".[١] وهذه السمة، التي تعد أصيلة في نصوص الماغوط، نجدها، أيضا، عند مطر بشكل كبير، وعند درويش، سواء أكان ساخرا أم لا.

فمثلا، يصل الماغوط بالقارئ إلى غرابة تغير مجرى المتوقع، إذ بعد أن عدّد أصناف الحكام والشعوب:

الحُكّام: طغاة؛ قساة؛ بغاة؛ ... والشعوب: لمامة؛ قمامة؛ صراصير؛ حشرات؛ ...[١]

وصل إلى الأوطان:

والأوطان: حبيبة؛ مفدّاة؛ مبتغاة؛ أبيّة؛ موفورة الكرامة؛ عزيزة الجانب؛ دونها حبل الوريد وحبل الغسيل.[٢]

---

(١) الصكر: حاتم، عزلات الماغوط وتجسيداتها النصية. موقع الكاتب حاتم الصكر. تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١
http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=361

(١) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٩٦.

(٢) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد جعل قارئه يسير على وتيرة واحدة، ولكنه في النهاية حقق من خلال التشاكل اللفظي بين "حبل الوريد"، و"حبل الغسيل"، وكلمة حبل هي التي استدعت التركيب الأخير، وجعل النص ساخرا هنا تحديدا.

ويفاجئنا مطر في لافتة "التهمة"، حين نقرأ العبارة الأخيرة:

كنتُ أسير مفردًا// أحمل أفكاري معي// ومنطقي ومَسْمعي// فازدحمتْ// من حولَيَ الوجوه// قال لهم زعيمهم: خذوه// سألتهم: ما تهمتي؟// فقيل لي:// تجمُّعٌ مشبوه! (١)

فقد صدم القارئ بهذا التعبير عن نفسه، فمطلوب من المواطن العربي أن يتشظى ليُرضي السلطة، وإلا كان متهما، وتهمته هي "التجمع المشبوه"، بكل ما تنطوي عليه هذه التهمة من غرابة وسخرية.

٣_ **العتبات:** يشكل العنوان "أول شيفرة رمزية (Symbolical code) يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشدّ انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصًّا أوليًا يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي".(١)

وعن العنوان في القصيدة الحديثة، عبر محمد صابر عبيد عن أنه "أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص وهيئته ونظامه ... ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب البنائي—بالمعنى الشكلاني الصرف— بل أخذ يستنطق البعد السيميائي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكلة لمتن الهرم".(٢) وبناء على ذلك، فلابد

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٣٨.
(١) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، إربد-الأردن، مكتبة كتانة، ط١، ٢٠٠١، ص٥٣.
(٢) عبيد، محمد صابر، المغامرة الجمالية للنص الشعري، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨، ص١١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من توقف القارئ عند العنوان، والبحث في ارتباطاته وسبب اختياره بحرفيته، من دون تجاوز هذه العتبة المهمة للنص.

وهناك من الباحثين من بحث السخرية في العنوان، لكن في الرواية، ووجدها على عدة أشكال، "فقد تتبع السخرية من وقوع العنوان في تناقض دلالي، كما في رواية سعد ملكاوي "السائرون نيامًا"، أو في أن يشكل العنوان اختراقا نحويا أو انزياحا بالوصف، كما في رواية إسماعيل فهد إسماعيل "يحدث أمس"، إذ الفعل يحدث يشير للمستقبل، بينما أمس يشير إلى الماضي، أو الانزياح بالوصف، كما في عنوان رواية محمد العروسي المطوي "التوت المر"، أو رواية جمال أبو حمدان "الموت الجميل"، وهكذا".[1] والمتتبع لدور العنوان في تحقيق أقصى معنى للسخرية في مختلف الأجناس الأدبية، لابد وأن يجد لها مجالا وأثرا كبيرن.

وفي بحثنا المسألة في الشعر الذي تتابعه الدراسة، نجد كثيرا من تحققات السخرية والمفارقة في عناوين نصوص كثيرة، ونمثل هنا بما يقوله عنوان الماغوط لأحد نصوصه، الذي يتحدث فيه عن مستوى صمت الشعوب إلى درجة الاختناق، فكان "ثالث أوكسيد الكربون" بما يحمل من انزياح في الوصف، ويوجّه القارئ إلى أن الاختناق تجاوز كل الحدود، فقد زاد على مركب "ثاني أوكسيد الكربون" المعروف علميًّا أن زيادته في مكان مغلق تؤدي إلى الاختناق، فالماغوط هنا زاد من درجة الاختناق بأن حوّل "ثاني" إلى "ثالث" ليسجل "اختراعًا لغويًا"، إن جاز لنا التعبير، في عنوانه، يصف حالة بلغت ذروتها، وزادت عن حدّها في درجة الصمت.

(1) قطّوس، سيمياء العنوان، ص ١٥٨، ١٥٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكثّف درويش في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر" في ديوان "آخر الليل"،(*) معاناة وسخرية في آن معًا؛ معاناة الشعب الشريد النازح عن منازله ووطنه، وما أُثخن به من جراح مادية ومعنوية، وهو يستظل، في تلك الظروف، بظل الصليب الأحمر، يطلب منه الأمان والدواء والطعام، فيبني درويش قصيدة فيها كثير من سخرية هؤلاء من أنفسهم لما وصل إليه حالهم، كل هذا يظهر من العنوان، الذي يحمل، أيضا، مدى الألم الذي تمتلئ به نفوسهم.

ونجد في عنوان "ارتجال وطن" للماغوط تحقيقا لما يريد قوله في النص، بكل ما فيه من عناصر مفارقة وسخرية من معنى "الوطن"، من منظور الواقع المزري:

حلمي القديم:// وطن محتل أحرره// أو حدود ضائعة أعثر عليها// حدود تقصر وتطول حسب مساحته وعدد سكانه...(١)

فقام العنوان بتقديم خلخلة المتوقع من مفهوم الوطن، وحقق مفارقة ساخرة من هذا المفهوم. ومما يعزز فكرته هذه، قوله في نصّه "تسريح تعسفي":

هل أنا وطن بحاجة إلى حدود؟ // أم حدود بحاجة إلى وطن؟ (١)

فالوطن اختُزل، بسبب الطغاة ومطامعهم ومؤامراتهم، إلى حدود، لا تقوم للوطن قائمة من دونها!

(*) ينظر درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ص٢٠١-٢٠٤.
(١) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٢٣.
(١) المصدر نفسه، ص١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وثمة مفارقة في عنوان لافتة مطر "حبسة حرة"، يقصد بها حبسة في الصوت، لكن الكلمة لا تجافي معنى "الحبس" المتداول، وخلال قراءة اللافتة، طمأنه الطبيب:

أنت يا هذا مصابٌ بالشفاءْ (١)

يقصد من ذلك أن هذه الحبسة في صوته ستنجيه من الهتافات والمطاردات من قبل السلطة، فحقق مفارقة في اقتران لفظتي "مصاب"، و"الشفاء". ومثل هذا الاقتران نجده في لافتته "حديث الحمام":

لكنّ به حريةً معتقَلَةْ (٢)

وهناك قصيدة لدرويش تحمل عنوان "حق العودة إلى الجنة"، فهي تحتوي على جزئين يتبادر ذهن القارئ إليهما: "حق العودة"، وهو ما اصطُلح عليه في الأوساط السياسية والمنظمات التي تدّعي مساندتها للشعب الفلسطيني، حتى غدا تركيب "حق العودة" من المستحيلات التي لا يمكن أن تتحقق. والجزء الآخر الذي يثيره العنوان هو العودة إلى الجنة بعد خروج آدم منها. وفعلا، قام درويش بتحقيق هذا الخاطر إلى المتلقي، فبدأ بقصة آدم، ونزوله إلى الأرض عقابا على معصيته، ثم بدأ الحديث عن المنفى/ الأرض، واشتعال الحروب فيها، بدءًا من ابنَي آدم، ليصل إلى النهاية:

يبدو أن حق العودة إلى الجنة محفوف بالعدم وبالأسرار الإلهية. أما الطريق الممهَّد الوحيد فهو الطريق إلى الهاوية، حتى إشعار آخر... حتى صدور العفو الإلهي.(١)

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٤٨.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٥٨.
(١) درويش، أثر الفراشة، ص٢٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالجنة هي فلسطين، بدليل قرينة "حق" مع "العودة"، وهو يسخر ممن ينتظرون صدور عفو ممن يدّعي امتلاكها، ويسمح للفلسطينيين بالعودة من حيث أُبعدوا، ولا يبدو تركيب "عفو إلهي" إلا تمثيلا لحالة سخريته، ولا يقصد بالضرورة عفوا إلهيا بمعنى الكلمة، لأن الحروب التي اشتعلت بها الأرض، مما ذكر في القصيدة، أنْبَتَت آلهة كثيرة على ما يبدو، فصار لكل من يملك القوة حرية إعطاء الحقوق أو الامتناع عن ذلك.

ومن العناوين التي تثير انتباه القارئ عنوان "قدود صينية" عند الماغوط، الذي جعله عنوانا لفقرات قصيرة مكثفة، تتسم بالمفارقة إجمالا، وهذا ما قام عليه العنوان، فليس ثمة علاقة توافقية أو مفهومية بين "القدود" التي اعتاد أن يسمعها القارئ مقترنة بكلمة "حلبية"، وهي تمثل رمزا للأصالة والذوق الرفيع في فن الموسيقى والشعر المغنّى، أما حين بنى الماغوط العنوان على هذه الشاكلة، فهو يريد أن يوصل شيئا، يمكننا تبيّنه لو قرأنا الأسطر الأولى من فقرات النص:

ألقى أحدهم قصيدة// وقد اقتصرت الأضرار على الماديات

***

كان الفن عندنا، وعلى جميع الصعد يبدأ منذ الصغر// من المدرسة// من الحضانة// من الجامعة// أما الآن، فإنه يبدأ من فوق الركبة [1]

وقد استكمل باقي الفقرات حول موضوعات أخرى، ليست مقتصرة على الفن والشعر، ولكنها كلها قائمة على المفارقات، مما يربط بين العنوان الذي يدهش القارئ ويحقق مستوى عاليًا من المفارقة، فيدخل القارئ ضمن عالم المفارقات والسخرية من واقع الحال المعاصرة.

([1]) الماغوط، سياف الزهور، ص٣١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤_ **الحوار والسرد:** إننا بصدد دراسة الشعر، وموضوع الحوار والسرد في الأصل مرتبط بالأجناس النثرية، من قصة ورواية وغيرهما من الفنون التي يشكل الحوار والسرد عنصرين أساسيين من بنياتها.

وممن التفتوا إلى هذه المسألة —والمقام لا يتسع هنا للتفصيل فيها— ميخائيل باختين، إذ يرى أنه "في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يُستخدم الصوغ الحواري الطبيعي للخطاب بكيفية أدبية، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته، ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده. إن الأسلوب الشعري هو، اصطلاحًا، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين، ومن كل نظرة نحو خطاب يصدر عن آخر".[١] ويرى أيضا، أن المسلّمة اللازمة للأسلوب الهزلي هي "التنضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها، وهو تعدد لساني يجب أن تنقذف عناصره على مستويات لسانية مختلفة، بالإضافة إلى ذلك، فإن نوايا الكاتب وهي تنكسر عبر جميع هذه المستويات، تستطيع ألا ترتبط كلية بأي واحد منها، كما لو أن الكاتب لا يمتلك لغة خاصة، لكنه يتوفر على أسلوبه، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية، لضبط اللعبة مع اللغات، وتحقيق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبيرية..".[٢] وهو بذلك، كما نرى، يتحدث عن الخطاب الشعري بعموميته، ويلفت الانتباه إلى أن الخطاب الهزلي يتعدد فيه الخطاب، فقد لا يتحدث فيه الشاعر بصوته، وإنما بصوت آخر؛ يصطنعه ليبرز من خلاله معنى ساخرا، من خلال تعدد وجهات النظر ومستويات الخطاب. وهذا جانب التجأ إليه الشعراء، ليشكلوا المعنى المراد من خلال الحوار، أو مزجه، أحيانا، مع السرد.

(١) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة، القاهرة-مصر وباريس-فرنسا، دار الفكر والدراسات، القاهرة وباريس، ط١، ١٩٨٧، ص٥٧، ٥٨.
(٢) المصدر نفسه، ص٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبدو مثل هذه القضية، التي طرحها باختين، من وجهة نظر الباحثة، غاية في الأهمية، وتسوّغ اختلاف الخطاب الشعريّ "الدرويشيّ" في "خطب الدكتاتور الموزونة" عن الأسلوب العام لخطابه الشعريّ، مما جعلنا أمام صوت، ليس هو صوت درويش، وإنما صوت الدكتاتور الذي قامت الخطب على لسانه. إن درويش لم يصدر عن ذاته في هذه المجموعة ولم يتجرد من تأثير خطاب الآخر، وهو المحدد الذي نصّ عليه باختين في مفهوم الشعر، وإنما جسّد الآخر، بتناقضاته وسذاجته، حتى إنه أخرج المجموعة عن أن تُسمّى "شعرا"، رغم أنها شعر (بالمعنى المحدد الذي أشار إليه باختين)، وجعلها "خُطبًا".

وقد تحدث خليل الموسى عن الوظيفة الشعرية لتقانة السرد، ضمن تحليله ما وصفه بـ"الانتهاك الأجناسي" الذي يظهر في نصوص الماغوط، فتعانق المستوى السردي والشعري، ورأى أن شعرية السرد عنده غير مقصودة لذاتها، وإنما هي تعويض عن الوزن، واستنبات لجماليات القصيدة.[١] فنحن نجد سردا خالصا عند الماغوط، وسردا مشوبا بالحوار، أو حوارا خالصا، وفي كل الأحوال، يكون اختياره لأحد التقانات أو مزجها، هو ما يبلغ بمستوى تعبيره الساخر ومستوى الدلالة مداه.

ونحن نقرأ شعرا يقوم بأكمله على الحوار، أو يراوح بين الحوار والسرد، ويمتلئ سخرية، ويقول ما يريد، قد يحتاج إلى تعدد وجهات النظر، ولكن ليس بالضرورة أن يغير في الأسلوب واللهجة. والأمثلة أكثر من أن نحصرها هنا. نذكر مثلا، تلك الحوارية بين الأب وابنه في ديوان درويش "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، ويمكننا اجتزاء شيء من حوارهما، ولنأخذ مثلا من قصيدة "كم مرة ينتهي أمرُنا.." :

(١) الموسى، قراءات نصية في الشعر المعاصر العربي في سورية، ص١٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتأمل أيامه في دخان السجائر،// ينظر في ساعة الجَيب:// لو أستطيع لأبطأتُ دقاتها// كي أؤخّر نضج الشعير!// ويخرج من ذاته مرهفا نزقًا:// جاء وقت الحصادْ// السنابل مثقلةٌ، والمناجل مهملةٌ، والبلادْ// تبْعُدُ الآنَ عن بابها النبويِّ [1]

إن هذا قد يبدو سردا، لكنه في الحقيقة حالة من الحديث مع النفس؛ الأب يحدّث نفسه عن اقتراب موعد الحصاد، وهو بعيد عن أرضه ووطنه، والسخرية هنا لا تتجلى بشكل واضح، لكن يمكننا تلمّس شيء منها، فهو مبعَد عن وطنه ومنزله وأرضه، وكل همّه هو اقتراب موعد الحصاد. ثم يظهر للقارئ أن هذا الحديث كان حديث نفس، وربما بصوت، أو همس، لأن الابن أول ما بدأ كلامه قال:

_ هل تُكلمني يا أبي؟// _ عقدوا هدنةً في جزيرة رودوس،// يا بني!// _ وما شأننا نحن، ما شأننا يا أبي؟// _ وانتهى الأمرُ...// _ كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي؟// _ انتهى الأمر. قاموا بواجبهم:// حاربوا ببنادق مكسورةٍ طائرات العدوّ. وقمنا بواجبنا، وابتعدنا عن الزنزلختِ// لئلّا نحرّك قبعة القائد العسكريّ.[2]

فهو يدرك أن الأمر انتهى بعقد هدنة رودس،[*] وأنه لا أمل في العودة، وهنا، يتضح أنه حين كان يكلم نفسه، كان ساخرا من الواقع، ويشعر بلاجدوى التفكير بالعودة، فبدأ يتحدث عن التفاصيل التي ستفوته، خاصة تلك التي لا تحتمل التأخير، كموسم الحصاد، لكنه أورد الحديث عن الحصاد، ورغبته في تأخير الوقت، ساخرا، لأنه يعي أن عليه تأخير الساعة دهورا، ليس ساعات أو أيامًا.

([1]) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، (ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا)، ص٣٠٢.
([2]) المرجع نفسه، ص٣٠٣.
([*]) هي اتفاقية وقعتها الدول العربية (مصر والأردن وسوريا ولبنان) مع إسرائيل، بتوسط من الأمم المتحدة، وقعت في جزيرة رودس اليونانية عام ١٩٤٩، وفيها تم تحديد الخط الأخضر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتضح كم يسخر درويش من الزعماء العرب، الذين عقدوا هدنة مع العدو، وتآمروا على نفيهم من وطنهم، فقال: "قاموا بواجبهم".

ثم يبدأ وعي الابن يدرك المستقبل، لذا بدأ يرجو من أبيه ألا يقطع أمله في العودة إلى المنزل:

_ يا أبي، خفف القول عني!// _ تركتُ النوافذ مفتوحةً// لهديل الحمامْ// تركتُ على حافّة البئر وجهي// تركتُ الكلامْ// على حبْلهِ فوق حبل الخزانةِ// يحكي، تركتُ الظلامْ// على ليلهِ يتدثّر صوف انتظاري...// وتركتُ السلام// وحيدًا، هناك على الأرض...[1]

ونجد أصداء الفعل "ترك"، مقترنا بالمكان (الوطن) يفرض نفسه كثيرا في الديوان، فحين يبدأ الشاعر بذكر كل التفاصيل الصغيرة، هذا يعني أنه يعيد بناء الذاكرة الجمعية (الفلسطينية)، وما كان يفعله كل فرد منهم وهو مبعَد عن وطنه، ويتحسر على ما ترك، وقد ترك كل شيء مؤقتا بقصد عدم التأخر، وهذا المعنى الذي يقطر مرارة وسخرية سوداء، سيأتي تفصيله في الجانب النفسي، من هذه الدراسة. لكننا أردنا هنا أن نشير إلى الحوار وتصعيده لحالة الشاعر وسخريته من واقع فُرض على الفلسطينيين، ساهم في فرضه زعماء العرب، ووقعوا الاتفاقيات التي وافقت على نفي الفلسطينيين، واعترفت بالكيان الصهيوني.

كثيرا ما نطالع، في قراءتنا للشعر الساخر، لجوء الشاعر إلى الدمج ما بين الحوار والسرد، حتى إننا يمكن أن نعُدّها ظاهرة تُثبت نفسها بجدارة في هذا الشعر، وتحقق له كثيرا مما يريد الشاعر قوله، من خلال إجرائه حوارا، يتضمنه سردٌ، يضع الشاعر في كليهما كثيرا من العناصر التي توفّر المشهد الساخر، وتقول ما يريد بفنية عالية.

([1]) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، (ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا)، ص٣٠٤، ٣٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد صرّح مطر بأن ثمة ملامح للقصة القصيرة في قصيدته، وأرجع السبب إلى أنه كتب القصة القصيرة في مرحلة سابقة من عمره، ولكنه "سرّحها بإحسان" —على حد تعبيره— ومع ذلك، بقيت مستقرة في نفسه بطريقة ما.[١]

ومن أمثلة ذلك، نقرأ مشهدا، أداره مطر، مكوّنًا من موقفين متشابهين، حصلا في عامين (في الزمن الفني)، وذلك في لافتة "مفقودات"، بدأها بالسرد:

زار الرئيس المؤتمَنْ// بعضَ ولايات الوطنْ [٢]

ثم بدأ تفقده للأوضاع، وأظهر مطر إحدى الشخصيات من الشعب (حسن)، صدّق إخلاص الحاكم وبدأ يبث له شكاواه وما ينقص بلدته، وبلغ مطر الذروة في التعبير عن السخرية من موقف الرئيس ومن حزنه المفتعل، حين قال بعد أن استمع إلى "حسن":

أحرق ربي جسدي// أكلٌ هذا حاصلٌ في بلدي// شكرا على صدقك في تنبيهنا يا ولدي [٣]

وحين كرر المشهد الذي حصل، في السنة التالية، والتعهدات نفسها التي قدمها الرئيس للشعب، حتى يقولوا ماذا ينقصهم، تساءل الشاعر صديق "حسن" ساخرًا:

معذرةً يا سيدي// .. وأين صاحبي (حسن)؟ [١]

---

(١) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص١١٦. ونشير هنا إلى أنه ثمة فرق بين البنية الحكائية والقصة القصيرة، وقد يكون قد قصد أن للبنية الحكائية ملامح في شعره.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٩٦.
(٣) المصدر نفسه، ص١٩٧.
(١) المصدر نفسه، ص١٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لتكون الإجابة معروفة لدى القارئ بمصير "حسن"، وهو المصير الذي سيؤول إليه الشاعر/ ضمير المتكلم، لأنه "تجرّأ" وأدلى بمطالب البلد، ولكنه آثر التعبير عن هذه الفكرة بصيغة الاستفهام.

وفي قصيدة "البعوضة"، أقام درويش القصيدة كاملة على السرد، الذي يصف فيه "غارة" البعوضة للانقضاض على ضحيتها، ومحاولات الضحية المستمرة للقضاء عليها، وبنى قصيدة ساخرة من ذلك السرد:

البعوضة، ولا أعرف اسمَ مذكّرها، أشد فتكًا من النميمة. لا تكتفي بمصّ الدم، بل تزجّ بك في معركة عبثيّة. ولا تزور إلا في الظلام كحمّى المتنبي... دمُك هو الهدف. تُشعل الضوء لتراها فتختفي في ركن ما من الغرفة...[1]

فيبدأ القارئ يدخل في جو المطاردة التي ركّبها درويش من اليومي والساذج، وكوّن هذه القصيدة القائمة على السرد من أولها إلى آخرها، لكنه يبلغ هدفه من وراء سردها في العبارة الأخيرة:

البعوضة، ولا أعرف اسم مذكرها، ليست استعارة ولا كناية ولا تورية. إنها حشرة تحب دمك وتشمه عن بعد عشرين ميلا. ولا سبيل لك لمساومتها على هدنة غير وسيلة واحدة: أن تغيّر فصيلة دمك! [2]

أصبح الغرض من كل ما سرده في القصيدة واضحا للقارئ في النهاية، بعد ذلك المشهد الهزلي المكوّن من تفاصيل يومية، قد تكون مُضحكة، ويستطيع القارئ تخيّلها ببساطة، ولكنه كان يرمي من وراء سرده الساخر إلى ما يتعدى المعنى القريب، إذ إن الدم هو رمز الهوية، وهذه الحشرة

(1) درويش، أثر الفراشة، ص٣٩.
(2) المصدر نفسه، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي نفى عنها أن تكون استعارة أو تورية أو رمزا، هي في الحقيقة رمز، وهو لا يريد من هذا المشهد الساخر التوقف عند حدوده البسيطة.

وفي المقابل، نجد عند الماغوط كثيرا من قصائده النثرية التي تقوم كاملة على الحوار فحسب، نذكر منها، مثلا "المرافعة"، التي بناها على حوار بين القاضي والمتهم، ولكننا نشير هنا إلى أن مثل هذا النص يكاد يقترب من القصة القصيرة، لكنه يفتقد السرد والزمان والأحداث، فهو مكون من الحوار فقط، والمكان (المحكمة). فقد بدأه بطلب القاضي من المتهم بأداء القسم على أن يقول الحق، فاستجاب المتهم، فكان سؤال القاضي:

_ القاضي: هل كنت بتاريخ كذا، ويوم كذا، تنادي في الساحات العامة، والشوارع المزدحمة، بأن الوطن يساوي حذاء؟

_ المتهم: نعم

_ القاضي: وأمام طوابير العمال والفلاحين؟....[1]

ويستمر في استجوابه إلى أن يذكّره القاضي بقيمة الوطن وأن فعلته هذه مُشينة، فيرد المتهم:

_ المتهم: لقد كنت حافياً يا سيدي.[2]

فحقق من خلال موقف المتهم في إجابته الأخيرة غايةَ التوتر، ووصل بالشعرية إلى ذروتها في سخريته من الوطن، الذي لا يجد فيه مكانا حتى على الأرصفة، فقد كان قد قسم هذا النص إلى

(1) الماغوط، سياف الزهور، ص٢٢٦.
(2) المصدر نفسه، ص٢٢٦.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

جزئين، أوّلهما بدأ بحواره (بصفته نزيلا حاليا؛ محاربا ومناضلا سابقا) مع موظف في فندق، وكان يريد أن يحجز جناحا أو غرفة أو مقصورة فيه، فقال له بأنها كلها محجوزة لوفود أجنبية، فاستنكر قائلا:

_ النزيل: أنا ابن البلد، أين أنام؟ في حقيبتي؟ على الرصيف؟

_ الموظف: بل في الحاوية التي على الرصيف، فأمام كل فندق درجة ممتازة، وبخمس نجوم، حاوية بنفس المستوى...[1]

إن نهاية كل حوار في كلا الجزأين للنص، ترتبط بالآخَر، وتجعل من النص كلاً متكاملاً، وإن كان قد غيّر الشخصيات في كل جزء، لذا، يتبين للقارئ أن سبب سخرية المتهم في الجزء الثاني من الحوارية، وإنزاله الوطن منزلة الحذاء، رغم أنه في حالة كان الحذاء أغلى عنده من أي شيء آخر، لكن الصورة نفسها تنطوي على سخرية، مما يعيدنا إلى الجزء الأول، وكيف أن الوطن لم يتسع لذلك النزيل/ المواطن، رغم اتساعه لغيره، فكان عليه أن ينزل في الحاوية ويتخذها مسكنا. وهكذا يجلّي الحوار، معنى السخرية بتكاملية، استغنى بنفسه عن السرد والوصف والتعقيب، فنطقت الشخصيات بمفارقات الواقع، وأعطت متسعا للكشف عن وجهات النظر المتباينة، وتوصلت بنفسها إلى ما يريد الشاعر قوله.

وتشكل لافتة مطر "البحث عن الذات" حوارية، يجلّي من خلالها دونية الإنسان العربي عن بقية الكائنات، فأجرى حوارا بين صوته وكل من الكائنات (العصفور، والحمار، والبغل، والكلب، والبحر) على حِدة، وأحسن التخلص من خلال إنهائه كل مقطع منها لما يجعله ينتقل إلى الكائن الآخر، ليصل في النهاية إلى دونية قيمته عن مستوى "زبد البحر"، من خلال فشله في مطابقة

(1) الماغوط، سياف الزهور، ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المواصفات مع أي منها ليعرف هويته، فكان أن نصحه البحر بالموت، فلمّا تعذّر عليه الحصول على الموت، لقلة الإمكانيات التي توصله إليه، نصحه بقوله:

ابقَ حيّا! (١)

ولم يراوح فيها بين السرد والحوار، بل قامت كلها على الحوار، وأحاله كل من الكائنات إلى الآخر فكانت الانتقالة سريعة، وفي كل منها يأخذ معه القارئ إلى المستوى الذي وصل إليه من السخرية، وصار ينتظر مزيدًا من الهبوط، وأدى الحوار، وردود أفعال الكائنات، المستوى المطلوب من السخرية، وأدى موقفه، في المقابل، مستوى بالغًا في الألم، وبالدرجة نفسها.

وفي قصيدة درويش "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض"، نقرأ قصة، فيها حوار وسرد، تتكاتف كلها لتصنع مفارقات لفضح الغرب وقيمه:

ستنقُصُكم، أيها البِيضُ، ذكرى الرحيلِ عن الأبيض المتوسط،

وتنقصكم عزلة الأبدية في غابة لا تُطلّ على الهاوية (٢)

هذا الكلام على لسان الهندي الأحمر، ساخرا ومقللا من قيمة ما تركوه قبل رحيلهم و"احتلالهم" بلاد الهنود الحمر ومجازرهم التي ارتكبوها بحقهم. وقد ركز كثيرا على اللون الأبيض، إذ هو المسوّغ الوحيد الذي تمت تصفية الهنود الحمر من أمريكا بسببه، لتخلو للعنصر الأوروبي الأبيض. ووظف الجناس هنا بين "البيض" (العِرق)، و"الأبيض" (البحر الأبيض المتوسط)، ليخلق من هذا الجناس شيئا من لفت الانتباه، لأنه بعد قليل وظف هذا اللون في هذه الحوارية:

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٨٤.
(٢) دروسش، أحد عشر كوكبا، ص٣٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

... "نُبشّركم بالحضارة" قال الغريبُ، وقالَ:

أنا سيدُ الوقتِ، جئتُ لكي أرِثَ الأرض منكمْ،

فمُرّوا أمامي لأحصيَكم جثةً جثةً فوق سطح البحيرة

"أبشركم بالحضارة" قالَ، لتحيا الأناجيلُ، قالَ، فمروا

ليبقى ليَ الربُّ وحدي، فإن هنودا يموتون خيرٌ

لسيدنا في العُلى من هنودٍ يعيشونَ، والربُّ أبيض

وأبيض هذا النهارُ: لكم عالمٌ ولنا عالم...[1]

وهنا جعل الكلام على لسان "الرجل الأبيض"، ليبين مدى مفارقات كلامه، والسخرية منه، حتى إنه جعل "الرب أبيض"، وجعل البيض لهم عالم منفصل عن الآخرين، فلا ينظرون إليهم على أنهم يشاطرونهم الإنسانية. وتبدو هنا ملاحظة باختين، التي سبق الحديث عنها، واضحة، إذ تبلور تغيّر الخطاب في القصيدة ما بين صوت الهنديّ الأحمر، والأبيض/ الغريب، الذي حاول اصطناع خطاب إقناعيّ، يسوّغ كل أفعاله بالبشر، فيجعل درويش مسوّغاته تافهة ساذجة، فهو يقسم البشر بناء على عرقهم ولونهم، أو بالأحرى، هو لا يعُدّ من البشر إلا من كان أبيض، لدرجة أنه جعل الرب أبيض! ويقول في القصيدة نفسها، على لسان الهنديّ الأحمر:

ونحن نودعُ نيراننا، لا نَرُدُّ التحيةَ... لا تكتبوا

(1) درويش، أحد عشر كوكبا، ٣٨، ٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

علينا وصايا الإله الجديدِ، إلهِ الحديدِ، ولا تطلبوا

معاهدةً للسلام من الميتينَ، فلم يبق منهم أحدْ

يبشّركم بالسلامِ مع النفس والآخرين، وكنا هنا

نُعمّرُ أكثرَ، لولا بنادق إنجلترا والنبيذُ الفرنسيُّ والانفلونزا،

وكنا نعيش كما ينبغي أن نعيشَ برفقة شعب الغزال (١)

ويقول:

وأسقطُ في النهرِ، أعرفُ أني أعودُ إلى قلب أمي

لتدخلَ، يا سيدَ البيضِ، عصرَكَ... فارفعْ على جثّتي

تماثيل حريةٍ لا تَرُدُّ التحيةَ، واحفرْ صليبَ الحديد

على ظليَ الحجريِّ، سأصعد عما قليلٍ أعالي النشيد

نشيدِ انتحارِ الجماعات حين تُشيّع تاريخها للبعيد، (٢)

فيبدأ الهنديّ الأحمر يتراجع، ويعلن عن انهزامه أمام البيض، الذين جاؤوا ومعهم بنادقهم وآلهتهم البيضاء مثلهم، لكن من غير هزيمة نفسية، لأنه يوضح سبب الانهزام أخيرا:

هنالك موتى يضيئون ليل الفراشات، موتى

(١) درويش، أحد عشر كوكبا، ص٤١.
(٢) درويش، أحد عشر كوكبا، ص٤٢، ٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجيئون فجراً لكي يشربوا شايهم معكم، هادئين،

كما تركتم بنادقكم، فاتركوا يا ضيوفَ المكان

مقاعدَ خاليةً للمُضيفينَ.. كي يقرؤوا

عليكم شروط السلام معَ... الميتين! (١)

لقد ظهر سبب الإعلان عن هزيمته، فقد أبيد هو وأبناء جنسه، ليعيش البيض مكانهم، وهنا تظهر السخرية من الواقع، فهم ماتوا، والآن يريد درويش أن يجعل هؤلاء الأموات يقرؤون شروط السلام معهم، إذ لا سلام. وهو يريد، ربما، أن يعيد إلى الذاكرة ما فعله الغرب بالهنود الحمر، ويفعلونه الآن مع الشعوب المستضعفة، وبالرغم من ذلك، يناقضون أنفسهم ويدّعون حرصهم على السلام والاستقرار واحترام حقوق الإنسان، فكان استدعاء القصة، وإجراء الحوار على لسان شخصياتها، أدعى لإحداث سخرية الهندي الأحمر من واقع هؤلاء البيض وأفعالهم.

خامسًا _ شعرية التناص، والمحاكاة الساخرة

لابد من الوقوف قليلا عند مفهوم التناص. فهناك نقاش طويل حول المفهوم والمصطلح وأشكاله، سنكتفي منها هنا بما يؤدي غرض الدراسة.

(١) درويش، أحد عشر كوكبا، ٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عرّف محمد مفتاح التناص بأنه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة".[١] ومن هذا التعالق يتشكل نص جديد، إذ يغدو النص المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، ولا يظل للنصوص السابقة (الغائبة) سوى مادتها.[٢]

واللغة جماعية بطبعها، لكنها تتحول في "الكلام"، أي أن الفرد يستعمل أداة جماعية محملة بتاريخ طويل من الاستعمال الأدبي وغير الأدبي، وبما أن الكلام لا يبدأ من صمت، وإنما يبدأ من كلام سابق، فإن هذا السابق يظل له حضوره الفاعل والقوي في الحاضر، عن وعي أو بدون وعي، فيأخذ —بحضوره— شرعية المشاركة الإنتاجية، في وضوح أحيانا، وفي خفاء أحيانا أخرى.[٣]

إن ما يستدعي النص المرجعي إنما هو حالة المشابهة بين الحالين، فنحن يمكن أن نقيم علاقة مشابهة بين وعي المبدع بحاله الخاصة الناشئة عن مؤثرات محيطة، ورؤيته وفهمه الخاصين للنص الذي يتقاطع معه، وبناء على ذلك، قد تكون العلاقة بين النص الحاضر والنص المرجعي تمثل انسجاما أو تمثلا أو تضادا أو إعادة تشكيل البنية.[٤]

ويمكن للتناص أن يقدم "مدخلا مناسبا لفهم النص الشعري الوليد، ذلك لأنه يمثل إشارة مرجعية تحيل على ما هو خارج النص، أولاً، وتمكننا من سبر غور نفسية الشاعر لحظةَ الإبداع، ثانياً".[٥] لذلك لابد من الانسجام بين النص المرجعي والنص الجديد، على الصعيدين الفني والموضوعي،

---

(١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، ص ١٢١.

(٢) عزام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق-سوريا، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص٢٩.

(٣) عبد المطلب، محمد، مناورات الشعرية، القاهرة-مصر، دار الشروق، ط٢، ١٩٨٦، ص٤٩، ٥٠.

(٤) ينظر الجبر، خالد، تحولات التناص في شعر محمود درويش: ترائي سورة يوسف نموذجا، عمان-الأردن، منشورات جامعة البتراء الخاصة، ٢٠٠٤، ص٢٢-٢٤.

(٥) الجبر، تحولات التناص في شعر محمود درويش، ص٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالنص الذي يستحضر أو يقتبس أو يستوحي من المقروء الثقافي، لابد أن يناسب المقام الذي يطرح فيه وأن يؤدي وظيفته الفنية؛ لغةً وأسلوبًا، والموضوعية؛ معنى وفكرًا ومضمونًا.[١] وعبر عبد المطلب عن امتصاص النصوص الشعرية الحداثية للخطاب القرآني أنها تصل إلى درجة "الذوبان"، حتى لا نكاد نفصل بين الخطابين الحاضر والغائب، بسبب امتزاج النص الغائب في النص الجديد. [٢]

وتقدم الباحثة، هنا، وجهة نظرها، فيما يخص السخرية، وعلاقتها بالتناص، من ناحية أن النص الغائب والجديد يندمجان، ويكونان في المستوى نفسه فنيا ومضمونيا. فالسخرية، كما سيتبيّن في النماذج الشعرية، لا تستدعي النص وتقوم بدمجه، ولا تقول النص على أنه يساويها مضمونًا، فهي تقوم بعكس ذلك، فتعمل على تحقيق نوع من التنافر معه، ومن الناحية الفنية، يتعمّد الشاعر الساخر أن يفصل بين فنية خطابه، وفنية الخطاب المرجعي، ليحقق المحاكاة الساخرة، ولا يكون قصده السخرية من النص المرجعي، وإنما يريد أن يحطم الثوابت ويزعزعها، فهو يعيش واقعا لا يحترم أية ثوابت، فتصبح النصوص المرجعية مثار سخرية في النص الجديد الساخر.

وعن طبيعة النص المرجعي، أشار خالد الجبر إلى أنه نص"يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم إجابات، وتتسم الأسئلة التي يثيرها بأنها إنسانية وجودية، تحاور مصير الإنسان، وتحاول أن تأخذ بيده إلى بر الأمان، وهي تمثل حيرته ودهشته وعجزه أحيانا عن مواجهة مصيره، أو تصف غربته عن واقعه المرير الذي هو في توق دائم إلى تجاوزه وتغييره".[٣] وهذا الرأي، أيضا، يتناسب مع الفكرة التي طرحناها قبل قليل، ويغذّي السخرية بما تحتاج إليه، فالساخر —والحديث هنا عن النماذج التي تمثلها

(١) الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص٣١.
(٢) عبد المطلب، مناورات الشعرية، ص٥٣.
(٣) الجبر، تحولات التناص في شعر محمود درويش، ص٢٩، ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سخرية شعرائنا، وما يدخل من الشعر الساخر ضمن نطاق وصفها— لا يعبث من خلال السخرية، وإنما يحكي قضايا كبرى يعيشها وأبناء وطنه، لكنه يؤثر التعبير عنها بسخرية، كما يعبّر عنها مبدعون آخرون بأساليب أخرى.

وفي سياق الحديث عن التناص في الشعر الساخر، لابد من الحديث عن مفهوم المحاكاة التهكمية، وقد ترجمه شاكر عبد الحميد إلى "Parody"، وهو مصطلح يشير إلى عملية المحاكاة لأسلوب مؤلف معين، أو كلماته أو أفكاره، بطريقة تجعل هذه الخصائص مثيرة للضحك.[١] ولو نظرنا إلى محاكاة درويش لعبارات الشابي، في خطب دكتاتور درويش من إرادة الشعب، موظفا بيت الشابي، بقوله:

إذا الشعب يوما أراد// فلابد أن يستجيب الجراد.. [٢]

نراه قد وظفها تهكما من الواقع، فنحن، ومنذ البداية، أشرنا إلى أن الخطب على لسان الدكتاتور، وهو، بطبيعة الحال يسخر من كل دعاة الحرية، وهذا ما استثمره درويش في اتخاذه الجانب الآخر من موقفه. وعند برجسون، إذا نقل الفخم إلى المألوف كنا بإزاء المعارضة الهزلية "Parody"، وبيّن أن التعبير عن الأمور القديمة بلغة الحياة الحديثة يؤدي إلى المعارضة الهزلية، بسبب تلك الهالة التي تحيط بالشعر الكلاسيكي.[٣]

---

(١) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٤٧.

(٢) محمود درويش، الخطب، ص٥٥. والتناص مع بيت الشابي:
إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدرْ
ينظر الشابي، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، قدم له وشرحه أحمد بسج، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٥. ص٧٠.

(٣) برجسون، الضحك، ص٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد أشار محمد مفتاح إلى مفهوم "المعارضة الساخرة"، وهي تعني "التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدي هزليًا، والهزلي جديًا ... والمدح ذمًا، والذم مدحًا".[١]

ولخص مفتاح التناص (بعمومه) في نوعين أساسيين، هما: المحاكاة الساخرة (النقيضة)، التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها، والمحاكاة المقتدية (المعارِضة)، التي يعدّها كثيرون الركيزة الأساسية للتناص.[٢]

وقد عدّ أحمد عطية الله المعارضات الساخرة مثالا واضحا للفكاهة، "فالكاتب الذي يعارض قصيدة شعرية أو مقطوعة نثرية، ينحدر بالقارئ بعد السطر الأول إلى تافه من القول، مع احتفاظه بخصائص الأسلوب الأدبي".[٣] ونحن هنا قد نوسع الدائرة، فمفاد قول الباحث، السابق الذكر، أن الساخر يطعّم كلامه بما هو متعارف عليه في التراث الأدبي بأنه كلام سامٍ، يأخذه الشاعر وينحدر بمستواه إلى ما يناسب الواقع الذي يحاكيه. وقد يكون مفهوم "المعارضة" بمعناها المتعارف عليه في الدرس الأدبي، غير متوافر في العينة قيد الدرس الحالي، وذلك لأسباب تتعلق بفنية الشعر واختلاف الشكل العروضي، بل إن جزءا كبيرا من الشعر في هذه الدراسة يندرج تحت مسمى "قصيدة النثر"، ولكننا آثرنا عدم البحث في العروض والاختلافات حول الشكل الشعري، لعدم جدوى مثل هذه المناقشات في موضوع "السخرية". لكن ما يهمنا من رأي الباحث النفسي الذي أدرج المعارضات الأدبية ضمن ما يحقق الدهشة والصدمة للمتلقي، أن الشاعر قد يتوسل بما يمكننا أن نقربه إلى هذا الرأي، مما يندرج تحت مظلة التناص، بمختلف أشكاله وصوره.

---

(١) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ١٢١.
(٢) المصدر نفسه، ص١٢٢.
(٣) عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص١٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مثلا، نقرأ في "فلول الياسمين" كيف سرد الماغوط في الجزء الأول من النص، وعنوانه "ابتسامة البعوضة"، إذ كان يتكلم عن أحداث طفولته، وهي لا تبدو طفولة سعيدة، وإن ذكر فيها الحب والأمل، لكنه يفصّل، أنه ورفاقه كانوا يهربون من رياح الحب والشعر والأمل، ثم وصل للحاضر، الذي يطاردهم فيه الموت والقمع، ويستخدم "المُخبرين الخصوصيين" للبحث عن الأحلام الضائعة:

فما من شيء يقدّم أو يؤخّر// بعد أن صارت "عيون المها" بين الرصافة والجسر// بحاجة إلى نظارات طبية، لترى من تحب// وإلى عدسات لاصقة، وملونة// ليتغزل بها شاعر من الدرجة العاشرة... [1]

يصف في نصّه واقعا منحدرا أصبح منشغلا في قضاياه اليومية الصغيرة، فكأنه تعمّد إيراد بيت الشاعر العباسيّ،[*] في هذا المقام ليظهر مدى سخف الواقع، من خلال المقارنة بين البيت الشعري في مرجعيته الأصيلة، وسياقه الحالي. ولا نغفل جانب الدهشة ومفاجأة القارئ بهذا الانحدار "المقصود" الذي غيّر مسار جريان النص الغائب، من خلال الصفات التي أضفاها على عيون المها.

وعودة إلى التناص الذي أشرنا إليه في خطب الدكتاتور مع أبيات الشابي، فقد استعمل درويش جزءا آخر من كلام الشابي، ليكمل ما بدأه من وصف لإرادة شعوب الدكتتور السليبة، وبطريقة ساخرة، تنحرف بالنص عن مراده الحقيقي، عادّا الحرية والانتصار متجسدين في نصب تمثال الديكتاتور:

---

(1) الماغوط، سياف الزهور، ص١٧٣.

(*) وهو قول علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم، الرياض-المملكة العربية السعودية، منشورات وزارة المعارف، ط٢، ١٩٨٠، ص٢٢٠:

عيون المها بين الرصافة والجسرِ جلبْن الهوى من حيث أدري ولا أدري

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تماثيل ترفع كفي إليكم، وتُعلي من تعاليم حزبٍ لشعب نبيل// تذكركم بنشيد الطلائع: نحن أتينا لكي ننتصرْ// ولابد للقيد أن ينكسرْ [١]

ولا يخفى كيف وظف درويش تقنية التناص في الخطب كلها توظيفا ساخرا، يُخرجها عن سياقها إلى سياق ضدي، يُظهر سوأة النظُم، وما تعيشه الشعوب عند المقارنة ما بين السياق الأصلي للنصوص وسياق خطب الديكتاتور.

إن ما ما نقرأه من محاكاة ساخرة، يجعلنا نرى كيف أن "النص المحيل على خارجه يُهيّئ للمتلقي رصد المفارقة الساخرة، على العكس من النص الذي يحيل ذاته إلى ذاته".[٢] وهذا ما يقدمه نص مثل لافتة مطر "كلمات فوق الخرائب":

قفوا حول بيروتَ// صلّوا على روحها واندبوها// وشُدّوا اللحى وانتفوها// وسلّوا سيوفَ السبابِ لمن قيّدوها...// لكي لا تثيروا الشكوكْ// ورصّوا الصكوكْ// على النارِ كي تطفئوها// ولكنّ خيط الدخان سيصرخ فيكم: دعوها// ويكتب فوق الخرائبِ// "إن الملوك إذا دخلوا قريةً أفسدوها".[٣]

وهذا تناص من القرآن الكريم، نصّ على الآية بعلامة الترقيم "القابسة"، ولم يغيّر فيها شيئًا، وهو بهذا الاستدعاء للنص قال للزعماء العرب الذين يعدّهم متآمرين على دمار بيروت، في رسالة مختصرة ومكثفة، ما جعل للاقتباس الحرفي مصداقية عمّقت تهكمه بهم.

(١) درويش، الخطب، ص٥٨.
(٢) جاسم، المفارقة فيي القصص: دراسة في التأويل السردي، ص١٢٢.
(٣) مطر، ألأعمال الكاملة، ص٤٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمكن رصد التناص متحققا في أصناف ثلاثة، نجد فيها معظم النماذج التي تحققت فيها استراتيجية التناص على طريقة المحاكاة الساخرة، وهي كالآتي:

_ **التناص الديني:** كثيرا ما نطالع تداخل النص الديني، سواء أكان ممتزجا في النص، ونستطيع تلمّس روح النص الديني في النص الجديد، أم عن طريق التنصيص الحرفي عليه، وفي كلتا الحالتين يكون الشاعر قد حقق مفارقة بلجوئه هذا إلى النص الديني، أو أعطى مصداقية لنظرته المتعالية على معطيات الواقع. وللشعراء الساخرين أساليبهم في سلوك هذا المنحى. يقول مطر عن تعامله مع النص القرآني في شعره: "أما قدسية النص القرآني، فهي عندي محفوظة بالتنصيص، وفي ما عدا ذلك فأنا شاعر أستلهم روح النص، أو أتأثر بصدى اللفظ، أو أستهدي بعناصر القصّ وأوظفها فنيّا لإظهار المفارقة، أو تحقيق الصدمة، أو إبداء الاحتجاج. وأحسب أنني في ذلك كله لم أصدر إلا عن نفس مؤمنة، تتصدى للإشارة إلى البون الشاسع بين ما أراده الله وبين ما تصنعه الأوثان البشرية".[١] فالمفارقة التي نجدها عندما يوظف النص الديني وغيره مقصودة وواعية، وهي وسيلته الأهم في نقد الواقع بتلك المسحة الساخرة التي نراها. فمثلا نقرأ له:

قرأتُ في القرآنْ:// تبّت يدا أبي لهبْ// فأعلنت وسائل الإذعان// إن السكوت من ذهبْ// أحببتُ فقري.. لم أزلْ أتلو:// وتبْ// ما أغنى عنه مالُه وما كسبْ// فصودرت حنجرتي// بجرم قلة الأدبْ// وصودر القرآنْ// لأنه حرّضني على الشغَبْ [٢]

(١) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص١٠٤.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٣٥، ١٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قاصدا توظيف التناص، لغويا، من ناحية، وبكل ما يعنيه من قداسة، من ناحية أخرى، جاعلا من نفسه ممتثلا لما فيه، وأنه ينبذ طغيان البشر (الحُكّام)، واتخاذهم الشعوبَ عبيدا لهم. فهو بدأ لافتته بـ"قرأت في القرآن" مشيرا، صراحةً، إلى النص القرآني الذي يتحدث عنه، وفي داخل هذا التناص الديني، استعمل المثل "إن السكوت من ذهبْ"، محمّلا إياه جملة من المعاني التي تصدر عن الأنظمة بشكل مكثف، مما هو من وظائف التناص، ومع ذلك، تنازل عن "الذهب" وفضّل فقره. وأخيرا، جعل من القرآن وتعاليمه ما يدعم موقفه، فهو رغم قداسته، إلا أنه صودر هو الآخر، بوصفه محرّضا له على "الشغب"، ليجعل منه مظلة يتقيّأ في ظلها، ويُكسب مطالبه مشروعية.

وفي لافتة "وصايا البغل المستنير" استلهم مطر سورة مريم، من جانب بعض العبارات، والموسيقى، والقافية (ألف الإطلاق)، يقول في مفتتحها:

قال بغلٌ مستنيرٌ واعظًا بغلاً فتيّا:// يا فتى أصغِ إليّا// إنما كان أبوكَ امرأ سَوْءٍ// وكذا أمُّكَ قد كانت بغيّا (١)

فاستلهم روح الخطاب القرآني في سورة مريم، على لسان أهل مريم، عليها السلام، حينما جاءتهم بطفلها في المهد: **{يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا}**، مريم، ٢٨. لكن الشاعر استغنى عن النفي ليحقق لنصه الحاضر روحه الساخرة، وننوّه هنا، للتأكيد، بأنه استلهم روح النص القرآني، ولم يُسقط الشخصيات ومواقفها في نصّه، فهو يقرّ للبغل بأنه "ابن زنى" وفقًا لمؤشرات النص ودوالّه، لكنه زاد من سخريته حين قال له في النهاية:

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٧٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا فتى احفظْ وصاياي// تعشْ بغلاً// وإلا// ربما يمسخُكَ الله رئيساً عربيّا [1]

فجعل رئاسة بلد عربي بالنسبة للبغل بمثابة "المسخ"!

ويقول مطر في لافتة "الأمل الباقي"، موظفا التناص الديني، فضلا عن الجناس:

أيها الحكّام بالله عليكمْ// أقرضوا الله لوجه اللهِ// قرضاً حسناً// .. وانقرِضوا! [2]

فقد وظف النص الديني من قوله تعالى: **{... وَأَقْرِضُوا اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا}** ،المزمّل ٢٠، لكنه استثمر الجناس (الناقص) بكلمة "أقرضوا" ليصنع منها ومن الفعل المرتجل "انقرضوا" جناسًا، فزاد من شعرية سخريته بهذه الحلية اللفظية.

وفي لافتة "جواز"، قام المتكلم بتقديم اعترافاته لله، بارتكابه كثيرا مما حرّم عليه، لكن الشيء الوحيد الذي التمس به المغفرة هو أنه لم يحب أمريكا وكل من يحب أمريكا، وفي النهاية سأل إن كان له من شفاعة، فكان الجواب:

قيل: ادخُلِ الجنةْ! [3]

مقتبِسًا النص بحرفيته من قوله تعالى: **{قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَالَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ}**، يس ٢٦. فنزع العبارة من سياقها وأدخلها في هذا السياق، فأكسبته دلالة مضافة، فهذه مثوبة من يكره أمريكا!

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٧٨.
(2) المصدر نفسه، ص١٩٣.
(3) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونقرأ في البيت الآتي، من "خطب الدكتاتور الموزونة"، ما يؤديه التناص القرآني من وظيفة ساخرة في هذا الخطاب على لسان الدكتاتور في "خطاب "الأمير""، وقد أراد درويش أن يبين فيه أن جُل ما يهم الدكتاتور هو تنمية الشعارات وتزيينها للشعب، بدلا من التنمية:

وهزوا جذوع الشعارات يسّاقط التمر منها [١]

فالتناص الديني واضح هنا[٢]، ليعطي الشرعية لشعاراته التي يروّج من خلالها أفكاره، فيزين الفساد الاقتصادي ويجعله يحصد ثمارا. وهذا ما تجنيه الشعوب من أنظمتها الدكتاتورية، وفقًا لرؤية درويش.

ومن التناص الديني، ما نقرأه في مجموعة "حالة حصار"، التي تسيطر فيها حالة من العبثية على درويش، فلا يرى أملا أو فرحا بعد ما آلت إليه الأحوال، فوظف الحديث النبويّ للتعبير عن حالة عدم انتظار الفرج:

وإن كان لابد من فرحٍ// فليكنْ// خفيفًا على القلب والخاصرةْ!// فلا يُلدغ المؤمن المتمرِّنُ// من فرحٍ.. مرتينْ! [٣]

فوظف الحديث الشريف: "لا يُلدغ المؤمن من جُحر مرتين"،[٤] الذي صار مثلا شائعا، ولكنه أدخله في سياق آخر، فقد عبّر عن حالة الأحزان المطبقة، والخوف من الفرح بهذه الطريقة، التي لا تخلو من سخريته من الواقع، فحالة الحصار هي المسيطرة عليه في المجموعة كلها.

---

(١) درويش، الخطب، ص٤٠.

(٢) مع سورة مريم، قوله تعالى: {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا }.آية ٢٥.

(٣) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج١، (مجموعة حالة حصار)، ص١٩٦.

(٤) البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، مراجعة محمد أحمد معوض، مصر، مكتبة فياض للطباعة والنشر، د.ت، باب "لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين"، رقم الحديث ٦١٣٣، ص٩٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ **التناص الأدبي:** أجرى درويش في قصيدة "الجسر" حوارية بين شيخ وابنته كانا ينويان عبور الجسر ليعودا إلى بيتهما الذي تركاه قسرًا:

قال الشيخ منتعشًا: وكم من منزل في الأرض يألفه الفتى

قالت: ولكن المنازل يا أبي أطلال (١)

فعبر عن فكرة ظهور الأمل، واستوحى بيت أبي تمام،(*) ووفرت كلمة "منتعشًا" هذا الأمل، ووفرت، في المقابل، لدى القارئ إشفاقا، ورسمت على وجهه ابتسامة مرّة من شقاء هؤلاء المُبعدين، ثم لم يلبث هذا الأمل أن انطفأ بريقه، فخدم النصُّ الغائب النص الجديد في تأكيد فكرة العودة إلى الأصل ومنزل الطفولة ومراتع الشباب، وهذا كان هاجس الفلسطينيين الذين خرجوا من منازلهم بسبب الاحتلال، وظلت تراودهم فكرة العودة، ويبنون آمالهم في العودة إليها، إذ يظنونها قريبة، فكانت ابنة الشيخ هي الصوت الذي أيقظه من أحلامه، ثم أيدها الواقع:

ولم يتمَّ حديثه إذ صاح صوت في الطريق: تعالوا!// وتلته طقطقة البنادق..// لن يمر العائدون// حرس الحدود مرابطٌ// يحمي الحدود من الحنين (٢)

فيزداد مشهد الإشفاق، وتحقق المفارقة أخيرا غاية الشاعر، فهي مفارقة مقتنصة من الواقع ومنعكسة على الشعر، فالحراس يحمون الحدود من حنين هؤلاء المشتاقين لمنازلهم!

---

(١) درويش، محمود، حبيبتي تنهض من نومها، بيروت-لبنان، دار العودة، ط٦، ١٩٨٢، ٨١.

(*) وكم منزلٍ في الأرض يألفُه الفتى وحنينُه أبدًا لأوّل منزلِ

ينظر التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدّم له راجي الأسمر، بيروت-لبنان، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤، ط٢،ج٢. ص٢٩٠.

(٢) درويش، حبيبتي تنهض من نومها، ص٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعندما يقوم الشاعر بتحوير اقتباس تراثي، فهو يولّد من هذا التحوير دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص الذي ارتبطت به الأذهان، ومن خلال المقابلة بين المدلول الجديد الذي اكتسبه النص المقتبس بعد تحويره، والدلالة الأساسية له —المضمرة في ذهن القارئ— تتولد المفارقة.[١]

مثل هذا النوع من التوصيف نجده عند درويش، وتوظيفه إيحاءات المقولة الدارجة "إنما الحرب كرّ وفر"، ومعلقة امرئ القيس. فقد ختم درويش "خطاب الأمير"" بقوله:

إذا كانت الحرب كرا وفرا.. فإن النظام مكرٌّ.. مكرٌّ" [٢]

وقد كان يكرر في كل مقطع اللازمة *إذا كانت الحرب كرا وفرا، فإن السلام مكر مفر*"، ليختم خطبة الأمير بأن نظامه دائم لا يمكن الفكاك منه، وإنما عليهم الإذعان لحكمه والتزام أوامره.

ووظف درويش، أيضا، التناص في خطب الدكتاتور، ليزيد من تهكمه بشخص الدكتاتور الذي لا يمل المنصب، ولا يسأم من الحياة:

بلغتُ الثمانين لكنني ما عرفت السأم [٣]

فيبدو واضحًا هنا استدعاؤه بيت زهير بن أبي سلمى،[٤] ولكنّ الدكتاتور لا يمل الحياة ويطلب المزيد، لأنه قال بعد ذلك بأسطر: *لكنني سأعيش ثمانين أخرى.. وتسعين أخرى.."*. إن زهيرا كان قد قرر حكمة تفرضها الحياة، إلا أنَّ سخرية درويش من الدكتاتور اقتضت بأن الأخير (الدكتاتور) لا يعي هذه

---

(١) زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص١٥١.
(٢) درويش، الخطب، ص٤٤.
(٣) درويش، الخطب، ص٤٦.
(٤) من معلقته، كما وردت في: الزوزني، شرح المعلقات السبع، بيروت-لبنان، دار صادر، ٢٠٠٢، ص٨٦:
سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأمِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحكمة، بل يقول بضدها في صورة تملؤها السخرية من مبدئه ومنطقه، وحبه المفرط للحياة، بسبب المنصب. وهكذا بنى درويش المفارقة التي يقوم عليها نصّه بغنى وعمق عن طريق هذه الآلية التناصية. وقد أشارت كريستيفا إلى أنواع ثلاثة من التناص، أحدها يتمثل في النفي الكلي، الذي يكون فيه المقطع الدخيل منفيًا كليًا، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا،[١] وهذا ما نجده في مثل هذا التوظيف للنص المرجعي، الذي استعمله درويش.

ويقول مطر في لاقتة "طريق السلامة":

أينع الرأسُ، و"طلّاعُ الثنايا"// وضع، اليومَ، العِمامةْ// وحدَهُ الإنسانُ، والكل مطايا [٢]

واضح أنه حشد في السطر الأول عبارة، نصَّ عليها بعلامة القابسة، ليعطيها كثيرا من الاهتمام، وليشير إلى نصها الأصل، وهو قول الحجاج لأهل العراق حينما قدم إليهم واليًا،[*] وأكمل مطر في السطر الثاني إشاراته إلى قول الحجاج، حينما استعمل كلمة "العمامة"، وقبلها، أيضا، قال "أينع الرأس"، إشارة إلى قول الحجاج حين هدّد أهل العراق: "إني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها". وسخر مطر من هذا الدكتاتور الذي يعد نفسه الإنسان وحده، وباقي البشر "مطايا"، وقد أعطى النص القديم سخرية إضافية في تصوير طغيانه واعتداده بنفسه، وأعطى للنص الحاضر متسعا ومرجعية تغني عن الشرح، ووصف التقتيل والتنكيل بالشعب، لأن له ارتدادات في الماضي، فيمن جاء مخوّفًا الشعب من شرّه قبل أن يتسلم زمام أموره.

ودرويش في قصيدة "الصوت الضائع في الأصوات" يسخر من الواقع:

---

(١) كريستيفا، ٧٨ جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء-المغرب، دار توبقال، ط١، ١٩٩١، ٧٩.

(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٠٢.

(*) أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نعرف القصة من أولها// وصلاح الدين في سوق الشعارات// وخالدْ// بِيعَ في النادي المسائيِّ// بخلخال امرأةْ!// والذي يعرف يشقى [1]

فدرويش هنا يحيلنا على بيت المتنبي: [2]

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعَمُ

فهو استلهم روح النص، واستبقى شيئا من مفرداته "نعرف"، و"يشقى"، واقتران المعرفة بالشقاء. ولكنه لم يلتق مع بيت المتنبي في فلسفة المعرفة والجهل من أجل ذاتها، وإنما لإظهار مفارقات الواقع، بين حاضره وماضيه، ولم يحضر النص الغائب إلا في فكرة محددة.

_ **المرجعية التاريخية، والأمثال:** إن السخرية، كغيرها من الشعر، تتكئ على ما يتكئ عليه، فتستخرج من التراث ما يتناسب مع الأفكار التي تريد أن تبثه. وقد تُبنى المفارقة عن طريق استخدام بعض معطيات التراث لإبراز التناقض بينها وبين الأوضاع المعاصرة.[3]

ونلقي نظرة على نص الماغوط "خليفة العصر ورعيته"، التي ألقى فيها الضوء على الصورة الساخرة لحاكم هذا العصر، من جهة، ورعيته، من جهة أخرى، فالحاكم قدم بين يدي رعيته خطبة، نقدم شيئا منها بإيجاز:

والعالم يدخل الألفية الثالثة، عصر النور والتنوير، أُعلنُ للعالم أجمع، وعلى مسامعكم بالذات:// أنني ضد العلم والمعرفة والأدب والفن والنور والتنوير// وأنني مزوّر ومحتال دوليّ، ومعدوم الذمة والرحمة

(1) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "العصافير تموت في الجليل"، ص٢٨٨.
(2) المتنبي، ديوان المتنبي، بيروت-لبنان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣. ص٥٧١.
(3) زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص١٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والضمير// وحرّضتُ الأبناء على الآباء... // وحللت الزنى واللواط والشذوذ بكل أنواعه...// وشجعت الرشوة والفساد والتهريب...[1]

وهكذا يستمر في إعلان دعائم الفساد والخراب في حكمه. ونلاحظ أنه استعمل في العنوان كلمة "الرعية"، ولم يقل "الشعب"، وهو استعمال مقصود، ليوصل العنوان بالنهاية، التي هي منبع السخرية من كل ما سبق أن قيل على لسان الحاكم في خطبته:

فما رأيكم، دام عاركم، يا كلاب، يا إمعات، يا زواحف، يا حشرات؟

الرعية: والله لو رأينا فيك اعوجاجًا لقوّمناه بسيوفنا! [2]

وهذا ما نريد الوقوف عليه، إذ ضمّن قول الشعب مضمونًا تراثيًا،[*] فأراد أن يكشف عن مفارقة العصر، ما بين حاكمه ومحكومه، وكيف طلب الحاكم من الشعب أن يُبدوا وجهة نظرهم في ما قال، ومقارنة ذلك مع قول عمر للرعية، وكيف رد الشعب على الحاكم المعاصر، وهنا كان الرد مماثلا لرد

([1]) الماغوط، شرق عدن غرب الله، ص٣٠٩.

([2]) الماغوط، شرق عدن، غرب الله، ص٣١١.

([*]) وهو ما ذكره العقاد من خبر طلب عمر بن الخطاب النصيحة من الرعية، فقام أحدهم وقال: "والله لو علمنا فيك اعوجاجًا لقوّمناه بسيوفنا"، فحمد الله أن جعل في المسلمين من يقوّم اعوجاجه بسيفه. ينظر العقاد، عباس محمود، عبقرية عمر، القاهرة-مصر، مكتبة نهضة مصر، ١٩٩٨. ص٩٢، ٩٣. ولكن الخبر ورد في مصادر التراجم والسير بغير هذه الرواية التي رواها العقاد، ولم تجد الباحثة رواية مطابقة لرواية العقاد، فمثلا، في سير أعلام النبلاء للذهبي ورد نص الخبر كالآتي: "عن ابن المبارك: أخبرنا ابن عُيينة، عن موسى بن أبي عيسى، قال: أتى عمر مشربة بني حارثة، فوجد محمد بن مسلمة، فقال: يا محمد، كيف تراني؟ قال: أراك كما أحب، وكما يحب من يحب لك الخير، قويا على جمع المال، عفيفا عنه، عدلا في قَسمه، ولو مِلتَ عدّلناك كما يُعدّل السهم في الثقاف. قال: الحمد لله الذي جعلني في قوم إذا ملتُ عدّلوني". الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد، سِيَر أعلام النبلاء، بيروت-لبنان، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٢. ص٣٧٢. وعند البخاري، في تاريخه، وردت الرواية على أن عمرا كان يجلس مع المهاجرين والأنصار، فسألهم: "أرأيتم لو ترخصت في بعض الأمر، ما كنتم فاعلين؟ فسكتوا. فعاد مرتين أو ثلاثا. قال بشير بن سعد: لو فعلت قوّمناك تقويمَ القدح. قال عمر: أنتم إذًا أنتم". البخاري، محمد بن إسماعيل، التاريخ الكبير، حققه هاشم الندوي وآخرون، دائرة المعارف العثمانية، د.ت. المجلد٢، ص٩٨، ٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رعية عمر، لكن بفارق أن "رعية العصر" تنافق حاكمها وتسايره وتصفق له، رغم كل ما قدمه في خطبته من مبادئ فاسدة.

ونلاحظ في لافتة "الدولة" لمطر، كيف وظف المرجعية التاريخية، إذ ابتدأها بقوله:

قالت خيبرْ: // شبرانِ ولا تطلبْ أكثرْ [1]

فيبدو واضحا أنه تعمّد وصف إسرائيل بـ"خيبر"، ليحيل القارئ إلى تاريخهم، إذ تم إجلاؤهم من الدولة الإسلامية في زمن النبي، عليه الصلاة والسلام، وهم أنفسهم، الآن، يحددون مقادير الدول ومساحاتها، ليُبرز المفارقة بذكر المرجعية التاريخية لهم.

ثم يمضي، في اللاقتة نفسها، ليضعنا أمام ما يجري "خلف الكواليس"، من تخطيط مبيّت، ولكن، بأسلوب ساخر؛ متوسلا بالتناص القرآني:

إنّا أعطيناك "المخفرْ"// فتفرّغْ لحماسٍ وانحرْ// إن القتل على أيديك سيغدو أيسرْ [2]

ليضعنا أمام سخرية الواقع العربي، وكيفية الخطاب الإسرائيلي للفرقاء العرب، (وهنا كان حديثه واضحا عن الفرقاء الفلسطينيين، والصراع الفلسطيني–الفلسطيني)، وهذه خطة إسرائيل ونبرتها في تحقيق ذاتها، والتخلص ممن يقاومها، فأعطت نفسها الشرعية الإلهية، وتحدث عنها الشاعر بنبرة مَن يعطي ويمنح، تأثرا بسورة "الكوثر"، لأن دولة الاحتلال "منحت" شرعية الاختلاف والقتل و"النحر" لتتمكن من فرض سيطرتها، والمشكلة أن العرب استجابوا لدعوتها و"أوامرها"، وأذعنوا.

([1]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٢٧.
([2]) مطر، الأعمال الكاملة، ٢٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد نظر كمال غنيم إلى هذا التوظيف من باب المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد، التي يستدعي فيها الشاعر الطرف التراثي من دون التصريح بملامحه التراثية، لأنها مضمرة في وجدان المتلقي، ويعطيه ملامحه من خلال تصادمها مع ما يمنحه للطرف المعاصر،[١] والمفارقة تكمن في القيمة التي وصلت إليها "خيبر" في التاريخ، وقتَ كانت الأمة تبسط سيطرتها وقوتها وتُبعدهم لغدرهم وخياناتهم، والآن، اختلفت الحال تماما، فصارت هي الحاكمة المطلقة في المنطقة، ولم يكن لهذه الصورة المُرة أن تظهر لولا هذه المفارقة البارعة، التي استدعت الأمس ومزجته مع اليوم.[٢]

وتشكل الأمثال الشعبية صيغة دارجة بين كل الشعوب، ورغم أن الغرض الأول من سوقها هو تذكير السامع بالوصايا والمواعظ، إلا أنها كثيرًا ما تأخذ طابعًا فكاهيًا وساخرًا ينطوي على التفاتات ظريفة، وكثيرا ما ترد هذه الحكم الساخرة في قالب حواري، سؤال وجواب على شكل مسرحي.[٣]

ووظف مطر المثل، في لافتة "قُبلة بوليسية"، بطريقة يسخر فيها من قيود النظام وقمعه:

عندي كلامٌ رائعٌ لا أستطيع قولهْ// أخاف أن يزداد طيني بِلّةْ// لأن أبجديتي// في رأي حامي عزّتي// لا تحتوي غير حروف العلةْ [٤]

فهو هنا وظف القول الدارج "زاد الطين بلة"، ولكنه نسب الطين إلى نفسه لأنه يصر على نسبة نفسه إلى الطين، وكي يزيد من الصورة الساخرة، وظف التلاعب باللغة أيضا لتعميق المعنى، فكلامه في رأي "حامي عزته" —وهذا الوصف للحاكم ساخر أيضا— لا يحتوي سوى حروف العلة، تشبيها

(١) ينظر زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص١٤٠.
(٢) غنيم، المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر.
(٣) القشطيني، سجل الفكاهة العربية، ص١٢٦.
(٤) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكلامه عن الحرية وحقوق الإنسان بحروف العلة بالنسبة للغة، أو تحقيرا من الحاكم لأبجديته ووصفها بهذه الأصوات التي لا وجود لها إلا ضمن الأحرف الصحيحة، وكأنها لا تملك هوية بذاتها، بل هي أقرب لوصفها بالـ"حركات"، ولكنها طويلة.

ووظف درويش المثل العربي والمفارقة:

مَن يدخل الجنة أولاً؟ من مات برصاص العدو، أم من مات برصاص الأخ؟ بعض الفقهاء يقول: "رُبّ عدوّ لك ولدته أمك"! (١)

ولكنه عكس مضمون المثل، فأبدل بكلمة "أخ"، التي في المثل الأصلي، كلمة "عدوّ"، وهذا سببه تحوّل الواقع وعلاقاته، ليغدو الأخ قاتلا لأخيه. وبعد أن أزال "النفي" من المثل، بعد عملية الإبدال، ظهرت المفارقة بشكل أوضح، فالأخ صار هو العدوّ.

ونقرأ الماغوط في "العروة الوثقى"، وقد بدا من العنوان أنه يمهّد للمفارقة التي سيختم بها النص، فبعد أن عدّد أشكال الاختلاف في الدم والعِرق واللون والأشكال، وكلها تعيش على الأرض نفسها، وصل إلى:

وعلى نفس الأرض وتحت نفس السماء// فأين نقاء الدم ووحدة الجذور؟!// إنني بحاجة إلى خبير مائي للخوض في هذه المسألة. (٢)

فكأنه يربط بين كلامه هذا، والمثل الشائع (العامّيّ): "الدم بعمره ما بيصير مَيّ"، فكانت العلاقة بين الدم والماء، مما جعله يطلب، ساخرًا، خبيرًا مائيًّا لبحث مسألة نقاء الدم، فما عادت رابطة

(١) درويش، أثر الفراشة، ص٢٧٤.
(٢) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٢٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدم موجودة. وهذا يعيدنا إلى العنوان "العروة الوثقى" الذي شكّل مفارقة مع الواقع، وقد أحسن بناءه على طريقة المفارقة والسخرية، من دون إطالة في الشرح وتوضيح وجهة نظره.

ولأن الحديث متصل، تنوّه الدراسة هنا، مثلا، وفي كثير من المواضع التي استشهدت بها، بأن مثل هذه السخرية من الواقع العربي المشتت، الذي تعيشه المنطقة أكثر من أي وقت مضى، يجعلنا نقف مليًّا قبل الأخذ بالرأي الذي سبق سوْقه عن أن السخرية تنتهي بانتهاء الموقف، فنحن بإزاء شعر يحكي القضايا الكبرى التي يعيشها المواطن العربي، ولن تنقضي شعريتها بانقضاء ما تعبّر عنه، لأنها تصف ظاهرة لا حالة فردية.

سادسًا _ السخرية وجوانب من البلاغة.

ترتبط السخرية ارتباطا وثيقا بامتلاك ناصية اللغة، ومدى القدرة على التعامل معها في مستوياتها غير المباشرة، "فالنكتة، على بساطتها الظاهرة، مستحيلة على الأجنبيّ، لا سيما إذا كانت مبنية على التلاعب اللفظي".[1] وهذا يدفعنا إلى بحث السخرية لغويًا وبلاغيًا، لأن "الأساس في التلاعب اللفظي الباعث على الفكاهة هو محاولة المتندر أن يُكسب الألفاظ معاني غير معانيها الواضحة، فإذا ما اكتشف السامع أن ما يقصده المتكلم هو هذا المعنى الغريب، يسخر من فهمه الأول لمعنى الجملة، فيضحك".[2] فنحن هنا إزاء سلسلة من مسببات السخرية، قد لا يكون مصدرها الأول هو الساخر وما يقول، وإنما ما يحاكيه من واقع متناقض، ثم يبدأ المتلقي، بدوره، بممارسة السخرية من

(1) عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص٩٣.
(2) المصدر نفسه، ص٩٣،٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسه ومن الواقع، من خلال هذه المنظومات اللغوية والإشارية التي تمثل عدة الساخر، سيأتي الحديث عما يتصل منها بالحالة النفسية في الفصل الأخير. غير أن بالموضوع حاجة إلى ما يتصل بالجانب البلاغي من اللغة التي يتوسل بها الشاعر الساخر، وهذا ما سيعالجه هذا المبحث من الدراسة، من خلال النصوص الشعرية نفسها، ومدى تطابقها مع الوجوه البلاغية التي قيلت في النقد القديم.

وسنوجز القول في ما تبقى من حديث عن شعرية السخرية، عن أحد الجوانب المهمة، التي لم يُختلف على أهميتها في الحديث عن تحققات الشعرية، بغض النظر عن آلية تعاطي الشاعر مع وجوهها المختلفة، ولكنها تظل إحدى الركائز المهمة التي تنهض عليها الأعمال الأدبية؛ الشعرية والنثرية. وسنعقد الحديث عن بعض المفاهيم التي تعد من باب علم المعاني، والتي ترتبط بحديثنا عن السخرية، والبحث عن أبرز الأساليب الإنشائية التي ظهرت في النماذج الشعرية، والتي استثمرها الشعراء لتأدية مزيد من السخرية، ثم الصورة وما تتطلبه من استعارات وكنايات وتشبيهات، دون التوسع في بحث المصطلحات نفسها، إلا بما يقتضيه السياق.

١_ مفاهيم بلاغية مرتبطة بالسخرية:

أشار ميويك إلى أن المفارقة ظلت لأكثر من قرنين من الزمان تعد صيغة بلاغية بالدرجة الأولى، وكان للكلمة تعريفات مثل: أن يقول المرء عكس ما يعني، أو المدح من أجل الذم، والذم من أجل المدح، أو الهزء والسخرية...[١] وهذا يعني أننا نقف بإزاء مصطلحات متداخلة، تتصل بالبلاغة وفروعها بسبب، وتتحقق من خلالها، في الأدب العربي، والغربي، على حد سواء. ولكننا قد لا نذهب

(١) ينظر ميويك، المفارقة، ص ٢٨، ٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعيدا مع كل المفهومات البلاغية التي سنوردها، التي درج الباحثون على عدّها مرتبطة بالسخرية أو الهجاء أو التهكم.

ترتبط السخرية والفكاهة بعدة فنون بلاغية "فالمفارقة وسرعة الخاطر والتلاعب اللفظي والتورية والاقتضاب المُخلّ وفلتات اللسان، وهي من العوامل التي تعتمد عليها الفكاهة، تعتبر تنفيسًا لرغبات الإنسان المكبوتة التي هي حصيلة اللاشعور".[١] وهذا الرأي مرتبط بفرويد في محاولته لجعل الفكاهة مرتبطة بعلاقة وثيقة باللاشعور، بل إنه ذهب أبعد من ذلك ليرى أن "الفكاهة نوع من الإلهام، وأن الإلهام نتاج اللاشعور".[٢] وإن كان لا يعنينا من هذا البحث أن نثبت تلك العلاقة بين الإلهام واللاشعور ، فذلك خلاف نفسي بحت، لكن فنون البلاغة التي تتوسل بعدم المكاشفة والتورية والمجازات التي تبتعد عن التصريح والأسلوب المباشر، يبدو لنا أنها ترتبط باللاشعور وبما لا يريد أن يقوله المرء صراحة، أو اعتاد على عدم قوله، وعرف مسبقا أن المجتمع سيقبل منه تعبيره المتواري خلف الرموز والصور ويتجاوب معه أكثر، بل يثير فيه استجابات أكبر مما لو صرّح بها.

ويرى محمد الزموري أن مسألة رسم الحدود التي تفصل بين السخرية والمحسنات البلاغية الأخرى من الصعوبة بمكان، لذا، فإن تعيين مهام السخرية وفقاً لتمييزها من هذه المحسنات، هو إشكال من الإشكالات التي تعترض سبيل الباحثين.[٣] والسخرية "مجاز بلاغي دال على انزياح دلالي،

(١) عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص٣٥٦، ٣٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص٣٥٧.
(٣) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص ١٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي لعبة مفارقة يحتمي بها المنتج للتمويه على الرقابة".[١] ويمكننا ملاحظة إلى أي مدى يحتمي الشعراء خلف نصوصهم لما توفره لهم الانزياحات الدلالية للسخرية من تمويه.

وتعدّ أوركشيوني السخرية ظاهرة مجازية بامتياز، ولذا، فكل مقاربة لإشكالية السخرية، عندها، تتطلب تأملا في تجلياتها وخصوصياتها الأسلوبية والبلاغية والتداولية.[٢] وقسمت السخرية إلى سخرية لفظية، وأخرى مقامية (سخرية الموقف)، من خلال مظاهرهما المورفولوجية، والقيد التداولي المرتبط بالملفوظات الساخرة. وبنية السخرية، من وجهة نظرها، تلزم المؤول القيام بقلب دلالي، وهو يقتضي التمييز بين مستويين دلاليين، أولهما حرفي جليّ، والثاني مقصدي موحَى به ومُضمَر.[٣] وهذا ما يدعو إلى ربط السخرية بفنون البلاغة التي تؤدي هذه الوظيفة.

وقد نوقشت السخرية من وجهة نظر بلاغية، في علاقتها بالصور البلاغية مثل الاستعارة والطباق والتورية... إلخ، فالسخرية في حدودها التقنية وبمفهومها التقليدي تلتقي مع هذه الصور البلاغية في كثير من الخصوصيات، غير أنها ما فتئت تدافع عن تميزها بدخول العنصر الوجداني المجسد ضحكا في بنيتها .[٤] وحتى هذا العنصر الوجداني، ينفيه البعض، ويعدّ السخرية فعلا عقليًا بحتًا.

وسنعرض في ما يأتي بعض المفاهيم البلاغية التي تربط بين السخرية والبلاغة:

([1]) المصدر نفسه، ص١٠.
([٢]) المصدر نفسه، ص ٥٣.
([٣]) المصدر نفسه، ص ٣٨، ٣٩.
([٤]) جان كوهن، الهزلي والشعري.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_**التهكم:** قدم يحيى العلوي معنى التهكم عند علماء البيان بأنه "إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال؛ استهزاءً بالمخاطَب".[١] وقد ذكر أمثلة لذلك، ومثّل بقوله تعالى : ((فبشرهم بعذاب أليم))، وقوله تعالى: ((بشّر المنافقين بأن لهم عذاباً أليماً)). فلفظ البشارة دالّ على حصول محبوب، فإذا وُصل بالمكروه كان دالّاً على التهكم، لإخراجه المحبوب في صورة المكروه. وأدخل في التهكم "الذم بصورة المدح"، واستشهد بقوله تعالى: ((ذُقْ إنك أنت العزيزُ الكريم))، لأن المقصود هو الاستخفاف والإهانة. وذكر من الأمثلة قوله تعالى حكايةً عن قوم شعيب لنبيهم شعيب عليه السلام: ((إنك لأنت الحليم الرشيد))، فهو رغم استحقاقه للمدح، إلا أنهم وصفوه بالحِلم والرشاد استهزاءً، وهم في الحقيقة يقصدون العكس، وهنا لا يوجد ضابط لغوي نجده في الكلام، لكن مقتضى الحال هو الذي يدل القارئ على فهم الاستهزاء من قولهم.[٢]

والتهكم مرتبط جدا بالمفاهيم التي سبق الحديث عنها، التي ترد مرادفات للسخرية، لأن "أصل الأمر في التهكم أن تقول قولا وأنت تريد ضده".[٣] وهذا المعنى سبق الحديث عنه في توضيح معنى السخرية والمفارقة. "إن التهكم بالمعنى الدقيق سخرية ترمي إلى سحب الدلالة الحقيقية عن الإشارات، لفظًا وصورة وصوتًا... بغية جعلها تدل على غير ما تظهر، أو على عكس ما تظهر. وفي هذا النشاط براعة فكرية لا جدال فيها، حتى إن رينان Renan يعتبرها "فعلا بارعا يحقق به الفكر الإنساني تفوقه على العالم"".[٤]

---

(١) العلوي، يحيى بن حمزة، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج٣، القاهرة مصر، دار الكتب الخديوية، ١٩١٤، ٣/ ١٦١.
(٢) ينظر العلوي، الطراز، ٣/ ١٦٢-١٦٤.
(٣) جبري، شفيق، الجاحظ معلم العقل والأدب، دمشق-سوريا، شفيق جبري (الناشر)، ١٩٣٢، ص١٩١.
(٤) العوّا، عادل، أخلاق التهكم، دمشق-سوريا، دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩، ص٩، ١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الفرق بين الضحك والتهكم، فهو أن الضحك والإضحاك بريئان من الهمز واللمز، أما التهكم، فقد يمازجه الخبث، سواء أكان ظاهرًا أم باطنًا.[١] وتكمن العبقرية التهكمية في "التدمير الذاتي لكل ما هو نبيل وعظيم وممتاز".[٢] لكن السؤال هنا: ما هو النُّبل الذي تدمّره هذه العبقرية التهكمية؟ إننا بإزاء عبقرية تهدم المسلمات، ربما، أو ما يُبنى من أسوار عالية، بغض النظر عن القيمة التي تهدمها هذه العبقرية، فالقيم نسبية، ولا شيء يقف أمام التهكم.

ومن يقرأ الماغوط يجد في شعره تهكما ونقدا لكل السياسات على هذا الكوكب، التي تتخذ من الإنسان لعبة في الرهان على كل شيء؛ من الدول التي استوت ديمقراطياتها، إلى تلك التي ترى الديمقراطية "فتنة كبرى"، فهو يأتي السياسةَ من باب التهكم، ويأتي التهكم من باب السياسة، كأنه ولد ووجد وكتب ليتهكم.[٣] يقول، مثلاً:

لم أكن أعرف أن لغابات الصنوبر// صرير أبواب القلاع في الليل// ولاغتياب الحكّام في المقاهي// لذة الجنس والخمر.[٤]

إنه يتحدث بأقسى الأوصاف في حديثه عن الحكام، ويرى جعفر الجمري أن "أصعب منحى في الكتابة أن توجع، وتنبّه إلى المفارقات والخلل والانكشاف".[٥]

وعبر مطر في لافتة "سر المهنة"، بأسلوب صريح وسافر عن ازدرائه للحاكم العربي:

---

(١) جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب،ص١٩١.
(٢) الناقوري، إدريس، ضحك كالبكاء، بغداد-العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦، ص١٤.
(٣) الجمري: جعفر، "في "شرق عدن... غرب الله".. الماغوط... وهو الخائف الوجِل سبّب قلقًا لكثيرين"، صحيفة الوسط، ٢٠ سبتمبر ٢٠١٤، تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١. عن موقع
http://www.alwasatnews.com/mobile/pdf/4396/fdd16.pdf
(٤) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٥٨.
(٥) الجمري: المرجع السابق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اثنان في أوطاننا// يرتعدان خيفةً// من يقظة النائمْ// اللصُ.. والحاكمْ! [١]

فساوى بين اللص والحاكم، وأعطاهما القيمة نفسها. وأيضا، تشكل لافتة "الثور والحظيرة" نموذجا للتهكم السافر بالحكام العرب، فحظيرة البقر تُقرأ على أنها اجتماع الحكّام جميعا، وأحدهم، دون أن يحدده، يشكل الثور "قائد المسيرة".[٢] وليس بأقل منها، يقابلنا ذلك التصريح الصارخ في لافتة "هذه الأرض لنا" حين قال:

قُوتُ عيالنا هنا// يُهدره جلالة الحمارْ// في صالة القمارْ// وكل حقه به// أن بعير جدهِ// قد مرّ قبل غيرهِ// بهذه الآبارْ [٣]

فنجد تهكما وهجاء سافرًا، لا يتورع عن إنزال الحاكم منازل الحيوانات واللصوص، وليس ذلك كله تشفّيًا، بل تعبيرا عن حالة يفرضها الواقع.

_ **تجاهل العارف:** في تفصيل يحيى العلوي في كتابه "الطراز" لأسلوب "تجاهل العارف"، بدأ بتوضيح أصل صيغة "تفاعَلَ"، التي تعني أن ترى الفاعل على صفة ليس عليها في الحقيقة،[٤] وهذا المعنى، كما يتبيّن، يشترك مع مفهوم المفارقة والسخرية، أيضًا، في ناحية، وهي قول شيء وإرادة عكسه. ويعني تجاهل العارف في اصطلاح علماء البيان، كما بينه العلوي: أن تسأل عن شيء تعلمه، مُوهِمًا أنك لا تعرفه، وأنه مما خالجك فيه الشك والريبة وشبهة عرضت بين المذكورَين. وهو من مقاصد

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٠٦.
(٢) ينظر مطر، الأعمال الكاملة، ص١٣١، ١٣٢.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٧٤.
(٤) العلوي، الطراز، ٣/ ٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاستعارة؛ يبلغ بالكلام الذروةَ العليا.[١] وأورد من الأمثلة ما جعله يصف هذا الأسلوب بأنه يأتي للتهكم والسخرية، والغرض به الجد،[٢] وهذا التوصيف ينسحب على كثير من الأمثلة، مما يدخل تحت هذا الباب.

ويرى جبور عبد النور أن السخرية تتركز في طرح الأسئلة مع التظاهر بالجهل، وقول شيء في معرض قول شيء آخر. وقد اعتمد سقراط هذا المبدأ في جدله الفلسفي لاستدراج خصومه، حتى يُقرّوا بما يريده هو، ويكشف عن جهلهم، ومن ذلك تتولد سخرية فنية. وأقحمها أرسطو في أبواب البلاغة وحددها بأنها الدلالة على الأشياء بأسماء أضدادها. أي أن السخرية تتعلق بقلب المعنى عند معظم من عرفوها. ويرى جبور أن أرسطو أقحم السخرية في أبواب البلاغة، وعدّها الدلالة على الأشياء بأضدادها. [٣] وتحدث الباحثون عن جدوى هذا الأسلوب لإقناع الخصم، فقد كان التهكم "جملة من أساليب سقراط في تقرير فلسفته، فكان سقراط في تهكمه يرمي إلى مناقضة خصمه، فيسأل مسائل من باب تجاهل العارف، فكان في بدء الأمر يُقرّ مذهب خصمه، ثم يتلطف في سؤاله، فلا يزال به من سؤال إلى سؤال، حتى يفضي به إلى المناقضة في القول".[٤] وهذا الأسلوب كان يوصله لما يريد من غير جهد في الإقناع، لا سيما في جداله مع السفسطائيين، الذين كانوا لا يقبلون بأية مسلّمة، ويرفضون الحقائق، ويتخذون الجدل منهجًا.

(١) العلوي، الطراز، ٣/ ٨٠.
(٢) المصدر نفسه، ٣/ ٨٢.
(٣) عبد النور، جبّور، المعجم الأدبي، بيروت-لبنان، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٤، ص١٣٨.
(٤) جبري، الجاحظ معلم العقل والأدبن ص١٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأطلق ابن رشيق على هذا الأسلوب "التشكك"، وعرّفه بأنه "من مُلَح الشعر وطُرَف الكلام، وله في النفس حلاوة وحسن موقع" [١]... وعدّه أقرب إلى التصديق من أن يقول الشاعر الخبر مؤكِّدًا عليه،[٢] وهو أشد بلاغةً في إيصال ما يريده. لكننا نشير، هنا، إلى أنه لم يعنِ أن هذا المبدأ متحقق في الهجاء أو التهكم فقط، وإنما في الأغراض المختلفة، ولكننا سنتابع كيف استثمر الشعراء هذه الميزة في إضفاء مزيد من السخرية في شعرهم.

_ **التعريض:** نقل أحمد مطلوب عن الزركشي قوله: "وأما التعريض، فقيل إنه الدلالة على المعنى من طريق المفهوم، وسمي تعريضا لأن المعنى باعتباره يفهم من عرض اللفظ، أي من جانبه، ويسمى التلويح، لأن المتكلم يلوح منه للسامع ما يريده".[٣] وعقد الحموي فصلا مستقلا له، وقال: "هو عبارة عن أن يكني المتكلم بشيء عن آخر لا يصرّح به، ليأخذه السامع لنفسه ويعلم المقصود منه".[٤] وذكر عن المدني لماذا يرجح التعريض على التصريح، ومن جملة تلك الأسباب: أن النفس تميل إلى استنباط المعاني بالفكر، ولأنه لا تنتهك معه الهيبة، ولأن للتعريض طرقا عديدة، أما التصريح فطريقُه واحدة".[٥]

ويرى ابن رشيق أن "التعريض أهجى من التصريح، لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته".[٦]

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(١) القيرواني، أبو الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دمشق-سوريا، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١، ٦٦/٢.
(٢) المصدر نفسه، ٦٦/٢.
(٣) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٢، ج٣، بغداد-العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦، ج٢، ص ٢٨٠.
(٤) المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٨٠.
(٥) المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٨٢
(٦) القيرواني، العمدة، ١٧٢،١٧٣/٢.

وهو، عند ابن الأثير "أخفى من الكناية، لأن دلالة الكناية لفظية وضعية من جهة المجاز، ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي، وإنما سمي التعريض تعريضا لأن المعنى فيه عرضه، أي من جانبه". [1] وأورد من الأمثلة على التعريض، قوله تعالى: {قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ * قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ} الأنبياء ٦٢، ٦٣، وعلق ابن الأثير: "وغرض إبراهيم، عليه السلام، من هذا الكلام إقامة الحجة عليهم، لأنه قال: (فاسألوهم إن كانوا ينطقون)، وذلك على سبيل الاستهزاء، وهذا من رموز الكلام".[2] فقد علّل هذا التعريض بفكرة "الاستهزاء".

وفي قصيدة "نيرون"، جعل درويش من نيرون، الإمبراطور الروماني الذي أحرق روما، رمزا لكل الطغاة والمحتلين وأعوانهم، الذين يعيثون فسادا وإضراما للحروب والقتل:

ماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرج على حريق لبنان؟ عيناه زائغتان من النشوة... وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرج على حريق العراق؟ يُسعده أن يوقظ في تاريخ الغابات ذاكرة تحفظ اسمه عدوّا لحمورابي... وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرّج على حريق فلسطين؟ يُبهجه أن يدرج اسمه في قائمة الأنبياء نبيًا لم يؤمن به أحد من قبل... نبيًّا للقتل، كلّفه الله بتصحيح الأخطاء التي لا حصر لها في الكتب السماوية... وماذا يدور في بال نيرون وهو يتفرّج على حريق العالم؟ "أنا صاحب القيامة".

(1) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة. ج٣. القاهرة-مصر، دار نهضة مصر، ١٩٨٠، ص ٥٧.
(2) المصدر نفسه، ج٣، ص ٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم يطلب من الكاميرا وقف التصوير، لأنه لا يريد لأحد أن يرى النار المشتعلة في أصابعه، عند نهاية الفيلم الأمريكي الطويل! [1]

فكان يعرّض بسياسات أمريكا، من دون ذكرها صراحة، لكنه كشف عن مقصوده أخيرا، وقد كان منذ البداية يكشف فضائح السياسة الأمريكية في العالم أجمع، ليس في العالم العربي وحده، وتجعل من نفسها إلها؛ هو صاحب القيامة، ونبيا مكلفا بالقتل.

_ **التورية:** وهي "أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب، ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد، ودلالة اللفظ عليه خفيّة، فيريد المتكلم المعنى البعيد ويورّي عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع مع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك، ولذلك سمي هذا الفن إيهاما".[2] وهي تعبير يدل على معنيين منفصلين، أحدهما قريب إلى الذهن، وليس هو المراد، والآخر بعيد عن ذهن السامع، ويكون هو المقصود.

وتؤدي التورية إلى الضحك إذا كان تحويلها من الفكرة غير المرادة إلى الفكرة المرادة باعثا على الضحك، وهذا يتحقق عندما تكون الفكرتان متعارضتين، ويؤدي اجتماعهما في تعبير واحد إلى تناقض مضحك.[3] وعدّها خالد القشطيني من أقرب أنواع المحسنات البديعية والزخارف اللفظية لمادة الفكاهة، لِما تتضمنه من عنصر المفاجأة والاستغراب وتداخل المعاني، وفي أكثر الأحيان بشكل ساخر.[1] ويرى

(1) درويش، أثر الفراشة، ص٢٩، ٣٠.
(2) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٢، ص ٣٨٣.
(3) الحوفي، الفكاهة والأدب، ص٤٠.
(1) القشطيني، سجل السخرية العربية، ص١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن التورية لا تتوقف على كلمة واحدة، وإنما تعتمد على فكرة الجملة الكاملة، ومثّل خالد القشطيني على الحالة الأخيرة بما اصطلح عليه البلاغيون بـ "المدح من باب الذم".[١]

يقول مطر في لافتة "اعترافات كاذبة" في ما يبدو متوسلا بأسلوب التورية:

فكل ما في الأمر أن الأنظمةْ// بما أقول مغرَمةْ// وأنها قد قبّلتني في فمي// فقطعتْ لي شفتي// من شدة الإعجابِ [٢]

فلم يعبر مباشرة عن فكرة تكميم الأفواه التي تقوم بها الأنظمة، وإنما عبر عنها بهذا الأسلوب غير المباشر، واستبقى جزءًا يعبر عما أراده، وهو "فقطعت لي شفتي"، مع ملاحظة السخرية في ما ذهب إليه من اختيار الصورة.

وتسجّل الدراسة ملحظًا مهمًّا في مثل هذا السياق، وهو أن شعراءنا لم يقصدوا من وراء التورية والأساليب التعبيرية غير المباشرة غايةً تتجاوز إضفاء الجمالية التعبيرية والبلاغية وتحقيق الغاية المقصدية في شعرهم، لأنهم في معظم شعرهم يعبرون تعبيرات صريحة من دون مواربة، وحتى حينما نقرأ الأمثلة التي استعانوا فيها بالأسلوب غير المباشر، فلم يكن هذا التعبير يُخفي نفسه عن السلطة، أو يقلل من حجم نقمة الشاعر عليها، فكما في مثال مطر السابق، نجد أنه عبّر بأسلوب أشد لهجة، وبدت الصورة لاذعة جدا، تحقق الصدمة للقارئ، وتزيد من فضح السلطة أكثر مما لو كان تعبيره عن تكميم الأفواه بأسلوب آخر غير التورية، وهذا هو حسن اختيار التعبير الساخر الأنسب.

(١) القشطيني، سجل السخرية العربية، ص١١٨.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبطريق التورية عبر مطر عن الأعمال الوحشية التي تقوم بها الأنظمة، من دون أن يصرح بذلك، يقول في لافتة "أسلوب":

كلما حل الظلامْ// جدتي تروي الأساطير لنا// حتى ننامْ// جدتي معجبةٌ جداً// بأسلوب النظام! [١]

فواضح للقارئ أنه يقصد بالقصص المخيفة التي ترويها الجدة، هي أفاعيل النظام وتنكيله بالشعب، وتوريته هنا تفصح عما وراءها من خلال إعادة التراكيب في ذهن المتلقي.

_ **الذم في معرض المدح:** ويعني "أن يقصد المتكلم ذم إنسان، فيأتي بألفاظ موجهة، ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجوه".[٢] ومثل الذم، الهجاء في معرض المدح.[٣]

وأشار ميويك إلى أن المفارقة (آيرونيئيا) وردت عند أرسطو في فن الشعر بمعنى "انقلاب الحال المفاجئ".[٤] وهي أيضا عند أرسطو بمعنى المغايرة التي تقوم على الحط من الذات، أو المغايرة التي تقوم على الادّعاء. وعلق ميويك بأنها عادت من جديد لتحمل الصيغة البيانية (المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح). [٥]

وهكذا، نرى أن بعض الاستراتيجيات قد يستعين بها الشاعر الساخر المعاصر، وقد لا يحتاج بعضها، فقد لا نجد شواهد على التعريض أو التورية، بشكل خاص، وإن كانت هناك شواهد، فقليلة، لا يمكن لنا وضعها في الدراسة على أنها نماذج صالحة لتكون تقانات يستعملها الشاعر الساخر، لتشكل

---

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٠٦.
(٢) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٣، ص ١٤.
(٣) ينظر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٣، ص ٣٤٧.
(٤) ميويك، المفارقة، ص٢٦.
(٥) ميويك، المفارقة، ص٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظواهر، فقد رأينا تصريحا سافرا في السخرية من الحكام، وبإيراد لفظة "الحكام" والحديث عنهم بضمير الغائب، أو مخاطبتهم، أو تلك الخطب الساخرة التي مثّلها درويش بصيغة المتكلم على لسان الدكتاتور. وقد نحتاج إلى بحث واستقصاء لأسباب التصريح ونزع القناع عند الشاعر الساخر المعاصر، والذي يظهر للباحثة أن الشاعر المعاصر ينطلق من فكرة التحرر من القيود، لأنه ليس ثمة إبداع مع قيود تُثقل الفكر، فكان أن نقلوا ما يريدون من دون أن يعبؤوا بأساليب التورية والتعمية، تماشيًا مع روح العصر (وفي الأغلب كانوا ملاحَقين سياسيًّا)، ومن الجدير بالذكر أن ذلك لا يعني أنهم جردوا نتاجهم من عناصر الشعرية، فهي متوافرة بأشكال في هذا الشعر. وإنما أتينا على ذكر هذه الأبواب البلاغية لأنها ارتبطت في وقت من الأوقات بالسخرية والمفارقة، في الأدب العربي، والغربي (الذي استشهدنا سابقا بقول ميويك عليه).

٢ _ **الأساليب الإنشائية:** يقوم الحديث هنا على أسلوبين من الأساليب الإنشائية، هما الاستفهام؛ بمعانيه المختلفة، والأمر، وذلك لأنهما الأسلوبان اللذان يشكلان ظاهرة، من خلال استقراء الدراسة للنصوص الشعرية، مما جعلهما يشكلان محورا خاصّا ينبغي الالتفات إليه.

_ **الاستفهام:** ويرى سعيد علوش أن إحدى أهم ركائز السخرية تتمثل في "منهج جدلي، يعتمد على الاستفهام، بمفهومه البلاغي؛ إذ تعتبر طريقة في توليد الثنائية ...".[١] ويعد الاستفهام إحدى التقانات التي تحقق السخرية، على نحو ما نلحظه في النصوص الساخرة.

(١) سعيد علوش، ص ١١٠. وترجم السخرية في مسرد مصطلحات معجمه عن الفرنسية Ironie. ينظر ص ٢٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويخرج الاستفهام، كما هو معلوم، إلى معان عدة، تدرك من السياق، رصدتها البلاغة العربية، وسيجري التوكيد على معان بعينها من هذه المعاني، لتعلقها بالسخرية. ومن هذه المعاني أو الأغراض ركز الباحث شعيب الغزالي على أغراض الإنكار والتهكم والتحقير، فهي التي تتعلق بالسخرية، "لأن الاستفهام البلاغي فيه قوة وانفعال، فإذا كان ساخرا جاء في أغلب الأحيان عنيفا، فهو إما إهانة أو تقريع أو تهكم أو تحقير ينزل بالمسخور منه، قويا كالصاعقة، فيزلزله ويبلغ أثره فيه مدًى بعيدًا".(١)

وقد أقام مطر لافتته "أجب عن أربعة أسئلة فقط" على الاستفهام (الإنكاري)، وجعل موضوع الأسئلة جنازة "رابين"، وكان يسأل خلال اللافتة عن الماشين في جنازة رابين، ووصل في أسئلته إلى السخرية المتحققة بالاستفهام:

_ كيف أواسي المرزوئينْ// بوفاة أخيهم "رابينْ"؟// _ امزحْ معهمْ..// امسحْ بالنكتة أدمعهم// ارو لهُم طُرفة تشرينْ// ودغدغْهُم بصلاح الدينْ...// _ ها هم يبكون لرابينْ// لِمَ لمْ يبكوا لفلسطينْ؟!// _لفلسطينْ؟// ماذا تعني بفلسطينْ؟! (٢)

فاستفهامه إنكاري، والإجابات التي وضعها في غاية الاستهزاء، وتضمنت التذكير بهزائم العرب ونكباتهم، هذا كله للتخفيف من مصيبة وفاة رابين على المحزونين. واستفهامه في العبارة الأخيرة، حين سأل "ماذا تعني بفلسطين؟" استفهام نفي، وهو مزيج من عدة معان: نفي، وتعجب، وتهكم، وتمنٍّ...

(١) الغزالي، شعيب بن أحمد، أساليب السخرية في البلاغة العربية: دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة ماجستير. جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤١٤ ه ، ص٧٤،٧٥. وقد ذكر فضل عباس هذه المعاني للاستفهام، وذكر من معاني الاستفهام الإنكاري الاستفهام التوبيخي، وهذا يمكننا ملاحظته في الأمثلة الشعرية الساخرة. ينظر عباس، البلاغة: فنونها وأفنانها (علم المعاني)، عمان-الأردن، دار الفرقان، ط١١، ٢٠٠٧، ص٣٠٣-٢٠٧.

(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٩٥، ٢٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولابد من الإشرة إلى أنه "ليس شرطًا أن يتوافر في كل أسلوب هذه المعاني كلها، فقد تكون كلها، أو يزيد عليها أو ينقص...".[١] وهنا توفر على معاني النفي والتعجب والتهكم معا.

ويطرح درويش في قصيدة "جبين وغضب" سؤالا لوطنه:

وطني! يا أيها النسرُ الذي يغمد منقار اللهبْ// في عيوني// أين تاريخُ العرب؟ كل ما أملكه في حضرة الموت:// جبين وغضب.[٢]

وهذا الاستفهام لدى درويش استفهام بلاغي (إنكاري)، فلا يسأل عن مجد العرب، لأن الواقع يقدم الإجابة، وإنما يستنكر هذا الواقع.

وكشف مطر في لافتة "من أين أنت يا سيدي" عن فُرقة العرب، عن طريق سؤالٍ سأله له "حمّال" حمل له امتعته؛ إذ سأله من أين هو، فحاول المراوغة في الإجابة، فلما أجابه أخيرا بأنه من "الأدغال"، انذهل الحمال وصاح:

حقًّا من الأدغالْ؟// قلتُ: نعمْ// فقالَ لي// من عرب الجنوب.. أمْ// من عرب الشمال؟ [٣]

فكشف السؤال عن ذكاء الحمّال؛ إذ ساوى "بلاد الأدغال" بـ"بلاد العرب"، فكان سؤال سخرية من واقع حالهم وفرقتهم، واحتكامهم إلى شريعة الغاب. ولم ينتظر الإجابة من "سيّده"، لكنه اكتفى بإلقاء

(١) البقري، أحمد ماهر، أساليب النفي في القرآن، الإسكندرية-مصر، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٩، ص٢٨٨.
(٢) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "أغنيات إلى الوطن"، ص٢٣٣.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٣٨، ٤٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السؤال الساخر. وفسر الجرجاني المعنى البلاغي للإنكار، بقوله: "إنه لتنبيه السامع حتى يرجع إلى نفسه، فيخجل ويرتدع ويعي بالجواب..."[١]

وعبّر الماغوط عن ضجره من سوء الأحوال:

أمَا من عبد الناصر جديد ولو برتبة عريف؟ [٢]

وفي لافتة مطر "ثارات"، يختمها بخطاب ابن آدم، مستنكرا:

قابيلُ.. يا قابيلْ// لو لم يجئْ ذكركما في محكم التنزيلْ// لقلتُ: مستحيلْ!// مَن زرع الفتنةَ ما بينكما..// ولم تكنْ في الأرضِ إسرائيلْ؟! [٣]

فقد سأل متهكمًا ومستغربًا، فكيف كانت فتنة في الزمن الذي لم توجد فيه إسرائيل؟!

_ **الأمر**: يمكننا رصد المعنى الساخر من استقراء النصوص الشعرية التي استعملت صيغة الأمر، بما لا يخفى على القارئ أن الشاعر يتهكم من خلال هذه الصيغة.

ونقرأ أسلوب الأمر عند درويش، في قصيدة "الصوت الضائع في الأصوات" ليحقق سخريته من الصامتين ضد الاحتلال وبيع الأرض للغرباء:

صفّقوا// صفقوا// إن تطفئوا تصفيقكم// يرتطم المرّيخ بالأرض// ولا يبقى أحد [٤]

---

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص١١٩.
(٢) الماغوط، شرق عدن غرب الله، ص٥٣٥.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٨٥.
(٤) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "العصافير تموت في الجليل"، ص٢٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو أن الأمر هنا أدى معنى "الوعيد" الذي تحدث عنه ابن فارس،[1] فدرويش يأمرهم أن يصفقوا، لكنه يتوعدهم إن لم يصفقوا بنتائج ما سيحصل، وهو في كل ذلك، كما لا يخفى على القارئ، يقصد عكس ما يقول.

وهو يعاني من الوصاية على شعبه الجريح:

نضع الليلة حدًّا للوصاية...// فدعونا نتكلم// ودعوا حنجرة الأموات فينا// تتكلم [2]

ولكن تعريضه بالحكام مبطن، لا يكشف عن نفسه ولا يرفع من صوته كالماغوط ومطر، لكنه يخرج من رحم الألم، ولا يتورع عن إلقاء الأمر المشوب بشيء من السخرية، ليفسح لهم المجال للتصفيق والتهليل، وللأموات من شعبه التكلم.

وفي لافتة "الوصايا"، بنى مطر فقراتها على مجموعة من الوصايا شكلها بصيغة الأمر والنهي لمواطن عادي، ليضمن له البقاء على قيد الحياة، نذكر من تلك المقاطع:

عند إفطارِكَ// لا تشرب سوى كوب اللبن// قدحُ البُنّ منبّه// فتجنّبْه إذن// قدح الشاي منبّه// فتجنّبه إذن// يا صديقي// كل شخصٍ مُتنبه// هو مشبوهٌ، مثير للفِطَن// ينبغي أن يُشعل الوعي// لإحراق الوطن...// قبل أن تخرج// دعْ رأسك في بيتك// من باب الحذر// يا صديقي// في بلاد العُرب أضحى// كل راسٍ في خطر// ما عدا راس الشهر! [3]

---

(1) ابن فارس، أبو الحسين أحمد، الصّاحبيّ في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه أحمد بسج، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٧، ص١٣٨.

(2) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "العصافير تموت في الجليل، ص٢٨٩، ٢٩٠.

(3) مطر، الأعمال الكاملة، ص٥٦٧، ٥٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمكننا فهم دلالة الأمر هنا بمعنى "التسليم"، أو "الندب"،[*] فنحن قد نفهم من أسلوب الأمر، هنا، إما أنه يسلّم ولا يريد من المواطن العادي أن يفعل غير ما تريده منه الأنظمة، أو قد نفهم أنه يريد أن يحث المواطن على الاستماع إلى نصائحه، وفي كلتا الحالتين، هو يسخر من حالة الصمت، التي هي نتيجة القمع، فيريد ثورة تحرر الإنسان من هذا التسليم، ولكن التعبير بعكس ما يقول، واستعمال الأمر لغير ما أراد، أصاب الدلالة التي يريد التعبير عنها.

وتظهر صيغة الأمر (بصيغته المباشرة، أو بالمضارع المتصل بلام الأمر، أو المضارع المسبوق بـ"لا" الناهية" التي تعني الأمر سلبًا) بشكل ملموس في خطاب درويش للكيان الصهيوني في قصيدة "عابرون في كلام عابر":

أيها المارّون بين الكلمات العابرةْ// آنَ أنْ تنصرفوا// وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا// آنَ أنْ نتصرفوا// ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا [١]

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

خذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف// وأعيدوا الهيكل العظميّ للهدهد، إن شئتم،[٢]

وحول فعل الأمر في هذه القصيدة، إن تجاوزنا القواعد الشكلية (الإعرابية) في النظرة إليه، لنغوص في عمق وظيفته في العبارة، نجد أن من شأنه "أن يجعل الفاعل مفعولا به؛ لأن الفاعل فيه

(*) ينظر ابن فارس، الصاحبي، ص١٣٩. وقد مثّل للتسليم بقوله تعالى: ((فاقضِ ما أنت قاض)) طه، ٧٢. وللندب بقوله تعالى: ((فانتشروا في الأرض)) الجمعة، ١٠.

(١) درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، ج٢، عمان-الأردن، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٩. ص٥٧.

(٢) درويش، الأعمال النثرية الكاملة٢، ص٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينفذ إرادة المتكلم، ومن هنا، فإن الفعل والانفعال الناتجين عن النص، هما إرادة الشاعر، ينفذها الآخر".[١] وهذا هو الذي أوصل القصيدة إلى غاية التحقير والسخرية من ذلك الكيان، فهو بنظره ليس كيانًا، وحتى إن كان كيانا، فليبحثْ لنفسه عن مكان آخر ويلملم بقاياه المتشظية من الذاكرة، ويرحل.

٣ _**الصورة:** يقدم سيسل دي لويس تعريفا مبسطا للصورة: "إنها في أبسط معانيها رسمٌ 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 توصِل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إن كل صورة شعرية، لذلك، هي إلى حد ما، مجازية".[٢]

وعرّفت بشرى الصالح الصورة بأنها "الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي. وما تثيره الصورة في حقل الأدب يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته".[٣] وحديث الباحثين عن الصورة يتسع مجاله، لكننا نجمل فيه القول بما يصل بالسخرية.

ونمثل هنا من تلك الصور التي يحيلها الواقع المرئي، فيعيد تشكيلها صياغة أدبية جديدة، تؤسس معنى مختلفا عما كانت عليه في طبيعتها الأولى، قول مطر في لافتة "الساعة":

---

(١) الغذامي، عبد الله، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢، ١٩٩٣، ص ٧٢.
(٢) لويس، سيسل دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان إبراهيم، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، ١٩٨٢، ص٢١.
(٣) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ساعة الرمل بلادٌ// لا تُحبّ الاستلابْ// كلما أفرَغَها الوقتُ من الروحِ// استعادت روحَها بالانقلاب [١]

فقد استثمر فيها المرئي واللغوي، واستثمر آلية عمل الساعة الرملية التي لا يعني رائيها سوى دلالتها على الوقت، ليعبر عن فكرة الحرية. فالصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة. إنها إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها.[٢]

إن السخرية والتقاط المفارقات عمل ذهني عقلي، وهذه النقطة أشار إليها غير باحث، ولها ذكر في هذه الأطروحة، لكننا نريد أن نشير إلى دور الصورة في تأدية هذا الفعل. ويقدم عز الدين إسماعيل تصورا ينبغي الالتفات إليه هنا للتأكيد على دور الصورة، فهو يرى أن الشاعر "حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين، له دلالته الشعورية. وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريريًّا أو عقليًّا صرفًا، كان مدعاة للملل".[٣] وهذا يجعل من الصورة أداة مهمة في يد الشاعر الساخر، الذي يخاطب عقول المتلقين قبل مشاعرهم، ليبعد كلامه عن التقريرية والمباشرة، ويُحدث فيهم أبلغ الأثر الأدبي أولا، والساخر ثانيا.

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٧٥.
(٢) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة-مصر، دار المعارف، د.ت. ص٣٤٠.
(٣) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة-مصر، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٨. ص١٣٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتعتمد السخرية على التخيل والتصور الدقيقين لالتقاط صور مشوهة مضحكة، تقوم في خطواتها الفنية على المغالطة التركيبية المتخيلة للشخصية المنتقَدة، وتقوم بتضخيم الصورة وتشويهها، من دون أن يتعارض ذلك مع الصدق الفني لصورة الشاعر.[١]

وقد بينت بشرى صالح أثر الواقع في تشكيل الصورة، فهو يؤثر في الشاعر في جانبين: "الحسي، متمثلا في الصور التي ترتد موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية واليومية، والطبيعة بأنواعها المختلفة... والذهني، متجسدا في حدين، الأول: المؤثرات النفسية والانفعالات المتباينة التي تخلقها التجارب وحركة الواقع في ذات الشاعر وموقفه الخاص منها، والثاني: المؤثرات العقلية التي تتصل بثقافة الشاعر وخبراته الخاصة، وخَزين اللاوعي متمثلا في رمزية تتجاوز حدود الزمان والمكان، ويتحد الجانبان أو الموقفان الحسي والذهني في الصورة الفنية اتحادَ الذات بالموضوع، فالشاعر في اندماج حَدّي معادلة "الذات–الموضوع"".[٢] وعند المازني، ليست قدرة الشاعر في أنه يوجِد شيئا من العدم، فذاك محال، ولكن قدرته في أنه يستطيع أن يكوّن صورة من أشتات صور، وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضارا واضحا، وأن يمثلها لنا كما ينبغي أن تكون، "وليس من فضل في أن تأتي إليّ بمعان أو صور كالزئبق، لا تتمكن اليد منه، ولكن المزية أن تجيء بما يحتمل النقد الصامت للتجربة العامة، وأن تسوق ما لا يضيره، بل يزيده إشراقا وصحة أن تواجهه بالحقائق".[٣]

والشعر الحديث يستعمل كل ما من شأنه رسم صورِه، ولكن، من الجدير بالملاحظة "أن الاستعارة في الشعر الحديث لها الغلبة على التشبيه، وعظم التركيز لا يحقق عن طريق صورة بلاغية

(١) التميمي، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، ص٣٦٠.
(٢) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٥٩.
(٣) المازني، إبراهيم عبد القادر، حصاد الهشيم، القاهرة-مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢، ص١٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مستقلة بذاتها، ولكن من خلال ارتباط النمط الذي ترتبط به الصورة الشعرية".[١] فهي "من أدق أساليب البيان تعبيرًا، وأرقها تأثيرًا، وأجملها تصويرًا، وأكملها تأدية للمعنى".[٢] لذا، نجدها أكثر انتشارا من التشبيه، وإن كانت تشترك معه من حيث المبدأ، ولكنها تختلف في الأداء.

وإذا نظرنا في مفهوم الاستعارة لدى عبد القاهر الجرجاني، فهي تعني "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفٌ، تدل الشواهد على أنه اختُصّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاريّة".[٣] سنجد أننا أمام مفهوم للاستعارة على أنها تقدّم الكلام بخلاف الأصل. ونشير، أيضا، هنا، إلى ما أورده فضل عباس من رأي بعض البلاغيين، من أن الاستعارة مجاز عقليّ وليس لغويًّا، لأن العقل يلعب دورا في معرفة ما أطلقه الشاعر من استعمال جديد للألفاظ التي كان محلها الجملة الأصلية قبل الاستعارة.[٤] ولأننا لا نريد أن ندير نقاشا بلاغيا، فيه آراء قدمها البلاغيون وكانت مدار نقاشهم، إلا أننا نشير إلى أن الاستعارة فعل أدعى للإثارة العقلية، وهذا يجعلها أكثر ارتباطا بالنكتة، التي تعتمد كثيرا على قول عكس المعنى المقصود، وتتطلب من المتلقي أن يكون على جانب من البديهة لفهمها. لذا، يتناغم الشعر الساخر الذي نقدم له، مع الاتجاه العام للشعر الحديث، الذي يبتعد عن التشبيه، ويتمسك بالاستعارة لبلوغ درجة أعلى من الشعرية المطلوبة.

(١) لويس، الصورة الشعرية، ص٤٤.
(٢) عباس، فضل حسن، البلاغة: فنونها وأفنانها (علم البيان وعلم البديع)، عمان-الأردن، دار الفرقان، ط١١، ٢٠٠٧، ص١٦٣.
(٣) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وقدم له محمود محمد شاكر، جدّة-المملكة العربية السعودية، دار المدني، د.ت، ص٣٠.
(٤) عباس، البلاغة: فنونها وأفنانها، ص١٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن قوة الصور الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية، ولا تحتاج الصورة إلى أن تكون جديدة لإحداث هذه الاستجابة، فهناك كلمات أكل عليها الدهر وشرب... وهي صور عظيمة التركيز".[١]

وتهدف الصورة إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، لأنها تثير الانفعالات في النفوس، على النحو الذي يؤثر في المتلقي، ويستميله، وتمهّد لإقناعه.[٢]

إن هذا ينطبق على الصورة الفنية بعمومها، ولو أردنا تمثّل شيء من نماذجنا الشعرية الساخرة، نجد مثل هذا التوصيف قائما في لافتة "دور"، يصور مطر أثر الشعر والكلام المحرّض على الثورات ضد الاستعباد:

أعلمُ أنّ القافيةْ// لا تستطيعُ وحدَها// إسقاط عرشِ الطاغيةْ// لكنني أدبغ جلده بها// دبْغَ جلودِ الماشيةْ// حتى إذا ما حانت الساعةُ// وانقضّت عليه القاضيةْ// واستلمتْهُ من يدي// أيدي الجموعِ الحافيةْ// يكون جلدًا جاهزًا// تُصنَعُ منه الأحذيةْ! [٣]

فاستعمل تفاصيل بسيطة من الحياة اليومية، ليعبّر عن معنى راقٍ ومركّب، وهو ثورة الشعوب وإطاحتها بالطغاة، ومآل كل طاغية جرّد الشعب من كل شيء، وسيكون قد حان أوان "صناعة الأحذية" من جلود الطغاة، ليلبسها الشعب. فهي صورة متركبة من تجسّدات الواقعي واليومي، ودبغ الجلود وتهيئتها لتُصنع أحذية، فقام الشاعر بتمثّل هذه الحالة ليُلبس صورته قوة وشدة، ليُعلم الطغاة كيف ستكون نقمة الشعوب منهم.

---

(١) لويس، الصورة الشعرية، ص٤٤.
(٢) ينظر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٣٦٨.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢١٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد يوظف الشاعر أشياء من مخترعات العصر أو من الواقع الذي نعيشه، بأدواته وبعض تفاصيله، ولا نكون قد فكرنا بأنها قد تندرج ضمن سياق أدبي وصورة عميقة تقع في محلها، ووفقًا للويس فإن"الصورة التي يصوغها الشاعر من مواد جديدة، أو معاصرة، قد تحمل أصداء لا يفطن إليها القارئ، ولكنها توفر مدخلا أسهل إلى ذهنه".[١]

ومن وجهة نظر سيزا القاسم، تشبه المفارقة الاستعارة في البنية ذات الدلالة الثنائية، غير أن المفارقة تشتمل، أيضا، على علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، وهي، من هنا، تختلف عن الاستعارة، وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة.[٢]

ويرى الزموري أن السخرية تقترب من الاستعارة، إذ "تتقلص الوظيفة المرجعية للغة لتفسح المجال للغة المشفرة، أو بعبارة أخرى؛ تربض السخرية على التخوم الفاصلة بين الصريح والمضمر".[٣]

والسخرية التصويرية تعتمد على التخييل والتصور الدقيقين لالتقاط صورة مشوّهة مضحكة، تقوم في تشكلها الفني على المغالطة التركيبية المتخيّلة للشخصية أو الظاهرة التي يراد انتقادها والسخرية منها. ولا يريد الشاعر تلك الصورة للسخرية لذاتها، وإنما هي طريقة فنية يتسخدمها الشاعر الناقد للإعلان عمّا تضخم في نفسه من أفكار وخواطر.[٤]

---

(١) لويس، الصورة الشعرية، ص١٠٦.
(٢) سيزا القاسم، "المفارقة في القص العربي المعاصر"، ص١٤٤.
(3) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص١٠.
(٤) التميمي، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، ص٣٦٠، ٣٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن تأثير السخرية يكمن في التصوير، وذلك بأن ترسم السخرية صورة فكاهية أو طريفة أو تنطوي على مفارقة، بحيث نشعر بأن هذه الصورة تكاد تكون مجسمة ونحس بأنها ماثلة أمام أعيننا، نتأمل مواضع السخرية فيها.[١]

إن الصورة تكتسب أهمية مضاعفة، وفقًا لناصر شبانة، عند الحديث عن المفارقة، ذلك أنها أقرب إلى ذهن القارئ من المجردات والأفكار ذات المفارقة، فالفكرة المرعبة، مثلا، لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال رعب الصورة، التي تدهم القارئ في غفلته، وتصور له تلك الفكرة في أشرس مواصفاتها، ليبدو ضحية المفارقة الصورية وكأنه يقف أمام عدسات محدبة تشوّه ملامحه.[٢] ويمكننا متابعة الصورة وما تتركه من تضخيم للمفارقة، من خلال تركيزها على بعض الجوانب التي تشغل حيّزًا مكانيًّا، فتكوّن لوحة بصرية، لتنفذ إلى سخريتها، نقرأ، مثلا، لافتة مطر "صورة":

لو ينظر الحاكم في المرآةْ// لماتْ// وعندَه عذرٌ إذ لم يستطعْ// تحمّل المأساةْ [٣]

مركزا على الصورة البصرية، ومن دون أن يذكر تفاصيل الصورة، ليزيد من تأثيرها. وهو بالتأكيد لا يقصد الصورة البصرية، ولا يقصد المسخ الشكلي لصورة الحاكم، وإنما أراد أن يصوّر أفعاله وخيانته لوطنه، فلم تكن الصورة لتبدو أكثر وضوحا وتأثيرا من تحويله إلى كائن مسخ.

ويمكننا تمثّل صورة "ثورة الطين"، التي صورها مطر في هذه اللافتة السردية التي تحوي مفارقة ساخرة من منطق(هم):

---

(١) حفني، عبد الحليم، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، القاهرة-مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٢٤.
(٢) شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، نموذجًا، ص٢٠٤.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضعوني في إناءْ// ثم قالوا لي: تأقلمْ// وأنا لستُ بماءْ// أنا من طينِ السماءْ// وإذا ضاق إنائي بنموّي// .. يتحطّمْ [1]

فتبدو الاستعارة هنا تمثيلية، وهي تشبيه صورة بصورة، لما بينهما من صلة من حيث المعنى، مع حذف الصورة الأولى (المشبّه)، وإبقاء المشبه به،[2] إذ ربط بين المادة الآدمية، ورغبتها في الحرية، لتكون الحرية مطلبا تفرضه طبيعته، فهو ليس كائنا "مائيا" ليتقولب وفقًا لرغباتهم. وقد استعمل في رسم الصورة أدوات مادية ملموسة (مرئية) ليوصل فكرة الحرية (المجردة)، التي رمز إليها بحالة نمو هذا الكيان "الطينيّ"، وعدم كفاية القوالب (القمع) لحجمه. فأبان عن صورة الحرية وأهميتها في الكيان الإنساني، بأسلوب مشبع بالسخرية من أساليب السلطة وقمعها.

ومن صور الاستعارة التمثيلية، ما مزج فيه مطر سخريته من الشعوب، بسخريته من الحُكام، في أسلوب لاذع. ويظهر فيه توسله بالحيوانات لإضفاء سخرية مرة من الواقع، فهو يقول في لافتة "سواسية":

سواسيةٌ// نحن كأسنان كلاب الباديةْ [3]

وليس كل شاعر لديه القدرة الفنية على التصوير الساخر الحاذق، لأن التصوير الساخر يحتاج إلى حس فني قادر على الإحاطة بدقائق منظورهِ، والإفادة من مفارقات ما يقع عليه بصره، ليكوّن صوره التي تعتمد على المقارنة بين ما يراه، وما ينبغي أن تكون عليه الأمور.[4]

---

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٣٨، ١٣٩.
(2) عباس، البلاغة: فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، ص١٩٨.
(3) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٥٠.
(4) التميمي، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، ص٣٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحذق الجاحظ في إتقان السخرية، التي تتناول كل جوانب الشخصية التي يسخر منها، معروف لدى أغلب الدارسين، وهذا ما ظهر في وصف السيد حسين لجانب من سخرية الجاحظ في تصويره لشخصية ابن عبد الوهاب بالصورة الهزلية في "رسالة التربيع والتدوير"، فكان من أهم جوانبها أن جعله الجاحظ "متحفًا للمتناقضات، وذلك يؤدي بالصورة إلى التضارب والتشويه، والبعد عن الحقيقة والواقع، بل إنه يبعد بها عن المعقول والممكن، فيخلق الشخصية الغامضة المعقدة، بل الشخصية الخرافية الممسوخة، التي تجلب دهشنا، لبراعة تأتّيه، وجودة مسخه، وسخرنا لما صارت عليه من الخروج عن الإلف، ونفور من العقل، كما نسخر من غريب الهيئة والأبله".[1] لقد تجلّى، في تصوير الجاحظ الكاريكاتوري وتشريحه للمعايب الجسدية لابن عبد الوهاب، أسلوبه في تضخيم هذه المعايب، وفي الوقت نفسه، لم تسلم النواحي النفسية والعقلية من تصويره الساخر، فكان جمعه للمتناقضات في شخصيته، بين ما يدّعيه ابن عبد الوهاب، ويصوره الجاحظ، يبعث على الدهشة والإعجاب من قدرته على تصور الشخصية المتناقضة التي تحمل جانبا من المسخ الآدمي. وقد قال الجاحظ ذلك في الرسالة مخاطبا ابن عبد الوهاب: "فأنت علة للمتضاد، وسبب للمتنافي، وما ظنك بخَلْق لا تضرُّهُ الإحالة، ولا يفسده التناقض؟!".[2]

وأكد المازني أن مبعث السخرية هو مقابلة الواقع وما فيه من نقص، بصورة الكمال التي تمثل أسمى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع، ولأن صورة الكمال كثيرا ما تكون غامضة، فالساخر

---

(1) حسين، السيد عبد الحليم محمد، السخرية في أدب الجاحظ، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٨، ص٢٢٤.

(2) السندوبي، رسائل الجاحظ، ص٢٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يلفتنا إلى صور الكمال ويوقظ في نفوسنا ما يشبه إحساسه العام بها، رغم قصوره عن تصويره على وجه الدقة.[١]

وقد رسم درويش صورة ساخرة في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر" لطفل يخاطب أباه:

عندما تُفرغ أكياس الطحين// يصبح البدرُ رغيفًا في عيوني// فلماذا يا أبي، بعتَ زغاريدي ودِيني// بفُتاتٍ ويجبنٍ أصفرِ// في حوانيتِ الصليبِ الأحمرِ؟ [٢]

يمثل الابن هنا صورة الجيل الجديد من الشباب الذي يرفض الواقع المعيش، ويتمرد عليه، ويسعى إلى كشف زيف مثل هذه المنظمات الدولية التي تدعي أنها تهتم بالإنسان وحمايته،[٣] حتى إنه طرح على أبيه سؤالا تهكميًا:

فأجبني يا أبي، أنت أبي// أم تراني صرت ابنًا للصليب الأحمرِ؟ [٤]

فالطفل عندما تحدث عن أكياس الطحين، وظف الإحساس بالجوع، مع حاسة النظر، ليرى القمر رغيفا، وهذه صورة متداولة الاستعمال، لكن هذا الطفل انتزع الصورة من تداوليتها الساخرة، وأنشأ لنفسه حالة من الكفاف، فهو يكتفي بقمره ولا يحتاج إلى خبز منظمة الصليب الأحمر وما توزعه على مخيمات اللاجئين، لذا، عتب على والده لماذا باع البقاء في الأرض، الذي قد يعني الموت/ الشهادة،

---

(١) المازني، حصاد الهشيم، ص٢٥٠.
(٢) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "آخر الليل"، ص٢٠١، ٢٠٢.
(٣) حمدان: عبد الرحيم حمدان، صورة الأب والأم في شعر محمود درويش، موقع ديوان العرب، تاريخ النشر ٨ آب ٢٠١١. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article29594

(٤) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "آخر الليل"، ص٢٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بدليل قوله "زغاريدي وديني"، بشيء ضئيل، هو التفيؤ في ظلال الصليب الأحمر، وانتظار فُتات الخبز والجبن منهم. فتشكلت صورته من ذلك المزيج من المرارة والسخرية، ووظف التصوير والكناية ليشيد هذه البنية المتكاملة للصورة.

ونتأمل أخيرا ما تتوفر عليه هذه الصورة المتعددة عند درويش من حرارة السخرية في "عابرون في كلام عابر":

أيها المارّون بين الكلمات العابرة// كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا// وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدّسْ// أو إلى توقيت موسيقى المسدّسْ! (١)

وفّرت السين والشين موسيقى داخلية "صوتية"، ليتخيّل القارئ صورة صوتية لخوار "العجل المقدّس" الذي أُشربوه في قلوبهم _ كما وصفهم بذلك القرآن الكريم. ويربط بين ذاك الخوار وبين دويّ المسدّس، الذي عدّه الشاعر "موسيقى" تَطرَب آذانهم لسماعها. وقد وظف درويش التراث الديني لتعميق المعنى الذي تحقق من خلال الصورة، وليجعل من هذا التراث مرجعية له، بوصفه مرجعية جمعية.

وتكتمل صورة درويش الساخرة من المحتل في الأسطر الآتية:

فخذوا حصّتكم من دمنا . . وانصرفوا// وادخلوا حفل عشاء راقصٍ . . وانصرفوا// أيها المارّون بين الكلمات العابرةْ // كالغبار المرّ، مرّوا أينما شئتم ولكنْ// لا تمرّوا بيننا كالحشرات الطّائرةْ (٢)

فنجد أنه في كل جملة شعرية يعوّل، غالبا، على الصورة الشعرية، بأنماطها المختلفة، ليوفر الدلالة الساخرة التي يتوخاها، فالدماء كناية عن الشهداء الذين يسقطون من أجل الوطن، ودرويش عندما

(١) درويش، الأعمال النثرية الكاملة٢، ص٥٦.
(٢) المصدر نفسه، ص٥٥، ٥٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يخص المحتل بشيء من هذه الدماء (حصتكم من دمنا)، إنما يريد تجسيد وحشية المحتل، فضلا عن إظهار المفارقة من خلال المقابلة بين الموقفين، فـ"نحن" نقدم الدماء، و"هم" يحتفون بالتقتيل، ومع ذلك، يخاطبهم، هنا، خطابا رزينا هادئا ينطوي على سخرية، فقد خصص لهم "حصة" من الدماء الشهيدة، مع إصراره على فعل الأمر (انصرفوا). ويستعمل الكناية حين يجعلهم "مارّون"، و"الكلمات العابرة" مكانا للعبور، كناية عن قصر الزمان، وتقليلا من قيمة كيانهم، وتعبيرا عن إرادته إلغاء ذلك الزمان الذي كوّنوا لأنفسهم كيانا فيه. ويزيد تهكمه في التشبيهين الأخيرين، حين شبههم بـ"الغبار المر"، و"الحشرات"، وفي كل التشبيهات والكنايات يتكلم بلهجة المستعلي المتهكم الذي لا يحتمل وجودهم، بل إنه يقوم بتشييئهم، وإلغاء أي كيان لهم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث: الدوافع الموضوعية والسيكولوجية للسخرية في الشعر المعاصر.

أولاً _ الدوافع الخارجية والموضوعية.

_ **الجانب السياسي.** ١- السخرية من الحاكم، وموضوعة "الخطابة".

٢- الواقع المهزوم.

٣- قمع الحريات، والرقابة.

_ **الجانب الاجتماعي.**

_ **الوطن والقضايا القومية.**

ثانيًا _ الجانب النفسي وعلاقته بالسخرية.

_ متطلبات ظهور الحس الساخر والاستجابة له.

_ السخرية من النفس، وكيفية ظهور الأنا، وشعور الاغتراب.

_ علاقة السخرية بالضحك والمشاعر الإيجابية.

_ علاقة السخرية بالغضب والحزن والمشاعر السلبية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتجه هذا الفصل نحو إيضاح أهم الدوافع التي شكلت المادة الأولى لشعر السخرية في الشعر المعاصر، وهذا يدعو إلى توضيح مسألة مهمة، وهي أنه سيكون هناك حديث حول دوافع الضحك، بوجه عام، بوصفه الشكل الأبرز المتعلق بالسخرية، لكن الحديث لن يتطرق إلى المجالات الواسعة التي تتناولها السخرية بعمومها، وإنما سينحصر الكلام ضمن إطار الشعر المعاصر الذي أسس البحث هدفه لتوصيفه ومراقبته.

والدوافع التي ستعالَج تحت هذا العنوان هي دوافع خارجية؛ أي تأتي الشاعر من محيط بيئته، وليست نابعة من ذاته، وهذه الأخيرة سيعالجها مبحث آخر في هذا الفصل، وهو الذي سيبحث العامل النفسي المرتبط بالضحك والفكاهة، وأثره في تشكيل السخرية. ولأن الدراسة تقوم على توضيح توصيفاتها من خلال نتاج الشعراء الثلاثة، فإن الدوافع التي سيتم الحديث عنها ستُبين عن نفسها بأمثلتها الموضِّحة، وسترتبط بموضوعاتها التي عُدّت الوجهَ الآخر للدوافع الخارجية.

ولابد من الإشارة إلى أن هذه الدراسة قد تُلمح إلماحًا إلى أحداث تحيط بالنص، لكنها أولت عنايتها الأولى والأهم للنص نفسه، ولم تُعنَ بالبحث عن الظروف التاريخية والنكبات والهزائم التي ألمّت بالوطن العربي في العصر الحديث، فهذا مما يبعد الدراسة عن غاياتها، ولأن الشعراء أنفسَهم لم يحددوا في سخريتهم، غالبا، أشخاصا أو أحداثا بعينها، وإنما أطلقوا سخريتهم بقيمتها المطلقة، لتعبّر عن حالةٍ ما، في وقتٍ ما، وتصلح لأنْ تنطبق على عدة حالات، وفي غير مناسبة ووقت، وهذا مما يوضح جانبا مهمًّا من سمات السخرية في الشعر المعاصر، بشكل عام، وهو ابتعادها عن "الشخصنة"، وعدم التقيد بمناسبات بعينها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً _ دوافع السخرية وموضوعاتها

_ الجانب السياسي

لابد من الإشارة، في بداية الحديث عن الدوافع والموضوعات، أننا وإن كنا وضعنا عنوان "الجانب السياسي" واحدًا من العنوانات، فهذا للتصنيف والتحديد المركز لوصف الشواهد التي تندرج تحت هذا العنوان، دون أن تُضمّن موضوعًا آخر لافتًا للانتباه، لكن الملحظ الذي يمكننا تسجيله، هو أن موضوع "السياسة" تستحوذ على معظم شعر السخرية في العصر الحديث، وكأن الواقع السياسي وما أفرزه يشكل المحور الذي تدور حوله سخرية الشعر المعاصر، وما تفرع عنها من دوافع عولجت في هذا المبحث، ويمكن تصنيفها على النحو الآتي:

١: السخرية من الحاكم، وموضوعة "الخطابة"

عبّر درويش في "خطب الدكتاتور الموزونة" عن البعد الأسطوري، ومبالغات الدكتاتور التي أوصلته لأن ينصّب نفسه إلها، فجعل درويش من ذلك مداراً لسخريته. وقد قال درويش في أحد اللقاءات الحوارية إن هذا الدكتاتور في كل مكان.[١] ونجد بين تضاعيف رسالة درويش إلى سميح القاسم ما يدل على ذلك الحجم المتضخم الذي اصطنعه الدكتاتور لنفسه، فيقول: "... والدكتاتور يعيش

---

(١) كما ورد في حوار متلفز مع درويش، نـقلا عن التلفزة الجزائرية في : ٢٩-٠٩-١٩٩١ م بعد انتهاء اجتماع المجلس الوطني الفلسطيني الدورة ١٩ . نشر في موقع
http://hamidpress.canalblog.com/archives/2011/08/29/21891653.html بتاريخ ٢٠١١/٨/٢٩. وفيما يأتي الجزء الخاص عن خطب الديكتاتور، من ذلك الحوار:
س : في نظرك بماذا يتميّز الدكتاتور العربي عن دكتاتور أمريكا اللاتينية مثلا؟
ج : الدكتاتور في كل مكان، وعبر التاريخ، صفات مشتركة، وقد شرحتها في تلك المحاولات، وفي المقدمة التي كتبتها على الدكتاتور. الدكتاتور العربي يتميز بصفات قد تكون مضحكة، وهي أنه لم يكتب حتى الآن عن هذا الدكتاتور العربي، أي أن هذا العربي لم يكتب حتى الآن عن الدكتاتور العربي، فعذر الدكتاتور العربي الوحيد عن الدكتاتور الآخر هو أنه غير موجود في النص الأدبي العربي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في حياتنا، ويصوغ أسطورته التدريجية. هل خطر لحاكم أمريكي لاتيني أن يسلط صورته على ضوء القمر بالأشعة ليؤمن الناس بنبوءته عندما يرون وجهه طالعًا من القمر، كما قد يفعل حاكم عربي؟ أفي وسعنا أن نواجه هذه الظواهر الساخرة بغير السخرية؟".[١] فأراد أن يؤسس أدبًا، يحاول من خلاله أن يلحق بركب أدب الديكتاتور في أمريكا اللاتينية. من هنا جاءت "خطب الدكتاتور الموزونة" التي اتسمت بروح ساخرة جدا، يمكننا أن نقول إن درويش تقمّص فيها شخصية الدكتاتور، ولم نعد نقرأ في تلك المجموعة الشعرية "درويش" الذي اعتدنا على قراءته، فصرّح عن سخريته من دون أن يومئ إليها أو أن يدسّها من خلال المفارقات التي نطالعها في باقي دواوينه الأخرى.*

ويصور مطر—ساخرا—سذاجة تفكير الدكتاتور في لافتة "المبتدأ". يقول على لسانه:

قلمي رايةُ حُكمي// وبلادي ورقةْ// وجماهيري ملايين الحروف المارقةْ...// لبستُ الأرض نعلاً// والسماوات قميصاً// ووضعتُ الشمس في عروة ثوبي// زنبقةْ// أنا سلطانُ السلاطينِ// وأنتم خدمٌ للخدم// فاطلبوا من قدمي الصفحَ// وبوسوا قدمي// يا سلاطين البلاد الضيّقةْ![٢]

---

(١) درويش، محمود، والقاسم، سميح (م.مشارك)، الرسائل، الدار البيضاء-المغرب، دار توبقال، ١٩٩٠، ص٩١.

(*) وقد اتخذ عبده وازن موقفًا، ربما حاول فيه أن يتقمص رأي درويش في فنيتها، فيقول: "لو لم تحمل القصيدة توقيع محمود درويش لما ظن القراء أنها له، مع أنّ بعضاً من تعابيره وتراكيبه اللغوية والإيقاعية تتخلّل أسطرها. أما روحها فهي غريبة عن مناخ شاعر "سرير الغريبة" وكذلك رؤيتها ونسيجها... وقد بدت السخرية التي تحفل بها غريبة هي أيضاً عن محمود درويش، الذي لم يعتد البتة إفلات زمام القصيدة. هذه السخرية بدت فضفاضة على قامة الشاعر وكأنّها ألقيت عليه من خارج. وكم كان محقاً في إنكاره القصيدة ورفضه الكلام عنه". وأضاف وازن، واصفًا أسلوب القصيدة: "وكان لا بدّ لهذه القصيدة "الخطابية" أن يكون لها صدى مفاجئ وغير متوقع. فالقصيدة تعلن مباشرتها الفجّة ولا تخفي عيوبها وهناتها ولا تتحاشى الوقوع في السهولة غير الممتنعة وفي شرك التصنّع والتكلّف. . بدت القصيدة هذه على خلاف شعر محمود حينذاك، تقليدية، عادية، متخففة من أسرار صاحبها ولمساته. قصيدة تقريرية تذكر ببعض ما كتب نزار قباني من قصائد سياسية ساخرة وهجائية وخالية من أي قيمة فنية. ولا أحد يعلم ما الذي حدا بشاعر "جدارية" الى أن يكتب مثل هذه القصيدة الغريبة تماماً عن جوّه ورؤيته الشعرية، كما عن لغته ونسيجه الإيقاعي الفريد". ينظر وازن، "ديكتاتور محمود درويش".

(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن استثمار الساخر موقعَ المتحدث المسخور منه، يزيد من كشفه لمكنونات نفسه، ويقدمه بصورة أكثر سخرية، ويتفنن في استنطاقه، لأن "المتهكم يتظاهر بأنه يلعب لعبة عدوّه، ويتكلم لغته، ويضحك مقهقهًا على كلماته الساذجة، ويزاود في كل مناسبة على حكمته وأساليبه وأعماله المضحكة".[١]

افتتح درويش خطبته الأولى (خطاب الجلوس)، بمفارقة: "سأختار شعبي"! والمفارقة تظهر خلال البحث، سمة بارزة اتكأ عليها درويش في تصوير لوحاته الكاريكاتورية للدكتاتور؛ فهو يخطب في شعبه، وبكل ثقة، وعلو صوت؛ يقلب الحقائق، ويعطيه مسلمات تخالف المبادئ الحقيقية، بل يحاول، باستعلاء، أن يثبت استحقاقه للحكم، والإمساك بزمام أمور الشعب، وعلى الشعب أن يوافق، مرغما وراغبا في آن!

ويرى عادل الأسطة أن سخرية درويش في خطبه يظهر فيها متأثرا بروايات أمريكا اللاتينية، مثل "السيد الرئيس" لستورياس، "وخريف البطريرك" لماركيز، لكن تعبيره عن فكرة اختيار الحاكم للشعب، تحديدا، يبدو فيها متأثرا بالكاتب المسرحي الألماني بريخت، الذي عبر في قصائده الساخرة و"قصص السيد كوينر" عن فكرة خدمة الشعب للحاكم، وكيف أن الدكتاتور يتضخم، لينهار، ويموت.[٢] وهذه الفكرة وصفها أحد الباحثين بـ"الديمقراطية المعكوسة"،[١] وهذا مبلغ مفارقة هذه الشخصية واختيارها لتعبر من خلال الخطابات.

---

(١) العوّا، أخلاق التهكم، ص١٤٤.

(٢) ينظر الأسطة: عادل، محمود درويش.. وبريخت، منشور في موقع النجاح، بتاريخ ٢٥ آب ٢٠٠٦.
www.najah.edu/sites/default/files/Bertolt_Brecht.doc

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعبّر مطر في لافتته "إهانة" بسخرية صارخة، تعلن عن نفسها بكل صراحة، عن تهكّمه بالحُكّام العرب، ولكن السخرية هنا ليست على لسان الحاكم:

رأتِ الدول الكبرى تبديل الأدوارْ// فأقرّت إعفاء الوالي// واقترحت تعيين حمار// ولدى توقيع الإقرار// نهقت كل حميرِ الدنيا باستنكارْ:// نحن حميرَ الدنيا// لا نرفض أن نتعبْ// أو أن نُركَبْ// أو أن نُضرَب// أو حتى أن نُصلَب// لكن نرفض في إصرارْ// أن نغدو خدَمًا للاستعمارْ// إن حموريتنا تأبى// أن يلحقنا هذا العارْ! [٢]

فيبدو من اختياره العنوان أنه يعدّ منصب "الوالي" إهانة، لذا رفضت الحمير أن تقبل به، هازئًا بالحُكّام إلى أبعد الحدود، لا سيما في توسّله بالحمير، التي تقبل وتتحمل أي شيء وترفض هذا الدور، وتعدّه عارًا، ويبدو أنه استعمل المصدر "حموريّة"، وهذا غريب في الاستعمال اللغوي، ليضفي مزيدا من السخرية اللاذعة في موقف الحمير ورفضها منصب الحاكم.

واختار درويش عنوان "صناديق فارغة" تعبيرًا عن افتقاد الحرية والديمقراطية، أو عدم جدوى الانتخابات وشكليتها:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتجدر الإشارة، هنا، إلى أن درويش كتب في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" (١٩٩٥) قصيدة عنوانها "شهادة من برتولد بريخت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧".

(١) الحاج محمد، فراس عمر أسعد، السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم بين عامي ٢٩٤٨-١٩٩٣، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، ١٩٩٨-١٩٩٩، ص١٠٤.

(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٤١.

وإذا كانت الحرب حادثة سيرٍ وقعت على الأوتوستراد السريع، فإن على الأحياء واجب الإدلاء بأصواتهم: سنختار الحمار. لكن الأحياء لم يذهبوا إلى صناديق الاقتراع...[١]

وبدأ يبيّن أعذارهم في عدم الذهاب للإدلاء بأصواتهم. ويمكننا ربط هذه الفكرة بما نجده في "خطب الدكتاتور الموزونة"، من خلال مواضع المفارقات في الخطب، التي جعلها درويش مصدر سخريته من الدكتاتور العربي، فنجد أن درويش رسم صورة موحدة يتقاطع فيها الزعماء—على صعيد السلوك والصفات والشخصية الزعامية والتعالي على الرعية والتطاول عليهم—لنرى الدكتاتور متخاذلاً ومصاصاً للدماء وتاجراً يبيع ويشتري دماء الأمة برسم الزعامة التي فرضها هو وأيدها ودافع عنها، لتكون الأمة أرضيةً لخدمة الزعيم وذريعةً لممارسته السلطة وبسط الحكم، وفي هذا تعارض للمهمة الزعامية الخالدة، التي تتلخص في خدمة الحاكم للمحكوم وإذعانه له.[٢]

وقد ضخّم درويش صورة الدكتاتور وأسبغ عليها سخرية جلية في الخطب، مستخدمًا كل أساليب الكلام التي أنطقه بها، إلى الحد الذي أوصل به الدكتاتور إلى أن يعطي نفسه القداسة، متمسّحًا بالدين:

وبعد الصلاة على خاتم الأنبياءِ، والسلام عليّ.. [٣]

---

(١) درويش، أثر الفراشة، ص١٠١.

(٢) عبيدات: علي ياسين، قراءة في قصيدة درويش "خطب الديكتاتور الموزونة": لماذا الخطب؟ وما علة الإخفاء؟ عن مجلة الحوار المتمدن، العدد ٤٥١٢، ٢٠١٤/٧/١٤.

(٣) محمود درويش، الخطب، ص٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتقاطع سخرية مطر من الحُكّام في لافتة "ولاة الأرض"، في جانب منها بخطب الدكتاتور الموزونة، من ناحية تأليه الحاكم لنفسه، يقول مطر:

وعلى الأرض ولاةٌ// هو من يبتدئ الخلقَ// وهُمْ من يختلقون الخاتمات// هو يعفو عن خطايانا// وهم لا يغفرون الحسناتْ// هو يعطينا الحياةْ// دون إذلالٍ// وهم إن فاتَنا القتلُ// يمنّون علينا بالوفاةْ// شرط أن يكتب عزرائيلُ// إقرارًا بقبضِ الروحِ// بالشكل الذي يشفي غليل السلطاتْ! (١)

ويضخّم درويش أبعاد الصور الساخرة لرؤية الدكتاتور للسلام، ويخالف فيها كل مبادئه التي يؤمن بها، فهو يختفي ويُظهر صوت الدكتاتور فقط في الخُطب، لأن الدكتاتور يتصادم مع كل ما يتوق إليه الأحرار ويؤمنون به من مبادئ، فمثلا، تبلغ الصورة الكاريكاتورية للدكتاتور منتهى السخرية وهو يصف خياره للسلام:

أفي الغاب نحن لنقتل حيراننا الباحثين على أرضنا عن وسادة؟!

خلاف صغير على الأرضِ. وما الأرض إلا رمال على الرمل، هلْ

دمكم، أيها الناس، أرخص من حفنة الرمل؟ (٢)

يسخر من فكر الدكتاتور ومن نظرته إلى الأرض وتجريدها من قدسيتها، ويخالف كل ما يؤمن به درويش، عاشق الأرض، الذي تمتد روحه فيها؛ سيدته التي تسكنه.

---

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٣٩٥.
(٢) محمود درويش، الخطب، ص ٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتظهر السخرية التي حققها الاقتران اللفظي الآتي، مشكلا مفارقة حقيقية، تكمل كاريكاتورية صورته:

وآن لنا أن نلقّن أعداءنا السلمَ، درسًا وحلًا [١]

ثم يستطرد في سخريته:

يريدون كل فلسطين؟ أهلا وسهلا// يريدون أطراف سيناء؟ أهلا وسهلا// يريدون...// سأعطيهم ما يشاؤون منا وما لا يشاؤون كي آخذ السلم [٢]

فدرويش متهكم ساخر من معاهدات السلام، ومن الضعف العربي، ويأسى للدماء التي يهدرها الحكام، وكل شبر من الأرض يقدم هدية للعدو. ولم يجد سوى السخرية للتعبير عن ذلك، وعن استخفاف الحكام بالشعوب وتزييفهم إرادتهم وظنهم أن الشعوب اقتنعت بما يروّجون له.

ويقول مطر في لافتة "عملاء"، في سياق يتقاطع مع سياق خطب الدكتاتور:

عرضنا يُهنك فوق الطرقاتْ// وحُماةُ العِرض أولادُ حرامْ// نهضوا بعد السّباتْ// يبسطون البُسطَ الحمراء من فيض دمانا// تحت أقدام السلامْ [٣]

---

(١) محمود درويش، الخطب، ص٣٠.
(٢) محمود درويش، الخطب، ص٣٠.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤١١، ٤١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ الخطابة، والتفات الشعراء إليها وتوظيفها:

تشكل الخطابات محورًا مهمًّا في السياسة، وعن أثرها البالغ، نطالع، مثلا، إشارة محمد العمري إلى ما قامت به الولايات المتحدة الأمريكية منذ عقود بإعادة الاعتبار إلى هذه البلاغة وتحويلها من مادة ملحقة بتعليم الإنجليزية إلى مادة مستقلة في شعبة خاصة بفن التواصل وخطاب الإقناع، وبيّن أنه منذ سنوات كان يعمل فيها أكثر من خمسة آلاف أستاذ، فضلا عن تأليف الكتب والمجلات.[١] وهذا يدعونا إلى النظر في أثر الخطاب في أنظمة العالم كلها، وأهميته في تغيير منظومات الحياة، وقد لا نجافي الصواب إن قلنا إن أهمية الخطابة لم تتغير منذ عهد أرسطو حتى الآن، على الرغم من ثقافة الانفتاح، وتغير وسائل الاتصال حول العالم.

ويقول درويش في تعريف الخطابة:

هي فنّ ابتذال المهارة. طبلٌ يناجي طبلًا في ساحة، كلما اتسعتْ، وجد الصوتُ متسعًا لامتلاء الصدى بضجيج الفراغ. يتلقّفه الخطيب ليحشوه بمزيد من هباء المعنى. الصوت لا الكلام، هو السيد مرفوعًا على صدى تحميه الأكفُّ من خطر السقوط على الحقيقة. الخطابة ليست ما يريد الخطيب- المهرّجُ قوله، فالصوت يسبق القول الغائب، والخطبة هي الغاية..[٢] فهو يؤمن بأن الخطابة هي الكذبة الكبرى في تاريخ هذه الأمة، صدقتها بالتصفيق والتهليل، وهي، عنده، الكفاءة العالية في رفع الكذب إلى مرتبة الطرب، وفي الخطابة يكون *"الصدق زلة لسان"*.[٣]

---

(١) ينظر العمري، محمد، في بلاغة الخطاب الإقناعي: مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، الدار البيضاء-المغرب، أفريقيا الشرق، ط٢، ٢٠٠٢، ص١٤.

(٢) درويش، أثر الفراشة، ص٢٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى هذه الفكرة قامت "خطب الدكتاتور الموزونة". ولو تساءلنا لماذا اختار درويش "خطبا" يلقيها الدكتاتور؟ قد ترتبط الإجابة عن سر اختياره لهذا اللون، ولمنبر خطابات الدكتاتور، بالدور الذي تقوم به بلاغة الخطابة في التأثير في الرأي العام الوطني والدولي وتوجيهه.

ويقول مطر عن الخطب والشعارات:

كلما ضاقت الأرضُ، أفادونا بتوسيع الكلامْ [١]

ماذا يعني بقوله ذلك؟ إنه يتحدث عن الخطابات والشعارات، وقد حقق مفارقة بينها وبين الواقع الذي يضيق، والخطابات التي تزداد اتساعًا، وهي ليست سوى "كلام".

وقد ألمح العمري إلى ما يوحي به لفظ "الخطابة" ومشتقاتها، إذ "لا يمر على ذهن المستمع العربي العادي دون أن يثير إحساسا بالزيف وتجاوز الواقع، فنسمع "دعه يخطب"، "كفى خطابة"... إلى آخر ما هنالك من العبارات المتضمنة لمعاني القدح..."،[٢] ربما يرجع بعضها إلى فكرة أفلاطون، الذي حمل في محاوراته على الخطابة "لاهتمامها بالإقناع بدل البحث عن الحقيقة".[٣] وقد ذهب درويش في اختياره كلمة خطاب، عنوانًا لقصيدته، لأنها تعبر عن المرحلة التي كتب فيها هذه القصيدة، وهي مرحلة الخطابات والحشو والتحذلق الزعامي، وبيع الكلام واستبدال الألسن بالآذان، فكان المواطن العربي خير سامع، والزعيم القائل الأوحد. [٤] ولعل مثل هذه الفكرة أوحت إلى درويش بتأليف هذه المجموعة، ليبث من خلالها دواخل الدكتاتور، وكيف يفكر. يقول درويش لسميح القاسم: "الدكتاتور

---

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤١٢.
(٢) العمري، المصدر السابق، ص١٣.
(٣) المصدر نفسه، ص١٣.
(٤) عبيدات، قراءة في قصيدة درويش "خطب الديكتاتور الموزونة": لماذا الخطب؟ وما علة الإخفاء؟

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتلاعب بمصائرنا، فلمَ لا نلعب بشخصية الدكتاتور بتحويله إلى مضحك؟!".[١] وهذا يعبر عن هدفه من الخطب، فهو لم يرد أن يرسم شخصية مضحكة من أجل الإضحاك مجردا، ولم يكن يتحدث بلسان درويش وشعريته التي اعتدناها.

وتجدر الإشارة إلى أن درويش تأثر في خطبه بأدباء أمريكا اللاتينية الذين وصفوا الدكتاتور، وخص بالذكر ماركيز واستورياس.[٢] يقول درويش في رسالته لسميح القاسم، معبرا عن استغرابه من قلة النتاج الأدبي الذي يصور الدكتاتور العربي: "هل تساءلت يوما عن خلو الأدب العربي الحديث من شخصية الدكتاتور؟ ألأنّ ملامحه لم تتبلور، بعد، في وعينا، أم لأننا نخلو من طفل أندرسوني البراءة يشير إلى عري الملك؟".[٣] لقد ساءه عدم تعرض الأدب لهذه الشخصية، وتساءل عما إذا كان يجب أن يتحول الدكتاتور العربي إلى شخصية أسطورية ليُلتفت إليه، وربما هذا ما حاول فعله في الخطب.

فنرى كم تحقق الصورة الآتية من سخرية من شخصية الحاكم، وارتباطها بالخطب، يقول مطر في لافتة "خطاب تاريخي":

رأيت جرذًا// يخطب اليومَ عن النظافةْ// وينذر الأوساخ بالعقابْ// وحولَه// يصفّق الذبابْ! [٤]

ويقول درويش مخاطبا الزعماء:

---

(١) محمود درويش، الرسائل، ص٩١.
(٢) ينظر المصدر نفسه، ص٩٠، ٩١.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٠.
(٤) مطر، الأعمال الكاملة، ص٥٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا أيها الزعماء... لا تتكاثروا!// ليست عظامي منبرًا// فدعوا دمي–حبرَ التفاهم بين أشياء الطبيعة والإله// ودعوا دمي–لغة التخاطب بين أسوار المدينة والغزاة// دمي بريدُ الأنبياء.[1]

فهنا، توجه درويش في خطابه مباشرة للزعماء، وأنكر عليهم خطاباتهم الفارغة، وطلب حريته ليقول ما يريد. ولكن خطابه حمل إليهم شيئا من السخرية حينما طلب منهم الكف عن "التكاثر"، قاصدًا الكلمة بحرفيتها، التي تسلب القيم العليا التي يصطنعونها لأنفسهم.

٢: الواقع المهزوم

رسم الشعراء صورًا متعددة لواقع العرب الذي دعاهم إلى التعبير عنه بالشعور بالعار، فتحدثوا عن الخيبات وسوء الأحوال، مما يرتبط بالهزائم المتلاحقة التي ألحقت بالعرب مشاكل، من نتائج سياسية واقتصادية وثقافية وأخلاقية، فهذا لم يجعلهم يتوجهون في سخريتهم إلى الأشخاص بأعينهم، بل جمعوا ذلك كله وعبروا عنه في روح يائسة تسخر سخرية مرّة، ولكنها في جميع الأحوال، تظل توجه نقدها نحو الواقع السياسي، ملحقة به القضايا المتصلة به.

ومشكلات الوطن العربي متصلة الأسباب بالواقع السياسي، إذا ما تأملنا في ما يعاني الوطن من مفارقات. فالفجوة واسعة ومستمرة في التوسع "ما بين الوعود السابقة والآمال المنتظرة، والماضي المجيد، والموارد الضخمة، والموقع الاستراتيجي والإمكانات البشرية، من جهة، والفوضى السياسية والحكم القهري، والتمزيق الاجتماعي والفتك بأبناء الوطن، وسلسلة طويلة من الإخفاقات والهزائم، من

(1) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "محاولة رقم ٧"، ص٤٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جهة أخرى. وهذه الصورة مطابقة، ولا شك، للتعارض ما بين التصور والواقع، الذي هو منطلق الضحك".[١] وهذا يربط السخرية ودوافعها بالمفارقة ومفهومها، فمنبع كثير من مواقف السخرية هو تحقق المفارقة بين موقفين: الواقع والمتخيل؛ الحاضر والماضي؛ الشعارات والقوانين .... مما يجعل العقلية الساخرة تنطلق بلسانها من لاوعيها.

فمثلا، عن أثر الهزائم التي ورثها العرب عبر الحقب المختلفة، وتحديدًا هزيمتهم وخروجهم من الأندلس، التي كان لهم فيها شأن كبير وحضارة سبقت كل معاصراتها، لم يختر درويش أسلوب التغنّي بذلك المجد البائد ورسم الواقع المهزوم بطريقة مباشرة جادة باكية، وإنما قدم مفارقات ساخرة، أقامها على أسلوب الحوار والسؤال والجواب، فقدم حوارًا ساخرا على لسان شاعر قرطبي/ إسباني، يُظهر ازدراءه لحالة الثقافة والأدب التي وصل إليها العرب:

وفي حديقةٍ، قليلة الشأن والشجر، أرى نصبًا بحجم الكفّ لابن زيدون وولّادة، فأسأل أحد شعرائي المفضّلين: ديريك ولكوت، إن كان يعرف شيئًا عن الشعر العربي، فلا يأسف عندما يقول: كلا.. لا شيء. ومع ذلك، بقينا معًا ثلاثة أيام لم نتوقف فيها عن الضحك والسخرية من الشعر والشعراء الذين وصفهم بأنهم لصوص استعارات...[٢]

وحالة الاستهانة بدور العرب الحضاري ورقي أدبهم وسمو مجدهم متمثلة بصغر حجم النصب التذكاري لشاعر الأندلس الكبير ابن زيدون، كناية عن الزراية به، ناهيك عن عدم معرفة الشاعر الإسباني بأي شيء عن الشعر العربي في حقبة ازدهاره، بل إنه وصديقه لم يتوقفا عن الضحك

(١) القشطيني، السخرية السياسية العربية، ص٢٠.
(٢) درويش، أثر الفراشة، ١٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والسخرية من الشعراء ووصفوهم باللصوص، وذلك يضعنا في جو الاستهانة المتعمّدة لذلك النتاج الأدبي الذي يعتز به كل عربي، ويعدّه ميراثًا باقيا، من الأندلس وغيرها، فدوريش هنا ألغى أية قيمة لكل ذلك من خلال ما كان بينه وبين صديقه من سخرية. لكن درويشًا لم يذهب بعيدا وينس ما يريد الوصول إليه من أن كل تلك الهزائم هي نتائج الواقع السياسي المهزوم، لأن صديقه الشاعر سأله في الختام:

... لكن ديريك ولكوت فاجأني بسؤال جارح: لمن القدس؟ لكم أم لهم؟ (١)

مُظهرًا مرارة فقد الأوطان، فقدس اليوم أندلس الأمس، لكنه سأل ساخرًا، فالقدس، جغرافيًّا، تقع في بلاد العرب، ورغم ذلك لم يعد للعرب حق فيها.

في لافتة "كيف تأتينا النظافة" يقول مطر منتقدا الواقع الثقافي انتقادًا لاذعًا:

غضب الله علينا// ودهتنا ألفُ آفةْ// منذُ أبدلنا المراحيض لدينا// بوزارات الثقافة! (٢)

ويسخر أيضا في قصيدة "الصوت الضائع في الأصوات" من الواقع الذي وصل إليه العالم العربي، ليس الواقع الثقافي، وإنما سقوط رموز القوة، ويتحسر على ما فُقد من قيم ومُثُل عليا:

نعرف القصة من أولها// وصلاح الدين في سوق الشعارات// وخالدْ// بِيعَ في النادي المسائيِّ// بخلخال امرأةْ!// والذي يعرف يشقى (٣)

---

(١) درويش، أثر الفراشة، ص١٩٤.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ٢٨٨.
(٣) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "العصافير تموت في الجليل"، ص٢٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي وسط هذا الزخم من الهزائم، يصف الماغوط خيبات الشعب العربي، وبحثه عن مشاجب يعلق عليها خيباته تلك، ويذهب ساخرًا متهكمًا من الواقع العربي تحت عنوان "صفحة الحوادث" الذي يهيئ القارئ لأنْ يقرأ حوادث حقيقية:

اغتصب فأر فأرة جاره// فأفتى أبو النواس بأنه قضاء وقدر// خسر تاجر سمعته وأمواله في الزواج والطلاق// فجيّر الموضوع إلى نكسة حزيران// أحرز عصفور مشرّد قصب السبق على عقاب جوي// وحوّل الموضوع إلى انتصارات تشرين (١)

فهذه المفارقات التي يصور بها مشكلات الواقع وأحداثه اليومية المأزومة، تشي بالمرارة التي يحس بها الشاعر، لذا فهو ينفّس عن معاناته بالتقليل من شأن كل ما يراه من انتصارات وكبوات مهما تكن، بل هو "يصغّرها" إذ يقرنها بأشياء تافهة، فالشعوب والأوطان في نظر حاكميها لا تعدو أن تكون أكبر من هذه الصور المبسّطة التي رسمها الماغوط. وعلى هذا النحو تتجلى لنا القيمة النفسية التي تحققها السخرية في مثل هذا الأسلوب، حين نقرأ نهاية النص:

يجب أن أموت...

ليس بالسمّ أو من الحب أو المرض أو الخوف أو العار أو الرعب، بل من أجل مطر غزير يشبهني. (٢)

(١) الماغوط، البدوي الأحمر، ص١٠١.
(٢) الماغوط، البدوي الأحمر، ص١٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو نفسه أنهى هذه الدفقة النفسية الساخرة بتوقه إلى الخلاص، من أجل مطر غزير، ليغسل جسده وروحه مما يثقلهما من تأزّم، أما الصورة المصغرة التي رسمها، فهي، في الحقيقة، عكس ذلك، فهي سبب ما تلاقيه شعوب بأكملها من نكال.

ويسخر الماغوط، أيضًا، في "ثالث أوكسيد الكربون" من صمت الشعوب بأسلوب متهكم، وهذا جانب آخر من جوانب الواقع المهزوم الذي يسلّم بالواقع وبمنطق القوي:

الدجاجة تنقر// القطة تموء// الضفدع ينق// الكلب ينبح// الفأر يعضّ// وهذه الأمة، لا من فمها، ولا من كمّها، ولا من عباءتها، ولا من ملاءتها...[1]

فهو يمثّل لكلامه بالحيوانات ليقول إن أي كائن في العالم يعبر عن نفسه إلا الأمة العربية، وزاد من سخرية لغته استعماله للمثل الدارج "لا من فمها ولا من كمها"، وقد قام بتحويل مفرداته من اللهجة الدارجة إلى الفصيحة، إلى حد ما، ليحافظ على المستوى الأدبي المتوازن لنصّه، وليقدم لقارئه شيئا مما ألفه في كلامه الدارج، ليهزأ من نفسه وحاله بالمقارنة مع غيره من كائنات.

وعبر درويش عن الهزائم العربية التي أصبحت كالإدمان، فلابد من هزائم:

أعجبَنا حزيران في ذكراه الأربعين: إن لم نجدْ من يهزمنا ثانيةً، هزمنا أنفسنا بأيدينا... لئلّا ننسى! [2]

فعبّر عن طريقة تذكر الهزيمة بالاحتفال، متوسّلا بالمفارقة لتقوية مرارة الذكرى، وليزيد من حِدّة جلد الذات ويؤكد انهزامها، حتى إن وصل بها الحال إلى أن تفتعل لنفسها هزيمة.

([1]) الماغوط، سياف الزهور، ص٢٨٩.
([2]) درويش، أثر الفراشة، ص٢٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونحن بإزاء مثل هذه السياقات، وهذه التعبيرات والصور المؤلمة/ الساخرة، سنحاول البحث عما يقف وراء مثل هذه الأساليب للتعبير عن النكبات والهزائم بأسلوب ساخر متهكّم، فقد لاحظ فرويد أن ازدهار النكتة يكون في لحظات أفول الحضارات وسقوطها وزيادة الكبت فيها.[١] "فوجود الهزل والفكاهة والعبث، أمر طبيعيّ في بيئة أثقلتها الحروب والنكبات، وفشا فيها الظلم والجور، فخففت عن نفسها بالسخرية والتهكم".[٢] هكذا يمكننا أن نجد تفسيرًا لمرافقة السخرية والتعبيرات المضحكة المتهكّمة للهزائم، وقد نفترض أنها لا تحتمل ضحكًا.

فضلا عن أن مفارقات الواقع تدفع الساخر دفعًا ليعبّر عن مرارة تلك المفارقات، فتنتج السخرية بوصفها تعبيرًا يلائم ذلك الواقع المتأرجح المنافق. فمثلا إذا قرأنا في لافتة "شؤون داخلية"، ندرك ما أراد مطر أن يقوله عن الواقع المتناقض، وكيفية ردة فعله تجاهه:

وطني: عشرون جزاراً// يسوقون إلى المسلخِ// قطعانَ خرافٍ آدميةْ// وإذا القطعان راحت تتضرعْ// لم تجدْ عينا ترى// أو أذُنا من خارج المسلخِ.. تسمعْ// فطقوس الذبح شأن داخليٌّ// والأصولُ الدُّوَليةْ// تمنعُ المَسّ بأوضاع البلاد الداخليةْ// إنما تسمحُ أن تدخل أمريكا علينا// في شؤون السلم والحربِ// وفي السلبِ والنهبِ [٣]

ويختم هذه اللافتة بسخرية مرة باكية:

(١) سروري: حبيب، جينيالوجيا النكتة والفكاهات الصغيرة، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣. http://aldohamagazine.com

(٢) محمد، محمود سالم، أدب الصنّاع وأرباب الحِرَف حتى القرن العاشر الهجري، بيروت-لبنان، ودمشق-سوريا، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٩٣، ص٢٩٤.

(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٦٥، ١٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عربٌ نحن.. ولكنْ// أرضنا عادت بلا أرضٍ// وعدنا فوقها دون هويةْ// فبحق البيتِ// والبيت المقنّعْ// وبجاه التبعيةْ// أعطنا يا رب جنسية أمريكا// لكي نحيا كراماً// في البلاد العربيةْ [١]

فكشف في سخريته عن مدى التناقض الدولي وتواطؤ الغرب وتلوّن مواقفه، وهو أولا وأخيرا يريد أن يصور ضعف العرب أمام ذلك الغرب المتبجح بشعارات الديمقراطية، فبغض النظر عن نظرة الغرب ونفاقه، هو يأسف على الوضع الداخلي العربي، الذي أدى لأن يصف الشعب العربي بـ"الخراف"، أما حكّامه فـ "جزارون"، أما الغرب فيسوق شعارات كاذبة، لكنه في النهاية يدّعي إيمانه بحرية الدول وعدم تدخله في شؤونها، لكنه، في المقابل، يعمل على نهب خيراتها وإشعال الحروب في ما بينها، فكيف له أن يصوّر واقعًا مليئًا بكل تلك التناقضات بعيدًا عن السخرية؟!

وإن كان مطر سخر من الصمت المُطبق على الشعوب، ومعاملة الشعوب كأنهم خراف، فهناك، في المقابل، حالة أخرى، هي التصفيق للحاكم ومداهنته، وهذا ما سماه حاتم الصكر "التجويق الجمعي"، الذي رفضه الماغوط بكل مظاهره المختلفة، كالتصفيق والهتاف والحماسة تحت أي مسمى أو لافتة جاءت، ويرفض أمثلة ومقولات شائعة بهذا الخصوص، ويسخر منها حتى لو اتخذت شكل الوصايا والموروثات والتعاليم والحكم.[٢] فيقول في نص قصير مكثّف:

يدٌ واحدة لا تصفق// إلى الجحيم// ألم تشبعوا تصفيقا بعد؟! [٣]

---

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٦٧.
(٢) الصكر: حاتم، "عزلات الماغوط وتجسيداتها النصية. موقع الكاتب حاتم الصكر". تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١
http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=361
(٣) الماغوط، شرق عدن غرب الله، ص١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" يقف درويش على حديث "سرحان" مع نفسه، وتمتلئ بالصور المعبّرة عن الواقع الذي لا يجعل "سرحان" يرفع رأسه"، فكل ما حوله هزائم. ويبدو أنه اختار له اسما يتناسب والاغتراب الذي يعاني منه بعد سلب أرضه:

وما الأرض؟ أتربة ووحول. نقاتل أو لا نقاتل؟ ليس مهمًّا ذلك ما دامت الثورة العربية محفوظة في الأناشيد والعيد والبنك والبرلمان.[١]

فهو مهزوم من الداخل، ويحدّث نفسه بغير ما يقتنع به منطقيًا:

وأعلامنا تُجهض الرعد. نقصفهم بالحروف السمينة: ض. ظ. ص. ق. ع. ثم نقول انتصرنا [٢]

فهو يسخر من واقع العرب، الذين ظلوا يتغنون بما أنجزه السابقون من أمجاد، واكتفوا بها، ويتغنون بعروبيتهم، واختار بضعة حروف ظل يكررها هازئا؛ وصفها بـ"السمينة"، وقد اختار الحروف التي تتصف بالشدة وقوة مخارجها، واقتصار اجتماعها على العربية، لكن وحدة الأبجدية وقوتها لم تنقذ أهلها من تمزقهم. وظلت الأفكار تأخذ "سرحان"، ذلك الذي يمثل المشرّدين الضائعين، وكل من يعيش وطنُه في داخله رغم اغترابه، ويظل يعلن انتماءه إليه. يقول مخاطبا وطنه:

جراحك مطبعة للبلاغات والتوصيات...[٣]

(١) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "أحبكِ أو لا أحبك"، ص٤٥٤.
(٢) المصدر نفسه، ص٤٥٤.
(٣) المصدر نفسه، ص٤٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مُبديًا ضجره من الانتماءات الكاذبة والشعارات البراقة الزائفة، كلها باسم الوطن، بينما يظل "سرحان" يعاني فقْد الوطن، فالوطن أصبح:

لا هُوية إلا الخيام. إذا احترقت.. ضاع منك الوطن.[1]

فعبّر تعبيرا يوصَف بالسخرية المرّة من رحم الاغتراب والبحث عن الوطن، فكيف يصبح الوطن عند اللاجئ متشكلاً في "خيمة"؟! وإن كان قبِل بهذا الوطن، بكل ما في معاني الفكرة من سخرية، زاد التعبير ألمًا ومرارة وسخرية، معًا، حينما يصل "سرحان" في فكره مخاطبًا نفسه، قاطعًا عليها "الفرح" بوجود وطن (خيمة) يأوي إليه:

سرحان! لا شيء يبقى، ولا شيء يمضي. اغتربتَ.. لجأتَ.. عرفت. ولست شريدًا، ولست شهيدًا، خيامك طارت شرارة.[2]

فوصل إلى عبثية وجوده، فليس شهيدا أو شريدا أو لديه وطن، وحتى الخيام فقدها ولم يعد له وطن. وقد قصد درويش أن يُنشئ هذا المونولوج في نفس "سرحان" وهو يشرب القهوة في "كافتيريا"، فقد تكون المكان الوحيد الذي يمكن أن يتواجد فيه، إذ لم يعد ثمة وطن. كل تلك المشاهد تأملها "سرحان" من وحي الواقع المغرق بهزائمه وانتكاساته.

وينظر الشاعر الساخر في القضايا الاجتماعية والثقافية، بوصفها جزءًا من هذا الواقع المهزوم، وينتقدها انتقادًا ساخرًا، ولكنه يعيد أسباب سقوطها إلى السياسة. فمثلا، يُرجع مطر في لافتة

(1) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "أحبكِ أو لا أحبك"، ص٤٥٤.
(2) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "أحبكِ أو لا أحبك"، ص٤٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"المرهم العجيب" أسباب تهاوي الثقافة وسقوط قيم الناس إلى الأجهزة التابعة للأنظمة. يقول من ضمن وصفه لبلاد العُرب:

لها في الأرض أجهزةٌ// تحمّصها وتخلطها بأحرفنا// الهجائية// وتطحنها وتمزجها// بألفاظ هُلامية// وتعجنها بفذلكة كلامية// وتصنع من عجينتها// مراهمَ [١]

ويمضي في سخريته من معجزات ما تشفيه هذه المراهم، هازئًا؛ جاعلا منها سببًا في إفساد الأحوال عما هي عليه:

تجعلُ الأمراض صحيةٌ// فإن دهنتْ بلادٌ ظهرها منها// فكل قضيةٍ فيها// بإذن الله مقضيةٌ// وخُذْ ما شئت من إعجاز مرهمنا:// عُطاس النملِ أشعارٌ حداثيّة// عُواءُ الثعلب المزكومِ// أغنية شبابية// سِباب العبد للخلّاق تنويرٌ...// هذي كلها صارت بفضل الدّهْنِ إيمانًا وشرعيةْ// وتلخيصًا لما جاءتْ// به كل الرسالات السماوية...// بفضل المرهم السحريِّ// أمسينا وأصبحنا// فألفينا عواصمَنا// وقد صارت ثقافيةْ!! [٢]

ويُظهر أن الاهتمام في وطننا العربي اقتصر، في نهاية المطاف، على المظاهر والقشور، وهو في ذلك لا يقصد إلى انتقاد الناس لذاتهم، وإنما يؤسس لأسباب سقوط قيمهم بإرجاعها إلى أسبابها الحقيقية، من وجهة نظره.

(١) مطر، الأعمال الكالمة، ص٤١٦، ٤١٧.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤١٦-٤١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣: قمع الحريات والرقابة

لعل قراءة في أسطر عبّر فيها الماغوط في نصوص مكثفة، عنْون لها بـ"الأسباب الموجبة"، عن حالة الحرية التي تعيشها الشعوب العربية، تعطي تمهيدًا لحديثنا عن ارتباط السخرية بها، وتعبيرها عن افتقاد الشعوب لها، وفرض حالة القمع:

كلما أمطرت الحرية في أي مكان في العالم// يسارع كل نظام عربي، إلى رفع المظلة فوق شعبه// خوفًا عليه من "الزكام".[١]

لماذا ترتبط السخرية بحالة القمع؟ ولماذا يبحث المتلقي في الصحف والمواقع المختلفة عن رسومات كاريكاتورية أو مقالات، تعبّر عما لا يستطيع قوله، بأسلوب رشيق يثير الضحك، وهو يعبر عن المسكوت عنه، في الوقت نفسه؟

إن المضحك هو عدو السلطة وخصم التسلط، فالتلاميذ يضحكون في الصف عندما يحدث أي شيء من دون إذن المعلم، وهذا يجعل الضحك يُصحب ببعض الشعور بالحرية، أو لنقُلْ، التفلت، من أيدي السلطة، بشتى صورها.[٢] وهذه الظاهرة ملموسة في مختلف ظواهر الحياة، ولكن السلطة السياسية هي الشكل الذي تتوجه إليه سخرية شعرائنا، فكيف واجهوا قمعها؟ وأي سلاح استعملوه ضدها؟

يرى خالد القشطيني أن النكات تمثل "ثورة على السلطة، وتحررًا من نيرها. وهذا يعلل لنا توالي استخدامها ضد ذوي الوجاهة وأصحاب السلطان. فالنكتة بتعبير فرويد تتيح لنا استغلال ظاهرة

(١) الماغوط، سياف الزهور، ص٢١٧.
(٢) العوّا، أخلاق التهكم، ص٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مضحكة في خصمنا، لا نقوى على كشفها جادّين متعمدين، لما يعترض سبيلنا من عقبات... فالنكتة تتفادى القيود وتتخطى العقبات...".[١] ووفقًا لهيغل، فإنّ السخرية هي "التعبير، في أقصى ذروته، عن حاجة الشخصية الإنسانية إلى التحرر أو الاستقلال".[٢] مما يعني أنها مطلب يتطلبه ما هو خارجي، فضلا عما سيأتي الحديث عنه تاليًا، من ارتباط السخرية بالجانب النفسي لدى الشخصية الساخرة، ووجود دوافع ذاتية لديه.

إن السخرية في حقيقتها سلاح، ولكنها سلاح "يريد صاحبه أن يخفيه، أو يخفي حدته وخطورته، ومحاولة الإخفاء لا تقلل من أهمية السلاح وخطورته، بل إن الرغبة في الإخفاء تدل على تصميم صاحبها على الوصول إلى هدفه، وعلى ألا يترك للطرف الآخر فرصة لاتّقاء هجومه، لأن السلاح في أغلب الأحيان غير ظاهر في السخرية، حيث إنها مغلفة بغلاف الفكاهة وروح المرح. فالغلاف وسيلة، والوسائل لا تتعارض أبدا مع الأهداف ولا تناقضها، بل هي دائما في خدمة الأهداف".[٣] إنها حرب باردة "تفعل في نفوس أعدائها أكثر مما تفعله خطب الخطباء أو تحزب الأحزاب، حتى يسقط في يد العابثين بمصائر الشعوب".[٤] فهي المتنفّس الحر للقمع السائد والمفروض بالقوة على الألسنة.

وفي إجابة مطر عن أسئلة قرّائه، التي وردت في مقدمة أعماله الكاملة، حول أهمية حرية التعبير التي يروم مطر بلوغها في عالمنا العربي، يقول: "إن ما نتوخّاه من حرية التعبير ليس "التنفيس"

---

(١) القشطيني، السخرية السياسية العربي، ص١٨، ١٩.
(٢) وازن، عبده، السخرية السوداء، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣.
http://aldohamagazine.com
(٣) حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، ص١٢،١١.
(٤) عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص٢٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السري؛ بل "التنفس" العلني. وعلى هذا، فلا تسأل بهذه السرعة، عما إذا كان الكلام قد غيّر شيئا. إنها مجرد خطوة، وهي خطوة واسعة وباعثة للأمل، وعلينا أن نغتنمها بكل طاقتنا، للتدرب على القفز إلى ما بعدها، حتى نستكمل المسافة نحو "حرية التعبير" الحقة، تلك التي نقف فيها على أقدامنا، ونسفر عن وجوهنا، ونعلن عن أسمائنا، لنقول ببساطة ودون خوف لكل من ينتحل هيئة الخليفة: "لقد رأينا فيك اعوجاجًا فاستقم، وإلا قوّمناك بالسيف"".[١] وهذا يعني أنه يعي أثر سخريته، ولا يقول ما يقول عبثًا.

يمكننا النظر في قصيدة مطر "نعم.. أنا إرهابي!" التي رفض فيها الانصياع لأوامر الغرب والحُكام العرب:

وهُو.. وهُمْ// سيضربونني إذا// أعلنتُ عن إضرابي// وإن ذكرتُ عندهمْ// رائحة الأزهار والأعشابِ// سيصلبونني على// لائحة الإرهابِ// رائعةٌ كل فعال الغرب والأذنابِ// أمّا أنا، فإنني// ما دام للحرية انتسابي// فكل ما أفعلهُ// نوعٌ من الإرهابِ [٢]

وهكذا نرى أن الأسلوب الساخر أراحه من عمليات الإقناع والجهد الذي كان سيحتاجه لو أراد الاستماتة من أجل إيصال فكرة حبّه للحرية وكرهه الإرهاب، وأن الإرهاب ليس إلا نتائج أفعال الغرب وأذنابهم، فنَسَب لنفسه الإرهاب لتمسكه بالحرية، والمعنى الذي يريده وصل إلى المتلقي بكل سلاسة. إنه إقرار منه، يقصد منه العكس تمامًا، ليحقق أعلى درجات السخرية من مفارقات المبادئ التي يقوم عليها الغرب، ويطبقها العرب (الأذناب)، وقد ألصق تهمة الإرهاب به من غير رفع سلاح أو دفاع دامٍ عن النفس، فقط بمجرد إقرارٍ قصَد عكسه.

(١) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص١٠٣.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٢٢، ١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد اتفق القشطيني مع ما قيل عن السخرية من أنها سلاح في يد صاحبه، له ما له من أثر، إلا أنه وجد أن ثمة مغالاة في الحديث عن مدى فاعلية هذا السلاح، وأن التنكيت لا يخلو من أن يكون نوعا من الهروب، وهو نوع من "التنفيس" الذي ينفق طاقة الغضب الشعبي، ودلل بذلك على أن السياسيين يدركون صرف الناس عنهم وعن أخطائهم، لذا لجأوا إلى الدعابة، من مثل لويْد جورج، وتشرتشل وبيفن.[1] فهو يرى أن فاعلية السخرية بوصفها سلاحا ماضيا في محاربة الظلم تفتقر إلى إثبات، "فالناس إنما يتندرون على قاهريهم لا لكي يطيحوا بهم، بل لكي يتحملوا كيدهم".[2] وقد يكون ما ذهب إليه القشطيني صحيحا من الناحية العملية، فالجماهير يخف جام غضبها عندما تشعر بأنها تتآمر على السلطة أو رجالاتها، لكن قد لا نتفق معه بأنها وسيلة هروبية، فهذه الطاقات قد تتحول إلى شكل آخر غير الغضب، لا سيما ونحن نعرف أن الضحك يرتبط بمستوى عال من التفكير، فالجماهير، في المجال السياسي، لا تضحك للتسلية وتفريغ الطاقات، وإنما علينا أن نربط السخرية بجانب مهم منها، ألا وهو الكشف والإفهام، ومن ثم التصحيح، فهي تكشف ما تقوم عليه كثير من السياسات، في أسلوب سلس يتجنب التعقيد، مما سنأتي عليه في الجانب الاجتماعي للسخرية في الصفحات القادمة. ومن المتفق عليه أن الساخر شخص يملك من القوى الذهنية والحدس وسرعة البديهة ما يرفعه فوق الحديث الساذج والمكاشفة الفجة.

ودليلنا على ذلك، ما عبّر به مطر في لافتة "الختان" عن القمع الذي يعيشه العربي، وقد جعل "الختان" وهو حدث عادي لا يلتفت إليه الإنسان العادي فكرة تربطها بمعنى له علاقة بالحرية، لكن مطر جعل منه معنى ساخرا يرتبط بقمع الحريات، ويدل على ذكائه واستثماره هذا السلاح لمواجهة

(1) القشطيني، السخرية السياسية العربية، ص١٩.
(2) القشطيني، السخرية السياسية العربية، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السلطة وقيودها، وبثٌّ شيء للمتلقين بتعبير لاذع جدًا، لم يتورع فيه عن ذكر ما يواجهه الصبي في عملية "الختان"، ليصل من خلال هذه الفكرة وبعد ذلك الوصف إلى مراده:

فقام الصوت من كل مكان:// ألفَ مبروكٍ// وعقبى للسان! (١)

فقد ركز مرارًا وتكرارًا على "قطع لسان" المواطن العربي، كي يكون مواطنًا صالحًا، في لهجة ساخرة، كالتي نراها في هذه الأسطر، فقد هُنّئ بالختان، وهذا المتعارف عليه اجتماعيًا، وكانت الأمنيات من الجميع بقطع الجزء الأهم لدى المواطن، حتى تنطبق عليه شروط المواطنة "الصالحة".

وقد يرافق الحديث عن الحريات، حديثًا عن الأحزاب، وقد لقيت نصيبًا عند الشعراء في سخرياتهم، فالأصل أن الأحزاب تقوم على التعددية وحرية التعبير، لكن السخرية وقفت وقفة معادية من هذه الأحزاب، لأنها لا تمثل حالة الأصل، وإنما هي نوع من "الديكورات السياسية" إن جاز لنا التعبير، وُجدت لتعطي الضوء الأخضر للحكومات المختلفة لتلحق بركب العالم الديمقراطي، ولكن الدكتاتوريات هي التي سيطرت على الحياة السياسية بأكملها، ولم تكن الأحزاب فيها إلا صورًا مفرغة.

فمثلا، نقرأ التعبير عن حالة القمع في خطب الدكتاتور الموزونة، فنجد أن غاية ما يريد الدكتاتور، وفقًا لما صوره درويش، البقاء على كرسيه، مهما كلفه ذلك من ثمن، فالأرض والشعب والمبدأ.. كل تلك القيم ليس لها أية موازين عنده، بل إنه على استعداد لتوقيع السلام والصلح مع

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٣٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العدو، وأن يجعل الجيش يدافع عن ملكه ضد المواطنين/"الرعاع"،[١] على حد وصفه. وهو مستعد لقمعهم للحفاظ على ملكه:

هنا لن تقوم لأي فئات يسارية قائمة

سأفرم لحم اليسار، وأحجب ضوء النهار [٢]

محققًا سياسة القمع، ورافضًا لأية معارضة تناوئ حكمه. فليس ثمة تعددية، وليس ثمة حزب إلا حزبه، بما يحمل من أفكار وشعارات، فالدكتاتور هو ابن حزب يحمل فكرة، وهذه الفكرة أخذت في التضخم بعد أن تولى مقاليد الحكم، فصارت الفكرة هي الشريعة التي يجب على الجميع أن يتبناها:

أقول لكم ما يقول الحزب، والحزب سلطتنا المطلقة [٣]

وهذا ينافي مفهوم التعددية الذي تنادي به الديمقراطية، فهو حاكم أبدي، يؤمن بأحادية الفكرة، التي ينبغي أن يتبناها الجميع. وهنا يركز درويش على موضوع الشعارات التي يُشبعها الحكام لشعوبهم في الحديث عن فكرهم، وهذه الشعارات هي محل سخرية، يستوي في ذلك المثقفون والبسطاء، فلا تخفى على أحد. وقد عبر عنها كثير من رسامي الكاريكاتور وعن بهرجتها والترويج لها، وفصاحتها، ولكنها في الحقيقة خواء مفرغة إلا من بريق البلاغة. ودرويش، كغيره من الشعراء عبر عن هذه الشعارات، ولكنه أراد أن يسوقها من وجهة نظر الدكتاتور، وكيف يزين خُطَبَه ويعول عليها ويبني آماله عليها، ويريد من الشعب أن يؤمن بها، فكانت مبالغات درويش تصور مدى السخرية منها:

---

(١) درويش، الخطب، ص٣١.
(٢) درويش، الخطب، ص٣١.
(٣) محمود درويش، الخطب، ص٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سننتج في اليوم ألف شعارٍ وعشرين شاعرْ...// حطوا الشعار وراء الشعار// وهزوا الشعار.. ليسّاقطَ الوعيُ فكرةْ// تدير المصانع، والثورة المستمرة...// سنحرق كل المراحل، كي نصنع الطبقة// من المصنع اللغوي، وكي نرفع الطبقة// إلى سدة الحكم حتى نعبّر عنها// بحزب وثورة! [١]

فهو يصور بذلك سذاجة الدكتاتور وسوء فهمه وغباءه، ولا يعي معنى الثورة إلا بأن يجعل فكرته مطلقة تلغي كل الأفكار وتضطهد الفئات الأخرى. فالشعارات في تصوره هي التي تُخصب الأرض، أو هكذا يصور للشعب، وكان قد سخِر من إرادة الشعب، موظّفًا بيت الشابّي الذي أصبح شعار الثورة التونسية ٢٠١١، فيقول الدكتاتور:

إذا الشعب يوما أراد// فلابد أن يستجيب الجراد.. [٢]

وفي لافتة "مشاجب" عبر مطر عن سخريته من الأحزاب والحرية المتاحة لها:

وإذا سها جحشٌ// فأصبح كادرا في حزبنا// قُدنا به الدنيا [٣]

وسخر، أيضًا، من شعارات الأحزاب وكثرتها، مثلا يختم لافتته "المُنشقّ":

ولذا شكلت من نفسي حزبًا// ثم إني// –مثلَ كل الناسِ–// أعلنتُ عن الحزب انشقاقي! [١]

---

(١) درويش، الخطب، ص٥٥، ٥٦.

(٢) درويش، الخطب، ص٥٥.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن قصيدة الشابي أوحت أيضا لأحمد مطر بفكرة ساخرة، تكاد تقترب من توظيف درويش لها. يقول مطر:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بد أن يُبتلى بالمرينز
ولا بد أن يهدموا ما بناه
ولا بد أن يخلفوا الإنجليز

(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليعلن عن لا جدوى وجود الأحزاب في العالم العربي، وعدم فعاليتها وتأثيرها، فجعل تأليفها أمراً سخيفًا لا حاجة له، والانشقاق عنها كذلك، لدرجة أنه عدّ "كل الناس" ينشقّون عن أحزابهم، فهي فكرة لا تقدّم ولا تؤخر في واقع العالم العربي، ولا تحقق الحريات وما ينبغي أن تتأسس من أجله، لذلك، عبّر بسخرية وغرابة، عن أنه ألّف حزبا مع نفسه، ثم انشق عنه، بكل بساطة وأريحية.

وتحدث أحمد الحوفي عن الدافع السياسي في التنفيس عن الشعوب المكبوتة، حين يُحكم الحكام سطوتهم ويرهبون الناس بالسجون والنكال، في ظل مثل هذه الظروف والضغوط، يجد الناس أنفسهم في حالة ضيق، فيؤثرون التظاهر بالوداعة، ولكنهم لابد لهم من أن يتنفسوا، فيبحثون عن وسائل للتنفيس، منها الأقاويل والأقاصيص الخرافية، ومنها التهكم والتندر. فرأى لهذا التهكم السياسي أثرا مزدوجا، فهو تنفيس عن المظلومين المكبوتين، وملهاة ومسلاة، ونوع من الثأر، وهو، أيضا، ردع للظالمين وعِظة وتأديب لغيرهم.[٢] وهو أسلوب يجنّب صاحبه سوء العاقبة.[٣] وقد يستوي هذا الرأي لو كنا نتحدث عن الغرب، حيث احترام قيمة الفكاهة وأخذها على محمل الاحترام، وعدّها نوعا من الحرية الفكرية، وتلك المجتمعات، في الأصل، لا تعاني الكبت الفكري والقمع الذي تعانيه باقي المجتمعات مع حكامها، ولكن، عندما نتحدث عن مجتمعات مكبوتة، في جدها وهزلها، ويعي حكامها ظلال هذه السخرية وأثرها في نشر الوعي المجتمعي، والتقليل من هيبة الحكام أنفسهم، لا تعود مسألة سلامة العاقبة شيئا مفروغا منه. وتظل السخرية تشكل غطاء لا يقي من يستظل به في العالم العربي إذا اصطدم بالسياسة والزعماء بشكل مباشر، ولا يخفى أن الشعراء لم يكونوا بمنأى عن الملاحقة الحقيقية،

---

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٣٣٦.
(٢) الحوفي، الفكاهة في الأدب، ص٥٥.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليست فقط تلك التي عبروا عنها في شعرهم، لأنهم يعون ما يترتب على مهاجمتهم السلطة، حتى وإن عبروا بسخرية عن مساوئها، فهي سخرية جادة، كما قلنا مرارًا.

وترتبط بالحرية موضوعة الرقابة، فهي الوجه الرسمي للقمع، إما بإصدار تعليمات وقوانين تمنع تجاوزات محددة، وتلقي القبض على من يعبرون عن أفكارهم متجاوزين المحرمات السياسية لها، وإما أن تتحول الرقابة على شكل مُخبرين يتتبعون كل من "يُشتبه" بجرأتهم في الحديث عن مطالبهم وحرياتهم. فنحن نقرأ في لافتة "العليل" دعاء مطر:

ربِّ اشفني من مرض الكتابة// أو أعطني مناعة// لأتّقي مباضعَ الرقابةْ (١)

يدعو الله أن يشفيه من الكتابة، لأنها مصدر الشقاء له لما يأتيه من جرّائها، فعبّر عن الرقابة بكل أشكالها مباشرة، فصيغة الدعاء تؤدي دور السخرية. ونقرأ، أيضًا، قريبا من هذا المعني في لافتة "زمن الحمير"، ولكنه يشرح فيها آلية الرقابة وملاحقتها بأسلوب ساخر:

المعجزات كلها في بدني// حيٌّ أنا، لكنّ جلدي كفني// أسير حيث أشتهي لكنني أسيرْ// نصفُ دمي بِلازِما// ونصفُهُ خفير// مع الشهيق دائمًا يدخلني// ويُرسلُ التقرير في الزفيرْ (٢)

فوصل به الأمر أن يرسم هذه الصورة لملاحقة الرقيب الذي يمثل النظام، إلى أن يتماهى في جسده، في كل سكناته، لتصل به المبالغة في التعبير إلى أن يجعله يكتب تقريرًا عنه مع كل زفير يخرجه من رئتيه، وهذه المبالغة، وطريقة ملاحقة الرقيب هيّأت للصورة أن تكون ساخرة؛ معبرة عن

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ١٨٩.
٢ مطر، الأعمال الكاملة، ٤٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ضجره من القيود التي تلاحقه أينما اتّجه، فحينما قال "حيٌّ أنا" لم يقصد كلمة "الحياة" بحقيقتها، وإنما يقصد أنه ميت على هيئة حي، لأنه مسلوب الحرية، بدليل أنه عدّ جلده كفنَه، أي أنه ينفي عن نفسه أي حياة، فحيثما "يسير" يظل "أسيرًا"، وقصد هذا الجناس قصدًا ليُظهر مدى المفارقة في معنى الحرية في كلمة واحدة.

وتحدّث الماغوط في "نصوص العار" عن الرقابة مبتدئًا بنفسه، ثم مخاطبًا الوطن:

ولذلك لن أنام بعد الآن// في مكان واحد مرتين متتاليتين// وكالطغاة أو الأنبياء المستهدفين// سأضع شبيهًا لي// في أماكن متعددة، في وقت واحد// لا لتضليل الوشاة والمخبرين، فقد صاروا آخر اهتماماتنا// ولكن لتضليل القدر// وإنني بهذه المناسبة// أنصح هذا الوطن العجوز الخرف// أن يقوم بنفس الشيء// ولا ينام في "خارطته" ليلتين متواليتين.[1]

فنرى أنه حاول أن يدرأ عن نفسه خوفه من الرقابة، وشبّه نفسه، ساخرًا، بالأنبياء أو الطغاة، مع ما بينهما من مفارقة، ولكنه يقصد أنه مطارد، حقيقةً، من رقابة السلطة، وبناء على ذلك، توجّه بنصيحة تفيض سخرية إلى الوطن، فقد وصفه بـ"العجوز الخرِف"، ثم تكلم معه بندّيّة واضحة أو بفوقية، أن يحمي نفسه، فحتى هو لن يسلم من هذه الرقابة. ولكنه يائس من الوطن، كما يبدو من معظم نصوصه، لأنه يقع تحت سطوة السلطات، ولا أفق له بعيدا عنها، وهذا النمط من السخرية عند الماغوط خاصة، سنوضحه عند الحديث عن "الوطن".

(1) الماغوط، سياف الزهور، ص١٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ الجانب الاجتماعي

من بين الموضوعات التي يُسخر منها: العيوب الخلقية والنفسية التي لا تساير المثل العليا للمجتمع، ولا توافق العرف العام.[1] فهل توقفت موضوعات السخرية في الشعر المعاصر عند هذه الموضوعات وأولتها اهتمامًا خاصًا، بحدودها الشخصية الضيقة، بعيدًا عن إطارها السياسي العام؟ وعن أي سخرية نتحدث في المضمار الاجتماعي لهذا الشعر المعاصر؟ وهل تترك السخرية فعلها المؤثر في السلوك الاجتماعي؟ وهل تملك مقوماتِ الانتقاد بمستوى يتعدى مستواها الأول الذائع، ألا وهو الضحك؟

ورغم أن كثيرين يخلطون بين مفهومي الفكاهة والسخرية، نجد أحمد أمين يفصل بينهما مُبيّنًا فرقًا يتعلق بمشاعر الساخر، فالفكاهة هدفها الإضحاك فقط، أما السخرية فلها هدف آخر غير الإضحاك. فالسخرية ليست النكتة أو التهكم أو الهجاء أو المزاح، إنها أسمى من ذلك، وهي رد الإنسان على معاكسة القدر وعيوب المجتمع، ونقائص الناس، والساخر لا يحقد عليها؛ بل يتأملها بهدوء ويبصر سخافتها وتناقضها، فيعلو عليها، ويتحدث عنها بابتسامة هازئة.[2] وهذه السخرية التي أراد أحمد أمين أن يجلّي الفرق بينها وبين الفكاهة، هي مدار بحثنا في الشعر المعاصر، فالتهكم والتفكه في أخلاق المجتمع، ومتابعة أفراده، والحديث عن التملق والبخل وباقي الصفات الأخلاقية... إلخ، قد لا نجدها في بحثنا في هذا الشعر، لأنه يوسع دائرة سخريته، ويتخذ السخرية بالمعنى الذي أشار إليه أمين، وسيلة لبلوغ هدفه، وهو كشف عيوب المجتمع من أصولها، وعلاجها، وليس علاج

(1) ينظر الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٥٣.
(2) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص٢٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفروع. وقد أشار الهوال إلى أننا نسخر من الغير "إذا وجدنا فيه مغايرة لطبيعة المجتمع وشذوذا عن واقع الحياة".[١] ولكننا نقول في ما نرى من الشعر الساخر على نحو ما قرأنا من دواوين الشعراء الثلاثة، إن سخريتهم ليست بسبب شذوذ "الغير" الذي هو فرد عادي، بشكل عام، بل إنهم جميعا التفتوا إلى هذا "الغير" على أنه في طليعة أسباب شذوذ الوضع العام في الوطن العربي، ومنه تولّدت باقي الأخلاقيات التي انتشرت في المجتمع. مع ملاحظة أن التوصيف هنا عام، لأننا نرصد الملامح العامة للشعر، وإن وجدنا من الشعراء حديثا عن الأفراد العاديين (الشعوب)، فلا نجد سخرية من فرد بعينه، وإنما من حالة تمثل شريحة واسعة، قد نجد مثلها لدى سائر الشعوب.

ويؤكد علماء الاجتماع أن السخرية من أنجح الوسائل في تغيير العادات والتقاليد، فأسلوب السخرية "يتضمن قوة هائلة في التأثير النفسي والاجتماعي، لأنه من المعروف أن للعادات والتقاليد سلطانًا اجتماعيًا يصفونه بأنه أقوى من سلطان الدين والقانون معا ... وكون السخرية تبلغ من قوة التأثير أن تنتصر على العادات والتقاليد، فإنها تكون في درجة هائلة من القوة، رغم أنها تبدو في صورة فكاهة أو مرح، ولكن الواقع أن صورة الفكاهة أو المرح لا تقلل من تأثيرها، بل لعلها من أهم عوامل تأثيرها، حيث تدفع النفوس إلى تقبلها، ثم إلى تداولها، ثم عدم الملل من تكرارها والمحافظة عليها".[٢] فالسخرية تهاجم السلطة بأشكالها المختلفة، التي تتضمن في إحدى تشكلاتها السلطة الاجتماعية.[٣]

وقراءة في "قدود صينية" للماغوط توضّح جانبا مما نذهب إليه، إذ يقول:

(١) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٢٩.
(٢) حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، ص٢٣.
(٣) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٢٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأخطار التي تهدد الشعوب ليست من الأنظمة// بل من المواد "الحافظة" لها.[١]

إن سخرية الماغوط تدعو المواطنين إلى التفتح والوعي، فلا ينبغي أن يقع المواطن الساذج الذي لا يتدخل في السياسة ولا يعلم ما يجري في المجتمع إلى حلول كارثية له، والتورط مع السلطة المستبدة التي لا تُعنى بتحري الحقائق، طالما الموضوع يمس سيادتها.[٢]

ويدرك مطر الأثر الكبير للشاعر، وقد أشار إلى ذلك، فهو في نظره "ضمير الأمة والبوصلة الدقيقة الحساسة التي تشير إلى حقيقة الاتجاهات".[٣] هذا عن الأثر الجماهيري، ولكنه سخّر جزءًا من شعره، في ما يتعلق بالحُكّام، لإسداء نصائح لهم، لكنه كان يكافأ عليها بالنفي والمطاردة، يقول عن تلك السلطات: "إنها لم تستمع إلى نصيحة الله، فهل تستمع إلى نصيحتي؟".[٤] وركز في شعره على تعرية الأنظمة المستبدة الفاقدة للشرعية، لكنه، في الوقت نفسه، كان يرمي إلى تقريع الشعوب نفسها، إذ يقول: "طالما نبهت إلى أن فرعون لن يقول "أنا ربكم الأعلى" إلا إذا رأى حوله عبيدا يطيعونه حين يُضلّهم".[٥]

وهناك من يرى أن السخرية تقوم بفعل "تطهير" المجتمع من العيوب الاجتماعية.[٦] لكن التطهير الذي تؤديه السخرية محدود، لأن السخرية لعبة لا تكاد تنتهي حتى يبرز الجانب الجدي الذي

---

(١) الماغوط، سياف الزهور، ص٣١٣.
(٢) محمد العسكري، وأعظم بيكدلي، "سخرية الماغوط في العصفور الأحدب". ص٦٣.
(٣) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص١١٦، ١١٧.
(٤) المصدر نفسه، ص١٢٠.
(٥) المصدر نفسه، ص٨٥.
(٦) الخويلدي، "لماذا اختفى الأدب الساخر من المشهد الثقافي؟".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا لعب فيه. فهو تطهر لا يشفي من عبء الدهر، بل يزيد ثقله.[١] لأننا لا نتحدث في الشعر المعاصر عن سخرية مفرغة من الجد، بل إنها قائمة على الألم وتجرع المرارة من سوء الحال.

ويعُدّ بعض الدارسين السخرية من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، ويكون الأدب الساخر أو الفن الساخر أحد علامات التحذير منها.[٢]

وقد أوضح عبد العاطي كيوان مهمة السخرية في الأدب على أنها "أسلوب من أساليب النقد الموجّه للأفراد والجماعات، يحارب عللهم، ويجابه تقصيرهم، ويقوّم عيوبهم، مهما كانت وسائله وغاياته".[٣]

وللسخرية دور خطير في ميدان السياسة المرتبط بالأفراد، فهي تملك تأثيرًا وقدرة على "لفت الأنظار وجذب الانتباه نحو الظواهر البارزة في نظم الحكم أو أخلاق بعض الساسة وانحرافاتهم، وتستطيع أن تكوّن رأيا عاما أو تحرك الرأي العام نحو هدف معين".[٤]

وفي قصيدة "عن اللاشيء"، يقدم درويش فكرة ينتقدها كثير من الشعراء، وهي فكرة "صناعة الطغاة"، فنحن هنا نصنف هذه الفكرة على أنها انتقاد اجتماعي، وإن كان مرتبطًا بالجانب السياسي، ولكن الرسالة التي أراد أن يوصلها هي للشعوب بالدرجة الأولى. وبدءًا، يمكن التقاط تعبيره عن فكرة الطاغية، مع ملاحظة سيطرة فكرة "العبثية" عليه:

---

(١) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ٤١.
(٢) عبد الحميد، الفكاهة والسخرية، ص٥٢.
(٣) كيوان، الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم، ص ١٧.
(٤) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حدّقنا إلى اللاشيء بحثًا عن معانيه// فجرّدَنا من اللاشيء شيءٌ يشبه اللاشيءَ// فاشتقنا إلى عبثية اللاشيء// فهو أخفّ من شيء يُشيّئنا// يحبّ العبدُ طاغيةً// لأن مهابة اللاشيء في صنم يؤلّهُهُ// ويكرهُهُ// إذا سقطت مهابته على شيء// يراه العبد مرئيًّا وعاديًّا// فيهوى العبدُ طاغيةً سواهُ// يطلّ من لا شيءَ آخرَ// هكذا يتناسل اللاشيء من لا شيء آخر... (١)

فهو في الأصل لا شيء، لكن "العبد" هو الذي يؤلهه ويصنع منه "شيئًا". ففكرة صناعة الطغاة من قِبَل الشعوب متداولة عند الشعراء الذين شكوا من حالة القمع، وتظهر بقوة، أيضا، في الشعر الساخر، والسخرية أشد أثرًا في التعبير عنها، لأنها تكشف للشعوب كيف يوقعون الظلم من أنفسهم على أنفسهم! فبلغت المفردات في القصيدة، مثلا، مبلغًا ساخرًا جدًّا ومتهكّمًا حينما وصف صانع الطاغية بـ"العبد"، وحين قال "يهوى العبد"، وصفًا للعلاقة بينهما، وشدة السخرية تبلغ ذروتها حينما يكون هوى العبد متنقلا بين طاغية وآخر، وفقًا لـ "لاشيئيته"، فهي عملية تناسل مستمرة للاشيء، والعبد مستمر في عبادته!

وفي لاقتة "بيت الداء"، يبث مطر الوعي لدى الشعوب ويخاطبهم:

هذا الوالي ليس إلهًا// ما لك تخشى أن يؤذيك؟// أنت الكلُّ، وهذا الوالي// جزءٌ من صنع أياديكْ// من مالك تدفع أجرتَهُ// وبفضلك نال وظيفتهُ// ووظيفته أن يحميكْ (٢)

ويرفع من حِدّة لهجته، ليلوم الشعب نفسَه في ما آلت إليه الأمور، وهذا يُساهم في رفع مستوى الوعي، لأنه يضع يده على الجرح وإن تسبب بالألم. ويواصل خطابه للشعب:

(١) درويش، أثر الفراشة، ص١٠٣، ١٠٤.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلماذا تعلو، يا هذا// بمراتبه كي يُدنيكْ؟// ولماذا تُثبت هيبتهُ// حتى يُخزيكَ ويَنفيكْ؟// العِلّة ليست في الوالي// العلةُ يا شعبي فيكْ...[1]

وفي المضمار نفسه (تقديم الأفكار التوعوية للشعب)، يقول مطر في لافتة "اللاعبان"، وجعل المتكلم صبيا صغيرا يستفهم من جده عن لعبة الشطرنج:

أقول لجدي:// لماذا تموت البيادق؟// يقول:// لينجو الملكْ// أقولُ:// لماذا إذن لا يموتُ الملكْ// لحقن الدم المنسفكْ؟// يقولُ:// إذا مات في البدءِ، لا يلعبُ اللاعبانْ [2]

فلخص السياسة من وجهة نظره في فكرة مستوحاة من لعبة الشطرنج، وبكل بساطتها، قدّمها فكرة ساخرة، ليست قولا مباشرا، لتعي الشعوب دورها وقيمتها عند حكّامها.

_ الوطن والقضايا القومية

نحتاج إلى أن ننظر، أولًا، في علاقة الساخر بوطنه، كي نتبيّن ماذا يقصد حينما يناديه أو يناجيه أو حتى يسخر منه.

فلو نظرنا، مثلا، في العلاقة بين الماغوط ووطنه، لا نجد أي فصل بينهما حتى إننا نشعر بأن الماغوط "جزء من هذا الوطن، وبأن الوطن عنده هو القوة والإرادة ذاتها، وكأن النظام النفسي

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٦١.
(2) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكائن عند محمد الماغوط يتطلب أن يسكن الوطن والمواطن في جسد واحد".[١] وقد اتحدت ذات الماغوط بذات الشعب والوطن، وأصبح عندما يتكلم عن الشعب أو الوطن أو نفسه، وكأنهم جميعًا شيء واحد.[٢]

ويمكننا أن نلمس ألمه من مفارقات الواقع وضياع الوطن في "الخد الأيسر":

يتركون لنا بقايا الشمس لندفأ// بقايا الموائد لنأكل// بقايا الليل لننام// ثم يتركون لنا الوطن من المحيط إلى الخليج، لنقاتل ونموت من أجله.[٣]

من دون أن يحدد الضمير، فليس هذا هو المهم، والقارئ يمكنه أن يقدّر من "هُم"، لكنه مشغول في قضيته الكبرى؛ شتات الأمة، من محيطها إلى خليجها، وتَقاتُلها، ثم ظنِّها أن تموت من أجل الوطن، وهي في الحقيقة تنفذ مؤامرات لا تعيها، وتخوض حروبا لا يد لها فيها، وكأن الشعوب دمى تحرّكها أيادٍ خفيّة، وتستجيب لتلك الأيادي أينما توجهها.

ويمكننا ملاحظة "آثار الوطن" في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر"، يصف درويش بسخرية، الأمان والسلام الذي يوفره الصليب الأحمر للنازحين عن وطنهم:

هل لكل الناس، في كل مكانِ// أذرع تطلع خبزًا وأماني// ونشيدا وطنيًا؟// فلماذا يا أبي نأكل غصن السنديانِ// ونغني، خِلسة، شعرًا شجيًا؟// يا أبي! نحن بخير وأمانِ// بين أحضان الصليب الأحمرِ [١]

---

(١) آدم، محمد الماغوط وطن في وطن، ص٢٥٨.
(٢) آدم، محمد الماغوط وطن في وطن، ٢٩٩، ٣٠٠.
(٣) الماغوط، سياف الزهور، ص١٢٩.
(١) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "آخر الليل"، ص٢٠١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فعبارة "نحن بخير" التي يستعملها درويش تعبيرا عن حال المتشردين هي في حد ذاتها تمثل غاية المفارقة، ومما يضفي السخرية على هذه المفارقة قوله "في أحضان الصليب الأحمر"، كأنه الوطن الجديد الآن الذي يوفر الأمان للمصابين أو الذين يخافون نيران العدو.

ويعبر الماغوط كثيرًا عن علاقة الشقاق بينه وبين وطنه المسلوب، فيقول تحت عنوان "نير الوطن":

تمرّ أحيانًا أسابيع وشهور// لا أذكر فيها كلمة الوطن في دفاتري أو رسائلي أو لقاءاتي// عامدًا متعمدًا لأرتاح منه ويرتاح مني [1]

فهو يتعمّد الانسلاخ عن هذا الوطن، ويمكننا معرفة عن أي وطن يتحدث، وأسباب عدم انتمائه إليه:

فهو بحكم موقعه ومسؤوليته عليه تبعات لا تُحصى...//شعارات مرحلية ينادي بها// مبادرات سياسية يجب أن يطلقها// سمعة دولية يجب أن يحسّنها...[2]

فلم يعد الوطن، في نظره هو الوطن نفسه الذي حلم به، وسرى حبه في دمائه، بل هو وطن مصطنع، استُحدث فيه كل أنواع الفساد والجوع والفقر... إلخ، ثم يجب أن يساير الدول في المبادرات والمجاملات والنفاق، ففقدَ معنى أن يكون وطنًا بحق.

(1) الماغوط، شرق عدن غرب الله، ص٣٩٧.
(2) المصدر نفسه، ص٣٩٧-٣٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتظهر لهجته النّدّية الساخطة في مخاطبته للوطن في عنوان آخر "الوطن مشرف على التحقيق":

فأنا لا أتنكر لأحلامي بهذه البساطة// لمجرد إشارة من إصبعك... // أنا لا أنكر أنني نمت في أحضانك// وركبت على ظهرك وجدرانك في طفولتي// واحتميت بجدرانك في شيخوختي// ولكن أن تركب على ظهري طوال العمر مقابل ذلك// ومشترطًا أن يلامس جبيني سطح الأرض فلن أقبل:// فوقه بقليل ممكن// فأنا أيضا عندي كرامة.(١)

فالسطر الأخير يُظهر كم يلاقي المواطن الذي قطع علاقة مواطنته مع وطنه، لأنه لم يعد له كرامة، حتى إنه صار يساوم على مقدار ملامسة جبينه للأرض، وإن كان هذا رمزا، لكنه يقصد مقدار التنازلات والإهانات التي وصل إليها.

وفي قصيدة " الجسر"، عبر درويش عن الوطن بتلك اللهجة بين المتأملة والفاقدة آخر ما تبقى من أمل، فكان صوت في القصيدة يصف حال شخوصها في برهة من الوقت بين عبورهم الجسر ومنعهم من العبور:

أمرٌ بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز هذا الجسر. هذا الجسر مقصلة الذي رفض التسول تحت ظل وكالة الغوث الجديدة...(٢)

(١) المصدر نفسه، ص٤١١،٤٠٩.
(٢) درويش، حبيبتي تنهض من نومها، ص٨١، ٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يعبر عن مأساة اللاجئين وقدرهم المحتوم، وهو "التسول من وكالة الغوث"، ساخرا من هذا المصير الذي يؤولون إليه إن لم يعبروا الجسر الذي سيؤدي إلى تهلكتهم. فهو يعبر عن فكرة فقدان الكرامة، فيصبح متسولا يستجدي المساعدات.

ولكننا لا نحصر اهتمام الشعراء في وصف سخريتهم ومفارقات الواقع بينهم وبين أوطانهم بحدودها الضيقة، وإنما ظل في بال الشاعر الساخر قضاياه القومية، ولم ينس جروحه وإن تقادم عليها الزمن. فهذا مطر يقول في لافتة "بين يدي القدس":

يا قدسُ يا سيدتي معذرةً// فليس لي يدان...// كل الذي أملكه لسانْ// والنطقُ يا سيدتي// أسعاره باهظةٌ// والموتُ بالمجّان...// جاءت عليكِ لجنةٌ// تبيض لجنتينْ// تفقسان بعد جولتينِ عن ثمانْ// وبالرفاء والبنينَ تكثرُ اللجانْ...// سيدتي، حيّ على اللجانْ// حيّ على اللجانْ (١)

وعبر، أيضا، عن جرح لبنان في لافتة "لبنان الجريح"، وتبرز سخريته من الدول العربية إزاءه في قوله:

صَفَت النيةْ// فتهانينا يا لبنانْ// جامعة الدول العربيْ// تُهديك سلامًا وتحيةْ// تُهديك كتيبةَ ألحانْ// ومبادرةً أمريكيةْ (٢)

وخاطب أهل الضفة في لافتته "طلب انتماء للعصر الحجري":

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤١٤، ٤١٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٥٠٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا أبناء الضفةِ// يا أحرارْ// يا أهل الجنةِ// إنّا في النارْ// نحن شعوبُ الديكوراتْ// وجيوشٌ فاسدة اللحمِ// ليست تصلح للتصدير [1]

فهو في هذه الأسطر يعبّر بسخرية لاذعة عن قيمة كل العرب ما عدا "أهل الضفة"، وكأن فلسطين هي صاحبة الهوية الحقيقية، والحجر هو الذي سيعيد معنى الحرية، وبقية العرب لا يملكون هوية أو انتماء، فهم "شعوب ديكورات"، مع ملاحظة أن مطر لم يستثن نفسه من شعوب الديكورات، والسخرية من الذات بمفهومها الواسع.

وبعد هذا القول في الدوافع (الخارجية) التي تشكل موضوعات، أمكن تصنيفها على النحو الذي تقدّم، بوصفها الأكثر دورانًا في الشعر الساخر المعاصر، وصل الحديث إلى بعض التفصيل في أحد هذه الدوافع، وهو المرتبط بالجانب النفسي، من جهة المبدع والمتلقي، وهذا ما سيكون عنوان المبحث الآتي، بشيء من التفصيل والتفريع الذي ارتآه البحث.

ثانيًا _ الجانب النفسي وعلاقته بالسخرية

ونحن نتحدث في موضوع السخرية، وارتباطاتها بنفسية منشئها، فإن الحديث يحتاج أن ينبنيَ على تتبع السخرية في ما تختلط به نفسه من مشاعر مختلفة، قد تتضارب وتظهر في الآن نفسه، مما يجعلنا مدفوعين إلى متابعة النصوص الشعرية قيد الدرس، لمراقبة السخرية والحالة النفسية، مما قد يكون ظهر بشكل واضح في بنية النص الشعري، وهذا يتطلب منا التدليل على ما نذهب إليه ونجده عند المنظّرين لهذا الجانب، من خلال النص، صاحب المرجعية والقول الفصل.

(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص٦٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غالبًا ما ترتبط السخرية في نقدها للظواهر المعايَنة، فتنقدها وتضع يدها على الخلل، وتثير الضحك من خلال كيفية تعبيرها عن ذلك، لكنها في الحقيقة "تعّدت ذلك إلى أن تلاحظ أن وراء هذا الخلل الظاهري خللًا باطنيًّا يهدد جوهر العالم، فهي لا تنحدّ في نقد الظواهر والعادات والأخلاق، وإنما تشك في الإنسان ذاته، وفي النظام العام الذي يسيّر العالم".[1] وهذا ما تسعى الدراسة إلى طرحه من خلال ما واجهها من أمثلة، يظهر فيها الساخر نفسه أكثر مما يضعنا أمام مرآة الآخر، فنحن نقف أمام سخرية تضع صاحبها في واجهة سخريته، ومن ثم، تُرينا الآخرين. لا أعني هنا أن الشاعر يسخر من نفسه بالدرجة الأولى، وإن كان هذا الجزء سيظهر لنا فيما بعد، ولكن القصد أن الشاعر لا يكتفي في سخريته بأن يقوم برسم لوحات كاريكاتورية، وهو يحرّك ريشته فقط، وإنما يفرّغ كثيرًا مما يمتلئه، ويكشف عن ذاته وشعوره، ويقف غير بعيد خلف ما يبدو للقارئ أنه يسخر ويُضحك.

وقد حاول لويس كازمايان L. Cazamian تجلية معنى التهكم، مسلطا الضوء على الجانب النفسي فيه، فهو "عاطفة معقدة تقوم على أساس هزلي، ينتج عن عرض أفكارنا وعواطفنا في أغلب الأحيان، عرضًا محوّلاً وجليًا، وهو عرض هادف يحوّل معنى أفكارنا من جرّاء إيحاء عام تسهم فيه الحوادث المعروفة وآلاف الإشارات التي تكشف النقاب عن الموقف الباطني للمتهكم".[2] فالمتهكم يكشف موقفه، ويُشرك الآخرين في تبني وجهة نظره من خلال مشاركتهم عاطفة الضحك، وهي عاطفة اجتماعية بطبيعتها، بعكس الحزن مثلا، الذي يتسم بالفردية.

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٤٠.
(2) العوّا، أخلاق التهكم، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم إن رفض ما يحدث، وإن لم يغيّر شيئا، من الناحية الإجرائية، هو بحد ذاته فعل مؤثر، ويُحسب للسخرية، "إن الوجدان المتهكم يقول "لا" لمَثَّله الأعلى ذاته، ثم ينفي هذا النفي. ونفي النفي إثبات، كما يقول النحاة، ولكن ما لا يقوله النحاة هو أن للإثبات الذي نحصل عليه بنفي النفي صوتًا آخر؛ غير صوت الإثبات الأول الذي لا يمر بمظهر الطباق. إن الزمن المفقود هو زمن أُجيد استخدامه على نحو أفضل، والمتهكم يفكر على نحو ويقول ضده".[١] فهو ليس هروبا وإقرارا بالواقع، بل رفض بطريقته، وسلاح غير دامٍ.

وقد أبان المازني عن أن الهزل الذي تتسم به السخرية إنما يحمل في باطنه الجد، وأن الساخر لا يقصد إلى الهزل في ذاته.[٢] أي أننا نتحدث عن أسلوب يحمل البواعث التي تنبع من داخل المؤلف أو المتلقي، وليس الضحك الذي نتحدث عنه إلا الشكل الخارجي.

_ متطلبات ظهور الحس الساخر والاستجابة له

إن السخرية استعداد عقلي بالدرجة الأولى، إذ يرى كوستلر أن الضحك والتهكم وسائل تقدّم العقل على العاطفة، وتدعو إلى قدْر وافر من التجرد والنقد.[٣]

إن القدرة على ملاحظة الأضداد وإعادة تشكيلها لا تتأتّى للجميع، فهي مهارة ، تتطلب وجود حس المفارقة والشعور بها، وهذا "لا يقتصر على القدرة على رؤية الأضداد في إطار المفارقة، بل على القدرة على إعطائها شكلا في الذهن، كذلك. وهو ينطوي على قدرة تمكّن المرء عند مواجهة أي شيء،

(١) العوّا، أخلاق التهكم، ص١٤٤.
(٢) المازني، حصاد الهشيم، ص٢٥٢.
(٣) القشطيني، السخرية السياسية العربية، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الإطلاق، أن يتخيل أو يتذكر أو يلاحظ شيئا آخر يشكل معه تضاد مفارقة".[١] ورأي ميويك هذا يعني أن هذا الحس، والخبرة المترتبة عليه، لا يمكن للجميع أن يوجِدوا بناءً متقنًا يقوم على المفارقة، ويشكل سخرية لها تقنع المتلقي وتؤثر فيه، وتنقل إليه الشعور الحاد بالمفارقة أو الضحك أو ما وراءه من مشاعر يريد الساخر أن يقولها في بنائه. ويتفق كثير من الدارسين مع هذا الرأي، ويثبت الواقع المعيش، أيضا، أن حس الفكاهة وبناء المفارقات المتاحة في صياغة متينة متحدد بأشخاص لديهم هذه القدرة الفطرية والشعورية، وقوة الملاحظة، وطول الخبرة والمراس.

لكن حسين خريوش يذهب، في بحثه في الفكاهة في الأدب الأندلسي، إلى أن الفكاهة "ليست من الموقوفات على أناس بأعينهم من أهل الضحك والسخرية، فقد تكون في الأوساط الوقورة من أهل الجد والاتزان، كالأشياخ والمؤدبين، فتقع الموقع الحسن".[٢] وهذا صحيح، إذا فهمنا وجهة نظره أن الضحك ليس حكرًا على فئة اجتماعية بعينها، لكن لا يُفهم من كلامه أن مسألة أن روح الضحك وابتداع السخرية مشاع للناس جميعهم، فالسخرية لها أهلها الذين يتقنونها، فإن كان من أهل الجد أو صاحب مكانة اجتماعية، فلا يمنع ذلك من اتسام روحه بالفكاهة وإيجاد المفارقات المختلفة، وإعادة بنائها بأسلوبه الخاص.

ونطالع في قراءة الماغوط شيئا حول ارتباط الحس الساخر بالفطرة، وتوفرها لدى صاحبها بوصفها طبيعة في سلوكه، فهو يقول: "أمي أعطتني الحس الساخر، الصدق والسذاجة".[٣] فقد ربطها بالصدق والسذاجة، ربما بمعنى العفوية وعدم التخطيط المسبق لافتعال السخرية، فهي "ليست نزوة

(١) ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة، ص ٧٥.
(٢) خريوش، حسين، أدب الفكاهة الأندلسي: دراسة نقدية، إربد- الأردن، منشورات جامعة اليرموك،١٩٨٢، ص٢٠.
(٣) آدم، محمد الماغوط وطن في وطن، ص١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شخصية مؤقتة تصيب الكاتب أو الشاعر ليسطر ما يحلو له دون دراية، بل إنه عندما ينظر إلى الحالات في المجتمع يراها بعين الحقيقة الثاقبة المتفحصة".[١]

وقد قال درويش في أربعينية الماغوط : "... كان محمّد الماغوط يعثر على الشِّعر في مكانٍ آخر. كان يتشظّى ويجمع الشظايا بأصابع محترقة، ويسوق الأضداد إلى لقاءات متوتّرة. كان يُدرك العالم بحواسّه، ويُصغي إلى حواسّه وهي تُملي على لغته عفويّتها المحنّكة فتقول المدهش والمفاجئ. كانت حسّيّته المرهفة هي دليله إلى معرفة الشِّعر...".[٢] ويضعنا درويش هنا أمام الجوانب المهمة التي توافرت لدى الماغوط، والتي تشكل مرتكزات الشاعر الساخر، ويمكننا تحديدها، كما قالها درويش بأنها تتمثل في القدرة على جمع الأضداد، واللغة التي يستطيع تطويعها بكل بساطة لتركيب تلك الأضداد، والحس المرهف الذي يدرك تلك الأضداد، والشعور "المتشظي"، وهذه النقطة التي أريد التوقف عندها، فهو لم يصفه بالضاحك، أو بخفة الروح، وإنما ركز على تلك الاحتراقات التي يعاني منها في واقعه، مع ما يجد فيه من مفارقات، كل هذه الدوافع جعلت منه شاعرا ساخرًا على نحو ما نقرأ الماغوط اليوم.

إذن، تتطلب السخرية، فضلًا عن الفطرة والاستعداد الكامن في شخصية الساخر، من الساخر إلى خبرة ودراية بالمجتمع وأحواله وتطوراته، وإلى ذوق رفيع مرهف وقدرة على الصياغة الأدبية، في ذكاء وحسن تصوير، لأنها نوع من النقد.[١] والنقد يحتاج إلى مراس ومعرفة وقياسات ومنطق من نوع ما.

---

(١) العسكري وبيكدلي، سخرية الماغوط في العصفور الأحدب، ص٦١.
(٢) معايير قصيدة النثر عند الماغوط كما رآها الشاعر العربي محمود درويش، في أربعينية الراحل محمد الماغوط في دار الأوبرا، دمشق. موقع ملتقى الأدباء العرب، تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/٩
(١) ينظر الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا قمنا باستقراء ما قيل عن أهم الدوافع النفسية التي تؤدي إلى اللجوء إلى السخرية، نجد أن الباحثين أشاروا إلى أن القلق وعدم الاطمئنان وملاحظة التناقضات في المجتمع من أهم تلك الدوافع؛ فالنقائض والمفارقات ألزم لوازم ملكة السخرية، بعد دقة الملاحظة.[١] ويرد خالد القشطيني سبب وجود الظرف وازدهاره في المجتمع إلى وجود نقائض المجتمع، تغري الحس الفكاهي، وليس بلاغة اللسان وبراعة الإخراج.[٢]

يقول درويش، في رسائله لسميح القاسم، عن دافعه لكتابة خطب الدكتاتور الموزونة: "حين باشرت كتابة خطاب الدكتاتور الأول "خطاب الجلوس"، كنت أنوي كتابته نثرا،[٣] ولكن امتلائي بالسخرية جرّني إلى الإيقاع، ورغبتي في الضحك جرتني إلى القافية".[٤] وحاول أن يفسر لماذا أثار الوزن والقافية مزيدا من السخرية في نصوصه، فكان تفسيره أن الانسجام الصوتي والإيقاعي في غير موضعه، (والدكتاتور في الحقيقة يمثل الفوضى) يثير مزيدا من الضحك.[٥] وهذا يعني أنه اهتم بأن يجعلها ساخرة ومضحكة، ولم يُرِدْ لها أن ترتقي، فنيا، إلى المستوى الذي يليق بالأدب الخالد، أو شعره الذي يعبر عنه، وهذا واضح من نبرة كلامه، وخير دليل على ذلك، هو عدم نشره لهذه المجموعة في ديوان شعري، واكتفاؤه بنشرها في مجلة اليوم السابع، أول ما نشرها، لتكون بمثابة صور كاريكاتورية،

(١) العقاد، عباس محمود، ابن الرومي: حياته من شعره، القاهرة-مصر، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢، ص١١٤.

(٢) القشطيني، السخرية السياسية العربية، ص١٥.

(٣) هذا يدعوني للربط بين ما أوحى لدرويش فكرة اختيار الخطب، وما دفع ماركيز لكتابة رواية، فقد أورد حامد أبو أحمد في دراسته عما دفع ماركيز لأن يكتب "خريف البطريرك"، يقول ماركيز: "إنه عندما حضر محاكمة سوسا بلانكو في كوبا، حفزه هذا على أن يكتب كتابا حول محاكمة دكتاتور، ويقدم من خلال ذلك واقع الشخصية برمته، لكن هذه التقنية لم ترق له لأنها لم تقدم له الدكتاتور من الداخل: كيف يفكر؛ كيف يكون رد فعله؟ وهذا هو ما كان يهمه أكثر". أبو أحمد: حامد، الدكتاتور في سأم مملكته: قراءة في رواية "خريف البطريرك"، مجلة فصول، المجلد١١، العدد٢، ١٩٩٢، ص١٤٩.

(٤) درويش، محمود، وسميح القاسم. **الرسائل**. قدم لها إميل حبيبي. بيروت: دار العودة، ١٩٩٠. ص٩٢.

(٥) ينظر درويش، الرسائل، ص٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكنها صورت بالكلمات، وزادت سخرية ولفتًا للانتباه بالوزن والقافية. فالسخرية هي فن إبراز الحقائق المتناقضة والأفكار السلبية في صور تغري بمقاومتها، والرد عليها وإيقاف مفعولها، من غير أن يلجأ إلى الهجوم المباشر.[١] وهذا يفسر اتجاهه إلى السخرية ليقول ما يريد، بدلا من المقاومة بأسلوب مباشر جادّ.

ونقرأ عند الماغوط تحت عنوان "لا تمزّق شيئًا" ما يشير إلى أن الساخر يعمد إلى السخرية عن وعي وتعمّد، لأنها السبيل الوحيد لحالةٍ ما يواجهها:

عندما أفشل في إقناع أحد بوجهة نظري:// بالتجارب الملموسة// والأمثال الشعبية// والحجة بالحجة// وبالشعر// والمسرح// والصحافة// والشعارات// والغناء// ألجأ إلى السخرية! [٢]

وينظر فرويد إلى النكتة على أنها بمنزلة القناع العدواني أو الجنسي، الذي يخفي الشخص وراءه كل حالات الإحباط، ويعبر عن رغبته في أن يشاركه الآخرون مشاعره هذه. وعن النكتة العدوانية، يرى فرويد أنها تسمح بالاستفادة من شيء مثير للسخرية لدى الخصوم، ولأن الواقع يمنع من التعبير بشكل صريح عن المشاعر العدوانية، فالنكتة توفر المتعة عن طريق التعبير عن تلك المشاعر، بمقابل تقديم "هدية" للمستمع، تمنحه متعة الضحك أكثر من الإمعان في المشاعر التي كانت في شكلها العدواني المحض قبل النكتة.[٣] وقد يكون هذا هو السر الذي يكمن وراء تفاعل المتلقين مع العمل الساخر، لقربه منهم، ولتعبيره عما في مكنوناتهم، فضلا عن المتعة التي تقدمها في شكلها الهازئ.

---

(١) ينظر حامد الهوال، ص ٣٥.
(٢) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٢٨٩.
(٣) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٥٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فالسخرية تمتلك بُعدًا نفسيا للمنتج والمتلقي، فهي سريعة النفاذ إلى العقول والتأثير بها، ولها علاقة في تشكيل الرأي العام وأفكار الجماهير، ومكوّنا أساسيًّا للوعي القومي.[١]

ومن جهة أخرى، يذهب ماكدوجال (Mc Dougal) إلى أن العلاقة وثيقة بين الضحك والتعاطف أو المشاركة الوجدانية، ذلك أن الضحك لون من ألوان المناعة النفسية التي تَحول بيننا وبين التأثر بما يعرض للغير من نكبات بسيطة مما نشهده حولنا كل لحظة، فالضحك استجابة للألم، لا للسرور، وبمعنى آخر، الضحك هو الترياق الواقي من التعاطف أو المشاركة الوجدانية.[٢] ويُفهم من رأيه هذا أننا نلجأ إلى السخرية لنحقق توازنا عاطفيا في دواخلنا، كي لا نذهب بعيدا خلف مشاعرنا بالألم، أو الشعور بالنقص، والبدء في مقايسة ما نراه مع ما في دواخلنا، وإنما يأتي الضحك لطرد كل تلك القياسات وما يتبعها من مشاعر مؤلمة، ليحل محلها ضحك يشي بالسرور، وهذه حاجة نفسية ولّدتها طريقة ذهنية. وإن أردنا ربط هذا الكلام العام بشعرنا الساخر الذي نحن بصدد دراسته، فقد يكون صحيحا إلى حد كبير، لأن الألم الناتج عن الظلم ونقائص المجتمع وتناقضه، وكل ما يبعث الإنسان على الألم ونبشه في سوداوية واقعه، تأتي السخرية لتغيّر من مسار تفكيره، فتجعل الضحك وسيلة لدرء ألمه، بدلا من الشكوى والتذمر، لكنها لا تفقد فاعليتها، أو لنقل، لا تُميت شعور الإنسان بحالته وببحثه الدؤوب عن كل ما سُلب منه وأوقعه في شباك القمع، فقد تظل الكلمة تحمل طاقة كامنة، تظهر وإن بعد حين.

فنحن إذ نتحدث عن الناحية النفسية للسخرية، يحتاج حديثنا إلى الربط بين الإنشاء والتلقي، فبينهما نقطة التقاء، فمثلا، إذا تناولنا مصادر سخرية الماغوط نجد أن نثره كان بحقّ "نثر الحياة

---

(١) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٣٥.
٢ شرف، الأدب الفكاهي، ص١٧، ١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اليومية"،[*] تماماً كما حلم به الشاعر الفرنسي بودلير منذ أواخر القرن التاسع عشر. وكان قاموس القصيدة يبدو في السطح متقشفاً، أو حتى محدوداً، في المقياس الكمّي الأقصى الذي تتطلبه قصائد قصيرة أو متوسطة غالباً، تغطي حلقات عيش هذا البطل المضادّ الصعلوك الشريد. وقد تكفّل الماغوط بنقل موضوعات قصيدة النثر العربية الخمسينية من الذهني والميتافيزيقي والتأملي الصرف، وهي الموضوعات التي كانت قد تسللت وهيمنت من خلال التأثر الطاغي بقصيدة النثر الفرنسية أكثر من سواها، إلى شؤون الصعلكة والتسكع والحرمان والحزن، والرعب من رجل الأمن ومن رموز االمحرّم والمقدّس، سواءً بسواء. وقد غاص الماغوط--من بين شعراء قصدية النثر--إلى قاع الشارع، ونقل هواجس مواطن الشارع، ونال مثوبته الكبرى في إقبال قارىء الشارع على قصيدته، واستقبال فنّه الجديد بترحاب وإعجاب، دون جوازات مرور تنظيرية حداثية أو طليعية مسبقة الأحكام، ودونما حاجة إلى وسائط بين النصّ الشعري والذائقة.[١]

ونحن إذ ننظر إلى أحد الآراء في شعر الماغوط، وإن كان تحدث عن شعره، وعن متعلقات قصيدة النثر، وهذا ما لا يدخل في اهتمامات هذه الدراسة، إلا أن في رأيه جوانب مهمة وهي قضية استمداده لغته وصوره وقضاياه من الحياة اليومية، بكل ما تمليه، وبكل آلامها، ونقل هموم المواطن وآماله، ومثّل حالة الصعلكة... أي أننا بإزاء حالة شعورية تنطلق من مبدع بكل دوافع النفسية والشعورية، إلى متلقٍّ لديه الدوافع نفسها، أي أنه يمثل ضمير شعب، وأنه يرى نفسه نموذجًا ممثِّلا للآخرين، وهذه واحدة من سمات السخرية النفسية، أنها أبعد ما تكون عن الذاتية، وإن كانت نتاج حالة شعورية مختلطة. وبالمحصلة، هذا جعل السخرية فنًّا رائجًا يلقى القبول الجماهيريّ، وليس سبب انتشاره، على نحو ما يظن كثيرون، أنه أقل مستوى من أن يكون أدبًا نخبويًّا.

(*) والحديث هنا عن شكل قصيدة النثر.

(١) صبحي حديدي، "محمد الماغوط (١٩٣٤ – ٢٠٠٦): وسيط النثر، أداء الشاعر، وجدل القصيدة". تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/٩. http://www.arabworldbooks.com/Readers2009/articles/maghut_hadidi2.htm

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن طبيعة العلامات في المركب اللساني مسؤولة عن تعقد فك تسنين السخرية. وتبعا لذلك، يقتضي فك تسنين السخرية حشد القدرات الثقافية والإيديولوجية للساخر والمتلقي، وما تقتضيه هذه القدرات من قدرة لسانية في عملية التواصل.[١] وقد سبق الحديث عن الناحية اللغوية والبلاغية الخاصة بالسخرية، التي تتطلب معرفة بأدواتها، ويلزم، فضلا عنها، الإحاطة بالجانب الإيديولوجي والسلوكي والطبائع... من قبل الشاعر والمتلقي، ولابد أن تكون الشيفرات الثقافية متفقا عليها بينهما لتحقق السخرية معناها.

السخرية، إذن، تُظهر المكنونات النفسية لدى الأفراد، وهذا يستدعي من الأديب أن يكون ذا نظرة ثاقبة ليلحظ عادات الأفراد وطباعهم، وهذا يستتبع معرفة بيئة الأدب الساخر وزمانه وطبائع الشعوب، فمثلا، ما يعد بخلاً عند العرب لا يعده الشعب الاسكتلندي واليهودي بخلا؛ وإنما اقتصادا، ولا يقع ضمن دائرة السخرية لديهم.[٢] هذا في أصل السخرية، أي في الوصف العام لها، ولكن مثل هذا المتطلب قد يتراجع قليلا في إطار السخرية في الشعر المعاصر التي يتابعها هذا البحث، لا سيما ونحن نحدد بحثها في السياق السياسي ومتعلقاته، فهي حالة أممية تشترك فيها شعوب كثيرة، وتفقد شيئاً من الخصوصية، وتستبقي لنفسها على الخصوصية التعبيرية وأساليب اللغة. فمما وُصف به الماغوط، مثلا، ومن خلال التزامه وولائه لقضايا وطنه، "أصبح مواطنًا عربيا من الدرجة الممتازة، ثم ترقّى فأصبح مواطنًا أمميًا إنسانيًا شاملاً، إذ أصبحت كل قضية مشابهة لقضيته، أيضا قضيته".[١] بمعنى أن القضايا الإنسانية المشتركة هي من اختصاص الساخر، فلا يقيّد نفسه بقضايا محدودة تقولبه وتحدد اهتماماته.

---

[١] الزموري، ص ٤٠.
(٢) صادق إبراهيمي، "السخرية والأدب"، ص١٠٢.
(١) آدم، محمد الماغوط وطن في وطن، ص ٢٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن السخرية تتطلب ذكاء وبديهة لدى تلقيها، ذلك أنها تعتمد على عنصر المفاجأة والمفارقة المدسوسة في ثنايا فكرة أو مشهد ما، وهذه لا تُدرك إلا بالبديهة الحاضرة، وهذا الاستعداد يستند إلى المزاج الذي يدخل فيه مستوى الذكاء العام، وعوامل مكتسبة كالعلم واللغة.[١]

_ السخرية من النفس، وكيفية ظهور الأنا، وشعور الاغتراب:

هل يضع الشاعر الساخر المعاصر نفسه في برج عاجيّ، وفي المقابل، يقلل من شأن الآخر؟ أم أنه يعبر عن حالة عامة يمر بها، تجرف ذاته في سيلها العارم؟ وهل يسخر من الآخر ليُعلي من قيمته إزاءه؟ وهل اختفت ذاتية الساخر وراء جماعية سخريته؟

ناقش محمد صابر عبيد جزئية "أنا" الشاعر في الشعر، وأقر بأن الحداثة الشعرية تدعو إلى البعد عنها وتنويع عناصر السرد وتقاناته، إلا أن "الـ"أنا" الشعرية قرينةَ "الروح" الشعورية مصدرٌ مهم من مصادر خصوبتها الغنائية، وضرورة تاريخية وثقافية وإبداعية وحسية، كان الشعر وما زال عند كل أمم الدنيا يحفل بها ويغني لها".[٢] والأنا التي يقصدها هي ذات شعرية "تفارق اجتماعيتها مفارقةً تكاد تكون مطلقة، متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تُغرق القصيدة بمياه غير صالحة للشعر، فضلا عن رفعها إلى مستوى الخيال الشعري الحر".[١] فما هي الأنا التي نجدها في شعر السخرية؟ هل هي الأنا نفسها التي نصفها بأنها لا تنسجم وروح الشعر الحديث؟

(١) صادق إبراهيمي، "السخرية والأدب"، ص١٠٣.
(٢) عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص٢٤.
(١) المصدر نفسه، ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمكننا تلمّس الإجابة في ما يقول الماغوط تحت عنوان "الزوبعة":

وتجاهلتني الرياح كأية قمامة عابرة [١]

فهو هنا استعمل التشبيه، لكنه وضع نفسه في صورة مزرية إلى حد كبير، ليصور حالة شعورية في خضم ما يواجهه الوطن من مآس، وانعكاسات ذلك على نفسيته.

لكننا لو دققنا النظر في صورته، سنجد أنه، وإن وضع نفسه في صورة مثيرة للازدراء، فهو لا يتكلم عن نفسه فقط، بل يمثل حالة ونموذجًا اجتماعيًا، كما كانت الصعلكة، التي أشار إليها صبحي حديدي، والصعلكة حالة جماعية تعبر من خلال الفرد عن مجتمع بأكمله.

يقول مطر في لافتة "سيرة ذاتية":

عربيٌّ أنا في الجوهرِ// لكنْ مظهري// يحمل شكل الآدمي! [٢]

نلحظ أنه يسخر من نفسه، وفي هذه الحالة، هو "يسخر، ضمنًا، من أشياء أخرى في الحياة من حوله إذا وقفت في طريقه".[٣] فالعروبة، نظرًا لما أصابها من ضعف وتخاذل زعماء بلادها، أصبحت موضوعة يقدمها الشعراء الساخرون بانزعاج وبشعور من العار، وسخرية الشاعر من انتمائه إليها تدل على أن نفسيته متجرّدة من أهم مكونات وجوده، التي يشترك بها مع آخرين غيره، ومن ثم، فهو يدخل في حالة صراع نفسي مع ذاته الفاقدة لهويتها. فلعلّ السخرية في هذه الحالة "عمل اجتماعي

(١) الماغوط، البدوي الأحمر، ٤٤.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ٢٩٠.
(٣) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونفسي يحقق التوازن المفروض أن يكون بين الإنسان وبين مجتمعه، وبينه وبين نفسه، فتتيح الراحة والسعادة للفرد وتُطمئن المجتمع على بقائه".[١]

الحزن والألم، والشعور بالاغتراب، وجلد الذات بسبب انتمائها للعروبة التي كثيرا ما عدّها مطر عارًا لأهلها، يقول في لافتة "ما قبل الولادة":

كنتُ في الرّحمِ حزينًا// دون أن أعرف للأحزان أدنى سببِ// لم أكن أعرف جنسية أمي// لم أكن أعرف ما دين أبي// لم أكن أعرف أنني عربي// آه لو كنتُ على علمٍ بأمري// كنت قطعتُ حبل سِرّي... // خوفَ أن تقذف بي في الوطن المغتربِ// خوفَ أن تحبَلَ من بعدي بغيري// ثم يغدو— دون ذنبٍ–// عربيًا.. في بلاد العَرَبِ [٢]

فبلغ به جلد الذات لأنْ يوسّعها إلى الذات الجمعية، وشعوره بالخزي والعار أنه وُجد في عالم لا يحترم إنسانية الإنسان وكرامته وحريته، فلم يشأ أن يُخلق. وهو هنا يتحدث عن خيال خارق وزمن مفترض.

ويستطرد الماغوط في نصه "من الموسوعة العلمية والموسوعة الشخصية" في تقديم أوصاف لبعض الحيوانات "العربية"، إلى أن يصل إلى وصف "البزّاق" بأنه *"لا لسان له، كأنه يعرف أن يعيش"*،[١] تلميحًا منه إلى أن أهم شيء للكائن ألا يملك لسانًا كي لا يتمادى بالكلام والتعبير عن رأيه، فيكون مصيره محتومًا بيد السلطات. وبعد هذا الكائن مباشرة وصل إلى تعريف "الإنسان العربي":

(١) الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٣٣.
(٢) مطر، الأعمال الكاملة، ص٣٤٤.
(١) الماغوط، سياف الزهور، ص٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمّا الإنسان العربي فقد كان يتكون من كذا، وكذا.....[1]

إننا أمام ازدراء مقصود للذات، ويمكننا إيجاد عدة قرائن في بنية النص اللغوية، فهو أولا تجاهل أن يكتب "الإنسان العربي" باللون الغامق، جريًا على ما فعله مع باقي الحيوانات، فقد بدت الفقرة وكأنها تابعة لما قبلها، لا كيان مستقل لها. ثم إنه عبّر بالفعل "كان" لوصف "ماهية" الإنسان العربي، ولن أقول "هوية"، لأنه لم يجعل له هوية، بل جعله في مرتبة دون باقي المخلوقات، والوصف عادة لا يحتاج إلى زمن يقيّده، لكنه قصد قصدا أنْ يقول إن "الإنسان" الآن غير موجود. وآخر ما يمكن تسجيله من ملاحظات أنه اكتفى بوصف الماهية بأنه يتكون من "كذا وكذا"، واكتفى بالإشارة الحاذفة (....) التي استهلكت معه أكثر من سطر في الكتابة، إعلانا منه عن الإضراب أو عجزه عن أن يحيط بأوصاف هذا الكائن، ليترك للقارئ مجالا أرحب للتخيل، مما أكسب نصه ما أراد من سخرية من الذات.

فالساخر يقوم بجلد ذاته، ولكن عقابه مقتبس مما حوله، لأن سبب العقاب، أيضا، مما يعاني من مفارقات وظلم في مجتمعه. فمثلا، يقول الماغوط بعد ندائه "يا إلهي"، وسلسلة من العتاب وذِكر ما يغدقه على القراصنة والحيتان واللصوص من نِعم، وافتقار الضعفاء، في المقابل، من أبسط المقوّمات:

ولذلك سأعاقب نفسي بلا شفقة أو رحمة// سأرغمها على سماع ومتابعة الإعلام العربي// حتى حالة الطقس صباحَ مساء// وليل نهار// مع غنائي الشخصي بين لحظة وأخرى// رغم تدخل الأمم المتحدة// ولجان حقوق الإنسان// وأطباء بلا حدود.[1]

([1]) المصدر نفسه، ص٨٩.

([1]) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نرى كيف قدم سخريته من الإعلام العربي، بأنْ جعله عقوبة لإخفاقاته، وسيستمر في هذه العقوبة رغم تدخل كل المنظمات الدولية الحقوقية، مع ملاحظة سخريته من تدخلها وأدوارها على الصعيد العالمي، مما يدل على شناعة هذه العقوبة.

ويواجهنا في قراءتنا للسخرية جانب من الاغتراب، الذي يشكل بمعنى من المعاني "النقطة التي تصبح فيها حالة الذات المتفردة مجرد عزلة، وتصبح الحرية مجرد صورة لحالة اللاتأصيل أو اللاانتماء".[1]

وفي تتبع حاتم الصكر لمظاهر عزلة الماغوط وجد أن ثمة تمظهرات لعزلة أخرى هي "عزلة الحالم" الذي يرفض ما هو قائم من أجل تصور بديل أو تخيل نقيض يهبه له الحلم بمعناه الأوسع من "المنام"، فيشمل كل محذوف في الوجود الجمعي أو كل مُقصى وممنوع ومغيّب. وينبني على ذلك بروز "الخيبة" في شعر الماغوظ، وهي معنى تخلقه المسافة بين ما هو واقع يصر على رفضه، وما هو بعيد يحلم به ويتمنى حضوره ويستشعر استحالته، تبعا لمعطيات حياته وما يحف بها من سياقات، تخلقها الجماعة وتحرسها باسم الهوية والشخصية والقيم وغيرها من التسميات الدفاعية، المستخدمة لرفض التجدد وقبول مغامرة التطور والتحديث.[1]

هناك ذعر من "الوجود الجمعي" القانع بالطغيان والراضي به، يسوّغ ظهور تيمات متناقضة في شعر الماغوط؛ يزيد من اغترابه ورفضه وتمرده وخوفه، فهو يبحث عما لا يجده وسط الآخرين

([1]) غريبر: دافيد، مفهوم الاغتراب في الأعمال الأدبية، ترجمة نبيل راشد، موقع "إيلاف" ٩ يوليو ٢٠٠٧. http://elaph.com/Web/Culture/2007/7/246500.htm?sectionarchive=Culture

([1]) الصكر: حاتم، "عزلات الماغوط وتجسيداتها النصية. موقع الكاتب حاتم الصكر". تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١ http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=361

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذين يريدونه رقمًا أو جزءًا من خطابهم الذي يرفضه حتى تحت شعارات براقة أو تسميات مغرية لا فحوى لها عنده.[١]

ويرى كثيرون بأن الفرد يقع في حالة اغتراب عندما يكون هناك نوع من التصادم بين تعريف الإنسان لذاته، من جهة، وذلك التعريف الذي يمنحه إياه المجتمع، من جهة أخرى.[٢] فتتشكل لديه مفارقات في تحقق وجوده. يقول مطر في لافتة "ضائع":

صدفةً شاهدتُني// في رحلتي مني إليَّ// مسرعا قبّلتُ عينيَّ// وصافحتُ يدَيَّ// قلتُ لي: عفوا.. فلا وقتَ لديَّ// أنا مضطرّ لأن أتركني// باللهِ..// سلمْ لي علَيَّ! [٣]

ويتجسد مفهوم الاغتراب بمظاهر العزلة الناتجة عن إحساس الفرد بأن الآخرين لا يواكبونه فكريًا، وما يسود المجتمع من ثقافات مشوهة، وتضليل سياسي، وتضارب في الآراء والأفكار، ووعي الفرد بأن الآخرين لهم وجود مستقل ومنفصل انفصالا حادًا.[١]

ومن مظاهر الاغتراب: العجز، حين يشعر الإنسان أنه لا يؤثر فيمن حوله، بل إنه لا يستطيع أن يقرر مصيره بإرادته، فهناك عوامل وقوى خارجية تتحكم في صنع القرارات المصيرية.[٢] ولعل ما يطالعنا به الماغوط في "القفص" يجسد هذا المعنى:

---

(١) المصدر نفسه.
(٢) غريبر، مفهوم الاغتراب في الأعمال الأدبية، موقع "إيلاف" http://elaph.com/Web/Culture/2007/7/246500.htm?sectionarchive=Culture
(٣) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٨٠.
(١) فريحات: مريم جبر، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، عدد٣ و٤، ٢٠١٠، ص٢٩٠.
(٢) خليفة، عبد اللطيف محمد، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، القاهرة-مصر، دار غريب، ٢٠٠٣، ص٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قد يمر جيل أو أجيال حتى أستطيع أن أكتب عن:// لزقة طبية تحمل اسم وحش مفترس// أو أكلة شعبية مثل "حظ مظ طظ"// سأوقد نارًا جهنّميّة// تحت أية جملة فيها مترادفان لكلمة واحدة// أو نقطة أو فاصلة أو إشارة لا لزوم لها// سأبدأ من العدم// والعدم زبدة أحلامي كشاعر وكقارئ.[1]

تتضح سيطرة فكرة "العدم" على تفكيره، فالعدم جوهر أحلامه، وتتضح العدمية في لغته المقصودة، واختياراته لما يطمح أن يكتبه، من مثل "لزقة طبية" وهذه بحد ذاتها تحمل مفارقة، إذ تحمل اسم وحش مفترس، فكيف اجتمع متضادان في نفسه؟! ويطمح أيضا إلى أن يستطيع كتابة اسم أكلة شعبية، وقد اختارها من بيئته، وتلاعب في الألفاظ ليحقق التشاكل اللفظي، إلى جانب اسم الأكلة، مع الكلمة التي يمكن وصفها بـ"السوقية"، ولكنه قصَد ذلك قصدًا، رغم عدم هبوط لغته في باقي النص، وفي نصوه بعمومها، إلى المستوى الشعبي أو السوقي، ولكن هذا يكشف عن العدمية التي تسيطر عليه، ومن ثم، تعبيره الساخر عن هذه الفكرة؛ لفظًا ومعنى.

والنظرة في الربط الغريب الساخر الآتي عند الماغوط في "الضباب الأصفر" يكشف للقارئ جانبًا من تأزم نفسي وصدام حضاري يعيشه ويعاني تحولاته:

إنني باختصار أحب البدانة لأسباب قومية ووطنية// حيث أريد لجسدي أن يحتل أكبر مساحة ممكنة في:// المقاهي// المسرح ...[1]

فلا تظهر أسبابه منطقية في رغبته في أن يكون جسمه بدينًا، وهذا ما ولّد السخرية في ربطه بين الأسباب القومية والوطنية. لكننا نلمس بين كلماته ما يود أن يقوله من شعوره بأزمة حضارية

(1) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٢١٥.
(1) الماغوط، البدوي الأحمرن ص٤١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قومية، فثمة آراء للدارسين تشير إلى أنه "كلما ازدادت التحولات الحضارية تعقيدًا، وازدادت الأنظمة السياسية تعددًا وتضاربًا، انعكس ذلك على الإنسان، فأصبح أكثر ميلًا إلى الاضطراب والتمزق الداخلي".[١]

ويظهر لنا من ذاك الاغتراب ما عبّر عنه الماغوط في نص "المتهم" وقد كان يبرئ نفسه من تهم أُلصقت به، وكيف رسم لنفسه صورة في النهاية تجعله منفصلا عن واقع لم يقترف به أي ذنب ليستحق عقوبة اغترابه وتحوله إلى كائن وحشي:

يا أزهار الرمان البعيدة// يا أراجيح الطفولة// أنقذيني مما أنا فيه// لم أسرق رغيفًا في حياتي// ولم أؤذِ نملة// ولم أزعج جارًا// ولم أقصّر في واجب// ولم أحنث بقسَم// ولم أقطع حديثًا لأحد// ومع ذلك// ما زلت المتهم الأول في كل واقعة// والشبح الذي تخوّف به الأمهات أطفالهن// إذا لم يأكلوا ويناموا![٢]

فهو في حالة تشكك، لا يستطيع تحديد موقف ينبغي له أن ينتهجه، إذ إن "الفرد يغترب عندما لا يكون واضحا لديه ما يجب عليه أن يؤمن به أو يثق فيه، وكذلك، عندما لا يستطيع تحديد معنى لما يقوم به وما يتخذه من قرارات".[١]

وفي قصيدة "حنين إلى نسيان"، عبر درويش عن الاغتراب بضمير المتكلم، واستعمل بعض العبارات الساخرة وهو يبحث عن نفسه:

---

(١) فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، ص٢٩١.
(٢) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٤٢٦.
(١) خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحثتُ عن جسدي فأحسستُ به يبحث عني. وبحثت عن مفتاح النور لأرى ما يحدث لي، فلم أجده... فارتطمتُ بخزانة. فتحتها، فلامستْ يدي ثيابًا شمَمْتُها فعثرتُ على رائحتي. أدركتُ أني في حيّز من العالم يخصني... تعرفتُ إلى أشيائي: هذا سريري، وهذا كتابي، وهذه حقيبتي، وهذا الذي في البيجامة هو أنا تقريبًا.[1]

فلم يعد يجد نفسه إلا من خلال الأشياء التي تخصه، وهذا غاية الاغتراب والشعور بالضياع وفقدان الذات، وتعطي عباراته وأسلوبه شيئا من السخرية من هذه الذات التي تقبع خلف أشيائها.

ويقول الماغوط في "فصول"، ناقمًا هازئًا من كيفية مجيئه إلى الحياة:

وُلدت وعُرفت كشاعر شعبي جوّال ...

حتى قيل إن الداية الريفية التي ولدتني استخدمت مجرفة زراعية لإخراجي من رحمي

وتقلدت بعدها مناصب كثيرة، كان أولها قائدا لسرب من الطائرات الورقية والفراشات الملونة.[1]

فيبدو كم ينقم من الوجود الذي حمّله فوق طاقته منذ ولادته، فالـ"مجرفة" هنا لها فعل مؤثر في كشف شعوره بظلم الحياة، ولها في الوقت نفسه، دور في اقتناص ابتسامة هاربة من البكاء من صورة الظلم، وتعطي صورة ساخرة من شعوره بوجوده في المكان غير المناسب، وبلا جدوى ميلاده. وكأنه راح يضفي شيئا من الفخامة بتلك "المناصب" التي صورها، وقصد استعمال لفظة "المناصب" قصدًا لغويًا، مفرغًا من مدلوله، لأن المناصب ترتبط عنده بالطغيان.

([1]) درويش، أثر الفراشة، ص٧٩.
([1]) الماغوط، البدوي الأحمر، ص١٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد سبق الحديث عن وطنية هؤلاء الشعراء في سخريتهم، وما أبداه لؤي آدم، مثلا، في حديثه عن اندماج الماغوط بوطنه وشعبه حتى أصبحوا ذاتًا واحدة، وما نجده ونحن نطالع قول مطر عن "أنا" الشاعر في لافتته "إلى من لا يهمه الأمر":

غيري شاعرٌ ينظم أبياتاً// لكني أنا .. أنظم أوطانا! (١)

فكيف نوفّق بين ما سبق الحديث عنه وما يظهر من اغتراب الشاعر الساخر؟

إن ما تروم هذه الأطروحة تسجيله في مجال الحديث عن الاغتراب في الشعر الساخر، أنه خرج عن فرديته، لأن الساخر/ الجادّ، يعبّر عن فئته وكأنها كلها فرد واحد يعاني من هذا الشعور نفسه، وهو اللسان الذي نطق بحالها، واختار الأسلوب الساخر ليصرخ ضحكًا. والاغتراب معنى اجتماعي لا يمكن أن يتم من دون مشاعر نفسية، كالخوف أو القلق، تسبّبه أو تنتج عنه.(٢) فالفرد يشعر بالاغتراب ضمن مجتمعه، والفرد هنا، في حالة الشعر الساخر يجسّد نفسه حالة من ضمن حالات في مجتمعه تعاني الشعور نفسه، ضمن المعطيات نفسها.

إن فقْد الوطن واحد من مضامين هذا الاغتراب، سواء أكان وطنًا محتلا، كما يمكننا أن نجده عند درويش ، أو منتهكًا من القائمين عليه، كما نجد عند مطر والماغوط.

ويمكننا مطالعة تعبير درويش الساخر في قصيدته "رسالة من المنفى"، التي لا يظهر فيها اغترابه داخليًا، وإنما مفروضا عليه من الخارج، فهو في المنفى يواجه ما يواجه لأنه أُبعد عن الوطن، فيرسم شوقه للوطن ودفء العائلة، بكل التفاصيل الصغيرة، وقدم لوحته الآتية في رسالته إلى أمه عبر

(١) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٤٤.
(٢) خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أثير المذياع أو من خلال الطير، فكان من ضمن الرسالة بعد أن طلب من الطير أن يُطمْئنَها على أحواله:

وصرتُ شابًّا جاوز العشرين// تصوّريني.. صرتُ في العشرين// وصرت كالشبابِ يا أماه// أُواجه الحياةْ// وأحمل العبءَ كما الرجال يحملون// وأشتغل// في مطعمٍ، وأغسل الصحون// وأصنع القهوة للزبون// وأُلصق البسمات فوق وجهي الحزين// ليفرح الزبون// أنا بخير// فقد صرت في العشرين// وصرت كالشباب يا أماه// أدخن التبغ، وأتّكئ على الجدار// أقول للحلوة: آه// كما يقول الآخرون// "يا إخوتي، ما أطيب البنات// تصوروا كم مُرّة هي الحياة// بدونهن، مُرة هي الحياة"...[1]

فاللوحة تفيض سخرية مرة، التفت فيها إلى تفاصيل عادية، ليُبين عن ذل من أُخرجوا قسرًا من وطنهم المحتل، خاصة إذا ما دققنا النظر في عمله الذي وصفه بأنه يسحق حزنه بتلك الابتسامات الكاذبة التي يرسمها على وجهه. فصور لنا أنه من فرط سخريته من واقع حاله في المنفى أنه ترك الهموم الكبيرة وتتبع الأشياء العادية التي لا تعود لها قيمة في مثل الواقع الذي صوره، وإن كانت مأخوذة من الواقع، ولم يبتدعها.

والْتفتَ، أيضا، إلى ملامح ساذجة تكشف عن أنه صار في مرحلة الشباب، فهو يقدم عبثية وجوده بعيدا عن الوطن، فلم يعد لشبابه ملامح إلا أنه يدخن التبغ ويتكئ على الجدار ويتتبع الفتيات الجميلات. هكذا نقل صورة الإنسان المنفي، وهكذا تكون الحياة في نظره.

(1) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "أوراق الزيتون"، ص٣٤، ٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنه يترواح بين هذه الحالات، الحزن والسخرية لما هو—وكل المشرّدين—عليه، فبعد أن وصل إلى حديثه عن "البنات"، وجمال الحياة بهن، انتقل نقلة سريعة ليقول:

وقال صاحبي: "هل عندكم رغيف؟// يا إخوتي؛ ما قيمة الإنسان// إن نام كل ليلة جوعان؟" أنا بخير// أنا بخير// عندي رغيف أسمر// وسلة صغيرة من الخضار (١)

فنقل معه القارئ من جو الملهى الذي بدأ فيه يفصّل في اهتمامات المراهقين الذين يرون جمال الحياة في وجود البنات، ليصدمه بعدم توفر رغيف الخبز، وأن حياة الإنسان تفقد قيمتها من دونه، وزاد من مرارة المشهد قوله "أنا بخير"، فعنده رغيف أسمر! وهذا ينقل للقارئ أن دموع هذا المتشرد كانت تملأ وجهه وهو يشرح عن حاله لأمه حينما تحدث عن التبغ والفتيات وشغله الممتاز.

وينتقل في المشهد التالي لتفاصيل يسترجعها من ذكرياته:

فكيف حال والدي؟ ألم يزل كعهده، يحب ذكر الله؟// والأبناء.. والتراب.. والزيتون؟// وكيف حال إخوتي؟// هل أصبحوا موظفين؟// سمعت يومًا والدي يقول:// سيصبحون كلُّهم معلمين...// وكيف حال أختنا// هل كبرت وجاءها خُطّاب؟ (١)

فهو في منفاه يحاول التنفيس عن نفسه بذكر هذه التفاصيل التي غدت مُضحِكة، ربما هي ليست مضحكة بذاتها، ولكن سياقها هو الذي يجعل تذكرها من باب الهذيان، أو ربما يريد تسلية النفس، فهو في حقيقة الأمر يعتريه خوف:

(١) درويش، ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، ديوان "اوراق الزيتون"، ص٣٥، ٣٦.
(١) المصدر نفسه، ص٣٦، ٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكنني حزين// تكاد تأكلني الظنون// لم يحمل المذياع عنكم خبرًا// ولو حزين// ولو حزين [1]

ما يعني أنه شبْه فاقد للأمل من نجاتهم، وهذه ما يجعل من ذكرياته مما يُحدث المفارقة لدى المتلقي، لأنه هو نفسه يعيشها، فبدأ يتمسك بتلك الذكريات، فقد يغدو مضحكا تذكر أن والده قال يوما إن إخوته سيصبحون معلمين في "وطنهم"، في حين لم يعد هناك وطن، ومن ضرب الهذيان أن يسأل إن جاء خُطّاب لأخته، وهو لا يعرف إن كانت حية، وبقية أهله، فأي خاطر طرأ إليه ليسأل عن هذه الأمور الآن؟!

وعند مطر، نجد توسيعًا للمنفى المرتبط بفكرة الاغتراب في لافتة "منفيون" التي يقصد فيها المواطنين العرب، فمنذ العنوان تبدو ملامح الاغتراب:

لمن نشكو مآسينا؟// ومن يصغي لشكوانا، ويجدينا؟ ...// قطيعٌ نحن والجزّار راعينا// ومنفيون نمشي في أراصينا// ونحمل نعشنا قسرًا بأيدينا// ونُعرب عن تعازينا لنا فينا [1]

فنفيُهم داخل أوطانهم، لأنهم يفقدون كل حقوقهم في أن يكونوا مواطنين في أوطانهم، مما أظهر شعور الاغتراب لديه، بلهجة ملآى بالحزن والتعازي، ولا تخلو من السخرية من واقع الحال، فأعلن منذ البداية عن "حيوانية" الإنسان في هذه الأوطان، فالمواطنون "قطيع"، والحُكّام جزّارون.

وأطلق مطر لافتة "البحث عن الذات"، وأقام فيها حوارية بين ذات الشاعر، التي تمثل بدورها ذواتًا كثيرة تعاني ما يعاني من اغتراب عن الأوطان وشعورا بالاضطهاد والقمع، واختار محاوريه من

([1]) المصدر نفسه، ص٣٧.
([1]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٤٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كائنات أخرى، يدل انتقاؤه لها وتنقّله بين كل محاور وآخر، على تدرّجه من الأعلى إلى الأدنى، ليُريَ القارئ كيف تتجه حِدّة تفكيره، تبدأ بشيء من الإيجابية، رغم شعوره المبدئي بالاغتراب، لكنه ظل ينحدر، فأول من حاول أن يجد ذاته فيه هو "العصفور"، ولكن العصفور طرح عليه عدة أسئلة حول هويته، وإن كان من جنس العصافير، فلما لم يجد منه معرفة لهويته، نصحه بالذهاب إلى الحمار، ثم انتقل إلى الحمار، الذي اكتشف أنه أكثر "حمورية" منه، فدلّه على البغل، الذي اكتشف أنه لا يملك حرية مثله، فدلّه على الكلب، فكان أكثر شجاعة منه، فدله على زبد البحر—وليس البحر—لشدة تفاهته (على لسان الكلب)، فلما ذهب ليخاطب البحر الذي اكتشف هويته:

اللعنة// أنت مواطن عربي// _ وما العمل؟// _ تسألني ما العمل؟// أنت إذن مواطنٌ عربي جدًا// بصراحة..// لو كنت مكانك لانتحرتُ [1]

وهكذا تظهر نظرته لذاته وكل من تمثلهم "أنا" الشاعر، فكل الوجود يعيش في نعيم، مقارنة مع هذه الذات ونظيراتها في العالم العربي، فمجرد كونه مواطنا عربيا، جعله يسير تنازليًا في رحلة بحثه عن ذاته، ليتنصّل الجميع من انتسابه إليه!

بقيت الإشارة إلى ما أورد العقاد في حديثه عن سخرية ابن الرومي رأي النفسيين، إذ قسموا السخرية وفقًا للباعث الذي يوحي إلى التهكم والعبث والفكاهة، وجعلوا كل قسم منها نوعا من "الضحك" قائما بمفرده، مستقلا بصيغته وغرضه. وراح العقاد يفصّل في تلك التقسيمات وفقًا للنفوس البشرية، ما بين الوضيعة والنبيلة، واللئيمة والطيبة، وحتى في تعدد حالات النفس الواحدة، ما بين غضب ورضى

(1) المصدر نفسه، ص٤٨٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجفاء ... إلخ.[1] لكن هذا سيجعلنا نبحث في باطن الشاعر والحكم النفسي المسبق عليه، ولا تُعنى هذه الدراسة بهذا المنهج أو بتصنيف الشعراء الذين اتخذت شعرهم نماذج، فأولوية البحث تنصبّ على مراقبة الشعر وتصنيفه وليس الحكم على أصحابه، مما سيبعدنا عن منهج العقاد الذي طالما اهتم بالعبقريات واستخراج أحكام على الأشخاص من نتاجهم وأعمالهم، وإن اتخذ أدلة موضوعية لاستنتاجاته، فذلك منهج آخر، لكن الذي يعنينا من كلامه، أن السخرية لا تتشابه من حيث بواعثها، وتتعدد بتعدد الأغراض، وقد لا نخطئ إذ نقول إنها تتعدد بتعدد العصور، واتخاذها لصيغها الخاصة وتحديثها لنفسها في كل عصر وبيئة وثقافة، وفقًا لما يقتضيه الحال والباعث والمنتجات الثقافية والأدبية، والحياة بعموم مجالاتها.

_ علاقة السخرية بالضحك والمشاعر الإيجابية

إننا إذ نربط في حديثنا بين السخرية والضحك بمظاهره المختلفة، فذلك ما جرى عليه الباحثون، فعلماء النفس لم يفردوا السخرية بحديث خاص، وإنما يبحثونها بوصفها جزءًا من ظاهرة عامة في الطبيعة البشرية، فتكون الفكاهة والمُلحة والنكتة وما يشابهها تدخل ضمن إطار واحد، ويجعلون الضحك النتيجة المباشرة لكل هذه الأنواع، وجزءًا أساسيا من هدفها جميعا.[1]

(1) العقاد، ابن الرومي: حياته من شعره، ص١١٢.
(1) حفني، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظل الضحك مرتبطًا بالاستبشار، فالجاحظ يقول، بعدما فصّل في أثر البكاء في نفسية صاحبه: "ولو كان الضحك قبيحًا من الضاحك، وقبيحًا من المُضحك، لمَا قيل للزهرة والحِبَرة[*] والحَلْي والقصر المبنيّ كأنه يضحك ضحكًا ... وكيف لا يكون موقعه من النفس عظيمًا، ومن مصلحة الطباع كبيرًا، وهو شيء في أصل الطباع، وفي أساس التركيب، لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي، وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته".[١] وقد دعا نيتشه إلى تقديس الضحك والاحتفال به بوصفه علاجًا لانحراف العقل الخالص".[٢]

وقد أشار عبد العاطي كيوان إلى اختصاص الله بأناس دون غيرهم بملكة النكتة وروح الدعابة، في حديثه عن شعرية حافظ إبراهيم الساخرة.[٣] وهنا، نعالج فكرة الإضحاك، واقتصار السخرية على الإضحاك، واقتصار هذا الفن (السخرية) على بعض المبدعين. فهل لابد أن تُضحك حتى تعد ساخرا؟ وهل ترتبط السخرية بالضحك، بالضرورة؟

أجاب كيوان، نفسه، في ثنايا كتابه عن هذا التساؤل، وبيّن أن السخرية التي تناولها في دراسته لا تعني الضحك؛ بل هي نوع من التهكم الجارح، يصل معه الشاعر إلى أشد انواع القسوة والانحطاط فيمن يتهكم بهم، وبمن يسخر بهم، وهي، أيضا، سباب مباشر وجهه شاعره (حافظ إبراهيم) إلى الشاعر المتكاسل والمجتمع، وهي نقد هادف؛ يعرّف في سياقه مشكلة ما، ويقلل من شأنها.[١] ولكن نظرته تلك للسخرية والتهكم لها وجهتها العلمية، لكنه في التطبيق لم يُبن عن فنية السخرية، وإنما أطلق

---

[*] ملاءة من الحرير.
(١) الجاحظ، البخلاء، ص٦.
(٢) سروري، جينيالوجيا النكتة والفكاهات الصغيرة، مجلة الدوحة الإلكترونية
(٣) ينظر كيوان، الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم، ص ١٨.
(١) ينظر كيوان، الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم، ص ٩٠، ٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصف السخرية على كل حالات ضجر الشاعر من الحكام، والمجتمع، والعدو، وطبائع الشعوب المتخاذلة... كل ذلك أدخله في بوتقة واحدة، هي السخرية.

وعن فلسفة الضحك، بعيدًا عمّا يرتبط به من مصطلحات، عبرّ أحمد أمين عن تفضيله تعريف المناطقة للإنسان بأنه "حيوان ضاحك". وهذا عنده أظرف من تعريفهم الآخر: "الإنسان حيوان ناطق". فالإنسان في هذا الزمان أحوج ما يكون إلى الضحك منه إلى التفكير، أو على الأصح، نحن أحوج ما نكون إلى التفكير والضحك معًا.[١] ويتابع أحمد أمين متسائلا–مُجيبا: "ولكن، لمَ خصّت الطبيعةُ الإنسانَ بالضحك؟ السبب بسيط جدا، فالطبيعة لم تحمّل حيوانا آخر من الهموم ما حمّلته الإنسان".[٢]

يقول الجاحظ عن غايته من إيراد النكات: "وإن كنا قد أمللناك بالجد وبالاحتجاجات الصحيحة والمروَّجة لتُكَثَّر الخواطر، وتُشحَذَ العقول، فإنّا سننشطك ببعض البَطالات، وبذكر العلل الظريفة، والاحتجاجات الغريبة؛ فربّ شعر يبلغ بفَرْط غباوة صاحبه [من السرور والضحك والاستطراف] مللا يبلغه [حشد] أحرّ النوادر، وأجمع المعاني".[١] ثم قال: "وسنذكر لك من هذا الشكل عللا، ونورد عليك من احتجاجات الأغبياء حُججا، فإن كنت ممن يستعمل الملالة، وتعْجل إليه السآمة، كان هذا الباب تنشيطا لقلبك، وجمامًا لقوّتك".[٢]

(١) أمين، أحمد، فيض الخاطر، ج١، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢، ج١، ص٩٨.
(٢) المصدر نفسه ج١، ص٩٨.
(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج٣، مصر، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥، ٥/٣. وذكر هذا الكلام تحت باب "استنشاط القارئ ببعض الهزل".
(٢) المصدر نفسه، ٦/٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد أشار ابن قتيبة في مقدمة "عيون الأخبار" إلى أنه سيخلط في كتابه الجد بالهزل، يقول: "وسينتهي بك كتابنا هذا إلى باب المزاح والفكاهة، وما روي عن الأشراف والأئمة فيهما. فإذا مر بك— أيها المتزمّت—حديث تستخفه أو تستحسنه، أو تعجب منه أو تضحك له، فاعرف المذهب فيه وما أردنا به، واعلم أنك—إن كنت مستغنيا عنه بتنسّكك—فإن غيرك، ممن يرخص فيما تشددت فيه، محتاج إليه. وأن الكتاب لم يُعمل لك دون غيرك، فيهيأ على ظاهر محبتك، ولو وقع فيه توقّي المتزمتين لذهب شطر بهائه، وشطر مائه، ولأعرض عنه من أحببنا أن يُقبل إليه معك".[١] ورأى ابن عبد ربه أن "الفكاهات والملح نزهة النفوس، وربيع القلب، ومرتع السمع، ومجلب الراحة، ومعدن السرور".[٢]

وإن كنا نقف على الآراء المختلفة حول الضحك والفكاهة، فهذا من أجل الوصول إلى الحديث عن السخرية، على النحو الذي نتحدث عنه في هذه الدراسة، وهي ليست الضحك المفرغ؛ البعيد عن الجد، وإنما "ظاهرة وجود نفسية وجمالية واجتماعية وقيمية؛ تجعل المتهكم يتصل بالمناطق العليا، أي الواعية، من الضحك، وإن وجهه الانتقادي يتقدم على الوجه الضاحك؛ ظاهرة تميز حالات ضحك لا تهكم فيها، وتميز حالات تهكم لا ضحك فيها".[١]

وتعد الفكاهة أسلوبا لمواجهة الخوف والقلق والسيطرة على المواقف، وهي، أيضا، نوع من اللعب العقلي وتمنحنا نوعا من التحرر المؤقت من سيطرة القوالب النمطية والطرائق المنطقية

---

(١) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، عيون الأخبار، المجلد١، بيروت–لبنان، دار الكتاب العربي (إعادة طبع)، عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٥، (المقدمة)، ل.

(٢) ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، العقد الفريد، القاهرة-مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٣٥، ٣/ ٣٠٦.

(١) العوّا، أخلاق التهكم، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجامدة.[١] وهي لعب عقلي من خلال "بعض التكتيكات المعرفية (اللاشعورية خاصة) المتعلقة بعمل النكتة أو نشاطها، مثل الإحلال (أو الإبدال)، والتكثيف، وغيرهما، مما يسمح للفرد بالتعبير الموجز عن دوافعه أو اندفاعاته اللاشعورية التي غالبا ما تكون ذات طبيعة عدوانية أو ذات طبيعة جنسية".[٢] وهذا التعبير، عند فرويد، بمنزلة اللعب العقلي.[٣] فبالتهكم يغدو اللاشعور شعورا، وهو يكثف العبث ليُمسي نقيًا وفاضحا حقًا.[٤]

لقد نظر فرويد إلى النكتة بوصفها واحدة من أرقى الإنجازات النفسية للإنسان، ويرى أنها تصدر عن آلية نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وتقوم هذه الآلية على تحويل الضيق إلى حالة من الشعور بالمتعة أو اللذة.[٥]

في مثل هذه الحالة الشعورية، يوصل مطر للمتلقّي سخريته من كل الأكاذيب التي كانت الأنظمة تدّعيها حول نتائج الانتخابات، وكيف يفوزون فوزًا ساحقًا:

لا.. لم تكن لعبةْ// ولم تكن كذِبةْ// ولم تكن خلاصةً للخوف والرهبةْ// نسبةُ تأييدك جاءت كلُّها// بمنتهى الإخلاص والرغبةْ// الشعب كله انحنى// بين يديكَ آمنًا ومؤمنًا// حتى أنا...// ملأتَ قلب الشعب بالحب// فلا غرْو إذا// أعطاك هذا الشعبُ// من فرط الهوى قلبَه// أو طاف من حولكَ محمومَ الخُطى// أكثر مما طِيفَ بالكعبة!// يا مائةً في مائةٍ [١]

([١]) ينظر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٤٠.
([٢]) المصدر نفسه، ص١٢٩.
([٣]) المصدر نفسه، ص١٢٩.
([٤]) العوّا، أخلاق التهكم، ص١٤٦.
([٥]) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٢٨. نقلا عن freud (1960). Jokes and their relation to the unconscious
([١]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٧٦٩، ٧٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو لم يجعل قارئه يستقبل هذه الفكرة بحنق وغضب، وإن كان يعرفها مسبقًا، وقد يعبّر عنها بغضب، لأنها لا تمثّله، لكن مطر أحسن التعبير عنها والسخرية من تلك الديمقراطيات المفتعلة، وصور الجماهير على أنها تحب زعماءها المزوّرين، ولم يقل أية كلمة تتعلق بمشاعر الغضب والكراهية، فقد رسم تصويره ابتسامة على وجه القارئ، رغم مرارة ما يريد قوله حقيقة.

إن مبعث المتعة التي تحدّث عنها فرويد هو الاقتصاد في الطاقة، ويشرح في مبدأ الاقتصاد ذاك بأنه إن لم تتوجّه الطاقة إلى الفكاهة، فإنها ستنفق في عمليات الكف أو الكبت للغرائز العدوانية والجنسية، أو في الانفعالات بشكل عام.[١]

ومن ناحية أخرى، يرى فرويد أن لجوء المرء للفكاهة في المواقف المختلفة التي تثير انفعالاته السلبية، يسمح له بتجنب الإحساس المباشر بالأثر السلبي، وتنشأ متعة الفكاهة عن التنفيس (التفريغ) عن تلك الطاقة التي كانت سترتبط بالانفعال السلبي. وبذلك، يكون فرويد قد نوّه إلى الدور الإيجابي للفكاهة والضحك.[٢] ونظر، أيضا، إلى الفكاهة على أنها بمنزلة النشاط الخاص للأنا الأعلى الذي يحاول تخفيف حالة القلق التي يشعر بها الأنا، فكأن هذا الأنا الأعلى يخاطب صاحبه بأن ما يدور حوله مجرد لعب أطفال، ولا يستحق إلا أن نضحك منه.[١]

وبالنظر في مقارنة مطر بين حال الحكّام في البلاد العربية مع الغرب في لافتة "حالات"، نجد كيف بث مشاعره من خذلان الواقع:

(١) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٢٩.
(٢) المصدر نفسه، ص١٣٠.
(١) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالتمادي// يصبح اللص بأوروبا// مديرا للنوادي// وبأمريكا// زعيما للعصابات وأوكار الفسادِ// وبأوطاني التي// من شرعها قطعُ الأيادي// يصبح اللصُّ// ... رئيسا للبلادِ! [1]

فهو لم يُسرف في الحديث عن وجهة نظره الغاضبة إلى المبادئ التي يصبح فيها الحاكم حاكمًا في العالم العربي، ولم يبالغ في الشرح والتطويل وتفصيل القول في الفساد والنهب... لكنه من خلال المقابلة بين واقع اللصوص في الغرب، وواقعهم ومناصبهم في العالم العربي، أوصل ما يريد بأقل طاقة ممكنة، وبجعل ذهن المتلقي يتركز في البداية على لصوص الغرب، ثم يعطيه جرعة المفارقة الساخرة حينما يصل إلى الواقع العربي، فتسبق الابتسامةُ مرارة المتلقي، ثم يبدأ يفكر بتفاصيل ذلك البناء الساخر المقتصِد لغةً وطاقة نفسية.

إن الساخر حينما يلجأ إلى السخرية، فذلك لإدراكه شدة تأثيرها في النفس، لأن التعبير عن الشكوى والاستماع إليها يؤديان إلى الضجر والسأم، غير أن التعبير بطريقة ساخرة يضمن لها القبول والانتشار ويبعده عن الحياة الواقعية، وينقله إلى عالم التوريات والتعبيرات غير المباشرة.[2]

إن إحدى وظائف الفكاهة، وفقًا لعلماء النفس، التخفيف من وطأة القيود الاجتماعية، والنقد الاجتماعي.[1] ويُعدّ الارتياح أحد الأسباب الباعثة على السخرية؛ إذ تخلّص الإنسان من الآلام والهموم، وتُبعد الألم عنه، وتقلل من الضغوط، فتكون السخرية صمام أمان تعيد إلى صاحبها توازنه النفسي.[2] ويرى الشاعر السعودي جاسم الصحيح أن النزعة التهكمية عند معظم الشعراء الساخرين

([1]) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٨٠، ١٨١.
([2]) محمد، أدب الصناع، ص٢٩٥.
([1]) ينظر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٣٩.
([2]) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليست رغبة في الضحك، ولكنها كما قال المتنبي ضحك كالبكاء. ويرى أن السخرية آخر أسلحة الشاعر في مواجهة الزمن، لذا، تكاد تحضر عند كل شاعر ولكن بنسب متفاوتة.[١]

فلو قرأنا الحوارية بين الفتى وأبيه في "أَبَدُ الصُّبّار"، يمكننا الالتفات إلى شيء ألمح إليه درويش، وقبل الحوار أبان درويش عن الحالة الشعورية للأب في لحظة بحثه عن مفتاح بيته:

تحسس مفتاحه مثلما يتحسس// أعضاءه، واطمأنَّ...[٢]

ثم أنطق الفتى سؤالَه الساذج، وإجابة الأب:

_ لماذا تركتَ الحصان وحيدًا؟// _ لكي يُؤنِسَ البيتَ، يا ولدي،// فالبيوت تموت إذا غاب سُكّانُها...[٣]

وحين سأله الفتى عن موعد العودة قال:

_غدًا. ربما بعد يومين يا ابني! [١]

وهذه الحالة، وأقصد فكرة العودة إلى المنزل بعد يوم أو يومين، ليست من اختراع درويش، لكنه التقطها وأعاد رسمها في هذه اللوحة التي تقطر ألمًا، فقد تمسّك بأمل غير منطقي، لكنه تمسّك به، وعدّ الحصان سببًا داعيًا للعودة، وليظل البيت حيًّا ينتظر أصحابه، وهي، أيضًا، لوحة ترسم ابتسامة لدى القارئ، لعلمه بأحلام هؤلاء المشردين، وسردهم، هم أنفسُهم، كيف تركوا كل لوازمهم في منازلهم

(١) ميرزا الخويلدي، مقالة "لماذا اختفى الأدب الساخر من المشهد الثقافي؟".
(٢) درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، (ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا؟)، ص٢٩٩.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٩٩، ٣٠٠.
(١) المصدر نفسه، ص٣٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأنهم عائدون، أو هكذا كان ظنّهم. من هنا تنبع الابتسامة الجافة لدى المتلقي العارف، والمحيط بمجريات القصص التي يحكونها، وقت لم يكونوا يعلمون ما تخبئ لهم الأقدار، وأن العودة ستكون قضية تستغرق وقتًا، كان يلزم أن يأخذوا كل لوازمهم ويودّعوا المنازل، لأن جيلاً أو جيلين مروا، ولمّا تتحقق العودة.

والتهكم عند ماكس جاكوب Max Jacob "شرارة تغطي الهيجان، وتجيب بدون أن تجيب؛ تسلي ولا تجرح".[١] فنحن هنا أمام الوظيفة النفسية التي تؤديها لمنشئ السخرية ومتلقيها، بعيدا عن الأقوال التي تتحدث عن السخرية التي هي من أجل الاستهزاء من شخص، وإنما السخرية التي تعبر عن معاناة جمعية، وتقول ما لا يستطيعون قوله، أو تكشف لهم ما لم يتوصلوا إلى معرفته أحيانا.

والسخرية عامل إيجابي في التعامل مع المشاعر المكبوتة لأنها فن إبراز الحقائق المتناقضة والأفكار السلبية في صور تغري بمقاومتها، والرد عليها وإيقاف مفعولها، من غير أن يلجأ إلى الهجوم المباشر.[٢] واستخلص عادل العوّا دوافع التهكم من خلال مفهومه لديه، فهو ظاهرة معقدة ونامية، تتيح لصاحبها إراحة أعصابه والتعبير غير المباشر عن آرائه وأهدافه، وتتيح له التأثير في الآخرين وحمْلهم على مشاركته آراءَه وأغراضه، بل وتعليمهم وتقويمهم من خلال الضحك.[١]

(١) العوّا، أخلاق التهكم، ص١٠.
(٢) ينظر الهوال، السخرية في أدب المازني، ص ٣٥.
(١) العوّا، أخلاق التهكم، ص١٠. وتجدر الإشارة إلى أن عادل العوّا اعتمد ترجمة "التهكم" لكلمة Irony ينظر ص١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن ما يشعر به المراقب ذو المفارقة، عادة، في موقف المفارقة، يلخصه ميويك في كلمات ثلاث: التفوق، والحرية، والتسلية. ورأى من خلال الأعمال الأدبية أن النظرة من عل إلى أفعال الإنسان يبعث على الضحك، أو الابتسام في الأقل.[١]

ويقول الأديب الفرنسي الساخر أناتول فرانس، في هذا الصدد: "لا أزداد تفكيرًا في حياة البشر إلا إذا ازددت اعتقادًا أن من الواجب علينا أن نجعل شهود هذه الحياة وقضاتها: التهكم، والشفقة. فالتهكم بابتسامة يحبب إلينا الحياة، والشفقة—بدموعها—تقدس هذه الحياة. والتهكم الذي أرغب فيه، ليس فيه شيء من القسوة، إنه لا يستهزئ بالحب والجمال، فهو رقيق، وفيه عطف يكظم من الغيظ، وهذا التهكم هو الذي يعلمنا أن نسخر من الأشرار والحمقى، ولولاه لأفضى بنا الضعف إلى كراهيتهم".[٢]

إن السخرية واحدة من حالات الإنسان في التعبير، فكما يعبر الإنسان "عما في ضميره غاضبًا أو هادئًا أو جادًّا، فإنه يعبر، كذلك، متهكمًا ساخرًا".[٣] وذهب لودفتشي إلى أن الضحك الذي يكون جراء الشعور بالتفوق كثيرا ما يكون مجرد محاولة تعويض، يُراد بها تغطية خوفنا من التعرض لحالة "الدونية" أو النقص، مثلما يحدث حينما نجد أنفسنا في موقف مُهين يدعو إلى السخرية، فنضحك على سبيل الدفاع عن النفس.[١]

---

(١) ميويك، المفارقة، ص٦٠.
(٢) جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، ص١٩٢.
(٣) التميمي، اتجاهات الهجاء في الشعر في القرن الثالث الهجري، ص٣٦١.
(١) إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ص١٢٢، ١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ذهب توماس هوبز، أيضا هذا المذهب، إذ رأى أن الأصل في الضحك هو شعورنا بالتفوق أو الاستعلاء أو الامتياز، وقد ترددت هذه النظرية أيضا عند ديكارت وبودلير واستندال وبينْ وجروس ومارسيل بانيول وغيرهم.[١] ولو دللنا هنا من إحدى قصائد درويش المشهورة، وهي "عابرون في كلام عابر"، لوجدنا شيئا من هذا الشعور منه بالتفوق أو الاستعلاء، وللمسنا مسحة من السخرية خفية، فمثلا يقول:

أيها المارّون بين الكلمات العابرةْ // احملوا أسماءكم، وانصرفوا// واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا// واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرةْ // وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا // أنّكم لن تعرفوا // كيف بيني حجرٌ من أرضنا سقفَ السّماءْ [٢]

يقول حاتم الصكر عن ظروف هذه القصيدة: "بعد قرابة شهر من اندلاع الانتفاضة الفلسطينية في الأراضي المحتلة، كتب محمود درويش هذه القصيدة التي تعكس موسيقاها المندفعة وقوافيها المتكررة انفعاله بالانتفاضة".[٣] وتوصف القصيدة عند المتلقي الإسرائيلي بـ"القصيدة المسمومة"، و"الخطيرة"، و"الحاقدة، و"المتعطشة للدم".. ووُصف صاحبها بـ"الإرهابي"، وقد نشرت جريدة "معاريف" اليمينية قصيدته مترجمة إلى العبرية، وعنونت لها بـ: "الشاعر محمود درويش المسؤول الثقافي لمنظمة التحرير الفلسطينية، يدعو الفلسطينيين إلى طرد اليهود من البحر إلى النهر..." وغيرها من الأوساط

(١) المصدر نفسه، ص١٢٢.
(٢) درويش، الأعمال النثرية الكاملة٢، ص٥٥.
(٣) الصكر، ، كتابة الذات: دراسة في وقائعية الشعر، عمان-الأردن، دار الشروق، ١٩٩٤، ص٢٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قرأت القصيدة قراءة سياسية، تنطلق من منطلق التهديد الذي تشكله هذه القصيدة، التي وُلدت في بداية الانتفاضة الفلسطينية، وأربكت الكيان الصهيوني وجعلته يتعامل مع هذا النص بتوتر زائد عن الحد.[١]

لقد أدت هذه القصيدة الغاضبة إلى اهتياج المجتمع الإسرائيلي، الذي ارتأى أنها تعبر عن موقف العرب، المتمثل في أنهم يريدون رمي الإسرائيليين في البحر، لقد اتخذوها ذريعة في ردود قاسية. وقد وحدتهم أمام خطر "واهم"، وهو القصيدة، فعدّوها "حربا"، و"طاعونا".[٢]

وقد أثارت ردود الأفعال هذه، من الجانب الإسرائيلي، استياء درويش، من خلال ما عبّر به في مقالاته، ورسائله إلى الشاعر سميح القاسم،[*] ويقول كلاما منطقيا في ثناياها، يعبّر، ببساطة، عن مسوغات لهجته العنيفة في القصيدة، ويُظهر استغرابه من استهجانهم ذلك، فمثلا يقول: "أليس أبسط ما يقول الرازح تحت الاحتلال للمحتلين: اخرجوا من بلادنا، واخرجوا من حياتنا.. أم اكتشف المحتلون بأننا لا نحبهم ولا نريدهم، فأصيبوا بصدمة عاطفية، جراء خيانة زوجية! "[٣] بكل ما في تعبير درويش النثري من سخرية وتهكّم، جعله يستخدم الاستفهام الإنكاري، وضرب مثل "الخيانة الزوجية"، أي أنه قام بفعل السخرية عندما أنشأ القصيدة، وعندما علّق على ردود أفعالهم الغريبة تجاهها، التي لا تخلو من ملامستها مشاعر الخوف داخلهم، لأنها لعبت على الجانب النفسي جرّاء لهجتها الخطابية العالية.

---

(١) ينظر الإدريسي: رشيد، عابرون في كلام عابر: بين بنيات النص وضغوط السياسة، على شبكة الإنترنت http://www.alnator.com/alnokhbah/showthread.php?p=23221

تاريخ القراءة ٢٠١٤/١١/٢٢.

(٢) ينظر درويش، الأعمال النثرية الكاملة، ص ٧٢، ٧٣.

(*) : المتضمنة في أعماله النثرية الكاملة.

(٣) : درويش، الأعمال النثرية الكاملة، مقالة "هستيريا القصيدة"، ص ٧٢، ٧٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن ردود الأفعال الكثيرة من الجانب الإسرائيلي، الذي وجّه درويش إليه خطابه في القصيدة، أكبر دليل على ما أثارته روحها الساخرة التي انطلق فيها درويش من الشعور بالانتصار، أو لنقلْ بالقوة، وذلك على أثر الانتفاضة الفلسطينية التي بعثت فيه هذه الروح. ولو تأملنا في بنية النص وتتبّعنا بعضا من الدلائل اللغوية فيه، لوجدنا مصداقًا لما نذهب إليه من شعور درويش بشعور الانتصار هذا، فقد بلغ به تحقير الخصم/ الآخر إلى درجة أن يخاطبه بأنه لا يزيد عن مارّ بين الكلمات العابرة، فـ"المرور"، أولا، ثم "عبور" الكلمات، كما وصفها، يزيد من لغة التحقير، ثم يطلب منهم بعد ذلك أن "يجمعوا أسماءهم" من بين الكلمات ويُنهوا مرورهم، لأنه يريد تطهير لغته من وجودهم، والمرور عند الصكر يعني "زوال الوهم، وانقراض الأسطورة المنقرضة".[١] فهم منغمسون في أسطورة، افتعلوها وصدقوها، والقصيدة "بمقاطعها الأربعة، تتجه نحو تجسيم المواجهة بين قوة "مدججة" بالأوهام والأساطير، وقوة "عزلاء"، تبدأ من حجر ودم ولحم..".[٢] وبمناسبة ذكر الحجر، يقول درويش[*] ساخرًا، عن كيفية تعاطيه مع "الحجر": "هذا ما يصنعه الحجر الحي بعقلية متحجرة".[٣]

ولا تخفى السخرية المتحققة في فعل الأمر "اجمعوا!" وكيف تقلل من شأن الآخر، بإلغاء وجوده من خلال عملية "جمع الأسماء". ولا نغفل، أيضا، أننا نتحدث هنا عن كيان صنع لنفسه هالةً وأسطورة بأن حطّم القوى العربية وانتصر عليها في كثير من الحروب، لكن ذلك لم يمنع درويش من الاعتزاز بذاته (وذاته هنا مندمجة بوطنه وأبناء وطنه)، وإبراز هذا الشعور المستعلي على الآخر، وفعلا حقق ما أراد من خلال الضجة التي حصلت في مختلف الأوساط الإسرائيلية.

---

(١) الصكر، كتابة الذات: دراسة في وقائعية الشعر، ص ٢٩١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩١.
(*) نثرًا
(٣) درويش، الأعمال النثرية الكاملة٢، ص ٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعبارة درويش في القصيدة "كي تعرفوا.. أنكم لن تعرفوا.." لها رؤى عند الباحثين، فهي عند إلياس خوري، نوع من الطباق بين واقعين متضادين: الفلسطيني، الذي يعرف أرضه، ويؤسس معها علاقة قوية متينة، وواقع الإسرائيلي، الذي لا يمكن أن يفهم كنه هذه العلاقة ومعناها.[١] وهي عند الغذامي " معرفة تكشف عن اللامعرفة".[٢] وعند حاتم الصكر من باب السخرية المتعمدة.[٣]

ويقسم مارسيل بانيول الضحك إلى نوعين: ضحك إيجابي، وهو الذي يعُدّه الضحكَ الحقيقيّ؛ الصحيّ؛ المنعش، وبيّن أنه الذي ينبعث عن شعور المرء بتفوقه على خصمه أو على جماعته أو العالم كله أو على نفسه. والضحك السلبي، وهو الضحك الحزين المتجهم، المتولد عن الشعور بنقص الآخر أو ضَعَته، فهو ضحك الاحتقار أو الازدراء أو الانتقام. ويقع الضحك المكتمل بين هذين القطبين.[٤]

وقد وضح أدونيس دافع السخرية وما تعنيه عند شعرائها، فهي "الرغبة بالظفر على الأشياء، بظفر الوعي على ما يحيط به. وهي تمنح الشاعر وشعره نبرة من الجموح والحركية، تحرر العالم وإن وقتيًّا، من سباته المعتم. وفي السخرية شجاعة استثنائية تصل بالشاعر إلى أن يجرب أحيانا تأثير سخريته على نفسه، مغامِرًا، من أجل الآخرين. وهي، عدا ذلك، تخبئ حنينًا عميقًا إلى الشفاء الروحي، وحلمًا بنظام آخر في العالم، حيث يجد الضحكُ والبكاء؛ الفرحُ والحزن، أشكالَها وإيقاعاتِها الطبيعية".[١]

---

(١) ينظر خوري: إلياس، الهوية وسؤال الضحية، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع٨٣، ٢٠١٠ ، ص٦.
(٢) الغذامي، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، ص ٧١.
(٣) الصكر، كتابة الذات: دراسة في وقائعية الشعر، ص٢٩٧.
(٤) إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ص ١٢٣.
(١) أدونيس، ص٤٠، ٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ميّز فرويد بين نوعين من النكات هما: النكتة اللفظية "Verbal Joke"، والنكتة التصورية "Conceptual joke"، وتلعب عملية التكثيف المصحوبة بتكوين البديل دورا مركزيا في النكات اللفظية، وهي التي تقوم على التوريات واللعب بالألفاظ، وربط فرويد بين عملية التكثيف هنا، والعملية المماثلة في الأحلام، أما النكات التصورية، فتقوم على أساس تكنيك الإبدال أو الإزاحة (وهو تكنيك يحدث في الأحلام)، وهناك العبثية أو اللامعقول، والتمثيل بالنقيض، وإظهار الخير شريرا، والعكس بالعكس.[١]

ويشبّه فرويد العملية العقلية في الأحلام بالعملية العقلية في ابتكار الفكاهة، فالحلم لا يخرج عن كونه مفارقة تعتمد على الرموز التي تتلاعب بالأسماء والمسميات وغير ذلك من وسائل تحقق فيها المفارقة.[٢] "والأحلام في مجموعها صور رمزية، لهذا تقل فيها التفاصيل كما يقل التسلسل المنطقي، فتبدو كمجموعة من الصور التي تمثل مراحل مختلفة لموضوع واحد".[٣] فثمة فروق طفيفة بين الحلم والنكتة، إذ "يلزم أن تنطوي النكتة على إسقاطات لغوية شفافة مفاجئة مثيرة، لذلك، قال فرويد عبارته الشهيرة: "الحلم نكتة فاشلة"".[٤] لأن النكتة تملك وجودا لغويا ظاهرًا.

وقد صور مطر في لافتة "مساءلة" ذلك الدور الذي تقوم به الأحلام، ساردًا ما رآه في المنام من حديث لا يمكن النطق به والتعبير عنه في حالة اليقظة، فبعد أن رأى في المنام أنه يخاطب الحاكم ويسأله عدة أسئلة، كان آخرها:

---

(١) عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص١٣٥.
(٢) عطية الله، سيكولوجية الضحك، ص٣٥٧.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٧.
(٤) سروري، جينيالوجيا النكتة والفكاهات الصغيرة، مجلة الدوحة الإلكترونية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلماذا لم تزل، يا ابن الكذا، تركبُنا؟// وانتهى الحلمُ هنا [1]

ليستيقظ فجأة وينقلنا معه إلى الواقع الذي أسفر عن ذلك الحلم:

أيقظتني طَرَقاتٌ فوق بابي:// افتح الباب لنا يا ابن الزنى// افتح الباب لنا// إن في بيتك حلماً خائناَ [2]

فالصورة هنا تبدو ساخرة؛ إذ تمت مساءلته على ما رأى في منامه، وقد كان في المنام يسأل بكل جرأة ويشتم الحاكم كما يريد، ولكنه استفاق على واقع يقبض على الناس بسبب "خيانة" أحلامهم. أي أنه قصد إلى القول إن الإنسان يعبر في حلمه عن كل مكبوتاته التي لا يستطيع التفوّه بها، وقد بناه بناء ساخرا، لكننا لا نتحدث هنا عن حلم حقيقي، وإنما عن صياغة لغوية "ملموسة" ساخرة، تُظهر شيئا مما أراد فرويد الوصول إليه، لكن الفرق أننا نمسك بالحلم هنا، لأنه نتاج شعري، استطاع الشاعر أن يوصله إلى النكتة "الناجحة".

وفي لافتة "مبارزة"، تجرّأ مطر وطلب، على لسان المتكلم فيها، مواجهة الحاكم:

لو كان في حكّامنا شجاعةٌ// فليبرزوا لي واحدًا فواحدا// وليحمل الواحدُ منهمْ إن بدا// أي سلاح...// وسوف ألقاه أنا مجرّدا// واللهِ في نصف نهارٍ// لن تروا منهم عليها أحدًا// أشجعهم سوف يموت خائفًا// قبل ملاقاة الردى [1]

نلاحظ أنه وصل به التعبير إلى عالم الفنتازيا في إظهار بطولاته وجبن الآخر (الحاكم)، كمن يتحدث عن حلم رآه، وهذا يقترب مما ورد عند علماء النفس عن النكتة وارتباطها بالحلم والتعبير عن

([1]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٢٤٧.
([2]) المصدر نفسه، ص٢٤٧.
([1]) المصدر نفسه، ص٥٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الممنوعات التي لا يستطيع التصريح بها بأسلوب مباشر، ونجد قريبا من ذلك أيضا في لافتته "لفت نظر" التي يتحدث فيها السلطان، فيقول عنه في نهايتها:

ولكي يفهمَ// لابد ببعض الأحيانْ// أن تُسعفه بالتبيانْ// أن تقرصه من أذنيهْ// وتعلّقهُ من رجليه// وتمدّ أصابعك العشرةَ في عينيهْ// وتقولُ لهُ: حان الآنْ// أن تفهمَ أني إنسانٌ// يا حيوانْ! [1]

فهذا خطاب وسبّ مباشر وصريح للحاكم، ولهجة تحدّ لا خوف فيها، وكأنه بعيد عن الواقع ولا يعبأ بما يترتّب عليه.

وقد أشار العقاد إلى فكرة فرويد التي ألمح إليها في التشابه بين النكتة والحلم، وقد نقل نكتة ساقها فرويد، مفادها أن رجلين من أصحاب الملايين صنَعا صورة لهما عند رسام مشهور، وفي عرض الصورتين كان بينهما فجوة، فقال أحد الناظرين إن هناك متسعا في الفجوة لصورة المسيح، فضحك الجميع لأنهم فهموا قصده بأنه يقول عن صاحبي الملايين بأنهما لصان، لأن القصة المسيحية تقول إن المسيح وُضع على الصليب بين لصين، لم يستطع الرجلان رفع أمره إلى القضاء لأن ذلك سيثير سخرية الناس منهما. فقد أنزل فرويد النكتة منزلة الحلم الذي لا يؤاخَذ صاحبه ولا يُلاحق، فكأن الشخص الذي علّق أراد أن يعزي نفسه عن الحرمان من الثراء، فكان للنكتة ما للحلم من ترضية لصاحبهما، ولكن بأسلوبين مختلفين.[1]

وأورد العقاد رأي فرويد في رؤيته للنكات والضحك بأن صاحب النكتة يلجأ إليها ليعفي نفسه من أعباء الواجبات الثقيلة ويتحلل من الحرج الذي يوقعه فيه الجد، وأن النكتة تشبه الحلم في أساليبه،

([1]) المصدر نفسه، ٥٥٥.

([1]) العقاد، جحا الضاحك المُضحك، ص٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي التورية والتأويل والاختزال والمسخ والتلفيق، وحين يصف الناس شخصا ما بأنه يمزح أو يحلم، فهم يعفونه من المؤاخذة والمحاسبة، وكأنه يحتال بالفكاهة على بلوغ أمر لا يبلغه بالحجة.[١] بمعنى أن النكتة حالة من حالات اللاشعور الإنساني، لأنها ترتبط، في جانب منها بالحديث عن الكبت، وما يحافظ الإنسان عليه في سرّه، لأنه لا يستطيع أن يقوله، فتكون النكتة والسخرية متنفّسه، وتظل ثمة علاقة تربط بين الأحلام، التي هي أيضا واحدة من متنفّسات المكبوت الإنساني، ولكنها تظل في اللاوعي الذي يفيقه الحلم.

_ علاقة السخرية بالغضب والحزن والمشاعر السلبية

إننا بصدد الحديث عن سخرية مختلِطة بالأسى، فهي ليست ضحكا مجردا، لأن "الضحك والبكاء حالتان من حالات الحياة، يتم التعبير عنها باللغة أو بأي أداة أخرى. وهما في الفن أداتان من أدوات التعبير عن أحوال الناس وطقوس الحياة؛ عن جدلية الواقع والإمكان؛ عن توق الإنسان نحو الأكمل والأفضل. إنهما موقفان متلازمان، يقترن أحدهما بالآخر ويستدعيه".[١]

وقد ربط الناقوري ظاهرتي البكاء والضحك في سلوك الإنسان بالتناقضات التي يعيشها، فتظهر في شخصيته ومواقفه وتصرفاته في شكل أعمال وإنجازات متنوعة،[٢] والسخرية التي نقرؤها تبدو واحدة من نتاجات تلك الحالة المختلطة المتناقضة.

(١) المصدر نفسه، ص٦١.
(١) الناقوري، ضحك كالبكاء، ص٩.
(٢) المصدر نفسه، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصف إلياس فركوح ما ينتابه حين يقرأ الماغوط، يقول: "كمٌّ من الإحباط، وربما سيل من اليأس يطلع على قارئ الماغوط. كل ذلك بشكل متدافع وموّار، لا انقطاع نفَس فيه، لكنك لا تملك إلا أن تنسجم من القدرة على صوغ ذلك الألم في صور ومشاهد وإيحاءات وعوالم وحالات يبدعها؛ عوالم يركّبها ويعيد خلخلتها، ليواصل البناء عليها من جديد".[1] ويقول مطر: "لكنني من خلال مطالعاتي ومعايشتي لشرائح من المجتمع، وجدت أن مَن يحسنون السخرية والإضحاك هم أكثر الناس امتلاء بالأحزان. أنا بالطبع، لا أرمي إلى إضحاك الناس، بل أكتب على سجيتي من خلال مخزون كلي، فأستعرض شرّ بليّتنا، وشر البلية ما يُضحك أحيانا، لكنه ضحك مُرّ، لأن النكتة مرة سوداء، فهو ضحك من شدة البكاء".[2] فالإنسان الساخر ليس ضاحكًا في الحقيقة، بل إن له "عيونا مفتوحة على ما ينطوي عليه العالم من أشياء تافهة؛ محدودة متنافرة مؤلمة، ولكنه يهيمن على المرارة بتعاطفه العميق مع كل ما يحيا، وبوثوقه الحازم بالقوى التي تسود الطبيعة والتاريخ. إنه يتكيف مع التجربة، ويكشف عن واقع أن لكل عظمة حدودا...".[1]

ومن يقرأ دواوين الماغوط، المنشورة في مرحلة مبكرة من حياته، يجد كم الحزن الذي يملأ وجدان هذا الشاعر الساخر. يقول في قصيدة "نجوم وأمطار":

([1]) الجمري: جعفر، "في "شرق عدن... غرب الله".. الماغوط... وهو الخائف الوجِل سبّب قلقًا لكثيرين"، صحيفة الوسط، ٢٠ سبتمبر ٢٠١٤، تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١. عن موقع
http://www.alwasatnews.com/mobile/pdf/4396/fdd16.pdf

([2]) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص١١٥.

([1]) العوّا، أخلاق التهكم، ص٢٩، ٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أريد أن أضمّ إلى صدري أي شيء بعيد// زهريةً برية// أو حذاء موحلاً بحجم النسر// أريد أن آكل وأشرب وأموت// وأنام في لحظة واحدة// إنني مشرع مسرع// كغيمة أصيبت بالجرب// كموجة وحيدة مطاردة في البحر.[1]

وعن سبب دوران شعر مطر حول موضوعات محددة، صرّح برأيه أنه من "المعروف عن النفس البشرية هذا التأرجح، لكن هل ترك "المنكر" لها، في أوطاننا، حرية التأرجح؟ بل هل ترك لها أرجوحة من أي نوع؟ بل هل ترك لها أدنى اعتراف ببشريتها على الأقل؟".[2]

وعبر عن الدافع الشعوري الذي يحرك شعريته قائلا: "ليس اليأس ما يحركني، بل الشعور بالمأساة، وهو ما يجعلني أوزع صوتي على الجهات الأربعين؛ محذّرا ومستنجدا ومستنهضا الهمة للانعتاق".[3]

وهناك من الباحثين النفسيين من يقسمون هذه الظاهرة وفقًا لمصدرها، فيرون، مثلا، أن "انفعال الغضب يولد الفكاهات العدوانية والسخرية".[1] مما حدا بالبعض إلى أن يرى السخرية أسلوبا عدائيا مصوغا بروح وقالب فكاهيَّين.[2]

وتشكل السخرية آلية دفاع عن النفس بما توفره من توازن نفسي أمام خطر داهم، والساخر ينفّس عن غضبه أو قلقه أو عدم توازنه عن طريقها، وتقوم بوظيفة اجتماعية بما تمنحه من حرية

---

(1) الماغوط، غرفة بملايين الجدران، دمشق-سوريا، المطبعة العمومية، ط١، ١٩٦٤، ص١٧.
(2) مطر، الأعمال الكاملة (المقدمة)، ص٨٧.
(3) المصدر نفسه، ص٨٧.
(1) إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، ص٢٢٢.
(2) حفني، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، ص١٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

القول أو القدرة على النقد أو التعرية، وقد تكون ذات دوافع خبيثة، يقصد بها التقليل أو التقزيم أو الهدم.[١]

والمفارقة، ذات الصلة الكبيرة بالسخرية، ترفع الإنسان فوق معضلاته، وهمومه الكبيرة في الحياة وتمنحه القدرة على التجاوز، لذا يقول غوته بهذا الصدد "إن المفارقة ترفع الإنسان فوق السعادة أو الشقاء؛ الخير والشر؛ الموت والحياة. وحين تتكشف لنا المفارقة في الحياة، تبدو لنا الحياة على حقيقتها، فهي مرآة الحياة الصافية ".[٢]

ويرى هنري موريي أن نبرة السخرية ترشح تارة بحس الفكاهة الظاهرية، وتارة توفر تنفيسا عن المشاعر العدوانية، فتأتي كالصفير الجاف الغاضب، فهي ممزوجة بالاحتقار والرغبة في التجريح بهدف الانتقام.[٣] لكن بإمكاننا ملاحظة أن هدف الساخر لا يكمن في السخرية بحد ذاتها أو تهزيء الضحية، لأن السخرية "تترجم حاجة روحية: المجتمع يسحق الشاعر بلامبالاته وإنكاره، فيسحقه الشاعر بأن يسخر منه ويحتقره".[١]

وقد حاول لؤي آدم تفسير الدوافع المتناقضة عند الماغوط، وكان من بين تفسيراته الشعور بالغربة نتيجة البُعد المكاني عن أهله ورفاقه، وبسبب شعوره بالوحدة، وشعوره بالحزن لوفاة أقرب الناس إليه.[٢] هذا كله زاد من حزنه في مرحلة لاحقة من حياته.[*] وشعوره بالغربة كان يطارده وهو بين

([١]) طه، الساخر والجسد، ص١٥٦، ١٥٧.
([٢]) جاب الله، "جماليات المفارقة النصية".
([٣]) الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة: الوظائف التداولية للخطاب، ص٤٦.
([١]) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٤٠.
([٢]) آدم، محمد الماغوط وطن في وطن، ص٢٤٨، ٢٤٩. فقد توفيت شقيقته ليلى (١٩٨٤)، ووالده (١٩٨٥)، وزوجته (١٩٨٥)، ووالدته (١٩٨٧).
([*]) ننوه هنا أن أعمال الماغوط الشعرية الثلاثة كانت قبل ذلك، فحزن في ضوء القمر ١٩٥٩، وغرفة بملايين الجدران ١٩٦٠، والفرح ليس مهنتي ١٩٧٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أهله، ويتماهى في وطنه ويتخذ موقفه، فكان يرى أن الوطن غريب عن أبنائه اللاهين عنه وعن أنينه، ممزقون؛ هاجسهم تقليد إكسسوارات الحضارات.[١] وقد وصف آدم سخرية الماغوط في دواوينه الأولى بأنها "شبحية" تفتقد روح السخرية الحقة، إذا ما قيست بسخريته في المراحل اللاحقة.[٢]

ويمكننا تمثل هذه الفكرة التي وصفها آدم بالشبحية، فنحن إذا قرأنا دواوينه الأولى لا نكاد نجد سخرية بمعنى السخرية الحقة، كتلك التي نقرؤها في كتاباته اللاحقة، فضلا عن ندرة وجودها، والمثال الآتي من قصيدة "بكاء الثعبان" يدل على هذه الفكرة:

نحن الغرباء// حاملو الحقائب والأوراق المخضّبة// لن نعرف الشفقة إذا سيطرنا// لن نعرف الآلهة إذا شبعنا// ونحن نتثاءب// ونحرّك عظام القصائد// ونحن نضحك// نحرك دموعنا بالدبابيس وناكشات الأسنان.[٣]

فنحن في قراءة هذه الأسطر، لا نجد الأسلوب الساخر يفرض نفسه بوضوح، بنفس الطريقة في كتاباته اللاحقة، لكنه أراد أن يعبر عن فكرة ماذا تفعل السلطة بأصحابها، وكيف تجردهم من الإنسانية، واستعان بالاستعارة في قوله "نحرك عظام القصائد"، وأضاف إليها فعل "الضحك"، ليكسب صورته مزيدا من المفارقة، وقد استعمل مفردات (أدوات) بسيطة للتعبير عن مفهوم إنساني ذي أهمية؛ إذ كان يعبر عن الاغتراب والجوع والحرمان، مما زاد الصورة سخرية.

(١) آدم، محمد الماغوط وطن في وطن، ص٤٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٧٩.
(٣) الماغوط، غرفة بملايين الجدران، ص١١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فمنبع السخرية، كما يتضح، هو تجرع الألم، وليس البذخ وحب التغيير في الأساليب والبحث عن التسلية أو التخفي، بل هو قالب تستدعيه المضامين. فالسخرية والتعبير عن الجماعة مرحلة لاحقة، عند الماغوط، مثلا، لمرحلة الحزن والألم الذاتي، الذي يتضح في المراحل الأولى لتجربته الشعرية:

لقد انتهيت// الدخان يتصاعد من قلبي// يا سماء الحبر الجرداء// أما من غيمة عابرة؟؟// أنام على الشوك، وينامون على الحرير// اكتب عن المرأة والنجوم والشهوة// وأعشق فضلات الشوارع (١)

إننا نسطيع تلمّس ما تكتمه نفسية الماغوط من ألم من مفارقات الواقع، ولكن على طريقة قول عكس ما يريد، وهذا من أساليب المفارقة في التعبير، وصور فكرته هذه في "مكتوم النفس والنفوس"، في غاية السخرية المرة، فبدأ بذكر هزيمة حزيران، وبباقي أنواع الفساد والسقوط الذي يعاني منه العالم العربي، وتعداد هذه الهزائم، وصل، على طريقة "حسن التخلص" إن جاز التعبير، ليفصّل في هذه التيمة الأخيرة (الهُوية):

رغم هزيمة حزيران// ومجازر صبرا وشاتيلا ...// والقتل على الهوية// فقد فرحت أشَدّ الفرح بهويتي الجديدة الممغنطة، ورحت أضمها كالعاشق الولهان، حتى كدتُ أقضمها كالكعك البلديّ الطازج// أمام المقاهي والمطاعم والمسارح ودور السينما// فخورًا بلونها وتاريخها وأختامها// وخاصة الرقم المتسلسل// الذي يعني بوضوح بأن هناك مواطنًا قبلي وآخر بعدي// حيث اعترفوا أخيرا بأنني إنسان لا حيوان ... (١)

(١) الماغوط، غرفة بملايين الجدران، ص١٢٠.
(١) الماغوط، البدوي الأحمر، ص٣١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنه يعبر عن ألم ومرارة، ولكنه استعار الوجه الساخر ليوصل مرارته إلى أعلى مستوى من اللذع والقسوة، وليحقق مستوى عاليًا من المفارقة في الأداء الشعري، نتيجة تحقق المفارقات على أرض الواقع وتجرّعها.

إننا نتحدث عن السخرية السوداء التي تهدف إلى كشف عبثية العالم ولا جدوى الحياة عبر حال من المرارة والقسوة والأسى واللارحمة.[١] ولعل لنا مثالا في ما طرحناه سابقا في "الزوبعة" للماغوط:

وتجاهلتني الرياح كأية قمامة عابرة [٢]

فقد عبّر عن عبثية وجوده بكل قسوة ومرارة، فلم يعد يساوي شيئا، حتى الريح تتجاهله، وتجعله في منزلة القمامة.

إن السخرية السوداء التي تدعو إلى الضحك وإلى الهزء من الأشياء والأمور والأفكار الجدية والأكثر جدية في أحيان، هي "أداة" تدمير وهدم؛ أداة كامنة في الداخل أو الباطن، وفي اللاوعي أو المجهول... والضحك الذي تثيره هو من النوع الذي يزعج حقاً، من النوع الذي يحرج القارئ، ويجعله في وضع من التردد بين ردّ فعله الطبيعي وردّ فعله الهادئ أو المُفكَّر به؛ بين الخوف والرهبة، وبين التقزُّز والانكماش، وتتكئ على قدرتها في زعزعة المحرَّمات والتابوات، أياً تكن. لا محرّمات أمام السخرية السوداء، سواء أكانت دينية أو اجتماعية أو سياسية..."[١] وقد مثّلنا على تحرر السخرية من

(١) وازن، عبده، السخرية السوداء، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣.
http://aldohamagazine.com
(٢) الماغوط، البدوي الأحمر، ٤٤.
(١) وازن، عبده، السخرية السوداء، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣.
http://aldohamagazine.com

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحرمات، فكل هم الساخر أن يمسك بيده كل المفارقات ويحوّلها إلى سخرية تبعث على إعادة تشكيل كل تلك التناقضات من جديد، لأنه ليس من اخترعها، وإنما أعاد تشكيلها بصياغاته الخاصة.

وقد قال مطر في لافتة "احتياط"، صراحةً، أن سخريته وليدة آلامه، فخفف عن زوجته بعدما خافت من ابتسامته وتشاءمت:

قلتُ: لا تنزعجي، إني بخيرٍ// لم يزل دائي مُعافى// وانكساري سالما// اطمئنّي// كل شيء فيّ مازال كما..// لم أكن أقصد أن أبتسما// كنتُ أُجري لِفمي بعضَ التمارينِ احتياطًا// ربما أفرح يوما// ربما![1]

نجد كم تتحقق المفارقة في وصفه داءَه بأنه "معافى"، وانكساره "سالمًا"، وكم حققت هذه المفارقة من مقدار الألم في داخله، وانتقل ليرسم بسمة ساخرة صفراء في تعقيبه وتعليله، فهو يقوم بتمارين "احتياطية" للابتسام، وينفي عن نفسه "تهمة" أن يكون ابتسم حقيقةً!

ويرسم صورة مؤلمة ووصفًا قاسيًا لفقدان الإنسان العربي للكرامة، وجعلها شيئًا يقبع في مقلب القمامة، يقول في لافتة "طبيعة صامتة":

في مقلب القمامةْ// رأيتُ جثةً لها ملامح الأعرابْ// تجمّعت من حولها النسور والذبابْ// وفوقها علامةٌ// تقول: هذي جيفةٌ// كانت تسمى سابقًا... كرامةْ [1]

(1) مطر، الأعمال الكاملةن ص٤٧٠.
(1) مطر، الأعمال الكاملة، ص١٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الحديث عن أثر السخرية في المسخور منه فإنه "لا شيء يهز كيان الشخص، ويحطم من قوته المعنوية كما يهزه شعوره بأنه أصبح سخرية لأحد".[١] فهي أيضا تسبب الألم عند المسخور منه، ليست فقط منبعثة من ذات متألمة، وهذا يجعلها ترتبط بلمشاعر السلبية الغاضبة.

وفي لافتة "هذا هو السبب"، يقدم حوارا ذاتيا ليُظهر كم تضيق نفسه من قمع حريته ومصادرتها:

ما القصد من هذي الخُطبْ// تريد أن تُشعرني بأنني بلا أدب؟// نعم، أنا بلا أدبْ!// نعم، وشِعري كلُّهُ// ليس سوى شتمٍ وسبْ// وما العجبْ؟!// النارُ لا تنطِقُ إلا لهَبًا// إن خنقوها بالحطب// وإنني منخنِق// حدّ التهامي غضبي// من فرط ما بي من غضبْ! [٢]

فتكلمت هنا أنا الشاعر، وكشفت عن سبب سخريتها، فالشاعر شتم وسب، والسبب هو الغضب، أي أننا حينما نصف شاعرا بأنه ساخر، لابد وأن نفتش في نفسه عن أسباب سخريته، فليس بالضرورة أنه يبحث عن السخرية لذاتها ولأنه مغرم بالضحك، فقد يكون الألم والغضب دافعه.

يقول الماغوط: "إن حزني حزن مُبصر، ورؤى الآخرين هي الرؤى العمياء. الرؤى الخضراء للحياة هي الرؤى العمياء، والرؤى السوداء—التي أُتّهَمُ بها—هي رؤى مبصرة، بدليل أن ما كتبته في الخمسينيات يُقرأ الآن وكأنه مكتوب اليوم أو في هذه اللحظة".[١]

([١]) حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، ص٢٤.
([٢]) مطر، الأعمال الكاملة، ص٥٢٥.
([١]) آدم، محمد الماغوط وطن في وطن، ص ٢٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ الخاتمة

الشعر الساخر المعاصر ليس هو الصورة المرتبطة في الأذهان؛ إنه شعر قوامه الإضحاك ومصدره نفس تعصف بها أحزانها وخيبات آمالها وغربتها عن كثير مما يحيط بها من مآس تضطرها، فوق غربتها هذه، إلى الغربة عن الوطن واتخاذ منفى تتغرب به فعلا بعيدا عن مكان مأساتها.

فشعر السخرية يسعى إلى هدف يتصل بأحداث ودوافع ووقائع وأمكنة كوّنت البيئة الصالحة لنشأته وتطوره. وتأمّل الباحثة فيه جعلها تقع على حقيقة أن الدافع للتوسل به والإبداع فيه يتصل بمشكلة ما، أو موقف بعينه، أو سوء حال يعصف بالوطن ويهدد مصيره، على نحو ما نجده في "خطبة الهندي الأحمر" التي تمثل هدفها في فضح دواعي ذبح "البيض" للهنود الحمر. وما ينبغي التوكيد عليه، في هذا السياق، هو أن "الدافع" لا يتلاشى تأثيره ولا ينتقص بانقضاء الحدث الذي كان وراء إنتاج السخرية، إذ هو لا يحصر نفسه بموقف، ولا يغلق المجال على نفسه، فهو يولد دلالات قابلة للاستمرار، ويبتعد، غالبا عن الانحصار في محددات أو أسماء شخصيات أو بلدان، وإنما يكون عاما، يصلح لأي زمان ومكان تتطابق فيهما الأحوال مع ظروف إنشائه.

وتسجّل الدراسة ملحظًا مهمًّا، وهو أن الشعراء في تعاملهم مع وجوه البلاغة كالتورية وغيرها، لم يكن هدفهم التخفي عن السلطة، أو الظهور في مظهر لبق أمامها، لأننا نجدهم يعبرون صراحة عما يريدون، أحيانا، بمباشرة تعبيرية تشف عما تريد، ولكن تعاملهم مع أساليب البلاغة كان خاصا، بمعنى أنهم لم يلتزموها للزخرفة الفنية أيضا، وإنما لأنها هي الوسيلة المثلى لإيصال المقصد من سخريتهم، فكانت الصورة المدهشة وكسر توقع القارئ ومفاجأته ومخالفة المنطق، وغيرها من أساليب، تلاعَب

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيها الشعراء باللغة، وطوّعوها بمهارة، فسخروا من الأنظمة بكل الأساليب، وحققوا مقاصدهم المعنوية بكل ما تتيحه اللغة لهم، وبما حقق الشعرية لسخريتهم.

وليس من وكد هذه الأطروحة المقارنة بين ظاهرة السخرية في الموروث الشعري القديم والنتاج الشعري الراهن، فذلك يقتضي جهدا آخر، يوازي ما اقتضته هذه الدراسة، فضلا عن كونه يخرج بالدراسة عن سياقها المرسوم، وهدفها المحدد. وعلى الرغم من ذلك، لا معدى عن القول إن السخرية كانت تتكئ غالبا على موقف شخص يتركز في أحيان كثيرة على "تركيز" الشاعر على ظواهر معينة في "شخص ما" لتضخيم تلك الظواهر والمبالغة فيها؛ جسدية كانت أو أخلاقية؛ مادية أو معنوية، على نحو ما نقرأ في شعر الهجاء المعروف في موروثنا الشعري بوصفه لونا له أصوله وشعراؤه، وعلى النحو المبدع في التصوير الكاريكاتوري الذي نقرؤه عند كثير من الشعراء، وشعر النقائض خير دليل على ذلك، وما جاء بعده في العصر العباسي، واشتهر فيه كثير من الشعراء، ولكن، كان هناك، أيضا، الهجاء السياسي، وهذا ما تماشى مع أسلوب الشخصنة الذي استجاب للذائقة الأدبية العامة آنذاك، فكانت الإيديولوجيا والانتماءات الفكرية هي مبعث هجائهم والسخرية من خصومهم، فيذكرون المذهب باسمه ويبنون قصيدة في ذمِّهِ؛ طالت أبياتها أو قصُرت، وإن وُجدت حالات تخرج عن هذا الوصف، فهي لا تمثل الغالبية. أما في الشعر المعاصر، والحديث هنا عن الشعراء نماذج الدراسة، ومن يمكن أن نجمع نتاجهم ضمن هذا الاتجاه، فنحن ذكرنا خلال البحث، أنه قام في جانب كبير منه على السخرية من الواقع، الذي يمثل الواقعُ السياسي الجزء الأكبر في تشكيله، وأن مبعث هذه السخرية لم يكن نتيجة الضحك والاستهزاء والتهكم فحسب، وقد أيدنا ما نذهب إليه بما قيل نظريًّا في الدراسات النفسية، وما وجدناه في سياقات نماذجنا. وقراءة النماذج المقترحة في البحث تدعونا إلى القول بأن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السخرية المعاصرة عامة؛ تبتعد عن الشخصنة، وإنما كان همُّ الشاعر التعبير عما يراه من سوء واقع الحال، والسخرية منه، نتيجة الفساد السياسي وما خلّفه على الأمة، فلم يتشرنق في حدود القُطر أو المذهب أو الفكر الذي يتبناه، فالنصوص لم تدل على إيديولوجية صاحبها، وإن دلّت، فلم تكن من باب الفخر بالذات والسخرية من الآخر لمجرد أنه "آخَر"، فالشاعر أمام قضايا إنسانية وظلم واقع بإخوته في الإنسانية، وإن جعل من نفسه، أحيانا، أنموذجًا، ولكنه ليس ذاتيًا، وإنما كان جزءًا من كل.

ويمكن تسجيل ملاحظة على الشعر الساخر المعاصر، وهي أنه يتسم بالروح الخطابية العالية، المدفوعة من صاحبها نحو "الآخر" الذي يمثل فئة وليس شخصًا بعينه، وتمثل فئة صاحبها وليس شخصَه، وقد يكون واحدًا من الأدلة التي تثبت ذلك، أننا رأينا حشدًا من الأمثلة الساخرة في شعر درويش، مثلا، في النصوص التي لم يضمّنها دواوينه، مثل "عابرون في كلام عابر"، ومجموعة "خطب الدكتاتور الموزونة"، والبحث أثبت أن درويش نفسَه عدّها قصائدَ تسجيلية، ولم تكن بروح درويش الذاتية المُغرقة. أما الشاعران الآخران، فهما أقرب إلى الوصف بـ"الساخرين"، فكانت النظرة في كثير من نصوصهم ترفد هذه الدراسة بمنابع ثرّة.

وقد تكون السمة الأهم التي أريد تسجيلها على هذه النماذج من الشعر الساخر، التي تعطي لمحة عن هذا اللون الأدبي المعاصر الذي أثبت نفسه بقوة، أنه لا يتوجه من "أنا" إلى "آخر" بصورة أساسية، وإن كانت إحدى جزئيات تشكّله، ولكن السمة التي لا تخفي نفسها هي أن "أنا" الشاعر التي تمثل شريحة كبيرة من شعبه، اندمجت في هذه السخرية وسايرَتها، ولم تضع نفسها في موضع ناءٍ عن الواقع، فحينما كانت تشكو التشرد والفقر والاغتراب، مثلت شريحتها، وسخرت من نفسها و"عروبيتها"، دون أن تتورّع عن ذلك، واستبْقت شريحتها الواسعة معها، أي أننا بإزاء سخرية لا تقصد الآخر، وترفع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من قيمتها وتتأى بنفسها، في المقابل، وإنما تُلقي بنفسها في طاحون الرّحى، فتسخر من اليد التي تدير مقبضها، وتدرك ما أصابها من سحق وتبدّل في الحال، فتسخر من واقعها ذاك ومن نفسها.

ورأينا أن الاغتراب سمة موضوعية بارزة في الشعر الساخر أخرجته عن فرديته، لأن الساخر/ الجادّ، يعبّر عن فئته وكأنها كلها فرد واحد يعاني من هذا الشعور نفسه. ونختم بقول أدونيس: "السخرية منفى، فيه يشك الشاعر بالآخر، ويشك بنفسه وبالشعر... وبين السخرية الحزينة المرة، والسخرية التي تعكس شعورا بالكارثة، والسخرية الضاحكة، ينسحق العالم المحيط ويتفتت".[١]

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[١] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٣٩، ٤٠.

المصادر والمراجع

_ القرآن الكريم.

_ إبراهيم، زكريا، سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة–مصر، مكتبة مصر، (د.ت).

_ ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة. ج٣. القاهرة–مصر، دار نهضة مصر، ١٩٨٠.

_ أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مصر، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤.

_ آدم، لؤي، محمد الماغوط: وطن في وطن، دراسة تجريبية تحليلية تركيبية، دمشق–سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠١.

_ أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة–مصر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣.

_ إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة–مصر، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٨.

_ الأصفهاني، الراغب، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دمشق–سوريا، دار القلم، وبيروت–لبنان، الدار الشامية، ط٣، ٢٠٠٢.

_ أمين، أحمد، فيض الخاطر، ج١، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢.

_ أنس، وئام محمد سيد أحمد، الفكاهة والسخرية في الشعر المصري في العصرين الفاطمي والمملوكي: دراسة موضوعية فنية، بيروت–لبنان، دار الانتشار العربي، ط١، ٢٠١٠.

_ الأهوائي، عبد العزيز، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، بغداد–العراق، دار الشؤون الثقافية، ط٢، ١٩٨٦.

_ باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة، القاهرة–مصر وباريس–فرنسا، دار الفكر والدراسات، القاهرة وباريس، ط١، ١٩٨٧

_ البخاري، محمد بن إسماعيل، التاريخ الكبير، حققه هاشم الندوي وآخرون، دائرة المعارف العثمانية، المجلد٢، د.ت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_____ صحيح البخاري، ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، مراجعة محمد أحمد معوض، مصر، مكتبة فياض للطباعة والنشر، د.ت.

_ برجسون، هنري، الضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، القاهرة–مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

_ البقري، أحمد ماهر، أساليب النفي في القرآن، الإسكندرية–مصر، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٩.

_ بوحجام، محمد بن قاسم ناصر، السخرية في الأدب الجزائري الحديث ١٩٢٥_١٩٦٢، الجزائر، جمعية التراث، ط١، ٢٠٠٤.

_ التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدّم له راجي الأسمر، بيروت–لبنان، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤، ط٢،ج٢.

_ التميمي، قحطان رشيد، اتجاهات الهجاء في الشعر في القرن الثالث الهجري، بيروت–لبنان، دار المسيرة، (د.ت).

_ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، القاهرة–مصر، دار المعارف، ١٩٦٣.

_____ الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج٣، مصر، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥.

_ جاسم، محمد ونّان، المفارقة في القصص: دراسة في التأويل السردي، دمشق–سوريا، دار رند، ط١، ٢٠١٠.

_ الجبر، خالد، تحولات التناص في شعر محمود درويش: ترائي سورة يوسف نموذجا، عمان–الأردن، منشورات جامعة البتراء الخاصة، ٢٠٠٤.

_ جبري، شفيق، الجاحظ معلم العقل والأدب، دمشق–سوريا، شفيق جبري (الناشر)، ١٩٣٢.

_ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وقدم له محمود محمد شاكر، جدّة–المملكة العربية السعودية، دار المدني، د.ت.

_____ دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة–مصر، مكتبة الخانجي، (د.ت).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ ابن الجهم، عليّ، ديوان علي بن الجهم، الرياض–المملكة العربية السعودية، منشورات وزارة المعارف، ط٢، ١٩٨٠.

_ جيدة، عبد الحميد محمد، الهجاء عند ابن الرومي، بيروت–لبنان، المكتب العالمي للطباعة والنشر، ١٩٧٤.

_ الحسين، أحمد جاسم، الشعرية: قراءة في تجربة ابن المعتز، الأوائل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.

_ حسين، السيد عبد الحليم محمد، السخرية في أدب الجاحظ، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٨.

_ حفني، عبد الحليم، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، القاهرة–مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

_____ التصوير الساخر في القرآن الكريم، القاهرة–مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

_ الحوفي، أحمد، الفكاهة في الأدب، القاهرة–مصر، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٥.

_ خريوش، حسين، أدب الفكاهة الأندلسي: دراسة نقدية، إربد– الأردن، منشورات جامعة اليرموك،١٩٨٢.

_ خليفة، عبد اللطيف محمد، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، القاهرة–مصر، دار غريب، ٢٠٠٣.

_ درو، إليزابيث، الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوش، بيروت–لبنان، دار منيمنة، ١٩٦١.

_ درويش، محمود، أثر الفراشة، بيروت–لبنان، دار رياض الريّس، ط٢، ٢٠٠٩.

____ أحد عشر كوكبا، بيروت–لبنان، دار العودة، ط٤، ١٩٩٣.

____ الأعمال الجديدة الكاملة، ج١ و٢، بيروت–لبنان، دار رياض الريّس، ط١، ٢٠٠٩.

____ الأعمال النثرية الكاملة، ج٢، عمان–الأردن، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٩.

____ حبيبتي تنهض من نومها، بيروت–لبنان، دار العودة، ط٦، ١٩٨٢.

____ خطب الدكتاتور الموزونة، حيفا–فلسطين، دار راية للنشر، ط١، ٢٠١٣.

____ ديوان محمود درويش (أوراق الزيتون)، بيروت–لبنان، دار العودة، ط٨، ١٩٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ درويش، محمود، والقاسم، سميح (م.مشارك)، الرسائل، الدار البيضاء–المغرب، دار توبقال، ١٩٩٠.

_ أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت–لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧.

_ الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد، سيَر أعلام النبلاء، بيروت–لبنان، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٢.

_ زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة–مصر، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢.

_ الزموري، محمد، شعرية السخرية في القصة القصيرة: الوظائف التداولية للخطاب، مكناس–المغرب، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، ٢٠٠٧.

_ الزوزني، شرح المعلقات السبع، بيروت–لبنان، دار صادر، ٢٠٠٢.

_ سعيد، علي أحمد (أدونيس)، الشعرية العربية، بيروت–لبنان، دار الآداب،ط١، ١٩٨٥.

_____ مقدمة للشعر العربي، بيروت–لبنان، دار العودة، ط٣، ١٩٩٧.

_ شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، بيروت–لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢.

_ شرف، عبد العزيز، الأدب الفكاهي، القاهرة–مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط١، ١٩٩٢.

_ صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.

_ الصكر، حاتم، كتابة الذات: دراسة في وقائعية الشعر، عمان–الأردن، دار الشروق، ١٩٩٤.

_ طه، المتوكل، الساخر والجسد، رام الله–فلسطين، مؤسسة العنقاء، ط٣، ٢٠٠١.

_ طه، نعمان محمد أمين، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، القاهرة–مصر، دار التوفيقية، ط١، 1978.

_ طودرورف، تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء– المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ عباس، فضل حسن، البلاغة: فنونها وأفنانها (علم البديع)، عمان–الأردن، دار الفرقان، ط١١، ٢٠٠٧.

_____ البلاغة: فنونها وأفنانها (علم البيان وعلم البديع)، عمان–الأردن، دار الفرقان، ط١١، ٢٠٠٧.

_ عبد الحميد، شاكر، الفكاهة والضحك، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠٠٣.

_ ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، العقد الفريد، القاهرة–مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٣٥.

_ عبد القادر، محمد، جماليات الرمز والتخييل: أوراق نقدية في نصوص إبداعية، عمان–الأردن، دار الشروق، ط١، ٢٠١٣.

_ عبد المطلب، محمد، مناورات الشعرية، القاهرة–مصر، دار الشروق، ط٢، ١٩٨٦.

_ عبد النور، جبّور، المعجم الأدبي، بيروت–لبنان، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٤.

_ عبيد، محمد صابر، المغامرة الجمالية للنص الشعري، إربد–الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨.

_ عزام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق–سوريا، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

_ عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة–مصر، دار المعارف، د.ت.

_ عطية الله، أحمد، سيكولوجية الضحك، القاهرة–مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦.

_ العقاد، عباس محمود، جحا الضاحك المضحك، القاهرة–مصر، دار نهضة مصر، ١٩٨٠.

_____ ابن الرومي: حياته من شعره، القاهرة–مصر، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢.

_____ عبقرية عمر، القاهرة–مصر، مكتبة نهضة مصر، ١٩٩٨.

_ علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، بيروت–لبنان، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥.

_ العلويّ، يحيى بن حمزة، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج٣، القاهرة مصر، دار الكتب الخديوية، ١٩١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ العمري، محمد، في بلاغة الخطاب الإقناعي: مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، الدار البيضاء–المغرب، أفريقيا الشرق، ط٢، ٢٠٠٢.

العوّا، عادل، أخلاق التهكم، دمشق–سوريا، دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩.

_ الغذامي، عبد الله، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢، ١٩٩٣.

_ ابن فارس، أبو الحسين أحمد، الصّاحبيّ في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه أحمد بسج، بيروت–لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٧.

_____ معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ج٣، دار الفكر، ١٩٧٩.

_ فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس–تونس، المؤسسة التعاضدية العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٨.

_ فرويد، سيجموند، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة إسحق رمزي، القاهرة–مصر، دار المعارف، ط٥، (د. ت).

_ فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٢.

_ الفيروزآبادي، مجد الدين محمد، القاموس المحيط، قدم له وعلق حواشيه الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني الشافعي، بيروت–لبنان، دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٩.

_ ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، عيون الأخبار، المجلد١، بيروت–لبنان، دار الكتاب العربي (إعادة طبع)، عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٥.

_ القشطيني، خالد، السخرية السياسية العربية، نقله إلى العربية كمال اليازجي، بيروت–لبنان، دار الساقي، ١٩٨٨.

_____ سجل الفكاهة العربية، عمان–الأردن، دار الكرمل، ط١، ١٩٩٣.

_ قطّوس، بسام، سيمياء العنوان، إربد–الأردن، مكتبة كتانة، ط١، ٢٠٠١.

_ القيرواني، أبو الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دمشق–سوريا، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء–المغرب، دار توبقال، ط١، ١٩٩١.

_ كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء–المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦.

_ كيوان، عبد العاطي، الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم، القاهرة،مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٧.

_ لويس، سيسل دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان إبراهيم، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، ١٩٨٢.

_ المازني، إبراهيم عبد القادر، حصاد الهشيم، القاهرة–مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢.

_ الماغوط، محمد، البدويّ الأحمر، دمشق–سوريا، دار المدى، ٢٠٠٦.

_____ سأخون وطني: هذيان في الرعب والحرية، دمشق–سوريا، دار المدى، ط٥، ٢٠٠٦.

_____ سيّاف الزهور، دمشق–سوريا، دار المدى، ط٣، ٢٠٠٩.

_____ شرق عدن غرب الله، دمشق–سوريا، دار المدى، ٢٠٠٥.

_____ الفرح ليس مهنتي، دمشق–سوريا، دار المدى، ٢٠٠٦.

_____ غرفة بملايين الجدران، دمشق–سوريا، المطبعة العمومية، ط١، ١٩٦٤.

_ المتنبي، ديوان المتنبي، بيروت–لبنان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

_ محمد، سراج الدين (إعداد)، الهجاء في الشعر العربي، بيروت–لبنان، دار الراتب الجامعيّة، (د.ت).

_ محمد، محمود سالم، أدب الصنّاع وأرباب الحِرَف حتى القرن العاشر الهجري، بيروت–لبنان، ودمشق–سوريا، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٩٣.

_ مطر، أحمد، الأعمال الكاملة "لافتات"، إعداد وتقديم مؤمن المحمدي، القاهرة–مصر، كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

_ مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٢، ج٣، بغداد–العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء–المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.

_ ابن منظور، لسان العرب، مجلد ٧. بيروت–لبنان، دار صادر، ط٤، ٢٠٠٥.

_ الموسى، خليل، قراءات نصية في الشعر المعاصر العربي في سورية، دمشق–سوريا، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢.

_ ميويك، د. سي، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

_ ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت–لبنان، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.

_ الناقوري، إدريس، ضحك كالبكاء، بغداد–العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦.

_ النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، القاهرة–مصر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩.

_ الهوّال، حامد عبده، السخرية في أدب المازني، القاهرة–مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

_ وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت–لبنان، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤.

_ ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء–المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.

المجلات والدوريات:

_ أبو أحمد: حامد، الدكتاتور في سأم مملكته: قراءة في رواية "خريف البطريرك"، مجلة فصول، المجلد١١، العدد٢، ١٩٩٢.

_ بنكراد: سعيد، السيميائيات وموضوعها، مجلة علامات، العدد١٦، ٢٠٠٤

_ جابر: يحيى، مونولوج محمد الماغوط، مجلة الناقد، العدد ٣٦، حزيران ١٩٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ خوري: إلياس، الهوية وسؤال الضحية، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع٨٣، ٢٠١٠.

_ السعدية: نعيمة، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، العدد الأول، ٢٠٠٧.

_ سليمان: خالد، نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك: سلسة الآداب واللغويات. مجلد٩، عدد٢، ١٩٩١.

_ عبد العالي: حافظ كوزي، السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر، مجلة اللغة العربية وآدابها. المجلد ١، العدد١٥، ٢٠١٢.

_ العسكري: محمد، وبيكدلي: أعظم، سخرية الماغوط في العصفور الأحدب، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد٨، شتاء ٢٠١٢.

_ الغانمي: سعيد، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي، مجلة نزوى، العدد الثالث (نسخة إلكترونية منشورة بتاريخ ٢٠٠٩/٦/٤).

_ فريحات: مريم جبر، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، عدد٣ و٤، ٢٠١٠.

_ مقابلة: جمال، الأدب الساخر: سخرية الكائن وكينونة السخرية، مجلة أفكار، العدد٢٦٧، ٢٠١١.

_ قريميدة: محمد سالم، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، المجلة الجامعية. المجلد الأول. العدد ١٦، فبراير ٢٠١٤.

_ كاورى: صادق إبراهيمي، السخرية والأدب، مجلة المعرفة، العدد٤٨٩، يونيو ٢٠٠٤.

_ كوهن: جان، الهزلي والشعري، ترجمة محمد العمري. مجلة علامات، العدد٥، ١٩٩٦. (نسخة إلكترونية).

_ وغليسي: يوسف، تحولات "الشعرية" في الثقافة النقدية العربية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٧، العدد٣، ٢٠٠٩.

الرسائل الجامعية:

_ الحاج محمد: فراس عمر أسعد، السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم بين عامي ١٩٤٨-١٩٩٣، جامعة النجاح الوطنية، رسالة ماجستير، ١٩٩٨_١٩٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ بن صالح: نوال، خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني نموذجا. أطروحة دكتوراه، ٢٠١١_٢٠١٢.

_ الغزالي: شعيب بن أحمد، أساليب السخرية في البلاغة العربية: دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة ماجستير. جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤١٤ هـ.

_ مشتوب: سامية، السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة القصيرة الجزائرية، رسالة ماجستير، ٢٠١١.

المراجع الأجنبية:

_ Burchfield, R. W. (edt.). **The Compact Edition of the Oxford English Dictionary: Complete Text Reproduced Micrographically**. The United States: the Clarendon Press, 1987.

_ William little, H. W. Fowler, J. Coulson, **The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles**, Revised and Edited by C.T. Onios, Oxford, At the Clareendon Press, (1956)

_ **Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas**, Volume ?, Charles Scribner s Sons, New York, (1973), p. 626

المواقع الإلكترونية:

_ الإدريسي: رشيد، عابرون في كلام عابر: بين بنيات النص وضغوط السياسة، على شبكة الإنترنت
http://www.alnator.com/alnokhbah/showthread.php?p=23221
تاريخ القراءة ٢٢/١١/٢٠١٤.

_ الأسطة: عادل، محمود درويش.. وبريخت، منشور في موقع النجاح، بتاريخ ٢٥ آب ٢٠٠٦.
www.najah.edu/sites/default/files/Bertolt_Brecht.doc

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ بنعبد العالي: عبد السلام، السخرية ومسألة الحقيقة، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣. http://aldohamagazine.com/ .

_ جاب الله: أسامة، جماليات المفارقة النصية: قراءة بدائية في ديوان "مجروح قوي" لمحمد صبحي. موقع ديوان العرب. ١٥ نيسان (أبريل) ٢٠٠٨.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13621

_ الجمري: جعفر، في "شرق عدن... غرب الله".. الماغوط... وهو الخائف الوجِل سبّب قلقًا لكثيرين، صحيفة الوسط، ٢٠ سبتمبر ٢٠١٤، تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١. على شبكة الإنترنت

http://www.alwasatnews.com/mobile/pdf/4396/fdd16.pdf

_ حمدان: عبد الرحيم حمدان، صورة الأب والأم في شعر محمود درويش، موقع ديوان العرب، تاريخ النشر ٨ آب ٢٠١١. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article29594

_ حمداوي: جميل، نظرية الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، موقع دروب، تاريخ النشر ٢يوليو ٢٠١٢ http://www.doroob.com/?p=16721

_ الخويلدي: ميرزا، لماذا اختفى الأدب الساخر من المشهد الثقافي؟ موقع جريدة الشرق الأوسط، تاريخ النشر ٩ مايو، ٢٠١٤. http://aawsat.com/home/article/93346

_ سروري: حبيب، جينيالوجيا النكتة والفكاهات الصغيرة، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣. http://aldohamagazine.com

_ الصكر: حاتم، عزلات الماغوط وتجسيداتها النصية. موقع الكاتب حاتم الصكر، تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/١١

http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=361

_ عبيدات: علي ياسين، قراءة في قصيدة درويش "خطب الديكتاتور الموزونة": لماذا الخطب؟ وما علة الإخفاء؟ عن مجلة الحوار المتمدن، العدد ٤٥١٢، ٢٠١٤/٧/١٤.

_ علي: ناصر، فن السخرية عند أبي العلاء المعري، تاريخ النشر ٢٩ سبتمبر ٢٠٠٩.

http://linata3alam.alafdal.net/t865-topic

© Arabic Digital Library Yarmouk University

_ غريبر: دافيد، مفهوم الاغتراب في الأعمال الأدبية، ترجمة نبيل راشد، موقع "إيلاف" ٩ يوليو ٢٠٠٧.

http://elaph.com/Web/Culture/2007/7/246500.htm?sectionarchive=Culture

_ غنيم: كمال أحمد، المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر، موقع رابطة أدباء الشام، تاريخ النشر ٢٠٠٤/٥/٨. تاريخ القراءة ٢٠١٤/١١/٢٢

http://www.odabasham.net/show.php?sid=1711

_ كامل: عماد، الماغوط شاعر التمرد والعبثية، موقع "أدب فن". تاريخ النشر ٢٠١١/١/١٨.

http://www.odabasham.net/show.php?sid=42022

_ الكنوسي: سميرة، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، تاريخ القراءة ٢٠١٥/١/١٤

http://www.aljabriabed.net/n35_09samlra.htm

_ مصابيح: محمد، الشعرية من منظور غربي حداثي، على شبكة الإنترنت:

http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/4007---v15-4007.html

تاريخ القراءة ٢٠١٣/٤/٥.

_ معايير قصيدة النثر عند الماغوط كما رآها الشاعر العربي محمود درويش، موقع ملتقى الأدباء والمبدعين العرب http://www.almolltaqa.com تاريخ القراءة ٢٠١٥/٢/٩

_ منصور: خيري، شعرية الكاريكاتور، صحيفة القدس العربي، العدد ٧٦٣٩ السبت/ الأحد ١٤/١٥ أيلول ٢٠١٣.

_ وازن: عبده، ديكتاتور محمود درويش، منشورة في موقع مؤسسة محمود درويش. تاريخ القراءة ٢٠١٤/١٢/١٣

_____ السخرية السوداء، مجلة الدوحة الإلكترونية، العدد ٧٠، أغسطس ٢٠١٣.

http://aldohamagazine.com

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الإهداء..... د
شكر وتقدير..... هـ
الملخص باللغة العربية ..... و
الملخص باللغة الإنجليزية ..... ح
المقدمة..... ي
الفصل الأول: مفهوم السخرية،
ومفهومات متعلقة بها..... ١
أولًا_ مفهوم السخرية:
_ المفهوم اللغوي..... ٣
_ المفهوم الاصطلاحي..... ٥
_ سيميائية السخرية وتحققاتها السياقية..... ١١
_ منطقية السخرية..... ١٨
ثانيًا_ المفارقة:
_ مفهوم المفارقة..... ٢٣
_ أنواع المفارقة..... ٣٦
_ العلاقة بين المفارقة والسخرية..... ٤٧
ثالثًا_ مفهومات ترتبط بالسخرية..... ٥٤
رابعًا_ سمات السخرية..... ٧١
الفصل الثاني: شعرية السخرية
_ **تمهيد**..... ٨٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولًا _ مفهوم الشعرية..... ٨٩
ثانيًا _ العلاقة بين الشعرية والسخرية..... ٩٦
ثالثًا _ مسألة الوضوح والغموض واستعمال الرمز..... ١٠٠
رابعًا _ خصائص شعرية في الشعر الساخر
١_ التكثيف..... ١٠٨
٢- المفاجأة، وكسر أفق التوقع..... ١١٢
٣_ العتبات..... ١١٧
٤_ الحوار والسرد..... ١٢٢
خامسًا _ شعرية التناص، والمحاكاة الساخرة ١٣٣
_ التناص الديني..... ١٤٠
_ التناص الأدبي..... ١٤٤
_ المرجعية التاريخية، والأمثال..... ١٤٧
سادسًا _ السخرية وجوانب من البلاغة ١٥٢
_ مفاهيم بلاغية مرتبطة بالسخرية..... ١٥٣
_ الأساليب الإنشائية..... ١٦٥
_ الصورة..... ١٧١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث: الدوافع الموضوعية والسيكولوجية للسخرية

في الشعر المعاصر..... ١٨٣

أولاً _ دوافع السخرية وموضوعاتها

_ **الجانب السياسي.** ١- السخرية من الحاكم، وموضوعة "الخطابة"..... ١٨٥
٢- الواقع المهزوم..... ١٩٥

٣- قمع الحريات، والرقابة..... ٢٠٥
_ الجانب الاجتماعي..... ٢١٥
_ الوطن والقضايا القومية..... ٢٢٠
ثانيًا _ الجانب النفسي وعلاقته بالسخرية..... ٢٢٥
_ متطلبات ظهور الحس الساخر والاستجابة له..... ٢٢٧
_ السخرية من النفس، وكيفية ظهور الأنا، وشعور الاغتراب..... ٢٣٥
_ علاقة السخرية بالضحك والمشاعر الإيجابية..... ٢٥٠
_ علاقة السخرية بالغضب والحزن والمشاعر السلبية..... ٢٦٦

الخاتمة..... ٢٧٥
المصادر والمراجع **٢٧٩**
فهرس المحتويات ٢٩١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University