الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

خطاب السخرية ودلالته في الشعر العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالبة:
فتيحة بلمبروك

إشراف الدكتور:
مصطفى منصوري

لجنة المناقشة

د. بنـــاجي مـــلاح	أستـــاذ محاضـر (أ)	جـــامعة سيدي بلعبـاس	رئيســـا
د. مصطـفى منصوري	أستـــاذ محاضـر (أ)	جـــامعة سيدي بلعبـاس	مشرفا ومقررا
أ.د. نـاصر اسطنبـول	أستاذ التعليم العالي	جـــامعة وهـــران	عضوا مناقشا
د. حليمـــة الشيـــخ	أستـاذة محاضرة (أ)	جـــامعة وهـــران	عضوا مناقشا
د. فريدة آيت حمدوش	أستـاذة محاضرة (أ)	جـــامعة وهـــران	عضوا مناقشا
د. بغـــداد بـــردادي	أستـاذ محاضـر (أ)	جـــامعة سيدي بلعبـاس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2014- 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الأوّل الأزلي قبل الكون والمكان ، من غير أوّل ولا بداية ، الآخر الأبدي بعد فناء المكنونات والأزمان بغير آخر ولا غاية ، الظاهر في علوّه بقهره عن غير بعد ، والباطن في دنوّه بقربه من دون مسّ . نسأله الصلاة على النبي وآله ، وأن يوزعنا بفضله وشكر نعمه ، ويعرفنا خفيّ قدره ، وصلّى الله تبارك وتعالى على سيّد الأوّلين والآخرين ، رسوله المفضل بالشفاعة والحوض المورود ، المخصوص بالوسيلة والمقام المحمود

اللهم صل وسلّم على نبيّك وخير خلقك بكلّ حرف من هذه الرسالة كُتب فيها

أو نظر إليها وانفعنا بما علمتنا وعلمنا ما ينفعنا وزدنا علما

تشكّر

في كل مسافة بين القلم والورقة كانت تجثم بين عينيّ فضائل من أغدقوا عليّ تعاليمهم ولم يبخلوا عليّ بوقتهم العزيز في سبيل أن تخرج هذه الرسالة إلى الوجود، تنتابني السعادة وأنا أثني عليكم: عائلتيَ بالبيّض والأبيض سيدي الشيخ كلّ من صبرتم على قلقي وأرقي، وأبدا كنتم تحضّونني على المضيّ قدما، متيقّنين مثلي بأنّ العلم رسالة وجهاد في سبيل الله ومرضاته. رب أوزعني أن أشكر نعمتك فيهم.

ثلة أساتيذ وعمّال كليّة جيلالي اليابس مدعاة للفخر، أخصّ بالذكر منهم الدكتور مصطفى منصوري: بلغتَ بي حيث لم يبلغه أملي، أمحضتني الرأي وصَدَقتني النصيحة، لم تك مشرفا فحسب، بل أبًا وأخًا وعضدا.

كما لا أنسى كلّ من هداني لفكرة أو كتاب السادة الدكاترة: قادة عقاق، عكاشة سعيد، سعداني يوسف، قندسي عبد القادر. أو ساعدني في إخراج البحث: أخي نوح وأختي نور الهدى.

خليلتي وسندي خيرة جريو، أخواتي حفيظة عبداوي ونجاة وسواس، سميرة رفاس، خيرة بن ضحوى.

المكان الذي كافأني بأن غطّى حاجتي وسدّ مأربي بما يزخر به من أسفار، أجدُني مدينة بالشكر لعاملات مكتبة دار الثقافة محمد بلخير بالبيّض.

وأشكر مسبقا أعضاء اللجنة العلمية الموثوق بفكرهم لتصويب ما أسعفهم الإمكان به مما يجب تلافيه، ولن أسألهم رفقا فمقابل عذاب الحروف لكي توجد عذاب آخر للأفكار كي تَنقَدا.

أشكر للبحث جسارته وجدارته في زعزعة ثقتي بكل ما استطاع أن يرهقني ويقضّ هناءتي، كأنه كان ألدّ صديق، كأنّه انتصر لي مني.. هذا فراق بينك و بيني لكنّك حلّ بهذا الذهن.

والحمد لله من قبل ومن بعد

مقدّمـــة

بدَت الثقة في كتابة موضوع عن السخرية تزداد بعدما ترسّخ إدراكٌ بمدى فاعلية هذه الكتابة وما تنبئ عنه من تطلّعات، لا تخلو من البحث عن طريقةٍ تتعامل فيها مع العالم من وجهة نظر فلسفية تَفتكّ رؤيتها من تواشجٍ مُريب بين الجدّ والهزل، ووجهة أخرى تَلقّفُها البلاغة بكلّ ما أوتيت من مراحل تطوّر. والحقّ أنّ الحديث عن كتابة ساخرة بوصفها تصويرا فضائحيا يضخّم عيوب الخصم بغرض النيْل منه هو مفهوم مجحف إلى حدّ ما في حق هذا الموضوع، بل إنّ مجرّد الادّعاء بحجز تعريف للسخرية ووضعه في ركن ركين من المعنى سيكون بمثابة التقاط صورة لشبح هارب.

يتبيّن لصاحب أيّ صولة يراع في موضوع السخرية عسر المسلك، وضبابية الرؤية في الطريق المؤدي إليها، فجلّ الدراسات العربية التي خاضت هذه التجربة لم تستثن الشعور بموارية هذه الأداة وازدواجية طرحها، فقبل كلّ خوض في الموضوع تجد انشغالا **أولا- بالترجمة:** كانت العائق الذي يحتل الصدارة، إذ التبس مفهوم السخرية Ironie لدى النقاد بمفهوم المفارقة Paradoxe بصفتها المصطلح الأكثر التصاقا بها، أضف إلى ذلك التداخل المفاهيمي بين مصطلحات تتعالق بحقل السخرية مثل: المفارقة،الضحك، الفكاهة، الهزل، الباروديا، الهجاء، التهكم، وغيرها. هذه الصعوبة الأخيرة لم تعدمها الدراسات الغربية بحدّ ذاتها، وأدّى بفيليب هامون P.Hamon للاعتراف بفخ الاسمية أوّل صعوبة تعترض الأسلوبي بخاصة، في بحثه عن وصف دقيق للسخرية.

ثانيا- بالتعريف: زئبقية مفهوم السخرية وتغيّره بين فترة وأخرى، وبلد وآخر شتّت السبل، وفرّق مناهج التعامل مع تحليل النصوص الساخرة، مما جعل استكشاف إطار عام يحدّد آفاق هذه الدراسات، ويتحرّى ما بينها من تواشج- سَفَرا طويلا ما كان ليَقِفَ لولا أن تداركَته صرامة الوقت. **ثالثا- بالمقاربات المتباينة:** كانت السخرية بصفتها أداة حاذقة محطّ أنظار عديد المقاربات: لسانية، تداولية، بلاغية، فلسفية، وتأويلية نصيّة، ممّا جعل مفهومها يتمايز ويحمل أوجه متنوعة، ولو أنّ المراهنة على ضمّها للبلاغة طغت على الساحة الأدبية.

يمكن أن تستوقف الباحث دراسات عربية كثيرة عن الكتابة الساخرة بيْد أنّ جلّها أعتد موضوع السخرية بحد ذاته مُتّكأه مثل: "السخرية في أدب الجاحظ" لمحمد حسين، و"السخرية في أدب المازني" لحامد عبده الهوال، "السخرية في الأدب العربي الحديث عبد العزيز البشري نموذجا" لسها عبد الستار السطوحي، "الفكاهة والسخرية في الشعر المصري في العصرين الفاطمي والأيوبي" لوئام محمد أنس- ممّا يُظهر أنّ هذه البحوث وغيرها ركّزت على دور السخرية في معالجة قضايا المجتمع، ومنها ما ركّز على صفات الشخصية التي ذُمّت، فتجد فيها عناوين مثل السخرية من العيوب الخَلقية، السخرية من السلوك الخُلقي، وليس من المستطاع الرجوع إليها لأنّها لا تمتّ لعنوان البحث بصلة قريبة. ومع ذلك أمكن توضُّح دراسات مغايرة انتشلت مفهوم السخرية من التيه غير المُطَمْئِن، وتضاءل معها ذلك

الاندفاع في التعامل مع بحث السخرية دون حصر أدواته ومرجعياته، والعودة به إلى محاضنه الأولى، ومنها "شعرية السخرية في القصة القصيرة، الوظائف التداولية للخطاب" لمحمد الزموري، كتاب "الحجاج وبناء الخطاب، في ضوء البلاغة الجديدة" لأمينة الدهري، وكتاب "السخرية في أدب علي الدوعاجي تجلّياتها ووظائفها" لعلي البوجديدي .

ولم يك حديث الدراسات العربية عن صعوبة الموضوع دأبا على تبرير النقص لاستدراكه بالذكر ولا بالمتوارث- وإنّما الحاجة لتنبيه القارئ المطّلع أو الباحث الجديد بأنّ هذه السخرية حمّالة ترجمات قد تختلف وهذا سبب ذبذبتها، وحمّالة تأويلات قد تتناقض، ولهذا السبب تضع السلبي والإيجابي في فلك واحد لا تدري أيهما يمكن الامساك به أو أيهما يظهر بصفة أكثر وضوحا، وفي بعض الأحايين تشبه فقاعة ما إن تقبض عليها حتّى تختفي فتكون اليد التي أحرزتها هي ذات اليد التي ضيّعتها .لذلك حاولَت أكثر هذه الدراسات التسرية عن هذا الغموض المحيط بالمفهوم واستعراض نشأته بالعودة إلى مصدره الأصلي حيث بدأ فلسفة وانتهى بلاغة جديدة.

لعلّ من يتأمّل مسيرة السخرية يثْقفها قديمة قدم الوجود الإنساني، إذ هي طبيعة بشرية، ارتبطت بالغرور والتكبّر، فذاك إبليس مثلا رفض السجود لآدم عليه السلام مُستهزئا ساخرا منه،لأنّه خُلِق من طين، وكذلك كان نصيب كل الرسل والأنبياء من سخرية واستهزاء قومهم. أمّا البذور النظرية الأولى للسخرية فلُوحِظت موثوقة ببداية الجدل الفلسفي

مقدّمـــة

في اليونان مع سقراط إذ مارس بالحوار منهجه؛ مُتصنّعا الجهل؛باثّا الشك في محاورِه؛ موقعا إيّـــاه في تناقـض، وفاضـحا جهلَـــه في الأخيـــر، لـذا ارتـبط مفهـــوم السخـــرية بالتصنّع، بالشـك، والخداع لاستدراج الخصم إلى جوهر الحقيقة المبطّنة لديه. وكانت هذه الطريقة المبتكرة الأولى في تهذيب السخرية –إن صح القول– إذ إنّها كشفت النقاب عن الممارسة الحقيقيّة التي يجب أن تختصّ بها: تُدرَك الأمور من خلال التناقض، لا يُصدَّق كل شيء، لا تَخْدَعُ مظاهرُ الأشياء فقد تحمل في باطنها مفهوما آخر، الحقيقة في داخل الإنسان وعليه استكشافها بالحوار.

استنقذت هذه الطريق إلى حدّ ما مفهوم السخرية من مسار سلوك انفعالي لا مبالٍ إلى حـــوار يستثني الأحكام المتسرّعة، تحيطه العلاقات اللامتكافئة بين الذوات، وتتقاذفه الشكوك. هذا ما صدع عن سؤال مريب أتنطلق السخرية من معرفة؟. لاحظ هيغل Hegel بأنّ السخرية وجهة نظر ذاتية متفوّقة لا يمكنها الظهور إلاّ في عصر عالي الثقافة، وراهن مع كيركيغارد Kierkegaerd على اقترانها بالشك، الذي ما إن يتسلّل إلى كاتب السخرية حين يستشعر وجود اعوجاج في هذا الواقع حتى يستنفده، رافضا من الناس التبني الساذج لكلّ ما يوجد فيه، لتنتصر كتابته عندما تلقى سبيلها في زرع الشكوك فيمن يتلقّاها، سواء أكان هذا الطرح الساخر قاصدا أم مواربا. وبسبب هذا الاقتران أقصاها كيركيغارد من حقل المعرفة، مستوثقا بمقولة سقراط الساخرة "أنا أعرف

مقدّمـــة

تمام المعرفة أنّي لا أعرف شيئا"، متسائلا عن الخلو شبه التام للسخرية من تنديدات العلماء لمجتمع الفرجة، مستدركا في الأخير السخرية بإمكانها أن تشكّل بداية حكمة!.

ينهض سؤال مباغت بعد قراءة تصوّر كيركيغارد مفاده أليس بالاستطاعة تقديم الساخر على أنّه مثقّف يقّدم الحقيقة المشكَّك فيها بشكل آخر؟ وهذا الموضوع الفارّ أو الزئبقي الذي تقدّمه بكلّ ما يتيحه اللعب باللغة ألن يكون جهدا معرفيا يدقّ وتريْ الجدّ والهزل معا؟. كان يجب أن يُطرح تساؤل آخر قبل هذا هو أيمكن عدّ السخرية ظاهرة فردية؟ الإجابة عن هذا السؤال سيحدو الباحث على وضع الثقة في الربط بين السخرية والخطاب.

أيمكن للسخرية، ظاهرةً، أن تُحصر في دائرة فردية مغلقة؟ أيقوى الإنسان على السخرية بمفرده؟ أتكون السخرية بهذا الشكل مجرّد تنفيس عن مكبوت فردي كأيّ تفريغ نفسي؟. يجدر بمن تجرّأت على ذهنه أسئلة كهاته تعرُّف الأمر إمّا بالاستنجاد برأي علماء الاجتماع حول هذه المسألة وإمّا المضيّ إلى نظرية برغسون Bergson في الضحك (لأن الضحك من المصطلحات التي ترتبط بدائرة السخرية) وستكفي الباحث شرّ التساؤل؛ فعندما عُلِم منه بأنّ الضحك لا يُفهَم إلاّ بعد تصوّره في محيطه الطبيعي؛ أي المجتمع، ورد على الذهن وضعُ السخرية في الميزان نفسه.

مقدّمـــة

فمن المُقدّر أنّ ظاهرة السخرية – مثل الضحك- لا تخرج عن كونها استجابة لبعض مطالب الحياة الجمعية، ولا جرم أن تكون لها دلالتها الاجتماعية لأنّها عقوبة اجتماعية في حدّ ذاتها، وضريبة يدفعها من ساء توافقه وانعدم تكيّفه مع الجماعة، وتتلقّفها عصا فكريّة تودّ التكفّل بمن حاد عن أصل الجماعة. ينبغي في هذه الحالة وجود ذات ساخرة (أ) ترفض ذاتا أخرى (ب)؛ أي (أ) يسخر من (ب)، أصبحا اثنين؛ ثمّ يبحث (أ) عمن يستند إليه ليعضّد رأيه، فيجد (ج) ضدّ (ب)، فما دام (ب) خرج عن قانون الجماعة فسيلتحق البقيّة معهما، فتتّسع تاليًا دائرة السخرية ممّا يوفّر لها حيّزا تواصليا يحتفي بخطابيته ووظيفته التفاعلية.

يكفل ربط السخرية بالخطاب للباحث سلامة المنقلب، كما يعفيه من دوار المصطلحات التي يبدو اقترانها بها نوعا من المجازفة المحفوفة بمهالك الانزلاق- فأن تُزَجَّ السخرية في دائرة الخطاب معناه أنها تبحث لها عن مأوى يحافظ على آلياتها منتظمة من جهة، ويضمن تفعيلها وتهيئتها للمستمعين من جهة أخرى.

تنضيد الآليات التي تشتغل عليها السخرية وفق ما ترتضيه العملية التواصلية يفعّل وظائف اللغة، التي إن حسُن استخدامها داخل الدائرة الخطابية تمّ التواصل على أتمّ وجه وظفر بالنقل الناجح والتفاعل المستمر والتلقي السليم لهذا الخطاب. فأيّ خطاب يقوم على جملة من العناصر جعلها ياكبسون عماد الحلقة التواصلية هي المُخاطِب؛ طرف

مقدّمـــة

الخطاب الأهم يبثّ رسالته إلى مُخاطَبِه قصد إفهامه والتأثير فيه، وعليه تخيّر الملفوظات المتوائمة مع السياق العام تماما كما ينتقي الموضوع الذي يدور حوله الخطاب.

تضافر تلك العناصر يثمر خطابا بأدوات لغوية وخصائص تعبيريّة تهيئ معرفة الطريقة التي تعامل بها الباث مع ذاته، ومتلقيه، وباستحضار ما توفّره نظرية أفعال الكلام؛ التي تعدّ ركيزة أساسية لكلّ استعمال لغوي تصنّف وفق معياري الإظهار والإضمار، يُوكل للمتلقي إدراك دلالتها من الملفوظ الحرفي تارة وجهده التأويلي تارة. قد يخفق الباحث في تقسيمه لأفعال السخرية، فبين فعل الكلام ذاته والفعل المتضمّن في القول يُشيّد جسر من المعنى الملتبس والمبهم، الذي سيَعُوق الفعل التأثيري في طريقه للوصول إلى قارئ يرتاح لظاهر القول وحسب، فتخفى السخرية عن الرؤية، وهي الكامنة كَكُمون النار في الحجر، إن قُدِحَت أَوْرَت وإنْ تُرِكَت تَوَارَت.

وحين يُثبت أنّ السخرية نوع من الفعل الانجازي بصفتها تخبر عن أمور سلبية، تأمر (ضمنيا) بالتخلي عنها، تسخر من هذه الصفات وتواجه المخاطَب بعيوبه، تحاول التأثير فيه للانصراف عنها . .يرسخ إذ ذاك تدشين لتواصل ساخر تتفاعل الأطراف فيه إيجابيا ممّا يبعث على التحاور السلمي بعيدا عن التجريح والتحقير والتشهير القاصد، وهي أدوات تفرّق وتميّز بين الهجاء وخطاب السخرية.

مقدّمـــة

لم يُقَدّر للخطاب الساخر، إذن، أن يطرح نفسه في العملية التواصلية دون لغة، ولغة السخرية أسّست رقعة شطرنج خاصّة بها، ليس ضمن التصور السوسيري الذي يهتم بالقطعة داخل الرقعة؛ وإنّما بما تُحرزه كلّ قطعة من أثر تواصلي، يؤثّث لبناء فكري مقنع بفاعلية تلك النَقَلات المنتصرة الخاطفة التي تذر خلفها علامات التعجب والاستفهام. هذه المكاسب والإمكانات التي ترنو إليها لغة الخطاب الساخر هي نفسها من تدعو إلى الحذر منها، فطريق السير من الملفوظ إلى التلفظ محفوفة بالفخاخ.

قاد هذا الاهتمام باللغة بما هي نص في سياق إلى النظر للسخرية بمنظار تحليل الخطاب، بصفته الدعامة الأنسب ليسند إليها التطبيق والتحليل، ولعلّ أيّ باحث يعي ما لهذا التخصّص من مشارب، ففي لحظة التقائه مع نصوص شعريّة عدّة سيتبيّن أن استخدام المنهج الواحد لاختبار دلالة الخطاب الساخر واستكشاف الرسائل التي يقدّمها- أمر لا يعقل، إذ لا بد من تضافر عديد المناهج لتحليل هذا الخطاب.

تعدّد السياق الساخر ذاته في المجتمع مدعاة لتنوّع الخطاب، يستجلي تغايرا في آليات التعبير لتكييفها بالشكل الذي يفي بتقريب وجهة نظر المرسل إلى المرسل إليه، فما دام لكلّ خطاب ظروف وملابسات تحكّم إنتاجه وتوجّه دلالته فإنّه يتعيّن على الباحث الانطلاق في تحليل الخطاب الساخر من مبدأ مغايرَته لغيره من أنواع الخطابات الأخرى، ممّا يستدعي ضرورة التعمّق في النصوص لا كتعامل الغريب بمكان غربته، هذا ما يجعل الخطاب الشعري

مقدّمـــة

هـو موضـوع التحليل ومنطلقه والسـخرية نقطة الوصول. فلئن كانت السـخرية هـي الأرض والخطاب هو التفاحة التي تسقط على السخرية هل ستثمر العملية الإبداعية بالجاذبية نفسها فيما لو حدث العكس؟!.

لم توجد في الأفق المفتوح للتأمل في هذا الخطاب الساخر مناهج قارة وثابتة يتوسّمها الدارس أثناء فحصه للمتون واستنطاقها؛ لأنّ كلّ شاعر يبثّ فيما يكتبه آلياته الساخرة الخاصة. وتمثُل مرحلة إخضاع خطاب السخريـة لأدوات لغويّـة معيّنـة، واستحداث طرائق تمكّن القارئ بها من مواكبة النصوص الشعرية المعاصـرة- محتاجةً إلى دقّة منقطعة النظير في أمر تلك الأدوات والطرائق الغربية المُعدَّة؛ التي لن تفضي إلاّ لطريق مسدودة ليس باستطاعتها أن تتمثّل نماذج عربية تختلف اختلافا يستحيل إلى مغامرة؛ تحاول وضع كلّ نموذج في خانة تلائم التصوّرات الغربية وتتماشى مع النظريات المطروحة في مجال تحليل الخطاب، دون أن تفقد النصوص العربية هُويّتها وأهميتها بذلك التبني، فصار على الباحث تشييد تفاعل مع الخطاب وفق عُدّة يمكنها استكشاف هذا العمل الأدبي في فرادته وتميُّزه.

ومع ذلك لم يدّخر البحث جهدا في انتقاء ما يمكن أن يعوّل عليه في تأدية معنى ساخر أوّلا، ثمّ ما يعوّل عليه للإجابة عن تساؤلات تحتشد من ورائها الفصول بمستوييها النظري والتطبيقي، تلك التساؤلات تركت ما تخلّفه الإشكالات من محاولات ناقصة لم تبدّد الحيرة الضائعة في بحثها عن مفهوم قار للسخرية جرّاء التطوّر الذي يلحقه على مرّ الزمن، وما

تبعَه أيضا من تذبذب إزاء المصطلحات العالقة بدائرته والمتاخمة له، فكان من الضروري رفع اللبس بمتابعة السخرية في معناها، وتطورها اللغوي، الفلسفي، البلاغي، لتتّضح دلالته، فوَقر هذا المرمى في الفصل الأول.

بدا مصطلح المفارقة أكثر المصطلحات التصاقا بالسخرية حتّى أشكل على بعض الدارسين وضع حدّ فاصل بينهما، ذلك أنّ الترجمة كانت سبب الاضطراب هذا، غير أنّ النتيجة التي يمكن الخروج بها :هي أنّ المصطلحين وجهان لعملة واحدة، ففي كشف تناقضات المجتمع مفارقة ساخرة، وبالشرّ الذي يروم فعل الخير بالمجتمع سخرية مفارقة.

تصريح بيرلمان وتيتكا (ch)Perlman et (o)Tyteca بإمكان استعمال السخرية في كلّ المواقف الحجاجية فتّح عيون البحث على "الحجاج وبناء خطاب السخرية في الشعر العربي المعاصر"، لا بدّ أنّ عنوانه يستحقّ أن يتجاوز حدّ رسالة بأكملها، بل ويحتاج عديد الكتب والدراسات، ومع ذلك استطاعت إشكالاته المستفزّة أن تقتطع لها جانبا من الأهميّة وتستقرّ في فصل ثان، واستولى عليه سؤال مريب هو: أيجدر بكلّ خطاب ساخر أن يُقرأ داخل مساق حجاجي؟. وعلى الرغم من الغربة بين الوسيلة المنهجية الغربية المتبعَة والخطاب الشعري العربي المعاصر. إلاّ أنّ المتن أثبت جدارته في استضافة المنهج المقترح، فتمّ انتقاء نموذجين للشاعر أحمد مطر وآخر للشاعر هشام الجخ وهو نموذج

مقدّمـــة

أُريد به التجريب على الإلقاء حيث لا مسافة بين الشعر والمستمع، ويصبح بالمقدور رؤية تعابير وجه الشاعر وهو يلقي خطابه، وتميُّز نبرته الانفعالية الباتوسية .

بعد التعرّف على الجانب الإقناعي الذي يتميّز به الخطاب الساخر يَمّم البحث نظَرَه صوب الجانب الإمتاعي منه بفصل ثالث وُسم "الخطاب الساخر وآليات اشتغاله"جمع عددا من الإغراءات التي تستخدمها هذه الأداة لجذب مُتلقيها . والسؤال الماكر هنا كيف يقدّر للسخرية التي يُتّفق على أنّها سلاح أن تقرن بالإغراء ؟ المحطّة الأولى لهذا الفصل العنوان، عتبةً ومفتاحا للشعر، إلى القلب الدلالي، مرورا بالتناقض، التصوير الكاريكاتيري، الحقول الدلالية، السخرية الإيقاعية وصولا في نهاية المطاف إلى ما يسمى بسخرية التساؤل، ولّما لوحظ التلاحق بين الشعر والحوار طرأت فكرة الحوارية، ولّما كان الخطاب الساخر أساسا ثنائي الصوت بدت الضرورة ملحّة لاستكشاف الصوت الآخر .

استنادا إلى تلك الضرورة فُسح المجال لفصل رابع رُصدت فيه "المعطيات التراثية للخطاب الساخر" تلك التي أضفت على الخطاب الشعري الساخر شرعيّة الإدماج والمزج الواعي الحذِق للنصوص المختلفة، داخل الخطاب الواحد المضاعف، فأدّت المفارقة دورها الأكبر وتماسّت مع السخرية حتّى ظُنّ أنّهما واحد .فكان الإشكال الأساس في الفصل هو أكان هذا التوظيف مجرّد حوار بريء بين نص سابق ولاحق؟ .

يفترض هذا الاستدعاء وجود قارئ تناصي، يمكنه تمييز هسيس النصوص المستحضرة، ولا يتعسّر عليه الوصول إلى الدروس الأخلاقية التي يتحرّى المرسل من متلقّيه

العثور عليها دون أن يلجئه للبوح بها، فارتباط اللاحق بالسابق في الشعر العربي المعاصر يعدّ المنفذ الأساسي للسخرية ضُمّنت فيه طرائق عديدة في سبيل إيصال المعنى.

ضمن هذا الاستدعاء وُجد القرآن الكريم مصدرا دينيا يهطع إليه كثير من الشعراء، إذ وجدوا فيه العبرة التي لا تنفد والحجّة التي تدمغ، كما استحضرت شخصيات الأنبياء كونها قوبلت بسخرية قومها وتحمّلت العنت والعذاب في سبيل رسالتها، فلاذ بها الشاعر العربي المعاصر لأنّها تستطيع تمثّل ما لم يبح به. عدا تلك الشخصيات عثر الشاعر على شخصيات أخرى تقاسمت معه سخريته من هذا العالم المليء بالتناقضات منها الشخصية الأدبية، والأسطورية والمفتَكَّة من الموروث الشعبي، تعزّز كل عنصر من هذه العناصر بخطاب شعري طُبّق عليه إجراء التناص.

ثلاثة عشرة نموذجا تسعف(على الرغم من تنوّع ظروف إنتاجها)على تبيّن موقف الشاعر العربي المعاصر حيال المجتمع، واشتركت هذه النماذج عموما في إماطة اللثام عن موقف الذات تجاه الذات، الذات تجاه الآخر، أو الذات مع الذات في مواجهة الآخر. ممّا حدا الشعراء على اختيار السخرية التي يرونها ملائمة لأُلوكتهم،ومن هذا المنطلق يمكن التمييز بين أنواعٍ من السخرية المشتغل بها: فبعضها صُنّف ضمن سخرية مسالمة قِوامها الإقناع بالحجج، اللعب بالكلمات، والمفارقة الملتبسة، والتناص الساخر، وأخرى ضمن سخرية عِدائية قِوامها المبالغة والضحك، وتعتمد أكثر شيء على التهكم والتضخيم الكاريكاتيري والإثارة الهزلية، والجراءة على رفع الستارة التي تختفي وراءها عيوب البشر.

مقدّمـــة

ومهما كُثّف المتن أو قُلِّص سيبقى البحث في صلته بالسخرية مضنيا، فكيف يعرف الباحث بأن هذا الخطاب يمكن إدراجُه في خانة السخرية، وهو يعرف تمام المعرفة بأنّ ما بدا له خطابا ساخرا قد لا يبدو لغيره؟، وهذا أكبر إشكال، ومن جهة أخرى تداعى إشكال آخر بالضنك نفسه كيف يُقدّر لخطاب السخرية وقد أُلِف تملّصه الشديد من الرقابة أن تتكفّل به يد بحث محاصر بالأكاديمية المقيّدة لباحثها من مطبّات الانزلاق غير المنهج؟ كفلت مثل هذه الإشكالات دعوة البحث إلى مأدبة المتاهة.

تلاشي الحيرة أمام تلك الإشكالات سيكون مجرّد ادّعاء باطل أمام الفيض الهائل من الاضطراب الذي يخلّفه موضوع "خطاب السخرية ودلالته في الشعر العربي المعاصر" في خلد أي باحث. فكلّ من سيقرأ هذا البحث سيستضيف إشكالات لم تُطرح لأنّها غمُضت أو أغفلت لأنّها استعصت، وتضاعفت الحيرة إزاءها حتى تضاءل الإلمام بها، لكنّ هذا لم يطل الأسئلة التي فرضت موقعا لها ضمن هذا الموضوع منها ما تداركَته المحاولة فأنقذت شيئا منه حَفَظَ للبحث ماء وجهه، ومنها ما بقي معلّقا ينتظر عينا باحثة أخرى تُقِرُّ بِها حتى تسعَها بجود اهتمامها والبذل تجاهها ضمن منطلقات مختلفة، وآفاق متباينة.

ما وُجد من تقصير واعوجاج في البحث لن ينوء بحمله غير الباحث الذي تستبدّ به الظروف مرّة ويباركه القلق مرّة فيعود إلى البحث مدحورا كأن لم يرجع. لكن "ما لا يُدرك كلّه لا يُترك جُلّه" ولئن قُدّر لهذا البحث أن يحقّق جانبا من المرام فالفضل في ذلك يؤوب إلى المشرف الدكتور مصطفى منصوري، بما أثابه إليه من جميل رأيه وإحسانه من ضبط

للمفاهيم وتعميق للمدارك، من خلال خلفيته المعرفية العلمية الرصينة. وُضعِت فيه الثقة فكان أحقّ بها وأهلها، هذا البحث منه لأنه باخع نفسه وراء كلّ حرف من حروفه، وما هو له لا يُهدى إليه، ولن يثمر الشكر له إلاّ الفخر به على ما أمضى فيه تدبيره، فلا سامق في العلم يستطيع إشاحة بصره عنه، ولا راغب في التعلّم يمكن أي يُشاهَد إلا حواليه، يعلو به السرور غاية الإمعان، ويستولي الحبور به على نهاية الوصف.

والحمـــد لله الـذي علّمـنا من العلـوم ما به كلّفـــنا

فتيحة بلمبروك سيدي بلعباس في: 01 أكتوبر 2014.

الفصل الأول

السخرية، المفهوم، النشأة، والتطور

تطوّر مفهوم السخريـة:

من العسير بمكان الدنوّ من مفهوم السخرية دون الاحتكاك بمفاهيم متاخمة له؛ مثل الهزل، الإضحاك أو الضحك، الفكاهة، الهجاء، المفارقة وغيرها. فتبدو دلالتها لا تتحدّد بمعزل عن تلك المصطلحات، ليصبح البحث في الأخير متشعّب المسالك، متعدّد المضارب. فيتّخذ الإشكال أَوجُها جديدة مثل:

– ما الحدود بين السخرية والفكاهة؟ السخرية والضحك؟ السخرية والمفارقة؟ السخرية والهجاء؟ إذ للسخرية أشكال تحف بها مثل: التهكم، الهزء، الفكاهة، المزاح، الدعابة، الهزل، الهجاء.

لذلك يصبح ضروريا رفع اللبس انطلاقا من متابعة السخرية في معناها، وتطورها اللغوي، الفلسفي، البلاغي، لتتّضح ملامح هذا المصطلح، وحتى يُنتَهج به الطريق المرسومة له.

وقبل أن يفتّش الباحث عن المفهوم في المعاجم والموسوعات آثر الاتجاه شطر القرآن الكريم للاقتراب إلى معنى المصطلح، كون معظم المعاجم تلجأ إليه، فلا بأس من التفاتة صغيرة يُتبيّن منها رأي الدين في السخرية.

1- السخرية في القرآن الكريم:

إذا جلتَ ببصرك في صفحات القرآن الكريم، فستلاحظ شيوع الخطاب الساخر في كذا موضع، ومردُّ هذا الأمر إلى أنّ القرآن الكريم قد نزل بلُغة العرب، وفي لغة هؤلاء ما لا يُتـوارى من ذلك الأسلوب.

وقد أتت كلمة السخرية في القرآن الكريم بأشكال مختلفة ومفاهيم متباينة؛ فجاءت أحايين على أنّها **ضحك** في مثل قوله تعالى: (إِنَّهُۥ كَانَ فَرِيقٌ مِّنْ عِبَادِى يَقُولُونَ رَبَّنَآ ءَامَنَّا فَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَا وَأَنتَ خَيْرُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿١٠٩﴾ فَٱتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّىٰٓ أَنسَوْكُمْ ذِكْرِى وَكُنتُم مِّنْهُمْ تَضْحَكُونَ ﴿١١٠﴾)[1].

وجاءت السخرية مقترنة بالضحك والفكاهة في سورة المطّففين في قوله تعالى: (إِنَّ ٱلَّذِينَ أَجْرَمُواْ كَانُواْ مِنَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ يَضْحَكُونَ ﴿٢٩﴾ وَإِذَا مَرُّواْ بِهِمْ يَتَغَامَزُونَ ﴿٣٠﴾ وَإِذَا ٱنقَلَبُوٓاْ إِلَىٰٓ أَهْلِهِمُ ٱنقَلَبُواْ فَكِهِينَ ﴿٣١﴾ وَإِذَا رَأَوْهُمْ قَالُوٓاْ إِنَّ هَٰٓؤُلَآءِ لَضَآلُّونَ ﴿٣٢﴾ وَمَآ أُرْسِلُواْ عَلَيْهِمْ حَٰفِظِينَ ﴿٣٣﴾ فَٱلْيَوْمَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنَ ٱلْكُفَّارِ يَضْحَكُونَ ﴿٣٤﴾ عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ يَنظُرُونَ ﴿٣٥﴾ هَلْ ثُوِّبَ ٱلْكُفَّارُ مَا كَانُواْ

[1]- سورة المؤمنون، الآية 110-109.

يَفۡعَلُونَ ﴿٣٦﴾)[1] فالكفّار كانوا يسخرون من المؤمنين من غمز: وهو إشارة إليهم بالأعين استهزاء بهم، فَكِهين بمعنى: متلذّذين باستخفافهم وسخريتهم[2].

كما بدت السخرية بمعنى **الاستهزاء** في كثير من المواضع، يذكر منها على سبيل المثال قوله تعالى: (وَلَقَدِ ٱسۡتُهۡزِئَ بِرُسُلٖ مِّن قَبۡلِكَ فَحَاقَ بِٱلَّذِينَ سَخِرُواْ مِنۡهُم مَّا كَانُواْ بِهِۦ يَسۡتَهۡزِءُونَ)[3] ومثلها أيضا في سورة الأنبياء[4]. فارتبط هنا فعل الاستهزاء بفعل السخرية، ودلّ على أنّ لهما معنى واحدا.

لأنّه كما جاء في تفسير الآية "يُقال سخر منه وبه كهزأ منه وبه فهما متّحدان معنى واستعمالا"[5].وكما جاء في تفسير الكشّاف:" الاستهزاء : السخرية والاستخفاف ، وأصل الباب الخفة – من الهزء وهو القتل السريع – (. . .) لأنّ المستهزئ غرضه الذي يرميه هو طلب الخفة

---

[1]– سورة المطففين، الآية 29. 36.

[2]– ينظر، حسنين محمّد مخلوف، كلمات القرآن، "تفسير وبيان"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1956، ص 363.

[3]– سورة الأنعام، الآية. 10.

[4]– سورة الأنبياء، الآية .41.

[5]– أبو الفضل شهاب الدين الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، 96/4.

والزراية ممن يهزأ به"[1]، وفي تفسير ابن عاشور:" الاستهزاء السخرية يقال: هزأ به واستهزأ به فالسين والتاء للتأكيد مثل استجاب، أي عامله فعلا أو قولا يحصل به احتقاره أو التطرية به سواء أشعره بذلك أم أخفاه عنه"[2].فالصلة وثيقة لديه بين الاستهزاء والسخرية.

واقترنت السخرية بالعيب والجهل. وأنّى ترى قوله تعالى : (وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِۦٓ إِنَّ ٱللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تَذْبَحُوا۟ بَقَرَةً ۖ قَالُوٓا۟ أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا ۖ قَالَ أَعُوذُ بِٱللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ ٱلْجَٰهِلِينَ ﴿٦٧﴾)[3] يتّضح أنّ الجاهل هو من يهزأ بالناس ويسخر منهم، لهذا الشأن عُدَّت السخرية مهارة محظورة، وآفة منبوذة في الدين الإسلامي.

وقد نهى عنها سبحانه وتعالى نهيا قاصدا حيث قال جلّ وعلا: (يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُوا۟ خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَآءٌ مِّن نِّسَآءٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ ۖ وَلَا تَلْمِزُوٓا۟ أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا۟ بِٱلْأَلْقَٰبِ ۖ بِئْسَ ٱلِٱسْمُ

---

[1]– الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، 74/1.

[2]– محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، "المعروف بتفسير ابن عاشور"، مؤسسة التاريخ، بيروت، لبنان، ط1، 2000، 288/1.

[3]– سورة الحجرات، الآية 11.

ٱلۡفُسُوقُ بَعۡدَ ٱلۡإِيمَـٰنِۚ وَمَن لَّمۡ يَتُبۡ فَأُوْلَـٰٓئِكَ هُمُ ٱلظَّـٰلِمُونَ ﴿١١﴾)[1]، لكنّ هذا الخطاب كما يبدو موجّه للمؤمنين، والشِدّة فيه واضحة حيث كرّر صاحب الجلالة لفظة "لا" أربع مرّات، وطالب بالتوبة عن هذا الفعل لخطورة وقعه على نفس المسخور منه.

فالمتمعّن " في أثر السخرية على العلاقات الإنسانية، يجد أنّ سخرية الإنسان من أخيه الإنسان معول هدّام يسعى حثيثا في تخريب العلاقات الإنسانية وتمزيق الأخوّة الإيمانية شرّ ممزّق، حيث يستعلي المرء بماله أو حسبه أو جاهه، مفاخرة ومباهاة وتحقيرا للآخرين، دون أن يدرك إمكانية تفوّقهم عليه بمواصفات لا تتوافر فيه"[2]. وهذا مما يؤلّب سخائم القلوب.

أمّا الكفّار فلا تثريب على المؤمنين إن هم سخروا منهم، ومن الآية الكريمة الآتية تُستشف صلاحية الأمر؛ قال الله تعالى: (وَيَصۡنَعُ ٱلۡفُلۡكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيۡهِ مَلَأٌ مِّن قَوۡمِهِۦ سَخِرُواْ مِنۡهُۚ قَالَ إِن تَسۡخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسۡخَرُ مِنكُمۡ كَمَا تَسۡخَرُونَ ﴿٣٨﴾)[3] فهذه الآية تحكي قصة سيدنا نوح عليه السلام لَمَّا كان يصنع الفلك فسَخِر الكفار منه "وكانوا يتضاحكون ويقولون له : يا نوح صرت نجاراً بعد ما كنت نبيا ؟ فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ يعنى في

---

[1]– سورة البقرة، الآية 67.

[2]– عودة عبد عودة عبد الله، أدب الكلام،"وأثره في بناء العلاقات الإنسانية في ضوء القرآن الكريم"، دار النفائس، الأردن، ط1، 2005، ص295 .

[3]– سورة هود، الآية 38.

المستقبل كَما تَسْخَرُونَ منا الساعة، أى : نسخر منكم سخرية مثل سخريتكم إذا وقع عليكم الغرق في الدنيا والحرق في الآخرة"[1] . وتبعا لذلك نهى العلماء عن السخرية بالمؤمنين[2] .

---

[1]-الزمخشري، الكشّاف، 378/2.

[2]– ولقد خصّ الغزالي رحمه الله بابا أسماه آفة السخرية، وعرّفها بقوله:" ومعنى السخرية الاستهانة والتحقير والتنبيه على العيوب والنقائص على وجه يضحك منه ،وقد يكون ذلك بالمحاكاة في الفعل والقول ،وقد يكون بالإشارة والإيماء وإذا كان بحضرة المستهزأ به لم يسم ذلك غيبة وفيه معنى الغيبة" .فالهمز واللمز صفات شائنة حظرها الشرع، كما حظر المزاح غير اللائق بالأشخاص، لأنّ للمزاح:" إزاحة عن الحقوق، ومخرجا إلى القطيعة والعقوق، يصيم المازح، ويؤذي المُمَازح، فوصمة المازح أن يُذهب عنه الهيبة والبهاء، ويُجَرّئَ عليه الغوغاء والسفهاء" .

لكن هذا لا يمنع من دعابة وسخرية خفيفة تخفف ضغط النفوس، وهذا ما رآه علي كرّم الله وجهه حين قال "إن هذه القلوب تملّ كما تمل الأبدان فابتغوا لها طرائف الحكم" .

وحتى في القرآن الكريم يوجد حكايات طريفة تستحثّك على الضحك كقصّة سيّدنا إبراهيم مع قومه عندما حطّم أصنامهم إلاّ الأكبر تركه، ولّما سألوه أجابهم ساخرا بأنّ كبيرهم فعل ذلك، وطلب منهم سؤاله، وأنّى يكون إلهًا لهم وهو لا ينطق ولا يسمع؟؟ . فالرسول محمد عليه الصلاة والسلام، وصحابته والصالحون من بعده، ما تركوا الفكاهة والدعابة، لكنها بطبيعة الحال موثوقة بشروط، كالالتزام بالآداب والأخلاق، وعدم الإفراط فيها، حتى تأخذهم أيما مأخذ، والمهمّ في هذا كلّه هو التمييز بين الجانب الإيجابي وبين الجانب السلبي لهذه الفكاهة.

2 – السخرية في المعاجم والموسوعات:

أ– في المعاجم العربية: يقول ابن فارس في **مقاييس اللغة** بأنّ" السين والخاء والراء أصل مطرد مستقيم يدل على احتقار واستذلال"[1]، هكذا كان لفظ سخر لدى ابن فارس مشحونا بكل معاني الاستهزاء والاحتقار، هدفه إلحاق الذل بالمسخور منه.

أمّا في **المعجم الوسيط** فقُلّب اللفظ فيه على النحو الآتي "سَخر منه وبه– سَخرا وسُخراً وسخرية هزئ به (. . .) السُّخَرة من يسخر من الناس، المسخرة ما يجلب السخرية، ج مساخر، السخرية: الهزء"[2]. فالمفهوم العام لكلمة سخرية هنا أيضا هو الاستهزاء.

كما جُعل للفظ في **لسـان العرب** أيضا معنى واحدا" سخِر منه وبه سَخْرا وسَخَرا ومسْخرا وسُخْرا، وسُخْرةً وسِخْرِيًّا وسُخريًّا :هزئ به"[3].

---

[1]– أبو الحسين بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، 1999، ص 144/3.

[2]-المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص421.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (س خ ر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، 3/ 259.

وفي **القاموس المحيط** رسا الفيروز آبادي[1] على مفهوم واحد كغيره من اللغويين[2] وهو الاستهزاء، هذا المعنى قد أكّده القرآن الكريم في آياته.

لكنّ العسكري في كتابه الفروق تحدّث عن الفرق بين المزاح والاستهزاء، ثمّ الاستهزاء والسخرية؛ ورأى "أنّ الإنسان يُستهزأ به من غير أن يسبق منه فعل يُستهزأ به من أجله، والسخر يدلّ على فعل يسبق من المسخور منه، والعبارة من اللفظين تدلّ على صحّة ما قلناه، وذلك أنّك تقول: استهزأت به، فتعدّي الفعل منك بالباء، والباء للإلصاق كأنّك ألصقت به استهزاء من غير أن يدلّ على شيء وقع الاستهزاء من أجلـه، وتقول سخرت منـه فيقتضـي ذلك من وقـع السخر من أجله، كما تقول تعجّبت منه، فيدلّ ذلك على فعل وقع التعجّب من أجله"[3].ويعني هذا القول بأنّ الاستهزاء يرد دون رؤية فعل شائن من المُستَهزَئ به، أمّا السخرية فتكون نتيجة مثير سلبي يقوم به الإنسان، فيحمل هذا على التعجّب من تصرفه فيقوم إزاء ذلك بفعل السُخر.

---

[1]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح /محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص405.

[2]– ينظر، الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين "مرتبا على حروف المعجم"، تح/ عبد الحميد هنداوي، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، 226/2.

ينظر أيضا، سعيد الشرتوني، أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، مكتبة لبنان،ط2، 1992، 502/1–503.

[3]– أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح محمد باسل عيون السود، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص384.

حتى في معجم المترادفات والمتجانسات ورد لفعل سخر مترادفات هي:"هزئ، استهزأ، غمز، لمز، همز، تهكّم"[1].وتقع ضمن دائرة واحدة.

ب_ في المعاجم الغربية وثنائية اللسان:

تشير هذه المعاجم إلى أن البذرة الأولى للسخرية كانت مع الفلاسفة، وقد ترجمت الكلمة بـ IRONIE[2] :

القاموس ثنائي اللسان	الكلمة بالعربية	الكلمة بالأجنبية
زاهي طلعت قبيعة، القاموس الشامل"فرنسي– عربي"، دار الراتب الجامعية، لبنان، د .ط،د .ت، ص 719.	سخرية	ironie – raillerie

[1]– محمود إسماعيل صيني وآخرون، المَكنز العربي المعاصر، "معجم في المترادفات والمتجانسات للمؤلّفين والمترجمين والطلاّب"، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1993، ص56.

[2]– voir : Le Petit Larousse , Grand Format, ed Larousse, 2005, p595 .et voir aussi : Jean Dubois et des autres, Larousse, Grand Dictionnaire, étymologique &historique du français, ed Larousse, 2001, p521. « ironie : le sens fig. vient de la méthode socratique »

سلطاني الشريف، قاموس الهدى، "عربي- فرنسي"، دار الهدى، الجزائر، 2001، 533.	سخرية	Ironie, Ridicule moquerie, raillerie, risée,
سهيل إدريس، المنهل الوسيط،"فرنسي عربي"، دار الآداب، لبنان، ط7، 1999، ص 46.	سخرية، تعبير ساخر، تهكم	Ironie
يوسف محمد رضا، الكامل الوسيط، زائد، "فرنسي عربي"، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، د.ط، 2005، ص 501.	سخرية، تهكم، استهزاء	Ironie

عُرّفت في **المنهل** على أنها "تهكم، تعبير ساخر، تهكم وصنع سؤال مع تصنع الجهل، كما كان يحدث في طريقة سقراط التعليمية، وفي المفهوم العصري هو تأييد رأي بما يعارضه بقصد

السخرية"[1] وهذا أسلوب اتخذه سقراط وسيلة يفحم بها محاوريه، وستأتي تفاصيله في الجزء المخصص بالمفهوم الفلسفي.

غير أن جميل صليبا جعل الضحك مرادفا للسخرية فيقول:" الضُحَكة من يضحك على الناس، ويرادفه الساخر والهازئ، والضُحْكة من يضحك الناس عليه، ويرادفه السُّخرة"[2] فكان مصطلح الضحك والسخرية لديه في مقام واحد .

أما في **قاموس أطلس الموسوعي** فالسخرية هي" 1_ استخدام الكلمات لنقل معاكس للمعنى الحرفي، تعبير ساخر، أسلوب أدبي يستخدم الاختلاف بين المعنى الحرفي والمعنى المقصود لتأثير بلاغي أو هزلي. 2- تضارب بين المتوقع وما يحدث في الواقع. 3- السخرية تأثير درامي يحدث بجعل المشاهد يفهم التضارب بين الموقف والحوار المرافق بينما تجهل شخوص المسرحية هذا التضارب.4- جهل مفتعل وإبداء الرغبة في التعلم عند السؤال عن معنى مصطلح كالوسيلة السقراطية في التعليم"[3]. ففي المقام الأول تعد السخرية تعبيرا عن التضادية، وأسلوبا يقدم المعنى ونقيضه بصورة بلاغية متشحة بقالب هزلي مثير. وفي المقام الثاني تعد صورة تنقل التناقض الحاد

---

[1]- سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط23، 1999، ص677.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي،" بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، 754/1.

[3]- قاموس أطلس الموسوعي، إنجليزي عربي، دار أطلس للنشر، الجيزة، مصر، ط3، 2005، ص673.

والمفارقة العظيمة بين ما يُتَوقّع أن يكون عليه هذا العالم، والأشياء الغريبة التي تحدث فيه عكس المُتَوقع (وهنا إشارة ضمنية للمفارقة) .

بينما تصبح السخرية في المقام الثالث حدثا دراميا يحمل جمهور المسرحية على فهم التضارب (كما عبّر عنه القاموس)، أو بالأحرى التناقض، ويكون هذا المتلقي الوحيد الذي يفقهه، إذ إنّ مهمة الأشخاص الممثلين نقل ذلك التضارب دون المعرفة بوجوده.

بيْد أنّ المعنى في المقام الرابع يُثقف في الطريقة السقراطية وأثرها في بلورة المفهوم. لذلك يكون من الواجب الرجوع إلى مفهوم السخرية في الفلسفة.

3- السخرية في الفلسفة:

ظهرت البذور الأولى للسخرية منذ بداية الجدل الفلسفي، وارتبطت أساسا بالفيلسوف سقراط(ت 470ق م)، حيث وردت مسميّات عدّة مثل: السخرية السقراطية، المنهج السقراطي، السخرية الحوارية. . و"الكلمة اليونانية Eironeia التي اشتُق منها المصطلح الأوروبي، كانت وصفا للأسلوب في كلام إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة، المسمّى بـ"إيرون"[1]

[1] – الإيرون: شخصية تتميّز بالضعف والقصر مع الخبث والدهاء، كما كانت دائما تتغلّب على شخصية الألازون الفخور الأحمق، وذلك عن طريق الخداع وإخفاء ما يمتاز به من قدرة وذكاء.

Eiron"[1] لذلك بدأت السخرية أسلوبا في كلام الممثلين على الركح اليوناني، وكان الساخر مخادعا يواري تهكّمه.

ليليها ما يسمّى المنهج السقراطي –وهو معنى قديم– يقوم على عُنصريْ التهكم والتوليد، يستند الأول إلى إيقاع المتحدث في التناقض، فسقراط يتصنّع الجهل، يطرح الأسئلة على المتحدث ثم يثير الشك في أقواله ثم يستدرجه إلى آراء يستمدها من تلك الأسئلة، تفضح تناقضها، ليُقرّ المتحدث بجهله في آخر المطاف[2]. فتكون بذلك نوعا من الحوار الساخر، ومن الخدعة التي تضمر غير ما تظهر.

[1]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،ط2،1984، ص198.

[2]–ينظر، لحميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، "عربي، إنجليزي"، مكتبة لبنان،دار العلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2001، ص291.

ووفق رأي آخر اتّضح أنّ التهكم السقراطي هو السؤال مع تصنّع الجهل، ويعد أداة عقلية ناجعة لتنقية الجو الفكري عند اليونان، وهي خطوة لابد منها لتطهير النفوس، وكشف الحجج الخاطئة على حد رأي الكاتب[1].

لكن ما يبدو هو أنّ "الهدف الأخير لنشاط سقراط لتهكمه وخصوصا لشعاره الأساسي "اعرف نفسك بنفسك" هو أنّ الإنسان إذا ما عاد إلى بساطة طبيعته، من خلال معرفة ما هو كائن عليه، يبقى خيّرا فطريا، فلا أحد شرّير بإرادته، وكلّ شرّ إنّما ينشأ من جهل يتوهّم أنّه علم. وتلك هي عقلانية سقراط الأخلاقية (...) والمبدأ هذا علّمه بالمثل ممارسا على الجميع منهج التهكم مولّدا الحقائق النائمة في ذوات أتباعه"[2]. فالشر لدى سقراط منبعه الجهل، ولا إنسان يخلو من هذا الجهل المستبطن، لذلك كان سقراط يمارس منهج التهكم ذاك على كل محاوريه، ليتسنّى له تطهيرهم من الشرّ الرازحين تحت وطأته.

---

[1]- ينظر، عبد العال عبد الرحمان عبد العال، مشكلة التوفيق والأصالة لدى فلاسفة اليونان، "من أمبادوقليس حتى أفلوطين"، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص74. ينظر أيضا، محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي، من طاليس إلى أفلاطون، ط1، د.ت، ص.ص136،137.

[2]- روني إيلي ألفا، موسوعة أعلام الفلسفة "العرب والأجانب"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992، 563-562/1.

لكن للجدل والسخرية لدى سقراط وظيفة سلبية كما رأى جان لاكوست J.Lacoste تتمثل في التطهير 'الكَتارسيس'[1] ([2*]catharsis).

ورغم إسهامات سقراط في هذا المجال إلاّ أنّ بعض العلماء قد لاحظوا ما أثارته نظرية أفلاطون (428–348ق.م) –وهو المعروف بمثاليته– حول الضحك، ورأوا بأنها "النموذج النظري الأول أو الأساس لنظريات التناقض الوجداني (ambivalence theory) أي تلك النظريات التي تقول إن الفكاهة تنشأ عن إدراكنا لنوعين من المشاعر المتضاربة أو المتصارعة أو المتناقضة"[3]. لأن مكوّن الخطاب الساخر الدلالي يستند إلى ثنائية المعنى داخل المتوالية الكلامية نفسها؛ حيث العلاقة بين المعنى الحرفي الظاهر، والمعنى المشتق المضمر علاقة تضاد وتعارض.

وفق هذا السياق "عرّف بعض الفلاسفة الإنسان بأنّه حيوان ضاحك، مثلما عرّفه فلاسفة آخرون بأنّه حيوان ناطق، ومن المرجح أنّ إجتماع هاتين الصفتين للإنسان وتميّزه بهما معا

---

[1]– ينظر، جان لاكوست، فلسفة الفن، تر/ ريم الأمين، عويدات للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص21.

[2*]– Catharsis : تطهير نفسي: أ– عند أرسطو: تطهير النفس من الأهواء والانفعالات. ب– عند أصحاب التحليل: محاولة استعادة الشعور بفكرة أو بإحدى الذكريات المكبوتة. [وهو أسلوب يُتّبع في معالجة النفس من الأمور المزعجة والأفكار السلبية المترسبة في الذهن قصد طردها نهائيا].

[3]– شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، "رؤية جديدة"، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد 289، يناير 2003، ص76.

عن سائر الأحياء ليس مجرّد مصادفة، ولكنّه ناشئ عن ارتباط وثيق بينهما . فإذا كان الكائن الوحيد الذي يستطيع أن ينطق – أو يفكر– ففي استطاعتنا أن نرجع الصفتين جميعا إلى تلك القدرة الخاصة المميّزة للإنسان وهي الذكاء" .[1] فهناك فرق واضح بين الإنسان وبين الحيوان (ولعلّها الصفة المُمَيّزة)، وقد ربط الكاتب هذه المقدرة الخاصة بالذكاء، فذكاءٌ من هذا الكائن الحي أن يتفاعل مع عالمه الخارجي ويضحك، ولربما هي صفة حملت عددا من الفلاسفة على الاستغراب فكريا من ضحك الإنسان، إذ عجبوا له كيف يضحك ولم وعمّ؟ .

لم يكن الضحك مجرّد فعل أو عملية، بقدر ما كان موضوعا في حدّ ذاته، فراحوا يتتبّعونه من خلال دراسة الكوميديا، وبخاصة في الطبيعـــة إذ "حاولوا أن يفسّروا الضحك باعتباره حدثا تولّده الطبيعة في الإنسان. وبعبارة أخـرى فقد وقع في ظنّ هؤلاء المفكرين أن مصادر الفكاهة كامنة في الطبيعة، وأنّه ليس على الباحث الذي يريد أن يفسّر الضحك سوى أن يزيح النقاب عن تلك العلل الطبيعية التي تولّد لدينا استجابة الضحك"[2]. فهم يرون بهكذا رأي بأن الطبيعة بعللها وسلبياتها تعدّ مصدرا مثيرا للضحك، والتفكه، ولن يدرك كنهها طبعا سوى متمعّن ومتأمل لما في هذه الطبيعة.

---

[1]– شكري محمـد عياد، تجـــارب في الأدب والنقـد، دار الكتـاب العربـــي، مصـر، ط2، 1994،ص125 .

[2]- Cf .F .Jeanson, Signification Humaine du rire, 1950, pp27-29,

نقلا عن زكريا ابراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، مصر، د .ط، د .ت، ص52 .

من الفلاسفة الغربيين الذين عالجوا موضوع السخرية من جانبه الأبين؛ الضحك وُجد هنري برغسون H.Bergson(ت 1941) الذي وضع نظرية حول الفكاهة والضحك، فكرّس مؤلَّفه الضحك"Laughter"، لتصوير الموضوع بشكل أكثر دقّة وموضوعية؛ فقال عنه المترجم بأنه:"أداة تفكير لا أداة تسلية"[1].وهي نظرة متأمّلة تنفي النظر إلى الأمور بسطحية.

وقد توصّل برغسون إلى أنّ "الضحك هو قبل كلّ شيء تصحيح وإصلاح. لقد وُضع من أجل التَخجيل. فيجب أن يشيع في الشخص المضحوك منه إحساسا متعبا . إنّ المجتمع ينتقم عن طريق الضحك للحريّات التي أُخذت منه. ولا يبلغ الضحك هدفه إن هو اتّسم بالود وبالطيبة"[2].وهكذا منح الفيلسوف بعدا إصلاحيا للضحك، وجعله وسيلة للثأر، ونفى أن يتحقق أثره إن هو اتصف بطيب النية، فيتبيّن من كلامه اتجاه الضحك لمنحى القصاص والتقويم[3].

ارتبطت السخرية في المرحلة الإغريقية بما يسمى الحوارات الفلسفية، وكان معناها القديم موثوقا بعملية التساؤل مع التظاهر بالجهل، على منوال سقراط، وينبثق أساسا من البعد الأخلاقي

---

[1]– هنري برغسون، الضحك، تر/ علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، د.ط، د.ت، ص6، (توضيح المترجم)

[2]– م.ن، ص 127.

[3]– انتقد ميخائيل باختين نظرية برغسون حول الضحك، وعدّها تركّز على الوظائف السلبية للضحك، وتهمل جوانبه الإيجابية.

بينما اتصل معناها الحديث بقلب المعنى[1] وهو شكل بياني أصبح أحد محاور اهتمام الحقل البلاغي في المرحلة الرومانية.

4- السخرية في المفهوم البلاغي:

اضطرب مفهوم السخرية في الأدبيات البلاغية الغربية، كونه لم يول العناية الكافية، أين حظيت بها مواضيع أخرى تنتظم في دائرته مثل الاستعارة، والكناية، والتعريض، والمجاز المرسل. . . "وقد يعود السبب في هذا الضمور النسبي في دراستها إلى عاملين: الأول تاريخي ويتعلق بإهمال أرسطو لهذا النوع من الأساليب البلاغية وهو إهمال مرده إلى موقفه المنبني على الإزدراء بالكوميديا لأنها تنهض على محاكاة أفعال الشرائح الوضيعة، والعامل الثاني بنيوي، وحاصله أن الخطاب الساخر وما تفرع عنه وانتظم في إطاره من أنواع يتأبى على التحليل الأسلوبي والإنشائي الصارم"[2]. هذا جعل الحيرة تتضاعف أمام الأسئلة الآتية:

1- هل السخرية صورة بلاغية، أم جنس أدبي؟

---

[1]- ينظر، أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ، تر/ خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، 708/2.

[2]- سميرة الكنوسي، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلّة فكر ونقد، العدد 35، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص34.

2 – هل السخرية خاصية أسلوبية تميّزها عن بقية أنواع الخطاب المتداولة؟

3- أيّ المصطلحات البلاغية أكثر التصاقا بالسخرية؟

أشار أرسطو إلى السخرية إشارة خاطفة، في كتابه "الخطابة"، إذ عدّها شكلا من أشكال الفكاهة، ومن الغريب ألاّ يخصّها بكثير من التعمّق والتبصّر في الطرح، وقد كانت سمة بلاغية متفشية، بيد أنّ الباحثين وجدوا لهذا تعلّة، فرأوا بأنّ وصف السخرية الدقيق كان في الجزء الضائع من كتابه فن الشعر[1].

وقد تطور مفهوم السخرية مع اللاتينيين، واتسع مدلوله تدريجيا، أما شيشيرون (Cicéron) وهو أحد أعمدة البلاغة والخطابة القديمة- فاختار للسخرية كلمة الإخفاء والمواربة، وهي المقابل لكلمة إيرونيا الإغريقية، وصنّفها –السخرية- من أساليب الهزل، كما أشار إلى قلب المعنى، وكذا القلب الدلالي في تحليل مطوّل للفكاهة[2].

---

[1]- ينظر، أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي، "دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله"، دار أبي رقراق، الرباط، المغرب، ط2، 2008، ص189.

[2]-voir : Leguern ,M , éléments pour une histoire de la notion d'ironie, in linguistique et sémiologie, n2, p50.

نقلا عن أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي، ص.ص189،190،.

كان عنصر التضاد – في الأساس- المحور الذي تدور عليه تعاريف السخرية لدى الرومان، غير أنه لم يعد موصولا بالإيحاءات السلبية كما كان الشأن عند الإغريقيين.أما كينتيليان "Quintilien" فقد ترجم كلمة "eroneia" بالوهم والخداع، وصنفها من أساليب الهزل التي تقترب من الفكاهة، وأضفى عليها سمة المجاز أو"نوعا منه، حيث يُدرَك عكس ما تقوله الكلمات، فيسمى سخرية: على أن ما يعين على إدراكها يعود إلى نبرة التلفظ أو إلى الذات المتلفظة أو إلى مخاطبها أو إلى طبيعة الموضوع. . . إذ من الواضح أن الخطيب حريص على إفهام غير ما يقوله. . .ومن الجائز الذم بما يشبه المدح والمدح بما يشبه الذم"[I].

فكينتيليان يقف إزاء كيفية توصيل السخرية، ويجعلها ترقى من مجرد جملة تحوي كلمات ساخرة إلى نظام خطابي، تتدخل فيه عناصر الخطاب من مخاطِب، فمُخاطَب، فرسالة لا يعيها إلا من أدرك سياق القول، وقرّبها إلى المجاز إلاّ أنّ هناك من يقصيها منه، فيرى بأنّ " الوجوه والمجازات تُضبط في عدد محدود من العلاقات والمبادئ اشتهرت منها ثلاثة هي علاقة الشبه البانية للاستعارة وعلاقة المجاورة أو الإرداف البانية لنوع من المجاز المرسل (. . .) وعلاقة التقابل وتبني السخرية والتهكم ثمّ وقع إقصاء هذه العلاقة الأخيرة لأن التهكم يحتاج إلى الجمل وأشباه

---

[1] Schoentjes Pierre , poétique de l'ironie, seuil, 2001, p80 , -نقلا عن أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب، "في ضوء البلاغة الجديدة"، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص.ص26-27.

الجمل فلم يعتبر لذلك مجازا"[1] فالتهكم يعتمد أساسا على التوسع والتبحّر في المجاز والخيال ولا يلزمه غير أوصاف مباشرة حتّى يحقق هدف خطابه عكس السخرية .

ظلّ تعريف السخرية نفسه يتردّد صداه طوال تاريخها الطويل، إلى أن أقبلت مدونة بيار سكونشيز (Pierre Schoentjes)[2]* إنشائية السخرية، والتي سدّت فراغا هائلا في مجال التنظير –على حد قول الباحث علي البوجديدي–، وبالرغم من هالة الغموض التي تكتنف هذا الموضوع إلاّ أن الباحث حاول إيجاد الفَرَضة التي يقرّ عليها المصطلح.

ليقسّم السخرية إلى أربعة أنواع:

السخرية السقراطية: سخريـة سقـراط.

السخرية المقامية: مرتبطـة بالأشيـاء.

السخرية اللفظية: مرتبطـة بالألفـاظ.

---

[1]– حمّادي صمّود،مقدّمة في الخلفية النظرية للمصطلح ، أهمّ نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسـطو إلى اليوم، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب منوبة، تونس، د.ط، د.ت، ص 41.

[2]*– أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة جنيف، مختص في دراسـة السخرية تنظيرا وتطبيقا، ألّف كتبا كثيرة منها: البحث عن السخرية وسخرية البحث، إنشائية السخرية، الأدب والسخرية، أشباح السخرية.

السخرية الرومنطيقية[1]: مرتبطة بتيار الرومنطيقية.[2]

وهكذا أفرج سكونشيز عن مصطلح السخرية المرتبط فقط بأساليب البلاغة، ولفت النظر إلى أنه باستطاعتها الرقي لتصبح نوعا من أنواع التوجه الأدبي، ونمطا من الأجناس الأدبية، وشكلا من أشكال الخطاب اليومي أيضا .

والسخرية في مفهومها البلاغي العربي الحديث لا تعدو أن تفارق تعاريف الغرب، فما هي إلاّ "طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل "ما أكرمك" ويقال "هي التعبير عن تحسّر الشخص على نفسه، كقول البائس "ما أسعدني"[3].

فهي انزياح دلالي قوامه التضاد لذلك تصبح " أداة التشكيك في كلّ ما نعتبره بديهيا وقارا . ونظرا لارتباط السخرية بعناصر خارجة عن التحقق اللفظي، إذ ترتبط بنوايا المتحدث والمتلقي والمرجع، موضوع الرسالة، فإنها تدرج في موقعها الطبيعي ضمن محسنات الفكر لا اللفظ. إلاّ أن

---

[1]– السخرية الرومنسية:شاع فيها مفهوم السخرية للدلالة على المفارقة حتى سُميت السخرية الرومنسية أو السخرية المفارقة، أو المفارقة. ينظر،محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، "وظائف التداولية للخطاب"، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، ص 23.

[2]–Voir Schoentjes Pierre, recherche de l'ironie et ironie de la recherche, presses universitaires de Gand, 1993, p133. نقلا عن علي البوجديدي، السخرية في أدب علي الدوعاجي، "تجلياتها ووظائفها"، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2010، ص.ص 71–72.

[3]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص198.

السخرية يمكن أن تنكشف بمجرد اللفظ. مثال ذلك:"أبشرك بالفشل""[1]وهذا الأخير يسمى السخرية اللفظية.

5- الحجاج والتداوليات في السخرية:

عملت البلاغة على تحديد السخرية بوسمها قلبا دلاليا، وشكلا مجازيا، لكن ذينك التحديدين ظلاّ قاصرين عاجزين، ولن يستقرّ للسخرية مفهوم ما لم نأخذ بالاعتبار عناصر أخرى، كفهم السخرية على أساس قلب القيمة الحجاجية للملفوظ لا قلب مضمونه، مع التأكد بمراعاة التداخلات الخطابية، وكيفية ظهور الملفوظ الساخر، تماما كما ودّت تحقيقه نظريات مثل تعدّد الأصوات، ونظرية الصدى، فوجب إذ ذاك إلحاق الجانب البلاغي بدرب بعض التيارات التداولية، فالحجاج.

أسهمت نظرية الصدى وتعدّد الأصوات[2] في تطوير المقاربة البلاغية السابقة، إذ أولت اهتماما بالغا بحوارية اللغة، ورأت هاتين النظريتين بأن انبثاق الكلام داخل عالم الخطاب موجود

---

[1]- محمد الولي، الاستعارة، "في محطات يونانية وعربية وغربية"، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2005، ص148.

[2]- اقترن مفهوم تعدّد الأصوات Polyphonie بنظرية التلفّظ ونظرية الحجاج التي أسّسها ديكرو، ويعود أصل المفهوم إلى ميخائيل باختين عند تأسيسه للحوارية في كتابه شعرية دوستويفسكي، كما قد أشارت الناقدة والباحثة البلغارية جوليا كرستيفا إلى هذا المفهوم في حديثها عن تلك المجموعة من العلاقات التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى، والتي يصير فيها=

سلفا، ليَليه التلفّظ بعد ذلك، معضّدا أو مفنّدا، لينسج حينئذ بعدا تفاعليا بين الملفوظات.فرأى أنصار نظرية الصدى بأنّ المتكلّم يمثّل صوته ونقيض صداه[1]،ثمّ ركّزوا "على المؤشّرات الخطابية كعلامات دالة على الأثر الساخر، أكثر من السياق التلفّظي الذي يبدو ضروريا بالنسبة لنظرية تعدد الأصوات"[2] (نظرية الصدى عمّق 'بريندونير' طروح 'أوركيسيوني'" .

أمّا نظرية الصدى لسبيربير Sperber وولسون Wilson، فتنظر إلى الصدى على أنّه" ما بعُد من الأفكار والأقوال، الحقيقية والمتخيّلة، المسندة وغير المسندة إلى أشخاص معنيين. وفي حالة عدم تجلّي الصدى، فإنّ التلميح يكون كافيا"[3]فالتلفّظات تشكّل حوارا داخل الخطاب، ولا يُشترط انتسابها لرأي أو جهة معيّنة، أو خطاب واحد؛ إنّما يظهر المتلفّظ ممثّلا يتقمّص أدوارا شتّى، يُخبّئ صوته ليُحيل إلى أصوات أخرى يدسّ فيها من كلامه، فيكون للتناص دور فعّال في تشكيل هذا النوع من الخطاب.

=المتكلّم متعدّدا، ويتجلّى ذلك في التناص. ينظر، عمر بلخير، تعدّد الأصوات وتداخلها في قصص عبد القادر بن سالم، مجلّة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع1، ماي 2006، ص69.

[1]– ينظر، أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب، "في ضوء البلاغة الجديدة"، ص29.

[2]– أمينة الدهري، المصدر نفسه، ص.ن.

[3] –Dan Serber et Deirdre, les ironies comme menions, poétique N°, 36, Nov,1978. 30 نقلا عن أمينة الدهري، المصدر السابق، ص

هذا التعدّد في التلفّظات[1] جعل الطابع الحواري للخطاب الساخر لدى ديكرو"Ducrot" متميّز الإخراج فالمتكلّم لمّا ينطق ساخرا، فإنّما يجعل التلفّظ معبّرا عن موقف المتلفّظ، هذا الموقف الذي يتبرّأ منه، بل يعدّه عبثيا، ومن ثمّة لا يتحمّل تبعاته[2].فكأن المتكلّم يمارس دور جمهوره ويتحدّث عنه، حتّى يتحدّث بحريّة مطلقة، ودون ضوابط،ليتنصل من مسؤولية القول الساخر، فكلّما تواشجت الأصوات، خفّت بلا ريب حدّة شعور المُخاطِب بفرديته، وهذه تقنية ذكيّة للتخلّص من تبعات القول.

وبهذه التقنية استطاع المتكلّم الاستغناء عن الاشتغال بالمفارقة؛ كونها تطلب المعنى الضدّي للعبارة من إثبات القول ونفيه، مما يخلّف لديه –المتكلّم– أثرا حجاجيا مفارقا، يتأرجح بين حجتين متضادتين؛ حجّة سالبة وحجّة موجبة، تدحضان الأثر المعقول للإقناع[3].

هذا الإقناع الذي تنشده السخرية سلاحا تؤثّر من خلاله في متلقيها، وتغيّر تفكيرهم، ونظرتهم، وليس سهلا أن ترى هذا يتحقّق دون قدرة اقناعية وحجّة خارقة.

---

[1]– "نجد مؤلّف القول الساخر يقدّم أنا أخرى دعيت في المنحى التداولي الحديث بالمتلفّظ Enonciateur " ينظر، حمو الحاج ذهبية، التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي، مجلّة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، ع4، يناير2009، ص243.

[2]– Oswald Ducrot, le dire et le dit,ed : minuit, paris,1984, p210.

[3]– ينظر، أمينة الدهري، المصدر السابق، ص.ص 29–30

ويعدّ الحجاج" فعالية تداولية جدلية، لأنّ طابعه الفكري مقامي وإجتماعي. إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة، ومطالب إخبارية وتوجّهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك جماعيا في إنشاء معرفة علمية إنشاء موجّها بقدر الحاجة"[1]، فهو يفعّل العلاقات بين الأفراد، ويوطّد بين معارفهم المشتركة بتفعيله لعملية الأخذ والرد بين المتخاطبين؛ لأنه في الأساس علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطاب، وكذلك هو:"توجيه خطاب إلى متلق ما لأجل تعديل رأيه أو سلوكه أو هما معا. وهو لا يقوم إلاّ بالكلام المتألّف من معجم اللغة الطبيعية"[2]. ففي الحجاج تتضاعف نيّة التأثير على المُخاطَب، ليُحاول الباثّ ترسيخ اعتقاداته في نفس المتلقي.

لذلك تكون "النيّة أو القصد في هذا النوع من الخطاب هو تغيير اعتقاد يُفترَض وجوده لدى المتلقي، باعتقاد آخر يعتقد (كذا) المرسل أنّه الأصح. كما ينطلق الحجاج في النّص من مبدأ أنّ للقارئ أو السامع رأيا حول القضيّة المطروحة أو موضوع الكلام. ويهدف في النهاية إلى الإقناع"[3]، فتغيير الأفكار التي يراها المُرسِل غير ملائمة للفرد أو الجماعة هو هدف الحجاج الأساسي.

---

[1] – رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلّة عالم الفكر، مج40، عدد2، الكويت، أكتوبر– ديسمبر، 2011، ص 74.

[2]– محمد الولي، مدخل إلى الحجاج، "أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان"، مجلة عالم الفكر، م.ن، ص11.

[3]– Combettes (Bernard), Quelques jalons pour une pratique textuelle de l'écrit, celerment Ferrand, CRDP CEFISEM. 1989. نقلا عن: محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008، ص108.

للسبب ذاته جعل الباحث طه عبد الرحمان "العلاقة الحجاجية أصلا في كلّ خطاب، وكأنّه يحدّد لنا تعريفا خاصا بالخطاب على أنّه لا ينفصل عن الحجاج، وأنّ عملية الفهم والاستجابة لا تتحقّق إلاّ إذا كان هناك اعتراض. فالاعتراض بناء لرأي مخالف للرأي الأول، وتوسيع لدائرة الحوار وتقليب لوجهات النظر وفيه دعوة لإقامة الحجّة من أجل دحض الادّعاء (. . .) لذلك كان تحليل الخطاب يرتكز في أسسه على الحمولة الحجاجية التي ترتقي به من نص خام إلى نص يقبل البيان والحجة"[1] والساخر من خلال خطابه يحمّل رسالته بالوعي المضاد لإرغام الآخر على الاقتناع بوجهة نظره، وهذا ما يجعل الخطاب أكثر قابلية للتحليل.

وبما أنّ السخرية تهدف دوما إلى المحافظة على قيم المجتمع و" تهاجم دائما التصلّب في الفكر والطبع والسلوك ساعية لجعل طباع المجتمع أكثر مرونة"[2]، فإن الحجاج يكون أكثر آلية موائمة لها، مما يؤكّد "أنّ السخرية سلاح نافذ في الحجاج، فنحن حين نسخر من شخص فإنّنا نعبّر ضمنيا أنّه ارتكب خطأ يستحقّ عليه العقاب، فالمثير للسخرية هو من يستحق أن يعاقب بواسطة الضحك، والسخرية هي عقوبة خرق قاعدة مسلّم بها، طريقة لإدانة سلوك شاذ لا نرى أنّه جسيم أو خطير حتّى نردعه بوسائل أكثر عنفا والسخرية عند بيرلمان وتيتكا من الحجج شبه

[1]– طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، 226.

[2]– فوزي معروف، إطلالة على السخرية عند أبي العلاء المعري، مجلة التراث العربي، عدد99–100، السنة 25، ص128

المنطقية"[1]. لأنّ الحجّة التي تتّخذ في الرسالة تُستَمدّ من الواقع، ويبدو الدفاع عن المعتقد الذي يريده المُخاطب موضوعيا، وتبدو حاجة الكاتب ملحّة حتّى يُغيّر ما بدا من مساوئ في المجتمع.

كما أنّ مثل هذا الخطاب يجعل المرسَل إليه يحسّ بالنقص بعد تلقي الرسالة، لتكون "عقدة النقص هي التأكيد الصادق بأنّ الشخص ليس على المستوى المطلوب. وبأنّه غير كفؤ وبأنّه محكوم عليه هكذا، أو بأنّه شخص يُهزَأ منه أو أنّه مجال للسخرية"[2]. ورغم ما تخلّفه السخرية من عقدة نقص، إلاّ أنها في الأخير تعدّ سلاحا أقلّ عنفا وشراسة، تعاقب به المخطئ دون التشهير به، بل بوسائل مريحة كالضحك، وبهذا تستطيع أن تصل، وتتغلغل، وتسبر غور أشدّ النفوس البشرية انغلاقا؛ لأنّه ما من أحد يمكنه تلافي الضحك.

لكن المثير للقلق كما يبدو هو أنّ:"القيمة الحجاجية للسخرية متعدّدة الملامح، تتراوح بين تجاوز المألوف والتظاهر، بين المواجهة (بما تثيره من انفعالات) والمواراة، بين الهزل والجد، بين يسر الضبط إن نهجت نهج التركيبات اللفظية التضادية، وعسره إذا ما جرت مجرى التضمين والتورية والتعريض؛ أو حين تبسط يدها صورةً كبرى على مجمل أجزاء الخطاب محاكاةً أو معارضة

---

[1] – Perlman(ch) et Tyteca (o), traité de l'argumentation , la nouvelle rhétorique, ed université de Bruxelles, 3em ed, Belgique, 1976, p276.

نقلا عن الحسين بنو هاشم، آليات الحجاج في كشف ما هو في الحقيقة لجاج، مجلّة عالم الفكر، مج40، عدد2، ص 52.

[2] – روجيه موكيالي، العقد النفسية، تر/ موريس شربل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص100.

ساخرتين، شبيهة 'بالأرابيسك' صنعةً محكمة الإتقان مستوفيةً لآلات البيان"[1]. فالجدّ يقتضي تعاملا مع الحقيقة، والهزل يغيّر الحقائق ويلوّنها بألوان شتّى من البيان، بما فيه المجاز، ولا يمكن القول بأنّ الحجاج يخلو منه –المجاز–فلا حجاج بغير مجاز، وإن تضمّن الحجاج علاقة استدلالية، فينبغي ردّها إلى العلاقة المجازية.[2] لذلك ترى الخطاب الساخر عصيّا إن اعتمد على التضاد أو المفارقة بالأحرى، فتزدوج الحجّة، لتسلم في الأخير المُخاطِب في لجج الحيرة والتساؤل، عن أيّ نوع من القول يمكنه التأثير في المتلقي وأيّ السبل أيسر للوصول إليه.

ومن الاستنتاجات التي تسمح بها قراءة السخرية من حيث كونها تقنية بلاغية حجاجية يستقرّ ما يأتي[3]:

– مقاربة السخرية في ضوء المستوى اللساني المستوقف عند حدود الجملة يقلّص من طاقتها الإيحائية. ثمّ إنّ الإعتماد على مقاربتها بلاغيا فقط، سيكون على حساب تحليلها خطابيا، وربطها بمآربها الإقناعية. ومهما بلغت البلاغة من تطور في إجراءاتها وآلياتها، فهي لن تكون غير قطرة من فيض، ولن تلمّ بكلّ جوانب الخطاب الساخر.

---

[1]– أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب، "في ضوء البلاغة الجديدة"، ص 34.

[2]– ينظر، طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص232.

[3]– ينظر، أمينة الدهري، المرجع السابق، ص.ص34–35.

– تعد السخرية شكلا خطابيا تقويميّا، يتّخذ المتكلّم فيها مسافة تفصله عن ملفوظه، وواقع معيّن له، وما يسمّى بالصدى، وتعدد الأصوات، والدلالة المفارقة، يكون محض تحققات لتلك المسافة، وتعميق لدلالتها، ليصبح الخطاب أشدّ تفلّتا، ومن هذه الصفات تستوحي جماليتها .

– التنكّر المفارق في الفعل التواصلي يجعل المتكلم يخفي مقصوده، وفي محاولة المتلقي إماطة اللثام عن الكلام متعة بالغة، تحفّز على الانتباه المستمر مع الخطاب، كما تحثّ على التركيز والتفكير المتواصل، والحوار المستديم معه.

– فالسخرية إذن، نمط خطابي يمكن أن يدخل ضمن ما يسمّى البلاغة الجديدة، بصفتها قد استطاعت أن تثب لمستوى تطلّعات الخطاب الحجاجي.

وهي في الأخير "ملمح أسلوبي حجاجي مبطّن يستهدف توريط المتلقي في شرَك صِدقية (véridicité) المقول، والإيهام باحتمالية المنقول. ولا مجال لفهم ذلك إلا باستبطان السخرية نفسها كمحسّن بلاغي، وكتقنية كتابية حجاجية تتوخى تمرير 'حقيقتها' وتسويغها في سياق تواصلي يؤطّر الكتابة والمكتوب له: (الخطاب والمخاطب)"[1] عملية توريط للمتلقي تشبيه بليغ عما

[1] – عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، مجلة أبحاث في الفكاهة والسخرية، جامعة ابن الأزهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكَادير، الورشة الثانية، ط1، 2010، ص.ص 105–106.

يكنّه خطاب السخرية من آليات تجعله يتسرّب إلى الغور –المتلقي–، ليرافع عن رسالته، ويقنعه بها .

6 – السخرية واصطلاحات أخرى:

في هـــذا المبحث محاولة لتحديد معاني بعض المصطلحات التي أُطلقت لتصف السخرية، أو لتسمّى بها، ويمكن القول لتلتبس بها، وإنّ السخرية لتعتمد على كلّ مصطلح منها – أي الاصطلاحات– عند التعبير عن موقف معيّن، كما أنّ إقامة فرق بينهما، لا ينفي تماما وجود عناصر مشتركة تجمعهما، وقد لا يجانب الباحث الصواب إذا قال بأن أول ارتباط لمعنى السخرية كان مع الكوميديا، لأنّ "الكوميديا بطبيعتها احتفالية وإبداعية ومثيرة للضحك، ومن هنا فاللغة المنمّقة تدعو إلى السخرية ولكنّها في الوقت نفسه تمتّع"[1] فالكوميديا موجّهة للجمهور، والغاية منها بث السرور فيه مع تصفيته كذلك من سلبيّاته، ولهذا توطّدت علاقتها بالسخرية.

[1]– ت.ج.ا. نلسن، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، تر/ ماري إدوارد نصيف، أكاديمية الفنون، مصر، د.ط، 1999، ص185.

أ- السخرية والكوميديا:

ارتبطت وظيفة الشعر في القديم بالتعليم "وإلى عهد أريستوفانيس كان مقام الشاعر في المجتمع هو مقام المعلّم (. . .) هذا الرأي في وظيفة الشعر لم يقتصر على المآسي بل تعدّاها إلى الكوميديا"[1] وسبب هذا الارتباط هو تبصرة الناس بعيوبهم.

أزِف مصطلح السخرية أوّل مرّة من الكوميديا، فكانت الكلمة الإغريقية komidia إشارة "إلى الشكل الدرامي الجذل، أو الخليّ من الهموم، الذي تطوّر تاريخيا على نحو مواز مع التراجيديا"[2] ففن الكوميديا يشيع في النفس الفرح والسرور عكس الفن التراجيدي المرتبط بالألم.

والكوميديا عند أرسطو"محاكاة لأناس أراذل، أقل منزلة من المستوى العام وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس، ذات طبيعة خاصة. فهي تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذي يعتورها، ولكنها لا تحدث ألما للآخرين. ويتمثل ذلك في القناع الكوميدي الذي يوصم بالقبح والتشويه، ولكنه لا يؤذي مشاعر مشاهده"[3] فالحذر مطلوب في التعامل مع المتلقي، فهو ليس مدعوّا مدعوّا لجلسة محاكمة، تُوجّه إليه أصابع الاتهام، بل للتحاور البنّاء.

---

[1]- هوراس، فن الشعر، تر/لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1988، ص42.

[2]- محمد عناني، فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2002، ص234.

[3]- أرسطو، فن الشعر، تر وتق/ إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، د.ط، د.ت، ص 28.

لذلك فالكوميديا عادة تسلّط الأضواء على الجانب السلبي في الإنسان وتستخّف من رعونة تصرفاته بسخرية مغلّفة بالضحك حيث:"يكون عنصر القدرة على الإضحاك عنصرا ضروريا إلى حد ما لتحقيق التوازن أو للتخفيف من وطأة السخرية، ومن ثمّ ينقذ هذا العنصر المهرّج من الغضب الاجتماعي"[1].فبالإضحاك يمكن تمرير رسائل عن تصرفات سلبية دون اللجوء إلى أيّ نوع من التجريح؛ ولقد :"تعرفت المجتمعات القديمة على أهميّة المهرجين كفلاسفة ومعلّقين على الأحداث الاجتماعية، وقد استخدم مهرج البلاط والمضحك في العصور الوسطى كضمير للملك"[2].فقد كان مهرّج البلاط قديما (لدى الإغريق) ذا ذكاء خارق، لدرجة أنه يستطيع التأثير في صنع قرارات الملك؛ بصفته الناطق عن الضمير الإنساني المتّزن اتّزان الفلاسفة، وكذا قدرته على تقديم العيوب البشرية في قالب فكاهي، ممّا يحمل الناس على مجابهة أخطائهم والضحك عليها في الوقت ذاته، كيما يدركوا قبح صورتها، وهي مجسّدة على أرض الواقع، قد يضحكون عليها بطريقة هستيرية، ثمّ فجأة يفاجئهم إحساس بألم شديد، إن علموا أنهم مصدر تلك العيوب.

فالهدف الأساسي من الكوميديا هو التقويم الاجتماعي، إذ تحضّ على تجنّب الأخلاق الوضيعة التي تخرجنا عن المألوف، فقمينةٌ هذه الكوميديا بإصلاح أفراد المجتمع، وقد يكون من

---

[1]– م.س ، ص258.

[2]– أرسطو، فن الشعر، ، ص257.

الخطأ الظن بأنّ "الغاية من الكوميديا دائما مجرّد إثارة الضحك، تصيّدا لمتعة الجماهير"[1]، فإن كانت كذلك فهذا عيب فيها كما رأى أرسطو.

فالدراما الساخرة تعتمد أساسا على التورية القاسية التي تورد على لسان أحد الأشخاص، وقد تزداد حدّتها كلّما وصف الشخص (الواقع عليه السخر) وصفا لا ينطبق عليه مثلا، لتعتمد الكوميديا، في الأغلب، على سوء فهم أو أخطاء مألوفة بالنسبة لنا، ومن الممكن أن الوقوع فيها[2].

تطرّق بوالو لمفهوم الملهاة لدى الإغريق، وفرّق بين نوعين منها" نوع قديم كان بمثابة هجاء لاذع يرمي إلى إثارة سخرية الجمهور من أشخاص حقيقيين، ونوع جديد يعالج موضوعاته من وحي الخيال لا يقصد بها التهكم على أفراد معينين، أما النوع الأول فيمثله أرسطو فان. وأمّا الآخر فقد اكتمل على يد ميناندر"[3] والثاني على الأرجح يمكنه التأثير الإيجابي أكثر، لأنّ المروم لا يكون مخاطَبا بعينه، وإن كان كذلك فسيعزّز ذلك الخطاب وينمّي مشاعر الحقد والضغينة، فلا يؤدي مهمّته.

---

[1]- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر/ علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، عدد18، الكويت، د.ط، 1978، ص13.

[2]- ينظر، س.و. داوسن، الدراما والدرامية، تر/جعفر صادق الخليلي، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989، ص.ص 59-60.

[3]- علي درويش، فن الشعر لبوالو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1995، ص28.

هذه هي السخرية التي عبّرت عنها الكوميديا تعبيرا واحتضنتها، ممارسة عبر خطابها شتى أنواع الإصلاح، بيد أن هناك من يرى بأنّها قد تحلّ – أحيانا– محلّ التراجيديا[1]، هنا تتعزّز الثقة بأن الكوميديا ليست للتسلية فقط، لأنّه كلّما "ازدادت الفكاهة عمقا واختلفت حقيقة عن التهكم تحوّلت إلى الشجن plathos ، وخرجت عن ميدان الكوميديا تماما. والنكبات التي كان من المفروض أنها تسلّينا بوصفنا نقادا متهكمين تصبح الآن تحزننا كآدميين، وتعتمد قيمة التصوير في هذه الحال على لمسات الجمال والجدية التي تزيّنه"[2]. فلما يفرغ الإنسان من الضحك يدرك فظاعة هذا الواقع فينقلب الفرح قرحا وحسرة، ويحس بارتباط اللذة بالألم. وكذلك هو الإحساس التراجيدي لما يعلم صاحب الخطاب الساخر بأنّ المُخَاطَب لم يفقه من رسالته شيئا ؟.

ب– السخرية والفكاهة:

لا يخرج الضحك والفكاهة عن دائرة الكوميديا، وإنّ الهدف من هذه الأخيرة متصل بما تبعثه من سرور بالدرجة الأولى في متلقيها، وكذلك هو انبثاق السخرية من تلك الدائرة، لكن الهدف الآن هو البحث عن الحدود الفاصلة بين الفكاهة والسخرية.

---

[1]– ينظر، أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص39.

[2]– جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تر /محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، 2001، ص338,

وإذا يُمّمت الأنظار صوب اللغة أُلْفَت"الفَكِه هو الذي ينال من أعراض الناس، وفكّههم بمُلَح الكلام: أطرفهم، والاسم الفكيهة والفُكاهة والمفاكهة المُمَازحة"[1].أمّا في الصحاح فجاءت الفُكاهة بمعنى :"المزاح، والفَكاهة بالفتح: مصدر فكه الرجل بالكسر فهو فكه، إذا كان طيّب النفس مزّاحا، والفكه أيضا: الأشِر البطِر، وتفكّه تعجّب"[2] .

غير أنّ الفكاهة ارتبطت بالضحك في القاموس المحيط، حيث إنّ الفكه هو:"طيّب النفس ضحوك، أو يحدّث صحبه فيضحكهم"[3]، وكذلك الأمر في أساس البلاغة[4].

لا يلجأ الإنسان إلى الفكاهة عبثا ولا رغبة في التسلّي فحسب، وإنما تبدو هناك مشاعر عدوانية في الأساس نحو كلّ ما من شأنه إزعاج الناس، ليكون حينئذ :"الإحباط هو أحد الأسباب الأساسية للعدوان فليس من المدهش أن يكون الأفراد الذين يحبطون أهدافنا ويعيقون وصولنا إلى

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة فكه)، مج 5،، تح/ عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، 37/ 3453.

[2]– إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، "تاج اللغة وصحاح العربية"، تح/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990، 2243/4.

[3]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص1250.

[4]– ينظر، جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تح/ محمد باسل عيون السود منشورات محمد علي بيضون، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، 443/2.

السرور هم الأهداف الأولى والأساسية للفكاهة (مثل القضاة ورجال الشرطة وموظفي الحكومة والآباء والمعلمين أو أيّ شخص آخر في موقع سلطة)"[1]. تجد كثيرا من الناس إذا منعهم أحد عن القيام بالذي يريدون الوصول إليه يكشّرون أنياب سخرياتهم وضحكهم، فيلحقون أبشع الصور الكاريكاتورية على من وقف في طريقهم، ويتولّونه بالاستهزاء والضحك.

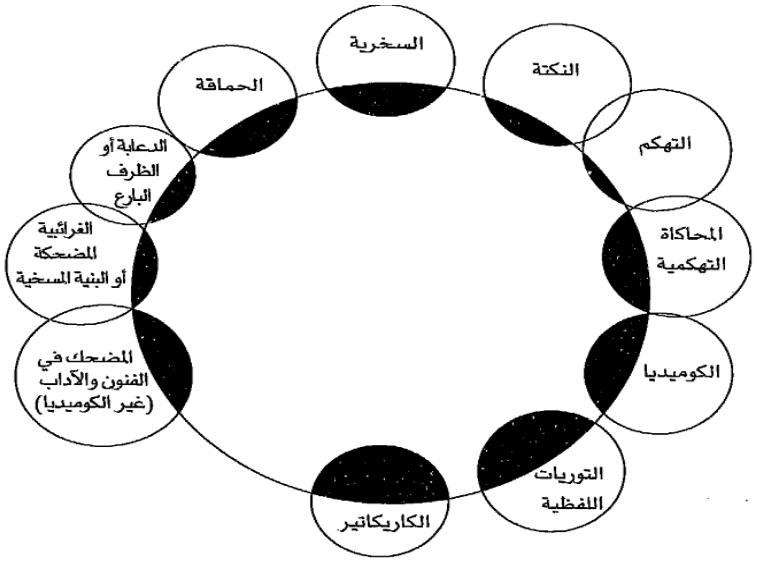
درس 'فرويد' هذا الجانب على أنّه :"السخافة كما تظهر في الأحلام، وفي الفكاهات (. . .) وهي جزء من المحتوى الذهني لأفكار الحلم وفي حياتنا الشعورية يأخذ التمرّد على السلطة شكل تعبيرات مقنّعة سخيفة نرضى عنها وتعطينا لونا من اللذّة العدوانية، وفي الفكاهة والكاريكاتير، والتهريج عموما يسعدنا أن نسخر من رموز السلطة عندما نصوّرها في أشكال طفولية"[2].هذا جانب من فكاهة سلبية عدوانية متمرّدة محضة، وهناك من يرى بأنّ "أحسن الفكاهة ما صدر عن رغبة في إصلاح فاسد وتقويم معوج من العادات والأخلاق، والعرب تستعمل الفكاهة في الهجاء والسخر

[1]– شاكر عبد الحميد وآخرون، الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي، الكتاب 17، تقارير بحث التراث والتغيير الاجتماعي، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص27.

[2]– عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، "عربي–إنجليزي– فرنسي–ألماني"، مكتبة مدبولي، مصر، 1995، ص282.

والتعجيز والوصف"[1] كذلك هي الفكاهة الإيجابية، تضحكُك شرط أن تفكّر معها فيما يجعل مجتمعك غير معرّض للضحك والازدراء، وليس مدعاة للسخرية.

لذلك فـ"السخرية كفكاهة تعتبر أرقى أنواع الفكاهة، لأنّها تحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والخفاء والمكر ولذلك اتّخذ منها الفلاسفة والأدباء أداة يستخدمونها في دقّة لبيان رأيهم في الخرافات السائدة أو المذاهب التي يختلفون معها ويهزءون بها"[2] وقد اقترح شاكر عبد الحميد شكلا[3] يضع فيه تصوّرا للعلاقة بين الفكاهة والضحك وبعض مظاهرهما وأنواعهما الدالة عليهما، تلج فيه السخرية بحصّة لا بأس بها .



[1]- عبد الرحمان شكري، دراسات في الشعر العربي، "دراسات نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، تح/محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1994، ص176.

[2]- حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1982، ص17.

[3]- شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك،"رؤية جديدة"، سلسلة عالم المعرفة، عدد289، الكويت، 2003، ص24.

لعلّ الرسم يختزل المفاهيم التي ترتبط بالفكاهة أو بالأحرى تنتمي إلى عائلتها "حيث تشير الدوائر الصغيرة إلى الأنواع الفرعية من الفكاهة، والتي تسهم في ظاهرة الفكاهة والضحك عامّة من ناحية، ويمثّل ذلك الجزء المظلّل باللون الأسود من الدائرة، ومن ناحية أخرى يكون لكلّ نوع منها خصائصه الشكلية والتركيبية الخاصّة والمميّزة"[1]. فلا يوجد مجتمع من المجتمعات الإنسانية يخلو من الفكاهة أو يفرغ منها، فهي ظاهرة مميّزة للثقافة الإنسانية واللغة المشتركة لكل الشعوب، ولا يفتأ الأفراد يتداولونها، ويتذاكرونها كلّما وجدوا ساعة يروّحون فيها عن أنفسهم.

فالفكاهة، بما تبثّه من سرور وبهجة في نفوس متلقييها، لا يمكن أن تتخلّص من صفة المكسب الصحي، كونها تخفّف من شدّة وطأة الضغوطات التي يتلقّاها الإنسان في حياته التي ستكون مملّة، ممضّة، مليئة بالضنك لو خلت من الدعابة.

وحسب ما توصّل إليه الطب الحديث فإنّ :"روح الدعابة هي شفاء عاطفي وكيمياوي حموي ونقصها في المجتمعات لا يشكّل ظاهرة حسنة نظرا للآثار المفيدة التي تتركها الفكاهة وروح الدعابة على الصحة الجسدية والنفسية (. . .) للمرح والضحك فوائد صحية محتملة، فهناك من يعتقد أن الأشخاص الذين يضحكون بضعة دقائق في اليوم يعيشون حياة طويلة وينعمون بمستوى حياة

[1]- شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص23.

أفضل"[1] هذا ما توفّره الفكاهة صحيّا على الإنسان، حيث أصبحت علاجا فعّالا تستند إليه الكثير من العيادات في العالم.

هذه إذن الحدود الفاصلة بين الفكاهة والسخرية، وكيف أن الأخيرة تعد آلية من آلياتها، ونمطا تحقق به الفكاهة أغراضها من تقويم اعوجاج وإصلاح مفاسد، لكن هل السخرية والهجاء يتطابقان في دلالتهما ؟ .

ج- السخرية والهجـاء:

ورد مفهوم الهجاء في المعجم الوسيط بأنّه:"السبّ وتعديد المعايب"[2]، فهو الذمّ، عكس المدح، ويعدّ الهجاء وسيلة يحطّ بها الهاجي من المهجو، فهو" فن من فنون الشعر الغنائي، يعبّر به الشاعر عن عاطفة الغضب أو الاحتقار أو الاستهزاء، ويمكن أن نسميه فن الشتم والسباب"[3]. وهو نمط من أنماط الكوميديا، سُمي أيضا بالدراما الهجائية: "التي تهاجم العادات والأخلاقيات والأفكار والمؤسسات الاجتماعية بشكل يتّسم بخفة الدم (الظرف) والسخرية أو

---

[1]- رافيندر مامتاني، التأثيرات العلاجية لروح الدعابة والضحك، كليّة طب دايل كورنيل، الدوحة، قطر، www .Qatar- weill.cornell.edu، اطلع عليه يوم: 2012/11/26، في الساعة: 16:00.

[2]- المعجم الوسيط، ص 975.

[3]- سراج الدين محمد، الهجاء في الشعر العربي، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 6.

التهكم"[1].ربط 'جيلين ولسون' هنا بين الهجاء والسخرية، لكن هل يمكن القول بأنّ السخرية امتداد طبيعي ومتطور للهجاء ؟.

إذا قيل نعم، فلأنّ السخرية والهجاء وجهان لعملة واحدة هي التذمّر من المهجو وإبراز عيوبه، وإذا قيل لا، فلأنّ الهجاء مباشر يُذكر فيه الاسم دونما شفقة، أما السخرية فتتجنّب التشهير، وتتوخّى المواراة والتورية والتكنية، كما أنّ الشيء المتغير من الهجاء إلى السخرية هو انتقاله من الفردي إلى الجماعي:"والفرق الأكبر بين السخرية والهجاء هو أنّ الهجاء سخرية هجومية ومعاييره الأخلاقية واضحة نسبيا، وهو يقيم مستويات يقيس بموجبها ما هو سخيف أو يثير الاشمئزاز، والسباب الخالص أو الشتائم هجاء يكاد يخلو من السخرية"[2]. وفي هذا المقام يختلفان.

إلاّ أنّ السخرية تعدّ لونا من ألوان الهجاء"ولكن بفارق وهو أنّ للهجاء لسانا حادّا ومرّا، ونحن لا نجد الصراحة الموجودة في السخرية كما نجدها في الهجاء، ومن جهة أخرى، الغاية في السخريــة هي الاستهزاء من شخص في حالة جعل الشخص أضحوكة للآخرين مع

---

[1]– جيلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر/ شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2000، ص239.

[2]– نورثروب فراي، تشريح النقد، "محاولات أربع"، تر/ محمد عصفور، الجامعة الأردنية، الأردن، د.ط، 1991، ص288.

الاستحقـار"[1]، فهدف الهجّاء هجومي بحت، يرمي إلى تعداد عيوب الخصم، والنيل منه، كما يتقصّد بشكل مباشر إلحاق الأوصاف المزرية به وإخجاله، بينما تكون السخرية "نادرة أو خبرا موحيا في مناسبته أو أقصوصة صغيرة ترمز إلى عيب من العيوب أو تصوّره، سواء كان منصبّا على فرد أو طائفة أو عادة إجتماعية معيّنة، أو ظاهرة خُلقية ثابتة أو طارئة"[2]، لذلك يعمد الساخر إلى الحدّ من الظواهر المرَضِية في المجتمع.

إذ نشأت هذه الظاهرة مع الإنسان منذ "أصبح قادرا على التمييز بين الأشياء، وتقدير العلاقات الإنسانية، وحاذقا لملاحظة ما يجري في الكون، وما يحدث فيه من مفارقات وأشياء يعدّها شذوذا عن الفطرة البشرِيَّة تُقلقه، وتُسبِّب له ألما نفسيا، يرى نفسه مجبرا على التصدّي لذلك الانحراف عن سوء الفطرة فينبري ليسخر منه"[3] فالسخرية تنشأ عند الإحساس بوجود ما يخالف المألوف لدى الجماعة.

---

[1]– شمسي واقف زاده، الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، مجلة دراسات الأدب المعاصر، عدد12، السنة الثالثة، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، 1433، ص109.

[2]– حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، "دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1982، ص17.

[3]– محمد ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، "1925–1962 "، المطبعة العربية– جمعية التراث، غرداية، الجزائر، ط1، 2004، ص9.

يحاول الساخر في سعي حثيث منه حمل المُخاطَب على التفكير بطريقة جديّة في تغيير صفاته السلبية، فيتبيّن أنّ الهجاء يختص أكثر بالعيوب الخَلقية، بينما تختص السخرية بالعيوب الخُلقية –فيما يبدو– فبنظرة متعمّقة لبيت الشاعر المتنبي[1]:

لا تَشْتَرِ العَبْدَ إلاَّ والعَصَا مَعَهُ	إنَّ العَبِيدَ لأَنْجاسٌ مَنَاكِيدُ (. . .)
من عَلَّمَ الأَسْوَدَ المَخْصِيَّ مَكرَمَةً	أَقَوْمُه البِيضُ أم آبَاؤُهُ الصِّيد
أَمْ أُذْنُه في يدِ النخَّاسِ دَامِيَةً	أَمْ قَدْرُه وهوَ بالفِلسَيْنِ مَرْدُودُ

يلحظ من هذا التقريع –الموجّه لكافور، أو كما سمّاه المتنبي 'كُوِيفِر' تصغيرا له وحطّا من قدره، ومنه وجود صفات خَلقية ذميمة، مثل: الأسود، العبد النجس، الأذن الدامية في يد النخّاس كلها علامات من شأنها إثارة كافور، وتدلّ على بغض واحتقار المتنبي له، لتعطي صورة هجائية لاذعة تتّسع تعابيرها، لتنمّ عن السخط الشديد .

[1]– أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح وضبط وتقديم علي العسيلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص394.

فإن جُلتَ ببصرك في هذه الأبيات رأيتَ ثَمَّ رأيت اندفاعية في التعبير عن المهجو، وهجوما عليه، لتستشفَّ منها الغاية بقراءة واحدة، وبنظرة سريعة تستكشف بأنّ غرض هذه الأبيات هجائي، لكن إن ألقيت النظر إلى هذه المقطوعة من شعر أحمد مطر[1] (القصيدة بعنوان التقرير) ماذا ستجد ؟:

كَلبُ وَالِينَا المُعَظَّم

عَظَّنِي اليَومَ ومَات

فدَعَاني حارسُ الأمن لأُعْدَم

عندما أثبتَ تقرير الوفاة

أنّ كلبَ السيّدِ الوالي تسمَّم

هل يمكن بعد قراءة هذه الأسطر، بالسرعة نفسها التي قرأنا بها أبيات المتنبي، أن تدرك المعنى الخفيّ الذي يريده الشاعر، وظَاهرَ على إخفائه؟، كلاّ إن لم يتواجد التروّي والتأّني في القراءة والتمعّن فلن يُعرف بأنّ هذا الخطاب ساخر، وموجّه إلى الطبقة الحاكمة، والتي لا تعدم

[1]– أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار الالتزام،إربد، الأردن، د.ط، 2008، ص74.

الوسيلــة في أن تُلقي بأصابع الاتّهام لأي فرد في المجتمع. فالنص الأول كان عبارة عن: هجاء فقط، أمّا الخطاب الثاني فكان: هجاء+فكاهة= سخرية فصار له العمق والوقع.

يبدو خطاب السخرية متّصفا بالمرح والفكاهة للوهلة الأولى أو بالأحرى للقراءة السطحية الأوليّة، فقاسيا محاطا بعبارات الذمّ أو المدح المختبئ وراء الذمّ للقراءة المتعمّقة الثانية. هذا ما يجعل القارئ على أغلب الظنّ حذرا كلّ الحذر، ومتسائلا مستفسرا عن نوعية هذا الخطاب المزدوج، خطاب بوجهين؛ أو وجه وقناع.

يمكن القول بأنّ السخرية هي أشدّ الظواهر الأدبية تشبّثا بالبنية الاجتماعية والنفسية "ذلك أنّ أسلوب السخرية يتضمّن قوّة هائلة في التأثير النفسي والاجتماعي (. . .) كون السخرية تبلغ من قوّة التأثير أن تنتصر على العادات والتقاليد"[1]. فسلطة العادات والتقاليد في مجتمعنا قويّة جدا ويتشبّث بها الأفراد بشكل مريع، لكن السخرية من تلك العادات، بطريقة فكاهية، تثير ضحك الجمهور عليها، فتخلّف لديهم إحساسا بضرورة التخلّص منها، ودرئها (إن كانت عادة سيئة بطبيعة الحال).

فلا يبلغ الهجاء من اهتمام الناس ما تبلغه السخرية، وربّما يجعلنا الهجاء نشفق على من تناوله من الأفراد، حتّى الأثر النفسي الذي يخلّفه جرّاء ذمّ الفرد يصبح سلبيا، وقد يودي بالمهجو

[1]- عبد الحليم حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1992، ص23.

إلى تصرّفات وسلوكات عدوانية أو يجعله يركن إلى الانعزال عن الجماعة ويجعله أكثر ميلا للانطواء والوحدة، عكس السخرية التي تجمّع حولها أكثر عدد ممكن من الجمهور.

وقد لا يجانب الصواب من لاحظ بأنّ التهكم أكثر الألفاظ التصاقا بالهجاء، كونهما صنوان في موقع القوّة التي يتبوّأهما الهاجي أو المتهكم من خلال الخطاب الذي يرسلانه. ولا مشاحة في أنّ التذرّع بالتهكم يجعل المُخاطب في موقع من يتصيّد نقاط الضعف كيما يسيطر على خصمه، ويفقده ثقته في نفسه، ليصبح التهكم في الأخير " فن الإحراج، فن نصب الشرك وإيقاع الضحيّة. فن التحايل بل الاحتيال. فن اللعب بالألفاظ وتلوينها. فن الإرباك، فن توليد الأحروجات. أما السخرية فهي فن إنتاج المفارقات. الأحروجة تعثّر منطقي، أما المفارقة فهي تيه أنطولوجي"[1] لذلك فدرجة السخرية أقل حدّة من التهكم والهجاء كونها تتعامل مع الموضوع بحكمة أكثر، وتتوخّى تقديم النصح بأدنى إحراج ممكن.

د- السخرية والمفارقة:

لا شكّ أنّ السخرية ظاهرة لها من الأسرار ما يشبه أشباح ليل مخيف، باطنها له من السموم الخفيّة ما يربطُك بتساؤلات تزلزل كيانك، فيتشظّى ويرتجّ، بلغة تروّض المستحيل وتسعى إلى التبديل، ولعلّ الشاعر العربي بالسخرية يقرّب العالم ويدخله في إطار المألوف، بل ويحطم تراتُبيّتَه

[1]- عبد السلام بن عبد العالي، الكتابة بيدين، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2009، ص 47.

ونمطيته، فيواجه حالات درامية تبدو مهولة لا تقاوم في الحياة. ولهذا السبب لم يخل عصر من توظيفها فهي "مجاز بلاغي دال على انزياح دلالي، وهي لعبة مفارقة يحتمي بها المنتج للتمويه على الرقابة"[1] لهذا بدت حاجة الأدب ملحّة كي يستثمر وجودها الفاعل.

تعدّ السخرية انزياحا لانحرافها عن الكلام العادي المألوف، والدلالة الظاهرة، وبصفتها رابكةٌ للقارئ ومفاجِئَتُه ومحطّمةٌ لتوقّعاته، ولأنّها كذلك تحمل التناقض في أحشائها، وبما أنّ المفارقة من آليات الانزياح[2]، وتبنى أساسا على التضاد والتناقض[3]، فإنّ هذا يصيب بدوار مصطلحاتي رهيب، يصعّب التفرقة بين السخرية والمفارقة، وكم من حديث للباحثين قد دار في هذا الشأن فمفهوم السخرية "تجاذبته وتعالقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة (...) حتى أن مفهوم السخرية يلتبس كثيرا عند النقاد بمفهوم المفارقة"[4] هذا الالتباس طغى على الساحة الأدبية في استضافتها للسخرية والمفارقة معا لارتباطهما بالفلسفة أكثر.

---

[1] – محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، "وظائف التداولية للخطاب"، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، 2007، ص10.

[2] – ذلك أن الانزياح يعدّ خروجا للتعبير عن المألوف، في التراكيب وفي الصيغ، والصورة الفنيّة.

[3] – فالسخرية لا يمكن تعريفها بغير التناقض بين ما يقوله المتكلم وما يقصد إليه (أي ما يفترض فيه أن يبلّغه).

[4] – محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، "وظائف التداولية للخطاب"، ص11.

كما أنّ صفة المفارق أو المفارقة تطلق عموما على كلّ "ما هو مناقض للرأي المسلّم به عموما، للتوقّع أو للاحتمال"[1]، فهي"تناقض ظاهري لا يلبث أن تتبيّن حقيقته"[2].لكن هذا المفهوم القديم كما يرى د. سي ميويك (D.C.Muecke) لا يمكنه بشكل أو بآخر أن يسع المفهوم الكلي للمفارقة؛ بحيث تعدّ في نظره "طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود: فثمّة تأجيل أبدي للمغزى. فالتعريف القديم للمفارقة – قول شيء والإيحاء بقول نقيضه– قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيّرة"[3] فبينما يذلّل التعريف الأول المفارقة في أنّها مجرّد تناقض ظاهري ما يلبث أن يتبيّن ويتّضح– يعسّر ميويك مفهومها، فيجعل التناقض آخر ملمح يمكن أن تفسّر به المفارقــة، ولن يقرّ لكاتبها قرار حتى يحمل قارئه على التساؤل الدائم عن المغزى الحقيقي، والمعنى الحرفي الذي يقصده المُفارق.

---

[1]– أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، 935/2.

[2]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، "عرض وتقديم وترجمة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص162.

[3]– د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، "المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية" ، تر/ عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993، 161/4.

لكنّ مفهوم ميويك لا يقصي المفهوم الأول؛ إنّما يضيف عليه، لأن في التجوّل بين المعاجم، والدراسات النقدية التي احتضنت المفارقة، لن تجدها قد خرجت عن ذلك التعريف، ولا بأس بجولة بين أسْفارها للدنو من المفهوم أكثر.

ففي **لسان العرب** جاء معنى :"فارق الشيء مفارقة وفِراقا: بَايَنه، والاسم الفُرقة. وتفارق القوم: فارق بعضهم بعضا (...) والفرق: الفصل بين الشيئين"[1]. فالمفارقة في معناها اللغوي اقتصرت على مفاهيم واحدة هي التباين والاختلاف بين أمرين، أما اصطلاحا فقد أحدثت فوضى كبيرة؛ فلأنّ هذا المصطلـح أساسا وافـد غـربي فقد شكّل جـدلا واسعا في الساحـة النقديـة، وبخاصة في قضيّة الترجمة.

ورغم أنّ جـلّ الباحثين[2] قد اتّفقـوا على ترجمة كلمة 'ironie' بالسخرية، وكلمة paradoxe بالمفارقة، إلاّ أن ثلّة منهم قد خرجت عن هذه القاعـدة؛ فكانت ironie لـديهم هي المفارقة كما هو الحال لدى نبيلة إبراهيم، وسامية محرز، وسيزا قاسم، وانجرّ وراءها

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة فرق) ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط6، 1997، 10/ 300–301.

[2]– تم الحديث عن هذا في الجزء المخصص لتعريف السخرية في المعاجم الغربية وثنائية اللسان.

عدد هائل من الباحثين أمثال ناصر شبانة[1] وإبراهيم الزرزموني وهناك من ترجم مصطلح ironie بالتهكم وكلمة satire بالسخرية مثل شاكر عبد الحميد وغيره. .

وربما عاد سبب هذا الاستعمال لمفهوم المفارقة بـــironie ، نظرا لرأي رأوه لاقتراح مصطلح بديل عن السخرية، بيد أنّ المفارقة لا يمكنها أن تنوب عن السخرية؛ لأنّها جزء منها وآلية من آلياتها فقط، فهناك من المفارقة ما ليس سخرية، والعكس صحيح، أو ربما كانت ترجمة عبد الواحد لؤلؤة لموسوعة المصطلح النقدي لميويك السبب الرئيس للمشكلة؛ فالعنوان الأصلي للكتاب هو: Irony، لكن المترجم جعل له عنوان المفارقة[2].

ما زاد الأمر تعقيدا هو أن مِن الباحثين مَن يقول بأنّ irony هي مفارقة ورُبطت بما يسمّى الإيـــرون؛ أي المخادع المراوغ (الذي تحدّثنا عنه في الجزء المخصص بالسخرية والكوميديا)، و (paradox) تعني النقيضة[3] ولم يذروا لكلمة السخرية شيئا تُترجم به.ف (paradox) أساسا هي: "كلمة مشتقّة من الكلمتين اليونانيتين (para) (أي ضدّ) (doxa)(أي الرأي أو الظن) والكلمة تعني في مجموعها ما يكون ضدّ المسلّم به والمعتقد فيه

---

[1] – ينظر، ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، "أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص23–26.

[2] – ينظر، د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المصدر السابق، الصفحة الأولى.

[3] – ينظر، م.ن، ص114.

والمنتظر"[1]. غير أنّ هناك من ترجم المفارقة ترجمة أخرى[2]، ومنهم فيليب هامون (Philipe Hamon) الذي ترجمها (le grotesque)، وعدّها من الظواهر الساخرة، ومن الصعوبات التي توقع في فخ الاسمية.

تعدّ نبيلة إبراهيم من أوائل الواقعين في إشكالات الترجمة، وبنت تصوراتها على أن المفارقة في المقام الأول هي "تعبير بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية"[3]، وتبدو غير مجانبة الصواب في هذا القول؛ إذ إنّ المفارقة تسعى إلى التعبير عن المتناقضات بشكل يبدو أكثر انسجاما، ولا تني في إخفاء ذلك التضاد بأيّ أسلوب يمكّنها من ذلك.

كما لا تنفي تعدّد أشكال المفارقة وأهدافها لتكون عندها سلاحا للهجوم الساخر، وما يزيدها تعقيدا هو ارتباطها "بكثير من أشكال التعبير الفني؛ فهي تعدّ خليطا من فن الهجاء وفن

---

[1]- عطيّات أبو السعود، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط، 2002، ص 207.

[2]-voir : Philippe Hamon,Stylistique de l'ironie- in qu'est ce que le style, éd ,PUF,Paris, p152.16 نقلا عن محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص

[3]- نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب ، مصر، ص 197.

السخرية"[1]، والتمعن في قولها يرى أنّها تجعل السخرية سلاحا هجوميا تستعمله المفارقة، ثمّ ارتباطها المعقّد بأشكال التعبير الفني، فمزيج من فنّ السخرية والهجاء معا، ثم تدلّل على قولها ببيت المتنبي الهجائي الآتي:

فيا ابن كروس يَا نِصفَ أعمَى	وَإِنْ تَفْخَر فيـا نِصفَ البصِير

وتقول بأنّ المفارقة في هذا البيت "قد حقّقت أهم خصائصها، وهي أنّها لم تترك القارئ إلاّ بعد أن رسمت على شفتيه ابتسامة هادئة تصبّها السخرية من الضحيّة"[2]وهي بهذا الكلام ترى أن أهم خصيصة تحقّق المفارقة، وتبحث عنها، وتنشدها، هي ترك القارئ يسخر من الضحيّة، لتكون السخرية إذاً الهدف المطلوب والأساسي لوجود مفارقة!؟.

ثم إنّ الباحثة تعود لتقيم فرقا بين السخرية والمفارقة، وتلفي "أنّ المفارقة لا تعني الهجوم على نحو ما تفعل السخرية، كما أنّها لا تتعمّد تعرية الشخص المهاجم من ادّعاءاته وأسلحته بهدف كشف حقيقة داخله. وإنّما يظلّ صاحب المفارقة، على خلاف ذلك، شريكا كاملا للضحيّة في مأساتها ومحنتها"[3] وهذا يدلّ على تناقض كبير في كلامها، كما أنّ دفاعها عن صاحب

---

[1]- م.س، ص198.

[2]- نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص199.

[3]- م.ن ، ص215.

المفارقة، والذي جعلت منه البريء الشريك للضحية (ولم تحدّد نوع الضحية أهي القارئ أم الآخر أم هي؟) في المأساة، ليس مبرّرا، وهو في كلام آخر لها بدا متظاهرا بالبراءة والسذاجة أحيانا، وأحيانا أخرى متعمدا إثارة الغموض لدى القارئ، كما أنّها تحدّد وجود المفارقة بوجود ضحيّة قد تكون أنا الكاتب، أو أنتَ أو الآخر ولم تدع بضرورة المشاركة في المأساة؟[1].

ثمّ إنّ السخرية لا تعني هجوما قاصدا، ولا تستهدف تعرية الشخص المُهاجَم وفضح عيوبه، فغالبا ما تمنح السخرية للمبدع شجاعة وجراءة استثنائية تصل به "إلى أن يجرّب أحيانا تأثير سخريته على نفسه، مغامرا، من أجل الآخرين، وهي، عدا ذلك، تخبّئ حنينا عميقا إلى الشفاء الروحي، وحلما بنظام آخر في العالم حيث يجد الضحك والبكاء، الفرح والحزن أشكالها وإيقاعاتها الطبيعية"[2]، كونها قلبا للمعنى الظاهري وانزياحا عنه.

فالمفارقة ليست خطابا بريئا، وكذلك السخرية تعدّ تشفيرا مزدوجا يستند إلى التباين والفصل[3]، وكما تستخدم المفارقة آلية المدح بما يشبه الذمّ، والذمّ بما يشبه المدح، والتصريح، والكناية، والاستعارة، تتبنّاها السخرية أيضا، وهذا يجعل مستوى التماهي بين المصطلحين أكبر.

---

[1]- ينظر، نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص201.

[2]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص.ص40-41.

[3]- ينظر، دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر/ طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص.ص231-232.

أمّا أحمد عادل عبد المولى فكان موضوعيا في عرض الاختلاف الذي ظهر في ترجمة المصطلحين، وتطرّق لجلّ المعاجم التي تناولتهما بالطرح والترجمة والتفسير، ليصل في الأخير إلى نتيجة مُفادها "أنّ السخرية لما كانت هي البذرة الأولى لنشوء المفارقة بمعناها البلاغي المعروف كانت كلمة irony هي الأسبق في الظهور من paradox، التي تعني المفارقة بمعنى التناقض بين المعنى الظاهري والمعنى العميق"[1]. وفي منأى عن هذه التساؤلات الشائكة عن الحدّ الفاصل بين المصطلحين والتي توقع الباحث في دوّامة من الشكوك، وفوضى اصطلاحية كبيرة، يُرام توخّي منفذ، يكاد يكون الملاذ الوحيد لقلق التساؤل؛ وهو أنه في البدء كانت سخرية، لكنّها أصبحت مفارقة.

هذه، إذن، جلّ المصطلحات التي تماسّت مع السخرية، واتّصلت بدائرتها، وتضافرت معها، حتّى حمل بعض الباحثين على أن يصطلحوا لها مسمّيات أخرى من الدائرة نفسها، وأشكل على بعضهم الآخر التفرقة ووضع حد فاصل بين تلك المصطلحات، لكنها على الرغم من هذا لا تزال تفرض وجودها، خطابا حيويا يمكن التفاعل معه.

[1]– أحمد عادل عبد المولى، بناء المفارقة، "دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجا"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 33.

الفصل الثاني

الحجاج وبناء خطاب السخرية في الشعر العربي المعاصر

يُلزم المنهج العلمي الباحث بتحديد المصطلحات التي يعتمدها اعتمادا ظاهرا في بحثه، وبخاصة إذا ارتبطت تلك المصطلحات بالعنوان: فخطاب السخرية ودلالته في الشعر العربي المعاصر، يجعلك تقف إزاء مفاتيح تعبر بها السبل الفجاج للبحث.

سينحو هذا العنوان إلى منحيين: منحى عام يشمل الوحدة المنجزة بعينها وهي: الشعر العربي المعاصر، بكلّ ما يزخر به من قضايا وتساؤلات، ومنحى خاص يشمل السخرية بصفتها أداة تأوي إلى آخر مُستَقرّ لها في الدراسات الأسلوبية المعاصرة[1]، بكلّ ما تنوء بحمله من مفاهيم. لتبقى دلالة هذا المنحى وذاك تترنّح وسطهما، بين تنظير للنوع وتطبيق على المتن.

ما يلفت النظر في ذلك العنوان أول وهلة هو كلمة: خطاب، فلو ذُكرت السخرية وحدها فيه لاختلف العمل، لكانَ الاتجاه إلى مواضيع السخرية هو الأساس، ولوصف الظاهرة فقط، أمّا وقد اقترنت بالخطاب فسيتّضح المسلك أكثر، فالهدف هو الخطاب الشعري ذاته، وسيكون التعامل مع الرسالة (سواء أكانت واضحة أم

[1]- ارتبطت السخرية في الدراسات الغربية بمجموعة من التنظيرات الفكرية والفلسفية مع مجموعة من الأسماء المؤسسة مثل: سقراط، وفشت Fichte، ونوفاليس Novalis، و شليجل Schlegel، قبل أن تصبح صورة بلاغية Figure rhétorique، في الدراسات الأسلوبية المعاصرة. ينظر،محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، "الوظائف التداولية للخطاب"، ص10.

مشفّرة)، ومع المُخَاطِب بصفته الحلقة التي يُبَثُّ منها الخطاب مع نيّة التأثير والإقناع، ثمّ المُخاطَب الذي يُفتَرض به الاستماع والتأثّر بفحوى الرسالة والاقتناع بما جاء فيها وقبوله. لذلك كان من الضروري التعريج على مصطلح الخطاب، ثم إلقاء نظرة على شروط تحققه، وصولا إلى مفهوم الحجاج وأثره في تكوين خطاب ساخر، ثمّ تسليط الضوء بعدئذ على بعض النماذج التي آنسَنا فيها خيوطا يمكن متابعة السخرية بواسطتها.

1- الخطاب:

يحتاج كلّ إنسان إلى لغة يتواصل بها مع أفراد المجتمع، إمّا كلاما، أو تحاورا وكان على هذه اللغة[1] أن تستوعب أكبر قدر ممكن من المآزق، التي يضعها الفكر في مواجهتها،

[1] – لم ير ديكارت في اللغة مجرّد وظيفة عقلية بالمعنى الضيّق فقال في كتابه مبادئ الفلسفة: "إنّنا نعلم أنّ الكلام الشفهي أو المدوّن على الورق يجعلنا نتصوّر كلّ ما يعنيه – كما أنّه يوحي للنفس بالعديد من الانفعالات– فأنت ترسم حروفا توحي لمن قرأها بتصوّر ميادين الصراع أو مواقع العواصف، أو قمّة الغضب، كما قد تسبّب لديه الانفعال في حين أنّك لو حرّكت القلم في اتجاه معاكس. فإنّ الحركة البسيطة تولد أفكارا مخالفة تماما توحي بالسلام والراحة والعذوبة كما تثير انفعال الحب والسعادة"فوراء كلّ لغة أفكار تحرّكها وتدسّ فيها الانفعال المروم. عبد الوهاب جعفر، أضواء على الفلسفة الديكارتية، دار الفتح، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2003، ص.ص 11-12.
وتوجد "بين الفكر واللغة علاقة وثيقة، لأنّ الفكر يبحث في اللغة عن صورة تعبّر عنه، واللغة تبحث في الفكر عن فعل عقلي معادل لها. ومن العبث فصل الأفكار عن الألفاظ المعبّرة عنها فصلا تامّا، لأنّ الفكر والتعبير يسيران جنبا إلى جنب". فكلاهما يكمّل الآخر ويبرهن على وجوده. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، 156/2.=

وعلى اللغة الأدبية الإبداعية أن تعبُر النفس أوّلا، حتى تضمن لها الاستقرار في العقل ثانيا؛ فتحاول تحقيق الإمتاع والإقناع معا، فصار عليها أن تلج في محور الخطاب الأدبي كي تشب من مستوى اللغة العادية إلى محطّة اللغة الإبداعية، لأنّها أساسا تنشد التأثير في المتلقي.

يحدّد الكفوي معنى الخطاب لفظا ودلالة بقوله:"الْخطاب: اللَّفْظ المتواضع عَلَيْهِ الْمَقْصُود بِهِ إفهام من هُوَ متهيئ لفهمه احْتَرز " باللَّفْظِ " عَن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة و" بالتواضع عَلَيْهِ " عَن الْأَلْفَاظ الْمُهْمَلَة، و"بِالْمَقْصُودِ بِهِ الإفهام " عَن كَلَام لم

= كما التزم بلومفيلد Bloomfieldبالمذهب السلوكي الذي يستطيع أن يتنبّأ بأنّ مثيرا قد دفع إنسانا ما إلى التكلّم ليترتّب الوصف العلمي الدقيق للأشياء، والحالات والعمليات لتحديد دلالة الكلمات التي ترمز لتلك الأشياء، فرأى تاليا بأنّ الفكر يسبق اللغة، واتّخذ موقفا مضادا للذهنية المطلقة، فرفض المنطق الأرسطي الذي يقوم على عدّ الكلام تعبيرا عن التفكير ينظر، جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر/ حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1985، ص70. وينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1992، ص14.

بينما يرى بارت بأنه من غير الممكن "النظر إلى اللغة بوصفها أداة نفعية أو تزيينية للفكر، فالإنسان لا يوجد قبل اللغة. لا نسليا ولا تطوريا. فنحن لن نصل أبدا إلى حالة يكون الإنسان منفصلا فيها عن اللغة". رولان بارت، هسهسة اللغة، ص27. لاينفي رولان بارت صلة الفكر باللغة بل ينفي المسافة بينهما، وتبقى مسألة الفكر واللغة في امتدادها إلى العلوم الاجتماعية –على غرار العلوم البايولوجية– قد أحدثت دراسات ونظريات يصعب الإلمام بها في هذا البحث لسعتها. ويبقى علينا التساؤل عن موقع السخرية بين هاتين الثنائيتين؟ فما دام الساخر يريد أن يقنع مخاطبَه بعكس ما يقول وما يفكر –أحيانا– فكيف ستكون العلاقة بين الفكر واللغة إذا؟ هل الساخر في هذا المقام يُبسترِ لغته، وينحّي الفكر جانبا؟ يجيب عن هذا التساؤل إدراك واحد أنّنا حتّى في قول عكس ما نفكر فيه نكون نفكّر.

يقْصد بِهِ إفهام المستمع فَإِنَّهُ لاَ يُسمى خطابا، وَبِقَوْلِهِ: " لمن هُوَ متهيئ لفهمه " عَن الْكَلَام لمن لَا يفهم كالنائم. وَالْكَلَام يُطلق على الْعبارَة الدَّالَّة بِالْوَضْعِ وعَلى مدلولها الْقَائِم بِالنَّفسِ، فالخطاب إِمَّا الْكَلَام اللَّفْظِيّ أَو الْكَلَام النَّفْسِيّ الموجه نَحْو الْغَيْر للإفهام"[1].يرسم الكفوي في تعريفه الحدود الكاملة لعناصر حلقة الخطاب، ويورد الشروط الخاصة بتحقّقه، كما يوجب أن يكون الخطاب مما تواضع الناس عليه، ولا بد من توفّر قصد الإفهام لدى المُخَاطِب، والتهيّئ للفهم والاستجابة للخطاب بالنسبة للمُخَاطَب.يشير مصطلح خطاب[2] "إلى الطريقة

---

[1]– أيوب بن موسى الكفوي، الكليات، "معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح/ عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت،ص 419.

[2]– هناك من يرى أن الخطاب مصطلح نقدي جديد وفد إلى النقد العربي الحديث من ترجمة لكلمة discourse بالإنجليزية وdiscours بالفرنسية، وقد تعثّر المصطلح في طريقه للانتقال إلى العربية بعد أن واجهته مشكلتان، تعزى الأولى إلى الترجمة، والثانية إلى تحديد مفهومه وتعريفه. فقد تعدّدت ترجماته وتباينت بين الباحثين والنقاد ليسمى بمسمّيات عدّة مثل: الإنشائي، الحديث، الكلام، القول، النص وغيرها .فكمال أبو ديب في ترجمته لكتاب الاستشراق لإدوارد سعيد يترجم المصطلح وبالإنشاء ويأبى ترجمته وبالخطاب وأيده في ذلك هاشم صالح وعبد النبي اصطيف، بيد أن هؤلاء أغفلوا أن هذا المصطلح (الإنشاء) يختلط هو الآخر مع مصطلحات نقدية أخرى مثل poétique أو poétics. وقد ترجمه سعيد علوش بالحديث، وريمون طحان بالكلام، ويمنى العيد بالقول، وبعد عبد السلام المسدي أول من نقل المصطلح على أنه خطاب عام 1977، في كتابه الأسلوب والأسلوبية رغم أنّه كان يعني به الكلام عند سوسير، ليليه إبراهيم الخطيب عند ترجمته مقال "ايخنباوم": نظرية المنهج الشكلي، وظلّ المصطلح يبحث له عن مستقر في النقد العربي إلى أن رسا عام 1984، وضمن له الشيوع والتداول. ينظر، محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، "دراسة أسلوبية"، منشورات كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، د.ط، 2000، ص 28– 31.=

التي تشكّل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكّل نصّا مفردا، أو تتآلف النصوص نفسها في

= استُعمل الخطاب في الفلسفة الكلاسيكية حيث تقابل المعرفة الخطابية عن طريق تسلسل المعرفة الحدسية، قرُبت قيمته من اللوغوس Logos اليوناني،المرتبط بالتفكير المنطقي، أمّا في اللسانيات فأشاعه غيوم Giom وشهد انتشار سريعا مع أفول نجم البنيوية وصعود التيارات التداولية. اندرج الخطاب ضمن سلسلة من المقابلات الكلاسيكية وبخاصة:1- **خطاب مقابل جملة:** الخطاب وحدة لسانية متكونة من جمل متتالية كما مثّل هاريس لهذا، هذا ما وُسم أيضا نحو الخطاب، وفُضِّل اليوم الحديث عن لسانيات نصيّة . يتواجد الخطاب لدى بينفينيست قرب التلفظ وهو اللسان باعتبار أنّ الإنسان المتكلّم يضطلع به وفي ظروف ذاتية ومتبادلة هي التي تجعل التواصل اللساني ممكنا . **2**- اللسان في تعريفه بأنّه نسق يشترك فيه أعضاء مجموعة لسانية، يقابل الخطاب بصفته يستعمل هذا النسق استعمالا محدودا، وقُسّم إلى: 1- **تموقع في حقل خطابي:**مثل خطاب شيوعي، خطاب سريالي. .2- **نمط خطاب:** مثل خطاب صحفي، خطاب إداري، خطاب تلفزي. .3- **انتاجات كلامية مخصوصة لصنف متكلمين:** مثل خطاب الممرّضات، خطاب ربّات البيوت. .4- **وظيفة من وظائف اللغة:** مثل خطاب سجالي، خطاب إلزامي. .(وهنا يمكن إيجاد الخطاب الساخر) .

ج- **خطاب مقابل نص:** يُتصوَّر الخطاب عل أنّه إقحام لنص في مقامه (ظروف إنتاجه وتقبّله) .

د- **خطاب مقابل ملفوظ:** يُسمح بالمقابلة بين طريقتي نظر إلى الوحدات المتجاوزة للجملة: بِعَدّها وحدة لسانية "ملفوظ" وبِعَدّها أثر فعل تواصل محدّد اجتماعيا وتاريخيا .ينظر، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر/ عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، د.ط، د.ت ص.ص 180-181 .

[2]- إديث كيرزويل، عصر البنيوية،"من ليفي شتراوس إلى فوكو"، تر/ جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، د.ط، 1985، ص.ص 269- 270.

نظام متتابع لتشكّل خطابا أوسع(. . .) وقد يوصف الخطاب بأنّه مجموعة من العلامات، (. . .) التركيز على الخطاب يعني التركيز على اللغة من حيث هي نطق أو تلفّظ، مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار"[1] تنجم عن الملفوظات التي تزجيها اللغة مجموعة جمل متتابعة، إن انتظمت في نسق كلّي؛ ألّفت نصّا، إن تآزرت هذه النصوص في تتابع منسجم أفرزت خطابا قائما بذاته يكثّف العلاقات، ويحقّق الأغراض المنوطة به.

عُرّف الخطاب بأنّه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض"[2] طبّق هاريسHarris تصوّره للخطاب من خلال التوزيع، والبحث عن التكافؤ بين جملة وما يليها.

انطلق هاريس من تتابع الجمل بنيةً للملفوظ، بينما خالفه الباحث بينفينيست Benveniste الذي يحدّد الخطاب بأنّه "كلّ تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا وعند الأول

---

[1] -Marchand et autres, Les analyses de la langue, Delagrave, 1978, p116

نقلا عن، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،"الزمن- السرد- التبئير"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص 17.

[2]-Voir, E. Benveniste, Problèmes de Linguistique générale, ed, Gallimard, Tome 1, 1966, p241-242 . . 19 نقلا عن المرجع نفسه ص

هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[1] لذلك فعّل بينفينيست معنى الخطاب، وجعله أكثر سعة من خلال التلفّظ[2]، كما ركّز على نظرية التواصل ووظائف اللغة.

تعدّ اللغة رافدا مهمّا بالنسبة للخطاب[3]، لولاها ما أمكنه التحقق؛ إذ إنّ "مصطلح خطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من

---

[1] – م.س، ص.19.

[2] – تعدّ عمليّة التلفظ حسب تعريف بينفينيست وضع اللغة في حركة بمقتضى فعل فردي في الاستعمال، فكان التلفظ خارج حقل دراسة اللسانيين منذ مدّة طويلة، ثم بدأت العملية تحتلّ منزلة متمحّلة في المعالجة، لتتغلغل إلى حقلهم وتسترعي اهتمامهم. رأى بينفينيست بأنّ اللغة تتضمّن عناصر سمّاها الجهاز الشكلاني للتلفّظ وهي تسمح لكلّ شخص بأن يأخذ الحديث في رتبة متكلّم فيرجع "أنا" إلى كلّ متحدّث، وقد يتحوّل المتكلّم إلى "أنت"، وقد تتقالب الأنا والأنت، وقد تبدو ظاهرة اعتيادية لكنّها تسمح للمتكلّم باحتلال منزلة الفاعل في الخطاب مع علاقة يحصّلها مع المرسل إليه. فاستنتج بلا إمكان وضع نظرية الخطاب دون توفير إطار معيّن للفاعل في الخطاب يختلف عن الذاتية المحضة المكتفية بذاتها . ينظر، كاترين فوك وبيارلي قوفيك، مبادئ في قظايا (كذا) اللسانيات المعاصرة، تر/ المنصف عاشور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1984، ص 134-135.

يضم صوته لبينفينيست ليرى بأنّ تعدّد الأشخاص هو شرط أساس من شروط اللغة، بل جعله شرطا خاصا جدّا، لأنّ التعدّدية لا تتضمّن تعادلا ولا تماثلا، فللذات وضع متفوق دائما إزاء الـ"أنت" لأنّ الـ"أنا" تكون داخل العبارة، بينما تبقى الـ"أنت" خارجها . ومع ذلك فإنّ ضميرا الـ "أنا" و"أنت" يقبلان القلب. و"أنا" يستطيع أن يصبح دائما "أنت" والعكس بالعكس.

ينظر، رولان بارت، هسهسة اللغة، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص31.

[3] – يصنّف أحمد المتوكّل الخطاب إلى ثلاث معايير الموضوع،والبنية، والآلية:=

التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدّد، فاللغة في الخطاب لا تعدّ بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقية معيّنة"[1]، أصبحت اللغة بالنسبة لمـــــدارس اللسانيين أداة للتواصل[2]، وبدأ النظر للخطاب الأدبي على أنّه رسالة هدفها التواصل بين المرسل والمرسَل إليه.

=الموضوع: تصنّف إلى خطاب ديني، علمي، أيديولوجي، سياسي...

البنية: الخطاب الفني، الإبداعي، نحدد بنيته إن كانت قصة، رواية، شعر...

الآلية: المشغّلة يميّز بين الخطاب السردي، الوصفي، الحجاجي.. ينظر، أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، "دراسة في الوظيفة والبنية والأنماط"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف الجزائر، ط1، 2010، ص25.

[1]– دومينيك مانغنو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر/ محمّد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008، ص 38.

[2] – تحدّث أوستين Austin في العلاقة بين اللفظ والمعطى ما فوق لساني عن مجموعة الملفوظات التي تختص بإثبات تحقيق ما يراد بها من قول (عندما نقول نفعل) المحقّقات ، تقابل الظواهر التحقيقية الظواهرَ الاستنتاجية، فعندما يقول متكلّم ما:"أعلن عن افتتاح الجلسة"؛ فالجلسة مفتوحة بالفعل. تعدّ الأدوات المحققات لدى أوستين وبينفينيست حينئذ تجسيدا لسانيا وعملا واقعيا، فالعمل يتماثل مع عملية التلفظ بالعمل. قوبلت هذه الرؤية بتضارب في الآراء عن موضوع القوّة السحرية للكلام، ولُوحظ أنّ الأمر والشرط مثلا لا يُستخدمان استخدام المحقّقات، ومع ذلك فأحاديثهما قويّة، واستُنتِج أنّ المحققات لا تبلغ تلك الخصائص إلا في ظروف مضبوطة، لأنّ الرئيس دون غيره يستطيع الاثبات بالقول:"أعلن عن افتتاح الجلسة" ؛ انتُفِيَ وجود مقاييس لسانية في موضوع المحققات لهذا السبب، وانتُفِي تاليا وجود ملفوظات المحققة، فمجرّد الكِلم وحدها لا تغيّر شيئًا من الواقع. ينظر، كاترين فوك وبيارلي قوفيك، مبادئ في قظايا (كذا) اللسانيات المعاصرة،ص.ص 136-137.

كما تبيّن الترسيمة الآتية ما يفترضه ياكبسون Jakobson حتى يُحدث الخطاب دورته[1]:

سيـاق Contexte

مرسل.....رسالة Message .....مرسل إليه

Destinataire contact تواصـل Destinateur

(récepteur) code شفـــــرة (émetteur)

حدّد ياكبسون نوعية وظائف الخطاب من خلال موقعها ضمن مخطط التواصل[2]، فيمكن إدراك كلّ وظيفة حسب وضعيتها تجاه عناصره.

[1] - D. Bougnoux , Siences de l'information et de la Communication, Larousse, Paris, 1993, p.140 .
[2]- Ibid, p.144.

الوظيـــــــفة	مقابلـــــها
المرجعية Référentielle	السياق
الشعرية[1] Poétique	الرسالة
الانتباهية Phatique	التماس أو التواصل
مافوق لسانية Métalinguistique	الشفرة
الإفهاميـة Conative	المرسل إليه
الإنفعالية Emotive	المرسل

كلّما كان هدف الرسالة مركزا نحو عنصر معيّن في الخطاب، تبيّن نوع الوظيفة المستخدمة، فإذا السياق هو النقطة التي ترمي الرسالة الوصول إليها سيُعرَف بأنّ الوظيفة مرجعية، وإذا هدف الرسالة هو الرسالة بعينها سيُعرف بأنّ الوظيفة شعرية وهكذا

[1]– الشعرية: هناك من ترجمها بالإنشائية. ينظر، كاترين فوك وبيارلي قوفيك، مبادئ في قظايا (كذا) اللسانيات المعاصرة، ص139.

دواليك. يحضّ هذا التصور على إيجاد مخطّط تواصلي مقارب يمكّن استخراج أنواع للسخرية حسب تموقعها في الترسيمة:

عناصر الخطاب	وظائف السخرية
المرسل، الساخر	سخرية إنتاجية أو مقصدية
السياق	سخرية حوارية أو تناصية
الرسالة الساخرة	سخرية صريحة
التواصل	سخرية هزلية أو فكاهية
الشفرة	سخرية خفيّة،ضمنية،إيحائية، إشارية
المرسل إليه	سخرية حجاجية

هنا أيضا كلّما توجّه الخطاب الساخر نحو عنصر من عناصره، وتمّ التركيز عليه استُنتجت وظيفة السخرية الظاهرة بشدّة في الخطاب، لكنّه يبقى مجرّد اقتراح نسبي، قد لا يجد موافقة عند الكثير، تماما مثلما أُلتقِط تصوّر ياكبسون، عندما لم تقر به ثلّة من المدارس

اللسانية؛ مثل المدرسة التوليدية لتشومسكي؛ إذ تنفي أن يكون الغرض الوحيد من اللغة هو التواصل، لتتعدّاه لديها لغايات أخرى، وعلى دُيدنها قام اتجاه آخر : يرى أنّ لغة التواصل هي "لغة المعيار لأنها لغة الحياة اليومية، بينما يرى في لغة الخطاب الأدبي نقيضا للمعيار لأنّها لغة منزاحة عن لغة الحياة اليومية ومدمّرة لها . لغة الحياة اليومية هي لغة المألوف، ولغة الخطاب هي لغة خارقة لمألوفها"[1]، لا يقصي هذا الفرق – غالبا– لغة الحياة اليومية من دائرة الخطاب، وكم من إبداعات شعرية لا تفتأ تعبّر بتلك اللغة، إذ تعبّر بأقلّ الوسائل الفنيّة تبذيرا، ولم ينف عنها هذا الأدبية، وما مُجّت مطلقا من دائرته.

صار من الضروري "تأكيد خصوصية التركيب الشعري، وبهذه الخصوصية يختلف عن الخطاب العادي الذي يهتم بالهدف التوصيلي الإبلاغي على عكس الخطاب الإبداعي الذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الابلاغية، وبذلك يكون التعبير الإبداعي أشدّ تأثيرا في النفس عبر ما يستعمله من أساليب تخصّ بنى النسيج اللغوي مفردات وتراكيب وإيقاعا وتصويرا"[2]، يحتاج الشعر إلى خطاب إبداعي كونه يتوافر على وظيفتين إبلاغية وجمالية في الآن ذاته، مما يجعله أكثر إقناعا للمتلقي.

---

[1]– منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص.ص125، 124.

[2]– إبراهيم أمين الزرزموني، تأويل الخطاب الشعري، "النظرية والتطبيق محمد أحمد العزب نموذجا"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص17.

فَلِيُصبحَ النص خطابا أدبيا لابدّ له من لغة محكمة النسج، "فاللغة ليست كيسا من الألفاظ كما يقولون، ولكنها جملة من الوظائف والعلاقات، تحكمها قوانينها الخاصة، وتسخّر الكلمات فيها لأداء معيّن، تكون الدلالة فيه، في جملة ما تكون، نتاجًا لهذه العلاقات"[1]. فانتقاء الملفوظات المناسبة والجمل الموائمة، ومراعاة العلاقات الداخلية والخارجية بينهم، للقيام بأداء أفضل هو ما ترنو إليه هذه اللغة الإبداعية الشعرية بالخصوص.

فضلا عن ذلك ترى "جوليا كرستيفا julia kristeva" أنّ:"النص[2] الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العالم والإيديولوجيا والسياسة ويتطّع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها . ومن حيث هو خطاب متعدّد الأصوات غالبا (من خلال تعدّد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها)"[3]، نلمس من قول جوليا أنّه تُشترط للنص؛ الأدبية حتّى يرقى لأن يكون

---

[1]- بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر/ محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001، ص42.

[2]- هناك من حدّد النص من خلال تطبيقه على الخطاب المكتوب، بل على العمل الأدبي، وآخرون رأوه مرادفا للخطاب، وهناك من توسّعوا فيه سيميائيا فتكلّموا مثلا عن نص فيلمي، نص موسيقي. .أمّا الاتفاق المنتشر في التداوليات النصيّة فسيحدد النص كما رأى جان ماري سشايفر بوصفه سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة، تشكل وحدة تواصلية.

ينظر، العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، تر/ منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص13.

[3]- جوليا كرسطيفا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997، ص.ص13-14.

خطابا، هذا الخطاب تتعدّد الأصوات فيه لأنّ الأطراف المحققة له متنوعة، ولا بأس من تآزر عناصره حتّى يحقّق وجوده .

2- عناصر الخطاب:

لكلّ خطاب، مهما كان موضوعه عناصر تجعل العملية التواصلية ممكنة الحصول، فما خلّفته البلاغة الكلاسيكية القديمة[1] من تصورات متباينة حول مركز الجذب في الخطاب،

---

[1]- ظهرت كلمة Rhétorique أو ما يسمى"الريطورية"فتُرجمت بالبلاغة وهناك من ترجمها بالخطابة،صادفت بدايات التقعيد للبلاغة الكلاسيكية القديمة عند اليونان بنهاية مرحلة ما يسمى فقدان الآلهة الإغريقية مشروعيتها التأويلية في تفسير الظواهر الطبيعية وكذا وظيفتها الرمزية في تمثيل البطل الحامي، وأصبح المجتمع الأثيني يجنح إلى العقل لمقاربة المجهول والمعلوم، أدرك فلاسفتهم تاليا نفعية البلاغة، بيد أنّ أفلاطون انتبه إلى العمى الذي يمكن أن يصيب الجماهير ، فتتخذ ديموقراطيا، موقفا غير إنساني وغير عقلي، وصنّفها ضمن الخطابات المضلّلة للعقول، واستبدلها بالجدل، ورآه الأداة المثلى لممارسة الحكم (نلاحظ أنّ مهد البلاغة سياسي بالدرجة الأولى يتعلّق بالحاكم وكيف يمكن أن يكون) في حين أوجد أرسطو للبلاغة حقيقتها الخاصة، التي ليست بالعلمية ولا باليقينية وإنما احتمالية، تحكم العلاقات الإنسانية، فاتّخذها سبيلا لتمثل القيم الكفيلة بإعادة توحيد المجتمع من جهة، وتصوّره للمعرفة القائم على التعدّد، لأنّ الاختلاف المتأصل في الهويّات الكائنة والممكنة مدعاة لإقامة جدل يوصل إلى موضع الاختلاف.لهذا السبب تأرجح مصطلح البلاغة بين اتجاهين مختلفين للخطاب، يركّز الأول على عملية الإقناع وعقلنة الخطاب اعتمادا على الملكية الخطابية، والثاني يستبعد الإقناع ويصبح هو في ذاته غاية ليتبوّأ المكانة الجمالية ويحدث التأثير.فتأسّس مثلث بلاغي رأسه هو اللوغوس أو الخطاب، ثم يتّجه إلى الخطيب أو الإيتوس (الطابع المميّز للخطيب)، ويتجه في الأخير إلى المستمع أو الباتوس (مثير الانفعال في الجمهور) .ينظر، أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب، "في ضوء البلاغة الجديدة"، ص4،ص 5،ص22. وينظر، محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 13.=

جعل اللغة تحتلّ لدى أرسطو ذلك المركز، لينتقل إلى الخطيب مع سيسيرون Cicéron، فمن عالم بلاغي متمركز حول اللغة عند الإغريق إلى عالم متمحور حول الخطيب مع الرومان، تمخّض فرق شاسع بين تصوّر هو نتاج فكر حر لا يُلزم الجمهور بتلقي خطابات وقبولها، إلاَّ وقد تلاءمت مع اعتقادات المخاطب، (وفق بنية مزدوجة تقتضي تفاعلا بين الطرح ومضادّه)، وتصوّر آخر جعل البلاغة رهينة المؤسسة الخطابية التي تخضع لتراتبات اجتماعية وسياسية، تستجيب لما يحكّم علاقة الإرسال بالتلقي[1]، بينما اتجهت الأنظار في البلاغة الجديدة[2] إلى المستمع، والتفكير في كيفية إقناعه، ثم إلى نقطة الالتقاء بين النص والقارئ، لتزداد دائرة الخطاب اتّساعا .

=وينظر أيضا، محمد الولي، الاستعارة، "في محطات يونانية وعربية وغربية"، دار الأمان، المغرب، ط1، 2005، ص19، ص22.

[1]- ينظر، أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب، "في ضوء البلاغة الجديدة" ، ص.ص5-6.

[2] - مفهوم تداولته الأقلام الغربية الحديثة، والبلاغة الجديدة لا تعدو أن تكون امتدادا للبلاغة الغربية الكلاسيكية القديمة،(هذا ما رآه رولان بارت في كتابه "قراءة جديدة للبلاغة القديمة" حين نفى وجود بلاغة جديدة بالنظر إلى ما يسمى بلاغة قديمة، ينظر، رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر/ عمر أوكان، دار رؤية، مصر، ط1، 2011، ص16.)فما هي إلا تطوير لما جاء في البلاغة الأرسطية.

ينمّ كتاب "البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول" لمحمد العمري عن جهد تنظيري وتطبيقي مهم، وضّح من خلاله بأن كلمة "بلاغة" لم تطرح في السياق العربي إشكالا في كونها علم الخطاب الاحتمالي بنوعيه التخييلي والتداولي، نظرا للدمج الذي مارسه كل من عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي في المرحلة الثانية من تاريخها، ليدعمه السكاكي وحازم القرطاجني بعدهما . بينما تردّدت تسمية بلاغة في الثقافة الغربية بين ثلاثة مفاهيم كبرى:المفهوم=

3- خطاب السخرية والحجاج:

قال الله تعالى: (قُلْ فَلِلَّهِ الْحُجَّةُ الْبَالِغَـةُ فَلَوْ شَاءَ اللهُ لَهَدَاكُم أَجْمَعِين)[1]

الإشكالات المطروحة:

- أيجدر بكلّ خطاب ساخر أن يُقرأ داخل مساق حجاجي؟
- هل كلّ سخرية هي حجاج؟

=الأرسطي الذي يُخصّصها لمجال الإقناع وآلياته، حين تشتغل على النص الخطابي في المقامات الثلاث؛ المشاورة، المشاجرة، المفاضلة، والمفهوم الأدبي الذي يجعلها بحثا في صور الأسلوب، لتُعاد صياغة هذا الاتجاه حديثا بمسمّى البلاغة العامة، والمفهوم النسقي الذي يسعى لجعل البلاغة علما أعلى يشمل التخييل والحجاج معاً، فما حدث خلال التاريخ هو تقلّص البعد الفلسفي التداولي للبلاغة وتوسّع البعد الأسلوبي حتّى صار الموضوع الوحيد لها، وصار استرجاع البعد المفقود -في تجاذبه بين المجال الأدبي (حيث يهيمن التخييل)، والمجال الفلسفي المنطقي، واللساني (حيث يهيمن التداول)-أساسا لنهضة البلاغة حديثا . وقد مثل المفهوم الثالث مجال بحثه الذي أراد تقديمه للقارئ العربي في مسعى لتجديد الدرس البلاغي العربي. فما أثاره المفهوم العام النسقي للبلاغة من تشويش (مفهوم كلمة ريطوريك الذي خرج عن سياقه الغربي) سببه الترجمة، تماما حينما تُرجمت الريطورية الأرسطية بكلمة خطابية، قياسا على كلمة شعرية. ينظر، محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،أفريقيا الشرق، ط2، 2012، ص11-13.

[1] - سورة الأنعام، الآية 150.

– إذا كان الخطاب الساخر موجّها في بادئه إلى خصم معيّن، وعن طريق الحجاج يدحض رأيه، ولو افترضنا بأنّ للمرسل والقارئ الخصم نفسه، وبينهما اتفاق على حجة مشتركة ورأي واحد، فهل سيكون مرمى الرسالة الساخرة حجاجيا؟ أو هل يمكن أن تُحصر عملية التواصل الحجاجي الساخر في مثلثه المعهود؟.

– ارتكاز البلاغة على حدّي الإقناع والإمتاع[1] بقدر ما هو تفعيل لمحتوى الرسالة الساخرة وتوطيد للعلاقة بين المرسل والمتلقي بقدر ما يعدّ إشكالا مطروحا عن الكيفية التي سيصل بها هذا الخطاب للمتلقي ووفق أيّ صورة؟، وبخاصة إذا تمّ الفصل بين هذين الحدّيْن، فقد تكون رسالة الشاعر الساخرة إقناعية بحتة فيتصوّرها المُخاطَب إمتاعية[2]، والعكس وارد أيضا.

---

[1]– ففكرة التأثير" تستوعب مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطَبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته. ثمّ إنّها تشمل معنى الإمتاع باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية. فينطفئ عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب وتحلّ محلّه نفثات الارتياح الوجداني" ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت، ص 81–82. هذه النفثات هي ما يُخشى أن تطغى على المُخَاطَب فلا يميّز بين ما هو خطاب حجاجي أساسا مدّثر بثوب جمالي، وبين ما هو جمالي بحت، هذا طبعا إن فرّقنا بين الحدين.

[2]– استدعت الشعريات التقليدية البلاغة من شقّ "فن العبارة" élocution بوصفها أكثر العناصر تنمية للإقناع، حين يتم توجيه العناية بواسطتها إلى السامع المنشغل باللفظ/القول أكثر من انشغاله بالحجاجية، متجاوزة الفصل الحاد الذي أقامه أرسطو بينهما، حيث جعل البلاغة مخصوصة لصيغ إقناع المستمع، وحصر مجال الشعريات في=

يُعتقد بأنّ ارتكاز البلاغة[1] الجديدة على حدّي الإقناع والإمتاع [البلاغة الجديدة = الحجاج +التقنيات الأسلوبية]وطّد العلاقة بين الأنا، والآخر، والعالم ككل، ممّا رَأَبَ الهُوّة بين اللغة، عنصرا مهما للتواصل، والتداوليات، حقلا موثقا لعلاقة المُخاطِب بالمتلقي.فمحاولة قراءة خطاب ساخر في منأى عن الحجاج[2] ستبوء حتما بالخذلان؛لأنّ مقاربتها في حدود

=استكشاف بنية العمل المحاكي ووقعه على الجمهور، لذلك لم تجد الشعريات الحديثة سبيلا لترجمة مبادئها المحايثة إلا انطلاقا من جهاز اللسانيات.

Michel Charles, Rhétorique de la lecture, Paris, éd, Seuiel, 1977, p .76

نقلا عن، مصطفى منصوري، سَردِيَّات جِيرَار جينيت، "في النقد العربي الحديث"، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص. ص30-31.

[1] – تمثّلت البلاغة بممارسات عدّة حسب العصور فكانت 1- **تقنية:**مما يعني فنا للإقناع؛ أي حججا يسمح تأليفها بإقناع المستمع للخطاب، حتى وإن كانت تلك الحجج خاطئة. 2- **تعليما:** الفن البلاغي انتشر سريعا داخل المؤسسات التعليمية وتحول إلى مادة تُدرّس. 3- **علما أو ما قبل العلم:**يعني كان حقل ملاحظة مستقل يحصر بعض الظواهر المتجانسة؛ أي وقع اللغة، تقسيما لهذه الظواهر حيث الأثر هو لائحة الوجوه البلاغية، إجراء بالمعنى اليالمسليفي؛ أي لغة واصفة، مجموعة من الأبحاث البلاغية التي مدلولها لغة حجاجية ولغة مجازية. 4- **أخلاقا:** هي موجز الوصفات الحيّة بواسطة ممارسة محدودة، وسنن جسّد لتعليمات أخلاقية. 5- **ممارسة اجتماعية:** تعدّ البلاغة بصفتها إنتاجا للخطاب مَلَكة ارستقراطية كانت تعلّم بالمال حتى لا يتمكّن العوام من الحصول على قواعد الإقناع (هذا قد يحيل إلى ما سمي عجلة فرجيل، عندما كان الأسلوب هو الطبقة) . 6- **ممارسة لعبية:** الإنسانية تستعمل مخالفات، وقد كان أمرا عاديا أن يتطور الاستهزاء من البلاغة لبلاغة سوداء؛ ريبات، احتقارات، سخريات، تلاعبات، محاكاة ساخرة، تلميحات إيروسية. .ينظر، رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص19-21.

[2] – فأما الحجة: فاسم يعم الكل، وكذلك البينة والبرهان.وتفسير الحجة: أنها اسم من حج إذا غلب، يقال: لج فحج أي غلب، وحاججته فحججته أي: غلبته ألزمته بالحجة حتى صار مغلوبًا .فسميت الحجة حجة لأن حق الله=

الجملة ودلالة الألفاظ دون إلقاء نظرة على بعدها الإقناعي يبدو مجحفا (ولو أنّ رولان بارت أدخلها في الممارسة اللعبية، ينظر، الهامش السابق) .

تقوم السخرية في الحجاج"على الظهور بمظهر إعطاء الكلمة للخصم، وعلى الاستشهاد به لإظهار مدى عبثية أفكاره وشناعتها . ولذا عُدّت السخرية من بين الأدوات الحجاجية المفضلة لدى فلاسفة القرن الثامن عشر؛ وهي صيغة مفارقة يتمّ فيها التظاهر بإعطاء الكلمة لمن يُرغب في نقد أفكاره.وليست السخرية مجرّد صيغة حجاجية، وإنّما هي أيضا صيغة سردية ودرامية، أما وأنّها طريقة هادئة وضاحكة لإثبات علاقة مأساوية بالعالم"[1]، يجعل هذا المفهوم الأخطبوطي للسخرية أكثر سعة وتعقيدا، فأينما ولّيت وجهك وجدتها، ماثلة، كطود شامخ يحسبه الناظر جامدا، لكنّه يدور، وإن ظهر له دورانه عيانا لأصابه الغثيان.

=تعالى يلزمنا بها، ويجعلنا مغلوبين في المناظرة مع الله تعالى بانقطاع العذر بها .فسميت دلالة ومستدلا به، وحجة، وسلطانا، وبرهانا، وبيانا .

ينظر، أبو زيد الدّبوسيّ الحنفي، تقويم الأدلة في أصول الفقه،تح/ خليل محيي الدين الميس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص14-18.

[1] – عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، مجلّة أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية، أكادير، المغرب، ط1، 2010، ص.ص 109-110.

خطاب شعر[1] السخرية حجاجي[2]، ولا يمكن لأحد أن "يجادل في أنّنا نعيش عصر التواصل والحجاج في عالم مشرع على أصناف الدعاوى والحجج، بحيث غدت الحجّة والمعلومة عصب حياة المجتمعات المعاصرة (...) إنّ التواصل الإنساني جملة قائم على الحجاج إلى حدّ أنّ المرء ليسلّم بأن لا تواصل من غير حجاج"[3] تستدعي السخرية بصفتها عملية تواصلية وجود مُخاطِب ساخر، ورسالة مشفّرة ساخرة، ومستقبل لها[4]، فلا مراء في

---

[1] – ربط أرسطو الشعر بالمحاكاة ولم يذكر أنّه ربطه بالحجاج "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم، وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية" . ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص69.

[2] – كثير من الباحثين أكّد حجاجية السخرية منهم على سبيل المثال: مارلينا بريستر Marlena Braester، وإيكاهارد إيغس Eggs Ekkehard، وإنرايت Enright، محمد الولي، عبد النبي ذاكر، محمد العمري. ينظر، عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، مجلّة أبحاث في الفكاهة والسخرية، ص107-109.

[3] – عبد النبي ذاكر، الحجاج مفهومه ومجالاته، "دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة"،مجلة عالم الفكر، ع2، الكويت، أكتوبر- ديسمبر2011، 40/ 07.

[4] – كذلك في الحجاج يمكن تمييز ثلاثة مستويات : رأي الخطيب؛ وينتمي إلى مجال المحتمل، إنّه الرأي قبل أن يتشكّل في صيغة حجّة، وليس موجّها بالقوّة، فيمكننا امتلاك رأي والاحتفاظ به دون سعينا لإقناع الآخرين به.الخطيب؛ هو الذي يحاجج لنفسه وللآخرين، ومن يمتلك رأيا، ويتّخذ له موضعا ينقل به هذا الرأي ويشرك المتلقي فيه ويخضعه له. الحجة؛ وهي ما يدافع عنها الخطيب والرأي الذي يتشكّل لأجل الإقناع، ويمثل في برهان حجاجي، ويتم تقديمها=

أن تكون حجاجية الطابع أيضا؛ كونها تحاول التأثير في المتلقي، والأخذ والرد معه، والنفاذ إلى لبّه، وهذا ما يخوّل لها الولوج في هذا المجال البلاغي.

لعلّ دفاعها المستميت عن قضيّة ما، أو دحضها لسلوك سلبي ما، أو محاولتها إقناع الناس بصحة موقف وصدقه، ما هو إلا فعل تواصلي يرومه الشاعر العربي المعاصر في كثير من الأحايين من ذود عن قضيّة الوطن ، في مقابل التخاذل والتقاعس الذي ران على أفراده، فسانده الخطاب الشعري المحاجج طمعا في إثبات هذا الهوان من جهة،وأملا في تحرير العقل البشري من أصفاده من جهة أخرى. ستُقدّم نماذج تطبيقية سعيا لتبيان درجة اندماج المتكلم في ملفوظه، ونظرا في الطرائق التي اعتمدها كل شاعر كي يقنع بصدق أطروحته.

4- بناء الخطاب الحجاجي الساخر في شعر أحمد مطــر:

تقف السخرية في ثورتها على اليقين، وإثارة خطابها للشك، وتنكّرها للمعنى الجاهز اليسير؛ كتابةً تَعِد بالكثير، بصفتها تستخدم أدوات خاصة للتعبير عن أفكار، ومشاعر ومواقف محدّدة تجاه هذا العالم المليء بالمتناقضات.ممّا أدّى ببيير جيرو Pierre

=بأشكال مختلفة؛ إمّا في لفظ، رسالة، كتاب، كلام مباشر، أو غير مباشر، أو بواسطة الصورة.ينظر، فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، تر/ محمّد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص35.

Guiraud إلى تصنيفها في مصاف الجنس الإرشادي[1]، وإدخالها ضمن المجازات اللفظية[2]، وضمن القيم الانطباعية التي تُحدث أثرا في المتلقي[3].

تقف السخرية رسالة بإمكانها فعل الكثير، فكل رسالة أدبية لها من الأثر ما يمكّنها من إدناء البعيد إن شاءت، وإبعاد القريب إن أرادت، ممّا بوّأها مكانة تواصلية إقناعية تنبذ فردية الرؤى، وتحبّذ إشراك الآخرين في المعاناة التي تتأبّطها من التصرفات الدنيئة في المجتمع، وهذا خطاب الشاعر أحمد مطر لتوضيح مواقع الحجاج من جهة والآليات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه[4].

---

[1] – ينظر، بيير جيرو، الأسلوبية، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص22.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص. 26.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص. 140.

[4] – **ملاحظة:** مُيّز بين المتن (الخطاب المشتغل عليه) والشرح بحجم الخط وحدّة ظهوره. وهذا إضفاء لبعض الشروح الثانوية.

تواصـل[1]: من المفروض أن يمهّد العنوان للدلالة على وجود اتصال وترابط

مَـرَّ (شُعواطُ) الأصـمُّ[2] أول خيبة توقع يتلقّاها المُخاطَب، أصم يقابل

بالفتـى (ساهي) الأصمُّ أصما كيف سيكون التواصل يا ترى؟!

قال ساهي:كيف أحوالك. .عم؟

قال شعواط: إلى سوق الغنم. ⟵ إجابة خارجة عن موضوع السؤال، وهنا يبدأ توقع المتلقي لوجود مثل هذه الأجوبة طبيعيا

قال ساهي: نحمد الله . .بخير ⟵ جواب من ينتظر سؤالا !

قال شعواط: أنا شغلي الغنم ⟵ يجيب عن أسئلة يُفترض طرحها مثل:إلى أين تذهب؟، كيف حالك؟، ماذا تشتغل؟

قال ساهي: رَضَّةٌ في الرُّكبة اليُمنى وكسر عَرَضِي في القَدَم. شعـواط يخبره بشغله وهذا يشكو له من حاله

قال شعواط: نعم. ≠ تناقض

---

[1]– أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار الالتزام، بيروت، لبنان، د.ط، 2008، ص221.

[2]– الأصم : تورية معناها القريب الذي لا يسمع، أما البعيد فهو الضال التائه الذي في غنى عن سماع مشاكل الناس.

إقبل الشغل ساهي يشكو من علّته، وهذا يحثّه على قبول

فلا عيب بتحميل الفحم. الشغل. تناقض حاد فساهي يشكو من كسر وشعواط ينصحه أن يكون عتّالا !

قال ساهي: نشكر الله لقد زال الألم ← وكأن هذا الجواب هو قبول لعرض شعواط لكنّ الخيبة ستتجدد .

قال شعواط: بِودّي . .إنّما شغلي أهم ←اللا توافق فهو يجيب في مكان ساهي

لم لا تأتي معي أنت إلى سوق الغنم[1] ← يودّ إقناع صاحبه بمرافقته إلى سوق الغنم

قال ساهي: في أمان الله . .عمّي

إنّني ماضٍ إلى سوق الغنـــــم ! ← لكن ساهي للأسف! ذاهب لسوق الغنم

---

[1]– الغنم: فيها تورية معناه القريب معروف أما البعيد فالأغنام عادة تدل على التبعية والخضوع والانقياد (الأمة العربية) والسوق أيضا تورية معناه القريب هو مكان اجتماع الغنم من أجل أن تباع، والبعيد هو القِمَم العربية وفيها يباع مجد العرب وقيمتهم ومصير شعوبهم مما يؤهّلهم للذبح ! . وهذه التورية عمّقت محتوى الخطاب الساخر "وللسبب عينه كانت الألغاز لذيذة إنّها تعلّمنا أمورا على سبيل المجاز (. . .)وتبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجا عن المألوف. غير متفق مع الآراء الجارية (. . .) على غرار ما يتبعه واضعوا المحاكيات الهزلية في مساخرهم، والتورية تؤدي إلى الأثر نفسه. أعني إلى إثارة الدهشة" أرسطو طاليس، الخطابة، تر/ عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، 1979، ص220.

الحوارات لدينا
هكذا تُبدأ دوما . .وبهذا تختتم[1] } هنا مربط الفرس، وهذا هو المعنى المراد تقريبه للمتلقي والنتيجة التي يريد إيصالها .

اسمها الأصلي (شعواط وساهي)[2] ← قدّم أحمد مطر نموذجين للبرهنة
واسمها المعروف رسميا: (قمم)! على صحة ما يريد الوصول إليه.

لا شكّ أنّ المتلقي المتمعّن لعنوان الخطاب الشعري أول وهلة، سيظن بكلمة "تواصل" خيرا، وسلامة روحية سيتسلّل بها الشاعر إلى القلوب، وسيبني جسرا من التوقعات في بناء حوار متناسق، ملؤه رابطة الصلة التي تزيّت بها أوّل عتبة، يحط بها المُخاطَب قدمه وما إن تقع عيناه على السطرين الأولين يحمل راية خيبة التوقع عاليا .

فشخصيتا القصة القصيرة التي سيسردها الشاعر –في بناء درامي مشيد، وتداخل أجناسي متماسك[3]* قد تَبَيّن صَمَمُهُما، مما سيجعل الأحداث الموالية تبدو متوقعة.

---

[1]– الخطاب الشعري يسير بإيقاع تشاكلي، يتكرّر فيه حرف الميم 27 مرّة، لتتأكّد وظيفة النص البنائية، وبخاصة مع تردد حرف الروي (الميم) بغية خدمة المعنى المقصود .

[2]– نلاحظ أن اسم شخصيتي الحوار عزلتا بين قوسين، وهذا يجعلهما موضع ريبة وشك.

[3]*– يسمى هذا تداخل الأجناس، والجنس:" اسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع، كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو كذلك، فالكلي جنس، وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع، والخاصة، والفصل القريب"، الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، 78/1 (باب الجيم) .=

="سنعالج الفن الشعري في ذاته، وفي أنواعه التي تؤخذ ضمن إطار غايتها الخاصة، والطريقة التي يجب فيها تأليف القصص إذا أردنا أن يكون الشعر ناجحاً، بالإضافة إلى عدد الأجزاء التي تنبثق من البحث نفسه. لنتبع النظام الطبيعي، ولنعالج أولاً ماهو أول" إن أرسطو هو أول مؤلف إغريقي درس الشعر، بطريقة مستمرة ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أول من يدعي صراحة أن تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي، أما أفلاطون فأدخل في "الجمهورية" معايير تحليلية تسمح بالتمييز بين طبقات النصوص، وذلك بحسب طرق التعبير عنها (السردي، الإيمائي، والنموذج المختلط) . بالإضافة إلى ذلك، سنجد هذه النماذج عند أرسطو، ولكنها مختزلة إلى اثنين هما: الإيمائي والسردي (ويتضمن هذا الأخير النموذج المختلط) . وفي كتاب "فن الشعر"لأرسطو، يُظهر تحليل النص بشموله، عنده بأن إشكاليته ليست مختزلة إلى نموذج بيولوجي. ويمكن بهذا تمييز ثلاثة مواقف:

1 . المثال البيولوجي والموقف الجوهري الذي يتطلبه. 2 . الموقف الوصفي . التحليلي . 3 . الموقف المعياري. ضمن هذا الإطار، يبدو أن الموقف الجوهري للمثال البيولوجي يتيح الفرصة أمام نظرية الأجناس بالمعنى القوي للكلمة .ينظر، جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر/ غسّان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د .ط، د .ت، ص15-17 .

قد شغلت قضية الأجناس الأدبية النقاد الأوربيين، وأقرّوا بصعوبة تحديد البنى التابعة للجنس الأدبي، ووُجد شبه إجماع على أنّ الشكل هو الذي يميّز بين الأجناس الأدبية، فظهر إشكال في نوع الشكل المقصود في العناصر الشكلية الخارجية (مثل أبيات ومقاطع شعرية) أم في الشكل الداخلي أي بناء مميز أو طريقة معينة في بناء الأثر الشعري؟، وكان مصطلح الشعرية في العصر الحديث وليد تداخل الأجناس، كونها تبحث عما استقر في الأذهان من فروق بين الأجناس.

ينظر، ابتسام مرهون الصفار، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2009، 1/ 5-7 .

[2]- **ملاحظة:** لماذا اختار الشاعر هذه الحاسّة دون غيرها، ربّما لأنّ السمع هو أهم حاسّة، وأوّل ما ذرَأَه الله في الإنسان، لذلك كلّما يذكر الله عزّ وجلّ هذه الحاسة يقدّمها حتى على البصر والفؤاد؛ نظرا لما تختص به من مميّزات=

يمكن القول من الناحية السردية بأنّ هذا الخطاب الشعري قدّم مشهدا واحدا، لحدث واحد، بشخصيات محدودة، ودون تحديد زمني، وهكذا تجلّت السردية من خلال المُباشرة فغيّب الشاعر الخيال واعتمد تقنية الومضة السريعة، بخطاب اتّسم بالنقل المباشر على لسان الشخصية، دون اللجوء إلى وسيط (السارد/ الراوي)، لهذا السبب تتداخل مع المسرحية أكثر.

إنّ حكاية شعواط وساهي القائمة على سؤال وجواب – على الرغم من انعدام توافقية الأجوبة مع الأسئلة– ما هي إلا نوع من أنواع الحجاج؛ كون هذه المساءلة تفتح بابًا

=وخواص، فبها يهتدي البشر وبها يتصلون، وبها ينجون من الضلالة، لذلك ربط الله تعالى الصمم بأشدّ الصفات سوءا وزراية مثل عدم الطاعة والإعراض عن سبل الحق حتى يشبههم بـ**الدواب** في قوله تعالى:(يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله ورسوله ولا تَوَلَّوا عنه وأنتُم تَسْمَعُون. ولا تكونوا كالذين قالوا سَمِعْنَا وهُمْ لاَ يَسْمَعُون. إنّ شَرَّ الدَّوَابِ عِندَ اللهِ الصُمُّ البُكْمُ الذين لاَ يَعْقِلُونَ. وَلَوْ عَلِمَ اللهُ فِيهِمْ خَيْرًا لَأَسْمَعَهُم.) الأنفال [20–23]. فالسمع فيه خير كثير، ودلالة على العقل، والإذعان لصوت الحق. وربطها **بالضلالة** سبحانه وتعالى في قوله:(ومنهم من يستمعون إليك أفَأَنتَ تُسمِع الصُمَّ ولوْ كانوا لا يعقلون) يونس [42]، كما شبّهها عزّ وجلّ وربطها بصورة الموت في قوله تعالى:(إنّك لا تُسمِعُ المَوتَى ولاَ تُسْمِعُ الصمَّ الدُعَاءَ إِذَا وَلَّوا مُدْبِرِين) النمل[79] وبـ**اللعنة** في قوله سبحانه:(أُولَئِكَ الذِينَ لَعَنَهُم اللّهُ فَأَصَمَّهُمْ وأَعْمَى أَبصَارَهُمُ) محمّد [23].لذلك وظّف الشاعر هذه الصفة ابتغاء توسيع دلالة الضلالة التي يتخبّط فيها العرب، وبكلّ معاني التيه عمّق أحمد مطر أفقه الشعري، بألغام لا بدّ من فكّها حتى يمكن القارئَ الوصول إلى حقيقة المعنى المضمر إضمارا ساخرا.

من التأويلات، لأنّ المُرسل هاهنا يستخدم الاستفهام بغرض إثبات حجة لرأيه عن التواصل (عنوان الخطاب الشعري) ليصبح بحد ذاته حجة. فالاستفهام أنجع حجّة يستثمرها أحمد مطر؛ تلطيفا لجوّ الخطاب الشعري من جهة- إذ يعدّ الحوار جنسا يحاول التغلغل في مسامات الشعر-وإقرارا بوجود اختلاف بين متكلّميْن وانتظار ما سيفسح الحوار بينهما من دلالات وأفكار متباينة من جهة أخرى.

سيفضي هذا الحوار الإشكالي، بلا شك، إلى كمّ لا بأس به من التساؤل لدى المتلقي؛ عن سبب انتقاء هاتين الشخصيتين مثلا؟ وعن هذه الفوضى التي يُزجيها الشاعر بين أسئلة جوفاء، وأجوبة أَجوَف؛ عن تلك البساطة في الطرح: الذي يتقنّع ببراءة من تكثيف الأدوات الفنيّة،فالعلاقة بين أطراف الحوار تبدو مخادعة وتضليلية، فلا شيء يربط بين سؤال وجوابه، مما يتيح للهُوّة أن تتعمّق وتتّسع أكثر، لذلك لن تسلَم أيّة قراءة لهذا الخطاب من التعثّر بل ستُسْلِم نفسها لمجال الظن والافتراض وما هذا التأبّط المقصود للتيه سوى اختبار من اختبارات السخرية، إن كان بالاستطاعة التخلّص من شَرَكِها فلن يقع أحد ضحيّتها .

أصبح الهمّ الأكبر للشاعر إذن هو تقديم قرائن تعزّز المعنى المراد الوصول به إلى القارئ "لأنّ ثمّة وسائل إقناعية أخرى تستدعي شكلا من أشكال العقل المجرّد أكثر ممّا

تستـدعي العواطف. يتعلّق الأمر بالبرهان، أي بمجموعة من الوسائل التي تتيح تحويل إثبات أو ملفوظ ما إلى واقعة ثابتة غير قابلة للجدل"[1] وهذا ما توسّل به الشاعر.

فكلمة "أصم" شفرة، وكذلك عنوان "تواصل"، فبينما يقّدم تناقض هاتين اللفظتين كبيدقيْن متنافسين، كلٌّ في جهة من رقعة الخطاب؛ إلاّ أنّهما على ما يبدو مفتاح باب الخطاب الشعري، ودعم للنتيجة التي يتوخّاها الشاعر، وإغراء للمُخاطَب بقبولها، شرط أن "يبتعد الحجاج الذي يعدّ وسيلة متينة لإشراك الآخر في الرأي (الذي يمكن أن ينتج عنه فعل ما)عن ممارسة العنف الإقناعي"[2]، سيستيقظ سؤال ماكرٌ هنا مفاده: أيمتلك خطاب السخرية خاصية الإغراء؟، وإذا أُجيب بنعم، وتقرر بأنّ هذا النوع من الخطاب غنيّ بالكثير من الإغراء في سبيل تمرير رسالته، فلا مناص من أنّ هذا يجعل السخرية تختلف عن الهجاء؛ الذي يمارس عنفا عقليا إقناعيا، بصفته يهاجم خصمه على نحو مباشر.

خلّف هذا الحوار اللا متناسق واللامنسجم بنى متفكّكة، شكّل "الهُو" و"الآخر" فيه مسلكا متباينا ذا عِوَج، يُجري كلّ منهما اتصالا من نوع خاص، والمفاجأة التي يربك بها الشاعر بعد حوار طويل، هي الوجهة الواحدة لشعواط وساهي: سوق الغنم! وكان العمل قضيّة الشخصيتين وشغلهما الشاغل، وربّما يكون شعواط وساهي صورة الدول العربية

---

[1] – فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، تر/ محمّد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص24.

[2] – م.ن، ص26.

قضيّتهم واحدة –وهي القدس– وشغلهم الشاغل بما يُرى من شعارات ومهرجانات وقمم ووجهتهم موحدة –على أقل تقدير– لكنّهم يجهلون الأمر، أو يتجاهلونه فِعليا لأنهم جعلوا أصابعهم في آذانهم ؛ والصمم المذكور في الخطاب الشعري كناية عن هذا الأمر، وهم بحمد الله بخير! "**نحمد الله. .بخير**".

يُفترض بالفعل الحجاجي أن يجعل الشخص مطمئنا للباث، ويدرك بأنه مندمج وفق موقف تواصلي فقط، ريثما تُرخي الحجّة سدولها على فكر المتلقي، فتُسلِمه بهدوء إلى النتيجة، وهذا ما صنعه الشاعر حين رتّب مسلّماته[1]، وقدّمها أسئلة وأجوبة كانت تسويغا ودعما لمراده، لذا تثقف الخطاب اتّجه إلى ما يسمى بمغالطة التشييء[2] محاولا عرض

---

[1] – تميّز البلاغة الغربية القديمة خمس مراحل يمرّ بها الخطيب حتى يصل إلى مرحلة إنجاز النص؛ هي: الإيجاد (مصادر الأدلة وهو ما يسمى المسلمة)، والبناء (ترتيب أقسام القول)، والعبارة (الأسلوب أو البرهنة)، التذكر (نوع من أنواع البرهنة ووسيلة للتركيب)، الإلقاء (أو الأداء والتلفظ بالنص مع ما يرافقه من صوت وإشارات وحركات) .
ينظر، محمد الولي، بناء الخطبة وترتيب الحجج عند أرسطو، مجلّة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد4، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص 49.

[2] – التشييء نوع من أنواع المغالطة ومن أكثرها شيوعا وهو أن تُعامل المجردات أو العلاقات كما لو كانت كيانات عينية، أو أن تنسب وجودا حقيقيا للتصورات العقلية أو البناءات الذهنية التي تساعد على حصر الأشياء والأحداث، وقد يجري في اتجاه معاكس عند معاملة التصور المجرّد كما لو كان شيئا حقيقيا . وللتشييء مجاله الذي يستخدم فيه عن قصد وإدراك لخدمة الحقيقة والتعبير عن الواقع، لذلك يسخّر المشيء كافة الأساليب ليعبّر عما يريد، فقد وفّر الشاعر في قصيدته "تواصل" جميع الأمور التي يمكنها الوصول بالقارئ إلى المعنى، فأحضر أصمّين ووضع حوارا على لسانيهما، وأنّى لهما التحاور والالتقاء لولا أن شيّأ لهما أحمد مطر ذلك؟ .=

حججه بأسلوب ينكره عليه القارئ، ويضعه موضع المتوجّس منه خيفة وشكّا وقلقا؛ ففي" العرض الحجاجي تُقدَّم الحجّة باعتبارها موثوقا منها والشك يحوم حول المترتّب أي النتيجة، لكن في البحث عن الحجّة يقع العكس كما في الشرح حيث يكون المشروح الثابت والشارح ما يجب البحث عنه"[1] فالحوار الذي شيّأه أحمد مطر يبعث على الحيرة والشك، فحين قراءته تستكشف وجود ما يسمى تجاهل العارف[2]، مما يجعل النتيجة مرتبطة بالسياق لقد طوّع خطاب السخرية في الشعر الأسباب والمسوّغات للوصول إلى النتيجة المرجوة:

فبما **أنّ** الحوار كان بين أصمين ⟸ **فإنّ** الأجوبة ستكون غير متوافقة(واقعة)

⇓

بما أنّ الحوار لدينا **يشبه** حوار "شعواط وساهي"(دعم)

=ينظر، عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، "فصول في المنطق غير الصوري"، دار رؤية، مصر، ط1، 2013، ص215-219.

[1] – باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ، ص245.

[2]– ويسمّى أيضا مفارقة التواضع الزائف، يعتمد أساليب حوارية درامية لخلق مفارقة سقراطية، قائمة على مبدأ التجاهل لا الجهل، يدور حوار يبدو في الظاهر بريئا، لكن مرماه هو الإيقاع بالخصم في شرَك التصديق بسذاجة المتكلم وعفويته في طرح الأسئلة، لكن العكس ما هو عليه.

وبما أنّ القمم العربية هي المقصودة بفعل التحاور (إطار)

⇓

فهذا **يستلزم** بأنّ الحوار لدينا ينعدم فيه **التواصل** (حقائق)

⇕

إذن، لا تواصل بين العرب (استنتاج سلبي)

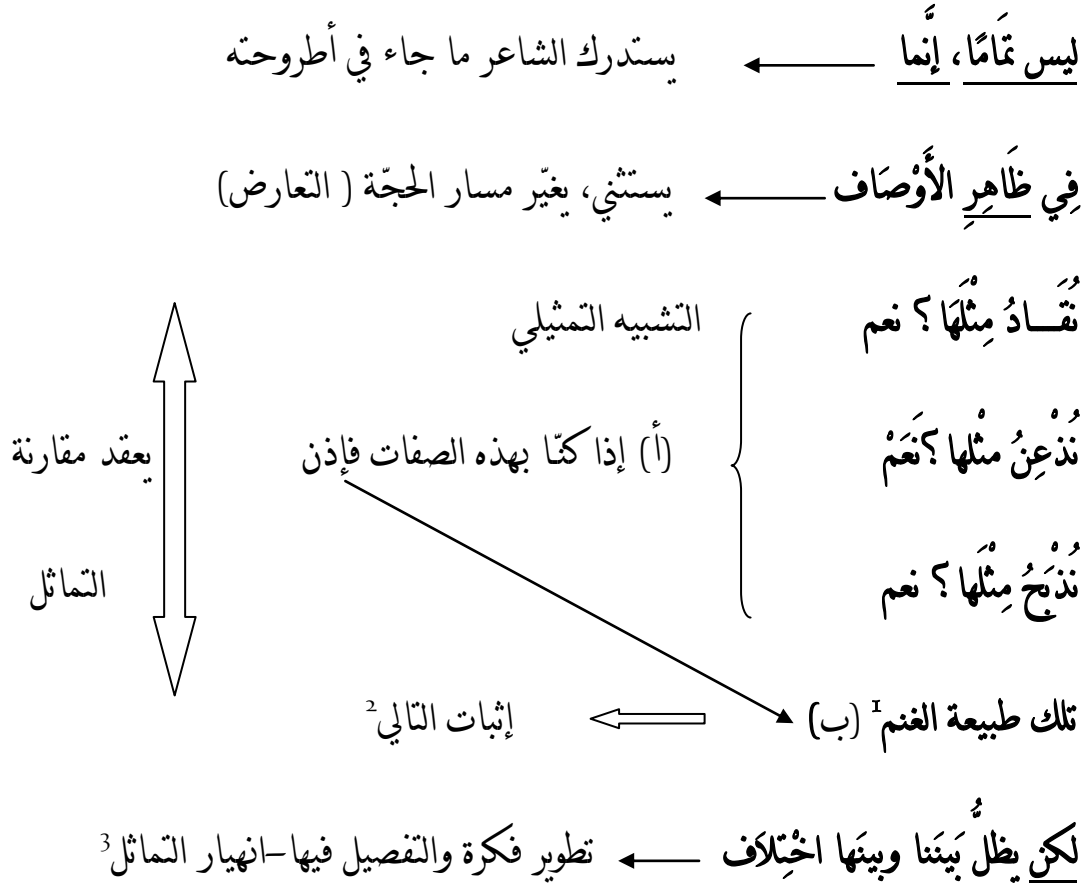
وعليه، وكّد الحوار الذي قدّمه أحمد مطر نجاعته في اختزال المواقف والرؤى، لأجل النفاذ إلى موطن الجرح، ممّا جعل الذات تنخرط معه للبحث عن علاقة بين المسبّب له والنتيجة.

صورة سوق الغنم بما يجري فيه من بيع وشراء، وضوضاء ولغط، فيه كلّ ما لا تستطيع احتماله، لذلك خصّ الشاعر الأمّة العربية بهذا التشبيه، ليس في هذا الخطاب الشعري فحسب، بل كلّما سنحت له الفرصة في ذلك،وفي شعر بعنوان "ناقص الأوصاف"[1] فرصة لِلقاء آخر في سوق الغنم؛ لكن بتقريع مباشر، سيلاحظ من خلاله كيف يتغيّر مسار الحجاج وأدواته:

نزعم أنّنا بشـر ⟵ هذا طرح لرأي سائد (أ)

لكنّنَا خِرَاف! ⟵ إضافة حجّة (ب)

[1]– أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار الالتزام، إربد، الأردن، د.ط، 2007، ص 21.



[1] – طبيعة الغنم الخضوع، لذلك ورد في المثل أذل من النَّقَدِ، وأذلّ من اليَعْر؛ وهي من أجناس الغنم، ويضرب للاتكالية مثل فيقال: كالخروف أينما مال اتقى الأرض بصوف. للاستزادة ترجى الأوبة لمجمّع الأمثال.

[2] – العبارة الشرطية هي العبارة التي تضع شرطا يسمّى المقدّم، ثم تمضي في التالي لتتحدّث عما يلزم عن هذا الشرط (أي عما يكون عليه الحال إذا تحقّق هذا الشرط) وفي مغالطة إثبات التالي يتمّ الانتقال في الاتّجاه العكسي، من إثبات التالي إلى إثبات المقدّم. ينظر، عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، ص273.

[3] – يفيد "الأنالوجي"(المماثلة) بوجود مماثلة جزئية بين ملامح شيئين أو حدثين أو تصورين تسمح بمقارنة ما بينهما، غير أن الأشياء لا يمكن أن تتماثل تماما، فهناك دائما نقطة ينهار عندها التماثل ويبدأ تدفق الاختلافات. ينظر،عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، ص192–193 . وهذا ما فعله أحمد مطر، عندما قرّر في الأول أنّ (أ)=(ب)، ثمّ بيّن لماذا (أ) تماثل (ب)، واستدرك بعدها بلكن ليبيّن بأنّ هناك من (أ) ما لا يشبه (ب)، فانهار التماثل ودلف أحمد=

نحن بِلاَ أَرْدِيَة	الشروع في لعبة الضمائر لتبيين وإيضاح الفروق بين
وهيَ طول عُمرِها تَرفُلُ بالأَصْوَاف !	الأطاريح وبتقنية الالتفات يتناهى نسقان مختلفين
نَحْنُ بِلاَ أَحْذِية	كلّ يبيّن صفة من صفات صاحب الضمير. ممّا
وهيَ بكلِّ موسمٍ تَسْتَبْدِلُ الأَظلاَف !	يفسح المجال واسعا للمقابلة.
وهيَ لقاءَ ذلّـهَا تَشْـغُــو ولا تَخَاف	يُفترض هنا أن يتحدث الشاعر عن "نحن" لكنه
	يحاول تشتيت ذهن المتلقي ربما اختبارا لانتباهه
ونحنُ حتّى صَمْتُنَا مِنْ صَوْتِه يَخَاف	تجنيس
وَهِيَ قُبَيْلَ ذَبْحهَا	
تَفُوزُ بالأَعلاَف	الخراف مأجورة على صمتها

=مطر لنوع آخر من الحجاج؛ وهو التعريف بالمخالفة: ويأتي عكس التعريف بالمقارنة، ويتعلّق بمقارنة سلبية وغير متعادلة بين شيئين أو فكرتين، ويتم التمييز. ينظر، عبد السلام عشير، عندما تواصل نغيّر، "مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج"، دار إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2012.

ونَحنُ[1] حتّى جُوعُنا يَعيشُ على الكَفَاف[2] !	صمت البشر لا يؤجر
هل نستَحِقُ،يا تُرَى، تسمِيَـةَ الخِــرَاف؟ !	الخاتمة، أو النتيجة النهائية

قدّم أحمد مطر من خلال شعره مجموعة من الصفات التي عزّز بها حججه، فاقتادت المعنى لبناء خطاب ساخر، يروم تقديم صورة كاريكاتورية بشعة عن أولئك الذين يذعنون للأجانب، ويهيّئون لهم كل الفرص لتصفيدهم وإلجام أفواههم، وما حظّهم منهم إلاّ "كحظّ جزيلٍ بين شدقَيْ ضَيْغَم" .

سار الخطاب الشعري في مسارَيْن؛ أحدهما يبني فكرة أنّ البشر خراف، وثانيهما ينقض ويهدم بعض ما جاء في التصوّر الأول، ويزجي صفات تخالف المسار الأول، مع تقديم الحجج التي تقابل معنى بمضادّه، وهذا ما يؤثّث لفضاء تعُمُّه مفارقة ترسم "السلوك الحركي لمن تقع منه، أو عليه، عناصرها ومكوناتها . وهي حركة عضوية، أو حركة جسمية عامة، تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية"[3] ألفى هذا النوع من المفارقة ضالته في

---

[1] – بدت الحوارية واضحة في الخطاب الشعري، ممّا أسّس لخطاب تماهى فيه عامل الملفوظ مع التلفظ، إذ انتبذ ضمير المتكلم نحن والغائب هي، له مجالا متّسعا، جعل عملية التواصل تبدو سلسة، وبدا تبادل الأدوار بين هذه الضمائر يعمّق أواصر سيرورة تواصلية مهمّة.

[2] – **ملاحظة:** ساهم التجنيس في اقتناص حصّة الأسد من الخطاب البديع لدى الشاعر مثل: الأوصاف، الأصواف/ الأظلاف، الأعلاف، اختلاف/ يخاف، الكفاف، وهذا أيضا ساهم في ظهور ما يسمّى بالتشاكل.

[3] – محمد العبد، المفارقة القرآنية، "دراسة في بنية الدلالة"، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص198 .

خطاب أحمد مطر"ويبدو أن الشعر يمكن أن يكون بيئة مناسبة لنمو المفارقة الحركية، تلك التي تقتحم وحدة الضحيّة وغفلته، وتقتنص له صورا قد تثير الضحك والسخرية، وقد تثير الاستغراب ذلك أنّها ترسم الضحيّة دون علمها بذلك، بعيدا عن الحذر المتوخّى"[1]. لذلك تبعث حركة في الخطاب الشعري بما تبثّه فيها من مشاهد استخفاف واستسخاف بتقريع مباغت ينتصر على الكبت، وينكب المسار المستوي ليحلّ محلّه الانزياح.

التقابل فيما يعرّف هو"علاقة بين شيئين أحدهما مواجه للآخر، أو علاقة بين متحركين يقتربان سويّة من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها"[2]وفيما يأتي نوضّح علاقة العناصر، أين تقترب، وأين تبتعد حسب الترتيب الزمني لها في الخطاب الشعري:

1- البشـــر (أ) ⟷ الخِـــرَاف (ب)

مثل

الانقياد الإذعان الذبح ⟵ اشتراك . إذن، (أ)=(ب)

فالتشبيه التمثيلي هنا ساهم في ترسيخ المعنى المراد إبلاغه للمتلقي، وبدت صورة البشر مثل صورة الخرفان في الذبح والذل والطاعة فـ"ممّا اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا

---

[1] – ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، "أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا"، دار الفارس، الأردن، ط1، 2002، ص175.

[2] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، 318/1. ورأى بأن هناك نوعان من تقابل الحدود، وتقابل القضايا.

جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبّهة (. . .) وإن كان ذمّا كان مسّه أوجع، وميسمه ألذع، ووقعه أشد وحدّه أحَدُّ، وإن كان حجاجا كان برهانه أنور وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر"[1] ممّا جعل الشاعر يسعى بهذا التوظيف إلى تقوية وتعزيز شوكة الحجاج، ولعلّ ما صعّد أمر الحجّة، هو تشديد الشاعر على صدقها، وظهر ذلك جليّا في تكراره لكلمة "نَعَم"، ممّا يوحي بأنّ الأمر أكيد في رأي الشاعر –على الأقل– ويريد نقل ما اقتنع به إلى القارئ حتى يصدّقه ويقتنع هو الآخر برسالته.

ولئن كان حال الحجة التي افتتح بها الشاعر خطابه هكذا؛ فإنّ دوامه ليس هيّنا لدى مطر، فقد أُلفِيَ يلوي ذهن المتلقي، وينحرف به انحرافا مريبا، تَحصّل (الشاعر) خلاله على شتّى مظاهر العجب والدهشة من لدنه، ودلف به إلى سياق آخر يشوبه التضاد الحاد بين الألفاظ والتناقض بين الجمل.

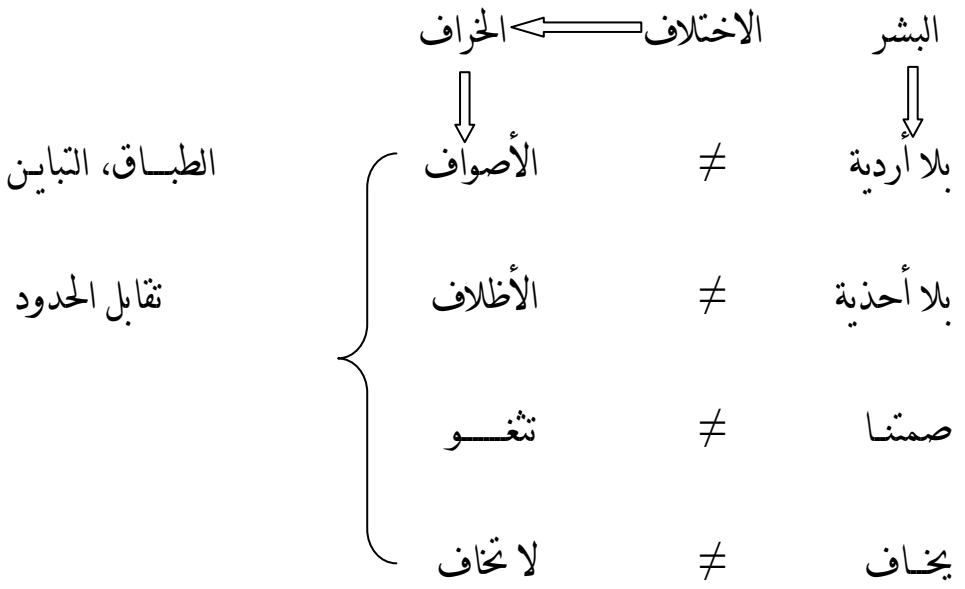
[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة "في علم البيان"، تح/رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص92-94.

2- لكن[1] (أ) ليست كلّها (ب)، فـ"لكن" في الخطاب الشعري غيّرت مسار الحجاج لأنّها تعني الاستدراك ومعناه " أن تنسب حكما لاسمها يخالف المحكوم عليه قبلها . كأنك لمّا أخبرت عن الأوّل بخبر، خفت أن يتوهّم من الثاني مثل ذلك، فتداركت بخبره، إن سلبا، وإن إيجابا"[2] تدارك الشاعر قوله الأول وحجته السابقة، ليحيط المتلقي علما بأنّ هناك أوصافا تنقص البشر حتّى يصبحوا خرافا بصفة نهائية ! .

أدّى الطباق والمقابلة دورا مهمّا في الخطاب إذ يُربي دلالة مرماها الأساسي دحض بعض مما جاء في الكلام الأول، والبرهنة على سبب هدم الأطروحة السابقة، واستعان بحقلين معجميين مختلفين؛ حقل يخصّ: الإنسان، بشر، أردية، أحذية..، وآخر يخص الحيوان: خراف، غنم، الأصواف، الأظلاف،تثغو، الأعلاف. .

[1] – لكن: للاستدراك، وهو: تعقيب الكلام برفع ما يتوهم ثبوته أو نفيه، يُقال: زيد عالم، فيوهم ذلك بأنّه صالح؛ فتقول: لكنّه فاسق. ينظر، ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، دار إحياء التراث العربي، مصر، ط11، 1963، ص148 .

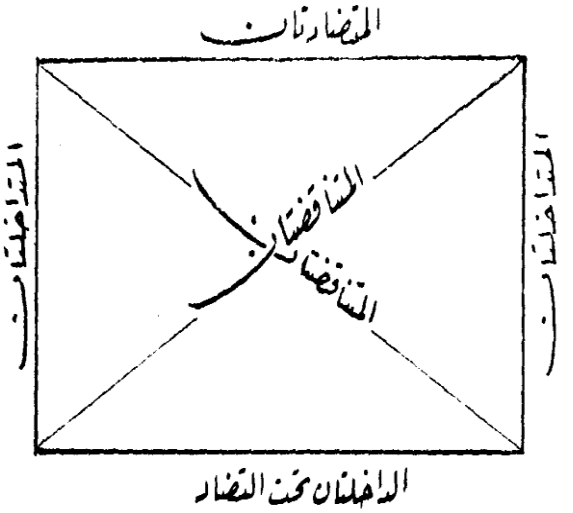
[2]– بدر الدين الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح/ فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص615 .



تقابل القضايا: يكون اختلاف القضيتين بالكيف لا بالكم؛ يعني بكيفية ما يُقال ونوعيته لا بالكم الذي سيفرضه وجود الطباق مثلا، واعتمد على مربع يشبه مربّع أرسطو، وقد طُبّق عليه تناقض القضيتين[1] في خطاب أحمد مطر:

[1]- ينظر جميل صليبا، المعجم الفلسفي، 320/1. الرموز (ك.م) هي الكلّية الموجبة،(ك.س) الكلّية السالبة، (ج.م) الجزئية الموجبة، (ج.س) يعني الجزئية السالبة. وفي هذا تقابل القضايا فالكلّية هي ما تمثّل الكل:كلّ البشر..، والجزئية تمثّل الجزء من الكل: بعض البشر. وتمّ استثمار هذا المربّع للتدليل على مرمى الخطاب الشعري لدى أحمد مطر.

كلّ البشر خراف ك.م ليس ولا بشر، بخراف ك.س



بعض البشر خراف ج.م ليس بعض البشر خراف ج.س

كان هذا التعارض علامة تُمكّن من بناء شتّى دلائل نقض الأطروحة،فـ"الخاصية الدينامية للنص الحجاجي تجعل من جرد ثابت للحقول المعجمية مؤشّرات بشكل لا يمكن توقّعه، فتوزيعها داخل النص، وتحوّلاتها المحتملة يشكّلان عنصرين أساسيين للتأويل، كما أنّ التوزيع اللامتكافئ لهذه الحقول وتغيير نظام التلفظ يساعدان على رصد الانتقال من الأطروحة المرفوضة إلى الأطروحة المقترحة"[1] لذلك عُبّئ الخطاب الشعري بكل الوسائل الحجاجية التي تمكّنها من بسط التضاد الموجود في الخطاب بصورة أكثر

[1] – البشير اليعكوبي، القراءة المنهجية للنص الأدبي، "النصان الحكائي والحجاجي نموذجا"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006، ص 214.

عمقا، لأنّ اللاتجانس بين حقلين معيّنَين سيفسح فضاء المواجهة السّجالية[1] أمام القرّاء ليصلوا إلى فَرَضَة الدلالة الساخرة المتوخّاة من المحاجج.

وضّح آلان بواسينو (Alain Boissinot) سيرورة النص الحجاجي بالخطاطة الآتية[2]:

مرحلة التفكير1 سيرورة مرحلة التفكير2

النص الحجاجي ←

الأطروحة المرفوضة الحجاج الأطروحة المقترحة

فالأطروحة المرفوضة نسبيا في تصور القارئ [مرحلة التفكير 1]هي إمكانية أن تكون (أ) هي (ب) أي البشر بصفة حيوان، والأطروحة المقترحة [مرحلة التفكير2](أ) هي (ب)، حريّ بالشاعر أن يجعل مرحلة التفكير الثانية تتحقق بأدلّة ملموسة، فوُجدت الصفات الكفيلة بالمحافظة على سيرورة العمل الحجاجي داخل الخطاب.

[1] – النبرة السجالية للنص الحجاجي: وتتميّز بأسلوب سمته الدقة واليقين، وتوظيف الألفاظ ذات الحمولة القيمية (تثمين– استهجان)، إنها نبرة النصوص الساخرة، والمقالات النقدية التي تعتبر السخرية سلاحها الأساس.

[2] - البشير اليعكوبي، القراءة المنهجية للنص الأدبي، "النصان الحكائي والحجاجي نموذجا"، ص233.

ومن هنا، تعزّزت قوى الإقناع بالفكرة الساخرة، التي سارت وفق دلالية ظاهرة، أعْلَت مستوى التماس الفكري بين المُخاطِب والمُخاطَب، وشحذت اهتمامه وتركيزه، فتبدّى نسق الخطاب الشعري ما بين منسجم منه ومنفصم، برسائل تنوء تحتها وسائل فنيّة متنوعة، ليست مجرّد فقاعة من زبد تختفي باختفاء قائلها، بل تمكث هاجسا يقضّ هناءة تفكير المتلقي، الذي ما إن يقرأ بعمق وإدراك شديدين لأحمد مطر لن يسلم ممّا يسمى على حسب تقدير أيّ باحث من أدب الدُّوار.

5-بناء الخطاب الحجاجي في شعر هشام الجخ[1]:

[1] – هشام كامل عباس الجخ: الشاعر الذي لم يعبر، حلم بالعبور تداعى عليه، نظر حواليه فرأى عربيا يحتاج تأشيرة ليمرّ إلى بلد عربي؟ فتّش في داخله فوقع على طفل راوده حلم التنقل في بلاد العرب؟ هل هي سخرية قدر أن يصبح وضع العرب على ما هو عليه؟تساءل متهكما أين هي الوحدة العربية، وأين الوطنية التي تعلّمها العربي في المدارس، أين هو الإسلام الذي يربي أواصر الأخوّة بين المسلمين؟، أين الحذر الذي أوصِي به هذا الطفل العربي من الأجنبي وهو يرى حاكمه يتناسى هذا الحذر من العدو ويسلّمه مفاتيح الوطن العربي؟ ها هو التاريخ يستثني العرب من متنه بعد أن كان لهم فعل كما السيل؟ وضع يزدريه الشاعر الذي حظي بجماهيرية واسعة وبخاصة عن خطابه هذا بعنوان "التأشيرة".

أبى الشاعر نشر أشعاره في ديوان لأنّه يفضّل أن يسمعه ويراه جمهوره وهو يلقي قصائده، وقد تم إرفاق البحث بقرص مضغوط يضم الخطاب الشعري لحظة إلقائه أمام الجمهور في حصّة أمير الشعراء، أضف إلى ذلك تصويرا يضمّ سبب عدم نشر قصائده. و"الأصل في الشعر أن يلقي الشاعر شعره بنفسه إذا لم يكن هناك سبب يمنعه من ذلك؛ لأن القصيدة قطعة من الشاعر وصورة نفسه وقيض وجدانه وإحساسه ورسم تجربته. وتروي لنا كتب الأدب أن إلقاء الشعر يحتاج من الشاعر أن يحتفل له بما يجعله أنيقا في العيون، مهيبا في الصدور، جليلا في الأسماع؛ ليلفت إليه=

=المستمع حسًّا ومعنى، وظاهرا وباطنا؛ وليعطفهم عليه، ويدفع سأمهم منه" طه عبد الفتاح مقلد، فن الإلقاء، مكتبة الفيصلية، 197/1.

تم اختيار هذا الخطاب الشعري على الرغم من عدم نشره، لأنّه حقّق مكانة مهمّة لدى الجمهور العربي ككل. فالشاعر حطّ يده على الجرح العربي وبرهن عليه، فبدا الخطاب انفعاليا، لتركيزه مرّات على المرسِل، وإفهاميا حجاجيا لتركيزه على المُخاطَب. ومن جهة أخرى من أجل التجريب على الخطاب الشفاهي غير المطبوع ؛ لأنّ الخطاب الشفاهي عكس المكتوب يتميّز بحضور أقصى لمجمل عناصر عملية النطق [مرسل- متلق- سياق- اتصال]، وهذا لا يظهر – على حدّ تعبير تودوروف- بالطريقة نفسها في حالة النص المكتوب الذي تختفي فيه بعض عناصر التواصل، بسبب غياب الكاتب في فترة التلقي، كما أنّ المتلقي عرضة لعديد من الاحتمالات: فكيف نعرف من قارئ النص؟ وهل سيُقرأ حتما ؟، لذلك سنعرف سياق الكلام المحكي. فتودوروف يرى صعوبة الحديث عن اتصال عندما تفصل بين عملية البث والتلقي قرون من الزمن، وعزّز قوله بما تحدّث عنه آرتو: "الصمت المطبق للأفكار الموجودة بين عناصر الجملة المكتوبة".

ينظر، تيزفيتيان تودوروف، الأدب والدلالة، تر/ محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، د.ط، 1996. صحيح "أننا نميل بصورة كاملة إلى ثقافة الكتابة، وإلى نسيان المجال الواسع للأدب الشفهي، خاصة أننا لا نجده عامة إلا عندما نريد تثبيته من خلال الكتابة: مع ذلك، تبقى بعض الأجناس مرتبطة، في حضارتنا، بعمق لإنجاز الشفهي للأفعال القصدية التي تستند إليها، مثلاً، الصلاة، والكلمة الروحية، والأغنية... إلخ، ولكن يجب، دون شك، إجراء تمييز بين شفهية ظرفية، تعود ببساطة إلى عدم وجود نظام كتابة وبين شفهية مبدئية لاتنفصل فيها الخصوصية الجنسية عن الكمال الشفهي، وهي التي تحدد الفعل التواصلي" جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر/ غسّان السيّد، إ.ك.ع.د، سوريا، د.ط، د.ت، ص66.

فالكلام في الثقافات الشفاهية "أقرب إلى الأداء في توجهه أي أنّه أقرب إلى أن يكون طريقة في تأثير شخص على آخر (...) يظهر النص المكتوب لأول وهلة كما لو كان شارعا تسير فيه المعلومات باتجاه واحد، ذلك أنه ليس ثمّة متلق حقيقي (قارئ، سامع) حاضر في اللحظة التي يخرج فيها النص إلى الوجود. ولكن يجب في الكلام، كما في الكتابة،=

من قُيّض له تخطّف نظرة عابرة في خطاب الشاعر المعاصر هشام الجخ سيتبيّن أثر ذلك اللقاء الحميم بين الشعر والسرد لأول وهلة، والسائح المنهمك في التقاط كلّ ما يلفت انتباهه ليس بوسعه إغفال الأدوات الفنيّة المتواشجة من أجل بناء خطاب صهرت فيه جميع المؤثرات، فكُثّفت الحركيّة، وأُجّجت الانفعالية.

إلاّ أنّ استعانة الشاعر بالسرد لم تطل، فاستعاض عنه بمغامرات أخر استصحبها خطابه الذي بدا متّسما بالواقعية، ومع ذلك حاول الشاعر دمج القارئ مع الحدث الدرامي" فالشعر ليس تهويما خالصا، أو انفعالا منفلتا، أو تأمّلا محضا. بل هو يشتمل، رغم كثافته اللفظية ونزوعه الداخلي، على بذرة درامية كامنة. بذرة الصراع بين الأطراف وارتطام العناصر ببعضها، في بنية لا تقوم على الملفوظ اللساني المكتفي بذاته فقط، أو المفعم بجذوة المجاز وحدها بل تستند، أيضا، إلى تلك الحركة المحتدمة، والتي يؤججها تناقض أطرافها، أو

=أن يكون ثمّة متلق حاضر، وإلا فلن يتم إنتاج النص". والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، تر/ حسن البنّا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1994، ص246.

فالنص المكتوب حاضر قُدّام الأعين يمكن إعادة قراءته وتحليله حسب الإرادة، هذا ما يتيح نقده بينما تنعدم في نظر أوليفيي روبول الإمكانات مع الكلام الشفوي لأن الرسالة حدث يواكب اختفاؤه عملية إنتاجه، وما لانسمعه ولا نحفظه يضيع إلى الأبد، وعلى الخطب تاليا مقاومة عدوين قاتلين: عدم الانتباه والنسيان. وليس في وسعه تحقيق ذلك إلاّ عن طريق إجراءات بلاغية، فيلزم حجاجها تكثيفا للتكرار والتجنيس والاستعارة والتمثيل حتى تستطيع استمالة المستمع. ينظر، محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ملحق مترجم، ص 223.

ما بينها من علاقات الغياب أو الحضور، التنافر أو الانضمام"[1] هذا التناوب في خطاب "التأشيرة"[2] تجسيد لما تحدثه الوقائع المرئية من تأثير في الشاعر. أما البداية فمختلفة وهادئة وجادّة، لا يظهر أنّها تخبّئ وراءها مفاجأة ما:

أسبّح باسمك اللّه

وليس سواك أخشاه

وأعلم أنّ لي قدرا، سألقاه. .سألقاه

يوحي المطلع الديني –الذي يسمو فيه الخطاب الروحاني– بالتشبّع الداخلي لذات الشاعر التي تغرق في التسبيح، هذا الصفاء والنقاء الروحي الذي يستفتح به الشاعر، يليه حديث عن خشية الله وحده، تَتْبعه ثقة إيمانية بالقضاء وبالقدر، الذي سيلقاه لا محالة، وربّما يكون هذا تمهيدا لفكرة مفادها بأنّه سيقدّم خطابا يدرك بأنّ فيه خطرا لن يروق رعاة الظلم والاستبداد ويعلم بأنّهم كاشفوه لا محالة، فسبّق لهم ذلك الاستهلال فكان بمثابة التأطير لما سيأتي بعده "فهو جزء من الخطة الحجاجية: يشير إلى الجزء الأوّل من الخطاب. وهدفه جلب انتباه المتلقي وجعله رفيقا، واستعطافه حتّى قبل البدء في عرض الوقائع

[1] – علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، "قراءات في شعرية القصيدة الحديثة"، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ص 153.

[2] – دوّن الخطاب بعد سماعه من حصّة أمير الشعراء وسيتم إرفاق الرسالة بقرص مضغوط يحوي كل التفاصيل.

ومناقشتها"[1] فربما يومئ الشاعر بأنّ خطابه موجّه للأمّة المسلمة لذلك اتّخذ ذلك المسار]، ثمّ إنّه يلتفت التفاتا معنويا من هذا المطلع إلى مرحلة طفولته، فوثب من صيغة المضارع (الحاضر) إلى الماضي

وقد عُلِّمْتُ في صِغَري بأنّ عروبتي شَرَفي	تعلّم المواطنة
ونَاصِيَتي وعُنوَاني	تلقين المبادئ
وكنّا في مدارسنا نردّد بعض ألحان	التفات من المفرد إلى الجمع
غُنَّي بينَنا مثَلاً	التغنّي بالوحدة العربية
بلادُ العُرب أوْطانِي. .وكلّ العُرب إخواني	

انتقل الشاعر انتقالا واضحا من صورة رجل مُسبّح لا يخشى غير اللّه، رجل وصل إلى مستوى الطمأنينة الروحية في ثقته بالخالق إلى طفل ينبئ عن لحظات عاشها كلّ الأطفال مثله، تعلّم فيها بأنّ العروبة شرف ليس من المعقول التخلي عنه؛ أي إنّه بعد التربية الدينية للطفل يُلقّن حب الوطن، فاستنجد بأغنية معروفة لا يفتأ التلاميذ يردّدونها في مدارسنا "بلاد العرب أوطاني. .وكلّ العرب إخواني[2]" بكلّ ما تحمله هذه الجملة من دلالات

---

[1]- فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ص140 . ينظر للاستزادة، أرسطو، الخطابة، ص130-136 .

[2]- نتلمّس هنا أثر الشاعر فخري البارودي (1889-1966) في الخطاب الشعري بلاد العرب أوطاني:=

تُسائل الذات وتبحث لها عن هُوّية قارة تأكّد من خلالها على ضرورة الاتحاد والالتحام.

وواصل يصف صورة العربي لدى الطفل:

وكُنّا نرسمُ العربي ممشُوقا بهامَتِه	خيال طفل
لهُ صدْرٌ يصُدُّ الريحَ إذْ تَعْوي	كناية عن القوة والحزم
مُهَابًا في عبَاءَتِه!	قالها الشاعر باستهزاء من يبالغ
وكُنّا[1] مَحضُ أطفال	الاعتراف بأنّها مجرّد فترة طفولة
تُحرّكنَا مشاعِرُنا	تشبّها الأحلام والأوهام وكلمة
ونسْرَحُ في الحِكَايات التي تروي بطولتنا	نسرح خير دليل على ذلك.

=بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان ومن نجد إلى يمن إلى مصر فقطوان

فلا حدّ يباعدنا ولا دين يُفرّقنا لسان الضاد يجمعنا بغسان وعدنان

لنا مدينة سلفت سنحييها وإن دثرت ولو في وجهها وقفت دهاة الإنس والجان

فهبّوا يا بني قومي إلى العلياء بالعلم وغنّـــوا يا بنـي أمّي

بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان ومن نجد إلى يمن إلى مصر فقطوان

وقد لُحّن هذا الخطاب الشعري وأدمج في مناهج التعليم ولُقّن في المدارس، ونال شهرة واسعة.

[1] – تكرار "كنّا" دلالة على الزمن الماضي والذي فيه اشتراك بين المتكلّم والسامع، ممّا يجعل التواصل ناجحا، ويسمح بدنوّه من فهم المتلقي.

اضطرّ الشاعر في وصفه لصورة العربي في ذهن الطفل أن يبحث عن كلّ الحجج التي من شأنها بيان نوع تلك الصورة. فهيّأ له التناص بأصدائه المعرفية، ومحدّداته التاريخية أن يدعم تفكيره لأنّ الحجاج "ينطوي على ما هو صريح مُدرك وعلى ما هو ضمني يحتاج مزيدا من البحث والتقيب، وإذا كانت حركة الخطاب، أي خطاب، حركة ظاهرة تستند على مبدأ الترابط العقلي، فإنّه في العمق يتحرّك حركة باطنة تستند على مبدأ آخر هو مبدأ التداعي أو قانون التداعي"[1]فالشاعر بتسخيره التواشج بين النصوص يستميل المتلقي ويستهويه بالاستشهادات التي تعضّد حججه، لتلقى لها سبيلا مختصرا لقلبه.

ساعد السرد الاسترجاعي في تأثيث فضاء تغمره صيغ تعبيرية، توائم الحالة التي يريد الشاعر بثّها وتكفل له نقل ما ترسّب في قرارته من مشاهد على نحو يتلاحم فيه الشخصي والجماعي، الخصوصي والعمومي إنّها القومية العربية التي ينوء بحملها الصغير والكبير، بدأت حُلما طفوليا جميلا يسرح الطفل فيه مع حكاية بطولة العربي "ممشوق الهامة"[2]، بصدر يصدّ الريح الشديدة،مُهابا مُطاعا، حلما بوطن عربي:

---

[1] – محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2013، ص146.

[2] – وهنا استحضار جزئي لشعر سميح القاسم :منتصب القامة أمشي/ مرفوع الهامة أمشي وقد لُحّنَ وتغنّى به العرب كثيرا.

وأنَّ بلادنا تَمْتدُّ من أقصى إلى أقصى

وأنَّ حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى } جناس تام

وأنَّ عدوّنا صهيونُ

شيْطان له ذيلُ

وأنَّ جيوش أُمّتِنا } جناس ناقص

لها فعلٌ كمَا السّيلُ } دلالة على أن الجيوش العربية كانت تأتي على كلّ ما يعترض طريقها وهذا دليل على القوّة لذلك استعار لها فعل الجرف المضمر.

إنّ من الأدوات اللغوية ما يوطّد الروابط الحجاجية بين القضايا ويعزّز السياق التواصلي للخطاب الشعري، وهذا ما فعلته (أنَّ) إذ تكرّرت أربع مرّات؛ توكيدا للمعنى؛ وتبيانا لتعلّق الحجّة البَعْدِية بالقَبْلية، وإفصاحا ورصفا لمجموعة من الصفات التي من شأنها ترسيخ صورة ما، في ذهن المُخاطَب.

للتكرار أيضا قيمته الحجاجية الرامية لتوكيد المعنى من جهة وإرسائه في نفس المتلقي من جهة أخرى، فهو يصعّد دلالات التوتّر، ويكثّف ويعزّز البراهين، كما أنّه يوحي بـأداء يرتّب المعنى وينمّقه في طريقه إلى فكر المُخَاطَب، إضافة لذلك يعدّ "قيمة تداوليّة، تتمثّل في اهتمام المتكلّم بالمخاطب؛ حين يعلم أنّ خبرا ما قد يثير في ذهن مخاطبه احتمالات

عدّة، فيكرّر الخبر ذاته إزالة لهذه الاحتمالات [ولا يُشتَرط أن يكرّر الخبر بالطريقة نفسها جملا أو ألفاظا بل حتّى المعنى]، وتثبيتا لما يقصده في ذهنه"[1]وهذا ما يُكسِب الخطاب قوّته وسهولة وصوله وترسيخه.

من بين هذه الصفات[2] صورة بلد عربي رحب، وحروب كانت تُخاض من أجـــل القدس، وعدوّ واضح المعالم، وجيش كان الفارس فيه كلّما سمع هيْعة طار إليها ملبيا نداء الأمّة المسلمة، هذا ما نُقش في مخيّلة الطفل العربي من وقائع مجد عربي ممّا أتاح له فرصة الحلم:

---

[1]– خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية،"مقاربة بين التداولية والشعر دراسة تطبيقية"، بيت الحكمة،العلمة، الجزائر، ط1، 2012، ص 51.

[2] – وفي الجدول الآتي رصد لتلك الصفات:

المسميّات	الصفات
العربـــي	ممشوق الهامة – صدر يصدّ الريح الحزم – مهاب الوقار
الوطن العربي	البطولة – المجد – الامتداد– الحروب– الجيوش كالسيل
العدو	صهيون – شيطان له ذيل(وهذا تصوير بسيط لكيفية تبشيع صورة العدو في مخيّلة الطفل في المدرسة)

سأبحر عندما أكبـر	حلم آخر، وتبدو الرسالة مركّزة على
أَمُرُّ بشَاطِئ البَحْرين في لِيبيا	المُرسِل، والوظيفة هنا تعبيرية.
وأَجْنِي التَمرَ مِنْ بَغْداد في سُوريا	إشاريات مكانية
وَأَعْبُر من موريتانيا إلى السودان	اختزال زماني واضح للمسافات
أُسافِرُ عَبْرَ مَقْديشيُو إلى لبنان	
وكنتُ أخبّئ الأشعار في قلبي ووجداني	
بلادُ العُرب أوطاني. .وكلّ العُرب إخواني	غاية الرسالة، الوحدة العربية

ساعدت اللقطات الحيّة والوقفات الجغرافية التي وظّفها الشاعر في بناء متخيّلات أحلام وتضخيمها ، تدفع الصورة إلى أقصى ما يستطيع تخيّله طفل في براءة آماله،فبدا واضحا جليّا أمر تلك الدراما الواقعية التي حيكت من خلالها جغرافية المكان، وأيّ مكان؛ الوطن العربي، الذي مهما امتدّ من أقصى إلى أقصى فإنّه يبقى مكانا مجازيا مُشْكِلا، تنُطّ من خلاله أسئلة ظمأى تشُبُّها الهُوّية الضالّة، وفي بحث الذات عنها نلمح مناقشة لأحلام زائفة تصف المعاناة التي يسبّبها المكان وهو مشكل لم يغادر العربي منذ الأزل.

تعدّدت الدوال البنائية للمكان في الخطاب الشعري هاهنا وأضحت مفتاحا للرؤية وعمّقـت الإحساس بصـورة الخيبة التي يذرها الاغـتراب ومخاوف فقد الامتلاك،

وأسّست لمعنى منزاح عن الاستخدام المألوف باعتبار المكان "مجرّد جغرافيا للمشاهد الواقعية يتحرّك بين أشيائها الإنسان ضمن علاقة ساكنة وسلبية لا تعني شيئا سوى وظيفتها، ونهضت علاقات نفسية ووجودية وتاريخية وإيمائية في نسيج لا متناه للنص الجمالي. علاقة تؤسّس للامركزية الإنسان في العالم وأنّ الإنسان لم يعد وحده إمبراطور الأشياء"[1] هذه الصلة المصيريّة بالمكان ليست حديثة المنشأ، وإنّما وُلدت معه، ولعلّ في قصّة إخراج أبوْينا آدم وحوّاء –من المكان الأعلى، الجنّة، إلى المكان السفلي، الأرض– عقوبة لهما على ذنب أذنباه أوّل بداية مأساوية لشقاء الخروج من المكان، وأيّ حزن يبعثه في النفس.

يصعب حينذاك التخلّص من صورة المكان الأصلي "ففي منطقة الصور المكانية يكون الاختزال سهلا وعاديا. سوف يكون هنالك دائما شخص ما يُلغي كلّ التعقيدات ويُرغمنا على الانصراف بمجرّد ذكر المكان– سواء كان مجازيا أم لا– أو ذكر صراع الداخل والخارج"[2] هذا الصراع انتقل تدريجيا إلى الخطاب الشعري وبدل أن يكون المكان ملاذا للشاعر، تحوّل إلى مُعضلة حقيقيّة.

---

[1] – إبراهيم أمين الزرزموني، تأويل الخطاب الشعري، "النظرية والتطبيق"، ص43.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص197.

من خلال ذلك بات يمنح فرصة تفسيريّة للقارئ، فبالاستطاعة "عدّ المكان أحد القوى التي تعمل على تقويض النص والمعرفة به أي عدّه منطقة رخوة من مناطق النص التي ينفذ منها القارئ إلى تضاريس الخطاب النصي، والبدء من هناك بعمليات الحفر الأركيولوجي (...) فإنّ المكان مؤهّل للنفاذ من خلاله إلى أبعاد النص وبالتالي تفسيرها وتأويلها، والكشف عن لعبة النص الغامضة/ الماكرة"[1]. هذا المكر الذي يضمره المكان يستطيع تهيئة السخرية للموقف المراد إيصاله.

وعلى الرغم من امتداد خارطة المكان العربي وانفتاحه إلاّ أنّ الشاعر حوّله من خلال خطابه إلى موقع مغلق بعد أن وصف الحدود المضروبة عليه، فحاول اقناع جمهوره بوهميته، وبشقاوة هذا العصر الذي يعاني عربه من اللاوحدة، فبعدما كان العربي يسافر من بلد عربي لآخر دونما حاجة إلى رخصة عبور، أصبح الوضع متأزّما وصار يحتاج كلّ مرّة لتأشيرة، لقد تلاشى ذلك الحلم الطفولي الجميل، وتبدّد الأمل:

[1]- خالد حسين، شؤون العلامات، "من التشفير إلى التأويل"، دار التلوين، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص.ص 176- 177.

وحين كَبرتُ	(مشير مباشر)	مرجعية	الخطاب مشيريّة
لم أحصل على تأشيرة للبحر	المشير مضمر(أنا)		
لم أُبحِرْ	إشارية شخصية		
وأوقَفَني جَوَازٌ غيرُ مَخْتُوم على الشُبَّاك	إشارية مكانية		
لم أعبُرْ			
حين كبرتُ			
لم أُبحرْ ولم أَعْبُر	دوال زمانيـة		
كبرتُ أنا	مشير مباشر، أنا[1]		
وهذا الطفل لم يكبر	مشير غير مباشر، هذا . .		

[1]- **إشاريات Les déictiques**: مفهوم مترابط مع مفهوم المشير، إذ يُفهم عادة من إشارية تعيين مكان وهُوية أشخاص، أشياء، عمليات، أحداث بالنسبة إلى السياق المكاني-الزماني الذي أنشأه وأبقاه عمل التلفظ. هناك مشيرات مباشرة:أنا، أنت، الآن، هنا . .وهي مكون لازم لوضع التلفظ. غير مباشرة لا يتم التعرف على مرجعها فورا:هذا الفرس. ينظر، شارودو ومنغنو، معجم تحليل الخطاب، ص.ص155- 156 .

لا مراء في أنّ لجوء الشاعر لهذا الإيقاع التتابعي جعل الأحداث تتحرّك في حركة تصاعدية، دفعت الحجج على نحو خطي بنقطة بداية (استهلال)، استرجاع صور من ذكريات الطفولة، ثمّ لحظة الاصطدام بالواقع المرّ حين كبر لم يعبر والتركيز في هذه المرحلة كان على المُرْسِل.

تعاضدت المؤشرات المعجمية الإفرادية اليائسة لهذا المقطع ومكّنت من شحن بنية الخطاب بكلّ ما من شأنه تدعيم تلك الحالة المأساوية وتعميق أثرها الانفعالي، ممّا أردى ما يسمى خطابا باتوسيا مؤثرا (Pathétique discours)[1]،أو ما يسمّى من المنظور السيميائي بالتطويع الذي يعدّ "فعلا ممارسا على الآخر لحثّه على تنفيذ برنامج معيّن. وبما أنّه تجلّ خطابي، فهو، في الآن نفسه، يعتبر بنيتين تعاقدية وجهيّة إنّه تواصل يسعى إلى دفع المتلقي/ المطوَّع إلى الموقف الذي يشعر فيه بأنّه محروم من الحرية(عدم القدرة على الفعل)، ويجد نفسه، بالتالي، مرغما على سوغ الميثاق المعروض عليه وقبوله"[2] يُضيّق المُحاجج المخاطِب على متلقيه الخناق برسالته الإقناعية، ويلجمه بأدلّة تهيمن على تفكيره، يواصل ضغطه عليه حتّى يذعن المرسل إليه لمسلّمات المرسل ويستسيغها .

[1] – ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 29.

[2] – محمد الداهي، سيميائية التطويع، عالم الفكر، ع1، مج 40، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2011، ص106.

يمارس المطوع "فعلا إقناعيا معتمدا على جهة القدرة، ويقترح على المطوّع، من الوجهة التداولية، مواضيع إيجابية (القيم الثقافية) أو سلبية (ضروب التهديد) [التهديد هنا ليس بمفهومه العنفي بل نظنّه يقصد الحث على الإيجابيات من منطلق تبيين العواقب الوخيمة للسلبيات؛ أي إن فعلت كذا فستلقى كذا؛ فيكون التهديد هنا مجرّد مهاد لترسيخ دلالة التأثير من خلال الإثارة] . ويقنعه، من الوجهة المعرفية، بمقاصده ومزاعمه، ويدفعه إلى تعرّف أحكامه الإيجابية أو السلبية"[1] فلا يعدم المُخَاطِب الوسيلة من أجل الفتك بالفكرة السلبية المترسّبة في ذهن مخَاطَبه وإبدالها بأخرى أسمى، شرط أن تكون غاية المُرسِل نبيلة، ويكون هو أيضا في مستوى من النزاهة، ليُخوَّل له مجال التطويع هذا .

فإخضاع المخاطِب جُملَه لدلائل النفي[2]، وتكرارها مثل: لم أحصل- لم أبجر- أوقفني- لم أعبر- لم يكبر. .فتح المجال واسعا للتناقض الذي حصل للشاعر فكانت "هذه المجموعة من الأنشطة الموسومة باستعمال النفي في مختلف أشكاله التركيبية والمعجمية

---

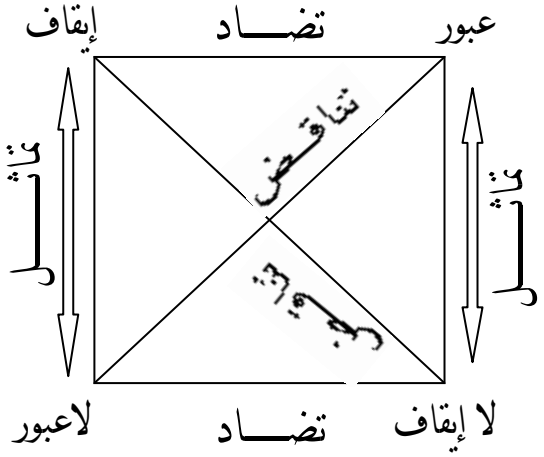
[1] – م.س، ص.ن.

[2] – النفي هو المثال الممتاز الذي قدّمه ديكرو لنظرية تعدّد الأصوات اللسانية فلئن استخدمه الباث فلإدراكه لوجود من يفكر بعكس ما يقول، كأنّ الشاعر يقول: يا من فكّرت بأنّي حينما كبرت استطعت العبور، هذا لم يحدث. لذلك كانت نظرية تعدّد الأصوات نظرية دلالية خطابية بنيوية وإرشادية.

ينظر، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص435.

ساعدت أداة النفي لم على شدّ زمن الحاضر إلى زمن الماضي فعمّقت الإحساس بالألم ، وقبلها أدّت "كمّا" ذلك الدور.

(الأضداد) علامة على افتتاح وضعية حجاجية وتحاورية وتطورها"[1] فالشاعر يقابل حالة من الحلم بحالة من الاصطدام بالواقع لذلك تلزمه بنية لغوية تضادّية تمكّنه من ذلك.



تطبيق المربع السيميائي على الخطاب هو محاولة لربط ظاهر النص بباطنه، فهو إحدى التقنيات التحليلية التي تسعى إلى إظهار التقابلات ونقاط التقاطع بينها في النصوص والممارسات الاجتماعية، هذا المربع نسخة معدّلة من المربع المنطقي في الفلسفة السكولاستية أُدخل عليها تمييز ياكبسون بين التناقض التدريجي وغير التدريجي[2]، فالقارئ يحتاج إليه في استكشاف علاقات التناقض والتضاد المولّدة للصراع على مستوى الخطاب الشعري فما يظهر في شعر الجخ كلمة العبور بكلّ ما يندسّ وراءها من تهكم على الحالة المزرية التي وصل إليها العرب، يلزمهم تأشيرة للعبور من قطر عربي لآخر!، فالدلالة التي

[1] – باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص 135.

[2] – ينظر، دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر/طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2008،ص186.

كنيت هنا هي الإيقاف؛ أي مناقض العبور، وهذا مثلب من مثالب السخرية، تفسح للقارئ بناء توقّعاته.

صورة الذات التي يبنيها المتكلّم في خطابه من أجل أن يمارس تأثيرا في المتلقي هي ما اصطلح عليها قديما بالإيطوس Ethos[1] .ويحتاج المرسل عندئذ إلى لغة يمكن أن يفهمها المتلقي، تهيّئ له تحقيق التفاعل بين طرفيْ الخطاب بما يناسب السياق من دلالات كي يحدثَ التواصل على أكمل وجه.فبين حلم جامح وواقع مُقعَد مشيح وُلد خطاب الشاعر المُفارِقِ، فكان حافزا للكشف عن بعض الأهواء التي لا تعفّ عن السعي وراء موقف الإنسان من الوجود، والبحث عن مكانه، غير أنّ ما يجب حدوثه وما هو حادث فعلا يحيل إلى ذات مُربكة قلقة، ممّا يفسح المجال لخطاب تهكمي واضح

تُقاتِلُنَا طُفُولَتُنَا	الشروع في مداولة مع الآخر
وأَفْكَارٌ تعَلَّمْنا مبَادئَها على يَدِكُمْ أَيَا حُكَّامَ أُمَّتِنَا[2]	ظهور المقْتَرِح والمُعَارَض
أَلَستُم من نَشأْنَا فِي مَدَارِسِكُم؟	فتح مجال للمواجهة والنقاش

[1] – ينظر، المصدر السابق، ص 230. كما من الممكن عدّ الإيتوس صورة الخطيب المتمثلة في قدرته الإقناعية، والتي يفترض أن يفصح عنه خطابه إضافة إلى الصورة التي يصنعها له المتخيل الجماعي، وكلتا الصورتين تمنحانه مشروعية القول.(طريقة القول) .ينظر، أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب، "في ضوء البلاغة الجديدة"، ص 168.

[2] – انتقل مستوى التركيز من المُرسِل إلى المرسَل إليه، فتحولت الوظيفة من تعبيرية إلى تحريضيّة.

تعَلَّمنَا مَنَاهِجَكُم؟	مداولة داخلية[1]
أَلَسْتُم من تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُم	محاكمة الآخر (الحكّام)
بأنَّ الثَّعْلَبَ المكَّار مُنْتَظِر	استحضار قصص الأطفال
سَيَأْكُلُ نَعْجَةَ الحَمْقى إذا للنومِ ما خَلدُوا ؟ !	لتعزيز المعنى، وتوبيخ الآخر (المعلّم)
أَلَسْتُم من تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُم بأنّ	التقوية المستمرة للصورة بالتكرار [2]
العود محميّ بحزمته، ضعيف حين ينفرد	قصّة أخرى؛ تعضيد من المشهور[3]
أَلَسْتُم من تَعَلَّمْنَا عَلَى يَدِكُم	يستخدم الاستفهام لغير ما وُضع له[4]

[1]– المداولة جنس بلاغي تفاعلي، نقاش يرمي إلى اتخاذ قرار قد تكون داخلية لتسمية طريقة هيكلة الخطاب الأحادي للحوار العارض لمناقشة، تعرض مختلف الخيارات أو المواقف المنقولة أو المتخيّلة في صيغة استفهامية لدحضها أو الدفاع عنها .ينظر، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص158 .

[2] – تحدّث باشلار عن هذا، ينظر، جماليات المكان، ص204 .

[3]– الآراء المشتركة الجارية في جماعة بشرية، والمستعملة في الاستدلالات الجدلية والخطابية[مسلّم بها]، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص191 .

[4]– يغدو الاستفهام صورة بلاغية عندما يُستخدم في غير ما وُضع له، ينظر، ت. تودوروف، الأدب والدلالة، ص109 .

أَنِ اعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّه واتّحِدُوا ؟ !	دعم الحجة بتوظيف القرآن الكريم[1]
لِمَاذَا تَحْجِبُونَ الشمس بالأعلام ؟	الشمس رمز الحقيقة الأعلام؛ الشعارات
تَقَاسَمْتُمْ عُروبَتَنَا ودَخَلاً بَينَكُم صِرْنَا كَمَا الأنعَام[2]	استعارة + تشبيه+ تجنيس

[1] – تسمى إشارية شخصية حيث تقدّم صورة عن ثقافة الشاعر، ومنظومته المعرفية، وسنده الديني. فهي معرفة مشتركة بين المتكلّم والسامع، ويُتوصّل إلى دلالتها لحظة إدراكها من قبل المتلقي، ويمكن تسميتها إحالية أيضا بصفتها تحيل إلى نص مشترك بين الشاعر ومُخاطبيه بغرض استمالته وإقناعه. ينظر، خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، "مقاربة بين التداولية والشعر دراسة تطبيقية"، ص127.

[2] – من الغريب أن نجد عديدا من الشعراء يشبّهون الإنسان بالحيوان، وبخاصة الأغنام، فاستخدام الحيّز الحيواني للتعبير عن البشر فيه إنزياح من جهة ومفارقة من جهة أخرى، و"تعدّ مملكة الحيوانات المصدر الثاني للاستعارة، وبعض هذه الاستعارات ينطبق على النباتات، أو الأشياء عديمة الحس والوعي (. . .) وتنتقل المجموعة الكبرى الأخرى للصور الحيوانية إلى مجال الإنسان إذ يشبه بأنواع معينة من عالم الحيوان على سبيل السخرية، أو الازدراء، أو الغرابة مثال ذلك عندما يشبه الإنسان بالقط، والكلب، والخنزير" فكلّ ما يسوقه المرسل للقارئ من عناصر لا مألوفة ولا متوقعة لديه ستعمّق إحساسه بوجود مكرٍ ما وراء ذلك الخطاب ليستكشف تاليا أثر سخرية مبطّنة.

يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، "الأبعاد المعرفية والجمالية"، دار الأهلية، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص19. وسمّاه محمد الداهي تطويع التسلّط، تشاكل الحيواني والإنساني، ورأى أنّ الفواعل الحيوانية تعمل على إغناء المواضيع المتعلّقة بالبعد الإنساني، وهذا ما يدعم تقاطع التشاكلين الدلاليين، ممّا يغلّب الطبيعة على الثقافة [والعكس حاصل في كليلة ودمنة مثلا عندما هيمن الجانب الثقافي إذ أسست الحيوانات مجتمعا مدنيا بني في جوانب كثيرة منه على قوانين متحضّرة] لذلك يجلّي هذا التداخل ثنائية فلسفية عميقة توطّر سياقات النص وتبيّن ما

ميّزت "بلاغة الوجوه بين المداولة (حيث يحدّد موقف المتكلّم تحديدا حازما مع التذكير بالمواقف الأخرى قصد دحضها) ومجرّد الاستعراض حيث يكتفي المتكلّم باستعراض مختلف الخيارات بدون أن يحدّد موقفه، ومن ناحية أخرى إذا كان المخاطَب طرفا في هذه المداولة (اتّخاذه شاهدا، مُطالب باتخاذ موقف..)يقع الحديث عن وجه التواصل (درجة انخراط المتكلّم في موقف، ودرجة إقحام المُخاطَب في هذه المداولة)"[1].فقبل استعراض الشاعر لمساوئ الخصم، الحكام، شرع يعرض أدلّة عن التعليم الذي لقّنه إيّاه هذا الحاكم في صغره، مع أدلّة عن الخيبة التي تلقّاها في كبره، وقدّم مجموعة من القصص التي حشا بها المعلّمُ مُخيّلة هذا الطفل، على سبيل التذكير والسخرية من أولاء الحمقى الذين استلذّوا النوم وبلهنية العيش.

تكرّرت كلمة "ألستم مَنْ" أربع مرّات و"على يدكم" خمس مرّات وجاء ذكرهما متواترا وكأنّ الثانيـــة هي جـــواب للأولى " وليس هذا التكرار مجرّد تقنية أسلوبية، فهو طريقة في تقديم أطروحة تسمح بإنتاج تأثير البروز، ورؤية الفكرة الواحدة من زوايا عديدة، باختصار إنّها طريقة لتأطير الأطروحة. هذه الحجّة لها أيضا بعد تربوي أساس، لأنّها تكرار المعنى نفسه بأشكال مختلفة، ويسمح هكذا بفهم جيّد من دون أن يؤدي إلى ذلك الخمول.

يستضمره (قانون الغاب) وما يستبعده (مجتمع متحضّر) . ينظر، محمد الداهي، سيميائية التطويع، ص.ص 114-115.

[1] – م.س، ص 158.

فالتكرار قلّما يكون مفردا، إنّه يصلح غالبا للربط بين حجج أخرى تسهم، مجتمعة في حزمة، في اختلاق رؤية شاملة"[1] وهذا ما فعله الشاعر حيث أراد تقوية موضوعه بأفكار وجمل متكرّرة لترسيخها في ذهن المتلقي، تماما مثلما يفعل الصحفي في نشرة الأخبار، يعطي موجزا للعناوين، ثمّ يبدأ في عرضها الواحدة تلو الأخرى، وفي الأخير يعيد ذكر موجز للعناوين نفسها حتى تقعي في ذاكرة المستمع أو حتى يتدارك الأخبار التي لم ينتبه إليها .

هذه الأنشطة الإشارية ، وبخاصة تلك المتعلّقة بالمُعارض Antagonist [أنتم: يدكم- ألستم- مدارسكم- مناهجكم]، أتت بمثابة محاكمة اعتمد فيها الشاعر الجدل[2]، فهو خطاب مباشر موجّه لمخاطَب ظاهر هو أنتم. وبينما "حُدّد الجدل من قبل أرسطو بأنّه نمط من التفاعل خاضع لقواعد يقابل بين طرفين، المجيب الذي عليه أن يدافع عن تقرير معيّن والسائل الذي عليه أن يهاجمه"[3]غير أنّ المجيب هنا غير موجود، لأنّه الحاكم، وهو في وقتنا الحالي غير مطالب بالإجابة، لأنّ وهم العروبة التي تلقّاها الطفل قد تحطّم ممّا خلّف انتكاسة حقيقيّة وعدوانية شديدة.

---

[1]- فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ص108 .

[2]- يعد الجدل لدى برانشفيغ ممارسة للحوار المعلقن و[فن] الاحتجاج بالأسئلة والأجوبة. ينظر، شارودو ومنغنو، معجم تحليل الخطاب، ص169 .

[3]- م.ن ، ص .ن.

سيبقى الطفل في صدري يعاديكم

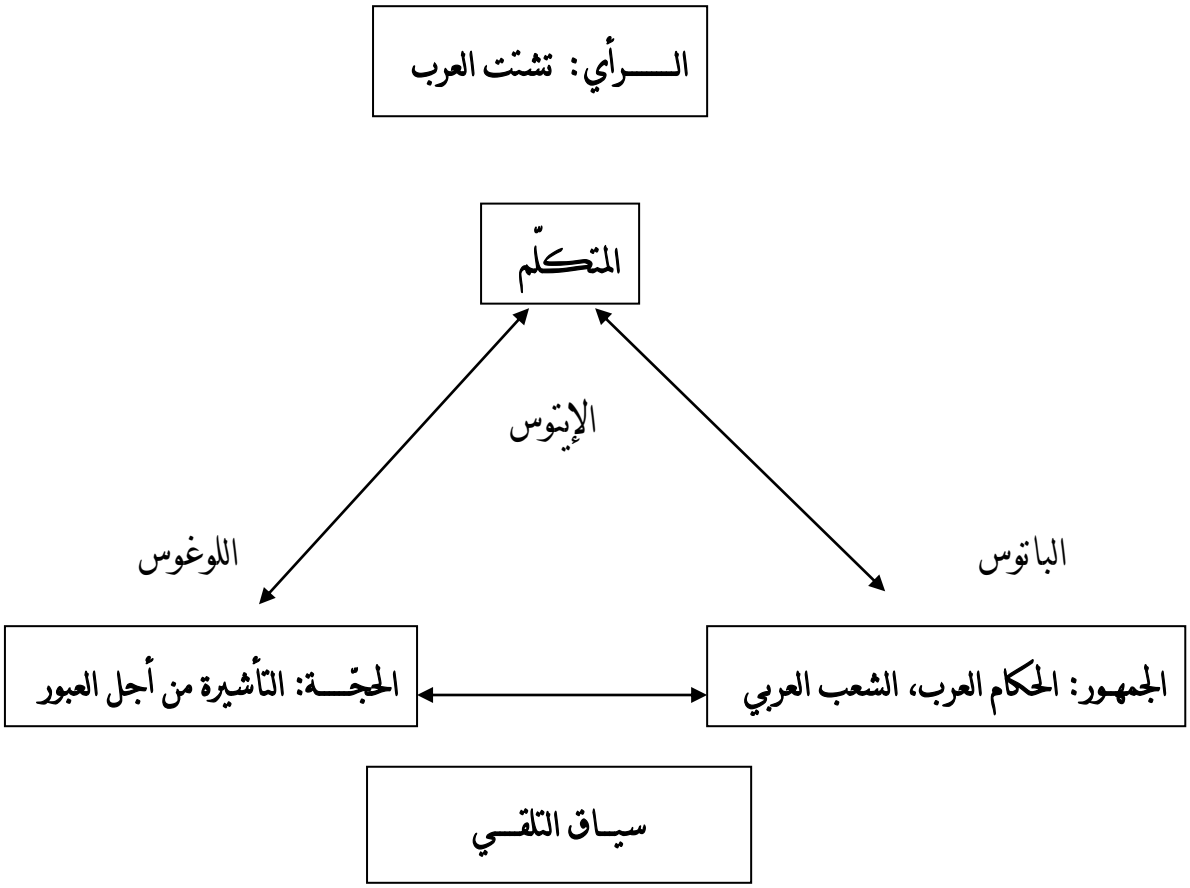
تقسّمنا علي يدكم، فَتَبَّتْ كلّ أيديكُم إشارية شخصية من النص القرآني

بجذب التكرار بشكله اللافت، والالتفات بانتقاليته الرشيقة بين الاسم والفعل [بأنواعه]، وكذا التقديم والتأخير انتباه القارئ، لقد ساعد التتابع والتوالي بحسن توثيقه لجمل الخطاب الشعري- في هذه التراكيب بتوكيد حالة الذمّ والرفض التي أراد الشاعر نقلها، كما أَعتَدَت للإقناع سبيله في الوصول إلى المتلقي، مما جعلها تبدو وجها من وجوه الحجاج، ومظهرا من مظاهر الاستدلال، لتصبح تاليا كلاما موجّها توجيها صريحا لمخاطَب واضح.

يعلن المتكلّم عن نفسه بمجرّد تلفّظه، ويمكن له "أن يموقع نفسه أن يضع نفسه في موقع التزام. .ومن شأن هذا أن يحمل المتكلّم (. . .) على أن يختار (بكيفية تتفاوت وعيا)موقفا في اختيار الحجج أو اختيار الكلمات أو بجِهيَّة تقييميّة يضيفها لخطابه وهو ما ينتج خطاب اقتناع مجعولا ليشاركه فيه المخاطَب"[1]حضور هذا المخاطَب في العملية التواصلية جدّ ضروري حتى تتم دائرة الخطاب.

[1] – باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص 152.

من المعلوم بأنّ المثلث الحجاجي أساسا لا يخلو من أثر المخطط التواصلي المعهود [مرسل،متكلّم، محاجج – رسالة، رأي – المرسل إليه]وكان شكله لدى بريتون Philippe Breton هكذا[1]:



[1] – Katia A .Lima et Alain L'étourneau, L'éthique dans l'argumentation et la communication médiatisée par la technologies numériques,TrajEthos,Communalis, Département de communication, université de Montréal, Canada, 2(1), 27/08/2013, Journal electronic, p15.

ما يُستغرب في ترجمة محمد مشبال لكتاب بريتون "الحجاج في التواصل" –أنّه يستبدل المستمع بالحجة؛ يعني هناك خطيب، حجّة، حجّة، سياق المتلقي بدل سياق التلقي، ينظر، فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ص36 .

لم يخفق هذا الخطاب الشعري في تحريك الجمهور كونه استطاع التأثير فيه، إذ لم توجد الحواجز المانعة من التفاعل المرجو حيث سارت لغة الشاعر هشام الجخ مسارا جماهيريا، شعبويا، ثوريا، أفرزتها طبيعة الألفاظ، والأوصاف، والمعاني التي توحي بانتفاضة روحه وثورتها على الجمود، الذي اثَّاقَل حتّى استشرى، فلُفِظَت المعاني من ذهن مستعر، يُرِيبه مآل هذه الشعوب على اختلاف ألسنتهم وقومياتهم ومعتقداتهم، فيصرخ بانفعالية شديدة

أنا العَرَبِيُّ لاَ أخجَل (...)	أنا التحدي والمواجهة
أَنَا مِصْرِي مُورِيتَانْيَا وجِيبُوتِي وعُمَّاني	أنا الهُوِيّة وإثبات الذات
مَسيحيٌّ وسُنّيٌ وشِيعيٌّ وكُرديٌّ وَدُرْزِيٌّ وعَلَوِيٌّ	محذوفة لتفادي التكرار، تدل على الجماعة
أَنَا لاَ أَحْفَظُ الأَسْمَاءَ والحُكَّامَ إذْ تَرْحَلْ؟ ! !	أنا السخرية والاستهزاء
سَئِمْنَا مِنْ تَشَتُّتِنَا . . وَكُلُّ الناسِ تَتَكَتّلْ	الأنا الجماعية (نحن)
مَلَأْتُـمْ فِكْرَنَا كَذِبًا وَتَزْوِيرًا وتأْلِيفًا	الآخر المُحاكَم (أنتم)
أَتَجْمَعُنَا يَدُ اللَّه، وتُبْعِدُنَا يدُ (الفِيفَا)[1]؟ !	التقابل، ويؤدي معنى ساخرا

[1]– مفارقة ساخرة عن حال هؤلاء المسلمين، تجمعهم يد الله [دلالة على العصبة والوحدة] وتفرقهم كرة القدم [وهي مجرّد لعبة]، فيد الله مستقاة من قوله تعالى:(**إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَنْ نَكَثَ فَإِنَّمَا**

هَجَرْنَا دِينَنَا عَمْدًا	هجرة الدين هي سبب الفرقة –حجّة
فَعُدْنَا الأَوسَ والخَزْرَجْ	ماذا نتج عن الفرقة غير حرب طائلة؟
نُوَلِّي جَهْلَنَا فِينَا	توبيخ الذات، صورة متردية عن "نحن"
ونَنْتَظِرُ الغَبا مَخْرَجْ	جناس: خزرج، مخرج

ينتهز الشاعر الفرصة، من خلال شعره، حتّى يدين الآخر، محمّلا إيّاه تبعات التشتُّت والفرقة، في لغة تغلب التقريرية والخطابية عليها،ثمّ لا ينسى حظّ "نحن" من التقريع والتوبيخ، وينبّه إلى أنّ سبب كلّ هذه الفرقة الحمقاء هو هجر الدين، وترك حبل الله (يكفي هنا تذكّر الاستهلال فهذا رجوع ضمني إليه)، هنا إشارية زمكانية هي الأوس والخزرج اقتتل فيها أبناء العم، فكانت ملائمة للحديث عن حالة العرب، هذه القضيّة كانت مطيّة الشاعر لتقريب مرمى خطابه، ليصبغه ببنية تواصلية عليا، تترسّخ عبر إيحاءات إعلامية تهيئ لتواشج المخاطِب وجمهوره في كنف الهم المشترك، والشكوى المتبادلة، في ظل ذات ترزح تحت وطأة التضليل والاستعباد .

يَنْكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا) [سورة الفتح– الآية 10]. وكلمة فيفا تعد إشارية زمانية لما حدث من تصدّعات بين الأشقّاء من أجل كرة قدم، ومكانية بصفتها هيئة يوجد لها مقر.

فسياق الموقف بكلّ ما يحمله من مشيرات زمكانية واصفة[1] يشمل جميع الظروف التي يعايشُها العرب والمسلمون في مختلف البقاع، ومستوى الانحطاط والتردّي بسبب سوء تدبير الحكّام، وللسبب ذاته ألفينا كلمة "يدِكم"تكرّرت ثماني مرّات، في أربع مرّات منها رافقتها مفردات تدل على التعلّم،وفي الأربع الأخرى رافقتها معان تدل على التشتّت والفرقة والهلاك، ويد واحدة أتبعها بمفردة التماسك هي يد اللّه[2].

---

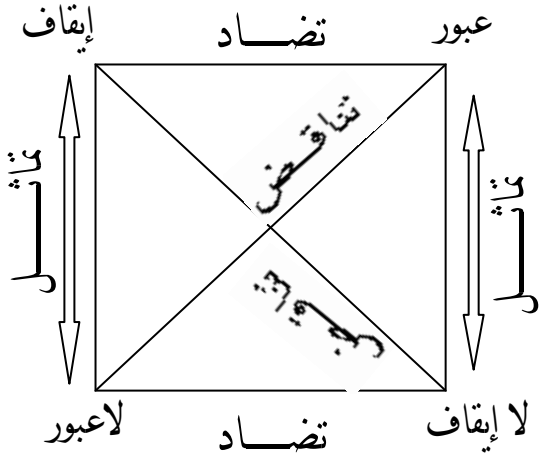
[1] – وصف المكان Topographie، وصف الزمان Chronographie، وصف المظهر الخارجي أو الهيأة Prosopographie،وصف الأخلاق والسلوك Ethiopee،وصف الصورة الشخصية وتشمل الوصفين الأخيرين Portrait. ينظر، ت.تودوروف، الأدب والدلالة، ص111.

[2] –**ملاحظة:** يُعزى ذكر اليد المتكرّر في الخطاب إلى أهمية هذا العضو، وأثره البالغ، فدلّت على الأذى وما يمكن أن تزجيه من شر **فقال الله تعالى:** (وهُوَ الذِي كفَّ أَيدِيَهُمْ عَنْكُمْ وَأَيدِيَكُمْ عَنْهُمْ بِبَطْنِ مكَّةَ مِنْ بَعْدِ أَنْ أَظْفَرَكُمْ عَلَيْهِمْ وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا). [سورة الفتح– 24] و كان العرب يضربون بها الأمثال؛ في القوّة فيقولون: "مالي به يد" أي قوّة، وفي الأثر فيقولون:"مالي في هذا الأمر يد ولا أصبع"؛ أي أثر، وفي معنى اللُحمة والاتحاد؛ فيقولون:"هم عليه يد واحدة" بمعنى مجتمعون، وبالخيبة؛ فيقولون:"جاء بما أدّت يد إلى يد"فيضرب للخيبة، وبالضعف والحيرة أمام الأمر؛ فيقولون:"أضعف من يد في رحم، وأضلّ من يد في رحم" إذا كان صاحبها يتوقّى أن يصيب بيده شيئا . ينظر، أبو الفضل النيسابوري، مجمع الأمثال،تح/ محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، 90/1، 179/1، 1/ 424، 290/2.

لذلك كان استخدام اليد في خطاب الشاعر مفارقا بين يد تعلّم على يدها قوّة العربي ووحدة قومه ومبادئ الإسلام، والحذر من العدو وعدم موالاته، ويد تشتّت بها وضاعت هويّته، وتقسّم قومه وخاب أمله وأفل حلمه حتى في أبسط أمر وهو التنقّل من بلد عربي لآخر دون تأشيرة!.

على يدكم	على يدكم
أفكار تعلّمنا مبادئها	تَقَسَّمْنَا
تعلّمنا: الثعلب يأكل نعجة الحمقى إذا ناموا	تبّت أيديكم
تعلّمنا: العود محميّ بحزمته، ضعيف بانفراده	تَشَتَّتْنَا
تعلّمنا؛ الاعتصام بحبل الله، والاتحاد	تُبعِدُنا يد الفيفا

الأمر الظاهر في الخطاب هو التشتّت الذي حاق بالأمة العربية فأودى بها، والواقع الحاضر هو أنّ الوحدة هي الخلاص الوحيد لها وإلاّ فسيتيه العربيّ وتتبدّد حقوقه في الحرّية، السلام، وبخاصة العبور الخالي من تبِعات الفُرقَة، لذلك أدت ثنائية الوحدة/ التشتّت دورا كبيرا في توالد الدلالات وتعميق أثرها:



هذا الحوار الجدلي بين الأنا وبين الآخر في هذا الخطاب مكّن من إذكاء صور متوهّجة ومستعرة، تحاول طرح السلبيات من أجل إيجاد بدائل أكثر فعالية، لبناء شعب قوي متّحد، يسوده العدل والمساواة، وتنأى عنه الفتنة والذل، هذا الطرح الحجاجي الممتع للقضايا، للهنات التي يعانيها العرب، للمواقف المتشظية، للحلول التي يجب أن تُتَّخذ حتى يُقوّم اعوجاج هذه الأمّة؛ جعل موضوع الشاعر يتّسع للعديد من التصوّرات والحقائق التي يجب أن تُواجَه بها الأنفس حتّى توقى شحّها في التصرّف، وفق مسعى نبيل لا يمكن غضّ النظر عن وافر الأثر الذي خلّفه انطباعا في ذهن القارئ، لا يمكن حتما التخلّي من تبِعاته.

لقد أبى طفل الشاعر إلاَّ أن يكبر بيْد أنّه لم ينس ترك الرسالة لطفل آخر يستطيع العبث بأحلامه، وريشته وألوانه ليرسم الغد المشتهى

سأُكبِر تارِكًا للطفلِ فُرشاتِي وَأَلوَانِي	تبقى العروبة مجرّد خيال مرسوم
ويبْقَى يَرْسُمُ العربيَّ ممشُوقًا بهَامَتِه	في ذهن الشاعر
ويبقَى صَوتُ أُلْحَانِي	ومجرّد أغنية يرجو تجسّدها على
"بلادُ العُربِ أَوْطَانِي. .وكلُّ العُربِ إخْوَانِي"	أرض الواقع

تبنّى الشاعر وجهة نظر خصمه الحاكم لمّا وصف ما علّمه إيّاه من مبادئ، ليُدمّرها في الأخير، وبرهن على ذلك بالأطروحة المضادّة التي اقترحها من أجل أن يبيّن عمق الهوة بين ما علّمه وما يحدث في الواقع فبدت المفارقة في أعتى مواقفها تبيّن اختلال موازين الحياة. ولأنّ خطاب الشاعر كان ملقى بدت الحاجة ملحّة لتكثيف ما من شأنه إثارة الجمهور وإقناعه من محسّنات وإشاريات، كما لجأ للعبة الضمائر ليبيّن تعارض الأطروحة المقترحة بديلا لأطروحة الآخر بما تحمله من مواقف وأحكام قيّمة ، فأدّى الالتفات دوره المنوط به. وكذلك كان الحال مع أحمد مطر الذي ركّز على تنويع الحقول المعجمية بما تحقّقه من مبالغة كاريكاتيرية، كل هذا من أجل إلحاق أبغض النعوت للآخر والبرهنة على آرائه، تنضيدا لفحوى الحجة، وتعضيدا لمسار الحجاج في الخطاب الشعري.

الفصل الثالث

الخطاب الساخر وآليات اشتغاله في الشعر العربي المعاصر

ينسج الخطاب الساخر متخيّلاته الخاصة، وتكوينه متصل إلى حدّ ما بما يخالف العادة الظاهرة للأشياء، وما يخالف الدلالة التداولية للمعيار الجمالي المتّفقة عليه الجماعة، فإن حدث خلل أو استنفار من تغيّر تلك القيم الموجودة في المجتمع، تحوّلت تلك المعايير إلى مادّة أساسية وخام لخطاب السخرية، ليظهر تاليا وجه مشاكس يفضح القبح الخارج عن مدار المألوف.

وعليه أصبح الكاتب بعامة، والشاعر بخاصة يفكّر في إيجاد خطاب يصف الحالات السلبية في الحياة بأقبح صورة ممكنة، وفي الآن ذاته يبحث عن خطاب يفي بالتحفظ اللازم إزاء الرقابة السلطوية، حتى يدرأ عنه تَبِعات الخطورة الفنيّة التي تميّز السخرية. هذا ما يجعله غير بعيد عن سَجْنِ المعنى، منتظرا أن يُفرِج عنه قارئ حاذق، لا يخشى المسالك الوعرة التي تحفّ بالخطاب المستتر.

ولكن المبالغة، أحيانا، في إخفاء السخرية وإضمارها قد يودي إلى الغموض، لأن السخرية الخفيّة "هي مناورة تحبط معيارا بدون أن تقدّم حقّا معيارا تعويضيا، هي نمط تلفّظ غير قابل للبَتّ في شأنه يحمل قيما متناقضة ويمكن أن يجعل المرسل إليه في حيرة من أمر مرماها"[1] مما يُجفل المقتربين إلى ذلك الخطاب، ويشي بوجود فئة – أو بالأحرى طبقة

[1] – باتريك شارودو، ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص 322.

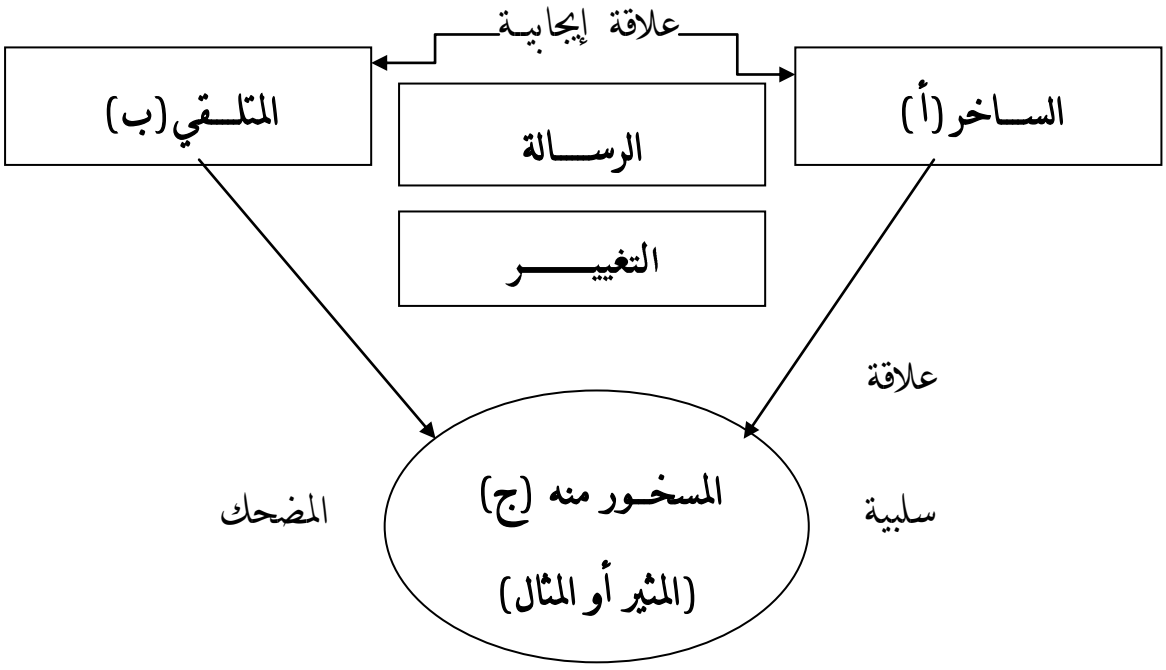
مثقفة – معيّنة يوكل الشاعر إليها قضيّته، طبقة تدرك ما يقصده، ربّما تسمى هاته أنانية فكرية، تجعله يلغي الفئات المتلقيّة الأخرى؟ فمن أكثر الإشكالات التي تواجه الباحث في هذا المجال هو أنّ ما يلاحظه قارئ من سخرية واستهزاء في خطاب شعري معيّن قد لا يلاحظه آخر أو بالأحرى لن يبدوَ له خطابا ساخرا، وهذا عقَّد اختيار نماذج توكّد وجود تلك الحمولة الساخرة من لدنها .

يوجد من خطاب السخرية ما يمارس نوعا من السلطة على المتلقي، أو المُرسَل إليه، إنها سلطة الفكرة المعروضة، وبما أنّها تحمل وظيفة تحريضية بالأساس، فستكون بمثابة سياط يهوي به المُخاطِب حتّى يفرض جبروت أفكاره الأشدّ إيلاما، إن فَهِمَ المتلقي مضمون الرسالة.

يحقّق الخطاب السليط العنيف والجريء سلطته، حتّى لو غُلِّف بطابع من الفكاهة والإضحاك. بيد أنّ الخطاب الساخر لا يحمل وزر التجنّي على المتلقـي كون الأخير يدرك تماما خطورة الوضع الذي تحتضنه السخرية بألوانها، سواء أكانت اجتماعية، أم سياسية، أم غير ذلك لِيُبـَادِلَها الشعور بالواقع المأساوي، ويخضع في الأخير لتلك السلطة، يتهكّمان معا [الساخر والمتلقي] وينظران بعين واحدة، ينبجس تفكيرهما من نقطة واحدة، ينطلقان إلى مرمى مشترك وزاوية محدّدة.

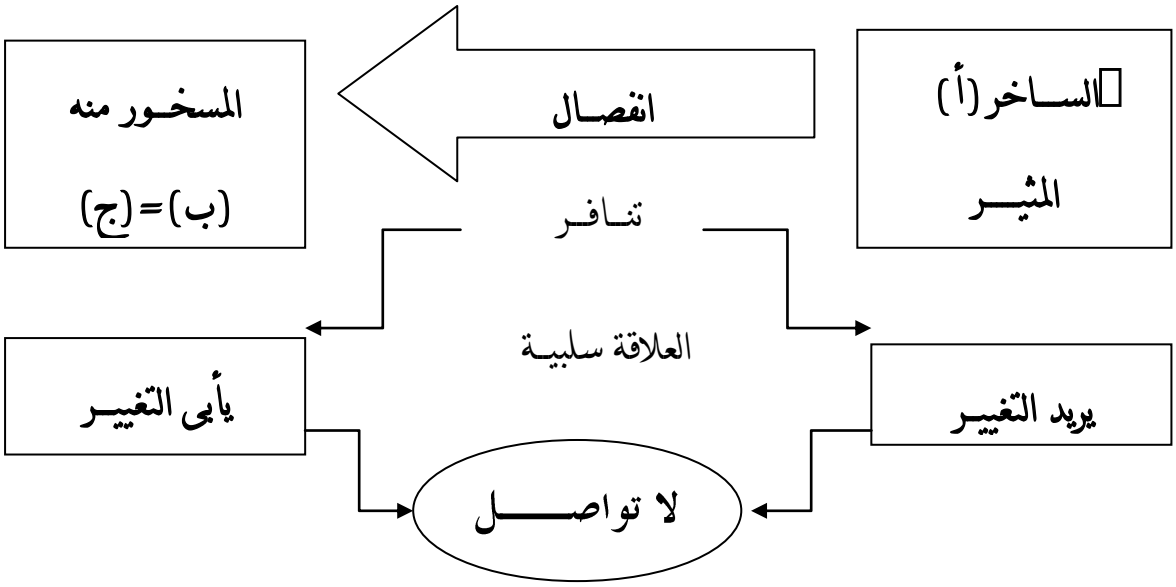
هذا يفضي إلى التفكير مليّا في موقع المسخور منه؟ وكيف يتلقى الخطاب إن أحسّ بأنّه هو المُخَاطَب؟.

نمـوذج 1[1]: المسخور منه هو غير المتلقي:



[1] – ما في هذين النموذجين مجرّد افتراضات نسبية قد تصيب وقد تخيب. فمثلا في الخطاطة الثانية قد يكون المتلقي هو المسخور منه ومع ذلك يتقبّل الخطاب الساخر، هذا إن كان مستعدا لأن يسمع من يبصّرُه بعيوبه.

نمـوذج 2: المسخـور منـه هو المتلقـي:



في النموذج الأول تكون العلاقة إيجابية بين الساخر والمتلقي، لأن الرسالة موجّهة لغيره – المُخَاطَب–، الرسالة تحمل هدفا مشتركا بين الطرفين (أ) و(ب) وممتورة بين الطرفين والعنصر (ج) لأنّه غير حاضر أساسا، [ولأنّ المسخور منه مجهول وغير مذكور في الرسالة]،لذلك تتّسع دائرة المقبولية، فالمثير والمحرّك للخطاب الساخر هو موضوع الرسالة، وقد يزداد ضخامة بازدياد الأمور السلبية التي يصنعها، ويعايشها الساخر والمتلقي معا .

أمّا النموذج الثاني فلا تماس ولا مثير غير المسخور منه، الخطاب يكون موجّها إلى مُخاطَب معروف، والعلاقة في هذه الحالة بين الساخر والمسخور منه [هنا (ج) معلوم

ومعروف] علاقة تنافر وتضاد، فالساخر ينتظر أخطاء من المُخاطب تثير ضحكه وسخريته، ليبقى في حالة ترقب ومراقبة تصرّفات، يمكنها أن تُستثمر في موضوع الرسالة الساخرة، المثير هو الهدف بعينه، والعلاقة تبدو متأزمة بين الطرفين، وبالتالي تضيق مُعلنات الرسالة الساخرة وتتوارى، لتحدّد أكثر نحو هدف بعينه. وعلى مرابض هذا التصوّر ينيخ سؤال مفاده: أيّ الرسالتين أشدّ تأثيرا وأكثر رسوخا وتحقيقا لغايتها ؟.

يستدعي كل خطاب ساخر وجود آليات تُستكشف من خلالها، وبها تستجدي نفعا باقتفاء أثره، لأنّها بقصد أو بغيره تعلن عنه، وتفصح عن مآربه، وبين سخرية تبحث عن خطاب، وخطاب يفتّش عن سخرية، تُستضاف محاولة الدنو ابتغاء تفكيك الألغام التي تحف أيّ متحرّك داخل هذه النصوص الشعرية العربية المعاصرة.

1- العنوان ملمحا للخطاب الساخر:

يبتغي المخاطب في لجوئه لعنونة عمله مراما وطموحات، يتمّ بها جذب أكبر عدد من المتلقين إلى خطابه، لذلك يلزمه من الجهد الفكري الكثير ليستطيع تحميله بأكبر شحنة ممكنة من الدلالة على عمله، هذا الجهد لابدّ أن يثمّن من قِبَل المُخَاطَب. فعنوان كتاب ما يعطي الفكرة الأولى عن العمل، هذا الإحساس الأولي يدهش تفكير القارئ، ويشدّ نظره، وسيخلّف لديه أثرا طال أمده أم قصر، فعلى المؤلف والطابع بذل جهد جهيد ليحدثا التوقع

المقبول، فعنوان الكتاب هو – طبيعيا– أوّل ما يُلاحظ، لأنه يلفت الانتباه، وهذا يُلزم الكاتب بتوفير ما يرضي فضول المتلقي[1].

لذلك ينال العنوان[2] أهميّة قصوى، كونه يتبوّأ منطقة استراتيجية مهمّة، تساعد في عملية تلقيه، مما يجعله أوّل نقطة تماس بصرية ودلالية، بين القارئ والنص، فالقاعدة تستلزم:"أنّ المرسل يبدأ بالعمل، ثمّ ينتهي بوضع العنوان، أمّا المستقبل، فإنّه يبدأ من العنوان منتهيا إلى العمل"[3]، فالثابت أنّ العنوان تتويج للعمل واختصار لمضامينه، ممّا يُحَتّم على الباث

---

[1]– voir , Henri Fournier, Traité de la typographie,Imprimerie de H . Fournier, Paris, 1825, p126.

[2] – لعلّ البذرة الأولى للبحث في إشكالية العنوان بصفته ظاهرة أدبية تعود لأول عمل في **Halle** سنة 1804، لكنّه أغفل طرح أصوله القديمة، وكانت هناك إشارة إلى بعض قضايا العنوان مثل الاهتمام بعناوين المشاهد في المسرح، وقضية العلاقة بين العنوان والنص في الأدب الألماني، وهناك إشارة إلى قضيّة العنوان الفرعي في الآداب الفرنسية. لكن السيميائيات في الأخير قد أطّرت نظرية للعنوان واستطاعت أن تعمّق التساؤلات التي يطرحها العنوان (كيف يُعرف العنوان؟ ما هي الظروف الثقافية والسياقية التي يحيل إليها العنوان؟ ما هي أنواعه، ما وظائفه؟..) باعتبارها الأنجع في الوصف والتحليل والتأويل، وبتفاقم الحديث عنه من قبل النقاد والمنظرين استقر له علم وسم: علم العنونة "**La titrologie**"، وسمي العنوان المصاحب النصي **Paratexte**، (وهو كل خطاب مادي يتموقع داخل فضاء الكتاب، مثل العنوان أو التمهيد، ويسمى أيضا النص الموازي.

[3] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص8.

اختزاله بدقة مفرطة، بأقلّ ما تمكّنه حنكته اللغوية من اقتصاد للكلمات ذات الدلالة المتّسعة.

فمَثَل صاحب العمل مثل المصوّر، وهو يلتقط صورة للَحظةٍ يمكنها أن تفرّ إن لم يثبّتها بآلته. كذلك الشاعر سيحاول تقديم صورة عن عمله في شكله النهائي، وليس هذا بالأمر الهيّن مطلقا، لأنه سيستغرق منه زمنا يصاون –على حد التخمين– زمن كتابة العمل بحد ذاته، وربما للسبب نفسه يكون العنوان آخر ما يضعه الباث.

وعلى آخر ما يكتب المُخاطِب تقع عين المُخاطَب بادئ الأمر فـ"فعالية الذات/المتلقي هذه، ستنصب أوّل ما تنصب على العنوان الذي يمثّل أعلى اقتصاد لغوي ممكن، وهذه الصفة على قدر كبير من الأهميّة، إذ إنّها –في المقابل– ستفرض أعلى فعالية تلق ممكنة، حيث حركة الذات أكثر انطلاقا وأشدّ حريّة في تنقّلها من العنوان إلى العالم والعكس"[1]. فيُحبَّذ للعنوان، إذن، مجابهة النص وموازاته بالقدرة الإبداعية نفسها، والحزم الفني ذاته، وإلا ستكون الخيبة مآلهما معا.

[1] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص10.

وعين المتلقي التي تبصر العنوان لأول وهلة، أكّدت بأنّه علامة فيقال:"كأنّك علمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه"[1]، وجعلت المصطلح يرتبط "في المعجم العربي[2] بالإيقونة؛ حيث أصبح إجراء يصطنع في تحليل الخطابات (. . .) اقترنت الإيقونية في الغالب بالصورة البصرية بالأشياء الحسية، ودار نقاش صاخب وحاد حولها، وامتد التفكير الإيقوني إلى جميع الموضوعات التي تتوافر على خصائصها؛ ولكن أغلب الأمثلة كانت لا تخرج عن حد دائرة الصورة"[3]. فعنوان مثل: **"العباءة والخنجر"** لعبد الوهاب البياتي: هو صورة بصرية قد تكون شاهدا على فترة زمنية معيّنة؛ أو شخصية؛ أو حدث؛ أو موقف ما، لذلك ستلمّظ القارئ مجموعة من التساؤلات، قبل أن تثب عيناه إلى الشعر.

---

[1] – محمد بن يحي الصولي، أدب الكاتب، تصحيح وتعليق/محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية، مصر، 1922، ص143.

[2] – عرّفه سعيد علوش في معجمه بأنّه أولا مقطع لغوي، أقل من الجملة نصا أو عملا فنيا، ثانيا يمكن النظر إليه من زاويتين الأولى في السياق، والثانية خارج ذلك السياق، وثالثا العنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة، ورابعا العنوان المسمى ويستعمل في استقلال عن العمل لتسميته والتفوق عليه سيميائيا .(وهو هنا يفصل العنوان فصلا تاما عن العمل وفي هذا الأمر نظر). ينظر، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص.ص155، 156.

[3] – أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات"، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص.ص95، 96.

عنوان آخر لمحمود درويش: "**عندما يذهب الشهداء إلى النوم**"لا شك أنه يبدو بسيطا في أوّل ارتطام به، لكنّ قليلا من التأمّل فيه، سيضع المتلقي في مواجهات شديدة مع مقاصد الشاعر، صورة على الرغم مما تلاحظه عليها من حضور مكثّف لدلالة الموت، إلاّ أنّها تخلّف دقائق حيّة بالتساؤل (الشهداء، النوم، يذهب؛ ألفاظ تحمل دلالة الموت، المغادرة، والسكون)، كما نلمس في ذهاب الشهداء إلى النوم شيئا من الدلالات الساخرة المؤجّلة.

لذلك يكون العنوان بمثابة المفتاح الذي يلج المرسل إليه من خلاله إلى الخطاب، فهو عتبة لا يمكن تخطّيها دون تأمل فيما وسم الباث عمله أو رسالته على وجه الخصوص، فلا يمكن أن "يبني الشعر المعاصر نصيته، التي تسمح له بالتداول بهذه الصفة في المجتمع الثقافي المعاصر، إلا انطلاقا من مجموعة العتبات النصية الداخلية التي تضمن له نسبا رمزيا يحمل توقيعه كاسم المؤلف، أو التي تعيّنه أو تبوّبه كالتحديد الأجناسي، العنوان، (...) إنّ النص الشعري المعاصر ومنه العربي لا يحقق نصيته خارج هذه العتبات التي تمنحه هوية نصية مخصوصة داخل فضاء التبادل الرمزي، كفضاء مؤسساتي"[1]، فمن خلال هذه العتبة سيتبيّن، عن كثب، هوية خطاب شعري من آخر؛ ليصبح العنوان صاحب مؤسسة شخصية للنص، فإن قيل: **لا تصالح** فهو عنوان يسم قصيدة شخصية لأمل دنقل، وإن قيل:

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007، ص6.

لا تعتذر عما فعلت، فهو لمحمود درويش، وإن قيل: **مشاتمة،** فهو لأحمد مطر وهكذا دواليـك.

بدا العنوان مؤسسة من جهة، ومن جهة أخرى "بات سياسة، طريقة للنص يتفاوض بموجبها مع القارئ؛ فقد غدا متوفرا على نصيّته، أي بوصفه نصا متمفصلا مرتبطا بالنص الذي يسمّيه، وفي الوقت ذاته يتمتّع باستقلاليته النصية أي يلفت الانتباه إليه"[1] لذلك تصبح له الحمولة الجمالية والفكرية ذاتها التي يتزّين بها النص لأنّه في الأخير هو نص في مقابل نص، والعنوان أيضا "يفتتح النص، وينظّم نقطة انطلاقه الطبيعية (. . .) كما أنّه أهم عنصر في الصفحة وهو بمثابة الحالة المدنية للنص"[2] فبها يصبح معلوما تتّجه إليه الأعين استئناسا بصفته يشغل مساحة مهمّة في الصفحة.

أمّا كلود دوشي (Claude Duchet)، فيرى بأن عنوان عمل أدبي (هو أشار إلى الروايـة) هو رسـالة مشفّـرة، ذات وضعية تختصر الملفوظ، وكونها تلجأ إلى الإشهار بالعمل، فسيتداخل بالضرورة الأدبي والاجتماعي فيها[3]. فما دام العنوان متجها نحو

---

[1] – خالد حسين، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص99.

[2]- Leo Hoek, la marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, La Hauge-Paris, Mouton-New York, 1981, p3 .

[3] –Voir : Duchet Claude, La fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque, in : Littérature, N12, 1973, p50.

مُخَاطَبين بعينهم، فمعناه اتصاله بمجتمع، هذا ما يجعل الرسالة الخاصة به مزدوجة، ومركّزة في الآن ذاته، وهو الأمر الذي يصعّب من انتقائه، كونه الحلقة الأكثر اشعاعا في النص، وهو الأمر نفسه الذي يجعل تعريفه يطرح بعض الإشكالات ويتطلب مقدرة وجهدا تحليليا معتبرا على حسب رأي جيرار جينيت [1] Gérard Genette.

في الوقت الذي وضعت بعض الدراسات النظرية العنوان في مقابل النص، أو بمعزل عنه، أو موازاة له، بِعَدّه نصا في حدّ ذاته، ذهبت دراسة أخرى[2] إلى أنّه لا يمكن –لهذا العنوان– أن يصنع الكتّاب في حين يصعب فصله عنه، إذ إنّ العناوين تبقى الذكرى الوحيدة للقراءة التي مضت، فحتّى إن فهم القارئ العنوان متأخرا إلاّ أنه سيظل يُكنّه، ويستبقيه معه، إلى أن تتجلّى لديه صورة كاملة عن علاقته بمضمون العمل الأدبي. فعناوين أعمال جمّة – حسب هذه الدراسة– لها قيمتها، ومكانتها وسط الجمهور المتلقي، قد يكون بينهم من لم يدن منها إطلاقا؛ فتكون العناوين القيّمة في هذه الحالة دعوة للقراءة، أو بالأحرى مُوجّهة للقراء.

[1]- voir : Gérard Genette, Seuils , collection poétique, Seuils, Paris, 1987, p54.

[2] - Voir : Max Roy, Du titre littéraire et de ses effets de lecture, article, Érudit Protée, volume36, N 3, 2008, p47.

يمكن القول بأنّ حديث النقاد عن وظائف العنــوان الثلاثة (تعيينية، وصفية لغوية، إغرائية)[1] كان متقاربا "وربما كان اتفاق كثير منهم صادرا عن مجرّد كسل نقدي حوّل عملهم إلى مجرّد اجترار لتحديدات –أخطاء الماضي"[2]. وأيا كان حجم هذا الكسل النقدي الذي يزعج الباحثين، تبقى الوظائف نفسها متداولة في الساحة العربية، وهذا لا يفسد للودّ قضيّة. ولا تنفك كلّ وظيفة أن ترتبط ضمنيا بتعريف من تعاريف العنوان، فالتعيينية تسمّي النص واسم العمل تماما مثل اسم العلم. أمّا الوظيفة اللغوية الواصفة فقد تكلّم عنها جوزيب بيزا (Josep Besa) بإسهاب في كتابه وظائف العنوان وسمّاها ما فوق لسانية Métalinguistique، وعدّ العنوان ملفوظا لغويا واصفا، يشمل النص ويتجاوزه معًا، يحميه دون التسلّل إلى داخله، لأنّه يبقى دائما على مستوى آخر، وهو هكذا بسبب المكان الذي يناله، ويفصله جليّا عن النص، دون التداخل والتشابك معه[3].

أمّا الوظيفة الإغرائية فتتّجه نحو الجمهور ومتعة تلقيه للعناوين، وأيها يمكنه إحداث الأثر البالغ في المتلقين، فلا بدّ له من قدرة إيحائية عميقة، وتكثيف دلالي كبير؛ تجعل العنوان الأدبي يحظى بالقيمة الجمالية والشعرية؛ ما يمكّنه الاقتراب بسرعة من قلوب السامعين،

---

[1] – شارل غريفيل استقر على تسمية الوظائف ب: تحديد هويّة العمل– تعيين مضمونه– إبراز قيمته

[2] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص45.

[3]- voir , Josep Beza Camprubi, Les fonctions du titre, Nouveaux actes sémiotiques, Pulim, Université de Limoges, 2002, p17.

ويفتح شهيّتهم للنص الذي يليه، إنّ الاغراء يصاون الإشهار ويتماس معه، فهما معا بطاقة دعوة منمّقة هدفها إحداث التواصل بأجمل الوسائل، ليتمّ بعدئذ التداول، وقد عثر لدى شارل غريفيل Grivel ما يؤيّد هذا الرأي؛ إذ كان العنوان لديه بمثابة مُروّج للكتاب[1].

غضّ النظر عن كلّ ارتياب يطرحه تباين الدراسات النقدية حول هذا المقطع الصغير، يفاجئ الباحث ارتياح بما يراه من نقاد ألقوا الضوء على العناوين المفارقة والساخرة: مثل جينيت[2] الذي سمّاها جمليّة مفارقةAntiphrastique، أو ساخرة Ironique، وكونتوروويكز Kantorowicz [3] حين أشار إلى وجود فنيّات ترمي إلى

---

[1] –voir , Charles Grivel, Production De L'intérêt Romanesque, « Un état du texte (1870-1880), Un essai de constitution de sa théorie, Paris, 1973, p157.

[2] Voir , Gerard Genette, Seuils, p79 .

[3] – يرى هذا الناقد خلافا لكثيرين بأنّ للعنوان ست وظائف هي: 1–جذب نظر القارئ 2– أساسي من أجل نظرة عابرة 3– انتقاء المفضّل لقراءته (يقول بأن نوعية العناوين تستدعي كيفية اختيار ما نقرؤه) 4– تمنح الرغبة في القراءة (ويرى كوليت بأنّها الوظيفة الأكثر أهمية) 5– بناء وتشكيل الصفحة (العناوين تساهم في تنميق شكل الصفحة) 6– سلسلة وتنظيم المعلومات (والعنوان يصبح الأكثر وضوحا وبروزا كونه يساعد على ترتيب المعلومات التي يحتويها) . هذه هي الوظائف الست التي اقترحها كوليت وللاستزادة يرجى الرجوع إلى المرجع الآتي:

Collette Kantorowicz, Ėloquence des titres, Graduate school of arts and science, New York University, 1986,p 78-101.

فرض حضور العنوان، وأساليب تستفزّ الجمهور، وترنو لكسب رضاه؛ كالتناقض الظاهري paradoxe، والحجاج عن طريق الضحك أو المبالغة الساخرة[1].

يتّسم، العنوان، إذن، بموقعه الاستراتيجي، وحظوته لدى القرّاء؛ بصفته أوّل نقطة تماس وتواشج بصرية، وفكرية، يمكن معها إقامة جسر من التساؤل والاستفسار عمّا يخبّئه النص، فهو أوّل مثير ومنبّه، يجب أن نعوّل عليه، حتى نصل للتأويل المنشود. وإذا كان هذا حال العنوان بصفة عامة، فكيف سيكون الأمر بالنسبة للعنوان الساخر؟.

العنوان الساخر هو نظرة موجزة وثاقبة؛ تختصر ما يحدث من فجائع خلّفتها الرؤيا الاستسخافية للشاعر الساخر، وتستفزّ المُخاطَبَ لتجبله على فضّ الفضول الذي سيتراكم عليه حتما لدى مصافحة عينه للعنوان، إنّ العنوان الساخر صدمة فكرية سيجتزّ القارئ – بلا ريب– عناء تذكُّرها كلّ حين؛ إن لم يُقَدَّر له قراءة الخطاب اللاحق، الذي سيفرج عن المعنى المقصود، والمُخَاطَب الذي يقع عليه الكلام، لأنّ الخطاب الساخر وحده –دون منازع– يستطيع حمل قارئه على التساؤل عن محلّه من المستسخف، والمستخفّ وعلى من يقع وزره؟.

[1] Ibid, p78-101.

فلمّا يرى جمهور القرّاء عنوانا مثل :"**أفضحهم**"[1] سيهبّ كثيرون لتبيّن من هؤلاء الذين سيتولّى الشاعر فضحهم، ولماذا ؟ وأهم سؤال سيكون كيف وبأيّ طريقة؟ . فهذا العنوان سيكون وشاية لخطاب ساخر يحتمل حضوره في النص الشعري الذي سيليه.

وكثيرة هي الوشايات الساخرة التي تتولاّها عناوين القصائد الشعرية المعاصرة، بما تشحنه من دلالات ترتبك لها عقول القراء، وفيما يأتي محاولة لتجميع أهم العناوين التي تحيل قارئها على نصوص ساخرة:

اسم الشاعر	عنوان الخطاب	الدلالة الحاضرة
مظفر النواب	رسالة حربية عاشقة	إتباع عنصر متوقع بآخر لا متوقع؛ فلا يمكن أن يلتقي العشق بالحرب في رسالة واحدة، وهذا ينم عن سخرية وهزء.
	من الدفتر السري لإمام المغنين	كلمة إمام رغم إنها تعني عموما القائد، إلا أنها عند ذكرها تحيلنا

[1] – هذا عنوان لخطاب شعري لمظفّر النوّاب. ينظر، مظفّر النوّاب، شاعر الثورات والشجن، ص158.

		إلى إمام المسجد، في المفهوم الاجتماعي، لذلك يبدو غريبا ارتبط ذكره بالمغنين، وأنّى يلتقي الحسن بالقبيح.(وفي هذا المزج بين متناقضين سخرية) .
محمود درويش	وعاد . .في كفـن	الجزء الأول من العنوان يجعل المتلقي على أمل، يحطّمه الشاعر له في الجزء الثاني فيربط العودة التي تُلمس فيها الحياة، بالكفن الذي يرمز للموت وفيه مفارقة ساخرة.
	يعانق قاتلـه	مقتول يستطيع أن يعانق، ومن؟ قاتلَه، عنوان مستفز، سيقول عنه القارئ: إنّ الشاعر يهزأ بنا، لنقرأ الخطاب ونرى ما يريد .

أحمد مطر	ورثة إبليس	من هؤلاء الذين يقصدهم الشاعر وأيّة فئة ملعونة يريد ؟ مثل هذه الأسئلة ستخلّف قلقا لرؤية النص
	السلطان الرجيم	من المفروض اقتران كلمة الشيطان بالرجيم، لكن حنكة الشاعر في إيجاد الخطاب الساخر جعلته يربط السلطان بها، ليستنتج القارئ بأنّ السلطان والشيطان شيء واحد !
	أصنام البشر هزيمة المنتصر مقيم في الهجرة	عناوين مفارقة تحمل التناقض فيها، وحتما ستهزّ القارئ.

هذا عن العناوين وأيّ أثر تخلّفه في نفس القارئ، وكيف هي أداة تواصل، ورسالة أوليّة له، كما أنّها، أحيانا، تعدّ مؤشّرا؛ يدلّ على وجود سخرية في الخطاب، وغالبا ما كانت سندا للتعرّف على النصوص الساخرة.

وفيما يأتي محاولة إجهاز على الخطاب الشعري العربي المعاصر، لتأويل مكنوناته، وتقصّي خيط السخرية الظاهر والمضمر منها إن استُطيع إلى ذلك سبيلا.

2- آليات السخرية في شعر معين بسيسو (القلب الدلالي):

يعدّ الإمساك على المعنى الساخر في الشعر العربي المعاصر من أعسر العمليّات التحليلية التأويلية، ذلك أنّ سبر غور هذا النوع من الخطاب يحتاج إلى فهم المؤشّرات والعلامات التي يلغّمه بها الشاعر سعيا منه إلى فتح آفاق للمتلقي، لم يك يتصوّرها، أو يتخيّل وجودها داخل هذا البناء المشيد .

هذا الشاعر يجعل القارئ أيضا لا يثق بمعنى مباشر للخطاب، ليزجّ به في سرادق الشك والارتياب باحتمال تواجد مدلول ثان، تفرضه آلية القلب الدلالي، لأنّ "دلالات السخرية لا يمكن أن تصبح مرئية إلا من خلال التفاعل التداولي الذي يجمع بين مقصدية المؤلّف وتأويل المتلقي. فالسخرية تحكمها ضوابط تكفل لها أشكال التحقق، وبالتالي فتنظيم الدلالة في السخرية تقتضي التحوّل من المظهر الأول للمعنى إلى مظهر آخر قابل

للإدراك والمعاينة"[1]. وعليه، يمكن القول بأنّه لن يقرّ للخطاب الساخر قرار ما لم يتعرّف القارئ على مقصدية النص، فأيّ نوع من هذا الخطاب سيخضع من وقت لآخر إلى بناء دلالي للمعنى بشقيه؛ الأوّل ظاهر يسمّى المعنى المباشر، والآخر مضمر مستتر هو المعنى الذي سيفترض القارئ وجوده، كيما يستدلّ على الخطاب الساخر.

بناءً على هذا، يمكن من خلال نص الشاعر معين بسيسو، اختبار القدرات الفكرية في فضّ النزاع القائم بين المعنى الظاهر وبين المعنى المستتر، قصد التعرّف على إحدى آليات خطاب السخرية وطرائق اشتغاله على تحقيق التآلف والتآخي بين ذينك المعنيين[2]:

في الأردن جلاّد يحلم

بربيع الفجر وبالشعب الأخضر

غصنا يُكسر

في حبل المشنقة الأصفر

[1] – محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، "الوظائف التداولية للخطاب"، ص85.

[2] – معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ص131.

بداية المقطوعة الشعرية للخطاب تحيل على وطن معروف، وإشارية مكانيـة هي الأردن، وشخصيــة جلاّد نكـرة لا يعرف من تكون ظاهرا، لكنها قد تكون مضمرة، صاحب هذه الشخصية الحالمة قد يكون الحاكم، لأنّ الشاعر ألحق في السطر الثاني قرينة تدلّ على صحة هذا التصوّر وهي: الشعب الأخضر.

تبدو صورة الجلاّد الحالم غريبة نوعا ما، فأنّى لهذا المتسلّط الحلم، وهو ينتقى أساسا كونه قاسي القلب، بليدا، جافّ المشاعر، وأنّى له أن يتخيّل ربيع الفجر، الذي يكون عادة أكثر إشراقا وإنارة؛ وهي السخرية تتسلّل عبر مسامات النص، لتبدو أكثر اتّضاحا.

لم يحلم هذا الجلاّد بالشعب الأخضر؟، والأخضر عادة مثال للسلام، وهو مناقض للدم الذي يرديه سياط الجلاّد على ضحيّته؟؟، عدا المسالمة التي يحملها المعنى ذاك، ينهض معنى آخر للشعب الأخضر قد يمثّل الشعب المكتفي ذاتيا غير الجائع.

ينتقل الشاعر من صورة الحلم إلى مشهد آخر يمثّله غصن يُكسَر، وهي حالة انسلاخ من شعب مسالم يعلن المسالمة إلى فرد يتمرّد على أصله، ويعلن تملّصه من شجرة وطنه ليكون مآله حبل مشنقة أصفر، فيمسخ بعدها ضفدعا[1]:

[1]- معين بسيسو، الأعمال الكاملة، ص131.

بالأردن يمسخه ضفدع

في مستنقع

في الوحل الأبيض

والوحل الأزرق

مقصلتك لن تكون ذلك الزورق

فالأردن والشعب الأخضر

كفراشة إعصار تبرق

الضفدع عادة يمثل صورة حيوان ضعيف، مختبئ، دائم الهروب، يقفز في كلّ مكان، وهذه الصورة هي ما يريدها الحاكم –باسم الأردن– أن يكون عليها أفراد مجتمعه، لا بدّ وأن يخلطوا بين عمل نقي (وهو ما تدل عليه صورة الوحل الأبيض)، وبين عمل سيء (وهو ما تدل عليه ضمنيا صورة الوحل العكر الأزرق) .

يأتي بعدها حوار داخلي: "مقصلتك لن تكون ذاك الزورق"؛ أي إنّك يا جلاّد لن تخلّص بالقتل الناس، فالزورق، وهو قارب النجاة، لن يشبه المقصلة في عنفها حتّى ولو قتلتَ القتل المريح السريع .

لتتسلّل السخرية ثانية في الخطاب الشعري إذ يجعل الأردن بشعبه الأخضر أشبه بفراشة إعصار تبرق، وأنّى للفراشة وهي رمز الرقّة واللطف والدعة أن تصبح إعصارا يبرق، والشاعر يجسّد بهذا حالة شعب يغلي بلطف، وانتفاضته لن تكون إلاّ مثل فراشة وديعة تحطّ دون أن تؤذي أحدا، وهنا تجثم المفارقة على الخطاب مُخلّفة صورة جمالية رائعة، تكشف عن محاسن الأضداد[1].

في الأردن جلاّد يحلم

بالأردن يحلم في قمقم

سجن أبديّ لا يُحَطّم

بعد أن ربط الشاعر بين الحلم والجلاّد، راح يعقد وشيجة أخرى بين الحلم والسجن، سجن أبدي يدلّ عليه القمقم (وهو لفظ ارتبط بسليمان عليه السلام، وهو مذكور في حكايات ألف ليلة وليلة، حين كان يسجن فيه الشياطين الماردين الخارجين عن الطاعة[2])،

---

[1]– معين بسيسو، الأعمال الكاملة، ص131

[2]– حُكي ممّا تُذكّر من" أخبار سيدنا سليمان ابن داوود عليهما السلام، وما أعطاه الله تعالى من الملك والحكم في الإنس والجن والطير والوحش وغير ذلك وقالوا: وقد سمعنا ممن كان قبلنا(. . .) أنّه وصل إلى شيء لم يصل إليه أحد، حتى كان يسجن الجن والمردة والشياطين في قماقم من نحاس، ويسبك عليهم الرصاص ويختم عليهم بخاتمه" . ألف ليلة وليلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، 82/3 .

فهذا العربي الحالم، إنسان خائب، أحمق، يحلم بالوطن وهو في قمقم سليماني عتيق، سجن أبدي لا يمكنه التفكير إطلاقا في الخروج منه؛ لأنه :"سجن كجهنم / لا النار تموت ولا تهرم"[1] لذلك شبّه الشاعر سجن العربي بنار جهنّم التي لا تفنى ولا تطفأ].

ليعود ويحل الحوار الداخلي مجدّدا، إذ يقول [2]:

وأنا أحلم

بالريش سينمو كالغابة

يحلم الشاعر بالريش، وربما تأخذنا هذه الصورة إلى اللباس الذي قرّر الله عزّ وجلّ أن يكون لبني آدم، حين قال سبحانه وتعالى:(يَـٰبَنِىٓ ءَادَمَ قَدۡ أَنزَلۡنَا عَلَيۡكُمۡ لِبَاسٗا يُوَٰرِى سَوۡءَٰتِكُمۡ وَرِيشٗاۖ وَلِبَاسُ ٱلتَّقۡوَىٰ ذَٰلِكَ خَيۡرٞۚ ذَٰلِكَ مِنۡ ءَايَـٰتِ ٱللَّهِ لَعَلَّهُمۡ يَذَّكَّرُونَ)[3].ذلك الريش هو خير مُنَزّل من الله عزّ وجلّ لعباده، وهذا ما يحلم به الشاعر، وهي صورة تفاؤلية، تبدو غريبة منفيّة وسط معجم مكتظّ بصور الفجيعة من: مسخ، ومشنقة، وقمقم، وسجن، ونار [رغم إنّ عدد الألفاظ الدالة على السجن

---

[1] – المصدر السابق، الصفحة نفسها .

[2] – م.ن، ص.ن.

[3] – سورة الأعراف، الآية 26.

(السجن، السجّان، الزنزانة)، تساوي عدد المرات المذكورة فيها كلمة حلم، إلا أنّ الخطاب تتّشح بمسحة من الحزن والألم] .

لأنه بعدها مباشرة يحلم [1]:

بالمارد طار

بالزنزانة

ويد السجّان

تُدمي مفتاح الزنزانة

وفم السجّان

من جوع يمضغ قضبانه

لما يطير المارد سيتهيّأ لنا بأنها الحريّة والانعتاق المأمول، لكنّ المارد طار بالسجن والسجّان، ويد السجّان تبدو متشبّثة بمفتاح السجن حتّى وهي مدماة، وفم السجّان يمضغ القضبان من الجوع، وبقي مصير السجين مع سجّان جائع مضمرا ينتظر خيال المتلقّي؟!! .

[1]– معين بسيسو، الأعمال الكاملة، ص131 .

ليعود الخطاب الشعري في حركة دائرية إلى الأردن[I]:

في الأردن جلاّد يحلم

ميّت يحلم

ويجوع ويمضغ أكفانه

هذا التنويع في بناء الجمل المتكرّرة في الخطاب يؤكّد عزم الشاعر على استخدام إمكانات اللغة وطاقاتها المختلفة في إثبات ما ترومه الرسالة، حتّى تصل إلى الآخر.

فالجلاّد في الخطاب هو المتحرّك الوحيد الحالم، ويسلم في الأخير الحلم إلى ميّت، وهل الميّت يستطيع الحلم، وهل يستطيع الجوع؟، وهل يمضغ كفنه، صورة مفارقة، ومشهد رائع يفوق مستوى التخيّلات البسيطة، خطاب ساخر يدلّ على استفحال الجوع في وطن كلّ من فيه من بشر هم سجناء، وكلّ من يحلم في هذا الوطن هم أصحاب السلطة فقط، ولن يحقّ لغيرهم الحلم والتأمل إلاّ إن أصبح ميّتا!!! ويا لها من سخرية . .

والجدول الآتي سنحاول من خلاله تجلية بعض من المدلولات التي تعد مؤشّرا وخيطا يشي بسخرية الشاعر، سواء أكانت ظاهرة أم مستترة:

الدال	المدلول1	المدلول 2	العلاقة
جلاد يحلم	صورة تبدو إيجابية ما دامت تتوفر على فعل الحلم	لما يفكر المتلقي مليا في أنّ هذا الحالم جلاّد تصبح الصورة سلبية ثم ساخرة.	تنافـر (قلب المعنى)
غصنا يُكسر	صورة عادية حتى والفعل مبني للمجهول	بعد أن يعي المتلقي أن الشاعر يرمز بالغصن إلى العربي يتحقق غرض السخرية.	تعضيـد(كون تواشج المدلول 1+2 يحقق معنى السخر)
الشعب الأخضر	في الظاهر هي صورة شعب مكتف ذاتيا أو مسالم	يدل على شعب راض خاضع يأبى المقاومة	تنـافـر

بالأردن يحلم في قمقم	صورة إنسان يحلم وهو مسجون في سجن محكم الغلق	حتّى الحلم ضُيِّق عليه الخناق وصار الحالم يودع السجن	تعضيد الصورتان معا تحققان المعنى المقصود

فالسياق العام لرسالة الشاعر وعلاقته التي تبدو متوترّة مع عالمه الخارجي، جعل كلامه يُحمل محمل السخرية، ويدعو المتلقي للتمعن في المعنى الباطني أكثر.

3- آليات السخرية في شعر عبد الحكيم فقيه (التناقض والتصوير الكاريكاتيري):

وظّف الشاعر العربي المعاصر التضاد والتناقض في توليده للهزل وإنتاجه للسخرية، وفي التضاد يبلغ المستحيل مطلبه، ولئن تصف أمرا ما بوصفين متناقضين يعني أن تخرجه من دائرة الوجود، لتضعه وجها لوجه مع الواقع أو لدى المتلقي، فالساخر يجمّد اللحظة التي وقع فيها الأمر المثير للعجب والاستهزاء، يعلّب تلك اللحظة ثمّ يزجيها للقارئ حتى يسلمه مكتوفا إلى تساؤلاته أمام الحدث.

هذا التناقض إن استشرى في الخطاب وتوفّرت معه شروط المشهدية والصورة في الطرح، وكذا التبشيع الفني للشخصيات، والوصف التشويهي وثب إلى مستوى التصوير الكاريكاتوري، والذي يعد "فنّ المبالغة بامتياز وهو فن النقد الساخر"[1].

وفيما يأتي متابعة حركات فئة من المجتمع مع الشاعر عبد الحكيم فقيه ، ضخّمها حتّى غدت واضحة للعيان، بقبحها والتواءاتها، وخروجها عن المألوف، مخلّفة جرّاءها ما يثير سخط وسخرية الساخرين.

هي فئة سُمّيت بالتافهة لا لشيء إلا لأنها تطمع في أشياء لا يطول بقاؤها مثل المال والسلطة، والشهرة، لتطلق العنان لتخيّلاتها الشرّيرة على حساب فئة ضعيفة[2]:

التافهون لهم عروش

التافهون لهم من الأوقات

ما يعطون للأحلام

---

[1] – علي البوجديدي، السخرية في أدب علي الدوعاجي، "تجلياتها ووظائفها"، ص209.

[2] – عبد الحكيم فقيه، موقع **www .adab.com**، رقم الخطاب: 75478، اطلع عليه يوم: 2012/07/15، في الساعة 14:01.

كي تذرى لريح صرصر

بداية تهكميّة صنعتها بإتقان كلمة "التافهون"، معرّفة لا نكرة، هذا يعني أنّ الشاعر يقصد فئة بعينها؛ لهم عروش، والعرش واحد، لكنّهم بتفاهتهم وكثرة تخيّلاتهم يذرؤون لهم أكثر من عرش في الريح؛ لهم متّسع من الوقت ليحلموا، وقوّة هذا الحلم تشبه إلى حدّ ما ريحا صرصرا عاتية لا تبقي ولا تذر[1].

ثمّ تليها جملة معطوفة على الأولى: [2]

ولهم قروش

يشترون السحب والأمطار

والأشجار حتى يصنعون لنا نعوش

هؤلاء التافهون لهم قروش وليس دراهم لماذا ؟ أولا ليحافظ على التشاكل بالانسجام الذي تتيحه التجنيسات بين كلمات عروش قروش نعوش، ثانيا لأن القرش يبدو قديما

[1]– مستوحاة من قوله تعالى: (فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ (5) وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ (6) سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ) سورة الحاقة، الآية 5–7.

[2] – عبد الحكيم فقيه، التافهون.

عتيقا، وربما يدل على أنّهم –التافهون– ورثوا الغنى أبا عن جدّ، ولم يتعبوا في تحصيل الثروة التي جمعوها . وهو استهزاء ضمني بأولئك الذين يكنزون المال ولا يتمتّعون أدنى تمتّع به.

ثم إنّ كل ما هطلت عليه أمطار ونمت في أشجار أصبح لهم، فسخّروا ما تهبه الطبيعة من خيرات لإيذاء البشر ظانّين بأنهم أصحاب العرش، وأصحاب السلطة العليا في الأرض[1].

لهم إذا ماتوا جنازات تُبثّ على الهواء

لنا إذا متنا قبور شاحبات

أو إذا عشنا نحالة ظلّنا

ولهم شوارع عرضها يزداد عرضا

كي تمرّ بها الكروش

التافهون لهم إذا ثُقبت مظلاّت

منصّات

[1] – عبد الحكيم فقيه، التافهون.

في المقطوعة هذه انصرف الشاعر عن تجسيد صورة التافهين وحدها لينتقل إلى المفارقة والمقارنة بين تلك الفئة التافهة وبين البقيّة؛ واعتمد في ذلك على المقابلة التضاديّة، واستمرّت تلك الجديلة المضفورة من الثنائيات المتضادة داخل المقطوعة كلّها، لأنّ في خطاب الشاعر تأجيج الصراع بين المفردات، يبيّن لمتلقييه عمق الهوّة بين طبقتين: غنيّة وفقيرة، وما يترتّب عن ذلك من مظاهر سلبية في المجتمع، فضلا عن ذلك كان استخدام التناقض خروجا عن الرتابة في الطرح، كونه يتوسّل الصور الفنيّة البيانية، كي يبلغ مأربه.

فترى "إذا ثُقبت مظلاّتهم" –التافهون– كناية عن ذهاب سلطتهم، لأن المظلّة عادة تتبع الحاكم، كما تتبع الخائف من التقلبات الجويّة، لكن خوف أولاء من نفاد ثروتهم. "اتّجهوا إلى المنصّات"؛ دلالة على أنّ هناك من يصغي إليهم، ويُلَمّح الشاعر بصورة مستترة على الانتخابات التي هي ملاذ الخائفين القلقين على مكانتهم، يحتاجون لذلك منصّة يقنعون من خلالها فلا أحد يعرفهم، وبدت وسيلة يدخلون بها عالم السلطة.

هؤلاء أيضا –التافهون– إن ماتوا ضجّت الدنيا، فعلى الرغم من تفاهتهم إلا أنّ أحدا لا يمكنه تفويت المشهد الجنائزي الرائع الذي يُقام من أجلهم، لِيُبَثَّ موتهم مباشرة على قنوات الإعلام (مهمّون جدّا)، تزدان قبورهم، لتبدو أكثر بهاء ونضره بينما تبدو قبور البقيّة شاحبة مكفهرّة؛ وفي هذا الخطاب تندسّ مفارقة ساخرة للوضع المخزي الذي نعيشه، إذ تكبر التباينات بين أفراد المجتمع الواحد حتى في الموت؟.

وعدا هذه اللامساواة واللاعدل في الموت تنهض مفارقة أخرى، ينتقل فيها الشاعر إلى صورة حياة الناس المهمشين، ومعيشتهم الضنكة، بيّنته إلى حدّ كبير جملة "نحالة ظلّنا"، وتتّكئ على معنيين؛ الأوّل هو: التهميش والثاني هو النحافة، التي تدل على الجوع والوهن.

ليذهب بعدها لرسم صورة كاريكاتورية عن التافهين، الذين هم في حاجة إلى شوراع جدّ عريضة حتّى يستطيعوا المرور ب"كروشهم"، لأن هاته الكروش تمرّ بالشوارع لتنهَمَ وتأتي على ما فيها أولا ولتتباهى بعظمتها ثانيا، وهذا التضخيم لا يحسنه إلا ذوو الخيال الواسع من يحسنون الرسم بالكلمات، يعدّ الكاريكاتير[1] وسيلة يُبرز بها الفنان صفة من

---

[1]- الكاريكاتير اسم مشتق من كلمة لاتينية هي: **caricare** التي تعني الرسم الذي يغالي في إبراز العيوب، ويقابل هذه اللفظة في اللغة العربية الرسوم الساخرة، وهو فن يقوم على تصوير الأشخاص بشيء من المبالغة والسخرية بقصد الإضحاك والتهكم، وتضمين كلام مكتوب أحيانا داخل اللوحة الكاريكاتورية.

وأصل الكلمة إيطالي وتأتي بمعنى يحمّل الشيء أكثر من طاقته، وقد استعملها أول مرّة "موسيني **Mossini**"سنة 1646، أما في القرن السابع عشر فقد كان "جيان لورينزو برنيني **Gian Lorenzo Bernini**" أول من قدّم الرسم الساخر إلى المجتمع الفرنسي، حينما ذهب إلى فرنسا 1665، حيث كان نحّاتا ورسّام كاريكاتير ماهر.

لكن الرسم الساخر في أصله يرجع إلى عصور الحضارة المصرية القديمة قبل ثلاثة آلاف عام، كما كان مشهورا هذا الفن لدى الآشوريين واليونانيين. وهناك ثلّة من الباحثين ترى أنّ المصريين هم أوّل من استخدم الرسم الساخر في رسوماتهم، إذ كانوا يحقّقون به مآربهم في السخرية والتحريض على الحاكم، أو كلّ سلطة مستبدّة. فاستخدموا الحيوانات والرموز البسيطة للتعبير عن رأيهم في أصحاب العرش، فاعتمدوا قلب الحقائق، ورسم المفارقات المعنوية، =

صفات الموضوع بشكل مبالغ فيه، بغية السخرية منه والحط من شأنه، ويشبه إلى حدّ ما التورية اللفظية، لأن لهما القوة ذاتها في استثارة الخيال وإظهار التناقض[1].

قد يكون الغرض من الكاريكاتير الترفيه عن المتلقي بجمله على الضحك، لكنه في الأساس:"وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها الأنا ويستخدمها في المقاومة ضدّ الأنا الأعلى،

=مع المحافظة على واقعية الرسوم والأشكال، بطريقة تثير الضحك، كأن يرسم الفنّان حيوانا ضخما يربض على عش طائر أعلى الشجرة، أو طائرا يصعد السلم متثاقلا، وهي بمثابة تنويه لانقلاب الأوضاع في عصره.

كما قد ظهر هذا الفن في اليونان أيضا من خلال شخص ذكره "أرسطو" و"أرستوفانيس" يدعى "بوستن" أو "بوزون"، إذ كان مصوّرا يرسم رسومات هزلية ومثيرة للسخرية لشخصيات مشهورة في زمانهم ويقدمها للناس، حتى إنّه عوقب أكثر من مرّة، وما ارعوى حتى قُتل بسبب تلك السخرية.

وبدأ هذا الفن يتغلغل وبخاصة في الوسط الإعلامي إلى أن تسرّبت إلى العرب عدواه، ففي الصحافة العربية كان "يعقوب بن صنوع" أول من استخدم الكاريكاتير في الوطن العربي، وصدرت صحيفته بتاريخ 1878 بعنوان:"مسليات ومضحكات"، وقد صوّرت ما طرأ على مصر من تذبذب سياسي في زمن الخديوي إسماعيل وتوفيق.

وفي السعودية ظهر الفنان "علي الخرجي"، و"محمد الحنيفر"، وفي سوريا "عبد اللطيف ماديني"، وفي فلسطين ظهر "ناجي العلي" والذي كان صديقا حميما للشاعر أحمد مطر، وقد تشاركا في عديد من الأعمال.

ينظر، سليمان محمد الشبانة، الكاريكاتور، "دراسة تحليلية تقويمية"، دار الأطروحة للنشر، ص8، ص47.

ينظر أيضا، طلال فهد الشعشاع، فن الكاريكاتير، "دراسة علمية نظرية وتطبيقية"، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 2-26.

[1]- ينظر، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، ص465.

وتتأتّى السخرية من الموضوع نتيجة تشويهه، وربما كان ذلك نوعا من الإعلاء بالرغبات التدميرية، أو حتى كوسيلة لتفريغها والتخلّص منها بطريقة تُضحك المستمع"[1]. هو إذن تفريغ لشحنة، ووسيلة ضمنية للمقاومة غير المباشرة، التي تغلّف المرارة بالضحك، وتخفي العواطف الحقيقية، وهاهو الشاعر يفرغ من "الهُمْ"التافهين، ليولّي على "النَحْنُ" ملقيا اللوم علينا[2]:

التافهون همو

ونحن تافهون

إذا استطبنا أن تُدَاسَ زُهورُنا عمدًا

بأحذية الجيوش

فنحن أيضا –على حسب رأي الشاعر– تستحق لقب التافهين، إن استطابت العيش في صمت دون أن تنبس ببنت شفة، وإن تركت الأرض لغازيها، فبعد أن كان متعاطفا مع الآخرين ضدّ التافهين المستولين على الأرض وما عليها، تلفيه يوبّخ "النحن" أيضا، ويسخر من سكونها وجَلَدِها إزاء ما يحدث، وكأنها تستطيع مع الظالم الجائر صبرا

[1]– عبد الحكيم الفقيه، التافهون .

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

(لينتقل المسخور منه من الموقع ب إلى الموقع ج) . وكأن الشاعر بصوره المحسوسة المجسَّدة صوتاً وصورةً؛ يلعب ويوظف تكنيكا الصوت والضَّوء لكشف زيف فئة تافهة في المجتمع، انبعثت منها الفضائح حتى تبدت للعيان بالصوت والصورة.

هكذا إذا بنى الشاعر خطابه على المفارقات اللفظية والمعنوية، كما كان التقابل والتناقض حجر أساس للخطاب، مما يجعل المتلقي يميّز بين نسقين مختلفين، وقضيتين منفصلتين أيضا؛ فإذا كانت "هم" (التي تعني التافهين في الخطاب) هي (أ)، و"نحن" (وهي الجماعة المحرومة التي يقصدها الشاعر) هي (ب)، فمن المستحيل أن تكون (أ) = (ب)، فالخطاب المتناقض يفرض صوتا ثنائيا، و"الخطاب الثنائي الصوت هو دائما ذو حوار داخلي. هذا ما نجده في الخطابات الهزلية، والساخرة، والبارودية"[1] كونها ذات وجهين ومعنيين غير متشابهين.

لأن السخرية أساسا "تؤدي من خلال استغلالها –لغويا– للموقف أهدافا إقناعية خاصة إذا كان المقام الذي وُظفت فيه مقام مقارنة أو عرض لأفكار بإزاء بعضها، أو كان تقييما لمواقف شخصية أو مظاهر سلوكية معيّنة، أضف إلى هذا دورها الهجائي"[2] فجلّ

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص91.

[2] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، "دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد"، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص164.

الخطابات التي تقدّمها السخرية للمتلقي تتسم بالعرض المقارن والمواجه بين السلوك السلبي وبين السلوك الإيجابي، مما يجعل تناقض تصرّفات الأفراد في مجتمعهم مَعينا تغترف منه السخرية مواضيعها .

كذلك رأى باختين بأنّ:"تناقضات الأفراد ليست، هنا، سوى قمّة أمواج محيط من التعدّد اللساني الاجتماعي يضطرب ويتحرّك فيجعلها متناقضة بشدّة، مشبعا وعيها وخطاباتها بتعددية اللسانية الأساسية"[1].فالاختلاف بين أفراد المجتمع حقيقة لا مراء فيها، هذا ما يجعل موقف الكاتب عسيرا في استكشاف التباين الحاصل في المجتمع، ليصبح خطابه الساخر لصيقا بتفكير فلسفي يقوم على محاولة فضّ التناقضات التي يتصف بها بنو البشر، وكذا مواجهة الأشخاص بحقيقة طباعهم.

فلأنّ السخرية "ضمن الاستعمال اللغوي تنطلق من قصدية توظيف أكثر من صوت قصد توصيل الرسالة/ الخطاب، والاحتماء بصوت كلّما تطلّب الأمر ذلك، فهي على شكل لعبة مزدوجة، الغاية منها الوصول إلى الهدف المنشود، والمتمثّل في الإساءة، غالبا، إلاّ أنّ وجود الازدواجية تلك تسمح للمتكلّم بعدم تحمّل المسؤولية فيما يقول، فيمكن الحديث عن الإستراتيجية التواصلية التي تحتكم إلى آليات الظاهر والخفي من القول، وإلى التعدّد

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص92.

الصوتي"[1] فالشاعر هو مُخاطب أوّلا، يسعى إلى بثّ رسالته الأدبية الإبداعية لتليها رغبة في تحقيق أثر تلك الرسالة ثانيا، لإقناع المتلقي حتى يحدث التواصل المبتغى.

ويبدو أن هذا الشاعر لا يهب كل مفاتيح خطابه بسهولة للقارئ، لأجل أن يثير شكوكه وتساؤلاته، ويستحثّه على التخمين والتفكير مع كلامه، لا ليزيد عناءه في الولوج إلى غور الرسالة، وإنما ليدمجه في حب استكشاف المرامي التي لغّم الشاعر بها خطابه الشعري الساخر، ليصبح المتلقي في الأخير يقتسم والشاعر تبعات القول.

فخطاب"التافهون" مثلا كان مواجهة حقيقية لما يحدث في المجتمع من صراع طبقي، وتعجّب واضح من مسؤولية تولى لغير أصحابها، فالتافهون رغم جهلهم يملكون المال، وحقّ التصرّف في الرقاب، ومنبر يحقّ لهم التكلم منه، أما الطبقة المهمّشة الأخرى فتربض في ركن ركين لا يسمع لها صوت والجدول يبرز مدى وضوح التناقض في الخطاب.

لذلك يمثّل "التضاد آلية من آليات نمو النص لأنّه جزء من ذهن الإنسان الذي يقيم الأشياء ويميّزها بما تختلف فيه"[2] والتضاد هو الممرّ السري للتناقض الذي يعدّ بلا شك سمة

---

[1] – حمو الحاج ذهبية، التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ع4، يناير 2009، ص.ص 241-242.

[2] – جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، "التشعب والانسجام"، دار رؤية، ط1، 2011، ص407.

الوجود، مما جعله أساس التقابل في اللغة فالوجود " في مشاقة مع ذاته(. . .)التناقض جوهره، والتغير قانونه، الذي يجري عليه في تحقّقه. والتغيّر معناه المغايرة، والمغايرة أن يصير الشيء غير ذاته، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود"[1] يبدو أنّ الحياة نسيج من الأضداد والمتناقضات، وما دام الأمر كذلك، فإنه ينعكس على اللغة، فتحبل بالطباق، والتقابل، والمفارقة.

الصورة	النقيــض
التافهون لهم عروش (البقاء)	يصنعون لنا نعوش (الفناء)
لهم إذا ماتوا جنازات تبث على الهواء (الشهرة)	لنا إذا متنا قبور شاحبات (التهميش)
لهم شوارع عرضها يزداد عرضها عرضا كي تمر بها الكروش (الضخامة)	أو إذا عشنا نحالة ظلّنا (الضآلة)
لهم إذا ماتوا . . . + لنا إذا متنا . . .(الموت)	لهم شوارع+أو إذا عشنا . . . (الحياة)

[1] – عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د .ط،1973، ص24.

هو خطاب توسّل فيه الشاعر إلى الصور الشائعة في الواقع، مما قاده إلى المباشرة في الطرح، والتعميم المرتكز على الشمول والموضوعية، إلا أنّه –الخطاب– ظهر إسقاطا بيّنا لذات تواجه أزمات عميقة، فجعلتها تدنو مباشرة من الأحداث الراهنة، وهذا يذلّل وصولها للمتلقي.

4- آليات السخرية في شعر مظفّر النواب (الحقول الدلالية):

يشيّد الشاعر من خلال خطابه الساخر بناء يبدو مرتّبا بعدد من الظواهر والحالات السلبية في المجتمع الذي يعيش فيه، ثمّ يؤثّثه بأحداث، وموجودات، وشخصيات، تعدّ وحدات أساسية لتكوّن معجما شعريا[1] يحوي حقول دلالية متباينة الشكل والنوع، إذ إنّ كلّ

[1]– يشير الباحثون إلى أنّ النقد العربي القديم والحديث على حد سواء لم يهتم بالمعجم الشعري اهتمامَه بالوزن والقافية وغيرها مما يخص الخطاب، إلا بشكل محتشم من خلال قضيّة اللفظ والمعنى في النقد القديم، ولغة الشعر الحديث في دراسات النقد المعاصر.أمّا في النقد الانجليزي فمطلع القرن التاسع عشر بداية اهتمام كبير بالمعجم الشعري من خلال المقدمة التي كتبها الشاعر والناقد ويليام ووردزورث**Wiliam Wordsworth**، وتعد هذه المقدمة من أكثر الدراسات أهمية عن الموضوع.كذلك اتفق الدارسون على أن الحقبة الرومنسية من ووردزورث وكيتس **Keats John**، تعد أخصب حقبة برزت فيها أهمية المعجم الشعري، إلا أن المصطلح بقي باهت الملامح إلى حد ما، حتى أتى أوين بارفيلد **Owen Barefield**، أين ألّف فيه كتابا مستقلا بعنوان: **Poetic Diction**، سنة 1927، فعرّف المعجم الشعري بقوله:" في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معيّنة، بحيث تثير معانيها، أو يُراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليا، فإنّ ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري".=

شاعر ينتقي معجم ألفاظ تميّزه عن غيره، وتجعل اللغة التي يختارها البصمة الخاصة لأسلوبه. فلا مناص من أن"الشاعر يكون على درجة كبيرة من الوعي الأدبي حينما يؤلّف لغته الشعرية، ويؤسس معيارية قصيدته، فهو يعطي لكلّ كلمة في النص دورها الوظيفي، ومكانها الطبيعي، ويلبسها ثوبا دلاليا وصوتيا، يتلاءم وقدرته الفنية، الكلمة في الخطاب الشعري إن لم تؤد دورها في إثراء المعنى، وخلق إيحاءات دلالية جديدة، ورسم صور شعرية متجددة"[1].

يُتحرّى من خلال هاته الحقول إدراك العلاقات الموجودة بين البنى الإفرادية، وكذا التمييز بينها، بغية التحقّق من سبب إدراجها، وسبب اختلافها أو تشابهها، باعتبار أنّ الخطاب الساخر يعتمد أكثر على المتنافر من هذه الحقول، لأنّه يثير في القارئ تساؤلا عن هذا الجمع بين المتناقضات من الحقول داخل خطاب واحد .

=ينظر، خالد سليمان، خليل الحاوي (1925-1982) دراسة في معجمه الشعري، فصول، "مجلّة النقد الأدبي" ، عدد1-2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، 47/8.

[1] - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، "دراسة أسلوبية"، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، ط1، 2000، ص45.

مجرّد الاقتراب من خطاب مظفّر النوّاب الشعري "قمم" يتساءل عن مدى تأثير الحقول المختلفة في بنائه الشعري، وهل كان اختلافها مقصودا منه؟[1]:

قمم

قمم

معزى على غنم

جلالة الكبش

على سموّ نعجة

على حمار

بالقدم

تظهر المقطوعة ذات رنّة منسجمة يتوزّع حرف الميم فيها باتّساق بيّن، ويكثّف التكرار فيها المعنى، ليجعل الوصف مركّزا على القمّة،تكررت هذه الكلمة 13مرة، التي نعتها بأقبح الأوصاف، حتى غدت حديقة حيوانات، ترعاها الغنم (هذا دليل على

[1]– أوس داوود يعقوب، مظفر النواب، "شاعر الثورات والشجن"، مختارات شعرية، دار صفحات، دمشق، سوريا، ط2، 2011، ص160.

تبعيتها لأن الغنم تُقاد وتُساق) أما الكبش فقد أردف له لفظة جلالة للدلالة على أنه الملك،والكبش يُعرف بضخامته لكن حجمه ذاك لا يعني قوّته، فذئب هزيل يمكنه القضاء عليه بلمح من البصر، وسموّ النعجة تدلّ على الأميرة لأنها أنثى، لكن ما الذي أتى بالنساء وسط القمّة؟؟ هنا يتوارى المعنى الساخر، فقد يكون استحضار الأنثى هنا لا يعني المرأة بحد ذاتها وإنما لتصرفاتها التي يتّصف بها رجال القمة؟.

ليأتي دور الحمار؛ المعبّر عن الغباء بامتياز، وهو في القمّة التي وصفه الشاعر من أبرز الأعضاء في المجموعة، وهو أيضا مثال الخضوع والتبعية، المهان الجبان، تُسلّط عليه أقسى ألوان العذاب، ويبقى الصابر الجَلد[1]:

وتبدأ الجلسة

لا

ولن

ولم

[1]– أوس داوود يعقوب، مظفر النواب، "شاعر الثورات والشجن"، ص160.

تبدأ جلسة القمة العربية، ولا يُسمَع فيها على حدّ قول الشاعر غير حروف نهي ونفي مقتضبة، أضمر الكلام الموجود بعدها (فمن كثرة استعمالها أصبح لا يُسمع غيرها في المجلس) لأنه لا يعدو أن يكون مجرّد تهديد ووعيد لا يُرجى منه شيئا[1].

(. . .) ويفشخ البغل على الحضور

حافريه

لا نعم

وينزل المولود نصف عورة

ونصف فم

مبارك مبارك

وبالرفاه والبنين

أبرقوا لهيئة الأمم

أم قمم

[1]- المصدر السابق، ص.ص160-161.

ليَلج البغل إلى قلب القمّة يفشخ[1] حافريه، ويقول كلمتين في غاية التناقض: لا نعم، ليدلّ هذا على التذبذب الذي تحظى به عقول أعضاء القمة، بل ويلد البغل (وهي صورة في غاية النشاز والغرابة) ليكون المولود عبارة عن نصف عورة بمعنى لا شرف له ولا غيرة على عرضه، ونصف فم وهي كناية عن الصمت الذي يُلقَّاه من أول هنيهة يولد فيها، وهو وضع أثار سخرية النوّاب وتهكمه ، الذي يرى أنّ هذا الوضع المزري الذي نحن فيه الآن ما هو إلاّ نتيجة عن ترسّبات ورثناها ووُرّثنَاها . هذا النقل التصويري للأحداث داخل الخطاب[2]:

(. . .) لتنعقد القمة

لا تنعقد القمة

لا تنعقد القمة

أي تفو على أول من فيها

إلى آخر من فيها

---

[1] – ورد لفظ الفشخ في لسان العرب للدلالة على اللطم والصفع في لعب الصبيان والكذب فيه، ينظر، ابن منظور، لسان العرب،(مادة ف ش خ) ص3416.

[3]– أوس داوود يعقوب، مظفر النواب، "شاعر الثورات والشجن"، ص162.

من الملوك، والشيوخ، والخدم

وفي آخر خطاب النوّاب تظهر ملامح الحنق، والأسى، والرفض، والغيظ أشدّ وأعتا، ويصبح لديه انعقاد القمة من عدمه سيّان. ويعبّر عن ذلك بكلمة "تفو" العامية التي تعني البصق وكأنّ الشاعر يريد أن يبصق في وجوه كلّ من يحضر القمّة ويعقدها، على من هم أعلى مرتبة إلى الأدنى فالأدنى.

وتلك الفواصل الموجودة بين كلمة الملوك، والشيوخ، والخدم تدلّ على عمق وكبر المسافة والهوة بينهم، إلاّ أنّ هذه القمة تجمعهم رغم اختلافهم، وهكذا تتجسّد المفارقة في أبرز صورها، لأنها تحاكي الواقع المعيش "وبهذا المعنى، يمكن عدّ السخرية جوابا عن واقع التردي والخيبة والإحباط، مما يتيح للقارئ التقاط ما وراء المرئي والمشخّص بما يحمله من أبعاد ساخرة بواسطة تخمين.وبذلك يصنع الشاعر بخطابه جوّا مشحونا بسخرية مرّة واستهزاء فظيع على من نكّسوا أعلام مجد الأمّة.

كما لم يفُتْ مظفر النوّاب أن يستغلَّ طاقات كامنة في اللغة لتكريس فكرة الخنوع؛ بَيْعاً لمقدرات الأمة على أيدي من ابتُلِيَتْ بهم حكاماً، حين يرصد زاوية معيّنة من اجتماع أولئك الحكام في القمة العربية.

لعلّ التمعّن في قصيدة مظفّر النوّاب يستوقف الناظر إزاء كمّ هائل من الكلمات، التي يمكن تصنيفها، وهي بمثابة علامات يُستدل عليها بالمعنى الماهوي[1]* كما نستطيع أن نَعبُر بها إلى معنى النص، وقد ساعده في أمره ذاك الحقول الدلالية المستدعاة منها:

حقل الحيوانات:

معزى- غنم – نعجة – الكبش- حمار – بغل.

حقل الإنسان:

الملوك – الشيوخ – الخدم – البنين– المولود – أم.

حقل العمل:

قمم – جلسة – هيئة الأمم – تنعقد القمّة – الخدم – الملوك.

---

[1] *- قسّم كلاوس **Klaus**، المعنى إلى قسمين: المعنى الماهوي، والمعنى الإجرائي ، يلخّص المعنى الماهوي القواعد الدلالية والتحديدات التي تؤسس العلاقات الموجودة في لغة ما؛ بين العلامات والمفاهيم، والأشياء الممثلة بهذه المفاهيم، أما الإجرائي فيلخّص علاقات وقواعد تركيبية موجودة في لغة ما ويثبت الكيفية التي تتألف بها العلامات في التعبير، وكيف أن هذه التعابير يمكن أن تتغيّر. فالأول يرتبط بالدلالة، والثاني بالتركيب. ينظر: علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، "من البنية إلى القراءة"، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص.ص 39-40.

هذه الحقول، المتنافرة كلماتها، تمدّ قارئها بقائمة من المعجم الإفرادي، الذي يمكّنه أساسا من تصنيف كلمات كل موضوع على حدة، حتى يميّزها بدقة، ويعرف ما تشابه منها، وما اختلف، وما تنافر منها وما تآلف، فكلّ"حقل (إفرادي أو مفهوم) يتكوّن من وحدات متجاوزة (كذا) ومترابطة فيما بينها، ولا فكاك لها. وبكلمة: الحقل الدلالي هو كلّ مجموعة مرتبطة الدلالة، وتقع تحت مصطلح عام يجعلها. ولفهم دلالة مفردة ما، ينبغي فهم طبيعة المفردات المرتبطة دلاليا بها"[1]، فالمتمعّن في الحقول الواردة في قصيدة مظفّر النوّاب يجد أنّها تتوزّع على ثلاثة: الحيوان، الإنسان والعمل، وهي وحدات مترابطة ومتجاورة وفيها انسجام، وأيضا اختلاف.

ففي حقل الحيوان مثلا هناك مماثلة، ومسوغات دلالية يمكنها أن تتشابه لأنها من جنس واحد: كالمعزى، النعجة، الغنم، الكبش، وتمتلك مقوما دلاليا مشتركا، بينما توجد عناصر شاذة عليها مثل: الحمار، والبغل[2] (بوصفِها ألفاظ ذات دلالة منفّرة، فالحمار مثلا ينفر منه الناس جميعا، ولا يزعجهم إنسان إلا ووسموه وشبهوه بهذا الحيوان)، على الرغم من

---

[1] – خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة، "مع نصوص وتطبيقات"، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 186.

[2] – ولو أنّ الدينوري أدمج كل هذه الحيوانات في خانة الغنم. ينظر،ابن قتيبة الدينوري، الجراثيم، تح/محمد جاسم الحميدي، وزارة الثقافة، دمشق،سوريا، د.ط، د.ت، 257/2 (كتاب الغنم).

أنها تنتمي كلها إلى دائرة الحيوانات. فالعلاقة موجودة بين عناصر الحقل، لكنها تختلف أحيانا، وتتشابه أخرى.

يمكن مثلا أن تتجاور مفردات حقل الحيوان مع حقل الإنسان، لأنّ هذا الأخير يعتمد على الحيوانات في أمور دنياه، لكنّ تواجد الحيوانات في العمل، وفي القمة على وجه الخصوص يبدو شاذا، وغير منطقي ومقبول.

يكون هذا التواجد تاليا قد أحدث نشازا في المعنى "فمسألة تصوّر وضعية إنسانية يقوم بها كائن حيواني من خلال مجموعة من السلوكات والمواصفات تقودنا إلى إعادة النظر في المقومات الجوهرية ليصبح (لا لحاصل هو [–حيوان]، [+حي]، [+ذكر]. وهكذا فإنّ خرق مفهوم الانتقاء سيؤدي بنا بالضرورة إلى إبراز مقومات الانتقاءات السياقية (Sélection contextuelle) المتمثلة في مجموع المعطيات الثقافية التي تغني مسارات التكوين"[1] فهذا التلاقح المستهجن بين ما لا يمكن التقاؤه في الخطاب، ينطوي على مفارقة مزجت السخرية بالألم المغلّف بمرارة، سُبكت بضحك تهكمي مفرط، ليتنبّه المتلقي في الأخير إلى قصد الشاعر الذي يستهزئ بمكان، من المفترض أن يكون للجدّ لا الهزل، لتنكسر البنية الدلالية

[1] – محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، "الوظائف التداولية للخطاب"، ص.ص 125–126.

عبر تجاور المتناقضات، وكان المكان الذي اجتمعت فيه شبه أسطوري، شيّده الشاعر بتخيّلاته، ليشير إلى حالة مَرَضِية في الواقع الراهن.

الحقـل	عدد الألفاظ الدالة فيه	العلاقـات
حقل الإنسان	13	الاشتمال
حقل الحيوان	10	التنافر
حقل السياسة	18	التضاد
حقل الأصوات	09	التضاد

5- آليات السخرية في شعر عاشور فني (السخرية الإيقاعية):

من المحسّنات البديعية ما يحدث إيقاعا ساخرا في الخطاب الشعري، وبخاصة لمّا يحسّ القارئ بأنّ استحضار تلك المحسنات غير طبيعي، وأنّ نوعا من قصدية الاستحضار يتصرّف في مسار الشعر، فالإيقاع لا يتّجه إلى مولّدات الموسيقى بالمفهوم العروضي البحت إنّما تنفسح فيه المولّدات "لتعمّ الصوت والشكل واللون والحركة والمعاني في تماثلها واختلافها

وتضادّها، وفي كل ما يوظفه الفنان من أدوات تعبيرية مختلفة ذات صبغة صوتية وتركيبية ودلالية"[1] حينئذ يدرك المتلقي ما لذلك الجناس أو الطباق أو المبالغة من عظيم الأثر والفائدة، لتصبح آلية بالاستطاعة أن يُحدّد من خلالها ملامح السخرية في النص.

وفي خطاب الشاعر الجزائري عاشور فنّي يظهر على هذا النمط من توظيف المحسنات البديعية ما يوحي بخطاب ساخر، أسّس له الطباق والجناس نوعا من تحريف المعنى عن موضعه وعلى القارئ أن يميز بين اللفظ الذي نطق به المخاطِب، واللفظ الذي يتوهّمه هو.

فأول ما يلاحظ في قصيدة رجل من غبار هو مزجها بين عدد من الضمائر، فهناك متكلم وغائب، ومخاطب، وهذا ما جعلها تبدو مختلفة الطرح في كلّ مرة[2]:

ثمّ قال:

إنّهم يسجدون. . .

---

[1]– نواري سعود أبو زيد، جدلية الحركة والسكون، "نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني الغاضبون نموذجا"، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 101.

[2] – عاشور فني، رجل من غبار، شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص46.

كلّما ارتفع الوثن

ينهضون. . .

كلّما سقط الوطن

يصغرون. . .

كلّما كبر الزمن !!

"إنّهم" يشرع الشاعر في ذكر أشخاص مجهولين لا يُعرف عنهم سوى أنّهم يسجدون كلّما أُزيح عنهم الوثن، وكأنّه قابع في مكان صلاتهم، وهم كذلك "ينهضون حينما يسقط الوطن" أي إنهم لا يقومون إلا إن أحسّوا بالكارثة تجثم على صدورهم، وهم لا يحيطون علما بما يحوم حولهم من مكائد .

و"هم يصغرون كلّما كبر الزمن" أي إنهم قابعون في أماكنهم، لا يعرف التطور إليهم سبيلا، وكلّما تنمو شعوب العالم وتتطور، يتضاءلون ويزدادون صغرا، وعلامتا التعجب دلالة على ما يثيره هؤلاء في نفس الشاعر من سخرية وهزء .

كثّف الشاعر من الصور المشهدية المتقابلة والمتناقضة، وكذا الثنائيات التضادية؛ يسجدون ≠ ارتفع، ينهضون≠ سقط، يصغرون ≠ كبر (الطباق وجه من التضاد وهو ظاهر

وجليّ) . مع العلم بأنّ الشاعر استخدم أسلوب الالتفات[1]؛ من الفعل المضارع إلى الماضي، قصد تنويع الأفعال من جهة والانتقال من زمن لآخر من جهة أخرى.

ثمّ إنّ الشاعر لا يلتفت من فعل إلى فعل فحسب، بل ومن ضمير لآخر، فمن "هم" ارتحل عاشور فني بخطابه إلى "هو"هذا المُخاطَب الذي[2]:

ضاقت الأرض من حوله فاتّسع !

وتساقطت السموات على رأسه. . .فارتفع !

وتلبّد بالحزن، بالموت. . .

حتّى غدا فرحا دائما

هكذا لم يكن مثله أحد

يستعين على نفسه بالوجع !

---

[1] – يدخل مصطلح الالتفات ضمن دائرة الاصطلحات البلاغية والنقدية التي حفلت بها كتب القدماء تقعيدا وتمثيلا في محاولة منهم إثبات مدى تماسك الخطاب وعدم تفككه، حتى نحسّ بانتقال الخطاب من نسق إلى آخر. ينظر، جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، "التشعّب والانسجام"، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص87.

[2] – عاشور فني، رجل من غبار، شعر، ص46.

لاح لقاء متجدّد للقارئ مع المتقابلات، لتوقعه في تساؤل حول ما يرمي إليه هذا الخطـاب من مآرب، ولتُوَطّـنه على فهم سرّ هذا الواقع القائم على المتضادات، و"الضد يظهره حسنه الضد".فبمجرّد إلقاء القارئ نظرة خاطفة على المقطوعة يجد: ضاقت ≠ اتّسع، الأرض≠السماوات، الحزن≠ فرحا .

هذا التقابل اللافت للانتباه، جعل الخطاب يبدو كأثاث مرتّب بصفة مقصودة، وبوّأ الشاعر للمقابلة سلطة التصرّف في توزيع الألفاظ، والمعاني، لأنّ هاته المقابلة (Antithèse) تقيم تضادا بين لفظين متناقضين على المحور الدلالي نفسه وموضوعين في تراكيب متوازية، لذا فمن الطبيعي أن تتأرجح بين تعريفها كصورة تركيب وتعريفها كصورة تفكير، هذا ما يجعل اللفظين في البنية يوضعان موضع التناقض، أو التضاد، ويمكن للتضاد أن يتم بوسائل متنوعة: بين ألفاظ متعارضة–أو متناقضة، أو بين إثبات ونفي، أو بين ملفوظات بواسطة رابط استدراكي، ويمكن للمقابلة التواجد في موضع محدّد جدّا، أو تهيكل النص بأكمله[1].

[1]– ينظر، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص52.

فالتناقض[1] في خطاب عاشور فني يتوزّع توزّعا مكثّفا، بحيث يحضر بصفة واضحة في صفحات المجموعة الشعرية، لأن "رجل من غبار" هو عنوان لخطاب واحد، وقول الشاعر[2]:

والمعارك عادلة كلّها . . .

فمن الأقوياء السلاح

ومن الضعفاء الجثث

الطيور تفتّش عن رزقها في الخنادق

أمّا الحلازين في حصنها . . .

قلّما تكترث

والصحافة

تأتي معبّأة ومنظّمة ومسلّحة

---

[1]- تمّ تعريف التناقض في الفصل الثاني، وينظر أيضا ثبت المصطلحات في الملحق: المقابلة، التباين، التناقض.

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، ص53.

لتغطّي الحدث ! !

أيّ عدل هذا الذي تتّصف به المعارك وهي جماد، صورة تكاد تكون مبهمة لولا المشهد الذي يليها فالأقوياء بسلاحهم والضعفاء بجُثثهم، وكلٌّ ينال ما يستحق، فإمّا أن يكون قويّا غالبا، وإمّا ضعيفا مغلوبا، كأنّ الشاعر داخل خطابه يضمر معان خلفية غير الحرفية المنطوقة، ليقدّم سبب ضعف الشعوب في طبق بياني، وقالب هزلي مستتر، يقوم على الطباق مجدّدا: (الأقوياء ≠ الضعفاء – السلاح ≠ الجثث [السلاح يرمز إلى القوة أما الجثة فرمز الوهن، وهو تناقض أيضا بين المتحرك والجامد]- الطيور ≠ الحلازين، وهناك تورية أيضا في كلمة تغطّي فمعناها الأول هو إعطاء تفاصيل وحقائق عما جرى من أحداث، أما المعنى الثاني فالتغطية تعني إخفاء الأحداث، ويمكن التنبه للمعنى الآخر هو علامات التعجب التي أتبعها الخطاب[1]:

هكذا صارت الحرب

كلّ المسالك مغلقة . . .

والمقابر منفتحة

[1] – عاشور فني، رجل من غبار، شعر، ص56

والشوارع واقفة

والعواصم منبطحة

والصغار بلا لبن

وبأعينهم تلمع الأسلحة

يتحدث عاشور فني عن حرب تحوّل حالها فهكذا صارت، مجرّد مقابر منفتحة [للدلالة على استقبالها الدائم لزوارها الموتى]، الشوارع واقفة دلالة على حالة التأهب التي هي عليها، والعواصم منبطحة وهي الجديرة بأن تكون كالشوارع لكن الرعب والخوف يستبدّ بها، ثمّ (صغار بلا لبن) هي صورة أطفال لا يملكون قوت يومهم، أو قد تكون صورة صغار من المفروض أن تحملهم البراءة على التفكير بالطعام، لكن ما يتّضح في الصورة الموالية هو أعين تلمع لرؤية الأسلحة، مفارقة لفظية عنيفة تسطع بها أسطر الشاعر عاشور فني، الذي بنى قصيدته على المتناقضات، فأيّ لعب فني هذا:

(المسالك) مغلقة ← (المقابر) منفتحة

(الشوارع) واقفة ← منبطحة(العواصم)

مفارقة لفظية

الصغار بلا لبـن ← بأعينهم تلمع الأسلحة **(مفارقة في المعنى)**

حافظ الشاعر على المقابلة، وكذا التشاكل الصوتي للكلمات الأخيرة، مراعاة للانسجام داخل خطابه[1]:

قال لي:

الرجال الذين انتموا للجبال

فرّقتهم حروب

وأنهكهم الاقتتال

كرّت السنوات وفرّت

ولم ينتصر في المعارك

غير الجبال التي التحقت بالرجال

ولا يُعدم الجناس في المقطوعة، حتى أحدث في الخطاب جرسا موسيقيا، وإيقاعا عمّق النبرة الساخرة في الخطاب، وغدا سمة بارزة فيها، يذكر على سبيل المثال لا الحصر:

[1] – عاشور فني، رجل من غبار، ص57.

الوثن/ الوطن/ الزمن
اتّسع/ الوجع/ ارتفع
الجثث/ الحدث
منفتحة/ منبطحة/ الأسلحة
الرجال/ الجبال
فرّت/ كرّت
النمل/ يحتلّ

يُلاحظ من هذا الرصد المعجمي للجناس وجود استئناس من الشاعر للفظ الموزون في خطابه، ابتغاء توفير تناسب بين ألفاظه، وبالرغم من تناقضها إلاّ أنّ هذه الخاصية أدّت إلى توازن لفظي ومعنوي، تخيّره –الشاعر– ليحدث رجعا موسيقيا، فالجناس [1] عزّز من وقع السخرية، وجمّلها بما أضفاه عليها من إيقاع عذب.

[1] –"نوع من التنويع الموسيقي على اللحن الأساسي لتقارب مادي لفظتين (كذا) من معنى واحد"، مصطفى الصاوي الحويني، البلاغة العربية، "تأصيل وتجديد"، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، د.ط، 1985، ص196.

تكشف هذه المشاهد المعبّأة بمفارقة حادّة عن واقع أصبح الرجال فيه منهكين من الاقتتال فيما بينهم ، ليذروا الوغى في الأخير للسنوات التي تجيء وتروح، ولا ينتصر فيها غير جبال تبحث عن رجال للحرب. وفي هذا الخطاب مفارقة ساخرة ومقابلة فاضحة لما يحدث على سطح الأرض ، وإذا بها قد[1]:

(. . .) دارت بنا الأرض دورتها

فإذا النمل يحتّل مئذنـــة

وإذا الفيل يدخل في القوقعة

النمل ذلك المخلوق الضعيف الذي يخاف أن تهوي عليه قدم بشر فتحْطِمَه، أصبحت له قدرة عجيبة في خطاب الشاعر على أن يحتلّ، وأيّ شيء يحتلّه؟ إنّها المئذنة، أين ترتفع أصوات الآذان، ولا يحتلّ النمل مكانا يعلم أن البشر سيطؤه فيه، وفي هذا دلالة على خلوّ ذلك المكان، ومن صورة نمل صغير ينتقل الشاعر إلى صورة حيوان كبير، هو الفيل، ومن صورة متناقضة إلى أخرى، يُستدلّ على الخطاب الساخر، من خلال اللعب بالألفاظ.

[1] – عاشور فني، رجل من غبار، ص 59.

6- آليات السخرية في شعر أحمد مطر (سخرية التساؤل):

جُبِل الإنسان مذ وُجد في هذا الكون على التساؤل والاستفسار وما كان شيء من المعرفة يصل البشر لولا رغبة أولئك المتسائلين في فضح أكبر فضول معرفي بحوزتهم. لذا كان على هذا الكون البديع الغريب استيعاب كلّ استفهاماتهم الطامحة لإيجاد ما ينكبها من أجوبة.

لم يكن الكون وحده من يحمل همّ التناقضات أو المتضادات، بل كانت هذه الأناسم بما تظفر به من اضطرابات محلّ عُجب وتعجّب؛ صيّر السخرية من هذه النفس المتناقضة فنّا يصعب درؤه، ويتعسّر حجزه. فمن المبادئ الكبرى التي قامت عليها السخرية منذ أن خرجت إلى النور: فنّ طرح السؤال، وادّعاء الجهل كما في السخرية السقراطية، التي ظلّت تُلقي بظلالها الوارفة على الشعر الساخر خصوصا . لأنه لا أصعب من أن ترى وجودا أصمّ دون أسئلة تبثّ الحياة.

استعمل الشعراء العرب المعاصرون هذا النوع كسلاح مناوش للخصم (المسخور منه) تأنيبا له، وزراية به. فالساخر السائل من خلال أسئلته يدّعي الجهل والسذاجة، ليُفاجئ المخاطَب في الأخير بما لا يتوقّعه البتّة، وربّما قد يطرح عليه أسئلة جوابها معلوم بيّن، لكنّ مجرّد زجّ هذا النوع من الأسئلة في الخطاب يصبح ذا معنى ساخر.

فلا يخفى أنّ الشاعر المعاصر يتوسّل شتّى السبل والطرائق حتّى يُفحم مسخوره، ويحمل قارئه على التفكّر مليّا في خطابه، لذلك أدرج آلية الاستفهام[1]. بيد أنّه قد يخرج عن معناه الحقيقي إذا كان استفهام العالم بالشيء مع علمه به، والقصد منه عندئذ ليس طلب الفهم[2]، وهذا ما كان يفعله سقراط فسُمي في الفلسفة تجاهل العارف[3].

يعي الشاعر العربي المعاصر وهو يطرح أسئلته، تمام المعرفة أجوبتها، بل ومتأكّد أنّ محاولة إجابة المتلقي عنها سيضعه في مواجهة عسيرة مع خطاب متّشح بالاستهزاء

---

[1] – وهو في اللغة لطلب الفهم "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وهو الاستخبار". فإن قلنا لم يكن معلوما من قبل يعني أنّ السائل ليس أعلم من المسؤول بالأمر الذي يسأل عنه.أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (أ– ب)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د.ط، 1983، 181/1.

[2] – ينظر، م.ن، ص 183.

[3] – كانت محادثة سقراط تتخذ صورة توجيه الأسئلة إلى مجيب واحد بحيث يظهر في هذه الأسئلة نمط ملحوظ يميّزها عن غيرها، فالسؤال الأوّل يطلب به التعريف فلا يقبل سقراط أن يجاب عنه بنعم أو لا، فيكون موضوع شك، أمّا الأسئلة الأخرى فلا جرم أن يجيب عليها المسؤول بنعم أو لا، وبعد حصول سقراط على مراده من الإجابات غير المترابطة في الظاهر، يضعها في قياس ليبيّن أنّها تدحض إجابة السؤال الأول، حينئذ يطلب إلى المجيب إيجاد إجابة أخرى عن السؤال الأوّل، ثمّ يعالج الإجابة الثانية بالطريقة نفسها، وهذا من شأنه إيقاع المجيب في تناقض مع نفسه. ينظر، الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر/ فؤاد كامل وجلال العشري، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص260.

والسخرية، مما يجعل هذا الأخير –الخطاب– يؤنّث لنمط الحوار، فيكون هذا التلاحق بين الشعر والحوار السرد، يضفي على الخطاب الأدبي مسحة جمالية؛ تتعايش فيها الأجناس، وتتكافل مما يؤدي إلى اختبار قدرة المتلقي على تشييد المعنى، وتجاوز السطحيات، وكذا بثّ الانسجام بين ما يرومه الباثّ، وما يحققه المتواصل.

يقف التهكم شامخا بما يحقّقه الاستفهام له من غايات ، فيمنح النص الشعري حركة مفعمة بالحياة والتنوع، لأنّ السؤال والجواب ينشّط ويفعّل الخطاب، ويشدّ ذهن المُخَاطَب إليه، ومن النماذج التي تعد رائدة في هذا المجال، تم العثور على خطاب "أوصاف ناقصة" للشاعر أحمد مطر، وقد أخذ التساؤل فيها والحوار الحظ الأوفر في كامل المقاطع، وقد كانت الأسئلة التي يطرحها الشاعر ذكيّة تضمر أكثر مما تظهر، أمّا الأجوبة ففيها فضح واضح لما يحدث في الواقع، فلننظر إذا[1] :

قال: ما الشيء الذي يمشي كما تهوى القدم؟

قلتُ: شعبي ⟸ تبعيـة[2]

الخطاب الشعري هنا يدور بين غائب (هو)، ومتكلّم (أنا)، ولمّا استفهم السائل الذي لا

[1] –أحمد مطر، الأعمال الشعرية، ص113.

[2] – هذا المفهوم الذي استنتجناه من المقطوعة، ومن كل مقطع وجدنا ما يرومه الشاعر من خلال إجاباته الساخرة.

ندري من هو؟ قد يكون متخيلا أو ذات الشاعر التي تريد خلق نمط من الحوار يسمى المونولوغ، وهو حوار نفسي داخلي، يعتمد هذا النمط بكثرة في المسرح، وهاهو يجسّد في الشعر، استخدم أداة الاستفهام "ما" [هي موضوعة للاستفهام عن غير العاقل[1]]، والإجابة لابدّ أن تكون عن غير العاقل، لكن الشاعر قال: شعبي؟، لتبدأ رحلة الاستهزاء .

فالسائل يقصد السؤال عن شيء، والمجيب يماطل ويكسر أفق توقّع سائله بخطاب غير متوقع، لكن الأول يعود لينفي جوابه ويسأله مرّة أخرى[2]:

قال: كلاّ، هو جلد ما به لحم ودم

قلت: شعبـي ⟸ بلا حياة

ويجيب المسؤول بالجواب نفسه، ويدّعي غير الفهم مع أنّه يعرف تمام المعرفة الإجابة عن هذا اللغز البسيط الذي يطرحه السائل، لكنّه يذر الحوار يتصاعد في الخطاب، ليمنحه الشاعر

[1] – ينظر، السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، "في المعاني والبيان والبديع"، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1999، ص81. وينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 182/1.

[2] – أحمد مطر،الأعمال الشعرية، ص113.

قوّة جاذبة تعزّز إحكام النسيج الداخلي له، ضمانا للانسجام، ومراعاة لتشويق القارئ وتسليته[1]:

قال: كلاّ

هو ما تركبه الأمم

قلت: شعبـي ⟸ خضـوع

نفي شديد من السائل، مع تقريب للحل المرجو، وإصرار كبير من المسؤول عن إجابته الأولى، لتزداد الحيرة لدى المتلقي، عن المقصد وراء هذا التلاعب في الطرح، وتتوالى الاستفهامات، والنفي معها، تباعا مخلّفة كمّا هائلا من الدلالات المبطّنة في قول الشاعر[2]:

قال: فكّر جيّدا

فيه فم من غير فم

ولسان موثق لا يشتكي رغم الألم ⟸ صمت مطبق

قلت شعبي

---

[1] – م.س ، ص.ن.

[2] – أحمد مطر، الأعمال الشعرية، ص113.

في المقطوعة السالفة قرّب السائل للمسؤول الإجابة بجملة واحدة، أما هاته المقطوعة فقد منحه جملتين، حتّى يغيّر إجابته، لكنّه بدا متشبّثا بالنتيجة ذاتها، غير معير البال لكل تلك الأوصاف التي يدنيها منه، إلاّ أنّ صبر السائل قد نفد، فأعطاه حلّ اللغز ساخرا من بلادته[1]:

قال: ما هذا الغبـاء ؟ !

إنّني أعني الحـذاء !

سيتوقّع القارئ بعد هذا المقطع أنّ الشاعر سيجمع متاع أفكاره ويرحل بعد أن اتّضح اللغز، وبأنّ هذا المسؤول فعلا غبيّ بحيث لم يستطع فك اللغز، ولكن. . ؟[2]

قلت: ما الفرق؟

هما في كلّ ما قلت سـواء !

---

[1] – م.س، ص.ن.

[2] – م.ن، ص.ن.

هنا يتّضح جليّا بأنّ المُحَاوَر يدري دراية كبيرة، لا ريب فيها، عمّ يتكلّم المُحاوِر، ويتجاهل العارف، ليربط بعدها بين صورة الحذاء وصورة شعبه العربي، ثمّ يرجع لينكر على السائل، ويستدرجه من حيث لا يدري، ليعلمه في الأخير بأن أسئلته في غير محلّها[1]:

الحذاء ذو قيمة أما العربي؟	⟹	**لم تقل لي إنّه ذو قيمة**
يقصد أنّ العربي متّهم دوما	⟹	**أو إنّه لم يتعرّض للتهم**
يقصد الحذاء	⟹	**لم تقل لي هو ضاق برجل**
يستطيع إلحاق الأذى (الحذاء)	⟹	**ورّم الرجل ولم يشك الورم**
		لم تقل لي هو شيء
يعني أنّ العربي يقول نعم	⟹	**لم يقل يوما نعم**

هذا النفي في صدر المقطع يعلن عن الطرف الآخر للمفارقة الفادحة، بين حذاء وإنسان عربي؟، وقد كشف أحمد مطر عن قسماتها عبر خطاب يبدو غير منطقي، يقيم مقارنة بين جامد وهو الحذاء ومتحرّك الذي يُفتَرض أن يكون الإنسان لكن العربي والحذاء

[1] – المصدر السابق، ص نفسها .

في صفة السكون والجماد سواء كما يرى أحمد مطر، بيد أن الفرق بينهما يبدو في المقطع الأخير، حيث إنّ الشاعر يذكّر سائله بصفات كان عليه أن يُزجيها له حتّى يعرف حل اللغز، من باب ما يسمّى بالمغالطة[1]، وللسبب نفسه عنون الشاعر قصيدته بأوصاف ناقصة، وحين يتمّ المتلقي قراءتها يفهم لماذا سُمّيت كذلك،ليشرع في خطاب ساخر يعدّد عيوب العربي انطلاقا من مدحه للحذاء المدح بما يشبه الذم، فالحذاء ذو قيمة، مما يفسّر ذهابها عن العربي، ولا يتعرّض للتهم كديدن العربي الضعيف أمام الدول الغربية، ولا يقول: نعم مثل العربي الخاضع لسطوة الغرب.

هذا التساؤل الذي اعتمد عليه أحمد مطر في خطابه، وأخرجه في أسلوب حواري شائق، أسّس لتوتّر وصراع درامي، استنطق ما في قرارته من مشاعر تهكمية ساخرة، يتبوّأ تداخل الأجناس فيه مكانة بيّنة، ممّا أضفى على نصه الفرادة التي يتوخّاها، والسخرية التي يرومها، بلغة لا تخجل من قول الحق، ولا تستنكر الجراءة التي تؤدي إلى تحريك العقل الرابض خلف التحجّر.

---

[1] – الطريقة التي كان يتّبعها سقراط ليُخطّئ السفسطائيين، وتعد المغالطة حجاجا غير صحيح كما يرى منغنو، يذكّر شكله بشكل حجاج صحيح، أي إنّه حجاج مغالطي، والمغالطة في معنى أرسطو قياس ينطلق من مقدّمات صادقة ولكنه يجري عليها ضربا من الاستنتاج.

ينظر، باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص406.

هذه، إذن، بعض الآليات التي تدرك من خلالها السخرية، وما هي إلاّ قطرة من بحر لجي، تتكاثر فيه المصطلحات المؤدية إلى معرفة وتبيّنه السخرية، كونها متداخلة، بحيث تتنازعها البلاغة، واللسانيات،وكلّ ما يمكنه الدنو، دون خوف، من رقعة النص، وتحريك بيادقه قُدما نحو معانيه المستترة.

الفصل الرابع

المعطيات التراثية لخطاب السخرية في الشعر العربي المعاصر

لاشكّ أن للسخريـــة قدرة كبيـرة على إبراز التناقض بين ما حدث، وبين ما يحدث، بين ماض كان رافعا للهمم، وحاضر بات مخيّبا للآمال، لذا لاذت بالتراث، فصار العزاء في المحنة، والسلوان في الكآبة، والمعين على ما يعانيه العرب من شقاء، فقدّم الخطاب الساخر تلك النصوص أو الأحداث القديمة في طبق جديد، فاخر، برسائل تفتح شهيّـة المتلقي، لاستقبال حضارتين متفاوتتين زمانا، ومكانا، وتفكيرا داخل خطاب واحد، يتسع للمتناقضات.

وقد وظّف الشاعر العربي المعاصر أساليب جديدة بثّت فيما يكتبه اليوم فاعلية أكبر، وبهتت المتلقي بطرائق استدعائها، إذ برهن الشاعر بثقةٍ التواصلَ الذي ما يزال حيّا بين بيئتين مختلفتين، ووطّد العلاقة بين ذاتين متباينتين أيضا، فها نحن نرى شخصيات تراثية وفيرة في الشعر العربي المعاصر، حُمّلت عناء التلميحات التي قدّمها الشاعر، لاستكشاف زيف الواقع، ونخر الضمائر البليدة.

كان الاستدعاء لهذا التراث، بمختلف مصادره، وأشكاله يحفّز في الأفق علاقة أكثر تعقيدا من مجرّد تداخل نص ضمن نص، لأنها تناصات[1] تكتسي نوعا من التوازي بين

---

[1]-النص هو فضاء مفتوح على التساؤل و"لفظ النص يكتسي قيما متغيّرة، على غرار لفظي خطاب وملفوظ، في غالب الأحيان، يستعمل كمرادف لملفوظ أي كمتوالية لغوية مستقلة، أكانت شفوية أو مكتوبة، أنتجها متلفظ واحد أو عدة متلفظين في سياق تبليغي اتصالي معين (. . .) النص كحدث تبليغي يستجيب لمعايير مترابطة: معيار الاتساق=

= معيار الانسجام- معيار القصدية- معيار الاستحسان- معيار التناصية" دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح، "لتحليل الخطاب"، تر/محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص.ص127-128.

التناص موضوع بدأ بمسمّى سرقة لينتهي به الأمر إلى لعبة، ففي الأول خضع في التراث النقدي:" لتسميات شتّى مثل "الاقتباس- والتضمين- والمعارضة- والمناقضة- والسرقة (...) أمّا مع حركة الحداثة الأدبية فقد أضحت ظاهرة التناص مؤشّرا إيجابيا على أصالة الشاعر وتميّزه" . محمد علي كدي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي ليبيا، ط1، 2003، ص364.

لقد كان الشاعر يأخذ من النصوص القديمة، لكن حركة النقد ما كانت لتسعفه آنذاك، بل كان بعض النقاد يتحاملون على كلّ من اشتموا في قصائده رائحة ما أسموه "سرقة"فهناك من:"لا يعذر الشاعر في سرقته حتّى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ولا يفتضح به وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه" . فشرط المرزباني أن يكون الشاعر مستغنيا عن المعنى الذي أخذه؛ أي لا يعتمد عليه كليّا في قصيدته بل يكون حضوره ثانويا وبالاستطاعة التغاضي عنه. أبو عبيد الله المرزباني، كتاب الموشح، تح علي محمّد البجاوي، القاهرة، مصر، 1965، ص476.

أمّا التناص في معناه الحديث فيثير الشعور باللعب، وقد قسّم تودوروف:"الألعاب التي لا تحصى للعلاقات الملحوظة في النص الأدبي إلى مجموعتين كبيرتين: علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية) وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيابية)" تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر/شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص30.

فالشاعر الحديث يستسيغ اللعب داخل النص، وبالمراوغة يضمن نيل دهشة المتلقي وكذلك يغيّر البيئة من حوله. أيضا "يحرض التناص القارئ في مستويات أربعة ذاكرته وثقافته، وإبداعه التفسيري، وميله للعب. وتستدعي هذه المستويات في الغالب، بمجموعها كي يتمكن القارئ من مواجهة القراءة المتناثرة التي تتطلبها النصوص التي تراكم طبقات=

سياقين، يحاكم بالتناقض أحدهما الآخر، لأن التسلّل التراثي يوسّع بُؤَر التساؤل لدى المتلقي، عن سبب هذا الاستحضار ومعطياته.

=عدّة من النصوص، وتتطلّب بالتالي مستويات عدّة من القراءة".-تيفين ساموبل، التناص ذاكرة الأدب، تر نجيب عزاوي، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق، سوريا، 2007، ص61.

فلا تناص دون ارتكاز على ذاكرة ثقافية عتيقة تستهوي الشاعر لأن يلعب لعبة الاستحضار والإخفاء، يستحضر زمن الماضي وزمن الحاضر، أو يجري حوارا بينهما ليستكشف الشاعر بهذا نقاط الالتقاء والتنافر.

ويساعد التناص القارئ على مواجهة نصوص من شتّى الطبقات في النص الواحد، وهذا ما يستوجب الاستزادة من البحث والإطلاع لأن بيئة واحدة لا تكفي القارئ لذلك يتطلّب عليه التنبه للشارد والوارد، ففي :"أدبنا الحديث وشعرنا بشكل خاص لم يبق النص الجديد محضّنا أو معزولا عن ذلك النسيم الذي يهب عليه من النصوص الأخرى". علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية "قراءات في شعرية القصيدة الحديثة"، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص52. فلا شاعر اليوم يضمن عدم استحضار نصوص أخرى، وإن ادّعى ذلك، وبخاصة ما تطلبه الحداثة من التثاقف، الذي يرى أن التأثر حتى بالآداب الأخرى لا ضير فيه، وأصبحتَ تسمع كلمات كالنص الصدى، هجرة النصوص، النص الأثر.

ويمكنُ الجزم بأنّ النص الشعري سواء كان قديما أو حديثا لا يخلو من التداخل النصي:"فكل عمل فني أساسه المعرفي ومؤثراته الثقافية التي يقوم عليها إنّه نص تناسل من نصوص سابقة ومرجع لنصوص لاحقة أيضا". محمد عزام، النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي"، دراسة، إ.ك.ع.د، سوريا،2001، ص9.

فالنص الحقيقي افتراضا هو الذي يمكنه أن يمدّ عمره إلى حين تبنّيه في نص آخر. فقد تخلد نصوص وتفلح ويتراكم العثير على أخرى ولا تنجح، وهذا يرجع إلى ذوق كل مُنَاص وهدفه، فمن النصوص ما لا يقاوم، وهي مثال حيّ للتحدي: تحدّي الزمان الذي ما يفتأ يهدّد بالنسيان.

لعلّ حضور التراث في الأعمال الأدبية الحديثة يثير باستمرار الرغبة في التساؤل عن ماذا يستطيع الماضي إزاء الحاضر؟ .فقد "تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محليّة وأجنبية [إذا حدث ذلك في العمل]، في عملية الخلق الأدبي، على توكيد "إدراك العالم" في كلتا اللغتين وتعطيه شكلا، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمهماالخاصة"[1]. إنّه الجسر الذي يصل بين تجربتين؛ يهيئ لهما الخطاب بؤرة يتواشجان فيها، لتتواصل الرؤى وتتحاور تحاورا ينمّ عن تفاعل فكري وثقافي أكبر وعيا .

يكاد يجزم الكثير من الشعراء بأن التراث معين مهم يغترفون منه تجاربهم، وكلّما كانت هذه التجارب متضامنة مع التجارب القديمة أعطى ذلك بأسا لقصائدهم وأفكارهم، لأنّ جلّ هذا التراث لم يفصح عنه، ولم يُتداول بعد و"احتفاظ الموروث في الكثير من جوانبه وتجاربه بأسرار لم تفض بعد، وأعماق لم تستكنه لحدّ الآن هو الذي يغري الشاعر المعاصر بالعودة إليه واستلهامه مضامين وشخوصا(كذا)" .[2] حتى يعزّز حجّته، ويُقوّي دليله.

---

[1]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، "المبدأ الحواري"، تر/ فخري صالح، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص159.

[2]- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، دراسة، إ.ك.ع.د، سوريا، 1999، ص91.

لعلّ مهمّة الشاعر الحديث تزداد كلّما تأكّد بأنّ متلقيه يجهل طبيعة شخصيّة تراثيّة يرتكز عليها –الشاعر– ليعبّر بها عن حالة ما، لذلك يطالب المتلقي بالتسلّح معرفيا أمام النص، ليدرك إشارياته[1]، فيرجع تاليا إلى تراثه، ويصبح على بيّنة منه، لئلاّ يخيّب أمل الشاعر المثقل بهموم عصره.

ليس التراث في لجوء الشاعر إليه سرابا بقيعة، بل"إنّ الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتّى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية. ولا تتمّ كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصّة بخزينها المتلاطم، فهي ليست نتاجا تلقائيّا بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسّد عبر مراياه المتشكّلة صياغة وأبنيةً وتقنيات". [2] ذاكرة لا يمكن طمسها عند الكتابة، فهي بمثابة المَدَد لها.

يستحيل على هذا الأساس تخلي الشاعر عن تراثه؛ لأنّ بين الماضي وبين الحاضر صلة حميمة ورباطا غليظا يصعب متره "ولا سبيل إلى أن يتجدّد أدبنا تجديدا خصبا حقّاً إلاّ إذا استزاد أدباؤنا وشعراؤنا من التعليم ومن الثقافة بالقديم وبالجديد في وقت واحد"[3]، فبالتفاعل والتآلف بين ثقافة القديم وثقافة الحديث يمكن البناء باطمئنان على

---

[1]- تمّ تعريف هذا المصطلح في الفصل الثاني.

[2]– علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص131.

[3]– طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص 38.

صلابة بنائنا ف"نظرية التراث في مجملها إغناء للرؤيا الشعرية ووصلا حيّا لحاضر الشاعر بماضيه"[1]هذا الاتصال بين ما كُتِبَ وبين ما سيُكتَب يوجب حداثة ترتبط بقدرة المُرسِل على إرساء دعائم التضامن بين شتّى الرؤى، ابتغاء الخروج برؤية تكفل وصولها إلى خلد المتلقي .

يحسن أن تكون لهذا الماضي القدرة الكبيرة في التحكم بتصرفات البشر، لأن التأثر يوجب التقليد:"والذاكرة بالنسبة لعالم النفس لا تقتصر على كونها خزّانا للمعلومات وإنما هي نظام إدراكي حركي، ونظام حسي لتعديل سلوك الأفراد"[2]، فليس من المستطاع التفلُّت من حقيقة تفيد عدم قدرتنا على العيش بدون ماض، بدون ذاكرة تسيطر على أفعالنا ومدركاتنا، ولغتنا بخاصة؛ لأن "اللغة ليست أبدا بريئة، فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظلّ تلحّ على مثولها من خلال المعاني الجديدة، والكتابة بدقة هي هذه المصالحة بين الحرية والتذكر".[3] فالحرية تقتضي أن نكون حداثيين، أمّا التذكّر فيستدعي توظيف التراث، سعيا إلى إقامة حوار بين ذلك الماضي بأمجاده البائدة، وهذا الحاضر الذي تلاشت فيه صورة تلك الأمّة العربية المتماسكة، وذلك العربي القوي صاحب البأس والأَنفة.

---

[1]– محمّد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص 323.

[2]– كريستان ككنبوش، الذاكرة واللغة، تر/ عبد الرزاق عبيد، دار الحكمة، الجزائر، ب.ط، 2000، ص 8.

[3]– أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص 111.

وإزاء هذا الوضع يلجأ المُخاطِب/ الشاعر إلى السخرية بصفتها أداة تستخدَم في التعبير عن المواقف، إذ يهيئ الاختلاف والتناقض والرفض أرضية صلبة لتشييد خطاب يعالج السلبيات بتقديم بدائل إيجابية من أيّ مصدر كان، بعُد أم قرُب، فالقارئ الذي يتمكّن من فهم الإحالات والإشارات والهوامش سيدخل في علاقة مميّزة مع النص، بينما هناك قارئ ساذج في نظر إيكو Eco، لا يمكنه استيعاب كل الإحالات مع قدرته على الاستمتاع بالنص، مثلما يفعل شخص يسترق السمع من خلف باب موارب، حيث لا يرى سوى تلميحات إلى كشف موعود[1].

لذلك "وعلى خلاف حالات أكثر عموميـة للتسنين المزدوج، فإنّ السخرية التناصية، وهي تؤسّس لإمكانية قراءة مزدوجة، لا تدعو جميع القرّاء إلى الوليمة ذاتها، إنّها تنتقي، وتفضّل القرّاء الحاذقين من الناحية التناصية، دون أن تقصي القارئ الأقل تسلّحا(...) أمّا القارئ الفطن فسيلتقط المرجعية، وسيستمتع بالسخرية"[2] إنّ الحاذق الذي تستدعيه هذه الآلية هو القارئ الذي لا يتعب من تجوّله في أرجاء النص الأدبي المُشَفّر، إذ قد أَعَدَّ العُدَّة التي تُميطُ العقبات في طريقه إلى المعنى، قارئ يستريح للمفاجآت

[1]- ينظر، أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009، ص135.

[2]- م.ن، ص137.

التي يدسُّها له الكاتب، وتفرحه لحظات استكشافه لكلّ ما هو غريب لا متوقّع، كما يسعده التنقّل اليسير بين مستويات القراءة.

فالسخرية التناصية كما وسمها إيكو لها علاقة بقدرة النص "على أن يضعنا أمام أربعة معاني، أي المستوى الحرفي والمستوى الأخلاقي والمستوى المجازي والمستوى الباطني(التأويلي)، (...) يكفي أن نستحضر المعنى الأخلاقي للحكايات: بالتأكيد يمكن لقارئ ساذج أن يعتقد أنّ حكاية الذئب والحمل هي حكاية خصومة بين حيوانات، ولكن وحتى(كذا) إذا لم يسارع المؤلف إلى إخباره بأن الأمر يتعلّق بخرافة، فسيكون من الصعب ألا يلتقط معنى أخلاقيا، درسا من طبيعة كونية"[1]. فالقارئ الذي يمكنه إدراك المعنى المرجّى لدى إيكو هو القارئ التناصي، الذي يمكنه تمييز هسيس النصوص المستحضرة، ولا يتعسّر عليه الوصول إلى الدروس الأخلاقية التي يتحرّى المرسل من متلقّيه العثور عليها دون أن يلجئه للبوح بها .

يعدّ التراث بمختلف أشكاله إذن، منبعا ثرًّا من منابع السخرية التي تسعى دائبة لجعل الحاضر يرتبط ارتباطا جدليا بالماضي، إما محاورة أو تشكّيا وحسرة أو محاكمة.لذات السبب سيصير التوظيف أفقا "لجمالية معارضة. وهو ما سيجعل من الذات بنية معقّدة متشعّبة في تجربة لم يعد النص فيها أو الشعر بالأحرى تعبيرا عن إحساس معزول، بل إدراكا

[1]- م.س، ص.137-138.

مركّبا لمشكلات الوجود ومعضلاته، وتمثّلا مأساويا لوجود أصبحت فيه الذات عارية في مواجهة مُضاعفاتها، بل كذات متشظّية متكثّرة ممتلئة بنقائضها، وقرائنها. ذات مركّبة"[1] فالسخرية تُبَصّرُ بهذه الذات المعبّأة بالتناقض، إنها تنزع المسافة بين الخير والشر وتذر المتلقي في قلق الترقُّب ينتظر المعنى الأخير أو المحطة الأخيرة لمرام المُخاطِب من أُلوكَته.

فالنص لدى رولان بارت Roland Barth "موقع لتفاعل الأنساق واشتغال إواليات الإيحاء؛ فالنص (أو بالأصح نسيج النص) يتشكّل من تضافر وتشابك وانجدال عدد من الأنساق. وما هو النسق؟ إنه عموما مجموع الإحالات والاقتباسات وقواعد المقروئية والبناء الرمزي والمناخ الإيديولوجي، التي تمنح النص مظهر الانسجام والاتساق، إنّه منطلق بنيات أخرى ونصوص أخرى، أي أن النص ليس كيانا متفرّدا مُبْتَكَرا لا نظير له (. . .) بل إنه متشكّل ممّا يسمّيه بارت: الما سلف"[2] ليس تفاعل الأنساق من خلال الإحالات وحده ما يضمن للنص فاعليته ونسيجه المتماسك، وإنّما "إواليات الإيحاء" وقدرتها على تكثيف ومضاعفة فهمه وتأويله بطرائق شتّى وتنويعات عديدة.

---

[1]– صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، "مقدمات لما بعد القصيدة"، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2002، ص 72.

[2] – رولان بارت، التحليل النصي، "تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة"، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، سوريا، د.ط، 2009، ص16.

يعمّق هذا النسيج من الممارسة الدلائلية، وبخاصة، في الشعر، بيد أنّ هذا لا يعني خُلوَّ المفردة الواحدة أيضا من دلائل مزدوجة، فقد تفرض التباسها على الخطاب الشعري، كونها تحمل جذور نصيّة أخرى " ويمكن هذه الكلمات، التي تبدو مناسبة، أن تحمل معنى بطرق لا يمكن تفسيرها بأنّها استعارية أو كنائية، وتشير إلى الدلالة النصيّة لأنّها تحلّ محلّ نص بأكمله، هو النص الآخر، بينما تشتغل في الوقت نفسه كأيّ كلمة أخرى، طبقا للترتيب النحوي والمعجمي العادي، في مقطوعتها النصية الأكثر طبيعيّة"[1] ركّز ريفاتير Riffater على ما سمّاه التورية التناصية، وجعلها أحسن مرشد للدلالة، بما في ذلك العناوين التي تقدّم النص وتنوّره.

وفيما يأتي محاولة لتتبُّع مجموعة من المصادر التي أضفت على الخطاب الشعري الساخر شرعيّة الإدماج والمزج الواعي الحذق للمستويات، داخل الخطاب الواحد والمضاعف في الآن ذاته.

[1]- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر/محمّد معتصم، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1997، ص 146.

1- المصادر الدينية معطى ساخرا للخطاب الشعري العربي المعاصر:

انفتح الشاعر العربي المعاصر على أفق ضجّ بالتعالقات النصية، ممّا حقّق خطابا شعريا عمّق الرؤيا أكثر، وهذا ما انعكس على المعنى معه؛ إذ لا يجد القارئ فيه حدّا لسعة دلالاته، ولا حدّا لتوافر فخاخه. يحفّز هذا البناء المركّب المتقن بين خطاب قديم وآخر جديد ذاكرة المتلقي، ويوطّن فيه الرشاقة الفكرية ما أمكن ليسهل عليه الانتقال من نص لآخر دونما حرج، وإنّه –المتلقي– لَيلفي الشاعر يوفّر عليه التنقّل عندما يوحّد بين القديم والجديد، ويلبسهما عباءة التجربة الواحدة.

ومساءلة التراث تعدّ عاملا أساسيا لفهم هذا الوجود بتناقضاته العديدة، ممّا عَبَّدَ للحوار القَلِق طريقه؛ ليغدوَ عنصرا تكوينيا في الشعر العربي المعاصر؛ وليؤكّد توتّر هذا الشعر في سبيل صياغة أسئلته، ومحاولته المتواصلة من أجل كسر حاجز الصمت بشتّى وسائل المراوغة المجازية، لتُضَاء في الأخير الزاوية المدلهمة مما سُكِت عنه وقُمِع اجتماعيا أو سياسيا .

أكّد التراث حضوره بقوّة على إبداع الشاعر العربي المعاصر، فهيمن على جلّ قصائده، هذا الاستدعاء اختلفت مشاربه، وتعدّدت الزوايا التي نظر الشاعر من خلالها، لكنّ البحث آثر التوجّه أوّلا صوب المصادر الإسلامية؛ فتوظيفها لم يكن بديهيا أو

لمجرّد التباهي بمعرفتها أو القدرة على دمجها في الخطاب الشعري المعاصر، بقدر ما أتى رسالة، تنوء بحمل ثقيل، حاول الشاعر بها فضح سلبيات المجتمع.

وبالعودة إلى التناص الديني نجد أنّ ضرورة هذا الاستدعاء مرتبط بطبيعة "التجربة الوجودية للأمّة، في هذه المرحلة الصعبة المأساوية بمعانيه وصورها وتتضمّن لغة الشاعر رؤياها الفكرية والفلسفية التي أراد الشاعر أن يمنحها عمقها وشموليتها ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقي نظرا لما تتمتّع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي فضلا عما يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري"[1]. فلمّا تلتقي ثقافة الشاعر المرجعية مع ثقافة المتلقي يَنتجُ إبداع من نوع خاص، يمكنه بحق تفعيل مسار الرسالة، وشحنها بأقوى الدلالات المُقنِعة.

أ- القرآن الكريم في شعر محمود درويش:

تبوّأت النصوص القرآنية المكانة السامقة، والمرتبة الأولى بين المصادر المستدعاة، التي شاركت مشاركة قوّية في بناء أساس لبناء صلب حظيت به بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، حيث لم يحضر السياق الديني عبثا لضمان المظهر الجمالي، أو لإضفاء التماسك

[1] – حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، "البرغوثي نموذجا"، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 38.

القوي لمفرَدات الشعر؛ إنّما أتى بدافع إنتاج تجربة جديدة تتماس بالمُقدَّس، وتلتمس منه آفاقها في الحصول على واقع يفوح بعبق القيم الإيجابية، ومجتمع يخلو من كلّ ما يعيبه.

لجوء الشعراء إلى النص القرآني في بحث مضن عن السبل التي تقف إزاء ما يحدث من منكرات، لتعزيز رسالة الشاعر بأقوى ما يمكن لتقوية حجاجه، وتعضيد مواقفه، وشحن سياقه بمواقف مختلفة. القرآن الكريم في حدّ ذاته يعتمد السخرية والاستهزاء أداة فعّالة ضدّ الكافرين في كثير من المواطن، و"باستخدامه هذه الأسلحة، ومنها سلاح السخرية يضع المؤمنين به في موضع قوّة دائمة مهما تذبذبت قوّتهم العسكرية أو الاجتماعية، فكما رأينا أنّ السخرية لابدّ أن تنبع من مصدر قوّة، فكذلك القرآن باشتماله على السخرية من أعدائه يضع في أيدي المؤمنين سلاح قوّة، ويغرس في نفوسهم أنهم هم الذين ينبغي أن يسخروا من أعدائهم"[1]. هذا ما يمنحه خطاب القرآن من بأس؛ باشتماله على السخرية، وكذلك يمنح القوة ذاتها للشعر العربي المعاصر إن كان لاستدعائه إليها هدف ساخر.

وما أجود ما زخر به القرآن الكريم من قصص، تُلقى للناس وتُخاطب عقولهم رغبةً في تنويرها وتصويب حياتها، وحثّا لهذه النفس الإنسانية على أخذ العبرة من تلك الحوادث، ممّا حدا الشاعر العربي المعاصر على توظيفها طمعا في جعل تلك الحادثة الدينية

---

[1] – عبد الحليم حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1992، ص.ص13-14.

ترقى بالبشر إلى مستوى من الصفاء والنقاء، وكذا الوصول بهم إلى قضيّة وجودهم الكبرى، وما الأمثال التي ضرَبَتْها إلاّ رمز لمعاناة قديمة، ورصدٌ لآلام مريرة تلحق الفئة المؤمنة أينما حلّت، وفضحٌ للفئة الضالّة أينما بغت.

جادت قريحة محمود درويش الشعرية بلقاء جميل بين النص القرآني والشعري في أكثر من موقع. بيد أنّ انتقاء خطاب يوكّد ذلك التمازج وفي الآن نفسه بدلالات ساخرة، بدا صعبا لولا أن تَدَارَك أنظار البحث خطاب"حبر الغراب" بوجوده الفني الرصين، فبمجرد إلقاء نظرة خاطفة على العنوان تتذكّر قصّة ابنيْ آدم مع الغراب، وقد كان هذا الطائر رمزا للشؤم والخراب والسخرية منذ القدم، وارتبط وجوده بالموت في كثير من المواضع، وهو هاهنا يشهد مع درويش ما يُخلّفه الخراب البشري، في زمن أصبح الأخ قبل العدو يقتل أخاه.

وفي حوار ساخر يقطع محمود درويش للغراب وحشته ليسأله[1]:

لك خَلوة في وحشة الخرّوب، يا

جرس الغروب الداكنَ الأصوات! ماذا

يطلبون الآن منك؟ بحثتَ في

[1] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريس، بيروت،لبنان،ط1، 2004، ص320.

بستان آدم، كي يُواري قاتل ضَجِرٌ أخاه،

وانغلقتَ على سوادك

عندما انفتحَ القتيل على مداه،

وانصرفتَ إلى شؤونك مثلما انصرف الغياب

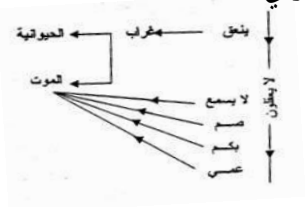
إلى مشاغله الكثيرة. فلتكن

يقظا . قيامتنا ستُرجَأ يا غراب!

تم التداول عرفياً على تحميل الغراب، دلالة أخرى غير ما تحيل إليه من ذلك الحيوان الأسود، الذي يتردد في الأماكن الساكنة، البعيدة عن صخب الحياة. فضلاً عن ما يثيره صوته من اشمئزاز لقبحه ولصوته الكريه (النعيق)[1]، فلأنه شَهِد أول جريمة قتل على وجه الأرض

---

[1] – **ملاحظة:** شَبَّهَ الله سبحانه وتعالى الضالين عن الهدى كالذي ينعق ويقصد به الغراب، قال الله تعالى:﴿ وإِذَا قِيلَ لَهُمْ اتَّبِعُوا مَا أَنْزَلَ اللهُ قَالُوا بَلْ نَتَّبِعُ مَا أَلْفَيْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا أَوَ لَوْ كَانَ آبَاؤُهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ شَيْئاً وَلاَ يَهْتَدُونَ* وَمَثَلُ الذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الذِي يَنْعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَاءً وَنِدَاءً صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ﴾ البقرة 170 . 171. لقد ربط الله عزّ وجلّ بين صورة النعيق وصورة الضال الذي لا يسمع ولا ينطق ولا يرى –فهو أشبه بالميّت– وقد وضّح ناقد هذا الأمر في مخطط ينظر، عشتار محمد داود، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005، ص 64.



أصبح رمزاً للموت والشؤم، والخراب.

وقد ضمّن محمود درويش الشطر الخاص بالقصّة الموجودة في سورة المائدة (بحثت في/بستان آدم، كي يواري قاتل ضجر أخاه) من قوله تعالى: ﴿فبعث الله غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَه كيفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قال يَا وَيْلَتى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هذَا الغُرَابِ فَأُوَارِي سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ من النَادِمِين﴾[1] .

يشعر القارئ "المتأمل للسياق بوظيفة هذه القصة في موضعها وبعمق الإيحاء الإقناعي الذي تسكبه في النفس وترسبه والاستعداد الذي تنشئه في القلب والعقل لتلقي الأحكام المشددة التي يواجه بها الإسلام جرائم الاعتداء على النفس والحياة والاعتداء على النظام العام والاعتداء على المال والملكية الفردية في ظل المجتمع الإسلامي القائم على منهج الله المحكوم بشريعته"[2].فأوّل جريمة وقعت في الأرض قام بها قابيل كانت بسبب الغيرة والحسد، وتقديم المصلحة الذاتية، لذلك استثمر محمود درويش هذه القصة لاستكشاف أدران النفس البشرية الطاغية التي لا تُحسن التصرّف، بل وتعجز عن إخفاء زلّتها .

[1] – سورة المائدة، الآية 31.

[2] – سيد قطب ، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط17، 1992، 873/2.

فقابيل على الرغم من جبروته وطغيانه غابت عنه فكرة مواراة جريمته، وبقي في حيرة من أمره ولولا أرسل إليه الله – عزّ وجلّ– الغراب يعلّمه لَبِث في بطن القلق والحيرة، فاستكشف ضعفه ووهنه وأسَرَّ الندامة. فالشاعر هنا في خطاب واع موجّه إلى الغراب يسائله: ماذا يطلبون الآن منك؟ فقد أخفيتَ جريمة البشر الأولى، ولم تنصرف إلى شؤونك حتّى تأكدْتَ أمر غياب القتيل، ماذا يريدون أكثر من هذا ؟ لماذا يقضّون هناءة خلوته؟ وأية جريمة أخرى يودّون أن يكون شاهدا عليها ؟ ! .

لم سمّاه درويش جرس الغروب؟، لأنّ الغراب بطبيعته قبيل الغروب يشرع في النعيق المستمر لكي يجتمع بقية الغربان لئلاّ يبقى وحيدا، فرغم ما يُرمز له من تشاؤم ودلالة على الخراب والبعد إلاّ أنّه عُدَّ من فئة الطيور الاجتماعية ووُصف عشّه بمكان تسري فيه روح المودّة والرحمة[1]، وهو النوع الوحيد بين الطيور الذي يدفن موتاه (رغم ما يوصف به من لؤم)، لذلك استحضره درويش ليكون طرفا في مفارقة ساخرة كبرى بين حيوان لا يستطيع العيش وحده، بينما الإنسان يقتل أخاه دون رحمة ويقف عاجزا عن إكرام ميّته بالدفن لولا أن لقّنه الغراب درسا في كيفية ستر ما بقي ظاهرا للعيان.

---

[1] – مروة عزمي جنينة، من آيات الله في طائر الغراب **www .arab-eng.org** في الساعة 15:00 اطّلع عليه يوم 2014/10/14.

هذا الغراب الذي كان منذ العصور الأولى رمز الموت والخراب، والغربة، والاغتراب والسوداوية انتهى في هذا الخطاب إلى شاهد طُلِب منه الحذر (رغم أنه يضرب به المثل في الحذر، وقوة البصر[1]) واليقظة "قيامتنا سترجأ يا غراب !"، وما يعنيه الشاعر بأنّه ما دامت القيامة لم تقم بعد والقتل باق لا محالة، فلا زالت الجرائم موجودة، وربما لن يراها غير هذا الغراب؟!!.

تبلغ السخرية أقصاها، في خطاب الشاعر، وينال الغيظ حظّه، ولا يَسَعُه الأمل فـــ[2]

لا ليل يكفينا لنحلم مرّتين.

هناك باب واحد لسمائنا .

من أين تأتينا النهاية؟

نحن أحفاد البداية. لا نرى

غير البداية، فاتَّحِدْ بمَهبِّ ليلكَ كاهنًا

---

[1] – ينظر، عبد اللطيف عاشور، موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، القاهرة، مصر، د.ط، 2000، ص289-291.

[2] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، 321.

يَعِظ الفراغَ بما يُخلّفه الفراغُ الآدميُّ

من الصدى الأبديّ حولَكَ. . .

أنتَ متَّهمٌ بما فينا . وهذا أوّل

الدم من سُلاَلَتِنا أمامَكَ، فابتَعِدْ

عن دار قابيل الجديدة

أسئلة عطشى تدور في خلَد الشاعر، ؛ ليجعل كل هذا لَبِنةً لاستفهام تعجّب إنكاريٍّ جديد، يأس وإحباط يتقاذفانه: لا ليل يكفي. . ، هناك باب واحد، مهب ليل، فراغ آدمي، صدى أبديّ، أول الدم. . .ليس في هذه اللوحة الشعرية ما ينبئ عن خير، حتى لفظ البداية الذي يُفترض به أن يدلّ على أمل وشيك الحدوث، يستخدمه درويش للدلالة على ما يُخلّفه الفراغ الآدمي، فلا يزال صدى الجريمة الأولى يتردّد حول الأرض، ولا تزال سورة المائدة بما فيها من مواعظ تستتر ضمنيا في خطاب الشاعر، فقول الله تعالى:﴿ مِنَ اَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ

﴿إِنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الْأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ﴾[1] جريمة قابيل عُدّت كقتل الناس جميعا، وربما يكون هذا الفراغ الآدمي الذي يقصده الشاعر.

ثمّ إنّ درويش يلتفت إلى الغراب مخاطبا إيّاه عن اتّهامات يُلقّاها، وعن جريمة يحمل وزرها، لأن أول دم من سلالتنا سُفِكَ أمامه، فعليه إذن أن يبوء بشؤم القتل، والخراب الذي خلّفه الإنسان. وعليه بدا الشاعر مساندا له، فحثّه بالابتعاد عن دار قابيل لأنها لم تعد مثلا للخصوبة والنماء، فقد حلّ الخراب بعد كلّ ما حدث، وفي القديم كان يقال: أرض لا يطير غرابها يدلّ على أنّها خصبة[2].

بلغ التعاطف من درويش أيما مبلغ، ممّا جعله يطلب من الغراب طلبا يبدو مثيرا لحيرة ودهشة المتلقي[3]:

فكن أخي الثاني

أنا هابيل، يُرجِعني التراب

إليك خرّوبا لتجلس فوق غُصنِي يا غراب

---

[1] – سورة المائدة، الآية 32.

[2] – ينظر، عبد اللطيف عاشور، موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، ص291.

[3] – محمود درويش،الأعمال الجديدة، ص322.

يظهر هذا الطلب مدعاة للسخرية والتفكّه، فهل من المعقول في شيء أن يطلب إنسان من حيوان أن يكون له أخا ؟، أجل فلئن كان الأخ الحقيقي يقتل أخاه، دون رحمة، بدافع من الأنانية الحمقاء التي جعلت البقاء للأقوى، طمعا في الخلود فسيصبح الغراب بكلّ ما يحمله من إزعاج آنس وأرحم، فاستند الشاعر هاهنا إلى ما يسمى بالغرابة[1] بصفته مصطلحًا يقترن بالخلل واللاتوازن، والإنزياح عن المعنى المألوف، لذلك يرتبط مظهر الغرابة بالسخرية "فالغرابة فرش أساس للسخرية وقناع لها (. . .) كما تتضاعف الغرابة لكون النص يعطي الانطباع أنّ ما يقع من أحداث يتجاوز طاقة الشخصيات وكأنّه أشياء قدرية

---

[1]- الغرابة هي استخدام كلمات وحشية وغير مأنوسة لجعل المعنى غير ظاهر. ينظر، محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، 668/2.

والغريب نوع من الأدب يقدّم عالما يمكن التأكّد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه. والقرار بيد المتلقي، فإذا قرّر أنّ قوانين الواقع تظل على حالها وبالإمكان تفسير الظواهر الموصوفة فسيبقى في حضن الغريب الذي يبهر أوّل الأمر، لكن بمجرّد إدراك أسبابه يصبح مألوفا تزول غرابته مع التعوّد [مثل الانزياح لمّا نزيح عنه الغموض المحيط به يوجد نفي الانزياح]. والغريب هو جزء من الأدب العجائبي الذي جعله تودوروف جنسا أدبيا مستقلا وبنى استنتاجاته على خاصية لفظية واحدة داخل ملفوظ النص وهي التردد بين التفسيرين العقلاني واللاعقلاني للظواهر التي تنبجس من رحم الواقع.

ينظر، حسين علام، العجائبي في الأدب، "من منظور شعرية السرد"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010، ص27- 34.

تقع لها، وتكون عاجزة عن صدّها .إنّها أحداث تقوم على الصدفة والسرعة والتحول والغريب والمفاجآت"[1] هذا التجاوز هو ما يتوخّاه المُخَاطِب كونه يحاول الرقيّ بفكر المتلقي.

المتلقي.

فرغم ما يدل عليه من سواد ودلجة يظهر خطاب درويش مطمئنا لما يعفيه من اتهامات البشر[2]:

ويُضيئُكَ القُرآنُ

(فبعث الله غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَه كيفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قال يَا وَيْلَتى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هذَا الغُرَابِ ﴾

ويُضيئُكَ القُرآنُ،

فَابْحَثْ عن قِيَامتنَا، وحَلِّقْ يا غراب !

لجأ الشاعر إلى كسر الوزن الشعري، واستحضر الآية القرآنية كما هي، من أجل لفت نظر المتلقي للتركيز على الدلالة الحرفية لما جاءت به، وكسرا لتوقعاته –المتلقي–

---

[1]– بديعة الطاهري، الغرابة والسخرية في رواية: رجال وكلاب لمصطفى لغتيري، أبحاث في الفكاهة والسخرية، ص.ص 20–21.

[2] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص323.

الإيقاعية. أدّى توظيف هذا التناص الصريح –الذي لم يعهده الشعر العربي– ببعض الباحثين بالقول بأن:"هذا الضرب من التناص لَيَبلغ حدّا من الجرأة في التشكيل لم يبلغها شاعر آخر، لكنّها جرأة غير محسوبة، إذ تظلّ البنية القرآنية منعزلة عن محيطها الشعري، دون أن تمسّها خيوط الشعر أو تتماهى معها، أو يعاد تشكيلها شعريا أو حتّى إيقاعيا، إذ يتداخل القرآني بالشعر دون أن ينصهرا في بنية واحدة، وهو ما يبني مفارقة شكلية يُنظَر من خلالها إلى نصين منفصلين يفرض أقدمها نفسه بقوّة في مجال الرؤية"[1] إنّها جراءة التجديد لكن مع حذر وذكاء للشاعر في تقديم نصين منفصلين داخل الخطاب الواحد، لتبلغ المفارقة مع النص أوَجَّها؛ إذ عزل بين النصين بطريقة ذكيّة، بلفظة واحدة "يضيئك" هذه اللفظة وحدها كفيلة بأن تلقي القارئ في سُرَادق الحيرة والتذبذب. فيضيء تعني بأنّ هناك شيء مظلم مدلهم يريد الشاعر إزاحته ليحلّ محلّه نور الدين الإسلامي لتسمو الروح الإنسانية إلى ما يخرجها من دلجتها .

ثمّ ختم الخطاب بجملة تعجبية، توازي جملة من المقطع الأول:

فلتكن يقظا قيامتُنا سترُجَاً يا غراب! لا زالت القيامة بعيدة الحصول = اليقظة

فَابْحَثْ[2] عن قِيَامتنَا، وحَلِّقْ يا غراب ! عمّ الفساد وعلى الغراب أن يشهد قيامتنا

---

[1]– ناصر شبانة،المفارقة في الشعر العربي الحديث، "أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا"، ص226.

[2] – البحث هنا بمعنى الحفر، وطلبُ الشاعر من الغراب التحليق دلالة على حلول الخراب.

إنّ الخطاب الثاني مناقض للخطاب الأوّل، وليس عبثا هذا بإدراك المتلقي بقدر ما هو تحفيز على إبداء التمعن والتبصّر في أسباب هذا التباعد، فأمر مقصود تفنيد خطاب سابق، ولهذا التحايل على المعنى ملمح أسلوبي غرضه التنبيه، وشدّ ذهن القارئ، وإثارة لدهشته، وزرع لعلامات التعجب في فكره، حتى لا يخرج من النص مثلما دلف إليه.

إن استدعاء التاريخ هنا وفق خطاب تاريخي سياسي حقيقي؛ يتحول لدى محمود درويش إلى خطاب سياسي معاصر فادح، أضفت تحولاته بعداً ساخراً في مضمونه وشكله، واستطاعت القصة القرآنية أن تزجي للخطاب دلالات شاسعة يتيه في أرجائها المعنى، ويضلّ من لا يمكنه القبض على الخيط الرابط بين الماضي والحاضر، وكذا استكناه أسباب التساؤل القِلِق الذي تدرك معه بأنّك مع شاعر مفكّر يشحذ وعيه في وجه ما يحدث في هذا العالم من تناقضات، ويحاول تقديم رؤى تعكس حاجة ملحّة في تغيير ما طغى على النفس البشرية من مساوئ.

ب- استدعاء شخصيات الأنبياء:

تتباين المعطيات التراثية الساخرة من خطاب لآخر، كون كلّ شاعر يتخيّر ما يلائم تجربته، وما يراه ملمحا مناسبا لسخريته، فمنهم من اتّخذ الأسطورة أو الرمز مُتّكأ مفارقته (بين الواقع والخيال)؛ ومنهم من اتّجه صوب التراث الديني بمصادره العديدة (القرآن الكريم، السنّة والسيرة النبوية، الشخصيات الدينية والصوفية...)؛ ومنهم من لم يخرج عن

الإطار الأدبي لينتقي منه أهم الشخصيات التي يمكنها التعبير عن الواقع، أو الوقوف موقف المتلبّس لقضيته.

فالشاعر العربي المعاصر حين يوظّف شخصية تراثية، يراعي ما يتواءم مع طبيعة التجربة التي يروم تقديمها للتعبير عنها من خلال تلك الشخصية، قبل أن يكسوها بالأبعـــاد المعاصـــرة التي يريد إسقاطها عليها، لذلك تمرّ عملية توظيف الشخصية التراثية، لدى علي عشري زايد، بثلاث مراحل هي:

1- اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية المستدعاة.

2- تأويل تلك الملامح تأويلا خاصا يناسب نمط التجربة.

3- إضفاء أبعاد معاصرة لتجربة الشاعر على تلك الملامح[1].

هذه الشخصيات تجثم في الخطاب وتساعد في إخفاء الأساليب المباشرة في الكلام لأغراض سياسيّة كانت أم إبداعية، وعلى المتلقي استكشاف المستويات المستحضرة بها والآليات التي اتّبعها الشاعر ، ولهذا "فالماضي لم يكن يفرض نفسه على مستوى المخيلة

[1] – ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، "في الشعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص190.

والوعي فحسب، وإنّما ظلّ يواصل الهيمنة إذا صح التعبير على مادة العمل الشعري"[1].فعلى الشاعر انتقاء الشخصية الأكثر تواؤما مع حالته النفسية وقلقه الاجتماعي والسياسي لذلك كان "من الطبيعي أن تكون شخصيّات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنّها هي التي عانت التجربة الشعريّة ومارست التعبير عنها"[2]. فلا يفهم الشاعرَ مثل شاعر وأمر عادي أن نجد ظروف شاعر عباسي مثلا تشابه ظروف شاعر من القرن الواحد والعشرين؛ فالغربة، الاغتراب، النفي، المرض، الثورة، الجور، واللامساواة مواضيع مشتركة بين الشعراء على السواء أو ما ينبغي أن يكون مشتركا بينهم.

كلّ شاعر يحمل بين جنبيه إعجابا وافتتانا بشاعر سبقه، وقد تتشابه بينهما التجربة، وتتعاضد معهما النتيجة، فما يعرضه الخلف استنتاجات، فيحققا معا نموذجا متكاملا بنفَسين مختلفين في مضمونهما متآلفين في الفكرة المراد توصيلها .

ثمّ إنّ "الشخصية التراثية لا تحمل دلالة ثابتة تعدّ مرادفا لها في الوعي الجمعي، حيث يمكن أن تصبح شفرة حرّة متفاعلة قابلة لتعدّد الدلالة عند توظيفها فنيّا

---

[1]– كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار المشرق، لبنان، ط1، 1982، ص127.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.

في سياق القصائد الشعرية، ولهذا يجب أن ينظر إلى نجاح التوظيف أو فشله فنيا من خلال رصد مدى اندماج الشخصية التراثية داخل بنية النص، ومقدار مساهمتها في تعميق دلالته الكلّية".[1] فليس من الضروري أن يُقاس مقدار نجاح الشاعر في التوظيف بالكم الذي يحيط به من الشخصيات وقصصها، بل بمدى استطاعته عجن المحتويات القديمة بمحتوياته المعاصرة في الخطاب، وذلك يتطلّب بداهة وفطنة وحسن تدبير، فلن يقف موقف السارد بطبيعة الحال، وقد يسعفه المَعين ولا تسعفه القدرة على التبئير (إدخال الشخصية التراثية في جسد النص وجعلها بؤرة يدور حولها المعنى المراد بثه).

حملت شخصيات الأنبياء، بخاصة، على عاتقها هموم قومها، فكانت تسعى في كلّ مهمّة توكل إليها إلى توجيه الناس؛ من أجل الوصول بهم إلى أرقى مراتب الصفاء والطهارة فشخصيات "الأنبياء عليهم السلام هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في الشعر العربي المعاصر، ولا غرو فقد أحسّ الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكلّ من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمّته، والفارق بينهمـــا أنّ رسالة النبي رسالة سماوية، وكلّ منهما يتحمّل العنت والعذاب في سبيل

[1]– أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ب.ط، 1998، ص8.

رسالته، ويعيش غريبا في قومه محاربا منهم"[1]، والمُخاطب الساخر –على وجه الخصوص– يعاني من النبذ والنفي كأحسن حالة بعد الموت، وكم ذا يُسأل[2]:

وماذا من وراء الصدق تنتظر!

سيأكل عمرك المنفى

وتلقى القهر والعسفا

وترقب ساعة الميلاد يوميا

وفي الميلاد تحتضر!

هذا الشاعر الذي يجابه الموت ويتجشّم مشقّة الحرمان من الوطن، ويتجرّع كؤوس الفقر والتهميش، يتحمّل كلّ هذا من أجل أن تصل رسالته. لذلك كانت تجربته تجد العزاء في تواشجها مع تجارب الأنبياء. ويبدو أنّ أحمد مطر جعل من تجاربهم النموذج الأمثل للتعبير عن إحباطه، فلمّا تسمع قوله[3]:

---

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 77.

[2] – أحمد مطر، لافتات 2 ، لندن، ط1، 1987، ص.ص 197–198.

[3] – أحمد مطر، لافتات 1، ص50.

فهذا زمن آخر

يُفدى فيه الكبش بإسماعيل!

ستدرك تماما تردّي الوضع العربي، وقمّة الشعور بالإحباط والمرارة، في خطابه هذا (رؤيا إبراهيم)، وتلمس من استحضاره لشخصية النبيين سخرية واستهزاء بالوضع الذي آل إليه الواقع عندما يُفدى الحيوان برأس إنسان. فهناك حديث كثير ومنظمات وجمعيات كبيرة للرفق بالحيوان، في حين يُقتّل العرب ويُذبّحون دون رأفة وشفقة.

وفي خطاب آخر سمّاه (يوسف في بئر البترول) استحضر قصّة سيدنا يوسف، لكنّه تصرّف فيها وغيّر الكثير فيها، ففي السورة الكريمة بدأت القصة بالرؤيا التي قصّها يوسف على أبيه، بسم الله الرحمان الرحيم:"إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَمْسَ وَالقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ"[1] أمّا في المقطع الشعري فتبدأ برؤيا أخرى من المفروض في القصة القرآنية هي للملك، لكن مطر استعارها لشخص يوسف فقال[2]:

سبعُ سنابلَ خضرٍ مِن أَعْوَامي

تَذْوِي يابسة

---

[1] – سورة يوسف، الآية 4.

[2] – أحمد مطر، الأعمال الشعرية، ص114-115.

في كفّ الأمل الدامي

أرقبها في ليل القهر

تضحك صفرتها من صبري

وتموت فتحيا آلامي

يا صاحب سجني نبّئني

ما رؤيا مأساتي هذي؟

فأنا في أوطان الخير

ممنوع منذ الميلاد من الأحلام

يُفترَض بالسنابل الخضر أن تكون سنين الخير التي بشّر بها سيّدنا يوسف عليه السلام في القصّة الأصلية، وتليها السبع العجاف الشداد التي يُحرم الناس الزرع؛ صارت في كفّه يابسة، صفراء، يُضحكها الأمل والصبر لماذا هاتين المفردتين بالذات:لأنّ في القصة الحقيقية

هناك أمل في أن يُغاث الناس بعد السنين العجاف شرط أن يصبروا . لكنّ التناص العكسي[1] أدّى دوره كما يجب، ولهذا التصرّف في التراث نيّة ساخرة مبيّتة، يستكشف من خلاله الشـــاعر تغيّر هذا الزمن، وتبدّل معاييره وقيمه.فقد أضحى يوسف الجديد لا يحمل الأمل، وهو من أخرج قومه بحكمته وحسن تصرّفه من كارثة حقيقيّة، وبدل أن تكون السنابل الخضر رمزا للخير والراحة، إذا بها تصير يابسة ميّتة، وميلادا للآلام والتعاسة.

أضحى يوسف أيضا، يسأل صاحب السجن أن يفسّر له رؤيته، وهو المفسّر الفطن الحكيم !، انقلبت الموازين إذن، وتعمّقت هوّة المفارقة، وهاهو العالِم يسأل الجاهل، لأنّه ممنوع من الأحلام. ولمّا سنحت له الفرصة لم ير غير همّ ليل أرخى سدوله[2]:

وأرى حول "البيت الأسود"

"بيتا أبيض"

يجري بثياب الإحرام

---

[1] – التناص العكسي يقلب به الشاعر الحقيقة التاريخية ويتصرّف في الشخصية التراثية، بما يناقض مدلولها الحقيقي، بغرض توليد مدلول جديد وبعد معاصر لتجربتها .علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، "في الشعر العربي المعاصر"، ص203.

[2] – أحمد مطر، الأعمال الشعرية ، ص170.

يرمي الجمرات على صدري

ويُقبّل "خشم" الأصنام

ويَحُدّ السيفَ على نَحرِي

يوم النَّحْرِ !

تواصل شخصية يوسف الجديدة سرد رؤيتها، وهي ترى الآن ما لم يكن موجودا سالفا، بيت أبيض حول البيت الأسود؛ تبدأ المفارقة من هنا؛ البيت الأبيض الذي يمثّل أمريكا؛ هو المقر الرسمي لعمل رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، والبيت الأسود يمثّل الكعبة، أمّا الإطار الزماني لأحداث الحلم فهو موسم الحج، هذا الأخير يقع في الأشهر الحُرم، وفي القديم ارتبطت بالسلام، حيث يُمنع القتل والتعدّي على أيّ شخص كان.

يصوّر الشاعر البيت الأبيض – أمريكا- وهو يؤدّي مناسك الحج، ويطوف حول الكعبة لكن الشاعر لم يذكر الطواف بل قال:"يجري بثياب الإحرام" والجري أو الركض أسرع عمليا، وهذا أمر مقصود؛ إذ إنّه على ما يبدو يُحيل القارئ على حقيقة ما تريد أمريكا تنفيذه بسرعة حتّى تحيط بالمسلمين وتطوّقهم، لذلك فكّرت بالمركز الذي يهُبُّون إليه جميعا ويقدّسونه، أمريكا في الخطاب، أو كما رمز إليها بالبيت الأبيض، هي صورة لأولئك الذين يتستّرون بثياب الدين البيضاء، وفي قلوبهم السود يكنّون أعتا ألوان المكر والضغينة، وهم ألدّ

الخصام. فالبيت الأبيض يرمي الجمرات على صدر يوسف، بَدَل أن يكون يوسف هو الراجم، وهنا ساهم المجاز بشكل كبير في تفعيل المعنى لدى القارئ وغيّر مسار التوقع لديه، وجعل البيت الأبيض أيضا يقبّل "خشم" الأصنام، هذه الكلمة تستخدم في دول الخليج وهي بمعنى الأنف وهي طريقة يُسلّمون بها على بعضهم.

لكن هل توجد أصنام حول الكعبة الآن؟، أجل، حسب كلمة خشم الشاعر هنا يرمي بأصبع الاتّهام للحكّام العرب،هم لا يُحرّكون ساكنا أمام ما يحدث، في راحة تامّة لا يهمّهم مصير شعبهم قيد أنملة، لذلك كانت صورة الأصنام الدلالة الأصلح لهم في نظر أحمد مطر، لقد تركوا المجال واسعا أمام أمريكا حتّى "تحدّ السيف على نحري"، سيُذبَّح الشعب قدّامهم، وأنّى للحجارة أن تذود عن الذبيح**!**؟.

وفي صورة أخرى يرجع الشاعر بالمتلقي إلى الوراء، حين أُلقي سيّدنا يوسف في غيابات الجُبِّ، وعانى مرارة الغدر من إخوته، بينما اليوم يُلقى لكن في بئر البترول[1] (كما يوحي به العنوان):

وأنا أرقُدُ في غيابَة بئرِي

أشْرَبُ فَقرِي

[1] – أحمد مطر، الأعمال الشعرية ، ص170.

رَهْنَ البَرْدِ، ورَهْن ظلاَمي

وتَمُرُّ السيّارة تَشْري

من بُقيَا جِلدِي وعظَامِي

نِيرانَ بَنَادِقها المزرُوعة في صدرِي

بالمجَّان..

وتَطلُبُ خَفْضَ السِّعر !

يرقُد يوسف الجديد في ظُلُمات القبر وحده، بمصير مُدلِج، وبينما ينتظر القارئ السيّارة الذين سينقذونه حسب المُتوقَّع، إذ يفاجئ الشاعر بسيّارة أُخر، تمرّ بعد أن أَرِم يوسف في البئر ليشتروا من بقايا جلده وعظامه ما يُزوّدوا به رصاص بنادقهم بالمجّان؛ وهنا يُلمس تناقض حادّ بين المعنيين ينمّ عن هزء ومفارقة ساخرة.

هذه المفارقة الناضجة التي تغلغلت في مسامات القصيدة أَلّفت دلالات شاسعة كونها تجري في حيّز الأحلام، ممّا عَبَّد السبيل أمام التصوير المشهدي، وذلّل للخطاب مهمّة إيصال الرسالة المنوطة به، وأثّث لفضاء يستحيل أن لا يُقحِم فيه المتلقي تخيّلاته "فذلك القارئ الذي اعتاد على أن تُقدّم له الدلالات الجاهزة، وكان قادرا على التنبؤ باتجاهات الرؤية وسيرورتها، بات عليه أن يبذل جهدا مضاعفا للوصول إلى الدلالات من خلال الربط

بين نصين متباعـــدين ظاهريا، وليستكشف فيما بعد أنّه لم يكن صادقا في توقّعاته وتنبؤاته، وهو ما يحقّق لحظة الإدهاش تلك اللحظة الممتعة النابعة من اكتشاف الحقيقة في الجانب الآخر بعيدا عن توقعات القارئ وهواجسه"[1] ففي خطاب السخرية من الفخاخ والمنبّهات الأسلوبية ما يشدّ تركيز المتلقي ويبقيه على صلة وثيقة به.

تسلّط سخرية أحمد مطر العنيفة الضوء على واقع مزرٍ؛ يلتقي فيه القاتل بقتيله ليُمضيا اتفاقيّة شراء النفط، بثمن بخس، هذا النفط الذي بدَلَ أن يكون سلاحا بأيدي العرب قد صار سلاحا يوجّه إليهم، مع حوار رسمي حول خفض سعره. طلبٌ يشبه الكثير من الحالات الواردة في الواقع المأزوم، حيث ينهب الغرب خيرات العرب، وما يوسف الخطاب هذا إلاّ أنموذج لحالات متردّية متكرّرة، يوسف الذي يقبع في البئر منذ سنين [قال الشاعر "أرقد في غيابة بئري" مما يدلّ على طول بقائه، والرقاد أيضا يعني الموت] ، هو الشعب العربـــي الذي يلقـــــــي به ولاّة أمره صوب لظى يُضرمها الغرب ببتروله، بخيرات العرب كلّها، قضيّة أثارها أحمد مطر بذكاء وفطنة شديديْن.

---

[1] – ناصر جابر شبانة، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، الجامعة الهاشمية، عمان، الأردن، مج21، 2007، ص1083.

سَرَتْ شخصية "يوسف عليه السلام" في قصيدة أحمد مطر سريان الدم في العروق، حتى أضحت قناعا[1] تماهى مع الأحداث الجديدة الموكلة له، إلى أن غدا صوتا يتكلّم بضمير مفرد متكلّم "أنا" أرقبها، نبّئني، فأنا، أرى، أرقد، أشرب.

لقــد أقام معه الشاعر تناصا على سبيل التخالف، قدّم على أساسه يوسف آخر، لم يكن نبيّا يخالف هوى النفس ويعصي الشيطان، وإنّما شخصية معاصرة ترمز إلى معان جديدة عدّة، تدور في تيّار دلالي مختلف زجّ فيه الشاعر قصّته الجديدة غير أنّ هذا التعديل لا يعني تغيير "معطيات القصّة القديمة وتبديل أطرافها لصناعة دلالة جديدة لها .

وليس معنى ذلك على الإطلاق "أنّه ينفي القصّة القديمة أو ينكرها؛ فالشعراء لا شأن لهم بإثبات التاريخ وإنكاره، بل هم ينشئون صورا مبتكرة لوقائع شعريّة متخيّلة، لا ينقضون الأبنية القائمة في عقائد الناس، ولا يصنعون مقدّسات بديلة، بل يتوهّمون فحسب استعارة بعض عناصر المقدّس الحيّ في الوجدان وتوظيفها في سياق مغاير لتوليد دلالة غالية

---

[1] – القناع في الشعر العربي المعاصر وسيلة درامية تقلّل من حدّة الغنائية والمباشرة، وتستخدم من أجل خلق موقف درامي أو رمز فني يُضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو الواقع، ليتحدّث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم، لدرجة لا يستطيع القارئ التمييز بين صوت الشاعر وصوت الشخصية.

ينظر، خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003، ص209.

على نفوسهم وينبغي أن تكون كذلك عند قرّائهم"[1] غذّى هذا الاستحضار الخطاب الساخر وبوّأ للمفارقة مقعدا يليق بقارئ يستطيع الاندغام في تجربة حداثية بكلّ أساليبها الموارية.

هذا ما جعل الخطاب يُضمر أكثر مما يظهر، فالنسيج الباطني يتيح للقارئ أن يتبيّن ملامح عالم آخر غير الذي يطفو على السطح، عالم ضاجٌّ بالسخرية والازدراء هذه هي تجربة أحمد مطر، وهذا هو اشتغاله، قد منحه المجال لينحت مساره الشعري على أثر ما يُحدثه اللامتوقع من ارتطامات تَحْطم شرود المتلقي، وتهيّئه لمجال رحب من التخيّلات.

جـ- الشخصية الأدبية معطى ساخرا لدى الشاعر أمل دنقل:

جعل الشاعر العربي المعاصـر من الشخصية التراثية، وبخاصة الأدبية، مركزا يبثُّه همـومه، ويحاوره، ويقاضي الواقع من خلاله، إذ أضحى "استدعاء الشخصيات الأدبية في شعرنا الحديث والمعاصر، بمثابة الارتداد الفني بالرجوع إلى الماضي لشحن نصوصهم بدلالات شتى ما كانت لتتأتّى لولا هذه التقنية الفنية التي تحاول استنطاق الشخصية الأدبية ومحاورتها أحيانا لنقد الواقع أو السخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة أو الفاسدة"[2]. هذه الشخصية الأدبية كانت جاهزة للمحاورة في جلّ توظيف الشعراء المعاصرين للتراث، وقد

---

[1] – صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار رؤية، مصر، ط1، 2013، ص 267.

[2] – عصام شرتح، استدعاء شخصية المعري في الشعر العربي الحديث والمعاصر (بين الواقع والتجريد)، مجلة التراث العربي، عدد108،سوريا، ص244.

حقّقت مستوى خاصا جسّد الدلالات التي من شأنها التعبير عن الشعور المترتّب عن أزمة الذات الجماعية.

يحقّق القول السابق خير مثال؛ فما سيعثر عليه القارئ في خطاب "من مذكّرات المتنبي" لأمل دنقل جدير بالتمعّن وإبداء التتبّع، إذ سيجد –المتلقي– نفسه وجها لوجه أمام خطاب مشحون بالمتناقضات، مما يحتّم عليه تكثيف طاقاته الفكرية والثقافية، هاته الطاقات لابد منها. وتتمثل في المرجعية التاريخية، يجب أن يعرف المتلقي الأحداث التي وظّفها الشاعر في شعره؛ حتى يقيم جسر التواصل بين الماضي المستدعى، والحاضر المتحدَّث عنه. من أجل استجلاء عمق الأشياء المذكورة في الخطاب الشعري، حتى يحاورها كما يجب، ويربط معها علاقة غير مطمئنّة لظاهر القول، متعطّشة للتخمين في سياقاتها الأصلية.

فالشاعر أمل دنقل حقّق مع المتنبي لقاءً استحال إلى توحّد، إلى قناع كامل يمتزج فيه صوت الشاعرين بنبرة مفجوعة بما يعانيه العرب من تخاذل، وضعف إبان نكسة حزيران سنة 1967م، التي عرجت بالشعر منعرجا حماسيا، وأصيب الشاعر العربي بخيبة الرجاء، وتداعت له كل الأصوات بالتذمّر والتحسّر؛ لما آل إليه الوطن والأمة العربية من وهن، ومن حينها لم ينفثئ صدى الذاكرة، وصدى المتنبي (على وجه الخصوص) المزمجر بمجد العرب الذي ولّى القهقرى.

لعلَّ تجربة أمل دنقل المتقنّعة بشخصية المتنبي، كانت اتّحادا للزمن التراثي بالزمن الحاضر، فأصبح متنبي العصر العباسي متحدثا بلسان عصر آخر، يدافع عن قضية أخرى في ظل تقاعس الحكام العرب، وكما كان سيف الدولة آنذاك –أملا له وهو في بلاط كافور، بقي هذا الحلم يراود كلَّ عربي يطمح بوجود حاكم يذبُّ عنه أعداءه.

ففي هذا الخطاب كانت اللفظة تخرج من شاعرين بفيه واحد، ولازمت رؤيا المتنبي رؤيا أمل دنقل، وصار زمن الماضي مسبيَّ الزمن الحاضر فاضمحلَّت الفواصل وتلاشت الحدود. استحضر الشاعر مجموعة من الشخصيات التراثية عدا المتنبي بدءا بشخصية أبي نواس في أول مقطع عندما قال[1]:

أكره لون الخمر في القنّينة

لكنني أدمنتها . .استشفاءَ

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور بيّغاء

عرفت فيها الداء

[1]– أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ب.ط، 1995، ص 236.

يحيل هذا المقطع على بيت لأبي نواس[1]:

دَعْ عَنكَ لَومِي إنَّ اللَّوْمَ إغْرَاءُ	وَدَاوِنِي بالتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ

أصبحت هذه الخمرة شفاء لداء يتمثل في حالة شاعر يصبح ببغاء الحاكم [وهو طائر يردّد ما يُقال] لا ينطق إلا بصوته – الحاكم- ولا يرى غير رأيه، فهو "إمّعة" لا يمكنه أن يكون غير تابع تفرض عليه السلطة ما يشعر به.

لينتقل الشاعر بعدها لصورة أخرى في مقطع آخر يصوّر فيها مشهد هذا الشاعر المغلوب على أمره، ممتثلا بين يدي كافور الإخشيدي، وتعدّ هذه الصورة محطّمة لأفق توقع القارئ كونها قدّمت تناصا عكسيا عن شخصية شاعر قوي يضرب الخذلان عليه بحجابه[2]:

أَمْثُلُ سَاعَةَ الضُّحَى[3] بَيْنَ يَدَيْ كَافُور

---

[1] – أبو نواس، الديوان، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، مصر، ط1، 1898، ص19.

[2]- م.ن،ص237.

[3] – تمثل الإشارية الزمانية في جملة ساعة الضحى للدلالة على الشاعر لا يُمثُل مبكّرا في البلاط كما أنّه يسير مثقل الخطى وهذا للدلالة على الخمول والكسل واللاحزم الذي يسود في قصر كافور، وهذه صورة ساخرة تعكس قمة التخاذل في العمل.

لِيَطْمَئِنَّ قَلْبُه . .فَمَا يَزَال طَيْرُه المَأْسُور

لاَ يَتْرُكُ السِّجنَ ولاَ يَطِير!

مشهد شاعر، كالطير، اشتراه كافور حتّى يغرّد له، وقلبه مطمئن لهذا الطير الذي لا يغادر السجن حتى إن طُلب منه ذلك، ولا يطير كون جناحه مثقلة بعطايا الحاكم، للسبب هذا لا يمكنه الخروج عن طوعه، وكم عدد أولئك الشعراء الذين أتحفوهم بالأموال فنسوا التحدّث عن معاناة شعبهم.

وفي قول أمل دنقل[1]:

أُبصِرُ تلكَ الشَّفَةَ المَثْقُوبَةَ

ووَجْهَهُ المُسودَّ، والرِّجُولَةَ المَسْلُوبة

أبكِي على العُرُوبَة

تناص مع بيت المتنبي[2]:

---

[1]- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 238.

[2]- أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح وضبط وتقديم علي العسيلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص394.

وأنَّ ذا الأَسْوَدَ المَثْقُوب مِشْفَرُهُ	تُطِيعُهُ ذِي العَضَارِيطُ الرَّعَادِيدُ

تضمين يحمل نسبة الضَّنَك ذاتها، ويواجه أمل دنقل حاضره متكئاً على قول المتنبي وكأن قصيدة "لا تشتري العبد" هي نفسها من تتكلم، فكانت سخريته مبنية على نص تراثـــي، لتتواءم المواقف؛ إذ إنَّ في نكسة حزيران من المرارة ما تلمَّظه المتنبي في بلاط كافور، وبشدَّة الحنق ذاته يقول أمل دنقل بلسان المتنبي[1]:

يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!

قمة الاستهزاء، وفي هذا الخطاب مرسلة سياسية تروي الواقع الأليم الذي يعانيه الشاعر في بلاط الحكام، إذ يُطالَب بالاستنشاد بشجاعة لا محلَّ لها من الوجود، والسيف يأكله الصدأُ؛ جملة بيانية رائعة تكني عن عدم وجود حروب يستعمل فيها السيف حتى أكله الصدأ رغم أن الحروب من المفروض أن تقام، فهي هدنة يطلبها الحاكم العربي والظلم باقٍ ينخر في الشعب العربي:

---

[1]– أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 238.

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه . . ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع

نبرة خطاب استنطقها الشجن بالحيف والجور؛ الذي تعانيه مصر مع حاكم يجمع المادحين في مجلسه، ويَذَر ذوي المظلمات مصطفين خارجا !، فأيُّ شجاعة ونزاهة هذه؟، إنَّها وقائع تاريخية ومشاهد تتكرر كلَّما راقها ذلك، والاستنجاد بشخصية المتنبي بالذات كان موفَّقًا، فهو ليس مجرد شاعر يمدح ويهجو، لكنَّه الناطق بلسان الواقع القومي، الذي لم يكن يرضيه الذلُّ، والجبن، والتقاعس الذي أصاب الأمَّة العربية لمّا أصبح الحُكم يُؤتى ولا يُسألُ عن رعيَّةٍ.

وظّف دنقل شخصية بإمكانها أن تلحِقَ العار بشخصية كافور بشدّة، لأنّها امرأة ظلّت تقاتل حين خذلها الرجال والجيران[1]:

(خولة) تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من أريحا(. . .)

[1]– أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، ص 238.

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنّها ظلت تقاتل

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا

واختطفوها بينما الجيران يرنُون من المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا

من الغريب أن تقاتل المرأة والرجال يرتعدون جسديا ومعنويا ولا يحاول أحد منهم إغاثتها، هذا المعنى الظاهري لشخصية خولة، أمّا الخفي فتدلّ –خولة– على القدس الوحيدة في مواجهة مصيرها، والعرب هم الجيران الذين خذلوها فلا دعم ولا إغاثة، فقط الخوف ما يمكن تقديمه لها .

يفضح الخطاب، أيضا، بصورة استهزائية الطريقة التي يتعامل بها العرب مع الفجائع، إنّها اللامبالاة التي أضحت حقيقةً متكررةً، صورة شعرية قدَّمها أمل دنقل في مشهد جارية تصيح: "واكافوراه" وهي مأسورة لدى البيزنطيين، وماذا فعل كافور الإخشيدي؟[1]:

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح " واروماه. .واروماه "

. .لكي يكون (العين بالعين

والسن بالسن)

إنَّها الحيلة في التخلّص من الأمور الشائكة ببرودة حس ونقص تدبير أَوَلَيس "نعيم كلب في بؤس أهله" ؟ .

يبقى قناع المتنبي، الشاعر المثقّف، قائما ليحلم بسيف الدولة "منقذ العرب" كما أسماه دنقل[2]:

---

[1]- أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، ص 240.

[2]- م.ن ، ص 241.

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

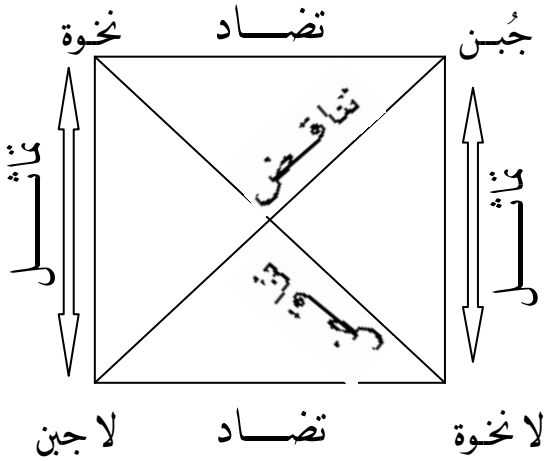
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجوه جنود الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!

في كلِّ مقطعٍ من قصيدة أمل دنقل تظهر لوحة تكشف الواقع التاريخي، وخلفها يتبدى الحلم بحقيقة أخرى، فبينما يستدعي دنقل صورة كافور يستحضر صورة المرأة التي تقاتل بصفة الحلم، وبينما يخذل كافور المرأة المستنجدة، يظهر سيف الدولة حلما يتمنّاه المتنبي.فالثنائيات التضادية فعلت فعلها في الخطاب، وبخاصة ثنائية الجبن، الذل /الحَميّة أو النخوة ويمكن استثمار المربع السيميائي في هذا المجال لينتج ما يأتي:



فالجبن هو الدلالة الحاضرة في هذا الخطاب بينما الشاعر يقصد ضمنيا غياب النخوة، فتجسّدت المفارقة الهائلة بين الحاضر و الماضي ، بين ما ظهر وما استتر.

يتهاوى الحلم كلّية في الأخير لما ينتهي دور قناع المتنبي عند آخر جملة يقولها[1]:

(ما حاجتي للسيف مشهوراً

مادمت قد جاورت كافورا)

يذكّر هذا المقطع بقول المتنبي عن أولئك الذين نسوا الحرب وتخموا من الأكل والقعود في زمن كافور[2]:

---

[1]- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص242.

[2]- المتنبي، الديوان، ص394.

ويتدخل صوت أمل دنقل في الأخير ليتحدث عن عصره الراهن ويضَمّنَ أبياتا من شعر المتنبي، وقصيدة "عيد بأيّة حالٍ" دائما، وبالسخرية ذاتها يقول:

عيد بأيّةِ حال عدت يا عيد ؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا ؟

عيد بأيّةِ حالٍ عدت يا عيد ؟

تجسّدت المعارضة[1] Pastiche، في آخر مقطع "عيد بأيّة حال عدتَ يا عيد/ بما مضى. . فاستبدل أم بأمر فيك تجديد بـ "أم لأرضي فيك تهويد"، ثمّ احتفظ بمقطع "نامت

[1]– عارض الشيء بالشيء معارضة بمعنى قابله. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 271/3.=

=المعارضة أحد أبواب الشعر ومؤداه أن يعجب شاعر بقصيدة فيقلّدها وزنا وقافية ومعنى، وقد يستنكرها فيعارضها استنكارا، وقد تكون من فنون الإخوانيات تنشد على سبيل الدعابة، وجدت منذ العصر الجاهلي وعرف العصر المملوكي والعثماني ثم العصر الحديث، واشتهر الشاعر الزيني الحمصي بمعارضاته الفكاهية.

ينظر، محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، 2/800-801.

تدل المعارضة لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، ولكن هناك معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص وهومحاكاة أي صنع وأيّ فعل. والمعارضة الساخرة هي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا..والمدح ذما والذم مدحا.

ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986، ص.ص 121-122.

والفرق بين المعارضة والنقيضة يكمن في أنّ الأولى بقدر ما تكون آنية تكون زمانية أي تجوز بين شاعرين متعاصرين أو غير متعاصرين، بينما تشترط النقيضة من الشاعرين المتناقضين أن يكونا متعاصرين.

ينظر، عبد القادر بقشي، التناص "في الخطاب النقدي والبلاغي"، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2007، ص73.

إن المحاكاة ساخرة، الهجاء، الكاريكاتير هي مفاهيم لها علاقة تماثل، غير أنه لابد من النظر إلى ما تمتاز به المعارضة التي تقوم بتقليد نمط في الممارسة العملية، فتجمع بين المحاكاة الساخرة الممتعة، وبين ما يسمى الانتحال أو التزوير والسرقة، وهذا ما يكشف تداخل المعارضة الأدبية مع عديد الأنواع الأدبية.

Voir, Paul Aron, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre », *Modèles linguistiques*, 60, 15 mai 2014. URL: http://ml.revues.org/205, p 16.

وُجدت هذه التقنية في الشعر العربي الحديث وجودا قويّا، وبخاصة في شعر الجواهري والبردوني، أمّا في الشعر العربي المعاصر فتبيّن أثرها بشدّة في شعر تميم البرغوثي في نوع جديد مزج فيه المعارضة بالتخميس، مع قلب لمعنى=

=القصيدة الأصلية وغيّر معناها، مثل قصيدة تخميس "على قدر أهل العزم"، وقال بأنّه يكتب تخميسه: "للقصيدة الجليلة السابقة في هذا الزمان غير الجليل متعمّدا قلب معانيها لانقلاب زمانها" فكانت وصفا للذات ومواجهتها بسلبياتها فقال:

أقولُ لِدارٍ دَهْرُهَا لاَ يُسَالِـــم وموت بأسواق النفُوسِ يُسَاوِم
وَأَوْجُه قَتْلَى زَيَّنَتْهَا المَبَاسِم عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزمِ تأتِ العَزَائم
وتَأْتِي على قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ (...)
وَطَافَ أَبُونَا الخِضْرُ يُنْذِرُ قَوْمَه فَمَا كَـــانَ أَقْسى قَلْبَهُم وَأَصَمَّـــه
وقالوا له هُزءًا يُرِيدونَ ذَمَّهُ يُكَلِّفُ سَيفُ الدَوْلَة الجَيْشَ هَمَّه
وَتَعْجَزُ عَنْ ذَاكَ الجُيُوشُ الخَضَارِمُ (...)
أميرَ جُيُوشٍ صِرْتَ فِينَا مُؤَمَّرَا بكَ اشْتَدَّتْ الأَصْفَادُ وانحلَّتِ العُرَى
وأَطْعَمْتَنَا للجَارِحَاتِ كَما أَرى تَدوسُ بكَ الخيلُ الوُكورَ عَلَى الذرَى
وقَدْ كَثُرَت حَوْلَ الوُكُورِ المَطَاعِمُ
وَيَا عَبْدُ صِرنَا سَاقَةً إِنْ أَمَرْتَهَا أَطَاعَت، فَكَانَت نِعْمَةً مَا شَكَرْتَهَا
ضبَاعِ الفَلا فينَا أَرَاكَ اسْتَشَرْتَهَا تَـظُـنُّ فِـــرَاخَ الفُتْـــخِ أَنَّـكَ زُرْتَـــهَا
بِأُمَّـاتِهَـا وَهْيَ العِـــتَاقُ الصَلادِمُ

ينظر، عصام شرتح، تميم البرغوثي، "دراسة نصية في المحفّزات الجمالية ومختارات شعرية"، دار صفحات، سوريا، ط1، 2012، ص181- 186.

تحوّلت قصيدة المتنبي التي مدح فيها سيف الدولة إلى قصيدة تذم الواقع الراهن من شعب وسلطة، وتعزو سبب ذلك للصمم الذي يثني القوم عن الحق والهدى، فقد حَضَهم سيدنا الخضر النصح لكن ليسوا يسمعونه، لذلك كانت هذه الشخصية بصفة مفارقة ففي قصّته مع سيدنا موسى اختلف الأمر.=

نواطير مصر عن عساكرها" واستبدل المقطع الآخر وهو في قصيدة المتنبي "فقد بشمن وما تفنى العناقيد" بـ "وحاربت بدلا منها الأناشيد" ليعطي المعنى دلالة معاصرة، إذ يقصد أمل دنقل بأنّ الأناشيد الثورية والقومية هي من تحارب، والسادة نيام، أو بالأحرى الأقوال هي ما يقف اليوم في وجه العدو، ثمّ يضيف شطرا آخر بالإيقاع نفسه والبحر ذاته؛ البسيط، من لدنه يتساءل من خلاله عن حال أولاء الناس، هل ينتظرون وصول العدو وإغراقهم في الدماء حتى يفيقوا من كَرَاهُم؟وهذا يمجّ القارئ في لجة سياقين متداخلين ومتفاعلين، ببنيتين لغويتين متجاورتين أثّث التضمين لهما سبل التواشج والتواصل الحيّ.

تحول السياق التاريخي، إلى معادلٍ موضوعي معاصر، واستخدم قناع المتنبي عنوانا على مرحلة حديثــة تكررت فيها مواقف تراثية مشابهة، وفي كل شخصية ظهرت في النص، تلوح دلالات تزاوج بين الحلم وبين الواقع، الماضي والحاضر، الثابت والمتغير، وفي كلِّ

= قال الله تعالى:(**قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْرًا وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا**) [سورة الكهف، الآية 66-69]، فسيّدنا موسى عليه السلام أعلن الطاعة والصبر من أجل التعلّم بينما الحال يختلف في عصر لم يعد يُسمَع فيه صوت واعظ .

إنّه انتهاك للنص القديم وتوليده إبداعيا وتوظيف تهجيني لبعض التقنيات الخاصة بنوع أدبي ساخر مفارق غيّر مسار الدلالة بما يُوائم هذا العصر.

فضيحة يستكشفها دنقل يبحث عن دور الشاعر تُجاه ما يحدث من فجائع، وموقف السلطة التي تأمره بقول نعم في مقابل نداءِ ضميره وحضِّه على قول لا .

استطاع دنقل أن يبني قناعاً يجسّد من خلاله تجربته الذهنية والوجدانية، وكان لحضور الدراما الحوارية وكذا المونولوجية الأثر الفاعل في الخطاب، إذ شحنت برؤى قومية وأيديولوجية عمقت الشعور الروحي بثقل هزيمة حزيران، إنَّه قناع "الأنا" الذي فرض نفسه ليتحول تدريجيا من خيبة الذات إلى خيبة "النحن" الجماعية، توسع حتى طغى على الفضاء كلِّه، وكان الصوت المتكلم من أوَّلِ النص إلى آخره عبارة عن انتقاد لاذع لما يعتور الأمَّة العربية من هنات .

لقد قزَّم – دنقل– الزمن الفاصل بين العهد العباسي وبين العصر الحديث، وأضاء زمناً جديداً أثَّثهُ بتفاصيل تجمع الواقع والحلم في نقطةٍ واحدة تسارع إلى أذهان القراء لتجري فيها مختلف الترابطات التي تعمق الإحساس بخطورة الوضع المتشظي .

إنَّ رموزاً مثل: خولة (أخت سيف الدولة)[1]، سيف الدولة، كافور، ما هي إلاَّ بيادق ساكنة وبؤر قلقة حرَّكها دنقل داخل النص، حمَّلها مغازيه، ثمَّ شحنها بطاقة زمنية

[1]– خولة البدوية الشموس هي أخت سيف الدولة في الظاهر، وفي الباطن تحيل على فلسطين تلك الدولة المسلوبة التي تقاتل وحدها وتقف في مواجهة العدو وجيرانها –الذين هم العرب– يتفرّجون في صمت وسكون عليها .

آنية، ودفعها في وجه مكان لا عهد لها به، فأجبرها على الوقوف في مواجهة اليأس والانهزام الذي يعاني منه الشاعر. وما أضفت هذه الرموز غير جمالية أثّرت على القارئ وجعلته يستأنس بحضورها الفاعل في النص، فالرمز يزجي قيمة فنية تُعزّز ظهوره في أحسن حلّة، وأغنى شكل.

أمّا الرمز الأكبر المتنبي فقد أرهقه الشاعر بتحمل أقصى درجات الأحداث المعاصرة، وعرّضت شخصية المتنبي على أساس شاهد عيان على عصر خيّب الظنون، وبلغت مرارة الواقع فيه مداها، لتكون" التضمينات في نهاية القصيدة–منبئةً– عن محاولة تنفيس عما يعتمل في النفس، باستخدام ثقوب الكلمات التي تراوح بين أبيات المتنبي القديم وبين مقاصد المتنبي الجديد، وهي في ذلك كله تواكب الحادثة القديمة الجديدة"[1] فملازمة الرؤيا القديمة للرؤيا الجديدة تعدُّ من جملة المرامي التي سطَّرها الشاعر المعاصر ليحدث المفاجأة، ويقلص الفجوة بين الزمنين، فضعَّف وتيرة القلق الشعري لدى أبي الطيَّب، لتحمّل هاته الشخصية همًّا مشتركاً زمكانيا .

وضع الشاعر أمل دنقل شخصية المتنبي في موقع المقارنة الحائرة بين شخصيتين حاكمتين، وكيف تتعامل كل وحدة منهما مع شعبها، فكان المعجم الشعري طافحا بالمتناقضات:

---

[1]– سعيد حسن بحيري، علم لغة النص "المفاهيم والاتجاهات"، مؤسسة المختار، مصر، ط1، 2004، ص68.

هي صورة مثقّف عربي بقناع شاعر (المتنبي)، يقيم مقارنة حادّة بين شخصيتي حاكمين؛ أحدهما لا يفتأ يغادر ساحة الوغى، سيفه منه في عناء لشدّة بطشه بالعدوّ المستبد، والآخر رمز التخاذل، لا يبرح قصره، لذلك قال: تصدّر وهي في الغالب تحيل إلى صورة العروس عندما تتصدر القاعة فاستعارها الشاعر لتعبّر عن طول مكوث كافور في مجلسه كعروس مزيّنة جالسة ساكنة ، وسيفه منه في رخاء للراحة التي يمنحها إيّاه في غمده، ومع ذلك يحب المدح والفخر بأمجاد لا يستأهلها .

تفضح هذه المقارنة الساخرة فضحا عميقا، الواقع المزري، الذي يعيشه الشعب مع حاكم ظالم يتهاون في تلبية حاجياته، من أمن وحماية، وهي صورة استعارها من الماضي، لتعبّر عن الحاضر، وفعلا قد جسّدته أحسن تجسيد. فتناص "الشاعر مع الشخصيات التراثية ليعبّر بها عن هزائم الواقع وانكساراته وتناقضاته، ولذلك كانت معظم رموز وأقنعة الشعراء اللذين (هكذا) استلهموها وأعادوا صياغتها وتذويبها في نصوصهم رموز وأقنعة معاناة وغربة، أو إدانة وثورة وتمرّد(هكذا) يتغيّون من خلالها تغيير الواقع، والاتصال بمواضيع قيّمة يرون الزمن الحاضر فاقدا لها"[1] يعدّ التراث بشخصياته، وأحداثه، بأمجاده ونكساته، خزينا مهمّا وموردا يستقي منه الشعراء العرب المعاصرون مواضيع يشبعون بها رضاهم أو نقمتهم، وكان أمل دنقل خير مستفيد منه، وهذه تجربته والمتنبي، تجربة لا تبدأ هنا لتنتهي هناك؛ إنّما تحمل حركةً متواصلةً بماضٍ وحاضر وربّما مستقبل.

ج- الشخصية الأسطورية مصدرا تراثيا للخطاب الساخر (زرقاء اليمامة):

لطالما تداول العرب أمثالا كـ: "أحكم من الزرقاء"، و"أبصر من الزرقاء"، فارتبط وجود هذه الشخصية بصوت الحكمة والبصيرة، ممّا جعلها تحظى بنصيب وافر من الاستدعاء "حيث وُظّفت في أكثر من قصيدة، والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة

[1] – عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص152.

في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمّل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير"[1] فما كان توظيف شخصية زرقاء اليمامة في الخطاب الشعري المعاصر لحاجة فنيّة (بغرض تكثيف وجود الرموز والأساطير) فحسب؛ بل جثم مرمى آخر هذه محاولة لاستكشافه مع خطاب "زرقاء اليمامة" للشاعر مازن دويكات.

يقول الشاعر متذمّرا متململا بلسان الزرقاء[2]:

ليس مهمّا أن تُبصر

في وادي العميان

وترى شجرا يخرج مشيا

من أبواب البستان

وتقول بأعلى الصوت:

---

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص.ص 179–180.

[2] – مازن دويكات، وسائد حجرية، شعر، منشورات لوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، فلسطين، ط2، 2004، ص73.

هناك خديعة

تمشي، وخُطاها فوق الرمل سريعة

بدأ الخطاب من قصة زرقاء اليمامة – يُزعم أنّها حدثت في زمن مضى– يقال: "إن اسمها عنز، وهي من بني جديس، من أهل اليمامة، كانت حادة البصر وذكروا من أخبارها أن حسان بن تبع الحميري غزا جديس فحذرت قومها وأنذرتهم بوصول جيشه فلم يصدقوها، فاجتاحهم عدوهم"[I]هذه الشخصية التي كذّبها قومها، واتهموها بالخبل والجنون

---

[1]– زرقاء الْيَمَامَة البسوس جَارة جساس بن مرّة بن ذهل بن شَيبَان وَلها كَانَت النَّاقة الَّتِى قتل من أجلهَا كُلَيْب بن وَائِل وَبهَا ثارت الْحَرْب بَين بكر بن وَائِل وتغلب الَّتِى يُقَال لَهَا حَرْب البسوس وَأم قرفة امْرَأَة مَالك بن حُذَيْفَة بن بدر الفزارى وَكَانَ يغلق فى بَيتهَا خَمْسُونَ سَيْفا كل سيف مِنْهَا لذى محرم لَهَا ودغة امْرَأَة من عجل بن لجيم تزوجت فى بنى العنبر بن عَمْرو بن تَمِيم وزرقاء بنت نمير امْرَأَة كَانَت تبصر الشعرة الْبَيْضَاء فى اللَّبن وَتنظر الرَّاكِب على مسيرَة ثَلَاثَة أَيَّام وَكَانَت تنذر قَومهَا الجيوش إِذا غزتهم فَلَا يَأْتِيهم جَيش إِلَّا وَقد اسْتَعدوا لَهُ حَتَّى احتال لَهَا بعض من غزاهم فَأمر اصحابه فَقطعُوا شَجرا أمسكوه أَمَامه بِأَيدِيهِم وَنظرت الزَّرْقَاء فَقَالَت إِنى أرى الشّجر قد أقبل إِلَيْكُم قَالُوا قد ورق عقلك وَذهب بَصرك فكذبوها وصبحتهم الْخَيل وأغارت عَلَيْهِم وَقتلت الزَّرْقَاء قَالَ فقوروا عينيها قد غرقت فى الإثمد من كَثْرَة مَا كَانَت تكتحل بِهِ.

ابن عبد ربه الأندلسي، طبائع النساء وما جاء فيها من عجائب وأخبار وأسرار، مكتبة القرآن ، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص.ص242-243

لمّا صرخت[1]:

خُذُوا حِذَارَكُمْ يَا قَوْمُ يَنْفَعُكُمْ	فَلَيْسَ مَا قَدْ أَرَى بِالأَمْسِ يُحْتَقَرُ
إِنِّي أَرَى شَجَرًا مِن خَلْفِهَا بَشَرُ	وَكَيْفَ تَجْتَمِعُ الأَشجَارُ والبَشَرُ؟
ثُورُوا بِأَجْمَعِكُمْ فِي وَجْهِ أَوَّلِهِمْ	فَإِنَّ ذَلكَ مِنْكُمْ فَاعْمَلُوا ظَفَرُ
ضُمُّوا طَوَائِفَكُمْ مِنْ قَبْلِ دَاهِيَةٍ	مِنَ الأُمُورِ الَتِي تُخْشَى وتُنْتَظَرُ
فَقَدْ زَجَرْتَ سَنِيحَ القَوْمِ بَاكِرَةً	لَوْ كَانَ يَعْلَمُ ذَاكَ القَوْمُ إِذْ بَكَرُوا
إِنِّي أَرَى رَجُلاً فِي كَفِّهِ كَتِفٌ	أَوْ يَخْصِفُ النَّعْلَ خَصفاً لَيسَ يَعْتَسِرُ
فَغُورُوا كُلَّ مَاء قَبْل ثَالثَةٍ	فَلَيْسَ مِنْ بَعْدِهِ وِرْدُ ولاَ صَدرُ

[1] -بشير يموت البيروتي، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، ط1، 1934، ص74.

وعَاجِلُوا القَوْمَ عِندَ الليلِ إذْ رَقَدُوا	ولاَ تَخَافُوا لَهُمْ حَرباً وإنْ كَثُرُوا

لم تُجدِ كلّ تحذيراتها نفعا مع قوم لا يصلح معهم التحذير، فقد انغمسوا في اللهو واللعب، ولات حين مناص من غفوتهم.لذلك آثر مازن دويكات أن يوحّد صوته وزرقاءَ اليمامة مما أفرز تناصا واعيا؛ هدفه المزج بين الرؤى، وكلّ ينوي من خطابه بثّ رسالة جادّة لقومه.

والمتصفح للمقطع الأول من خطاب الشاعر يلمح خطابا يائسا تُسيقه إليه جملة: "ليس مهمّا أن تبصر في وادي العميان"، سيّان العمى والإبصار لا فرق لدى زرقاء اليمامة، وتأتي الجملة الثانية معطوفة على الأولى "وترى شجرا يخرج مشيا" هذا الأمر ليس مهمّا أيضا، وليس مهمّا أيضا أن "تقول بأعلى الصوت: هناك خديعة/ تمشي وخُطاها فوق الرمل سريعة" هذا الصوت الذي انبثق من فِيه عرّافة لم يعد معترفا به،ولو أنّ الناس قديما كانوا يُصدّقون الكهنة والعرّافين، لكن قوم الزرقاء عموا وصمّوا، وغير مُجدٍ معهم الصراخ، ولم يعد يُذكر عندهم غير الصمت[1]:

صمتا . .صمتا . .صمتْ

[1] – مازن دويكات، وسائد حجرية، ص73.

ما أنتِ سوى بنت يمامة

حتّى لو كنّا في زمن الطوفان

فالغصن يجيء به منقار حمامة

كيف سيمشي شجر

في زمن فيه تحجّر، حتّى الإنسان

دلف الآن صوت آخر يتزيّا بسخرية شنيعة، يبدو فيه التقريع للزرقاء متّضحا، إنّها تُدعى للصمت والكفّ عن تنبيه قومها، فمن هي؟ وما الذي يمكنها فعله؟، لا يمكنها أن تأتي بالسلام لقومها، كديْدن الحمامة التي حملت غصنا بمنقارها تبشيرا بأنّ الطوفان انتهى[1]، ولولا ذلك لَلَبِث أهل السفينة هناك وجلين، وما يريد قوله الخطاب أيضا: أنّ في زمن

[1] – يُقال إن نوحا عليه السلام لمّا كان في السفينة –بعد الطوفان الذي حلّ بالقرية– بعث الغراب ليكشف له هل ظهر من الأرض موضع، فوقع على جيفة فلم يرجع إليه. فبعث بالحمامة فاستعجلت على نوح الطوق الذي في عنقها فجُعل لها ذلك جعلا.

ينظر، محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، "عن الجاهلية ودلالاتها"، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص302.

الطوفان بعث سيّدنا نوح حمامة حتّى تأتيه باليقين، ولم يُرسل إنسانا وهُنا تتبدّى المفارقة الحادّة بأوجه عدّة:

حمامة تبشّر القوم في زمن الطوفان ≠ وزمن تحجّر فيه الإنسان

حمامة تخدم الإنسان ≠ إنسان يخذل نفسه

غصن يحمل بشارة (غصن الحمامة) ≠ غصن يحمل خديعة، عدوّ الزرقاء .

غصن هو إيذان بالحياة ≠ غصن هو إيذان بالموت

فتحجّر الإنسان هو ضالّة الشاعر التي يريد الحديث عنها، وهي بؤرة ذات إشعاع تكويني لبنى دلالية فجّرت الكوامن الساخرة للخطاب.

قُدّر للمتناقضات المتناثرة في أرجاء الخطاب الشعري أن تسترفد رمز زرقاء اليمامة وما لديها من رؤية خاصة بالأشياء البعيدة، ليحوّله المُخاطِب بفعل الوعي الشعري المعاصر إلى رؤيا للواقع والوضع الراهن، ويقدّم للبشرية ما يجب أن تتجنّبه حتى لا يقع الوبال عليهـــا .فليس ما تناقلتـه الأخبار عن الزرقاء – بجدّ عينه- ممّا يمكن تكرُّرُه في كل عصر؛ وإنّما نموذج لا يريده الشعراء واردا في الحياة، فالاستبداد بآراء الآخرين -ممن لهم بعد نظر، واستبعادها ما هو سوى تهميش ومواراة للنصيحة، ودحض لصوت الحق.

جعـل هـذا التداخل بين الأسطورة والحقيقة رمز الزرقاء يتأرجح بين الخيـال والواقع، فقاست هذه الشخصية الإهمال واللامبالاة، لتصبح طَرَفًا لمفارقة كبرى، وشكّلت نهايتها نتيجة مضمونة لتخاذل الإنسان وهوانه وتكذيبه للنصيحة:

كَذَّبتُم قولي ورُؤاي	صوت+رؤية
حتّى خَرَجُوا مِنْ بَينِ الأَغصَان	الحدث = الموت القادم
حَزُّوا كُلَّ الأعناقِ المحنيَّة	الاستعداد للموت=وقوع الحدث الجزاء .
وأنا أُطْفِئتِ الزُرْقَةُ في عَيْنَيْ	جزاء الناصح (النهاية المتوقعة)
وَصَلُوا ثَانِيَةً، لسْتُ أَرَاهُم	الرؤية منعدمة وغير واضحة (البداية)
لكنّي أُصْغِي لِدَبِيبِ خُطَاهُم	استبدال الرؤية بالإصغاء
أخبرني الرملُ وقال:	الاستنجاد بالعِرافة أيضا
جفَّ الماءُ بذرّاتِي، وصلوا عطشى	والقيافة= عدو عطش ضُعف
ما عاد هناك رجال	البؤرة الساخرة التي تنبثق منها الأحداث
لأُحذِّرهُم:	امرأة تُحذِّر ≠ لكن هل يوجد رجال؟
إنّي أَلْمَحُ جيشَ مُشاة	اللمح دلالة على قُرب المَلْمَح (وصول المبتغى)

وصلوا دون قناع وغصون	الاصطدام بالحقيقة(جزاء التكذيب)
ما من أحدٍ في البريّةِ يُخْشَى	سخرية أخرى؛ تخاذل وتقاعس
جاءوا في الفجر غُزاة	تحديد زماني للحدث
لا أحدَ يُبْصِرُ. .يَسْمَعُ. .ينْطِقُ	أشبه بالموت؛عمي صم بكم
أتُرَانَا في زمن القِرَدَة!	تشبيههم بالحيوان= استسخاف
يا هذا الشجر الرائع	التفات من ضمير لآخر(صوت الشاعر)
كيف تنحيتَ عن التربة	تساؤل وتعجب هازئ
في هذا الملكوت	كأن الشاعر يتحدث عن زمن حاضر (هذا)
كيف مشيت بهيئة إنسان خادع	أنّى لشجر طيب من تربة نقيّة أن
يشجب وجه إنسان مخادع،	ليس عليها أن تنحى عن مكانها وهي رمز الصمود .
ما دامت واقفةً	/ كلّ الأعناق المحنية. لنا أن نتصور
كلّ الأشجار تموت	عمق المفارقة بين هاتين الصورتين

أكّـد هذا التجميع المشهدي للأحداث في جسد النص على وجود أنواع إبداعية فنيّة أخرى تداخلت ونص الشاعر من خلال تقنية السرد، وقد شكّلت المراوحة بين الضمائر ظاهرة جليّة في النص، فتارة يُمْثُل ضمير المخاطَب "أنتَ" وهذا ما بدا في المقطع الأول: (أن تُبصرَ- ترى- تقول)، والمُخاطب "أنتِ" في المقطع الثاني: (صمتا- ما أنتِ)؛ مما يجعل المتلقي يحسّ بأنّه جزء من الخِطاب وطرفا بالغ الأهمية في الرسالة المتوخى إيصالها من لدن السارد، بخلاف ضمير المتكلّم "أنا" الذي ظهر في المقطع الثالث: (قولي- رؤاي- وأنا- في عيني- أراهم- أُصغي- أخبرني- ألمح. . .) وفيه يشعر المتلقي بالهُوة والفجوة بينه وبين السارد، وبأنّ الكلام لا يعنيه مباشرة[1].

خلق هذا الالتفات من ضمير لآخر مشاهد متنوعة، فصار على المونتاج (والذي يعد أهم تقنية في الفن السينمائي) اقتناص أهم المقاطِع إثارة، وترتيبها وفق الشكل الذي يضمن شدَّ انتباه المتلقي.فالاسترجاع التاريخي لأحداث سابقة من قصة زرقاء اليمامة (سواء أكانت حقيقة أم صنع خيال) ما هي إلا استردادات وصلت الحاضر بالماضي وبيّنت وجود حبل وثيق بينهما يصعب متْرُه، ولعلّ اللجوء إليها سببه خدمة القضية القومية

[1] – ينظر، عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري، الشعري والنثري في (نص) محمود درويش، "قراءة في إشكالية النوع الأدبي"، كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، ط1، 2009، 1098/1.

الراهنة، بكل تمزّقاتها، فشخصية الزرقاء ما هي إلا تعبير عن واقع مهترئ، تحطّمت فيه الرؤى، وساده الخداع، وهكذا امتصّ الشاعر أقوى دلالات الغضب والجرح من عيني زرقاء اليمامة، وبثّها في جسد الخطاب ليصبح رسالة صريحة تحيل إلى كمّ الوجع الذي ينخر الوجود العربي.

فلا يفوت القارئ لخطاب زرقاء اليمامة إغفال الأدوات الفنيّة التي وظّفها الشاعر، واستدعاها من أجناس أخرى وصهرها في خطابه، حتى أشّت فضاء يسوده التواؤم بين البنى، فاستعانة المُخاطِبِ بالموروث الأدبي والتاريخي، وبالأسطورة والدراما، والسرد، والحوار، وتعدّد الأصوات يُتيح للقارئ فرصة لقاء بما كان يستحيل اجتماعه في مخيلته.

صارت كلّ هذه الأدوات بيادق يُحرّكها الشاعر كيف شاء، وأقنعة يتّحد فيه الشعور باللاشعور"وتتآلف لغة الصورة التي تخاطب العين مع النبرة التي تخاطب السمع ووتتوازى التضمينات الشعرية القديمة مع الإشارات السياسية المعاصرة، ويتقابل الموقف السياسي الذي يسعى إلى تأكيد حق المواطن العربي في صياغة مصيره مع صوت الشاعر"[1]

[1] – جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة، "صلاح عبد الصبور– أمل دنقل– محمود درويش"، (سلسلة كتاب العربي 88)، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2012، ص 158.

هي مواقف ساندت خطاب الشاعر الساخر، وعمّقت محتوى رسالته، وأَبت شخصية زرقاء اليمامة إلا أن تكون شاهدا على عصر "ما أشبه فيه اليومَ بالبارحة" .

د- الموروث الشعبي مصدرا للخطاب الساخر:

يعدّ الموروث الشعبي مصدرا زاخرا بالآثار الغنيّة؛ من قصص وحكايات وسير، كان لِلُجوء الشعراء العرب إليه غرضا فنيّا وإبداعيا بالدرجة الأولى، ثمّ تحقيقا للتواصل بين ماض وحاضر، فتكثيفا لدلالات النص الشعري الجديد ومساندة لمعانيه وقضاياه.

قُيِّض لكتاب كليلة ودمنة أن يحتلّ المكانة ذاتها -التي حظي بها يومَ خرج إلى الوجود- بصفته معطى تراثيا استغلّه المُخاطِب الساخر ليحاكم به القيم الرديئة المتفشيّة في المجتمع، وكليلة ودمنة في حدّ ذاته يحمل ما يحمل من خطابات ساخرة فكهة قدّمه "بيدبا الفيلسوف الهندي رأس البراهمة لدبشليم ملك الهند (...) وجعله على ألسن البهائم والطير صيانةً لغرضه فيه من العوام، وضنا بما ضمنه عن الطغام؛ وتنزيهاً للحكمة وفنونها، ومحاسنها وعيونها"[1] إنّ القصة بدأت بين حاكم طاغية يسمى دبشليم عاث في الأرض فسادا، وخان ثقة قومه، ولم يقو أحد على الوقوف في وجهه سوى بيدبا الذي أبى إلاّ أن يكون للحق نصيرا، ودونما وجل قال له:" قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم

[1] - كليلة ودمنة، تر/عبد الله بن المقفع، المطبعة الأميرية ببولاق - القاهرة، مصر، ط17، 1937، ص9.

ومنازلهم التي كانت عدتهم؛ فأقمت فيما خولت من الملك وورثت من الأموال والجنود؛ فلم تقم في ذلك بحق ما يجب عليك؛ بل طغيت وبغيت وعتوت وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة، وعظمت منك البلية"[1]. فاستطاع بحكمته أن يغيّر حياة هذا الظالم المستبد إلى حاكم حاكم عادل تبصّر في ذاته، وعرف خطأه، وسأله الحكيم كتابة عمل ظاهرُه لهو للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة.

فعلى النص أن يخاطب ثقافات شتّى، وأن يقدر على محاورة عقول متباينة وعصور متفاوتة، فللسبب نفسه نجد من الكتب ما خلُد منها ولا يزال يُردّد، وما اضمحلّ وصار لا يورد. لذلك بقي كتاب كليلة ودمنة خالدا على مرّ الأزمان، ولعلّ سرّ خلوده مكنون في النص ذاته، ما هيّأ له العيش دون أن تصيبه أعراض الشيخوخة، وأن يبقى فتيّا ينضح بالقوّة، ويصبح محلّ درس وتحليل وتأويل وتضمين.

إنّ اقتفاء أثر كليلة ودمنة في الشعر العربي المعاصر يجعل المتلقي يقع في دوّامة التساؤل عن السبب الذي أدّى إلى استقطاب ذلك الخطاب، لكن سرعان ما يتبيّن المقصد منه بعد أن يعرف بقصة الحكيم بيدبا مع الحاكم دبشليم.

---

[1] – كليلة ودمنة، ص27.

لذلك سيدرك السؤال الموجع الذي ينتاب الشعراء اليوم وهو: هل يوجد في زماننا هذا حاكم يُطرِقُ رأسه لحكيم؟ هل يوجد في حُكّام اليوم من يُصغي لصوت الحق، أو يأمر بعمل فني ككتاب كليلة ودمنة يُبَصّر فيه الحُكَّامَ بشؤون رعيّتهم، ويهذّب سلوكهم ويقوّم اعوجاجهم، مهما كان العمل ساخرا؟. فيعرف القارئ حينئذ بأنّ الشاعر قد استعار:"صوت بيدبا ليعري من خلاله قوى الطغيان والسقوط، على حين رمز بدبشليم للقوة الغاشمة التي تستبدّ بمصير الأمّة، وإلى ما تنتهي إليه بالأمّة من سقوط وانهيار"[1]. فبَيْدَبا لابدّ أن يرى ما يحدث من ظلم وطغيان، ويشهد على عصر غُلّبت فيه المصلحة الشخصية على مصلحة الجماعة، وعليه أن يَفْتَكَّ الكلام افتكاكا من أفواه الساكتين عن الحق، وهؤلاء الحكام يجب أن يصغوا إليه.

تردّد صوت الحكمة في أغلب قصائد الشعر العربي المعاصر، طالبا للحق مستنصرا له، وكان الشاعر محمد الفيتوري واحدا من الذين رأّسوا هذه الشخصية الحكيمة على شعرهم، وبدا التواشج جليا، وبخاصة، في خطاب (السقوط)[2]:

وقال بيدبا:

---

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص171.

[2] – الفيتوري "الضائع الذي وجد نفسه"، إيمان يوسف بقاعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص124.

سألتني عن السقوط مرّة

فإن تكن لا زلتَ مُصْغِيا إليّ

أيها الملكُ

ها أنذا أقول لك

يسْقُطُ بعضُهُم

لأنّه يرَى ولا يرى

ويَسْقُط البعض (كذا) . .

لأَنَّهُ يسِيرُ القَهْقَرى

وشرُّ أنواع السُّقوط مرضا

هو السقوط في الرضا

لم يكن ذكر كلمة السقوط مجرّد تسلية وعبث في هذا الخطاب الشعري؛ وإنّما لهذه اللفظة دلالات ومضامين ساخرة، مغلّفة بالحكمة المستقاة أساسا من الحوار الذي جرى سالفا بين الحكيم بيدبا الذي تقمّص الشاعر دوره، والحاكم الطاغية دبشليم هو صورة كلّ

ظالم ينهب خيرات بلده، هذا الحوار يعرض لصراع دائم بين القوة الغاشمة وصوت الحق، والمآل الذي ينتظره.

عدّد الشاعر للسقوط أنواعا ثلاثة هي:

أولا- يسقط بعضهم لأنّـه يـرى ولا يرى ⟸ بمعنى أنّ البصر موجود لكن البصيرة غائبة، والتمييز بين الصواب والخطأ معدوم، لذلك يخبط هؤلاء في الحياة خبط عشواء.

ثانيا- يسقط البعض. .لأنّه يسير القهقرى⟸ أي إنّ هذه الفئة تسير بالاتجاه المعكـــوس، وكلّ سبيل للحق تحيد عنه هذه الفئة الضالة، إنّها لا تعرف شيئا غير الوراء، وقد عرّفها (وبعض لا تُعرّف) ربما للتخصيص أكثر.

ثالثا- السقوط في الرضا ⟸ وجعله الشاعر أشرّ الأنواع، وأهمّها لأنّ رضا الإنسان بكلّ ما يراه ويسمعه من الحكومة دون أن ينبس ببنت شفة في وجه الظلم والباطل؛ هو أشد أنواع السقوط مرضا، لكن الخطاب هنا مزدوج والرسالة ذات وجهين، فالأول موجّه إلى الحاكم الذي تُرغمه القوى الخارجية أو الداخلية على الرضا بقراراتها مهما كانت وبالا على الشعب، (فالسودان وهي أرض الشاعر تتحكّم بها الأهواء وتترصّد بها الأعين الخارجية ترصّد الذئب للشاة، ولا من يحرّك ساكنا).

والخطاب الثاني أو الرسالة الأخرى فملقاة بين يدي الشعب، تنبّهه إلى سرّ ذلّه وهوانه، والخيبة والحسرة التي يتلقّاها ما هي إلاّ نتيجة لصمته أمام كلّ ما يجري. فلفظ السقوط الذي تكرّر وُروده في الخطاب ما هو إلاّ بؤر موضوعية دالّة، تذرَ خلفها أثرا في نفس القارئ، من أجل الوصول به إلى التفكير المتعمّق فيما يريده الشاعر.

إنّ خطاب الفيتوري هذا يدخل المتلقي في غمرة عالم تسوده الحكمة الفلسفية التي تعيد للإنسان توازنه الفكري، لتجعل منه فردا قويّا لا تَفْتِك به المطامع، ولا تنال منه المفاسد لدرجة أن يصبح صنما يلوذ بالسكون رغم ما يُحاك ضدّه.

وهكذا كان صوت بيدبا وكتاب كليلة ودمنة سندا لخطاب ساخر باعثه الإصلاح من خلال انتقاد الوضع السائد، فالسخرية لا تُهادن عيبا ولا ترضى عبثا. وهذه المرونة في التقلّب بين الأجناس الأدبية ما هي سوى محاولة لتعزيز طاقات الخطاب، بالشكل الذي يعلق في مخيّلة القارئ، وينفذ إليه مع ترك أثر يصعب مجّه.

تباوأت النصوص السابقة بالنصوص الحاضرة، ونسجت علاقات دلالية وطيدة، فذرأت حوارا يضمّ التعبيرات لبعضها ضمن دائرة التواصل اللفظي، مكّنت التناص من الانتساب إلى الخطاب لا اللغة فوقع "ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات (...) لكي تصبح العلاقات والعلاقات الدلالية المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجودا ماديا(...) ينبغي لها أن تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود: أي أن تصبح

خطابا، الذي هو التعبير، وتستقبل مؤلّفا، الذي هو خالق التعبير، ويعبّر هذا التعبير، بدوره، عن موقعه. بهذا المعنى فإنّ لكلّ تعبير مؤلّفا نعدّه في التعبير المجرّد خالقا لهذا التعبير. . .إنّ ردّ الفعل الحواري يضفي سمة شخصيّة على التعبير الذي يتفاعل معه"[1] هذا التلاحق بين المُحاوِر والمُحاوَر هو تأليف بين أسلوبين مختلفين قد تتنوع مشاربهما، مما يستدعي أشكالا غير أدبية، وفي المواضع التي تكون قريبة "من التمثيل الأدبي كما في نوعين genres بلاغيين مشكّلين من صوتين (الأسلبة البارودية[2])، مكيّفة وفقا للتلفّظ الفردي"[3] نفى باختين Bakhtin أن يُجرّد التلفّظ من بُعد التناص فكلّ خطاب لديه يعود إلى فاعلين، ممّا يحتّم وجود حوار وشيك، وخطاب آدم وحده من يستطيع تجنّب الالتقاء بخطاب تعلّق سابقا بموضوعه[4] ، فهل هذه هي التناصات التي تحيا السخرية بها ؟ .

---

[1]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص.ص158-159.

[2]- **الباروديا:** نوع أساسي من الأسلبة؛ يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخّصة مع اللغة المُشخّصَة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، تحطيما غير سطحي، بل تحطيم يعيد خلق لغة بارودية وكأنّها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها .ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[3]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري ، ص160.

[4]- ينظر، م.ن، ص161.

خاتـمة

تلوذ الكتابة بزاوية تبثّ منها رؤيتها لتصحح، تنقّح، وتقتحم العالم لتشعله يقينا ،ولعـلّ جديّـة الكتابة والإفصـاح عن "الما لابد" فعله تحبـط جمالياتها، وعليه كان للشاعر أساليب منزاحة تبدّد النمطية وترفضها، وأصبح يتفنّن في إيجاد السبل التي تخلّف الإحساس بالمرارة إزاء تقاعس أفراد المجتمع وتوانيهم، ليس على الشاعر تحرّي الكم بقدر ما عليه تحرّي الكيف، فكيف يجب أن يكتب؟، وماذا يجب عليه أن يقول؟، هو أمر إمّا يرفعه وإمّا يدنيه، لذلك أضحى الخطاب الشعري الآن تطلّعا إلى البناء، أو بالأحرى مشروع بناء .

استنجد الشاعر العربي المعاصر بالسخرية بصفتها أداة يتواصل بها مع مجتمعه وهو ما وكّد حقيقة مفادها عسر الحديث عن السخرية خارج مجال الخطاب، لأنّ أيّ تجلّ لها يستدعي وجود مرسل/ساخر، سخرية/رسالة، سامع/سواء كان مسخورا منه أو مستمعا . لا يحتاج هذا الخطاب الملغّم أن يُسمَع فقط إنّما يستدعي وجود قارئ متيقظ أشدّ اليقظة ليظفر بالمعنى الذي يريده المرسل. لذلك فالقراءة العادية الواحدة لخطاب السخرية لا يمكنها الحصول على المعنى المتوارى ففي محاولة هذا الخطاب تأجيل الدلالات الممكنة من القول، قد ينزلق وينفلت أشدّ المتلقين حنكة عن المسار الذي ترسمه تلك الرسالة المشفّرة، هذا ما سيجعل الرجوع إلى السبيل الحقيقي أمرا صعبا عَسِرا، فما بناه

خاتـمة

الشاعر بسخريته في لحظات إلهام واعية وصعبة لا يمكن أن يصبح مروحة لكسالى لا يفهمون نوعية هذا البناء وإن استشعروا جماليته، لأنّه سيظل حبيس لذّة ستنجلي روعتها وتتلاشى بعد خروجهم من هذا المبنى.

يضع الخطاب الساخر قوانين تكشف عن فضاء تلق معيّن، وتوهم مخاطبيه ما أمكنه بضرورة توخي الحيطة والحذر من باطن يصعب الخروج منه كما الدخول عليه،فهل يمهّد هذا الخطاب ضمنيا لخيبة التداول السهل البسيط؟ ألا يمكن لهذا الأمر أن يقلّص جمهورها ؟ . ألن تكون مراوغته مقلّلة فرص اللوذ بخطاب أقل ما يوصف به هو أن يجعل قارئه يتعامل مع الدلالات على أنها احتمال؟ .

الخطاب الساخر رسالة من المُخاطِب إلى جمهوره طمعا في تغيير عاداته السلبية، هذه الرسالة ستتحوّل إلى عمل إبداعي يتدثّر بأدبيته، ولئن كانت الرسالة غير صريحة أي نوع من المتلقي ستطلب هذه السخرية الخفيّة ولم توقعه في لجّة الحيرة تلك؟ . لماذا على الخطاب الساخر الخفيّ أن يحمل كلّ هذا الترف الفكري؟ أرغبة منه في الرقي به حتى يختبر المتلقي به ذكاءه؟ أهي رغبة من المخاطب في إدهاش ومفاجأة وإنهاك كلّ من يحاول

خاتـمة

الاقتراب منه، أم هي محاولة لوضع أداة السخرية في خانة مقدّسة يصعب التماس معها والاختلاط بها، ويحترز التعامل معها دون إدراك مسبّق بأهميتها ؟.

أدّت مثل هذه التساؤلات إلى تجنيد فصل نظري بأكمله، مُحاولةً تقصّي أثر مصطلح السخرية وما علق به من مصطلحات متاخمة، وكان ضروريا استكشاف الفرق بين السخرية والهجاء مثلا ، واتّضح أنّ السخرية تتطلب عملية تواصلية تتكوّن من:

مخاطب ساخر.....رسالة .....مرسل إليه مستمع و مسخور منه*

أمّا الهجاء فيفترض وجود:

مُخاطب ساخر....رسالة هجائية صريحة....مسخور منه (ضحيّة)

تمّت مغادرة دائرة الجدل النظري والآراء المتباينة حول السخرية وبدا مهمّا التساؤل في الفصل الثاني عن طبيعة هذه الأداة وسبب دمجها ضمن دائرة التواصل، ولمّا تكون

*- قد يكون المستمع أو المُخاطَب في السخرية هو غير المسخور منه، الرسالة موجّهة إلى المسخور منه فعلا ولكنّها تستوجب وجود مخاطَب آخر يساند رأي المتكلّم، وهذا ما يجعل السخرية حجاجية، بينما في الهجاء الرسالة التهكمية الهجائية موجّهة إلى المسخور منه تحديدا، وقد يحتاج الهاجي مستمعا آخر لا ليساند بل ليضحك، ويستمتع بالهجاء والقدح والتشهير.

خاتـمة

السخرية شكلا خطابيا يتفرّع عن النوع التقويمي ويتوق لعالم نموذجي بديل، يذرأ من خلاله المُخاطِب الساخر الذي وصفه سكونشيز بالمثالي أدلّته على تدهور الوضع- تتبدّى إذ ذاك حجاجية هذا الخطاب. ورجوعا إلى انبعاث البلاغة الجديدة من رمادها العتيق وتأرجحها بين حدّي الإقناع والإمتاع فضّل البحث أن يسلم نفسه للمقاربة الحجاجية بما ترسّخه من موقف تواصلي تتعاضد فيه أساليب الإقناع وتقنيات الإمتاع .

فخطاب السخرية وهو يتبنّى وجهة نظر الخصم بغية تدميرها يلجأ إلى إثبات أنّ أطروحة المُخاطِب المقترحَة هي الصحيحة مع تقديم الأطروحة المضادّة أولا التي هي وجهة نظر المُخاطَب، وقد يتوسّل المحاجج إلى المغالطة احتذاء بما كان يصنع سقراط مع محاوريه. كما يلجأ المخاطِب الساخر إلى المبالغة التي ترفع درجة اختلال أطروحة وموقف الخصم المسخور منه في توجّهه غير السليم في المجتمع، مخالفا بذلك ما تقتضيه الجماعة.لكن هذا الطرح المحاجج لا يُغفل في الآن ذاته المحسّنات البديعية والصور البيانية ابتغاء إثارة المستمِع واستمالته حتى يقتنع، لذلك كانت الرسالة الساخرة مركّزة تجاه المرسَل إليه فبدت وظيفتها إفهامية حجاجية.

خاتـمة

هذه الوقفة المُواكبة للمسار الإقناعي بخاصة، استدعت معاينة أخرى تبحث في أمر تلك الإغراءات الشائقة التي يتوخّاها الشاعر في سبيل الإقناع بفكرته، فوصل المطاف بالبحث إلى فصل ثالث أهمّ ما ظفر به من نتائج هي فعالية العناوين وأيّ أثر تخلّفه في نفس القارئ، وكيف تكون أداة تواصل، ورسالة أوليّة للخطاب، كما أنّها، أحيانا، تعدّ مؤشّرا؛ يدلّ على وجود سخرية في النص الشعري. ثمّ القلب الدلالي وما يعسّره من مهمّة التلقي المريح، وكذا التناقض الكاريكاتيري الذي يضخّم به الشاعر العربي المعاصر عيوب الخصم المسخور منه ممّا يشوّه صورته ويزري به حتى يوكّد صحّة وجهة نظره،وتبيّن من المخاطِب في بعض الأحايين تشديد على الحقول المعجمية التي لا تتناسب مع القضيّة المتناولة وهذا ما يحدث اضطرابا لدى المتلقي.هذه النتائج وأخرى تمخّض استكشافها عن بعض آليات اشتغال خطاب السخرية.

لكن الخروج من الفصل الثالث هذا عرّف بوجود نتوء في البحث، إذ غُيّب أهم مصطلح اقترن بالسخرية؛ وهو المفارقة، ولم تُر صلاحية إدراجها سوى مع التناص، هذا الإجراء كان محط عناية الفصل الرابع. تقع المفارقة بعامة والمفارقة الساخرة بخاصة في البرزخ الفاصل بين النص السابق والنص اللاحق، تجاه هذا الوضع يلجأ المُخاطِب/ الشاعر إلى تلك الأداة ليستخدَمها في التعبير عن المواقف، إذ يهيّء الاختلاف والتناقض والرفض أرضية صلبة لتشييد خطاب يعالج السلبيات بتقديم بدائل إيجابية من أيّ مصدر كان، لأنّ

خاتـمة

هذا الترحال بين النصوص –كما سمّته جوليا كريستيفا– يعمّق دلالة الرسالة ويراهن على فاعليتها وتأثيرها، تماما كما يحيل إلى ما يهيّئه لها من إقناع.

هذا التجواب من فصل لفصل ومن خطاب شعري لآخر لا يقدّم منهجيّة خاصة وقارّة تمكّن من استقراء الخطاب الساخر ضمن أطُر تلك المنهجية وأدواتها، فكلّ شاعر له سخريته الخاصة به، وأدواته التي تعدّ بصمته الشخصية في نصّه، لذلك يوصي البحث بالانطلاق من النص مرورا بالسخرية ووصولا إلى المنهج.كما ينتظر عينا باحثة أخرى تركّز على السخرية الإيقاعية لما لهذا الموضوع من أهميّة، ولئن لم يتم استيفاؤها فالسبب يعود لتشعّب المسالك، لذلك يصعب الإلمام بكلّ جزئيات الموضوع.كما لم تسنح فرصة قراءة إلقاء الشاعر الساخر صوتيا – وقد كانت طموحا– للأمر أهميّة قصوى،فللساخر نبرة صوت خاصة يؤدّي بها شعره، وكذا ملامح وجه مميّزة يمكن استثمارها من خلال القراءة السيميائية، وكأنّ هذا الطموح ينتظر جهودا أخرى.

وما أحوج الباحث للمتن لأنّه أوّل صعوبة يتلقّاها في هذا المجال، فالمتابع لأثر الكتابة الساخرة عبر التاريخ سيلاحظ ندرة الشعراء الذين يمتازون بها، فعدا أحمد مطر ومظفّر النواب يلزم التفتيش المطوّل عن نموذج الخطاب الساخر في كلّ ما يكتب الشعراء، وقد تتبيّن خطابا ساخرا واحدا في مجموعة شعرية بأكملها، وهي عقبة قد كان يُغني عنها البحث في مدوّنة مطر أو النوّاب وفيهما تتجلّى السخرية بكلّ أنواعها .

خاتـمة

بدت بعض النصوص الشعرية برّاقة تنضح بالسخرية، لكن مجرّد التمعن فيها نمّ عن وجود هجاء سطحي، وتكلّف في طرح القضايا، ومبالغة في تجسيم العيوب حتى اتسمت بالتهريج عكس ما تتطلّبه الكتابة الساخرة من عمق في الطرح ووعي بحساسيّة وصعوبة هذا النوع، فالساخر يحاول أن يجد له مكانا في نفسه ينزوي إليه كلّما شدّدت عليه الدنيا خناقها، يضرم النار بكلماته في وجه من عذّب الناس واستعذب صمتهم. لذلك كان العثور على نماذج فاعلة في هذا المجال أمرا رابكًا، أبطأ عجلة البحث للمضيّ قُدما، وبدل التقدّم حصل العكس، فليس من قبيل الصدفة انتقاء أربعة نماذج لشاعر واحد، وإنّما العجز عن إيجاد البديل الذي يستحق أن يكون موضوع التحليل، حتى وجد الباحث في مطبّة الاستعانة بموقع الكتروني يسدّ به النقص الفادح ليس في الكتابة الساخرة فحسب بل في كلّ ما يتعلّق بالدواوين الشعرية العربية المعاصرة، فمع كلّ هذا التطوّر الذي وصل إليه النشر ترى شبه خلو لها .

أجّلَت هذه المحبطات البحث ردحا من الزمن لكنّها لم توّجّل الرغبة في إتمامه وبقي الموضوع كطود شامخ،تلزم الباحث مجازفة كبرى ليصعد إليه، ولئن لم يقطع المسافة المتوخّاة في الطريق إلى القمّة فحسبه المحاولة، وتكفيه المغامرة في مجهول المدارك. ولا يزعم البحث في فراق بينه وبين الموضوع أنّه قد بلغ الغاية والكفاية التي تجدُب ما قد دُرس في هذا المجال

خاتـمة

أو تشجب نظر المستزيد على هذا الموضوع، وإنّما يكفيه أن يقدّم للمكتبة العربية ما قد يهيئ للقرّاء فهم الموضوع والانطلاق من الاشكالات التي كنيّت والنقاط التي غُيّبت، والتوصيات التي قُدّمت، فهذه القراءة كانت ترسم في مخيّلتها ما تريد لكن تجسيد كلّ ما طمعت فيه وطمحت له تجاوزَ إمكاناتها وقدراتها المحدودة راهنا، وما وقر في النفس وهي تسلم البحث إلى نهايته إلاّ أن تستودعه مقولة الناقد عباس محمود العقاد:"لا يكفي أن تكون في النور لترى، بل ينبغي أن يكون في النور ما تراه".

والحمد لله الذي أقلّ نعمه يستغرق أكثر الشكر والحمد لله الذي لا خير إلا منه ولا فضل إلا من لدنه

أولا– القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

ثانيا–الحديث الشريف: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح/ شعيب الأرنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط1، مصر 2001.

ثالثا–المصادر:

أ– المتـن الشعري:

1. أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار الالتزام، إربد، الأردن، د.ط، 2007.
2. أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ب.ط، 1995.
3. عاشور فني، رجل من غبار، شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
4. عبد الحكيم فقيه، موقع www .adab.com، رقم القصيدة: 75478، اطلع عليه يوم: 2012/07/15، في الساعة 14:01.
5. عصام شرتح، تميم البرغوثي، "دراسة نصية في المحفّزات الجمالية ومختارات شعرية"، دار صفحات، سوريا، ط1، 2012.
6. الفيتوري "الضائع الذي وجد نفسه"، مختارات شعرية، جمع إيمان يوسف بقاعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
7. مازن دويكات، وسائد حجرية، شعر، منشورات لوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، فلسطين، ط2، 2004.

8. محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريس، بيروت،لبنان،ط1، 2004.

9. مظفر النواب، "شاعر الثورات والشجن"،مختارات شعرية، جمع أوس داوود يعقوب، دار صفحات، دمشق، سوريا، ط2، 2011.

10. معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1987.

ب- الكتب:

1. أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب، "في ضوء البلاغة الجديدة"، شركة المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

2. باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب،تر/ عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، د.ط، د.ت.

3. جميل صليبا، المعجم الفلسفي،" بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، 1982 .

4. علي البوجديدي، السخرية في أدب علي الدوعاجي، "تجلياتها ووظائفها"، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2010.

5. محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، "وظائف التداولية للخطاب"، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، 2007.

رابعا- المراجع العربية:

1. إبراهيم أمين الزرزموني، تأويل الخطاب الشعري، "النظرية والتطبيق محمد أحمد العزب نموذجا"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

2. ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

3. ابن عبد ربه الأندلسي، طبائع النساء وما جاء فيها من عجائب وأخبار وأسرار، مكتبة القرآن ، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

4. ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، دار إحياء التراث العربي، مصر، 11، 1963.

5. أبو الفضل النيسابوري، مجمع الأمثال،ج1، ج2، تح/ محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

6. أبو الفضل شهاب الدين الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني،مج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

7. أبو زيد الدّبوسيّ الحنفي، تقويم الأدلة في أصول الفقه،تح/ خليل محيي الدين الميس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

8. أبو عبيد الله المرزباني، كتاب الموشح، تح/ علي محمّد البجاوي، القاهرة، مصر، 1965.

9. أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، "دراسة في الوظيفة والبنية والأنماط"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف الجزائر، ط1، 2010.

10. أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي، "دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله"، دار أبي رقراق، الرباط، المغرب، ط2، 2008.

11. أحمد عادل عبد المولى، بناء المفارقة، "دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجا"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

12. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ب.ط، 1998.

13. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات"، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

14. مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

15. زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

16. بدر الدين الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح/ فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

17. البشير اليعكوبي، القراءة المنهجية للنص الأدبي، "النصان الحكائي والحجاجي نموذجا"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006.

18. بشير يموت البيروتي، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، ط1، 1934.

19. جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة، "صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش"، (سلسلة كتاب العربي 88)، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2012.

جار الله الزمخشري:

20. أساس البلاغة، تح/ محمد باسل عيون السود منشورات محمد علي بيضون، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

21. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

22. جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، "التشعّب والانسجام"، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

23. حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، "دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1982.

24. خالد حسين، شؤون العلامات، "من التشفير إلى التأويل"، دار التلوين، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

25. حسين علام، العجائبي في الأدب، "من منظور شعرية السرد"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010.

26. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، "البرغوثي نموذجا"، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2009.

خليفة بوجادي:

27. محاضرات في علم الدلالة، "مع نصوص وتطبيقات"، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2009.

28. في اللسانيات التداولية، "مقاربة بين التداولية والشعر دراسة تطبيقية"، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2012.

29. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003.

30. رجاء عيد، لغة الشعر "قراءة في الشعر العربي الحديث"، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، ب.ط،1985.

31. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، مصر، د.ط، د.ت.

32. سراج الدين محمد، الهجاء في الشعر العربي، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

33. سعيد الشرتوني، أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، مكتبة لبنان،ط2، 1992.

34. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص "المفاهيم والاتجاهات"، مؤسسة المختار، مصر، ط1، 2004.

35. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،"الزمن- السرد- التبئير"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

36. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، "في المعاني والبيان والبديع"، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1999،.

37. سيد قطب ، في ظلال القرآن، ج2،دار الشروق، القاهرة، مصر، ط17، 1992 .

38. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، "رؤية جديدة"، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد 289، يناير 2003، ص76.

39. شكري محمد عياد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكتاب العربي، مصر، ط2، 1994.

40. صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، "مقدمات لما بعد القصيدة"، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2002.

صلاح فضل:

41. بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د .ط، 1992 .

42. تحولات الشعرية العربية، دار رؤية، مصر، ط1، 2013 .

43. طلال فهد الشعشاع، فن الكاريكاتير، "دراسة علمية نظرية وتطبيقية"، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011 .

44. طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، القاهرة، مصر، ط2، 1981 .

45. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998 .

46. أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح وضبط وتقديم علي العسيلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1997 .

47. عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، "فصول في المنطق غير الصوري"، دار رؤية، مصر، ط1، 2013 .

48. عبد الحليم حفني، التصوير الساخر في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د .ط،1992 .

49. عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د .ط،1973 .

50. عبد الرحمان شكري، دراسات في الشعر العربي، "دراسات نشرت بالرسالة والثقافة والمقتطف والهلال وغيرها، تح /محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1994.

51. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت.

52. عبد السلام بن عبد العالي، الكتابة بيدين، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2009.

53. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، "مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج"، دار إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2012.

54. عبد العال عبد الرحمان عبد العال، مشكلة التوفيق والأصالة لدى فلاسفة اليونان،"من أمبادوقليس حتى أفلوطين"، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

55. عبد القادر بقشي، التناص "في الخطاب النقدي والبلاغي"، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2007.

56. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة "في علم البيان"، تح/رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

57. عبد الوهاب جعفر، أضواء على الفلسفة الديكارتية، دار الفتح، الاسكندرية، مصر، د.ط، 2003.

58. عشتار محمد داود، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005.

59. عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011.

60. عطيّات أبو السعود، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط، 2002.

61. علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، "من البنية إلى القراءة"، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

علي جعفر العلاق:

62. الدلالة المرئية "قراءات في شعرية القصيدة الحديثة"، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002.

63. الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002.

64. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، "في الشعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د. ط، 1997.

65. عودة عبد عودة عبد الله، أدب الكلام، "وأثره في بناء العلاقات الإنسانية في ضوء القرآن الكريم"، دار النفائس، الأردن، ط1، 2005.

66. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، م.إ.ك.ع.، دمشق، سوريا، 2005.

67. فوزي معروف، إطلالة على السخرية عند أبي العلاء المعري، مجلة التراث العربي، عدد99-100، السنة 25.

68. ابن قتيبة الدينوري، الجراثيم، تح/محمد جاسم الحميدي، وزارة الثقافة، دمشق،سوريا، د.ط، د.ت.

69. كليلة ودمنة، تر/عبد الله بن المقفع، المطبعة الأميرية ببولاق – القاهرة، مصر، ط17، 1937.

70. كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار المشرق، لبنان، ط1، 1982.

71. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008.

72. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، "المعروف بتفسير ابن عاشور"، مج1، مؤسسة التاريخ، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

73. محمد العبد، المفارقة القرآنية، "دراسة في بنية الدلالة"، دار الفكر العربي، ط1، 1994.

74. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، ط2، 2012.

محمد الولي:

75. الاستعارة، "في محطات يونانية وعربية وغربية"، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2005.

76. بناء الخطبة وترتيب الحجج عند أرسطو، مجلّة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد4، الدار البيضاء، المغرب، 2014.

77. محمد بن يحي الصولي، أدب الكاتب، تصحيح وتعليق/محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية، مصر، 1922.

78. محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، دراسة، إ.ك.ع.د، سوريا، 1999.

79. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، "دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد"، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

80. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، "دراسة أسلوبية"، منشورات كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، د.ط، 2000.

81. محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2013.

82. محمد عزام، النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي"، دراسة، إ.ك.ع.د، سوريا، 2001.

83. محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي، من طاليس إلى أفلاطون، ط1،د.ت.

84. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي ليبيا، ط1، 2003.

85. محمد عناني، فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط،2002.

86. محمّد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978.

87. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

88. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986.

89. محمد ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، "1925-1962 "، المطبعة العربية- جمعية التراث، غرداية، الجزائر، ط1، 2004.

90. مصطفى الصاوي الحويني، البلاغة العربية، "تأصيل وتجديد"، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، د.ط، 1985.

91. مصطفى منصوري، سَرديَّات جِيرَار جينيت، "في النقد العربي الحديث"، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

92. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

93. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، "أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

94. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007.

95. نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب – مصر د.ط، د.ت.

96. نواري سعود أبو زيد، جدلية الحركة والسكون، "نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني الغاضبون نموذجا"، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2009.

97. أبو نواس، الديوان، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، مصر، ط1، 1898.

98. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، "الأبعاد المعرفية والجمالية"، دار الأهلية، عمان، الأردن، ط1، 1997.

خامسا- المراجع المترجمة:

1. إديث كيرزويل، عصر البنيوية،"من ليفي شتراوس إلى فوكو"، تر/ جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، د.ط، 1985،.

أرسطو :

2. الخطابة، تر/ عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، 1979.

3. فن الشعر، تر/ إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، د.ط، د.ت.

4. أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009.

5. بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر/ محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001.

6. بيير جيرو، الأسلوبية، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1994.

7. ت.ج.ا. نلسن، نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، تر/ ماري إدوارد نصيف، أكاديمية الفنون، مصر، د.ط، 1999.

تزفيتان تودوروف:

8. الأدب والدلالة، تر/ محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، د.ط، 1996.

9. الشعرية، تر/شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

10. تيفين ساموبل، التناص ذاكرة الأدب، تر/نجيب عزاوي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

11. جان لاكوست، فلسفة الفن، تر/ ريم الأمين، عويدات للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

12. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر/ غسّان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت.

13. جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، تر /محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، 2001.

14. جوليا كرسطيفا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997.

15. جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر/ حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1985.

16. جيلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر/ شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2000.

17. د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، "المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية" ، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

18. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

19. روجيه موكيالي، العقد النفسية، تر/ موريس شربل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

رولان بارت:

20. التحليل النصي، "تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة"، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، سوريا، د.ط، 2009.

21. قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر/ عمر أوكان، دار رؤية، مصر، ط1، 2011.

22. هسهسة اللغة، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999.

23. س.و. داوسن، الدراما والدرامية، تر/جعفر صادق الخليلي، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989.

24. العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، تر/ منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

25. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

26. فن الشعر لبوالو، تر/علي درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1995.

27. فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، تر/ محمّد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

28. كاترين فوك وبيارلي قوفيك، مبادئ في قظايا (كذا) اللسانيات المعاصرة، تر/ المنصف عاشور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1984.

29. كريستان ككنبوش، الذاكرة واللغة، تر/ عبد الرزاق عبيد، دار الحكمة، الجزائر، ب.ط، 2000.

30. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر/محمّد معتصم، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1997.

31. مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر/ علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، عدد18، الكويت، د.ط، 1978.

ميخائيل باختين:

32. "المبدأ الحواري"، تر/ فخري صالح، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

33. الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، د.ط، د.ت.

34. نورثروب فراي، تشريح النقد، "محاولات أربع"، تر/ محمد عصفور، الجامعة الأردنية، الأردن، د.ط، 1991.

35. هنري برغسون، الضحك، تر/ علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، د.ط، د.ت.

36. هوراس، فن الشعر، تر/لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1988.

37. والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، تر/ حسن البنّا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1994.

سادسا- المعاجم والموسوعات:

1. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (أ- ب)،ج1، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د.ط، 1983.

2. اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، "تاج اللغة وصحاح العربية"، تح/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990.

3. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر/ خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

4. أيوب بن موسى الكفوي، الكليات، "معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح/ عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

5. حسنين محمّد مخلوف، كلمات القرآن، "تفسير وبيان"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1956.

6. أبو الحسين بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام محمد هارون ، مج3،دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، 1999.

7. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين "مرتبا على حروف المعجم"، تح/ عبد الحميد هنداوي، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

8. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح، "لتحليل الخطاب"، تر/محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

9. روني إيلي ألفا، موسوعة أعلام الفلسفة "العرب والأجانب"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

10. زاهي طلعت قبيعة، القاموس الشامل"فرنسي- عربي"، دار الراتب الجامعية، لبنان، د.ط،د.ت.

11. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، "عرض وتقديم وترجمة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

12. سلطاني الشريف، قاموس الهدى، "عربي-فرنسي"،دار الهدى، الجزائر، 2001.

13. سهيل ادريس، المنهل الوسيط،"فرنسي عربي"، دار الآداب، لبنان، ط7، 1999.

14. الشريف الجرجاني، التعريفات،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1983.

15. عبد اللطيف عاشور، موسوعة الطير والحيوان في الحديث النبوي، القاهرة، مصر، د.ط، 2000.

16. عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، "عربي-إنجليزي- فرنسي- ألماني"، مكتبة مدبولي، مصر، 1995.

17. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

18. قاموس أطلس الموسوعي، إنجليزي عربي، دار أطلس للنشر، الجيزة، مصر، ط3، 2005.

19. لحميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، "عربي، إنجليزي"، مكتبة لبنان، دار العلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2001.

20. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

21. محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج2،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

22. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

23. محمود إسماعيل صيني وآخرون، المَكنز العربي المعاصر معجم في المترادفات والمتجانسات للمؤلّفين والمترجمين والطلاّب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1993.

24. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

25. ابن منظور، لسان العرب، مج3، مج5، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

26. الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر /فؤاد كامل وجلال العشري، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

27. أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح/ محمد باسل عيون السود، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

28. يوسف محمد رضا، الكامل الوسيط، زائد،"فرنسي عربي"، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، د.ط، 2005.

سابعا– الدوريات:

1. ابتسام مرهون الصفار، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ،مج1، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2009.

2. بديعة الطاهري، الغرابة والسخرية في رواية: رجال وكلاب لمصطفى لغتيري، أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية، أكادير، المغرب، ط1، 2010.

3. الحسين بنو هاشم، آليات الحجاج في كشف ما هو في الحقيقة لجاج، مجلّة عالم الفكر، مج 40، عدد2،الكويت،أكتوبر– ديسمبر، 2011.

4. حمّادي صمّود، مقدّمة في الخلفية النظرية للمصطلح ، أهمّ نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية كلية الآداب منوبة، تونس، د.ط، د.ت.

5. حمو الحاج ذهبية، التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ع4، يناير 2009.

6. خالد سليمان، خليل الحاوي (1925–1982) دراسة في معجمه الشعري، فصول، "مجلّة النقد الأدبي"، مج8، عدد1–2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989.

7. رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلّة عالم الفكر، مج40، عدد2، الكويت، أكتوبر- ديسمبر، 2011.

8. سميرة الكنوسي، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلّة فكر ونقد، العدد 35، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

9. شاكر عبد الحميد وآخرون، الفكاهة وآليات النقد الإجتماعي، الكتاب 17، تقارير بحث التراث والتغيير الإجتماعي، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر، ط1، 2004.

10. شمسي واقف زاده، الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، مجلة دراسات الأدب المعاصر، عدد12، السنة الثالثة، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، 1433.

عبد النبي ذاكر:

11. الحجاج مفهومه ومجالاته، "دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة"، مجلة عالم الفكر، ع2، الكويت، أكتوبر- ديسمبر2011.

12. السخرية والحجاج، مجلّة أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية، أكادير، المغرب، ط1، 2010.

13. عصام شرتح، استدعاء شخصية المعري في الشعر العربي الحديث والمعاصر (بين الواقع والتجريد)، مجلة التراث العربي، عدد108.

14. عمر بلخير، تعدّد الأصوات وتداخلها في قصص عبد القادر بن سالم، مجلّة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع1، ماي 2006.

15. عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري، الشعري والنثري في (نص) محمود درويش، "قراءة في إشكالية النوع الأدبي"، كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج 1، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، ط1، 2009.

16. محمد الداهي، سيميائية التطويع، عالم الفكر، ع1، مج 40، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2011.

17. ناصر جابر شبانة، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، الجامعة الهاشمية، عمان، الأردن، مج21، 2007.

ثامنا- المراجع الأجنبيــة:

1 -Charles Grivel, Production De L'intérêt Romanesque, « Un état du texte (1870-1880), Un essai de constitution de sa théorie, Paris, 1973.

2 -Collette Kantorowicz, Ėloquence des titres, Graduate school of arts and science, New York University, 1986.

3 -D. Bougnoux , Sciences de l'information et de la Communication, Larousse, Paris, 1993 .

4 –Duchet Claude, La fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque, in : Littérature, N12, 1973.

5 –Gérard Genette, Seuils , collection poétique, édition Seuils, Paris, 1987.

6 –Henri Fournier, Traité de la typographie, Imprimerie de H . Fournier, Paris , 1825.

7 –Jean Dubois et des autres, Larousse, Grand Dictionnaire, étymologique &historique du français, éd Larousse, 2001.

8 –Josep Beza Camprubi, Les fonctions du titre, Nouveaux actes sémiotiques, Pulim, Université de Limoges, 2002.

9 –Katia A .Lima et Alain L'étourneau, L'éthique dans l'argumentation et la communication médiatisée par la technologies numériques, TrajEthos, Communalis, Département de communication, université de Montréal, Canada, 2(1), 27/08/2013, Journal electronic.

10 –Le Petit Larousse , Grand Format, éd Larousse, 2005.

11 –Leo Hoek, la marque du titre, Dispositifs semiotiques d'une pratique textuelle, La Hauge-Paris, Mouton-New York, 1981.

12 –Max Roy, Du titre littéraire et de ses effets de lecture, article, Érudit Protée, volume36, N 3, 2008.

13 –Oswald Ducrot, le dire et le dit, éd minuit, Paris,1984.

14 Paul Aron, «Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre», *Modèles linguistiques*, 60, 15 mai 2014. URL: http:// ml.revues.org/205.

تاسعا– المواقع الالكترونية:

1. مروة عزمي جنينة، من آيات الله في طائر الغراب **www .arab-eng.org** في الساعة 15:00 اطّلع عليه يوم 2014/10/14.

2. رافيندر مامتاني، التأثيرات العلاجية لروح الدعابة والضحك، كليّة طب دايل كورنيل، الدوحة، قطر، www .Qatar- weill.cornell.edu، اطلع عليه يوم: 2012/11/26، في الساعة: 16:00.

3. قرص مضغوط حُمّل من موقع www .youtube .com

الملاحق

الأدب العجائبي[1]: **La littérature Fantastique**

تزفيتان تودوروف صاحب السبق في التأصيل للمفهوم من خلال كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" وبقي متردّدا في تجنيسه بشكل قطعي إذ يشرك القارئ في تحديده ويشترط في تلقيه وتعيينه التردد والريبة بوصفهما حالتين تتلبسان بالمتلقي فتجبرانه على عدّ العالم الذي يحار في إدراكه عالما حقيقيا لكن غير قابل للفهم .

الأطروحة المضادة: **Antithèse**

تحمل تصورا معارضا لأطروحة أخرى، وظيفتها عقد تباينات على مستوى تمثل القضية مثار الجدل، وإبداء مخالفتها لطرحها ونقضها لدعاماتها .

الأطروحة: **Thèse**

موقف ظاهر أو ضمني من القضية المتناظر حولها، يُفترض إحاطتها بمجموع الجوانب بما في ذلك استحضار الأطروحة المضادة المحتملة، للعمل على دحضها بنفس الحجج الداعمة للأطروحة، والانتهاء إلى تأكيد مشروعيتها مقارنة بها .

[1]– ملاحظة: هذه التعريفات مأخوذة من مكتبة البحث.

الإقناع: **Conviction**

يستند إيقاع الإقناع على الإفهام والحجج العقلية لتبني منظور الخطاب، علما أن كلا من عمليتَي الإقناع والتأثير تخاطبان مستويي الإدراك والإحساس لدى الكائن، لذلك يصعب الفصل بينهما في نسيج الخطاب الحجاجي.

الانزياح: **Ecart**

يعرّف الانزياح مثل خطأ مقصود (برونو)، مجافاة لقواعد اللغة (أو) نحو مضاد (ويليك)، ما ليس شائعًا ولا عادياً ولا مطابقاً (أو) حالة مرضية للغة (كوهن)، مسافة واختلاف (بارت)، اللحنِ المحبب، كسر المألوف، اضطراب في نظام اللغة، تواضعٍ جديد لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين (المسدي).

الأهواء: **Passions**

أحوال نفسية وانفعالات مثل الخوف والغضب والحب والكراهية والاحتقار... يستنهضها المتكلم لدى مخاطبيه لتوجيه اعتقادهم صوب ما يقتضيه مقصد الخطاب.

الإيتوس: **Ethos**

صورة الخطيب المتمثلة في قدرته الإقناعية، والتي يفترض أن يفصح عنها خطابه، إضافة إلى الصورة التي يحوكها له المتخيل الجماعي؛ كلتاهما تمنحه مشروعية القول.

فالأولى، خطابية موروثة عن التصور الأرسطي، والثانية قبيلة سابقة للخطاب، عملت على تطويرها كل من البلاغتين اللاتينية والعربية في ما بعد .

الإيرونيا: **Eironeia**

هي الطريقة العفوية والسلسة والماكرة لخداع الناس، والإيرون هو الإنسان الذي يتهرب ويتملص من مسؤوليات المواطنة، بادعاء عدم القدرة والكفاءة أو المرض؛ فهو مراوغ ومخادع في خطابه، ليست له شخصية واضحة ومميزة، وفي الكوميديا الإغريقية كان الإيرون هو الممثل الضحية الضعيف، الماكر البارع، المنتصر على خصمه في النهاية.

الباتوس: **Pathos**

الجمهور المتلقي لخطاب الخطيب، وممكن ممارسة تأثيره وإثارة الانفعال وتحريك الأهواء بهدف إيقاع الإقناع. للجمهور أو المخاطب صورتان: فعلية، قائمة في الواقع، وأخرى افتراضية يُكونها عنه الخطيب، وفي كلتيهما يأخذ بالاعتبار قيمه ومعتقداته.

الباروديا: **parodie**

محاكاة ساخرة، نوع أساسي من الأسلبة؛ يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخّصة مع اللغة المُشخّصَة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، تحطيما غير سطحي، بل تحطيم يعيد

خلق لغة بارودية وكأنّها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها.

البلاغة: **Rhétorique**

طريقة في القول (الإيتوس)، وفن للإقناع (اللوغوس)، وأداة للإمتاع والتأثير، (الباتوس). ولعل هذا المفهوم يجمع ما تفرق في تحديدات سابقة ميزت تاريخ البلاغة.

التأثير: **Persuasion**

أحد أقدم تعريفات البلاغة، باعتبارها «فن التأثير بواسطة الخطاب»، بمعنى الحث على الاعتقاد بشيء معين دون الدفع إلى العمل به ضرورةً. يرتكز فعل التأثير، غالبا، على الحجج العاطفية المستندة إلى القيم أو إلى انفعالات المخاطب، ومن ثمة اعتباره أداة مغالطة وتضليل.

التباين: **Constraste**

حال موضوعين متساويين في الذهن أو متعاقبين يتقابلان وفي تقابلهما ما يبرّر كلامهما في الشعور، والتباين التضاد أحد قوانين الترابط الأساسية.

تلفّظ: **Enonciation**

يُقصد به الفعل الناتج عن الاستعمال الفردي للغة مع احتفاظها بعلامات ذلك الحضور وارتباطها بظروف إنتاجه، ويوظّف وفق هذا التصور مرادفا للخطاب.

التناص: **Intertextualité**

يقرن جيرار جينات هذا المصطلح بحضور نصين أو عدّة نصوص في نص واحد، عن طريق الاستحضار. ويوجب الاهتمام بدراسة إدماج التحولات المتوقعة والوظائف التي يمكن أن تكون متنوعة ابتداء من الإكبار والإجلال إلى السخرية، ومن التثمين وإضفاء القيمة على الشخصية –مثلا– إلى تهجينها في النص.

التناقض: **Contradiction**

تقابل بين الإيجاب والسلب في حدّين أو قضيّتين تحتويان على عنصرين لا يجتمعان ولا يرتفعان ولا وسط بينهما .

الجدل: **Dialectique**

الحوار المتبادل بين متخاطبين، أحدهما مستفهم معترض، والثاني مجيب مبرر لردوده، يسعى كل منهما إلى إلجام الخصم بالحجة وحمله على الإذعان لاعتقاده، وإن أبدى الحوار حرية في القول وقواعد تضبطه وبحثا منهجيا عن حقيقة معينة.

الحجاج: **Argumentation**

نواته وجود خلاف جزئي بين تمثلات المتخاطبين لنفس القضية، تعمل الأطراف المتحاجة، بواسطته، على تعديل أو تحويل جهة النظر المختلفة إلى وجهة أخرى، بهدف الإقناع بها داخل إطار احتمالي غير ملزم، مشروط باحترام القواعد الأخلاقية والمعرفية للمحاجة.

الحجة: **Argument**

وظيفتها دعم الأطروحة والبرهنة على مصداقيتها وضمان انسجام أجزائها .

السفسطة: **Sophisme**

استدلال يقوم على التضليل، يتميز بصعوبة دحضه وبخدمته أهواء ومصالح المتكلم.

القناع: **Le masque**

في الشعر العربي المعاصر وسيلة درامية تقلّل من حدّة الغنائية والمباشرة، وتستخدم من أجل خلق موقف درامي أو رمز فني يُضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو الواقع، ليتحدّث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم، لدرجة لا يستطيع القارئ التمييز بين صوت الشاعر وصوت الشخصية.

اللوغوس: **Logos**

الخطاب أو اللغة أو المعرفة النسقية (في مقابل الحدسية منها)، تحدد إحدى وظائفه الأساسية في ترجمة القضية محور الاختلاف بين الأطراف المتخاطبة، وتقليص المسافة الفاصلة بينهما أو الزيادة فيها، ومن ثمة تلازم أبعاده التفاعلية والاستدلالية والسياقية.

مستمع: **Auditoire**

تجمع بصيغتها الصرفية ونوع صوامتها بين السمع والمكان (الظرف)، وما يحدث في المكان يستتبع الزمن. وهي بذلك بديل لكلمة مقام.

المشهورات: **Doxa**

كلمة مأخوذة من اليونانية لتسمية الرأي وما يقال في الناس أو الأشياء، ويطابق الحس المشترك والتمثيلات الاجتماعية السائدة، وتستعمل في الاستدلالات الجدلية والخطابية .

المعارضة: **Pastiche**

أحد أبواب الشعر ومؤداه أن يعجب شاعر بقصيدة فيقلّدها وزنا وقافية ومعنى، وقد يستنكرها فيعارضها استنكارا، وقد تكون من فنون الإخوانيات تنشد على سبيل الدعابة، وجدت منذ العصر الجاهلي وعرف العصر المملوكي والعثماني ثم العصر الحديث، واشتهر الشاعر الزيني الحمصي بمعارضاته الفكاهية.

المقابلة: **Antithèse**

تقيم تضادا بين لفظين متناقضين على المحور الدلالي نفسه وموضوعين في تراكيب متوازية لذا فمن الطبيعي أن تتأرجح بين تعريفها بصفة صورة تركيب، وصورة تفكير، هذا ما يجعل اللفظين في البنية يوضعان موضع التناقض أو التضاد. ويمكن للتضاد أن يتم بوسائل متنوعة: بين ألفاظ متعارضة أو متناقضة، أو بين إثبات ونفي. أو بين ملفوظات بواسطة رابط استدراكي، ويمكن للمقابلة التواجد في موضع محدّد جدا أو قد تهيكل النص بأكمله .

ملفوظ: **Enoncé**

كلّ ما ينطق دون اعتبار لحجمه وطوله أو دلالته على معنى، وهو القصة عند بينفينيست مقابلا للتلفظ حيث تستعرض فيه أحداث لا دخل للباث فيها ما دامت تخلو من مظاهر ذاتيته، وقد اعتمده جينيت بالدلالة ذاتها إذ هو المدلول.

الوظيفة الإفهاميـة: **Fonction conative**

تتوجّه إلى المرسل إليه قصد التأثير عليه لاستمالته وإقناعه. هي مجال ضمير المخاطب، يتجسّد مفهومها من خلال أساليب التحبيب والالتماس والإرشاد والترغيب والترهيب والتوبيخ والإغراء والزجر والاستغاثة...

الوظيفة التواصلية أو التنبيهية: **Fonction phatique**

ترمي للتوكيد بأنّ التواصل قائم ولم ينقطع، وتظهر في العبارات التي تحرص على الحفاظ عليه وإطالته، مثل: أتسمعني؟ مفهوم؟، كما تتجلّى في العناية بتنظيم الفقرات وإبراز العناوين وجمالية الإخراج .

الوظيفة الشعرية: **Fonction poétique**

يفرزها التركيز على الرسالة، وعلى الإبداع في نسجها، حيث ترتدّ الرسالة إلى نفسها لتصبح غاية في ذاتها .

الوظيفة الما فوق لسانية: **Fonction métalinguistique**

تتمركز حول الشفرة. غايتها التأكّد من أنّها مشتركة بين المرسل والمرسل إليه. يعمل المرسل من خلالها على التذكير والتأكيد والتدقيق من أجل ضمان تبليغ جيّد للرسالة، فيوظّف تعابير مثل: أقصد بهذا اللفظ، أي.

الوظيفة المرجعية: **Fonction référentielle**

موضوعية يفرزها التركيز على السياق ونقل المعلومات والأخبار والحقائق ووصف الوقائع والأحداث مجرّدة عن أيّ تعليق أو تقويم.

وظيفة الانفعالية: **Fonction émotive**

وظيفة ذاتية يتم فيها التركيز على المرسل. هي مجال الضمير المتكلّم تنبئ عن موقفه من الرسالة، وتعكس شخصيته ودرجة انخراطه في قضايا النص الأكثر تعبيرية، وتحمّله مسؤولية التعبير عن مشاعره، أفكاره، قيمه، وأحلامه.

أمل دنقل:

ولد في عام 1940 بقرية "القلعة"، مركز "قفط" على مسافة قريبة من مدينة "قنا" في صعيد مصر.

كان والده عالماً من علماء الأزهر، حصل على "إجازة العالمية" عام 1940, فأطلق اسم "أمل" على مولوده الأول تيمناً بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام. وكان يكتب الشعر العمودي, ويملك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي، التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر. فقد أمل دنقل والده وهو في العاشرة، فأصبح، وهو في هذا السن، مسؤولاً عن أمه وشقيقيه.

أنهى دراسته الثانوية بمدينة قنا، والتحق بكلية الآداب في القاهرة لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل موظفاً بمحكمة "قنا" وجمارك السويس والإسكندرية ثم موظفاً بمنظمة التضامن الأفرو آسيوي، لكنه كان دائم "الفرار" من الوظيفة لينصرف إلى "الشعر". عرف بالتزامه القومي وقصيدته السياسية الرافضة ولكن أهمية شعر دنقل تكمن في خروجها على الميثولوجيا اليونانية والغربية السائدة في شعر الخمسينات، وفي استيحاء رموز التراث العربي تأكيداً لهويته القومية وسعياً إلى تثوير القصيدة وتحديثها.

عرف القارىء العربي شعره من خلال ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" (1969) الذي جسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة 1967 وأكد ارتباطه العميق

بوعي القارىء ووجدانه. صدرت له ست مجموعات شعرية هي: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" – بيروت 1969.

تعليق على ما حدث" – بيروت 1971، مقتل القمر" – بيروت 1974، العهد الآتي" – بيروت 1975، أقوال جديدة عن حرب البسوس" – القاهرة 1983، أوراق الغرفة 8" – القاهرة 1983. لازمه مرض السرطان لأكثر من ثلاث سنوات صارع خلالها الموت دون أن يكفّ عن حديث الشعر، ليجعل هذا الصراع "بين متكافئين: الموت والشعر" كما كتب الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي. توفي إثر مرضه في أيار / مايو عام 1983 في القاهرة.

معين بسيسو:

ولد معين بسيسو في مدينة غزة بفلسطين عام 1926 التحق سنة 1948 بالجامعة الأمريكية في القاهرة ، وتخرج عام 1952 من قسم الصحافة وكان موضوع رسالته " الكلمة المنطوقة والمسموعة في برامج إذاعة الشرق الأدنى " وتدور حول الحدود الفاصلة بين المذياع والتلفزيون من جهة والكلمة المطبوعة في الصحيفة من جهة أخرى.وفي 1952 نشر ديوانه الأول المعركة.سجن في المعتقلات المصرية بين فترتين الأولى من 1955 إلى 1957 والثانية من 1959 إلى 1963 .أغنى المكتبة الشعرية الفلسطينية والعربية بأعماله التالية :

في الشعر :

المعركة / المسافر /حينما تمطر الحجار/مارد من السنابل /الأردن على الصليب/فلسطين في القلب /الأشجار تموت واقفة/قصائد على زجاج النوافذ /جئت لأدعوك باسمك/آخر القراصنة من العصافير /الآن خـذي جسدي كيساً من رمل.

أحمد مطر:

ولد أحمد مطر في مطلع الخمسينات، ابناً رابعاً بين عشرة أخوة من البنين والبنات، في قرية (التنومة)، إحدى نواحي (شط العرب) في البصرة. وفي سن الرابعة عشرة بدأ مطر يكتب الشعر، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومانسية، لكن سرعان ما تكشّفت له خفايا الصراع بين السُلطة والشعب، فألقى بنفسه، في فترة مبكرة من عمره، في دائرة النار، حيث لم تطاوعه نفسه على الصمت، ولا على ارتداء ثياب العرس في المأتم، فدخل المعترك السياسي من خلال مشاركته في الاحتفالات العامة بإلقاء قصائده من على المنصة، وكانت هذه القصائد في بداياتها طويلة، تصل إلى أكثر من مائة بيت، مشحونة بقوة عالية من التحريض، وتتمحور حول موقف المواطن من سُلطة لا تتركه ليعيش. ولم يكن لمثل هذا الموقف أن يمر بسلام، الأمر الذي اضطر الشاعر، في النهاية، إلى توديع وطنه ومرابع صباه والتوجه إلى الكويت، هارباً من مطاردة السُلطة.

وفي الكويت عمل في جريدة (القبس) محرراً ثقافياً، وكان آنذاك في منتصف العشرينات من عمره، حيث مضى يُدوّن قصائده التي أخذ نفسه بالشدّة من أجل ألاّ تتعدى موضوعاً واحداً، وإن جاءت القصيدة كلّها في بيت واحد. وراح يكتنز هذه القصائد وكأنه يدوّن

يومياته في مفكرته الشخصيّة، لكنها سرعان ما أخذت طريقها إلى النشر، فكانت (القبس) الثغرة التي أخرج منها رأسه، وباركت انطلاقته الشعرية الانتحارية، وسجّلت لافتاته دون خوف، وساهمت في نشرها بين القرّاء. وفي رحاب (القبس) عمل الشاعر مع الفنان ناجي العلي، ليجد كلّ منهما في الآخر توافقاً نفسياً واضحاً، فقد كان كلاهما يعرف، غيباً، أن الآخر يكره ما يكره ويحب ما يحب، وكثيراً ما كانا يتوافقان في التعبير عن قضية واحدة، دون اتّفاق مسبق، إذ أن الروابط بينهما كانت تقوم على الصدق والعفوية والبراءة وحدّة الشعور بالمأساة، ورؤية الأشياء بعين مجردة صافية، بعيدة عن مزالق الإيديولوجيا .وقد كان أحمد مطر يبدأ الجريدة بلافتته في الصفحة الأولى، وكان ناجي العلي يختمها بلوحته الكاريكاتيرية في الصفحة الأخيرة.

ومرة أخرى تكررت مأساة الشاعر، حيث أن لهجته الصادقة، وكلماته الحادة، ولافتاته الصريحة، أثارت حفيظة مختلف السلطات العربية، تماماً مثلما أثارتها ريشة ناجي العلي، الأمر الذي أدى إلى صدور قرار بنفيهما معاً من الكويت، حيث ترافق الاثنان من منفى إلى منفى. وفي لندن فَقدَ أحمد مطر صاحبه ناجي العلي، ليظل بعده نصف ميت. وعزاؤه أن ناجي مازال معه نصف حي، لينتقم من قوى الشر بقلمه.

ومنذ عام 1986، استقر أحمد مطر في لندن، ليُمضي الأعوام الطويلة، .يحمل ديوانه اسم اللافتات مرقما حسب الإصدار (لافتات 1 . 2 إلخ) ، وللشاعر شعبية كبيرة ، وقراء كثر في العالم العربي.

مظفر النواب:

مظفر النواب شاعر عربي واسع الشهرة ، عرفته عواصم الوطن العربي شاعراً مشرداً يشهر أصابعه بالاتهام السياسي ، لمراحل مختلفة من تاريخنا الحديث.وقد جاءت اتهاماته عميقة وحادة وجارحة وبذيئة أحياناً . . إنه يصدر عن رؤية تتجذر معطياتها في أعماق تاريخ المعارضة السياسية العربية ، وتمتد أغصانها في فضاء الروح حتى المطلق.

هو مظفر بن عبدالمجيد النواب ، والنواب تسمية مهنية ، وقد تكون جاءت من النيابة ، أي النائب عن الحاكم ، إذ كانت عائلته في الماضي تحكم إحدى الولايات الهندية.

ولد مظفر النواب في بغداد جانب الكرخ في عام 1934 من أسرة ثرية أرستقراطية تتذوق الفنون والموسيقى وتحتفي بالأدب. وفي أثناء دراسته في الصف الثالث الابتدائي اكتشف أستاذه موهبته الفطرية في نظم الشعر وسلامته العروضية ، وفي المرحلة الإعدادية أصبح ينشر ما تجود به قريحته في المجلات الحائطية التي تحرر في المدرسة والمنزل كنشاط ثقافي من قبل طلاب المدرسة.

تابع دراسته في كلية الآداب ببغداد في ظروف اقتصادية صعبة ، حيث تعرض والده الثري الى هزة مالية عنيفة أفقدته ثروته ، وسلبت منه قصره الأنيق الذي كان يموج بندوات ثقافية، وتقاد في ردهاته الاحتفالات بالمناسبات الدينية والحفلات الفنية على مدار العام.

بعد عام 1958 ، أي بعد انهيار النظام الملكي في العراق ، تم تعيينه مفتشاً فنياً بوزارة التربية في بغداد ، فأتاحت له هذه الوظيفة الجديدة تشجيع ودعم الموهوبين من موسيقيين وفنانين تشكيليين ، لئلا تموت موهبتهم في دهاليز الأروقة الرسمية والدوام الشكلي المقيت .

في عام 1963 اضطر لمغادرة العراق، بعد اشتداد التنافس الدامي بين القوميين والشيوعيين الذين تعرضوا الى الملاحقة والمراقبة الشديدة ، من قبل النظام الحاكم ، فكان هروبه الى إيران عن طريق البصرة ، إلا ان المخابرات الإيرانية في تلك الأيام (السافاك) ألقت القبض عليه وهو في طريقه الى روسيا، حيث أخضع للتحقيق البوليسي وللتعذيب الجسدي والنفسي ، لإرغامه على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها .

في 1963/12/28 سلمته السلطات الإيرانية الى الأمن السياسي العراقي ، فحكمت عليه المحكمة العسكرية هناك بالإعدام، إلا ان المساعي الحميدة التي بذلها أهله وأقاربه أدت الى تخفيف الحكم القضائي الى السجن المؤبد .وفي سجنه الصحراوي واسمه (نقرة السلمان) القريب من الحدود السعودية–العراقية ، أمضى وراء القضبان مدة من الزمن ثم نقل الى سجن (الحلة) الواقع جنوب بغداد . في هذا السجن الرهيب الموحش قام مظفر النواب ومجموعة من السجناء السياسيين بحفر نفق من الزنزانة المظلمة ، يؤدي الى خارج أسوار السجن ، فأحدث هروبه مع رفاقه ضجة مدوية في أرجاء العراق والدول العربية المجاورة.

وبعد هروبه المثير من السجن توارى عن الأنظار في بغداد ، وظل مختفياً فيها ستة أشهر ، ثم توجه الى الجنوب (الأهواز) ، وعاش مع الفلاحين والبسطاء حوالي سنة. وفي عام 1969 صدر عفو عن المعارضين فرجع الى سلك التعليم مرة ثانية.

عادت أغنية الشيطان مرة ثانية.. حيث حدثت اعتقالات جديدة في العراق ، فتعرض مظفر النواب الى الاعتقال مرة ثانية ، إلا ان تدخل علي صالح السعدي أدى الى إطلاق سراحه.

غادر بغداد الى بيروت في البداية ، ومن ثم الى دمشق ، وراح ينتقل بين العواصم العربية والأوروبية ، واستقر به المقام أخيراً في دمشق.كرس مظفر النواب حياته لتجربته الشعرية وتعميقها ، والتصدي للأحداث السياسية التي تلامس وجدانه الذاتي وضميره الوطني.

محمود درويش:

محمود درويش الابن الثاني لعائلة تتكون من خمسة أبناء وثلاث بنات ، ولد عام 1941 في قرية البروة (قرية فلسطينية مدمرة ، يقوم مكانها اليوم قرية احيهود ، تقع 12.5 كم شرق ساحل سهل عكا) ، وفي عام 1948 لجأ الى لبنان وهو في السابعة من عمره وبقي هناك عام واحد ، عاد بعدها متسللا الى فلسطين وبقي في قرية دير الاسد (شمال بلدة مجد كروم في الجليل) لفترة قصيرة استقر بعدها في قرية الجديدة (شمال غرب قريته الام –البروة–) .

تعليمه:أكمل تعليمه الابتدائي بعد عودته من لبنان في مدرسة دير الأسد متخفيا ، فقد كان تخشى أن يتعرض للنفي من جديد إذ كشف أمر تسلله ، وعاش تلك الفترة محروما من الجنسية ، أما تعليمه الثانوي فتلقاه في قرية كفر ياسيف.

انضم محمود درويش الى الحزب الشيوعي في اسرائيل ، وبعد إنهاء تعليمه الثانوي ، كانت حياته عبارة عن كتابة للشعر والمقالات في الجرائد مثل "الاتحاد" والمجلات مثل "الجديد" التي أصبح فيما بعد مشرفا على تحريرها ، وكلاهما تابعتان للحزب الشيوعي ، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر .

لم يسلم من مضايقات الاحتلال ، حيث اعتقل أكثر من مرّة منذ العام 1961 بتهم تتعلق بأقواله ونشاطاته السياسية ، حتى عام 1972 حيث نزح الى مصر وانتقل بعدها الى لبنان حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، وقد استقال محمود درويش من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجا على اتفاق أوسلو.شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر في مجلة الكرمل ، وأقام في باريس قبل عودته الى وطنه حيث إنه دخل الى اسرائيل بتصريح لزيارة أمه ، وفي فترة وجوده هناك قدم بعض أعضاء الكنيست الاسرائيلي العرب واليهود اقتراحا بالسماح له بالبقاء في وطنه، وقد سمح له بذلك.

بعض مؤلفاته:

عصافير بلا اجنحة (شعر) .

اوراق الزيتون (شعر) .

عاشق من فلسطين (شعر) .

آخر الليل (شعر) .

مطر ناعم في خريف بعيد (شعر) .

يوميات الحزن العادي (خواطر وقصص) .

يوميات جرح فلسطيني (شعر) .

حبيبتي تنهض من نومها (شعر) .

محاولة رقم 7 (شعر) .

أحبك أو لا أحبك (شعر) .

مديح الظل العالي (شعر) .

هي اغنية . . . هي اغنية (شعر) .

لا تعتذر عما فعلت (شعر) .

عرائس .

العصافير تموت في الجليل .

تلك صورتها وهذا انتحار العاشق .

حصار لمدائح البحر (شعر) .

شيء عن الوطن (شعر) .

هشام كامل عباس الجخ:

شاعر مصري (1978) من مواليد محافظة سوهاج، من أسرة صعيدية، خرّيج كلية التجارة، والدراسات العليا في إدارة الأعمال، حاصل على جائزة أفضل شاعر عاميّة، والمركز الثاني لجائزة أمير الشعراء . ذهب الجخ بندواته وأمسياته الشعرية حول العالم للمطالبة باتحاد دول العرب من جديد ومن رحلته **خارج مصر** : فلسطين – غزة، فلسطين – رام الله، السعودية، الأمارات، تونس، الكويت، النمسا، الأردن، المنيا، باريس، بلجيكا، جينيف – سويسرا، فينا و الجزائر.

عاشور فني:

شاعر من الجزائر يعمل أستاذا بجامعة الجزائر، نشر أعمالا شعرية إبداعا وترجمة وشارك في العديد من المهرجانات الشعرية العربية والدولية. له مسار ثقافي وإبداعي متميز. فهو مختص في الاقتصاد، يقدم استشارات في تخصصه للمؤسسات والهيئات الوطنية والدولية ويشارك بفعالية في الحياة الثقافية والأدبية.

الأعمال المنشورة:

نشر المجموعات الشعرية التالية باللغة العربية: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، نصوص هايكو الجزائر 2007، الربيع الذي جاء قبل الأوان، عن اتحاد الكتاب الجزائريين،2004، رجل من غبار، رابطة الاختلاف، الجزائر،2003، زهرة الدنيا، دار

الفارابي، الجزائر،1994، ونشر باللغة الفرنسية: نص شعري باللغة الفرنسية بعنوان أعراس الماء،Noces d'eau)، La Motesta، Marseille، (2005ونصوص مترجمة مشتركة مع المركز الدولي للصحافة بمرسيليا، الجزائر 2005.

وله قيد الطبع: مجموعة شعرية باللغة الفرنسية بعنوان Un été entre les doigts : ترجم نصوصا من اللغتين الفرنسية والإنجليزية إلى اللغة العربية. وترجم أيضا مجموعات شعرية من العربية إلى الفرنسية، نشر منها:

الأرواح الشاغرة، لعبد الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2003، عراجين الحنين، للأخضر فلوس، الجزائر 2003، عروج السنونو، لأحمد عبد الكريم، الجزائر 2003، اكتشاف العادي، لعمار مرياش، الجزائر، 2002، مايراه القلب الحافي ، لعياش يحياوي، الجزائر، 2002، سين، لمشري بن خليفة، الجزائر، 2002.

المهرجانات الشعرية

ربيع الشعر مع ترانسكريبت وكادموس والمركز الثقافي الفرنسي، الجزائر 2008 ليلة الشعر العربي، المكتبة الوطنية، الجزائر جوان 2007، الأيام الشعرية لمدينة الجزائر، مارس 2003- 2006، مهرجان الشعر الدولي، بمدلين، كولومبيا، 2004، مهرجان الشعر العربي، بمدينة الجزائر، ديسمبر 2003، مهرجان الشعر العالمي، بمدينة "تروا ريفيير"، كندا أكتوبر 2003، معهد العالم العربي بباريس جوان 2003، مهرجان "أصوات المتوسط،

بمدينة لوديف، فرنساّ، جويلية،2002، مهرجان الشعر المغاربي، مفدي زكريا، بمدينة غرذاية، الجزائر،،1996 مهرجان الشعر العربي، بمدينة الرباط، 1995 أمسية شعرية للجزائر، دار الشعر، بتونس 1994 مهرجان شعراء الجزائر المعاصر، بوهران 1993 وغيرها.

ورشات الكتابة والترجمة

ورشة ترجمة الشعر مع مجلة ترانسكريبت والمركز الثقافي الفرنسي وكادموس، الجزائر مارس 2008 ورشة ترجمة الشعر، المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر، فبراير،2004، ورشة ترجمة الشعر، المركز الدولي للشعر بمرسيليا، فرنسا نوفمبر 2003، النادي الأدبي لمعهد علوم الإعلام والاتصال، الجزائر 1992-93، حدائق الإبداع، صفحة أسبوعية بجريدة الشعب،1991، كتب، موسوعات تناولت الشاعر وأعماله: الشعر الجزائري (بالفرنسية)، منشورات مانغو العالمية للشباب، باريس- برلين 2003، موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، الجزائر،2002، معجم البابطين، للشعراء العرب المعاصرين، الكويت،1998، الشخصيات في زهرة الدنيا، سعيد بوطاجين، مجلة آمال، الجزائر 1996، أنطولوجيا الحداثة، الأعرج واسيني، الجزائر1991، ونشر الشاعر قصائد في مجلات وطنية وعربية وله مساهمات في الملتقيات والصحافة والإذاعة والتلفزيون..

عبدالحكيم الفقيه:

عبد الحكيم محمد عبده الفقيه من مواليد عام 1965 في قرية الرشاحي في عزلة وراف في مديرية جبلة لواء اب – اليمن عضو اتحاد الادباء والكتاب اليمنيين عضو اتحاد الادباء والكتـــاب العرب، حاليا طالب في السنة الأخيرة في برنامج الدكتوراه في جامعة بـــونا الهندية حول الرواية الأنجلو- هندية، العديد من قصـــائده ومقالاته نشرت في الصحف والجرائد المحلية والعربية، سلم مجموعتين شعريتين لاتحاد الادباء والكتـاب اليمنيين الأولى رصيد الهواجس والثانية أوراق من غصن الأرق.

مازن دويكات:

شاعر وكاتب، مواليد عـــام 1954م في نابلس – فلسطين. . دبلوم مساحة وحساب كميّـات عضو مؤسس في ملتقى بلاطة الثقافي في نابلس. . عضو هيئة إدارية في اتحاد الكتاب الفلسطينيين عضو هيئة إدارية في مركز لوغاريت للثقافة والنشر. . عمل سكرتير تحرير لمجلة نوافذ الصـادرة عن دار الفاروق للثقافة والنشر في نابلس. عمل مشرفاً على مجلة الملتقى الأدبية التي تصدر عن ملتقى بلاطة الثقافي في نابلس.

من أعماله:

1-أناشيد الشاطر حسن، قصائد للأطفال، جمعية الأطفال العرب . حيفا 1994.

2-المسرات . قصائد . ملتقى بلاطة الثقافي . نابلس 1996.

3-مائة أغنية حب . قصائد . دار الفاروق . نابلس 1997.

4-والحكي للجميع . مسلسل إذاعي أذاعته إذاعة فلسطين 1997.

5-الثيران الثلاثة . قصة شعرية للأطفال . دار الفاروق . نابلس 1998.

6-صابر الجرزيمي . نصوص ساخرة . اتحاد الكتاب الفلسطينيين . القدس، ودار الفاروق . نابلس 1998.

7-قراءات في جدارية محمود درويش . مع آخرين . ملتقى بلاطة الثقافي . نابلس 2002.

8-مرايا البعد الثالث . نصوص . ملتقى بلاطة الثقافي . نابلس 2001.

9-حارس الغابة . قصة شعرية للأطفال . منشورات مركز لوغاريت للنشر والترجمة 2001.

10-وسائد حجرية, قصائد . منشورات مركز لوغاريت للنشر والترجمة 2003.

11-حرائق البلبل على عتبات الوردة، عمل مشترك مع عفاف خلف . منشورات مركز لوغاريت للنشر والترجمة 2004.

12-احتفال في مقهى الخيبة، مجموعة قصصية مشتركة.

تميـــم البرغوثي:

شاعر فلسطيني ولد بالقاهرة عام 1977. له أربعة دواوين باللغة العربية الفصحى وبالعاميتين الفلسطينية والمصرية، هي: ميجنا، عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله عام 1999 المنظر، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2002، قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2005، مقام عراق، عن دار أطلس للنشر بالقاهرة

عام 2005، نشر قصائده في عدد من الصحف والمجلات العربية كأخبار الأدب، والدستور، والعربي القاهريات، والسفير اللبنانية، والرأي الأردنية والأيام والحياة الجديدة الفلسطينيتين. حصل على الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عام 2004. عمل أستاذاً مساعداً للعلوم السياسية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ثم عمل ببعثة الأمم المتحدة في السودان. كتب مقالاً أسبوعياً عن التاريخ العربي والهوية في جريدة الديلي ستار اللبنانية الناطقة بالإنجليزية لمدة سنة من 2003-2004.

له كتابان في العلوم السياسية: الأول بعنوان: الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار صدر عن دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، عام 2007، والثاني بالإنجليزية عن مفهوم الأمة في العالم العربي وهو تحت الطبع في دار بلوتو للنشر بلندن.

ثبت الرموز

الرمز	ثبته
ب.ط	بدون طبعة
ب.ت	بدون تاريخ
م.ن	المرجع نفسه
م.س	المرجع السابق
ص.ن	الصفحة نفسها
مج	المجلد
ج	الجزء
ع	العدد
تح	تحقيق
تق	تقديم
تر	ترجمة
م.إ.ك.ع	منشورات اتحاد الكتاب العرب

فهرست

الموضـــوع **الصفحـــــة**

مقدمة .....أ- ن

الفصل الأول: السخرية، المفهـوم، النشـأة، والتطور..... 2-55

تطور مفهوم السخرية: 2

1. السخرية في القـرآن الكريم..... 3-7

2. السخرية في المعاجم والموسوعات..... 8-13

أ- في المعاجم العربية.....8-10

ب- في المعاجم الغربية وثنائية اللسان.....10-13

3. السخريـــة فـــي الفلسفـــة 13-19

4. السخرية في المفهوم البلاغـــي.....19-24

5. الحجاج والتداوليات في السخرية.....24-32

6. السخرية واصطلاحات أخرى.....32-55

أ- السخرية والكوميديـــا 33-36

ب- السخرية والفكاهـــة.....36-41

ج- السخريـــة والهجـــاء.....41-47

د-السخريـــة والمفـــارقة.....47-55

الموضـــوع **الصفحـــــة**

الفصل الثاني:الحجاج وبناء خطاب السخرية في الشعر العربي المعاصر.....58-70

تمهيد 58-57

1- الخطاب.....70-58

2- عناصر الخطاب.....71-70

3- خطاب السخرية والحجاج.....77-72

4- بناء الخطاب الحجاجي الساخر في شعر أحمد مطر.....98-77

5- بناء الخطاب الحجاجي في شعر هشام الجخ.....126-98

الفصل الثالث: الخطاب الساخر وآليات اشتغاله في الشعر العربي المعاصر...195-128

تمهيد 132-128

1- العنوان ملمحا للخطاب الساخر.....145-132

2- آليات السخرية في شعر معين بسيسو (القلب الدلالي) 154-145

3- آليات السخرية في شعر عبد الحكيم فقيه (التناقض والتصوير الكاريكاتيري) 166-154

4- آليات السخرية في شعر مظفّر النواب (الحقول الدلالية) 176-166

5- آليات السخرية في شعر عاشور فني (السخرية الإيقاعية) 186-176

6- آليات السخرية في شعر أحمد مطر (سخرية التساؤل) 195-187

الفصل الرابع: المعطيات التراثية لخطاب السخرية في الشعر العربي المعاصر 268-197

تمهيد 206-197

1- المصادر الدينية معطى ساخرا للخطاب الشعري العربي المعاصر.....233-207

الموضوع **الصفحـــة**

أ- القرآن الكريم في شعر محمود درويش.....208-220

ب- استدعاء شخصيات الأنبياء.....220-233

2- الشخصية الأدبية معطى ساخرا لدى الشاعر أمل دنقل.....233-251

- الشخصية الأسطورية معطى ساخرا لدى الشاعر مازن دويكات..... 251-262

- الموروث الشعبي معطى ساخرا لدى الشاعر محمد الفيتوري 262-268

خـاتمة.....270-277

مكتبة البحث.....279-306

ملاحـــــق.....308-334

الفهـرس.....335-337