السُّخْرِية والتهكُّم في شعر نِزار قبّاني

أ.د. يحيى ولي فتاح حيدر م.د. أحلام هادي إبراهيم
yahiawalie@yahoo.com ahlam.hadi@ircoedu.uobaghdad.edu.iq
جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الملخص:

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ما الرابط الذي قد يكون بين شعرية القصيدة والسخرية والتهكم؟ الجواب قد يتراءى لنا للوهلة الأولى أنّه لا وجود لرابط بينهما على الإطلاق، فالسخرية بحسب (جان كوهن) تُعدّ نقيضًا لِما هو شعري؛ على أساس أنّه نفي للانفعال ومباعدة للموضوع وتجريد للعالم من العاطفة، في حين أنّ كلّ ما هو شعري يُعَدُّ قطبًا لتكثيف اللغة والعالم؛ ذلك أنّ الكلمات والأشياء تتقدّم كحالات أو دعائم ذات طبائع انفعالية بيد أنّ رابطًا خفيًا قد لا يخفى على المتأمّل فيما لو أنعم النظر في كثير من نصوص نزار قباني الشعرية.

فالشعرية إنْ هي إلا مغامرة في اللغة وبحث دائم عن كل ما هو جديد وغير مألوف عن طريق الانحراف بأساليب القول الى آفاق مختلفة مبنية على لذة الغرائبية فضلاً عن صدمة اللا توقع أو المفاجأة، ولا تنأى السخرية في حقيقة الأمر عمّا ذكر آنفًا فهي أيضًا خرق بارع و مفاجئ لكلّ نسق راسخ وجادّ من حيث السلوك والوجدان والفكر، وأينما يقع هذا الخرق أو المفاجأة، تخفُّ قشرة اللغة إنْ جاز التعبير وتتلبسها بشاشة غير متوقعة، تعمل على أنْ تشحنها بالسخرية؛ تُخرج لغة القصيدة عن لبوسها الوجداني أو الفكري المتناغم صوب تموجات أو خروقات لغوية عن طريق هذا الانتقال اللا متوقع بين مستويات متباينة من حيث الانفعالات والأمزجة والأفكار وجدير بالذكر أنّ مقصود الدراسة من السخرية أو التهكم هنا هو الإطار العام الذي ميّز مواقف الشاعر من الموروثات الثلاثة: الدينية، والتاريخية، والشعبية، هذا الثالوث الذي يكاد يطغى بشكل أو بآخر منجزه الشعري.

كلمات مفتاحية: السخرية والتهكم، قباني، شعر

Sarcasm and sarcasm in Nizar Qabbani's poetry

Prof. Dr0 Yahia walie Fattah Header **Dr. ahlam hadi ibrahim**
University of Baghdad
College of Education for Humanities Ibn Rushed
Department of Arabic's

Abstract:

The question that arises here is: What might be the connection between the poetry of the poem, irony, and sarcasm? The answer may seem to us at first glance that there is no connection between them at all. Sarcasm, according to Jean Cohen, is the opposite of what is poetic. On the basis that it is a denial of emotion, a distance from the subject, and a stripping of the world of emotion, while everything that is poetic is considered a pole for the condensation of language and the world. This is because words and things are presented as situations or supports of an emotional nature, but a hidden link may not be hidden from the meditator if he carefully considers many of Nizar Qabbani's poetic texts.

Poetry is nothing but an adventure in language and a constant search for everything that is new and unfamiliar by deviating from the methods of speech to different horizons based on the pleasure of strangeness as well as the shock of unexpectedness or surprise. In fact, sarcasm is not far removed from what was mentioned above, as it is also a brilliant breach and It is surprising to every established and serious system in terms of behavior, conscience and thought, and wherever this breach or surprise occurs, the shell of language - so to speak - disappears and covers it with an unexpected screen, which works to You load it with sarcasm; The language of the poem departs from its harmonious emotional or intellectual guise towards linguistic ripples or breaches through this unexpected transition between different levels in terms of emotions, moods and ideas. It is worth noting that the purpose of the study of sarcasm or sarcasm here is the general framework that distinguished the poet's positions on the three prohibitions: sex , religion, and politics, this trinity that almost overwhelms most of his poetic achievement.

key words: Sarcasm,Qabbani, poetry.

المقدمة:

إنَّ لغة الشعر لغة متفرِّدة من حيث بناؤها وتركيبها، ناتجة في الغالب عن تفاعل موهبة الشاعر مع رؤياه الشعرية، فالشعر كائن متحرّك مفاجئ يصدم المألوف، ويتجاوز السطحي، وينأى عن المستهلك الماثل ذهنيًا من خلال التراكم؛ من هنا كان تعاطيه مع الموروثات هو إعادة توظيف لها، ومحاولة مستمرة لصهرها من خلال مزجها بأسلوب السخرية والتهكم حتى تعادل حرارتها حرارة الحياة الإنسانية المعاصرة؛ عليه كان لا بد لكلِّ صاحب موهبة شعريّة أنْ يستثمر طريقته التعبيرية الخاصة، ولغته الخاصة في توظيف التراث ونقله إلى المتلقي برؤيته الخاصة للعالم، إذ بقدرته التعبيرية يشكِّل ويجسّد رؤياه المعرفية تجسيداً فنياً، وباندماج الرؤى المعرفية بالموروث يتولَّد النص الشعري الذي يحمل روح العصر- وهموم المعاصرين وتطلعاتهم عندما يعبر عنها بروح السخرية والتهكم.

لقد عمد الشعراء المحدثون بعامة، ومنهم نزار قباني الى توظيف أسلوب السخرية والتهكم واستخدام معطياته استخدامًا فنيًا إيحائيًا؛ إيمانًا منهم أنّ الوجدان العصري مشحون بآثار ماضية من الصعوبة بمكان عزلها عنه أو بترها؛ فالشاعر هنا قد يكون محكومًا بقانون الوراثة المتحكّم في حياة كلّ كائن حي ماديًا أكان هذا التحكّم أم معنويًا تنطوي على قيمة متميزة، وتشير هذه القيمة الى قانون الثبات أي الى ما يصل بين أمسنا ويومنا وغدنا، فالتراث إذن عملية تواصلية مستمرة؛ من هنا يمكن القول: أنْ لا معاصرة من دون أصالة، ولا أصالة صادقة من دون معاصرة فاعلة، فالماضي بالنسبة للأفراد والأمم هو الذاكرة المصاحبة دائمًا التي يختزن فيها الإنسان تجاربه وعبره، فما بالك بشاعر بمنزلة نزار قباني الذي يقول: إنّني أشعر أحياناً أنّ البشرية كلها، والتاريخ بكل امتداداته الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، وكذلك الأحياء والأموات يشتركون معي في كتابة قصيدتي.

وتروم هذه الدراسة الوقوف على تجليّات أُسلوب السخرية والتهكّم في شعر نِزار قبّاني من خلال توظيفه للموروثات الرئيسة التي تجلَّتْ في منجزه الشعري على المستوى الدلالي، وإبرازها، والكشف عن تأثيراتها الجمالية المتجسّدة في ارتيادها مناطق جديدة مُمّة في ظنّي لم يُلتفتْ إليها، ولم يُعنَ بها من قبلُ؛ بوصفها لا تنطوي على أيّة شعريّة حسب المنظور الشعري التقليدي. وقد جاءت الدراسة في محاور ثلاثة: أولاها توظيف أسلوب السخرية والتهكم في الموروث الديني، وثانيتها توظيف أسلوب السخرية والتهكم في الموروث التاريخي، وثالثتها توظيف أسلوب السخرية والتهكم في الموروث الشعبي للتأثير في المتلقّي، مسبوقة بمقدّمة، ومذيّلة بخاتمة، فضلا عن ثبت هوامش الدراسة ومصادرها.

المحور الأول: توظيف السخرية والتهكّم في الموروث الديني.

ليس بخافٍ أنّ توظيف النصوص المقدّسة في الشعر الحديث كان "من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيًا أو شعريًا" (قميحة، 1987، صفحة 48) ، يبدو أنّ هذه النصوص بما لها من رسوخ في الذاكرة الانسانية فهي إذنْ مدعاة للظهور من خلال تداعيات الشاعر مع الموقف الموضوعي المتناول الذي قد يفجّر ما هو مدَّخر في هذه الذاكرة ليتجلى تأثيره على مجريات النص الشعري؛ فالمؤثر الديني إذنْ مؤثر فاعل وجوهري (العزاوي، 1998، صفحة 35) ، لأنّه "يمدّ الشعر بموضوعات جليلة ويلوّنه في كثير من الأحيان بألوان مختلفة (فهمي، 1959، صفحة 16) (ياسين، 2021، الصفحات 380-383) المتمثل بالنصّ القرآني بخاصّة وما تركه إلى جانب الكتب المقدسة المتمثّلة بالتوراة والإنجيل، فضلاً عن الرموز الدينية (قباني، 2002: مج1 / ج1 / 95، 213، 247، 292 ، 301 ، 302 ، 310 ، 311 ، 327 ، ج2 / 369 ، 371 ، 403 ، 410 ، 428 ، 433 ، 459 ، 461 ، 473 ، 484 ، 620 ، ج3 / 708 ، 714، 721 ، 723 ، 725 ، 727 ، 731 ، 735 ، 751 ، 756 ، 771 ، 772 ، 783، 792 ، 811، 812 ، مج2/ ج5 / 55 ، ج6 / 242 ، 420) (قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، 1993، صفحة 10، 209) (قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، 1995، صفحة 167) (محمد، 2021، الصفحات 352-354)من تأثير في تشكيل مُجريات صياغة النصّ النزاري، ونلمس ذلك جليًا في قوله:

خمسةُ آلاف سنهْ

ونحنُ في السردابْ

يا أصدقائي

جرّبوا أنْ تكسروا الأبوابْ

يا أصدقائي جرّبوا أن تقرؤوا كتابْ

أنْ تكتبوا كتابْ

أنْ تُبحروا إلى بلاد الثلج والضبابْ

فالناسُ يجهلونكمْ

في خارج السردابْ

الناسُ يحسبونكمْ

نوعاً من الذئابْ

جلودُنا ميّتة الإحساسْ

أرواحُنا تشكو من الإفلاسْ

أيامُنا.. تدور بين الزار، والشطرنجْ، والنعاسْ

هلْ (نَحْنُ خيرُ أمّةٍ قد أُخرِجتْ للناس؟) (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات ج1/ 301-302)

فقد أفاد النص النزاري في صياغته من توظيف قوله تعالى: (**كنتمْ خيرَ أمّةٍ أخرجتْ للناس**) (سورة آل عمران: 110)[4] توظيفًا تهكميًا بجعلها بؤرة لاشيالاته عن طريق محاكاتها وخلق حوار لدى المتلقي؛ بعد أن كان قد أجرى تعديلاً طفيفًا عليها بإبدال (كنتم) بـ(نحن) فضلاً عن إضافة (قد)، ومسبوقية ذلك كلّه بأداة الاستفهام (هل) تأكيدًا على الواقع المزري التي تعيشه الأمة العربية، وحجم الفارق الذي يفصل بينها وبين باقي الأمم بعامة، وحجم الفارق بين ماضيها الزاهر وحاضرها المزري بخاصة، وفي ظني لولا هذا التوظيف القرآني الذي استدعاه السياق؛ لكان النص عبارة عن مفردات عائمة في النثرية بسبب من سيطرة التقريرية والخطابية المباشرة المهيمنين على النص، الى جانب ذلك وهو الأهم أنّ الشاعر كان يهدف من وراء استدعائه النص القرآني استدعاءً موحيًا إلى تعزيز قناعاته لتكون مؤثّرة في المتلقّي وتبزّه ليتفاعل معها؛ من هنا فهو يحاول دائمًا أن يوائم بين قدسيّة النصّ الديني بما يحمل من قدرة على الإقناع والتأثير وبين الموضوعات المحظورة التي كان يتعاطاها في شعره. وأحيانًا قد تُفضي بنا الدلالة المطابقية للمفردة المتأثرة بالمفردة القرآنية المُوظَّفة من الشاعر الى دلالة مطابقية أُخرى؛ وصولاً الى الدلالة الإيحائية التي يرومها الشاعر من عموم النص، كما في قوله:

قضينا العمرَ في المخدعْ

وجيشُ حريمنا معنا

وصكُّ زواجنا معنا

وصكُّ طلاقنا معنا..

وقلنا الله قدْ شرَّعْ

لياليناً مُوزَّعةً

على زوجاتنا الأربعْ..

كأنَّ الدينَ حانوتٌ

فتحناهُ لكي نشبعْ..

تمتَّعنا "بما أيماننا ملكتْ"

وعِشْنَا في غرائزنا بمُستنقعْ

وزوّرنا كلامَ اللهِ بالشكل الذي ينفعْ

ولمْ نخجلْ بما نصنعْ

عبثنا في قداستِهِ

ولمْ نذكرْ سوى المضجعْ (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 1/301-302)

فممّا لاشك فيه انَّ الشاعر كان قد وظَّفَ عبارة "بما أيماننا ملكت" -المتأثرة بعبارات مماثلة كانت قد وردت في النص القرآني (سورة النساء: 3، 24، 25) (سورة المؤمنون: 6) (عبد الباقي، 1378، صفحة 788) بهدف السخرية والتهكّم من الذين يفسرون الدين تفسيرًا ساذجًا على وفق أهوائهم تحقيقًا لرغباتهم خلافًا لقوله تعالى: (**قد علمنا ما فرضنا عليهم في أزواجهم وما ملكتْ أيمانُهمْ**)(سورة الأحزاب: 50) الذي يقضي بنا حتمًا الى قوله تعالى: (**أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض فما جزاء مَنْ يفعلُ ذلك منكمْ إلا خزيٌ في الحياة الدنيا ويوم القيامة يردُّون الى أشد العذاب وما الله بغافل عما تعلمون**) سورة البقرة: 85).

وقد يعمد الشاعر أحيانًا بدافع قصدي إلى تكرار صيغة مقتبسة مُعدّلة من النصّ القرآني في نهاية كل مقطع شعري تأثرًا ببعض الآيات القرآنيّة التي تتكرّر أحيانًا في بعض السور (سورة الرحمن) كما في تكراره عبارة" نحن راجعون" المتأثرة بقوله تعالى: (**الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون**)(سورة البقرة: 156) ؛ إحداثًا للمفارقة وتجسيدًا لأبعاد المرارة الممزوجة بالسخرية والتهكّم اللذين يسيطران عليه، وهو يصف لنا حال العرب والعروبة المتخاذل القانع بالذل والهوان بعد النكسة في أعقاب هزيمة حزيران، مقابل المد اليهودي الجارف الذي أطاح بكل شيء، ومنها حلم القومية العربية، قائلا:

حربُ حزيرانَ انتهتْ..

فكلُّ حربٍ بعدها، ونحنُ طيّبونْ

أخبارُنا جيّدةٌ

وحالُنا- والحمد لله- على أحسن ما يكونْ..

تغلغلَ اليهودُ في ثيابنا

و "نحنُ راجعونْ"..

صاروا على مترين من أبوابنا

و "نحنُ راجعونْ"..

ناموا على فراشنا..

و "نحنُ راجعونْ"..

وكلُّ ما نملكُ أنْ نقولهْ

"إنَّا الى الله لراجعونْ" (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، صفحة 708/3)

أمّا توظيف المفردة القرآنية بشكل إيحائي ومكثّف عن طريق الإحالة أو الإشارة بعيدًا عن المذكور آنفًا من توسيع وتمديد للصور والمدلولات معتمدًا في ذلك على "الإيجاز والتكثيف أو الإشارة أو الإحالة وهي بذلك تناسب الشعر بوصفه يعتمد الكلمات الموحية والعبارات المكثفة" (عبد الحسين، 1996، صفحة 44) (العلياني، 2023، الصفحات 89-92)، فنقف عليه في قوله:

كيفَ حالُ الشعرِ؟

هلْ بعدكِ-يا بيروت-من شعرٍ يُغنّى؟

ذبحتنا هذه الحرب التي من غير معنى.

أفرغتنا من معانينا تماماً..

جعلتْ منّا-خلافاً للنبوءات-

يهوداً تائهينْ... (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، صفحة 484/2)

فقد عمد الشاعر الى لمّ شتات أفكاره وتجميعها ليرسلها في لمحة موجزة دالة عاقدًا المقارنة بين تشتت اللبنانيين بسبب الحرب الأهلية، وتشتت وتيه قوم موسى بأمر إلهي من المؤكد أنّ الصفة والموصوف (يهودًا تائهين) ليس من السهولة بمكان أن تمرّ مرور الكرام من دون أن تستوقفنا وتحيلنا الى قوله تعالى: (**يتيهون في الأرض فلا تأسَ على القوم الفاسقين**) (سورة المائدة: 26) ؛ ذلك أنّ المفردة القرآنية تملك من الخصوصية ما يجعلها فريدة وبارزة أينما وردتْ في سياق النصّ لإحداث مقارنة ترابطية مع ما يرومه ومع ما يذكره من مدلول تناصي؛ وهو ما ينعكس بالضرورة على المتلقي الواعي المفترض به تفكيك الرموز المذكورة من الشاعر ليربطه بالموضوع العام الذي أشار إليه؛ كأنّي بالنص هنا يحاول برَّ المتلقي واستثارة ما لديه من تراكم معرفيّ، وثقافيّ (العزاوي، 1998، صفحة 179).

وتعلقًا بالرموز الدينية التي كانت تمثل الى جانب النصّ الديني ملمحًا بارزًا ومؤثرًا في تشكيل وصياغة النص التزاري (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002: مج1 / ج1 / 213 ، 247 ، 301 ، ج2 / 369, 433 ، ج3 / 771 ، 772 ، 783 ، 792 ، 812، مج2 / ج6 / 227 ، 378) (قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، 1993، صفحة 10، 209) فقد كان توظيف الشاعر لها في الغالب توظيفًا إيحائيًا عن طريق استلهامها وربطها بالواقع المعيش؛ لتكون عنصرًا فاعلاً في بنية النصّ لتأكيد دلالات يروم توصيلها الى المتلقي؛ عن طريق استحضار روح ماضي القدس برموزه ومفرداته

وإسقاطه على حاضره المأساوي المتمثل بانتهاكات العدو الصهيوني لقدسية أُولى القِبلتين وثالث الحرمين الشريفين، كما في قوله:

بكيتُ.. حتّى انتهتِ الدموعْ

صليتُ.. حتى ذابتِ الشموعْ

ركعتُ.. حتى ملَّني الركوعْ

سألتُ عنْ محمَّدٍ..

فيكِ، وعنْ يسوعْ

يا قدسُ.. يا مدينةً تفوحُ أنبياءْ

يا أقصرَ الدروب بين الأرض والسماءْ

يا قدسُ... يا منارة الشرائعْ

حزينةً عيناك يا مدينة البتولْ

يا واحةً ظليلةً مرَّ بها الرسولْ

يا قدسُ يا مدينة الأحزانْ

يا دمعةً كبيرةً تجولُ في الأجفانْ

منْ يُوقِفُ العدوانْ؟

عليكِ يا لُؤلُؤةَ الأديانْ

مَنْ يُنقذ الإنجيلْ؟

مَنْ ينقذ القرآنْ؟

مَنْ ينقذ المسيح ممَّن قتلوا المسيحْ؟

مَنْ ينقذ الإنسانْ؟ (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 720/3-721)

من الجدير بالذكر أنّ استخدام الرموز بعامة ضرورة فنية وجد فيه الشعراء المعاصرون ملاذاً آمنًا للتعبير عن الواقع فيما لو اتّخذ هذا الواقع "شكلاً استثنائياً لا يحتمل التعبير عنه على وفق المنطق التقليدي وعلاقاته الرتيبة التي لا تتفق[أحيانًا] ومشاعر الفنان المكتشفة الحادة الثائرة" (هويدي، 1979، صفحة 31) (جزيني، 2023، الصفحات 48-51)، كما يتجلّى لنا ذلك في قول الشاعر متوعدًا الصهاينة:

مِنْ رحم الأيام نأتي كانبثاق الماءْ

مِنْ خيمة الذلِّ التي يعلكها الهواءْ

مِنْ وجع الحسين نأتي..

مِنْ أسى فاطمة الزهراءْ

مِنْ أُحُدٍ، نأتي، ومن بدرٍ..

ومِنْ أحزان كربلاءْ

نأتي لكي نُصحِّحَ التاريخ والأشياءْ..

ونطمسَ الحروف في الشوارع العربيةِ الأسماءْ.. (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، صفحة 731/3)

وكان للصور المأثورة المأخوذة عن الكتب المقدسة كالتوراة والإنجيل نصيبها في تشكيل وصياغة مجريات النص النزاري، مُستلهِمًا ما ورد فيها من مواقف وأحداث تاريخية ليست بخافية على المتلقي لشيوعها وإسقاطها على الحاضر بأُسلوب السخرية والتهكم، كما في قوله:

باقونَ في آذارها..

باقونَ في نيسانها..

باقونَ كالحفر على صلبانها

وفي الوصايا العشرْ..

ننصحكُمْ أنْ تقرأوا

ما جاءَ في الزَبورْ..

ننصحكمْ أنْ تحملوا توراتكُمْ

وتتبعوا نبيّكمْ للطورْ

فما لكمْ خبزٌ هنا.. ولا لكمْ حُضورْ (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 722-725) (السبحاني، 2009، صفحة 163/2)

المحور الثاني: توظيف السخرية والتهكّم في الموروث التاريخي.

أمّا الموروث التاريخي فقد شكّل هو الآخر بكل أبعاده الثرّة شخوصًا وأحداثًا ومواقف ملمحًا بارزًا في تشكيل مجريات صياغة نصوص الشاعر لقد وجد نزار في المضمون التاريخي بكلّ أبعاده معينًا ثرًا وملاذًا آمنًا لنبش الماضي وإسقاطه على الحاضر وتداعياته بأُسلوب السخرية والتهكم (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002: مج1 / ج1 / 213 , 222 , 247 , 265 , 272 , 290 . 301 , 302, ج2 / 369 , 378 , 409 , 410 , 419 , 431 , 433 , 445 , 453 , 616 , ج3

/ 716 , 737 , 754 , 759 , 762 , 767 , 769 , 771 , 772 , 792 , 798 , 811 , 812 , 819, 829 , 856 , 858 , ج4 / 870 , 880 , مـــــــــج2 / ج5 / 62 , 182 , 183 , 242 , ج6 / 227 , 262 , 328 , 374 , 378) (قباني، خمسون عاماً في مديح النساء، 1994، صفحة 23، 29، 178، 206) (قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، 1995، صفحة 161) كما في قوله:

لمْ تبقَ عندي لغةٌ

أضرمتُ في معاجمي

وفي ثيابي النارْ..

هربتُ من عمرو بن كلثومٍ

ومِنْ رائيّة الفرزدق الطويلهْ

هاجرتُ من مدائن الملح،

ومِنْ قصائد الفخّارْ..

زرعتُ في أرحامكمْ قصائدي

فاختنقتْ..

حاولتُ أن أقلعكمْ

مِنْ دبق التاريخ ِ..

مِنْ رزنامة الأقدارْ..

ومِنْ (قفا نبكِ)...

ومِنْ عِبادةِ الأحْجَارْ.. (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 3/759-760)

فلتأكيد خروجه من جلباب القصيدة الموروثة ولإحداث المفارقة في ذهن المتلقي عمد الشاعر الى استدعاء رموز الشعر الفرزدق ومن قبل عمرو بن كلثوم فضلا عن تضمينه قول امرئ القيس: (قفا نبك)؛ فعظمة الشاعر حسب قوله: " تقاس بقدرته على إحداث الدهشة. والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي.. لكن تكون بالتمرُّد عليه، ورفضه، وتخطّيه" (قباني، قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، 1972، صفحة 78) .

وعلى الرغم من أنّ الأندلس بقرونها الخوالي وما صاحبتها من تداعيات كانت حاضرة في الشعر العربي الحديث بعامة، بيد أنّها لدى نزار كانت مرآة عاكسة لما يدور في الحاضر من صراعات تكاد تكون امتدادًا لصراعات ملوك الطوائف فالمأساة هي هي، كأنّ التاريخ يأبى إلاّ أن يُعيد نفسه، ولنا في قوله ما يؤكد صدق دعوانا:

أمشي غريبَ الوجه فِي غرناطةٍ..

أحتضنُ الأطفالَ..

والأشجارَ..

والمآذنَ المقلوبةْ..

فهَاهُنا المرابطونَ رابطوا..

وهَاهُنا الموحّدون خيَّموا..

وهَاهُنا..عباءةٌ دامية ٌ

وهَاهُنا.. مشنقةٌ منصوبةْ..

تناثري..

كالورق اليابس, يا قبائلَ العروبةْ

واقتتلي..

واختصمي..

وانتحري..

يا طبعةً ثانيةً..

من سيرة الأندلس المغلوبةْ.. (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 761/3-762)

وقد يتجلّى لنا مثل هذا الاستدعاء التاريخي برموزه، ويمكن القول إنّ الرمز إنْ هو إلا إيحاء يعمد الباث إليه في نصوصه تعبيراً عمّا يخالجه من مشاعر وعواطف وربما أمور سايكولوجية ليس بمقدور اللغة إيصالها الى المتلقي عن طريق دلالاتها المطابقية حسب؛ ذلك أنّه فذلكة تعبيرية إنْ جاز القول ذات دلالة إيحائية كبيرة تنمّ عن مقدرة عالية، وسعة خيال على التوظيف والابتكار؛ فالشاعر في توظيفه الرموز بعامة يسعى جاهداً للمحافظة غالباً على الخيط الرفيع -مُنير الدرب للمتلقي في فك شفرات النص الذي يربط مابين الرمز المُوظَّف والمضمون المحمول من قبل النص (الخواجه، 1991، صفحة 98) (شكري، 1962، الصفحات 23-24). وتفاصيل أحداثه أكثر عندما يُوظِّفُ من الشاعر بأُسلوب السخرية والتهكم؛ إحداثًا للمفارقة، ووصولاً الى التأثير المطلوب إحداثه في المتلقي، كما في قوله:

هلْ أتتكَ الأخبارُ يا متنبي

أنّ كافورَ فكّكَ الأهراما؟

سَقَطَتْ مصرُ في يديْ قرويّ

لمْ يَجِدْ ما يبيعُ إلا (التراما)..

مسْرحيُّ الطموح، يلبسُ وجهاً

للكوميديا.. وثانياً للدراما

هُوَ فاروقُ.. شهوةً، وغروراً

والخديوي.. تسلطاً وانتقاما

سَاقَ منْ فكَّروا لمحكمة الأمنِ

وألقَى المداد والأقلاما ..

أضْرَمَ النّار في منازل عبسٍ

وتميمٍ، وأنكرَ الأرحاما

عصبيٌّ .. يصيحُ في مصرَ كالديكِ..

وفي القدس يمسحُ الأقداما (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 3/819-820)

إنّ النصّ إنْ هو إلا إسقاط سياسي لماضٍ غابر على حاضر مزرٍ مرتبطين بمكان محدّد، فهو انعكاس لتأثير أحداث ماضية في حاضر الأمة العربية بعامة، ومصر بخاصة من خلال عقد مقارنة بين مصر-كافور، ومصر-السادات بعد معاهدة كامب ديفيد في نهايات العقد الثامن من الألفية الماضية والموقف العربي المناهض له وليس بخافٍ على المتلقي التفاعل بين الموروث التاريخي، والحاضر المعيش من خلال أسلوب الإلماح (Allusion)، لا بل من خلال استدعاء شخصيات وأحداث وصولاً الى الدلالة المراد توصيلها الى المتلقي، ولا نعدم في النص أسلوب السخرية والتهكم المهيمن على أجواء النص برمته؛ إحداثاً للمفارقة المطلوبة من الشاعر، اللذين لولاهما لكان النص عبارة عن قطعة نثرية حسب صُبَّتْ في بحر الخفيف.

ووصولاً الى أعلى درجات التأثير في المتلقي غالبًا ما يواشج في القصيدة الواحدة بين أكثر من موروث كما أشرنا آنفًا مثل الموروث الديني والتاريخي (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002: : مج1 /ج1 / 222 , 301 , 302 , ج2 / 410 , 431 , 433،ج3 / 707 , 708 , 722 , 725, 728 , 771 , 772 , 783 , 792 , 811 , مـــج2 / ج6/ 227 , 229, 262) (قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، 1993، صفحة 63) في تشكيل مجريات صياغة النص دلاليا، فتتنوّع شخصياته التاريخية المستدعاة من لدنه، بحسب ملاءمتها لواقعه الراهن، ذلك أنّ الشاعر المعاصر بعامة لم يلجأ الى توظيف مثل هذه الشخصيات على اختلاف مذاهبها وخلفياتها المرجعية؛ إلا إيماناً منه بنجاعتها في حمل إسقاطاته الفكرية والنفسية وعكسها على واقعه المؤلم لما تمثله مثل هذه الشخصيات غالباً من تأثير وهالة في نفس المتلقي من هنا كثيراً ما يعتاش الشاعر

المعاصر على مآثر الماضي لبلورة أفكاره وإسقاطها على الحاضر (مكليش، 1963، صفحة 13) ، وتتداخل مع الرموز الدينية بحسب الموضوع المتناول، كما في قوله:

سَرَقُوا منّا الزمان العربيْ

سرقوا فاطمة الزهراء من بيت النبيْ

يا صلاحَ الدين،

باعوا النسخة الأولى من القرآن،

باعوا الحزنَ في عينيْ عليْ..

كشفوا في أُحُدٍ ظهْرَ رسول الله ِ..

... ...

يا صلاحَ الدين

باعوكَ، وباعونا جميعًا..

في المزادِ العَلَنيْ.. (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 811/3-812)

ممّا تقدّم يمكننا القول إنّ الشاعر لم يكتفِ بالمرور على الموروث التاريخي، أو الديني، أو كليهما معا، المُوَظَّف من لدنه مرور الكرام ذاكرًا، أو مُمَجِّدًا له حسب من دون توظيف دلالي يُعينُ متلقي نصوصه في الوصول الى الدلالة الإيحائية التي رامها من وراء النصّ ولنا فيما تقدّم من شواهد خير دليل على صحة قولنا فغالبًا ما كان استدعاؤه للإحداث والرموز بغامة هدفه إشراكها في حيثيات النصّ مستشرفًا من خلال حضورها حلاً للمشكلة المطروقة، كما في قصيدته الموسومة بـ(أنا يا صديقة مُتْعَبٌ بعروبتي)، التي نورد منها قوله:

يا تونسُ الخضراءُ كيفَ خلاصُنا؟

لمْ يبقَ من كُتُبِ السماء كتابُ..

ماتتْ خيولُ بني أُمَيّة كلّها

خَجَلاً.. وظلّ الصرفُ والإعرابُ

فكأنّها كُتُبُ التراث خُرَافةٌ

كُبْرى، فلا عمرٌ.. ولا خطّابُ

وبيارقُ ابن العاص تمسحُ دمعَها

وعزيزُ مصر بالفُصام مُصَابُ

مَنْ ذا يُصدِّقُ أنَّ مصْرَ تهَوَّدَتْ

فُقامُ سيِّدِنا الحُسَيْن بِيَابُ

ما هذه مِصْرٌ فإنَّ صَلاتها

عِبْرِيَّةٌ.. وإمامها كَذَّابُ

ما هذه مِصْرٌ.. فإنَّ سَماءها

صفْرٌ، وإنَّ نساءها أسلابُ

إنْ جاء كافورٌ.. فكمْ مِنْ حاكمٍ

قَهَرَ الشعوبَ، وتاجُهُ قُبَّقَابُ... (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 858/3-859)

يبدو أنَّ تداعيات كامب ديفيد كانت قد أخذتْ من الشاعر مأخذها ليُشهر سياطه جلدًا للذات العربية الماضية والحاضرة بهذه الطريقة مستعينًا بالموروثين الديني المتمثل بالمفردات الآتية: (كتب السماء/ عمر/ خطّاب/ تهوَّدتْ / الحسين / صلاتها / عبرية / إمامها)، والتاريخي المتمثل بالمفردات الآتية: (بني أمية / عزيز مصر-/ كافور) اللذين لم يعصما عزيز مصر، أو كافور القرن العشرين (السادات) من الإصابة بداء(الشيزوفرينيا) بعد أنْ كان قد وقّع معاهدة السلام مع الكيان الصهيوني وطبّع العلاقات معها في أعقاب انتصار حرب أكتوبر 1973.

المحور الثالث: توظيف أُسلوب السخرية والتهكّم في الموروث الشعبي.

بعد أنْ وقفنا على توظيف أُسلوب السخرية والتهكّم في الموروث الديني، والموروث التاريخي، آنَ لنا أنْ نقف عليها في الموروث الشعبي المتمثّل بالحكايات الشعبية، وشخصياتها الى جانب الأمثال، وغير ذلك ممّا له صلة بالموروث الشعبي والمتمثل بنوع من الفهم للخرافة، أو الأسطورة منبثق غالباً عن الحكايات الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة على أنّها جزء من تراث الأمة التي تخلّفه عبر مسيرتها فهي سواء كانت حكاية خيالية لا حَظَّ لها من واقع الحدوث. أو كانت مزيجا من الحقيقة والخيال. أو كانت إسهاما شعبيا بتضخيم بطل. جزء من طبيعة التركيب البشري لأفراد الأمة العربية (البرادعي، 1983، صفحة 268). الذي كان له هو الآخر دور مؤثر في تشكيل مجريات صياغة النص النزاري (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002 : مـــــج1 / ج1 / 43 , 44 , 64 , 72 , 91 , 125 , 126 , 128 , 129 , 132 , 243 , 263 , 278 , 290 , 300, 309 . ج2 / 436 , ج3 / 728 , 740 , 745 , 747 , 754 , مـــــــــج2/ ج5 / 15 , 17 , 62 , 207 , ج6/ 312 , 418 ، 440) (قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، 1993، صفحة 63) (قباني، خمسون عاماً في مديح النساء، 1994، صفحة 33) (قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، 1995، صفحة 172) أُسوة بقرينيه المذكورين كما في قوله:

اسْكتي يا شهرزادْ.

اسْكتي يا شهرزادْ.

أنتِ في وادٍ.. وأحزاني بوادْ

فالذي يبحثُ عن قصَّةِ حبٍّ..

غيرُ منْ يبحثُ عن موطنهِ تحتَ الرمادْ.

أنتِ.. ما ضيَّعتِ، يا سيِّدتي، شيئًا كثيرًا

وأنا ضيَّعتُ تاريخًا..

وأهلاً..

وبلادْ.. (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، صفحة 312/6)

فقد وجد الشاعر في حكايات ألف ليلة وليلة، ولاسيما شخصياتها الرئيسة منفذًا رحبًا لبثّ لواعجه وهمومه عن طريق خلق حوارات معها؛ تجسيدًا لحجم المعاناة والمأساة التي يحياها إذا ما قورنت بحجم المعاناة والمأساة التي كانت قد عانته شخصية شهرزاد من قبل، وإحداثًا للمفارقة وتأكيد حجم مأساته؛ وظَّف المثل الشائع (أنتِ في وادٍ وأنا في واد)، وقد يتجلّى لنا تأثير مثل هذه الأمثال أكثر عندما تُوظَّفُ بشكل ساخر ومتهكم، كما في قوله:

ولمْ يزلْ خنجرُ إسرائيل في ظهورنا

ولمْ نزلْ نبحثُ في الظلام عن قبورنا

ولمْ نزلْ كالأمس أغبياءْ

نُردِّدُ الخرافة البلهاءْ

(الصّبرُ مفتاحُ الفرجْ)

ولمْ نزلْ نظنُّ أنَّ النصرْ..

وليمةٌ تأتي لنا.. ونحنُ في سريرنا..

ولمْ نزلْ نقعُدُ من سنينْ

على رصيف الأمم المتحدهْ

ولمْ نزلْ نمضغُ ساذجينْ

حكمتَنا المفضَّلهْ:

(الصّبرُ مفتاحُ الفرجْ)

إنّ الرصاصَ وحدهُ

لا الصّبرَ مفتاحُ الفرجْ (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 716-717)

ولم يكن ليكتفِ الشاعر بتوظيف الموروث الشعبي حسب بمعزل عن قرينيه الموروثين الديني، والتاريخي من هنا كان يعمد أحيانًا الى تعضيدها بالموروث التاريخي وصولاً الى أقصى درجات التأثير في متقبِل نصوصه كما في قوله:

مازلنا منذ القرن السابع نأكلُ ألياف الكلماتْ..

وننامُ على هجو جريرٍ..

ونُفيقُ على دمع الخنساءْ..

خارجَ خارطة الأشياءْ

نترقّبُ عنترة العَبْسيّ..

يجيءُ على فرَسٍ بيضاءْ..

ليفرّجَ عنّا كُرْبتنا

ويردَّ طوابيرَ الأعداءْ..

ما زلنا نقضُمُ كالفئرانِ..

مواعظ سَادتنا الفقهاءْ

نقرأُ (معروف الاسكافيّ)..

ونقرأ (أخبار الندماءْ)..

ونكاتِ جحا..

و(رجوع الشيخ)..

وقصّة (داحسَ والغبراءْ) ..

يا بَلدي الطيّبَ يا بلدي..

الكِلْمَة كانتْ عُصْفوراً

وجَعَلْنا منها..

سُوقَ بَقَاءْ (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 332/1-333)

يبدو أنَّ الشاعر كان قد وجد في الانتقال بين أكثر من موروث منفذًا رحبًا لتمرير ما يروم من دلالات ومعانٍ الى المتلقي؛ لما تُحدثه من أثرٍ فاعلٍ في إنتاج المعنى أكثر مما لو كان النص مقتصرًا على موروث واحد بعينه.

وأخيرًا قد يتجلّى تأثير هذه الموروثات الثلاثة أكثر في تشكيل مجريات صياغة النصّ الشعري النزاري فيما لو تضافرتْ في النص الواحد ذلك أنَّ هذه الموروثات الثلاثة مجتمعة كانت عن طريق استدعائها من الشاعر جاعلاً منها إسقاطات مؤثرة في الحاضر عامل حسم في إنجاح أُسلوب السخرية والتهكّم الذي انتهجه الشاعر في تناول المحظورات الثلاثة: الجنس، والدين، والسياسة؛ بحيث غدتْ هذه الإسقاطات بنية بارزة وفاعلة من حيث التأثير في بنية خطابه الشعري على المستوى الدلالي، ولنا في قصيدته الموسومة بـ(إفادة في محكمة الشعر) التي نورد منها قوله الآتي خير دليل على صدق مزاعمنا:

مَرْحَبا يا عِراقُ.. جئتُ أغنّيكَ

وَبعْضٌ مِنَ الغناء بكاءُ

سَكَنَ الحزنُ كالعصافير قلبي

فالأسى خمْرةٌ، وقلْبي الإناءُ

فجراحُ الحسين بعْضُ جراحي

وبصدري من الأسى، كربلاءُ...

إنّني السندبادُ، مزّقَهُ البحْرُ

وعينا حبيبتي الميناءُ

يا عصور المُعلّقات مَللنا

ومن الجسْمِ قد يَملُّ الرداءُ

ما هوَ الشعْر إنْ غدا بهلوانا

يتسلّى برقْصِه الخُلَفاءُ

يُصلبُ الأنبياءُ مِنْ أجْل رأيٍ

فلماذا لا يُصلبُ الشعراءُ؟

لو قرأْنا التاريخ.. ما ضاعَتِ القُدْسُ

وضاعتْ مِنْ قبلها الْخَضْراءُ

إنْ أكُنْ قدْ كَوَيْتُ لَحْمَ بلادي

فمِنَ الكَيِّ قدْ يَجِيءُ الشفاءُ (قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، 2002، الصفحات 722/3-728، 419/2، 707/3، 728، 771)

الخاتمة:

ختامًا يمكن إجمال ما تمخَّض عن الدراسة من نتائج على النحو الآتي:

- إنّ توظيف الموروثات عن طريق أُسلوب السخرية والتهكّم التي وردتْ في شعر نِزار قبانِي بحيث غدتْ مَلمَحًا بارزًا في تشكيل مجريات صياغة نصوصه الشعريّة تجلّتْ للدراسة في صور ثلاث: أولاها الموروث الديني، وثانيتها الموروث التاريخي، وثالثتها الموروث الشعبي.

- إنّ توظيف أسلوب السخرية والتهكّم في النصوص المقدَّسة في الشعر الحديث كان من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة أُسلوب السخرية والتهكّم وما لها من تأثير في تشكيل مجريات صياغة القصيدة العربية الحديثة بعامة، والقصيدة النزارية بخاصة.

- إنّ الشاعر كان يهدف من وراء توظيف أُسلوب السخرية والتهكّم إلى تعزيز قناعاته لتكون مؤثّرة في المتلقّي وتبرّه ليتفاعل معها؛ من هنا فهو يحاول دائمًا أن يوائم بين قدسية النص الديني بما يحمل من قدرة على الإقناع والتأثير وبين الموضوعات المحظورة التي كان يتعاطاها بأُسلوب السخرية والتهكم في شعره التي أحيانًا قد تُفضي بالدلالة المطابقية للمفردة المُوظَّفة من الشاعر الى دلالة مطابقية أُخرى؛ وصولاً الى الدلالة الإيحائية.

- وتعلقًا بالرموز الدينية التي كانت تمثّل الى جانب النّص الديني ملمحًا بارزًا ومؤثرًا في تشكيل وصياغة النص النزاري فقد كان توظيف الشاعر لها في الغالب توظيفًا إيحائيًا ساخرًا وتهكميًا عن طريق استلهامها وربطها بالواقع المعيش؛ لتكون عنصرًا فاعلاً في بنية النص لتأكيد دلالات يروم توصيلها الى المتلقي.

- وكان للصور المأثورة المأخوذة عن الكتب المقدّسة كالتوراة والإنجيل نصيبها في تشكيل وصياغة مجريات النص النزاري مُستلهِمًا ما ورد فيها من مواقف وأحداث تاريخية ليست بخافية على المتلقي لشيوعها وإسقاطها على الحاضر بأُسلوب ساخر ومتهكم.

- أمّا الموروث التاريخي فقد شكّل هو الآخر بكلّ أبعاده الثرّة شخوصًا وأحداثًا ومواقف ملمحًا بارزًا في تشكيل مجريات صياغة نصوص الشاعر من خلال نبش الماضي وإسقاطه على الحاضر وتداعياته وتجلّى لنا مثل هذا الاستدعاء التاريخي برموزه وتفاصيل أحداثه أكثر عندما يُوظِّفُ من الشاعر بأسلوب السخرية والتهكم؛ إحداثًا للمفارقة، ووصولاً الى التأثير المطلوب إحداثه في المتلقي.

- يبدو أنَّ الشاعر كان قد وجد في الانتقال بين أكثر من موروث منفذًا رحبًا لتمرير ما يروم من دلالات ومعانٍ الى المتلقي؛ لما تُحدثه من أثر فاعل في إنتاج المعنى أكثر مما لو كان النص مقتصرًا على موروث واحد بعينه.

- وأخيرًا يتجلّى تأثير هذه الموروثات الثلاثة أكثر في تشكيل مجريات صياغة النص الشعري النزاري فيما لو تضافرتْ في النص الواحد ذلك أنَّ هذه الموروثات الثلاثة مجتمعة كانت عن طريق استدعائها من الشاعر جاعلاً منها إسقاطات مؤثرة في الحاضر عامل حسم في إنجاح أُسلوب السخرية والتهكم الذي انتهجه الشاعر.

المصادر :

القرآن الكريم .

أرشيبالد مكليش. (1963). *الشعر والتجربة*. بيروت: دار اليقظة العربية.

العلامة المحقق: آية الله جعفر السبحاني. (2009). *القصص القرآنية دراسة ومعطيات وأهداف* (المجلد 1). بيروت، لبنان: مؤسسة أم أبيها.

أمين صالح أحمد العلياني. (مج62، ع1 شباط, 2023). تمظهرات السؤال في شعر البردوني. *مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية*.

بدران عبد الحسين. (1996). *التناص في الشعر الأموي*.كلية الآداب- جامعة الموصل: أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة.

خالد محيي الدين البرادعي. (1983). *الإبداع من الرؤية إلى المنظور الإنساني*. ليبيا- تونس: الدار العربية للكتاب.

خليل شيرزاد علي محمد. (مج60، ع1 آذار, 2021). علي جعفر العلاق وجهوده في تحديث الخطاب النقدي في العراق: في حداثة النص الشعري أنموذجاً. *مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية*.

جبار قميحة. (1987). *التراث الإنساني في شعر أمل دنقل*. القاهرة: هجر للطباعة والنشر.

دريد يحيى الخواجه. (1991). *الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة* (المجلد 1). حمص، سوريا: دار الفكر.

صالح هويدي. (1979). *الترميز في الفن القصصي الحديث* (المجلد 1). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية.

عبد الرزاق كريم حمزة العزاوي. (1998). *المؤثرات التراثية في الشعر العربي المهجري دراسة تحليلية*. بغداد، العراق: دار الكتب والوثائق العراقية.

غالي شكري. (1962). *شعرنا الحديث إلى أين*. مصر: دار المعارف.

ماهر حسن فهمي. (1959). *شوقي، شعره الإسلامي*. مصر: دار المعارف.

محمد طه ياسين. (مج 60، ع4 كانون الأول, 2021). أدونيس والفكر الديني شعراً.*مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية*.

محمد فؤاد عبد الباقي. (1378). *المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم بحاشية المصحف الشريف*. طهران.

مهدي عابدي جزيني. (مج62، ع1 شباط, 2023). جولة في الرمز القرآني وأثره في شعر فحول الشعراء العباسيين. *مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية*.

نزار قباني. (1972). *قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)*. بيروت: منشورات نزار قباني.

نزار قباني. (1993). *أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء*. بيروت، لبنان: منشورات نزار قباني.

نزار قباني. (1994). *خمسون عاماً في مديح النساء*. بيروت، لبنان: دار الكتب.

نزار قباني. (1995). *تنويعات نزارية على مقام العشق*. بيروت، لبنان: منشورات نزار قباني.

نزار قباني. (2002). *الأعمال الشعرية الكاملة*. بيروت، لبنان: سلسلة منشورات نزار قباني.