السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم

بين عامي (1948-1993)

فراس حج محمد

2025

الكتاب: السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم بين عامي (1948- 1993)

الكاتب: فراس حج محمد

الطبعة الأولى: 2025

نوع الإصدار: إلكتروني.

صادر عن "ناشرون فلسطينيون"(من فلسطين وحدودها العالم)

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any from or by any means without the prior permission of the Author

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه بأي شكل من الأشكال، إلا بإذن خطي مسبق من المؤلف

الإهداء

إلى والديّ

اللذين واجها الحياة بابتسامة ساخرة

وإلى التي سكنت في ألحان قصائدي

إلى زوجتي

المقدمة

تعـود صـلتي بـالأدب الفلسـطيني الحـديث منـذ أيـام الدراسـة الجامعيـة الأولى، إذ تعرفت إلى هذا الأدب وأعلامه من خلال مساق "الأدب الفلسطيني الحديث "، ومما زاد تعلقي بهذا الأدب، هو ما فيه من روح ثورية مقاومة، فأقبلت على قراءة ما تيسر لي منه، سواء في الكتب المطبوعة أو الدوريات من مجلات وجرائد.

وقد عرض أستاذي، الدكتور عادل الأسطة، موضوعاً يصلح أن يكون رسالة لنيل درجة الماجستير، وهو السخرية في هذا الأدب، وبحكم إطلاعه على مختلف مصادر الأدب من شعر ونثر؛ فقد لاحظ بروز هذه السمة في الأدب الفلسطيني عموماً، والشعر خصوصاً.

وعندما التحقت بكلية الدراسات العليا، تذكرت دعوة أستاذي، فأخذت أبحث، وأنقب، وأعد الخطة، واستقرت على أن يكون موضوعها "السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم بين عامي (1948 - 1993) ". وقد حصرتها في الشعر دون النثر، وذلك لأن إميل حبيبي وهو أبرز كاتب ساخر في مجال النثر قد درست أعماله غير دراسة، ولعل في دراسة د. فاروق وادي الموسومة بـ"ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية "ما يغني عن التكرار.

وقد جاء تحديد زمن البحث - كما هو واضح - محصوراً في شعر المقاومة الفلسطينية بدءاً من النكبة وحتى عام 1993، ولست أزعم أن أشعار ما قبل النكبة قد خلت من السخرية، ولكن أشهر شعراء السخرية آنذاك، كان إبراهيم طوقان، وكان المتوكل طه قد قدم دراسة عن شعره، وخصص للسخرية في أشعاره فصلاً كاملاً، مما يجعل الوقوف عنده مرة أخرى ضرباً من التكرار، ولكن هذا لم يمنع من الإشارة إلى جهد هذا الباحث، مع الإشارة كذلك إلى بعض من كتب شعراً ساخراً في تلك الفترة من الشعراء الآخرين، وإن لم تكن السخرية في أشعارهم بالحضور نفسه.

يتكون هذا البحث من تمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، وقفت في التمهيد عند مصطلح المقاومة، والتعريفات التي قدمها الدارسون. وقد اعتمدت في هذه الدراسة على

التعريف الذي قدمه غسان كنفاني حيث يعتبر فيه أن الأدب الفلسطيني المقاوم يأتي في أربعة أبعاد: بعده الوطني الثوري، وبعده القومي، وبعده الاجتماعي، وبعده الإنساني.

وعرفت - كذلك - بفن السخرية، فوقفت أولاً عند السخرية كمعنى من المعاني، وارتباط المعنى اللغوي بالمعنى الاصطلاحي، وعلاقتها - أي السخرية - بالفكاهة والهجاء والمفارقة، حيث إن العناصر الفنية المكونة لكل فن من هذه الفنون قد تتداخل مع السخرية ولكن لكل فن منها مميزاته الخاصة التي تميزه عن غيره، وإن كانت العلاقة بين السخرية والمفارقة قوية جداً، فقد تضاءلت هذه العلاقة بين السخرية والهجاء أو بين السخرية والفكاهة.

وبينت كذلك بواعث السخرية، وأنواعها وأساليبها، وارتباطها بالواقع، وصلتها بالأدب التحرري بشكل عام، إذ إن السخرية هي وجه من وجوه المقاومة وأحد أسلحتها التي تشهرها في وجه الخصم.

وأشرت بعدها إلى الدراسات الفلسطينية، التي تناولت السخرية أو أشارت إليها، ولم تشكل أي من هذه الدراسات، دراسة شاملة عن الأدب الساخر الفلسطيني بشكل عام، وإن تناولت بعضها أديباً ساخراً ووقفت عنده وقفة متأنية كما هو الحال عند د. فاروق وادي، ودراسة المتوكل طه المشار إليهما سابقاً.

وتعرضت إلى آراء الأدباء الفلسطينيين في السخرية، فوقفت عند طائفة منهم، ويظهر من خلال ما قدمت أنهم أكدوا وجود سمة السخرية في الأدب، ونظروا إليها بعين الرضا والقبول.

وختمت التمهيد بالوقوف عند أبرز الشعراء الساخرين قبل عام 1948، وقد أشرت إلى جهد المتوكل طه في دراسته لأشعار طوقان الساخرة، ووقفت عند أربعة من الشعراء وجدت سخرية في أشعارهم وهم: وديع البستاني وأبو سلمى وعبد الرحيم محمود واسكندر الخوري البيتجالي.

وقفت في الفصل الأول عند السخرية في الشعر الفلسطيني بين عامي (1948-1967)، فعرفت بأبرز الشعراء الذين كتبوا شعراً ساخراً، وبينت الموضوعات التي

سخروا منها، فوقفت عند طائفة من شعراء المنفى وهم: أبو سلمى ومحمد العدناني ومحمود سليم الحوت ومعين بسيسو، وتناولت من شعراء الداخل راشد حسين وتوفيق زياد ومحمود درويش وسميح القاسم.

وخصصت الفصل الثاني للحديث عن السخرية في الشعر بين عامي (1967-1987)، وتناولت في هذا الفصل عدداً من الشعراء، فقد وقفت عند ثلاثة من شعراء المنفى وهم: محمود درويش ومعين بسيسو ومريد البرغوثي، أما شعراء فلسطين التي توحدت تحت الاحتلال، فقد وقفت عند الشعراء سميح القاسم وعبد اللطيف عقل وفوزي البكري وفدوى طوقان.

ودرست في الفصل الأخير الذي خصصته للحديث عن السخرية في شعر الانتفاضة من عام (1987-1993) بعض النماذج الشعرية، فوقفت عند نص محمود درويش "عابرون في كلام عابر "وديوان مريد البرغوثي "رنة الإبرة "(1993)، ونص الدكتور عبد اللطيف عقل "التوبة عن التوبة "1993.

وقد أجملت في الخاتمة النتائج التي توصلت إليها من خلال ما عرضت من نماذج، وما اعتمدته من نصوص، وكانت هذه النتائج شاملة للناحيتين الموضوعية والفنية.

وقمت بتتبع النصوص المدروسة تتبعاً زمنياً، مبيناً الموضوعات التي سخر منها، وقد أفدت كذلك من علوم البلاغة والعروض في معالجة قضايا النص الفنية والجمالية، ومن النقد التكويني في مناقشة قصيدة عبد اللطيف عقل "التوبة عن التوبة".

وكان جل اعتمادي في هذه الدراسة على المجموعات الشعرية الكاملة التي صدرت للشعراء، مع الرجوع أحياناً إلى بعض الدواوين في طبعتها الأولى، للوقوف عند القصائد المحذوفة من الأعمال الكاملة، وذلك عند الوقوف عند محمود درويش وسميح القاسم، واعتمدت أحياناً على بعض الدوريات التي احتوت شعراً ساخراً، وذلك في حالة محمود درويش أيضاً.

وأودّ الإشارة إلى أن هذا البحث قد تأخّر نشره أكثر من (26) عاماً، فقد أجيز خلال مناقشة الماجستير بتاريخ: 1999/2/14، وقد أفدت كثيرا من ملحوظات اللجنة التي

تكونت في حينه من د. عادل الأسطة، رئيسا ومشرفا على البحث، وعضوية كل من د. نبيل علوي، أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة النجاح الوطنية، ممتحنا داخليا، ود. عبد الكريم أبو خشان (رحمه الله)* ممتحنا خارجيا، أستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة بير زيت.

وعلى الرغم من أنني أصدرت قبل هذا الكتاب عشرات الكتب إلا أنني كنت أؤجل نشره، ولا سبب منطقيا لذلك، واخترت نشره بصيغة إلكترونية (E-book) لتعمّ الفائدة من البحث، وقد استرعى انتباهي اتخاذ كثير من الباحثين والدارسين لهذا البحث مرجعا في دراساتهم وأبحاثم ذات الصلة بالسخرية أو الشعر الفلسطيني، فالبحث متاح أصلاً ضمن مراكز إيداع الرسائل الجامعية، لكنّ ما يتوفر منه من نسخة إلكترونية تعاني من التلف في كثير من صفحاتها. وما يصلح منها فقط أول (115) ورقة من أصل (232) ورقة.

لم أجر على البحث أية تعديلات تخلّ بصورته التي أجيز فيها، سوى بعض التصحيحات وضبط الهوامش؛ ما استدعى الرجوع إلى مراجع ذات صلة، وراعيت أن تكون هذه المراجع ضمن الفترة التي كتب فيها البحث (1998) وما قبلها.

وعليّ أن أشكر كلّا من ابنتي غالية، وابني عاصم اللذين ساعداني في مراجعة البحث، وضبط نصوصه وهوامشه.

وأخيراً وليس آخراً ... أسأل الله أن أكون قد وفقت في هذا العمل، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

فراس حج محمد

تموز 2025

* توفي بتاريخ: 2025/5/27.

التمهيد

المقاومة في الأدب الفلسطيني:

درج الدارسون على تقسيم الأدب الفلسطيني إلى قسمين: أدب المنفى وأدب الداخل، ويشمل الأول كل ما قيل من شعر ونثر في المناطق التي وجد فيها الفلسطينيون خارج فلسطين المحتلة عام 1948، ويشمل الثاني الأدب الذي قيل في مناطق الاحتلال الأول.

وقد أطلق مجموعة من الباحثين على هذا الأدب صفة المقاومة، وكان غسان كنفاني من أوائل هؤلاء الباحثين الذين حاولوا تعريف هذا المفهوم وبيان أبعاده، وأشير هنا إلى كتابيه"أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (1948-1966) " و"الأدب المقاوم تحت الاحتلال (48-67)"حيث إنه يعتبر هذا الأدب مقاوماً في بعده الثوري وبعده الاجتماعي وبعده القومي وبعده الإنساني[1].

وقد نعت د. غالي شكري الأدب المكتوب في المنفى بأنه أدب مقاومة في حين أسقط هذه الصفة عن أدب الأرض المحتلة عام 1948، ونعته بأنه أدب معارضة[2].

ويؤكد شاكر النابلسي صفة المقاومة في هذا الأدب مدافعاً عن المصطلح ونافياً عنه أن يكون أدب نكبة أو مأساة، مشيراً إلى ما سبقه من دراسات، مؤيداً غالي شكري في وصف أدب الداخل بأنه أدب معارضة[3]، ويذهب النابلسي إلى أن كل ألوان الثقافة، من فن تشكيلي وموسيقي وأبحاث جامعية، داخل في مفهوم المقاومة[4].

ويظهر من خلال هذه الدراسات أن مفهوم المقاومة يحمل في ثناياه المعارضة، وكذلك المعارضة فإن فيها شيئاً من المقاومة، يستوي في ذلك أدب المنفى وأدب الداخل،

---

[1] يُنظر، الأدب المقاوم في فلسطين المحتلة (48- 67)، بيروت، 1987، ط 3، ص (51- 100)

[2] يُنظر: أدب المقاومة، بيروت، 1979، ط 2، ص 391.

[3] مجنون التراب، (دراسة في شعر وفكر محمود درويش)، بيروت، 1987، ص 162.

[4] السابق، ص 96.

وعليه فإن الرأي الذي قدمه غسان كنفاني هو أشمل الآراء، ولذا سأعتمد عليه في هذه الدراسة.

السخرية في اللغة والأدب:

السخرية جزء من الأدب الفكاهي، ويصنفها بعض الدارسين في مرتبة بعد الاحتقار والاستصغار والاستهزاء[1]. وتعلق بلفظ السخرية ألفاظ عديدة تختلف كثيراً أو قليلاً عنها في المدلول، إذ إن الدافع والنتيجة هما اللذان يحددان المفهوم الذي ينطوي في نهايته تحت جناح الأدب الفكاهي، فهناك الفكاهة والتهكم واللذع والهجاء والمزاح، والهزل، والمفارقة وغيرها.

ويلحظ المرء من بين هذه الألفاظ المتعددة أن ثمة تقارباً على درجة ما بين أربعة من المصطلحات الأدبية وهي: السخرية والفكاهة والهجاء والمفارقة، إذ غالباً ما تختلط عناصر هذه الفنون في مقطوعة أدبية، فالعلاقة بينها متبادلة وعلى الرغم من ذلك، فإن لكل منها تعريفه الخاص، وملامحه التي تميزه عن غيره، وتجعله مستقلاً أحياناً بوصفه فناً غلبت عليه ملامح فن أكثر من فن آخر.

وقبل الخوض في مدلول كل منها، ومعرفة حدوده، لا بد من التعرف أولاً على المعنى اللغوي الذي يكتنف السخرية، ومدى اتصال هذا المعنى بمدلول السخرية كاصطلاح أدبي، ومنهج كتابي، وعلاقته كفن بالأدب عموماً، وبالمجتمع والتعرف إلى بواعثه وأسبابه.

يعود أصل كلمة السخرية إلى الفعل الثلاثي المكسور العين (سَخِرَ). وهو فعل لازم يتعدى إلى مفعوله بحرف الباء أو مِنْ، فيقال سَخِرَ به ومنه، هَزِئَ، وسَخّره، سِخْرِيّاً،

[1] محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري (المفاهيم معالم) فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، ص 257.

كلفه ما لا يطيق وقهره[1] وسَخّره تسخيراً: ذَلّلَه، وسَخِرْتُ به ومنه بمقام ضحكت به وضحكت منه[2]، والاسم من الفعل هو السخريةَ والسّخْرِي[3].

ومن الملاحظ أن المعنى المعجمي للفظ يضم في ثناياه الأثر الناتج عن استخدام المفهوم كلاماً أو كتابةً وهو الضحك أو الإضحاك، والنيل من الآخرين، وتذليلهم، وتطويعهم لفن السخرية[4]، ومن هنا فإن السخرية في الأدب تعني "طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل ما أكرمك!" أو هي "التعبير عن تحسر الشخص على نفسه كقول البائس: ما أسعدني!"[5]، وقد عرفها البعض بأنها "الهزء بشيء ما لا ينسجم مع القناعة العقلية، ولا يستقيم مع المفاهيم المنتظمة في عرف الفرد والجماعة"[6].

وتتصل السخرية بالأدب اتصالا وثيقا حتى نظر إليها على أنها فن أدبي لا يتقن قياده إلا كل ذي مهارة "لما يحتاج من ذكاء وخفة ومكر"، بل إن في اعتماد السخرية على الذهن والعقل يجعلها تتبوّأ مكانة رفيعة بين الآداب، "فكل فكاهي لا بد له من معيار ذهني يصدر عنه فيما يكتب من شعر ونثر"[7].

ويحتاج من يعالج السخرية إلى مقدرات إضافية في الموهبة، فزيادة على إتقان المرء للكتابة الأدبية بشكل عام فإن للأدب الساخر مقومات تضاف إلى جملة المقومات الأساسية مما يجعل الفن الساخر من "أعسر الفنون الأدبية"[8].

---

[1] الفيروزي أبادي، القاموس المحيط، بيروت، 1995، ص 365.

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق، عبد العزيز مطر، الكويت، 1970، ج 16، ص 522.

[3] نفسه

[4] سيمون بطيش، الفكاهة والسخرية في أدب مارون عبود، ص 9

[5] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1974، ص 24.

[6] سوزان عكاري، السخرية في مسرح أنطون غندور، طرابلس، 1994، ص 24

[7] عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، مكتبة لندن، 1992، ص 22.

[8] زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، 1958، ص 180.

تصدر السخرية عن انفعال الغضب، ولذا فهي "تعبر عن ميولٍ عدوانية"[1] ليكون مفعولها في نهاية الأمر أنجع من مفعول أي سلاح آخر، ويرجح أن أدب المقاومة، في قسمه الساخر، كان يقوم بهذا الدور في مقارعة المحتلين، وتسلطهم. ومن هنا اتصف الساخر بالشجاعة والجرأة "ففي السخرية شجاعة استثنائية، ولذا فإنها ارتبطت بأدب التحرر والثورة "[2].

وظاهرة السخرية من أكثر الظواهر الأدبية تشبثاً بالبنية الاجتماعية، فهي"ذات طابع اجتماعي تعمل على تقوية الروح والتعاطف بين الأفراد"[3]، ويعبر الساخر عن وجهة نظر المجتمع تجاه الموضوع المسخور منه، فهو أشبه بالمتحدث الرسمي للمجتمع الذي استقرت فيه قيم وأخلاق وسلوكيات معينة فإذا ما خالفها أحد من أبناء الجماعة الواحدة، فإنها تعطي لصاحب الذوق الفكه الضوء الأخضر، ليشرع سهامه في نقد ذلك المنحرف عن تلك القيم الموروثة والمقدسة "فالفكاهة- والسخرية عموماً- هي خير مرآة تنعكس عليها أحوال المجتمع، وما مر به من أحداث، وما اكتسب من مقومات، وما اندمج في خلقه من سمات"[4].

وعندما تطعن الفكاهة في شخص ما فإنها تتعامل معه على أنه نموذج يمثل حالة الشذوذ في المجتمع وهي بذلك لا تسخر منه شخصياً، بل "يصبح الفرد وسيلة لضرب الظواهر السلبية"[5] فهي "أقوى سلاح اجتماعي تحافظ به الجماعة على كيانها ومقوماتها المختلفة"[6].

---

[1] سوزان عكاري، ص 28.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، عكا، 1977، ص 40.

[3] حسين خريوش، أدب الفكاهة الأندلسي، إربد، 1982، ص 8.

[4] زكريا إبراهيم، ص 78.

[5] حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية للكتاب، 1982، ص 37.

[6] عبد الحليم حفني، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية، 1987، ص 17

ويتخذ بعض الدارسين وجهة نظر مغايرة على اعتبار أن السخرية "شعور فردي ينبعث من أعماق نفس الفرد، ويندر أن تعم وتصبح شعوراً ينتظم الجماعة"، ويدعم هؤلاء وجهة نظرهم هذه بأن "الجماعات تحتوي السخرية ولا تستطيبها، وموضوع السخرية نفسه لا يحتم عليها أن تكون شعوراً اجتماعياً"[1].

ولا ينفي من يؤكد أن السخرية ظاهرة اجتماعية عنها صفة الفردية، "فهي أثر من آثار الترقي الاجتماعي مصبغة بالفردية في جانب منها"، ويربط هؤلاء السخرية بالأثر الناتج عنها وهو الضحك، ويوازنون بين حالة الفرد في عزلته أو مع جماعة في اختلاف حدة هذا الأثر، حيث إنه يعلو ويرتفع بمشاركة الجماعة، ويبهت ويصبح ضعيفاً إذا كان الإنسان معزولاً عنها"[2].

وتعكس السخرية أحوال الواقع، "فالهزلي في الفن هو انعكاس للهزلي في الحياة"[3]، وتعتمد في صياغتها على "الملاحظة الخارجية "[4] إذ إنها موجهة لنقد تصرفات الناس وسلوكياتهم، فالواقع هو الذي يخلقها، فـ"السخرية من الفنون الواقعية التي لا تعرف التجرد كما لا تعيش في الأبراج العاجية"[5]، و"فيها حنين عميق إلى الشفاء الروحي وحلم بنظام آخر في العالم "[6].

ويحتل الساخر في المجتمع موقع القوة والتحكم، إذ إنه يقف لأخطاء المجتمع يترصدها ويحاكمها، فهو "شخص عميق الإدراك بطبائع النفوس وحقائق الوجود والكون... محب للإنسانية يمنحها كل اهتمامه[7]. وإن وجد الساخر في مجتمع مقهور،

---

[1] علي أدهم، لماذا يشقى الإنسان ؟ مكتبة نهضة مصر، ص 107.

[2] زكريا إبراهيم، ص 62.

[3] اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب: يوسف الحلاق، بيروت، 1987، ط2، ج 2، ص6

[4] زكريا إبراهيم، 64.

[5] عامر العقاد، أدب الفكاهة، البيادر، السنة الثانية، العدد (11و 12)، 1987، ص 21.

[6] أدونيس، ص 41 – 42

[7] شوقي محمد معاملي، الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، مكتبة النهضة المصرية، 1987، ص 13.

فإنه أيضاً- يمثل القوة "فمقدرة شخص أو فئة على أن يسخر دليل واضح على أن فيه قوة وثباتاً وحيوية بأية درجة من الدرجات"[1].

ويربط علماء النفس بين ظاهرة الضحك والأدب الساخر على اعتبار أن الضحك أثر مصاحب للسخرية، والأدب الفكاهي بشكل عام[2]، ولكن ليس دائماً، إذ ليس الأدب الساخر في كل أحواله مثيراً للضحك وذلك "لأن الأديب الساخر قد يعاني إحساساً بالمرارة، ولكنه لا يستسلم للألم، بل يعلو عليه، ويصوغه في إطار فني قد يكون رامزاً، وقد يكون صريحاً، ولكنه يحمل مظاهر الاستخفاف الذي يقوم مقام أشد الضحكات وجعاً"[3].

والموضوعات الاجتماعية هي أكثر الموضوعات التي يهتم بها الأدب الساخر، ولكن السخرية قد دخلت إلى ميدان السياسة بقوة، وكانت سيفاً ناقداً للحكام وسياستهم تجاه الشعوب فباستطاعة السخرية "جذب الانتباه نحو الظواهر البارزة في نظم الحكم، وأخلاق بعض الساسة وانحرافاتهم، وتستطيع أن تكون رأياً عاماً أو تحرك الرأي العام نحو هدف معين"[4].

ويلجا الأدباء إلى هذا اللون من الأَدب نتيجة لعدة عوامل، أولها الخوف[5] من السلطة الحاكمة، لا سيما في نظام دكتاتوري إذ يصبح التصريح محاولة قد تذهب بحياة الأديب أو تعرضه للسجن أو التشريد، وواقعنا العربي خير دليل "لما يشهده هذا الواقع من مفارقات الأوضاع السياسية فنجد أن الأدباء يعالجون هذه المتناقضات بروح

---

[1] عبد الحليم حفني، ص 22.

[2] ينظر، أحمد عطية الله، سيكولوجية الضحك، دار إحياء الكتب العربية، د. ت. ص (132-158) حيث يذكر المؤلف أنواعا للضحك مصاحبة لكل نوع من أنواع الفكاهة.

[3] شوقي محمد المعاملي، ص 21.

[4] حامد عبده الهوال، ص 67.

[5] أشار إلى هذا الدافع كل من أصحاب الدراسات النفسية، ينظر، أحمد عطية الله، ص 176، وأحمد محمد الحوقي، الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها، جامعة أم درمان الإسلامية، 1967، ص 15.

فكهة[1]، ويوازي هذا الواقع واقع الاحتلال لبلد وشعب قهر تحت ظروف تاريخية ليس له يد فيها، فيلجأ الأديب عندها إما إلى السخرية وإما إلى الغموض، ويرى علي الخليلي أن "السخرية والغموض نتيجة محتومة لمواجهات واقعية محتومة، وقد يكون في السخرية بعض الهروب كما في الغموض بعض الهروب أيضاً، فالساخر يضخم الجرح حتى يشمل كل شيء، بل إن في الغموض بعض السخرية، وفي السخرية بعض الغموض، وبذلك يلتقي الساخر والغامض في صراعٍ موحدٍ ضد البشاعة الهائلة وضد الموت في كل مكان وزمان"[2].

وقد يلجأ الأديب إلى الغموض والسخرية معاً، وثمة أسباب تدفع الساخر إلى الغموض، أحدها ما سبق ذكره وهو حرص الأديب على حياته "وقد يكون في إخفاء غضبه، وعلو كعبه في العلم والثقافة عوامل منطقية في نزوع الأديب إلى السخرية والغموض معاً"[3].

وعلى النقيض من ذلك، فإن شيوع جو من الديموقراطية والحرية الفكرية وحرية الرأي هي- أيضاً- عوامل مساعدة لاستخدام الأسلوب الفكه في نقد السلطة الحاكمة، حتى إن "نشوء الفكاهة لم يوجد إلا في عهد الديموقراطية الإغريقية لوجود ما يتطلبه الظرف من نقائص في المجتمع تغري بتغذية الحس الفكاهي"[4].

ومع تقدم الحياة، وتطور أساليب الإنسان في مواجهة ما يعترضه من عقبات جعلت من استحداث السخرية عاملاً قوياً في الدفاع عن نفسه بدلاً من اللجوء إلى الأساليب

[1] محمد عبد الغني حسن، الفكاهة في الشعر المعاصر، الهلال، العدد (8)، 1974، ص 53,

[2] شروط وظواهر في أدب الأرض المحتلة، القدس، 1984، ص 153.

[3] عبد اللطيف حمزة، حكم قرقوش، مصر، 1982، ص82.

[4] خالد القشطيني، السخرية السياسية العربية، ترجمة كامل اليازجي، دار الساقي، 1988، ص 15.

الوحشية، "إذ بالإنسان المتحضر يجد في الضحك ومشتقاته سلاحاً ماضياً بتاراً، فيستخدمها للدفاع عن نفسه أو للاعتداء على غيره"[1].

وهناك ظروف وأوقات تنشط فيها السخرية أكثر من غيرها ومنها الحروب وما يتبعها من مآسٍ وويلات، فالفكاهة في مثل هذه الظروف "تأتي لتخفيف الألم الذي يتعرض له الناس في حياتهم من باب التعويض النفسي أو نشدان الشيء المفقود"[2]، وإن عصور الانحطاط والتخلف وتدهور القيم وتبدل حال المجتمع كلها "عوامل تكشف عن روح ساخرة نشطة"[3]

ولعل أهم باعث للسخرية هو ذلك "الازدواج الكامن في الطبيعة الإنسانية، الازدواج بين الفكر والعمل، وبين المثالي والواقع..."[4]، فـ"الساخر لما أوتي من قوة الملاحظة، وعظم الفكرة يطمح إلى المثال ولا يرضيه الواقع"[5].

وتقوم السخرية بعدة وظائف على المستوى الاجتماعي، فهي تقوم بوظيفة المصحح الاجتماعي؛ لأنها تعمل على الاستقرار الفكري والاتجاه العاطفي في المجتمع الواحد[6]، وبذلك تحافظ الجماعة على صميم كيانها الاجتماعي بما تقوم به من توجيه ونقد بناء[7]، وتقوم بمحاربة الرذيلة، وترسيخ قيم العدالة الاجتماعية، وذلك بالانتقاص من القيم السلبية في المجتمع، "فالسخرية بديل مقبول للعقاب"[8].

---

[1] أحمد عطية الله، ص 178.

[2] عبد الحليم حفني، ص 16.

[3] حسين خريوش، ص 33.

[4] علي أدهم، ص 108.

[5] زكريا ابراهيم، ص 62.

[6] السابق، ص 72

[7] السابق، ص 69.

[8] حامد عبده الهوال، ص 33.

أما من الناحية النفسية الفردية، فإن السخرية "تؤدي في حياتنا النفسية دوراً صحياً لا نجد له نظيراً"[1]، ففيها يتحقق "ضرب من التعويض الراقي"[2]، بل "وسيلة نافعة للتهرب- وقتياً- من بعض مشاغل الحياة"[3]، ولذا فإن السخرية توطن النفس على مقارعة الحاضر، إنها تعدها للمستقبل، وقد شحنت بطاقة جديدة، فمن شأنها "أن تعيد الثقة إلى النفس وتقوي الروح المعنوية لدى الساخر وحزبه"[4].

وفي الأدب الساخر طاقة استنهاض وتحريض، إذ إنه يحمل بذور الثورة ويزرعها في النفوس، ولذا فإننا نجد أن "أعدى أعداء الفكاهة إنما هي السلطة الغاشمة التي تفرض على الناس روح التعسف والاستبداد"[5]

وطبيعة الأدب الساخر هي الأقرب إلى نفوس الجماهير التي تستلطفه لما له من قدرة على التعبير عن أحلامها المسروقة، وآمالها المضيعة، وقد اهتمت الأوساط الشعبية بالفكاهة والسخرية، لتنفس بها عن همومها وارتطامها بالواقع محققة "نوعاً من الانتصار على هذا الواقع الذي تحياه"[6].

السخرية واصطلاحات أخرى:

أحاول هنا أن أحدد معنى ثلاثة من المصطلحات الأدبية، تلتبس أحياناً بالسخرية، بل إن السخرية لتعتمد على أحدها أو أكثر عند التعبير عن موقف معين، إذ إن الفصل القاطع فيما بينها يعد- في مرات عديدة- ضرباً من التكلف، فثمة فرق بين الفكاهة والسخرية، وهذا الفرق لا ينفي وجود عناصر مشتركة بين الأسلوبين، كما أن هناك

---

[1] زكريا إبراهيم، ص 188.
[2] عبد العزيز شرف، ص 61.
[3] السابق، ص 20.
[4] عبد الحليم حفني، ص 21.
[5] زكريا إبراهيم، ص 199.
[6] عبد الحليم حفني، ص 14.

احتمالية التقارب بين الهجاء والسخرية، إلا أنه يوجد فواصل بين الفنيين، والشيء نفسه يقال عن العلاقة بين السخرية والمفارقة.

أ- الفكاهة والسخرية

لا يجد بعض الدارسين كبير فرق بين هذين المفهومين، إذ يحل أحدهما مكان الآخر، لما يجمع بينهما من وشائج، إلا أن هناك فروقاً بينهما، وتعود هذه الفروق إلى الاختلاف في الباعث والنتيجة في كل منهما.

وتتميز الفكاهة بأنها مثيرة للضحك غالباً، فهي "صفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النظارة أو القراء"[1]، وينسب أرسطو الفكاهة إلى عيب أو تشويه في أمر ما لا يصل إلى مرتبة الإيذاء أو الإيلام"[2].

ولهذا فإن الفكاهة تختلف عن السخرية، في أن السخرية تميل بصاحبها إلى الجد والعبوس[3]. وقد أدى اقتران الفكاهة بالضحك إلى أن يتوسع المرء في تفريع الفكاهة، وإيجاد أنوع للضحك توازي كل نوع من الأنواع، وقد أشار بعض الدارسين إلى هذه الأنواع إذ إنه يخص كل نوع من أنواع الفكاهة بلون خاص من الضحك[4].

ويحصر البعض مهمة الفكاهة في أنها "مجرد العبث والتسلية"[5]، ولكنها أيضاً "لا تخلو من غرض النيل من الآخرين"[6].

وتجدر الملاحظة إلى أن الفكاهة قد تعبر في مضمونها عن السخرية، عندما تصل إلى حد من الغموض، أو عندما تصبح ذات هدف عدائي أو دفاعي، ولكنها تكون في الأعم الأغلب أقل حدة وإيلاماً.

---

[1] مجدي وهبة، ص 225.
[2] نفسه
[3] حسين خريوش، ص 57.
[4] ينظر، أحمد عطية الله، ص 132-156.
[5] شوقي محمد المعاملي، ص 10
[6] سيمون بطيش، ص 18.

وتقوم الفكاهة على العواطف، بينما تقوم السخرية على العقل، لذا فإن الشعر الفكاهي ذو وظيفة بريئة، وعلى الرغم من اتفاقهما- كما أسلفت- في النتيجة والأثر، وهما الضحك والنقد، إلا أن الفكاهة تضحك من، أما السخرية فإنها تضحك على[1].

ب- السخرية والهجاء:

يتشابك مفهوما السخرية والهجاء، وتتداخل العناصر المكونة لكل منهما، ويصعب أحياناً التمييز بينهما، فالهجاء وهو "شكل من أشكال التنازع الاجتماعي"[2]، قد استخدم السخرية وأدواتها في التعبير.

ويعرف مجدي وهبة الهجاء بأنه "القدح "أو "الكلام الذي يقصد به القدح والذم والحط من شأن من يوجه إليه"[3]، ولذا فإنه قائم على العاطفة والتأثير الآني، وقد سبق الفنون الكوميدية التي تتكئ على العقل، ولكنها- هي نفسها- متطورة عنه، "فالهجاء أصل الأنواع الأدبية الفكاهية"[4]. وقد كان في أصله "نوعاً من التراشق بالشتائم، ويقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعينه ثم ارتقى فأصبح جمعياً... وحينذاك نشأت الكوميديا أو الملهاة"[5]، فالهجاء- والحالة هذه- "نوع من السخرية القاسية"[6]، وهذا يعني أن هناك قواسم مشتركةً بينها، فهما "يبعثان من نفس واحدة، وهي النفس الحانقة، ويصدران عن هدف واحد هو الرغبة في الإيذاء والانتقاص"[7].

ويتفق أحيانا المغزى العام من السخرية والهجاء، "فهدف الهجاء الحق هو تقويم العيوب والإصلاح"[8]، وهذا لا ينفي عن الهجاء مهمته التي عرف بها، وهي التشهير

---

[1] عبد العزيز شرف، ص 62.

[2] السابق، ص 70.

[3] معجم مصطلحات الأدب، ص 259.

[4] عبد العزيز شرف، ص 40.

[5] السابق، ص 25.

[6] خالد القشطيني، سجل الفكاهة العربية، عمان، 1993، ص 5.

[7] عبد اللطيف حمزة، ص 82.

[8] آرثر بولارد، الهجاء، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، 1982.ج2، ص 291.

والانتقاص من الخصم، ويجد المتصفح لشعر الهجاء العربي شيئاً من هذا القبيل، خاصة شعراء النقائض الذين وصلت أشعارهم إلى ذروة الهجاء المقذع بعدم تورعها عن اختلاق العيوب وإلصاق المنكرات بالطرف الآخر.

وقد يؤدي الهجاء في حالات معينة الوظيفة التي تؤديها السخرية، فكلاهما يسعى إلى الموازنة "بين واقع الأشياء، وبين ما يجب أن تكون عليه"[1]، وعندما يكون الهجاء غير شخصي، ويبتعد عن الطعن في شخصية معينة، ويستخدم النماذج البشرية الركيكة لمحاربة الأخلاق الشاذة، يلتقي هنا الهجاء مع السخرية بوصفها "أداة لتأنيب هؤلاء الخارجين على المجتمع حين يستهينون بتقاليده أو يستخفون بمعاييره"[2].

وإذا ما عرفنا أن السخرية تقوم بدور التعويض النفسي في نفس الساخر، فإن الهجاء-أيضاً- هو "وسيلة للتنفيس ضرورية لكي نستمر في مواجهة مشاكل ذات أهمية عليا"[3]، أضف إلى ما سبق أن للهجاء ضحيةً كما أن للسخرية ضحية، وبهذا يقوم كل من الهَجَّاء والساخر "بدفع القراء إلى النقد والإدانة والمشاركة الوجدانية في النظر إلى هذه الضحية"[4].

ويعتمد الهجاء على ملكة الفكاهة والسخرية للنيل من الضحية، وجعلها هدفاً للرمي، فهي "كبش فداء يقدمها المجتمع مثقلة بذنوب جميع أفراده"[5]. ويأتي الهجاء في مرتبة أدنى من الفكاهة أو السخرية؛ "فهو أسلوب اجتماعي ليس فيه ما يتصف بالسمو"[6]، ولذا تبقى الفروق قائمة ما بين السخرية والهجاء على كثرة الأمور المشتركة

---

[1] السابق، ص 299.

[2] عبد العزيز شرف، ص 34.

[3] آرثر بولارد، ص 303.

[4] السابق، ص 403.

[5] د. سي. ميوميك، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، 1983،ص 106.

[6] آرثر بولارد، ص 299.

بينهما، "فالهجاء هو أدب الغضب المباشر والثورة المكشوفة على حين أن السخرية أدب الضحك القاتل والهزء المبني على شيء من الالتواء والغموض"[1].

وتختلف نظرة الساخر إلى الموضوع عن نظرة الهجَّاء حيث إن "الساخر يستملي عقله، أما الهجَّاء فإنه يفعل ذلك جاداً"[2]، وتظهر عليه علامات الغضب والانفعال. أما الساخر فإنه يداريها خلف ضحكة صفراوية تخفي وراءها مدلولات عميقة شتى.

ج- المفارقة والسخرية:

لقد ربط الدارسون في أحيان كثيرة بين السخرية والهجاء، وبين السخرية والفكاهة، ووجدوا أن ثمة علاقةً تنتظم هذه الفنون، ولكن العلاقة تزداد عند الحديث عن السخرية والمفارقة، حيث إن كليهما ينبثق من حقيقة واحدة وهي "التناقض بين ما يقول الناس وما يفكرون به، وبين ما يعتقدون وما هو واقع الحال"[3].

ويختلط المصطلحان في التعريف، فتأخذ المفارقة تعريف السخرية، فهي "أن تقول شيئاً وتقصد العكس"[4]، ويذهب صاحب كتاب "المفارقة "أنه لا يوجد للمفارقة مفهوم متفق عليه، إذ إنها من وجهة نظره "مفهوم ما يزال في حالة تطور"[5].

وتخف حدة مناقشة التعريف عند غيره من الدارسين، إذ يوضح بعضهم مفهوم المفارقة بأنها اختلاف النتائج عن المقدمات، حيث "يكون السامع متابعاً لموضوع ما، وبتحكم التوقع المنطقي للأحداث في ترتب بعضها على البعض، يتوقع السامع شيئاً معيناً، أو نحواً معيناً من الكلام يتفق مع ما سبق أن استمعه، ويترتب عليه، أو يناسب

---

[1] عبد اللطيف حمزة، ص 82.

[2] شوقي محمد المعاملي، ص 10.

[3] د. سي. ميوميك، ص 15.

[4] السابق، ص 16.

[5] السابق، ص 24.

الموقف الذي يصدر فيه الكلام، إذا هو يفاجأ بما لا يتفق مع ما قبله، ولا يناسب الموقف"[1].

ويرى مجدي وهبة أن المفارقة هي "التناقض الظاهري "الذي يكون في عبارة "متناقضة أو غير معقولة في ظاهرها مع أنها بالفحص والتأمل، يتبين أن لها أساساً من الحقيقة"[2].

ومهما يكن من أمر، فإن جميع التعريفات التي يوردها الدارسون تنبثق من بؤرة واحدة، هي التضاد، إذ إنها الصفة المشتركة بين أنواع المفارقة كافة، و"تكون المفارقة أشد وقعاً عندما يشتد هذا التضاد"[3].

ومهما تعددت أنواع المفارقة إلا أنها تنقسم إلى قسمين كبيرين هما: المفارقة اللفظية، ومفارقة الأحداث، حيث إن المفارقة اللفظية، تثير أسئلة تقع في باب البلاغة والأسلوب والأشكال القصصية والهجائية، ووسائل الهجاء، على حين أن مفارقة الأحداث، تثير مسائل شكلية أقل مما سبق، وتميل إلى إثارة مسائل تاريخية وفكرية"[4]، ولا تنحصر الفوارق بين النوعين بهذا وحسب، بل إن المفارقة اللفظية "ينظر إليها من وجهة نظر صاحب المفارقة"، وينظر إلى مفارقة الموقف "من وجهة نظر المراقب المتصف بالمفارقة "بالإضافة إلى أن المفارقة اللفظية تميل إلى أن تكون هجائية على حين أن مفارقة الموقف تميل إلى أن تكون ذات صفة أكثر كوميدية أو مأساوية أو فلسفية"[5].

وثمة خصائص أساسية يجب توفرها في جميع أنواع المفارقة، فبالإضافة إلى التضاد بين المظهر والمخبر، هناك الغفلة المطمئنة لدى صاحب المفارقة الفعلية لدى

---

[1] عبد الحليم حفني، ص 22.

[2] معجم مصطلحات الأدب، ص 381.

[3] د. سي. ميوميك، ص 53.

[4] السابق، ص 82.

[5] نفسه.

الضحية التي تقوم على أن المظهر ليس غير مظهر"، ويأتي الأثر الكوميدي كمميز للمفارقة وأحد أركانها التي تعتمد عليه[1]، ولا بد أن يكون موقف المفارقة مشهدياً لدى من يتصف بها، أي"أن يكون شيئاً تجري مراقبته من الخارج "، وهذا ما يطلق عليه التجرد[2]. أما العنصر الآخر الذي تجمع عليه أنواع المفارقة فهو العنصر الجمالي، فلا بد "أن تحمل المفارقة عنصراً جمالياً دائماً، والمفارقة تأنق في الأسلوب غايتها إنتاج أبلغ الأثر بأقل الوسائل إسرافاً[3].

يتبين من كل ما سبق، أن العلاقة وثيقة بين السخرية والمفارقة، وهذا ما جعلني أقف عندها وقفة أطول من تلك التي وقفتها عند الفكاهة أو الهجاء، وذلك أن الحدود بين الفكاهة والسخرية أو بين الهجاء والسخرية تكون أوضح بكثير من تلك القائمة بين السخرية والمفارقة.

ويبقى السؤال الآتي: هل المفارقة هي السخرية؟ لقد اتفقت في السخرية والمفارقة عناصر كثيرة، سواء في التعريف، أو الباعث أو الأسلوب أو النتيجة، وعلى الرغم من أن المفارقة تتخذ من السخرية طريقةً للتعبير عما تريده[4]. إلا أن صاحب كتاب المفارقة الذي يقر بهذا الأمر، يرفض أن تكون السخرية نوعاً من المفارقة، ويعلل ذلك بقوله: "كان من شروط المفارقة أن نحس بقوة المعنى الظاهر والحقيقي معاً، وكانت السخرية مما لا يكاد يقع في باب المفارقة، فنبرة الساخر تؤدي معناه الحقيقي بشكل لا يقبل التردد، بحيث لا يغدو من الممكن التظاهر أنه لا يعي قصده في ذلك المعنى"[5]. وعلى ذلك يمكن أن يميز الدارس بين السخرية والمفارقة فيما يعرض له من نماذج أدبية شعرية أو نثرية.

---

[1] ينظر، السابق، ص 57.

[2] السابق، ص 60.

[3] السابق، ص 72-73.

[4] ينظر، السابق، ص 81.

[5] نفسه.

أنواع السخرية وأساليبها:

تتعدد أساليب السخرية وتتنوع، وتختلف من كاتب ساخر إلى آخر، ويعود ذلك إلى التأثر بالأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية التي تطبع العصر، وإلى نفسية الشخص التي تختلف بين بني البشر.

وقد عدد علي أدهم أنواع السخرية، ورأى منها "السخرية المرة القاسية المتحاملة المتجنية، والسخرية الفلسفية والأخلاقية والسخرية المتسامحة العطوف الرفيقة وأخيراً السخرية البائسة الحزينة "[1]،

ومهما تنوعت السخرية، وتشعبت إلا أنها تنقسم إلى قسمين، يضم كل قسم تحت جناحيه أنواعاً حسب الهدف أو الغاية، فهناك "السخرية الإيجابية وهي التي تتعامل مع المسخور منه بكثير من الاتزان، وهذه على عكس السخرية السلبية التي تستخدم المبالغة إلى حد التطرف والإثارة والنهش والتعريض، وهذا النوع من السخرية يوجد عند الضحية التي تصبح في يوم ما جلاداً "[2].

وعلى كثرة أنواع السخرية "إلا أنه يوجد قاسم مشترك بين كل حدود الهزلي... وهذا القاسم المشترك هو التناقض بين مضمون الظاهرة أو ماهيتها، وبين شكلها الممارس في الحياة الواقعة"[3].

وتعتمد السخرية، في أثناء التعبير، على عنصر المفاجأة وعدم التوقع والخيال، وكذلك الغرابة التي تعني "انعدام التوافق ما بين الواقع وبين ما يطمح إليه الفنان الساخر "فهي "قائمة على فكرة المقابلة بين نقيضين"[4].

---

[1] ينظر، علي أدهم، ص 107.

[2] سيمون بطيش، ص 18.

[3] أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص 107.

[4] ينظر، عبد اللطيف حمزة، ص 84.

وتقوم السخرية في التعبير عن مضمونها على الأحداث المتنافرة الشاذة المشاهدة في الواقع معتمدة بشكل بارز، على ما تمدها به من مفارقات لغوية حادة، ويرى د. محمد مفتاح أن السخرية تأتي في "مستوى التعابير الجزئية لا على مستوى المقاطع والرؤى"[1]، ويطلق على السخرية المقطعية أو القصيدة الساخرة مصطلح الهزل، حيث يقول "وهي رؤيا لا يدل عليها المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم قسماتها أيضاً"[2].

ومن أساليب السخرية كذلك أسلوب التقليد الساخر والمعارضة، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح.

وتتنوع أساليب السخرية تبعاً لتنوع الموضوعات المسخور منها، ولذا "فإن الفكاهة و(السخرية) لا تتكرر أبداً، وتتغير حتماً في كل وقت لأن الانقطاع عن التغيير انقطاع عن الحياة، وإذن ينبغي للفكاهة أن تحيا حياة الإنسان نفسه"[3]. وهي نابعة من ثقافة الشعب، وتركيبه الفسيولوجي والسيكولوجي، ولذا فإن "لكل شعب فكاهته الخاصة فيه"[4]. وإن ما قد نراه نحن ساخراً، فكهاً، قد ينظر إليه الآخرون على أنه جد لا هزل فيه ولا مزاح.

دارسو الأدب الفلسطيني والسخرية:

لا يعثر الدارس على دراسات موسعة تناولت موضوع السخرية في الأدب الفلسطيني على الرغم من الإشارة إليها في العديد من الكتب التي تناولت حركة الأدب الفلسطيني وأعلامه، ويعد كتاب علي الخليلي "النكتة العربية "- في حدود ما أعرف- من أول الكتب التي نبهت إلى ذلك، مع أن الكتاب - كما هو الواضح من العنوان - لا يقتصر على الأدب الفلسطيني، لقد أشار الخليلي إلى رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد

---

[1] محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري، ص 257.

[2] نفسه.

[3] حسين خريوش، ص 4.

[4] أحمد أبو زيد، الفكاهة والضحك، عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، العدد (3)، 1982، ص 3.

أبي النحس المتشائل "(1974). وإلى مجموعة قصص توفيق زياد الشعبية "حال الدنيا" (1975)، وكذلك أشار الكاتب إلى ديوان سميح القاسم "الحماسة" (1979)[1]، وعاد الكاتب نفسه- أي الخليلي- لينبه إلى هذه الظاهرة، وذلك في كتابه "شروط وظواهر في أدب الأرض المحتلة "[2].

ويشير إميل توما إلى ظاهرة السخرية في أدب سلمان ناطور، وذلك في مقدمته لمجموعة ناطور القصصية "الشجرة التي تمتد جذورها إلى صدري "ولم يغفل توما عن الإشارة إلى كُتّاب آخرين ظهرت السخرية في أدبهم[3]. ولا ترقى هذه الإشارة إلى مرتبه البحث العلمي، ولكنها لفتت نظر الدارسين إلى هذه الظاهرة في أعمال هؤلاء الكتاب وغيرهم. ويقف فاروق وادي في كتابه "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية "وقفة متأنية أمام ظاهرة السخرية في رواية "المتشائل"[4].

ويأتي المتوكل طه في كتابه "دراسات في اللغة والأدب "على ظاهرة السخرية في مسرحية إميل حبيبي "لكع بن لكع "(1980)[5]، كما أنه في رسالة الماجستير التي أعدها عن إبراهيم طوقان ركز على عنصر السخرية في شعر الشاعر، وأفرد لذلك فصلاً خاصاً[6].

ويساهم الشاعر سميح القاسم في هذا الجهد، فيتحدث عن السخرية عند شعراء ما قبل عام 1948 من حيث الموضوعات وأبرز الشعراء، وذلك في مقدمة كتابه "مطالع من أنتولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام"[7].

---

[1] ينظر، النكتة العربية، عكا، 1979، ص 139.

[2] ينظر، شروط وظواهر في أدب الأرض المحتلة، ص 57.

[3] ينظر، الشجرة التي تمتد جذورها الى صدري، عكا، (1979)، ص 11-21.

[4] ينظر، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ص 129-138.

[5] ينظر، دراسات في اللغة والأدب، منشورات مجلة مع الناس، 1991، ص 129-140.

[6] ينظر، الساخر والجسد، نابلس، 1994، ط2، ص 93 - 123 .

[7] ينظر، مطالع من انطولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام، حيفا، 1990، ص 7-27.

وينبغي الوقوف ملياً عند رأي سلمى الخضراء الجيوسي الذي ورد في تقديمها "لموسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، وتحصر الكاتبة السخرية في أشعار إبراهيم طوقان، وتراث إميل حبيبي القصصي إذ تقول: "وكان طوقان يمزج الهجاء السياسي بالسخرية اللاذعة كلما سمح المقام. هذه الموهبة النادرة، التي تمتزج فيها المأساة بالكوميديا وتلتحم النظرة الساخرة فيها بالالتزام العميق بالقضية التي يتناولها العمل الأدبي، ولم تتكرر في الأدب الفلسطيني على أي مستوى ذي بال إلا في الأعمال القصصية التي كتبها إميل حبيبي ". وتضيف الكاتبة قائلة: "ولم يبد أي من الشعراء الفلسطينيين الآخرين الذين ظهروا بعد طوقان- وقد يكون بعضهم أفضل منه- أي اهتمام بالفكاهة أو السخرية"[1] .

وثمة تناقض كبير وقعت فيه الكاتبة، فبعد أن نفت أن يكون هناك شعراء ساخرون بعد طوقان، تؤكد في الكتاب نفسه "أن السخرية أسلوب فني اتصف به مجموعة من الشعراء الفلسطينيين. وتذكر منهم: توفيق صايغ، مريد البرغوثي، زكريا محمد، سميح القاسم، علي الخليلي"[2]، وهؤلاء الشعراء عاشوا وكتبوا أشعارهم بعد طوقان.

وتجدر الإشارة إلى دراسة د. فيصل درّاج التي نُشرت في مجلة الكرمل تحت عنوان "تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية"[3]. وقد رأى دراج أن المتشائل قد صيغت "من السخرية والهجاء الذاتي".

الأدباء الفلسطينيون والسخرية:

يلحظ قارئ الأدب الفلسطيني ودارسه أن ظاهرة السخرية في الأدب الفلسطيني لفتت انتباه الدارسين والكتاب على السواء.

---

[1] موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، بيروت، 1997، الشعر، ج1، ص 37.

[2] ينظر، السابق، الصفحات 51، 83، 84، 89، 91، على التوالي.

[3] ينظر، الكرمل، عدد 52، 1997، ص (183-195).

وقد كان غسان كنفاني أول من أشار إلى نجاعة هذا الأسلوب، حيث درس أدب الأرض المحتلة عام 1948، ولقد رأى أنها- أي السخرية- "نوع من الحث على الصمود. ونابعة من شعور صميمي...، فهي وسيلة يلجأ إليها الكتاب للرد على وجود العدو رده اليومي إمعانا في الاستخفاف"[1]. ولذا فإن كنفاني "يعد السخرية مستوى أولي من مستويات الشعر المقاوم الذي يسير مع الحياة نفسها"[2].

ويعلل إميل حبيبي، وهو من أبرز الكتاب الذين يحفل أسلوبهم بظاهرة السخرية، بروز هذه السمة في كتاباته بما في الواقع من تناقضات تحتم عليه أن يكون ساخراً، ولذا فإن أسلوبه في المتشائل "هو أسلوب الهزل الجارح، وهو نفس الأسلوب الذي يلتجئ إليه في عمله السياسي اليومي"[3]، ويؤكد أن "الأدب الساخر الاجتماعي والسياسي لا يقدر على معالجته سوى أدباء يتحلون بشجاعة متناهية"[4]. ويرى في السخرية مانعه الصواعق، إذ "من دون السخرية كان يمكن للشعب أن يحترق"، ويتابع رأيه قائلاً: "إن هذا الجنس الأدبي- وهو السخرية- لم يستطع الطغاة أن يزيلوه ...، فاستطاع أن يعيش، وأن يتلافى كل محاولات الإحراق"[5].

وينظر علي الخليلي إلى الأدب الساخر على أنه "باب لكل الهموم الإنسانية التي تخترق عظامنا في الزمن الرديء"[6]. "وأن هذا الأدب الذي يغوص في المرارة والسخط والحزن والعذاب يمتلئ بالعشق والتفاؤل والثورة"[7]. ويرى أن هذا الأدب "ليس سهلاً

---

[1] أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، بيروت، ص 44.

[2] السابق، ص 50.

[3] يصرح الكاتب بهذا الرأي عام 1970 في اللقاء الذي أجرته معه الكاتبة رضوى عاشور في مجلة فلسطين الثورة "، وأعتمد هنا على ما أورده فاروق وادي في كتابه، "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ينظر الكتاب، ص 98.

[4] نفسه، ويصرح بهذا الرأي عام 1979، في مجلة فلسطين الثورة، كذلك.

[5] ينظر، اميل حبيبي. الحوار الأخير أنا مانعة الصواعق الفلسطينية، مشارف، ع (9)، حزيران، 1996، ص 18.

[6] ينظر، النكبة العربية، ص 136.

[7] نفسه.

ولـيس هـو بدعـة عـابرة"[1]. ويشـترط لترعـرع السـخرية في الوقـت الحاضـر "تـوفر الديموقراطيـة "ذلـك أن غيـاب الديموقراطيـة، وغيـاب حريـة التعبير، وغيـاب حقـوق الإنسان سوف يطحن أدنى إمكانية لهذا الفن العظيم طحناً"[2].

ويلتفت إميل توما إلى مفعول السخرية في مقاومة الخصم، فيرى فيها "سلاحاً قوياً في مقاومة الاضطهاد القومي، وأسلوباً ناجحاً في سحق أعوانه، وإسقاطهم عن عروشهم"[3]. ويؤكد محمود درويش أهمية الأدب الساخر في مواجهة الواقع، ويعد السخرية "نوعاً من البكاء المبطن الذي هو خير من دموع الاستعطاف"[4]. وقد أشرتُ فيما سبق إلى أن سميح القاسم قد تنبه إلى وجود ظاهرة السخرية في الشعر الفلسطيني قبل عام 1948، مبينا وجهة نظره في الأدب الساخر، إذ يقول: "إن الفهم الواعي لعمق المشكلة من قبل الأدباء الفلسطينيين أدى إلى نشوء مناخ من السخرية السوداء"[5].

ويذهب سلمان ناطور في أثناء حديثه عن الصحافة الساخرة في فلسطين قبل عام 1948 إلى "أن الحاجة إلى السخرية في هذا الواقع تأتي من أجل الكشف عن عبثية الواقع، ورفع معنويات الذين يقاومون ببسالة وتحدٍ وصمود"[6].

وبعد، فتؤكد آراء الدارسين والكتاب الفلسطينيين أن السخرية ظاهرة لها حضورها في الأدب الفلسطيني. وعلى الرغم من ذلك لم تدرس دراسة منهجية وهذا ما آمل أن يكون قد تحقق لي في مجال الشعر بين عامي (1948 و1993)، ولكني سوف أقف قبلاً وقفة سريعة أمام هذه الظاهرة في الشعر الفلسطيني قبل عام 1948.

السخرية في الشعر الفلسطيني قبل عام 1948:

---

[1] شروط وظواهر في أدب الأرض المحتلة، ص 156.

[2] مرايا السخرية، نابلس، 1996، ص 16.

[3] الشجرة التي تمتد جذورها إلى صدري، المقدمة، ص 15.

[4] محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، حيفا، 1991، ط2، ص 84

[5] مطالع من أنتولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام، ص 15.

[6] ثقافة في ذاتها... ثقافة لذاتها، إصدار كرمل ميديا، 1995، ص 97.

تبرز السخرية في هذه الفترة واضحة وضوحاً تاماً في أشعار إبراهيم طوقان، وقد أفاض في الكتابة عنها الشاعر المتوكل طه في رسالته للماجستير، وقد خلص إلى أن ظاهرة السخرية كانت تشكل ظاهرة لافتة للنظر في شعره، وقد جاءت بأساليب متعددة، وقد تعدد المسخور منه في هذه الأشعار، فهناك الانتداب البريطاني والزعماء العرب والأحزاب الوطنية المتصارعة فيما بينها ناسية أو متناسية الهم الوطني، وقد كانت أشعاره الساخرة تحمل نظرة تنبؤية، وقد تعددت كذلك أنواع هذه السخرية، بين سخرية مرة مأساوية وسخرية لاذعة متهكمة، وكان يغلب عليها أحيانا طابع الفكاهة والدعابة.

وقد ركز طوقان في سخريته على الجانب السياسي، وأهمل نقده للجانب الاجتماعي[1]، ويرى المتوكل أن الشاعر قد "سخر وتهكم من الأشخاص أكثر مما سخر من المفاهيم والقيم"[2]، وهذا حكم - فيما أرى - غير دقيق، وذلك أن السخرية تتخذ من الأشخاص وسيلة لضرب الظاهرة المراد محاربتها، ولا تتخذ من الأشخاص هدفاً للرمي بحد ذاتهم، لا سيما أن طوقان أراد من وراء سخريته التقويم وتبصير المجتمع بعيوبه لإصلاحها، ولم يكن يقصد الهجاء الذي يكون هدفه التشهير والانتقاص من أشخاص معينين.

ولم تخل أشعار الشعراء المعاصرين لطوقان من السخرية، وأن لم يكن لها الحضور ذاته، فقد حفلت أشعار وديع البستاني (1880-1954) وعبد الكريم الكرمي، أبى سلمى (1910 - 1981) وعبد الرحيم محمود (1913 - 1948) وإسكندر الخوري (1880 - 1973) بأبيات تبدو فيها السخرية واضحة.

[1] ينظر، المتوكل طه، الساخر والجسد، ص 93-123.
[2] السابق، ص 122.

تظهر السخرية في أشعار وديع البستاني، في قصيدته "الفتوى "التي نظمها على أثر الحفلة التي أقيمت في 1918/7/24 لوضع أساس الجامعة العبرية بالقدس، ووضع فيها كل من مطران الإنجليز "مكنس "ومفتي القدس "الشيخ كامل الحسيني "حجراً، وتتكون القصيدة من سؤال وجوابه، فقد "سأل الشاعر سؤالاً بالشعر يطلب الجواب من المفتي، فجاءه الجواب بقلم شقيقه "الحاج أمين الحسيني "فنظم الشاعر الجواب شعراً أيضاً يقول[1]:

أفتني بالله بالكعبة بالحجر الأسود بالركن الأغر
إن علت في عزها شامخة فوق رأس الطور تلهو بالعبر
وغدت جامعة عبرية ونهى الحاخام فيها وأمر
أيقول الشيخ والقس اتئد إن للمطران والمفتي حجر

ويتهكم الشاعر على مفتي يافا الذي اصطحبه المندوب السامي إلى مصنع الخمور اليهودي الكبير الذي افتتح سنة 1920 في عيون قارة، حيث ألقى المفتي سلة من العنب في المعصرة بعد المندوب السامي، فيرى البستاني أنه لا فرق بين من يشارك في صنع الخمرة وبين من يشربها، وها هو اليوم يعصرها، فلا بد أنه شاربها غداً[2]:

يا مفتي الإسلام تعصر خمرة عند اليهود وما هديت تهودا
أنكرت دين محمد ومحمداً اليوم تعصرها وتشربها غدا

وقد عبرت قصيدة البستاني المولدية عن تلك الأحوال التي سادت فلسطين على أثر "انهيار الملك العربي في سوريا وتسلم هربرت صموئيل مقاليد الحكم في فلسطين، وانفسح المجال للدس وأحدث ردة في الإيمان الوطني "، فأخذ الشاعر يسخر فيها من تلك الأحوال، فلا يتذكر الناس حادثة المولد إلا في حينها، أما بعد أن تقضي مراسم

[1] عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث (من أول النهضة حتى النكبة)، بيروت، 1968، ص 178.
[2] ينظر، السابق، ص 181/180.

الاحتفال فسرعان ما تنسى، ويحاول الناس في هذا الاحتفال تجديد ذكرى المجد القديم، ولكن المجد ثاوٍ لن يتجدد[1]:

أبكل عام حفلة للمولد تقضى مراسمها وتنسى في الغد
وتجدد الذكرى لمجد تالد والمجد ثاوٍ ليس بالمتجددِ

فقد ضاع قومه في شتى المذاهب والدروب مما يجعل الشاعر ينفث تحسره على قومه، بلهجة لا تخلو من سخرية مرة[2]:

يا صنيعة الأقوام بين تمقدس وتمدينٍ وتدمشقٍ وتبغددِ

ولم تخل أشعار أبي سلمى في تلك الفترة من السخرية، بل إنها برزت بوضوح تام في قصيدته "لهب القصيد" التي كتبها عام 1936، وذاع صيتها في الآفاق، وقد سخر فيها من الحكام العرب، سخرية لاذعة مرة، قلما تحققت في الشعر الفلسطيني قبل عام 1948.

لقد أتى فيها أبو سلمى على مجموعة من الحكام في حينه، وأخذ يشنع عليهم تشنيعاً، وامتزج فيها الهجاء بالسخرية المرة الحزينة. تتكون القصيدة من أحد عشر مقطعاً، تتفاوت في عدد أبياتها، فقد جاء بعضها في تسعة أبيات، واقتصر بعضها الآخر على بيتين، وجاءت القصيدة عموماً في خمسة وستين بيتاً، ينتظمها بحر واحد، هو مجزوء الكامل. وقد بدأها الشاعر بقوله[3]:

انشر على لهيب القصيد شكوى العبيد إلى العبيد

تظهر السخرية في القصيدة في المقاطع الأولى، التي وجهها إلى الحكام العرب في تلك الفترة، وقد خص منهم الملك السعودي والملك الأردني وإمام اليمن وملك العراق وملك

[1] نفسه.
[2] نفسه.
[3] أبو سلمى، بيروت، 1978، ص 21.

مصر، فهؤلاء الملوك- من وجهة نظره- لا يملكون شيئاً سوى الهبيد وهو الحنظل. وقد تعللوا بالوعد، لا يعرفون للعمل الجاد طريقة، فقد أذلهم اليهود بوعدهم وهو وعد بلفور[1]:

سحقا لمن لا يعرفون ... سوى التعلل بالوعود
وأذلهم وعد اليهود ... ولا أذلّ من اليهود

وتتخذ السخرية أسلوباً واحداً في المقاطع التي تبدو فيها، إذ تعتمد على التهكم والمفارقة الحادة واللغة، ويمكن الوقوف عند أحد المقاطع؛ ليتبين كيف سخر الشاعر من هؤلاء الحكام.

يوجه الشاعر خطابه في قصيدته إلى القارئ العربي، وينظر إلى حكام العرب وصنيعهم، وفي المقطع السادس يلفت نظر القارئ إلى حاكم مصر، الملك فاروق، حيث إن مصر قد ضيعت أمانيها في أيام حكمه، وهنا يظهر التلاعب بالألفاظ الذي يؤدي مغزى السخرية، فيطلق على الملك اسم الفريد، فيشتقه من اسم زوجته الفريدة، ساخراً منه ومتهكماً عليه.

ولا يخلو الحديث كذلك من المفارقة، إذ إنه يطلب أولاً من مصر أن تميد وتتكبر، ولكنها تفاجأ في الأبيات التالية أن آمالها مضيعة، وأن النيل يبكي ولا يستطيع السير من ثقل القيود، تحيط بحاكمها الغريب عنها حاشية من الشياطين والمردة من ذوي العيون الزرقاء، وبهذا يومئ الشاعر إلى أن هؤلاء الأعوان كسيدهم غريبون عن الأمة العربية[2]:

واهبط إلى مصر الهلوكِ ... وقل لها يا مصر ميدي
يا مصر ضيعت المنى ... بين الفريدة والفريد

[1] نفسه.
[2] السابق، ص 23.

ويلجأ الشاعر إلى الصورة الكاريكاتيرية المضحكة التي تقوم على تشويه صورة هذا الحاكم، فما هو إلا دمية يتلهى بها في يوم العيد[1]:

مـــا أنـــت إلا دميـــة يتلهـى بهـا فـي يـوم عيـد
والنيـــل يبكـــي حيـــث لا يقـــوى علـى جـــر القيـــودِ

ويغلب على المقاطع الأخيرة للقصيدة النفس الجاد، فتبتعد عن السخرية، وتصف الأبطال الفلسطينيين الذين يدافعون عن فلسطين وبذلك تختلف حياتهم عن حياة الملوك، ويذكر أسماء القسام وفرحان السعدي وهم رموز فلسطينية مقاومة، وقد عقد أبو سلمى أمله بالتحرير والخلاص على الشعوب العربية[2]:

إيـــه شـــعوب العـــرب أنـتم مبعـث الأمـل الوحيـد

ويسخر الشاعر في قصيدته "التقسيم "من اللجنة الملكية التي عينتها بريطانيا، لحل مشكلة فلسطين، وليس هناك ما يشير إلى الزمن التي كتبت فيه القصيدة، لكنّها كتبت على الأرجح بعد صدور قرار تقسيم فلسطين عام 1947، وقد رأى الشاعر في هذا الحل أكبر مشكلة، وتتكون القصيدة من بيتين على البحر الكامل. يقول[3]:

أهـــدوا بـــلادي لجنـــة ملكيـــة حتى تحـل مشـاكل المسـتقبل
درسـت، فمـا وجـدت سـوى تقسـيمها حـلاً، فكـان الحـل أكبر مشـكل

وثمة شاعر آخر، لم تخل أشعاره من السخرية، هو عبد الرحيم محمود، وتكاد تتشابه الموضوعات التي سخر منها وتلك التي سخر منها أبو سلمى، لقد سخر عبد الرحيم من اللجنة البريطانية التي عينت للتحقيق في أسباب ثورة 1936، ومن أولئك الذين تعلقوا بها، وآمنوا بجديتها وانتظروا نتائجها، وكأنها- أي النتائج- ستكون فاخرة،

[1] نفسه.
[2] السابق، ص 24.
[3] السابق، ص 39.

وهذا ما يراه الشاعر، وهو ما تحقق، والقصيدة قصيرة، تتكون من ثمانية أبيات، قد بناها الشاعر على مجزوء الكامل، ويسيطر على القصيدة نغم التهكم الجارح، يقول[1]:

يـــا مـــن تولـــه بالحبيـــب هنـــاك قـــد رجـــع الحبيـــب
لقـــــد انتظـــــرت إيابـــــه شـــوقاً، فهـــا هـــو ذا يـــؤوب
فـــي جيبـــه لعـــب الهـــوى يلهـــو بهـــا الصـــبّ اللعـــوب
لـــك فـــي حقيبتـــه نصـــيب فـــاخر بـــئس النصـــيب

وقد قلّت السخرية من الموضوعات الاجتماعية آنذاك، وما ذلك إلا لقلة الشعر الاجتماعي في تلك الفترة بشكل عام، ويرجع د. محمد شحادة عليان ذلك "إلى ثقافة الشعراء الدينية، فقد نهلوا من الأزهر الشريف، فراحوا يركزون على الجانب الديني والأخلاقي هذا إلى أن العادات والتقاليد الأجنبية لم تكن قد تفشت بعد في المجتمع الفلسطيني حتى يتسع لها مجال الشعر الاجتماعي"[2] ومع ذلك لم تخل أشعار تلك الفترة من مقطوعات يسخر أصحابها فيها من بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والظواهر الاجتماعية الطارئة، التي لم يعرفها المجتمع الفلسطيني من قبل. من ذلك سخرية إسكندر الخوري البيتجالي، في قصيدته "الكعب العالي "، من تلك الفتاة التي أخذت تزهو بحذائها ذي الكعب العالي أمام الرجال، فتأتي على حصاة كبيرة، فتزعزع الكعب، وتتغير مشيتها، مما يضحك الرجال منها، فتتوارى خجلة، لا تدري الشرق من الغرب، أو الجنوب من الشمال، ويعرض البيتجالي كل هذا بأسلوب قصصي، وتتألف القصيدة- كما يوردها د. كامل السوافيري- من ثمانية عشر بيتاً، ينتظمها البحر الخفيف، تظهر السخرية واضحة في قوله[3]:

تـــارة كـــالغزال تمشـــي وطـــوراً بازدهـــــاء كظـــــافرٍ فـــي قتـــــالِ

[1] عبد الرحيم محمود، ديوانه، تقديم كامل السوافيري، بيروت، 1987، ص 127-128.
[2] الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني المعاصر، عمّان، 1987، ص 32
[3] الأدب العربي المعاصر في فلسطين، دار المعارف، 1975، ص94-95.

كـل هـذا لأن ذا كعـبٍ عـالٍ لـم يـدعها تسـير سـير الكمـال

بعـد حـين رأيتهـا في ارتبـاكٍ وحيـــاءٍ وحيـــرة وانـــذهالِ

حجـر في الطريـق كـان كبيراً صدم الكعب، كعب ذات الدلالِ

صـدمة مـن مكانـه زعزعتـه فغـدا خفهـا مـن الكعـب خـالي

وانحنـت عنـد ذاك والتقطتـه وهي تخفيـه عـن عيـون الرجـال

غيـر أن الرجـال قـد نظروهـا فعـلا ضـحكهم رؤوس الجبـال

فمشـت تسـرع الخطى بحيـاءٍ كغـــراب مقلـــد للحجـــال

وتـوارت عـن العيـون سـريعاً وهي لـم تـدر شـرقها مـن شـمالِ

الفصل الأول: السخرية بين عامي (1948-1967)

تمهيد

أحدثت النكبة انقلاباً في الواقع الفلسطيني، حيث أصبح الشعب مشتتاً، تضم معظمه مخيمات اللاجئين في الدول العربية والضفة الغربية وقطاع غزة، ولم يبق إلا جزء قليل من الشعب متشبثاً بأرضه، وقد عانى هؤلاء أصنافاً من العذاب والتنكيل لإرغامهم على ترك أراضيهم.

وقد اتخذت الأنظمة العربية موقفاً سلبياً من هؤلاء اللاجئين، تمثل ذلك في الصمت والسكون والتعتيم الإعلامي والتضييق عليهم في السفر والتجوال، على حين أنه "كان لليهودي الأمريكي- مثلاً- أضعاف أضعاف ما للاجئ الفلسطيني من حرية التنقل على سعة الوطن العربي من المحيط إلى الخليج "[1].

هذه صورة جزئية لحالة اللجوء، ولكن ما هي الحالة التي عاشها الفلسطينيون تحت الاحتلال؟ إنها حالة "المعتقل"[2]، فقد تحول الوطن إلى سجن كبير، وتحول التائه اليهودي إلى "حاكم صهيوني"[3]، يتحكم بحياة الناس وأرزاقهم، يضيق عليهم الخناق في كل مجالات الحياة؛ ليحقق شعاره العالمي "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض "، وقد استخدم وسائل عدة، قتلاً وترويعاً للناس، وزرعاً للرهبة في للنفوس، والتضييق عليهم في المعيشة اليومية حيث السجن والإقامة الجبرية[4].

وقد انتهج المحتلون سياسة ترمي إلى فصل الأقلية العربية عن جذورها التاريخية والقومية، وحاربوا التعليم بين العرب بوسائل شتى؛ فقد هددوا المعلمين القدماء،

---

[1] يوسف الخطيب، ديوان الوطن المحتل، دمشق، 1968، ص 14.

[2] السابق، ص 13.

[3] نفسه.

[4] ينظر، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ص 32 وما بعدها.

الذين وصفوهم بأنهم "مسمار بلا طبعة "[1]، وعملوا على استبدالهم بمعلمين غير أكفاء، يعلمون مناهج باهتة الفكر، تؤدي في نهاية الأمر إلى قطع الجيل الجديد عن كل ماض له، ولاحقوا الطلاب العرب الذين يتابعون تحصيلهم العلمي، وقد ساق غسان كنفاني أمثلة عديدة على من قتل من الطلاب أو ضغط عليهم لترك الدراسة[2]، ولذا لم يمثل الطلاب العرب الجامعيون نسبة تستحق الذكر للطلاب اليهود[3].

أما الفلسطينيون الذين غادروا وطنهم والتجأوا إلى الضفة الغربية وقطاع غزة، فلم تكن حالهم بأحسن من هؤلاء، فقد كانوا يعيشون في حالة لا توصف بالمنفى القومي الشامل ولا بالمعتقل، وإنما هي حالة بين بين، "فهاتان المزقتان من التراب الفلسطيني ما هما في الحقيقة إلا نافذتا المعتقل، وبوابتا الخروج إلى المنفى الكبير"[4].

يتضح مما سبق أن الفلسطينيين عاشوا حياة لا تخلو من هوان، وكان وقعها عليهم ثقيلاً، وهذا ما يلحظه دارس أدب هذه الفترة، فقد كان في بدايته أدب حنين وشكوى وحزن وندب حظ، متسماً "بالذهول وعدم التصديق والرجاء بعودة سريعة"[5]، وبعد أن تجرع أصحابه الكأس واعتادوا على الحزن أخذوا يبحثون في أساليبه المتاحة ليحاولوا تغيير هذا الواقع- إن استطاع- ولو نفسياً، وبدأت تظهر في الشعر الفلسطيني في تلك الفترة بكل قوة "شخصية اللاجئ، فأخذ يتحدث عما يعانيه هذا اللاجئ من صنوف الجوع والعري والتشتت...."[6].

ولهذا الأدب مميزات خلقتها الظروف والوقائع المعيشة، ووظائف يقوم بها يؤديها على أكمل وجه، فهو "أدب تحريض وتعبئة، وتكوين وعي وطني قومي ومن ثم إيجاد اتجاه

---

[1] السابق، ص 27.

[2] ينظر، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ص 28 وما بعدها.

[3] السابق، ص 27.

[4] يوسف الخطيب، ص 3.

[5] احسان عباس، الشعر في فلسطين حتى عام 1967، الموسوعة الفلسطينية، قسم 2، مجلد 4، ص 25.

[6] نفسه، ينظر كذلك، علي الخليلي، النص الموارب، الخليل، 1997، ص 88.

عام ورأي عام ليساند قضية النضال ويدعمها مادياً ومعنوياً"[1]، وهو بذلك يحقق صفة الالتزام بالقضية المركزية لا للفلسطينيين وحدهم بل للعرب جميعاً، شعراؤه مقاومون ملتزمون، يدركون ما للقول من أثر فعال، ونتيجة لالتزامهم هذا فقد تعرضوا للسجن والتعذيب والإقامة الجبرية والتضييق عليهم اقتصاديا وأحياناً طردهم وتشريدهم.

والسخرية أبرز ما في هذا الأدب من سمات، فلا تطفو السخرية على الألسنة إلا في حالات المفارقة الحادة المكررة يومياً، فهي تعتمد على الواقع أساساً، وما في هذا الواقع من تناقضات[2]، يروج لها لتصبح حقيقة، وكلما زاد هذا التناقض برز الأدب الساخر، مبيناً مدى الفجوة بين المثالي الذي يطمح إليه الأديب، وبين الواقع الذي يصطدم به بوصفه مواطناً عادياً أو شاعراً ذا إحساس مرهف[3].

السخرية في شعر المنفى من عام 1948 حتى عام 1967:

برزت سمة السخرية في الشعر الفلسطيني الذي كتب في المنفى بروزاً لافتاً للنظر، ويلحظ الدارس أنها أوضح ما تكون في شعر كل من: عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) ومحمود سليم الحوت ومحمد العدناني، ويدرج مع هؤلاء معين بسيسو الذي ولد في غزة، وعاش فيها لفترة، وإن لم يعش أهل غزة حياة النفي، مثلهم مثل سكان الضفة غير المهاجرين، إلا أن الدارسين اعتادوا دراسة أدبهم في أثناء دراسة أدب المنفى، عدا أن معيناً نفسه عاش متنقلاً بين أكثر من بلد عربي، ومات بعد عام 1967 في المنفى بعيداً عن غزة.

عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى):

ولد أبو سلمى في طولكرم سنة 1910، ويشير بعض من أرخ لأعلام الأدب الفلسطيني أنه ولد عام 1909[4]، تلقى تعليمه الأولي في بلدته، حصل قبل عام 1948 على البكالوريا

---

[1] شاكر النابلسي، ص 143.

[2] أحمد أبو زيد، ص9

[3] علي أدهم، ص 108.

[4] يعقوب العوادات، (البدوي الملثم)، أعلام الفكر والأدب في فلسطين، عمان، 1976، ص 538 وما بعدها.

في مدارس دمشق والتحق بمعهد الحقوق الفلسطيني، وحصل منه على إجازة الحقوق وعمل في مهنتي التدريس والمحاماة حتى نزح، عام 1948، إلى دمشق حيث عمل فيها بالتدريس والمحاماة كذلك، صدرت أشعاره في مجموعة كاملة قبل وفاته عام 1980[1].

يحفل شعر أبي سلمى الذي نظمه بعد عام 1948 بأبيات لا تخلو من السخرية، حقاً إن المرء لا يقرأ قصائد ساخرة من أولها إلى آخرها، إلا أنه يعثر في ثناياها على ما يعبر عن سخريته من الواقع الأليم.

ويمكن الوقوف عند قصيدة "المشرد"، وهي قصيدة حملت عنوان إحدى مجموعاته، وقد نظمها بعد النكبة، وفيها تصوير لحياة الفلسطينيين[2]:

سر معي في طريق العمر وقل: أين من يحمي الحمى أو من يلبي؟

ثم ينتقل من وصف المأساة التي يعيشها المشرد إلى سخرية واقعية جارحة، تنبع من فهمه الحقيقي للواقع، فيتساءل الشاعر عن السر وراء تشريد أهله، ومن هم سبب ذلك!

وتتكون القصيدة التي نظمت على بحر الرمل من ثلاثة وعشرين بيتاً، ويغلب عليها طابع الحزن، وفيها يخاطب أبو سلمى اللاجئ الفلسطيني طالباً منه أن يتغلب على جراحه وأن ينهض من كبوته حتى يعود اللاجئون إلى الديار، ولا تخلو القصيدة في بعض أبياتها من السخرية، وبخاصة ذلك المقطع الذي يتحدث فيه عن الزعماء العرب وجيوشهم. يقول أبو سلمى[3]:

يا رفاق الدرب هل شردكم في الورى غدر عدو أم محبّ؟
زعماء دنسوا تاريخكم وملوك شردوكم دون ذنب

[1] حول ترجمته، ينظر، أحمد عمر شاهين، موسوعة الكتاب الفلسطينيين في القرن العشرين، 1992، ص 282 وما بعدها.
[2] ديوان أبي سلمى، بيروت، 1978، ص 156.
[3] السابق، ص 156 وما بعدها.

وجيـــوش غفـــر الله لهـــا سلمت أوطانكم من غير حربِ
دول تحســـــبها شـــــرقية وإذا أمعنـــت فالحـــاكم غربـــي
يـــوم هـــزت للـــوغى راياتهـــا حكمت فيه على تشريد شعبي

وتبدو السخرية واضحة في الأبيات السابقة، سواء من خلال بعض العبارات مثل "غفر الله لها "، أو من خلال المفارقة؛ فالجيوش وجدت لتحارب وتدافع عن الأوطان لا لتسلمها، وهي حين رفعت الرايات للحرب لم ترفعها لتعيد الشعب إلى أرضه بل لتشرده.

ويتكرر هذا النغم الساخر من الزعماء العرب في قصائد أخرى، ففي قصيدة "التراب الخصيب "يعتبر أبو سلمى هذه الدول وهؤلاء الزعماء دمى تمثل ما أوكل إليها من أدوار[1]:

دول كالـــــدمى تمثـــــل دوراً رســـموه لهـــا وفصـــلا مريبـــا
تتثنى على المسارح والميسم يشـــوي وجوههـــا والجنوبـــا

وتمتزج السخرية في أشعار أبي سلمى مع الحسرة والبؤس، معبراً عن ذلك الشعور بالمفارقة التصويرية[2]:

والشعب كم من حاكم باسمه يظلمـــــه ظلـــــم ســـــنمار
فـــي عينيـــه دمعـــة بـــاكٍ وفـــي راحتـــه ســـكين جـــزّارِ

وتختلط أحياناً السخرية مع الهجاء، حيث الشتائم المباشرة والسب العلني يطفوان على القصيدة، فيفقدانها إحدى مميزات الشعر الساخر، وهو الاعتماد على المواقف الموحية واللغة المبطنة لتحقيق الغرض العام من السخرية وهو الإضحاك، أو على الأقل رسم ابتسامة طفيفة على الشفاه، ولكن بدلاً من ذلك، تعلو النغمة الخطابية، كما في قوله في قصيدة "النازحون"[3]:

[1] السابق، ص 159.
[2] السابق، ص 161.
[3] السابق، ص 169.

قل لمن يدعي المروءة أقصرْ وامسح اليوم دمعة التمساحِ
قل لمن يدعي العروبة ما كنت عليها إلا يد السفاحِ
أسد خادر عليها ولا يسمع منك الأعادي غير نباح

وتتكرر سخرية أبي سلمى التي يغلب عليها طابع الهجاء في قصائد أخرى، ثمة موقف محدد من الحكام الذين يظهرون شيئاً ويخفون أشياء، الحكام الذين- كما يرى - ضعفاء أمام الأجنبي ولكنهم أسود على شعبهم، ولذلك فإن الشاعر يسخر من المواكب التي تمر ولكنها خالية من الروح، ومن الأعياد التي ليس فيها عيد حقيقي، إنه يسمع أصواتاً لا رنين فيها، ويقرأ عن أسماء لا وجود لها، ويرى جنوداً تموج دونما انتصار، ويصغي إلى من يزعم أنه حر، ولكنه في الحقيقة عبد، وهكذا تلعلع البيانات دونما جديد فيها، هكذا يقيم أبو سلمى نصه على المفارقات الفاضحة في العالم العربي[1]:

أرانب إن تعرض أجنبي وهم أبدا على أهلي أسود
تمر مواكب لا روح فيها وأعياد وليس هناك عيدُ
وأبواق وليس لها رنينٌ وأسماء وليس لها وجودُ
وأخبار تموج ولا انتصارٌ وأحرار وكلهمُ عبيدُ
تلعلع في جوانب كل أفق بيانات وليس لها جديدُ

محمود سليم الحوت

ولد محمود سليم الحوت في يافا سنة 1916، وأنهى دراسته الابتدائية فيها. التحق بالجامعة الأمريكية في بيروت، وتخرج فيها سنة 1937 ببكالوريا في الأدب. رحل بعد النكبة إلى بغداد وعمل في التدريس، ثم إلى بيروت والولايات المتحدة الأمريكية، وفي المنفى نظم العديد من القصائد وأبرزها ديوانه "المهزلة العربية (1951)، "واللهب الكافر" (1963) وله العديد من الكتب النثرية منها: "الثورة والأدب" و"في طريق الميثولوجيا عند العرب"[2].

[1] السابق، ص 261.
[2] حول ترجمة، ينظر، أحمد عمر شاهين، ص 429 وما بعدها.

ولا يختلف الحوت فيما سخر منه عن أبي سلمى، كلاهما رأى في الحكام العرب مقصراً ومسؤولاً عما آلت إليه أوضاع الشعب الفلسطيني.

تظهر السخرية عند الحوت في ديوانه "المهزلة العربية "، وهي مطولة شعرية تقوم على ثنائية المتكلم والمسخور منه، وتتكون من ثلاثين نشيداً، ويتكون كل نشيد من ثمانية أبيات وجاءت القصيدة على البحر البسيط، ونوّع في قوافيها، حيث إن عاطفة الشاعر "تكون حسب المواقف والموضوعات المختلفة من الحماسة والفخر والأمل واليأس، ومن النقمة على الملوك والحكام إلى الثورة على الأوضاع الفاسدة في الدول العربية والدعوة إلى إصلاح هذه الأوضاع وإلى الوحدة العربية الشاملة"[1].

يعبر الشاعر بكل أسى عن المأساة بسخرية ناقمة متهكمة، "فيشنّ حملات شعواء على رجال الحكم الفاسد البائد إبان صولتهم، وكيف لا يفعل؟ وقد كان لهم اليد الطولى في إضاعة بلده قلب العروبة"[2].

وقد تجاورت في هذه القصيدة التي أخذت شكل الملحمة "عناصر الضياع والفراغ، وخيبة الأمل والسخرية والتشريد"[3]، والنفس الهجائي المباشر هو الأكثر حضوراً، وإن وجدت السخرية ماثلة في بعض المقاطع، ومن هذا الهجاء حديثه عن العرب الذين لا يستحقون الحياة[4]:

عرب؟ من العرب؟ هذي تربة قدست لا يستحقون أن يحيوا بها الآنا

بل إن الأمور تصبح سباباً مباشراً وشتماً علنياً[5]:

قل للألى سامت السكين سربهم: ليس الخوار بمقصور على البقرِ

---

[1] د. كامل السوافيري، الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين (من سنة 1917 إلى سنة 1955)، القاهرة، 1963، ص 606.

[2] محمود سليم الحوت، ملاحم عربية، بغداد، 1958، ص 173.

[3] خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث (1948-1970)، 1986، ص 69.

[4] محمود سليم الحوت، ص 185.

[5] السابق، 199.

وتتصاعد نغمة السخرية والتهكم، فتغلب على النشيد الثالث عشر، وتبدو واضحة وضوحاً تاماً في قوله[1]:

لـم تبـق مكرمـة حتى ولا رمـق والسـبع مرتبطات بالتزاماتِ
أو هكذا قيل والأسباب غامضة لا يعلم السر إلا في الوزارات
للـوزارات سـحر شـيّق عجـب إن مس فرداً أتى بالعبقرياتِ

ويبرز النشيد الرابع عشر معركة جيش الإنقاذ مع العدو، ويصور النتيجة التي آلت إليها، فالشباب الذين ذهبوا ليحاربوا في معركة غير محمودة العواقب يقاتلون ببأس، ولكن القادة يوقفونهم بناءً على مواعيد كاذبة[2]:

فسيّروا من شباب العرب خيرتهم إلى وغى واعتراك غير محمودِ
وكلمـا اقـتحم الميـدان بأسـهمُ وأوغلوا، أوقفوهم في المواعيدِ
فكيف بالجيش والغايات ترهقه ترمي به في لظى شعواء مقصودِ

ويخاطب الحوت الزعامات طالباً منها الانصراف عن الحكم، ذلك أنها أخفقت فيه. وتبدو السخرية واضحة في الشطر الثاني، فبعد أن يقول: "أخفقتم في مجال الحكم" و"انصرفوا عن وجهنا" نجده ينعتهم بـ"الحماة العبقريين"[3]:

أخفقتم في مجال الحكم فانصرفوا عـن وجهنـا يـا حمـاة عبقريّينـا
لـو أن جنـة خلـدٍ تحتنـا فرشـت -وأنـتم جيـرة- وردا ونسـرينا
لعفتهـا بعـد أمسـيت مـرتحلاً في الكون، قد ضل لا دنيا ولا دينا

لا يكتفي الحوت في قصيدته بالسخرية من الحكام وحسب، إنه ينظر إلى الجامعة العربية، ولا يرى فيها ما يعود بالنفع على الأمة العربية، وإذا كانت الجامعة أسست

[1] السابق، ص189.
[2] السابق، ص 190.
[3] السابق، ص 94.

لخدمة العرب، فإنها تولي اهتماماً لقضايا شعوب أخرى، وكأن بلدان تلك الشعوب أقرب إلى مقر الجامعة من بعض المدن الفلسطينية[1]:

واعجب لها يا أخي في النيل جامعة أحبت الصين حب العاشق التعس
حتى تراءت لها سيئول من لهفٍ أدنى إلى مصر من يافا أو القدسِ

ولم تقتصر سخرية الشاعر على ما سلف. ثمة سخرية واضحة أيضاً من بريطانيا التي رأى فيها بعض العرب حليفة عظمى. لقد نظم الحوت قصيدته بعد النكبة، ولم يكن العرب، وبخاصة الشعب الفلسطيني قد نسي دور بريطانيا في المأساة[2]:

مرحى حليفتنا العظمى! لقد صدقت منك النوايا، وكان اللينُ ثعبانا
لقد فديناك في حربين، وانتصرت لك القلوب فما جازيت إحسانا!

وأصدر الشاعر بعد المهزلة العربية، ديواناً آخر عنوانه "اللهب الكافر "الذي يضم قصيدة ساخرة واحدة هي "غزو القمر "، وجاءت القصيدة متحررة من القالب الكلاسيكي، وإن ظل الشاعر مباشراً في تعبيره، متخذاً من القافية مرتكزاً فنياً، وجاءت القصيدة مكونة من (47) سطراً شعرياً، وتظهر السخرية فيها من واقع العرب الذين يكتبون أشعار الغزل ويرددونها ويحفظونها عن ظهر قلب، في حين أن الغرب، بعلمه الحديث، قد اقتحم القمر[3]:

والشرق هذا العالم
العبقري الحالم
فوق الأرائك جاثم
رهن السمر

[1] السابق، ص 200.
[2] السابق، ص 185.
[3] اللهب الكافر، منشورات دار الكتاب العربي، 1963، ص 183 وما بعدها.

بين الأصائل والسحر

أو ليس أروع من شعر

وروى قصائده الغرر

والعلم مقتحم القمر

ما بين منطلق الشرر!

محمد العدناني

ولد محمد العدناني في مدينة جنين سنة 1903، وتلقى علومه الأولية في جنين وطولكرم وغزة، دخل كلية الطب بجامعة بيروت لمدة سنتين، ومن ثم تحول إلى كلية الآداب استجابة لرغبة أمير الشعراء (أحمد شوقي). بعد النكبة رحل إلى الأردن فسوريا، وعمل في التدريس حتى أحيل على المعاش سنة 1964.

أصدر العدناني حتى عام 1967 العديد من الدواوين منها: "اللهيب " (1954)، و"ملحمة الأمومة " (1957) و"العروبة " (1960) و"الوثوب" في أربعة أجزاء (1965) و"الروض" (1966)[1]، وقد جمعها في ديوان واحد، يتكون من جزئين، أطلق عليه اسم "العدنانيات". ويبدو الشاعر من خلال قراءة أشعاره إنساناً مزاجياً متقلباً لا يثبت على رأي، إنه نموذج الشخصية المزاجية الهوائية التي تتأثر باللحظة الراهنة، ومن هنا فإنه يمدح شيئاً وسرعان ما تراه يذمه بعد قليل، يغضب وترتفع نبرته، ولكن سرعان ما يهدأ ويصفح، وقد انعكست هذه المزاجية في روايته "في السرير"، التي تحدث فيها عن فترة مرضه، وركوده على سرير الشفاء، وقد كان العدناني حقيقة مختفياً وراء الشخصية في الرواية، مما جعل بعض الدارسين يرى في الرواية سيرة ذاتية للشاعر[2].

[1] حول ترجمة، ينظر، أحمد عمر شاهين، ص 392 وما بعدها.

[2] ينظر، عادل الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني (1913-1987) القدس، 1992، ص 33.

لم تخل أشعار الشاعر من سخرية، وإن لم تختلف عن سخرية سابقيه من حيث المضمون والشكل، فقد سخر من الحكام العرب، وعبر عن يأسه وشعوره بالإحباط لما آل إليه وضع الشعب الفلسطيني، ومزج في شعره الهجاء بالسخرية.

يصف العدناني في قصيدة "غادروا هيئة الأمم" الزعماء العرب بالخفافيش، والغرابين والأفاعي، ويتهكم عليهم ويسخر منهم. يقول[1]:

كلهم فوق عرشهِ يجلس اليوم كالصنم
لستم غير تحفةٍ أوغلت في دجى القدم
فاقبعوا في متاحف واستريحوا من التهم

وتظهر في قصيدة "يأس "شخصية الشاعر المزاجية المتقلبة، فقد عكست نفسيته المتأرجحة بين حب العرب والاعتذار عن مدحهم، ولكنه سرعان ما يفصل بين العرب كشعوب وبين العرب كحكام، فينحاز إلى جهة الشعب مادحاً منهم أهل الجود والكرم، ويتخذ موقفاً من الحكام فيذمهم، ويعتذر عن محبتهم التي سلفت، والتي جعلته يرى في هزيمتهم نصراً، وجهلهم علماً، ويرى في كلامهم الذي يصفه بالهذر روائع الحكم، حتى لقد وصل- في محبتهم سابقاً- إلى درجة مجنون ليلى، وتفوق على المجنون، بحيث غدا المجنون خادماً من خدمه.

إنه هنا يعتذر عن كل ذلك، ويخاطب الحكام، ويميز ما بينهم وبين شعوبهم، ويذهب إلى أن هؤلاء الحكام لن يثنوه عن محبة العرب، وكما سبق أن ذكرت، فالشاعر يتأثر باللحظة المعيشة، ولذا فإنه عندما كتب قصيدته هذه كان في "حالة يأس قاتل من قادة العرب قاطبة"، وهذا ما صرح به نفسه في مقدمته للقصيدة. يقول العدناني[2]:

آمنت بالعرب حتى قيل شاعرهم غدا من الوهم كالمخمور في الحلم

[1] العدنانيات، بيروت، 1981، ج1 ص 123.
[2] السابق، ص 126.

يــرى هــزيمتهم نصــراً وجهلهــم علمـاً، وهـذرهم مـن رائـع الحكـمِ
ويحسب الصب فوضاهم مخيمة هـي النظـام بـه يـزرون بـالأممِ
أعمـى هـوى الظـامي بصـيرتهم وكاد يفضـي بـه طوعـا إلى اللممِ
فمـا مجـانين ليلـى في غـرامهمُ إزاء صـــبوته إلا مـــن الخـــدمِ
ولـــم تزحـــه زعامـــات مزيفـــة عن حبه العرب قوم المجد والكرم

ويلحظ المرء هنا- في هذه القصيدة- سخرية الشاعر من ذاته، فهو يقرعها ويعنفها، ولكن هذه السخرية، السخرية من الذات الفردية، ذات الشاعر، كانت قليلة الحضور في الشعر الفلسطيني عامة وشعر المنفى خاصة. (فيما اطلع عليه الباحث من نماذج شعرية) وإن وجدت إلا أنها لم تشكل علامة بارزة.

وقد تركزت السخرية حول الموضوع السياسي، ومع أن السخرية يمكن أن تتناول موضوعات أخرى إلا أن بروزها فيه يعود إلى "نظرة المرء للشيء، وليس على طبيعة الشيء الذي يراه"، كما أنه "ليس هناك موضوع خاص بالأدب الجدي، وآخر مقصور على الأدب الفكاهي، وإنما تعتمد على نظرة الأديب إليه"[1]، ولعل قارئ الشعر الفلسطيني لا يلحظ خلاف ذلك، فقد تناول الشعر بعض الموضوعات مثل موضوع السماسرة، وعبروا عنه بأسلوب جاد، وعبر بعضهم عن الموضوع نفسه بأسلوب ساخر.

وعندما سمحت السلطات المصرية، عام 1949 للسفن المتجهة نحو فلسطين المحتلة بالمرور عبر الموانئ المصرية، دون قيد أو شرط، لم يجد الشاعر أسلوباً أنكى من السخرية، ليفرغ فيه انفعالاته، وليعبر عن صدمته من هذا الواقع[2]:

لك الشكر يا مصر الشقيقة وافراً غداة أتيت العرب بالوجه سافرا
ومـــا هـــي إلا جـــارة ورســـوله يقـول: ارع الحـق وغـداً وغـادرا

[1] عبد العزيز شرف، ص 14.
[2] محمد العدناني، ص 131.

ولا تزيد القصيدة عن أحد عشر بيتاً، ويبدو أثر ثقافة الشاعر الإسلامية واضحاً، إذ تتناص الأبيات مع الحديث النبوي الشريف الذي يحث على احترام الجار، ولكن العدناني يسخر من القيادة المصرية التي لا تميز بين جار وجار، جار يحافظ على حقوق جيرانه، وآخر يسلبهم حقهم.

وإذا كانت مصر قد رعت حق الجار المعتدي، فإن لبنان- كما يظهر في قصيدة "جود لبنان"- لا يتخلى عن صفة الكرم التي يفخر بها العربي، ولذا فإنها تصدر التفاح والرمان إلى المحتلين اليهود، ولا يرى العدناني في هذا الموقف أكثر من نكتة ساخرة مرة، فيعبر عنها قائلاً[1]:

غض الندى طرفه مذ جاد لبنانُ على اليهود، وجود العرب ألوانُ
بالأمس أهدوا فلسطيناً لخصمهمُ شأن الكرم، فلا جادوا ولا هانوا
واليوم لبنان لا يرضى لجارته جوعاً، وما في بنيه الغر جوعانُ

معين بسيسو

ولد معين في غزة سنة 1927، وأنهى دراسته فيها، تخرج في الجامعة الأمريكية في القاهرة ببكالوريوس صحافة، تنقل بين العراق وغزة ودمشق والقاهرة وبيروت إلى أن توفي في لندن عام 1984، ودفن في القاهرة.

أصدر معين في هذه الفترة العديد من المجموعات الشعرية التي ضمنها أعماله الكاملة، لقد أصدر ديوان "المعركة" (1952)، و"مارد من السنابل" (1956)، و"الأردن على الصليب" (1958) و"فلسطين في القلب" (1964) و"الأشجار تموت واقفة" (1966) و"عطر الناس والأرض" (1967)[2].

[1] السابق، ص 133.

[2] حول ترجمته، ينظر، أحمد عمر شاهين، ص 453 وما بعدها.

ولا تخلو بعض هذه القصائد من عنصر السخرية، لقد سخر الشاعر من الغرب المخادع، ومن الأنظمة العربية، ولكنه لم يقارب الموضوع الاجتماعي ليسخر من بعض العادات والتقاليد، كما لا تمس قصائده الساخرة المحتل الإسرائيلي.

ويلحظ أن الهجاء المباشر هو العنصر الأبرز في سخريته، "وقد جاء هذا الهجاء في أسلوبين: إما مباشراً على لسانه، أو غير مباشر على لسان شخصيات تاريخية ودينية"[1]، متخذاً منها "أقنعة يختبئ وراءها. ليعبر عن الموقف الذي يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[2].

يتكئ بسيسو في سخريته من الغرب على التراث الديني، الإنجيلي، إنه يستخدم ألفاظاً مثل (الصليب، الحواري، العشاء الأخير). والقرآني مثل (عجل الذهب) التي ورد في قصة موسى (عليه السلام) مع السامري الذي قبض قبضة من أثر الرسول.

وقد مزج الشاعر في سخريته هذه بين عناصر الهجاء وعناصر السخرية، وقد اقتربت أحياناً القصيدة من فن الهجاء أكثر من السخرية، وأقف عند بعض هذه القصائد التي كانت هجائية أكثر منها ساخرة، ومنها قصيدة "المخلص الكذاب، المستر جون فوستر دلاس"، إذ تظهر السخرية من العنوان بداية، حيث المفارقة اللفظية ما بين كلمتي المخلص والكذاب، فكيف يكون مخلصاً وهو كذاب؟

ويصف معين هذا المخلص بأوصاف هجائية دون مواربة، أو اعتماد على السياق ليعطيها معنى مغايراً، إنه يقدم ما يريد مباشرة، فيرى فيه غراباً تمدد على بساط نور مما يستدعي أن تبكي الجواري بأدمع الحواري[3]:

على صليب

---

[1] خالد علي مصطفى، ص 170 وما بعدها.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، عمان، 1992، ط2، ص 121.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، 1987.ط3، 129.

من ورق الزيتون

تمدد المخلص الكذاب

كالغراب

على بساط نور

"ابكين يا جواري"

بأدمع الحواري

يا كل فرسان الوحول

حوطوا عجل الذهب"

وتتكرر هذه النغمة الهجائية، والنفس الخطابي المباشر في قصيدة "الببغاء والأفيون"[1] وفي قصيدة "الأردن على الصليب"[2]، إذ يسيطر على كلتا القصيدتين انفعال الشاعر، مما يجعله يصور الموضوع بصورة مباشرة، فالانفعال والمباشرة، هما أهم ما يميز قصيدة الهجاء عن السخرية.

وتبرز السخرية في ديوان "الأشجار تموت واقفة" بوضوح في قصيدتي "الهودج والكلاب" و"مقامة إلى بديع الزمان الهمذاني"، وتشكل السخرية في كل منهما أسلوباً مغايراً، إذ إنها في القصيدة الأولى، تتكئ على عنصري المفارقة الساخرة، والصورة "(الكاريكاتورية) التي تدعو إلى الضحك الأسود الذي أسهم في بواعثه الواقع المعكوس.

يصور الشاعر في القصيدتين نقمته من الأنظمة العربية، فيتهكم ويسخر، وتصاحب سخريته هذه روح مفعمة بالمرارة واليأس، وتبدو السخرية في القصيدة الأولى من عنوانها أساساً، إذ إنه يقيم علاقة بين الهوادج والكلاب، الهوادج التي توضع عادة

[1] ينظر، السابق، ص 127 وما بعدها

[2] ينظر، السابق، ص 116 وما بعدها.

على الإبل، إنها الآن- كما يرى معين- توضع على الكلاب، إنه مسخ للواقع العربي، فقد مضت الأمجاد القديمة، واختفت الفوارس، وحل محلها الجراد والعناكب، وهذه في نظر الشاعر ليس لها ذكريات، إنه يراهم عابرين غير مقيمين، وغير متجذرين، يعيشون حياة كالجراد أو كالعناكب. وتوظف القصيدة العناصر الهجائية.

يتكون النص من تسعة عشر سطراً شعرياً، يلتزم فيها البحر الكامل، ونظاماً معيناً من القوافي، حيث إنه نوّع فيها، تتجاور إلى جانب هذه العناصر عناصر السخرية، فقد رسم الشاعر صورة ممسوخة للبطولة العربية، حيث إن الكلاب التي تحمل معنيين مختلفين، صارت تقلد الخيول فتصهل، ويشد عليها السروج، وهذا أحد معانيها، وكذلك تعني جماعة من الناس يحبذ الشاعر أن يطلق عليهم هذا اللفظ، ويقومون بعدة وظائف، يقصد الشاعر، من وراء إبرازها، السخرية والهجاء، فقد سرقوا العنب ليصنعوا الخمور، ولكنهم أيضاً غشوها، ووصلوا في حالة سكرهم إلى المجون حيث ابتلعوا الدفوف[1]:

في أرض واق الواق

تصهل حول هودجه الكلاب

صرخوا، وقد سرقوا القطوف له،

وغشوا الخمرَ، وابتلعوا الدفوف

ويقدم النص، لملك الرماد، صورة ساخرة أكثر منها هجائية، فيصوره بأنه صقر ولكن على المنابر فقط، ومقاتل عنيد وناطح ولكن للكلمات فقط، مهرج يمشي على السيوف. ويوظف الشاعر ساخراً بعض التعابير الشعبية؛ فقد ذاب الثلج وبان ما انستر تحته، انكشف أمر هؤلاء. إنه يرى أن لا حاجة للأبواق التي لا تكف عن الزعيق

[1] السابق، ص 276

على الأسوار لأنها لغير حاجة تقوم بعملها، فقد غطاها الذباب، وهنا تبرز المفارقة التي لا تخلو من نغمة الحزن، فقد أسرجوا الكلاب وصاحوا وهزوا خناجرهم، وهي بحد ذاتها أسلحة مفلولة مهزومة سلفاً، ونرى النتيجة المنطقية: لقد صهل فوقهم الغراب[1]:

صقر المنابر، ناطح الكلمات،

أبرع من مشى فوق السيوف

الثلج ذاب

لم هذه الأبواق تستلقي

على الأسوار، يملؤها الذباب

شدوا السروج على الكلاب!

الآن وقت الشد يا ملك الرماد

صاحوا، وقد هزوا خناجرهم

وفوق رؤوسهم،

صهل الغراب

ويثير النص الثاني "مقامة إلى بديع الزمان "عدة قضايا، يجدر الوقوف عندها قبل الولوج إلى عالم القصيدة الزاخر بالإشارات والدلالات السياسية الساخرة. يتضح أولاً أن الشاعر متأثر بالمقامات، وبالتحديد مقامات بديع الزمان الهمذاني التي لم تخل من سخرية، والمقامة- كما عرفها مجدي وهبة- "هي قصة قصيرة مسجوعة، تتضمن عظةً أو ملحةً أو نادرةً"[2]، وقد تتبعه الشاعر في بناء قصيدته، فوجدت عناصر مشتركة كثيرة

[1] السابق، ص277

[2] معجم مصطلحات الأدب، ص 302.

بينهما، أهمها: السخرية والأسلوب القصصي، وما يتفرع عن هذا الأسلوب من عناصر أخرى كالزمان والمكان والأحداث والشخوص والحوار.

وتبدو لغة القصيدة أكثر وضوحاً من لغة المقامات التي تحتاج إلى تفسير في غالب الأحيان، ويكفي لمعرفة ذلك الاطلاع على كتاب "شرح مقامات الهمذاني "، ليرى حواشيه الزاخرة بتفسير ما صعب من ألفاظ وتراكيب، وينسجم هذا مع ما قاله بعض من كتب عن المقامة أن الأدباء "كانوا يتبارون في كتابتها إظهاراً لما يمتازون به من براعة لغوية وأدبية"[1]، وقد ساعد على وضوح لغة القصيدة، أنها نظمت على البحر المتدارك الذي عدّه بعض الدارسين "كثير الاستعمال في الشعر الشعبي وخصوصاً الزجل"[2] ولذا فقد اقتربت اللغة في القصيدة من اللغة العامية، وقد قل اعتماد الشاعر على القافية، فلم ينتظمها نسق واحد إلا ما جاء في بداية القصيدة، فقد جاءت الكلمات عفو الخاطر دون أن يكون هناك تكلف.

وثمة أمر آخر يثيره النص، ويدفع الدارس للوقوف عنده، وهو العلاقة الفنية بين القصيدة والمقامات، فقد أسلفت أن الشاعر متأثر بالمناخ الفني للمقامات، وهذا التأثر هو نوع من المعارضة قد حاكى فيه بسيسو المؤلف، وقد أطلق البعض على هذه المعارضة مصطلح (البارودي) ولكنه قد قصره على تقليد أسلوب كاتب معين يهدف إلى السخرية من المضامين الفكرية التي يتناولها بالمعالجة أو الأشكال الفنية التي تميز أسلوبه[3]، ويقابل هذا المصطلح مصطلح "المعارضة التهكمية".

ويرى د. مجدي وهبة أنها تأتي على ضربين الأول: "إعادة بناء فني أو أدبي جاد بطريقة ساخرة ومثيرة للضحك والدعابة"[4]، وهذا ما أطلق عليه نبيل راغب مصطلح

---

[1] نفسه.

[2] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، 1972، ط4، ص 103-104.

[3] د. نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، 1981، ص 39.

[4] معجم مصطلحات الأدب، ص 302.

البيرليسك[1]، والثاني "محاكاة نص أدبي أو أثر فني وسمات مميزة لشخصية معروفة بحيث تراعي الأسلوب الأصلي أو مميزات هذه الشخصية، ويكون ذلك بقصد الإضحاك، لا لما فيه من تهكم وسخرية، وإنما لبراعة ما فيه من تقليد"[2]. ويتداخل هذا المصطلح أحياناً مع التناص، وقد قصر بعض الدارسين التناص على هذا النوع من المعارضة[3].

وليس ثمة تعريف من التعريفات السابقة، ينطبق تماماً على نص بسيسو في علاقته مع فن المقامة، فهو يحاكي أسلوب كاتب ساخر بسخرية مماثلة، ليسخر بذلك من الواقع الذي يحياه، متخذاً من العناصر التاريخية الواردة في القصيدة قناعاً يختفي وراءه لتحقيق مآربه، وليس يقصد السخرية من الهمذاني ومقاماته. ولا يريد الشاعر أن يحاكي من أجل المحاكاة نفسها أو لكي يتفوق على الهمذاني، لذا فإن أقرب تعريف يمكن الاعتماد عليه في معرفة العلاقة القائمة بين القصيدة والمقامات هو تعريف التناص الذي يقول إنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[4].

تبدأ القصيدة، إلى حد ما، بداية مشابهة للبداية في المقامات، وقد قص المتحدث- وهو راوٍ مجهول، ولعله الشاعر نفسه- النبأ، بعد نقله عن غيره، وقد بدت السخرية بدايةً في هذه العنعنة أو ما يعرف في علم الحديث بالسند، وهو سلسلة الرواة، وهو بذلك يوحي أن الخبر صادق، ولكننا سرعان ما نكذبه، اعتماداً على الرواة الذين يذكرهم، وهم: وراق في الكوفة وخمار في البصرة وقاضٍ في بغداد وسائس خيل السلطان وجارية وأحد الخصيان، ويصل إلى من له صلة بمولانا السلطان. إنه قمر

[1] دليل الناقد الأدبي، ص 39.

[2] مجدي وهبة، ص 302.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، بيروت، 1992، ص 122.

[4] السابق، ص121

الدولة، فمعظمهم- وأن لم يكن كلهم- رواة مشكوك في صحة أخبارهم، فلا يروى مثلاً عن خمارٍ. وزيادة في التهكم فإن هؤلاء جميعاً يعيشون في واقع يغري بألا يكونوا ثقاة عدولاً، فقد عرفت بغداد والبصرة والكوفة صنوفاً شتى من الانحرافات طالت بعض رجال الدولة.

وثمة اختلاف بين صيغة الهمذاني في المقامات، وبين الصيغة الشعرية هنا، إذ إن المقامة تذكر الراوي فقط بعد أن يقول: حدثنا، أما هنا فيقول: حدثني، ويذكر سلسلة من الرواة[1]:

حدثني وراق في الكوفة

عن خمارٍ

في البصرة، عن قاضٍ في بغدان

عن سائس خيل السلطان

عن جارية، عن أحد الخصيان

عن قمر الدولة، حدثني قال

ويبدأ الراوي سرد الأحداث، فيحدد أولاً الزمان والمكان اللذين وقعت الحادثة فيهما، إنها وقعت في مجلس السلطان في الرابع من شهر رمضان، وهذه إشارات، سيثبت النص دلالاتها المرجوة وهي السخرية، ويمكن تلخيص القصيدة فيما يلي:

أن السلطان قد طلب أحد الفقهاء، لكي يفتي له في أمر قد وقع له، فيؤتى له بوأواء النطاح، فقص عليه أمره، إنه ضاجع في الليل غلاماً من غلمانه، وذلك في الخطأ، إذ إنه أراد أن يذهب عند الجارية وطفاء، ولكنها نسيت أن تضع على باب مخدعها مصباحاً،

[1] أ. ك.، ص 291.

مما نجم عنه أن ضل السلطان طريقه، فحدث ما حدث، ويظهر النص مظاهر الجدية بادية على السلطان وذلك من حركاته في ضربه كفاً على كف، وقسمه بالله ثلاثاً[1]:

إلى بوأواء النطاح

وانزلق الشيخ من الباب

وبرك أمام السلطان

مولانا كفاً بكفّ ضرب

وهمهم: يا وأواء.

أقسمت ثلاثاً للجارية الرومية وطفاء

أن أطرق مخدعها،

ضلّت قدمي، واختلطت في عينّي الأبواب

وصحوت مع الديك، فإذا بي

أتمدد في ذنبي

في حجرة أحد الغلمان.

ويتهيأ وأواء لإصدار فتوته، فيرى بعد أن تنحنح وبسمل وحوقل، أن لا ذنب على السلطان، وكل الذنب على الجارية. فهي السبب فيما أحدثه السلطان، إذ لو وضعت مصباحاً على باب غرفتها لما ضلت قدما السلطان، ويختم الفقيه فتواه ملمحاً إلى الأجر الذي سيقبضه جزاء هذه الفتوى التي حفظت للسلطان هيبته[2]:

والذنب على الجارية

فلو وضعت على باب المخدع مصباح

---

[1] السابق، ص292-293

[2] السابق، ص 293.

ما ضلت قدما مولانا

والله تعالى أعلم والسلطان

وخازن بيت المال

وقد حقق النص السخرية التي هدف إليها عن طريق المفارقات التي برزت بوضوح في النص، فقد حدثت هذه الفعلة في رمضان، بل في أوله، وقد قام بها السلطان نفسه الذي يجب أن يكون أكثر الناس حرصاً على حرمة هذا الشهر، وسيضطر القارئ إلى تصديق الخبر على الرغم من رواته- وهذا موطن مفارقة آخر- وذلك لأن الواقع يثبتها، ولأنهم هم أقرب الناس إلى السلطان. فلعلهم صدقوا في هذا الخبر، لا سيما أنه قد ذاع وانتشر وعرف به العامة قبل الخاصة. ولكنه- وهذا موقف مفارقة جاد- قد برر أحد الفقهاء الذين يعملون لحساب مولاهم السلطان.

السخرية في شعر شعراء المناطق المحتلة عام 1948

تبرز سمة السخرية بروزاً واضحاً في الشعر الذي كتبه شعراء المناطق المحتلة عام 1948، وأبرزهم توفيق زياد وراشد حسين ومحمود درويش وسميح القاسم، وكأن هؤلاء كانوا يرمون إلى إنقاذ من تبقى من عرب في مدنهم وقراهم من التسليم بالقدر المر.

لقد كان ظهور هذا الجيل من الشعراء الذين رفعوا علم المقاومة شيئاً أشبه بالمعجزة[1]، ووجد هؤلاء الشعراء أنفسهم منقطعين عن جذورهم القومية، وبدون قيادة فكرية[2]، ولكنهم شكلوا ظاهرة جديدة، واستطاعوا أن يخترقوا حدود سجنهم الكبير.

وقد خطا الشعر الفلسطيني على أيديهم خطوات جريئة سواء على صعيده الفني/ الشكل أو على صعيد المضامين/ الموضوعات، "فهم لا يعالجون موضوعات جد مختلفة، ومتنوعة فحسب، وإنما نجد التنويعات الأسلوبية"[3].

---

[1] عبد الوهاب المسيري، نظرة على الشعر الفلسطيني، فكر للدراسات والأبحاث، كتاب غير دوري، العدد7، 1985، ص175.

[2] نفسه.

[3] السابق، ص 176.

وقد اهتم الأدباء الفلسطينيون في هذه المرحلة بالنزعة القومية، ولعل ذلك يعود إلى تأكيد هؤلاء الأدباء للجذور القومية والشخصية العربية، تلك الجذور التي حاول المحتل أن يبترهم عنها، وتلك الشخصية التي حاول المغتصب تشويهها، ومن هنا يدرك المرء خطورة المجهود الذي بذلته إسرائيل لإبعاد سكان الوطن المحتل عن الثقافة العربية، وربطهم بمصادر ثقافة بديلةٍ.

في ظل هذه الأوضاع لم يكن أمام الشعراء سوى "النقد اللاذع الذي يلجأ إليه الإنسان عندما تضيق بوجهه المنافذ، وتنكشف حوله المسائل المحبطة لقدراته، أو حينما يشرع الشر أجنحته (وعندها) تصدر (السخرية) عن انفعال الغضب، وتعبر عن ميولٍ عدوانية، تنزع إلى تعرية الخصم ونقد الذات وإنكار الواقع، والسعي إلى الشحنات الانفعالية"[1].

وكما أشرت في التمهيد، فإن الساخر يسخر من منطلق قوةٍ ودافعية وإن كان مستضعفاً فإنه ليس بضعيف[2]، إذ إنه يدافع عن حق يستحق الموت من أجله، وللسخرية في ظل هذه الأوضاع أهمية عظيمة "فالناس لا يتذمرون على قاهريهم لا لكي يطيحوا بهم فقط، بل ليتحملوا كيدهم كذلك"[3]، فهي متنفس كي لا يحدث الانفجار الذي قد يؤدي إلى نتائج عكسية، فهي أشبه ما تكون "بصمام الأمان الذي ينفس خزان البخار حتى لا ينفجر"[4].

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المجموعات الشعرية لأبرز شعراء السخرية، وهذا لا يمنع الاشارة إلى بعض المصادر التي احتوت شعراً ساخراً، ومن ذلك زاوية "من وحي الأيام" في جريدة الاتحاد، حيث إنها كانت تنشر في هذه الفترة 48 –67، قصائد ساخرة

---

[1] سوزان عكاري، ص 28.

[2] عبد الحليم حفني، 22.

[3] خالد القشطيني، السخرية السياسية العربية، ص 20.

[4] ينظر: إميل حبيبي، الحوار الأخير، مشارف، ع9، ص 18.

قصيرة، وكان يكتب فيها مجموعة من الشعراء، أشار إليهم محمود درويش في رسالة كتبها إلى سميح القاسم[1].

توفيق زياد

ولد توفيق زياد في الناصرة سنة 1929، ودرس في مدارسها ثم أكمل تحصيله في موسكو، وكان من قادة الجبهة الديموقراطية للسلام والمساواة، وعضوا في (الكنيست) منذ دورته الثامنة، انتخب رئيساً لبلدية الناصرة عام 1975 وحتى وفاته عام 1994، وتظهر من خلال سيرته الصادرة مع أعماله الكاملة شخصيته الرافضة للخنوع والظلم، حيث إنه كثيراً ما تعرض للسجن والتعذيب لوقوفه أمام المخططات العدوانية التي تهدف إلى ترحيل العرب من وطنهم، وقد كان- حتى وفاته- ثابتاً على مبدئه الذي مجد فيه الاشتراكية، ودافع عنها، وكانت نضالاته جميعها تنطلق من هذا المنطلق[2].

وقد انعكست شخصيته تلك على أشعاره، لا سيما ديوان "أشد على أيديكم "الذي أصدره عام 1966، فقد جاءت أشعاره ذات صبغة ثورية مقاومة وعنيفة، يصرخ ولا يبالي، يصرح بوقوفه إلى جانب العمال والطبقة الكادحة عموماً، ويمجد ثوراتهم في العالم، ويلحظ هذا في عناوين بعض القصائد مثل، "عبدان" و"إلى عمال آتا المضربين" و"بور سعيد" و "شيوعيون" و "كوبا" و"إلى عمال موسكو".

وقد كان هذا الديوان كل ما أصدره الشاعر في الفترة الممتدة بين عامي 1948 و1967، ويتضمن سبعاً وثلاثين قصيدة، جاء بعضها في قالب كلاسيكي، وقد انتهج في بعضها الآخر شعر التفعيلة، أو ما يعرف بالشعر الحر.

تسيطر على قصائد الديوان النبرة الخطابية والسياسية المباشرة، إذ كان الشاعر زيّاد "ملتزماً فيه بخط سيره التاريخي والسياسي"[3] فقد امتزجت فيه هذه النبرة بالنبرة

---

[1] ينظر، محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، ص 85.

[2] حول ترجمته، ينظر، السيرة الذاتية (1929-1994).

[3] د. عبد الرحمن ياغي، شعر الأرض المحتلة في الستينات (دراسة في المضامين)، الكويت، ط2، 1982، ص 350.

الساخرة، حيث كان من الصعوبة الفصل بين الموقفين: الساخر والهجائي، إذ إنه كان يوظفهما خدمةً لقضية معينة التزم بها، وهي القضية الوطنية والفكرية، فقلّت عنايته بالجوانب الفنية نوعاً ما.

ومهما يكن من أمر، فإن الدارس يلحظ السخرية الهجائية ذات اللهجة الحادة في بعض هذه القصائد، وسأقف عند ثلاثٍ منها، أرى فيها هذا النوع من السخرية، وهي كما وردت في الديوان "إلى عمال موسكو" و "بور سعيد" و "ضرائب"، حيث إن الشاعر لم يلتزم الترتيب الزمني في عرضه للقصائد التي جاءت ممتدة بين عامي1948و1967، فقد أخر وقدم دون أي اعتبار للموضوع أو الزمن، وقد أشار د. عبد الرحمن ياغي إلى هذا[1]، وقد أعاد ترتيبها حسب تاريخها الزمني، وساعده على ذلك أن الشاعر سجل تاريخ كتابتها في نهاية القصائد، عدا ست منها، وقد اعتمد ياغي على تقديراته الذاتية في ترتيبها حسب المراحل الأربعة التي رأى أن الديوان ينقسم إليها[2].

أما القصائد الثلاث التي أود الوقوف عندها، فقد أثبت الشاعر تاريخها، وعلى ذلك فإن قصيدة "ضرائب"أسبق من قصيدة "إلى عمال موسكو"حيث كتب الأولى عام 1956، وسأتناولها حسب تاريخ كتابتها.

تقوم السخرية في قصيدة "ضرائب" على المفارقة، مفارقة الموقف، حيث إنه يعرض فيها ثنائيات متضادة، فثمة ثنائية بين الغنى والفقر، وبين الكادح والشبعان السيد، وبين الجائع والمترف، وبين المواطن والسلطة، وقد تجنبت القصيدة المقابلة بين العرب واليهود، ووقف الشاعر موقفاً سلبياً عاماً من الغني المترف صاحب السلطة بغض النظر عن دينه وجنسه، ودافع عن الكادحين بغض النظر كذلك عن هويتهم.

---

[1] السابق، ص 352.

[2] ينظر، نفسه.

بنيت القصيدة على تفعيلة البحر المتقارب، وقد تحرر نوعاً ما من هذا القالب حيث "تبلغ المرونة درجتها العالية"[1].

ثمة صورتان في القصيدة، صورة لأطفال الفقراء، وصورة لأطفال الأغنياء، وصورة لنساء الفقراء، وأخرى لنساء الأغنياء، وتبرز المفارقة الواضحة بين الصورتين. في السخرية التي أرادها الشاعر؛ يظهر أطفالنا في الصورة الأولى جائعين، يلتقطون نفايات ما يأكل المترفون. على حين أن أطفالهم كالعرائس، لا تبدو عظامهم من كثرة الشحم واللحم[2]:

وتترك أطفالنا جائعين

يهيمون بين المزابل يلتقطون

نفايات ما يأكل المترفون

وأطفالهم كالعرائس شمس

كرات من الشحم دون عظام

وتبدو في الصورة الثانية نساء العمال الكادحين، البائسات العرايا، اللواتي يلاقين شتى صنوف البلاء، إن أجسامهن أجسام العجائز على الرغم من أنهن صبايا، يقضين أوقاتهن بالحديث الذي يبعث على البكاء والحسرة، وتبدو أيضاً صورة النساء المترفات اللواتي يلبسن الحرير، وينمن على الفراش الوثير، ويعشن عيشة هانئةً، يقضين أوقاتهن باللهو والمجون[3]:

"ونسوتنا البائسات عرايا

يلاقين من عيشهن البلايا

---

[1] السابق، ص 360.

[2] أشد على أياديكم، عكا، ط2، 1994، ص 114.

[3] السابق، ص 115.

عجائز جسماً وسناً صبايا

وأخبارهن "حكايا بكايا "

ونسوتهم كاسيات الدمقس

دمى للفراش

ولين المعاش

وللهو والمتكى والمجون"

وتكمن السخرية كذلك في اللغة، فقد استخدم الشاعر بعض المفردات والعبارات القريبة من اللغة الشعبية، ويظهر ذلك في قوله السابق "حكايا بكايا "، وفي قوله كذلك[1]:

ضرائب من كل لون وجنس

تلص من الجيب آخر فلس

ولا تقتصر السخرية على عنصري اللغة والمفارقة، وإنما تظهر كذلك في الصورة الكاريكاتورية التي رسمها لأطفال الأغنياء، تلك الصورة التي تبعث على الضحك، والتي تؤدي غرض الهجاء كذلك، فهؤلاء الأطفال، أطفال المترفين، لا ينطقون ولا يضحكون، يقضون أوقاتهم في الأكل، يحبسون في أقفاصهم، فينمون فيها، فهم- والحالة هذه- كالدجاج، ولكن ثمة اختلاف بينهم وبين الدجاج، هو أن أقفاصهم من زجاج أو من تبر أو من عاج[2]:

"فلا ينطقون

[1] السابق، ص 114.

[2] السابق، ص114-115.

ولا يضحكون

ولكنهم دائماً يأكلون

وينمون داخل أقفاصهم كالدجاج

ولكن أقفاصهم من زجاج

وتبر وعاج"

وليس هذا وحسب، فثمة سخرية أخرى في القصيدة تقوم على نقد الذات، الذات القومية التي ينتمي إليها الشاعر، فيرى أن الصلوات والأدعية لن تأتي بالذهب حتى ولو بالقليل منه، لكي نسدد ما علينا من ديونٍ[1]:

"وهذي السماوات رغم الدعاء

ورغم الصلاة صباح مساء

أبت أن تجود ولو بالقليل

من الذهب المفتدى

نملأ منه اليدين"

وتبلغ السخرية حد المرارة عندما يصور الشاعر جشع "السيد" الذي لن يشبع، لذا فإنه سيقدم له المال، ويحشوه بفيه وعينيه وأنفه وأذنيه، ولكن- وهذه مفارقة محزنة- أصبح المال أمنية جميلة، وأحلاماً تراود الشعب الذي يقاسي صنوف الهوان من سجن وتعذيب وبطالة تؤدي إلى الجوع[2]:

ومن أين.. من أين تأتي النقود

---

[1] السابق، ص115-116.

[2] السابق، ص 116.

وقد أصبحت أمنيات جميلة

وأحلام شعب يقاسي العذاب

ويبلو حديد القيود الثقيلة

لوى فكه الجوع ليا

ونار البطولة تكويه كيا"

ويصور النص لحظة حضور جابي الضرائب، ليجمع من هؤلاء الكادحين المال، فيبرز له صورة تقترب من الهجاء حيث إنه يمتاز بصفاقة الوجه وبصفحته البائسة، يحف به جمع من الشرطة وعابسي الوجوه[1]:

ولكن جابي الضرائب يأتي

بوجه صفيق

ولكن صفحته بائسة

يحف به موكب

من الشرطة العابسة

ولم يجد هؤلاء البائسون، الكادحون، حلاً لتوفير النقود لجابي الضرائب، فيصرخون ويدوي صوتهم كالرعد أن ليس لديهم شيء من مال، فلم يبق إلا صغارهم، يبيعونهم كما يباع الرقيق[2]:

"ومن أين.. من أين تأتي النقود

ولم يبق غير الصغار

---

[1] السابق، ص 117.

[2] السابق، ص 118.

نبيعهم اليوم بيع الرقيق

ويظهر في قصيدة "بور سعيد" موقف الشاعر المناصر للقضايا العربية، إذ إنها تمثل مع غيرها من القصائد البعد القومي الذي تمثله شعراء المقاومة، ومنهم زياد، وقد كتبها- كما أسلفت- عام 1956، عام العدوان الثلاثي على مصر، يصور فيها الوقفة الشجاعة التي وقفها شعب مصر في وجه الاعتداء الثلاثي الذي قامت به كل من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل، ويخص بالذكر مدينة "بور سعي " المصرية التي قاوم أهلها مقاومة باسلة.

تنتمي القصيدة كسابقتها إلى المرحلة الأولى من سيرة زياد الشعرية في هذا الديوان، ولكنها تختلف عنها، في أنها جاءت ضمن القالب الكلاسيكي، إذ التزم فيها زياد الشعر العمودي، وقد جاءت القصيدة على البحر الكامل، وقد اتفقت القافية في مقاطعها الخمسة التي تتكون منها القصيدة وهي: "ازحف" و "محتلون" و "أجراء" و "شعب لاينحني" و "بور سعيد".

تسيطر على القصيدة النغمة الخطابية المباشرة، وقد ساعده الموضوع والشكل على إبراز هذه النغمة، ولكنها لا تخلو من السخرية التي بدت بوضوح تام في المقطع الثالث، وإن وجد شيء منها في المقطع الثاني "محتلون" إلا أنه قد غلب عليه طابع الهجاء من خلال استخدامه للألفاظ "خصياً يرد بدرهم" و "وحشاً ساغباً" وكذلك قوله "بشدقه المتورم"[1].

وتقوم السخرية في المقطع الثالث"...وأجراء...." الذي يتكون من عشرة أبيات، على المفارقة اللفظية والصورة الكاريكاتورية الساخرة، ويرتبط هذا المقطع بما سبقه، ويتضح هذا الربط من العنوان أساساً؛ فالمحتلون الذين ذكرهم فيما سبق، وهم البريطانيون والفرنسيون، يؤازرهم حكام يراهم زياد أجراء ودخلاء على الأمة العربية،

[1] ينظر، القصيدة المقطع الثاني، ص 52.

ويدل على ذلك عيونهم الزرقاء، فهم علوج متخمة. ليس لهم هم سوى تصفيف شعورهم مستخدمين في ذلك البترول ودماء الشعوب ودموع الثكالى[1]:

سبعون عاماً والكنانة صهوة لعصابة من كل علج متخمِ
زرق العين يصففون شعورهم بالدمع، بالبترول، عفوكَ، بالدم
والغاصبون بسيفهم ودهائهم خبز الجياع الكادحين القومِ

ويستخدم اللغة للتعبير عن السخرية، فيصفهم بأنهم عملاء لأمريكا وللغرب، ولا يرى فيهم زياد سوى أحجار شطرنج يحركهم أسيادهم كيفما شاءوا[2]:

"متأمركون" "مأنجلون" كأنهم أحجار شطرنج بكف معلم

وتبدو المفارقة اللفظية واضحة فهم يعيشون حياة يملؤها البذخ والترف على الرغم من ضمائرهم الميتة[3]:

الميتون ضمائرا وسرائراً ثمنا لعيش باذخ متنعمِ

ويختم الشاعر حديثه عن هؤلاء الحكام برسم صورة كاريكاتورية مضحكة، يظهرون فيها مخنثين، يملأ بيوتهم العهر، فقد غصت بالحسناوات اللواتي حففن حواجبهن، وطلين الشفاه بالمساحيق. وثمة اختلاف هنا، بين هؤلاء الحكام الذين حكموا مصر قبل ثورة يونيو- يومئ إليه الشاعر- فقد سمحوا للغرب أن يستولي على قناة السويس بعد إنجاز حفرها، وبين حكام مصر في الفترة التي قيلت فيها القصيدة، حيث قام الرئيس جمال عبد الناصر بتأميم القناة، وكان هذا القرار سبباً مباشراً لإعلان العدوان الثلاثي[4]:

ومخنثون العهر ملء بيوتهم من كل محفوف الحواجب والفمِ

---

[1] السابق، ص 53.
[2] نفسه.
[3] نفسه.
[4] السابق، ص54.

بصموا على بيع البلاد وشعبها وقناتها وضفافها بالأبهمِ
ملك وحاشية وشبه وزارة من كل موسوم القناة معلمِ

ويظهر في قصيدة "إلى عمال موسكو"موقف الشاعر السياسي الذي يؤكد فيه منهجه الفكري وهو الدفاع عن الطبقة المسحوقة، والوقوف إلى جانب "موسكو" التي تدعم القضايا العربية، فهي التي تصدر للعالم العربي القمح والسلاح، وتبني السدود، وتدافع عن الأمم المغلوبة، وتقف ضد الرأسمالية وأطماعها.

تتكون القصيدة من خمسة مقاطع، ينتظمها البحر الكامل، وقد تحرر الشاعر فيها من قيود القالب الكلاسيكي، ونوع هنا في قوافيه. فجاءت قافية المقطع الأول والثاني متشابهة، وقد اختلفت في المقطع الثالث عنها في المقطع الرابع، وقد عاد في المقطع الخامس إلى القافية الأولى.

يغلب على القصيدة في مقاطعها الأربعة الأولى طابع الجد. يتحدث الشاعر عن موقفه من عمال "موسكو"، معلناً أنه معهم، فيمدحهم ويمجد قائدهم "لينين"، وذلك لأنهم قد صانوا السلام من طيش المعتدين ورسموا ابتسامات الشعوب، وحموهم من الطغاة الطامعين، ويبين زياد أنه ينتمي لطبقتهم، فهم رفاقه وهم ذوو قلوب كبيرة وطيبون[1].

وتبدو السخرية أوضح ما تكون في الجزء الأول من المقطع الخامس، حيث الحديث عن الرأسماليين فيسخر منهم سخرية واضحة من خلال اللغة والوصف معاً، فهؤلاء يحاولون أن يوقعوا بينه وبين الشيوعيين، ولكنهم لن يستطيعوا، فيدعو الشاعر عليهم أن تسل ألسنتهم[2]:

الرأسماليون- شل لسانهم

لن يوقعوا بيني وبينكم الشقاق.

---

[1] ينظر، القصيدة، (ص 22-ص25).

[2] السابق، ص 26.

ويـرى زيـاد أن الرأسـماليين هـم الجاحـدون حقيقـة، ولـذا فقـد اسـتدعى ذلـك مـن الشاعر- حسب ما أعتقد- أن يضع علامتي تعجب بعد هذا الوصف، فهاتان العلامتان ليستا- والحالة هذه- من اجتهاد الناشر. لقد رد الشاعر عليهم تهمتهم، وأخذ يرسم لهم صورة، لا تدفع إلى الضحك بقدر ما تحاول أن تعطي القارئ شيئاً عن تصرفاتهم، إنها صورة منفرة، يخلو أصحابها من كل قيمة إنسانية و يظهرون في هذه الصورة، وقد بدؤوا صباحهم بالأكل والشراب، حتى إذا تخموا، قضوا أوقاتهم بالمجون والضحك إلى حد تفلخ أشداقهم، فإذا وصلوا إلى حد التبجح فتروا، واستكانوا[1]:

الجاحدون!!

في الصبح يلتفون من حول الموائد يأكلون

حتى إذا تخموا أصابهم المجون

وتفلخت أشداقهم... يتبجحون ويفترون.

وقد اعتمدت السخرية في النص السابق على الصورة واللغة معاً، من خلال استخدام ألفاظ: تفلخت، أشداقهم، يتبجحون، التي أدت إلى رسم صورة كاريكاتورية مضحكة.

راشد حسين

ولد راشد حسين في قرية مصمص سنة 1936، أنهى دراسته الابتدائية في قرية أم الفحم، والثانوية في مدينة الناصرة ثم عمل في التعليم، أعتقل عقب اشتراكه في اجتماع المسرح الإمبريالي في الناصرة سنة 1958، ثم فصل من وظيفته لمشاركته في نشاط الجبهة التقدمية، عمل في الصحافة المحلية، غادر فلسطين سنة 1965 إلى

[1] نفسه.

باريس ثم نيويورك، وتنقل بين بيروت والقاهرة ودمشق، عمل مترجماً في مؤسسة الأرض للدراسات الفلسطينية، توفي في نيويورك سنة 1977 ودفن في قرية مصمص[1].

أصدر حتى عام 1967 ديوانين هما: مع الفجر (1957) و (صواريخ) (1958)، وبعد وفاته صدر له "قصائد فلسطينية"، حيث كتبت هذه القصائد في الفترة ما بين عامي (1958-1965).

تبرز السخرية عند راشد حسين بروزاً لافتاً للنظر، وكانت تعالج موضوعات سياسية واجتماعية شتى، وجاءت هذه السخرية في أسلوبين: إما قصائد ساخرة من أولها إلى آخرها، قصيرة أو طويلة، وإما قصائد تخللت السخرية بعض مقاطعها وكان مجدداً في بعضها، وكلاسيكياً في بعضها الآخر.

وتظهر من خلال تلك القصائد "ملامح نقمته المشربة بروح السخرية... لتتحول إلى ابتسامة مريرة، تفيض بكل معاني النقمة والاحتقار التي تفجر في أعماق النفس الحقد المقدس"[2].

ولا شك أن قارئ الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر يلاحظ غلبة صفة السخرية على معظم القصائد، حتى تلك القصائد التي لم يعدها من الشعر الساخر، وقد اقتصر استخدامه لهذا التعبير (من الشعر الساخر) على أربعة قصائد فقط من مجموع قصائد الأعمال الكاملة، وهي "رسالة ساخرة من الميدان "، "رسالة من شاب جريح إلى والده" وقصيدة "إعلان لسكان السماء"، وقصيدة قاضي الهوى، ولست أرى في القصيدة الأخيرة بعداً رمزياً. لتكون الحبيبة المقصودة فلسطين أو الأرض، ولذا فإن السخرية فيها، قد اتخذت شكل الفكاهة ليس أكثر.

---

[1] حول ترجمته ينظر، أحمد عمر شاهين، ص 193 وما بعدها.

[2] حسني محمود – شعر المقاومة الفلسطينية، دوره وواقعه في الأرض المحتلة بين (1948-1967) – ج2، عمان، ص 74.

يستخدم الشاعر في القصيدة الأولى أسلوب الرسالة، ولكنها رسالة ساخرة، بعث بها شاب جريح من ميدان المعركة إلى والده. تتكون القصيدة من أربعة مقاطع، ويتكون كل مقطع من أربعة أبيات، يتخذ الثلاثة الأولى منها قافية موحدة، تختلف في كل مقطع، على الرغم من اتفاقهما في المقطع الثاني والرابع، وتتفق قافية البيت الرابع في كل مقطع، فقد جاءت على الميم الساكنة المردفة بالألف وقد بنيت القصيدة على مجزوء الكامل.

تعتمد السخرية في القصيدة على عنصري اللغة والمفارقة المحزنة، فتظهر في المقطع الأول النظرة التشاؤمية التي نظر الشاب الجريح من خلالها عندما بعث سلامه إلى والده، فهو لم ينسَ المدافع والليل والموتى، وتذكر الحرائق وفوهات البنادق، ومع ذلك فإن المفارقة الحادة المحزنة تظهر فيما يلي ذلك، إذ إن هذه العناصر الدموية تحيي والده بحلو التهاني والتحيات والسلام[1]:

المـــدفع المـــأفون يـــا أبتـــاه والفجـــر العتيـــق
الأذرع المتنـــاثرات هنـــا، هنالـــك فـــي الطريـــق
والليـــل والمـــوتى، وأفـــواه الخنـــادق والحريـــق
يهـــدينكم حلـــو التهـــاني والتحيـــة والســـلام

ويرسم الشاب صورة ساخرة مضحكة للشجاعة والبطولة، تلك التي تقوم على إطلاق النار برشاقة لتيتيم الأطفال، ليحصلوا في نهاية الأمر على الأوسمة[2]:

بـــالأمس يـــا أبتـــاه فـــي الفجـــر أدركـــت الحقيقـــة
وعرفـــت مـــا معنـــى الشـــجاعة والبطـــولات العريقـــة
أن تطلـــق القـــدر المكبـــل مـــن بنادقنـــا الرشـــيقة
وننـــال أوســـمة علـــى تيتـــيم أطفـــال الأنـــام

[1] الأعمال الشعرية، الطبية، 1990، ص 38.
[2] نفسه

وينقل الشاب لأبيه أخبار ابنه الآخر، أخبار أخيه، حيث إنه ينفي عن الآخرين بسخرية حزينة تفيض بالألم تهمة قتله، فأخوه هو الذي قتل نفسه، بعد أن مل جراحه التي طال زمنها مما أدى إلى تعفنها، فأخذ الدود يلعقها، ويبرر موته ساخراً إذ إن غياب الشيخ والخوري هو السبب في وفاة أخيه، فلو كانا حاضرين لما توفي، ولنفعته أدعيتهما وصلاتهما. وتبدو السخرية واضحة في هذا المقطع من خلال اللغة التي تفضي إلى المعنى المقصود ضمن سياقها اللغوي التي أتت فيه[1]:

وأخـــوي يـــا أبتـــاه مـــا قتلـــوه، قـــد ســـئم الحيـــاه
صـــلت عليـــه الـــدودة العميـــاء، لاعقـــة دمـــاه
لا عنـــــدنا شـــــيخ ولا خـــــوري تباركـــــه يـــــداه
وأنـــا بحمـــد الله رغـــم الجـــرح أوشـــك أن أَنـــام

وتتضح في خاتمة رسالته إصابته، حيث المفارقة الحزينة التي ترتبط مع المفارقة السابقة في قوله: "وأنا بحمد الله رغم الجرح أوشك أن أنام"إنه أصبح يعيش برجْلٍ واحدة، ونصف يد، وما تبقى له شيء يعيش عليه سوى أغنية قديمة يظل يرددها دوما ليكسب عيشه. وعلى الرغم من أنه أخبر والده بهذا إلا أنه يطلب منه إلا يخبر زوجته بحقيقة أمره، وأن يقول لها عكس ذلك تماماً[2]:

وإذا أتـــــتكم زوجتـــــي لا تخبروهـــــا بالحقيقـــــة
قولـــوا لهـــا إنـــي بخيـــر تحـــت أغطيـــة رقيقـــة
مـــا زال لـــي رجـــل ونصـــف يـــد وأغنيـــة عتيقـــة
ســـأظل أنشـــدها، وأكســـب يـــا أبـــي ثمـــن الطعـــام

[1] السابق، ص 39.
[2] نفسه.

وتبدو في القصيدة الثانية "إعلانات لسكان السماء"السخرية. حيث الطرافة في الفكرة والمدلول، وتتكون القصيدة من مقطعين، تتفق فيهما القافية، حيث جاءت همزة مكسورة مردفة بالألف، ينتظمها مجزوء الكامل.

وتظهر بدءاً من عنوانها المثير. وجاء النص متحدثاً عن جملة من الإعلانات، ويستغل الشاعر علامات التنصيص، ليظهر أن كل سطر من سطورها والواقع بين علامتي تنصيص هو إعلان بحد ذاته، فتتعدد الإعلانات، ويلحظ هنا إفادة الشاعر من البيئة المحيطة من خلال استغلال الفكرة واللفظ، حيث إن الإعلانات ترتبط عادة بالسلع التجارية وترويجها.

وثمة أمر آخر يثيره النص، وهو حديث الشاعر بلغة الخطاب، وكأنه يخاطب شخصاً أمامه، فثمة آمر ومأمور، ولعل الشاعر أراد أن يجرد من ذاته إنساناً يحادثه، وهذه سنة معروفة لدى الشعراء السابقين.

وتعتمد السخرية هنا على المفارقة التي يقوم عليها النص بكامله، وتبرز في نهايته، إذ إنه يرسم صورة سلبية لسكان الأرض، فقد غصت بالشياطين والمردة وسفاحي الدماء، مما يجعله يعلن عن استبداله بعناصر الشر هذه عناصر تقية من سكان السماء، وقد عبر عنهم "بالملائكة الكبار الأتقياء"[1]:

"الأرض تعلن عن مزاد للتقايض والشراء"
"ستصدر الأرض الأباليس الرجيمة إن تشائي"
"من كل شيطان مريد لابس حلل الدماء"
"وستشتري بعض الملائكة الكبار الأتقياء"

[1] السابق، ص 42.

ومع أن سكان الأرض على هذه الشاكلة، إلا أنهم يعلنون عن محبتهم لسكان السماء، وهنا تبرز المفارقة الأولى، وينبغي أن تقابل الصورة السلبية لسكان الأرض صورة إيجابية لسكان السماء، ولكن النص يفاجئ القارئ أن سكان السماء منافقون، يتفرجون على سكان الأرض وما ينتجونه من مسرحيات الشقاء، ويرون أبطال المجازر والملاحم وهم يرقصون على وصايا الأنبياء، من دون أن يدفعوا أجراً أو كراء مقابل ذلك، أو يتدخلوا، لذا تكون االمفارقه الحادة التي يهدف إليها النص[1]:

"الأرض تعلـــن عـــن محبتهـــا لســـكان الســـماء"
"ولهـــم تقـــدم بـــاعتزاز مســـرحيات الشـــقاء "
"ستشـــاهدون هنـــاك كيـــف تـــداس رايـــات الإخـــاء"
وتـــرون أبطـــال المجـــازر الملاحـــم والفنـــاء
وتـــرون كيـــف سيرقصـــون علـــى وصـــايا الأنبيـــاء
"إنـــا نرحـــب بالشـــيوخ وبالشـــباب وبالنســـاء"
"ثمـــن التـــذاكر: نصـــف رطـــل مـــن نفـــاق، أو ريـــاء".

وقد بدت سخرية راشد حسين في قصائد أخرى، ولم تقتصر على تلك التي قال عنها أنها "من الشعر الساخر"، ويرى ذلك في قصيدة "إلى ابن عمي في الأردن". وقد اتخذت السخرية فيها شكلاً آخر، أكثر مأساوية وحزناً، وقد تحدث عن آثار النكبة وما أدت إليه من قطيعة بين الأقارب، جزء هنا وجزء هناك، ويعود الشاعر لأسلوب الرسالة مرة أخرى، ولكنها تختلف عن الرسالة الأولى، تلك التي بعث بها الشاب الجريح إلى والده، إذ إن المتكلم هنا- على الأرجح- هو الشاعر نفسه. وربما كان يتحدث عن ابن عم له حقيقة، وإن لم يكن كذلك، فإنه قد نقل صورة واقعية عاشها كثير من الناس في تلك الفترة.

[1] السابق، ص 43.

تتكون القصيدة من سبعة مقاطع، ويتكون كل مقطع من خمسة أبيات، ويتخذ كل مقطع قافية تختلف عن التي تليها، و ينتظمها بحر واحد هو مجزوء الكامل، وتظهر السخرية المرة الحزينة في كل مقاطع القصيدة، إذ يسيطر عليها جو من الكآبة والحزن، وقد جاءت الصورة الحزينة معبرة عن السخرية، فبيوت القرية العزلاء تحيي الخيام التي أضحى بينهما نسب قرابة، فأصبحت القرية ابنة عم التائه، وتبرز اللغة -كذلك- لتساهم في رسم الصورة المضادة، لتشكل لوحة ساخرة تدعو إلى التعجب والدهشة؛ فالثرثرة يقوم بها أخرسان، ويتم الصراخ من غير كلام، ويكون الحديث عن السلام في كنف الظلام[1]:

القريـــة العـــزلاء يـــا ابـــن العـــم تقرئـــك الســـلام
وبيوتهـــا الوســـنى تحيـــي بنـــت عمتهـــا الخيـــام
والحقـــل والليمونـــة الخضـــراء فـــي كنـــف الظـــلام
تحـــــدثان عـــــن المحبـــــة والأخـــــوة والســـــلام
ويثرثـــــان كأخرســـــين ويصـــــرخان بـــــلا كـــــلام

وينقل الشاعر أحاسيس قريبات ابن عمه، عماته وخالاته، فقد ذرفن عليه الدموع خوفاً من أن يجوع وأن يعرى وأن يتمزق حذاؤه، على حين أنهن ينسين أخاه القريب منهن، الذي يفتش عن لقمة عيشه بين آلاف العمال، ولا يجدها، فهو أحق- والحالة هذه- منه بالشفقة والعطف، وتصل السخرية حدها المزري عندما يخبره بوفاة أبيه، ومع ذلك يوصيه بكل هدوء ألّا يحزن، يظهر في النص[2]:

وجماعـــة العمـــات والخـــالات يـــذرفن الـــدموع
ويخفـــن أن تعـــرى وأن يبلـــى حـــذاؤك أو تجـــوع
وأخـــوك أحمـــد لـــم يـــزل بـــين آلاف الجمـــوع

[1] السابق، ص 44.
[2] السابق، ص 45.

يمشـــي يفـــتش عـــن رغيـــف الخبـــز فـــي ســـوق الـــدموع
وأبـــوك، لا تحـــزن أبـــوك مضـــى وغـــاب ولا رجـــوع

وتظهر السخرية في ديوان "صواريخ"في قصائد عديدة، ولكنها أكثر بروزاً- فيما أرى- في القصائد: "خبز اللاجئين" و"لغة الأفيون" و"رسالتان". تعكس القصيدة الأولى جانباً من حياة المعاناة التي عاشها اللاجئون، فقد عاشوا على الخبز الأسود، وقد استغل الشاعر ما في الزئبق من خاصية الانتشار، فيصف الخبز الأبيض بالزئبق، ليعبر بمرارة لا تخلو من السخرية عن هذا الواقع.

تتكون القصيدة من ستة مقاطع، ويتألف كل مقطع من خمسة أبيات انتظمها بحر الرمل، وقد جاءت الأبيات الثلاثة الأولى في كل مقطع متفقة في القافية، وعلى مجزوء الرمل، وتختلف عن قافية مثيلاتها في المقاطع الأخرى، ولم تتماثل إلا في المقطعين الأول والثالث، وقد اختلف البيت الرابع من هذه المقاطع في القافية التي تحكم أبيات المقطع ولم تتماثل كذلك في أي مقطع من المقاطع، وقد جاء المقطع الرابع فقط مكونا من تفعيلتين من تفاعيل الرمل، وقد اتفق البيت الخامس في جميع المقاطع بالقافية، وختم بالكلمة نفسها، وهي"اللاجئين".

تقوم القصيدة على الحوار بين أبٍ وابنه، حيث إن الابن هو المتكلم في النص، فهو يوجه لأبيه مجموعة من الأسئلة، ولكنّ أباه لا يجد جواباً، ليجد شيئاً مما أراد عند أمه التي تلمح في نهاية القصيدة إلى السر وراء اختفاء الخبز الأبيض من غذاء اللاجئين، إن هناك حبلاً خافياً- كما تقول الأم- هو الذي جذب الخبز وأخفاه عنها.

تبنى القصيدة على عدة مفارقات حادة، وعلى الرغم من اقتناع المتكلم أن خبز اللاجئين ليس بزئبق إلا أنه له خاصيته، فمن أين له بهذه الخاصية؟ إنه- أي الخبز-

يهرب من أمامه، مما يجعله يسأل أباه ساخراً غاية السخرية، وفي الوقت نفسه، حزيناً أشد ما يكون الحزن، ويتكرر في المقاطع الخمسة الأولى[1]:

ليس مصنوعاً من الزئبق خبز اللاجئين
بل دقيق هو كالخبز الذي للآخرين
أسمر الوجنة ما نور فيه الياسمين

خبزنا يا أبت ليس بزئبق

فلماذا يا أبي يهرب خبز اللاجئين

ويرى الابن أن الأمور مقلوبة رأساً على عقب، ولا تسير سيراً طبيعياً، فمن المفترض أن تنحو منحىً آخر مغايراً تماماً، لذا فإنه يعقد موازنة- ربما تكون ساذجة- بين الوزراء وبين اللاجئين، تظهر فيها المفارقة الحزينة، فقد عاش اللاجئون على الخبز الأسود، مع العلم أن أفعالهم بيضاء، وعاش الوزراء على الخبز الأبيض على الرغم من أفعالهم السوداء، ليصل مرة أخرى إلى سؤاله الساخر المعتاد[2]:

يا أبي يحكى بأن الوزراء الحاكمين
خبزهم أبيض كالفل كتل الياسمين
فلماذا فعلهم أسود من قار سخين
خبزنا يا أبتي كالليل أسود
فلم ابيضت وما اسودت فعال اللاجئين

ويلتفت الابن إلى البيئة من حوله، فينظر ليلاً إلى النجوم والقمر، فيراها تسهر مع صغار اللاجئين، ولكن ثمة اختلاف بين سهرها وسهرهم، إنها تسهر بقصد السهر والمتعة، أما هم فإنهم يسهرون رغماً عنهم، فقد أقلقهم الجوع[3]:

[1] السابق، ص 169.
[2] السابق، ص 170.
[3] السابق، ص 171.

يـــا أبـــي تســـهر فـــي الليـــل نجـــوم وقمـــر
وألـــوف مـــن قبـــور الخـــيش أضـــناها الســـهر
إنمـــا مـــن جوعنـــا نقلـــق لا قصـــد الســـمر
فلمـــــــاذا يقلـــــــق البـــــــدر وصـــــــحبه
أتـــــراهم جوعـــــوا مثـــــل صـــــغار اللاجئـــــين

وثمة سخرية أخرى تقوم على المفارقة الحادة، مفارقة الموقف، حيث تعرض قصيدة "لغة الأفيون"موقفين متعارضين، وسلوكين مختلفين. وتتكون القصيدة من ثلاثة مقاطع تتخذ حرف روي واحد وهو الراء الساكنة، ولكنه في المقطع الأول مردف بالياء، وفي الثاني مردف بالألف ما عدا الأبيات الثلاثة الأخيرة حيث إنها تلتقي مع قافية المقطع الثالث التي جاءت مجردة، وينتظم القصيدة مجزوء الكامل، ويهديها الشاعر "إلى الفلاح الذي خدع ثم صحا".

ويقوم النص على ثنائية هو- وهو هنا الفلاح- وهم الذين يمثلون طبقة المستغلين الذين خدعوا الفلاح وخدروه بكلامهم، وتظهر السخرية من خلال نبرة الحديث وسياقه، وينقل هذا الفلاح أقوالهم له، ويبين كيف تمت عملية تضليله، وقد تنازلوا عن الحقل والمزارع والغدير، ومنحوه الزهور وعبيرها واخضرار التين والزيتون، وخلوا بينه وبين أن يعيش على الأمل ومنوه بالحسان الحور في يوم القيامة، وكل ذلك لأنه إنسان شجاع وقنوع وقدير.

إنهم يريدون راحته- وهنا تبرز المفارقة الحادة- فينصحونه بأن يدع القصور، ففيها هم كبير، ويوصونه أن يبتعد عن خزائن المال، فهو متاع زائل. وزيادة في النصيحة الساخرة يرون أنه لا يحب لبس الحرير، ولا النوم على الأسرة، فيجب أن يتسلح بالصبر، وينتظر رزقه من السماء، ففيها رزق كثير.

وتظهر السخرية- هنا- من الذين خدعوا الفلاح، وهم يمثلون الطبقة الحاكمة الرأسمالية. إنهم لا يريدون نصيحته، لا سيما وأنه يمثل طبقة الكادحين والفقراء، بل يريدون الخديعة والتضليل. ويسلكون لذلك طرقاً كثيرة، منها التظاهر بالتسامح والود والحرص على مصلحته، ويستخدمون في الثانية القرآن الكريم، وهكذا يظهر في النص استغلال الطبقة الحاكمة للدين من أجل الحفاظ على مصالحها. وذلك في "لك الحسان الحور في يوم القيامة"، وكذلك في قولهم[1]:

اصبر!، فرزقك في السماء وفي السماء رزق كثير

فقد أخذ هذا البيت من القرآن الكريم في قوله تعالى "وفي السماء رزقكم وما توعدون، فورب السماء والأرض إنه لحق مثل ما أنكم تنطقون"[2].

وثمة أمر آخر يلحظ في النص، وهو تأثرهم الزائف بالروح الصوفية التي يأمرون الآخرين بالأخذ بها مع عدم إلزام أنفسهم بهذا. وهذا موطن سخرية ومفارقة، فيوصونه بالطهارة والابتعاد عن أندية القمار، وشرب الخمر، فهي من وجهة نظرهم رجس تجرد شاربها من الوقار.

وثمة مفارقة لفظية تدعو إلى السخرية، إذ تعتمد على اللغة التي تقدم صورة متضادة، إذ كيف لهذا الفلاح الفقير أن ينعم؟ إنه سينعم- ويا للمفارقة- بطعم الزيت والخبز المملح بالغبار"، وينام في الشتاء القارص بلا أغطية. ويرون أن هذا أكثر أماناً وصحة له[3]:

ودع الخمـــور فإنهـــا رجـــس يجـــردك الوقـــار
وأنعـــم بطعـــم الزيـــت والخبـــز المملـــح بالغبـــار

[1] السابق، ص 190.
[2] القرآن الكريم، سورة الذريات، الآيتان (22-23).
[3] السابق، ص 191.

ولكـي تصـح اسـتلق فـي بـرد الشـتاء بـلا دثـا"

إنهم يبعدونه عن هذه "المحرمات" في حين أنهم يرتكبونها وكأنها ليست محرمات، وتصبح الأمور أكثر سخرية ومرارة عندما يقوم هو نفسه بصنع خمورهم التي يشربونها في السحر، وقد حرم عليه شرابها، فقد غدا خادماً لهم ومقدساً لأوثانهم[1]:

قـالوا: فنمـت مخـدر الإحسـاس مشـلول البصـر
وأفقـت مـن نـومي أعـد لهـم خمـوراً للسـمر
وأقـدس الأوثـان أوثـان السـيادة والأشـر

ويغلب على المقطع الأخير النفس الجاد، والبعد عن السخرية، والاقتراب من المباشرة والهجاء، فقد أفاق الفلاح من خدره وعرف أعداءه، ووضع يده على مكان الداء، فعرف الدواء، وكان أول عمل قام به هو تعريتهم وبيان زيفهم، فوصفهم بأنهم تجار الكلام والخدر وباعة الأفيون الذي خَمّره زمناً. ولكن سواد الليل قد محاه القمر وطلع الفجر، وانبلج الصباح، وما عاد مخموراً بكلامهم، وما عاد يسمع سوى صوت الجياع الكادحين[2]:

وصحوت أمسِ على الحياة تصب في بصري النظر
فرأيـت تجـار الكـلام... عرفـت تجـار الخـدر...
فطـردتهم ونفيـت أو ضـار المذلـة فـي حفـر
مـا عـدت أسـمع غير أصـوات الجيـاع مـن البشـر
يـا باعـة الأفيـون! نسـج الليـل أحرقـه القمـر

[1] نفسه.
[2] نفسه.

ويعود الشاعر مرة أخرى لأسلوب الرسالة، وذلك في قصيدة "رسالتان"، وتتكون القصيدة من مقطعين: يشكل كل مقطع "رسالة"وقد أتت الثانية رداً على الأولى. وهما بين خطيبٍ وخطيبته، فقد كان عنوان الأولى "إلى خطيبة" والثانية "من خطيبته".

يبني الشاعر كل رسالة على وزن مختلف. فقد جاءت الأولى على وزن مجزوء الكامل، وتتكون من ثلاثة مقاطع، ويتألف كل مقطع من أربعة أبيات، ويتخذ كل مقطع قافية مختلفة عن غيره.

قدم الشاعر لهذه القصيدة بقوله:"جاء في الأنباء: أن جندياً فرنسياً أرسل إلى خطيبته يخبرها بأنه قدم لقائده هدية مكونة من رأس ومعصم ثائر جزائري"[1]. ويظهر من هذا التقديم المفارقة التي يبنى عليها النص، إذ كيف يلتقي عمله الذي يقوم على التقتيل وتيتيم الأطفال والنزعة السادية في تعذيب الآخرين، مع الرومانسية الحالمة. إنه انفصام في الشخصية، وتعامل بمعيارين، إنه شرخ كبير بين النظرية والتطبيق، فقد نادى الفرنسيون في ثورتهم بالحرية والإخاء والمساواة، وها هم في الجزائر يطبقون العكس. من هنا جاءت هذه السخرية رداً على الواقع المعيش وقتذاك.

ويقع المتكلم في النص- وهو هنا الجندي الفرنسي- في الشرك الذي نصبه الشاعر، إذ يعبر هو شخصياً عن هذه المفارقة الساخرة، فيخبر خطيبته أنه مارس هذا العمل ليرضيها، فهي- عنده- الحبيبة، وأحلى خطيبة، وهو لم يقم بذلك إلا من أجل أن تنعم (ليزا)- وهو اسم خطيبته- بالعطور، وبالثياب الفاخرة[2]:

أنا في الجزائر أقتل الثوار يا ليزا الحبيبة
وأيتم الأطفال فالتيتيم مهنتي العجيبة
كي تنعمي بالعطر يا ليزا، وبالحلل القشيبة

[1] السابق، ص 222.
[2] نفسه.

أنـــا فـــي الجزائـــر أقتـــل الثـــوار يـــا أحلـــى خطيبـــة

وتصلها رسالته، ويكون جوابها عكس ما كان يتمنى، إنها ترفض ما قام به، وتوازن بين صورته في مخيلتها قبل وصول الرسالة وبعده، وقد قررت قراراً شجاعاً، فأخبرته أنها لم تعد له خطيبة، فقد تخلت عن حبه، وأحرقت كل هداياه التي وصفتها بالأفاعي.

ويغلب على رسالتها الطابع الجدي، والبعد عن السخرية، والقرب من الهجاء، والعتاب القاسي، وقد بناها الشاعر- كما أسلفت- على وزن مغاير للمقطع الأول، وذلك ليشي باختلاف الموقف، فقد أصبحا في موقفين متعارضين تماماً، فقد جاءت على بحر الرمل[1]:

منذ أن سلمني الساعي الرسالة أصبحت عيناك أدهى ذئبتين
وذراعـــاك إذا مـــا طوقـــا جسدي في الحلم كانا حيّتيْن

وتبرز السخرية في ديوان "قصائد فلسطينية" من بعض الموضوعات السياسية والاجتماعية، وقد غلب على بعضها طابع الهجاء أكثر من السخرية، ففي قصيدة "من وحي العراق" مزج الشاعر بين اللونين، حيث تعرّض للملك حسين عندما أراد أن يشكل مملكة متحدة مع العراق على غرار الجمهورية المتحدة بين مصر وسوريا. تتكون القصيدة من سبعة وعشرين بيتاً، وتظهر السخرية التي لا تخلو من عناصر الهجاء في قوله[2]:

يقولون: في عمان مسخ مراهق تشدق أن يصبح لبغداد حاكما
غراب يغني فأضحكي يا نسورنا ويا سيفنا أفطر إذا كنت صائما
يقولون لي الدولار درع لصدره فتدفع أوراق الخريف الصوارما

[1] نفسه.
[2] السابق، ص 306.

وتظهر في هذا الديوان السخرية من المحتل وقوانينه الجائرة وخاصة في قصيدة "الله لاجئ"، حيث السخرية الحزينة التي تأتي احتجاجاً على "قانون أملاك الغائبين الذي صدر عام 1950 وقد طبق على أملاك اللاجئين العرب. ومن المفارقات المؤلمة والطريفة أن يطبق هذا القانون على أملاك الوقف الإسلامي"[1]. وقد ألقيت هذه القصيدة في مؤتمر منظمة المزارعين العرب الذي عقد في عكا احتجاجاً على هذا القانون المعروف بقانون تركيز الأراضي"[2].

بنى الشاعر القصيدة على البحر الكامل، وتتكون من واحد وعشرين بيتاً، موزعة على مقطعين، جاء الأول مكوناً من عشرة أبيات، والثاني من أحد عشر بيتاً، وتبدو السخرية بوضوح تام في المقطع الأول، فقد منح الشاعر، بأسلوبه الساخر، المحتل حق مصادرة بساط المساجد، وأن يبيع الكنيسة والمؤذن في المزاد العلني، وأن يمتلك اليتامى، فكلها أملاك ومالكها غائب[3]:

الله أصبح لاجئا يا سيدي صادر إذن حتى بساط المسجدِ
وبع الكنيسة فهي من أملاكه وبع المؤذن في المزاد الأسودِ
حتى يتامانا أبوهم غائب صادر يتامانا إذن يا سيدي

ولا تقتصر سخريته عند هذا الحد، بل يصف الآخر بكل الصفات الحميدة التي يوحي السياق عكسها تماماً، وذلك تعميقاً للسخرية والتهكم. فقد نفى عنه صفتي الظلم والاعتداء على الآخرين، فقد حرر السائمات، وأطلق الخيل في رؤوس الجبال، ووصل عدله إلى المرتبة العليا، عندما أعطى أبراهام حقل محمد[4]:

لا تعتذر من قال إنك ظالم لا تنفعل، من قال إنك معتدِ

---

[1] حسني محمود، ص 11.
[2] ينظر راشد حسين، أ. ك، هامش، ص392.
[3] السابق، ص 389.
[4] السابق، ص 390.

حـررت كـل السـائمات غـداة أن أعطيـت "أبـراهمَ"حقـل "محمـدِ"
فالخيـل في قمـم الجبـال طليقـة تـدنو لتصـبح ملـك أمـدن سـيدِ

وتبلـغ السـخرية أوجهـا حينمـا ينقـل الشـاعر للمحتـل تحيـات الأرض، فقـد اسـتحق سلامها، فهـو الـذي حررهـا من ألـم الحـرث، وأشـفق على الثيران، وتركهـا تخلـد إلى الراحـة تستشفي أمام المذود[1]:

الأرض تقرئـك السـلام.. وقمحهـا شـكر تجمّـع في بحيـرة عسـجدِ
أولـم تحـرر عنقهـا مـن حـارثٍ والثـور يستشـفي أمـام المـذودِ

وقـد غلـب على المقطـع الثـاني الطـابع الجـدي والابتعـاد عـن السـخرية إلا في بعـض الأبيـات التي وصـف فيهـا الشـاعر الآخـر بأنـه أشـرف حـاكم على الـرغم من أحكام النفي، وهـو أعـدل سـيد على الـرغم مـن أحكـام السـجن، وتظهـر السـخرية كـذلك عـن طريـق الصـورة، حيث يصـور النـواب العـرب (أعضـاء الكنيسـت) بأنهم جبلة من صنيع المحتل، أوجـدهم لكي تعبـدهم الجمـاهير العربيـة، ولكـنهم في الحقيقـة لا يختلفـون عـن بقيـة الشـعب، فهم مستعبدون مثله[2]:

ولكـم نفيـت، فقيـل: أشـرف حـاكمٍ ولكـم سـجنت، فقيـل: أعـدل سـيدِ
وجبلـــت نوابـــا لنعبـــدهم وهـــم مســـتعبد يبكـــي علـــى مســـتعبدِ

وثمـة سـخرية أخـرى، يعتمـد فيهـا راشـد حسـين على مفارقـة الموقـف، إذ يعـرض في قصـيدة "الجيـاد"حـالتين متضـاربتين، تظهـر السـخرية في التعـارض القـائم بينهمـا، وقـد سـخر الشـاعر فيهـا مـن بعـض الأفكـار الاجتماعيـة التي تطغى على تفكير العامـة مـن النـاس، ولـم يسـلم منهـا بعـض الخاصـة، ويتجلى ذلـك في تفضـيل الـذكور على البنـات، إذ تقوم هذه القصيدة على نقد لاذع لهذه الفكرة ولمؤيديها.

[1] نفسه.
[2] السابق، ص 391.

وقد عرضها الشاعر بأسلوب شعري، تحرر فيه من النظام العروضي الصارم، فقد تخلى فيها عن شكل القصيدة الكلاسيكية، ولكنه- كما في قصائد أخرى- لم يتخل عن القافية، وإن نوّع فيها هنا، فقد بدأ الشاعر مجدداً، وقد حق له هذا التجديد. إذ إنه يحارب فكرة، يراها عقيمة، لذا فقد ابتعد عن الشعر العمودي، واتجه إلى الشعر الحر. وقد بناها على تفعيلة بحر الرمل. وتتكون القصيدة من ثلاثة مقاطع، يوازن في المقطع الأول بين الأطفال عند الأمم الأخرى وبين الأطفال عندنا؛ تلك الأمم التي يراها متحضرة حيث تسير طفولة أبنائهم بشكل طبيعي، يولدون صغاراً وينمون رويداً رويداً حتى يغدوا رجالاً، أما أطفالنا فإنهم يسيرون في طفولتهم بالعكس، فيخلع المجتمع ألقاباً فخمة عليهم، فهم أمراء، ويبنون على جلدتهم الرخوة وعظامهم الطرية قصوراً، ولكن سرعان ما يفقدون إمارتهم عندما يكبرون، إنهم يصطدمون بواقعهم، فإذا هم يشربون من الوحول، ويجترون القشور[1]:

في قرانا يولد الطفل أميراً

فيصبون على عينيه ليلاً ونذوراً

وعلى جلدته الرخوة يبنون قصوراً

وإذا الطفل الذي كان أميراً

قزماً يصبح.... إنساناً صغيراً

يشرب الوحل ويجتر القشورا

ولا تقتصر نظرة المجتمع لهؤلاء عند هذا الحد، إنها تزداد سوءاً، فعندما يكبر هؤلاء الأطفال، لا تكبر إلا أجسادهم، أما عقولهم فهي كما هي، ملأتها أشباح التفكير الرمادي الذي لا يسمن ولا يغني من جوع، وانصب تفكيرهم على متعهم وشهواتهم، وانتهت

[1] السابق، ص 394.

آمالهم عند سعاد، وحناء "سعاد"، وقد خص الشاعر هذا الاسم، لما له من حضور في مطالع قصائد غزلية كثيرة في الشعر القديم، وليوحي أن هؤلاء ما زالوا يعيشون في أفكارهم في تلك العصور، ولا يعلمون أن ذلك الزمن قد تغير، لذا يقتضي أن ينظر الشباب إلى واقعهم ومستقبلهم نظرة جديدة تتفق مع روح العصر ومتطلبات المرحلة، وتبلغ السخرية مبلغاً عظيماً عندما يتصور هؤلاء وقد أصبحوا عرسان، فقد شكلوا جيلاً كاملاً يجتاح البلاد[1]:

في قرانا يكبر الطفل لكي تكبر بالطفل التهاني

ليقولوا: أصبح المحروس حلماً للحسان.

أو "عريساً"صار في سن الزواج ابن فلان

وإذا جيل من العرسان يجتاح بلادي

جيل أطفال كبار... كالجياد

ملأت أذهانهم أشباح تفكير رمادي

فالأماني تنتهي عند "سعاد"

عند أقدام "سعاد"

عند حناءٍ على كف "سعاد"

ويطلق الشاعر بحسرة أمنيته بأن تسير الأمور بشكل طبيعي حتى نصل إلى نتائج صحيحة، فنحصل في النهاية على رجالٍ "يملؤون الليل نهاراً"، ونسور تحلق عالياً، وليس عصافير تقلد نسوراً.

[1] السابق، ص 395.

ويرى الشاعر أن الأمور بخواتيمها. لا ببدايتها، فقد أقلقت قومه البداية على عكس الآخرين الذين يهتمون بالنهاية، لذا فإن الشاعر يسخر بمرارة فاجعة من هؤلاء الذين يترقبون ميلاد زوجاتهم، فإذا أنجبت طفلاً خلعوا عليها جميل الأوصاف وحميد الصفات، فهي "بنت أصيل مفتخر"و "زوجها فحل عظيم رجل"كامل الرجولة. كل ما يهمهم أن تلد الأم ذكراً، وليس مهماً مصير ذلك الذكر، سواء أكان للذباب، أم كان أصم، أم أبكم، أم حتى بوم خراب[1]:

همهم أن تلد الزوجة مولوداً ذكراً

ليقولوا إنها بنت أصيل مفتخر"

وضعت طفلاً ذكراً

وجهه وجه القمر

ليقولوا: "زوجها فحل عظيم رجل"

أو "جواد عربي"سابق لا يخذل

ابنه البكر ذكر

بعد هذا ليصير ابنهم راعي ذباب

وليكن دودة أرض: كل ما فيها تراب

وليكن أبكم"أعمى.. وليكن بوم خراب".

وتعكس قصيدة "بنت نائب"سخرية الشاعر في تلك الفترة من الفلسطيني الذي كان نائباً في الكنيست الإسرائيلي، وعلى الرغم من أن القصيدة من الشعر الحر، إلا أنه قد التزم فيها قافية واحدة، هي الراء في كل سطر من سطورها، وقد بناها على مجزوء الوافر.

[1] السابق، ص 396.

تقوم السخرية في القصيدة على ثنائية أنا المتكلم في النص. وهو هنا الفتاة، والمسخور منه، وهو هنا أبوها، حيث إنها صورت موقع أبيها في حكومة "القيصر"، فهو مجرد خادم لحيواناته، يقدم العشب والسكر لخيوله ويسقي مهره من دموع المشردين، ويطعم قطه الأحمر قلوب اللاجئين، إلى أن تسأل الفتاة أباها بسخرية لا تخلومن الحزن والمرارة عن السر وراء نمو حيوانات "القيصر"، وهو-أي الأب- كما هو، بقي على حاله ولم يتغير، ولم يكبر[1]:

لماذا أنت دون الناس بين مزارع القيصر

تمد لخيله ما شئن من عشب ومن سكر

وتعصر دمع منفي لتسقي مهره الأخضر

وتقطع قلب لاجئة لتطعم قطه الأحمر

لماذا مهره يكبر.. لماذا قطه يكبر؟

وتبقى أنت لا تكبر!!

ويبين النص وعي الفتاة، فقد سبقت أباها في إدراك الحقيقة، لذا فإنها تحس أنها أكبر منه ما دام أنه لا يفهم ما يدور حوله، وسيصغر أيضاً كلما تمادى في عمله هذا، وترى ثروة أبيها، وقد جمعها من أموال الشعب فتعيبها زميلاتها ويقاطعنها، وتركز هذه الفتاة على الفارق بين أبيها وبين عامة الناس، فعلى الرغم من أنهم كادحون و بسطاء وبيوتهم تحت الأرض إلا أنهم الأمل الذي قد أزهر، وانتشر عبيره، وتظهر السخرية واضحة في عرضها الحالتين، حالة أبيها وحالة الشعب، في عيشته وبيته، وعيشتهم

[1] السابق، ص 399.

وبيوتهم، فتشكل بذلك مفارقة حادة لا تدعو إلى السخرية بقدر ما تدعو إلى الألم، واستدرار الدموع[1]:

صحيح أنهم في الأرض.. بذر فوقهم يبذر

وأن المال بين يديك من أموالهم أوفر

صحيح أن منزلنا مع الغيم الذي يسهر

وأن بيتهم في الأرض... فوق ترابها الأغبر

ولكن أنت لم تفهم... لهذا أنت لم تكبر

فلولا البحر فوق الأرض... ذاك الغيم ما أمطر

محمود درويش

ولد محمود درويش في قرية البروة في عام 1941، وبدأ ينظم الشعر في سن مبكرة، وقد أصدر حتى عام 1967 الدواوين التالية: "عصافير بلا أجنحة"(1960)، و"أوراق الزيتون" (1964) و"عاشق من فلسطين" (1966) و"آخر الليل" (1967)[2]، ولم تخل أشعاره في هذه الفترة من سمة السخرية.

ونظراً لأن درويش لم يدرج أشعاره كلها في أعماله الكاملة، إذ حذف بعض القصائد، بل لقد طال الحذف ديوانه الأول بكامله[3]، لذا فإنني سأعتمد هنا على الأعمال الكاملة مع العودة أحياناً إلى قصائده، كما ظهرت في مجموعاته الأولى.

لم تشكل السخرية ظاهرة لافتة للنظر في ديوانه الأول، ومع ذلك لم تخل بعض القصائد من طابع السخرية، فيكاد الدارس يلحظ شيئاً منها في قصيدته "شعر.. لمن؟؟"

---

[1] السابق، ص 401.

[2] حول ترجمة، ينظر، أحمد عمر شاهين، ص 426 وما بعدها.

[3] ينظر، د. عادل الأسطة ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحاث أخرى، نابلس، 1996، ص (1-18).

والتي كتبها "يصور لنا رسالة الفن، فهو يريد الشعر هنا أن يكون قربان فجره المشنوق. ويهيب به أن يتفجر اعصاراً من نور وعزم ... "[1]، ولذا فإنه يسخر في جزء منها "ممن قالوا إن الشعر ابن الملاهي والصبابات والهوى المدلوق، ليصرفوه عن أن يكون في خدمة شعب أهوت عليه يد الليل سنيناً، وليس بالمستفيق"[2]، ويلاحظ أن الشاعر قد التزم فيها النهج الشعري التقليدي، وقد جاءت على البحر الخفيف مع انتظام القافيه وهي القاف المردفة بالياء[3]:

أفينـــــــــــوه وخـــــــــــدروه وقـــــــــــالوا:
فلســـــــــفات الحيـــــــاة بلـــــــة ريـــــــق
والهـــــــــدوء الهـــــــدوء حلـــــــم عميـــــــق
واســـــــتماتوا مـــــن أجـــــل حلـــــم عميـــــق

لم تكن السخرية عند هذا الشاعر على درجة واحدة من الكم والكيف، فقد برزت في بعض القصائد في ديوان ما، واختفت من آخر، وبقيت السخرية لديه مقاطع أو جمل تتخلل قصائده التي يغلب عليها طابع الجد والمأساة أحيانا، وطابع الأمل والتفاؤل أحيانا أخرى.

تعدد المسخور منه في أشعار الشاعر، فقد سخر من الحكم العسكري الإسرائيلي، كما سخر من بعض الأنظمة العربية، ويقف المرء كذلك على بعض القصائد التي سخر فيها من بعض التقاليد الاجتماعية.

يشكل الديوان الثاني "أوراق الزيتون" نقطة تحول في نظرة الشاعر- فقد غلبت عليه في بعض القصائد الروح الساخرة التي تبشر بامتلاك الشاعر هذا الفن، وتؤكد قدرته على الكتابة فيه- وهذا ما سيتضح بشكل خاص في المرحلة الثانية، في قصائده "خطب

[1] د. عبد الرحمن ياغي، ص 80.
[2] السابق، ص 81.
[3] نفسه.

الدكتاتور الموزونه"، ولست أزعم أن الشاعر هنا قد كتب قصائد ساخرة من ألفها إلى يائها، ولكن السخرية تلمح في قصائد عدة.

فثمة سخرية من الإسرائيلي في تعامله مع الفلسطيني، وذلك في قصيدة "كن إنسان" وتبنى القصيدة على ثنائية الـ "هم"- أي اليهود- والـ "هو "- أي الفلسطيني اللاجئ- وتتشكل القصيدة من أربعة مقاطع قصيرة جداً، جاءت في شكلها الفني مبتعدة عن النهج التقليدي، كما هو الحال في بقية قصائد الديوان، وأشعاره الأخرى القادمة. وقد انتظمها البحر الكامل.

تظهر السخرية في هذا النص في المقاطع الثلاثة الأولى، حيث تبنى على المفارقة، مفارقة الموقف التي تبدو واضحة، فقد وضع اليهود السلاسل على فم الفلسطيني وربطوا يديه بصخرة الموتى، ثم خاطبوه قائلين "أنت قاتل" وأخذوا طعامه وملابسه والبيارق، ثم رموه في زنزانة الموتى واتهموه بعدها بالسرقة، وطردوه من كل المرافئ، وسلبوا حبيبته الصغيرة، ثم وصفوه بأنه "لاجئ"[1]:

وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا: أنت قاتل

أخذوا طعامه والملابس والبيارق

ورموه في زنزانة الموتى

وقالوا: أنت سارق

طردوه من كل المرافئ

أخذوا حبيبته الصغيرة

[1] ديوانه، مجلد ا، بيروت،1994، ط14، ص 12.

ثم قالوا: أنت لاجئ

حقاً إن الشاعر لا يشير إلى اليهود مباشرة، ولكن ربط النص باللحظة التاريخية التي كتب فيها، وبواقعه، لا تجعل الدارس يشتطّ كثيراً في التفسير.

وثمة سخرية أخرى في قصيدة "ثلاث صور" تبنى على المفارقة أيضاً، إذ يقدم درويش من خلال مقاطعها الثلاثة، والتي انتظمها بحر الرجز، ثلاث لوحات يشع منها الحزن والألم، ويبدو في المقطع الأول استخدامه للرمز، ولكنه رمز واضح، فقد حمل القمر حالته النفسية المكتئبة، حيث بدا هو الآخر غارقاً بروافد من الحزن، وقد سخر في المقطع الثاني من الحبيب الذي يقضي ليله يقرأ الأشعار الحالمة، ويطلب من الشاعر أن يكتب الشعر الناعم، ولكنه لا يستطيع، وهو يعيش واقعاً كهذا الواقع[1]:

كان حبيبي

كعهده- منذ التقينا- ساهما

الغيم في عيونه

يزرع أفقاً غائماً

والنار في شفاهه

تقول لي ملاحماً

ولم يزل في ليله يقرأ شعراً حالماً

يسألني هدية

وبيت شعر.. ناعماً

وعلى الرغم من ابتعاد القصيدة عن الشعر العمودي، إلا أن الشاعر لا يستطيع الإفلات من قبضة القافية، فقد تكررت حسب نظام معين، ولكنه نَوّع فيها، بحيث

[1] السابق، ص 37.

جاءت قافية كل مقطع مختلفة عن غيرها، فقد جاءت في المقطع الأول الدال، والثاني الميم، والثالث باءً، ويلاحظ على هذه القوافي أنها جاءت جميعها مسندة بالألف ومنصوبة.

ويرسم الشاعر الصورة الثالثة بخطوط أكثر مأساوية، وأشد التصاقا بالحياة المعيشة، فقد تحدث عن الوضع الاقتصادي للأسرة العربية تحت الاحتلال، فهذا أبوه -كما يخبرنا- قضى عمره محملاً بالمتاعب، يكابر من أجل لقمة العيش، ويصارع الثعالب من أجل الحصول عليها، وليس هذا وحسب، بل إن أطفاله لا يكفون عن مطالبهم، فكل فرد في عائلته يقدم مطلبا، ولكن ما الحل؟ إن الشاعر يرى كل هذا، إنها حالة تستدعي التفكير، والتعامل بواقعية، ولكن أباه- وهذا ما يدعو إلى السخرية- يجلس فيتحدث عن مناقبه، ويفتل شواربه، ولا يكتفي بذلك، إنه يصر على الإنجاب أكثر وأكثر.

ويعمق درويش سخريته هذه من أبيه الذي يعدّ نموذجاً لآباء كثيرين في وقته يتعاملون بالأسلوب نفسه، وذلك باستخدام لفظ "يصنع" إذ عبر عن الإنجاب بالصناعة، وعلى قدر ما تحمل هذه اللفظة من سخرية إلا أنها مشبعة بنغمة الحزن والحسرة، إن الشاعر يرفض هذا الأسلوب التقليدي في مواجهة الأمور، ويعيب على أولئك الذين أقنعتهم صورة الرجولة التقليدية المتمثلة في إعادة الكلام ومدح الذات وتفتيل الشوارب. يقول درويش[1]:

أخي الصغير اهترأت

ثيابه فعاتبا

وأختي الكبرى اشترت جواربا

وكل من في بيتنا يقدم المطالبا

ووالدي- كعهده-

[1] السابق، ص 27-28.

يسترجع المناقبا

ويفتل الشواربا

ويصنع الأطفال

والتراب

والكواكبا

وقد سخر درويش، يوم كان عضواً في الحزب الشيوعي الإسرائيلي من بعض الأنظمة العربية؛ فقد رأى في قصيدة "كردستان"أن محاربة النظام العراقي للاكراد يدعو إلى السخرية لما في ذلك من مفارقة صارخة، إذ إنه يحاربهم باسم القومية، ولم تظهر عند الشاعر في تلك الفترة سخرية عامة من الأنظمة العربية كافة، ويعود ذلك- باعتقادي- إلى أنه لم يعش بعد أوضاع تلك الأنظمة، فضلاً عن أنه كان منشغلاً بهمه الوطني، لذا فإنه لم يتطلع إلى نقد الآخرين، فعنده ما يغنيه عن ذلك، ولكنه شاعر يتأثر بما يسمع من أخبار عن تلك الأنظمة.

تتكون قصيدة "كردستان "من ثلاثة مقاطع، يعطي الشاعر كلاً منها رقماً واسما، وقد جاءت على النحو التالي "معكم" و"فلتحيا العروبة" و"شهرزاد"، وينتظمها جميعاً البحر الكامل، ويلاحظ أنه قد مزج بين الشكلين القديم والجديد، فقد جاء المقطع الأول على مجزوء الكامل مع التزام اللام المردفة بالألف قافية، ولم يسلم من هذا النظام العروضي إلا البيت الرابع، حيث اختلفت فيه عدد التفاعيل فقط، فقد جاء مكوناً من خمس تفاعيل مع بقاء القافية كما هي.

ويظهر هذا التجاور كذلك في المقطع الثاني، فثمة أبيات متتالية، ينظمها مجزوء الكامل مع التزام الباء المردفة بالألف في ثلاث منها، أما الرابع فقد جاء مكونا من خمس تفاعيل مع تغير القافية إلى التاء الساكنة المردفة بالألف، ويلاحظ على هذه الأبيات أن كلاً منها قد جاء بين علامتي تنصيص، وكأن الكلام ليس كلام الشاعر، فهو يعيد علينا

وحسب، ويظهر أن الحاكم المقصود في النص هو حاكم العراق آنذاك، فينقل لنا الشاعر حديثه عن العمال والزراع والأطفال والأكراد، ويجد القارئ إلى جانب هذا الشكل، الشكل الفني الجديد، فقد بدأ الشاعر هذا المقطع متحرراً من ربقة النظام الموسيقي الصارم، وكذلك فقد تابع قصيدته بهذا النهج، منوعاً في القافية.

وركز في المقطع الثالث الشاعر على الشكل الشعري الجديد، ولكنه لم يتخلص من قيد القافية، وإن نوع فيها كذلك، ويظهر هنا تأثر الشاعر بقصص ألف ليلة وليلة، ويبدو ذلك واضحا بدءاً من العنوان، بالإضافة إلى النص التي يذكر بالصباح، والليالي الملاح، والألفاظ الواردة في تلك الحكايات.

وتظهر السخرية في المقطعين الثاني والثالث، على حين أنه قد سيطرت على المقطع الأول النغمة الخطابية، حيث إن الشاعر فيه يحدد موقفه، فيقف إلى "جانب الأكراد ويعلن في نهايته أن مصابهم مصابه، ويحس بأن الحبال، حين يقتل منهم قتيل، قد شدت حول عنقه[1]:

ما فرقتنا الريح

إن نضال أمتكم نضالي

إن فر منكم فارسٌ

شدت على عنقي حبالي!

يستحضر درويش في بداية حديثه في المقطع الثاني بعضاً من أمجاد الأكراد، فقد ذكر في المصادر التاريخية أن صلاح الدين كان كردياً، لذا فإن بينه وبين الشاعر نسباً، ويتعجب الشاعر باستخدامه لأسلوب الاستفهام، كيف ينسى فضل الأكراد الذين أنجبوا بطلاً كهذا البطل، وقائداً كهذا القائد، فقد هوت اليوم البيارق وصار السيف مثلوماً، وحلت النكبات والحرائق بقومه، فقد تغير الحال، وما تغيره إلا نتيجة لتغير

[1] محمود درويش، اوراق الزيتون، عكا، ط2، 1968، ص 101

السلطة التي تحاربهم لأنهم يريدون ثمناً لعذابهم، وثمر ترابهم، ويريدون التزود بالعلم، إنهم يريدون الحياة، فهي حقهم، ويأتي صوت الشاعر معقباً على هذه الحالة التي يقاتل فيها الأكراد- وهذه مفارقة ثانية- باسم العروبة، متهكماً حزيناً[1]:

ونقول بعد الآن: فلتحيا العروبةْ

مري إذن في أرض كردستان

مري يا عروبة!

هذا حصاد الصيف، هلا تبصرين

لن تبصري

إن كنت من ثقب المدافع تنظرين!

وتتصاعد هذه النغمة لتصل حد السبب المباشر والهجاء الصريح والبراءة من العروبة إن كانت كعروبة النظام العراقي[2]:

لم يكفنا أنا براء

ألقي لمزيلة الزمان

أخس ما عرف الزمان

ألقي عدوك يا عروبة

لتقول بعد الآن: فلتحيا العروبة

لا على الأموات، فلتحيا العروبة!

ويقيم الشاعر في المقطع الثالث سخريته على التصوير الساخر والتشبيه الناقد، إذ إنه يربط بين شخصية شهريار الأسطورية في حكايات ألف ليلة وليلة، وبين صاحب

[1] السابق، ص 103.

[2] السابق، ص 104.

السلطة في العراق، فثمة تشابه بين الشخصيتين، إذ إن كليهما يمتهن القتل، ولكن شهريار العراق يمتهن قتل الأكراد، ويحرم كل شيء إلا دمهم الذي أصبح نفطاً يضيء مصابيح عارهم على حين أن شهريار القديم قد امتهن قتل النساء.

ويستخدم درويش أسلوب المخاطب، فيخاطب شهريار العراق، بأن أساطير البطولة القديمة قد انتهى أمرها، وانقضت تلك الليالي الملاح، فقد انتهى كل شيء حميل فيها، ولم يبق في بغداد إلا العار[1]:

يا شهرزاد!

صدئت أساطير البطولة في لياليك الملاح

والذكريات البيض والمهر الذي ركب الرياح

والحب والأمجاد والسيف الذي مل الكفاح

عار على بغداد

ما منها مباح

إلا دم الأكراد

وتهكم درويش من خلال إعادة ما كتب على لسان السلطة في الجريدة على بياناتها في انتصارها على الأكراد، فقد أبادتهم، وزرعت أرضهم لحداً من فوق لحد، وخلفهم جماجم لا تحصى، وتظهر المفارقة الحزينة المصاحبة لفعل هؤلاء الذئاب- كما يصفهم النص- قد قاموا بهذا العمل وهم يبتسمون[2]:

حبر الجرائد في مدينتا دمٌ

"إنا أبدناهم "وتعتز الذئاب وتبسمٌ

"إنا زرعنا أرض كردستان

---

[1] السابق، ص 105/ 106.

[2] نفسه.

لحداً عارياً من فوق لحد!

"إنا زرعناها جماجم لا تعد "!

وفي ديوان "آخر الليل" الذي نشره الشاعر عام 1967 قصائد كتبت قبل النكسة بقليل أو أثناءها[1]، ويعد هذا الديوان فاصلاً وواصلاً بين مرحلتين من مراحل الشعر الفلسطيني.

وتبدو السخرية واضحة في الديوان في قصيدتي "أغنيته ساذجة عن الصليب الأحمر" و"أزهار الدم". وتذكّر القصيدة الأولى بأحداث النكبة، وبشخصية اللاجئ، تلك الشخصية التي كان لها حضورها في أشعار الشعراء قبل عام 1967، وتختص القصيدة الثالثة بالحديث عن مجزرة كفر قاسم، وتصويرها حيث السخرية من الآخر، وقد تكررت موضوعات هذه القصائد عند شعراء آخرين كما هو الحال عند راشد حسين وسميح القاسم.

وتقوم السخرية في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر "على ثنائية أنا المتكلم وهو في النص اللاجئ الذي يسأل أباه، ولا يجد عنده إجابة، والمسخور منه وهو الصليب الأحمر، وما تقدمه هيئة الأمم من إعاشة للاجئين، ويمتزج في القصيدة الحزن من الجرح النازف بالسخرية.

تتكون القصيدة من ستة مقاطع، ينتظمها بحر الرمل، تصل في نهاية كل مقطع من المقاطع الخمسة الأولى إلى سؤال ساخر غاية في السخرية حزين بالغ الخزن، أما المقطع الخامس فقد عنونه الشاعر بـ (ملاحظة على الأغنية)، حيث تخف حدة السخرية هنا، ويصبح الشاعر أكثر تفاؤلاً.

ويسترجع المرء وهو يكتب عن هذه القصيدة، قصيدة أخرى مشابهة لها في الأسلوب والبحر، ألا وهي قصيدة "خبز اللاجئين "لراشد حسين، فكلا القصيدتين تقوم على الحوار، والمتحدث هو الابن، ويصل كل مقطع من المقاطع الأول إلى سؤال ساخر، ولكن

[1] ينظر عبد الرحمن ياغي، ص 263.

هناك فرقاً بين الاثنتين يتمثل في أن قصيدة درويش قد جاءت في شكل شعري متحرر من القالب الكلاسيكي، ولا يغيب عن البال أن راشداً قد جدد في هذه القصيدة من حيث الشكل، وأشرت إليه سابقا في هذ البحث، ولكن دون أن تخرج القصيدة إلى منهج الشعر الحر.

وتبدو السخرية واضحة في خلال الأسئلة التي يوجه الابن لابنه، ولكنه يرى بعينيه، صمت الحجر[1]:

يا أبي، هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر؟

وهل الأشجار تغنينا عن النار؟ وهل ضوء القمر

سيذهب الليل أو يحرق أشباح الليالي؟

إنني أسأل مليون سؤال

وبعينيك أرى صمت الحجر

فأجبني يا أبي. أنت أبي

أم تراني أنني صرت ابناً للصليب الأحمر

ويستذكر الشاعر في قصيدة "أزهار الدم" مجزرة كفر قاسم بعد عشر سنوات من وقوعها، تتكون القصيدة من ستة مقاطع، يعطي الشاعر لكل منها عنواناً، وقد جاءت على النحو التالي: "مغني الدم" و"حوار في تشرين" و"الموت مجاناً" و"القتيل رقم 18" و"القتيل رقم 48" و"عيون الموتى على الأبواب"، وقد نوع الشاعر في البحور الشعرية التي انتظمت هذه القصيدة، فقد جاء الأول والرابع على الرمل، والثاني على المتقارب، والثالث والسادس على الكامل، والخامس على المتدارك، ولعل في اختلاط مشاعر الشاعر بين الحزن والألم والذكرى المرة، وانفلات العاطفة التي تدعو إلى التفاؤل، ما يبرر تنوع الموسيقى في هذه القصيدة، وإن قل الربط أحياناً لدى الدارسين بين الوزن

[1] ديوانه، مجلد ا، ص 197

والعاطفة إلا أن العلاقة بينهما ليست معدومة[1]، وقد يؤكد النص وطبيعته ما يذهب إليه المرء أحياناً.

تبرز السخرية واضحة في المقطع الثالث "الموت مجاناً"، إذ تظهر السخرية الممتزجة بشيء من الحزن من العنوان أساساً، ويقيم الشاعر سخريته هنا على ما يعرف بفن البيرليسك الذي "يهدف إلى تناول موضوع جاد ووقور- (وهو هنا مذبحة كفر قاسم)- بأسلوب ساخر"[2]، حيث "يسخر الشاعر من بطولات المذياع والجريدة، وبطولات الجرائم الآثمة، وبما يصنعون من أمجاد النصر التي ترضع الدم والرذيلة، ويهئ ساخراً انتصار الجلاد على العين الكحيلة، ضد الجلاد الذي يفتك ويفتك ليستعير كساءه الشتوي من شعر الجديلة"[3]. يقول درويش[4]:

"لا تسألي الشعراء أن يرثوا زغاليل الخميلة
شرف الطفولة أنها
خطر على أمن القبيلَةْ
إني أباركهم بدم يرضع الدم والرذيلَةْ
وأهنئ الجلاء منتصراً على عين كحيلَةْ
كي يستعير كساءه الشتوي من شعر الجديلة
مرحى لفاتح قرية، مرمى السفاح الطفولة"

فقد اعتمد الشاعر في سخريته السابقة على اللغة من خلال الألفاظ والتراكيب المتهكمة التي يقلبها السياق إلى المعنى السلبي تماماً، وهو المعنى المقصود، كقوله شرف

[1] ينظر، د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، بيروت، ط4، 1972، ص 193-194.
[2] نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، ص 39.
[3] د. عبد الرحمن ياغي، ص 309.
[4] الديوان، مجلد 1، ص 209.

الطفولة أنها خطر على أمن القبيلة، و"إني أباركهم بدم يرضع الدم والرذيلة"؛ ليصل إلى قمة السخرية في قوله "مرحى لفاتح قرية. مرحى لسفاح الطفولة".

سميح القاسم

ولد سميح القاسم في مدينة الزرقاء الأردنية عام 1939، قضى فترة دراسته الابتدائية في مدرسة دير اللاتين وفي المدرسة الحكومية، وأكمل دراسته الثانوية في كلية تيراسانطة، وفي المدرسة البلدية في الناصرة، ودرس الفلسفة و الاقتصاد السياسي لمدة سنة في موسكو، اعتقل عدة مرات، وفرضت عليه الإقامة الجبرية، وطرد من عمله بسبب نشاطه الشعري والسياسي.

أصدر حتى عام 1967 ثلاثة دواوين شعرية هي "مواكب الشمس (1958)، "وأغاني الدروب" (1964)، و"دمي على كفي" (1967)[1]، وقد جمع الشاعر أثاره في طبعة جديدة صادرة عن دار الهدى عام 1991، وعلى هذه سأعتمد، على الرغم من أنه حذف منها العديد من القصائد.

وكان سميح القاسم من الشعراء الذين برزت السخرية في أشعارهم بقوة وحضور لافتين للنظر، ولم تختلف سخريته من حيث الموضوعات أو الأسلوب عن توفيق زياد وراشد حسين ومحمود درويش، فقد سخر من المحتل ومن بعض التقاليد الاجتماعية، وقد غابت في أشعاره السخرية من العرب في هذه المرحلة.

تبرز سمة السخرية من الإسرائيلي في قصيدة "السجن الأول" التي ينتظمها بحر الرجز، وتبنى القصيدة على ثنائية البوليس والشاعر. يبحر الأول في مستنقع الظلام، فيما تكون وجهة الثاني النهار، وتجوس الدورية القرى وتطرق الأبواب وتفتش جيوب العابر الذي كان لدى أصحابه، هؤلاء الذين يطالعون الشعر ويشربون ويرون النكات

[1] حول ترجمته ينظر، أ.ك. المجلد السابع، في دائرة النقد، كفر قرع، ص19 وما بعدها.

ليضحكوا على بلية الحياة وليس لديهم سلاح سوى الشعر، وتنتهي القصيدة بالمقطع التالي[1]:

وداهمت مجلسهم دورية البوليس

لتلقي القبض على محارب وجهته النهار

.....

وباتت الخمرة في الكؤوس

وإذا كانت السخرية قولاً يراد عكسه[2] فيمكن الوقوف وقفة متأنية أمام قصيدة سميح "ليد ظلت تقاوم"، وقد كتبها بعد أن أصدرت الحكومة الإسرائيلية حكمها على منفذ الجريمة في كفر قاسم، وتبنى القصيدة على بحر الرمل، حيث يتحدث الشاعر ساخراً عن الحكم الذي كان عادلاً، ويخاطب القاتل بعبارات التبجيل يهنئه على يوم البطولة الذي انتصر فيه على العزل الأبرياء، وتبلغ مداها حين تصبح حياة الإنسان تساوي قرشاً هو القرش الذي دفعه (شدمي)[3] ثمناً لخروجه من السجن[4]:

سيدي!

يا واهب النار لقلب وجديلة

سيدي!

يا ساكب الزيت

على موقد أحزاني الطويلة

---

[1] أ. ك. المجلد 1، ص 49.

[2] ينظر، مجدي وهبة، ص 263.

[3] يسسخار شدمي: مقدم في جيش الاحتلال الإسرائيلي، شارك في مجزرة كفر قاسم، وقد قطعت حكومة بن غوريون التحقيق عنده، واكتفت المحكمة العسكرية بمعاقبته معاقبة جزائية رمزية بأن فرضت عليه غرامة قرشا واحدا، عرف في تاريخ إسرائيل بقرش شدمي. ينظر، إميل حبيبي، كفر قاسم- المجزرة والسياسة، مجلة مشارف، ع 4، تشرين الثاني، 1995.

[4] السابق، ص 103-104.

سيدي

دعني أهنئك على يوم البطولة

عش لعدل لا يضاهى

أيها القيصر عش

ثمن الخمسين قرش.

وتصور القصيدة الإسرائيلي في تعامله مع الفلسطينيين، فمن يحزن-فعلا- مخدوع، ومن يذرف دموعه، لا شك أنه لئيم، لأنه سيقضي عمره بالدموع، فمجزرة كفر قاسم لن تكون آخر مجزرة[1]:

أنت يا مولاي رحمن رحيم

والذي يغضب من عدلك يا مولاي

شيطان رجيم

ومن يحزن مخدوع... ومن

ينزف الأدمع

موتور لئيم

ويستخدم الشاعر العبارة الشعبية "والذي في القلب" وهو بذلك يعمق سخريته من قيصر العصر الجليل، فكل ما قاله سابقا فيه قليل، تعرفه الأجيال وتتوارثه فيزيد بذلك من التحام القصيدة بالوعي الجماهيري والضمير الشعبي، ويجعلها أقرب إلى فهم البسطاء والعامة[2]. يقول سميح[1]:

---

[1] السابق، ص 104.

[2] ينظر، محمد شحادة عليان، ص 305، و د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، ص 118

سيدي يا قيصر العصر الجليل

كل ما قلناه يا هذا قليل

والذي في القلب قي القلب

ومن جيل لجيل

ويقيم الشاعر سخريته في قصيدة "إلى القارة المجهولة"، التي بناها على البحر الكامل، على مفارقة الموقف، حيث يعرض باتساق صورتين متنافرتين، فتظهر ناطحات السحب بجانب أكداس من الأكواخ الحقيرة، وفيها مسرح الجاز باند على حين أن الزنجي جوعان وخائف، فمن أين تبلغها الرسالة، وهي لا تسمع إلا ضجيج مصانعها، فتقتل الأبرياء في فيتنام، وفي الوقت نفسه تصدر الكعك والأدوية إلى الأمم الضعيفة[2]:

من أين تبلغك الرسالة؟

من أين يا واشنطن الصماء

تحت ضجيج آلة

من أين؟

في فيتنام مذبحة

وأنت تصدرين

كعكاً وأدوية

إلى القمر الحزين

وتعتمد السخرية في قصيدة "إلى جميع الرجال الأنيقين في هيئة الأمم المتحدة" على المفارقة أيضاً، وهكذا فإنها لا تخلو من سخرية، وقد جاءت القصيدة على بحر الرمل،

---

[1] (3) أ. ك، المجلد الأول، 104

[2] السابق، ص 135.

إن ثمة طرفين في القصيدة وهما: الرجال الأنيقون في هيئة الأمم المتحدة، وأنا المتكلم في النص، وهو هنا الشاعر، يربط الأولون ربطات العنق ويواصلون النقاش، وتكثر الخطابات، ويظهر فيها أنا المتكلم عارٍ دون يدين، لقد نبت الطحلب على قلبه دون أن تسعفه نشاطات هؤلاء الأنيقين، وهكذا يكرر السؤال، ما الذي تجديه- أي النقاشات- في هذا الزمان[1]:

أيها السادة في كل مكان

ربطات العنق في عز الظهيرة

والنقاشات المثيرة

ما الذي تجديه في هذا الزمان؟

أيها السادة في كل مكان

ليكن عاري طاحونا .... وحزني أفعوان

أيها الأحذية اللامعة السوداء.... من كل مكان

نقمتي أكبر من صوتي.... والعصر جبان

وأنا ما لي يدان!!

ويرتفع صوت الشاعر الذي ينتمي إلى الجيل الجديد، وذلك في قصيدة "دفة الأجيال"، فيخاطب الجيل القديم حتى يخرج من قوقعته، وقد جاء الوزن مساعداً للشاعر في إبراز السخرية، وقد انتظم القصيدة البحر الوافر، حيث إن هذا الوزن "يميل إلى التدفق السريع، ويمتاز باستثارة المتلقي، وهو يقبل شحناته العاطفية"[2].

يناجي الشاعر قمر الفسفور الذي أغفى تحته الأموات، ويطلب منه أن يشرب نخب من يحيون أطلالاً بدون حياة، ويذكر هذا بالشاعر أبي نواس الذي انحاز للحاضر

[1] السابق، ص 143/ 144.

[2] د. عبد الرضا علي، ص 112.

وهاجم الماضي، فثمة جيلان، يقفان على النقيض: جيل بعيش على الماضي، وجيل يريد أن يخرج منه، ولا مخرج له إلا الدماء حتى تنمو الزنابق الحمراء، وهكذا نجد سميحاً يسخر من الجيل القديم حين يخاطبه[1]:

ويا أجداد جيل الجرح

تربعتم قرونا في عروش الذل والحرمان

وأنستكم مسابحكم رماح الفتح

وخيل الفرسان والرومان

ويطلب منهم أن يفعلوا شيئاً، فيقول[2]:

فلا تبكوا على ما كان

وهاتوا دفة السفن التي تندبها الشطآن

إنه يدرك أن قراصنة البحر كثر، لا تغمض لهم عين، وأنه لا يقوى على الأنواء غير شجاعة الربان، ولهذا يطلب منهم المساعدة، وعدم البقاء إذا ما سالت دماء الجيل الجديد في يابس الوديان[3]:

قراصنة البحار التي لا تغمض لهم عين

ولا يقوى على الأنواء... غير شجاعة الربان

فهاتوا دفة الأجيال.... هاتوا دفة الأجيال

ولا تبكوا إذا سلنا دماً

---

[1] أ.ك. مجلد 1، ص 127/ 128.

[2] السابق، ص 128.

[3] نفسه.

في يابس الوديان

ويجدر الوقوف عند قصيدة "إليك هناك حيث تموت"، وفيها يخاطب مواطنا عربياً أرسل إليه رسالة يطلب منه فيها أن يغادر الأرض المحتلة حتى يقيم في بيروت هادئ البال مطمئناً، ويركز الشاعر على الفعل المضارع "تموت" للدلالة العميقة والاستمرار في الرؤية النقدية، وكأن كل لحظة وجود في المنفى هي لحظة موت تتجدد باستمرار، ولذا كان النفي أمرّ وأدهى من الموت على تراب الوطن، ويظهر أن الشاعر كان على درجة من الانفعال والصدمة من هذه الرسالة، وقد ظهر ذلك على موسيقى القصيدة التي بنيت على البحر الوافر.

تعقد هذه القصيدة على ثنائية (أنا) المقيم في الأرض المحتلة، والمخاطب الذي يقيم في بيروت فيعاني الأول من ضنك الحياة وصعوبتها فيما يعيش الثاني حياة مترفة، ويتذكر صديق طفولته فيرسل إليه رسالة يدعوه فيها إلى مغادرة فلسطين ليحيا في بيروت كما يحيا هو، وقصيدة سميح هذه هي رد على الرسالة التي وصلته، ويورد منها سميح مقاطع[1]:

أنا أصبحت إنسانا جديدا.... غير ما تعهد

ختمت دراستي العليا.... ونلت شهادة المعهد

وأصبح مكتبي أكبر

وصار اسمي هنا أشهر

ولي صاحبة شقراء جدتها فرنسية

وأخرى جدها قاد الحروب الصليبية

ويبين سميح لصديقه السابق أن الحياة ليست مكتباً وامرأة. ثمة معان أعمق بكثير من هذه، وثمة قيم على المرء أن يتمسك بها ويدافع عنها، لأنه إذا تخلى عنها أصبح زنبقة

[1] السابق، ص 108.

بلا جذر، ونهراً ضيع المنبع، وأغنية بلا مطلع، وعاصفة بلا عمر، ويختم سميح قصيدته قائلا[1]:

تحياتي وأشواقي

ولعنة بيتك الباقي

وليس هناك شك في أنه حين أبلغه تحياته وأشواقه قصد عكس ذلك والدليل العبارة التي تليها "ولعنة بيتك الباقي"، وهكذا يسخر سميح من هؤلاء الذين لا مبادئ لهم في الحياة، ولا همّ لهم سوى المظاهر، ويمثل الأول- أي الذي يقيم في بيروت- شريحة من الفلسطينيين تخلت عن وطنها أمام البحث عن الذات، ويمثل الثاني نموذج الفلسطيني المقيم في أرضه، وهو بذلك لا يفكر بالذات تفكيره فيما هو أهم: التمسك بالأرض والمقاومة من خلال الصمود.

[1] السابق، ص 110.

الفصل الثاني: السخرية بين عامي (1967-1987)

التمهيد

أصبحت فلسطين كلها عقب حرب الأيام الستة في الخامس من حزيران عام 1967 تحت الاحتلال، وقد كان لهذا الحدث صداه في النفوس، فقد شكلت النكسة صدمة للضمير العربي الشعبي الذي كان يتطلع إلى تحرير الجزء الذي سقط من فلسطين عام 1948، وكانت مصر ممثلة بزعيمها القومي جمال عبد الناصر محط أنظار الأمة في تخليص هذا الجزء من الأَرض العربية، وما أن حدثت النكسة حتى أصيبت بخيبة أَمل، وتقوقع المفكرون والمبدعون حول ذواتهم، منكرين الواقع الجديد، فقد انتابتهم "مشاعر الضيق والقلق بعد حرب لم يشتركوا فيها، ومنعوا من مواجهة وجودها كبشر"[1]

ولم تستمر هذه الحالة للمثقفين الفلسطينيين طويلا، فالأدب الفلسطيني لم يعترف بهذه الهزيمة، وظل "يقف إلى جانب البطل المضحي بحياته "[2] لأنه كان "مؤمناً بقدرة الشعب على الثبات والمقاومة والتحدي"[3]، مما خلق حالة موازية لحالة الهزيمة النفسية والعسكرية العربية، فقد شكل هذا الأدب "شمعة ضوء شامخة معاكسة لمجمل الظلام الذي لف الشعور القومي والوجدان العربي، ولما تضمنته من مفاهيم ورؤى ثورية ناهضة غير واقعة في حالة اليأس والإحباط "[4]، فقد كان بمثابة "انفتاح عريض على التفاؤل ودعوة لإغلاق أبواب اليأس والتمزق"[5].

وعلى الرغم من وجود واقع جديد أفرزته النكسة، وما يثيره من مشاعر السخرية والإحباط أكثر من أي مشاعر أخرى، إلا أن أدب المقاومة قد نهض يحمل هذه المأساة،

---

[1] شمعون بلاص، الأدب العربي في ظل الحرب (1948-1973)، ترجمة زكي درويش، شفا عمرو، 1984، ص 128.

[2] سلمى الخضراء الجيوسي، ص 79.

[3] طلعت سقيرق، الشعر المقاوم في جيله الثاني، دمشق، 1993، ص 39.

[4] حلمي سالم، شعراء السبعينات في الأرض المحتلة، فكر للدراسات والأبحاث، العدد (4)، فبراير، 1985، ص 192.

[5] طلعت سقيرق، ص 39.

معبراً عنها أدباً روائياً وقصصياً عند غسان كنفاني وإميل حبيبي، وشعراً لدى محمود درويش وسميح القاسم، وقد ظهر شعراء جدد واصلوا مسيرة المقاومة على صعيد الكلمة ومن هؤلاء: مريد البرغوثي وعبد اللطيف عقل وفوزي البكري، وقد خرجت، في هذه المرحلة، الشاعرة فدوى طوقان من عزلتها لتشارك زملاءها هذه المسيرة.

وقد تحولت مضامين الشعر في هذه المرحلة، لا سيما في تعاملها مع اللاجئ الذي كان يشكل في الفترة السابقة صورة مرتبطة "بالخيبة والبكاء والتشرد والحنين الجارف والاستغراق في الغربة والضياع[1] إلى صورة أكثر إشراقاً وأملاً، حين حلت محلها "صورة اللاجئ الثائر والفدائي والمناضل وأصبحت مخيمات اللاجئين قواعد للثورة والعودة"[2].

ولم يقتصر تأثير حرب حزيران على الأدب الفلسطيني وحده، بل امتد ليشمل الأدب العربي كذلك، فبرزت ظاهرة الأدب الحز يراني[3]، واهتمت الأوساط النقدية العربية والمحافل الأدبية بالشعر المقاوم، حتى كاد يشكل حالة مرضية، دفعت الشاعر محمود درويش إلى القول "أنقذونا من هذا الحب القاسي"[4].

وإذا كان الأدب الفلسطيني لم يعترف بالهزيمة، لأنه يؤمن بقدرة الشعب على المقاومة، فإن الحكومات العربية لم تعترف بها هي الأخرى، فقد حولتها إلى نصرٍ، "فإسرائيل رغم انتصارها العسكري فإنها لم تستطع أن تهزم الأنظمة العربية"[5]، وحاصرت المثقف العربي وأصبح يعيش في دوامة من الذعر، وقد انعكس هذا على الإنتاج الأدبي والفكري بشكل عام.

أما الاحتلال، فإنه قد اتبع في تعامله مع الفلسطينيين في مناطق الاحتلال الثانية، ذلك الأسلوب الذي مارسه على فلسطيني عام 1948، فقد فرض حصاراً ثقافياً، تمثل

---

[1] علي الخليلي، النص الموارب في الخطاب الثقافي والسياسي، ص 88.

[2] نفسه.

[3] ينظر، شمعون بلاص، ص 107-152.

[4] حلمي سالم، ص 193

[5] علي الخليلي، من أدب النكبة إلى ثقافة الهزيمة: مراحل متقطعة من ذكريات منسية، جريدة القدس، ع. (9960)، 1997/5/20، ص 13.

في مراقبة الصحف والمجلات ودور النشر، وما تصدره من كتب ومطبوعات، وقامت بمصادرة الكتب التي تعدها ممنوعة من المكتبات العامة والخاصة، وقد أثر ذلك كله على مسيرة الأدب الفلسطيني وتطوره[1].

وعلى الرغم من ذلك إلا أنه ظهر جيل جديد من الشعراء الشباب، حملوا لواء الشعر المقاوم في هذه المناطق، وانضموا إلى قافلة الشعراء الذين سبقوهم في تسطير ملحمة الشعب الفلسطيني وصموده على أرضه، وبذلك "شكلت القصيدة المقاومة استمراريتها وقدرتها على الرفد والإغناء والمتابعة"[2].

واتسم هذا الأدب في هذه المرحلة بعدة سمات منها بروز الرمزية بشكل واضح لدى درويش والقاسم وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا، وابتعد الشعراء الجدد، في الغالب، وبعض القدماء عن القالب الكلاسيكي. وانتهج الشعراء أشكالاً جديدة للقصيدة مغلفة غالباً بشيء من الغموض، أو نثرية في بعض مقاطعها، كما هو الحال عند سميح القاسم في سربياته، أو نثرية خالصة، كما هو الحال عند توفيق صايغ وجبرا.

ويلحظ الدارس من بين هذا الركام الأدبي، والنتاج الشعري المتدفق ظاهرة السخرية واضحة كل الوضوح في أشعار شعراء المنفى وشعراء الداخل.

السخرية عند شعراء المنفى

تبرز السخرية في هذه المرحلة من مراحل الشعر الفلسطيني في المنفى عند الشاعر محمود درويش والشاعر معين بسيسو والشاعر مريد البرغوثي، ولست أزعم أن هؤلاء النفر من شعراء المنفى هم الذين كتبوا شعراً ساخراً بل إنهم الأبرز، فقد شكلت أشعارهم الساخرة علامة تستدعي الوقوف أمامها ودراستها، ويمكن أن أضيف هنا ملاحظة أخرى تتلخص في أن السخرية عند هؤلاء قد اتخذت أسلوباً جديداً مغايراً لما

[1] يُنظر، عادل الأسطة، القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة (1967- 1981)، نابلس، 1993، ص 15.
[2] طلعت سقيرق، ص 20.

عهد عن شعراء المنفى في الفترة الأولى، فقد ظل أبو سلمى شاعراً محافظاً وظلت أشعاره الساخرة تدور في الدائرة نفسها، والكلام نفسه يقال عن غيره من شعراء المنفى الذين وقفت عندهم في الفصل الأول، أما معين بسيسو فإن السخرية قد تطورت في أشعاره في هذه الفترة، وأصبح لها بعد خاص ومقومات فنية جديدة ترتكز عليها.

محمود درويش

يشكل الشاعر محمود درويش إشكالية منهجية، فهو شاعر من شعراء الداخل حتى عام 1970، وأصدر في هذه الفترة من عام 1967 –1970 ديوانين هما:" العصافير تموت في الجليل "(1969)، و"حبيبتي تنهض من نومها "(1970)، ولكنه شاعر من شعراء المنفى بعد هذا التاريخ، وأصدر من منفاه مجموعة من الدواوين حتى عام 1987 وهي: "أحبك أولا أحبك " (1972).. "محاولة رقم 7 "(1973)، "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق "(1975)، "أعراس "(1977)، "مديح الظل العالي "(1983)، "حصار لمدائح البحر "(1984)، "هي أغنية هي أغنية "(1986)، "ورد أقل "(1986).

ولم تخل هذه الأشعار من السخرية، لكن العلامة البارزة في الشعر الساخر لدى درويش هي تلك القصائد التي سماها "خطب الدكتاتور الموزونة"، وقد نشرها الشاعر عام 1986 في مجلة "اليوم السابع، وهي مجلة أسبوعية عربية صادرة في باريس وفيها يكتب محمود درويش زاوية أسبوعية[1]، ولم يضمها إلى أعماله الكاملة، وقد أشار إليها في الرسالة بينه وبين سميح القاسم في رسالة "والدكتاتور"، ويعود السبب فيما يبدو إلى أنه لم يعتبرها قصائد، ولم يرد أحداً أن يعتبرها كذلك[2]، وتشكل هذه القضية إشكالية أخرى، ينبغي أن يحاول المرء اجتيازها قبل الخوض في الحديث عن السخرية في أشعاره، وتتمثل هذه الاشكالية في تناولي هذه النصوص ودراستها على أنها شعر،

[1] د. أنجليكا نويفرت، حواجز لغوية ثقافية بين جيران، ترجمة د. عادل الأسطة، كنعان، ع. (90)، أيار، 1988، ص 62.

[2] محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، حيفا، 1990، ط 2، ص 86.

ودرويش لم يعدها كذلك، وأعتقد أنه نفى عنها صفة الشعر ليدخلها فيه، فقد أشار في رسالته السابقة إلى أنه أراد أن يكتب هذه النصوص نثراً، ولكن امتلاءه بالسخرية جره إلى الإيقاع، ليس هذا وحسب بل إن رغبته في الضحك قد جرته إلى القافية[1]، فماذا يبقى بعدها من الشعر، وقد حقق العاطفة والوزن والقافية؟

وقبل الوقف طويلاً أمام هذه القصائد، لا بد من الوقوف قليلاً أمام أشعاره الأخرى التي تبدو فيها السخرية، وقد تجنبت أن أقسم هذه الأشعار إلى قسمين باعتبار المكان لأن الوقوف عندها لا يتعدى الإشارة والتمثيل ويقل التحليل أحيانا، لذا فإنني سأهتم بمضامين القصائد الساخرة دون الاهتمام بالمسائل الشكلية والفنية إلا عند الضرورة.

تبرز السخرية في ديوان "العصافير تموت في الجليل" في قصيدة "الصوت الضائع بين الأصوات"، وتبدو السخرية أوضح ما تكون في مقطعها الأول، حيث إن المتكلم في النص وهو هنا ضمير الجماعة (نحن)، يعرف القصة من أولها إلى آخرها، قد أصبح صلاح الدين سلعة تباع في سوق الشعارات الرنانة، وخالد بن الوليد قد بيع في النادي المسائي، وما هو الثمن؟ وتظهر السخرية في الجواب، إنها سخرية مرة أليمة، وقد كان الثمن خلخال امرأة، لذا فإن المتكلم يصل إلى قناعته التي تقول أن من يكتشف الحقيقة سيشقى بها، ملمحاً لبيت المتنبي[2]:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجاهلة في الشقاوة ينعمُ

يقول درويش[3]:

نعرف القصة من أولها

وصلاح الدين في سوق الشعارات،

---

[1] نفسه

[2] الديوان، شرح أي البقاء العكبري، بيروت، 1978، ج4، ص 124.

[3] أ. ك، مجلد (1)، ص 284.

وخالد

بيع في النادي المسائي

بخلخال امرأة!

والذي يعرف... يشقى

ويؤمن درويش في هذه الفترة بأهمية السخرية وبنجاعة مفعولها، لذا فإنه يخاطب محبوبته الأرض في ديوان "حبيبتي تنهض من نومها " وبالتحديد في قصيدة "أنا آت إلى ظل عينيك" أن تجعله شهيد الدفاع عن الشعب وعن الحب وعن السخرية[1]، ولذا فإنه يواصل استخدام هذا السلاح الذي يراه فتاكا، فيشن قوافيه وأوزانه على الذين قالوا: اذبحوا واذبحوا، ثم قالوا إن الحرب كر وفر، وماذا كانت النتيجة؟ لقد غدت الحرب في نظر هؤلاء فر وفر، وليس هذا وحسب، بل إنهم تباهوا، وتباهوا في هذه الهزيمة وحولوها إلى نصر بالهجاء والشتائم، وكانت المحصلة النهائية ضياع الوطن بكامله، محيلاً القارئ إلى المثل العربي: "أشبعتهم سبّاً وأودوا بالإبل"[2]، يقول درويش[3]:

وقالوا اذبحوا واذبحوا

ثم قالوا هي الحرب كر وفر

ثم فروا

وفروا

وفروا

---

[1] السابق نفسه، ص 327.

[2] مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت، د. ت، ج2، ص 363.

[3] السابق، ص 328.

وتباهوا... وتباهوا

أوسعوهم هجاء وشتما، وأودوا بكل الوطن

وثمة سخريه أخرى في هذه القصيدة قائمة على المفارقة، مفارقة الموقف، حيث المقابلة الساخرة المرة، ويكثف درويش الحالة العربية في تعاملها مع الفلسطينيين من جهة، وفي تعاملها مع الآخر، من جهة أخرى، ففي الوقت الذي كانت فيه سياط الأنظمة العربية تشرب من دمائنا كان الجلادون يشربون خمرة النصر، وأي نصر؟ إنه نخب انتصار الكراسي[1]:

حين كانت سياطهم تشرب جلدي
شربوا الخمر نخب انتصار الكرسي

وتطالع الدارس أول ما يطالع ديوان "أحبك أو لا أحبك" قصيدة "مزامير" وهي مطولة شعرية، قسمها الشاعر إلى اثني عشر مقطعا، يعطي لكل منها رقماً، وقد نوع في موسيقاها الشعرية، وقد انتشرت السخرية فيها، مقطع هنا، ومقطع هناك، ويلحظ المرء السخرية في المقطع الثاني حين تقوم السخرية فيه على تأليف صورة من الكلام غير ممكنة الوقوع، فمن المعروف والمسلم به أن عدد الأيام سبعة، ولكن المتكلم هنا يرى أنه من المهم أن يرتاح ثمانية أيام في الأسبوع، ولكن حسب توقيت فلسطين، إنها حالة شاذة ولذا فان ربطه هذه الحالة بفلسطين يوحي أن الوضع فيها غير طبيعي، فليس المهم أن يكون في الأسبوع سبعة أيام، أو ثمانية، وكما أنه ليس مهما أن تعمل أو لا تعمل أو تحارب أو لا تحارب، فكلتا الحالتين سواء، ولكن المهم أن نمتلك حنجرة قوية[2]:

أحارب أو لا أحارب

---

[1] السابق، ص 329.

[2] السابق، ص 373.

ليس هذا هو السؤال

المهم أن تكون حنجرتي قوية

أعمل أو لا أعمل؟

ليس هذا هو السؤال

المهم أن أرتاح ثمانية أيام في الأسبوع

حسب توقيت فلسطين

ويركز في المقطع الثالث على أهمية الكلام الصلب القوي الواضح، غير المداجن والمنافق، ويعرض حالات كلماته في السابق كيف كانت، فقد كانت في وقت من الأوقات تربة وعندها كان صديقا للسنابل، وعندما كانت كلماته غضباً كان صديقاً للسلاسل، وعندما كانت كلماته حجراً أو ثورة أو حنظلاً كان صديقا للجداول والزلازل والقنابل. ولكن هل ظلت كلماته كما كانت؟ لقد تبدلت، وأصبحت عسلاً فماذا يا ترى كانت نتيجة ذلك؟ وهنا تبرز المفارقة والسخرية اللاذعة[1]:

حين صارت كلماتي

عسلاً

غطى الذباب شفتيَّ

ويرى درويش في المزمور/ المقطع الثامن أنه يعيش حالة احتضار طويلة، وبالأحرى تعيش القضية الفلسطينية حالة احتضار طويلة، وما من أحد يفيد من هذه الحالة إلا المغنون والخطباء والزعماء وكل سماسرة اللغة الوطنية الذين هتفوا لتستمر هذه الحالة، وتقوم السخرية هنا على أكثر من مقوم فني، أولها التصوير الساخر الذي يدعو

[1] السابق، 378.

إلى التأمل، فثمة جثة، وهناك زعماء وشعراء ينبتون على هذه الجثة، ولا شك أن هذا النبات سيخرج خبيثاً، وأنظر كذلك إلى تعبير كل سماسرة اللغة الوطنية، وهو تعبير ساخر عن تجار الكلام الذين لا هم لهم سوى تنميق اللغة، لتكون النتيجة المفعمة بالسخرية و هي التصفيق والهتاف لحالة الاحتضار الطويلة.

وثانيها اللغة التي تكشف عن عدم توافق بين طبائع الأشياء، فكيف للمغنين أن يتكاثروا حول هذه الجثة؟ وكيف لهذا الشعب/ الشاعر أن يكون سيداً للحزن، وهذا كله يؤدي إلى رسم صورة كلية، ومشهد عام درامي ساخر، يستطيع المرء تخيلها برسم كاريكاتوري مضحك مبكٍ معاً[1]:

أنا في حالة الاحتضار الطويلة
سيد الحزن
والدمع من كل عاشقة عربية
وتناثر حولي المغنون والخطباء
وعلى جثتي ينبت الشعر والزعماء
وكل سماسرة اللغة الوطنية
صفقوا
صفقوا
صفقوا
ولتعش
حالة الاحتضار الطويلة!

وتبلغ بالشاعر السخرية مبلغاً كبيراً، فتصل حد التهكم على العرب تهكماً مراً، فيندد في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا "بأساليبهم في مقاومة الآخر، ذلك الآخر الذي يحرث طفولة أبنائنا، ويفتك بنا بالأسلحة الأسطورية، ولا يجد العرب سوى

[1] السابق نفسه، ص 391

القصف بالحروف المفخمة (الضاد والصاد والظاء والقاف والعين) وهذا هو ردهم على سحق الناس بالمدافع والدبابات. إنه موقف مفارقة، يدعو إلى السخرية المرة[1]:

هم يحرثون طفولتنا، ويصكون أسلحة من أساطير

أعلامهم لا تغني. وأعلامنا تجهض الرعد. نقصفهم بالحروف

السمينة: ض. ظ. ص. ق. ع. ثم نقول انتصرنا.

ويسأل الشاعر نفسه ولا يريد جواباً بقدر ما يريد أن يوضح للقارئ مضمون هذه الأسئلة، وما تعنيه للحاكم العربي، فالأرض من وجهة نظرة- أي الحاكم- لم تعد أكثر من تربة ووحول، ولذا فإنها لا تستحق أن يقاتل من أجلها، فهذا أمر ليس بالمهم، ولكن المهم هو أن الثورة ما زالت محفوظة بالأناشيد والأعياد الوطنية والبنوك والبرلمان[2]:

وما الأرض؟ ما قيمة الأرض؟ أتربة ووحول. نقاتل أو لا نقاتل

ليس مهماً بسؤالك ما دامت الثورة العربية محفوظة في الأناشيد

والعيد والبنك والبرلمان

وثمة سخرية يلمحها المرء في ديوان "محاولة رقم 7 " في قصيدة "كأني أحبك"، تقوم على اللغة، فالتلاعب بالألفاظ، واستخدام الأضداد يمنح القصيدة بعداً تأملياً، قد تنحو أحيانا منحى السخرية، يقول درويش[3]:

بعيدين، كالقرب، عنا

قريبين، كالبعد، عنا

ولا بدّ من حارس

آهٍ، لا بد من حارس بيننا

---

[1] السابق نفسه، ص 459/458.

[2] نفسه

[3] السابق، ص 466.

وينزع الشعر الفلسطيني- كما هي عادته في كل مرحلة من مراحل القضية الفلسطينية- إلى تأريخ الأحداث، وهكذا فعل محمود درويش فقد أرخ للفاجعة التي حلت بالمقاومة الفلسطينية في بيروت من الحرب إلى الخروج في قصيدة "مديح الظل العالي "وقد قدم درويش في هذه القصيدة/ الملحمة "عوالم مرعبة لا نهاية لآفاقها الملبدة والغثيان والمعاناة والسخرية المرة والضحك الذي يشبه البكاء"[1].

وتختلط في هذه المطولة الشعرية كل عناصر اليأس والدمار والهزيمة النفسية والسخرية لتشكل في النهاية صورة مأساوية لبيروت الثكلى التي ضاعت. وما من أحد ألتفت إلى ضياعها، ويخيم على القصيدة الجو اليائس والنغم البائس، ومن بين ركام اليأس القاتل تتسلسل السخرية المرة من بين خيوطها فتفيض بالألم والحسرة والندم، فـ[2]:

لولا

هذه الدول اللقيطة لم تكن بيروت رملاً.

ويسخر الشاعر من الزعماء العرب، ويتهكم عليهم، فقد بذلوا جهودهم لدى الأمريكان، من أجل الإفراج عن مياه الشرب التي قطعت عن بيروت في الحرب، فالحاجة ماسة للماء، فلا بد من تغسيل الموتى، وتبدو مفارقة الموقف التي تدعو إلى السخرية الحزينة[3]. ولكنها تدعو إلى الحزن والصغار والاحتقار، إن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى ضغط. ويسأل درويش بسخرية على لسان صاحبه، هل في حالة استجابة بيروت للضغوط، وكفنا موتانا سيسفر هذا الموت عن دولة أم خيمة؟ ويأتي الجواب من الشاعر أن لا فرق بين الأمرين، فسماء بيروت مشتعلة وأرضها مستعرة، وتبدو

[1] رجا سمرين، الشعر الفلسطيني في معركة بيروت، الكويت، 1983، ص 44

[2] أ. ك. مجلد (2)، بيروت – 1994، ص 27.

[3] ينظر، عادل الأسطة، دراسات نقدية، جت- المثلث، 1987، ص (16- 18)

السخرية في اللغة واضحة، ونبرة المتكلم التي لا تستطيع أن تخفي ما بداخله من تفجع وحسرة[1]:

... ألف شكر للمصادفة السعيدة

يبذل الرؤساء جهداً عند أمريكا لتفرج عن مياه الشرب

كيف سنغسل الموتى

ويسأل صاحبي: وإذا استجابت للضغوط، فهل سيسفر موتنا

عن:

دولة

أم خيمة

قلت: انتظر! لا فرق بين الرايتين

قلت: انتظر حتى تصب الطائرات جحيمها

وثمة سخرية في القصيدة قائمة على اللغة والتلاعب بالألفاظ وذلك باستخدام الأضداد، أو ما يعرف بعلم البديع بالطباق، وهو هنا من نوع طباق السلب، وذلك في قوله[2]:

أنا لا أحبك

كم أحبك!

وقد كرر هذا الإيقاع وبالتحديد الجملة الثانية[3]:

أنا لا أحبك

كم أحبك كم أحبك

---

[1] السابق، ص 37/36..

[2] السابق، ص 28.

[3] نفسه.

ولم يكتف درويش بذلك، ولكن ظلت هذه الجملة تتكرر في القصيدة، لتمنحها تضاداً ليعبر به عند التضاد المشاهد على أرض الواقع، ويستخدم درويش أيضاً اللغة للتعبير عن هزلية الواقع الذي يعيشه، وذلك في قصيدة "اللقاء الأخير في روما" التي جاءت ضمن مجموعته الشعرية "حصار لمدائح البحر"، والتي رثى فيها ماجد أبو شرار، فيعبر درويش عن سرعة ضياع الوطن وتلاشيه فلم تكن الأمور أكثر من حادث سير، فقد خاطب درويش ماجداً المغدور أن يحث السير إلى الوطن الذي فقد بحادث سير فينشأ عن ذلك كله صورة ساخرة تعتمد على الجناس الحادث بين كلمتي السير التي تعني المشي في الأولى وفي الأخرى الطرق[1]:

صباح الخير يا ماجد

صباح الخير

قم اقرأ سورة العائد

وحث السير

إلى بلد فقدناه

بحادث سير

خطب الدكتاتور الموزونة

تثير هذه القصائد مجموعة من التساؤلات، ويجدر الوقوف عندها، فلماذا كتب درويش هذه النصوص في هذه المرحلة بالذات، وهل كان بإمكانه أن يكتبها على هذا الشكل الذي جاءت فيه قبل ذلك؟ ولماذا جعل هذه الخطب نصوصاً ساخرة؟ وهل كان بإمكانه كذلك أن يكتبها بشكل جدي، مع العلم أن درويش يتقن هذا النوع من الكتابة؟ وهل كانت هذه القصائد وليدة لحظة معينة؟ بمعنى آخر ألم تسبق هذه القصائد

[1] السابق نفسه، ص 141.

بنصوص ظهرت فيها شخصية الدكتاتور لدى الشاعر؟ وكيف تعامل درويش مع ضحيته باعتباره ساخرا، ينظر إلى ضحيته من الخارج، فيسيرها كيفما شاء؟ وما هي المضامين التي وقف قبالتها الساخر، لينقدها، ويعريها في هذه النصوص؟ وما هو الشكل الفني الذي جاءت فيه؟ وإلى أي مدى خدم الشكل المضمون؟ وأخيرا هل نجح درويش في هدفه في هذه الخطب/ القصائد في التغلب منها على السلطة الحاكمة وكيف تم له ذلك؟

لقد تغيرت صورة العرب لدى محمود درويش، فعندما كان يقبع تحت الاحتلال ويحس بالممارسة الصهيونية الجائرة، وكان يعيش ظروف الاعتقال والتشريد والحصار، كان يؤمن بالعمق القومي العربي، ولكنه بعد أن احتضنه المنفى، وخرج من فلسطين المحتلة انهارت تلك الصورة التي كان درويش يرسمها في مخيلته عن العرب، ويلخص درويش نفسه هذا التحول، و هذا التغير بقوله: "إن القمع الإسرائيلي حولني إلى عربي، وأن الخيبة العربية حولتني إلى فلسطيني، وكان ما خلف النافذة نافذة السجن أملا سهلاً، كان العالم العربي في مخيلتي يرسم لنفسه صورة زرقاء ومدى مفتوحاً لفلسطين، ولكن صدمتي العربية كانت أيضاً قوية حيث لامست الواقع عن كثب، وعاينت غياب فلسطين، وغياب الديمقراطية، فلم تعد الهزيمة حدثاً طارئاً أو مفاجئاً[1]

لذا، فإن الدارس يلحظ بشكل جلي اتساع المساحة الشعرية التي كان درويش يتحرك فيها، والذي يقدم فيها نقده للموضوع العربي، هذا النقد الساخر ما كان ليظهر قبل ذلك، وذلك لأنه-عندها- سيتحدث عن وضع لم يعرفه فهل يستطيع القول فيه؟ إنه ترك لنفسه فترة معرفة امتدت ستة عشر عاما حتى تمكن من إبداع نصوصه، وتشكل سخريته التي كانت غائبة في أشعاره التي كتبها، ونشرها في الوطن، وقد سبق لي أن ذكرت أن محمود درويش لم يكتب إلا نصاً واحداً يسخر فيه من العرب هو

[1] شاكر النابلسي، ص 241-242

كردستان، ولم تكن السخرية عامة، بل كانت نقدية إصلاحية، توجه العين إلى النفور والخطأ الذي ارتكبه نظام عربي، فقد انصبت السخرية حينها على ذلك النظام، ولم تتعداه إلى غيره وإن لمح المرء شيئاً منها كذلك في ديوانه "حبيبتي تنهض من نومها" في قصيدة "أنا آت إلى ظل عينيك" والتي أخذت تهدف إلى شيء من التعميم.

بدأت تتشكل خيوط مأساته من جديد، وأصبح المرء يلاحظ- كما بينت في بداية هذا الفصل عند الحديث عن محمود درويش، وكما تشير إليه النصوص المقدمة- أن شخصية الدكتاتور أخذت تتسلل إلى بعض النصوص لا سيما في قصيدة "أحبك أو لا أحبك" وقصيدة "مزامير" وبعض مقاطع قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا".

وازدادت نقمة الشاعر بعد الخروج من بيروت، ظهرت نقمته المشربة بالسخرية المرة في قصيدة "مديح الظل العالي" وفي ديوان "حصار لمدائح البحر "، فقد وصلت الحالة العربية نقطة لا تستدعي أن يقول فيها الشاعر قصائد الهجاء ويظل يلهج بأناه ضد تلك الأنظمة، فقد عبر عن هذه الفكرة سابقاً، لكنه أراد أن يقدم هذا الدكتاتور كما هو، ينطقه فنسمعه يتحدث فنحكم عليه، لذا فإن هذه القصائد لم تأت من فراغ وما كان لها إن تأتي ولم تكن وليدة لحظة معينة، بل هي عبارة عن تراكمات من الشقاء النفسي امتدت كما أسلفت ستة عشر عاما.

لقد عرف النظام الدكتاتوري في مناطق عديدة من العالم، إلا أنه في العالم العربي أكثر وضوحا حيث صورته تبدوا أكثر قتامة وبؤسا، "انظر حولك من الماء حيث الحاكم إما وريث عن أب أو عسكري استبدل ثياباً بثياب مع تنويعات أكثر بؤسا على الحالتين"[1].

وقد رأى درويش في الدكتاتور (العربي) الغموض والتجريد فهو ما "زال متلفعا بالتجريد لا أحد يعرفه، لا أحد يراه، مخبأ بأغلفة سميكة من الكوادر والمصالح

[1] محمود درويش، خطب الدكتاتور الموزونة، تقديم طلعت الشايب، أدب ونقد، ع 141، مايو، 1997، ص 100.

والأقنعة"[1]، ويتابع درويش حديثة ساخراً متهكما مبرراً هذا الغموض وهذا الاحتجاب، وذلك لأن هذا الدكتاتور "مشغول بتأمين مستقبل مزدهر للأمة تارة، ولأنه دائما متأرجح بين المصطلحات الأيدلوجية المرنة"[2] ويصل درويش إلى قناعة شبه مؤكدة، ويعترف فيها أن الدكتاتورية "حولنا، بيننا، فينا"[3].

ويظهر من خلال حديث الشاعر النثري عن الدكتاتور، هذا الحديث الذي يبرر كتابة الشاعر خطبه الموزونة على لسان الدكتاتور، فقد نضحت كلمات درويش بما ضج في أعماقه تجاه هذا الدكتاتور إلى حد أنه (أي الدكتاتور) مسؤول عن كل الخراب النفسي والتدمير الذاتي والأخلاقي، وفي تغييب الحد الأدنى من العلاقات الإنسانية حتى بين أفراد حاشيته، ويتجاوز درويش هذا الحد في نظرته إلى خطر الدكتاتور حتى أن أثره كان أبعد من ذلك فهو سبب رئيسي في الخراب النفسي حتى على مستوى العلاقات بين الأدباء ويضرب مثالاً على ذلك تلك المعركة الأدبية التي قامت بين مركيز واستورباس في أمريكيا اللاتينية[4].

اتبع درويش أسلوباً فنياً عاماً انتهجه في السخرية والنيل من الدكتاتور، وقد لجأ إلى تقمص شخصيته، ولكنه تقمص ذو شروط، كما يقول درويش نفسه فهو لم يرد من وراء هذا التقمص أن يحوله إلى إله على اعتبار أن هذا التحول سيفقد القصيدة أحد أسس الأدب الساخر الذي يشترط مستوى إنسانيا[5]، وبذلك فقد ابتعد عن رسم صورة كاريكاتورية لهذا الحاكم.

---

[1] الرسائل، ص 85.

[2] نفسه.

[3] نفسه

[4] نفسه

[5] ينظر، السابق، ص 84.

وعلى الرغم من أن الدكتاتور قد أثار الرعب في نفس المثقف العربي عامة ودرويش خاصة إلا أنه أيضاً مثير للسخرية[1]، ويبين درويش أن ساعات ما بعد الظهر هي الساعات الأكثر مناسبة للسخرية فلماذا يا ترى؟ ولعل في خاتمة حديثه عن الدكتاتور ما يوضح ذلك، فقد أطلق الشاعر عليه قافيه في عز الظهيرة، كما أن الدكتاتور في عز الظهيرة أيضاً قد أطلق عليه نباح كلابه وكتابه[2]، وفي هذا ما يفسر سر اتحادهما معاً في وقت واحد من أجل إتمام هذه المعركة، أو إتقان هذه اللعبة التي لابد لها من شروط لإنجاحها.

صورة الدكتاتور:

ابتعد درويش في هذه القصائد عن تحديد ملامح محددة ثابتة للدكتاتور، فلا تعنيه شخصية الدكتاتور بقدر ما يعنيه فعله، وقد كانت الصورة التي رسمها صورة عامة في الغالب، إنها صورة تحمل "مجمل خصائص الحكم العربي الفردي الاستبدادي المجافي للطبيعة، والمتجسدة في حكام يتداخلون في بعضهم تداخل الصفات العامة المشتركة في فرد"[3]، ويوضح درويش ابتعاده عن تحديد ملامح مميزة لهذه الشخصية حتى لا يتعرض إلى خطر استثناء آخرين، وحتى يبتعد عن الهجاء[4] الذي يكون في غالبه منصباً على شخصية محددة.

لذا فإن ملامح الشكل قد اختفت من هذه القصائد، وبقيت الملامح الأخرى التي تعطي تصوراً عن منهج الدكتاتور وفكره وتعامله مع الشعب حيث يظهر أنه رجل ساذج، أو يدعي السذاجة ليخاطب الناس على قدر عقولهم، فيستخفهم ليطيعوه، لذا فإن صورة الدكتاتور كانت صورة معنوية قد امتدت في المساحة الشعرية التي احتلتها

---

[1] ينظر، السابق، ص 87.

[2] نفسه.

[3] السابق، ص 86.

[4] نفسه

القصائد الثمانية، حيث يظهر فيها الدكتاتور أصل كل شيء فهو الحاكم والقائد والزعيم والأب والمهيب وطويل العمر والمفدى، هو البطل والمجاهد والمناضل، بحكمته تسير الأمور، وبتوجيهاته تتحقق المعجزات، وبعبقريته تنتصر الجيوش، وبإلهامه تزدهر الآداب والفنون، ولذا يصبح من حقه أن يختار شعباً يليق به، يختاره فرداً فرداً[1]

وتقترب صورة الدكتاتور من صورة الإله المسيطر على هذا الكون، فهو يسيطر على كل دقيقة من دقائق الحياة في مملكته على أرضه، لقد منحهم حق خدمته، ورضي بهم أمة تعبده، وتعلق صورته على الجدران، بل سيفيض عطفاً عليهم عندما يتجلى ويمنحهم رؤيته في كل عام مرة، يمنحهم حقهم في الضياء والهواء، وحقهم في الغناء، ويقدم الدكتاتور صورة للعلاقة بينه وبين الجماهير، وتتلخص في الطاعة المطلقة والسجود بين يديه، أو تحت قدميه[2]:

فسيروا إلى خدمتي آمنين

أذنت لكم أن تحزوا على قدمي

ساجدين

فطوبى لكم... ثم طوبى لنا

أجمعين

أفكار ساخرة:

يقدم درويش على لسان الدكتاتور مجموعة من الأفكار الساخرة التي توحي بانقلاب الأوضاع فالخطأ هو المسيطر، والشاذ أصبح عاماً، والمعوج صار مستقيماً، وقد وجه درويش نقده هذا إلى الدكتاتور بطريقة غير مباشرة، إذ إنه تجرد، ولم يتدخل في كلامه،

[1] طلعت الشايب، أدب ونقد، ص 100

[2] السابق، ص 107.

ولن يلمح المرء تدخلاً ولو بسيطاً لمحمود درويش فالكلام كله للدكتاتور، ومن هذا الكلام يستشف الدارس بعضاً من الأفكار التي تعبر عن وجهة نظر الدكتاتور كما يراها محمود درويش في هذا الدكتاتور، ويمكن الوقوف عند بعض هذه الأفكار:

الديمقراطية المعكوسة:

يقتضي النظام الديمقراطي من الجماهير أن تنتخب الحاكم، ولمدة محددة، وهذا هو الوضع السليم، ولكن الدكتاتور يرى المفهوم على العكس تماماً، فهو الذي يقوم بانتخاب أفراد رعيته فرداً فرداً، وتقوم عنده الشورى بناءً على هذا الأساس[1]:

هنا الحكم شورى... هنا الحكم شورى

أنا حاكم منتخب

وأنتم جماهير منتخبة

ويوضح الدكتاتور أسس نظام الشورى، أنه قائم على الانتخاب، انتخاب متبادل فهو ينتخب أفراد شعبه كل خمس سنين، وتقوم الجماهير بتزكيته وليس بانتخابه مرة كل عشرين سنة أو مرة إلى الأبد[2]:

سأختاركم واحداً واحداً مرة كل

خمس سنين

وأنتم تزكونني مرة كل عشرين

عاماً إذا لزم الأمر

أو مرة إلى الأبد

[1] السابق، ص 106.

[2] السابق، ص 107.

وتتضح أكثر معالم النظام الديمقراطي المقلوب أنه يسعى إلى تكريس الطبقية في المجتمع، فهو حاكم عادل، ويقتضيه العدل ألّا يكون الناس سواسية فلا يعقل أن يساوي بين النبلاء وبين الرعاع، اليتامى والأرامل وبين الفيلسوف والمسؤول، ومن هنا يدرك هذا الحاكم عدم قبوله لجماهير الشعب أن تنتخبه قبل أن ينتخبها، فلا يجوز أن تذهب جميع الفئات إلى صناديق الاقتراع، فهو لن يقبل أن يساهم العوام في رسم سياسة الوطن والشعب، فمن وجهة نظره هم عدد لا لزوم له[1]:

ترى هل يليق بمن هو مثلي قيادة

لص وأعمى وجاهل

وهل تقبلون لسيدكم أن يساوي

ما بينكم أيها النبلاء

وبين الرعاع... اليتامى والأرامل؟

وهل يتساوى هنا، الفيلسوف مع المتسول؟

هل يذهبان إلى الاقتراع معاً

كي يقود العوام سياسة هذا الوطن؟

وهل أغلبيتكم أيها الشعب، هم عدد لا لزوم له

ولذا فإن الدكتاتور وقد اختار شعبه، فإنه يبين صفات هذا الشعب، فهو شعب محب وصلب وعذب، صالح للبقاء، دائم الدعاء لطول الجلوس على العرش، وبالتالي فإنه يطمح بتأسيس جمهورية مثالية، ولكنها تختلف عن جمهورية أفلاطون الذي طرد الشعراء من مملكته، إنّ الدكتاتور العربي يخطط لطرد الفقراء الكادحين[2]:

[1] السابق، ص 106

[2] السابق، ص 104

لقد ضقت ذرعاً بأمية الناس

يا شعب... يا شعبي الحر فاحرس

هوائي من الفقراء

وسرب الذباب، وغيم الغياب

ونظف دروب المدائن من كل حاف

وعار وجائع

الراحة التي تدعو إلى الضجر:

يقدم درويش صورة واقعية ممتزجة بالسخرية عن الواقع العربي الذي يدعو إلى الضجر، حيث الرتابة القاتلة، ويفتتح الدكتاتور خطابه الثاني "خطاب الضجر "بسؤال الجماهير عما إذا كانت تشعر بالضجر كما يشعر، فكل شيء يوحي بالضجر، فقد وصلت الجماهير إلى حالة السكون بعد أن روضتهم أيادي الدكتاتور. فلم يعد يرى ولو حتى خبراً واحداً. لذا فإنه يحاول أن يلفت نظر الجماهير إلى هذه الأخبار، ويأخذ بتعدادها، فقد انقلبت الأوضاع رأساً على عقب حتى التقويم السنوي، وأصبحت أقوال الحاكم سبباً في المطر الذي يخرج من قلب الصحاري، ويتخذ عاصمته مظلةً تحميه من هذا المطر، ومع هذا لا يجد ذلك في الأخبار، فعلاً... إنها حالة تدعو إلى الضجر وربما تدعو أيضاً إلى السخرية[1]:

أما من خبر

نغير تقويمنا السنوي ...وننقش

أقوالنا في الرخام

وندفنها في الصحراء ليطلع منها المطر

على ما أشاء من الكائنات

[1] السابق، ص 107.

وأحمل عاصمتي فوق سيارة الجيب

كي أتحاشى المطر... وما من خبر؟!

ويستمر خطاب الدكتاتور الذي يدعو إلى الضجر، وبالقدر نفسه يدعو إلى السخرية، فيعتبر كتابته لعشرين سطراً في العام دون أي خطأ نحوي مفخرة تستحق أن تكتب عنها الأخبار، وليس هذا وحسب، بل إنه ألغى الزراعة والفكاهة والصحافة وألغى كذلك الخبر، وما من خبر.

ويتابع سرد أفعاله التي يراها أفعالاً عظيمة، فكل الأمور تسير بأمره، وما من خبر؟ كل ذلك يدعوه إلى القول[1]:

وما من خبر

ضجر

ضجر

مفهوم السلام:

ثمة موقفان للدكتاتور من السلام يتضح الأول في "خطاب السلام"، ويظهر الثاني في "خطاب الأمير" ويقدم درويش على لسان الدكتاتور في الخطاب الأول وجهة نظره في السلام الذي حققته مصر عام 1979 ويظهر هنا أن الدكتاتور محدد الشخصية، فدرويش يتحدث هنا عن "السادات "، وثمة إشارات متعددة في النص تجعل الباحث يذهب مثل هذا؛ فالدكتاتور هنا يخاطب شعبه، الشعب العظيم الذي بني الأهرامات ويأتي الدكتاتور على أمور أخرى يذكر بها الشعب، كالتأميم، وفي الوقت الذي كتب درويش فيه قصائده هذه لم تتحدث الأنظمة العربية عن سلام محتمل مع إسرائيل

[1] السابق، ص 108.

سوى مصر، وقد ترك درويش الدكتاتور يعرض أفكاره عن هذا السلام، هذه الأفكار التي تدعو إلى السخرية[1]:

ماذا دفعنا لكي نندفع

ثلاث حروب وأرض أقل

وتأميم أفكار شعب يحب الحياة

فهل تستطيع المضي أماما؟ وهذا

الإمام حطام

أليس السلام هو الحل؟

عاش السلام

وهكذا، يقدم الحاكم مميزات السلام الإستراتيجية ويغري الشعب بقبوله، فإذا لم يقبلوا به فإنه سيحرمهم من النوم عند زوجاتهم[2]:

ورثتك يا شعب، يا شعبي الحر

عن حاكم قتلك

وآن أوان الحقيقة، فليرجع الوعي

للوعي... ولن أهملك

سوى ساعتين، لتنسى الزمان الذي

أهملك

وإلا سأعلن إضراب زوجاتكم في

المضاجع

[1] السابق، ص 110

[2] السابق، ص 112

وإما الصيام عن النوم بين

أفخاذهن

وإما السلام

ويشير المتكلم في هذا النص إلى كتاب "عودة الوعي" لتوفيق الحكيم الذي يتحدث فيه عن عشرين عاما من تاريخ مصر، ابتداء من 23 يونيو 1952- وهو أول أيام الثورة- وحتى عام 1972، ويصور فيه كيف عاد الوعي- من وجهة نظره- للشعب الذي ساند الجيش لدى تخلصه من زمرة الحكم الفاسد المتمثلة في الملك فاروق وجماعته[1].

ويريد الدكتاتور هنا أن تنصب اهتمامات الشعب على طاعته المطلقة، لأنه هو عودة الوعي، بل إنه قبل الوعي وبعده، فإن أراد الشعب العودة إلى الوعي، فليعد إلى هذا الحاكم ضمن دستور حكمه فلا يفكرون في الثورة، يقول درويش على لسان الدكتاتور[2]:

أنا عودة الوعي، لا وعي حولي ولا

وعي قبلي، ولا وعي بعدي

عرفتُ التصدّي،

عرفت التحدّي،

وجرّبت أن أستقل عن الشرق

والغرب، لكنني لم أجد

وتظهر فلسفة الدكتاتور، الذي يحاول أن يقنع الشعب بأهمية السلام وأن يعيشوا متسامحين مع الآخرين بدعوى أن الأرض ما هي إلا حفنة من رمل؟ وعدا ذلك فإن في الأرض متسعاً للجميع، ولا يعقل أن يضيع الدكتاتور دماء شعبه الغالية في الحروب،

[1] ينظر، توفيق الحكيم، عودة الوعي، بيروت، 1974.

[2] طلعت الشايب، خطب الدكتاتور، ص 112

ولذا فإن السلام عنده أقوى من كل شيء وأبقي وأثمن حتى من الأرض ويبدو حرص الدكتاتور على السلام بأنه سيقطع جميع الذرائع على الآخرين، فقط من أجل أن يحمي السلام[1]:

سنقطع عنهم جميع الذرائع

كي لا يفروا من السلام، ماذا؟

يريدون

ماذا يريدون؟ كل فلسطين

أهلاً وسهلاً

يريدون أطراف سيناء؟ أهلا

وسهلاً

يريدون رأس أبي الهول

هذا المراوغ في الوقت؟

أهلاً وسهلاً

ويصل إلى نتيجة مؤداها إلى أنهم أي الصهاينة لئام وبخلاء، أما العرب فإنهم كرماء، لذا فإن العرب سيقدمون أي ثمن من أجل السلام فإن السلام يستحق كل ذلك[2]:

فهم بخلاء... لئام

ونحن كرام... كرام...

وعاش السلام

---

[1] نفسه.

[2] السابق، ص 113.

ويقدم الدكتاتور مفهوماً مغايراً للسلام، يظهر في خطاب الأمير إذ إنه يتحدث هنا عن السلام على الجبهة الداخلية، وكل مراده أن يشن حروبا صغيرة ينتصر فيها، ليتلهّى فيها الشعب وينسى الحليب والحبوب، فيتحقق للدكتاتور الأمن والاطمئنان، ويسلم من الثورات الداخلية، ويبدو من خلال حديث الدكتاتور عن السلام أنه مجرد كلام ليس له واقع حقيقي، إذ إن الشعب بين يديه ضحية، تجر إلى مسالخها دون مقاومة، لذا يبقى حديثه عن هذا السلام ناقصاً يدعو إلى المفارقة والسخرية، إنه سلامه وليس سلام الجماهير، فهو قد وضح وجهة نظره عن هذا السلام، إذ يقول[1]:

أغازله دون أن اشتهيه..

وأبنيه سراً، وأحرسه بالحروب

الصغيرة

الحكم بعد الموت:

لا تستطيع الجماهير المحكومة المغلوبة على أمرها أن تفلت من قبضة الدكتاتور، حتى بعد موته، يرفض هذا الدكتاتور فكرة "الموت" فهو سيعيش ثمانين حولاً غير الثمانين التي عاشها، وسيلحقها تسعون سنة أخرى، ولكنه إذا مات- لا سمح الله- فإنه سينقل شعبه معه، وكل أجهزة دولته. إنه يرفض الأنانية، يريد أن يعم خير الموت على شعبه، فيأخذه معه، لذا فهو لن يتنازل عن الحكم مهما كان. إنه يعطي لنفسه صفة الموت والأبدية، إنه وحده الذي يقضي على الآخرين، ولا قضاء لأحد عليه.

إنها صورة مرعبة حقاً لهذا الدكتاتور الذي يطارد شبحه الجماهير، ولكنه مع ذلك يدعو إلى السخرية، إنه يرفض القوانين جميعها، ويتمرد عليها، ويريد أن يحكم في قبره،

[1] السابق، ص 115.

ويريد من الناس أن يصدقوه، إنه يرى في الجماهير السذاجة المطبقة، فيتخذها لعبة يتسلى بها كي يصدقوا ما يقوله[1]:

أعدوا لي القبر قصرا يطل على

البحر..

قصرا مليئا بأجهزة الاتصال

الحديثة،

قصرا معدا لمملكة الشعب في

الآخرة،

سآمر فورا، بنقل الوزارات

والذكريات

ومجموعة الصور النادرة

سأنقل كل الحصون وكل السجون

وكل الظنون

لأحكمكم في المقر الجديد

بصيغة دستورنا الحاضرة

السخرية من الأحزاب الداعية إلى الاشتراكية:

كتب درويش "خطاب الفكرة "ليسخر من الأحزاب ومن ضمنها الأحزاب الشيوعية، ويمثل النص ردة فعل درويش على ندوة الحزب الشيوعي التي عقدها إميل حبيبي في

[1] ينظر، السابق، خطاب القبر، ص 116وما بعدها.

القدس بتاريخ: 1987/3/31، وكان الشيوعيون قد هاجموه فيها، وبذلك فإنه يسخر من الحزب، ويستطيع المرء أن يتبين ذلك من قراءته للنص؛ فثمة ألفاظ تشير إلى أن المقصود في هذا الخطاب هو الحزب الشيوعي ممثلا بأمينه العام الذي أصبح دكتاتورا، فقد أنطقه درويش قائلا[1]:

أقول لكم ما يقرره الحزب، والحزب

سلطتنا المطلقة

سننشئ من أجل برنامج الحزب

من أجلكم طبقة

ومع ذلك لا يخلو الخطاب من نقد لمجمل الفكر الاشتراكي الذي يعاني من عدم التطبيق الذي غدا شعارات محفوظة فقط، هذا الفكر الذي يتمثل في الدعوة إلى المساواة، وتقسيم الفقر بين أفراد الشعب، وذلك لعدم وجود أغنياء، وحتى تقسم أموالهم إذن فلا بد من تقسيم ما نمتلك من ثروة، إنها الفقر، لذا فإن دكتاتور الحزب يرى من الإنصاف والعدل أن يقسم هذا الفقر على أبناء الشعب، وفي ذلك سخرية مبطنة، تدعو إلى الاستخفاف بهذا الدكتاتور أو بهذا الحزب، وبما ينادي، ولعل ذلك ما قصده محمود درويش بقوله[2]:

فليس على أرضنا أغنياء

لنأخذ أملاكهم، فلنوزع، إذن، فقرنا

على فقرنا في إذاعتنا والجريدة

[1] السابق، ص 121.

[2] السابق، ص 120.

ويدعو الدكتاتور كذلك إلى محاربة البرجوازية باعتبارها تقيض الاشتراكية، لذا فإنه يطلب من الشعب ألا يتعامل مع بضائعها، وتصل الأمور إلى حد السخرية المرة، عندما يدعو الدكتاتور مخاطبيه أن يربوا الشعارات، ويدخروها، ويطوروها، بل إن جميع إمكانيات الدولة منصبة من أجل إنتاج الشعارات، وإيجاد الأبواق الإعلامية لهذه الشعارات[1]:

وربوا الشعارات.. وادخروها

وإن صدئت طوروها

وإن جاع أولادكم فاطحنوها

وفي عيد مايو كلوها

وصلوا لها واعبدوها

وإن مسكم مرض... علقوها

على موضع الداء... فهي الدواء

خيانة النساء لأزواجهن مع الدكتاتور:

ويتسلل درويش إلى أعماق الدكتاتور، فيكشف عن نفسيته المضطربة، وينشر على لسانه أفكارا، لا يتوقعها المرء على لسانه في الواقع، ليصل درويش إلى هدفه وهو الرغبة في السخرية وإمعان في إضاءة واقع الدكتاتور المهزوز من الداخل فيرى الدكتاتور نفسه في خطاب النساء ابناً غير شرعي، لا يعرف له أبا، وقد أصيب بعقدة نفسية جراء ذلك، مما خلق لديه موقفاً معادياً للنساء، فيصفهن بالخيانة، ولن تسلم امرأة واحدة من ذلك، لذا فإنه سيعين على كل امرأة حارسين ليمنعا الأفاعي والشيطان الرابضين في نفس كل أنثى[2]:

---

[1] السابق، ص 121.

[2] السابق، ص 122.

على امرأة حارسان

وفي كل امرأة أفعوان

ألا فاجلدوهن قبل الآذان

واجلدوهن في الصبح جلده

لئلا يوسوس فيهن شيطانهن

وفي الليل جلدةْ

لئلا يعدن إلى لذة الإثم

ويعمق الدكتاتور رأيه هذا، فيدلل عليه من واقع المرأة في الموروث الديني والتاريخي والأساطير والحكايات الشعبية، فيرى أنها هي السبب في الخروج من الجنة ولم يغفل الإشارة إلى صواحب يوسف عليه السلام، وعائشة رضي الله عنها وحادثة الإفك وإلى تلك المرأة التي أشعلت الحرب بين الشعوب، ويشير كذلك إلى بعض أزواج الأنبياء اللواتي كن كافرات، وبالتحديد إلى امرأتي نوح ولوط عليهما السلام، ويأخذ الدكتاتور عبرته كذلك من ألف ليلة وليلة. فيرى أن كل امرأة شهرزاد تلك المرأة التي تغلبت على شهريار، ونقلته من حال إلى حال.

إن الدكتاتور يرى في المرأة أصل البلاء في كل العصور كيف لا؟ وقد تحدثت عنها الروايات التاريخية، والكتب السماوية والأساطير، وتظهر السخرية واضحة في تلك النتيجة التي يتوصل إليها الدكتاتور، فما دام أنه لا يستطيع أن يحمي زوجاته من الخيانة حتى وهن فارغات معه فلا بد إذن من النساء في شعبه إن يضاجعنه ليكون ابنا شرعياً للشعب، وأن يكون الشعب كله أبناءه، وبالتالي فإنه سيضمن الولاء.

ويريد أن ينفذ هذه الفكرة، فيقدم الخطة المحكمة، وتتلخص في أنه سيعلن حرباً خاسرة على دولة من الدول، ويذهب فيها كل الذكور من سن العاشرة فأكثر، وتكون

مدة هذه الحرب عاماً كاملاً، يكن النساء فيه محرّمات على أزواجهن، فيبعث الدكتاتور غلمانه العاجزين عن ممارسة الجنس، فيأتون بالنساء فيضاجعهن واحدة واحدةً، وهكذا يستطيع الدكتاتور أن ينتخب ولي عهده الذي يتأكد من أنه ابنه بحق[1]:

لتحمل مني جميع البنات

وينجبن مني ولياً على العهد

مني

سأختاره كيف شئت

صحيحاً فصيحاً مليح القوام

وبعدئذٍ أوقف الحرب، من بعد عام

وأعلن السلام

وأعرف مرة لأول مرة

بأن الولي على العهد ابني

الدكتاتور وتأويل الشعر:

ويصف الشاعر في "خطاب الخطاب "طبيعة الخطاب الذي يلقيه، فهو خطاب قصير، لا يتعدى الألف كلمة، فإن زاد عن ذلك فإن ذلك يعني أن تستنفد اللغة ما بها من معان، وتجف بالتالي عروق الكلام، ويرى الدكتاتور أن خطابه واضح، يجب أن يزيل ما حوله من إبهام وغموض، ويقدم هو نفسه تحليلاته الخاصة لما يتناهى إلى مسامعه من كلام غامض، فيرى في امتداح الشاعر للوردة هجاء الظلام، وتذكره للأمجاد يعني ذلك عدم الرغبة في السلام، وبالتالي فإنه سيهجو النظام إذا ما تحدث عن الياسمين، وأكثر من الضحك.

[1] السابق، ص 125.

وتقوم أجهزة الدكتاتور بمراقبة الشاعر، وما ينتجه من قصائد، ولكنها تهرب من الملاحقة، فقد اكتنفها الغموض والإبهام، بما يختفي فيها من دلالات متلفعة بثياب من الجناس والطباق، ولذا فإن لغة غير هذه اللغة ستخلق واقعاً غير هذا الواقع، وتجعل الجماهير تحلم ويصبح حلمها فوضى، وهذا ما لا يسمح به الدكتاتور. إنه سيد الحلم كما أنه سيد الواقع المعيش، ويطلب منهم إن تكون أشعارهم أبواقاً تردد ما يقول ليس أكثر.

وتحقق السخرية في هذا الخطاب في نبرة الكلام وطبيعته، إذ إن نبرته المظهرة لسذاجته، التي يستكن خلف سطورها الدهاء والمكر، توحي بالبكاء المبطن والضحك الأسود اللذين يفيضان معاً في كل سطر من سطور القصيدة، إذ كيف يكون الدكتاتور سيداً للحلم، يرسم حياة القصائد، إنه يبيح لنفسه أن يفسر الأمور كما يهوى، إن ذلك يدعو إلى السخرية. ولكنه قبل ذلك يشيع في النفس أرتالا من الرعب، فالجماهير- والشاعر قبل الجميع- يحس بأنه مسكون بهاجس الدكتاتور، فلا بد أن يلتف ويحتال، ولكن الأمور لن تخفي عليه، ما دام أنه يبيح لنفسه تفسير ما يقال كما يشتهي.

هذه هي صورة الدكتاتور وأفكاره التي امتزج بها الرعب بالسخرية، والذي يلاحظها الجميع، ومنهم المثقف، في بعض خطابات الدكتاتور السياسية على امتداد البقعة العربية من الماء إلى الماء، فهو رجل يدعي المعرفة بكل الفنون، يرعى الأدب والفن، ويرعى الرياضة والإعلام، ويحرص على الأمور الترفيهية، رجل مهتم بالأمة وبالشعب حريص على مصلحتهم، ويهمه جداً أن يرى الأكف تصفق له، والحناجر تهتف باسمه وبألقابه وبكناه.

عناصر السخرية الفنية في خطب الدكتاتور الموزونة:

ترتكز خطب الدكتاتور الموزونة على عناصر فنية عديدة لإبراز السخرية، وتتجلى هذه العناصر فيما يأتي:

1. الوزن والقافية

يعود الباحث مضطراً مرة أخرى إلى ما قاله درويش عن اهتمامه بالوزن والقافية إلى درجة أنه عدل عن كتابة هذه النصوص نثراً وكتبها معتمداً على الإيقاع، ويبين درويش أهمية الوزن في مثل هذه الحالة إذ يقول: "كنت أنوي كتابته نثراً، ولكن امتلائي بالسخرية جرني إلى الإيقاع"[1].

وقد انتظم هذه الخطب بحر واحد هو البحر المتقارب، لذا فقد شكلت وحدة واحدة على الأقل من ناحية عروضية و من ناحية أسلوبية، وقد أدت غاية واحدة هي النيل من الضحية، ولعل طرح سؤالٍ مثل لماذا استخدم درويش هذا النسق العروضي في كتابة هذه النصوص؟ يعد ضرباً من السذاجة، وعدم تقدير لشروط الفن، وينم عن عدم إدراك لحقيقة الشعر، ولذا فأنني سأتجاوز عن الإجابة التي أتوقع لها السذاجة وعدم الواقعية مهما حاول الدارس أن يقرر من حقائق، وقد أسلفت الحديث عن ارتباط الوزن بالعاطفة، ويبين بعض الدارسين أن العلاقة بينهما أحيانا معدومة، بل يقرر من يتخذ هذا الرأي أن بحث الوزن والعاطفة لا بدّ من أن يكون لكل قصيدة على حده، ليرى الباحث حسب رأيه هل نجح الشاعر في ركوبه هذا البحر أم لا؟[2]

ولم ينظم درويش هذه الخطب في جلسة واحدة، فكيف يفسر المرء مجيئها على نسق عروضي واحد، لا سيما وأن نفسية الشاعر تختلف من وقت إلى آخر، مما يؤدي إلى التباين في الإيقاع والموسيقى.

إن اللحظة التي كتب فيها درويش أولى هذه الخطب، قد تملكته حالة من الانفعال النفسي ظلت تسكنه وتجره إليها الخطب الأخرى، ولعل هذا ما يبرر مجيء هذه النصوص جميعها على نمط عروضي واحد، فالشاعر يبدأ القصيدة- والخطابات هنا

---

[1] الرسائل، ص 86.

[2] ينظر، إبراهيم أنيس، ص 199.

كالقصيدة الواحدة- وقد اشتد انفعاله، فينظم أبياتاً تكون غالباً متأثرة في هذا الانفعال في وزنها ثم يتمها في جلسات أخرى ناهجاً نهج ما نظمه من أبيات، وهو في تلك الجلسات الأخرى لا يحتاج إلى وزن جديد[1].

ويمتاز البحر المتقارب بأنه وزن سريع راقص، يتناسب والهدف العام التي تؤديه هذه النصوص، وهو السخرية والإضحاك، إذ إن هذا الأسلوب من الكتابة، تكون فيه البحور القصيرة التي تتشكل من وحدات عروضية قصيرة أوقع في النفس وأشد تأثيراً وهذا البحر كذلك من أيسر البحور لمن يريد النظم[2]، وقد ساعد هذا درويش على الإطالة وامتداد النفس.

وتجدر الإشارة إلى أنه قد تداخل مع هذا الوزن، وزن آخر، وهو المتدارك وذلك في خطاب الضجر فقد جاء المفتتح، "ضجر. ضجر" مكونا من تفعيلتين: الأولى (فعلن) في كلمة ضَجَرُ، والأخرى (فعو) في كلمة، ضَجرْ، وربما اعترض معترض على ما ذهبت إليه على اعتبار إن هاتين الكلمتين تشكلان وحدة عروضية مستقلة هي(متفاعلن) (ب ب – ب -)، ولكن العروضيين لم يتحدثوا عن امتزاج الكامل بالمتقارب على حين أنهم تحدثوا عن ذلك الامتزاج الحاصل بين المتقارب والمتدارك خصوصاً في الشعر الحر، وذلك عائد إلى ظاهرة صوتية مقطعية تسمح بتداخل الأوتاد والأسباب وتبادلهما الموقع[3]. وبقي أن أقول إن تفعيلة (فعو) (ب -) كثيراً ما شكلت عروضاً لقصائد كثيرة نظمت على المتقارب، ويذكر د. عبد الرضا علي نماذج متعددة منها[4].

ولم يغفل درويش عن أهمية القافية كذلك في هذه النصوص، إنه يشير إلى أهميتها فهي عنصر فني قد ارتكز عليه في تحقيق غرضه، وإحداث أثر نفسي لدى قارئ هذه

---

[1] السابق، ص 198.

[2] ينظر، د. عبد الرضا علي، ص 106.

[3] نفسه.

[4] ينظر، كتابه، ص 100.

النصوص، وقد وضح هو نفسه أهميتها بقوله: "ورغبتي في الضحك جرّني إلى القافية". لماذا تثير القافية الضحك إلى هذا الحد؟ ألأنها تسلط الحواس على النتوء، ولأن الدكتاتور نتوء في الطبيعة، ويبدو الانسجام في غير موضعه يثير السخرية، والانضباط في موقف فوضى يثير الضحك، أليست القافية هي أعلى تجليات الانضباط؟[1]، وقد جاءت القافية في هذه النصوص على ثلاث حالات وهي:

أ- (تنويع القوافي) وهذا النمط من التنويع في القوافي يجده المرء في كل من خطاب الجلوس وخطاب السلام وخطاب القبر، وخطاب الأمير، وحطاب الفكرة، وخطاب النساء، وهذه الحالة هي الحالة المسيطرة على القصائد، إذ إنه كما يلاحظ الدارس قد جاءت ستة من الخطابات على هذا الشكل من القافية، وهذا يتناسب ومذاهب الشعر الحر الذي ابتنى درويش قصائده عليه، ولن أرى داعيا لتفسير هذه الظاهرة فيها لما يجد المرء أحيانا من صعوبة في إيجاد هذا التفسير، إذ إن هذا الأمر هو الطبيعي في الشعر المتحرر من سلطة القافية أن تأتي متنوعة لا تثبت على حال واحد والأمر الطبيعي لا يحتاج إلى تفسير أو تعليل

ب- (توحيد القافية) يبني درويش خطاب الضجر على قافية واحدة هي الراء الساكنة، وقد جاءت مجردة ومقيدة، وقد فسر درويش انتهاجه لهذا النمط من القافية، إذ يقول "وهكذا رأيت أن من المضحك أكثر استخدام قافية واحدة لكل (خطاب الضجر) وعلى الرغم من هذا، إلا أن درويش حاول الانفلات من سيطرة القافية الأصلية في القصيدة ولكنه سرعان ما عاد إليها، ويتضح هذا في المثال التالي[2]:

أي صدر تحمل ما يتحمل صدري من الأوسمة

وأي فتى منكم يستطيع الوقوف ثلاثين عاما على حافة الجمجَمْة

[1] الرسائل، ص 86.

[2] طلعت الشايب، خطب الدكتاتور الموزونة، ص 108- 109.

ثم يعود إلى القافية الأصلية:

وأي يدٍ دفعت كما دفعت يدنا من خطر.

ج- (ثنائية القافية) يلجأ درويش إلى هذه الحالة من القافية في خطابه الخطاب، حيث إنه بناه على ثنائية الباء والميم المردفتين بالألف، ويتكون الخطاب من ثلاثة مقاطع، اتخذ المقطع الأول الميم الساكنة المرادفة بالألف قافية أنهاه بالباء المردفة كذلك بالألف، وقد عكس هذا النهج في المقطع الثاني إذ جاء المقطع الثاني على قافية الباء المردفة بالألف منهياً المقطع بقافية الميم المردفة بالألف، وقد زاوج في المقطع الثالث بين القافيتين بانتظام تقريباً، فقد وردت الباء عشر مرات، والميم ثلاث عشرة مرة، وقد كان مجموع القوافي في هذا الخطاب ثلاثاً وستين، جاء منها اثنتان وثلاثون قافية على الباء، وكان نصيب الميم واحدة وثلاثين قافية

ولعل هذا الازدواج المنظم في هذا الخطاب يحمل معنى السخرية، إذ إن نسق القافية المنتظم في خطاب الخطاب بالتحديد يومئ على جهة السخرية؛ إنه خطاب متزن ومنظم إلى حد أنه قد نسق بين القوافي، إنها حالة انضبا طية كذلك، توحي بالسخرية لأنها هي الأخرى في غير موقعها.

طبيعة اللغة:

تنضح لغة خطب الدكتاتور الموزونة بالألفاظ الساخرة والمعاني التهكمية فكل جملة شعرية لا تخلو من سخرية أو تعريض أو مفارقة، وقد شكلت اللغة عاملاً أساسيا في إعلان السخرية المبطنة، ففي الكلام الذي جاء على لسان الدكتاتور ما يوحي بالسخرية لدى القارئ أو السامع أو لدى الشاعر قبل أي أحد، ومن هنا فقد اعتمد الشاعر على عناصر لغوية في النيل من الضحية، وفيما يلي بيان لأهم تلك العناصر:

التلاعب بالألفاظ

يشمل مفهوم التلاعب بالألفاظ الكثير من المصطلحات البلاغية، وقد عرفه مجدي وهبة بأنه "التغير في نظام الكلام أو ترتيب حروفه لأغراض بلاغية، كالجناس والتورية والذكر والحذف والتقديم والتأخير والقلب والعكس وما إلى ذلك"[1]. وسأقف هنا عند أهم مظاهر التلاعب بالألفاظ في هذه النصوص.

1- الجناس: عرف البلاغيون الجناس بأنه "تشابه اللفظيين في النطق مع اختلافهما في المعنى"، وهو إما تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف وشكلها ونوعها وترتيبها، وإما غير تام إن اختلف اللفظان في واحد من هذه العناصر الأربعة"[2]، وهناك نوع آخر هو جناس الاشتقاق، وقد جاء الجناس في هذه الخطب على نوعين وهما:

أ - الجناس غير التام. فقد جانس بين قلبي وكلبي في قوله[3]:

سأختاركم وفق دستور قلبي

فمن كان منكم بلا علة فهو حارس

كلبي

فقد اختلفت الكلمتان في نوع الحروف فجاءت الأولى القاف في قلبي وفي الأخرى الكاف في كلبي وقد تختلف الكلمتان اللتان بينهما جناس في تشكيل أحد الحروف، ومن ذلك ما جاء في الجناس غير التام بين كلمتي حِمام وحَمام اللتين جاءتا في قوله[4]:

وفاضت ضفاف المعاني ليتضح

الفرق بين الحِمام والحَمام.

---

[1] مجدي وهبة، ص 610.

[2] ينظر، السابق، ص 269.

[3] طلعت الشايب، خطب الدكتاتور الموزونة، ص 104.

[4] السابق، ص 128.

ب- جناس الاشتقاق: ويعني هذا النوع من الجناس "صورة بديعية يتكرر فيها لفظان أو أكثر من أصل لغوي واحد مع اختلافهما في الصيغة النحوية"[1]، ومن ذلك قوله: أمرض وأتمارض[2]، وكذلك وحيد ووحدي[3] والدفاع والاندفاع[4].

2- العكس: وهو إعادة الكلام بترتيب عكسي[5] وهو نوع من أنواع التلاعب بالألفاظ وقد ورد العكس في خطاب الخطاب، فعكس ترتيب نظام الخطاب فأصبحت خطاب النظام وقد استخدم هذا الأسلوب في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة الثلاثة[6]، وكذلك عكسه لجملة "حرام حلال" "حلال حرام"[7].

3- الطباق: وهو مصطلح بلاغي، يعني "الجمع بين معنيين متقابلين أو أكثر في الكلام"[8] وقد ورد هذا الجمع كثيراً في خطب الدكتاتور ومن أمثلتها: حرام حلال، طويل وقصير، الليل والفجر، السلم والحرب، الشرق والغرب، وقد جاءت كذلك المقابلة في هذه الخطب، ولكن دون اعتمادها على التضاد، فقد قابل الشاعر بين حالتين عندما قال[9]:

فليس السلام مع الآخرين هناك

سلاماً مع الرافضين هنا

ولم يلحظ الدراس طباقاً أو تضادا سوى في هنا وهناك.

---

[1] مجدي وهبة، ص 427.
[2] ينظر، خطب الدكتاتور، ص 108.
[3] ينظر، السابق، ص 109.
[4] ينظر، السابق، ص 110.
[5] مجدي وهبة، ص 21.
[6] ينظر، خطب الدكتاتور، ص 125 وما بعدها.
[7] ينظر، السابق، ص 110.
[8] مجدي وهبة، ص 24.
[9] خطب الدكتاتور، ص 113.

استخدام اللغة الأجنبية

لم يحفل درويش بحشو خطبه الموزونة بالكلمات الأجنبية، ولكنه قد استخدم هذا الأسلوب مرة واحدة، وذلك في خطاب السلام، حيث عبر عن السخرية من الدكتاتور الذي يريد السلام مع إسرائيل فأنطقه باللفظ العبري (شلوم) وقد كان الشاعر موفقاً غاية التدقيق في هذا، ليوحي للقارئ بأن السلام السياسي لا بد وأن يجر معه أكثر من سلام الحكومات، فلا بد أن يتسلل إلى اللغة أو الثقافة بشكل عام، يقول درويش[1]:

يعيش السلام

يعيش النظام

شلوم سلام

الاستفهام

كثرت صيغ الاستفهام في هذه النصوص، وقد خرجت إلى معان بلاغية متعددة تساهم في إبراز السخرية وإعلانها والإجهاز على الضحية، ومن هذه المعاني:

أ- التقرير: يقرر الدكتاتور في هذا النوع من الأسئلة حقائق يطلب من الشعب التصديق بها كقوله: "أليس السلام هو الحل؟"[2]

والجواب المتوقع من الشعب أن يقول: بلى، فهو أولا وأخيراً لا يجرؤ على معارضة الدكتاتور وكان هذا السؤال هو إجابة في حد ذاته أي إن السلام هو الحل[3].

ب- الاستغراب والدهشة: وتظهر بعض الصيغ الاستفهامية دهشة الدكتاتور واستغرابه وتعجبه من حالة ما من حالات الشعب، ويلحظ المرء شيئاً من ذلك في

---

[1] نفسه.

[2] السابق، ص 110.

[3] نفسه.

خطاب الضجر، من خلال السؤال الذي قرّرَه في ثنايا الخطاب "وما من خبر؟"[1] الذي تشيع فيه عناصر الدهشة والاستغراب المطعّم بالسخرية من قلة الأخبار في البلد وقد كرره عشر مرات، ويزيد هذا من استغرابه ودهشته.

ج- النفي: وثمة نوع آخر من الأسئلة يراد بها النفي، وهي كثيرة، وقد ركز عليها الدكتاتور، لينفي عن أذهان الجماهير حقائق قد سلموا بها، أو اعتقدوها، ومن ذلك قوله: "هل كل كائن يسمى مواطن؟"[2]

د-الإنكار: وترتفع نغمة الدكتاتور المتسائلة، فقد أصبح في حالة ضجرة، وقد ضاق ذرعا باستسلام الشعب له، مما جعله يصرخ مستنكراً هذه الحالة[3]:

أما من فتى غاضب في البلد

أما من أحد

تقاعس عن خدمتي أو بكى أو جحد

أما من أحد شكى أو كفر

ج– تحديد الإجابة: ويريد الدكتاتور أحيانا أن يصرف نظر المخاطبين إلى نوع محدد فقط من الإجابة على أسئلته ليقطع عليهم الإجابة المعدة في أذهانهم، لذا فإنه يسأل ويأتي بالإجابة، يقول في خطاب الأمير[4]:

تقولون: ماذا عن السلم

ماذا يريد الأمير

أقول: أريد من السلم ما لا فضيحة فيه

---

[1] ينظر السابق، خطاب الضجر، ص 107 وما بعدها.

[2] السابق، ص 106.

[3] السابق، ص 109.

[4] السابق، ص 115.

أغازله دون أن أشتهيه

التكرار:

يعد التكرار أسلوبا من الأساليب الشعرية التي برزت بشكل لافت مع الحركة الشعرية الجديدة، وقد أفردت الشاعرة نازك الملائكة لبحثه فصلين في كتابها "قضايا الشعر المعاصر". تحدثت في الأول عن أساليب التكرار في الشعر، وتحدثت في الثاني عن دلالة التكرار، وقد بينت أن التكرار مستويات أبسطها تكرار الكلمة والحروف ثم تكرار العبارة وأخيراً تكرار المقطع[1].

وتشترط الكاتبة للتكرار المبرر شرطين وهما: أن يكون اللفظ المكرر وثيق الإرتباط بالمعنى العام[2]، "وأن يكون ما بعد اللفظ المكرر قد لقي عناية الشاعر الكاملة"[3]، وقد حاولت أن تضع تعريفا للتكرار، فقالت: "إنه إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[4].

وتقدم الشاعرة ثلاثة أصناف من التكرار، قد اعتمدت في تعريفها هذه المصطلحات على حسها الفردي، ولم تعدها نهائية[5]، فتحدثت عن التكرار البياني والغرض منه هو تأكيد الكلمة المكررة أو العبارة[6]. أما تكرار التقسيم فتعرفه بأنه "تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة"[7] والغرض الأساسي منه هو "أنه يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة، وينصب فيه الاهتمام على ما قبل الكلمات المكررة، لأن التكرار لم يعد هو المهم"[8].

---

[1] ينظر، قضايا الشعر المعاصر، بغداد، ط2، 1965، ص 231، و ص233.

[2] السابق، ص 231

[3] السابق، ص 233.

[4] السابق، ص242.

[5] ينظر، السابق، ص 246.

[6] نفسه.

[7] السابق، ص 250.

[8] نفسه

أما النوع الثالث من التكرار، فهو التكرار اللاشعوري "وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياقٍ شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"[1].

وقد ركزت الشاعرة على العبارة المكررة، فحتى يتخلص الشاعر من التكرار الذي يؤدي إلى الملل وحتى لا تفقد الألفاظ أصالتها وجدتها، ويهت لونها، ويفيض عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون في قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها، بحيث تصمد أمام هذه الرتابة"[2].

وقد اعتمد درويش على التكرار، بوصفه عنصرا لغويا، في إبراز السخرية، بحيث أصبح ظاهرة بارزة في هذه النصوص، فالشيء المكرر قد يومي بأنه مهم، ولكن سياق الحال الذي جاء به التكرار هنا يوحي بالسخرية.

وقد يستخدم التكرار في الأصل من أجل التركيز على قضية معينة يراها المتحدث مهمة، ويرى فيمن يخاطبه جهلاً فيها؛ لذا فإنه يعيد ويكرر، وإما أن الرجل الذي يستخدم هذا الأسلوب قد رأى في أفكاره أنها أفكار معقولة جداً، كأفكار الدكتاتور، لذا فإنه يعيد ويكرر فيها حتى تستوعبها الجماهير التي يظن فيها السذاجة.

وقد جاء التكرار في هذه الخطب على نوعين: البياني، والتقسيم، حسب نظرة نازك الملائكة، واختفى التكرار اللاشعوري على اعتبار أنه مرتبط بالقضايا الحديثة المأساوية والمقام في هذه الخطب ساخر، يؤدي إلى الضحك.

ولكنني سأستبدل بهذين المصطلحين، كلمتين أراهما أنسب عند الحديث، عن التكرار في خطب الدكتاتور الموزونة وهما:

---

[1] السابق، ص 253.

[2] السابق، ص 252.

أ- التكرار العشوائي: ويظهر هذا النوع من التكرار في خطاب الجلوس، حيث كرر سأختار أو بعض مشتقاتها كثيراً في هذا الخطاب دون أن يكون هناك– فيما أرى– نسقا من الترتيب متبعاً في هذا التكرار.

ب– التكرار المنظم: وقد جاء هذا النوع من التكرار في كل من: خطاب الضجر، وخطاب الأمير، وخطاب النساء، فقد انتظم هذا التكرر نسق معين من الترتيب، ويكفي أن أضرب لذلك مثالا واحداً من خطاب الضجر، فقد كرر الشاعر كلمة ضجر في مفتتح النص، فقد جاءت: ضجر، ضجر، وقد تكرر هذا النسق من التكرار في أثناء النص، وقد شكلت هاتان الكلمتان بداية لكل مقطع جديد في القصيدة.

وقد كرر درويش في الخطاب نفسه، الجملة الشعرية الإنشائية الطلبية "وما من خبر؟"، وقد جاءت هذه الجملة إيذانا بانتهاء المقطع، وليبدأ مقطع جديد، وهذا التكرار يعمق الأثر العام الناتج ألا وهو السخرية، فقد حققت الجملتان الخبرية "ضجر، ضجر"، والإنشائية وما من خبر؟ "غرض السخرية في مستواها الأول، وقد زاد هذا الأثر عند التكرار.

ج- تكرار الأسلوب: ويمكن أن يضيف المرء إلى النوعين السابقين نوعا آخر من التكرار، وهو تكرار الأسلوب، فقد كرر في خطاب الجلوس أسلوب الشرط مع اختلاف بعض العناصر اللغوية في كل مرة، وثبات بعضها الآخر، ويتضح ذلك في قوله[1]:

ومن كان منكم أدبياً.... أعينه حاملاً

لاتجاه النشيد

ومن كان منكم حكيماً.... أعينه مستشاراً

لصك النقود

[1] طلعت الشايب، خطب الدكتاتور، ص 104

فأداة الشرط (مَنْ) والفعل الناقص (كان) وشبه الجملة (منكم) والجملة الواقعة جوابا (أعينه) كل هذه عناصر ثابتة في هذا التكرار، وقد تغير خبر كان والحال التابع للجملة الفعلية التي جاءت جوابا للشرط، وكذلك ما تبقى من عناصر متممة للجملة.

ثم يتحول هذا التكرار قليلا عن النهج السابق، فتتغير الجملة الفعلية (أعينه) إلى "فلينصرف"، وهي جملة فعلية ولكنها جملة إنشائية طلبية تفيد الأمر، ويلحظ كذلك شيئاً من تكرار الأسلوب في "خطاب الضجر"، حيث كرر أسلوب لا النافية للجنس في قوله[1]:

لا سينما في البلد

ولا مرقص في البلد

ولا نغم أو وتر

المفارقة:

يعتمد درويش في خطب الدكتاتور الموزونة على المفارقة لإبراز شخصية الدكتاتور التي تعيش في تناقض تام مع نفسها أولاً، ومع من يحيط بها ثانياً، ولا يمكن فهم هذه النصوص إذ أغفلت الإشارة إلى أنها في عموميتها تقوم على المفارقة.

ويمكن أن يقف المرء هنا عند تعريف فضفاض من تعريفات المفارقة، ولعله أسهل التعريفات مأخذاً، وأقربه إلى هذه النصوص يقول هذا التعريف: "إن كل تطور للمعنى والذي يصيب أحد عناصر العمل الأدبي تحت تأثير من سياقه، يمكن أن يدعى مفارقة"[2]. ويبين صاحب كتاب المفارقة أن للمفارقة عناصر لا بد من توفرها في النص حتى تحقق صفته الفنية باعتباره نصاً ينطوي على المفارقة، وهذه العناصر:

---

[1] السابق، ص 108.

[2] د.سي. ميوميك، ص20.

أ - التضاد بين المظهر والمخبر[1]: فالمفارقة تتطلب تضادا أو تنافرا بين المظهر والخبر، وأن المفارقة تكون "أشد وقعا عندما يشتد التضاد"[2]، ويمكن الإشارة بمثال واحد من نصوص محمود درويش، يظهر فيها التضاد، ففي "خطاب النساء" يرى الدكتاتور أن النساء أصل المعصية مما يجعله يحرس كل أنثى بحارسين، ويجلدهن في الصباح وفي والمساء، وعلى الرغم من حقده عليهن ألا أنهن- كما يزعم- حبيباته ولا يستطيع التخلي عنهن[3].

ب – الغفلة المصطنعة لدى صاحب المفارقة، والفعلية لدى الضحية[4]: فصاحب المفارقة في النص هو الشاعر، اصطنع الغفلة، يقول كلاما على لسان الدكتاتور الذي أصبح ضحية حسب شروط الفن، وأصبحت الغفلة لديه واقعية، فقد أخذ يغطّ في سبات عميق عندما أخذ يصف نفسه بأوصاف لا يستحقها، وهذا ما يطلق عليه "تضخيم القول"[5] حيث صور نفسه إلها، يتحكم بكل صغيرة وكبيرة.

ج– التجرد: حيث يتجرد صاحب المفارقة ليكون "موقف المفارقة أو حدث المفارقة مشهدا لديه أو شيئاً تجري مراقبته من الخارج"[6]، ولم تظهر شخصية محمود درويش في هذه النصوص، ولم يتدخل بأي مستوى من المستويات، فلا نكاد نعثر على أي تعليق من الشاعر على ما يقوله الدكتاتور، حيث إنه تجرد تجرداً تماماً.

د - الأثر الكوميدي[7]: يجب أن تحقق المفارقة شرطاً آخر، وهو الأثر الكوميدي، بغض النظر عن اختلاف هذا الأثر قوة وضعفاً، ولكن يكفي أن يحس السامع أو القارئ

---

[1] السابق، ص 57.
[2] السابق، ص 53.
[3] ينظر، خطب الدكتاتور، ص 122.
[4] د. سي. ميوميك، ص 57.
[5] ينظر، السابق، هامش ص 29.
[6] السابق، ص 60.
[7] السابق، ص 57.

بحرارة ما، ممتزجة بالضحك، وقد حققت خطب الدكتاتور هذا الأثر على اعتبار أن الدكتاتور وصف نفسه بأوصاف لا يستحقها، وهذا بالضبط موقف يدعو إلى الضحك، كما قال صاحب كتاب المفارقة: "إننا نضحك كلما أعطانا شخص انطباعا أنه شيء"[1].

هـ- العنصر الجمالي: ويقصد بهذا العنصر هو الأسلوب والتأنق فيه، "فإذا لم تقع المفارقة في باب الفن دائماً، فهي تحمل عنصراً جماليا دائما... غايتها إنتاج أبلغ الأثر بأقل الوسائل إسرافاً"[2]. وقد تجسد العنصر الجمالي في نصوص محمود درويش في أكثر من جانب سواء في حرصه على الوزن والقافية، أو التأنق الشديد في استخدام الألفاظ، والتلاعب بها عن طريق الجناس والعكس، واستخدامه للطباق والمقابلة، والصور البيانية، وما إلى ذلك من سمات فنية وقفت عند بعضها فيما سلف.

لقد أشرت في التمهيد لهذا البحث، أن المفارقة أنواع، وأن المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف هما النوعان الأكثر حضوراً في النصوص الأدبية، وأن كل أنواع المفارقة الأخرى هي فرع عن إحداها، ويحق للمرء هنا أن يسأل السؤال التالي: ما هو النوع الذي تنتمي إليه المفارقة في نصوص درويش هذه؟

لقد أسهمت اللغة أسهاما كبيرا في إبراز السخرية- كما أشرت- وكان الاعتماد أولا على العناصر اللغوية، مما يجعل المفارقة تنحاز إلى جانب اللفظ، لتؤدي في عموميتها عند النظر إلى النصوص الثمانية مفارقة أعم وأشمل هي مفارقة الموقف، فقد تعارضت الصورتان الحقيقية للدكتاتور، والفنية التي رسمها لنفسه في هذه الخطب، بحيث تعطي هاتان الصورتان تنافرا شديدا، وموقفين متعارضين تماما، ولكن لن يتوصل إليها

[1] السابق، ص 62.

[2] السابق، ص 72.

إلا عن طريق المفارقة اللفظية التي تثير أسئلة تتعلق بالأسلوب واللغة والشكل وما إلى ذلك[1].

ويمكن اعتبار النصوص الثمانية وحدة واحدة على اعتبار أنها تدور جميعها حول شخصية واحدة، هي شخصية الدكتاتور، وتتخذ نمطاً أسلوبيا واحداً، ورمزا شعريا واحدا، ويخرج المرء في النهاية بانطباع واحد عن هذه الشخصية، لذا فإن شخصية الدكتاتور التي تتحدث عن نفسها لن تتضح معالمها دون النظر إلى النصوص كوحدة واحدة، ومن هنا فإن الأسلوب الذي اتخذته للحديث عن نفسها من حيث أنواع المفارقة، هو مفارقة الكشف عن الذات[2] وقد كان كشفا غير واعٍ، محققا غرض آخر وهو الهجاء، فالضحية- كما هو واضح في هذه النصوص- "أعمى في كبرياء وواثق في حمق"[3].

وقد وجد هناك نوع آخر من المفارقة، وهو مفارقة التنافر البسيط[4]، وإن كان هذا النوع جزءاً من المفارقة اللفظية، إلا أنه قد يختلف عنه في أنه ينشأ من حالة "تجاور بين ظاهرتين على تنافر شديد أو بسيط أو عدم توافق"، ويمكن أن أشير بمثال إلى هذا النوع، من خطاب الخطاب، حيث يقول[5]:

ولا تدخلوا في الكناية كي لا نضل

الطريق ونفقد كنز السراب

توظيف التراث:

---

[1] ينظر، السابق، ص 81.

[2] ينظر، السابق، ص 93.

[3] السابق، ص 97.

[4] نفسه.

[5] خطب الدكتاتور، ص 128.

استخدم درويش كثيرا رموز التراث في هذه الخطب، سواء أكانت رموزا قرآنية أم تاريخية أم أسطورية أم شعبية، ويبدو أن التراث العربي هو الأبرز في هذه الخطب:

1. التراث الديني

اعتمد الدكتاتور في خطبه على ألفاظ القرآن وتراكيبه، وقد شكلت هذه الألفاظ ظاهرة لافتة للنظر في هذه الخطب، ولم يقتصر هذا التراث على التأثر بالقرآن وحده على المستوى اللغوي بل تعداه إلى قصص بعض الصحابة رضي الله عنهم.

ثمة ألفاظ يستخدمها الدكتاتور، يستلهمها من القرآن الكريم، ومن أمثلة ذلك: "لا تقنطوا"[1] "وان جنحوا"[2] و"سلام عليّ"[3]، وتظهر كذلك محاكاة الدكتاتور للنهج القرآني في النظم، فقد افتتح خطاب السلام بقوله:

"وأما الذين قضوا في سبيل الدفاع عن الذكريات

وعن وهمهم فلهم أجرهم أو خطيئتهم عند ربهمو"[4].

فقد اعتمد في نظمها على الآية الكريمة: "إن الذين أمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلهم أجرهم عند ربهم"[5].

وقد جاء استلهام القرآن وأسلوبه أشمل وأعم من ذلك، فقد أصبح للدكتاتور قرآن يوازي في نظره قرآن رب العالمين، فقد عدد الدكتاتور في خطاب الأمير "نعمه على شعبه التي توازي نعم الله على مخلوقاته، وعلى الأخص رسوله الكريم- صلى الله عليه وسلم- وذلك في سورة الضحى، يقول الدكتاتور[6]:

ألم أجد الناس جوعى فأطعمت

---

[1] ينظر، السابق، ص 113.

[2] ينظر ، السابق، ص 110

[3] ينظر، السابق، ص 109.

[4] نفسه.

[5] القرآن الكريم، سورة البقرة، آية (62).

[6] خطب الدكتاتور، ص 114.

وعارية فكسوت

وتائهة فهديت

وأما بما أنعم الحكم- حكمي- فحدث".

ويظهر في خطاب النساء استلهام القصص القرآنية واضحا، فقد ألمح الدكتاتور إلى حادثة الإفك التي ورد ذكرها في سورة النور[1]، وأشار كذلك إلى صواحب يوسف عليه السلام[2]، ولم يغفل الإشارة كذلك إلى زوجتي نوح ولوط اللتين كانتا كافرتين وأشار إليهما القرآن الكريم في سورة التحريم، حيث قال تعالى: "وامرأة نوح وامرأة لوط كانتا تحت عبدين من عبادنا صالحين فخانتاهما"[3]. يقول محمود درويش: "ومنهن ما أحزن الأنبياء"[4].

ويتعمق الدكتاتور أكثر في التاريخ، فينبش سالف المرأة، ليصل إلى حواء التي كانت- حسب رأيه- سببا في خروج آدم من الجنة، والقصة ليس مقصورة على القرآن الكريم، فقد ذكرت في الكتب السماوية الأخرى، وبعض الأساطير، يقول درويش[5]:

ومنهن ما أحزن الانبياء

.....

وما أبعد الناس عن ملكوت السماء.

وقد أتى الدكتاتور على بعض قصص الصحابة- رضوان الله عليهم- أو ما أثر عنهم، فقد أثر عن عمر بن الخطاب- رضي الله عنه- أنه كان نائماً تحت شجرة، دون حراس

[1] ينظر، القرآن الكريم، سورة النور، الآيات (11-17).

[2] ينظر، القرآن الكريم، سورة يوسف، الآيات (23-34)

[3] السابق، سورة التحريم، الآية (10).

[4] خطب الدكتاتور، ص 125.

[5] نفسه.

عندما جاء لمقابلته رسول كسرى، فيوظف درويش هذه الرواية، فيعطي الدكتاتور نفسه مبرراً لحراسته ومراقبته حيث قال[1]:

وحيد أنا أيها الشعب لا أستطيع

الذهاب إلى البحر

والمشي فوق الرصيف

ولا النوم تحت الشجر

ويذكر الدكتاتور المخاطبين بحادثة وفاة الرسول- صلى الله عليه وسلم- وبما قاله أبو بكر عندما سمع الخبر: "من كان يعبد محمداً فإن محمداً قد مات، ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت"[2]، فيجعل من هذا المعنى خاتمة لخطاب القبر، ليعطي لنفسه صورة الإله، فإنه سيبقى حياً، ولن يموت[3]:

فمن كان يعبد منكم هنا الآخرة

فقد ماتت الآخرة

من كان يعبدني

فإنني حي وحي وحيٌّ

هذه هي أهم ملامح التراث الديني في خطب الدكتاتور الموزونة، ولكن السؤال الذي يقدم نفسه هنا: لماذا جاءت هذه الإشارة على هذه الصورة من الكثافة والإزدحام، وقد امتدت كذلك إلى اللغة نفسها؟

إن في اعتماد الدكتاتور على التراث الديني في خطابه للجماهير، ربما أراد أن يحقق نوعا من الهالة والقدسية، فقد اقتربت صورته من الإله، وكذلك لغته، ولكنها هالة

---

[1] السابق، ص 108.

[2] أحمد زكي صفوت، جمهرةخطب العرب في عصور العربية الزاهرة، بيروت، د. ت، ج1، ص 180.

[3] خطب الدكتاتور، ص 120.

مزعومة سرعان ما تنهار، لأن المقام لا يريد لها أن تستمر على ما هي عليه، ولجدير بالذكر أن كثرة هذه الإشارات في خطب الدكتاتور هي انعكاس لخطبه أمام الجماهير، فكثير ما يستغلّ الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، وما أثر عن الصحابة والأنبياء، ليسيطر على مشاعر الناس، وليعطي لنفسه الحق في حكم الجماهير، إذ إنه يظهر نفسه ظل الله على الأرض.

2. التراث الأدبي

ويشمل هذا التراث القديم والجديد، فقد حفلت خطب الدكتاتور الموزونة بالعديد من الإشارات الأدبية لشعراء قدماء ومعاصرين، فقد وظف درويش بيت شعر امرىء القيس[1]:

مكــر مفــر مقبــل مــدبراً معــاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

فيجعل من كلمتي (مكر ومفر) و(كر وفر) مفتاحاً للنص في خطاب الأمير، وكررها كذلك في تضاعيف الخطاب، وقد أنهاه كذلك بها[2]:

إذا كانت الحرب كراً وفراً

فإن السلام مكر مفر

ويعبر الدكتاتور ساخراً عن تمسكه بشعبه، وأنه لا يطيب له أن يفارقه، فإذا انتهت ثمانون حولاً، سيحكمهم بعدها ثمانين أخرى، ويزيد عليها أيضاً تسعين عاماً، ويذكر هذا بقول زهير بن أبي سلمى في معلقته المشهورة[3]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمــانين حــولا لا أبــا لــك يســأمِ

[1] د. بدوي طبانة، معلقات العرب، بيروت، 1974، ط3، ص 109.
[2] خطب الدكتاتور، ص 113.
[3] د. بدوي طبانة، ص 153.

فإذا عبّر الشاعر عن سأمه من طول عمره، ورغبته في الخلاص من الحياة، فإن الدكتاتور لم يسأم، وأراد أن يجدد تلك السنوات بمثلها، وما يزيد عنها، كأنه يريد أن يعيش كل العمر، أو ما يزيد عن عمر الشاعر ثلاثة أضعاف، بل إن رغبته الدفينة وراء تجدد هذه السنوات عدم السأم والاستمرار في الحياة أبداً، وهذا يتفق مع قوله "فإنني حيٌّ وحيٌّ وحيْ"[1].

ويدخل النص كذلك في حالة تعالق مع النثر الجاهلي القديم، وبالتحديد مع ما قاله حكيم الجاهلين قُسّ بن ساعدة الإيادي في خطبته الوعظية المشهورة، حيث قال: "ومن مات فات، وكل ما هو آتٍ آت"[2]، فيعبر الدكتاتور عن سذاجته في معاملته مع الشعب قائلاً[3]:

وما فات فات

ومن مات مات"

وأما من الشعر الحديث، فيقف الدكتاتور عند الشابي وقصيدته "إرادة الحياة "محوّرا البيت الشعري المشهور[4]:

إذا الشـــعب يومـــا أراد الحيـــاة فـــلا بـــد أن يســـتجيب القـــدرْ

عن مغزاه الأصلي، ملوحاً بالحديد والنار لإخضاع الجماهير إلى حكمه، فإذا أرادت الجماهير الثورة والتمرد، فعندها لن يستجيب لها القدر وإنما يستجيب لها الجراد[5]:

إذا الشعب يوماً أراد

فلا بد أن يستجيب الجراد

3. التراث الشعبي والتراث الأسطوري

---

[1] خطب الدكتاتور، ص 120.

[2] أحمد زكي صفوت، ص 38.

[3] خطب الدكتاتور، ص 113.

[4] أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، تونس، 1955، ص 167

[5] خطب الدكتاتور، ص 120

قل اعتماد الدكتاتور في خطبه الموزونة على الموروث الشعبي، ويمكن للمرء أن يعلل هذا، بأن الدكتاتور يعتبر نفسه إلهاً، لا ينزل إلى مستوى الشعب، فيحكمه من علٍ، ولذا فقد انعكست فوقيته على اللغة المستمدة من القرآن الكريم، ويرى في انخفاض مستواه اللغوي إلى اللغة الدارجة أو التعابير الشعبية أمرا يخلّ بشخصيته ويفقده هويته، وعلى الرغم من ذلك، فإن المرء يلحظ شيئا من التراث، وتحديدا للتعبير الشعبي القائل: "قلبي على ولدي، وقلب ولدي على الحجر"، يقول درويش على لسان الدكتاتور: "ولكن قلبي عليك وقلبك من فلزّ وحجر"[1].

لم يحفل درويش كذلك بالأساطير، ويعود السبب، فيما أرى، إلى أن خطب الدكتاتور واضحة جدا، خلافا لبعض أشعار محمود درويش التي برز فيها أحيانا غموض قد يستعصي على القارئ، وتتناسب هذه الخطب في وضوحها مع المجلة التي نشرت فيها، وهي مجلة "اليوم السابع"، وهي مجلة سياسية في الدرجة الأولى، وقراؤها ليسوا متخصصين، ولعل درويشاً كان يدرك ذلك، وحين ذكر شهرزاد وشهريار فلأنه يعرف أنهما رمزان معروفان جيدا.

وظف درويش هذين الرمزين ليعبر بهما عن علاقة الدكتاتور بالنساء، ولعله يرى في الدكتاتور الرجل الشرقي بصفة عامة، ويرى في شهرزاد كل أنثى، معبرا بذلك عن قدرة النساء، فهن اللواتي تغلبن على الدكتاتور؛ فلم يغلبه الشعب وهو الطاغية وغلبته شهرزاد الأنثى، ومن هنا كان الموقف موقف مفارقة حادا، يقول الدكتاتور[2]:

وفي كل امرأة شهرزاد... وثعلبْ

وفي كل طاغية شهريار المعذبْ

---

[1] السابق، ص 108.

[2] السابق، ص 124.

معين بسيسو

أصدر معين بسيسو في هذه الفترة (67-1987) العديد من الدواوين ومنها "كراسة فلسطين" (1969)، و"القتلى والمقتولون والسكارى" (1970)، و"قصائد على زجاج النوافذ" (1970)، و"الآن خذي جسدي كيساً من رمل" (د. ت)، و"القصيدة" (1983)، وهي آخر ما كتب الشاعر، وصدرت بعد وفاته في ديوان خاص، وقد كتب في هذه الفترة مسرحياته، فأصدر "مأساة جبفارا" (1969) و"ثورة الزنج"، و"شمسون وليلة" (1970)، و"الصخرة"و"العصافير التي تبني أعشاشها بين الأصابع"، و"محاكمة كتاب كليلة ودمنة"، وهذه الثلاثة دون تاريخ[1].

وتبرز السخرية واضحة في هذه الأشعار، ولكنني سأتناول هنا تلك القصائد التي أرى فيها إما اختلافا في الأسلوب، أو اختلافاً في المضمون.

يصبّ الشاعر جزءاً من سخريته في قالب مسرحي، حيث إنه قد أفاد من مصطلحات هذا الفن وأدخلها في شعره[2]، وقد كتب الشاعر العديد من القصائد التي تتخذ شكل المسرح الشعري، ويجب ألّا يغيب عن الذهن أن الشاعر قد كتب العديد من المسرحيات الشعرية، والتي شكلت فيها السخرية عنصراً أساسياً.

ومن القصائد التي يجدر الوقوف عندها، قصيدة "يوميات ملقن مسرحي". تتحدث القصيدة على لسان الملقن الذي يكتب عن أيام عمله في المسرح التي استمرت عشرين عاماً، ولكنه اكتشف أخيراً أن عمله كان قائماً على الكذب، ويكتفي الملقن من هذه الأعوام بالحديث عن آخر أسبوع له في هذا العمل.

تبدأ هذه اليوميات يوم الاثنين، وتنتهي في اليوم ذاته من الأسبوع الذي يليه، ويوظف الشاعر فيها كثيراً من مصطلحات المسرح مثل (الستار والمشاهدون والممثلون،

[1] ينظر، أحمد عمر شاهين، ص 454.

[2] ينظر، خالد علي مصطفى، 170.

والبطل والدور والملقن)، ويستعير من المسرحيات التراجيدية بعض الشخصيات مثل شخصية عطيل، ويعتمد كذلك على بعض الشخصيات الأسطورية مثل شخصية السندباد.

وتقوم السخرية في القصيدة على المفارقة الدرامية، أو مفارقة الأحداث التي تبدو في كل مقطع من مقاطع القصيدة الثمانية التي يبنيها على بحر الرجز، محققاً المفارقة الكلية في آخر القصيدة، حيث يتكون المقطع الثامن من كلمة واحدة، ولكنها تدل على المفارقة، وتعمق السخرية الكلية من الموضوع بشكل عام، فقد رفض الملقن يوم الأحد أن يلقن البطل لأنه سيلقنه الكذب، مما أدى ذلك في يوم الاثنين إلى طرده[1]:

الأحد:

تلعثم البطل

توسل البطل

رفضت أن ألقن البطل

لا لم أعد أقوى على الكذب

عشرون عاماً. كنت ذلك الذي يلقن الكذب.

الاثنين:

طردت...!!

ويعتمد كذلك على المسرح وتشكيلاته الفنية في "قصيدة من فصل واحد"، فكلمة فصل مصطلح مسرحي، "فهو يمثل مرحلة هامة من تطور المسرحية "[2]، ويقسم

[1] معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 330.

[2] مجدي وهبه، ص 4.

القصيدة إلى سبعة مقاطع، ويطلق على كل مقطع اسم منظر، الذي يمثل في المسرحية "أحد أجزاء الفصل"[1].

تقوم السخرية في هذا النص على المواقف الدرامية التي تدعو إلى المفارقة مستمدا عناصره الفنية من التراث، فقد عبر عن حالة التضاد التي يعيشها المرء. وكيفية التعامل معها، بحالتي عليّ ومعاوية، حيث تقول الجوقة إنه لا بد من التعامل مع كل شخص حسب موقعه، فمن أراد أن تكون صلاته مقبولة، فليصلِ خلف علي، ولا يمنع ذلك أن يتوجه إلى معاوية حتى يتسلم المال، لأنه هو القيم عليه، وقد بنى الشاعر القصيدة على البحر الرجز[2]:

الجوقة: كان يصلي دائماً خلف "علي"
ويسال الطعام من يدي "معاوية"

خلف علي الصلاة مجزية

صلوا وراءه وبعدها

خذوا الطعام والشراب من يدي "معاوية "

وثمة سخرية أخرى في النص قائمة على اللغة حيث التلاعب بالألفاظ، يظهر ذلك في المنظر الرابع الذي يتخذ عنوانه "توقيع على أتوجراف بيروقراطي"، فثمة حوار في القصيدة بين فريقين، فيسأل الفريق الأول الفريق الثاني: هل أنتم موافقون؟ فترتفع أيديهم التي يصفها الشاعر بالبيارق المنكسة، تشير بأنهم موافقون[3]:

موافقونْ

وارتفعت أيديهم كأنها البيارق المنكسَة

[1] السابق، ص 500.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، ص 331.
[3] السابق، ص 333.

موافقون

موافقون

وتظهر كذلك في أشعاره في هذه الفترة السخرية من العرب، وقد عبر عنها في كثير من النصوص، ومنها قصيدة "بطاقة شخصية "التي بناها على البحر المتدارك، فقد سخر الشاعر من الوضع الذي كان يعيشه تحت حكم نظام عربي ما، ويصور عيشته هذه، فقد رقص على كل السقوف، وعلى كل الشبابيك، وعلى كل سطوح الزنزانات، وتظهر السخرية واضحة في الصورة التي رسمها لأكله الرعد، فقد أكله على الطريقة المدنية الحديثة بالشوكة والسكين[1]:

ورقصت على كل السقوف

على كل الشبابيك

على كل سطوح الزنزانات

وأكلت الرعد الأسود

بالشوكة والسكين

ويرى الأوضاع في هذه الدولة التي يحدثنا عنها مقلوبة، فقد طرق جميع الأبواب ليستطيع الإفلات من قبضة السلطة، فقد أخفته العاهرة في الوقت الذي قد وشى به القديس[2]:

وطرقت جميع الأبواب

أخفتني عاهرة

ووشى بي قديس.

---

[1] السابق، ص 439.

[2] السابق، ص 440.

ويدور حوار بينه وبين السلطة الحاكمة ممثلة بالمحقق، فيفتح له المحضر، وينهال عليه بالأسئلة، إنه يعرف عنه كل شيء، إنه المخبر الذي أوصل له كل هذه المعلومات، ويلاحظ الدارس السخرية في الوصف هنا، إذ إنه يصف المخبر بأنه يعرف كل شيء عن وبأنه، آلة تسجيل مغروسة في قلب الشاعر أو في قلب الله[1]:

لكن الله ورائي كان هو المخبر

آلة تسجيل قد غرست في قلبي

آلة تسجيل قد غرست في قلب الله.

ويلمح المرء في القصيدة شيئاً من السخرية المبنية على المفارقة والمفاجأة، فعلى حين يعلن أنه مقطوع الرأس إلا أن عنده مقدرة الغناء، وهو وحده القادر على أن يعطي للوطن الحرية[2]:

ورهنت جراح الجبهة

وجراح الأغنية

كي أعطيك أنا المقطوع الرأس

الحرية.

يصور الشاعر الحالة السياسية العربية بشكل أكثر سخرية وأشد مرارة، وذلك في القصيدة "لحن للموسيقار ميكيس ثيوداركيس- لحن الأغنية شاعر يوناني قديم كان اسمه نعم "، حيث إن هذا الرجل كان مطاوعاً، لا يخالف السلطة إطلاقاً، ولم ينطق بلا، بل كان كل كلامه نعم.

[1] السابق، ص 440/ 441

[2] السابق، ص 441

حتى أصبح اسمه "نعم "وعندما قال مرة واحدة "لا "اختفى وقد بنى الشاعر هذه القصيدة على بحر الرجز، يقول بسيسو[1]:

الرجل الذي كلامه قد كان

"كله نعم "

مرة واحدة قد قال: لا

لكي يذوق مرة وفي الحياة خمرة (لا)

قد قالها وما درى

وبعدها اختفى.

وتبنى السخرية في قصيدة "المطاردة "على الوصف الساخر للحالة العربية أيضاً، فقد ضاق ذرعاً بالجواسيس الذين يملؤون الحياة العربية، فقد تحول الشعب بكامله إلى جواسيس، فكل واحد يتجسس على الآخر، فالجاسوس يراقب غيره من الناس، ولن يسلم هو الآخر من جاسوس يراقبه، بل يتعدى الأمر إلى أبعد من ذلك، فتصبح الأعضاء جواسيس، فكل عضو يتجسس على الآخر ، فالأذن تتجسس على أختها، والعين على قرينتها، والأذنان على العين، والقلب على سائر الأعضاء، مما يجعل الشاعر يفزع من هذه الحالة المرعبة والمثيرة للسخرية موظفاً التعبير الشعبي الذي يعبر عن الموقف خير تعبير، وقد ظهر كذلك في الوزن الشعري الذي اتخذته القصيدة حيث إنه بناها على البحر المتدارك[2]:

أين يفر الإنسان بجلده

وعيون المخبر

---

[1] السابق، ص 456.

[2] السابق، ص 458.

كطوابع قد لصقت فوق الجلد

وتقترن كل عناصر المأساة من الحزن والألم والتفجع والحسرة بالسخرية التي تلبس ثوبها الأسود، فترفل فيه عبر مساحة من الإبداع في مطولة الشاعر التي كانت آخر ما تخطه أنامله من شعر، تلك هي قصيدة "القصيدة "، وقد كتبها عام 1983، بعد خروج الثورة الفلسطينية من لبنان. وقد أحس الشاعر كما أحس غيره من الشعراء بمدى الفجيعة التي حلت بالشعب الفلسطيني في الشتات جراء هذا الرحيل، الذي أسلمهم إلى سلسلة طويلة من العذاب والتشرد والشتات من جديد.

لقد فقد الشاعر كل أمل، وتحولت نغمته إلى شعر يفيض بالرغبة العارمة لكي يتخلص من كل من خذله، فلا عجب- إذن- أن تقترن السخرية بمعاني الانكسار والحسرة، وتمتزج بالهجاء المقذع، لقد سخر فيها من كل شيء، وكان العرب على رأس المسخور منهم ويظهر انفعال الشاعر واضحا في القصيدة التي اتخذت من كلمة سفر لازمة تتردد بين الحين والآخر، وقد بدأ الشاعر القصيدة بها وأنهاها بها أيضاً، وقد زاد من انفعاله اتخاذ القصيدة البحر الكامل إيقاعا لها، فقد عبر هذا الوزن عن حالته النفسية المتردية نتيجة للهزيمة على أرض الواقع، وقد ساعده هذا البحر على الإطالة، لما يمتاز به من انسيابية وتنغيم واضحين[1]، وقد جاءت القصيدة في ثمانين صفحة من القطع المتوسط.

يوظف الشاعر التاريخ والتراث الديني في سخريته من العرب، فهو يتساءل بحسرة، أين رمح الدولة العربي، وترس الدولة العربي، وبدر الدولة العربي، وشمس الدولة العربي، والكتاب الأخضر العربي، وسيف الدولة العربي، ولكنه لن يجد من هذا التاريخ الطويل شيئاً، فإذا ما جاء إلى حاكم يظن صنيعه صنيع المعتصم، وجده أبا لهب، وهنا يستعير الشاعر من القرآن بعضاً من لغته، فستجد عند أبي لهب زوجته حمالة

[1] ينظر، عبد الرضا علي، ص 44.

الحطب التي لا تملك إلا الحطب، ويسخر الشاعر من خطب الأنظمة العربية، فيصفها بأنها مقلية، كعلب السردين[1]:

أين غزالة العرب؟

وأين عمامة العرب؟

ورمح الدولة العربي؟

وترس الدولة العربي؟

وشمس الدولة العربي

والكتاب الأخضر العربي

وسيف الدولة العربي؟

إذا جئناه معتصماً

وجدناه أبا لهب؟

وخذ ما شئت من حمالة الحطب

من الحطب

وخذ ما شئت من خطب

معلبة كما السردين في العلب.

وثمة سخرية في القصيدة تقوم على المفارقة اللغوية، فكيف للخصيان أن يبيضوا وأن يفسقوا، إنها حالة عجب، لأنه عصر عجيب، بلا حسب أو نسب، لذا فليس عجباً أن يرى ما يرى[1]:

[1] معين بسيسو، القصيدة، درا ابن رشيد للطباعة والنشر، 1985، ط 2، ص (18-20)

هو السفر.

ولا سفر

على أكتافنا الخصيان

قد با ضوا

وقد فقسوا

ولم تقتصر السخرية على المفارقة وتوظيف التراث الديني والتاريخي، بل يوظف الشاعر بعض الاشارات الإنجيلية فقد استحضر في سخريته صورة العشاء الأخير لعيسى عليه السلام مع تلاميذه، ويدخل النص هنا بتعالق مع بيت صفي الدين الحلي الذي يمجد فيه العرب حيث يقول[2]:

بيض صنائعنا، خضر مرابعنا سود مواقعنا، حمر مواضينا

فيقلب الشاعر المعنى، ولا يرى ذلك صحيحا، يقول بسيسو[3]:

هذا العشاء هو الأخير

على موائدكم

فمنذ الآن سوف أكون وجهي

لم تكن عذراء نخلتكم

ولا عذراء مريمكم

فلا بيضا صنائعكم

---

[1] السابق، ص 52

[2] الديوان، بيروت، 1962، ص 21، وهذا البيت من قصيدة طويلة يفخر فيها بالعرب ويعتز بقوميته، يقول في أولها

سلوا الرماح العوالي عن معالينا واستشهدوا البيض هل خاب الرجا فينا

ويذكر أن هذا النص قد دخل في حالة تناص جزئي إيحائي مع بعض النصوص الحديثة وأذكر هنا قصيدة للشاعر أحمد مطر بعنوان "برقية الى صفي الدين الحلي". ينظر، لافتات (3) لندن، 1989، ص 9.

[3] السابق، ص 62.

ولا خضراً مرابعكم

ولا سوداً مواقعكم

ولا حمراً مواضيكم

مريد البرغوثي

ولد مريد البرغوثي سنة 1944، وأنهى فيها دراسته الثانوية، ثم التحق بجامعة القاهرة سنة 1963، وحصل على ليانس اللغة الانجليزية سنة 1967، عمل مدرساً في الكويت لمدة أربع سنوات في الكلية الصناعية، ثم عمل في إذاعة فلسطين في القاهرة حتى 1977. حيث رحل من البلاد بعد زيارة السادات للقدس، عمل كملحق ثقافي في مكتب منظمة التحرير في المجر، وما زال (حتى عام 1990)، كان ممثلاً لاتحاد طلاب فلسطين في اتحاد الشباب العالمي لمدة عشر سنوات.

صدرت أول مجموعة شعرية له عام (1972)، وكانت بعنوان "الطوفان وإعادة التكوين" ثم أصدر عام (1974) ديوان "فلسطين في الشمس" و "نشيد الفقر المسلح" عام (1977)، و"الأرض تنشر أسرارها " (1978)، و"قصائد للرصيف" (1980)، ثم "طال الشتات " (1987)[1] وقد ضمت المجموعة الشعرية، التي صدرت عام (1997) جميع هذه الدواوين.

تبرز السخرية عند مريد البرغوثي أكثر ما تبرز في ديوانه "قصائد للرصيف"، وإن وجد المرء بعضاً منها في قصائده الأخرى المنشورة قبل هذا الديوان أو بعده، إلا أن الموضوعات المسخور منها تكاد تكون واحدة، هذا بالإضافة إلى أن هذا الديوان يعد مرحلة النضج الفني لمسيرته الشعرية، وقد بلور فيه أسلوبا حداثياً خاصاً به، وقد دفع ذلك بعض النقاد إلى القول واصفاً الديوان: إنه "من أكثر التجارب الشعرية إثارة

[1] ينظر حول ترجمته، أحمد عمر شاهين، ص 445 وما بعدها.

للإعجاب بين جيله من الشعراء العرب"[1]، ولذا فإن الحديث عن السخرية عند هذا الشاعر ستقتصر على قصائد هذا الديوان، والتي تدور في معظمها حول موضوع واحد، هو السخرية من الأنظمة العربية، ومما انتهجته من سبل للتضييق على الفلسطينين، وملاحقتهم بأجهزة المخابرات، بالإضافة إلى نقد المجتمع العربي، بما فيه من عيوب وتناقضات صارخة.

يقع الديوان- كما هو في المجموعة الكاملة- في مائة صفحة تقريباً من القطع الكبير، ويتكون من خمسة وأربعين نصاً، يغلب عليها القصر، فقد جاءت سبع وثلاثون قصيدة قصيرة، وثمانٍ منها فقط متوسطة الطول،أو تميل إلى الإطالة قليلاً، وتختلف هذه القصائد عن قصائد سابقة للشاعر، لا سيما قصيدة "غرف الروح" التي جاءت في ديوان "الأرض تنشر أسرارها"، وقد احتلت من الديوان واحدة وثلاثين صفحة[2]، والشيء نفسه يقال عن أغلب قصائد هذا الديوان.

لقد تجسدت السخرية في هذه القصائد القصيرة، التي ركز فيها على الهامشي واليومي، ليخلق منها فناً رفيعاً، وقد وجدت عنده ظاهرة فنية لافتة للنظر في هذا الديوان، وهي ما يطلق عليها "الأبجرام"، ويعني هذا المصطلح عند مجدي وهبه أحد مفهومين أولها: المقطوع اللاذع، ويعرفه بقوله: "مقطوع شعري قصير جداً ينتهي بهجاء ساخر"، وثانيها: الحكمة الساخرة التي تعني: العبارة الموجزة البليغة الساخرة[3].

وقد تحدث طه حسين عن هذا اللون من الأدب موضحاً خصائصه الفنية، وأجمل هنا هذه الخصائص كما تحدث عنها طه حسين،فهو شعر قصير جداً، ويميل إلى التأنق الشديد في اختيار الألفاظ، بحيث ترتفع عن الابتذال، وتنخفض عن مستوى الرصانة

[1] د. سلمى الخضراء الجيوسي، ص 144.

[2] ينظر، القصيدة، مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية، بيروت، 1997، ص (439-469).

[3] معجم مصطلحات الأدب، ص 142.

والفخامة، وأن يكون أثر العقل فيها واضحاً، وذلك لأنها تؤدي نقداً لاذعاً، وتتركز السخرية في هذا النوع من الشعر في البيت الأخير، أو البيتين الأخيرين، اللذين يكونان بمثابة الطرف الضئيل النحيل الرقيق الرشيق من نصل السهم، ويجب أن تكون المقطوعة سريعة الوزن، فإذا كانت بطيئة الحركة ثقيلة الوزن فليست من هذا الفن في شيئ. إنه لون من ألوان الشعر الهجائي، يقصد به إلى القصر والخفة والحدة، ليكون سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، ثم يكون مضحكاً، بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة[1].

وأقف هنا عند بعض القصائد- وهي كثيرة كما أسلفت- والتي تتجسد فيها أغلب هذه العناصر، إن لم يكن كلها، ومن هذه القصائد، قصيدة "خديعة" التي تتكون من اثنتي عشر سطراً شعرياً، يبنيها الشاعر على تفعيلة الرجز مُسْتَعِلنْ أو مُتَفْعِلن. وقد جاءت تفعيلة مستَعِلُن مرة واحدة، وهذا قد أعطى القصيدة نغماً رتيباً، وإيقاعاً موسيقياً سلساً، لا سيما وأن التفعيلة الثانية (مُتَفعِلُن)، هي الاكثر حضوراً في النص، وهذه التفعيلة كنغمة موسيقية تأتي في بحر الهزج، هذا البحر الغنائي الانسيابي القصير[2].

تقوم السخرية في القصيدة على المفارقة المرة، فثمة مخاطبين، وثمة مخاطب فيها، وظهر أن هؤلاء المخاطبين قد خدعوا المخاطب، حين قالوا إن المدينة التي يريدها تبعد ألف ألف فرسخ، فمشى هذه المسافة وما وجد المدينة، مما جعله يفكر في لومهم، لكنه لم يستطع لأنه أخذ يلفظ أنفاسه الأخيرة، وكذلك هم[3]:

قالو له: إن المدينة التي تريدها

تبعد ألف ألف فرسخ

---

[1] ينظر، طه حسين، جنة الشوق، دار المعارف، د.ت، ص (7-16).

[2] ينظر، د. عبد الرضا علي، ص112.

[3] مريد البرغوثي، ص 496.

فسار ألف ألف فرسخ وراءهم

ولم يجد مدينة!

تفرست عيناه في وجوههم

أراد أن يلومهم

لكنه

لكنهم

كانوا- جميعاً- يلفظون آخر الأنفاس.

ويظهر من خلال النص أنه ليس هو المخدوع فقط، بل إنهم كذلك مخدوعون، فمن الذي خدعهم؟ إن النص يعطي تصوراً لحالة الضياع التي كان يعيشها الفلسطيني في منفاه، والذي كان يهدهد حلمه بالوعود، ولكنه لم يصل إلى شيء، سار كما سارت الجماهير العربية، ولفظ أنفاسه الأخيرة دون أن يصل إلى المدينة.

ويكرر هذه الفكرة ولكن بسخرية أكثر حدة ومرارة، وذلك في قصيدة "استثناء" التي تتألف من تسعة أسطر شعرية، وتتخذ من بحر الرجز إيقاعاً لها، فالشاعر يعيش حالة استثنائية، بجميع الأشياء تصل إلى مرادها إلا هو فإن خطوته لن تصل إلى بلاده[1]:

جميعها تصل

النهر والقطار

الصوت والسفينة

الضوء والرسائل

[1] السابق، ص 514.

برقية العزاء

بطاقة العشاء

حقيبة السفارة

مركبة الفضاء

جميعها تصل/ لكن خطوتي إلى بلادي...

.....

وهنا يكمن عنصر المفاجأة، وهي خصيصة يقوم عليها فن الأبجرام، فكل شيء يذكره في النص يصل إلى مبتغاه، فيتوهم السامع أن المتكلم سوف يصل، فيكون العكس.

وثمة سخرية أخرى في هذا النوع من القصائد، قائمة على المفارقة، وذلك في قصيدة "دائرة" حيث إن الشاعر يطلب منها أن تتسع، لتأخذه إلى مدارها، لأن العالم قد ضاق به ذرعاً. وتبرز المفارقة في آخر سطرين منها عندما يدعو الشاعر العالم أن يدخل إلى جسمه النحيل.

تتالف القصيدة من عشرة أسطر، تتخذ من تفعيلة بحر الرمل إيقاعاً لها، وقد منح هذا الإيقاع القصيدة خفة ومرونة، ويعد هذا البحر من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعيها لانسيابها على اللسان[1]، ويلاحظ هذا في هذه القصيدة، يقول البرغوثي[2]:

اكبري يا دائرة

لامسيني واجذبيني لاتساعك

[1] د.عبد الرضا علي، ص 915، نقلا عن "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"، عبد الله الطيب المجذوب، ج 1، ص (126-131).

[2] مريد البرغوثي، ص 537.

وأحيطي بي ودوري وخذيني في مدارك

سعة العالم ضاقت بي وضاقت

فرماني

مثلما العين رمت قطرة دمع واستراحت

فاكبري يا دائرة

اكبري بي

وسأدعو العالم الواسع

أن يدخل في جسمي النحيل ويتجه البرغوثي إلى تكثيف فكرته التي يسخر منها، بحيث إن القصيدة لا تتجاوز ثلاث أسطر شعرية، وتسع كلمات فقط، ولكنها تحمل معنى من المعاني التي يتسع لها القصيد المطول، وذلك في قصيدة "تحرير" التي جاءت على بحر الزجر، وجاءت التفعيلة الاصلية (مستفعلن) هي المسيطرة على الإيقاع الموسيقي في هذا النص، ولم يفلت من هذا الإيقاع إلا تفعيلة واحدة، جاءت على صورة مسْتَعِلُنْ (- ب ب -) مما يمنح القصيدة إيقاعا سريعا، يتناسب وهذا الفن الشعري.

تدور الفكرة في هذا النص حول حرية الشاعر، بوصفه المتكلم في النص، وينتمي إلى مجموعة من الناس هم اللاجئون ، مما يجعل تعبيره عن ذاته، هو تعبير عن هذه الجماعة، فقد سخر المتكلم هنا من الحرية الممنوحة له في منفاه القومي، إذ إنه- كما يوحي بذلك النص- لا حرية هنا، فالحرية لا تأتي للفرد إلا إذا مات، فعندها يتركه الحراس، ويفارقونه، لذا فإن الحرية والموت تأتيانه في وقت واحد[1]:

الآن حراسي جميعا هجروني

[1] السابق، ص 541.

إنها حريتي والموت

جاءاني معا.

ولا يبتعد الشاعر عن هذه الفكرة كثيراً، بل إنه ليعبر عنها بصورة أخرى، أشد مرارة وأكثر سخرية، إنه يميل إلى التصوير الكاريكاتوري المرعب غير الممكن أصلا، وما ذاك إلا لأن الحياة مرعبة، فلا بد لمن يعيش مثل هذه الحياة؛ حياة المنفى ، أن يكون مستعداً لها، فتكون كفه بحجم تلة، وأكتافه بحجم تلتين، ولسانه بحجم ساحة، وأن يكون له ألف عين، وأن يكون سريع الخطو، فتكون خطوته بألف ميل، حتى يتمكن من أن يعيش فيهرب من مطارديه، ولكنه للأسف- كما يقول البرغوثي في قصيدة "قيد"- ولد كما نرى، فلن يسقط قيوده -والحالة هذه- إلا الموت، أو يسقط السؤال الكامن في كل إنسان عاش مثل هذه الحياة، ويتكون النص من عشرة أسطر، جاءت على بحر الرجز[1]:

لمثل هذه الحياة كان ينبغي

أن يولد الإنسان

وكفه بحجم تلة

أكتافه بحجم تلتين

لسانه بحجم ساحة

عيناه ألف عين

خطواته بألف ميل

لكننا كما ترون- هكذا-

والموت وحده سيسقط القيود،

أو يوقظ السؤال

[1] السابق، ص 542.

وثمة قصائد، تبتعد في شكلها عن الأبجرام، ولكنها لن تطول، لتصبح قصيدة مطولة، وتبقى تحتفظ ببقية عناصر هذا الفن، حقا إن من تحدث عن هذا الفن لا يحدد عدد الأبيات أو السطور التي تتكون منها القصيدة، ويكتفي بالقول إنها قصائد قصيرة جداً، وقد كان الأبجرام يكتب على شاهد القبر أو على مذبح الكنيسة، ولذلك يفترض أن يكون قصيرا جدا.

وسأتناول هنا بعض القصائد التي لا ينطبق عليها تعريف الأبجرام انطباقا تاما، بالنسبة لاعتبار الشكل، ومن هذه القصائد، قصيدة "القبائل" وقصيدة "هم" وقصيدة "الحراس".

تتحدث هذه القصائد في مجموعها عن الحياة العربية، حيث التناقض والمفارقة الحادة في الحياة الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية، وتسلط نقدها الساخر إلى هذه الحياة بشتى جوانبها، ولم يقتصر هذا الموضوع على هذه القصائد وحسب، ولكن هذه القصائد تفيض بالسخرية المرة والمفارقة الحادة، والوقوف عندها أجدر من الوقوف عند سواها.

يتحدث الشاعر في قصيدة "القبائل "بضمير المتكلم، ليكون داخل الدائرة، ويكون نقده مبررا، وسخريته أدعى، وقد استخدم الشاعر هنا المفارقة الزمنية وقد عرفها مجدي وهبه بقوله: "وضع الشيء أو الحادثة الحاضرة في غير مكانها التاريخي[1]، فقد تحدث الشاعر عن الأنظمة الاجتماعية العربية، حيث تجاورت عناصر النظام القبلي مع العناصر الحضارية الحديثة، مما يمنح القصيدة بعداً ساخراً يقوم على المفارقة الحادة، فقد تجاورت الخيام مع أحجار المرمر والرخام، وتجاورت الصور العائلية مع صورة "الجيوكاندا " والحجاب بجوار الشهادة الجامعية، وبخار الشاي بجانب الصودا والوسكي، وكل هذه المتناقضات عرضها الشاعر بلغة سهلة مبتعدة عن المعجمية وفي

[1] معجم مصطلحات الأدب، ص 14.

الوقت نفسه لا يشوبها الابتذال. وقد جاءت في عشرين سطرا شعريا، ينتظمها البحر المتقارب، وتبرز السخرية في تعليق الشاعر ساخرا على هذه الحالة قائلاً[1]:

قبائلنا تسترد مفاتنها

في زمان انقراض القبائل

أي إنهم في القرن العشرين، ولكنهم ما زالوا يفكرون بعقلية القرون الماضية، وغير قادرين على التخلص من هذا.

وتثير قصيدة "هم" سؤالا مهما هو: من عنى الشاعر بـ(هم)، إن موقع القصيدة مباشرة بعد قصيدة القبائل، وقبلها أيضاً قصيدة الساحة "التي يذكر فيها الشاعر متناقضات الحياة العربية حين قال: "إنه مطلع يوم عربي"[2]، يجعل الدارس يقرر دون تردد أن المقصود هنا هم العرب، وتجدر الملاحظة أيضاً أن غالبية نصوص هذا الديوان موجهة إلى النقد الساخر للحياة العربية بشكل عام.

وإذا ما تعمق المرء في قراءة القصيدة، يخرج بالاستنتاج نفسه، حيث إن الشاعر يتحدث عن حالة اللجوء التي عاشها الفلسطينيون، فتشردوا في الدول العربية، وجاءوا خفافا لا يحملون غنائم، وقد استقبلهم إخوتهم العرب الذين عاتبوهم على الجفاف، ولكنهم هم أنفسهم (أي العرب) قد سرقوا غيمتهم منهم، إنها مفارقة تدعو إلى السخرية والمرارة وهذا هو موضوع السخرية بالضبط في هذا النص[3]:

نحن من جئنا خفافا- لا مغانم تثقل الأكتاف- ندري

أن سرّك أخضر،

[1] مريد البرغوثي، ص 489.
[2] السابق، ص 487.
[3] السابق، ص 491.

لكن من سرقوا الغمامة

عاتبوك على الجفاف

يفيد البرغوثي في نصه هذا من النصوص القرآنية والتراثية العربية، فعبارة "سقيناها نفوسا" الموجودة في نص الديوان تذكّر ببيت السموأل المشهور[1]:

تسيل على حد الظباة نفوسنا ولـيس على غير الظباة تسيلُ

وتذكّر عبارة "نكون لها الغمامة وانسكبنا"ببيت أبي تمام[2]:

ديمة سمحة الثياد سكوبُ مستغيث بها الثرى المكروبُ

أما قوله "نحن من جئنا خفافا لا مغانم تثقل الأكتاف"، فيذكّر بالآية القرآنية: "انفروا خفافا وثقالا"[3]، كما يذكّر قوله: "فإذا بها سبع عجاف بعدها سبع عجاف" بقوله تعالى: "يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف"[4].

ويختلف النص القرآني الأخير عن نص البرغوثي في أن القرآن الكريم قد جعل فرجا بعد هذه السبع العجاف، ويتمثل ذلك في أنه سيأتي "عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون"، أما في الحالة العربية الراهنة فإن سبعا عجافا أخر ستخلف هذه السبع أيضاً[5]:

ونحلم بالمواعيد البعيدة والقطاف

فإذا بها سبع عجاف بعدها سبع عجاف.

---

[1] أدونيس، ديوان الشعر العربي، بيروت، 1964، ج1، ص 62

[2] شرح الديوان إيليا حاوي، بيروت، 1981، ص 119.

[3] القرآن الكريم، سورة التوبة، آية (41).

[4] القرآن الكريم، سورة يوسف، آية (46).

[5] مريد البرغوثي، ص 491.

وتنطلق قصيدة "الحراس"في تصويرها للنظام السياسي العربي من منطق الحكمة الشعبية الساخرة: "كلب الشيخ شيخ"، فالحراس أصبحوا في هذا النظام ملوكا، كيف لا وهم حراس سيادة الرئيس، وصاحب الجلالة الملك؟ ويصور النص وضع هؤلاء الحراس، فقد انتشر قسم منهم على البرج، وقسم على السرج، معتدلون في وقوفهم، يطأطئون رؤوسهم عند الدخول على أسيادهم وعند الخروج، ويقسمون العمل بينهم، منهم من يراقب الطعام، ومنهم من يراقب الخدم، وتصبح الأمور أكثر سخرية، عندما يتحولون إلى مراقبين على بعضهم البعض، فكل واحد منهم يراقب صاحبه، ويتدخلون في أمر الثقافة، فيملون على الجريدة الأخبارَ، وبعضهم من يؤلفون القصيدة، وبعضهم من يصفق في أثناء أداء الرئيس لخطابه، إنهم مثال جيد للكياسة والنباهة، فإذا ما حدث طارئ فإن أيديهم سرعان ما تصل بخفة إلى السلاح، وتتكون القصيدة من ستة عشر سطرا، قد انتظمها بحر الرجز، وقد ناسب هذا البحر موضوع القصيدة والنفس الشعري المسيطر على الشاعر حيث امتلأ بالسخرية والحزن والمرارة في آن واحد، ويتضح ذلك في نهاية النص، حيث قال[1]:

وكلهم لهم ممالك، وكلهم ذوو جلالة

وكلهم ملوك

وتتخذ السخرية شكلا مغايرا في هذا الديوان، سواء على صعيد شكل القصيدة، أم على طبيعة السخرية نفسها، ففي قصيدة الرصيف، يطول النفس لدى الشاعر فتحتوي على أكثر من فكرة، مما يجعله يقسمها إلى مقاطع، وقد جاءت في أربعة مقاطع، وغلب عليها النفس الجادّ المأساوي الذي يفيض منه الحزن والأسى لحالة السكون المفاجئة التي لم تفاجئ الشاعر على حين أنها فاجأت غيره، وقد بنى الشاعر قصيدته على البحر المتقارب.

[1] السابق، ص 557.

تظهر السخرية في مقطعها الثاني، حيث عمد الشاعر إلى التناص، فقد دخل النص هنا في حالة تعالق مع نص عبد الرحيم محمود في قصيدته "الشهيد"، وخاصة البيتين المشهورين[1]:

سـأحمل روحـي علـى راحتـي وألقـي بهـا فـي مهـاوي الـردى
فإمـا حيـاة تسـر الصـديق وأمـا ممـات يغـيظ العـدى

وقد ذكر البرغوثي في نصه هذين البيتين، وقد تلاعب فيهما، محوّرا المعنى؛ فقد قلبه ليصبحا ساخرين، معتمدا على فن "الباردوي"، فقد رأى أن الجفاف يصارع روحه، فليس هناك معنى لبيتي عبد الرحيم محمود وكل شيء من حوله ساكن، لا يتحرك، مما جعل حياته هذه إغاظة للصديق وسرورا للعدو[2]:

وهذا الجفاف يصارع روحي:

(سأحمل روحي على راحتي

وألقي بها في مهاوي الردى

فإما حياة تسر الصديق

وإما ممات يغيظ العدى)

لعمرك هذي حياة تغيظ الصديق

وهذا ممات يسر العدى

لأن الحكومة تحمل روحي

وتلقي بها في مهاوي الردى.

---

[1] ديوان عبد الرحيم محمود، ص 121/120.

[2] مريد البرغوثي، ص 480.

السخرية في شعر فلسطين المحتلة

لا يجد المرء كبير فرقٍ بين موضوعات السخرية في المنفى وبين موضوعات السخرية في أشعار الشعراء مناطق الاحتلال الثانية (الضفة الغربية وقطاع غزة)، فقد تركزت سخريتهم حول الأنظمة العربية، وقد نظروا من المنظار نفسه الذي نظر منه شعراء المنفى، وقد رأوا أن العرب يتحملون جزءاً من المسؤولية في ضياع وطنهم.

أما شعراء المقاومة الذين ينتمون إلى الجيل الأول زمانياً وإلى منطقة الاحتلال الأولى مكانياً، فقد بقيت أشعارهم في مجملها ساخرة من الاحتلال، وما يتصل به من ممارسات يومية، وإن وجد المرء اختلافاً إلا أن هذا الاختلاف- حسب ما تبينه النصوص المدروسة هنا- لا يتجاوز الشكل، فقد عرض الموضوع بأسلوب آخر، وبلغة أخرى يؤديان إلى شكلٍ أكثر حيوية واتصالاً بفن السخرية.

وقد تبين من خلال البحث أن الشاعر سميح القاسم هو الشاعر الذي نهض بلغة شعرية جديدة، وبأسلوب ساخرٍ جديد، لا سيما في ديوان الحماسة بأجزائه الثلاثة، وقد وقفت عند هذا الشاعر أولاً لاعتبارين، الأول تاريخي حيث إنه الشاعر الأسبق تاريخياً في تناوله الموضوع الوطني بأسلوب ساخر، وقد كان من ضمن الشعراء الذين وقفت عندهم في الفصل الأول، ويتمثل الاعتبار الثاني في المكان حيث إن القاسم يعد نموذجاً للشعراء الذين كتبوا شعراً ساخراً في منطقة الاحتلال الأولى، ويلحظ المرء في أشعاره الساخرة في هذه المرحلة تتطوراً ملحوظاً على صعيد اللغة والشكل والعناصر الفنية المكونة لفن السخرية، وهذا لا ينفي أن هناك شعراء قد شاركوه زمانياً ومكانياً قد كتبوا شعراً ساخراً، ولكنه هو الأبرز على هذا الصعيد.

وقد وقفت بعد ذلك عند طائفةٍ من الشعراء الذين برزوا بعد أن سقطت كامل فلسطين بيد الاحتلال، وهم كثر، ولكن السخرية قد انحصرت في أشعار مجموعة منهم وقد وقفت عند الأبرز، ممن شكلت السخرية في أشعارهم ظاهرة لافتة للنظر، وقد

درست مع هؤلاء الشاعر معين بسيسو، لاعتبار المكان، وإن كان الشاعر قد شارك في أشعاره المقاومة أبناء الجيل الأول ولكن الدارس يلحظ بشكلٍ واضح أن أشعاره الساخرة تنتمي في مضمونها، وأحياناً في شكلها إلى هذه الطائفة من الشعراء، وهذا ما جعلني أدرسه مع شعراء المنفى في الفصل الأول، حيث إن أشعاره الساخرة في طبيعتها وموضوعاتها كانت أقرب إلى شعر المنفي، وبالتالي فهي هنا أقرب إلى شعر هؤلاء الشعراء.

سميح القاسم

أصدر سميح القاسم في هذه الفترة (1967–1987) العديد من الدواوين وهي: "دخان البراكين" (1968)، و"سقوط الأقنعة" (1969) "ويكون أن يأتي طائر الرعد" (1969) و"قرآن الموت والياسمين" (1971)، و"الموت الكبير" (1973)، "وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم" (1976)، و"ديوان الحماسة"، الجزء الأول (1978) والجزء الثاني (1979)، والجزء الثالث (1981)، و"أحبك كما يشتهي الموت" (1980)، و"الجانب المعتم من التفاحة الجانب المضيء من القلب" (1981)، و"جهات الروح"، و"القرابين" (1983) و"شخص غير مرغوب فيه"، و"برسونا نون غراتا" (1986)، وقد أصدر بالإضافة إلى هذه الدواوين مجموعة من السربيات، وهي قصائد مطولة جداً، وهذه السربيات هي: "اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل" (1970)، و"مراثي سميح القاسم" (1973)، و"إلهي إلهي لماذا قتلتني" (1974)، و"ثاني أكسيد الكربون" (1976)، و"الصحراء" (1984).

ولم تخلُ هذه الأشعار من السخرية، وإن تمثلت أكثر ما تمثلت في قصائد ديوان الحماسة، لا سيما في الجزئين الأول والثاني، وقد اعتمدت هنا على الأعمال الكاملة، مع الرجوع كذلك إلى بعض قصائد ديوان الحماسة الجزء الأول والثاني، تلك القصائد التي حذفها من أعماله الكاملة.

تتخذ السخرية عند الشاعر في هذه الفترة أسلوبا ولغة جديدين، فقد اعتمد على القصيدة القصيرة "الأبجرام"التي تحتوي على فكرة واحدة يريد السخرية منها، وعلى القصيدة الطويلة التي استخدم فيها اللغة العامية والتعابير الشعبية كثيراُ، مستخدماً البحور الشعرية التي تعتمد التفعيلة القصيرة التي تمنح القصيدة إيقاعاً سريعاً، وقد مالت السخرية في جزءٍ منها إلى الفكاهة لطبيعة اللغة والوزن.

وتظهر السخرية عند الشاعر في هذه الفترة من الأنظمة العربية واجتماعاتها، مدافعاً عن الإشتراكية، وساخراً من الرأسمالية متهكماً على حكامها العرب، ويلاحظ الدارس كذلك سخريته من الأوضاع المعيشية تحت الاحتلال الإسرائيلي، ويتعرض كذلك إلى بعض التقاليد الاجتماعية التي يراها رجعية، استسلامية، لا تؤخر ولا تقدم في خدمة قضيته، قضية التحرير الوطني التي يرتئيها، وتجب الإشارة هنا إلى أن بعضاً من هذه السخرية قد امتدت إلى أشخاص معينة، مما يجعل سخريته هذه قريبة إلى الهجاء، لأن السخرية تركز في نقدها على العام، في حين أن الهجاء يركز على الشخص نفسه.

ويمكن للمرء إن يقف أمام مجموعة من النصوص، ظهرت فيها السخرية بشكل واضح، ومن هذه النصوص، قصيدة "من مفكرة أيوب" فقد اتخذ القاسم من أيوب رمزا للفلسطيني، وأيوب هذا نبي قد ابتلاه الله بالأوجاع والنكبات، وفقد أولاده، ولكنه صبر، حتى كان الفرج من الله سبحانه، ولا يميل الشاعر هنا أن يتخذ الفلسطيني الذي يعيش ضروب الاحتلال الأسلوب الذي اتخذه أيوب (عليه السلام) في مقاومة الذل والهوان الذي تعرض له، بل إنه ينتقد فيه استسلامه وخنوعه، انطلاقاً من مبدأ الشاعر الأيدلوجي المناصر للطبقة الكادحة التي باستطاعتها- حسب وجهة نظره- أن تقاوم وأن تنتصر، ومهما يكن من أمر، فإن المرء هنا، لا يريد أن يحمل النص أكثر ما

يحتمل، وتظل قضية التفسير والتأويل مفتوحة، وما ذاك إلا لأن المعنى في بطن الشاعر كما قالوا.

ولا يعطي الشاعر القارئ مفكرة أيوب بتفاصيلها، ولكنه يجتزئ منها وهذا ما يدل عليه حرف الجر (مِنْ)، وكذلك الملاحظة التي يثبتها الشاعر في نهايتها، التي يقول فيها: "ساداتي القراء":

الصفحات الباقية من فكرة أيوب، غارقة في الحبر الأحمر تتعذر قراءتها "فمعذرة"[1]، وتتكون هذه القصيدة من اثنتي عشرة قصيدة قصيرة، ينظمها البحر المتدارك وهي "جدول أعمال و"للتصدير" و"أمشي" و"أندلسية" و"من أين" و"ماذا سأقول" و"احكي للعالم" و"67/5/5" و"معتاد" و"67/5/7"و"67/5/11"و 67/5/12".

وتظهر السخرية في بعض هذه القصائد ففي "جدول أعمال" تقوم السخرية على ثنائية أنا المتكلم وهو هنا أيوب، والمسخور منه وهو الوضع الذي يحياه بشكلٍ عام، ويبدو أن أيوب هنا رجل أعمال بائس، يمتلك مكتباً، ويرسم في مفكرته جدول أعماله اليومي تلك الأعمال النافعة التي تغري بالضحك، وهذا هو مكمن السخرية في القصيدة، ويظهر أنه رجل متكاسل ينام ساعات الصبح ثم ينهض إلى إفطاره مثاقلاً لأن الجبنة الرديئة التي اعتاد عليها ستتلقاه على المائدة، لذا فإنه لن يفطر، مما يجعله يقول أن الجوع فضيلة[2]:

ساعات الصبح أقضيها في النوم

لا حاجة للإفطار اليوم

الجبنة في الحالات المرذولة.

---

[1] سميح القاسم، أ.ك، القصائد، المجلد الأول، كفر قرع، 1991، ص 266.

[2] السابق، ص 244.

والجوع فضيلة.

أما ساعات الظهر، فإن أيوب يقضيها في المكتب وتتضح مهمته بأنه سيقوم بالرد على الجرائد التي نشرت الأخبار الكاذبة، وتظهر هنا السخرية معتمدة على اللغة فإنه سيسب الدين مراراً ولكنه لا يرى بأساً في ذلك، ويرى في الغضب فائدة للصحة ولذا فإنه لا ييأس[1]:

ساعات الظهر أقضيها... في المكتب

سأرد على تسعين جريدة

نشرت أقوالاً كاذبة...

عن أمي المعبودة

سأسب الدين مرارا... لا بأس!

فمفيد لصحة أن نغضب

لا داعي لليأس!

ويظهر في المقطع التالي من القصيدة أكثر من شخص، فقد استخدم القاسم الحوار الهاتفي بينه وبين الفتاة التي يصفها بالحلوة، ويسألها ما عندها من أخبار فتخبره بأن لا يأتي هذه الليلة عندها، ولا يرى القاسم في ذلك أيضاً بأساً بل إنه يلجأ إلى الشراب، يجرع أكثر من كأس لأن ذلك مفيد للصحة وهنا تكمن السخرية في هذا المقطع من القصيدة حيث إنها تقوم كسابقتها على المفارقة، إن هذه الأعمال من جدول أعمال أيوب يقوم بها بعد الظهر[2]:

[1] نفسه

[2] السابق، ص 245.

ما بعد الظهر ينادي التلفون الثرثار

ما عندك يا حلوة من أخبار

لن تاتي الليلة... لا بأس

خير للصحة أن نجرع... أكثر من كأس!

ولكن كيف يقضي أيوب ساعات الليل، إنه يخبرنا بأنه يقضيها لكتابة الأشعار وسماع الموسيقى والأخبار والتعليقات وأقوال الصحف والأحاديث وكل ذلك يؤدي إلى حزنه مما يسبب له صداعاً ودوراناً[1]:

ساعات الليل

شعر.. موسيقى.. أخبار

تعليقات.. أقول الصحف.. أحاديث

جاز.. أخبار تعليقات

شعر.. ودوار

ويلاحظ المرء في صفحة أخرى من صفحات هذه المفكرة قصيدة أخرى ساخرة، بعنوان (للتصدير) ويتحدث فيها أيوب عن بضاعته التي أعدها للتصدير، ويا للمفاجأة، وهنا تبرز المفارقة المغمسة بالحزن فتفيض بالسخرية المرة التي تعتمد على اللغة، فعنده من خير الله أشياء كثيرة للتصدير، عنده اللعنات، واليتم والأحزان والجوع والدّيْن والغربة، ومن كل الألوان وهو على استعداد أن يصدرها بالجملة[2]:

عندي من خير الله كثير!

---

[1] نفسه.

[2] السابق، ص 246.

عندي اللعنات.. و اليتم.. الأحزان

عندي الجوع.. الدين.. الغربة.. من كل الألوان

عندي- بالجملة- للتصدير!

وثمة نوع آخر من البضاعة يعلن الشاعر عن استعداده لتصديرها فعنده الأحكام المختلفة والأوراق الرسمية، وأكداس القوانين التي لم تخطر على بال أحد، وعنده كذلك كل شيء مدهش وغريب، حقاً إن الشاعر قد عاش أحكاماً شتى وموروست عليه وعلى شعبه أصناف القوانين التي لم تخطر على قلب بشر، مما يجعله يضج معلناً بسخرية لا تخلو من الألم. إنه سيصدرها بالجملة، وتعميقاً لهذه السخرية يستخدم التعابير الشعبية التي تدور على ألسنة التجار، فيرى- ساخراً- أن: "الربح على الله وحسن النية"[1].

وتصل الحالة النفسية للشاعر إلى أدنى مستوى لها، يظهر من خلال إعلانه عن قلبه كذلك، أنه أيضاً للتصدير بالجملة، هذا القلب الذي صورة مرة كمثراة، ومرة كتلة قصدير، ومرة ثالثة بأنه قنبلة يدوية، وبالتالي فإنه سيصدره مع ما تقدم من بضاعة[2].

وثمة سخرية أخرى عند القاسم تبدو في قصيدة "التعاويذ المضادة للطائرات"، ويظهر فيها رفضه للفكر الاستسلامي وأسلوب الاتكال في مقاومة الاحتلال، فقد شنّ حربا كلامية قاسية على أصحاب هذا الفكر الذين يستخدمون الدعوات، ويؤمنون بالأولياء الصالحين، وبالسحر والأشباح، فيرفضها جميعا مخاطبا أباه وأمه باعتبارهما يمثلان هذا الفكر، فيلقي في وجوههما كل ما أورثاه من تعاليم لا تجدي نفعا، وظهر في المقابل فكر المتكلم في النص، وهو هنا الشاعر نفسه، إذ يعبر عن فكره الجديد الذي يحمله، فقد كان يومها شيوعيا، ويطرح هنا أفكارا وقيما جديدة غير تلك التي كانت

[1] نفسه.

[2] ينظر، السابق، ص247.

سائدة وحاولوا تعليمها له، كأنما يريد أن يقول: إن مواجهة العدو تحتاج إلى فكر جديد، فهو يسخر من الأفكار البالية التي أدت إلى الهزيمة[1]:

يا أبي المهزوم... يا أمي الذليلةْ!

إنني أقذفُ للشيطان ما أورثتماني

من تعاليم القبيلةْ!

إنني أرفضُها تلك الطقوس الهمجيةْ

إنني اجتثُّها من جذرها

تلك المراسيم الغبيةْ

والقصيدة طويلة تتكون من اثنين وسبعين سطرا، ولم يلجأ الشاعر إلى تقسيمها إلى مقاطع، ويغلب عليها طابع السخرية الممزوجة بالحزن والمرارة من قسوة الماضي الذي يتذكره، وقد بنى الشاعر النص على بحر الرمل، وكان مباشرا في تعبيره، واضحا في لغته، وهذا يتفق مع مهمة الشاعر الذي كان يؤمن بها في تلك الفترة.

وتقوم السخرية هنا على غير مقوم فني، وتظهر بداية في العنوان حيث المفارقة الصارخة، فقد تصدى الناس يومها للطائرات بالتعاويذ، وفي هذا إبراز للعقلية العربية وتعاملها مع معطيات العصر الحاضر، وتعتمد كذلك على اللغة، فيظهر جليا التلاعب بالألفاظ، أو فيما يعرف بجناس الاشتقاق بين كلمتي "اندفاع"و"دفعتنا"في قوله[2]:

لم يعدْ بعدُ أبي

والشائعاتْ

[1] السابق، ص 313

[2] السابق، ص 311.

عن خيانات القيادةْ

واندفاع الجيش، لكن للوراءْ

دفعتنا للبكاءْ!

ويظهر في النص السابق كذلك اعتماد السخرية على عنصر المفاجأة، فيفترض أن يندفع الجيش إلى الأمام، والقارئ يتوقع هذا أيضا، لكنّ الشاعر يصدمه ويفاجئه.

وتظهر نبرة كلام الساخر السخرية، فقد حمل الكلام معنى الاحتقار، ظاهرا في طريقة الكلام، والعبارات نفسها تقترب من الهجائية، أو تصور المفارقة التي بني عليها النص[1]:

عسكرُ الانقاذ، يا عار الرجالْ!

أقبل الفاتحُ يا أبناء "رامةْ"

أقبل الفاتحُ يا ناس

فلوذوا بالسلامةْ

ويرى القاسم أن أصحاب التكايا والزوايا من الدراويش، وأقزام الكراسي وحول لصقوا بتاريخه العظيم، لذا فإنه يرى فيهم ظاهرة غريبة على الأمة، فيدعو في نهاية القصيدة إلى التخلص منهم، لأنهم، كما يرى، حجر عثرة في طريق التحرر والتقدم[2]:

يا وحولاً لصقتْ في نعل تاريخي العظيمْ

إنني أحكمُ بالموت عليك!

فأعدي كفناً من جلد أنصاف الرجالْ

[1] السابق، ص 312.

[2] السابق، ص 314.

وإذا شئتِ، نقوشاً وصليباً ونجوماً وهلالْ

ووصايا وابتهالْ

طرزيها بيديك!

وتتقلب قوانين الطبيعة في القصيدة الساخرة عند الشاعر، فيحاول كسر المألوف ليحقق نوعا من التناقض الظاهري بين القول ومؤاده، ليصل في النهاية إلى توازن ما بين التناقض القولي على صعيد القصيدة، وبين تناقض الحياة ذاتها، فقد تدحرج المتكلم في قصيدة "إلى القمة"من أدنى السفح إلى القمة، وتظهر السخرية بداية في العنوان، إذ إنه يوحي للقارئ أنه سيصعد، ولكن الشاعر يستخدم الفعل "أتدحرج" ثلاث مرات، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن الدحرجة تكون من أعلى إلى أسفل، وقد عكسها الشاعر، ولم يكتف بذلك بل إنه يصدمنا في السطر الأخير حين يوضح أن المتدحرج ليس فردا واحدا، بل هو أمة. وهنا تكتمل السخرية من هذه الأمة، وفي هذا تعبير عن حزنه المتزايد وبلوغه قمة المأساة، وتتكون القصيدة من خمسة أسطر نظمها على البحر المتدارك، ويظهر واضحا استخدام الشاعر للقافية فيها، وعلى الرغم من قصر القصيدة إلا أنه قد بناها على قافيتين ليمنح القصيدة نوعا من الرتابة الموسيقية التي بلا شك تساعد في إظهار السخرية[1]:

أتدحرج يا جبل الأحزان

أتدحرج مطعونا عريان

أتدحرج:

من أدنى السفح إلى القمة

[1] السابق، ص 427.

وأنا.. أمة!

ويفيد الشاعر من التراث الديني في إسباغ مسحة من الحزن والمرارة الممتزجة بالسخرية المرة، ففي قصيدة (الخيبة) يشتمّ الدارس رائحة أهل الكهوف الذين قضوا في النوم سنيين طوالاً، وعندما أفاقوا ذهب أحدهم ليشتري لهم طعاماً وإذ بعملة أهل البلد قد تغيرت، وكذلك المتكلم في القصيدة فقد وقف على الدور ليشتري لأطفاله الخبز وعندما جاء دوره وجد أن نقوده لا تنفع فقد تبدلت العملة، فعاد خائباً، وتتكون القصيدة من سبعة أسطر، جاءت على بحر الرجز[1]:

وقفت في الدور

لكي أشتري خبزاً لأطفالي

ومرت سنين.

وحين صار الدور لي

قلبوا ما في يدي من عملة

ساخرين:

تبدلت عملتنا يا حزين

ويلجأ الشاعر إلى التكثيف أكثر، فيتضاءل حجم القصيدة، لتصبح سطرين لا تزيد عن خمس كلمات، كما في قصيدة "يوم كنت سلعة"، وقد بناها الشاعر على بحر الرمل، وتعتمد السخرية فيها على المفارقة، وقد وصف محمود شريح هذا النوع من القصائد بالشعر التوقيعي[2]، يقول القاسم[3]:

---

[1] سميح القاسم، أ. ك. (1)، ص 543.

[2] ينظر، الشعر الفلسطيني المعاصر (1967-1985)، الموسوعة الفلسطينية، المجلد الرابع، القسم الثاني، بيروت، 1990، ص 48.

[3] سميح القاسم، أ. ك، (1)، ص 543.

قتلوني مرة

وانتحلوا وجهي مراراً

ويظهر كذلك في قصيدة "ضيق" التي تتكون من سطر شعري واحد، لا تزيد عدد كلماته عن ثلاث، وقد بناها على البحر الكامل، يقول[1]: "لمحاكم التفتيش أشكو".

ويسخر القاسم في قصيدة "مقابلة مع المدير"من المسؤول الذي يتعامل مع المراجعين بأسلوب ملؤه التعالي والغطرسة، وتقوم السخرية في هذا النص على الصورة الكلية التي يرسمها عبر مشهد شعري درامي ساخر، يظهر فيه المدير، وهو جالس على مقعده خلف المكتب وكأنه طائرة مقاتلة، مما أضاع على المتكلم شهراً قضاه في البحث عن عمل، وكانت النتيجة لهذه المقابلة مخيبة لأمله، فلم تتح له فرصة للعمل، مما أضطره للبحث مرة أخرى، وتتكون القصيدة من عشرة أسطر، وقد نظمها الشاعر على بحر الرجز، يقول القاسم[2]:

وضاع شهر آخر

في البحث عن عمل

في مصنع الحزن

وفي دائرة الملل

وضربوا لي موعداً

لألتقي بحضرة المدير

.....

[1] السابق، ص 544.

[2] سميح القاسم، أ.ك. المجلد (2)، ص 92.

كانت على المقعد،

خلف مكتب المدير

طائرة مقاتلة

وانتهت المقابلة

ويتناول الشعر في قصيدة (سكتش) موضوعا ليس سياسياً أو وطنياً، ولكنه موضوع له علاقة بالثقافة، والنظرة إلى المثقف، حيث إن الشاعر قد سخر في هذا النص من قضية منح جائزة "نوبل للآداب "، ويبين الشاعر أنه لن يحظى بهذه الجائزة إلا إذا أصيب بالقرحة نتيجة سخريته، ويرى أنه لن يستطيع تسلمها، فتتسلمها عنه زوجته الطباخة الذكية، وذلك لأنه سيموت قبل تسلمها، وتعميقاً للسخرية يصف هذه الجائزة بأنها مسيلة للعاب. تتكون القصيدة من خمسة أسطر، وقد بناها الشاعر كذلك على بحر الرجز، يقول القاسم[1]:

وعندما تصيبني سخريتي بالقرحة

سيمنحون زوجتي الطباخة الذكية

جائزة مسيلة للعاب

"نوبل ... للآداب "

.....

وعند حفار القبور أترك البقية

يقيم الشاعر حواراً بينه وبين الآخر في قصيدة (أنا محتاج لنقاء ضمير الموت)، وقد كانت الغفلة المصطنعة من قبل الشاعر، والحقيقية من قبل الضحية قوام هذا الحوار.

[1] السابق، ص 135.

ليس ثمة ما يشير صراحة إلى الآخر في هذا النص، ولكن ربط النص بواقع سميح القاسم يجعل الباحث يقرر أن المقصود بمملكة "زيوناز" هي "إسرائيل"، ويلاحظ هذا في بعض الإشارات اللغوية مثل حديثه عن بدعة الحدود الأمنية لدى هذه الدولة، وعدم ثباتها وتأرجحها حسب الظروف.

ويلاحظ الدارس غضب الشاعر المكبوت، مما جعله ساخراً أشد ما تكون السخرية، وقد فرغ انفعالاته بألفاظ الأدب المكشوف، وكأن الشاعر يرى أن لكل مقام حديثا، وقد ناسبت اللغة هنا نوعا من الغرض منها، وقد طال نفس الشاعر هنا حتى يستطيع أن يتخلص مما يعتمل في داخله، وقد بنى القصيدة على بحر الرجز، وقد اتبع الشاعر نمطا مختلفا في بناء القصيدة، فقد جعل لكل مقطع من مقاطعها وكأنه فقرة في كلام نثري، وهذا أيضاً يتناسب مع هذا الوزن الذي يقترب أحياناً لكثرة الزحافات والعلل من النثرية.

يبدأ الشاعر بخطاب الآخر الذي استثناه وتعدى حدوده، ومن ثم أخذ يقدم له سيرته الذاتية، ليعبئ إضبارته المعدة لدى المخابرات، وقد قال كل شيء عن حياته، إلى أن يصل إلى زيارته إلى مملكة "زيوناز "وهناك قاطعه صحفي ليوجه له سؤالاً رآه صاحب السخرية مخرجاً، فقد سأله عن رأيه في هذه الدولة، وعن رأيه في خارطة البلاد، وسأله كذلك في السؤال نفسه عن حد الأمن الأفضل لهذه الدولة، وتظهر السخرية في الرد على هذه الاسئلة، حيث يجيب قائلاً[1]:

.... وقلت بكل وقار: "دولتكم شيء يدهشني حتى

الدمع. دولتكم أحسن من قنينة كوكا كولا في فريزر براد

أمريكي الصنع

[1] السابق، ص 332.

ويتابع الرد على هذه الأسئلة، وقد كان شديد الحذر، فلذا فإنه قد تنحنح وأضاف[1]:

..... دولتكم.

آخر نمرة في سيرك الفاشست. قفزة موت ساخنة- من قاع الدست- أما قوتكم فهي أشد مضاءً من سكين الجزار.

وحدودكم الأمنية أمر هام. ولذا يستحسن أن تبقى مداً جزرا - طالعة نازلة- في خفة أنشوطة، أو في خفة تكة كلسون القحبة!"

وثمة قصائد أخرى ساخرة جاءت ضمن ديوان الحماسة في جزأيه الأول والثاني، قد حذفها الشاعر من أعماله الكاملة، وقد عدت إليها في طبعتها الأولى وقد كان الشاعر فيها ساخراً ومتهكماً، ومن هذه القصائد قصيدتا "فوازير رمضان" و"رسالة إلى أمريكي بشع"، وقد جاءتا ضمن الجزء الأول، وقصيدتا "إن صحت قصة إبراهيم" و"صيحة الدم"، وقد جاءتا ضمن الجزء الثاني، وتشكل هذه القصائد الأربعة نمطاً من السخرية تمثل في اتخاذها وزناً شعرياً واحداً هو البحر المتدارك، واعتمادها على اللغة الشعبية والقول السائر، وقد التفت إلى ذلك علي الخليلي، حيث قال معلقاً على قصائد السخرية في ديوان الحماسة أنّ القاسم "يصرّ بوعي مكثف على استقطاب المثل الشعبي والقول السائر والنكتة في صياغة شعرية، تتوجه مباشرة نحو صفها"[2]، ويعقب على قصيدة "سلاماً يا ابن" وهي قصيدة "إن صحت قصة إبراهيم"بقوله: "يقترب هذا الشعر في تفعيلة بحره المتدارك أو الخبب من الغناء الشعبي تماماً، ومن البديهي أن الشاعر قد قصد إلى هذا بل حرص على تأكيده بإصرار على ايراد عشرات الكلمات الدارجة والمعبأة بالإشارات والدلالات التقدمية"[3]. وقد رأى الخليلي أن القاسم بذلك

[1] السابق، ص 333/332.

[2] النكتة العربية، ص 151.

[3] السابق، ص 154.

"يساهم في فعل التحريض على امتداد المظاهرة في الشارع، كما على امتداد الرؤية الفكرية الصحيحة"[1].

ويلاحظ الدارس هنا أن الشاعر قد أطال في هذه القصائد كثيراً، وقد جاءت كذلك ساخرة من أولها إلى آخرها، وهنا قد يلمح المرء تطوراً لفن السخرية عنده، فقد قسم قصيدة "فوازير رمضان"إلى أحد عشر مقطعاً، وقد اتبع نظاماً للقافية في هذا النص، إذ إنه بنى كل مقطع على قافية خاصة، وهذا يظهر واضحاً في المقاطع الأربعة الأولى.

تقوم السخرية في القصيدة في جزء منها على عنصري المفاجأة و المفارقة، فبعد أن يطلب الشاعر من الله أن يغفر له، وأن رمضان كريم جداً، يفاجئ القارئ بقوله إنه ليس بصائم[2]، ويبرر القاسم عدم صومه، فقد نزفت جراحه على أسوار القدس، وغابت الشمس عن وطنه والله- جلت قدرته- كما يقول سميح القاسم – لا يبصره ولا يذكره، فما نفع صومه إن كان هذا الصوم لم يحمِه من مدافع عام 1948 ولم تنجِه من مذبحة دير ياسين[3]:

اللهم ألا تبصرني؟

اللهم ألا تذكرني؟

أنا من أدمنت الصوم قروناً وقرونْ

حتى ضرب المدفع للإفطار

في عام 48

(كان المدفع من صنع بريطاني العظمى

[1] السابق، ص 155.

[2] ينظر، سميح القاسم، ديوان الحماسة، الجزء الأول، عكا، 1978، ص 93.

[3] السابق، ص 95.

كان المدفعجي خواجا بيغن

كان الهدف مكاناً يدعى دير ياسين)

ويسدد القاسم (فاتورة) أخرى من (فواتير) رمضان، فيومئ إلى أحداث أيلول عام 1970 في مخيم الوحدات في الأردن، ومذابح تل الزعتر في لبنان، ويقول القاسم إنه قد صلى كثيراً وصام، ولكن بدون فائدة فيخاطب الذات الإلهية بكلام تشتمّ منه رائحة السخرية[1]:

أو لم تقرع سمعك صلواتي في "الوحدات"

تحت أزيز الرشاشات

وتحت هدير الطيارات

أو لم تسمعني أهتف أنك أكبر

ودمي يتفجر

في تل الزعتر

وتتداعى الذكريات في نفس الشاعر، فيعود إلى أحداث عام 1967، فيقدم التزاماته الساخرة في هذه "الفاتورة " فقد أطل رمضان بمدفعه في تلك السنة، وأصبح الوطن كله وجبة إفطار لصيام آخر، يتلذذ بها المحتلون، لذا فانه لن يتفجع ولن يتشفع[2].

وثمة سخرية أخرى في القصيدة من بعض الزعماء العرب وبعض الزعماء اليهود فقد سخر من (السادات) الذي وصفه بأنه فرعون، وينتقد فيه سياسة الاقتصاد الجديدة القائمة على الانفتاح، ومن قادة الاحتلال فقد سخر من (بن غوريون ورابين وبيغن

[1] السابق، ص 97.

[2] ينظر، السابق، ص 98.

وشارون وديان)، وتقوم السخرية هنا على التلاعب بالألفاظ، ويظهر ذلك في جناس الاشتقاق بين ملك ومملوك، وتبدو السخرية أيضا بكلمة "مملوك"، وهذا يذكر بقصيدة المتنبي في قصيدة هجاء كافور[1]:

عيد بأية حال عدت يا عيدُ بأمر مضى أم لأمر منك تجديدُ

يقول سميح القاسم[2]: "ملك مصري مملوك".

ويشكل كذلك من المادة اللغوية كلمات متتابعة، ولا يهمه إن كانت خاوية من المعنى أو ذات معنى، فالأمر سواء يسوده العبث[3]:

ديان ... يدين

يدلين

لين

وترتفع نغمته الساخرة من العرب لتصبح هجاءً مباشراً وسباباً علنياً، فيتعرض إلى آل سعود وإلى القرد الملكي المنتسب إلى الجد الطيب هاشم، و أمراء النفط (المسطولين) على أرصفة الليل حتى يصل إلى السادات، فيركز الحديث عنه في المقطع التالي، ويتركه يتحدث بلهجة عامية مصرية، يظهر من هذا الحديث أنه رجل يعيش فكرا متناقصا، فعلى الرغم من أنه، يرفض الفكر (الشيوعي) المستورد إلا أنه يقيم سياسته على فكر مستورد آخر، إنه الفكر الرأسمالي، باتباعه سياسة انفتاح السوق، وفي الوقت الذي يحارب فيه ليبيا لأنها تقيم علاقات طيبة مع روسيا، يعلن هو عن مصاحبته للقادة الأمريكيين، هنري ونكسون وفورد وكارتر وتصل السخرية مداها في قوله[4]:

---

[1] ديوان المتنبي، ص 39.

[2] السابق، ص 100.

[3] السابق، ص 101.

[4] السابق، ص 105.

والمستر فانس

ما با طقش جفاه

وها رقص وياه

يا سلام عَ الدنس

ويـرد الشـاعر على السـادات ناقضـا كلامـه، مـدافعاً عـن روسـيا، فيصـفها بـالهرم الصلب ويذكره بالمساعدات الروسية لمصر في حروبها، فقد قدمت لها الأسلحة المتطورة أنذاك، وليس هذا وحسب بل إنها قدمت للمسحوقين القمح والطحين[1].

وتقترب السخرية كذلك من الهجاء في قصيدة "إلى أمريكي بشع "، فالسخرية- كما سبق أن ذكرت- لا تتعرض إلى أشخاص معينين، حتى إن تعرضت إلا أنها تتخذ منه شخصية نموذجية لضرب ظاهرة سلبية في المجتمع، ولكن القاسم هنا يتعرض مباشرة لهنري كسنجر، وإن لم تخل القصيدة من السخرية إلا أنها ليست بذلك المستوى المتبع في قصيدة "فوازير رمضان "، وهنري كسنجر هذا هو وزير خارجية أمريكا في ذلك الوقت وهـو صـاحب مشـروع كسـنجر لتصـفية القضـية الفلسـطينية، ويـرى القاسـم أن هـذا المشـروع لـن يجـدي نفعـا، إنـه يسـتغل القضـية مـن أجـل السـيطرة على مقـدرات الأمـة، وخاصة النفط، ليمد بها طائرات ودبابات رابين، ومن هنا فقد أطلق عليه القاسم صفة بشع، ويضيف كذلك أنه متلون مرة يظهر بزي اليهودي، ومرة بزي العربي، معروف في كل مكان ببشاعته، ولذا فإن القاسم يخاطبه ساخراً منه، ومتهكماً عليه بلهجة لا تخلو من نزعة الفكاهة[2]:

يا مستر هنري

---

[1] ينظر، السابق، ص 106.

[2] السابق، ص

بختك مبخوت

على ورق التوت

أوراقك مكشوفة

وجذورك معروفة

والسحر بلا سحر

والنصل على النحر

أما قصيدة "إن صحت قصة إبراهيم " فإنه يوجه حديثه للإسرائيلي الذي أصبح ابن عمه حسب ما جاء في قصة إبراهيم وأبنائه إسماعيل وإسحاق. وكما تقول القصة قإسماعيل أبو العرب، واسحاق أبو اليهود، ولذا فإن العرب و اليهود أبناء عمومة، ولكن القاسم هل يقتنع بهذه القصة؟ يظهر من خلال حديثه الساخر أنه غير مقتنع بذلك، وكيف له أن يقتنع وقد فرض الإسرائيليون على العرب الكثير من القوانين الجائرة حتى أصبحت الحياة جحيماً لا تطاق، يتمنى المرء فيها الموت.

تتكون القصيدة من خمسة مقاطع، تغلب السخرية على معظمها، يقول القاسم مخاطباً ابن عمه في بداية القصيدة[1]:

إن صحت قصة إبراهيم فأنت ابن العم

سلاماً يا ابن العم

كيف الحال؟

كيف القلب؟

[1] سميح القاسم، ديوان الحماسة، الجزء الثاني، عكا، 1979، ص 47.

بومب؟

عال العال!

ويصف الشاعر كل شيء "بالزفت "هذه الكلمة العامية التي تدور على ألسنة الناس لتعبر عن سوء الأحوال، فتتخذ هذه الكلمة معنى آخر في ثنايا الحديث، فتدل على الإسفلت جاعلاً من هذا اللفظ جناسا تاما، ويحقق بذلك سخريته المرة، فكل شيء ينضح بالزفت إلا الشارع الذي يعني كثرة الزفت فيه أنه بحالة جيدة، ولكنه هو الوحيد الخالي من الزفت، مليء بالحفر[1]:

كل الأشياء هنا أكثر من زفت

إلا الشارع

فكثير من حفر وقليل من زفت

إن كل شيء يغرى بالمرء أن يطلب الموت ويتمناه، ولكن الشاعر لن يكون جريئا ويتمناه، ليس رغبة في العيش وهنا مكمن السخرية، بل لأن تكلفة الموت عالية تفوق مرتبه الشهري كله[2]:

العيشة زفت في زفت

لكني لا أتمنى الموت

التابوت العادي

أغلى من كل الدخل الشهري

---

[1] السابق، ص 48.

[2] نفسه.

وقد تخلى القاسم في ظل هذه الأوضاع عن أكل اللحم، ويمكن أيضاً أن يتخلى عن أكلات الزعتر والعكوب والخبيزة والعلت، ويلمح في ذلك إلى قوانين إسرائيل في حماية الطبيعة ومعاقبتها لكل من يجمع مثل هذه النباتات، يقول القاسم[1]:

ويمكننا أيضاً

أن تتخلى عن أكلات الزعتر والعكوب

حتى يصدر أمر سيادتك الزفت

في منع الخبيزة والعلت

ويكتب الشاعر سنة 1978 قصيدة "صيحة الدم" في المناسبة الثانية ليوم الأرض، ويصرح فيها أن العالم مقلوب، فإذا ما لبس نظارته أو خلعها فإن العالم أيضاً مقلوب، فيرى الشرق شمالاً و الغرب جنوباً، وكأنه لم يصدق ما يرى، فقد أدهش هذه الحالة، وعلى الرغم من أنه يمتلك جميع قواه الفعلية إلا أنه يرى ما يرى[2]:

أملك كل قواي العقلية

لكن العالم مقلوب

ألبس نظاراتي الطبية

العالم مقلوب

أخلع نظاراتي الطبية

العالم مقلوب

الشرق شمال، والغرب جنوب

---

[1] السابق، ص 49.

[2] السابق، ص 57-58.

ولا عجب إذن، والحالة مقلوبة رأسا على عقب، أن يقضي السارق على القاضي، ويحبسه فقد تغيرت الأحوال وتبدلت الأدوار، ويخلص الشاعر إلى نتيجة أنه[1]:

وطن مقلوب

تاريخ مقلوب

حكم مقلوب

وثمة سخرية هجائية في القصيدة، حيث ترتفع خطابيته، ويصبح كلامه هجاءً مباشراً وسباباً علنياً، فقد أراد أن يصنع من نعل خديجة رتباً لكبار المسؤولين، وتيجاناً لملوك الشرق وأوسمة لملوك الغرب[2]:

يا أهل خديجة

أعطوني نعل خديجة

فسأصنع من نعل خديجة

رتباً لكبار السادات الخوجات الجنرالات

وسأصنع من نعل خديجة

تيجانا لملوك الشرق وأوسمة لملوك الغرب

[1] السابق، ص 58.

[2] السابق، ص 65

عبد اللطيف عقل

ولد في قرية دير استيا قرب نابلس سنة 1942، وأنهى دراسته الابتدائية والإعدادية في مدرسة القرية، والثانوية في كلية فيصل الثاني في عمان سنة 1962، درس الفلسفة والعلوم الاجتماعية في كلية الآداب بجامعة دمشق، ونال شهادته سنة 1966، عمل في التدريس في مدارس نابلس الثانوية، وبعد حصوله على درجة الدكتوراه عمل في جامعتي النجاح وبيت لحم.

بدأ الكتابة سنة 1961، وكان يوقع قصائده باسم صاحب السقيفة، نشر قبل عام 1967 ديوان "شواطئ القمر (1964)، وصدر له بعد هزيمة حزيران وحتى عام 1987 العديد من الدواوين الشعرية وهي: "أغاني القمة والقاع " (1972)، "هي أو الموت" (1973)، "قصائد عن حب لا يعرف الرحمة" (1975)، "الأطفال يطاردون الجراد" (1976)، "حوارية الحزن الواحد" (1985)، "الحسن بن زريق ما زال يرحل" (1986)، وقد أصدر العديد من الدراسات الأكاديمية، ونشر مجموعة من المقالات في الدوريات[1]، توفي عام 1993، ودفن في مسقط رأسه.

تمتزج في بعض أشعار عبد اللطيف عقل الأولى عناصر الهجاء والتعريض والقذف بعناصر السخرية والألم والمرارة، وقد كانت سخريته في جزء منها في ديوان "أغاني القمة والقاع " تقترب إلى فن الهجاء أكثر مما تقترب من السخرية.

ويلاحظ المرء أن الشاعر يخاطب العرب في قصيدة "أوديب" بلغة مباشرة وأسلوب خطابي دون تلميح أو إخفاء، فيصفهم بأنهم عبيد الهمجية ورعاة الإبل الجرباء، ويصفهم ساخراً بأنهم شجعان، ولكن شجاعتهم تطال الصبيان، فهم يشبهون في عملهم هذا غير المجدي وغير المنتهي فرسان طواحين الهواء الذين ورد ذكرهم في رواية (دون

[1] ينظر حول ترجمته، أحمد عمر شاهين، ص 455 وما بعدها.

كيخوتي دي لا مانتشا)، المعروفة اختصارا باسم (دونكشوت) للكاتب الإسباني (ميغيل دي ثيربانتس).

وقد بنى الشاعر النص على بحر الرمل، وتذكر هذه القصيدة بموقف أبي نواس حيث دفعته شعوبيته إلى رفض أسلوب الحياة العربية، فذم العرب وهجاهم، وفضل عليهم الفرس، ولكنّ ثمة اختلافاً بين الموقفين، فرفض أبى نواس نابع من موقفه المعادي للعرب حتى أنه لم ير فيهم فضيلة واحدة، أما عبد اللطيف عقل فإنه يسخر من العرب لأنهم تعاملوا معه بهمجية وعنف، يقول عقل[1]:

اقتلوني يا عبيد الهمجية

اقتلوا كل صبي وصبية

يا رعاة الإبل الجرباء

يا أشواك صحراء العروبة

حتى يصل إلى قوله:

اقتلوني أيها الشجعان

فرسان طواحين الهواء

اقتلوني

ويتحدث الشاعر في قصيدة "الحب ولكن " عن حياة الفلسطيني في المنفى، إنه قد فقد شهيته جراء ما شاهد من مآس، فقد جوع صغار الفلسطينيين، فيخاطبهم بالقول التالي مبرراً السخرية من خلال المفارقة الحادة، وقد انتظم القصيدة البحر الرجز، يقول الشاعر[2]:

[1] أغاني القمة والقاع، الناصرة، 1972، ص 32.

[2] السابق، ص 57.

لو كنت يا أحبتي ساحراً

أطعمتكم موائداً غنيّة

ومنحتكم جرار زيتكم

أهديتكم من خبز أرضكم هدية

لكني في غربتي

نسيت أن لي شهيّةْ

وتبدو السخرية أكثر وضوحاً في القصيدة "خمس أغنيات للضياع"، حيث تظهر المفارقة اللفظية من العنوان، تتكون القصيدة من خمسة مقاطع، يعطي الشاعر لكل منها رقماً، وقد نوّع الشاعر في وزنها، فقد جاء المقطع الأول على بحر الرجز، والثاني والثالث على المتدارك، والرابع والخامس على الرمل، مع نظام للقوافي مطرد نوعاً ما.

تقوم السخرية في المقطع الثاني على المفارقة، حيث يتحول الشاعر/ القضية إلى سلعة تباع، ولكن ما هو الثمن؟ إنه أغنية في المذياع[1]:

القهوة تبرد والمذياعْ

عاصفة تجتاح الأصقاعْ

المهر يطل مع الكلماتْ

والشارع تتبعه الخطواتْ

وأحس بأنني في لحظاتْ

أشرى مرات وأباع

ثمني أغنية في المذياعْ

[1] السابق، ص 131/130.

ويحاول الشاعر في المقطع الثالث إقامة علاقات متنافرة باستخدام اللغة، وقلب موازينها وقواعدها، وهذا بحد ذاته انعكاس عن الحياة التي تجاور فيها التنافر، وأصبحت تشكل صورة تدعو إلى السخرية، وتقترب لغة الشاعر هنا من اللغة العامية، موظفا التعبير الشعبي "العلم نور "وقد ساعد الوزن على التعبير بهذه اللغة[1]:

العلم ضياء

مثل يتناقله الأبناء عن الآباء

أعرب مذعورا يا ولدي

الفاعل مرفوع بالياء

إن كنت ذكيا

اذكر أنواع الأفعال وأنواع الأسماء

ادرس يا ولدي ادرس

فالعلم ضياء

ولم تقتصر سخرية الشاعر على ما سلف، إنه يتعمق في العلاقات الاجتماعية، فيرى ما فيها من تناقض واختلاف بين القول والحقيقة، إذ تعكس قصيدة "الأصل والصورة" النفاق الاجتماعي والكذب والتلفيق، فيتحدث المتكلم في النص عن أمه وأبيه، والعلاقة بينهما، وكيف أن أباه يختلق الأحاديث، فيصور نفسه بطلاً، تف على شوارب السلطان، وداس على مخدع الأميرة، وقد قدم دليله على صحة ادعائه، وهو عبارة عن خصلة من الشعر، يدعى أنه قد قصها من شعر تلك الأميرة، وهنا يكشف المتكلم زيف زعم والده، إذ إن هذه الشعرات قد قصها أبوه من شعر (التيس)، وهنا تكمن المفارقة التي تستبطن السخرية، وتدفع إليها، وقد انتظم القصيدة بحر الرجز[2]:

---

[1] السابق، ص 132.

[2] السابق، ص 90-91.

وكيف في أيام عزه العريقة الطويلة

أيام عزه القليلة

تف على شوارب السلطان

وداس مخدع الأميرة

وكي يصدق الشباب زعمه

قصقص شعر تيسنا وقال: إنه

من شعرها ضفيرة

وتتخذ السخرية شكلاً مغايرا ومنحى مختلفاً في القصيدة "الرحيل ورائحة الأرض"، إذ إنها أصبحت قولاً يراد عكسه، فيتحدث الساخر عن أمور تخالها لأول وهلة أنها جد لا هزل منها، وإذا ما أمعنت النظر في القصيدة ولغتها ونبرة الحديث، انقلب المعنى إلى الضد تماماً، إنه يتحدث عن بلاد الواق واق التي يكني بها عن الدول العربية، تلك البلاد التي تحوي حكايات مثيرة للعجب، قد بنى الشاعر القصيدة على البحر الرمل، يقول[1]:

في بلاد الواق واق

خلف هذا الأفق المجروح أشياء كثيرة

وحكايات عجيبات مثيرة

عن أمير عربي تاه في عيني أميرة

من بلاد الواق واق

ويستمر في الحديث عن هذه البلاد بلغة هادئة يستشف منها معنى السخرية، إذ إن أهل هذه البلاد لا يعرفون الموت بالجوع، ولا يعرفون الكذب، ويتزوجون من غير مهر،

[1] السابق، ص 124.

وتبلغ السخرية مداها عندما يتحدث الساخر عن صلاة هؤلاء، إن الحب والغرام عندهم هو أصدق أنواع الصلاة[1]:

أهلها لا يعرفون الموت بالجوع

ولا الكذب

ولا معنى المهور

الهوى أصدق أنواع الصلاة

ولا يعرف الناس في هذه البلاد غير السعادة، فهم مطمئنو البال، لا تعرف عيونهم السهر ولا الأرق ولا النعاس، ولكن هذه العيون- وهذا موضع مفارقة يفيض بالسخرية المرة- ملآى بتلك المعاني، وما تلك المعاني التي قصدها الشاعر، وهنا يلحظ المرء التباس السخرية بالغموض[2]:

كل ما يعرف في تلك المعاني

أن يعيش الناس في ظل السعادة

وعيون الناس ليست من ورق

لم يسهدها نعاس أو أرق

إنها ملأى بآلاف المعاني

يا رفاق!!

وثمة سخرية أخرى تقوم على المفارقة، إذ إن هناك تعارضا صارخا ما بين القول النظري والتطبيق العملي، فتومئ إليه ريشة الساخر، ويجد المرء شيئاً من ذلك في

[1] السابق، ص 125-126.

[2] السابق، ص 127.

ديـوان "هي أو المـوت " في قصـيدة "الفاتحـة باسـم الحـب والأحـزان والـرفض"، حيـث التعـارض الواضح بين المسخور منه عندما أعلنوا في الصباح أنهم سيفدون الفتاة/ الأرض بعيونهم، ولكنهم سرعان ما داسوا على رأسها في ظهيرة ذلك اليوم، وقد بنى الشاعر النص على البحر المتقارب[1]:

كثيرون قالوا صباحاً

فداها العيون

وداسوا على رأسها في الظهيرة.

ولم يقتصر فعلهم على ذلك، إذ إنهم تنادوا في السوق ليبيعوا شعرها الحلو، الذي قصوه من جذوره[2]:

كثيرون أخوتها الصيد

أعمامها النجب

كل الوجوه الحقيرة

تنادوا على شعرها الحلو

في السوق، حلوه، باعوه

قصوا جذوره.

وقد اتخذ الشاعر من الفتاة وأعمامها و إخوتها وشعرها رموزاً للتعبير غير المباشر عن فلسطين، حيث تظهر العلاقة على حقيقتها بين السليبة فلسطين وبين الدول العربية، وقد أصبح المثقف الفلسطيني يرى أن الأنظمة العربية لها يد، ويد كبرى في

[1] هي أو الموت، نابلس، 1973، ص 10.
[2] السابق، ص 12.

ضياع فلسطين، فأخذ يحملها المسؤولية، وقد زاد هذا الشعور لدى هؤلاء بعد سلسلة من الهزائم المتكررة التي مني بها العرب، ولعل أبرزها هزيمة حزيران عام 1967.

وتظهر المفارقة الساخرة مرة أخرى باستخدام الرموز التاريخية، ليعبر بها عن الواقع الذي كان يحياه الشاعر وقتذاك، فقد وظف في القصيدة "أحزان الصيف القادم "الكثير من هذه الرموز التاريخية، وقد وظفها توظيفا ساخراً، فيظهر الفاروق هنا غير عادل، فقد كنى ساخراً الحاكم العربي المستبد بالفاروق، ويستخدم رمز سيف الله المسلول عن الحاكم الذي سيرجع سيناء تهكماً وزراية، وطارق بن زياد الذي أحرق سفنه، ولكنه هنا يحمل على المنشآت الضوامر مستعداً للرحيل وليس للفتح، يقول[1]:

أليس للأمس آخرا؟

يستريح الفاروق أعلى صفته الحكم عدلاً

وسيف الله يمتطي ظهر سيناء

وطارق محمولاً

على المنشآت الضوامر

وتبدو السخرية في ديوان "الأطفال يطاردون الجراد "بشكل يختلف عما سبق، فقد عمد إلى اللغة ليقول من خلالها ما يريد ساخراً متهكماً، مبتعداً عن الغموض الذي اكتنزت به قصيدة "الرحيل ورائحة الأرض" أو الرموز كما في قصيدة "أحزان الصيف القادم"، ويلجأ إلى المباشرة التي تظهر أساساً من العنوان، وذلك في قصيدة "مباشر جداً " إن الساخر هنا يتحدث بمنتهى الصراحة عن الواقع العربي والزعماء العرب صناع القرارات، حيث إن البيان تلو البيان لإدانة الاحتلال، والإشادة بالحكومات الرشيدة التي اتخذت هذا الأسلوب منهجاً للدفاع، وتبلغ السخرية مداها حينما يقدم

[1] السابق، ص 47.

بسخريته القرارات التي اتفقوا عليها، وقد بنى الشاعر النص هنا على بحر الرمل، يقول[1]:

واتفقنا

أولاً: الخمر لا يعلى عليه

ثانياً: بيروت أحزان ونسوان ومال

ثالثاً: يسقط جند الاحتلال

وسقطنا

وتنحو السخرية منحى جديداً، فتأخذ شكلاً فنياً مغايراً، كما سبق أن عرضت له نماذج، وقد بلغت القصيدة هنا درجة أعلى مستوى من الناحية الفنية، فقد حفلت بالنضج، وقد مكن ذلك الشاعر أن يفيد من التجارب الإنسانية، ويستطيع أن يأخذ منها العبرة، وأن يحول الذاتي إلى مستوى جماعي، ليستلهم من خلاله مأساة شعب بكامله، يظهر هذا في مطولة عبد اللطيف عقل "الحسن بن زريق ما زال يرحل"، فقد تجاورت في هذه القصيدة التي بناها الشاعر على البحر المتقارب، كل عناصر المأساة الجارحة بالسخرية المرة الحزينة.

استمد عقل موضوع قصيدته هذه من قصيدة أخرى لشاعر عباسي هو الحسن بن زريق البغدادي، الذي هجر بغداد مرتحلاً إلى الأندلس باحثاً عن الرزق، حيث ضاق رزقه في موطنه، وقد هجر زوجته التي عز عليها فراقه، ويا لسوء حظه، إن الحظ لم يحالفه فقد مات في غربته، وقد صور رحلة عذابه هذه في القصيدة تفيض بمعاني الندم على ما فعل، وقد وجدت القصيدة تحت رأسه، يقول في مطلعها[2]:

---

[1] الأطفال يطاردون الجراد، عمان، ط2، 1989، ص 59.

[2] الحسن بن زريق ما زال يرحل، مطولة شعرية، القدس، 1986، المقدمة، ص 15-46.

لا تعذليـــه فـــإن العـــذل يولعـــه قـد قلـت حقـا ولكـن لـيس يسـمعه

وقد رأى عقل في الحسن بن زريق المثال والنموذج الفلسطيني الذي أخذ على عاتقه ألّا يستقر في مكان، ولم يفلح هذا الفلسطيني في أي مكان، إذ إنه كان دائماً عنصراً غير مرغوب فيه، مضطهداً ومظلوماً، يسجن يعذب ويقتل، وليس لمأساته حد[1].

وتعتمد السخرية التي تتخلل بعض مقاطع القصيدة على المفارقة، فتظهر سيارة المرسيدس الواقفة أمام (الشيق) وهو بيت الشعر الذي يسكنه الشيخ العربي، وقد استقدم جارية من الفلبين[2]:

جواري الفلبين، يربطن مرسيدس

الشيخ في وتد "الشيق"

يكسرن حبة من بلاد الملايو

ويخلطن عندمها بحليب المخيض

وترتفع النغمة الساخرة، فتتوحد مع نغمة الحزن والمرارة، حينما يخاطب الحسن ابن زريق الجديد أخاه العربي المثقل بالنياشين والهزائم كذلك، فيذكره بمذابح صبرا وشاتيلا وتل الزعتر، ولم ينس أن يذكره كذلك بما فعل به اليهود في كفر قاسم، وكان الساخر يرى في العربي القاتل واليهودي القاتل شريكين في استباحة دمائه، ويصوّر حالته التي وصل إليها، فإذا ما حالفه الحظ ونجا من القتل، فإنه سيقتات من فتات موائد الجواري[3]:

وإن لم أكن في الوليمة رأس الوليمة

[1] ينظر، عادل الأسطة، ظواهر سلبية، ص37-49.

[2] الحسن بن زريق ما زال يرحل، ص94.

[3] السابق، ص 109.

قد يسعف الحظ، بعد عشاء الجواري

ألمّ فتات الولائم

ويقدم صورة أخرى للواقع العربي في منتصف الثمانينات، فما يدور في الخفاء هو العكس تماماً عما يسمع في وسائل الإعلام، وما ذاك إلا لأن رعاة الجمال وهم العرب يعشقون من زمن بعيد رعاة البقر (الأمريكان)، وتكمن السخرية في هذه الصورة الإيحائية التي تنحو منحى أبعد من السخرية، لتصيب شياً من الهجاء[1]:

... ومذياع

سيدنا الحاكم الأبدي، يبشّر أنّ

رعاة الجمال على عشقهم لرعاة

البقر.

[1] السابق، ص 115.

فوزي البكري

ولد فوزي البكري في القدس عام 1946، حصل على الثانوية العامة سنة 1965، درس الأدب العربي سنة جامعية واحدة في جامعة القاهرة، ولكن ظروف حرب عام 1967 حالت دون مواصلته الدراسة، تولى تثقيف نفسه بنفسه، وصقل موهبته حتى أصبح شاعراً مرموقاً، عمل في التدريس بضع سنوات ثم عمل صحفياً ومحرراً في عدد من الصحف المحلية، ثم محرراً ومدققاً في جمعية الدراسات العربية.

صدرت مجموعته الشعرية الأولى تحت عنوان "صعلوك من القدس القديمة"عام 1982، وأصدرت له جمعية الدراسات في سنة 1987 كراسة شعرية تضم ثلاث قصائد للقدس بعنوان "شدي حيلك يا بلد"[1].

تبدو السخرية عند البكري في ديوان "صعلوك من القدس القديمة". يقع الديوان في مائة وعشرين صفحة من القطع المتوسط، تتصدره مقدمة للأستاذ عادل سمارة، يحتوي الديوان على ثلاثة وثلاثين نصاً، جاء بعضها قصيراً، وبعضها الآخر طويلاً، وقد زاوج الشاعر في الشكل الفني لهذه القصائد، فقد جاء جزء منها شعراً كلاسيكياً أو ما يعرف بالشعر العمودي، ومنها ما نظم على الشعر الحر، ولكنه في هذه القصائد لم يسلم في معظمها من القافية، إذ بقيت تسيطر على القصيدة كركن من أركانها.

وتغلب السخرية على معظم قصائد الديوان، وقد اختلفت مساحة السخرية في كل نص من تلك النصوص، ويعود هذا الاختلاف- كما أرى- إلى الموضوع الذي يتناوله الشاعر، وإلى حجم القصيدة ككل، إذ جاءت القصائد القصيرة ساخرة في الغالب، أما تلك القصائد التي يغلب عليها الطول فقد احتوت على بعض المقاطع الساخرة بجانب المقاطع المأساوية التي يغلب عليها طابع الجد، وقد ظهرت من بين القصائد الساخرة

[1] رزق صفوري، مع فوزي البكري "شاعر القدس "في ديوانه "قناديل على السور الحزين "، جريدة القدس. ع.9959، تاريخ،1997/5/19، ص 16.

قصائد تشيع فيها روح الفكاهة والمرح، ولكنها لا تنفصل عن واقعها التي انطلقت منه، مما يجعلها تلبس ثوب المأساوي والجارح الذي يقربها من فن السخرية، وقد اقتربت لغة بعض هذه القصائد من اللغة العامية، وإلى جانب هذا وذاك فقد امتزجت السخرية بالهجاء في بعض النصوص.

ويتنوع المسخور منه عند الشاعر، وعلى الرغم من أن السخرية من العرب قد غلبت على طابع السخرية في هذا الديوان إلا أن المرء يطالع بعض القصائد التي يلتفت فيها إلى واقعه الذي يعيش فيه، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية، فتطال سخريته جوانب هذا الواقع.

وسأقف عند بعض القصائد التي تعطي الشاعر- حسب ما أرى- طعماً مختلفاً في سخريته، ومن هذه القصائد قصيدة "هل يسقط بيت المقدس"؟! تتكون القصيدة من سبعة مقاطع، ينتظمها البحر المتدارك، يسخر الشاعر فيها من العرب الذين يصفهم بالدراويش، ويظهر تأثر الشاعر هنا بلغة مظفر النواب الساخرة المفعمة بألفاظ الهجاء المباشر، يقول البكري[1]:

قدسه الله... فسبحان الله

ماذا في بيت المقدس

يا عرب النفط/ القحط/ السخط

يا كل دراويش الجامعة العربية

فلتسقط كل منابركم

ولتسقط كل أساطين اللغط

[1] الديوان، إصدار الصوت، 1982، ص 20.

وثمة مفارقة ساخرة يقوم عليها النص، فآلات الحفر الإسرائيلية، تحفر تحت الأقصى، ونكتفي فقط أن نرفع أيدينا بالدعاء بأن يكف الله بلاء المحتلين عنا، إن البكري لا يعفي شعبه من النقد الساخر، فلا يمكن أن تقف مثل هذه السلوكيات أمام الزحف الإسرائيلي[1]:

في قلب العرب الرحل عن أقصاهم

تتسلسل آلات الحفر

فماذا يبقى إن سقط القلب

هل نرفع أيدينا بالدعوات

وندعو الله

بأن ترفع أيديهم... يا رب!!

ويظهر تأثره بالنواب في أكثر من نص، إنه يعبر عن سخريته بألفاظ الأدب المكشوف كعادة النواب فقد رأى البكري أن هزلية الموقف لا تناسبها إلا مثل هذه اللغة، هذا ما يلاحظه الدارس في قصيدة "آهات لا تحمل معنى الحسرة "، وتبنى القصيدة على البحر المتدارك، وتبدو السخرية واضحة من العنوان أساساً الذي يقوم على المفارقة. إن الحالة التي وصلنا إليها بكل ما فيها من ترد وهزيمة جعلت آهتنا لا تحمل معنى الحسرة، ولماذا يا ترى؟ إننا قد تعودنا عليها، لذا فإنها لا تثير حسرات جديدة، فالكل قد خذلنا، وليس هذا وحسب، إننا خذلنا أنفسنا، وتحمل هذه القصيدة- كما يقول عادل سمارة- "موقفين منفصلين متصلين في آن واحد، الموقف الوطني والموقف الطبقي، حيث يستقر وطنياً رافضاً للحلول التسوية رغم تزايد زبائن هذه الحلول، وطبقيا إلى جانب

[1] نفسه

الفقراء"[1] ، ويعبر عن موقفه الأول ساخراً من تحول الوطن في لغة السياسة إلى شعار يرفع على باب المرحاض[2]:

آهٍ من عفن الفكرة

حين يكون الوطن

على باب المرحاض شعار

وينفث البكري آهاً أخرى مليئة بالسخرية المرة، ويوظف بعض أحداث التاريخ توظيفاً ساخراً، فيتخذها قناعاً للحاضر، فقد رأى في العلاقة بين الفلسطينيين في لبنان وحزب الكتائب علاقة الإخاء التي قامت بين المهاجرين والأنصار، ولكن ثمة اختلاف بين العلاقتين، فعلاقة الفلسطينيين بهؤلاء قائمة على القتل، إنه موقف مفارقة محزن تجعل الساخر ينفث بحرقة وألم قائلاً[3]:

آه... حين يكون مهاجرنا طفلاً

وكتائب بيروت الأنصار

وتتخذ السخرية عند البكري في بعض قصائده شكل المعارضة الساخرة، أو ما يعرف بالبارودي الذي يعني: "إعادة أداء فني أو أدبي جاد بطريقة مثيرة للضحك والدعابة"[4] ويدخل في هذا الفن "محاكاة نص أدبي أو أثر فني،... بحيث تراعى خصائص الأسلوب الأصلي، ويكون ذلك بقصد الإضحاك لا لما فيه من تهكم وسخرية، وإنما لبراعة ما فيه من تقليد"[5]، ويرى نبيل راغب أن هذا الفن يهتم بـ"تقليد أسلوب كاتب

[1] السابق ص 9

[2] السابق ص 28

[3] السابق، ص 30.

[4] مجدي وهبه، ص 363.

[5] نفسه

معين بهدف السخرية من المضامين الفكرية التي يتناولها بالمعالجة أو الأشكال الفنية التي تميز أسلوبه[1] "ويكاد يتفق هذا المفهوم مع مفهوم التناص الذي يعني: "دخول نص ما في حالة تعالق مع نص آخر"[2]، بل إن بعض الباحثين يقصر التناص على هذا النوع من المعارضة الساخرة[3].

وبناءً على ما تقدم، فإنه يمكن للمرء أن يقف أمام ثلاثة نصوص تمثل فيها هذا النوع من السخرية، وهي "نطق الأمير" و"ملحمة قصيرة" و "شريط على الهدية"، وقد صرح البكري أنه ينظم النص الأول والثالث متأثرا بقصائد سابقة، أما النص الثاني فإنه يلمح إلى معارضة قصيدتين في آن واحد.

تمثل القصيدة الأولى "نطق الأمير فهل سينطق مدفعه"محاكاة ساخرة لقصيدة عبد الرحيم محمود التي ألقاها أمام الملك السعودي سعود بن عبد العزيز عندما زار القدس قبل النكبة بعدة أعوام وبالتحديد في 1935/8/14 والتي مطلعها[4]:

نجم السعود وفي جبينك مطلعه أنّى توجّه ركب عزك يتبعهُ

وقد كتب البكري قصيدته متفقة مع هذه القصيدة في الوزن والقافية وذلك "بعد تصريح الأمير فهد العتيد بإعلان الجهاد ضد إسرائيل"[5] يقول في مطلعها[6]:

خلق الكلام فخيره بل أروعه ما كان بالأفعال يصدق أجمعه

وقد جاءت القصيدة على البحر الكامل وتتكون من ثلاثين بيتاً، سخر فيها الشاعر من دعوة الملك فهد للجهاد ضد إسرائيل، ويرى أن خير الكلام ما كان متبوعاً بفعل،

---

[1] دليل الناقد الأدبي، ص 39

[2] ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 121.

[3] ينظر، السابق، ص 122.

[4] ديوان عبد الرحيم محمود، ص 114/113.

[5] ينظر، فوزي البكري، ص 50.

[6] السابق، ص 51.

وقد تسللت إلى لغة القصيدة بعض التعابير الشعبية، وذلك لتكون أدعى للسخرية وأسير على الألسنة، يقول البكري مستخدماً كلمة "خُرْج "العامية[1]:

عبد العزيز حفيدك استمع الورى لبيانه، فبأيّ خُرْج نجمعه

ويخاطب البكري الملك فهد بسخرية مرة تفيض بالحسرة والألم، حيث المفارقة الصارخة، ففي الوقت الذي قد تشرد فيه الفلسطينيون في شتى أنحاء المعمورة، لم يجدوا أحداً ساعدهم على الخلاص من محنتهم، فقد دغدغ أسماعهم حلو الكلام والخطب الرنانة، وقد غاب الفعل الحقيقي، وليس هذا وحسب، فقد عاش الشعب المشرد على الكفاف، وعانى الجوع والعري وأموال النفط العربي تنفق في بارات باريس على الرافيرا، إلى أن يخاطبه متهكماً بقوله، وهنا تبلغ السخرية حدها الفاجع[2]:

يا فهد طول الاحتلال أذلنا فبأي صالحة النوافل ندفعه

ويصل الشاعر إلى قناعة، يشير إليها النص عبر استخدامه أداتي التوكيد "أن" و"اللام المزحلقة" المتصلة بالجملة الفعلية التي أخبر بها عن المبتدأ، حيث يقول البكري[3]:

إنا لنفقد فيكم الأمل الذي كنا نؤمله، فمن ذا يصنعُ؟

وقد عارض البكري في قصيدة "ملحمة ساخرة " قصيدتين في آن واحد، قصيدة البحتري التي مطلعها[4]:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفّعت عن جدا كل جبسِ

---

[1] نفسه.

[2] نفسه.

[3] نفسه

[4] البحتري، ديوانه، شرح وتحقيق حسن كامل الصيرفي، مصر، ط(2)، د.ث، ج 2، ص 1152.

والتي قالها في وصف إيوان كسرى، وقصيدة أحمد شوقي التي نظمها في منفاه بأسبانيا، وقد عارض فيها القصيدة السابق، ويستهلها بقوله[1]:

اخـــتلاف النهـــار والليـــل ينســـي اذكـــرا لـــي الصـــبا وأيـــام أنســـي

وثمة مفارقة لغوية يقوم عليها النص تؤدي غرض السخرية، ويتضح هذا في العنوان الذي أطلقه البكري على القصيدة، فقد سمها "ملحمة قصيرة "، وعلى الرغم من أنها لا تحمل أي شرط من شروط الملحمة، وأهم شرط من شروطها هو الإطالة، وتفصيل الأحداث[2] وهذا لم يتحقق في النص، فتتكون القصيدة من ثمانية عشر بيتاً، موزعة على مقطعين، ينتظمها البحر الخفيف، وقد اتفقت به مع القصيدتين المعارضتين بالإضافة إلى القافية.

تقوم فكرة القصيدة على التأسي، ولكن الشاعر هنا لا يريد أن يتعظ بالماضي ويأخذ منه العبر، و إنما عنده ما يغني عن ذلك، فقد عاش الشاعر حياة لا بد إنها قد تركت عليه آثارها، فيريد أن يأخذ منها العبرة والعظة، وهنا تكمن السخرية، فكان الشاعر في هذا النص يسخر من شوقي ومن البحتري في اتخاذها العبر من سالف الأحداث[3]:

وعـــظ الشـــاعرين إيـــوان كســـرى وقصـــــور علـــى ثـــرى أنـــدلسِ
عـــن تليـــد الحمـــراء حـــدث شـــوقي وروى البحتـــريُّ أمجـــادَ فـــرسِ
لـــم يعـــظ فحلـــي القـــريض حـــديثٌ وكـــأنْ لـــيس فـــي الحـــديث تأســـي
وأرانـــي بـــواقعي لـــي اعتبـــار وبيـــومي لا بـــالغوابر درســـي

ويحاكي الشاعر في القصيدة الثانية "شريط على الهدية "قصيدتين للشاعرة فدوى طوقان. الأولى "تفاءل مع "و الثانية "أمنية جارحة"، وقد أهدت الشاعرة القصيدة

[1] أحمد شوقي، الشوقيات، بيروت، د.ث، ج2، ص 45.
[2] ينظر، مجدي وهبه، ص 140.
[3] فوزي البكري، ص 77/76.

الأولى في حينها إلى الشاعر عبد اللطيف عقل، وقد نشرها في ديوان "هي أو الموت "، وقد رد عليها بقصيدة عنونها "الصمت والارتحال"، ولا تخلو قصيدتا طوقان من السخرية، لذا فأنني سأقف أمامهما وقفة متأنية قبل الدخول إلى عالم قصيدة البكري.

السخرية في قصيدتي فدوى طوقان:

كتبت قصيدة تفاءل معي "عام 1972، وتتخذ من كلمات رامبو مقدمة لها، حيث يقول "العالم طيب، وأني أبارك على العالمين"، فقد وظفت هذا التعبير تعبيراً ساخراً، وأعادت الجملة الثانية منه في نهاية كل مقطع بعد أن حوّلتها إلى جملة إنشائية طلبية "فباركْ على العالمين"، علماً أن كلام رامبو في الحقيقة ليس ساخراً.

وفي هذا الاقتباس ما يشير إلى مدى الارتباط الوثيق بين هذا المقطع وبين فحوى النص، وهذا ما يعرف "بالاقتباس الاستهلالي" أو "الابجراف" الذي يعني: "اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل له صلة بموضوعه"[1]، وقد اتبعت الأسلوب نفسه في قصيدة "أمنية جارحة".

تتكون القصيدة من أربعة مقاطع، يبدأ كل مقطع منها بسؤال تهكمي ساخر، "لماذا أراك صموتاً حزينْ؟" وقد انتظم القصيدة البحر المتقارب، تقوم القصيدة على فكرة تستدعي السخرية، فترى الشاعرة أنه لا داعي للصمت أو الحزن فنحن بخير عميم ولا حاجة لهذا الأسلوب في الحياة، حيث اللهو و الثرثرة وشرب الويسكي، ويكفي من مقارعة الاحتلال أننا نتحدث عنه، لذا فإنها تدعو الشاعر أن يبارك على العالمين[2]:

لماذا أراك صموتا حزين؟

ألسنا بخير..

فها نحن نلهو، نثرثر

---

[1] مجدي وهبه، ص 142.

[2] فوزي البكري، ص 50/49.

ونشرب ويسكي

ونحكي عن الاحتلال

ونحكي

ونحكي

ألسنا بخير عميم

فبارك على العالمين

وتسخر الشاعرة في هذه القصيدة من العامل الفلسطيني الذي يعمل بجد واجتهاد وبلا انتهاء، يعمر للقادمين الجدد ليحصل على العيش الكريم، ولكن الشاعرة تتهكم على هذا العامل، إنه يقضي وقت فراغه على شاطئ يافا، وتصل السخرية هنا مداها، إذ تصف الاحتلال بأنه مبارك، فتح أبوابه للشباب العاطلين عن العمل، ووفّر لهم أساليب العيش الكريم، ومتّعه بحقه بعد طول الهوان والذل، وتصف ساخرة هذه الحالة بأنها رخاء عظيم، لذا فإنها تطلب ساخرة كذلك من الشاعر عبد اللطيف عقل بوصفه مخاطباً في النص أن يبارك على العالمين[1]:

لقد فتح أبوابه

أبواب رزقه

ومتعه بعد طول الهوان بحقه

وهذا رخاء عظيم

فبارك على العالمين

[1] السابق، ص 52.

وتستبدل الشاعرة بكلمة "حزين "كلمة كئيب "في بداية المقطع الثالث، ولهذا الاستبدال دلالته في هذا المقطع بالذات، إذ تصل السخرية عند الشاعرة إلى حالة الإحاطة والشمول بالقضية الوطنية، فترى أن القضية خاسرة، وقد تحولت إلى لعبة شد الحبل، ينطق باسمها- كما ترى الشاعرة- جماعة يحبون اللعب على الحبال المعلقة، وتطلق عليهم اسم الأكروبات، وهم اللاعبون واللاعبات الذين يمارسون هذه اللعبة في "السيرك"، وتختم المقطع ساخرة متهكمة، فتبارك على الأكروبات لاعبين ولاعبات[1]:

لماذا أراك صموتاً كئيبْ؟

وهذي قضيتنا الخاسرة

تعود بآخر هذا الزمان العجيب

لتصبح لعبة حبل طويل

يمارسها من يجيد التسلق

على كل حبل معلق

فصبراً جميل

وبارك على الأكروبات

على اللاعبين

على اللاعبات

[1] السابق، ص 53/52.

[(3)] القرآن الكريم، سورة الأحزاب، آية (25).

وتعود الشاعر في المقطع الرابع الذي كان أطول مقاطع القصيدة إلى اللفظ "حزين"، فتتحدث بسخرية يشوبها الحزن والمرارة عن مطربة الدهر، فتصف مقاومتها للاحتلال بصوتها، حيث إنها تهدهد العدو الحرون، فتطلق من فمها العبارات النارية التي تسد مسد البنادق، وتوظف في هذا المقطع النص القرآني "وكفى الله المؤمنين القتال"[1] توظيفاً ساخراً لتعبر عن هذا الموقف المضحك المبكي في آن معاً[2]:

لماذا أراك صموتاً حزين

ومطربة الدهر خلف القنال

تهدهد هذا العدو الحرون

وتخرج من فمها بندقية

على سطح أغنية ثورية

كفتنا وأهل القنال

شرور القتال.

وتطلب الشاعرة من عبد اللطيف عقل بعد كل ما سمع من مآس وويلات أن يتفاءل معها، وهنا تبرز المفارقة الساخرة، فهل هي حقاً متفائلة حتى تدعو غيرها لأن يتفاءل معها؟ إن حديثها الساخر المفعم بالسخرية الممتزجة بالحزن والألم، يجعلها فعلاً في قمة اليأس، وليست متفائلة، وما الذي يدعوها إلى التفاءل؟ فقد أخذ الاحتلال يدق على رؤوس الجميع بمطرقة الذل، ولكل صامت لا يتحرك إنها حالة أشبه بالموات، لذا فإنها تستحق السخرية في نظرة الشاعرة، وتستحق أن تعبر عن هذا الموقف قائلة[3]:

---

[1] القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآية (25).

[2] هي أو الموت، ص 54

[3] السابق، ص 56.

إذن، فيما أنت صموت حزين

تفاءل وبارك على العالمين

وتتحدث في قصيدة أمنية جارحة "[1] عن حالة الموات الذي تعيشه الأمة، وتوازن بين فعل الثوار الفيتناميين البطولي ضد الاحتلال، وبين الصمت الذي تعانيه الأمة حيث الخدر يعم وينتشر في أوصالها، فلا تستطيع النهوض، والكذب- كما ترى الشاعرة- يغطينا من قمة هامتنا حتى الأقدام، ولذا فانها تتمنى أن تقذف إلى الصحراء العربية بمليون مقاتل فيتنامي، فتتزوجهم النساء القحطانيات حتى ينجبن رجالاً كهؤلاء.

تتكون القصيدة من مقطعين، وقد انتظمها البحر المتدارك، وقد جاءت في ثلاثة وعشرين سطراً، وتتخذ من أبيات هند بنت عتبة مقدمة لها، عندما خاطبت قومها تحثهم على القتال والإقبال وعدم الإدبار وإلا فإنهم لن يحظوا بعناقهن، تقول[2]:

إن تقبلـــــوا نعـــــانق ونفـــــرش النمـــــارق

أو تـــــدبروا نفـــــارق فـــــراق غيـــــر وامـــــق

ولهذه الأبيات ارتباطها العميق في النص، فهند العربية تتحدث باسم النساء آنذاك وتحرض الرجال على القتال، فقد كان للنساء دور كذلك، ودور مهم، وكذلك هو حال الشاعرة هند الجديدة التي استنكرت حالة الجمود العربية في تلك الفترة، وكأنها تحولت إلى صحراء قاحلة، وإن النساء العربيات عجزن عن إنجاب الرجال، ولذا كانت أمنيتها، جارحة حقاً ولكنها تعتذر عنها، فالذي دفعها إلى مثل هذه الأمنية هو ما تشاهده أمام عينها، فلم يبق لدى الأمة سوى قعقعة الأصوات، وقد ضيعت أشياءها الأصلية، وهنا

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية، الكاملة، نابلس، 1994، ص 484.

[2] جمع الفوائد من جامع الأصول ومجمع الزَّوائد، محمد بن محمد بن سليمان بن الفاسي بن طاهر السوسي الردواني، تحقيق وتخريج: أبو علي سليمان بن دريع، مكتبة ابن كثير، الكويت - دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1998 م، ج3، ص 3.

توظف الشاعرة التعبير الشعبي الساخر "يرش على الموت سكر"، لتعبر عن هذه الحالة[1]:

عفواً يأهل البيت

جارحة هذه الأمنية

لكنا لم يبقَ لدينا

منكم إلا قعقعة الصوت

ضيعنا الأشياء الأصلية

ولقد أعيانا يا أحبابي

رش السكر فوق الموت.

سخرية فوزي البكري من الشاعرة فدوى طوقان

هذه هي سخرية فدوى طوقان كما تظهر في القصيدتين السابقتين، وبعد، فلماذا كانت سخرية البكري من الشاعرة، وكيف كانت هذه السخرية؟ وهل التزم فنياً بقواعد البارودي في محاكاة هذين النصين؟

ليس ثمة إشارة إلى الزمن الذي كتب فيه البكري قصيدته رداً على قصيدتي فدوى طوقان ولكن للدارس هنا أن يحدد الزمن في أوائل الثمانينات، وذلك اعتماداً على الطبعة الأولى لديوانه سنة 1982، وهذا يعني أن الشاعر قد تأخر في رده. وهناك غير سبب- فيما أرى- لهذه التأخير، إما أن الشاعر لم يصل إلى القصيدتين إلا في هذا الوقت، ولعله قرأهما قبل ذلك، ولكنه عندما نضج فكره، رأى في هذا الشعر تعدياً على حقوق الطبقة العاملة التي ينتمي إليها الشاعر، ويدافع عنها، ويحتمل أن يكون الشاعر

[1] فدوى طوقان، أ. ك، ص 485.

قد كتب قصيدته باكراً، وعندما نشر ديوانه نشرها مع قصائده الآخرى التي كتبها في وقت متأخر.

وأضطر هنا إلى التكرار مرة أخرى، فأقول: إن قصيدة البكري "شريط على الهدية" تدخل في تناص مع نصي فدوى طوقان السابقين، وهنا يمكن الوقوف عند قضية فنية تخص فن المعارضات بشكل عام، وفن المعارضة الساخرة (الباروديّ) بشكل خاص، إذ يفترض أن تكون القصيدة الجديدة موافقة للقصيدة القديمة في الوزن والقافية والموضوع- وأن اختلفت طريقة العرض ساخراً أو جاداً- وهذه هي شروط المعارضة، وقد التزمها البكري في قصيدتي "نطق الأمير "و "ملحمة قصيرة "، ولكنه هل طبقها على قصيدة "شريط على الهدية "؟

حقاً، إن بعض من تحدث عن شروط فن البارودي لم يشترط صراحة اتحاد القصيدتين في وزن واحد[1]، وإن ألمح البعض إلى ذلك من خلال الأمثلة المعروضة لهذا الفن[2].

ويمكن للمرء هنا أن يقسم القصيدة إلى قسمين، يعارض البكري في القسم الأول قصيدة فدوى "تفاءل معي "، وهنا اتفق هذا الجزء في وزنه مع القصيدة المحاكاة، فقد جاءت على البحر المتقارب، وقد كانت القافية شبيهة بها، وتتضاءل أهمية القافية هنا وذلك لأن كلتا القصيدتين قد نظم على الأسلوب الشعري الجديد أو ما يعرف بالشعر الحر.

أما القسم الثاني من القصيدة الذي يسخر فيه البكري من مضامين قصيدة "أمنية جارحة "، فقد ظل على المتقارب مع العلم أن قصيدة فدوى قد انتظمها -كما قلت- البحر المتدارك.

---

[1] ينظر، نبيل راغب، ص 39

[2] ينظر المثال الذي قدمه مجدي وهبة عند تعريفه لهذا الفن، ص 386

يبدأ البكري قصيدته باقتباس من قصيدة فدوى طوقان "تفاءل معي "الجملة الشعرية التي يرتكز عليها النص، وهي "لماذا أراك صموتاً حزين"، ويقلب البكري هنا نغمة الحديث، فيحوله إلى جاد بعد أن كان ساخراً، فيرى أن الشاعرة حقيقة تثرثر، وليس لها مهمة سوى أنها ترعى قطيعاً من النعاج، كناية عن اهتمامها بمصالحها الاقتصادية، وأنها تكتب القصائد مبتعدة عن واقعها، تصوغها من برجها العاج، فتخرج هذه القصائد شبيهة بالأحاجي التي لا تفهم، فيتحدث هنا عن لسانها، فيقول[1]:

لماذا أراك صموتاً حزيناً

وها نحن- فعلاً- نثرثر

وها نحن نرعى قطيع النعاج

نصوغ القصائد من برج عاج

ونكتب للناس شعراً أحاجي

ويسير الشاعر مع الشاعرة خطوة خطوة، ولكنه، ولدواعي السخرية، يستبدل بكلماتها كلمات أخرى، تقترب من العامية، ليعمق سخريته منها، فيرى أن الشاعرة تقيم علاقات مع حكام القصر في عمان، "تطبطب "على ظهورهم، وتودع أموالهما في بنوكهم، فما الذي سيهمها سوى الخوف على مصالحها، ولذا فان الشاعر يرد عليها بالأسلوب نفسه، فيطلب من مخاطب يتخيله، وذلك لدواعي الأسلوب أن يبارك على الباصمين[2]:

ففي القصر يقبع عم لنا

يحلل للقوم ألغازنا

ويودع في البنك أموالنا

---

[1] فوزي البكري، ص 79

[2] السابق، ص 80/79.

فطبطب وبارك على الباصمين

ويسخر البكري من سخرية فدوى طوقان من العمال الفلسطينيين الذين يعملون لدى (اسرائيل)، فلا يرى الشاعر عجبا في سخريتها، فهي لم تجرب يوما الجوع، فعندها الشواء والحلوى، ولم تتشوق لرؤية الرغيف، تشوق العمال، فأموال الصمود تصب في خزائنها وخزائن طبقتها على حين أن أطفال العمال يلوكون النحيب، ويرضعون أصابعهم.

ويتساءل البكري عمّا قدمته عائلة الشاعرة لهؤلاء الأطفال، معتمدا في ذلك على مصدر عيش العائلة وهو صناعة الصابون، فالأطفال لم يحصلوا إلا على دخان المصابن وبخر الزيوت، وتبرز في النص المفارقة الحادة؛ إذ الكلاب تصيبها التخمة في حين أن أطفال الطبقة العاملة يموتون جوعا، وليس هذا وحسب، بل تزداد الأمور عجبا لدى البكري، عندما يرى الشاعرة تلقي الملام على الكادحين الذين يعملون لدى إسرائيل[1]:

شبعتم فلا غرو أن تسخروا

بأهل الرصيف

فمال الصمود

يشل الزنود

ويبهت في العين لون الرغيف

شواء وحلوى

وفي الناس طفل يلوك النحيب

ويمتص من خنصريه الحليب

[1] السابق، ص 80.

أيرضع هذا

دخان المصابن

وبخر الزيوت

ليتخم كلب وطفل يموت

ويلقى ملام على الكادحين؟

ويوازن الشاعر في القسم الثاني من القصيدة بين نساء فيتنام وبين النساء العربيات، حيث إن النساء الفيتناميات يعين قضيتهن، يضمدن جروح رجالهن، حياتهن كلها انتماء في انتماء، وينشئن أولادهن على هذا الانتماء، وفي ذلك إيماءة ساخرة من الشاعر على أن نساء الطبقة البرجوازية- حيث يعتقد أن فدوى منهن- لن تصل إلى مرتبة هؤلاء النساء، وذلك لأنهن يعشن حياة بعيدة عن الواقع الذي يحياه الكادحون في فلسطين، إنهن منعمات مرفهات، ويلبسن الحرير، ويغتسلن بماء العطور، وهنا تبرز المفارقة مرة أخرى إذ إن هؤلاء النساء اللواتي تمثلن في شخص فدوى، همهن قول الشعر، وهتك عرض القصائد[1]:

رجال فيات نام، لديهم نساء

يعين القضية

يضمدن فيها جرح الرجاء

يعشن انتماء يمتن انتماء

ويرضعن أطفالهن انتماء

لا يرتدين ثيابا حرير

[1] السابق، ص 81.

ولا يغتسلن بماء العطور

ليسقط ثائر

ويهتك عرض القصائد شاعر

ويعود الشاعر مرة أخرى فيؤكد سخريته، ويظهرها بتوظيف الألفاظ العامية وألفاظ الأدب المكشوف، ويبدو ذلك واضحاً في قصيدة "صعلوك من القدس القديمة"، ويصل الشاعر فيها إلى حافة اليأس من الأنظمة الرجعية، ولكنه مع ذلك يؤمن بسقوط هذه الأنظمة[1].

ولا يرى الشاعر غضاضة في أن يكون صعلوكاً، فالصعلكة من وجهة نظره شرف، ويمثل الصعلوك عنده البطل الفارس، ويتخذ لنفسه أسلوب حياة مقارب لحياة الصعلوك، فيشرب الخمرة، ويكون في حالة سكر دائم لا يصحو منها حتى في رمضان أو في العيد، يحترم الأخلاق المنحلة أو التي يصفها الآخرون بالمنحلة، ولذا فإنه رجل غير مرغوب فيه، ترفضه الجمعيات الوطنية فيتحداهم ويرفضهم ويسبح باسم الخمرة، تلك الخمرة التي يدق كأسها الفأس فوق رؤوس "هلافيت "الأرض المحتلة ويبني الشاعر قصيدته على البحر المتدارك وهي من الشعر الحر، وقسمها الشاعر أربعة عشر مقطعا.

ويظهر في هذه القصائد التي يركز فيها الشاعر على الخمرة وشربها ويصبها بالألفاظ العامية تأثره بالشاعر مصطفى وهبي التل، ويظهر هذا التأثر واضحا أكثر في قصيدته الموسومة بـ "موال.... في عشية عرارية"[2] إشارة إلى ديوان عرار "عشيات وادي اليابس"، وقد أشار عادل سمارة إلى ذلك بقوله: "إنه يرى في نفسه الامتداد الحديث لمصطفى

[1] السابق، ص 8/7.

[2] ينظر، فوزي البكري، ص (8-9).

وهبي التل عرار، كموضوع، كتحدٍ، وليس كفن"، ويظهر تأثره بعرار في حدته الاجتماعية وخمرياته"[1].

ويومئ الشاعر بطرف خفي إلى ما تصنعه الأنظمة العربية خلف الكواليس، فالظاهر عكس الباطن، فيخاطب فقراء الأرض المحتلة أن يلتفتوا إلى ما يدور خلف الستار من هيصة وهز[2]:

يا فقراء الأرض المحتلة (شوفوا)

خلف ستارات المخمل والخز

كيف تكون الهيصة والهز

وتمتزج السخرية بالهجاء في هذا النص، فيتداخل الفنّان، فترتفع نغمة السخرية، لتصبح سباباً مباشراً. وهجاءً علنياً، فالحكام- كما يرى البكري- ما هم إلا جيف لا حراك فيها، ويصفهم بأنهم أولاد الفلاتة، ولطعات كراسي الحكم، سيموتون على الرغم من أموالهم شحاذين، ولذا فإنه لا يؤمن فيهم، ولا يهمه إن ماتوا غيظا أو شماتة[3]:

موتوا غيظاً

أو موتوا في شماتة

فأنا لا أومن فيكم

ما أنتم في نظري إلا جيفٌ

يا أبناء الفلاتة

يا لطعات كراسي الحكم

---

[1] ينظر ، السابق، ص 11.

[2] السابق، ص 97.

[3] السابق، ص 99.

لا بد تموتون- برغم المال- شحاتة

ويظهر في غير موضع في النص أنه متأثر بالنواب، ويأتي تأثره بالنواب بوصفه "شاعرا شيوعيا ثوريا في موقفه الأيدلوجي والطبقي والفني واللغوي، فقد استعمل البكري العديد من مفرداته، ومن طرق تعامله وتشكيله للمفردة "[1]، ولم يستطع الشاعر أن يفلت من تأثيره في هذا النص، فبذكره في النص مذكرا ببعض تعابيره الشائعة "أولاد القحبة" التي استعملها النواب في قصيدة "وتريات ليلية "الحركة الأولى، حيث يقول[2]:

أولاد القحبة هل تسكت مغتصبة

أولاد القحبة

لست خجولاً حيث أصارحكم بحقيقتكم

أن حظيرة خنزير أطهر من أطهركم.

يقول البكري على المنوال نفسه[3]:

فلتهتف يا نواب

يسقط أولاد القحبة

يسقط أولاد القحبة

وثمة سخرية عند البكري تختلف في حدتها عن السخرية التي قدمت لها نماذج فيما سبق، و إن ظهرت من خلالها المأساوية الجارحة، وألفاظ الهجاء المباشر، والنقد اللاذع للأنظمة العربية، و الالتفاف إلى الواقع الذي يعيشه، فيرفضه الشاعر، ويسخر منه، وتلتبس هذه السخرية بالفكاهة، بحيث يغلب عليها الطابع الفكه، وتخف حدة النغمة الخطابية السياسية وإن بقي اتفاق في أسلوبه في كلا النوعين من السخرية والفكاهة

[1] السابق، ص 12.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، لندن، 1996، ص 479.

[3] فوزي البكري، ص 101.

فما زال يعبر عن موضوعه بمباشرة ولغة بسيطة تقترب من اللغة العامية، ويستعير أحياناً منها بعض ألفاظها وتراكيبها.

إن البكري عندما يتفكه ينطلق من واقعه الذي يحياه، فالظروف الاجتماعية والمادية التي وصل إليها هي- بلا شك- نتيجة الاحتلال وتكريس الطبقية في المجتمع، فانتفت عنه العدالة، فقد عاش كادحاً، يلتصق بالطبقة الكادحة، يعاني ما تعانيه، ولذا يجده المرء لا شعورياً- ربما- ينطق باسمها، ويدافع عنها، لأنه يدافع عن ذاته، وكرامته.

تظهر هذه الفكاهة في القصيدة "الماز ترمس" التي اتخذت النهج الشعري التقليدي، وانتظمها البحر الكامل، وتتكون من عشرين بيتاً، ويصور البكري فيها نفسه وصحبه الذين يعاقرون الخمرة لينسوا همومهم ولا يجدون إلا بعض دراهم، مما يجعلهم يتعاملون معها بحرص نوعاً ما، وهذا هو الحال الفقير الذي لا يجد إلا القليل، فيتصف بحكمة فيما يمتلك، ويصبح ذا عقل كيس[1]:

كنا طفارى والكؤوس كفيلة أن تجعل الطفرانَ ينسى ما نسى
في الجيب بعض دراهم يأبى لها طول البقاء تفهّماً وتحرّسا
إن الجيوب إذا تبيت فوارغاً تضفي على السكران عقلا كيّسا

ولسوء حالته المادية، فإنه يمارس الجوع ويشاركه صحبه في ذلك، فلن يجدوا طعاماً يسد رمقهم ويطرد عنهم غائلة الجوع، وهنا تظهر الفكاهة المغمسة بمرارة الواقع، إذ يستعيضون عن هذا الطعام بالترمس فيعده ساخراً متهكماً، من نعم الله المهيمن عليه، وعلى أصحابه[2]:

ولعل ما زاد طيني بلة أو زاد في كوم القمامة خنفسا

[1] فوزي البكري، ص 101.
[2] ينظر، سيمون بطيش، ص 18.

إنّــا علــى جــوعٍ نكــاد نقيتهــا ونمـزّ مـن نعـم المهـيمن ترمسـا

ويظهر عند الشاعر نوع آخر من السخرية، وهي السخرية التي تطال الذات الإلهية، ولعل مذهب الشاعر الفكري المناصر للشيوعية، وسوء الأحوال التي عاشها قد دفعه إلى هذا النوع من السخرية التي يتجرأ فيها على الله إلى درجة الاستخفاف والوصول إلى قناعة، يحاول إقناع نفسه بها، أن الله- سبحانه وتعالى- غير موجود، وتشمل هذه السخرية كما جاءت عند البكري جميع الموروث الديني من عقائد وأخبار وحوادث، وهذا ما تؤكده قصيدة "في صحة الله"، وقد عد بعض الدارسين هذا النوع من السخرية أشد الأنواع حدة وأكثرها تجّرؤاً[1].

يبني الشاعر النص على البحر المتدارك، ويتخذ من أسلوب الاستفهام طريقة للتقرير على صحة معتقداته، فالدين عنده ليس سوى سمّ ينهش أجساد الفقراء، فإذا كان الله كريما- كما يقول البكري- فلماذا الجوع؟ وإذا كان رحيماً، فلماذا الحرب؟ وإذا كان الله-جل ذكره- متصفا بالأسماء الحسنى، إلا أنه لا يسبح باسمها، ويسبح باسم تسعة وتسعين مخيم من المخيمات المقهورة[2]:

فهل كان الدين سوى سم

ينعش أجساد الفقراء

هل كان الله كريماً؟

سبحان الجوع

هل كان الله رحيماً

سبحان الحرب

هل كان الله الأسماء الحسنى

سبح تسعا في تسعين مخيم قهر.

---

[1] السابق ، ص 106.

[2] فوزي البكري، ص 113

الفصل الثالث: السخرية بين عامي (1987- 1993)

تمهيد

لقد عاش الفلسطينيون تحت الاحتلال حياة يملؤها الأسى حيث السجن والتعذيب والإبعاد، واستمرت هذه الحالة ما يقارب العشرين عاما، مما خلق عند الناس حالة من الاحتجاج الصارخ، تمثلت في اندلاع الانتفاضة في 1987/12/9، إيذانا بدخول القضية الفلسطينية مرحلة جديدة من النضال الوطني، صار فيها الحجر هو السلاح الفعال لهذا النضال، والطفل هو القائد الفعلي لحركة المد الشعبي الرافض للاحتلال وأدواته القمعية.

لم تكن الانتفاضة حدثاً عادياً، وإن كانت مسبوقة ببعض الحركات والمظاهرات، إلا أن صفتي الشمول و الاستمرارية هما اللتان أعطتا الانتفاضة بعدها الثوري الفاعل.

وبغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى قيام الانتفاضة، إلا أنها قد أحدثت انقلاباً في شتى مناحي الحياة السياسية والاجتماعية و الاقتصادية والثقافية[1]، وأصبحت أحداث الانتفاضة مشاهد متلاحقة معيشة يومياً، وقد كان رد الإسرائيليين على تلك الأحداث عنيفاً فقد فرضوا سياسات أكثر صرامة من ذي قبل، وشددوا الخناق على الجميع ، ومنهم الأدباء والمثقفون، وقاموا بسلسلة من الإجراءات التعسفية ، فأغلقوا المدارس و الجامعات، وحدوا من دخول الأموال إلى الضفة والقطاع، وحدت الحواجز التي نصبها الاحتلال من حرية التنقل، وازدادت حملات الاعتقال الجماعية، وأصدروا الأحكام الجائرة ضد الشباب والأطفال والنساء، وفرضوا الغرامات، وهدموا المنازل، وسقط عدد كبير من الشهداء والجرحى، وظهرت الوحدات الخاصة للجيش الإسرائيلي التي قامت باقتحام القرى والبحث عن المطاردين الذين شكلوا ظاهرة نضالية في هذه

[1] ينظر، المتوكل طه وإبراهيم جوهر، الثقافة والانتفاضة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، د. ت، ص (11-17).

الفترة، وشحت الموارد، وتدنى معدل دخل الأسرة الفلسطينية نتيجة للممارسات الإسرائيلية التعسفية، وقد شكل كل هذا واقعاً مأساوياً تصدى له الشباب والأطفال بصدورهم العارية، وبحجارتهم الناطقة، وبقيت الانتفاضة مستمرة حتى عام 1991، ثم أخذت تضعف وبدأ الفلسطينيون يبحثون عن حل لقضيتهم بطريق سلمي، فعقد مؤتمر مدريد الدولي في 1991/10/30، وانتهت هذه المرحلة عملياً عام 1993 بتوقيع اتفاق (أسلو)، ليدخل الفلسطينيون من جديد مرحلة أخرى، تبدو مختلفة عن كل المراحل التي عاشوها من قبل، إذ أصبح لدى الناس احتمال العيش بسلام وأمان على بقعة من تراب الوطن ولو كانت صغيرة.

وقد واكب الأدب الفلسطيني بعامة، والشعر خاصة حركة النضال، وبدأ يؤرخ للانتفاضة، ويسجل أحداثها اليومية، وينقل الصورة الواقعية، فزخرت قصيدة الانتفاضة بمفردات النضال اليومي، واحتل الحجر مكانة عظيمة، وألبسه الشعراء ثوب القداسة، مستغلّين ما فيه من بعد ديني واحتلت هذه المفردة- أي الحجر- عناوين كثيرة من القصائد، وأسماء الدواوين، وتكررت كذلك في البناء الشعري وأخذت تبرز بشكل لافت للنظر في قوافي العديد من هذه النصوص.

وظهرت إلى جانب هذه المفردة مفردات كثيرة مستمدة من الواقع، فيلاحظ المرء ألفاظ الفعل الجماهيري اليومي، فقد حفلت النصوص بألفاظ مثل: الإطارات المشتعلة. والدخان والنار والشهداء والدماء و الجرحى والمتاريس، وبرزت في هذه النصوص كذلك شخصية الطفل الذي غدا بطلاً فقد رسمت له أيدي الشعراء صورة قريبة من الأسطورة[1]، وقد جاءت الانتفاضة كذلك لتكشف زيف الأنظمة العربية،

[1] ينظر، طلعت السقيرق، ص 92.

"ولتمكن الشاعر من تفريغ شحناته المكبوتة سواء تجاه الأنظمة بالذم والهجاء،... أو إزاء بروز حالة بطولية جديدة"[1].

ولم يقتصر أثر الانتفاضة بوقعها الكبير على الشاعر الفلسطيني الذي يعيش الأحداث داخل الأرض المحتلة، وإنما امتد هذا التأثير ليشمل الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في المنفى الذي نظر إلى الانتفاضة بمدها الشعبي على إنها المخلص، وكان بمقدورها- حسب وجهة نظره- أن تضع حداً للاحتلال، وتعدى تأثير الانتفاضة إلى الشعراء العرب، فقد كتب العديد منهم قصائد تمثل هذا الواقع، وكتب كذلك شعراء إسرائيليون نصوصاً تعاطفوا فيها مع الطفل الضحية، وإلى جانب هؤلاء كتب العديد من الشعراء العالميين نصوصاً عبروا من خلالها وخوفهم مع المنتفضين، ويرون في انتفاضتهم أمل التحرير[2].

حظي أدب الانتفاضة، لا سيما الشعر بعناية النقاد والدارسين العرب والفلسطينيين، فظهرت العديد من الدراسات التي تناولت أثر الانتفاضة على الحياة في فلسطين بشتى أبعادها، ويمكن للمرء أن يشير هنا إلى كتاب "الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في الضفة الغربية وقطاع غزة قبل وأثناء الانتفاضة " لمؤلفه د. عادل أبو عمشه، ولكن الكتاب الذي يحظى باهتمام الباحث هنا هو كتاب "شعر الانتفاضة- دراسة واختبار" للمؤلف نفسه، يضمّ الكتاب (180) نصاً لمائة شاعر، وقد صدّر هذه المختارات بدراسة تحدث فيها عن هذه النصوص محللا وناقداً، وقد توصل إلى مجموعة من السمات والخصائص التي برزت في الشعر[3].

---

[1] محمد على اليوسفي، الجدية الحجارة، باقة الغربية، 1993 ط3، ص39

[2] ينظر السابق، النصوص المختارة، ص 95 وما بعدها.

[3] ينظر، الكتاب، القدس، 1991، ص 29-46.

وقدم المتوكل طه بالاشتراك مع إبراهيم جوهر دراسة بعنوان "بعد ألف يوم من الانتفاضة– الثقافة والانتفاضة "، وتحدث فيها المؤلفان عن أثر الانتفاضة في الثقافة وآثار الثقافة في الانتفاضة، واعتمد المؤلفان على دراسة د. أبو عمشه السابقة في تقرير بعض الخصائص والسمات التي تسم شعر الانتفاضة[1].

أما عربياً، فقدم محمد علي اليوسفي دراسته "أبجدية الحجارة "في الفترة نفسها تقريباً التي صدر فيه الكتابان السابقان، وساق في هذا الكتاب مجموعة من الآراء حول قصيدة الانتفاضة[2]، كما أبرز أهم سمات هذا الشعر كما يراها، وجمع في هذا الكتاب أربعين نصا، سبعة وعشرين منها لشعراء عرب وفلسطينيين، وثلاثة عشر نصاً مترجما عن لغات أجنبية شتى.

ومن ثم تأتي دراسة د. عبد العزيز المقالح بعنوان "صدمة الحجارة "وقد تتبع فيه قصيدة الانتفاضة عربياً و فلسطينياً مثيراً حول بعض النصوص التي تعرض لها العديد من الأسئلة النقدية التي تصل إلى حد الجدل في مقاربة هذه النصوص إلى الفنية، ومدى انغماسها في التكرار والمباشرة[3].

ويدرس طلعت سقيرق شعر الانتفاضة في الباب الثاني من كتابه "الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني "تحت عنوان "الانتفاضة وانعكاساتها، فيبحث شخصية الطفل في هذا الباب وانعكاسها في النصوص الشعرية"[4].

ولم تكن هذه الدراسات هي كل ما كتب عن أدب الانتفاضة، بل كان هناك العديد من المتابعات في الدوريات العربية، وكذلك هناك دراسات لم تتح لي فرصة التعرف إليها

[1] ينظر، الكتاب، ص 81-84.
[2] ينظر، الكتاب، ص 95 وما بعدها
[3] ينظر، الكتاب، بيروت، ص (19- 57)
[4] ينظر، الكتاب، ص (69- 104)

وقراءتها، وقد شكلت هذه الدراسات التي عرضت لها بإيجاز شديد مراجع عظيمة الفائدة بالنسبة لي في هذا الفصل.

السخرية والانتفاضة

انطلقت الانتفاضة من مفارقة كبرى، هي مفارقة الواقع، إذ إن الطفل يجابه بحجر أصم مدرعات الجيش الإسرائيلي بجنوده المدججين بالسلاح الناري والمطاط والهراوات والغاز المسيل للدموع، ومع هذا فقد ارتعد الجندي خوفاً، وأصبح لا يأمن من السير وحيداً، وقد سقطت أسطورة الجيش الذي لا يقهر.

وسطرت قصائد الانتفاضة هذه المفارقة لكن بتحد وتفاؤل، بعيدة، في أغلب ما كتب، عن السخرية، ولم تكن السخرية بذاك الشكل الذي وجد في عهد الانكسار والهزيمة، فالأحداث المتلاحقة تتطلب رداً سريعاً وتحتاج السخرية كفنّ إلى نوع من التأمل والرد المبني على العقل، وربّما هذا ما يفسر ما ذهب إليه د. إحسان عباس عندما تحدث عن السخرية لدى شعراء المقاومة فقال: "ولعل ارتباط الشعر بالثورة هو الذي أفقد الشاعر الحديث قسطاً كبيراً من قدرته على السخرية، لأن الغاضب المحنق لا يستطيع أن يسخر"[1].

يمكن القول بعد قراءة ما توفر من نماذج شعرية، إن السخرية قد اختلفت شكلا ومضموناً، فقد غابت القصيدة الطويلة المعدة للسخرية، وتراجعت قصيدة الأبجرام ولكنها لم تتلاشَ، ووجدت السخرية في إطار القصيدة التي تمجد البطولة الجماعية، وترتفع بالحجر إلى مستوى القداسة، وتعلي من شان الطفل، ممتزجة بالتحدي والتفاؤل، وخفّت نزعت الحزن والإحساس بالمرارة في بعض النصوص، وما ذاك إلا لعظم الانتفاضة ووقعها على الشاعر قبل الجميع.

[1] اتجاهات الشعر المعاصر، ص 158.

وبعد أن خبت لهب الانتفاضة، أخذت السخرية مكانها الأنسب في التعبير عن الآمال التي انكسرت في بحث الفلسطينيين عن حل لقضيتهم عبر طريق السلام،الذي لن يحقق للفلسطينيين- حسب وجهة نظر بعض المثقفين والسياسيين- أدنى حقوقهم المشروعة، وقد أدى السير فيها إلى استقالة الشاعر محمود درويش مثلا من عضوية اللجنة التنفيذية في منظمة التحرير.

وألمح الدارسون الذين تناولوا شعر الانتفاضة إلى سمة السخرية، فقد عدّ أبو عمشة هذه السمة واضحة لدى الشعراء الفلسطينيين عند الحديث عن العالم العربي والموقف العربي[1].

وتجدر الإشارة إلى أن السخرية في شعر الانتفاضة لم تكن محصورة في السخرية من العرب، وهذا ما تقرره النصوص التي كتبت في هذه الفترة، فقد سخر بعض الشعراء من المحتل، ويمكن الوقوف عند بعض النماذج الشعرية التي تمثلت فيها السخرية في هذه الفترة، في لحظة توهجها، وأبرز نموذج هو قصيدة "عابرون في كلام عابر"لمحمود درويش، ويمكن للدارس أن يتناول نصوصا أخرى لمحمود درويش ومريد البرغوثي ليلاحظ الشكل الذي جاءت عليه السخرية بعد عام 1991، ويمكن أن يدخل ضمن هؤلاء نص عبد اللطيف عقل "التوبة عن التوبة"، وقد اتبعت قدر الإمكان التسلسل الزمني في عرض النصوص وتحليلها، لتكون ملاحظة السخرية بشكل أكثر دقة، وذلك لأنني أعتقد أن الأحداث السياسية لا بد من أنها تترك أثرا على الأديب ونتاجه.

محمود درويش

أسلفت القول: إن الانتفاضة انطلقت من مفارقة كبرى، وقد انعكست هذه المفارقة في بعض النصوص تفيض بالسخرية والتحدي والتفاؤل، والأمل بشروق شمس الحرية، وقد لجأت النصوص في غالبيتها إلى اللغة البسيطة، والصورة الواقعية، يطغى عليها

[1] د. عادل أبو عمشة، شعر الانتفاضة، ص 33.

الانفعال، والذوبان في موج الأحداث، وكانت قصيدة: "عابرون في كلام عابر" من أسبق النصوص الشعرية الساخرة التي استمدت سخريتها من واقع الانتفاضة.

لقد أثار هذا النص حفيظة الكيان الصهيوني، وقد شنوا على صاحبه حرباً شعواء، احتلت الصحف الإسرائيلية، شارك فيها المثقفون والسياسيون، ولم يمنع هذه الحرب أن تتوقف حتى بعد أن أعلن درويش تفسيره الاشكاليات في النص، وقد تحدث عن هذه المعركة التي أحدثتها القصيدة الكثير من الدراسين[1]، لذا فإنه لا حاجة مرة أخرى للحديث عنها، لأن جهدي في ذلك، لا يتعدى النقل الحرفي أو المعنوي، ولكن الحديث سينصب على ما في النص من إشارات ساخرة.

يرى بعض النقاد في هذا النص تدنى مستوى محمود درويش الشعري، إذ إن صوت السياسي فيها يعلو على صوت الشعر، وقد كتبها الشاعر بدافع سياسي هجومي لا يخلو من انفعال فأعاد قصيدته إلى إيقاع شعره الحماسي[2]، ومع ذلك فقد شكلت عند البعض الآخر، "أخطر صورة لشعر المقاومة"[3].

ظهرت القصيدة بعد أربعة أشهر من الانتفاضة، وقد نشرها الشاعر أول ما نشرها في مجلة "اليوم السابع" الباريسية، في أواسط شباط عام 1988، وقد ترجمت إلى الانجليزية، والألمانية، وترجمت إلى العبرية ترجمات متعددة، وتتكون القصيدة من خمسة مقاطع، يبدأ كل مقطع منها بالخطاب الموجه إلى "العابرين" كما أنها تنتهي بالخطاب نفسه، وينتظمها البحر الرمل.

---

[1] حول ذلك ينظر، محمد علي اليوسفي، ص (25-31)، ودراسة د. عبد العزيز المصلح – ص (61-76)، وبحث د. انجيليا نويفرت، حواجز لغوية ثقافية بين جيران، قصيدة جديدة لمحمود درويش، ترجمة د. عادل الاسطة، كنعان، ع (90) أيار، 1998،ص (61-80)، وع. (91)، تموز، 1998، (87-102)

[2] محمد علي اليوسفي، ص 25.

[3] عبد العزيز المقالح، ص 61

تقوم السخرية في النص على ثنائية الساخر (نحن)، والمسخور منه (أنتم)، وقد أثار المتحدث في النص وتحديده إشكاليات متعددة[1]، وقد فسره الذين تعرضوا للقصيدة غير تفسير، فقد رأى عاموس كينان أن استخدام الشاعر لهذا الضمير على هذه الشاكلة "ليس أكثر من عادة أسلوبية، علامة منبرية للشعر القومي"[2]، ويعني الضمير عند آخرين الفلسطينيين جميعاً، بمن فيهم القاطنون داخل حدود الدولة العبرية[3]، وقد توسع بعضهم، فيعطي الضمير (نحن) شمولية أكثر، بحيث تعبر عن العرب جميعاً، وليس الفلسطينيين وحدهم[4].

ويحدد محمود درويش دلالة الضمير، بأن المقصود به هم الفلسطينيون المنتفضون الذين يقاتلون الجنود يومياً، ويموتون برصاصهم[5].

ولا يثير الضمير "أنتم "الإشكالية نفسها، على الرغم من أن تحديد مفهوم الضمير هنا قد يقترن أحياناً بتحديد الضمير نحن، فإذا كانت (نحن) تشمل الفلسطينيين جميعاً بما فيهم سكان إسرائيل، فإن "أنتم "تعني اليهود في فلسطين بكاملها، وكذلك هو الحال إذا ما انحصرت دلالة نحن في فلسطين عام 67، فإن اليهود المحتلين لهذا الجزء هم المعنيون في هذا الخطاب.

وثمة إشارة في النص تلمح إلى أن الجنود الإسرائيليين، الذين يقمعون المد الشعبي في الأراضي المحتلة، هم المعنيون في النص، كما يشير لذلك المقطع الثاني من القصيدة،

---

[1] ينظر حول ذلك، انجليكا نويفرت، مجلة كنعان، ع. (90)، ص 63.

[2] أنجليكا نويفرت، مجلة كنعان، ع (91)، ص 89

[3] ينظر، السابق، ص 88.

[4] ينظر، عبد العزيز المقالح، ص 73/72.

[5] ينظر، أنجليكا نويفرت، كنعان ع (91)، ص 88.

كما ألمح درويش إلى تحديد فضاء القصيدة المكاني بالأراضي المحتلة عام 1967[1] وعلى ذلك يمكن حصر كل إشكاليات النص في هذه المناطق.

وتظهر السخرية منذ البداية في العنوان "عابرون في كلام عابر"، معتمدة على إمكانيات اللغة، "فاسم الفاعل عابرون، ليس سوى تلميح ساخر إلى الاسم العبري القديم (أفري) عبري"[2]، ويخدم هذا اللفظ حركة النص نفسه ومضمونه، حيث يتعاكس مع الثبات والاستقرار اللذين ينفيهما النص لهؤلاء (العابرين).

وثمة عناصر لغوية وإيقاعية، وإن كانت هجومية، إلا أنها تثير السخرية ذات النبرة الواثقة لدى الساخر، المستندة في خطابها إلى واقع قوي تثبته الانتفاضة وأحداثها اليومية، وتتمثل هذه العناصر في أفعال الأمر المتكررة بالعطف أو دونه، والنداء، بالإضافة إلى تفعيلة الرمل التي تمنح النص إيقاعاً سريعاً، يتناسب والنبرة الخطابية المسيطرة عليه.

وجاءت اللغة بشكل أعم أحد الأركان الأساسية التي يقوم عليها النص في سخريته من هؤلاء، فيطالبهم في المقطع الأول بأن يسحبوا ساعاتهم من وقتنا، وأن يسرقوا ما شاؤوا من زرقة البحر، وأن يأخذوا صورهم معهم، فهذه مطالب بحد ذاتها تحمل من نزعة السخرية والاستهزاء الشيء الكثير إنه تعبير ساخر متهكم، غاية في السخرية، لا ذع غاية في اللذع[3]:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا اسماءكم وانصرفوا

---

[1] ينظر، محمود درويش، التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى، حوار مع الشاعر في مجلة مشارف، ع (3)، تشرين الاول، 1995، ص 91/ 92.

[2] نويفرت، كنعان (90)، ص 86.

[3] السابق، ص 66/65.

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا

اسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة

وخذوا ما شئتم من صور كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء

وتبْنى السخرية في المقطع الثاني على المفارقة، مفارقة الموقف، إذ يعرض النص صورتين متقابلتين (نحن) وأنتم، فيظهر في الصورة الأولى، أنّ (نحن) مستعدة أن تقدم الدماء واللحم والمطر، ويبدو في الصورة المقابلة أن (أنتم) يتعاملون بالسيف والفولاذ والنار والدبابة وقنبلة الغاز على حين أن (نحن) لا يملكون شيئاً يدافعون به عن أنفسهم سوى الحجر، وهنا تظهر المفارقة، إذ يطالبهم الشاعر الذي ينتمي عملياً لنحن بالانصراف، وأن يأخذوا حقهم من دمنا، وهو بذلك يدحض من طرف خفي فكرة التفوق العسكري لهؤلاء العابرين، ومن ثم يصل المقطع إلى نهاية ساخرة، فالقتلة يدخلون حفل عشاء راقص بعد يوم حافل، ولكن الضحية تبقى تحرس ورد الشهداء وتتابع مسيرتها[1]:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

منكم السيف ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنار، ومنا لحمنا

منكم دبابة أخرى، ومنا المطر

منكم قنبلة الغاز، ومنا المطر

[1] السابق، ص 66.

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء

فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاء راقص... وانصرفوا

وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء.

ويزخر المقطع الثالث من القصيدة بالإشارات الساخرة، والملاحظات الفارقة التي تكشف عن حشاشة المخاطبين، وعدم ثباتهم في المكان "فقد نحج (الشاعر) كثيراً في اختيار الصورة الساخرة الجادة: الغبار المر والحشرات الطائرة"[1]، ويطلب الشاعر من العابرين أن يعيدوا هيكلهم على صحن خزفهم، وهذا الطلب "بالطبع ليس أكثر من سخرية من التفكير بإعادة بناء الهيكل"[2]، وإمعانا في السخرية من هذا الموضوع، فقد لجأ "إلى تصغير أبعاده إلى هيكل طيري، ليرى الأهداف غير المعقولة لهؤلاء الراديكاليين"[3]، وبذلك يلمح الشاعر إلى القصة القرآنية، وعلاقة الطير الوارد في النص وهو الهدهد، وبني إسرائيل، وملكهم النبي سليمان- عليه السلام- وأليس الهدهد هو الذي قام بحمل الرسالة إلى بلقيس؟[4]

ويظهر كذلك في النص نوع من التلاعب اللفظي، فقد جانس الشاعر جناساً ناقصاً بين كلمتي الحجل والحجر ، وعلى الرغم من عدم وضوح الدلالة بشكل قاطع للحجل في النص إلا أنها قد خدمت على مستوى اللفظ السخرية، التي تفيض بها اللغة والصورة معاً[5]:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

---

[1] د. عبد العزيز المقالح، ص 64.

[2] نويفرت، كنعان (90)، 72.

[3] نفسه

[4] ينظر، القرآن الكريم، سورة النمل، الآيات (20-31).

[5] نويفرت، كنعان، (90)، ص 66.

كالغبار المر، مروا أينما شئتم ولكن لا تمروا بيننا

كالحشرات الطائرة

فلنا في أرضنا ما نعملُ

ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا

ولنا ما ليس يرضيكم هنا:

حجر أو حجل

فخذوا الماضي، إذا شئتم إلى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إن شئتم

على صحن خزف

ويشير النص في المقطع الرابع إلى التاريخ مرة أخرى، تاريخ بني إسرائيل، فيطلب منهم أن يرجعوا إلى هذا الماضي، ويكدسوه في حفرة، إيذانا بالتخلي عنه، لأنه تاريخ غير مشرف لهم، فكيف سيكون حاضرهم، إنه لا بد مستند إلى هذا الماضي، فهم عبدة العجل المقدس، وهم كذلك القتلة، محققا السخرية أولا بالتهكم على ما هم فيه، وثانياً بالإيقاع، إذ إن الأثر لمفردة المقدس مع قافية مفردة المسدس، يمنح هذا الهزل سخرية أساسية حادة[1]. يقول في ذلك[2]:

كدسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس

أو إلى توقيت موسيقى المسدس

[1] السابق، ص 72.

[2] السابق، ص 66.

وترتكز السخرية في المقطع الأخير على العناصر التي سبق ذكرها، دون أن يكون هناك إشارات ساخرة جديدة، فقد تتابعت أفعال الأمر، والنداء ، والإيقاع الموسيقي المتمثل في تفعيلة بحر الرمل.

ولا تبرز السخرية في أشعار درويش اللاحقة إلا نادرا، ويمكن الإشارة إلى بعض أسطر شعرية في قصيدة "مأساة النرجس/ ملهاة الفضة"حيث يقول[1]:

لا يعرفون الرقص والمزمار إلا في جنازات الرفاق الراحلين

ويلحظ الدارس شيئاً من هذا كذلك في قصيدة "الهدهد"، فقد تحول الملوك إلى قضاة، وقد شهد علينا في هذا القضاء أعداؤنا، ونامت أرواحنا بأيدي الرعاة، فيا لها من مفارقة ساخرة، تمتزج بالحزن والمرارة[2]:

وأنبأتنا الكائنات

أن الملوك قضاتنا، وشهودنا أعداؤنا، والروح يحرسها الرعاة

تتخذ السخرية الشكل نفسه في أشعار الشاعر بعد عام 1991 في ديوانه "أحد عشر كوكباً"، على الرغم من أن هذا الديوان يمثل خيبة الأمل لدى الشاعر. عبر عن هذه الخيبة بقوله[3]:

إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار

لقد صرح الشاعر منذ بداية الديوان أنه لم يعد قادراً على السخرية، فلماذا يا ترى؟ إن المكان الذي حارب من أجله، وقدم سخريته أملا ليكون مسرحاً لأشعاره الحالمة، أصبح معداً ليستضيف الهباء، وقد تلبدت السماء بالغيوم واحتجبت الجبال، فلا يرى

[1] محمود درويش، الديوان، مجلد 1، ص 422.
[2] السابق، ص 453.
[3] أ.ك. المجلد 2، ص 486.

من خلالها فتحاً وفتحاً مضاداً. إنها حالة من اليأس التي تسكن نفس الشاعر، جراء ما أصيب من صدمة الواقع[1]:

فجأة لم نعد قادرين على السخرية،

فالمكان معد لكي يستضيف الهباء... هنا في المساء الأخير

نتملى الجبال المحيطة بالغيم: فتح... وفتح مضاد.

ومع ذلك يلاحظ المرء بعض الأسطر الشعرية التي تتسرب منها السخرية المرة القاسية في ثنايا قصائد الديوان، ففي قصيدة "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض"، يتخذ درويش من الهندي الأحمر قناعا ليعبر به عن الفلسطيني وعلاقته مع المحتلّ، إذ إن العلاقة متشابهة بينهما، كما أن العلاقة بين المحتل الإسرائيلي والرجل الأبيض متشابهة، بل إنها متماثلة، إنه "هو الرجل الأبيض" ذاته.

تقوم القصيدة على ثنائية المنتصر والمهزوم والقوي والضعيف، ويمثل الشاعر الجانب الثاني وينطق باسمه[2]، وقد بنى درويش النص على البحر المتقارب، متخذا من المفارقة أسلوبا للتعبير عن الموقف الساخر الذي يعيشه الرجل الأبيض في أمريكا في تعامله مع الهندي الأحمر، وبالتالي فإنه يعكس المفارقة التي يعيشها المحتل في تعامله مع الفلسطينيين، فقد جاء الرجل الأبيض إلى البلاد الجديدة لينشر الحضارة ولكنه، وهنا تبدو المفارقة الساخرة، استولى على الأرض وقتل السكان الأصليين وشردهم من أرضهم، وهذا ما فعله بالضبط المحتل الإسرائيلي، ففي موت الهنود الحمر/ الفلسطينيين خير للرجل الأبيض/ المحتل[3]:

ومن سوف يسكن معبدنا بعدنا؟ من سيحفظ عاداتنا

---

[1] السابق، ص 475.

[2] د. عادل الأسطة، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، منشورات وزارة الثقافة، 1998، ص 94.

[3] محمود درويش، مجلد 2، ص 507/506.

من الصخب المعدني؟ "نبشركم بالحضارة" قال الغريب، وقال

أنا سيد الوقت، جئت لكي أرث الأرض منكم،

فمروا أمامي، لأحصيكم جثةً جثة فوق سطح البحيرة

"أبشركم بالحضارة" قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمروا

ليبقى لي الرب وحدي، فإن هنوداً يموتون خير

لسيدنا في العلا من هنود يعيشون.

وقد كتب درويش هذا النص بعد الدخول في مرحلة السلام وبدء المفاوضات مع إسرائيل، وهو لا يبدي- كما يظهر من لقاءات صحفية كثيرة- تفاؤلا كبيرا، لذا فإنه يرى أن السلام بين الرجل الأبيض والهندي الأحمر سلام المنتصر مع الميتين، وهو السلام نفسه بين الإسرائيليين والفلسطينيين[1]:

... فاتركوا يا ميتون المكان

مقاعد خالية للمضيفين.. كي يقرؤوا

عليكم شروط السلام مع... الميتين

مريد البرغوثي

يبتعد البرغوثي عن موضوع الانتفاضة في القصائد التي كتبت بعد عام 1991، أو بعد مؤتمر مدريد للسلام، وتتخذ السخرية تبعاً لذلك شكلاً وموضوعاً مختلفين، فقد غاب الحديث المباشر عن واقع الانتفاضة، وأخذ يعالج بسخرية موضوعات عامة، أو تقترب من الذاتية، وقد وجدت السخرية في هذه المرحلة لدى أشعاره، إما أنها تتخلل القصيدة الطويلة كما في قصيدة "الشهوات". أو تقوم على المفارقة كما في قصيدتي "في

[1] السابق، ص 514.

زماني" و"الحب "، واعتماد السخرية على المفارقة هنا في النص الأخير، لا يعفى الشاعر من الإطالة نوعاً ما.

يغلب على قصيدة "الشهوات "طابع القصّ، إذ يقصد الشاعر عن طريق السرد لملمة بعض الوقائع التي حدثت له في طفولته، أو في الفترة التي عاشها في قريته، ويحاول أن يرسم بعض اللوحات التي تستمد ألوانها من الحياة القروية، فجاءت بعض تلك اللوحات ساخرة غاية في السخرية، وغلب على بعضها الأسلوب الفكه البريء براءة الطفولة ذاتها، وبعضها جاد ومأساوي مما رآه في غربته، وعاشه في منفاه، وقد نظم البرغوثي هذا النص على البحر المتدارك، وفي هذا الوزن تناسب مع الموضوع فقد وصفه بعض دارسي العروض بأنه وزن يقرب إلى النثريه منه إلى الشعر[1]، ويتفق كذلك مع أسلوب السرد الذي جاءت عليه القصيدة، وقد ساعد على ذلك أن هذا البحر يتكون من تفعيلة قصيرة يسهل الإطالة بها.

تتعدد شهوات الشاعر، ومن هذه الشهوات شهوته للّعب، حيث يتذكر من أيام طفولته تلك الأيام التي كان يسطو هو وأقرانه على أشجار اللوز للعجوز البخيلة، فيرى في ذلك المشهد متعة، ولكن الأمتع من ذلك- حسب ما يرى الشاعر- إذا ما رأتهم تلك العجوز، فيتقافزون هرباً، ويختم هذا المشهد بلمحة فكاهية خالية من السخرية، إذ يقول[2]:

أمتع من كل هذا

إذا استلمت خيزرانتها واحداً

وانضرب!

---

[1] ينظر، د. عبد الرضا علي، ص 82.

[2] مريد البرغوثي، ص 237.

ويتغلغل في هذه السيرة، فيعرض جانباً من العلاقات الإنسانية، والسلوكيات الاجتماعية التي تقوم على المفارقة، فثمة فرق بين ما يتحدث عنه الناس وبين ممارستهم العملية، وعلى الرغم من أن المشهد هنا يتحدث عن علاقة الصغار بالكبار، وأنها علاقة قائمة على القمع والإجبار إلا أنها قد تتخذ في دائرتها الأعم بعداً أشمل، حقا إن النص يعرض صورة للطفولة في القرية، ويبين ما عليه الناس، إلا أن نبرة الكلام لا تخلو من فكاهة لطيفة، أو مفارقة خفيفة، فالطفل يخوّفه كل من زاد عن عمره سنة، بالضبع، أو بابن آوى، ولكنه، وهنا موطن المفارقة، يصفرّ خداه خوفاً من قطة عابرة[1]:

شهوة للوساوس في ليل قريتنا

كل من زاد عن عمرنا سنة

خوّف الكل بالضبع أو بابن آوى

وفاخرنا بالجسارة

واصفرّ خداه من قطة عابرة

وتعتمد السخرية في بعض مواطنها في هذه القصيدة على الصورة النافرة التي تنشأ عن إقامة علاقات تفضي إلى السخرية المرة، فيصف الضبع بالوسامة معتزاً بسلطانه[2]:

من سفر للسفر

حيث لا يغرس الضابط الوحشُ

نابيه في روح روحي

ويجلس في كامل الاعتزاز بسلطانه

[1] نفسه.

[2] السابق، ص 238.

مثل ضبع وسيم!

وتطال شهوته منظر الرجال في القرية وهم مجتمعون في المضافة يتبادلون النكات اللئيمة، ويتهكمون على كل عالٍ قوي، ويطول الجدل بينهم، كأنهم في هيأة الأمم، علما أنه لا يسمع بهم أحد، وهنا يبدو موطن السخرية، فأحيانا نظن أنفسنا مهمين، لكننا صفر، ومع ذلك يحنّ الشاعر إلى هذا[1]:

شهوة لوجوه الرجال الذين بنوا في المضافة

بيت الكرم

وبيت النكات اللئيمة

بيت التهكم من كل عال قوي

وبيت المساء الطويل بطول الجدل

وأخبار كل البلاد

كأن الحصيرة من تحتهم

هيأة للأمم.

وثمة شيء يشتهيه البرغوثي من بين شهواته المتعددة، ولكن شهوته هذه لا تخلو من السخرية الاجتماعية الناقدة، إنه يشتهي أن يتصرف الناس على طبيعتهم دون مراء أو نفاق، وأن تترك البنات على طبيعتهن يرتبن كذبهن الأبيض، ليرضين عشاقهن، وأن يتحررن من السلطة الأبوية القاهرة التي كانت تجمعاً لعصور الأتراك القديمة، هؤلاء الآباء الذين ورثوا من الرجولة شاربين طويلين، وبذلك يسخر البرغوثي من الرجال الذين يرون في الشارب علامة للشرف، علما أن المياه تجري من تحت أرجل أحدهم دون

[1] السابق، ص 239.

أن يـدري أن ابنتـه تغـازل عشـيقها، وكأنـه يقـول إن عظـم الشـرف لـيس بكبر الشـارب، وبالتـالي فإنـه يسـخر مـن الـذين مـا زلـوا يتعلقـون بالعـادات والقـيم القديمـة التي تـذكر بعـادات الأتـراك وقـيمهم التي عفـا عليهـا الـزمن، ولـم تسـلم الأمهـات كـذلك مـن لـوم الشاعر، فقد سخر من اللائي يعرفن انفلات بناتهن ومع ذلك يهوّنّ الأمر على أزواجهن، ويدافعن عن بناتهن، فيهون على الرغم من شاربيه[1]:

شهوة أن تخلي البنات يرتبن ما شئن

من كذبٍ أبيض

كي يقابلن عشاقهن

ويشعرن بالانتصار البسيط على والدٍ

أسس الترك قصراً على شاربيه

وأم يحدثها قبلها بانقلاب الفتاه

ولكن تهون عن زوجها الأمر

حتى يهون

ويتجه البرغوثي في قصيدة "في زماني"التي تتكون من أحد عشر مقطعاً، ويبنيها على بحـر الرمـل إلى معالجـة الموضـوع الـوطني بلغـة أكثر تجريديـة، وابتعـاد عـن المباشـرة والتقريرية والخطابية، وبأسلوب حداثي يحول فيه الهامشي والمعتاد والمهمل إلى شعر نابض بالحياة يحمل الكثير من الأفكار، فتتسرب السخرية من بين ثنايا النص، لتفضح المفارقة التي بنيت عليها تلك الموضوعات في واقعها العملي.

[1] السابق، ص 252

يبدأ كل مقطع من مقاطع القصيدة بـ (في زماني)، وتشي هذه العبارة بالسخرية المبطنة التي يكشف عنها النص الذي يصور الواقع الذي غدا مقلوبا رأسا على عقب في زمان الشاعر، وتبرز السخرية بشكل واضح في المقطع الأخير، إذ تعتمد على المفارقة الصارخة، والنتيجة غير المنطقية، ففي زمان الشاعر سمح الآخرون بالركض للكل في أقصى سرعة، ولكنه ركض- وهنا موطن المفارقة الساخرة- في القفص[1]:

في زماني

سمحوا للركض للكل ونادانا المنادي

اركضوا بالسرعة القصوى كما شئتم

ولكن في القفص

ويربط البرغوثي بين الموضوعات ربطا وثيقاً متداخلاً، يظهر ذلك في قصيدة "الحب" التي يلحظ المرء فيها جانباً من التفلسف، إذ يربط بين موضوع الغزل والحب وبين السياسة، ولا يَبين هذا الربط إلا في نهاية القصيدة، وقد ناسب الشاعر لهذا الموضوع ولهذا الأسلوب بحر الزجر الذي وصفه بعض دارسي العروض بأنه "يحتمل جميع الموضوعات المعاصرة سواء أكانت غزلية أم فلسفية أم سياسية"[2].

يعتمد النص على لازمة، تكرر في القصيدة التي تتكون من سبعة مقاطع، يظهر من خلال هذه اللازمة التعارض بين الواقع والفن في لغة الحب، فيبدو أن الحب "في الحياة غير الحب في القصائد".

وتقوم السخرية في جانب منها على محاكمة الموروث الشعري القديم، الذي كان يصور دائماً الفتاه المحبوبة بأنها وحيدة، ليست لها مثيل، فقد وصفوهن بالمعبودات،

[1] السابق، ص 317.

[2] د.عبد الرضا علي، ص 63.

وقد كانت هؤلاء المحبوبات غاية في الحسن والجمال خاليات من العيوب، حتى من حَبّ الشباب، أو من الشعر الجعدي، أو السن المكسورة، وكلهن بنات نعمة، ليس لهن عمل، وذوات عيون حادة النظر، وقد ساعدت بعض العناصر اللغوية على استظهار السخرية، فهناك الاستفهام التعجبي والصورة الساخرة في (معبوداتهم)، والتلاعب اللفظي الناشئ عن الجناس الناقص بين كلمتي كوكب وكواكب الذي يفضي في نهاية الأمر إلى صورة كلية ساخرة[1]:

الشعر يحظى بحلوة وحيدة المثال والمثل

كأنها مرشوشة بالسحر أو بالنور

من أين يأتي كاتبو قصائد الغزل

بكل معبود اتهم إذن

من أي كوكب بناته كواكب

ويرى الشاعر أن الكذب غير مقصور على قصائد الغزل، بل إنه موجود كذلك في السياسة وكتابة التاريخ والأمجاد، ولذا فإن ما نقرؤه غير ما نعيشه، فإنها جنة ولكنها جحيم، ومن هنا فإن الشاعر يريد أن يسخر من حقيقة ما نحياه، إذ إنه يظهر شيئا جميلا، ولكن العكس هو السائد[2]:

الحب في قصائد الإنشاء كذبة وكذبة

مثل كتابة الأمجاد والأوطان

والتاريخ والحروب والمواجع التي نكابد

[1] مريد البرغوثي، ص 222.

[2] السابق، ص 223.

وكلها كالحب في الحياة غير الحب في القصائد

عبد اللطيف عقل:

تبدو السخرية في هذه الفترة أوضح ما تكون عند الشاعر د. عبد اللطيف عقل، وتظهر جلياً في قصيدته "التوبة عن التوبة "ويشير زمن كتابة النص، أنه قد نظم القصيدة بعد مؤتمر مدريد وقبل أوسلو، فقد كتبها في 1993/5/20، وتجدر الإشارة هنا أن القصيدة هي آخر ما كتب الشاعر[1]، وقد نشرت القصيدة في مجلة الغربال، وقد طبعها أحد أفراد عائلته بعد وفاته في كتيب مستقل.

يثير عنوان القصيدة الإشارة إلى قصيدة أخرى، تحمل العنوان نفسه، لشاعر عربي آخر، إنه الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل الذي كتب قصيدته "توبة عن التوبة " في منفاه عام 1931، وقد تاب فيها عن توبته عن شرب الخمر واللهو والمجون، تلك التوبة التي أعلنها في قصيدة أخرى سابقة بعنوان "توبة"، وقد جاءت هاتان القصيدتان بأسلوب ساخر، وبلغة بسيطة اقتربت من اللغة الشعبية[2].

ولا تتفق القصيدتان، قصيدة د. عقل وقصيدة عرار سوى في العنوان الذي يختلف قليلاً، إذ إن قصيدة عرار قد خلت من أل التعريف، بخلاف نص د. عقل، وقد اتفقت كذلك القصيدتان في كونهما ساخرتين، ويمكن القول: إن الدكتور عقل لم يتأثر بقصيدة عرار فقد اختلفتا في الأسلوب الساخر، والشكل الفني، والوزن والموضوع.

تتكون قصيدة "التوبة عن التوبة"من خمسة مقاطع، اتخذ كل مقطع اسما، وقافية وعدد أبيات، تختلف في كل مقطع، وقد انتظم النص البحر الخفيف، وقد جاء كثير

[1] عثر الباحث على قصيدة أخرى بخط يد الشاعر بعنوان "أغاني الضفادع" ومؤرخة بتاريخ: 1993/4/15. لم تنشر القصيدة في أعمال الشاعر الكاملة الصادرة بعد وفاته، ولم تنشر مستقلة لا إلكترونيا ولا ورقياً، وظلت محفوظة لديّ لتكون في كتاب "في حضرة الشعراء" إذ جمعت في أحد فصول الكتاب بعض قصائد الشعراء غير المنشورة.

[2] ينظر، مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس، عمان، 1954، ص 56 وما بعدها.

من أبيات النص موصولة أو مدورة، ويبدو أن التدوير يتناسب وهذا البحر التي يأتي مقبولا "على نحو متدفق من غير أي جلبة"[1].

إن ثمة اختلافا بين عناوين القصيدة الفرعية بين النص المنشور في مجلة الغربال، وبين النص المنشور مستقلاً، مع بقاء عدد الأبيات ثابتاً، مع العلم أن النصين قد نشرا بعد وفاة الشاعر حيث يظهر في النص المنشور في المجلة، والمكتوب بخط يد الشاعر نفسه، التشطيبات والتعديلات التي أجراها الشاعر على القصيدة، وهي بعنوان "التوبة عن التوبة "فقط لا غير، وقد قسمها الشاعر إلى خمسة مقاطع، حمل الأول عنوان الفضاء، أما بقية المقاطع، فأعطى كل واحد منها اسم "القسم " فجاءت كالتالي: القسم الأول، القسم الثاني، القسم الثالث، القسم الرابع، ويسمى هذا القسم بـ"التوبة عن التوبة"[2].

أما النص الثاني فأضاف إلى العنوان الرئيسي "التوبة عن التوبة "عنواناً فرعياً يقول فيه: "مرفوعة إلى مقام سيدي السلطان العربي". وهذا الاختلاف هو الذي يدفع المرء أن يقف موازناً بين النصين، لما لهذه الجملة من إيحاءات عظيمة الفائدة، والمرء بصدد دراسة نص من النصوص[3]

أما عناوين المقاطع، فثمة تشابه بين عنوان المقطع الأول في كلا النصين، أما العناوين الآخرى، فقد استبدلت بكلمة القسم كلمة "التوبة "مع اختفاء عنوان التوبة الرابعة وبقاء العنوان "التوبة عن التوبة "في المقطع الخامس.

والوقوف عند هذا الاختلاف، مع أنه قليل الفائدة، إلا أنها قد تسبب إرباكا من نوع ما للدارس، فثمة صعوبة- فيما أرى- في تحديد مضمون التوبة الأولى أو الثانية أو

[1] د.عبد الرضا علي، ص 139.

[2] ينظر، عبد اللطيف عقل، التوبة عن التوبة، مجلة الغربال، المحاولة (2)، تموز، 1994، ص (22-47).

[3] ينظر، عبد اللطيف عقل، قصيدة التوبة عن التوبة، نابلس، د.ت.

الثالثة، وإن استطاع أن يحدد مضمون التوبة الرابعة وهي التوبة عن التوبة، فان النص يحتوي أصلا على توبتين الأولى توبة عقل الذي يعلنها أمام السلطان العربي، وتتمثل الثانية في التوبة من هذه التوبة، وقد جاءت الأولى في المقاطع الثاني والثالث والرابع، وجاءت الثانية في المقطع الخامس .

ويمكن للدارس هنا أن يقسم القصيدة إلى أربع وحدات، ليسهل اختراق النص ودراسته، فقد جعلت العنوان وحدة مستقلة، والفضاء كذلك وحدة منفصلة متصلة، وقد جمعت المقاطع الثالث التالية في وحدة أخرى، أما الوحدة الرابعة، فقد خصصتها للمقطع الخامس. وعلى ذلك يمكن أن يفهم النص، ومواضع السخرية فيه.

الوحدة الأولى: العنوان

تقوم الجملة المحذوفة من العنوان في نص المجلة، والمثبت في نص الكتيب بانحراف مضمون القصيدة عن معناها الجدي إلى المعنى الساخر في ذهن المتلقي، وتفضح هذه الجملة نية الشاعر من الآخر الذي حدده بالسلطان العربي، وثمة عناصر لغوية تظهر الأسلوب الساخر، فكل كلمة تتكون منها العنوان تكشف عن هذا الأسلوب، فقد جاء العنوان الرئيسي ساخراً، فلاعجب أن يتوب، ولكن العجب كله أن يتوب عن متابه، وتظهر كذلك كلمة مرفوعة الفرق بين الحاكم والمحكوم، بحيث إن المحكوم أدنى درجة بل درجات من الحاكم، ولذا يتطلب رفعها إلى الأعلى حتى تصله، (وهذا الرفع مجازياً).

ترتبط كلمة "مقام"بالبعد الديني الشعبي الذي يقدس مقامات الأولياء والصالحين، ويتبرك بهم، كأن قصيدته هذه هي نوع من التبرك بالحاكم، وعلى الرغم من هذه الطبقية المصرح بها إلا أنه يرضى به سيداً، ولماذا؟ لأنه صاحب مقام عال رفيع، بالإضافة إلى أنه سلطان، ويذكر هذا اللقب بالصورة العربية القديمة للحاكم، الذي كان يلقب بالسلطان، وهذا ما يعرف- كما ذكرت سابقاً- بالمفارقة الزمنية[1]، ولم يكتف بذلك، بل نعته "بالعربي"، وفي هذا زيادة في تأكيد المعنى المقصود، وهذا يعني أن

[1] مجدي وهبة، ص 14، وينظر: ص 178 من هذا البحث.

السلطان سيفهم قصيدته، ويتقبل توبته، ما دام أنه عربي، والحاكم العربي القديم الجديد مغرم بالمدائح والأشعار.

الوحدة الثانية: الفضاء.

يتألف هذا المقطع من سبعة عشر بيتاً، وقد جاء على قافية الباء المطلقة المردفة بالواو أو بالياء، وهو فضاء القصيدة، ومقدمتها، حيث يظهر النص ملامح عامة للمسخور منه في هذه القصيدة، ولا تكاد الصور التي رسمها د. عقل للسلطان العربي، تختلف في مضامينها عن الصور التي رسمها محمود درويش للدكتاتور في خطبه الموزونة، سوى أن المتحدث في خطب درويش هو الدكتاتور نفسه، أما عبد اللطيف عقل، فإنه يخاطب سيده، وإنْ وجَد أحياناً أبيات يتحدث فيها بضمير هو فلا تتعدى كونها التفاتا، لعلو قدر المخاطب، أو لدنو قدره.

يظهر السلطان العربي- كما بينه عقل- على أنه صاحب المشيئة، وصاحب الزرع والضرع، تتغير الدنيا إذا تغير حالة، له من القدرة الخارقة ما يحول الثلج إلى نار، والأشواك إلى زهور، تعبق بالشذى والعطر، ويبرئ المريض والطبيب على حد سواء، يسمع الهمس والدبيب، ويعرف النوايا، وما انتواه الحبيب إلى الحبيب، له رقيب وعتيد على كل فرد من أفراد رعيته، محيط بكل شيء. إن صورته مقاربة لصورة الإله، لذا فإن الشاعر يخاف منه، وإمعانا في السخرية، فإن خوفه منه يزيد على خوفه من المحتل الغاصب ويا للمفارقة.

إن الشاعر لم يقترف ذنباً بحق سيده، ولكنه يصر على طلب المغفرة فقد ضاقت الدنيا بوجهه، فسيستغيث به كي يصل إلى هذه التوبة[1]:

أنـا لـم أرتكـب بحقـك ذنبـا رغـم هـذا فعفـوك المطلـوبُ

[1] الغربال، ص 26.

لست أدري كيف الوصل أغثني زاد إثمي إثما فكيف أتوبُ؟

ويعتمد الساخر في سخريته في هذا المقطع على عنصرين، الأول: تضخيم القول، إذ إنه قد ضخم شيئاً لا يستحق التضخيم[1]، والثاني: المفارقة اللفظية الواردة في البيتين السابقين.

الوحدة الثالثة: المقاطع الثاني والثالث والرابع

تتألف هذه الوحدة من القصيدة من ثلاثة وستين بيتاً، موزعة كالتالي: سبعة وعشرين بيتاً في المقطع الثاني، وواحداً وثلاثين بيتاً في المقطع الثالث، وخمسة وثلاثين في المقطع الرابع، ويظهر من عدد الأبيات النفس التصاعدي عند الشاعر، بحيث إنه بدأ بالفضاء بسبعة عشر بيتاً، ثم أخذ عدد الأبيات يتزايد، وقد يعطى هذا دلالة في النص. فهذا الترتيب التصاعدي الواعي لعدد الأبيات يشعر القارئ أن الشاعر جاد في توبته، كما أنه جاد في سخرية، وهذا ما يعطي إشارة أخرى، أن الشاعر- وهذا قد يظن للوهلة الأولى- جاد في وصفه للسلطان العربي بتلك الأوصاف التي قدمها.

تمثل هذه الوحدة توبة الشاعر الأولى، التي كانت في صالح السلطان، تستعطفه وترجوه، فقد تاب الشاعر فيها عن كل شيء تألفه نفسه، وتهواه روحه قلباً وقالباً. حتى أنه نسي القدس وأهلها، وهجا أريحا وموزها، و أحب الصومال قبل بلاده وامتنع عن مناجأة السفوح و الجبال إرضاء لسيّده، وتنقلب عنده الموازين حتى ينال الحظوة لدى سيده، فلا يرى في الجمال إلا القباحة، وفي الإعوجاج الاستقامة، و يمضي في توبته حتى يصف سيدة بأنه ديك في محفل من دجاج، ومحرم على الدجاج أن تصيح من معاملة الديك لها، فعليها أن تطيع ليس أكثر، وقد برزت في هذه الصورة السخرية المتهكمة وإزاحة الصور المقدسة الموهومة التي ألبسها لسيده في الفضاء/ مقدمة القصيدة[2]:

---

[1] د.سي.ميوميك، ص 29 (الهامش).

[2] الغربال، ص 30.

أنـت ديـك في محفـل مـن دجـاجٍ والـــدجاج محـــرّم أن يصـــيحا

ويمتنع الشاعر عن التغزل بالحرية، ويتمنى للناس أن يعيشوا دائما في ظلام لا يرون النور، وقد أصبح الشاعر لا يؤمن بمهنة الشعر، فقد أصبح سلعة لا تساوي بمقدار الفتيل، ويومئ بسخريته إلى المفارقة في تعامل السلطان العربي مع العدو، حيث إنه لا يستطيع المقاومة أو لا يريدها، فقد تحولت السيوف إلى خشب على الأعداء، على حين أن السيوف نفسها تكون قاطعة بتارة إذا ما صوبت باتجاهنا، وهذا يذكر ببيت الشعر القديم الذي قاله عمران بن حطان في الحجاج عندما ألح في طلبه مصوراً المفارقة نفسها[1]:

أســد علـيّ وفـي الحــروب نعامــة ربـداء تجفـل مـن صـفير الصـافرِ

وتظل السخرية متفاوتة في مستوياتها، فترتفع مرة، وتخبت مرة، إلى أن يصل إلى قوله ساخراً ومتهكما وتمتزج بسخريته هذه المرارة وشدة الألم[2]:

إذا مـــا قضـــى بغـــزة طفـــلٌ وأفـاض الـدموع فيّ سـيولا
سوف لن أذرف الدمع على الطفل انتظـارا أن ترســل المنــديلا

فأي صورة أشد مرارة وسخرية من هذه الصورة، حيث يضطر أن يكتب مشاعره وعواطفه ولا يريد أن يبكي على الأطفال الذين يموتون، إلا بعد أن يأخذ الأذن من سيده، بإرساله المنديل كي يجفف به أدمعه.

وينفي الشاعر تعرضه للحديث عن النفط، ومع هذا فانه يكرس حديثه في المقطع الرابع على هذا الموضوع وكيف أن حكام الخليج اتخذوه عطراً لدشاديشهم، وإنهم لم

[1] د. احسان عباس (تحقيق)، شعر الخوارج، بيروت، د.ت، ص 28.
[2] الغربال، ص 38.

يستغلوه استغلالاً يفيد المصالح العربية، فقد ضاعت فلسطين على أبواب مدريد، ملمحاً إلى مؤتمر مدريد للسلام، حيث قال[1]:

آســـف ســـيدي فمدريـــد أنثـــى افترعوهـــا لكـــي تســـوّي الســـلاما

ومن ثم يعود للحديث عن النفط، بلهجة ساخرة متهكمة، فقد أصبح شرابنا كله خمراً حتى الجمال، وفتحنا باريس فتحاً مبنياً، وانتقمنا من سكانها غلاماً غلاماً، وفي هذا إشارة تهكمية من العلاقات الجنسية الشاذة التي يمارسها الأمراء، أمراء النفط في باريس.

ويدرك الشاعر أنه قد اشتط بعيداً في توبته، حتى نسيها، لذا فإنه يعود إلى تبجيل السلطان العربي الذي ألهم الإلهام، فقد ابتدأت به المعاني، وبه أيضاً قد اختتمت[2]:

سيدي أنت لا تلهم الروح والعقل إنمـــا أنـــت تلهـــم الإلهامـــا
أنـــت يـــا ســـيدي ابتـــداء المعـــاني ولهـــا ســـيدي تكـــون الختامـــا

الوحدة الرابعة: "التوبة عن التوبة"

يتوب د. عقل عن كل ما اسلف من توبات، مثله في ذلك مثل عرار، ويأتي هذا المقطع من القصيدة عنيفاً متحدياً قوياً قصيراً، فهو أقصر المقاطع، فقد تكون من خمسة عشر بيتاً يتخذ القافية الباء المطلقة المردفة بالألف. سيطرت على المقطع النقمة الهجائية الممتزجة بالسخرية، فالزعماء يرابون بدماء الصغار فهم نعاج، تعيش في البارات، قد غربت بهم أمجاد الأمة، وقد اتخذت الضمير "أنا" في هذا المقطع بعداً شمولياً، فقد أصبح يعني الفلسطيني المشرد عن أرضه، الذي عانى الجوع والعري والتعب في ظل العيش مع إخوانهم العرب فيرى الشاعر أن هؤلاء الأعراب هم أشقاء زور، فما كانوا في يوم من الأيام سوى ذئاب تنهش لحمنا.

---

[1] السابق، ص 41.

[2] السابق، ص 44.

ولم يُشَهّد الشاعر أحدا من البشر على متابه هذا، إنه لا يثق بأحد، فالجميع قد خذله حتى أشقاؤه، لذا فانه لا يرى شهوداً أفضل من النجوم، فهي التي شهدت مذابح العصر وشاهدت الأشلاء، وهي ترمي في الشعاب، ويشهد كذلك روائح الحزن والخوف التي شاهدت سيف السلطان العربي وهو مسلط فوق الرؤوس[1]:

فاشهدي يا نجوم مذبحة العصر كيف ترمى الأشلاء بين الشعابِ؟
واشهدي يا روائح الحزن والخوفِ وسيف السلطان فوق الرقابِ
اشهدي ثم اشهدي لا تتوبي أنني اليوم تائب عن متابي

[1] السابق، ص 47.

الخاتمة

لقد شكلت السخرية في الشعر الفلسطيني ظاهرة لافتة للنظر، ويستطيع الدارس أن يقرر: أن لهذه الظاهرة حضورها البارز عند معظم شعراء المقاومة في مراحلها المتعاقبة، وقد تأثرت هذه السخرية بعدة عوامل صبغتها بصبغتها، لعل من أهمها الأحداث السياسية التي عاشتها القضية الفلسطينية، وما صاحب هذه الأحداث من مفارقة مؤلمة تستدعي القول الساخر، وتتيح له المناخ المناسب لظهوره في أدب المقاومة.

وثمة ملاحظات يستطيع المرء أن يؤكدها وردت في ثنايا البحث، تمثل ثمرة هذا الجهد، ويمكن تقسيم هذه الملاحظات إلى ثلاث، تختص الأولى بالموضوعات التي تناولها الشعر الساخر، والثانية بالبناء الفني الذي جاءت عليه القصيدة الساخرة، أما الثالثة فإنها تبحث في نوع السخرية التي احتوتها النصوص المدروسة.

1. الموضوعات

تكاد الموضوعات التي سخر منها الشعراء تتشابه، وذلك حسب البعدين المكاني والزماني، فقد غلبت السخرية من الأنظمة العربية في شعر المنفى كما هو الحال في أشعار أبي سلمى ومحمود سليم الحوت ومحمد العدناني ومعين بسيسو، وذلك بين عامي (1948-1967)، فقد كانت المفارقة الصارخة التي تعيشها هذه الأنظمة، تغري بالقول الساخر، أما شعراء داخل فلسطين المحتلة في الفترة نفسها، فقد اهتموا بواقعهم العيشي يومياً، حيث الاضطهاد القومي والسجن والتعذيب، والنفي من أرض هي أرضهم، وقد صوروا كل هذا بنفس ساخر، لا يخلو من الحزن والمرارة، وقد كان لمظاهر اللجوء المتمثلة في الخيبة والجوع والمرض، وسوء الأحوال الاقتصادية والاجتماعية حضور بارز في موضوعات الشعر الساخر لدى هؤلاء.

ولم يختلف هذا التباين في الموضوعات في الفترة الثانية التي يغطيها البحث (1967-1987)، فقد ظلت أشعار المنفى، ترى في الأنظمة العربية عنصراً أساسياً وعاملاً مهمّاً في ضياع الأمة وضياع فلسطين بكاملها، ويظهر ذلك جلياً في أشعار كل من محمود درويش ومريد البرغوثي، وقد اشترك معهم في هذه النظرة التشاؤمية تجاه الأنظمة شعراء عام 1967، ويعود ذلك- حسب ما أرى- إلى أن الشاعر الفلسطيني في هذه المناطق قد خبر الحياة العربية هو الآخر، مثله مثل شعراء المنفى، وذلك لاعتبارات فتح الحدود، وإمكانية السفر إلى الدول العربية، وقد بقي شعراء عام 1948. ينطلقون في سخريتهم من واقعهم دون أن يكون هناك موضوعات جديدة، إلا فيما ندر، فقد التفت بعضهم إلى الحالة العربية، وقد كتبوا شعرا ساخرا في تلك الحالة، ولكن الموضوع الوطني الداخلي كان له الحضور الأكثر.

وقد خبتت السخرية في الانتفاضة، ويبدو ذلك واضحاً في قلة النصوص الساخرة ويعود ذلك إلى أن الشاعر الساخر يحتاج إلى فترة من التأمل والتدبر حتى يكتب نصا مكتمل العناصر الفنية التي تجعله أقرب إلى السخرية من أي لون آخر، فالأدب الساخر فنّ يقوم على التأمل والتفكير والعقل، ويبتعد عن العاطفة، ويداري بها قليلا، وهذا- بالطبع- لم يتوفر لشاعر الانتفاضة، الذي ضاعت نبرته الساخرة في خضم الأحداث المتلاحقة، بالإضافة إلى أن بعضهم قد غلبت عليه الانفعالية نتيجة تعرضه للسجن والتعذيب، ولذا فإنه سيفرغ انفعالاته غاضبا هجائياً، وليس ساخرا، متحديا متفائلا، كما هو الحال عند محمود درويش في قصيدة "عابرون في كلام عابر" التي امتلأت بعناصر هجومية كثيرة.

تعدد المسخور منه في هذه النصوص، فعدا سخريتهم من الأنظمة العربية، يجد المرء أنهم سخروا من الآخر، وآلاته التعسفية القمعية، وسخروا من الهيئات الدولية، ومن الحلول الهزيلة التي لا يرى فيها الشاعر سوى ألهيات لا تجدي نفعا، وقد امتدت

سخريتهم كذلك إلى العادات والتقاليد، التي رأى فيها الساخر معوقا من نوع ما، يعيق طريق التحرير، لا سيما وأن شعراء السخرية يحملون الأيدلوجيات التقدمية التي رأت في الفكر الشعبي القديم تخلفاً فقد قاومت وسخرت منه أشد السخرية، ولم تسلم كذلك بعض النماذج البشرية من سهام النقد، هذه الشخصيات التي تحتل موقعا في المجتمع كالنائب (عضو الكنيست)، أو المدير، أو المسؤول، وما شابه، وقد تعدى ذلك إلى السخرية من بعض الأشخاص، كسخرية سميح القاسم من كسنجر ومن بعض الزعماء العرب وخاصة السادات في ديوان الحماسة.

لم تمثل السخرية من الذات، ذات الشاعر أية ظاهرة على مستوى النصوص المدروسة، إلا في حالة واحدة، فقد أنب محمد العدناني نفسه لأنه قد مدح العرب يوما ما، وقد كان هذا النقد آنيا تأثيرياً على مستوى النص، ولم يتعداه إلى نصوص أخرى، ويمكن للمرء أن يعلل ذلك من نظرة الشاعر نفسه إلى أهمية الكلمة في المقاومة، فإذا سخر الشاعر من شعره، وتهكم على أقواله، فما نفعها إذن، فعندها ستفقد حيويتها، وستفقد قيمتها ومبررات حياتها، وتصبح نفخا في الرماد، وهذا بالطبع ليس مذهب الشعراء الفلسطينيين المقاومين.

ولم تشكل السخرية من الذات الإلهية- باعتبارها أشد أنواع السخرية إيلاماً، بل أنها حالة مرضية، تستدعي العلاج – كما يقول بعض الباحثين- أية ظاهرة، وإن وجدت بشكل واضح في نص فوزي البكري المطول "في صحة الله "، ولكنها لم تأخذ مساحتها الفنية كبقية الموضوعات التي سخر منها، ويضاف إلى ذلك السخرية من التراث بمجمله لا سيما التراث الديني، كما وجد كذلك عدا عن البكري وعند سميح القاسم.

2- البناء الفني

ويمكن للباحث أن يستخلص عدة نتائج، يراها ماثلة على صعيد الشكل الفني للقصيدة الساخرة، ويشمل هذا الوزن والألفاظ، وأسلوب الشاعر في النظم، وعلاقة النص بالنصوص الآخرى سواء منها النثرية أم الشعرية.

لقد تبين من خلال القصائد المدروسة أن الشاعر قد غلب عليه الانفعال والعاطفة، وقد ظهر ذلك في القصيدة الساخرة التي تعلو فيها النبرة الخطابية والمباشرة، وخاصة عند شعراء النهج التقليدي، وقد ظهرت هذه العاطفة في استخدام الألفاظ والإيقاع، والقافية أحيانا، وقد كان الشاعر مدفوعا من أجل أن يفرغ انفعالاته، وليس لأنه يسخر في البداية، حتى استوت السخرية على سوقها فيما بعد، وبدأت تأخذ طابعها المميز في القصيدة متزنة العاطفة، التي يحاول فيها صاحبها أن يتجرد من العاطفة وسيطرتها، كما هو الحال عند الشاعر محمود درويش في خطب الدكتاتور الموزونة.

وقد ركز بعض الشعراء في المرحلة الأولى على القصيدة العمودية، ويظهر ذلك واضحاً عند شعراء المنفى أبى سلمى،ومحمود سليم الحوت ومحمد العناني، وقد تجاور الشكلان الحديث والقديم في أشعار السخرية عند بعض شعراء عام 1948 كما هو الحال عند راشد حسين وتوفيق زياد، وعند شعراء المرحلة الثانية كما هو واضح لدى البكري، وينبغي الإشارة إلى الشاعر عبد اللطيف عقل، فقد صب سخريته في المرحلة الثالثة في قالب كلاسيكي، لكنه لا يخلو من نزعة التجديد.

وظف شعراء السخرية في أشعارهم الألفاظ الشعبية، والتعابير العربية من العامية، وقد استقوا صورهم أحياناً من الحياة العامة، كما فعل البرغوثي في قصيدته "الصبي "وقصيدة "الفتاة "محاولا بذلك أن يرسم صورة كلية من خلال اللغة وإيماءتها وصورها الجزئية.

وقد تحدث كثير من الباحثين عن هذه الظاهرة، إذ إنهم رأوا أن الألفاظ الشعبية تمتلك بعداً جمالياً أكثر تأثيراً أحياناً من مقابلاتها في اللغة الفصيحة ، بالإضافة إلى أن الألفاظ الشعبية تستطيع أن تدخل إلى وجدان الجماهير، وبذلك تعطي السخرية عمراً أطول، ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن الشاعر الذي بدأ ساخرا كان يريد أن يعبر عن هزلية الموقف بهذه اللغة، وكأنه يربأ باللغة الفصحى، فلا يريد لها أن تنزل من مستواها الأعلى لكي تعبر عن مثل هذه المواقف، انطلاقا من القول الذي يقول: "لكل مقامٍ مقال".

لم يكن الشاعر المقاوم منقطع الجذور، وإن نبت نباتا مستقلا، إلا أنه متصل بتراثه القومي والحضاري الطويل، ومتأثر كذلك ببيئته، لذا فقد وجد عند الشعراء ألفاظ تتعلق بالبيئة التي انطلقت منها، وهذا واضح بشكل كبير عند مريد البرغوثي، وعند شعراء الانتفاضة.

وقد أفاد الشاعر الساخر من التراث كثيرا، سواء أكان هذا التراث أدبياً أم دينياً أم شعبياً وتعدى ذلك إلى الأساطير والآداب العالمية، وقد ظهرت قصائد حاكى فيها الشعراء قصائد أخرى محاكاة ساخرة، وهذا ما يُطلِقُ عليه النقاد المعارضة الساخرة أو البارودي. وقد أسماه البعض "التناص"، ويعود هذا التأثير إلى أن الشاعر الفلسطيني يريد أن يضع القارئ في جو من الأصالة عبر انتقاله على أجنحة النص إلى عصور زمنية سالفة، ليؤكد بذلك أن الفلسطينيين شعب ذو جذور، وليسوا ظاهرة عابرة، متخذين من ذلك أسلوباً لمواجهة الآخر، الذي أشاع بين العرب في فلسطين المحتلة عام 1948 العدمية القومية، بالإضافة إلى أنها مظهر من مظاهر ثقافة الشاعر التي لا بد من أن تظهر في أعماله الأدبية، وقد كان للاسلوب الشعري الذي انتهجه شعراء المقاومة أثر في هذا التناص إذ إن الشعر الحر حركة إبداعية تعتمد على التراث وتحاكيه وتوظفه، لابتعاد هذا النوع من الشعر عن المباشرة والخطابية، ليقيم بذلك علاقات ذات قيم

دلالية في النص، وقد كان هذا التوظيف في أغلب الأحيان دقيقاً، يعبر عما يريد الشاعر، كما يتضح في أشعار درويش والقاسم وعقل والبكري وفدوى طوقان.

وقد اختلف شكل القصائد التي احتوت على السخرية، منها ما جاء كلاسيكياً مطولاً، وقد قسمه الشاعر إلى أقسام كما هو الحال عند الحوت في المهزلة العربية، وعبد اللطيف عقل في التوبة عن التوبة، وأما شعراً حديثاً (حراً) مطولاً كذلك، قسم هو الآخر إلى مقاطع كما هو الحال عند درويش وسميح القاسم، وقد جاءت بعض القصائد قصيرة جداً. ولا تتعدى الواحدة منها أحيانا السطرين أو الثلاثة، وقد وقفت عند هذا النوع من الشعر، وقد عرف باسم "الأبجرام"أو المقطوع اللاذع وقد شكل ظاهرة لافتة للنظر عند الشاعر مريد البرغوثي والشاعر سميح القاسم في المرحلة الثانية.

لعل الحديث عن الوزن في النص الساخر، تكتنفه بعض الإشكاليات، التي تنبع من ارتباط الموضوع المسخور منه بالوزن، ومن ثم ارتباطهما بالعاطفة التي كان عليها الشاعر، وقد تكون العلاقة مقطوعة أو تكاد بين الوزن والعاطفة أو بين الموضوع والوزن، ولكن ثمة اتفاق على أن الشاعر الذي أملى قصيدته في حالة من الغضب والانفعال قد حتم عليه ذلك وزناً شعرياً مناسباً، كما هو عند راشد حسين الذي نظم معظم قصائده الساخرة على الكامل، لا سيما تلك القصائد التي تحدث بها بلغة متحدية ومتهكمة كقصيدة "الله لاجئ "، ولكنه عندما تغلب عليه نزعة الحزن، وتهدأ به العاطفة قليلا يميل إلى وزن أقل حدة، وقد نظم جزءاً منها على الرمل أو الوافر. وقد وضحت العلاقة بين الموضوع والوزن بشكل بارز لدى راشد حسين في قصيدته "رسالتان" التي اختار لكل رسالة وزناً يتناسب- فيما أرى- مع الوضع والموقف الذي يحتّمه النص.

وينبغي الإشارة إلى أن أغلب القصائد التي وقفت عندها قد توزعتها البحور الصافية، الكامل والمتقارب والرمل والرجز والمتدارك، وتفعيلة الوافر، وفي اعتقادي أن اختيار هذه البحور يرجع إلى أحد سببين:

الأول: أن النصوص المدروسة في غالبيتها نصوص من الشعر الحر، وهذه الأوزان هي الأصلح لهذا النوع من الشعر.

الثاني: إن هذه البحور- إذا ما استثنى الرجز- تمتلك غنائية وانسيابية، أما الرجز، فإن استخدامه في النص الساخر كان يعكس منطقية لا بد من الإشارة إليها وتتمثل في أمرين، الأول أن بحر الرجز بحر كثير الاضطرابات الإيقاعية، ولذا فإنه يقرب من النثرية، مما يمكن الشاعر من أن يطيل قصائده، وقد ساعده هذا على إدخال عنصر الحوار مع الآخر، وقد برز ذلك في قصيدة درويش "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"[*]. أما الثاني فإن الرجز قد استخدم كثيرا في قصائد (الأبجرام)، وهي قصائد قصيرة جدا، وكان يغلب عليه إيقاع تفعيلة (ب-ب-) مُتفْعلُنْ، هذه التفعيلة التي توازي من ناحية موسيقية (مفاعلن (ب-ب-) التي تأتى في بحر الهزج، وهذا يمنح القصيدة إيقاعا رتيباً.

أما البحور الممتزجة فقد قل النظم عليها، فقد جاءت ثلاثة نصوص، واحد منها على البسيط، والثاني على الوافر والثالث على الخفيف.

أما الحديث عن القافية فإنه لا يفيد كثيراً، لذا فقد تجاهلت الحديث عنها، كعنصر أساسي في خلق تماثل بين النص والقافية، وقد اقتصر الحديث عنها كمقوم فني شكلي في قصيدة السخرية، ويعود هذا التجاهل كذلك إلى أن أغلب القصائد هي من الشعر الحر، بالإضافة إلى أن القصائد الكلاسيكية في معظمها قد صبت في قالب من التجديد، الذي اعتمد التنويع في القافية.

---

[*] أهدى درويش القصيدة لصديقه اليهودي الرفيق شلومو ساند، صاحب كتاب "اختراع الشعب اليهودي".

3- أنواع السخرية في الشعر الفلسطيني

لا شك أن هناك رابطاً من نوع ما بين الموضوع المسخور منه والفترة الزمنية، وبين طبيعة السخرية، إذا إن الظروف النفسية التي عاشها الأديب الفلسطيني، وخاصة الشاعر في مرحلة من المراحل، قد وسمت شعره بسمات عدة، منها السخرية، فقد طغت على سخريته في المرحلة الأولى نغمة الحزن والتشاؤم، والنظر إلى العالم بمنظار أسود، فتستحيل السخرية بذلك شعراً طافحا بالمعاني المؤلمة التي تدعو إلى البكاء المر والسخرية الحزينة المبطنة، ولكنها في الجزء الأول من المرحلة الثانية (67-82) وهي مرحلة المقاومة الفعلية، اتخذت السخرية شكلاً آخر أكثر حدة، وأشد مواجهة، وأعنف تحريضا، باعتبارها سلاحاً يقف جنبا إلى جنب البندقية، والأعمال العسكرية، لذا فقد تعرضت للآخر بلهجة التهكم والثقة بالمقاومة، وسخرت من الواقع العربي لوجود البديل، ولكن سرعان ما خبت هذا الإحساس بعد رحيل الفلسطينيين من بيروت وعادت تسيطر على السخرية نغمة الحزن، وتلفعها بثياب سوداء لا تنفك تعاميها في كل نص، واستمرت هذه الحالة حتى اندلاع الانتفاضة في التاسع من شهر كانون أول عام 1987 إذ امتزجت السخرية بعناصر التفاؤل والأمل، وتلاشت الروح الحزينة، وحلت محلها من جديد الروح التي تنظر إلى الواقع بكلتي عينيها، لتكحل عين قصائدها بأعمال الطفل رنين الحجارة، وبالتالي تزدان بها أثواب سخريتها التي أصبحت ترفل بثياب الكبر، تباهت على الواقع، وعلى الآخر بمختلف صنوفه.

وما لبثت السخرية أن بدلت أثوابها، وعادت إلى ثوبها القديم المتشح بالسواد، نتيجة الدخول في مفاوضات غير متكافئة، لا تصنع سلاما عادلا- من وجهة نظر الشاعر الفلسطيني- ولذا فقد أصيب بخيبة أمل نتيجة فشل الانتفاضة التي علق عليها آماله في التحرير، وإذا بكل ذلك يتلاشى، وأخذت القصيدة الساخرة تتراجع وغلبت على النص أنفاس الكآبة التي زفرها الشاعر نتيجة صدمته هذه.

وتجدر الشارة إلى أن السخرية في الشعر الفلسطيني، كانت تطمح إلى معالجة الخلل سواء على المستوى المحلي أو العربي أو العالمي، حتى عندما قصدت السخرية من الآخر، أرادت أن يسمع صوتها، ويصغي إلى حجتها، وعلى الرغم من ذلك إلا أن المرء يلاحظ في بعض النصوص امتزاج السخرية بالهجاء لا سيما في المرحلة الأولى، وما ذلك إلا لغلبة العاطفة على العقل نتيجة ما شاهد من أحداث مؤلمة.

أين الشاعر الساخر؟

وأخيراً، هل وجد شاعر من هؤلاء الشعراء الذين كتبوا الشعر الساخر، يمكن أن يوصف بأنه شاعر ساخر؟

إن الإجابة على هذا التساؤل تقود المرء إلى أن يفرق بين قضيتين الأولى تتمثل في أن الشعر الفلسطيني قد احتوى على نصوص ساخرة أو احتوت النصوص على مقاطع ساخرة، وفي هذا- فيما أرى- فرق كبير بين أن يوجد نصوص ساخرة، أو يشتمّ منها رائحة السخرية، وبين الشاعر الذي يوصف بالساخر، إذ إن الشاعر الساخر لا بد أن يتصف بالسخرية في كل أحواله، وألّا تكون السخرية نصاً عابراً في مرحلته الإبداعية، ويجب أن تميز السخرية معظم أعماله، إن لم يكن كلها، وعلى هذا بيدو أن ما قررته د. سلمى الخضراء الجيوسي في مقدمة كتابها "موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر" لا يخلو من بعض الصحة، إذ إنها تقرر أن الأدب الفلسطيني قد احتوى على السخرية، ولكنها تنفي أن يكون هناك شاعر ساخر كإبراهيم طوقان.

وأستطيع أن أقول بعد أن وقفت عند مجموعة من الشعراء، ورصدت النصوص الساخرة في أشعارهم أن بعض الشعراء من بين هؤلاء قد اتصفوا بالسخرية، ويمكن أن يكون الشاعر راشد حسين ومحمود درويش وفوزي البكري شعراء ساخرين، وذلك لأنهم في كل ما كتبوا كانت السخرية حاضرة في النص بغض النظر عن المستوى الفني أو المساحة الشعرية الفنية المتعارف عليها في فن السخرية، وأنهم كذلك كانوا يدركون

أهمية السخرية فيما كتبوا، ويتضح هذا لدى درويش الذي طلب من محبوبته/ الأرض أن تجعله شهيد الدفاع عن الأرض والشعب والسخرية.

ولا ينفي هذا أن يتحول الشاعر من أسلوب إلى آخر في فترة زمنية ما، كما حدث مع درويش بعد عام 1986. وعلى الرغم من ذلك لم تخل القصيدة تماما من النفس الساخر، حتى وهو غارق في رمزيته واعتماده على الأسطورة، ويمكن للأديب أن يوصف بأنه شاعر ساخر في مرحلة من المراحل، وجادّ في مرحلة أخرى، كما قد يوصف بأنه واقعي، وأحيانا رمزي، أو ما شاكل ذلك.

ويبقى السؤال التالي ما هو شكل السخرية في المرحلة القادمة؟ وهذا سيجيب عنه المشهد الثقافي عامة والشعري خاصة فيما ستفرزه من أدب، فلنتابع، ولننتظر.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1- القرآن الكريم.

2- آرثر بولارد، الهجاء (موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، 1982.

3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، 1974، ط 4.

4- أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، بيروت، 1978.

5- مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت، د. ت.

6- أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، تونس، 1955.

7- إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، عمان، 1992، ط2.

،شعر الخوارج، بيروت، د.ت

،الشعر في فلسطين حتى عام 1967، الموسوعة الفلسطينية، قسم (2)، المجلد (4)، بيروت، 1990.

8- أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزهراء، بيروت، د. ت.

9- أحمد شوقي، الشوقيات، بيروت، د. ت.

10- أحمد عطية الله، سيكولوجية الضحك، دار احياء الكتب العربية، د. ت.

11- أحمد عمر شاهين، موسوعة الكتاب الفلسطينيين في القرن العشرين، د. م، 1992.

12- أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها، أم درمان، 1967.

13- أحمد مطر، لافتات (3)، لندن، 1989.

14- أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، عكا، 1979، ط2.

15- البحتري، الديوان، شرح وتحقيق حسن كامل الصيرفي، مصر، د. ت. ط2.

16- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب، يوسف الحلاق، بيروت، 1987.

17- بدوي طبانة، معلقات العرب، بيروت، 1974، ط3.

18- توفيق زياد، أشد على أياديكم، عكا، 1994، ط2

،السيرة الذاتية، عكا، 1994.

19- حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية للكتاب، 1982.

20- حسني محمود، شعر المقاومة الفلسطينية (دوره ومواقفه)، عمان.

21- حسين خريوش، أدب الفكاهة الأندلسي، إربد، 1982.

22- خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، (1948-1970). د.م. 1986.

23- خالد القشطيني، سجل الفكاهة العربية، عمان، 1993.

،السخرية السياسية العربية، نقله إلى العربية د. كمال اليازجي، دار الساقي، 1988.

24- د. سي. ميوميك، المفارقة، (موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة عبد الواحد (لؤلؤة، بغداد، 1983).

25- راشد حسين، الأعمال الشعرية، الطيبة، 1990.

26- رجا سمرين، الشعر الفلسطيني في معركة بيروت، الكويت، 1983.

27- زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، 1958.

28- سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، بيروت، 1997.

29- سلمان ناطور، ثقافة لذاتها، ثقافة في ذاتها (تأملات في المشهد الثقافي)، إصدار (كرمل ميديا، 1995).

،الشجرة التي تمتد جذورها إلى صدري، عكا، 1979.

30- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، كفر قرع، 1991.

،ديوان الحماسة، الجزء الأول، عكا، 1978.

،ديوان الحماسة، الجزء الثاني، عكا، 1979.

،مطالع من أنثولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام، حيفا، 1990.

31- سوزان عكاري، السخرية في مسرح أنطوان غندور، طرابلس، 1994.

32- سيمون بطيش، الفكاهة والسخرية في أدب مارون عبود، دار مارون عبود، 1983.

33- شاكر النابلسي، مجنون التراب (دراسة في فكر وشعر محمود درويش)، بيروت، 1987.

34- شمعون بلاص، الأدب في ظل الحرب (1948 – 1973)، ترجمة زكي درويش، شفاعمرو، 1984.

35- شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، د. م، د. ت.

36- شوقي محمد المعاملي، الاتجاه الساخر في أدب الشرياق، مكتبة النهضة المصرية، 1987.

37- صفي الدين الحلي، الديوان، بيروت، 1962.

38- طلعت سقيرق، الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني، دمشق، 1993.

39- طه حسين، جنة الشوك، مصر، د.ت.

40- عادل أبو عمشه، شعر الانتفاضة (دراسة واختيار) القدس ، 1991.

41- عادل الأسطه، صورة اليهود في الأدب الفلسطيني (1913-1987)، القدس، 1981

،ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش وأبحاث أخرى، نابلس، 1996.

،القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة (1967- 1981)، نابلس، 1993.

42- عبد الحليم حفني، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية للكتاب، 1987.

43- عبد الرحمن ياغي، حياة الادب الفلسطيني الحديث (من أول النهضة حتى النكبة)، بيروت، 1968.

،شعر الأرض المحتلة في الستينات (دراسة في المضامين)،

الكويت، ط 2، 1982.

44- عبد الرحيم محمود، الديوان، بيروت، 1987.

45- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة (دراسة وتطبيق في شعر الشعراء من الشعر الحر)، عمان، 1997.

46- عبد العزيز شرف، الأدب الفكاهي، مكتبة لبنان، 1992.

47- عبد العزيز المقالح، صدمة الحجارة (دراسة في قصيدة الانتفاضة)، بيروت، 1992.

48- عبد الكريم الكرمى (أبو سلمى)، الديوان، بيروت، 1978.

49- عبد اللطيف حمزة، حكم قراقوش، مصر، 1982.

50- عبد اللطيف عقل، الأطفال يطاردون الجراد، عمان، 1989، ط2..

،أغاني القمة والقاع، الناصرة، 1989.

،الحسن بن زريق مازال يرحل، القدس، 1986.

،قصيدة التوبة عن التوبة، نابلس، د. ت.

،هي أو الموت، نابلس، 1973.

51- عز الدين أسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط 6، 1976.

52- علي أدهم، لماذا يشقى الانسان؟ (فصول في الحياة والمجتمع والأدب والتاريخ)، مصر، د. ت.

53- علي الخليلي، شروط وظواهر في أدب الأرض المحتلة، القدس، 1984.

،مرايا السخرية، نابلس، 1996.

،النص الموارب (في الخطاب المقياسي والسياسي)، الخليل، 1997.

،النكتة العربية (انفجارات في الأرض اليابسة)، عكا، 1979.

54- غالي شكري، أدب المفارقة، بيروت، ط 2، 1979.

55- غسـان كنفـاني، الأدب الفلسـطيني المقـاوم تحـت الاحـتلال (1948-1967)، بيروت، ط 3، 1987.

، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (1948- 1966)، بيروت د. ت.

56- د. فـاروق وادي، ثلاث علامات، في الرواية الفلسـطينية (غسـان كنفـاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا) بيروت، 1981.

57- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، نابلس، 1994.

58- فوزي البكري، صعلوك من القدس القديمة، اصدار الصوت، 1982.\

59- ألفيروزي أبادي، القاموس المحيط، بيروت، 1995.

60- كامل السـوافيري، الأدب العربي المعاصر في فلسـطين (1860-1960)، دار المعارف، 1975

61- السـوافيري، الشـعر العربي الحـديث في مأسـاة فلسـطين (من سـنة 1917-1955)، القـاهرة، 1963.

62- المتوكل طه، دراسات في الأدب واللغة، القدس، 1991.

،الساخر والجسد، نابلس، 1994، ط2.

63- المتوكل طه وإبراهيم جوهر، الثقافة والانتفاضة، القدس، د. ت.

64- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1974.

65- محمد بن محمد بن سليمان بن الفاسي بن طاهر السوسي الردواني، جمع الفوائد من جامع الأصول ومجمع الزَّوائد، تحقيق: أبو علي سليمان بن دريع، مكتبة ابن كثير، الكويت - دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1998.

66- محمد شحادة عليان، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، عمان، 1987.

67- محمد العدناني، العدنانيات، بيروت، 1981.

68- محمد علي اليوسفي، ابجدية الحجارة، باقة الغربية، ط 2، 1993.

69- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد العزيز مطر، الكويت، 1970.

70- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، بيروت،1992، ط3.

71- محمود درويش، أوراق الزنبق، عكا، ط 2، 1968.

، الديوان، المجلد الاول، بيروت، ط 14، 1994.

، الديوان، المجلد الثاني، بيروت، 1994.

72- محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، حيفا، ط 2، 1990.

73- محمود سليم الحوت، اللهب الكافر، منشورات دار الكتاب العربي، 1963.

،ملاحم عربية ، بغداد، 1958.

74- محمود شريح، الشعر الفلسطيني المعاصر (1967-1985)، الموسوعة الفلسطينية المجلد (4)، القسم الثاني، بيروت، 1990

75- مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، 1997.

76- مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس، عمان، 1954

77- مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة،، لندن، 1996.

78- معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، ط 3، 1987.

، القصيدة، دار ابن رشد اللطباعة والنشر، ط 2، 1985.

79- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بغداد، ط 2، 1965.

80- نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، 1981.

81- يعقوب العودات، (البدوي الملثم)، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين،عمان، 1976.

82- يوسف الخطيب، ديوان الوطن المحتل، دمشق، 1968.

ثانيا المجلات والصحف:

1- أحمد أبو زيد، الفكاهة والضحك، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.

2- إميل حبيبي، الحوار الاخير: انا مانعة الصواعق الفلسطينية، مجلة مشارف، العدد التاسع، حزيران، 1996.

3- انجليكا نويفرت، حواجز لغوية ثقافية بين جيران: قراءة في قصيدة محمود درويش، ترجمة د. عادل الاسطه، الجزء الأول، مجلة كنعان، العدد (90)، ايار، 1998، والجزء الثاني كنعان، العدد (91)، تموز، 1998.

4- حلمي سالم، شعراء السبعينات في الأرض المحتلة، فكر للدراسات والأبحاث (كتاب غير دروي)، العدد الرابع، فبراير، 1985.

5- رزق صفوري، مع فوزي البكري "شاعر القدس في ديوان "قناديل على السور الحزين "، جريدة القدس، العدد (9909)، 1997/5/19.

6- عامر العقاد، أدب الفكاهة، مجلة البيادر، السنة الثانية، العدد (11-12)، 1987.

7- عباس بيضون، محمود درويش: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية، مجلة مشارف، العدد الثالث، تشرين أول، 1995.

8- عبد اللطيف عقل، التوبة عند التوبة، مجلة الغربال، المحاولة الثانية، تموز، 1994.

9- عبد الوهاب المسيري، نظرة على الشعر الفلسطيني، فكر للدراسات والابحاث (كتاب غير دروي) العدد السابع، اكتوبر، 1985.

10- علي الخليلي، من ادب النكبة إلى ثقافة الهزيمة: مراحل متقطعة من ذكريات منسية، جريدة القدس، العدد (9960)، 1997/5/20.

11- فيصل دراج، تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية، مجلة الكرمل، العدد (52)، 1997.

12- محمد عبد الغني حسن، الفكاهة في الشعر المعاصر، مجلة الهلال، العدد الثامن، أغسطس، 1984.

13- محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري (المفاهيم معالم) مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف، 1997.

14- محمود درويش، خطب الدكتاتور الموزونة، تقديم طلعت الشايب، مجلة أدب ونقد، العدد (141)، مايو، 1997.

الفهرس

الفهرس

الإهداء.....3

المقدمة.....5

التمهيد.....9

المقاومة في الأدب الفلسطيني: 9

السخرية في اللغة والأدب: 10

الفصل الأول: السخرية بين عامي (1948-1967).....37

تمهيد 37

السخرية في شعر المنفى من عام 1948 حتى عام 1967: 39

عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى): 39

محمود سليم الحوت 42

محمد العدناني 46

معين بسيسو 49

السخرية في شعر شعراء المناطق المحتلة عام 1948 58

توفيق زياد 60

راشد حسين 69

محمود درويش 89

سميح القاسم 101

الفصل الثاني: السخرية بين عامي (1967-1987).....109

التمهيد 109

السخرية عند شعراء المنفى 111

محمود درويش 112
خطب الدكتاتور الموزونة 121
عناصر السخرية الفنية في خطب الدكتاتور الموزونة: 141
معين بسيسو 162
مريد البرغوثي 171
السخرية في شعر فلسطين المحتلة 183
سميح القاسم 185
عبد اللطيف عقل 207
فوزي البكري 218
السخرية في قصيدتي فدوى طوقان: 225
سخرية فوزي البكري من الشاعرة فدوى طوقان 230
الفصل الثالث: السخرية بين عامي (1987- 1993)..... 240
تمهيد 240
السخرية والانتفاضة 244
محمود درويش 245
مريد البرغوثي 254
عبد اللطيف عقل: 261
الخاتمة..... 270
1. الموضوعات 270
2- البناء الفني 273
3- أنواع السخرية في الشعر الفلسطيني 277

أين الشاعر الساخر؟ 278

المصادروالمراجع 280

أولاً: الكتب: 280

ثانيا المجلات والصحف: 286

الفهرس 288

جانب من سيرة ذاتية للمؤلف 294

جانب من سيرة ذاتية للمؤلف

فراس عمر حج محمد؛

كاتب فلسطيني مقيم في قرية تلفيت؛ إحدى قرى محافظة نابلس، ولد في (1973/7/30 م)، حاصل على درجة الماجستير في الأدب الفلسطيني الحديث. نشر العديد من المقالات والقصائد والنصوص في مجالات النشر المختلفة؛ المواقع الإلكترونية، والصحف، والمجلات العربية، في فلسطين والوطن العربي، والمطبوعات العربية حول العالم، وفي كتب الاختيارات (الأنثولوجيات) الخاصة بالشعر الفلسطيني؛ ديوان "الفرقان- قصائد عن حرب غزة 2009"، وديوان "الشهيد- قصائد عن مجزرة كفر قاسم". وكتاب "الفيصليون وما يسطرون- سجنوه في كتاب"- باريس 2020، وكتاب "شيء من الحب... قبل زوال العالم"، باريس، 2022.

عضو مؤسس لمنتدى المنارة للثقافة والإبداع في مدينة نابلس، وعضو الهيئة الإدارية لجمعية الزيزفونة لتنمية ثقافة الطفل لعام واحد، ومحرر في مجلتها (الزيزفونة الصغيرة، والزيزفونة الكبيرة)، وعضو اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين. وعضو لجنة قراءة في عدة دور نشر محليّة. ومراسل مجلة الليبي التي تصدر عن مؤسسة الخدمات الإعلامية في مجلس النواب الليبي.

عمل معلما لمدة تزيد عن (12) عاما، ومشرفا تربويا منذ عام (2008) وحتى الآن. وعضو لجنة تحكيم تحدي القراءة، وجائزة الإبداع والتميّز في مديرية التربية والتعليم- جنوب نابلس. ومدرّب ومعد المادة التدريبية لأمناء مكتبات ضمن أنشطة جمعية الزيزفونة لثقافة الطفل.

أصدر (38) كتاباً بالصيغتين الورقية والإلكترونية، وله أيضاً مجموعة من الكتب النقدية والشعرية والسردية المخطوطة والمعدة للنشر، وحرّر (18) كتاباً. ووردت للكاتب ترجمة في كتاب "دليل آفاق حرة للأدباء والكتاب العرب" (الأردن، 2020)، الجزء الثاني منه؛ الترتيب (172).

كتب عن هذه الكتب والنصوص الأدبية شعرية وسردية العديد من الكتّاب والنقاد العرب والفلسطينيين، وأجريت مع الكاتب عدة حوارات صحفية منشورة ولقاءات تلفزيونية وإذاعية. وشارك في العديد من الأنشطة الثقافية المحلية في فلسطين (مؤتمرات، وندوات، وأمسيات ومهرجانات شعرية، وحفلات توقيع الكتب ومناقشتها).

اشترك في العديد من الأنشطة التربوية مع وزارة التربية والتعليم الفلسطينية في مجال التدريب وإعداد المواد التدريبية، وكان من ضمن فريق إعداد وتحرير الإصدار الثاني من مجلة القانون الدولي الإنساني التي كانت تصدرها وزارة التربية والتعليم الفلسطينية من أجل تعريف طلاب الصف الحادي عشر بالقانون الدولي الإنساني، وعضو الفريق الوطني للتعليم الإلكتروني في فلسطين، وعضو فريق كتاب "الدليل المرجعي للمفاهيم والمصطلحات الحقوقية والقانونية" الذي أصدرته وزارة التربية والتعليم الفلسطينية عام 2015، بالتعاون مع مؤسسة الحق.

أشرف على مجموعة من كتب الأسرى قبل الطباعة، وراجع مجموعة من الكتب لمجموعة من الكتّاب الفلسطينيين.

الكتب المطبوعة ورقيّاً:

1. كتاب "رسائل إلى شهرزاد"، دار غراب للنّشر والتّوزيع، مصر، 2013
2. كتاب "من طقوس القهوة المُرّة"، دار غُراب للنّشر والتّوزيع، مصر، 2013
3. مجموعة "أناشيد وقصائد" (للفتيان والفتيات)، جمعيّة الزّيزفونة، فلسطين، 2014
4. ديوان "أميرة الوجد"، جمعيّة الزّيزفونة، فلسطين، 2014
5. دراسة "قراءة في كتاب قلب العقرب للشّاعر محمّد حلمي الرّيشة، ذلك المنتبه المختلف"، فلسطين، 2014.
6. كتاب "دوائر العطش"، دار غراب للنّشر والتّوزيع. مصر، 2014
7. ديوان "مزاج غزّة العاصف"، جمعيّة الزّيزفونة، فلسطين، 2015
8. كتاب "ملامح من السّرد المعاصر- قراءات في القصّة القصيرة جدّاً- دار موزييك للتّرجمات والنّشر، الأردن، 2015
9. ديوان "وأنتِ وحدكِ أغنية"، دار ليبرتي بوكس، القدس، بالتّعاون مع بيت الشّعر في فلسطين، 2015.
10. كتاب "يوميّات كاتب يدعى X" (قصص وسرد -1)، دار الرقميّة، فلسطين، 2016.
11. كتاب "كأنّها نصف الحقيقة" (قصص وسرد -2)، دار الرقميّة، فلسطين، 2016.
12. كتاب "في ذكرى محمود درويش"، جمعيّة الزّيزفونة، فلسطين، 2016.
13. ديوان "الحبّ أنْ"، دار الأمل، الأردن، 2017.
14. كتاب "شهرزاد ما زالت تروي- مقالات في المرأة والإبداع النسائي"، دار الرقميّة، فلسطين، 2017.
15. كتاب "ملامح من السرد المعاصر- قراءات في الرواية"، مكتبة كل شيء، حيفا، 2017.
16. كتاب "ملامح من السرد المعاصر- قراءات في متنوع السرد"، مؤسسة أنصار الضاد، أم الفحم، 2019.
17. ديوان "ما يشبه الرثاء"، دار طباق للنشر والتوزيع، رام الله، 2019.
18. كتاب "بلاغة الصنعة الشعرية"، دار روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2020.
19. كتاب "نسوة في المدينة"، دار الرعاة وجسور الثقافية، رام الله وعمّان، 2020.
20. كتاب "الإصحاح الأول لحرف الفاء- أسعدتِ صباحا يا سيّدتي"، دار الفاروق للنشر والتوزيع، نابلس، 2021.

21. كتاب "لا شيء يعدل أن تكون حرا- على هامش كتاب نسوة في المدينة"، دار الفاروق للنشر والتوزيع، نابلس، 2021.
22. كتاب "استعادة غسان كنفاني"، دار الرعاة وجسور الثقافية، رام الله وعمّان، 2021.
23. كتاب "من قتل مدرّس التاريخ"، دار الفاروق للنشر والتوزيع، نابلس، 2021.
24. ديوان "وشيء من سرد قليل"، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2021.
25. ديوان "على حافّة الشعر: ثمّة عشقٌ وثمّة موت"، دار بدوي للنشر والتوزيع، ألمانيا، 2022.
26. كتاب "في الوجه والمواجهة"، دار الرعاة وجسور الثقافية، رام الله وعمّان، 2023.
27. كتاب "متلازمة ديسمبر"، دار بدوي للنشر والتوزيع، ألمانيا، 2023.
28. كتاب "في رحاب اللغة العربية"، دار بدوي للنشر والتوزيع، ألمانيا، 2023.
29. كتاب "سرّ الجملة الاسمية" ومعه ديوان "هي جملة اسمية"، دار الرقمية، القدس، 2023. والطبعة الثانية المنقحة 2025.
31. كتاب "تَصَدُّع الجدران- عن دور الأدب في مقاومة العتمة"، دار الرعاة وجسور الثقافية، رام الله وعمّان، 2023.
32. ديوان "في أعالي المعركة"، دار الفاروق للثقافة والنشر، نابلس، 2023.
33. كتاب"مساحة شخصية- من يوميات الحروب على فلسطين"، دار الفاروق للثقافة والنشر، نابلس، 2024.
34. كتاب "الثرثرات المحببة- الرسائل"، دار الفاروق للثقافة والنشر، نابلس، 2024.
35. كتاب "فتنة الحاسة السادسة- تأملات حول الصور"، دار الفاروق للثقافة والنشر، نابلس، 2025.

الإصدارات الإلكترونية:

1. كتاب "في ذكرى محمود درويش"، الطبعة الثانية المنقحة، إصدار شخصي، 2025.
2. كتاب "صدى النص- رحلة القصيدة من الكتابة حتى التحليل الإلكتروني"، إصدار شخصي، 2025.
3. كتاب "Translations About Firas Haj Muhammad "، ناشرون فلسطينيون، 2025.
4. كتاب "في النقد والنقد المضاد- على هامش كتاب "المشهد الروائي الفلسطيني"، إصدار شخصي، 2025.
5. كتاب "السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم بين عامي 1948- 1993"، ناشرون فلسطينيون، 2025.

تحرير الكتب:

1. كتاب "أنطون الشوملي- الآثار الشعرية"، بالاشتراك مع د. محمد حلمي الريشة، بيت الشعر، فلسطين، 2015.
2. كتاب مؤتمر الزيزفونة الأوّل لأدب الأطفال، (نحو أدب أطفال فلسطيني وطني)، مع أ. شريف سمحان، جمعية الزيزفونة، رام الله، 2016.
3. ديوان "اصعد إلى عليائك فيّ"، فاطمة نزّال، مكتبة كل شيء، حيفا، 2017.
4. كتاب "إيفا شتال حمد- أممية لم تغادر التل"، بالاشتراك مع أ. حسن عبادي، دار الرعاة وجسور الثقافية، 2020.
5. كتاب "لا تعجب زعترنا أخضر- قصائد"، بالاشتراك مع أ. حسن عبادي، دار الرعاة وجسور الثقافية، 2021.
6. كتاب "الكتابة على ضوء شمعة"، بالاشتراك مع أ. حسن عبادي، دار الرعاة ودار جسور ثقافية، رام الله وعمّان، 2022.
7. كتاب "وقفات مع الشعر الفلسطيني"، كميل أبو حنيش، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2021.
8. كتاب "تحيا حين تفنى"، ثائر حنيني، دار الرعاة ودار جسور ثقافية، رام الله وعمّان، 2021.
9. ديوان "أنانهم"، أحمد العارضة، دار طباق، رام الله، 2021.
10. ديوان "العزيمة تربّي الأمل"، أماني حشيم، حيفا، 2022.
11. ديوان "أنا سيّد المعنى"، ناصر الشاويش، حيفا، 2022.
12. رواية "معبد الغريب"، للأسير رائد الشافعي، دار الرعاة ودار جسور ثقافية، رام الله وعمّان، 2023.
13. كتاب "اقتفاء أثر الفراشة" (الطبعة الثانية)، د. نبيل طنوس، دار الرعاة ودار جسور ثقافية، رام الله وعمّان، 2024.
14. كتاب "يوميات الزيارة والمزور- متنفس عبر القضبان"، حسن عبّادي، دار الرعاة ودار جسور ثقافية، رام الله وعمان، 2024.
15. كتاب "الثقافة الاستعمارية والألم البشري" للدكتور نهان عثمان، جفرا ناشرون، الأردن، 2024.
16. زهرات في قلب الجحيم، حسن عبادي، دار الرعاة ودار جسور ثقافية، رام الله وعمان، 2024.

17. احتمالات بيضاء، حسن عبادي، دار الرعاة ودار جسور ثقافية، رام الله وعمان، 2025.

18. ديوان "تمرّد"، للأسير عبد العظيم عبد الحق، مخطوط.

الكتب المخطوطة:

- في حضرة الشعراء.
- مقالات في الدين والدولة والمجتمع.
- نظرات في التجربة الشعرية.
- نظرات في الواقع الثقافي.
- نظرات في التجربة التربوية.
- نظرات في الكتابة النقدية.
- الوقوع في اللهب.
- آفاق التشكيل الأسطوري.
- نص على نص- دراسات في التناص.
- الإنقاص البلاغي: المفهوم، والتطبيق.
- ديوان "أي امرأة كنت أنا".
- ديوان "ثلاثية الشاعر والظل".
- ديوان "تنهيدة... تنهيدة ثم المطر".
- ديوان "رسائل خاصة جداً".
- كتب ومؤلفون.
- المثقف في صورة نبيّ
- الصوت الندي- تأملات في الأداء والأغاني

كما يوجد كتابان مخطوطان؛ كتاب "انتباهات الطليعي في عوالم الكتابة" للناقد رائد الحواري، متحدثاً عن تجربة الكاتب الكتابية. وكتاب "مقدّمات نسائيّة"، مقالات لمجموعة من الكاتبات متحدثات عن الكاتب وكتبه وأشعاره ورأيهنّ فيه كاتباً.