كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

المحاكاة الساخرة في ديوان النباحي

إعداد

د/ محمد محمد عليوة

أستاذ مساعد بقسم البلاغة والنقد الأدبي
والأدب المقارن في كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

(العدد التاسع والثلاثون)
(الإصدار الثاني ـ الجزء الخامس)
(١٤٤٢هـ/ ٢٠٢٠م)

المحاكاة الساخرة في ديوان النباحي[1]

محمد محمد عليوة
قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – مصر.
البريد الإلكتروني:olaiwa@yaoo.es

الملخص:
تنتمي هذه الدراسة إلى حقل النقد الأدبي الحديث ؛ إذ تعكف على الدراسة التحليلية لواحد من دواوين الشعر العربي التي ظهرت في نهايات القرن العشرين وهو "ديوان النباحي" للشاعر حامد طاهر. وقد تتبعت الدراسة تقنية المحاكاة الساخرة ، بوصفها أداة تعبيرية ، وكشفت عن أصولها المنهجية في الدراسات الغربية ، ورصدت تجليات حضورها في الديوان الذي معنا ، وعلاقة كل أولئك بالأوضاع الاجتماعية والثقافية والأدبية ، في مصر في الربع الأخير من القرن العشرين. كشفت الدراسة عن أسباب توظيف الشاعر حامد طاهر للمحاكاة الساخرة في هذا الديوان الذي جاء احتجاجا على واقع مأزوم ، من الناحية الاجتماعية والثقافية والأدبية. وقد عدل الشاعر عن مواجهة الواقع بأدوات تعبيرية تقليدية مألوفة . وإنما صنع مجتمعا خياليا افتراضيا موازيا ، واستخدم فيه المحاكاة الساخرة ، للتهكم بالأوضاع السائدة، وتعريتها ، من خلال جرعات متلاحقة من الضحك الذي لا يخلو من مرارة ، في كثير من الأحيان.

الكلمات المفتاحية: المحاكاة الساخرة – الهزل الأدبي – حامد طاهر – التعددية الصوتية – الهجاء – الرثاء.

(١) الدكتور حامد طاهر ، ديوان النباحي ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، الطبعة الأولى ١٩٩١.

Parody in the Diwan of Al-NubaaHi

Mohammed Mohammed Alaiwa
Asst. Professor of Rhetoric, Literary Criticism, and Comparative Literature
Dar al-Ulum - Cairo University- Egypt
Email : olaiwa@yaoo.es

Abstract:

This study belongs to the field of modern literary criticism in that it is devoted to the analysis of a late ٢٠th century diwan/collection by the poet Hamid Taher. The study examines parody as a technical expressive device, revealing its methodological origins/roots in western research and identifying its appearance in the diwan/collection under consideration and showing, as well, the connection of all of this to the literary and cultural environment in Egypt in the last quarter of the ٢٠th century. The study suggests the reasons that prompted the poet Hamid Taher to employ parody in this diwan/collection which came as a protest at a time of crisis in the social, cultural, and literary domains. Rather than confront this crisis using traditional, customary modes of expression, the poet created a parallel and imaginary virtual society. In it, administering dose after dose of often bitter laughter, he used parody to satirize and lay bare the circumstances that prevailed at the time.

Keywords: parody – literary humor - Hamid Taher - multiplicity of voices /multiple narrative voices – satire - elegiac poetry

حول المقصود بالمصطلح:

ثمة أنواع مختلفة من المحاكاة تتسع لكل ما تتسع له الحياة ، وترافق الإنسان منذ طفولته إلى أن يبلغ من الكبر عتيا ، فنحن نرى الأطفال بعفوية وتلقائية يحاكون آباءهم وأمهاتهم وإخوتهم وأخواتهم، متى استطاعوا إلى ذلك سبيلا، ثم لا تقف بهم المحاكاة عند هذا الحد الأسري ، فإذا بها تتسع دائرتها لتشمل مشاهد أخرى وأناسا آخرين خارج المحيط الأسري. ولعل أقدم مظهر من تجليات المحاكاة في المحيط الأدبي والتنظير النقدي ، على الصعيد العالمي ، ما يتعلق بمحاكاة الفن للطبيعة ، عند أرسطو. وبعد إذ وضعت الحرب أوزارها بين المعسكرين اليوناني والروماني ، في أواسط القرن الثاني قبل الميلاد ، وانتهت باحتلال الرومان لبلاد الإغريق – أدرك الغزاة أن نصرهم العسكري لم يكن ليعصمهم من الهزيمة الثقافية المدوية أمام عظمة الثقافة اليونانية ؛ لينبثق في الأفق مفهوم جديد للمحاكاة ، لم تعد معه الكلمة مقصورة على محاكاة الفن للطبيعة فحسب، وإنما اتسعت دلالتها لتشمل محاكاة الأدب الروماني للأدب اليوناني. وقد تزامن مع شيوع هذه الظاهرة الجديدة ظهور حركة نقدية تحض اللاتينيين على اقتفاء أثر الأدب اليوناني والنسج على منواله ، من أجل أن يبلغ الأدب اللاتيني أشده وتصبح الأمة الرومانية أمة مرهوبة الجانب من الناحية الأدبية ، وتكون قادرة على أن تشكل قوة عظمى ، على الصعيد الثقافي ، تزاحم قوة الثقافة اليونانية. في ظل هذا النشاط النقدي برزت نظرية المحاكاة التي كانت تظاهر التوجه الإبداعي الجديد ، وتمجده ، وتقوم بإجراء مقارنات بين الأعمال الأدبية المكتوبة باليونانية ومثيلاتها المصوغة باللاتينية، وكان الأديب الذي يكتب باللاتينية لا ترتفع أسهمه في دنيا

الأدب ، ولا يحظى بالقبول عند النقاد ، إلا إذا كان قادرا قدرة لا تحد على محاكاة النماذج الأدبية العليا في التراث اليوناني القديم.(١)

منذ ذلك الحين اتسعت المساحة الجغرافية التي تشغلها المحاكاة ، وهي تواصل زحفها ، عبر القرون ، في آداب الأمم والشعوب المختلفة ، وتعددت مفاهيمها ومصطلحاتها. كانت نظرية المحاكاة تستهدف الارتقاء بالفن الأدبي والارتفاع بالذائقة الفنية إلى مستوى النماذج الأدبية التي بلغت القمة في التراث الإغريقي القديم. لكن هذه النماذج ما كان لها أن تظل مواكبة لكل ما يطرأ على الحياة والأحياء من تطور ، بل كان لابد أن يتجاوزها الزمن ، وتصبح عاجزة عن أن تلبي حاجات الإنسان ، في العصور التالية. غير أنها ، رغم ذلك ، لقيت من الحفاوة والإكبار ، لدى طوائف من المهتمين بالأدب ، ما لم يلقه الإنتاج الأدبي اللاحق ، وحظيت بالقبول ، في الأعصر التالية ، من قبل أناس خلعوا عليها ما يشبه القداسة. الأمر الذي أعنت أناسا كثيرين آخرين ممن أدركتهم حرفة الأدب ، إذ رأوا أن هذه الأنماط الأدبية قد أدركتها الشيخوخة ، ولم تعد قادرة على أن تتعايش مع الظروف والملابسات الجديدة ، ومع هذا تفرض هيمنتها على الواقع الأدبي وتتصدى لكل محاولات التجديد ، لتصاب الحياة الأدبية بالشلل . وما كان لهؤلاء الأدباء الثائرين أن يظلوا مكتوفي الأيدي ، مشلولي الإرادة ، في مواجهة عنصرية من يستهدفون التمكين لاستمرارية الماضي الأدبي ، لا يرضون بغيره بديلا، واضطهاد كل جديد. ومن خِلال مَن أدركتهم حرفةُ الأدب من المجددين أنهم أُناسٌ عصبيو المزاج سريعو الانفعال ، يمجدون الحرية ، ويضيقون ذرعا بالقيود

(١) لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة يمكن مراجعة الفصل الأول من كتاب:

Alexandro Cioranescu, Principios de literatura comparada, Ediciones Idea, 2006, pp. 25-48.

فهم يرون أن لهم حقا في الحياة ويرون أن من حقهم أن يعبروا عن أنفسهم ، وليس من سلطة أحد أن يسلبهم هذا الحق ، وليس من شأن الموتى أن يعبروا عن الأحياء ، بالإنابة . ومن ثم فقد رأوا في استدعاء النماذج القديمة وعدم مزاحمتها فرضَ وصاية على الأجيال التالية ، وكأنهم لم يبلغوا أشدهم ، أو عاجزون عن التعبير عن ذواتهم . لكل أولئك كانت ثورة التائقين إلى الحرية عظيمة على القوالب القديمة. لم تكن ثورتهم على القديم تستهدف التهوين من قيمته من حيث هو قديم، والتنكر له من حيث كونه إبداعا أدبيا عبر عن زمنه تعبيرا دقيقا وثيقا ، وأرضى حاجات أهل زمنه ، وإنما ثارت ثائرتهم على اتخاذه أداة تسد الأفق في وجه الأجيال التالية ، وتصدهم عن أن يعبروا عن اللحظة التي يعيشونها هم، وتصادر على حقهم في الإبداع والحياة. فنشبت خصومات بينهم وبين الذين يخلعون على القديم قداسة ، ولا يرضون بغيره بديلا. إذ ذاك ثار المجددون ثورة عظيمة ، أخذت أشكالا مختلفة ، من بينها ابتداع نمط جديد من المحاكاة يستهدف إثبات أن النماذج العتيقة أصابها الجمود ، فكانت المحاكاة الساخرة.

المحاكاة الساخرة التي ارتضيتها عنوانا لهذه الدراسة ، إن هي إلا ترجمة لكلمة parodia المشتقة من الكلمة اللاتينية parodĭa وهذه الأخيرة ترجع إلى أصول موغلة في القدم في اللغة اليونانية. وقد اصطلح الدارسون الغربيون على أن كلمة parodia ، من حيث الدلالة اللغوية ، كلمة ثلاثية الأبعاد ، تتكون من جذر ، مسبوق ببادئة ، ومتلو بلاحقة . أما البادئة السابقة فهي para ويمكن ترجمتها إلى (مع) أو (بجوار) ، وأما الصوت oide فهو يرادف كلمة (أغنية)، وأخيرا تأتي اللاحقة ia بمعنى (الجودة).

تدل هذه المقاطع الثلاثة للكلمة ، مجتمعة ، على أننا بإزاء عمل فني لا يحيا في فراغ مطلق ، وإنما يستدعي عملا آخر يعيش على هامشه لغايات

ومقاصد معينة . الحقيقة أن"التفسير الاشتقاقي الذي قدمه كل من Fred W.Householder ، وMarkiewicz وتبناه دارسون آخرون ، يعضد فكرة أن المحاكاة الساخرة تعني الغناء المعاكس ، لكنها تعني ، كذلك ، غناء إلى جانب غناء آخر. لا جرم أن لهذه المقاربة ميزة تتمثل في إحالتنا إلى أصول المصطلح ، وتتبع الأطوار التي مر بها. لكنها لا تحدد ملامح المحاكاة الساخرة في الوقت الراهن ولا خصائصها".(١)

استخدمت هذه الكلمة في الدوائر النقدية الغربية ، في العقود الأخيرة ، من القرن العشرين ، ولا تزال سارية المفعول ، للدلالة على شيوع نمط تعبيري ، في الإبداع الأدبي ، بصفة عامة ، والتشكيلات الروائية منه على نحو خاص. "وعلى الرغم من أن الاهتمام النقدي بالمحاكاة الساخرة ، الذي تجلى في الأعوام الأخيرة ، يعد ظاهرة غير مسبوقة ، لا أسلاف لها – من حيث ارتباطها ارتباطا قويا بازدهار جماليات ما بعد الحداثة في المجتمعات الغربية – فإن الببليوجرافيا الموجودة من قَبْلُ حول الموضوع ، بلغت مبلغا عظيما من الغزارة ، بحيث يتعذر معه أن تكون مقصورة على الدراسات الحديثة"(٢).

(1) Elzbieta Sklodowska, La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985), John Benjamins Publishing, 1991, pp. 2-3.

(2) Elzbieta Sklodowska, p.1.

الظاهرة والقانون:

ثمة فرق بين وجود ظاهرة المحاكاة الساخرة في الإبداع الأدبي ، والتنبه لها وتداولها بين أيدي المنظِّرين ودراستها في النقد الأدبي. وعادة ما يكون وجود الظاهرة سابقا على التنظير لها وتحديد ملامحها وخلائقها. تكاثرت الأعمال الأدبية التي توظف هذه الأداة التعبيرية في العصر الحديث ، كثرة لافتة للنظر ، وكان لها أبعاد سياسية واجتماعية ، فضلا عن الجانب الأدبي. وقد كان ذلك كله مدعاة لأن يصطف حولها النقاد والدارسون ، في المجتمعات الأدبية الغربية. ومن أبرز النقاد الذين تصدوا لدراسة المحاكاة الساخرة الناقد الروسي ميخائيل باختين ، والناقد الفرنسي جيرار جينيت ، والناقدة الكندية ليندا هتشيون. وقد انتهى ثلاثتهم ، وتابعهم آخرون ، إلى أن الأمتين اليونانية واللاتينية ، وكذا الشأن فيما يتعلق بآداب العصور الوسطى ، قد غزر لديهما الإنتاج الأدبي الذي برزت فيه ظاهرة المحاكاة الساخرة بروزا لافتا للنظر ، غير أن هذا الإنتاج لم يواكبه تنظير نقدي يتتبع هذه الظاهرة ويحلل ملامحها وأنواعها ومقاصدها ، ويحدد أبعاد نظريتها.

الواقع أن أدبا من الآداب ، أو عصرا من العصور ، ليس من شأنه أن يخلو خلوا شاملا كاملا من المحاكاة الساخرة ؛ إذ ترتبط هذه الظاهرة بأصول الإبداع الفني ، وتصاحب الأعمال الأدبية ذات الجدارة. هذا ما تشهد به الوقائع ، وما يؤكده فيكتور هيجو Victor Hugo إذ يقول : "إلى جانب كل شيء عظيم توجد محاكاة ساخرة"[1]. وقد عززت دراسة القدرة التعبيرية للغة – التي هي ملمح من ملامح الفكر الحديث ، وما بعد الحداثة منه على نحو خاص – الاتجاه إلى تفسير حدث الكتابة من حيث كونه محاكاة ساخرة ، ليس إلى إثنائه عن مراده من سبيل.

(1) Elzbieta Sklodowska, p.8.

ازدهار المحاكاة الساخرة في عصور التحول:

يرتبط بالنقطة السابقة ، على نحو دقيق وثيق ، فرضية مؤداها أن المحاكاة الساخرة تنزع إلى الازدهار في عصور التحول والاضطراب .ينتهي Kiremidjian إلى أن الأزمنة التي لا تعرف الاستقرار ، والتي هي عرضة لتغيير وشيك هي التربة الصالحة لأن تزدهر فيها المحاكاة الساخرة ، وتؤتي ثمارها من حيث كونها ممارسة (ميتا أدبية) و(ميتا نصية) بحسبانها عملية أدبية أكثر قوة مرتبطة بأهداف ومقاصد هجائية نقدية. إن تكاثر الأعمال التي فيها محاكاة ساخرة مرتبط بالمرحلة التي يغزر فيها التصنع في الفن. "وهذه هي اللحظة المميزة التي وصفها رولان بارت وصفا مجازيا بصورة الفوسفور الذي يطلق لهبا أكثر قوة بدقة قبل أن ينطفيء"[١].

المحاكاة الساخرة ضرب من الكتابة يستهدف محاكاة الآثار الأدبية والفنية والعلمية، بطريقة لا تبرأ من خُبثٍ ولا تخلو من سخريةٍ، ولا تسلم من تآمرٍ ، ولكنه خبثٌ مستساغٌ وسخرية مستحبةٌ وتآمرٌ حلوُ المذاق، الأمر الذي يترتبُ عليه اشتعالُ موجةٍ من الضحك لا سبيلَ إلى إطفائها لدى كلِّ من تسولُ له نفسُه الاقترابَ من هذا الضربِ من الكتابةِ. ومن البين أن هذا الهزل لا يستهدف تأسيس بنيان من الضحك فحسب ، بل إنه ، بالإضافة إلى ذلك، لأداةٌ تعبيريةٌ غايتها الاحتجاجُ على أوضاعٍ معينةٍ والرغبةُ في تصحيحها عن طريق الضحك، ولكنه ضحك كالبكا. فإن له وظائف تصحيحية وتهكمية في آن واحد. أي أن له وظيفة مزدوجة . ومما يؤثر عن المصريين ، في هذا الصدد ، قولهم: "شر البلية ما يضحك" مثلٌ يضربونه لمن تصيبه الشّدائد والمصائب في غير وقتها ، على غير توقع منه ،

(1) Elzbieta Sklodowska,p.8.

فلا يستسلم لها ، ولكنه لا يلبث أن ينهض من عثرته ، ويتخذها هزوا إذ يضحك منها.

من بين المقاصد والأهداف التي تروم المحاكاة الساخرة الوصول إليها ، أن تستهدف البلاغة القديمة ؛ إذ يصبح الشعر مجرد وعاء أجوف خال من المشاعر الحقيقية ، والمعاني الإنسانية ، ليس فيه إلا رنين ألفاظ يشبه بعضها بعضا ، أشبه ما تكون بإناء نحاسي مخروم تعوي فيه الريح. عندما تشيخ القصيدة ، وتصبح عاجزة عن ملاحقة ما يطرأ على الحياة والأحياء ، ولا يكون لها من عمل غير الحيل اللفظية تصبح عندئذ هدفا للمحاكاة الساخرة التي تكشف عما اشتملت عليه من تصنع وطنين ألفاظ ، وتفضح المنتفعين الذين يروجون لهذا الإفك الأدبي ويرقصون فرحا لهذا الخواء.

الهزل الأدبي عند حامد طاهر:

ثمة سؤال يفرض نفسه: هل كان حامد طاهر هازلا في بعض ما كتب ؟ ذلك سؤال قد يُعنت طائفة من الناس لا يرون للحياة غير وجه واحد وحيد عبوس قمطرير. ولكنني مصرٌ على طرحِ السؤال والبحثِ له عن إجابةٍ ، على الرغم من أن نفرا من الناس قد تضيق صدورهم وينفد صبرهم بهذا الطرح. فهل كان حامد طاهر هازلاً؟!

قبل الإجابة على هذا السؤال أبادر إلى التفرقة بين أمرين ليس إلى الجمع بينهما من سبيل ، هما الهزل في الحياة والهزل في الأدب. فالهزل في الأدب غيرُ الهزل في الحياة ، ونحنُ لا ننظر للحياة نظرةً استخفاف لاشتمالها على الهزل الذي يزاحم الجد في بعض الأحيان. وفي هذا الإطار قال عباس محمود العقاد "إن

الاشتغالَ بالهزل غيرُ الاشتغالِ بتمثيله ، فإن في تمثيل الهزل حظا وافرا من الجد ، كما أن في تصوير القبح حظا وافرا من الجمال"[١].

لا جرم أن نظرة العقاد للهزل الأدبي ، بحسبانه أمرا يستحق أن ندقق النظر فيه، وندرك مقاصده ومراميه ، لم تنشأ في فراغ مطلق ، وإنما هي سنة سار عليها المبرزون في العلم من أسلافنا الأولين ؛ فقبل العقاد بقرون ، تصدى عبد القاهر الجرجاني للمرائين الذين يذمون الأدب لاشتماله ، أحيانا ، على الهزل إذ عقد فصلا في الكلام على من زهد في رواية الشعر وحفظه ، وذم الاشتغال بعلمه وتتبعه ، قال فيه: " لا يخلو من كان هذا رأيه من أمور:

أحدها: أن يكون رفضه وذمّه إياه من أجل ما يجده فيه من هزل أو سخف، وهجاء و سبّ وكذب وباطل على الجملة... أمّا من زعم أنّ ذمّه له من أجل ما يجد فيه من هزل وسخف وكذب وباطل، فينبغي أن يذمّ الكلام كلّه، وأن يفضّل الخرس على النّطق، والعيّ على البيان. فمنثور كلام الناس على كل حال أكثر من منظومه، والذي زعم أنه ذمّ الشعر من أجله وعاداه بسببه فيه أكثر، لأن الشعراء في كل عصر وزمان معدودون، والعامّة ومن لا يقول الشعر من الخاصّة عديد الرمل. ونحن نعلم أن لو كان منثور الكلام يجمع كما يجمع المنظوم، ثم عمد عامد فجمع ما قيل من جنس الهزل و السخف نثرا في عصر واحد، لأربى على جميع ما قاله الشعراء نظما في الأزمان الكثيرة، و لغمره حتى لا يظهر فيه...هذا، وراوي الشعر حاك، وليس على الحاكي عيب، ولا عليه تبعة، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلا، أو يسوء مسلما، وقد حكى اللّه تعالى كلام الكفار.

فانظر إلى الغرض الذي له روي الشعر، ومن أجله أريد، وله دوّن، تعلم أنك قد زغت عن المنهج، وأنك مسيء في هذه العداوة، وهو العصبية منك على

(١) عباس محمود العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، القاهرة – دار المعارف : ص ١٥

الشعر. وقد استشهد العلماء لغريب القرآن وإعرابه بالأبيات فيها الفحش، وفيها ذكر الفعل القبيح، ثم لم يعبهم ذلك؛ إذ كانوا لم يقصدوا إلى ذلك الفحش ولم يريدوه، ولم يرووا الشعر من أجله ."[1]

قبل عبد القاهر الجرجاني ، بقرون ، قال ابن قتيبة: " وهذه عيون الأخبار نظمتها لمغفل التأدب تبصرة ولأهل العلم تذكرة ولسائس الناس ومسوسهم مؤدبا وللملوك مستراحا من كد الجد والتعب . . . جمعت لك منها ما جمعت فى هذا الكتاب لتأخذ نفسك بأحسنها . . . وتعمر بها مجلسك إذا جددت وأهزلت . . ولم أخله مع ذلك من نادرة طريفة وفطنة لطيفة وكلمة معجبة وأخرى مضحكة لئلا يخرج عن الكتاب مذهبٌ سلكه السالكون وعَرُوضٌ أخذ فيه القائلون ، ولأروح بذلك عن القارئ من كد الجد وإتعاب الحق فإن الأذن مجاجة والنفس حَمْضَةٌ ، والمزح إذا كان حقا أو مقاربا ولأحايينه وأوقاته وأسباب أوجبته مشاكلا ليس من القبيح ولا من المنكر ولا من الكبائر ولا من الصغائر إن شاء الله .

وسينتهى بك كتابنا هذا إلى باب المِزاح والفكاهة ، وما روى عن الأشراف والأئمة فيهما. فإذا مر بك أيها المتزمت حديث تستخفه أو تستحسنه أو تعجب منه أو تضحك له ، فاعرف المذهب فيه وما أردنا به.

واعلم أنك إن كنت مستغنيا عنه بتنسكك فإن غيرك ممن يترخص فيما تشددت فيه محتاج إليه ، وإن الكتاب لم يعمل لك دون غيرك فيهيَّأ على ظاهر محبتك . ولو وقع فيه توقى المتزمتين لذهب شطر بهائه وشطر مائه ولأعرض عنه من أحببنا أن يقبل إليه معك.

(١) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، بيروت – دار الكتب العلمية : ص ١٨-١٩.

وإنما مثل هذا الكتاب مثل المائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم لاختلاف شهوات الآكلين ، وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التخاشعُ على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك ، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم وإنما المأثم فى شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب "[1]

على أن عدم الاستخفاف بالكتابات الهزلية في الأدب والتهوين من أهميتها لم يكن مقصورا على العقاد وعبد القاهر الجرجاني وابن قتيبة ، وإنما سلك هذا المسلك مفكرون ونقاد ومنظرون كثيرون من العرب والعجم على السواء ؛ إذ ذهب نفر من هؤلاء إلى أنه ليس من الصواب الاعتداد بالأدب الجاد وحده بوصفه النوع الوحيد القادر على الإحاطة الشاملة الكاملة بالقضايا التي تشغل بال الإنسانية كلها، وتهمها.

من هذه الزاوية تأتي طائفة من أعمال حامد طاهر النثرية والشعرية التي تتخذ الهزل الأدبي سبيلا للوصول إلى غايات ومقاصد شديدة العمق. فهو من خلال كثير من كتاباته وعدد من مؤلفاته ومصنفاته ، يجسد ما في الشخصية المصرية من قدرة لا تحدها حدود على تحويل المآسي والأزمات إلى ملاهٍ ومسرات. وهذا دأَب المصريين منذ فجر التاريخ. فما من أزمة تمر بهم في الصباح إلا استحالت مادةً للفكاهة والتندر في المساء من لدنهم. كان أسلافهم الأولون "يعتقدون أن العالم خُلق من الضحك . فحين أراد الإله أن يخلق العالم أطلق ضحكةً قويةً فكانت أرجاءُ العالمِ السبعةُ ، ثم أطلق ضحكة أخرى فكان النورُ وأطلق ضحكةً ثالثةً فكان الماءُ، وهكذا حتى خُلقت الروحُ من الضحكة السابعة . من أجل ذلك كان الضحك عنصرا

(١) ابن قتيبة ، كتاب عيون الأخبار ، الجزء الأول ، شرحه وضبطه وعلق عليه وقدم له ورتب فهارسه الدكتور يوسف علي طويل بيروت ، دار الكتب العلمية ، ص: ٤٣-٤٥

أساسيا فى الحياة ، وصفة جوهرية من صفات البشر ، وعاملا قويا فى الربط بين الناس ، ومن أجل ذلك كانت روح الفكاهة إحدى خصائص الشخصية المصرية، حيث عُرف المصريون بالقدرة الهائلة على صناعة الملاهي، وحب الفكاهة والميل إلى الضحك لكل شيء ومن كل شيء ، فلا يزالون يضحكون رغم كل ما يمر بهم من ويلاتٍ ومتاعبَ وأزماتٍ ، ولا يزالون ينظرون بعين الدعابة التى لا تخلو من سخرية إلى العالم من حولهم ، فهم يسخرون من أحداث الحياة ومن أعدائهم ومن حكامهم ، بل ومن أنفسهم على السواء"[١].

ولطالما سمعنا بالمثل المصري القائل: «يعمل من الفسيخ شربات» من خلال المسلسلات والأفلام المصرية، كناية عن الشخص الذي يصنع من الشيء نقيضَه، فمن ذا الذي يستطيع استخراجَ شرابٍ حلوٍ لذيذٍ من سمكٍ متعفنٍ؟

عندما أصبحت الحياةُ الأدبية والثقافية والأكاديمية في الربع الأخير من القرن العشرين ملحاً أجاجا وفسيخاً مُرَّ المذاق، على هذا النحو ، قام الدكتور حامد طاهر بتقديم مشروعٍ يستهدفُ به تحليةَ هذه الحياة ويجعلَ من الملح الأجاج ماء عذبا فراتا سائغا شرابه؛ إذ استدعى من لدنه شاعراً أسطورياً هو أبو مرزوق عبد الله بن إبراهيم بن مكين بن حنظلة النباحي. وأسكنه في مدينة لا وجود لها فوق الأرض وتحت السماء ، هي مدينة (نباح). اتفق الاثنان على أن يقوم أبو مرزوق بصناعة ديوان من الشعر ويقوم الدكتور حامد طاهر بتحقيق هذا الديوان ودراسته. إن هي إلا تجربة رائدة وعمل غير مسبوق ، في تاريخ الشعر العربي. فما تناهى إلى علمي أن شاعرا ، قبل الدكتور حامد طاهر ، قد صنف ديوانا كاملا ، ونسبه إلى شخصية خيالية. وقد ملئ الديوان بأغراض كثيرة على شاكلة ما نعرفه عن دواوين الشعر

(١) د. أحمد أبو زيد ، الفكاهة والضحك ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث عشر ، العدد الثالث أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ، ١٩٨٢: ص ٣.

القديمة التي انتقلت من النسخ المخطوطة إلى الديوان المطبوع ، ففيه البكاء على الأطلال ، وفيه شعر المناسبات ، والأحوال الأسرية ، وفيه المدائح ، وفيه الهجاء ، وفيه الإخوانيات ، وفيه الفخر وفيه الرثاء ، وفيه المعارضات الشعرية لشعراء معروفين كأبي نواس جرير والفرزدق وأبي العلاء المعري ، وآخرين مجهولين ، لا وجود لهم إلا في هذا الديوان ، مثل أبي بكر الصرماح ، وفيه نقد للفساد والرشوة في المؤسسات الطبية والقضائية ، وفيه شخصيات تاريخية وسياسية متخيلة مثل رمح الدولة الشمخاني ، ومصطفى بن الأشهل النجاتي . الدكتور حامد طاهر لم يبتدع النباحي وحده ، بل ابتدع شعراء آخرين ، أورد على ألسنتهم شعرا في الديوان.

ليس هذا فحسب ، بل إن الدكتور حامد طاهر نفسه قد ابتدع ، من العدم ، عصرا كاملا ، لا وجود له ، عاش فيه النباحي ، وتحدث عن أحواله السياسية ، وأوضاعه الاجتماعية ، وملامحه الثقافية وخلائقه الفنية ، واخترع طائفة من أسماء الشخصيات الوهمية الثقافية والسياسية والأدبية ، وطائفة أخرى من الكتب ، التي لم توجد من قبل قط ، مثل كتاب طبقات الفحول والحلاليف ، وكتاب العقود والأقراط ، وكتاب اليواقيت الحمراء ، وكتاب القطائف في عصر ملوك الطرائف ، وكتاب أعراض الزمانة في خصائص أهل صنجهانة ، وكتاب إبعاد النقص عن أهل الرقص.

صنع حامد طاهر ، من خلال ديوان النباحي ، مجتمعا افتراضيا موازيا نابضا بالحياة ، وجعل يتجول بنا بين الأحياء ، ويكشف لنا عن مظاهر الفساد ، ووجوه التآمر بين الطوائف الاجتماعية المختلفة ، فأطلعنا على ما يقوم به الأدعياء في الحياة العلمية ، ووسائل الكيد والتآمر في الحياة الثقافية ، والصراعات في الحياة الثقافية ، وما يحدث في المواسم الدينية ، وما يحدث بين الأزواج في البيوت ، عكس ما تتحدث عنه الدواوين الشعرية . وفي هذا الإطار خرج النباحي نفسه يعري هذا الزيف ويفضح هذه الازدواجية . فلم تكن علاقته بزوجه تجري في إطار من

الرومانسية التي طالما روج لها الشعراء." وقال حين عاتبته زوجتُه على قلة ماله"[1]:

تسائلنى أم العيال ، وقد مضى من الليل نزع : ما لجيبك خال ؟

فقلت لها : إنى فقير ، وإنما سيرفدنى عند الملمة خالى

فقالت: لقد أرهقتنى فى معيشتى وشوهت فى وجهى معالم خالى[2]

هذه أبيات على جانب كبير من الظرف ، لا تخطئه عين ؛ إذ تقدم لنا ، بطريقة لا تخلو من الفكاهة والمرح ، مشهدا عائليا ، تدور أحداثه بين رجل فقير معوز وامرأة ليس لها من هم إلا البحث عن المال ، ولهما عيال. المكان الذي أقلهما البيت ، والزمان هو الليل بعد أن هجع الناس في بيوتهم. فقد أرخى الليل سدوله وحاصر الظلام المكان ، ليجتمع شمل الأسرة تحت سقف واحد. وبدلا من أن يذوب الاثنان عشقا ورومانسية وتحل السكينة والمودة والرحمة والوئام ، يصبح الزوج محاصرا وتضيق عليه الأرض بما رحبت ، ويمسي نهبا للمواجع والآلام، ويكون عاجزا عن الكلام أمام جبروت امرأة فظة غليظة القلب جافية الطبع ، ليس لها من شاغل يشغلها إلا التنقيب في ملابس زوجها عما يكون قد دسه فيها من مال. راحت تفتش في جيوبها عن أي أموال ، بدلا من أن تبحث في قلبه وقلبها عن الحب. وهذا شأن سيدات كثيرات يحاصرن الأزواج ، ولا يكففن عن مطاردتهم بالسؤال عن الأموال التي جمعوها ، في موقف يذكرنا بيوم الحشر إذ يُسأل كل امريء عما جنته يداه ، وعن ماله من أين اكتسبه وفيم أنفقه. فمن أقفر جيبه من المال ، وعجز عن رد السؤال ، هان أمره على (أم العيال) ، وازدادت شدته، وعظمت

(١) ديوان النباحي : ص ٣٠.

(٢) السابق : ص ٣٠.

كربته ، وتفاقمت محنته ، وبلغ مبلغا عظيما من الضيق ، فلا أرض تقيه ولا سماء؛ إذ تعبس الزوجة في وجهه ، وتحمر وجنتاها ، ويرتفع وجيب صوتها ، وتبرق عيناها ، وهي تعنفه على عوزه وقلة حيلته . ولم يشفع له عندها ، وهو المغلوب على أمره ، المقر بفقره ، اعتذاره عن ضيق ذات اليد ، وانتظاره أن يمده خاله بشيء من المال . بل إن المرأة لتوغل في الغضب ، وتزداد جهامة وعبوسا ؛ إذ تلاحقه بسؤاله عن المال، ثم لا تكف عن أن تحمله مسئولية ما هي فيه من ضيق وشدة ، فقد أفسد عليها معيشتها ، وشوه معالم الجمال في وجهها وسحنتها. وصاحبنا مغلوب على أمره ، عاجز عن الرد عليها.

المحاكاة الساخرة ، في هذه الأبيات ، تتجلى من خلال عدة محاور. فهي على المستوى الموضوعي تعد عدولا عما ألفناه في الشعر العربي ، من لدن العصر الجاهلي ، مرورا بفترة صدر الإسلام والعصرين الأموي والعباسي وما تلاهما ، حتى الوقت الراهن ، في مثل هذه الأجواء ؛ إذ اتخذ الشعراء ، بطول هذا التاريخ ، موضوعات محددة لا يبرحونها ، اتسمت بالثبات والرسوخ ، فلم يشذ عنها نفر من الشعراء إلا قليلا. وقد جعلوا الليل مثابة يفيئون إليها من هجير الحياة ، ويجدون فيه مستراحا لهم ، يناجون فيه الحبيبة ، ويعربون لها عما اشتملت عليه نفوسهم نحوها من مودات وحنين ، وهم يعانون الوحشة والغربة والأنين.

لكن هذه الأجواء الرومانسية تعرضت ، بفعل المحاكاة الساخرة هنا ، إلى التخريب والتآمر وإلقاء العداوة والبغضاء بين الزوجين ، إذ استبدل النباحيُّ ، في هذه الأبيات ، الذي هو أدنى بالذي هو خير ؛ إذ حل الخصام محل الوئام ، وخرج الشاعر عما ألفه الشعراء العرب ، في هذا الإطار ، وتلقته الأمة بالقبول. بُدلت الصورة غير الصورة وبرز الزوج ذليلا منكسرا أمام زوجه التي بلغت مبلغا عظيما من جفاء الطبع. تعمل المحاكاة الساخرة هنا من خلال ثنائية الزمن ، والحوار بين

الماضي والحاضر. أما الماضي فهو مخزون في الأذهان ، يعرفه كل من له أدنى معرفة بالشعر العربي في عصوره المختلفة ، وأما الحاضر فهو ما تفجؤنا به الأبيات ، ومن خلال التعارض بينهما واستهداف أحدهما للآخر ، انقلبت الصورة رأسا على عقب ، وغدت المرأة مؤذية صانعة للنكد ، على حساب أنوثتها وما تشتمل عليه من مودة وسكن. وأما الرجل فقد تبدلت صورته كذلك ، بعد أن كان فارس الأحلام ، أمسى حزينا كاسف البال قليل الرجاء ، ولسان حاله يقول :

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودهن نصيب

يردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهن عجيب

بعد أن كانت المرأة مطلوبة يتودد إليها الشعراء بكل سبيل ، ويحرصون على محبتها ورضاها ، أمست هي تطارد الرجل ، وتتعقبه ، ليس بحثا عن المحبة وإنما طلبا للمال. انهارت الرومانسية الموروثة ، في هذه الأبيات ، وحلت محلها صورة ملؤها الخصومة يقتتل فيها الزوجان. والأبيات لا تخلو ، كذلك ، من نقد اجتماعي للعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمعات المعاصرة ، لا تخطئه عين.

وعلى المستوى التعبيري ، تقوم المحاكاة الساخرة ، في هذا المشهد الهزلي، على استهداف المستوى اللغوي الذي يتسم بقدر كبير من الرصانة والرزانة والوقار، والعدول عنه إلى لغة منتزعة من أفواه الناس وما يتداولونه من تعبيرات عفوية في حياتهم اليومية ، في البيئات الشعبية. فقد حلت "أم العيال" محل "ليلى" و"هند" و"دعد" و"لبنى" و"عزة" ، وقام الشاعر بإقصاء التراكيب والتعبيرات الرومانسية التي تعبر عن الحب ، واستبدل بها تراكيب أخرى نازحة من البيئات الاجتماعية الشعبية المعاصرة مثل "ما لجيبك خال؟"، و"لقد أرهقتني في معيشتي"، و"شوهت في وجهي ...".

هذا العدول عن اللغة المصقولة إلى لغة قريبة من لغة الحياة اليومية ، يعد، في حد ذاته ، احتجاجا على اصطناع لغة متعالية بعيدة عما يألفه الناس في معاشهم ، لغة نازحة من أزمنة سحيقة ، من الفيافي والقفار ، لا يألفها من يعيشون في العصر الحديث ، في الحواضر والمدن ، وبخاصة في البيئات الشعبية ولا تألفهم ، وأنى لها أن تكون قادرة على التعبير عنهم!.

المحاكاة الساخرة ، هنا ، لا تمثل قطيعة مع الماضي الأدبي ، ولا تدخل في خصومة معه ، بل إنها لتجله من خلال الصور الهزلية التي تصطنعها ؛ إذ ترسم قصائد مشوهة لتفضح من يدافعون ، زورا وبهتانا ، عن التراث بغير سلطان أتاهم. فليس إجلال التراث والحفاظ عليه بأن نظل ننسج على منواله إلى أن تقوم الساعة، وإنما أن نعبر عن واقعنا تعبيرا صادقا مثلما عبر القدماء عن واقعهم بصدق. وإنما مثل من يبني هياكل قصائد جوفاء ملؤها التصنع كمثل من لا يمسك عن التحدث ليله ونهاره عن الدين ، وهو يرتكب أكبر الكبائر باسم الدين ، أو من يلهج صباحه ومساءه ناطقا باسم الديمقراطية وهو يمكِّن للاستبداد والدكتاتورية والعبودية . المحاكاة الساخرة عند حامد طاهر لا تروم تشويه الميراث الأدبي العربي ، وإنما ترى أن هذا الماضي ليس من شأنه أن يفرض هيمنته على الحاضر ، ويملي أشكاله التعبيرية التي لم تعد تتجانس مع طبيعة ما جد على الحياة والأحياء من تغييرات وتطور.

ثمة ملمح ثالث من ملامح المحاكاة الساخرة يقوم على حوارية بين نمطين من التعبير ، أحدهما يوظف (المنولوج) والآخر يصطنع (الديالوج) ، وقد عدل الشاعر هنا عن أسلوب المناجاة وحديث النفس ، الذي يقوم على أحادية الصوت ، إلى أسلوب الحوار الذي ينهض على التعددية الصوتية. فنحن هنا بإزاء صوتين

ينشب بينهما جدل ويشتد بينهما الخلاف ، هما النباحي المغلوب على أمره ، و"أم العيال" التي أمست غالبة لا مغلوبة.

من المحاور التي تستهدفها المحاكاة الساخرة ، في ثلاثة الأبيات التي معنا، كذلك ، البيئة العلمية التي تحيط بالأدب ، وتتخذه لها سبيلا. فلا يكاد المرء يفرغ من الضحك على هذا المشهد الليلي الذي شوه ، فيه النباحي ، معالم الرومانسية والوجد الصافي إذ يجتمع الحبيبان ، يقطفان من شجرة الحب أعذب الثمار ، ويتزودان من كأس المحبة بما يعينهما على ما يخبئه الليل والنهار، وأحاله إلى أسئلة تشبه سؤال القبر ، وقلب الصورة المتوارثة رأسا على عقب- حتى يفاجأ بما لا يقل عنه إثارة ممثلا في صوت المحقق العلمي الذي من المفترض أن يتسم بالرصانة العلمية والرزانة المنهجية والنزاهة البحثية في رؤية الأحداث والتعبير عنها بواقعية على القرطاس . هذه هي الصورة المختزنة في الأذهان لمن يتخذون العلم سبيلا لهم. لكن عندما تصبح الأمور فوضى ، تتصدى المحاكاة الساخرة لترسم صورة هزلية لباحث علمي يخلف ظننا و(يكسر أفق التوقع) لدينا إذ نراه يخرج عن هدوئه ويهلل فرحا ويرقص طربا كأن به مسا من جنون ؛ إذ يقف على آيات الإعجاز في هذه الأبيات الثلاثة ، وأشد ما لفت نظره فيها ما اشتملت عليه من تصنع ؛ فقد استوقفته التورية التي جاءت في عجز الأبيات ، وراح يحدد ملامحها بقوله: "الخال فى البيت الأول : صفة تعنى الفراغ ، والخلو من المال . وفى البيت الثانى : تشير إلى القريب ، الذى هو أخو الأم . أما فى البيت الثالث : فالمقصود به علامة الحسن فى الخد "[1].

(١) ديوان النباحي : ص ٣٠.

لم يقف به الأمر عند هذا الحد ، بل إمعانا منه في فضح نفسه والتشهير بالشاعر ، من حيث لا يريد ولا يريد شاعره قال :"وقد استخدم الشاعر – ببراعة فائقة – هذه الألفاظ الثلاثة المتطابقة فى اللفظ ، والمختلفة فى المعنى على نحو يندر أن نجده لدى أحد من الشعراء المولدين !"[١]

المحاكاة الساخرة هنا تستهدف الأحكام الانطباعية الانفعالية التي طالما راجت رواجا عظيما في المصنفات العربية التي لم تكف عن الارتفاع بالشاعر إلى سماوات عليين لبيت من الشعر قاله أو عدة أبيات ارتجلها ، فإذا به أشعر قيس أو أشعر تميم ، أو أشعر العرب ، أو شاعر الإنس والجن. ومن يقلب صحائف المؤلفات العربية سيلفي صيغة (أفعل التفضيل) هي الرائجة ، تتردد ، على نطاق واسع ، فيها ؛ فهذا أصدق بيت قالته العرب ، وهذا أحسن بيت قالته العرب ، وهذا أشعر بيت قالته العرب ، وهذا أنصف بيت قالته العرب ، وهذا أكذب بيت قالته العرب ، وذاك أمدح بيت قالته العرب ، وذلك أشجع بيت قالته العرب . فإن أردنا أن نجمع في صعيد واحد ما تضمنته المصادر العربية عن أشعر بيت قالته العرب ، على سبيل المثال ، ليجتمعن بين أيدينا مئات الأبيات. وكذا الشأن فيما يتعلق بأصدق بيت ، وأحسن بيت

العالم الخارجي يقفز قفزات غير مسبوقة ، في مجالات الحياة المختلفة ، ومن بينها الحقول الأدبية والنقدية ، ونفر ممن ينتمون إلى الدوائر العلمية في مجتمعنا العربي ، لا يزالون يبددون وقتهم وأوقات غيرهم في الصراخ – كذبا – بآليات الإعجاز التعبيري الأجوف ، ممثلا في طرائق بديعية لا تمثل إحساسا إنسانيا صادقا ، في ظل هيمنة البلاغة السكاكية القديمة على المؤسسات التعليمية.

(١) السابق : ص ٣٠.

ثنائية الزمن في ديوان النباحي:

لإدراك كيف تعمل المحاكاة الساخرة في ديوان النباحي ، لن يكون مجديا أن نقرأ هذا الديوان ، في فراغ مطلق ، بمعزل عما تجري به أحداث الحياة ، في الوقت الراهن ، ويوم صدوره . فهو ديوان مرتبط بهذه المرحلة التي يمر بها المجتمع العربي والإبداع الأدبي العربي من مراحل التاريخ ، وانعكاسها في الأشكال التعبيرية التي تعبر عنها ، وبخاصة ما يتعلق منها بصناعة الأدب. ولن يستقيم إدراك المقاصد التي تستهدفها المحاكاة الساخرة – في هذا الديوان – كذلك ، إذا قصرنا النظر فيه على علاقته بالحاضر فحسب ، دونما نظر إلى ماضي العرب الأدبي. وإنما القراءة الدقيقة الوثيقة تستلزم أن يكون الزمنان حاضرين معا ، بحيث لا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر ؛ إذ المحاكاة الساخرة ، هنا ، لا تقوم على الصورة الأحادية ، من حيث الزمن ، وإنما تصطنع مبدأ الثنائية ، وتقيم حوارا بين الماضي والحاضر. الشعر في ديوان النباحي ، الذي يتخذ من المحاكاة الساخرة أداة تعبيرية له ، لا يقوم على المناجاة أحادية الصوت ، وإنما يعتمد مبدأ التعددية الصوتية التي تبتغي تقريبه من الواقع ، ولكنها ، في الوقت نفسه ، لا تنسى نصيبها من الماضي.

اتخذ الشعراء العرب القدامى الليل إطارا لمناجاة الحبيبة ، والإعراب عن حالة الشكوى والأنين ، وهم يشعرون نحو الحبيبة بالحنين في ظل حالة الفقد التي يمرون بها ؛ إذ يطول بهم الليل ، وهم يزدادون شوقا إليها . فكم أسهر العشاق، وأبكاهم عند الفراق فامرؤ القيس ، أمير الشعر العربي في العصر الجاهلي، يقول: [1]

(١) ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم ، دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الرابعة : ص ١٨–١٩.

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لمَّا تمطَّى بصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بكَلْكَلِ
ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ ، وَما الإِصْبَاحُ منِكَ بأَمْثَلِ
فَيا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بكُل مُغَار الفتل شُدّت بيذبل
كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَت فِي مَصامِهَا بِأَمْرَاسِ كتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

والمتنبي شاعر العرب الأكبر يقول:

لَيَالِيَّ بَعدَ الظَاعِنينَ شُكولُ طِوالٌ وَلَيلُ العاشِقينَ طَويلُ
يُبِنَّ لِيَ البَدرَ الَّذي لا أُرِيدُهُ وَيُخفينَ بَدراً ما إِلَيهِ سَبيلُ
وَماعِشتُ مِن بَعدِ الأَحِبَّةِ سَلوَةً وَلَكِنَّني لِلنائِباتِ حَمولُ
أما في النجوم السائرات وغيرها لعيني على ضوء الصباح دليل
ألم ير هذا الليلُ عينيك رؤيتي فتظهر فيه رقة ونحول[1]

وهذا صفي الدين الحلي يقول :

شكونا إلى أحبابنا طول ليلنا فقالوا لنا ما أقصر الليل عندنا
وذاك لأن النوم يُغشي عيونهم سراعاً ولا يغشي لنا الليل أعينا

(١) ناصيف اليازجي ، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، صوب نصوصه وضبطها وقدم له د. عمر فاروق الطباع ، بيروت ، دار الأرقم بن أبي الأرقم : ص ٣٨٩-٣٩٠.

وأبو فراس الحمداني يقول :

إذا الليل أضواني بسطت يدى الهوى وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

الشاعر العربي القديم كان يشعر بالوحشة وتقتله الوحدة ، في ظل غياب الحبيبة ، وكلما أتى عليه الليل طال طولا لا يطاق وجعل يحدق في الأفق فيرى النجوم واجمة. لكن أتى على الشعر العربي حين من الدهر غلبت عليه الصنعة، وظلت النغمة ذاتها تتردد آلاف المرات دونما جديد ، حتى مع انسحاب الحياة من البوادي والقفار ، واتخاذها من الحواضر والأمصار وطنا لها ، لا يزال الشاعر العربي يعد نجوم السماء ويناجي القمر ، من حيث لا يرى النجوم ولا يراه القمر، في ظل الأضواء الكهربائية التي غمرت المدن ، والأبنية الخرسانية المرتفعة باتجاه السماء التي تحجب النجوم. تبدلت الأماكن غير الأماكن والأوقات ، ولا يزال القمر هو القمر حاضرا في الأفق ومعه النجوم بطريقة مملة، ولا يزال الليل هو الليل. لم يعد ثمة وقت للتفكير في الحبيبة والسهر ، فالمرء لا يكاد يضع لقمة في فمه في الصباح حتى يداهمه الظهر ولا يكاد يزدردها حتى يتلفت يمنة ويسرة فلا يجد الشمس وقد هجم الليل. لذلك كانت كل هذه التراكمات فرصة سانحة للنباحي لأن يتخذها مجالا للسخرية من خلال المحاكاة الساخرة : "قال يبكي الأطلال ويتذكر حبيبته الأولى عنيزة: [1]

الليل يطفح بالضجر والسحب تعتصر القمر

ويقول صحبى : ما الذى تجنيه من هذا السهر؟

أنا عاشق هذا المكا ن ، وما عليه من الأثر

هذى بقايا أكلهم هذى المباول ، والبعر

(١) ديوان النباحي : ص ٤٠-٤١.

ولربمـــــا تركـــــوا هنـــــا ... أو هـــا هنـــا بعـــض الإبـــر
كانـــــت عنيـــــزة لا تخيـــــ ... ـــط، وكيـــف تبصـــر مـــن عـــور؟!
أيـــام نرعـــى المـــاعز الـــ ... بـــــرى فـــــى واد قـــــذر
ونـــروح نأكـــل مـــن خشـــا ... ش الأرض مـــــا لا يســـــتقر
وإذا تمـــــــرُّ قوافـــــــل ... تلقـــى لنـــا بعـــض الكســـر
فنظـــــل نجـــرى خلفهـــا ... حتـــــى يـــــلاحقنا البهـــر
كبـــرت عنيـــزة فـــالتوى ... كعبـــى ، وطـــال المنحـــدر !
قـــالوا لهـــا : لا تخرجـــى ... فتحجبـــت خلـــف الستـــر
وذهبـــت أنشـــد حـــول خيـــ ... ـــتهـــا قصـــائدى الغـــرر
حتـــى بصـــرت بهـــا تغـــا ... در .. ذات صـــبح منكـــدر
فتفتـــت كبـــدى علـــى ... صـــوت الظعـــائن والـــسفر
وتمزقـــت روحـــى .. كمثـــ ... ـــل الثـــوب يعلـــق بالشـــجر
وأقمـــت فـــى عرصـــاتها ... أظمـــا ، فيســـقينى المطـــر
وأجـــوع ، تطعمنـــى الريـــا ... حُ ، أجـــوب صـــحراء الخطـــر
قوســـى علـــى كتفـــى ، وفـــى ... كفـــى حســـام منكســـر !
وإذا بصـــرت بمـــاعزٍ ... تجـــرى ، وتعثـــر فـــى الحفـــر
بـــرزت لـــذاكرتى عنيـــ ... ـــزةُ ، والصـــبا ، والمنحـــدر
ورأيـــت فـــى قســـماتها ... وجـــه الحبيـــب المنـــدثر !

حامد طاهر لا يستهدف الشعر القديم بالذم من حيث هو شعر قديم ، وإنما الذين لا يزالون يلبسون جلباب الشاعر القديم ، وقد تبدلت الأرض غير الأرض والسماوات ، كمن لا يزال يمسك سواكا وفرشاة الأسنان متاحة في الصيدليات ، ولا

يزال يمتطي صهوة بعير في القاهرة وقد ازدحمت شوارعها بالسيارات مختلفة الأشكال والألوان ، ولا يزال يستخدم كلمة (إجاص) والناس كلهم يستخدمون كمثرى.

لعل قارئ ديوان النباحي ، ممن لديه علم بالشعر العربي والأطوار التاريخية التي مر بها ، سيلمس، لا محالة ، عدولا عن اللغة المألوفة التي ارتبطت بموضوعات معينة ، بطول تاريخ الشعر العربي ، ودارت معها وجودا وعدما ، وتوظيفا لطاقة لغوية تعبيرية جديدة ، لم تعد مقصورة على اللغة التي راجت في الفيافي والقفار على ألسنة من تعاطوا صناعة الشعر ، على امتداد مئات السنين، بل جرى تصعيد كثير من التراكيب والمفردات ، المنبوذة في الشارع ، والمطروحة على متون الطرق ، التي تجري على ألسنة الناس الذين يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق في البيئات الشعبية المعاصرة ، وتوظيفها لتشغل مكانا عليا ، في البنية الشعرية في الديوان ، وتزاحم اللغة العتيقة الجزلة المصطفاة ، التي اكتسبت حصانة واتسمت بالوقار والرزانة ، وربما أسقطتها عن عرشها وحلت محلها. سيجد المطالع لهذا الديوان نفسه حائرا بين نمطين من الشعر ، يتداخلان في إهاب واحد، وقد انهارت بينهما الأسوار ، وزالت الحواجز ؛ أحدهما نازح من أزمنة سحيقة، لكنه، رغم ذلك ، يعيش مخزونا في ذاكرة القارئ ، ويرافقه في تنقلاته الليلية والنهارية، ويظل مقيما معه حيث يقيم ، ولا يبرحه حيث يؤثر الظعن على الإقامة ، كأنما هو قدره المقدور ، والآخر نبت نباتا طبيعيا في الأوساط الاجتماعية بين الطبقات الفقيرة ، يتحدث بلسانها ، ويعبر عن قاضاياها وهمومها ومشاكلها ومشاغلها ، بطريقة عفوية مباشرة لا تعرف التصنع ولا التأنق الأسلوبي ولا البروتوكولات التعبيرية.

فما اشتمل عليه الديوان من قصائد ومقطوعات شعرية ساخرة ، وما جاورها من دراسة وتحقيق (علمي!) من شأنه أن يثير ثائرة الضحك الذي قد يبدأ بابتسامة

واهنة ساكنة ، لكنها لن تظل عاكفة على الصمت ، مؤثرة للخفوت على الجهر ، إذ لن تلبث أن تتخلى عن صمتها ، وتنفجر في ضحكات مجلجلة ، وقهقهات يزداد وجيبها ، ويتصاعد رنينها ، كلما أوغلنا في صفحات الديوان ، وتنقلنا بين مقتنياته. من ذلك على سبيل المثال ، القصيدة التي فضح فيها الشاعر النباحيُّ قاضي نباح المرتشي ، والتي يقول فيها[1]:

غرائب الأشياء ملء البطاح ... وليس من يشبه قاضي نباح
لا يرفض الرشوة مستنكرا ... وإنما يقبلها بارتياح !
وإن أشاع الناس عنه الخنا ... قال: كريم يتلقى الرماح
إن جاءه خصمان : عاد الذي ... يرشوه حرا ، والنواهي تباح
أما الذي يطمع في عدله ... فيدخل السجن مهيض الجناح
في مرة قابلته صائحا ... فقلت: عفوا لم هذا الصياح؟
فقال: أولاد الحرام افتروا ... وصيروا الكون حمى مستباح
دلّلتهم ، لكنني عازم ... أن أقتل الذئب وأفدي نباح
هتفتُ: هذا مطلبٌ يُفتدى ... فأي شيء بث فيك الكفاح؟
فقال: "لو تعلم ماذا جنوا؟! ... لقد أباحوا منزلي للرياح
قد نهبوا الدار وما تحتوي" ... وراح يبكي ويطيل النواح
همستُ والفرحةُ في لهجتي: ... لا تبتئس يا صاح .. ما جاء راح

لا تخلو الأبيات من مفارقات تلقي بظلالها ، ليس على مجتمع مدينة نباح وحده ، الذي لا وجود له على أي منطقة جغرافية ، ولا في أي مرحلة من مراحل تاريخ الإنسانية ، وإنما على أي مجتمع يشيع فيه استباحة المال الحرام ، ويكون

(١) ديوان النباحي : ص ٤٨-٤٩.

حاميها حراميها ، إذ يصبح اللصوص الذين ينهبون ويسرقون هم الذين يتحدثون عن الفضيلة ويستبشعون أكل المال الذي جاء من طريق الرشاوى. فقاضي نباح لا يزال ، بيننا ، يأكل الطعام ويمشي في الأسواق ، في مجتمعاتنا المعاصرة . واللغة التي كتبت بها القصيدة شاهدة على ذلك ؛ إذ تتحدث عن "أولاد الحرام" المفترين ، الذين "نهبوا الدار" ، وتردد ما يتردد على ألسنة الناس في البيئات الشعبية المعاصرة "ما جاء راح". وفضلا عما اشتملت عليه الأبيات من مفارقات ، فقد نجحت في محاكاة مشاهد من الحياة المعاصرة بطريقة ساخرة ، من شأنها أن تكون مدعاة للضحك. شتان بين القاضي الذي يهابه الناس ، إذ يجلس للفصل بينهم ، وهذا الذي جعل يندب حظه لأن "أولاد الحرام" يتقولون عليه ، واللصوص قد نهبوا ماله الذي نهبه هو من خلال الرشاوى!

على أن الفساد ، في مدينة نباح ، لم يكن مقصورا على قضاتها فحسب ، وإنما ، بالإضافة إلى ذلك ، شمل طوائف أخرى ، من بينها الأطباء الذين يسيئون في معاملة المرضى ، ويغالون في أجر العلاج. يقول النباحي ، من قصيدة له ، عن تجربته مع أحد الأطباء[1]:

أسلمتُ نفسي للطبيب ، ولم أكن ... أدري بأن الداء في كفيهِ
وإذا بمبضعه البليد يشق في ... جسدي ، ويمضي غائرا بيديه
ساءلته: ماذا يدور؟ فلم يجب ... وأشاح عني لاويا كشحيه
ناشدته ، وظللت أرجو ... والدماء تسيل من جرحي على زنديه
فأجاب: هل ترجو الشفاء حقيقة؟ ... فتسمرت عيناي في عينيه
فأضاف: هذا يقتضيك مبالغا! ... وانهالت الأرقام من شفتيه

(١) ديوان النباحي: ص ٥٠-٥١.

أدركـــت أنـــي قـــد غـــدوت فريســـة الـــذئب يعـــرضها علـــى فكيـــه
مـــا زال بـــي حتـــى كتبـــت تنـــازلا عـــن كـــل أمـــوالي لـــه ، وإليـــه

الحقيقة أن الضحك الذي تثيره محتويات ديوان النباحي ، إن هو إلا مظهر واحد من بين الأهداف والمقاصد التي يروم صاحب الديوان ، على لسان النباحي تارة ، وعلى لسان المحقق تارة أخرى ، الوصول إليها. لكنه ليس مقصودا لذاته ولا هو الغاية البعيدة ، وإنما هو غطاء يخفي تحته ما هو أشد خطورة وأكبر أهمية ؛ إذ القضية أكثر عمقا من مجرد إثارة عاصفة من الضحك المجاني البريء ، أو الذي قد يتوهم نفر من الناس أنه ضحك بريء. فليس الضحك ، في ديوان النباحي ، في الواقع ، من البراءة في شيء. وما تضمنه هذا الديوان ينزع إلى التمرد على واقع أدبي إلى أقصى مدى تمردا لا يعرف الهوادة ، ولكنه لا يؤثر العنف على اللين ، ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، من خلال وسائل تعبيرية لا تغامر باصطناع الشدة ولا اللجوء إلى الحدة ، ولا تجاهر بالعداوة والبغضاء ، أو تلجأ إلى أسلحة الهجوم المباشر الصريح الذي يتصاعد غباره ، وإنما تجنح إلى التهدئة ، وتتخذ من الضحك غطاء لها ، وهي تحاكي ، بطريقة ساخرة ، الأنظمة الأدبية التي اكتسبت ما يشبه القداسة ، والتي ظلت حاكمة للمجتمع الأدبي العربي مئات السنين ، على الرغم من أن الشيخوخة قد أدركتها ، والوهن قد حل بها ، وبدا على وجهها ندوب ، وتجاوزها الزمن.

تصدت المحاكاة الساخرة في الديوان لواحدة من أخطر القضايا الأدبية ، وهي تلك التي تتعلق بدوائر صناعة الأدب ، وحظ الأديب من الإبداع ، وموقفه من الاتباع والابتداع ، في ظل هيمنة التقاليد النازحة من الماضي على الحاضر. المحاكاة الساخرة ، هنا ، لا تخلو من خبث ؛ إذ إنها تكشف وهما قاتلا ، وازدواجية في التعبير . وفي ظل المواجهة الباردة ، أحيانا ، والساخنة في أحايين أخرى ، بين

القوتين المتصارعتين ؛ إحداهما القوة التي تمثل معسكر المحافظة عن طريق قتل القديم محاكاة ، ولسان حالهم ، إذا ما قيل لهم : لم لا تفيئون إلى الفطرة النقية وتعبرون عن ذواتكم بأسلوب عصري ، يقول : هذا ما ألفينا عليه آباءنا ، وإنا على آثارهم مهتدون. وأما القوة الأخرى ، فهي التي لا يتنازل أصاحبها عن حقهم في أن يعبروا عن واقعهم ، بأسلوب مغاير ، ولسان حالهم يقول للمعسكر الثاني : ما نراكم إلا أناسا مثلنا ، وما نراكم اتبعكم إلا الذين هم أراذلنا ، وما نرى لكم علينا من فضل ، بل نظنكم كاذبين.

الباطن والظاهر في رثاء حمار النباحي:

في ظل هيمنة سياسة الاتباع على صناعة الشعر ، أوهمنا الدكتور حامد طاهر على لسان النباحي ، امتثاله لسنة سنها السابقون من السلف ، وسار عليها اللاحقون من الخلف ، فاتخذ من الشكل التقليدي للقصيدة العربية قناعا له. كأنما يريد أن يقول : ولن تجد لسنة الشعراء تبديلا . وحرص على استدعاء عبارات وتراكيب نازحة من الفيافي والقفار ، راجت على ألسنة المقلدين، كمن ينخرط في جماعة دينية سلفية يرتدي أفرادها الجلباب بطريقة معينة ، ويطلقون اللحى ويتعاطون المسك والسواك ، لكنه ، في قرارة نفسه ضائق ذرعا بما يقولون ، ناقم على ما يفعلون ، يعني انشطارا نفسيا خطيرا. فإذا به يدس لهم السم في العسل ؛ إذ يحاول عامدا ، كلما وجد إلى ذلك سبيلا ، أن يشوه معبدهم ، بأفعال منبوذة وأقوال حمقاء ، توهم أنها جاءت عن غفلة ، وعلى غير قصد ، لكنها ستثير عاصفة من الغبار في الوجوه، تصبح معها الجلابيب واللحى شائهة كريهة.

على هذه الشاكلة يوظف الدكتور حامد طاهر ، على لسان النباحي ، المحاكاة الساخرة أداة تعبيرية ، يحشو من خلالها الإهاب الشعري العتيق بكلمات وتعبيرات تتجول في الشوارع والأحياء الشعبية، لطالما نعتها السلفيون من الشعراء

بالسوقية والمبتذلة. وقد جعل صاحب ديوان النباحي هذه الكلمات الجديدة تصطف جنبا إلى جنب مع غيرها من التراكيب البدوية ، لتشويه سحنة هذه الأخيرة وتلطيخ سمعتها ، وإجبارها على الانسحاب من الواقع والبحث لها عن مأوى حيث وضعها التاريخ.

تعقب الدكتور حامد طاهر ، على لسان النباحي ، عددا من الأغراض الشعرية التقليدية كالمدح ، والغزل ، والفخر ، والهجاء ؛ إذ أعمل فيها المحاكاة الساخرة بطريقة ساحرة . ومن بين الأغراض الشعرية التي نالها ما نالها من المحاكاة الساخرة الرثاء . فالرثاء من بين الأغراض الأساسية الجادة ، في الشعر العربي ، التي تتسم بالهيبة والوقار ، لما يشتمل عليه من حزن ولحظات ألم ، يشعر معها المرء بالضعف والانكسار. وهو ، في تقديري ، أشبه ما يكون بنهر تتدفق بين شاطئيه أمواج من الشعور الجماعي بالفاجعة ، إذ يتلو الشاعر على الناس سورة الأحزان ، فتنخلع له قلوب بني الإنسان. إن له لوقعا تكاد النفوس يتفطرن منه ، وتنشق الجوارح والجوانح. وقد وضع له المنظرون ، من النقاد العرب ، أصولا فنية لا ينبغي أن يخرج عليها الشعراء. قال ابن رشيق : "وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع ، بيّن الحسرة ، مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام"[(١)] و"على شدة الجزع يبنى الرثاء" [(٢)] ولما أن سئل أعرابيٌّ: "ما بال المراثي أجود أشعاركم ؟ قال: لأنا نقول وأكبادنا تحترق"[(٣)] امتثل النباحي هذه

(١) ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، جـ١، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا بيروت ، دار الكتب العلمية : ص ٩٦.

(٢) السابق : ص ١٠٢.

(٣) الجاحظ ، البيان والتبيين ، جـ٢، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ط ٥ ، ١٩٨٥ : ص ١٤.

القواعد والأصول ، من حيث الظاهر ، إذ راح ، في مرثية بلغت خمسة وعشرين بيتا ، وهي أكثر قصائد الديوان طولا ، يعدد مآثر الراحل الكريم ، من حيث الوفاء والحلم ونبل الإحساس ، وكيف أنه كان آية بين الناس، في الصدق والإخلاص. جعل الشاعر يندب حظه بعد موت صاحبه ، الذي ترك فراغا كبيرا عقب رحيله، فقد كان له خير صاحب ؛ إذ يندر أن تجود الدنيا بمثله في ثقافته وعلمه ، ونزاهته وصبره وحلمه ، ونباهته وقوة أيده.

ولكن النباحي قلب الرثاء رأسا على عقب ليصبح مادة للتفكه والسخرية ، ويخرج من دائرة الجد والوقار إلى دائرة الهزل وخلع العذار ، ويتحول إلى ساحة للهو والتندر والهجاء، إذ استبدل بالميت حمارا ، وخلع عليه كل ما يخلعه البشر على البشر من مناقب إذ يرحل أحدهم عن هذه الدنيا ويرثيه من بقوا على قيد الحياة. عبر الشاعر عن فجيعته برحيل الحمار ، الذي كان عزوته في هذه الحياة ، وزين الركائب ، فضاق عليه الليل والنهار ، وأظلمت الدنيا في وجهه ، وأمسى ذاهلا عن كل شيء ، كما لو كان راهبا تتهاداه الفيافي والقفار ، وجعل يتلفت يمنة ويسرة ، يمني نفسه أن يقيل نفر من الناس عثرته ، ويخفف عنه ما يعانيه من ضيق وشدة ، بعد رحيل الحمار ، فلم يلتفت إليه من المارة سواء من الأخيار والأشرار أحد ، ولم يجد له من ملتحد.

في ضوء ما ذكره الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابه الموسوعي ***Palimpsestes*** من أن المحاكاة الساخرة ، إن هي إلا كتابة حاضرة بيننا ، لكنها لا تحيا في فراغ مطلق ، وإنما تستحضر كتابة أخرى ، ثم تعمد إلى الانحراف بها عن مقاصدها التي لم تتغير من قبل ، والعدول بها إلى مقاصد جديدة ، عن طريق تحريف النص الأصلي- فإن مرثية حمار النباحي تتخذ من هذه الأداة التعبيرية سبيلا لها للوصول إلى ما تروم الوصول إليه. نحن إذن بإزاء كتلتين نصيتين

مختلفتين ؛ إحداهما ماثلة بين أيدينا ، ممثلة في المرثية التي كتبها الدكتور حامد طاهر على لسان النباحي ، والأخرى مخزونة في الذاكرة الإنسانية ، يمثلها الميراث الكبير من قصائد الرثاء التي تراكمت ، عبر القرون ، من الشعر العربي. ولا تحيا أولاهما بمعزل عن الأخرى ، وإنما يحدث بينهما تفاعل لا يخلو من عنف.

جاءت مرثية الحمار النافق في أربعة مشاهد ، أولها يتضمن حالة من التفجع والتوجع انتابت النباحي ، بعد رحيل الحمار ، ثم كان المشهد الثاني عن ذكريات النباحي مع حماره الذاهب ، وفي المشهد الثالث يحدثنا الشاعر عن متابعة الحمار للحياة العامة ، ورؤيته للحياة الثقافية ، وأما عن المشهد الأخير فإن الشاعر ليلتقط فيه اللحظات الأخيرة في حياة الحمار ، قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ويسلم الروح لباريها.

في المشهد الأول يكشف لنا النباحي ، بطريقة ساخرة ، عن المأساة التي اجتاحته ، إذ فرغ من مراسم دفن الحمار ، وما حل به من انهيار وانكسار ، إذ لم تقو قدماه على حمله من شدة الحزن الذي أثقل كاهله ، وظل يعايش الوحدة ويعاني الوحشة ، على قارعة الطريق ، حيث لا صاحب هناك ولا صديق. وكلما هم بالمشي ، الذي لم يعتده في حياة الحمار ، تعثرت خطواته ، وكبا على وجهه ولم يجد من يستنهضه ويمد له يد العون ، على الرغم من استغاثاته بالعابرين الذين لم يكلف واحد منهم خاطره أن يلتفت إليه ، أو أن يحنو عليه:

نفــق الحمار ، فمــن أصاحب وأخـــــل بى زيـــن الركائب
وبقـيت وحـــدى فـــوق قـا رعـــة الطــريق كظـل راهـب
أمـشـــى فـتـعـثر خـطـــوتى أعيـا ، فـلا أجـد المصاحـب
وأشـــير للـــركـبـــــان لا يتلفتـــون، ولا مجـــاوب !

بدا النباحي ، في هذا المشهد ، أشبه ما يكون بامرأة ثكلى ، في بيئة شعبية أو ريفية ، رحل عنها زوجها للتو ، فجعلت تعبر عن فجيعتها وأساها ، بعد أن ووري الزوج أمام عينيها في القبر وأهيل عليه التراب ، وإذا بها ترتمي على متن الطريق ، وقد انحسر غطاء الرأس عن شعرها ، وظهر صدرها وبدت قدماها والنـاس يحـاولون رش المـاء علـى وجههـا ، وسـتر مـا انكشـف مـن جسـدها واستنهاضها ، وتهدئتها ، رغبة في أن تعود إلى البيت ، ولكنها تظل تصرخ وتنادي على (زينـة الرجال) الذي أخل بها وتركها وحيدة في هذه الحياة ، تعاني البؤس والشقاء ، بين أناس يفتقرون إلى النبل والنقاء.

يوظف حامد طاهر المحاكاة الساخرة ، على لسان النباحي ، لإعادة إنتاج هذا المشهد بطريقة تفيض ظرفا ، فإذا بالشاعر ، عقب دفن الحمار ، يفترش الطريق ولا يكف عن الصراخ والزعيق ، وهو ينادي على (زينة الحمير!) أو (زين الركائب!) كما جاء في القصيدة ، الذي مات وتركه وحيدا فريدا يتجرع مرارة الوحشة والغربة في هذه الحياة . فنحن بإزاء محاكاة تهكمية لما يتردد على ألسنة طوائف من النساء خاصة ، في مجتمعنا الريفي ، إذ تنادي إحداهن على بعلها ، في آخر عهده بالدنيا ، وأولى لياليه في القبر بأنه (زينة الرجال!).

هذه الأداة التعبيرية تستهدف محاكاة أمرين ، في وقت واحد معا ؛ أولهما النموذج الموروث للرثاء في الشعر العربي ، الذي شاخ وهرم ، وفي الوقت نفسه ما يتردد على ألسنة الناس ، في البيئات الاجتماعية المعاصرة ، ثم يشرع حامد

طاهر على الفور ، من خلال النباحي ، في ذكر مآثر الحمار ، وذكريات النباحي معه:

كـــان الحمـــار سفينتـــى تجتـاز بـى أعتـى المصـائب
ويقلنـــى بكفـــاءة ويشـيل مختلـف الحـقائب
وإذا شـــعرت بوحـــدتـى حـدثتـــه عمـــا أغـالـب
فيظـل يسـمعنى بلا ضـــجـر ، ويجـــتنب المقـــالب
كـان الحمـــار يحـس مثـلـى بالصـعوبـة والمصـــاعـب
ولطـالـمـــا هطـــلت مـدامـــعـه عـلـى ذكـــر الـرواتـــب
ورثـى لضـعـف وسـائـلـى عـمـــا أروم مـن الـرغـائـب

فمن مناقب الحمار التي يذكرها الشاعر النباحي أنه ، إضافة إلى قدراته الهائلة على القيام بالأسفار ، في الفيافي والقفار ، بالليل والنهار ، وحمل الأثقال كان مستودع أسراره ، لم يضق بها صدره يوما واحدا ، ولم يفشها لأحد ، فكان نعم القرين الذي يؤنس وحدته ، ويخفف عنه كربته ، ويذهب وحشته، ويرهف السمع إلى شكواه ونجواه ، وترتفع الكلفة بينهما ، وتسقط المحاذير. ومن مزايا الحمار، كذلك ، وسجاياه ، أنه كان مرهف الإحساس ، شديد التعاطف مع صاحبه النباحي، يحزن لحزنه ويتألم لمصابه ، وأشد ما كان يحزنه قلة موارد النباحي التي لا تكفي لمواجهة أعباء الحياة ، وضآلة الراتب الشهري الذي كان يحصل عليه ، على الرغم من أنه شاعر. فما من مرة جاء ذكر الراتب الشهري حتى أجهش الحمار بالبكاء ولم يستطع أن يتمالك نفسه ، فإذا بعينيه تفيضان بالدموع من فرط تأثره بما يعانيه صاحبه من ظروف معيشية بائسة. ، وأوضاع اقتصادية يائسة.

لقد بدا لي النباحي أشبه ما يكون برجل ساقه حظه العاثر إلى سرادق يقام فيه عزاء ، وقد احتشد فيه المعزون. وكلما انتهى قارئ القرآن ، في السرادق ، من

قفلة معينة ، تفاعل معها الناس ، زورا وبهتانا ، وتعالت أصواتهم ، وكثر ضجيجهم، وارتفع وجيب قلوبهم ، وزاد نحيب بعضهم ، من فرط تأثرهم بما يسمعون. فما كان من الرجل الطارئ على المجلس ، إلا أن سار على سنتهم ، وبالغ في تفاعله مع القارئ ، فجعل يمطره بعبارات التقريظ والثناء التي تجاوزت إطار المعقول ، والتي من شأنها أن تمثل خروجا على المألوف ، في مثل هذا الجو المهيب ، وراح يتمايل طربا ، كأنما هو في مرقص ليلي ، وقد تجرد من كل ما يستوجبه الوقار، مما أفسد مراسم العزاء ، وحولها إلى حالة من الضجيج والتهريج الذي لا يتجانس مع حالة الحزن ، وتقاطر المعزين من وجهاء المجتمع الذين جاءوا يقدمون واجب العزاء لأسرة المتوفى.

لا جرم أن هذه المرثية ، بتوظيفها المحاكاة الساخرة أداةً تعبيرية ، من شأنها أن تثير فينا موجة من الضحك ، قد تختلف نسبه من قارئ لآخر ، لكنه موجود. وليس الضحك ، في هذه الحالة ، شيئا مذموما ، ولا هو محرم في الدين، ونحن في سياق الحزن والتعبير عن فاجعة الموت. بل ربما كان عكس ذلك هو الصحيح ، فالضحك ، من حيث الجوهر، يؤدي وظيفة أساسية ونفيسة لا تخلو من قيمة عضوية في حياة الإنسان. وقد استهان به نفر من الناس ، فجعلوا منه أمرا سلبيا ، تهجميا ، ازدرائيا ، عدوانيا ، لاشتماله على الهزل في معرض الجد. إذ كيف يسوغ أن يتبدل الشاعر الذي هو أدنى بالذي هو خير ، بإحلال حمار ، في معرض الرثاء ، محل إنسان له كل موجبات التكريم ، وأن يستدر الضحك والتندر في مقام الحديث عن الموت الذي تشيب من هوله الأبدان وتنخلع له قلوب بني الإنسان.

واقع الأمر أن الضحك ، في حالتنا ليس ازدراء للموت ، من حيث كونه موتا، ولا تهكما بالميتين، وليس فيه تهوين من قيمة الإنسان الذي كرمه الله،

وحمله في البر والبحر ، ورزقه من الطيبات ، وفضله على كثير ممن خلق تفضيلا. بل العكس هو الصواب ، إذ الضحك هنا يستهدف الحفاظ على الكينونة الإنسانية من خلال طبيعته الإيجابية ، والتجديدية والإصلاحية والإبداعية. فما اشتملت عليه الأبيات من فكاهة وظرف لا يعني رؤية تافهة مبتذلة للواقع ، وإنما جاء استجابة عميقة لمواجهة تناقضات الوجود الإنساني. وما المحاكاة الساخرة للمرأة الثكلى التي تصرخ بين المعزين بتفجعها على رحيل (زينة الرجال) إلا مظهرا من مظاهر هذا التناقض. فأين كانت مكانة (زينة الرجال) في حياة زوجه قبل أن يحين حينه ، وتنتهي إقامته في هذه الحياة ! ولماذا لا نكتشف مناقب الناس وشمائلهم إلا بعد أن يحول الموت بينهم ، وينتقلوا إلى معسكر الموتى !

حامد طاهر ، على لسان النباحي ، وظف هذه المحاكاة الساخرة للمرأة الثكلى باستبدال الحمار بالرجل الذي عاش حياته مع زوجه في جحيم لا يطاق ، ولم تُكتشف محاسنه ومزاياه إلا بعد أن وُسد تحت أطباق الثرى. وكم من جوانب إيجابية في الحياة لا نعرف قيمتها إلا بعد ذهابها . هوّل الشاعر من هذا المشهد العبثي في التعبير عن مبلغ التفجع والتوجع الذي انتاب النباحي عقب رحيل الحمار، إذ التقط شيئا تافها طالما كان منبوذا وموضع ذم من الناس ، وصنع منه هذه المشاهد الفكاهية الهزلية. لم يبتدع صاحب ديوان النباحي شيئا من العدم ولكنه التقط ما يتردد على ألسنة الناس ، وجعل منه فنا ساخرا من ناحية ، وسببا للترويح عن الناس من ناحية أخرى ، لكنه لم ينس أن ينقد واقعا مأزوما ، في الوقت نفسه ، اجتماعيا وأدبيا. ليس بغريب ، إذن ، أن يخلع الشاعر على الحمار كل هذه المناقب ، فقد حمّله الناس مسئولية كل المثالب ومظاهر الفشل في الحياة الإنسانية ، وجعلوه جانيا ، وهو المجني عليه. فإن زلت القدم بمهندس فهو حمار، وإن عجز الطبيب عن أن يشفي المرضى فهو حمار، وإن رسب الطالب في

الامتحان ، فهو حمار ، وإن أخفق أي إنسان في القيام بالمهام الموكلة إليه فهو حمار. فهل إذا مات الحمار ستنتهي كل مظاهر الفشل وتنصلح أحوال الناس؟!.

صاحب ديوان النباحي إذ يوظف المحاكاة الساخرة ، في هذه المرثية ، إنما ينفذ ، من خلال الضحك والسخرية ، إلى تعرية الازدواجية التي يحياها الناس ، في معرض المدح والذم. وقد كان الحمار معادلا لما يجري لكثيرين من البشر ، في هذا الشأن . إذا كان نفر من الناس قد لفقوا للحمير ، كثيرا من الجرائم الإنسانية ، وجعلوها مسئولة عما يحدث للأحياء من انكسارات ، والحمير من كل ما نسب إليها براء ، ولئن كان بنو آدم قد اتخذوا من الحمار أداة للقدح – فإن حامد طاهر قد جعل منه سببا للمدح ، في معرض التندر والسخرية.

في هذا الصدد قد لا يكون من الصواب النظر إلى الأدب الجاد فحسب بوصفه الأداة التعبيرية الوحيدة القادرة على الإحاطة بالقضايا التي تشغل بال الإنسان وتهمه ، بالجدية التي تستحقها هذه القضايا ، ومن بينها قضية الموت. فمن خلال الهزل الذي انساب في شرايين المرثية التي معنا ، سيتجدد إيماننا بعطاء الحياة ، وتنتعش آمالنا.

الضحك ، في هذه الحالة ، وفي غيرها من الأحوال ، من شأنه أن يخفف عن الإنسان كثيرا من الأهوال ، إذ هو قوة هدامة حقيق بها أن تهدم الخوف من مواجهة المواقف المحرجة في الحياة ، وتستنفر الشجاعة الإنسانية ، لمجابهة الأزمات ، و تحرر الإنسان من كل أولئك الذي يحدث فيه انقباضا أو يرهبه مثل الموت، والمقدس ، والأمور الخارقة للطبيعة ، وقوى الطبيعة ، والسلطةالدينية...إلخ. وهذا الانتصار على الخوف إن هو ، قبل كل شيء ، إلا احتفال بالحياة ، إذ يمنحنا قوة إيجابية وطاقة خلاقة ، حقيق بها أن تساعدنا على استئناف البقاء على قيد الحياة ، ومواجهة المآسي ، صغيرها وكبيرها على السواء.

وحقيق بنا أن نقدرها حق قدرها ، ونعرف لها ما هي جديرة به. بينما الأدب الجاد الذي يؤثر التجهم والعبوس ، في مجال الرثاء ، برؤيته الجزئية أحادية الصوت،فإنه يزيدنا إحباطا ، ويأخذ بأيدينا إلى الألم ، وإلى المعاناة ، وإلى اليأس والقنوط.

ليس معنى هذا أننا ممن يؤثرون الهزل على الجد في صناعة الأدب ، في مواجهة أولئك الذين يستخفون بالهزل الأدبي ويضطهدونه ويناصبونه العداء ويحسبونه أمرا هينا ، وهو ، عند طوائف أخرى ممن أدركتهم حرفة الأدب واستهواهم النظر فيه ، عظيم. فنحن ندافع عن الهزل الأدبي ، في سياقات معينة ، بالقدر الذي ندافع به عن الأدوات التعبيرية التي تؤثر الجد على الهزل ، في سياقات أخرى . ذلك أن الهزل بتأكيده الثابت للحياة ، يبرز بوصفه قوة إيجابية ، ومحررة ، تساعدنا على البقاء على قيد الحياة ، وعلى أن نواجه المآسي الصغيرة والكبيرة لكل يوم.

الأدوات التعبيرية الهزلية ، ومن بينها المحاكاة الساخرة ، تسمح لنا برؤية المواقف الأكثر مشقة والأكبر إيلاما من زاوية نظر أخرى ؛ إذ تساعدنا ، على هذا النحو ، على أن نسمو فوق هذه اللحظات من الضيق والقلق. الأمر الذي يجعل من الفكاهة والظرف حاجة روحية وأخلاقية ، ذلك أنه بدونها فإن الإنسانية والرشد سيخيم عليهما الوجوم والانكسار . في ضوء هذه الأجواء من الضحك ستبدو لنا الحياة مختلفة ، أكثر إشراقا وأكبر اتساعا ، وسيقل تجهمها وتصبح ، على هذا النحو ، أشد عجزا عن أن تؤلمنا بمشكلاتها ومواقفها النزاعية.

الضحك ، الذي سببته هذه المرثية ، إذن ، ليس ضحكا مجانيا ، محدود الأثر ، قليل الخطر ، وإنما يتسم بقدر كبير من الرصانة والرزانة والوقار ، إذ يضخ هواء ربيعيا غضا على كل ما يقع تحت تأثيره. والهزل الذي تشتمل عليه المرثية يسمح لنا أن نسمو ، ليس فحسب على كل أجواء المعاناة وخيبات الأمل لدينا ،

وإنما كذلك على تناقضات حياتنا ، ويحول ، بهذه الطريقة ، دون أن يكون في ذرع المآسي الشخصية أن تسحق الروح الإنسانية . فهو لا يعدنا بالجنة ، ولا يقدم حلولا لنزاعاتنا ، لكنه يضيء وجودنا للحظات ويمنحنا العزيمة والأمل الضروريين رغبة في مواصلة الحياة.

فما اشتملت عليه الأبيات من فكاهة وظرف من شأنه أن يسمح لنا برؤية الأحداث التي تحدث لنا من مسافة معينة ومن منظور محدد ، وهذا يحولنا إلى كيانات أكثر مرونة وأكبر تفتحا. وإذ نكون على وعي بتناقضاتنا الذاتية وحدودنا فإننا سنصبح أقل إحساسا بتضخم ذواتنا وأكبر نقدا لأنفسنا وأكثر واقعية مع كينونتنا وأعظم مرونة وتسامحا مع الآخرين . إن الظرف البادي في المرثية يجعلنا نسلم بنجاحاتنا بتواضع ، ونتصدى لإخفاقاتنا، بواقعية ، وأن نكون أكثر ميلا لقبول الأشياء كما هي . ومن ثم فإن الهزل الذي يتراءى لنا من أبيات القصيدة ، على جانب كبير من المحبة والشفقة.

إن للفكاهة والهزل ، في القصيدة لشأنا عظيما، وإسهاما كبيرا ، في الارتقاء بحياة الإنسان ، إذ تلفت نظره لما يتضمنه الواقع من تناقضات ، بطريقة ضمنية ، الأمر الذي قد يتأدى به إلى أن يعيد النظر ، على أقل تقدير ، فيما هو عاكف عليه. وفي هذا الصدد يقول كونراد هايرز : "إن فهم الفكاهة والهزل مرتبط بفهم الإنسان"[١] إذ من بين الملامح المحدِّدة لكينونته قدرتُه على صناعة الهزل ، ومن ثم ينكر كونراد هايرز على الأديب أن يظل عاكفا على شكل تعبيري واحد وحيد لا يبرحه ما دامت السماوات والأرض ، ويتخذ أسلوبا جادا بشكل مطلق في مواجهة الواقع الذي يحيط به . يستخدم هايرز تعبيرات مثل "الروح الهزلية " و"الحس

(1)Conrad Hyers, The Spirituality of Comedy: Comic Heroism in a Tragic World, Transaction Publishers, 1996, p.1.

الفكاهي" و"الرؤية الكوميدية" للإشارة إلى هذه الأهلية ، ذلك أنه يرى أن الكتابات الهزلية لا يمكن تفسيرها من خلال الأطر المعيارية المضروبة على صناعة الأدب النازحة من الماضي ، والتي من شأنها أن تخلع على الواقع الأدبي حالة من الثبات، والتبرم بكل جديد.

لكل أولئك تعمل الكتابات الهزلية باستمرار على تقويض الطبقية التي تتسم بالرسوخ والثبات بشكل صارم ، وتقدم رؤية مزدوجة للواقع الإنساني ، في مواجهة المأساة التي لا ترى في الحياة سوى حقيقة واحدة وحيدة. ومن ثم فحامد طاهر إذ يصطنع المحاكاة الساخرة ، في رثاء حمار النباحي ، إنما يكشف النقاب عن حقيقة مؤداها أن من يوظف الهزل في صناعة الأدب لابد أن يكون على وعي بأن المرء ، من خلال الكتابات الهزلية ، بوسعه أن يختار بين كثير من الاحتمالات ، وأن الحقيقة لا يمكن استنفادها من خلال تفسير واحد ، أو شكل تعبيري واحد ، الأمر الذي يجعله قادرا على أن يعبر عن الواقع بأكثر من واحدة من زوايا النظر.

ونقيض ذلك أن صاحب النظرة الجادة المأساوية دائما ما يؤمن بوجود قوانين مثالية لا تدركها الأبصار ، ولا تحيط بها العقول ، وليس إلى أن يستبدل بها غيرها من سبيل ، فهو محكوم بنظام قيم مطلق ومغلق. الرؤية الهزلية تتصدى لهذه الرغبة التي تستهدف فرض سيطرة محدودة على شيء هو من حيث الجوهر مفتوح وغير محدود ، وتستكشف كيف أن "كل ادعاءات امتلاك الحقيقة المطلقة وكل التطلعات إلى الدهاء إن هي إلا ضرب من الغرور ، ومطاردة للريح"[1]. الحقيقة لا نهائية وغير محدودة. وثمة تنوع كبير في الأشكال التعبيرية ، ليس هذا فحسب ، بل إن اللعبة الواحدة ليمكن لعبها بطرائق شتى . المأساة تمد عينيها للتوحيد ، وتستبعد ما عدا ذلك، لتظل مقصورة على حقيقة واحدة وحيدة ، لا تحيد

(1)Conrad Hyers, p.39.

عنها قيد أنملة. وأما الكتابات الهزلية ، من خلال توظيفها للمحاكاة الساخرة ، فهي تميل إلى إظهار الحياة بكل ما فيها من تعقد وتنوع : السامي منها والتافه ، المقدس والدنس، العدو والصديق ، ومن ثم تؤدي إلى خلق رؤية أكثر عدلا للوجود الإنساني. في ظل هذه النظرة المرنة للحياة ، سوف تختفي كل الفوارق الاجتماعية والدينية والعرقية والسلالية التي تقسم الناس ، أو يستبدل بها غيرها. المتسولون مدعوون إلى المأدبة ، والعبيد سيستردون حريتهم وآخر من يصل إلى الهدف سينصّب فائزا ، ولتكونن الهزيمة البسيطة للذكي الذي يدعي امتلاك الحقيقة ويتيه بها على الناس. "فالناس يقترب بعضهم من بعض بروح الصداقة الحميمية والاحتفال بالوجود المشترك"(١).

في ظل وجود المحاكاة الساخرة أداة تعبيرية في مرثية حمار النباحي ، يروم حامد طاهر تأكيد حقيقة مؤداها أن من تسول له نفسه أن يمشي في الأرض مرحا، وأن يعتد بنفسه ويزكيها ، ويبالغ في ذلك ، ويتيه به على الورى، سيتعرض للإهانة والهجاء ، وأما من آثر أن يخفض الجناح ويتواضع ليكونن حقيقا بالمدح والثناء. الواقع أن ما تستهدف المحاكاة الساخرة الوصول إليه ليس مجرد هدم العروش وبناء حواجز جديدة على أنقاضها ، وأن يستبدل بالقيود العتيقة أخرى جديدة ، ليس هذا ما تروم هذه الأداة التعبيرية الحصول عليه ، وإنما تعزيز بيئة من الحرية من خلال علاقات أكثر توازنا تسع الجميع.

فما تضمنته هذه المرثية من هزل لا يعني رؤية تحقيرية مبتذلة للواقع ، تستهدف التهوين منه وازدراءه ، وإنما نحن بصدد شكل من أشكال التعبير الفني جاء انعكاسا لتناقضات الواقع الإنساني. وليس الأدب الجاد ، المتجهم الوجه ، بالنوع الوحيد القادر على التعبير عن هذه التناقضات ، وتصوير الهموم التي تشغل

(1)Conrad Hyers, p.44.

بال الإنسان. فلا تخلو حياة كثير منا ، في المجتمع العربي ، من هذه الازدواجية التي تحاكيها المرثية ، بأسلوب مفعم بالسخرية. وكأي من أناس عاشوا بيننا لم يسمع بهم ، في حياتهم ، أحد ، وتتخطاهم العيون ، فإذا بهم ، مباشرة عقب موتهم ، يستأثرون بكلمات التقريظ والتأبين ، لما أسهموا به من خدمات جليلة في حياة الإنسانية ، وكأنهم كانوا يملؤون الدنيا ويشغلون الناس ؛ فقد كانوا مذكورين على كل لسان ، لا يكف عن شكرهم وتوقيرهم الإنس والجان. وكم من رجال عاشوا بيننا منبوذين تطاردهم الشائعات ، ويشعرون بهوانهم على الناس ، حتى إذا ماتوا انقلبت سيرتهم من النقيض إلى النقيض ، إذ أصبحوا من السادة ، ومن قبل كانوا من العبيد ، وأمسوا من الشرفاء الأطهار الذين لم تدنس لهم ثياب ، وقد كانوا من قبل من عديمي الشرف. ورب قوم عاشوا حياتهم ، في أعين كثير من الناس، جبناء ، حتى إذا أدركهم الموت ، اكتشف الذين كانوا يخلعون عليهم مثالب الجبن، أنهم من الشجعان الذين يأبون الضيم. هذا جانب مما عبر عنه حامد طاهر ، في رثاء النباحي لحماره ، من خلال توظيف المحاكاة الساخرة.

هذه الازدواجية ، بين الأمس واليوم ، التي تسلب الناس ، في الحياة ، ما هم به جديرون ، وتجردهم من شمائلهم الإيجابية الحقيقية ، ثم تخلع عليهم، عقب رحيلهم ، ما ليس فيهم ، هي جانب مما تطرحه المحاكاة الساخرة ، في القصيدة ، إذ تعري الواقع ، وتكشف نقائصه ومظاهر الزيف فيه ، وتبرز ما يشتمل عليه طوائف من البشر من عدم مصداقية ونفاق ، بطريقة غير مباشرة ، متخذة من الضحك قناعا لها ، ولكنه ضحك كالبكاء ، لا يخلو من مرارة. فقد عاش الحمار عمره كله ، يحمل فوق ظهره كل خطايا البشر وأوزارهم وجرائمهم ولكنه إذ (نفق!) أدرك صاحبه أنه كان كيانا سويا على خلق عظيم ، وقد اجتمع فيه من الفضائل والمناقب ما لم يجتمع في أحد من العالمين.

لا جرم أن توظيف الفكاهة والظرف في هذه الأبيات كان هروبا من المواجهة المباشرة المتشددة مع الواقع بأدوات تعبيرية أخرى ، ربما اتسمت بالعنف الذي قد لا تحمد عقباه ، ولكنها ستكون قليلة الخطر ، ضئيلة الأثر. ومن ثم فقد كان اللجوء إلى المحاكاة الساخرة لإعادة إنتاج الواقع بطريقة هازلة ، لا تتخذ العنف سبيلا لها ، في المواجهة ، أعمق أثرا من خلال ما توفره هذه الأداة التعبيرية من فكاهة وما تفجره من ضحك.

اتخذ حامد طاهر ، على لسان النباحي ، من الحمار شاهداً على واقعٍ مأزوم اجتماعيا ، وأدبيا ، وثقافيا ، من خلال التعددية الصوتية ، التي تتجلى عبر المحاكاة الساخرة ، حيث يرسلها الشاعر على من يشاء ممن ينتمون إلى هذه الثلاثية ، في شكل هزلي يسمح لنا برؤية المواقف الأكثر مشقة والأكبر إيلاما، من زاوية نظر تختلف عن الزاوية المأساوية التي تجعل الأدب شرابا مر المذاق ، لا يطاق. وهذه الأدوات التعبيرية الهزلية ، ستساعدنا على أن نقر بإخفاقاتنا ، ونعترف بأخطائنا وتقصيرنا ، ونسمو فوق لحظات الضيق والقلق. إن للظرف ، في هذه الحالات ، لجاذبية تجعل منه حاجة روحية ، ومطلبا أخلاقيا ، وبدونه لتكونن الحياة الإنسانية جحيما لا يطاق.

إن المحاكاة الساخرة في رثاء حمار النباحي ، لهي شكل من أشكال التناص الإيحائي ، على نحو خاص ، إذ "تستلزم قراءة مزدوجة ، تعتمد على القراءة الأفقية القادرة على استدعاء النموذج من ناحية ، والقراءة التأويلية التخيلية ، التي من شأنها أن تبتعد عن الأصل ، من ناحية أخرى"[1] . وفي هذا الإطار فإن حامد طاهر ، إذ يتخذ من المحاكاة الساخرة أداة تعبيرية لتصوير حالة الحزن التي تنجم عن فاجعة الموت ، يقيم حوارا بين الماضي والحاضر ، فيما يتعلق بصناعة الرثاء في

(1) La parodia en la nueva novela hispanoamericana, p.10.

الشعر العربي . فالماضي يتمثل في هذه التراكمات من أدوات التأبين التي تزدحم بها قصائد الرثاء العربية ، والتي تحضر كلما مات ميت بأسلوب مثقل بالمبالغة والتهويل ، كما لو كنا بإزاء معددة يجري استئجارها لتؤدي الواجب ، نظير مقابل مادي ، بشكل تمثيلي لا يعبر عن إحساس صادق بفاجعة الموت. هذه التراكمات حاضرة في الأذهان ، فقد أصغى إليها المتلقي آلاف المرات ، فاستظهرها عن ظهر قلب ، وبوسع كل امرئ ، ممن نشأت بينه وبين الشعر العربي التقليدي ألفة ، أن يحدس بها وأن يتوقعها.

أقام حامد طاهر بناءه الرثائي على الشكل الشعري الموروث ، وجعل العناصر الدرامية والعناصر السردية تتشابك معا ، في إهاب واحد . الأمر الذي يشعر معه المرء أنه بإزاء مأتم وتأبين لا يخلوان من رهبة . لكن الشاعر أخلف ظن القارئ ، من خلال جعل الحاضر يزاحم الماضي ، إذ بنى سرادقا لإقامة العزاء واستقبال المعزين ، حتى إذا جاء المعزون يتقاطرون من كل الأماكن ، ليؤدوا واجب العزاء ، لم يجدوا عزاء ، ولم يلفوا ميتاً ، وإنما ووجدوا السرادق يكاد ينفجر من كثرة الضحك ، إلى درجة يتوهم معها المرء أنه ضل السبيل إلى الجهة التي يقام فيها العزاء ، وأنه جاء إلى هذا المكان على سبيل الخطأ ، وأنه تاه منه الطريق إلى الجهة التي يقام فيها العزاء ، وأنه أخطأ في العنوان. فبدلا من أن يكون الصوان مهيأ لتلاوة القرآن ، ومواساة أهل الميت ، والتخفيف عنهم ، ومشاطرتهم أحزانهم ، إذا به تتلى فيه مشاهد بينات من السيرة الذاتية للحمار النافق ، ومواقفه الإنسانية والتاريخية التي لن تسقط من الذاكرة.

ما كان للضحك الذي تثيره المحاكاة الساخرة ، في رثاء النباحي لحماره ، أن يكون نهاية المطاف، ولا هو الغاية المرجوة التي تروم هذه الأداة التعبيرية الوصول إليها . فإن للحمار لشأنا عظيما إذ يطل على حياتنا الثقافية ، بصفة

مراقب، يتابع الأحداث. ولم يأت تعاطفه مع صاحبه النباحي ، من فراغ ، فقد كان الحمار ، من طول الصحبة ، مثقفا عالما بالثقافة ، عارفا بأوضاع المثقفين الحقيقيين والمزيفين ، المقربين والمهمشين. وكان يحزنه سيطرة المتسلقين الوصوليين على الكراسي والمناصب ، والاستئثار بالجوائز والمكاسب ، وتهافتهم عليها ، ومن ثم كان الحمار ناقما على الحياة الثقافية:

كان الحمار مثقفا من طول ما شهد العجائب
وتشد أذنيه أحاديث الجوائز والمناصب
وإذا رآني غاضبا ألقى بنظرته يعاتب
وكأنما يفضي إلى بأن هذا العصر (ضارب)
وبأن أحكام الزمان على المواهب (ضرب لازب)
وبأن أغنية السقوط تقول للبناء (حاسب)!
وبأنهم يتهافتون مواكبا تتلو مواكب !

كان فساد الحياة الثقافية سببا في وفاة الحمار وانسحابه من الحياة ؛ إذ يئس يأسا شديدا من أن ينصلح حال المثقفين ، أو أن تؤدي الثقافة دورها التنويري، في ظل هيمنة الوصوليين العاطلين من الثقافة ، فأُصيب بالاكتئاب ، وأضرب عن الطعام ، وعايش السهاد والأرق والناس نيام ، وعبثا حاول صاحبه أن يخفف عنه ما هو فيه من ضيق وشدة ، وما يكابده من آلام ، وأن يذهب عنه الهم والحزن ، باصطحابه إلى المتنزهات ، لتغيير الهواء. ولكنه عجز عجزا شاملا كاملا عن المسير ، وفي صباح اليوم التالي فوجيء به صاحبه ملقى على إحدى المصاطب ، جسدا بلا روح ، بعد أن أدركه الموت. كانت هذه هي اللحظات الأخيرة في حياة الحمار:

بالأمس لم يذق الشعيرَ وكان منتفخ الجوانبْ

وبـــدا كـــأن بـــه اكتئابـــا والكآبـــــة لا تُغالـــــبْ
حاولـــتُ أن أمضـــى بـــه فـــى نزهـــةٍ بـــين الملاعـــبْ
فـــأبى المســـير، ولـــم يكـــن يـــأبى ، وفضـــل أن يـــراقِبْ
ومـــع الصـــباحِ وجدتـــُه ملقـــىً ، علـــى إحـــدى المصـــاطبْ
أخرجتـــــه ، ودفنتـــــه وتركتـــه ، والـــدمع غالـــب
أصـــبحت وحـــدى فـــي الطريـــ ق، وليس لى فى الدرب صاحب !

المحاكاة الساخرة عند حامد طاهر ، من خلال هذه القصيدة ، تقوم على الحوارية وصراع الأيديولوجيات والتعددية الصوتية ، لتنقد الحاضر والماضي معا في آن واحد ، عكس الكتابات أحادية الصوت التي تتخذ من المناجاة سبيلا لها. فأيما امرئ طالع هذه المرثية ، ليلفين نفسه موزعا بين نموذجين من الرثاء؛ أحدهما موروث متخيل مخزون في الذاكرة ، حاضر في الأذهان ، نازح من زمن سحيق وأماكن بعيدة في البوادي والقفار ، والآخر ماثل بين يديه ، يراه بعينيه ، وقد عَدَلَ فيه الشاعر النباحي عن رثاء الإنسان إلى رثاء الحمار ، واستبدل بالنظرة الجادة الوقور ، نظرة أخرى هازلة ، وأخلى القصيدة ، إلا قليلا ، من المفردات التراثية الجزلة الفخمة الضخمة ، التي تحضر في كل مناسبة لتقديم واجب العزاء، وأحل محلها كلمات وتراكيب معاصرة، تزدحم بها الشوارع والطرقات ، وتتردد على ألسنة الناس البسطاء ، في حياتهم اليومية ، في البيئات الشعبية . فقد مات "زين الركائب!". وهو تعبير ابتدعه حامد طاهر ، في مقام السخرية والتندر ، على شاكلة تعبير "زينة الرجال!" الذي راج رواجا عظيما على ألسنة النساء ، كلما مات لإحداهن بعل . ومن هذه الكلمات والتراكيب المعاصرة التي حفلت بها القصيدة "وبقيت فوق قارعة الطريق" ، و"ولا مجاوب!" ، و"أعتى المصائب" ، و"يجتنب

المقالب" ، و"هطلت مدامعه على ذكر الرواتب" ، و"تشد أذنيه" ، و"هذا العصر ضارب" ، و"تقول للبناء: حاسب!" ، و"وجدته ملقى على إحدى المصاطب".

هذه حوارية بين ضربين من اللغة ، أحدهما يتمثل في اللغة العتيقة المصقولة ، التي اكتسبت ما يشبه القداسة بمر السنين ، وهي اللغة الواردة من خارج الحدود ، من الفيافي والقفار ، وقد كانت حاضرة في كل محفل ، مستأثرة بكل المراثي. تغيرت الحياة ، وتعاقبت الأجيال من الأحياء ، على الحياة ، ثم أدرك كثيرا منها الموت ، ولا تزال هذه اللغة باقية على حالها ، لم تتبدل ، ولم يدركها الفناء ، وتحضر في كل المناسبات ، وقد أدركتها الشيخوخة. لكنها رغم ذلك ، لم تبرح الأفق الأدبي ، إذ ظلت مهيمنة عليه ، مما أصابه بالجمود والثبات والعجز عن مواكبة ما جد على المجتمعات العربية من تطور وتحضر. فما كان من حامد طاهر إلا أن سلط عليها وابلا من لغة عاشت منبوذة في الشارع ، بين الطبقات الدنيا في المجتمع ، فجعلت تزاحمها في سرادق العزاء ، إلى أن حلت محلها وأجبرتها على مغادرة المكان.

لا جرم أن عمل المحاكاة الساخرة لم يكن ليقتصر على التصدي للواقع المأزوم ، اجتماعيا وأدبيا وثقافيا ، بل امتد ليكشف فساد الحياة العلمية. وآية ذلك أن حامد طاهر ، في هذه المرثية ، هجر المعجم الشعري الموروث ، ونزل إلى الشارع ، عامدا ، وهو القادر قدرة لا تحد على صناعة القصائد الكلاسيكية التي تزاحم الشعر القديم ، فالتقط منه هذه المفردات والتراكيب التي تتردد على ألسنة الناس في الحياة اليومية ، وقام بتصعيدها إلى المستوى الشعري ، ليثبت أن الحياة الأدبية المعاصرة ، ليس فرضا محتوما أن تظل محكومة بالماضي ، من خلال معجمه الشعري وتراكيبه البيانية. إذ بوسع هذه الحياة أن تتحرر من سطوة الماضي، وأن تجد البديل الذي يعبر عن نبضها. حامد طاهر ، من خلال المحاكاة

الساخرة ، أثار ثائرة اللغة الجارية في الشارع ، لتقوم بانقلاب على اللغة العتيقة، ومحاصرتها ، وإجبارها على الفرار ، وتحتل القصيدة ، وتعلن بدء مرحلة جديدة، يعبر فيها الواقع الجديد عن نفسه ، بلغته هو ، التي يتنفسها كما يتنفس الهواء، لا بلغة مستعارة من البوادي العربية التي لم تعد تحتفظ ببداوتها ، إذ أدركها التغيير، ونشأت على متنها المدن.

تقوم المحاكاة الساخرة هنا ، على إدخال نص يراه نفر من الناس من الدرجة الثانية ، في نصٍّ رزين مسخور منه ، أدركته الشيخوخة وأصابه الوهن. وكل شيء في الحياة ، إذ يبلغ من الكبر عتيا ، ليأتين عليه حين من الدهر يكون عاجزا عن مواكبة ما يطرأ على المجتمعات والأحياء ، من تغيير وتطور. فكما يشيخ الإنسان ، تدب الشيخوخة في الآداب ، وتمسي أكثر ارتباطا بالماضي منها بالواقع المعاصر ، فتعجز عن تصوير الحاضر وتمثيله ، ومن ثم فلن تكون بمنأى من معاول الهدم التي تستهدف تنحيتها جانبا ، لإخلاء الطريق لأدب جديد يتجانس مع ما يطرأ على الحياة والأحياء .

المحاكاة الساخرة في مرثية حامد طاهر تمثل انحرافا أو تغييرا في الاتجاه لنموذج أدبي ، وإدخال هذا النموذج بوصفه مادة باطنية.

ليست هذه القصيدة بالمرثية الوحيدة في تاريخ الشعر العربي المكتوب بالفصحى ، فثمة مراث أخرى للحمير ، قديمة وحدثة ، غير أنها قليلة العدد قليلة. ولكن ستظل لمرثية حمار النباحي أهمية تاريخية . رثى ابن عنين حماره في أبيات؛ إذ مات ، عبر ، فيها عن فجيعته وحالة الحزن الحقيقي التي انتابته لفقده منها:[1]

(١) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ، كتاب الوافي بالوفيات ، باعتناء س. ديدرينغ ، فرانز شتايز شتوتغارت ، الجزء الخامس ، الطبعة الثانية ١٩٩١: ص ١٢٤-١٢٥.

لَيـلٌ بِـأَوَّلِ يَـومِ الحَشـرِ مُتَّصِـلُ وَمُقـلَةٌ أَبـداً إِنسـانُها خَضِـلُ
وَهَـل أُلامُ وَقَـد لاقَيـتُ داهِيَـةً يَنْهَدُّ لَـو حَمَلَتـه بَعضـها الجبُلُ
لَو كانَ يُفدى بِمالٍ ما ضَنَنتُ بِهِ وَلَم تُصَن دونَـهُ خَيلٌ وَلا خَـوَلُ
لكِنَّهـا خُطـةٌ لا بـدَّ يَبـلُغُها هَذا الوَرى كُلُّ مَخلوقٍ لَـهُ أَجَلُ

ورثى أمير الشعراء أحمد شوقي الحمار ، في ثلاثة أبيات ، قال فيها:

سَقَطَ الحِمارُ مِنَ السَفينَةِ في الدُجى فَبَكـى الرِفـاقُ لِفَقـدِهِ وَتَرَحَّمـوا
حَتّـى إِذا طَلَـعَ النهـارُ أَتَـت بِـهِ نَحـوَ السَـفينَةِ موجَـةٌ تَتَقَـدَمُ
قالَـت خُـذوهُ كَمـا أَتـاني سـالِماً لَـم أَبتَلِعـهُ لِأَنَّـهُ لا يُهـضَمُ

وفي قصيدة لها تحمل عنوان "العابر والحمار" تقول جليلة رضا

مـات لـم يحـزن عليـه أحـد غيـر طيـف عـابر يخطـو أمامـه
نـام فـوق الأرض حـرا هانئـا واسـتراح الآن مـن حمـل القمامـة
أيهـا القاتـل هـذا المفتـري يـا وسـيم الشـكل أعطافـا وقامـة
أنـت أدنـى منـه قلبـا ونهـى وهـو أسـمى منـك نـبلا وكرامـة
مسـتبد أنـت طـاغ فـي الـدنا وذليـل حـائر يـوم القيامـة
إن تكـن أسـرفت فـي إيذائـه لـك رب سـوف يهـديك انتقامـه
ذلـك السـاجي علـى مهـد الثـرى لـم يكـن يطمـح إلا فـي ابتسـامة

هذه الشواهد كلها ، وغيرها مما لم نذكره ، قديمها وحديثها ، مثقلة بالحزن الحقيقي والتفجع والتوجع ، لأنها جاءت وليدة وقائع حقيقية ، اهتز لها كيان الشاعر ، وتفاعلت معها أحاسيسه ومشاعره، وقد اقتصر دورها ، فحسب ، على التعبير عن حالة الحزن التي اجتاحت الشعراء ، بعد رحيل هذا الحيوان المغلوب على أمره ، من باب التعاطف مع كائنات بريئة أصابتها مصيبة الموت. ولكن

الحزن البادي على رثاء النباحي للحمار ، حزن متصنع ، فلم يكن ثمة حمار ، من الأساس ، حتى النباحي نفسه ، ليس له من وجود ، وإنما هو متخيل ، شأنه في هذا شأن الحمار. مرثية حمار النباحي لم تقف عند حدود الرثاء ، ولم يكن الرثاء هو أسمى أمانيها ، إذ كان مجرد وسيلة يستهدف الشاعر من خلالها الوصول إلى مقاصد وغايات أخرى أكثر عمقا من مجرد التفجع والتوجع على فقد حمار. هذه المرثية إن هي إلا غطاء لتعرية واقع اجتماعي يضربه الزيف ، وتحكمه الأهواء ، وتغلب عليه المجاملات والرياء في مناسبات معينة. كما أنها كشفت النقاب عن مساوئ الحياة الثقافية التي تحكمت فيها المصالح والعلاقات الشخصية ، على حساب القيم الحقيقية. ولم تكن الحياة الأدبية التي لم تتحرر ، في جانب كبير منها، من القيود والقوالب النازحة من الفيافي والقفار – لم تكن هذه الحياة بمعزل عما تروم مرثية حمار النباحي الوصول إليه.

لعل حمار النباحي يذكرنا بسلف له ، متخيل كذلك ، كان يقرض الشعر ، لكنه ، وقد فشل في تجربة حب غرامية مع أتان ارتبط بها ، أغمض عينيه ومات كمدا ، تاركا وصيته لبشار بن برد . يروي صاحب كتاب الأغاني أن "محمد بن الحجاج قال: جاءنا بشار يوما فقلنا له : مالك مغتما؟ فقال: مات حماري ، فرأيته في النوم فقلت له: لم مت؟ ألم أكن أحسن إلي؟ فقال:

سيدي خذ بي أتانا عند باب الأصفهاني
تيمتني ببنان وبدل قد شجاني
تيمتني يوم رحنا بثناياها الحسان
وبغنج ودلال سل جسمي وبراني
ولها خد أسيل مثل خد الشيفران
فلذا مت ولو عشـ ـت إذن طال هواني

فقلت له : ما الشيفران؟ قال: ما يدريني ! هذا من غريب الحمار . فإذا لقيته فاسأله"[١].

اللافت للنظر أن هذه الأبيات التي قالها بشار بن برد ، على ما فيها من ظرف ومحاكاة ساخرة رائعة ، لم تحظ بالقبول من عباس محمود العقاد ، الذي ، يبدو لي ، أنه كان شديد التحامل على بشار[٢].

ثمة وجه شبه بين حمار بشار وحمار النباحي ، من حيث اصطناع الجد في معرض الهزل ، والسخرية من توظيف لغة لا تخلو من تقعر. حمار بشار هو أقرب الحمير لحمار النباحي ، وإن لم يبلغ شأوه ، حيث إن مرثية النباحي هي الأكثر طولا ، من حيث اصطناعها الجد في معرض الهزل ، وتوظيفها المحاكاة الساخرة ، أداة تعبيرية ، تستهدف ، من خلالها ، نقد أوضاع اجتماعية وثقافية وأدبية ، في آن واحد ، من خلال ضخ جرعات من الضحك. تقف هذه القصيدة النباحية شامخة متفردة ، حتى الآن ، في تاريخ الشعر العربي ، المصوغ بالفصحى، من حيث الطول ، والمقاصد ، والأدوات التعبيرية ؛ فهي القصيدة الأكثر طولا ، حتى الآن ، والأكثر عمقا ، من حيث دلالاتها الاجتماعية والأدبية والثقافية، وفضلا عن ذلك فقد قامت على مجموعة من الثنائيات الحوارية بين الماضي والحاضر ، والمخزون في الذاكرة والمرئي ، والواقع والمتخيل .

لا جرم أن في مرثية (حمار النباحي) ضربا من الهزل. لكنه ليس غاية في ذاته ، وإنما هو وسيلة لغايات ومقاصد موغلة في الجد. هو هزل محبب إلى

(١) الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، الجزء الثالث : ص ٢٢٩.

(٢) انظر : عباس محمود العقاد ، مراجعات في الآداب والفنون ، وكالة الصحافة العربية ١٩٦٦: ص ٧٦.

النفس، ليس إلى الاستخفاف به والانصراف عنه من سبيل ، ولا نستطيع أن نهون من أهميته ، وإنما ننظر إليه بإكبار واحترام ، قناعة منا بأننا نرى فيه "شأنا نابضا بالحياة قبل كل شيء ، ومهما يكن قليل الأثر ، فإنا ننظر إليه بما تستحقه الحياة من إكبار"[١] – كما يقول هنري برجسون – "فإن للعبث الهزلي معقوليته الخاصة حتى في أبعد فلتاته ، وهو في جنونه ذو منهج ، وهو حالم ، نعم ، ولكنه يستحضر في الحلم رؤى ما تلبث أن يقبلها ويفهمها مجتمع برمته. فكيف لا يفيدنا في معرفة أساليب الخيال الإنساني بوجه العموم ، وأساليب الخيال الاجتماعي الشعبي بوجه الخصوص؟ إنه ابن الحياة الواقعية ، ونسيب الفن ، فكيف لا يحدثنا بشيء عن الفن وعن الحياة"[٢]

لم تقتصر المحاكاة الساخرة في هذه القصيدة على ما أشرنا إليه من صنيع حامد طاهر على لسان النباحي الشاعر مالك الحمار ، وإنما ، بالإضافة إلى ذلك ، تعدته لتنساب في عمل المحقق العلمي للديوان ، لتكشف عن عجزه عن الإحاطة الشاملة الكاملة بما اشتملت عليه أبيات القصيدة من مقاصد هجائية ، طبقات بعضها فوق بعض ، وما كان صاحبها يروم ، من خلالها الوصول إليه ، فإذا بعمله ، بدلا من ذلك ، يقتصر على تتبع الحيل البلاغية التي لا تخلو من تصنع ، في كثير من الأحيان ، وإعادة تعريف المعرف الواضح في الأذهان الذي لا يحتاج إلى بيان. الأصل في عمل المحقق أن يوضح ما قد يلتبس على الناس في النص المحقق ، كالكلمات والتراكيب المهجورة الغريبة على الأذهان، لا أن يوضح الجوانب الأكثر وضوحا التي لا تحتاج إلى إعادة إيضاح ، ويقف مبهورا أمام الأمور البدهية

(1)Henry Bergson, Le rire, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1997, p. 1.

(2)Henry Bergson, Le rire, p. 2.

التي لا يختلف عليها اثنان. فقد استوقفه ، في القصيدة كلها ، بيتان اثنان هما البيت الثامن والبيت الثاني عشر ، أما أولهما ، فهو الذي يقول فيه الشاعر :

فيظل يسمعنى بلا ضجر ، ويجتنب المقالب

إذ تضمن هذا البيت تورية في قول الشاعر "ويجتنب المقالب". لكن المحقق لم يرقه سوى أحد معنيي التورية هنا ، ولم يشر إلى الآخر ، حيث قال : "المقالب هنا جمع مقلب ، والمقصود بها أكوام القمامة العالية التي تعترض طريق الراكب والسائر على السواء". الكلام على لسان المحقق العلمي هنا لا يخلو من هجاء للمجتمع الذي تتكاثر فيه أكوام القمامة العالية التي تعترض طريق الراكب والسائر على السواء ، ومن مناقب حمار النباحي أنه لا تزل به القدم فيتعثر فيها بل يجتنب الاقتراب منها ، احتجاجا منه على وجودها في طريق الناس ، الراكبين والمترجلين.

وأما الثاني فهو قول النباحي:

كـــان الحمـــار مثقفـــا من طول ما شهد العجائب

إذ أعجب صاحبنا المحقق أن يكون الحمار مثقفا ، فراح يحدد دلالات مفهوم الثقافة في التراث ، ويذكُر أصناف المثقفين من الطير والحيوان ، فإذا بهم الديكة والكلاب ؛ لأنها تؤدي عملها بتفان وإخلاص بما يرضي الله ! وأما الحمار فقد نفى عنه المحقق أن يكون مثقفا بالمعنى القديم ، فليس له نصيب من هذه الثقافة التي تستلزم المهارة في أداء العمل ، وإنما هو أكثر قربا من مفهوم الثقافة المعاصر . والمحقق إذ يضع مفهوم الثقافة القديم في مواجهة مع ما يدركه الناس من الثقافة في مجتمعنا المعاصر ، يفهم من كلامه إذن أن المثقفين المعاصرين يفتقرون إلى المهارة في أداء العمل ، وإلا لاصطفوا جنبا إلى جنب مع الديوك والكلاب ، في صعيد واحد بالمفهوم الكلاسيكي للثقافة. ويفهم من كلام المحقق ،

كذلك ، أن الثقافة شهدت تطورا في العصر الحديث ؛ إذ لم تعد مقصورة على الديوك والكلاب ، وإنما اتسعت دلالاتها وتحررت من المفهوم القديم ، وضمت ، إلى جانب الحمير ، طوائف أخرى من البشر. يقول المحقق لديوان النباحي ، تعقيبا على البيت الثاني : "ورد عند الجاحظ في كتاب (الحيوان) وصف كل من الديك والكلب بأنه مثقف أو ذو ثقافة. والمقصود بذلك أنه ماهر في أداء العمل. أما وصف الحمار بالثقافة عند النباحي فيقترب كثيرا من المعنى المعاصر لكلمة مثقف!".

الناحية الأدبية

تتمثل التعددية الصوتية ، هنا ، في نمطين لغويين ؛ أحدهما اللغة الأدبية التراثية ، والآخر هو اللغة المعاصرة المستمدة من الحياة الجارية التي يحياها الناس ؛ إذ يقوم حامد طاهر بحقن اللغة الأدبية بمفردات لها ظلالها الهجائية ، التي تستهدف اللغة النازحة من زمن بعيد .

فكل ما تضمنته القصيدة ، وما ذيلت به من تعليقات محقق الديوان ، إن هو إلا متخيل ووهمي ، يعبر عن وجع مزمن يتمثل في سطوة الماضي على الحاضر ، والإقامة الجبرية ، لهذا الأخير ، في إهاب لحظة زمنية محددة ، بأزياء بالية ، لا يجوز الخروج عليها ، أو الإفلات من قبضتها ، أو أن يستبدل بها غيرها، شعارها ليس في الإمكان أبدع مما كان ، وإذا قيل لهم تعالوا نكتب أدبا جديدا يكون امتدادا لآداب الأولين وإضافة لها ، نعبر به عن أنفسنا قالوا حسبنا ما وجدنا عليه آباءنا ، وقالت طائفة منهم بل نتبع ما ألفينا عليه آباءنا

هذه النزعة الأسلوبية التي تولي وجهها شطر الماضي ، متجاهلة الحاضر وقدرته على أن يعبر عن نفسه ، دونما وصاية من الماضي ، يراها حامد طاهر تلفيقا جماليا ، وتزييفا للواقع ، من خلال فرض القواعد والقوانين ، التي لا يجوز الخروج عليها ، على الرغم من أن الزمن قد تجاوزها . ومن ثم ، تروم المحاكاة الساخرة ، في هذه المرثية ، السخريّة من إعادة إنتاج أشكال الماضي وحكاياته، بصورة هزلية ، مُضخمة العيوب والخصائص ، لهدم الأنظمة التعبيرية القديمة ، وخلق حالة من الفوضى ، عن طريق استدعاء المفردات والتراكيب التي تتجول في الشوارع والأسواق ، وتحريضها على اللغة النازحة من زمن غير هذا الزمن ومن أماكن أخرى ، كما لو كانت لغة المحتلين. وإقناع اللغة المحلية بأحقيتها في أن تطالب بحقها في الحرية وألا تظل أسيرة الماضي ، وأن تتخذ لنفسها بيوتا أخرى

جديدة ، غير البيوت التي عاش فيها الأولون ، وإيغار صدرها، كذلك ، بأن اللغة العتيقة ، المهيمنة على الواقع الأدبي ، تتعالى عليها ، وتهون من شأنها ، وتتهمها بالابتذال والسوقية ، والعجز عن البيان ، وتنفي الحاضر وتحقر من قيمته ، وتتهمه بعدم القدرة على الارتقاء إلى ذلك الزمن الماضي الذي يمثل لحظة تاريخية مثالية في حياة الإنسانية ، ذات خصائص جمالية أصيلة لا يمكن تكرارها ، وليس إلى الخروج عليها من سبيل.

المحاكاة الساخرة ، هنا ، تتخذ من عصر النباحي ، المتوهم الذي لا يعرف عنه أحد شيئا ، غطاء أو درعا تحتمي به ، و ترمي ، من خلاله ، المؤسسات الثقافية والمثقفين في الوقت الراهن ، بحجر ، كما تنتقد الواقع الاجتماعي ، لكنها قبل ذلك وبعده تستهدف حركة الإبداع الأدبي التي وقفت عاجزة عن التعبير الدقيق الوثيق عن المتغيرات المجتمعية والأطوار الحضارية التي تمر بها الأمة العربية ، وظلت عاكفة على التراكيب البدوية التي كانت رائجة في البوادي والقفار قبل ألف عام أو يزيد. ومن ثم لم تعد الأبنية الشعرية قادرة على ملاحقة الحياة والتعبير الدقيق الوثيق عن الأحياء.

المصادر والمراجع

١- الدكتور حامد طاهر ، ديوان النباحي ، القاهرة مكتبة الآداب ، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

٢- ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، جـ١، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا ، بيروت ، دار الكتب العلمية .

٣- ابن قتيبة ، كتاب عيون الأخبار ، الجزء الأول ، شرحه وضبطه وعلق عليه وقدم له ورتب فهارسه الدكتور يوسف علي طويل بيروت ، دار الكتب العلمية.

٤- الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، الجزء الثالث.

٥- الجاحظ ، البيان والتبيين ، جـ٢، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ط ٥ ، ١٩٨٥.

٦- د. أحمد أبو زيد ، الفكاهة والضحك ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث ، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ، ١٩٨٢.

٧- ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم ، دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الرابعة.

٨- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ، كتاب الوافي بالوفيات ، باعتناء س. ديدرينغ ، فرانز شتايز شتوتغارت ، الجزء الخامس ، الطبعة الثانية ١٩٩١.

٩- عباس محمود العقاد ، مراجعات في الآداب والفنون ، وكالة الصحافة العربية ١٩٦٦م.

١٠- عباس محمود العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، القاهرة – دار المعارف.

١١- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، بيروت – دار الكتب العلمية.

١٢- ناصيف اليازجي ، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، صوب نصوصه وضبطها وقدم له د. عمر فاروق الطباع ، بيروت ، دار الأرقم بن أبي الأرقم

١٣- **Alexandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, Ediciones Idea, 2006.**

١٤- **Conrad Hyers, *The Spirituality of Comedy: Comic Heroism in a Tragic World*, Transaction Publishers, 1996.**

١٥- **Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1960-1985), John Benjamins Publishing, 1991.**

١٦- **Henry Bergson, *Le rire*, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1997.**