فلسفة الكوميديا
في رسالة الكاتب صلاح الدين الصفدي
(ت ٧٦٤هـ) في وصف الطاعون
دراسة فنية

إعداد الدكتور/

محمود جلال عبد اللطيف ناصر

مدرس الأدب والنقد بجامعة الأزهر فرع البحيرة

فلسفة الكوميديا في رسالة الكاتب صلاح الدين الصفدي (ت ٧٦٤هـ) في وصف الطاعون دراسة فنية

محمود جلال عبد اللطيف ناصر
قِسْم الأدب والنقد ، كلية اللغة العربية بإيتاي البارود ، جامعة الأزهر ، مِصْر .
البريد الإلكتروني: Drmahmoudgalal@alazhar.edu

ملخص البحث:

تقوم فكرة البحث على معرفة دواخل النفس المبدعة، تجاه ما تواجهه من أخطار محققة، من خلال الوقوف على نتاجها الإبداعي؛ لمعرفة: كيف واجهت؟ وبماذا قاومت ذلك الخطر المميت؟ ومن ثم وقع بصري على تجربة صلاح الدين الصفدي مع الطاعون الأسود سنة ٧٤٩هـ، ووصفه له في رسالة إلى أحد شيوخه دونها في كتابه ألحان السواجع، وقد جاء البحث حاملًا عنوان" النزعة الكوميدية في وصف الطاعون عند صلاح الدين الصفدي، دراسة فنية". وقد قسمت البحث إلى مقدمة وتمهيد عن الكوميديا نشأة وفلسفة، ثم أردفتهما بخمسة مباحث تحدثت عن الكوميديا أنواعا وعناصر وتقنيات وسمات، ثم جاءت الخاتمة بها أهم النتائج والتوصيات التي توصل البحث إليها، ثم فهرسا للمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في دراستي.

الكلمات المفتاحية: الكوميديا– الطاعون– تقنيات– سمات– أنواع– عناصر– أبعاد– الوباء.

The comic tendency in describing the plague of Salah al-Din Safadi, a technical study

Mahmoud Jalal Abdul Latif Nasser
Department of literature and criticism at Al-Azhar University,Egppt.
Email: Drmahmoudgalal@alazhar.edu

Abstract:

The idea of research is based on knowing the inner part of the creative soul, towards the realized dangers it faces, by standing on its creative product; To find out: How did you experience? And how did you resist that deadly danger? Then my vision signed on Saladin's experience with the black plague in 749 AH, and described it to him in a letter to one of his sheikhs, which he wrote in his book Alhan Al-Sawaji, and the research came with the title "The comic tendency in describing the plague of Salah al-Din al-Safadi, a technical study".

I divided the research into an introduction and an introduction to comedy, its origins and philosophy, and then supplemented them with five studies that talked about comedy types, elements, techniques, characteristics and dimensions, and then came the conclusion with the most important findings and recommendations that the research reached, and then an index of the sources and references that I relied on in my study.

Keywords: Comedy - Plague - Techniques - Features - Types - Elements - Dimensions – Epidemic.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على من خط البسمة فوق شفاه المقهورين، وأناخ الفرحة في قلوب الوجلين، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد؛

فإن الأدب هو سكن الفكر الحائرة، وملاذ الأقلام الجذعة، يهرع إليه منتسبوه إذا جد الجد أو اشتد الخطب، ويتسابق إلى دوحته مبدعوه إذا أوصدت الأبواب وربضت الآمال؛ ليجردوا الواقع من غشاوة رتابته المعتمة، في محاولة إعادة رسم صورته الكامنة داخل خلجاتهم المفعمة بتفاصيل التجربة الذاتية حينًا والجمعية أحيانًا أخرى.

مما دفعني إلى الوقوف عند تجربة قديمة تتشابه في كثير من مخرجاتها مع ما نحن عليه اليوم في عالم" الكورونا"، حاولت سبر أغوارها والتموقع داخل تمفصلاتها؛ لإظهار الملامح وتشكيلاتها، ورصد الرؤية وفلسفتها التي شاهد فيها المبدع عالمه يتلاشى أمام عينيه، وينهار تحت قدميه، ممهلًا إياه برهة زمنية يقدم فيها شهادة عصرية حول الجاني والمجني عليه، ليعمل فيه بعدها سيف الفناء.

فكان الموعد مع الأديب المؤرخ" صلاح الدين الصفدي" وتجربته القاسية مع الطاعون الأسود سنة ٧٤٩هـ، التي تبددت فيها المرامي، وقصرت الأمنيات، ليخيم البين في كل مكان، ويجثم الموت أمام البيوت والأبواب، ويحط اليأس فوق سنام الهمم والرغبات، مما حدا بابن أيبك الصفدي إلى البوح عما يعتلج في صدره بأدوات اصطحبت فيها البسمة العبرة، وخالطت البشاشة فيها العبسة، ليهون من المهول، ويحقر من العظيم، ويسفه من الحليم، في أسلوب جمع بين الكوميديا والتراجيديا، بين المبكي والمضحك، بين الطرفة والذعرة، بين القهقة والندبة، جيش فيه جل عناصر الكوميديا، ومكونات السخرية، وأدوات الفكاهة التي عولجت داخل بحث يحمل عنوان" **فلسفة الكوميديا في رسالة الكاتب صلاح الدين الصفدي في وصف الطاعون**"، مصدرًا إياها **بمقدمة** بينت فيها الدافع نحو الدراسة والمنهج المتبع في الدراسة، مردفًا إياها بالنص موطن

الدراسة، الذي أعقبته **بتمهيد** تحدثت فيه عن الكوميديا مفهومًا وتاريخًا وفلسفة، ثم جاء **المبحث الأول** ليتحدث عن المدارات الموضوعية للكوميديا في رسالة الصفدي، ثم كان **المبحث الثاني** عناصر الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة، التي دارت في فلك الاعتماد على البحث والتخييل والذاكرة، ليعقبه **المبحث الثالث** حاملًا عنوان تقنيات الكتابة الكوميدية في رسالة الصفدي، استهلت بالمبالغة والاستخفاف والعبث والمفارقة الدرامية وغيرها من التقنيات، ليجيء **المبحث الرابع** بعنوان سمات الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة، ثم كان **المبحث الخامس والأخير** " أبعاد التجربة الكوميدية في الرسالة"، مشتملًا على البعد الوقائي والديني والتأريخي، لترسو سفينة البحث عند جملة من **النتائج والتوصيات** التي خرجت بها تلك الدراسة التي ذيلتها بثبتين للمراجع والموضوعات.

كما اعتمدت في بحثي على كثير من المصادر التي تناولت الكوميديا مفهوما وتاريخا وتطبيقا عربية تارة ومترجمة إليها تارة أخرى، أذكر منها:

١- فن الكتابة الكوميدية، أسامة القفاش، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، مكتبة الأسد سوريا- دمشق، ٢٠١٢م.

٢- فن الكوميديا، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٣-أسرار كتابة الكوميديا، ملفن هرتلز، ترجمة/ صبري محمد حسن، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٤- الضحك، هنري برجسون، ترجمة سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

٥- الكوميديا والتراجيديا، مولوين ميرشنت- كليفورد ليتش، ترجمة/ علي أحمد محمود، شوقي السكري علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، يونيو ١٩٧٩م.

وقد اعتمدت في بحثي على تقنيات المنهج الفني الذي تخضع له الكوميديا بتقنياتها وأنواعها وأدواتها التي نُظّر لها في كتب الكوميديا، والله أسأل التوفيق والسداد، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

الباحث

نص الرسالة

يتكون ذلك النص النثري من مجموعة مراسلات صاغها الصفدي[١] على لسانه تارة وعلى لسان المرسل إليه[٢] تارة أخرى، أضمن منها ذلك القسط الخاص بالحديث عن الطاعون، الذي استهله بالاعتذار عن القدوم إلى المرسل إليه قائلًا:

" ... ودعاء المملوك لمولانا لهذا متضاعف، وثناؤه مترادف، وولاؤه على الولاء جار، وعلى الباب الكريم واقف، وكان من حقه أن يعجل بالمطالعة، ويقابل هذه الصدقة من الشكر بأشد المسارعة؛ وإنما عاقته العوائق، وشغله ما شغل جميع الخلائق، وهو أمر هذا الوبا، وما بلغكم عنه من النبا، فإنه قد عم البلاد والعباد، وغم النفوس وأذاب الأكباد، وفد مصر في أول هذه السنة،

---

١ – خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، صلاح الدين: أديب، مؤرخ، كثير التصانيف الممتعة، ولد في صفد (بفلسطين) وإليها نسبته. وتعلم في دمشق فعانى صناعة الرسم فمهر بها، ثم ولع بالأدب وتراجم الأعيان. وتولى ديوان الإنشاء في صفد ومصر وحلب، ثم وكالة بيت المال في دمشق، له زهاء مئتي مصنف، وقيل صنف ما يزيد عن ستمئة مجلد في مختلف الفنون، حظي بمكانة عالية بين علماء وأدباء عصره؛ حتى قيل عنه: الإمام الأديب الشاعر الناثر، أديب العصر وإمام الأدب، حسن المحاضرة والأخلاق، معدودًا من الحفاظ والحذاق، صاحب همة عالية في طلب العلم، توفي بالطاعون سنة ٧٦٤هـ. ينظر: الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر – أيار / مايو ٢٠٠٢، جـ٢ ص٣١٥، وينظر ألحان السواجع بين البادئ والمراجع، خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر– دمشق، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤، ص٦– ١٠.

٢ – الشيخ محمد بن أحمد بن علي بن عبد الكافي، قاضي القضاة تقي الدين السبكي الشافعي، توفي في شهر رجب، سنة أربع وستين وسبع مئة. ينظر: أعيان العصر وأعوان النصر، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق/ الدكتور علي أبو زيد، الدكتور نبيل أبو عشمة، الدكتور محمد موعد، الدكتور محمود سالم، قدم له/ مازن عبد القادر المبارك، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر، دمشق – سوريا، الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨م، جـ٤ ص٢٧٩. وينظر: ألحان السواجع، جـ١، ص٨٨.

فقدَ أهلُها القرارَ والسِّنة، وقدم بعساكر المنايا، وألقى الرعب في قلوب البرايا، وأبقى في صدورهم البلايا، وشهر لكل أحد نصابه، ونزل بباب كل بيت منه عصابة، فالناس بين ميت ومائت، ومتوقع للفوات وفائت، وأصبح كل جبار منه وهو خائف، ويظن أن الموت على بابه واقف، ومات كل حي بالقوة، وجهز أُهُبَ الموت نحوه، إن دخل بيتًا، كان آخر أهله خروجًا، وإن عدل إلى فناء، أجج نار الفناء تأجيجًا، فقصرت عنده الآمال، وكثرت الأعمال، وعظم التضرع إلى الله والصياح، وعمل الناس بقوله ﷺ:" إذا أصبحت فلا تحدث نفسك بالمساء، وإذا أمسيت فلا تحدث نفسك بالصباح".

غير أن له غرائب محموده، وخلائق ليست في سواه موجوده؛ لا يفرقُ بين الشخص وأقاربهِ، ولا يؤرّقُ جَفن الموجوع على ذاهبِهِ، بل إن أخذ واحدًا أتبعه بجميع أهله، وجمع شمله في الفناء بإعدام ذلك النسب من أصله، لا تطول معه الأمراض، ولا تكثر على الجسد فيه الأعراض، وقد طالت مدته على الأمة، وقويت شدته عليهم والغمة، واشتركت في مُصابه الخلائق والبلدان، وعمت الأشجان والأحزان.

وهذا أمر لم يسمع بمثله في الوجود، ولم يقع نظيره في أعصار الجدود، وأي طاعون دخل الأرضين من كل جانب، ووصل إلى المشارق والمغارب؟! وطاعون الجارف[١] بالنسبة إليه كالبرق الخاطف، وطاعون عمواس[٢]

---

١ – وقع في البصرة سنة تسع وستين للهجرة مات فيه ثمانون من أبناء أنس بن مالك، وأبو الأسود الدؤلي وخلق كثير من الصحابة والتابعين. وقيل: كان يقتل في اليوم الواحد سبعين ألفا، ولم تطل مدته سوى ثلاثة أيام. ينظر: كنز الدرر وجامع الغرر، أبو بكر بن عبد الله بن أيبك الدواداري، تحقيق/جونهيلد جراف – اريكا جلاسِن، عيسى البابي الحلبي، ١٤١٥هـ =١٩٩٤م، جـ٤ص١٤٨.

٢– وقع في أرض فلسطين سنة ثماني عشر للهجرة، مات فيه من المسلمين خمسة وعشرون ألفا، وقيل ثمانية وعشرون، وهو أول طاعون في الإسلام. ينظر: تاريخ الطبري = تاريخ الرسل والملوك، دار التراث – بيروت،الطبعة الثانية – ١٣٨٧هـ، جـ٤ ص١٠١.

كـالقطرة منـه فـي القيـاس، وطـاعون الأشـراف خـاص بـبعض الأصـناف، وطاعون الفتيات[١] لغير الأبكر لم يوات، فالله الله في التضرع إلى الله، في ارتفاع هذه النازلة، وانقطاع هذه النقمة بنعمة عاجلة.

وأما عدم سفر المملوك إلى دمشق هذه الأيام، فذلك من أعظم الآلام:

(من البسيط)

ما كُلُّ ما يَتَمَنّى المَرءُ يُدرِكُهُ تَجري الرِياحُ بِما لا تَشتَهي السُفُنُ[٢]

(.....)

أنشدني الشيخ إبراهيم المعمار[٣] لنفسه:

(من السريع)

يا منْ تمنّى الموتَ قُمْ واغتنمْ هذا أوانُ الموتِ ما فاتا

قد رَخُص الموتُ على أهلهِ ومات من لا عمرَه ماتا

والله تعالى يجمع الشمل بمولانا على أحسن الأحوال، ويبلّغها نهاية الآمال، والمملوك يقبل الأرض بين يدي الموالي، ويجلهم عن التلفُّظ، ويحفظ لسانه عن ذلك أشد التحفظ، غير أنه يكثر من تلاوة سورة النمل، ويكفي ذلك في العلم بهم، جمع الله بهم الشمل ، بمنه وكرمه إن شاء الله تعالى.

(....)

فالله يمتع الوجود بكمال مولانا، الذي لا تزال تدور عليه البدور، وتُضَمُ على ما يَصدُرُ من سطوره الجوانحُ في الصدور، ولكنه ورد والناس في ورد المنية، وكل

---

١ – وقع في شوال سنة سبع وثمانين، سمي بذلك لأنه بدأ في العذارى بالبصرة وواسط والشام والكوفة. ويقال له طاعون الأشراف أيضا. ينظر: كنوز الذهب في تاريخ حلب، أحمد ابن إبراهيم بن محمد بن خليل، أبو ذر سبط ابن العجمي، دار القلم، حلب، الطبعة الأولى، ١٤١٧ هـ، جـ١ ص١٧٠.

٢ – ديوان المتنبي، دار بيروت، ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م، ص٤٧٢.

٣ – شاعر وأديب عامي مطبوع، له ديوان شعر، توفي سنة٧٤٩هـ، ينظر: معجم المؤلفين، عمر بن رضا بن محمد راغب بن عبد الغني، مكتبة المثنى – بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت، جـ١ ص٦٨.

نفس في شغل شاغل عما حل بها من شدة هذه البلية، فإنا لله وإنا إليه راجعون، قولَ من تحقق الظعن دون الإقامة، وأناب إلى الله وتعوذ من شر النفس اللوامة، لا نقابل أمر الله إلا بالرضى، ولا نسخط لما حكم به من هذا الفناء و قضا.

يا مولانا، أولُ ما دخل هذا الطاعون إلى الشام من غزة، وأدخل إصبعَ كل أحد من رزيته تحت رَزَّةٍ، وفعل فيها وفي تلك الناحية ما فعل، ورمى فلم يُخْطِ المَقاتِلَ، كأنما هو رام من بني ثعل[١]، وما قُطَّ عنها حتى وثب إلى قَطْيا، وبات يَبْري سهامه ببيروت بريا، فقال المملوك:

البحر البسيط[٢]

قد قلتُ للطاعون وهْو بغَزّةٍ قد جال من قَطْيا إلى بيروتِ:
أخليت أرض الشام من سكانها وحكمت يا طاعون بالطاغوت

وقال المملوك أيضا وأراد ضبط تاريخه بحروف الجمل:

(من البيسط)

يا عام" طاميمَ ذالٍ" فيك أيّ عنَا قاسى الأنامُ رَداهُ من فِلسطينِ
كمْ قد رأينا فِناءً فيه نهرٌ فنا تدورُ منهُ طواحينُ الطواعينِ

ولما دخل إلى صفد أخْنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ، فما ترك أحدًا من الأهل والمعارف، حتى اجْتحفهُ سيلُه الجارف، فكم من صاحب جاءنا عنه ناعيهِ، ودعاه إلى البِلى داعيهِ، وقال المملوك:

(من المنسرح)[٣]

لمَّا افترست صِحابي يا عامَ تسعَ اربعينا

---

١ – إشارة إلى بيت امرئ القيس:

(بحر الرمل)

رُبَّ رامٍ مِن بَني ثُعَلٍ مُتلِجٍ كَفَّيهِ في سُتَرِهِ

ديوان امرئ القيس، شرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق/ أنور عليان، محمد علي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ= ٢٠٠٠م، ص٤٣٦.

٢ – ليس من البحر البسيط، بل من الكامل.

٣ – البيت ليس من لمنسرح، بل للمجتث.

ما كنتَ– والله– تسعًا بل كنتَ سبعًا يقينا

ثم إنه بعد ذلك حلّق إلى جِلَّقَ وانقضَّ، ودخلها فانتثر عِقدُ حياة أهلها وانفضَّ، وكان يقتل بالرائحةِ، فما دخل دارا إلا تحقق كلٌّ من فيها أن رُوحَهُ رائحةٌ، فقال المملوك:

(من السريع)

دارتْ من الطاعونِ كأسُ الفَنا فالناسُ من سكرتِهِ طافِحهْ
قدْ خالفَ الشرعَ وأحكامَهُ لأنهُ يُثْبِتُ بالرائحهْ

ثم إنه قتل بذلك جمعًا لا يعلمُ جملةَ عِدتِهِم إلا الذي قدر به نهايةَ مُدتِهِم، وظهر بنوع آخرَ من الفناء؛ مبالغةً في الحرص والاعتناءِ؛ فكان يقتلُ بظهورِ حبةٍ، يَعِزُّ نعتُها على من وصفَ أو شبّهَ، فقال المملوك:

(من الكامل)

أسَفِي على أكْنَافِ جِلَّقَ إذ غدا الطْ طاعونُ فيها ذا زِنادٍ واري
الموتُ أرخصُ ما يكونُ بحبةٍ والظلمُ زاد فصارَ بالقنطارِ

وقال المملوك أيضا:

(من الخفيف)

أَيْقظتْنا يد الغلاء مرارًا لِزُرَاعِي التُقى فلم نَتَنَبَّهْ
وغدا الظلمُ بالقناطيرِ فِينا فلهذا الطاعونُ صار بِحَبّهْ

وزاد أمرُه وأغربَ، فكم من خل كان فقد خلَّه كلمح البصر أو هو أقرب، وخلتْ عدةُ مساكنَ من سُكَّانها، وأفرط الأمرُ حتى كادت دمشقُ تخلو من أربعةِ أركانها، وعمّت الوحشة، ومحى الأنسُ من كل دارٍ نقشَهُ، فقال المملوك:

(من الكامل)

أما دمشقُ فإنها قد أَوْحشتْ من بعد ما شهِد البريةُ أنسَها
تاهتْ بعُجْبٍ زائدٍ حتى لقد ضربتْ بطاعونٍ عظيمٍ نفسَها

وأقام على ذلك برهةً يجولُ يمينًا وشِمالًا، ويجوبُ الدارَ بالخراب جنوبا وشَمالا، فظهر فتْكُهُ ببثْرةٍ تطلعُ خلف أذن الإنسانِ، فتجرُّهُ إلى مصرعه بمقاودَ وأرْسانٍ، فقال المملوك:

(من الطويل)

تعجَّبتُ من طاعونِ جِلَّقَ إذ غدا وما فاتتِ الآذانَ وقْعةُ طعْنهِ
فكمْ مؤمنٍ تلقاهُ أذْعنَ طائعًا على أنّهُ قد مات من خلفِ أُذْنِهِ

واستمر على ذلك حينا، لا يُهملُ كِناسًا ولا يَنْسى عرينًا، حتى جاء بكُبَّةٍ تخرج تحت الإبط كأنها عملةُ السارق، أو الغريمِ النَّكِدِ الذي لا يفارقُ غريمَهُ أو يفارَقُ، فقال المملوك:

(من الوافر)

رَعى الرحمن دهرًا قد تولّى يُجازي بالسلامةِ كلَّ شَرْطِ
وكان الناسُ في غَفَلاتِ أمنٍ فَجَا طاعونُهم من تحت إبْطِ

وجرَى على هذا النمط مدةً، وقاسَى الناسُ منهُ أهْوالًا وشدةً، ثم إنه جاء بخِيارةٍ تطلع في الأرْبِيَةِ[1] ما كان للناس معها الخِيَرَةُ، ولا نجّاهمُ التسليمُ والانقيادُ، ولا التشاؤمُ والطِيَرةُ، فقال المملوك:

(من الخفيف)

ثَلَ هذا الطاعونُ عرشَ دمشقٍ بقضاءٍ من ربِنا سبحانهْ
فلكمْ مات بالخيارةِ شخصٌ كان يبدو كأنّهُ رَيْحانَهْ

واستصْحبَ الحالُ في ذلك زمانا، ولم يجد الأنامُ منه أمانا، ثم إنه جاء بالطّامةِ الكُبرى، والمصيبةِ التى جعلتْ كلَّ عينٍ منها عَبْرى؛ فمن بصَقَ دَمَاً مات، وحلّتْ به الآفاتُ وفاتَ، فقال المملوك:

(من الكامل)

يا رحمتا لدمشقَ من طاعونِها فالكلُّ مُغْتَبِقٌ بهِ أو مُصْطَبِحْ
كم هالكٍ نفثَ الدِّما من حلقهِ أوَ ما تراهُ بغيرِ سِكِّينٍ ذُبِحْ!!

وقال أيضا:

(من السريع):

مصيبةُ الطاعونِ قد أصبحتْ لم يخلُ منها في الورَى بُقْعَهْ
تَدْخلُ في المنزلِ لو أنّهُ مدينةٌ أخْلتْه في جُمعهْ

١ – أصل الفخد مما يلي البطن. ينظر: المعجم الوسيط، باب الهمزة، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار)، دار الدعوة، جـ١ ص١٢.

وقال أيضًا:

(من الكامل):

آمنتُ باللهِ العظيمِ مقدرِ الط طاعونِ حتى عمّ كلَّ النّاسِ
كمْ معشرٍ فُقدوا بهِ في جمعةٍ أتَراهُمُ كانوا من الأشْراسِ

وقال أيضا:

(من الخفيف)

لا تثقْ بالحياة طرْفةَ عينٍ في زمانٍ طاعونُهُ مُستطيرٌ
فكأن القبورَ شُعلةُ شمعٍ والبَرايا لها فَراشٌ يطيرُ

وقال أيضا:

(من السريع)

قدْ نَغَّصَ الطاعونُ عَيْشَ الورى وأهْلَكَ الوالِدَ والوالِدهْ
كمْ منزلٍ كالشمعِ سكّانُهُ أطفاهُمُ في نفخةٍ واحدهْ

ومن عجائبه التي لا تُحصى، أن الوصيّ يموت قبل من أوصى، وليس لأحد في هذا الأمر حيلةٌ، ولا له إلى من قدرَه غيرَ التسليمِ وسيلةٌ.

ومن أعجب ما وقف عليه المملوك من التواريخ الماضية، على البريَّة الخالية، وهو أن سبط ابن الجوزي رحمهما الله تعالى، قال في" مرآة الزمان" في سنة ٤٤٩:

وفي جُمادى الآخرة: ورد كتابٌ من بُخارَى، أنه وقعَ عندهم وباءٌ عظيم،حتى خرج من هذا الإقليم في يومٍ واحدٍ ثماني عشرة ألفَ جنازة، وحُصر من مات فكانوا ألف ألفٍ وستمائةِ ألفٍ وخمسين ألفا إلى تاريخ الكِتاب، وخلت الأسواقُ، وأغلقت الأبوابُ، وتعدى الوباء إلى أَذْرَبِيجان، ثم إلى الأهواز والبصرة وواسط وتلك الأعمال.

وكانت تحفر زُبْيَةٌ ويلقى فيها عشرون وثلاثون من الناس، وسببه قلةُ القوت والجوع، ومن مات قريبًا من دجلة سحبوا برجله وألقَوه فيها، وكان الصغارُ ينبشون الموتى ويشوونهم ويأكلونهم.

وكان لإنسان أرضٌ يسأل في بيعها بعشرة دنانير فلم يفعلْ، فباعها بخمسةِ أرطال خبز فأكلها ومات من وقته.

ووصل إلى بغدادَ، نسخةُ كتابٍ، كُتب من سمرقندَ إلى بَلْخٍ[١]، أنه يُدفن في كل يوم من صالح المؤمنين خمسةُ آلافٍ وستةُ آلافٍ وأكثرُ.

واشتغل الناس بدفن موتاهم ليلًا ونهارًا، وكل دار يدخلها الموت يأتي على الجميع، وكان المريض ينشق قلبه عن دم المُهْجة[٢]، فيخرج من فمه قطرة فيموت، أو دودةٌ لا يدرى ما هي فيموت، وغُلِّق في البلد من دور المُقدَّمين وأعيانهم، أكثرُ من ألفي دارٍ، لم يبق فيها صغير ولا كبير ولا وارث.

وكل دار فيها خمرٌ، يموت أهلُها في ليلة واحدة.

ومن كانت معه امرأةٌ حرامٌ، ماتا معا. ومات قيّمُ مسجد وله خمسون ألف درهم، فلم يقبلْها أحد، ووضعتْ في المسجد تسعة أيام، فدخل أربعةُ أنفسٍ من الخليج ليلاً فأخذوها، فماتوا عليها. وكل من أوصى إلى إنسان، مات الوصِيُّ قبل المُوصَى. وكل مسلميْنِ كان بينهما تهاجرٌ ولم يصطلحا، ماتا.

وكان عند الفقيه عبد الجبار بن أحمد[٣] سبعمئة فقيه، فمات عبد الجبار والفقهاء بأجمعهم. ومات عند رجل من الأغنياء خمسون نفرا، فمات الجميع في ثلاثة أيام،

---

١ – مدينة عظيمة من أمهات بلاد خراسان. آثار البلاد وأخبار العباد، زكريا بن محمد بن محمود القزويني، دار صادر – بيروت، ص٣٣١.

٢ – المُهْجة: دم الْقلب، وَلَا بَقَاءَ للنّفس بعد مَا تُراقُ مُهجتُها. لسان العرب، بن منظور، المحقق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، جـ٦ ص٤٦.

٣ – شخصية حيرتني في البحث عنها، وزادت الحيرة بتخريج المحقق لشخصية قال عنها:" أبو محمد عبد الجبار بن محمد الفقيه.." آخذا تلك الترجمة من كتاب المنتظم، وبالرجوع إلى كتب التراجم والتواريخ، وجدت شخصيتين حملتا ذلك اللقب، أحدهما مات قبل الطاعون بكثير(٤١٥هـ) والثاني بعده بكثير(٤٨٩هـ) وكلاهما اشتغل بالفقه والأدب واللغة، وأرجح ما ذهب إليه المحقق، لنقل ابن الجوزي الحادثة بشخوصها، وأرد اللبس للنسخ أو للسهو أو للخطأ في نقل الاسم إلى كتاب ألحان السواجع الذي اعتمد فيه الصفدي على كتب التاريخ في ذكر هذه الحادثة. ينظر: المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي، تحقيق/ محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢ هـ – ١٩٩٢م، جـ١٦، ص١٨، جـ١٧ ص٣٧.

وخلفوا أكثر من ألفي ألف دينار، فلم يبق منهم إلا طفلٌ صغير ابنُ خمسِ سنينَ، والمالُ جميعُه في الدار لا يجسرُ أحدٌ أن يدخلها.

ونزل تركي من سطح على مريض، وعليه لحاف ديباج، (فأخذه التركي فمات التركي)، ويدُه في طرَف اللحاف وطرْفُه على المريض.

ولا يُعلم من مات بأرض المشرق، بل قيل: إن سمرقندَ من عشرةٍ في شوال وإلى سلْخ ذي القَعدة، أحصي من خرج من أبوابها من الجنائز، فكانوا مئتي ألف وستةً وثلاثين ألفا.

وأصل هذا الوباء من تركستان[١] بلادِ الكفار، ثم خرج منها إلى بلاد صغون[٢]، وكاشغر[٣] والشاش[٤] وفرغانة[٥] وتلك النواحي، ووصل إلى سمرقند في سابع عشرين شهر رمضان من هذه السنة ولم يعْدُ النهرَ، حتى إن جماعة من أهل بخارى عبروا إلى بلْخٍ، فنزلوا في رباط منها، فماتوا جميعهم دون أهل بلخ.

وكان الموت في الشباب والكهول والصبيان والنساء من العوام، فأما الملوكُ والعساكرُ والمشاخ والعجائز، فلم يمت منهم إلا القليل.

نقل المملوك هذا الفصل مختصرًا من كلام صاحب المرآة، ولم يذكره لمولانا إلا لأن هذا الطاعون جاء في سنة ٤٩، وذاك كان في سنة ٤٩

---

١ – هو اسم جامع لجميع بلاد الترك. معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي أبو عبد الله، دار الفكر – بيروت جـ٢ ص٢٣.

٢ – موجود في كتب التاريخ" صاغون" وهي بلاد متاخمة لحدود الصين. ينظر: تاريخ ابن الوردي، زين الدين ابن الوردي، دار الكتب العلمية – لبنان / بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م،جـ١ ص٣٠٠.

٣ – مدينة وقرى ورساتيق، يسافر إليها من سمرقند وتلك النواحي، وهي في وسط بلاد الترك، وأهلها مسلمون. معجم البلدان، جـ٤ ص٤٣٠.

٤ – قرية وراء نهر سيحون متاخمة لبلاد الترك وأهلها شافعيّة المذهب. ينظر: السابق، جـ٣ ص٣٠٨.

٥ – مدينة واسعة بما وراء النهر متاخمة لبلاد تركستان. ينظر: السابق، جـ٤ ص٢٥٣.

أيضا، وغالبُ هذه الأحوالِ شاهدنا وقوعَها، وكان المملوك يظن أن لا نظيرَ لذلك الطاعون، حتى وقف على ذلك الخبر، فوجده مطابقًا في أكثر أحواله. اللهم إلا أن هذا أكثرُ عموما؛ لأنه قد طبَّق الأرض، وما خلت منه بلدةٌ ولا قرية، إلا أن أصحاب العمود لم يصبهم من هذا الطاعون شيء، كالعرب والتركمان والأكراد، وهم الذين يرحلون من أرض وينزلون في غيرها.

وهذا زاد على ما تقدمه من الطواعينِ، لأنه كان في القِطاط، وبعضِ الطيور، وبعض الجمال، وغالبِ الأوابد من حيوانات البرّية، فإن جماعة أخبروا أنهم رأوا شيئًا من الأيائل والحُمُر الوحشية مطروحةً في البرية، وتحت آباطها خَرَّاج، ولم يمت حيوان من هذه حتف أنفه كالحية، ولهذا سميت أوابد.

ولقد طول المملوك في هذه الخدمة، وهو يسأل بسْط العذر في ذلك:

(من الرمل)

والذي قد راعني الأمرُ بهِ يقتضي أكثرَ مما قد جرى

يا مولانا: هذا أمر يدهش العقول، والسلام.

وفرغت مادة هذا الكلام، والله يقينا في مولانا كلَّ محذور، ويحَكِّمُ في عِداه كلَّ ماضي الشَّبا مطرورٍ، بمنه وكرمه، إن شاء الله تعالى"[١].

١ – ألحان السواجع، ص١٠٩: ص١١٩.

التمهيد

الكوميديا، مفهوماً وتاريخاً وفلسفة

لا شك أن أعباء الحياة وتباين المواقف المعيشية يسهمان كثيرًا في توجيه النمط الأسلوبي الذي يجنح إليه الأديب أثناء شروعه في خلق العمل الفني الذي يقدمه للجمهور؛ بغية إحداث المشاركة الجمعية في رسم البسمة الضاحكة، أو شق قناة المآسي على وجنتي القارئ، ومن ثم انقسمت مسببات النجاح السردي إلى قسمين: قسم يجنح فيه المبدع إلى دغدغة المشاعر والعواطف، ويعرف بالتراجيديا، القائمة على حدث يتميز بالجدية واللغة الماتعة[١]، وقسم يداعب العقل ويلاطف الفكر ويفاجئ الذاكرة يسمى الكوميديا، وهي موطن الدراسة الآنية، وموضع تطبيق مصطلح أشهر من أن يعرف، ومع ذلك في **اللغة** لها معنيان مترادفان: الأول: المهزلة، والثاني: الملهاة[٢]، وكلاهما يجنح إليه المبدع في تسلية الجمهور بالضحكات العابرة.

وفي **الاصطلاح**، عبارة عن معالجة حظوظ العامة من الناس، على أن تبدأ بالصخب والاضطراب، ثم تنتهي في هدوء وسعادة[٣].

وكثيرًا ما يتلاقى ذلك النمطان المتضادان في عمل واحد يمكن أن نطلق عليه" التراجيكوميدي"، وهي" ليست مأساة لاهية أو ملهاة باكية؛ إنها أعمق من ذلك بكثير؛ فهي محاولة الإنسان لرؤية حياته على مستويين متزامنين

---

١ – الكوميديا والتراجيديا، مولوين ميرشنت– كليفورد ليتش، ترجمة/ علي أحمد محمود، شوقي السكري علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، يونيو ١٩٧٩م، ص١٠٥.

٢ – ينظر: تكملة المعاجم العربية، رينهارت دوزي، نقله إلى العربية وعلق عليه/ جمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام– العراق، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م– ٢٠٠٠م، جـ٩ ص١٦٩. وينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م، جـ٣ ص١٩٧٣.

٣ – ينظر: من حصاد الدراما والنقد، إبراهيم حماده، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص١٢.

مترابطين: مستوى الانفعال الجاد والصارم، ومستوى الهزل الساخر، بحيث يكون قطبا الصراع هما هذان المستويان، وبحيث نستطيع أحيانًا أن نطل على باطن الشخصيات، وننفعل بآلامها ومشاعرها الجادة، ثم نعود إلى المستوى الأول؛ مستوى تناقضاتها الظاهرية، وما يسود سلوكها ومواقفها في مفارقات تدعونا إلى إدراك البعد بيننا وبينها، أي: تبين المسافة الشاسعة التي تفصلنا عنها"[١].

وهذا هو النوع الذي تنتمي إليه رسالة الصفدي في وصفه للطاعون، الذي اختلطت فيه العبرات بالضحكات، وزاحمت البشاشة العبوس والاكفهرار، على نحو ما ستبينه تلك المعالجة النقدية.

والكوميديا هي لون ضارب **بجذوره عبر التاريخ**؛ من لدن الفراعنة الذين خصصوا لها الإله" بس" إله الضحك والتهريج اللذين لم يكونا مهنة محترمة، رغم وجود وثائق ومدونات وبرديات عن مهرجي البلاط الفرعوني التي لم يصلنا منها شيء، مرورًا باليهود الذين اختصوا لأنفسهم مصطلحًا عنصريًا سموه" الكوميديا اليهودية"؛ محاولين إثبات أن ثمة عنصرًا كوميديًا خاصًا بهم، وعطفًا على الإغريق واليونان اللذين أسهما في وضع قواعد الكتابة الكوميدية التي نشأت في أثينا من خلال الاحتفالات الدينية بأعياد إله الخصب والنماء وإله الخمر واللهو، التي اشتهرت بالبذاءة والكوميديا الهجائية، وانتهاء بالعرب الذين عرفوا هذا اللون في بواكير الحضارة الإسلامية؛ من خلال شخصيات بعض الصحابة المحبة للهزل والسخرية وعمل المقالب الظريفة، أو ما تضمنته الكتابات من شخصيات ذات سمت كوميدي، كما فعل الجاحظ في كتابه البخلاء[٢].

---

١ – فن الكوميديا، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٥٣.

٢ –، ينظر: في الأدب والنقد، محمد مندور، دار نهضة مصر، الفجالة، ص١١٧، وينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص١٠– ١٢.

كما تنهض الكوميديا على **فلسفة** قوام فكرتها الهروب من الواقع، وخلق موازن افتراضي يمكن من التعايش مع ذلك الواقع بكل إيجابياته وسلبياته؛ فـ" لكل إنسان حي في هذا الوجود حاجات مادية كثيرة، يستطيع في أكثر الأحيان الوصول إليها، وقد تحول في بعض الأحيان بينه وبينها الحوائل والموانع... فإذا أخفق الإنسان في الوصول إلى غاياته، امتلأت نفسه أحقادًا... يحاول الإنسان أن يخفف عن نفسه ما يقدحه من آلام، فينجح في التخلص منها أو من بعضها نجاحًا ما أو بالتسرية عن نفسه"[١]، وذلك لتحويل الأسى إلى سعادة، والحزن إلى سرور، من خلال تلاقيهما في" نوع من المنطقة الفاصلة بين مجال الإيمان ومجال اليأس، إننا نحافظ على سلامة عقولنا بالسخرية من سخافات الحياة، ويتخذ الضحك طابعًا مرًا حين يتعرض للجانب اللاعقلاني في مشكلتي الشر والموت"[٢].

ويتم إدراك تلك العملية من خلال مراحل ثلاث؛ الأولى:" الذهول والتخبط؛ ماذا يحدث؟ ما هذا؟ هناك عنصر غريب، تلك هي الأسئلة التي تدور في ذهن المتفرج، والمرحلة الثانية: هي محاولة الفهم؛ لماذا يحدث هذا؟... المرحلة الثالثة والأخيرة: هي الإدراك والتمكن من الموقف، ومن ثم الفهم الكامل لسبب العنصر الغريب، وانتهاء الخلط، وهكذا الضحك الآتي مما يسميه العلماء الذهول ثم الإدراك"[٣].

وهذا أمر ليس بيسير، ولا يتسنى لأي كاتب بسهولة؛ وهو الذي أقره أحد كتاب الكوميديا في قوله:" بعد أن أصبحت كاتبًا راسخًا مدة خمسة عشر عامًا، أذكر أني رحت أحملق يأسًا كل صباح في الآلة الكاتبة، أتلمس طريقي على غير

---

١ – السخرية في الأدب العربي، نعمان محمد أمين طه، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ= ١٩٧٨م، ص٨.

٢ – الكوميديا والتراجيديا، ص١٨.

٣ – فن الكتابة الكوميدية، أسامة القفاش، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، مكتبة الأسد سوريا– دمشق، ٢٠١٢م، ، ص٢٢.

هدى، بحثًا عن شيء مضحك، ذلك الخوف المألوف من أني قد لا أستطيع ذلك، وأني في تلك المرة كنت أنأى بعيدًا، وأنني سوف ينكشف أمري في النهاية، لقد كان ذلك بمثابة الدمار المؤلم الذي يمر به السواد الأعظم منا"[١]. ومرد ذلك راجع إلى شعبية ذلك اللون الجماهيري، الذي يقبل عليه القاصي والداني؛ نظرًا لما يشتمل عليه من فوائد كثيرة لا مجال هنا لذكرها [٢].

وبعد؛ فقد نشأت الكوميديا في رحاب العامة، واستمدت روحها من أحداثهم التي لم تعدم أمة حظًا منها؛ بداية بالفراعنة، ومرورًا باليهود والإغريق واليونان، وانتهاءً بالعرب، محاولين من خلالها الهروب من الواقع المر تارة، والتسرية عن الذات دفعًا لعجلة الحياة ومنع وقوفها مهما اشتدت الأزمات تارة أخرى.

١ – أسرار كتابة الكوميديا، ص٣٤.

٢ – ينظر: الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٨٩، يناير ٢٠٠٥م، ص٣٢، ٣٣.

المبحث الأول

المدارات الموضوعية للكوميديا في رسالة الصفدي

الكوميديا هي حس طبعي، ونمط جمعي يتميز به كل جنس عن غيره من الأجناس النثرية؛ فلا يوجد إنسان ولا جماعة إنسانية دون هذا الحس المميز لها، والمكون لشخصيتها وسلوكها الوراثي أو المتعلم، تسلك من خلاله طرقًا شتى في التعبير، وأنواعًا متباينة من البناء المضحك، حسب ما تمليه طبيعة الدافع الفكاهي[١]، وقد تعددت أنواع المدارات الكوميدية في تلك الرسالة على النحو الآتي:

أ-**كوميديا الموقف**: إن الكوميديا مثل أي فن درامي؛ لابد أن تنبع من موقف، ومعنى الموقف: وجود قوى متصارعة تخلق ما اصطلح على تسميته بالتعقيد، في علاقة لا تتصل بجوهر المشاعر البشرية؛ ولكن بأشكال السلوك في مجتمع بعينه وزمان بعينه، حسبما تحدد التقاليد، وحسبما يقضي العرف السائد[٢].

وتتمثل فلسفة كوميديا الموقف في تجاور ظاهرتين بينهما تنافر شديد يمكن إدراكه بشدة، أو تناقض بين الحدث ونهايته، وبين ما يحدث وما نتوقعه، أو بجهل الشخصية لأحداث القصة أو الموقف[٣].

وقد سجل ذلك النوع الكوميدي حضوره في أكثر من موضع من تلك الرسالة، أبرزها ما قاله:" ومن عجائبه التي لا تحصى، أن الوصي يموت قبل من أوصى"، وقد كرر ذلك النص في موضع آخر بأسلوب أكثر تأكيدًا، حين قال:" وكل من أوصى إلى إنسان، مات الوصي قبل الموصي"، ففتك المرض

---

١ – الفكاهة والضحك، ص٢١٩.

٢ – ينظر: فن الكوميديا، ص١١، ٣٧.

٣ – ينظر: السخرية في النثر الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي أنموذجًا، رسالة دكتوراه، خضره ناصف، جامعة محمد بوضياف، كلية الآداب- قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٨م، ص٣٨.

بالخلائق لم يدع قناة الحياة تسير في رافدها الطبعي، من ترتيب المستلزم على اللازم، وتعلق الفرع بالجذر، وترتيب النتائج على المقدمات، إذ يَحدث نوع من خيبة الأمل، وتعارض بين المتوقع والحادث؛ ذلك بسبب تسارع الحدث الذي يفشل الخطط ويخيب التوقعات[١].

فسرعة حصد الأرواح وتسريع الأحداث، أدت إلى جنوح الكاتب إلى الاستعانة بحدث متناقض مع العرف الحياتي، عضده بالتأكيد الشامل الذي أفادته كلمة" كل"؛ ليستدرج القارئ إلى التسليم بحقيقة تكاد تكون طبعية، سرعان ما تزول عنها تلك البداهة، ويصدمه بحقيقة أخرى تخالف الظن، وتباعد المتوقع؛ لتحدث نوعًا من الكوميديا الحدثية الصادمة، التي يتيه فيها العقل، ويخط العجب بقلمه على قسمات وجه القارئ.

ومن صدمة النتيجة، إلى المبالغة فيها من خلال موقف كوميدي، استخدم فيه أداة الشمولية" كل" حين قال:" كل من كانت معه امرأة حرام ماتا معًا؛ فإذا كانت خيبة الأمل هي التي أحدثت الكوميديا في النموذج السابق، فإن المبالغة في النتيجة هي من أحدثت الكوميديا في ذلك النموذج؛ إذ لم يصابا معًا أو يمرضا معًا أو يفتضحا؛ بل ماتا معًا، دون تمهيد لتلك الحادثة القاسية العنيفة.

ب- **<u>كوميديا الشخصية:</u>** التي تتناول الأخطاء التي يمكن علاجها، والتي توجد داخل نفس الإنسان، والتي يمكن التغلب عليها، وقد تتمثل في أخطاء الأفكار والمفاهيم؛ بحيث تقترن كل شخصية بطبع معين، مثل: البخل الشديد، والبلاهة، وقد تتمثل في أخطاء البنية الاجتماعية؛ بسبب أخطاء الأفكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتوارثة، أو بسبب أخطاء في نوازع النفس البشرية، لا ترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معينين[٢].

---

١ – ينظر: السخرية في النثر الأندلسي، ص٣٨.

٢ – ينظر:فن الكوميديا، محمد عناني، ص١٢. وينظر: تقنيات الكتابة الكوميدية في مسرح نبيل بدران السياسي، سارة محمد فؤاد، الأكاديمية العربية البريطانية للتعليم العالي. ص٢٢. الموقع الإلكتروني: www.abahe.co.uk

ومن **الطباع** التي كونت كوميديا الشخصية في تلك الرسالة، طابع البلاهة التي غلفت بها الدراما السردية في شخصيات الرسالة، والحمق الذي خط نهاية مأساوية في كوميديا تلك الشخصية، وخاصة في تلك الومضة القصصية التي قال فيها:" ونزل تركي من سطح على مريض وعليه لحاف ديباج، فأخذه التركي، فمات التركي ويده في طرف اللحاف وطرفه على المريض"، فالسرقة وإن كانت مثلبة من مثالب الشر، ورذيلة من رذائل المجتمع، ووصمة عار تصك جبين مرتكبها، حرمها الدين وحدد عقوبتها الشرع؛ إلا أنها تحتاج في إتمامها إلى مكونات خاصة، وشيم فريدة؛ لتتزاوج الأضداد، وتتكامل المتناقضات التي تستوجب العقوبة، وتصد العذر؛ من قوة بدنية تساعد في السطو، وزكاء عقلي يهندس التخطيط لتتم العملية على الوجه الذي يبغيه الفاعل ويؤجج نيران الغيظ عند المفعول، وأي انزياح عن تلك العلاقات المتداخلة في تكوين الشخصية الفاعلة، يؤدي إلى نوع من العبث في الأداء، وعدم توفيق في النتائج؛ فالقوة البدنية وإن كانت حاضرة بقوة في الوصف الكامن للشخصية حين قال:" تركي"، إلا أن تلك القوة قد فقدت فاعليتها حين جردت من العقل المتحكم فيها والمسير لها، وأصبحت بلهاء تقود صاحبها إلى مواطن التهلكة، ومن ثم عدل عن المنازل المعافاة إلى منزل المرض، واختار من بين مقتنياته ما تلحف به المريض دون غيره، لتعاجله المنية قبل تمام السطو، وينام الجاني بجوار ضحيته، وهو معلق بجريرته، ليتحول الحنق والغيظ عند القارئ، إلى ضحك" هيستيري" من حماقة ذلك الرجل الذي أساء الاختيار وأخطأ التخطيط، فجنى على نفسه قبل أن يجني على غيره، وتعثر في حبائل سفاهته قبل أن يترصده المجني عليه، وعاجلته يد القضا، قبل أن تدفعه يد القضاء، ومن ثم حدث نوع من الكوميديا الشخصية، القائمة على ترك القارئ يستنبط تلك الصفة الشخصية، التي أبرزتها الأحداث، ووضحتها النتائج الدرامية.

وتتجلى تلك الصفة أكثر وضوحًا في قوله:" ومات قيم مسجد، وله خمسون ألف درهم، فلم يقبلها أحد، ووضعت في المسجد تسعة أيام، فدخل أربعة أنفس من الخليج ليلًا فأخذوها، فماتوا عليها".

فإذا كانت حماقة السارق في المثال الأول قد عذرت بجهلها المكان والحال اللذين وقعت فيهما، فإن ذلك العذر قد تلاشى مع هؤلاء الحمقى، وتوارت مسبباته؛ لأن الحال والمكان أصبحا معروفين لكل الناس؛ بدلالة عدم قبول المال من أحد ومكوثه في المسجد مدة معلومة غير مبهمة، يعرفها القاصي والداني، ومع كل هذه العلامات التحذيرية، دخل الحمقى الثلاثة ليسرقوها، فوقعوا في عاقبة المحذور، فماتوا جميعًا.

وتكمن القيمة الكوميدية في تلك الومضة، من خلال بعض الأيقونات الدلالية التي نستشف منها صفة البله؛ إذ عبر عن الرجال الثلاثة بالأنفس؛ تسفيهًا لأحلامها وتوبيخًا لطموحها؛ لأن لفظة النفس تطلق على كل روح حواها جسد[١]، فمثلهم كمثل أي كائن حي غيب عقله وانزاحت فطرته عن التمييز بين الأمور، ومعرفة وقع الخطوات والتفكير في العواقب.

وقد يقول قائل: إن ما حدث من هؤلاء الثلاثة أبعد ما يكون عن السفه والنزق والطيش، وأقرب ما يكون إلى الطمع أو الجسارة أو الجرأة، ومن ثم تنتفي عن المثال المسحة الكوميدية التي غلفتها الخفة وزكاها الغباء.

لأقول: إن هذا الادعاء من الممكن القبول به قبل أن يخط القدر بقلمه النهاية المأساوية، التي حولت الحماسة إلى حماقة، والنجادة إلى بلادة، والشجاعة إلى جهالة، فوقعوا صرعى بجوار الجريمة التي لم يجسر أهل العقل على الاقتراب

---

١ – ينظر: المعجم الوسيط، جـ٢، باب النون، ص٩٤٠. ومن الممكن أن يكون التعبير بلفظة النفس مقصودًا إلى تعظيمها ورفع قيمتها، مما يستوجب الحفاظ عليها من قبل أصحابها، ومع ذلك أوردوها التهلكة، وألقوا بها في شرك المرض الفاتك، خبلاً ورعونة وطيشًا.

منها؛ خوفًا من عاقبة محتومة، لا ينفع معها الكنوز الكنيزة، وبقي المال المرصود يحميه المرض، وينافح عنه الوباء، وتعجز أمامه الحيل، وتستضعف القدرات، وتستذل الهمم، فلا يملك أصحاب العقول إلا الضحك من ألاعيب القدر، ومعاندة القضاء، مما أفقد الحليم حلمه والعاقل رشده.

وهذه الكوميديا هي كوميديا طبائع، تركز على خاصية معينة في الشخصية، وتبالغ في تصويرها، بحيث تقترن كل شخصية بطابع معين، مثل البله والحمق في المثالين السابقين[١].

وهناك نموذج آخر لكوميديا الشخصية في تلك الرسالة، وهي كوميديا **الأنماط**، التي تقدم شخصية نمطية تحددت ملامحها سلفًا[٢]، حيث يستطيع القارئ أن يتعرف عليها مباشرة؛ ولا يكون كاتبها في حاجة إلى الإفاضة في تحليل وتصوير هذه الشخصيات، لأنها معروفة سلفًا، ولأنها لا تمثل الإنسان الكامل؛ بل نزعة واحدة فيه، تبرز على كل سماته الشخصية[٣].

تلك النزعة جعلها الصفدي محور نجاة لبعض من عاصر هذا الوباء، بفضل ما جبلوا عليه من نمط الحياة، وذلك واضح من قوله:" ... طبق الأرض، وما خلت من بلدة ولا قرية؛ إلا أن أصحاب العمود لم يصبهم من هذا الطاعون شيء، كالعرب والتركمان، والأكراد، وهم الذين يرحلون من أرض وينزلون في غيرها".

فنمط الحياة القائم على الترحال من مكان إلى آخر؛ بحثًا عن أقل مكونات الحياة وجودًا؛ من ماء وعشب من شأنه أن يجلب على أصحابه المشقة والعناء طوال حياتهم، لكن المفارقة جعلت من تلك المشقة سببًا في النجاة من ذلك المرض، لمن استقرت أعمدة خيمهم في العراء، في الوقت الذي اقتلع فيه أبواب القصور وحطم أسوار الحصون، وجثم بركابه فوق عرش السلطة

١ – ينظر: فن الكوميديا، محمد عناني. ص١٤.

٢ – ينظر: فن الكوميديا، محمد عناني. ص١٤.

٣ – ينظر: السابق، الصفحة نفسها.

والجبروت، مما لا تملك معه النفس إلا مصمصة الشفاه، والتعجب من مفارقة الأحوال، والدهشة من حكمة الله التي جعلت من النمط الحياتي الصعب سببًا في النجاة من مترصد مخيف، أجهز على الخلائق كلها، وحكم شرعه في شريعتها، وطمأن أولى الألباب بعدالة مسبب الأسباب، يرسله على من يشاء ويصرفه عمن يشاء.

وبهذا يكون محور تكوين الكوميديا الشخصية في تلك الرسالة دائرًا بين فلكي: الطبائع والخصال التي جبلت عليها الشخصية، وكانت سببًا في حتفها، وعاملًا في هلاكها من ناحية، والنمطية الحياتية التي غلفت طريقة عيش بعض الشخصيات، وكانت سببًا في نجاتها من ناحية أخرى.

جـ- الاسكتشات: وهي من الأنماط القصصية التي اختلف في تعريفها من كاتب لآخر،" بيد أن الأمر المؤكد هو أن الكلمة تعني الرسم التحضيري والتخطيطي، كما أنها مصطلح قادم من مجال الفن التشكيلي، وحيث إنه تخطيطي، فهو سريع وموجز بشدة، لذا يمكننا تعريف الاسكتش بأنه: مشهد مضحك تام في ذاته، زمنه قصير؛ لا يزيد عن خمس دقائق، وقد يصل إلى ثلاثين ثانية أحيانًا"[١].

وقد تناثرت الاسكتشات الكوميدية داخل تلك الرسالة في ومضات قصصية مضحكة؛ مثل: قصة الأربعة الذين حاولوا السطو على المال داخل المسجد، وقصة التركي الذي قبضت روحه أثناء السرقة، اللتين أشرت إليهما سالفًا.

وهذه الاسكتشات تعد لقطات قصصية مركزة جدًا، اشتملت على بعض عناصر العمل القصصي؛ مثل: الشخصيات التي اختارها الكاتب بدقة، وانزاح بها عن محيطه الجغرافي، حين كان البله هو السمة الغالبة عليها، ليجعلها تارة تركية وتارة أخرى خليجية، مفضلًا تنكيرها؛ اهتمامًا بالحدث لا بمن قام

١ - ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٣٣.

بـه، وحينمـا سـنحت الفرصـة لتسمية الشخصـية، سـاقه الاسـتدعاء إلـى اختيـار اسم له من المفارقة نصيب، وهو" عبد الجبار"، الموحي بالقوة والجبروت في موضـع لا يسلم معـه احـد، وعضـده بتكرار ذلـك الاسم فـي موضـع الهـلاك، فقال:" فمات عبد الجبار"؛ ليظن القارئ– في بادئ الأمر– أن السلامة سيجت حصونها حول عبد الجبار، الذي أصبح ملاذًا لكثير من أقرانه الفقهاء؛ إذ به يصـدم فـي نهايـة الاسـكتش بهـلاك تلـك الشخصـية التـي صـدر بهـا خاتمـة الاسكتش، في مشهد كوميدي مأساوي، يقبض فيه عدد كبير من طائفة واحدة، كانت تعد ملاذًا للعامة وملجأ للخاصة يفرون إليها؛ فإذ بالمداوِي يلاقي حتفه قبل المداوَى.

وقد استوعبت تلك المساحة القصصية الضيقة عناصر البيئة الدرامية، من مكان وزمان دارت فيهما الأحداث؛ فأما المكان، فهو وعاء الحادثة، ودثار الفكرة وبساط المعنى؛ فكل حادثة تقع لابد أن تقع في مكان معين، وزمان بذاته، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما، والارتباط بكل ذلك ضروري لحيوية القصة؛ لأنه يمثل البطانة النفسية لها، ويقوم بالدور الذي تقوم به المناظر على المسرح، بوصفها شيئًا مرئيًا يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية، ليقوم بالدور الذي تقوم به الموسيقى المصاحبة للمسرحية أو القصة السينمائية[١].

وقد تنوعت مواضعه: بين مسجد وقعت فيه أحداث السرقة من" الخلايجة الأربعة"، وفي اختياره مسرحًا للأحداث ما يوحي بعدة دلالات، تظهر حقيقة الوضع السوداوي مع تلك الكارثة؛ فالمسجد هو بيت الله، ودار العبادة، ومكمن السكينة، ورادع الشهوات، ومع ذلك وجد من تجرأ عليه وانتهك حرمه، مستغلًا تعطيل الحياة ووقف الصلاة وخوف الناس وضعف الإيمان، لتتحول السرقة

١ – الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة التاسعة، ١٤٣٤هـ= ٢٠١٣م، ١٠٨، ١٠٩.

على يديهم من عمل مشين حانق، إلى كوميديا سوداء، تضحك القسمات، وتبكي الفؤاد من هول عاقبة التجرئ على بيت الله.

وتزيد الصورة قتامة حين يتحول مجرى الأحداث إلى مكان آخر؛ حيث الدار والمسكن والملاذ، فإذا كان المسجد قد أغرى بعض اللصوص بخلو الناس منه مع وجود المال، فإن المنزل قد تشارك معه في تلك الصفة وزيادة(ألفي ألف دينار) ومع ذلك" لم يجسر أحد أن يدخلها".

ولعلها مفارقة كوميدية بين الاسكتشين في محيطهما المكاني؛ فبيت الله وإن كان منزهًا عن العبث والسرقة، إلا أنه اقتحم، والدار الخالية من ساكنها ومقصد اللصوص من كل حدب وصوب، لم يقترب منها أحد، وإن كان الخوف قد ألقى بظلاله على المكانين معًا.

وحينًا آخر تدخل عدسة الكاتب إلى لب المكان، ويختار جانبًا منه يجعله منطلقًا للأحداث، كما في ومضة التركي، حين جعل السطح منطلقًا لتحركاته دون غيره من الأماكن، مما يوحي بانعدام الأمن وحجر الناس داخل بيوتهم، وإلا تكشفت حركاته أمام الجميع لبروز منطلقه ومعرفة حاله.

ومن المكان بتعدد مواضعه، إلى الزمان الذي جثم الليل فيه على مجريات الأحداث كما عند الخلايجة الأربعة، وزمن الحادثة التي قال عنه:" فدخل أربعة أنفس من الخليج ليلًا..." وقوله:" وكل دار كان فيها خمر يموت أهلها في ليلة واحدة" فاستحواذ الليل على أحد شقي البيئة المكونة لبنية تلك الاسكتشات توكيد على سوداوية الرؤية التي جرت فيها تلك الأحداث، والتي طال فيها ظلام الليل قبل أن تنقشع الغمة بتباشير النهار من ناحية، ومبالغة في الكشف عن نفسية الكاتب تجاه ما يصفه من أحداث، ويقرؤه من أخبار من ناحية أخرى، وليكتمل التمازج العام بين عناصر تكوين تلك الاسكتشات من ناحية ثالثة؛ فمن شأن الليل إخفاء المعالم وستر الأحداث، وفي تنكير الشخصيات وعدم تعريفها زيادة في رسم مشهد هلامي تتحرك فيه الشخصيات

المبهمة وسط ظلام سردي دامس، أسهم في تحقيق التمازج بين الأشياء غير المتداخلة، لتكوين استراتيجية النكتة القائمة على عدم التصريح(١).

ومن العناصر المكونة لتلك الومضات، الحادثة: وهي مجموعة من الوقائع الجزئية، مرتبطة ومنظمة على نحو خاص يمكن أن نسميها" الإطار"، الذي يشكل سلسلة من الوقائع المسرودة سردًا فنيًا(٢).

وتتحقق كوميديا الأحداث، عندما يكون هناك تناقض أو تعارض بين ما تتوقعه، وبين ما يحدث، وذلك حينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعًا ما للأحداث غير متوقع، يغلب ويخيب توقعاتنا أو خططنا كنوع من السخرية الكوميدية، وتتجسد تلك الاستراتيجية الكوميدية فضل تجسد في ومضة القاضي" ابن عبد الجبار"؛ إذ بدأها بالحديث عمن كان عنده، ليترك القارئ لفكره يستنبط مصير هذا الكم الكبير من العلماء المجتمعين عند القاضي، إذ به يفاجئه بتصدير الموت بمن آواهم أولاً، ثم العلماء ثانيًا، فقال:" فمات عبد الجبار والفقهاء بأجمعهم".

وكذلك الحال في حديثه عن الاسكتش الذي مات فيه خمسون نفرًا عند رجل من الأغنياء، فهلاك القوي يقتضي هلاك الضعيف، والفتك بالكبير يقتضي اجتثاث الصغير، لكن مجريات الحدث لم تأت بما اقتضته طبيعة تسلسله؛ إذ صدم القارئ بنجاة طفل صغير، وعضد تلك الصدمة بذكر عمره الذي لم يتجاوز خمس سنين، فقال:" فمات الجميع... فلم يبق منهم إلا طفل صغير ابن خمس سنين...".

وتسري داخل تلك الأحداث فكرة الكاتب وجوهر معناه ورسالته التي يبثها في عقول القارئين، وتكمن أهميتها في كونها الأساس الذ يقوم عليه البناء الفني للقصة، ولا يشترط في تلك الفكرة دائما أن تكون إيجابية الأثر؛ فمع أنه

١ – ينظر: الفكاهة والضحك، ص٤٠٧.

٢ – ينظر: الأدب وفنونه، ص١٠٤.

يجب أن تقرر– بطريقة مباشرة أو غير مباشرة– حقيقة عن الحياة أو السلوك الإنساني، فإنه غير مطالب أن يحل مشكلة[١].

فالفكرة التي اشتمل عليها اسكتش عبد الجبار بن أحمد، هي شدة فتك ذلك المرض بالناس وعمومية انتشاره، وعدم تفريقه بين الخاصة والعامة، وهي فكرة قائمة قاتمة لم يحاول الكاتب فيها البحث عن حل يخلص الحياة مما هي عليه من ناحية، وإيجاز تلك الومضة وقصرها الذي لم يسعفه في تبسيط المقدمات وعرض الحلول، وذلك لأن أغلب الاسكتشات قد انبنت عادة على فكرة مركزية محددة جيدًا، أو عدة نكتات لفظية، بطريقة تتبع من الشخصية المحورية في الاسكتس، أو الموقف الذي بني على فكرة الاسكتش[٢].

وقد تكون الفكرة خفية لا يستدل عليها إلا بسمياء اللفظ وإيحائية العبارة، كما في الاسكتش الذي تحدث عن موت خمسين رجلًا، في قوله:" فلم يبق منهم إلا طفل صغير ابن خمس سنين"، فالفكرة التي حاول الكاتب حملها داخل تلك الجمل المركزة تكمن في أن هذا الوباء مسلط من قبل الله، يعذب به من يشاء وينجي من يشاء منه نجاة تحير أولى الألباب وتثبت أهل الإيمان، فلا ينفع معه إلا الضراعة ولا توقفه إلا الإنابة، وهذا ما أقر حقيقته وباشر جوهره في تلك الرسالة حين قال في بداية الحديث عنه:" فإنا لله وإنا إليه راجعون، قول من تحقق الظعن دون الإقامة، وأناب إلى الله وتعوذ من شر النفس اللوامة، ما نقابل أمر الله إلا بالرضى، ولا نسخط لما حكم به من هذا الفناء وقضى"، وقوله في نهايتها:" والله يقينا في مولانا كل محذور، ويحكم فيه كل ماضي الشبا مطرور، بمنه وكرمه".

---

١ – الأدب وفنونه، ص١٠٩.

٢ – فن الكتابة الكوميدية، ص٣٤.

وأهم ما يميز تلك الاسكتشات خاتمتها التي تنتهي بجملة مكثفة لنتيجة مطولة، تعد بمثابة الضربة القاضية أو الختام المسك الذي يعبر تماماً عن فكرة الاسكتش بشكل منطقي وأيضًا مفاجئ(١).

ولنتأمل معًا تلك الخواتيم الاسكتشية؛ فمع الخلايجة الأربعة قال:" فماتوا عليها" ومع عبد الجبار، قال:" فمات عبد الجبار والفقهاء بأجمعهم" ومع الغني ومن معه:" لا يجسر أحد أن يدخلها" ومع التركي:" ويده في طرف اللحاف، وطرفه على المريض" وهي جمل كلها صدامية؛ ليس لعدم إمكانية وقوعها؛ ولكن للمبالغة في نتائجها، وكلها جمل فعلية في النماذج الأولى، خطها الماضي بسيفه؛ ليؤكد حقيقة وقوعها الذي لا لبس فيه، بينما ذيل اسكتشه الأخير بجملة اسمية تفيد الثبوت المناسب للتصوير الكاريكاتوري الذي ابتغاه من وراء توقيف المشهد على ذلك النحو الذي ختم به ومضته التي سيأتي ذكرها في العنصر التالي.

د-<u>التصوير الكاريكاتوري:</u> وهو في أصل معناه: رسم ساخر وتجسيد يجري خلاله التضخيم والمبالغة في أحد الجوانب المميزة لشخصية معينة أو موقف معين، يهدف إلى السخرية الاجتماعية أو السياسية أو الشخصية(٢).

وقد انزاح هذا اللون عن أصل وضعه الفني؛ فلم يعد محصورًا في الأعمال الحداثية المرسومة فقط؛ بل عرف الأدب العالمي هذا اللون من التصوير الكاريكاتوري في شتى عصوره القديمة والحديثة(٣).

وقد انقسم إلى قسمين رئيسين: كاريكاتور الشخصية، وكاريكاتور الموقف(٤) الذي ألقى بظلاله على كل أنواع ذلك التصوير في تلك الرسالة؛ إذ يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات، حتى ولو كانت

---

١ – فن الكتابة الكوميدية، ص٣٤.

٢ – ينظر: الفكاهة والضحك، ص٥٤.

٣ – ينظر: فن الكوميديا، ص٣١.

٤ – ينظر: السابق ص٣١، ٣٧.

تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات؛ أي: أن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات، ومن ثم يكون الخلل المحتوم في" التركيبة الاجتماعية، التي لا تقوم إلا على علاقات سوية أي متوازنة. والفارق بين هذا اللون من الكاريكاتير، وبين كاريكاتير الشخصية كبير جدًا؛ لأن العلاقة التي تتشوه، لا تتصل بجوهر المشاعر البشرية؛ ولكن بأشكال السلوك في مجتمع بعينه"[١].

وقد تغيرت كثير من العلاقات الشخصية التي كونت الموقف الكوميدي في عدة مواضع من الرسالة، منها: تغير العلاقة بين حال التركي الذي هم بسرقة اللحاف فمات عليه، والمحل الذي مات فيه، مما أحدث مفارقة قدرية كوميدية، جعلت الكاتب يوقف عدسته، كي يسلط الضوء على بعض تفاصيل الموقف: من عين شاخصة نحو المريض، ويد ممسكة باللحاف، وكأن القارئ يشاهد بعينه رسمًا كاريكاتوريًا اشتمل على جل عناصر الفن التشكيلي ومقوماته.

وشبيه بذلك الرسم قوله:" ومن مات قريبًا من دجلة سحبوا برجله وألقوه فيه" وهو موقف اختلفت فيه العلاقات بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون، فمقام الموت يقتضي التكريم بالدفن، والتعامل بقدسية مع أمانة الله التي انتزعت منها الحياة، لكن تستبدل بتلك الحالة، حالة أخرى من الازدراء والإهانة، دلت عليهما وحدات لفظية لا تليق بالحيوان فضلًا عن الإنسان؛ مثل: سحبوا برجله، ألقوه، وهي وحدات جسدت فيها معالم الصورة الساخرة، فأحدثت نوعًا من الدهشة الكوميدية التي أنزلت كل ما هو شريف منزل كل ما هو وضيع، بصورة سوداوية، تقرر حقيقة الإنسان الضعيف الذي لا يملك من أمره شيئًا، وتزداد الصورة قتامة في اللوحة نفسها حين تتحول ريشة الفنان إلى مشهد آخر أشد فظاظة يسمد العقول ويفطر القلوب، حين يقول:" وكان الصغار ينبشون الموتى ويشوونهم ويأكلونهم" في مشهد حركي جنح فيه إلى

١ – السابق، ص٣٧.

استخدام المضارع؛ لينقل لنا الصورة مباشرة عبر الزمن، وكأن القارئ متفرج سينيمائي ومشاهد" تليفزيوني" لأحداث تاريخية خطها الفنان بريشته قبل أن يمضي فيها قلمه، وقد زاحم فيها تراجيديتها الباكية كوميديته الضاحكة من خلال نسبة الفعل الشنيع هذا إلى من هم أبعد عن التفكير فيه، وهم الصغار أصحاب العقول الساذجة والفطرة السليمة والطفولة البريئة، ليصدم القارئ بسؤال ضمني، أملته سلامة العقول ودهشة الفكر وهو: إذا كان هذا هو حال الصغار، فكيف يكون حال الكبار ؟ الذين استحكم الرعب من فعالهم وتمكن الخوف من أوصافهم، فأخلوا الشوارع والساحات، وفضوا الأسواق والتجمعات، وحجروا أنفسهم، وحرموا الشمس على جوههم، وغلقوا الأبواب، وغالوا في الإغلاق والإحكام، حتى قال الصفدي:" وأدخل إصبع كل أحد من رزيته تحت رزته" لينقلنا من الكوميديا العابثة بقبور الموتى وجثث الحتفى، إلى الكوميديا من الخوف المبالغ فيه من هذا الطاعون الذي أعمل سيف المنايا في البرايا، وتربص بفرائسه، وطرق أبواب ضحاياه كملك موت يصدر للناس عيانًا؛ فيغلقون الأبواب ولا يكتفون، ويوصدون الشناكل ولا يأمنون، ليضع كل واحد منهم إصبعه في رزة من رزز البيت، بدلا من حديدة لا يأمن وفاءها، ولا يثق في سابق عهدها، ويقف بنفسه ويضع إصبعه الضعيف مكانها، في صورة كاريكاتورية أنست تراجيديتها، بسبب مخالفة الفعل لأقل درجات المعقول، وسيطرت اللامعقول على أفعال الشخصية وتصرفاتها، فتحولت الشفقة إلى دهشة، والمناحة إلى بسمة خطت شعاع الهرج وسط سواد الشجى، فامتزج خليط من الكآبة والسرور، وتعانق نسيج من السنا والسدف، فأحدث نوعًا من الضحك المتوارى خلف عتمة الأحداث وظلمة الوقائع من هول ما حدث للناس الذين انتقل بهم إلى مشهد كاريكاتيري آخر، صور حصد المنايا قائلًا:

قد نغص الطاعون عيش الورى وأهلك الواالد والوالده
كم منزل كالشمع ساكنه أطفاهم في نفخة واحده

وتكمن معالم الصورة الكاريكاتورية في تشبيه الناس بالشمع وبالحياة والنور الخارج من ناره، وتشبيه الطاعون بالإنسان المطفئ للشموع، تشبيهًا يقرر فيه حقيقة الإنسان الضعيف العاجز أمام سطوة الطبيعة التي خلقها الله، حتى ولو كان محصنًا في بروجه المشيدة، وروحه حبيسة الحصون المكينة، فسيصلها نفخة طاعون تتسرب عساكره من تحت العتبات ومن بين الزوايا، في مشهد كوميدي يتصاغر معه جوهر الإنسان الذي تضعف مقاومته فلا يتحمل أكثر من نفخة واحدة من نفخاته، وتستكين غطرسته أمام إعصار ذلك الوباء، لتتحول العنجهية إلى شمعة والغطرفة إلى شعاع رقيق لا يصمد كثيرًا أمام جبروت المرض.

هـ-السخرية السياسية والاجتماعية: السخرية من الأنماط الفكاهية التي ذاع صيتها في فنون الأدب العربي وغير العربي عبر العصور والأزمنة، وهي نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاء للرذائل والحماقات والنقائص البشرية الفردية منها والجمعية[١].

وتتخطى الكوميديا الظاهر المرئي إلى الباطن المحرك لطباع الشخصية، فمخطئ من يظن أن الكوميديا مقصورة على مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ إلى باطن الإنسان، وأنها لا تتصل بالجوهر، ولا تتجاوز المظهر فحسب، وهو ظن قاصر؛ لأن الكوميديا- في هجومها على الظاهر- تعري الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدي إليه[٢].

ومن أنماط ذلك النوع في تلك الرسالة، السخرية السياسية المغلفة بالتلميح وعدم التصريح، والتكثيف والبعد عن الاسترسال والإطناب، خاصة في قوله:

أسَفِي على أكْنَافِ جِلَّقَ إذ غدا الطْ طاعونُ فيها ذا زِنادٍ واري
الموتُ أرخصُ ما يكونُ بحبةٍ والظلمُ زاد فصارَ بالقنطارِ

١ - ينظر: الفكاهة والضحك، ص٥١.

٢ - ينظر: الكوميديا، محمد عناني، ص٥٠.

وقوله:

أَيْقظتْنا يد الغلاء مرارًا لِنُزَاعِي التُقى فلم نَتَنَبَّهْ
وغدا الظلمُ بالقناطيرِ فِينا فلهذا الطاعونُ صار بِحَبّهْ

وتكمن السخرية في وضع المعقول وصع المحسوس، وإنزال المعنوي منزلة المادي، من خلال الاستعارة المكنية التي أنزلت الظلم منزل الأشياء التي توزن، وزاد منها فجعل ميزانها القنطار، مبالغة في كثرتها وزيادتها التي تجاوزت كل الحدود، ومن ثم رخصت معه كل المظالم، وصار الطاعون يوزع على الناس بأبخس الأثمان، لكثرة المظالم التي عمت تلك البلدة، وفي هذا نظر إلى قول "ابن الوردي"(ت ٧٤٩هـ)[١] في ذلك الطاعون أيضًا:

(البحر البسيط)

رأى المعرةَ عيناً زانَها حَوَرٌ لكنَّ حاجبَها بالجوْرِ مقرونُ
ماذا الذي يصنعُ الطاعونُ في بلدٍ في كلِّ يومٍ لهُ بالظلمِ طاعونُ[٢]

فاشتراك الأديبين في أسلوب التلميح واضح في تلك الأبيات التي دلت على انتشار الظلم الذي أعقبه انتشار الطاعون، غضبًا من الله وغيرة على عدله الذي غيب في بقاع أرضه.

ومن السخرية السياسية إلى السخرية الاجتماعية، من خلال الفكاهة التي انتقدت الشخصية تارة والسلوك تارة أخرى، بهدف خفض التوتر، أو تصحيح بعض الأوضاع الخطأ[٣].

فمن الظلم وعلانيته إلى التغلغل داخل مكامن المجتمع المملوكي، لكشف الغطاء وإزاحة اللثام عن كل منقصة تسببت في غضب الخالق سبحنه،

١ – مات بن الواردي بالطاعون بعد أن كتب رسالة فيه ومات الصفدي أيضا به بعد أن كتب رسالة فيه. ينظر الأعلام ، جـ٥ ص٦٧.

٢ – ديوان ابن الوردي، ص٨٨.

٣ – ينظر: الفكاهة والضحك، ص٣٩.

وتحويلها من طور الخفاء إلى طور العلانية؛ تصديقًا للتوبة التي يطمح إليها لكشف الغمة.

ومن أهم تلك المناقص التي سلط الضوء عليها، والكبائر التي ضج المجتمع منها، الزنا الذي قال فيه:" ومن كانت معه امرأة حرام ماتا معًا"، وتكمن الكوميديا هنا في معاندة الأقدار لأهل المعاصي؛ فالموت وإن كان داء لا دواء له، وطالبًا لا فرار منه، إلا أن كل مطلوب يعمل ألف حساب للهيئة التي يقبض عليها؛ طلبًا للستر في الممات قبل الستر في الحياة، فإذ بالمنايا تخيب الظن وتبدد الآمال، لتباغت العاصي على حين غرة؛ فتقبضه في ذروة ارتكاب الجريمة، ليعاجل بالفضيحة الدنيوية قبل الفضيحة الأخروية، التي اكتملت أركانها، وثبتت أدلتها بجمع شمل العاصيين في مسرح الجريمة، جمعًا يبطل الأعذار ويدفع الشبهات ويزيل الشك وينحي الشهود، ليعترف لسان الحال بالجريمة، ليفطر الفؤاد تعجبًا من مفارقة الأقدار وعِبر المواقف.

وبعد، فقد تعددت المدارات الموضوعية للكوميديا في تلك الرسالة، بين كوميديا الموقف القائمة على مخالفة المتوقع للأحداث، وكوميديا الشخصية التي كونتها الطبائع تارة والنمطية تارة أخرى، والاسكتشات التي أشبهت النكتة في إيجازها وتكثيفها واشتمالها على أغلب عناصر العمل القصصي التي وظفت بطريق كوميدية، أعقبها التصوير الكاريكاتوري، الذي انقسم إلى كاريكاتور الشخصية وكاريكاتور الموقف، وأخيرًا جاءت السخرية بشقيها السياسي والاجتماعي خاتمة تلك الأنواع الكوميدية التي استعان بها الكاتب.

المبحث الثاني

عناصر الكتابة الكوميديا في تلك الرسالة

إن كثيرًا من الأشياء التي نضحك عليها ليست سارة في حد ذاتها؛ بل إذا أنعمنا النظر ودققنا الحدس نراها قد غلفت بطابع مأساوي أو مسحة حزينة، فمصائب الآخرين مثلًا- من الأمور غير السارة التي تقتضي منا مشاركتهم في مصائبهم، مما يجنح بنا إلى التموقع داخل قوالب كئيبة تقتضي إيجاد نوع من التوازن، من أجل بقاء الجماعة على قيد الحياة، نستطيع من خلاله أن نحول الألم إلى متعة أو سرور، يعطيان العقل والتفكير فسحة من جثوم موقف مثير للضيق[١].

وهذا ما يقتضي من كاتب الكوميديا المأساوية الإحاطة بكافة عناصر الكتابة الناجحة بصفة عامة، والمضحكة بصفة خاصة؛ كي تزيد نسبة الجودة في منتجه النهائي، ويلقى استحسانًا من القارئ أو ثناء من السامع، وأول هذه العناصر التي نستشفها من بين سطور الرسالة:

أ-البحث: قد يظن البعض أن الكوميديا ليست سوى تسطيح للفكرة وتغييب للحقيقة، وإهمال لجوهر الرسالة التي من أجلها نطق اللسان وأعرب، وأبان المنطق وأفصح، لكن حقيقة الإبداع تنافي ذلك الظن، وتفند تلك الدعوى؛ نظرًا لما تتميز به تلك الكوميديا من عمق تفكير تفاجأ به العامة، وطرفة تبهر الخاصة، ونادرة ملقاة أمام الأعين، لكنها محجوبة عن العقول، مما يقتضي من المبدع التنقيب عن الفكرة والبحث عن الشخصية والتفتيش عن التفاصيل والخط الدرامي الصاعد، لأن البحث يعني أن يهتم الكاتب بما يكتب، ويدقق في الفكرة ويقلبها، ويعيد النظر فيها، ويرفضها ثم يعود إليها؛ بغية الوصول

١ - ينظر: الفكاهة والضحك، ص١٢٦، ١٢٧.

إلى الفكرة التي تحمل بين طياتها الكوميديا، التي تساعد على إخراج الشخصيات الضاحكة والمواقف الساخرة، والنكات البصرية واللفظية[١].

وقد تعددت مواطن الدلالة البحثية لدى الصفدي في رسالته، التي كونت نسيج الكوميديا داخل عناصر تجربته، فكان أهمها البحث عن المراحل التي مر بها ذلك الوباء في رحلته القاتلة مع البشرية، وتبديل جلده وتغيير لونه وتنويع آلاته التي يذبح بها ضحاياه؛ إذ بدأ ظهور علاماته ببثرة[٢] تظهر خلف الأذن، نوّع فيها من أساليب اللغة؛ لإحداث نوع من الضحك على الجاني والمجني عليه معًا، مرة بالتصريح حين قال:" فتجره إلى مصرعه بمقاود وأرسان[٣]، مستعينًا بلفظة الجر والسحب دون غيرها؛ لتناقض الحقيقة المرئية للبثرة الصغيرة التي لا يصدق صدور ذلك الفعل منها حقيقة، وتنزوي الرؤية المجردة بعيدًا، لتنبه العقل أن التجسيم هو عين الحقيقة المخفية خلف كواليس ذلك الصراع المميت بين المريض وتلك البثرة الصغيرة.

ثم انتقل ذلك الوباء إلى طور آخر غير الذي كان يظهر فيه، وتسربل بثياب جديد غير الذي اتزر به؛ فـ" جاء بكبة تخرج تحت الإبط كأنها عملة السارق أو الغريم النكد الذي لا يفارق غريمه أو يفارق"، ليباعد الوضع الذي بدأ منه اقتحام حصون الجسد، ليتمركز في مكان آخر، يؤكد من خلاله استراتيجية المباغتة والمفاجأة التي هي سر نجاحه في إسقاط قلاع الجسد، وسرعة هدم

---

١ – ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٤٥، ٤٦.

٢ – وذلك بعد أن كانت أعراضه غير مرئية حين كان يقتل بالرائحة. والبثرة: هي الخَراج. ينظر: لسان العرب، فصل الباء الموحدة، جـ٤ ص٣٩.

٣ – الرسن: حبل في عنق الدابة. ينظر: جمهرة اللغة، أبو بكر بن دريد، تحقيق/ رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة الأولى، ٩٨٧م جـ٢ ص٧٢٢،والمغرب في ترتيب المعرب، برهان الدين الخوارزمي، دار الكتاب العربي، باب القاف مع الواو، جـ١ ص٣٩٦.(د.ت)

بنيانه الذي لا يجد منه أدنى مقاومة، ويخرج من تحت إبط المريض في شكل غدة تشبه الخراج الذي لا يفارق صاحبه أبدًا[١]، ويعضد تلك المباهتة بقوله:

وكان الناسُ في غَفَلاتِ أمنٍ فَجَا طاعونُهم من تحت إبْطِ

ليجنح إلى المجاز المرسل، وإطلاق المحل وإرادة الحال التي أتى عليها؛ مبالغة في شدة الهجوم والمباغتة اللتين وقع المريض في شركيهما؛ بمفارقة زاوجت بين فلسفة المكان الذي تموقع الطاعون فيه، والأثر الذي أحدثه في المريض؛ فكلاهما مكمن التهلكة وموطن الفتك بالضحية التي لا تستطيع الفرار، ليمكث في ذلك المكان مدة قبل أن يفارقه إلى موضع آخر، قال عنه:" ثم إنه جاء بخيارة تطلع في الأربية"؛ لينتقل من طور المفاجأة إلى طور المواجهة الصريحة، فيأتي على صورة خيارة تطلع في مقدمة فخذه، لا ينفع معها تسليم وانقياد أو رفض ومقاومة، تسبب فيها الشك الذي أوصل صاحبه إلى انعدام المعرفة بحقيقة ما هو عليه؛ ليختم المعركة بصورة أشد فتكًا وأظهر وضوحًا وأكثر صراحة مما كان عليه في الأنماط السابقة، لينقل الصراع من طور اللمس والرائحة، إلى طور اللون الدامي الذي تطلى به صفحات المعارك، وتزدان به ساحات القتال، وتخضب به جوارح الأبطال، ليسدل الستار عن فصل مأساوي كسرت فيه القوانين وتحطمت الرايات، فيقول:" ثم إنه جاء بالطامة الكبرى، والمصيبة التي جعلت كل عين عبرى، فمن بصق دما مات، وحلت به الآفات وفات".

ليترك علامة أشد وضوحًا في الهلاك من الرائحة أو البثرة أو الكومة أو الخيارة، مستدلًا من خلالها على حتمية الموت الذي علقه على مجرد الشرط في قوله:" من بصق"، ليصور لنا قتالًا مخفيًا، بأسلحة غير مرئية، يصارع الإنسان فيها أشباحًا مدججة بأعتى أنواع الأسلحة التي لا ترصدها العيون، مما جعله يزاوج ذلك المعنى في مفارقة قال فيها:

---

١ – ينظر: المعجم الوسيط، باب الكاف، جـ٢ ص٧٧٢.

كم هالكٍ نفثَ الدِّما من حلقهِ أوَ ما تراهُ بغيرِ سِكِّينٍ ذُبِحْ ؟!!

لينتهي الحديث عن عملية بحثية رصد فيها الصفدي مراحل تنقل الوباء داخل الجسد البشري، مصورا تحوله وتعديله من نفسه، تعديلًا بين شراسته وفتكه بضحاياه، مستعينًا بأساليب تصويرية ومجازية أخذت نوعًا من المفارقة الكوميدية التي حجزت لنفسها مكانًا في عقلية القارئ لتلك الأحداث، زاحمت فيها تلك النظرة التراجيدية المبكية، لتعين النفس على تقبل المصاعب، ومجابهة الكوارث، لتستمر عجلة الحياة في دورانها، من خلال إحداث نوع من التوازن الانفعالي الذي يحجم العاطفة عن الانحراف إلى أحد الشقين.

وهناك العديد من مواطن البحث التي تناثرت معالمها داخل تلك الرسالة، نقتصر منها على ذلك الرصد الدقيق لمراحل تحول الوباء.

ب- التخييل: وهو من أبرز العناصر الجمالية في الكتابة قاطبة، وهو زاد الكاتب المسافر عبر الأفكار، المحلق في سماء السحر والجمال، يملأ العديد من الفراغات الذهنية التي لا تستطيعها الجُمَّل الرنانة، ليجلس القارئ كمشاهد تليفزيوني، تتحدث إليه الكلمات وتتصارع أمامه المعاني، ليسبق المؤلف ويتجاوز السطور ويصل إلى المراد من الفكرة، من خلال وضع أطياف الصورة أمامه كشذرات على الورق محاولًا بمزيد من التخييل الربط بينها[١].

ومن أبرز المشاهد التصويرة التي خطها الكاتب في رسالته، قوله حين دخل ذلك الطاعون مصر:" وقدم بعساكر المنايا، وألقى الرعب في قلوب البرايا، وأبقى في صدورهم البلايا، وشهر لكل أحد نصابه، ونزل بباب كل بيت منه عصابه".

فصور عملية اقتحامه للديار المصرية، وجحافله التي انتشرت في ربوع القطر كله، وتوزيعه الموت على الخلائق، كمن يعطي كل ذي حق حقه، ثم أوقفه على قدم وساق مع الجيش العظيم، الذي ألزم جنوده اتخاذ مواقعهم؛ استعدادا

١ - ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٦١، ٦٢.

للاقتحام المحتوم، ومن ثم عدل عن اسم الجنس" عسكر" إلى صيغة منتهى الجموع منه؛ لبيان شموليته التي لم تدع مكانا أو جهة إلا وعسكرت فيها، وفي التعبير بلفظ عساكر دون الجند ما يوحي بالفتك والسطو والاستيلاء على المكان بعد تنفيذ المهمة على أكمل وجه، فليست العملية عملية إغارة ينجو فيها من ينجو، ويهلك فيها من يهلك، وإنما هي تربص متعمد ومقصود ومخطط له، يلقي الرعب في قلوب الناس المتحصنة وراء الأبواب الكامنة خلف الأسوار.

وفي إضافة العساكر إلى المنايا ما يوحي بتنوع المصارع واختلاف الأحوال التي قال عنها بعد ذلك:" فالناس بين ميت ومائت، ومتوقع للفوات وفائت"، وكأنها لقطة سينمائية أعمل المؤلف فيها خياله ليوقف القارئ على أبعاد الصورة المتخيلة لينقلها من المعنوي إلى المرئي، الذي حضر بشخوصه وأحداثه وبيئته، وفي التعبير باسم الفاعل الذي عز وروده مع تلك المادة (مات– مائت) ما يوحي بخور الهمم وفتور العزائم والتسليم غير المشروط دون مقاومة تذكر، وكأن لسان حالهم" انج سعد فقد هلك سعيد"، مستعينًا بوحدات كوميدية كسرت حدة الصراع، وخففت وقع الخوف والرعب من هذا المرض، وذلك بتحويله من داع للموت إلى فاعل للخير، وتحويل المنية المستلة سيفها إلى هدية مشهرة، وحق يساق إليه صاحبه مكرهًا، وهو ما يتضح من قوله:" وشهر لكل أحد نصابه" استهزاء بضحاياه وتهكما بخصومه، كنوع من الحرب النفسية التي تسبق الحرب الفعلية.

وهناك نوع من التخييل يحدثه القارئ بعيدًا عن المؤلف من خلال التفكير ببعض الكلمات المطروحة في النص، ومعرفة أبعاد تموضعها داخله، ووظيفتها خارجه، كنوع من التدريب الذهني على فكرة تداعي الصور داخل شبكة الذهن العنكبوتية[١]، وذلك يتضح من وقوفنا عند بعض الألفاظ المتناثرة

١ – ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٦٢.

داخل الرسالة؛ مثل قوله:" فيخرج من فمه قطرة فيموت أو دودة لا يدري ما هي" ليتوقف الذهن وسط تيار السرد المتسارع أمام بشاعة الصورة، التي ألقى في مياهها الرتيبة حجرًا لفظيا استثار الخيال لمعرفة كنهه وتصور طبيعته التي جهلها الكاتب قبل القارئ، محاولا الإجابة عن أسئلة ضمنية طرحتها الصورة الذهنية والفكرة الفضولية عن ما هية تلك الدودة، وكيف تكونت وأين تكونت؟ ومن أين خرجت؟ وكيف تحول ذلك الجسد المكرم إلى ثمرة عفنة سكنتها الدودة وأفسدتها، كل ذلك في برهة خيالية، أوقف القارئ خلالها زمن القراءة ليرسم لوحته التصويرية، التي جسمت له الذهني وساعدته في البحث عن الأسئلة التي طرحها في تلك الومضة الفكرية.

ومن الظواهر التي أججت نار القريحة، وحركت ديناميكية الفكر، وحلقت بخيال القارئ نحو عوالمه الخاصة، تأريخ تلك الحادثة شعرًا[١] حين قال:

يا عام" طاميمَ ذالٍ" فيك أيّ عنَا قاسى الأنامُ رَداهُ من فِلسطينِ
كمْ قد رأينا فِناءً فيه نهرٌ فنا تدورُ منهُ طواحينُ الطواعينِ

ليترك القارئ وخياله للبحث عن الأرقام المفقودة، وفك شفرة النص؛ للوصول إلى حل لذلك اللغز الذي جاء على نسق فواتيح السور القرآنية، التي اختُلف – هي الأخرى– حول فك شفراتها، لينسج في خياله عملية حسابية افتراضية،

١ – وهو من الظواهر التي عرفها الشعر العربي في القرن السادس الهجري، على يد الشاعر العراقي" الحسين بن الشبيب" من أهل القرن السادس في التأريخ لأحد خلفاء بني العباس، ويعتمد على ترتيب حروف الأبجدية، الموافق لترتيب اللغات السامية القديمة، وهو ترتيب مغاير للترتيب الهجائي المتبع اليوم في ترتيب المعاجم؛ فحروف الأبجدية لا تستعمل في هذه اللغات في تركيب الكلمات فقط؛ وإنما تستعمل كذلك للدلالة على الأرقام الحسابية، ويسمى الحساب بها حساب الجمل. ينظر:نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة، نعيم الحمصي، جامعة تشرين، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، ١٩٨١م–١٩٨٢م، جـ١ ص٣٦٨.وينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العرب، جـ٣ ص٢٥٠.

يصل بها إلى تاريخ ذلك الوباء، من خلال معادلة رمزية بين الحروف والأرقام؛ فالطاء بحروف الجمل= ٩، والميم= ٤٠، والذال= ٧٠٠، فيكون المجموع٧٤٩، وهي السنة التي وقع فيها الطاعون(١).

جـ- الذاكرة: وهي ثالث عناصر الكتابة الجيدة، المرتبطة بالعملية العقلية، وتنقسم إلى قسمين رئيسين: قسم شخصي يتعلق بحياة الكاتب وذكرياته الخاصة وتجاربه الواقعية، وما يسمعه من المقربين إليه، وما يلاقيه في حياته، وقسم عام يتعلق بما نشاهده من أفلام وما نسمعه من برامج إذاعية، وما نقرؤه من كتب... إلخ، وكل قسم له تأثير مهم جدًا في الكتابة يحتاج إلى تدريب وتمرين(٢).

ونستهل الحديث عن تلك الذاكرة الإبداعية بالجانب الشخصي الذي عاشه الكاتب بنفسه، ورآه بعينه، وسمعه بأذنه، مستدرًا إياه في مرحلة التدليل على قوله، من خلال توليد التفاصيل والأفكار التي لن تأتي متكاملة في سياقها السردي؛ ولكن بأطياف شبحية أشبه بخيالات خيال الظل أو الفانوس السحري(٣).

ومن النماذج الدالة على مثل ذلك النوع في تلك الرسالة، ما حكاه الصفدي عن آثار ذلك الطاعون في الخلائق، حدثًا وزمانًا ومكانًا، اشتركوا جميعًا في صفة الهلامية، وعدم تحديد تفاصيل الحديث أو مدة الزمن أو معالم المكان، وذلك لخضوعها للذاكرة الشخصية التي- كما قلت قبل ذلك- لا تسعفها التفاصيل ولا تطاوعها المكونات؛ بل يشوش عليها التاريخ، ويحجبها تداعي التجارب، فتأتي كأطياف متقطعة عن مواضعها، ومجتزئة من تجاربها، ومن ثم حدثت الهلامية في الحدث والزمان والمكان، وذلك حين قال:" إن أخذ واحدًا

١ - ينظر: ألحان السواجع ص١١٣، وينظر: نحو فهم جديد لأدب الدول المتتابعة، جـ١ ص٣٦٩.

٢ - ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٦٥.

٣ - ينظر: السابق الصفحة نفسها.

أتبعه بجميع أهله، وجمع شمله في الفناء بإعدام ذلك النسب من أصله، لا تطول معه الأمراض، ولا تكثر على الجسد فيه العراض، وقد طالت مدته على الأمة، وقويت شدته عليهم والغمة، واشتركت في مصابه الخلائق والبلدان، وعمت الأشجان والأحزان، وهذا أمر لم يسمع بمثله في الوجود...، وأي طاعون دخل الأرضين من كل جانب، ووصل إلى المشارق والمغارب؟!".

فقد حاول في تلك الذاكرة الشخصية استدعاء عملية حصد الأرواح، وإظهار شدة وقعها، ومقدار المدة التي يستغرقها المريض لحظة الإصابة إلى الوفاة، من خلال الاستعانة بتقنية الاستلزام الحواري[1] في قوله:" لا تطول معه الأمراض"، ليستلزم عنها قصر المدة المرضية التي يعيشها المصاب، حاول من خلالها الهروب من تلك العملية الحسابية النسبية، التي لا تستطيع الذاكرة إسعافه بها، ليعضدها بالتقنية نفسها في الجملة التي تليها، كنوع من المقاربة الزمنية التي أجهدت فيها الذاكرة، كي تقف على أقرب الأزمنة التي يطمئن لها الكاتب، لينقل الحديث من الزمن الداخلي للمرض إلى الزمن الخارجي له، بمزاوجة تضادية جمعت بين عمق الجرح وسعته، من خلال سرعة الفتك وبراحة الزمن المبهم، الذي شوش على الذاكرة الحدود، وأزال معالم البداية والنهاية، وتركها تحسب الزمن بعمق الجراح وسعة الآلام، لتحيل الثواني إلى ساعات، والأيام إلى شهور والشهور إلى سنوات، ليصطبغ ذلك الإبهام الزمني على الإبهام المكاني؛ تدليلًا على الذيوع والانتشار في كل الأماكن التي تعجز الذاكرة عن الإحاطة بها، ومن ثم جمع المشرق والمغرب احترازًا من ترك موضع جثم فيه الوباء، وتسلل من خلاله الطاعون، لينقل لنا صورة مجزأة من عدة مقاطع، لصقت الواحدة بجوار أختها؛ محاولة إيصال أقرب مشهد استطاعته الذكرة الشخصية في تقريب الحقيقة.

---

١ – ينظر: التداولية، جورج يول، ترجمة/ قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٣١هـ= ٢٠١٠م، ص٥١.

لأنتقل منها إلى الذاكرة البصرية القائمة على المطالعة- المشاهدة أو المكتوبة- من خلال المرجعية العلمية والثقافية، والربط بينها وبين الظاهرة المتحدث عنها[١].

ومن نماذج تلك الذاكرة في رسالة الصفدي، ما أسعفته به من نقل ما كتبه سبط ابن الجوزي في مرآة الزمان عن طاعون ٤٤٩هـ[٢]، وهي ذاكرة أكثر حضورًا وأقوى نفاذًا من الذاكرة الشخصية؛ نظرًا لتلاقيها مع غريزة حب المشاهدة والتعلم عند البشر[٣]، ومن ثم نفذ بها إلى أدق الخصائص المكونة لأبعاد التجربة المنقولة والمتوافقة إلى حد كبير مع التجربة الحاضرة؛ فعن الأحداث، فقد رصدت بدقة، وحصر عدد الموتى في اليوم والليلة حصرًا دقيقًا لا يهمل الكسور العددية، حتى ولو تجاوز العدد ملايين الموتى، وعن الأشخاص: فقد ذكر بعضًا من أسمائها(كقصة عبد الجبار)، وحصرًا بعددهم (كالخلايجة الأربعة، وشيئًا عن جنسية بعضهم(كالتركي).

كذلك كان الزمان حاضرًا بمعالمه، معروفًا بمدته، سواء أكان زمانًا أكبر(تأريخ)، أم أصغر(زمن الحدث)، فعن الأكبر: فقد حدده بالسنة التي وقع فيها(٤٤٩هـ)، وعن الأصغر: فقد حدده بعدد الأيام التي استغرقتها الحوادث، وذلك واضح من قوله:" ووضعت في المسجد تسعة أيام".

وقل مثل ذلك في المكان الذي تعددت مواضعه وتنوعت مسمياته من أول وهلة في تلك الذاكرة، ابتداءً من بخارى، مرورًا بأذربيجان والأهواز والبصرة وواسط وبغداد وسمرقند وبلخ، وانتهاء بتركستان وصاغون والشاش وفرغانة.

وقد يجنح الصفدي إلى تعميق ذاكرته؛ لتآزره ببعض الأماكن الداخلية، مثل: نهر دجلة، والمسجد، والسطح...إلخ، وهو ما يعد دليلًا على فاعلية تلك

---

١ – نظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٧٠.

٢ – ينظر: مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، سبط ابن الجوزي، تحقيق/ محمد أنس الخن، كامل الخروط، دار الرسالة العالمية، الطبعة الأولى، ١٤٣٤هـ= ٢٠١٣م، جـ١٩ ص١٢.

٣ – ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٦٩.

الذاكرة في إسعاف صاحبها لرسم أبعاد التجربة، وتذكر كل مكوناتها، وتقديمها للقارئ في صورة شبه متكاملة حددت فيها معالم البئية، وتراسلت فيها الحوادث، لتتحرك الشخصيات داخلها، محتفظة بمكوناتها، ومتشحة بمعالمها، وهذا ما لم تستطعه الذاكرة الشخصية.

وبعد، فقد استعان الكاتب في صياغة تلك الدوحة الكوميدية ببعض الأدوات التي لا غنى عنها لأي كاتب، بداية بالحس البحثي الذي استقصى تفاصيل المرض منذ ظهوره إلى المرحلة التي استقر عليها في زمن الكاتب، مرورًا بعنصر التخييل الذي نقلها من ميدان التأريخ إلى رواق الأدب، انتهاء بالذاكرة بشقيها الشخصي والثقافي، اللذين أسعفاه في رصد وقع ذلك الوباء على البلاد والعباد.

المبحث الثالث

تقنيات الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة

وهي الأدوات اللغوية والأسلوبية التي يجنح إليها الكاتب أثناء الكوميديا، وتعتمد على مهارة صياغة الجمل واختيار الكلمات، والانزياح بها عن أصل معناها، وهي تقنيات قد تستخدم في كل أنواع الكوميديا، ولكننا نجليها هنا لتوضيح كيفية جعل الفكرة كوميدية؟ ونجاح توليد الكوميديا في العمل ذاته[١].

ونستهل تلك التقنيات الضاحكة بالآتي:

أ-المبالغة: وهي تقنية كوميدية مشهورة وشائقة، تجعلنا نضحك؛ لأنها تنقل الحادثة من مجال المعقول إلى مجال اللامعقول، ولذا نحن نضحك في أمان، لأن ضحكنا لن يغضب أحدًا[٢].

وهو ما التقى في فلسفته وما ورد في الرسالة من تصوير آثار ذلك الوباء فيها؛ مثل قوله:" إن دخل بيتًا كان آخر أهله خروجًا" والمبالغة الضاحكة هنا ليست في حصده لجميع أهل البيت؛ ولكنها في جعل الوباء واحدًا من أهله، كناية عن طول الملازمة، وامتداد العشرة التي لا تحدد بأيام وليال مثل أي ضيف؛ وإنما تحولت الضيافة الممقوتة إلى قرابة مذمومة لا تنتهي إلا بموت جميع من في الدار، وهنا يقرر الضيف المغادرة إلى ضيافة أخرى، بعد أن يطمئن إلى خروج كل من معه في الدار إلى مثواهم الأخير، لتتحول تلك المأساة المؤلمة إلى ومضة مضحكة، بالغت في التقريب بين الجاني والمجني عليه، وأبطلت حقيقة العداوة بين الطرفين، ورسخت دعوى القرابة والنسب بينهما.

ويتميز ذلك الوباء عن غيره من الأمراض أنه لا يطيل مدة الألم أو تمتد معه أعراض المرض، وقد عبر عن تلك الخاصية بمثال حمل من المبالغة حقيقة المعنى وقداسة الصورة، فقال عن أثره في الخلائق:" فكم من خل كان فقد خله

---

١ – ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٦٧.

٢ – السابق، ص٩٧.

كلمح البصر أو هو أقرب"، فحقيقة المعنى تكمن في إنجاز الموعود وتخليص الروح إلى بارئها، وقداسة الصورة في امتصاصها لكثير من ألفاظ قول الله تعالى:" **وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ**"[١].

وإذا كان النص القرآني قد جانب المبالغة وجاور الحقيقة التي لا يقدر عليها إلا الخالق سبحانه، فإن الصفدي قد جانب تلك الوظيفة التي انحاز فيها إلى جانب المبالغة في تصوير شدة الفتك وسرعة خطف الأرواح واهتصارها هصرًا من الناس كرجع طرف، بل الأمر أقرب من رجع البصر، وكأن الأجساد قد تحولت إلى صورة هلامية تتلاشى بنفخة هواء، لا تستطيع الصمود أمام أضعف الأشياء، ليتحول ذلك النعي الحزين إلى سخرية مضحكة من تلك السرعة العجيبة في قبض الأرواح، والكثرة المفرطة التي دلت عليها كم الخبرية، والتي حولت العجيب إلى مستأنس اعتاده الخليل مع خليله، ثم زاد من تلك المبالغة التي يشوبها شيء من الحقيقة المأساوية حين قال:" وأفرط الأمر حتى كادت دمشق تخلو من أربعة أركانها"، مستعينًا بالمجاز المرسل بعلاقة المحلية، حيث أطلق المحل(أركانها الأربع) وأراد من يقطن هذه الأماكن من الناس، اجتثاثًا للحياة من أصولها، وخلو المكان من مقومات العيش فيه، مبالغة في رسم صورة الإبادة الجماعية التي حققها هذا الطاعون من جميع الجوانب المحيطة بالمدينة.

وفي إضافة الركن إلى العدد ما يوحي بعموم الطامة وانتشار الكارثة، حتى وصلت إلى أبعد المواضع في المكان المترامي الأطراف، والمتشعب الأركان، التي لا يصل إليها إلا بعد مروره فوق أنقاض ضحاياه، ودرسه لرسوم منازل قتلاه، ليتربع فوق تلالها، ويتوج نفسه طاغوتًا على عروشها الخاوية، وآبارها المعطلة وقصورها الخربة.

١ – سورة النحل، من الآية ٧٧.

ب- الاستخفاف: إذا كانت المبالغة تخلق الكوميديا من خلال الدخول إلى منطقة الخيال والتهويل- مع عدم الابتعاد عن مجال الواقع- فإن آلية الاستخفاف تدخل مباشرة في الخيال بالتهوين من خطر أو كارثة حقيقية، ولأننا نعرف حجم هذا الخطر ومدى هذه الكارثة، نضحك من هذي المدعي الذي يستخف بالخطر وندرك أننا نضحك معه لا عليه من كل هذه الأخطار التي تملأ الواقع"[١].

وقد تعددت مواطن الهروب من الواقع المرير، ومحاولة التعايش المحال مع هذا الوحش الكاسر داخل تلك الرسالة، لرؤية الحقيقة من زاوية أبعد ما تكون عن الأحداث المعيشة؛ مثل قوله:" غير أن له خلائق محمودة، وغرائب ليست في سواه موجودة، لا يفرق بين الشخص وأقاربه، ولا يؤرق جفن الموجوع على ذاهبه، بل إن أخذ واحدا أتبعه بجميع أهله..."، ثم يستمر في سرد جرائمه الفاتكة في حصد أرواح الخلائق على أنها صفات نبيلة وأخلاق حميدة، تستوجب الثناء التهكمي من الكاتب، من باب شكر الجلاد على عناء الجلد، والقاتل على مشقة القتل، كنوع من السخرية الحالية في" معالجة الشيء العظيم كأنه حقير من باب التهكم، وهو ذكر أشياء أو أباطيل لا يعتقد بها الشخص، وفي نفس الوقت يتظاهر بالاعتقاد أنها صحيحة، أو يذكرها في معرض التعجب من وجودها، ومن ثم الاستهزاء بها"[٢]، لينزل المرض منزلة الصحة، ويحول المحنة إلى منحة تستوجب الحفاظ عليها والتأمل في خصالها، وتعديد خصائصها، والنظر إليها نظرة أكثر عمقًا، والابتعاد عن آلية تعامله مع الناس، والتركيز على مقاصده النبيلة، التي أتى بها من إحكام ترابط عرى القرابة، وجمع شمل المتباعدين، ورفقه بضحاياه الذين لا تطول معهم شدة المرض، ولا تتعدد معه الأعراض المؤرقة لهم، وهذا إن دل فإنما يدل على نوع

١ – فن الكتابة الكوميدية، ص٩٩.

٢ – السخرية في الأدب العربي، ص٤٤.

من اليأس الذي جثم على نفسية الكاتب، وخيبة أمل خيمت بظلالها فوق روحه المبدعة، واستبطاء لزوال تلك النكبة المدمرة، وهروب من معركة غير متكافئة.

ولم يكتف باستخفافه هو؛ بل استدعى نصوصًا سلكت ذلك النمط الكوميدي في التعامل مع تلك الجائحة المميتة، مثل قول ابن المعمار:

يا منْ تمنّى الموتَ قُمْ واغتنمْ هذا أوانُ الموتِ ما فاتا
قد رَخُص الموتُ على أهلهِ ومات من لا عمرَه ماتا

ليحول الداهية إلى رفاهية، والنازلة إلى رخاء، والفاجعة إلى فرح وسرور يستوجب الإسراع إلى أخذ نصيب منها، وكأنها نعمة منتظرة، وهناءة مرتقبة، فاجأت مريديها بالحضور الذي يستوجب الانقضاض عليها والاغتنام منها، ليتحول المطلوب إلى طالب والطالب إلى مطلوب، في عملية تبادل للأدوار تنم عن كثرة المعروض(الموت) وقلة الطالب(الناس)، في ممارسة حولت النجاة إلى خسارة والموت إلى بضاعة، عضد كوميديتها بأن وقتها بتوقيت لا تظهر إلا فيه، من كثرة اصطباغ ذلك الوقت بظلمة الحمام وسواد الفناء، حتى ادعى الشاعر أن للموت موسمًا وللمنية أوانًا يفوت بفواتها ويقدم بقدومها.

ويزيد في تصوير شيوع ذلك الوباء وانتشار هذا الطاعون، ووصوله إلى القاصي والداني بخبر استخفافي ختم به تلك المقطوعة الشعرية، نقل به دهشة المستمع واستغراب القارئ، إلى ابتسامة ضاحكة في نهايتها، بسبب تلاعبه بمواضع الأحوال، ونقله الحقيقة إلى دعوى تحفيزية لاغتنام فرصة الممات التي طالت أناسًا لم يحصلوا عليها قبل ذلك، وهو صدق وحق صدعته بدهية التفكير وحقيقة الموت الذي لا يتغشى أحدًا مرتين.

جـ- العبث والتخريف: وهي تقنية قائمة على ادعاءات خالفت المعقول لإحداث نوع من الكوميديا العبثية التي لا تسخر من الحكاية قدر سخريتها من قائلها الذي يأتي بالمتناقضات محاولًا إجبار المستمع على تصديقها(١).

ومن صور ذلك النوع في رسالة الصفدي، ما قاله في تسويغ استبداد الطاعون بدمشق وفتكه بأهلها:

أما دمشقُ فإنها قد أَوْحشتْ من بعد ما شهِد البريةُ أنسَها
تاهتْ بعُجْبٍ زائدٍ حتى لقد ضربتْ بطاعونٍ عظيمٍ نفسَها

فالحديث هنا عن بلده التي أذلها الطاعون وأوحشها الوباء، ومحى أنسها الموت، وأرق ذهن كاتبنا مسببات تلك الطامة، ليفتش جوبعته ويفرغ حافظته، محاولًا الخروج بسبب ينفي عنها الخضوع ويباعد بينها وبين العجز، ويقصي قلة الحيلة، ويفاجئ القارئ بادعاء مناقض للواقع، تسوغه عزة المكانة وقرب المنزلة التي حظيت بها دمشق عند الكاتب؛ ليقرر أن ما حدث لبلده هو بسببها هي وبيدها لا بيد أحد غيرها، محاولًا تعضيد ذلك باللام الموطئة للقسم، وحرف التحقيق الذي أكد الفعل، والوصف الذي احترز به من أن يكون ظاهرة عابرة ومرضًا مؤقتًا، سرعان ما يختفي أثره وتمحى علاماته.

ولما كانت هذه الدعوى مجلبة لمنقصة قد تلحق ببلده- لما يعتريها من السفاهة والحمق- صدر بيته الثاني ببيان موجبات ذلك العمل الذي قامت به دمشق، وهو الشعور بالزهو والعجب والكبرياء، من باب تأكيد المدح بما يشبه الذم، بحثًا عن أسباب تخدر المشاعر، وتخيم بظلال الرضا المؤقت على ما حدث وما يحدث.

هـ- المفارقة الدرامية: وهي من التقنيات التي لا غنى عنها في صياغة أي نص كوميدي، وهي صورة من صور النقيضة القائمة على التعارض بين

١ - ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص١٠٣، ١٠٤.

مكوناتها البنائية، بمعنى: أن نقول شيئًا، بينما نبغي شيئًا آخر، أو توافق السياق الكلامي مع السياق الحالي أو التاريخي[١].

والمفارقة الدرامية تعني معرفة الجمهور سرًا لا تدريه الشخصيات في العمل الفني، وهي بجانب كونها أداة من أدوات التشويق والتوتر، إلا أنها أيضًا من أدوات الكوميديا الصعبة، التي تحتاج من الكاتب تعمقًا، ومن الجمهور تفهمًا لأيديولوجية تلك المفارقة[٢].

فمن جمال تلك المفارقات السردية، ما استهل به أطوار ذلك الوباء الذي كان بادئ الأمر ينتشر في الهواء قبل ظهور الأعراض الأخرى، فيقتل بالسهك، ويصرع بالشذى، ويقتحم بالأسن، مما جعل" المملوك" يراه بعين العالم لا عين الراصد، وبعدسة الفقيه لا بعدسة الطبيب، ونظرة المظلوم لا بنظرة المريض، قائلًا:

دارتْ من الطاعونِ كأسُ الفَنا فالناسُ من سكرتِهِ طافِحهْ
قدْ خالفَ الشرعَ وأحكامَهُ لأنهُ يُثْبِتُ بالرائحهْ

ليطلق دعوى الظلم من الطاعون، ويعمل الفكر للبحث عن أوجه تلك المظالم؛ ليصل في النهاية إلى اتهام صريح بمخالفة ما جاء به الشرع الحنيف، مستدلًا ببرهان واقعي تستنكره باكورة التفكير العقلي، التي سرعان ما تذعن لوجاهتها، وتخضع لقرينتها؛ بفضل تلك المفارقة بين مسببات المرض ومسببات حد شرب الخمر الذي لا يثبته الشرع الحنيف برائحتها في فم عاقرها، بينما أثبت الطاعون رائحته في المريض وأصدر حكمه الجائر فيه[٣].

---

١ – ينظر: المفارقة والأدب، خالد سليمان، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص١٥، ١٦، ١٧، نقلًا عن مناهج البحث عند المصريين، ص١٠٤.

٢ – ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص١٠٥.

٣ – ينظر: بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، علاء الدين أبي بكر بن مسعود الحنفي (ت٥٨٧هـ)، تحقيق وتعليق/ علي محمد عوض، عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، باب الحدود، جـ٩، ص٢٣٩.

ومن صورها أيضًا قوله:

وكان الناس في غفلات أمن فجا طاعونهم من تحت إبط

فهذه هي المرحلة الرابعة من مراحل تطور ذلك الوباء، وهي خروجه على شكل كبة تشبه الخراج تحت الإبط، تودي بحياة صاحبها، لينزاح عن أصل هذا الوضع السياقي إلى وضع آخر تصويري، توافق مع بعض أركان الوضع السياقي، ليوقفه على قد وساق مع المخادع الذي يفتك بضحاياه من مكمن الغدر، وموضع المراوغة، ليتقابلا في النهاية عند نقطة الالتقاء المتمثلة في الموت المحتوم عند كلا السياقين، وهذا شأنه إجبار القارئ على الرضا بعملية الهدم السياقي، وإعادة البناء في صورة جديدة تكسب المعنى ظرفًا، والسياق تشويقًا، من خلال إيهامه الإتيان بجديد يخالف ما استقر به في فكره، وما تربع في عقله، إذ به يؤكد هذا الاستقرار، ويزكي ذلك التربع الذي لا يجد القارئ بدًا إلا التسليم له والقبول به، في مفارقة نقلت الصراع من مرحلة مشاهدة الصورة المؤلمة لأعراض ذلك المرض، إلى مرحلة الرياضة الفكرية القائمة على رصد التشابه بين السياق القديم والسياق الجديد؛ تخفيفًا من التواتر السردي لمراحل ظهور ذلك الوباء الذي حاول فيه الكاتب الانزياح إلى تلك التقنية الكوميدية بين الحين والآخر؛ فلجأ إليها في وصف الطور الأخير له، الذي صاحبه بصك الدماء قائلًا:

كم هالك نفث الدما من حلقه أوما تراه بغير سكين ذبح؟!

ليجانب النظرة البدهية للمرض والمريض، إلى النظرة المتعمقة التي يشخص بها الداء الذي لا دواء له، ويصف الحالة التي لا علاج لها، بمفارقة تماس الجوهر فيها مع الظاهر المعلن، مفترقة عند المسببات مجتمعة عند النتائج، فما خروج الدم من الفم إلا دلالة على الذبح الحقيقي أو المجازي، الذي استغنى فيه الذابح عن مديته استغناء يؤكد سطوته ويرسخ قساوته، فلا تحوجه آلة، ولا تفقره وسيلة، فعزمه نافذ وجبروته قاصم.

ل- الصدمة العنيفة: وهي آلية قائمة على مواجهة القارئ أو الجمهور بعكس المتوقع؛ لإحداث نوع من الفكاهة، يعتمد على الصدمة دون الإحراج، من خلال التطرق لموضوعات شديدة القسوة وشائكة، وفاتكة في الإيلام، قد تنقلب على المبدع الذي ينبغي استخدامها بحذر، وعدم إيغال يفقدها عنفها، أو تكرار يمحي أثرها، فتصبح روتينية لا تضحك[١].

وقد لجأ الكاتب إلى تلك التقنية في أكثر من موضع، مستدرجًا القارئ نحو نهاية عنيفة تكسر" روتينية" السرد، وأبرز تلك المواضع ما ختم به اسكتشه الذي نقله من مرآة الزمان حين قال:" وكان لإنسان أرض يسأل في بيعها بعشرة دنانير، فلم يفعل، فباعها بخمسة أرطال خبز، فأكلها ومات من وقته".

ليبني مقدمته على حدث واقعي، يرفض فيه البطل أن يستغل، وتسلب منه أرضه بأبخس الأثمان التي ذكر عددها الصفدي؛ ليبين إيجابية الفعل ورد الفعل من عدمه بعد ذلك من قبل البطل، فإذ به يرضخ بعد ذلك لقساوة الحياة ووطأة الظروف الآنية، ويقبل بالمبدأ الذي رفضه بالأمس القريب، ليستدر العبرة، ويصبغ تلك الومضة بطلاء الحزن الذي عمقه بخس الثمن، ليباغت القارئ مباغتة تراجيدية تدل على سوء الحالة وبشاعة الصورة القاتمة التي وصل إليها هذا البطل، والتي أدت إلى تعاطف القارئ معه، ومشاركته آلامه، والانخراط في أحزانه، والانغماس في أنهار أشجانه، التي أبى الشاعر أن يترك لها صدارة الأسلوب الدرامي وزعامة الموقف القصصي؛ ليأخذ بحجز عقل القارئ إلى عتبة الخاتمة الاسكتشية، نحو نهاية مخالفة في نتائجها لكل مسببات التضحية التي سبقتها، فباع الأرض كي يأكل، وأكل كي ينجو، وبالتالي تكون النتيجة: خسر الأرض وكسب حياته؛ ليخرج القارئ من ذلك الاسكتش مكفكفًا الدموع، ممصمصًا لشفتيه، لكنه فاجأه بخاتمة أشد قساوة من تضحيات البطل؛ نفى من خلالها واقعية النجاة، وأكد حتمية الممات الآني

١ - ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص١٠٧.

فوق أنقاض مائدته الغالية، ليتحول الشجن إلى زهزقة، والوجم إلى بشاشة، ومصمصة الشفاه إلى قهقة خطت رسم شهادتها على صفحات الزمن القائل: "شر البلية ما يضحك".

وفي بناء الفعل للمجهول"يسأل" دلالة على وجود طبقة من النفعيين المستغليين التي لا يعدم منها زمن من الأزمنة، مهما كانت الظروف ومهما اشتدت الأحوال.

و–التلاعب بالإلفاظ: وهي إحدى الوسائل الإبداعية التي تميز بها الأدب العربي في عصره المملوكي، حتى غدا مدرسة لها روادها ومبدعوها[١].

ويستخدم اللفظ كوميديًا من خلال التلاعب بالمعاني والمزاوجة بينها وبين الألفاظ، في موقف لا تعرف معانيه كثير من الشخصيات، أو يكون معروفًا لدينا ويجهله طرفا الموقف[٢].

وهي لوي للرواسم المعتادة، والملحوظات المبتذلة، والاستعارات والأقوال المأثورة والكتب والاقتباسات المشهورة، وكل التعبيرات التي تكون معروفة للجماهير[٣].

ومن صور ذلك التلاعب اللفظي، تلك المجانسة بين الفعل الممثل للحدث والاسم الواقع عليه ذلك الحدث في قوله:" وما قط عنها حتى وثب إلى قطيا، وبات يبري سهامه في بيروت بريًا".

فجانس بين القط بمعنى البتر أو القطع أو الجدع[٤]، وبين المكان الذي يشتمل على أكثر حروف ذلك الفعل، وهو قرية قطية التي انتقل الطاعون من غزة إليها.

---

١ – ينظر: الشعر المصري من الفتح الإسلامي إلى مطلع العصر الحديث، محمد سلامه، دار الطباعة المحمدية، درب الأتراك الأزهر، ١٤٠١هـ= ١٩٨٠م، ص٣٢٠، ٣٢١.

٢ – ينظر: الفكاهة في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ص٥٧. وينظر: الفكاهة في الأدب، أحمد الحوفي، دار الغد للنشر، جت٢ ص٣٢، وهو منقول.

٣ – ينظر: أسرار الكوميديا، ص٨٧.

٤ – ينظر: اللسان، فصل القاف، جـ٧ ص٣٨٠.

وقد استعان الكاتب في إحكام عقد تلك الآلية بتقنية تشويه اللفظ، القائمة على استعمال بعض الرخص اللغوية، التي من شأنها أن تحدث تأثيرًا مضحكًا، وتؤدي إلى خلق تأثير مشابه لذلك التأثير الفكاهي الذي يستهدف الكاتب تحقيقه[١]، وذلك من خلال استبدال الألف بالتاء، ليحدث نوعًا من التمازج الموسيقي يجاور التمازج الحرفي والصوتي الذي كرر استخدامه في قوله:" يبري سهامه في بيروت بريًا"، وكأنه أراد تأصيلًا لغويًا لكلمة بيروت، فردها إلى البري بمعنى النحت، مخالفًا بذلك العرف الجمعي والثقافي والتكوين الصوتي في كلتا المادتين، من باب تشويه المعنى[٢].

ومن صور التلاعب اللفظي الإشارة لا العبارة، والتلميح لا التصريح، دلالة على استحكام الملكة وثراء اللغة وبراعة التوظيف، كما في قوله:" وليس لأحد في هذا الأمر حيلة، ولا له إلى من قدره غير التسليم وسيلة".

فاستعان بالصلة وموصلها في الدلالة على الخالق سبحانه؛ لبيان أن هذه الطامة وتلك الكارثة هي قدر قدره الله، يستوجب الإذعان والتسليم الذي لا تنفع معه الحيل.

وشبيه بهذا المثال قوله:" ثم إنه قتل بذلك جمعًا لا يعلم عدتهم إلا الذي قدر به نهاية مدتهم"، مستعينًا بالصلة وموصولها؛ تأكيدًا على قدرية هذا الوباء الذي جعله الله سببًا في وفاتهم، وإخراجه من انحراف دائرة التكوين البيئي أو الكوني ورده إلى قدرة الله وقدره الذي حكم به على خلائقه، وقد جنح الشاعر إلى تلك التقنية في أغلب الرسالة؛ لإحداث نوع من السجع يطرب الآذان ويمكن في الحفظ والأفهام، ويساير به خصائص الكتابة النثرية في ذلك

١ – ينظر: تقنيات الكتابة الكوميدية في مسرح نبيل بدران ص٧٣.

٢ – ينظر: المعجم الوسيط، باب الباء، جـ١ ص٥٣.

العصر[١]، كما في قوله:" فما ترك بها أحد من الأهل والمعارف، حتى اجتحفه سيله الجارف، فكم من صاحب جاءنا عنه ناعيه، ودعاه إلى البلى داعيه".

ومن صور التلاعب بالألفاظ، الجناس القائم على تطابق الوحدات الصوتية بين الكلمتين واختلاف المعنى بينهما[٢]، كنوع من الجمع بين المعنيين اللذين استبعد اقترانهما في الظاهر، فجمع بين لفظيهما في المثال، تاركًا القارئ يستكمل عملية الجمع؛ لتتمكن من عقله فضل تمكن، وترسخ الفكرة في ذهنه فضل ترسيخ؛ وذلك لما له من وقع موسيقي تطلبه المقدمات للخواتيم، وتتجاوب فيه النهايات مع البدايات، فيكون أدعى إلى الإصغاء القائم على التشويق لسماع الصدر وعجزه، فتقع الكلمة المنتظرة تكرارًا لفظيًا وموسيقيًا للأولى، يستوجب التوقف والانتباه اللذين سرعان ما ينذويان أمام جدة المعنى ومناسبة السياق، وهذا من شأنه أن يحدث ارتياحًا نفسيًا توافق مع الارتياح السمعي الذي تحدثه موسيقى الفاصلة.

وبهذا أنتهي من الحديث عن تقنية التلاعب اللفظي، لأنتقل إلى أخرى أكثر تعلقًا بالموقف الدرامي أو السردي في الرسالة.

ي–الغباء: وهو إساءة التصرف، أو المعالجة شديدة الخطأ التي يسلكها الشخص، مما يشجع الجمهور على التعالي على الأفكار والأعمال السخيفة؛ ليقابلها بضحكات تهكمية، لاشتمالها على بذور النكتة المخالفة للمتوقع[٣].

وقد تسربلت بعض الشخصيات التي اعتمد عليها الصفدي في تكوين الاسكتش بسربال الحمق والغباء، كما في اسكتش التركي الذي مات وهو يسرق،

---

١ – ينظر: الغصون اليانعة في أدب العصور المتتابعة، من بداية العصور الصليبية حتى نهاية الدولة المملوكية، حسن عبد الرحمن سليم، جامعة الإمارات، إدارة المطبوعات، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م= ١٤٢٥هـ، ص٣٥٠.

٢ – ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق/ يوسف الموصلي، المكتبة العصرية، بيروت، ص٣٢٥.

٣ – ينظر: أسرار الكتابة الكوميدية، ص٣٠.

والخلايجة الأربعة الذين ماتوا فوق جريرتهم كما بينت في المبحث الأول، يضاف إليهم الشخصيات التي انتهكت حرمات الله، واجترأت على الفواحش والمنكرات بدلا من التوبة واللجوء إلى الله تعالى؛ فعاقروا الخمر فعقروا، وذبحوا العفة فذبحوا، وابتغوا الستر فعلى رؤوس الأشهاد فضحوا، وتحولت قصتهم إلى خبر يجوب الأرض طولًا وعرضا؛ زجرًا لضعاف القلوب، وردعًا لمتقلبي الفؤاد، تارة قال عنهم:" وكل دار فيها خمر، يموت أهلها في ليلة واحدة".

وتارة أخرى يعمل الشرط الذي إذا تحقق استوجب العقاب الفوري، وكأنها محاكم تفتيش إلهية تقر الفضيلة وتمحق الرذيلة، ومنخل تغربل فيه القلوب وتنخل الضمائر ، لتستوي البشرية على الخلص وتستقر على المعافى، حيث قال:" ومن كانت معه امرأة حرام ماتا معا" ، لتتحول المعصية دائمة الحرمة إلى ضرب من الخبل الآني، والكبيرة المجرمة إلى عته حالي، ويصبغ الفعل الكلي بصبغة الغباء ويخضب بخضاب البلادة والسفه.

وبعد، فقد جيش الصفدي كثيرًا من التقنيات الكوميدية التي فجرت الضحكات، تزامنًا مع نزول العبرات، ابتدأها بمبالغات نقلت الحادثة من مجال المعقول إلى اللامعقول، وعضدها بالاستخفاف القائم على تهوين المهول، لينتقل إلى العبث والتخريف من خلال ادعاءات تنافي الواقع، معتمدًا على المفارقة الدرامية التي تشابهت فيها المنطلقات، والصدمة العنيفة المباغتة للقراء، مرورًا بالتلاعب اللفظي الذي أحدث نوعًا من الفواصل المتشابهة صوتيًا؛ لتقيم نوبة ردح ضمني بين المبدع والمتلقي، انتهاء بالغباء الذي حول الموعظة إلى نكتة والعِبرة إلى طرفة.

المبحث الرابع

سمات الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة

اشتملت تلك الرسالة على عدد من السمات الكتابية والخصائص الأسلوبية، التي استعان بها الكاتب في إخراج تلك الومضة المأساوية على ذلك النحو الذي اختلطت فيه الكوميديا بالتراجيديا، حاولت جاهدًا الجمع بين التنظير الذي حاولته كتب الكوميديا، وقد أخفق بعض ونجح آخرون في وضع السمات العامة للكتابة الكوميدية، والتطبيق على ما وجدته من نماذج[١] تتفق مع تلك السمات العامة للضحك والفكاهة أجملها في الآتي:

أ-الاقتصاد في سرد الاسكتشات: كي تتفق مع المزاج العام للمزحة التي ترفض الإطناب، وتحويل الومضة إلى نكتة تجافي الطول، وتبتعد عن التشعب والتفرع داخل شوارع وأحياء ودروب، تحول الاستحسان إلى سماجة تنطق لسان الحال بسؤال تعجبي مفاده: أنكتة هذه أم حدوتة؟![٢].

وهو عنصر رئيس في تكوين الأسلوب الكوميدي الذي قال عنه شكسبير: الإيجاز هو روح الكوميديا، هذا من ناحية، ولضمان ردة فعل مستحسنة، أذكتها القاعدة التي تقول: كلما قصّرت حصلت على مردود أكبر، هذا من ناحية أخرى[٣].

وقد اشتملت تلك الرسالة على عدة ومضات قصصية بلغت الغاية القصوى من الاقتصاد والإيجاز، مثل: أقصوصة" عبد الجبار" التي لم تتجاوز ثلاث عشرة كلمة، وومضة الرجل الغني الذي مات ومات عنده خمسون نفرا، والتي اقتربت من ثلاث وثلاثين كلمة، فالأولى أطول ومضة والثانية أقصر ومضة في الرسالة، جنح الكاتب إلى التركيز والتكثيف في العرض وفي البناء

١ – ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٢٠.

٢ – ينظر: السابق، ص٣٠.

٣ – ينظر: السابق الصفحة نفسها.

لخلق إيقاع منضبط، لتتمحور حول فكرة واحدة تأخذ بلباب الكلمات مع الجمل والفقرات، لإحداث نوع من الكوميديا قوامه هدم المقدمات وترسيخ النتائج دون تمهيد أو إنذار، في لمحة خاطفة تبرز التناقض بين الواقع والمأمول، يتحول فيها الخبر القصصي إلى موقف كوميدي[١].

فضعف المريض واقع يؤمل من خلاله السارق السطو والإغارة والعود بالغنائم، لكن النتيجة تخيب ذلك الأمل، وتفشل هذا العمل المكون من شقين لا ثالث لهما: مقدمة ونتيجة نكرت فيها الشخصيات، فقال: تركي ومريض، وكثفت فيها الأحداث من خلال الواو المصاحبة للحال" وعليه لحاف" و" ويده في طرف اللحاف" وفاء التعقيب" فأخذه، فمات" لتُضعط تلك الومضة وتُربط بثلاثة أفعال تسلسلية، تبدأ بتعمد الهلكة التي أفادها الفعل" نزل" ليوحي بالانسياق الأعمى نحو الهاوية بطواعية لا إكراه فيها، ليعقبها بمسببات ذلك المصير الذي أفاده الأخذ المتعمد المقترن بالفاء" فأخذه" ليعطف عليه النتيجة التعقيبية التي لم تهمله برهة، ولم تسعفه لحظة، يفر بها من ذلك الشرك القدري المنصوب لأصحاب العقول الساذجة والقلوب المريضة.

وقد بلغ التكثيف أوجه في تلك الومضة من خلال تقطيع ذلك السرد بوحدات وصفية، مزجت بين لغة الفكر ولغة الصورة، نستشفها من قوليه:" وعليه لحاف ديباج"" ويده في طرف اللحاف وطرفه على المريض"؛ لتستريح الأذن من السماع، وتعطي الراية للخيال لرسم مشهد مصور ملموس، ينقلنا من رتابة الاستماع إلى براحة الرؤية والمشاهدة، كل ذلك في بضع كلمات لا تتعدى أصابع اليدين، وقس على ذلك الاسكتشات المتبقية التي اشتملت على التكثيف والإيجاز في البناء والتركيب.

ب- انسجام الترادفات: وهي من السمات القائمة على التوافق التام بين العبارات والجمل والكلمات والإحصائيات المتزاوجة، كنوع من العملية الرياضية

١ - ينظر: فن الكتابة الكوميدية، ص٣٢، ٣٣.

الفذة، التي تساعد في الإضحاك الذي يظهر في صيغ متباينة تكتب لها الفاعلية والتأثير، من خلال التوازن القائم على التساوي في البنية النحوية والإيقاع الموسيقي، قد تحتاج إلى سطر تمهيدي تجهيزي على شكل مقدمة، وكثيرًا لا تحتاج إلى ذلك، غير أنها تشترك في عبارة إعلانية بسيطة، تتكرر تكررا ماهرا، عن طرق عكس ترتيب الكلمات القليلة الأخيرة[١].

ومن صور ذلك الانسجام في تلك الرسالة قوله:" واستمر على ذلك حينًا لا يهمل كناسًا ولا ينسى عرينًا" فالاتفاق واضح بين جملتي النفي من الحيث التركيب والإيقاع المتوافقين توافقًا تاماً، وإن اختلفت إحدى الوحدات التركيبية في كل منهما، وقد قدم ذلك بجملة تجهيزية تمهد لهذا الانسجام وذلك التوافق. وشبيه به أيضًا قوله:" وأقام على ذلك برهة يجول يمينا وشمالًا، ويجوب الدار بالخراب جنوبًا وشمالًا".

جـ- تنوع الأساليب: جنح الشاعر إلى الإكثار من الأساليب الخبرية التي تحتمل الصدق أو الكذب[٢]، والتي تتوافق مع استراتيجية الرسالة والكتاب كله؛ من رصد للأحداث وإجلاء للخفايا التي قد تتوارى مع مرور الزمن واختلاف العصور، ويعضد زيوع ذلك النمط الأسلوبي في الرسالة، كثرة الأفعال الماضية، التي تتفق مع فلسفة الخبر ورصد الوقائع والأحداث.

وإذا كان الأسلوب الخبري قد جاء في صيغة الأفعال الماضية التي غلفت بها الرسالة لغرض بلاغي قصد منه إفادة الخبر وسرد الواقع الذي قد يتناساه القارئ مع مرور الزمن وتعاقب الأحداث؛ فقد زاحمت تلك الفائدة معنى آخر يتعلق بلازمها القائم على إعلام المخاطب أن الكاتب لديه معرفة وعلم بما يتكلم فيه، وذلك واضح من تعليله التسمية في قوله:" ولم يمت حيوان من هذه حتف أنفه كالحية، ولهذا سميت أوابد وهذا زاد على ما تقدمه، لأنه كان في

١ - ينظر: أسرار الكوميديا، ص٢٠٧، ٢٠٨.

٢ - ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه الشيخ/ محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص٢٤٨.

القطاط وبعض الطيور وبعض الجمال وغالب الأوابد من الحيوانات البرية؛ فإن جماعة أخبروا أنهم رأوا شيئًا كثيرًا من الأيائل والحمر الوحشية مطروحة في البرية وتحت آباطها خراج"، وهو نوع من الاستعراض المعرفي الذي أغرى الكاتب بترك بصمة ثقافية أدت إلى نوع من الاستطراد الممجوج، أحدث نوعاً من الكوميديا الذاتية، ليتحول الضحك من الأحداث إلى الضحك من الكاتب نفسه، بسبب تشعبه في موضوعات أخرى في خضم الحديث عن آثار ذلك الوباء، لتتحول الرسالة إلى وثيقة تحاول جمع أكبر عدد من الأخبار التي لا تسمح إلا بالقليل من العبارات الذاتية، التي تمثل وقفات اعتراضية في طريق الأسلوب الخبري، ومحطات استجمامية للقارئ والمبدع على حد سواء، وذلك مثل أسلوب النداء حين قال:" يا من تمنى الموت قم واغتنم" و" يا مولانا" و" يا عام طميم" و" يا عام تسع أربعينا" و" يا رحمتا لدمشق"، منوعًا بين المنادى الحقيقي والمجازي؛ إيحاء بضيق الصدر وامتعاض الخلجات، ووحدة الروح وافتقاد الأنيس، والرغبة بالبوح عن كل ما يعتمل داخل فؤاده، والتنفيس عن الذات التي أحاطت بها الأهوال وتآمرت عليها الأخطار، محاولًا الاستئناس بصاحب لا يجيب تارة، للالتفات عنه ومخاطبة النازلة تارة أخرى تطمينًا للنفس وتسكينًا للفرائص.

ولما كانت الإجابة رجع صدى، حول النداء من الإنسان أو الوباء إلى الاستغاثة برحمة الله تعالى التي تغني عن كل صاحب، وتدفع كل مكروه، وهو ما ألجأه إلى الاستعانة به سبحانه؛ كي ينجي المرسل إليه في نهاية الرسالة حين قال:" والله يقينا في مولانا كل محذور، ويحكم في عداه كل ماضي الشبا مطرور" محولًا ذلك الخبر إلى الإنشاء، الذي قصد من ورائه جمع شمل الأحبة الذي لا يتحقق إلا بالنجاة من هذا المرض الخطير، وقد زاحم تلك الأدوات الإنشائية، الاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي، مثل استعانته باسم الاستفهام في قوله:" وأي طاعون دخل الأرضين من كل جانب، ووصل إلى المشارق والمغارب؟" محولًا ذلك الاستفهام من حقيقته إلى

معنى آخر قصد منه التعجب من إحكام ذلك الطاعون لقبضته على البلاد التي دخلها من جميع الجهات المترامية والدانية.

كما أنه حين سلك الجانب الإنشائي ولج إليه من باب الأدوات الخبرية؛ بإكثاره من كم الخبرية التي حذف تمييزها حينًا وذكر أحيانًا كثيرة، وقعت أكثرها في الشق النظمي من تلك الرسالة؛ مبالغة في التكثير من ضحايا ذلك الوباء وأثره في الخلائق جمعاء، وذلك يتضح من النماذج الآتية:

كمْ قد رأينا فِناءً فيه نهرٌ فنا تدورُ منهُ طواحينُ الطواعينِ
فكمْ مؤمنٍ تلقاهُ أذْعنَ طائعًا على أنّهُ قد مات من خلفِ أُذْنِهِ
فلكمْ مات بالخيارةِ شخصٌ كان يبدو كأنّهُ رَيْحانَهْ
كم هالك نفث الدما من حلقه أومـا تـراه بغير سكيـن ذبـح؟!
كمْ معشرٍ فُقدوا بهِ في جمعةٍ أتَراهُمُ كانوا من الأشْراسِ
كمْ منزلٍ كالشمعِ سكّانُهُ أطفاهُمُ في نفخةٍ واحدهْ

ولم يخل الشق النثري من تلك الأداة التي قال فيها:" فكم من صاحب..." مازجًا بين فلسفتين تكميليتين لإحداث الكوميديا، وهما الجمع بن الحقيقة والمبالغة؛ طلبًا لاجتذاب اهتمام القارئ إليها، وهي حيلة يجنح إليها كتاب المرسح، لتصور فيها الموضوعات والأحداث كما لو كانت- مع حقيقتها- أكبر من الحياة، تستدعي الفضول الاضطلاعي وتحرك الثابت المعرفي، فتحدث ما يشبه الصدمة المبالغ فيها، فتحول الخبر المأساوي إلى عنوان كوميدي زاد من رسم ذلك الوباء[١].

ثم أختم الحديث عن تلك الأنماط الإنشاية بأسلوب النهي، القائم على طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء، ليخرج عن تلك الحقيقة إلى واقع آخر يفرضه السياق، ويتضح ذلك من قوله:"

لا تثقْ بالحياة طرْفةَ عينٍ في زمانٍ طاعونُهُ مُستطيرٌ

١ – ينظر: أسرار الكتابة الكوميدية، ص٢٤٩، ٢٥٠.

فكأن القبورَ شُعلةُ شمعٍ والبَرايا لها فَراشٌ يطيرُ

محولا النهي الطلبي ذلك إلى نصح وإرشاد، ينصب فيه الشاعر أو الكاتب نفسه حكيمًا خبيراً بمجريات الأمور، ليحذر الناس من الاستهانة بذلك الوباء، وأخذ الحيطة والاحتراز من الدنيا التي تفشى فيها ذلك الوباء، حتى غدا الناس يساقون إلى حتفهم، كأنهم فراش يحوم حول نار.

د- تنوع المشارب النصية: ركن الصفدي في عملية نقله الإبداعي إلى جملة من المشارب التي طرزت الديباجة وقربت المعاني وعضدت الأفكار ودلت على ثقافة عريضة، تمتع بها صاحب تلك الكلمات، نستهلها بالمشرب الديني، الذي كان للقرآن الكريم الصدارة فيه، حيث توجه إلى نصه المقدس مضمنًا تارة ومقتبسًا تارة أخرى؛ مثل، استرجاعه الذي أخذه بأكثر لفظه ومعناه في قوله:" فإنا لله وإنا إليه راجعون" مسترجعا وراضيا بقضاء الله وقدره في الشق الثاني من الآية الكريمة، المتضمن لجواب الشرط لقوله تعالى:" **الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ**"[١]. مستعينا بتقنية الاستلزام الحواري في إقرار وقوع المصيبة، من خلال استدعاء الجواب الذي يستلزم عنه وقوع فعل الشرط، وهو تناص لأكثر اللفظ والمعنى، غايره في بعض النماذج الأخرى، مبتسرا جزءًا من المعنى، مقدما إياه على غيره؛ كما في قوله:" وأناب إلى الله وتعوذ من شر النفس اللوامة" مستدعيا واحدة من أنواع النفس البشرية التي بلغت درجة من الثناء حتى أقسم بها الله عز وجل في قوله:" **وَلا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ**"[٢] معرضا عن تلك السمة، ضاربا صفحا عن ذلك القسم، ومعاقبا إياها على ما اقترفته من سيئات عفا الله تعالى عنها، ليتعوذ منها بدلا من أن يتعوذ من غيرها، ويستحضر شرها بدلا من أن يستحضر إنابتها.

١- سورة البقرة من الآية ١٥٦.

٢ - سورة القيامة من الآية ٢

وفي موضع آخر يشير إلى قلة الحيلة وقصر ذات اليد في مواجهة تلك الطامة الكبرى والآفة العظمى في إحدى مراحلها التي قال فيها:" جاء بخيارة تطلع في الأربية ما كان للناس معا الخيرة"، والذي اقتبسه من قول الله تعالى:" **وَرَبُّكَ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَيَخْتَارُ مَا كَانَ لَهُمْ الْخِيَرَةُ**"[١]، لتحقق المشاكلة اللفظية والمجانسة الصوتية بين الخيارة والخيرة نوعًا من الكوميديا القائمة على المفارقة الدرامية التي تتخذ من الجناس حلة وسربالًا.

ومن التناص القرآني إلى التناص مع الحديث الشريف والسنة النبوية، التي عدل الشاعر فيها إلى التفاعل المنصص تارة والإحالة الإشارية تارة أخرى، كما في قوله:" وعظم التضرع إلى الله والصياح، وعمل الناس بقوله ﷺ: إذا أصبحت فلا تحدث نفسك بالمساء وإذا أمسيت فلا تحدث نفسك بالصباح"[٢] ليسوقه في معرض الاستشهاد على أحوال الناس، وينقله من مقصده الزهدي في الدنيا ومتاعها والإقبال الطوعي على الدار الآخرة، وانتظار الأجل في أي وقت، إلى مقصد آخر تخويفي من هذا الطاعون، الذي بدد الآمال وقطع الرجاء في حياة آمنة، ليزكي من رسوخ المفارقة الجامعة بين النص المقدس والواقع المستحدث، والمتشابهين في الأصل المختلفين في المقصد، مسقطا النص المرغِب في العمل بما فيه على الواقع المتفق معه، ليترك الأمر إلى الله تعالى، كل حسب نيته.

ومن التناص الديني إلى التناص الأدبي الذي حضر بشقيه: الشعري، من خلال التضمين الكلي أو الاقتباس الجزئي للنص القديم؛ فحين أراد

---

١ – سورة القصص من الآية ٦٨.

٢ – هذا الكلام لابن عمر قال فيه:" إذا أمسيت فلا تنتظر الصباح وإذا أصبحت فلا تنتظر المساء" صحيح البخاري،محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري، تحقيق/ د. مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة – جامعة دمشق، دار ابن كثير، اليمامة – بيروت، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م، باب قول النبي" كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل" جـ٥ ص٢٣٥٨.

الصفدي رسم الملامح الحياتية العامة في زمن ذلك الوباء وتوضيح ما عليه النخبة المثقفة والمبدعة، من هلع وصخب من ذلك الطاعون، استشهد ببيتين كاملين للشاعر المصري" إبراهيم المعمار، وقد ورد ذكرهما قبل ذلك، لأتحول بعد ذلك إلى التضمين الجزئي الذي ضمن فيه شطر بيت للنابغة الذبياني، حين قال:" ولما دخل إلى صفد، أخنى عليه الذي أخنى على لبد"، مستدعيًا قول النابغة الذبياني:

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لبد[١]

متناصين(النابغة والصفدي) مع قصة لقمان بن عاد ونسره السابع الذي عمر طويلًا بطول عمر صاحبه معه، إلى أن أذن مؤذن الرحيل والفناء، فرحلا معًا[٢].

وفي اختيارهما لـ" لبد" دون غيره من النسور ما يوحي بعظم المجد الذي كان عليه المكانان(صفد عند الصفدي، ودار المحبوبة عند الذبياني) والعراقة التي امتدت داخل أعماق التاريخ الإنساني؛ وذلك لأن لبد هو النسر الوحيد الذي عمر ألف عام، بينما عمرت النسور الأخرى- كل واحد -خمسمائة عام[٣].

ولم يكن الشق النثري بعيدًا عن متناول الصفدي وتفاعله معه؛ فقد سجل حضوره بنموذج واحد في تلك الرسالة، قاله معتذرًا عن القدوم إلى المرسل إليه:"... وشغله ما شغل جميع الخلائق، وهو أمر الوبا وما بلغكم عنه من النبا" ممتصًا عنوان ابن الوردي في ذلك الطاعون ورسالته التي سماها" رسالة النبا عن الوبا"[٤]، فخفف كما خفف ابن الوردي، وأشار إلى أسبقيتها في رصد

١ – ديوان النابغة الذبياني، اعتنى به/ حمد وطماس، دار المعرفة بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٦هـ= ٢٠٠٥م، ص٣٣.

٢ – ينظر: التيجان في ملوك حمير، وهب بن منبه، تحقيق ونشر/ مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، الجمهورية العربية اليمنية، الطبعة الأولى، ١٣٤٧هـ، ص٨٤.

٣ – ينظر: السابق، الصفحة نفسها.

٤ – ديوان ابن الوردي، ص٨٧.

تلك الفاجعة حين قال:" وما بلغكم"، فتحولت الحادثة إلى نبأ تناولته العامة والخاصة، فصار معروفًا للجميع بانتشاره لا اسمه.

هذا بالإضافة إلى المشرب التاريخي الذي استدعى فيه ما كتبه سبط بن الجوزي عن طاعون٤٤٩هـ، والنظرة التاريخية لطواعين: الجارف، وعمواس والأشراف، والفتيات، التي أوقف فيها المشرب التاريخي مع غيره من المشارب على قدم وساق.

وبعد، فقد اتسمت الكتابة الكوميدية في رسالة الصفدي بعدة سمات استهلت بالاقتصاد في عرض القصص ووضعها في قوالب اسكتشية تتماشى مع المزاج العام من المزحة، مرورًا بانسجام الترادفات، الذي أحدث نوبة من النواح صدع الهزل فيها الجد، كما زاحمت الأساليب الإنشائية– التي جنح فيها الكاتب إلى ترك مساحة ذاتية للتعليق الكوميدي على الأحداث التراجيدية– ذلك التيار الخبري الموثق للأحداث، انتهاء بتنوع المشارب التناصية التي تعددت روافدها بين الديني والأدبي والتاريخي.

المبحث الخامس

أبعاد التجربة الكوميدية في تلك الرسالة

إن العملية الكوميدية ليست مقصودة في حد ذاتها؛ وإنما هي وسيلة ينتهجها الكاتب للتخفيف من الضغوط السياسية والاجتماعية، وتحويل الانفعالات السلبية إلى انفعالات إيجابية، تساعد في التغلب على الصعاب واجتياز العوائق[١]؛ لتكوّن في مجملها أبعادًا للتحربة الكوميدية، وتنسج رسائل غير مباشرة يبثها الكاتب بين ثنايا المواقف، التي تعددت أبعادها على النحو الآتي:

أ-البعد الوقائي: ويتمثل في تطبيق قاعدة التباعد الجسدي والحجر المنزلي أو المكاني؛" فمثلما يعول الناس في اللحظات العصيبة على الطقوس التعبدية، رغبة في إبعاد الشدائد وتفريج الكرب، فهم يقومون بالموازاة بمجموعة من التدابير منها ما يسعى إلى شفاء المرضى، ومنها ما يصبو إلى تقليص مجال العدوى وانتشار المرض وتفاقمه. حيث كان الناس بإيعاز من نصوص دينية وبتدخل من المؤسسة الوصية، يحرصون على أن يظل الوباء محصورا في نطاق محدد ليسهل القضاء عليه، وضمانا لعدم تسربه إلى جهات أخرى"[٢].

ومن تلك النصوص النبوية الشريفة التي عملت على ترسيخ هذا المبدأ الذي أقرته المجامع الطبية في العصور الحديثة، قوله- صلى الله عليه وسلم- عن الطاعون: "كان عذابا يبعثه الله على من يشاء فجعله الله رحمة للمؤمنين فليس من عبد يقع الطاعون فيمكث في بلده صابرا يعلم أنه لن يصيبه إلا ما كتب الله له إلا كان له مثل أجر الشهيد"[٣].

---

١ - ينظر الفكاهة والضحك ص٤٥٩.

٢ - الإنسان القروسطي، الملامح والعلاقات، إبراهيم الحجري، كتاب مجلة العربية، العدد ٢٢٢، ١٤٣٦هـ، ص٢٤٣

٣ - صحيح البخاري، باب أجر الصابر في الطاعون، جـ٥ ص٢١٦٥.

وغيره من الأحاديث التي حضت على الثبات في المكان وعدم الخروج؛ لفداحة العاقبة وعظم الكارثة من مخالفة هذه النصائح التي ترسخت في عقلية الصفدي، أثناء كتابته تلك الرسالة، ليستبدلها بالموقف المعضد لها، والمبين لعاقبة الخروج عليها بأية صورة من الصور؛ سواء أكان الخروج حلالا أم حرامًا، فإن العاقبة واحدة، وهذا ما بينته الاسكتشات المتعددة في مواقفها المتباينة، كما في قوله:" وكل دار كان فيها خمر يموت أهلها في ليلة واحدة" إشارة إلى اجتياح العدوى وانتقال المرض بالملامسة التي لا تتجنبها جلسة السمر، واستعارة كؤوس الخمر وتناوب مواضع الشرب بالفم، وهذا شأنه الإسراع في تفشي الوباء سرعة لا تسمح لأحد بالنجاة منه.

ويستمر الكاتب في عملية ردع المنكرات والفواحش المؤدية إلى انتقال المرض، بقوله:" ومن كان معه امرأة حرام ماتا معا" ليس فقط لانتهاكهما حرمات الله، ولكن لكسرهما حاجز التباعد الجسدي الذي أقره الشرع الحنيف في التعامل مع تلك الأزمات، ومن ثم كانت الخاتمة أشد قساوة بافتضاح أمرهما في الدنيا والآخرة.

ومن التواصل المحرم، إلى منع التواصل المباح من خلال العلاقات بين العلماء بعضهم بعضا تارة، مثل ما حدث عند القاضي" عبد الجبار" والفقهاء جميعهم، تاركًا الموقف الردعي قائمًا مقام النصيحة المباشرة، وتارة بين الأغنياء وصفوة المجتمع، كما حدث في اسكتش الغني الذي مات هو ومن عنده في الدار، ليعضد من قيمة الأخذ بالأسباب التي لا تقوم مقامها النيات الصالحة وحدها، فبدأ بالطالح الذي كسر القانون الطبي، وأعقبه بالصالح الذي حطم أسوار التباعد الاجتماعي وبالغ في هدمها بجمعه العشرات بل المئات في مكان واحد، ليأتي الرد سريعًا وقويًا، يمنع المطيع قبل العاصي من انتهاك تلك القواعد، التي مثلت تأصيلًا كبيرًا لكثير من الاستراتيجيات الحديثة التي استجدت على الساحة الطبية في العصور الحديثة؛" إذ إن الممارسات العلاجية في المجتمعات(البدائية) الناجمة عن معتقدات طبية معينة، تبدو

عملية منطقية تنسجم مع تلك المعتقدات؛ فكل الوسائل التي يستخدمها الإنسان في كل مكان– أيًا كانت– قد استلهمت من تقاليد ما مد جذوره في غفلة من الزمن تأسست على مناهج مختلفة، ولدت في قرون متفرقة مناهج كثيرًا ما تعارضت، لكنها طبقت على نحو متماثل، ونحن– في القرن الحادي والعشرين– نجد أن الطب العلاجي والجراحي ذا المستوى المرتفع يقترب من أن يكون تقليدًا ولد في القرى من طرف المجبرين وبائعي الأعشاب الطبية، فكل طب– مهما كان– يقوم على تقاليد"[١].

ومن ثم رسمت رسالة الصفدي ببعدها العلاجي صورة للطب في العصور الوسطى وما قبلها، وقد تجلى ذلك في الآثار الإسلامية، المقدس منها وغير المقدس؛ فكما روي عن رسول الله من ترسيخ هذا المبدأ التباعدي، حين قدم رجل مجذوم ليبايعه، أرسل إليه بالبيعة ولم يأذن له في دخول المدينة، كما ورد عن الأصمعي أنه قال:" إذا قدمت بلادًا فمكثت بها خمس عشرة ليلة، فقد ذهبت عنك قرأة البلاد أي: وباؤها، وثقلها الذي يحط بنازليها، وهذا ما يذكرنا بما يسمى الآن(مدة حضانة الفيرس)"[٢].

وبهذا نرى أن الحجر الصحي سبق للشريعة الإسلامية في مجال الطب الوقائي، وأنه ليس تقييدًا لحرية المريض؛ بل هو تقييد لانتشار المرض؛ إذ الدخول على المصاب ذريعة للإصابة بمرضه، والحجر فيه سد لهذه الذريعة،

---

١ – الإنسان القروسطي، ص١٤٤– ١٤٥.

٢ – ينظر: صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري، تحقيق/محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي – بيروت، باب اجتناب المجذوم ونحوه، جـ٤ ص١٧٥٢. وينظر: الوباء والطاعون في الحديث النبوي الشريف، اد/ صبري فوزي أبو حسن، مجلة الأزهر، عدد ذي القعدة ١٤٤١هـ= يونيو– يوليو ٢٠٢٠م، جـ١١ ص١٨٠٩، ١٨١٠.

ويعد الحجر الصحي في وقت انتشار العدوى وسيلة لحياة الأمم والشعوب[١]، وهذا ما انتهجته بعض شخصيات تلك الرسالة، حين قال:" وأدخل إصبع كل أحد من رزيته تحت رزة" كنوع من الحجر الذاتي الذي قام به الناس وقت انتشار الوباء.

ب–البعد الديني: إذا كان مناط الكوميديا قائمًا على المقابلة بين الحق والباطل، بين الصدق والكذب، بين الصحة والزيف، بين الكمال والنقص، بين الطبع والتكلف، أو بعبارة أخرى بين ما يكون، وما ينبغي أن يكون[٢]، أدركنا أن البعد الديني الإصلاحي القائم على معالجة العلاقة بين العبد وربه، بغية التخلص والنجاة من هذا الوباء الفاتك، حاضر بقوة خلف النصوص الأدبية ومقاصد الرسالة الصفدية، التي أطلق فيها العنان للروحانيات التي يركن إليها المسلم في النوازل، فكما" أن الناس كانوا يعتقدون أن أسباب الوباء تتعلق بغضب رب السماء، فإنهم أول ما يفكرون فيه هو الكف عما يغضب الله، والعكوف على ما يرضيه، فيقبلون على الممارسات التعبدية، مثل الصلاة والدعاء والاعتكاف، والإكثار من الصدقات والصوم، وجاء ذلك في سياق هيمنة الطاعون الأسود، الذي اكتسح العالم، وخرب المدن والعمران، وقضى على ما لا يحصيه العدد من البشر"[٣].

ومن ثم لجأ الكاتب في كثير من المواضع في تلك الرسالة إلى تصوير ما كان عليه الناس من التضرع إلى الخالق سبحانه في رفع الغمة، حين قال:" ما

---

١ – ينظر: الدليل الشرعي في التعامل مع فيروس كورونا المستجد(كوفيد ١٩)، إعداد/ مركز الأزهر العالمي للفتوى الغلكتورنية، تقديم/اد– نظير محمد عياد، سلسلة مجلة الزهر، عدد ذي القعدة، ١٤٤١هـ، ص٢٢.

٢ – ينظر: ثلاث شخصيات في التاريخ(ابن المقفع– صلاح الدين– قراقوش)، عبد اللطيف حمزة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م. ص٢٠٢. نقلًا عن مناهج البحث عند المصريين، عوض الغباري، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠١٣م، ص١٠٤.

٣ – ينظ: الإنسان القروسطي، ص١٤١.

نقابل أمر الله إلا بالرضا، ولا نسخط لما حكم به من هذا الفناء وقضى"، وقوله:" فقصرت عن ذلك الآمال، وكثرت الأعمال، وعظم التضرع إلى الله والصياح"، وهي الوسيلة الروحية التي تسلح بها المسلمون في مواجهة الطواعين والأمراض في تلك الحقب الزمنية؛ فقد روي عن ابن بطوطة في رحلته أنه قال عن أهل دمشق:" وخرجوا جميعا على أقدامهم وبأيديهم المصاحف، والأمراء حفاة وخرج جميع أهل البلد ذكورا وإناثا صغارا وكبارا، وخرج اليهود بتوراتهم، والنصارى بإنجيلهم، ومعهم النساء والولدان وجميعهم باكون متضرعون متوسلون إلى الله بكتبه وأنبيائه، وقصدوا مسجد الأقدام وأقاموا به في تضرعهم إلى قرب الزوال وعادوا إلى البلد فصلوا الجمعة وخفف الله تعالى عنهم"[١].

ثم تطرق الكاتب إلى النظر إلى الأسباب من منظور ديني، ألمح فيه إلى العقاب الإلهي، بسبب ما اقترفته أيدي الناس من ذنوب أغضبت رب العزة سبحانه، فأرسل عليهم الطاعون عقوبة لهم، وذلك مثل ما تحدثت عنه الاسكتشات القصصية، من وقوع الزنا وشرب الخمر والسرقة، وهي رؤية موافقة لما ورد في السنة النبوية الشريفة.

جـ- البعد التأريخي: وهو ثالث الأبعاد التي ارتسمت ملامحها خلف النصوص النثرية والشعرية في تلك الرسالة، تلمح من خلالها رغبة الشاعر المتعمدة في توثيق الأحداث إلى جانب الإبداع الأدبي، ولا عجب في ذلك إذا عرفنا أن كتاب سجع الحمائم الذي ضمن تلك الرسالة وغيرها، قد قال عنه المحقق:" إنه نمط فريد، يجمع بين فن التراجم، وبين أدب الترسل شعرًا ونثرًا في زمن معين وأماكن محددة، يشكل المؤلف قطب دائرة هذا الكتاب؛ فمنه تصدر المكاتبات وإليه تعود في قالب من أسلوب كتاب الإنشاء في العصر

١ - رحلة ابن بطوطة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، محمد بن عبد الله الطنجي، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ١٤١٧هـ، جـ١ ص٣٢٦.

المملوكي، وتأتي أهميته أيضًا من كونه متمما للكتابين العظيمين" الوافي بالوفيات" و" أعيان العصر وأعوان النصر"، فهو رديف كامل لهما، إليه يحتاجان، وبه يكتملان"[١].

ومن ثم لم يفترق ذلك الحس التاريخي القائم على الجمع والتوثيق، عن الحس الإبداعي القائم على الصورة والديباجة؛ إذ حرص الكاتب على رصد الزمن الدقيق لدخول الطاعون إلى بعض البلاد في العالم الإسلامي منذ الوهلة الأولى في الرسالة، وذلك حين قال:" وفد مصر أول هذه السنة"، ثم قام بعملية توثيق تاريخية محفوظة من خلال التأريخ لهذه الحادثة شعرًا حين قال:" يا عام طاميم ذال" على نحو ما بينت قبل ذلك، وقد استصحب ذلك التأريخ الزمني لتلك الحادثة بيان بأبرز الأماكن التي دخلها ذلك الوباء، مثل: رصده لأول مكان ظهر فيه بأرض الشام حين قال:" أول ما دخل هذا الطاعون إلى الشام من غزة"، مستتبعًا إياه بخط سيره الذي اجترف قطية وبيروت وصفد وجلق، مبينا حال الناس مع ذلك المرض، من خوف ورعب وموت سريع منتشر لا يبقي ولا يذر من ناحية، وحال المرض مع الناس، ومراحله وأطواره التي مر بها من البداية إلى النهاية من ناحية أخرى، وحينما استدعت الحاجة إلى شاهدٍ ركن إلى كتب التاريخ، مستدعيًا حادثة مشابهة في الزمن والحدث، مراعيًا الأمانة العلمية في النقل، وذلك حين صرح قائلًا:" نقل المملوك هذا الفصل مختصرًا من كلام صاحب المرآة".

وبعد، فقد تنوعت الأبعاد الدلالية في تلك الرسالة، من خلال البعد الوقائي الذي لم استنبط من خطاب الاسكتشات المتنوعة، أعقبه البعد الديني الذي ركن إليه الناس في مجابهة ذلك الطاعون، ثم جاء البعد التأريخي خاتمة تلك الأبعاد، محاولًا التوثيق الدقيق للحادثة زمانًا ومكانًا.

---

١ – ألحان السواجع، ص٢٦.

الخاتمة

وبعد ذلك العرض التراجيكوميدي الذي زاحمت البسمة فيه العبرة، وسابقت البشاشة في دروبه العَبْسة، ثبت البحث فوق جملة من النتائج والتوصيات على النحو الآتي:

أولًا النتائج:

١-جنوح الكاتب إلى النزعة الكوميدية في وصفه لمسببات التهلكة هو انعكاس لروح التشاؤم التي سيطرت على المزاج العام في ذلك العصر من ناحية، ومحاولة الهروب من الواقع المر بتسلية النفس بالضحكات المصطنعة من ناحية أخرى.

٢-تعددت الأنماط الكوميدية التي كونت ذلك التمازج السوادوي، بين كوميديا الموقف الذي خيب به الكاتب توقعات القراء، وكوميديا الشخصية ذات المكون الطبعي تارة والنمطي تارة أخرى، أعقبهما الاسكتشات التي اتفقت مع روح النكتة، أردفها التصوير الكاريكاتوري الذي اعتمد على الشخصية تارة وعلى الموقف تارة أخرى، ثم جاءت السخرية بشقيها السياسي والاجتماعي خاتمة تلك الأنماط الكوميدية.

٣-استعان الصفدي بجملة من المسعفات الإبداعية التي وقفت على قدم وساق مع الموهبة المطبوعة في تكوين تلك التجربة، كان أبرزها: الحس البحثي، وعنصر التخييل، والركون إلى ثقافة المؤرخ تارة والراصد تارة أخرى.

٤-اعتمد الكاتب على عدد كبير من التقنيات الكوميدية التي صدرها بالمبالغات التي نقلتنا من مجال المعقول إلى اللامعقول، عضدها بالاستخفاف الراكن إلى التهوين، ثم العبث والتخريف، والمفارقة الدرامية، وغيرها من التقنيات التي تدل على تحكمه في زمام الرؤيا الفنية.

٥- اتسمت الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة بعدة سمات، استهلها بالاقتصاد في عرض القصة الضاحكة، لتتفق مع المزاج العام للنكتة، وانسجام الترادفات

التي أحدثت نوبة ردح صدعت صخور المآسي، إضافة إلى تنويع الأساليب وتعدد المشارب التناصية.

٦-تنوعت الأبعاد الدلالية التي هدف إليها الكاتب من وراء تلك الرسالة؛ فكان البعد الوقائي أبرز ما استهلت به تلك الأبعاد، أعقبه البعد الديني القائم على الفرار إلى الله في مواجهة ذلك الخطر الفاتك، وأخيرًا البعد التأريخي الذي هدف من ورائه توثيق الصراع على أرض الواقع وفي زمان الحدث.

ثانيًا التوصيات:

١-عقد موازنة فنية كوميدية بين رسالة الصفدي ورسالة ابن الوردي لاشتراكهما في العديد من السمات التي لم يسع المجال لذكرها هنا.

٢-توجيه البوصلة صوب كتب أدب العصور الوسيطة التي لم تحظ بتناول موضوعي مذ حققت.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم:

ثانيًا: رسائل علمية:

١) السخرية في النثر الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي أنموذجًا، رسالة دكتوراه، خضره ناصف، جامعة محمد بوضياف، كلية الآداب- قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٨م.

ثالثًا: الكتب والمراجع:

١) آثار البلاد وأخبار العباد، زكريا بن محمد بن محمود القزويني، دار صادر – بيروت.

٢) الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة التاسعة، ١٤٣٤هـ= ٢٠١٣م.

٣) الأعلام ، الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر – أيار / مايو ٢٠٠٢.

٤) أعيان العصر وأعوان النصر، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق/ الدكتور علي أبو زيد، الدكتور نبيل أبو عشمة، الدكتور محمد موعد، الدكتور محمود سالم، قدم له/ مازن عبد القادر المبارك، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر، دمشق – سوريا، الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨م.

٥) ألحان السواجع بين البادئ والمراجع، خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر- دمشق، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ= ٢٠٠٤.

٦) الإنسان القروسطي، الملامح والعلاقات، إبراهيم الحجري، كتاب مجلة العربية، العدد ٢٢٢، ١٤٣٦هـ.

٧) تاريخ ابن الوردي، زين الدين ابن الوردي، دار الكتب العلمية – لبنان / بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م.

٨) تاريخ الطبري = تاريخ الرسل والملوك، دار التراث – بيروت، الطبعة الثانية – ١٣٨٧هـ.
٩) التداولية، جورج يول، ترجمة/ قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٣١هـ= ٢٠١٠م.
١٠) تكملة المعاجم العربية، رينهارت دوزي، نقله إلى العربية وعلق عليه/ جمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام– العراق، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م– ٢٠٠٠م.
١١) ثلاث شخصيات في التاريخ(ابن المقفع– صلاح الدين– قراقوش)، عبد اللطيف حمزة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
١٢) جمهرة اللغة، أبو بكر بن دريد، تحقيق/ رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
١٣) ديوان المتنبي، دار بيروت، ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م.
١٤) ديوان امرئ القيس، شرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق/ أنور عليان، محمد علي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ= ٢٠٠٠م.
١٥) رحلة ابن بطوطة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، محمد بن عبد الله الطنجي، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ١٤١٧هـ.
١٦) السخرية في الأدب العربي، نعمان محمد أمين طه، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ= ١٩٧٨م.
١٧) الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٨٩، يناير ٢٠٠٥م.
١٨) صحيح البخاري،محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري، تحقيق/ د. مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة – جامعة

دمشق، دار ابن كثير ، اليمامة – بيروت، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

١٩) صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري، تحقيق/محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي – بيروت.

٢٠) فن الكتابة الكوميدية، أسامة القفاش، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، مكتبة الأسد سوريا– دمشق، ٢٠١٢م.

٢١) فن الكوميديا، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٢٢) في الأدب والنقد، محمد مندور، دار نهضة مصر، الفجالة.

٢٣) كنز الدرر وجامع الغرر، أبو بكر بن عبد الله بن أيبك الدواداري، تحقيق/جونهيلد جراف – اريكا جلاسِن، عيسى البابي الحلبي، ١٤١٥هـ =١٩٩٤م.

٢٤) كنوز الذهب في تاريخ حلب، أحمد ابن إبراهيم بن محمد بن خليل، أبو ذر سبط ابن العجمي، دار القلم، حلب، الطبعة الأولى، ١٤١٧ هـ.

٢٥) الكوميديا والتراجيديا، مولوين ميرشنت– كليفورد ليتش، ترجمة/ علي أحمد محمود، شوقي السكري علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، يونيو ١٩٧٩م.

٢٦) لسان العرب، بن منظور، المحقق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٢٧) مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، سبط ابن الجوزي، تحقيق/ محمد أنس الخن، كامل الخروط، دار الرسالة العالمية، الطبعة الأولى، ١٤٣٤هـ= ٢٠١٣م.

٢٨) معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي أبو عبد الله، دار الفكر – بيروت.

٢٩) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م.
٣٠) معجم المؤلفين، عمر بن رضا بن محمد راغب بن عبد الغني، مكتبة المثنى – بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت.
٣١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة،(إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار)، دار الدعوة.
٣٢) المغرب في ترتيب المعرب، برهان الدين الخوارزمي، دار الكتاب العربي.
٣٣) من حصاد الدراما والنقد، إبراهيم حماده، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
٣٤) مناهج البحث عند المصريين، عوض الغباري، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠١٣م.
٣٥) المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي، تحقيق/ محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢ هـ – ١٩٩٢م.
٣٦) نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة، نعيم الحمصي، جامعة تشرين، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، ١٩٨١م–١٩٨٢م.

رابعًا: الدوريات العلمية:

١) الوباء والطاعون في الحديث النبوي الشريف، اد/ صبري فوزي أبو حسين، مجلة الأزهر، عدد ذي القعدة ١٤٤١هـ= يونيو– يوليو ٢٠٢٠م.

خامسًا: المواقع الإلكترونية:

١) تقنيات الكتابة الكوميدية في مسرح نبيل بدران السياسي، سارة محمد فؤاد، الأكاديمية العربية البريطانية للتعليم العالي. ص٢٢. الموقع الإلكتروني: www.abahe.co.uk

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
أولا:	المقدمة	٧٠٩
ثانيا:	التمهيد:(الكوميديا، مفهومًا وتاريخًا وفلسفة)	٧٢١
ثالثًا:	المبحث الأول: المدارات الموضوعية للكوميديا في رسالة الصفدي	٧٢٥
أ-	كوميديا الموقف	٧٢٥
ب-	كوميديا الشخصية	٧٢٦
جـ	الاسكتشات	٧٣٠
د-	التصوير الكاريكاتوري	٧٣٥
هـ	السخرية السياسية والاجتماعية:	٧٣٨
رابعًا:	المبحث الثاني: عناصر الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة	٧٤١
أ-	البحث	٧٤١
ب-	التخييل	٧٤٤
جـ-	الذاكرة	٧٤٧
خامسًا:	المبحث الثالث: تقنيات الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة	٧٥١
أ-	المبالغة	٧٥١
ب-	الاستخفاف	٧٥٣
جـ-	العبث والتخريف	٧٥٥
د-	المفارقة الدرامية	٧٥٥
ل-	الصدمة العنيفة	٧٥٨
و-	التلاعب بالألفاظ	٧٥٩
ي-	الغباء	٧٦١

سادسًا:	المبحث الرابع: سمات الكتابة الكوميدية في تلك الرسالة	٧٦٣
أ-	الاقتصاد في سرد الاسكتشات	٧٦٣
ب-	انسجام الترادفات	٧٦٤
جـ-	تنوع الأساليب	٧٦٥
د-	تنوع المشارب النصية	٧٦٨
سابعًا:	المبحث الخامس: أبعاد التجربة الكوميدية في تلك الرسالة	٧٧٢
أ-	البعد الوقائي	٧٧٢
ب-	البعد الديني	٧٧٥
جـ-	البعد التأريخي	٧٧٦
ثامنًا-	الخاتمة	٧٧٨
تاسعًا:	ثبت المصادر والمراجع	٧٨٠