الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

12 العدد الثاني عشر
ديسمبر 2021

السخرية في (المقامة الصورية) لليازجي
دراسة تداولية

د. لطيفة عبد الله الحمادي*

bin_knean84@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/09/22م	تاريخ القبول: 2021/10/14م

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة السخرية في إحدى مقامات ناصيف اليازجي -في كتابه مجمع البحرين-؛ للكشف عن المقومات الفنية للنص الساخر، منطلقا من نموذج تطبيقي هو: (المقامة الصورية)، في محاولة للإجابة عن الأسئلة الآتية: ما الدلالات العميقة والرسائل الخفية التي تكوّن المفارقات الساخرة في المقامة الصورية؟ وما أثرها في تشكيل عناصر نص المقامة الفكاهي- الساخر؟ لذا قسمنا البحث إلى ثلاثة مباحث تتضمن -على التوالي-: أنماط السخرية، وأبعادها الحجاجية، وأبرز المكونات السردية الساخرة في المقامة. وارتأينا أن نستعين بالمنهج التداولي أداةً إجرائيةً؛ للكشف عن دلالات المعاني المضمرة للسخرية في المقامة الصورية، ودورها في تشكيل عناصر السرد في النص المقامي. وتوصلنا إلى عدة نتائج منها: أن السخرية لازمت المقامة الصورية من البداية إلى النهاية، بين تلميح وتصريح، ومكنت المؤلف من تعرية الواقع، ونقد الظواهر السلبية، في محاولةٍ القصد منها المعالجة والتغيير، ضمن قصةٍ أحداثها فكاهية طريفة، ليست هي الهدف بالدرجة الأولى، لكنها القالب الفني الذي يحمل النقد غير المباشر للمجتمع؛ لتبدو أكثر تأثيرا وإقناعا.

الكلمات المفتاحية: السخرية، المقامات، المقامة الصورية، ناصيف اليازجي، التداولية.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك- قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب- جامعة الوصل- دبي- الإمارات العربية المتحدة.

DOI: 10.53286/2118-000-012-012

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Irony in Al-Yazji's *Al-Maqamah Al-Suarriah*

A Deliberative Study

Dr. Latifa Abdullah Al-Hammadi*

bin_knean84@hotmail.com

Received on: 22/09/2021	Accepted on: 14/10/2021

Abstract:

This research aims to study irony in one of Nassif Al-Yazji's *Maqamat*, Bahrain Complex, to reveal the components of the ironic text based on an applied model called: *Al-Maqamah Al-Suarriah*, in an attempt to answer the following questions: What are the deep connotations and hidden messages that are ironic paradoxes in *Al-Maqamah*? What is its impact on the formation of the elements of the comic- ironic text? Accordingly, the research is divided into three sections: patterns of irony, argumentative dimensions of irony, and the most prominent ironic narrative components in *Al-Maqamah*. to the research uses the deliberative method as a procedural tool to reveal the semantics of the hidden meanings of irony in *Al-Maqamah* and its role in shaping the narration elements in the text. The research reached several results including that irony kept appearing in *Al-Magamah* from beginning to end, varying between a hint and a statement, in the sense that it enabled the author to reveal reality and criticize negative phenomena in an attempt to treat and change within the story of its funny comic events, which is not the goal in the first place, but the artistic template that carries indirect criticism of society in order to look more impressive and convincing.

Keywords: Irony, *Maqamat, Al-Maqamah Al-Suarriah*, Nassif Al-Yazji, Deliberation.

*Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Al Wasl University, Dubai, UAE.

مقدمة:

تحتل المقامة مكانة بارزة في الأدب العربي؛ فهي من الأنواع الأدبية النثرية التي تحمل رؤى المبدع، وتعبر عن موقفه من واقعه، وعلى الرغم من أنها اتخذت مسارا تعليميا، واختصت بمعالجة موضوع الكدية، فإنها أصبحت مادة تعبيرية تحمل في طياتها رموزا لأحداث ووقائع، يعتمد فيها الكاتب على السخرية التي تتطلب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيما أو تصغيرا، تطويلا أو تقزيما؛ بهدف نقد الواقع، ورصد الظواهر السلبية، في جو من الفكاهة والإمتاع.

وتعد مقامات ناصيف اليازجي في "مجمع البحرين" في العصر الحديث محطة أدبية تاريخية معبرة عن رؤية صاحبها لعصره، فقد كان لافتا في مقاماته حرصه على معالجة قضايا مجتمعه من خلال الأسلوب الساخر الذي اتخذه المؤلف وسيلة تواصل بينه وبين المتلقي؛ لإيصال أفكاره ومقاصده، موظفا لغة السخرية المراوغة المخادعة، فقد كان يطمح إلى واقع أفضل يخلو من: الحرمان والفقر والقهر والانتهازية واستغلال السلطة... إلخ، فكانت السخرية سبيله لرصد تناقضات المجتمع، وتعرية الواقع، وكشف الستار عن حقيقة بعض النماذج البشرية، وإبراز الوجه الآخر لها في سلوكها وأفعالها.

من هنا جاء اختيار نموذج الدراسة من مقامات اليازجي، متمثلا في (المقامة الصورية)؛ حيث تبدو السخرية في هذه المدونة وسيلة دفاعية، لها أبعاد تواصلية، وحجاجية، وتقويمية في بعض أوجهها.

وستحاول الدراسة الإجابة عن الإشكاليات الآتية التي واجهتنا حول سخرية النص:

- ما مميزات لغة السخرية في المقامة الصورية؟
- ما أنماط السخرية المتجلية في النص بوصفه نصًّا ساخرا؟
- ما الأبعاد الحجاجية للسخرية في نص المقامة؟
- كيف اشتغلت السخرية في المقامة الصورية؟ وما أثرها في بنيتها السردية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قسمنا البحث إلى تمهيد وثلاثة مباحث رئيسية؛ حيث تضمن التمهيد مفهوم السخرية لغة واصطلاحا، وعالجنا في المبحث الأول أنماط السخرية المتنوعة (لفظية، صورية، سلوكية)، وفي المبحث الثاني تناولنا الأبعاد الحجاجية للسخرية، أما المبحث الثالث فسلطنا فيه الضوء على المكونات السردية للمقامة؛ لتوضيح مدى التفاعل بينها وبين النزعة الساخرة.

وارتأينا أن نعتمد في الدراسة على المنهج التداولي؛ لما له من قدرة على إبراز ما تحمله هذه المقامة الساخرة من مقاصد تداولية، وقوة حجاجية، يمكن الكشف عنها من خلال آليات هذا المنهج.

وهناك مجموعة من الدراسات التي تطرقت إلى السخرية بصفة عامة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري) لنعمان محمد أمين طه، و(السخرية في أدب الجاحظ) للسيد عبد الحليم محمد حسين، و(الأنساق المضمرة للسخرية ودلالاتها في مقامات بديع الزمان الهمذاني) لراضية لرقم، و(بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي الحديث) لسميرة الكنوسي، لكننا لم نجد دراسة تتناول السخرية في مقامات اليازجي من منظور تداولي.

تمهيد: مفهوم السخرية:

قبل التطرق إلى الموضوع سنتوقف عند مفهوم السخرية لغة واصطلاحا:

السخرية (لغة):

وردت مادة (سَخِرَ) في المعاجم اللغوية بمعنى: الذل والخضوع والاستهزاء، يقول ابن فارس في مادة (سَخِرَ): "السين والخاء والراء أصل مطرد مستقيم، يدلُّ على احتقار واستذلال"[1]، ويقول ابن منظور: "سَخِرَ منه وبه سَخْرًا وسَخَرًا ومسْخَرًا وسُخْرًا بالضَّم، وسُخْرَةً وسِخْرِيَة: هزئ به... وفي الحديث: أَتَسْخَرُ منّي... أي أتستَهْزِئُ بي. السِخْرَةُ الضُّحْكَةُ، ورجلٌ سُخَرَة: يسخَرُ من النّاس... ويقال:

سخَّرْتَهُ أي قهرْته وذَلَّلْتَهُ"[2]، ووردت الكلمة كذلك عند الفيروزآبادي بمعنى الهزء، وأشار أيضا إلى المعنى الآخر، الذي تدلُّ عليه كلمة التسخير، وهو قهره وكلّفه ما لا يريد، وذلّه[3]، كما هو الحال عند ابن منظور.

مما سبق، نجد أن معظم المعاجم التي تطرقنا من خلالها إلى مفهوم السخرية قد أجمعت على أن لفظة السخرية تتضمن دلالات: الخضوع، التذليل وإخضاع الآخر، فهي مرادفة للشعور بالأفضلية، والنظر للآخرين نظرة دونية، وهذا أمر منهي عنه في الشريعة الإسلامية، حيث وردت السخرية في مجموعة من آيات القرآن الكريم كقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُواْ خَيۡرٗا مِّنۡهُمۡ وَلَا نِسَآءٞ مِّن نِّسَآءٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُنَّ خَيۡرٗا مِّنۡهُنَّ﴾ [الحجرات، من الآية: 11]، فهذا نهي صريح عن السخرية الاستعلائية، وإن كان الله تعالى قد نهى عن هذا النوع من السخرية، فإنه قد أباح السخرية الدفاعية الهادفة، الداعية إلى إصلاح المجتمع، كما في قوله تعالى: ﴿وَيَصۡنَعُ ٱلۡفُلۡكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيۡهِ مَلَأٞ مِّن قَوۡمِهِۦ سَخِرُواْ مِنۡهُۚ قَالَ إِن تَسۡخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسۡخَرُ مِنكُمۡ كَمَا تَسۡخَرُونَ ٣٨﴾ [هود، الآية: 38].

السخرية (اصطلاحا):

من الصعب تحديد مفهوم جامع مانع لمصطلح السخرية؛ إذ إن مفهومها "عائم غير متفق على حدوده الدقيقة"[4]، ويتداخل مع مفاهيم أخرى مثل: الهزل، الفكاهة، التهكم، التندر، الاستهزاء، الهجاء... إلخ، ولعل ذلك يعود إلى حيوية المصطلح بوصفه فنًّا متطوراً متجدداً على مر العصور، مما جعل الإلمام بحدوده ميدانا شاسعا وصعبا.

ومن التعريفات الاصطلاحية الحديثة للسخرية أنها: "طريقة من طرق التعبير، يستعمل فيها الشخص ألفاظا تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم، وهي صورة من صور الفكاهة تعرض

السلوك المعوجّ أو الأخطاء التي إنْ فطن إليها وعرفها فنّان موهوب تمام المعرفة، وأحسن عرضها، تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا"[5].

إضافة إلى أن السخرية "من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها عموما، مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع فإن هذا الوضع الراهن لا بد من أن يكون محصلة لممارسات عدة خاطئة سابقة، مما ينذر بأخطار ينبغي التحذير منها، ويكون الأدب الساخر عموما إحدى علامات هذا التحذير"[6].

وبناء على هذه المفاهيم، فإن السخرية تتميز باستعمالِها المراوغ للغة، والذي يظهر في شكل قلب دلالي، أو تضاد، فهي ترتكز أساسا على مبدأ التضاد الحاصل بين معنيين: معنى سطحي ظاهر، ومعنى باطني خفي، هو المعنى المقصود من الكلام. والسخرية بناء على ذلك تضع المتلقي أمام تحدٍّ، وتختبر فهمه في قراءة الرسالة الساخرة، وفك شفراتها؛ نظرا لازدواج المعنى الذي تتميز به.

المبحث الأول: أنماط السخرية

للسخرية أنماط متنوعة؛ أبرزها: اللفظية والصورية والسلوكية، نوضحها فيما يأتي:

1. السخرية اللفظية:

تعد اللغة من أهم ركائز صياغة النص، ولها دور أساسي في "التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات"[7]، ولغة السخرية مخادعة ومراوغة، تخرج بالمعاني إلى دلالات جديدة قد لا تدرك بسهولة؛ لذلك لا بد من وضع العبارات الساخرة في سياقاتها، وفحصها بدقة وتمعن، ومن ثم يتمكن المتلقي من فهم المفارقة اللفظية المرتبطة بالسخرية؛ التي تعد شكلا "من أشكال القول يساق فيه المعنى، في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف –غالبا- المعنى السطحي الظاهر"[8].

وجاءت السخرية اللفظية عند الكتّاب بأشكال متنوعة، منها: الصريحة الواضحة، والخفية، وأحيانا المزاوجة بينهما، وقد لجأ اليازجي في مقامته الصورية إلى هذه الأنواع المختلفة، فنجد أحيانا

السخرية الصريحة المباشرة، فعلى سبيل المثال ما قالته الفتاة/ليلى في سخريتها الواضحة من القاضي الذي افتتن بجمالها؛ فأصبح مجنونا بها[9]:

شيخ أشد جنونا من دقة بن عبابة

قد خاتلته فتاة واستجهلته صبابة

ميعادنا يوم حشر إذا استجد شبابه

فالنص السابق يحمل ألفاظا ساخرة مباشرة مثل: أشد جنونا، خاتلته، استجهلته صبابة، استجد شبابه، وأخرى تحيل إلى مثل عربي مأثور: (دقة بن عبابة)، وهو رجل عربي عرف بشدة جنونه وحمقه[10]، أما القاضي فقد أصبح أشد جنونا وحمقا من هذا الرجل؛ حيث أماله جنون الهوى بالفتاة عن أصول القضاء والحكم.

كما ورد في المقامة استعمال بعض الألفاظ الدالة على أسماء الحيوانات التي لها صفات سلبية أو غير محببة عرفت بها، فأصبحت مثار سخرية، مثل قول ليلى تصف نفسها: "صرت أهزل من الجوزل، وأجوع من كلبة حومل"[11]، فالجوزل هو فرخ الحمام قبل أن ينبت ريشه[12]، أما كلبة حومل؛ فهي كلبة لامرأة من العرب، كانت تربطها ليلا، وتطردها نهارا؛ لتعثر على طعام لها، فلما طال عليها ذلك أكلت ذنبها من شدة الجوع[13].

فإن هاتين الصورتين توضحان الضعف الجسدي والوهن الذي أصاب الفتاة من الفقر، ويمكن إطلاق ما يسمى بـ (التنابز أو المناداة بالألفاظ) على هذا النوع من السخرية الذي يعتمد على الإساءة للأشخاص في صفاتهم أو شكلهم الخارجي، كما أنه "من أقدم الصور السهلة الساذجة في السخرية وتستعمل فيها أسماء الحيوانات كألقاب كقولهم للسمين: يا درفيل، ثم استعمال هذا اللقب فيما بعد اسما يطلق على هذه الشخصية وتعرف به"[14]، ولعل الكاتب اعتمد هذه الطريقة في

السخرية التي ترتكز على الصفات الجسدية؛ ليكسب تعاطف القاضي وتفاعله مع الفتاة وإشفاقه عليها، ثم الحكم لصالحها.

وبناء على أن السخرية اللفظية هي تضاد بين دلالتين يحملهما قول واحد: دلالة سطحية ظاهرة، وأخرى عميقة كامنة، فإن عبارات المؤلف ظاهرها النية الحسنة، وباطنها السخرية والتهكم، مثل قول القاضي وهو يقدم حلّاً لوالد الفتاة: "فخذ هذه الخمس المئين، ودع الفتاة عندي في قرار مكين"[15]، فدلالة هذا النص تحيل على مرجعية دينية لها موقعها في الذهنية العربية، فمن خلال الرجوع إلى النص القرآني، وإمعان النظر في الآية: ﴿ثُمَّ جَعَلْنَٰهُ نُطْفَةً فِى قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴿١٣﴾﴾ {المؤمنون، الآية 13} قد يعتقد البعض أن القاضي يمدح نفسه بأنه الملجأ والحصن الذي سيحفظ الأمانة (الفتاة)، كونه صاحب سلطة، والمخول بالقيام على شؤون الناس؛ مما يعزز الاستقرار في الدولة، لكن يبدو لي أن السياق يتجاوز هذه الدلالة، خاصة إذا اعتبرنا السخرية هنا بمثابة "تعبير غير مباشر أو طريقة خداع الرقابة"[16]. بل تأتي الاستعانة بالآية الكريمة لأمرين؛ أولهما: دعم الهدف العام للمقولة وهو أن وظيفة القاضي إقرار الأحكام العادلة التي تضمن استقرار الناس، ولا يتأثر بسلطة، ولا يزعزعه هوى النفس، لكن باطنه فيه إشارة وتلميح ساخر إلى بعض القضاة، الذين تزعزعت أحكامهم، بناء على مغريات دنيوية، وأطماع شخصية يرجونها، فالنص هنا يسخر من أصحاب المناصب العليا الذين قلبوا الموازين؛ فتحولت البلاد معهم من أحسن إلى أسوء.

أما الأمر الثاني: فإن استحضار الآية في هذا السياق وعلى لسان القاضي؛ لما في النص القرآني من قداسة وهيبة لدى المتلقي العربي المسلم، لذلك لجأ الكاتب إلى القرآن في هذا السياق التهكمي الساخر؛ ليضفي على موقفه المزيد من الإقناع لدى المتلقي.

2- السخرية الصورية

هي المرتبطة بالشكل المادي للشخصيات؛ وذلك من خلال إبراز التضاد بين الشكل الخارجي للشخصية ومضمونها، وقدم اليازجي مجموعة من الصور المختلفة المعبرة عن مشاهد ساخرة؛ إذ

يعمد إلى رسم صور بعض الشخصيات بشكل لائق ومحترم، ثم يفرغها من محتواها، أو يجعل مخبرها يخالف مظهرها، وهذا ما كان ظاهرا في شخصية القاضي:

"دخلت يوما إلى حديقة... وإذا القاضي جالس على قطيفة، كأنه الإمام أبو حنيفة. فبينما طارحته تحية الأدباء، وأخذت مجلسا على تلك الحصباء، إذ دخلت امرأة سادلة القناع، سابغة اللفاع، فاسترعت السماع... وكانت بين ذلك تخطر كالسمهري، وتفتن في إنشادها كالبحتري. ففتنت بافتنانها من حضر، واستهوت القاضي فجعل يخالسها النظر"[17].

تتجلى المفارقة في هذه الصورة في الحرص على وصف القاضي بالتدين والالتزام وهيبة الحضور وكأنه الإمام أبو حنيفة، إلا أن الكاتب بعد هذا الوصف يقوم بتشويه هذه الصورة بإفراغها من محتواها، وجعلها محط سخرية؛ بسبب افتتان القاضي بالفتاة، مما سيؤثر على أحكامه القضائية، الأمر الذي يعزز التعارض بين الشكل (الصورة) والمضمون.

كما عمد اليازجي إلى رسم صورة مضحكة مثيرة للسخرية؛ وذلك من خلال تسليط الضوء على العيوب الجسمية الموجودة في الشخصية، فالفتاة تصور والدها فتقول: "هو شيخ يفن، قد صار جلده كالسفن، يضمني إلى أضلاع له كالنعش، فتغشاني لحيته كالكفن، ولقد خطبني كرام الأصهار، فأبى إلا أن أكون منه معقد الإزار"[18].

إن هذا الوصف الساخر المشوه للأب في مقابل جمال الابنة له بُعدٌ وقصدٌ، وكأن هذا الأب المتهالك من الفقر والجوع لا يستحق أن تكون له ابنة في هذا المستوى من الجمال، وقد كانت ليلى تحرص على إبراز الفروقات الجسمانية الجمالية بينها وبين والدها؛ لتضمن أن يكون حكم القاضي لصالحها، وكأن هذه الصورة الساخرة فيها إشارة إلى أن أحكام القضاء في عصر الكاتب مادية، وتهتم بالشكل دون العناية بالمضمون.

3- السخرية السلوكية

ترصد هذه السخرية السلوكيات المتناقضة في الشخصيات؛ حيث يعتمد هذا النوع من المفارقات السلوكية الساخرة "على رسم السلوك الحركي، الغريب في دوافعه، ومسبباته، رسما لغويا

حصيلته صورة تتكئ على الدلالة الثانية، المعنى غير المباشر، الذي يتضاد مع حقيقة الشيء وأصله، فينتج عن ذلك معنى الاستهزاء والسخرية"[19].

وقد تجسد هذا النوع من السخرية السلوكية في النص بشكل واضح في شخصية القاضي، الذي اعتبره المؤلف نموذجا لطبقة القضاة الفقهاء بأكملها، ويبدأ اليازجي في رصد حركات القاضي وسلوكه حين رأى الفتاة وافتتن بحسن حديثها، فلم يتمالك نفسه؛ وأبدى سلوكيات تخالف المعهود من سلوك القضاة ورجال الدين، وما يعرفون به من هيبة ووقار وزهد وتعفف عن الملذات، وهدفه من ذلك تعرية سلوكيات القضاة؛ لأن هذه الشريحة الاجتماعية قد مسها الفساد.

ونلاحظ في نص المقامة أن اليازجي يجزّئ المشاهد المتعلقة بشخصية القاضي إلى مشاهد متعددة؛ بغرض تعميق السخرية منه، ومن خلاله يعرّي سلوك قضاة العصر، فجزأ المشاهد إلى مشاهد مختلفة؛ ليضفي مزيدا من السخرية والضحك المر من تصرفات هؤلاء في الخفاء، فيصور سلوكه في البداية: "وإذا القاضي جالس على قطيفة، كأنه الإمام أبو حنيفة..."[20].

لكن هذه الهيبة وهذا الوقار سينقلبان رأسا على عقب بمجرد دخول المرأة، وسماع شكواها: "إذ دخلت امرأة سادلة القناع، سابغة اللفاع، فاسترعت السماع... وكانت بين ذلك تخطر كالسمهري، وتفتن في إنشادها البحتري. ففتنت بافتنانها من حضر، واستهوت القاضي فجعل يخالسها النظر"[21]. نلاحظ تركيز الكاتب في البداية على الحركة والسلوك دون أن يجعل القاضي يتلفظ بكلمة واحدة؛ إذ "يستخدم السلوك الحركي، بمعنى المظاهر المختلفة للسلوك التبليغي غير اللفظي بين المشتركين في الخطاب"[22].

ويواصل الكاتب سخريته من سلوك القاضي بعد أن اقتنع بكلام الفتاة، وما تعانيه من ظلم أبيها، وتتجلى السخرية السلوكية هنا أكثر ما تتجلى في جعله ينطق بالحكمة في أحكامه: "وكان القاضي قد أشرب قلبه حب فتاته، لما رأى من بلاغتها، وسمع من صفاتها. فقال: يا هذا إنك قد أثمت

بحبسك هذه الحرة! أما سمعت أن امرأة دخلت النار في هرة، فخذ هذه الخمس المئين، ودع الفتاة عندي في قرار مكين، إلى أن يأتي الله بالفتح المبين...، فلما انصرف، أشار القاضي إلى بعض حشمه، أن ينطلق بالفتاة إلى دار حرمه. فبوأها صهوة مهرة غراء، وأخذ بها يخترق الغبراء"[23].

إن مثل هذا السلوك الجشع نحو النساء قد يقع فيه ضعيف النفس في علاقته بالدين والأخلاق وليس القاضي الفقيه، والأمر إن دل على شيء إنما يدل على الحالة المتدنية التي بلغها سلوك القضاة في عصر الكاتب، فهذه السخرية تكشف عن سلوك هذا القاضي الفقيه المناقض لمبادئ الدين، مع أنه يفترض أن يكون مثالا وقدوة لمن حوله، الأمر الذي استدعى الكاتب أن يقدم في نهاية المقامة نصيحة على لسان من أغوت القاضي (ليلى) في شكل أبيات شعرية تقول فيها[24]:

شيخ أشد جنونا من دقة بن عبابة

قد خاتلته فتاة واستجهلته صبابة

فحي شيخك عني وقل متى جئتَ بابه:

ميعادنا يوم حشر إذا استجد شبابه

وقد زادت هذه النصيحة من عمق وشدة السخرية من هذا القاضي المتصابي؛ إذ عادة ما تصدر المواعظ والنصائح من مثل هؤلاء القضاة والفقهاء ورجال الدين، لكن ورودها في هذا الموقع قلب الموازين، وقُدمت من المُحتال للقاضي؛ لينصحه بعدم الانقياد للماديات والأهواء، مما يجعله محط انتقاد وسخرية، ويحط من مكانته، ويضر بعقله وفطنته.

ويمكننا القول: إن الكاتب وُفِّق في تسليط الضوء على جوانب النقص في سلوك القضاة والفقهاء في عصره من خلال سلوك هذا القاضي، فكان هذا الرجل نموذجا لهؤلاء، مجسدا الكاتب من خلاله السخرية السلوكية، راصدا حركاته بدقة، فقد استطاع أن ينزله من أعلى المراتب إلى أدناها، وأن يخفضه من القمة تدريجيا، وصولا إلى الأسفل.

المبحث الثاني: البعد الحجاجي للسخرية في المقامة

نقصد بأبعاد السخرية في النص: المقاصد التي يمكن للمتلقي استنطاقها من السخرية بوصفها آلية وظفت بعناية من بداية النص إلى نهايته؛ حيث إن "السخرية تقتضي إدراكا نقديا، يتم التعبير عنه بخطاب متعدد المعاني"[25].

وقد عمد اليازجي إلى استخدامها آليةً دفاعيةً حجاجيةً إصلاحيةً تقويميةً؛ لأسباب أهمها: أنها محاولة نقدية جادة للتغيير، إضافة إلى كونها أسلوبا دفاعيا حجاجيا لغويا؛ لإقناع الآخر بما يصدر عنه من أفكار وآراء، كما لا يمكن إغفال الجانب النفسي الذي تتضمنه هذه السخرية؛ إذ يمكن اعتبارها تنفيسا وتفريغا لهموم وآلام نفسية يعانيها المؤلف، دفعته إلى السخرية في نصه.

ونهدف هنا إلى دراسة تجلي الحجاج في المقامة؛ بوصفها نصا ساخرا حجاجيا، يسعى من خلالها المؤلف -كما ذكرنا سابقا- إلى إقناع المتلقي، فالإقناع هو غاية الحجاج، وهدفه الأساسي، "ويأتي الأدب الساخر خير سلاح يوجهه الكاتب إلى من شاء بالألفاظ المضحكة، معتمدا على الحجج القوية للرد على الخصوم"[26]، ولذلك قد تكون السخرية الحجاجية أحد الأساليب الفنية والتداولية؛ للكشف عن دلالات النص، التي قد تخفى على المتلقي.

وهناك أنواع من الحجج توظف في السخرية من أجل الإقناع، منها: (الحجج الجاهزة)، كالشواهد والتضمينات من المرجعيات التراثية أو الواقعية، التي تعد مادة جاهزة ينقلها الكاتب، وهي من الحجج القوية التي تدعم الحجاج؛ "فهي تعلو الكلام العادي درجة، مما يجعلها ترقى في السلم الحجاجي إلى ما هو أرفع"[27].

كما أن هذه الحجج ذات أثر نفسي قوي على المتلقي، لذلك يكون إقباله على هذا النوع من الحجج أكبر؛ فالحجج الجاهزة تمنح المؤلف ونصة سلطة مستمدة من سلطتها الخاصة، فتزيد من مكانة المؤلف، وتجعل عملية الاقتناع بأفكاره أسهل، فالمؤلف الساخر يعتمد نقل أقوال متكلم ما؛ بغرض تبني ما يدعو إليه من أفكار، والاختفاء وراءها من المعارضة في كثير من الأحيان.

وفي المقامة الصورية أورد اليازجي مجموعة كبيرة من الحجج الجاهزة التي رفدت سخريته، وتناسبت مع ما يخدمها، ويزيد من فعاليتها من ناحية الإقناع، فقد لجأ إلى: القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، والأشعار، والأمثال العربية المأثورة.

1. **الحجاج بالقرآن والسنة**

يعد القرآن من الحجج الجاهزة التي لا يمكن الطعن فيها؛ "لأن من شرف الاستشهاد بالقرآن إقامة الحجة وقطع النزاع وإذعان الخصم"[28]، فالنص الديني يمثل حجة ذات سلطة لا يمكن دحضها أو ردها. ومن أمثلة الاستشهاد بالقرآن في المقامة، والتي يسخر فيها الأديب من ذوي السلطة والنفوذ ما جاء على لسان القاضي بعد أن سمع شكوى الفتاة: "يا أمة الله صبرا! فإن مع العسر يسرا"[29]. وهنا تناص مع قوله تعالى: ﴿فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٥ إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٦﴾ {الشرح، الآيتان: 5-6}، وقد جاء هذه الاستشهاد بعد وصف تفصيلي لمعاناة الفتاة من شظف العيش، وضيق الحياة، بسبب فقر والدها، وحرمانه لها من الزواج، فكان الحكم الأول للقاضي: (الصبر)، ويبدو لي أن فيه تلميحا ساخرا من الأحكام القضائية غير المنصفة بحق المرأة، خاصة إذا كان المتخاصمان من ذوي القربى (الابنة ووالدها)، فالأمر يحتاج إلى إعادة نظر، ودراسة حالة فعلية، أكثر من كونها علاقة اجتماعية فقط، وقد يشي هذا الرد بتسلط الأحكام القضائية الذكورية، وهضمها لحقوق المرأة، ومن ثم فإن الكاتب يفضح هذه المسألة لكن بطريقة ساخرة غير مباشرة.

ومن أمثلة الحجاج بالقرآن والسنة النبوية كذلك، أنه ضمن الحكم النهائي في القضية –بعد أن استمع للفتاة ووالدها- بعضا من الآيات القرآنية والحديث الشريف: "يا هذا إنك قد أثمت بحبسك هذه الحرة! أما سمعت أن امرأة دخلت النار في هرة؟ فخذ هذه الخمس المئين، ودع الفتاة عندي في قرار مكين..."[30]، وكأنه يلمح هنا إلى أن هذا الحكم نهائي لا رجعة فيه، وغير قابل للمناقشة والرد؛ ولذا اعتمد على سلطتين دينيتين فقدم (الآية والحديث)[31] بوصفهما نتائج لأفعال الوالد.

فهو يدرك أن عرض السلطة الدينية بهذه الطريقة يكسب خطابه قوة معرفية تعتمد على تقنيتين: التناص والافتراضات المسبقة، وهما من أهم الطرق التي تعمل بها السلطات الاجتماعية؛ فهي تعرض النتيجة وتوظفها اجتماعيا دون أن تشير إلى مقدماتها المنطقية، أو أن تضع هذه المقدمات موضع تساؤل[32].

كما أن الافتراضات المسبقة لا بد أن تكون مشتركة بين المتكلم والسامع؛ كي يقتنع بالحجة، ولذلك كان القاضي يحاجج بالقرآن والسنة، بل إن سرعة بديهته تجعله يحسن اختيار النص الديني المعبر عن الموقف، وهو ما يذهل الخصوم ويسكتهم؛ لأنهم لا يستطيعون الرد مادام أنه جاءهم بما يعرفون، فالمتلقي يتأثر بالحجج المتوافقة مع معتقداته الدينية، والقرآن والحديث نصوص لها قدسيتها وسلطتها.

نلاحظ مما سبق أن الحجج الدينية كثيرة في مقامات اليازجي خاصة (القرآن الكريم)، رغم أنه أديب عربي مسيحي؛ ويعود ذلك إلى نشأته وترعرعه في لبنان، في بيئة عاش فيها المسلمون والمسيحيون متجانبين، وتأثر بمعتقدات المسلمين وآدابهم وسننهم، إضافة إلى معرفته بالثقافة الإسلامية، والألفاظ الاصطلاحية الدقيقة، وعلمه بالمسائل الفقهية التي يستنبطها من القرآن... هذا كله جعله يتأثر بهذا المصدر العظيم في مقاماته.

كما أن الانسجام بين منتج النص (المسيحي)، وما يقدمه من رموز دينية (إسلامية) يضع نصوص اليازجي في خانة متفردة، وينتقل بها من مستوى التقليد والمحاكاة إلى مستوى التأويل، ويعكس التلاحم بين عالمين متناقضين (المسيحية والإسلام)؛ فمن خلال شخصية القاضي مثلا (ذات الرمز الديني)، استطاع أن يزيل الستار عن حقيقة طبقة معينة من المجتمع العربي (الإسلامي والمسيحي) على حد سواء، وهي طبقة رجال الدين الذين صار حالهم يشبه إلى حد كبير حال رجال الكنيسة في العصور الوسطى.

فهم يكرسون مناصبهم للمتاجرة بحقوق الناس ومصالحهم، فاستطاع الكاتب من خلال هذه الشخصية أن يرسم ملامح الواقع العربي، ويحقق الغاية المثلى من المقامة في عصر النهضة، التي تقترح بأنه من أسس بناء الحضارة العربية إزالة الحواجز التي يضعها العرب فيما بينهم باسم الدين، فهذا التعدد الطائفي في النص يترجم النسق العام الذي كان يؤطر الوضع العربي في لبنان وفي الوطن العربي كافة.

2. الحجاج بالشعر

يعد الشعر أيضا من الحجج الجاهزة القوية في الخطاب الساخر؛ لأنه "قد يتحول من كونه خطابا حجاجيا إلى كونه قولا مأثورا وشاهدا يدخل في تركيب الخطاب الحجاجي بوصف الشعر هو الشاهد والحجة"[33]. ونجد في المقامة الصورية الكثير من الأبيات الشعرية التي خدمت سخرية المؤلف، وكانت لها وظيفة إقناعية بارزة، فالحجاج يذهب إلى أبعد من كون الشعر شاهدا وحجة، بل إن "أي نص شعري وأدبي تكون له إلى جانب الوظيفة الشعرية وظائف أخرى مثل الوظيفة الانفعالية والوظيفية والتوجيهية والإقناعية..."[34]، خاصة إذا تم توظيف هذه النصوص الأدبية بشكل يتناسب مع السياق.

وبالاطلاع على نص المقامة نلاحظ أن الأبيات الشعرية وردت على لساني الفتاة ليلى ووالدها الشيخ الكبير في مقطوعات صغيرة تناثرت من بداية المقامة إلى نهايتها، وتتضمن الأبيات مشكلة ليلى التي عرضتها أمام القاضي شعرا، مما يدل على فطنتها وذكائها، فقد أرادت أن تقنعه بأنها ذات جمال في خَلْقها ولسانها كذلك، ولعلها تعلم انجذاب العلماء للشعر؛ لأنه يروح عن النفس، ويريح القلب من كدّ التفكير، فاستهلت المجلس بقولها[35]:

يا قاضي العدل الكريم المنصفا إن أبي في جوره قد أسرفا
أقعدني عن الزواج عنفا وليس يكفيني ولو تقشفا
فانظر لنا حكما إلى الله صفا أو لا، فإن الله حسبي وكفى!

ثم دفاع والدها عن نفسه، دون أن يكذّب ابنته، بل أكد كلامها، وأثنى عليها، وتحجج بخوفه عليها، ورغبته في تزويجها ممن يستحقها، ورمى التهمة على الفقر وتقلب الأحوال[36]:

ما كذبت ولا بها من عار لكن ذاك ليس باختياري
فإنها من أحسن الجواري بديعة في أعين النظار
كالشمس في رائعة النهار فصنتها كدرة البحار!
حتى أرى كفئاً من الأصهار وإنني شيخ غريب الدار
صفر من الدرهم والدينار أنتظر العفو من الأحرار
وأحسن الصبر على الأقدار فاحكم بما ترى، ولا تمار

ثم مدحَ والد ليلى القاضي، وأثنى على حكمه[37]:

لله يا ليلى اذكري أباك إذا رأيت فقره أغناك
أثني على القاضي الذي أحياك بلطفه، فإنه مولاك

وأخيرا رسالة ليلى الساخرة للقاضي مع غلامه، تبلغه فيها سخريتها من جنونه وتصابيه أمام فتاة، مما جعله فريسة احتيال[38]:

شيخ أشد جنونا من دقة بن عبابة
قد خاتلته فتاة واستجهلته صبابة

لقد وظف اليازجي أبياتا شعرية ملخصة لقصة المقامة، فهو يدرك ارتباط أذن العربي بالإيقاع الشعري، فيقبل على ما يسمع، بل لا يصعب عليه حفظ وترديد ما التقطته أذنه، كما يعلم تأثر العرب بالكلمة البليغة، التي لها في نفوسهم أثر السحر. ولعل المؤلف كذلك يسعى من خلال هذه الأبيات إلى أن يوضح أن الشعر أصبح أداة في أيدي أصحاب الكدية والمحتالين؛ لكسب المال، وكأنه

ينبه إلى خطورة من يتخذون من الفن أداة للتكسب، ويتخذ الكاتب هذه الشواهد الشعرية حججا؛ ليبين من خلالها تردي الحال في عصره، فقد صار الشعر وسيلة للمحتالين الذين عرفوا كيف يفرضون أنفسهم بالسخرية وإضحاك الناس، وتسلية أصحاب النفوذ على حساب هذا الفن الراقي (الشعر)، الذي يمثل عماد الفنون الأدبية العربية.

3. الحجاج بالأمثال

تعد الأمثال كذلك من الحجج الجاهزة التي يمكن أن يعتمدها المتلقي لتقوية حججه، خاصة أن الناس يتداولونها ويتوارثونها، وتتردد بكثرة على ألسنتهم؛ لذلك فلها أهمية في نفس قائلها وسامعها، "ولا يجوز تبديل ألفاظها، ولا تغيير أوضاعها؛ لأنها بذلك عرفت واشتهرت"[39].

ويمكن للمثل أن يعبر ويوحي بما لا يستطيع تعبير آخر إفادته؛ "فالمثل تجتمع فيه أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام وهي: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة، وإذا وضع الكلام مثلا كان أوضح للمنطق، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث"[40].

ولهذا "ركزت الدراسات الحديثة على قدرة التمثيل في الاضطلاع بأدوار استدلالية هامة، فهو يتجه أساسا إلى عقل المخاطب، ثم يخاطب عقله وعواطفه بقصد التأثير فيه واستثارته بتحفيزه لاستقبال المعنى والاقتناع به"[41]. فالأمثال تحمل قيما تمثل سندا أساسيا لتطوير أي حجاج والسير به نحو نتائج مقبولة[42]، ولعل التذكير بها في المواقف المشابهة للمواقف التي ضربت فيها أول مرة يعد حجة في ذاته.

وقد أدرك اليازجي القوة الحجاجية للأمثال، وقدرتها على التعبير، ووصولها إلى الصميم، فهي نصوص شاعت في المجتمع، وأصبحت من التراث الذي يلخص التجربة الشعبية، ومن الأمثال التي وردت في النص ما وصفت به ليلى نفسها بشكل ساخر نتيجة فقر والدها، وتردي حالتهما المعيشية: "حتى صرت أهزل من الجوزل، وأجوع من كلبة حومل"[43].

وقد ذكرنا سابقا أن الجوزل هو فرخ الحمام، وحومل امرأة عربية بخيلة، كانت تجوّع (كلبة) لها، تربطها آناء الليل للحراسة، وتطردها أطراف النهار، فلما طال هذا الحال الصعب على الكلبة المسكينة أكلت ذنبها من شدة الجوع.

ويبدو أن الفتاة أرادت بهذا الوصف الهازل الساخر لنفسها أن تكسب استعطاف القاضي، وفي الوقت نفسه يعد هذا التصرف سخرية ضمنية منها في حق الأب الذي ضيق عليها المعيشة، وهذه الحجة الاستهجانية من آليات الحجاج التي "تقوي الحجة وتؤمن لها منزلة في عقول المتخاطبين وعواطفهم حتى يحصل فعلها ويدوم أثرها"[44]، وقد لاحظنا ميل القاضي للفتاة وتعاطفه معها وذلك بقوله: "يا أمة الله صبرا! فإن مع العسر يسرا"[45].

ونجده في موضع آخر من المقامة يستخدم المثل حجةً على سخريته لإقناع المتلقي بها، ففي سخريته من القاضي الذي صوره شيخا مجنونا متصابيا أمام فتاة جميلة، يرسم له صورة مناقضة لما يعرف به القضاة والفقهاء والعلماء في العادة، الأمر الذي استدعى أن يقدم له نصيحة في هيئة أمثال على ألسنة الشخصيات، فمرة على لسان الأب فيقول: "يا مولاي لا تكن كقاضي جبّل"[46]، أما النصيحة الثانية فصاغ المثل فيها شعرا على لسان ليلى في نهاية المقامة[47]:

شيخ أشد جنونا من دقة بن عبابة

(فجبل): اسم مدينة كان بها قاض يحكم للخصم الواحد إذا حضر مجلسه، فإذا جاء الآخر ينقض حكمه الأول، ويحكم بخلافه[48]، أما (دقّة بن عبابة): فهو رجل يضرب به المثل في شدة الجنون، فذكر هذه الشخصيات الواردة في الأمثال العربية هو من باب شهرتها الواسعة في التراث العربي، ولإيصال العبرة للمتلقي؛ لأن "في إيراد أخبار السالفين عبرة لمعتبر، وعظة لمزدجر، واقتداء بصواب لمتبع"[49].

حيث نلمح في هذه الأمثال الواردة باعتبارها نصيحة للقاضي إشارة على قصور العقل، والتفكير اللامنطقي، وسوء التصرف، والميل عن الصواب ... وكلها تصرفات ينبغي للقضاة الابتعاد

عنها، وإضافة دلالة هذه الأمثال إلى ما وصف به اليازجي القاضي الفقيه من سلوك مناقض للمألوف تدعم سخريته، وموقفه النقدي من قضاة وفقهاء عصره، فالإنسان "يستدل بواسطة التمثيل للمرور إلى واقع جديد، واقع يؤسسه، ويفرضه لإثبات وجهة نظر أو تدعيم قول أو نفي آخر، فهو استدلال يتأسس على علاقة تشابه بين بنىً متشابهة من عوالم مختلفة، إذ إنه استدراج للمخاطب لتوريطه في إثبات نتيجة مقررة سلفا، ويكون ذلك باستثارة مخيلته، واستدعاء خبراته، فيشارك في تقرير النتيجة والوصول إليها، وذلك أدعى للاقتناع بها وتبنيها"[50].

لقد لاحظنا مما سبق أن المؤلف نوّع في استعمال الحجج الجاهزة، مثل: القرآن والسنة والشعر والمثل؛ لأنها تمثل بعدا حجاجيا مدعما لأفكاره، وهي بمثابة ركائز أساسية في خطابه الساخر، وليست السخرية غاية في ذاتها، إنما هي إستراتيجية يعتمد عليها؛ ليحقق التواصل مع المتلقي، ويحاول إقناعه، بهدف تغيير الواقع، فالسخرية إذن حجة غير مباشرة اعتمدها اليازجي في المقامة الصورية؛ لإقناع متلقيه بإصلاح الفساد الذي ساد عصره الحديث، الذي استبد فيه المستعمر التركي، وانتشر الظلم، وانقلبت الموازين، في مجتمع غلبت عليه الماديات ... فهذا النص ليس نصا للمتعة فقط بقدر ما هو طريقة للتخلص من مسؤولية القول والتصريح المباشر، ووسيلة مراوغة تسمح لصاحبها أن ينفذ إلى عقول الآخرين، ويؤثر في أفكارهم بهدوء خوفا من بطش السلطة.

المبحث الثالث: المكونات السردية الساخرة في المقامة

نهدف هنا إلى تسليط الضوء على أثر النزعة الساخرة المسيطرة على النص في المكونات السردية للمقامة، ومدى التفاعل بينهما، وذلك كالآتي:

1. الزمن الساخر

يعد الزمن من العناصر الأساسية في بناء العمل القصصي أو الحكائي، ولا يمكن تصور حدث سواء أكان حقيقيا أم متخيلا خارج الزمن؛ فهو "الخيط المتحرك الذي يحرك الأحداث"[51]، كما أنه "البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي، وتنهض به في كل عمل تخييلي"[52].

وفي مقامات اليازجي بشكل عام، والمقامة الصورية –محل الدراسة- نلاحظ هيمنة الاستذكار، والعودة إلى الماضي بوصفه لازمة سردية ارتبطت ارتباطا وثيقا باستهلالات المقامات، فنجد السارد (سهيل بن عباد) يرجع بذاكرته إلى الزمن الماضي في صورة استذكارات زمنية تمثل "تراكما متلاحما من أحداث وحالات مستقلة تامة في حد ذاتها... وقيمة الماضي تكمن بصورة رئيسية في تهيئة السوابق لدواعي الحاضر والمستقبل"[53]. وهذا الملمح الزمني البارز، واستذكار حادثة وقعت في الماضي لا يعني الانقطاع عن الزمن الحاضر، بقدر ما ينم عن التواصل مع الذات، التي تبقى مرتبطة لا شعوريا مع تلك الذكريات؛ فقد يكون الاستذكار "أحد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعها ووضع مستقبل جديد"[54]؛ لتغيير أوضاعها المأساوية.

وبشكل عام فإن الزمن الحقيقي للمقامة الصورية يعود إلى ماض بعيد، يمكن تقديره بسنوات عديدة؛ وذلك من خلال استقراء القرائن الزمنية "كنت يومئذ فتى أمرد"[55]، وهي دلالة على صغر سن السارد أثناء قيامه بسفراته عبر العالم، وهذا الاستذكار -بتقنياته المتنوعة- يؤدي إلى مفارقة زمنية أساسها (التغيير والتحول)، وطرفاها (الماضي والحاضر).

فاسترجاع فترة زمنية ما (مرحلة الشباب)، يستدعي وجود حالة منافية لها في الزمن الحاضر (مرحلة الكهولة)، وكل مقامة تعد سردا لأحداث يُتوهم أنها وقعت فعلا في زمن مضى؛ ليضفي السارد على الموضوع لمسة واقعية، ويوقع المتلقي في شِراكه، فمعظم الاستذكارات هي استذكارات لقصص وهمية، يحدد من خلالها مسار الأحداث، في قالب فني ساخر يصور تناقض القيم، ويوضح رؤية المؤلف لبعض القضايا.

وقد أظهر اليازجي قدرة على التحكم بالزمن وحركته النسقية داخل المقامة طولا وقصرا، بشكل يتفاعل مع المغزى الساخر، معتمدا على تقنيات زمنية أبرزها: الخلاصة والمشهد؛ ففي بداية المقامة قدم السارد تلخيصا سريعا للأحداث، وعرضها بإيجاز وتكثيف، وهي أحداث مرتبطة بالماضي، وقعت وانتهت، ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الخلاصة والاستذكار؛ حيث يعمل

الرجوع إلى الماضي على "سد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه، عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات، والأحداث التي شاركت فيها"[56]، وحتى يتسنى للقارئ الإحاطة بحيثيات القصة، ومتابعة حركة السرد بدقة، فيستطيع رصد مظاهر التحول.

وهذا ما لاحظناه في سرده المتعلق بالقاضي: "لفظتني الثغور، إلى مدينة صور. فحللتها شهرا أجرد، وكنت يومئذ فتى أمرد... حتى دخلت يوما إلى حديقة، في إبان وديقة. وإذا القاضي جالس على قطيفة، كأنه الإمام أبو حنيفة... طارحته تحية الأدباء، وأخذت مجلسا على تلك الحصباء"[57].

فيقدم الراوي سهيل خلاصة ببضع كلمات وملفوظات عن شخصية القاضي التي توحي مبدئيا بالالتزام والتدين والوقار، مهيئا المتلقي لبقية الحكاية، لكن الفكرة تنقلب رأسا على عقب بمجرد دخول فتاة تشكو والدها للقاضي؛ بسبب حرمانها من الزواج، رغم كثرة خُطّابها، فيوظف السارد المشهد؛ لدوره الفعال في الحركة الزمنية للنص، وتخليصه من الرتابة؛ إذ يعمل على "تطور الأحداث، والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية"[58] للشخصيات في النص.

وهذا ما حدث فعلا في المشهد المطول بين القاضي والفتاة، حيث كان المشهد عبارة عن مجموعة مشاهد مجزأة -كما ذكرنا سابقا- أحدثت نقلة نوعية في شخصية القاضي، وبينت بشكل ساخر تناقضه مع مبادئ الدين، حيث يقول بعد أن سمع شكوى الفتاة: "فمن هذا الظالم الذي لا يعرف السنة والكتاب؟"[59]، ثم ميله لهوى النفس: "وكان القاضي قد أشرب قلبه حب فتاته، لما رأى من بلاغتها، وسمع من صفاته"[60]، وفي النهاية انحيازه لرغباته الشخصية: "فخذ هذه الخمس المئين، ودع الفتاة عندي في قرار مكين"[61].

فهذه المشاهد ترصد بشكل تدريجي الصورة الساخرة للقاضي الذي يمثل مؤسسة القضاء في عصر الكاتب؛ إذ تعلن تفاصيل هذه المشاهد من خلال استذكارها للزمن الماضي عن مستوى دلالي يكشف عن منظومة الأفكار والمبادئ الفاسدة التي تقوم عليها بعض مؤسسات المجتمع في عصر الكاتب ومنها القضاء، وعن المعتقدات المادية المبنية على الفكر المادي.

2. المكان الساخر

يمثل المكان ركيزة مهمة من ركائز العمل الأدبي، لا تكاد تخلو منه فنون الأدب، يتكئ عليه الأديب للبوح بهواجسه، وما يختلج في نفسه من مشاعر مختلفة. ولقد جاء المكان في المقامة الصورية على ضربين؛ المكان العام أو الكلي، متمثلا بعناوين أغلب المقامات التي تسمت بأسماء المدن العربية، إضافة إلى المكان الجزئي أو الخاص، وقد ورد في أثناء المقامة، فالحديقة، والمزرعة، والقرية، والسوق... "هي أماكن انتقال نموذجية، تشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها... وتمدنا دراسة هذه الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك... بمادة غزيرة من الصور ستساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات، ومن ثم الإمساك بما هو جوهري فيها، أو مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[62].

كما أن المكان في المقامات يخضع للرحلة والتنقل الدائم، فهو "آني، عابر؛ لأن الشخصيات إما أن تكون قد أعدت نفسها للرحيل ... وإما أن تكون قد دخلت المكان حديثا ... وفي كلتا الحالتين هي جوّالة رحّالة"[63]، غرضها الاجتياز وليس الاستقرار.

ويحيل العنوان في المقامة الصورية إلى مكان وقوع فضاء السرد بشكل عام -وهو مدينة صور بلبنان-، لكنه لا يقدم تفصيلا للمكان الذي جرت فيه الأحداث، ولعله أمر تعمده الكاتب؛ ليخفف قيود الرقابة، ويسرد القصة بأريحية، ولا يتسبب نقده بإهانة جارحة لمن ينتسب إلى المكان المعني.

وما يؤكد هذه الفكرة هو وصفه للمكان الذي التقى فيه بالقاضي وهو (الحديقة)، والأولى أن يكون مجلس القاضي في (دار القضاء)، لكن الكاتب جعل معالم المكان الساخر مجهولة إلى حد ما، دون خلفية واضحة، ومن ثم يحفظ نفسه من المساءلة، خاصة أن المكان هنا له قداسة (مجلس القضاء)، ويحمل دلالات أخلاقية واجتماعية ودينية، ويسعى إلى الارتقاء بالإنسان من الشهوانية والمادية إلى العقلانية. فدور القاضي الأساسي أن يكون قائما على قضاء حوائج الناس، وتحقيق العدل والمساواة.

ويتجلى تأثير المكان بوضوح في مجالس القضاء، وكيف أنها تُلزم من يدخلها بآداب المجلس، وآداب الحديث، هيبة ووقارا وحذرا من القاضي ومجلسه، يقول: "حتى دخلت يوما إلى حديقة، في إبان وديقة. وإذا القاضي جالس على قطيفة، كأنه الإمام أبو حنيفة ... طارحته تحية الأدباء، وأخذت مجلسا على تلك الحصباء، إذ دخلت امرأة سادلة القناع، سابغة اللفاع، فاسترعت السماع، وقالت:

يا قاضي العدل الكريم المنصفا إن أبي في جوره قد أسرفا"[64]

فنلاحظ أن الشخصيات الواردة في المقامة (سهيل وليلى ووالدها) عند دخولها إلى مجلس القضاء، وفي حضرة القاضي، حرصت على ضبط النفس، وحسن الحديث في الإدلاء بالحجة والتدليل على دعواها، خاصة ليلى، التي بادرت بالثناء على القاضي، ووصفه بالعدل والكرم والإنصاف، ولم يَقِلّ والدها عنها التزاما وتأدبا في مسلكه وحديثه.

لكن المكان في المقامة الصورية بدأ يفقد المقومات التي تنهض به بوصفه مكانا مقدسا، بالتحول إلى مكان يرمز إلى الفساد، خاصة عندما بدأت نظرات إعجاب القاضي تتجه نحو الفتاة، فأخذ يخالسها النظر، إلى أن أشرب قلبه حبها، وانتصر لها على والدها، ودفع له مالا؛ كي يحتفظ بها مع نسائه.

لقد أسهمت شخصية القاضي في إعادة بناء المكان وخلقه من جديد، وإعطائه مفهوما يتناسب مع النسق الثقافي، مما يجعل القارئ يقع في مفارقة ساخرة بين قطبين دلاليين: ما يجب أن يكون؛ أي الصورة التي يرسمها مجلس القاضي بوصفه مكانا مقدسا، وما هو كائن؛ أي الصورة المشوهة لهذا المكان، التي اتسمت بانحطاط القيم، وفساد أخلاق القضاة؛ لتقوم الفتاة (ليلى) ووالدها (الخزامي) بدور الكشف عما هو كائن، ليتحول هذا الوضع الجديد إلى محفز يدعو (الخزامي) وغيره إلى التكدي، عن طريق خداع الآخرين مثل القاضي، صاحب المبادئ المزدوجة، لتختتم ليلى المقامة بأبيات فكاهية ساخرة أرسلتها للقاضي مع غلامه[65].

3. الشخصية الساخرة

إن المقامات عبارة عن سردية حكائية ذات "شبكة علائقية"[66]، تتعالق فيها المكونات السردية والبنى الخطابية والدلالية، فهي نظام يتكون من أحداث تجري في زمان ومكان، تحركها شخصيات، وتمثل هذه الشخصيات المحور الأساسي الذي يحرك السرد، وتبنى عليه الدلالة، ويسير بالأحداث نحو الإنتاجية؛ ليتجاوز حدود النص إلى فضاء التأويل.

كما أن الشخصية وثيقة الصلة بالواقع، وليدة العالم الذي تعبر عنه، و"المتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي"[67]، فعلاقات الشخصية مع مكونات النص السردي، وتفاعلها معها، "تتكشف في العالم القصصي في أدوار محدودة العدد حتى تدرك ككل فتكون بنية فعلية واضحة المعالم"[68].

وتشغل الشخصية في المقامات حضورا لافتا، يحدد المبدع بناءها من خلال ما يعتمده من أوصاف خارجية وثقافية، ويحدد ملامحها من خلال ما يخبر به الراوي من جهة، وما تخبر به الشخصية عن نفسها في كثير من الأحيان، وتظهر الشخصيات وفق أسماء تتفاوت في مدلولاتها، وفي مقامات اليازجي هناك شخصيتان محوريتان تظهران بشكل مستمر في كل مقامة، هما:

أ) الراوي (سهيل بن عباد)، الذي يقوم بمهمة نقل الخبر، وتصوير الأحداث، ووصف المناظر والرحلة، وزمن لقائه بالبطل، وتحليل نفسية الشخصيات وسلوكها أحيانا، ويتمتع (سهيل) في المقامات بقيم إيجابية، وأخلاق حميدة، رغم التصاقه الدائم بالبطل (الخزامي)، ويظهر بطريقتين: فأحيانا يحاول أن يدفع بالبطل إلى التوبة، موجها إليه النقد اللاذع، وفي أحيان أخرى يكون متفرجا، دون أن يكون له دور فعال في السرد، كما هو الحال في المقامة الصورية، ويبدو أن ذلك ناتج عن نظام يعكس اكتفاء البعض بمشاهدة ما يدور حولهم من قضايا وظواهر وصراعات وخلافات، دون أن يكون لهم أي موقف إزاء تردي الأوضاع.

ب) شخصية (ميمون بن خزام) البطل المكدي، الذي تقوم عليه المقامات، وتحرك به الأحداث، ويتميز عن باقي الشخصيات في محور دلالي واحد، هو: المكر والخداع، ويشمل: "الحيلة، الاحتيال، النفاق، الكذب، السلب، الابتزاز"، وغيرها، مما يجعل المقامة جنسا أدبيا استطاع أن يخلق أنموذجا إنسانيا ويحدد من خلاله إحداثيات النسق الثقافي في العالم العربي، في فترة زمنية ذات خصوصيات معينة.

إضافة إلى شخصية نسائية ذات دور بطولي في كثير من مقامات اليازجي، منها المقامة الصورية، وهي شخصية (ليلى)، ويبدو أن الكاتب تعمد إيراد هذا الاسم تحديدا؛ فليلى هي النشوة، وابتداء السكر، وليلى من أسماء الخمرة، وبه سميت المرأة[69]، واجتماع كل هذه الصفات في شخصية ليلى من شأنه أن يجعل وظيفتها هي إيقاظ العاطفة الإنسانية؛ لتوقع الشخصية المستهدفة في شراكها، وتسكر عقول الرجال، وتعمل فيهم ما تعمله الخمرة في الفرسان، لما تتميز به من الحسن والرهافة والرقة والعفاف والفصاحة، وهي الشخصية القوية التي لا تهاب الأهوال، وتمتطي الصعاب من أجل الوصول إلى المبتغى، وغالبا ما ترجع بالغنيمة.

وتمثل (ليلى) نقطة تحول جوهرية تميز مقامات اليازجي عن مقامات (الهمذاني، والحريري)؛ إذ لم يسند أي منهما دورا بطوليا للشخصيات النسائية كما هو صاحب كتاب (مجمع البحرين). إضافة إلى وجود شخصيات هامشية، الهدف منها إكمال سير الأحداث، ولا يهتم الراوي بذكر أسمائها وصفاتها، وإنما يركز على سلوكها كما في شخصية (القاضي).

ومن الأساليب التي وظفها الكاتب في رسم شخصيات المقامة الأسلوب الفكاهي الساخر، والغرض منه: نقد المجتمع وعيوبه وسلوكيات أفراده بصورة تهكمية مضحكة، فقد انتقد اليازجي سذاجة القاضي، وأزال الستار عن حقيقة طبقة القضاة الفقهاء، الذين يستغلون مناصبهم للمتاجرة بمصالح الناس.

وجدير بالذكر، أنه جعل هذه الشخصية مجردة من الاسم، وأوردها تحت اسم عام يحيل إلى وضعها الاجتماعي، "وهذا يعني أن الشخصيات الفردية تذوب في الأنماط الإنسانية"[70]، كالشخصية

الذكية، والمخادعة، والإيجابية، والمتناقضة... وتتحول إلى رموز لأشخاص حقيقيين، لكل منهم دور فعال في ترجمة حقيقة الواقع.

وكان لشخصية ليلى دور فعال في السير بالأحداث، فقد صورها المؤلف في صورة المرأة الجميلة، وإن ارتبط وصفها بالموضوع الأساسي (الكدية)، إلا أنه استطاع أن يعبر من خلالها عن جملة المفاهيم الأخلاقية والاجتماعية التي تهيمن على المجتمع، وتتحكم في طبائع الناس، وذلك من خلال العلاقة التي تربط شخصية ليلى بباقي الشخصيات، مثل القاضي الذي افتتن بها، واستطاعت أن تغويه بجمالها وحديثها؛ لتنال منه في نهاية المطاف. ولم يتجاوز وصف شخصية ليلى في المقامة ما يفصح عنه الراوي من صفات عرضية، لا ترقى إلى أن تكون صورة مكتملة للمرأة مثلما تصوره بعض الأجناس الأدبية (الشعر، القصة، الرواية).

وربما يعود ذلك إلى تركيز المؤلف على المحاور الدلالية الكبرى، التي تحيل إلى الدور الذي تلعبه شخصية ليلى، خاصة مع القاضي، الذي شغف بها، وأراد وصالها بأي وسيلة، مما جعله يستغل نفوذه ومنصبه للاستحواذ عليها، وهذا نقد لفساد القضاء وذوي السلطة.

كما تسعى المقامة الصورية إلى الإحاطة بنقائص وعيوب الشخصية محط السخرية، والمبالغة في تصويرها بشكل يستدعي التهكم والضحك، وهي طريقة يلتمسها المؤلف لمعالجة بعض الأفعال والسلوكيات غير المستحبة، كسخريته من شخصية الخزامي (والد ليلى)، حيث يجعل الكدية حرفته التي تضمن له قوت يومه، حتى لو استدعى ذلك أن يظهر شخصيته بمظهر فكاهي، مضحك، أقرب ما يكون إلى الفن الكاريكاتيري، القائم على تضخيم السلوك[71].

مما يجعل من العيوب والنقائص مادة غنية بالسخرية والضحك، يقول الراوي على لسان ليلى في وصف والدها: "هو شيخ يفن، قد صار جلده كالسفن، يضمني إلى أضلاع له كالنعش، فتغشاني لحيته كالكفن، ولقد خطبني كرام الأصهار، فأبى إلا أن أكون منه معقد الإزار..."[72]، كما يقول الوالد عن نفسه: "شهد الله أن موت الذليل خير من حياته. وأنني قد كنت نشبة، فصرت

عقبة. وطالما كنت أكلل القصاع، وأجم الكيلجة والصاع، حتى استوت النحوس، وخلت قدر بني سدوس، فأنكرني الصميم والحميم، وجفاني السمير والنديم، فيا ليتني مت قبل هذا البلاء العظيم"[73].

فهذا التصوير الهزلي للشخصيات يخلق عنصر المفاجأة والدهشة، "فالسخرية باعتبارها نوعا من الرؤية إلى العالم، لا تتستر على النقص وتداريه، بل هي تفضح الاعوجاج وترغمه على الظهور بصراحة... فالفضح كآلية من آليات إنتاج السخرية يتغيا الإبحار عبر عاهات الإنسان ونزواته ومتاهاته الشخصية... لدفعه إلى اكتشاف مفارقاته"[74].

4. حوارية النص

للحوار دور مهم في بناء المقامة، وترتكز قيمة الحوار على قوة المحاججة، "ولأن الممارسة اللغوية بحسب غرايس نشاط تواصلي عقلاني يهدف إلى التعاون ما بين المتخاطبين، فإنها تستند إلى قواعد صادرة من اعتبارات عقلية تتدبر السلوك التخاطبي وتجعله ناجحا ومنظما"[75]، ولذلك "يعتبر الحوار مكونا أساسيا من مكونات السخرية والحجاج، وهو الذي يفسح المجال لعرض الأفكار والحجج، أو دحض أفكار الخصم عبر تفخيخ الخطاب"[76]. ويقوم الحوار في المقامة الصورية على أربع مراحل أساسية، هي:

(أ) مرحلة الافتتاح أو البدء

وهي بمثابة تمهيد؛ للإعلان عما سيأتي، وفي هذه المرحلة يتم تحديد محل النزاع[77]، وتتأسس الحوارية في المقامة الصورية على أطروحة بسيطة هي: شكوى ليلى من والدها الذي حرمها من الزواج، رغم جمالها، وكثرة خطابها، فقد كان الزواج مخرجا مناسبا لها من فقر والدها الذي أوصلهما إلى حال متهالكة، فأرادت حلا وحكما عادلا من القاضي، وهذه الأطروحة لا تتطلب آليات ومبادئ المنطق، وجاءت موجزة دون تعقيد؛ لضمان نجاح الحوار والاستيلاء على أذن المتلقي.

(ب) مرحلة المواجهة

هي مرحلة عرض الأحداث والوقائع، كما أنها مرحلة التساؤل مع إيجاد منفذ يكون ضروريا للإعلان والإخبار، ومطابقا لكل الالتزامات والتعهدات[78]. وفي هذه المرحلة تعرض ليلى على القاضي بأسلوب حواري ساخر تفاصيل معاناتها، وذلك ردا على سؤال القاضي حول شكواها الموجزة في البداية: "فمن هذا الظالم الذي لا يعرف السنة ولا الكتاب؟"[79]، لكن رغم الوصف الدقيق لحالها، وتأثر القاضي لشكواها، فإنه قدم حلاً سطحيا بعد أن عرف أن خصمها هو والدها: "يا أمة الله صبرا! فإن مع العسر يسرا"[80].

(ج) مرحلة التدليل وإقامة الحجة

يبسط المحاور في هذه المرحلة الأدلة والحجج مدعيا كان أم معترضا[81]، ويبدو أن المؤلف قد تعمق في شخصيات المقامة، لدرجة أنه يعرف مبرراتها، ويفهم دواخلها بدقة، لذلك هو يتقن الاحتجاج، فنجد أن شخصية والد ليلى (الخزامي) تظهر؛ لتأكيد ما قالته الفتاة شعرا ونثرا:

"يا مولاي لا تكن كقاضي جبل، وأنشد:

ما كذبت ولا بها من عار لكن ذاك ليس باختياري

ولما فرغ الشيخ من أبياته، قال: شهد الله أن موت الذليل خير من حياته. وإنني قد كنت نشبة، فصرت عقبة. وطالما كنت أكلل القصاع، وأجم الكيلجة والصاع. حتى استوت النحوس، وخلت قدر بني سدوس. فأنكرني الصميم والحميم، وجفاني السمير والنديم، فيا ليتني مت قبل هذا البلاء العظيم"[82].

واستعان الكاتب كذلك بالصياغة اللفظية؛ ليستولي على سمع متلقيه، فوظف السجع في طرح مبرراته: (نشبة، عقبة/ القصاع، الصاع/ النحوس، سدوس) فهذه الأسجاع بليغة، ولها وقع موسيقي على السمع، والمعنى يتطلبها؛ فالقارئ بحاجة إلى أن يعرف الظروف المتقلبة، التي حلت بهذا

الرجل وجعلت أحواله متردية، وكيف جار الزمان عليه، وتركه الأهل والأصحاب، ثم يسجع سجعات متواطئة على حرف الميم وهي: "فأنكرني الصميم والحميم، وجفاني السمير والنديم، فيا ليتني مت قبل هذا البلاء العظيم"[83].

وهذه السجعات تصور تمكن (الخزامي/والد ليلى) من الحيلة، وقدرته على إقناع القاضي بأوضاعه السيئة، فيُسمعه من خلال هذه السجعات صوتَ ألم المعاناة من الفقر.

(د) مرحلة الختم أو الإغلاق

تتحقق في هذه المرحلة الأهداف المتوخاة من الحوار، والمؤلف يمتلك أصول الحوار، ومنطق الجدل، فلا يترك المتلقي يركز في سوء طبع القاضي فقط، بل يستحوذ أيضا على فكره وابتسامته، بفضل السخرية الطريفة وحججه، فأصبح الحل أن يتنازل الوالد عن ابنته للقاضي مقابل مبلغ مادي: "فخذ هذه الخمس المئين، ودع الفتاة عندي في قرار مكين... فأذعن الشيخ لحكمه"[84].

لكن الختام كان مفاجئا، وفي قمة السخرية والضحك؛ حيث تركت ليلى رسالة للقاضي، تخبره فيها بأنه كان ضحية احتيالها ووالدها (الخزامي)، وهذا ما جناه عليه هواه وجنونه وتصابيه.

الخاتمة:

وفي نهاية البحث نرصد النتائج الآتية:

- تعد السخرية أحد طرق التعبير التي تبرز عيوب المجتمع، وظواهره السلبية، وجوانب الفساد فيه؛ إذ يستعمل فيها المتكلم ألفاظا يقصد بها معنىً آخرَ خفياً، يخالف المعنى السطحي الظاهر، وذلك بأسلوب فكاهي مضحك؛ لتحقيق الغاية الكبرى من السخرية، وهي: الوعي، والتغيير، والتقويم.

- أتاحت السخرية المتضمنة في المقامة الصورية فرصة تعرية واقع المؤلف؛ حيث تمكن اليازجي من نقد السلوكيات السلبية، ضمن قصة أحداثها طريفة، ليست هي الهدف بالدرجة الأولى،

لكنها الوعاء الذي يحمل النقد غير المباشر للمجتمع؛ لتبدو أكثر تأثيرا وإقناعا، ومن ثم تصبح السخرية وسيلة تخفّى خلفها الكاتب؛ ليتمكن من تمرير نقده الاجتماعي أو الديني أو السياسي.

- تكتسب السخرية أهمية كبرى في المقامة على مستوى التشكل، بصفتها ظاهرة تقوم على علائق لغوية وعلامات وأقوال مرتبطة بالنص، وعلى مستوى قدرتها في إنتاج دلالات النص.

- لازمت السخرية نص المقامة الصورية من البداية إلى النهاية، بين تلميح وتصريح، ونوع الكاتب في لغته الساخرة؛ فأحيانا يعتمد اللغة المباشرة الواضحة، وأحيانا أخرى يعتمد التلميح والترميز والخفاء.

- اعتمدت سخرية اليازجي على ثلاثة أنواع رئيسية: السخرية اللفظية المرتكزة على اللغة ومراوغتها وانزياحاتها، والسخرية الصورية التي تبين التناقض بين الشكل والمضمون، وتقدم الشخصيات في صورة كاريكاتيرية مضحكة، والسخرية السلوكية التي تكشف الوجه الآخر لسلوكيات الشخصيات في عصر الكاتب (كشخصية القاضي).

- كان لسخرية اليازجي في المقامة الصورية أبعاد تم رصد أهمها، وعبرت عن دوافع الكاتب النفسية، والاجتماعية، والحجاجية الإقناعية، ومن خلال الوقوف على البعد الحجاجي للسخرية في المقامة، وضحنا الحجج الجاهزة التي وظفها الكاتب؛ لإقناع متلقيه بجدوى سخريته، فقد استعان بنصوص حجاجية من: القرآن الكريم، والسنة الشريفة، والأشعار، والأمثال المأثورة؛ نظرا لقدرة هذه النصوص وسلطتها وقوة تأثيرها في الذهنية العربية؛ ومن ثم يضمن استمالة المتلقي، وإقناعه بأفكاره ومقاصده.

- من خلال تتبع السخرية في النص، وامتدادها في مكونات السرد: (الزمان، المكان، الشخصيات، الحوار) لاحظنا تمازجا وتفاعلا بينها أنتج نصا جماليا في فضاء خيالي، ينأى بالمؤلف عن المحاسبة والمساءلة.

الهوامش والإحالات:

([1]) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة: 144/3.

([2]) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (س خ ر): 1963.

([3]) الفيروزآبادي، القاموس المحيط: 430.

([4]) العفيف، السخرية في الشعر العربي المعاصر: 16.

([5]) طه، السخرية في الأدب العربي: 13.

([6]) عبدالحميد، الفكاهة والضحك: 5.

([7]) أرسطو طاليس، فن الشعر: 115.

([8]) العبد، المفارقة القرآنية: 54.

([9]) اليازجي، مجمع البحرين: 102.

([10]) الميداني، مجمع الأمثال: 33/1.

([11]) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين: 100.

([12])ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ج ز ل): 618.

([13]) الميداني، مجمع الأمثال: 186/1

([14]) طه، السخرية في الأدب العربي: 37، 38.

([15]) اليازجي، مجمع البحرين: 101.

([16]) قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر: 143.

([17])اليازجي، مجمع البحرين: 98، 99.

([18]) نفسه: 99.

([19])العبد، المفارقة القرآنية: 202.

([20])اليازجي، مجمع البحرين: 98.

([21])نفسه: 98، 99.

([22])العبد، المفارقة القرآنية: 189.

([23])اليازجي، مجمع البحرين: 101، 102.

([24])نفسه: 102.

([25])عوض، السخرية في روايات بايبستير: 42.

([26]) المولى، سيكولوجية الفكاهة: 85.

([27])الشهري، إستراتيجيات الخطاب: 544.

(28) نفسه: 126.

(29)اليازجي، مجمع البحرين: 100.

(30)نفسه: 101.

(31) الآية هي قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٥ إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٦ ﴾{سورة الشرح، الآيتان: 5-6}، والحديث هو قوله -صلى الله عليه وسلم-: "دخلت امرأة النار في هرة ربطتها فلم تطعمها ولم تدعها تأكل من خشاش الأرض"، (رواه البخاري: 3140).

(32)الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية: 540.

(33)نفسه: 540.

(34) مجموعة من المؤلفين، الحجاج مفهومه ومجالاته: 132.

(35)اليازجي- مجمع البحرين: 98.

(36) نفسه: 100.

(37)نفسه: 101.

(38)نفسه: 102.

(39)بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية: 229.

(40)الميداني، مجمع الأمثال: 07/1.

(41)الغامدي، الحجاج في قصص الأمثال العربية: 200.

(42)ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين: 143.

(43)اليازجي، مجمع البحرين: 98.

(44)أو الطوف، بلاغة الخطاب الحكائي: 53.

(45)اليازجي، مجمع البحرين: 100.

(46)نفسه: 100.

(47) نفسه: 102.

(48) الميداني، مجمع الأمثال: 190/1.

(49) ابن الجوزي- أخبار الحمقى والمغفلين: 53.

(50)الغامدي، الحجاج في قصص الأمثال العربية: 198.

(51) مرتاض، في نظرية الرواية: 200.

(52) قاسم، بناء الرواية: 27.

(53)أ.أ. مندولا، الزمن والرواية: 8، 9.

([54])النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة: 32.

([55]) نفسه: 98.

([56])بحراوي، بنية الشكل الروائي: 145.

([57]) اليازجي، مجمع البحرين: 98.

([58]) بحراوي، بنية الشكل الروائي: 166.

([59]) اليازجي، مجمع البحرين: 99.

([60]) نفسه: 101.

([61]) نفسه: 101.

([62]) بحراوي، بنية الشكل الروائي: 79.

([63])إسماعيل، المقامات: 36، 37.

([64])اليازجي، مجمع البحرين: 98.

([65]) ينظر: نفسه: 102.

([66])كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية: 27.

([67]) بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية: 60.

([68])إبراهيم، البنية والدلالة: 38.

([69]) ينظر: ابن منظور، لسان العرب: (ل ي ل): 4115.

([70]) كليطو، الأدب والغرابة: 76.

([71]) الراعي، فنون الكوميديا: 172.

([72])اليازجي- مجمع البحرين: 99.

([73]) نفسه: 100، 101.

([74]) الكنوسي، بلاغة السخرية: 35.

([75]) نفسه: 35.

([76]) أو الطوف، بلاغة الخطاب الحكائي: 68.

([77]) الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي: 42.

([78])نفسه: 43.

([79]) ناصيف اليازجي- مجمع البحرين:99.

([80]) نفسه: 99.

([81]) الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي: 43.

([82]) نفسه: 100، 101.

([83]) نفسه: 101.

([84]) نفسه: 101.

قائمة المصادروالمراجع:

- **القرآن الكريم.**

1) إبراهيم، عبدالفتاح، البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية الوعول، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986م.
2) أرسطو (أرسطوطاليس: ت384 ق.م)، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 2019م.
3) إسماعيل، يوسف، المقامات، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م.
4) أو الطوف، أحمد، بلاغة الخطاب الحكائي- إستراتيجيات الحجاج في كليلة ودمنة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014م.
5) الباهي، حسن - الحوار ومنهجية التفكير النقدي- الدار البيضاء، المغرب: أفريقيا الشرق- 2004م.
6) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
7) البخاري، أبو عبدالله محمد بن إسماعيل (256ه)، صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، 2002م.
8) بلخير، عمر - تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية- منشورات الاختلاف، الجزائر-2003م.
9) بنكراد، سعيد، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003م.
10) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن أبي الحسن علي بن محمد القرشي التيمي البكري (ت:597ه)، أخبار الحمقى والمغفلين، تحقيق: جمال جمعة، دار غومة للنشر، ليبيا، 2000م.
11) الراعي، علي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، مسرح الشعب، دار شريقات، القاهرة، د.ت.

12) الشهري، عبد الهادي - استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1- 2004م.

13) طه، نعمان محمد أمين، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية للطباعة، القاهرة، ط1، 1978م.

14) عبدالحميد، شاكر، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، عالم المعرفة،الكويت، 2003م.

15) عبدالفتاح، عوض، السخرية في روايات بايبستير - دراسة لغوية سيكولوجية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001م.

16) العبد، محمد، المفارقة القرآنية - دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

17) العفيف، فاطمة حسين، السخرية في الشعر العربي المعاصر - محمد الماغوط ومحمود درويش وأحمد مطر نماذج، عالم الكتب الحديث، ط1، 2017م.

18) الغامدي، عادل، الحجاج في قصص الأمثال العربية - مقاربة سردية تداولية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016م.

19) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي (ت: 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة الحلبي، مصر، ط3، 1980م.

20) الفيروزآبادي، أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي (ت: 817هـ)، القاموس المحيط، قدم له وعلق على حواشيه: أبو الوفا نصر الهوريني الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009 م.

21) قاسم، سيزا، بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1988م.

22) قاسم، سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع2، 1982م.

23) كليطو، عبدالفتاح، الأدب والغرابة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1997م.

24) الكنوسي، سميرة، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي الحديث، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع35، 2001م.

25) كورتيس، جوزيف، مدخل إلى السيميائية السردية الخطابية، ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

26) مجموعة من المؤلفين، الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة، ج1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010م.

27) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

28) مندولا، أ.أ- الزمن والرواية- ترجمة: بكر عباس- دار صارد، بيروت، ط1، 1997م.

29) ابن منظور: محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين (ت: 711ه)، لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

30) المولى، باسم ناظر، سيكولوجية الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2012م.

31) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري (ت.518ه)، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

32) النعيمي، أحمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

33) اليازجي، ناصيف، مجمع البحرين - المقامة الصورية، دار صادر، بيروت، د.ت.