السخرية: نمط من الحيل الأسلوبية

الدكتور: إبراهيم عبد الفتاح رمضان

كلية الآداب ـ جامعة المنوفية

السخرية ظاهرة أدبية تقوم على علاقات وعلامات لغوية، فهي ممارسة نصية بطريقة تختلف عن الطريقة المعهودة التي يلقى فيها الكلام إلقاء مباشرا، لا حيلة فيه. يأتي المعنى مغلفا بنوع من المراوغة لا يتنبه له إلا متلق واع لا يحمل الكلام على ظاهر لفظه –في كل الأحوال- بل يضطر لتأويله. والمقصدية عنصر أساسي في السخرية حيث إن الساخر لابد أن يعطي للمتلقي إشارات تفيد أنه لا يقصد المعنى السطحي لكلامه. كما أن السخرية وسيلة من وسائل الحجاج، فالساخر يسعى لإقناع المتلقي بعكس ما يتلفظ به، وذلك أنه ينطق بعكس الذي يفكر فيه، وبالتالي فهو يحاول مخادعة المتلقي ليحقق التأثير فيه، ويحاول حمله على التسليم بما يبثه الساخر. والسخرية حيلة أسلوبية، شأنها شأن كثير من الحيل التي تتوخى خداع المتلقي، يلجأ إليها المتكلم/الساخر لكي يخدع المتلقي –ولو لبرهة- حتى يقف على مقصدية المتكلم. ولكي يصحح هذا المشهد العبثي من خلال السياق والحال. فهي وجهة نظر ماكرة، لا يصح الوقوف فيها عند المعنى السطحي.

الكلمات المفتاحية: السخرية؛ العلامة اللغوية؛ النص؛ المراوغة؛ المتلقي؛ التأثير؛ المقصدية؛ الأسلوب؛ الأسلوبية.

Irony: A Pattern of Stylistic Trick

Abstract: Irony is a literary phenomenon based on linguistic relationships and signs. It is a textual practice in a way that differs from the usual one in which speeches are delivered directly, without any trick. Meaning comes encapsulated with a kind of prevarication that only a conscious/attentive recipient will notice, and that does not always perceive discourse superficially - in all cases - but rather be forced to interpret it. And intent is an essential element in irony, as the satirist must give the recipient signals that he does not mean the superficial/locutionary meaning of his words. As irony is a means of rhetoric, so the satirist seeks to persuade the recipient of the opposite of what he pronounces, this is because he speaks the opposite of what he thinks, and therefore he tries to trick the recipient to achieve influence over him, and he tries to make him surrender to the satirical broadcast. And irony is a stylistic trick, like many tricks aiming to deceive the recipient, the

تاريخ تسليم البحث: 23 سبتمبر 2016.

تاريخ قبول البحث: 12 جانفي 2017.

speaker / satirist resorts to in order to deceive the recipient- even for a while/temporarily - until he stands on the speaker's purposefulness. In order to correct this absurd scene through context and situation, it is a cunning view, and it is not correct to stand at the superficial meaning.

Keywords: Sarcasm, linguistic mark, text, evasiveness, recipient, effect, purposefulness, style, stylistic.

تعد السخرية ظاهرة أدبية تقوم على علاقات وعلامات لغوية، فهي ممارسة نصية بطريقة تختلف عن الطريقة المعهودة التي يلقى فيها الكلام إلقاء مباشرا، لا حيلة فيه؛ ذلك أن خطاب السخرية يتمظهر في صورة كلمات مكررة أحيانا أو أقوال أو إشارات تصاحب هذا الخطاب، تقصد من ورائها آثار دلالية تصل إلى المتلقي، تكون حاملة في طياتها معنى ظاهرا ومعنى آخر محايثا يرتبط بمقصدية الكاتب.

إننا في الأسلوب الساخر يجب أن نصغي إلى عكس ما يقال – على حد تعبير كينتيليان[1]- وتعد السخرية حيلة من الحيل الأسلوبية لا يواتيك المعنى المراد فيها مباشرا، وإنما يأتي مغلفا بنوع من المراوغة لا يتنبه له إلا متلق واع[2]. غير أن **مفهوم السخرية مفهوم غامض** مضطرب فقد نقل محمد العمري عن د. س. ميوك قوله: (لأسباب مختلفة بقي مفهوم السخرية مفهوما غير مستقر مطاط غامض (كذا) فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السالفة. ولا يعني نفس الشيء من بلد إلى بلد. وهو في الشارع غيره في المكتبة، وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبي؛ فيمكن أن يتفق ناقدان أدبيان اتفاقا كاملا في تقديرهما لعمل أدبي، غير أن أحدهما قد يدعوه عملا ساخرا في حين يدعوه الثاني عملا هجائيا. بل قد يدعوه هزليا، أو فكاهيا، أو مفارقا، أو غامضا)[3]. إن هذا الاضطراب الذي تتسم به السخرية يدفعنا إلى الأخذ في الاعتبار الحقول المتماسة مع السخرية؛ كالتهكم والضحك والاستهزاء وغيرها.

بيد أننا نشير إلى أن هناك إشكالية أخرى تتعلق بالتعريف هي **استدعاء الموقف الأخلاقي** أو الموقف الديني من السخرية حيث ورد النهي الشرعي عن السخرية، فقد يدفع هذا الموقف الأخلاقي إلى التحرج من دراسة الموضوع والإعراض عنه. ويضاف إلى ما سبق إشكالية أخرى هي **الجذور الإغريقية للكلمة (IRONIE)** حيث يقف الدارس للسخرية عند حدودها الفلسفية، أو عند فهم لساني ضيق (متعالٍ يرفض التعامل مع المفاهيم النقدية الفضفاضة التي هي سند البلاغة ومرجعها)[4].

وقبل الإبحار في درس السخرية نود الإشارة إلى أن **السخرية موضوع واسع مترامي الأطراف** متشعب المجالات؛ إذ ليس قاصرا على الناحية اللغوية من حيث الألفاظ والتعبيرات، وإنما السخرية أوسع من ذلك بكثير؛ فقد تدخل فيها عناصر غير لغوية كتحريك الأعضاء، أو الإشارة بالأعضاء (مثل تحريك الرأس، أو التصفيق للفاشل مثلا) أو تقليد الحركات، أو محاولة

رسم المسخور منه (الرسم الكاريكاتوري)، أو الضحك منه، وتحريك الحواجب، ولي الشفتين، والغمز، والإشارة بالأصابع واليد، وإخراج اللسان، وتحوير العينين، وتصنع الحركة، ومنها دعم المشاهد الساخرة بالموسيقى أو غير ذلك، وهذه وغيرها –على الرغم من كونها عناصر غير لغوية- لكنها شبيهة بالعناصر اللغوية؛ إذ لها دلالات مفيدة في عملية التواصل. وقد عد الجاحظ أنواعا من الدلالات كلها صالح لأن يكون اللجوء إليه غرضا من أغراض السخرية؛ فالدلالات عنده خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى (نصبة)، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات[5]. وكل واحد من هذه الدلالات صالح لأن يستعمل في السخرية. وقد يساعدنا في الوقوف على السخرية: نبر النطق، أو طبيعة الشخص، أو أوصافه؛ لأن التباين في العلاقات والكلمات سيدفع المتكلم بالسخرية إلى قول شيء مختلف، ويدفع السامع إلى فهم شيء يخالف ما يسمع، وهنا يمكن أن يكون التظاهر بالمديح هجاء وتحقيرا، أو يكون التظاهر بالتوبيخ والتقريع والاستهزاء مديحا، فكل واحدة من الدلالات الخمس التي عددها الجاحظ تصلح أن تكون وسيلة من وسائل السخرية؛ وكل ذلك يكون بناء على مؤشرات أسلوبية أو غير أسلوبية لمحها المتلقي من المتحدث فحمل الكلام على غير ظاهره.

يذكر إيكهارد إيغس أن القراءة الساخرة لا تتحقق إلا بالنبر، ثم يقول: بقي أن أضيف أن التضاد التلفظي الذي يميزه نبر النطق. فهذا التعيين بالنبر ضروري وأساس، إذا لم يكن الضد فوريا أو استدلاليا. مبدئيا، أي إثبات أو تعجب من قبيل: ما أروع هذه الخمرة! أو كم هو راقٍ! قابل لأن تكون موسوما بنبر ساخر. نستطيع إذن أن نقرأ التلفظ على أنه تعبير صادق عن فرح، أو على أنه تعبير عن استياء[6]. وهنا تظهر السخرية في صورتين متلازمتين لا نستطيع فصل إحداهما عن الأخرى:

1- الجانب اللفظي الذي ينطق به الساخر ويتمثل في مفارقة دلالية يترتب عليها نوع من الغموض والالتباس، فهي صورة لسانية مرتبطة باللغة.

2- الانفعال أو التأثير: وهو ما يصاحب اللفظ من إشارة أو ضحك يفهم منه السخرية، أو الاستهزاء، أو حتى مجرد إظهار الرغبة في الضحك؛ حيث يفهم من هذه الصورة الاستخفاف بالخصم. فتلعب هذه الصورة دور المكمل للجانب الأول، لترسل الصورتان إشارات للمتلقي؛ ليفهم من الموقف أن المتحدث غير جاد في حديثه، وإنما يقصد السخرية من خلال ما نطق به، وما صاحب النطق من انفعال وتأثير.

إن السخرية وعي انتقادي، أو انتقاد واع، لا يصالح الواقع، ولا يهادنه، بقدر ما يترصده ويدينه، إنها حكمة من لا حكمة له، وبديل من لا بديل له، تواجه عنف الواقع المتكلس بعنف

البسمة الحرون، تفضح وهْمَ الواقع، مفشية سر حقيقة وهْمِه. إن السخرية (ترفد المتلقي بسعادة وفرح يفتقدهما في المرجع الذي يكبله بسخاء ماكر، وأجوبة مُسْبية. إنها تطرح سؤال واقعها الممكن والمستحيل لتفتح كوة الأمل، وتوقد فانوس ديوجين في زمن الحلكة والقتامة. وهي بقدر ما تفتح للبسمة طاقة تفتح طاقات بصرك وبصيرتك على المأساوي والفجائي والمريب. إنها لحظة اللااتفاق والاختلاف في زمن التواطؤ والانسجامية الرتيبة، والأطر المزيفة والمحنطة، فهي رصد للنقيض والمتناقض، للمستلب والسلبي والتزام بالمستقبل، وانحياز للإصلاح والأحسن)[7].

وتكمن بلاغة السخرية في أنها تحارب بلاغة الاستحالة، وتغير المألوف والمكرور، وتعيد الصواب إلى حاله، وتسخر من الخداع والزيف لتقضي عليه؛ فهي تصحيح لأخطاء سلوكية أو مفهومية تصورية، وهي تساعد على بسط مفهوم المنطق والعرف بعد أن ساد اللامنطق واللاعرف، من خلال حيلة أسلوبية أو بعد سيكولوجي، أو إشارة وإيماء، أو نحو ذلك بقصد الإصلاح والتقويم لما ساد من تبجح بالخطأ في جوانبه المختلفة. فهي ترتقي بالموقف والسياق المحيط به إلى مرتبة رفيعة لا ترى فيها الخير خيرا، ولا الشر شرا فحسب، ولكن ترى في كل منهما سلوكا إنسانيا جديرا بالفهم والتأمل، ثم هي تقوّم هذا السلوك بطريقة تخالف ما تواطأ عليه البشر، فتقويمها يكون مصحوبا بنوع من الطرافة والضحك، أو المفارقة والإغراب، أو الإشارة والإيماء، فتصير حيلة من الحيل الأسلوبية يلجأ إليها صانع السخرية للخروج من رتابة التعبير المباشر وصراحته إلى نوع من التظرف والتهكم، يكون المتلقي له عارفا بمراده، فينشأ طريق من القول غير مراد، له بنية عميقة هي المقصودة من وراء الكلام، فتكون حجاجية هذه السخرية أوقع في الإقناع، وأحسن في الإبلاغ من سلوك الطريقة المعهودة والمباشرة.

إن القول المرسَل إلى المتلقي لا يحمله هذا المتلقي على ظاهر لفظه –في كل الأحوال- بل يضطر لتأويله حين يتعذر حمله على معناه السطحي، فيلجأ إلى محاولة الوصول إلى بنيته العميقة، وفي بعض الأحيان يصل الاختلاف بين المعنيين – السطحي والعميق- إلى حد التضاد والتناقض، فقولك لصديقك وقد بدا عليه شيء من عدم تنسيق ملابسه، ولا تمشيط شعره: يا لك من شاب أنيق، ظاهر الكلام أنك تمدحه بجودة ملابسه وتنسيقها، وتمشيط شعره وإكرامه، لكنْ وراء هذا المدح ذم فالمعنى الذي تقصده من وراء هذا المدح الساخر: ملابسك غير منسقة، وشعرك غير مرجل، ولا يخفى أنك تلقي هذا الكلام بابتسامة يدرك من خلالها هذا الصديق ما ترمي إليه من لوم عليه، ودعوة له إلى الاهتمام بنفسه أكثر من ذلك. كما لا يخفى أن السخرية لها غرض إصلاحي يقصده الساخر، والسياق والمقام يوحيان بالمعنى المقصود إلى صاحبك؛ ليصلح من حاله، ويجمل من هندامه.

ولا تختص هذه الظاهرة –السخرية- بلغة معينة، بل توجد في كل اللغات؛ وذلك لمرونة العلامات اللفظية عامة، وقدرتها على إفادة أكثر من دلال. وليس هناك داع للتعصب بأن بعض الشعوب تستطيع السخرية، والبعض الآخر جاد في نقده، ولاذع في تجريحه، فليسوا يعرفون السخرية. فالواقع أن أقسى الشعوب تعرف السخرية، وتعرف تقنياتها، وتستعملها بحرفية فائقة؛ ذلك أن فن السخرية مرتبط بالعلامة اللغوية ومرونتها التي تجعلها تحمل معاني شتى، وقبل العلامة لابد أن يكون الباث (مستعمل السخرية) قادرا على سبكها وتحميلها هذه المعاني، وإلا انقلبت عليه السخرية فيصبح مسخورا منه بدلا من كونه ساخرا. (والأدب الساخر أدب عالمي لا يخلو منه تراث أمة حية، فالإنسان أينما كان يعالج نواقصه عندما يسخر منها، وكثير من الناس يؤمن أن السخرية إحدى الطرق لتغيير الواقع، أو هي أحد أشكال المقاومة، والأدب الساخر لا يقصد منه الإضحاك فقط، بل له أهداف وغايات)(8). وقد ذكرت هيفاء عكاري أن السخرية طبع يجبل الإنسان عليه، فليست السخرية من الأمور الكسبية، بل من الجبلية تقول: (وسخرية الجاحظ ليست مظهرا من مظاهر النزعة الفنية أو الروح النقدية في أدبه فحسب، بل هي طبيعته التي ركب فيها حب الضحك، والميل إلى نقد العيوب بابتسامة مرحة، وتهكم مرير، يعتمد التصوير الحسي حينا، والتوكؤ على النادرة والمعنى؛ ليمزق ثوب العلم والأدب، والكبر والغطرسة الفارغة عن مهجويه؛ فيبرزهم للناس في صور كاريكاتورية مضحكة، وألفاظ ظاهرها مديح، وباطنها هجاء واستهزاء)(9). وما دامت السخرية شيئا من أمور الجبلة والطباع التي يطبع عليها الإنسان فلا قيمة إذن لادعاء خصوصية السخرية بأقوام دون أقوام وشعوب دون آخرين.

وعلى الرغم من اجتهاد كثير من الباحثين في وضع أهداف للسخرية تتمثل في إصلاح المجتمع والمحافظة على قيمه النبيلة، إلا أنني لا أرى أن هذه الأهداف تكمن وراء كل سخرية؛ فالسخرية تفوق أهدافها كل حصر يقول حامد الهوّال عن باعث السخرية: (هو الرغبة في الإصلاح) (10)، ويقول عادل الفريجات: (وتتمثل أهداف السخرية في الحفاظ على قيم المجتمع وتكريس السلوك القويم، ونعي التطرف والغلو والغلط، وتأييد الموقف السليم على نحو مباشر أو غير مباشر، فهي تناكف التصلب والتطرف في الفكر والسلوك والفهم، وتدعو إلى المرونة والدماثة، وتتغيا تلاؤم الفرد مع المجتمع والزمان والمكان والمفهوم السائد، كما قد تنتقد التسلط والتعسف، وتسعى إلى ثقب جدار الفساد المستحكم والانحراف المستشري، مسهلة درب انهياره في النهاية)(11). وقد نقل البشير نقرة –وهو ممن يساوون بين التهكم والسخرية عن موريي قوله: (المتهكم مثالي دائما... يريد أن يصلح ما يشوه الحقيقة) ثم ناقش قضية الإصلاح فقال: (هل يقصد المتهكم أن يصلح الطقس إذا ما قال: الطقس رائع! وهو ليس كذلك، وحتى إذا ما اعتبرنا

المطعون فيه إنسانا، فإننا نجد أحيانا صعوبة في قبول فكرة الإصلاح في كل الأقوال التهكمية، قال ابن الذروي يهزأ بابن أبي حصينة الأحدب:

لا تظنن حدبة الظهر عيبا فهي   في الحسن من صفات الهلال

هل يقصد ابن الذروي أن يصلح حدبة ظهر ابن أبي حصينة؟ وهل ابن أبي حصينة قادر على إصلاح ما اعوج من ظهره ليطابق الصورة المثالية التي يتخيلها المتهكم؟ إن الهزء في اعتقادنا هو وظيفة التهكم الأساسية، ومن الضروري أن يدرج في التعريف الذي عادة ما تغيب فيه الإشارة إلى هذا العنصر، ويقع الاكتفاء بذكر التضاد)[12]. فالاستهزاء وظيفة أساسية في أسلوب السخرية، وقد يكون مقصودا لذاته أو تأتي معه وظيفة أخرى هي الإصلاح التي أشار إليها الفريجات قبل ذلك، ولكن يبقى أن نقول: الاستهزاء في السخرية هو الأصل والإصلاح له تابع وتالٍ؛ فهو وظيفة ثانوية لا ترتقي إلى الوظيفة الأساس في أسلوب السخرية. والدليل على ذلك أننا لو أزلنا الاستهزاء ووضعنا مكانه الإصلاح خرج الكلام عن السخرية، ولم يعد يحمل من معانيها شيئا، فلم يعد القول يحمل ما يسميه النقاد بالتضاد، الذي هو الأساس في إفادة السخرية لمعناها، من خلال القول الذي توجد فيه؛ فلو قلنا في المثال الذي مر بنا قبل: يا لك من شاب أنيق. فغيرنا التعبير إلى: يا لك من شاب غير منسق، أو شاب مهمل في مظهره، لخرج الكلام هنا من أسلوب السخرية، ودخل في إطار التوجيه المباشر، والإصلاح الفج الذي فيه مواجهة عنيفة للمخاطب، وفَقْدُ السخرية هنا إنما جاء من المباشرة والجد. واللجوء إلى السخرية هو جانب من النقد يُجنِّب الناقد المواجهة القاسية؛ فيلجأ الساخر إليها (احتماءً من انفعالية الغير، وتوجسا من اندفاعه أو عدوانه، يتوفر الإنسان الهادئ على السخرية كسلاح ناجع، وكرد فعل ارتجالي)[13] يمزج فن الهجوم ببراءة ظاهرة هي شكل من الدفاع عن النفس (self - defence). وهذه البراءة، وذاك الهدوء، مبعثهما التخلص من الانفعال في الظاهر: (وكأنها لا تنبعث عن عاطفة ما عند قائلها، لأنها تخاطب العقل، وتسعى إلى أن يكون الجو حولها مشبعا بالإدراك والوعي، حتى تستطيع أن تثير الضحك السريع)[14]. فالسخرية تجنِّب الساخر المواجهة المباشرة مع المسخور منه، وتقدم له الاستهزاء بصورة ضاحكة تخفف من انفعاله وغضبه تجاه الساخر. وقد يعترض علينا بأن النص التعليمي الغرض منه الإصلاح والتقويم؛ وإن استقراءً لكمية النصوص التعليمية لمقارنتها بالنصوص العامة تثبت لنا أنه ليس كل نص تعليمي يكون ساخرا، وليس كل نص ساخر فهو تعليمي، كما أن وظيفة النص التعليمي تكمن في قدرة كاتب النص على تغيير نمط التفكير لدى المتلقين، أو –على الأقل- تعديل نمط سلوكياتهم، وآليته هي السرد، وفرق بين السرد الذي هو آلية وطريقة للكتابة، وبين الوظيفة التي أنشئ النص التعليمي لأجلها.

ومن دواعي السخرية عند الشعوب (رؤيتها لها على أنها سلاح ماضٍ ضد الغزاة والحكام، وتعويض عن ضعف وقوة مفرطين، بالاتجاهين السلبي والإيجابي. وقد علل إميل حبيبي لجوءه إلى السخرية في أدبه بقوله: أ - أنه يرى في السخرية سلاحا يحمي الذات من ضعفها. ب - أنه يرى فيها تعبيرا عن مأساة هي أكبر من أن يتحملها الضمير الإنساني. ويتسع المدى أمام الساخرين ليشمل الصور والأساليب، والحركات والسكنات، والكلمات والإيحاءات، والإشارات التي تحتمل النقد والتهكم، والغمز واللمز. وكثير من الساخرين لا يستهدفون الضحك من أجل الضحك، بل يصدرون عن رؤية تجمع المتعة إلى جانب النقد)[15].

المبحث الأول: عناصر الموقف السخري

حتى يتحقق أسلوب السخرية لابد للموقف السخري من عناصر تكون هي المكونة لهذا الموقف، وهذه العناصر هي: 1-الساخر 2-المسخور منه (الضحية) 3-المتلقي 4-المقام 5-المكون الانفعالي.

وأول هذه العناصر الساخر الذي يقوم ببناء السخرية وتشييدها، يليه الشخص الضحية الذي يكون هدفا للساخر، ثم المتلقي الذي يستطيع فهم أسلوب السخرية فيكون متصفا بالذكاء الذي يجعله ينأى عن فهم الكلام المباشر ليصل إلى ما وراء الألفاظ القريبة من معان يقصدها منشئ السخرية، ويلي ذلك المقام الذي يهئ لبنائها وفهمها وتأثيرها، ثم ما يصاحب السخرية من ضحك أو تظاهر بالضحك أو غير ذلك من المثيرات التي تصاحب عملية السخرية..

(1 / 1) أولا: **الساخر** (منشئ السخرية ومبدعها): والساخر هو منتج النص السخري، وهو مبدع الأسلوب الساخر، ولابد أن تتوفر في عمله المقصدية وهي: (مقصدية تواصلية مسبقة تصدر عن نية المتكلم، وتوجه قواعد وأعراف لغته، ولكي يسهل على القارئ فهم دلالة الألفاظ والعبارات، فينبغي عليه -أولا- أن يدرك هذه المقصدية التي تنظم الخطاب وتوجه مغزاه)[16]. ولابد أن تصدر هذه المقصدية عن وعي ذاتي، يقصد إليه متكلم معين، ويتوجه به صوب مخاطب ما. ويهدف المبدع من خلال القصد التواصلي إلى ربط ميثاق تواصلي مع القارئ، ويتحقق ذلك من داخل الفعل اللغوي، أو الفعل الخطابي نفسه. وإن حضور المرسل/المبدع يكون من (خلال مجمل الاختيارات الأسلوبية، وتنظيم المادة)[17] المقدمة إلى المتلقي بصورة تجعله يدرك مرامي القول التي يهدف إليها المرسِل، حتى لا يقف عند حدود المعنى السطحي للكلام فيضيع المقصدية الساخرة التي يرمي إليها المبدع.

وتظل المقصدية (مفهوما محوريا وضروريا في عمليتي إنتاج وتلقي الأعمال الخطابية، فهي - على الأقل - تمنع من جعل الأعمال عموما والأدبية منها على وجه الخصوص وليدة

للصدفة، أو خاضعة لشروط موضوعية خالصة. لكن الذي يجب أن نشدد عليه هو ألا نحصر دلالتها في وعي الذات المنتجة أو المتلقية فقط، بل يجب أن نمددها –أيضا- لتشمل مختلف العناصر التي تؤثر في الوضعية الخطابية برمتها)[18].

والمقصدية أساس كل عمل وفعل وتفاعل بين أطراف الرسالة التواصلية، وشرط لا يمكن الاستغناء عنه لكل عملية سيميوطيقية، لأنها تضفي على التواصل حركته وديناميته، بل لا تتحقق دينامية النص إلا بالمقصدية بأنواعها المختلفة وأهمها قصدية المتكلم.

وقد أعطى التراث العربي المتكلم سلطة قوية على المتلقي، فجعله صاحب الكلمة العليا، والمتلقي ليس له إلا أن يفك شفراته ويفهم إيماءاته، وبالتالي لم يكن همّ المنتج/المتكلم أن يسعى وراء الجانب الجمالي الفني في خطابه، بقدر ما يكون همّه مدى ما يمارسه هذا الخطاب من تأثير وسلطة على السامع. (وهذا ما توصل إليه محمد الجابري وهو يحلل فكر الجاحظ أثناء تنظيره للبيان العربي الذي هو عنده قبل كل شيء سلطة، سلطة المتكلم على السامع التي لا تقل تأثيرا عن سلطة الحاكم على المحكوم)[19]. فهي سلطة قوية يتحكم بموجبها المتكلم في المتلقي الذي يتضاءل دوره في قراءة النص ليقف على المراد، يقول حميد لحميداني: (هناك إذن حضور لسلطة المتكلم؛ لأنه هو الذي يحدد معاني كلامه سلفا. ويترتب عن هذا منطقيا أن المتلقي ليس له دور في مسألة إضفاء المعنى على الألفاظ؛ لأنها وليدة معان مسئولة عن تمظهرها سابقا، وما على القارئ إلا أن يبحث عنها من خلال الألفاظ ذاتها، أو أن يجتهد لبلوغها إذا كانت مخفية وراء ألفاظها)[20]. وجدير بالذكر أن هذا لا يتفق مع وجهة النظر الحديثة في فهم المقصدية حديثا.

وإذا كنا مقتنعين بدور الذات المتكلمة /المبدع في إنتاج الخطاب، فلابد من المقصدية لدى هذا المبدع، ولا تكفي المقصدية وحدها لإنتاج الخطاب وإيجاده، وإنما يتحتم وجود مفهوم آخر هو التفاعل؛ ويعني –في الفكر التداولي- علاقة المرسل بالمتلقي، وهو الذي يوجه إليه الحديث سواء أكان هذا المتلقي موجودا بالفعل أو بالقوة، وسواء –أيضا- أكان فردا أو جماعة، علما بأن هذا التفاعل عبارة عن علاقة تسلب من المرسل سلطته المطلقة في إصدار خطابه؛ ليراعي حال المتلقي فيكيف خطابه تكييفا يناسب ثقافة المتلقي لهذا الخطاب، كما يسعى المرسل أيضا أن يبحث عن الضوابط التي تحكم علاقته بالمتلقي فيراعيها عند إرسال حديثه إليه، لتحدث عملية التفاعل بين المرسل والمتلقي من خلال تواصلهما. إن (رصد المقصدية، وحساب دور المخاطب، وتوطينهما ضمن زمان ومكان معينين عمليات ضرورية ينبغي أن تسبق كل فهم وتأويل)[21].

وتتجاوز مقاصد المؤلف قواعد اللغة التي تربطه بالمتلقي، كما تتجاوز حدود الجنس الأدبي الذي يختاره المؤلف لصياغة مقاصده في إطاره، والمقاصد سابقة على إنتاج النصوص؛ لأن النصوص هي الترجمة المحسوسة لهذه المقاصد، ويمكن أن يأخذ المتلقي منها ويدع، حيث يمكن أن يقصد المؤلف إلى التعمية والإلغاز، أو الكناية والتعريض، أو التورية والتوجيه أو غير ذلك مما يحتاج إلى تأويل من المتلقي، وعدم حمل الكلام على ظاهره، فتصبح النصوص مضللة، ومن المقاصد ما هو غير مصرح به، فيتمثل دور المتلقي في اجتهاده ليصل إليه، ويكشفه ويضيئه. ولأهمية المقاصد التي يرمي إليها المؤلف لا يمكن الاستغناء عنها –يستوي في ذلك المقاصد المكشوفة أو المقاصد المخفية في نفس المؤلف- لأن الاستغناء عنها سيرد المتلقي إلى بنيوية منغلقة تقطع النص الأدبي من سياقه الذي يمكن أن يضيء كثيرا من جوانبه. والمقصدية (تتوسط متضادين هما: التأويلات اللامتناهية التي تتناقض أحيانا، والتأويل الحرفي الوحيد. فهي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف، والسياق الذي يعيش فيه)[22].

وقد يكون تحديد هوية النص الأدبي وجنسه مساعدا في انضباط مسار التأويل، فإن اختيار الكاتب للجنس الأدبي الذي يبدع فيه يؤكد فكرة المقاصد التي تحدو المؤلف إلى اختيار جنس أدبي بعينه يعرف أنه هو الجنس المناسب لكي يبدع فيه أكثر من غيره. فحيثما نلتمس الانسجام والسياق وطرق البناء اللغوية فإننا نلتمس مقاصد المؤلف. وتتدخل مقاصد المؤلف في انتقاء عناصر من السياق العام تنظر إليها نظرة خاصة. (وتدخل في هذا السياق الأعراف الاجتماعية والثقافية، والشروط التداولية، والأسس البيولوجية المتفاعلة للعلاقة الوثيقة بين اللغة والثقافة والبيئات الاجتماعية. فكل نص أدبي ينتَج ضمن محددات وأطر تلقٍّ معينة، وضبط الزمان والمكان والأشخاص وجنس الخطاب عناصر ضرورية للتأويل العادل المنسجم العقلاني؛ لأنها تؤطره وتجذره في أسسه المادية[23]. (فالبنية الذهنية للمنتِج مسؤولة مسؤولية مباشرة عن كيفية القول. أي كيف قيل القول؟ وهذه العلاقة بين بنية الذهن والنص المنَتج تنفتح على ممكنات عدة، من بينها كيفية تشكيل جسد القول "النص") [24]. ويفترض(هيرش) أن مقاصد المؤلف هي التي تحدّد معنى النص؛ لأن المقاصد هي العُرف المميز الملائم، وعليه فإن أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف خطوة في سبيل الوصول إلى تأويل موضوعي، يحدّ من(باب التأويلات) أمّا(يوهل) فقد ركز على محددات التأويل وجعل مرتكزها المقاصد الواعية واللاواعية، وتجنب تضحية (هيرش) بخصوصية الموضوع الأدبي لصالح وظيفة جعل مقاصد المؤلف وحدها عُرفاً مميزاً ملائماً، وواضحا، عن مقاصد المؤلف المحددة منطقياً والممكنة لسانياً[25].

وبصرف النظر عما إذا كانت المقصدية تصدر عن ذات واعية بما تقول، عارفة تمام المعرفة بما يصدر عنها وبالكيفية التي تقوله، وأن على الآخرين أن يصلوا إلى ما فكرت فيه هذه الذات القائلة، وما ضمنته عملها الفني والإبداعي من دلالات . كما في الفهم النقدي القديم والدراسات التاريخية والاجتماعية للمقصدية. أو أنها ذات غير واعية (حيث ذكر فرويد أن عالمي الأحلام والإبداع يشتركان في كونهما لا يعبران عن وعي الكاتب وإرادته، بل عن لا وعيه وانقياده؛ أي عما هو ضد إرادته الواعية)[26] . وتمثل هذه النظرة تحولا خطيرا في تكوين الذات –عموما- حيث لم تعد الذات هي الذات الديكارتية التي تنطلق من التفكير إلى إثبات الوجود. بل صار الإبداع والأحلام يعبران عن اللاشعور، ليصبح ذلك دليلا على غياب ممارسة الذات لوجودها الفعلي في بعض الأحايين، فهي تمارس الإبداع لتحصل على كيانها المفتقد، وهنا يصبح الأديب مفيدا لغيره ولنفسه في آن واحد، بل إن إفادته لنفسه تأتي في المقام الأول قبل إفادة الآخرين، فما لا يعرفه الأديب في عالم أدبه هو جزء أساسي من تكوين الأدب. ولم ينكر علماء النفس أن تكون في الأدب الذي ينتجه الأديب عناصر واعية يستطيع بها ترتيب عناصر موضوعه، ويستفيد بها من ذكرياته ورصيده اللغوي لصياغه أدبه، فيصبح الأديب جامعا بين الوعي واللاوعي في آن واحد. وهنا تتزحزح المقصدية قليلا لتحل محلها المحصلة، ذلك أن أهم ما في هذا التصور: أن حكم الذات حول نفسها بمثابة تجاوز لذاتها، فيصبح الأدب ليس تصويرا للذوات، وإنما هو عبارة عن إصدار لأحكام حول وضع هذه الذوات، يبحث لوجوده عن أشكال جديدة يتشكل فيها هذا الوجود. وقد كان هذا التغير في النظرة إلى المقصدية أثرا من آثار الأفكار الجريئة التي جاء بها علم النفس الحديث والأنثروبولوجيا حيث تم إلقاء مزيد من الضوء على حقيقة التكوين الذاتي للإنسان من أجل فهم عملية إنتاج الأدب ودوره بالنسبة للذات المبدعة، وفهم وظيفته في الواقع الاجتماعي.

وقد كانت مقصدية المتكلم محل اهتمام من علوم مختلفة؛ كالبلاغة وعلم اللغة الاجتماعي، وعلم اللغة النفسي، وعلم الدلالة، وعلم الاتصال وعلم النص و... إلخ. وكان كل علم منها يدرس ما يدخل في حيزه من مقاصد تتعلق بالمبدع أو المتكلم فدرست هذه العلوم مراعاة المقام، ولوازم السياق، وإنتاج المنطوق، وآلية إنتاج النصوص، وغير ذلك. وقصد المتكلم من أهم عوامل إنتاج النص وتلقيه أيضا، وتتوقف على قصده عملية الاتصال اللغوي (فإنه إذا اعتمد على قواعد النظام اللغوي فحسب، فإننا سنجد وصفا ينتهي إلى أنها استعمالات ندّت عن المعيارية، أو انحرفت أو عدلت عنه؛ لأن ذلك يستلزم معرفة عناصر أخرى إلى جوار العناصر اللغوية الأساسية، أهمها معرفة قصد المتكلم، ومدى التأثير على القارئ "المتلقي")[27].

وتعتبر المقصدية عنصرا أساسيا في السخرية حيث إن الساخر لابد أن يعطي للمتلقي إشارات تفيد أنه لا يقصد المعنى السطحي لكلامه، وإنما يهدف إلى معان أخرى يكتشفها المتلقي، فإذا لم يعط هذا المتلقي ما يفيد بأنه يسخر فإن المتلقي قد يحمل قوله على ظاهره. كما أن ثقافة الساخر هي التي تعطي السخرية قيمتها فلن يستطيع بناء السخرية ما لم تكن عنده ثقافة تعينه على بنائها، والتحكم في أدائها على الوجه الذي يجعلها ذات قيمة تأثيرية، فالسخرية الصحيحة أشبه ما تكون بنار تحت الرماد؛ فهي نقد لاذع لكنه مغطى بابتسامة خفيفة لا تستمر إلا للحظة قصيرة ليستشف المتلقي أن هذه الابتسامة ما كانت إلا غطاء رقيقا من الطعم الحلو الذي يخفي وراء طعم الدواء المر، يقول كوهن: (الضحك لا يستمر أكثر من لحظة قصيرة. وحالما ينطفي يجد المتهكم نفسه –من جديد- أمام كون عبثي. ولهذا فإن الحزن –كما نلاحظ- في أحيان كثيرة يتخفى في أعماق الهزلي، أسرع إلى الضحك منه –كما يقول فيغارو- خوفا من أن أضطر إلى البكاء عليه)[28].

إن الضحك في السخرية مشروط بالمرارة، والساخر إنما يضحك ليخفي هذه المرارة الناتجة عن العبثية الموجودة بالمشهد السخري، ودور الساخر في بناء السخرية دور محوري حيث ينبغي عليه أن يحقق السخرية من خلال جانبين: الأول انفعالي تأثيري، وهو ما أشرنا إليه قبل حيث يكون الضحك أو الابتسام، أو حتى غصة الضحك والإيهام به. والثاني: لغوي منطوق وهو بنية السخرية، ولابد فيها أن يكون الكلام المنطوق غير مراد، وإنما يشف عن المراد ما ذكر من ألفاظ، فيكون له منطوق، وهذا المنطوق غير مراد منه، ويكون المتلقي الواعي مترجما لهذا المنطوق، فيسمع كلاما، لا يحمله على ظاهره، ولكن يفهم منه معنى قد يكون متضادا لما سمعه من بنية لغوية. وهنا ينبغي أن نلمح إلى ضرورة أن يكون الغموض الذي يصنعه الساخر شفيفا، لا يحجب المعنى، فهو غموض فني وليس إبهاما[29].

والسخرية تقوم على المفارقة والتناقض والتنافر بين بنية السخرية والحال التي تقال فيها (الموقف السخري) وبالتالي يجب أن تتوفر في السخرية عدة عناصر:

1- وجود دالّ واحد

2- يرتبط به مستويان من مستويات الدلالة.

3- يكونان مرتبين في الفهم المرحلي بحيث: يكون المعنى الأول حرفيا مباشرا، ويكون المعنى الثاني مولدا من الأول ومشتقا منه؛ فلا يمكن الوصول إلى المعنى الثاني قبل الوقوف على المعنى الأول؛ حيث يبدو التنافر والتضاد في المعنى الحرفي، وعندها يضطر المتلقي إلى الانتقال والتأويل؛ ليصل إلى المعنى الثاني. واستنباط المعنى الثاني هو الأساس لتحقيق البنية الساخرة،

وعلى الرغم من صعوبة تحليله إلا أنه هو جوهر الدلالة، وهو مقصد الساخر الذي يرمي إليه من خلال اللجوء إلى أسلوب السخرية.

(1 / 2) ثانيا: **المتلقي** وهو الذي يقوم بتشييد السخرية وإعطائها صورتها التي تخالف بها ما بدا لأول وهلة من الانسياق وراء المعنى المباشر. ولكل تبادل حواري أركان هي: المخاطِب "المرسل"، والمخاطَب "المرسل إليه" وموضوع التخاطب "الخطاب" تتفاعل فيما بينها لتحقيق غرض أو أغراض متمايزة ظاهرة أو باطنة، ولتحقيق هذه المقاصد يُتطلب التدبر في موضوع التخاطب من كلا الجانبين: المرسل والمرسل إليه في إطار التعاون والتشارك والتبادل على اعتبار أن التحاور قائم أساسا على المراجعة في الكلام بين طرفي الحوار. (وتعتبر المشاركة إحدى الخصائص الأساسية للتفاعل الحواري على اعتبار أنها تفعل إرادة القول لدى أطراف الحوار وهي المؤطرة لعناصره بين ممثلي الخطاب)[30].

والحكم على العمل الإبداعي بالنجاح أو غيره يأتي من المتلقي، ويكون مبنيا على كون هذا المتلقي متأثرا بالنص، متفاعلا معه، وفق ثقافته التي تكوّن رأيه. وكان العرب قديما قد أؤلوا المتلقي عناية كبيرة في كتبهم، واشترطوا فيه أن يكون (من أهل الذوق والمعرفة والدراية لكي يستطيع تقبل العمل الإبداعي، والمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع)[31]. يقول عبد القاهر: (واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد له قبولا، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة)[32]. وإذا كان ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر على لحظة الإبداع ذاتها، ثم يأخذ النص –ذلك المولود الجديد- وجوده المستقل عن المبدع، فإن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحدا بعد الآخر.

وعملية التلقي تقوم على المشاركة الفاعلة بين المبدع والمتلقي، وهي لا تقتصر على كونها متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها (عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، وتفتح آفاقا جديدة رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع)[33].

وكان علماؤنا العرب قد تناولوا الحديث عن المتلقي، ومن أهم من ذكر دور المتلقي عبد القاهر، لكنه لم يجعل دور المتلقي سلبيا، بل جعله متلقيا إيجابيا، وليس كما يظهر من جعله خاضعا لمقاصد المتكلم، فهو يرى (أن عملية القراءة ليست سلبية، فهناك ضرورة لأن يتوفر القراء على ملكات فهم عالية؛ لأن استخدام التخييل في الكتابة الإبداعية –على الأخص- يستدعي من القارئ أن يكون ذا ملكات عالية في الفهم والتأويل؛ لبلوغ المقاصد العميقة، وتجاوز كل ما هو سطحي. فهو يتحدث عن المعاني الجيدة، وكأنها الجواهر في الأصداف، وأن الغوص على الأصداف وبلوغها لا يحصل إلا لأهل المعرفة والنظر)[34].

وفي الأسلوب الساخر يبرز دور المتلقي بقوة؛ فهو الذي يستطيع التأويل لكلام له ظاهر مدح ـ مثلا ـ وباطنه ذم، أو له ظاهر ذم وفي باطنه مدح، فالكلام الذي ينطقه المتكلم لا يتوافق مع السياق والحال والموقف، وحمل الكلام على ظاهره لا يعطي المعنى الذي يقصده المتكلم. وهنا لا بد أن يغوص المتلقي في المعنى العميق ليقف على مقصدية المتكلم، والوقوف على مراده، ليتحقق التفهيم والإفهام، وإلا صار الكلام ألغازا لا يفهم مضمونها، ولا يعرف مبتغاها. (وبين المستوى الأول "السطحي" والمستوى الآخر "العميق" مسافة واسعة من التأمل، وفك الرموز، وربط الأسباب بمسبباتها، والنظر بتجرد إلى طبيعة الأشياء، بهدف الوصول إلى الفائدة التي قصدها المؤلف، ويجب على القارئ أن يقطع هذه المسافة من السطح إلى العمق ومن الشكل إلى المضمون للوصول إلى الدلالة)[35]. وفي ظل هذا التعبير الغامض يلزم أن يتمتع المتلقي بما أشار إليه عبد القاهر من أن يكون المتلقي من أهل المعرفة والنظر[36].

إننا نتحدث عن متلقٍ يسعى إلى تحقيق التواصل بينه وبين المتكلم من خلال مسرح الحدث ورسالة يلقيها المتكلم إلى المتلقي، وهنا لابد أن يكون المتلقي عارفا باللغة، مستوعبا لمكنوناتها ودلالاتها، متمرسا بها، لديه تراكم معرفي سابق، يدرك الفروق الدقيقة بين التراكيب البليغة، والأساليب البديعة، والحيل الأسلوبية التي يلقيها إليه المتكلم، فيحقق بفهمه وإدراكه جمالياتها، ويبرز مقصدية المتكلم التي يرمي إليها. وهكذا تصير جمالية التلقي توفيقية تجمع بين جمالية الأداء، وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوب المتلقي مع المتكلم، وردود فعله، باعتباره عنصرا فاعلا في عملية التواصل، يقوم بينه وبين النص الجمالي تفاعل فني، ينتج عنه تأثر نفسي، ثم تأويل وتفسير، ثم حكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي آخر ذي علاقة بالوعي الجمعي؛ ذلك لأن المتكلم كانت له غاية من وراء إرسال كلامه استند فيها إلى شروط معينة تحققت فيه عقلا: كالإبلاغ والتفهيم والإقناع، وقلبا: كالتأثير في المتلقي بأساليب فنية وجمالية خاصة –منها السخرية- تحكمها أصول مشتركة بينه وبين المتلقي. وحين يصل الكلام السابق إلى المتلقي وفقا للشروط السابقة أيضا تتحول القيم الجمالية التي بثها المتكلم إلى جماليات يصعب حصرها، فيكون التواصل قد تحقق بين طرفي العملية الإبداعية؛ لأنه اعتمد على نظام اللغة المشترك بينهما، وقد تمت مراعاة سياق التخاطب من قِبل المتكلم، ولا ننسى الإشارة إلى أن التخاطب مع الآخرين لا يقف عند حدود التواصل فحسب لكنه قد يخرج عن ذلك ليكون تساؤلا أو طلبا أو أمرا أو نهيا أو إثباتا أو غير ذلك.

(1 /3) المسخور منه: وهو العنصر الثالث من مكونات الموقف السخري، وهو المستهدف بالسخرية، أو الضحية الذي يسخر منه المتكلم، فهو موضوع السخرية وفقا لمقصدية هذا المتكلم. وكل سخرية لابد فيها من ضحية يقع عليه الهجوم؛ وقد ذكرت كيربرا أريكشيوني ـ فيما

نقله عنها محمد العمري ـ أن السخرية (تهاجم وتعتدي وتفضح وترمي هدفا...)[37]. وهذا الهدف الذي تهاجمه السخرية هو الشخص الضحية، وقد يكون الضحية غائبا، فيكون الكلام عنه، والسخرية منه بين طرفين هما المتكلم والمتلقي، أو يكون حاضرا في المشهد مع المتكلم والمتلقي، وقد يكون الضحية هو عين المتلقي، بل أحيانا يكون الضحية هو "أنا" المتكلم أو الكاتب كمن يسخر من نفسه وحاله أو ظروفه الخاصة، ومعاندة الزمان له ونحو ذلك. وقد تكون السخرية سياسية فيصبح الضحية حينئذ رأس الدولة، وربما سخر المتكلم/ الساخر من غير معين فيسخر من الأعراف والتقاليد، أو من الدنيا كلها، أو من الفقر أو المرض أو نحوه. وتحدد العلاقة بين المتكلم/ الساخر، والهدف/ الضحية، وكفاءة المتلقي (واقعيا كان أو مفترضا) مدى قدرة الموقف السخري على بناء سخرية متقنة، فتصبح محققة للغرض الذي بنيت من أجله، أو أن خللا في عناصرها الأساسية التي تكونها يجعلها هشة لا تصمد، ولا تحقق المقصود من اللجوء إليها.

ويتجه الساخر نحو الضحية بأسلوب خاص ونمط من التعبير يغاير الطريق المعهودة في الأداء، فيما يشبه التشفي أو العتاب الساخر من أفعال الضحية أو أقواله، وقد يلازم هذا التعبير نوعٌ من الضحك –مستترا أو ظاهرا- ليعلن للمتلقي أنه حقق الانتصار على الضحية، وهذا المنحى الذي سلكه المتكلم/ الساخر هو الذي (حدا ببعض الأدباء إلى القول بأن السخرية "نشيد النصر")[38].

ويعترضنا سؤال هنا: إذا كانت السخرية نشيد الانتصار فهل يمكن أن نقول ذلك عندما يكون المتكلم ساخرا من نفسه؟ فإذا سلمنا بأن الساخر يبرز نصره على ضحيته متهكما منه، هازئا به، ساخرا ليظهره في صورة قبيحة أمام الآخرين، فهل يكون الأمر كذلك عندما يكون واصفا حاله متحدثا عن نفسه التي لا يحب أن يكون أحد أفضل منها؟ ويجيب على ذلك محمد العمري بقوله: (حتى حين يتهكم المرء من نفسه يمكن الحديث عن الانتصار: الانتصار على الذات وتعريضها للنقد. إن لسان حال الساخر من نفسه يقول: لست –فقط- ذلك الذي وقع في هذه الحالة، إني أعرف نفسي قبل غيري، وقد تجاوزتها؛ إن الذي يسخر منه أصبح من الماضي. على أن السخرية من النفس قد تُتخذ مدخلا لاستباحة حتى الآخرين)[39]. على أن هذا الكلام ليس يسلم في كل حال فقد تكون السخرية من النفس بقصد إظهار براءتها في مواجهة غلظة الآخرين وجلافتهم، وبيان مدى جشعهم حتى وقع الساخر ضحية لهم، وقد تكون السخرية أيضا لمجرد أن يتعاطف معه المتلقي، ويرثى لحاله، ويعيش معه لحظة استرحام. وغير ذلك كثير من الأغراض التي يلجأ فيها المتكلم للسخرية من نفسه.

ويبقى موقف المسخور منه/ الضحية في أغلب الأحيان سلبيا، لا حول له ولا قوة، فهو لا يرد عن نفسه السخرية، ولعل ذلك يعود إلى أنه –حين تتم السخرية منه- يتنبه إلى ما وقع فيه من خطأ، وما قصر فيه من حق، فيعقد التقصير والخطأ لسانه فيقف صامتا يستمع إلى السخرية منه دون دفاع عن نفسه، ودون رد على الساخر فيما يسخر منه فيه. ولم يرد على الساخر إلا في مواطن معدودة في تراثنا مشهورة ومعلومة[40]. أو أن السخرية تشدهه فلا يستطيع بيانا، ولا كلاما. وهذا التفسير الأخير يبرر دراستنا –إلى أسباب أخرى- لأسلوب السخرية الذي هو نمط من الحيل الأسلوبية حيث لا يكون فيها الكلام مباشرا، ولكن المتكلم يحتال ليصل إلى غرضه الذي يرمي إليه من هذه السخرية، ويساعده في بناء السخرية متلق واع لا يقف عند البنية السطحية والألفاظ التي طرقت سمعه؛ ذلك أنه يجد تناقضا بين ظاهر الكلام والمعنى المراد من خلال مصاحبات الموقف والسياق فيبحث وراء هذه البنية ليصل منها لمقصدية المتكلم الساخر، (فالقارئ عنصر فعال في فهم السياق وتغييره عن قصد القائل من خلال التأويل والتحليل)[41]. ومن البدهي أن نقول: قصد القائل السطحي، وليس عموم قصد القائل.

وإذا أردنا أن نرتب قوة السخرية بين عناصر الضحايا الثلاث (الغائب والمخاطب والذات المتكلمة) فما من شك أن السخرية من الغائب ستكون أشدها لذعا حيث إن الضحية ليس موجودا في الموقف الكلامي، وهذا يتيح للساخر قدرا من الحرية أن يوسع في الوصف، ويلذع في السخر، ويقذع في الحديث، وهذه الحرية نلمسها بقوة في حديث الجاحظ عن البخلاء، فهو يصف أحدهم وهو علي الأسواري الذي ابتلع ضرسه وهو لا يعلم حين نهش بضعة لحم (وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر، وسدر، وانبهر، وتربد وجهه، وعصب، ولم يسمع ولم يبصر، فلما رأيت ما يعتريه وما يعتري الطعام منه، صرت لا آذن له إلا ونحن نأكل التمر، والجوز، والباقلي، ولم يفاجئني قط وأنا آكل تمرا إلا استفه سفا، وحساه حسوا، ولا وجد كنيزا إلا تناول القصعة كجمجمة الثور، ثم يأخذ بحضنيها ويقلها من الأرض، ثم لا يزال ينهشها طولا وعرضا، ورفعا وخفضا، حتى يأتي عليها جميعها، ثم لا يقع غضبه إلا على الأنصاف والأثلاث، ولم يفصل تمرة قط من تمرة، وكان صاحب جمل، ولم يكن يرضى بالتفاريق، ولا رمى بنواة قط، ولا نزع قمعا، ولا نفى عنه قشرا، ولا فتشه مخافة السوس والدود، ثم ما رأيته قط، إلا وكأنه طالب ثأر، وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور)[42].

ويلي ذلك السخرية من المخاطب، وفيها مواجهة لكنها ليست مواجهة صارخة وإلا تحولت إلى هجاء انتقادي، إنها هجاء خفيف، يقع فيه المسخور منه ضحية للساخر، الذي يهزأ

بالضحية وهو مبتسم، ويعتدي عليه وهو ضاحك، مما يجعل المتلقي يحار في تفسير موقف الساخر من ضحيته، فيلجأ إلى التأويل لما يسمعه من ألفاظ لها بنية سطحية وأخرى عميقة.

ومن أمثلة السخرية من المخاطب وصف الجاحظ لأحمد بن عبدالوهاب في رسالة التربيع والتدوير، حيث يسخر منه بذكر عشق النساء له قائلا: (وكيف وقد أصبحت وما على ظهرها خود إلا وهي تتعثر باسمك، ولا قينة إلا وهي تغني بمدحك، ولا فتاة إلا وهي تشكو تباريح حبك، ولا محجوبة إلا وهي تثقب الخروق لمرك، ولا عجوز إلا وهي تدعو لك، ولا غيور إلا وقد شقي بك، وكم من عين ساهرة، وأخرى جاهدة، وأخرى باكية، وكم من عبرى مولهة، وفتاة معذبة، قد أقرح قلبها الحزن، وأجهد عينها الكمد. قد استبدلت بالحلى العطلة، وبالأنس الوحشة، وبالتكحيل المرة فأصبحت والهة مبهوتة، وهائمة مجهودة، بعد ظرف ناصع، وسن ضاحك، وغنج ساحر، وبعد أن كانت ناراً تتوقد، وشعلة تتوهج) [43].

وتأتي في المرتبة الأخيرة سخرية المتكلم من نفسه، وقد يقسو المتكلم على نفسه أو يسخر بطريقة عفوية يقصد منها إظهار براءته وسذاجته، في مقابل مكر الآخرين وكيدهم. ومن أمثلة سخرية الساخر من نفسه ما حكاه الجاحظ عن نفسه حيث قال: (ما أخجلني قط إلا امرأتان رأيت إحداهما في المعسكر، وكانت طويلة القامة، وكنت على طعام، فأردت أن أمازحها، فقلت: انزلي كلي معنا. فقالت: اصعد أنت حتى ترى الدنيا -معرضة بقصره - وجاءت الأخرى، وأنا على باب داري، فقالت لي: إليك حاجة، وأنا أريد أن تمشي معي. فقمت معها إلى أن أتت بي إلى صائغ يهودي، فقالت له: مثل هذا، وانصرفت. فسألت الصائغ عن قولها، فقال: إنها أتت إلي بفص، وأمرتني أن أنقش لها عليه صورة شيطان. فقلت: يا سيدتي، ما رأيت الشيطان فأتت بك)[44]. ومن سخرية المتكلم من نفسه لغرض كسب تعاطف الآخرين قول ابن ثعلبة -يسخر من نفسه، وحال بيته، وملابسه، فيصور لنا منزله الذي ليس فيه سوى حصير، ومخدة بالية محشوة بالقمل، وثوبه المرقع-:

في منزل لم يحوِ غيري قاعـداً فمتى رقدْتُ رقدتُ غير ممدِّد
لم يبقَ فيه سوى رسوم حصيرة ومخـدة كانت لأم المهتدي
تُلقى على طرَّاحة في حشـوها قمل شبيهُ السمسم المتبـدِّد
هـذا ولي ثوب تراه مرقعاً من كل لون مثل ريش الهدهد[45]

(1 / 4) **المقام**: حين تخرج السخرية من حدود المتكلم/الساخر لتلتقي بمتلق واع، يدرك ما وراء الألفاظ المنطوقة من معان مخبوءة، ندخل في إطار موقف حواري، ومسرح كلامي تقوم عناصره على متكلم ناطق بالسخرية، ومتلق بانٍ لهذه السخرية، مفسر لمضمون الألفاظ التي سمعها على خلاف ما نطق به الساخر؛ فيجعل المديح هجاء، والهجاء مديحا، وهكذا. وعلى

الرغم من أهمية المقام الذي تنسج فيه السخرية إلا أنه يظل عنصرا مساعدا في قراءة السخرية بعد إنتاجها، حيث إن الساخر قد يبدأ في السخرية دون إنذار سابق، وتبقى إشارياته في إنتاجها هي المعِين على تشييدها من قبل المتلقي، وقد تكون هذه الإشاريات سياقية أو مقامية.

إن السخرية لا تظهر إلا من خلال مؤشرات توحي إلى المتلقي بأن هناك تناقضا بين ما يقوله الساخر وما يقصده، أو ما يريد إبلاغه لهذا المتلقي، وبالتالي يبرز دور المتلقي في تشييد السخرية؛ حيث يستعين بالسياق والمقام لكي يقف على مقصدية المبدع/الساخر، ومن هنا لا يمكن أن يتسم تلقي السامع للسخرية بعدم المبالاة تجاه القول الساخر؛ ذلك أنه يمثل - في حقيقة الأمر- مقصدية الساخر، فإن عدم المبالاة سيجعل المتلقي يقف عند ظاهر اللفظ، ولا يبحث عن المعنى العميق، فتفقد السخرية روحها بسبب خطأ المتلقي، أو عدم مبالاته بالتقصي والبحث عن المعنى المقصود من قبَل المتكلم/الساخر.

بيد أن مؤشرات المتكلم قد تبدو –أحيانا- خافتة غير واضحة فتوقع المتلقي في الوهم بين بنية نطقت لم تقصد، ومعنى يفهم من غير لفظ، فلابد أن يكون ذكاء المتلقي وفطنته مساعدا له على تلقي مثل هذه المؤشرات الخافتة؛ فالسخرية فن من فنون التعبير لا يعتمد على أركان أسلوبية واضحة كالتشبيه مثلا الذي يكون فيه مشبه ومشبه به ووجه وأداة أو الاستعارة التي تتكون من مستعار له ومستعار منه ولفظ مستعار وجامع، فهي لا تفهم إلا من خلال المؤشرات الأسلوبية أو المقامية أو الحركية أو غير ذلك، وخفاء هذه المؤشرات ملبس على المتلقي، وموقع له في خطأ التأويل.

إن هذه المؤشرات التي يلقيها المتكلم/ الساخر في خطابه هي التي تجعل المستوى السطحي وظاهر الكلام غير مقنع فتمتنع الدلالة التقريرية، ويصبح لزاما على المتلقي أن يبحث عن دلالة أخرى تشيد اعتمادا على الدلالة الأولى؛ هي الدلالة الساخرة، وتعتمد الدلالة الساخرة على المؤشرات التي يلمحها المتلقي لكي يقف على مقصدية الساخر. وهذه المؤشرات هي السر في عدم وقوف المتلقي عند حدود الدلالة الأولى؛ حيث يحس بعدم انسجام المعنى المباشر، فتبرز له هذه المؤشرات التي تنقل ذهنه إلى الدلالة الثانية (الساخرة)، وتلعب المفارقة دورا أساسيا في تحويل تلقي السخرية، وسنتحدث عنها بعد ذلك بعون الله.

ويعد المقام أحد هذه المؤشرات التي تدفع المتلقي إلى تجاوز الدلالة التقريرية، وقد ذكرت كاثرين كيربرا أوركيوني –فيما نقله عنها عبد المجيد نوسي- عدة مؤشرات أجملتها في:

1- إشاريات المتن النصي اللفظي (cotexte)، وتتمثل في التعليقات الميتالغوية مثل قائل يقول: أنا أسخر، أو في عنصر من عناصر الترقيم: "المزدوجتان" (كذا) مثلا، أو في بعض الكلمات مثل: "طبعا"، كما يعرف كل واحد... وهي عناصر مهمة منهجيا لدراسة آليات السخرية.

2- أما العنصر الثاني فهو السياق (contexte)، ويضم بالنسبة لتحديدها عناصر متعددة:

- عناصر المقام.
- أنواع الخطابات التي يتضمنها (المتكلم – خطاب الشخصيات).
- الطبيعة الخاصة لعوامل عملية القول، وتشمل:
  - قدراتهم الثقافية والإيديولوجية.
  - معارفهم حول العالم وحول محاوريهم الخطابيين.
  - نماذج المحتمل بالنسبة إليهم وأنساق أفق الانتظار عندهم[(46)].

كما أن المقام يختلف من أسلوب ساخر إلى آخر، ويتطلب كذلك بناءً للسخرية يكون مخالفا لمقام آخر؛ فالساخر مثلا في المجال السياسي لا ينسف الجسور من خلفه، وإنما لابد أن تكون سخريته مشتملة على مؤشرات قليلة، أو مؤشرات خافتة، ويشير إلى ما يريد السخرية منه بالإشارة والمسّ الخفيف، ويترك ما تبقى لخيال المتلقي؛ لكيلا يورط نفسه مع سلطة غاشمة، فينبغي أن يترك فرصة للتراجع والانسحاب خوف البطش، فالسخرية السياسية ما وجدت إلا خشية التصريح.

(1 / 5) **المكون الانفعالي:** تختلف تحديدات السخرية من باحث إلى آخر لكن يبقى مكونان أساسيان عند معظم الباحثين هما:

1- المكون البنائي (بنية السخرية) من حيث الألفاظ التي ينطقها المتكلم، وهي تشكل المكون الأساس لهذه السخرية.

2- المكون الانفعالي (ما يصاحب الألفاظ من ضحك أو استخفاف أو انفعال هازئ يبعث رسالة للمتلقي أن هذا المتكلم ساخر في حديثه)، ويعد المكون الانفعالي مؤشرا من مؤشرات السخرية؛ حيث يظهر للمتلقي مقصدية المتكلم. وقد يكون ضحكا أو غصة أو مجرد رغبة في الضحك، وقد يكون محاكاة لكلام الضحية/المسخور منه، أو غير ذلك.

ويسهم المكون الانفعالي مع المفارقة في الكلام لإنتاج السخرية، لكننا لا نستطيع فصل أحد الأمرين عن الآخر؛ بمعنى أننا لا يمكن أن نفصل المكون اللغوي أو بنية السخرية عن المكون الانفعالي، وكذلك العكس، لأن لكل منهما دورًا في إنتاج السخرية الجيدة التي تعطي مؤشرا للمتلقي ليقوم بتشييد هذه السخرية، والوقوف على مقصدية الساخر/المتكلم.

وقد عرفت جماعة مي mu السخرية –حسب ما نقله محمد العمري- بقولها: (ليست السخرية شيئا آخر غير تقاطع بنية ضدية مع انفعال هازئ)[47]. فالسخرية قائمة على هذين المكونين معا، المفارقة الكلامية ومعها المكون الانفعالي من الضحك أو غصته، أو غير ذلك. ويرى بيرلمان وتيتكا أن المضحك ملازم للسخرية، لكنه ليس ضروريا فيها لتحقيق الفعل الساخر، حيث يكون المضحك متولدا عن التضاد، فيكون كل ما يناقض العقل والمنطق مضحكا، أو ما يخدع المتلقي من ملفوظ القول.

المبحث الثاني: حجاجية السخرية

يقوم الخطاب الحجاجي على ثلاثة مبادئ تؤطر العملية الخطابية، أولها: مبدأ الغيرية: فالمتكلم الساخر لابد أن يغاير المتلقي السامع. وثانيها مبدأ التأثير: حيث يرمي المتكلم الساخر من وراء ملفوظه إلى وظيفة حجاجية هي التأثير على هذا المتلقي من خلال سياق تواصلي مناسب بين الطرفين. والثالث مبدأ السيطرة: حيث إن المتكلم يقوم به حين يمتلك سلطتين هما سلطة اللغة وسلطة الحقيقة. واللغة سلطة من يملكها يملك التصرف في المتلقي أو المتلقين من خلال الأمر والنهي، والتوجيه من خلال وسيلة الإقناع والتأثير على من يسمعونه[48].

ويدخل الحجاج ضمن الأفعال الإنسانية التي تهدف إلى التأثير والإقناع، ويتكئ على برهان عقلي ضمن سياق تواصلي معين. فهو فعالية لفظية يدخله إلى ميدان الدراسة التداولية ما يهدف إليه من تثبيت وضعية جدلية لدى المتلقي، باستخدام مسار حجاجي يقوم على التوضيح والتصديق والتفنيد والتعارض، فهو فعالية لفظية واجتماعية للعقل. ويرى جرايس أن الحجاج يحول المتلقي إلى موضوع للتطويع والتحفيز عبر تبادل الآراء إقناعا وتأثيرا، ويكون ذلك من خلال تعديل مواقفه وآرائه؛ فيحدث تعديل لبعض الآراء، أو تثبيت لها، أو تعتيم لها، أو اقتراح آراء غيرها أو... إلخ[49].

ويرى بيرلمان (الذي وسع مفهوم الحجاج) أنه محاولة لتقييد السامع بأطروحة معينة، والتركيز على طريقة التفكير والرؤية والإحساس. وهذا التعريف يقرب الحجاج من البلاغة التي ترتبط بفن التأثير والإقناع. كما أنه يشمل جميع الخطابات التي يحضر فيها المتلقي سواء أكان متلقيا خاصا أو عاما، وسواء أيضا أكان متلقيا واقعيا أو مفترضا.

وتعد السخرية صورة من صور البلاغة التي لا تتوقف عند الوصف المكثف للفظ الساخر، بل يصح وصفها بأنها صورة فوق بنيوية، لأنها لا تقف عند حدود ما تدل عليه الجملة، بل تذهب أبعد من ذلك فتفيد عكس ما تدل عليه الجملة؛ فحين نقول للفاشل: يا لك من مبدع!! إنما نقصد عكس كلمة مبدع، على الرغم من أن الألفاظ دلت على وصفه بالإبداع والتفوق. ويقوم نبر الجملة بتوصيل المضمون الساخر من خلال اللفظ الجاد الذي

يشير إلى الإبداع، وعلى حد تعبير إيكهارد إيغس: (لا تتحقق القراءة الساخرة إلا بالنبر)[50]، كما يلعب السياق والحال دورا مهما في بيان القصدية المرادة من المتكلم الساخر، وبالجملة فالمسرح الكلامي هو الذي يوقف المتلقي على قصد الساخر، وبيان مضمون الجملة التي يعلن ظاهرها شيئا خلاف ما يضمره باطنها. وبالتالي تتضمن السخرية نفاقا، لكنه نفاق تداولي من الساخر، يخرق مبدأ من مبادئ أفعال الكلام هو مبدأ الملاءمة.

وسيلة الحجاج هي اللغة بكل مكوناتها، ووظيفته الإقناع، والسخرية وسيلة من وسائل الحجاج، فالساخر يسعى لإقناع المتلقي بعكس ما يتلفظ، وذلك أنه ينطق بعكس الذي يفكر فيه، وبالتالي فهو يحاول مخادعة المتلقي؛ فيبرز الشر ليقنع بالخير، بيد أن هذه الطريقة تجعل المعنى العميق الذي يبتغيه يتأكد في ذهن المتلقي. ومن المبادئ التي قررها بيرلمان وتيتكا أن استخدام السخرية ممكن في كل الحالات الحجاجية. والساخر يسهم في الخطاب بحجاج غير مباشر، لأنه لا يذكر حجته مباشرة، وإنما يسعى لحيلة أسلوبية تشد انتباه المتلقي لكي يستنبط المعنى العميق من وراء الألفاظ المخادعة. واستعمال المتكلم للسخرية يقتضي أن يوجد الحجاج في كلامه؛ لأن وجود التعارض بين المنطوق والمقصود أو ما يسمى أحيانا المفارقة، وأحيانا أخرى التضاد دليل وجود الحجاج، وهو الذي يدفع المتلقي ويستفزه للوقوف على المعنى المقصود.

وتكمن الغاية من استخدام السخرية -وسيلة حجاجية- في كونها تحقق التأثير في المتلقي، وتحاول حمله على التسليم بما يبثه الساخر، وبما أن المتلقي ليس يسهل التأثير عليه؛ لأنه لا يتأثر إلا بالحجج التي تتوافق مع ما يؤمن به ويعتقده، فتصبح الحجة غير ملزمة له؛ إما أن يقبلها، وإما أن يردها، حسب ما يرى فيه مصلحته، ويراه مناسبا لاختياراته، وقد يكون الزمان أو المكان أو متغيرات الأحداث سببا في أن يغير المتلقي رأيه؛ فيقبل حجة كان يرفضها، أو كان يتشكك فيها. ومثال ذلك في قضية قبول الإسلام؛ فهناك من كان يحارب الإسلام ولما سمع القرآن أسلم، وهناك من كان عدوا للدين في مكة ولما عرض عليه الإسلام بعد فترة طويلة من محاربته أسلم كأبي سفيان، وهناك من كان يعادي النبي محمدا –صلى الله عليه وسلم- فلما رآه وشاهد رفقه ولينه أسلم... وهكذا.

إننا نستطيع أن نجزم بأن الساخر لا يلجأ إلى السخرية لقصد إثارة المتعة، لا لشخصه، ولا للمتلقي، وليس يلجأ إليها أيضا لخداع المتلقي ولا للتحايل عليه، وإنما له مقصد حجاجي آخر هو إقناع هذا المتلقي بمشاركته في آرائه، حتى إذا أزال الساخر الحاجز النفسي الذي بينه وبين المتلقي أقنعه بأن يتبنى رأيه، ويؤمن به. فهي وسيلة حجاجية من الوسائل غير المباشرة للحجاج. فالسخرية لا تقف عند كونها وسيلة للإمتاع والاسترخاء، وليست محسنا

خارجيا للحجاج، وإنما تدخل إلى بنية الحجاج العميقة. كما أنها من أفضل الوسائل التي تظهر عدم الانسجام بين الساخر وخطابه، فبينما هو موافق للواقع العابث إذا به رافض لهذا الواقع، معترض على ما فيه من أمور متناقضة.

تعتمد السخرية على ذكاء الساخر وفطنته، وملاحظته لسلوك المتلقي في بناء حججه، فالساخر شديد الحرص على مراعاة حال المتلقي، وينصبّ تركيزه على تقدير إمكاناته العقلية وكفاءته الذهنية، وحين يلاحظ سلوك المتلقي يرسل حججه الإقناعية بناء على رد فعل المتلقي، ليقيم الحجج بغية تقبلها من المتلقي، ليمتثل لها.

تعد المخادعة والتضليل المتعمد آلية من الآليات الحجاجية التي تجعل السخرية فاعلة، شديدة التأثير، فالمتلقي يغالَط في البدهيات التي تجعله يتنبه إلى أن الساخر ليس يقف مقصوده عند ظاهر الكلمات التي نطق بها، ولكنه يرمي إلى شيء آخر غير الذي تدل عليه الكلمات بل هو عكسها. فقول القائل لمن بات ليلة تعيسة: هنيئا لك النوم والراحة. وهو يعلم أن المتلقي لم ينم، والمتلقي يعرف أن الساخر عالم بحاله. هنا لابد أن يحمل كلامه على السخرية. إن الساخر يصدم المتلقي بما لا يتوقعه فيثبت في مقام النفي، وينفي في مقام الإثبات، ويوافق على المشهد العبثي، وينتقد المشهد الجيد،... وهكذا يكسر الساخر أفق التوقع عند المتلقي، ويكون المقصد من وراء ذلك إقناع المتلقي بعبثية المشهد، وعدم الموافقة مع أن ظاهر كلامه الموافقة، أو يغالط في أمور ليس فيها مغالطة. ومن القصص التي ذكرها ابن الجوزي في أخبار الحمقى والمغفلين قال: (تذاكر قوم قيام الليل وعندهم أعرابي فقالوا له: أتقوم بالليل قال: إي والله قال: فما تصنع؟ قال: أبول وأرجع أنام) [(51)] والمسرح الكلامي هنا ممهد لذكر القصة؛ فقد كان القوم يتذاكرون قيام الليل، فالمقام مقام حديث عن العبادة، وما يفعله كل واحد منهم في طاعة الله وعبادته، والأعرابي حين سئل عن قيام الليل أجاب حالفًا، والحلف توكيد، فزاد طمع الحاضرين في أن يعرفوا شأنه، لكن المغالطة جاءت بعد ذلك حين أجاب عن سؤالهم: فما تصنع؟ فقال: أبول وأرجع أنام. فالنتيجة التي بحث عنها المتلقون صارت خاطئة. إنه يكسر أفق التوقع عندهم جميعا؛ فهم يتوقعون أن يقص عليهم من قيامه الليل ما يفعله من الصلاة والذكر والاستغفار، إلا أن إجابته كانت ساخرة، صدمت المتلقين لحديثه.

وتشكل المظاهر البلاغية (كأشكال الدحض، والبرهان الخلفي، والمفارقة، والتضاد,و...) حجاجا نوعيا، وتوحي هذه الأشكال للمتلقي بالوقوف على القصد من خلال التأويل للملفوظ الساخر، على أنه نفاق زائف من المتكلم، لكنه نفاق مؤقت ينتهي بوقوف المتلقي على قصدية المتكلم الساخر.

تتميز السخرية بكونها تحتمل مفاهيم متعددة فبينما يعتبرها البعض شكلا من أشكال التفكير التي تتجاوز إجراءات الخطاب (كما نرى في المفهوم الفلسفي للسخرية)، أو تكون سخرية من خلال القلب الدلالي للمنطوق الساخر (حسب الفهم البلاغي للسخرية عند الرومان)، أو أنها (تعدد أصوات) فهي تقنية خطابية لها بُعد تواصلي مفارق يميز بين الساخر والناطق أي بين صانع السخرية ومن يتلفظ بها. أو يميز –كذلك- بين صانع السخرية ومنطوقه (حسب نظرية الصدى). أو أن اللفظ الساخر يحتمل الإثبات والنفي؛ حيث إن الساخر حين ينطق بالسخرية قد يصادف متلقيا ساذجا يثبت ما سمعه، أو يصادف متلقيا واعيا يصرف كلام الساخر عن ظاهره إلى المعنى المراد، فيكون السخر محتملا للحجة والحجة المضادة، وفي هذه الحالة يكون التركيز على القيمة الحجاجية للسخرية.

إن السخرية تعد برزخا فاصلا بين العالم المثالي غير المتحقق، وهو عالم ينشده الساخر ويريد تحقيقه، وعالم الواقع الذي يفر منه الساخر ويريد تغييره واستبداله، وذلك لما يراه فيه من المفارقات والنقائص والمتناقضات، ولذلك يوصف الساخر بأنه مصلح يتوخى كمال العالم، وصلاح الأخلاق، إنه من خلال سخريته يبحث عن عالم مثالي مفترض. والقول بأن وظيفة السخرية هي الإصلاح ينتمي إلى موريي، ونستطيع أن نقول: إن الهزء ملازم لكل سخرية، ولا نستطيع الربط بين السخرية والإصلاح.

كما نستطيع –كذلك- أن نربط بين السخرية والإضحاك فيكون ملازما لها، لكنه ليس ضروريا في كل حالة تتحقق فيها السخرية. فقد تكون السخرية مضحكة أو غير مضحكة. ولا تظهر السخرية إلا في نهاية الكلام. فيكون الكلام في أوله جادًّا، وطبيعيا ليس فيه أي أثر للسخر ولا للهزء، فإذا وصل المتكلم إلى نهاية كلامه، وبسطت السخرية سلطتها على الجملة تنبه المتلقي أن الأسلوب الجاد أولا الذي كان يحترم مبدأ التقابل، قد انحرف عن دلالته الأولى، وخرق مبدأ التقابل، وأن الجد قد انقلب إلى هزل ساخر بعد أن كان يوهم الجدية والسذاجة.

ومن المؤشرات التي تضع يد المتلقي على السخرية، -أو إن شئت قلت: تفسر له قصدية المتكلم الساخر- نبرة الصوت، كما أن معرفة المتلقي بالمتكلم ومستواه الفكري يسهم في الكشف عن السخرية، بل قد تكون هذه المصاحبات أكثر دلالة على السخرية من الكلمات التي ترد في أسلوب السخرية نفسها. وأكثر من ذلك أن الكلام العادي قد يكون مديحا لشخص، وقدحا وذما لآخر؛ فحين تسمع شاعرا ينشد شعرا له فتقول معجبا بنبرة عادية: هذا المتنبي، فإنك تمدحه بكونه شاعرا مثل المتنبي، أو أنه شاعر كبير. وحين تقول بنبرة فيها تهكم واستهزاء: هذا المتنبي، فإنك تسخر منه وتهجوه وتحط من شأنه، وكأنك بطريقة نطقك للحروف

والكلمات ترد على ضعف شعره بالهزء، وتشهر به بين الناس. ومن هنا نصل إلى أن المتكلم قد يصنع أهاجي من الكلمات التي يصنع منها غيره مدحا واستحسانا.

إن السخرية لا تنحصر في أن يكون المقول عكس ما يراد، أو استقصاء مؤشرات تكون دالة على أشكال أخرى تعد ساخرة، فالعلاقات الساخرة قد تحكمها تراكيب تتميز بالمفارقة الدلالية، أو دوالّ لسانية ذات طبيعة تتسم بالاستخفاف بالخصم، وقد تحكمها أيضا عناصر سياقية تنتج عن التعارض بين الألفاظ المنطوقة والمرجع التي تحيل عليه، أو يكون التعارض بين الملفوظ واللافظ. وهنا تظهر المقاصد الخطابية للسخرية من مكونها تهكما، أو إقصاء للمسخور منه أو استهزاء بشخص معين، أو شيء محدد.

لا نستطيع أن ننكر أن السخرية، بالنظر إلى بعدها البلاغي، تشكل سلطة كلامية تطيلها السلطة الملازمة لممارسة الكلام. أثناء الخطاب – سواء كان منطوقا أو مكتوبا-، الذي يملك الكلام يحتل موقعا فاعلا وخالقا: موقع الذي يبني المعنى، إنه يحتفظ باهتمام سامعه- أو قارئه- طيلة الفترة التي توازي حاجياته التواصلية. إجمالا، يمارس المتكلم فعلا على الآخر آخذا بعين الاعتبار المعايير الاجتماعية،. لكن هذا الدور متبادل حسب اتجاه الحركة الديالكتية للتبادل، كما وضح إيميل بنفنست. يبرز الساخر مثل هذه السلطة ويطيلها بواسطة هذه الطريقة غير المباشرة في بناء المعنى: إنه يفرض على المتلقي عملا هو التأويل، الذي ليس متاحا بصفة مباشرة. على مستوى التلاحم يبني (أول) مسار خطابي، يملك كل خصائص التسلسل مع السياق اللغوي context الخاضع لمسؤولية تلفظية سيتم فيما بعد إلغاؤها. يرى المتلقي، وهو يسلك طريقا خاطئا، في نفس الآن القيم المشتركة التي تتظاهر السخرية بالتركيز عليها في موضع شك. يطغى الموقف الضمني للمتكلم على العمل، ويتمسك تحديدا بكلية القواعد المتضمنة في المستوى الإحالي وفي المقولات النهائية. هذه هي فعالية السخرية بوصفها استراتيجية خطابية تستغلها المادة السياسية: إنها تخلخل مجسدة بذلك ارتكاساتنا الحجاجية.

إن العبث يظهر في المشهد من خلال ما يلقيه المتكلم الساخر، وبطريقة إقناعية تستخدم فيها السخرية أداة حجاجية تأثيرية، يساق إليها المتلقي سوقا، حتى يكاد المتكلم /الساخر يفرض خلاصة رأيه على المتلقي /السامع، وذلك في سياق يرتبط ببناء صور أدبية إقناعية يصبح فيها غير المعقول معقولا، بيد أن المفارقة التي تفهم من سياق الموقف أو الحال إضافة إلى سياق اللغة وعلم المتلقي بالسامع كل ذلك يقوده إلى بناء السخرية، وفهم أبعاد الموقف السخري ليجد نفسه يلجأ إلى المعنى التأويلي، بدلا من التسليم بالمعنى الحرفي للكلام.

المبحث الثالث: السخرية حيلة

السخرية حيلة أسلوبية، شأنها شأن كثير من الحيل التي تتوخى خداع المتلقي، مثلها مثل كثير من الحيل التي يستعملها المتكلم؛ كتجاهل العارف ذلك الفن البلاغي الذي يشكك المتلقي في المسلمات التي يعتقدها، ويكون ذلك باعثا لكي يتنبه هذا المتلقي، ولا تستغرق فترة خداعه وقتا طويلا، إذ سرعان ما تستفزه عبثية المشهد ليسارع إلى صرف كلام المتكلم إلى غير ما يتلفظ به، فلا يقف عند البنية السطحية لكلامه، ولكن ينفذ من خلال معينات السياق والحال-إضافة إلى فطنته- إلى مقصدية المتكلم/ المرسل. ففي قول زهير:

وما أدري وسوف إخال أدري أقوم آل حصن أم نساء؟

نجد الشاعر قد ترك طريق التعبير الصريح ولجأ إلى حيلة أسلوبية هي التشكيك في كون هذه القبيلة رجالا، وردد كلامه بين كونه لا يعرف: هل هؤلاء رجال أو نساء. إنه نوع من التشكيك والغموض المتعمد؛ ليجعل المتلقي في حيرة من أمره بين ثوابته التي يعرفها، والكلام الذي يسمعه من المبدع؛ ليدرك في نهاية المطاف أن هذا الغموض المقصود فن من فنون البلاغة العربية. فالمتكلم عارف للحقيقة، ويتجاهل كونه عارفا، والمتلقي كذلك عارف ولكنه يُخدَع عنها، فيحدث له نشاط عقلي حين يسمع هذا الكلام؛ ليعلم أن المبدع يخدعه خداعا بريئا يكاد – لولا حصافة المتلقي – أن يصرفه عن قناعاته. ومن الحيل الأسلوبية كذلك تأكيد المدح بما يشبه الذم؛ حيث إن المتلقي يتوقع من المتكلم شيئا، لكن المتكلم يعكس توقعه، ففي قول النابغة:

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب

نرى الشاعر قد بنى كلامه على أسلوب قصر طريقه النفي والاستثناء، فلما نفى عنهم العيب رجع واستثنى، فكان ظن المتلقي أن ما بعد غير سيكون من جنس العيب، لكن الشاعر كسر أفق التوقع عند المتلقي وصنع حيلة أسلوبية فجاء بصفة مدح أخرى، وهنا خدع المتلقي خداعا بريئا بجعل الاستثناء منقطعا؛ فليس ما بعد أداة الاستثناء من جنس ما قبلها، وهذه حيلة من الحيل التي يلجأ إليها المتكلم. ولنقل مثل ذلك في تأكيد الذم بما يشبه المدح. والحيل الأسلوبية كثيرة.

وتعد السخرية –كذلك- حيلة أسلوبية، يلجأ إليها المتكلم/الساخر لكي يخدع المتلقي – ولو لبرهة- حتى يقف على مقصدية المتكلم. ولكي يصحح هذا المشهد العبثي من خلال السياق والحال. فهي وجهة نظر ماكرة، لا يصح الوقوف فيها عند المعنى السطحي، أو ظاهر النص، وإلا وقع المتلقي في خطأ التأويل، واتهم بالغباء. وهذه الحيلة الأسلوبية تشير من طرف خفي إلى أن الحقيقة واضحة لكن المسخور منه غافل عنها، وبالتالي يتم السخرية منه بواسطة النقيض

حتى يتنبه إلى مكان الحقيقة، فالهدف من الخطاب الساخر: إفحام من عمي عن الحقيقة واعتبر النقيض هو الصحيح، وبذلك تصبح السخرية طريقة في إثبات صحة المعنى، وليست تمسّ الحقيقة ذاتها، على غرار قول عبد القاهر في الحديث عن الاستعارة والكناية: (اعلم أنَّ سبيلك أَولاً أَنْ تَعْلَم أنْ ليستِ المزيةُ التي تُثْبتها لهذه الأجناس عَلَى الكلام المتروكِ على ظاهرِه، والمبالغةُ التي تدَّعى لها في أنفسِ المعاني التي يَقْصِدُ المتكلمُ إليها بخَبَره، ولكنها في طريق إثباتِه لها وتقريرِه إياها)[52]. إن الساخر لا يقصد مجرد الاستهزاء والانتقاص من الشخص المسخور منه، أو الشيء المستهزأ به، ولكنها وعي انتقادي يقصد فضح الخطاب المضاد، ويبين للمسخور منه حقيقة ما هو فيه من الوهم، وبعده عن الواقع المنشود. بالتالي تصبح السخرية نشيد النصر لأنها بينت زيف الأفكار المضادة، وفضحت خطاب التزييف.

وفي السخرية تشهير بالمسخور منه، لكنه تشهير من الدرجة الثانية؛ لأنه ليس حديثا مباشرا، والإضحاك في السخرية له دور في تحطيم المسخور منه؛ حيث يواجه بالسخرية التي يكون معها الإضحاك فيفقد الثقة في نفسه. كذلك تثير السخرية في نفس المسخور منه الشك والتساؤل عن حقيقة الموقف.

إن المتكلم قبل النطق بالسخرية يكون أمام خطتين في الكلام: إحداهما مواجهة الواقع بالحقيقة والكلام المباشر. وهذه لها مخاطرها التي لا تخفى؛ فقد يكون المسخور منه صاحب منصب أو قوة أو نحو ذلك. وأما الخطة الثانية فهي اللجوء إلى السخرية، التي تضفي على المشهد حالة من المرح الكئيب، ويتحرر الإنسان الساخر من التهديد؛ ذلك أن السخرية ليست كالكذب؛ فالكذب حالة حرب والسخرية حالة سلم، فاللجوء إليها يحمي من انفعال الخصم، ويمنع اندفاعه واعتداءه، وبالتالي تعد حيلة للساخر، بها ينتقد دون خوف أو رهبة، لأنها طريقة هادئة في التعبير ومعالجة الواقع المرّ.

والسخرية طريقة هادئة في النقد، كأن قائلها لا يملك عاطفة، ولا يثور لعبث الواقع، ففيها ضبط للنفس، وتجعل الساخر في وضع الأقوى؛ لأنها تحمي صاحبها من ثورة الخصم عليه، وتحوّل الضاحكين إلى صفك. كما أنها تتطلب من المتلقي أن يكون على قدر عال من الذكاء والفطنة حتى يفك شفرتها.

ذكر الآبي في نثر الدر عن الشعبي وقد سأله رجل عن المسح على اللحية، فقال: خللها بأصابعك. فقال: أخاف ألا تبلها. قال الشعبي: إن خفت فانقعها من أول الليل. وسأله آخر: هل يجوز للمحرم أن يحك جسده؟ قال: نعم. قال: مقدار كم؟ قال: حتى يبدو العظم. وروى في مجلسه حديث النبي صلى الله عليه وسلم: "تسحروا ولو أن يضع أحدكم إصبعه على التراب ثم يضعه في فيه" فقال رجل: أي الأصابع؟ فتناول الشعبي إبهام رجله وقال: هذه[53].

وتبدو السخرية حيلة من الحيل التي تلجم المتلقي فيما أورد الشعبي، فالذي يسأله عن تخليل اللحية أجحف في السؤال، فكان الرد عليه بغية إسكاته، وتفهيمه أنه مخطئ في سؤاله، وأن سؤاله المتشدد جعل المشهد عبثيا فكان لابد من السخرية به حتى ينتهي. ويلاحظ أن الشعبي لم يشتمه، ولم ينهره، ولكنه أسكته من خلال حيلته الأسلوبية التي أنهت المشهد. ومثل هذا في القصة الثانية. وهذه الحيل تخرس السائل، وتعيد ترتيب المشهد، وتعطي القوة للساخر، وتجعل الضاحكين في صفه، ولا تترك الشعبي ينفعل، بل يكون في قمه هدوئه، فحين يتحدث بالسخرية يتلو نشيد النصر على الخصم الذي لا يقدر الأمور حق قدرها، فيسأل في تفاصيل لا تستحق الاستقصاء.

ولأن السخرية لا تهادن العيوب، وترنو دائما لإصلاح الواقع، كانت وسيلة حجاجية ناجحة، تلجم الخصم، وتضحك السامعين عليه، وتعيد بناء المشهد العبثي، وترغب في إصلاح الخطأ، وتتخذ من الضحك وسيلة تلقي على الخطاب الساخر روحا من الهزلية تخفف وطأة الواقع المرير، كما أن هذا الضحك الساخر له دور كبير في عملية التأثير والإقناع.

تعد السخرية حيلة أسلوبية، تقوم على:

1- **الصورة البلاغية:** ومن أمثلتها ما ذكره ابن عبد ربه في العقد الفريد: (أنه كان للمغيرة بن عبد الله الثقفي وهو والي الكوفة، جدْيٌ يوضع على مائدته، فحضره أعرابي، فمد يده إلى الجدي، وجعل يسرع فيه؛ فقال له المغيرة: إنك لتأكله بحرد كأن أمه نطحتك! قال: وإنك لمشفق عليه كأنّ أمه أرضعتك[54]. وقد اعتمد بناء السخرية هنا على التشبيه، حيث يقصد الأمير إلى حيلة من حيل التعبير هي السخرية من الأعرابي، وإضحاك الحاضرين عليه، لكن السخرية تحولت فصارت سخرية من الأمير، وفي التشبيهين سخرية. والغرض منها هنا إصلاح مشهد عبثي أحس به الأعرابي فبينما هو يقبل فيه على الطعام، ويأكل بحرد أي بنهم شديد، إذا بالأمير يتدخل ليصلح هذا المشهد، فيلجأ إلى السخرية من الأعرابي، ثم يفطن الأعرابي لهذه السخرية فيرد عليها بسخرية أخرى، لكن سخرية الأعرابي كانت أقوى من سخرية الأمير، لما توفر لها من مسرح كلامي مناسب، فتصبح ملجمة للأمير ولجميع من حضر هذا المسرح الكلامي، وفي كله كان التصوير البياني هو الأداة التي اعتمد عليها الساخر في المشهدين؛ مشهد سخرية الأمير، ومشهد سخرية الأعرابي.

2- **المفارقة:** ومن أمثلتها تلك القصة المروية عن بشار، فقد دخل يزيد بن منصور الحميري على المهدي وبشار بن برد بين يديه ينشده قصيدة امتدحه بها، فلما فرغ من شعره أقبل عليه يزيد وكانت فيه غفلة فقال: يا شيخ ما صناعتك؟ فقال بشار: أثقب اللؤلؤ. فضحك

المهدي ثم قال لبشار: أغرب ويلك أتتنادر على خالي؟ فقال بشار: ما أصنع به؟ يرى شيخاً أعمى ينشد الخليفة شعرا ويسأله عن صناعته[55]. إن القصة هنا عمدت إلى السخرية، ثم عادت فوضحت المعنى العميق، أو لنقل وضحت للمتلقي ما قام بتفسيره من قبل، ولكن قبل التفسير حققت غرضها وهو الإضحاك، فيزيد بن منصور الحميري كانت فيه غفلة، وسؤاله حول المشهد الكلامي إلى مشهد عبثي، ونفس بشار المتجاسرة سخرت منه لكي تعيد الاتزان إلى المشهد العابث. لكن وصف بشار بأنه كان ذا نفس متجاسرة لأنه سخر من خال المهدي خليفة المسلمين، ولعله كان محقا؛ فضحك المهدي يعني أنه لم يملك نفسه أمام هذه السخرية التي وقعت موقعها، لكنه عاد وتمالك نفسه مخافة إغضاب خاله، فكان عتابه لبشار بعد ذلك. وسخرية بشار هذه تتسم بالمفارقة، التي هي بنية ثنائية الدلالة، تقوم على التصادم بين معنى ظاهر ومباشر، ومعنى مقصود لكنه غير مباشر، أو بين المنطوق والمفهوم، أو بين البنية السطحية والبنية العميقة لكلام المتكلم، ويشترط في المفارقة أمران: قصدية المتكلم، والتأويل من المتلقي. أقول تتسم سخرية بشار في هذه القصة على المفارقة، حيث إنه قال ردا على سؤال يزيد بن منصور: ما صناعتك؟ بقوله: أثقب اللؤلؤ. لتظهر هنا المفارقة في أوضح صورها مكونة السخرية الأدبية؛ ولذلك لأن الرجل أعمى، فإذا كانت مهنته ثقب اللؤلؤ حدث للمتلقي صدمة في فهم ما يدور حوله للحظة، ثم يتنبه إلى عبثية المشهد ليدرك أن المتكلم يخدعه، وأنه لا يعمل في ثقب لؤلؤ حقيقة، وإنما يقصد السخرية من السائل الذي لا يعرف الأمور حق المعرفة.

3- **الإشارة**: يحكى أن رجلاً دخل على الشعبي ومعه امرأة في البيت فقال: أيكما الشعبي فقال: هذه. في هذا المشهد الكلامي والمسرح الحواري يتبدى لنا موقف الشعبي الذي يجيب الرجل الغبي بكل براءة ليحسب الرجل أنه يتكلم كلاما صادقا، وأن المرأة هي الشعبي، إن عبثية المشهد تكمن في سؤال الرجل غير المبرر، فهو غبي أو غافل لا يعرف الفرق بين الرجل والمرأة، وكانت الإجابة ساخرة بما يكفي. وقد اعتمدت السخرية هنا على اسم الإشارة: هذه. إنها إجابة مختصرة، طوت تحتها جوابا وعتابا وإصلاحا لعبثية المشهد. فكانت ردا دامغا على من لا يفرق بين رجل وامرأة. وأساس السخرية هو النطق باسم الإشارة.

4- **المبالغة:** ومثالها أن رجلا سأل الشعبي: هل يجوز للمُحرِم أن يحُكّ بدنه؟ فقال الشعبي: نعم. فقال الرجل: بمقدار كم له أن يحك؟ قال: حتى يبدو العظم[56]. وتوضيح ذلك أن من أحد أعمدة السخرية المبالغة. فالسائل قد سأل، والشعبي قد أجاب، فما كان من السائل إلا أن سأل سؤالا يبين عن غفلة فكانت الإجابة الساخرة خير رد عليه، وكانت المبالغة وسيلة الشعبي ليلجم السائل، حتى يبدو العظم، عندها يتنبه السائل أنه قد سأل عما لا يسأل عنه، وقد تعنت وتشدد، والدين أيسر من الإجحاف في السؤال إلى هذه الدرجة، فرغبة من الشعبي

لإصلاح هذا الخلل المفاهيمي كانت سخريته، وبعدها يدرك السائل أنه سيحك جلده ليبدو العظم، لقد صار المشهد مبالغا فيه فلن يستطيع أحد أن يحك ليبدو العظم، وعندها سيصرف كلام الشعبي عن ظاهره ويضطر إلى التأويل؛ ليقف على قصدية الشعبي، وأنه كان ساخرا، وقد اعتمدت سخريته على المبالغة.

5- **أن يأخذ من كلامه ما يسخر به منه:** ومن أمثلته ما روي عن بكر الصيرفي، سمعت أبا علي صالح بن محمد [الملقب جزرة] قال دخلت مصر فإذا حلقة ضخمة، فقلت: من هذا؟ قالوا: صاحب نحو. فقربت منه، فسمعته يقول: ما كان بصاد جاز بالسين. فدخلت بين الناس، وقلت: صلام عليكم يا أبا سالح، سليتم بعد؟ فقال لي: يا رقيع! أي كلام هذا؟ قلت: هذا من قولك الآن. قال: أظنك من عياري بغداد؟ ! قلت: هو ما ترى[57].

6- **الاستشهاد:** ومن أمثلته ما روي أن أشعب جلس عند رجل ليتناول الطعام معه، ولكن الرجل لم يكن يريد ذلك.. فقال إن الدجاج المعدّ للطعام بارد ويجب أن يسخن؛ فقام وسخنه. وتركه فترة فقام وسخنه. وتركه فترة فبرد فقام مرة أخرى وسخّنه... وكرر هذا العمل عدة مرات لعل أشعب يملّ ويترك البيت!! فقال له أشعب: أرى دجاجك وكأنه آل فرعون؛ يعرضون على النار غدوا وعشيا.

7- **التورية:** يحكى ابن العماد الحنبلي في كتابه (شذرات الذهب في أخبار مَن ذهب) وهو يؤرِّخ لأحداث سنة 820 هجرية: وفي أواخرها مالت المأذنةُ التي بنُيت على البرج الشمالي بباب زويلة بمصر من جامع المؤيد، وكادت تسقط، واشتد خوف الناس منها وتحوَّلوا من حواليها، فأمر السلطان بنقضها فنقضت بالرفق إلى أن أمِنوا شرَّها.. فقال ابن حجر العسقلاني:

لجامع مولانا المؤيّدِ رونقٌ ****منارتُه بالحسنِ تزهو وبالزين

تقول وقد مالت عن القصد أمهلوا * فليس على جسمي أضرَّ من العين**

فغضب الشيخ بدر الدين العيني، وظنَّ أن ابن حجر يعرِّض به، فاستعان بالنواجي الأبرص، فنظم له بيتين معرضاً بابن حجر ونسبهما العيني لنفسه. يقول البيتان:

منارةٌ كعروسِ الحسن إذ جليت * وهدمها بقضاءِ الله والقدر**

قالوا أُصيبت بعين قلتُ ذا غلط * ما أوجب الهدم إلا خسَّة الحجر**

8- **أسلوب الشرط:** دخل أحد النحويين السوق ليشتري حمارا فقال للبائع: أريد حماراً لا بالصغير المحتقر ولا بالكبير المشتهر، إن أقللت علفه صبر، وإن أكثرت علفه شكر، لا يدخل تحت البواري ولا يزاحم بي السواري، إذا خلا في الطريق تدفق، وإذا أكثر الزحام ترفق. فقال له البائع: دعني إذا مسخ الله القاضي حماراً بعته لك.

9- **صيغة المغالطة:** كأن يخطئ في نطق كلمة، ويدعي أنه يريد عكسها. كمن يكتب عن رجل مثلا: "صورة الكلب الذي فر من قفصه" ويكون هذا الرجل مسافرا إلى بلد أخرى، أو يكتب تحت صورة كلب "وهذه صورة الرجل العظيم (فلان) متأهباً إلى الرحيل عن وطنه، وهذه طريقة من أنكى الطرق إذا أحسن الساخر توظيفها.

10- **بتر الكلام ليكمله المتلقي:** وهناك بعض الأشخاص يتخصص في قول كلام مبتور، فينطق ببعض مثل أو مطلع بيت شعر أو حكمة ثم يسكت، فيوحي إلى السامع بذلك أنه سيقول المثل المعروف، حتى إذا ما اطمأن إلى أن السامع تأكد أنه سيقول مثل هذه العبارة قال هو عكسها وبذلك تتحقق السخرية. ومن أمثلة ذلك قول أحدهم:

لا تحسب المجد تمرا أنت آكله * لن تبلغ المجد حتى...**

ثم يسكت فيكمل المتلقي البيت في نفسه: تلعق الصبرا، لكن الساخر يعود فيقول: تدخل الجيشا. أو كلمة نحوها. فيفيد كلامه أنه قد تعرض للأذى في فترة خدمته مثلا، أو فاتته فرصة عمل، أو كانت فترة خدمته في مكان بعيد عن مسكنه، أو كانت الصحبة متعبة أو غير ذلك.

هذه بعض الصيغ التي تلبس السخرية لباسها، وليس من وكدي إحصاء كل الصور التي تأتي عليها إذ لا يمكن حصر صورها الكثيرة المتجددة، وحسبي أنني أشرت إلى أشهر الصور، وهناك صور شتى تأتي عليها، منها: تقليد المسخور منه في الحركة أو الكلام أو السلوك ومنها الرمز والإيماء، ومنها: الاستفهام والأمر والنهي والتمني والمشاكلة والمواربة والعكس والتبديل وتجاهل العارف وتأكيد الذم بما يشبه المدح وحسن التعليل والتضمين والتصحيف وغيرها كثير. ونود أن نشير هنا إلى أن صور السخرية لا تنحصر، فهي متجددة بتجدد الإبداع، كما نشير إلى أن كل سخرية بحاجة إلى مسرح كلامي فيه سياق ومقام ومبدع ومتلق وغير ذلك حتى تكون العناصر المكونة للموقف السخري كاملة، وعندها تبرز السخرية أنيقة تبهر النظارة والسامعين.

من أهداف السخرية

تعد السخرية حيلة أسلوبية تهدف من وراء اللجوء إليها إلى مقاصد تكمن في نفس الساخر، غير أنها تتسم بأنها وسيلة تقويمية تنقيصية؛ الغرض منها الاستهزاء والسخر. ذلك أن الساخر وإن أفرط في العبارات التمجيدية، وأسبغ من الصفات الحسنة ما يبهر فإنه ضمنا يحيل إلى سخرية عميقة، تنقص من قدر الممدوح ولا ترفعه. وتهدف السخرية إلى مقاصد وغايات تدرك من ورائها، وهذه المقاصد والغايات لا يحيط بها الحصر، ولكننا نشير إلى أهمها:

1- النقد: فهي أسلوب نقدي له ميزاته الفنية، اعتُبِرت في الواقع بناء للحياة، وحارسا للمثل العليا. وهي تتعمّد إيقاع الآخر في حرج مقصود حيث تسخر منه لدفع حرج أكبر، وردّ خطر قائم أو متوقع، مما يعتبر عملا إنسانيا شريفا وساميا. فالنقد الذي تنطوي عليه السخرية ينبه المسخور منه أن حاله يستدعي هذا النقد، ويستحق عليه اللوم والتنبيه إلى ما يقع فيه من خطأ فادح يدعو إلى السخرية والاستهزاء. وشاهد ذلك مما ذكرنا قبل قصة عيار بغداد الذي جعل السين صادا، والصاد سينا، وكذلك قصة الحافظ ابن حجر مع الحافظ بدر الدين العيني، وغيرها كثير حيث تكون السخرية تعبيرا عن موقف نقدي لسلوك غير لائق.

2- الإصلاح والتصويب: والسخرية غالبا لها غرض تقويمي، فبها يكون الإصلاح والتهذيب وإعادة الأمور إلى نصابها، ردا على الموقف العبثي الذي يحدثه الضحية، فتكون السخرية للرد والتقويم. ومن أمثلة ذلك ما سبق من سؤال الرجل للشعبي عن حك الجلد في وقت الإحرام، فقد أجابه بأنه لا بأس في ذلك. لكن الرجل لم يكتف بهذه الإجابة، فسأل: بمقدار كم له أن يحك؟ قال: حتى يبدو العظم. وهنا تبدو الإجابة ساخرة لترد هذا المتعنت إلى الصواب، وتصلح من غلوائه في إجحافه.

3- كشف الأفكار المزيفة: ويأتي التزييف من اقتناع الضحية بأشياء لا وجه لصحتها، إلا في عقله هو، وهنا لا بد أن يكون للساخر دور في إبراز هذا التزييف، ومحاولة إصلاح طريقة التفكير، ويكون الغرض من السخرية كشف الأفكار المزيفة أولا؛ حتى يدرك مدى الخطأ الذي وقع فيه، ثم بعد ذلك ترشده السخرية إلى التصرف اللائق. ومن أمثلة ذلك قصة بشار مع خال المهدي؛ حين سأله عن صناعته؟ فقال: أثقب اللؤلؤ!!. فبين له خطأه في سؤاله، وكشف له زيف فكرته، ثم قال حين لامه المهدي: ما أصنع به؟ يرى شيخاً أعمى ينشد الخليفة شعرا ويسأله عن صناعته؟ .

4- إبطال حجج الخصم: حين يكون الضحية غاليا غير واقعي يتطلب الرد عليه أن تناقشه من خلال فكره، فتسلم له في بعض أفكاره، ثم تحمل عليه بعد أن استأنس واطمأن لك، فحين تأخذ من كلامه بعضا يظن أنك توافقه رأيه، ثم إذا هجمت عليه أبطلت حججه، فعندئذ لا يملك أن يرد عليك، أو أن يحاول إقناعك مرة أخرى، فهذا أقرب لقصف الجبهة. ومن أمثلة ذلك ما ورد في أخبار الحمقى والمغفلين عن عبد الله بن أحمد بن حنبل أنه يقول عن بعض شيوخه: قال رجل لهشيم: يا أبا معاوية، أخبركم أبو حرة عن الحسن، فقال هشيم: أخبرنا أبو حرة عن الحسن. ووصف شيخنا ضحك هشيم هه هه[58].

5- الفكاهية والضحك: وقد يكون القصد وراء السخرية مجرد الضحك والفكاهة، ولا يقصد منه تنقيص ولا استهزاء. ومن أمثلة ذلك قول البهاء زهير:

لكَ يا صديقي بغلة ۥ لَيسَتْ تُساوي خَرْدَلَهْ
تَمشي فتَحسَبُها العُيُو نُ على الطريقِ مشكلهْ
وَتُخالُ مُدْبِرَةً إذا ما أقبلتْ مستعجلهْ

6- الإقناع: ومن أغراض السخرية الإقناع. ومن أغراضها التأنيب والتوبيخ، ومن أغراضها التنفيس وتطهير النفس من ألم الواقع. إنها تقوم على المقابلة بين الواقع المعطى والمثل العالي، لتُتْقِن فن المواجهة الإنسانية للظواهر والأحداث. وهي تدافع، لأنها وعيُ التعارض بين الذات وما أنبذه أو ما أتجاوزه، مُذيبة كل واقع يبدو متعارضا مع مثال عظيم نلاحقه. واستحضارها يأتي كخميرة تضمن الحركية المستديمة للوجود الإنساني، رافضة النطاقات الحاسمة.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقة مع موضوع السخرية، بالنظر إليها على أنها حيلة من حيل الأسلوب يلجأ إليها المتكلم لتحقيق أغراض يرمي إليها، ولولا هذه الأغراض ما سلك سبيل السخر مع المتلقي، توصلت الدراسة إلى نتائج عديدة، نذكر بعضها ونترك للقارئ تأمل ما تبقى منها. ومن هذه النتائج:

1. السخرية ممارسة نصية لها طريقة تختلف عن الطريقة المعهودة التي يلقى فيها الكلام إلقاء مباشرا، لا حيلة فيه، وخطاب السخرية يسلك صورة كلمات مكررة أحيانا أو أقوال أو إشارات تصاحب هذا الخطاب، تقصد من ورائها آثار دلالية تصل إلى المتلقي، لكنها تحمل في طياتها معنى ظاهرا وآخر محايثا يرتبط بمقصدية الكاتب.

2. مفهوم السخرية مفهوم غامض مضطرب؛ لأن الحديث عنه يتردد بين المعنى الأدبي والمعنى الأخلاقي لهذه السخرية، هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى ارتباط مصطلح السخرية بالجذور الإغريقية مما يجعلها شديدة الصلة بالفلسفة.

3. أن السخرية لا تقتصر على الألفاظ فحسب؛ فقد يكون اللفظ جادا تنقله إلى باب السخرية إشارات مصاحبة، أو طريقة النبر للكلمات المنطوقة، أو موسيقى مصاحبة في مشهد تمثيلي أو مسرحي.

4. القول المرسَل إلى المتلقي في السخرية لا يحمله هذا المتلقي على ظاهر لفظه، والسياق والمقام يوحيان بالمعنى المقصود.

5. ليس صحيحا أن بعض الشعوب جاد في نقده ولا يعرف السخرية؛ فالسخرية تعرفها أقسى الشعوب وتستعملها لأنها فن متعلق بالعلامة اللغوية ومرونتها التي تجعلها تحمل معاني شتى.

6. وضع بعض الدراسين أهدافا للسخرية، وترى الدراسة أن أهداف السخرية لا يحيط بها الحصر، لأن الإبداع متجدد.

7. لابد أن يكون الهزء غرضا أصيلا في كل سخرية يليه قصد آخر يرمي إليه الساخر.

8. السخرية تجنِّب الساخر المواجهة المباشرة مع المسخور منه، وتقدم له الاستهزاء بصورة ضاحكة تخفف من انفعاله وغضبه.

9. لابد أن تتوفر في عمل الساخر المقصدية، ولابد أن تصدر هذه المقصدية عن وعي ذاتي، يقصد إليه متكلم معين، ويتوجه به صوب مخاطب ما.

10.لا تكفي المقصدية وحدها لإنتاج الخطاب وإيجاده، وإنما يتحتم وجود مفهوم آخر هو التفاعل؛ ويعني –في الفكر التداولي- علاقة المرسل بالمتلقي.

11.والسخرية تقوم على المفارقة والتناقض والتنافر بين بنية السخرية والحال التي تقال فيها.

12.وكل سخرية لابد فيها من ضحية يقع عليه الهجوم، قد يكون هو المتلقي، وقد يكون غيره، بل قد يكون هو مبدع السخرية.

13.السخرية وسيلة من وسائل الحجاج، فالساخر يسعى لإقناع المتلقي بعكس ما يتلفظ، وذلك أنه ينطق بعكس الذي يفكر فيه، وبالتالي فهو يحاول مخادعة المتلقي ليؤثر عليه ويقنعه بأطروحته.

14.تعد المخادعة والتضليل المتعمد آلية من الآليات الحجاجية التي تجعل السخرية فاعلة، شديدة التأثير، حيث إن المتلقي يغالَط في البدهيات.

15.السخرية حيلة أسلوبية، شأنها شأن كثير من الحيل التي تتوخى خداع المتلقي -ولو لبرهة- حتى يقف على مقصدية المتكلم.

16.تعتمد السخرية على فنون بلاغية تسهم في تشييدها كالمفارقة والصورة البلاغية والمبالغة... وغيرها.

مراجع البحث وإحالاته:

---

(1)السخرية والبلاغة والحجاج، إيكهارد إيغس (جامعة هانوفر)، ترجمة وئام المددي، ضمن أعمال ورشة: أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الخامسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، المغرب، 2014م. ص: 100.

(2) استخدم ستيفن أولمان مصطلح الحيل ليعبر عن الإمكانات الأسلوبية للغات معينة (ينظر في ذلك كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، د/ شكري محمد عياد، مقالة ستيفن أولمان، دار العلم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1985م، ص: 84.) ونشير هنا أننا نستخدم كلمة "الحيل الأسلوبية" باعتبارها وسيلة يلجأ فيها الأديب إلى

طريقة جديدة في التعبير ينقل بموجبها فنا أدبيا معينا ذا خصائص مختلفة إلى فن مناقض له فهي حيلة من الحيل يفر بها من السذاجة والمباشرة.

(3) بلاغة السخرية الأدبية، محمد العمري، مجلة علامات، ص22، الجزء 20، المجلد 5، صفر 1417هـ / يونيو 1996م.

(4) السابق.

(5) البيان والتبيين، الجاحظ، 1/ 44- 45، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان (د. ت). وقد أعاد الكلام نفسه في كتابه الحيوان مع شيء من التفصيل (الحيوان، الجاحظ، 1/ 36، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1424 هـ).

(6) السخرية والبلاغة والحجاج، إيكهارد إيغس، ترجمة وئام المددي، ضمن أعمال ورشة: أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الخامسة، ص109.

(7) إستراتيجيات السخرية في رواية إميشيل، عبد النبي ذاكر، فصول. م12. ع 2. 1993. ص317.

(8) إطلالة على السخرية عند أبي العلاء المعري، فوزي معروف، 128/127، مجلة التراث العربي التابعة لاتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد 100/99، يوليو 2005م.

(9) السخرية في أدب الجاحظ، هيفاء عكاري الرافعي، ص18، مجلة المورد، العدد الثاني، مج 11، 1982م.

(10) السخرية في أدب المازني، حامد عبده الهوّال، ص16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

(11) السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، عادل عطا الله الفريجات، ص18، مجلة منتدى الأستاذ، العدد العاشر، يوليو 2011م.

(12) التهكم، البشير نقرة، ص 60-61، مجلة آداب القيروان، تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالقيروان، تونس، العدد السادس، 2004م.

(13) Geoffrey Leech: The Principles of Pragmatics ; Longman , London and New York , Fifth impression 1988. pp 143 - 144. نقلا عن: السُّخرية والحِجاج: استعمالُ السخريةِ ممكنٌ في كل المواقفِ الحجاجية: بّيرلمان وأولبريشت تيطيكا (1970)، عبد النبي ذاكر، مقالة على موقع وزارة الثقافة المغربية: http://www. minculture. gov. ma/index. php?option=com_content&id=297:abdenbi-dakir-ironie-et-argumentation&Itemid=153

(14) السخرية في أدب المازني، حامد عبده الهوّال، ص16، مرجع سابق.

(15) السخرية وتقنياتها في القصة القصيرة السورية، عادل عطا الله الفريجات، ص18، مرجع سابق.

(16) مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح، بو شعيب شداق، ص448، مجلة علامات، ج54، مج 14، شوال 1425هـ/ ديسمبر 2004م.

(17) التعبير عن الذاتية في اللغة: تقويم المقاربة الوصفية، كاترين كربرا أوركشيوني، ترجمة جورج أبي صالح، ص25، مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان، العدد 7، 1989م.

(18) مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح، بو شعيب شداق، ص453، مرجع سابق.

(19) مقصدية بلاغة الخطاب الإقناعي في التراث البياني العربي القديم، هندة بوسكين، ص36، مجلة دراسات أدبية، الجزائر، العدد 14، 2013م.

(20) المقصدية ودور المتلقي عند عبدالقاهر، حميد لحميداني، ص211، مجلة جذور، العدد 2، المجلد الأول، سبتمبر 1999م.

(21) دينامية النص، محمد مفتاح، ص89، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 1990م.

(22) المقصدية بين نظرية المعرفة وآفاق اللغة والأدب، سلطان الزغول، ص113، مجلة علامات، ج74، مجلد19، عدد شعبان 1432هـ/ يوليه 2011م نقلا عن: مجهول البيان، محمد مفتاح، ص106، دار توبقال، المغرب، 1990م.

(23) المقصدية بين نظرية المعرفة وآفاق اللغة والأدب، سلطان الزغول، ص114، وهو كذلك ناقل عن: مجهول البيان، محمد مفتاح، ص111-112، مرجع سابق.

(24) مقتضى التشكل وإنتاج الخطاب في النص الشعري، عبد العظيم رهيّف السلطاني، ص961، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العدد3، المجلد 15، 2008م.

(25) النص المفتوح في النقد الغربي الحديث، عبدالله حبيب كاظم، ص70، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، المجلد 11، 2012م.

(26) نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة، حميد لحميداني، ص12، مجلة علامات، العدد 26، المغرب، 2006م.

(27) مراعاة قصد المتكلم في التوجيه النحوي، عادل فتحي رياض، ص79، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد 44، 2007م.

(28) الكوميديا والسياسة، جون كوهين، ص61. نقلا عن: بلاغة السخرية، محمد العمري، ص25، مجلة علامات، مرجع سابق.

(29) كنت قد فرقت بين الإبهام والغموض في بحث سابق بعنوان: الغموض الفني في البلاغة العربية، مجلة كلية الآداب، جامعة المنوفية، عدد سبتمبر 2009م. وقد خصصت الغموض بما يعطي المعنى ولكن بعد تمنع رقيق وإعمال ذهن، وجعلت الإبهام لما استغلق معناه، ولم يوقف على مدلوله. وهناك خلط لدى كثير من الدارسين؛ فيستعملون أحدهما في موضع الآخر.

(30) أثر التفاعل الحواري والنزعة الكلامية في توجيه متلقي الخطاب، علي حميداتو، ص 43، مجلة دراسات أدبية، الجزائر، العدد 12، 2011م.

(31) نظرة في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي عند النقاد العرب القدماء، محمود درابسة، ص67، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد 2، 1995م..

(32) دلائل الإعجاز، 255.

(33) التأثير البلاغي في تشكيل الصورة النفسية عند المتلقي، أيسر محمد فاضل الدبو، ص312، مجلة جذور، العدد 34، يونيو 2013م.

(34) المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، حميد لحميداني، ص215. مجلة جذور، المجلد الثاني، العدد الأول، جمادى الأولى 1420هـ/ سبتمبر 1999م.

(35) المقصدية والتشكيل البنائي في كتاب كليلة ودمنة، أحمد حسين جار الله، مجلة كلية التربية، جامعة بغداد،ص832، العدد الرابع، المجلد الثاني، 2011م.

(36) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص119.

(37) بلاغة السخرية، محمد العمري، ص27، مرجع سابق.

(38) بلاغة السخرية، محمد العمري، ص31، مرجع سابق.

(39) السابق.

(40) من ذلك الحديث الشريف: عن عبدالله بن مسعود رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (إني لأعلم آخر أهل النار خروجا منها، وآخر أهل الجنة دخولا الجنة: رجل يخرج من النار حبوا، فيقول الله له: اذهب فادخل الجنة، فيأتيها فيخيل إليه أنها ملأى، فيرجع فيقول: يارب وجدتها ملأى، فيقول الله عز وجل: اذهب فادخل الجنة، فإن لك مثل الدنيا وعشرة أمثالها، أو إن لك مثل عشرة أمثال الدنيا، فيقول: أتسخر بي- أو تضحك بي - وأنت الملك؟ قال: فلقد رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم ضحك حتى بدت نواجذه، فكان يقال: ذلك أدنى أهل الجنة منزلة). أخرجه البخاري ومسلم. وفي صحيح مسلم كذلك: أتستهزئ بي. ومن ذلك أيضا قول عروة بن الورد:

إني امرؤ عافي إنائي شركة ... وأنت امرؤ عافي إنائك واحـــد

أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى... بوجهي شحوب الحق والحق جاهد

أقسّم جسمي في جسوم كثيرة ... وأحسو قراح الماء والمــاء بارد

(شرح ديوان الحماسة، المرزوقي الأصفهاني (المتوفى: 421 هـ)،المحقق: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1424 هـ - 2003 م). وأمثلة أخرى لا يتسع المجال لذكرها.

(41) البخلاء، الجاحظ، 79-80، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، مصر، د. ت.

(42) البخلاء، عمرو بن بحر الجاحظ، 111، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1419هـ. وينظر أيضا: التأثير البلاغي في تكوين الصورة النفسية عند المتلقي، أيسر محمد فاضل الدبو، ص312، مرجع سابق.

(43) رسالة التربيع والتدوير، الجاحظ، ص61، تحقيق: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، 1969م.

(44) القصة مذكورة في: ثمرات الأوراق، ابن حجة الحموي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، مصر، ط1، 2005م.

(45) الأبيات مذكورة في فوات الوفيات، محمد شاكر الكتبي، تحقيق د. إحسان عباس، 3 /333، دار صادر بيروت، لبنان، 1974م.

(46) السخرية ومراتب المعنى، عبد المجيد نوسي، ص 482، مجلة جذور، ج11، مج 6، ديسمبر 2002م.

(47) بلاغة السخرية الأدبية، محمد العمري، مجلة علامات، ص24، مرجع سابق.

(48) أشار إلى هذه المبادئ الدكتور جميل حمداوي في كتابه: نظريات الحجاج، ص 44، وهو كتاب إلكتروني منشور على موقع الألوكة: http://www. alukah. net/library/0/59949/.

(49) السابق، ص 46. نقلا عن: Grise,Jean-Blaize: Logique et langage, Paris,Ophrys, 1990, p: 41.

(50) السخرية والبلاغة والحجاج، إيكهارد إيغس (جامعة هانوفر)، ص 109، أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الخامسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، المغرب، ترجمة وئام المددي، 2014م.

(51) أخبار الحمقى والمغفلين، ابن الجوزي، ت: عبد الأمير مهنا، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990م.

(52) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 71، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1993م.

(53) نثر الدرّ في المحاضرات، أبو سعد الآبي، 2/ 105، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، ط1، 2004م.

(54) العقد الفريد، ابن عبد ربه، 4 / 125، دار الكتب العلمية، ط1، 1404هـ.

(55) القصة في: وفيات الأعيان، ابن خلكان، 1 / 424، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1994م. ومذكورة في: الفن ومذاهبه، شوقي ضيف، ص 148، دار المعارف، القاهرة، ط 11، د. ت.

(56) التذكرة الحمدونية، محمد بن الحسن بن حمدون، 9 /368، دار صادر، بيروت، ط1، 1417هـ.

(57) نزهة الفضلاء تهذيب سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، 1012/2، تحقيق: محمد بن حسن بن عقيل موسى الشريف، دار الأندلس الخضراء.

(58) أخبار الحمقى والمغفلين، ابن الجوزي، 82، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1410هـ/ 1990م.