مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN: 1071-2335/ E-ISSN: 2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
Journal Vol 08, N° 02, Juin 2020, Version N°30, pp 97-113

تاريخ الاستلام (2020/03/04) تاريخ القبول (2020/04/21) تاريخ النشر (2020/06/30)

السخرية و مواربة سلطة القيد
قراءة في رواية "نائب عزرائيل" ليوسف السباعي

Mockery and Evasive Constraint -Reading in the Novel "Azrael Deputy" by Youssef Sibai

الدكتورة: نوال بن صالح
جامعة محمد خيضر- بسكرة naouelgf@gmail.com

ملخص:

يمارس بعض الروائيين أسلوبي السخرية والمواربة باعتبارهما أداتين من أدوات مراوغة سلطة الرقابة بأشكالها المختلفة، سياسية أو اجتماعية أو ذاتية وذلك بتبنيها وسيلة لمحاورة القارئ المتفاعل مع النص الحاضر كما النص الغائب، وعليه تمسي الكتابة الساخرة بكل ما تملكه من كثافة وخفاء، سلطة أخرى بإمكانها مراوغة سلطة الرقابة مهما كان نوعها. تبحث هذه الورقة في مبادئ المواربة وآلياتها البلاغية ضمن ما يتيح لها النص الإبداعي من حرية في الحركة والتخفي، كل ذلك من خلال الكتابة الساخرة في رواية " نائب عزرائيل" ليوسف السباعي.

الكلمات المفتاحية: المواربة؛ السخرية؛ القارئ؛ النص؛ سلطة.

Abstract:

Some novelists practise both styles of irony and dodging considered as two tools of circumventing the supervisory authority in its multifarious forms; political, social or even personal, by adopting it as a way to engage

المؤلف المرسل: نوال بن صالح، الإيميل: naouelgf@gmail.com

the reader interacting with the present text as well as the absent one. Therefore, sarcastic writing, with all its intensity and invisibility, becomes another authority that can dodge the supervisory authority of any kind. This paper examines the principles of equivocation/ circumlocution and its rhetorical mechanisms within what the creative text gives it as freedom of movement and disguise, through satirical writing in the novel entitled "Deputy Azrael" by Youssef El Sebai.

Keywords:

circumlocution, satire, reader, text, authority

عتبة الاستهلال: أصبح الرقيب إحدى أهم القضايا الموضوعية التي صرحت بها المتون الكتابية العربية، على اختلاف أجناسها من رواية ومسرحية ومقالة، بل إن الرقيب أمسى العامل المشترك بين جميع أنواع الموضوعات التي تدور حول فكرة المحرم (الدين، السياسة، الجنس). من هنا وجد الكاتب العربي نفسه يمارس لعبة السخرية والمواربة قاصدا أو بلا قصد، يحاول أن يقتنص لحظات من البوح الإبداعي، ويتهرب من قيود الرقابة بأشكالها، حتى لو كانت هذه الرقابة سلطة تنبع من ذات الكاتب ولا مناص منها إلا بالكتابة المراوغة للمعاني والمرامي فيكتب المبدع مواربا السلطة الرقابية في أثواب البلاغة التي ضمنت له فرصة الإحالة إلى العوالم الممكنة وباحات التأويل، فينسج مع القارئ علاقة مزدوجة، تتجلى في خطاب صريح ظاهر وخطاب ساخر خفي موارب.

1- ضبط لمفاهيم: السخرية، المواربة، الرقابة:

السّخرية من أرقى أنواع الفكاهة إذ إنّها تحتاج إلى دهاءٍ ومكرٍ وخفاءٍ. "والسخرية استراتيجية خطاب مقموع، يقاوم به المقموع قامعه، ينزع عنه براثنه، وذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعته المخيفة، ويحيله إلى كائن يمكن مقاومته والانتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسمة السّخرية الماكرة، التي هي نوع من المقاومة بالحيلة"[1]. وليس من المصادفة والأمر كذلك، أن يؤدي دال (سخرية) وجذره ومشتقاته معاني الاستهزاء والاحتقار والإهانة والترويض والتلاعب، فضلا عن التنكيت، نقول "سَخِرَ منه وبه سَخْرًا وسَخَرًا وسُخْرًا: هَزِئَ، والاسم سُخْرَة، وسُخْرِيًا

وسُخرِيَةً، وفُلاَنٌ سُخْرَة وسَخَرَةٌ، يضحك منه الناس، ويضحك منهم، وهو مسخرة من المساخر"[2].

والحقيقة أن السخر يرتبط بعديد المصطلحات البلاغية التي تحيل إلى دلالات قريبة، ولعل أقرب هذه المصطلحات: التّهكم وهو استخدام الكلام للتعبير عن معنى مغاير للمعنى الحرفي بقصد السخرية، وتستخدم نجلاء حسين الوقاد "التهكم" مرادفا لمصطلح (Irony) الإنجليزي، "والتهكم ليس مجرد أداة أدبية وفنية لصياغة الأعمال الأدبية، بل يمكن أن نقول إنه بمثابة منهج استطاع أن يشكل رؤية الأدباء للحياة ذاتها، وبالتالي فإن استخدامهم للأدوات الفنية المتعددة للتهكم يخضع لهذه الرؤية، فالتهكم يتحكم في كل من الشكل والمضمون، ويمثل ركيزة أساسية تنهض عليها أعمالهم"[3] أما بلاغيا" فالتهكم من تَفَعُّلٌ من قولهم تهكمت البئر، إذا تساقطت جوانبها وتهدمت"[4]وهو تعبير عن شدّة الغضب، لأنّ الإنسان إذا اشتدّ غضبه فإنه يخرج عن حدّ الاستقامة وتتغير أحواله.

من نجد مصطلح التهكم شديد اللصوق بالاستهزاء من حيث رغبتة المقصودة في الإيذاء اللفظي والنفسي. ويفرق أبو هلال العسكري (ت 400ه) بين الاستهزاء والسخرية بأن "الإنسان يستهزأ به من غير أن يسبق منه فعل يستهزأ به من أجله، والسخر يدل على فعل يسبق من المسخور منه. وذلك أن تقول: استهزأت به، فتعدى الفعل منك بالباء، و الباء للإلصاق كأن ألصقت به استهزاءً من غير أن يدل على شيء وقع السخر من أجله. ويجوز أن يقال: أصل سخرت منه التسخير، وهو تذليل الشيء، وجعلك إياه منقادا، فكأنك إذا سخرت منه جعلته كالمنقاد لك".[5]

وعليه نعتقد أن في التّهكم ملمح من ملامح السخرية، أو آلية من آلياتها وهو الهدم، لكن السخرية لا تقف عند مرحلة الهدم. ولا الهدم غاية من غاياتها. فالسّخرية تسير في اتجاهين: اتجاه إيجابي بناء، واتجاه سلبي هَدّام، والهدم مرحلة حتمية في إعادة البناء، وأيًّا كان اتجاهها وشكلها، ومناسبتها فإنّ طعم القوة هو نكهتها الخاصة، لكنّ هذه القوة ليست هي نفسها في كلّ مجالات السخرية، إذْ تتفاوت درجة حِدّتها وقسوتها بحسب ما يقتضيه السياق، فهي تبدأ بما يعرف بالغمز واللّمز، اللّذين غالبا

ما يردان في إطار من اللّهو والظُّرف والضّحك، يبعدهما عن الإصابة المباشرة الجارحة، ويُلَطِّفُ وقع السخرية في النّفس، هذا الوقع الذي يُسْتَشَفّ استشفافًا، ثم تقوى السّخرية شيئا فشيئا حتّى تصبح هوجاء، مُهَشِّمَة، تنال من هدفها دون مواربة، وعندها تسمى تهكما وهجاءً.[6]

"أما الهزل فهو يكاد يكون مطابقا لمفهوم التهكم وهو من أقدم أنواع السخرية الهازلة ويعتبر أشدّ أنواع السّخرية مباشرة وحدّة، لأنه يعتمد على النّقد اللاّذع والهجاء البذيء"[7]. والحقيقة أن ما يجمع بين هذه الأشكال هو خاصية الضحك. لكن الهدف من الضحك ليس نفسه في كل استراتيجية خطابية مما سبق. وقد بين بيار شوانياز (*Pierre Schoentjes*) وظيفة الضحك في السخرية فقال: "فإذا كانت وظيفة السخرية أن تسأل، فإن وظيفة الضحك أن يسلي"[8].

-تعني **الرقابة** (La Censure) المشتقة من اللاتينية في أوسع معانيها فعلا من أفعال السلطة يحكم على إنتاج العقول (الكتابات، الأغاني، الفنون التشكيلية...) تمهيدا لمراقبتها، بالاعتماد على معايير دينية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية أو جمالية، تبعا للحالات والأزمات[9]. ويتمركز الفعل الرقابي- في أغلب الأحيان- حول الثالوث المحرم الذي يعتقد أن الخوض فيه أمر طبيعي تقتضيه طبيعة الكتابة نفسها، يقول نزار قباني" الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي. وهو شرط لا يمكن التساهل فيه، أو المساومة عليه... فالكتابة الحقيقية هي نقيض النسخ ونقيض النقل ".[10] الكتابة هي فن التورط، ولا كتابة حقيقية خارج التورط"[11]، بل إنه يذهب أبعد من ذلك حين يقر أن لا كتابة فعلا تقبل رقابة مهما كانت فهو يرى أن الكاتب: " يجب أن يبقى عاريا كحصان متوحش، ورافض كل السروج التي تحاول الأنظمة وضعها على ظهره".[12]

فحرية الرأي لا يقيدها شيء مثلما يقيدها الخوف من سوء الفهم والتأويل، وإن الفكر الحر لا يطفئ شعلته شيء مثلما تطفئه الرقابة الذاتية المتولدة من ذلك الخوف. إن وصف الثالوث بأنه محرم، يدل على أن الخوض فيه يعرض صاحبه إلى السير في حقول ألغام، على الكاتب أن يتحرك فيها بحذر شديد. لذا تمحورت قيمة

العمل الإبداعي إلى جانب تحقق طاقاته الجمالية وتفجرها، مدى ما يثيره العمل الإبداعي في خرقه لحدود التابو والمحرم والممنوع والمسكوت عنه.

ونظرا لما يحاط به المعتقد الديني من هالة قدسية، لصيقة بتقييم الإنسان بالإيمان من عدمه، وذات حساسية بالغة في ارتباط ذلك بالقيم الراسخة وعناصر ثابتة في تكوين الهوية الفردية الجماعية على حد سواء، يكون الكاتب- شديد الحذر- وهو يخوض في مثل هكذا موضوعات.

وبالرغم ما يتصور أن يفرضه الرقيب من قيود قد تعيق تحقق فعل الكتابة بمفهومها المنطلق غير المقيد بأغلال القوانين والأعراف، في الوقت ذاته بإمكان الرقيب أن يتحول حافزا على الكتابة ومحرضا عليها. هذا بالرغم من أن قوة الرقيب تُمارس وجودها على المكتوب، فالحقيقة أن سطوة الرقيب أكثر ما يكون سلطانها على النص المكتوب، فجرأة البوح تكون أفضل فيما تتناقله الألسن، و"لذلك أفلت تراثنا العربي الشفوي المحكي من الرقابة، لهذا نجد النكتة والحكاية الشعبية أكثر جرأة وصراحة، لأنها قفزت فوق أسوار الممنوع والمرفوض، وتخلصت من سطوة الرقيب، بينما اصطدم المدون بالقمع، فتقزمت الأفكار بمنعها وملاحقتها، وصار للكتابة قرينها الذاتي في وعي ولا وعي الكتاب والباحثين".[13]

والحقيقة أن الرقابة على التعبير فعل قديم، ويعود الشكل الذي اصطبغت به الرقابة حتى القرن العشرين في العالم الغربي، إلى انتشار المسيحية، إذ قامت الكنيسة بدور أساسي في الرقابة على الكتابات، فعمدت إلى القراءة الانتقائية لنصوص الفكر والأدب القديمة، فحذفت بعض المؤلفين، وأبقت على آخرين اعتبرت أنهم مثلوا مسبقا بعض مظاهر المسيحية كأفلاطون وفرجيل، وسهرت أيضا على مطابقة الكتابات الجديدة للأحكام العقائدية التي تطلبها. لا ننسى جانب الرقابة الذاتية المنبثقة عن مؤسسة الكتابة نفسها. من هنا تشكل الرقابة معاناة تعمل على خنق آراء المؤلف وجعله حبيسا لميثاق تم عقده من طرف الرقيب، يعد الخروج عليه جريمة، قد تكون عواقبها المصادرة أو السجن. وهذا من شأنه أن يؤثر على عملية الإبداع التي تحتاج لا محالة إلى الحرية والانفلات من الطابوهات.

يعني مصطلح المواربة في البلاغة العربية: أن يقول المتكلم قولا يتضمن ما ينكر عليه، فيستعد لما يتخلص من الإنكار بجواب حاضر أو حجة بالغة، أو تصحيف كلمة أو تحريفها أو زيادة أو نقص، وقد نظر إليها البلاغيون العرب من جهة قدرة المتحدث على التحايل للتخلص من الموقف المنكر عليه، فعدوها نوعا من ألوان البديع في حين لم يهتموا بقيمتها التداولية والتواصلية.[14] أما في المفهوم الحديث، فإن المواربة قد تقع في مختلف عناصر العملية التواصلية، المرسل أو المستقبل أو المحتوى، فالمواربة في معناها التداولي، انحراف عن العناصر الأساسية للتواصل الصريح.

إذا فمصطلح المواربة ذو حمولة بلاغية معروفة في تراثنا البلاغي العربي، لكننا - في مقاربتنا هذه- لا نروم ما يحيل إليه المصطلح من أي وجه من أوجه البديع. فنحن نرمي إلى دلالة اللفظ العامة في المعجمات العربية من معاني الدهاء والمخاتلة. والمواربة في لغة العرب: المداهاة والمخاتلة، وقد تكون من الإرب وهو الدهاء. وهو الورب وهو الفساد. وفي الحديث الشريف: "إن بايعتهم واربوك".[15] بهذا المعنى تكون المواربة، تلك الاستراتيجية الخطابية التي تقوم على التمويه والمخاتلة في حوارها الخفي مع المتلقّى، حيث تلبس هذه الأثواب التعبيرية المموهة تحت وطأة أشكال رقابية مختلفة، قد تكون خارجية أو داخلية.

1-ملخص الرواية: قصة خيالية يتقمص فيها الراوي شخصية البطل في أحداث عجيبة تصطبغ بصبغة التجربة الشخصية إذ يجد البطل نفسه وبشكل مفاجئ في العالم الآخر، عالم الأموات، بعد حادث ترام عنيف. يدرك البطل أنه مات، فيكتشف حقيقة مذهلة لم يكتشفها بشر قبله، مفادها أن الموت ليس مخيفا ولا مؤلما كما يعتقد الناس. فتغمره سعادة عظيمة، لكنه يكتشف أيضا أن الموظف الذي يعمل تحت إمرة "ملك الموت" قد أخطأ في إصابة الروح المقصودة بسبب تشابه في الأسماء.

فيقع " عزرائيل" في ورطة، بحيث لا يمكنه إعادة البطل للحياة كونه اكتشف سر الموت، ولا يمكنه أن يصعد به إلى السماء خوفا من الفضيحة. فلا مكان للخطأ في

الدار الآخرة. هكذا تدور جميع الأحداث في هذا البعد البرزخي. وفي غمرة الإطراق والتفكير في سبيل الخروج من الورطة، يتذكر عزرائيل موعدا هاما لا يمكنه إخلافه.

كان موعدا غراميا مع إحدى حوريات الجنة، فتزداد حيرته ويصارح البطل بسبب قلقه وحزنه، فما كان من البطل إلا أن يقترح تقديم المساعدة بالإنابة عن عزرائيل في قبض أرواح ذلك اليوم. ويتفق الاثنان على هذه المهمة.

ويزداد اطمئنان البطل حينما يصف له ملك الموت كيف يقبض الأرواح، فالأمر لا يتطلب أكثر من إلقاء نظرة في كشف الأسماء، أين يجد صاحبنا اسم الروح المطلوبة وعنوانها وساعة وفاتها وظروف وملابسات الوفاة، وما على البطل إلا أن يشير بعصا سلمها له "عزرائيل" إلى الروح المطلوبة فتأتي صاغرة دون مقاومة تذكر. ويزوده ملك الموت بجهاز لا سلكي صغير يستعمله وقت اللزوم إذا ما أراد مشورة ما.

لفترة قصيرة ينوب ابن آدم عن ملك الموت في القيام بمهامه. لكن البطل وبعد تفكير عميق يقرر الإخلال بالاتفاق، إذ يرى أن الأرواح التي في الكشف لا تستحق الموت. وهنالك أرواح كثيرة شريرة، تستحق الفناء، لم يكن البطل في حياته – وقد اضطلع بهذه المهمة - يفهم منطق الموت. فوجد في هذا الأمر فرصة عظيمة للقيام بما يريد. وكان عليه أولا أن ينقذ الأرواح المسجلة في قائمة الموت من موتها المحقق، بتغيير الملابسات التي ستؤدي إلى المصير المحتوم.

و ينجح صاحبنا في ذلك إلا مع الحادث الأخير الذي سيؤدي إلى مقتل مجموعة من الناس في القطار، فقد أخطأ صاحبنا حين أراد أن ينقذ الناس فلبس شخصية أبي السعد وكان شخصا نحسا مطلوبا لمثل هذه الحوادث.

يكتشف "عزرائيل" ما قام به البطل فيؤنبه على فعلته ويعود ليصلح ما أفسد ويقبض الأرواح جميعا كما هو مكتوب في الكشف، ثم يقرر أن يعيد البطل إلى الحياة رغم توسلاته بالبقاء في الدار الأخرى، لكنه يعده بقبض روحه في أقرب فرصة.

تعود روح البطل إلى مدفنها فتجد جثتها عارية مجردة من الكفن، لأن سارقا سطا على القبر، فتطلب من "عزرائيل" معروفا أخيرا وهو أن يأتيه بملابس من بيته. وفي أثناء ذلك يخالج البطل شعور من السعادة، مرده إلى اعتقاده بأن أهله سيفرحون

بعودته أيما فرحة. يعود عزرائيل وقد أتى بالثياب وحينما يسأله البطل عن حال أهله من بعده، يشفق ملك الموت عليه ويلمح إلى أنهم منشغلون بقيمة التأمين الذي سيحصلون عليه تعويضا عن الحادث الذي أودى بحياة البطل. يصاب البطل بصدمة كبيرة ويرجو عزرائيل أن يعجل برحيله ويخبره أنه سيظل ينتظره في المقبرة حتى يعيده أينما كان.

ويغفو البطل في غمرة الحزن هذه، فيرى في ما يرى النائم، الجنة وملائكتها والنار وخزنتها وكيف فتحت أبوابها له، فيفيق من غفوته مرتعبا ليجد "عزرائيل" أمامه، فيقص عليه ما رأى، ويحدثه بمخاوفه من أن يكون الذي رَآه هو مقامه في الآخرة. لا يجزم "ملك الموت" بشيء لكنه يمهله يومين كي يكفر عن ذنوبه وخطاياه، فيسارع البطل إلى طلب الماء للوضوء وقضاء اليومين في الصلاة والتسبيح، فيسخر منه عزرائيل في نهاية القصة ويقول له: " أيها الأحمق، أظننت الصلاة وحدها كافية لإدخالك الجنة؟ !! إن خير ما في الصلاة أنها تحض على فعل الخير وتنهى عن الفحشاء والمنكر... فخير لك أن تغادر مضجعك لتغيث الملهوف وتعطي المحتاج وتواسي الحزين المفجوع... وتفك ضيق المكروب والملتاع... الدنيا تعج بهؤلاء فاخرج إليهم، وافعل ما استطعت لهم... ثم عد إلي وأنا كفيل بمصيرك. "[16]

2 - مبادئ السخرية المواربة:

2-1- مبدأ إدهاش العتبات

- **من خلال العنونة والإهداء**

طبيعي أن خلق الدهشة في النص الإبداعي دليل على توافر مقومات عديدة، منها ما يتعلق بالمبدع ومنها ما يتعلق بالنص. والحقيقة أن مصطلح الإدهاش في النص الإبداعي كثير الورود من خلال الدراسات النقدية التي تتكئ عليها بوصفها محرضا جماليا، استفزازيا لا يتوقف عند حدود المتعة الأدبية بل يتعداه إلى إنجاح عملية التلقي بأسرها، إذ يتمكن النص من فرض جدواه وإيجاد مسوغاته.

وتنبثق أهمية العنوان في النص كونه من أهم العناصر المكونة للنص الأدبي، إذ يمثل جزءا من سلطة النص وواجهته العلمية التي تُمارس على المتلقي إكراها أدبيا،

كما أنه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه، والنواة المتحركة التي خاط المؤلف بها نسيج النص. [17] تبدو إشكالية العنونة في رواية" نائب عزرائيل" وليدة وعي عميق بوسائل مواربة القارئ والرقيب على حد سواء، يعيره الكاتب اهتماما لما فيه من مفارقات مثيرة، تنتج عن الإدهاش الذي يثيره لحظة التلقي نفسها.

فإلى جانب جرأة العنونة وصدمة المكاشفة، تتجاور اللفظتان: (نائب عزرائيل) تجاورها تركيبيا، لكنهما تتقبلان دلاليا. فقد نهضت المفارقة الساخرة هنا على إضافة اسم الفاعل (نائب) لاسم (عزرائيل) ليكونا معا وصفا لا يمكن تحققه فيما رسخ في خبرة القارئ من أن ملك الموت لا ينوب عنه أحد لا من الملائكة ولا من البشر.

وهي جملة تعمق مفارقة السائد المنطبع في خبرة القراءة. من هنا يمارس العنوان دهشة لدى القارئ تواربه لاكتشاف الصفحات الموالية. هذا العنوان لا يقلب المعنى إنما يقوم بقلب التصورات السائدة ويمارس التجرؤ على سنن الكتابة الروائية آنذاك.

استطاع الكاتب أن يوظف العنوان عتبة استراتيجية وإجراء إغرائيا مرتكزا على وسم إدهاشي في صورة لغوية عبر جملة اسمية، تتضمن وصفا مباغتا (نائب عزائيل)، والعنوان كما هو معلوم " البوابة الأولى التي تضيء للناقد طريقه في سبيل الدخول إلى عالم النص والتعرف على زواياه الغامضة، فهو مفتاح تقني يجس به نبض النص وتجاعيده، ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي ".[18] يقوم العنوان على مغايرة المألوف، ومن هنا تتحقق الإغرائية التي يفترض بالعنوان الاضطلاع بها.

لا يبدو السارد/ الشخصية حرجا ولا متضايقا من نسبة صفة النيابة "لعزرائيل" فالقصة كلها تناقش هذه الفرضية، وماذا يمكن أن يترتب عن مثل هكذا حدث، أن ينوب بشر عن ملك الموت.

ولا تكاد العناوين الفرعية تخرج عن هذا الأفق الموارب الساخر، فقد تواترت الكلمات الدالة على هذا الفضاء الغيبي في العناوين الفرعية ليخرج إطلاق هذه الكلمات من حيّز العفوية إلى حيّز الوعي العميق. مثل:

عودة من الآخرة/ عزرائيل العاشق/ الروح الأولى/ في السجن السفلي

إلى جانب جرأة العنوان وإدهاشه، يخصص الكاتب عتبة أخرى لا تقل غرابة وموارية، إذ يخصص الإهداء إلى ملك الموت: "إلى سيدنا عزرائيل.... الجميل!!

هل سبق لغيري من البشر أن أهدى لك كتابا؟...

هل سبق لسواي من المخلوقات أن صب في أذنيك غزلا وتشبيبا؟

....

قل الحق ولا تخجل... طبعا لا... فما أهدى لك البشر سوى لعناتهم... وما صبوا في أذنيك سوى جام غضبهم... وما نعتوك بأفضل من " مفرق الأحباب وهادم اللذات"

- ما رأيك إذا في محبكم الجديد.... وعاشقكم الأوحد؟

- لا تظن بقولي سخرية... فما حاولت مرة أن أسخر من بشر ضعيف... فما بالك بملك الموت العالي الجبار!! ولا تظن أيضا بقولي تزلفا... فالتزلف لا يكون إلا لخشية أو حاجة... وما كان بي من خشية منك ولا حاجة إليك... فما أنا بمتعلق بالحياة حتى أخشاك... وما أنا بكارهها حتى أحتاج إلى معونتك.

... هذا الكتاب يا سيد عزرائيل... أنت بطله، فهو منك وإليك... حاولت فيه بدافع الوفاء لك أن أظهرك للبشر على حقيقتك- أو على الأقل- ما أظنه حقيقتك"[19]

هذه الافتتاحية تعمق الدلالة المعنوية للعنوان، إذ يشكل هذا الاستهلال السردي بوابة توحي بالإدهاش والغرابة، يلج من خلالها القارئ في اطمئنان زائف، و حذر شديد من نوايا الكاتب. فبالرغم من تبنّيه المباشرة وسيلة من وسائل استثارة الرقيب، يموه الكاتب النص بهذا الاعتذار الاستهلالي الذي يتظاهر بالبراءة من كل النوايا السيئة، التي يمكن أن تثير جماهير عريضة من القرّاء، الذين يتهيبون الخوض في مثل هكذا موضوعات شديدة الصِّلة بالعقيدة.

يصرح هذا الإعلان من البداية عن شبه خطاب تبرئة من الرغبة في استفزاز المشاعر الدينية للآخرين، ملمحا إلى الجانب الهزلي الساخر الذي يتبناه نصا، وكأنه بهذه الاستراتيجية الساخرة يعفي الكاتب نفسه من مسئولية الجد، بحيث تصير السخرية منفذا للبوح الذي يوارب الرقيب، ويحاور القارئ: "و هناك يا سيدي شيء

آخر أخشى أن يثير حفيظتك علي، وأن تفهمه على غير ما قصدته... وهي تلك المزح التي قد تلمحها بين صفحات الكتاب... فقد تحملها محمل العيب، ولكن لا أشك أنك ستلتمس لي العذر إذا ما علمت أني رجل أحب المزاح، وأنني أرى المرء لا يربح من حياته إلا ساعات الضحك.... و إذا علمت أيضا أن الإنسان بطبيعته مخلوق مهرج... وأنه لا يغريه شيء كالهزل والتهريج... وأنك إذا ما أردت منه أن يستمع إليك، فأضحكه أولا، ثم قل له ما تريد قوله... "[20]

ببراعة يتحول العنوان والإهداء إلى عريضة رتب فيها الكاتب جملة من المبررات الطبيعية والنفسية والفنية للخوض في موضوع يقف الرقيب بمقصه متحفزا لبتر أجزائه.

2-2-التصوير الافتراضي العجيب:

تعد الرواية جنسا مفتوحا يمتد ويتقاطع مع عديد المجالات لقدرتها على خرق كافة الأشكال التعبيرية، فهي تغترف من الأسطورة والفولكلور، والخرافة، السحر، وعالم الجن، ومن الغريب والعجيب، محاولة الإجابة عن كل أسئلة العالة التي تنبجس من الإنسان عن طريق الإبداع، فتخلق من الواقع اللاواقع، وأن تتجاوز المرئي إلى اللامرئي، وترسم صورة الإنسان المتردد الحائر أمام هذا الواقع المربك. من هنا يتشكل العجائبي ليفسر تجربة الإنسان في نص الرواية الذي يمثل " مكتوبا يقدم شخوصا وظواهر فوق طبيعية، يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق طبيعي بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد عنصرا أساسيا في الرواية". [21]

إن القارئ يأخذه الاستغراب مأخذا عظيما من التصوير الافتراضي العجيب والساخر للرحلة البرزخية التي قامت بها أنا السارد، من خلال نظام وصفي دقيق يجعل من العناصر الموضوعية والخطاب الواصف خاضعين لرؤية الكاتب: "... لم يكن هذا الجمع طلاب وظائف سيؤدون الامتحان... ولم يكونوا مجندين.... وما كان هذا المشهد في أي بقعة من بقاع الأرض... بل في الواقع أنه لم يكن في هذه الدنيا بأكملها، بل كان في الآخرة!

نعم في الآخرة! ولا أظن أن هناك ما يبعث على الدهشة أو الشك في ذلك... فكلنا يعرف أن الآخرة موجودة فعلا... وما هناك من أحد يستطيع المجادلة في ذلك".[22] تتشكل السخرية هنا من خلال كسر أفق انتظار القارئ بجرأة الوصف من جهة، والتخفيف من جدية الموضوع من جهة أخرى.

تنهض السخرية المواربة على الوصف الدقيق، مما يوحي بمعرفة أنا السارد بالأحداث في بدئها ومنتهاها، حتى يخيّل للقارئ أن واقعية الأحداث ليست مجالا للشك: "و كنت قد رحلت من الدار الأولى- أو على حد تعبير أهل الدنيا- توفيت منذ بضعة أيام، وكان الانتقال سهلا بسيطا... أسهل مما يتصور المرء.. بل هو في الواقع أسهل انتقال يمكن حدوثه.. فهو – على الأقل- أسهل بكثير من انتقال الإنسان من دار إلى دار في الدنيا، وخاصة هذه الأيام.. كان الانتقال سهلا بسيطا.. هينا لينا، فقد انتقلت إلى الدار الآخرة خفيفا لطيفا... بلا دواليب ولا كراكيب". [23]

إن التخفيف من هول الحدث في الخطاب الساخر، أو ما يسمى في البلاغة الجديدة التهوين، يكسر حاجز الرقيب، سواء تعلق الأمر برقابة ذاتية أو خارجية. إن ملمح الغرابة رحم فني تفتقت عنه السخرية في غرابة التسمية في الرواية، وهي ليست غرابة متولدة من الاسم في حد ذاته بل في تلك المفارقة التي تتولد بين الاسم والأحداث المقترنة بالشخصية، فشخصية "أبو السعد" رجل يجلب النحس وسوء الحظ أينما حل " أبو السعد هو مفتاح الموقف.. أبو السعد أفندي الذي قد كتب عنه في المذكرة التي أحملها.. أمر بألا تصعَد روحه مع الأرواح الصاعدة... أبو السعد أفندي هو الشخص الذي لا يجب أن يموت في الحادثة... لأنه مطلوب لحوادث أخرى مماثلة"[24] إن التوظيف الساخر لدلالة الاسم لغويا وما يحيل عليه من وظيفة في الرواية، يعمد إلى خلق مفارقة ساخرة بين الاسم والأحداث التي يفترض أنها تحدث بسبب وجوده في المكان.

2-3- مبدأ التحامق:

التحامق نهج في المواربة الساخرة، ينهض على خلق التباس دلالي بين خطابي المتحاورين. فالمتحامق الساخر لا يعطل التبادل اللفظي بينه وبين مخاطبه. بل يمد في

أمد المحادثة دون أن يتمكن المتحاوران من إيجاد أرضية مشتركة، تخول لهما امتلاك مفاتيح الشفرة وفكها، منعا للالتباس، فمجال الالتباس في هذا السياق يكمن في روغان المتحامق المقصود عن المعنى المرجوح، وفك شفرات الخطاب بطريقة شاذة، لأنها تتعمد فهما مجاف لمقصد الخطاب وسياقات ملفوظه.

يجري حوار بين أنا السارد و" ملك الموت"، بعد أن يقرر الأخير إصلاح البرنامج الذي أفسده البطل، فيعتزم قبض روح (زيزي) وكانت فتاة جميلة، حسناء شابة:

- "إذا فلا أقل من أن تأخذني لأتزود منها بنظرة أخيرة.... دعني أتأمل من روحها الطاهرة الجميلة.
- روحها؟؟ إذا كانت المسألة مسألة روح... فإني سأحضر لك روحها دون أن أحمّلك عناء الانتقال.. انتهينا؟
- و أخذت أفكر برهة.. روحها؟؟!!.. و ماذا عساي أن أفعل بالروح بعد أن فارقت الجسد؟

و رأيت "عزرائيل" يرقبني من طرف خفي، فقلت له:

-إني أريد الجسد.. لا الروح.

- وماذا تفعل بجسد بلا روح؟ جسد هامد لا حياة فيه.

- إذا فإني أريد الروح في الجسد.

-و بدا عليه الضيق، وقال وقد نفذ صبره:

- لا تكن عنيدا كالأطفال.. سأذهب الآن، وموعدنا في العربة... إلى اللقاء. وانطلق عزرائيل وخلّفني وحيدا". [25]

تضطلع شخصية ملك الموت بمبدأ التحامق كي توقع أنا السارد ضحية لسخريتها فمن خلال الحوار، واستدراج الضحية، ينكشف نفاق الإنسان أمام نفسه، ويعترف بنواياه الدنيوية، التي كان يخفيها في قالب روحاني طاهر.

2-4- مبدأ الحوارية:

الحوار في معناه العام: "خطاب أو تخاطب يطلب الإقناع بقضية أول فعل. وفي معناه الخاص: كل خطاب يتوخى تجاوب متلق معين، ويأخذ رده بعين الاعتبار من أجل

تكوين موقف في نقطة غير معينة سلفا بين المتحاورين، قريبة من هذا الطرف أو ذاك، أو في منتصف الطريق بينهما.

يندرج الحوار تحت ما يسميه "جينيت" بالسعة. والحوار يسهم في تبطئ السرد، وفي إبراز العديد من وجهات النظر حول الموضوع الواحد، في كثير من الروايات. كما يمثل الحوار "بنية تواصلية حاضرة تمد جسورا بين الماضي والمستقبل، أو بين الكينونة والهوية، أو بين الذات والآخر، ومن ثم يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيريته، أي خارج العلاقات التي تربطه بالآخر"[26] اتكأت الرواية "نائب عزرائيل" على هذه الميزة كي تتهرب من المسؤولية الرقابية.

يظهر في النص تحايل الكاتب على الرقيب، إذ أتقن لعب الأدوار. فالحوار يؤمن له حرية قطع السرد من جهة، ويفتح له فضاءات السخرية من جهة أخرى، لتتحمل كل شخصية وزر قولها ورأيها في لعبة التظاهر بالحياد: "وسرنا في الهواء.. هابطين إلى السحب.. وأخذت أتأمل السيد عزرائيل من طرف عيني.. وأسترق إليه النظر لأفحصه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه... فوجدته مخلوقا جميلا.. مهيب القامة، حلو التقاطيع، جذاب الملامح.. ورأيتني أقول دون كثير روية ولا تفكير:

- أين المنجل؟
- المنجل!! ماذا تقصد؟
- و ازداد ارتباكي وقلت متلعثما:
- المنجل!! المنجل الذي تَحش به الأرواح!!
- و هنا رأيت عزرائيل ينفجر ضاحكا...
- من أوهمك أن الأرواح عبارة عن " جرجير" أو " بقدونس" حتى تخيلتنا نحشها بالمناجل؟"[27]

فالحوار جماع استراتيجيات خطابية مرنة ومتغيرة، صريحة وضمنية. إن المشهد الحواري يمكّن الشخصيات القصصية من التعبير عن مواقفها وهواجسها متحررة من وصاية الكاتب. فالحوار هو الأسلوب المناسب لمعالجة المسائل العويصة لأن المتكلمين فيه قادرون على ذكر الشيء وضده.

وقد يتخذ الحوار شكل المناجاة. إنها خطاب لقارئ مفترض، تحاوره أنا السارد: "تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد، أتدري لم هذه الرغبة في الازدياد.. لأن الموت يفزعه ويروعه... فهو يرى أن الحياة مهما ساءت خير من الموت.. وهو يرى أن ما يعلمه خير مما يجهله... أتدري أي صورة يرسمها الإنسان لك في رأسه يا سيد عزرائيل... لا تسخر مني ولا تضحك.. ولا تتهم الإنسان بالسخف... واعذره إن كان قد أخطأ فإنه لم يرك... إنه يتخيلك (يا سيدي) هيكلا قد أكل البلى جسده، فلم يبق منه إلا حطاما بالية وعظاما نخرة... يروعك منه جمجمته ذات العينين الغائرتين كأنهما حفرتان مظلمتان، وأنفه المتآكل... وعظام وجهه البارزة... وفمه شبيه بالكهف الخرب... و قد اتشح بملاءة بيضاء وأمسك بعظام كفه منجلا كبيرا... ولفته ظلمة حالكة شديدة السواد... "[28] من هذا المنطلق يكتنز الحوار مقدرة على اللعب من الأفكار وعرضها في قالب موارب لا يخفى أثره في القارئ.

تتخذ المناجاة أحيانا شكلا من أشكال البوح الإنساني، فتحرر من قيد الرقيب الذاتي وتترك العنان لهذا الحديث الصامت أو الهامس – ظاهريا- كي يناقش مسألة من أعوص المشاكل التي يبحث الإنسان عن جدواها "... وهنا خطر بي خاطر عجيب... لقد كنت فيما مضى أعجب لتلك الطريقة التي يسير عليها الموت، وأرى كثيرا ما يأخذ الشخص الذي لا يجب أخذه... وأنه بلا قواعد ونظم... فما استطعت مرة واحدة أن أبصره في موضعه... وما أشعرني قط بحكمته ورويته. وإني لأوقن أن الدنيا ربما قد تكون خيرا مما كانت لو أن للموت قواعد ونظما... فلا يصيب إلا الأسرار، والذين لم يعد لوجودهم في الدنيا نفع ولا فائدة".[29]

الخاتمة: تقف السخرية المواربة على رأس الأساليب المموهة للرقيب، وهي في تبنها لوسائل أسلوبية وبلاغية واستراتيجيات سردية متنوعة، تتغي افتكاك الحرية التعبيرية التي لا يمكن للمبدع أن يخرق السائد والمعروف إلا بوساطتها. لم تكن الرواية جرأة على المقدس للديني بقدر ما كانت نقدا ذاتيا لتفاهة الإنسانية، ولهثها وراء شهواتها، وتقديسها لأنانيتها. ولعل آخر الجمل في الرواية تعبر عن هذا المعنى بوضوح وكأن السارد قد تصالح في نهاية المطاف مع الرقيب ولم يعد هناك من داعٍ

لمخاتلته. يقول السارد بعد أن فعل ما نصحه به "عزرائيل" من مساعدة المحتاج وإغاثة الملهوف: "..وأحسست هذه المرة أنني أخف مما كنت عليه في المرة السابقة وأكثر انشراحا... وشعرت بفيض من السعادة يغمرني... فقد حييت يومين في آخر العمر، خير من طيلة العمر..."[30] فالخطاب الساخر يتمتع بالقدرة على توظيف المواربة كي يحول مضمونه إلى استراتيجية نقدية تواجه العالم بتناقضاته وعنفه بسلاح السخرية.

مراجع البحث وإحالاته:

1- جابر عصفور: "سخرية المقموع" مجلة العربي، العدد 604، مارس 2009، ص: 76

2- ينظر ابن منظور: لسان العرب: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، مادة (سخر)

3- نبيل راغب: الأدب الساخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص: 45.

4- ابن منظور: لسان العرب مادة (هكم).

5- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980، ص: 225.

6- للتوسع ينظر سيمون بطيش: السخرية في أدب مارون عبود، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط1، 1983 ص: 17، 18

7-سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابس، لبنان، دط، 1994. ص: 30.

8 - Pierre Schoentjes: Poétique de l'ironie Edition du seuil, 2001 P: 222.

9 - ينظر عبد الكريم جمعاوي " التشويش الأكبر على سلكة الروائي العربي"، مجلة فكر و نقد، نسخة الكترونية، www.aljabriabed.net

10- نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط5، 2000، ص: 15.

11- نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، ص: 15.

12- نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، مرجع سابق، ص: 15.

13- إيمانويل فريس، قضايا أدبية عامة، مجلة عالم المعرفة، العدد 300، 2000، الكويت، ص: 54

14- ينظر ابن حجة الحموي، خزانة الأدب و غاية الأرب، تح كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط1، 2001، 2/253

15 - أخرجه الطبراني في الأوسط (٢٢٧/٦) رقم (٦٢٥٩) بلفظه و إسناده.

16- يوسف السباعي، نائب عزرائيل، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، دت، ص: 134

17 - ينظر شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2001، ص: 109

18- جميل حمداوي، "السيميوطيقا و العنونة" عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، يناير 1997، ص: 79

19- الرواية، ص: 3-4

20- الرواية، ص: 4-5

21 - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص: 11

22- الرواية، ص: 8-9

23 - الرواية، ص: 9

24- الرواية، ص: 115

25 - الرواية، ص: 122

26 - فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته و علاقاته السردية، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص: 14

27- الرواية، ص: 15-16

28- الرواية، ص: 17

29 -الرواية، ص: 39

30 -الرواية، ص: 134