أنساق الخطاب السياسي الساخر مقاربة ثقافية لـ(بحث في معنى الأيدي) لأحمد مطر

Patterns of Satirical Political Discourse A Cultural Approach to "A Research into the Meaning of Hands" by Ahmad Matar

خولة بوزرايب*

Khawla bouzeraib

مخبر البحث في الدراسات الأدبية واللغوية والتعليمية والترجمة

جامعة محمد الصديق بن يحي- جيجل (الجزائر)

University of Mohamed Seddik Ben Yahia - Jijel (Algeria)

khawla.bouzeraib@univ-jijel.dz

تاريخ الإرسال: 2026/03/15	تاريخ القبول: 2026/05/19	تاريخ النشر: 2026/09/02

ملخص البحث

تعدّ السّخرية من السمات المميّزة لشعر أحمد مطر، الذي حوّلها إلى قالب إنساني يجذب إليه كلّ المفارقات والتّناقضات الطّارئة على الفرد والجماعة.

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الأبعاد السياسية والثّقافية التي يحتويها الخطاب السّاخر، وكذا الإستراتيجيات التي يتّخذها لتمرير أكبر قدر ممكن من الرّسائل المشفّرة. وقد تمّت الاستعانة بقصيدة "بحث في معنى الأيدي" كنموذج حي يجسّد هذا التّمازج الخطير بين السّخرية كظاهرة شعرية وبين الثّقافة كظاهرة عالمية وإنسانية سائلة.

وتنطلق من التساؤل الآتي: إلى أي مدى تمكن "أحمد مطر" من ربط بنيات السخرية الشعرية بمرجعيات ثقافية مضمرة؟ وماهي تجليات هذا التفاعل الدلالي المزدوج؟

تخلص هذه الدراسة إلى أن السخرية تجاوزت وظيفتها الجمالية والإقناعية إلى تبنّي رؤى نقدية تكشف تمظهرات السلطة والهيمنة في المجتمع العربي عبر لغة رمزية وإيحائية مكثفة دلاليا.

الكلمات المفتاحية: سخرية، نسق ثقافي، سلطة، هيمنة، مقاربة.

Abstract :

Satire is considered one of the distinguishing features of Ahmed Matar's poetry, which he transformed into a human template that attracts all the paradoxes and contradictions that affect the individual and the society.

This study seeks to reveal the political and cultural dimensions contained in the satirical discourse, as well as the strategies it takes to pass as many encrypted messages as

*خولة بوزرايب: khawla.bouzeraib@univ-jijel.dz

possible. The poem "An Investigation into the Meaning of Hands" was selected as a living example that embodies this dangerous mixture between sarcasm as a poetic phenomenon and culture as a global phenomenon and liquid humanity.

Accordingly, this study seeks to answer the following question: To what extent was Ahmed Matar able to link the structures of poetic satire to implicit cultural references? And what are the manifestation of this dual semantic intraction?.

The study concludes that poetic satire transcended its aesthetic and persuasive functions to construct critical visions that reveal manifestations of power and hegemony in Arab society through a symbolic and highly suggestive language charged with condensed meanings.

Keywords: Poetic satire; cultural pattern; power; hegemony; cultural approach.

مقدمة:

هروبًا من القيود المجتمعية والقمع السلطوي اتّخذ الشعراء من السخرية ملجأ تعبيريًّا مقنّعًا، يستوعب مختلف الطاقات الساخرة من الأوضاع الطّارئة على المجتمع. وقد ساعدهم على ذلك طابعها الفكاهي الطّرائفي وزخمها اللغوي والبلاغي الشّاسع.

لطالما سلّط الأسلوب السّاخر الضوء على مختلف الظّواهر الخاطئة والنّقائص واكتفى بالملاحظة والعرض دون إعطاء الحلول، ولكن المتطلّبات الرّاهنة أرغمته على العرض والنّقد والتوضيح والفضح المقنّن لممارسات وألاعيب السّلطة. وبالتّالي صار هذا الأسلوب مرجعًا ثقافيًّا وحاضنة لتصارع الأنساق المتعدّدة التي يبثّها الكاتب في نصّه مشكّكًا في الدّين والتّاريخ والسياسة والاقتصاد ومختلف العلاقات والتّعاملات الإنسانية التي صغت بصبغة جديدة مخالفة للقوانين والمعايير الكلاسيكية المتعارف عليها.

ومهمّة المتلقي لا تعدو كونها تجلية الدّلالة الكامنة خلف التّهكم والفكاهة، وتحويل الهزل من عرض لغوي إلى عرض ثقافي صوتي وبصري. وقد أبان "أحمد مطر" عن قدرات لغوية ساخرة تجسّدت في أعماله الشعرية التي كانت بمثابة الخزّان الثقافي لكل التّحولات والقضايا الواقعية.

1. في مفهوم السخرية:

صاحبت "السّخريةُ" الإنسان منذ القدم في مختلف أطوار حياته، وهي عمومًا خطاب نثري واجتماعي تهكّمي أو فكاهي متناقض الشّكل والمعنى، يعبّر عن سلسلة من المكبوتات النفسية أو المشاكل الاجتماعية والسياسية والحسابات الشّخصية بين الأدباء والشعراء.

صـارت هذه الطّريقة في التعبير من الوسـائل المتاحة والآمنة في تمرير أكبر قدر من الشّـفرات الدّلالية عبر حاجز لغوي مختصر، وكأنّنا أمام "اقتصـاد لغوي"! فاللّفظة الواحدة قد تخفي وراءها صـفحات كاملة من الإشـارات المقصودة لمستقبل أحادي أو متعدّد.

وبالتّالي فـ«السـخرية طريقة غير مباشرة في الهجوم» (أمين طه، 1978، صـفحة 10)، وهذه الضـمنية ليس هدفها الإضحاك والانتقاد لأجل الانتقاد بل الإخضاع والكشف والإبانة، ولذلك يربطها "آدلر" Adler بثلاث عناصر هي: «الغضب والانتقام والخضوع» .(أمين طه، 1978، صفحة 15)

1.1 الغضـب: ردّة الفعل (1) للذّات (أ) اتّجاه حادث معيّن ويعمل هذا الجانب على المسـتوى النّفسي- الباطن أوّلا ثمّ ينتقل إلى المستوى السلوكي/الأدائي وغالبا ما يكون بشكل عدواني وعنيف.

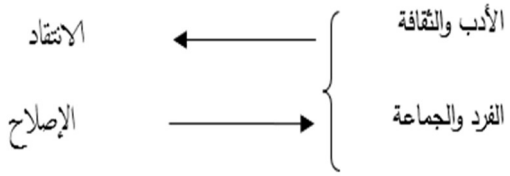
2.1 الانتقام: ردّة الفعل (2) للذّات (أ) وتكون أكثر تعقيدًا وتشخيصًا وتجسيدًا من ردّة الفعل الأولى.

3.1 الخضـوع: ردة الفعل (1) للذّات (2) التي تسـعى الذّات (أ) إلى تحصـيلها أو بالأحرى إرغام الطّرف الآخر على الاعتراف بأخطائه ونقائصه، ويصعب هذا العنصر إذا كانت الذّات المقصودة أجهزة سياسية أو حكومية.

والأمر الذي يفرض نفسـه بقوّة في الخطاب الشـعري المعاصر هو الحضـور البارز للأسـلوب السّـاخر كنتاج للوعي الفردي بهموم ومشاكل الجماعة التي ينتمي إليها ويتولّى الدّفاع عنها بكشف الممارسات المغلوطة في حقّها.

وهذا الأسـلوب «نوع من التّأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي، الذي يقوم على أسـاس الإنتقاد للرّذائل والحماقات والنّقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية» (شاكر، 2003، صفحة 51).

وما نستخلصه من هنا وجود المقابلات كـ



المصدر: من إعداد الباحث

أي أنّ إظهار المعنى الصريح المباشر وإخفاء المعنى الضّمني المقصود لازمة من لوازم السّخرية وقرينة من قرائن المواجهة المقنعة، فالكلام الأدبي والفني الجميل ليس بريئًا بالضّرورة، وخلف ذلك البريق تقبع الأبعاد الثّقافية والسياسية والاجتماعية.

2.صور السّخرية في الخطاب الشّعري:

تتولّى فئة من الأدباء والسـياسـيين والصّـحفيين والرّسـامين والمسرحيين والفلاسـفة، مهمّة الرّفض المطلق للممارسات المناقضة للقناعات القانونية والإنسانية، كلّ حسب الوسائل والأدوات التّابعة لفنّه.

وأمّا الأدباء فلهم حديث آخر لتمرير الرّسائل المشفّرة للمتلقّي تماشيًا واستعداده العقلي والنّفسي للتّفاعل معها حسب درجة تأثيرها فيه ويكون ذلك عبر ما يلي:

1.2 الجانب البلاغي:

لطالما استقطبت ثنائية اللّفظ والمعنى اهتمام الأدباء والدّارسين كلّ على حدة، على اعتبار أنّها أساس البلاغة العربية، ويأتيان منفصلين على أوجه عدّة، يحكمها قانون الإظهار والإخفاء المستمد من الطّابع التّوليدي/الاشتقاقي للّغة العربية، ونجد:

-التّلاعب اللّفظي (ممثّلاً في الطباق، الجناس، المشترك اللفظي، التّشبيه ...).

-التلاعب المعنوي (ممثّلاً في التورية والكناية والاستعارة ...).

_أساليب الاستفهام والأمر والذّم بما يشبه المدح والعكس ...

وجميعها لا تقلّ قيمة إقناعًا لخروجها عن أغراضها ومقاصدها المألوفة إلى عدّة أغراض كالتّعظيم والتّحقير والاستعلاء والتّعجب والهجاء والإنكار والاستهجان والسّخرية والنّفي والتّشويق وغيرها.

أمثلة:

1-قال الله تعالى:[**تَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ**] (سورة النمل، الآية 20) وهي جملة استفهامية تفيد التّعجب.

2-قال الله تعالى: [**فَرَاغَ إِلَىٰٓ ءَالِهَتِهِمْ فَقَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ**] (سورة الصافات، الآية 91) جملة استفهامية تفيد السّخرية والاستهزاء.

2.2 الجانب المعجمي:

من الاستخدامات الشائعة في تقوية الجانب التّهكمي من الخطاب الشعري؛ اللّجوء إلى الحقول المعجمية التي تنتمي إلى عائلة لغوية معينة (وأكثرها انتشارًا في الشعر السياسي المعاصر مثلاً لفظة السّلطة: الحاكم – الشعب – الكرسي – القوة – الضعف ...)، أو من خلال اللّفظ الدّخيل بوجود لفظ من لغة معيّنة (ومن الألفاظ المقترضة مثلاً: تسميات وسائل النّقل والاتصال ومخلّفات التكنولوجيا).

يقول "محمد الماغوط" في مجموعة الفرح ليس مهنتي:

أنا كاتب عدل.

أنا هاتف.

أنا ساعي. (الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة مجموعة "الفرح ليس مهنتي"، 1998، صفحة 229)

فلفظة "هاتف" دخيلة على اللغة العربية، اقترضت من لغات أخرى وصارت توظّف بين كتّاب الأدب من شعر أو نثر، لتوسيع الحوارات اللّغوية بين اللّغات واللّهجات مع ظهور فئة تلجأ إلى العامية أحيانًا، فحضور الصدى المعجمي المصاحب أو الغريب من شأنه رصد مختلف تقلّبات الواقع وتحوّلاته عبر أوجه لغوية محلية أو هجينة.

3.2 الجانب التصويري:

ينحو الأسلوب التّعبيري منحى التّقرير أو التّصوير؛ والتّصوير بحر شاسع لا ينضب يبتعد عن التقريرية والمباشرة، ويكون على وجهين إمّا مكتوبًا وإمّا بصريًّا متحرّكًا (كالسينما والمسرح مثلاً)، ويتراوح هذان الوجهان بين الاستعانة بالرموز الدّينية والسياسية والأسطورية في ثنايا الخطاب السّاخر لاستحضار بعض الأحداث أو الأسباب

والنتائج لقصّة معينة أو لربط الرّمز بالواقع مع إخفاء قرينة الشبه بينهما، ويتولّى المتلقي التنقيب عنها لأنّ «النّص الرمزي نص منفتح بطبيعته على التّأويل ... لأنّه ينطوي على معانٍ غير مباشرة ينبغي البحث عنها». (تودوروف و الكفري، 2017، صفحة 9)

إذ يظهر الرّمز في أوّل الأمر في ثوب دلالي أحادي وبسيط، وسرعان ما يغوص المتلقي في مقاصده ومعانيه، فينتج احتمالات دلالية لا متناهية، ولهذا الغرض يستساغ توظيفه ضمن النص السّاخر.

أمّا التصوير بالمحاكاة في الرسم والموسيقى فيكون من خلال تقليد الفنان لحركات جسمانية معينة أو أصوات شخصيات معروفة أو ملامح خاصّة بها، خصوصًا في الجرائد والمجلات عبر الصور الكاريكاتورية التي تبالغ كثيرًا في تشويه الممارسات الخَلْقِية والخُلُقِية؛ تقزيما أو تعظيما تبعًا لطبيعة الموضوع المصوّر.

وينضوي الاثنان تحت باب الأسلوب السّردي/ الحكائي لاحتوائها على بعض الملامح القصصية كالشّخصيات والأحداث والزّمكان سواء أكان حضورها مفردًا أو مجتمعًا، وهو ما يخلق عالمًا موازيًا لعالم الحقيقة، يتبادل معه الأدوار ويحرّك تفاصيله تحريكًا زمانيًا جديدًا يكسر حاجز التّسلسل الهرمي للأحداث.

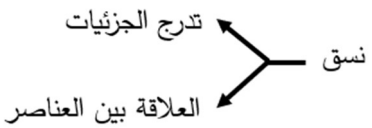
أمّا أهم الأنواع المعاصرة التي لاقت رواجًا كبيرًا؛ التّصوير النفسي- الذي يعتمد على الأنواع التي سبق ذكرها لينطلق منها مؤسسًا لنفسه عالمًا داخليًا يبدأ من عرض الملامح والصّفات والحركات الخارجية للشّخصية للوصول إلى مجاهيل النّفس البشرية، وهي عملية الموازنة بين الرّغبات النفسية المسموحة والمقموعة ومعايير المجتمع التي تقننها بالقبول أو الرّفض.

3. الأنساق المضمرة والرّؤية الشعرية:

الحديث عن النقد الثّقافي لا يتمّ إلاّ بالمرور بالنّسق الثّقافي على اعتباره البوابة الأولى للدّخول في مجاهيل التّحليل والتّأويل.

والنّسق قبل أن يكون ثقافيًا، هو نظام محكم يربط البنيات اللّغوية ببعضها البعض أو «هو ما يتولّد عن تدرّج الجزئيات في سياق ما، أو ما يتولّد عن حركة العلاقة بين العناصر المكوّنة للبنية، إلاّ أنّ لهذه الحركة نظامًا معيّنًا يمكن ملاحظته وكشفه» (بوقرة، 2009، صفحة 140).

ونخلص إلى أنّ:



المصدر: من إعداد الباحث

أي بمعنى آخر هو عبارة عن سلسلة من العناصر المكوّنة للنص والمترابطة فيما بينها ترابطًا منطقيًا يخضع لمبدأ التشابه والاختلاف أو الاستقرار والسكون، أمّا النّسق الثّقافي فإنّه يوحي منذ الوهلة الأولى بالغموض والكمون والتّخفي وهو إيحاء في محلّه، إذ أنّه يتّخذ من البنية النّحوية (التّركيبية) والبنية البلاغية (الجمالية) مظلة يحتمي تحتها، لاستيعابها أكبر قدر ممكن من الأفكار والإيديولوجيات والذّهنيات.

في قصيدة "بحث في معنى الأيدي" "لأحمد مطر" حضور جلي لصراع الأنساق فيما بينها وآليات تشكّلها انطلاقًا من التضج الثقافي للمرسل، والاستجابة السّريعة والفعّالة للمتلقي.

1.3 من الجملة النّحوية إلى النّسق النّوعي:

إنّ لفظة (الأيدي) الواردة في العنوان والمكرّرة في المتن بلفظها الصّريح ومن خلال العائلة اللّغوية (الدائرة المعجمية) [كتفيك- أكتافهم- قبضتك]، تفتح مسارًا إنسانيا وسلسًا مقسّمًا على 3 مراحل:

1.1.3 المفارقة (أ):

يزاوج المقطع الأول بين التساؤل حول وظيفة الأيدي في الحياة ووجودها من عدمها، ثمّ يجيب مباشرة عن ذلك التّساؤل مشيرًا إلى انحرافها عن أداء مهمّتها الأساسية لوجود معيقات تمنعها من ذلك:

أيّها الشّعب.
لماذا خلق الله يديك.
ألكي تعمل؟
لا شغل لديك؟
ألكي تأكل؟
لا قوت لديك؟ (مطر، 2011، صفحة 226)

2.1.3المفارقة (ب):

تتمّ الإشارة في هذا المقطع إلى الوظيفة المخفية لليدين بغضّ النّظر عن الاستخدام الطّبيعي والعفوي لهما كالعمل والأكل والكتابة، وهي الانتفاضة ضد الحكام (رفعها في المظاهرات، وحمل اللافتات والشّعارات، استباحة دم الطّغاة والمفسدين)، ومن ثمة إعادة الاعتبار للشّعب المغلوب على أمره:

لقد سواهما كي تحمل الحكام من أعلى الكراسي ... لأدنى قدميك!
ولكي تأكل من أكتافهم
ما أكلوا من كتفيك
ولكي تكتب بالسّوط على أجسادهم. (مطر، 2011)

3.1.3المفارقة (ج):

وفيها يستعرض الشاعر للمتلقي ما الذي يجب عليه فعله، بكسر القيود والحواجز الحكومية التي حرمته من إنسانيته وكرامته، وجميع حقوقه المشروعة، وجعلته أسيرًا لقوانينها المستبدة:

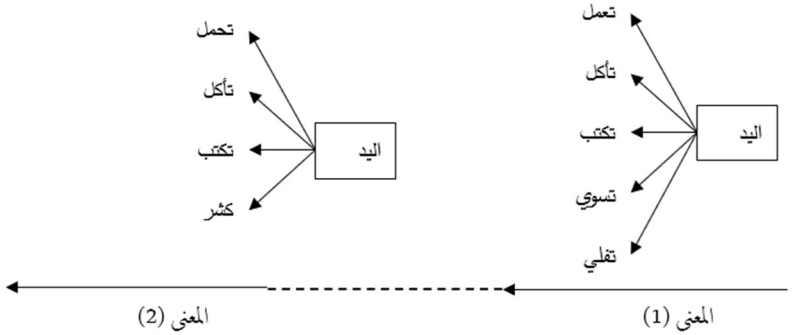
انهض ... إذن.
انهض وكشّر عنها.
انهض.
ودع كلك يغدو قبضتيك! (مطر، 2011، صفحة 227)

في نهاية المقطع يتحدث الشاعر مستسلمًا، لأنّ خطابه لم يجد آذانًا صاغية ولا قلوبًا حيّة تغيّر مستقبلنا من حال إلى حال، وكأنّه يحاور جماعة من الموتى لا جسد هنا ولا عقل هناك، فيكتفي بلعنهم تعبيرًا عن غضبه واشمئزازه.

لا لعنة لي إلاّك.

لعنة الله عليك! (مطر، 2011، صفحة 227)

بعد التّقسيم الثلاثي السابق للمقاطع حسب المفارقات الواردة فيها، نجد أنّ اليد/ اليدين قسمت وظائفها إلى قسمين:



المصدر: من إعداد الباحث

إذن يؤسس لنا هذا التقسيم جملاً ثقافية ساخرة لخطابات تهكمية، تتوزّع مدلولات كل منها حول صورة الشّعب المنتصر/ المهزوم أو بالأحرى الخاضع/ المتمرّد، وهي الصّورة العامة التي يوضع فيها المتلقي عند القراءة، إثر معرفته أطراف الصراع، وأشكاله ووسائله وأغراضه الخفية التي لم يفصح عنها تاركًا له المجال للإمساك بها وتفكيكها.

ولا يتم الحصول عليها إلاّ بالمرور بالجملة النّحوية القائمة على معايير النحو (من تقديم وتأخير وحذف وزيادة ونقصان) ثم الانتقال إلى الجملة البلاغية القائمة على معايير الجمال والذوق الفني وكلاهما من اهتمامات النّقد الأدبي الذي توسّع وتمدد باحثًا بين الجملتين عن سلسلة لا متناهية من الأنساق النّوعية.

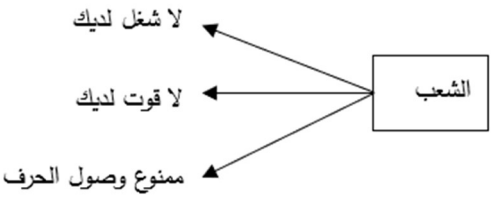
2.3 السياق ودوره في توجيه الدّلالة:

انطلاقًا من الدّلالتين المباشرة وغير المباشرة وتجاوزهما للطّابع اللّغوي للجملة، أوجد "عبد الله الغدامي" نوعًا ثالثًا يكملها، ويعد مضمرا آخر من الدّرجة الثانية ذو مستوى معقّد ومتجذّر في ثنايا الحضارة والثقافة والدين والعقائد والأعراف و هو "الدّلالة النّسقية "ويتأسّس من خارج النّص إثر العلاقات المتبادلة بين الأنا والآخر؛ تلك العلاقات القائمة على ثنائية التابع والمتبوع، وهو ما ينتج ردّة فعل تتمركز داخل الخطاب السّاخر وتتوزّع في زواياه المختلفة.

إنها «ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزّمن لتكون عنصرًا ثقافيا أخذ بالتشكل التّدريجي إلى أن أصبح عنصرًا فاعلاً» (الغدامي، 2005، صفحة 72).

وتأتي من مصدرين؛ الأول من خلال متناقضات المجتمع وسلبياته والثاني نابع من تفاعل الذّات الشّاعرة مع تلك الوقائع وإبرازها بطريقة ساخرة تماشيًا والتطورات الزّمانية والمكانية الطّارئة على المجتمع.

في القصيدة اشتغال دلالي مزدوج يجمع بين المعنى الظاهر والمضمر، إذ يزاوج بين المتنافرات ويقلّص المسافة بين الملفوظ ونقيضه؛ وهذه المسافة الفاصلة بينهما هي المجال/ الحيز المفتوح لاحتضان أكبر بؤرة ممكنة من الأفكار والحقائق المخفية وخلق التوتر بين المعنيين ، ونجد:



المصدر: من إعداد الباحث

تشتمل هذه الأنماط الثلاث على أبعاد تدميرية [لا- ممنوع] يمارسها حكام العرب على الشعب العربي المقهور، وعلى إرغامات غير مشروعة يخضع لها المحكوم من طرف حاكميه، فلا عمل ولا أكل ولا حرية تعبير رغم الوجود الزائف للشعارات والوعود الكاذبة التي تردّد في كلّ المحافل والاجتماعات الرسمية وغير الرسمية!

وتؤكّد جميع الأبيات الشعرية على استحالة التعايش بين الطّبقتين، لانعدام التكافؤ المعيشي- والذّهني والفكري بينهما، وهو ما يوسّع هوة التقارب الثقافي الذي ظلّ حبرًا على ورق ،مع انتشار ثقافة الهيمنة باستخدام العنف اللّفظي والجسدي. «فالوضع الرّاهن يقوم على نشر الرّعب في كلّ مكان بواسطة التّخويف المتواصل، والإعلان الصريح بالقوة الجبّارة التي تترصّد كل تعارض وكل خروج عن سلطة النّظام» (المسيري و التريكي، 2001، صفحة 231).

وهو ما تجسّده الأبيات القائلة:

ولا تأكل إلاّ شفتيك!

أنت لا تكتب بل تكبت

من رأسك حتى أخمصك! (مطر، 2011، صفحة 226)

يتحدّد العنف اللّفظي في لفظتي: (الكبت) و(لا) ،وهو عنف رمزي يعني الرفض والقمع والإخضاع المطلق دون إبداء الرأي أو حرية الاختيار مما يجعل الفرد مفعولا به لا فاعلا مسؤولا عن حرياته وقراراته، ويتجاوز ذلك العنف الجسدي والمادي إلى عنف نفسي يفرض الصمت ويرفض المقاومة مما يؤكد اختلال العلاقة بين الطرفين.

3-3- ماذا بعد الجمالية؟

يتكرّر السؤال الآتي كثيرًا: ماذا بعد الجمالية؟ أي ما الذي تخفيه الأساليب المتقنة والتّعابير البراقة من أنساق مضمرة ذات حركة ديناميكية شاملة؟ وهل لها علاقة بالوسط الخارجي (خارج الأدب)؟ .وبالعودة إلى القصيدة نجدها خاضعة لهذا القانون النّسقي لاستمداد مادّتها الأولية من بنيات الفعل الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي.

وتعدّ هذه البنيات هي «الوسط الذي ظهر فيه الأثر الأدبي، والذي يتلقّى منه عددًا من المؤثّرات المباشرة وغير المباشرة، وتظهر بوجه خاص في موضوع الأثر في طريقة تصويره للعالم الخارجي» (حجازي، 2001م، صفحة 134) .

وانطلاقًا من طريقة الرّبط بين الأفكار والإيديولوجيات الخارجية والدّوافع الدّاخلية، تتحدّد وظيفة التّعبير اللّغوي الذي يسعى إلى تمرير الرّسائل المشفّرة القابلة للتّفاوض، وأخرى قابلة للتّجاوز والنّسيان، وهو التّكامل الفكري الرّابط بين النّظم الثقافية في القصيدة.، الشيء الملاحظ هو التّوزيع المنظم لأساليب الاستفهام على طول القصيدة، والمميز فيها أنّها لا تنتظر جوابًا من السّامع أو القارئ بل تمّ توظيفها لأغراض بلاغية وحجاجية تتجاوز التهكم والسخرية: (لماذا خلق الله يديك؟) ؛ خلق الله اليدين لأغراض طبيعية وبيولوجية يعلمها المرسِـــل والمرسَـــل إليه، ولكن هذه الوظائف لم تعد موجودة، لذلك يتعجّب الشاعر بدل الاستفهام لأنّه يعلم الإجابة مسبقًا.

وهذا يعني أنّ السلوك الاجتماعي يُوجَّه ضمن مسار تصنعه قوانين المجتمع، فيوضع في قوالب جاهزة لا تُخالف! وهذه القوانين «بنى إنسانية تعمل كالغرائز التي من خلالها يوضع السلوك الإنساني في قوالب روتينية ثابتة يمكن التكهن بوجودها على المستوى الاجتماعي ... وتزوّد الفرد براحة نفسية بدلاً من الاضطرار الدّائم لاتّخاذ قرارات بما يجب أن يفعله» (بيرجر، دوجلاس، أحمد مصطفى، و أبوزيد، 2009، الصفحات 126-127).

تلك الرّاحة التّفسية التي يتوهّمها الفرد، ما هي إلاّ حلقة من سلسلة لا متناهية من مظاهر الهيمنة والخضوع، وما هي إلاّ تجسـيد قذر للنموذج القيادي المتوارث عبر الأجيال، فالقائد حسـبها هو الذي يسـن ويشرـع ويتحكّم في القرارات لتسـييس الجماعة التي تعمها الفوضى إذا ما غاب عنها القائد، فهي تتجنّب عناء التّفكير والتّخطيط ليتولى قائدها إخضاعها لقوانين يضعها بنفسه. فالسّلطة إذن نموذج قيادي متطور جدًّا ويَنمو بسرعة كبيرة، يفرض طريقة العمل واللباس والكلام وكيفية الأكل والجلوس وحتى التّفكير:

أَلكي تأكل؟

أَلكي تعمل؟

أَلكي تكتب؟ (مطر، 2011، صفحة 227)

تفيد الصيغ الاستفهامية معنى: النّفي والإنكار؛ إذ لا توجد الحرية الشخصية في المعاملات الخاصة والعامة ويصل الأمر إلى حدّ التقنين الكمي والنّوعي للمعرفة وتقسيمها على الأفراد بنسب متفاوتة حسب درجة الوعي والتّقبل، تجنّبًا لأي تقارب شعبوي بين الأفراد، والهدف من ذلك تشتيت وتفتيت الجماعة والتّركيز على الفردية لكسر أية محاولة لامتلاك الهوية المشتركة (الوطنية ثمّ القومية) أو حتى الذّاتية.

إنّها الهوية التي تُغدّى جنينيا من علاقة الحاكم والمحكوم المطلقة فلا يحق/ ولا يجوز حسب قانون هذا التواشج أي محاولة جادة للخروج عن ثقافة القطيع من الميلاد إلى الموت أي الامتثال الجماعي لما هو قانون سلطوي بسلوكات جمعية لا واعية عبر «عملية الاستدماج حيث يتم إدماج الواقع الثقافي في وعيه الذّاتي، وعبر هذه العملية يتسنّى للفرد أن يكون عضوًا بالمجتمع» (بيرجر، دوجلاس، أحمد مصطفى، و أبوزيد، 2009، صفحة 130).

هل عرفت الآن ما معناها؟ (مطر، 2011، صفحة 227)

يفيد هذا الاستفهام: السخرية والتهكّم، فأحمد مطر يعلم تماما أنّ المرسل إليه ينقسم إلى:

1- عارف بما يدور حوله ويخاف من التمرد.

2- لا يعرف شيئًا وحالته النّفسية مستقرة.

3- عارف وله ردات فعل رافضة ولكنّها قليلة ومتذبذبة.

وإثر هذا التقسيم يجد الفرد نفسه أمام شخصيتين؛ الشّخصية التي يولد بها، والشخصية التي تُفرض عليه ليتقمّصها، وينتقل بينهما آليا، أو قد تمحى الأولى تمامًا نظرًا لطبيعة التنشئة الأسرية والاجتماعية التي تعلّمه ما يجب أن تراه هي مناسبًا، ويحدث أن تزيح الثانية الأولى: الهوية المكتسبة بدل الهوية الذّاتية.

4.3 البنية النّسقية وازدواجية الأفق:

شاع في البلاغة العربية وجود ازدواجية في الدّلالة؛ القريبة والبعيدة أو الظاهرة والمخفية، والقصد أن المعنى الصّريح ليس هو المرغوب والمقصود وإنّما يوظف لإخفاء المعنى الضّمني والتستر عليه، ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى البحث عن معنى آخر، يكون لا شعوريا أو لا واعيا (نفسيا/ جماعيا) وبالفعل تمّ ذلك.

لقد سوّاهما لكي تحمل الحكام.
من أعلى الكراسي ... لأدنى قدميك!
ولكي تأكل من أكتافهم.
ما أكلوا من كتفيك. (مطر، 2011، صفحة 227)

تميّز هذه الأبيات بالتّعدّد الدّلالي الذي يذكر معنى ويريد آخر أكثر تعقيدًا وخصوصية، وهو التّعدد المدعم بالقرائن اللّفظية الاستعارية والكنائية (تحمل- تأكل)، والرابط بين أول القصيدة وآخرها، وبين الوعي السابق للمتلقي (الدرجة 0) ووعيه اللاّحق (الدرجة ≥).

بما أنّ الحرف (لقد) عند اتّصالها بالفعل الماضي (لقد سواهما) تفيد التّوكيد والتّحقيق ،والحرف (كي/ لكي) عند اتّصالها بالفعل المضارع تفيد التّعليل والتّوكيد أيضًا (لاتصال اللاّم الجارة به) ،إذن فعملية قلب المعادلة التي تقول بنفي الآخر المهمّش لا مناص منها، وقد بدا الشاعر متحمّسًا وهو يستعرض كيفية تكريس ثقافة إنتاج خطاب المقاومة (القتل، السجن، التّعذيب وأهمّها هدم كرسي الحكم) ،ويصبح الحلم إذن: قلب الطرف المهمّش من وضعية ضعف إلى وضعية قوة ... ولكن هذا الحلم لا يقبع إلاّ في مخيّلة الشاعر؛ وهي المجال الواسع والمتاح لاستباحة الممنوع لأنّ الواقع يقول:

نهض النوم من النوم
على ضوضاء صمتي!
أيّها الشعب وصوتي
لم يحرك شعرة من أذنيك. (مطر، 2011، صفحة 227)

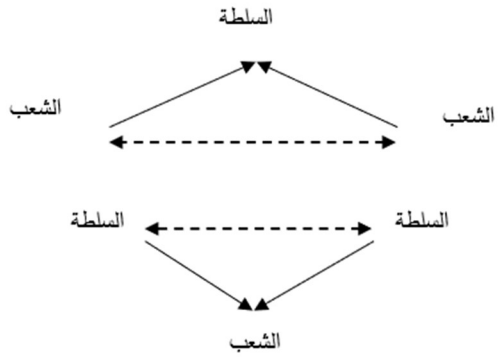
تتجلّى الصّورة السّاخرة في مدى استجابة الجماد لصوت الشاعر (النوم/ الصمت)، أمّا الشعب فخائف من إبداء الاستجابة رغم السبل التي عدّها الشاعر للحصول على بطاقة هوية تخلّصه من الاغتراب الذّاتي والمجتمعي، لكنّه في النّهاية لا يختار إلاّ الهوية التي ترسمها له السّلطة.

إنّنا إذن أمام المعنى ونقيضه:

الخطاب المؤثّر ← التوم.

الخطاب غير المؤثّر ← الشّعب.

المخاطب في الحالة الثانية لم يُحدّد بل ترك مُبهمًا، يتولّى فيه القارئ كشـــف اللّبس عنه أو قد يُخيّل إليه أنّه المقصـــود من الخطاب لعدم وجود الاختلاف بين البلدان العربية في حجم الإرهاب الســـياسي والقمع الفكري، وكذا الفراغ الدّيني، وهي الحالة التي ما فتئت تكرّس معادلة القوي يزداد قوة والضعيف يزداد ضعفًا ضمن بناء هرمي يخضع للسلطة المركزية في كل زواياه:



المصدر: من إعداد الباحث

وبعملية إحصائية نجد:

- خلق الله يديك
- أتظنّ الله –جل الله.
- حاشى لله.
- لعنة الله عليك.

وهي عبارة عن تناصات دينية مع آيات من سور قرآنية نجملها كالآتي:

- قوله تعالى: [**فَأَرُونِي مَاذَا خَلَقَ الَّذِينَ مِنْ دُونِهِ**] (سورة لقمان، الآية 11)
- قوله تعالى: [**قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُـــفَ عَنْ نَفْسِـــهِ ۚ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُـــوءٍ ۚ قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ**](سورة يوسف، الآية 51)
- قوله تعالى: [**فأذن مؤذن بينهم أن لعنة الله على الظالمين** » (سورة الأعراف، الآية 44).

يكتفي القارئ البسيط بقراءة ساذجة تتناول حصيلة الشاعر من الثقافة الدّينية، وقوة العلاقة بينه وبين نصّه من خلال قوة التأثير والتأثر(الجانب الوعظي الإرشـــادي/الجانب العقائدي)، بينما القارئ من المنظور الثقافي يرى من استحضار الأبعاد الدينية نسقا ثقافيا قادرا على إنتاج الدلالة وبنية فاعلة في إعادة تشكيل الواقع لكشف التناقض بين الممارسات الأخلاقية والقيم الدينية.

في سياق ذي صلة يطرح السؤال التالي: إلام يشير تكرار لفظ الجلالة (الله) في القصيدة؟ هل يلمح الشاعر إلى حقيقة ما؟

تكرّرت اللّفظة 6 مرات، وقد أصبحت شعارًا يرفع ويقال عند كلّ مجلس أو لقاء رسمي أو غير رسمي وذلك لغرض:

- إضفاء البعد الديني على الخطاب (الانتماء العقائدي).
- تمرير بعض الأفكار الجديدة (الإقناع).
- شرعنة ومنع الحركات الاجتماعية (الحجة).

ومن خلال هذا الاحتواء باسم الدّين، يصير اهتمام الشعب منكبًا على الأكل والشرب واللّباس والانفتاح الثقافي عبر كلّ الوسائل المتاحة، تطمئنه خطابات العلمانية الفاخرة بأفكار الحرية والديمقراطية، وترغمه السلطة حينها على اعتناق الدّين الإنساني -حسب "أوغست كونت" في ق 19م- من خلال دغدغة الغرائز الوضيعة» (لوبون و صالح، 1991، صفحة 180).

إذ نجد غريزة حب القوة للحاكم وغريزة حب البقاء للمحكوم، وهذه الأخيرة تُدرس بعناية شديدة تحسّبًا لأي ردة فعل جانبية، فتوضع سياسة الإلهاء وتُجهز الشعارات المبهرجة وتُسجل الحوارات مع شخصيات هامة ومعروفة (رجال الفكر والدين خصوصًا) لإضفاء نوع من القداسة والهيبة والمقبولية.

5.3 المؤلف والقارئ بين سلطة الحضور والغياب:

ذاعت قضية القارئ الضمني لفترات طويلة من الزّمن ووضعت الشروط والخصائص التي لابدّ وأن تتوفّر في المؤلّف والنص لإقناع هذا القارئ المزدوج (البشري/ المثالي) لكن التفكير انسحب خطوة إلى الوراء مفتّشًا عن مؤلف يقبع خلف المؤلف الحقيقي، وهو مُستمدّ من الثقافة بكافة فروعها وعناصرها وتحوّلاتها.

هذه التّركيبات المعقدة تكون حاضرة في وعي الكاتب الحقيقي ثمّ تخزّن نسبيا أو كلّيا في لا وعيه، هذا الأخير يُستدعى عند الكتابة، وهي مرحلة استجماع الدّلالات وترتيب المعاني، وكأنّنا أمام مؤلفين وهميين ينتمون إلى فروع ثقافية مختلفة وكل واحد منهم يفرض منطقه ووجهة نظره.

يتجلّى المخاطب الحقيقي في النص الشعري من خلال:

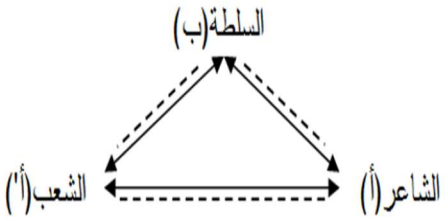
- النداء: أيّها الشعب.
- فعل الأمر: انهض ... كشّر عنها.
- الضمير المنفصل والمتصل: أنا لا علة بي إلاّك.

إذن: أين يختبئ الكاتب الثقافي المضمر من كل هذا؟

يتأسس الكاتب الضمني على ملامح السّخرية والتهكم من واقع الشعب السوداوي عن طريق استحضار صور الاغتراب الذّاتي عن الذّات أولاً وعن المجتمع ثانيا، ومن جهة أخرى يقدم الدعم والمساندة النفسية الذي لا يلقى استجابة شعبية مقنعة.

ويذكرنا هذا الموقف بإحدى أقوال "محمد الماغوط" المشهورة: «منذ زمن بعيد وأنا أشعر بأنّني وقفت أكثر مما يلزم إلى جانب الإنسان العربي الذي هو نفسه لا يقف إلى جانب نفسه» (الماغوط، سأخون وطني، 2006).

هذه العبارة الأخيرة التي نجدها شـــعوريا عند أحمد مطر، الذي يحول هذا الألم الذّاتي إلى إبداع فني يلخص مسافة التوتر بين الأنا الذّاتية والذّات الغيرية ثم الآخر المتعدد نلخصه شكليا كالآتي:



المصدر: من إعداد الباحث

يختفي الكاتب الثقافي ضمن الخطوط المتقطعة في الشكل أعلاه وهذا التقطع يمثّل الانفصال التّدريجي بين أفراد المجتمع من جهة، والانتماء اتّجاه الحاكم وحاشيّته ومؤسساته المختلفة من جهة أخرى. والسبب وراء هذا الانفصال، تلك النزعة الاستهلاكية للثقافة التي تنتجها السلطة وتموّلها وتدعمها بكل الطرق خصوصًا تلك الخطابات السمعية والبصرية والمكتوبة عبر الراديو والتلفزة والجرائد (وغالبا ما تبدأ بـ: أيها الشعب وتضاف إليها صفات مثل: العزيز، الكريم، الأبي، العظيم، أو تنسب إلى البلد الذي قيلت فيه)، وهي إضافات براقة وشعارات مزيّفة للوعي، هدفها تمرير المشاريع التنويرية البعيدة عن الحياد.

المجال مفتوح إذن أمام التعدد الثقافي؛ فليست هناك ثقافة واحدة، بل هناك تنوع، ولكل نوع زبائن ومستهلكين وهو ما يسمى بـ: الثقافة السائلة التي تسعى إلى الإغراء بدل الرقي «فليست وظيفة الثقافة هي إشباع الحاجات القائمة بل خلق حاجات جديدة، بينما تحافظ على الحاجات المترسخة بالفعل أو غير المتحققة على الدوام، فاهتمامها الرئيس منع الإحساس بالرضا لدى الزبائن لاسيما منع الإشباع الكامل التام النهائي الذي لا يترك مجالاً لمزيد من الحاجات والنزوات الجديدة التي لم تتحقق بعد» (باومان و أبو جبر، 2018، صفحة 23)

الكاتب الثقافي إذن لا يستطيع الكتابة إلاّ تحت ضغط هذه المفاهيم المنتشرة أو بمعنى آخر السلطة المركزية التي تحكمه كما تحكم عامة الشعب كذلك، وهو الإيمان الراسخ بتضمين مفاهيم الثقافة السائلة بين ثنايا القصيدة الموجهة خصيصًا للمخاطَب الآني/ الحاضر، والمخاطب الغائب/ المتعاقب.

في القصيدة نجد:

لسان حال الشاعر يقول: أيّها الشعب لماذا خلق الله يديك ولسانك وقدميك وسائر أعضاء الجسد؟ ألكي ترضى بالذل والإهانة والاستعباد؟ أ لكي تُجعل سلعة كباقي السلع تباع وتشترى؟ أم لكي يصدّروا لك جميع الأفكار والثقافات البائدة والزائفة وتكتفي بالاستهلاك والتقليد دون حسيب أو وازع ديني أو إنساني!؟

بلى! فتلك الأعضاء الـــ 10 التي وردت مبعثرة على جسد النص بطريقة منظمة تمزج بين أساليب الضعف والقوة، فمثلما فعلوا فيك كذا ... افعل فيهم كذا وكذا وكذا وأعدا الاعتبار لنفسك، فالله أكرمك بأحسن صورة وبأرقى منزلة، وعلى هذا الأساس أبانت القصيدة عن قدرات لغوية ورمزية متداخلة الحدود والدلالات تجاوزت الغرض الفني

والتأثيري لتشكل نسقا ثقافيا خصبا تلتقي فيه الأفكار والإيديولوجيات وفضاء رؤيويا يسائل الواقع بأبعاده المجتمعية والسلطوية.

خاتمة:

مثلت السّخرية في قصيدة "بحث في معنى الأيدي" خطابا ثقافيا خطيرًا بامتياز، فالقارئ العادي قد يكتفي بحالة الصراع بين الشعب وحكومته ومختلف الأزمات التي يعيشها، بينما الغوص بعيدا فيما وراء اللغة الشعرية الهزلية يكشف عن أبعاد نسقية مضمرة لا تكشف عنها القراءة الأولى ولا الثالثة ولا العاشرة.

إن ثنائية "التابع والمتبوع" تطبع القصيدة من أولها لآخرها وتتفرع عنها ثنائيات ضدية أخرى تلقي بظلالها على علاقات القوة والضعف ذات البناء الهرمي، ولا يمكن للكاتب الحقيقي/ الضمني التخلص من ضغوطات المجتمع وقوانينه، وهذا الصدام هو المولد لشعلة الخطاب الساخر.

وقد خلصت هذه الدراسة إلى أن هذه القصيدة تجسد خطابا شعريا ساخرا تتجاوز الحدود الفنية والأغراض التهكمية الجمالية إلى تشكيلات نسقية مضمرة ذات مرجعيات ثقافية وإيديولوجية، وهذا التفاعل الدلالي المزدوج بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر جعل من لغة القصيدة وسيلة نقدية لإظهار طبيعة العلاقات المعقدة بين السلطة والمجتمع وآليات الهيمنة وسبل إنتاج وتسليع السلوكات والأفكار. كما أبرزت أهمية التقنيات اللغوية والبلاغية في تكثيف الدلالة وتشكيل رؤية النص الشعري كالتكرار والاستفهام والصور الرمزية والمفارقات والتناص(خصوصا الديني منه) وغيرها.

وبناء على ذلك أكد التحليل على أن المقاربة الثقافية للنصوص الشعرية ذات فعالية واضحة لما تمتلكه من أدوات منهجية ومصطلحية تنطلق من البنية السطحية إلى البنية العميقة بما يتلاءم وطبيعة الشعر السياسي المعاصر وقضاياه، وعليه يمكن القول أن "أحمد مطر" جعل من قصيدته فضاء ثقافيا متنوعا تتجلى فيه تحولات الأنساق وتتقاطع فيه الأبعاد والمرجعيات انطلاقا من أسلوبه في الكتابة والذي يجمع بين البساطة اللغوية والعمق الفكري، وهو ما يفتح المجال لدراسات ثقافية جديدة تتناول أعماله بمنظور حديث يكسر الطابع التقليدي كالأسلوبي والبلاغي.

قائمة المراجع

1. أحمد مطر. (2011). *المجموعة الشعرية*. بيروت: دار العروبة.
2. بيترل بيرجر، ماري دوجلاس، فاروق أحمد مصطفى، و أحمد أبوزيد. (2009). *التحليل الثقافي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. تزفيتان تودوروف، و إسماعيل الكفري. (2017). *الرمزية والتأويل*. دمشق: دار نينوى للنشر والتوزيع.
4. زيجمونت باومان، و حجاج أبو جبر. (2018). *الثقافة السائلة*.. بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر.
5. سمير سعيد حجازي. (2001م). *مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*. مصر: دار الآفاق العربية.
6. عبد الحميد شاكر. (2003). الفكاهة والضحك رؤية جديدة. *سلسلة عالم المعرفة*(د ط).
7. عبد الله الغدامي. (2005). *النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
8. عبد الوهاب المسيري، و فتحي التريكي. (2001). *الحداثة وما بعد الحداثة*. دمشق: دار الفكر.
9. غوستاف لوبون، و هاشم صالح. (1991). *سيكولوجية الجماهير*. بيروت: دار الساقي.

10. محمد الماغوط. (1998). *الأعمال الشعرية الكاملة مجموعة "الفرح ليس مهنتي"* . دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
11. محمد الماغوط. (2006). *سأخون وطني*. دمشق: دار المدى.
12. نعمان بوقرة. (2009). *المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)*. عمان: جدارا للكتاب العالمي.
13. نعمان محمد أمين طه. (1978). *السخرية في الأدب العربي*. جامعة الأزهر: دار التوفيقية للطباعة.