السخرية وأساليبها في قصص محمد المر

الرشيد بشير بوشعير*

* حصل على دكتوراه الدولة في الأدب العربي من جامعة دمشق عام 1983.
يعمل أستاذًا مساعدًا بجامعة الإمارات العربية المتحدة.

AJH
98

الملخص

يتتبّع هذا البحث مظاهر السخرية وأساليبها في قصص الكاتب الإماراتي المعاصر «محمد المر»، وهي الأساليب التي أمكن حصر أهمها في «المفارقة»، و«المبالغة»، و«التكرار»، و«التعظيم والتهوين»، و«المفاجأة»، و«المقلب». وفضلاً عن هذه الأساليب التي تنبع من طبيعة البنية السردية الداخلية، فإن هناك أساليب أخرى تنبع من طبيعة البنية اللغوية، من مثل «التنابز بالألقاب»، و«التشبيهات»، و«الحوار الساخر»، و«المحاكاة الصوتية».

وقد انتهى البحث إلى أن «محمدًا المر» قد وظّف أساليب السخرية فجعلها أداة لانتقاد بعض الظواهر الاجتماعية والأخلاقية، ولكن هذا التوظيف لم يفقد قصص «محمد المر» متعتها الأدبية. وقد انتهج البحث المنهج التحليلي في الوصول إلى هذه النتائج.

المتتبّع لمادة «سخر» في «لسان العرب» لابن منظور يستطيع أن يحدّد معناها اللغوي ومعناها الاصطلاحي في الوقت ذاته، فمعناها اللغوي يتضمّن التذليل والقهر، إذ «يقال: سَخَرته بمعنى سخّرتُه أي قهرته وذَلَّلْتُه... وسخره تسخيراً كلفه عملاً بلا أجرة»[1]، أما معناها الاصلاحي فإنه يتضمّن التهكّم والهزء، إذ يقال «سَخر منه وبه سَخْرا وسَخَرا ومَسْخرا وسُخْرا، بالضم، وسُخرة وسَخريا وسُخريا وسُخْرية: هزئ به»[2].

وكما نرى فإن هناك علاقة وطيدة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، ذلك أن السخرية بمعنى التهكّم والهزء تتضمّن القهر والإذلال.

ولكن هذه المعاني المعجمية لا تستطيع أن تفّرق بدقة بين معاني السخرية الهازئة المتعدّدة التي نشير في هذه العجالة إلى أكثرها رواجاً، كـ «التندر» و«التفليح» و«الاستهزاء» و«التجريح» و«الاستهانة» و«التفكه»، وما إلى ذلك.[3]

وذكر «معجم أوكسفورد الجديد» عدة معان للسخرية (irony)، يمكن تلخيصها فيما يأتي:[4]

1 ـ الاستعارة التي تعطي معنى معاكسًا للكلمة أو العبارة المستخدمة.

2 ـ المدح فيما يشبه الذم والشجب والتحقير.

3 ـ مجرى الأحداث والظروف التي تؤدي إلى نتيجة غير متوقعة، على نحو ما يحدث في «سخرية الأقدار».

4 ـ السياق اللغوي الذي يتضمن معنى ظاهريّاً وآخر باطنيّاً، على نحو ما يحدث في «السخرية التراجيدية».

5 ـ التظاهر بالجهل بغية إفحام الطرف المحاور وجعله يكتشف خطأه بنفسه، على نحو ما كان يفعل «سقراط».

ونلاحظ هنا أن الحدّ بين المعنى اللغوي للسخرية والمعنى الاصطلاحي يتلاشى تماما، وهو ما تؤكده معجمات المصطلحات الأدبية المتخصصة، مثل «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» لمجدي وهبة وكامل المهندس، و«قاموس

المصطلحات اللغوية والأدبية» لإميل يعقوب وبسام بركة ومي شيخاني، و«معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» لسعيد علوش.

ففي «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» يشار إلى المعنى التوليدي السقراطي، وإلى المعنى «القدري» الذي يقصد به سخرية الدهر بالإسقاط المفاجئ لشخصية مغرورة أو مخدوعة في قواها، وإلى التعبير اللفظي عن عكس المقصود، أو التعبير عن تحسر الشخص على نفسه، وإلى جهل الشخصيات المسرحية ما يعرفه النظارة[5].

وفي «قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية» يُركز على معنى الهزء الذي «يكون في الإتيان بكلام يعني عكس ما يقصده المتكلم»[6].

وفي «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» «تتمثل السخرية في منهج جدلي، يعتمد على الاستفهام، بمفهومه البلاغي، إذ تعتبر طريقة في توليد الثنائية والتعليم على البعد المعرفي»[7].

واللافت للنظر أن هذه المعجمات لم تعر أي أهمية لقيمة السخرية الأدبية أو الفنية، وهي القيمة التي سيؤكدها هذا البحث من خلال الوقوف عند قصص محمد المر الذي تستمد أعماله قدراً كبيراً من قيمتها من توظيف أساليب السخرية التي تستهدف في جوهرها تغريب الظواهر السلوكية في المجتمع بغية تغييرها، وذلك بأسلوب فكه ممتع.

ولا نستطيع في هذا المقام الوقوف عند كل الفروق الدقيقة في دلالات السخرية، ولكننا نستطيع أن نميز بين دلالتين رئيسيتين في هذه الدلالات، وهما السخرية الحسية والسخرية المجردة. والمقصود بالسخرية الحسية هو تلك السخرية التي تتناول شخصًا معروفًا بعينه، أما السخرية المجردة فهي تلك السخرية التي لا تتناول شخصًا معينًا، وإنما تتناول سلوكًا بشريًّا أو ظاهرة شاذة.

والسخرية لا تنفصل عن الضحك، ولكنها ليست مرادفة له، وبالتالي فإنه لا يجوز لنا أن نعد السخرية من «أنواع الضحك»[8]؛ ذلك أن السخرية تُعد من بواعث الضحك وليست نوعًا من أنواعه، ولذلك فإن الفيلسوف الفرنسي «هنري برجسون»

الذي اهتم بتحليل ظاهرة «الضحك» لم يبحث في «أنواع الضحك» بوصفه ظاهرة شكلية، ولكنه بحث في دلالته وجـــوهره، فكـــان أول ما طرحـــه في كتابه الموسوم بـ «الضحك» من أسئلة: «علام يدل الضحك؟ وما جوهر المضحك»؟[9].

وأيًّا ما يكون الأمر، فإن الذي يهمنا الآن هو الوقوف على أساليب السخرية، فما الأساليب الساخرة؟

بادئ ذي بدء نلفت النظر إلى أنه من الصعب أن نجري إحصاء دقيقًا لأوجه السخرية وأساليبها؛ ذلك أن السخرية ظاهرة إنسانية نفسية أعقد وأرحب من أن تحيط بها نظرية أو إحصاء.

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نقف عند أهم أساليب السخرية في قصص «محمد المر» محاولين التعريف بتلك الأساليب بداية.

أ ـ **أسلوب المفارقة**: وهناك تعريفات ومفهومات متعددة لهذا المصطلح يمكن حصرها فيما يأتي:

1 ـ ورد في «معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية» لجلال الدين سعيد أن المفارقة هي «إقرار أمر يستفز الفكر ويخرج عن المعقول، أو هي إقرار شيء يحتوي على تناقض قصد إثبات فكرة معينة، مثل قولنا: إننا لا نحكم الطبيعة ولا نسيطر عليها إلاّ بإطاعتها»[10].

2 ـ يعرف «ميويك» المفارقة بأنها «صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد»[11].

3 ـ ورد في «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» لسعيد علوش أن المفارقة هي «تناقض ظاهري، لا نلبث أن نتبين حقيقته»[12] أو هي «إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام»[13].

4 ـ ويعرفها أوجست شليجل بأنها «نوع من النقيضة»[14].

5 ـ ويرى «كارل زولكر»: أن المفارقة الحقة «تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع»[15].

6 ـ ويرى «صمويل هاينز» أن المفارقة هي «نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى، لا يكون واحد منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معًا جزء من بنية الوجود»[16].

والمتأمل في مثل هذه التعريفات يجد أنها تظل تعريفات قاصرة غير دقيقة، لأنها ليست «جامعة مانعة» على حد تعبير المناطقة؛ إذ إنها تكاد تحصر أنواع المفارقة في المفارقة اللفظية، وهي تلك المفارقة التي صيغت أبرز صورها في الفلسفة اليونانية القديمة كما يلي:

«وقال واحد من أهالي كريت: كل أهالي كريت كذابون، فهل يعد قوله هذا صادقًا أم كاذبًا؟ فإذا كان القول صدقًا كان القائل كاذبًا، وإذا كان كذبًا فإن واحدًا من أهالي كريت قال صدقًا!»[17].

وقد ميّز «ميويك» بين المفارقة «اللفظية» ومفارقة «الموقف» التي أكّد صعوبة تعريفها لتعدّد صورها،[18] وأورد أنماطًا كثيرة من المفارقة، من مثل المفارقة البلاغية، ومفارقة الاستخفاف بالذات، والمفارقة بالتشابه، والمفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث، والمفارقة الكونية، ومفارقة التنافر، والمفارقة الرومانسية، والمفارقة المزدوجة، وما إلى ذلك[19].

وقد تتبع «ميويك» أنماط هذه المفارقات في كثير من الأعمال المسرحية والسردية والشعرية التي لا تتسع هذه المقدمة لاستعراضها.[20] ومن المفيد هنا أن نشير إلى أن أنماط المفارقة لا تنطوي كلها على سخرية، إذ إن هناك مفارقات في الحياة وفي الأدب تبعث على الأسى ولا تبعث على السخرية، ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل بسلسلة المفارقات التي نجدها في «أوديب ملكًا»[21] لسوفوكل؛ إذ إن كل تلك المفارقات التي يقع فيها «أوديب» تبعث على الأسى ولا تبعث على السخرية.

وأيًّا ما يكون الأمر، فإننا لن نجد المفارقات المركبة التي تعد من صور «الأنتينوميا السيمانطيقية»[22] في أعمال محمد المر، وإنما نجد صورًا أكثر بساطة تقوم على المتناقضات خاصة.

في قصة «دولار وروبية»[23] يقدم لنا «محمد المر» شخصية «سالم دولار» الذي

كان شديد الاهتمام بالبحث عن السلالات الحيوانية والبشرية، كما كان شديد الاعتزاز بانحداره عرقيًّا من أكثر القبائل أصالة، وهي القبيلة التي يسميها «دولارًا» تمييزًا لها عن سائر القبائل الهجينة الأخرى التي تُثمن بعملات أقل قيمة من «الدولار».

وقد استقى «سالم دولار» هذا التعصب العرقي منذ صغره من والدته وعمه اللذين كانا يؤكدان تميزه القبلي.

ـ *«أحد أجدادك عندما هجم الإنجليز على ديرة قتل منهم عشرين شخصًا.*

ـ *زعيم قبيلتنا كان مرهوب الجانب في كل أرجاء الساحل.*

ـ *أهلنا هم أصل الناس.*

ـ *لم يصبر أهلنا أبداً على الذل، كانوا إذا تعرضوا لمضايقة هاجروا بجمالهم وأهلهم.*

ـ *الرجل من أهلنا يسوى ألفا من باقي البشر»*[24].

هكذا كان عمه ووالدته يزعمان له حتى شب على العصبية القبلية، وعندما فكّر في الزواج بحث طويلاً عن الفتاة التي ترقى قبيلتها إلى مستوى قبيلته فلم يجد، ولكننا نفاجأ به يتزوج من زميلة له في العمل تنتمي إلى قبيلة متواضعة جدًّا، وهي قبيلة «الروبية»[25] كما كان يسميها.

إن «محمدًا المر» في هذه القصة يسخر من النزعة القبلية العشائرية الموروثة من العصر الجاهلي، مستخدمًا أسلوب المفارقة البسيطة التي تتجلى في التناقض بين الموقف النظري المتطرف والموقف العملي المرن.

والمفارقة في هذه القصة تُعدّ مفارقة ساخرة؛ لأن «سالمًا» الذي كان يبالغ في تعصبه العرقي ويعتد بنسبه اعتدادًا صارخًا وكأنه خلق من طينة تختلف عن طينة الآخرين الذين يستخف بهم ويتهكم عليهم، يجد نفسه مضطرًّا إلى الزواج من قبيلة هجينة منحطة، وهو المصير الذي لم يكن متوقعًا، ومصدر السخرية هنا يتمثل في استحقاق «سالم» هذا الجزاء.

وفي القصة الموسومة بـ «صالح»[26] يلجأ «محمد المر» كذلك إلى الأسلوب

الساخر الذي يقوم على المفارقة، ومؤدى هذه القصة أن «صالحًا» يحكم عليه «قدره الاجتماعي «أن يكون تابعًا لـ «خلف» أخيه من الرضاعة طوال حياته. وعلى الرغم من ذكاء «صالح» ومهاراته وتفوقه في كل عمل يقوم به، بدءًا من الألعاب وصيد السمك والركض وصيانة الدراجات الهوائية حتى الدراسة والعمل الإداري، فإنه يتفانى في خدمة «خلف» منذ نعومة أظفاره حتى وفاته في النهاية في حادث سيارة، وهو ما جعل «خلفًا» يعتمد عليه في كل شؤونه مستغلاً طيبته.

والمفارقة في هذه القصة تكمن في كون «خلف» الذي كان يحس أنه رجل «يساوي عشرة رجال»، وأنه من طينة أخرى أرقى من طينة تابعه «صالح» يجد نفسه محتاجاً إليه، ولذلك فإنه كان يحرص على اصطحابه أنى حل، وتبلغ هذه المفارقة ذروتها عندما نرى «خلفًا» الذي أحب زميلته في العمل يطلب من «صالح» أن يكتب له رسائل غرام.

إن «محمدًا المر» في هذه القصة يطرح موضوع العلاقة بين التابع والمتبوع من وجهة نظر إشكالية، وذلك بأسلوب ساخر يقوم على المفارقة. وإذا كان هذا الموضوع مطروقًا في أعمال مسرحية كثيرة من أبرزها البورجوازي النبيل»[27] لموليير، و«السيد بونتيلا وتابعه ماتي»[28] لبرتولدبريخت، و«الفرافير»[29] ليوسف إدريس، فإن «محمدًا المر» يحاول في قصته هذه أن يتميز عن هذه الأعمال بالموضوعية الصارمة التي تنأى عن الشعارات الخطابية وموقف التابع السلبي الذي يجد متعة في خضوعه وخنوعه، ومن هنا فإن مصدر السخرية في هذه القصة يتجلى في طرفي المفارقة معًا، أي «خلف» و«صالح» في علاقتهما الغريبة التي تتنافى مع المنطق. وفي قصة «أندروجين وأستروجين أو كل شيء ممكن «نرى البطل سلطانًا الحلو» زير النساء يتباهى «بفحولته» أمام أقرانه محاولاً أن يسوغ تصرفاته الشاذة؛ فقد كان مدمنًا على معاشرة الساقطات منذ سن العشرين، وبالرغم من زواجه ست مرات فإنه ظل يركض دائماً وراء الجديد والمختلف والكثير»[30] من شرق إفريقيا إلى سواحل فارس حتى مدن الهند.

ولكن «سلطانًا الحلو» يصاب بعجز فيضطر إلى تناول الأدوية المقوية حتى يرضي زوجته الأخيرة التي تعلق بها وأخذ يصرف عليها بسخاء، وفي نهاية القصة نراه ذات يوم ينام نومًا مضطربًا، ويفيق في الصباح ليجد صدره قد تضخم فغدا مثل صدر

«البنات الصبايا»[31].

وكما نرى فإن هذا التحوّل المفاجئ لدى «سلطان الحلو» من الفحولة إلى الأنوثة يشكّل مفارقة ساخرة تبنى عليها هذه القصة.

وإضافة إلى هذا فإن أسلوب المفارقة في أعمال «محمد المر» يتجلى لنا أحياناً في وصف الأشياء والأشخاص، على نحو ما نرى في قصة «واقفة وهي تبتسم»؛ فهو يصف سيارة من طراز قديم تثمن بمبلغ ضخم، وكأن المفارقة هنا تبنى على التناقض بين الشكل والمضمون، وهو ما نراه كذلك في وصف شخصية «أحمد» الذي يبدو في الظاهر قوي البنية ممتلئ الجسم، ولكنه في الداخل يعاني من كثير من الأمراض كمرض السكر والنقرس وارتفاع الضغط والحساسية والأمعاء والمفاصل وما إلى ذلك[32]. ويمكن أن نجد هذه المفارقة كذلك في تلازم شخصين متناقضين، على نحو ما نرى في قصة «زيارة» «التي يقدم لنا الكاتب فيها ابنة تناقض أمها في كل شيء؛ ***«فالوالدة ثرثارة والابنة صموت، والوالدة عملاقة وسمينة، والابنة قصيرة، والوالدة جريئة والابنة خجولة، والوالدة مشاكسة وعدائية والابنة مسالمة وطيبة، شكل الأم وطباعها وسلوكها مغاير لشكل وطباع وسلوك البنت، حتى في لون البشرة هناك اختلاف، الأم بيضاء كأنها من فلاحات البلقان، والابنة سمراء مثل سمرة فتيات البنجاب»***[33].

فهذا التناقض بين الأم وابنتها يشكل مفارقة ساخرة ويتيح الفرصة للكاتب كي يستثمر كثيراً من المواقف المحرجة المضحكة في هذه القصة.

ب ـ **أسلوب المبالغة**: يقصد بالمبالغة هنا تشويه صورة أو ظاهرة ما بتكبيرها وتضخيمها و«جعلها مرئية لكل الناس»[34].

وهذا الأسلوب نجده يتجلى في كثير من أعمال «محمد المر»، ففي قصة «أندروجين وأستروجين» آنفة الذكر يتجلى لنا هذا الأسلوب في تضخيم صفة من صفات «سلطان الحلو»، وهي صفة الانقياد إلى الغريزة، وهنا يأتي هذا الأسلوب متصاقبًا مع أسلوب المفارقة الذي وقفنا على ملامحه، وفي قصة «ما يقال وما لا يقال» يلجأ «صحافي» إلى تضخيم صفة الأدبية لدى «خالد» المتأدب؛ ففي أثناء حوار صحفي يوصف «خالد» بأنه «أكبر شاعر» و«أعظم رواد الكتابة الأدبية» و«أفضل أديب أنتجه هذا البلد»[35]، وهو ما يثير السخرية في هذه القصة. وفي قصة «الصورة القديمة»

نقابل صديقتين تستعيدان ذكريات الدراسة فيرد ذكر «أستاذة الجغرافية» التي تصفانها على النحو الآتي:

ـ «هل تذكرين مدرسة الجغرافية في الثانوية؟

ـ من يستطيع أن ينساها، لقد كانت إحدى عجائب الدنيا السبع، مثل منارة الإسكندرية أو الأهرامات.

ـ أظن أنها كانت تزن فوق المئة كيلوغرام»[36].

وفي قصة «عبور» يضخم «محمد المر» عادة معينة من عادات البطلة، وهي عادة التبذير التي تعيها هي نفسها وتعترف بها لصديقتها.

«عندما أدخل المحل لكي أشتري حذاء واحداً أخرج بثلاثة أحذية، وإذا رماني حظي الأسود في محل عطور فاخرة فلا أخرج بأقل من أربع أو خمس زجاجات، والخياطون أعتقد أنهم يستفيدون مني أكثر من أية زبونة مجنونة أخرى. أما محلات المجوهرات فلا أقترب منها لئلا أرتكب جريمة سرقة وأساق إلى السجن بأساور الكلبجات الحديدية»[37].

ويتتبّع «محمد المر» هذه العادة ـ عادة التبذير ـ فيجسدها في كثير من قصصه بأسلوب ينضح سخرية؛ ففي قصته «واقفة وهي تبتسم» يشتري «صقر» وزوجته قردة بمبلغ خمسة آلاف درهم؛ لأنهما يحبان الحيوانات كثيراً، ولهذا فإنهما يستجيبان لرغبة طفلهما الصغير الذي تعلق بتلك القردة التي شاهدها في محل من محلات بيع الحيوانات والطيور والأسماك.

وتبلغ سخرية «محمد المر» قمتها عندما نرى العائلة تخصص خادماً لرعاية القردة التي سمتها الزوجة «أم كامل». وعندما تصاب القردة بمرض وتموت تصاب العائلة بحزن شديد، ويتحول البيت إلى مأتم، وتصر الزوجة على الاحتفاظ بجثتها بوصفها ذكرى غالية، فترسلها «مع المهندسين الهنود إلى بومباي حيث يحنطونها»[38] وهي واقفة تبتسم.

وفي قصة «حبوبة» يولع «خليفة» بطائر الببغاء فيشتري واحداً ويتركه عند

صديق له كي يدربه على بعض المهارات الصوتية، ولكن ذلك الصديق يتصل به يومًا كي ينعي الببغاء فتتجمد «قسمات وجهه»[39] حزنًا ورعبًا.

وفي قصة «عنتر» يبتهج «حمدان» بموت والده الثري الذي ورث عنه ثروة كبيرة يبددها في اللهو والعربدة والسفر والبضائع الكمالية، ويعن له يومًا أن يشتري أسدًا مستأنسًا من إحدى الشركات الهولندية بثمن باهظ كي يصطحبه في سيارته الأميركية، ويدهش الناس ويرعب الأصدقاء، ولكنه ما لبث أن سئم ذلك الأسد وأراد أن يتخلص منه دون جدوى، وعندما يخفق في أن يجد من يشتريه أو يقبله هدية يطلق عليه النار[40].

إن «محمدًا المر» في هذه القصص يسخر من التبذير والمبذرين باللجوء إلى أسلوب المبالغة أو التضخيم، وذلك بالرغم من إمكانية قراءة هذه القصص قراءة جادة ذات مرام بعيدة، أي قراءتها بوصفها تعكس لنا إحساسًا بالفراغ والملل وبحثًا عن معنى للحياة، أو تعبيرًا عن «سقوط الوهم»[41]، على حد تعبير الدكتور شكري محمد عياد، فضلاً عن إدانة بعض الظواهر الاجتماعية الاستهلاكية، إلاّ أن هذه القراءة لا تنفي أسلوب السخرية بطبيعة الحال، وإنما تؤكد اتشاح هذه المعاني به وتجليها من خلاله.

ج ـ **أسلوب التكرار**: والتكرار الذي نريده ليس تكرار كلمات أو جمل فحسب، وإنما تكرار مواقف؛ أي «مجموعة من الظروف تعود كما هي مرات عديدة، فتطفو بذلك على مجرى الحياة المتغير»[42]، على حد تعبير «هنري برجسون».

وهناك أمثلة كثيرة على التكرار بهذا المفهوم في قصص «محمد المر»، ويكفي في هذا المقام أن نقف عند بعض العينات؛ ففي قصة «القرار الخطير» يزاوج «محمد المر» بين الموقف المأساوي المتمثل في إصابة والدة «عائشة» التي انسحبت من العالم النشط[43] عندما فقدت القدرة على الكلام وأصيبت بالشلل الدائم، وبين الموقف الساخر المكرر المتمثل في عادة تكرار الزواج بين أفراد عائلة «عائشة»، فأمها تزوجت ثلاث مرات، وعمتها تزوجت مرتين، وأبوها تزوج مرتين، وخالها تزوج ثلاث مرات[44].

ويتجلى لنا أسلوب التكرار مرة أخرى في هذه القصة من خلال شخصية

الشاب «السكير» زميل «عائشة» في «قسم القروض» بالبنك، فالموضوع الوحيد الذي يستأثر باهتمام ذلك الشاب هو موضوع كرة القدم، فهو لا يتكلم إلاّ في هذا الموضوع، وطرائفه كلها تدور حول هذا الموضوع، و***«لا يهمه شيء في العالم سوى الكرة، فلو حدث بمعجزة أن منعت تلك اللعبة لانتحر ذلك الشاب حزنًا وكمدًا»***[45].

وفي قصة «صالح» يسخر محمد المر من شخصية «خلف» الذي كان يكرر تغيير مواقفه السياسية عدة مرات في السنة؛ ***«فهو تارة يساري، ومرة قومي، وهو في الخريف ناصري، وفي الربيع تيار إسلامي»***[46].

وفي قصة «عبور» يسخر الكاتب من إنجاب «أم سلطان» لبنات دميمات؛ فكبرى بناتها ***«دبابة يزيد وزنها على طن، والثانية لها أسنان بارزة كأنياب الذئاب، والثالثة عرجاء، والرابعة لها حدبة في ظهرها وتمشي مثل القنفذ، والخامسة صدرها مثل صدور الرجال وصوتها مثل نباح الكلاب»***[47].

وإذا كان إنجاب بنات مشّوهات على هذا النحو قد يوحي إلى القارئ بالشفقة بدلاً من السخرية فإن إلحاح الكاتب على تكرار هذا الإنجاب يؤكّد أنه كان يوظف أسلوب السخرية.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن السخرية في مثل هذه القصص لا تستشف من خلال التكرار وحده، وإنما تستشف كذلك من خلال السياق القصصي والطرق الفنية التي يصاغ بها أسلوب التكرار.

وفي قصة «نصيب» نقابل «راشدًا» الشاب الذي تتوافر فيه «كل صفات العريس المثالي» يكلف والدته بالبحث عن الزوجة المثالية المناسبة فتفرح كثيرًا وتشكل «لجنة» عائلية تساعدها في البحث، وتشرع تلك «اللجنة» في استعراض عشرات الفتيات وعشرات العائلات دون جدوى؛ فالمرشحة الأولى ***«لا تفكر في الزواج هذه الأيام»***[48]، والمرشحة الثانية يريدها والدها ***«لأحد أقربائه»***[49]، والمرشحة الثالثة ***«تريد أن تكمل تعليمها»***[50]، و***«المرشحة الرابعة رفضته بحجة أنه شاب متدين معقد، والمرشحة الخامسة رفضته لأنه شاب غير متدين بما فيه الكفاية، والمرشحة السادسة رفضته بحجة أن عنده عائلة كبيرة، والمرشحة السابعة رفضته لأنه غير جامعي،***

والمرشحة الثامنة رفضته بحجة أنه كبير السن، والمرشحة التاسعة رفضته لأنه شاب صغير لم يكوّن نفسه بعد، والمرشحة العاشرة رفضته لأنها تحب شابًّا آخر، والمرشحة الحادية عشرة رفضته لأنها تخشى أن يموت في الحرب»[51]، وهكذا دواليك.

إن تكرار الاختيار وتكرار الإخفاق على نحو ما رأينا، يُعد أسلوبًا ساخرًا من الأساليب التي استخدمها «محمد المر» في أعماله القصصية.

د ـ **أسلوب التعظيم والتحقير**: والسخرية هنا تتم بقلب القيم بحيث يعظم الحقير ويحقر العظيم؛ وهذا الأسلوب منتشر بكثرة في أعمال «محمد المر»؛ ففي قصته «برونو ـ ركس» نرى ثلاثة أصدقاء يسافرون إلى «مانيلا»، وهناك تتوزع اهتماماتهم؛ فأولهم ينكب على قراءة كتاب «الدليل السياحي للفلبين الجميلة» حريصًا على تحديد الأماكن السياحية التي ينبغي أن يزورها، وثانيهم يأخذ في البحث عن «النوادي الليلية»، أما ثالثهم فإنه يتوجّه توًّا إلى محل لبيع الكلاب كان قد استدل عليه من قبل، فيشتري كلبًا صغيرًا مع لوازمه بمائتين وعشرين دولارًا، ثم يتفرغ له فيغدو محور حياته؛ إذ يطعمه ضد الأمراض ثم يسعى للحصول على إذن خاص بتصديره إلى «دبي» حيث يعلمه كثيرًا من المهارات، ويصطحبه إلى دور السينما ومباريات كرة القدم وشاطئ البحر والأسواق والمطاعم، وقد عمل له «طوقًا جلديًّا جميلاً فيه قطعة نحاسية كبيرة مكتوب عليها بلون الذهب اسمه الثنائي: برونو ـ ركس»[52]، وعندما يعود مساءً إلى المنزل ينام وإياه في «سرير واحد»[53].

وكما نرى فإن الكاتب في هذه القصة يلجأ إلى أسلوب تعظيم الهين في سخرية لاذعة.

وفي قصة «بيت الحب» يهجر «خالد بن خلفان» بيت الزوجية ويأخذ في التردد على امرأة ساقطة مسلولة فيشتري لها منزلاً بثمن مرتفع وينفق عليها بسخاء ثم يتزوجها في الأخير وهي تحتضر، وعندما تموت يصاب بحزن عميق، ولا يطيق المكوث في «دبي» بعد وفاتها فيسافر إلى «الكويت» حيث يعيش «أكثر من عشرين عامًا تزوجت أثناءها ابنته الوحيدة، وظهر محمد نجيب وعبدالناصر، وأممت قناة السويس، وحدث العدوان الثلاثي، وانفجرت حروب التحرير في الجزائر واليمن، بينما كان

«خالد خلفان»[54] يجتر ذكرياته مع تلك المرأة الساقطة!

إن «محمدًا المر» في هذه القصة لا يسرد قصته بأسلوب رومانسي على نحو ما نجد في «غادة الكاميليا»[55] لديماس، أو بأسلوب واقعي على نحو ما نجد في «اللص والكلاب»[56] لنجيب محفوظ وفي «العيب»[57] ليوسف إدريس، وإنما يسردها بأسلوب ساخر ينسجم مع الرؤية الأخلاقية العربية إلى الساقطة، وهو ما يميزه عن «ديماس» و«نجيب محفوظ» و«يوسف إدريس» الذين يلتمسون المسوغات للساقطة ويعيدون إليها الاعتبار في أعمالهم المذكورة. وهذا الأسلوب الساخر نجده كذلك في قصص مماثلة لمحمد المر، كقصته الموسومة بـ «بومباي وإلا»[58]، وهي القصة التي يسخر فيها الكاتب من بعض الأثرياء الذين ينفقون أموالاً طائلة على ساقطات هنديات مبتذلات، وقصته الموسومة بـ «الفرصة الأخيرة»[59]، وهي القصة التي يسخر فيها الكاتب من الآباء الذين يمكن أن ينتحروا من أجل ملذاتهم في «بومباي».

وتبلغ سخرية «محمد المر» مداها باستخدام هذا الأسلوب في قصته «العاشق»[60]، فنحن أمام شاب خجول ذي تجربة ضحلة، يقبل على قراءة المجلات الفنية وقصص الحب والإصغاء إلى الأغاني العاطفية، وتتاح له فرصة السفر مع بعض أترابه إلى «بانكوك» فيقع في هوى مومس، ويحبها حبًّا عذريًّا جارفًا، فيذرف الدموع لفراقها!

إن «محمدًا المر» في هذه القصص يعظم الحقير الهين ويرفع من شأنه بأسلوب ساخر كما نرى، وفي بعض أعماله الأخرى نجده يلجأ إلى تحقير العظيم فيولد السخرية نفسها؛ ففي قصته «عنتر» التي أشرنا إليها آنفًا يصور لنا «محمد المر» مدى تدهور الظروف المادية لـ «حمدان» الذي ورث ثروة كبيرة ولم يعرف كيف يستثمرها؛ «فبعد أن كان حمدان والشباب يتعشون خروفًا كاملاً كل يوم، أصبح الطباخ يطبخ ثلاثة كيلوات لحم فقط، ثم نزل المستوى إلى دجاج مثلج، وفي النهاية تدهور الحال إلى سندويشات شاورما وفلافل، يحضرها الخادم الهندي من أحد المطاعم المجاورة»[61].

ونجد أن تصوير هذا التدهور في الحياة المادية لحمدان ينضح سخرية، وهو يدل على قسوة «محمد المر» على شخصياته القصصية بقدر ما يدل على استحقاق

«حمدان» لنتائج إسرافه وطيشه وعربدته ورعونته.

وفي قصة «أحوال عبود كاتم الصوت» نرى الشاب «سيفًا» الذي كان يؤمن بالحب العذري العفيف ويلزم نفسه به في علاقته الغرامية، يتعرض لسخرية صديقه «كاتم الصوت» الذي يحاول أن ينزل بهذه العلاقة العاطفية الإنسانية من عرشها المثالي إلى الواقع المبتذل، مؤكدًا لـ «سيف» غياب هذا الحب الذي يتشبّث به:

«الحب العذري هو حب الفاشلين، وهو خرافة مثل خرافات بابا درياه والثور الذي يحمل الأرض على أحد قرونه يا أهبل، إن كل قصائد الحب والأغاني والقصص العاطفية إنما هي للحب الجسدي، وإن ملابس النساء الجميلة وعطورهن الزكية وزينتهن كلها إغراء، لماذا؟ للحب العذري؟ لا وألف لا، إنها إغراء ومقبلات للحب الجسدي»[62].

وبهذا نرى كيف يقلب «كاتم الصوت» القيم فيجعل ساميها مبتذلاً، ومثاليها واقعيًّا، وبتعبير آخر: فإن «كاتم الصوت» هنا يستهين بمقدّس، أو بتعبير آخر: فإنه يحقّر ما يستحق التعظيم (وهو الحب العذري)، ويعظّم ما يستحق التهوين (وهو الحب الإباحي) على سبيل المجون والاستهتار. وهو ما يثير السخرية في هذا الموقف.

هـ ـ **أسلوب المفاجأة:** ويقوم هذا الأسلوب في توليد السخرية على تقنية المفاجأة، وهي الحدث غير المتوقع في بناء القصة؛ ويمكن أن نتمثل بكثير من قصص «محمد المر» التي تنطوي على مفاجآت، ففي قصته «كلمات» ينتهز الزوج فرصة غياب زوجته وأبنائه الذين انصرفوا إلى زيارة بعض الأقارب، فيجري مكالمة هاتفية مع صديقه الحميم «سالم» في موضوعات غرامية مكشوفة، وبعد أن يفرغ الزوج من مكالمته المريبة ويضع سماعة الهاتف يفاجأ بزوجته عند الباب وقد اتسعت عيناها دهشة:

«ـ أنت هنا، متى جئت؟

ـ قالت بشكل آلي:

ـ كنت هنا طوال الوقت.

ـ طوال الوقت؟ وسمعت الكلام كله؟

ـ نعم كل الكلام.

تحرك زوجها من وقفته ثم انفجر في ضحك هستيري»[63].

إن مباغتة الزوجة لزوجها متلبسًا بهذه المكالمة الهاتفية عن مغامرته الغرامية يُعد من أساليب السخرية التي اعتمدها «محمد المر»؛ لأن المباغتة في سياق القصة جعلت أقنعة الوقار التي كانت تغطي وجه الزوج تتساقط بأسلوب هزلي ساخر يكشف عن التناقض الذي يعيشه في حياته اليومية.

وكما نرى فإن المفاجأة تصبح أداة من أدوات إسقاط الأقنعة عن الشخصية القصصية، وجعلها تبدو بوجهها الحقيقي الذي ينطوي على كثير من البشاعة أحيانًا، أي أنها تؤدي وظيفة أخلاقية.

وفي قصة «الحاج أمين» [64] يطمئن «سالم عبدالله» ـ وهو صاحب شركة مفلسة ـ إلى رجل إنجليزي، وهو «جون ويليم»، فيسلمه زمام إدارة شركته، فيبدي براعة في عمله ويجعلها تدر أرباحاً طائلة بعد أن كانت على حافة الانهيار، فيسر «سالم» بهذا العمل ويبتهج ابتهاجًا عميقًا عندما يراه يهتدي إلى الإسلام ويطبق شعائره فيصلي ويصوم ويؤدي فريضة الحج، ويتخلى عن اسمه الإنكليزي متخذًا اسم «أمين» اسمًا له.

ولكن «سالمًا» ما يلبث أن يكتشف أن «الحاج أمينًا» لم يكن في الحقيقة إلاّ مهرّب مخدرات.

إن «محمدًا المر» في هذه القصة يسخر من رجال الأعمال العرب الذين يطمئنون إلى الأجانب فيؤمنونهم على أموالهم ومؤسساتهم الاقتصادية والتجارية، ولكن السخرية في هذه القصة لا تنبع من سقوط أقنعة «جون ويليم» المحتال بقدر ما تنبع من سذاجة صاحب الشركة «سالم» الذي تصدمه المفاجأة.

و ـ **أسلوب سقوط الوهم**: وهنا نبادر إلى التفريق بين أسلوبين من أساليب «سقوط الوهم» في أعمال «محمد المر» القصصية؛ فهناك سقوط وهم يوحي

بالسخرية، وسقوط وهم يوحي بمأساة ويخلف حسرة أو «فاجعة» في نفس المتلقي، وهو السقوط الذي يصفه الدكتور «شكري محمد عياد» بقوله:

«هناك منحنى أساسي تسير فيه الحركة في قصص «محمد المر»، إن قلت إن هذا المنحنى يمثل رؤية ثابتة لم أبعد، ولو أن الكاتب الفنان يؤلف في هذا المنحنى الواحد الثابت أو من بعض أجزائه تنويعات لا تنتهي، هذا المنحنى هو صناعة الوهم، التي تبدأ عادة من الشعور بفراغ الحياة، وعندما يصل الوهم إلى قمة التزييف يحدث السقوط»[65].

ولا نريد هنا أن نسوق أمثلة تؤنسنا إلى هذا النوع من سقوط الوهم المفجع؛ فقد كفانا الدكتور «شكري محمد عياد» مشقة ذلك في دراسته الشائقة عن «البحث عن معنى»[66] في أعمال «محمد المر»، ولكننا نريد أن نقف عند سقوط الوهم الآخر الذي يهمنا في هذا المقام، وهو السقوط الذي يولد السخرية ولا يولد «الفجيعة».

إن سقوط الوهم المأساوي ليس جديدًا في الأدب السردي العربي الحديث؛ فقد سبق لتوفيق الحكيم أن استخدم هذا الأسلوب في كثير من أعماله الروائية والقصصية والمسرحية، كروايته «عصفور من الشرق»[67]، وروايته «الرباط المقدس»[68]، وقصته «وجه الحقيقة»[69]، ومسرحيته «بجماليون»[70] ومسرحيته «الملك أوديب»[71]، وغيرها من الأعمال التي بنيت على إشكالية الوهم والحقيقة، أو الحلم والواقع[72].

ولكن هذا لا يعني أبدًا أن «محمدًا المر» قد تأثر بالحكيم؛ ذلك أن سياق «محمد المر» كان يختلف تمامًا عن سياق «الحكيم»؛ فإذا كان سقوط الوهم في أعمال «محمد المر» يأتي في نهاية المطاف بوصفه خاتمة مفجعة، فإن سقوط الوهم في أعمال الحكيم يأتي في بداية المطاف بوصفه دافعًا أساسيا إلى الإبداع؛ ذلك أن الحكيم كان يحرص على استثمار الألم الذي يولده سقوط الوهم في أعماله فيتخذه نقطة بداية جديدة، وهو ما جعل ناقدًا مثل «جورج طرابيشي» يعده «لعبة»[73] غريبة يستلهمها الحكيم في كتاباته.

وأيًّا ما يكون الأمر فإن سقوط الوهم الذي يعنينا الآن ليس هو ذلك السقوط المفجع الذي وصفه الدكتور «شكري محمد عياد»، ولكنه ذلك السقوط الساخر الذي

يتميز به «محمد المر» عن سائر كتاب السرد القصصي، ليس في أدب الخليج فحسب، وإنما في الأدب العربي المعاصر كله في تقديرنا.

كيف تولد السخرية من سقوط الوهم في قصص «محمد المر»؟ إن الشخصية القصصية تتعلق بوهم ليس جديراً بأن يتخذ هدفًا في الحياة، ولكن الشخصية القصصية تتشبث به وتسعى إلى تحقيقه باذلة أقصى ما تستطيع، وفي الأخير يسقط ذلك الوهم فيحدث شرخًا مفجعًا في حياة الشخصية، ولكن ذلك الشرخ يظل شرخًا هزليا بالنسبة إلى المتلقي، ومن هنا تتولد السخرية.

تلك هي بنية أسلوب سقوط الوهم الساخر في قصص «محمد المر»، وهي البنية التي يمكن أن نجد كثيراً من تطبيقاتها في أعمال «محمد المر»؛ ففي قصة «العاشق» التي أشرنا إليها من قبل يتعلق «حميد» بوهم الحب ملتمسًا إياه عند مومس في «بانكوك»، وعندما يعود إلى «دبي» لا يطيق عذاب الفراق فما يلبث أن يشتري لها هدايا ثمينة ويعود إلى «بانكوك» فيبحث عنها في الملاهي و«محلات العرض الجنسي»[74] ولكنه يخفق في العثور عليها، وهنا يسقط ذلك الوهم الذي كان متشبثًا به.

إن «محمدًا المر» في هذه القصة لا يتعاطف مع «حميد» إطلاقًا، وإنما يسخر منه، وهو ما يبدو لنا بوضوح من وصفه لأثر سقوط الوهم: فقد اجتاحت «حميدًا» ***«حالة اكتئاب شديدة، وأصابته إنفلونزا حادة، خشي أن يموت في تلك الأرض الغريبة. حجز على طائرة عائدة إلى دبي. في التاكسي الذي كان يقله إلى المطار، كان دماغه يلتهب بالخيالات المحمومة، تصور أن حبيبته قد قتلت وأن عصابات المخدرات قد امتصت دمها، نظر إلى كيس الهدايا في يديه بضجر وبحزن، عندما مرت السيارة على جسر خشبي، شاهد حميد مجموعة من الجواميس على الجانب الأيسر من الجسر، فتح النافذة الزجاجية للسيارة ورمى كيس الهدايا على تلك الجواميس»[75]!***

إن من يقرأ هذه الخاتمة يلمس مدى حرص «محمد المر» على السخرية من «حميد»، وكأنه كان يخشى أن يترك سقوط الوهم أيَّ وهم للتعاطف فيكشف سخريته المبطنة اللاذعة بحركة رمي الهدايا على «الجواميس». وفي قصة «عنتر» نرى «محمدًا» يسخر كذلك من «حمدان» الذي يسقط وهمه المتمثل في «الأسد»، على نحو ما رأينا،

ولكن ذلك السقوط لا يثير أي شفقة على هذه الشخصية المستهترة، وإنما يثير السخرية الحادة، وهو ما يتضح لنا من خلال وصف الكاتب لأثر سقوط الوهم:

«شرب حمدان نصف زجاجة فودكا، كان في غاية الاستياء والكآبة، أحضر مسدسه، أطلق على رأس «عنتر» بخمس رصاصات، انقلب «عنتر» على جانبه الأيمن، سالت بعض قطرات من الدم، حمله مع الخادم إلى السيارة وأخذه إلى المسلخ في سوق اللحم، سلخوه بخمسين درهمًا... ومازال «حميد» يحتفظ بجلد «عنتر» في سيارته»[76].

إن «محمدًا المر» في هذه القصة المتميزة التي جعل فيها سقوط الوهم يتم بفعل عامل داخلي ذاتي نفسي وليس بفعل عامل خارجي مادي، أو بفعل المصادفة القدرية الجبرية؛ ذلك أن «حمدان» هو الذي اتخذ القرار بإطلاق الرصاص على الأسد بمحض إرادته، نقول إن «محمدًا المر» في هذه القصة المتميزة يعبر عن سخريته من «حمدان» بقوة، بالرغم من وجود العناصر المأساوية في هذا السقوط، وهي العناصر التي تتمثل في مشهد إطلاق الرصاص ووقوع الحيوان على الأرض مجندلاً يتخبط في دمه، ولعل احتفاظ «حمدان» بجلد الأسد من أقوى بواعث السخرية في نهاية القصة.

وفي قصة «أسماك لذيذة» نرى صديقين يتوقان إلى الصيد، وكأنهما يحنان إلى حياة المغامرات البحرية التي كان يحياها آباؤهما وأجدادهما، فيحملان عدة الصيد ويذهبان إلى البحر وهما يأملان أن يتناولا سمك «النيسر» الطازج اللذيذ، ويتسامران على الشاطئ ساعات طويلة، ولكنهما في الأخير ييأسان من الصيد فينامان «وهما يحلمان بالأسماك اللذيذة المشوية»[77].

وقد يبدو لأول وهلة أن هذا الوهم الذي يسقط في هذه القصة وهم هيّن لا يستحق أن يذكر، ولكن الحقيقة أن سقوط هذا الوهم الصغير يرمز إلى سقوط وهم كبير، ربما كان وهم جيل كامل، وهو الجيل الجديد الذي يحاول أن يستعيد شيئاً من حياة الجيل الماضي الذي كان مرتبطاً بالبحر متحديًّا أهواله[78]، ولكنه لا يستطيع أن يستعيد ذلك الماضي؛ وكأن «محمدًا المر» يسخر من هذا الجيل الجديد الذي يريد أن يتعلق بوهم الماضي، أو وهم البحر. وسخرية «محمد المر» لا تبدو في هذه القصة في

سقوط الوهم فحسب، وإنما تبدو كذلك في استعداد الصديق الجاد لتناول وجبة سمك «النيسر» كما نرى في حوارهما:

«ـ هل أحضرت الليمون؟

ـ نعم، الليمون والملح والخبز الرقاق وكل شيء.

ـ سنشوي الكثير من أسماك «النيسر»، وأرجو أن تكون سمينة.

ـ لا بد أن تكون سمينة، فهذا موسمها.

ـ والدي يحب أسماك «النيسر»، كان يأكل في الغداء أكثر من عشرين سمكة»(79).

وبعد، فكيف نستطيع أن نفرق بين سقوط الوهم الذي يولد الفجيعة وسقوط الوهم الذي يولد السخرية؟

إن المتأمل في أعمال «محمد المر» يجد أن الغاية التي تستهدفها الشخصية الموهومة هي التي تحدد طبيعة الأسلوب، فإذا كانت الغاية نبيلة ومثالية كان الأسلوب عادة مأساويًّا مؤثرًا على نحو ما نرى في قصة «شيء من الحنان»؛ ذلك أن «فاطمة» التي كانت تعاني من تصرفات زوجها الذي تخلى عنها وتزوج فتاة هندية، وكانت تعاني من تصرفات شقيقها الأرعن السكير الذي ما يفتأ يضربها ويشبعها سبّاً وشتمًا، تشفق على الخادم السيلاني «أبي بكر» النحيل الذي يذكرها بأخيها في صباه وينادي بـ «ماما فاطمة»، وعندما يريد أن يسافر كي يزور أهله تشتري له أقمشة وملابس لوالديه وأخته وتمنحه معاش شهرين وتشيعه في المطار.

ولكن «أبابكر» لا يعود من سفره، وحين تسأل عنه أخاه الذي شاهدته مصادفة يخبرها *«بحزن أن قوات الجيش السيلاني ردًّا على هجمات ثوار التاميل هجمت على قريته في شمال البلاد وقتلت كل الشباب المتواجدين هناك وكان أبوبكر من بينهم»*(80).

إن غاية «فاطمة» في هذه القصة كانت غاية إنسانية نبيلة؛ فالذي كان يربطها بأبي بكر هو علاقة إنسانية بريئة تعوضها عن «شيء من الحنان» الذي افتقدته في الزواج والشقيق والآخرين الذين لم يقدروا موقفها، ولهذا فإن سقوط الوهم في نهاية القصة

يأتي مؤثرًا، وهذا خلافًا لما يثيره سقوط الوهم في قصة مثل قصة «العاشق» التي مر ذكرها. إن سقوط الوهم في قصة «العاشق» لا يخلف في نفس المتلقي إلاّ السخرية والاستهزاء؛ لأن الغاية التي كان يستهدفها الغر «حميد» غاية مثيرة للاشمئزاز والنفور كما رأينا، فضلاً عن كونها منافية للمنطق والقيم الأخلاقية والاجتماعية.

ولعل توظيف سقوط الوهم توظيفاً ساخراً على هذا النحو يعدّ سمة من أهم السمات الجمالية التي يتميز بها «محمد المر» في أعماله القصصية؛ فهو يعمد ـ كما رأينا ـ إلى إثارة السخرية من الغاية وليس من الوسيلة، على نحو ما نرى ـ على سبيل المثال ـ في «دون كيخوته»[81] للكاتب الأسباني «سيرفانتس»، ذلك أن «سيرفانتس» في هذه الرواية الساخرة لم يكن يستخف بالغاية التي كان البطل «دون كيخوته» يسعى جاهدًا مخلصاً إلى تحقيقها، وهي نشر العدالة في الأرض، وانما كان يستخف بالوسيلة القاصرة التي اعتمد عليها في تحقيق هذه الغاية المثالية النبيلة، وهي الوسيلة التي تتمثل في حصانه الهزيل الأعجف وفي سلاحه العتيق ومعينه الأبله «سانشودي لامانشا».

ز ـ **أسلوب المقالب**: ويقصد به حبك مكيدة بغرض كشف حقيقة ما أو بغية الإضحاك والسخرية دون إلحاق ضرر أو أذى بضحية تلك المكيدة، لأن إلحاق الضرر أو الأذى بضحية المقلب لن يولد السخرية بقدر ما يولد الشفقة والعطف، وإثارة مثل هذه المشاعر يقضي قضاء مبرمًا على عنصر الضحك أصلاً[82].

ولا نجد قصصًا كثيرة تقوم على أسلوب المقالب في أعمال «محمد المر»، وهذا شيء بديهي؛ لأن المقلب أسلوب من أساليب المسرح الهزلي أصلاً، أي أنه ينتمي في جوهره إلى نوع أدبي آخر غير النوع القصصي، ويمكن أن نتخذ قصة «الصوت الناعم» لـ «محمد المر» مثالاً يجسد لنا هذا الأسلوب الساخر؛ ففي هذه القصة نرى «سهيلاً» الشاب الشديد الاعتداد بنفسه يتردد على «مقهى النخيل» كي يجالس مجموعة من أترابه وأصدقائه ويحدثهم عن لباسه الفاخر الثمين و«دهن العود» الذي يتعطر به، وسيارته الأمريكية الضخمة وزياراته للمدن «الأوروبية الباردة والنظيفة والجميلة»، وعلاقاته النسوية التي كان يفيض في وصفها وهو يسرد قصصها بصوت فيه غطرسة وترفع، ويظهر في ثنايا تلك القصص كأنه شمعة تتهافت عليها فراشات النساء؛ فهو يستطيع إسعادهن وإدخالهن نعيمه بابتسامة رضا أو همسة عطف، وهو يقدر على

نكبتهن وتدميرهن وطردهن إلى الجحيم بنظرة غاضبة أو بإشارة معرضة»[83].

كل ذلك جعل رواد المقهى يضيقون به ذرعًا ويتواطأون مع «خلفان» الذي كان يتقن تقليد الأصوات النسوية، فيحيكون له مقلبًا ساخرًا يكشف حقيقته؛ فقد عمد «خلفان» إلى مهاتفة «سهيل» موهمًا إياه أنه فتاة متيمة به، وداوم على ذلك عدة أيام، ثم وضع حدًا لتلك المكالمات الهاتفية الليلية بدعوى الاستعداد للزواج من غيره، وحينئذ سمع «خلفان» «زفرات متفجعة ونشيجًا باكيًا»[84].

وكما نرى فإن هذا «المقلب» يثير السخرية لكونه يكشف عن زيف «سهيل» وتفاخره الأجوف.

ح ـ **أسلوب السخرية اللغوية**: هناك صيغ كثيرة لأسلوب السخرية اللغوية، مثل التورية، والمشاكلة، والمواربة، وحسن التعليل، والمدح بما يشبه الذم، وما إلى ذلك من صيغ أسلوب السخرية اللغوية التي نجدها في الشعر خاصة[85]، ولكن الشائع من صيغ أسلوب السخرية في أعمال «محمد المر» يمكن حصره فيما يأتي:

1 ـ **الألقاب الساخرة**: وتتمثل في إطلاق ألقاب غريبة مثيرة للسخرية على بعض الشخصيات القصصية، مثل «عبود كونديشن»[86]، و«سالم دولار»[87]، و«إبراهيم كمنجة»[88]، و«خماس كولا»[89]، وهلم جرا.

2 ـ **التشبيه الساخر**: ويبدو لنا في تلك التشبيهات المثيرة للسخرية لكونها تشيء الأحياء أو تغربهم[90]، أو تنزع عنهم الصفات البشرية، أو تضفي على الأشياء الجامدة صفات الأحياء؛ ففي قصة «عودة البركة» يشبه أحد الأشخاص «بتماثيل الهنود القبيحة»، أو «أفعى كوبرا محنطة»[91]، ويُوصَف وجهه بأنه «بارد كلوح ثلج»[92]، وتوصف ابتسامته بأنها «ميكانيكية»[93]، وفي قصة «الطاووس» توصف امرأة ثرثارة بأن «فمها طاحنة لا تتوقف عن الدوران، وطبقة صوتها تشبه صوت طائرة حربية»[94]، وفي قصة «زيارة» يوصف صوت «سالم» بأنه «رفيع يشبه صفارة الشرطة»[95]، ويوصف «خالد» بأن جسمه «يشبه خزان الماء»[96].

فكل هذه التشبيهات تشيء الأحياء أو تضفي عليهم طابع الآلات الجامدة، مجردة إياهم من صفاتهم البشرية، وهو ما يثير السخرية منهم.

ويمكن أن يلجأ الكاتب إلى إضفاء صفات الأحياء على الأشياء الجامدة، على نحو ما ورد في وصف سيارة قديمة مستهلكة في قصة «العروسة»: «***أصدر المحرك صوتًا منكرًا أشبه ما يكون بصوت بقرة تلد أو جمل يذبح***»[97].

ونجد الكاتب أحيانًا يشبه أصنافًا من الأشياء الجامدة بأصناف أخرى، على نحو ما وصفت «أم بثينة» مأكولات لمستشفى في قصة «زيارة»: «***لحم مقلي يشبه جلود الأحذية، وخضر مسلوقة مثل قطع البلاستيك، وكعك وحلويات طعمها كطعم الإسمنت والطين***»[98].

وقد يصف الكاتب أحياءً بأحياء أو بشرًا بحيوانات، كأن يصف «صالحًا» في القصة التي تحمل اسمه بـ «سرطان البحر».[99] وبـ «سمكة الجنجوس»[100].

3 ـ **الحوار الساخر**: ويبدو لنا في أعمال «محمد المر» من خلال الأسئلة الساخرة والأجوبة المفحمة الطريفة، على نحو ما نرى في حوار «كمنجة» وأحد أصدقائه في قصة «كمنجة»، كأن يسأل الصديق «كمنجة» عن السبب الذي يجعله يحتفظ بعناوين المطربين فيجيبه قائلاً: «***أنا أحب الطرب والأنس. الدنيا بلا طرب لا تسوى ذيل عنز***»[101]، وعلى نحو ما نرى في قصة «عشاء متأخر»، حيث يحاول الزوج أن يقترح على زوجته وسائل وأعمالاً منزلية لتزجية الوقت، كأن تستمع إلى «إذاعة لندن الإنجليزية»، فتجيبه بأنها ليست «زوجة شكسبير»![102]، وعلى نحو ما نرى في قصة «درجة الحرارة في موسكو» حيث يدور حوار بين زوجين حول «خليفة» شقيق الزوجة، نسجل منه ما يأتي:

«***ـ أيرافق شلة معينة؟***

ـ لا، يجلس وحيدًا.

ـ لماذا لا يتزوج؟

ـ يقول إن الزواج أمر يؤدي إلى الكثير من البهجة، وهو لا يتحمل كثيرًا من الفرح»[103].

4 ـ **السخرية الصوتية**: وتتمثّل في محاكاة لهجات الوافدين الآسيويين، على

نحو ما نرى في قصة «الدب الموسيقي»، حيث يحاكي كلام ممرضة فيليبينية كانت تداعب طفلاً صغيراً: «***هبيبي، هبيبي، وين أبويه مال أنتي، وين ماماه مال أنتي؟***»[104].

ولا بأس أن نشير مرة أخرى إلى أن هذه التصنيفات تظل نسبية وليست مطلقة؛ لأن السخرية ترتبط بظاهرة إنسانية نفسية معقدة تستعصي على أي تصنيف، مهما كانت دقته.

تلك هي أهم أساليب السخرية في أعمال «محمد المر» القصصية. والسؤال الذي يطرح الآن هو: ما وظيفة هذه الأساليب؟ أو بتعبير آخر: ما وظيفة السخرية في أعمال «محمد المر»؟ هل كانت تستهدف إثارة الضحك من أجل الضحك أم أنها كانت موظفة اجتماعيًّا وأخلاقيًّا؟

الحقيقة أن السخرية في أعمال «محمد المر» لم تكن تستهدف في حدّ ذاتها، وإنما كانت أداة فعالة لمحاصرة بعض الظواهر الاجتماعية والأخلاقية النابية، وأنماط السلوك المنحرفة؛ ومن هنا فإن «محمداً المر» يمكن أن يوضع في خانة الكتاب الملتزمين بقضايا مجتمعاتهم، الذين يتخذون الأدب أداة للإصلاح الاجتماعي والأخلاقي، وذلك بأساليب ساخرة غير مباشرة، وهو ما يعد أنجع من الوعظ والإرشاد المباشر بطبيعة الحال.

إن «محمداً المر» لم يكن ـ على سبيل المثال ـ يسخر من «سلطان الحلو» في حدّ ذاته بقدر ما كان يسخر من التهافت على الشهوات الغريزية، ولم يكن يسخر من «حمدان» في حد ذاته، وإنما كان يسخر من التبذير، ولم يكن يسخر من «حميد» بوصفه شاباً معيناً، وإنما كان يسخر من السذاجة وضحالة التجربة.

ونجد في أعمال «محمد المر» كثيراً من القصص التي يظهر فيها التوظيف الاجتماعي أو الأخلاقي لأساليب السخرية بشكل واضح، ويكفي أن نحيل على قراءة قصة كقصة «الأفيون والحب»[105] التي يطلق فيها الكاتب صفارة الإنذار من آفة المخدرات، أو قراءة قصة «يوم في الأسبوع»[106] التي يحذر فيها الكاتب من مغبة الزواج الارتجالي الذي لا يبنى على أسس سليمة، أو قراءة قصة «العجب والسبب»[107] التي يدين فيها الكاتب طغيان النزعة المادية التي تحدد العلاقات الإنسانية الحميمة، أو قراءة قصة «دولار وروبية»[108] التي يسخر فيها «محمد المر» من النزعة العشائرية.

وبعد، فالذي نخلص إليه في الختام أن السخرية وأساليبها في قصص «محمد المر» كانت متنوعة، تتراوح بين السخرية التي تقوم على المفارقة والمبالغة والتكرار والتعظيم والتهوين والمفاجأة والمقلب، وهي هنا تنبع من طبيعة البنية القصصية الداخلية، وبين السخرية التي تقوم على التنابز بالألقاب والتشبيهات والحوار والمحاكاة الصوتية، وهي هنا تنبع من طبيعة البنية اللغوية الخارجية.

وإذا كان «محمد المر» قد وظّف أساليب السخرية لمعالجة قضايا اجتماعية واقعية، فإنه لم يفقد النص القصصي متعته الأدبية، ومن هنا فإن «محمدًا المر» المصلح الاجتماعي الذي ارتبط بقضايا بيئة تمر بمرحلة تحول جذري في جميع مظاهر الحياة المادية والاجتماعية، لم يطغ على «محمد المر» الأديب الفنان؛ ذلك أنه استطاع أن يجمع بين القدرة على تمرير الخطاب الإصلاحي والقدرة على الإقناع من خلال توظيف أساليب السخرية في الوقت نفسه.

الهوامش والمراجع

(1) ابن منظور: **لسان العرب**، مادة «سخر».
(2) لسان العرب، ص 352.
(3) يرجع إلى كتاب: **السخرية في الأدب العربي**، للدكتور نعمان محمد أمين طه، الطبعة الأولى، القاهرة: دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، 1978، ص 10 ـ 15.
(4) يرجع إلى: - The New Oxford Illustrated Dictionary. In association with bay books and Oxford University press. V. 1. 1978. P 882.
(5) يرجع إلى: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** لمجدي وهبة وكامل المهندس، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان: 1984، ص 198.
(6) يرجع إلى: **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية** للدكتور إميل يعقوب والدكتور بسام بركة والأستاذة مي شيخاني، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، 1987، ص 227.
(7) علوش (سعيد): **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985، ص 110.
(8) يرجع إلى: **الضحك والسخرية عند الرجل والمرأة**، مقالة للدكتور يحيى الرخاوي، الهلال، عدد ديسمبر 1995، ص 53.
(9) برجسون (هنري): **الضحك**، تعريب الدكتور سامي الدروبي، والدكتور عبدالله عبدالدايم، الطبعة الثانية، بيروت: دار العلم للملايين، 1983، ص 15.
(10) سعيد (جلال الدين): **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، تونس: دار الجنوب للنشر، 1986، ص 469.
(11) ميويك (د.سي): **المفارقة وصفاتها**، ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة، الطبعة الأولى، «موسوعة المصطلح النقدي»، بيروت: المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ص 258.
(12) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 162.
(13) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص162.
(14) يرجع إلى كتاب المفارقة لميويك، «موسوعة المصطلح النقدي» ص 35.
(15) كتاب المفارقة.
(16) كتاب المفارقة.

AJH
98

(17) مجموعة من الباحثين: **المعجم الفلسفي المختصر**، ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم، 1986، ص 469.
(18) يرجع إلى المفارقة لميويك، ص 40.
(19) يرجع إلى «المفارقة وصفاتها» لميويك، ص 129 ـ 137.
(20) المفارقة، ص129-137.
(21) يرجع إلى كتاب: في **الأدب التمثيلي اليوناني**، «مجموع مسرحيات لسوفوكل» الطبعة الثانية، ترجمة الدكتور طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، 1978.
(22) مجموعة من الباحثين: المعجم الفلسفي المختصر، ص 469.
(23) المر، (محمد): **الأعمال القصصية**، المجلد الأول، بيروت: دار العودة، 1992، ص 308 ـ 312.
(24) الأعمال القصصية، 1992، ص 309.
(25) عملة هندية.
(26) الأعمال القصصية، ص 330 وما بعدها من صفحات.
(27) يرجع إلى الأعمال المسرحية لموليير: .Moliere: Oeuvres. Completes. Garnier Flammarion. Paris 1969-
(28) بريخت (بوتولد): «السيد بونتيلا وتابعه ماتي»، ترجمة الدكتور عبدالغفار مكاوي. **سلسلة المسرح العالمي**، عدد 21، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، دون تاريخ.
(29) إدريس (يوسف): **الفرافير**، القاهرة: دار غريب للطباعة، 1977.
(30) الأعمال القصصية، ص 28.
(31) الأعمال القصصية. ص 29.
(32) الأعمال القصصية، 15.
(33) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 21.
(34) الضحك، ص 31.
(35) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 375.
(36) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 164.
(37) الأعمال القصصية، ص 182.
(38) الأعمال القصصية، ص 17.
(39) الأعمال القصصية، ص 288.
(40) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 248.
(41) عياد (شكري محمد): في البحث عن معني، **مجلة الهلال**، عدد ديسمبر 1994، ص 83 وما بعدها من صفحات.
(42) الضحك، ص 75.
(43) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 39.
(44) الأعمال القصصية، ص 391.
(45) الأعمال القصصية، ص 392.
(46) الأعمال القصصية، ص 333.
(47) الأعمال القصصية، ص 185.
(48) الأعمال القصصية، المجلد الثاني، ص 205.
(49) الأعمال القصصية، ص 206.
(50) الأعمال القصصية، ص 208.
(51) الأعمال القصصية، ص208.
(52) الأعمال القصصية، المجلد الثاني، ص 390.
(53) الأعمال القصصية، ص390.
(54) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 76.
(55) هي رواية الإسكندر ديماس ترجمت مرارًا إلى العربية، وقد سبق للمنفلوطي أن أعاد صياغتها في رواية «**تحت ظلال الزيزفون**»، وقد مارست هذه الرواية تأثيرًا في بعض رواد الرواية العربية، من أمثال الدكتور هيكل في رواية «زينب».
(56) محفوظ (نجيب): **اللص والكلاب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار القلم، 1973.
(57) إدريس (يوسف): **العيب**، القاهرة: دار غريب للطباعة، 1977.
(58) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 36 ـ 43.

(59) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 125 ـ 135.
(60) الأعمال القصصية، ص 153 ـ 161.
(61) الأعمال القصصية، ص 246.
(62) الأعمال القصصية، ص 342.
(63) الأعمال القصصية، ص 351.
(64) الأعمال القصصية، المجلد الثاني، ص 269 ـ 272.
(65) في البحث عن معني، مجلة الهلال، عدد ديسمبر 1994، ص 38.
(66) في البحث عن معنى، ص 32 ـ 40.
(67) الحكيم (توفيق): **عصفور من الشرق**، المطبعة النموذجية، القاهرة: دون تاريخ.
(68) الحكيم (توفيق): **الرباط المقدس**، المطبعة النموذجية، القاهرة: دون تاريخ.
(69) الحكيم (توفيق): **وجه الحقيقة**، المطبعة النموذجية، القاهرة: دون تاريخ.
(70) الحكيم (توفيق): **بجماليون**، المطبعة النموذجية، القاهرة: دون تاريخ.
(71) الحكيم (توفيق): **الملك أوديب**، المطبعة النموذجية، القاهرة: دون تاريخ.
لمزيد من التفصيلات يرجع إلى كتاب الدكتور الرشيد بوشعير «**المرأة في أدب توفيق الحكيم**»، دمشق: دار الأهالي، 1996.
(72)
(73) طرابيشي (جورج): **لعبة الحلم والواقع**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1972.
(74) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 161.
(75) الأعمال القصصية، ص 161.
(76) الأعمال القصصية، ص 248.
(77) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 132.
(78) من الأعمال السردية التي تناولت هذا الموضوع رواية «**السيف والزهرة**» لعلي أبي الريش، مؤسسة الاتحاد، الطبعة الأولى، أبوظبي: 1984.
(79) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 132.
(80) الأعمال القصصية، الجزء الأول، ص 317.
(81) سرفانتس (ميغيل): **دون كيخوتة**، جزآن، ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي، القاهرة: دار النهضة العربية، دون تاريخ.
(82) يرجع إلى كتاب الضحك، ص 18 ـ 110.
(83) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 339.
(84) الأعمال القصصية، ص 346.
(85) يرجع إلى كتاب: **السخرية في الأدب العربي** للدكتور نعمان محمد أمين طه، ص 48 ـ 50.
(86) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 277.
(87) الأعمال القصصية، ص 308.
(88) الأعمال القصصية، المجلد الثاني، ص 218.
(89) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 193.
(90) بمعنى المصطلح البريختي [يرجع إلى بحثه «المنطق الصغير في المسرح»، ترجمة الدكتور أحمد الحمو، **مجلة الآداب الأجنبية**، عدد تشرين أول، دمشق: 1975، ص 126 ـ 137.
(91) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 410.
(92) الأعمال القصصية، ص410.
(93) الأعمال القصصية، ص410.
(94) الأعمال القصصية، ص 84.
(95) الأعمال القصصية، ص 33.
(96) الأعمال القصصية، ص33.
(97) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 17.
(98) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 24.
(99) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 331.
(100) الأعمال القصصية، ص33.
(101) الأعمال القصصية، المجلد الثاني، ص 214.

AJH
98

(102) الأعمال القصصية، المجلد الثالث، ص 29.
(103) الأعمال القصصية، المجلد الثاني، ص 294.
(104) الأعمال القصصية، ص 138.
(105) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 238 ـ 241.
(106) الأعمال القصصية، ص 266 ـ 268.
(107) الأعمال القصصية، ص 325 ـ 328.
(108) الأعمال القصصية، المجلد الأول، ص 307 وما بعدها.