

الهجاء المينيبي في رواية المدعو صدام حسين فرحان لخضير فليح الزيدي

م.د. عقيل فاضل زكي

ageelfzh1973@uomustansiriyah.edu.iq

الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية

الملخص

يُعدّ الهجاء المينيبي شكلاً من أشكال السخرية الهجومية التي تعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد، وتتسبب إلى الفيلسوف (مينيب بن غادار)، وينماز هذا الصنف الأدبي بالروح الكرنفالية والمرونة والقابلية على التغير والتطور مع حالات المجتمع السياسية والثقافية، ومن أهم سماته التحرر من القيود التاريخية التي تتصل بالذكريات، والتحرر من التقاليد المتعلقة بالمظاهر الحياتية، والتركيز على عناصر الإضحاك، والخيال الجامح، وروح المغامرة، وحضور المشاهد الفاضحة والشاذة والجنون، والاحداث الخيالية التي تدور في الطرق الواسعة، وأوكار اللصوص، والسجون، فضلاً عن تدنيس المقدس وتقديس المذنب، ويسعى البحث إلى الوقوف على هذه المظاهر الهجائية التي يتضمنها الخطاب الروائي، الذي يتسم بالروح الكرنفالية وتعدد الاصوات.

الكلمات المفتاحية: الهجاء المينيبي، الكرنفالية، الحوارية، تعدد الاصوات

The Menippean satire in the novel “The One Called Saddam Hussein Farhan” by Khudair Falih Al-Zaidi

Inst. Aqeel Fadel Zaki (Ph.D.)

Al-Mustansiriya University, College of Basic Education

Abstract

Menippean satire is a form of offensive satire that dates back to the third millennium BC, and is attributed to the philosopher (Menippe ben Gadar). This literary genre is characterized by a carnival spirit, flexibility, and the ability to change and develop with the political and cultural conditions of society. Its most important features include freedom from historical restrictions related to memories, freedom from traditions related to aspects of life, and focus on elements of humor, wild imagination, a spirit of adventure, the presence of scandalous, deviant and crazy scenes, and imaginary events that take place on wide roads. And dens of thieves, prisons, as well as desecration of the sacred and sanctification of the profane. The research seeks to identify these satirical aspects included in the novelistic discourse, which is characterised by a carnivalesque spirit and multiple voices.

Keywords : Mini-spelling, carnivalesque, dialogical, polyphony

الهجاء المينيبي (Menippean satire)

إن أهم ما يميز الهجاء عن السخرية (أن الهجاء سخريه هجومية: ومعاييرها الأخلاقية واضحة نسبياً، وهو يقيم مستويات يقيس بموجبها ما هو سخي أو يثير الازمئزاز. والسباب الخالص أو الشتائم هجاء يكاد يخلو من السخرية) (فراي، 1991، صفحة 288)، وتعود أصول استعمال الهجاء أو ما يعرف بـ (فن الساتورا) عند فلاسفة اليونان القدماء الى القرن الخامس قبل الميلاد (إذ استعملها سقراط بنجاح كبير؛ فالتهمك السقراطي أحد أوجه الساتورا، فقد اعتمد الجدول وفن التوليد السقراطي على هذا النمط الخاص من التهمك الذي حارب به السفسطائيين، إلا أن أفلاطون هو الذي أعطى التهمك السقراطي شكله الفني) (فوزي، 2002، صفحة 25)، وتختلف

الأسباب التي تقف وراء ظهور هذا النوع الأدبي فمنها ما هو شخصي، ومنها ما يتخذ طابعاً اجتماعياً يهدف إلى إصلاح الفساد الذي يسود المجتمع، ومنها ما يعتمد الإضحاك بشكل رئيس.

أما تسمية المينيبي في تنسب إلى الفيلسوف مينيبي بن غادار (Gadar)، وهو من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد، وأن أول من أطلق المصطلح كصنف أدبي قائم بذاته العالم الروماني فارون في القرن الأول قبل الميلاد الذي سمى هجائياته Satura Menippeae. والصنف نفسه قد ظهر قبل ذلك بكثير على يد انتيسينيوس تلميذ سقراط وأحد كتاب "الحوارات السقراطية"، وقد كتب الهجائيات المينيبي هيراقليدس بونتيك، وهو من معاصري أرسطو؛ لكن الممثل الحقيقي للهجائية المينيبي بحسب رؤية ميخائيل باختين هو: بيون بوريسثينيس الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد، وأن مينيبي بن غادار هو من أسبغ على الصنف سماته المحددة (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، صفحة 164)، ويتصف هذا الصنف الأدبي المشبع بالروح الكرنفالية بالمرونة وقابليته على التكيف، والتغلغل في الأصناف الأخرى، وهو بالمقارنة مع الحوار السقراطي يزداد فيه الاعتماد على الإضحاك، ويتحرر تماماً من القيود التاريخية المتعلقة بالذكريات، التي تُعد من مستلزمات الحوار السقراطي، ومن أهم صفاته الخيال الجامح والجريء وروح المغامرة، فالخيال ضروري لتجسيد الحقيقة تجسيدا إيجابيا، والبحث عنها واستقرازا واختبارها، ولهذا نجد أبطال الهجائيات المينيبي يصعدون إلى السماء، ويهبطون إلى الجحيم، ويسافرون إلى بلدان خيالية لم يسمع بها من قبل، وفي الهجاء المينيبي يظهر الاقتران العضوي بين الخيال الحر، والرمز وأحيانا العنصر الديني التصوفي وبين النورالية الباحثة عن الفقر والقدرة، إذ تجري المغامرات الحقيقية في الطرق الواسعة، وفي أوكار اللصوص، وفي الحانات، وفي دور البغاء، وفي سوح الأسواق، وفي السجون، والحفلات التهنكية الشهوانية لبعض الطقوس السرية، إن الفكرة لا تخشى من أي نوع من أنواع الأحياء الفقيرة مهما كانت، ولا من أي قذارة حياتية. إن الإنسان الحكيم يحتك بأقصى أنواع الشر في العالم. ويحاول الهجاء المينيبي تجريب المواقف الفلسفية الأخيرة، فهي تقدم تقريرا المواقف الأخيرة والحاسمة لتصرفات الإنسان، ويظهر فيها التجريب السايكولوجي الأخلاقي لتصوير حالات الإنسان النفسية والأخلاقية الشاذة، كالجنون والهوس وازدواج الشخصية والأحلام والنزوات والأهواء، والهجاء المينيبي يبرز مظاهر الطباق اللفظي، كالمحظية الفاضلة، والامبراطور الذي أصبح عبدا، البذخ مع الفقر، وقاطع الطريق والشريف، فضلا عن تقدس المدنس أو تدنس المقدس (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، الصفحات 165 - 172)، وتتصل الحياة والوقائع اليومية بالعديد من هذه العناصر والسمات، فالمواقف المرتجلة أو المدبرة التي تعتمد التعددية اللغوية والحوارية والطقوسية هي من سمات الحياة الاجتماعية.

ويذهب ميخائيل باختين إلى أن الهجاء المينيبي المفعم بالروح الكرنفالية كان له الأثر في صياغة الأصناف الأدبية المسيحية، وخاصة ما يتعلق فيها بالطابع الاجتماعي، إذ يجتمع ضمن حواريتها، وعلى قدم المساواة، أصحاب السلطان، والأغنياء، وقطاع الطرق، والفقراء، والغواني، فضلا عن الأحلام وحالات الجنون، وواصلت الخصائص المينيبي العيش والتجدد في عدد من الأصناف الأدبية في القرون الوسطى، كأدب الكنيسة اللاتينية خاصة في فيما يخص الأدب الحياتي، فيما ظهرت بقدر إضافي من الصالة والتحرر في داخل الأصناف الحوارية والمشبعة بالروح الكرنفالية الخاصة بالقرون الوسطى، مثل: المجادلات، والمناقشات، والتبجيلات، والمكافئة بين الأضداد، والأخلاقيات، والخوارق، والرؤى الساخرة. وفي عصر النهضة فقد شاعت الروح الكرنفالية على نطاق واسع في الأدب والعقيدة، وتغلغت المينيبي إلى أعماق الأصناف الأدبية الكبيرة عند رابليه، وسرفانتس، وغريميلسهاوزن، أما في العصر الحديث وإلى جانب تغلغل المينيبي في الأصناف الأدبية الأخرى التي أسبغ عليها الطابع الكرنفالي، وطورتها إلى أشكال تحت مسميات جديدة، كالحوار اللوكياني، وأحاديث مملكة الأموات، والقصة الفلسفية، والأقصوصة الخيالية (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، الصفحات 199 - 201).

الكرنفالية (Carnavalesque) أو الاحتفالية

تعود أصول كلمة الكرنفالية إلى ميخائيل باختين الذي يرى أن الكرنفالية (تتأسس حالما تبدأ معاني الاحتفال بتمزيق القيم الاجتماعية وتشويهها وقلبها رأساً على عقب؛ كما أنه قسمها إلى ثلاثة أشكال رئيسة هي: المشاهد الطقوسية، والتأليف اللفظية الهزلية، ومختلف أجناس اللغة البذيئة، ورغم هذا التمييز والعزل، إلا أن فواصلها غير مانعة، فهي غالباً ما تجتمع وتختلط معاً في الكرنفال) (الرويلي و البازعي، 2002، صفحة 215)، ويتعلق الكرنفال بالحياة اليومية، والاجتماعية، والثقافية، يقترب من الطقوسية والاحتفالات الدينية، وهو ليس ظاهرة أدبية، إنه شكل تمثيلي توفيق ذو طبعية شعائرية، وهو معقد جداً، ومتنوع، بالنظر لاختلاف

العصور، والشعوب، والاحتفالات ذاتها. لقد طور الكرنفال لغة كاملة تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة، وإن هذه اللغة قد عبرت بصورة تقاضلية، وبطريقة مفهومة عن موقف من العالم، موقف كرنفالي موحد، معقد ومتغلغل في كل صيغ هذه اللغة، وإن هذه اللغة تتعذر ترجمتها بأي شكل من الأشكال ترجمة كاملة ومناسبة إلى لغة كلامية، خصوصاً إلى لغة المفاهيم المجردة؛ لكنها تتصاع لعملية نقد وترجمة معلومة إلى لغة أخرى تربطها بها رابطة قري من حيث الطبيعة الحسية الملموسة للغة الصور الفنية، التي تتمثل بلغة الأدب، إذ أن عملية نقل الكرنفال إلى لغة الأدب هو ما ندعوه بإسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، صفحة 178).

ويمكننا القول إن الحياة الكرنفالية حياة خرجت من خطها الاعتيادي، فهي حياة مقلوبة، وعالم معكوس، فالقوانين، والمحظورات، والقيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاجتماعية، أي الحياة خارج الكرنفال الذي هو بمثابة مشهد مسرحي من غير أضواء أمامية ولا تقسيم للحاضرين داخل المسرح إلى ممثلين مشاهدين. في الكرنفال، الكل مشاركون نشطون، والكل يقدمون قربانهم بالفعل الكرنفالي، وإن اردنا الدقة فالكرنفال لا يشاهده الناس؛ بل يعيشون فيه، وهذا ما ينبغي في زمن الكرنفال، فيلغى بالدرجة الأولى نظام الألقاب والمراتب الاجتماعية وكل ما يتعلق به من أشكال الخوف، والتبجيل، والخضوع، وآداب السلوك، وما يترتب على عدم المساواة بين الناس، وكل أشكال التمايز الأخرى، وكذلك إلغاء كل المسافات التي تفصل بين الناس، فيسيطر الاتصال الحر البعيد عن الكلفة الذي يقوم بين الناس، ويُعد هذا العنصر عنصراً مهماً في بناء الموقف الكرنفالي من العالم (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، الصفحات 178-179).

وفي الحياة الكرنفالية يبرز مفهوم العلاقات غير المتكافئة، فهي توحد بين المقدس والمدنس، والسامي بالوضع، والعظيم بالتافه، وفيها تظهر التجديفات الكرنفالية، وأشكال الابتذال والتحقير والشتيمة، والتتويج المازح وما يعقبه من نزاع للتاج عن الملك الكرنفالي، المعبر عن مغزى التناوب والتبديل، الموت والتجدد، وعملية ارتداء الملابس بصورة مقلوبة أو وضع البنطلون على الرأس واستعمال الأواني المنزلية مكان أغذية الرأس، وفي الحياة الكرنفالية يبرز الضحك الكرنفالي الذي يعبر عن تكافؤ الأضداد، فهو يرتبط بأقدم أشكال الضحك الشعائري المتعلق بالسخرية من الشمس (رب الأرباب) والسخرية من الموت والبعث، والضحك الجنائزي، والضحك من السلطة، فهو موجه ضد تناوب السلطات والحقائق، ضد تناوب نظم الكون، وهذه المحاكاة الساخرة هي جزء لا يمكن فصله عن "الهجائية الميمنية" أو عن كل الأصناف الكرنفالية بصورة عامة (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، الصفحات 181-186).

ميخائيل باختين والرواية المتعددة الأصوات (Polyphonic novel)

تُعد الرواية الحديثة من الأجناس الأدبية المهمة التي خضعت للعديد من القيود والتدخلات الفكرية والاخلاقية في رحلة تطورها إلى شكلها المعاصر، فقد كانت الرواية في العهد الأوغسطيني وفي القرن التاسع عشر على السواء، قبل فلوبير وهنري جيمس تركز على الصلة بين القارئ والنص، وطبيعة هذه الصلة تتحدد بوساطة محاكاة التخيل، وهي تشير إلى تشير إلى القيمة الأخلاقية، أي أن مستوى الرواية الروحي يُرى على أنه يتحدد بصلة القارئ بالرواية وبالطبيعة الأخلاقية للكاتب نفسه. فالكاتب الخلفي سينتج رواية على مقدار من "الواقعية" يكفي لتعليم مبادئ الخير، فعلى الرواية كما يقول جورج هنري: أن تتجنب تصوير الدنيء والبشع لأنها بغير ذلك تعجز عن إشغال العواطف وتوسيع حساسيات قرائها (هالبرين، 1981، الصفحات 12-14)، فيما ظهرت بوادر التغيير في الرواية المعاصرة في أوروبا بعد أن ظهرت الرواية المتسلسلة التي أكدت قوتها ونموها، فقد غدت وثيقة محولة إلى رواية، وهذا التحول تحدده ظروف نشرها في المجلات والصحف اليومية، فلم يصبح ديكنز روائياً إلا بوساطة الصحافة وكذا الحال بالنسبة لدوستوفسكي، وغدا الروائي آنذاك الكائن العالم بكل شيء، الذي فهم كل شيء وعاد تركيب كل شيء، (ألبيريس، 1982، الصفحات 41-42).

وشهدت العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين التغيرات المحورية في نظام بناء الرواية المعاصرة التي لا تخضع للتأوهات الأرستقراطية والبرجوازية فلم تُعد ذلك الصنف الذي يخد ويبرز مآثر فئة معينة على حساب فئات اجتماعية أخرى، فالرواية حرة متعددة الأصوات ترتبط بالشعب، وبالطبقات الدنيا أو بسواد الناس، ولن تكون أحادية الصوت كالملمحة التي ترتبط بالارستقراطية وهيمنتها، ولن تبني عالمها في مناخ أسطوري مرتبط بالخرافة وبعيد عن الزمن المعاش فعلاً والخاضع للتجربة الحياتية الحرة (باختين، الملمحة والرواية، 1982، صفحة 13)، فلا ضير من تأثر الرواية بالتراث الشعبي والثقافة الشعبية والعادات والتحليل النفسي للشخصيات والدخول إلى عوالم الجنون والهوسات والاستكشافات المتعلقة باللاوعي في سرد الأحداث لأنها تتعامل

مع المجتمع دون تمييز، وحينها يقع على عاتق المتلقي مسألة الفصل والتفضيل بين الخير والشر وبين جميع المتناقضات التي سيتعامل معها النص الروائي (اسماعيل، 2020)؛ لأنها راسخة في بناء جميع المعتقدات والمجتمعات الإنسانية، والرواية بوصفها جنسًا أدبيًا نوعيًا له جذور ثقافية عميقة تتعلق بالممارسات الاحتفالية الشعبية والشعائر والطقوس في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، فهو يرفض ما ذهب إليه الفكر الرومانسي الذي يقصي بشكل شبه كلي الثقافة النوعية للساحة العامة، والضحك الشعبي بكل ثراء تجلياتهما، وحتى زمن قريب، لم يعتبر المختصون في الفلكلور وفي التاريخ الأدبي أن الشعب الذي يضحك في الساحة العامة هو موضوع يستحق الدراسة ولو بقدر قليل من الاهتمام والعمق على المستوى الثقافي، التاريخي، الفلكلوري أو الأدبي، وفي العديد من الدراسات العلمية المكرسة للشعائر والأساطير، وللأثر الشعبي الغنائي والملحني لا يشغل الضحك قط إلا مكانًا متواضعًا جدًا (باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، 2015، صفحة 14).

وتستند الرواية المتعددة الأصوات إلى كثرة الأصوات واشكال الوعي المستقلة غير الممتزجة ببعضها، وظهور أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع مالها من مرجعيات وعوالم، هو ما يصح عليه تسمية تعدد الأصوات، لأن الإبطال داخل وعي المؤلف ليسوا مجرد موضوعات لکلمته؛ بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة، لذا فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستغنى هنا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، وهي لا تُعدُّ تعبيرًا عن الموقف الايديولوجي الخاص بالمؤلف، إذ أن وعي البطل يقدم بوصفه وعيًا غيريًا، وعيًا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، وسيكون السرد في هذه الرواية مُختلفًا ومغايرًا عن السرد في الرواية المونولوجية ذات المستوى الصوتي الواحد (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، الصفحات 11 - 12)، ومؤلف الرواية المتعددة الأصوات ذات النزعة الحوارية، مطالب لا في التنازل عن وعيه الشخصي؛ بل في التوسع إلى أقصى حد في إعادة تركيب هذا الوعي، وذلك من أجل أن يصبح قادرًا على استيعاب اشكال الوعي الأخرى المساوية لحقوقه، فيجب أن تمنح جميع الشخصيات الحرية التامة والمتساوية عندما يتعلق الأمر في عملية إبداء وجهات النظر المختلفة التي تعبر عن مرجعيات ومعتقدات الشخصيات المتحاوره ضمن الخطاب الروائي (باختين، شعرية دوستوفسكي، 1986، صفحة 97).

وتضمنت رواية (المدعو صدام حسين فرحان) لخضير فرحان الزيدي العديد من المواقف التي تُعبر عن الهجاء المينيبي المشبع بالروح الكرنفالية، وفيها يبرز دور الراوي الذي يسمح لشخصياته بإبداء وجهات نظرهم بحرية تامة، ومن هذه المواقف ما نقله لنا الراوي:

(- صدفه غريبة لا تحدث حتى في الأفلام. أنت عبد الكريم قاسم وأنا صدام حسين، يلتقيان من جديد هههههه).

- كلا نحن حاملان لاسمين متناقضين فقط. لكن صدامًا حاول اغتيال عبد الكريم قاسم. ربما تحاول اغتيالي بعدما تنتهي حكايتك....

- مستحيل وأنا ضيفك يا صديقي (الزيدي، 2020، صفحة 67)، يتعلق هذا الخطاب بالخيال الجامح الذي يسعى لجمع المتناقضات، وحذف الحقبة الزمنية التي تفصل بين الشخصيتين، فهما ضدان لا يجمعهما موقف ودي، إن الضحك المينيبي الذي نتج عن هذا الحوار الساخر يعبر عن المأساة التي جمعت بين الاسمين، فكلاهما مرتبط بتغير، أولهما بثورة ضد النظام الملكي، وثانيهما مرتبط بالثورة ضد النظام الجمهوري، وأن أسباب تسميتهما متعلق بتأثر والديهما بأصحاب هذه الثورات، فضلًا عن أن صدام حسين كانت له محاولة فاشلة لاغتيال عبد الكريم، لكنه تمكن من قتله فيما بعد، لقد تمكن الراوي من جمعهما بعد موتهما بصورة رمزية، وعقد مقارنة بينهما بواسطة استنطاق التاريخ، لأن صدام حسين فرحان سيبدأ باعتراقاته أمام عبد الكريم قاسم، وهذا الاستدراج المعكوس لا يتطابق مع الحقيقة التاريخية، لأن القاتل يظهر خائفًا ومتوسلاً بالمقتول ليستمتع إليه، فمن أهم ما يميز الهجاء المينيبي مسألة تحرره من القيود التاريخية.

ويأتي لنا الراوي بعد هذا الحدث بحدث آخر مُشبعًا بالروح الكرنفالية، والتصرفات المينيبيبة الساخرة: (ذات مرة حضرت في صباي لعبة كرة القدم، في أحد ملاعب المدينة، ففي الساعة التي وصلت، وإذا بالمدرجات تشتعل كلها بهتاف واحد "هلا بيك هله" يقولونها للاستهزاء بسيادته من خلالي طبعًا، فما كان مني إلا أن أشير بيدي للجماهير مجبرًا، كي يهدأ الصخب الحاصل بسببي، لتستمر اللعبة بشكل شفاف. حتى تقدم أحد محبيه ليقدم لي كرسياً في مقدمة المدرجات الرئاسية بالقرب من صف المسؤولين. كنت بين مصدق لما حصل، ومكذب لتلك اللعبة المؤقتة، عندما وصلت البيت رفعت يدي عاليًا أمام المرأة فبصقت عليّ الحيطان) (الزيدي، 2020، الصفحات 77 - 78). تفوق الطابع الاحتفالي الذي يميز الروح الكرنفالية الساخرة، والتصرف المينيبي الذي يتمثل بفعل

الاستهزاء في هذا المشهد، فعملية الهتاف تهدف إلى الاضحاك والنيل من السلطة بوساطة التصرفات السايكولوجية وإظهار الطباق، فالمواطن يصبح امبراطورًا، وهي لحظة تمت بصلة إلى خلع تاج السلطة، وتتصيب صدام حسين فرحان رئيسًا بعد أن رفع يده لتحية الجماهير، إن مثل هذه اللحظات تمثل الحرج السياسي الذي يربك القائمين على الكرنفال الاحتفالي، لأنهم يجهلون التعامل مع هذه المواقف التي يمثل الخطر فيها كل الجوانب المحيطة بردة الفعل، لأن السلطة في لحظة ما انتقلت إلى البطل، وما كان منهم إلا أن أجلسوه في مقدمة المدرجات حيث تقبع رموز السلطة وتستعمل سلطتها على المكان. أما الجزء الثاني الذي يخص البطل بعد أن خلع تاجه وعاد إلى طبيعته الأولى، فهو فعل مينيبي يعتمد الخيال الجامح، فقد خرج من تلك اللعبة الكرنفالية مزهواً بدور الرئيس الذي يسبغ عليه كل صفات العظمة، لكنه حين أراد تكرار المشهد مع نفسه ومن دون أي جماهير تهتف باسمه، تكفلت الجدران بالرد باصقة عليه، لتعيده إلى حالته الطبيعية.

ومن الأمثلة التي أوردتها الراوي بصيغة الاسترجاع الخارجي الذي تمتد سعتة خارج الخطاب الروائي ما ذكره البطل عن والده: (كان أبي أنموذجًا متخلفًا من الطراز القديم، "دقة قديمة" هو كلب عجوز وأجرب لا يخاف ظله ولا يسير بجانب الحائط مثل بقية الخائفين من سيادته... صرّح للصحافة بأن الرئيس لا يبول مطلقًا، وعندما استغرب الصحفي من تصريحه هذا، قال: - كيف لا يبول؟

- لا يبول يعني لا يبول. هل شاهدت بحياتك رئيسًا يبول أو يأكل أو ينام. لا يبول والسلام. هو يدخل فقط. الرئيس بكل شيء، قريب من الله وبعيد عن البشر بكل أخطائهم، إنه هدية سماوية إلى الأرض، وليس لعبة أطفال يا أخي...) (الزبيدي، 2020، الصفحات 79 - 80)، لا شك أن هذا النص يعتمد على الخيال الجامح، الذي يفسر عملية صناعة التابوهات في المجتمعات المقهورة سياسيًا من قبل السلطة، فقد أسبغ البطل على شخصية الرئيس صفات إلهية فهو منزوع الغرائز، هو هدية السماء، وهذا النص أيضًا يختص بعنصر مينيبي آخر هو تقديس المدّنس فلا يمكننا المقارنة بأي شكل من الشكال بين الذات الإلهية والإنسان. أما الصفات التي أطلقها البطل بحق والده (كلب، وأجرب) فتقع ضمن دائرة الخطاب الهجائي، الذي يميز ما يثير الاشمئزاز من تصرفات وأفعال الشخصيات، فيكون السباب والشتيمة هو الرد المناسب على هذه الأفعال الشائنة.

وفي مورد آخر من الرواية يسرد لنا الراوي حادثة غريبة، وقعت في القرية التي كان يسكنها البطل مع والديه (هي قرية الكلاب المسلوقة من الجوع والمرض والموت في الطرقات الضيقة ما بين الصرائف... قرية فرحان السعيدة).

أمراض عجيبة فيها لا يعرفها قاموس الطب والصحة العامة، مثلًا مرض يقال له (أبو ذريق) يصيب الإنسان والحيوان على السواء، يموت الإنسان بعدما يذرق ثم يذرق حتى يموت، يذرق وهو نائم، يذرق وهو يركض، وهو يصلي... يرفس ثلاث رفسات متتالية ثم يخزي على نفسه بذرقات متتالية، بعدها يودع الدنيا... عثر على أحد المصابين ميتًا أثناء فصل مجامعة على سرير الزوجية. ميتة لم تكن محتملة و "الزوج ابن الزوج" لم يذرق في النهار كأعراض محتملة للمرض. يكتشف المشيعون سر جماعه مع زوجته التي ماتت معه في اللحظة الرهيبة ذاتها. كان يعض على لسانه من جهة، ومن جهة أخرى يعض طرف ثوبه بأسنانه المنخورة، وما لبث أن رفس السرير بساقه حتى سقط مغشيًا عليه بالضربة القاتلة لأبي "ذريق" الرهيب، لا حراك يرتجى منه، ولحقته زوجته مع أول صيحة عظمى عليه) (الزبيدي، 2020، الصفحات 90 - 91)، يعتمد بناء النص بشكل تام على الخيال، والسخرية المفرطة التي أطرت الحدث بشكل تام، فعملية الاضحاك المينيبي تسيطر على جميع المواقف التي ذكرها البطل، واستعماله للتسميات الغريبة والشتائم والأفعال المخزية والشاذة، وتشبيه الإنسان بالحيوان تقع ضمن حدود الاستعمالات المينيبيية، ومثل هذه النصوص تعمل باتجاهين، الأول يحمل في طياته التعاطف مع الحالة بعد تجريده من موارد السخرية المفرطة، والثاني يثير الضحك الجنائزي الذي يقترن بالمواقف المتناقضة من الموت والحياة، فيكون الضحك هو التكافؤ الضدي لفعل الموت، حين يقف الإنسان عاجزًا عن التصرف في مثل هذه المواقف الساخرة المؤلمة.

ويستمر الراوي بسرد اعترافات صدام حسين فرحان لعبد الكريم قاسم، مستعينًا بذاكرته التي تمثل الوقائع اليومية لحياته: (- لا مجال للتفكير في ظل الحرب، فهو منطقة خطر عظمى.

وقفت كالجرذ المذعور على باب دائرة التجنيد في طابور طويل متعرج، وهو أطول من الوقوف بين يدي الله في يوم القيامة... تم سوقنا كخراف فنية تدعى "هرفية" إلى مركز التدريب، القريب جدًا من آثار أور وزقورتها التي يدور من حولها الجنود

المستجدون في ساعة تدريب صباحية... كنا عرايا نصرخ بهستيريا "وينك يا آلي تعاديننا"، حول الزقورة نردح ونتغوط فوق عمائم ملوك الحضارة الطينية المندرسة في الرمال الحارقة، ولا نعرف تاريخاً حضارياً سوى تاريخ سيادته.

نعود بالهرولة من جديد إلى ساحة العروض فرحين بالروح الشرسة والشخصية القتالية التي نتمرن عليها، من أكل الأفاعي الحية، والكلاب الخائفة، والأرنب البرية، إنهم يطبخون أرواحنا لتكون جاهزة إلى موائد الحرب) (الزبيدي، 2020، صفحة 126)، يُعدّ الخطاب الساخر التجديفي والمفعم بالروح الكرنفالية والشتائم والسباب، من أهم مقومات الهجاء المينيبي، وأول ما يواجهنا في هذا المشهد الألفاظ التي أستمعناها الراوي (كالجرذ المذخور، كخراف، هرفية)، فهي تعبر عن التشبيهات الساخرة التي تشير إلى حالة الإذعان والذل المسيطرة على الأفراد في المشهد، لأنهم يُساقون للموت طائعين، فالاستلزام الحواري يهتم بالقصد وهو ما أراد المتكلم إيصاله إلى المتلقي عن طريق تأويله للمشهد (محمد، 2024)، ومن ثم نلاحظ عملية تدنيس المقدس التي حضرت في موقفين هما: الدوران حول زقورة أور التي تعد إرثاً ثقافياً مقدساً، والآخر تدنيس قدسية الملوك القدماء بوساطة فعل (التغوط) على عمائمهم، وهذا الفعل المينيبي يحمل في طياته سخرية مؤلمة للواقع الذي كانت تمارسه السلطة، فهي تتعمد إهانة الحضارة والثقافة، فكيف لها أنت تجعل من ساحة تدريب فوق أرض آثارية، والحقيقة أن هذا الاعتراف يصرح بالتبرير لهذا الفعل: (ولا نعرف تاريخاً حضارياً سوى تاريخ سيادته)، وفي الخطاب تظهر المشاهد والطقوس الشاذة التي تتجلى في عملية الصراخ الهستيري وأكل الأفاعي والكلاب والأرناب، فهذه التصرفات المينيبية تحيل إلى بعض الصفات المنحرفة التي تخالف الفطرة الإنسانية، وتحيل أيضاً إلى مدى الإذعان والخضوع والانقياد الذي يسود هذا التجمع الكرنفالي المؤسس من قبل السلطة.

ومن المواقف المينيبية المفعمة بالروح الكرنفالية، الاحتفال بمناسبة إزاحة الستار عن الجدارية التي رُسم عليها صورة الرئيس، وما تخلله من موقف مسرحي لصدام حسين فرحان لحظة تحرك الورقة الملصقة على عين الرئيس اليمنى بسبب عقدة الحبل: (لقد فتح السيد الأمر عينه علي بقوة وقد نتف منطقة كبيرة من شاربته، وكاد يلتهمني بعينه. وكأنه يتوعدني عندما ينتهي الاحتفال...

لكن المضحك المبكي أن الورقة عادت للالتصاق بعدما خُفّت سرعة الهواء. تم التصفيق وقطع الشريط ثم توالى كلمات التبجيل والشعاراتية المبتكرة والإشادة بحق الرئيس والوطن وما شابه ذلك من الهرطقات والترهات. لكن الهواء عاود الهبوب بقوة من جديد، بغف واستفزاز هذه المرة. تحركت عين الرئيس من جديد، بحيث بدا كأن الرئيس يغمز بعينه للحاضرين. انتبه قائد الفيلق لتلك العين المتحركة معتبراً القضية ميتافيزيقية من وحي القيادة الملهمة، بأن الرئيس يحيي الجمع المؤمن من المقاتلين الأشاوس... (الزبيدي، 2020، صفحة 152)، يبرز في هذا الموقف الخطاب المينيبي الهجائي الساخر، الذي يعبر عن حالة الاستهزاء بالسلطة والاضحاك والخيال والمغامرة، والحفل يقترب من الحالة الطقوسية الكرنفالية، التي يبرز فيها التبجيل والشعارات والطاعة للرمز المتمثل بصورة رأس السلطة، والخطاب يسلط الضوء على فعل الخوف الذي يعتري هرم السلطة، خوف (البطل، الأمر، وخوف قائد الفيلق)، والكل يبحث عن تبرير يتناسب مع الموقف الروحي لطقس إزاحة الستار عن صورة الرئيس، وحين يصدر التبرير من السلطة الأعلى في الحفل سيذعن الرعية خائعين مؤمنين مبتهلين، لقد حمل التبرير في طياته قضية إعجازية تتعلق بالتجريب السايكولوجي المتعلق بالهوس والحالات الشاذة، والتبجيلات، والخوارق، فصورة الرئيس لها القدرة على الحركة ومتابعة الحضور، لأنها ترتبط بشخصية لها صفات إلهية، لكن الحقيقة التي تقف خلف هذه الحادثة تثير الاضحاك والسخرية، فلقد دُنس المقدس الافتراضي بوساطة الرسام صدام حسين فرحان حين: (اشترت صورة كبيرة لسيادته، وقمت بقص عينيه من منطقة "الاوت لاين" لكل عين من عيني "المحفوظ بالله" ثم جلبت علبة سيكوتين ولصقتهما برفق في مكانهما. حصل التطابق الكلي بين عينيه وصورته الأصلية طبق الأصل من دون علم السيد الأمر...) (الزبيدي، 2020، صفحة 149)، وحقيقة التدنيس لهذا المقدس الافتراضي حدثت مرتين: الأولى عند تشويه الصورة لحظة قلع عيني الرئيس منها، والثانية حين لصق العيون على اللوحة المرسومة، التي تغمز المقاتلين الأشاوس المغلوبين على أمرهم.

ويسرد لنا الراوي حادثة متعلقة بما جرى لصدام حسين فرحان الذي اقتيد مخفوراً من العمارة إلى بغداد بسبب تهمة جهلها هو ومرافقيه ومعتقله: (توقفنا في الطريق قرب مطعم خارجي بعد ساعتين من الانطلاق نحو العاصمة قرب مرقد صحراوي يدعى مرقد سيد أحمد الرفاعي... كان المطعم بقربه ومعروفاً لدى الجنود بطبخه الحمير المذبوحة... طلب مني العريف فاخر أن أتوجه للمرقد للصلاة وستخف العقوبة. لكنه غضب عندما قلت له أنني لا أقرب الصلاة.

دعاني ضرغام إلى تناول أكلة اليوم في المطعم من لحم الحمير المشوي على الفحم. قال: "سيجعلك لحم الحمير في حالة أفضل لتحمل المصائب والصبر في الشدائد. كما يزيد من قدرتك على اللامبالاة، تلك التي يحتاجها المواطن في تلك الحالات

الخاصة قبل الموت. يا أخي لحم الحمير مجرب لدى الجنود كثيرًا وخاصة عندما يقبلون على الموت بوجوه باسمة" (الزبيدي، 2020، الصفحات 179 - 180)، يبرز في الخطاب الفعل المينيبي المتعلق بالهزاء السياسي، فكلام العريف (ضرغام) سخريه غاية في الألم، ويندرج تحت مسمى الاضحاك الجنائزي، فهو يسير بالضحية إلى حتفها، والخطاب يستلهم من الطابع الشعبي الاجتماعي العديد من العقائد والدلالات العرفية الساخرة، فهو يدعو الضحية لأكل لحم الحمار الذي سي جلب له الصبر واللامبالاة، فبحسب المعتقدات الشعبية أن هذا الحيوان يتمتع بخصائص الصبر والهوان والذل والخنوع والغباء، ويحتج على الضحية بدليل واقعي، لأن رواد هذا المطعم هم من المقاتلين الذين يذهبون للموت بوجوه باسمة، إنها قمة السخريه المؤلمة التي تحمل بين طياتها حقيقة الرفض لهذه الحرب التي اشعلتها السلطة، وضحيته الشعب المغلوب على امره.

وعملية نقل رأي العريف ضرغام نقلاً مباشراً بوساطة الراوي، تعبر عن تعدد الآراء ووجهات النظر، التي بدورها تُعدُّ مظهرًا غنيًا من مظاهر تتعدد اللغات، فلم يتدخل الراوي بهذا الرأي ولم يعلق عليه أو يُحرفه، ونقل الراوي للمفردات والعبارات الحوارية بشكل ينسجم ومرجعيات الشخصيات الفكرية والاجتماعية يظهر الجانب السوسيوثقافي الذي تؤديه عملية التلطف (محيي، 2016)، وقد سبق هذا الرأي تبادل لوجهات النظر لم يؤثر على مجرى الاحداث، فلقد استمع العريف لرد صدام حسين فرحان: (لكنه غضب عندما قلت له أنني لا أقرب الصلاة)، ولم تظهر مظاهر الغضب، لكن الذي ظهر هو التعاطف المضر مع الضحية، فهي المفارقة التي تغفل عنها السلطة في مثل هذه المواقف، التي تقصي جرم الضحية وتؤكد وحشية السلطة (حميد و زكي، 2023)، لأن ضرغام يدرك النهاية التي تنتظر صدام حسين فرحان بعد وصوله مخفوراً إلى بغداد.

وبعد وصول الضحية إلى مقر القيادة ومقابلته للرئيس الذي يُمثلُ هرم السلطة (استلمت المظروف والساعة وأديت التحية فانفض رأس عضوي المحتقن عندما رفعت يدي وضربت بقدمي الأرض للتحية العسكرية كالجنود البواسل والفرسان. انفتح صمام الصنبور وتدفق البول على بنطلوني الجديد في منتصف قاعة الرئيس).

خرجت من قاعة الرئيس كالطاووس مزهوا بمقابلة أعظم رأس دمر الألوف من الرؤؤس ليس بيده ولكن بيد من تطوع للعمل تحت جناحه، والبول يخر من سروالي، ويرسم خريطة مجدي. كان رجال الحماية يضحكون بالسر، وكأنهم اعتادوا على تلك المقابلات لأمثالي من ضعاف النفوس، وأصحاب المقابلة الأولى والأخيرة) (الزبيدي، 2020، صفحة 208)، لم يتغير مستوى الخطاب الهجائي الذي وصف به صدام حسين فرحان هذه الحادثة، فحين يختلط الخوف والهبة بالسعادة ستظهر بعض المواقف غير المنطقية في تصرفات الإنسان، وسيعمد إلى تفسيرات غاية في الغرابة لهذه التصرفات، فالتناقض الذي يمثله (الطاووس مزهواً) و (البول يخر من سروالي)، لا يمكن تفسيره إلا بالمينيبيية الساخرة التي أوجدت هذا التكافؤ الضدي للموقفين، قمة السعادة التي تعبر عن الغرور والجمال يقابلها قمة الانحطاط السلوكي الذي يعبر عن الذل والخزي، والخطاب المينيبي لا يخشى الخوض في المواقف الأخيرة الحاسمة لتصرفات الانسان الأخلاقية والنفسية الشاذة، التي يبرز فيها الهوس والنزوات الغرائزية. فضلاً عن انتهاك قدسية المكان الافتراضية (القصر الرئاسية)، الذي جرت فيه الوقائع وتغيرت دلالاته بحسب الظروف التي عاشها البطل إلى دلالة سلبية (اسماعيل، 2020)، فهو يحمل في طياته المضمره المينيبيية الطباقية، لأن رأس السلطة الذي يحكم المكان يتحكم بموت وحياة زائريه.

الخاتمة

ختاماً فقد كان الهدف الذي يقف خلف هذه الدراسة، الوقوف على مظاهر الهجائية المينيبيية التي أسبغت على رواية المدعو صدام حسين فرحان للروائي العراقي خضير فليح الزبيدي طابعها الساخر، وقد وقفت على عدة نتائج أهمها:

- اعتمدت الرواية بشكل رئيس على مبدأ تعدد الاصوات الذي يعطي مساحة حرة لتبادل الآراء داخل الخطاب الروائي.
- تعتمد الرواية على الوقائع الزمنية الحقيقية لصناعة واقع يحاكي تلك الحقب الزمنية التي مرت عليها احداث الرواية، وبوساطة هذه المحاكاة تسلط الضوء على العديد من الوقائع والاحداث المسكوت عنها.
- الرواية تعتمد الأسلوب الخيالي في خطابها، لكنها في حقيقة الأمر تعقد مقارنة بين متناقضين حكما العراق وتجلسهما وجهًا لوجه، فتظهر الاعترافات التي تمثل حقيقة الواقع الذي جرى بين الحقبين الزمنيين.
- تزخر الرواية بالمواقف المينيبيية الساخرة التي عبرت عن الرفض والهجا للواقع السياسي والسلطة.

- أظهرت الرواية العديد من المواقف الكرنفالية التي تتجلى بوساطة التجمعات الاحتفالية وتنشط فيها الممارسات المينيبيية والكرنفالية على السواء.

المصادر

- ايمان حسين محيي. (1 حزيران، 2016). بنية الحوار في رواية بين قلبين للروائي علي خيون دراسة فنية. مجلة كلية التربية الاساسية، الصفحات 59 - 78.
- باسم صالح حميد ، و عقيل فاضل زكي. (انون الأول، 2023). فضا الساحة العمومي. مجلة آداب المستنصرية، الصفحات 121-141.
- جون هالبرين. (1981). نظرية الرواية (مقالات جديدة). (محيي الدين صبحي، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.
- خضير فليح الزبيدي. (2020). المدعو صدام حسين فرحان (المجلد الثانية). بغداد: دار سطور للنشر والتوزيع.
- ر. م ألبيريس. (1982). تاريخ الرواية الحديثة (المجلد الثانية). (جورج سالم، المترجمون) بيروت - باريس: منشورات عويدات.
- زينة عبد الجبار محمد. (شباط، 2024). الاستلزام في رسالة الكتاب لعبد الحميد الكاتب (132 هـ). مجلة المستنصرية للعلوم الإنسانية ، الصفحات 342 - 347.
- محمد أنور اسماعيل. (1 كانون الثاني، 2020). تجليات المكان في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف. مجلة كلية التربية الاساسية، الصفحات 333 - 345.
- ميجان الرويلي، و سعد البازعي . (2002). دليل الناقد الأدبي (المجلد الثالثة). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ميخائيل باختين. (1982). الملحمة والرواية (المجلد ط 1). (جمال شحيد، المترجمون) بيروت: معهد الانماء العربي.
- ميخائيل باختين. (1986). شعرية دوستوفسكي. (جميل نصيف التكريتي، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- ميخائيل باختين. (2015). أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة (المجلد الأولى). (شكير نصر الدين، المترجمون) بيروت: منشورات الجمل.
- نورثرث فراي. (1991). تشريح النقد محاولات أربع (المجلد الطبعة 7). (ابراهيم محمود الحسنات، المحرر، و محمد عصفور، المترجمون) عمان: منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي.
- هانم محمد فوزي. (2002). فن الساتورا دراسة في الأدب الساخر عند اليونان (المجلد الأولى). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

References

- Alberis, R.-M. (1982). *History of the modern novel (Volume Two)* (G. Salem, Trans.). Awidat Publications.
- Al-Ruwaili, M., & Al-Bazie, S. (2002). *The literary critic's guide (Volume Three)*. Arab Cultural Center.
- Al-Zaidi, K. F. (2020). *The so-called Saddam Hussein Farhan (Volume Two)*. Dar Sutour for Publishing and Distribution.
- Bakhtin, M. (1982). *The epic and the novel (1st ed.)* (J. Shahid, Trans.). Arab Development Institute.
- Bakhtin, M. (1986). *Dostoevsky's poetics* (J. N. Al-Tikriti, Trans.). General Directorate of Cultural Affairs.
- Bakhtin, M. (2015). *The works of François Rabelais and popular culture in the Middle Ages and the Renaissance (Volume 1)* (S. Nasreddine, Trans.). Jamal Publications.
- Fawzi, H. M. (2002). *The art of saturation: A study in Greek satirical literature (Volume 1)*. Supreme Council for Culture.

- Frye, N. (1991). *Anatomy of criticism: Four attempts* (I. M. Al-Hasanat, Ed. & M. Asfour, Trans.). Publications of the University of Jordan, Deanship of Scientific Research.
- Halperin, J. (1981). *The theory of the novel (new articles)* (M. Subhi, Trans.). Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.
- Hamid, B. S., & Zaki, A. F. (2023, August 1). The space of the public square. *Journal of Mustansiriya Literature*, 121, 121-141.
- Ismail, M. A. (2020, January 1). Manifestations of place in the novel *The Back Neighborhood* by Muhammad Zafzaf. *Journal of the College of Basic Education*, 333, 333-345.
- Mohie, I. H. (2016, June 1). The structure of dialogue in the novel *Between Two Hearts* by the novelist Ali Khayoun: An artistic study. *Journal of the College of Basic Education*, 59, 59-78.
- Muhammad, Z. A. J. (2024, February). Implication in *The Letter of Writers* by Abdul Hamid Al-Kateb (132 AH). *Al-Mustansiriya Journal for Humanities*, 342, 342-347.