العددِ ١ 21A حزيران ٢٠٢٦
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
NO.21A1 Jun2026 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

الهجاء المينيبي في رواية خضر قد والعصر الزيتوني لنصيف فلك

م. د عقيل فاضل زكي
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية/ قسم اللغة العربية
aqeelfzh1973@uomustansiriyah.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الهجاء المينيبي، العجائبي، تعدد الأصوات.

The Meneubian satire in Khader Qad's novel and the olive era by Nassif Falak

Dr. Aqeel Fadel Zaki
Al-Mustansiriya University / College of Basic Education / Department of Arabic Language
Modern Criticism
aqeelfzh1973@uomustansiriyah.edu.iq

.Keywords: Minibeian spelling, The Fantastic, polyphony

الملخص:

يُعدّ هذا النمط الذي ينسب إلى مينيبوس الكلبي في نظر عدد من الدارسين، ضربًا من السخرية الهجومية التي تتسم بالروح الكرنفالية والمرونة البنيوية والقدرة على التكيّف مع التحولات السياسية والثقافية في المجتمع ويهدف هذا البحث إلى استجلاء هذه السمات وتحليل تجلياتها والكشف عن أثرها في تشكيل الخطاب الروائي وبنيته الدلالية في رواية خضر قد والعصر الزيتوني وفق نظريات ميخائيل باختين التحليلية ومصطلحاته النقدية التي تسعى إلى تحليل الرواية الحديثة بحسب المعطيات السوسيولوجية ومن أهم توصلت إليه الدراسة أن بناء الرواية يعتمد تعدد الأصوات والسخرية التهكمية التي تسلط الضوء على الحياة اليومية المفعمة بالصراعات الأيديولوجية والسياسية والدينية فضلًا عن تغطيتها لأغلب المظاهر والممارسات المينيبية المفعمة بالروح الكرنفالية التي تسعى التي تجمع بين المتناقضات والتحولات والانقلابات الاجتماعية والأخلاقية.

Abstract

This style, attributed to Menippus the Cynic, is considered by a number of scholars to be a form of aggressive satire characterized by a carnivalesque spirit, structural flexibility, and an ability to adapt to political and cultural transformations within society. This research aims to elucidate these characteristics, analyze their manifestations, and uncover their impact on shaping the novelistic discourse and its semantic structure in the novel *Khader Qad and the Olive Era*. This is conducted in light of Mikhail Bakhtin's analytical theories and critical terminology, which seek to analyze the modern novel according to sociological data. Among the study's most significant findings is that the structure of the novel relies on polyphony (multi-voicedness) and sardonic irony that sheds light on daily life, which is fraught with ideological, political, and religious conflicts. Furthermore, it encompasses most Menippean manifestations and practices infused with the carnivalesque spirit that seeks to combine contradictions, transformations, and social and moral upheavals.

المقدمة:

تقترب جذور الهجاء المينيبي من فن الساتورا الذي يُعّرف بوصفه أشعارًا تنتقد رذائل البشر على غرار الكوميديا القديمة، وتتعامل مع أشياء مضحكة وشائنة (فوزي ، ٢٠٠٢)، وقصائد الساتورا هي أقرب ما تكون إلى النثر، وتتسم بصبغتها الاجتماعية والحياة اليومية، وخشونة لغتها وتنوع الاجناس التي تتضمنها، وجمعها للسخرية المليحة والتهكم اللاذع والنقد والهجوم من جهة، وأقوال الحكمة الباسمة ووعظ الفيلسوف المتجول في الشوارع من جهة أخرى، وهي ضاربة بجذورها في عمق الحضارة الرومانية والاغريقية، وشديدة الانتماء إلى الشعر الهجائي (عتمان ، ١٩٧٨)، والجدير بالذكر أن أهم ما يميز الهجاء عن السخرية هو طبيعة المواقف التي تسجل بوصفها هجاءً، إذ أن الفرق الأكبر يتلخص في أن الهجاء هو سخرية هجومية: ومعاييره الأخلاقية واضحة نسبيًا، فهو يقيم

مستويات يقيس بموجبها ما هو سخيف أو يثير الاشمئزاز، والسباب الخالص أو الشتائم هجاء يكاد يخلو من السخرية، ويقوم الهجاء على عنصرين أساسيين: أولهما هو الألمعية وحسن الدعابة الذي يقوم على الخيال أو الاحساس بالاشمئزاز أو السخف، وثانيهما هو موضوع الهجوم، والهجوم بلا دعابة، وهو اللوم الخالص، يشكل أحد حدود الهجاء، وهو حدٌ يفتقر إلى الوضوح لأن السباب من أمتع أشكال الأدب للقارئ مثلما أن المديح من أبلدها، فمن المسلمات أننا نحب أن نسمع الناس وهم يلعنون، ونمل من سماعهم وهم يمدحون (فراي ، ١٩٩١). وتبلور الهجاء المينيبي بوصفه مصطلحًا أدبيًا في القرن السادس عشر، لكنه عاد فاشتهر بسبب الأهمية التي منحها له ميخائيل باختين في نظريته للرواية، إذ يرى "أنه حوار غير منتهٍ بين أصوات حقيقة أو مضمرة يسعى إلى اختبار الحقيقة أو فكرة فلسفية. أما فراي فيرى أن الهجاء المينيبي لا يتوجه إلى الأشخاص كأشخاص، وإنما بما هم من أمزجة وحالات نفسانية ومواقف فكرية" (الرويلي و البازعي ، ٢٠٠٢، ص. ٣٤٤).

وتعود النصوص الأولى للهجاء المينيبي إلى القرن الثالث قبل الميلاد، وينسب إلى الفيلسوف مينيب بن غادار، الذي أعطى هذا الصنف الأدبي شكله الكلاسيكي، وتتصل جذوره الثقافية بالفولكلور الكرنفالي القديم، فيما ذهب آخرون إلى أن هذا الصنف الأدبي قد ظهر قبل ذلك التاريخ بكثير، وأن انتيستينيتس تلميذ سقراط الذي عرف عنه كتابة الحوارات السقراطية أول ممثل لهذا الصنف، ومنهم من يدعي أن الممثل الحقيقي لهذا الصنف بيون بوريستينيس، وبعد ذلك يأتي دور مينيبوس الذي أسبغ عليه سماته المحددة (باختين ، ١٩٨٦). ومن أهم المقومات التي يتأسس عليها الهجاء المينيبي اعتماده على عنصر الإضحاك والباروديا والغروتيسكية، والتحرر من القيود التاريخية المتعلقة بالذكريات، والحرية التامة في الاختلاق الفلسفي والخيال الجامح والجريء وروح المغامرة، فنجد أبطال الهجائية المينيبية يصعدون إلى السماء، ويهبطون إلى الجحيم، ويسافرون إلى بلدان خيالية لم يسمع بها من قبل، ويجدون أنفسهم في مواقف حياتية شاذة، فمنهم من يبيع نفسه أو يحرقها في ساحة عامة، ومن خصائصه أيضًا الدخول في أوكار اللصوص، والحانات، ودور البغاء، والسجون، والحفلات التهتكية الشهوانية لبعض الطقوس السرية، فهو يعتمد فكرة الإنسان الحكيم الذي يحتك بأقسى أنواع الشر في العالم، كالتفسخ الأخلاقي والحقارة، والتفاهة، والقذارة الإنسانية، ويظهر أيضًا التجريب السايكولوجي الأخلاقي، إذ يصور حالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة وغير الاعتيادية، حالات الجنون، والهوس، وازدواج الشخصية، والاستغراق التام في عالم الأحلام، والنزوات والأهواء، وتتخلله المشاهد الفاضحة وأعمال الشغب الكوميدية التي تعمد إلى تعرية الخصم وفضحه، ومن أهم أساليب المينيبية جمع المتناقضات والتلاعب بالتحولات والانقلابات الحادة، فنرى المحظية الفاضلة، والحكيم المتحرر الذي يرزح في ظل العبودية، والامبراطور الذي يصبح عبدًا، والسقوط الأخلاقي والتطهر، والفقر والبذخ، ومن أساليبها أيضًا مزج الأجناس الأدبية في سياقها السردي، فهي تمزج بين الرسائل، والخطابة والحوار، والشعر، والخطابات الفلسفية، فضلًا عن تميز المينيبية بطابعها الاجتماعي اليومي، فهي مفعمة بصراع الأيديولوجيات السياسية والدينية، والمواقف الشعبية، والاحتفالية، والعقائد والأنساق الثقافية، وتفكيك المسلمات، فتعمل على زعزعة اليقينيات وكشف التناقضات (باختين ، ١٩٨٦).

ويُعدّ الهجاء المينيبي من الأنواع الأدبية القديمة التي تتخذ شكل النسق الروائي، الذي أسهم مع المحاورات السقراطية والهجاء الروماني في بناء الرواية الأوربية الحديثة في العصور الباروكية، وبالرغم من افتقارها إلى التأليف والهيكل الصلب للموضوع اللذين يجب توافرهما في النوع الروائي، إلا أنهما يشكلان المرحلة الأولى والأكثر أهمية في تطور الرواية الحديثة، إذ يشكل الواقع المعاصر وجهة النظر بصرف النظر عن تناول الماضي والاسطورة، ويقدم الضحك الشعبي الذي يلغي المسافة الملحمية والتراتبية، ويزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء وأمام العالم، فالضحك عامل مهم لإزالة الخوف ويكون مقدمة لا بدّ منها لإجراء تقريب واقعي للعالم، وجعله مألوفًا (باختين ، ١٩٨٢). وإن كلام الآخر المروي والمحاكى بسخرية والمعروض في إنارة معينة والمتموضع كتلًا ضخمة حينًا أو المتناثر حينًا آخر، العديم الشخصية في معظم الأحيان (الرأي العام، ولغات المهن والأجناس)، وهذا اللعب المتعدد الأشكال بحدود أنماط الكلام واللغات والآفاق هو أحدى أكثر لحظات الرواية الفكاهية جوهرية، وأن دور المحاكاة الساخرة الأدبية هي النوع السائد في تاريخ الرواية الأوروبية، وقد أُبدعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة، وهكذا فعل سرفنتس وميندوسا وغريميلسها ورابيليه وليساج وغيرهم (باختين ، ١٩٨٨). وفي الرواية الحديثة، يظهر الهجاء المينيبي كآلية فنية لتفكيك البُنى الاجتماعية والسياسية والثقافية، فضلًا عن تفكيك السلطة الرمزية سواء كانت دينية أو سياسية أو ثقافية، عبر تعدد وجهات النظر، وأبعاد هيمنة الصوت الأحادي على النص، وشهدت الرواية العالمية، والعربية، والعراقية العديد من الروايات المهمة التي فككت بوساطة خطابها السردي

الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، وحاولت هدم التابوهات السلطوية، ومن هذه الروايات العراقية رواية صدام حسين فرحان لخضير فرحان الزيدي، ورواية قياموت و خضر قد والعصر الزيتوني لنصيف فلك وغيرها، ومن الدراسات السابقة التي تناولت الخطاب التهكمي والساخر في الرواية العراقية: (فرضيات التهكم في السرد العراقي مدخل إجرائي/ مجلة الآداب – الجامعة المستنصرية/ ٢٠١٥) للدكتور كريم شغيدل (السخرية السوداء المتهكمة في الرواية العربية في العراق بعد عام ٢٠٠٣/ مجلة مركز دراسات الكوفة- جامعة الكوفة) للدكتورة ايمان مطر السلطاني.

تعدد الأصوات:

يُعدّ مفهوم تعدد الأصوات Polyphone من المفاهيم النقدية الحديثة التي ترتبط بدراسة الخطاب الروائي وتحليل البنية الحوارية للنصوص الأدبية، وقد ظهر هذا المفهوم في دراسات وأعمال ميخائيل باختين التي خصصها لدراسة روايات فيودور ديستويفسكي خلال النصف الأول من القرن العشرين، فقد توصل إلى حقيقة مفادها أن أي قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول. ولذلك فالقائل في سياق الكلام لا يكون مصدرًا ثابتًا للمعنى المبتغى في قوله، وإنّما قدره أن يكون قائلًا مشاركًا يسهم في عملية اجتماعية لإعادة بناء نهائية للدلالة من خلال عدد لا ينتهي من الخطابات، وأن ما يُظن أنه من قبيل الخطاب الذاتي الخالص ليس إلا خطابًا مستبطنًا لخطابات خارجية أخرى (القاضي و وآخرون ، ٢٠١٠). ويرتبط مفهوم تعدد الأصوات بالحوارية، إذ أصبح النص الروائي فضاءً تتجاور فيه الأصوات وأشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تمامًا مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقًا لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصدائها تترد جنبًا إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانًا فريدًا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين (باختين ، ١٩٨٦، ص. ١١).

وتعرض هذا المفهوم لاحقًا إلى تطور وتوسع في الدراسات النقدية واللسانية والثقافية، فتجاوز حدود الرواية إلى تحليل الخطابات السياسية والاجتماعية والإعلامية والثقافية، بوصفه أداةً تكشف تعدد وجهات النظر والأفكار، فقد كان لعدد من الباحثين والنقاد أمثال بوريس اوزبنسكي، وتزفيتان تودوروف، وجوليا كرستيفا، وروجر فاولر وديكرو وغيرهم، مساهمات في ترسيخ مقومات هذا المفهوم الذي ترك تأثيرات عميقة في تحليل الخطاب الروائي، بل وفي لغة النقد الروائي الحديث بشكل عام ودفع بالنقاد في معظم أنحاء العالم لإعادة فحص التجارب الروائية في ضوء هذا الاكتشاف (ثامر ، ٢٠٠٤).

ويُعدّ الخطاب الروائي "تنوع كلامي (واحيانًا لغوي) اجتماعي منظّم فنيًا وتباين أصوات فردية. والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة، وأرغات مهنية jargons، ولغات اجناس أدبية" (باختين ، ١٩٨٨، ص. ١١)، ويفترض التنوع الكلامي للمجموعات وجود لهجات ولغات أجيال وأعمار متفاوتة، ولغات اتجاهات، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة، ولغات حلقات وتقليعات عابرة، ولغات أيام بل ساعات اجتماعية سياسية (فلكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته)، هذا التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الكلامي الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي: إذ بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزّع الرواية مواضيعها كلها وعالم المعاني والأشياء الذي تصوره وتعبر عنه توزيعًا اوركستراليًا. وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناس الدخيلة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها. فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدّد الأصوات الاجتماعية وتنوع العلاقات والصلات بينها وهي حوارية دائمًا لكن بنسب متفاوتة (باختين ، ١٩٨٨)، وتفترض كل هذه التنويعات الكلامية وجود استقلالية للشخصيات ووعيها، وتعدد الأيديولوجيات، والرؤى في خطاب الرواية متعدّدة الأصوات.

الخطاب الهجائي المينيبي في رواية خضر قد والعصر الزيتوني:

يُعدّ الخطاب الهجائي التهكمي من الأساليب الخطابية التي برزت في الروايات العراقية الحديثة التي صدرت في بدايات الألفية الثانية، إذ لجأ كتّاب الرواية إلى توظيفه للكشف عن التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدها المجتمع العراقي في تلك الحقبة المهمة من تاريخ البلاد، وقد أسهم هذا الخطاب في التعبير عن حالة القلق والاضطراب التي رافقت الحياة اليومية، بوساطة لغة تجمع بين السخرية والنقد، بهدف تعرية التناقضات وكشف

مظاهر الاضطراب والخراب والتهميش والخذلان، ولم تقف روايات هذه المرحلة عند هذا الحد من المحاكاة للواقع، بل أخذت على عاتقها مسألة الكشف عن المسكوت عنه أبان حكم السلطة قبل التغيير السياسي في عام ٢٠٠٣، فمن باب المسؤولية الملقاة على عاتق المثقف الواعي تغير التاريخ الملفق للأحداث، وتعديل مسارها، الذي أوصل المجتمع العراقي آنذاك إلى حدود الانهيار في المنظومات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، فضلًا عن ترسيخها لعوامل للخوف والإرهاب والاستبداد والطغيان. فظهرت روايات اتخذت من التاريخ العراقي ميدانًا لـ (تيمة) العنف والموت، وسعت لمحاكاة التاريخ العراقي وترتيب سرد روائي فني يحاول الوصول إلى علة ما يحدث ورسم تلك المعاناة التي يدفع ثمنها العراقي المسالم الذي تعصف به السياسة والأطماع في أرضه بما تختزنه من ثروات جلبت له البؤس وعدم الاستقرار، كما جلبت له العنف الذي سرعان ما تحول من عنف وقتل في المعتقلات والسجون زمن الديكتاتور إلى عنف يومي في الشوارع والبيوت والمقاهي زمن الاحتلال الأميركي (ابراهيم ، ٢٠١٢)، وعرفت الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٣ وفرة في الإنتاج الكمي والنوعي، إذ تحررت الرواية العراقية من قيود السلطة التي لطالما سخرتها لخدمة ايديولوجيتها السياسية، فجعلت منها أداة دعائية تبرر ممارساتها المنحرفة تجاه أبناء العراق والشعوب المجاورة، لترسم لها مسارًا جديدًا سرعان ما جعلها تجاري تطور الرواية العربية والعالمية، فظهرت محاولات جديدة لكتابة الرواية العراقية، نجحت بعض هذه المحاولات وفشلت الأخرى، وقد انصرفت أغلب هذه المحاولات للتجريب على مستويين، أولهما: مستوى الشكل واللغة والتقنيات، وثانيهما: مستوى الرؤى والأفكار والموضوعات، إذ سعت الرواية العراقية الجديدة إلى تمثل التحولات الكبيرة التي شهدتها الرواية العالمية، على نطاق واسع، ويشير أحد النقاد أن رواية التغيير عملت على توظيف واستثمار مجموعة من الموضوعات التي كانت غائبة أو مُغيَبة أو مسكوت عنها في المنتج الروائي العراقي، من أبرزها: الهوية والتعددية الثقافية والأقليات والمشكلات الاجتماعية العميقة والجوانب السياسية والتاريخ وما إلى ذلك من موضوعات أصبحت محورية في بنية ومضمون الرواية العراقية (عباس ، ٢٠٢١).

وتُعدّ رواية خضر قد والعصر الزيتوني لنصيف فلك، من الروايات العراقية التي أخذت على عاتقها معالجة وتفكيك الوقائع اليومية أبان حقبة الدكتاتورية، والتصدي للتزييف التاريخي، وكشف المسكوت عنه وتعرية التابوهات السياسية والاجتماعية والثقافية، وعالم الرواية عالم مختلف لا يعترف بالمحظورات ولا يلتزم حدودها، تبرز فيه الجرأة في تناول بعض الوقائع الخاصة والعامة، التي يُخشى الخوض في تفاصيلها، فلا يتورع أبطالها عن كشف تاريخهم وبعض ذكرياتهم الأليمة أو المخجلة، وخطابها انعكاس لكل ما هو اجتماعي خارج منظومة السلطة والطبقية، فهي نبض الحياة اليومية التي يبرز فيها الانسجام والتناقض والصراع، والحب والكراهية، والوفاء والخيانة، وفي ظل الظروف القاسية التي سادت تلك الحقبة الزمنية، يُظهر البطل عملية رفضه للسلطة والسخرية منها بوساطة مسرحيته التي اختار لها عنوان الطاعون يعسكر في المدينة:

وهي قصة ملك يعدم أي حلاق يقصُّ شعره، فلم يبقى في المملكة سوى الحلاق الأخير، يتخذه الملك حلاقه الخاص لا يغادر القصر بتاتًا بعد أن يكتشف سرّ اعدام جميع الحلاقين: للملك أذنين كأذني الماعز. كيف يبقى الحلاق حبيس القصر وسرّ الملك يحوص في قلبه، استأذن من الملك للتنزه في حقل القصر، وراح الحلاق ينبش أرض الحقل ويبوح بالسرّ للأرض، راحت أيام وجاءت أيام ونما قصب كثيف في الحقل، جلبوا راعيًا يقص أعواد القصب والتخلص منها. صنع الراعي من القصب نايات راح يبيعها للناس. كل من ينفخ في الناي يخرج لحن السرّ: للملك أذنين كأذني الماعز. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٥).

يعتمد هذا المشهد على عنصر الإضحاك الذي يولده الخيال الجامح والجريء، الذي يعتمد سلب الكمال من شخصية الملك، إذ يمثل رأس الملك المكان الذي يرمز للهيبة والقوة فهو مكان وضع التاج، وهو المكان الذي يضم العقل المسؤول عن التفكير الذي يميز البشر عن سواهم من المخلوقات الناطقة، ووجود أذني الماعز في رأس الملك يراد منها أولًا: أن تاج الملك لم يوضع لإبراز السلطة والقوة بل أن وظيفة التاج هي إخفاء العيب الخلقي الذي يمثل دونية الملك المتعالي على الرعية، والأمر الآخر أن التاج يخفي مسألة تتعلق بما هو إنساني، فهذا الملك لاعقل له، وهو ماعز متنكر بثوب ملك، فكيف لماعز أن يقود المملكة، كل هذا المعنى الكنائي يهدف إلى تسخيف السلطة التي تحكم الشعب، وإلى افراغ محتواها العقلي، وإبراز ضعفها، فلكل سلطة نقطة ضعف تهدد مصيرها، ولابد للشعب أن يبحث عنها، فما بالك بالتربة التي أذاعت سر الملك وفضحت أمره؛ لكن الأمر لم ينتهِ عند هذا الحد:

وجي بالحلاق مخفورًا أمام الملك واعترف: لم أفشِ السر لأي انسان ولكني بحثُ به للأرض. فما أدراني أن الأرض ضدك. أعدم الحلاق وطلع وزير الأعلام الملكي وأعلن للشعب: أننا فخورون أن للملك أذنين كأذني الماعز وعلى كل مواطن أن تكون له أذنا ماعز. وتنتهي المسرحية بهتاف شعبي: معع ميع ميع. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٥)،

يصور لنا هذا المشهد واقعين مريرين أولهما: الأعلام الذي يتبع السلطة ويحاول تبرير كل ما يصدر عنها، تنميق صورتها في أذهان الشعب، وتصدير التجربة وفرضها على الرعية بوصفها سلوكًا مثاليًا يستحق التقليد، وثانيهما متعلق بإذعان الرعية التي لا حول لها ولا قوة أمام طغيان واستبداد السلطة؛ لكن هتاف الرعية بـ **(معع ميع ميع)** داخل المسرحية، يختلف عن هتاف الجمهور الساخر الذي شاهدها، فبالرغم من أنه كان هتافًا رمزيًا ولا تتعدى مساحته قاعة المسرح، إلا أنه يمثل ردة فعل جريئة تجاه ما يحصل في الواقع، فلقد تحقق الهدف من تهكم الكاتب ولو بشكل يسير مقتصر على بعض الأفراد، لقد تكفل الراوي بنقل كل وجهات النظر دونما انحياز لجهة معينة، فقد أظهر الخطاب وجهات النظر المتفاوتة، فوجهة نظر أتباع السلطة المتنفذة ترى أن كل ما يصدر عن السلطة أو ما تتصف به مبرر لا خلاف عليه، ووجهة نظر الجمهور المنقاد داخل نص المسرحية كذلك، أما وجهة نظر الحلاق الذي لم يكتم سر الملك وواجه بحقيقة كره الأرض له، ووجهة نظر الجمهور الذي شاهد المسرحية يمثلان عملية رفض السلطة. وسياق الخطاب الساخر يقترب من العجائبي الذي يتولّد من "التردد الذي يحصل للقارئ أو الشخصية عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان" (القاضي و وآخرون ، ٢٠١٠، ص. ٣٠٥). ويلجأ إليه المؤلف بوصفه قناعًا يوفر له الحرية التي لا يجدها في الكتابات الواقعية، حيث لا يقيده سوى أوضاع اللغة والمعلومات التي يبوح فيها عن شخصياته، ويتجلى هذا الخرق للطبيعة في بوح الحلاق بسر الملك للأرض المحروثة، وفي كلام الأرض التي باحت بسر الحلاق للقصب، وبوح القصب بسر الأرض للناس، فضلًا عن صورة الملك الذي يملك اذني ماعز.

ومن المشاهد الميتيبية التي تخلط بين الخيال والواقع، ما أنتجته مخيلة البطل الذي يستغرق في عالم الأحلام، فيكسر قيود الزمن ليعود مع حبيبته إلى بغداد ألف ليلة وليلة:

حضور (سلامه) يشق فولاذ الواقع ونضيع في ازقة بغداد أيام كهرمانة والأربعين حرامي تهبط علينا ألوان أقمشة من مقصورات الشناشيل تداعب شعرنا، تتجاذبنا ألحان موسيقى كأنها تنضح من الجدران تشدنا من أطراف ثيابنا ونقلت الى ساحة كرنفالية، تعج بأنواع حيوانات وطيور تجترح العجائب، رأينا غزالة فوق دكة مفروشة بالسندس تغني أشعار زهير بن أبي سلمى، وقفت بقربنا نعامة تتطلع بعبوس الى غراب يفك الحلي من أعناق النساء ومن عمائم الرجال، لفتت نظري إوزة بيضاء تشويها الزرقة، تبطبط بمنقارها لحناً يمزق القلب ويهد الحيل، وتتظافر من عينيها دموع لؤلؤية. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٨).

يعتمد النص البناء الكرنفالي الذي يرصد انهيار الواقع المألوف، إذ ينتقل بوساطة حضور سلامة من الواقع إلى عالم خيالي تختفي فيه سلطة المنطق تمامًا، ويتعزز هذا الانتقال عبر استدعاء مدينة بغداد الأسطورية التي تنتمي على عالم ألف ليلة وليلة، فتظهر كهرمانة والأربعون حرامي، والأقمشة التي تغطي المقصورات، والموسيقى المنبعثة من الجدران، وهذا الفضاء الكرنفالي ينتمي إلى منطق الحلم والاحتفال والفوضى الزمكانية؛ لكن أحلام البطل لم تتوقف عند بغداد الأسطورية فتذهب به بعيدًا إلى عالم عجائبي يزخر بالمشاهد الغرائبية، التي تقف عند الحيوانات الناطقة، وهذه الصور الغرائبية تؤدي وظيفة العالم المقلوب، أذ تتجاوز فيه الحيوانات وظائفها الطبيعية، لتؤدي وظائفًا وأدوارًا ثقافية وأخلاقية، ووفق المنطق الميتيبي فإن قلب النظام الطبيعي يسمح بكشف تناقضات النظام الاجتماعي والأخلاقي، فيمكننا قراءة صورة الغراب الذي يفك الحلي عن أعناق النساء وعمائم الرجال، قراءة رمزية للنهب والسرقة، والاوزة الباكية ضحية لهذا العالم العبثي. وسرعان ما يعتري البطل بعض الاضطراب فيتردد بين الواقع والخيال:

فباغتني صوت تاجر عبيد وجواري، لكزني بخاصرتي، التفت اليه، يغمز بعينه وكانت له ملامح الرفيق (موحان) لكن بأنف ضخم يتكلم منه بخنة:

(تراوس) هذه الجارية وأعطيك الإوزة المنكوبة التي تبيض فضّة؟

الحقير يريد مقايضة (سلامه) بهذه الاوزة المسكينة، وقالها بصوت عال جذب انتباه الآخرين فتحلقوا حولنا واشتعلت حمى المزايدة:

هذا يصرخ بألف دينار وذاك يهتف بألف ونصف، حتى صرت مع سلامه بؤرة استقطاب هذا المهرجان وجمهور المتسوقين. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٨)

إن معاناة البطل لا تفارق حتى أحلامه، فظهور تاجر العبيد الذي له ملامح الرفيق (موحان)، لا يعبر عن كره شخصي لهذه الشخصية، فالرفيق موحان يمثل منظومة السلطة التي أسرفت في عمليات القتل والاقصاء والتعذيب، وفي غمرة هذا الحلم يحاول البطل الثأر من هذه الشخصية، فالأنف الضخم هو تشوية جسدي غروتسكي يهدف فيه إلى تقليل هيبته والسخرية منه، فالأنف الضخم ليس تفصيلًا واقعيًا بل علامة كاريكاتيرية تثير الضحك؛ لكن الرفيق موحان لم يبتعد كثيرًا عن واقعه الاجرامي الذي يمارسه في الحياة اليومية، فقد أسهم في تحطيم الخطاب المثالي الذي بدأ فيه الحلم، وحضوره جمع بين الرفيع والمنحط، لأنه يمثل سوق الجواري الذي يحول المرأة إلى سلعة رخيصة يمكن استبدالها بإوزة أو بيعها مقابل الف دينار، وهذا الانتقال المفاجئ من المتعالي العاطفي الذي يمثله البطل إلى المبتذل المادي يمثل إحدى آليات النص المينيبي.

أن ما يسعى إليه النص لا يقف عن الترفيه والسخرية فحسب، فهو ينتقد منظومة سياسية تجعل من الإنسان مادة مهانة لا وزن لها، فالعديد من الأشخاص الذي يمارسون أدوارًا تشبه دور الرفيق موحان كانوا سببًا في سلب حياة العديد من الأشخاص، وقد كان حلم البطل للحظة، يمثل انفلاتًا زمنيًا عن هذا الواقع المرير الذي يلاحقه؛ لكن لا مفر من الرفيق موحان الذي يترصده حتى في أحلامه.

ويبرز في سياق الرواية بشكل عام الجرأة في تناول بعض المواقف المحرجة، إذ يشيع في خطاب الرواية العديد من المواقف التي لا يستطيع البعض الخوض فيها أو التلميح بها، ومن هذه المواقف ما سرده لنا الراوي في:

هناك الكثير من الشوارب تحددها الأحداث السياسية وأمزجة العشيقات والزوجات وشخصيات سياسية مثل ستالين وهتلر – رغم قلتها – وشوارب نيتشه وسلفادور دالي ... إلا أن الشوارب البعثية صارت هوية تحاكي شوارب يهضام ... بدلة زيتونية أو بدلة القطعتين (سفاري) ومسدس مع وجه يحمل سيماء شمامي الخر. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٣٤)،

لا يكتفي هذا النص بالسخرية من أشخاص بعينهم؛ بل من المنظومة الرمزية والفكرية التي تجعل من المظاهر الخارجية علامات أيديولوجية وهوُية سياسية، فالسخرية لا تتوقف عند الأفراد (أصحاب الشوارب)، وهي تذهب إلى الحط من فكرة اختزال الانتماء السياسي في علامات شكلية متمثلة: بـ (الشوارب، والبدلة الزيتونية السفاري، والمسدس، وملامح الوجه وطريقة الظهور)، فقد شكلت هذه الملامح البصرية الهوُية البعثية الأيديولوجية التي خلت من الأفكار والبرامج السياسية، والسخرية المينيبية تعمل في أحد مضامينها على نقد أنماط التفكير والعقائد الفضفاضة فتجسدها في صور كاريكاتورية؛ لكنها لا تقف عن تقويض وتسخيف هذا الفكر المنحرف، فأشكال هذه الشوارب المرتبطة بشخصيات تاريخية كان لها الأثر البالغ في الحياة اليومية للشعوب التي عانت من وطأة حكمها وظلمها، فلكل شكل حكاية، ومنها ما يزخر بتاريخ ملوث بالدماء، وذكريات مؤلمة وحزينة، ومنها ما يتعلق بالفكر والأبداع، فالجمع بين الشوارب المتناقضة يحيلنا إلى التناقض في التصرفات التي صدرت عن أصحاب هذه الشوارب.

والمفارقة الأهم التي يقوم عليها النص هي: أن البعث والقائد الذي يشير إليه باسم مستعار (بهضام) لا يملكون أيديولوجية وأفكار سياسية واقتصادية، بقدر امتلاكهم للشوارب التي يعتقدون أنها وسيلة لتعميق صورة الإرهاب والخوف داخل المجتمع المقموع؛ لكن الراوي لا يتوقف عند أشكال شوارب الشخصيات العالمية، فينقل لنا وجهات نظر بعض شخصيات الرواية الخاصة بالشوارب:

ومحمود وكريم كشكول، الذين كرهوا الشوارب من وجهات نظر مختلفة: (خضر قد) أحتقرها لأن أحد الشاذين جنسيًا ضايقه في سينما السندباد... بقي هذا (...) يتابع (خضر قد) بالنظرات والخطوات، كانت شواربه (٨ شباط) غليظة تميل للاصفرار، فقرر الفرار من السينما ومن الشوارب. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٣٤).

تتمحور وجهة نظر (خضر قد) حول الشارب لا بوصفه مظهرًا جسديًا فحسب؛ بل بوصفه علامة ثقافية واجتماعية منحرفة، فكراهيته للشوارب جاء نتيجة تجربة شخصية محرجة، لكنه يعمم هذه العلاقة بين الشوارب والانحراف الأخلاقي إلى تهكم، يُعمم فيه الحادث الفردي إلى رمز اجتماعي منحل، وعملية التجريب السايكولوجي الأخلاقي، الذي يصور حالات الإنسان النفسية والأخلاقية الشاذة والفاضحة، فضلًا عن تعرية الخصوم وفضحهم هي من أهم ما يعتمد عليه الهجاء المينيبي، في الرد على الخصوم، إذ أسهمت هذه التعرية إلى قلب الدلالة الثقافية والعرفية للشارب في الثقافة العربية الذي يرمز إلى الرجولة والهيبة والوقار، فقد أصبحت دلالة الشارب تمثل تهديدًا ومطاردة وانحراف أخلاقي، وفي نهاية الأمر جرد الشارب من وقاره واحترامه، وهذا التفكيك يستهدف الذهنية الاجتماعية واحكامها العامة، ويظهر عبثية العلاقة بين المظهر والواقع والتجارب الشخصية. ومن جهة نظر أخرى يسلط الراوي الضوء على رأي محمود وكريم في الشوارب التي تمثل شخوصًا بأعينهم:

وكره محمود (الشوارب) لأنها خطفت أعزَّ أصدقائه في المنطقة وفي المدرسة، رآها شوارب ترتجف مع عيون تتجادح بسيماء شمامي الخر...، بينما كره (كريم كشكول) الشوارب وكره حديقة الأمة في باب الشرقي، إذ جلس بقربه رجل مهيوب بشوارب غليظة تختل بظلها عشيرة مطلوبة دم... دخل معه في حوار محفوف بالمخاطر الجنسية، وأخيرًا كشف مراده حين راح يصف فتاة لها شكل يخبل وجسم يهيم ... وهي موجودة تنتظر الآن إذا أراد (كريم) أن يقضي ليلة حمراء معها. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٣٥).

يتلخص كره محمود للشوارب بالوظيفة القمعية التي يؤديها الأشخاص التابعين للسلطة الجائرة، فهي رمز للأيديولوجية الاقصائية والاستبدادية التي يتبناها الحزب الحاكم، أما المفارقة التي خلخلت فكرة الشارب الثقافية في ذهن كريم كشكول فتتعلق بالمخيال الشعبي الذي يضفي بعض الصفات الشكلية على أصحاب الشوارب، ومنها: الرجولة والشهامة، وقلب دلالتها، إذ أسهمت السخرية الميتيبية في الحط من مقامها العالي وإزالة الهالة الاجتماعية عنها، فالرجل ذو الشوارب الغليظة الذي غالبًا ما يمثل رمزًا اجتماعيًا مرموقًا تم تشويهه من قبل شخص يمارس مهنة لا أخلاقية، وهو دخيل يمثل تجربة فردية، لكن التجربة السايكولوجية لدى كريم كشكول جعلته يشكك في قيمة الشارب الأخلاقية عند الرجال. إن التعامل المتناقض في عملية المزج بين الخوف والهزل هو من الأدوات الميتيبية المهمة التي تسعى إلى كشف وهدم بعض المسلمات الثقافية والاجتماعية التي تفتقد للجذور الأخلاقية والدينية.

ومن الوقائع اليومية التي ينقلها لنا الراوي واقعة ولادة (خضر قد):

علي.. علي.. علي.. تصيح بأعلى صوتها زوجة شرطي المرور حين تحاول العجوز الطيبة أم كشكول سحب الطفل من الرحم...

- جانت عايزة التمت... إنوب المطر المطر... راح نغرك بتفال الله علينا.

وفعلا مطرت الدنيا بخبال هستيري كأنما الغيوم كانت محبوسة منذ طوفان نوح فانتفضت بشراسة لا ترحم، مطر يصاحبه برق وامض ينقر العيون. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٥٧).

لا يقف الراوي عند حادثة الولادة بوصفها حدثًا عابرًا؛ بل يُحشّد لها أدوات المبالغة والأسطرة والخطاب الديني والتاريخي والشعبي، للكشف عن طبيعة المخيال الجمعي الذي ينتج آليات الخلاص من السلطة ومجابهتها، فمن مهام الميتيبية تجاوز الواقع والتعامل مع الخيال الجامح والجريء، وعملية المزج بين الواقع والأسطورة، فضلًا عن التجديف الديني، فقد عمد الراوي إلى تجاوز المألوف عبر صياغة حادثة الولادة بأسلوب عجائبي، إذ تحولت الولادة إلى حدث كوني وعالمي اشتركت فيه السماء التي حبست أمطارها منذ طوفان النبي نوح عليه السلام، ومرافقة الأمطار للولادة يكشف ميل المجتمعات المضطهدة إلى إضفاء الطابع الأسطوري والاستثنائي على الشخصيات المنتظرة التي تأخذ على عاتقها مهمة المنقذ المختار القادر على تغيير الواقع وإسقاط الطغاة. وسيكون لهذا الطفل الدور الرئيس في إسقاط بهضام وحزبه،

وصاحت العجوز أم كشكول ولد... ولد، بسم الله ما شاء الله... اللهم صلي على محمد وآل محمد.

قالتها حين رأت ثلاث شامات على زندي الأيسر متراصفة، هذا هو الطفل المنذور لأسقاط (الريس بهضام) وحزبه ولكن كيف لا أدري، طفل لا أحد غيره اختاره واصطفاه القدر ليلعب هذا الدور الخطير. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٥٧).

في الخطابات الميتيبية لا تراعى التراتبية الاجتماعية أو المنطق؛ بل الاعتماد على قلبها ومخالفتها، فهذا الطفل الذي يتصف بالضعف والهشاشة، يمتلك القدرة على هدم مقدرات السلطة وانهيارها، وقلب هذه التراتبية له جذور عميقة في مخيلة المجتمعات وتراثها الديني والتاريخي والأسطوري، والنبوءات المتداولة دائمة الاستهلاك في الحياة اليومية عند غالبية الشعوب، والعلامات الجسدية التي يعتمد عليها الخطاب الميتيبي، تشير إلى خاصية الاصطفاء (**ثلاث شامات على زندي الأيسر متراصفة**)، فهي علامات مميزة لها دلالة غيبية لا يعرف تأويلها إلا من يمتلك الموهبة في قراءة المستقبل، ويظهر النص أيضًا عملية المزج بين لغات اجتماعية متباينة ومستويات الخطابية مختلفة، المتمثلة بالخطاب الشعبي العامي (**جانت عايزة التمت**)، والديني (**بسم الله ما شاء الله**)، والأسطوري (**اختاره واصطفاه القدر**)، والسياسي (**إسقاط الريس وحزبه**) والواقعي (**طفل خرج للتو من بطن أمه**). وتندرج هذه المستويات اللسانية ضمن لائحة خواص التعدد اللساني داخل الرواية الهزلية الساخرة، إذ يمكن أن يدخل الراوي "اللغات والمنظورات الأدبية والأيديولوجية المتعددة الأشكال، المتمثلة بـ "لغات الأجناس التعبيرية، والمهن، والفئات الاجتماعية" (باختين ، ١٩٨٧، ص. ٨١).

يسعى الخطاب الميتيبي إلى استهداف بعض المسلمات والقيم الإنسانية، فضلًا عن القيمة الاعتبارية لبعض الشخصيات الدينية والسياسية والثقافية، فهي تعمل على أيجاد الثغرات للدخول إلى عوالمها وتدّنيس قدسيتها

المصطنعة التي كان للمجتمع الدور الرئيس في صياغة فضائلها، فقد عمد الراوي إلى نقل ما جرى بين رمزين دينين يملكان المكانة الاعتبارية في المجتمع وهما الشيخ (حسان) والشيخ (طاهر)، ولم يذعن إلى الحرج الذي يؤطر الموقف، إذ تخلى الشيخان عن حلمهما وحدوهما العرفية التي تحددها المنظومة الدينية:

- بعد وكت... بعد وكت شيخ حسان... وقت الاذان بعد بعد ما صار... لا تستعجل.

لكن شيخ (حسان) واثق من الساعة والدقيقة واللحظة لميعاد الاذان...

- أنت مشتبه يا شيخ طاهر... وقت الاذان دخل الآن.

ولم يمهله شيخ طاهر المدجج بثلاث ساعات سويسرية... عدا كونه خبيرًا في مواقيت السماء:

- أنت بعدك نعسان... وقت الاذان بعد ثلاث دقائق يا شيخ حسان.

وهكذا اندلعت معركة فقهية حول تدرج أوقات أذان الفجر بين الشيخين، واستمر السجال عبر مكبرات الصوت، ثم انعطف النقاش إلى مشادة كلامية وراح واحد يعير الأخر ويلومه على الخمول والتهاون في أمور الدين ونسيان الأخرة وفتنة الدنيا ذات اللعب واللهو. (فلك ٢٠٠٨، ص. ٦٤).

لا يهاجم النص الشيخين بوصفهما فردين يتمتعان بمكانة دينية؛ بل يسخر من أنماط التفكير والخلافات العقائدية التي تتحول إلى غاية بحد ذاتها، فهما يدعيان امتلاكهما للحقيقة المطلقة المدعومة بالبراهين المادية والعقلية، ومن أساليب الميتيبية التهكمية تضخيم الصغائر ومنحها أهمية كبيرة، لأن الخلاف يدور حول دقائق. وحقيقة الأمر أن الراوي يحاول من خلال الشيخين انتقاد واقع متفشي في المجتمع يتلخص بتعدد مواعيد الاذان بحسب الأدلة الفقهية لكل شيخ أو مجموعة معينة، فرسم لنا هذا المشهد الكاريكاتوري الذي يشتت الهالة القدسية التي تحيط برجال الدين، وتأسيس فكرة جديدة تقوم على أن هؤلاء رجال ينقادون لمصالحهم الشخصية والدنيوية والنفسية ولا يختلفون عن باقي البشر، فقد أثاروا عراكًا عبر مكبرات الصوت بسبب ثلاث دقائق، وقد استخدموا الاماكن المقدسة المخصصة للعبادة منصة للنزاع، ولتمرير مصالحهما الشخصية متناسين المصلحة العامة التي يجب أن توفرها هذه الأماكن، وأن انتمائهما لنفس المنظومة لم يردعهما عن فعل المحرمات والاتهامات فقد لمز وعير بعضهما الأخر، وقد أسهمت هذه الحادثة في قلب الأدوار، إذ قرر الأهالي:

أنقسم المصلون بعد زوال غيمة المعركة إلى نصفين، نصف يصلي في مسجد الشيخ (حسان) والنصف الآخر في مسجد الشيخ (طاهر). وفي أثناء الركعة الثانية وبتزامن واحد في كلا المسجدين أستحوذ على المصلين ضغط احتباس الضحك، وفشلوا في كبته وكتمانه بعد محاولات عديدة فانفجروا ضاحكين بأعلى أصواتهم وهم ساجدين: على أغرب حادثة عراك يشهدها تاريخ مدينة الثورة. (فلك ، ٢٠٠٨، ص ص. ٦٤، ٦٥).

يتمثل قلب الأدوار في عملية إنهاء الخلاف، فغالبًا ما تقع هذه المهمة على عاتق رجال الدين لما يتمتعون به من مقبولية لدى أفراد المجتمع؛ لكن الأمر المضحك أن الخلاف كان بين رجال الدين، فمن سيأخذ على عاتقه مهمة عقد الصلح بينهما، لقد أتخذ الجمهور القرار بالانقسام الطوعي للصلاة في الجامعين، ولم يشر الراوي إلى انقسامهما بحسب قناعتهما بأدلة الشيخين الفقهية، أما عملية الضحك فأن المواقف الميتيبية تسعى إلى الإضحاك بشكل دائم، لأنه في هذه الحالة يؤدي وظيفة معرفية تكشف زيف الادعاءات ويُعرّي التناقضات، فهو ليس مجرد رد فعل عابر، بل إدراك جماعي لعبثية ما حدث. وتبلغ السخرية ذروتها عند السجود الذي يمثل أكثر اللحظات خشوعًا وتقربًا لله، وهي صورة متناقضة تجمع بين القداسة والكوميديا، ويذهب باختين إلى: "إن للضحك قيمة تصور للعالم عميقة، لأنه أحد الأشكال الرئيسة التي من خلالها تتجلى الحقيقة حول العالم في مجمله، حول التاريخ، حول الإنسان؛ إنه وجهة نظر خاصة وشمولية في العالم الذي ينظر إلى هذا الأخير على نحو مختلف" (باختين ، ٢٠١٥، ص ص. ٩٥، ٩٦).

ومن المهام التي تضطلع بها الخطابات الميتيبية، دخول أبطالها إلى العوالم السرية والخفية وقيامهم ببعض التصرفات والممارسات الشاذة التي تتعارض مع القيم الإنسانية والأخلاقية، بدافع الفرار عن واقع أكثر قسوة وهمجية، فقد قرر (عبودي) خوض تجربة تؤدي به إلى الابتعاد عن ساحة القتال:

- حتى الرضيع راح يلحك على هاي الحرب.

تلقفه شاب نصف وجهه محروق فور وصوله إلى تقاطع شارع (مريدي)...

لمح (عبودي) أن أصبع السبابة والإبهام في كف الشاب اليمنى مبتورين وهو يؤشر ويسأله:

كسر يد... رجل؟ بتر كف لو أصابع؟ لو تريد قلع عين؟

اندهش (عبودي) من وقاحة لغة الشاب وخفتها العفنة وكأنه يعرض بضاعة الأفلام (سكسية) ومجلات خلاعية. تعجب من نطقها بلسان تلقائي ذرب وهي جرائم بتر الأعضاء البشرية، التي سمع عنها كثيراً في

ورش التعويق، ورش تفسيخ البشر. عمليات هذه الورش عكس عمليات المستشفيات - واحد يكسر واحد يجبر - حيث الممرض والمضمد ومعاون الطبيب الذي يجري عمليات تجبير العظام وصبها بالكلس في المستشفى هو نفسه الذي يكسر عظام اليدين والرجلين هنا في ورش العوق وكل عملية لها سعرها كما يقول الشاب الدلال محروق الوجه حسب خطورتها وتعبها ونوع المخدر الذي عادة يكون (ربع عرق) تصعد خمرته للرأس. (فلك ، ٢٠٠٨، ص. ٧٣).

لا يكتفي هذا النص بوصف واقع اجتماعي منحرف، بل يسعى إلى تحويل هذا الواقع إلى فضاء ساخر يكشف انهيار المنظومة الاجتماعية والاخلاقية، عبر قلب الوظائف والدلالات والأفعال، وتهتم الميتيبية في بعض المواقف التي توصف بالتفسخ الاخلاقي وحالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة وغير الاعتيادية، وأول ما يصادفنا في هذا النص **(ورش التعويق)** التي تتلخص مهمتها بالتناقض الوظيفي، إذ تقوم هذه الورش على مبدأ إيذاء الجسد ومعالجته؛ لكن هذه الورش لا تجبر الأشخاص على هذا الفعل؛ بل تعمل على تحقيق أحلامهم، والعاملين في هذه الورش هم أشخاص متمرسون يعملون في المستشفيات النظامية، لكن عملهم يحمل بين طياته الاقلاب الكرنفالي في الأدوار فهم من يكسرون العظام وهم من يجبرونها، ويتجلى الهجاء الميتيبي في عملية تشييء الجسد الإنساني وتحويله إلى سلعة، فقد شبه الراوي اللغة التي تستخدم في عرض العمليات التي تجرى في هذه الورش باللغة التي يستخدمها مروج الأفلام الإباحية، لكن المفارقة من وجهة نظر رواد هذه الورش: أن هؤلاء الأشخاص يقومون بخدمات تمنح بعض الأشخاص فرصًا للنجاة من مطحنة الحرب. لقد عالج النص بتهكم ميتيبي ساخر واقعة يومية ظهرت أيام الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت لثماني سنوات، مما أدى إلى ظهور مهنة إعطاب الجسد، الذي يمثل وسيلة للهروب من جحيمها، إذ يؤدي الجسد المشوه وظيفة الكشف عن الانحطاط الأخلاقي في بعض مفاصل المجتمع الرافض لهذه الحرب، فهم لا يملكون حرية التصريح برفضها علانية أمام السلطة وادواتها؛ لكنهم يستطيعون بتر اصابعهم وكسر أيديهم وارجلهم، وقلع أعينهم.

ومن الخصائص التي تبرز في الخطاب الميتيبي اللغة المستخدمة لمعالجة الموضوع في هذه الأماكن، فالشاب الذي يعرض الخدمات، يقدمها بخفة وعفوية، متناسيًا أن حديثه متعلق بجرائم بشعة، وهذه المفارقة تحدث أثرًا ساخرًا يثير الضحك المؤلم، إذ يجمع بين المألوف واليومي والوحشي والاجرامي في خطاب واحد، فتصبح لغته لغة أصحاب المهن، والمصطلحات التي يطلقها متعارف عليها بين ممارسي هذه المهنة المستفيدين من خدماتها.

النتائج

أظهرت نتائج الدراسة أن بناء الرواية يعتمد الهجاء الميتيبي بوصفه صنفًا يعطي الحرية للكاتب في نقد وكشف التناقضات الاجتماعية والثقافية والفكرية التي يعاني منها المجتمع. فقد مارس الكاتب لعبة الظهور والاختباء والقناع الكنائي، فضلًا عن اعتماده على المزج بين الجدية والسخرية التهكمية، والواقع والخيال، والمتعالي والمنحط، والتناقضات والانقلابات بما ينسجم وخصائص الهجاء الميتيبي الأساسية.

كما كشفت الدراسة اعتماد الرواية على توظيف بعض التقنيات المهمة في صياغة خطابها السردي، أذ أسهمت هذه التقنيات في تعزيز البعد الهجائي للرواية، ومن أبرزها: تعدد الأصوات والحوارية والمفارقة والحوار التهكمي، إذ ضمنت حرية مناقشة وكشف الأنساق الفكرية السائدة وإعادة النظر في بعض المسلمات الاجتماعية والثقافية.

وأظهرت الدراسة أيضًا أن أبطال الرواية لم يقدموا بوصفهم نماذجًا فردية فحسب، بل بوصفهم تمثيلات رمزية لظواهر وأفكار واتجاهات سياسية واجتماعية ودينية، وهذه هي الوظيفة الأسمى التي يسعى إليها الهجاء الميتيبي، الذي يتبنى عملية نقد الوعي الجمعي والمؤسسات الفكرية والسياسية.

وتوصلت الدراسة إلى أن الكاتب لم يتبنى الهجاء الميتيبي بوصفه غايةً جمالية أو ترفيهية، بل بوصفه غايةً معرفية ونقدية، تسعى لتفكيك الخطابات المهيمنة، وكشف مواطن أوجه الخلل والتناقض في الحياة اليومية للمجتمع، مما أسهم في إثراء البنية الدلالية للنص وتعميق أبعاده الفكرية.

ومن النتائج الأخرى التي أظهرتها الدراسة، أن الكاتب أعتمد الوقائع والأحداث الواقعية بوصفها دليلًا يضفي المصداقية والقوة على خطابه السردي لا بوصفها سردًا تاريخيًا يوثق الأحداث فحسب، فقد أشار على الشخصيات والأحداث والظواهر الاجتماعية والسياسية، الأمر الذي أسهم في تعميق الوظيفة الرئيسة للهجاء الميتيبي.

المصادر

١. عتمان، أحمد. (١٩٨٩) *الأدب اللاتيني ودوره الحضاري*. الكويت: عالم المعرفة.

٢. عباس، (٢٠٢١). *ملامح السرد الروائي العراقي بعد عام ٢٠٠٣* . https://artcollege.uoanbar.edu.iq/News_Details.php?ID=165
٣. إبراهيم، سلام. (٢٠١٢)"الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الديكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف." *تبين للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية*: ١٧٥ - ١٩٨.
٤. ثامر،فاضل. (٢٠٠٤). *المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي*. المجلد الأولى. بغداد: دار المدى للثقافة والنشر.
٥. القاضي، محمد و وآخرون. (٢٠١٠)، *معجم السرديات* . المجلد الأولى. بيروت: دار الفارابي.
٦. الرويلي، ميجان، البازعي، سعد. (٢٠٠٢)، *دليل الناقد الأدبي*. المجلد الثالثة. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
٧. باختين، ميخائيل. (٢٠١٥) *أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية* . المترجمون شكير نصر الدين . المجلد الأولى. بغداد: منشورات الجمل.
٨. باختين، ميخائيل. (١٩٨٧) *الخطاب الروائي*. المترجمون محمد برادة. المجلد الأولى. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
٩. باختين، ميخائيل. (١٩٨٨) *الكلمة في الرواية* . المترجمون يوسف حلاق. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
١٠. باختين، ميخائيل. (١٩٨٢)، *الملحمة والرواية دراسة الرواية مسائل في المنهجية* . المترجمون جمال شحيد. المجلد الاولى. بيروت: معهدالانماء العربي.
١١. باختين، ميخائيل. (١٩٨٦)، *شعرية دوستويفسكي*. المترجمون جميل نصيف التكريتي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٢. فلك، نصيف. *(٢٠٠٨)، خضر قد والعصر الزيتوني*. بغداد: منشورات الجمل.
١٣. فراي، نورثرب. (١٩٩١)، *تشريح النقد محاولات أربع*. المحرر ابراهيم محمود الحسنات. المترجمون محمد عصفور. عمان: الجامعة الاردنية.
١٤. فوزي، هانم محمد. (٢٠٠٢)، *فن الساتورا دراسة في الأدب الساخر عند الرومان*. المجلد الأولى. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

Sources:

1. Othman, Ahmed. (1989) Latin Literature and its Civilizational Role. Kuwait: Alam Al-Ma'rifah.
2. Abbas, (2021). Features of Iraqi Narrative Fiction after 2003. https://artcollege.uoanbar.edu.iq/News_Details.php?ID=165
3. Ibrahim, Salam. (2012) "The Iraqi Novel: Documenting Iraqi Devastation in Times of Dictatorship, Wars, Occupation, and Sectarian Authority." Tabyeen for Philosophical Studies and Critical Theories: 175-198.
4. Thamer, Fadel. (2004). The Repressed and the Silenced in Arabic Narrative. Volume 1. Baghdad: Dar Al-Mada for Culture and Publishing.
5. Al-Qadi, Muhammad, et al. (2010). Dictionary of Narratology. Volume 1. Beirut: Dar Al-Farabi.
6. Al-Ruwaili, Mijan, and Al-Bazai, Saad. (2002), A Guide for the Literary Critic. Volume 3. Casablanca: Arab Cultural Center.
7. Bakhtin, Mikhail. (2015) The Works of François Rabelais and Popular Culture. Translated by Shakir Nasr al-Din. Volume 1. Baghdad: Al-Jamal Publications.
8. Bakhtin, Mikhail. (1987) The Novelistic Discourse. Translated by Muhammad Barada. Volume 1. Cairo: Dar al-Fikr for Studies, Publishing and Distribution.

9. Bakhtin, Mikhail. (1988) The Word in the Novel. Translated by Yusuf Hallaq. Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
10. Bakhtin, Mikhail. (1982) The Epic and the Novel: A Study of the Novel - Methodological Issues. Translated by Jamal Shahid. Volume 1. Beirut: Arab Development Institute.
11. Bakhtin, Mikhail. (1986) The Poetics of Dostoevsky. Translated by Jamil Nasif al-Tikriti. Baghdad: General Cultural Affairs House.
12. Falak, Nasif. (2008). Khader Qadd and the Olive Era. Baghdad: Al-Jamal Publications.
13. Frye, Northrop. (1991). Anatomy of Criticism: Four Essays. Edited by Ibrahim Mahmoud Al-Hasanat. Translated by Muhammad Asfour. Amman: University of Jordan.
14. Wazi, Hanem Muhammad. (2002). The Art of the Saturah: A Study in Roman Satirical Literature. Volume 1. Cairo: Supreme Council of Culture.