وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور - خنشلة
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية

الرّسائل الهزلية الأندلسية من منظور نظرية الضحك لهنري

أُطْرُوحَةٌ مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث L.m.d في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب قديم.

إعداد الطالبة: نور الهدى مهداوي
إشراف الأستاذة الدكتورة: حنينة طبيش

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
رشيد بلعيفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرورخنشلة	رئيسا
حنينة طبيش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرورخنشلة	مشرفا ومقررا
سميرة قروي	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرورخنشلة	مساعد مشرف
غنيمي الوردي	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرورخنشلة	مناقشا
هند بوعود	أستاذ محاضر-أ-	جامعة عباس لغرورخنشلة	مناقشا
فريدة مقلاتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مناقشا
شاكرلقمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مناقشا

السنة الجامعية: 1446-1447هـ/2025-2026م

يرفع الله الذين آمنوا منكم
والذين أوتوا العلم درجات

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، الحمد لله حمدا كثيرا مباركا، الحمد لله المنان الأكرم، والصلاة والسلام على النبي المكرم الأشرف، نحمد الله ونشكره على فضله وما آتانا إياه من جهد لإنجاز هذا العمل الذي نحتسبه عبادة من العبادات، خالصة لوجهه الكريم، أما بعد: أتقدم بخالص الشكر والتقدير لجامعة عباس لغرور خنشلة ممثلة في قسم الأدب العربي بكلية الآداب واللغات، التي شرفت فيها بتلقي العلم على أيدي نخبة من الأساتذة الأفاضل، والتي أعطت لي فرصة التكوين والبحث للحصول على درجة الدكتوراه.

كما أتقدم بالشكر العظيم والامتنان الكبير للأستاذة الدكتورة حنينة طبيش، على كل الإرشاد والتوجيه والنصح، فكانت بهذا متميزة بعطائها ومتفردة بتعاملها، وعلى ما بذلته من جهد وفير منذ بداية مسيرتي البحثية، حتى تمام الرسالة، جزاها الله عني كل خير، و أبلغها مناها.

و أتقدم بو افر الشكر والعرفان للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ومقامه وجميل وسمه على تكرمهم بقراءة الدراسة وتفضلهم بقبول مناقشتها وتقويمها.

والشكر موصول إلى كل من علمني حرفا وزادني بفضل الله علما في مسار التعليمي، وكل من قدّم لي يد العون وحفزني بطيب الكلمات، والحمد لله ربي العالمين أولا وآخرا، وظاهرا وباطنا، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وصحبه أجمعين.

إهداء

إلى شخصي الذي أخطأ فأصاب

إلى صبر أمـــــــــي... ملهمتي

إلى شمسي وقمري ونجومي كلها... أبي

إلى أصدقاء الطفولة، ورفقاء الحياة... إخوتي وأخواتي

إلى من قاسمني روحي... زوجي

إلى قطع مني ...أبنائي: آدم، هداية وصفية

أهديهم هذا العمل الذي قاسمهم اهتمامي ووقتي

مقدمة

يعدّ الضحك من الظواهر الإنسانية التي شغلت الفلاسفة والمفكّرين منذ أقدم العصور فهو ليس مجرّد انفعال عابر أو ردّة فعل تلقائية، بل هو ممارسة ثقافية ومعرفية تكشف عن كيفية إدراك الإنسان للعالم وتمثّله لاختلالاته. وقد نظر إليه أرسطو من زاوية الأثر التطهيري وما يحدثه من تنفيس يعيد للنفس توازنها، ثم توالت المقاربات الحديثة التي ربطت الضحك بآليات الإدراك واللغة والمجتمع، إلى أن لخّص ميلان كونديرا مكانته الوجودية بقوله: «أن تضحك يعني أن تعيش الحياة بعمق» وهي صياغة تجعل الضحك فعلا تأويليا يخلخل البديهيات، ويقيم مسافة نقدية بين الذات وموضوعها.

وانطلاقا من هذا الوعي لم يعد الضحك موضوعا هامشيا أو ترفا بلاغيا بل صار حقلا استطيقيا وفكريا تتداخل فيه أسئلة الفلسفة والنقد والأدب وعلم النفس والأنثروبولوجيا، تُدرس فيه شروط تولّد «المضحك» في الخطاب، وبُناه الصورية والدلالية وطرائق تلقيه ضمن أفق اجتماعي وثقافي مخصوص، وبهذا المعنى يغدو الضحك منظورا لفهم النصوص لا مادة للتسلية فحسب، إذ يتيح رصد المفارقة والتهكّم والمحاكاة الساخرة بوصفها أدوات تفكير تُفصح عن اختلال في السلوك أو العرف أو اللغة، وتؤشّر إلى آليات تصحيح غير مباشرة تمارسها الجماعة عبر الإيماء والسخرية.

وتندرج هذه الأطروحة، الموسومة بالرسائل الهزلية الأندلسية من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون ضمن هذا الأفق النظري التطبيقي؛ ذلك أنّ الرسالة الأندلسية بما لها من طبيعة تواصلية ومقام تداولي محدّد قد وفّرت مساحة فريدة لتمثّل روح الظّرف الحضري، ومساءلة الأعراف السائدة عبر لعب لغوي دقيق ومواقف ساخرة محسوبة. إن اختيار مدونة الرسائل الأندلسية يقوم على فرضية أنّ الهزل فيها ليس زخرفا أسلوبيا بل آلية لتوليد المعنى وإعادة تنظيم علاقات السلطة والذوق والمعرفة في مجتمع متنوّع الطبقات، وهنا تمنحنا نظرية هنري برغسون (1859–1941) أدوات إجرائية ثمينة، إذ تفترض أنّ المضحك ينشأ حين يتسرّب الآليّ إلى الحيّ فيتخشّب السلوك أو تتشيّأ اللغة، وأن الضحك

لا يتحقّق إلا على مسافة وجدانية تسمح بالملاحظة الباردة، وأن له وظيفة اجتماعية تقويمية تكبح الشذوذ بالعقاب الرمزي.

إن اختبار هذه المبادئ على الرسائل الهزلية يسمح بتتبّع القوالب واللازمات والأساليب المتوازنة التي تتعمّد خلق أثر ميكانيكي داخل نص يُفترض فيه الحيوية، ويكشف كيف تُدار المسافة بين المُرسل والمتلقي لضمان فاعلية الإيماءة الساخرة، ومن ثمّ تسعى هذه الدراسة إلى بناء قراءةٍ منهجية تعيد وصل التراث الأندلسي بالأفق النظري الحديث، فتبيّن خصوصية الرسالة بوصفها جنسا يُنتج الهزل عبر البلاغة والنسق التداولي معا، وتؤكد راهنية الضحك بوصفه ظاهرة جمالية واجتماعية قادرة على الإضاءة النقدية لما هو لغوي وثقافي في آن واحد.

انطلاقا مما سبق يتضح أنّ الضحك ليس مجرد انفعال عابر، بل هو أفق جمالي وفكري يتيح مقاربة النصوص الأدبية بوصفه أداة كاشفة لآليات الخطاب ومقاصده، ومن هذا المنظور تندرج الرسائل الأندلسية الهزلية بما تحمله من لعب لغوي ومفارقات ساخرة في حقل يتجاوز التسلية ليمسّ بنية التفكير الاجتماعي والثقافي للأندلسيين غير أنّ هذا التراث على غناه وتنوعه لم يُقرأ بالقدر الكافي في ضوء النظريات الحديثة للضحك؛ وهو ما يجعل من نظرية هنري برغسون بما تطرحه من آليات إطارا مناسبا لإعادة النظر في هذه الرسائل.

وما دفعنا لخوض غمار هذه المغامرة البحثية أسباب كثيرة، نذكر منهاالحاجة إلى قراءة جديدة للتراث العربي عموما والأندلسي تحديدا وقد وقع اختيارنا لنظرية الضحك عند هنري برغسون، التي لا تزال تحتفظ بطابع نظري هلامي، ولم تحظَ بعد بتطبيقات كافية على النصوص الأدبية وهذا يتيح إمكانية اختبار صلاحية النظرية في تفسير النصوص الهزلية، ومقارنة النتائج مع التجارب السابقة ما يسهم في إثراء الدراسات النقدية والتطبيقية حول الضحك، كما أن الرسائل الهزلية الأندلسية رغم قيمتها الأدبية والتاريخية درست غالبا

من منظور تقليدي محدد، مما يفرض ضرورة تجديد المقاربات وطرح أسئلة جديدة حول دور الهزل في إعادة إنتاج المعنى ونقد الأعراف الاجتماعية والثقافية، وإبراز خصائصه البلاغية والجمالية، ويأتي أيضا الاهتمام بالأدب الأندلسي باعتباره مرحلة فارقة في تطور الفنون الأدبية العربية، حيث يعكس الهزل والفكاهة فيه مستويات متنوعة من التفاعلات الاجتماعية والثقافية ما يستدعي إعادة قراءته وتحليله في ضوء النظريات الحديثة للضحك.

يضاف إلى ما تقدم الرغبة الأكاديمية في ربط التراث العربي القديم بالمقاربات النظرية الحديثة، واستخدام نظرية برغسون كأداة منهجية دقيقة توفر للباحث مراجع عملية لفهم أعمق للضحك والهزل وآليات إنتاج المضحك في النصوص كما يشكل هذا الموضوع فرصة لإبراز مرونة الأدب العربي القديم، وقدرته على التفاعل مع النظريات الغربية المعاصرة، ما يتيح تقديم قراءة نقدية مبتكرة تربط بين القديم والحديث وتكشف عن أبعاد جمالية واجتماعية وفكرية لم تكن واضحة في الدراسات التقليدية، كذلك يتيح هذا الاختيار للباحث تطوير مهارات التحليل النقدي المنهجي، ومقاربة النصوص بطريقة متعددة الأبعاد تجمع بين الأدب والنقد والفلسفة وعلم الاجتماع، بما يطور قيمة البحث ويحقق أهدافه الأكاديمية والمعرفية.

ونحن مع ما تقدم من أسباب لا نزعم بأننا كنا سباقين إلى هذا المبحث العلميفهناك دراسات سابقة لنا تناولت النثر الأندلسي عموما والرسائل الهزلية تحديدا بالدرس والتحليلمثل: مؤلفات زكريا إبراهيم، حسين خريوش ورياض قزيحة وقد أسهمت هذه الدراسات في تقديم قراءات نقدية وتحليلية للنصوص مع التركيز على الجوانب التاريخية والثقافية والفنية للرسائل، ولكنها لم تلتفت إلى نظرية برغسون تطبيقا، وإنما اكتفت بالإشارة إليها نظريا ولعل هذا هو السبب والهدف الذي بث فيها شعلة الحماس للمضي قدما في بحثناالموسوم بـ"الرسائل الهزلية الأندلسية من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون".

وقد وضعنا نصب أعيينا هدفا واضحا وهو الإجابة عن الإشكالية المحورية للبحث والتي مفادها: إلى أي مدى يمكن استثمار آليات نظرية الضحك في إعادة قراءة الرسالة

الهزلية الأندلسية؟ وما هي الأبعاد الجمالية والاجتماعية والفكرية التي تكشف عنها هذه المقاربة؟ ما هو الجديد الذي يقدمه هذا النوع من المقاربات؟ وتتفرّع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية:

1. ما هو الضحك في ضوء النظريات الفلسفية والنفسية، وما دلالته بوصفه ظاهرة إنسانية تتجاوز مجرد الانفعال العابر؟

2. ما المبادئ والآليات الأساسية لنظرية الضحك عند هنري برغسون، وكيف يمكن توظيفها كأداة منهجية لتحليل النصوص الأدبية الهزلية؟

3. ما الوظائف الجمالية والاجتماعية والثقافية للهزل في الرسائل الأندلسية، وهل يقتصر دوره على الترفيه أم يتجاوز ذلك إلى النقد وإعادة ترتيب القيم؟

4. ما حدود تطبيق نظرية برغسون على الرسائل الهزلية الأندلسية، وأي جوانب تحتاج إلى مقاربات متممة لفهم أوسعللمضحك؟

وللإجابة عن الإشكالية الرئيسة وتساؤلاتها الفرعية اعتمدت هذه الدراسة تنظيما منهجيا يتألف من ثلاثة فصول رئيسية، كل فصل يكمّل الآخر ويساهم في تحقيق أهداف البحث وُسم الفصل الأول بعنوان «الضحك: الماهية، التطور، الأشكال»، حيث يتناول ماهية الضحك وأبعاده المتنوعة، ويستعرض تطوره في الفكرين الغربي والعربي مع التركيز على دوافعه وأسبابه، وكذلك أشكاله وعلاقته بالأدب، حيث يؤمّن هذا الفصل قاعدة معرفية أساسية لفهم كيفية إنتاج المضحك واستقباله في النصوص الأدبية، ويسلّط الضوء على البُعد الجمالي والاجتماعي للضحك بوصفه ظاهرة إنسانية.

أما الفصل الثاني فجاء موسوما بـ: «الرسائل الأندلسية: الأنواع، الموضوعاتالخصائص»، ويركز على دراسة أنواع الرسائل الأندلسية وموضوعاتها وخصائصها الفنية، مع إبراز السياق الاجتماعي والثقافي الذي نشأت فيه ويهدفإلى توضيح

الدور التداولي والبلاغي للهزل في التراث الأندلسي، وفهم الكيفية التييعكس بها الهزل القيم والعادات ويعيد تنظيم العلاقات الاجتماعية والثقافية، مما يمهّد لتحليل النصوص الهزلية بشكل كبير.

أما الفصل الثالث فجاء تطبيقيا حاملا لعنوان:«الرسائل الهزلية من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون»؛وفيه قدمنا تعريفا بنظرية برغسون في الضحك وآلياتها، كما طبقنا على نصوص مختارة من رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد، ورسالة ابن زيدون الهزلية.ويركز هذا الفصل على المستويات الجمالية للمضحك، وطرائق تلقيه من منظور نظرية الضحك، كما يبيّن الكيفية التي يُسْهم بها الهزل في إعادة إنتاج المعنى والنقد الاجتماعي والثقافي، مستندا إلى أدوات منهجية دقيقة تعكس العلاقة بين النظرية والنصوص الأندلسية.

وقد ذيلنا الدراسة بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلنا إليهالنبرهنأن تطبيق نظرية برغسون يتيح لنا إعادة قراءة التراث الأندلسي الهزلي ضمن أفق نظري حديث، مع الإشارة إلى مدى إسهام هذه المقاربة في ربط النصوص القديمة بالمقاربات المعاصرة للضحك والهزل والبلاغة.

وتحتفي دراستنا بهذه النصوصالتراثية من خلال تبني منظور حديث يعتمد على تطبيق نظرية الضحك عند هنري برغسون على الرسائل الهزلية الأندلسية، ما يتيح تحليل المضحك ليس فقط بعدّه عنصرا أسلوبيا أو ترفيهيا، بل بوصفه ظاهرةً جمالية واجتماعية ونقدية تكشف عن العلاقات الثقافية والقيم المجتمعية في النصوص، ورغم ذلك فإن كل دراسة من الدراسات السابقة اعتمدت طرقها ومناهجها الخاصة، سواء كانت وصفية أو تاريخية أو نقدية، ولم تتناول إلى حد كبير الجانب التطبيقي لنظرية الضحك، ما يبرز الحاجة إلى مقاربة حديثة ومتكاملة.

وقصد تحقيق أهداف هذه الدراسةاعتمدنا على المنهج الوصفي النقدي كإطار أساسي لتحليل الظاهرة الهزلية في الرسائل الأندلسية، ويتيح هذا المنهج وصف النصوص الأدبية بدقة، وتحديد خصائصها الفنية والبلاغية وتحليل المضحك فيها من حيث البنية والأسلوب والمعنى، مع إبراز العلاقات بين النص والمتلقي والسياق الاجتماعي والثقافي الذي نشأت فيه الرسائل، كما يوفّر المنهج الوصفي النقدي الأدوات اللازمة لاستكشاف عناصر الهزل المختلفة وتحديد آليات إنتاج المضحك في النصوص، مما يسهم في ربط النظرية بالتطبيق خصوصا عند توظيف مبادئ نظرية الضحك عند هنري برغسون.

إلى جانب ذلك تم الاستعانة بالمنهج النفسي عند الحاجة؛ وذلك لفهم الدوافع الإنسانية والسلوكات النفسية التي يعبّر عنها الضحك والهزل، وكيفية تلقي الجمهور لهذه الظاهرة سواء من خلال الاستجابة العاطفية أو القراءات العقلية للنص، ومن خلال الدمج بين المنهجين الوصفي النقدي والنفسي استطاعت الدراسة تقديم تحليل متعدد الأبعاد للرسائل الهزلية، يجمع بين الدراسة الجمالية للنص والبعد الاجتماعي والثقافي للضحك، والبعد النفسي لتأثيره على المتلقين، بما يضمن فهما متكاملاللظاهرة محل البحث.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مجموعة متنوعة من المصادر والمراجع التي أثثت مكتبة البحث، كما موّلت التحليل المنهجي والنقدي للنصوص الهزلية الأندلسية من بين أبرز المصادر العربية استند البحث كتاب ابن بسام الشنتريني "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، وكتاب المقري "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب"، كما استفادت الدراسة من المصادر الغربية، وأبرزها كتاب الضحك للفيلسوف الفرنسي هنري برغسون، الذي شكل المصدر النظري الرئيس لتطبيق مبادئ نظرية الضحك على الرسائل الهزلية. وتأتي هذه التوليفة من المصادر العربية والغربية لتمنح الدراسة قاعدة معرفية مؤسسة، جمعت بين الفهم التاريخي والثقافي للأدب الأندلسي والتحليل النقدي الجمالي للنصوص، وتطبيق

النظرية الحديثة للضحك مما يعزّز مصداقية البحثبما يضمن للباحث استكشاف الظاهرة محل الدراسة بأسلوب نقدي منهجي ومدعوم بالإطار النظري.

وكما هو معتاد في أي دراسة علمية، واجه البحث بعض الصعوبات التي ارتبطت بطبيعة الموضوع ومحدودية المصادر المتاحة، فقد كان من أبرز الصعوبات قلة الدراسات التطبيقية التي تناولت نظرية الضحك عند هنري برغسون، ما استدعى الاعتماد على النصوص الأصلية، وتفسير المبادئ النظرية في ضوء الأدب الأندلسي، كما أن الرسائل الهزلية على الرغم من أهميتها كانت موزعة على مصادر متفرقة، وغالبا ما تعاني من نقص في التوثيق أو الصعوبة في الوصول إلى النسخ الدقيقة مما تطلب جهودا إضافية في جمعها وتحليلها.

يضاف إلى هذا الطبيعة المتداخلة للظاهرة الهزلية، إذ تتقاطع فيها الجوانب الأدبية والجمالية والاجتماعية والنفسية، ما فرض على الدراسة تبني منهج متعدد الأبعاد يجمع بين التحليل النصي والفلسفي والاجتماعي والنفسي، ومع ذلك فإن هذه الصعوبات أسهمت في صقل أدوات البحث وإثراء النتائج النهائية بحيث وفرت رؤية شاملة للضحك والهزل في الرسائل الأندلسية من منظور نظرية برغسون، وأكسبت الدراسة مصداقية منهجية وأهمية معرفية متجددة.

في الختام لا يفوتني أن أرفع أسمى عبارات الشكر والامتنان والتقدير إلى الأستاذة المشرفة الأستاذةالدكتورة حنينة طبيش على ما بذلته من جهد وتوجيه كريم، وما قدّمته من ملاحظات علمية قيّمة ومساندة متواصلة كان لها الأثر البالغ في إنجاز هذه الدراسة وبلورة معالمها، كما لا يفوتني شكر الأستاذة المشرفة المساعدة سميرة قروي دون أن أنسى تقديم أسمى عبارات الشكر والعرفان لأساتذة كلية الآداب واللغات وجامعة خنشلة على ما قدموه من نصح وإرشاد.

وفي الختام أدعو الله أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه الكريم.

الفصل الأوّل:

الضحك: (الماهية والتطور والأشكال)

1-ماهية الضحك

2-لماذا نضحك؟

3-الضحك في الثقافة والفكر الغربيين:

4- الضحك في الثقافة والفكر العربيين:

5- أشكال الضحك

خلاصة الفصل

1-في ماهية الضحك:

اجتهدكثير من الباحثين من نقاد وفلاسفة وأدباء في تحديد مفهوم للضحك، وتحديد خصائصه التي تمثله، لتسهيل دراسته بوصفهظاهرة إنسانية، وفيما يلي تتبع لمفهومه من حيث اللغة والاصطلاح:

أ-لغة:

يُعد الضحك من الظواهر اللغوية والنفسية والاجتماعية التي اهتمت بها اللغة العربية والتراث النبوي على حد سواء وقد احتوت المصادر اللغوية القديمة على تفصيل دقيق لمشتقات كلمة "ضحك"، وما تحمله من دلالات مختلفة بحسب السياق سواء أكان ذلك في التعبير عن الفرح أو العجب أو حتى الأوصاف المجازية للطبيعة والحياة اليومية.ويعكس هذا الاهتمام ثراء اللغة العربية وقدرتها على التعبير عن المشاعر الإنسانية بأبعاد متعددة، كما يبرز التنوع بين الدلالة اللغوية، التشريحية والسلوكية للضحك.

جاء في لسان العرب: "ضحك: الضَّحِكُ معروف، ضَحك يَضْحَك ضَحْكًا وضِحْكًا وضِحِكاً أربع لغات، وفي الحديث: يبعث الله السحاب فيضحك أحسن الضحك، جعل انجلاء عن البرق ضحكا استعارة ومجازا كما يفتر الضاحك عن الثغر...وضحك به ومنه...والضَّحَاكُ مدح الضُّحَكَةُ ذم، الضُحكة أذم...والضاحِكَة: السِّنُ التي بين الأنياب والأضراس، وهي أربع ضواحك، وفي الحديث: ما أوضحوا بضاحكة، أي ما تبسموا، والضواحك: الأسنان التي تظهر عند التبسم... والضحك: ظهور الثنايا من الفرح، والضحك: العجب...والضحك: النور، وضحكت المرأة: حاضت، وبه فسر بعضهم قوله تعالى: ﴿فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ﴾، وقد فسّر على معنى العجب، أي عجبت من فزعإبراهيم عليه السلام...وروى الأزهري: إنما ضحكت سرورا بالأمن، لأنها خافت كما خاف إبراهيم...وتضحك الضبع: أي تكشر في وجه الذئب وعيدا...وأضحَك حوضه: ملأه حتى

فاض، وكأن المعنى قريب بعضه من بعض، لأنه شيء يمتلئ ثم يفيض، وكذلك الحيض...والضاحك: حجر أبيض يبدو في الجبل"[1]، فنلمس في هذه التعريفات العديد من المعاني للضحك وذلك حسب السياق الذي ذكر فيه، مع وجود تقارب في المعنى، وفي معظمه يدل على حركة الانبساط والتوسع وازدياد، وعادة ما تستخدم هذه الكلمة مجازا للتعبير عن الجمال والبهجة والنور، فحين نقول الضاحك في الجبل نقصد به الجانب الذي أشرقت عليه الشمس، ونقول عن المكان ضحك أي أزهر غلبت عليه الخَضرة.

والضَّحوك: الطريق الواسع، وطريق ضَحَّاك: مستبين، وقال الفرزدق:

"إذ هي بالرَّكب العجال تردَّفتنحائزَ ضحَّاكِ المَطالع في نَقبِ".[2]

والمعنى ذاته نجده في معجم الصحاح؛ حيث جاء فيه: "ضحك: ضحِك يضحَك، ضَحْكا وضِحْكا وضِحِكاً، وضَحِكا.أربع لغات، والضَّحكة: المرَّة الواحدة، ومنه قول كثير: الكامل

غَلِقَت لِضَحْكَتِه رقابُ المالِ

وضَحِكتُ به ومنه، وأَضحكه الله، ورجل ضَحضكَةٌ، أي: كثير الضَّحِك،

وضُحْكَةٌ بالتسكين: يُضْحَكُ منه، والأضحوكة: ما يضحك منه، وامرأة مِضْحاكٌ: كثيرة الضحك، قال ابن الأعرابي: الضاحك من السحاب، مثل العارض، إلا أنه إذا برق قيل: ضَحِكَ، والضاَحِكَةُ: السن بين الأنياب والأضراس، وهي أربع ضواحك، والضَّحوك: الطريق الواسع، والضَّحْك: الطَّلع حين ينشقُّ، قال أبو ذؤيب: الطويل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ت، القاهرة، ص 2557-2558.

[2] المرجع نفسه، ص 2557-2558.

فجاء بِمَزجٍ لم يرِ الناسُ مثله هو الضَّحْكُ إلاّ أنَّه عَملُ النحلِ

قال أبو عمرو: شبَّه بياض العسل ببياضه، ويقال: القرد يَضْحَك إذا صوَّت.[1]فقد يقصد بالضحك التعجب وذلك لحدوثه الضحك عنه، وتطلق صفة الضحك على القرد حين إصداره صوتا لتشارك ذلك مع فعل الضحك عند الإنسان.

وجاء في المعجم الوسيط:"ضَحِكَ ضَحْكا، وضَحِكًا: انفرجت شفتاه وبدت أسنانُه من السُرورِ.وضحكَ منه، وبه: سخر منه؛وضحِك: عَجِب أو فزِع؛وضَحِك طلْع النخلة: انشقَّ وتفلَّق؛وضحِك النخلة: أُخرجَت الضَّحك؛ويقال: ضحكت الأرض عن النبات: أخرجته؛وضحك السحاب: برق وتلألأ؛وضحك الطريق: استبان ووضح، فهو ضاحك؛أضحَكَت النخلة: ضَحِكَت، وضحك الشيء الإنسان: جعله يضحك، وضحك الحوض: ملأه حتى فاض؛ضاحكه: ضَحِك معه. ويقال: رأيك يُضاحك المشكلات: تظهر عنه حتى تُعرف وتستبين.ضحَّكه: جعله يَضْحَك؛تَضاحك: ضَحِك، وتضاحك: تظاهر بالضحك؛تضحَّك: ضَحَك؛اسْتَضْحَكَ: تَضاحَك؛الأضحوكة: كل ما يُضحك منه، جمعه أضاحيك؛الضَّاحِكَة: كلُّ سن تبدو عند الضحك؛وضاحكة الضرس بلى الناب، جمعها ضواحك؛الضَّحّاك: مبالغة ضاحك، والضحاك طلع النخلة إذا انشق عنه غلافه، والضَّحّاك المستبين منالطريق...الضَّحْك: العجب، والضَّحْك طلع النخلة إذا انشق عنه غلافه، والضّحْك النَّوْر؛المُضْحكة: النادرة المستملحة تثير الضحك، جمعها مُضْحِكات.[2]

---

[1] الجُوهري، الصّحاحُ: تاج اللغة وصِحاح العربية، راجعه: محمد محمد تامر وآخرون، دار الحديث، القاهرة، 2009م، ص 673.

[2] شوقي ضيف "مكلف"، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004م، ص 535.

إن هذا النص يقدّم صورا لغوية دقيقة لمادة (ضحك) مثل: ضحك، يضحك ضحكًا وضِحْكًا وضِحِكًا ويبين استخدام المجاز في وصف الظواهر الطبيعية، كما في "يبعث الله السحاب فيضحك" حيث يشبه انجلاء البرق بالضحك، ويظهر أيضا التمييز الدقيق بين المعاني المختلفة، مثل الضَّحَاك كمدح، والضُّحْكَة كذم، أو استخدام الضحك لتوضيح العجب، الفرح، النور أو حالات الحيض عند المرأة كما يسلط النص الضوء على البُعد التشريحي للضحك من خلال الضواحك والأسنان، ويقدّم دلالات مجازية في سياقات حياتية وحيوانية مثل الضحك عند الضبع و"أضحك حوضه" كل هذا يظهر ثراء اللغة العربية في ربط المفاهيم النفسية والطبيعية والاجتماعية، ويبرز قدرة النصوص التراثية على توظيف المفردات في أبعاد متعددة دون فقدان المعنى الأصلي.

ب-اصطلاحا:

حظي مفهوم الضحك باهتمام بالغ لدى عدد كبير من اللغويين والنقاد، إذ سعى كل واحد منهم إلى ابتكار مقاربة خاصة تسهم في تحديد أبعاده الدلالية ومكانته في التجربة الإنسانية ومن أبرز هذه المقاربات ما قدّمه الباحث الأمريكي (بيري ساندرز Barry Sanders 1938)الذي نظر إلى الضحك بوصفه ظاهرة إنسانية أصيلة ترتبط ارتباطا وثيقا بجوهر الوجود البشري، وقد قرن ساندرز الضحك بالبكاء بوصفهما تعبيرين متكاملين عن الانفعالات الإنسانية؛ فكما أن الطرفة أو الموقف الهزلي قادران على إثارة الضحك، فإن المواقف المؤلمة أو المؤثرة يمكنها في اللحظة ذاتها أن تستدعي مشاعر الحزن وتفضي إلى البكاء وبذلك فإن الضحك والبكاء عند ساندرز ليسا مجرد استجابتين متباينتين، بل هما وجهان متقابلان لتجربة شعورية واحدة تؤكد أصالة الطبيعة الوجدانية للإنسان، يقول أنّه يمكن النظر إلى الضحك والبكاء على أنهما التعبيران الأكثر أصالة وإنسانية في التجربة العاطفية للإنسان، إذ يشكلان ما يمكن اعتباره "الخليط العاطفي الأساسي" الذي يعكس

طبيعة الإنسان في أعمق صورها فهما ليسا مجرد ردود فعل بيولوجية أو اجتماعية، بل وسيلتان تكشفان عن التفاعل بين الفرد والمجتمع، وبين الذات والعالم الخارجي.

في السياق الاجتماعي نجد أنفسنا نستجيب لـ"نكات العدوانية" أو السخرية التي تستهدف شخصًا آخر، حيث يدفعنا الفضول أو الانجذاب الاجتماعي إلى الضحك على الضحية على الرغم من وعينا بالقسوة الكامنة في الموقف هذا الضحك غالبا ما يكون عاطفة مزدوجة، ضحك على الرغم من الضمير أو الأخلاق، وضحك يتجاوز إرادتنا أحيانا بل وحتى على خلفية شعور بالحزن أو التعاطف مع من يتعرض للسخرية.

بمعنى آخر الضحك في مثل هذه المواقف ليس مجرد استجابة للمرح، بل يعكس التعقيد النفسي والازدواجية العاطفية التي تميز التجربة الإنسانية مزيج من المتعة والذنب، بين الترفيه والوعي الأخلاقي، وبين الذاتية والانتماء الاجتماعي ومن هذا المنظور يمكن عدّ الضحك والبكاء مؤشرين أساسيين على التفاعل النفسي وقدرة الإنسان على الجمع بين استشعار المتعة وفهم ألم الآخرين في الوقت ذاته.[1]

يُعَدّ الضحك من أبرز تمثّلات الفرح وأحد أهم مظاهره التي تُظهر شعور الإنسان بالسعادة وتعكسه في سلوكه وتفاعلاته اليومية، وهنا يذهب الناقد بوعلي ياسين –في مؤلفه الموسوم «بيان الحد بين الهزل والجد» وهو دراسة في أدب النكتة–إلى التأكيد على هذه الوظيفة التعبيرية للضحك، حيث ينظر إليه باعتباره وسيلة فاعلة لتجسيد الانفعالات الإيجابية وترجمتها في صورة ملموسة يمكن إدراكها على مستوى الخطاب والممارسة الاجتماعية على حد سواء، يقول: وقد يتجسد الفرح في مجموعة متنوعة من التعبيرات الجسدية والنفسية، بدءا بالابتسام والضحك، مرورا بالغناء والرقص ووصولا إلى أشكال أخرى من التعبير مثل التصفيق والصراخ وحتى البكاء، هذه التنوعات تكشف عن غنى التجربة

---

[1] ينظر: بيري ساندرز، الضحك بوصفه تاريخا هداما، ترجمة سهيل نجم، دار الرافدين، لبنان، 2020، ص 69.

الإنسانية في التعبير عن المشاعر، حيث لا يقتصر الفرح على وسيلة واحدة، بل يمتد ليشمل أفعالا متعددة تعكس التفاعل العاطفي بين الفرد وبيئته الاجتماعية والطبيعية.[1]

ويبرز الضحك كأحد أبرز صور الفرح فهو في حالاته الطبيعية يعكس السرور والراحة، بينما يمكن أن يظهر في صور أكثر صخبا أو سخرية، مما يمنحه بعدا مزدوجا يجمع بين المتعة الذاتية والتفاعل الاجتماعي، الشكل الساخر أو الصارخ للضحك يعكس قدرة الإنسان على تحويل التجربة العاطفية إلى وسيلة تواصلية أو حتى نقدية، حيث يتلاقى الفرح مع الذكاء الاجتماعي والإدراك النفسي بهذا المعنى يصبح الضحك ليس مجرد تعبير عن الشعور الداخلي، بل فعلا متعدد الأبعاد يعكس التعقيد النفسي للإنسان، ومرونته في التعبير عن ذاته والتفاعل مع محيطه، مما يجعل منه إحدى أكثر الوسائل الإنسانية أصالة في تجسيد الفرح[2].

ويمكن النظر إلى السعادة باعتبارها أحد أهم الدوافع الأساسية المؤدية إلى الضحك، إذ لا ينحصر الضحك في أبعاده الساخرة أو التهكمية فحسب بل يتجلى أيضا كاستجابة طبيعية للحظات البهجة والنجاح فعلى سبيل المثال حين يضحك الإنسان احتفاء بإنجاز شخصي أو بنجاح أحد المقربين منه، فإن ذلك الضحك لا يحمل في طياته معنى السخرية أو الاستهزاء، بل يمثل انعكاسا صادقا لحالة شعورية إيجابية تتجسد في الفرح.

وقد ارتبط الضحك عبر التاريخ بالإنسان وحده، حتى صار يعرّف بأنه "الكائن الضاحك"، ويُعزى هذا التخصيص إلى أن الإنسان بخلاف غيره من الكائنات الحية، هو الأكثر وعيًا بظروف وجوده، والأشد حساسية تجاه الألم والمعاناة فضلا عن كونه الكائن

---

[1] ينظر :بوعلي ياسين، بيان الحد بين الجد والهزل، دار المدى للثقافة والنشر، ط2، بيروت، 2013، ص:19.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

الوحيد القادر على التعبير عن طيف واسع من الانفعالات المتناقضة، مثل الضحك والبكاء والحزن في آن واحد ومن هنا فإن اقتران مفهوم الضحك بالإنسانية لا يعد وصفا عرضيا بل دلالة على تفرّد الإنسان بقدرة مركبة على تحويل انفعالاته الداخلية إلى سلوكيات ظاهرية يمكن إدراكها.

وقد دفع هذا الارتباط الوثيق بين الضحك والوجود الإنساني الفلاسفة وعلماء النفس والفيزيولوجيا إلى بذل جهود حثيثة من أجل تحديد مفهوم دقيق له نظرا لما يتسم به من غموض يصعّب القبض على جوهره ومنه تناول أرسطو Aristote (384-322ق.م)[1] نحن نضحك على من هم أقل منا وعلى القبحاء من الأشخاص، والفرح يأتينا من الشعور بأننا طبقة أعلى منهم.[2] فقد ربط أرسطو مفهوم الإضحاك بفكرة المحاكاة التي تعَدّ أساسًا

---

[1] ولد أرسطو طاليس مؤلف كتاب فن الشعر سنة 384 ق.م وفي نفس السنة كان قد مر على موت سقراط خمسة عشرة سنة، وأفلاطون كان في الثالثة والأربعين من عمره، وعلى تأسيس الأكاديمية عامان، كان ميلاد أرسطو في استاجيرا، STAGEIRA أما اسمها الحالي هو استافروSTAVROتقع شمالي شبه الجزيرة اليونانية على بعد مائتي ميل من مدينة أثينا، فلم يكن أثيني المنشأ كسقراط وأفلاطون، فترعرع وسط ظروف ثقافية أخرى، كان والده صديقا وطبيبا خاصا لملك مقدونيا أمينتاس الثانيAMYNTAS جد الإسكندر الأكبر، فقد قضى طفولته في البلاط، ولأن مهنة الطب كانت متوارثة، فقد كان أحد الذين ورثوا هذه المهنة وقد هُيئ ليتدرب على مهنة أجداده، بالإضافة إلى مواهبه العلمية كان لديه ميول للتحليل وتفضيل البحث التجريبي، على التأمل النظري، ولما بلغ أرسطو حوالي الثامنة عشرة رحل إلى أثينا، والتحق بأكاديميتها، واخذ يتلقى دروسه على يد معلمها الأول أفلاطون، فلقبه بالقارئة وعقل المدرسة فمكث في الأكاديمية تلميذا متلقيا، ثم تلميذا باحثا، إلى أن مات أفلاطون سنة 349ق.م فاضطر إلى مغادرتها، وفي مدينة أسوسASSOS نجح في بناء فرع للأكاديمية بمساعدة زميله السابق في الدراسة أميرها هرمياسHERMIAS، استطاع أن يجمع حوله عددا من المدرسين الأكفاء والمهتمين بالعلوم الطبيعية والبيولوجية وان ينشئ مكتبة لمخطوطات في مختلف فروع المعرفة وان يلحق بها متحفا يحوي على بعض وسائل الإيضاح التي كان يستعين بها في محاضراته، وهذا بعد وقت طويل وصعوبة لرحيله عدة مرات لأسباب سياسية، أثرى أرسطو تاريخ الفكر الأوروبي وغير الأوروبي بآراءه في المنطق، والطبيعة، والجيولوجيا، والميتافيزيقا، والأخلاق، والسياسة، والشعر، وغير من ميادين المعرفة.ينظر: ص:أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1973م، 11-12-15.

[2] ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1973م، ص 88.

جوهريًا في نظريته الفنية؛ إذ عدّ الضحك والفعل الكوميدي جزءا لا يتجزأ من التجربة الإنسانية.

وقد ميّز بين أشكال المحاكاة وفقًا لطبيعتها وغاياتها، فجعل من الطبقة البشرية موضوعا مركزيا لهذه العملية حيث يرى أن الكوميديا تنشأ من محاكاة الأفعال التي تحمل طابعا هزليا أو خفيفا، بينما ترتبط التراجيديا بمحاكاة الأفعال الجادة والعظيمة. ومن هنا أقام أرسطو حدًا فاصلا بين الجد والهزل، وبين الكوميديا والتراجيديا، مؤكدا أن الضحك ليس مجرّد انفعال عرضي، بل هو آلية جمالية ومعرفية تُسهم في فهم الإنسان لذاته ولمجتمعه. وقد فسّر ذلك بقوله: عندما ندرس الإنسان في سياق أفعاله وتصرفاته، يمكننا تصنيف وضعه وموقعه وفقا لمستوى خصائصه ومميزاته مقارنة بالمعدل العام لأفراد الجنس البشري، فإذا تجاوز الإنسان هذا المعدل في صفاته وكفاءاته ومواهبه، فإنه يرتقي إلى ما يمكن تسميته "منطقة المثل" حيث يصبح نموذجا يُحتذى به، وغالبا ما يتعرض لمضامين التراجيديا التي تتناول صراعاته الداخلية وخطوطه العليا من الأخطاء والنجاحات، إذا اتسم الفرد بصفات وقدرات تماثل المستوى المتوسط للمجتمع، فإنّه يُصنَّف ضمن المنطقة الواقعية التي تعكس أفعاله صورة الإنسان العادي بما يتضمنه من فضائل ونقائص، وهو المستوى الذي يجسد بدقة طبيعة المجتمع وتفاعلاته اليومية. أمّا إذا كانت خصائصه أدنى من المستوى العام، فإنّ ذلك يضعه في إطار الكوميديا، حيث تُبرَز مظاهر ضعفه وسقطاته بطريقة ساخرة تثير الضحك وتؤدي دورًا نقديًا اجتماعيا، فتسلّط الضوء على الطبيعة الإنسانية في أبسط صورها وأكثرها هشاشة.[1]

كما أشار الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارتRené Descartes، 1596–1650م) موضوع الضحك ضمن مشروعه الفلسفي الذي يعالج العلاقة بين النفس والجسد، وبعد

---

[1] ينظر: أرسطو طاليس، المرجع نفسه، ص 69.

بحث كبير خلص ديكارت إلى أن الضحك يُصنَّف في عداد الانفعالات الإنسانية، وهو ما صرّح به بوضوح في كتابه الشهير «انفعالات النفس» (1649) حيث عدّه تعبيرا جسديا ونفسيا في آن واحد عن حالة وجدانية داخلية، وفي ذلك يقول عنه: ويمكن تعريفه بأنه كل ما يتمكّن من توليد حركة مفاجئة للرئتين، بحيث يؤدي إلى اندفاع الهواء بسرعة من الجهاز التنفسي، هذه الحركة المفاجئة لا تقتصر على الوظيفة البيولوجية البحتة، بل ترتبط أيضا بالتفاعل النفسي والجسدي للفرد، سواء كان ذلك نتيجة لمؤثر خارجي مفاجئ أو استجابة تلقائية لجسم الإنسان. إن هذه القدرة على النفخ المفاجئ للرئة قد تتجلى في أشكال متعددة منها الضحك، السعال، الصراخ أو أي فعل آخر يحفز الرئتين على التقلص والانبساط بسرعة، ما يعكس طبيعةالتنفس وأهميته في التعبير عن الاستجابة العاطفية والجسدية للإنسان.[1]ومايُلاحظ هو أنّ ديكارت لم يقدّم تعريفا مفصلا للضحك، إذ اقتصر في معالجته على المنظور الفيزيولوجي فحسب، وهو منظورٌ قاصر عن الإحاطة بظاهرة مركّبة مثل الضحك فاختزال الضحك في كونه مجرّد استجابة تنفّسية مفاجئة أو "نفخٍ للرئتين" لا ينهض معيارا دلاليا كافيا؛ لأنّ حركة الجهاز التنفّسي بهذه الصورة يمكن أن ترافق حالات متباينة لا تُعدّ ضحكا مثل الذهول أو الفزع أو حتى السعال والفواق وفرط التهوية وعليه فإنّ تعريف الضحك يتطلّب مقاربة متعددة الأبعاد تجمع بين البعد الفيزيولوجي من جهة والبعدين النفسي الانفعالي والمعرفي التأويلي إضافةً إلى سياقه الاجتماعي، التواصلي من جهة أخرى بحيث يُفهَم الضحك بوصفه فعلا دلاليا وسلوكيًا معا لا مجرد ظاهرة جسدية عابرة.

بهذا التصور أصبح للضحك مرجع نظري نستطيع أن نعود إليه لفهم آلياته أو نتجاوزه لبناء رؤى بديلة، فهو بمثابة إطار يحدد المسار الذي يمكن من خلاله صناعة الضحك

---

[1] ينظر: رينيه ديكارت، انفعالات النفس، ترجمة: جورج زيناتي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 73.

وفهم بنياته المتنوعة؛ وقد أسهم تناول أرسطو للكوميديا في فن الشعر في إرساء معالم هذا المرجع، إذ دفع الباحثين والنقاد إلى صياغة مخطط يوضح رؤيته بشكل أكبرويبيّن الحدود الفاصلة بين التراجيديا والكوميديا كما يوضح هذا المخطط إمكانات الانتقال من التراجيديا إلى الكوميديا أو العكس، أو التوقف عند منطقة وسطى بينهما، وهو ما يفتح المجال أمام فهم أوسع لظاهرة الضحك، ومنه لم يعد الضحك مجرد انفعال عفوي أو حدث عابر، بل تحول في ضوء هذه الرؤية إلى صنعة يمكن الإحاطة بقوانينها، والتدرّب على تقنياتها بل وتدريسها وتوريثها للأجيال، بما يجعل الكوميديا فنا قابلا للتعلم والاكتساب بقدر ما هي تجربة وجدانية وإنسانية أصيلة.

إن التعريف الذي قدمه أرسطو أكثر صراحة بكثير وأكثر تعبيرا عن هذا الانفعال البشري، وفسر سبب حدوثه وزمنه بكل وضوح دون مجاملة ولا مراعاة للقيم الأخلاقية.

أشار أرسطو في كتابه "فن الشعر" إلى أحد أبرز كُتّاب الكوميديا اليونانية القديمة الذي ولد بأثينا وهو أريستوفانيسAristophanes (450ق.م)، [*]مبرزا خصائصها، والتي يمكن لنا من خلالها استنباط بعض –

[*]ولد في إحدى ضواحي أثينا، وقيل بأنه كان مصريا، ووفد إلى اليونان من إحدى مدن شمال الدالتا، وبعد أن كتب أريستوفانيس حوالي أربعين مسرحية ملهاوية، مات سنة 375ق.م، غير أنه لم يبق منها إلا إحدى عشرة مسرحية، أحسن اختيارها كنماذج تمثل مراحل تطوره كشاعر كوميدي، وهذه المسرحيات هي: أهل أخارينيا 425ق.م، الفرسان 424ق.م،

بصفة عامة، وتوسيع دائرة شرحه، فوصف أدبه الكوميدي بالهجاء اللاذع مع أنه يتسم بالجدية، ويتم هذا الهجاء عن طريق المبالغة في التصوير الكاريكاتيري، ووصف خياله أنه منطلق لا محدود، ونكاته قبيحة، وهزله بدائي قاس ويجمع بين الجدية، والبذاءة والجمالية، استخدم شخصيات عامة توحي بالواقعية، إلا أنها خاضعة لمنطق الحدث والفكاهة.[1]

من خلال قراءة وصف أرسطو لأعمال الكاتب الكوميدي الإغريقي أرستوفانيس، يتضح أن الطابع الكوميدي في نصوصه لم يكن وليد الصدفة بل نتاج جرأة في الطرح ووعي نقدي في اختيار الموضوعات، فضلا عن لغة ساخرة اتسمت بالدقة والصرامة في بنائها الفني. فقد أبدع أرستوفانيس في صياغة خطاب هجائي يجمع بين الجدية في الأسلوب والسخرية في المضمون، وهو ما أضفى على نصوصه قوة تعبيرية لافتة، ويؤكد أرسطو هنا أن سرّ الكوميديا يكمن في استثمار عناصر القبح بوصفها مادة خام لإثارة الضحك، مع توظيف قدر من القسوة في التعبير والمحاكاة، الأمر الذي يجعل السخرية وسيلة جمالية للكشف عن التناقضات الإنسانية والاجتماعية وهكذا يصبح القبح في الكوميديا الأرسطية ليس مجرد غاية في ذاته، بل أداة فنية تعكس رؤية نقدية للواقع، وتمنح الضحك بعدا يتجاوز التسلية ليصبح أداة للتفكير والتأمل.

يشير أرسطو أيضا إلى هوميروس (Homère) بوصفه شاعرا متميزا امتلك أسلوبا دراميا رفيعا أهّله ليتبوأ مكانة الصدارة في المسابقات الأدبية التي كانت تُقام في عصره.

السحب 423ق.م، الزنابير 422ق.م، السلام 421ق.م، الطيور 414ق.م، ليسستراتا 411ق.م، المحتفلات بعيد التسموفوريا 421ق.م، الضفادع 405ق.م، برلمان النساء 391ق.م، بلوتس 388ق.م، كان محافظا تقليديا، ولهذا وقف ضد الأفكار والحركات الجديدة في عصره، كما كان ناقدا لنقاط الضعف في الديمقراطية الاثينية، وللنظريات الاقتصادية والاجتماعية الحرة. ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، مرجع سابق، ص76-77.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

وقد أرجع أرسطو هذا التفوق إلى ما اتسمت به أشعاره من جدية أسلوبية وتفرّد فني منحها طابعًا مميزًا داخل المشهد الأدبي الإغريقي، ولم يقتصر تناول أرسطو لهوميروس على الجانب التراجيدي أو الدرامي فحسب، بل امتد ليشمل الكوميديا أيضا، وهو ما يعكس قناعته بقدرة هذا الشاعر على المزج بين الجد والهزل، وعلى الانتقال بسلاسة بين الأجناس الأدبية المختلفة، وهكذا يصبح هوميروس في منظور أرسطو نموذجا متفرّدا للشاعر الشامل الذي استطاع أن يرسّخ أسس الإبداع الدرامي والكوميدي معا، بما يبرهن على تأثيره في تشكيل الوعي الجمالي للأدب الإغريقي.

لقد قدم هوميروس من خلال أعماله لمحة واضحة عن الخصائص الجوهرية للكوميديا، ليس عبر الهجاء الشخصي أو الانتقاد المباشر للأفراد، بل من خلال معالجة المادة المضحكة بطريقة درامية منظمة، فقد اعتمد على الصراع والأحداث والصفات البشرية المبالغ فيها لإبراز الجوانب الكوميدية، مما منحها بعدا فنيا قادرا على التأثير في المتلقي، وإثارة الضحك بطريقة محسوبة ومبدعة. وهكذا يظهر هوميروس أن الكوميديا ليست مجرد سخرية سطحية، بل فن قائم على تشكيل المواقف وتقديم الشخصيات بصورة تجسد ضعف الإنسان وهفواته بطريقة تسهم في فهم الطبيعة البشرية وإظهارها بروح درامية متكاملة.[1]

مع بروز التراجيديا والكوميديا في المشهد الأدبي الإغريقي التزم كل من الكتّاب الدراميين والكوميديين بالطباع والأساليب التي تميزهم الأمر الذي أفضى إلى تشكّل معالم واضحة لهذين الجنسين الأدبيين. وقد اتخذ بعض شعراء الهجاء من الكوميديا مجالا جديدا لإبداعهم، مستثمرين أسلوبهم القائم على السخرية اللاذعة والانتقاد الحاد في صناعة خطاب كوميدي يستند إلى "الجدية الساخرة" كآلية جمالية للتعبير، ومن هنا يبرز الدور المحوري للهجاء في تشكيل البنية الكوميدية، حيث يُنتَج الضحك عبر صياغة دراماتيكية توحي في

---

[1] ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، مرجع سابق،ص 80.

ظاهرها بالجدّ والصرامة، لكنها تحمل في عمقها نزعة استهزائية تثير لدى المتلقي انفعالا يتدرج من السخرية إلى الضحك. وقد تحقّق ذلك في إطار المحاكاة التي تُعدّ حجر الأساس في نظرية أرسطو حول الفنون الأدبية.

أما فيما يخص الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز Thomas Hoppes(1588-1679) فقد قدم مفهوما يختلف عن التصورات الكلاسيكية، حيث نظر إلى الضحك من زاوية المجد المفاجئ يُعدّ القوة الدافعة وراء الضحك في سياقه النفسي والاجتماعي فهو ينشأ من نوع من الهوى الذي يحرك الإنسان فجأة للاستجابة عاطفيا للحظات معينة، ويتجلى هذا النوع من المجد في حالتين رئيستين: الأولى عندما ينجز الفرد عملًا فجائيا يحقق له شعورا بالرضا عن ذاته، فتظهر الحركات المرتبطة بالضحك كرد فعل طبيعي لهذه اللحظة الانتصارية والثانية عندما يلاحظ الفرد تشوها أو عيبا في الآخر فيقفز شعور الضحك كتقدير مفاجئ للمقارنة بين ذاته والآخر، إذ يقيس قيمته الذاتية عبر عيوب الآخرين ويظهر هذا النوع من الضحك بشكل خاص بين الأفراد الذين يدركون حدود قدراتهم، حيث يصبح الضحك وسيلة دفاعية للحفاظ على تقدير الذات من خلال مراقبة نقاط ضعف الآخرين وإبرازها بشكل فوري، ما يجعل التجربة الكوميدية تعكس في الوقت نفسه طبيعة النفس البشرية، وتفاعلاتها الدقيقة مع المحيط الاجتماعي.[1]

يتضح أن هذا التعريف يقترب كثيرا من الرؤية الأرسطية، بل يتفوق عليها من حيث مستوى التفصيل والدقة؛ إذ يردّ الضحك إلى السخرية بوصفها علّة رئيسة لحدوثه، كما يربطه بمشاعر الافتخار والاعتزاز التي تنشأ لدى الإنسان في سياقات اجتماعية معينة، ومن خلال استعراض مختلف التعريفات التي طُرحت حول الظاهرة يمكن القول: إن الضحك

---

[1] ينظر: توماس هوبز، اللقياثان الأصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة، ترجمة: ديانا حرب وبشرى صعب، تقديم: رضوان السيد، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث ودار الفرابي، ط1، 2011، ص 66-67.

يستمد قيمته من كونه نقطة تقاطع بين عدة مجالات معرفية وفنية، فهو حاضر في الأدب والمسرح بقدر حضوره في علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والأنثروبولوجيا وغيرها.

فالضحك في جوهره ردة فعل مفاجئة تصدر عن الإنسان عند مواجهة موقف ساخر أو مشهد غير مألوف يثير فيه رغبة آنية في التعبير بالضحك، وهذه الخاصية تكاد تكون حكرا على الكائن البشري، مثلها مثل البكاء إذ يمثّل كلاهما تعبيرا انفعاليا أصيلا عن طبيعة الإنسان، غير أن الضحك لا يقتصر على كونه علامة للفرح والبهجة فحسب بل قد يتخذ أبعادا أخرى ترتبط بالاستعلاء أو الاعتزاز بالنفس، خاصة حين يحدث في إطار جماعي، حيث يضحك الناس مجتمعين على شخص أو موقف معين فيتحوّل الضحك هنا إلى أداة للتفوق الرمزي، كما أن الضحك لا يُستثار دائمًا برؤية موقف بعينه، بل يمكن أن ينشأ أيضا من خلال السماع كما في حالة النكات والمداعبات اللفظية، مما يبرز تعدد الوسائط التي تحرك هذه الظاهرة.

وعلى الرغم من عالمية الضحك بوصفه سمة ملازمة للإنسان منذ نشأته، إلا أن طرائق استدعائه تختلف باختلاف الثقافات والشعوب فما يُضحك جماعة ما قد يثير الغضب أو الاستهجان لدى جماعة أخرى، الأمر الذي يعكس نسبية الضحك واختلاف شروط إنتاجه وتلقيه تبعا للخصوصيات العقلية والثقافية ومنه تصبح النكتة أو الموقف الكوميدي مرآة تعكس المستوى الثقافي والعلمي للجمهور، حيث يُنظر إلى ما يثير الضحك عند بعضهم باعتباره مبتذلا أو ساذجا عند آخرين وهذا ما يجعل الضحك ظاهرة إنسانية عامة، لكنها مشروطة بالبيئة الفكرية والاجتماعية التي ينتمي إليها المتلقي.

2-لماذا نضحك؟:

إن ما يجعل الإنسان يضحك هو أمر نسبي غير مطلق، وذلك لاختلاف العقليات والثقافات والبيئة المحيطة بمجموعة من الأشخاص ما يمكن اعتبارهم الجمهور أو

الضاحكون ومستقبلو النكتة، لكن يمكن أن نضع مجموعة من الآليات التي تثير فينا الضحك وتصنع المضحك، والتي ستجيب ولو بشكل جزئي على السؤال المطروح: لماذا نضحك؟

بحث كثير من الفلاسفة والعلماء المهتمين بالضحك في طبيعته وأسبابه وما الباعث الحقيقي له فما الذي يجعل من مواقف الحياة وظروفها مثيرا للضحك؟ وكيف تتم صناعة الضحك؟، سنحاول في هذا العنصر إيضاح وشرح آليات الضحك، وكيف تتم صناعة المضحك، وهذا يعتمد في بادئ الأمر على نوع المضحك فهو يختلف من مضحك لآخر، وهذا ما ركز عليه الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون في كتابه المعنون بالضحك.

فقد وضع في كتابه تصنيفا دقيقا لأنواع المضحك، فحدد مجالات متعددة ينشأ منها الضحك مثل المضحك القائم على الأشكال الجسدية، وما تحمله من غرابة أو تناقض، والمضحك المتولد من الحركات المفاجئة أو غير المتوقعة، وكذلك المضحك المرتبط بالظروف والسياقات الاجتماعية التي قد تضع الإنسان في مواقف غير مألوفة أو طريفة كما تناول المضحك الناتج عن الكلمات، سواء عبر المفارقة أو التلاعب اللفظي، إضافة إلى ما يتعلق بالطباع والسلوكيات البشرية التي قد تثير الضحك بسبب مبالغتها أو تناقضها مع المألوف. ولم يكتف بذلك بل أشار أيضا إلى أجناس الضحك الكبرى، مثل الكوميديا بوصفها فنا دراميا، والنكتة بما تحمله من تكثيف لغوي ومعنوي، والنادرة بعدّها موقفا طريفا قصير الأمد فضلا عن الكاريكاتير الذي يوظف المبالغة البصرية والنقد الساخر.

وتوقف برغسون عند بعض الأساليب والآليات الجوهرية التي يعمل بها الضحك، مثل السخرية التي تكشف التناقضات الإنسانية بتهكم، والهجاء الذي يتخذ من النقد اللاذع وسيلة للإصلاح أو التعريض، ومن خلال هذا التنوع أبرز الكتاب أن الضحك ليس ظاهرة بسيطة،

بل بنية مركبة تتوزع عبر مستويات لغوية، جمالية وسوسيولوجية تعكس تعددية التجربة الإنسانية في تعاملها مع المضحك.[1].

يمكن اعتبار السخرية تقنية من تقنيات الإضحاك، وسبب من أسباب الضحك؛ ذلك أن الضحك يفهمبوصفه فعلا نقديا يتجلى في شكل هزء موجَّه إلى ما يتعارض مع البنية العقلية المستقرة لدى الفرد أو الجماعة، وإلى ما ينفصل عن المفاهيم المنتظمة التي تنظم سلوكهم ونظرتهم للعالم، فهو لا ينبع من انسجام أو توافق، بل من مواجهة مباشرة مع ما يبدو شاذاأو غريبا أو منقطعا عن المألوف الأمر الذي يولّد رد فعل ساخرٍ يمزج بين الرفض والمرح؛ بهذا المعنى يصبح الضحك موقفا متعالٍ ينطوي على قدر من الازدراء، إذ يُلقي الضوء على اللامعقول من خلال وضعه في سياق يبرز تناقضه مع المنطق والعرف الاجتماعي، وهو في الوقت ذاته أداة ثقافية تكشف أن ما يُضحِك لا ينفصل عن منظومة القيم والمعايير التي تحكم الجماعة، بل يستمد دلالته منها فما يعد غريبا أو شاذا في بيئة ما قد يكون عاديا في بيئة أخرى، ومن ثَمّ يصبح الضحك آلية مزدوجة: يعبّر عن التفوق الرمزي للذات أو الجماعة، ويعمل في الآن ذاته كوسيلة لإعادة ضبط حدود المألوف من خلال السخرية مما يتخطاها.[2]

إن من بين أهم الأسباب التي تثير الضحك في النفس البشرية وسط مجموعة هو حدوث موقف غير مألوف لدى تلك المجموعة، فغير الطبيعي عند مجتمع معين، يمكن أن يثير فيهم الضحك، على سبيل المثال: أن يقوم شخص بالتلعثم أثناء الكلام عن طريق

---

[1] ينظر: أحمد شايب، الضحك: بحث في الخلفيات والتداخل المصطلحي، المجلد 11، دراسات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 2003، ص 37.

[2] ينظر: بن صالح نوال، شعرنة النكتة: دراسة في لافتات أحمد مطر، العدد 5، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، 2009، ص 135.

الخطأ أو أنه مريض بأحد أمراض الكلام.هذا يجعل منه موضعا للسخرية من شخص آخر أو مجموعة من الأشخاص، ما يثير فيهم الضحك فيشعرون أنهم أفضل منه، فيصنفون أنفسهم على أنهم أعلى منه وأفهم، وفي موقف أقوى.فما جعل هذا الرجل موضع سخرية وضحك هو خروجهعن الطبيعة البشرية في الكلام، فهو لا يتكلم كغيره من الناس لعلة فيه، سواء كانت خلقية أو كانت زلة لسان، فهذا غير مألوف لدى تلك الجماعة.

ويتسبب تصادم الواجب مع الذي يحصل بالإضحاك، فيقوم الضحك على أساس

الانزياح عن الموضع الطبيعي للأشياء، أي حينما تُسلب الظاهرة أو الفعل أو حتى الهيئة مكانها الأصلي، وتُعرض في إطار غير مناسب أو مغاير لما هو متوقع أو "واجب" بحسب الأعراف العقلية والجمالية، فالإنسان يضحك عندما يرى تناقضا بين ما يجب أن يكون وبين ما هو كائن، أي عندما يُقدَّم الشيء في صورة لا تنسجم مع وظيفته أو مظهره المفترض. إن هذه المفارقة بين التوقع والواقع هي التي تولّد الأثر الكوميدي، حيث يُدرك المرء اللّاملاءمة على الفور فيتحول وعيه النقدي إلى استجابة ضاحكة؛ وبهذا المعنى يصبح الضحك ذا وظيفة جماليَّة وأخلاقية في الوقت ذاته، لأنه يحدد ما هو "لائق" أو "ملائم" وما هو على العكس من ذلك، وهو يقترب هنا من الرؤية الكلاسيكية التي اعتبرها الفلاسفة مثل أرسطو أو لاحقا برغسون، جوهر الظاهرة الكوميدية؛ إذ إن المضحك يظهر دائما في المسافة الفاصلة بين النظام المفترض والواقع المشوّه أو المنزاح عنه؛ وبذلك فإن الضحك لا يُختزل في كونه انفعالا عابرا بل يتحول إلى أداة لتصحيح المعايير أو تأكيدها من خلال السخرية مما يتجاوزها.[1]

---

[1] ينظر: محمد الهاشمي الطرابلسي، الفن والدلالة في رسالة الغفران، شمس للنشر، سلسلة ثقافتي الأدبية، د ط، ص 27.

فعلى سبيل المثال، قد نصادف شخصا يُعرَف بين الناس برزانته الشديدة وصرامته وانضباطه السلوكي، غير أنه يقدم فجأة على تصرّف متهوّر أو سلوك غير مسؤول يتناقض مع صورته المعتادة في هذه اللحظة تتولد لدينا، وبشكل لا إرادي رغبة في الضحك، وعليه فإنالطابع الكوميدي يكمن هنا في المفارقة بين ما هو متوقّع وما يحدث فعليا. إن هذا التباين بين الصورة الذهنية الراسخة عن الفرد وبين سلوكه المفاجئ يولّد عنصر المفاجأة والسخرية، وهما من أهم الآليات التي تحرّك الضحك في التجربة الإنسانية، ويتولد الضحك من عملية مقارنة فورية ومفاجئة يجريها الذهن بين حالتين: الأولى حاضرة تُدرك مباشرة عبر الحواس، والثانية متخيلة تستدعيها الذاكرة أو التوقع. إن المفارقة الناتجة عن هذا التداخل بين الواقع والتصور هي التي تخلق لحظة الكوميديا، إذ يُفاجأ العقل بالفجوة بين ما هو مشاهد وما هو متخيَّل فيبني استجابة ضاحكة تكسر رتابة الإدراك المعتاد، وبهذا يصبح الضحك نتاجا للتوتر بين التمثيل المباشر والتمثل الذهني، حيث يتجاور الحقيقي مع المحتمل أو المفترض، فتنبثق المفارقة التي تثير البهجة والسخرية في آن واحد. إن هذا الفهم يكشف أن الضحك ليس مجرد انعكاس لحالة واقعية، بل هو فعل إدراكي مركب يعكس دينامية الوعي في تنظيم الصور، ومقارنة المستويات المختلفة للخبرة الإنسانية.[1]

وبصيغة أوضح يمكن القول: إن الضحك ينشأ من المفارقة القائمة بين ما هو كائن فعلا وما ينبغي أن يكون، فالمثير للهزل هو ما يتمثل في التباين الحاد بين الواقع والخيال، فعلى سبيل المثال حين يقوم رجل معروف بصرامته ورزانته بسلوك متهور لا ينسجم مع صورته الذهنية، فإن ذلك يكسر أفق التوقع لدى المحيطين به، ويضعه في موضع يثير الضحك؛ لأنه يتصرف بطريقة تناقض شخصيته الأصلية، وكأنه يمثل نقيضا لها.

---

[1] ينظر:محمد الهاشمي الطرابلسي، الفن والدلالة في رسالة الغفران، المرجع السابق، ص 27.

ويمكن أن يتجلى الضحك كذلك من خلال الأشكال الهزلية التي تتجسد في الأشياء أو الأشخاص أو الحيوانات أو غيرها من عناصر المحيط، فالإنسان كثيرا ما يضحك عند مواجهة هيئة خارجية غير مألوفة أو تركيب غريب في البنية، الأمر الذي يدفعه إلى الاستهزاء أو الاستخفاف فعلى سبيل المثال، عندما يرتدي شخص حذاءً أصغر بكثير من مقاسه، فإن ما يبعث على الضحك ليس الحذاء بحد ذاته، بل صورة الرجل في تلك الهيئة، وما تحمله من تناقض واضح بين الشيء والجسد. ومن هنا يتبين أن الضحك لا ينفصل عن حضور الإنسان إذ إن الشيء المادي بمفرده لا يثير الهزل بينما يكمن مصدر الإضحاك الحقيقي في عدم التناسق الذي يظهر عند ارتباطه بالفاعل البشري. يمكن القول بوجه عام: إن مصدر الضحك يرتبط بالعيوب التي تتجلى في سلوك البشر وطباعهم، غير أن ما يثير الضحك في هذه العيوب ليس بعدها الأخلاقي، بل طابعها اللااجتماعي أو خروجها عن مقتضيات التوافق مع الجماعة فالأفعال أو الصفات التي تعرقل الانسجام الاجتماعي، أو تظهر كعلامة على انقطاع الفرد عن إيقاع الجماعة هي التي تصبح موضوعا للتندر والضحك، ومنه فالضحك لا يُفهم بوصفه عقوبة أخلاقية بقدر ما هو آلية اجتماعية، تسعى إلى إعادة دمج الفرد داخل المنظومة أو إلى التنبيه على انحرافه عنها هذا ما يجعل الضحك في جوهره تعبيرا عن وعي جمعي، يمارس نوعا من الرقابة الرمزية على الأفراد من خلال السخرية بما لا ينسجم مع روح الجماعة ومن هذا المنظور فإن الضحك يصبح وسيلة للحفاظ على التوازن الاجتماعي، أكثر منه حكما على القيم الأخلاقية في حد ذاتها.[1]

عند التساؤل حول أسباب الضحك وآلياته، تَبرُز السخرية بوصفها إحدى أهم العوامل المولِّدة للهزل والفكاهة، فهي ليست مجرد وسيلة للترويح عن النفس، بل تمثل أداة نقدية قادرة

---

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 96.

على كشف التناقضات والعيوب داخل المجتمع، وقد تميز كثير من الأدباء والمفكرين بإبداعهم في هذا الباب، حيث لم تقتصر السخرية على المواقف اليومية البسيطة، بل اتسعت لتشمل الأدب والمسرح كونهما مجالين يعكسان صورة المجتمع وما يعتريه من اختلالات.

إن السخرية بهذا المعنى ليست فقط ضحكا للتسلية، بل هي أيضا مرآة نقدية تسلط الضوء على جوانب من المرارة أو السلوكيات غير الأخلاقية التي قد تطبع جماعة بشرية أو فئة اجتماعية معينة، وهكذا تتحول إلى ممارسة مزدوجة: تجمع بين الإضحاك من جهة، والتنبيه إلى مكامن الخلل من جهة أخرى، تُصنَّف هذه الصورة من صور الفكاهة ضمن أرقى مستوياتها إذ لا تقوم على المباشرة أو التبسيط، بل تتطلب قدرا عاليا من الذكاء والقدرة على التلميح بدل التصريح فهي فنٌّ قائم على الخفاء والمكر، حيث يُخفي المتكلم أو الكاتب مقصده الحقيقي وراء طبقات من المعاني المبطنة، فلا يدرك أثرها الكوميدي إلا من يمتلك حسا نقديا وقدرة على التقاط المفارقة الكامنة في الكلام أو الموقف، وهذا النوع من الفكاهة يُعدّ نخبويا إلى حد ما، لأنه يخاطب العقول الأكثر حدة واستعدادا للتأويل، على عكس الفكاهة السطحية التي تعتمد على المبالغة أو المواقف المباشرة. ومن هنا فإن رقي هذا الشكل من الدعابة ينبع من كونه تمرينا عقليا بقدر ما هو تجربة جمالية، حيث يجتمع الذكاء مع الفن لإنتاج أثر ضاحك يتجاوز حدود التسلية العابرة ليصبح دليلا على براعة المبدع وذكاء المتلقي معا.[1]

يُلاحظ عادة أن الشخص المكثر من السخرية في المجالس يتميز بالنباهة والفطنة وحدة الملاحظة، إذ يمتلك قدرة خاصة على التقاط أدق التفاصيل وتحويلها إلى مادة هزلية، وهو في الغالب يمزج بين الجد والهزل بطريقة تجعل المستمعين ينساقون وراء منطقه، فيُجردهم من عاطفتهم مؤقتا، ويدفعهم إلى استخدام عقولهم وخيالهم في تتبع إشاراته حتى

---

[1] ينظر: أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها، مكتبة نهضة د.ت، مصر، القاهرة، ص 12.

يقتنعوا من غير وعيبتوجيهه نحو شخص بعينه أو موقف محدد، وقد أشار هنري برغسون إلى هذه الآلية بوصفها إحدى أهم سمات السخرية التي تستميل المتلقي ليس بالعاطفة بل بالعقل والخيال، يقول: وينبثق المضحك في سياق جماعي حيث يجتمع عدد من الأفراد ويوجهون انتباههم نحو شخص واحد يصبح موضوع الملاحظة والمفارقة، وهنا تكمن المفارقة الأساسية: إذ يتعين على هؤلاء الأفراد أن يكبحوا عواطفهم لحظة التلقي، فيُخرسوا تعاطفهم الطبيعي مع الآخر، ويتركون المجال لحكم العقل وحده كي يقيس الانحراف أو اللاملائمة في سلوكه أو مظهره ومن خلال هذا التجرّد العاطفي المؤقت، يتحقق الأثر الكوميدي؛ لأن الضحك يتطلب مسافة نقدية تفصل بين الضاحك والموضوع المضحِك إنه موقف يشير إلى أن الضحك ليس فعلا عاطفيا محضا، بل عملية إدراكية جماعية تُمارس عبر العقل الذي يلحظ الفارق بين السلوك المألوف وما ينزاح عنه ومن هذا المنطلق يصبح الضحك تجربة اجتماعية أكثر من كونه مجرد انفعال فردي، إذ يربط الجماعة بلحظة مشتركة من الحكم العقلي على حدث أو شخص ما، فيعيد تثبيت القواعد الجماعية، ويؤكد هوية الجماعة من خلال استبعاد ما يبدو خارجا عن معاييرها.[1]

إن النقد الضاحك والتجريح الهازئ شكلين من أشكال التعبير الكوميدي الذي يوازن بين الفكاهة والتأنيب، حيث يسعى النقد الضاحك إلى تسليط الضوء على العيوب أو الأخطاء بأسلوب مرح وساخر يثير الضحك دون أن يكون جارحا بصورة مباشرة، بينما يتخذ التجريح الهازئ شكلا أكثر حدة، إذ يستخدم السخرية لتقويض مكانة الموضوع وإظهار ضعفه بشكل مكثف وواضح ويجمع هذان الشكلان بين البعد الاجتماعي والتربوي، فهما لا يقتصران على التسلية بل يقدمان وسيلة للرقابة الرمزية؛ إذ يشير النقد الضاحك إلى التصرفات غير الملائمة بطريقة مرنة، بينما يعمد التجريح الهازئ إلى فرض تأثير أقوى من خلال كشف

---

[1] ينظر: برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص 19.

الفجوات أو التناقضات في الشخصية أو السلوك ومن ثم يشكل هذان الأسلوبان جزءا من البنية الكوميدية التي تعكس وعي المجتمع بمعاييره وقيمه، وتؤكد على دور الضحك في ضبط الانحرافات وتوجيه السلوك بطريقة فنية وذكية.[1]

تعدّ السخرية شكلا من أشكال النقد غير المباشر للواقع، فهي تُوظَّف لإنتاج الضحك عبر تحويل حدث أو موقف أو ظاهرة إلى مادة هزلية تثير التسلية في ظاهرها، غير أنّها تحمل شحنة من الألم والدعوة إلى التأمل وإعادة النظر في ما هو موضوع التهكم، ومن هنا تكمن قوة السخرية في ازدواجيتها: فهي تُضحك المتلقي من جهة لكنها تحفزه من جهة أخرى على التفكير النقدي في القضايا المثارة.

وعليه يمكن اعتبار السخرية سلاحا ذا حدّين، فهي ليست مجرد أداة للتسلية العابرة، وإنما وسيلة فنية رفيعة لمحاربة الانحرافات الاجتماعية والفكرية مثل الشذوذ والتطرف والظلم، كما يمكن أن تؤدي وظيفة تقويمية تهدف إلى كشف مظاهر الخلل والاعوجاج بأسلوب غير مباشر، يعتمد على الذكاء والإيحاء أكثر مما يعتمد على المواجهة الصريحة، فالسخرية لا تُمارَس بوصفها انقلابا على النظام أو تمرّدا جذريا بل هي محاولة للإضحاك والتنبيه في آن واحد، حيث يقوم الساخر بتسليط الضوء على ما يتناقض مع تصوراته وقيمه، مستخدما في ذلك آلية الضحك والهزل كأدوات فنية لإيصال رسالته بفعالية.

وفي السياق ذاته يعزى الضحك أحيانا إلى ظاهرة "العدوى الاجتماعية" حيث ينتقل الانفعال من فرد إلى آخر داخل الجماعة وقد ذهب العديد من النقاد والفلاسفة إلى أن الضحك بطبيعته معد؛ إذ إن ضحكة فرد واحد في مجلس ما كفيلة بأن تستثير الآخرين وتدفعهم تلقائيا إلى الضحك حتى وإن لم يدركوا تماما سبب الموقف المضحك، ومن ثَم فإن

---

[1] ينظر: نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية للطباعة، 1978، ص 14.

تحقق فعل الإضحاك غالبا ما يتطلب وجود مجموعة من الأفراد، إذ يعمل التفاعل الجماعي على تضخيم الاستجابة الانفعالية، ويُحوِّل الضحك من سلوك فردي إلى تجربة جماعية تُطور الروابط الاجتماعية وتُعمّق الشعور بالانتماء، فتُعتبر المجموعة عاملا فاعلا في تنشيط عملية الإضحاك، سواء كان أفرادها ضاحكين بالفعل أم لا، إذ يشير ذلك إلى الطابع التفاعلي والاجتماعي للضحك ومن هذا المنظور، يتحول الضحك إلى أداة إرسالية وتواصلية تمكن الأفراد من المشاركة في عملية التخاطب الاجتماعي، حيث يُستخدم كوسيلة للتفاعل الرمزي التي تطور الترابط الجماعي وتنسق العلاقات بين أعضائه، ومنه يصبح صاحب النكتة أو الفكاهة عنصرا محوريا، إذ يسعى إلى إشراك الآخرين في التجربة الضاحكة، فيخلق تفاعلية مشتركة تجمع بين التعبير الفردي والتلقي الجماعي، ويضمن بذلك استمرار الحوار الاجتماعي والفكاهي، ومنه يظهر الضحك ليس بوصفه استجابة عاطفية فردية فقط، بل آلية تواصلية تضفي بعدا اجتماعيا على التفاعل بين الأفراد، وتعكس قدرة الجماعة على تنظيم وتوجيه التجارب العاطفية في إطار مشترك.[1]

إذا ما حاولنا تعريف الضحك انطلاقا من هذه الزاوية، أمكن القول إنه عملية اجتماعية في جوهرها تقوم أساسا على السخرية باعتبارهانقطة الانطلاق، ولا تكتمل إلا بوجود عنصرين على الأقل الساخر والمتلقي فغياب أحد هذين الطرفين يُفقد الضحك شرطه الجوهري ويحول دون تحققه، وهذا يعني أن الضحك لا يمكن اختزاله إلى فعل فردي محض، بل هو تفاعل يقوم على تبادل الرسائل والإشارات بين الأفراد، ومن ثم يُسهم في تطوير التواصل الاجتماعي وتقوية الروابط بين الجماعة.

---

[1] ينظر: جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1990، ص 118.

ويؤكد هذا التصور ما ذهب إليه الناقد بوعلي ياسين، الذي شدّد في كتاباته على الطابع التفاعلي للضحك، مبينا أنه فعل يتجاوز الفرد ليغدو ممارسة جماعية تحمل أبعادا اجتماعية وثقافية في آن واحد، ويُفهم الفرح بوصفه العلامة الأكثر وضوحا على السعادة الإنسانية، غير أنه لا يكتمل في دائرة الفرد وحده، بل يتطلب بطبيعته الاجتماع والانفتاح على الآخرين، فالفرح كما تكشف التجربة اليومية، هو عاطفة تشاركية تسعى إلى الانتشار والانتقال، حيث يشعر الإنسان بحاجة داخلية إلى مشاركة لحظات الفرح مع من حوله، وكأن اكتماله مشروط بوجود جماعة تشهد عليه أو تتقاسمه في المقابل يظهر الحزن كحالة وجدانية مغايرة، إذ يدفع صاحبه إلى الانطواء والانسحاب من الفضاء الاجتماعي فيميل إلى العزلة والانزواء بعيدا عن أعين الآخرين، ومن ثم يتجسد التباين الجوهري بين العاطفتين في علاقتهما بالمجتمع: الفرح يتجه نحو الخارج ويبحث عن الاعتراف والمشاركة، بينما ينكفئ الحزن إلى الداخل ويؤكد على فردانية التجربة، ويكشف هذا التعارض أن العواطف لا تُختبر فقط في بعدها النفسي الفردي، بل أيضا في بعدها الاجتماعي، حيث تحدد طبيعتها مدى انفتاح الإنسان على الآخر أو انغلاقه دونه، [1]

وانطلاقا مما سبق يمكن القول إن الفرح الذي يولّده الضحك لا يكتمل إلا في إطار جماعي، إذ يستدعي بطبيعته مشاركة الموقف أو السبب المضحك مع الآخرين حتى يؤدي وظيفته الاجتماعية، فالضحك بهذا المعنى ليس مجرد استجابة فردية، بل هو فعل تواصلي يربط الأفراد بعضهم ببعض ويوسّع دائرة الانفعال المشترك.

ومن بين أبرز الدوافع التي تُثير الضحك في السياقات الجماعية حالات الغباء أو التغابي وسوء الفهم، فحين يخطئ أحد الأفراد في إدراك معنى أو مطلب معين، يصبح هذا الخطأ مادة هزلية تستقطب تركيز المجموعة؛ حيث يتحوّل الخطأ الإدراكي إلى عيب

---

[1] ينظر: بوعلي ياسين، بيان الحد بين الهزل والجد، مصدر سابق، ص 17.

اجتماعي يدعو إلى السخرية، ولعل المثال البسيط على ذلك هو حالة شخص طُلب منه أن يُحضر فنجان قهوة بثلاث ملاعق ففهم العبارة حرفيا ووضع ثلاث ملاعق معدنية داخل الفنجان بدلا من أن يضيف ثلاث ملاعق من السكر، هذا الالتباس في الفهم على بساطته يخلق مفارقة هزلية تجعل الحاضرين يرون فيه شخصًا غريب التصرف، قليل الفطنة، فتتولد لديهم رغبة عفوية في الضحك.

كما يُعتبر تضخيم العيوب إحدى أبرز التقنيات التي تنتج الضحك، وهي آلية راسخة في الأدب الساخر منذ القديم وحتى الفنون الحديثة ففي النصوص الأدبية الساخرة كثيرا ما يُبرز الكاتب عيبا صغيرا ليجعله المحور الأساس للسخرية تماما كما يفعل فن الكاريكاتير في عصرنا، حيث يُعاد تشكيل هيئة الشخص أو الموضوع المرسوم من خلال تضخيم الجزء المعيب على حساب باقي الأجزاء وبهذا التركيز البصري، يلتقط المتلقي المفارقة بين الواقع والشكل المبالغ فيه، فيستشعر الغرابة ويفسرها على أنها مادة هزلية تستدعي الضحك.

أما آلية التلاعب بمقاييس الأشياء –سواء من خلال التضخيم أو التصغير، الطول أو القصر–فيتم عبرها تقديم الظواهر أو الشخصيات في صورة مبالغ فيها بشكل يبرز المفارقة أو التناقض الكامن فيها. ويعد هذا التلاعب فنا قائما على معيارية دقيقة، إذ لا يهدف فقط إلى التسلية بل يستخدم الفكاهة كوسيلة لتقديم النقد اللاذع بشكل ذكي ومدروس، بحيث يصبح الموقف الكوميدي جسرا لإيصال الرأي أو الملاحظة بطريقة مقبولة ومستساغة اجتماعيا وجماليا ومن خلال هذه التقنية، يجتمع البعد الترفيهي مع البعد النقدي فتنتج تجربة مضاعفة الضحك على التضخيم أو التصغير إلى جانب إدراك الموقف الاجتماعي أو

الأخلاقي الذي يسعى الفنان أو الكاتب إلى نقده، وهكذا تتحول الفكاهة من مجرد متعة عابرة إلى أداة فنية متقنة تجمع بين الذكاء والإبداع والقدرة على التأثير الاجتماعي، [1]

إن تغيّر حجم الأشياء أو القيم الاجتماعية يمكن أن يكون مصدرًا للضحك، فمثلا قد يُستصغر ملك أو شخصية ذات مكانة اجتماعية مرموقة عبر تضخيم صفة شكلية فيه، مثل تصوير بطنه على أنه ضخم أو الاستخفاف بعقله وتصغير رأيه ليظهر في هيئة الأحمق رغم مكانته الرسمية أو الاجتماعية، وينتج عن هذه الصورة جوّ هزلي يُثير الضحك، إذ تعتمد هذه التقنية على التضخيم والتصغير، تصغير ما هو عظيم وذو شأن، وتكبير ما هو دون ذلك، بما يخلق مفارقة بصرية وسلوكية.

ويمتدّ تأثير هذه الآلية إلى الوظيفة الإصلاحية، إذ تعمل على تنبيه المجتمع للعيوب والنقائص التي قد تغفل عنها الأعين، فإذا لم يُسلط الضوء على هذه الاختلالات، فسوف تتراكم وتؤدي إلى تدهور أو انحطاط المجتمع؛ وعليه فالضحك هنا لا يقتصر على مجرد تسلية، بل يتحول إلى أداة تنبيه فعّالة، يبرز من خلالها العيب بطريقة هزلية، قادرة على المزج بين الطابع المحزن والجدّي في آن واحد.

3- الضحك في الثقافة والفكر الغربيين:

الضحك في الثقافة والفكر الغربيين هو أحد الجوانب التي تتعلق بموضوع إشكالية البحث، والذي يعد مثيرا للاهتمام ومتنوعا، فالفكرة ليست تصنيف المضحكات وتحديدها في كل جزء من الحياة فهي غير متناهية، بل الأصح أن نستقصي سبب ضحكنا أو بصيغة أخرى ما هي العلل المشتركة بين كل هذه المضحكات؟ للإجابة عن هذا التساؤل لابد لنا

---

[1] ينظر: شمسي واقف زاده، الأدب الساخر: أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، العدد 12، المجلد 3، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، 2011، ص 102.

من دراسة جملة من النظريات التي تبنّت هذا الموضوع الهلامي والمتشعب في الطرح، فنكشف عن خفايا طريقة توليد الضحك، ونتعرف على أطراف هذه العملية التي كانت تشغل بال العديد من المفكرين في مختلف المجالات، فقد اجتهدوا في تقديم مفهوم للضحك، وتحديد آلياته وضبط أطره بجعله فنا مستقلا مثله مثل التراجيديا بعدّه جزءا من الحياة اليومية، وصفة بشرية خالصة تميز الإنسان عن باقي الكائنات.

إن الاعتماد على المضحك فقط دون المتلقي أو العكس لا يحقق غاية البحث العلمي، ولا يبلغ المستوى التفسيري المرجو من الدراسة إلا إذا حُوِّط موضوع الدراسة بكل الجوانب، فلا بد من العناية بجميع الأطراف المشاركة في عملية الضحك من المُضحك إلى المتلقي، لنصل إلى تفسير منطقي شامل لهذه الظاهرة الإنسانية.

طفت على سطح الدراسات التي جعلت من الضحك والهزل موضوعها مجموعة من النظريات التي تحاول تفسير هذه الظاهرة كي تبرز دورها في الحياة الإنسانية ووظيفتها الاجتماعية، إذ نجد العديد من الفلاسفة الغربيين الذين خاضوا في هذا الموضوع، نذكر منهم:

أفلاطون(427ق.م-347ق.م):الذي عدّ الضحك علامة على الجهل والتهور والسخرية من الآخرين وقال: كذلك ينبع الضحكمن شعور الفرد بتفوقه أو أفضليته على الآخرين، خصوصا حين يلاحظ أخطاءهم أو سقوطهم في المواقف المحرجة أو المحن الطارئة فالمتفرج من خلال ملاحظة هفوات الآخرين، يختبر لحظة من التميز النفسي الذاتي حيث يقيس قدراته أو مكانته مقارنة بالموضوع المضحك، فينشأ أثر كوميدي قائم على المفارقة بين حاله وحال الآخر، ويشير هذا التصور إلى أن الضحك ليس مجرد استجابة عاطفية للحدث المضحك بل هو فعل إدراكي واجتماعي يعكس ترتيبا داخليا للقيم والمعايير، ويؤكد قدرة الفرد على التمييز بين السلوك الملائم وغير الملائم، ومن هنا يمكن اعتبار

الضحك وسيلة لتثبيت التسلسل الاجتماعي والمعايير السلوكية، إذ يبرز نقاط ضعف الآخرين ويعيد التأكيد على التوازن بين الفرد والمجتمع بطريقة فكاهية ومدروسة.[1]

وتعد نظرية أفلاطون من أقدم وأكثر النظريات شهرة في فلسفة الضحك. ووفقًا لها، ينشأ الضحك من شعور الإنسان بالتفوق على الآخر الذي يظهر عيبا أو تشوّها في ذاته، فحين يدعي شخص ما القوة أو النفوذ بينما يكون ضعيف البنية وقليل القدرة، يدرك المتلقي زيف ادعائه ويكتشف حقيقته المغايرة، فينشأ شعور بالأفضلية لدى المتلقي، مما يثير الضحك نتيجة إدراك التناقض بين الادعاء والحقيقة.

أما**أرسطو (384ق.م-322ق.م)**:-وقد أشرنا سابقا إلى تعريفه للضحك - فتصوره للضحك يتجسد في كونه المستقبحوغير المؤذي، فيرى في الملهاة محاولة لرسم الناس بمرتبة أقل مما هم عليه في الحقيقة، فتعكس عيوبهم ومواطن قبحهم فتضخمها، ويحدد أثره على النفس فيُقر بأن الضحك يبعث بالارتياح والانبساط للنفس، ويميز بين الناس المضحكين، فالذين يسرفون في الهزل يتحولون إلى مهرجين، هدفهم صناعة الضحك مهما كان الثمن، وصنف آخر من الناس يتفادون الضحك والفكُّه، ولا يعجبهم الصنف الأول، ووصفهم بالمتزمتين، أما أصحاب الهزل الطريف والخفيف فهم الظرفاء في نظره.[2]

ويذهب بعض المفكرين أمثال**توماس هوبز 1588-1679** إلى أن سبب الضحك يكمن في مقارنة الشخص بزلات وأخطاء الآخرين، أو حتى بماضيه الخاص، فهذه المقارنة تثير في النفس شعورا بالتفوق والامتياز، إذ يشعر الفرد أنه يمتلك قدرات أو خصائص

---

[1] ينظر: طالة لامية، الضحك، المضحك والإضحاك...بين التحليلات السيكولوجية والدلالات الفلسفية، مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد2، المجلد 6، 2022، ص 1-8.

[2] ينظر: أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي، دراسة في وظائف الهزل، وأنواعه وطرق اشتغاله، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، 2004، ص: 18.

أفضل من الطرف المقارن به، سواء كان هذا الطرف شخصا آخر أو ذاته السابقة، ومن هنا تنشأ السخرية التي تتحول بدورها إلى موقف مضحك يُثير الضحك لدى الفرد والمجموعة، حيث يعمل الشعور بالتفوق على خلق الفجوة الانفعالية الضرورية لإحداث التأثير الكوميدي، يقول: إن الشعور بالتفوق فجأة يتسبب في انفعال وهو الضحك، وهو ينتج إما عن عمل فجائي قام به شخص بنفسه فأرضاه، وإما عن إدراك تشوه ما في الآخر[1]وتأسيسا على هذايمكن تعريف الضحك بأنه شعور مفاجئ يرتبط بإحساس بالسمو أو المجد الشخصي، ينشأ عند ملاحظة عيب أو خطأ لدى الآخرين، لم نعهده في أنفسنا، أو عند مقارنة الذات بأشخاص أقل منا قدرة أو كفاءة، ومنه يضحك الناس من الحمقى والمجانين والمعوقين والمشوهين والمتسولين والمتواضعين والخائفين، وغيرهم ممن تظهر عليهم علامات النقص أو الضعف أو السذاجة، إذ يُنظر إلى هذه الصفات على أنها عناصر غير متكاملة تكسر توقعات المتلقي وتثير في داخله استجابة انفعالية مميزة.

ولكي يتحقق فعل الضحك، لا بد أن يكون هناك عنصر المفاجأة أي مواجهة شيء غير متوقع يكسر أفق توقعات الفرد، هذا الحدث المفاجئ يولّد شعورا بالتميز والسمو لدى الضاحك، ويدفعه إلى مقارنة قدراته أو حاله بما يراه من ضعف أو قصور لدى الآخر، أو حتى مقارنة نفسه الحالية بماضيه عندما كان أقل قدرة أو خبرة، وهكذا يصبح الشخص الذي يقع تحت مقاييس الضحك ضحية للانفعال الجماعي، إذ يُبرز نقصه أو قصوره أمام الآخرين، مما يحوّله إلى محور السخرية والضحك الاجتماعي، ويجعل هذه الآلية إحدى الوسائل التي يُعبّر من خلالها المجتمع عن الفروق والاختلافات بين أفراده بطريقة هزلية وكوميدية.

---

[1] ينظر: توماس هوبز، اللقياثان الأصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة، مرجع سابق، ص 66.

لا يمكن تعميم الفرضية القائلة بأن جميع أشكال الضحك تنشأ عن شعور بالتفوق أو الانتصار فهناك حالات متعددة للضحك لا تتعلق بالإحساس بالتفوق على الآخرين، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ضحك الأطفال نتيجة الدغدغة إذ يكون الضحك هنا انفعالا طبيعيا وفطريا يرتبط بالإحساس بالمتعة الجسدية واللعب، بعيدا عن أي شعور بالسمو أو التفوق كما لا يرتبط الضحك أحيانا بمقارنة الشخص بالآخرين، مثل ضحك الفرد عند رؤية شخص معين عدة مرات في اليوم بالصدفة، أو عند مشاهدة مسرحية هزلية، أو أثناء اللعب اللغوي الهزلي الذي يقوم على السخف والمواقف غير المعقولة.

وهكذا يُمكن القول: إن الضحك يتعدد في أسبابه وآلياته فمنه ما ينشأ عن السخرية والمقارنة بالآخرين، ومنه ما يرتبط باللعب والمرح ومنه ما يكون نابعا من المفاجأة أو المفارقة أو الاستجابة الفطرية للمثيرات البدنية، مما يؤكد أن دراسة الضحك تتطلب النظر إلى السياقات المختلفة التي يندرج ضمنها، وعدم الاقتصار على تفسير واحد شامل لجميع حالاته.

ويفسر **جونموريل** في كتابه "الاستمتاع بالتناقض" الضحك بالاتكاء على نظرية التنافر، فيقرّ بوجوب التركيز على المتعة أثناء تلقي الضحك، إذ يرى أن سبب الضحك يعود في الأساس إلى التنافر الذي يتحراه المتلقي في مادة المضحك، فالضحك يتولد من حالة اللاانسجام مع العالم والأشياء[1]، فما يجعل عدم التناسق مصدرا للضحك هو خروجه عن المألوف وانتهاكه لتوقعات الفرد تجاه موقف أو شيء محدد أو شخص معين، فحين يواجه العقل عنصرا غير متوافق مع الصور الذهنية والافتراضات المعتادة، يُولّد هذا التنافر انفعالا نفسيا خاصا، حيث تستمتع النفس بالاختلاف بين المتوقع والواقع، ويظهر الموقف

---

[1] ينظر: MORREAL ,JHON, ENJOYING INCOONGRUITY, HUMOR : INTERNATIONAL .JOURNAL OF HUMOR RESEARTCH, VOL.2-1, 1989, P-18 .

أو الشيء في هيئة هزلية تثير الضحك؛ وبمعنى آخر الضحك هنا هو استجابة طبيعية للتباين بين ما هو مألوف وما هو غير متوقع، وهو آلية تجعل التجربة الكوميدية مشوقة ومؤثرة فيالمتلقي.

ويشترط موريل في فكرته حول عملية الضحك أن يتوفر عنصر الجدّة، فيستوجبشيئا جديدا لا نملك عنه تصورا ولا توقعا، فيتعدى التنافر تصورنا ويتجاوز ما نتوقعه، فيمثل لهذا ببداية نشأة حياة الأطفال إذ يطغى الجديد والتجارب الأولى عندهم. تعد التجارب الجديدة والمختلفة في حياة الفرد مصدرا رئيسيا للاستجابة الكوميدية، فالأطفال على سبيل المثال يواجهون ملامح الحياة كلها على أنها جديدة، ومع تقدمهم في العمر وتراكم خبراتهم، تقل هذه التجارب الجديدة فيبدؤون في بناء صور ومفاهيم ثابتة حول الأشياء والأوضاع المحيطة بهم، ونتيجة لذلك تصبح بعض المواقف أو التجارب غير متناسبة مع توقعاتهم السابقة، مما يولد شعورا بالتنافر على العكس من ذلك يمتلك البالغون ثروة من الخبرات تجعل شعورهم بالتنافر أقل حدة، وبالتالي تنخفض استجابتهم للمواقف التي كانت ستثير الضحك في مراحل عمرية سابقة.

ويُعد التنافر سببًا رئيسيًا للضحك إذ ينتج عنه شعور بالتسلية والمتعة فقد أشار موريل إلى نظرية التنافر، التي تعتبر المتعة ردّة فعل عقلية تجاه شيء غير متوقع أو غير متوافق مع توقعاتنا، في حين ترتبط نظرية التفوق، التي تبناها كل من أفلاطون وأرسطو وتوماس هوبز، بمتعة شعورية تنبع من الإحساس بالعاطفة والتفوق على الآخرين وفي كلتا النظريتين يظهر التضاد أو التناقض بوصفه عنصرا أساسيا يولّد الضحك، إذ تفترض هذه النظريات أن العالم منظم وفق إطار محدد، وأن الإنسان يكوّن توقعات ذهنية حوله، وأي اختلاف أو خروج عن هذا الإطار يثير الانتباه ويخلق تجربة جديدة، مما يؤدي بدوره إلى استجابة ضاحكة.

ويتولد الضحك من التباين المفاجئ بين التوقعات المسبقة للفرد والواقع الذي يواجهه، إذ تشكل الفجوة بين ما هو متوقع وما يحدث فعليا العامل الأساسي لإثارة الاستجابة الضاحكة، هذا التفاوت المفاجئ يكشف عن المفارقة الكامنة في الأحداث أو السلوكيات فيُبرز التناقض بين الانطباع الأولي والواقع الفعلي بطريقة كوميدية ومن ثم يصبح الضحك ليس مجرد استجابة عاطفية عابرة، بل فعلا إدراكيا يعكس قدرة العقل على التقاط التباين وتحويله إلى تجربة ممتعة؛ويشير هذا التفسير إلى أن جوهر الكوميديا يكمن في المفاجأة والفجوة بين التوقع والواقع مما يجعل الضحك تجربة معرفية وجمالية في آن واحد، تجمع بين الإدراك الحاد والمتعة الناتجة عن كشف التناقضات الكامنة في حياتنا اليومية.[1].

سبق لأرسطو أن أشار إلى هذه النظرية، غير أنه لم يسعَ لتطويرها أو التوسع فيها، وقد يعود ذلك إلى عدم تلاؤمها الكامل مع نظرية التفوق التي عرضها في كتابه "فن الشعر" إذ عد الضحك نابعا من شعور المتلقي بالتفوق على الآخرين أو على الموقف نفسه؛ ورغم أن أرسطو تناول إحدى آليات الضحك المرتبطة بخلق توقع لدى المتلقي ومن ثم صدمه بموقف معاكس لتوقعاته، فإن هذه الفكرة لم تُنضج إلى نظرية مستقلة في عصره.

وبرزت ملامح نظرية التنافر بشكل واضح لاحقا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث اهتم الفلاسفة والمفكرون بدراسة العلاقة بين الانحراف عن التوقعات وردة الفعل الانفعالية الناتجة عنه، ما أسهم في وضع أسس نظرية مفصلة للضحك، تعتمد على المفاجأة والتناقض بين المتوقع والواقع كعنصر رئيسي لإنتاج المتعة والتسلية.

---

[1] ينظر: MORREAL . J ,TAKING LAUGHTER SERIOUSLY, ALBANY, NY :STATE UNIVERSITY OF NEW YORK , 1983;P.P15-16

ويذهب **إيمانويل كانت 1724-1804** إلى أن الضحك هو ردة فعل تنشأ من تغير ما مفاجئ لتوقع متوتر يؤدي إلى فراغ[1]، يحدد كانت دور عنصر المفاجأة كأداة فعّالة لإثارة الضحك، ويعتمد في تحليله على مفهومين أساسيين هما "المفاجأة" و"التوقع المتوتر" فالمفاجأة تشير إلى كل ما هو غير متوقع، أما التوقع المتوتر فهو حالة ذهنية يكون عليها الفرد قبل لحظات من الضحك، حيث يكون ذهنه منفتحا على أي مستجدات قد تطرأ ومن هذا المنظور يرى كانت أن الضحك يمثل حلا مفاجئا لتوتر الذهن، إذ يُشبه ذلك بموقف شخص معروف لطريقته المعتادة للجميع، لكنه فجأة يغير سلوكه أو مساره بطريقة غير متوقعة، فالتباين بين المتوقع والمفاجئ هو ما يولّد الإحساس بالكوميديا والضحك، ويبرز دور المفاجأة كعنصر أساسي في العملية الهزلية من منظور فلسفي.

آرثر شوبنهاور 1788-1860 هو الآخر يؤيد ما جاءت بيه هذه النظرية، إذ يعلل الضحك بأنه ينشأ في جوهره من إدراك مفاجئ للتنافر بين تصور عقلي أو فكرة مسبقة كوَّنها الفرد، وبين الواقع الفعلي الذي يظهر أمامه فجأة هذا التباين بين التوقع المسبق والموضوعية المفاجئة يولد لحظة المفارقة الكوميدية، حيث يُدرك العقل فجوة الانسجام بين ما تصورناه، وما هو قائم بالفعل ومنه يصبح الضحك نتيجة للتصادم بين العقلية المسبقة والحقائق المكتشفة، ما يحوّل التجربة الضاحكة إلى فعل إدراكي يُبرز قدرة الإنسان على ملاحظة التناقضات وتحويلها إلى مصدر للمتعة.

ويمكن القول إن هذا الفهم يسلط الضوء على الطابع المعرفي للضحك، إذ لا يكتفي بالاستجابة العاطفية فحسب، بل يدمج بين الإدراك العقلي والفكاهة في صياغة تجربة جمالية متكاملة[2]، يُعد الفيلسوف آرثر شوبنهاور من أبرز المؤيدين لنظرية التنافر، ووسع

---

[1] ينظر: أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي، مصدر سابق، ص: 24.

[2] ينظر: مي أحمد يوسف، جماليات السرديات التراثية، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص: 192.

الفكرة التي تناولها كانت في تحليله للضحك فقد خصّص شوبنهاور مكانا مهما لمفهوم الضحك والمضحك في كتابه الشهير "العالم باعتباره إرادة وتمثّل" حيث اعتبر الضحك نتاج التباين بين توقعات الفرد والواقع، مؤكدا على أن المفارقة والانحراف عن المألوف يشكلان الأساس في إثارة الاستجابة الكوميدية لدى المتلقي، ومن هذا المنطلق يرى شوبنهاور أن عملية الضحك ليست مجرد استجابة عاطفية فطرية، بل هي انعكاس للتفاعل بين الإدراك العقلي والانفعال الناتج عن المفاجأة أو الانحراف عن القاعدة.

ويخلص شوبنهاور إلى أن الضحك ينشأ في جميع الحالات من عنصر المفاجأة المصحوب بإدراك عدم التناسب بين الشيء المضحك والشيء الذي كان متوقعا أو الذي تخيله الفرد مسبقا. فالمفارقة بين الواقع والتمثل الذهني تثير استجابة ضاحكة، إذ يدرك العقل فجوة الانسجام بين ما يحدث فعليا وما تم توقعه أو تصوره، ومنه يرى شوبنهاور أن جوهر الضحك ليس مجرد متعة عابرة أو انفعال عاطفي، بل هو فعل معرفي يرتبط بالقدرة على ملاحظة التناقض وتحويله إلى تجربة ممتعة، ومنه يصبح الضحك أداة للكشف عن التباينات بين التوقع والواقع، وتجربة إدراكية تضفي طابعا جماليا على اللحظة الكوميدية، مؤكدة على البعد العقلي والذهني للفكاهة.[1]

اعتمادا على المنطلق الخاص بنظرية التنافر، يُعتبر التنافر شرطًا أساسيا لتوليد الهزل وإثارة شعور المتعة المرتبط بالضحك، إذ ينشأ الانفعال الكوميدي من مواجهة الفرد لموقف غير متوقع أو متباين عن توقعاته الذهنية غير أن هذه النظرية كغيرها من النظريات لا تخلو من الانتقادات والقيود، فالتنافر وحده لا يكفي لتفسير جميع أشكال الضحك ولا يشمل كامل أنواع المضحك، فبينما تصلح النظرية لتفسير الضحك الناتج عن المواقف الهزلية المبنية على المفارقة والانحراف عن المتوقع هناك أشكال أخرى من الضحك لا تتطلب

---

[1] [1] ينظر: عباس محمود العقاد، جحا الضاحك المضحك، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 376.

إدراك التنافر، مثل ضحك الأطفال الناتج عن الدغدغة أو الضحك الناتج عن مواقف محرجة، حيث ينشأ الضحك من الاستجابة الجسدية أو الاجتماعية وليس من مفارقة ذهنية.

أما**هيربرت سبينسر(1820-1903)**فقد تبنى نظرية التحرر والانعتاق، فيفسر الضحك باعتباره ردة فعل تتمظهر في حركات جسدية؛إنه انفعالات على شكل قوة عصبية تذهب إلى الحركات العضلية[1]، عندما يصل أي شعور إلى شدة معينة، فإن الجسم يعبر عن هذا الانفعال بحركات جسدية تلقائية، وهو ما ينطبق على مختلف الأحاسيس الإنسانية مثل الخوف والغضب، فمثلا عند شعور الفرد بالخوف يحاول في البداية التماسك والسيطرة على ردود فعله، ولكن مع زيادة شدة المثير الخائف، يبدأ الجسم في التعبير عن هذا الانفعال تدريجيا حتى يصل إلى ذروته في حركة فطرية تتمثل بالهروب أو الذعر، وبالمثل عند شعور الإنسان بالغضب يسعى في البداية للسيطرة على أعصابه، إلا أن الغضب الشديد يؤدي إلى فقدان السيطرة على الانفعالات، فيترجم ذلك إلى حركات جسدية مثل الصراخ رفع اليد الضرب، أو افتعال شجار جسدي، ومنه يمكن النظر إلى الضحك أيضا كاستجابة جسدية لانفعال نفسي وصل إلى مستوى من الشدة يفرض على الجسم التعبير عنه بصورة ملموسة، سواء كانت استجابة فطرية أو اجتماعية.

ويضع سبينسر شرطين لازمين لإثارة الضحك، الشرط الأول: لا يجب أن يوقف مسار الضحك عاطفة أخرى، والشرط الثاني: أن التنافر الذي يثير الضحك لابد أن يحمل تنازلا[2]، حين يفقد الإنسان فجأة اهتمامه بالأشياء الكبيرة ويركّز على التفاصيل الصغيرة، يحدث نوع من النزول بالقيم أو المراتب من الدرجة العليا السامية إلى الدرجة الأدنى، ما يهيئ الأرضية

---

[1] ينظر: أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي، مصدر سابق، ص: 29.

[2] ينظر: SPENSCER .HERBERT , THE PHYSIOLOGY OF LAUGHER, IN : PROGRESS : ITS LAW AND CAUSE, P.256

لتوليد الاستجابة الكوميدية وفي تفسيره لظاهرة الضحك، يعرض سبينسر مظاهر الضحك الجسدية ويربطها بالعمليات الذهنية والانفعالية التي تفتعلها، مخالفا بذلك من قالوا إن الضحك مجرد حركات عضلية لتفريغ شعور فائض، ومعارضا أيضا من يرى أن الضحك ناتج عن إحساس مفاجئ بالتميز أو التعالي على الآخرين، إذ يرى سبينسر أن هذا الشعور قد يحدث دون أن يولد الضحك بالضرورة.

ويؤكد سبينسر أن إتمام شروط معينة ضروري لإحداث الضحك، ومن أهمها تغيير السياق الأصلي إلى سياق آخر غير متوقع، ما يؤدي إلى حدوث التباين الضروري لاستثارة الاستجابة الضاحكة فمثلا في حالة شخص يلقي خطبة أمام جمهور مستمع بإمعان، فإذا وقع الخطيب فجأة وأخذ وضعية الجلوس على الأرض ممددا رجليه، يضحك الحاضرون، ففي هذا الموقف لا يتعلق الضحك بشعور سلبي يتم تفريغه، بل ينشأ من حدث مفاجئ يعترض سير السياق المعتاد، فيتحول الضحك من مجرد شعور إلى استجابة فيزيولوجية

ملموسة، تتجلى في حركات الجسد وتعابير الوجه، ما يبرز الطبيعة المزدوجة للضحك كظاهرة نفسية وجسدية متكاملة.

أما**سيغموند فرويد**فقد بسَّط نظريته حول الضحك وقدم أفكاره بشكل خالٍ من التعقيد، في كتابه الذي نشره سنة 1905 ويحمل عنوان" النكتة وعلاقتها باللاشعور"، وفي مقاله الذي نشره سنة 1928 وكان موضوعه الفكاهة، اهتم بالجانب التقني للضحك وآليات إنشاء العبارة المضحكة، فيستخرج ثلاث أروقة داخل الضحك وهي: النكتة والدعابة والفكاهة، ولبُّ نظريته هو أننا نوفر طاقة نفسية من خلال الضحك في كل صنف[1]، إن الضحك يمكن النظر إليه كآلية لتفريغ نوع معين من الطاقة النفسية، التي احتفظ بها الفرد لغاية

[1] ينظر: الضحك في الأدب الأندلسي، أحمد شايب، ص: 31.

نفسية محددة ولم تعد هناك حاجة لها، فيتم توجيه هذا الفائض الطاقوي إلى الضحك والتنكيت ويجمع كل من فرويد وسبينسر تحت إطار النظرية المعروفة باسم "نظرية التحرر" إلا أن تفسير كل منهما للضحك يختلف عن الآخر فقد رأى سبينسر أن الطاقة النفسية المثارة تتحوّل في لحظة معينة إلى شعور زائد، يتم تفريغه عن طريق الضحك، بينما يرى فرويد أن هذه الطاقة الفائضة تُستخدم أولًا لكبح العواطف العدوانية أو الجنسية، فتتحوّل إلى طاقة مكبوتة يُفرج عنها بالضحك ما يجعل الضحك وسيلة لإطلاق الطاقات المكبوتة في إطار اجتماعي مقبول.

وتأسيسا على هذا يُظهر التاريخ الفكري الغربي إدراكا واضحا لأهمية الضحك وتأثيره على المجتمعات، فقد حاول المفكرون والفلاسفة والباحثون تفسير الضحك بغية استغلاله في الأدب والمسرح والسينما والفنون المختلفة، التي تسهم في تشكيل الفكر وبناء الأفراد. ولم يدخر العلماء جهدًا في دراسة طبيعة الضحك وآلياته وتصنيفه وفرزه بين ما هو مفيد وما هو ضار، فالضحك المفيد يعمل على تهدئة النفس وتخفيف التوتر في مختلف المواقف والأوضاع بينما الضحك المؤذي يتحول من المزاح والفكاهة البريئة إلى سخرية جارحة واستهزاء بالآخر مستخدما عيوبه كوسيلة لإظهار الذات أو للسيطرة والسلطة، ما يبرز الدور الأخلاقي والاجتماعي للضحك وتأثيراته المتعددة على الفرد والمجتمع.

4- الضحك في الثقافة والفكر العربيين:

لقد أولى المفكرون العرب سواء القدماء أو المعاصرون، اهتمامًا بالغًا بدراسة ظاهرة الضحك، متناولين إياها من منظور متعدد التخصصات يشمل الفلسفة وعلم النفس والأدب فقد سعى هؤلاء العلماء والمفكرون إلى تحليل الضحك ليس فقط كاستجابة إنسانية طبيعية، بل بوصفه ظاهرة اجتماعية وثقافية تعكس القيم والممارسات البشرية وتكشف عن آليات

تأثيرها على الفرد والمجتمع مع محاولة فهم الأبعاد النفسية والعقلية التي تقف وراء ظهور الاستجابة الضاحكة وكذلك دورها في الأدب والفنون المختلفة.

-أبو عثمان الجاحظ776م-868م:

يعدّ الجاحظ أحد أعمدة النص الهزلي العربي، فأصبح نموذجا له، ويكتب على منواله الكثير من الأدباء ويولد تحت يديه الكثير من النصوص الساخرة التي استخدمت آلياته في السخرية وصناعة الضحك، فقد أدرك الجاحظ مبكرا قيمة السخرية في صناعة الجد الخفي الذي يظهر بين أسطر كتاباته، فلا يمكن اتهامه بالتعدي على السلطات والمجتمع؛ إذ لا يمكن تفادي تلميحاته وإشاراته التي يواريها خلفعباراته الهزلية، لذا اتخذ من السخرية سلاحا يحارب به ما لا يوافق رأيه ويعارض القيم، وجعله أداة تصحيحية، يبرهن بها على سوسيولوجية الضحك، وتأثيره في المجتمع ورفع نسبة وعيه وإسقاط الضوء على المحظور من الموضوعات وسط مجتمع محافظ يخاف التكلم فيها شعورا بالعيب وخوفا من الترويج لها، لكنه رأى أن يسخر من هذه المحظورات حتى يُشعر أصحابها بالخزي والعار فينفكوا منها ويبتعدوا عنها، فهنا كمنت وجهة نظره المغايرة للمجتمع، فكتب كتابه البخلاء، ورسالة بعنوان: مفاخرة الجواري والغلمان، وأخرى التربيع والتدوير وكتابه الحيوان كلها كتب ساخرة تبعث الضحك والهزل.

وقد أشار الجاحظ إلى العدوى التي ينشرها الضحك وسط مجموعة من البشر وزيادة حجمه وأثره، ونجد هذا الأثر في قصته مع محفوظ النقاش، يقول: يُبرز هنا تجربة ذاتية كشف عن الطبيعة الاجتماعية للضحك وحدوده في الوقت نفسه حيث يصف كيف غمره الضحك والنشاط والسرور في ليلة معينة إلى حد لم يعهده من قبل، حتى بدا وكأن الضحك نفسه قد هضم كل ما أكل ومع ذلك يشير إلى أن هذه التجربة لم تبلغ أقصى مداها، لأن الضحك في حال الانفراد يظل ناقصا بالمقارنة مع الضحك الذي يُشارك فيه الآخرون، فلو

كان هناك من يعي ويفهم جمال الكلام أو طرافته، لكان الضحك أعظم أثرا وربما تجاوز حدود الاحتمال. من هنا يتضح أن الضحك وإن كان ممكنًا في العزلة، إلا أن طبيعته الأصلية تكمن في المشاركة الجماعية، حيث تتضاعف قوته بالتفاعل وتبادل الاستجابات وبهذا المعنى يصبح الضحك مؤشرا على التلاقي الإنساني ووسيلة لإنتاج البهجة الجماعية التي تتفوق على التجربة الفردية مهما بلغت شدتها[1]، يلمح الجاحظ في كتاباته إلى الطبيعة الإنسانية للضحك، مؤكدا أن تأثيره يزداد بازدياد عدد الأفراد، حيث ينتقل الضحك بين الناس ويصبح أكثر تأثيرا كلما اتسعت دائرة المشاركين في فهم سببه وعلّته، ويكون هذا التأثير أشد حين يشترك الأفراد في نفس الثقافة والبيئة الاجتماعية، إذ يتحدون على تفسير المؤشرات والمواقف والظروف وفق ذهنياتهم المشتركة وطبائعهم وتقاليدهم.

ولم يغفل الجاحظ في مؤلفاته عن التنويه بآداب المزاح وشروطه الضرورية للوصول إلى عمل هزلي متكامل، رغم أن هذه الملاحظات كانت متفرقة وموجزة، إلا أنها تشكل إرهاصات أولية وأساسية لنظرية الضحك. فقد تناول موضوع الهزل وأهمية هذا النوع من التعبير في الحياة الاجتماعية، موضحا خصائص الشخص الهزلي وآليات توليد الضحك من القول، واعتبر الجاحظ أن الهزل يقوم على الخطأ، الذي قد يكون أشبه بالسخف أو الحمق أو البلاهة، ويزداد تأثيره الفكاهي عند المبالغة أو الغلو في هذا الخطأ، ما يجعل منه مادة خصبة للضحك والفكاهة.

ويواصل الجاحظ في تقديم المزاح بوصفه مجالا محفوفا بالمخاطر الأخلاقية والاجتماعية، إذ يُنظر إليه على أنه باب يسهل فتحه ويصعب إغلاقه، فالمزاح لا يقوم على الاعتدال أو الدقة، بل على المبالغة والانزياح عن الجدية، ومن ثم فإن الخطأ فيه لا يعود إلى التقصير بقدر ما يعود إلى طبيعة هذا الباب نفسه، الذي يقوم في جوهره على الخطأ

---

[1] ينظر: الجاحظ، البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، ط7، القاهرة، ص: 124.

والزيادة ومن سماته أن يجرّ صاحبه إلى التفريط في التحفظ، وإلى الانزلاق نحو السخف أو ما لا يليق بالوقار الاجتماعي، ومنه يظهر المزاح كآلية ذات حدّين: فهو قادر على إدخال البهجة والترويح، لكنه في الوقت ذاته قد يعرّض صاحبه لفقدان مكانته أو هيبته إذا لم يُحسن ضبطه. ولعل هذا التصور يعكس رؤية نقدية للمزاح بوصفه ممارسة لا تنفصل عن حدود الأخلاق والعرف الاجتماعي، حيث يُنظر إليه بريبة لأنه يهدد التوازن بين الجدية والوقار من جهة، وبين التسلية والانفلات من جهة أخرى.[1]

يتقاطع فكر الجاحظ مع رؤية أرسطو فيما يتعلق بماهية المضحك، إذ يشير كلاهما إلى أن الضحك ينشأ جزئيًا من ملاحظة التشوه أو ذميم الأخلاق غير أن الجاحظ يذهب أبعد من ذلك من خلال التأكيد على الجانب التنظيمي للأدب الهزلي، محددا له زمانا ومكانا مناسبين، حيث يرى أنه ليس من اللائق أن يُمارس المزاح في كل وقت وأي مكان، بل يجب أن يقتصر على المواقف والسياقات التي تتيح للضحك أن يكون هادفا ومناسبًا اجتماعيا ما يعكس اهتمامه بالضوابط الأخلاقية والاجتماعية للضحك والهزل ضمن المجتمع.

-أبو حيان التوحيدي(923م-1023م):

دافع التوحيدي عن الهزل ودعا إليه بشدة، وأنكر من يأخذ الجد دربا له طول الوقت، وبين فائدته في تنشيط النفس والعقل، لذا فقد لاحظ أن الاستماع إلى ما يُصاغ في قالب الهزل، حتى وإن بدا سطحيا أو مشوبا بالسخف، ليس أمرا ينبغي تجنبه، بل ضرورة عقلية ونفسية إذ إن رفض الهزل تماما يؤدي إلى تضييق المدارك وإفقار التجربة الإنسانية، بل ويجعل الطبع عرضة للتبلد والجمود فالهزل بما يتيحه من خفة وانبساط يُعد وسيلة لفتح

---

[1] ينظر: عبد السلام محمد هارون، رسائل الجاحظ، التربيع والتدوير، مكتبة الخانجي، مصر، ج3، ص: 73.

العقل وتنشيطه عبر تنوع الرؤية للحياة في كشفها عن الجدية والسطحية، الخير والشر الظاهر والباطن، ومن ثم فإن الانخراط في الهزل ليس هدفاً في ذاته، بل هو ذريعة للترويح ووسيلة لاستعادة الحيوية، تمهد الطريق للجد وتطور القدرة على تحمله، فالإنسان الذي لا يذوق لحظات المرح يظل أسير ثقل الجد ووطأته فيتعرض لمخاطر الكآبة والانقباض، وبذلك يصبح الهزل ضرورة تكاملية في بنية الحياة، لا باعتباره نقيضا للجد، بل شريكا له ومكملا إياه، يضفي على التجربة الإنسانية توازنا يضمن لها الانفتاح والمرونة.[1]

كما تكلم أيضا عن الوظيفة الاجتماعية والتعليمية للضحك، وميز خصائصه السوسيولوجية بشكل مختصر، فالضحك عنده ينتقل مثل العدوى وسط مجموعة من الناس، فيكون منهم وداخلهم، فترى من يضحك من شخص آخر رآه هو الآخر يضحك فتتعجب لضحكه دون معرفة السبب وقد يراهم ثالث أيضا ويضحك وهكذا تتوالى السلسلة، ويشير إلى أهمية اللغة ومقام القائل وشهرته واستخدامه للحركات والإيماءات وضرورة التنبه لسياق المقال أثناء حكيها[2]

-حازم القرطاجني(1211م-1285م):

لم يفصل حازم القرطاجني بين الجد والهزل واعتبرهما ملازمين لبعضهما وبين العلاقة التي تربط بين كلا الصنفين باعتبارهما أسلوبين للكتابة، وأوضح التفاعل الحاصل بينهما،

---

[1] ينظر: أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق: أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، ج1، 1953 ص: 60-61.

[2] ينظر: أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، تقديم: صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1951م، ص: 247.

وقد جاء هذا في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وقد ردّ الأسلوب الجدي إلى رجاحة العقل ومروءة في الكاتب وأما الهزل فمنبعه خلق ماجن وسخف ظاهر[1]،

يعتمد القرطاجني في تمييزه بين الكتابة الهزلية والكتابة الجدية على خلفية أخلاقية واضحة، متوافقًا بذلك مع مذهب أرسطو وأفلاطون، اللذين ربطا الضحك والهزل بالقبح والرذيلة، في حين ارتبطت الجدية بالفضيلة ومكارم الأخلاق، وقد صرح القرطاجني بأن أهل الهزل ينبغي لهم أن يستفيدوا من أهل الجد، بينما العكس غير مقبول في نظره، مؤكدًا على ضرورة التوازن بين الهزل والجدية.

- الحصري القيرواني (1095م-1929م):

أبرز محاسن الهزل ومنافعه، مشيرا إلى أهميته في تخفيف عناء التفكير وتهدئة النفوس من ضيق الخاطر، مؤكدا أن الميل إلى الهزل لا يمنع من الالتزام بحدود المزاح المشروع، ونبه الحصري إلى خطورة كثرة المزاح أو سوء استخدامه، والمبالغة في الاستقباح، لأنها قد تؤدي إلى الحقد على صاحبه وتجعل الشخص مستهجنا وسخيفا في نظر الآخرين، واستدل على ذلك بمواقف تاريخية مثل قول عمر بن الخطاب، ليبرز العلاقة بين الاعتدال في الهزل والأثر الأخلاقي والاجتماعي للضحك والمزاح.للأحنف يُبرز هنا البعد الأخلاقي للمزاح، محذّرا من الإفراط فيه لما يحمله من عواقب سلبية على الفرد وسلوكه الاجتماعي، فالإكثار من المزاح يقود إلى كثرة الزلات والهفوات، الأمر الذي يُضعف الورع ويُفقد صاحبه الحياء، وإذا ضاع الحياء فقد القلب حيويته الأخلاقية وأصبح ميتا بالمعنى المعنوي، كما أن المزاح قد يتجاوز حدوده الطبيعية ليتحول إلى وسيلة للتعريض بالآخرين وفضح عيوبهم والتنبيه إلى مثالبهم بطريقة ساخرة، فيتحول بذلك من أداة ترويح إلى وسيلة للإيذاء الرمزي

---

[1] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص: 327.

والاجتماعي وفي هذه المرحلة يصبح المزاح مكروها وذميما ويُنظر إلى صاحبه باعتباره فاقدا للوقار ومستحقا للملامة، ومن ثم فإن هذه الرؤية تنبه إلى أن المزاح ليس ممارسة بريئة على الدوام، بل قد ينطوي على خطر أخلاقي يهدد صورة الفرد ومكانته الاجتماعية إذا لم يُضبط بحدود الاعتدال والاحترام.[1]

يعد المزاح البسيط أو سرد القصص الطريفة أمرًا محمودا لا يذم صاحبه، شريطة أن يظل ضمن حدود الخلق الحسن وألا يتجاوز إلى السلوك السيئ، ومنه ينظر المفكر إلى الهزل من زاوية أخلاقية، مؤكدا على ضرورة ضبطه وفق أطر محددة تهذبه وتحد من انحرافه عن القيم الأخلاقية كما يولي اهتماما خاصا لشروط المزاح، إذ يرتبط نجاح المزحة بعدة عوامل تشمل شكلها وسلوك صاحبها ولفظه ومدى تنبهه للسياق والمقام الاجتماعي الذي يمارس فيه المزاح، ما يعكس حرصه على توجيه الهزل بطريقة تحفظ كرامة الآخرين وتحافظ على توازن التسلية والأخلاق تقوم شروط المسامر والمنادر على جملة من الخصائص الدقيقة التي تضمن نجاحه في مقام الحديث والمجالسة، فهو مطالب بأن يكون خفيف الإشارة بحيث لا يطيل فيما يغني عنه الوجيز، ولطيف العبارة بحيث تقبل كلماته في سهولة ويسر، وظريفا يملك نكهة الطرافة رشيقا في انتقالاته بين المعاني، لبقا في إدارته للحوار، رفيقا في معاملته لمستمعيه وهو في المقابل مطالب بالابتعاد عن البلادة والثقل والجهل، إذ إن هذه الصفات تفسد أثر المسامرة وتخرجها من مقصودها، كما ينبغي أن يمتلك قدرة عالية على التكيف مع اختلاف المقامات، فيلبس لكل حالة لباسها ويُحسن استعمال الأدوات المناسبة لها فيكون كلامه منسجما مع مقتضيات السياق، ويُشترط فيه أيضا أن يُصيب بحديثه المفاصل الدقيقة ويبلغ الشاكلة المطلوبة فلا يخطئ في توجيه

---

[1] ينظر: الحصري القيرواني، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار الجيل، ط2، بيروت، ص:1-2.

المعنى ولا في اختيار اللحظة المناسبة للتعليق أو المزاح، وهو مطالب بأن يتحلى برونق الحلاوة وفصاحة الطلاوة التي تُدخل البهجة على المستمع، وأن يضع قوله في موضعه الصحيح كما يُوضع الهناء موضع النقب فلا يفرط في الكلام ولا يُقحمه في غير مكانه والأهم من ذلك أن يكون واعيا بحدود حديثه يعرف كيف يتراجع أو ينسحب من موضوع ما إذا خشي ألا يلقى استحسانا أو قبولا من الحاضرين، فيبقى أداؤه محكوما بميزان الذوق والاعتدال وهما جوهر فن المسامرة والندارة.[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه النقطة تعكس بوضوح أهمية الضحك وتأثيره على النفس البشرية فعند مراجعة آراء الأدباء والمفكرين العرب، يظهر أن دراستهم للضحك اقتصرت غالبا على وظيفته وأهميته في تهدئة النفوس وتلطيف الجو الاجتماعي، على عكس الفكر الغربي الذي سعى إلى تحليل ماهية الضحك وطبيعته وآلياته النفسية والجسدية بشكل معمق.

ومن منظورنا الديني يشير ذكر الضحك في القرآن الكريم والسنة النبوية إلى حكمة محددة، سواء كان ذلك ترغيبا فيه أو ترهيبا منه، ما يعكس الاهتمام الإلهي بصحة الإنسان النفسية والجسدية فالضحك ضمن حدود المعقول والضوابط الأخلاقية يعد من الظواهر البشرية التي شجّع عليها الدين الإسلامي كما أكد أهل العلم على أهميته في حياة الإنسان، وقد جاء العلم الحديث ليدعم هذا المنظور، حيث أثبتت الدراسات التجريبية والفحوص العلمية فوائد الضحك المعتدل والمعقول في تحسين الحالة النفسية والجسدية للفرد.

5-أشكال الضحك:

---

[1] ينظر: الحصري القيرواني، جمع الجواهر في الملح والنوادر، مصدر سابق، ص9.

يُعد الضحك في جوهره فطريا، شأنه في ذلك شأن البكاء، حيث ينبع من انفعال بشري تجاه موقف محدد، فقد اعتمده الإنسان الأول كعلامة على الفرح والسرور عند تحقّق مكسب أو مغنم، أو عند الانتصار على الخصوم ما يشير إلى أن الدافع الأولي للضحك يرتبط بلذة الانتصار واستشعارها، مما يدل على الطبيعة العدوانية الكامنة في بعض صور الضحك في الحياة العامة.

ومع ذلك وبفضل طبيعة الإنسان التي تميل إلى البحث والاستكشاف والإبداع يبتكر الإنسان وسائل لإحداث الضحك ويصطنع مواقف هزلية متعمدة. ومنه يجب النظر إلى الضحك بعين مثقفة، إذ يسعى المثقف والأديب إلى تأليف أعمال مضحكة، مستعينا ببراعته لتشكيل مادة هزلية تتناسب مع مختلف تجارب الحياة.

وعليه، يقسم الضحك، وفق ما ذكره بوعلي ياسين في كتابه "بيان الحد بين الهزل والجد" إلى قسمين رئيسيين: الضحك الحياتي، الذي ينبع تلقائيًا من التجارب اليومية والانفعالات الطبيعية، والضحك الثقافي، الذي يبتكره الإنسان ويصنعه وفق آليات فنية وأدبية لإثارة الاستجابة الضاحكة لدى الآخرين.

1-الضحك الحياتي:

الضحك الحياتي هو الشكل البسيط والفطري للضحك، الذي ينتاب الإنسان بشكل طبيعي عند شعوره بالسعادة أو الاستمتاع بموقف معين ويعتبر هذا النوع من الضحك طبيعيا ومتصفا بالاعتدال، ويعد الأكثر انتشارا بين أشكال الضحك المختلفة.

يمتاز الضحك الحياتي بعدة خصائص رئيسية، فهو ينشأ عفويا وتلقائيا، ولا يكون مفرطا لدرجة التسبب في الصراخ أو الدموع، بل يظل في إطار معتدل، وقد يصاحبه ابتسامة عريضة، أو فتح الفم دون إصدار صوت، أو إطلاق أصوات ضحك منخفضة كما

يتميز بعدم استمراره لفترات طويلة، إذ يتوقف فور زوال المثير الذي أدى إلى هذا الانفعال، مما يجعله استجابة طبيعية ومباشرة للأحداث اليومية والمواقف المفرحة.

2-الضحك الثقافي:

يقصد به الضحك الذي ينتج عن محاكاة جزء من الحياة فتصير مقتبسة من الواقع، وهذا يعني الفن الهزلي والساخر الذي يقصد به إثارة الضحك[1]، وربما يمتد ليصل موضوعا جديا، فيصبح هنا وسيلة لا غاية.

إن هذا الضحك المفتعل لا يستمر، مهما بلغ المثقف الهازل من موهبة وإبداع، إلا عندما يجد صدى في نفوس المتلقين، فهو يقدم خدمة يرجو منها إرضاء عملائه لسد حاجة نفسية فيهم، فهو يخلق بهذا توازنا عقليا وراحة نفسية تؤتى في لحظة ما سببه الضحك المفتعل فتنسي البائس بؤسه أو على الأقل تقلّل من حزنه في لحظة ما، وكذلك الانتقام المعنوي، فلربما تميز الإنسان عن غيره بالضحك، لأنه يتألم بعمق ما دفعه أن يصطنع الضحك[2]

وقد قسم عباس محمود العقاد في كتابه "جحا الضاحك المُضحك" المُضحك إلى عدة أقسام ومرجعه في هذا الحالة التي يصدر منها عكس برغسون الذي حدد أشكال المُضحك حسب المواقف والأشياء ولن نعرج هنا إلى أشكاله لأننا سنذكرها في الفصل التطبيقي لاحقا لنتفادى التكرار.

---

[1] ينظر: بوعلي ياسين، بيان الحد بين الهزل والجد، مصدر سابق، ص: 21.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 22.

أما العقاد فقد ذكر ضحك السرور والرضى، وضحك السخرية والازدراء، وضحك المزاح والطرب، وضحك العجب والإعجاب، وضحك العطف والمودة، وضحك الشماتة والعداوة، وضحك المفاجأة والدهشة، وضحك المقرور وضحك المشنوج وضحك السذاجة، وضحك البلاهة، وما يختاره الضاحك [1]

أما شوقي ضيف في كتابه الفكاهة في مصر عرج إلى ذكر أنواع الفكاهة باعتبارها سببا لتوليد الضحك، فيعدد هذه الأنواع فتشمل السخرية واللاذع والتهكم والهجاء والنادرة والدعابة، والمزاح، والنكتة والتورية والهزل والتصوير الساخر.[2]

تُعد السخرية من أعلى أشكال الضحك والفكاهة، نظرا لحاجتها الماسة للذكاء والفطنة، فهي تمثل وسيلة فعّالة لإنتاج المضحك، وتعديل السلوك والتعبير عن الآراء التي يصعب الإفصاح عنها صراحة وتختلف السخرية عن اللاذع، فالأخير يعبث بمن يهجوه دون مراعاة شعور الضحية مما يجعلها أكثر حدة وإيذاء.

أما النادرة فهي قصة قصيرة مكتوبة تهدف إلى إحداث الضحك وللثقافة العربية تاريخ طويل في جمع وإعداد كتب النوادر. في حين تُعتبر الدعابة أرقى أشكال المضحك حيث تُستعمل عادة بين أصحاب الوقار وتستحث الابتسامة دون الوصول إلى قهقهة صاخبة بينما يأتي المزاح طيبا خالٍ من الخبث، ويهدف إلى نشر المرح والابتهاج بين الأفراد.

أما النكتة فهي غالبًا ما تُروى في المجالس، وحسب قول العقاد تتطلب وجود شخصين على الأقل، أحدهما يروي النكتة والآخر يستمع ويضحك، شريطة أن يتمتع بسرعة البديهة.

---

[1] العقاد، جحا الضاحك المضحك، مصدر سابق، ص: 333.

[2] شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، ص: 10.

وأخيرا يعدّ التصوير الساخر، الذي روج له في أوروبا نوعا بصريا من الفكاهة لا يعتمد على الكلمات بل على الرسم حيث يتم تضخيم جزء مشوه في الشخص، ليشبهه ولا يشبهه في الوقت ذاته، مما يثير الضحك ويحفّز التفاعل الفكاهي مع المشهد البصري.

خلاصة الفصل:

الفصل الأوّل: الضحك: (الماهية والتطور والأشكال)

إن الفصل الأول من هذه الدراسة والمعنون بـ "الضحك: الماهية والتطور والأشكال" يشكّل في جوهره محاولة لتشييد إطار نظري مركب، يتجاوز العرض الوصفي إلى مساءلة فلسفية وسوسيولوجية جادة تستنطق الماهية وتفكك التمثلات المختلفة التي صاحبت ظاهرة الضحك منذ انبثاقها اللغوي الأول إلى تشكّلها كمبحث علمي مستقل في الفكر الغربي والعربي.

وتنبع أهمية هذا الفصل من كونه يضع الضحك في قلب النقاشات الكبرى التي تتقاطع فيها اللغة مع الفلسفة والأنثروبولوجيا مع علم النفس، والأدب مع النقد الاجتماعي، ليكشف بذلك أن هذه الظاهرة ليست عرضا سطحيا أو انفعالا عابرا بل هي إحدى أكثر التعبيرات الإنسانية كثافة ودلالة.

فالمدخل اللغوي الذي انطلق من معاجم العرب قدّم صورة بليغة عن ثراء المفهوم وتعدد دلالاته، إذ لم يُعرّف الضحك على أنه فعل انفعالي مرتبط بالفرح فحسب بل انفتح على ظواهر طبيعية واستعارات جسدية فالسحاب "يضحك" حين يبرق، والنخلة "تضحك" حين يتفتق طلعها والمرأة "تضحك" حين تحيض هذه الامتدادات الاستعارية تكشف عن وعي قديم بأن الضحك ليس مجرد فعل صوتي أو حركي، وإنما هو انفجار فيض داخلي يتجاوز حدود الكائن لينسحب على الطبيعة والعالم، وإذا ما قرأنا هذه الدلالات في ضوء التصورات الفلسفية الحديثة، أدركنا أن العرب القدماء قد فتحوا بشكل حدسي الباب أمام ما سيطوره ديكارت وسبنسر وفرويد حين ربطوا الضحك بعملية التنفيس أو التفريغ الطاقوي، وهنا تتجلّى القيمة الإبستمولوجية للتأصيل المعجمي، لأنه يضع أمام الباحث شبكة من المعاني الأولية التي ستُعاد صياغتها في لغة الفلسفة وعلم النفس.

على المستوى الاصطلاحي اتخذت النقاشات حول الضحك مسارات متباينة، بحيث يمكن تصنيفها إلى أربع اتجاهات كبرى:

1- **الاتجاه الفيزيولوجي (ديكارت):** الضحك فعل جسدي محض ناجم عن انفعال يملأ الرئة فجأة.

2- **اتجاه التفوّق والازدراء (أرسطو وهوبز):** الضحك علامة على إحساس بالعلو على الآخر الأقل شأنا أو المشوَّه.

3- **اتجاه التنافر وكسر التوقع (كانت شوبنهاور موريل):** الضحك وليد المفاجأة وعدم الانسجام، حيث يتحقق الانفعال حين ينهار أفق التوقع فجأة.

4- **اتجاه التحرر والتنفيس (سبنسر وفرويد):** الضحك وسيلة لتصريف فائض الطاقة أو للكشف عن اللاشعور وكسر كبت الرغبات.

وعلى الرغم من أن هذه التعريفات تبدو متناقضة فإنها في الحقيقة تتكامل في رسم صورة معقدة للضحك فهو في لحظة جسد وفي لحظة أخرى سلطة اجتماعية، وفي ثالثة مفارقة معرفية وفي رابعة طاقة محرَّرة. إن هذه الطبيعة المتعددة تُثير سؤالا إشكاليا مفاده: هل يمكن للضحك أن يُحدّد بحدّ جامع مانع أم أنه بما هو ظاهرة إنسانية هجينة سيظل عصيا على الاختزال في تعريف واحد؟ إن الجواب النقدي الذي يقترحه هذا الفصل هو أن الضحك يستمد قيمته النظرية من كونه غامضا ومتفلّتا إذ لا يستقر في خانة واحدة، بل يظل دوما بين الجسد والروح بين العفوية والصناعة، بين الانفعال الفردي والتجربة الجماعية.

ولعل ما يبرز في هذا السياق هو الطابع الأخلاقي الكامن في بعض النظريات، خصوصا نظرية التفوّق كما عند أفلاطون وأرسطو وهوبز فهي ترى في الضحك سلوكا ينطوي على سخرية أو ازدراء يجسد علاقة هرمية بين "الضاحك" و"المضحوك منه" لكن هنا يطلّ النقد بقوة إذ كيف نفسر ضحك الطفل من دغدغة، أو ضحك الجماعة من موقف عبثي بريء، أو ضحك الفرد من نكتة لغوية ذكية؟ هذه الحالات لا تحوي أي شعور

بالتفوق، ومنه فإن نظرية التفوّق تكشف بحدّة عن أن الضحك يمكن أن يكون أداة هيمنة ورمزية سلطة، يكرّس الفوارق ويعمّق الإقصاء الاجتماعي، بالمقابل تبدو نظرية التنافر أكثر رحابة، لأنها تفسر الضحك بالمفاجأة وبكسر أفق التوقع غير أن قصورها يتبدى في عجزها عن تفسير ظواهر العدوى الضاحكة، أو عن دور الضحك كأداة للتواصل الاجتماعي، أما نظرية التحرر فقد أضاءت جوانب سيكولوجية بالغة الأهمية، معتبرة الضحك وسيلة لتفريغ الطاقات أو لكسر الرقابة على المكبوت، لكنها بدورها انزلقت إلى اختزال مادي يغفل عن الأبعاد الرمزية والجمالية.

من هنا تكتسب المقارنة بين الفكرين الغربي والعربي قيمة مضاعفة ففي الغرب كان الهمّ الأكبر هو تحديد ماهية الضحك وشرط إمكانه، في حين اهتم المفكرون العرب من الجاحظ وصولا إلى القرطاجني، بالوظيفة العملية والأخلاقية للضحك والهزل، فالجاحظ جعل من السخرية أداة لفضح تناقضات المجتمع والسلطة في "البخلاء" و"التربيع والتدوير"، بينما دافع أبو حيّان التوحيدي عن ضرورة الهزل كفسحة للعقل، وذهب القرطاجني إلى التمييز الأخلاقي الصارم بين الجد والهزل هذه الفوارق ليست شكلية، بل تعكس اختلافا في الخلفيات المعرفية: فالفلسفة اليونانية تنطلق من سؤال الماهية، بينما الثقافة العربية المشبعة بالبعد الديني والأخلاقي تنطلق من سؤال الوظيفة والمقام، ومنه فإن كليهما يلتقي عند نقطة مركزية: الاعتراف بأن الضحك ليس مجرّد لعب أو تسلية، بل هو قوة فعّالة في صناعة المعنى وإعادة تشكيل الوعي الجمعي.

وفي الختام نقترح تصنيفا ثنائيا لأشكال الضحك: ضحك حياتي (عفوي، طبيعي، فطري) وضحك ثقافي (مفتعل، أدبي، فني) غير أن هذا التصنيف رغم وجاهته يثير إشكالا فالحدود بين الحياتي والثقافي ليست صلبة، بل تتقاطع باستمرار فالمسرح الكوميدي مثلا يستثمر الضحك التلقائي ليحوّله إلى ممارسة ثقافية واعية، كما أن النوادر الشعبية تتحول

من عفوية يومية إلى تراث أدبي هذا التداخل يعيدنا إلى الخلاصة الكبرى: الضحك ليس ظاهرة أحادية الوجه، بل هو ظاهرة هجينة تتقاطع فيها الطبيعة بالثقافة، والفرد بالجماعة، والعاطفة بالعقل واللعب بالنقد.

إن القيمة الكبرى لهذا الفصل تكمن في كونه لم يقف عند حدود العرض التاريخي للنظريات، بل انفتح على أفق جدليجعل من الضحك أداة لمساءلة الحدود ذاتها: حدود الفلسفة وحدود العلم، وحدود المعنى، فالضحك في النهاية ليس موضوعا يمكن إخضاعه لقوانين صارمة كما في الفيزياء، ولا ظاهرة يمكن ترويضها في تعريف واحد، بل هو علامة على أن ما هو إنساني أوسع من كل تصنيف، وأكثر ثراء من أن يختزل في بعد واحد وبذلك يكون الضحك قد حافظ على طبيعته المراوغة: فعل يحرّر ويقيد يسخر ويقوّم يفرّغ ويُنتج، يلهو وينقد وهنا تكمن فرادته: إنه يظل دوما عند تخوم الفلسفة، يذكرها بأن الإنسان ليس كائنا عقلانيا محضا بل هو كائن ضاحك بامتياز.

الفصل الثانـي

الرسائل الأندلسية: الأنواع، الموضوعات، والخصائص.

1-أنواع الرسائل الأندلسية.

2- موضوعات الرسائل الأندلسية.

3- الخصائص الفنية للرسالة الأندلسية.

خلاصة الفصل.

1-أنواع الرسائل الأندلسية:

يعد فن الترسل الأدبي من أهم وأشهر الفنون النثرية وأقدمها، وقد تطورإلى أن وصلالذروة في العصر العباسي، ثم دخلت عليه مواضيع وأساليب جديدة أضافت له نكهة خاصة حينما انتقاله إلى الأندلس، إذ اختلفت موضوعاته وتشعبتبما يتواءم مع خصوصية البيئة الأندلسية.

وقد توازى هذا التطور مع الجانبالسياسي والثقافي، فشارك كل أطياف المجتمع من فقهاء وقضاة وأدباء وشعراء ووزراء وفلاسفة، في إنتاج هذا الفن، ممماأثرى هذا النوع وأغناه لذا نجد الرسالةالإخوانيةوالسياسية والدينية والجدية والهزليةورسالة المناظرة والرسالة الأدبية إلى غيرها من الأنواع التي تميزت بها البيئة الأندلسية عن غيرها من البيئات كالزرزورياتوالهدهديات، والأكيد أن هذه الوفرة قد اقتضتها حاجة المجتمع الملحة إليها.

والرسالة عبارة عن تفاعل اجتماعي يتم بينشخصينلأغراض عديدة وتأسيسا على هذا تتعدد أنواعها وتختلف أساليبها بين الأسلوب الجدليوالإقناعيوالوصفي إلى غيرها من الأساليب التي يقتضيها المقام. وعليه فقد اتسم الفن الترسلي بجمال أسلوبه وغزارة مواضيعه التي كانت سببا في احتلاله مكانة عالية وبارزة بين الفنون الأخرى، لذا كانت مجالا لإظهار البراعة الفنية والقدرة الأدبية مع التركيز على جزالة الأسلوب وقوة العبارة لتوصيل أفكار الكتّاب ووجهات نظرهم والدفاع عنها، وطرح مشاكلهم، وتصوير الوقائع وغيرها من مقاصدهم، فقد استطاعوا الإبداع بأسلوب فني متميز رغم بساطة الموضوع.نحو ماورد في

الرسالة الجوابية التي أرسلها أبو جعفرأحمد بن عباس[1] لأبي المغيرة بن حزم، [2]وفيها يقول:"ورأيت ما نحلته الرسالة المُعْرِبة عن فنون البراعة، وأعرتَها من بدائع الصناعة، التي لو رام نُبَذا منها بديع الزمان، أو عمرو بن عثمان، لترددا يخبطان عشواء، وأصبحا في خجلة يطلبان النجاء..."[3]

يتضح من خلال موقف أبي جعفر أنّه لم يكتف بمجرد الرد المباشر على الرسالة المعربة، بل سعى إلى تطعيم جوابه بأسلوب فني متكامل يجمع بين البلاغة والجزالة، فقد عمد إلى إظهار رأيه بصياغة متأنّقة، واستند في ذلك إلى الاستشهاد بأقوال أعلام بارزين قصد إضفاء قوة حجاجية على خطابه، وضمان مزيد من الإقناع والرصانة، ومن ثمّ غدت رسالته الجوابية أداة للتعبير عن موقفه، وفي الآن نفسه مجالا لإبراز ملكته في التذوق الأدبي وقدرته على توظيف النصوص بروح ناقدة وأسلوب رفيع.

---

[1] كان وزيرًا لدى زهير الصقلبي (القرن الخامس) ،وكان حسن الكتابة، جميل الخط، مليح الخطاب، غزير الأدب، قوي المعرفة، مشاركًا في الفقه، حاضر الجواب، جمَّاعًا للدفاتر، حتى بلغت أربعمئة مجلد، وأما الدفاتر المخرومة فلم يوقف على عددها لكثرتها. وكان مقتله بيد باديس ابن حبّوس ملك غرناطة. يُنظر: أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق احسان عباس، دار صابر، بيروت، 1968، ج3، ص 535.

[2] هو عبد الوهاب بن أحمد بن عبد الرحمان، وهو ابن عمابن حزم الظاهري الأندلسي، الذي يعد من أعلام الفقه والأدب في الأندلس، وقد عاش ما بين نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس، ومن أخباره أنه تولى الوزارة للمستظهر بالله عبد الرحمن بن هشام، ينظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013، ص 573.

[3] ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1997، ق، 1م2، ص54.

وقد أطلق الأدباء الأندلسيون لفظ رسالة على ما يخرجه الكاتب في نسق فني جميل في إحدى الأغراض الفنية، موجها إلى شخص آخر، وأطلقوه في بعض الأحيان على قصائد ومقطوعات شعرية نظمها الشاعر على شكل خطاب موجه إلى غيره في موضوع ما.[1]

ولفظ كتاب من بين الألفاظ المرادفة لمصطلح الرسالة، فهو يدل على ماهية الرسالة في بدايتها، وهو "إشارة إلى النص المكتوب الذي يبعث به الكاتب إلى غيره في أي موضوع".[2]

ولهذا الفن أربعة أركان وهي:

***الموضوع:** يجب أن يكون واضحا ومحددا، بغض النظرعن موضوعاته سياسية، اجتماعية، دينية...إلخ، فمواضيع هذه الرسائل يعكس الطابع الثقافي، والنمط الفكري والوجه الواقعي للحياة الأندلسية، فاختيار المواضيع يعتمد نزعة الكاتب وميله وأحداث عاشها أو شهد عليها، فجعل من الرسالة أداة لترجمة فكره ووسيلة لا يستغني عنها لإبداء رأيه، فيكشف لنا تاريخا عبقا لحقبة زمنية تخللها ترف وعيش هَنِيٌّ وازدهار فكري في شتى المجالات، واستقرار سياسي واختلاط مجتمعات كان شديد التجانس، وتخللها كذلك ركود وعدم اتزان في المجتمع، وفتنة التي انتهت بالسقوط، فكيف لكل توالي هذه الأحداث، أن لا يشعر به الأعلى حِسًا في المجتمع وأشده تفكرا وأكثرهم رغبة في تحري الأمور وإيجاد الحلول، والتوعية والنصح والتوثيق وهو الأديب، فجعل من رقعته الجغرافية وما يحتويها من كل

---

[1] ينظر: فايز عبد النبي وفلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس هجري، دار البشير، عمان، 1998، ق1 م1، ص 77-78.

[2] فايز عبد النبي وفلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس هجري،المرجع السابق، ص 80.

شيء وما يتعلق بها حتى نفسه موضوعا لنصوصه النثرية ونخص بالذكر الرسالة على وجه التحديد، فهي موضوعات تعكس اهتمام هؤلاء الأدباء في تلك الفترة[1]

***الأسلوب**: أما على مستوى الأسلوب، فقد تميزت رسائل الكاتب الأندلسي بسمات بلاغية رفيعة تقوم على السجع والتوازن الإيقاعي في تراكيب الجمل، فضلا عن استدعاء الصور البيانية والتشبيهات الموحية التي تضفي على النص بعدا فنيا وجماليا ولم يقتصر جهده على اختيار المفردة، بل تجاوز ذلك إلى نسج العبارات بتآلف وانسجام يجعل المعنى أكثر وضوحا ووقعا في النفس وهكذا استطاع أن يحقق تناغما بين المبنى والمعنى، فصاغ خطابا يتسم بالقوة والتأثير معا.

***الهدف**: إبراز الغاية من هذه الرسالة سواء كانت استفسارا أو نصحا أو أمرا أوشكوى أو تهنئة...إلخ.

***المخاطب**: تناسب الأسلوب مع الشخص الذي لأجله كتبت الرسالة، سواء كان ملكا أو وزيرا أو شخصية أدبية، أو صديقا عزيزا.

***الخاتمة**: تحتوي دعاء أو تحية أو عبارة تعكس الاحترام والتقدير.

وهذا مخطط توضيحي للرسالة الأندلسية وأركانها، يعكس خصائصها الفنية التي عرفت بها على وجه العموم، فأظهر المبدع الأندلسي مهارة في اختيار المواضيع وجِدَّة فيها، وزخرف واضحا يلبس كلماتها بألوان البيان والبديع، فزادها بلاغة مما برهن على

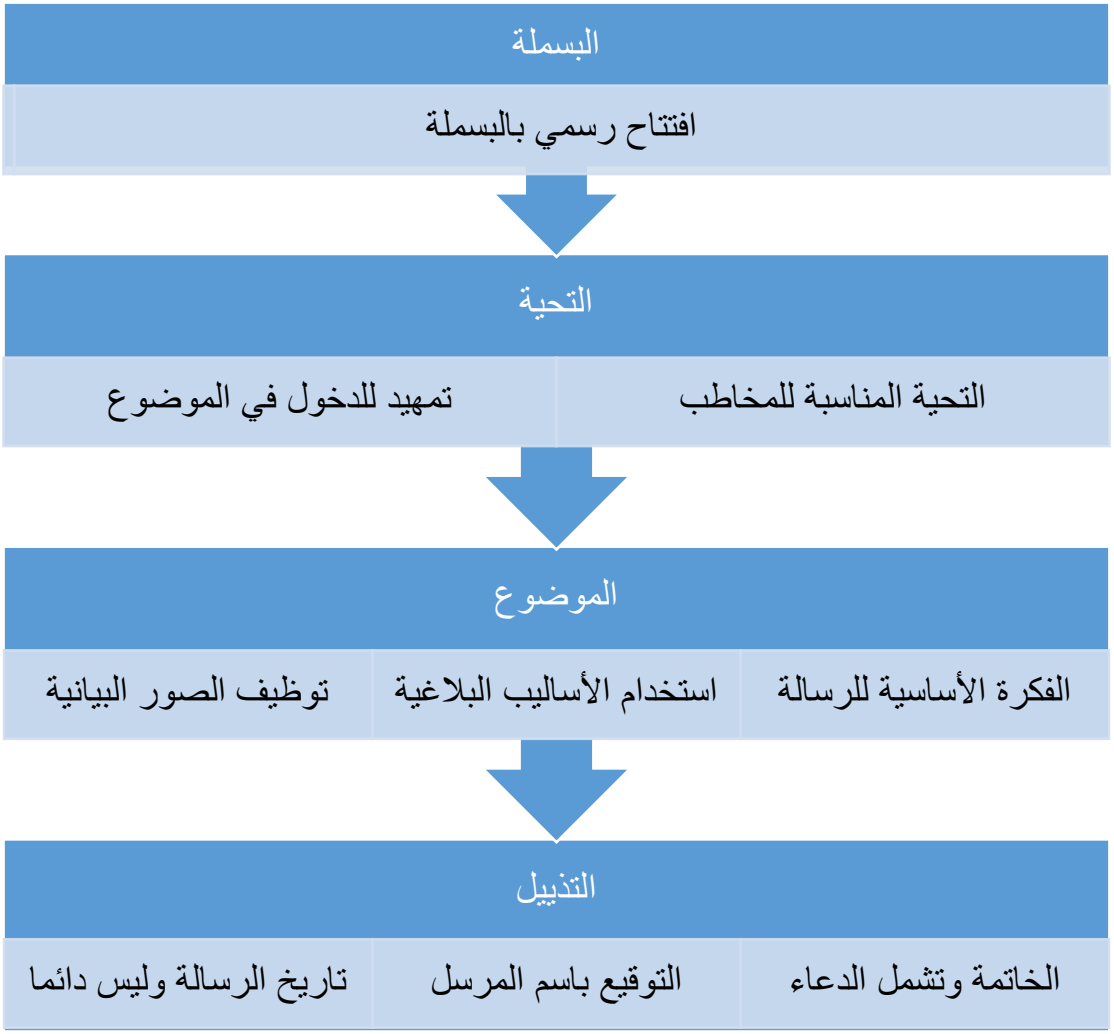
---

[1] مقامات ورسائل أندلسية، فرناندو دي لاجرانخا، ترجمة وتقديم: أبو همّام عبد اللطيف عبد الحليم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، ط1، 2002، ص: 10.

الحسّ الجمالي في الوسط الأدبي الأندلسي، إذ جعل لنفسه مكانة بارزة وبصمة خالدة في مكتبة الفن النثري الأندلسي بصفة خاصة والأدب العربي بصفة عام.

ومواضيع الرسالة الأندلسية مواضيع في جلّها تحفظ خصوصية البيئة الأندلسية وعادة ما تكون مستلّة من ثقافتها وعاكسة للذوق الأندلسي، والأوضاع السياسية التي مرت عليها، فأُلِّفت رسائل أدبية جعلت من الجهاد والحرب وتوثيق معاركها العنيفة موضوعا لها، والأزهار والحدائق الغناء، وكل ما يتعلق بجمال الطبيعة وملامحها محتوى لها، ولم تغفل الرسالة الأندلسية عن تبنّي الفكاهة وروح الدعابة والسخرية عنصرا أساسيا وغرضا من أغراضها، ولم تخلو أبدا من الآراء النقدية وجَعلِها موضوعا شيقا جذابا يعكس زاد الأدباءالنقدي، فتكون بذلك وثيقة أدبية يستند عليها كمرجع نقدي خاصة عندما يكون من كبار علمائها.

هيكلة الرسالة الأندلسية:



سنسقط هذا المخطط على واحدة من أشهر الرسائل الأندلسية، وهي رسالة ابن زيدون[1] التي كتبها لابن جهور وفيها يقول: "يامولاي وسيدي الذي ودادي له، واعتمادي عليه، واعتدادي به، ومن أبقاه الله تعالى مضى حدِّ العزم، واريَ زندِ الأمل، ثابت عهد النعمة، إن سلبتني أعزك الله لباس إنعامك، وعطلتني من حُلي إيناسك، وأظمأتني إلى برود

[1] هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن احمد بن غالب بن زيدون المخزومي القرشي، ولد بقرطبة عام 1003موتوفي باشبيلية عام 1071م، هو شاعر وكاتب ووزير، أبدع ف الغزل العفيف والرثاء والفخر، ووصف الطبيعة. ينظر: شمس الدين ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978، ج1، ص 141-139

إسعافك، ونفضت بي كفَّ حياطنك، وغضضت عني طرف حمايتك، بعد أن نظر الأعمى إلى تأميلي لك، وسمع الأصم ثنائي عليك، وأحس الجماد باستحمادي إليك؛ فلا غرْوَ، قد يغص بالماء شاربه، ويقتل الدواء المستشفى به، ويؤتى الحذِر مِن مأمنِه، وتكون منيَّةٌ المتمني في أمنيته، والحَيْنُ قد يسبق حرص الحريص

كُلُّ المَصائِبِ قَدْ تَمُرُّ على الفَتى وَتهونُ غيرَ شماتَةِ الأعداءِ

وإنّي لأتجلد، وأري الشامتين أنى لرَيْب الدَّهر لا أتَضْعَضع، فأقول:هل أنا إلا يدٌ أدماها سوارها، وجبين عضَّ به إكليله، ومَشرقّيٌ ألصقه بالأرض صاقله، وسمهري عرَضَه على النار مثقفه، وعبد ذهب به سيده مذهب الذي يقول:

فقسا لِيزْدَجِروا وَمَنْ يَكُحارِمافلْيَقْسُ أحيانا على مَنْ يَرْحَمُ

هذا العتب محمود عواقبه، وهذه النَّبْوة غَمرة ثم تنجلي، وهذه النّكبة سحابة صيف عن قليل تقشَّع، ولن يريبني من سيدي أن أبطأ سَيْلُه، أو تأخَّر غير ضنين غَناؤه، فأبطأُ الدلاء فيضا أملؤها، وأثقل السحاب مشيا أحفَلُها، وأنفع الحيا ماصادف جَدْبا، وألذ الشراب ماأصاب غَليلا، ومع اليوم غدٌ، ولكلِّ أجل كتاب، له الحمد على اُهتبالِه، ولا عتْب عليه في إغفاله.

فإن يَكُن الفعلُ الذي ساءَ واحدا فأفعالُه اللاتي سَرَرْنَ أُلُوفٌ

وأعود فأقول: ما هذا الذنب الذي لم يَسَعهُ عفوُكَ، والجهل الذي لم يأتِ مِن ورائه حِلمُكَ، والتَّطاول الذي لم يَسْتَغْرِقْهُ تطوُّلك، والتحامل الذي لم يف به احتمالك، ولاأخلو من أن أكون بريئا فأين العدل!أو مسيئا فأين الفضل!

إلاَّ يَكُن ذَنْبٌ فعَدْلُكَ واسعٌ أوْ كان لي ذَنْبٌ ففضلُكَ أوْسَعُ

حنانِيَك! قد بلغ السَّيل الزُّبى، ونالني ماحَسْبي به وكَفَى، وما أراني إلا لو أني أُمِرْت بالسجود لآدم فأبيْت واستكبرت، وقال لي نوح: ﴿اركب معنا﴾، فقلتُ: ﴿سآوي إلى جبلٍ يَعْصمني من الماء﴾، وأُمرتُ ببناء صَرْحٍ لعلِّي أطَّلع إلى إله موسى، وعكفت على العجل، واعتديت في السَّبْتِ، وتعاطيت فعَقَرْت، وشربت من النَّهر الذي ابتلي به جيوش طالوت، وقُدْتُ الفيلَ لأبرهة، وعاهدت قريشا على ما في الصَّحيفة، وتأوَّلْتُ في بيعة العَقَبَةِ، ونَفَرتُ إلى العير بِبَدر، وانخزلت بثلث الناس يوم أُحُدٍ، وتخلَّفت عن صَلاة العصر في بني قَريضَة، وجئتُ بالإفْك على عائشة الصديقة، وأنفت من إمارة أُسامة، وزعمتُ أن بَيْعة أبي بَكر كانت فلتة، ومن أدلة القرآن على خِلافة أبي بكر، وروَّيت رمحي من كتيبةِ خالد، ومزَّقت الأديم الذي بارَكَتْ يد الله عليه، وضحَّيْت بالأشمط الذي عنوان السجود به، وبذلت لقَطَام:

ثلاثة آلاف وعبدا وقَيْنَةٌ وضَربَ عليَّ بالحُسامِ المسمَّم

وكتبت إلى عمر بن سعد: أن جَعْجِعْ بالحُسين، وتَمثَّلْت عندما بلَغني من وَقْعَة الحَرّة:

لَيت أشياخي ببَدرٍ عَلِموا جَزَعَ الخزْرَجِ مِن وقْعِ الأَصَلْ

ورجَمْت الكعبة، وصلبت العائِذَ على الثَّنِيّة – لكان فيما جرى عليَّما يحتمل أن يسمّى نَكالاً، ويُدعى ولو على المَجازِ عِقابا.

وحَسبُك بحادث بامرئ ترى حاسديه له راحمينا. فكيف ولا ذنب إلا نميمة أهداها كاشح، ونبأٌ جاء به فاسق، وهم الهمازون المشَّاؤون بِنميم، والواشون الذين لا يلبثون أن يَصدعوا العَصا، والغُواةُ الذين لا يَتْرُكون أديما صحيحا، والسّعاة الذين ذكرهم الأحنف ابن قيس، فقال: ماظنُّك بقومٍ الصِّدق محمود إلا منهم!

حَلَفتُ فلم أترك لنفسكَ ريبةً... وليس وراء الله للمرء مَذهب

ووالله ماغششتكَ بعد النصيحة، ولاانحرفت عنك بعد الصَّاغيةِ، ولا نصبت لك بعد النشيُّع فيك، ولا أزمعتُ يأسا منكَ مع ضمانٍ تكلّفتْ به الثقة عنك، وعهدٍ أخذه حُسنُ الظّنِ عليك؛ففيم عَبثَ الجفاء بذمتي، وعاثَ العقوقُ في مواتي، وتَمكن الضياع من وسائلي، ولِمَ ضاقتْ مذاهبي، وأكدَتْ مَطالبي! وعلام رضيتُ من المركب بالتعليق، بل من الغنيمة بالإياب! وأنىَّ غلبني المغلَّب، وفخر علي العاجزُ الضعيف، ولَطَمَتْني غيرُ ذات سِوار!ومالكَ لم تَمنع منّي قَبلَ أن أُفْتَرَسَ، وتُدركني ولمّا أُمزَّق! أم كيف لاتتضرَّم جوانحُ الأكْفاء حسداً لي على الخصوص بك، وتتقطع أنفاسُ النُّظراء منافسةً في الكرامة عليك، وقد زانني اسم خِدْمَك، وزهاني وسْمُ نِعْمَتك، وأبليتُ البلاءَ الجميلَ في سِماطِك، وقُمتُ المقامَ المحمودَ على بِساطِك.

ألستُ المُوالي فيكَ غرَّ قصائدِهي الأنْجُمُ اقتادَتْ مع اللَّيل أنْجُماَ

ثناءً يُظَنُّ الرَّوض منه منوَّراضُحىً، ويُخال الوَشْي فيه مُنَمْنماَ

[....للرسالة بقية إلى أن نصل إلى]...أُعيذك ونفسي من أن أَشِيمَ خُلَّبا، وأسْتَمْطِرَ جَهاماَ، وأكدِمَ في غيْرِ مَكْدَمِ، وأشكو شَكوى الجريح إلى العِقبان والرَّخم، فما أبْسَسْتُ لكَ إلا لتدِرَّ، وَحرّكْتُ لك الحِوارَ إلا لِتَحنَّ، ونبَّهتُك إلا لأنام، وسريتُ إليكَ إلا لأحمدَ السّرى لَدَيْكَ،

وإنّكَ إن شِئتَ عَقدَ أمرٍ تَيَسّرَ، ومتى أعذرت في فكِّ اسري لَم يتعذّر، وعلمك محيط بأن المعروف ثمرة النعمة، والشفاعة زكاةُ المروءة، وفضلَ الجاهِ – تعود–به صَدَقَة..."[1]

هذا نص رسالة ابن زيدون التي تعرف بالرسالة الجدية، اتخذت من الرسالة الأندلسية التقليدية نموذجا فاتبعه، فكتب بأسلوب رسمي مزج بين البلاغة والإقناع. ويمكن تحديد الأركان الأساسية لفن الترسل الأندلسي على النحو التالي:

–**المقدمة:**تفتتح رسالة ابن زيدون بصياغة رسمية حيث يحرص على تضمينها عبارات التحية المقرونة بالاحترام والتبجيل، فقد توجه إلى الأمير أبي الحزم بن جهور (ت 435هـ) بكلمات تنضح تقديرا وتوقيرا، وهو ما يعكس الطابع البروتوكولي المميز للرسائل الرسمية في العصر الأندلسي، ومن خلال هذا الاستهلال، تتجلى الخصائص الشكلية التي ميزت المراسلات السياسية والأدبية في تلك الفترة، إذ تجمع بين مراعاة المقام وإبراز مكانة المخاطب من جهة، وبين الحرص على الالتزام بالعرف الدبلوماسي من جهة أخرى.

– **العرض:**في هذا القسم من الرسالة ينتقل ابن زيدون إلى تصوير معاناته الشخصية وما تعرض له من ظلمٍ أدى إلى سجنه، حيث يعمد إلى بناء خطابه على أساليب إقناعية متعددة. فقد استند إلى الاستدلال المنطقي الذي يكشف وجاهة حججه، وأعاد بعض العبارات على نحو تكراري لتأكيد المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي، وإلى جانب ذلك استحضر صورا بيانية بليغة تعكس حالته النفسية العميقة وما اعتراه من مشاعر قهر وألم. وهكذا تتداخل البنية الحجاجية بالتصوير الفني لتجعل النص وثيقة تجمع بين الشكوى الذاتية والقدرة الأدبية المبدعة.

---

[1] خليل بن أيبك الصفدي، تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، بغداد، 1969، ص:22–28.

- **الاستعطاف والتوسل:** يظهر في هذا المقطع كيف لجأ ابن زيدون إلى التوسل بالأمير طالبا العفو، وقد اتخذ في سبيل ذلك أسلوبا عاطفيا يقوم على الاستعارة والكناية ما أضفى على نصه بعدا فنيا وجماليا فقد سعى إلى تصوير نفسه في هيئة المستضعف الذي يستجدي رحمة الأمير ويأمل عفوه، وفي الوقت نفسه حافظ على توازن تراكيبه وانسياب مفرداته بمهارة عالية، هذا المزج بين العاطفة والاتزان الأسلوبي يعكس إحدى الخصائص البارزة لفن الترسل الأندلسي، الذي امتاز عن غيره بقدرته على الجمع بين البساطة الظاهرية والعمق الدلالي.

-**الصور البيانية:** لقد برع ابن زيدون في إبراز ملكاته الأدبية من خلال اعتماده على الاستعارة والكناية، قصد بهما إيصال معانيه ببلاغة، فقد ظل يُلح في طلب العفو بصورة منمقة غير مباشرة، يكرر ذلك بأشكال متنوعة تكسو خطابه مسحة جمالية وإقناعية معا كما عمد إلى وصف الأمير بأسمى الصفات وأجلّ الخصال كالتسامح والعدل، وهي صفات تنتمي إلى حقل دلالي واحد يتمحور حول مفهوم العدالة، الأمر الذي زاد من قوة خطابه وأكسبه بعدا دلاليا متماسكا.

- **الخاتمة:** يختتم ابن زيدون رسالته بخاتمة تقوم على الدعاء والثناء للأمير، فيبرز من خلالها ولاءه الصادق واستعداده التام لخدمته وطاعته، وقد شكّل هذا الأسلوب سمة مألوفة في الرسائل الأندلسية، حيث يُقصد به توطيد العلاقة مع المرسَل إليه وضمان تقبّل الطلب وتحقيق الغاية المرجوة، ومنه فإن هذه الخاتمة لم تكن مجرد إجراء شكلي، بل كانت أداة استراتيجية تستند إلى أعراف التراسل الرسمية والأدبية في ذلك العصر.

وتعد رسالة ابن زيدون نموذجا للرسالة السياسية التي تظهر حسا دبلوماسيا متقدما، وقد كتبها أثناء سجنه عام 432 هـ وهي رسالة اعتذارية سياسية، تهدف إلى استعطاف ابن

جهور والإفراج عنه، وليس ابن زيدون وحدهمن شاعصيته في هذا الفن الأصيل بل كان هنالك غيره من المبدعين في أدب الترسلالذينتألقتأسماؤهم فن الترسل الأندلسي هم:[1]

*ابن شهيد[2] في رسالته التوابع والزوابع، يسرد فيها رحلة في عالم الجن، حيث يحاور البطل شياطين الكتاب ويجالسهم، وتتخذ هذه الرحلة مسلكا تاريخيا في لقاءاته، بداية من العصر الجاهلي، حيث يحاور العديد من توابع الفحول كامرئ القيس وطرفة وأبي تمام والبحتري وأبي نواس والمتنبي، ويتخطى عصر صدر الإسلام إذ لا يرى فحولا بين شعرائه.

تنقسم الرسالة إلى أربع مجالس هي:أ- المدخل، ب- توابع الشعراء؛ ج- توابع الكتاب؛د- نقاد الجن؛ هـ- توابع الجن.[3]

---

[1] محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مصدر سابق، ص 244.

[2] أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن شهيد الأندلسي، كان شاعرا ومؤلفا أندلسيا، ابن قرطبة بالأندلس، ولد عام 382هـ بعهد الأمويين وتوفي في مسقط رأسه عام 426هـ، هو من اكبر الأدباء في الأندلس وأكثرهم اهتماما بالعلم، ألف تاريخا ضخما يحوي أكثر من مائة جزء، بداية من عام الجماعة، وكان له شعر يمزج فيه بين الجد والهزل، تميز ببلاغته وعلمه، الى جانب مساهمته في النقد الأدبي والنثر.ينظر: أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983، ج17، ص 501-502.

[3] ينظر: مقدمة المحقق ضمن: ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، ط2، دار صادر، بيروت، 1996، ص 71-74.

*ابن الحسين سراج بن عبد الملك[*]وابن أبي الخصال[**]في الرسائل الزرزورية: وهي نوع من الرسائل يعرف بسخريته المباشرة، وغالبا يوظف لانتقاد الأوضاع الاجتماعية والسياسية.من أبرز ما يميز هذا النمط من الرسائل لغتها البسيطة المباشرة، إذ كانت مشبعة بتعبيرات العامية المحلية التي عُرفت بكثرة في الأندلس وقد ارتبطت نشأتها باسم أبي الحسين سراج بن عبد الملك الذي يُعدّ أول من بادر إلى كتابتها، وذلك عندما بعث برسالة إلى أحد معاصريه يشفع فيها لطائر "الزرزير" (تصغير زرزور) ومن هذه الحادثة الطريفة انطلقت شهرة هذا اللون الأدبي الذي عُرف لاحقا بـ "الزرزوريات" والتي أصبحت علامة مميزة في التراث الأدبي الأندلسي الشعبي. زمن نماذجها:"وافتني لسيدي وظهيري، لازالت همته تعلو الهمم وتفوتها، ونفاسته تغذي النفوس وتقوتها، رقعة خلع عليها سناه، وعنيت بحوكها يمناه، فجاءت كالحُلَّة يضاحك الشمس إبريزها، ويحاسن الروض تقويفها وتطريزها، بدائع ينحط عن ذروتها البديع، ويقتبس من جذوتها الأشقر الصديع، سامرها الأدب معينا، وخامرها الطبع معينا، فجلاها حورًا عينًا، فللّه طِرسُكَ وما نسق، وبِرُّكَ لقد عَلا وبَسق!"[1]

---

[*]هو أبو مروان عبد الملك بن سراج السراجي المرواني، عالم مسلم ولغوي وشاعر أندلسي من القرن الحادي عشر ميلادي والخامس هجري، من مواليد مدينة قرطبة، قرأ على علماء عصره كابن مغيث، وابن الإفليلي، وابن حيان القرطبي، ومكي بن أبي طالب، برز في اللغة والحديث والأنساب والأيام، تنوعت أشعاره بين المديح والعتاب والفخر والنسيب، توفي يوم عرفة سنة 489 هـ. ينظر:أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ج19، ص 133-134.

[**]هو أبو عبد الله محمد بن مسعود بن طيب بن فرج بن خلصة الغافقي، ولد في قرية أندلسية تدعى فرغليط عام 1073م وتوفي في قرطبة عام 1146م، عرف كفقيه ومحدث وأديب ومؤرخ وشاعر ووزير، يلقب بذي الوزارتين، أقام في قرطبة وغرناطة، وكان صاحب أثر في الأدب والعلم في الأندلس، من أعماله المشهورة رسائل ابن أبي الخصال، الذي يحوي على رسائل متنوعة في الأدب والتاريخ. ينظر مقدمة المحقق، ضمن: ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تحقيق كامل سلمان الجبوري، بيروت، دار الكتب العلمية، 2010، ج18، ص 13.

[1] محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص237.

*ابن خفاجة [*] في رسالة وصف الطبيعة، وصفه أحمد حسن الزياتفي بحثه بشاعر الطبيعة ومصورها، [1] فهو لم يترك مظهرا من مظاهر الطبيعة إلا وقد وصفه بأبيات منمقة وتعابير مبتكرة.

*ابن حزم الأندلسي[**] في رسالة طوق الحمامة في الألفة والآلاف، والتي يتحدث فيها عن موضوع الحب كدراسة شاملة وموضوعية، فيعدأدق ماجاء وكتب في هذا الموضوع من خلال إبراز مظاهره وتحديد أسبابه.

اعتمد في رسالته على الملاحظة والتجربة الشخصية له، فأورد مجموعة من القصص والأشعار التي تحتضن مختلف تجارب وأشكال الحب، مما دعا إلى تقسيم مؤلفه إلى ثلاثين بابا، منها: علامات الحب، من أحب من نظرة واحدة، من أحب في النوم، من أحب

---

[*]هو شاعر أندلسي إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة، ويكنى أبا إسحاق، ولد في جزيرة شقر في الأندلس عام 1058م توفي عام 1138م، يعد ابن خفاجة من امهر شعراء الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين، اشتهر بوصفه للطبيعة وتعبيره المنفرد في تصوير مايراه من مناظر، من أشهر قصائده "وصف الجبل" التي جسد فيها الجبل وشخصه، وقد عُرف عنه أنه لم يتعرض لمد ملوك الأندلس.ينظر: أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985، ج20، ص 51.

[1] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، 1993، ص248.

[**]هو أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم، أبرز علماء الأندلس والإسلام في القرن الخامس الهجري، ولد بقرطبة في السابع من نوفمبر 994م، وتوفى في 15 أغسطس 1064م في ولبة، كان فقيها ظاهريا، ومجددا لهذا المذهب، وعالما موسوعيا، فكتب في الفقه، الحدين الفلسفة، الأدب، التاريخ، وعلم الأنساب، أهم أعماله: طوق الحمامة، المحلى بالآثار، والإحكام في أصول الأحكام، والفصل في الملل والأهواء والنحل، ومداواة النفوس، الأخلاق والسير. ينظر، أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ج18، ص 184-212.

بالوصف...ويختم رسالته بحديثه عن قبح وبشاعة المعصية وفضل التعفف، مما يعكس نظرته الأخلاقية وتوجهه الديني نحو الحب.[1]

ونرجع بعد إشارتنا إلى أهم رواد فن الترسل في الأندلس لنلج موضوعنا الأساسي ألا وهو أنواع فن الترسل، ويمكن تصنيفها كما يلي:

1-1الرسائل الديوانية:

لقد كانت هذه الرسائل تُدوّن في ديوان الخليفة وتُوجَّه إلى الولاة والعمال وقادة الجيش، حاملة في طياتها توجيهات وتعليمات وأوامر صادرة عن السلطة العليا، وهي تمثل شكلا من أشكال المراسلات الرسمية التي شاع استخدامها في دواوين الحكم الإسلامي، ولا سيما في الأندلس ومن خلال هذه الوظيفة الإدارية البارزة تكشف هذه الرسائل عن دورها المزدوج: فهي من جهة أداة لتنظيم شؤون الدولة وتسيير مصالحها، ومن جهة أخرى وثيقة تاريخية وأدبية تسلّط الضوء على لغة السلطة وأساليبها التعبيرية.

ويعود سبب تسميتها بالديوانية أنه أنشئ لها ديوان خاص بها، وأطلق عليها تسميات أخرى هي: السلطانيات والرسائل السياسية. وتندرج هذه المراسلات ضمن ما يعرف برسائل الدولة، إذ تشمل قرارات تعيين الولاة وعزلهم، وتحرير العهود والمواثيق، وإعلان البيعة للخلفاء، فضلاً عن تناول شؤون الرعية التي تُرفع إلى مقام الحكم كما تتناول موضوعات على قدر من الأهمية مثل الفتوح والجهاد ومواسم الحج والأعياد، إلى جانب رسائل التهاني والتعازي والمدائح، ورسائل الاستغاثة والشفاعة والاعتذار والعتاب، ومنه فهي تمثل أداة

---

[1] ينظر: أبن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 2، بيروت، لبنان، 1987.

إدارية وأدبية متعددة الأبعاد، تعكس الجانب الرسمي والتنظيمي للدولة الإسلامية في الأندلس.

كانت هذه الرسائل تعبر عن المواضيع السياسية والإدارية، تبعث للولاة والعمال والقادة العسكريين، وتعتبر جزءا أساسيا من الحياة الإدارية والسياسية في تلك الفترة، [1] فغالبا ماكان أسلوبها رسميا مشبعا بالتعبيرات الدبلوماسية والبروتوكولات، ما جعل لها تأثيرا كبيرا في تسيير شؤون الدولة والعلاقات الخارجية بين الأندلس والمماليك المجاورة.

من بين الرسائل الديوانية الشهيرة الأندلسية:

رسالة لسان الدين بن الخطيب[*]إلى السلطان المنصور بن الناصر محمد بن قلاوون، وتحدث فيها عن وضع بلاد الأندلس ووجوب الوحدة والتعاون بين الدول الإسلامية، فشملت أحوال خدمة الدولة ويستعرض فيها مصائر الحكام والموظفين والجنود وتجربته السياسية فيصفها على الصعيد الشخصي في الحكم والإدارة، مستندا على خبرته كمستشار وكاتب في بلاط غرناطة، ويناقش كذلك مفاهيم الحكم مثل الشورى والعدالة والإدارة السياسية.[2]

---

[1] يُنظر: أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1922، ص 110-118.

[*]هو أحد أهم الشخصيات الأدبية والسياسية في تاريخ الأندلس والمغرب، من مواليد عام 1313م بغرناطة وتوفي عام 1374م، كان شاعرا وكاتبا وفقيها مالكيا ومؤرخا وفيلسوفا وطبيبا وسياسيا، درس الأدب والطب والفلسفة في جامعة القرويين بفاس، خلف وراءه إرثا ثقافيا زاخرا، فاشتهر بقصيدته جادك الغيث. ينظر: كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ج5، ص45.

[2] ينظر: أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، صادر، ج1، مصدر سابق ص 321-326.

تبين هذه الرسالة الديوانية مدى اهتمام ابن الخطيب بدولته والحرص على تنظيمها وحمكها بالعدل، ووعيه بالتحديات السياسية التي يجب على الدولة، حيث جسدت في أسلوبها وتفاصيلها مظاهر دبلوماسية وسياسية وإدارية كانت واضحة آن ذاك، فقد جمع بين الكتابة الرسمية والأسلوب الأدبي، وتميزت رسائله بالدقة والوضوح واللذان كانا واضحين في كل من التعبير والمعنى، حيث كان الهدف منها نقل المعلومة الإدارية أو السياسية من غير لبس أو غموض أو احتمالات، وهذا يتطلب عناية فائقة باختيار المعنى وتوظيف الكلم الصحيح، ورغم تطلب الرسالة الديوانية للرسمية الفائقة، استطاع ابن الخطيب أنيضفي الجمال البلاغي في رسائله، ما جعلها نصوصا أدبية ووثائق إدارية في الآن ذاته.

ومن بين الرسائل الديوانية التي عنت بالتولية والتعيين هي رسالة كتبها عقبة بن الحجّاج السّلولي(*) إلى مهدي بن مسلم(**)ليصبح قاضيا في قرطبة في عهد الولاة بالأندلس، يقول:" هذا ما عهد به عقبة بن الحجّاج إلى مهدي بن مسلم حين ولاء القضاء، عهد إليه بتقوى الله، وإيثار طاعته، واتّباع مرضاته في سره وعلانيته"[1]

تظهر الرسالة بشكل رسمي خالية من التصنع اللفظي، يبين فيها القواعد العامة والأحكام التي يجب أن يمشي بها ويستخرج منها أصول التشريع في مجلس الحكم، فأمره أن يتبع كتاب الله وسنة نبيّه محمد عليه الصلاة والسلام، وجعلهما سراجا يضيء بهما دربه نحو الحكم والقضاء، إن هذه الرسالة كغيرها من رسائل التولية والتعيين قد اتسمت بكثرة

(*)هو عقبة بن الحجاج السلولي، ولي الأندلس سنة 117هـ، صاحب سيرة حسنة، محبا للجهاد مثابرا عليه.ينظر: النفح، ج3، ص: 19-20.

(**)هو مهدي بن مسلم، أحد كبار القضاة في الأندلس، ذو علم ودين وورع.ينظر: قضاة قرطبة، الخشيني: أبو عبد الله محمد بن الحارث(ت361) ،تحقيق: عزت العطار الحسيني، د.ط، القاهرة، 1382هـ، ص: 9-12.

[1] قضاة قرطبة، الخشيني، تحقيق: عزت العطار الحسيني، ص: 9.

الأوامر والإرشاد والتوجيهات، وذلك لإبراز مهامه الجديدة التي عين فيها ويوضح له ملامح عمله حتى يسلم من الوقوع في الخطأ، فعقبة بن الحجاج يؤكد لمهدي بن مسلم مهامه وكيف يسيرها بطريقة خالية من الشوائب خاصة وأنه عين في مكان حساس مثل القضاء الذي يعد من أهم هياكل الدولة والتي بها تسير وتقاد أمور الرعية ويحدد مصيرها.

وقد حملت رسائل التولية والتعيين جوانب في إدارة شؤون الرعية وتنظيم أمورها الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ومثال هذا ما كتبه الحكم المستنصر إلى أبي العيش بن أيوب زعيم كتامة لرئاسة قومه، يقول:" كتاب من عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين لأبي العيش بن أيوب(*)، أنه ولاّء النظر في قبيلة أطانة مهران من كتامة مؤثرا له، ومظهرا لحسن رأيه فيه وثقته به فيما فوّضه إليه للذي أحبّه من استصلاحه واستصلاح أحواله وأحوالهم وصلة أسبابهم وتمهيد أمورهم، وأمره بتقوى الله العظيم، فإن الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون، والتزام طاعته وطاعة خليفته التي افترضها عليه مستشعرا لها، مخلصا فيها، ومحافظا عليها معتقدا للقيام بوظائفها وشروطها"[1]

استهل الخليفة الحكم المستنصر رسالته بتوضيح طبيعة التكليف ومكانه، في إشارة واضحة إلى ما تتسم به هذه الرسالة من جدية وحزم وتنظيم ثم انتقل إلى تفصيل المهام الموكلة والحدود الوظيفية، محددا معالم الطريق الذي ينبغي للمعيَّن اتباعها في شؤون الحكم

(*)أبو العيش بن أيوب بن بلال، زعيم من زعماء البربر في المغرب، ولاه الحكم المستنصر رئاسة قبيلة كتامة البربرية سنة 362هـ. ينظر: المقتبس، ص110.

[1] أبو مروان حيان بن خلف بن حسين القرطبي(ت469هـ) ،المقتبس، ج5، اعتنى بنشره: ب. شالميتا بالتعاون لضبطه وتحقيقه مع ف. كورلينطيو م. صبحي وغيرهما، المعهد الاسباني العربي للثقافة وكلية الآداب بالربا، مدريد، 1989. ص: 111.

والإدارة، بما يكفل صلاح الرعية ورعاية مصالحهم ولم يغفل المستنصر عن توجيه النصح والإرشاد، مؤكدا ضرورة الالتزام بشرع الله في أدق

تفاصيل الحياة العامة والخاصة، حتى تكون المسؤوليات واضحة جلية بعيدة عن أي التباس وهو ما يعكس سمة بارزة في الرسائل الرسمية في ذلك العصر؛ إذ تمتاز بالوضوح والدقة، وتخلو من مظاهر التزويق أو الصور البلاغية التي قد تحمل أكثر من معنى.

وهناك ضرب آخر للرسائل الرسمية وهي التي تعنى بالسياسة التي تنوعت أغراضها، ومن ذلك التي تعنى بالإصلاح والتهديد وفي حالة عصيان والأمير وتبعث من عند الخليفة إلى الولاة والقادة والعمال ومنها ما يرسل حتى للأعداء أثناء النزاعات، تميزت بالإيجاز والوضوح، نمثل لذلك رد المعتمد بن عباد على أذفونش،(*)وفيها استخدم أسلوبا قويا للتعبير عن موقفه، يقول فيها:" من الملك المنصور بفضل الله، المعتمد على الله، محمد بن المعتضد بالله أبى عمر بن عباد، إلى الطاغية الباغية أذفونش بن شانجة الذي لقب نفسه ملك الملوك، وسماها بذي الملتين، قطع الله دعواه، سلام على من اتبع الهدى، أما بعد: فأول ما نبدأ به من دعواه أنه «ذو الملتين» والمسلمون أحق بهذا الاسم" إلى غاية قوله:"والحمد لله الذي جعل عقوبتنا توبيخك وتقريعك، بما أطارت من دونه، وبالله نستعين عليك ولا تستبطئ مسيرتنا إليك".[1] نرى في هذا النوع من الرسائل تهديدات واضحة وموقفا صلبا لا يُكسر، فاعتمد أسلوب التخويف والترهيب وهذا لغرض في نفسه وإيضاح موقفه منه، ونقل

(*)الملك أذفونش الذي واجه المعتضد بالله هو أذفونش السادس، ملك قشتالة وليون، كان له دور كبير في الصراع مع المماليك الإسلامية في الأندلس، استولى على طليطلة في عام 1085م. ينظر: شكيب أرسلان الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية، المطبعة الرحمانية، مصر، 1936، ج1، ص 105.

[1] لسان الدين بن الخطيب، كتاب الحلل الموشية في الأخبار المراكشية، مطبعة التقدم الإسلامية، تونس، 1913، ص 23-25.

غضبه وقلقه من خلال رسالته التي عبر فيها بكلمات واضحة ومباشرة مبرزا شجاعة تخيف عدوه، مبينا فخره بانتمائه والتزامه بدينه ومبادئه.

وهناك رسائل ديوانية اتبعت في أسلوبها الترغيب والملاطفة، منها تلك التي بعث بها يوسف الفهري إلى عبد الرحمن الداخل قبل بداية الحرب بينهما، يقول:" أمّا بعدُ، فقد انتهى إلينا نُزولك بساحل المُنكب، وتأبُّشَ من تأبَّشَ إليك ونزع نَحوَكَ من السّراق وأهل الختر والغدر ونَقْص الإيمان المؤكّدة، التي كذبوا الله فيها وكذبونا وبه–جلَّ وعلا– نستعين عَليهم، ولقد كانوا معنا في ذَرى كنفٍ ورفاهية عيش، حتّى غمصوا ذلك، واستبدلوا بالأمن خوفا، وجنحوا إلى النقض، والله من ورائهم محيط، فإن كنت تريد المال وسعة الجناب، فأنا أولى لك ممن لجأت إليه، أكنفك، وأصل رحمك، وأنزلك معي إن أردت وبحيث تريد، ثم لك عهد الله وذمته في ألاّ أغدر بك، ولا أمكّن منك ابن عمي صاحب إفريقيا ولا غيره"[1]، في هذه الرسالة نلحظ أسلوب إقناع يحاول من خلاله المُرسل أن يوقف حربا على وشك وقوعها بتقديم حلول وعروض بإمكانها إقناع الخصم العدول عن رأيه والرجوع عنه، بأسلوب لبق لطيف وواضح عكس الرسالة السابقة.

احتلت الرسالة الرسمية في هذا العصر جزءا مهما من الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، وقد تطورت لتشمل العديد من الأغراض مثل التواصل بين الحكام، وإصدار الأوامر، وتوثيق أحداث هامة، وتوثيق العهود والمواثيق، وإدارة الفتوحات والجهاد، وتنظيم العلاقات مع الدول المجاورة، لتسهيل العمل وتثبيت النظام العام، وما يميزها هو الدقة والسهولة في التعبير، وضبط المصطلحات حيث تكون مصطلحات حكومية وفنية، والمساواة في العبارات، والبراءة من التهويل والتخيل، وهذا ما يعرفه أحمد الشايب معرفا بها

---

[1] فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الاندلس، في القرن الخامس هجري، مصدر سابق، ص:122.

فيقول:"مايصدر عن الدواوين أو يرد إليها".[1] فقد اختصر تعريفها وحدد مفهومها بشكل واضح وبسيط ودقيق في آن واحد.

1-2- الرسائل الإخوانية:

يتبادلها الأصدقاء والإخوان، تحوي مواضيع شخصية وعاطفية يعبر من خلالها عن المشاعر والمكنونات ووصف الأوضاع النفسية والأخبار فيما بينهم، فقد تضمنت التهاني والتعازي والشكوى والاعتذار والشوق والحنين...إلخ، وقد حصرها القلقشندي في سبعة عشر نوعا:التهاني، التعازي، التهادي والملاطفة، الشفاعات والعنايات، التشوق، الاستزارة، اختطاب المودة وافتتاح المكاتبة، خطبة النساء، الاسترضاء والاستعطاف والاعتذار، الشكوى، استماحة الحوائج، الشكر، العتاب، العيادة والسؤال عن حال المريض، الذم، الأخبار، وأخيرًا المداعبة،[2] فمنها رسائل للشكر والامتنان يتم كتابتها لتقدير معروف أحد الأصدقاء والمعارف، ورسائل للتهنئة تبعث في المناسبات المتنوعة والأفراح نحو الزواج والنجاح...الخ، ورسائل العتاب يتم من خلالها حل الخلافات بين الأصدقاء والأحبابعن طريق العتاب فالصلح، وهناك أيضا رسائل الاستعطاف التي يلجأ إليها أحد ما في حال واجهته ضيقة بغية طلب المساعدة سواء مادية أو معنوية.

تمثل الرسائل الإخوانية مصدرا غنيا لفهم الحياة الاجتماعية والثقافية في الأندلس، إذ تنقل إلينا بصدق ملامح الفكر السائد وأنماط التعامل بين الأفراد فقد كانت وسيلة حيوية للتواصل بين الأصدقاء والأدباء والعلماء، إلى جانب ما تتسم به من جمال لغوي ورقي

---

[1] أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1991، ص 113.

[2] ينظر: أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشاء، مصدر سابق، ج 9، ص 5-229.

أسلوبي ومن أبرز هذه الرسائل ما كتبه ابن زيدون، سواء تلك التي بعثها إلى أصدقائه وزملائه، ومنها رسالته الشهيرة إلى الوزير أبي الوليد بن جهور أثناء سجنه بقرطبة، أو رسائله العتابية الموجهة إلى ولادة بنت المستكفي عقب الخلاف الذي وقع بينهما، والتي أبان فيها عن مشاعره وألمه وحزنه، وتعد هذه النماذج شواهد بارزة على الأبعاد الإنسانية والأدبية التي احتضنتها الرسائل الإخوانية، يقول فيها:"إن الزمان الذي عاداني وسلبني منك، فلا تجعلني شقيا به بعد أن كنت سعيدا بك...فافعل بي ماتراه لائقا بك، وكن كما عهدتك، عونا لمن التجأ إليك، ورحمة لمن استنصرك".[1]وقد دمجت رسائل ابن خفاجة بين الشعر والنثر في رسائله فاتسمت بطابع زخرفي، أما الصابي فقد كانت رسائله تهدف إلى تعزيز العلاقات بين الأدباء والمثقفين وكان اهتمامه بالعلم والفكر واضحا في نصوصه.[2]

ويمثل الاعتذار أحد الأشكال البارزة في فن الرسائل الإخوانية، حيث يتجلى من خلاله البعد الإنساني القائم على الصداقة والوفاء والمودة، فالكاتب يعتذر لمخاطَبه عن تقصير وقع منه، محاولا استرضاءه واستعادة مودته وعطفه ومن النماذج الدالة على هذا اللون من الرسائل ما خطه الفقيه أبو إبراهيم في رده على رسالة العتاب التي وجهها إليه الخليفة الحكم بن عبد الرحمن الناصر، وهو ما يعكس المكانة البارزة التي احتلها هذا الفن في تعزيز الروابط الاجتماعية والإنسانية، إذ قال فيها: "لعلمي بمذهبه، ولسكوني إلى تقواه، واقتفائه لأثر سلفه الطيب رضوان الله عليهم، فإنهم يستبقون من هذه الطبقة بقية لا يمتهنونها بما

---

[1] شوقي ضيف، ابن زيدون، مصدر سابق، ص 139.

[2] ينظر: محمد رضوان الداية، أدب الرسائل في الأندلس، مصدر سابق، ص 333-334.

يَشِيتُها، ولا بما يغضُّ منها، ويطرق إلى تنقُّصِها، فيستعدون بها لدينهم، ويتزينون بها عند رعاياهم، ومن يُفِد عليهم من قُصَّادِهم، فلهذا تخَلَّفْتُ، ولعلمي بمذهبه توقَّفتُ"[1]

ومن الأمثلة الدالة على الرسائل الإخوانية التي تندرج في إطار الصداقة والمودة ما كتبه الخليفة الحكم المستنصر في رده على رسالة وزيره جعفر بن عثمان المصحفي، حيث عرض الوزير في رسالته أحواله وما يلاقيه من معاناة فجاء جواب المستنصر مشبعا بمظاهر العناية والاهتمام، مما يعكس البعد الإنساني في علاقة الحاكم برجال دولته، ويكشف في الوقت ذاته عن دور الرسائل الإخوانية في ترسيخ قيم المؤازرة والتقدير المتبادل، يقول: "قرأنا كتابك بما ذكرت من اشتداد حالك، ووقوع يأسك، وارتفاع رجائك، فعظم علينا ذلك، وكثر غمُّنا به، وأشفقنا منه، ونرجو أن يأتي الله بخيرٍ، ويعقبَ بعافيةٍ"[2]، في هذه الرسالة نستشف مشاعر الأخوة والقرب الروحي بين المرسل والمرسل إليه، فنلتمس لطافة القول وعاطفة الأخوة من خلال عبارات كلها استشعار بمصيبة صديقه بعد أن شكا له حاله، فأكد له مواساته بذكره كلمات وجمل تندرج في حقل مفاهيمي واحد ودعاؤه له يبرز صدق نيته اتجاه صديقه ومدى تحسسه لمشكلته.

لم يكن الشاعر ابن خفاجة بمعزل عن هذا التقليد الأدبي، إذ نسج هو الآخر رسائل إخوانية تعكس الروابط الوجدانية بين الأصدقاء، فقد ربطته بأبي إسحاق بن صواب في الضفة المقابلة (العُدوة المغربية) صداقة وثيقة، دفعته إلى مراسلته بعد طول فراق بكتاب يحمل مشاعر الشوق والوفاء، وتُظهر هذه الرسالة كيف أسهم فن الترسل في الحفاظ على أواصر الصداقة وتطوير التواصل على الرغم من البُعد الجغرافي.يقول فيها: "أطال الله

---

[1] فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مصدر سابق، ص 103.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

بَقاءك، ويسّر لقاءك، وحمى أرجاءك، ودرَّكك أَمَلَكَ وَرَجاءَك، كَتَبْتُهُ عَن شوقٍ لَوْ خامرَ الحَجَرَ، لانفجرَ، أو باشَرَ الجُلْمودَ، لفارق الجُمودَ، ما غَضَضْتُ مِنه مُتَعلِّلا بِحديث، أو أملٍ حديث، إلاّ تَزيَّدَ وتأكّد..."[1]إن ابنخفاجة يستهل رسالته بالدعاء لصاحبه كما هو المعتاد، وهذا ما يدل إلا على حبه له وحسن عشرته لرفيقه ومعلمه، ولمكانته عنده وأكد هذا حين استخدم أسلوبا استعاريا يبين به شدة شوقه وحنينه له، من خلال لغة واضحة المعنىلتعدد الصور التي وصفها ليشبهها بالشوق الذي يعتريه تجاه معلّمه، فكانت اللغة عند ابن خفاجة وسيلة فعالة ليصف لنا مشاعره ومقام معلمه في نفسه، معتذرا له عن تقصيره وعدم مراسلته له طول هذه المدة.

تدل الرسائل الإخوانية بما تحمله من مضامين إنسانية واجتماعية، على حيوية الحياة الأندلسية وتوازنها، كما تكشف عن روح التوافق والتسامح التي طبعت علاقات أهل الأندلس وتقديرهم المتبادل، ومنه فهي لا تمثل مجرد وثائق أدبية، بل تشكّل أيضا مادة خصبة للبحث العلمي، إذ تتيح للدارسين الاستفادة منها في مجالات متعددة، تشمل الأدب والنقد، إلى جانب علم الاجتماع والتاريخ، مما يضفي عليها قيمة علمية تتجاوز إطارها الفني.

1-3 -الرسائل الأدبية:

تتميز هذه الرسائل باهتمامها بالجانب الفكري والأدبي، حيث اشتملت على تحليلات للنصوص وممارسات نقدية مدعمة باقتباسات شعرية ونثرية تعزز آراء الكاتب وتثري مضمون خطابه، كما تبرز من خلالها براعة الكُتّاب في توظيف اللغة ببلاغة وقدرة إقناعية عالية، وإلى جانب بعدها الأدبي نجد موضوعاتها تتنوع بين السياسة والاجتماع والثقافة،

---

[1] أحمد عبد القادر صلاحيّة، ابن خفاجة الأندلسي: حياته وروائع أدبه، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، حلب، 2014م، ص:21.

مما منحها دورا فاعلا في نقل الأفكار وتبادل المعارف بين الأندلس والعالم الإسلامي، وبذلك ساهمت هذه الرسائل في تطوير الصلات الثقافية بين الشرق والغرب، لتصبح قناة من قنوات الحوار الحضاري المتبادل.

تحتل الرسائل الأدبية الأندلسية مكانة بارزة ضمن الإرث الثقافي والأدبي للأندلس، إذ تجاوزت وظيفتها التواصلية المباشرة بين الأفراد، لتغدو وسيلة تعبيرية راقية تكشف عن مستوى الفكر والثقافة والذوق الأدبي الرفيع في المجتمع الأندلسي فهي وثائق أدبية تحمل في طياتها أبعادا معرفية وجمالية، ما يجعلها شاهدا حيا على رقي الذائقة الأدبية في تلك المرحلة التاريخية.

إن ما يجب ملاحظته في هذه الرسائل البلاغة والفصاحة، حيث كان كل من الكتاب يتنافسون في إظهار مهاراتهم اللغوية، وقدرتهم على التعبير بأسلوب مبدع، فقد وظفوا الصور البلاغية بشكل كبير وواضح، الشيء الذي زادها جمالية، هذا العمل لم يكن مجرد صنعة أدبية بل كان يعكس البعد الجمالي في الثقافة الأندلسية والمعرفة التي كان يتمتعون بها في هذه الفترة.

ومما يجب معرفته أن الرسائل الأدبية الأندلسية كانت حاضنة للقضايا الاجتماعية والسياسية التي كانت تشغل الأندلسيين، فكانت وسيلة للتأثير والتغيير من خلال تعبيرهم عن الواقع والأحداث آن ذاك.

من أبرز كتاب الرسائل الأدبية النقدية في الأندلس هو: ابن شهيد الذي كان له دور كبير في تطوير النقد الأدبي في الأندلس مثل الزوابع والتوابع التي تعد من بين أهم الأعمال

النقدية في الأدب الأندلسي وكذلك ابن زيدون[1]الذي كتب العديد من الرسائل الأدبية التي تعكس مهارته النقدية والأدبية.

ويعد موضوع المفاخرات والمناظرات من أهم موضوعات هذا النوع من الرسائل، كالمفاخرة بين الماء والهواء، أو بين الرياحين والأزهار، إنها رسائل مُثِلت بالرياضة العقلية، والمناظرة العلمية، فكان لها الأثر البالغ في إظهار براعة مؤلفها، وقدرته على تطويع اللغة، وتوظيف المعرفة العلمية في سبيل كتابة هذا اللون من الرسائل.[2]وعلى سبيل التمثيل لهذا النوع ننقل جزءا من رسالة ابن أبي الخصال، الذي كتب رسالة قصيرة أظهر فيها ميلهلأبي إسحاق الصابي وفضله على بديع الزمان الهمذاني صاحب المقامات، ردا على أحد معاصريه وهو أبو محمد عبد الله بن محمد بن القاسم الفهري[3]، وفيها يقول: "ووقفت لك منذ أيّام على نفثات غُرٍّ، وكلام بين الصابي والبديع حرّ: عال تناوله خاطرك من علو، ووقعت طير القلوب منه على ثمر حلو، لكنك- والله يغفر لك- جرّعت الصابي منه صابا، وملأت صدور شيعه أوصابا، فهم بين جموع منفضّة، ودموع مرفضّة، ونواظر كليلة، وخواطر قليلة، ينظرون من طرف خفي، ويتظلمون منك من برّ حفيٍّ، لا يستقلّ لهم لواء، ولا يرتدّ إليهم طرْفُهم وأفئدتهم هواء، مهلا فداك الأقوام، ولا عداك القَصدُ والقوام، فالقضاء جدّ عسير، والخطب- إن اجتهدت- غير يسير، وإذا استقادك هواك فلا تهم، وإذا نظرت بعين رضاك فاتهم، فالموازنة كالمبارزة إنما تكون بالوفاء، ومقارعة الأكفاء بالأكفاء...وأبو

---

[1] أحمد الضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مصدر سابق، ص 41-46.

[2] سوزان حمادة الطراونة، تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 39.

[3] من أسرة حاكمة في فترة حكم الطوائف إلى أن أنظموا إلى حركة توحيد الأندلس مع الموحدين سنة485هـ. ينظر: محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مصدر سابق، ص: 348.

الفضل وإن كان –كما سمّي– بديعا، ولإخلاف البلاغة رضيعا لا يقاس بأبي إسحاق رأسا ولا يجعل له سلما ولا بأسا، لأنهما وإن جمعهما أصل اللسان ومزاولة الإحسان كالثريا وسهيل لا يلتقيان، ولا يشتبهان فيما ينتقيان، أبو إسحاق مَعِيْن القول، مقدم الهول..."[1]

1-4-الرسائل الوصفية:

كثيرا ما تعمد هذه الرسائل إلى وصف الطبيعة الأندلسية، مستلهمة جمالها الأخّاذ من بساتين غنّاء وزهور يانعة وأنهار جارية، إلى جانب تنوع حيواناتها وروعة قصورها ذات الهندسة البديعة، وقد شكّلت هذه المناظر مصدرا رئيسا لإلهام الأدباء والشعراء، فدفعتهم إلى الإبداع ليس في فن الترسل فحسب، بل في مختلف الفنون الأدبية الأخرى، وهكذا انعكس الحضور الطاغي للطبيعة على النصوص الأندلسية، فأضفى عليها بعدا جماليا وفنيا مميزا يعكس هوية الأدب الأندلسي وروحه.

وقد تميّز الكتّاب الأندلسيون بقدرتهم الفائقة على توظيف الوصففي الرسائل لإعادة تشكيل الطبيعة في صور أدبية فقد رسموا لوحات فنية دقيقة للأشجار والأنهار والطيور والحيوانات، ولم يغفلوا تفاصيل رحلات الصيد التي وثقوها برؤية شاملة تجمع بين مشاهد الطبيعة وحركة الإنسان وانفعالاته، كما حملت نصوصهم تصويرا للعالم الخارجي من خلال ما اصطلح عليه بـ "الربيعيات" و"الروضيات" و"الزهريات" و"الثمريات" وهي أشكال أدبية كرّست حضور الطبيعة الصامتة بوصفهاعنصرا جماليا أصيلاولم يقتصر اهتمامهم على النبات فحسب، بل امتد إلى تصوير الظواهر الطبيعية الكبرى مثل المطر والبرق والرعد والقمر والنجوم، فجاء وصفهم دقيقا، ما جعل هذه الرسائل سجلا فنيا يعكس حساسية الأندلسيين تجاه بيئتهم وانغماسهم العاطفي في جمالها.

---

[1] محمد رضوان الداية، رسائل ابن أبي الخصال، مصدر سابق، ص: 143-146.

عبّر ابن خفاجة عن مظاهر الجمال في أحد أيام الربيع قال واصفا: "هذا يوم ضُربت فيه أروقه الأنواء، وأعرست الأرض فيه بالسماء، فالغُصن يتلوّى ويتثنّى، والحمامة تُرجِّعُ وتتغنَّى، والماء يَرقُصُ من طربٍ ويُصَفّقُ..."[1] استخدم ابن خفاجة الأفعال بكثرة وصرفها في المضارع الأمر الذي يوحي لنا بحركة دائمة وديناميكية في الصورة، فجعلنا نشعر أننا وسط هذا الجو وفي قلبه نعيشه بكل تفاصيله ونحس حتى بمدى درجة البرودة أثناءه، وهذا راجع إلى القدرة اللغوية لابن خفاجة التي تكمن في اختيارهالصائب للكلمات وانتقاء المعنى ورصها جنبا إلى جنب مراعياسياق موضوعه.

ومن نماذجه أيضا رسالة في وصف الرياض بعد نزول المطر عليه، يقول فيها:" ولما أكب الغمام إكبابا، لم أجد منه إغبابا، واتصل المطر اتصالا، لم ألف منه انفصالا...فقشعت الريح السحاب، كما طوى السجل الكتاب، وطفقت السماء تخلع جلبابها، والشمس تميط نقابها..."[2].تظهر بشكل واضح براعة ابن خفاجة في توظيفه للغة البلاغية، فيصف مظهر الطبيعة بعد هطول المطر، كما تحدث عن السرور الذي يغرق القلوب، الأمر الذييؤثر فيالمشاعر الإنسانية.

على الصعيد الفني تتجلى في نصوص ابن خفاجة بلاغة فذة تتأسس على قوة التصوير ودقة الاستعارة ففي عبارته "أكب الغمام" يوحي بمشهد الغيوم وهي تمطر بغزارة حتى تبدو وكأنها تنحني بقوة نحو الأرض، بينما تحمل لفظة "إغبابا" معنى البطء أو الانقطاع الجزئي في نزول المطر، هذا التباين الدلالي بين العنفوان والهدوء، بين التدفق والتوقف، ما أضفى على المشهد توازنا فنيا مدهشا كما أن هذا التوظيف يبرز الحس

---

[1] ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مصدر سابق، ق3، م1، 546.

[2] عمر فاروق الطبّاع، ديوان ابن خفاجة، جمعية المعارف، مصر، 1869، ص 9.

الموسيقي الكامن في عباراته، حيث تتناغم الصور مع الإيقاع اللغوي لتوليد أثر جمالي يتجاوز الوصف إلى الإيحاء.

أما ما يخص الجانب الدلالي فيقودنا إلى موقف جمالي مرتبط بالطبيعة، حيث يعكس المؤلف حالة المطر الغزير الذي لا ينقطع، فهو يذكر نعمة من نعم الله عز وجل، هذا الوصف قد يشير إلى أبعاد تأملية ورمزية، مما يجعلنا ندرك أن المطر رمز للخير والنعم والعطاء وكل ما هو جميل.

إن هذا النص يشي ببراعة ابن خفاجة في رسم المشاهد الطبيعية بأسلوب متميز، وقد تأثر الكثيرون بجمال المناظر الأندلسية، فجعلها موضوعا أساسيا في شعره ورسائله النثرية، أسلوبه التصويري وبلاغته القوية تعكس مدى تأثره بالفنون البلاغية العربية الكلاسيكية، وخاصة في استخدامه للجناس والتوازيات الإيقاعية.[1]

ويظهر ابن خفاجة مدركا للقيمة الموسيقية للنص، لذا أولى اهتماما خاصا بالإيقاع الداخلي، موظفا السجع توظيفا بارزا جعله أحد أهم مظاهر البلاغة في رسائله والسجع بوصفه قاسما مشتركا بين النثر الأندلسي والمشرقي، يكشف عن تأثره بمن سبقوه مع حرصه في الوقت نفسه على إضفاء مسحة شخصية تميّزه لقد طبّق قواعد الزخرفة اللفظية بدقة، لكنه لم يجعلها غاية في ذاتها، بل وسيلة لإبراز معانيه وصقل ألفاظه وهكذا جاءت رسائله مرصعة بالزينة اللفظية، ومع ذلك متوازنة بحيث تظل مرتبطة بجمال طبيعة الأندلس التي ألهمته وأضفت على نصوصه رقة وعمقا فنيا.

---

[1] نقصد بالتوازيات الإيقاعية كل من التكرار الإيقاعي أي تكرار أنماط صوتية أو لغوية والتوازي التركيبي أي تشابه في بناء الجمل أو العبارات، والتناغم الصوتي مثل استخدام الجناس أو السجع .

تميّز ابن خفاجة بأسلوبه البليغ الذي جمع بين التكثيف اللغوي والإيحاء الفني، فاعتمد على الاستعارات والتشبيهات بكثافة، حتى غدت رسائله أقرب إلى لوحات شعرية منها إلى نصوص نثرية تقليدية هذا الإغراق في الصور البلاغية منح نصوصه طابعا جماليا بالغ الثراء، لكنه في بعض المواضع ألقى بظلال من الغموض على المعنى، ولعل هذا ما دفع بعض النقاد إلى القول إن ابن خفاجة يقارب في رسائله حدود الشعر، إذ جعل من النثر مجالا رحبا للتخييل والتصوير الفني، حتى وإن جاء ذلك على حساب الوضوح المباشر أحيانا.

كما وازن ابن خفاجة بين العاطفة والعقل، ما دفع الباحثين والنقاد إلى تحديدها كنقطة قوة له وسمة من سمات كتاباته، فاتسمت رسائله بعمق شعوري واضح، لكنه لم ينس الجانب الفكري، هذا المزج خلق تناغما بين الفكر واللغة، الأمر الذي جعله مختلفا عن بقية كتاب الرسائل.

وكان ابن خفاجة كثير التأمل والنظر في المشاهدات، لا سيما المناظر الطبيعية، متأثرًا بالمحسوسات، يحرك عقله نظره للألوان وتناغمها، وفي ذلك سلطان عظيم عليه، وكل معارفه أدركها عن طريق التأمل في الأشياء، إذ كان يلاحظ ويرى، ويعرف كيف يلاحظ وكيف يرى، ولم يكن له إلا أن يسبغ على هذه المنظورات عبارات فصيحة بليغة، ولأن طبيعته يغلب عليها الفن فكان اختياره للمفردات والجمل حسنًا جدًا، يغلب على عبارته الأسلوب السهل الخالي عن التعقيد أو التركيب الركيك، متجنبًا غموض الألفاظ والمعاني.[1]

---

[1] أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مصدر سابق، ص: 218.

يُلاحظ على أسلوب ابن خفاجة اعتماده الكبير على التوازي الصوتي والجناس، وهما عنصران بلاغيان يمنحان النص نغمة موسيقية خاصة غير أن الإفراط فيهما قد يفضي أحيانا إلى التكلف في الصياغة، وفي المقابل نجده يوظف التصوير البلاغي بكثافة، مما يضفي على رسائله طابعا جماليا متميزا غير أن المزاوجة بين التعقيد الصوتي والتكثيف التصويري قد يؤدي أحيانا إلى غموض المعنى خاصة عندما يستند إلى تراكيب لغوية معقدة تحتاج من القارئ إلى جهد في التفسير والتأويل.

ومن الأسماء البارزة في هذا السياق الأعلم الشنتمري، الذي تجلّت براعته في وصف الفرس فقد تجاوز مجرد تسجيل صفاته الجسدية إلى إبراز ما يحمله هذا الحيوان من دلالات رمزية ترتبط بالقوة والفروسية والهيبة ومنه لم يكن وصفه وصفا سطحيا بل صياغة أدبية تعكس نظرة المجتمع الأندلسي إلى الفرس بوصفه رمزا للبطولة والعزة، وعلامة على الرقي الحضاري والعسكري في آن واحد، حيث قال: "انظر إليه سليم الأديم، كريم القديم، كأنَّما نشأ بين الغبراء، واليحموم، نجم إذا بدا، ووهمُ إذا عدا، يستقبل بغزال، ويستدبر برال..."[1]، فينعته بأبهى الصفات وينسب له صفة الكرم والجود، ويحدد سرعته الفائقة بانعدامه عند بلوغه سرعته القصوى وهذا ليس إلا تشبيها بليغا لسرعة الفرس.

لقد بلغ شغف الأدباء الأندلسيين بالطبيعة مبلغا جعل حدودها تذوب في نصوصهم حتى يصعب التمييز أحيانا بين حديثهم عن عناصر الطبيعة ذاتها أو عن أشخاص أُسقطت عليهم صفاتها ويعود ذلك إلى كثرة لجوئهم إلى أسلوب التشخيص، حيث أضفوا الحياة على الأشياء الجامدة، فجعلوا الزهور تتكلم والأنهار تبوح والطيور تشارك في الحوار، وهذا الميل

---

[1] ، ابن خاقان، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تحقيق: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة ودار عمّار، بيروت، 1983، ص: 308.

إلى التشخيص يكشف عن حساسية جمالية عالية ورغبة في إعادة بناء العالم الطبيعي ككيان حي يتفاعل مع الإنسان ويبادله المشاعر، مما يضفي على الرسائل طابعا شعريا يثري معانيها وبعدها الرمزي.

إن هذا الولع مكّنهم من تأليف كتب ورسائل خاصة في هذا الباب، نحو كتاب الحدائق لابن فرج الجياني، (*)وكتاب البديع في وصف الربيع لأبي الوليد إسماعيل الحميري، (**)وحديقة الارتياح في صفة حقيقة الراح لأبي عامر بن مسلمة، وزمان الربيع لأبي بكر الخشني الجياني وغيرها.

ونرى كذلك ابن زيدون يصيغ تعابيره واستعارته مما يدل على ذوقه الأدبي الأصيل وزاده اللغوي، يقول: "فالأرض قد نشرت مُلاءها، وسحبت رداءها، ولبست جلبابها، وتقلدت سِخابها، وبرز الورد من كمامه، واهتز الروض لتغريد حمامه، والأشجار قد نشرت شعورها وهزت رؤوسها، والدنيا قد أبدت بشرها وأماطت عبوسها وكأن بها قد اطلعت من كل ثمر ضروبا، وأبدت من جناها منظرا عجيبا".[1] تعكس هذه الكلمات مشهدا يأسر الأبصار ويحيي النفوس، وذلك من خلال الاستخدام الجميل للغة الذي يظهر مدى تحكم ابن زيدون

(*)هو أحمد بن فرح بن أحمد بن محمد بن فرح الجياني توفي عام 699هـ/1300م، عالم أندلسي في الفقه والأصول واللغة والتفسير، ولد في جيان بالأندلس، من أشهر مؤلفاته الناسخ والمنسوخ، إعراب القرآن.ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993، ج1، ص 473-474.

(**)هو عالم أندلسي وشاعر وأديب، عاش في الفترة الإسلامية بالأندلس، توفى بإشبيلية سنة 440 هـ، ينظر: مقدمة المحقق ضمن: أبو الوليد إسماعيل الحميري الاشبيلي، البديع في وصف الربيع، تحقيق عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدة، 1987، ص 9-15.

[1] ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مرجع سابق، ق1 م1، ص154.

في أساليبه ومدى موازنته بين الألفاظ والمعاني، فمن خلال تشخيصه أصبحت المعاني أقرب إلى القارئ، والصورة صارت أوضح وأدق، وفي الوقت نفسه ممتعة.

ومن الألوان الطريفة التي ظهرت في الرسائل الوصفية بالأندلس، الرسائل التي صيغت على ألسنة الورود والأزهار، فقد ابتكر الكتّاب طريقة فنية تقوم على جعل الأزهار شخصيات متحاورة، يدخل بعضها في جدل يبرز محاسنه ويفتخر بخصائصه على غيره، وهكذا تحوّلت الرسالة إلى مناظرة رمزية بين مختلف أنواع الزهور والنواوير، ما أضفى عليها بعدا خياليا ممتعا ويُعد الجزيري من أوائل من طرق هذا الباب في الأندلس، حيث كتب رسالة موجهة إلى المنصور بن أبي عامر متحدثا باسم "بنفسج العامرية" مفاخرا إياه على النرجس والبهار.

ويكشف هذا اللون من الترسل عن براعة الأندلسيين في المزج بين الخيال الأدبي والبعد الرمزي في إطار الرسالة النثرية، يقول:" وقد ذهب البهار والنرجس في وصف محاسنهما والفخر بمشابههما كل مذهب، وما منهما إلا ذو فضيلة غير أنّ فضلي عليهما أوضح من الشمس التي تعلونا، وأعرف من الغمام الذي يسقينا"[1]، ربما يذهب الكاتب بالقصد في وصفه للزهر إلى ايحاء رمزي يقصد به مدح شخصه أو غيره وذلك أن معظم كتاب هذا النوع هم يكتبون للبلاط.

وهناك نوع آخر من الرسائل الوصفية التي قيلت في غرض الشفاعة وهو الرسائل الزرزورية، وهو نوع يصف فيها المترسل أصحاب الكدية من الأدباء الأندلسيين في قالب هزلي ساخر، حيث أسقطوا صفات طائر الزرزور المتمثلة فيالخفة وكثرة الحركة وقلة الريش على المشفوع لهم؛ فكان الزوزور معادلا موضوعيا لهؤلاء المكدين.

---

[1] إسماعيل بن عامر الحميري(ت440هـ) ،البديع في وصف الربيع، مصدر سابق، ص: 78.

ويعد ابن سراج أول من كتب فيه، حيث كتب رسالة لبعض أهل عصره، يشفع فيها لرجل عرف باسم الزريزير، يقول: "شخص من الطيور يعرف بالزريزير، أقام لدينا أيام التحسير، وزمان التبليغ بالشكير، فلما وافى ريشه، ونبت بأفراخه عشوشه، أزمع عنّا قطوعا، وعلى ذلك الأفق اللدن تدليا ووقوعا، رجاء أن يلقى في تلك البساتين معمرا، وعلى تلك الغصون حبّا وثمرا، وأنت بجميل تأنيك، وكرم معاليك، تصنع له هنالك وكونا، وتستمع من نغم شكره على ذلك أغاريد ولحونا"[1]، تركت رسالة ابن سراج بصمة واضحة وأثرا بليغا في الأدب الأندلسي حيث أصبحت من أشهر أنواع الرسائل الوصفية، فاستلهم منها العديد من الذين أتوا من بعده خطتهمفي الكتابة، إذ أصبحت نموذجا لأدب الهزل والسخرية والتلاعب بالألفاظ.

1-4**الرسالة الدينية**:وقد برز في الأندلس صنف آخر من الرسائل عُرف بالرسائل الدينية، وهي بدورها انقسمت إلى ثلاثة أنماط رئيسة: رسائل التحميد والتسبيح ورسائل الشوق والوجد الديني، ثم رسائل الوعظ والإرشاد والدعوة إلى الزهد، ويأتي في طليعة الصنف الأول الرسائل التي ركزت على تمجيد الله تعالى وتعظيمه، ومن أبرزها ما كتبه ابن برد الأصغر. وقد شكلت هذه الرسائل خطابا إيمانيا يبرز قدرة الله في تدبير شؤون الكون وتسيير حياة العباد، كما حملت إشارات إلى رحمته في تفريج الكروب ومنحه النعم وتوزيع الأرزاق، إنها نصوص تتجاوز البعد الأدبي لتصبح تعبيرا عن الوعي الديني والروحانيالذي ساد المجتمع الأندلسي، يقول ابن برد: "الحمد لله جالي الكرب السّود، وفاتح المبهم المسدود، الذي أقال

---

[1] القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس هجري، مصدر سابق، ص: 260.

العثرات، وأدال من الحسرات، وانتاش[1] من البأساء وأعقب بالنعماء، وأراح من جهد البلاء"[2]

وأما رسائل الشوق الوجداني وهي التي أرسلها الكتاب الأندلسيونإلى المدينة المنورة مع الحجيج، متحدثين فيها عن مدى اشتياقهم لرسول الله صلى الله عليه وسلم ولمدينته، وللصلاة في روضته الشريفة، ولعل كثيرا من الأحداث السياسية والعسكرية التي مرت بها الدولة الأندلسية خاصة في نهايتها جعلت أهلها يميلون للتضرع إلى الله تعالى، ونزوحهم عن ملذات الدنيا إلى نعيم الآخرة، وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم.[3]

وقد عكست هذه الرسائل بجلاء عمق الصلة الروحية التي جمعت الأندلسيين بمدينة رسول الله صلى الله عليهوسلم، إذ تفيض نصوصها بمشاعر الشوق والحنين والتضرع والدعاء، إلى جانب الفخر بالانتماء إلى الدين الإسلامي، وقد جاءت هذه الرسائل في أشكال متعددة، منها ما هو شخصي موجَّه للأقارب والأصدقاء المقيمين في المدينة المنورة، ومنها ما حمل طابعا رسميا أو دينيا حيث تبادل العلماء والحكام التهاني والتوجيهات أواستفتوا أهل المدينة في قضايا شرعية، وهكذا تكشف هذه الرسائل عن البعد الروحي الذي ظل حاضرا في وجدان الأندلسيين رغم البعد الجغرافي.

- **الرسائل الشخصية:**كان من بين أنواع هذه الرسائل ما يُوجَّه إلى الأحباء والأصدقاء المقيمين في المدينة المنورة، حيث يستفسر المرسلون عن أحوالهم ويطلبون منهم

---

[1] ابعد عنه الشر .

[2] الذخيرة، ق1، م1، ص: 492.

[3] محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 238-240.

الدعاء والبركة وقد عكست هذه الرسائل البُعد الإنساني والعاطفي في العلاقات، كما جسدت استمرار الروابط الأسرية والاجتماعية على الرغم من المسافات البعيدة.

- **الرسائل الرسمية:** أما الرسائل الرسمية فقد كانت تصدر عن الحكام والعلماء والوجهاء في الأندلس لتصل إلى علماء المدينة المنورة، متضمنة تبادل التهاني في المناسبات وتداول الأخبار والتشاور في قضايا مختلفة، وقد عكست هذه الرسائل الطابع المؤسسي للعلاقات بين الأندلس والمشرق، كما جسدت احترام العلماء وتقدير مكانتهم الدينية والعلمية.

- **رسائل الفتوى:** ومن أبرز أشكال هذه المراسلات رسائل الفتوى، إذ اعتاد الناس في الأندلس أن يكاتبوا علماء المدينة المنورة طلبا للإرشاد في مسائل شرعية دقيقة، أو استشارة في قضايا دينية وهذه الرسائل تُظهر المكانة العلمية الرفيعة التي حظيت بها المدينة المنورة باعتبارها مركزا دينيا وعلميا، كما تبرز مدى حرص الأندلسيين على الارتباط بالمشرق طلبا للعلم والفتوى، مما يعكس عمق الروابط الفكرية والدينية بين الطرفين.

وقد احتوت على العديد من المواضيع التي ميزتها وهي:

***الشوق والحنين:** كان الناس يعبرون عن شوقهم وحنينهم للمدينة المنورة، وعن رغبتهم في زيارتها والصلاة في المسجد النبوي.

***التضرع والدعاء:** كانوا يتضرعون إلى الله تعالى من خلال رسائلهم، ويطلبون الشفاعة.

***الاعتزاز بالانتماء:** عبر الناس من خلال هذه الرسائل عن فخرهم واعتزازهم لانتمائهم للإسلام، وعن مدى سعادتهم بهذا الانتماء الديني.

إن للرسائل الدينية أهمية كبيرة في إرساء روابط الأخوة والمحبة بين الأندلسيين والمدينة المنورة، فقد عبرت عن عمق الإيمان والانتماء.[1] كما تعد هذه الرسائل مصدرا هاما للاطلاع على مظاهر الحياة الدينية والفكرية في تلك الحقبة، وهي دليل على مدى تشبع المجتمع الأندلسي بتعاليم الدين والحرص على تطبيقه، وشاهدا على وجود تواصل علمي وديني بين علماء الأندلس والعالم الإسلامي، مما جعل منها كنزا لغويا وإرثا دينيا وثقافيا يبين جمالية الأدب في تلك الفترة.

أما الصنف الأخير من الرسائل الدينية هو رسائل الزهد والوعظ التي كانت تدعو للإصلاح والابتعاد عن الفساد، وهذا نظير للزهد والورع الذي تخلل المجتمع الأندلسي خاصة بعد الاضطرابات السياسية التي كانت تهدد استقرار الأندلس وسكانها جراء الحروب الخارجية والداخلية، ومن بين الذين أبدعوا في الوعظ عبر فن الترسل هو أبو عبد الله بن مسعود خاطب بها ابنه عندما توجه للمغرب، وبلغه انغماسه في اللهو والمجون، يقول:"فاز يابنَي من استشعر البر والتقوى، واستمسك بالعروة الوثقى، واعتصم بحبل القناعة والرضى، وتحصن بالعفاف، وتبلغ بالكفاف، فلم يزاحم الأقدار..."[2]، هذه الرسالة تلمس الروح وتشفي الفؤاد بكلمات تعبق بجمال روحاني مليء بالوعظ والتوجيه والإرشاد، يعكس الخلفية الدينية لسكان الأندلس ومدى ارتباطهم الوثيق بتعاليم الديني الإسلامي، التي تعبر عن أخلاقيات عامة وسلوكات اجتماعية رزينة لابد للفرد من اتباعها ليعيش حياة كريمة، إنها رسالة تحمل ثقافة مجتمع وسلوكا إنسانيا مورس عبر الأجيال في الأندلس من خلال دين الحق.

---

[1] ينظر: محمد رضوان الداية، السيرة النبوية في التراث الأندلسي، التراث العربي، العدد 1، دمشق، 1979، ص 69-95.

[2] الذخيرة، ق1، م1، ص: 549.

2-موضوعات الرسائل الأندلسية:

اتسمت الرسائل الأدبية في البيئة الأندلسي بتعدد موضوعاتها وتنوعها، حيث لم تقتصر على غرض بعينه، بل شملت كثيرا من القضايا والاهتمامات التي عكست حاجات المجتمع وتصورات المرسلين، وقد مثّل هذا التنوّع دليلا على حيوية الأدب الأندلسي وانفتاحه على مختلف ميادين الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية ومن خلال هذه الموضوعات يمكن الوقوف على الدوافع التي حفزت على كتابة الرسائل، سواء كانت دينية أو اجتماعية أو وجدانية أو وصفية أو حتى هزلية، وهو ما يبرز مرونة هذا الفن وقدرته على استيعاب مختلف الأغراض.

*الهزل:

أخذ الهزل حيزا كبيرا من مضامين الرسالة الأندلسية لما فيه من متعة وجاذبية تدعو القارئ إلى متابعتها، لذا تفنن الكثيرون في تأليف الرسالة الهزلية، من كتابها محمد بن مسعود، [*] الذيبقيت له بعض الآثار الأدبية القليلة ومنهارسالة نصحكتبها لابنه بأسلوب تهكمي بعد علمه أنه اتبع أهل البطالة واللهو، [1] جاء فيها:" صح عندي أن العسل في تلك الجهة ممكن غير غال، ومنحط غير عال، فتناول إقامته وتركيبه، وأتقن صناعته وترييبه، لقد نسيت يا بني أن أبعث إليك بنسخة في ترتيب العسل المشروب، مطابقة للمرغوب، التقطها مغتنما عن فلان اليهودي، كان انتخبها للمنصور بن أبي عامر وأصحابه كعيسى بن سعيد وعبد الله بم مسلمة، ولست بحمد الله دونهم، فنجابتك قد ظهرت والدرة قد

---

[*]محمد بن مسعود بن طيب بن فرج بن خلصة بن أبي الخصال، يكنى أبا عبد الله، ويلقب بذي الوزارتين، وتشير جل المصادر إلى أنه غافقي نسبة الى قبيلة غافق، وهو فقيه ومحدث وأديب أندلسي.ينظر:كامل سليمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ج4، ص144.

[1] محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 234.

ندرت، ومخايل السعود طالعة وآيات الفلاح ساطعة، كما سمي اللديغ سليما، وُسمع عن طهر الإوز قديما"[1]

وجدير بالذكر أن الرسائل الهزلية في الأندلس شكلتجانبا مميزا من التراث النثري، حيث لم تقتصر على إضفاء جو من المتعة والتسلية، بل حملت خصائص فنية ودلالية متعددة فقد اتسمت بخفة الأسلوب، وجرأة التناول واعتماد السخرية والتهكم وسيلة للتعبير، كما أنها وفرت للباحثين مصدرا مهما لفهم طبيعة الحس الفكاهي عند الأندلسيين، وكيف وظّف الأدب كأداة للنقد الاجتماعي والسياسي في آن واحد.

***التهكم والهجاء:**

لجأ الأدباء الأندلسيون إلى توظيف الهزل باعتباره وسيلة فعّالة للهجاء والتهكم على الخصوم والمنافسين، مستندين في ذلك إلى تقليد أدبي قديم يعود إلى العصر الجاهلي وتطور عبر العصور، وقد استثمروا السخرية والاستهزاء وفضح العيوب الجسدية والمعنوية للخصم بوصفها أدوات لغوية نقدية، تتجاوز مجرد الإضحاك إلى الإيذاء الرمزي ومن ثم تحوّل الهزل إلى تقنية أسلوبية أساسية، ميّزت نصوصا بعينها عن غيرها، وأكسبتها طابعا نقديا ساخرا يجمع بين الجدية والطرافة.

وقد اعتمده الكتّاب في رسائلهم كوسيلة لنقد الوضع الاجتماعي والسياسي، فكان منفذا لإخراج استيائهم من الأوضاع السائدة، لاسيما تلك التي تعلقت بالفساد السياسي، والظلم الحاصل في المجتمع أو حتى ردا عن سلوكيات فرديةغير مرغوب بها، ونخص بالذكر البيئة الأندلسية، التي طالما أبدعكتابها في صناعة هذا النوع من القطع الأدبية، التي تعكس

---

[1] المرجع نفسه، ص 235.

تأثرهم بالبيئة المحيطة المعروفة بتنوعها الثقافي والتاريخي، فقد انعكس هذا بشكل واضح في الأسلوب والمضمون.

ومما ساعد في نمو الروح الساخرة في المجتمع الأندلسي تأثرهم بالبيئة، فهي غنية عن التعريف، فتنوعها الطبيعي وجمالها أكسبهم مصدرا للإلهام الذي ساعدهم في ابتكار صور بلاغية وتشبيهات مستمدة من محيطهم، فهي زاخرة بحدائق ذات خضرة نظرة وأنهار ذات مياه عذبة، كيف لهذا أن لا يؤثر على خيالهم ليخرج عبر كتاباتهم. وقد يتساءل القارئ عن كيفية توظيف جمال الطبيعة في الهجاء؟ نعم يمكن ذلك، فقد يستعين بجمال الطبيعة أو بصورة أدق بما يوجد في الطبيعة ويجعلها معيارا للجمال فيعقد مقارنة ليبرز مدى قبح منافسه على سبيل المثال، ويكون بهذا الشكل قد هجاه وتهكم عليه.

وإلى جانب الطبيعة كان التفاعل الثقافي سببا في إعلاء روح الهجاء فقد كانالمزيج الثقافي الأندلسي التنوعفرصةأتاحت استلهام موضوعات هجائية مختلفة وأساليب منفردة، مثل السخرية اللاذعة أو النقد المباشر أو التلميح الذكي، مما أثرى فن الهجاء حينها.ولا يخفى أن الصراعات التي كانت تحصل حينها ساهمت في نمو الهجاء فكانت أرض خصبة لنقد السلطة والأشخاص والأوضاع السائدة.

***الخيال:**

يُعدّ الخيال أحد الركائز الجوهرية في بنية العمل الأدبي، وهو العنصر الذي يمنح النص قيمته الفنية ونكهته الخاصة، فالخيال بمثابة القلب النابض الذي يضفي الحيوية على النصوص ويحولها من مجرد سرد مباشر إلى إبداع ممتع ومؤثر. وقد أدرك المبدع الأندلسي هذه الحقيقة، فاستثمر الخيال في رسائله بشكل واسع، سواء من خلال التصوير الفني أو ابتكار صور رمزية، أو نسج مشاهد تجمع بين الواقع والمجاز، وهكذا أصبح الخيال في

الرسائل الأندلسية ليس مجرد وسيلة بل موضوعا قائماً بذاته، يعكس قدرة الكاتب على التجديد والإبداع.

أتقن الكتاب الأندلسيون فن كتابة الرسالة ذات الخيال، حيث كانت تحوي مناظرات بين الجمادات، كالحوار بين السيف والقلم لابن برد الأصغر، والحوار بين المدن الأندلسية في رسالة كتبها أبو بحر صفوان بن إدريس".[1]وتبقى رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد التي أرسلها لصديقه أبي بكر بن حزم، وهي التي تخيل فيها رحلة إلى عالم آخر عالم الجن من أشهر ما كتب في هذا المجال.

ويعد التركيز على عنصر الخيال ميزة بارزة في الرسائل حيث ساهم في إثراء الأدب الأندلسي من خلال منحه قيمة وفرادة، وهو كذلك ينقل القارئ إلى عوالم جديدة، يثري تجربته الأدبية، وتغنيها بأساليب بلاغية جديدة، تعبر عن البيئة والعصر.

***الحب العذري:**

يعد الحب العذري[*] موضوعا غنيا يعكس ماتحمله الروح من حب عفيف، فقد كان ذا تأثير كبير على الأدب العربي بصفة عامة، والأدب الأندلسي بصفة خاصة، فهو يركز على المشاعر الصادقة والأحاسيس الوفية اتجاه المحبوبة، دون التغزل الجسدي. وأبرز ما

---

[1] أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مرجع سابق، ص 240.

[*]يعود سبب تسميته بهذا الاسم إلى قبيلة عذرة التي اشتهرت به، ثم عم القبائل الأخرى، من بينها قبيلة بني عامر، وقد كانت بدايته في أواخر العصر الجاهلي، خاصةالقبائل التي كانت تنعم بالغنى والترف، لكن عند ظهور فجر الإسلام، ودخول الكثير من الناس فيه، تفادوا هذا النوع من الموضوعات فقل صدوره، بسبب التفاتهم للموضوعات الدينية، وحرصهم على تقوية إيمانهم وتثبيته، لكنه أحيا نفسه في العصر الأموي فبلغ ذروته، لانتشار اللهو والرفاهية في تلك الحقبة.ينظر: كريم الربيعي، الغزل العذري حتى نهاية العصر الأموي أصوله وبواعثه وبنيته الفنية، جامعة البصرة، العراق، 2012، ص3-4.

وصلنا في هذا الصدد، رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، ففي أعماقها تتحدث عن النفس البشرية وما يلبسها من مشاعر، فقد برزت شخصية ابن حزم فيها بشكل واضح.[1] لذا نتلمس في الرسائل وصفا مؤثرا للوعة الفؤاد، وحنينًا وشوقًا للقاء المحبوبة، ولم يرى أنه ضعف بل دليل قوة الحب وعمقه.

***اللغة الرمزية والإيحائية:** من أبرز سمات الرسائل الغزلية الأندلسية اعتمادها على لغة رمزية وإيحائية دقيقة، إذ لجأ الكتّاب إلى التورية والكناية والاستعارة لإيصال المشاعر التي يصعب التصريح بها مباشرة، وقد سمح هذا الأسلوب للكاتب بالتعبير عن العاطفة بطريقة رفيعة تحفظ خصوصية التجربة الشعورية، وتمنح النص بعدا فنياً، كما أضفى الطابع الرمزي بعدا جماليا على الرسائل، فغدت مجالا رحبا للتأويل، ما عكس مهارة المترسلين في استخدام اللغة كأداة للإيحاء والتلميح لا للتقرير المباشر.

***التأثر بالطبيعة الأندلسية:** لم يكن جمال الطبيعة الأندلسية مجرد خلفية محايدة للنصوص الأدبية، بل شكّل مصدراً رئيسا للإلهام وركيزة فنية أساسية. فقد انعكس سحر البساتين والأنهار والزهور والنجوم في الرسائل، ليصبح بمثابة "معادل موضوعي" للتعبير عن حالات الحب والعشق، وهكذا تحولت عناصر الطبيعة إلى رموز إيحائية، تنقل المعنى من المجال الحسي إلى المجال العاطفي والرمزي ومنه أسهمت الطبيعة الأندلسية فيصياغة تجربة وجدانية متميزة، حيث التقت الجمالية البيئية مع الإبداع الأدبي في إنتاج نصوص تنبض بالحياة.

***التداخل بين الشعر والنثر:** من الخصائص البارزة في الرسائل الأندلسية ظاهرة التداخل بين الشعر والنثر، حيث عمد المترسلون إلى إدماج أبيات شعرية في ثنايا رسائلهم

---

[1] محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص248.

تعبيرا عن مشاعرهم أو تأكيدا لأفكارهم، وقد أضفى هذا المزج بعدا فنيا مضاعفا على النص، إذ جمع بين جمالية الإيقاع الشعري ومرونة النثر، مما جعل الرسائل أكثر تأثيرا وإقناعا وقد برع في هذا الأسلوب عدد من الأدباء، الذين وظفوا الشعر كعنصر داعم يزيد النص جمالا.

1- ابن شهيد (ت 426هـ/1034م): وقد عرف ببراعة أسلوبه فترك العديد من الرسائل الغزلية التي تظهر حبه وعشقه.[1]

2-ابن زيدون(ت465هـ/1071م):اشتهر بجمال رسائله الغزلية، فقد عبر من خلالها عن حبه العذري لولادة بنت المستكفي.[2]

3-المعتمد بن عباد(ت 488هـ/ 1095م)[*]:كان شاعرا غزليا بارعا، وترك خلفه العديد من الرسائل الغزلية التي نستشف من خلالها حبه وعشقه.[3]

3-الخصائص الفنية للرسالة الأندلسية:

---

[1] ينظر: اسماعيل بن حمد السالمي، شرح جمل من مراسلات ابن شهيد الأندلسي، دار فضاءات، الأردن، 2024.

[2] ينظر: أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مرجع سابق، 89-96.

[*] هو القاسم محمد المعتمد بالله بن عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي، وهو شخصية بارزة مأساوية في الأندلس خلال فترة ملوك الطوائف، عاش في القرن الحادي عشر الميلادي، ملك اشبيلية وبطليوس ومناطق أخرى غرب الأندلس، كان شاعرا وأديبا وفارسا شجاعا عاشقا للأدب والفنون، كان صاحب مجلس في اشبيلية يلتقي فيه بالشعراء والأدباء، عرف برقة شعره، ارتبط اسم الولادة بنت المستكفي به للصداقة التي كانت تربطهما معا، فقد تبادلا الرسائل الأدبية، تميز عهده بالصراعات بين ملوك الطوائف، مما أضعف القوة الإسلامية في الأندلس، قبض عليه وأسر في مدينة أغمات في المغرب، ينظر: أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج 19، ص: 58-66.

[3] ينظر: المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد الإشبيلي، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1951.

إن تحليل هذه الخصائص يقودنا إلى طرح إشكالية جوهرية تتمثل في: ما هي السمات الفنية التي ميّزت النثر الأندلسي عن غيره من الأجناس النثرية التي سبقته أو عاصرته في المشرق؟ والإجابة عن هذا السؤال تكشف عن فرادة التجربة الأندلسية التي امتزج فيها تقليد الموروث المشرقي مع التجديد المستمد من البيئة المحلية، وبذلك يشكل النثر الأندلسي ظاهرة أدبية قائمة بذاتها، تستحق الوقوف عندها باعتبارها حلقة متميزة في تطور الأدب العربي.

هذه الأسئلة تغوص بنا في جماليات النثر الأندلسي، وتحديدا في فن الترسل الأندلسي، الذي لم يكن فقط جسرا يربط بين الإنسان والمعلومة، بل ارتقى بنفسه ليصبح أحد الفنون الأصيلة، مما جعله يصنع مكانة رفيعة بين الأجناس الأدبية الأخرى، وجعل معايير تثبت وتحدد نوعه وتميزه عن غيره من الفنون الأخرى، إذ امتاز بخصائص فنية فريدة، تعكس ذوق كتابها وتبرز براعتهم اللغوية، وهذه أبرز الخصائص:

أ- الإسهاب والتطويل غير الممل:

غلب على الرسائل الأندلسية ميل أصحابها إلى الإطالة والتفصيل، إذ كانوا يحرصون على استيعاب المعنى من مختلف جوانبه، غير أنهم في الوقت ذاته تجنّبوا الإطناب الممل، فقد اعتمدوا على توازن دقيق بين الإسهاب والإيجاز، مستعينين بالاستعارات والتشبيهات والصور البلاغية التي تضفي جمالية على النص وتشد القارئ إليه. وهكذا جاءت رسائلهم ثرية بالمعاني متدفقة بالصور لكنها بعيدة عن الرتابة أو الفتور.

ب- استخدام المحسنات البديعية:

***السجع:** يُعد السجع من أبرز الخصائص الفنية التي ميّزت الرسائل الأندلسية، إذ حرص الكتّاب على إنهاء الفقرات أو الجمل القصيرة بفواصل صوتية متقاربة في الحرف الأخير أو المقطع، وقد منح هذا الأسلوب النصوص إيقاعا موسيقيا جميلا يرسَخ في الذهن ويحدث التأثير، كما أن توظيف السجع لم يكن مجرد زينة لفظية، بل جاء في سياق يعكس العناية بالجانب الصوتي بوصفه عنصرا أساسيا في بلاغة الرسالة الأندلسية.

نستحضر مقطعا من رسالة ابن الخطيب، التي استنهض فيها السلطان المريني لنصرة الأندلس، يقول لسان الدين على لسان سلطانه:"ونحن مهما شد المخنق بكم نستنصر، أو تراخى ففي ودكم نستبصر".[1]ويقول أيضا في موضع آخر من النص نفسه:"فنحن نسألكم بالله الذي تساءلون به الأرحام، ونأنف لكم من هذا الإحجام، ونتطارح عليكم أن تتركوا حظكم في أهل تلك الجهة حتى يحكم الله بيننا وبين العدو الذي يتكالب علينا بإدباركم".[2]

وفي رسالة أخرى يوضح ابن الخطيب ضيق حال الأندلس فيقول:"وإن تشوفتم إلى أحوال هذا القطر ومن به من المسلمين، بمقتضى الدين المتين والفضل المبين، فاعلموا أننا في هذه الأيام ندافع من العدو تيارا، ونكابر بحرا زخارا، ونتوقع-إلا إن وقى الله تعالى- خطوبا كبارا، ونمد اليد إلى الله تعالى انتصارا، ونلجأ إليه اضطرارا، ونستمد دعاء المسلمين بكل قطر استعدادا به واستظهارا، ونستثير من خواطر الفضلاء ما يحفظ أخطارا، وينشئ ريح روح الله طيبة معطارا، فإن القومس الأعظم قيوم دين النصرانية الذي يأمرها فتطيع، ومخالفتها لا تستطيع، رمي هذه الأمة الغريبة المنقطعة منهم بجراد لا يُسد طريقها ولا يُحصى فريقها، التفت على أخي صاحب قشتالة وعزمها أن تملكه بدله، وتبلغه أمله، ويكون

---

[1] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج4، مصدر سابق، ص413.

[2] المصدر نفسه،ص 415.

الكل يدا واحدة على المسلمين، ومناصبة هذا الدين، واستئصال شأفة المؤمنين، وهي شدة ليس لأهل هذا الوطن بها عهد ولا عرفها نجد ولا وهد، قد اقتحموا الحدود القريبة والله تعالى ولي هذه الأمة الغريبة، وقد جعلنا مقاليد أمورنا بيد من يقوي الضعيف ويدرأ الخطب المخيف، ورجونا أن نكون ممن قال الله تعالى فيهم:﴿الَّذِينَ قالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزادَهُمْ إِيماناً وَقالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ﴾(آل عمران: 173)".[1]

يستغل ابن الخطيب في رسائله، موسيقى السجع، التي لا تكاد تخلو منها أي جملة من رسائله، حتى يلفت انتباه القارئ الذي يتمثل هنا في المسلمين ويشد سمعهم إلى مايريد قوله من خلال تكرار نفس نهاية الكلمات حتى لايشعروا بالملل ويكملوها إلى الآخر، الأمر الذي دفع به إلى نسج نص مميز شبيه بخطبة قوية لايمكن تخطيها، يدعو فيها إلى ضم صفوف المسلمين ورفع معنوياتهم، وتذكيرهم بمكانتهم الدينية بأسلوب لغوي لايشبه غيره في بنيته اللغوية وأسلوبه الفني، فقد صنع جدارية سجعية خاصة به.

إن تقنية السجع تميزت وبرزت بشكل مبالغ في الرسائل الأندلسية، حيث أصبحت أحد مميزاته الفنية، التي لا يمكن الاستغناء عنها، واعتبارها أحد أهم الركائز الشكلية لفن الترسل الأندلسي.

***الجناس:**لجأ أصحاب الرسائل إلى استخدام الألفاظ المتشابهة في اللفظ والمختلفة في المعنى، فيما يُعرف بالجناس، باعتباره وسيلة ذات أثر جمالي وإيقاع لغوي مميز، وقد مكّنهم هذا الأسلوب من إبراز براعتهم اللغوية وقدرتهم على تطويع اللغة لتصبح أداة فنية تتجاوز الإخبار إلى الإمتاع.

---

[1] المصدر نفسه، ص 444.

وقد استخدم الجناس في نصوص الرسائل لتأكيد الهوية الثقافية التي تميز البيئة الأندلسية، لاسيما في تلك التي يتم الرد بها على الرسائل المشرقية نحو رسائل لابن الخطيب.[1] ولابد لنا من طرح سؤال هنا، وهو كيف وظف الأندلسيون الجناس في رسائلهم؟ وذلك لنتعمق أكثر في هذا العنصر ونوضحه بطريقة أفضل.

لم يقتصر توظيف الأندلسيين للجناس على كونه زينة لفظية فقط، بل تعدى هذه الوظيفة السطحية إلى كونه أداة فنية تخدم أغراضا متنوعة، نذكر منها:

- إبراز البراعة اللغوية: اعتبر الجناس برهانا على مقدرة الكاتب على التحكم في اللغة واستطاعته التلاعب في الألفاظ وتنسيقها صوتيا.

- إضفاء الجمال واللغة: لأن الجناس يسهم في إثراء الجانب الإيقاعي وإغنائه ما يسهم في توقيع شعرية موسيقية داخلية؛تجذبالسمعوتسلب اللب وتشغل الذهن.

- التعبير عن المعاني الدقيقة: عبر الجناس عن معنيين مختلفين بلفظ واحد الأمر الذي يخلق عمقا في الرسالة.

- إثارة التشويق: يدعو القارئ إلى التفكير في العلاقة بين اللفظين المتجانسين ومعانيهما المختلفة.

ج- الاقتباس والتضمين:

اقتبسوا من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأشعار العربية القديمة، والأمثال، وضمنوها في رسائلهم بشكل يخدم المعنى ويضفي على الكلام قوة وحجة، وكان هذا ينسجم بمهارة مع سياق الرسالة.

---

[1] ينظر: أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968، ج2، ص 45.

د- التصوير الفني والاستعارة:

لم يقتصر التصوير الفني على الشعر وحده، بل امتد إلى النثر الفني في الأندلس، حيث برع الكتّاب في توظيف الاستعارات والتشبيهات لنقل أفكارهم وتجسيد مشاعرهم وغالبا ما استلهموا صورهم من الطبيعة الأندلسية الغنية بجمالها وتنوعها، ما أضفى على نصوصهم بعدا جماليا وفنيا يضع النثر في مرتبة قريبة من الشعر من حيث القدرة على الإيحاء والإبداع.

هـ- العناية باللغة والألفاظ:تمتع الأندلسيونبذوق رفيع في اللغة واستخداماتها، فكانوا حريصين وبشدة على اختيار الألفاظ الفصيحة والقوية والمعبرة والأنيقة.

و- التنويع في المضامين:تعمد كتاب الرسائل عدم كتابتهمبموضوع واحد في جميع رسائلهم، لذا تنوعتالموضوعات بحسب المقام والمرسل إليه، فكانت الرسائل الشخصية تختلف عن الرسائل الأدبية أو الرسائل الديوانية وغيرها، حيث تناولوا الحب، الفراق، الحكمة، الرثاء، المدح والهجاء.و يعبر هذا الاختلاف في المواضيع عن المشاعر الإنسانية العامة وتظهر التجارب الشخصية للكاتب[1]

ز- البراعة في الاستهلال والخاتمة:أعطى أصحاب الرسائل الأندلسية أهمية فائقة لبداية رسائلهم ونهايتها، فسعوا لتكون جذابة ومؤثرة، متضمنة موجزا عن طيات الرسالة، وتاركة انطباعا قويا لدى المستقبل.

ح- المزج بين الجد والهزل:توفرت بعض الرسائل الأدبية والشخصية على مزيج بين الجد والهزل، فوظفوا الفكاهة والطرف لإضفاء لمسة فكاهية على رسائلهم بغية المرح والتسلية

---

[1] ينظر: جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ط2، دار المعارف، مصر، 1966، ص 114-124.

دون الإخلال بالهدف الرئيسي من الرسالة، حيث استخدم الكتاب الأندلسيون في رسائلهم الهزل "كستار للجد"، [1]مما أدى إلى إخفاء النقد السياسي أو الاجتماعي وراء السخرية.

ويعتبر هذا التمازج سمة ثقافية أندلسية خاصة في رسائل ابن حزم، التي تتميز بتوحيدها بين عمق الفكر الفلسفي والطرافة في وصف العلاقات الإنسانية.[2]وقد ذكر المقري التلمساني في كتابه "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب "أن رسائل ابن الخطيب جمعت بين الجد والهزل في أبهى حلة، فقد ذكر تارة نصائح جدية في الحكم، وتارة أخرى يورد أبيات هزلية عن الشيخوخة، بهدف خلق توازن وتناسق بين الإقناع والتسلية.[3]

ط- التأثر بالشعر:

امتاز الأدب الأندلسي بصفة عامة بتداخل فنونه، حيث تأثرت الرسالة الأندلسية بشكل واضح بفن الشعر، مما أدى إلى استعارة بعض الصور الشعرية والأوزان والإيقاعات لإضفاء جمالية شعرية على نثرهم، وهذا صنع منها نصوصا قريبة من النصوص الأدبية الشعرية أكثر من كونها كتابات نثرية تقليدية.

ك- التوشية والزخرفة اللفظية:

تمثل الرسالة الأندلسية نموذجا أدبيا متفردا في تاريخ الأدب العربي، حيث تميزت بتوظيف التوشية والزخرفة اللفظية التي عكست براعة الكتّاب وقدرتهم على إبداع نصوص

---

[1] ينظر: حسين خريوش، أدب الفكاهة الأندلسي، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، 1986، ص 76-90.

[2] ينظر مقدمة التحقيق ضمن: ابن حزم الأندلسي، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 40-45.

[3] ينظر: المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج3، ص: 201.

متقنة في صورتها ومعناها، وقد أغناها تنوع الصور البلاغية والاستعارات بما زاد من جمالها وعمّق من تأثيرها، لتغدو فنا قائما بذاته يجمع بين الجمالية الشكلية والثراء الدلالي.ونقصد بالتوشية هنا تزيين الكلام بألفاظ ذات دلالة جمالية، حيث يستخدم في الرسائل أسلوب التكرار والاقتباس من النصوص الأدبية أو من القرآن الكريم لإضفاء بعد جمالي.

لذا فقد تميز فن الترسل الأندلسي بمجموعة من الخصائص التي كانت تنحصر بين الإتقان اللغوي، والبراعة البلاغية، الذوق الفني الرفيع، والقدرة على التأثير في المتلقى من خلال جمالية الأسلوب وعمق المعنى، كان تعبيرا فنيا لغويا عن جمال الحياة الأندلسية وولع أهلها بالفنون والآداب.

كما تميزت الرسائل الأندلسية ببنية واحدة التزم بها كل الكتاب، حيث نجدها–كما ذكرت مسبقا– غالبا تتكون من مقدمة قصيرة، تلحقها تفاصيل الرسالة أي الموضوع الأساسي للرسالة، ثم تذيل بخاتمة، كما يعتمد أصحاب الرسائل على أسلوب المناظرة أو الحوار، مما يمدها بحيوية ويبعث فيها الحياة فتصبح أكثر عمقا وأشد تأثيرا.[1]

إن التوشية تعد إحدى المواضيع التي أخذت حيزا من الجدل بين النقاد وذلك حول مدى الإفراط في استخدامها، فهناك من نقد الزخرف اللفظي بالشيء الذي زاد عن حده في الاستخدام، ودليل على سعة الثقافة وليونة في توظيف المفردات والتعابير والقدرة على التلاعب بها.

ونجد ضمن كتاب "العمدة في صناعة الشعر ونقده" لابن رشيق القيرواني مجموع الآراء التي تتحدث عن علاقة اللفظ بالمعنى وصلتهما بالبلاغة، فعند البعض تعني هذه

---

[1] أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، مرجع سابق، ص 8–9.

الأخيرة: إجاعة اللفظ وإشباع المعنى أو إصابتهوحسن الإيجاز، وقال الخليل بن أحمد: البلاغة كلمة تكشف عن البقية؛ أما البعض الآخر فقال عن البلاغة بأنها: القوة على البيان مع حسن النظام، وقيل لإبراهيم الإمام ما البلاغة؟ قال: الجزالة والإطالة، وعند البعض أيضا هي: تقصير الطويل وتطويل القصير، ومعنى ذلك القدرة على الكلام.[1]

لا يمكن أن يُنكر دور التوشية على المستوى الاجتماعي والسياسي فقد تركت أثرا على كلا الصعيدين، حيث كانت تعبيرا عن المكانة، من خلال استخدام لغة معقدة تبرز قوة الكاتب الأدبية، وكانت وسيلة مريحة للنقد السلطوي كما في رسائل ابن الخطيب إلى الملوك، التي تخلط بين المدح الجلي والنقد المبطن، وكانت أداة حفظت الهوية الأندلسية، فقد كانت سلاحا ثقافيا لمواجهة التحديات الداخلية والخارجية، مثَّلت عبرها الرسالة الأندلسية عن ثقافة جمالية متطورة، نشاهد بها روح العصر الأندلسي بكل تعقيداته، وهي لم تكن انحرافا عن الجمالية المرجوة من الأدب، بل كانت انزياحا مفروضا على الأديب، لخلق متعة سمعية وخيالية تفسح مجالا للقارئ للتخييل، مما يحول النثر إلى مكان رحب للإبداع غير المحدود.

---

[1] ينظر: أبى علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تصحيح محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، 1907، ج1، ص 161-166.

خلاصة الفصل:

إنّ فنّ الرسائل الأندلسية يشكّل أحد أبرز الميادين التي تجلّت فيها عبقرية الأديب الأندلسي وقدرته على الجمع بين متطلّبات الواقع وضرورات الفن، بين الوظيفة الاجتماعية والسياسية من جهة والبعد الجمالي والبلاغي من جهة أخرى، فقد استعرض هذا الفصل تطوّر هذا الفن في بيئة الأندلس وكيف استطاع أن يتحوّل من مراسلات محدودة النطاق بين الأفراد إلى نصوص أدبية قائمة بذاتها تحمل دلالات متعددة: سياسية، اجتماعية، فكرية، دينية وجمالية.

لقد تبيّن من خلال الدراسة أنّ الرسالة لم تكن في أصلها سوى وسيلة للتواصل بين اثنين، تُكتب لقضاء حاجة أو تبليغ خبر لكنها في الأندلس تجاوزت هذا الدور البسيط لتصبح وعاء غنيا يعكس نبض المجتمع بكل تناقضاته، ومسرحا لإظهار البراعة اللغوية ومرآة لثقافة العصر، وهذا ما جعل الرسالة الأندلسية فنا قائما بذاته لا يقل شأنا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، بل يتفوق عليها أحيانا من حيث الشمولية والتنوّع، إذ احتوت موضوعات لا يكاد يطرقها أي جنس أدبي آخر.

لقد أبرز هذا الفصل أنّ الرسائل الأندلسية توزّعت إلى أنماط متعدّدة، لكل نمط منها خصائصه ووظائفه، فالرسائل الديوانية كانت المرآة الرسمية للحياة السياسية والإدارية، تنقل أوامر الخلفاء، وتثبّت العهود وتوثّق التعيينات والعزل وتُدار من خلالها العلاقات بين الحكام، وتميّزت هذه الرسائل بصرامتها ووضوحها، وبحرصها على الإيجاز والدقّة، مع نبرة جادة تعكس مكانة الدولة وهيبتها، دون أن تخلو من اللمسات البلاغية التي تبرز ثقافة الكتّاب

ومهارتهم، ومن خلال هذا اللون يظهر لنا كيف كانت الرسالة جزءا أساسيا من آلية الحكم وإدارة الشؤون العامة.

أما الرسائل الإخوانية فقد شكّلت الجانب الإنساني الحميم، حيث عبّرت عن روابط الصداقة والأخوّة والمحبة، كما عبرت عن التهاني والتعازي والشكر والعتاب، وهي رسائل تكشف طبيعة العلاقات الاجتماعية بين الأدباء والعلماء والسياسيين، وتظهر تمازج المشاعر الخاصة مع اللغة الأدبية الرفيعة، وكثير من هذه الرسائل حمل نبرة وجدانية صادقة، كما في رسائل ابن زيدون التي وجّهها إلى أصدقائه وزملائه في محنة السجن، أو رسائل ابن خفاجة التي جسّد فيها شوقه لأصحابه عبر صور بلاغية بديعة، ومن هنا يمكن القول إن هذا النوع أسهم في توثيق البعد الاجتماعي والثقافي للمجتمع الأندلسي.

في المقابل نجد الرسائل الأدبية التي مثّلت منابر للنقد والتحليل الفكري، فهي ليست مجرد تواصل شخصي، بل مجال للتباري وإظهار القدرة النقدية والبلاغية احتوت على تضمينات شعرية ونثرية، وعكست سجالات فكرية بين الأدباء ونموذج ذلك رسائل ابن شهيد في «التوابع والزوابع» التي قدّمت رؤية نقدية متخيّلة من خلال رحلة في عالم الجن، حيث ناقش من خلالها قضايا الشعر والنقد في قالب قصصي رمزي وهذا اللون يبرز دور الرسائل في تطوير الحركة النقدية في الأندلس.

ولا يقلّ شأنًا عن ذلك الرسائل الوصفية التي استلهمت الطبيعة الأندلسية الخلّابة بما فيها من بساتين وأنهار وحدائق وقصور، وقد أبدع الأدباء في تصوير مشاهد الطبيعة بدقة وحيوية، حتى غدت هذه الرسائل لوحات فنية نثرية تنقل جمال البيئة الأندلسية. وقد برع ابن خفاجة على وجه الخصوص في رسم صور الطبيعة مستخدما الأفعال المضارعة

والتشخيص لإضفاء الحركة والحياة على المشهد فكانت هذه الرسائل مرآة لحساسية الأديب الأندلسي وتأمّله في الكون والطبيعة

وإلى جانب الوصف ظهرت الرسائل الدينية التي حملت مضامين إيمانية وروحانية فكانت مزيجا بين التحميد والتسبيح والدعاء، ورسائل الشوق إلى المدينة المنورة، ورسائل الزهد والوعظ التي دعت إلى التوبة والإصلاح. وقد عكست هذه الرسائل الصلة الدينية التي تربط الأندلسيين بالشرق الإسلامي، وبيّنت مدى تغلغل الروح الدينية في حياتهم اليومي، وهي في الوقت ذاته نصوص وعظية وأخلاقية تؤكد على مكانة الدين بوصفه مرجعية أساسية في تشكيل الوعي الجمعي.

ولا نغفل الرسائل الهزلية التي أضافت بعدا طريفا للنثر الأندلسي، حيث استُخدمت السخرية والفكاهة لتقديم نقد اجتماعي في قالب من الترفيه؛ فالهزل كان وسيلة لتخفيف وطأة الحياة، وأحيانا أداة مبطنة لمهاجمة الأوضاع السياسية أو سلوكات الخصوم، وقد امتاز هذا النوع بخفة الظل وبالتلاعب اللفظي، بل واستعان أحيانا باللغة العامية أو الصور الغريبة التي تمنحه نكهة محلية خاصة.

وما يمكن قوله خلاصة أن موضوعات الرسائل الأندلسية متنوعة إلى حدّ كبير، بحيث شملت ما هو شخصي وما هو عام، وما هو اجتماعي وما هو سياسي وديني فقد عالجت موضوعات الهزل والتهكّم والهجاء، وهو موضوع رافق الأدب العربي منذ الجاهلية، لكنه في الأندلس اكتسب طابعا خاصا يجمع بين الطرافة والنقد، كما تناولت موضوعات الخيال، حيث أبدع الكتّاب في بناء عوالم رمزية عبر تخييل رحلات خيالية، مثلما فعل ابن شهيد، وهذا الاستخدام للخيال أضفى على الرسائل بعدا فنيا جديدا ووسّع دائرة التلقي.

ومن الموضوعات المميزة أيضا موضوع الحب العذري الذي تجلّى في رسائل غزلية رقيقة عبّرت عن الحب الطاهر العفيف، وقد كانت هذه الرسائل مرآة صادقة للمشاعر الإنسانية، وصورة عن الحياة العاطفية في الأندلس، ومن أبرز الأمثلة على ذلك رسائل ابن زيدون إلى ولادة بنت المستكفي وهذا الموضوع يعكس جانبا وجدانيا دقيقا من الأدب الأندلسي قلّما نجد له مثيلا في فنون أخرى.

كما تناولت الرسائل موضوعات سياسية ودبلوماسية بالغة الأهمية، إذ كانت أداة للتواصل بين الحكام، ووسيلة لإدارة الصراع أو الدعوة إلى الجهاد أو عقد المعاهدات، وقد تضمنت أيضا موضوعات نقدية وأدبية، حيث ناقشت قضايا الشعر والنثر والمفاضلات بين الأدباء، وبهذا المعنى نجد أنّ الرسائل الأندلسية لم تترك مجالا إلا طرقته، مما يؤكد شموليتها وقدرتها على استيعاب مختلف أبعاد الحياة.

من الناحية الفنية تميزت الرسائل الأندلسية بجملة من الخصائص التي جعلتها فنا متمايزا عن غيره من الفنون النثرية، فقد غلب عليها العناية بالأسلوب البلاغي، حيث وظّف الكتّاب السجع والجناس والمحسنات البديعية لإضفاء إيقاع موسيقي يطرب الأذن ويجذب المتلقي، كما حرصوا على استخدام الاستعارات والتشبيهات والصور البيانية التي تعكس براعتهم في التصوير والتخييل.

ومن السمات البارزة كذلك الإسهاب والتفصيل، إذ مال الكتّاب إلى التوسّع في شرح المعاني وتفريعها لكن دون أن يقعوا في الإملال، بل حافظوا على عنصر التشويق والجاذبية، وقد ساعدهم على ذلك قدرتهم على المزج بين الشعر والنثر، حيث كانوا يضمنون الرسائل أبياتا شعرية تؤكّد الفكرة أو تضفي عليها بعدا وجدانيا. كذلك نجد الحرص على حسن الاستهلال والاختتام؛ فالرسالة غالبا ما تبدأ بتحية أو دعاء يهيّئ المستقبل، وتنتهي بدعاء

أو تضرع أو تحية تعكس الاحترام أو التوسل وبين البداية والنهاية كان الكاتب يحرص على ترتيب الأفكار بشكل منطقي وسلس، مع مراعاة مقام المخاطب، سواء كان أميرا أو وزيرا أو صديقا أو حبيبا، وهذه القدرة على تكييف الأسلوب مع المخاطب تعكس مرونة الرسالة وتنوّع مستوياتها.

إن الرسائل الأندلسية بما تضمنته من أنواع وموضوعات وخصائص تُعدّ وثائق تاريخية وأدبية على حدّسواء فهي من جهة توثّق الحياة السياسية والاجتماعية والدينية، ومن جهة أخرى تكشف عن الذوق الأدبي والبلاغي للأندلسيين وهي أيضًا مصدر مهم لفهم طبيعة العلاقات الإنسانية في تلك البيئة، حيث نرى من خلالها كيف عبّر الأدباء عن مشاعرهم وأفكارهم، وكيف تفاعلوا مع الأحداث الكبرى التي عصفت بمجتمعهم.

لقد أظهرت دراسة هذه الرسائل أنّها ليست مجرد نصوص عابرة، بل هي نصوص مركّبة تحتضن بين طيّاتها جوانب متعددة: فهي أداة للتواصل والإدارة ومنبر للتعبير الفني، ووسيلة للتوثيق التاريخي ومتن للتأمل الروحي والوجداني، ومن هنا يمكن القول: إن الرسالة الأندلسية تمثل تجسيدا حقيقيا للتداخل بين الأدب والحياة، وبين النص والواقع وبين الجمالي والوظيفة

يتّضح إذن أنّ فنّ الرسائل في الأندلس قد بلغ مبلغا بعيدا من النضج والتنوع، حتى غدا فنا مستقلا له خصوصيته ومكانته بين الفنون النثرية، وقد ساعده على ذلك مرونة بنيته، وتعدد أغراضه وانفتاحه على كل مجالات الحياة، فالرسالة الأندلسية كانت بحقّ مرآة للمجتمع، ووعاءً للفكر ومتنًا للفن وحصيلةً لتجربة حضارية متميّزة، ما كان لها أن تبلغ هذه المكانة لولا تضافر العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية التي صنعت من الأندلس

بيئة خصبة للإبداع، وهكذا تبقى الرسائل الأندلسية شاهدا خالدا على فرادة الأدب الأندلسي وإسهامه في إثراء التراث العربي والإسلامي.

الفصل الثالث

الرسائل الهزلية الأندلسية من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون

أولا: التعريف بالنظرية وتحديد أطرها وقوانينها.

1-قوانين الضحك عند برغسون.

2-الأطر المفاهيمية لنظرية الضحك.

رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون.

3-الرسالة الهزلية لابن زيدون من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون.

خلاصة الفصل.

أولا-التعريف بالنظرية وتحديد أطرها وقوانينها:

يسعى هذا الفصل إلى الوقوف على نظرية الضحك عند الفيلسوف هنري برغسون 1859- 1941(*)، كما فسرها في كتابه" **الضحك: بحث في دلالة المضحك**" سنة 1900.

تبحث الدراسة في القوانين الفلسفية التي تقدم فهم برغسون للضحك، مع تحديده للأطر الثلاثة الأساسية التي أتى بها: التكرار الآلي، الجمود في الحيوي، واللامبالاة العاطفية، كما أني سأتطرق إلى النقد الذي وجه لهذه النظرية، وأثر الضحك الاجتماعي تصحيحا للانحرافات البشرية.

يعد الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون أحد أبرز الفلاسفة الذين حاولوا تفسير ظاهرة الضحك من وجهة نظر فلسفية واجتماعية في كتابه "**الضحك**" **le rire**"، موضحا العلاقة بين الضحك وآلية التكيّف الاجتماعي، مشيرا إلى أن الضحك ليس مجرد رد فعل عاطفي، بل ظاهرة ذات وظيفة أخلاقية واجتماعية.

1- قوانين الضحك عند برغسون

يرى هنري برغسون أن للضحك ثلاث قوانين تحكم الضحك:

(*)هنري برغسونHenri Bergson1859-1941: فيلسوف فرنسي رائد، حاصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1927 تقديرا لأفكاره وقدرته على الجمع بين العمق الفلسفي والأناقة الأدبية، مثّل الحيوية الفلسفية vitalism، حيث ركز على مفهوم الزمن الداخليDuration- La Durée كمعنى للوعي الإنساني، معاكسا للنزعة الميكانيكية والعقلانية الصارمة، من أبرز اسهاماته: 1- نظرية التطور الخلاق وهي بمثابة رفض نظرية داروين في الانتقاء الطبيعي، وأيضا ميز بين الزمن الرياضي "الفيزيائي" والزمن النفسي"Duration " كسيرورة مستمرة لاتجزأ، ومن انجازاته كذلك موضوع بحثنا فلسفة الضحك، وله أيضا جوائز وتأثيرات: جائزة نوبل في الأدب سنة 1927 تقديرا لأفكاره القيمة والثمينة والحيوية، توفي بباريس عام 1941م، ودفن في مقبرة غاريس تأثر به عدة فلاسفة كجيل دولوز Deleuze Gillesالذي وصفه بفيلسوف الحياة. ينظر: jankélévitch, Vladimir, Henri Bergson.translated by Nils schott .introduction by AlexandarLefebvre.dukeuniversitypress.Durham& londan2015p.p11.

1-1-الجمود في الحيوي The Mechanical in the Living:

يرى برغسون أنّ جوهر المضحك يتجسد في التناقض القائم بين المرونة الحيوية للإنسان وبين ما يطرأ عليها من جمود آلي، فالأصل في الكائن البشري أنه كائن حي يتميز بالحركة والقدرة الفطرية على التكيف مع المواقف المتجددة، غير أنّه في بعض السياقات قد ينزلق إلى سلوك آلي متكرر يخلو من المرونة، فيبدو وكأنه آلة تعمل وفق برنامج ثابت، وهنا بالذات يتولد عنصر المضحك، إذ يثير هذا الانفصال بين ما هو إنساني حيوي وما هو آلي جامد رغبة تلقائية في الضحك.

ومن الأمثلة التي يسوقها برغسون في هذا السياق: تعثر الإنسان في حركة غير متوقعة أو تعلّقه بعادة سخيفة يكررها بشكل ميكانيكي دون وعي منه، ففي مثل هذه الحالات، يصبح الإنسان موضوعا للضحك، لا لكونه يفتقد القيم أو الأخلاق، وإنما لأن سلوكه خرج عن مقتضيات المرونة الطبيعية، فتحول إلى صورة أقرب إلى الآلة منها إلى الكائن الحي العاقل.

وبذلك، فإن نظرية برغسون تُبرز أن الضحك ليس مجرد استجابة عاطفية، بل هو أيضا حكم اجتماعي غير مباشر، يُسلَّط على كل سلوك آلي أو ميكانيكي يخترق انسجام الحياة الإنسانية ويجردها من حيويتها الطبيعية.

وقد ضرب برغسون مثالا بشخص يسقط بسبب حركة ميكانيكية مفاجئة، فيضحك الآخرين لأن سقوطه يشبه تحولا آليا غير متوقع في جسده الحيوي.

إن الذي يضحكنا في هيئة الشخص هو الآلية والتصلب ووضع اعتاد عليه، ولكن يزداد ضحكنا فقط حين نربط هذه الآلية والجمود بعلة عميقة وهي الذهول، إنه أساسي في الشخص.

يفسر هنري برغسون في كتابه هذا العنصر ويَعدّه أهم الركائز التي تقوم عليها نظريته، فلا يكاد يكف عن إعطاء الأمثلة الحية التفصيلية لتقريب الصورة واكتمالها في نظر الباحثين والمهتمين بهذا الموضوع، فربط الجمود الحيوي بالفعل اللاإرادي، مما يؤدي في المشهد إلى ظهور أخرق وإبراز الشخص بمنظر البلاهة وعدم الإدراك السريع للموقف، فنقص المرونة والإحساس بالذهول يؤدي مباشرة بالمشاهدين إلى الضحك[1]، الأمر الذي يجعل من هذا التصلب الحاصل على مستوى الجسد سببا وجيها يدفع كل من رآه إلى الضحك.

يشترك هنري برغسون مع أرسطو في أن القبح والتشوه أحد الأسباب الخلاقة للمضحك، تجد الفكرة في الفصل الأول عند تقديمنا لتعريف أرسطو للضحك، لكن بصورة أعمق، فشرح بدقة وبشكل مفصل كيف للقبح والتشوه أن يكون آلية غير مباشرة تثير فينا الضحك حين نغيب العقل.

بدأ برغسون شرح هذه الجزئية من فكرته انطلاقا من تساؤلات كانت قد راودته وهي: ما هي الهيئة المضحكة؟ وما مصدر التعبير المضحك في الوجه؟ وكانت إجابته فيما معناه: أن ما لاشك فيه أن بعض صور التشوه تمتاز على غيرها بهذه القدرة المشؤومة على إثارة الضحك في أحوال خاصة.[2]

---

[1] هنري برجسون، الضحك، مصدر سابق، ص:19

[2] ينظر: هنري برغسون، الضحك، 26و27.

إن التعبير المضحك في الوجه هو التعبير الذي ينبهنا لشيء متصلب، يشبه حركات مألوفة سكن وجمد، فنرى رعشة سكنت، وكشرة جمدت، إنّه جمدة واحدة ونهائية، حتى كأن كل الحياة النفسية لهذا الشخص قد تبلورت في هذه المنظومة.

أسقط برغسون فكرة التشوه والقبح على فن الكاريكاتور وعلل سبب جعله مضحكا بتشوه ما تحمله لوحة الكاريكاتور، فيضخم جزء كالأنف مثلا ويجعلها مرئية لكل الناس، إنه يشوه نماذجه على نحو ما كان يمكن أن تتشوه من تلقاء ذاتها لو ذهبت بتجمدها إلى أقصاه[1]، ويشير هنا أيضا إلى أهمية المبالغة في صناعة الفكاهة، فعنصر المبالغة مثلا في فن الكاريكاتور هو ما يجعله فكاهيا مضحكا، المبالغة في إظهار جزء معين من الجسم كناية عن صفة ما تحمله تلك الشخصية.

هذا الفهم البسيط لجزء من النظرية يدركه الباحث بعد قراءته للأمثلة الموجودة في كتاب الفيلسوف برغسون، وسنحاول جمعها في نهاية العنصر الأول من الفصل الثالث لأجل تسهيل الأمر على الدارسينبعدنا لفهم النظرية، ولا شيء يشرح وييسر الفهم ويفتح العقل في نظري أكثر من الأمثلة الواقعية البعيدة عن الخيال، فهي بذلك تكون النظرية ارتقت على الواقع، فلولا إسقاطها الواقعي الحقيقي لبقيت حبيسة الذهن بعيدة عن الدراسات التطبيقية الجادة.

---

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، ص: 28.

رقم المثال	وصف المثال	نوع المُضحك الذي يحمله	علَّة الضحك
1	رجل يركض في الشارع، فيتعثر فيسقط، فيضحك المارة [1]	مضحك الحركات	التصلب والجمود
2	شخص يعنى بمشاغله الصغيرة في انتظام رياضي يأتيه مازح خبيث فيزيف من حوله الأشياء التي يستعملها، فيغمس الرجل ريشته في محبرته فيخرج منها وحلا، أو يجلس على كرسي متين فيسقط على الأرض[2]	مضحك الحركات	صلابة آلية

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 19

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 20.

3	رجل أحدب ساءت وقفته، فكأن ظهره تعود هذا الانحناء السيئ، وداوم على هذه العادة[1]	مضحك الأشكال	تصلب
4	ألتقي ذات يوم بصديق، لم أره منذ زمان طويل، فليس في هذا الموقف ما يضحك، إلا أنني إذا التقيت بهذا الصديق في اليوم نفسه مرة ثانية، فثالثة، فرابعة، أخذنا كلانا بالضحك لهذا التواجد[2]	مضحك الظروف	تكرار
5	نرى وجهين متشابهين، كل واحد على حدا لا يضحكنا، لكن اجتماعهما يضحكنا[3]	مضحك الإشارات	تكرار
6	خطيب تنافس الإشارة عنده الكلام، تغار من الكلام فتجري وراء الفكرة تريد أن تكون، هي أيضا، ترجمانا لها..، فإذا مارأيت حركة ما من الذراع أو من	مضحك الحركات	تكرار آلي

[1] ينظر:المصدر نفسه، ص: 28.

[2] ينظر: هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق،ص: 66.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص: 33.

	اليد، تتكرر هي ذاتها بصورة دورية، فلاحظتها فتوقعتها، فحصلت في اللحظة التي توقعتها فيها، ضحكت على غير إرادة منك.[1]		
7	سانشو بانسا الذي قلب على الغطاء، وقذف في الهواء كأنه كرة.[2]	مضحك الحركات	فكرة شيء
8	البارون مونشهاوزن، إذ أصبح قذيفة مدفع تنطلق في الفضاء[3]	مضحك الحركات	فكرة شيء
9	ظهر لنا شخصان لكل منهما رأس ضخم وجمجمة عارية كل العري، وكانا مسلحين بعصوين كبيرتين وأخذ كل منهما يدع عصاه تسقط على رأس صاحبه بالتناوب.	مضحك الحركات	تصلب +تكرار

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص:32.

[2] ينظر: هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 46.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص:46.

10	ما أن يظهر الشرطي على المسرح حتى يتلقى ضربة من عصا تصعقه، ثم ما أن ينتصب ثانية حتى تتلقاه ضربة أخرى فتسطحه، وكلما كرر الذنب تلقى عليه عقابا جديدا، وهو يقع وينهض وفقا لإيقاع رتيب كأنه إيقاع النابض وهو يشتدد ويرتخي، وضحك الناس في أثناء ذلك ما ينفك آخذا في الازدياد[1]	مضحك الظروف	تصلب+ تكرار
11	يصرخ أحد الأشخاص في سكن في الطبقة العليا وسخ له شرفته قائلا:لماذا ترمي أعقاب دخائنك على سطحي، فيجيبه هذا قائلا: ولماذا وضعت سطحك تحت أعقاب دخائني.	مضحك الكلمات	قلب المعنى

1-2-التكرار الآلي Automatism and Repetition:

يرى برغسون أن أحد أبرز منابع المضحك يتمثل في آلية التكرار، حيث إنّ السلوك البشري حين يتحول إلى فعل آلي متكرر، يخلو من الوعي والتفكير، يصبح قابلاً لإثارة الضحك فالتكرارسواء تجلى في إعادة لفظ كلمة بلا مبرر، أو في التمسك بروتين جامد ضمن مواقف تستدعي المرونة والتكيفيجعل الإنسان يبدو كما لو كان آلة ميكانيكية تكرر

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 54.

الحركة ذاتها دون وعي، ومن هنا ينشأ المضحك إذ يُفرّغ الفعل الإنساني من روحه الحيوية ليغدو مجرد تقليد آلي للحياة، يكرر شكلها الخارجي دون أن يعكس حقيقتها الداخلية وفي هذه المفارقة بين ما هو حي وما هو ميكانيكي، يكمن الشرط الأساسي الذي يولد الضحك بحسب منظور برغسون.

إن تقليد الإشارات[1] مضحك بذاته، ويصبح أكثر إضحاكا حين يميل بهذه الإشارات – من غير أن يشوهها–إلى عملية آلية ما، كنشر الخشب، أو الضرب على السندان، أو كشد مستمر لحبل جرس موهوم، وهذه الإشارة تبدو أكثر آلية أذا أمكن ربطها بعملية بسيطة، كما لو أنها آلة بطبيعتها، ولا شك في أن المهرجين قد أدركوه حدسا، منذ زمن بعيد.[2]

إننا إذا رأينا تكرارا رأينا تشابها تاما، وتطابقا في عدة جهات، أو لعدة إشارات، أعطانا ذلك تصورا بوجود آلة تعمل وراء ما هو حي، وهو الأمر الذي يوحي بصنع نسختين أو أكثر من شيء ما تكرر أكثر من مرة.

سنحلل شعورنا اتجاه وجهين متشابهين تشابها مفرطا، نرى أن فكرنا ينصرف إلى تمثالين صبا في قالب واحد، أو بصمتين من ختم واحد، إذن نحن "نفكر في نوع من الإنتاج الصناعي، إن هذا الانحراف بالحياة في اتجاه الآلة هو الباعث الحقيقي على الضحك"[3]

عندما حاول برغسون شرح هذا العنصر من نظريته عنصر التكرار الآلي استنبط منه ثلاث قوانين فرعية أخرى جره إليها تَفكُّره العميق، وتأمله العقلي الدقيق للحياة والإنسان،

---

[1] يقصد برغسون بالإشارات الحركات.

[2] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 32، 33.

[3] المصدر نفسه، ص: 33.

التي استخدمها لشرح مبادئ نظريته وأطرها الدقيقة بشكل تفصيلي، حتى إنه ربط بين الجسد والنفس البشرية، مبررا التناسق الموجود بينهما والاختلاف، من خلال إظهار طريقة العمل الآلية بينهما.

نعود ونذكر الثلاث قوانين الفرعية التي اسْتُنْبِطَت من التكرار الآلي لبرغسون هي: التنكر، الخيال، التدرج.

من السهل أن يكون لباس ما مضحكا حسب برغسون، حتى ليكاد يمكن القول بأن كل زيي من الأزياء مضحك من وجه ما، لكننا نألف الزِّيَ الدارج مع غرابته حتى يبدو اللباس جزءا من اللابس، فلا يخطر على بالنا أن نقارن بين الصلابة الجامدة في الغلاف، وبين المرونة الحية في المغلف، فيبقى المضحك هنا في حالة كمون، وما يوقده هو حالة عدم الألفة والتناسق بين الاثنين-**الغلاف والمغلف**-.

طرح برغسون أسئلة يوضح من خلالها كيف للتقنع أن يكون علة للضحك، قال: "لم يضحكنا شعر انتقل من السمرة إلى الشقرة؟ لم يضحكنا أنف قرميزي؟ لماذا نضحك من زنجي؟ إنه لسؤال مربك على ما يبدو، فقد طرحه كثير من علماء النفس، أمثال هيكروكريبلن وليبس، وقدموا له حلولا متباينة، ولكنه انحل لي ذات يوم في الطريق، ولكنه حل لي سائق عربة ساذج كان ينعت زبونه الزنجي بأنه غير مغسول. "[1]

من الضروري التنويه إلى أن تناولنا لنظرية برغسون ينحصر في شرحها وتحليلها من زاويته الخاصة، دون أن نحاول إصدار حكم أخلاقي على المواقف التي قد ينتج عنها الضحك فبرغسون في طرحه، لا ينشغل بتقويم المضمون الأخلاقي للفعل المثير للضحك،

---

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 36.

وإنما يسعى إلى تفكيك الظاهرة وتحليل بنيتها ثم إعادة تركيبها بوصفها سلوكا بشريا يمكن تفسيره عقليا ومن هنا لا يهمه إن كان موضوع الضحك نبيلا أو جارحا مشروعا أو غير مقبول أخلاقيا، بل يركز فقط على الآلية الذهنية التي تجعل الضحك ممكنا.

ولتقريب الفكرة يمكن أن نستحضر مثالا لشخص يطلق نكتة ذات طابع عنصري، كما في حالة السائق الذي وصف زبونه ذا البشرة السوداء بأنه "**غير مغسول**" من الناحية الأخلاقية لا يُمكن أن يكون هذا الموقف باعثا على الضحك، بل يثير فينا الشفقة أو حتى الاستهجان، لأن العاطفة تتدخل هنا بقوة فتوقف عملية الضحك غير أنّ برغسون يرى أنّ الضحك لا يولد إلا في غياب التعاطف العاطفي، أي عندما يُترك المجال للعقل والخيال كي يُعيد تشكيل الموقف في صورة هزلية فالخيال مثلاً قد يحول الرجل الأسود إلى شخص لطخته بقعة من الحبر، أو يتخيل الأنف القرمزي كما لو كان مطليا بمادة ملوّنة غير مألوفة.

بهذه الطريقة يكشف برغسون أنّ الضحك يقوم على إعادة تشكيل الواقع بطريقة ذهنية تفصله عن سياقه العاطفي والأخلاقي وتجرده من بعده الإنساني، ليُصبح صورة سطحية غريبة تثير السخرية وهنا تبرز إحدى الإشكاليات الكبرى في نظريته: إذ كيف يمكن التوفيق بين هذا التحليل العقلي للضحك، وبين البعد الأخلاقي الذي لا يمكن تجاهله في ممارسات إنسانية مثل السخرية التهكم، أو حتى التنمّر؟ إنّ هذه المفارقة تفتح الباب أمام سلسلة جديدة من التساؤلات حول حدود نظرية الضحك البرغسونية ومجالات صلاحيتها في تفسير الظاهرة.

إن قول:" **ثيابي المعتادة جزء من جسمي**" هو في نظر العقل قول سخيف، ومع ذلك يعده الخيال صحيحا، كأن تقول: "**إن الأنف الأحمر مطلي**" أو "**الزنجي أبيض متنكر**"،

فتلك في نظر العقل المفكر أقوال غير معقولة، إلا أنها مع ذلك حقائق أكيدة في نظر الخيال المحض، فللخيال إذن منطق غير منطق العقل، فعلى الفلسفة أن تراعيه لا في دراسة المضحك فحسب بل في أبحاث أخرى من هذا النوع.[1]

وتأسيسا على هذا فإننا في الحقيقة نضحك من كل شخص يوحي إلينا بفكرة ما، فننسى حقيقته الأولى ونذهب بخيالنا إلى أفكار خيالية ملتصقة بالواقع، فنذهب نحو الضحك تدريجيا، شيئا فشيئا.

يستدل برغسون لهذا بمشهد " لشخصين ظهرا أمامنا، لكل منهما رأس ضخم، وجمجمة عارية كل العرى، وكانا مسلحين بعصوين كبيرتين، وأخذ كل منهما يدع عصاه تسقط على رأس صاحبه بالتناوب، وهنا كان التدرج مقصودا "[2]. نلاحظ في كل ضربة، كان الجسم يثقل، ويثبت، ويصاب بتصلب متزايد، وكان الرد يتأخر شيئا فشيئا، ولكنّه كان يبدو أثقل، وأكثر دويا، فكانت الجمجمتان تطنان في القاعة الساكنة طنينا هائلا، وأخيرا، وقد تصلب الجسمان وبطؤت حركتهما، واستقاما كحرف الألف، مال أحدهما نحو الآخر، وسقطت العصوان على الرأسين مرة أخيرة.

إن من أهم ما يَصنع الضحك هو "**الخيال الهزلي**"[3] الذي يعد أداة لابد منها لترجمة الحركات والإشارات وتحويلها لفكرة ما توحي للآخرين بالضحك من خلال منطق خاص بخيالهم.

---

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 37.

[2] المصدر نفسه، ص: 46.

[3] المصدر نفسه، ص: 50.

1-3-اللامبالاة العاطفية The absense of emotion:

يرى برغسون أن الضحك يفترض بالضرورة انفصالًا عاطفيًا بين المتلقي والموقف المضحك، إذ إنّ أي انخراط وجداني، كالشفقة أو التعاطف مع شخص يتعرض للسقوط أو للأذى، من شأنه أن يعطّل فعل الضحك ويحوّله إلى انفعال آخر كالحزن أو الرغبة في المساعدة، أمّا في غياب هذا الارتباط العاطفي، فإنّ السقوط ذاته يغدو مثيرا للضحك، ومن هنا يمكن تفسير الطابع القاسي للكوميديا أحيانا بل وامتدادها إلى ما يعرف بـ الكوميديا السوداء التي تتغذى على المفارقة بين المأساوي والمضحك.

ويشير برغسون إلى ما يمكن تسميته بـ حياد العاطفة أو "**التخدير العاطفي المؤقت**" وهو شرط لازم لتفعيل آلية الضحك فالمتلقي لا يضحك إلا إذا نظر إلى الموقف بعين العقل والخيال، لا بعين الوجدان، أي حين يُقصي مشاعر الرحمة والأسى، ويستبدلها بمسافة فكرية تتيح له إدراك التناقض المثير للضحك.

وعليه فالضحك ليس مجرد انفعال عابر أو مظهر من مظاهر الفرح، بل هو في منظور برغسون إشارة اجتماعية تؤدي وظيفة تصحيحية، إذ تعمل على تقويم السلوكيات الجامدة أو الميكانيكية التي لا تنسجم مع طبيعة الحياة المرنة والمتجددة.

يختزل هنري برغسون كل هذا في عبارة "عدم التأثر الذي يصاحب الضحك عادة، فلا يمكن للمضحك أن يحدث هزته إلا إذا سقط على صفحة نفس هادئة تمام الهدوء، منبسطة كل الانبساط، فاللامبالاة وسطه الطبيعي، وألد أعدائه الانفعال"[1] فالضحك، في

---

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 16.

داخله، لا ينبع من الكراهية أو الشر، لكنّه يتطلب أن نكون مشاهدين هادئين ومتحجرين نوعا ما، فهو فعل عقلي محض يتطلب موقفا بعيدا عن الشيء المثير للضحك.

وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن برغسون يردّ المضحك إلى لحظة التوتر بين الحيوي والآلي، فحيثما يتسرّب الطابع الميكانيكي إلى ما هو إنساني حيّ، ويتخذ السلوك طابعا جامدا خاليا من المرونة، يظهر الضحك كاستجابة طبيعية تكشف هذا التناقض إنّ الآلي الذي يتسلل إلى الحيوي لا يقتصر على الحركات الجسدية وحدها، بل يشمل

أيضا المواقف الاجتماعية واللغوية وحتى الذهنية إذ يكفي أن يتصرف الإنسان كآلة أو أن يكرر سلوكا بلا وعي حتى يتحوّل إلى موضوع مضحك.

إنّ هذا التصلب الذي يفرض نفسه على ما هو متدفق ومتغير في الأصل، يولّد حالة من اللامألوف داخل المجتمع، فيُحدث نوعا من الانقطاع في أفق التوقع، وهو انقطاع لا يصل إلى حدّ المأساة بل يقف عند حدود الذهول المضحك الذي يستدعي الابتسام أو الضحك ومن هنا تظهر قيمة الضحك في كونه ليس مجرد انفعال فردي، بل فعلا اجتماعيا يُسهم في كشف أشكال الجمود ومقاومتها بطريقة غير مباشرة، أي من خلال السخرية والفكاهة، بما يسمح للجماعة بالحفاظ على طابعها الحيوي المتجدد، إنه "حركة اجتماعية معينة، تلفت النظر إلى ذهول في البشر والحوادث، وتردع هذا الذهول"[1].

2-الأطر المفاهيمية لنظرية الضحك:

في هذا الجزء من البحث يصبح من الضروري التوقف عند القراءة النقدية لفلسفة هنري برغسون، أحد أبرز المفكرين الأوروبيين الذين حاولوا مقاربة ظاهرة الضحك من زاوية

---

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص:65.

فلسفية دقيقة، فالضحك بوصفه ظاهرة إنسانية غامضة طالما شكّل موضوعا جدليا استقطب اهتمام الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع منذ العصور القديمة، حيث تعددت محاولات تفسيره بين من ربطه بالشعور بالتفوق، ومن جعله نتيجة للتنافر أو المفاجأة، أو أداة للتفريغ النفسي.

وفي خضم هذا التنوع النظري يبرز هنري برغسون (1859–1941) بمؤلفه الشهير «الضحك: بحث في دلالة المضحك» (1900) الذي قدّم فيه طرحا فلسفيا متماسكا حول الضحك باعتباره ظاهرة إنسانية خالصة لا يمكن أن تتحقق خارج إطار المجتمع البشري فبرغسون لم ينظر إلى الضحك باعتباره مجرد استجابة وجدانية أو فعلا فرديا عابرا بل عالجه باعتباره آلية اجتماعية ذات وظيفة تصحيحية، تسعى إلى تقويم السلوكيات الجامدة أو الآلية التي تنحرف عن مرونة الحياة الطبيعية.

2-1-الضحك ظاهرة إنسانية بحتة:

إن الضحك لا يتحقق إلا في سياق إنساني صرف، إذ لا يضحك الإنسان إلا مع إنسان آخر أو مع ما يحاكي الإنسان في حركاته وطبائعه، لكن بصورة جامدة أو آلية تثير الانفصال والغرابة ومنه يتضح أن الضحك ليس فعلا فرديا معزولا، بل هو في جوهره ظاهرة اجتماعية تتغذى من التفاعل بين الأفراد وتُمارس ضمن شروط ثقافية وسياقية محددة.

ويهدف هذا الجزء من دراستنا إلى تفكيك آليات الضحك ذات البعد الاجتماعي، من خلال إبراز حدوده النقدية ووظيفته في فهم الكوميديا والسلوك الإنساني، بما يجعل من الضحك أداة مزدوجة تجمع بين التسلية والتقويم فالضحك من منظور برغسون، ليس مجرد تعبير عن انفعال عابر، بل هو أيضا أداة للتأديب الرمزي تُستخدم داخل الجماعة البشرية لردع الانحرافات السلوكية التي تنشأ عن الجمود أو عن تحويل الحيوي إلى آلي.

ولا يمكن فهم نظرية برغسون في عزلة عن الامتداد الفلسفي الذي سبقها، إذ إن تصوره لم يتشكل في فراغ فقد تناول أرسطو هذه الظاهرة مبكرا معتبرا الضحك سمة إنسانية مميزة تفرّق بين البشر والكائنات الأخرى، فيما رأى شوبنهاور أن الضحك يقوم أساسا على مفارقة التوقع واللاانسجام بين الفكرة والواقعغير أن ما يميز برغسون أنه قدّم رؤية أشمل وأكثر اتساقا إذ جمع بين الطرح الفلسفي والتفسير الاجتماعي، رابطا الضحك بالآليات التي تنظّم الحياة البشرية وبالوظائف التي يؤديها داخل المجتمع.

***التفريق الجوهري:**

لا يقبل برغسون أي تشبيه بين ضحك الإنسان وتعبيرات الحيوانات نحو تهديد الأسنان أو اللعب، فالضحك البشري، من زاوية نظره عقلاني واجتماعي في جوهره "فإنّ للعبث الهزلي معقوليته الخاصة حتى أبعد فلتاته"[1]، فهو مرتبط بإمكانيته على التجريد والرموز والمعنى. فهو يركز على أن الضحك ظاهرة بشرية خالصة "فلا مضحك إلا فيما هو إنساني"[2]. هناك عبارة اعتمدها برغسون في تفرقته، إذ يؤكد أن المنظر الطبيعي يمكن أن يكون جميلا، رائعا، ساميا، تافها، أو قبيحا، لكنه لا يمكن أن يكون مضحكا.

*** غياب الضحك الحقيقي في الحيوانات:**

إن ما نلحظه في سلوك الحيوانات لا يمكن وصفه بالضحك بالمعنى الإنساني للكلمة، بل هو مجرد تعبير غريزي عن الانفعالات الأولية كاللعب أو الخوف أو التهديد،

---

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص:15.

[2] المصدر نفسه، ص: 16.

فهذه الأفعال تبقى مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بسياقات بيولوجية آنية ومباشرة تعكس آليات البقاء والدفاع والتواصل داخل الجماعة الحيوانية.

أمّا الضحك بمعناه الإنساني فهو يتجاوز هذه الاستجابات الفطرية، إذ لا يقوم على ردود فعل بيولوجية صرفة، بل ينبني على إدراك واع للمفارقة وعلى قدرة ذهنية تخييلية تسمح بتمييز التناقضات بين المتوقع والمفاجئ، أو بين الحيوي والآلي كما أنه يحمل أبعادا اجتماعية وتقويمية، تجعل منه أداة فعالة للسخرية والنقد والإصلاح داخل الجماعة البشرية.

وبذلك يظهر الفرق الجوهري بين ما يصدر عن الحيوان من أصوات أو حركات مرتبطة باللعب أو الخوف، وبين ما يصدر عن الإنسان من ضحك بوصفه ظاهرة ثقافية وفكرية تحمل معاني أعمق من مجرد التفريغ الانفعالي.

2-2-الضحك لا يكون إلا بجماعة:

الضّحك من منظور اجتماعي هو ظاهرة جماعية تتجسد داخل مجموعة من الأفراد، حيث يُنظر إليه على أنه فعل معدٍ ينتقل من شخص لآخر ويطور من التماسك الاجتماعي ويهدف هذا الفعل إلى تأكيد القيم والمعايير المشتركة داخل المجتمع، وفي الوقت نفسه يساهم في معاقبة الانحرافات السلوكية عن هذه القيم بشكل غير مباشر.

لكي يتحقق الضحك ويُنتج يجب وجود تفاعل ذهني بين عقول متعددة؛ فالمضحك لا يظهر بمعزل عن الآخرين، إذ إنّه يحتاج إلى صدى اِجتماعي يُطور استجابته فالضحك الجماعي يحمل في جوهره لغة ضمنية تسمح بإرسال إشارات متبادلة بين أفراد المجموعة، وهو ما يتيح لهم فهم المواقف الهزلية أو التناقضات بسرعة، وبالتالي الاستجابة بالضحك.

يمكن اعتبار هذه العملية تآمرية أو متوائمة بين الأفراد، إذ يُظهر الضحك الجماعي قدرة المجموعة على توحيد الانتباه تجاه ما يُعد مضحكا، كما يعكس التفاعل الاجتماعي الذي يقيم روابط مشتركة بين أعضاء المجتمع من خلال استجابة مشتركة للمواقف الهزلية.

وكثيرا ما وُجدت آثار مضحكة لا يمكن ترجمتها من لغة إلى أخرى، فهي متعلقة بعادات جماعة معينة، فالمضحك في بلد ما ليس مضحكا في بلد آخر، فالضحك تميز بقدرته على جعل الجسم يهتز وينبسط وينقبض دون الظواهر البشرية الأخرى، الأمر الذي جعل منه مسألة أعمق من كونها ظاهرة يومية وعادية كسائر الانفعالات التي يقوم بها الإنسان، لفهمه لابد من رده إلى بيئته الحقيقية والطبيعية وهي المجتمع، وتحديد وظيفته النافعة وأثره العميق، وعلى الأخص وظيفته الاجتماعية[1]. نوضح أكثر هذه النقطة فنقول: إنّالمُضحك يُصنع وسط مجموعة من الأفراد مجتمعين يعيرون جلَّ اهتمامهم إلى واحد منهم، بعد أن أوقفوا تشغيل عاطفتهم وجمدوها واِستخدموا فقط عقولهم لتفسير مشهد ما، يأتي بعدها انفعال في صورة الضحك.

تتمحور النقطة الأساسية التي تثير اهتمام الباحثين والمفكرين حول السبب المباشر للضحك، أي المضحك ذاته ففهم هذا العنصر وإعادة تركيبه ضمن سياق نظري متكامل هو ما أفرز نظرية برغسون للضحك، التي قدمت وجهة نظر جديدة وشاملة للفكاهة والسخرية والمضحك بشكل عام.

وتتيح هذه النظرية تفسير المضحك في مختلف تجلياته، سواء تعلق الأمر بحركات الأفراد أو أشكال الأشياء أو الحوادث اليومية، أو طباع الشخصيات فمعالجة برغسون لهذه الظاهرة لا تقتصر على مجرد وصف الانفعالات الناتجة عن المضحك، بل تمتد لتشمل

---

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 18، 19.

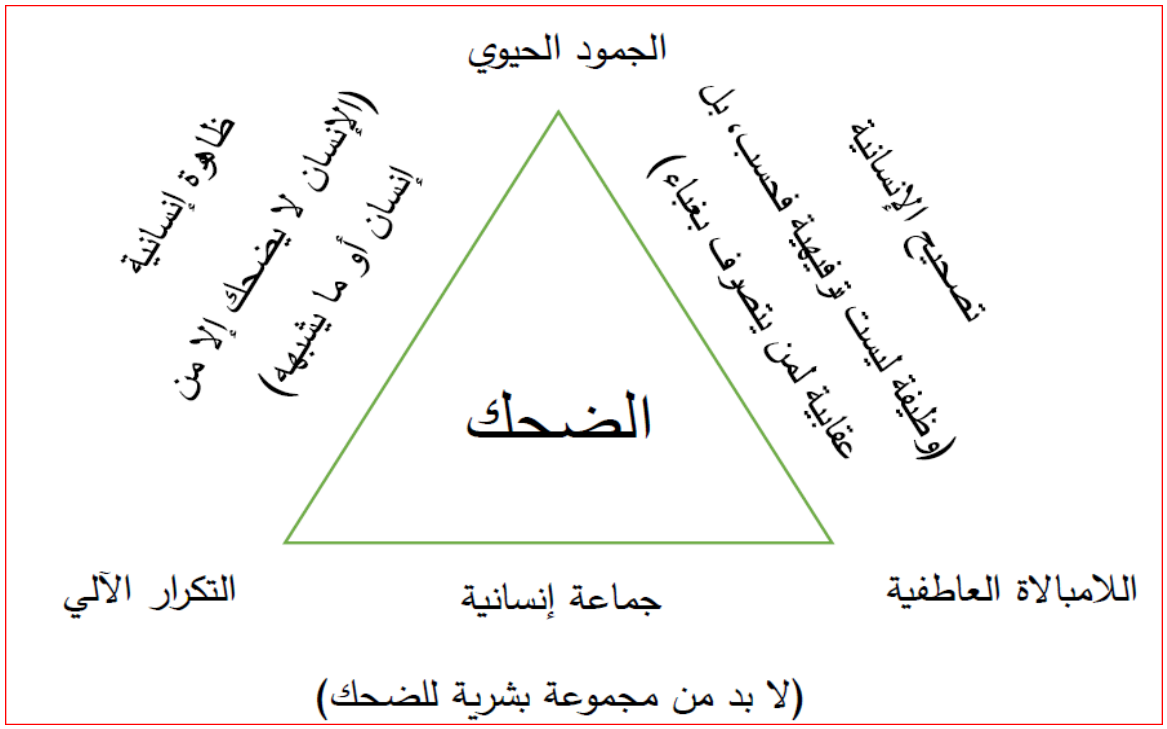
آليات إنتاجه وفهمه وتفسيره داخل السياق الاجتماعي والثقافي، بما يجعل الضحك أكثر من مجرد استجابة عاطفية عابرة، بل أداة معرفية وتحليلية لفهم الطبيعة الإنسانية والسلوك الاجتماعي.

2-3-الضحك أداة تصحيحية:

يقدم برغسون من خلال دراسته للضحك قانونا أخيرا يسلط الضوء على البُعد الأخلاقي للضحك، مؤكدا أن هذا الفعل الإنساني لا يقتصر على كونه وسيلة للترفيه أو التسلية فحسب، بل يمتد ليصبح أداة للعقاب الرمزي ولإصلاح السلوك فالضحك يُستخدم لمعالجة الانحرافات الاجتماعية، مثل السلوك الغبي أو الأناني، من خلال إبراز التناقض بين التصرف الشخصي والمعايير الاجتماعية المتوقعة.

ومن خلال استقراء هذه الرؤية، يمكن استنتاج أن أطر وقوانين الضحك عند برغسون تتشابك في منظومة متكاملة، يمكن تلخيصها بصيغة "**مثلث الضحك البرغسوني**" الذي يوضح العلاقات المتفاوتة والمتبادلة بين القوانين والأطر التي تحكم ظهور المضحك واستجابته في المجتمع هذا المخطط لا يهدف فقط إلى تبسيط النظرية، بل يبرز كيفية تفاعل العوامل الأخلاقية والاجتماعية والنفسية في عملية إحداث الضحك وتحويله من مجرد استجابة انفعالية إلى أداة اجتماعية ذات وظيفة تقويمية واضحة،

ويبسطها أكثر للدارسين والباحثين:



مثلث الضحك البرغسوني-المخطط -2

***نظرية برغسون في ميزان النقد:**

لا تخلو نظرية الضحك عند الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون من الانتقادات والملاحظات التحليلية، كما هو الحال مع معظم النظريات التي تناولت الضحك قبل ظهوره فقد لاحظ العديد من النقاد وجود نقائص جوهرية في نظرية برغسون، معتبرين أنها غير مكتملة في تفسير جميع أبعاد الظاهرة.

فعلى الرغم من تأكيد برغسون على أن الضحك يمثل آلية للحفاظ على التوازن الاجتماعي، حيث يذكّر الأفراد بضرورة الالتزام بالحيوية والمرونة في سلوكهم يرى النقاد أن اختزال الضحك إلى وظيفة اجتماعية بحتة يقلل من أهميته النفسية والفردية، كما أن التحيز الثقافي الواضح في نظريته، الذي يربط القوانين العامة للضحك بالعالم بأسره، يغفل

الخصوصية الثقافية لكل مجتمع، إذ تمتلك كل جماعة إنسانية طابعا فكاهيا فريدا يتناسب مع بيئتها وقيمها وممارساتها الاجتماعية.

كذلك أشارت الانتقادات إلى أن نظرية برغسون أغفلت نوعا مهما من الضحك وهو الضحك البريء الطفولي، الذي يظهر في اللعب والمرح بين الأطفال، ويعد من أبسط أشكال الضحك الإنساني، حيث يرتبط باللذة العفوية والاكتشاف الحر للعالم، دون أي دلالات إصلاحية أو نقدية.

إن هذه الانتقادات مختلفة فكل واحدة منها تعبر عن اختصاص الناقد وميوله لمجاله نذكر بداية سيغموند فرويدSigmund Freud فقد رأى أن برغسون أهمل الدوافع اللاوعية للضحك، مركزا فقط على وظيفته الاجتماعية، يقول:" الضحك ليس أداة للضبط الاجتماعي فحسب، بل هو تفريغ عن التوتر النفسي الناتج عن كبت الرغبات أو الصراعات الداخلية"[1]، حلل فرويد ظاهرة الضحك عبر مفهوم التفريغCatharsis، معبرا عليه أنه يعكس رغبات مكبوتة أو عدوانية مقنعة، وهو مايتناقض معرؤية برغسون الأخلاقية للضحك كعقاب رمزي.

أما عن ميخائيل باختينMikhail Bakhtinفقد عارض فكرة ان الضحك يستخدم لتصحيح السلوك، وأصر على أن الضحك أداة لتحدي السلطة وإعادة تشكيل الواقع، يقول" الضحك في الكرنفال الشعبي ليس تأديبا، بل ثورة على التابوهات، حيث يختلط المقدس بالدنيوي"[2]، ووفقا لقوله الضحك الكرنفالي كضحك العصور الوسطى يعكس الحرية

---

[1] Looked Freud, S, Jokes and their relation to the unconscious, Standar Edition, vol.8,P90-120.

[2] Looked Bakhtin , M, Rabelais and his world, Trans, Hélène Iswolsky, MIT Press, 1965, P 50-80.

الجماعية، لا السخرية من الأفراد، مما يتعارض مع برغسونوماجاء به من تفسير لظاهرة الضحك.

جون موريلJohn Morreallهو الآخر أعطى رأيه حول النظرية البرغسونية، فوصفها بالاختزالية، حيث رأى أنها تتجاهل أشكالا من الضحك لا تنطبق عليها قوانينه الثلاثة، ذلك أن "الضحك الإبداعي كمهارة الكوميدي لا يعاقب الجمود، بل يعيد اختراع الواقع عبر المفارقة"[1]، فقد أشار موريل إلى أن الضحك ليس بالضرورة رد فعل على الآلية. بل قد يكون تعبيرا عن الدهشة أو اللعب، مثل ضحك الأطفال على الأصوات العشوائية، فالأصوات غير المألوفة لدى الطفل تثير فيه الضحك بعد شعوره بالدهشة والتعجب منها وذلك لعدم تعوده عليها أو التعرف عليها.

وشكك أمبرتو إيكوUmberto Eco في عالمية قوانين برغسون، وأن قوانينه لا تصلح لكل المجتمعات فالثقافات تختلف من بيئة إلى أخرى وأشار إلى أن الثقافة تشكل مفهوم الضحك أي أن لكل مجتمع مفهوما للمضحك فـ "ما يضحك في باريس قد يسبب الإشمئزاز في طوكيو... الضحك ليس قانونا فلسفيا بل لعبة علامات ثقافية"[2]، فاختلاف الثقافات والعادات والمعتقدات يحول بين توحيد قوانين للضحك وتطبيقها على العالم أجمع، فالضحك ليس ظاهرة عالمية تصنعه قوانين مطلقة، بل ما يصنعه هو "شفرة ثقافية"[3] يتفق فيها

---

[1] Looked Moreall.J, Taking Laughter Seriously, Suny Press, 1983.

[2] Eco,U, The name of the rose, Harcout Brace Jovanovich, 1980.

[3] الشفرة الثقافية هي نظام من العلامات والرموز والقواعد التي يتشاركها أفراد مجتمع أو جماعة ما تشترك في ثقافة ما، توظف لفك وتأويل الرسائل والسلوكيات والنصوص داخل ذلك السياق الثقافي وتحدد عدة نقاط: كيف تفهم الإشارات كالكلمات والصور، ما يعتبر مقبولا أو مرفوضا أثناء عملية التواصل، ويوضح المعاني الخفية التي لا تظهر قصدها إلا في الإطار الثقافي، ويعد أمبرتو إيكو من أبرز من اهتموا بمفهوم الشفرة الثقافية وطوروا فيه في اطار تخصصه وهو

مجموعة من الناس، ونأخذ مثالا ذلك صديقين أو ثلاثة وسط مجموعة من الناس يضحكون باستخدام لغة معينة صنعاها معا او فهماها في تلك اللحظة نظرا لتقارب أفكارهما ومعرفتهما باعتقاد كل منهما الآخر.

إن نظرية برغسون تجعل من قوانينها قوانين مطلقة، صالحة لكل مكان وزمان سواء باعتبارها أداة لصناعة الضحك أو وسيلة لتفسير ظاهرة الضحك وتحليل ما يجعل من مشهد ما مضحكا سواء كان حقيقيا من الحياة الواقعية أو جملة من قصة أو رواية أو مسرحية.

وتأسيسا على ما سبق تقديمه يمكن اعتباره نظرية برغسون منهجا من المناهج المساعدة في تحليل الظواهر الأدبية الهزلية أو العكس، كما يصح الاستعانة بها لتفسير سبب عدم جعل نص ما غير مثير للضحك بالاعتماد عليها. كما يمكننا القول بأنه لا يمكن لأي ناقد أن ينفي أن نظرية برغسون صحيحة لحد كبير في تفسيرها لهذه الظاهرة البشرية.

إن النظريات الموجودة في بادئها لا ترقى إلى الواقع إلا بعد تطبيقها وإثبات صحتها، ونظرية برغسون كانت من بين النظريات التي ارتقت الى واقعنا وصنعت لنفسها مكانة في الوسط الأدبي والفني، حيث اعتمِد عليها في صناعة المضحك وتفسير الضحك رغم وجود نقائص بها إلا أنها أثبتت فاعليتها.

ولم يقتصر نقدها على النقاد الغربيين فقط بل حتى النقاد العرب الذين اشاروا إليها، فمعظمهم لم ينتقدوها بصفة مباشرة، بل تناولوها ضمن نقدهم العام للفلسفة الغربية أو في

السيميائيات، وقد أورد هذا المصطلح بشكل مفصل في كتبه: كتاب الدور المفتوحThe role of the readerسنة 1979 وترجمته الحرفية هي دور القارئ، وكتاب نظرية السيميائياتA theory of semiotics,1976، ورواية اسم الوردة The name of the rose, 1980، وذكر هذا المصطلح أيضا رولان بارت Roland Barthes في كتابه أسطوريات Mythologies 1957، إن الشفرة الثقافية هي مفتاح فهم التواصل الإنساني، إذ لا يمكن فهم المعنى خارج السياق الثقافي الذي ينتج فيه وهذا ما طبقه ايكو بشكل واضح في نقده لنظرية برغسون العالمية للضحك.

سياق تحليلهم للنصوص الأدبية التي جاءت في قالب هزلي ساخر، وركزوا على البعد الأخلاقي وروحي للضحك، بينما برغسون مال إلى البعد الاجتماعي المادي، فنرى عبد الرحمان بدوي(1917-2002) في كتابه "مشكلة الضحك"1966، تكلم عن نظريات الضحك الغربية، بما فيها نظرية برغسون، معيبا عليها أنها انحصرت فقط في تفسيرها للضحك كظاهرة اجتماعية بحتة فـ "الضحك في التراث العربي ليس عقابا رمزيا، بل قد تكون تعبيرا عن الدهشة أو التحرر، كما في حكايات جحا التي تدمج السخرية بالحكمة "[1] فيمكن للضحك أن يكون أداة ثورية يتم من خلالها انتقاد السلطة أو طرح الحكمة بشكل غير مباشرة بهذا يكون للضحك بعد أخلاقي وروحي خاصة في الثقافة العربية فهو ليس مجرد رد فعل اجتماعي.

كما انتقد طه عبد الرحمان (مواليد 1944) في كتابه "سؤال الأخلاق2000" النظريات الغربية التي تفصل بين الضحك والأخلاق، مشيرا إلى أن برغسون تعامل مع الضحك كآلية سلبية، بينما الإسلام أقام له ضوابط أخلاقية، فـ "الضحك في منظور الإسلام لا ينفصل عن الرحمة... فالسخرية المهينة محرمة، بينما الضحك البريء مقبول"[2]، فبرغسون لم يوضح أنواع الضحك ولم يلتفت إلى هذه النقطة، فهناك ضحك محمود والآخر غير مقبولٍ، وهنا نؤكد وجهة النظر النقاد الذين أقروا بعدم عالمية قوانين برغسون ولا يمكن إسقاطها مباشرة على جل الثقافات خاصة العربية دون إجراء تعديل، وهذا لا ينفي فعاليتها على

---

[1] ينظر: عبد الرحمان بدوي، مشكلة الضحك، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966، ص: 73-75.

[2] ينظر: عبد الرحمان طه، سؤال الأخلاق: المساهمة في النقد الأخلاقي للحداثة الغربية، المركز الثقافي العربي، 2000، المغرب، ص: 210-212.

نصوص عربية وهذا سنؤكده أو ننفيه بعد الإجراءات التحليلية التي سنطبّقها على نصوص الرسالة الأندلسية بالتحديد الهزليةمنها، ونرى مدى توافقها وتوازيها معها.

ونستحضر أيضا وجهة نظر الاستاذ جابر عصفور(1944-2021)، الذي أجرى دراسات حول الكوميديا في الأدب العربي عارض فيها أحد أطر النظرية البرغسونية المتعلقة بعدم فردية الضحك وأنّه لا يستوجب جماعة لإنتاجه، مستشهدا بأمثلة من الشعر الجاهلي والسخرية الفردية، فـ"سخرية المتنبي من خصومه لم تكن لتفهم إلا في سياق فردي ...الضحك العربي قد يكون تحديا للجماعة، لا تأكيدا لقيمها"[1] فالضحك -حسب عصفور- في الأدب العربي عادة ما يكون أداة هجوم على الأعراف الاجتماعية، وليس داعما لها، مما لا يتوافق مع الوظيفة التصحيحية التي ذكرها برغسون.

ثانيا-رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون:

تعدّ رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي[*] واحدة من أبرز النصوص الساخرة والهزلية في الأدب العربي، ما جعلها تعكس روح الفكاهة التي كانت دارجة في وقته،

---

[1] جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصري للكتاب، 1999، ص: 55-57.

[*] هو أبو عامر أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان بن أحمد بن عبد الملك من شهيد، ثم من أشجع وهم بطن من غفطان، وينحدر من سلالة الوضاح ابن رزاح الذي كان مع الضحاك بن قيس الفهري يوم مرج راهط، وكان جد أبيه أحمد بن عبد الملك وزير الخليفة الأموي الناصر عبد الرحمان الثالث، وأول من تسمى بذي الوزارتين في الأندلس، ولد ابن شهيد بقرطبة في خلافة هشام بن الحكم بن عبد الرحمان الناصر، سنة 992م-توفي سنة 1034م، بلغ رتبة الوزارة في الدولة العامرية، إلا أنه لم يصل إلى منزلة الكتابة في الديوان ليلقب بالوزير الكاتب، على شدة تشوقه إلى بلوغ هذا الشرف أسوة بغيره من الوزراء الأدباء، ويخبرنا أن ثقل سمعه قعد به عن الكتابة للأمير كما قعد بالجاحظ عنها فرط جحوظ عينه، ويقول في ذلك: إذ لابد للملك من كاتب مقبول الصورة تقع عليها عينه، وأذن ذكية تسمع منه حسه، وأنف نقي لا تذم أناسه عند مقاربته له. رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر بيروت، ص:9و10.

وظهرت هذه الرسالة في جو ساده الازدهار الفكري والثقافي في الأندلس، فكان حينها مزيجا بين مختلف الثقافات واللغات، ونستشف هذا الأمر من خلال أسلوب الكتابة الذي يظهر مخزونا ثقافيا متنوعا، حيث اعتمد على السخرية والأداء الهزلي كوسيلة لانتقاد المجتمع والسياسة.

اتبعت الرسالة أسلوبا وبنية واضحة تتيح للقارئ فهم المقاصد الهزلية والأبعاد الفكاهية التي صاغها ابن شهيد، كما تعكس توجهاته في رسم المضحك والهدف الاجتماعي منه. وتتوافق هذه البنية مع نظرية الضحك عند الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون، الذي يرى الضحك كظاهرة إنسانية مرتبطة بالمجتمع وبوظيفة إصلاحية للتصرفات الآلية أو الجامدة.

فبرغسون يعتبر أن المضحك يظهر عندما يتداخل السلوك الميكانيكي الجامد مع الحركة الحيوية المرنة، أي عندما يخرج الفرد عن انسيابية الحياة الطبيعية وسلاسة التكيف الاجتماعي، فينشأ تناقض بين الحيوي والآلي يثير الضحك لدى المراقب ويؤدي هذا التناقض إلى ما يمكن اعتباره تصحيحًا اجتماعيًا لسلوكيات تصلب الإنسان وانعدام مرونته، حيث يسلط الضحك الضوء على الممارسات التي تتعارض مع الحيوية الطبيعية للمجتمع، ويحث على التكيف والتصرف بطريقة أكثر انسيابية ومرونة.

استخدم ابن شهيد السخرية ليس فقط لإثارة الضحك والهزل، بل بوصفها منهجا نقديا لتصحيح الواقع الاجتماعي، إذ لم تكن السخرية لديه غاية في حد ذاتها، بل أداة لتفريج الكروب وتخفيف الأوجاع، وكذلك نقد عصره وشخصياته والتناقضات الحاصلة آن ذاك.

هذه السخرية تأخذ أشكالا متباينة: لفظية، سلوكية وصورية، واعتمد في هذا على التراث العربي والديني، ما أضفى عليهابعدا بلاغيا وحجاجيا، مما يجعل لها دورا في استمالة القارئ إلى وجهة نظر الكاتب.

إن تصوير ابن شهيد لشخصيات في مواقف تصلب أو جمود اجتماعي يوضح الميكانيكية التي يتحدث عنها برغسون، فالكلمات والأسلوب التعبيري عند ابن شهيد يبرز هذا التعارض بين الحياة المرنة وبين الجمود والصلابة التي تسخر منها الرسالة.

عند قراءتنا لرسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ومحاولة ربطها بنظرية برغسون، أول ما يتبادر إلى أذهاننا هو الآلية والجمود الذي عكسهما ابن شهيد على مشاهد من رسالته، فوصفه لبعض الأدباء وأصحاب الصنعة بأنهم يكتبون بنمطية وتكرار دون خلق جديد بعيدين كل البعد عن الإبداع، وكأنهم آلات ناسخة للكلام فقط دون معنى جديد خال من الروح.

اعتمد ابن شهيد في قصصه التي تضمنتها رسالته فكاهة ساخرة اعتمدها برغسون هو الآخر في بناء نظريته بشكل كبير، الأمر الذي يبرز الصلة التي تسمح بدراسة أدب ابن شهيد الهزلي من خلال أطر وقوانين برغسون التي وضعها لتحليل المضحك. وفيما يلي نماذج مختارة من القصص التي ضمنها ابن شهيد رسالته لنطبق عليها النظرية البرغسونية.

صة زهير بن نمير

"لله أبا بكر[1] ظنٌ رَمَيتَه فأصْمَيتَ[2]، وحدس أملتَه فما أشْويْتَ[3]، أبديت بهما وجه الجليّة، وكشفت عن غرة الحقيقة، حين لمحت صاحبك الذي تكسَّبته ورأيته قد أخذ بأطراف السماء، فألّف بين قمريها، ونظَّمَ فرقديها، فكلما رأى ثغرا سدَّه بسُهاها[4]، أو لمح خرقا رمَّه بزُباناها[5]، إلى غير ذلك، فقلتَ: كيف أوتي الحكم صبيا، وهزَّ بجذع نخلة الكلام فاسَّاقط عليه رُطَبا جنيا، أما إن به شيطانا يهديه، وشَيْسصَبانًا[6] يأتيه، وأقسم أن له تابعة تُنْجِدُهُ، وزابعة[7] تؤيده، ليس هذا في قدرة الإنس ولا هذا النفس لهذه النَّفسِ، فإما وقد قلتَها، أبا بكر، فأصِخْ أُسمِعُكَ العجب العُجاب:

كنت أيام كتّاب الهجاء، أحن إلى الأدباء، وأصبو إلى تأليف الكلام، فاتبعت الدواوين، وجلست إلى الأساتيذ، فنبض لي عرق الفهم، ودر لي شريان العلم، بمواد روحانية، وقليل الالتماح من النظر يزيدني، ويسير المطالعة من الكتب يفيدني، إذ صادف شنٌّ العلم طبقة، ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا، ولا كالحمار يحمل أسفار، فطعنت ثُغْرةَ البيان دراكا، وأعْلَقْتُ

---

[1] أبو بكر بن حزم، ذكره ابن بسام، وأسرته شهيرة في الأندلس فمنها الفقهاء والوزراء والأدباء، وجاء في وفيات الأعيان أنه كان بينه وبين ابن شهيد مكاتبات ومداعبات، وفي مطمح الأنفس للفتح بن خاقان أنهما صديقان لا ينفصلان وابن حزم الظاهري من وزراء الكتاب.

[2] رميت فقتلت الصيد في مكانه.

[3] أي أصاب فريسته.

[4] السهى كوكب بعيد عن النظر كان العرب يمتحنون به قوة نظرهم لخفائه.

[5] جمع مفرده الزبانى، وهما كوكبان نيران في قرني برج العقرب وفي المعجم الوسيط هو قرنا العقرب.

[6] اسم شيطان ومنه قبيلة من الجن.

[7] رئيس الجن يجمع على زوابع.

رِجْلَ طَيْرِهِ أشْراكًا، فانْثالتْ لي العجائب، وانهالت علي الرغائب، وكان لي أوائل صبوتي هوى اشتد بهِ كَلَفَني، ثم لَحِقني بَعدُ ملل في أثناء ذلك الميل، فاتفق أن مات من كنت أهواه مدّت ذلك الملل، فجزِعْتُ وأخذت في رثائه يوما في الحائر[1]، وقد أُبهِمَت عليّ أبوابه، وانفردْتُ فقلت:

تولّى الحِمَامَ بِظَبْيِ الخُدورِ وفاز الرّدى بالغَزال الغَريرِ

إلى أن انتهيت إلى الاعتذار من الملل الذي كان، فقلت:

وكنتُ مَلِلْتُكَ لا عن قَلولاعَن فَسادٍ جَرى فِي ضَميري

فأُرتِج عليّ القول وأُفحِمْتُ، فإذا أنا بفارس بباب المجلس على فرس أدهم كما بَقَلَ وجهه، قد اتكأ على رمحه، وصاح بي: أعَجْزًا يا فتى الإنس؟ قلت: لا وأبيك، للكلام أحيان، وهذا شأن الإنسان، قال لي: قل بعده:

كمِثْلِ مَلالِ الفتى للنعيمِ إذا دامَ فيه وحالِ السرورِ

فأثبتّ إجازته: وقلت له: بأبي أنت مَن؟ قال: أنا زهير بننمير من أشجعِ[2] الجن، فقلت: وما الذي حداك إلى التصور؟ فقال: هوى فيك، ورغبة في اصطفائك، قلت: أهلا بك أيها الوجه الوضّاح، صادفتَ قلبا إليك مقلوبا، وهوى نحوك مجنونا، وتحادثنا حيناً ثم قال: متى شئتَ استحضاري فأنشد هذه الأبيات:

---

[1] البستان.

[2] من بني أشجع في الجن، وابن شهيد ينتسب إلى بني أشجع في الإنس، وبنو أشجع قبيلة عربية.

والي زُهَيْرَ الحبِّ، يا عزّ، إنّها إذا ذَكَرتْهُ الذَّاكِراتُ أتَاها

إذا جَرَتْ الأفْواهُ يَوْما بِذِكْرِها يُخَيَّلُ لي أَني أُقَبِّلُ فَاها

فأغشى ديار الذاكرين، وإن نأتأجارعُ مِن داري، هوى لهواها

وأوْثَبَ الأدهم جدار الحائط ثم غاب عني، وكنت، أبا بكر، متى أُرتِجَ عليّ، أو انقطع بي مَسْلَك، أو خانني أسلوب أُنشد الأبيات فيمثَّل لي صاحبي، فأسير إلى ما أرغب، وأُدرك بقريحتي ما أطلب، وتأكَّدَت صُحْبَتُنا، وجَرَت قصص لولا أن يطولَ الكتاب لذكرت أكثرها، لكني ذاكر بعضها" [1]

يروي أبو عامر في مطلع رسالته الهزلية أحداث لقائه بتابعه زهير بن نمير، بعد أن تحدث عن طريقه نحو النبوغ في الأدب، وينتقل بعدها إلى خبر فقدانه لحبيب له، ينظم في رثائه شعرا، لكن يعجز عن إكماله، فيظهر له زهير بن نمير ليساعده، من هنا تبدأ قصة صداقتهما وصحبتهما.

إن هذه القصة تحمل عدة قوانين برغسونية يمكن استخراجها من خلال الإسقاط، وهي تحمل القانون الأساسي للضحك لدى برغسون وقوانين فرعية تأتي تبعا للأول.

وأول قانون يمكن لنا استخراجه من هذه القصة هي الصلابة الآلية حيث كان ينبغي لابن شهيد أن يستطيع إكمال قصيدته التي كان ينظمها لرثاء أحد أحبائه لكنّه أصيب بالعجز فجأة لإكمالها، وكأنّه أصيب بذهول فكري الأمر الذي جعله يشبه الأخرق في

---

[1] رسالة التوابع والزوابع، لابن شهيد الأندلسي، مصدر سابق، ص: 87و 88و89.

أذهاننا، إن قراءتنا لهذا المشهد الذي يتمثل في توقف ابن شهيد في لحظة ما عن النظم وهو الذي كان ينظم بطريقة معينة شعره فالشعر يكتب بطريقة ما، معتمدا تكرار معينا كالنظم على بحر معين في كل الأبيات وانتهاء كل بيت بروي واحد، فابن شهيد كان، وهو يرثي يقوم بعملية طبيعية ذاتية مستعدة دائما للبروز خارجا، تتجدد في كل مرة يتكلم ببيت موالي، الأمر المضحك هو عجز ابن شهيد عن استكمال قصيدته وإخراج بيت جديد، فأصيب بالذهول، وشعرنا بغياب المرونة في عقله ليتكيف مع وضعه الحزين ويعبر عنه.

ابن شهيد هنا هو الإنسان الذاهل، غير المرن الذي لم يستطع مجاراة الواقع الذي يعيشه في لحظة ما، حسب برغسون الضحك يزداد بزيادة الذهول والذهول يزداد حينما يكون السبب طبيعيا، فنحن نضحك حين يتجسد لنا الذهول في شخص ما، ويشتد أكثر حينما يكبر على مرأى منا، نكون بذلك على علم بمصدره بدقة، السؤال الذي يطرح هنا: ما هي علاقة شدة الذهول بابن شهيد ونظمه الشعر؟ وهذا ما سنجيبعنه فيما يلي بشرح يكون دقيقا مبسطا.

عند قراءة الرسالة نفهم مدى تعلق ابن شهيد بالأدب شعرا ونثرا حتى صور لنا نفسه كالمهووس بكل ما يتعلق بالأدب، لقد جذبه الشعراء والأدباء وفتنوه بشعرهم ونثرهم، فأصبح يذهب إليهم بفكره وعقله وكل جوارحه وهذا واضح في وصفه لنفسه وكيف نبغ في العلم وترعرع وسطه، ففعله هذا وهوسه هذا كله من الذهول، هذا الذهول مرتبط بسبب معروف وواضح، نذكر مثلا آخر لنقرب الشرح وفكره الذهول هنا والفرق بين الذهول الأول والثاني، شخص يتعرقل وهو متجه نحو وجهة غير معروفة يمكن لهذا الأمر أن يثير فينا الضحك، وشخص تعرقل وسقط لأنه متجه نحو شخصية معروفة ما كان من متتبعيها ومهووسا بها، فالذهول يكون أكثر في الثاني وذلك لمعرفتنا السبب.

نرجع لموضوعنا الذي هو قصة زهير بن نمير، التي نرى فيها ابن شهيد الشخص المهووس الذي أثار فينا الضحك حين أصابه الذهول، وعجز عن استكمال رثائه، ما جعل الجمود في الحيوي جعلنا وكأنه آلة في مصنع، توقفت عن الإنتاج فجأة.

إن قراءة فاحصة لهذا المقطع أبانت عن وجود ثلاث قوانين هي التصلب والآلية والذهول أسهمت بشكل كبير في بناء المعنى الفكاهي وتعزيزه، وعليه فابن شهيد يبدو مدركا لفنون توليد الفكاهة وإن لم يكن ملما بالأطر النظرية؛ لذا فبناء الشخصية عنده جاء وفق أسلوب فكاهي، كما هي الحال مع شخصية التابعة ابن نمير الذي هو الآخر الذي يسقط عليه من الصفات والأفعال ما يجعله سببا للضحك وفقا لنظرية برغسون، فخروجه فجأة من العدم وظهوره أمام ابن شهيد لمساعدته في استكمال المرثيات من الأبيات، جعلنا نتذكر المثال البرغسوني العفريت ذو النابض –سبق لنا ذكره– الذي يخرج من العلبة بمجرد ضغطه يقفز إلى فوق، إنه عبارة عن فعل ورد فعل وحركتين ميكانيكيتين تثيران فينا الضحك، هذه اللعبة تجسد لنا الآلية المحضة، فردة فعل العفريت بعد ضغطه ألا وهي اندفاعه للأعلى هو خضوع لعبث ما، ويمكن لنا إجراء مقابلة مع تابع ابن شهيد زهير بن نمير الذي يندفع نحو الظهور فور حاجة أبا عامر له.

إن ابن نمير أوصى ابن شهيد بذكر أبيات معينة تكون هي بمثابة العبث الذي يدفع بالتابع للظهور الذي هو نفسه الاندفاع، إذن تتحقق لنا ثنائية برغسون العبث والاندفاع التي تخلق لنا نوعا من الآلية المحضة، فتكون بهذا إحدى الوسائل التي استخدمها مؤلفنا لصناعة نص هزلي دون وعيبالتقنيات البرغسونية، وتجدر الإشارةفي هذا المقام لا نقصد عدم معرفة ابن شهيد أنه بصدد صناعة ساخرة هزلية وإنما المقصود بهذا كما أسلفنا الذكر المعرفة والوعي بالبعد الفلسفي للنظرية وقوانينها كما شرحها برغسون.

إن الطريقة التي يستدعي بها ابن شهيد تابعه ابن نمير في طرفة تدعونا إلى الضحك، وما يجب تفسيره هو: كيف لهذه الطريقة أن تكون مدعاة للضحك حين قراءتها وتخييل المشهد؟ وما هي التقنية التي استخدمت في هذا الجزء من القصة بالضبط؟ وإلى أي مدى يمكن إلباس القانون البرغسوني لهذا المشهد بالتحديد؟

نرجع قليلا إلى أحداث قصتنا القصيرة، بالضبط بعد تعارف كل من أبي عامر وابن نمير، يخبر ابن نمير أبا عامر بأن يستدعيه كلما وجد نفسه في حيرة من أمره، وذلك عن طريق قول جملة من الأبيات في كل مرة يريد استدعاءه فيها، يروي ابن شهيد أنه يقولها في كل مرة يحتاجه فيها، هذا يدعوه إلى تكرار قول عدة مرات في أوقات مختلفة، لكن القول يبقى ثابتا لا يتغير، هذا الثبات في التكرار يجعل من أمر ما يتكرر بصفة آلية، هذا المشهد يضم تكرارين: تكرار للكلام وتكرار حدث ما، وهذا عين مما قاله برغسون حول اشتقاق القوانين، حيث أن المضحك لا يكون دائما ظاهرا، ففي بعض الأحيان يجب التمحيص فيه وإيجاده من خلال الخيال الذي يعتبر عنصرا أساسيا في مشاهد صناعة الضحك، يعبر عن هذا برغسون ويقول:" تكون من هذه الآثار بمثابة نماذج يلتف من حولها، على صورة دوائر، آثار أخرى تشبهها، لا تستخرج من القانون ولكنها مضحكة لقربى بينها وبين تلك التي تستخرج منه... نحدد سير الفكر هنا بالمنحنى... باسم العجلة وهو المنحنى الذي ترسمه نقطة من محيط الدولاب حين تتقدم المركبة على خط مستقيم: إن هذه النقطة تدور كالدولاب، ولكنها أيضا تتقدم كالمركبة"[1].

انطلاقا من النظرية التي طرحها هنري برغسون، يمكننا إسقاط مفاهيم التكرار والآلية على مشهد لقاء ابن شهيد بابن نمير ففي هذا المشهد يتكرر أداء ابن شهيد لأبيات معينة

---

[1] الضحك، هنري برغسون، مصدر سابق، ص34و35.

بشكل آلي ومتكرر، بحيث يشبه الأمر التكرار الذاتي؛ أي أن ابن شهيد ينطق بالكلمات بطريقة رتيبة كما لو كان يُشغّل آلة بواسطة زر مما يخلق لدى القارئ شعورا بالجمود الميكانيكي في السلوك البشري، وهو أحد عناصر المضحك وفق برغسون.

إلى جانب ذلك يظهر التكرار غير الذاتي، حيث يرد ابن نمير على أفعال ابن شهيد أو أبي عامر كرد فعل، مما يولد سلسلة من التفاعلات المتبادلة والموازية بين الشخصيتين هذا التكرار المستمر والمتناوب بين الذات والآخر يعزز عنصر الفكاهة، إذ يدفع القارئ إلى الانخراط في تصور مشهد يبدو فيه أن هناك تابعا بشريا وهميا يُجري حوارات مع الشخصية الرئيسة، ويساهم في تفعيل خيال المتلقي واستثارة الضحك.

بهذه الطريقة يجمع المشهد بين التكرار الذاتي وغير الذاتي، ويبرز التناقض بين الحيوي والآلي في سلوك الشخصيات، مما يؤدي إلى توليد الفكاهة وفق آليات الضحك البرغسونية، ويُظهر كيف يمكن للآلية الاجتماعية والفكرية للضحك أن تنعكس على النص الأدبي.

قصة صاحب أبي نواس

"فضرب زهير الأدهم بالسّوط، فسار بنا في قَنَنِه، وسرنا حتى انتهينا إلى أصل جبل دَير حَنَّة، فشّق سَمعي قَرْعَ النّواقيس، فصحت: مِن مَنازِلِ أبي نواس، وربّ الكعبة العلياء وسِرنا نَجتابُ أديارًا وكنائسَ وحانات، حتى انتهينا إلى دير عظيم تَعبقُ روائحه، وتَصُوكُ[1]نوافِحُه فوقف زهير ببابه وصاح: سلام على أهل دير حَنَّة فقلتُ لزهير: أوَ هل

[1] تعبق.

صرنا بذات الأُكَيراح[1]؟ قال: نعم، وأَقْبَلَت نحونا الرّهابين، مُشدّدة بالزنانير، قد قَبَضتْ على العكاكيز، بِيضَ الحواجبِ واللّحى، إذا نظروا إلى المرء استحيا، مُكثرين للتّسبيح، عليهم هدي المسيح، فقالوا: أهلا بك يا زهير من زائر، وبصاحبك أبي عامر ما بُغْيَتُكَ؟ قال: حسين الدِّنان، قالوا: إنّه لفي شُرْبِ الخمرة، منذ أيام عشرة، وما نراكما منتفعين به، فقال: وعلى ذلك، ونزلنا وجاؤوا بنا إلى بَيْتٍ قد اصطفَّت دِنانه، وعكَفَت غِزْلانُهُ، وفي فُرْجَتِهِ شيخ طويل الوجه والسَّبْلَة[2]، قد افترش أضغاث زَهْر، واتّكأ على زقّ خَمْر، وبيده طَرْجَهارة[3]، وحواليْهِ صِبْيَة كأَظْبٍ[4] تَعْطو[5] إلى عَرارة[6]، فصاح به زهير: حَياكَ اللهُ أبا الحسين، فجاوب بجوابٍ لا يُعقَلُ لغَلَبَةِ الخمر عليه، فقال لي زهير: اقرع أُذُنَ نَشْوَتِهِ بإحدى خَمْرِيَاتِك، فإنَّه ربما تنبه لبعض ذلك، فصحتُ أُنشِدُ من كلمة لي طويلة:

ولربَّ حانٍ قد أدَرتُ بدَيرهِ ... خَمرَ الصِّبا مُزِجَتْ بِصَفْوِ خُمورهِ

في فِتْيَةٍ جَعَلُوا الزِّقاقَ تِكَاءَ هُم ... مُتصاغرين تَخَشُّعاً لكبيرهِ

والى عليَّ بطَرْفِهِ وبِكَفِّهِ ... فأمالَ مِنْ رأسي لِعَبِّ كبيرهِ

---

[1] دير حنة وهو تصغير أكراح، مفردها كِرح، ويقصد به كوخ صغير يكون بجوار الدير، يمكث فيه الراهب.

[2] الشعر الذي يكون على الشّارب.

[3] شبه كأس يشرب فيه.

[4] جمع ظبي

[5] ترفع رؤوسها إلى الشجرة فتأكل منها.

[6] جمع مفرده العَرار، وهو نبات أصفر اللون ناعم طيب الريح.

وترنَّمَ النَّقوسُ عند صَلاتِهِم ... ففتَحْتُ من عَيْني لِرَجعِ هَديرِهِ

يُهْدي إلينا الرّاحَ كلُّ مُعَصْفَرٍ ... كالخِشْفِ خفَّرَهُ التِماحُ خَفيرِهِ

فصاح من حبائل نَشْوَتِهِ: أأشجعيّ؟ قلت: أنا ذاك فاستدعى ماء قَراحاً، فشَرِبَ منه وغَسَلَ وَجْهَهُ، فأفاقَ واعتذر إليَّ من حاله، فأدركَتْني مَهابَتُه، وأخَذْتُ في إجلاله لمكانه من العلْمِ والشِّعْرِ، فقال لي: أنْشِد، أو حتى أُنْشِدُكَ؟ فقلت: إنَّ ذلك لأشدُّ لتَأنيسي، على أنه ما بعدك لَمُحْسِنُ إحسانٌ، فأنشد:

يا ديرَ حنَّةَ من ذات الأكْيَراحِمن يَصْحُ عنكَ فإني لَسْتُ بالصَّاحي

يَعتادهُ كلُّ مَحفوفٍ مَفارِقَهُمنَ الدَّهان، عَلَيْهِ سَحْقُ أمْساحِ

لا يَدلِفونَ إلى ماءٍ بآنيةٍ إلاَّ اغتِرافا منَ الغُدران بالرّاح

فكدتُ والله أخرجُ من جلدي طَرَبا، ثم أنشَد:

طَرَحتُم من التَّرحالِ أمرا فغمَّنا

وأنشدَ أيضا:

لِمَنْ دِمَنٌ تَزدادُ طيبَ نَسيمِعلى طُولِ ما أقْوَتْ، وحُسنَ رُسومِ

تَجافى البلى عَنهُنَّ حتى كأنَّمالَبِسنَ من الإقواءِ، ثوبَ نَعيم

واستمرَّ فيها حتى أكملها، ثم قال لي: أنشد، فقلتُ: وهَل أبقيتَ للإنشاد موضِعَا؟ قال: لا بُدَّ لكَ، وَأوْعِثْ بي ولا تُنْجِدْ، فأنشَدتُهُ:

أصباحٌ شيمَ أم بَرْقٌ بدا أم سنا المَحبوبِ أوْرى أزْنُدا

هبَّ مِنْ مرقَدهِ مُنْكَسِراً مُسْبِلاً للكُمّ، مُرْخٍ للرِّدا

إلى نهاية القصيدة فهي طويلة.إلى أن نصل إلى

فأنا المجروح من عضتها لا شفاني اللهُ منها أبدا

فلما انتهيت قال: لله أنت وإن كان طبعك مخترعا منك.....ثم قال: أنشدني قطعة من مجونك، فقد بَعُدَ عَهدي بِمثْلِكَ، فأنشدته:

وناظرة تحت طَيّ القِناعِ دعاها إلى الله والخيرِ داعِ

سَعَتْ بابنها تَبتغي مَنْزِلاً لِوَصْلِ التَّبتُّلِ والانقطاع

فجاءت تَهادى كَمِثلِ الرَّؤومتراعي غَزالاً بأعلى يَفاعِ

أتتنا تَبَخْتَرُ في مَشْيِهافحَلَّتْ بوادٍ كَثير السِّباعِ

وريعَتْ حِذارًا على طِفْلِهافنادَيْتُ: يا هذه لا تُراعي

فولَّت ولِلْمِسْكِ مِنْ ذَيْلِهاعلى الأرضِ، خطٌّ كظَهْرِ الشُّجاعِ

فلما سمع هذا البيت قام يرقُص به ويرَدّدُهُ، ثم أفاق، ثم قال: هذا والله شيء لم نُلهَمه نحن، ثم اسْتَدْناني فدَنَوتُ منه فقبّل بين عينيَّ، وقال: اذهب فإنك مُجازَ، فانصرفنا عنه وانحدرنا منَ الجبلِ.[1]

في قصة صاحب أبي نواس نلحظ أن ابن شهيد وصف لنا الرَّهابين بنفس الصفات يقومون بنفس الحركات هذا يجعلنا نتخيل أن هناك من يحركهم من خلال خيوط خفية تجعلهم بهذا التناسق والتوازي، فهذه الليونة في الصورة التي أمامنا تصنع منهم كتلة صلبة تكرر نفسها عدة مرات في آن واحد، فكل الرهبان يلبسون نفس اللباس الذي لا يشبه لباس العامة ولئن ركزنا فقط على لباسهم لوجدناه سببا داعيا لضحك، حين نبعد العاطفة بعيدا عن كونه لباسا يرمز لطائفة دينية معينة، وفكرنا فقط بكونه لباسا غريبا لا نراه عادة فيلفت انتباهنا إليه ويفصله عن الشخص فصلا، هنا نستحضر فكرة برغسون حول الغلاف والمغلف، وتداخل صورة الحي والآلي، فالغلاف هنا هو اللباس والمغلف هم الرهبان، فنرى تصلبا وجمودا في لباس الرهبان لعدم ألفتنا لهم وتعدد لابسيه ونغض النظر عن الرهبان الذين هم كتلة حية مرنة من الداخل في الحقيقة، وهذا التخيل ما يجعل من الزي مضحكا، يقول برغسون:"كل زي من الأزياء مضحك من وجه ما"[2] فنقول أن الرهبان من وجهة نظر برغسون أنهم متقنعون.

إن وصف أبي عامر للرَّهابين يوحي لنا كما قلنا سابقا بأنهم كتلة متصلبة تتكرر عدة مرات، وكأن شخصية ما لديها عدة نسخ لا فرق بينهم حتى في أدق التفاصيل، فيحيل هذا أذهاننا إلى وجود قالب واحد تم صبُّ مادة فيه ليخرج لنا هذه الوجوه المتشابهة والتي حتى

---

[1] ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، مصدر سابق، ص: 104-111.

[2] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 35.

في أفعالها متشابهة فيثير فينا هذا الأمر الضحك، فربطنا هذه الإشارات بعمليات آلية بسيطة كان باعثا بشكل مباشر على الضحك.

ونعرج إلى أحد أسباب الهزل في هذه الرسالة القصصية، لنقف عند شخصية تابع أبي نواس المسمى حُسَيْنُ الدِّنان، التي وصفها ابن شهيد وضخم صفة على غيرها وهي شربه الخمر ومجونه رغم مكانته الشعرية الأمر الذي خلق تشوها في شخصيته وعدم وجود توازن مع ما يصنع من أدب، فمن المعتاد أن يكون الشاعر والأديب ذا خلق ومراعيا لهندامه وحركاته وشخصيته، وما صادفناه في شخصية حسين الدِّنان قلب الوضع وخرج عن المألوف، فعاب الطبيعي، بتضخم صفة قبيحة فيه أصبحت بهذا مرئية للقارئ يستطيع التقاطها من خلال قراءة أولية فقط، فقد شوه هنا صورة المثقف والعارف والشاعر الطبيعية، من خلال اللغة التي بالغت في وصفه، فابن شهيد جعل من مبالغته لوصفه صاحب أبى نواس وسيلة فقط لا غاية، فبمجرد أن تصبح مبالغته في تضخيم هذا التشوه غاية في حد ذاتها، يسقط أثر المضحك.

من جهة أخرى نجد أن كلّا من أبى عامر وحسَين، يتناوبان على إلقاء الشعر ونظمه، فيقول أحدهما ثم يأتي دور الآخر فينظم هو الآخر في نفس الموضوع، هذا "العكس التناظري للأدوار"[1]، يعطي صورة آلية ونوع من التصلب في إشارات معينة، تنفي الليونة في المشهد وتوحي بالميكانيكية، مما يسمح لنا باحتمالية الوقوع، واستنتاج النتيجة فبمجرد انتهاء الأول من القول نتوقع تكلم الآخر، هذا الحدث الإنساني الذي في ظاهره لين وداخله آلي يبعث فينا الرغبة في الضحك واستشعارنا لوجود هزلي خفي نستشفه بواسطة منطق خيالنا.

---

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 34.

الفصل الثالث: الرسائل الهزلية الأندلسية من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون

إن من الرسائل على العموم ما تتضمن الشعر منها رسالة ابن شهيد الأندلسي الهزلية، فنتوقف عند أحد الأبيات الذي أوردها عن نفسه حين سأله حسين تابع ابن نواس أن ينشده قطعة من مجونه، فانشده أبيات يذكر فيها "الجارية من أعيان أهل قرطبة، معها من جواريها من يسترها ويواريها، وهي ترتاد موضعا لمناجاة ربها، منتقبة خائفة ممن يراقبها، وأمامها طفل لها، فلما وقعت عينها على أبي عامر، ولت سريعة خيفة أن يشبب بها، أو يشهرها باسمها، فلما نظرها قال هذه الأبيات، ففضحها وشهرها"[1]، إنّالقانون الفرعي البرغسوني الذي نستخرجه من هذا المشهد الذي صنعته اللغة هو نوع آخر من الآلية، وهو"قابل للقلب"[2]، حيث نرى الجارية وهي تبذل قصارى جهدها للهرب من لسان ابن شهيد خوفا منه أن يفضحها ويشهرها، لكن بعد كل هذا الجهد منها للتخفي إلا انه يراها فيذهب جهدها سدى، فيصيبها من لسانه ما كانت تخشاه، وتنقلب إلى النقطة ذاتها التي كانت تبتعد عنها، فالضحك هنا هو: "علامة الجهد الذي يلتقي فجأة بالفراغ"[3]، فالفراغ هنا يُقصَدُ به عدم الوصول إلى غاية أو نتيجةٍ ما، أوضح الفكرة أكثر أقول: السبب هنا مهم أما النتيجة فهي تافهة، وهذا التقدم من الأكبر إلى الأصغر هو ما أثار فينا الضحك، الوصول إلى العدم بعد صراع من التفكر والتخفي والهروب يرمي بها إلى الشخص الذي كانت تهرب منه وكأن مجرى هذه الحدث يرسم لنا دائرة وهي تكون أكثر إضحاكا من كونها "مستقيمة"[*].

---

[1] ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، ص: 110.

[2] هنري برغسون، الضحك، ص: 62.

[3] المصدر نفسه، ص: 63.

[*]أقصد هنا ما شرحه برغسون حول مدى قدرة الأحداث حين تكون متسلسلة على نحو مستقيم، فيجعلوا لشيء مادي كالرسالة مثلا شأنا خطيرا لدى بعض الأشخاص، بحيث لا يكون بد من العثور عليه مهما كلف الأمر، ثم يجعلون هذا الشيء يفلت دائما كلما حسب هؤلاء الأشخاص أنهم عثروا عليهم. المصدر نفسه، ص: 62.

آخر مشهد من هذه القصة التي ندرسها من منظور نظرية الضحك لبرغسون، وهو حين يرقص حُسين الدِّنان وهو يردِّد آخر أبيات أبا عامر، لا يحضر أمامنا حين لا نعمل قلوبنا ونكون في قراءتناللمشهد لا مبالين سوى دمية كراكوز تتمايل بواسطة خيوط موصولة بأطرافها مع صوت محركها الذي يحاكي شخصيتها، هذا يدفعنا إلى قول أن حُسين الدِّنان بعيد عن التوتر لم يشعر به فلو شعر بتوتر لما قام بالرقص، ولكان قد أعار معايير المجتمع اهتماما وحسب حسابا لنظرة من حوله لمكانته الأدبية والاجتماعية، إن غياب المرونة في الفكر والجسد يولِّد شتى أنواع العاهات ومختلف أشكال الجنون، وإذا اختلَّ الطبع فُقِدَ التلاؤم الاجتماعي، فلا بد للإنسان أن يسعى إلى خلق التلاؤم المتبادل بين أفرد مجتمعه في شتى الظروف والمواقف، خوفا من التصلب في إحدى مناحي ذاته سواء فكره أو جسمه أو طبعه، إن هذا التصلب والآلية يقودان إلى نتيجة مفادها: أن صناعة الضحك يكون في كثير من الأحيان ذا وظيفة تصحيحية.

إن شخصيتنا المضحكة والتي تمثلت لنا بصورة هزلية ساخرة في الآن نفسه مظهرة عدم مبالاة بالقيم الاجتماعية، أظهرت لنا تصلبا سببه ذهول، الذهول الذي اعتبره برغسون أحد آليات صناعة المُضحك، فولَعُه بالشعر الماجن تسبب له في ذهول، جعل منه أشبه بالأخرق الذي لا عقل له، هذه الصورة التي شكلتها ردة فعله، كانت سببا في صناعة الهزل في هذا المشهد القصير جدا.

إن المشهد الأخير من قصتنا حيث يدنو أبو عامر من حسين، فيُقَبِّلُ الثاني الأول بين عينيه، هذا الأمر الغريب نادر الحصول أن يكرم الشخص نده وخصمه كاعتراف بالهزيمة، وهو مزال تحت تأثير الخمر لم يفق كليا، فالفعل الذي قام به ملتحم بالشخصية نابع منها، لم تكن بكامل قواها العقلية، وهذا جوهر المضحك في الأمر أن حسين قبّل أبا

عامر بين عينيه لا إراديا، هذا الأمر الذي يقودنا إلى فكرة الذهول مرة أخرى والذي يجرنا هو الآخر إلى المضحك.

وإضافة إلى الذهول الذي أصاب الشخصية، هناك سبب آخر يدفعنا إلى الضحك وهو كيف لشخصية شاربة خمر أي فاقدة للوعي في كثير من الأوقات أنتلقي أحكاما؟! فهنا قلب للأدوار، فمن المفروض أن الذييحكم بالجودة أو عدمها وبالصواب أو الخطأ هو شخص حاضر العقل، رزين صاحب أخلاق لا عكس هذا، هذه الصفتان المتناقضتان في الموقف والشخص تبعث لنا إيحاءً آخر بحضور الآلية في الموقف، هذا الفهم للموقف يدفع بالقارئ إلى الضحك بسبب تناقض في جزئية ما أحسها عندها التقاطه لصورة هذا المشهد في ذهنه.

قصةصاحب الجاحظ وعبد الحميد:

فقال لي زهير: من تريد بعده؟ فقلت: مِل بي إلى الخطباء، فقد قَضيتُ وَطرا من الشعراء، فركضنا حينا طاعنين في مطلع الشمس، ولقينا فارسا أسرَّ إلى زهير، وانجزعَ عنا[1]، فقال لي زهير: جُمِعَتْ لك خطباء الجن بِمَرج دُهمان، وبيننا وبينهم فرسخان، فقد كُفيت العناء إليهم على انفرادهم، قلت: لِمَ ذاك؟ قال: للفرق بين الكلامَين اختلف فيه فِتيان الجن.

وانتهينا إلى المرج فإذا بنادٍ عظيم، قد جمَع كلّ زعيم، فصاح زهير: السلام على فرسان الكلام، فردّوا وأشاروا بالنُّزول، فأفرجوا حتى صرنا مركز هالة مجلسهم، والكلُّ منهم ناظر إلى شيخ أصلع، جاحظ العين اليُمنى، على رأسه قَلنسُوَة بيضاء طويلة، فقلت سِرًّا

---

[1] انقطع عنا.

لزهير: مَنْ ذاك؟ قال: عُتْبَةُ ابن الأرقم صاحب الجاحظ، وكُنيته أبو عُيَيْنَة، قلتُ: بأبي هو ليس رغبتي سواه، وغير صاحب عبد الحميد، فقال لي: إنه ذلك الشيخ الذي إلى جنبه، وعرَّفه صَغْوي إليه[1] وقولي فيه، فاستدناني وأخذ في الكلام معي، فصمَت أهل المجلس، فقال: إنك لخطيب، وحائِكٌ للكلام مُجيد، لولا أنَّك مُغري بالسَّجع، فكلامك نظم لا نثر.

فقلتُ في نفسي: قرعَك، بالله، بقارعَتِه، وجاءك بمماثلته[2]، ثم قلت له: ليس هذا، أعزَّك الله، منّي جَهلا بأمر السَّجع، وما في المماثلة والمقابلة من فضل، ولكنّي عدمت ببلدي فُرسان الكلام، ودُهيت بغباوة أهل الزمان، وبالحرا أن أحرّكهم بالازدواج، ولو فرَشتُ للكلام فيهم طَوْلقا[3]، وتحركت لهم حركة مَشُوْلم[4]، لكان أرفعَ لي عندهم، وَأَوْلَجَ في نفوسهم.

فقال: أهذا على تلك المناظر، وكِبَرِ تلك المَحابر، وكمال تلك الطيالسِ؟ قلتُ: نعم، إنها لِحاء الشجر، وليس ثمَّ ثَمَر ولا عبق، قال لي صَدَقْتَ، إني أراك قد ماثلْتَ معي، قلت: كما سمعت، قال: فكيف كلامهم بينهم؟ قلت: ليس لسيباويه فيه عمل، ولا للفراهيدي إليه طريق، ولا للبيان عليه سمة، إنما هي لُكْنَة أعجمية يُؤدُّون بها المعاني تأدية المَجوس والنَّبط، فصاحَ: إنا لله، ذهبت العرب وكلامها، ارمهم يا هذا بسجع الكهان، فعسى أن ينفعك عندهم، ويُطيرَ لك ذكرا فيهم، وما أراك، مع ذلك، إلا ثقيل الوطْأةِ عليهم، كَرِيهَ المجيء إليهم.

---

[1] ميلي إليه.

[2] تكون في الكلام المنثور متفقة في الوزن لا في التقفية نحو: وآتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم.

[3] نبات.

[4] فتيان.

فقال الشيخ الذي إلى جانبه، وقد علمت أنه صاحب عبد الحميد، ونفسي مرتقبة إلى ما يكون منه: لا يَغُرَّنك منه، أبا عُيَيْنة، ما تكلَّف لك من المماثلة، إن السَّجع لَطَبعه، وإن ما أسمعك كُلْفَةً، ولو امتدَّ به طَلَقُ الكلام، وجرت أفراسه في ميدان البيان، لصلّى كَوْدَنُهُ[1] وكلَّ بُرْثُنُه[2]، وما أراه إلا من اللُّكْنِ الذين ذَكر، وإلاّ فما للفصاحة لا تهدِر، ولا للأعرابية لا تومِض؟

فقلتُ في نفسي: طبع الحميد ومساقُه، وربِّ الكعبة، فقلت له: لقد عجِلْتَ، أبا هُبَيْرَة، –وقد كان زهيرٌ عرَّفني بكُنْيَتِهِ–إن قوسَكَ لنَبْع[3]، وإن ماء سَهمكَ لسُمٌّ، أحِمارًا رميتَ أم إنسانا، وَقَعْقَعَةً طلبْتَ أم بَيانا؟ وأبيك، إنَّ البيانَ لصَعب، وإنَّك منه لفي عباءة تتكشَّفُ عنها أسْتاهُ معانيك، تكشُّفَ إسْتِ العَنْز[4] عن ذَنَبِها، الزمان دفءٌ لا قُرّ، والكلام عراقي لا شامي، إني لأرى من دَمِ اليَربوعِ بِكَفَّيْك، وألمحُ من كشى الضَّب على ماضِغَيْكَ، فتبسَّمَ إليَّ وقال: أهكذا أنت يا أُطَيْلِس[5]، تركَبُ لكلِّ نهْجَهُ، وتَعِجُ إليهِ عَجّه؟ فقلتُ: الذِّئبُ أطلَس، وإنَّ التَّيْسَ ما عَلِمْت..."[6]

---

[1] الفرس الهجينة.

[2] مخالب السباع، ويستعار للإنسان، ويقصد هنا تعب من الكلام وفقد السيطرة.

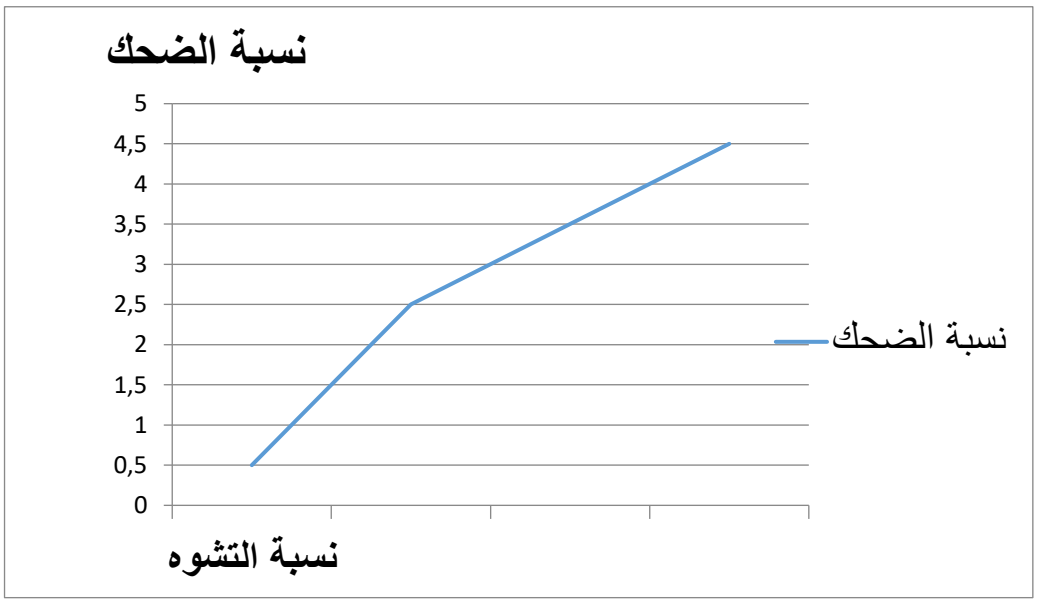
[3] شجر صلب.

[4] مؤنث الماعز.

[5] تصغير أطلس وهو الذئب في لونه غبرة إلى سواد، ويمثل بالرجل لذي رمي بقبح.والسارق.

[6] ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص: 115–118.

تكلم برغسون بشكل مطول حول مضحك الأشكال ومنها من المظهر الإنساني ما يضحك وخص بذلك الوجوه بالتحديد، فحتى الوجه يمكن أن يوحي لنا بفكرة فعل آلي بسيط، إذا ثبت على عليه تشوه أو قبح أو بروز صفة ما مختلفة نوعا ما عن المعتاد، فكلما ظهرت صفة ما مختلفة زادنا الوجه إضحاكا، وكلما ربط خيالنا هذه الصفة غير المألوفة بشيء ثابت، زادت هذه السَّحنة نسبة شعورنا بالضحك، إذن، هناك علاقة طردية، بين عدم التكامل الطبيعي وحجم الضحك، فكأنه منحنى بياني، –سأرسمه للتوضيح–



–مخطط توضيحي للعلاقة بين قوة الضحك وحجم التشوه اعتمادا على نظرية برغسون وقوانينها

وهذا ما استغلَّه ابن شهيد من خلال وصفه وجه عُتْبَة بن أَرقم، حيث ركز على صلعته وبروز أحد عينيه، الأمر الذي جعل القارئ يستقبل الصورة مشوهة غير متناسقة المعالم، أشبه بالرسم الكاريكاتوري، حيث يضخم الرسام ملمحا أو عضوا ما في الشخصية فتصبح بشعة ملفتة للنظر أكثر من غيرها، فكل من الرسام الكاريكاتوري والكاتب ابن شهيد

الذي يرسم باللغةوظف التشوه لجذب الانتباه وإثارة الضحك للتعبير عن فكرة ما، ليس بالضروري أن يكون هذا التشوه غاية بحد ذاته بل فقط وسيلة –وهذا ما بسطناه فيما سبق–

إن هذه المبالغة في وصف التشوه هي التي ميزت الصورة الحقيقية لعتبة ابن أرقم عن الصورة التي أراد رسمها ابن شهيد في مخيلة القرّاء من خلال التخييل، ويتعدى هذا إلى كيفية استقبال كل قارئ لهذا الوصف، ويعتمد على مدى إحساسه وشعوره، لكن أظن أنه لا يمكن أن يمر أي قارئ من هده الجملة دون أن تحدث فيه أثرا للضحك حتى ولو بسمة لا تكاد ترى، فالنفس بطبيعتها تميل إلى الفرح والسعادة.

إن المقارنة كذلك بين الجاحظ وصاحبه ووجود تشابه بينهما في الفكر ومروره إلى الشكل خاصة أن الجاحظ معروف بصفة لازمته، وهي: جحوظ عينه، أحدث فينا وقعا بالتفكر للربط بينهما وعد الصفات المشتركة خاصة جحوظ عين واحدة فقط لصاحبه، الأمر الذي أدى إلى خلق مشهد وجود آلة ناسخة، حيث شكلت صورة مشابهة له ومولدة عنه في عالم الجن، لكن الآلة –في لحظة– ما تعطلت، ولم تكمل عملها بأكمل وجه لتطابق بين الصورتين، أو أنها أحدثت خطأ منعها من صنع نسخة من الجاحظ كاملة، هذا العيب الذي في الآلة الناسخة، كان علّة واضحة خَلقت جوا هَزْلِيا داخل النص.

وعند العودة إلى التلاعب اللغوي الذي مارسه ابن شهيد حين أطلق على صاحب الجاحظ لقب "أبي عُيَيْنة" يتضح أن هذا الاسم لم يكن اختيارا عشوائيا بل نسبته لصفة بارزة غلبت على صاحبه وعرف بها وكلما تأملنا النصوص المقتبسة من أبي عامر، اكتشفنا تطابقا واضحا مع أحد قوانين الضحك التي وضعها برغسون، مما يطور من مصداقية نظريته ويؤكد ليونة تطبيقها على السياقات الأدبية المختلفة، إذ يرى برغسون أن الأسماء والألقاب يمكن أن تصبح أداة لتوليد المضحك، لأنها تكشف عن صفة مفرطة أو متناقضة،

قادرة على نقل النص من الجدي إلى الهزلي بطريقة ذكية تثير الضحك لدى المتلقي هذا يوضح كيف يمكن للمعالجة اللغوية الدقيقة أن تتحول إلى عنصر فعال في صناعة الفكاهة، بما يتوافق مع النظرية البرغسونية للضحك.

علّل برغسون هذه الفكرة بقوله:" أن كثيرا من الملاهي تحمل أسماء عامة كالبخيل والمقامر "[1]، فنرى أن ابن شهيد تجنب تسمية صاحب الجاحظ بأي صفة أو ميزة أخرى رغم امتلاكه لمميزات أخرى كنفوذه في الكتابة، ونبوغه فيها، وحسن سرده، لكنه اختار أن يطلق عليه اسما عاما يدلّ على عيب فيه واضح هو الآخر يظهر جمودا معينا في جسده لا ينفك منه، ملازم له، فعمل أبو عامر على تنبيهنا وجذبمعظم تركيزنا نحو التشوه الموجود في صاحب الجاحظ من خلال كلمة واحدة أطلقها عليه جعلنا ندرك هذه القبح، ونستقبله كصورة لوجه غير متناسق يحمل شيئا ثابتا غير مألوف، فالعين الجاحظة حين رؤيتها عند شخص جشع اتجاه القراءة، يتبادر إلى أذهننا مباشرة أن كثرة القراءة والاطلاع على الكتب، أصابت عينه بخلل، هذا الخلل جاء جرّاء عادة داومها، وهذا نتيجة عناد مادي، والذي سمَّاه برغسون بـ"التصلب" [2] والذي قلنا عنه أنه أحد الدوافع لخلق المضحك في الحياة.

رسالة الحلواء:

"....ومن رسالتي في الحلواء حيث أقول:

---

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 22.

[2] مصدر سابق، ص:27.

خَرَجْتُ في لُمَّة[1] من الأصحاب، وثُبّة[2] من الأتراب، فيهم فقيه ذو لَقْمٍ[3]، ولم أُعرَّف به، وغَريم[4] بطنٍ، ولم أشعر له، رأى الحَلوى فاستخفَّه الشَّرَه، واضطربَ به الوَلَه، فدار في ثيابه، وأسالَ من لُعابِهِ، حتى وقف بالأكداس[5] وخالطَ غَمارَ النَّاس، ونظر إلى الفالوذَج[6] فقال: بأبي هذا اللَّمص، أنظروه كأنه القَّص، مُجاجَةُ الزنابير[7]، أُجْرِيَتْ على شوابير[8]، وخالطها لُبابُ الحبَّة، فجاءتْ أعذبَ من ريق الأحبَّة.

ورأى الخبيصَ[9] فقال: بأبي هذا الغالي الرّخيص، هذا جليد سماء الرّحمة، تَمَخَّضتْ به فأبرزتْ منه زُبدَ النِّعمة، يُجرَحُ باللَّحظ، ويَذوبُ من اللّفظ، ثم ابيضَّ، قالوا بماء البَيض البضّ، قال غصٌّ من غصٍّ، ما أطيب خَلوة الحبيب، لولا حضرة الرَّقيب، ولمحَ القُبَيْطاء[10]،

---

[1] المؤنس أثناء السفر، ويطلق للواحد أو الجمع.

[2] يقصد بها الجماعة.

[3] سريع في الأكل.

[4] صاحب الدين يطالب به مديونه، ويقصد هنا أنه ينصاع لبطنه فيؤتيها ما طلبت من أكل واجبا.

[5] يقصد مختلف أصناف الطعام وبكمية كبيرة كل كمية على حدا مفروشة في السوق.

[6] نوع من الحلواء تصنع من الدقيق والماء والعسل.

[7] يقصد به ريق النحل.

[8] هي قطع على شكل زوايا كتقطيع الفالوذج، وغيره من الحلواء.

[9] حلواء تصنع من العسل والدقيق، أو من التمر والسمن، أو من الدبس والأرز.

[10] الناطف، وهي الحلوى البيضاء التي تؤكل مع السنبوسق.

فصاح: بأبي نُقرةُ[1] الفضّة البيضاء، لا تَرُدُّ عنِ العضَّة، أَ بِنارٍ طُبِخَتْ أم بنورٍ؟ فإني أراها كقِطَعِ البَلُّور، وبلوزٍ عُجِنتْ أمبِجَوز؟ فإني أراها عينَ عَجين الموز، ومشى إليها وقد عدّل صاحبُها أرطالَ نُحاسه، وعلّق قِسطاسَه مِن أمّ رأسه، فقال: رِطلٌ بدرهميْن، وانتهشها بالنّابين، فصاح: القارعة ما القارعة؟ هيه، ويلٌ للمرءِ من فيه.

ورأى الزّلابية، فقال: ويلٌ لأمِّها الزانية، أبأحشائي نُسِجَتْ؟، أم مِن صِفاقِ قلبي أُلِّفت؟ فإني أجدُ مكانها منْ نفسي مكيناً، وحَبْلَ هواها على كبِدي متينا، فمن أين وصلتْ كفُّ طابخها إلى بطني، فاقتطَعَتْها من دواجني؟ والعزيز الغفّار، لأطلُبنّها بالثّار ومشى إليها، فتلمّظ له لسان الميزان، فأجفْلَ يَصيحُ: الثُّعبانَ الثعبان.

ورُفع له تمرُ النَّشا، غير مَهضومِ الحشا، فقال: مَهْيَم[2]، من أين لكم جَنى نخلة مَرْيَم؟ ما أنتم إلاّ السُّحارُ، وما جزاؤكم إلاّ السيف والنّار، وهمّ أن يأخذ منها، فأثبت في صدرِهِ العصا، فجلس القُرفُصاء، يُذري الدّموع، ويُبدي الخُشوع، وما منّا احد إلاّ عن الضّحك قد تجلّد، ....فجعل يقطع ويبلعُ، ويَدحو فاه ويدفعُ، وعيناه تَبِصّان كأنّهما جَمْرَتان، وقد برزتا....، وأنا أقول له : على رِسلك أبا فلان البِطنة تذهب الفطنة، فلما التَقَمَ جُمْلَة جماهيرها، وأتى على مآخيرها، ووصل خَوْرَنَقها بسَديرِها[3]، تشجَّأَ فهبَّت منه ريح عَقيم[4]، أيْقنا لها بالعذاب الأليم، فَنَثَرَتْنا شذرَ مَذَر، وفرّقتنا شَغَرَ بَغَر، فالتمحنا منه الظَّربان، وصَدّق

---

[1] المذاب من الفضة أو الذهب.

[2] معناه أخبرني.

[3] الخورنق والسدير: قصران للنعمان ابن امرئ القيس الأكبر، والسدير موضع في الحيرة جنب نهر.

[4] لا تلقح سحابا ولا شجر أي لم تأتي بمطر ولم تنقل بذورا لتنبت.

الخَبَر فيه العيانُ: نَفَحَ ذلك فشرّدَ الأنعام، ونَفخَهذا فبّدد الأنام، فلم نَجتمع بعدها، والسّلام، فاستحسناها، وضحكا عليها..."[1]

لقد برع ابن شهيد في تصوير طبع غير محمود لأحد الفقهاء، حيث قدم لنا مشاهد واقعية جرت في صحبته ورفقة أصحابه بأسلوب سردي شيق وهزلي يضع القارئ في قلب الأحداث ويجعله يشعر وكأنه أحد المشاركين فيها، وقد ركّز النص على صفة أساسية في هذا الفقيه تتمثل في حبه الشديد للطعام وشراهته المفرطة فضلا عن تجاوزه لآداب الطعام العامة وعجزه عن ضبط نفسه عند مواجهته للطعام أو أثناء مشاركة الوجبات مع الآخرين.

هذا الطبع بصفته صفة لازمة ومستمرة، جعله شخصية تثير الضحك لدى الراوي وبقية الشخصيات الأخرى في الرسالة، حيث كانت ردود أفعالهم على لهفته وحماسه للطعام مصدرا للفكاهة ومنه تتقاطع ملاحظة برغسون مع ما قدمه ابن شهيد، إذ يشير الفيلسوف الفرنسي إلى أن بعض الطبائع البشرية بذاتها قادرة على إثارة الضحك.

ولذلك يطرح التساؤل المنهجي: هل يمكن إلباس هذه المشاهد في رسالة ابن شهيد ثوب "القانون البرغسوني" للضحك، أي تحليلها وفق المبادئ التي وضعها برغسون حول المضحك؟ سنسعى للإجابة عن هذا السؤال من خلال الطرح التحليلي التفصيلي التالي الذي يربط بين طبيعة الشخصية المضحكة وسياقها الاجتماعي وآليات توليد الفكاهة وفق الرؤية البرغسونية.

إن في هذه الحياة أحاسيس وعواطف تنتقل من شخص إلى آخر كأنها تخاطر فكري أو تجاذب عاطفي، وهذا ينتمي إلى الجدية في الحياة، وبمجرد توقفنا عن التأثر وابتعدنا

---

[1] ابن شهيد الأندلسي، التوابع والزوابع، مصدر سابق، ص: 119-122.

عن إعمال القلب، وقعنا مباشرة في الهزل، ووصلنا بالنفس إلى الضحك، فالضحك حسب برغسون يكون حين يبدأ الجسم أو الفكر بالتصلُّب، ليخلق لنا مظهرا آليا يُبدي لنا عدم تلاؤم مع المجتمع، وظيفته التصحيح السلوك غير المتكيف مع أفراده، فيستخدم الضحك للإهانة عندما يعجز عن العقاب، فيُشعر صاحب الطبع السيئ بالخِزي بالنسبة للعادات التي وضعها المجتمع كمرجع لحسن الطبع والسلوك، وهو"لهذا ضرب حقيقي من اللجام الاجتماعي"[1]، وبهذا يصبح للهزل والإضحاك وظيفة اجتماعية.

وتنطبق هذه الفكرة على شخصية الفقيه النَّهِم، الذي فسُد طبعه بالنسبة للمجتمع، ما جعلهم يُظهرون اشمئزازهم من تَعلِّقه الشديد بالأكل، وانفلات نفسه كلما رأى شيئا صالحا للأكل، فليس بيدهم حيلة لضبطه وتوقيفه، فأثار فيهم الضحك بشكل كبير، من خلال ذهوله الواضح للجميع، وظهوره بشكل غير مرغوب به بصفة مفاجِئة، فهم لم يتوقعوا هذا التصرف من فقيه، فالفقيه في المعتاد يكون صاحب أدب ولباقة وقوة هائلة من ضبط للنفس، لكن انقلاب الصورة جعل من شخصية الفقيه شخصية غير مألوفة ذاهلة بشيء ما، تجري وراءه كالخرقاء، دون إعطاء أهمية للضوابط الاجتماعية، فهذا التشوه في الطبع أدى بالشخصية إلى حد وقوعه في آفة اجتماعية وهي السرقة، فالفقيه وصل به طبعه السيئ إلى سلب الحلوى من البائع بُغية أكلها فانهال عليه البائع ليضربه ويسترجع حَلوته، الأمر الذي خلق مشهدا هزليا للحاضرين، فصاحب ابن شهيد هنا كان ذاهلا غير مدرك لما يحدث حوله، ولم يُعِرْ من حوله أي اهتمام، ولم يفكر في عواقب تصرفه؛ وذلك بسبب الآلية التي تصيبه كما رأى أكلا ما جعل تفكيره متصلبا يُفكر في شيء واحد فقط في كل مرة، فتطبع هذا السلوك فيه وأصبح طاغيا على شخصه، وكأن هذا الطبع لَبِسه، وهو بالمقابل طبع غير

---

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص:94.

مرغوب به في المجتمع، فعزله هذا الطبع –أي الشراهة في الأكل– وما ينجر عنه من عدم تناسق في التصرفات كسيلان اللعاب، وإسقاط الطعام، واتساخ اليدين والملابس، وأخذ الأكل من الآخرين عن رفاقه وولد في نفوسهم الضحك، ذلك أن الضحك في جوهره الخالص يتبلور من العزلة في حد ذاتها، وهذا يشدنا إلى فكرة مفادها أن معظم المضحك متعلق بالعادات الاجتماعية وآراء الأفراد.[1]

لقد استطاع ابن شهيد كبت انفعالنا بطريقة تقديمه للشخصية الرئيسة ولغته المختارة بدقة في رص الكلمات وصنع صورة تميت فينا الجانب العاطفي، فلا نتأثر كقراء بالجانب السيئ من القصة، وكذلك هو وأصحابه في القصة في حد ذاتها، ففصلنا عن ذات الشخصية التي هي بحد ذاتها منفصلة عن ذاتها، هذا يعني أن الفقيه منفصل عن ذاته أي غير مدرك لجشعه الكبير إزاء الأكل، وليصنع ابن شهيد مشهدا هزليا بطله الفقيه، لم يركز على فعل "الأكل" فقط، فالفعل يظهر لنا الشخصية كلها، بل صب كل تركيزنا على وصفه لحركات الفقيه الشَّرِه، لأن الحركات جزئية معزولة من الشخص يظهر على غير علم من الشخصية التامة أو مستقلا عنها.

وللتوضيح أكثر نقول: الفعل يجلب العاطفة مما يخلق الدراما، أما الحركات ففيها شيء من العشوائية في الأحداث، فتحُول بيننا وبين النظرة الجدية للأمر، ونقصد هنا الحركات: الأوضاع والتنقلات وحتى الكلمات التي تنبثق من الحالة النفسية دون ما غاية ولا منفعة، فمتى وُجدت الحركة ورُكِّز عليها وجدنا أنفسنا متجهين نحو الضحك[2]، فلو ركزنا على الفعل الأساسي للفقيه لكان الاتجاه نحو الجِّد، فنقول: لا يجب على فقيه مثله

---

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 96.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 99.

أن يكون شرها في الأكل ونستحضر النصوص الشرعية في أذهاننا، ونتعاطف مع الفعل الذي قام به، فنستاء منه، أما حين وجه ابن شهيد عقولنا نحو حركاته، وتنقلاته، وكلماته التي عبر بها عمّا بداخله من ذهول بالطعام، أحدث فينا وقعا باللامبالاة، فلامبالاتنا بالفعل الأساسي وإعمال عقولنا فقط جعلنا نربالحركات الموصوفة مضحكة جدا.

أشار برغسون في مقالاته التي جمعت إلى مضحك الأفعال والحركات والأشكال ولم ينس مضحك الكلمات والعبارات والتراكيب، وربما كان هذا أهم نوع من أشكال المُضحك في هذه المدونة، وذلك نظرا لعناية العرب بالتحديد باللغة وتركيب معانيها ومقاصدها المتنوعة، ما جعلها وسيلة لخلق أشكال الضحك المختلفة وفي نفس الوقت أحد أشكاله، فاللغة بالنسبة للضحك وصناعته في النصوص الأدبية –ونخص بالذكر منها النصوص القديمة الأندلسية– هي الوجه الثاني للعملة بوصف اللغة وسيلة للضحك وشكلا له؛ ذلك أنالنصوص الهزلية تعتمد بدرجة أولى على الكلمة لرسم مشهد دقيق يصف المواقف، والحركات، والوجوه، والطباع والظروف، على عكس المسرح الذي بإمكانه الاعتماد فقط على الإشارات لصناعة المضحك، وهنا تكمن وظيفتها في النص الهزلي.

ليس بإمكاننا نفي فكرة أن الكلمة هي إحدى ينابيع الضحك، عبر انسياق الإنسان لصلابة اكتسبها، الأمر الذي يجره إلى ذهول ما، فيدفعنا إلى الضحك، ولتكون الكلمة ذات تأثير مضحك لابد من شروط وضعها برغسون حسب نظره، فلتصبح العبارة الجامدة المعزولة عن قائلها يجب أن تكون فيها علامة تدل على الأتوماتيكية، وهذا لا يحدث إلا عندما تحوي هذه العبارة شيئا من اللامعقولية، فننتج كلمة مضحكة أو عبارة بدمجنا فكرة لامعقولة في عبارة مقررة.[1]

[1] هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص:79.

الفصل الثالث: الرسائل الهزلية الأندلسية من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون

قال أبو عامر في رسالة الحلواء عبارات كثيرة، تبعث في القارئ رغبة في الضحك ممايوحي بالهزل في ظاهره، مستعرضا لنا لغته البليغة والساخرة التي لا يمكن لاثنين الاختلاف في مدى انتمائها للائحة أجمل النصوص الهزلية التي ولدت بالأندلس، لذا سنجتهد في تحليلها من حلال نظرية الضحك معللين وشارحين، وموضحين المشهد اللغوي برغسونيا.

في بداية الرسالة، أول ما يضحكنا هي عبارة "فقيه ذو لَقْم"، فما يضحكنا هنا هذه "اللا معقولية"[1] الواضحة بالعبارة، إذ نستشعر جمودا ما في العبارة، ونشم رائحة صناعة ما، أي أنها "جاهزة"[2]، تحمل في طياتها تناقضا بين حدين فقيه وعدم احترام للآداب العامة، هذان أمران لا يجتمعان، لكن بطريقة آلية في صياغة هذه الجملة جمع بينهما ابن شهيد واصفا بطله الهزلي الذي يسخر منه طوال رسالته، مما جعلنا نضحك ونقف عند هذه العبارة ووجهنا ضاحك وعقلنا ينظر له بهزل.

وهناك عبارات كثيرة مشابهة للعبارة السابق ذكرها في رسالة الحلواء نستدل بها لمدى صلاحية نظرية هنري برغسون في النصوص العربية الأندلسية، ومن الواضح إنه كلما ازددنا تعمقا في الدراسة ازددنا يقينا بصحتها.

وهناك عبارة أخرى كلماتها تبعث فينا الضحك كسابقتها، حين قال: "تجشأ فهبَّت منه ريح عقيم"[3]، دائما نعتمد على نظرية برغسون في مضحك الكلمات والعبارات، ونركز على

---

[1] المصدر نفسه،ص: 79.

[2] من آلي كما شرحها برغسون في كتابه الضحك، ص: 78.

[3] رسالة التوابع والزوابع، ابن شهيد الأندلسي، مصدر سابق، ص: 122.

المصطلح الذي اعتمده في شرح هذه الجزئية وهي اللامعقولية، إن هذه العبارة لأبي عامر غير معقولة، فمن غير الممكن في الحقيقة أن يخرج ريح قوية من فم إنسان، لكنه استخدم المجاز الذي هو في نظر برغسون لامعقول، فخيّل لنا الفقيه بمنظر الوحش الضخم والأبله الذي يكون في قصص الأطفال عادة، لو تعمقنا قليلا في هذه العبارة ونظرنا إليها من زاوية أوسع لوجدناها تظهر لنا عدة أشكال من المضحك بداية من مضحك الإشارات بتجشئه، ومضحك الأشكال حين نتخيل اتساع فمه حين خروج الريح القوية التي وُصفت مجازا، ومضحك الطباع؛ فمن العبارة والسياق نفهم أن هذا الشخص فيه طبع غير مقبول اجتماعيا، وكل هذا قدم لنا بطريقة لاعقلانية أضحكتنا عبر الكلمات المتراصة بعناية من مبدعنا ابن شهيد الأندلسي.

ولا يمكن إغفال السجَع الطريف الذي استخدمه ابن شهيد، والذي أضفى على البنية اللغوية جمالية خاصة تمنع القارئ من الملل، وتجعله في حالة تأهب دائمة لالتقاط الكلمات المضحكة في المقاطع التالية، متابعا الطريقة الآلية التي تتكرر بها الكلمات في نهاية كل جملة أو بين كلمات متتالية، لتتخذ في نهايتها إيقاعا موحدا من منظور نظرية برغسون، يُعد هذا تصلبا ناتجا عن ذهول المؤلف، أي صفة جامدة ومنعزلة عن باقي صفاته، مما يحولها إلى طرفة مضحكة يبدو أن ابن شهيد لم يتصنع هذا الأسلوب عمدا بل جاء بشكل طبيعي ودون إرادة حيث نطق به دون تردد وهذا بدوره يمثل أحد الأسباب التي تثير الضحك إن تكرار الأصوات في نهايات الجمل والكلمات يولد إحساسا بالجمود والجاهزية الميكانيكية ويشكل عنصرا أساسيا في إحداث المضحك وفق المنظور البرغسوني.

قصة الإوزة الأدبية:

"وكانت في البركة بقربنا إوزّة بيضاء شَهلاء، في مثل جثمان النّعامة، كأنما ذُرَّ عليها الكافور، أو لبِست غلالة من دِمَقْسٍ* الحرير، لم أر أخفَّ من رأسها حركة، ولا أحسن للماء في ظهرها صبًّا، تَثني سالفتها[1]، وتكسر حَدَقَتَها، وتُلَوْلِبُ قَمَحْدُوَتَها[2]، فترى الحُسْنَ مستعارا منها، والشّكل مأخوذا عنها، فصاحت بالبغلة: لقد حكمتم بالهوى، ورضيتم من حاكمكم بغير الرِّضا.

فقلتُ لزهير: ما شأنها؟ قال: هي تابعة شيخٍ من مَشْيَخَتِكم، تُسمى العاقلة، وتكنى أمَّ خفيف، وهي ذات حظٍّ من الأدب، فاستعدَّ لها، فقلت: أيتها الإوزة الجميلة، العريضة الطّويلة، أيَحْسُنُ بجمال حَدَقَتَيْك، واعتدال منْكِبيك، واستقامة جَناحيْك، وطول جِيدِك، وصغر رأسكِ، مقابلةُ الضَّيفِ بمثل هذا الكلام، وتَلقيّ الطارئ الغريب بشبه هذا المقال؟ وأنا الذي استرجعتها إلى الوطن المألوف، وحبّبتها إلى كلّ غِطْريف[3]، فاتخَذَتْها السادة بأرضنا واستهلك عليها الظُّرفاء منّا ورُضِيَتْ بدلا من العصافير، ومتكلّمات الزرازير، ونُسيت لذّة الحَمام، ونِقار الدُّيوك، ونِطاحُ الكِباش.

فدخلها العجب من كلامي، ثم ترفعت وقد اعترتها خفة شديدة في مائها، فمرّة سابحة، ومرة طائرة، تنغمس هنا وتخرج هناك، قد تقبّب جناحاها، وانتصبت ذُناباها، وهي تطرب تطريب السرّور، وهذا الفعل معروف من الإوز عند الفرح والمرح، ثم سكنت وأقامت عنقها،

---

*نسيج مملوء بالزخارف يكون من الكتان أو الحرير أو القطن.

[1] جهة مقدم العنق من معلق القرط إلى الترقوة.

[2] خلف الأذنين فوق القفا.

[3] السيّد الشريف

وعرّضت صدرها، وعملت بمِجدافيها[1]، واستقبلتنا جائية كصدر المركَب، فقالت: أيها الغر المغرور، كيف تحكم في الفروع وأنت لا تحكم الأصول؟ ما الذي تُحسِن؟ قلتُ: ارتجال شعرٍ، واقتضاب خُطبة، على حكم المقترَح، والنُّصبة[2]، قالت: ليس عن هذا أسألك، قلت: ولا بغير هذا أجاوبك، قالت: حكم الجواب أن يقعَ على أصل السؤال، وأنا إنما أردت بذلك إحسان النّحو والغريب اللذين هما أصل الكلام، ومادّة البيان، قلت: لا جواب عندي غير ما سمعت، قالت: أقسم أن هذا منك غير داخل في باب الجدل، قلت: وبالجدل تطلبيننا وقد عقدنا سَلْمه، وكفينا حربه، وإنّ ما رميتك به منه لأنفذُ سهامه، وأحدُّ حرابه، وهو من تعاليم الله، عزّ وجلَّ.... ثم تكلّمت بها مُبَسْبسا، ولها مؤنسا، حتى خالطتنا وقد عَقدْنا سلمها وكفينا حربها، فقلت: يا أم خفيف، بالذي جعل غذائك ماء، وحشا رأسك هواء، ألا أيما أفضل، الأدب أم العقل؟ قالت: بل العقل، قلت: فهل تعرفين في الخلائق أحمق من إوزّة، ودعني من مَثضلهم في الحبارى؟ قالت: لا، قلت فتطلبي عقل التجربة، إذ لا سبيل لك إلى عقل الطبيعة، فإذا أحرزت منه نصيبا، وبُؤتِ منه بحظ، فحينئذ ناظري في الأدب، فانصرفت وانصرفنا."[3]

وهذه مغامرة أخرى من رسالة ابن شهيد التي أبدع فيها ساخرا صانعا جوا هزليا أدبيا، فلا يغفل عن استخدام "العيوب العقلية"[4] الذي طالما ارتبط بها الضحك، فقد ارتبط أيضا

---

[1] جناحيها، أي استخدمتهما كمجدافي زورق.

[2] هي السارية، والمقصود هنا رأي لا يعدل عنه.

[3] رسالة التوابع والزوابع، ابن شهيد، مصدر سابق، ص: 152.

[4] الضحك في الأدب الأندلسي، دراسة في الوظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله، أحمد شايب، الطبعة1، دار أبي رقراق لطباعة والنشر، 2004، ص: 159.

بالملكات العقلية والقدرات الذهنية، مثل الحمق والسذاجة والغفلة، وذلك لتجسيدها أحد أشكال الانحراف عن المعتاد، والمقبول لدى المجتمع.

جعل ابن شهيد المشادات الكلامية بينه وبين الإوزة ويخاطبها بعبارات تدل على بلاهتها وغبائها، وضعف في تفكيرها، وهذا ما سماه برغسون بالعيب أو التشوه، الذي يظهر لنا أحد أشكال التصلب، فحدة ابن شهيد وجهده في استخدام اللغة للتعبير عن العيب العقلي للإوزة يزيد بصفة آلية في نسبة توجه القارئ نحو الضحك، فسخرية أبي عامر من الإوزة كان بصورة واضحة وبارزة فجعلنا لا نفكر إلا في بلاهتها وعدم تناسق حركاتها، فوجه تفكيرنا إلى أن لديها تصلبا في التفكير، غيَّب عنها المرونة في عقلها وحتى جسدها، مما سمح لنا نحن أيضا كقراء أن نضحك عليها ونسخر من حركاتها وغبائها.

فغباء الإوزة هنا تصلب انقض على عقلها الذي يعتبر جزءا من الحياة المرنة التي كان عليه أن يعمل وفقا لظروفها ويتجانس معها، لا أن يعمل بطريقة آلية، فما يضحكنا في الإوزة هو هيئتها الآلية والتصلب ووضع اعتادت عليه واحتفظت به.

وما يشدَّ الانتباه هو أن التقنية التي استخدمها ابن شهيد ساخرا بشكل واضح من الإوزة في شكلها واصفا إياها بالمقلوب، فحدثها عكس ما حدث نفسه عنها، فحقيقة رؤيته لها أنها قبيحة المنظر غير ناعمة مخالفة للصفات الناعمة، وحين خاطبها مدحها، لا غاية إلى المدح بحد ذاته، بل سخرية منها أمام زهير. فهي لا تعلم بعيبها لكن من حولها يعرفون هذا، فالضحية حسب برغسون لا تعرف أنها مثيرة للضحك، مما جعلها تجهل ذاتها، وكأنه يستعمل طاقية الإخفاء بطريقة مقلوبة، لكن الذين حولها مدركون لعيوبها.[1]

---

[1] برغسون، الضحك، مصدر سابقص: 23.

فلو عَرَفت التشوَّه الذي بها، لحاولت تداركه وإخفاءه، وهذه كانت إحدى قوانين برغسون الفرعية لتوليد المضحك، كما أنها إحدى الحدود التي رسمت بين الهزل والجد، فالشخصية الدرامية لا تحاول تغيير سلوكها عندما نعلم به، بل بالعكس تتشبث به مع إدراكها التام لذاتها وشعورها الظاهر بما تثيره فيها من كراهية.

وقد جاء في بداية هذا الفصل أن المُضحك يتجسد في كل ما هو إنساني أو ما يحمل تعبيرا أو وضعا إنسانيا، فقد نضحك من إنسان ما أو قد نضحك من حيوان لوضع إنساني وجدناه فيه، أو من شيء من شيء تدخل في الإنسان. فمن المضحكات في قصة الإوزة أن الشخصية الرئيسة هي حيوان أخذ صفة الإنسان، فأصبحت كشخص ذو عقل تقاس نسبة ذكائه، لذا صنفت على أنها بلهاء، وهل هي جميلة أم قبيحة، وهي تتكلم وتناقش في أمور أدبية، وهذا ما ليس بإمكان حيوان حقيقي فعله، إنّه فعل بشري، حيث أن التفكير والإبداع والمناقشة والتكلّم هو صفات إنسانية، ألبسها الكاتب لحيوانه البطل، فشخّصه، وتحدث عنه بصفة بشرية، كأنها امرأة حمقاء، فاستعارة هذه الصفة تولد فينا الضحك وتجعل من موضوع القصة في حد ذاته مدعاة للضحك، بداية من العنوان الذي وضعه، وهو الإوزّة الأدبية.

إن المضحك في جوهره ينقلنا من صورة إلى أخرى، فلا يمكننا تفسير الصورة المضحكة بذاتها لمعرفة سبب الضحك، بل نفسرها بصورة أخرى تشبهها، ويمكن أن يتعدى إلى صورة ثالثة وهكذا، فنجد المضحك يتنقل بنا من مشهد إلى آخر محاولين إيجاد شبه بالصورة التي قبلها، مستخدمين خيالنا للاستمرار في هذه السلسلة الطويلة، فابن شهيد من خلال لغته وكلماته جعلنا نستحضر خيالنا في تقريب الصورة التي وضعها في عباراته إلى أقرب صورة في أذهاننا نظنُّها حسب منطق الخيال الهزلي مضحكة، فما هذا الأخير إلا

قدرة حية كأرض خصبة بجوار واد ماؤه الثقافة، نزرع فيها بذورا اجتماعية، لنجني ثمارا سحرية تخلق فينا هزات، تدغدغ أجسادنا فنضحك منها.

عند النظر إلى رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي من منظور شامل، نلحظ نمطا متكررا في البنية السردية، حيث تتكرر المشاهد والكلمات بشكل منتظم، مما يضفي على النص روحا هزلية مميزة فاستحضار شخصية ابن شهيد لتابعه زهير بن نمير في كل مشهد، وتنقلهما معا من مكان إلى آخر، والتقاء زهير بمختلف أعوان الكتاب والشعراء لإجراء حوارات معهم يتكرر في الرسالة أكثر من ست مرات.

هذا التكرار لا يقتصر على مجرد الأحداث، بل يمتد أيضا إلى لغة الحوار والكلمات المستخدمة، مما يخلق إحساسًا بالآلية والنمطية، ويزيد من عنصر الطرافة والفكاهة لدى القارئ من منظور نظرية برغسون، يُعد هذا التكرار الآلي في السلوك والسرد تجسيدًا للجمود الميكانيكي الذي يتداخل مع الحيوية البشرية، وهو ما يولد الضحك إذ أن المضحك ينشأ حين يظهر سلوك متكرر آلي في سياق حيوي متغير، فيتولد التناقض بين المتوقع والمتحقق فعليا، ومن هنا تأتي طرافة المشهد وهزليته.

بذلك يصبح التكرار في الرسالة عنصرا أساسيا لصناعة المضحك، إذ يتيح للقارئ التوقع والمفاجأة في آن واحد: فهو يعرف أن المشهد سيتكرر، لكنه يظل متأهبًا لملاحظة التفاصيل الصغيرة الجديدة في كل مرة، التي تضيف نكهة هزلية وتزيد من متعة القراءة والفكاهة.

يبعث هذا الأمر في أذهاننا صورة "كرة الثلج" [1] فننتقل بخيالنا بتدرج غير محسوس مع الشخصيات من حدثنا الأول وهو اللقاء ثم التعرف ثم المفاهمة على كيفية التواصل واللقاء مرة أخرى، إلى نهاية حدث متكرر وهو الإجازة، وما بين الأحداث الأولى وآخر حدثٍ أحداثٌ أخرى تفصيلية، مختلفة تمام الاختلاف عن بعضها البعض، لكنها لكن في مجملها توحي لنا بتطور حاصل بشكل متسارع هذا التسارع هو الذي يجعل منها صورة آلية للرسالة كلها من خلال قانونين فرعيين متوازيين فيها وهما التكرار والتدرج، وفي الأعلى تجمعهما الآلية التي هي منبع الضحك.

3-الرسالة الهزلية لابن زيدون من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون:

تعد رسالة ابن زيدون الهزلية من بين أبدع وأشهر الرسائل الأدبية في الأندلس، ألفها أبو الوليد أحمد بن زيدون* أثناء خصامه السياسي والأدبي مع ابنعبدوس وزير ابن جهوز، وقد كتبها على لسان ولادة إلى ابن عبدوس منافسه في الحب والسياسة، وذكر ابن نباتة سبب كتابة هذه الرسالة وهو أن ابن عبدوس بعث إلى ولادةامرأة من خاصته تستميلها إليه، وتَعُدّ له محاسنه فلما وصل الخبر ابن زيدون استشاط وأرسلها إليه بعد رجوع المرأة، فبلغته،

---

[1] هنري برغسون،الضحك، مصدر سابق، ص:60.

*ينتمي الشاعر من جهة أبيه إلى بني مخزوم فهو أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي، وبنو مخزوم بطن من لؤي بن غالب من بطون قريش، وصفه ابن حيان المؤرخ الكبير المعاصر له أنه ذو الأبوة النبهة بقرطبة، وانه كان من أبناء وجوه الفقهاء في بقرطبة أيام الجماعة والفتنة، ونحن نعلم مكانة الفقهاء في الأندلس ونفوذهم الخطير وسلطانهم على العامة والأمراء، فقد كان أهل الأندلسيون لا يقدمون أحدا للفتوى حتى يطول اختباره، وتعقد له مجالس الذاكرة، ويكون ذا مال حتى لا يميل به الفقر إلى الطمع، فكان شاعرنا ينتمي إلى هؤلاء الفقهاء من جهتي أمه وأبيه، ولد شاعرنا سنة 394هـ أواخر سنة 1003م بالرصافة بقرطبة، وهي ضاحية متصلة بقرطبة أنشأها عبد الرحمان الداخل وسماها الرصافة تشبيها لها برصافة جده هشام، كان لوالده أصدقاء من ذوي المكانة الرفيعة والعلم الغزير، ولهذا تهيأت لشاعرنا عوامل النبوغ .ينظر: ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص:24

وأصبحت كنار على علم، وانتهى ابن عبدوس عن التعرض لولادة، إلى أن انتقل ابن زيدون إلى اشبيلية وتوفى بها[1]، يقول في مطلعها:

"أمّا بعد، أيها المُصابُ بِعقله، المُوَرَّطُ بجَهْلِه، البّين سَقَطُهُ، الفاحشُ غَلَطُهُ، العابر في ذَيْلِ اغترارِهِ، الأعمى عن شمس نهاره، السّاقط سُقوطَ الذّبابِ على الشراب، المتهافتُ تهافتَ الفَراشِ إلى الشّهابِ، فإنَّ العُجْبَ أكذبُ ومَعْرِفة المَرءِ نَفسَهُ أصوَبُ، وإنّك راسلْتَني مُسْتَهْدِيا-مِنْ صِلَتي- ما صَفِرَتْ منه أيْدي أمثالكَ، مُتصدِّيا- من خُلَّتي-لِما قُرِعَت دُونَه أُنوفُ أشكالِكَ، مُرْسِلاً خَليلَتَكَ مُرْتادَةً، مُسْتَعمِلا عَشيقَتَكَ قوّادةً، كاذبا نَفْسَكَ أنّكَ سَتَنْزِلُ عنها إليَّ، وتَخْلُفُ- بَعْدَها- عليَّ

ولَسْتَ بِأَوَّلِ ذِي هِمَّةٍ دَعَتْه لِمَا لَيْسَ بِالنَائِلِ

ولا شَكَّ أنها قَلَتْكَ إذْ لَمْ تَضَنَّ بِكَ، وَمَلَّتْكَ إذْ لَمْ تَغَرْ عَلَيْكَ، فَإنَّها أعْذَرَتْ في السِّفارةِ لَكَ، وما قَصَّرَتْ في النِّيابةِ عَنْكَ، زاعِمَةً أن المروءةَ لَفْظٌ أنتَ مَعناه، والإنسانية أسم أنت جِسْمهُ وَهيولاهُ، قاطعة انّك انفردتَ بالجَمالِ، واستَأْثَرْتَ بالكمالِ، واسْتَعْلَيْتَ في مراتِبِ الجَلالِ، واستَوْلَيْتَ على محاسنِ الخِلالِ، حتّى خيَّلْتَ أنْ يوسُفَ- عَلَيْه السَّلام- حاسنَكَ فَغَضَضْتَ مِنْه، وأنَّ امرأة العزيز رأتْكَ فَسَلَتْ عنْهُ، وأن قارونَ أصابَ بَعْضَ ما كَنزت والنّطِف عثر على فضل ما ركزت، وكسرى حمل غاشيتك، وقيصر رعى ماشيتك والاسكندر قتل دَارَ في طاعتك، وأرْدَشيرَ جاهد ملوك الطوائف لخروجهم عن جماعتك، والضّحاك استدعى مسالمتك، وجَذِيمَةَ الأبْرَشَ تمنَّى مُنادَمَتَكَ، وشيرين قد نافَسَت بوران فِيك، وبَلْقيسَ غابَرَتْ الزّباء عَلَيْكَ وانّ مالكَ بن نُويْرَةَ إنّما رَدِفَ لَكَ، وَعُرْوَةَ بْنَ جَعْفَرٍ إنّما رَحَلَ إلَيْكَ، وَكُلَيْبَ بنَ رَبيعةَ إنّما حَمى المَرعى بعزَّتِكَ، وجَسّاسا إنما قَتَلَه بأنَفَتِكَ، ومُهَلْهَلا إنَّما طَلَبَ

---

[1] ينظر: ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبد العظيم، ص: 635.

ثأْرَهُ بِهِمَّتِكَ، والسَّمَوْءَلَ إنما وفى عن عَهْدِكَ، والأحنف إنّما احْتَبَى في بُرْدِكَ، وحاتِما إنَّما جادَ بِوَفْرِكَ، وَلَقِى الأَضْيافَ بِبِشْرِكَ.....ولا تكلَّفت لكَ زيادةً، بل صَدَقَت سِن بَكرِها فيما ذَكَرَتهُ عَنْكَ، وَوَضَعَتْ الهِناءَ مواضيعَ النَّقْبِ بِما نَسَبَتْه إليكَ، وَلَمْ تَكُن كاذبَةً فيما أثْنَت به عَلَيْكَ، فالمُعَيْدِيُّ تسمَعُ بهِ خَيْرٌ منْ أن تراهُ ...هَجين القَذالِ، أرْعَنُ السِّبال، طويلُ العُنُق والعِلاوةِ، مُفْرِط الحُمْقِ والغباوة، جافي الطّبْعِ، سيّء الجابةِ والسّمع، بغيض الهيئة، سخيف الذِّهاب والجيْئة، ظاهر الوسواس، مُنْتِنُ الأنفاس...وأنَّى جَهِلْتَ أنَّ الأشياء إنما تَنْجَذِبُ إلى أشكالها؟ والطَّيْرُ إنّما تَقَعُ على أمثالها؟ وهلاَّ عَلِمْتَ أن الشرق والغرب لا يجتمعان...فظَنَنْت عجزا، وأَخْطَأَتْ اسْتُكَ الحُفْرَةَ...لتَذوقَ وبالَ أمْرِكَ، وترى ميزانَ قَدْرِكَ"[1]

يعدّ أسلوب السخرية والفكاهة في الرسائل الأندلسية فنا أصيلا، اعتمده جملة من الأدباء والشعراء في نصوصهم بغية صناعة الهزل بطرق سلسة غير مباشرة، لكنها واضحة تبعث في روح قارئها الرغبة في الضحك، فنلتمس بشكل بارز روح الفكاهة التي تطفو على سطح النص، فللضحك وظيفة اجتماعية تطهيرية وتصحيحة وهذا قد أشار إليها برغسون في كتابه الضحك –وسبق لنا الإشارة إلى هذا–.

ورسالة ابن زيدون رسالة هزلية ساخرة من ابن عبدوس منافسه في حبه لولادة بنت المستكفي، لذا فهو يهجوه هجاءً لاذعا متنكرا بشخصية محبوبته ولادة بنت المستكفي، التي أخذ مكانها وتكلم على لسانها، إن إسقاطنا لنظريةالضحك لبرغسون يحيلنا في البداية على فكرة الرسالة ألا وهي "التقنُّعُ"، إذن هناك غلاف ومُغلّف، غلاف هو رسالة على لسان ولادة بنت المستكفي والمقنّع هو ابن زيدون، الذي اختار أن يخفي نفسه وراء كلمات نسبها لغيره، مما خلق تصلبا وسط مرونة الحياة، فهذا تناقض وتنافر بين المغلَّف والغلاف، لا يمكن

---

[1] ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبد العظيم، مصدر سابق، ص: من 634إلى679.

تجانسهما أو حصول تداخل ما بين كلا الجسدين والعقلين، لكن في موقف ما حصل سكون، فالغلاف في حالة تصلب جامدة، والمغلّف في مرونة، فنجد أنفسنا بين الآلية والحيوية، وهنا يأتي دور الخيال في توليد الضحك من هذه الفكرة، فيُتَخيَّلُ لنا، أنَّ رجلا يتكلم بصفة امرأة، أي يضع نفسه مكانها ويحاول التفكير مثلها، وهذه الصورة التي ترسل لنا صورة أخرى إلى أذهاننا المتمثلة في رجل مخادع يريد أن يوقع بخصمه بصفته شخصا محبوبا لعدوه فيبعث برسالة ليحدث التَفرقة بينهما، فيُظهر المُستقبِل لها بمظهر الأحمق، لعدم تفطنه لحيلته، هذا الإيحاء البعيد عن النص حرفيا والقريب منه نظرا لسياق الرسالة ومجرياتها، يثير فينا نوعا من الفكاهة، ويهيئنا نفسيا للضحك أكثر فأكثر، فنرى قانونين فرعيين ذكرهما برغسون وهما: التنكر والتسلسل في الصور المضحكة المؤديان في الأخير إلى نوع من الآلية والجمود.

إن ما فعله ابن زيدون بكتابته هذه الرسالة التي وصف فيها ابن عبدوس بأبشع الصفات وألصق فيه أسوء الطباع، وجعله أقبح الناس وأغباهم، متخفيا وراء ولادة، جعله يضع ابن عبدوس في موقع الضحية، هنا جزأين من المضحك، الأول حين لبس لباس شخصية أخرى لشخصيه منعزلة تماما عنه، وثانية، حينما تحايل ووضع نفسه صانعا لشخصية مقابلة له وهي ابن عبدوس، هذه الازدواجية في صناعة المضحك دون وعي من ابن زيدون بأنه يستخدم آليات محددة مدروسة فيما بعد من طرف فيلسوف ذو فطنة وتأمل كبيرين، جعلته –أي ابن زيدون– يظهر بِمظهر آلي في تفكيره فقد وضع لنفسه دورا في الرسالة ألا وهو دور القاضي الجامد والمتصلب في قراره المبالغ فيه عليه، فحكم على ابن عبدوس بالبلاهة والبشاعة والغباء.

وصورة أخرى موالية نتلمّسها من ابن زيدون تُبرِّرُ سَبَبَ تقبيح ابن عبدوس ونُكران أي شيءٍ جميل في شخصيته، هذه الصورة هي صورة التعالي والكبر، فابن زيدون يرى نفسه

أفضل من ابن عبدوس، وأحق منه بولادة، لذا قام يسخر منه ويستهزئ به، ويضحك عليه، فصنع منه مادة خاما للضحك، مما جعله مسخرة أمام محبوبته، الأمر الذي بعث في نفسه شعورا بالصغر وتحقير ذاته والإحساس بالخجل مما أدى إلى هجرانها لأنه رأى نفسه لا يستحق هذا الحب بعد اقتناعه بكلام ابن زيدون وتداركا لفعل صدر منه ظنّا منه أنه قد أخطأ.

على الرغم من الوظائف التصحيحية والاجتماعية للضحك، فإنه لا يكون منصفا دائمًا، ولا يقتصر دوره على تصويب السلوكيات أو تنبيه المخالفين للمعايير، فقد يكون أداة لإشباع غرور داخلي يختلج النفس ويسيطر عليها، إذ يتحول الضحك في هذه الحالة إلى وسيلة لإطلاق مشاعر متراكمة، ويصبح بمثابة موطئ لتحرير طاقة عاطفية مكبوتة.

في هذه اللحظة يدخل الضحك إلى ذاته ويستقر في إطار من الفكاهة، لكنه لا يعكس العفوية التامة بل يكشف عن طبقات خفية من الانفعالات الإنسانية، حيث يُنظر إلى الآخرين وكأنهم مجرد دمى تتحكم فيها مشاعرنا وسلوكنا فيكشف الضحك حينها عن غرور محتمل، ويخلق إحساسا بالمتعة الممزوجة بالمرارة، إذ أنه يثير الانتباه إلى التناقض بين ما يبدو من البراءة والعفوية وما يخفيه القلب من تحكم وميل للتسلط العاطفي.

وبذلك يمكن القول إن الضحك يحمل بعدا مزدوجا: فهو في بعض الأحيان أداة اجتماعية لإصلاح السلوك، وفي أحيان أخرى انعكاس داخلي لغرور أو تفوق نفسي، ما يجعله ظاهرة إنسانية مركبة، تجمع بين الفكاهة والمرارة، بين الإطلاق العفوي والتحكم الذاتي.

عند تناولنا لرسالة ابن زيدون الهزلية، بدأنا بتحليل المضحك من صورة أولية رسمها الكاتب، غير أن هذه الصورة لم تبق جامدة أو منفصلة، بل فتحت أمام القارئ أفقا من

التداعيات التخيلية؛ إذ سرعان ما قادتنا إلى صورة ثانية متصلة بالأولى، ثم إلى ثالثة تتقاطع مع الثانية عرضيا تليها رابعة وهكذا تتسلسل الصور في خيالنا لتشكّل شبكة لا متناهية من التشابهاتوالانزياحات.

إن آلية الضحك هنا لا تتوقف عند حدود الصورة الأولى، بل تتغذى على الخيال الذي يتيح تعدد الارتباطات بين صورة وأخرى فالمضحك في جوهره قد يتولد من خطأ بسيط أو شبه طفيف يلمحه الذهن غير أن المبدع في هذه الحالة ابن زيدون هو الذي يمنح تلك اللمحة الأولى القدرة على الاشتعال فهو يقدّم لنا شرارة أولية كافية لإطلاق سلسلة من التصورات الهزلية التي تستمر في التوالد داخل ذهن المتلقي.

وبذلك فإن السبب المعلن لكتابة الرسالة والذي يبدو في ظاهره جادا يتحول في لحظة إلى مثير مباشر للضحك حتى قبل التعمق في تفاصيل النص، إذ أن قوة الفكاهة تكمن في تلك البداية الموحية التي أطلقها ابن زيدون، فجعلت القارئ يعيش حالة من التهيؤ النفسي لاستقبال الهزل والمرح.

نغوص الآن في دراستنا لهذا النص الذي بين يدينا، فنجده من بدايته إلى نهايته يحمل انتقادا لطباع ابن عبدوس الجسدية والعقلية والروحية، وتحقيرا لذاته، وهذه الرسالة في إطارها العام، تنسجم مع نظرية برغسون، ذلك أنه كما بيّنا سابقا، حدد الطباع كدافع أساسي وقانون رئيسي ضمن سلسلة قوانينه لإثارة الضحك، فالطبع يشير إلى قالب تُصب فيه الشخصية، فتأخذ مسمى خاصا، إذ ما يجعل الطباع ترسخ في ذهن القارئ ويصبح جزءا منعزلا من كيانه وملتصقا به في آن واحد هو التكرار والآلية، اللذين يقرُّ برغسون بأنهما علّتا الإضحاك في مختلف أشكال المضحك، وبمجرد أن يلحظ الناس هذا التكرار والآلية في شخصية ما

كشخصية ابن عبدوس، فيتمكنون من محاكاتها وتمييز هذا الطرف منها، نكون حينئذ وضعنا قد أقدامنا على سطح أرضٍ أشجارها تُثمر هزلا.

إن استخدام ابن زيدون الطباع والعيوب الجسدية للسخرية من ابن عبدوس لم يكن عبثا، بل إنه كان مدركا تمام الإدراك مدى تأثير هذين العنصرين على العقل، فيبعدنا نحن كقراء عن الشعور بالتعاطف مع ابن عبدوس ليلغي فينا الإحساس ويحيي فينا اللامبالاة، فيجعلنا كجمهور يشاهد مسرحية هزلية تحدث فينا هزات من الضحك، وهذا يتفق بالضبط مع ما جاء به برغسون في نظريته، فنحن نضحك من طبع غلب على الشخص فأصبح يدأب عليه ويكرره.

استخدم ابن زيدون لغته الأدبية الخالصة بشكل دقيق مبالغا في وصفه بطباع خشنة ألصقها به؛ وهذا نستشفه حين نتعرف على المعني الحقيقي للكلمة التي استخدمها في وصفه، فمثلا حين يقول ابن زيدون عن ابن عبدوس في مطلع الرسالة بالضبط في قوله: "المُوَرَّط بِجَهْلِه"[1] فهو يبالغ في هلاكه فالمعروف أن الورطة نقصد بها الوقوع في مشكلة يكاد لا يكون لها حل، فالمُتَورِّط سيُصيبُه الهلاك في ظنِّ أكثر الاحتمالات، فهو يريد باختياره لهذه الكلمة أن يضخم لنا جهله، فيجعلنا مركزين على هذا العيب الذي فيه ويبعدنا كل البعد عن شخصه، فجذب انتباهنا بحسن اختياره للكلمة، فلو أراد غير السخرية الفاضحة لقال مثلا: أنه ناقص علم أو أنه أصابه بعض من جهله، لكن ابن زيدون أراد تضخيم هذه الصفة والمبالغة في وصفها كما يفعل رسام الكاريكاتير الذي يركز على عيب ما من الجسد أو حتى على عيب في الطبع فيوحي لنا بتضخيم جزء من الجسم المتعلق بهذا الطبع؛ وكأنه كناية عن صورة مضحكة تلوِّحُ لنا في الأفقِ، ولا يتوقف فقط في مبالغته عند هذه العبارة،

---

[1] ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبد العظيم، مصدر سابق، ص: 634.

بل هي نقطة ماء في بحر هذه الرسالة، وسنبالغ نحن أيضا ونقول عنها المضحكة وليس فقط الطريفة، نذكر مثلا آخر لتنين هذه مواضع المبالغة، يقول كاتب الرسالة: "الفاحشِ غَلَطه"[1]، وهنا صفة مبالغة أخرى وهي الفاحش ويقصد بها ما عظم قبحه من الأفعال والأقوال، عندما نحلل هذه الصورة من خلال اتكائنا على النظرية محل التطبيق، فحين نقول: "الفاحش غلطه" نقصد بها الكثرة من خلال السياق، أي أن هناك تعددا لشيء ما يحدث، مما يشير إلى وجود تبعية لنمط تفكير معيَّن، هذه الجاهزية في التفكير تؤدي بنا لا محالة إلى الذهول، الذي بدوره يحيلنا إلى المشهد قبل النهائي وهو: التكرار، الذي يسلمنا المشهد الأخير، وهو الآلية الجامدة للصفة في ابن عبدوس من خلال لغة ابن زيدون وتراكيبه اللغوية المختارة بعناية، التي أثارت فينا دون شك الرغبة في الضحك.

إن الأمر الذي يثير فينا الإعجاب بلغة ابنزيدون الهزلية هو استطاعته الكبيرة على خلق صور ضمنية تُعمل خيالنا داخل جمله الإخبارية، دون الاستعانة باستعارة أو تشبيه بليغ، وغيرها من الصور البيانية البديعة، ليس تقصيرا في قدرته على إنشائها بل دليلا على علمه الواسع بعلم المعاني الدقيق، وحسن اختياره الحكيم للمفردات من بين كثير من الكلمات القريبة منها في المعنى، هذا لا ينفي عدم استخدامه لها، بل إنه استثمرها وجعلها وسيلة للسخرية من خصمه والنيل منه.

ومن الأمثلة الكثيرة التي ندلل بها على هذا الاستثمار المبالغ فيه ما جاء في جزء من الرسالة حيث يستهزئ ابن زيدون من ابن عبدوس ساخرا منه، فينسب إليه صفات حميدة مبالغا فيها، ويريد بذلك عكس ما قال، فغايته إفهام القارئ المعنى بالمقلوب، فيقول له أن الحجاج بن يوسف الثقفي الذي يعتبر من قادة العرب وخطبائها المعدودين، وهو الذي وُلّي

---

[1] ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبد العظيم، مصدر سابق، ص: 635.

العراق في عهد عبد الملك بن مروان فأخمد الفتن وشتّت شمل الخوارج، ثم قضى على ثورة ابن الزبير بالحجاز، كان قاسيا لا يرحم، سفاكا للدماء، وفصيحا مُفوَّها[1]، قد تقلّد ولاية العراق بجدِّه، وهذا القلب في المعنى ينطبق مع وصف برغسون لأحد قوانينه الذي سبق وتكلمنا عنه وهو القلب.

إن ابن زيدون يبدع عبر ريشته الساخرة في رسم المعنى المعكوس ليذل غريمهوينتقم منه، فكيف للرجل الذي وصف سابقا في بداية الرسالة بالغباء وعدم الشجاعة أن يعتمد عليه أحد أهم القادة العرب الحجاج الذي هو أشهر من نار على علم في الحنكة والبطولات والحُكم، فهذا ضرب من الخيال، فبقدر جدّية الحجاج تتساوى معه بلاهة ابن عبدوس من وجهة نظر ابن زيدون، فإن كانت شجاعة الحجاج جبلا، كانت بلاهة ابن عبدوس جبلا، فندرج هذه الصورة الهزلية الساخرة لابن زيدون تحت عنوان العالم المقلوب، فهو يقوم بمزج بين طرفين غير متناسبين، مما أحدث مفارقة ظاهرة، فجمع بين نقيضين في موقف واحد، فهذا اللعب والقلب هو الذي يجعلنا نضحك من اجتماع شيء جليل بشيء تافه، فنَسب ابن زيدون موقفا عظيما مثل تولي الحجاج قيادة العراق وربط هذا الحدث التاريخي بابن عبدوس الذي كان قد صوَّره لنا في البداية ابن زيدون بصورة الشخصية الخرقاء، مما قلب الموازين، وأحدث انقلابا في أذهاننا ونحن مدركون للخطأ ساخرين من الموقف، فيكون بهذا قد أثار فينا الضحك.

ومع كل خطوة نخطوها في دراستنا يتولد لدينا اليقين بجدوى النظرية البرغسونية وواقعية القوانين التي وضعتها في تفسير ظاهرة المضحك غير أنّ الاقتصار على نموذج

---

[1] ينظر:ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبد العظيم، مصدر سابق، ص: 644.

واحد لا يكفي لترقية النظرية إلى مصاف الحقيقة العلمية أو الفلسفية، إذ إن صلابة أي نظرية تُقاس بقدرتها على الصمود أمام تعدد الأمثلة واختلاف السياقات.

ومنه لا نتوقف عند التجربة الأولى في رسالة ابن شهيد، بل نمضي قدما لعرض نماذج أخرى من هذه الرسالة البديعة، بغرض اختبار النظرية عبر تنوع المواقف والصور الهزلية التي يتضمنها النص فنحن نعيد في كل مرة تفكيك مشهد جديد من مشاهد الرسالة وفق النظام البرغسوني، ثم نعمل على إعادة تركيبه وصياغته بلغة مغايرة، تكشف كيف يتكرر القانون ذاته في توليد الضحك وإن اختلفت الأدوات والظروف.

وبهذا نكون أمام ممارسة نقدية مزدوجة: من جهة نُظهر مرونة نظرية برغسون وصلاحيتها للتطبيق في أكثر من سياق ومن جهة أخرى نبرز ثراء النص الأدبي العربي الذي يتيح هذا التنوع في الصور المضحكة، الأمر الذي يمد الجسر بين الفلسفة الغربية والتحليل الأدبي العربي.

عدد ابن زيدون ونوع في الصور التي التقطها لابن عبدوس من سوء الطباع وقبح الوجه ولا تناسق في الجسم إلى أن وصل إلى تعييره بفشله، مؤكدا ذلك بعبارات تصب كلها في مصب واحد ألا وهو: الفشل وعدم الوصول إلى الغاية والمراد، حين قال:" فكَدَمْتَ في غَيْرِ مَكْدَمٍ، واسْتَسْمَنتَ ذا ورم..."[1]، هذا القصد من قول ابن زيدون يذكرنا بما قاله برغسون وينطبق عليه حيث أن الخيال ما إن يتدخل في مشهد ما حتى يقلبه مضحكا وهذا لقدرته على ربطه بصور تشبهه في ملمح من ملامح الحياة، فيلحظ تسلسل الأحداث ويرسم لها خطا حسب النتيجة إما مستقيما أو مغلقا دائريا يرجع بالأحداث إلى نقطة البداية، ونربط هذه الفكرة بما كتبه ابن زيدون فنحلل قوله بأنه أراد أن يظهر ابن عبدوس– عند إرساله

---

[1] ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبد العظيم، مصدر سابق، ص:653.

خليلته إلى ولادة فخابت، لأن خيبتها من خيبته – بمظهر الفاشل الذي لا ينال من جهده شيئا، فقد كتب عبارة قصيرة لا تزيد عن أربع كلمات لكن تحوي بين معانيها جملة من الأحداث وتتحدث عن جهد غير مدروس وتعب صادر من شخص لا يتقن عمله، ولا يصيب في اختياره فنمثله بخط له بداية هي نقطة انطلاق هو طوله هو الجهد والتعب والركض في فراغ ممزوج بعدم إعمال العقل، ونهاية وصل إليها فارغ اليدين دون أدنى نتيجة تستحق كل ذاك العناء، فكأنه يركض لإمساك ورقة وسط جو مضطرب، تحملها الرياح في السماء وهو يجري وراءها، ويقفز لعله يمسك بها فيقوم بحركات معينة، محاولا اللحاق بها دون جدوى، فهو أشبه بالطفل الصغير الذي يحاول القيام بشيء أكبر من قدراته التي يملكها، إذن، هذه الصور المنبثقة من لغة ابن زيدون وتعبيره البليغ الذي بَلَغَ به قصده وأبْلغَنا بالصورة الساخرة التي أراد رسمها لابن عبدوس في عقولنا كقراء، هي الأخرى رسخت في أذهاننا تصلبا في شخصية ابن عبدوس وجمودا في تفكيره وعدم قدرته على التعامل مع الظروف، والتأقلم معها، وإيجاد حلول ملائمة، فالمضحك هنا يدور كله حول فكرة اللاوصول.

إن هذا النوع من المضحك موجود بصور متعددة وهو شائع في الحياة الإنسانية بمختلف جوانبها، إذ نجد الإنسان يقطع مسافة طويلة، ينطلق دون أن يدري من أين بدأ، مما يدل على بذل جهد جبار في سبيل نتيجة منعدمة، حتى أن بعض الفلاسفة استندوا لتعريف المضحك إلى هذا النوع منه، وهذا ما ذكره هربرت سبنسر، وأشار في تعريفه إلى هنري برغسون الذي يرى في الضحك علامة الجهد الذي يلتقي فجأة بالفراغ، أما كانت (تقصدين كانط) الذي كان قبله قال أن الضحك ينشأ من انتظار يفكك فجأة إلى لاشيء[1]،

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، مصدر سابق، ص: 63.

ونضيف إلى العبارة التي حللنا عبارات مشابهة لها حتى نؤكد مقصد ابن زيدون وغايته الهزلية من عزل هذه الصفة عن شخص ابن عبدوس فيأتي على شاكلتها عبارات متتالية مترتبة ترتيبا آليا، هذا الترتيب يأخذ عقولنا إلى بيت الخيال فيقودنا إلى الضحك، ملفتا نظرنا إلى ذهول في ابن عبدوس، إذ أنَّ تواتر هذه العبارات واختيار ابن زيدون لهذه المفردات مستعينا بالتراث العربي بالأخص الأمثال، أضفى لمسة فنية جميلة تظهر حسه الأدبي وزاده الثقافي، وأكثر من هذا تبرز قدرته على صناعة منفردة للهزل في قالب ساخر ظاهره الحرفي وصف وإخبار، وباطنه فكاهة وسخرية مضحكة لحد بعيد، سالكا طريق الجاحظ، يقول ابن زيدون واصفا فشل ابن عبدوس بطرق مختلفة "...ونفخت في غير ضرَمٍ، ولم تَجد لِرُمح مَهَزّا، ولا لِشَفْرَةٍ محزّا، بل رَضيتْ من الغنيمة بالإياب، وتمنّيت الرّجوعَ بخُفّي حُنَينٍ"، لماذا يضحكنا هذا المقطع؟.

إن تكرار المشهد أو الموقف في النص لا يهدف فقط إلى ملء الفراغ أو إعادة إنتاج الحدث، بل يُراد به ترسيخ معنى محدد وإبراز فكرة الجهد الضائع الذي ينتهي غالبا إلى الفراغ واللاجدوى وهذا البعد التكراري وإن بدا بسيطا يكشف في العمق عن صورة من صور التصلب والآلية التي تحدّث عنها هنري برغسون، حيث تتحول الحركة الإنسانية الطبيعية إلى فعل ميكانيكي جامد يعوق الانسياب العفوي للحياة.

فالآلية هنا تظهر كعنصر دخيل وغريب، يفرض نفسه على الحركات والسلوكيات، ويجعلها أقرب إلى آلة تكرّر نفسها دون وعي ومن هنا تنشأ الطرافة لأن الإنسان حين يفقد مرونته ويتحول إلى نظام آلي جامد يصبح مادة للضحك الأمر يشبه لعبة ذات خيوط غير مرئية، نحن من نحرّكها بتفسيراتنا وتأويلاتنا، مستخدمين خيالنا للكشف عن مواطن التصلب.

المضحك إذن يكمن في هذا التناقض بين الحيوي والآلي، وفي إدراكنا للنقص أو الخلل الذي يعتري السلوك الإنساني وهو تبعا لبرغسون ليس ضحكا مجانيا أو بريئا دائما بل يحمل وظيفة أخلاقية تصحيحية، إذ يشير بوضوح إلى وجود اعوجاج أو نقص ما يستدعي العقاب الرمزي، أي ذلك العقاب الفوري الذي يتجسد في الضحك ذاته.

ونتعمق أكثر هنا في هذا المقطع ونطرح سؤالا لابد منه، هل ما أضحكنا هنا هو لغة ابن زيدون في حد ذاتها؟ أم أن اللغة مجرد وسيلة للتعبير عن المضحك، حسب وجهتي نظرنا أن كليهما موجود في المقطع، فهنا اللغة لديها وظيفة مزدوجة هي خلق المضحك باعتبارها وسيلة للتعبير عنه، وإن غلب الثاني على الأول، فالذي أضحكنا هو الأجزاء المنعزلة عن ابن عبدوس كشخصية رئيسة في هذه الرسالة، وفي نفس الوقت نضحك من قائل هذه الرسالة بصفتنا متلقين.

فحسب برغسون لا بد للجملة من قائل، فعندما نضحك من الذي قالها في نفس الصدد، ستتكون للجملة سلطة هزلية مستقلة، نستدل على هذا حينما نشعر بحيرة إذا تم سؤالنا ممن تضحك، فتحس في داخلك أن ثمة شخصا ما تضحك منه، ونشير إلى أنه ليس هذا الشخص هو المتكلم[1]، فنقع في حيرة من أمرنا ما الشخصية المضحكة حقا في هذه الرسالة هل هو ابن زيدون بلغته أو ابن عبدوسبطباعه؟.

لم يغفل برغسون عن هذا الأمر فأشار إلى أن أشكال المضحك كثيرة متنوعة في مظهرها وعلى اختلاف أماكنها، لا محدودة يمكن توليدها من أي صورة غير مرنة بالنسبة

---

[1] ينظر: هنري برغسون، الضحك، المصدر نفسهص: 74.

للمجتمع، وهذا يعتمد على خيالنا وغلبة عقولنا على عاطفتنا، فلا يمكن لنا الفصل نهائيا في هذا الأمر.

إن هذه الدراسة لرسالة ابن زيدون قد أسفرت عن إيضاح جوانب هزلية صُنعت دون وعي من صاحبها بقوانين برغسون لصناعة الضحك، الأمر الذي يشي بشمولية نظريته التي كانت في بداية دراستنا قد وضعت فينا شك قبول النصوص العربية لها ومقدرتها على احتوائها، لكن أسلوب ابن زيدون وتقنياته الساخرة من ابن عبدوس

وخليلته وعبر النظر للغته والصور التي أتى بها أثبت نجاعة هذه النظرية ومدى صحتها من خلال ما درسناه وما تم دراسته سابقا.

خلاصة الفصل:

يكشف هذا الفصل عن مسعى مزدوج يجمع بين التأصيل الفلسفي والتحليل النصي؛ إذ ينطلق من النظرية الفلسفية لهنري برغسون حول الضحك ليضعها في حوار مع corpus من الرسائل الهزلية الأندلسية، في محاولة لتجريب أدوات الفكر الغربي على نصوص تراثية عربية، هذا التقاطع يتيح لنا الوقوف عند بعدين أساسيين: أولهما بعد نظري يهدف إلى تحديد ماهية الضحك وآلياته ووظائفه كما صاغها برغسون، وثانيهما بعد تطبيقي يرمي إلى اختبار مدى صلاحية هذه الرؤية في قراءة نصوص ساخرة تعود إلى فضاء ثقافي مختلف، ولكنها تشترك معه في البنية الإنسانية العامة للظاهرة الكوميدية.

من الناحية النظرية يبين برغسون أن الضحك ليس مجرد انفعال عابر أو استجابة نفسية آنية، بل هو عملية عقلية معقدة تتجرد من الانفعال الوجداني لتتأسس على إدراك عقلاني للمفارقة وقد وضع برغسون ثلاثة قوانين كبرى لضبط هذه الظاهرة القانون الأول هو "الجمود في الحيوي" حيث يغدو الكائن الحي مثيرا للضحك كلما تسلل إليه الطابع الآلي وأفقده مرونته الطبيعية والقانون الثاني هو "التكرار الآلي" الذي يجعل من إعادة إنتاج نفس السلوك أو الحركة بصورة نمطية مصدرا للإضحاك، إذ ينكشف فيه الجانب الميكانيكي على حساب الحيوي، أما القانون الثالث فهو "اللامبالاة العاطفية" الذي يفترض في المتلقي أن يتجرد من التعاطف لينظر إلى الموقف بعين العقل لا بعين العاطفة، فيتحقق بذلك فعل الضحك باعتباره استجابة عقلانية صافية.

وإذا ما جمعنا هذه القوانين الثلاثة وجدنا أن الضحك في نظر برغسون ليس غاية قائمة بذاتها بل وسيلة ذات وظيفة اجتماعية وأخلاقية، إنه أشبه بآلية ضبط غير مباشرة، إذ يقوم بدور نقدي يفضح أشكال الجمود والانحراف التي تخلّ بانسيابية الحياة داخل المجتمع بهذا المعنى يصبح الضحك أداة للتقويم والترويض، حيث يُمارَس كقوة لطيفة لكنها فعالة في إعادة الأفراد إلى مسار السلوك القويم، من غير حاجة إلى القسر أو العقاب

المباشر فالضحك بحسب هذا التصور يتجاوز حدود الترفيه أو التسلية إلى أن يكون مؤسسة اجتماعية قائمة بذاتها، تؤدي وظيفة حضارية في حفظ التوازن الأخلاقي والجماعي.

أما من الناحية التطبيقية فإن استثمار هذه النظرية في قراءة الرسائل الهزلية الأندلسية يتيح لنا اختبار مدى عالمية المفاهيم التي صاغها برغسون فالنصوص الأندلسية الساخرة على اختلاف أشكالها ومقاصدها، تكشف عن حضور آليات مشابهة لما أشار إليه برغسون، سواء من خلال تصوير الشخصيات في وضعيات ميكانيكية جامدة، أو من خلال إعادة إنتاج أنماط سلوكية متكررة، أو عبر دعوة المتلقي إلى الضحك من غير أن ينغمس في تعاطف وجداني مع أبطال المشهد الهزلي، وهنا يتأكد أن النظرية ليست محصورة في بيئة إنتاجها الأوروبية الحديثة، بل يمكن أن تُفعّل بجدوى في مقاربة نصوص تراثية عربية قديمة، مما يوسع من آفاقها التفسيرية ويثبت صلاحيتها العابرة للثقافات.

غير أنّ التصور البرغسوني على الرغم مما يتميز به من دقة وصرامة في بناء القوانين، لم يسلم من الملاحظات النقدية التي أبرزت محدوديته النظرية والإجرائية، فقد كان من بين أوائل المنتقدين سيغموند فرويد، الذي رأى أن برغسون قد اختزل الظاهرة في بعدها الاجتماعيالعقلاني، وأغفل جانبا جوهريا يتمثل في البنية النفسية الداخلية للضحك، فبالنسبة لفرويد لا يمكن فصل الضحك عن آليات اللاوعي حيث يشكّل التنفيس عن المكبوتات والرغبات أحد أهم الدوافع الكامنة وراء الظاهرة الكوميدية ومنه فإن غياب هذا البعد يجعل من نظرية برغسون قاصرة عن الإحاطة بجميع أبعاد الضحك.

أما ميخائيل باختين فقد ركّز في نقده على الطابع التحرري والكرنفالي للضحك وهو بعد لم يتناوله برغسون بما يكفي، فالضحك عند باختين ليس مجرد أداة اجتماعية لتقويم الانحرافات الفردية، بل هو قوة جذرية تنقض النظام الرمزي المهيمن وتفتح فضاءات بديلة

للهزل والاحتفال ومن هذا المنظور يتجاوز الضحك الوظيفة الأخلاقيةالانضباطية التي أسندها له برغسون، ليغدو أفقا للتغيير والتجديد الثقافي من خلال تقويض الرسمي والسلطوي.

ونبه كل من أومبرتو إيكو وروجيه موريل إلى نسبية التصور البرغسوني واستحالة تعميمه باعتباره قانونا كونيا فالقوانين الثلاثة التي اقترحها برغسون ترتبط ارتباطا وثيقًا بالسياق الثقافي الغربي الحديث الذي نشأت فيه، مما يجعل تطبيقها خارج هذا الإطار يثير إشكالات تأويلية فالنصوص الكوميدية لا تُفهم فقط من خلال بنيتها الشكلية، بل كذلك من خلال الشروط الثقافية والرمزية التي تنتجها وتستقبلها، ومن هنا برزت الحاجة إلى قراءة أكثر مرونة تأخذ بعين الاعتبار اختلاف البيئات الحضارية وأنماط التلقي.

وإذا انتقلنا إلى التراث العربي الإسلامي وجدنا رؤى مغايرة في تحديد طبيعة الضحك ووظائفه فقد ارتبط الضحك عند بعض المفكرين بأبعاد أخلاقية وروحية، كما نلحظ عند طه عبد الرحمن وعبد الرحمن بدوي، اللذين أكدا على ضرورة توجيه الظاهرة الكوميدية نحو ترقية النفس وإصلاح المجتمع في المقابل قدّمت قراءات جابر عصفور منحى آخر، حيث أبرزت الجانب الفردي والهجومي للضحك بوصفه سلاحا نقديا يواجه به المبدع أنماط السلطة والقهر. هذا التنوع في المواقف يكشف أن الضحك لم يكن في الفكر العربي مجرّد وسيلة لترويض السلوك كما عند برغسون، بل امتد ليشمل أبعادًا روحية وثقافية وسياسية أكثر تركيبا.

ومنه يمكن القول إن نظرية برغسون وإن مثلت إطارا تأسيسيا مهما في دراسة الظاهرة الكوميدية، تبقى بحاجة إلى مراجعات تستجيب لتعدد السياقات الحضارية وتنوع المرجعيات الثقافية فالمزاوجة بين التحليل البرغسوني وما طرحه نقاد آخرون، سواء في الفكر الغربي أو في التراث العربيالإسلامي، تفتح أفقا أرحب لفهم الضحك باعتباره ظاهرة إنسانية كونية

تتجاوز الحدود الزمنية والجغرافية، لكنها في الوقت ذاته تتلون بخصوصيات البيئات التي تحتضنها.

أما من الناحية التطبيقية فإن تحليل الرسائل الهزلية الأندلسية، وبخاصة مجموعة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، يتيح رصد ثراء واضحا في أساليب الكاتب ومهاراته في توظيف الضحك والهزل بوعي جمالي، فقد حرص ابن شهيد على استثمار آليات السخرية ليس بوصفها ترفيها صرفا، بل كأداة فكرية قادرة على تفكيك الواقع الأدبي والاجتماعي لعصره، وكشف التناقضات بين المظاهر الشكلية والسلوك الفعلي للأفراد والمجتمع فصور الجمود والذهول كما تتجلى عند توقف الشاعر عن النظم، أو استدعاء التابع بتكرار أبيات ثابتة أو وصف الرهبان المتشابهين في مظهرهم وحركاتهم تمثل تجسيدا حيا لقانون الجمود في الحيوي والتكرار الآلي الذي حدده برغسون بما يتيح للمتلقي فرصة ملاحظة الآليات الكوميدية من خلال عقلانية نقدية واضحة.

كما يتضح في شخصية التابع حسين الدنان، الذي يجمع بين مقام الأديب وسلوك السكران، أن ابن شهيد يمزج بين المظهر والجوهر بطريقة هزلية تكشف التناقضات المجتمعية، وتبرز التباين بين السلوك المثالي المفترض والسلوك الفعلي ويطور هذا الاستخدام للفكاهة الجانب النقدي للنص، إذ تتحول الطرائف اللغوية والتكرار الميكانيكي والمبالغات الكاريكاتورية إلى أدوات للكشف عن الجمود الاجتماعي، والانحراف عن الأعراف الأدبية والسلطة المهيمنة في المجتمع.

و تظهر تقنيات قلب الأدوار والتناقض بين المظهر والجوهر كوسائل فعالة لخلق مشاهد هزلية تحمل دلالات نقدية متعددة المستويات؛ فهي من جهة تثير الضحك لدى القارئ، ومن جهة أخرى تحمل وظيفة اجتماعية وإصلاحية، إذ تعمل على توجيه الانتباه

إلى عيوب السلوك الفردي والجماعي، وإظهار الحاجة إلى الانضباط والمرونة في الحياة الأدبية والثقافية ومنه تصبح السخرية في نصوص ابن شهيد أداة مزدوجة: ترفيهية وجمالية في آن لكنها أيضا أداة للتقويم الأخلاقي والاجتماعي، مما يجعلها تتماشى مع الرؤية البرغسونية للضحك كآلية إصلاحية تعمل على إعادة التوازن داخل المجتمع والأدب.

وبهذا المعنى يمكن القول إن التطبيق العملي لنظرية برغسون على النصوص الأندلسية لا يقتصر على مجرد تأكيد قوانينها، بل يتجاوز ذلك إلى إظهار قدرة النظرية على تفسير الظواهر الكوميدية في سياقات ثقافية مختلفة، مع إبراز الخصوصيات المحلية للتراث العربيالإسلامي فالهزل عند ابن شهيد رغم تنوع أدواته وتقنياته يظل في جوهره انعكاسا للوعي النقدي والاجتماعي، ويجسد إمكانية توظيف الضحك كوسيلة لتحقيق التوازن بين البعد الترفيهي والبعد الإصلاحي، وهو ما يجعل التطبيق نظريا وعمليا في آن واحد.

إن الخلاصة المركزية التي يسفر عنها هذا الفصل تتمثل في أن نظرية هنري برغسون توفر أدوات منهجية دقيقة لفهم آليات المضحك في الأدب الأندلسي خصوصا في قراءة الرسائل الهزلية لابن شهيد، لكنها ليست كافية لتفسير كل أبعاد الضحك في السياقات الثقافية الأخرى، فهي قادرة على كشف البنية الهزلية المبنية على الجمود والتكرار والمفارقة، وتُظهر بجلاء كيفية اشتغال الضحك كآلية عقلانية ومجتمعية لإصلاح الانحرافات في السلوك الفردي والجماعي، بيد أن هذه النظرية تظل محدودة عندما يتعلق الأمر بالأبعاد الأخلاقية والدينية للضحك العربي، أو بالظواهر الهزلية التي تحمل طابعا فرديا هجوميا، أو تلك التي تنطوي على وظيفة تحررية كما يظهر في النصوص العربيةالإسلامية التقليدية.

ومنه يكشف التفاعل بين النظرية البرغسونية والنصوص الأندلسية عن جدوى الجمع بين الفلسفة الغربية والتراث العربي، ويدعو إلى إدراك ضرورة توسيع الإطار النظري بما

يسمح بفهم الخصوصيات الثقافية والتنوع الاجتماعي والفكري للنصوص الساخرة، إذ إن الرسائل الهزلية لابن شهيد، بما تحتويه من أساليب السخرية والتهكم والمبالغات الكاريكاتورية تبرهن على إمكانية توظيف الضحك في ممارسة نقدية واجتماعية، تجمع بين البعد الجمالي والوظيفة الإصلاحية بما يتجاوز مجرد التسلية والترفيه.

وبالتالي فإن رسالة ابن شهيد الأندلسي تظل نموذجا متفردا يوضح أن الأدب الساخر ليس شكلا ثانويا أو فرعيا في الثقافة بل ممارسة فكرية وجمالية متكاملة، تمتلك القدرة على الموازنة بين الترفيه والوظيفة النقدية والاجتماعية، وتؤكد على الدور المحوري للضحك كأداة تحليلية وفلسفية في قراءة النصوص الأدبية كما تعكس هذه الخلاصة أن الجمع بين النظرية الغربية والتراث العربي لا يقتصر على النقل التطبيقي، بل يفتح آفاقًا جديدة لفهم الضحك كظاهرة إنسانية متعددة الأبعاد، تجمع بين العقل والوجدان والثقافة والسياق الاجتماعي.

الخاتمة

الـخـاتـمـة

خلص هذا البحث إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في ما يلي:

- تبيّن أن مفهوم الضحك متجذّر في المعاجم واللغة العربية القديمة، حيث تعدّدت دلالاته بين المعنى الفيزيولوجي البسيط والمعاني الاستعارية والرمزية، ما يعكس ثراءه الدلالي وتداخله مع الحياة اليومية والظواهر الطبيعية.
- عُدّ الضحك منذ القدم سلوكا إنسانيا خالصا، اقترن بقدرة الإنسان على التعبير عن انفعالاته العاطفية والمعرفية ما يميّزه عن باقي الكائنات.
- أظهر البحث أنّ محاولات الفلاسفة والنقاد لتعريف الضحك تكشف عن تعدّد زواياه فهو في نظر أرسطو مرتبط بالمحاكاة والقبح، وفي نظر ديكارت فعل فيزيولوجي، أما عند هوبز فهو شعور بالتفوّق ما يبرهن على صعوبة حصره في تعريف واحد.
- يتضح أن الضحك ظاهرة نسبية تختلف دوافعها ومثيراتها باختلاف البيئات والثقافات والعقليات، فما يضحك جماعة قد يثير الاستغراب أو الغضب عند أخرى.
- برزت مجموعة من الآليات المولّدة للمضحك مثل السخرية، التضخيم، المفارقة وسوء الفهم، كسر أفق التوقع والمحاكاة الساخرة، وهي آليات مشتركة بين الفكرين القديم والحديث.
- أظهرت الدراسة أن الضحك ظاهرة اجتماعية بالدرجة الأولى، لا يكتمل أثرها إلا بحضور الجماعة التي تتبادل الضحك وتتفاعل معه، ما يمنحه بعدا تواصليا ووظيفة تقويمية.
- تناول المفكرون العرب (الجاحظ ابن سينا الغزالي ابن حزم...) الضحك باعتباره سلوكا طبيعيا ووسيلة للفرح والترويح لكنهم أدركوا أيضا خطورته حين ينقلب إلى سخرية جارحة أو استهزاء.

الـخـاتـمـة

- برز من خلال المقارنة أن هناك تقاطعا لافتا بين ما طرحه المفكرون العرب القدامى، وما جاء به هنري برغسون لاحقا خصوصا في فكرة ربط الضحك بالآلية والحركات غير المتوقعة.
- تبيّن أن أشكال الضحك متعددة (العادي، الانفعالي، التهكمي، الاستهزائي) ولكل شكل سماته ودلالاته، ما يعكس تنوّع الظاهرة وغناها بوصفها تعبيرا إنسانيا وجماليا متجددا.
- تبيّن أن فن الرسائل في الأندلس قد بلغ منزلة رفيعة بين الفنون النثرية، حيث امتاز بجمال الأسلوب وتنوّع الموضوعات، ما جعله وسيلة رئيسة للتعبير الأدبي والفكري.
- أظهرت الدراسة أنّ الرسائل الأندلسية لم تقتصر على الجانب التواصلي، بل غدت مجالا لإظهار براعة الكتّاب في الصياغة البلاغية والتفنّن الأسلوبي، والتنافس في الإبداع الأدبي.
- تبيّن أن الرسائل تنوّعت بين الرسمية الإخوانية الأدبية والسياسية والديوانية وهذا التنوع يعكس ثراء الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية في الأندلس.
- أوضحت النصوص المدروسة أنّ الرسالة كانت فضاء تداوليا يسمح للكاتب بالتعبير عن آرائه الخاصة والدفاع عن مواقفه، ومعالجة قضايا عصره بأسلوب يجمع بين الجد والهزل.
- كشفت الدراسة أنّ الرسائل الأندلسية لم تكن مجرد وسيلة للتواصل، بل شكلت وثيقة تاريخية تحفظ وقائع الحياة اليومية والعلاقات بين الأفراد والطبقات.
- برزت في الرسائل الأندلسية خصائص فنية متميزة مثل: الاعتماد على السجع، الترصيع المحسنات البديعية، الاستشهاد بالأمثال والشعر وتوظيف السخرية والفكاهة لإحداث أثر جمالي.

الـخـاتـمـة

- أظهرت بعض الرسائل وجود نزعة نقدية ساخرة، تؤدي وظيفة تقويمية اجتماعية من خلال التهكم أو المفارقة، ما يجعلها أداة غير مباشرة لتوجيه النقد.
- تبيّن أن الموضوعات التي تناولتها الرسائل كانت متعددة، منها العتاب المدح الهزل الوصف والنصح وغيرها، وهو ما يعكس شمولية هذا الفن وقابليته للتكيّف مع مقامات مختلفة.
- أظهرت الدراسة أنّ الرسائل الهزلية خصوصا قدّمت صورة حضرية مرحة للمجتمع الأندلسي، تجسّدت في اللعب اللغوي والمفارقة الساخرة والتصوير الطريف للمواقف.
- يتضح أنّ فن الرسائل الأندلسية كان مجالا للتجريب والابتكار، حيث جمع بين الوظيفة التواصلية والوظيفة الجمالية، وأسّس لتقاليد نثرية أغنت التراث العربي وأسهمت في تطور الكتابة الأدبية.
- أظهرت الدراسة أن نظرية هنري برغسون للضحك القائمة على قوانين (الجمود في الحيوي التكرار الآلي واللامبالاة العاطفية) توفّر أدوات منهجية دقيقة لفهم كيفية توليد المضحك في النصوص.
- تبيّن أن تطبيق هذه القوانين على الرسائل الأندلسية يكشف عن حضور واضح لآليات التكرار والتشيؤ، حيث يتعمّد الكتّاب خلق أثر نمطي في سياق يُفترض فيه الحيوية والطرافة.
- أكد الجانب التطبيقي أنّ الرسائل الهزلية الأندلسية لم تكن مجرد نصوص ترفيهية، بل حملت وظيفة اجتماعية تقويمية، إذ سعت عبر السخرية إلى نقد الأعراف وتصحيح الانحرافات الرمزية داخل المجتمع.
- أظهرت الدراسة أن المسافة الوجدانية التي يشترطها الضحك عند برغسون متحققة في هذه الرسائل حيث يقيم الكاتب مسافة فاصلة بينه وبين موضوع السخرية ليتيح للقارئ التلقي في جو من المتعة النقدية.

الـخـاتـمـة

- كشفت قراءة رسالة «الزوابع والتوابع» لابن شهيد عن اعتمادها على التهكّم والمحاكاة الساخرة، ما ينسجم مع تصور برغسون للضحك كآلية تكشف عن الجمود الفكري والسلوكي.
- بيّن تحليل رسالة ابن زيدون الهزلية أنها استخدمت التلاعب اللغوي والسخرية من الخصم، ما يُظهر قدرة النص على الجمع بين البعد التواصلي المباشر والبعد الجمالي القائم على المفارقة.
- تبيّن أنّ المستويات الجمالية للمضحك في هذه الرسائل تتجلى في بناء الصور الساخرة، قلب المعايير المألوفة وتوليد مفارقات لغوية تسخر من الواقع وتعيد ترتيبه.
- أبرزت الدراسة أن تلقي الجمهور للرسائل كان جزءا من إنتاج المضحك ذاته، إذ يتوقف أثر السخرية على استجابة القارئ وتفاعله مع التهكم واللعب اللغوي.
- خلصت النتائج إلى أنّ نظرية برغسون، على الرغم من نجاعتها في تفسير جوانب مهمة من بنية المضحك في الرسائل الأندلسية تبقى بحاجة إلى مقاربات مكمّلة (اجتماعية تداولية ونفسية) لتغطية أبعاد الظاهرة بكليتها

وهذه دعوة مفتوحة للباحثين من بعدنا لكي يخوضوا غمار هذه التجربة؛ لإعادة قراءة تراثنا العربي من منظور جديد بعيدا عن المقاربات التقليدية.

وفي الأخير تخلص الدراسة إلى التوصيات الآتية:

.توسيع المتن وتحقيقه علميا: دعوة إلى إعداد طبعات نقدية موثوقة للرسائل الهزلية الأندلسية وجمع نصوصها المتفرقة، مع فهارس موضوعية وتعليقات لغوية وبلاغية تُيسّر التحليل التطبيقي.

الـخـاتـمـة

. تعدد المناهج وتكاملها: تشجيع مزج المقاربة البرغسونية بمقاربات سوسيولوجية وتداولية ونفسية وتاريخية للأدب، لتجاوز حدود القراءة الأحادية وفهم وظائف الهزل في السياقين النصي والاجتماعي.

. دراسات مقارنة عابرة للأجناس والثقافات: اقتراح مقارنة الهزل الأندلسي بنصوص هزلية عربية ومغاربية ومشرقية وأخرى أوروبية وبأجناس مختلفة (المقامات، السخرية الشعرية، الحِكم الساخرة) لرصد الثوابت والخصوصيات.

. بحث في التلقي ووظيفة الضحك: إنجاز أبحاث تركز على استقبال الجمهور تاريخيا وحاضرا وكيف تتبدل دلالات الهزل تبعا للذوق الجمعي وتحولات المعايير الأخلاقية والثقافية.

. تحليل رقمي ودعم قواعد بيانات: تبنّي أدوات الإنسانيات الرقمية (وسوم موضوعية، شبكات مفهومية وإحصاء صيغ التكرار والمفارقة) لبناء قاعدة بيانات للنصوص الهزلية تسهّل المقارنات الآلية، ورسم خرائط للآليات المولِّدة للمضحك.

. تضمين النتائج في التدريس والترجمة: الإفادة من مخرجات البحث في مساقات النقد الأدبي والبلاغة وعلم الدلالة، وتشجيع ترجمة مختارات ممثلة من الرسائل الهزلية إلى لغات أجنبية للتعريف بالتراث الأندلسي وإبراز حضوره.

قائمة المصادر والمراجع

المصحف الشريف : القرآن الكريم , رواية حفص

01. ابن بسام الشنتريني. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، 1997.

02. ابن حزم الأندلسي. طوق الحمامة في الألفة والألاف. تحقيق إحسان عباس. ط 2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

03. ابن خاقان. مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. تحقيق محمد علي شوابكة. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1983.

04. ابن خفاجة الأندلسي. ديوان ابن خفاجة. القاهرة: جمعية المعارف، 1869.

05. ابن خلدون، عبد الرحمن. المقدمة. بيروت: دار الفكر، د.ت.

06. ابن شهيد الأندلسي. رسالة التوابع والزوابع. تحقيق بطرس البستاني. ط 2. بيروت: دار صادر، 1996.

07. ابن منظور، محمد بن مكرم. لسان العرب. تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون. القاهرة: دار المعارف، د.ت.

08. أرسطو طاليس. فن الشعر. ترجمة إبراهيم حمادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1973.

09. برغسون، هنري. الضحك. ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

10. ترجمة ديانا حرب وبشرى صعب. تقديم رضوان السيد. أبوظبي: كلمة، 1993.2011.

11. التوحيدي، أبو حيان. البصائر والذخائر. تحقيق أحمد أمين. ط 1. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1953.

12. التوحيدي، أبو حيان. الهوامل والشوامل. تقديم صلاح رسلان. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1951.

13. الجاحظ، عمرو بن بحر. البخلاء. تحقيق طه الحاجري. ط 7. القاهرة: دار المعارف، د.ت.

14. الجاحظ، عمرو بن بحر. رسائل الجاحظ: التربيع والتدوير. تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت.

15. الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد. الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية. راجعه محمد محمد تامر وآخرون. القاهرة: دار الحديث، 2009.

16. الحصري القيرواني. جمع الجواهر في الملح والنوادر. تحقيق محمد علي البجاوي. ط 2. بيروت: دار الجيل، د.ت.

17. حمادة الطراونة، سوزان. تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي الحديث. عمان: دار مجدلاوي، 2005.

18. الحوفي، أحمد محمد. الفكاهة في الأدب: أصولها وأنواعها. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، د.ت.

19. الخشيني، محمد بن الحارث. قضاة قرطبة. تحقيق عزت العطار الحسيني. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1953.

20. الداية، محمد رضوان. السيرة النبوية في التراث الأندلسي. دمشق: مجلة التراث العربي، العدد 1، 1979.

21. الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. دمشق: دار الفكر، 2000.

22. ديكارت، رينيه. انفعالات النفس. ترجمة جورج زيناتي. بيروت: دار المنتخب العرب.

23. الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. بيروت: دار المعرفة، 1993.

24. ساندرز، بيري. الضحك بوصفه تاريخا هداما. ترجمة سهيل نجم. بيروت: دار الرافدين، 2020

25. الشايب، أحمد. الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. ط 8. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1991.

26. الشايب، أحمد. الضحك في الأدب الأندلسي. ط 1. الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2004.

27. شوقي ضيف، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، القاهرة، 2004.

28. صلاحيّة، أحمد عبد القادر. ابن خفاجة الأندلسي: حياته وروائع أدبه. حلب: شراع للدراسات والنشر، 2014.

29. ضيف، شوقي. ابن زيدون: شاعر الغزل الأندلسي. القاهرة: دار المعارف، 1954.

30. ضيف، شوقي. الفكاهة في مصر. ط 3. القاهرة: دار المعارف، د.ت.

31. طالة، لامية. الضحك، المضحك والإضحاك... بين التحليلات السيكولوجية والدلالات.

32. الطرابلسي، محمد الهاشمي. الفن والدلالة في رسالة الغفران. القاهرة: شمس للنشر، د.ت.

33. طه، نعمان محمد أمين. السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري. القاهرة: دار التوفيقية للطباعة، 1978.

34. العقاد، عباس محمود. جحا الضاحك المضحك. بيروت: دار الكتاب اللبناني، د.ت.

35. الفلسفية. مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 2، المجلد 6، 2022.

36. القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس: دار الكتب الشرقية، 1966.

37. المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1968.

38. نور الدين، حسن محمد. ابن خفاجة شاعر الشرق الأندلسي. بيروت: دار الكتب العلمية، 1990.

39. هوبز، توماس. اللقياثان: الأصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة.

40. واقف زاده، شمسي. الأدب الساخر: أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية. طهران: جامعة آزاد الإسلامية، 2011.

41. ويلسون، جلين. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990.

42. ياسين، بوعلي. بيان الحد بين الجد والهزل: دراسة في أدب النكتة. بيروت: دار المدى، 2013.

43. يوسف، مي أحمد. جماليات السرديات التراثية. عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع، 2011.

44. Morreal, John. "Enjoying Incongruity." Humor: International Journal of Humor Research 2, no.1 (1989): 18.

45. Morreal, John. Taking Laughter Seriously. Albany, NY: State University of New York, 1983.

46. Spencer, Herbert. "The Physiology of Laughter." In Progress: Its Law and Cause, 256.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
اهداء	//
شكر وعرفان	//
مقدمة	أ-ج
الفصل الأوّل:الضحك: (الماهية والتطور والأشكال)	10
1-ماهية الضحك؟	11
2-لماذا نضحك؟	25
4-الضحك في الثقافة والفكر الغربيين	37
4-الضحك في الثقافة والفكر العربيين	48
5 -أشكال الضحك.	55
خلاصة الفصل	60
الفصل الثاني:الرسائل الأندلسية: الأنواع، الموضوعات، والخصائص.	64
1-أنواع الرسائل الأندلسية.	65
2 -موضوعات الرسائل الأندلسية.	100
3 -الخصائص الفنية للرسالة الأندلسية.	106
خلاصة الفصل.	115
الفصل الثالث:الرسائل الهزلية الأندلسية من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون.	120
التعريف بالنظرية وتحديد أطرها وقوانينها.	121
1-قوانين الضحك عند برغسون.	122
2-الأطر المفاهيمية لنظرية الضحك.	134

فهرس المحتويات	
ثانيا :رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون.	145
3-الرسالة الهزلية لابن زيدون من منظور نظرية الضحك لهنري برغسون.	180
خلاصة الفصل	194
الخاتمة	200
قائمة المصادر والمراجع	206
فهرس المحتويات	211
ملخص الاطروحة	214

ملخص الأطروحة :

تتناول هذه الدراسة الرسائل الهزلية الأندلسية في ضوء نظرية الضحك عند هنري برغسون، بوصفها نصوصا أدبية تجمع بين الوظيفة الجمالية والاجتماعية، فقد انطلقت من فرضية أن الهزل ليس مجرد عنصر ترفيهي أو زخرف بلاغي، بل أداة لإنتاج المعنى ونقد الأعراف وإعادة ترتيب العلاقات الثقافية في المجتمع الأندلسي.

اعتمد البحث على المنهج الوصفي النقدي مع الاستعانة بالمقاربة النفسية عند الحاجة، وجاء في ثلاثة فصول متكاملة تناول الأول ماهية الضحك وأبعاده الفلسفية والنفسية، وخصص الثاني لدراسة الأنواع والخصائص الفنية للرسائل الأندلسية وسياقها الثقافي، أما الفصل الثالث فكان تطبيقا عمليا لمبادئ برغسون على نصوص مختارة مثل الزوابع والتوابع لابن شهيد ورسالة ابن زيدون الهزلية.

وقد خلصت الدراسة إلى أن الرسائل الأندلسية الهزلية شكلت فضاء بلاغيا وتداوليا زاخرا بالمفارقة والسخرية واللعب اللغوي، مكّنها من أداء وظيفة اجتماعية تقويمية إلى جانب بعدها الجمالي، كما أثبتت أن نظرية برغسون تقدّم أدوات دقيقة لفهم آليات المضحك (كالجمود في الحيّ والتكرار الآلي والمسافة الوجدانية) لكنها تظل بحاجة إلى تكامل مع مقاربات اجتماعية وتداولية ونفسية لتحقيق رؤية أشمل.

وبهذا تسهم الأطروحة في إعادة قراءة التراث الأندلسي بروح معاصرة، مؤكدة راهنية الضحك كظاهرة فكرية وثقافية تتجاوز حدود التسلية لتضيء جوانب جديدة من النصوص العربية القديمة.

Thesis Abstract:

This dissertation explores Andalusian humorous epistles through Henri Bergson's theory of laughter, viewing them as literary texts that combine aesthetic value with social function. It argues that humor is not a mere form of entertainment or rhetorical ornament, but rather a medium for generating meaning, questioning conventions, and reshaping cultural dynamics in Andalusian society.

Adopting a descriptive-critical approach, with occasional recourse to psychological analysis, the study is structured into three chapters: the first outlines the philosophical and psychological dimensions of laughter; the second examines the genres, stylistic features, and cultural context of Andalusian epistles; and the third applies Bergson's principles to selected texts, such as al-Tawābi' wa al-Zawābi' by Ibn Shuhayd and Ibn Zaydūn's humorous epistle.

The findings reveal that Andalusian humorous epistles created a discursive space rich in irony, parody, and linguistic play, enabling them to serve a corrective social role alongside their aesthetic function While Bergson's theory provides effective tools for analyzing the mechanisms of the comic such as rigidity, repetition, and emotional distancing the study emphasizes the need to complement it with social, discursive, and psychological perspectives.

In doing so, the dissertation offers a contemporary re-reading of Andalusian heritage, reaffirming the relevance of laughter as an intellectual and cultural phenomenon that extends beyond entertainment to shed new light on classical Arabic texts.