



The University of Tehran Press

Styles of irony in the poetry of Salah Abdel-Sabour and Shams Langroudi (A comparative study)

Jafar Oboudi¹ | Sadeq Askari^{2*} | Ali Akbar Noresideh³ | S. Hasan Tabatabaei⁴

1. Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. Email: jafaroboodi@yahoo.com

2. Corresponding Author, Department of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. Email: s_askari@semnan.ac.ir

3. Department of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. Email: noresideh@semnan.ac.ir

4. Department of Farsi Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. Email: shtabataba@semnan.ac.ir

ARTICLE INFO

Article type:

Research Article

Article History:

Received October 29, 2022

Revised July 06, 2023

Accepted September 05, 2023

Published online 13 December 2023

Keywords:

Irony,
Salah Abdul Sabour,
Shams Langroudi,
Course,
Comparative.

ABSTRACT

The irony of poets who were able to portray the bitter and paradoxical realities of society has a special place. Iron has particular methods for correcting the inaccuracy and decreasing extremist tendencies in society. This research tries to acquaint the reader with the situation that society suffers by expressing the humorous methods of Abdul Sabour and Shams Langroudi and based on the comparative courses, we conclude that these specific courses are: 1-When depicting some situations by image heterogeneity the incompatibility of two opposite sides become clear and from this incompatibility new concepts are created and irony becomes bitter and acrimonious .2-Visual simulation imitates literary works and then seek new goals.3-Caricature by highlighting a problem or idea, make it ugly and out of ordinary. By doing this kind of thing they want people to return to dignity, unity, endurance, and resistance and not to hand over the key to country to traitors and avoid enmity, hatred, and lies that the devil rules over but their difference is due to their intellectual orientation. Abdul Sabour depicts situations with a romantic, realistic, and ontological look but Langroudi represents with a surrealist look that is sometimes mixed with realism.

Cite this article: Oboudi, J.; Askari, S.; Noresideh, A. A. & Tabatabaei, S. H. (2024). Styles of irony in the poetry of Salah Abdel-Sabour and Shams Langroudi (A comparative study). *Arabic Language and Literature*. 19 (4), 353-368. DOI: <http://doi.org/10.22059/jal-lq.2023.350429.1303>



© Jafar Oboudi, Sadeq Askari, Ali Akbar Noresideh, S. Hasan Tabatabaei.

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jal-lq.2023.350429.1303>



جامعة طهران

مجلة اللغة العربية وآدابها

موقع المجلة: <https://jal-lq.ut.ac.ir>

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2423-6187

أساليب السخرية في شعر "صلاح عبدالصبور" و "شمس لنكرودي" دراسة مقارنة

جعفر عبودي^١ | صادق عسكري^٢ | علي أكبر نورسيده^٣ | سيد حسن طباطبائي^٤

١. قسم اللغة العربية، الكلية الآداب، الجامعة سمنان، المدينة سمنان، البلد إيران. البريد الإلكتروني: jafarboodi@yahoo.com
٢. الكاتب المسؤول، قسم اللغة العربية، الكلية الآداب، الجامعة سمنان، المدينة سمنان، البلد إيران. البريد الإلكتروني: s_askari@semnan.ac.ir
٣. قسم اللغة العربية، الكلية الآداب، الجامعة سمنان، المدينة سمنان، البلد إيران. البريد الإلكتروني: noresideh@semnan.ac.ir
٤. قسم اللغة الفارسية، الكلية الآداب، الجامعة سمنان، المدينة سمنان، البلد إيران. البريد الإلكتروني: shtabataba@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله	الملخص
نوع مقاله: علمي	للسخرية مكانة هامة لدى الشعراء الذين تمكّنوا من خلالها تصوير الحقائق المرّة وتناقضات المجتمع، ولها أسلوب خاص في تصحيح أخطاء المجتمع وتعديل الاتجاهات المتطرفة. تحاول هذه الدراسة، الوقوف على أساليب السخرية عند صلاح عبدالصبور وشمس لنكرودي؛ فإنّهما عبّرا بها عن سخريتهما في مواقف يمرّ بها المجتمع. واعتماداً على المنهج المقارن، توصلنا إلى أنّهما من خلال أساليب خاصّة؛ كالمفارقة التصويرية في تصوير بعض المواقف والقضايا التي يبرز فيها التناقض بين طرفين متقابلين، تُبدع معانٍ جديدة من هذه التناقضات فتأتي السخرية مرّةً ولاذعة. أو كالمحاكاة التصويرية في تقليد الآثار الأدبية ثمّ العدول عنها إلى مقاصد جديدة. أو كالتصوير الكاريكاتيري الذي يقوم على تسليط الضوء على قضية أو فكر، ويجعلها مشوهة خارجة عن المألوف. فإنّهما يبغيان من خلالها أن يعود الشعب إلى العزّة والاتّحاد والمقاومة ولايسلموا مقاليد الحكم إلى الخونة ويتحوّلوا عن العناد والزيف الذي لايتحكّم فيهما إلاّ الشيطان. أمّا بالنسبة إلى اختلافهما، فذلك يرجع إلى اتجاههما الفكري؛ فيصوّر عبدالصبور برؤيته الرومانسية والواقعية والوجودية أمّا لنكرودي فيكون تصويره وفقاً لرؤيته السريالية وأحياناً مندمجة بالواقعية.
تاريخهاى مقاله: تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٠٣/١١ تاريخ المراجعة: ٢٠٢٣/٠٦/١١ تاريخ القبول: ٢٠٢٣/٠٦/١١ تاريخ النشر: ٢٠٢٣/١٢/١٣	
الكلمات الرئيسية: السخرية ، عبدالصبور ، شمس لنكرودي ، الأسلوب ، دراسة مقارنة.	

العنوان: عبودي، جعفر؛ عسكري، صادق؛ نورسيده، علي أكبر و طباطبائي، سيد حسن (٢٠٢٤). أساليب السخرية في شعر "صلاح عبدالصبور" و "شمس لنكرودي"

دراسة مقارنة. مجلة اللغة العربية وآدابها، ١٩ (٤) ٣٥٣-٣٦٨. DOI: <http://doi.org/10.22059/jal-lq.2023.350429.1303>

الناشر: دار جامعة طهران للنشر.

© جعفر عبودي، صادق عسكري، علي أكبر نورسيده، سيد حسن طباطبائي.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jal-lq.2023.350429.1303>



المقدمة

يلجأ الشعراء أحياناً إلى بعض الأساليب الساخرة مثل التناقض في بيان أخطاء فردية وجماعية وكشف عيوب المجتمع ودحض العقائد والأفكار البالية وإظهار خبايا السلوك البشري، إنه يُشوّه بالكلمات الكاريكاتيرية العيوب النفسية والجسدية ويضخمها مستخدماً أسلوب الإثارة بأنواع التضاد والطباق والتورية.

توجد أساليباً خاصةً للسخرية في بيان المضامين الاجتماعية والسياسية، ولاسيما السلوك الإنساني في الإفصاح عن الحقائق المرّة وإبراز التناقضات والأخطاء وخلق التصوير الثائبي وعرضه وغلوه حيناً يعتمد على الاستفهام وحيناً آخر تتلاعب بالمقاييس تضخيماً وتهويناً ونقداً لاذعاً.

يعود سبب اختيارنا هذا الموضوع إلى الرغبة في الكشف عن جماليات السخرية المرّة في شعرهما؛ فإننا لم نجد من الباحثين من تناول دراسة الشعارين في هذا الموضوع. فإن شعرهما مشبعٌ بأساليب السخرية؛ المفارقة التصويرية، و- التصوير الكاريكاتيري، و....، ولقلة الدراسات المشابهة في شعر صلاح عبدالصبور وشمس لنكرودي؛ فإننا أردنا من خلال هذا البحث، الإجابة عن بعض الأسئلة التي تشغل بالنا، وهي:

- ما هي أبرز الأساليب المختارة من قبل الشعارين لخلق الصورة الساخرة؟

- لماذا استخدم الشعاران، المفارقة التصويرية والمحاكاة الساخرة و... في شعرهما؟

- ما هي وجوه الشبه والاختلاف في أساليب السخرية في شعرهما؟

إن الظروف السائدة في مصر و إيران في زمن الشعارين متماثلة إلى حد كبير، خاصةً بعد الحرب العالمية الثانية؛ فإنها تُعدّ من أهمّ الأحداث والقضايا التي شهدتها مصر وإيران في العصر الحديث، حيث إن تأثيرها لم يقتصر على الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فحسب بل، تغلغل في الأدب ولاسيما في الشعر. وفي هذه المدّة راجت فكرة الحرية في البلدين بسبب وجود الاستعمار وظلم الحكّام، فابتعد الشعر عن الموضوعات القديمة لاجتأ إلى موضوعات جديدة متزامنة مع تغيير الظروف السياسية ودخول الأجانب في هذين البلدين ودخل أبواباً جديدة نحو القضايا المختلفة مع اتصال الشرق بالغرب وتطور حركة الترجمة. ومع اختلاف العشرين سنة بين الشعارين حيث بدأ لنكرودي بإنشاد الشعر في السبعينات التي تعادل تقريباً سنوات العشر الأخيرة من حياة عبدالصبور. ولكن ما يهّمنا هنا، هو تشابه الظروف السياسية، إلى حد كبير في البلدين.

وقد جاءت هذه الدراسة في المحاور الثلاثة؛ هي المفارقة التصويرية، والمحاكاة الساخرة، والتصوير الكاريكاتيري. و- تطرقت فيها بالاعتماد على المنهج المقارن، إلى مدرسة ذات اتجاه نقديّ تتمثل في المدرسة الأمريكية التي فتحت للأدب المقارن مجالات أكثر رحابة من حيث توسيع دائرة اهتمامها، وانفتاحها على آداب كلّ الأمم و ربطها بالأدب بالفلسفة و- بالدراسات الإنسانية المعاصرة. ولرصد نقاط التشابه والاختلاف بين عبدالصبور ولنكرودي قُمناً بمقارنة أساليب السخرية في شعرهما. ومن أسباب اختيارنا هذا المنهج والمستوى الدلاليّ هو محاولة الوصول إلى مدلولات إيحائية والكشف عن مدى تعبير الشعر عن الواقع المعيش للطبقات المختلفة والأوضاع السائدة في مصر وإيران؛ سياسياً كانت أم ثقافية أم اقتصادية.

أمّا بالنسبة إلى الدراسات السابقة المرتبطة بموضوعنا، فما وجدنا دراسة مقارنة في شعر هذين الشعارين إلا مقالات مُبعثرة تشمل على دراسة المضامين دون التركيز على أساليب السخرية في شعرهما، ونذكر منها مقالة لأحمد عنتر- مصطفى بعنوان: «الحسن الساخر في شعر صلاح عبدالصبور» في مجلة فصول، العدد الأول، عام ١٩٨١م، فإنه أشار إلى توقّر روح السخرية في شعر عبدالصبور، فذلك بإتيانه نماذج من فكاهة الأسيانة. ومقالة أخرى لشكري عياد في مجلة فصول، العدد الأول، عام ١٩٨١م، بعنوان «صلاح عبدالصبور: أصوات العصر» فإنه أقرّ بوجود السخرية المرّة في شعر عبدالصبور. أمّا بالنسبة إلى شعر شمس لنكرودي فوجدنا مقالة للباحث عزيزه جوبّني عنوانها: «طنز مرگ و نمودهای آزان در شعر شمس لنكرودي» في مجلة (دوفصلنامه زبان وادبيات فارسی، سال ٢٥، شماره ٨٣، ١٣٩٦ش) فإنه تطرّق في هذا الاتجاه

إلى تغلب الطبيعة والقدر، وإلى عجز الإنسان إزاء الموت، فكان هذا الباحث يحسب الإنسان فريسة لقدّر لا يزال خارجا من اختيار الإنسان. ثم وجدنا رسالة في مرحلة الماجستير للباحثة سكينه شعباني بعنوان «دراسة الاتجاه الرومانسيّ الوجودي مع مسحات من السخرية في أشعار شمس لنكرودي» في سنة ١٣٩٢ش، فإنها قسّمت الفصل الأخير من رسالتها إلى السخرية الذاتية أو الرومانسيّة الساخرة، ثم تطرقت إلى السخرية الفلسفيّة والوجوديّة، والسخرية الأخلاقية و- الاجتماعية. وأيضا، تعرّفنا على مقالة للباحث، كرمي بعنوان: «بررسی و تحلیل تصاویر گروتسکی در اشعار شمس لنکرودی» في مجلّة (تفسير و تحليل متون زبان وادبيات فارسی، دوره ١٤، شماره ٥٣، ٤٠١ش، ص ٣٧٣-٤٠١) فإنّه تطرّق إلى الغروتيسك في شعر لنكرودي ولاسيما بجانبه التنافر وعدم التجانس، والكوميديا والخوف. إذن الغروتيسك هو أسلوب ناتج عن التناقض بين عنصرين متباينين فقد امتزج به الخوف والكوميديا، والإفراط والإغراق والمسخ.

تجدد الإشارة هنا، إلى الفرق بين هذه المقالة والمقالات السابقة التي تشتمل على التحليل من حيث المضامين فقط، ولكن هذه المقالة ركّزت على دراسة أساليب السخرية ومقارنتها في شعر الشاعرين.

نظرة عابرة إلى حياة الشاعرين

ولد صلاح عبدالصبور ونشأ ١٣ أيار/ مايو ١٩٢١م في مدينة «الزقازيق» التي تُعدُّ من أهم مدن محافظة الشرقية بمصر. ربما كانت قراءة بعض الكتب الداروينيّة ونيتشة خلّبت عقلَ الشاعر ودفعته إلى الإنكار وساعدته الفلسفة الماديّة إلى انجذابه إلى الماركسية. وجدير بالذكر أنّ جسارة إليوت اللغويّة ومجلّة «الآداب» البيروتية سنة ١٩٥٢م استوقفت انتباه الشاعر قبل أفكاره، والتي جعلت منبرا للتيار القوميّ المؤمن بثالوث: الوحدة والعدالة الاجتماعية والحرية، قاصدة التحرر من الاستعمار. فهذه المواقف القومية والوطنية كلّها دفعت عبدالصبور إلى الوقوف ضدّ حكومة جمال عبدالناصر سنة ١٩٥٤م.

أما محمد تقي لنكرودي، المشهور بـ«شمس» سنة ١٣٢٩ش/١٩٥٠م. فإنه ولد ونشأ في مدينة لنكرود من محافظة جيلان. ربما كانت قراءة كتاب «غرب زدكي» لجلال آل أحمد، وانفتاح الفضاء السياسيّ بين السنتين (١٣٤٦ و١٣٤٧ش/١٩٦٧م و١٩٦٨م) فتحت عيني شمس لنكرودي على القضايا السياسيّة والاجتماعية، وبدأ تأثره بشعر شاملو وبودلير المتمرد يشكّ في الإيديولوجية وأن يميل إلى الهيبيز ويجرب حياة جهة المعارضة ضد الحرب والبورجوازيّة؛ فغيّرت الفلسفة الماركسيّة و- الماديّة بناءه الفكريّ بجانب شعار العدل والحرية سنة ١٣٥٢ش.

إنّ الظروف السياسيّة والاجتماعية في مصر و إيران متماثلة إلى حدّ كبير خاصّة بعد الحرب العالميّة الثانية التي شهد فيها كلا البلدين أحداثا وقضايا مؤثرة في الحياة السياسيّة والاجتماعية والثقافية تأثيرا مباشرا، ولم يقتصر هذا التأثير على السياسة فحسب، بل تغلغل في الأدب ولاسيما في الشعر. أمّا انتقالهما عن الوجوديّة إلى نزعة الإنسانيّة، فجعل عبدالصبور يمتصّ من المنبع الصوّفيّ بغايته الفضائل، ويؤمن بالإنسان ليدفعه إلى الانتساب إلى قضايا الإنسانيّة بعيدا عن النزعات العرقية والدعاوي السياسيّة أو التأييلات الدينيّة، وجعله ينتسب إلى وحدة التراث الإنساني، الإبداعيّ في كلّ حضارة ضمن تشكيل رؤيته الجذريّة الخاصّة، ولذلك، لم يتردد الشاعر في مساءلة تراثه الإنسانيّ معارضة أو تضمينا أو- تناسا أوحى محاكاة ساخرة. فكان أسلوب الدراميّة نتيجة حوار المتوتّر بين المتناقضات أو بين المتشابهات المختلفة من الخارج وتعدّد تجليات الصراع الداخليّ من ناحية، (عارف المراتب، ٢٠١٢م، ٣٥-٣٦) وتولّد بذرة الدراما الشعريّة من داخل القصائد الغنائيّة، و وجد الشاعر في المسرح مجالا أوسع إبداعا لصياغة احتجاجه السياسيّ، الساخر ضدّ السلطة الظالمة. والأسلوب الآخر الذي أثر هذا الشاعر في استخدام الأسطورة أو المادّة التاريخيّة هو إخفاء هذه الموادّ تحت السطح الظاهريّ للقصيدة.

و يمتصّ لنكرودي النزعة الإنسانية من قراءة الكتب الصوفية، والتفسير القرآنية، والعرفانية، والكتب الأساطيرية، فلم يكن له سبيلٌ للخروج من سلطة شاملو المعنوية إلا بانغماسه في التراث، وتعرّفه إلى الشعراء الجدد، أمثال: عبدالوهاب البياتي، أمه سزر^١، ولوركا^٢ وآخرين.

ويظهر اتجاه الشعارين إلى ما بعد الحداثة في صورة الاحتجاج والنقد، والتمرد ساخرًا ولم يكونا شاعرين ساخرين عامًا فلم تغلب السخرية على أشعارهما، بل نجد فيها بقعات ساخرة متأثرة بثنائية سلوك الإنسان المعاصر. إذن الدقة و- البداية وبساطة اللغة والأسلوب تُذكي قوّة الخيال والتمرد الخفي في شعر عبدالصبور ولنكرودي للتعبير عن التناقضات الساخرة إلى جانب رؤيتهما الوجودية والسوسولوجية والنزعة الإنسانية.

أ- المفارقة التصويرية:

أسلوب فني يُستخدم في العصر الحديث لإبراز نوع من التناقض بين طرفين متقابلين؛ فالتناقض هنا، فكر قائم على استتكار التفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، والشاعر يستغل هذه العملية في تصوير بعض المواقف و- القضايا (عشري زايد، ٢٠٠٢م، ١٣٠) إن النقد القديم والبلاغة العربية قد عذّ ل بلون من التصوير البيديع القائم على فكرة التضاد، وعالج تحت اسم الطباق في صورته البسيطة، والمقابلة في صورته المركبة؛ فإن الطباق مبناه على مجرد الجمع بين ضدين، وإن المقابلة مبناه مجموعة من الأضداد في عبارة واحدة دون إبراز التناقض القائم بين هذه الأضداد، فكل ما كان يهتم به البلاغي القديم هو مجرد التضاد أو التقابل اللغوي بين مدلولي لفظتين أو مدلولات عديدة من الألفاظ لا يقوم على التناقض، بل على الكامل، ولاهدف لهما سوى التحسن البيديع الشكلي، ولايتجاوز مدهما البيت أو العبارة. ولكن المفارقة التصويرية تقنية مختلفة تماما عن الطباق والمقابلة سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية؛ لأن المفارقة تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة برمّتها، فتقوم كلّها على مفارقة تصويرية كبيرة.

إن هذه التناقضات جزء من بنية الوجود، وهي لذلك ترتبط بالسخرية (شاعر، ١٩٧٨م، ٥٥-٥٩). تبرز المفارقة في المفردات والتراكيب بسبب علاقة بين العناصر المتناقضة في الوجود وهي تززع وحدة المعاني لدى ما بعد الحداثيين لتبدع معانٍ جديدة من هذه التناقضات، فتأتي السخرية مرّة ولادعة. يتوقّع السامع بحكم التوقع المنطقي للأحداث في ترتب بعضها على بعض، شيئًا معينًا من الكلام يتفق مع ما سبق أن استمع، فإذا هو يفاجئ بما لا يتفق مع ما قبله، أو ما لا يناسب الموقف؛ فهذا النوع هو المقصود بالمفارقة، فهي نوع من السخرية؛ منها الجمل أو التعبيرات اللاذعة التي يستخدمها الساخر بمهارة، ويترك الموقف للمتلقي لكي يسخر منه.

يربط صلاح عبدالصبور في قصيدته «أبي تمام» ملامح الطرف التراثي بالطرف المعاصر عن طريق نفيها عنه؛ فالطرف التراثي للمفارقة في هذه القصيدة يتألف من ثلاث شخصيات تراثية ارتبطت بموقف تراثي تتجسد فيه العزّة و- المنعة، وهذه الشخصيات الثلاث هي شخصية الخليفة العباسي، المعتصم، وشخصية المرأة العربية التي وقعت في أسر الروم في عمورية؛ فاستجدت بالمعتصم في صرختها المشهورة «وامعتصماه، فلبى المعتصم وزحف إلى نجدتها بجيش ضخم اكتسح به عمورية، فدمرها وحرّر المرأة، أمّا الشخصية الثالثة فهي شخصية الشاعر أبي تمام، والذي يستحضر في قصيدته المشهورة في فتح عمورية؛ فهذا الموقف التراثي بأبطاله الثلاثة يكون في مقابل الموقف المهزوم، الضعيف، وحالة الهوان والتعاس التي أصيب بها العرب، فيقول الشاعر:

(الصوت الصارخ في عمورية/ لم يذهب في البرية/ سيف «البغدادي» الثائر/ شقّ الصحراء إليه... لبّاه/ حين دعت أخت عربية/ وامعتصماه/ لكن الصوت الصارخ في طبرية/ لبّاه مؤتمران/ لكن الصوت الصارخ في وهران/ لبّته الأحران) (عبدالصبور، ١٩٧٢م، ١٤١)

يلجأ الشاعر هنا إلى استخدام الصورة الأولى من صور المفارقة التصويرية، فيقسم فيها طرفي المفارقة: التراثيّ و- المعاصر محتفظاً لكلّ منهما بتميّزه واستقلاله عن الآخر، وتتحقّق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين. فالشاعر يصوّر كلا من الطرفين مستقلاً عن الآخر (عشري زايد، ٢٠٠٢م، ١٣٨) ومن خلال وضع كلّ من الطرفين إزاء الآخر، يبدأ التأثير المتبادل بينهما وتبرز المفارقة. حيث يستدعي الشاعر، الطرف التراثي للمفارقة التي جاءت في صيغة «لبّاه» للدلالة على التكثير والمبالغة، وأظهرت القبول والموافقة على نجدتها، وأقبلت على إنجاز الفعل برضى، ممثلاً في موقف المعتصم واستجابته لصيحة المرأة العربية «وامعتصماه» ونجدتها، وفي الطرف المعاصر دلّت الصيغتان «لبّاه مؤتمران ولبتّ الأحزان» على الخضوع والانقياد لغيره وقبّلت الهوان والذلّ ممثلاً في التعبير عن السخرية الكامنة في أصوات الاستصراخ المنبعثة من الأراضي المحتلة والمستعمرة التي لاتجاوبها سوى المؤتمرات والخطب والأحزان بديلاً عن المواجهة والدفاع عن الكرامة المهذورة (عشري زايد، ٢٠٠٢م، ١٤٥).

وفي الصورة الثانية، يستدعي الشاعر، الطرف الثاني في وعي القارئ دون أن يصرّح بملامحه التراثية التي يعتمد على أنها مضمرة في وعي القارئ، وبدلاً من التصريح بهذه الملامح يُضفي الشاعر على هذا الطرف التراثي، الملامح الخاصة بالطرف المعاصر؛ والتي تناقض الملامح الحقيقية المضمرة للطرف الثاني. تبدو السخرية فادحة وأليمة من خلال التفاعل العميق بين هذه الملامح الحقيقية المضمرة واللامح المعاصرة (عشري زايد، ٢٠٠٢م، ١٤٥). ويقول الشاعر:

(في موعد تذكارك يا جدد/ يلقى الأبناء الأبناء/ يتعاطون أفاويق الأبناء/ والسيف المغمد في صدر الأخت العربية/ مازال يشقّ النهدين (عبدالصبور، ١٩٧٢م، ١٤١)

يستدعي الشاعر شخصية المرأة العربية ويضمّر الدلالة التراثية المرتبطة بها؛ فهي انتصار صرختها وزحف المعتصم لتحريرها، والشاعر لا يصرّح بها؛ وإنما يُضفي عليها الدلالة المعاصرة لإثراء الصور الشعرية التي تعطي دلالات وإيحاءات مغيرة لمعناها الأصلي، فيجعل السيف يشقّ صدر تلك المرأة كما أن سيف الاحتلال يشقّ صدر الأمة العربية ويفمّد في قلبها، بينما يقنع أحفاد أبي تمام بالخطب وتبادل الأبناء، لكن التعاطي لأفاويق الأبناء يدلّ ساخراً على التغني بأمجاد الماضي (عشري زايد، ١٩٩٧م، ٢٠٧) ثمّ يستعير الشاعر ملامح من شخصية أبي تمام، ويمزج بينه وبين ملامح الطرف المعاصر، حيث يربط ملامح أبي تمام بالطرف المعاصر بطريق السلب؛ واللامح التي استعارها الشاعر من أبي تمام هي تفضيله للسيف على الكتب في بيته المشهور:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحدّ بين الجدّ واللعب

فأخذ الشاعر هذه الملامح ونفاها عن الواقع العربي المعاصر الذي قنع بالكتب المروية عن السيف؛ وقد نفى الشاعر مضمون هذا البيت عن الطرف المعاصر المتمثّل في أحفاد أبي تمام الذين لم يعوا قوله ولم يفهموه؛ فأغمدوا أسياهم الصادقة، وقتعوا بما ترويه الكتب:

(وأبوتمام الجدّ حزين لا يتكلّم/ قد قال لنا ما لانفهم/ والسيف الصادق في الغمد طوبناه/ وقتعنا بالأبناء المروية (عبدالصبور، ١٩٧٢م، ١٤١) وهكذا عن طريق استخدام المفارقة، استطاع الشاعر أن يعمّق السخرية ومرارتها.

وفي الشعر الخامس من مجموعة (جتر سوراخ) المظلة المثقوبة، وظّف لنكرودي الشخصيات التاريخية حيث إنّه أعطى شعره أبعاداً أرحبة، ورموزاً ودلالات متغيرة من معناها المعجمي إلى المعنى الإيحائي. فاستدعى الشاعر الشخصيات التاريخية ليُسقطهم بسخريته اللاذعة، ويشوّه صيغتهم. أحدث هذا الأسلوب في شعره الثنائية اللغوية؛ فيبرز من جانب، نادرشاه وبنو بويه، وجنكيز،... ومن جانب آخر، الطحالب، والشوائك، والسواقي العكرة، والموحلة. فيقول الشاعر:

ميدان منيريه خالي است/ جويباري تيره/ پاره‌های کتابی را/ باخود می‌برد/ کلمات خیس/ چنگیزخان خزه بسته/ نادر شاه گرفتار/ در خس و خاشاک/ وآل بويه که آمالش را در دستمالی پیچیده/ بر پشتش حمل می‌کند (لنكرودي، ١٣٩٠، ٣٧٨)

أي:- ساحة منيرية خالية، خاوية/ ساقية عكرة/ قصاصات كتاب/ تحمل معها/ الكلمات المبللة/ جنكيزخان مطحلب/ نادرشاه مصاب/ في نفايات/ وآمال بني بويه مطوية في المنديل/ يحملونها على ظهرهم)

والشاعر بتوظيفه الصورة الثالثة من المفارقة التصويرية لا يصرح بملامح السلطات وحكام عصره؛ إنما يكتفي بنفيه الملامح التراثية عن الطرف المعاصر وينتخب ضحاياه من الشخصيات التاريخية، الشهيرة، فيدخلهم في الحياة اليومية لتتحقق المفارقة عن طريق سلب ملامح الطرف التراثي عن الطرف المعاصر؛ ويتبدى -بذكره أسماء السلطات المستبدّة و- صورتهم في الكتب- من جانب جنكيزخان، ونادرشاه و...، ومن جانب آخر الطحلب والحسك، والمناديل المطوية والساقية المتعكرة. ومن تعبيره عن هؤلاء الوجهاء بالكلام الساقط، والغث يهدف الشاعر ساخرًا إلى تحطيم عظمة هؤلاء وإقحامهم في ساقية موحلة منكرًا أعلى سمعتهم، ومشوّهًا صيغتهم. وظّف الشاعر هذه الشخصيات للدلالة على السخرية وتخويف الحكام الظلمة الذين لم ينتبهوا، ولم يعوا بعاقبة الشخصيات التاريخية الذين أصبحوا قصاصات من صور التي تحملها السواقي الموحلة مغطاة بالنباتات الطحلبية والنفائيات، أو مطوية بالمناديل هدمًا لعظمتهم، وإنكارًا على سمعتهم.

في الشعر الخامس والستين من مجموعة بستاني جهنم، ينتقد الشاعر، الموقف المأسوي للمجتمع:
(پروردگار! آگریه مکن/رست می شود/اینان پیامبران شما نیستند/پیامبران شما/کتابهای شان را خمیر کرده اند/وبر سر بازار/کاغذ می-

فروشد (لنكرودي، ١٣٩٠، ٧٢٦)

أي: - يارب/لاتيك/يتحسن/هؤلاء ليسوا من أنبياءكم/فإن رسلكم/قاموا بتعجين كتبهم المقدسة /وعلى رأس السوق/يبيعون ورقة)

أضفى لنكرودي على الطرف التراثي، الملامح الخاصة بالطرف المعاصر؛ فأما الطرف التراثي فيشتهر في الدين بالصدق والأمانة، والمكانة العالية، وكما يقول الشاعر عن الأسطورة: «ليس لي رؤية أسطورية إنما الأسطورة أداة لإبراز المهابة والمأساة، ولأقصد بموسى مثلاً، ذلك النبي الشهير، بل هو عندي كفرد يقع بجانب شارلي شابلن؛ فهذا العمل، لا يصدر مني إلّا بلاوعي، وبلاشعور». (فرجى، شماره نوزدهم وبيستم، ٢٩). حيث إنّ خيانة الأمانة هي من ملامح الطرف المعاصر وأنّ للنفاق والغش والخداع صلة بها؛ فإنّ إضفاء خيانة الأمانة (قيام الأنبياء بتعجين الكتب، وبيعهم أوراقًا مبعثرة على رأس السوق) إلى الأنبياء والرسل يناقض الملامح الحقيقية للطرف التراثي، لأنهم آمناء الله في أرضه على شرائعه ودينه، لذلك كانت الأمانة واجبة لهم. ومن خلال المقابلة بين هذا المدلول الجديد الذي اكتسبه النصّ المقتبس بعد تحويره، وبين دلالاته الأساسية، المضمرّة في الذهن المتلقّي تتولّد المفارقة (عشري زايد، ٢٠٠٢م، ص١٥١). وهي تعكس الصراع والحوار بين طرفيها بشئى صور وأنماط تصوّر التناقض بين هذين الطرفين (حاج قويدر، ٢٠١٨م، ٣٥٧) ومن خلال التبادل العميق بين الملامح الحقيقية المضمرّة، والملامح المعاصرة، نستنتج أن الشاعر يسخر من السلطات في تولية المناصب لغير الأكفاء؛ فهذا ما يؤدي إلى انتشار الفساد في المجتمع بحسب خطورة المنصب، وما يجري معه من تعسف وظلم.

يصوّر عبدالصبور في الصورة الأولى من صور المفارقة، كلا من الطرفين مستقلاً عن الآخر، ومن خلال وضع العزّة الماضية إزاء الموقف الحاضر الضعيف يبدأ التأثير المتبادل بينهما وتبرز المفارقة. وفي الصورة الثانية، يضمّر الشاعر ملامح الطرف التراثي، فيضفي عليه معالم الطرف المعاصر لتزيد سخريته من الذين يقنعون بالمؤتمرات والخطب بدل الاتحاد والمقاومة.

أما لنكرودي، فيختلف عن نظيره المصري؛ لأنه لا يقع في هوة التفاسير، فلا يسخر الفرد والأحداث، بل يسخر الوجود فقط (عزيزي، شماره نوزدهم وبيستم، ١٣٨٧، ١٤٨-١٣٩) واستخدم الصورة الثالثة من المفارقة التصويرية ليُدخل الشخصيات التراثية في الحياة اليومية؛ فأضفى معالم المعاصر من الغدر والخيانة والنفاق على الطرف التراثي (الأنبياء والرسل) دون أن يصرح بملامح الطرف المعاصر لتزيد سخريته على الذين يُسلمون مقاليد الحكم إلى الخونة؛ فهذا يؤدي إلى انتشار الفساد في المجتمع.

ب- المحاكاة الساخرة

وهي ضرب من الكتابة تستهدف محاكاة الآثار الأدبية، والفنيّة، والعلمية بطريقة لاتخلو من سخرية؛ فيترتب عليها اشتعال موجة من السخرية، فهي أداة تعبيرية غايتها الاحتجاج على أوضاع معينة والرغبة في تصحيحها عن طريق السخرية و-

التهكم. ويتميز بها الشاعر في تقليد قصيدة من القصائد وإحالتها إلى السخرية، ثم يعمد إلى الانحراف بها عن مقاصدها التي لم تتغير من قبل، والعدول بها إلى مقاصد جديدة عن طريق تحريف النص الأصلي كاستعارة صلاح عبدالصبور بيتا من أحمد شوقي على سبيل المقابلة والسخرية، وتعريضه به ساخرا من صياغته وفكره (مصطفى، المجلد الثاني، العدد الأول، ١٩٨١، ٦٥-٧٣). فيقول في قصيدته (الحب في هذا الزمان) من مجموعته أحلام الفارس القديم:

(الحب يا رفيقي، قد كان/ في أول الزمان/ يخضع للترتيب والحُسبان/ نظرة، فموعد، فلقاء/ اليوم.. ياعجائب الزمان! / قد يلتقي في الحب عاشقان/ من قبل أن يبتسما) (عبدالصبور، ١٩٧٢م، ٢٢٠)

يقارن عبدالصبور بيتا بين رؤية سابقة (نظرة فابتسامه فسلام فكلام فموعد فلقاء) لأحمد شوقي (شوقي، ٢٠١٢م، ٥٠٥). كشاعر تقليدي للحب؛ فتكون العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمعات القديمة مُتزمّمة، وبين رؤية حالية للحب الذي لا ينشطر إلى روح وجسد على أساس الأخذ دون العطاء، بل يجمعهما على أساس المبادلة والمقارنة بين رؤيتي الحب هاتين توحى بها الصورة الإشارية عن طريق التكثيف والتركيز، وقد يتخذ البيت المنقول في نسقه الجديد وضعا مختلفا أعمق و- أغنى، فتحلّل الصورة الإشارية من هذه الجهة أكثر إيحاء وثناء. فليست الصورة الإشارية هنا، عملا عابثا أوتزيينا أو- مجرد بدعة (الياي، ٢٠٠٨م، ٢٩١-٢٩٤). إنّ الصورة الإشارية تختلف عن التضمين البديعي الذي شاع في الماضي كنوع من الزخرفة والتزيين، فإذا كان الشاعر الحديث يلجأ إلى الإشارة كأداة لها قيمتها التعبيرية، ووسيلة من وسائل الخلق و- التعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطرا أو مقطعا لشاعر سابق بين ثنايا كلامه، ثم يقارن عن طريقها بين موقفين، ويشير في نفس المتلقي عملية المقارنة والإثارة (الياي، ٢٠٠٨م، ٢٨٨). ويستعير عبدالصبور بيتا لشوقي ليبرز بوضعه في قصيدته العنف الفارق بين الحب السابق الذي يخضع للترتيب والحسبان (نظرة، فابتسامه، فسلام/ فكلام، فموعد، فلقاء) رغم أنّ الحب المعاصر اشتهر بسرعه الآلية وعدم عمقه وزيفه (عصفور، ٢٠١٦م، ٧٦).

وقد كان للتناص دورٌ عظيم في بحثنا هذا، حيث تحوّل إلى آلية ساخرة تجسدها تقنية المحاكاة الساخرة التي تقوم على تحويل نصّ في سياق جديد دلاليًا، فتغير موضوعه تماما. حيث اقترحت الناقدة البلغارية، جوليا كريستيفا بقولها: «كل نصّ هو امتصاص، بمعنى انفتاح النص الأدبي على تجارب فنية سابقة ومجالات معرفية متنوعة تدخل ضمن الموروث الثقافي والإبداع الإنساني» (مشتوب، ٢٠١١م، ٨١-١٠٣).

ونلاحظ أنّ لنكرودي كيف تشبّهت بتقنية المحاكاة الساخرة في الشعر التاسع والعشرين من مجموعته «باغبان جهنم» بستاني جهنم، وأورد فيها قسما من أقوال الوعّظ على طريقة المحاكاة الساخرة، قائلا:

(ما به شما ياد می دهیم که هیچ چیز را ندانید/ و کدام خاطره ای خوش تر است ... / اشک این طور که شما می ریزید/ اصلا معنا ندارد/ در صورت مردودی/ به جهنم نیز می روید/ پایان تنفس! / به سلول هایتان برگردید) (لنكرودي، ١٣٩٠، ٧١٦)

أى:- نحن نعلمكم ما الذي يستحق أن لا تعلموا/ وأية ذكريات أطيب/ إنّ الدمع الذي تذرّفونه هكذا/ لا معنى له أبدا و- لا فائدة/ فلو رسبتم/ تذهبون إلى جهنم/ انتهاء الفسحة/ عودوا إلى زنازينكم)

نلاحظ أنّ الشاعر ينتخب نموجا من كلام الواعظين (جويي، ١٣٩٤ش، ١٢٥) كهذه العبارة (نحن نعلمكم ما الذي يستحق أن لا تعلموا) فهي تدلّ على طلب الكف عن العلم بكلّ شيء متضمنا معنى التهديد، وكذلك عبارة (وهكذا تذرّفون الدمع/ لا معنى له أبدا ولا فائدة) تُعدّ من خطاب الواعظين الذين يحثون على شدة البكاء، لأنّ هذا النوع من البكاء فهو مرفوض. إنّ الشاعر هنا، استفاد من دالتين: التعليمية والدينية في تقنية المحاكاة الساخرة محسوسا ولموسا ثم غير دلالتها. فأمّا الدلالة التعليمية فهي كلمة (الرسوب) تُقدّر على أساسها بالنجاح والرسوب، والثانية، فهي الدلالة الدينية التي تؤدي إلى سقوط الراسب إلى الأسفل، فهي دار العقاب. والخطاب يميل إلى السخرية بسبب مغايرة دلالته للمعنى الأوّل؛ فإنهم بصدد السيطرة على وعي الناس وتخويفهم من عذاب الله. ثمّ يستخدم مفاهيم السجن والنحبس مثل (انتهاء الفسحة) بما فيها من دلالات؛ فهي مدة قصيرة بين عمليّن للراحة أو تجديد النشاط أو تناول الطعام، أو السجناء الذين استجمعوا في ساحة السجن للراحة، وأيضا (عودوا إلى زنازينكم) فهي حجرة ضيقة يُحبس فيها السجين على انفراد.

ولاحظنا هنا دلالات كثيرة ، ومنها؛ ما تحتوي على خطاب الواعظين (نحن نعلمكم ما الذي يستحق أن لاتعلموا/وأية ذكريات أطيب/ وإنّ الدمع الذي تذرفونه/لامعنى له أبدأولافائدة) ثمّ الدلالة التعليمية (فلو رسبتم) والدلالة الدينية (تذهبون إلى جهنم) فأما الأخيرة فهي تدلّ على الحبس و السجن (انتهاء الفسحة/عودوا إلى زنازينكم). فأدمج الشاعر هنا ، هذه الدلالات الأربعة والمغايرة وفق أسلوب المحاكاة الساخرة يُحوّل فيه الكلام المنقول إلى آلية ساخرة بسبب إتيانه بمفاهيم أخرى (فلو رسبتم ، تذهبون إلى جهنم ، انتهاء الفسحة ، عودوا إلى زنازينكم) ويتحقّق هذا الأمر بعدما تقمّم الشاعر بخطاب الواعظين (نحن نعلمكم ما الذي يستحق أن لاتعلموا/وأية ذكريات أطيب/إنّ دمع الذي تذرفونه/لامعنى له ولافائدة). توّعت هذه العبارات إلى سرّيالية الشاعر ، فهي تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة عن طريق إدخال علاقات جديدة بمضامين مستقاة من تجاوّر المتناقضات ، ولاتخضع منطوق السبب والنتيجة بل ، تطلق العنان للخيال والشعور واللاشعور؛ فتعبّر عنهم بالعبارات والرموز.

ولاحظنا أنّ الشاعر استحضّر الرموز بدمجها في حياته اليومية ، فمنح لكل واحد منها وظيفة خاصّة كما يقول ضياء موحد: «يستخدم الشاعر من الرموز في مرحلتين: وفي الأولى تسيطر الرموز على الشاعر فإنه يقوم بتفسيرها وإعادتها ، فأما الثانية ، وهي مرحلة في أعلى درجاتها؛ فإنّ الشاعر يستفيد من الرموز في بحثه ليضيف عليها ويبدعها حتى يجعلها وسيلة بيان لشعره ، فيكون الرمز هنا في خدمة الشاعر فقط ، ولايكون الشاعر في خدمة الرمز» (موحد ، ١٣٩٠ش ، ١١٢).

وأيضاً ، يقول لنكرودي:

(أمده ام/روزمحشر من/ بگو/ كجای این صف طولانی بمانم / كه جای مرا / در غره های بهشت نگیند) (لنكرودي ، ١٣٩٠ ، ص ٨٠٣)

قد جئت/ يوم حشري /قل/ إلى أن أقف في هذا الصف الطول/ حتى لانتزعوا مكاني في غرف الجنة

يواجه الشاعر بمضامين القيامة ساخرا ، لاعيا كما في تعبير «يوم الحشر» فيضع هذا التعبير في ثنايا كلامه ليعرضه للسخرية باستبداله نسقه القديم إلى نسق جديد ، ثمّ يتخذها وضعاً مختلفاً أكثر إيحاءً ويجعله وسيلة يخاطبه بلغته حديثاً متبادلاً فكأنّه يناجيه ويحاوّر. فيبرز هنا ، الفارق الكبير بين المصطلح الشرعي ليوم الحشر ومفهومه الحديث بوضعه مضمون القيامة في قصيدته؛ فهو ضياع العمر في طوابير طويلة للتموين والخبز.

وقد لاحظنا في شعر عبدالصبور عن طريق المحاكاة الساخرة تضمين بيت من شوقي عن الحبّ ليشير إلى أنّ فترة الشعر الكلاسيكي قدانقضت ، فلايلزم علينا المحافظة على ذلك الترتيب والانتظام في الحبّ ، بل اختزل اليوم كل شيء إيجازاً واختصاراً حتى في نظم الشعر يجب أن تسير في مسار الشعر الحرّ. فإنّ شعر لنكرودي قد تقمّم بكلام الوعاظ بما فيه من دلالات مختلفة؛ التعليمية ، والدينية ، والسجن ، فقدجمعت هذه المفاهيم المتناقضة على طريقة التفكير السريالي ، اللاشعوري واللاوعي.

ج- التصوير الكاريكاتيري

وهو تعبير ساخر أو وصف تشكيلي عن قضية أو فكر يمسح مسخاً مزرياً ، يقوم على تسليط الضوء على أمر مذموم ، أو تقيصة يجري من خلالها التضخيم والمبالغة بهدف الانتقاد والسخرية ، والازدراء بحيث يجعلها مشوهة خارجة عن المألوف. حيث يسفر عن وعيه بوظيفة المجتمع وعذابه من الإقامة في عصر اغتصبت فيه القيم ما أدّى إلى تناول الواقع الاجتماعي ، رداً ساخراً ونقداً لاذعاً على تناقضاته ، ودفاعاً عن كرامة الإنسان في الحياة الجماعية باكياً على المساواة والعدالة.

يعتمد فنّ الكاريكاتير على المواقف والتفكير بالدرجة الأولى ، وقدرته على تجاوز الخطوط الحمراء في نقده الاجتماعي والسياسي تدلّ على أهمية هذا الفن (شادر ، ٢٠١٨ ، العدد ٣٠ ، ٣٠٩-٣١٥).

يرسم صلاح عبدالصبور بالتصوير الكاريكاتيري في قصيدته «مذكرات الصوفي» ، بشرحا في صورة عصره ويكشف عن الانحدار الإنساني الرهيب ، فيقول:

(نام على الوسائد/شيطانُ بفضٍ فاسدٍ/معانقي، شريكٌ مضجعي، كَأَمَّا/ قرونُهُ على يدي/ حينَ فقدنا جوهرَ اليقين/ تشوّهت أجنّةُ الحَبالي في البُطون/الشعرُ ينمو في مَفاوِرِ العُيون/والذقن معقودٌ على الجبين/جيلٌ من الشياطين/جيلٌ من الشياطين/احرص ألاّ تسمع/احرص ألاّ تنظر/احرص ألاّ تلمس/احرص ألاّ تتكلم/ وتعلّق في حبلِ الصمتِ المبرمُ/...لرأيتَ الدنيا مولودا بشعا/تميتَ الموت/.../ ونزلنا نحوَ السوقِ أنا والشيخ/كان الإنسانُ الأفعى يجهد أن يلتفَ على الإنسانِ الكُركيّ/فمشى من بينهما الإنسانُ الثعلب/عجبا، .../زورُ الإنسانِ الكُركيّ في فكِّ الإنسانِ الثعلب/ نزلَ السوقَ الإنسانُ الكلب/كي يفتقأ عينَ الإنسانِ الثعلب/ ويدوسُ دماغَ الإنسانِ الأفعى/واهترتْ السوقُ بخطواتِ الإنسانِ الفهد/قد جاءَ ليقررَ بطنَ الإنسانِ الكلب/ويمصّ نخاعَ الإنسانِ الثعلب) (عبدالصبور، ١٩٧٢م، ٢٦٤-٢٦٨)

يتطرقُ الشاعرُ إلى دور الشيطان في الحياة، إذ يُضمّرُ العداوة والحقد للإنسان، فتتمو صورة هذا الشيطان المرافق للإنسان وهي صورة تراثية جديدة استمدّها الشاعر من العقيدة الدينيّة، الشعبيّة فتحوّل دلالتها وتُصبح وحشا جهنميًّا و- بقدمه: (تشوّهت أجنّةُ الحَبالي ...). بما فيها من دلالة أخرى، إلى حيث امتدّ وشوّه حتى الجيل المحتمل فذلك بسبب وصول التلوّث العصريّ إلى النخاع. ثمّ يقدّم الشاعر تصويرا آخر، فاضطرّ أن يقدم نفسه إلى مشنقة العصر تجاوز حدّه (تعلّق في حبل الصمت المبرم/لرأيتَ الدنيا مولودا بشعا) وهي حبل شديد الفتل يتحوّل الإنسان تحته إلى صورة للقرود الصينيّ التمثال الذي لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم (العزب، ١٤٠٦ق، العدد ١٢، ١٧-٢٢). أمّا السوق في هذا الشعر فهو رمز إلى الحياة وميدانا للتناحر، يفتك كلّ إنسان بأخيه فيحمل دلالة جديدة، فهي العناد والزيغ، وتمثّل أشبع دلالات في الإنسان من الخسة والندس، فيأخذ بشرُ شيخه إلى السوق ليؤكّد له صحّة ما يراه من بشاعة الدنيا ومدى انتشار الفساد والسوء (عشري زايد، ١٩٩٥، ١١٧-١١٨). أن ينزل معه إلى السوق حتى يريا الناس على حقيقتهم، فالإنسان في السوق، يمكن أن نرى فيه صورة الكلب والثعلب والأفعى (كان الإنسانُ الأفعى يجهد أن يلتفَ على الإنسانِ الكُركيّ/ فمشى من بينهما الإنسانُ الثعلب/عجبا، .../زورُ الإنسانِ الكُركيّ في فكِّ الإنسانِ الثعلب/نزلَ السوقَ الإنسانُ الكلب) فالتناس يبدون على صورة الحيوانات المفترسة، وقد أخذ كلّ منهم يحتال على الآخر و ينقضّ كلّ قادر على من هو أضعف منه؛ يفتقأ عينه أو ييقربطنه أو يمصّ دمه، فيحاول تدمير الآخرين والإضرار بهم، إنّها معادلة الغابة؛ فيها الثعالب والفهود، والكلاب و- الأفاعي، فيأخذ القويّ كلّ شيء، و يبقى الضعيف نهبا دائما(عبدالعزيز الرواشدة، ١٩٩٤م، ٦١-٦٣). قدّم الشاعر إلينا صورة بالغة القتامة للحياة والأحياء، بما فيها من كون موبوء وجيفة وآلام وإنسان ثعلب أو كلب أو أفعى أو فهد؛ لأن الكون (السوق) والتعامل فيه هو تعامل غابة. إذن، فالسوق مأوى الحقد والشراسة، والجبن والخسة؛ حيث يبدو العالم عفنا و- مريضا لاشفاء منه. لا يعترض أحد في هذا العالم على انحراف النَّاس، فلا يستطيع أن يراهم على حقيقتهم، بل مسخهم الشيطان؛ فانقطع الرزق واحتجب الخير: (حينَ فقدنا جوهرَ اليقين/ تشوّهت أجنّةُ الحَبالي في البُطون/الشعرُ ينمو في مَفاوِرِ العُيون/والذقن معقودٌ على الجبين/جيلٌ من الشياطين إنه زمن غيرإنسانيّ تحوّلت فيه الإنسانية إلى حيوانيّة بشعة يأكل القويّ ضعيفها. تؤكّد الصورة أنّ الصراع الإنسانيّ لا يتحكّم فيه سوى الوحوش الذين لم يتركوا أيّ فرصة للإنسان الحقيقيّ (العزب، ١٤٠٦، العدد ١٢، ١٧-٢٢). يجد الإنسان نفسه وحيدا غريبا في مجتمع تسوده علاقات عنيفة حيوانيّة؛ و- العلاقات الإنسانية والاجتماعية التي تربط الأشخاص ببعضهم بعضا، قد بدت بصورة وحشيّة كعلاقة الحيوانات المفترسة التي تتخلّى عن كلّ حسّ في حقّ الآخر، وتمثّل هذه العلاقات بين الإنسان الكُركيّ، والإنسان الكلب، والإنسان الثعلب، و- الإنسان الفهد (حجازين، ٢٠١٠م، ٧٤-٧٦). تثير هذه الصورة الكاريكاتيريّة التي شكّلها بشر عن واقعه المشمّر عن معاني الإنسانية وحصر التفكير في عالم الحيوانات المتوحّشة التي تتصارع من أجل البقاء، ويرى الواقع من عدسة عينه كونا مجنونا، رحل منه الإنسان، فلم يبق سوى بشر يغتال بعضهم بعضا كما لو كانوا في غابة «ليس فيها سوى أنقاض سوداء، وكائنات متوحّشة تؤذي أذوارها في مشهد عبثي بشع في دلالاته، (عصفور، ٢٠١٦م، ٢١٨-٢١٩). ويرسم الشاعر لوحة كاريكاتيريّة تُبرز نفاق الناس ومراوغتهم وقسوتهم، وهذه اللوحة تمثّل سوقا يعجّ بالتماذج البشرية الشريرة، (الضواوي، ١٩٩٢م، ٣٥-٣٧). وينهض بخلق صورته الكاريكاتيريّة إلى ذروة الغلو دون أن يمنحها إطارا شكليّا يحقّقه في الواقع

إذ يفترض له صورة جديدة تفصح عن وظيفة الخلق التي تنبع من السخرية اللاذعة. حيث إنه يتصيّد مظاهر العاهات الجسدية والنفسية و يرسمها مغالا متجاوزا كل ما هو منطقي ويخرج عن المألوف لإخراج صورة ممسوخة. يرسم "لنكرودي" في الشعر الثلاثين من مجموعته «باغبان جهنم» بستانيّ جهنم ، صورة كاريكاتيريّاً من سقوط الأخلاق في العصر الراهن بما فيه من ضياع الأخلاق وتبدده ، فيتعامل الناس فيه معا كتعامل قبائل بدويّة وأكلي لحوم البشر. فيقول:

(وقبالي هم هستند/كه آدمخوارند/ومسافر مهمان را/كباب می کنند/شما اما/از قبایل آدمخواران نیستید/به کلاس تئاتر می روید/نقاشی و رقص را می شناسید/و قبایلی هم هستند/که از گوشت پیران قبیله شان تغذیه می کنند/و از مسافران و غریبه ها می ترسند/شما اما /حرمت پیرهائتان را نگه می دارید/واز مسافران و غریبه ها ترسی ندارید/شما/از قبایل آدمخواران نیستید/به نمایشگاه و رستوران های تميز می-روید/لبخند می زیند/و یگدیگر را می خورید/واز قبایل آدمخواران نیستید) (لنكرودي ، ١٣٩٠ ، ٧٠٢)

أي: - وتوجد قبائل/أكلوا لحوم البشر/والضيف المسافر/يشوونه أمّا أنتم/لستم من قبائل آكلي لحوم البشر/فتذهبون إلى صفوف المسارح/تعرفون الرسم والرقص/وهناك ، قبائل/يققاتون من لحم شيوخ قبيلتهم/ولا يخافون من المسافرين و-الأجانب/أنتم/لستم من قبائل آكلي اللحوم/ فتذهبون إلى المعارض والمطاعم النظيفة/تبتسمون/يأكل بعضكم بعضا/فلستم من قبائل آكلي اللحوم)

النزعة الإنسانية هي تعبير عن موقف ورؤية للحياة الإنسانية ، فهذا الشعر يفتح بالمشاعر الإنسانية المرّة ، والدلالات الوضعية ليست صعوبة هذه النصوص بل الصعوبة ترجع إلى استيعاب رؤية الشاعر ومضمون خطابه؛ فلفة الخطاب الشعري في هذه النصوص عادية ، ولكنها رمزية ومخالفة للثوابت اللغوية ، والانقطاع بارز بين النص والواقع ، والتجاوز إلى اللاواقع؛ والمبالغة والتضخيم واضحة في سخريته؛ حيث يتصيّد الشاعر مظهرا من مظاهر العاهات النفسية ، وهي حُبث الباطن ، إذ يفترض صورة خشنة ومشمّزة من أناس وهمية ، مضطربة (من قبائل آكلي لحوم البشر) في رسمها مغالية و-متجاوزة أكل ما هو منطقي ، ثم يخرجها عن المألوف لإخراج صورة ممسوخة (يأكل بعضكم بعضا/فلستم من قبائل آكلي اللحوم) غير متسقة مع ارتيادهم إلى المسارح والمعارض ، والمطاعم ، ومعرفتهم بالرسم والرقص. وبسبب تأكيد هذه الصور على عنف الإنسان المعاصر وحشيتها تبرز بأيقونة ساخرة ، ومروعة ودميمة فجوة بين ظاهر الإنسان وباطنه تحت قناع مجاملاته الظاهرة والهمجية.

وأيا ، في الشعر الخامس والخمسين من مجموعته «بستاني جهنم» يرسم صورة كاريكاتيرية للإنسان إزاء الموت ، فكأنه جبنه للفأر:

(موش «همستر» است جهان/بچه هایش را می خورد/چندقطره خون/بر پوزه کوچکش می ماند/پنیر بشر دوست دارد/.../ طعمه این جهانیم) (لنكرودي ، ١٣٩٠ ، ص ٧٢٨)

هذا العالمُ جردان الهامستر/يأكل صغاره/بضعة من قطرة الدّم/تبقى في فمه/جردان الهامستر/يهوي جبنه الإنسان/نحن فريسة لهذا العالم يُصور الإنسان هنا ، مهينة ومستخفة في مخالب الموت إذ يخلق الشاعر في لوحة كاريكاتيرية صورة جديدة من الفأر و الجبنه (جردان الهامستر...يهوي جبنه الإنسان) هذه التصاویر مستحدثة و مبالغة وساخرة ، بحيث يرسم الشاعر هذا المشهد العنيف مجاوزا كل ما هو مألوف ، ثم يخرجها في صورة ممسوخة.

ويسمى تومسون هذا النوع من السخرية ، الغروتسك أو السخرية المرّة ، فيكون بنائها على التناقض (تامسن ، ١٣٩٠ش ٥). فإن السخرية المرّة في هذا الشعر تتردد بين الدماثة واللذعة محدّدة عتبات رؤية الشاعر وإضمارها في النص ، وتظلّ متسقة بالكناية المرّة (أبو الحسنی ، ١٣٨٩ش ، ص ١٢) بحيث تُحدث في المتلقّي إحساسا ممزوجا بالألم و-الضحك ، ومن أنواعها الفنية؛ السخرية السوداء ، أو السخرية المساوية ، أو سخرية الغروتسك ، فهي ناتجة عن اقتراب السخرية بالتراجيديا. تجتاز السخرية بالسرعة من السرور السطحي إلى العميق ، وتنطلق إلى الوقفة والحزن ، ثم إلى

سخرية الموت وتراجيديّة ساخرة ، لأن الموت يُعدُّ قَمّةً التراجيديّة ، فيواجه الإنسان معه بالخوف والفرح لأنّ الموت في رؤية الإنسان مخيفٌ ورمزيٌّ (عباسي ، ١٣٩١ش ، ٩ و٨٧). ويتمتّع لنكروودي في شعره من أساليب الغروتسك؛ كالإغراق ، و- التناقض ، والمسح والصور غيرالمألوفة ناتئة المضامين المختلفة؛ كالموت والحياة والاجتماع والوجود.

والشاعر هنا ، يتأثر من الوجوديّة التي تُلزم الفنّان إلى مجابهة القضايا الجديّة بالسخرية السوداء مع عناصرها؛ المعاناة والخوف والاضطراب والموت (ضيايي ، ١٣٧٧ش ، شماره ٧٥-٧٦ ، ١٩). وإضافة إلى مرارتها ، فإنها تُبدي صورا اشادّة ، وعجيبة ، ممزوجة بالخوف والفرح ناتجةً عن إحساس التناقض والتناقض ، والإغراق ، فهي وصف فلسفيّ خاصّ للعالم المضطرب يحدث في عالم الخيال والحقيقة (شريف ، ١٣٩٢ش ، ٤٥).

تطرّق عبدالصبور إلى صورة كاريكاتوريّة من دور الشيطان في الحياة الإنسانيّة؛ فهي صورة العداوة والحقد مستمدّة من العقيدة الدينيّة والشعبية ، ولذلك أراد الشاعر في صور بالغة القتامة ، تشويه التصرفات الشيطانيّة وتأثيرها على الجيل المحتمل (تشوّهت أجنّة الحبالى) حتى يُبدي العاهات الجسديّة والنفسية.

و السوق هنا ، بمثابة الحياة ، وميدانا للتناحر ، فهو يحمل ملامحا جديدة: العناد والزيغ ، والعلاقات العنيفة تسود في هذا السوق ، فالناس يبدون فيه على صورة الحيوانات المفترسة ويحتال بعضهم على بعض لأنهم ممسوخون بالشيطان ، فلاستطيع أن تراهم على حقيقتهم.

أمّا لنكروودي ، فتطفح النزعة الإنسانيّة المريرة في شعره؛ حيث يتصيّد الشاعرُ العاهات النفسية ، وعنف الإنسان المعاصر و وحشيّته فإنهم في مجاملاتهم الظاهرة أناس متتقمة (فتذهبون إلى المعارض والمطاعم النظيفة/تبسّمون) لكن باطنهم مخيف ودميم (يأكل بعضكم بعضا/فلستم من قبائل آكلي اللحوم) وبطابع السرياليّة الساخرة يصوّر الإنسان فريسة في مخالب الهامستر(العالم).

الخاتمة

قد تناولنا في ما سبق ، أساليب السخرية في شعر صلاح عبدالصبور وشمس لنكروودي ، في ثلاثة محاور؛ هي المفارقة التصويرية ، والمحاكاة الساخرة ، والتصوير الكاريكاتيري.

وأهمّ ما توصلنا إليه من النتائج في هذا المجال ، هو أنّ المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها لتُبدع منه معانٍ جديدة؛ استعمل عبدالصبور صورتين من الصورالثلثة من المفارقة ، وفي الأولى فإنّه يستدعي الطرف التراثي للمفارقة ، وتدلّ صيغة «لبّاه» على التكثير والمبالغة ، إظهاراً للقبول والموافقة وإقبالا على إنجاز الفعل ، أمّا في الطرف المعاصر فتدلّ الصيغتان «لبّاه مؤتمران ولبّت الأحزان» على الانقياد والذلّ. وفي الصورة الثانية ، يضيف عبدالصبور على الطرف التراثي ، الملامح الخاصة بالطرف المعاصر لتعطي دلالات وإيحاءات؛ جعل السيف يشقّ صدر المرأة كما يشقّ سيف الاحتلال صدر الأمة فتتفتح الأحفاد بالخطب وتبادل الأبناء. أمّا لنكروودي فإنّه يوظف الشخصيات التاريخية (جنكيز ونادرشاه) ويضفي عليها دلالات جديدة؛ ظلّت صورهم مغطّاة بالنفائيات في الخنادق الملوّثة استخفافا بهم واحتقاراً لهم لتتعضّ الحكام المعاصرة من عاقبة هؤلاء الشخصيات التاريخية عن طريق سلب الدلالات التراثية عن الطرف المعاصر. و- كذلك وظّف لنكروودي الشخصيات الدينيّة (الأنبياء والرسل) وأضفى لهم ملامح المعاصر فهي الخيانة والغش والنفاق لأنهم قاموا بتعجين الكتب وبيعها أوراقا مبعثرة في السوق تحذيرا على تولية مقاليد الحكم إلى الخونة ، فهو أمر يؤدي إلى الظلم والفساد في المجتمع.

في هذا المحور قام عبدالصبور عبّر المفارقة التصويرية بقياس ملامح تراثية ولامح معاصرة؛ يريد إعادة العزّة الماضية ، فذلك بإضافته دلالة جديدة لكلمة «لبّاه»؛ قلبت شخصية كالمعتصم وهدم عموريّة استجابة لاستصراخ امرأة مسلمة ، أسيرة وأتلبية لاتجاوبها سوى المؤتمرات والخطب والأحزان بديلا عن مواجهة الاحتلال والدفاع عن البلد. ولكن لنكروودي قام بمقايسة السلطات التاريخية والسلطات المعاصرة فذلك بإضافته دلالة جديدة لهذه الشخصيات التاريخية؛ فهي طفو صورهم المغطّاة بالنفائيات في المجاري الملوّثة قاصداً الأحطّ من قدر هؤلاء الظلمة والعبرة من عاقبتهم. وهو في

توظيفه الآخر يريد بإضافته ملامح معاصرة إلى الشخصيات الدينية تحذيرا من الخونة الذين طُبِعوا بصبغة الظلم والفساد.

فلاحظنا هنا ، أنَّ الشعارين قاما عن طريق المفارقة التصويرية بتمثيل ما يعاني بلادهما من الذلِّ والهوان ، والخيانة والاستبداد والظلم.

يرجع الاختلاف إلى اتجاهاهما الفكري؛ ف"عبدالصبور" من جانب رؤيته الواقعية يتَّجه إلى حياة العامة ويصوِّر هموم الناس وتطلعاتهم ويهتمُّ بالصورة وتوظيف الأسطورة وتعبيرها في إطار واقعية جديدة. أمَّا لنكرودي فيدمج الصور السريالية في الواقعية ويصوِّر الأحداث مشبعةً بالفضاءات المؤلمة ، مندمجة باليأس واللاشعور.

وفي المحور الثاني ، يُضمِّن عبدالصبور بيتا من أحمد شوقي عن طريق المحاكاة الساخرة لييري أنَّ زمن المحافظة على الترتيب والنظم قد انقضى ، فقد آنَ زمن الاختزال والاختصار نحو الشعر الحرّ.

تقمص لنكرودي أيضا ، عن طريق المحاكاة الساخرة بخطاب الوعاظ بما فيه من ملامح التعليمية والدينية والسجن لييري أنَّ زمن التهديد والتخويف قد انقضى ، فإنه بتفكيره السريالي أطلق العنان للخيال واللاشعور لتحذير من هؤلاء و-الإصغاء إلى كلامهم.

إنَّ عبدالصبور في هذا المحور يحثُّ عن طريق المحاكاة الساخرة على نحو الشعر الحرِّ والابتعادا عن التقليد. أمَّا لنكرودي فهو يريد أن يحذّر من التخويف بالعقوبة.

أمَّا الاختلاف ، فقد تطرَّق عبدالصبور إلى الحثِّ على الشعر الحرِّ ، فالرؤية هنا رؤية رومانسية حاملة نحو القصيدة الجديدة «الحرّة» . أمَّا لنكرودي فأطلق الخيال واللاشعور عن طريق المنهج السريالي.

وفي المحور الثالث ، عن طريق التصوير الكاريكاتيري شوّه عبدالصبور في صورة قاتمة ، التصرفات الشيطانية في الحياة الإنسانية وأثرها على جيل المستقبل فيبدو الناس فيها على صورة الحيوانات المفترسة التي تسودها العلاقات العنيفة. أمَّا لنكرودي فتطّح النزعة الإنسانية في شعره بحيث يرسم الشاعر ، وحشية الإنسان المعاصر وعنفه ، فيضفي عليهما ملامح جديدة ، إذ إنَّهم في الظاهر متثقّفون وفي الباطن متوحشون.

قام عبدالصبور في هذا المحور بتفكيره الوجودي إلى تشويه العلاقات العنيفة التي تسود حياة الناس فتبدو فيها صورة الناس وحشية ، مفترسة. أمَّا لنكرودي فقام بتفكيره السريالي إلى تشويه التناقضات في سلوك الناس لأنهم متوحشون في الباطن ، ومنتقّفون في الظاهر.

أمَّا الاختلاف في هذا المحور فوظّف عبدالصبور التراث الصوفي ، والعقيدة الدينية في تصويره التصرفات الشيطانية التي تدلُّ على وجودية الشاعر بل ، وجودي ، ديني لسبب نفوذ الشيطان في حياة الناس. أمَّا لنكرودي فإنه يوجّه نزعته الإنسانية إلى نقد تفكيراته الحداثية في مواجهة الأحداث فيلتفت إلى اضطرابات اجتماعية ويندمج السخرية الاجتماعية بالفلسفة فيتبدى عنصر السخرية بسبب رؤيته الجديدة إلى ظواهر العالم والموضوعات الإنسانية والفلسفية خاصة الظواهر المؤلمة والتراجيدية كالموت.

قائمة المصادر و المراجع

- ابوالحسنی، محسن (١٣٨٩ش). جريان بلند يك شعر کوتاه، نگاهي به می میرم به جرم آنکه هنوز زنده بودم، فرهيختگان، ص ١٢.
- آريان پور، يحيى (١٣٧٥ش). از صبا تا نيماء، ط ٢، تهران: زوار.
- باژن، كيوان (١٣٨٥ش). محمدشمس لنگرودي، تاريخ شفاهي ادبيات معاصر ايران، چاپ اول، نشر ثالث.
- تامسن، فيليب (١٣٩٠ش). گروتسك، ترجمه: فرزانه طاهري، چاپ اول، تهران: نشر مركز.
- جوئني، علي عليزاده (١٣٩٤ش). ويژگي هاي طنز در سايه در شعر معاصر ايران، رساله دكتري، دانشكده ادبيات و علوم انساني، دانشگاه گيلان.
- حاج قويدر، نوره، محمد السعيد بن سعد (٢٠١٨م). أبعد المفارقة الساخرة في إبداعات شعراء الجنوب الجزائري المعاصرين " منطقة غرداية نموذجاً"، *مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، المجلد ١١، العدد ٢، ص ٣٥١-٣٧٣.*
- حجازين، رشا سامي بشاره (٢٠١٠م)، *أبحاث الرمز في شعر صلاح عبدالصبور، المرحلة الدكتوراه، جامعة مودة.*
- حسيني، فرزاد (١٣٩٢ش). گفت و گو با شمس لنگرودي، من احياگرم، آغاز كنده سلاه نويسي نيستم، اعتماد، شماره ٢٨٢٧، ٢٦ آبان، ص ٧.
- سعدون الشميري، عبدالله (٢٠١٠م) *خيانه الأمانة في تاريخ الحضارة الإسلامية (دراسة تاريخية قانونية)*، للمرحلة الدكتوراه في فلسفة تاريخ الحضارة الإسلامية، جامعة سانت كليمش.
- شادر، إلهام (٢٠١٨م). النزعة الفكاهية الساخرة في قصص صور سلوكية لأبي العبد دودو، *مجلة الأثر، العدد ٣٠، ص ٣٠٠-٣٢١*
- شاعر، عبدالحميد (١٩٧٨م). الفكاهة و الضحك (رؤية جديدة)، الكويت: عالم المعرفة.
- شريفى، فيض (١٣٩٢ش). شعر زمان ما، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
- شمس لنگرودي، محمدتقى (١٣٩٦ش) *مجموعه اشعار شمس لنگرودي، جلد اول، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه.*
- شوقي، أحمد (٢٠١٢م). الشوقيات، جمهورية مصر العربية، القاهرة: هنداوي.
- الضواوي، أحمد عرفات (١٩٩٣م). التراث في شعر رواد الشعر الحديث، المرحلة الدكتوراه، عمان، الجامعة الأردنية .
- ضيايى، رفيع (١٣٧٧ش). گروتسك چيست، نشره فرهنگ و هنر، «كيهان كاريكاتور» شماره ٧٥-٧٦، ص ١٩.
- عارف المريات، دنيا (٢٠١٢م). النزعة الدرامية في الشعر الأردني المعاصر من العام (٢٠٠٠-١٩٦٧)م، مرحلة الماجستير، جامعة مؤتة.
- عباسى، علي (١٣٩١ش). تخيل و مرگ در ادبيات و هنر، تهران: سخن.
- عبدالصبور، صلاح (١٩٧٢م). ديوان صلاح عبدالصبور، الطبعة الأولى، بيروت: دارالعودة.
- عبدالصبور، صلاح (١٩٧٧م). حياتي في الشعر، المجلد الثالث، الطبعة الثانية، بيروت: دارالعودة.
- عبدالعزيز الرواشدة، سامح (١٩٩٤م). القناع في الشعر العربي الحديث، المرحلة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية .
- العزب، يسرى (١٤٠٦ق). مذكرات الصوفي لصلاح عبدالصبور: قراءة نقدية، *إبداع، السنة الثالثة، العدد ١٢، ص ١٧-٢٢*
- عزيزى، پيام (١٣٨٧ش). شاعري با پلك زدن هاى پست مدرن، فصل نامه شعر گوهران، شماره نوزدهم و بيستم، ص ١٣٩-١٤٨.
- عشري زايد، علي (١٩٩٧م). استعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، جامعة القاهرة: دارالفكر العربي.
- عشري زايد، علي (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا.
- عصفور، جابر (٢٠١٦م). رؤيا حكيم مخزون، قراءات في شعر صلاح عبدالصبور، الطبعة الأولى، الإمارات العربية المتحدة دبي: دارالصدى.
- عليزاده جوئني، علي (١٣٩٦ش). طنز مرگ و نمودهاى ازان در شعر شمس لنگرودي» في *مجلة (دوفصلنامه زبان و ادبيات فارسي، سال ٢٥، شماره ٨٣، ص ١٤٦-١٦٧.*
- عوض، إبراهيم (٢٠٠٥م). في الشعر العربي الحديث، الدوحة قطر: مكتبة الثقافة.
- فرجى، محسن، ايدئولوژي من فردى شده است، فصل نامه گوهران، شماره نوزدهم و بيستم، ص ٢٩
- الكاسح، إبراهيم أنيس محمد (٢٠١٦م). الاتجاه النقدي في الأدب المقارن، جامعة طرابلس، كلية اللغات، ليبيا، العدد ١، ص ٧١-١١٤
- كاظمى، آزاده (١٣٨٨ش). هيچ كس از فرديش با من سخن نگفت (گزيده هشتم دفتر شمس لنگرودي)، چاپ اول، تهران: نگاه.
- گل محمدى، پوريا (١٣٨٥ش). شاعري كه در مرداب جهان نيلوفر مى بيند، *روزنامه اعتماد، ٢٠ ارديهشت، شماره: ١١٠٩، ص ٥٩*
- مشتوب، سامية (٢٠١١م). السخرية و تجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، مرحلة الماجستير، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزو.

مصطفى، أحمد عنتر (١٩٨١م). الحسن الساخر في شعر صلاح عبدالصبور، *الفصول*، العدد الأول، المجلد الثاني، ص ٦٥-٧٣ معقولي، مژگان (١٣٨٧ش). محمد شمس لنكرودي، *كفت و گوها*، بازتاب زندگی ناتمام، چاپ اول، تهران: انتشارات آهنگ دیگر. موحد، ضياء (١٣٩٠ش). *سيلويلا پلات*، مجموعه مقالات درباره شعر «ارغنون»، چاپ سوم. الياني، نعيم (٢٠٠٨م). *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث*، سورية، دمشق: صفحات للدراسات و النشر.

Sources

- Ashry Zayed, Ali (1997). *Summoning traditional personalities in contemporary Arabic poetry*, Cairo university, Dar Al-fekr Al-Arabi. [In Arabic].
- Mostafa, Ahmad Anter (1981). The ironic sense in Salah Abdul-Sabour's poetry, *Alfusul* Volume2, No1. pp.73-65. [In Arabic].
- Abbasi, Ali (2012). *Imagination and death in literature and art*, Tehran: Sokhan [In Persian].
- Abdul Hassani, Mohsen (2010). Long stream of a short poem, *Farhikhtegan panjeh*, Mazdak. [In Persian].
- Abdul-aziz Rawashdah, Samih (1994). The mask in Modern Arabic poetry, PhD stage, *university of Jordan*. [In Arabic].
- Abdul-Sabour, Salah (1972). *Diwan of Salah Abdul Sabour*, Edition one, Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].
- Abdul-Sabour, Salah (1977). *My life in poetry*, Volume three, Edition two, Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].
- Al-azab, Yousra (1986). *Memoirs of the Sufi by Salah Abdul-Sabour*, *Ibdaa*, Year3, No12. pp.22-17. [In Arabic].
- Alizadeh Juboni, Ali (2015). Features of humour in the shadow in contemporary Iranian poetry, PhD Thesis, *Guilan university*, Facult. [In Persian].
- Alizadeh Juboni, Ali (2017). Humour of death and manifestations of it in the poem of Shams Landroudi, 2 *Faslnameh zaban va adabyat farsi*, Year 25, No. 83. pp.167-146. [In Persian].
- Alkasihi, Ibrahim Anis Mohammad (2016). The critical direction in comparative literature, *Tripoli university-college of language*, Libyan, No1. pp.114-7. [In Arabic].
- Alyafi, Naim (2008). *The development of the artistic picture fiber imperfect*, Syriom, Damascus: Safahat Lederasat va Alnashr. [In Arabic].
- Aref Al Mrayat, Donia (2012). The Dramatic Trend in the Jordanian contemporary poetry (1967-2000), Master The sis, Algeria, Mutah university. [In Arabic].
- Arianpour, Yahya (1996). *From Saba to Nima*, Edition2, Tehran: Zavar. [In Persian].
- Asfour, Jaber (2016). *The vision of Hakim Mahzun, Reading in the poetry of Salah Abdul Sabour*, Edition one, Dubai: Dar Alsadi. [In Arabic].
- Ashry Zayed, Ali (2002). *On the construction of the modern Arabic poem*, Edition four, Cairo: Maktabat Ibsina. [In Arabic].
- Awad, Ibrahim (2005). *Literary taste*, Qatar, Doha: Maktabat Alseghafat. [In Arabic].
- Azizi, Payam (2008). A poet with postmodern blinks, *Quarterly shear goharan*, No.19 and 20. pp.148-139. [In Persian].
- Bazhen, Kayvan (2006). Mohammad Shams Langroudi, *Oral history of contemporary Iranian Literature*, Edition 1. Nashr sales. [In Persian].
- Faraji, Mohsen, My ideology has become individual, *Goharan Quarterly*, No.19 and 20. pp.29. [In Persian].
- Golmohammadi, Pouria (2006). A poet who sees a loutus in the swamp of the world, *Etemad newspaper*, No.1109. pp.59. [In Persian].
- Hajj Koueider, Noura, Muhammad Al-Saeed bin Saad (2018). Sarcastic Paradox dimensions In the Creations of The Contemporary Poets of The Algerian South " Ghardaia Region Model", *Al-Wahat Journal for Research and Studies*, Volume 11, Number 2, pp. 351-373. [In Arabic].
- Hijazin, Rasha Sami Bishara (2010). Trends of symbol in the poetry of Salah Abdul-Sabour, PhD stage, Mutah university. [In Arabic].
- Hosseini, Farzam (2013). Interview with Shams Langroudi (I revive, I am not a simplifier beginner), *Etemad newspaper*, No.2827. pp.7. [In Persian].
- Kazemi, Azadeh (2009). *Nobody talked to me about tomorrow (selection of eight offices of Shams Langroudi)*, Edition 1. Tehran: Negah. [In Persian].
- Maghouli, Mozghan (2008). *Mohammad Shams Langroudi*, *Dialogues, Reflection of unfinished life*, Edition 1. Tehran: Ahange digar publications. [In Persian].
- Mashtoub, Samiye (2011). Irony and its semantic manifestations in the contemporary Algerian story, Master The sis, Algeria, *Mouloud Mammer university of Tizi Ouzou*. [In Arabic].
- Movahhed, Ziya (2011). *Collection of articles about poetry*, Edition 3, Arghanoon. [In Persian].
- Rafi Ziaye, Mohammad (1998). What is grotesque Farhang va honour Journal, *Keyhan caricature*, No. 75 and 76. [In Persian].

- Saadoun Al-Semmari, Abdullah (2010). Betrayal of trust in the history of Islamic civilization, PhD in philoophy in the History of Islamic civilization, Baghdad, *Saint Clements International university*. [In Arabic].
- Shader, Elham (2018). Sarcastic Humourism in the stories of behavioral picture of Abu Dobu, *Alasar Magazine*, No30, pp.321-300. [In Arabic]
- Shakir, Abdul Hamid (1978). *Humour and Laghter (new vision)*, Kuwait: Ealam Al-maerifa. [In Arabic]
- Shams Langroudi, Mohammad Taghi (2017). *Collection of poems by Shams Langroudi*, Volume1. Edition 5. Tehran :Negah publications. [In Persian].
- Sharifi, Faiz (2013). *poetry of our time, Edition 1*, Tehran: Negah publication. [In Persian].
- Shawqi Ahmed (2012). *Shawqiyat*, The Egyption Arabic Republic, Cairo: Hindawi. [In Arabic]
- Thomson, Philip (2011). *Grotesque*, Translated by:Farzaneh Taheri, Edition 1. Tehran : Nashr Markaz.[In Persian].
- Zavi, Ahmed Arafat (1993). *The heritage in poineering contemporary arab poets*, PhD stage , Amman, unniversity of Jordan. [In Arabic]