مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب
Issn:2572-0058/E-issn:1969-2676
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/485

المجلد 08 العدد: 02 جـــوان (2024) ص 296/ 363

فلسفة الفكاهةِ في شعرِ محمدٍ الههياوي بين الاستراتيجياتِ والآليّاتْ

The Philosophy of Humor in the Poetry of Muhammad al-Hihyawi Between Strategies and Mechanisms

أ.د. نبيل بهجت

جامعة حلوان (القاهرة، مصر)

nabilbahgt@yahoo.com

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2023/06/22
تاريخ القبول:
2024/05/27

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الشعر الساخر
- ✓ فلسفة الفكاهة
- ✓ محمد الههياوي
- ✓ الهجاء والنقد السياسي
- ✓ النصف الأول من القرن العشرين

الملخص

تحاول هذه الدراسة من خلال المنهج التحليليوبعض نظريات الضحك والفكاهة الوقوف على استراتيجيات وآليات الفكاهة في شعر محمد الههياوي(1883م- 1943م)، وذلك في محاولة لفهم دلالتها وفلسفتها وأساليب بنائها. واعتمدت الدراسة على قصائده الشعرية التي نشرها في مجلة الكشكول في الفترة ما بين 1924-1939م، حيث اعتمد الههياوي على عدد من الاستراتيجيات الأساسية لصياغة الفكاهة في تلك القصائد كالتستر، والترميز، والشكل، والتصوير الكاريكاتيري، والفكاهة اللفظية.

وتحققت تلك الاستراتيجيات من خلال عدد من الآليات المختلفة التي صاغ من خلالها محمد الههياوي فلسفته الفكاهيّة في شعره، والتي أسسها على منهج نقدي يعتمد على المواجهة والمكاشفة في محاولة منه للتنبيه على ضرورة الإصلاح والتغيير نحو الأفضل. وسعت الدراسة من خلال عدد من الأسئلة إلى فهم وظيفة تلك الاستراتيجيات والآليات ودلالتها، والتي كوّنَ من خلالها الشاعر قصيدته الفكاهيّة وفلسفته النقدية للواقع.

Article info

Received *22/06/2023*
Accepted *27/06/2024*

Abstract: (not more than 10 Lines)

This study attempts, through the analytical approach and some theories of laughter and humor, to identify the strategies and mechanisms of humor in the poetry of Muhammad al-Hihyawi, to understand its significance,

philosophy, and construction methods. The study relied on his poems, which he published in Al-Kashkul magazine in the period between 1924-1939, where Al-Hihyawi relied on several basic strategies for formulating humor in those poems, such as disguise, coding, poem structure (form), caricature, and verbal humor.
These strategies were achieved through a number of different mechanisms through which Muhammad al-Hiyhawi formulated his humorous philosophy in his poetry, which he founded on a critical approach that uses confrontation and exposure to highlight the need for reform and change for the better.

Keywords:
- ✓ *Satirical Poetry*
- ✓ *Philosophy of Humor*
- ✓ *Muhammad al-Hihyawi*
- ✓ *Political satire*
- ✓ *Satirical opposition*

مقدمة:

الفكاهة بين الواقع والدلالة

تحمل الفكاهة وعيًا نقديًا كاشفًا وملخصًا لعلاقات الواقع، وللمسكوت عنه، كما تشير إلى العيوب الفردية والعامة لإنهاء حالة التواطؤ والتنبيه على إمكانية الإصلاح "فجوهر الفكاهة التحرر على المستوى الجمعي وأول أشكال التحرر كشف العيوب... والتي تمثل عادة أخطاء التركيب أو البناء الاجتماعي والعلاقات التي تشوبها أخطاء يمكن تلافيها" [1] فهي مواجهة ومقاومة في آن واحد، هدفها التحذير معتمدة على رصد ومراقبة تلك الأخطاء التي يمكن إصلاحها [2] من خلال التنبيه والمواجهة والمكاشفة "فالضحك يخزي ضحيته قليلاً، وهو لهذا نوع من اللجام الاجتماعي يحمل نية الإهانة فالإصلاح" [3].

وترتبط الفكاهة بوظائف أخرى منها "التخفيف من وطأة القيود الاجتماعية، والنقد الاجتماعي، وترسيخ عضويةالفرد في الجماعة ومواجهة الخوف والقلق أيضًا لكونها نوعًا من اللعب العقلي مما يسهم في تخفيف الآلام بجميعمستوياتها بخلق متنفس وكذلك توحيد الرؤية نحو الإصلاح ومواجهة المخاطر الداخلية والخارجية [4]. كما أن المزاح بمثابة إجازة قصيرة من القمع، [5] ويرى شوقي ضيف أن "كلمة الفكاهة من الكلمات التي حار الباحثون في وضع تعريف دقيق لها، والسبب في ذلك كثرة الأنواع التي تتضمنها واختلافها فيما بينها، إذ تشمل السخرية واللذع، والتهكم، والهجاء، والنادرة، والدعابة والمزاح، والنكتة، و"القفش" والتورية والهزل والتصوير الساخر " الكاريكاتيري". والسخرية أرقى أنواع الفكاهة ، لما تحتاج من ذكاء وخفة ومكر، وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة والكتاب". [6]

ويأتي المعنى المعجمي للفكاهة على أنها المُزاح والمُفاكهة: الممازحة وفَكه الرجل إذ كان طيب النفس مزَّاحا [7] وهذا هو المعنى الذي حدده محمد الهيباوي (1883م- 1943م)[*] لقصائده إذ يصرح في رثائه شيخ الأزهر "أبو الفضل الجيزاوي":

كانت لنا معه مشاغبةٌ شغل السياسة هكذا يجرى
لكننا كنا نداعبه مزحًا وما للمزح من وزر [8]

والسياسة كما ذكر في عدد من المواضع "حسن تفاهم" و"بحث من بعد كد الذهن بإخلاص". [9]

وترتبط الفكاهة -عنده أيضا- بالتنبيه للإصلاح إذ يصف قصائده في أكثر من موضع بالنصح مفسرا إياه بقوله "نصح ي صريح [10]، ونصحي أمينًا [11]، ولقد نصحت فلم أقصر لحظة كلا، ∴ ولا أبديت رأيًا منكرًا [12]، وقد نصحت كثيرًا،والنصح لم ينفع [13]، "فتقبلوا نصحي" [14] رافضًا أن يكون الحياد تجاه ما يجرى على الأرض منهجًا له كما يعلن في بداية قصيدة النطق بعد طول السكوت:

حلفت لآكُلنَّك يا "حِيادُ" فلى بالشعرِ أسنانٌ حدادً

ويختمها بقوله:

كذلك حربُنا، ولقد نصحْنا وأندرْنا فما هذا العنادُ؟ (15)

وكما حدد طبيعة النصح وصفاته يوضح للبعض غايته وسببه المباشر:

ولا تحسبوني بالنصيحة حاسدًا فليس على تلك الخيانة حاسدُ [16]

ليضع النصيحة بذلك في مقابلة مع الخيانة.

وبذلك فإن الفكاهة – عنده - ممازحة مرتبطة بالواقع وجوانبه المختلفة، كما أنها نصح مؤسس على الانحياز للإصلاح والتغيير نحو الأفضل، وهي أحد أشكال الفعل الإيجابي لمواجهة الخيانة والفساد.

ويؤسس الههياوي فكاهته على خبرته بالواقع وإلمامه بطبيعة العلاقات من تصور لما يجب أن يكون عليه الواقع، وتحتاج الفكاهة - بشكل عام - إلى "الخبرة بالمجتمع، والدراية بأحواله، والمعرفة بحاجاته" [17] معرفة مؤسسة على المعايشة والاحتكاك المباشر، وهو ما ظهر بوضوح في كتابه"مصر في ثلثي قرن بين الماضي والحاضر".

وشهدت فترة كتابة النصوص موضع الدراسة من 1924م إلى 1939م بروز زعامات، وتأسيس أحزاب وحركات وطنية، وماجت بالتفاعلات السياسية التي أعقبت ثورة 1919، وتصريح 28 فبراير [18] الذى أعطى لمصر استقلالاً منقوصا أثار حفيظة الوطنيين، ثم كتابة دستور 1923[19]، وتشكيل حكومة سعد زغلول [*] عقب فوز الوفد في انتخابات 1924 حكومة مؤسسة على قوة البرلمان المنتخب مما زاد من سقف التوقعات التي مثّلت صدمة أمام المآخذ عليها [20] التي كان أولها أنها لم تستفد من إجماع الأمة حول سعد في دفع عجلة التنمية الاقتصادية، واعتمادها على المحسوبية وقمع المعارضة، وقبول التفاوض مع المحتل في الوقت الذى أعلن فيه البعض أنه "لا مفاوضات إلا بعد الجلاء" . تلك المآخذ التي تسببت في انشقاقات داخل حزب الوفد نفسه، ولقد اعتبر البعض المفاوضات المستمرة، والتي انتهت بمعاهدة 1936 على يد النحاس محاولة لإعطاء شرعية لتصريح 28 فبراير، واستمرار حالة الاستقلال المنقوص منزوع السيادة، وكان عدم إعطاء أولوية لمسألة السودان غصة حقيقية لدى البعض . كما شهدت البلاد تحديات خارجية تمثلت في إنذارات الإنجليز المتكررة، كالإنذار الذي أعقب مقتل السير"لي ستاك" عام 1924م وأدى لخروج الجيش المصري من السودان [21]، والإنذار الذي أعقب أزمة الجيش في عام 1927م وأدى لاستمرار سيطرة الإنجليز [22] على الجيش المصري [23]، وكان لتدخل القصر في الحياة السياسية وتشكيل أحزاب كالاتحاد، والشعب، ووزارات [24] كوزارة زيور باشا 1924 وعبدالفتاح باشا 1933[25]، والانشقاقات الحزبية والأزمات البرلمانية المتكررة ملمح معتاد للتحديات الداخلية، وكان الاعتداء المتكرر على الدستور أحد أبرز ملامحها، "حيث وقع الاعتداء الأول في نوفمبر 1924م ولكنه لم يستمر إلا أقل من سنتين، ووقع الاعتداء الثاني عام 1928 ولكنه أيضا لم يستمر غير سنتين، ووقع الاعتداء الثالث في عام 1930، حيث استبدل صدقي بدستور 1923 دستورًا آخر بعيدًا كل البعد عن الشعب، ووقع الاعتداء الرابع عام 1938، واستمر أربع سنوات" [26]، ولقد خلق هذا الحراك السياسي معارضة قوية للسلطة ومنافسات حزبية اتخذت من صفحات الجرائد والمجلات ساحات لمعاركها وكانت السخرية والفكاهة - رسومًا وشعرًا ونثرًا - أحد أهم أسلحتها، ومثلت علامة على ما تمتلكه تلك النخب السياسية - على اختلافها - من وعي سياسي سمح لتلك الأصوات بالتواجد بشكل ما ، ووجدت في الإبداع والإبداع المضاد وسيلة لعرض الرأي والرأي

المضاد. فكما أخذت مجلة الكشكول موقفًا مناوئا من الوفد وبعض القيادات السياسية التزمت مجلة خيال الظل وروز اليوسف الدفاع عنهم بذات الأسلوب حتى حدث التحول في سياسات روز اليوسف عام 1934، ورسم هذا التنوع صورةً للتعددية السياسة في تلك الفترة، إذ تقدم لنا تلك الإبداعات رواية غير رسمية للأحداث حملت في أحد وجوهها تاريخ ما لم يذكره التاريخ من خلال رؤية ساخرة، وعلى هذا فقد تشكل مفهوم الفكاهة - عند الهيباوي - من خلال وعيه بالمزاح ودلالته الذى هو الفكاهة في الدلالة المعجميّة مرتبطًا بالواقع السياسي ملتمسًا من خلالها النصح بهدف الإصلاح.

استراتيجيات الفكاهة وآلياتها في شعر محمد الهيباوي:

حدد دارسو الضحك والفكاهة عددا من الاستراتيجيات وآليات تحويل الموضوعات المختلفة إلى موضوعات فكاهية، منها ما توصل إليها برجسون مثل "التكرار والقلب وتداخل السلاسل" منطلقًا من مبدأ "لا مضحك إلا فيما هو إنساني" [(27)]؛ مؤكدا على أن العيوب المضحكة هي تلك التي لا تثير الشفقة؛ منبهًا إلى أهمية الشكل في صناعة الفكاهة، ويحدد نيكولاس روكس إحدى عشرة آلية يستخدمها الفكاهيون لخلق استنتاجات غير متوقعة لصناعة الفكاهة، وهى الترابط، والتبديل، والتحويل، والتناقض والمبالغة والمحاكاة الساخرة والتلاعب والتنكر أو التخفي أو التمويه، والسخرية والسرد والاقتباس [(28)]. ويقف تيري إيغلتون على بعض تلك الآليات كالأنظمة الاستبدالية، والتناقض والتنافر، والنقل المفاجئ[(29)]

ولقد شكل الهيباوي استراتيجيات الفكاهة في قصيدته منطلقًا من الظرف التاريخي الذى كتب فيه قصائده، ومخزونه الأدبي والمعرفي ووعيه بالفنون الأخرى، ومفهومه للشعر ووظيفته ودوره كما ذكر في كتابه "الطبع والصنعة في الشعر" . وستحاول الدراسة من خلال المنهج التحليلي ، مسترشدة ببعض نظريات الضحك والفكاهة ، تحديد استراتيجيات الفكاهة في شعر الهيباوي والآليات التي شكلتها . ويمكن أن نجمل تلك الاستراتيجيات في التستر، والترميز، والشكل بما يتضمن من"البنى الفكاهية، والتعقيبية، والأنماط"، والتصوير الكاريكاتيري، والفكاهة اللفظية وسيتم تفصيل آليات ما تقدم فيمايلي:

1. التستر/ التخفي:

خلق الهيباوي مستويات من الحجب ليستتر خلفها مخفيًا هويته تمامًا كما يفعل الفنان الشعبي حين يختفى خلف شاشة خيال الظل ليقدم عرضه ليستنطق الدمي بما يريد أن يقول ظنا منه أنه سيفلت من المحاسبة، إذ تتحمل الدم ى مسئولية نقده وسخريته، ليضمن بذلك الحماية لنفسه من موضوع سخريته سواء كان فردًا أو سلطة أو جماعة، واعتمد الهيباوي على عدد من المستويات لخلق التستر كإبهام اسم الشاعر والراوي الوهمي وانتحال الشعر على لسان معاصريه.

1.1."الشاعر إياه" وإبهام الاسم:

نشر الهيباوي قصائده بتوقيع شاعر الجيل إياه و"إيا" اسم مبهم يتصل به جميع المضمرات، والهاء ضمير متصل عائد على "غير محدد ابتداء". وكشف لنا بديع خير ي[(30)] في مذكراته أن حقيقة "الشاعر إياه" لم تكن معروفة لعدد كبير من الناس آنذاك مما دفعه ليعلن أنه لم ينشر تحت هذا الاسم وأن هذا التوقيع للشاعر محمد الهيباوي الذي كان يقلد أسلوب الشاعر والمحامي والوزير الوفدي محمد نجيب الغرابلي باشا، وهو ما أكده الهيباوي في هامش قصيدة "رثاء شاعر النيل"[(31)] من أن الغرابيلي هو الغرابلي أي الشاعر إياه نفسه،علما أن تلك القصيدة نشرت بعد ثماني سنوات من نشر أولى قصائده [(32)] إلا أن المفارقة تكمن في أنه بمراجعة المقدمات النثرية للقصائد يأتي ذكر الغرابلي كشخصية مختلفة عن الشاعر "إياه" في مقدمة الضادية الكبرى حيث يقول: "جرى أثناء الدفاع في قضية عمد مركز تلا عتاب جميل بين الأستاذ الجليل عبدالعزيز فهمى باشا، وبين الغرابلي باشا تمثل الأستاذ الغرابلي بيتين من قصيدة للشاعر إياه، فرأينا إتماما للفائدة

وتخليدًا لهذه القصيدة أن ننشرها برمتها هنا" [33]، وفى مقدمة قصيدة "عريضة شكوى" يعثر الشاعر إياه نمرة 1" على قصيدة من نظم توفيق رفعت باشا الشاعر إياه نمرة 2، ورأى الشاعر إياه الأصلي أن لا يحرم القراء منها" [34]، وعلى هذا فالغرابلي هنا كيان "منفصل عن إياه في الضادية الكبرى، وهو نفسه في قصيدة رثاء شاعر النيل كما أن لدينا إياه نمرة 1، ونمرة 2، والأصلي في "عريضة شكوى" [35]، وبتتبع شخصية " الشاعر إياه " التي رسمها عبر القصائد نجد أنه محامٍ في قصيدة "حكم طنطا والبرلمان"[36]، ويرتبط بطنطا مسقط رأس الغرابلي في أكثر من قصيدة، فله مكتب يأتي ذكره في مقدمة قصيدة " بعد الحكم " بقوله "عمر الله مكتبه" [37] ويقع هذا المكتب بالغربية كما أشارت مقدمة قصيدة " الذكرى" "قال رزقه الله عشرين قضية من مديرية الغربية"، وهي المدينة التي جعلها الغرابلي باشا مقرا لمكتبه كما يشير في قصيدة " النطق بعد طول السكوت" لتولية الوزارة:

أَلَسْتُ الشاعر "إياه"؟ أليست دواتي لا يجفُّ لها مدادُ؟
نعم وخزانتي ما دُمْتُ فيكم وزيرًا لا يخِفُّ بها النقادُ [38]

ويصف حاله بعد استقالة وزارة سعد 1924:

وعُدْتُ محاميًا على قدِّ حالي فلا سيفٌ هناك ولا وشاحُ [39]

كما استخدام الههياوي مفردات الغربال والغرابيل وغيرها في صناعة الفكاهة من الأسماء، ويشير إليه صراحة في قصيدة "من الشاعر إياه إلى الوزارة" التي يرجو فيها العودة للوزارة:

قولوا لهم هاتوا نجيبًا عندنا فنجيب حقًا زينة الجلساء [40]

إلا أننا نراه يتحدث عن الغرابلي بصيغة الغائب في قصائد أخرى كقوله: "إذا سألوا نجيبًا" و"نجيب تُهدى له الخنفساء" [41].
ويظهر صوت الشاعر مستقلا عن الغرابلي في قصيدة صاغها على لسان الغرابلي معلقا على تحسره وخيبة أمله بعد استقالة الوزارة ليبدو مناوئا ومنتقدا للغرابلي في ذات القصيدة:

نَوَّمْتُمُ عيْن البلا دِ لتركبوا ظهرَ الجمالي
صدَّقْتَمَ الخصمَ الشر يفَ بما يقول وما يغالى [42]

وهو مالا يعقل أن يكون من منطوق الغرابلي أو أن يقره القارئ له على سبيل الحقيقة . والجدير بالملاحظة أنه استهل قصيدة "رثاء شاعر النيل" بذكر اسم "إياه" ، ثم ذكر الغرابلي بعد ذلك، ووضع هامشا للغرابلي موضحا أنه الشاعر إياه، ولو عكس الأمر لحصر دلالة "إياه" للغرابلي لكن الإشارة لحقت بالغرابيلي ليصبح بذلك "الغرابلي" أحد الوجوه المتعددة للشاعر إياه وربما كان أشهرها، وهو ما تؤكده مقدمة "عريضة شكوى" عندما عدد شخصيات للشاعر "إياه" مستثمرا أسماء السياسيين التي عُرف عن أصحابها كتابة الشعر كتوفيق رفعت باشا ومحمد نجيب الغرابلي وغيرها . إلا أن شخصية الغرابلي كانت الأكثر حضورًا في شعره بين تلك الشخصيات تصريحًا وتلميحًا، ورغم ذلك تخلصت القصائد في كثير من الأحيان من الانتحال الغرابلي ببروز صوت الشاعر مستقلا عن شخصياته المنتحلة،ومتخذا موقفا سياسيا ومعارضا لقناعات تلك الشخصيات في الواقع بنقده الوفد وسياساته على سبيل المثال،ليخلق بذلك مناورة تضليلية وحالة من اللعب العقلي يتذبذب معها قارئه بين الشك واليقين المؤسس على التصريح والإخفاء. فالفجوة بين طبيعة الشخصيات المنتحلة وما تنطق

به يخلق صدمة لا يتجاوزها القارئ إلا بإدراك مقصد الشاعر في التعمية المتعمدة؛ لتصبح تلك الشخصيات ستارا يختبئ خلفه الشاعربغرض الحماية، ويصبح الإبهام والاسم المُنتحل حجبا وطمسا لهوية الشاعر تماما كما تُحرر النكتة السياسية مُطلقها من مسئوليتها بتغيبه كمرجعية مؤسسة.

ويأتي الانتحال كأحد الآليات الذي استخدمها لبناء استراتيجية التخفي والتستر فينتحل قصائد على لسان سعد زغلول، وحلمي باشا إسماعيل، ومحمد باشا عيسى وتوفيق رفعت باشا، والشيخ حسين والى، والنائب حسن يس، والشيخ البيلاوي والشيخ سليمان وحافظ إبراهيم وغيرهم، وسعى لإقناع قارئه بمصداقية الروايات المنتحلة عنهم من خلال عدد من الحيل، منها الرؤى المنامية كما في قصيدة "الاستقبال" التي جاءت كرؤية على لسان سعد . والمراسلات سواء بين المسئولين ومراسلي الصحف الأجنبية كقصيدة " خزان مكو ار" التي دارت بين رئيس الوزراء زيور باشا وأحد مكاتبي الصحف الإنجليزية، أو بين الشاعر وأطراف أخرى كالشيخ نجيب وحافظ إبراهيم وشاعر الرعاع، أو كان الشاعر ناقلا لها كمراسلات الشيخ نجيب والنائب حسن يس .وقد اعتمدالهيهاوي علىالمساجلات مدخلاً للانتحال كتلك التي كانت بين حزب الاتحاد وفقيهه، وأخرى بين حلمي باشا إسماعيل والشيخ حسين والى .وكان الرثاء،والتوبة،والشكوى من الحيل الأخرى التي بنى عليهاانتحاله، كقصيدة رثاء "والدة رئيس الوزراء" و "أبو علي" اللتين انتحلهما على لسان توفيق رفعت باشا، وقصيدة توبة "أبوعيسى" التي جاءت على لسان حلمي باشا عيسى و"شكوى" التي انتحلها باسم حسين والى ، وبرر نشر تلك القصائد بالاستعارة المؤقتة، كما وضع على لسان توفيق رفعت باشا قصيدة "المفوضيات" مبررًا نشرها بعدم حرمان القارئ.

وبذلك فقد لجأ الكاتب لإخفاء هويته معتمدا على إبهام اسمه باختراع شخصية الشاعر"إياه"التي انتحلت بدورها عددا من الأصوات المختلفة كان أبرزها الغرابلي، مبررا ذلك الانتحال في مقدماته النثرية. كما برز صوت الشاعر إياه مستقلا عن تلك الأصوات في قصائد أخرى، لتخلق تلك المناورة العقلية حالة من اللَبس المؤقت لدى القارئ سرعان ما تتحول مع توالي النشر لاتفاق ضمني على حالة اللعب العقلي لتعرية الواقع السياسي من خلال السخرية من رموزه،وتصبح شخصية إياه مستودعا ولسانا للسخرية والنقد تماما كما هو الحال في فكاهة عهود التحول حيث خلق الوعي الجمعي شخصيات كجحا ليحملها رؤيته للواقع[43].

2.1. الراوي الوهمي:

ابتكر الهيهاوي راويًا شارحًا لقصائده نسمع صوته في مقدماته النثرية ونرى شروحه في هوامشه ونلاحظ سعيه الدؤوب خلف حُفاظ شعره و مخطوطاته ينقل منها قصائده.إلا أنه لم يُقدم أي معلومات عنه ليحيطه بذات الإبهام الذى أحاط الشاعر، مؤكدا دوره الوظيفي داخل النص بدايةً من المقدمات النثرية الشارحة لطبيعة القصيدة ومصدرها وسبب الكتابة وموضوعها ورأيه في الشاعر الذي حرص على وصفه بالمطبوع[44]، مستعيرا اللغة التقليدية للرواة في النقل والشرح، فيستهل مؤكدا حضوره في مشهد الإرسال بعبارات: "قال حفظه الله"(45)، "قال عفا الله عنه"[46]... وغيرها، موضحًا غرض القصائد وحصرها في أبواب "الوصف، والتأمل، والغزل، والعتاب، والمناجاة، والوداع، والفخر، والفرح، والغضب، والحزن، والإعجاب، وشحذ الهمم، والتذكر، والتأثر، والشكوى، والطلب، والاستغاثة، واليأس، والمعارضة الشعرية... ورغم تعدد الأغراض لديه فإنه لم يذكر الغرض الحقيقي من النص وهو السخرية، وينقل لنا هذا الراوي أحوال الشاعر المختلفة وأخبار حبيبته ويصف حالته النفسية، وينفتح كذلك على القارئ في مقدمات بعض القصائد كقوله: "نظم الشاعر "إياه" هذه القصيدة وللقارئ أن يفهمها كما يشاء"[47].

وتصبح مقدماته النثرية مفتاحًا مهما لقراءة النص، بل و بديلاً عن العنوان أحيانًا، ليكتسب النص دلالته من خلالها؛ ليؤكد من خلال ذلك كله حضوره كراوي وغياب الشاعر عن مشهد الإرسال والتلقي . ويعطى وجوده مصداقية للمرويات

المنتحلة بما يمكن أن نسميه الإبهام المراوغ إذ يخفي معلوماته كراوي وبيانات شاعره؛ لتزداد بذلك مستويات الحجب التي تفصل بين مبدع النص وبين المتلقي بهدف الحماية والتحرر على جميع الأصعدة.

2.الترميز:

"الترميز هو الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب (التفعيل) ويقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة، فتصبح حكاية تطول أو تقصر". [48]والرمز وسيلة إيجابية يبدأ من الواقع ليتجاوزه أو يلغيه، فهو تركيب أدبي يستلزم مستويين: "مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ كقالب للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي يرمز إليها بهذه الصورة الحسية"[49]، "والصياغة الرمزية صياغة إيحائية، والإيحاء مرهون بأمرين: أولهما قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادى، وثانيهما استغلال الموسيقى الشعرية في خلق مناخ نفسي تقصر عنه اللغة بدلالاتها"[50] ، كما أن الرمز "يمتلك مركبًا من المعاني المترابطة، والرمزية هي ممارسة تقديم الموضوعات والأفكار بواسطة الرموز".[51] للرمزية أهمية خاصة في صناعة الفكاهة تتمثل في "الربط بين عناصر - في صميمها - عقلية وليست واقعية، وهي في الحقيقة مظهر خاص من مظاهر بين أشياء مختلفة أو أحداث متتالية".[52]

واعتمد الههياوي على الرموز لتكثيف الدلالة والانفتاح على الواقع بسياقاته المختلفة ولصناعة جسور بين المتخيل والواقعي لبناء رؤية مختزلة وكاشفة، ومن تلك الرموز التي ألح عليهاما يجسد حب العدو ممثلا في شخصيتي "س يرين" و"جون بول" يعكس من خلالهما فساد العلاقات في الواقع.

واستفاد الشاعر من رمزية المحبوبة ومن أدوارها في القصيدة العربية على مستوى المبنى والمعنى فجعل من سيرين موضوعا للاستهلال وسببًا للحنين والتذكر وغرضًا للغزل؛ ليؤسس القصيدة على مجموعة من الأفكار العبثية المؤسس ة على التناقض والتعارض الضمني بين الأطراف داخل القصيدة، و يتفق ذلك مع جوهر لغة الشعر كما وصفها البعض من أنها "لغة المفارقة والتناقض" [53]. فالتناقض بين الكائن وما يجب أن يكون يخلق المعنى الفكاهي داخل القصيدة إذ يعكس الههياوي الدلالة التراثية للمحبوبة المتمثلة في الانتماء للأهل والوطن ليصبح حبا وانتماءً للعدو يتجسد في حبه لسيرين وصداقته لجون بول كنوع من التواطؤ ضد الذات واغتراب معلن يصل لقبول الوصم بالخيانة.

وعلى الرغم من غرابة اسم "سيرين" عن تراث الشعر العربي، يستدعي الشاعر أسلوب القصيدة العربية في التعامل مع الحبيبة، ليبدأ القصيدة الانهزامية بقوله: "دعينا من ملامك يا سيرينا"، موضحًا في الهامش أن سيرين اسم محبوبة الشاعر[54]، لتكون تلك الإشارة أول ذكر لها في شعره. ويغزل على منوال الشعر العربي في تناص واضح مع القصيدة القديمة ليقف على الأطلال في مستهل قصيدة "رمضان": "يا دار سيرينا تحمل قومها" [55] وبذلك يصبح الأجنبي علامة على الاستلاب التام بتضمينه معنى المكان والزمان الذي يشكل تفاعلهما التاريخ، وتتشكل صورة سيرين منذ تلك القصيدةببط ء لنبني صورة عامة عنها مع توالي النشر،فهي بنت الخواجة في قصيدة "الذكرى":

وسيرينُ بنتُ "الخواجة" يوسف ذاتَ الجمال الفاتن الفَضَّاح [56]

وللخواجة[57] دلالات واضحة في معجمه الشعري فهو المحتل المتحكم في إرادتنا الطامع فيما لا يملك، حيث جعل منه لصا في قصيدة "الموظفون الأجانب":

وظائفنا إلى الأجنبي يحوزها أحق بها المصري ولو كان محششًا
فإن قيل فن الاختصاص فهل ترى حرام إذا المصري تعلم وانتشا
أيبقى الخواجا دائمًا متمدنا ويبقى ابن مصر دائمًا متوحشًا (58)

فالخواجة لايمثل الآخر بتفاعلاته المعتادة،وإنما هو بديل وجودي يغتصب الحق في الحياة الكريمة ويتسبب في معاناة البلاد وشعبها، باستحواذه على كافة الفرص من وظائف مدعيا استحقاقه في قيادة البشر لنبذ الهمجية ونقل المدنية الحديثة، معتمدا في ذلك على وعيه بنظرية التطور التي آمن من خلالها بتفوقه حسب ظنه، ويتكئ عليها كمبرر لاحتلال من صنفهم بالمجتمعات المتوحشة، حيث أقنع نفسه بوصوله لوعي الإنسان الكامل و تجسد "سيرين" و"جون بول" بنية الوهم والمغالطات التي شكلت تلك الحالةالتى تصل للخيانة.ويعبر الشاعر عن تلك الفكرة تعبيرًا مباشرًا:

وسيرينُ مِشْ مِصريةٌ ولهكذا تخون الذى هُو مصرِي وتُدْهِنه نشا(59)

ويحمل بذلك إيحائية الرمز/سيرين حكاية المسألة المصرية لتصبح دالة على المحتل بمجرد ذكرها.
ويقدم الشاعر مزيدًا من التفاصيل عنها ليؤكد على عدم منطقية العلاقة كقوله:

نعمْ إنني يا أختَ هارونَ "نِمرةٌ" وكل نِمرةٍ مشهورة بالتملُّصِ
لك القلب والأحشاء يا بنت يوسف ويا نسل حزقيل ويا فرع جُعْلُص (60)
وقوله: والله إنك يا سيرين مسخرة وأن أهلك قوم كلهم لَبَطُ (61)
وقوله: سيرين يا بنت الكرام ويا شقيقـة مردخ (62)

لتكتمل ملامح هويتها الدينية والعرقية والأسرية كحالة اغتراب متكاملة للشاعر عن وطنه وقومه ونفسه، الذي لا يستطيع الفكاك من شركها فبعد أن يعلن "فخلصت من سيرين نفس يْ في قصيدة "الموظفين الأجانب" نراه يقرّ في القصيدة التي تليها:

يا سيرين أنت منك عمري مستمد (63)

وكأنها متلازمة ستوكهولم، إذ تظهر الضحية التعاطف مع جلادها بشكل يصل للدفاع عنها أحيانا وهي مشاعر مضطربة وغير عقلانية تنشأ تحت مؤثرات الخوف والاضطراب معًا لتكشف خللاً ما.
وتختفي سيرين بعد قصيدة المحادثات والنيل، ليحل "جون بول" رمزًا لتلك العلاقة المرضية حيث يقول على لسان أحد القيادات الحزبية آنذاك:

لا تَنْسَ يا جون بول ما بيني وبينك من قرابهْ (64)

ويضعه في مرتبة السيد في موضع آخر "أنا هكذا يا سيدى جون بول" ليلخص جملة علاقات الواقع السياسي في رموزه وبخاصة فيما يتعلق بقضايا الاستقلال والسيادة والمفاوضات والزيارات المتبادلة لتصبح لندن دارًا للحبيب.

كقوله: يا سادتي يا من سكنتم لُنْدرا لكم تحيةُ عاشقٍ لن يصبرا (65)
وقوله: والحب إذ يصرخ هنا يسمعه من في "لندره" (66)

وقوله: يبكي حبائبه "بلندرة" وما في غيرها يجرى وراء حبائب (67)

وقوله: يا بنى لندن يا أهل الوداد يا خصوما هم لدينا شرفاء (68)

وقوله: لكن إذا هبت رياح أحبتي من "لندن" وَدَنَتْ إلى أسوان (69)

وغيرها من الأبيات التي يجعل فيها من لندن قبلة للمحب ودارًا للحبيب الذي يُرتجى ويطاع أمره ، ليصبح بذلك انعدام الندية مبررا لاستحقاق المحتل فهو السيد والأخ على طول الزمان، كقوله على لسان أحد كبار المسئولين آنذاك:

حبيبي يا تشمبرلن أنا في حبكم عبدُ

لكم في الحب إنذار هو الميثاق والعهد (70)

وقوله على لسان المفاوض المصري الأول في مفاوضات 1924:

يا مكدونلد وأنه حب يوثقه الخزام

ومودة وأخوة لها على الزمن الدوام (71)

لذا تشد الرحال لدار المعتمد البريطاني طلبا لرضى المحبوب الذي يسكنها في الوقت الذي مثلت الزيارات لدار المعتمد أو شارع دوننج ستريت مقر الحكومة البريطانية إذلالا للسيادة الوطنية:

يا راحلين إلى لويد أنني أهوى لويد في الأنام وأعشق (72)

وجاءت نتائج هذا الانسحاق كتنازلات مستمرة صاغتها القصائد في تهكمها على الواقع خاصة فيما يتعلق بالسودان والنيل والاستقلال، كقوله:

وكونوا لأخ اللور دات أحبابًا وخلانا

فليست مصركم مصرا ولا السودان سودانا (73)

وقوله:

فما مصر والسودان إلا هدية إذا رجع المحبوب عن قوله عزل

وما ماء النيل يروى ظِماءِنا بأثمنِ من دمعٍ أَرَقْناه مُسْبَل (74)

وتقف القصيدة الغرامية على سيل التنازلات التي نزعت عن البلاد سيادتها:

لهمُ الدفاعُ عنِ القناةِ كما لهم حقُّ احتلالِ الشاطئ المعروفِ

لهمْ الديارْ بأرضها وسقوفها وإذا أَبَوْا تُر~كَتْ بغير سُقوفِ

ولهم كما شاء الهوى ما يشتهو ن بمصر بين صعيدها والريفِ

محصولُها ورجالُها وجمالُها يعطيهم كرمًا أبو شادوفِ (75)

وحملت العلاقات المطروحة هنا صورة حسية ذات دلالات معنوية توح يبفساد المعيار، وجسدت علاقة مَرَضية بين الأطراف المختلفة تمثلت في رمزية "سيرين" و"جون بول" و"أبو شادوف" لتستنسخ حالاتهم في وضع السياسي المصري في جميع حالاته مفاوضا كان أم زعيما مع رموز الإدارة الإنجليزية ، لينبه الشاعر بذلك عن خلل عام في تلك العلاقة علينا مراجعته لإصلاحه. وقد جسّد الشاعر ذلك الخلل باستخدام الألفاظ العاطفية مثل "حبيبي"، "الحب"، "خلّان"، "عاشق"، وغيرها من الألفاظ التي تؤكد اعتماد تلك العلاقة على العواطف عوضاً عن التفكير النقدي والعقلي.

3.الشكل:

اهتم عدد من صناع الفكاهة ومنظريها بالشكل، بل إن أحدهم أعلن بوضوح: "عليكم بالشكل" [76]. وتعتمد الفكاهة منطقًا خاصة في بناء الأشكال، سواء على المستوى الأدائي أو الأدبي. ويمكن أن نصنف القصائد الفكاهية للهبياوي على ثلاثة أشكال، أولها: قصيدة البنية الفكاهية، وثانيها: القصيدة التعقيبية، وثالثها: قصيدة الأنماط.

ويمكن أن نقسم قصيدة البنية المضحكة عنده على ثلاثة أقسام أولها قصيدة البنى الموازية التي استفاد فيها من بعض آليات الفكاهة، كالترابط والتحويل والتبديل والأنظمة الاستبدالية والمفاجئة والقلب . وثانيها قصائد البنى الضدية التي استفاد فيها من التضادوالتناقض والاقتباس. وثالثها قصيدة البنى التصاعدية التي وظف فيها مفهوم كرة الثلج، وتداخل السلاسل. وجعل الهبياوي من الأحداث والمناسبات العامة مدخلا للقصيدة التعقيبية لتكتسب الأحداث معانى جديدة باقترانها بالأنظمة الدلالية المضافة للسياق" كالغرام بالخصم، وتغييب المقاومة، وظهور الزعامات المتواطئة، وتقديم المكاسب الشخصية على المصلحة العامة، وعدم اعتماد القضية أولوية"، ليؤسس عددا من العلاقات الموازية والكاشفة للواقع من خلال السياق المنقول إليه، واستفادت قصيدة الأنماط من الوعي الفكاهي بالنمط الذي يرتبط بوعي انعزالي معاد للمجتمع.

1.3.البنى الفكاهية:

تنوعت أشكال البنى في القصيدة الفكاهية عند الهبياوي بين البنى الموازية، والبنى الضدية والبنى التصاعدية.

أولاً-البنى الموازية:

تشمل البنى الموازية المعارضات الساخرة، والمساجلات والمنازلات الشعرية، والمراسلات الشعرية المتبادلة؛ إذإن تلك الأشكال تتكئ على مرجعية سابقة للقصيدة ومؤسسة لها . واعتمدت تلك البنى على الترابط والتحويل والأنظمة الاستبدالية والقلب[77]، فالترابط بين المعارضات الساخرة وأصولها يؤسس للفكاهة من خلال المقارنة فيما لا مجال فيه للمقارنة ، فاستبدال الأنظمة الدلالية يشكل المعارضات الساخرة في إطار مغاير لمرجعها الأصلي الذي يظل حاضرًا رغم التغيير والتطوير والمسخ والتهجين في التكوين الكل يوالبنية العامة "وأدب المعارضات الساخر يقوم على المحاكاة الهزلية ويتوسّل فيه صاحبه بمستويين من مستويات اللغة، هما المستوى الفصيح الذي يحاكي فيه النص الأصلي بلغته الرفيعة، بل قد يلجأ إلى تضمين مفرداته وتراكيبه الموروثة ذاتها. والآخر هو المستوى العاميّ الذي يستخدم المفردات والتراكيب والعبارات الدارجة والألفاظ السوقية الشائعة في لغة الحياة اليومية، ويسير المستويان جنباً إلى جنب في القصيدة الواحدة فتبدو المفارقة واضحة"[78]. والتضمين هو أحد آليات صناعة السخرية والفكاهة "وهو أن يُضمّن الشاعر كلامه شيئا من شعر الغير مصرعاً أو بيتاً، مع التنبيه على ذلك إلا إذا كان مشهوراً فإن شهرته تغني عن التنبيه عليه"[79]. وقد لجأ الهبياوي إلى تضمين مفردات وتراكيب وأبيات كبار الشعراء داخل قصائده المختلفة، كقوله:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلبلندنَ في بيتِ الوزيرِ المبجل[80]

وعارض الههياوي قصائد كبار الشعراء كشوقي وحافظ وامرئ القيس وعمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد، والأصمعي والمتنبي والبوصيري وابن الفارض، بل واستعار أسماء قصائدهم.

وأحيانا يشير إلى الأصل الذي عارضه كما في مقدمة ألفيته بقوله "نظم الشاعر "إياه" ألفية كألفية ابن مالك، وجعلها استقبالاً لرأس السنة الميلادية لعام 1939"، مستهلاً القصيدة:

قال "محمد" مشْ ابنِ مالكِ أحمدُ رب ي ملك الممالكِ (81)

وقياسًا على الأصل ندرك التحويل والتهجين بإضافة "مش" للبيت الافتتاحي لألفية ابن مالك ليفرض الاستبدال ترابطا شرطيا بين دلالة قصيدته والاستدعاء الحتمي للأصل في مخيلة القارئ؛ مستفيدًا من تقنياتها في التعريف والقياس ليؤسس نظامًا دلاليًا جديدًا يربط من خلاله القصيدة بالواقع السياسي آنذاك.

فيبدأ بالتعريف الهزلي:

وعامًا انْثَنى نُسَمّيهِ سنةً لأننا ناسٌ طُوالُ الألسنة (82)

ويعتمد هناعلى القياس كأحد أدوات الألفية في صياغة الافكار، ليعدد مآخذه على وزارة محمد محمود وكيف كانت امتدادا لوزارة النحاس التي سبقتها في غياب "عدالة الكفاءة":

ومن له شهادةٌ علميةْ يشربها مبلولةً في الميةْ

لأن في الرجاء والوساطةْ ما يجعلُ العلمَ على بلاطةْ

كأحمدٍ العسكريّ مثلا وقس على قولي تكن مفضلا (83)

وينتقد الههياوي حالة التقديس التي طبعت بها الحكومة معاهدة 1936 إذ أطلق عليها النحاس باشا "وثيقة الشرف والاستقلال"، واعتبر يوم توقيعها 26 أغسطس عيدا للاستقلال، وقد علق عبد الرحمن الرافعي عليها بقوله: "وما هذه المعاهدة المشؤومة بمعاهدة استقلال، بل مهدرة له، مقوضة لأركانه... وتسمية عيد الاستقلال من المتناقضات المخزية"[84].

ويستدعي الههياوي بردة البوصيري كمعارضة معنوية لحالة التقديس، ويعمل - من خلال التحويل بالتهجين والاستبدال - لإبقاء دلالة البردة في البنية العامة للنص الجديد من خلال استعارة الجمل والألفاظ ليكون دلالة جديدة في إطار الوعي بالمقدس تنتقد منطق التعامل مع المعاهدة:

كقوله: بعدَ الخصامِ وبعد الضربِ بالقلمِ هذا العناقُ وحبٌ غيرُ مُنْكَتِم

وقوله: أما المعاهدةُ اللي أُمضيت جَهُزَت في بر مصر وعين الله لم تنم

وقوله: وكيف تكتُم حبا بعدما شهدت به عليك نَدامَى عصبةُ الأمم

وقوله: فقل لهم يا رسولي إنني رجل مزجت دمعا جرى من مقلة بدم (85)

ليخلق من خلال تلك التضمينات حزنًا مقدسًا على ما جرى.

وتأتى المساجلات والمنازلات والمر اسلات كأحد أشكال البنى الموازية، حيث يؤسس الههياوي نصًا أوليا يُلحق به نصًا آخر بحكم الضرورة؛ معتمدًا على آليات الفكاهة لبناء الدلالة الساخرة كقصيدة "بين شيخ ونائب"، والتي جاء في مقدمتها

"أرسل الشيخ نجيب قصيدة للنائب عن الطلاب "حسن يس" ليتلوها في مجلس النواب فرد عليه حسن أفندي يس، بمقطوعة من شعره، وقد وقف الشاعر "إياه" على هاتين القطعتين فرأى ألا يحرم منها قراء الكشكول...". (86)

ويعتمد الهيباوي فيها على القلب لصناعة الفكاهة والذي يحدده برجسون بقوله "تخيلوا بعض الشخصيات في موقف ما فإذا جعلتهم الأدوار ينعكسون حصلتم على مشهد هزلي" (87)، وتوظف القصيدة هذه الآلية لتكشف اختلال الموازين وانقلاب الأوضاع في استجداءالشيخ بخيت مفتي الديار آنذاك للطالب حسن يس ليعكس الهيباوي الأدوار مؤكدا ذلك من خلال اللغة المستخدمة في الرسائل إذ يستهل الشيخ رسالته بقوله:

يا صاحب الدولةِ المذكورَ في الناس هل أنت لي ذاكر أم أنت لي ناسِ

ويختمها بقوله:

جودوا علينا بشيء من وزارتكم نَفُزْ "بمشْيخةٍ" أو "بلغة فاسى"

ويؤكد رد حسن يس هذا الاضطراب عندما يصف العلم بالداء، ويصف الشيخ بالرفيق ومن خلال أفعال الأمر، وهو ما يتنافى مع مقتضي الحال والمقام بينهما ..

كقوله: يا ذا الفضيلة يا عيني ويا راسي ويا رفيق الصبا يا فتنة الناس

وقوله: العلم داء عضال لا يَنالُ به أصحابُه البُلْهُ إلا كلَّ إتعاس

وقوله: فاسمعْ كلامي يُصِبْك اليوم يا ولدى رداءُ مشيخةٍ أو بُلْغَة فاسى (88)

ليصبح التعارض بين الواقعي والمثالي في تلك الحالة أحد أشكال صناعة الفكاهة وتعرية الواقع ، فالقصيدة في مجملها مدح يراد به ذمّ، وهو أسلوب دأب عليه الهيباوي في الكثير من قصائده.

ثانياً– البنى الضدية:

"للتناقض دور مهم في شتى أنواع الفكاهة.. وقد فسر البعض الضحك بالتناقض أو الاستحالة أو الانحراف عن المنطق، بدعوى أن أي موقف لا يمكن أن يكون فكاهيًا إلا إذا انطوى على ضرب من المفارقة أو التنافر أو الاختلال في القياس". (89)

اعتمد الهيباوي على التناقض في خلق المفارقة، سواء على مستوى العناوين أو بين الغرض المعلن للقصيدة وما تنطق به الأبيات، معتمدا أحيانا على المنطق الغالط وعلى مستوى اللغة المختلفة بالانتقال من الفصحى إلى العامية، وخلط الهزل بالجد، وقد جعل منه أداة لتشكيل بنية بعض القصائد.

وجاء التناقض على مستوى العناوين في "هزل وجد" و"عرس ومأتم" و"نداء النائمين" و"ابتداء اليقظة" (90)، ووظف الهيباوي التناقض ليكشف ما وصلت إليه البلاد - بفعل ازدواجية المعايير – من عبث سياسي وصل لدرجة اللامعقول في عدد من القضايا المختلفة مثل "عدالة الكفاءة"، وانتشار المحسوبية والتواطؤ مع الاحتلال ضد المصلحة العامة للبلاد،

فيقول: أرانا صاعدين إلى هبوطٍ وكنا هابطين إلى فلاح

وقوله: أرى الفشل المحقق من أمامي ومن خلفي يبالغ في الكفاح (91)

وقوله: فارتفعَ التراب للسحاب ونزل السحاب للتراب (92)

وقوله: وهوت في الصعود أرضك لما صعدت في الهبوط تلك السماء (93)

تصور الثنائيات الضدية في الأبيات فساد الواقع والمنطق الذي يحكمه أيضاً، وذلك يتضح في ثنائيات التضاد بين الأفعال في قوله "صاعدين" و"هابطين"، و"فارتفع" و"نزل"، "وهوت" و"صعدت". بل نراه كتب الأبيات السابقة على أساس المقابلة فجاء الشطر الأول فيها مخالفاً في المعنى واللفظ للشطر الثاني، حيث انعكس الانحراف في الواقع على الصورة الشعرية فجاءت لمجموعة من المغالطات المنطقية رسمت شكل ا لحياة السياسية التي سعى الشاعر ل تصويرها وكأنها قوانين طبيعية، ورغم ما فيها من تناقض إلا أنها اتفقت مع الحالة العامة آنذاك. ويتضح ذلك في قوله أيضا:

الجوّ لا يسعَ الجبا ل وإنما يسع الذباب (94)

ورغم أن هذا البيت يحمل في ظاهره حقيقة مُسلّمة، إلا أنه عند قياسه بالواقع وفهم ما فيه من استعارة يكشف حجم التناقض الذي يصوّر الأجواء الفاسدة، فالراسخون أصحاب الأصول الثابتة لا مكان لهم، بينما يتبوّأ الهوامل المناصب العليا.

وجاء التناقض كبنية أساسية في شعر الههياوي شكّل عددا من القصائد لديه، كـ"الرائية الكبرى" التي كتبها تعليقًا على انتخابات 1926، حيث أصدرت الأحزاب بيانًا في 3 أبريل 1926 ألا تنافس ولا تناحر في الانتخابات، وهو ما عرف باتفاق الأحزاب المؤتلفة على الترشيحات [95]، لمواجهة فساد الحياة السياسية التي أحدثها زيور باشا ووزارته، والذى شهد عهده تنازلات لم تشهدها مصر، كالتنازل عن واحة جغبوب، وسحب الجيش المصري من السودان وتعطيل الدستور، وحل البرلمان المنتخب في مارس 1925. ففرطت وزارته بذلك في الأرض والسيادة المصرية، وصادرت الحريات العامة، ولاحقت المناضلين[96]؛ لنجد صدى تلك الممارسات في الكثير من القصائد، واستطاعت الرائية الكبرى أن تنقل إلينامن خلال التناقض حالة الاضطراب العام، فيقول فيها:

تركت شعري وقلت نثرا فَرُبَّ شعرٍ يكون نثرَا
ورب جمرٍ يكون تمراَ ورب تمرٍ يكون جمرَا
ورب حر يكون برداً ورب بردٍ يكون حرا
ورب بحرٍ يكون براً وربَّ برٍ يكون بحرَا
ورب فِطرٍ يكون صوما وربَّ صومٍ يكون فِطْرَا
ورب شهرٍ يكون يوماً ورب يومٍ يكون شهرَا
ورب عصرٍ يكون ظهراً ورب ظُهْرٍ يكون عصرَا
ورب ظَهرٍ يكون بطناً ورب بطنٍ يكونُ ظَهرَا
ورب زرٍ يكون ذيلا ورب ذيلٍ يكون زرَّا
ورب حزبٍ له رئيس كالشيخ يحيى أتى وَقَرَّا
وعبد رقَّ يدعي وزيرا يعيشُ بين الذئابِ هِرَّا (97)

وهذا النوع من السخرية الشعرية الذي يعتمد على المقابلات "يبرز وعي الشاعر بعبثية الواقع والحياة التي تحولت عبئاً وعبثاً بلا معنى وبلا غاية وبلا تنظيم، غرابتها وعجائبها بدهيات، وبدهياتها ومسلماتها عجائب وغرائب. وهذا هو قمة العبث الاجتماعي بعينه...الذي صدر في أساسه من شعور كامن بانعدام المعنى وتفاهة الحياة وعقم التفكير" [98]. ويمتد هذا المنطق العبثي في الأبيات ليشمل الواقع بذكره "يحيى" والمقصود به يحيى إبراهيم باشا رئيس حزب الاتحاد [99] الذي أسسه القصر

في الحياة السياسية. والبيت الأخير يكشف تناقض وضع الوزارة الحاكمة آنذاك، والتي سنت دروبًا من العبث والتفريط، وتكرار كلمة "رُب" يكشف حجم الذهول والصدمة من فعل تلك الوزارة.

وجسد الهياوي التناقض والفجوة بين الغرض المعلن وما تنطق به الدلالة العامة أو ما يقصده الشاعر، ومن ذلك المدح يراد به الذم، "وهذا الضرب من السخرية يعتمد على البناء اللفظي للنصّ الأدبيّ أكثر من اعتماده على أي شيء آخر، ثم إن عنصر المفاجأة التي يُحدثها ذلك الاستثناء غير المتوقع يجعل من تلك السخريات ذات وقع وأثر بعيدٍ في نفس السامع. والتصرف والتلاعب بالألفاظ أمر رئيس في مثل هذه الأساليب البديعية التي تبعث على السخرية والهزء، ومن العناصر الرئيسة أيضا في هذا الأسلوب، عنصر المفارقة والتناقض..." [100]. ويظهر ذلك في قول الشاعر في استقبال النحاس باشا بعد توقيع معاهدة 1936:

أهلاً بمولانا الرئيسِ أقبلتَ إقبالَ العريسِ

ليصف المعاهدة متهكما وموبخا موقعيها:

فأتتْ معاهدة بها دخل العريسُ على العروس (101)

ويرى البعض أن الفكاهة الجيدة قد تتضمن الإهانة[102]، " فالجرائم المرتكبة أحقر من أي إساءة أو تهكم"[103].

ويأتي المنطق المغلوط أحد أشكال بنية التناقض أيضا؛ لأنه يستدعي بالضرورة منطقًا سليمًا يقيس الإنسان عليه خاصة عندما يتعلق الأمر بالبديهيات كقولهفي حالة التقديس التي أحاطت بمعاهدة 1936 في الوقت الذي سمحت فيه الجامعة بالبحث في أصول الأديان:

أللمعاهدة التقديسُ عندكمو في الجامعات ودينُ الله ينكتب (104)

وكذلك يأتي الانتقال المفاجئ (105) من الفصحى للعامية وهو ما يعرف بالشعر "الحلمنتيشي" ليجسد انتقالاً من الرسمي إلى الشعبي، ومن الكتابي الثابت إلى الشفاهي المتحول، كقوله:

وحرمانُ نفسِ المرءِ مما يريده كفلفلِ شطَا في الشفايف يَشْعَطُ (106)

ويحفز هذا التجاور الانتباه والتفكير أيضًا.

وبنفس المنطق يستدعى الحكمة الرصينة ليلخص فيها هدفه منتقلا من الهزل إلى الجد؛ كتعقيبه بعد سخريته في بعض قصائده بأبيات .. منها:

وإذا المنيَّةُ أنشبت أظفارها صار الحرامُ من الأمور حلال (107)

وقوله: نم في فسيح قبرك إنك مفرد في كل ما يعز إليك ويترك

وقوله: أرض النفوس ضعيفة فضعوا إن شئتم الإصلاح طِنَّ سماد

ليصبح هذا الانتقال المفاجئ أحد عناصر الإضحاك، المؤسس على التجاور بين المتناقضات.

ثالثاً– البُنى التصاعدية:

يصف برجسون أحد أشكال صناعة الفكاهة بكرة الثلج التي تزداد حجمًا كلما تقدمت للأمام [108]. ويستعير الههياوي منطق الكتابة من أشكال أدبية تلتمس الأسلوب نفسه في بنيتها كالمصنفات، والحكاية، والخطبة وأدب الرحلات.

ويعتمد على أسلوب المصنفات الأدبية واللغوية في التقعيد لبعض الظواهر السياسية ليضفي الجدية والمصداقية على تحليله، ومن تلك القصائد "أرجوزة النصب السياسي، وأرجوزة اللم، وأرجوزة البرم" [109]، مستهلا إياها بالحمد والثناء ثم يشرع في تفصيل موضوعها في عدد من النقاط المحددة.

ويأتي الحمد افتتاحية ثابتة لقصائده الثلاث:

كقوله: الحمد لله الذي هدانا	للنصب في البلاد واصطفانا
وقوله: الحمد لله على التوفيق	لِلَّمِّ في الدُّور وفي الطريق
وقوله: الحمد لله مفيد العلم	وملهم الأبطال فن البَرْمِ

ويصنف النصب على أنواع:

كقوله: النصب له أقسام	لكل قسم عندنا أحكام
وقوله: أولها نصب للاستقلال	يأتيك بالجنيه والريال
وقوله: وآخر نصب للانتخاب	يسهل الأمور للنواب
وقوله: وثالث نصب على الفلاح	باسم قضاء الشغل والنجاح

أما اللَّم فيقسمه على أربعة أقسام:

"ليوم السفر، وللفسحة في لوزان، وللترشح، وللتمثال".

كما يقسم البَرْم على أربعة أقسام:

"برم من العشاء للصباح، وبرم من مُنت كارلوا، وفي هيد بارك، وبين الدور والبلاد، وبرم مع الريس".

ليخضع بذلك الههياوي تلك الظواهر "النصب واللم والبرم" [110] لمنطق المصنفات، وتنشأ الفكاهة من مقارنة موضوع المصنفات الجدية بالتعبير الهزلي عن رؤيته لخطة عمل الأحزاب والسياسين، ومصادر تمويل الأحزاب وأبواب الإنفاق، ليناقش من خلال سخريته ملامح الواقع السياسي آنذاك.

واعتمد الههياوي في تلك القصائد على التورية، فللنصبِ معنيان، أحدهما قريب وهو النصب في اللغة، والآخر بعيد وهو المتعلّق بفساد الذمم والأخلاق وهو المقصود بالدلالة، حيث نرى السّاسة يُلبِسون الحق بالباطل بحمدهم الله على هدايتهم للفساد، مما يشي بفساد فطرتهم. والتورية الساخرة كشفت قدرتهم على التدليس والخداع وهو ما أراده الشاعر من خلال اختياره لشكل المصنّفات كإطار يسبك داخله معانيه.

كما يلتمس البنية التصاعدية للخطبة في قصيدة "خطبة شعرية" من التقديم للموضوع وعرضه والوصول للخلاصة بالانتقال بين الموضوعات.[111]

واستلهم الههياوي أيضا شكل الحكاية في عدد من قصائده مثل: "خروف العيد"، و"البيت المرفوع"، و"المذكرات"، واعتمد فيه على تداخل السلاسل والتي يسعى فيها الكاتب إلى "إنشاء سلسلة من الحوادث خيالية تمامًا، فيدخلها في السلسلة الواقعية"[112].

فهو يحكي قصة "خروف العيد" كحكاية يرويها الوالد لابنه:

لنا يا زُعْرب يا ابنى خروف أسود اللون (113)

ويسعى الشاعر هنا لأنسَنَةِ الخروف لنتفاجأ بأن له سكرتيرًا ي قوده لما لا فائدة منه،فيقدمه لأهل الفن مستغلا ولعه بالمظاهر، ونصبح أمام سلسلة من الأحداث تكشف لنا عن ماهيّة الخروف وتربطه بالواقع لنراه رمزًا للزعيم المستلب من أتباعه. فالمعنى القريب هنا هو الحيوان المعروف والمعنى البعيد هو الزعيم المستلب، وتحمل القصيدة تعريضاً واضحاً به.
ونفس الأمر في قصيدة "البيت المرفوع" والتي تحكى عن التحولات التي أصابت بيت الوالد، وحولته لبيت سيئ السمعة بما يلقي ظلاله على الواقع السياسي آنذاك:

سمعتُ حكايةً أخرى تُعَدُّ لسيدي فَخْرًا
وحقِّ أبيك حدثني لأروي فضلها شعرًا (114)

فالبيت المرفوع يقصد به بيت الأمة بما له من مكانة ورفعة، ويوحي عنوان القصيدة للوهلة الأولى برفعةِ شأن البيتِ وسكانه، إلا أن المقصود منه ما أُشيع عن هذا البيت من فضائح تمسّ الحياة السياسية، لتصبح التورية الساخرة أحد التقنيات الأساسية لبنيةِ هذا اللون من القصائد، "والتورية أن يتمّ التعبير عنها بكلمة واحدة تتضمن فكرتين منفصلتين، إحداهما قريبة للقارئ والمتلقّي، يستحضرانها بطريق الذهن أو الحواس عند قراءتهما لها. وأما الفكرة الثانية فهي مبهمة لا تخطر على البال، ولا يُدرك المعنى المُورى به إلا بعد جهدٍ، وإعمال فكرٍ وروية... وتنشأ السخرية في التورية من خلال المعنى الثاني"[115].
كذلك استفاد من تقنيات السرد في أدب الرحلات ليسخر من رحلات القادة والزعماء في قصائد "الزيارة" و"في بلاد الإنجليز" و"زيور في لندن"، و"في الريف"، و"البساتين". واستفاد منه أيضاً في القصائد التي جاءت تحت عنوان "المذكرات" لهقدم رؤيته لأحداث ثورة 1919؛ ملتزما خطا تصاعديا مع زمن الأحداث مستفيدا من شخصية نجيب الغرابلي لينسج حولها دعابته من خلال الوقوف على سيرة محامٍ ناشئ يعانى ظروف الحياة ليشتبك الخاص مع العام، والتاريخي مع المتخيل في عرضه لأحداث ثورة 1919.

2.3.القصيدة التعقيبية:

اتخذت القصيدة عند الهيباوي - في كثير من الأحيان - شكلاً تعقيبًيا على الأحداث الجارية آنذاك، وعزز ذلك ارتباط قصائده بالنشر الصحفي الذى يعتبر الأحداث الجارية موضوعه الأول ليتشابه في ذلك مع مفهوم مسرح الجريدة الحية[116]. الذي كان يستهدف التعليق الساخر على الأحداث المعاصرة من خلال مشاهد مقتضبة، فطبيعة النشر الصحفي للفنون الفكاهية جعلها تتقاطع مع ما يشغل القارئ من قضايا الشأن العام والحياة اليومية . وتخلق الموضوعات العامة مساحة مشتركة في الفضاء الاجتماعي يسمح للفكاهة أن تحقق هدفها[117]، إذ ترتبط الفكاه ة بشكل مباشر بالقيم المنهارة والمقدسة - أيضا - داخل المجتمعات [118]،وكذلك تختلف قدرة التعبير من مبدع لآخر فمنهم من يقع في فخ الحدث لا يتجاوزه فينتج إبداعًا لا يتعدى حدوده، ومنهم من يتكئ على الحدث للوقوف على جوهر العلاقات الإنسانية والقيم العامة متعديًا حدود الحدث إلى فضاء التعبير عن أزمات الإنسان أيًا كان زمانه ومكانه واصفا العلة وملخصا الحكمة.
والقارئ لأعمال الهيباوي يجد أن التعقيب غرض أساسي، وأنه أحد عناصر بنية الفكاهة داخل القصيدة، إذ يبدو جليا بداية من اختياره للعنوان الذي يشير لحدث ما وقت النشر كقصيدة المحمل، والسودان، والزيارة، والاستقبال، وبعد

الحكم، والانتخابات، والاستقالة، وحزب القش، والالتحاق بحزب الاتحاد، وحكم طنطا والبرلمان، وخزان مكوار، والانتخابات والمؤتمر، وبعد المؤتمر، وعلى باب الترشح، والوزارة بعد الانتخابات، وفي بلاد الإنجليز، زيور في لندن، والوظائف والسفارات، ومحجوب والبرلمان، والعطلة البرلمانية، وشفاء اللورد، والأزمة الحاضرة، والمحادثات والنيل.... وغيرها من العناوين التي أشارت إلى أحداث بعينها بالإضافة إلى تلك المقدمات النثرية التي انفتحت على مجريات الواقع وجاءت عوضًا عن العنوان في تلك القصائد التي عنوانها "بدون عنوان".

والمراجع لما نشره الههياوي في الكشكول من 1924/8/8 حتى 1939/6/23، يلاحظ أن أول قصائده "المحمل" كانت تعليقًا وتعريفًا بالهدر الجمعي للطاقات والجهود من خلال ثنائية الإلهاء والتواطؤ؛ ليجسدالاحتفال بالمحمل هدرا للجهد الوطني والشعبي وتعمية عن الهدف الأسمى ساخرا من تلك الحالة بقوله:

حلفتُ أن لو رأتْها انكلترا لَجَلَت عن البلاد ولم تنقصْ ولم تزدِ [119]

وتأتي قصيدته الأخيرة "بدون عنوان" تعليقًا على خطبة النحاس في وفود الإسكندرية ، ساخرًا من الجهاد الذي لا يتعدى حدود الظواهر الصوتية ومن كفاح الخطب والكلام، لتحمل القصيدة في طياتها نقدا لهذا النمط من الكفاح؛ مؤكدا عبثية مشهد النضال الشفاهي المكرر الذي لم يصل بنا لأي هدف.

وتناول الههياوي عدداً من الأحداث والموضوعات والقضايا في قصائده، ومنها: قضية السودان، والنيل، والجلاء، والسيادة الوطنية والاستقلال التام والتمسك بالتراب الوطني وعدالة الكفاءة في مقابل المحسوبية والحزبية، وقضايا الدستور، والانتخابات والبرلمان، والأزمات الوزارية، والمفاوضات، وأزمة الجيش، والموظفين الأجانب، وأزمات الري، والقطن، و تعيينات السفارات المصرية بالخارج، والامتيازات ومعاهدة 1936، وقضايا العمال والفلاحين والموظفين، والأحزاب المختلفة، كما عَرّض بالوزارات وآفات الزعامة والانشقاقات داخل القوى الوطنية وغيرها من القضايا التي شكلت الوعى العام آنذاك وأثرت على مجرى التاريخ والوعي بالحريات،...وغيرها. والقصيدة التعقيبية هي نوع من التعريض المباشر اعتمد فيه الشاعر على وعيهِ بهذا الغرض الشعريّ، مدركاً مقولة جرير "إذا هجوتَ فأضحِك" [120]. ويعلّق ابن رشيق على التعريض بقوله "وأنا أرى أن التعريض أهجى من التصريح، لاتساع الظنّ في التعريض وشدة تعلق النفس به والبحث عن معرفته وطلب حقيقته"[121].

فعلى سبيل المثال عرّض بالساسة في تفاعلهم مع أحداث السودان وقضيته بشكل عام في قصيدة "السودان والصمت البليغ" التي حمل عنوانها تعريضاً مباشراً. وقد كتبها تعليقا على ما حدث سنة 1924 من دعوة الإنجليز للسودان لمعرض المستعمرات في "ومبلى" دون الرجوع للحكومة المصرية، وكذلك منع وفد السودان من زيارة مصر ومظاهرات المدرسة الحربية في السودان رفضا لإجراءات عزلها عن مصر، وكذلك مظاهرة عطبرة والاعتقالات بين صفوف الوطنيين هناك [122].

تأتي أهمية السودان لمصر من الوعي بأن الدول التي تفقد دورها الاستراتيجي في حيزها الإقليمي تفقد بالتبعية مصالحها الكبرى، بل ويتحدد استمرار قادتها على موائد دول أخرى حلّت محلها في الساحة الإقليمية. ويشهد وجود قيادات تلك الدول على أي مائدة تفاوض مسلسلا من التنازلات اللانهائي لتتحول في النهاية لدولة طفيلية لا تمتلك القدرة على تحديد مصيرها أو حتى مجرد سيادتها على ممتلكاتها وسيادة قرارها في استمرار قادتها من عدمه. فالدور الاستراتيجي إقليمياً لأي دولة جزء أصيل من وجودها وضمان استمرارها.

وقد بدأ محاصرة الدور الإقليمي لمصر منذ معاهدة لندن عام 1840، وبانحسار هذا الدور تدريجيا بدأ خلخلة السيادة المصرية لدرجة الإطاحة بالخديوي إسماعيل عام 1879 وبالخديوي عباس حلمي عام 1914، وكانت استقواء الخديوي

توفيق بالإنجليز هو ضمانة استمراره في حكم البلاد. وإذا كان عام 1840 بداية عزل مصر عن حيزها الإقليمي فإن تفتيت وحدة وادي النيل تبلور بداية من اتفاقية الحكم الثنائي عام 1899، ثم الوفاق الودّي عام 1904، ثم الإنذار الإنجليزي بسحب الجيش المصري من السودان عام 1924 عقب مقتل السيردار لي ستاك.

ولقد انفصلت السودان نهائيا عن مصر عام 1956م، بل وانفصل جنوب السودان عن شماله عام 2011 لنعاني بعد ذلك أزمة كبرى في وادي النيل ربما تكون الأولى في تاريخ هذا الوادي منذ أن شقّته الطبيعة. ولقد انتبه الهيباوي لأهمية وحدة وادي النيل، فأهمية مصر للسودان من وجهة نظره لا تقل عن أهمية السودان لمصر. فكما أدرك أنه لا حرية مع حاجة ولا كرامة مع جهل ولا اختيار مع قهر، وكما أكد أن أي حوار يتجاهل مبدأ العدالة والحرية للجميع فهو مجرد ترهات، تخلى في كتابته عن الموضوعات الآمنة ولم ينحز للمسموح به داخل الفضاء السياسي والاجتماعي آنذاك. فالمثقف الذي يتخذ هذا الموقف هو أحد العوامل الكبرى لتخلف المجتمع وغياب العدالة وتفتيت وحدة الوطن. لذا، انبرى الهيباوي منذ وقت مبكّر للتنبيه على المؤامرة ضد وحدة وادي النيل، مؤكدا على أن مسلسل التفكيك إذا بدأ لن ينتهي، وهو ما أثبتته الأيام بعد ذلك.

وتسخر القصائد من الموقف الرسمي الرخو تجاه تلك الأحداث والذي جعل التفاوض غاية في حد ذاته لكسب مصداقية محلية لا تتعدى المنافسات الحزبيةولا يتحقق من خلالها أهداف كبرى ، وعبّر عن ذلك الموقف المختل للمفاوض المصري بقوله:

لا تغضبوا مما جرى في أورطة السـ ـودان أو مما جرى في عَطْبرا
غبتم علينا في الحديث تدللاً فهل التدلل منكم لا يشترى

ويستمر في السخرية من هذا النهج في التعامل مع قضية السودان، قائلاً:

أما السودان فأمره من أمركمْ وَدَعُوا لنا في مصر قريةَ دُنْدرا (123)

ويسخر من موقف المفاوض المصري وعدم اعتباره السودان أولوية أمام محاولاته التقارب مع المحتل، إذ تكشف لنا لغة أحد الزعماء تراجع السودان كقضية وموضوع أوكذلك تصوره عن المحتل الذي يصفه بالخصوم "الشرفاء" ويضعهم في مصاف الأشراف، مستخدماً هنا التهكّم كأداة لنقده ما هو قائم آنذاك. والتهكم "هو ذكر أشياء أو أباطيل لا يعتقد بها الشخص وفي نفس الوقت يتظاهر بالاعتقاد بأنها صحيحة، أو يذكرها في معرض التعجب من وجودها ومن ثم الاستهزاء بها"[124]. ويظهر ذلك في قوله:

ننسى به السودان ساعةَ ذكرِها ونسيبُه لخصومنا الشرفاء

وقوله:

حلفاؤنا الأشرافُ لا السودان يمـ ـنعُنا ولا حتى احتلالُ مُنوف (125)

ويستمر في تهكّمه بتلك الحالة من الاستهانة بمقدّرات الوطن ومستقبله عندما يصف احتلال إنجلترا للسودان وإخراج الجيش المصري منها بأنه "هدية".

ويتوقّع الهيباوي انفصال مصر عن السودان بشكل كامل نتيجة لتلك السياسات الضعيفة وهو ما حدث بالفعل حيث استجابت وزارة زيور لإنذار 22 نوفمبر 1924، وسحب الجيش المصري من السودان وهو ما أشار إليه صراحة بقوله:

وفصلتُ السودانَ كي لا أراه عثرةً في طريقنا أو حجابا (126)

وقوله:

أخذوا السودان هديةً لكنهم فَضَحُوا النصوص (127)

مؤكدًا أن التفريط في وحدة مصر والسودان سيضر بحقوقنا في مياه النيل على المدى البعيد:

بيعوا حقوقَ النيل ما شئتم فما فيكم من النيل الكريم مَخايلُ

في كل يوم صفقةٌ مغبونةٌ وبكل ناحية فعال باطل

ملتم بمصر عن الرشاد فركنها مما هدمتم منه ركنٌ مائلٌ (128)

والأبيات تعريض واضح بالساسة الذين فرّطوا في الثوابت الوطنية تحت تأثير نشوة الزعامة وخدر هتافات الجماهير، وهو مما أثّر على حقوق مصر ومستقبل الأجيال بعد ذلك. إن الخسائر التي يسببها هؤلاء لا يمكن إصلاحها لأنها هدم مباشر في أركان الوطن وهو ما أشار إليه صراحة في البيت الأخير.

وتأتي المفاوضات كأحد الموضوعات الأساسية في شعر الههياوي ، بداية من المفاوضات التي دُعي سعد زغلول إليها في 1924/10/25 بلندن والتي عُرفت بمفاوضات سعد زغلول وماكدونلد. وقد عرّض بها الههياوي في قصيدتي "الاستقبال" و"التهييص" متوقعا فشلها، مؤكدا على مبدأ "لا مفاوضات إلا بعد الجلاء" الذي رفعه فريق من الحركة الوطنيّة آنذاك ، ساخرا من رغبة الزعماء بالسفر والجلوس على طاولة المفاوضات وكأن شرعيتهم لن تكتمل إلا باعتراف العدو بهم،لئقوله:

هاتوا المفاوضةَ التي في حبها دَبْنا غراما واحْتَمَلْنا الشوشَرا (129)

مؤكدًا رفض القوى الوطنية لها:

فاوض ولا تخش مظاهرة ولا اجتماع ضد أي حليف (130)

فنشوة الزعامة وكره المعارضة وعدم الأخذ بالمشورة أو الاستماع للرأي الآخر خيّل لهؤلاء الزعماء بأنهم مُلهَمونوأن من خالفهم في مصافّ أعداء الوطن، ليفتح هؤلاء الزعماء باباً للخسارات التاريخية. ويعلّق الههياوي على فشل اجتماعات التفاوض بقوله:

لطموا الصداقةَ لطْمت ينِ فَخَرْشَموا البطلَ الجِعيصا

واستدرجوكَ لجلست ين فأوْقَعوك بحيْصِ بيصا (131)

وتناول الههياوي بالأسلوب نفسه معظم القضايا والأحداث الجارية آنذاك ليناقش العام والكلّ يمن خلال تلك النماذج،محذرا بسخريته المُرّة من الأخطار معتمدًا -في ذلك- على قدرة الشاعر على استشراف المستقبل وصياغته بشكل ساخرٍ ومستلهماً قاعدة "شرّ البلية ما يُضحك" بغرض التنبيه والإصلاح.فيناقش قضية بناء السدود على النيل في الحبشة ، مُنبهاً على أن مثل تلك المؤامرات تُمثل خطراً وجوديا على الدولة المصرية، وذلك في قوله:

ضحكوا على الأحباش فاتفقوا على سد يصد النيل عن شردابى

إن صح هذا يا سرين فكسِّرى القلل القناوي بفردة القبقاب

لم يبْقَ ماءٌ غير ماءٍ نازل يجرى على رأسي من المزراب [132]

ويعرّض بضعف الرواتب والدخول للطبقة العاملة والفلاحين والموظفين وهو ما سيؤثر على جودة الحياة العامة، وذلك في قوله:

لم يُشبع الفلاح إلا فقره بينما تروح لكشكش للفرجة [133]

وقوله: ماهِيَّةٌ ليستْ بنافعةٍ فيها صلاح البيت والأطفال [134]

وقوله: وأرى العامل لا يدري بما حوله إن كان جيرًا أو هباب [135]

وقوله: الأفندي اللي له وظيفه شربه المر معها يستطاب [136]

ليعبربذلك النقد اللاذع عن أحلام الشعب وآلامه وطموحاته، أملا في إيقاظ الوعي وتوجيه الحياة نحو الأفضل.

3.3.قصيدة الأنماط:

تمثل الأنماط أحد أهم موضوعات الفكاهة، وهو ما يفسر إطلاق أسماء بعض الأنماط على الملاهي كالبخيل والمقامر، كما أنه "ثمة غريزة واضحة تحمل الشاعر الهزلي بعد أن كوّن شخصيته الرئيسة على أن يخلق شخصيات أخرى تحوم حولها، وتتصف بنفس ملامحها، ويمكن أن تتكرر.. فأي سبيل خير له من أن يرينا من النموذج الواحد نسخًا مختلفة".[137]

وهذا ما فعله الهيهياوي عندما ركز على عدد من الأنماط في قصائده وربط وجود تلك الأنماط بشخصيات تدور في فلكها ، ليؤكد على أفكاره من خلال تناوله للقيم المنهارة التي تتجسد كعيوب شخصية في تلك الأنماط التي تحبط الآمال العامة في التحرر والاستقلال والعدالة والمساواة. وما دام الإحباط هو أحد أهم مصادر العدوان، فإن هؤلاء الذين يحبطون الأهداف ويمنعون تحقيقها قد يكونون هم الموضوع الذي توجه إليه السخرية أو الفكاهة، وتحديدًا شخصيات السلطة الذين نخشاهم ونزدريهم في الوقت نفسه [138]، لتأتي الفكاهة كإجازة من القهر والإحباط بمواجهة أصحاب العيوب والتشوهات وإيقاظًا للوعي الجمعي وتوجيها نحو الإصلاح بمناقشة المسكوت عنه، وللفت الأنظار إلى هشاشة السلطة، وكشف التناقض والفجوة بين القول والفعل والمعلن والخفي والرغبة والإرادة.

ويتم ذلك في الفكاهة بتحويل الشخصيات لنماذج وأنماط يتلخص فيها العيب المراد إبرازه بحيث يتحد العيب المضحك والشخصية فيصبح كل منهما دلالة على الآخر ، فالتنميط هو نمذجة وقولبة للشخصيات في إطار عيوبها "فالأنماط فرصة لصناعة الضحك على أكثر من مستوى" [139]، لما تتيحه من إسقاط مباشر على الواقع . وقد استفاد الهيهياوي من الأنماط - داخل قصائده- ليعبر عن أزمات واقعة منتقدًا وموجهًا وكاشفًا العيوب فجعل عناوين بعض قصائده إشارة لتلك الشخصيات النمطية مثل الحماقية، واللامين، والمهجصون، والرياسة، وأبودرويش، وأنا عالم أنا فاضل، والشيخ، والشاعر... وأطلق على أنماطه بعض الكنى مثل: أبوطويله، وأبوزريط، وأبوزعيزع، وأبوالسباع، وأبوعيسي، وأم الخلول، وأخت هارون، وأخت بنى مصر ودقدقة، بل تعامل مع "الشاعر إياه" كنمط منفصل عنه فأعطى له من الصفات والخصائص ما جعل دلالته تتسع؛ ليصبح المتهكم الساخر المنتقد أحيانا و الأحمق القلق المغلوب على أمره أحيانًا أخرى، تماما كما صاغ الوجدان الشعبي شخصياته النمطية كجحا وغيرها.

واعتمدالهيهياوي على عدد من الأنماط مثل الزعيم الأحمق والهجاصين والمحاسيب، والخواجة ، ممثلة في شخصيات(الموظفين الأجانب، المعتمد البريطاني، المفاوض، الحبيبة، ومضحك الحرفة كالشاعر، المحامي، الفقيه).

أولاً –الحمق والزعامة:

الحمق "هو الغلط في الوسيلة والطريق إلى المطلوب مع صحة المطلوب، بخلاف الجنون الذى هو خلل في الوسيلة والمقصود معًا، فالأحمق مقصوده صحيح، ولكن سلوكه فاسد" [(140)]، و"التحامق" أسلوب وسمة عامة تميز بها شعراء مصر في عصور مختلفة اتخذوا من الحمق والتحامق منفذًا ينفذون منه إلى نقد الحياة السياسية والاجتماعية[(141)].

ولازمت صفة الحمق القادة والزعماء في شعر الههياوي، بل امتدت للملك نفسه، فالسخرية من الزعماء والحكام أحد أساليب المقاومة والبقاء وكذلك الانتصار للذات أمام الظلم وكبت التعبير، وتأتي السخرية من الحكام والتنديد بهم والكيل لهم وسيلة لدى الشعب المصري لتجاوز محنهِ طلبًا للخلاص، متخذًا من الفكاهة شكلاً للتمرد على الواقع مفعلاً إياها كنوع من القصاص وإعلانًا للرفض[(142)].

وأشار الههياوي لشخصيات الزعماء سواء بالاسم المباشر أو بكنية صنعها لهم، أو بألقاب كالزعيم والرئيس أو الرئيس المحبوب، وشهدت تلك الفترة بروز زعامات استثنائية ومسئولين أثروا في تاريخ مصر الحديث . ولقد التقط الههياوي عيوبهم بالنقد والسخرية، بغض النظر عن موقع هؤلاء المسئولين من السلطة أو قربهم من القصر كزيور باشا ويحيي إبراهيم باشا وحلمي عيسى وغيرهم أو شعبيتهم وقربهم من الجماهير كسعد زغلول ومصطفى النحاس(*) ، منطلقًا من وعيه بخطورة وأهمية أدوار الزعماء داخل الحياة السياسية والاجتماعية التي يصفها بقوله:

فيا زعامةُ نادي القوم ينتبهوا ... وأيقظيهم فإن القوم قد ناموا
ويا زعامةُ إن نمتي بهم هجعوا ... ويا زعامة إن قُمتي بهم قاموا (143)

مؤكدًا هذا المعنى مرة أخرى واصفًا بعض الأمراض التي تصيب الزعماء حال توليهم المناصب:

وجماعة الزعماء إن ... ناموا فكل الناس ناموا
الآن يوم الجِدِّ لا ... سلمٌ يفيدُ ولا سلام
فهل المناصبُ مَرْبَط ... لهم وهل فيها لِجام؟
يا ليتهم لا يسكرو ... ن بها وإن صلوا وصاموا (144)

ويشبه الشاعر هنا المناصب والمصالح الشخصية بالمرابط والألجمة التي تمنع الزعماء عن المطالبة بالحرية والاستقلال والاستجابة للمطالب العامة لتحقيق العدالة والمساواة.

وخصص الههياوي للمآخذ على وزارة سعد وشخصيته قسطا من شعره، بداية من المآخذ على خطة المفاوضة مع الإنجليز، منذ مشروعه الذى قدمه إلى لجنة ملنر 1920، حيث أقر النقط العسكرية البريطانية في مصر وأغفل السودان، وكان هذا المشروع هو نقطة الارتكاز التي استند إليها المفاوضون لتسويغ مشروعات المعاهدة 1936، كذلك لم يوجه سعد الأمة نحو المقاومة على حد قول الرافعي "فلا تفاهم مع الإنجليز إلا بعد الجلاء" . ومن المآخذ الكبرى على زعامته أنه لم يستغل إجماع الأمة على شخصه ليوجهها نحو التحرر الاقتصادي من التبعية الأجنبية، ولم يقدر عواقب الانقسام في صفوف الأمة 1921بعد خلافه مع عدلي يَكَنْ، ولم يمد يده إلى خصومه، بل وقف لمعارضيه بالمرصاد فكثر التحقيق في وزارته مع

الصحافيين وكذلك التضييق على المعارضة.كما يؤخذ عليه أيضًا أن وزارته أقرت قاعدة المحسوبية في التعيينات والترقيات ولازمت تلك الآفات الوزارات الوفدية بعد ذلك.[145]

ومن آفات الزعامة وأمراضها الخلط بين الزعيم والقضية فيصبحان علامة على شيء واحد، ليتحول الزعيم إلى هدفٍيُسمى من القضية، وإلى رمزٍ للوطن الذي يصبح فداءً له. يلخّص الهياوي تلك الآفة في قوله:

كل البلادِ فداءُ دو لةِ صحةٍ حفِظتْ كيانَك [146]

لذا يتقلص مفهوم الولاء من الوطن ليتحدد في الزعيم، فالترويج للزعيم على أنه البطل المخلص يخلق وعيا اتكاليا يؤسس ولاءه الأعمى على العاطفة لا العقل، و الأمر لا الحوار ، والطاعة لا التفكير ،وهو نهج يتسبب في خسارات وطنية يصعب تعويضها فيما بعد. ولقد وصف الهياوي هذا الصنف بقوله: "الأغلبية فيكم مثل الدجاج"(147) أو "الرعاع كالحمير وقوفا أو قعود..."(148). وعادة ما يستثمر الأعداء تلك الزعامات ليمرروا مطامعهم من خلال تنازلات مدعومه بتأييد شعبي غارق في غفلة وهْم المخلّص وقدراته الاستثنائية. وقد أدرك الهياوي هذه الآفةوشخَّصها بقوله:

لوَ وجهُ الاستقلال جاء على يدٍ غير الحبيب لكان وجه كنيفِ

والاحتلالُ على يديه نعمة ملفوفة في سندس ملفوفٍ

فَدَعوا الحبيب كما يشاؤواوغمضوا واعْموا عن المستوروالمكشوف [149]

وينتبه الهياوي لأثر التفكير العاطفي في مقابل تغييب التفكير النقدي، حيث سعت العديد من الدكتاتوريات على مرّ التاريخ لتغذية مداخل التفكير العاطفي وتغييب التفكير النقديّ "فالشخص المنقسم على نفسه يبحث عن الإثارة والإلهاء ويعشق العواطف القوية...فهي بالنسبة لهذا الشخص نوع من التخدير" [150].ويطيل هذا النمط عمر الاستبداد، لذا نرى أن الاحتلال "على يديه نعمة" وهو "الحبيب" الذي له أن يفعل ما يشاء بنا. لقد انتبه الهياوي لخطر تغذية العقل العاطفي وأثرها على الحياة السياسية العامة، حيث تخلق قطعاناً لا تفكّر ولا تميّز. ولقد عالج منذ القصيدة الأولى التي نشرها في الكشكول بعنوان "المحمل" هذا الموضوع حيث حدد العوامل التي تصنع هذا الفكر في الإلهاء والهدر والاستثمار في الزيف لصناعة الوهم.

وبتأمل الأبيات السابقة نرىأن عدم إدراك واجبات الزعيم وأولويات العمل الوطني جعلت من الاحتلال على يده نعمة والاستقلال على يد غيره "وجه كنيف" على حد قوله، إذ تصبح الزعامةإطاراً عاطفياً ينزّه الزعيم عن النقص حتى وإن خالف الثوابت الوطنية. وليس هناك أخطر على الأوطان من هؤلاء الزعماء الذين حولوا أنفسهم إلي أيقونات مقدسة يحرم انتقاد أفعالهم، معتمدين على ولاء القطيع في تمرير هزائمهم المكررة وخسائرهم الكبرى؛ التى تصبح معهم خسائر تاريخية يصعب استعادتها ويصف الهياوي تلك الحالة بقوله:

واسْتثْنِ نورًا "للرئيس" مشعْلِلاً نور "الرئيس" مشَعْلِلٌ وَلْعَانُ

قدِّسْه إن شئت العبادة واسْتَلم ركنًا له تسجدْ لك الأركان (151)

ويتحول الزعيم في قصيدة "التوسل" إلى "صنم" بما تحمله الكلمة من دلالة ورمزية؛ لتصبح الزعامة بذلك عبئاعلى الوطن تجلب الخسائر أكثر مما تحقق من وعود ، وتتلخص الزعامة في ثنائية "الخطابة والهتاف"-كظاهرة صوتية يتكرر وصفها في العديد من القصائد- علامة على المنجزات الوهمية للزعيم وشكلا ثابتا للتواطؤ المتبادل بين الزعيم وأتباعه ..

كقوله: وهناك مولانا الرئيس يُذيع في الجو انتصاره (152)

وقوله: واهتْف وصفقْ وهيَّصْ وادَّعي كذبًا أن الزعامة عندي ملءُ أكياسي (153)

هتاف وتصفيق وكيدُ معارضٍ وتحيةٌ لرئيسينا الحَرِّيف (154)

وتصبح الخطابة أحد آليات صناعة التفكير العاطفي لدى الجماهير. وتأتي الهتافات كأحد تجلياته ومظاهره، وهو ما يكشف عن خلل عام يصعب معه تحقيق الحرية والاستقلال والعدالة المؤسسة على حقوق المواطنة، فالجماهير تُستدعى للتأييد والهتاف ولصناديق الانتخابات حين يحتاجها السّاسة. هذه البنية العاطفية تصنع ولاء أعمى يصيب الزعيم بانعزالية وتصلب مما يؤثر بالسلب على تصوّراته وأفعاله،لتصبح الأولولية العامة إرضاء الزعيم واستمراره في السلطة أطول مدة ممكنة وإن أرجأ ذلك المطالبة بالاستقلال، ويصبح التفاوض هدفا في ذاته رغم إعلان البعض "لا تفاوض إلا بعد الجلاء" لأن التفاوض يضمن استمراره في السلطة لمدة أطول. وبذلك تحول الهدف من العام إلى الخاص ومن الموضوعيّ إلى الذاتيّ، وإن تسببت تلك الرؤية في هدم أركان البلاد وتقويضها،ويصف الههياوي هذا النمط بقوله:

هو الرئيسُ إن طغى لا يرحمُ وفي هوى المفاوضات يهْدمُ

رَكَنَ البلاد وهو لاهٍ لا يبسمُ لِهَدْمِهَا عمدًا وليس يندم (155)

ومن الطبيعي أن يسعى هذا النمط للتنكيل بمعارضيه والتضييق عليهم فلا يتسع أفقه إلا لضلالاته وأصواته الداخلية وهتافات مؤيديه، ليقضيبذلك على تفاعل الآراء والرأي الآخر، ويقول الشاعر واصفا تلك الحالة:

إذا رأيتَ معارضًا نَكِّلْ به وابطشْ بكل موظفٍ موقوفِ

أَعَلِمْتَ كم بطلٍ تقلصَ جِلدُه أمسى يسيرُ بريشه المنتوفِ (156)

وتصل بنا الولاء إلى تفريغ البلاد من طاقتها وتفككها وتمزيق أواصرها:

أنتَ الرئيسُ على الخالين في بلدٍ أَشْبَعْتَهُ منك تمزيقًا وتفكيكا (157)

ومن آفة الزعامة –أيضا- احتكار كبار السنّ للسلطة وتجاوزهم الانتخاب الطبيعي، بموالاة الخصوم والتواطؤ ضد الصالح العام لضمان الاستمرار، ويُجمل ذلك في وصفه لمصر:

عذابُك يا مصرُ عجائزٌ أرسلوا عليكِ لدار اللورد عَيْنَ التبَصُّصِ[158]

فشبّه عذاب مصر بهؤلاء العجائز منزوعي الحكمة الذين اتخذوا من تملّق الأعداء مصدراً لاستمرارهم في العمل السياسيّ. فللزعامة هدف يسعى إليه طالبو الغنائم سواء أكانوا من قيادات الأغلبية أو القصر لم توفره المناصب من حصانة وتميز ، فيعرّض بسعي الزعماء خلف الغنائم والمكاسب والامتيازات الشخصية ..

كقوله: ألم تعلمي أن الغنائمَ خُصِّصت وكلُّ زعيمٍ هَمُّهُ في المُخَصَّصِ (159)

وقوله: إن الزعامةَ تحميكمْ وتحرسكمْ فلا تخافوا ولا يأتيكمُ الحَذَرُ (160)

وتنتقل تلك الآفاتعبر أجيال القيادات والزعامات ليستمر نمط زعامة المكاسب الرخيصة ميثاقاً يتلقاه صغيرهم عن كبيرهم:

تلقاها زعيمٌ عن زعيمٍ لِيحفظَها أخونا عن أبِينا (161)

ويقرّ الهياوي بأن هذا النمط خيانة للأمة وللوطن. ومن المُلفِت أنه استخدم لفظ "ضرعها" في إشارة واضحة إلى أنهم عقّوا من يجب برّه وخانوا من وجب عليهم حفظه:

أبناؤها الزعماءُ عقُّوا ضَرْعَها يااللخيانةِ للزعيمِ الخايبِ (162)

ويقارن الهياوي سلوك هذا النمط من الزعماء بسلوك خصمه المحتلّ في قصيدة حملت عنوان "التهجيص" ، وكأنه توصيف وتعيين اصطلاحيّ لهذا السلوك، فيقول فيها:

فشتانَ بين اللوردِ في حزمِ أمرِه وبين اللي في بالي الطويلِ المهجصِ[163]

والبيت يحمل كناية واضحة عن قوة الاحتلال وضعف السياسي المصري، حيث يشير ب"اللي في بالي" إلى الزعيم آنذاك، "والتعبير الكنائي قد يتمثّل من خلال إلصاق صفة بموصوف ما ثم لا تذكر هذه الصفة وإنما يذكر أمر بينه وبينهما تلازم"[164]، فالشاعر لم يصرّح باسم الزعيم وصرّح بصفته المتعارف عليها "الطويل" ليعقد مقارنة في تعبيره الكنائي بين ضعفه وقوة المحتلّ. "وقد يتجلى التعبير الكنائي الساخر من خلال التعبير عن موصوف، وفي هذه الحالة لا يتم التصريح بذكرهِ ولكن يتم ذكر صفة من الصفات تدل عليه ويُكنى عنه"[165].

ويتسم موقف هذا النمط باللين مع المحتل والحزم مع معارضيه،فدائما ما يبحث عن المواءمات مع الأعداء بينما يضطهد معارضيه. ويوظّف مكاسبه الصغيرة من المحتلّ لصالح صورته المصدّرة للمريدين،إذ تستمد تلك القيادات وجودها من تأييد الخارج وقدرتها على قمع الداخل في ذات الوقت .

ويعلن ذلك صراحةعلى لسان أحد الزعماءالذي يتودد للورد بقوله:

ونحن الأُسْدُ ما لم يبـ ـدُ من أفعالكم جدُّ
فإنْ صدَرَتْ أوامرُكم فأنتم والنبي الأُسْدُ (166)

ورغم أن البيتين تعريض واضح لاستلاب الإرادة السياسية لصالح المحتلّ إلا أن ألفاظه وصياغته بما فيها من تشبيه وتناقض وتلاعب ومفاجأة حملت جِدًّا يشبه الهزل. ويصبح التودد للأعداء والانسحاق أمامهم أحد أهم ملامح تلك الزعامات. ويصنف الشاعر هذا السلوك ضمن الحماقة المطلقة لذا يخصص له "القصيدة الحماقية"لتقف على آفاته، ويجعل من بنية التناقض في توصيف هذا النمط أساساً لتوضيح ماهيّة هؤلاء الزعماء، وذلك في قوله:

لَهْفي على البطلِ العبيط الأهبلِ الغرِّ البسيط
المستقيمِ على العمى من ميتِ غمرٍ إلى أسيوط
المستذلِّ كرامة للمُسْتَعِزِّ أبى زريط (167)

ليصبح الزعيم في أحد وجوهه نموذجا للجاهل الغافل "الذي يسير ضد منطق واقع الحياة لا يفرّق بين الضار والنافع"[168].

ثانياً – المحاسيب:

هم الجماعات والأفراد الملحقون بشخصية الزعيم الذين يرتبط وجودهم بوجوده، وهو ما أشار إليه برجسون من تكرار الأنماط لتأكيد الفكرة .وقد أثبت الههياوي لتلك الطائفة (المحاسيب) كثيراً من العيوب التي كانت موضوعا للسخرية في الأدب العربي، كالتقلّب إذا زال عن سيدهم المنصب والنفاق إذا كان فيه، والتطفل وبلادة المشاعر، فلا يتورعون عن السجود والركوع طلباً لمكاسبهم القريبة.

ولقد ذكر الرافعي ما صرح به سعد زغلول و كان بمثابة حجر الأساس لتلك الظاهرة عقب ثورة 1919 حيث قال "إنى لآسف كل الأسف لأن أقاربي غير أكفاء وإلا لكنت عينت منهم في كل مكان، ولكان عندنا حينئذ إدارة زغلولية بكل معنى الكلمة اسمًا ومعنى ودما.... إني عازم على تعادل الكفايات والقدرة أن أوثر –دائمًا- قريبًا لي لأني حتما أكبر ثقة به لإنفاذ سياستي والعمل في الإدارة حسب آرائي....." (169) وللأسف استمرت تلك نظريتة منهجًا في الإدارة والترقي حتى بعد وفاته.[170]

والمحاسيب في شعر الههياوي على صِنفين. الفئة الأولى هم المصطفون الأخيار عند الزعيم من الأرحام والأنساب، لذا يعرّض الههياوي بنموذج فتح الله بركات باشا ابن أخت سعد زغلول في شعره تلميحا وتصريحًا ليشير لتلك القضية، واصفًا إياه "بابن أخت الأمة" تماما كما كان بيت الزعيم "بيت الأمة" ، وقد تولى فتح الله باشا حقيبة الزراعة في وزارة سعد ، كما في قوله:

فَشَرَتْ بساتينُ ابنِ أخت الأمة الـ مزروعٌ أكثرهنَّ في بلبيش (171)

أما الفئة الأخرى من المحاسيب فهم التابعون والمندوبون الذين يُنتدبون لأعمال تُمكّن لسلطة الزعيم سواء أكانت أعمالاً أمنية كالعيون والبصّاصين، أو سياسية كالحشد للانتخابات، أو جماهيرية للتظاهر في محبّة الزعيم ومهاجمة خصومه، فيصفهم بقوله:

يا "زامرين" بمنزلٍ لم يزعجوا بالزمر جاره
و"مطبلين" تبرعًا لم يأخذوا للطبل بَاره
لكمُ الأصولُ الصاعدا تُ إلى العلا والمُسْتخاره
لكم البلادُ حقيقةً ولغيركم بالاستعاره
لكم البقاء مخَّلداً بين الوزارة والسفاره
لكم الزراعة والفلا حة والصناعة والتجاره
لكم "الخزانة" ليس تخرج من "حنين" أو "بشاره"
لكم الخطابة والكتا بة والمشورة والإشاره
لكم الدعاية بالصحا فة والرماية بالحجاره
لكم الهتاف يشق صا رخةُ الحشاشة والمراره
لكم الحناجر طالعات للخصوص بكل غاره
يَذْهَبْنَ تحت لواء سيدنا الرئيس إلى الإغاره (172)

لتغيب معايير الخبرة والعلم والفضل أمام الوساطة والمحسوبية والولاء ، ويبتعد أصحاب الرأي عن العمل العام والمناصب أمام حضور "الهجاصين" على حد تسميته، ويفقد المجتمع ما يعرف بعدالة الكفاءة، ويلخص ذلك في قوله:

الكُفْءُ كُفْءُ "الفاسِ" والمحرات و"الشادوف" بل والعلم علم
والفضل فضل الصائحين تِصُنَّعا "النافِ" 173
والسر كل السر فيما كان من لرئيسنا بتحيةٍ وهتافِ
فارفعْ إلى أعلى المراتبِ من ترى أرباعِ أبطالٍ ومن أنْصافِ
وانصب على الكرسيّ كل "مُتَنَّحٍ" أهلاً لها ولو أنه إسكافي (174)
فالعهد عهد أنت فيه مُحَكَّمٌ تَهْواهُ من "راع" ومن "كلافِ" (175)
واليومُ يومُ السادةِ "الأجْلافِ" (176)

فهذا زمن أهل النقصِ والنفاق والأتباع والمحاسيب، أما أهل الفضل في تلك المنظومة فلا مكان لهم. هذا الخلل في معايير الاختيار والترقي آفة استدعتها غفلة الزعماء وخلفت ما يعرف بـ"الانتخاب الصناعي" الذى تسبب في الفساد الإداري بإهمال الخبرات وأصحاب الرأي لصالح الأقارب والأصهار وأبناء العائلة الواحدة، ويعرّضتلك الحالة في قوله:

هذا صبيٌّ ناشئٌ عيناهُ تقدحُ كالشرار
من غير تعليمٍ ولا فهمٍ يصعد كالبخار
والعالِم النَّحْرير ليـ ـس به حِراك كالجدار

ليفقد الشباب الدافع للتعلم فالنتائج محسوبة سلفًا، ومن ثم يتخلل الفساد المجتمع وتنقلب أوضاعه:

كلُّ العلومِ لا تفيد بلْ ضَرْبُه في المَقْتل (177)

ولقد وقف صاحب كتاب "شخصية مصر" على هذا المعنى فوصف تلك الظاهرة بأنها "تسمح للرجل العادي والمتوسط بل "للرجل الصغير" بأكثر مما ينبغي وتفسح له مكانا أكبر مما يستحق، الأمر الذي يؤدي -...حيث تحكم التفاهة وتسود- إلى الركود والتخلف وأحيانا العجز والفشل والإحباط"[178] ... وهو ما يخلق حالة تشجع على أن يكون الفرد "اتباعياً لا ابتداعياً، تابعاً لا رائداً، محافظاً لا ثورياً، تقليديا لا مخالفا، ومواليا لا معارضا" [179] وهكذا يكثر الإمعات والتافهون ويتكاثر الأقزام، مما يفسر الانحدار المستمرّ.[180]

ويمتد الانتخاب الصناعي للنياشين والرتب التي توزعها الوزارة على المحاسيب والأقارب دون كفاءة ولا فضل لتؤكد فساد المعايير، وتسهم في خلق بيئة الإحباط العامة وترك العمل تمامًا كما رأ ى الشباب أن العلوم لا تفيد، ويقف الهيباوي على تلك النقطة أيضًا:

الأصلُ في الرتبِ الكبارِ كفاءةٌ يسعى إليها من يشدُّ رِحالا
والأصل في النياشين نشْرُ فضيلةٍ مش للغنى اللي يَقْتَنى الأموالا
فإذا النياشين اسْتُهِينَ بأمرها وتوزعت يادلعدي أرطالا
وقد ذهبت محاسنها وراح مقامها والناس تُهْمِل أمرها إهمالا
وإذَنْ مفيشِ تنافسٌ وتسابقٌ وإذَنْ تُساوى بالحرام حلالا (181)

ويعلق الرافعي على تلك الحالة تحديدا من أن وزارة النحاس 1936 اعتمدت المحسوبية في تولي الوظائف وتوزيع النياشين والرتب على الأصهار والأقارب، بل اتخذت منحى ديكتاتوريًا وبخاصة توقيع معاهدة 1936[182]. و أفسدت تلك الحالة المسئولين والقيادات لينتهي الأمر بخسائر كبرى في جميع مؤسسات الوطن، أكانت داخلية كالوزارات أم خارجية كالسفارات، مع تنامي شعور اللاجدوى لدى الشباب الذي يهمل العلم والعمل، لأن المكاسب محجوزة سلفا لأهل الصلة والثقة . وفي ظل تلك النظرة يصبح إرضاء الرئيس هو السبيل الوحيد للترقي، بل هو المعيارالأول للنجاح ، كقوله:

أَرْضِى الرئيسَ وسار تحت لوائِه فأَنَالَهُ ما لا يراه ولا يرى (183)

ولتلك الحالة مهارات يجب أن يتسلح بها الساعي للمناصب كالتلوّن والانقياد وغياب الرأي الشخصي ، فيعرّض بالرئيس وبالمحاسيب في قوله:

سلِّم أمورك لها لرئيسنا فهو الرئيس ومن سواه مَسْخَرا (184)

فالقدرة على التحول السريع والتلون ونفاق أي زعيم وصاحب سلطة هي ما تميز هؤلاء عن غيرهم:

لهم في طاعةِ المولى سجودٌ وما عَرَفوا القعودَ ولا القياما
فإن يأمرْهمُ انقلبوا سِراعًا مَغارِبةً أو انقلبوا شَواما (185)

والبيتان كناية عن الخضوع التام وضِعة أخلاق هؤلاء وهشاشة مبادئهم. وعمد الشاعر على تأكيد هذه الفكرة بالتضادّ الواضح في البيتين، فلهم صلاة ليست كصلاتنا ولهم تحولات وتقلبات تشبه الحرباء التي تغير لون جلدها حسب السياق، كوصفه في قصيدة "في سبيل المصلحة" التي يحمل اسمها دلالات سلوك تلك الفئة والتي يقف فيها على مدى وضاعتِهم حيث يسبغون على الزعماء صفات الآلهة ويصبح قصر الزعيم كعبتهم وقبلتهم:

نصحتكما يا صاحبيَّ وأنتما نصحتماني أن نطيع ونسمعا
وأن ندخلَ القصرَ الكبيرَ جماعةً ونسجدَ في ركنٍ هناك ونركعا
لنا عُذْرُنا عند الرئيس فإنه كريم حليم يقبل العذر مسرعا

فهم عبيد لا يجدون غضاضة في الإعلان والإقرار بما يوطن لهم مصالحهم، فصلاتهم سجود دون ركوع ولا قيام، وهم جاهزون ليستلموا ركن قصور أصحاب النفوذ، فالزعماء والقادة هم مصدر أرزاقهم، لذا يأتي التعامل معهم بمنطق التعامل مع الواهب المانع ليصبح التزلفُ والانبطاحُ وسيلتهم للوصول للمراتب العليا. فأي خير يُرتجى من هذه الفئة، وأي استقلال سيأتي على أيدي هؤلاء.

ويصف الههياوي هذا النمط بالعبيد في قصيدة "اعتذار وغرام"، منتقداً مظاهر الرياء والتزلف التي يبذلونها في الساحات المختلفة، بقوله:

كلا ولا هُمْ بأحرارٍ وإنْ زعموا إنَّ الأعابيد في الأسواق أحرار (186)

ثالثاً – مُضحِك الحرفة:

يُعَدُّ الانعزالُ والقولبةُ داخل الحرفة والانفصالعن الواقع المصدر الأساسي للفكاهة في هذا النمط "فهناك منطق حرفي، أعني به طرائق التفكير، يتعلمها المرء في بعض الأوساط، وتكون صحيحة فيها خاطئة فيما عداها. ولكن التضاد بين هذين المنطقين أولهما خاص، والثاني عام، يولد آثارًا مضحكة ذات طبيعة خاصة"[187]. وتناول الهيباوي عددًا من أصحاب الوظائف والمهن العامة كالمحامين والوزراء والشعراء والفقهاء.

ويعرّض الهيباوي بنمط الوزراء الذين ضمنوا عدم المساءلة لانتماءاتهم الحزبية،وكأن المبدأ الأول في إدارة البلاد هو التوريث، مما يؤدي إلى غياب المراقبةوالمحاسبة ليستشري الفساد، في قوله:

وزراءَنا لا تسمعوا أبدًا لمصر عتاباً
أنتم وَرِثْتُم مصر عن آبائكم ظِفرًا ونابا (188)

كاشفًا الفجوة بين الرغبة والقدرة في حجم ما يسعون إليه من مناصب، ونظرتهم السطحية للمسئولية محيلا إياها لوعي الأطفال، في قوله:

هاتِ الوزارةِ هاتِ بالوردِ قبلَ الفواتِ
إن الوزارةَ عندي أحلى من الشّرباتِ
وطعمُها في لساني كطعمِ "غَزْلِ البناتِ" (189)

والتشبيه السابق يحمل تعريضا واضحا لتصور هؤلاء الوزراء عن المسئولية، فهي بالنسبة لهم ملذاتٌ رخيصة وليست عملا وتكليفا واجتهادا.

لتتحول الوزارة بتلك الرؤية الساذجة إلى هدف يقدم من أجله التنازلات، بدايةً من الانصياع والخضوع للقادة والتلون الحزبي والتودد للمعتمد البريطاني بالحج لداره طلبا لرضاه، ليجسد الشاعر بذلك الخلل الذي اعترى الحياة السياسية، حيث أصبحت المكاسب الشخصية هدفا من العمل العام:

قدْ كنتُ يومًا وزيرًا أمشي أَهُدُّ الجبالَ
أرى الجمالَ فِراخًا والناسَ أيضا نِمالا
والشرقَ غربًا وأيضا أرى الجنوبَ شَمالا (190)

والأبيات في مجملها تعريض ساخر بالتحولات التي أعقبت توليه الوزارة، فالكبير صار في عينه صغير والناس تحولت لنمل لا يراها من كِبَرِهِ، والاتجاهات تغيرت لعدم توازنه، فلقد ارتقى مرتقى يصعب على عقله احتماله.

ولمهنة المحاماة نصيب ليس بالقليل من شعر الهيباوي، حيث جعلها مهنة "للشاعر إياه" لكونها مهنة كبار السياسيين آنذلك، وتحديدا محمد نجيب الغرابلي باشا الذي انتحل شخصيته وتحدث بلسانه بشكل مباشر ملخصا وجوده في مهنته ، واصفا نفسه بقوله:

ولقدأخوضُ من السياسة بحرها وأعودُ غيرُ مبلَّلِ الأثواب
وكذا المحاماةُ التي هي صنعتي هي في الحقيقة كُفْتَتي وكَبَابي (191)

والاستعارة في البيت الأول مستدعاة من اللغز المعروف "يعدّي البحر ولا يبل ؟ الإجابة: العجل في بطن أمّه ". وينحصر معنى مهنة المحاماة في البيت الثاني بما يملأ به بطنه، لتسيطر على البيتين دلالة ساخرة محورها البطن في إشارة ضمنية لاتساع هذه البطون لكل ما يُلقى فيها، حراماً كان أم حلالاً. ودَيْدَن هذا الصنف عدم تقدير الآخرين والتقليل منهم حتى وإن كانوا زملاءه وأقرانه، مما يفضح ضعفه الشخصي فيعقد الشاعر هنا مقارنة ساخرة بينه وبين أقرانِهِ، قائلا:

وإذا ترافع في القضايا واحد غيرى وهَجَّصَ فهو من كتّابي

ويعرض الههياوي في القصائد التي حملت عنوان "المذكرات" رحلة المحامي الناشئ -الذي يقصد به نجيب الغرابلي- بين أروقة المحاكم باحثًا ع ما يسدّ رمقه، ساخرا من نوع القضايا التي يعرض لها ومن دفاعه –أيضا- وصولا للأحكام ليقدم صورة كاريكاتيرية عن معاناته كمحام شاب آنذاك.

ويلخص في قصيدة "حكم طنطا والبرلمان" هذا النمطويصف دفاعه واشتباكه مع النيابة بقوله:

وقفت بغير الروبِ والقومُ خُشَّعٌ أنادى بأعلى الصوت: يا من يُنازل

ولما أبوا أن يسمعوا النصحَ خالصًا "سَكَعْتُ" دفاعًا كله مُتَشَاكِل (192)

وتشير الأبيات بشكل مباشر إلى محمد نجيب باشا الغرابلي،فهو من ترافع في تلك القضية بالفعل، ليصبح استهداف مهنة المحاماة تعريضا بالغرابلي باشا وبالسياسيين -بشكل عام- ومحاولة لإقناع القارئ بالعلاقة بين "إياه" و"محمد نجيب باشا الغرابلي"، ليرسم الشاعر بذلك مفارقة ساخرة من خلال الصورة الذهنية للباشا والصفات التي أقرها له في أبياته.

ويسخر الههياوي أيضا من الشعر والشعراء الذين حولوا الشعر عن غرضه ووظيفته التي أقرها في كتابه عن الشعر والتي تلخصت في كونه رسالة سامية لتوحيدالأمة وشحذ الهمم، ليقف على نمط بائع القول الذي سخر شعره لتحقيق مآربه بمدح وذمٍّ، المتودد بالقول لأهل السلطة والحكم، كقوله:

كقوله: إدّيني أَجْرى يا مولاي أدِّيكا شغلا نظيفًا ومدحًا غاليًا شيكا (193)

وقوله: هل غادرَ الشعراءُ غيرَ جنابي للشعر والشيوخا والنواب

أنا عنترُ الشعراء إلا انني أدْعُ الفوارسَ واقفين ببابِ

أسقيهمُ مما أقول قصائدًا أحلى من الخَرُّوب والعِنَّابِ (194)

والأبيات بها تضمين واضح تصنع مفارقة شعرية على مستوى الألفاظ والمعاني، وتحمل في طياتها سخرية من واقع الحال. وكان للشيوخ والفقهاء نصيب من سخرية الههياوي تماما كما هو الحال في عروض الفرجة الشعبية التي وظفت تواطأهم مع السلطة وجعلت منهم مصدرا للفكاهة، ووظف الههياوي اللغة المتقولبه في إطار المحفوظات والجرس الذي يلتزمه البعض للسخرية منهم، كقوله على لسان أحدهم:

اخْرَسْنَ يا أَطْوَلْنَ يا أَصْفَرْنَ مرضٌ يأتي لكَ في بوزِكا

وينهى قوله: خُدْ رغيفًا وانصرفْ عنا وروّحْ سهَّلَ الله عليك أمركا (195)

وإذا عرفنا أن الكلام موجه لوكيل حزب الاتحاد وأحد الوزراء السابقين أدركنا عدم مناسبة الخطاب، وانعزال صاحبه داخل الصورة النمطية والتصورات السائدة. ويؤكد قولبة الخطاب في الصيغ المحفوظة الانعزال عن المجتمع وتصلب المنطق وعدم مناسبة الحال للمقام أحيانا؛ فالآلية هي التي تحكم منطقه وتفكيره ومن ذلك قوله في سعد:

يا سعدُ أنتَ أوْحدُ — من أوْحدٍ في أوْحدِ
كَجُمَّلٍ مجموعَةٍ — من هوَّزٍ أو أبْجَد (196)

ويقف على أحد الآفات المكررة لأهل الفتوى من توظيفها لخدمة أصحاب النفوذوالسلطةطمعا فيما لديهم ، معرّضاً بهذا النمط من الفقهاء الذي رضي باستبدال الأدنى بالأعلى والقريب بالبعيد،كقوله:

بفضلِ فتواكَ التي — تنْشرُها مصْقوله
محبوكةً مسبوكةً — معقولةً مقْبوله
منقولةً صحيحةً — صحيحةً منْقوله
أعطاكها مَشْيَخَةٌ — يا صاحب الفضيله (197)

ويلخص موقف هذا النمط من الحياة السياسية في قوله:

فوزارةُ الأوقافِ تعرِفُهُ — شيخًا يطيعُ بها أولى الأمرِ

وهو في سبيل الحصول على مبتغاه يوافق الجميع:

أنا مع الأمراءِ والوفدِ والوزرا — والدارِ والخفرا واللوردِ والقصرِ [198]

ولقد اقتص الوجدان الشعبي من السلطة الدينية المهادنة والمتواطئة مع الواقع بأخطائه بدلا من مواجهته وإصلاحه؛ طلبًا للحقيقة وانتصارًا للحق في العروض الشعبية والأمثال والأزجال، واستخدم الهياوي الأسلوب نفسه لمواجهة هذا النمط وكشف عيوبه.

4. التصوير الكاريكاتيري:

يعتمد فن الكاريكاتيرعلى التقاط اللامرئي وإظهاره أمام العيون، وذلك "بتكبير العيوب الخفية ليبرز التنافر الذى وجد في الطبيعة في حالة كمون متخذا من المبالغة وسيلة لذلك، وغالبًا ما يعتمد الكاريكاتير على الشكل كمدخل لأفكار تختبئ خلفه"[199]، فإننا نضحك في كل مرة يتحول فيها انتباهنا إلى المظهر الخارجي للشخص في حين يكون المعنى هو المقصود[200]. ويرى البعض أن الصورة الشعرية الكاريكاتيرية هي روح الفكاهة [201]، كذلك فإن "الكاريكاتير الذى يكون موضوعه عن ذو ي المراكز أو المكانة الاجتماعية أو السلطة؛ أكثر إثارة للضحك وأكثر طرافة من تلك الفكاهات التي تحتو ي على شيء أقل منزلة إذ إن الفكاهة الموجهة للسلطة أو من يمتلكون السلطان أو أولئك الذين يتميزون بمزايا خارقة عن الآخرين بمثابة عدوان موجه إليهم"[202] لتجريدهم من تلك المزايا ومناقشة أفعالهم بعيدًا عن التصور الجمعي لهم، وإعادتهم إلى مقام الإنسان الذى يصيب ويخطئ، بعد أن صوروا أنفسهم في أيقونات الملهمين والمخلّصين.

1.4.الكاريكاتيريةِ والسخرية من الآخرين:

وظف الههياوي التشبيه والاستعارة والكناية لبناء صورة كاريكاتيرية يسخر فيها من بعض الشخصيات العامّة ومن الاحتلال وممثليه، ومن أغلبية القطيع التي تُستدعى للهتاف والتظاهر ضد المعارضين وصناديق الانتخاب على مبدأ لو رشّح الحزب حماراً لانتخبناه. واستدعى الههياوي عددا من الحيوانات والطيور ليرسم صورة المسخور منه من خلالها، كالحمير والبغالِ والكلاب والفئران والنعام والأخطبوط. وهذا النوع من السخرية معروف في شعر الهجاء، "حيث يقيس الساخر أشكال المسخور منه وطباعه وأخلاقه وأفعاله بحسب ما يراه من تلك الحيوانات، وتقديره لدرجة القبح والدونية فيها، أسوة بما يراه في سلوك المسخور منه"[203] ليعبّر من خلال ذلك على حضور الحيوانيّ وغياب الإنسانيّ، بكل ما يحمله ذلك من معانٍ. واعتمد الههياوي في صياغة الصورة الكاريكاتيرية هنا على التشبيه والاستعارة، وهما "يُخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقرّبان البعيد"[204]..."والتشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته" [205].فاستخدام الحيوانات تشبيهاً واستعارة جاء ليلقي الضوء على ما غمض من طباع تلك الشخصيات من باب التشابهات الساخرة، كقوله لرئيس الوزراء آنذاك:

أنت سَبْعٌ وإنما أنت للفأر تسجد (206)

فشبّهه بالسبعِ بين رفاقه إلا أنه إذا خلا بالمحتلّ تحول لفأرٍ، وفي ذلك كناية عن زيف الصورة المصدّرة للعامة. ويعتمد أيضا في تشبيهه على الصور الحركية كما في قصيدة "أبو عيسى وحزب الاتحاد"، إذ يصوّر محمد حلمي عيسى باشا وزير الداخلية في وزارة زيور الثانية عقب اجتماع نواب البرلمان في فندق الكونتيننتال بعد أن أغلقت الحكومة مبنى البرلمان :([207]

أبا عيسى ألا تدري بأنَّ الليثَ في الخِدْرِ
وإنَّك فأْرَةٌ تجري من الجُحْرِ إلى الجُحْرِ

ومن بئرٍ إلى بئرِ
وتصرخ: من ينظِّفُني ومن عرقي يُنَشِّفُني (208)

فالصورة الكاريكاتيرية هنا اعتمدت على التشبيه التمثيليّ الذي يتبنّى جملة من الأحداث بطلها الفأر، وهو المعادل الموضوعي للمسخور منه، معتمدةً في بنيتها على التضادّ (بين الفأر والليث).

كما يوظف التناقض في بناء الصورة الكاريكاتيرية لتجسيد حركية الصراع بين القوى السياسية مستدعياً الحيوانات لكشف جوهر المتصارعين:

مولايَ إني قدْ ركبـ تُ حِماريَ فاركبْ حِصانكْ
واتركْ إلى آل العميـ ـدِ وتابعيه اليوم آنك
فستغلبن كلابهم وذئابهم أبدًا فبِرانك (209)

فالاستعارة الساخرة في البيت الأخير تصور معركة أطرافها غير متكافئة، الذئاب والكلاب/المحتلّ من جهة والفئران/محاسيب الزعيم من جهة أخرى. وتكشف الصورة من خلال البنية الضدية عن تخاذل وتراخي القوى الوطنية في الإعداد لمواجهة الخصوم/الذئاب والكلاب، في مقابل الفئران التي تمثل في عددها أغلبية عديمة التأثير.

ولقد وُفق الشاعر في الاعتماد على الاستعارة لبناء تلك الصور الساخرة، إذ أن "الاستعارة الساخرة يكمن جمالها ودورها المأمول في الأسلوب الساخر عندما تمتاز بالغرابة والتباعد بين المستعار والمستعار له، فضلا عن هدفها ودلالتها الانتقاص من المسخور منه، بحيث يتجلّى الهدف الساخر والازدراء خلف الدلالة الثانية للكلمات المستعارة"[210] وهو ما نراه واضحا في الصورة المرسومة لرئيس الوزراء آنذاك وعلاقته بالمحتلّ، في قوله:

جابوا اللجام فحطُّوه لدولتكم وأحسنُ الخيلِ ما تنقادُ باللجم [211]

ويتكرر نفس المعنى في قوله:

بَغْلُ الزعامةِ سَهْلٌ في زَربيته فاسْحبْه تركبْه واشخطْ فيه يَسْتَقِمِ [212]

وهي إشارة على سيطرة المحتلّ على رأس الدولة إذ لجّمه ليصبح غير قادر على المطالبة بالاستقلال والحرية، ولا يتحرك إلا في الطريق الذي يوجهه إليه، لذا فهو أقرب لرغبات المحتلّ من طموحات الشعب. وإذا كان رئيس حزب الأغلبية والحكومة آنذاك ملجّماً فإن سكرتير الحزب لا يختلف عنه كثيرا، فهو في جبنه وغفلته وعدم قدرته على المواجهة كالنعامة التي تدفن رأسها ظناً منها أن أحدا لن يراها، إذ يعلّق على تنصله من مسؤولياته الأدبية أمام القضاء بقوله:

ولكنه مثلَ النعامةِ ينْطوي جناحاهُ على رأسٍ مصابٍ من الحكِّ [213]

لتصور لنا تلك الأبيات هذا النمط من سلوك الساسة الذي يتأرجح بين التخاذل والانقياد والجبن، فأحسن الخيل ما تنقاد باللجم لكن ليس أحسن السياسيين ما يسهل لجمه وقيادته، فهو منطق يصلح للحيوانات لا للإنسان.

ويبني الهيباوي بعض تشبيهاته في إطار صور يغلب عليها الجانب الصوتيّ، كأصوات الدجاج ونباح الكلاب وصوت المكّاري حين يقود حميره، كقوله:

الأغلبيةُ فيكمْ مثلَ الدجاجِ المُغَنّى
قاق وقوقو وقيقى ماذا بذلك يعنى؟
موافقون ولكن من غير درسٍ ومتنِ [214]

فاستدعى هنا أصوات الدجاج "قاق وقوقو وقيقي" ليصوّر من خلاله تجمع الأغلبية وتأثيرها في الفضاء العام. ويستدعي صوت الكلب ليبني من خلاله تشبيها ساخراً لخطابات الزعيم المكروه في قوله:

وخطابُهُ المكروهُ مثل الكلبِ حين يُهَيْهِبُ [215]

ويحتلّ هذا البيت طبقة متقدّمة في النقد والهجاء، فبعد ما كان نقده للخطابة مدخلاً لنقد التفكير العاطفي الذي كانت الهتافات أحد ملامحه، ليصم تلك الحالة في هذا البيت بالحيوانية منزوعة العقل بالكليّة، وتشبيهه خطابة المكروه بالكلب جاء مُوفقا إذ نقل صورة طبيعية لتَجَمُّع الكلاب التي يقودها أحدهم.

ويستمر الههياوي في نقد تلك الحالة العاطفية لخطابة الزعماء، فيشبه أحدهم بالأخطبوط الذي يحيط بسامعيه وكأنه سيلتهمهم بقوله:

وقف الرئيس مُجَعّرِمُتَشَنّجا كالأخطبوط[216]

ويرسم صورة للزعيم وهو يخطب في أتباعه مشبهاً إياه بالمكّاري بين حميره حين يوجههم بصوته:

خطبةٌ ليس فيها جديدُ غيرُ صوتِ الزعيمِ جعورا
والرعاعُ كالحميرِ وقوفًا أو قعودًا تراهُ بينهم طرطورا
خطبةُ ألفُ لِيلا ولِيلا تقلع العين منها لا تكن بعرورا [217]

إذ يقتنع هؤلاء بإنجاز الخطب، وكفاح الكلام الذي أفضى بالمسألة الوطنية لتكرار مآسيها على مدار عقود آنذاك معتمدة على أدوات الإلهاء لتجييش قطعان الجماهير بمبررات الولاء الأعمى ، تماما كالدواب التى تتبع خطى الراعي وإن أوردها موارد التهلكة.

واعتمد الشاعر أيضاً على الكناية الساخرة لتشكيل الصور الكاريكاتيرية، وللساسة والزعماء -بطبيعة الحال- نصيب كبير من تلك الصور خاصة في تتبع مراحل صعودهم لمعترك الحياة السياسية، فيصور أحدهم عند مغادرته منزل والدته بعدما نصحت له ورسمت مخططه السياسي:

وعلى عينيه كاسٌ للعمى من عُماصٍ سايلٍ فوقَ الزكامِ
وبربير مدلاة كما يتدلى هكذا سُرْغُ اللجامِ
وذبابٌ ما له من عددٍ فوق خدٍّ أسود مثل البعر
وتراب كتراب الهدَدِ صار كاللبدة من فوق الشعر

وسعيه للوقوف على بدايات تلك الشخصيات يخلق -بطبيعة الحال- مفارقة بمقارنة الصورة الم رسومة في الأبيات بما وصلت له الشخصية في الواقع، فيصف ملابس أحد المحاسيب قبل أن يلتقي بهذا الزعيم:

كانت له بدلةٌ حمراءَ يلبَسُها فلا تغطّيهِ من رأسٍ إلى قدمِ
فيها من القملِ حُكّام ومملكةٌ وعالَمٌ آخرٌ كالبحرِ مُلْتَطِمِ
أكمامُها لامعاتٍ من وَسَاخَتِها والبنطلونُ عن الصابونِ في صَمَمِ
وكلُّها رُقَعٌ ألوانُها عَجَبٌ مُهَرْبَدَاتٌ منَ التوسيخِ والقِدَمِ
واليومُ أصبحَ عَمْرانَ الجيوبِ ولـ كن كانَ ذلك من خَربانةَ الذَّممِ(218)

والبيت الأخير كناية عن فساد الواقع السياسيّ حيث عبرت الأبيات عن التحولات في حياة تلك النماذج التي انتقلت من الفقر إلى الثراء.

وكثيرًا ما يلتقط بعض السمات الشكلية في المسئول أو الزعيم ويبنى عليها صورة كما في "أرجوزة التخينين" التي يشير في مقدمتها إلى أن القصيدة مقارنة بين "الأتخنين الأعظمين" زيور باشا ونعمان الأعسر باشا. وزيور هو رئيس الوزراء آنذاك،

والأعسر كان عمدة المحلة ونائب أحد قيادات العمل الوطني، ليرسم صورة مؤسسة على السمات الشكلية ليقارن بين دورهما في الحياة الوطنية، مثمناً دور الأعسر باشا:

تراهُ مِنْ أعلاهُ مِثْلَ المَحْمَلِ وهو منَ الأسْفَلِ مثلَ المِغْزَلِ
طابيةٌ يحملُها عودان سبحانَ ربى رافعِ البنيان [219]

ف"طابية" هنا جاءت كناية عن الدور الوطني الذي قام به الأعسر باشا وكأنه أحد قلاع حماية الوطن.
كذلك يلجأ الهبياوي إلى مغايرة المألوف في تصوير المرأة التي عمد الشعراء للتباهي بجمالها، إلا أنه يوظف الصورة الكاريكاتيرية للنيل من المستعمر في شخص "سيرين" التي يصورها نموذجا للقبح؛ ليصبح ودها ودًا للقبيح لا مبرر له إلا فساد نفس صاحبه، كقوله:

وجْهٌ تراهُ كأنَّه ممَّا عَرَاه " مُجَيَّرُ "
أو كالدقيقِ إذا الدقيـ قُ " يُرَشُّ " أو يتبعثر
والخدُّ أحمرٌ قاني فكأنما هو بَنْجَرُ
والشعرُ أبيضٌ أسودٌ والطَّرْفُ أعْمَشٌ أُصْفَرُ
والأنفُ تدْخُلُهُ الريا حُ عاصفاً " فيُزَمِّرُ"

ويرسم صورة لعدم تناسقها، فيشبهها بالجمل في صغر رأسه وطول رقبته بالنسبة لمجمل حجمه كناية عن قبح الاحتلال وعدم منطقية قبوله، في قوله:

لكِ جِيدٌ مِثلَ جِيدِ الجَمَلِ أعْوَجُ الطولِ كعنقودِ العنبِ
فيه أنفٌ مثلَ رأس الجملِ نازل هوى إلى تحت الركب [220]

وحملت بعض الصور تعريضا مباشراً بالواقع العام آنذاك، كقوله:

أنا في حيازة معشَرٍ صاموا وصلـ وا من سبتمبرهم إلى شعبان
نشروا مفاخرهم على نوفمبر وكفوا مواجيرا في رمضان [221]

حيث توضح الصورة العامة في البيتين حالة الانسلاخ من الواقع وعدم إدراك ما يجب أن يكون. فهم على خلافٍ مع الرؤية الواضحة، تصبح أخطاؤهم من قبيل البديهيات التي يجب أن لا يقع فيها المرء، فصومهم من سبتمبر إلى شعبان ومفاخرهم تُنشر على نوفمبر بينما يتوقفون عن ذلك في رمضان. إنه عطبٌ شمل جميع مناحي التفكير والحياة.
ونراه يعرّض بحزب الاتحاد من خلال رسمه صورة كاريكاتيرية يصور فيها عدم فاعليتهم وانعدام إرادتهم، فليس لهد دور إلا تنفيذ إرادة الآخرين، كقوله:

وَلَنا خيالاتُ حزبٍ كالنَّقْطِ فَوقَ الحروفِ
الفاعلونَ سِواهُمُ وهُمُ لَكم مثلُ الضيوف
أخشابُ نعشٍ أمّرْنَ لكل أمر شريف [222]

وهو الحزب الذي استحدثه القصر ليفسد الحياة الحزبية فلم يكن إلا عصا في يد القصر يضرب بها أعداءه. والتشبيه جعلهم كالنقط فوق الحروف، الفاعلون سواهِمُ، وكأنهم أخشاب نعشٍ للحياة السياسية لا إرادة لهم.

وبذلك فقد استخدم الههياوي الا ستعارة والكناية والتشبيه في صورهالكاريكاتيرية للتعريض بالزعماء والسخرية منهم وكشف عيوبهم و لينزع عنهمهالات التقديس ومعاني الاستحقاق المستمد ة من تأييد الأغلبية ، مما يتيح إعادة التقييم والمساءلة بشكل عام في إطار الواجبات والمسئوليات الوطنية، ومعالجة جوانب الهدر لمقدرات الأمة بتقويم تلك الزعامات والجماعات المؤيدة لهم من خلال فضح عيوبهم.

2.4.اللامعقول والصور الكاريكاتيرية:

يجسد اللامعقول الخيالات الذهنية من خلال التفتيش عما يرضيها في الواقع كالحالم يسخّر ما تدركه حواسه لتفسير خيالاته.[223]

ووظف الههياوي الصورة الكاريكاتيرية داخل قصائده للتعبير عن عوالم اللامعقول من خلال عوالم المردة والعفاريت والأشباح والأحلام، للتعبير عما ينقص الواقع انطلاقًا من تعريفه للحلم "حلم الجعان العيش يا صديقي"، وكذلك من خلال عوالم المنجمين والعارفين وقراء الأثر؛ ليفسر -من خلالهم- واقعًا عجز المنطق عن تفسيره، ويبحث -من خلال خرافاتهم- عن حلول لما عجز المنطق عن مداواته من أزمات واقعه آنذاك.

فيطرح صورة كاريكاتيرية للزعيم وعلاقاته بمن حوله من خلال عوالم المردة والجان في "القصيدة البيرية" والتي يروى فيها حلمه أثناء الانتخابات التي فاز فيها الوفد بالأغلبية برغم كل ما أحيط بهم من مؤامرات لاستبعادهم ولإضعافهم في انتخابات عام 1925؛ ويجسد الههياوي تلك المؤامرات التي قامت بها الحكومة آنذاك من خلال عوالم الأحلام حيث يرى ماردا وقع في بئر ولكأنه فخ نصب له كناية عن الوفد وصراعه مع الحكومة:

ورأيتُ الحياتِ في البير تجرى والعفاريتَ حول جسمي تطوفُ
وأتى ماردٌ طويلٌ عريضٌ أصفرُ الوجهِ شعْرُهُ منتوفُ (224)

فالبيت الأول كناية عن المؤامرات التي حيكت للوفد، أما البيت الثاني فكناية عن شخص الزعيم لما عُرف عنه من طولٍ فائق.

ويستمد الههياوي تعريف الحلم من التراث الشعبي في قوله "حلم الجعان الخبز يا صديقي" فدائمًا ما تطرح أحلامه عيوب الواقع ليصبح الحلم تعويضاعن النقص الذي يعتري الواقع، وتشخيصا لعيوبه أيضا، إذ يلخص اعتلال الذهنية المؤسسة على الظنون والمنطق الغالِط في الوصول للمعالي كخيال الحالم الذي يسعى بحلمه لما ينقص واقعه:

وهذا خيالٌ كَحُلْمٍ نْ قام تحت المطرِ
تظنونَ أنَّ المعالي نالونها في النقرِ (225)

ويلجأ للأحلام كما يفعل العقل الجمعي عندما يعجز عن مواجهة فساد الواقع في بحثه عن الحلول التى يتمناها على أرض الواقع، والتضاد بين المعاني والنقر لإبراز المعنى والتأكيد عليه. وتعرض لنا القصائد حلماً آخر لتوحيد رؤية الأحزاب حول أساسيات العمل الوطني بقوله:

رأيتُ منامًا يا سرين كأنني غريقٌ بماءٍ حوله الزرعُ أخضرُ

فأنقَذَني من ذلك الماء قاربٌ بمدخنةٍ طولَ النهار يصفرُ
وتفسيرُ رؤيا الماءِ أنَّ سياسةً يطولُ بها صبرُ الرجالِ ويقصرُ
وألفةُ أحزاب البلاد زراعة ستنمو على رغم الحسود وتثمرُ
وقاربنا الناجي بنا برلماننا ودخانه الهم الذى يتبعثرُ (226)

فحلمه بتوحيد كلمة الأحزاب وحياة برلمانية قوية تقوم على أساس من الدستور ومقاومة الاحتلال لن يراه إلا في نبوءات الأحلام:

وسوف يرى اللوردُ العميدُ إذا أتى بني مصر لموا شَعَثَهُم وتشطَّروا
نلينُ إذا لانوا ونقْسوا إذا قَسوا ونشْخُطُ أيضا مثلهم ثم نَنْطُر
وإذا جرَّدوا سيفًا علينا نَرُدُّهُ بألسنةٍ منها البراهينُ تَقْطُرُ (227)

ويعكس الحلم هنا احتياجات الواقع ومطالبه أيضا ويضع تصورا للتعامل مع المحتل على أساس الندية ووحدة الصف.
ويستدعي روح سعد بعد موته ليخاطب النحاس باشا ووليم مكرم عبيد عندما يزورانه ليشكيا ما حل بهما وبالوفد لتتشكل الصورة الكاريكاتيرية على منطق "التقدم للخلف"، فلا يرضى أهل القبور/الماضي، عن أهل الحياة/الحاضر وهو وعي معكوس؛ إذ إنَّ البديهي أنْ يكون الحاضر أفضل من الماضي، وألا يطرد الأموات الأحياء اعتراضا على تصرفهم فيما ترك لهم الأموات:

فإذا سعدٌ قد بدا وعليه ثوبٌ أخضرُ
قال انْكِشِحْ من هاهنا أقلقتني يا أعجرُ
فالوفدُ قد ضيَّعْتُماه فليس مما يذكرُ (228)

ويسعى من خلال الصورة الكاريكاتيرية إلى عوالم الدجل والعارفين يبحث عن تفسير لما يعتري الواقع السياسي من متناقضات يعجز العقل السليم عن تفسيرها، متوقعا مستقبل الوزارات والحياة السياسية بشكل عام، ليحل الدجل والأوهام محل المنطق والعلم في اكتشاف المستقبل، فعلى قاعدة"نبيّن زين ونشوف البخت"، يبحث أمر الوزارة ويستهل القصيدة بقوله:

إرمِ بياضَكَ يا جَدَعْ لتشوفَ بختَكَ بالوَدَعْ

لينتهي الحديث عن مصير الوزارة بقوله:

ولربما طار الذبا بُ على الزبالةِ فارتفعْ
ما طار طيرٌ وارتفعْ إلا كما طار وقعْ (229)

والتشبيه الضمني هنا يؤكد على زوال تلك السلطة وإن علا شأنها، فهم كذباب على مهملات. و إذا كانت هذه وجهة نظر العرافة فيهم، فكيف إذا عرضنا ها على منطق الواقع السليم. ويبحث الشاعر عن من يقرأ "الأثر" ليعرف سر ما أصاب

البلاد والأحزاب من نكسة، وتخلف عن النضال ليكتشف أن الأحزاب والقائمين عليها مجرد أدوات في يد المحتل تماما كمن يثير فعله الغبار ولا يبقى أثر، كقوله:

وروحوا لِعَرَّافَةٍ عشان نقيسِ الأَثَرْ
تقولُ لكمْ أنكمْ صنانُ القضاءِ والقدر
وخيركمو كالمجور إذا ما المجور انكسر (230)

والبيت الأخير تعريض واضح وتأكيد على أنه لا خير فيهم، لتصبح أزمات واقعه عصيَّة على الحل ولا يجد أمامه من سبيل إلا تلك العوالم لتفسيرها وحلها، فليس من المعقول أن نفسر اللامعقول بالمعقول، فلا يجد بدا من ممارسة طقوس الشعوذة لعجز العقل عن حل تلك الأزمات مستغنيا عن المنطق والبحث والدراسة، في قوله:

لحاكِ الله ثمَّ لحاكِ حقًّا إذا لم تحرقي بعض الفسوخ
بخورٌ يطردُ العفريتَ عنا ويكشفُ بيننا دَجَلَ المسيح (231)

3.4.كاريكاتيريةالسخرية من الذات:

تحمل السخرية من الذات في قصائد الههياوي عددًا من المستويات منها ما هو موجه لذاته شخصيًا، ومنها ما قصد به عددًا من الأنماط الموازية في الواقع؛ حيث جعل لشخصية "الشاعر إياه" مترادفات في عالم الواقع انتحل أصواتها.
وجاءت سخرية الشاعر من نفسه على مستوى الشكل والمضمون ملتمسا بذلك أحد أغراض الشعر الفكاهي المتعارف عليها. فنراه يوجه السخرية لنفسه في قصيدة "عرس ومأتم" التي يصف فيها حاله ومسقط رأسه مستخفًا بعيد الجلوس الملكي ساخرًا منه ومن المشاعر المصطنعة التي يفعلها المحتفلون في كل مناسبة حزنًا وفرحًا حسب الحاجة، ليعرض يأسه في حوار دار بينه وبين أسرته التي أدركت عدم رضاه عن الأوضاع فوجَّهتْ له الدعوة لترك القاهرة والعودة إلى مسقط رأسه لعد البهائم وحراستها مؤكدة له:

إنَّ البنادرَ فيها دائمًا أبدًا الهمُّ والغمُّ والتنكيدُ والحسدُ (232)

فالعودة للريف أجدى وأنفع من البقاء في المدينة في ظل تلك الظروف.
ويرسم الشاعر صورة كاريكاتيرية ساخرة لمسقط رأسه يعدد فيها ميزات الريف وعلاقة الناس فيه، فيقول:

ما أحسنَ الدارِ والجديانُ تملؤُها والبط والوِزُّ والخرفانُ في القفصِ
ونحنُ نشربُ شرشًا من مَتارَدِنا وقتَ الصباحِ فيشْفينا من المغصِ
والناسُ اللي يحبُّونا إذا حضروا نخافُ أن يسمعوا صوتَ الفراريجِ
وإنْ عزمْنا عليهم بالفطور فلا نعطيهمُ الأكلَ إلا بالكرابيجِ
وفي المَداوِدِ تِبْنٌ فوقَهُ حَطَبٌ وقدْ نشرْنا عليه بعضَ أثْوابِ
ولوْ ترى البغلةَ الحمراءَ تحسَبُها كومًا من الطوب موضوعًا على البابِ
والجرنَ فيه فراخُ الحي ينْكُشُهُ لتَلْقَطَ الحّبُّ بعد الدرسِ يا سندي
هي الفراخُ إذا أعْطَتْكَ بيْضَتَها عند الغداءِ فلا تَحزنْ على أحد (233)

والسخرية من الديار غرض معروف في الشعر الساخر في العصر المملوكي "فهي عنده تجسيد حيّ لحاضر بشع وواقع مرعب...هي عنده "خرابات" وجحور وكهوف ومقابر، فرض عليه أن يعيش فيها. وهي عنده متاحف لكل حشرات الدنيا الطفيليّة التي تكالبت عليه تكالب حشرات السلطة لامتصاص دمه"[234].

ويقف الهيباوي في أبياته على الفقر والتهميش للأغلبية الساحقة من أهل الريفوتردي مستوى الحياة والوعي لدرجة مشاركة الحيوانات للناس في منازلهم . فمربط البغلة عند الباب على سبيل المثال يستدعي صورة ذهنية لِكَمِّ المخلفات والحشرات التي تستجلبها، وإشارته لاستخدام الحطب في البيوت دلالة على خلوها من الأثاث، كما أن حالة البؤس العامة في الريف جعلت أقصى أماني الفرد أن يُرزق ببيضة تُذهب عنه حزنه. وفي المقابل، يرفل الطغاة وأهل السلطة في مختلف أشكال النعيم، وهو ما عبّر عنه في قصيدة "اعتذار وغرام" عندما قارن وضعه بوضع الملوك الذين اهتموا بالبنيان وأهملوا الإنسان:

لا قَصْرَ عندك تبنيه ولا دار فلْيَخْتَشِ القطُّ إن لم يختشِ الفار [235]

ويشير إلى ذلك البؤس بشكل مباشر موضحاً ما يجب أن يكون عليه الحكمُ في البلاد في نقده لمظاهر الاحتفالات بعيد الجلوس الملكيّ:

ومِشِ ضروري نرى الزيناتِ لامعةً والناس تأكلهم من بؤسهم نار
فالخير زينة من في الناس قد عدلوا والشر زينة من في الناس قد جاروا [236]

ليرمز الاحتفال إلى ظلم الرعية، ففي الوقت الذي يتسابق البعض للاحتفال يؤكد الشاعر على الحالة العامة بقوله: "تأكلهم من بؤسهم نار"، ليصبح الاحتفال في ذاته علامة على القهر والخوف وزيف المشاعروصورة للنفاقلا على الوعي بالحقوق والواجبات في إطار من الدستور والقانون. وأشار إلى ذلك الخوف بقوله: "والخوف فيه لبعض الناس أعذار"..

وتطال السخرية الشاعر نفسه عندما وصف حالة نفاقه بقوله:

عيد الجلوس أتى، لا مانع أبدًا من أن أكون في الدار فرحانا
كما وأنك في التَّأْبين تنظرني مُكَلْضَمًا باكيَ العينين زعلانا [237]

لقد كشفت تلك الأبيات عن الهوّة بين الحكام والمحكومين في كل مظاهر الحياة، وهو ما أراد الهيباوي أن يبرزه من خلال سخريته من المسكن والملبس والمأكل. وقد تأثر في ذلك بشعر السخرية في العصر المملوكيّ الذي عكس نفس الهوّة "بين أقلية ارستقراطية عسكرية تمتلك كل شيء وأغلبية شعبية مقهورة لم تعرفها العصور السابقة... كان هذا يستدعي بالضرورة مقارنة جادّة بين هذه الأقلية المسيطرة وتلك الأغلبية البائسة التي تجتاحها الأوبئة والطواعين والفتن والمجاعات..."[238]

والأمر ليس بعيداً عن العصر الذي عاش فيه الهيباوي، فاتساع الهوة بين الارستقراطية الحاكمة والشعب كان الدافع الأساسي لتلك السخرية، خاصة مع استيعاب الطبقة الارستقراطية لفئة جديدة صعدت بعد الحراك السياسي لثورة **1919** والتي خلقت طبقة نال أصحابها أرفع المناصب وأعلى المراتب، فأصبح منهم "البكوات" و"الباشوات" تماما ك"محمد نجيب الغرابلي" الذي انتحل الهيباوي شخصيته ونطق بلسانه في قصائده، معرّضاً بإهمالهم للمُهمّشين الذين صعدوا على أكتافهم.

فيسخر من نفسه، متلبساً شخصية الغرابلي، ومن سعيه الدائم للوزارة رغبةً في الانسلاخ عن هامش المجتمع، وذلك في قوله:

فيا مولايَ رشِّحْني فإني كرهْتُ الفَتَّ في لبن المعيز
وهنّيني وأرجعني وزيرًا لآكُلَ كُفْتَةً طُبِخَتْ "بأوزي" (239)

مقارناً بين أكل الفقراء (الفت في لبن المعيز) وبين ما يأكله السّاسة (كفتة طُبخت "بأوزي"). وهي مقارنة واضحة بين طبقة ملكت كل شيء وطبقة لم تملك شيئاً. ويرسم الشاعر صورة كاريكاتيرية لنفسه وهو في طريقه إلى المحكمة في قصيدة "حكم طنطا والبرلمان"، موظفاً مأكله وملبسه ومهنته ليصوّر حاله عندما كان أحد أفراد تلك الطبقات المهمّشة، في قوله:

ألا في سبيلِ الأكلِ ما أنا "شَايِلٌ" رغيفٌ وكراتٌ وأيضًا فلافلُ
ذهبْتُ إلى طنْطا أشوفُ قضيةً لتأتيني منها قروشٌ قلائلُ
لبسْتُ لها "الروبَ الذي في خروقٌ وفي تلك الخروق جلاجلُ
كُمَامِه" وعلّمه التلطيم "كيف يداخلُ" (240)
محا لونُهُ كرَّ الليالي وفَرَّها

ويوظف الشاعر الفجوة بين قدراته المتواضعة ورغباته المعلنة لبناء صورة كاريكاتيرية ساخرة لشبابه وبداياته المهنية من خلال نوعية القضايا التي كانت تُسند إليه، فبعد أن يخسر قضية ساذجة عن سرقة "طشط وحلّة" و "بلغة وبهائم" نراه يعلن:

يا ليتني كنت قاضيًا ولم أكن في هذه محاميًا (241)

فالفجوة بين قدراته الضعيفة التي جعلت منه محاميًا عن لصوص سُذّج وبين الرغبة في أن يكون قاضيًا تكشف انعزاله عن واقعه وعدم إدراكه قدراته.

ويعرّضُبعلاقاته مع الثورة فاضحاً جُبنه الذي يمنعه من أن يكون في الصفوف الأولى، إذ يقدّم غيره لمواطن الخطر ويكتفي هو بشجاعة اللسان:

إنَّ الشجاعَ باللسانِ يضربُ وغيرُهُ بغيرِهِ يحاربُ (242)

ويؤكد على انتهازيته في قوله أيضا:

وقلتُ خبُّوني من الرَّصاصِ في قِدْرَةِ الفولِ أو البلّاصِ (243)

ويسخر من شاعريّته، مستمراً في تلبّسه لشخصية الغرابلي الذي عُرف عنه أنه كان يكتب الشعر أيضاً [244]،فيُعلن أن قُوتَهُ ثمن لشعرِه فهو لا ينتمي إلا لاحتياجاته الأساسية، وأن كل مميزاته طول لسانه:

فاعلم بأني شاعرٌ ومعي ربابةٌ ولسانٌ طولُهُ باعُ (245)
أبقى مع القوم طولُ العمرِ إنْ شبعوا وأتركُ القومَ طولَ العمرِ إنْ جاعوا

فالأعلى هنا أصبح ثمناً للأدنى، إذ ينسلخ عن القوم إن أصابتهم الفاقة فلا انتماء عنده إلا لمن يعطيه، بل نراه يعلن عن توظيف شعره للتزلف لقيادات الوفد إبان ثورة 1919م، ويعلن هو ذاته ذلك:

مدحًا ولكنْ تحتَه تذللاً وملحماتٌ أخرًا وأولاً (246)

ويقدم صورة كاريكاتيرية لعائلته في مذكراته إذ تمتد سخريته لزوجته التي يصف شخيرها أثناء النوم:

ظننتُ أنَّ جسمَها وابور وأنَّ تشْخيراتِها تصْفير (247)

وكذلك علاقته مع أطفاله الذين يصرون أن يستعملوا ظهره كالدابة:

وكان بعْضُهُم يقولُ: حَا.. امْشِ.. وبعضهم يَضْرِبني في وِشِّي (248)

وتأتى المفارقة في الصورة المرسومة للشاعر في قصائده المختلفة من محاولاته المتكررة لإسقاط شخصيته "الشاعر إياه" على بعض رموز عصره، وأبرز تلك الشخصيات بطبيعة الحال الغرابلي باشا، وهو ما ألمح إليه في بعض الإشارات في المذكرات من كونه محاميًا وفديًا على علاقة وثيقة بالنقابة ثم أصبح وزيرًا، لينتج الضحك من المقارنة بين كاريكاتيرية الصورة والواقع المشار إليه، ومن المفارقة أيضاً حيث سخر منه كفردٍ داخل أسرته، وكثائر ومحامٍ وشاعر ووزير.

وبذلك فقد كون الهيهاوي عالمه وصوره المختلفة "ذاتية وعامة" من خلال الصورة الكاريكاتيرية معتمدًا فيها على التشبيه والاستعارة والكناية والتقاط العيوب وتضخيمها والربط بين "الشاعر إياه" وبعض شخصيات واقع هـ، لكشف الفجوة بين الرغبة والقدرة وتصوراته عن ذاته، والتناقض بين الصورة والمشار إليه في الواقع لبناء كاريكاتيرية الصورة.

5. الفكاهة اللفظية:

وظف الهيهاوي الفكاهة اللفظية في لغة الحياة اليومية داخل قصائده المختلفة وذلك مثل التلاعب اللفظي، والتكرار، وخلق المعجم الشخصي، وإقرار البديهيات، والأمثال والتعابير الشعبية، والقفشة والقافية والملاحاة والندب الساخر، مستثمرًا ما لديه من مخزون فطري في رفع الحواجز بين القصيدة والقارئ لاستخراج الضحك بنفس الآليات التي يعتمدها في حياته اليومية لنفس الغرض.

1.5.التلاعب اللفظي:

اعتمدت الفكاهة –بأشكالها المختلفة- على التلاعب لخلق التحولات الدلالية المفاجئة، وغير المتوقعة من القدرة على التبديل والدمج والتلاعب باللفظ والمعنى لصناعة الدهشة والضحك "والأساس فيه هو محاولة المتندّر أن يكسب الألفاظ معاني غير معانيها الواضحة، فإذا ما اكتشف السامع أن ما يقصده المتكلم هو هذا المعنى الغريب يسخر من فهمه الأول لمعنى الجملة، فيضحك، ويكون التلاعب اللفظي: باختصار الفكرة، او بالإضافة إليها بحيث تخرجها عن معناها الأصليّ أو بتبديل الكلمات المكونة لها، أو بنحت بعض ألفاظ أو بتقسيمها، أو بالعبث بإعجامها" [249]. واعتمد الهيهاوي على مختلف أشكال التلاعب اللفظي منها المباشر كقوله:

فلا والله لا أدري أنا في مصرَ أم شُبْرا
وَزِرُّكَ لستُ أعرفُهُ أشبرًا صار أم مترا (250)

أو ما يستهدف جوهر المعنى لخلق بديل المعنى:

أنا ابن جلَا وطلّاع الثنايا متى أُضِعِ الأمانةَ تعرفوني (251)

فاستبدال أضَعِ بأُضِعِوالعمامة بالأمانة صنع دلالة مفارقة للمعنى الأصلي، وهو جوهر التلاعب الذى يتمثل في "توقع شيء ما، ويتم قول شيء آخر".(252) ويتضح ذلك من مقارنة بيت الههياوي ببيت سحيم الرياحي:

أنا ابن جلَا وطلّاع الثنايا متى أَ ضَعِ ا لعِمامَةَ تعرفوني (253)

واعتمد أيضا على التلاعب بالاشتقاقات اللفظية للمفردة الواحدة في خلق المعاني الهزلية كالتلاعب بالأسماء، كقوله في حلمي عيسى وزير الداخلية في عهد وزارة زيور باشا ووكيل حزب الاتحاد:

يا ابن عيْساء يا بنَ بنتِ عويس في العُوَيْسين في زمانِ الفِطْحَل (254)

أو التلاعب بالصفات التي ترتبط بالزعماء سخرية من تلك الزعامة ومن معناها والقائمين بها ..

كقوله: زعم الزعيم له زعام زعموته زعم تمام (255)

وقوله: ولقد أصبحت حنكوشًا وصرنا حناكيشًا وأنت حبنتشكوشا (256)

وقوله: أتحفتنا يا أشرف الأشراف شرفتنا يا تحفة الأتحاف (257)

كذلك يستخدم البنية الدائرية في البيت الواحد ليرسم من خلالها خريطة للعلاقات يقف فيها على الفجوة بين المعلن والخفي والنية والفعل، ليتعدى بذلك مفاهيم التلاعب بالألفاظ..

كقوله: والباني يرفعُ كلَّ يومٍ حائطًا ويهدُّ حائطَ مصر الباني (258)

وقوله: تسعى لتركة لكي تسعى إليك التركة (259)

وقوله: لما تَعِبْتَ عشانهم في ظنّهم تعبوا عشانك

ولما تَرَكْتَ شئونَهم تركوك يا سيدى وشانك (260)

2.5.التكرار:

يحدثنا ابن رشيق عن المواضع التي يحسن فيها التكرار في الشعر ويقبح، فيقول "فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخُذلان بعينه" (261). ولقد أدرك الههياوي هذا المعنى لذا نراه يقول في آخر قصائده التي نشرها في مجلة الكشكول:

ما نرانا نقول إلا مُعارا ومُعادا من لفظنا مكرورا (262)

فالتكرار المذكور هنا حمل معنى بلاغيّ وموقف وجوديّ للشاعر إذ توقف عن النشر بعد تلك القصيدة.

أما التكرار في الفكاهة اللفظية فهو الذي يصنع الضحك، ويكشف في جوهره عن تصلبٍ يفرض آلية ميكانيكية على ما هو إنساني،ويخلق التداخل بين الآلي والإنساني حالة من الدهشة معتمدة -في الأساس- على "أنه لا مضحك إلا فيما هو إنساني"، كما أن الآلية والتصلب ضد الطبيعة الإنسانية في الأساس (263).

وربما تكون القصيدة التي جاءت بدون عنوان معبّرة عن هذا النوع من التكرار، حيث يصف فيها رأي جماعة من السكارى في الحياة السياسية ، مفندًا سياسة المقاطعة السلبية كوسيلة للتصدي للاحتلال الإنجليزي، وموظفا التكرار لتصوير ما يفرضه السكر من انفصال عن الواقع تماما كانفصال السياسيين عن واقع البلاد:

أَمُناوَراتٍ في السياسة تبتغو — نَ وللجيوش مناورات تُفْزِعُ؟
أمناوراتٍ في السياسة تبتغو — ن ومثلكم في حكمه لا ينفع؟
أمناوراتٍ في السياسة تبتغو — ن وفى بلادكمُ " إطاليا " تَطْمَعُ؟
أمناوراتٍ في السياسة تبتغو — نَ وفى حدودكمُ النازي يطل ويرجع؟
روحوا اتلهوا روحوا اتلهوا روحوا اتلهوا — روحوا اتلهوا ثم اتلهوا أو فرقعوا
..... — .....
يا بُعْبُعٌ، يا بعبعٌ، يا بعبعُ — يا بُعْبُعٌ، يا بعبعٌ، يا بعبعُ
تجدُ الشجاعةَ عاودته فيتقي — بأس البعابِعِ إذ تميلُ فيركع
ويقول لا لا لا للا لا لا للا — من قال منا: يا جماعة قاطعوا؟
الإنجليز أَحِبَّة ومتاعهم — خير المتاع، ومثلهم من يبدع! (264)

إذ يستعير منطق السكارى ليعرض لامعقولية مايحدث في الواقع كما أن الآلية التي حرص على إثباتها في تكرار المفردات تشير لخلو الفعل على الأرض من أي تأثير تماما كطقطقة الكلام الخالي من المعاني.

3.5. اشتقاق الألفاظ:

يشتق الهياوي ألفاظًا غريبة لضروريات القافية أحيانا أو لتصوير الواقع العبثي واللاجدوى بعرضه للقضايا من خلال بعض الأصوات الخالية من الدلالة ، معتمدًا على هوامشهِ لتوضيح مقصده منها في ذلك ، ومنتحلا صوت الشارح المفسر ليؤكد على مصداقية راويهِ الوهمي ومعرفته بلغة الشاعر ولغة قبيلته التي يُرجع إليها بعض الألفاظ والمعاني، ومن تلك الألفاظ التي جاءت في الهوامش مثل:

تزعقون: بمعنى نزعق والواو والنون من الذهول والألم[265]

والميصري: المصري والتحول مياعة ودلعًا ولتسلية الصيام[266]

وسرسر: المصاريف السرية[267]

الطبورات: جمع طابور، السنقبع: اللخبطة[268]

مصارينناه: مصارينه، والنبو: النبي[269]

البرمان، البرليل: لغة في البرلمين وهو البرلمان[270]

بندلي: اسم جنس لكل يوناني[271]

ويرفع الكبوت: لا معنى لها[272]

كما يؤسس بعض أبياته على منطق اللامعنى كقوله:

شوشو ششو شوشو ششو — شاشا ششا شيشي شلي (273)

ليشير بذلك إلى لامعقولية الواقع وعدم جدوى الكلام مؤكدًا على عبثية الواقع السياسي الذي يكرر ذات الأخطاء ونفس المنهج ليصل إلى النتائج نفسها. فإن "السخرية في هذا النمط تأتي من خلال الخروج عن المألوف اللغوي عبر اشتقاق جرسٍ موسيقي لأصوات جديدة"[274]... ويحقق هذا الاستخدام للأصوات المشتقّة بغرض السخرية "الاستخفاف والهزء والسخرية التي اشتقها من إيقاعها الموسيقي الساخر، وكذلك من دلالتها المبهمة في بعض الأصوات التي تقترب من الفكاهة والضحك"[275]. ونرى ذلك في قول الشاعر في نهاية إحدى قصائده:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن هعهع هعو هعهع هعو هعهع هعو[276]

وكذلك استحداثه مفرداتٍ يضعها على لسان الجنّي الذي يمثل الزعيم، من باب السخرية، كقوله:

قلت: أنت الرئيسُ، فليحيا سعدٌ قال: أخرس، صه. طه، شنطريفُ

أنا جنّيٌ من العفاريت واسمى "سعد" .. .... (277)

4.5.إقرار البديهيات:

أحد الأشكال المعروفة للسخرية في لغة الحياة اليومية؛ إذ تحمل توقعًا ينحلُّ فجأة للا شيء، "إن الهزل الساخر هنا يكتسب شيئا من قوته الفريدة أو لامعقوليته عن طريق فخامة كلماته (الشكل) وتفاهة المعارف (المضمون)"[278].

واعتمد الههياوي على هذا الأسلوب في مستهل بعض قصائده، ليؤكد على أنه رغم وضوح الثوابت، إلا أن الكثير من المعايير قد اضطربت بسبب غفلة البعض وكأننا في حاجة لإعادة إقرار البديهيات سخرية من تلك الغفلة.

كما في مقدمة "قصيدة السودان" التي يقف فيها على أهمية وحدة مصر والسودان موضحًا مآرب الإنجليز، فالمقصد واضح والهدف محدد، إلا أن تغافل البعض يستدعي حماقة إثبات البديهيات:

الناسُ بعدَ الظهر يتغدونا ومع العِشا والله يَتَعشُّونا

والأوليا ترى موالدَهم تدورُ إذا تشاء وزارةُ الداخلينا (279)

وكذلك في مقدمة قصيدة "قرص شمس" التي يصف فيها بعض المتاعب السياسية وقت حكومة زيور باشا التي عرفت بحكومة التسليم للإنجليز على طول الخط، والتي عطلت الدستور وأخرجت الجيش المصري من السودان، وتنازلت عن واحة جغبوب وغيرها من الانتهاكات التى نالت الحركة الوطنية، ويبدأ القصيدة بقوله:

للشمسِ قرصٌ أصفرٌ يَخْفى وحينًا يَظهر

يطوي السماءَ من الصباحِ إلى المَساء وينشر (280)

فالحقائق والثوابت الوطنية واضحة لا تحتاج إلى إثبات أو تحقيق، وسوء إدارة الحكومة وأخطاء الأحزاب حماقة تتساوى مع إعادة تعريف البديهيات، إذ أن الحقائق واضحة وضوح الشمس.

5.5.الاعتماد على الأمثال والتعابير الشعبية:

ضمّن الههياوي أبياته عدداً من الأمثال والأقوال الشعبية، ليؤكد على وجهة نظره من جانب وإمعانا في التنكيل بالمسخور منه من جانب آخر، وكذلك للاستفادة من بعض ما تحمله الأمثال من صورٍ كاريكاتورية. و الأمثالُ "هي القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي أحيانًا وشكل أدبي مكتمل يسموا إلى أشكال التعبير المألوفة، برغم أنه يعيش في

أفواه الشعب"[281]، وأما التعابير الشعبية هي العبارات والجمل المنتشرة والمتكررة في أفواه العامة لكنها لا ترقى للمثل الشعبي. ولقد استدعى من الشعر العربي ما صار مضرب المثل فضمّنه أبياته، وكذلك استفاد من مخزون الأمثال والتعابير والنوادر الشعبية. ويقف الهبياوي على الغرض التعليمي من المثل في مذكراته مؤكدا على وظيفتها:

الناس قالوا قديمًا حكمة شَبَطَتْ في العقل تنفعُ من أصْغَى ومن سمِعا
من شاء يغرِفُ منها فهي قولهم سايسْ أمورَك في الدنيا وكُن جَدَعا (282)

ويستدعي من الأمثال العربية معتمدًا على التناقض بين معنى المثل وما يفرضه الواقع، لتتحول دلالته الثابتة في ظل التحولات إلى الواقع كقوله:

والقولُ ما قال الخواجةُ وحدُه وخذام طالقة من الكمشوشي
والقول ما قالت حذام، خرافة أو حَلَّة في الشارع المرشوش (283)

ويوظّف مخزونه الشعري فيستدعي منه ما صار مضرب المثل، كقول جرير:

زَعَمَ الفَرَزْدَق أنْ سَيقْتُلَ مَرْبَعا أَبْشِرْ بِطولِ سلامةٍ يا مَرْبَعُ

وكثيرًا ما يقوم بتفصيح أمثال العامية معتمدًا على المفارقة والمفاجئة الناتجة من ذلك في صناعة الفكاهة، كقوله:

زَرَعْتْ فسيخ الحبّ بين جوانحي فأصبحَ شرباتًا وأصبحت تشرب (284)

وقوله: "وإن من اخشتوا ماتوا سريعا"[285]

وقد يستفيد من المعنى السائد لمثلٍ ما مستبدلا أنظمته الدلالية، كمثل "الاسم لطوبة والفعل لأمشير" في قوله:

لكن الاسم لِرفعت والفعل لِمُكْرِم ذي المكر (286)

مؤكدًا بذلك تبعية رئيس الحزب لسكرتيره وكاشفًا عن خلل العلاقة التراتبية في إدارة الحزب.

وتؤدي التعبيرات الشعبية الوظيفة نفسها في أشعار الهبياوي لتقريب المعاني وصنع المفاجئة ، فيستعير الكثير من العبارات الشعبية مفصّحًا إياها أو كما هي، كقوله:

عيْنُ الحسود الذي لا شيء يَزْجُرُه فيها من الله عو د مانع الحسدِ [287]

وكذلك قوله "في عبي لعب الفار"، "وتقول لى شقع بقع" [288]، و"أما عليه عفارم وعوافى" [289]. ووظف لذات الغرض الأغاني الشائعة، كقوله:

وتقول بل شال الحمامُ ومرَّةً حط الحمام وما أجاب ندائي (290)

وقوله: "عَمَّك شَنْطَح جالك ينْطَح..." ([291]).

وتسعى مثل هذه الأمثلة والعبارات لتوظيف المشتركات المعرفية مع الجمهور لبناء الدلالة التي تسهم في التأكيد أو المناقشة أو السخرية من الوضع القائم، وغيرها من الوظائف التي سعى الشاعر إليها باستخدام تلك العبارات والأمثال.

كمااستفاد الشاعر –أيضًا- من بعض "نوادر جحا"، واستدعاه كنموذج للتغافل والحصافة ليسقط نوادره على واقعه، ومن ذلك:

قوله: "كمثل جحا وزوجة أبيه لما"[292]..

وقوله:

وزعَّقت مثل جحا الذى راقتْ له أغنية غنَّاها في الحمَّامِ

وقوله: وساقية قد ركبوها جديدة....

بِتاعَةُ مولانا "جحا" فهي دائمًا تدور ولم يُرْبَطْ هناك جَموس

على الفارغ الفاضي يدور حديدها[293]....

ليصبح جحا بتغافله وتحامقه معادلاً للهدر والحماقة الموجود في الواقع السياسي.

6.5.القفشة والقافية:

تختلف القفشة عن القافية، فالأولى معناها العثور في إنسان على شيء يصلح مادة للتندر [294]، أما الثانية فهي نوع من المزاح اللفظي الذي يعتمد على طرح كلمة ثم يرد الآخر بقوله: "إشمعنى"، ليأتي الرد الصاعق من صاحب الطرح الأول.[295]

واعتمد الههياوي -في وصفه للشخصيات المختلفة- على أسلوب القفشة للتعريض بعيوبهم، وللإشارة إليهم بعلاماتهم المميزة كوصفه لرئيس الوزراء آنذاك زيور باشا:

يا صخرةً، يا نخلةً يا لخمةً يا زحمةً يا أتخن الأشياء [296]

ووصفه لأحد الزعماء ب "البطل العبيط"، "الأهبل الغرّ البسيط"، "المستقيم على العمى"، "المستذلّ كرامة".[297]

كذلك استخدم منطق القافية مع إجراء بعض التعديلات كأسلوب لتفنيد حجج احتلال الإنجليز لمصر:

وإشمعنى يعنى بيتكم تحرسونه..

وإشمعنى يعنى لا نرى في بلادكم غريبا..

وإشمعنى يعنى ليس في لندن امرؤ عليكم..[298]

ليقارن من خلال تلك الأسئلة التي يطرحها على اللورد وضع مصر وإنجلترا مبطلاً حججهم في عدم الجلاء عنها.

7.5.الندب والملاحاة:

الندب وسيلة للتعبير عن الحزن في الأوساط الشعبية، وكانت له تقاليد ومتخصصون يستأجرون له، واستعاره الههياوي على لسان بعض القادة والزعماء لخلق مفارقة بمقارنة حكمة الزعماء وحماقة الندابة التي اعتمد لغتها لغة لهم في بعض المواقف، كما جاء على لسان وكيل حزب الاتحاد "حلمي باشا عيسى" في افتتاحية قصيدة " أبو علي" حزنًا على إقالة "حسن نشأت" باشا من رئاسة الديوان الملكي، والذي كان أحد المؤسسين للحزب واللاعب الأساسي في تشكيله، بالإضافة لتدخله في تعيين القيادات والوزراء. كما أن ما يتعلق بالموت في الشعر هو من الأغراض الجادة، لكن الههياوي وظفه بغرض الهزل والسخرية، وهو أسلوب اعتمده في العديد من قصائده، إذ "يستند مفهوم السخرية ومشروعيتها في التراث العربي عامة على

أساسٍ معرفي نفسي يتجلى في ثنائية الطاقة الفعالة في الإنسان: الجد والهزل. المقصود ضمن هذه الثنائية هو بُعدٌ للنفس الإنسانية مُكمل للبعد الآخر، فهو لا يعني العبث أو اللامسؤولية بل هو على العكس من ذلك شحنٌ للنفس بالطاقة وتجديد لنشاطها لتعاود سعيها الجادّ"[299].

ونرى ذلك في قوله:

يا دَهْيتي "يا أبو علي"	يا سَندي يا جَملي
لأيّ خَطْبٍ داهمٍ	تركتنا "بالعَجَل"
وأيّ أمرٍ نافذٍ	"مُلَهْلَبٍ" مستَعْجَل
رماك في لحظته	من فوق رأس الجبل ؟
وأي يوم أسود	مُهَبَّبٍ "مُقَنْدَل"
مطيَّن مخبّل	مزَفَّت مِنيّل

لتأتي الأبيات على لسان حلمي عيسى كصورة كاريكاتيرية لا تتفق مع شخصية أحد كبار رجالات الدولة آنذاك، ويرسم الهيباوي صورة النحاس باشا من خلال المنطلق نفسه في القصيدة التي تناول فيها تكريمه بعد خروجه من الوزارة:

هذا أوانُ اللَّطْمِ	الطُمْ لنا وشَلْشِلِ
يا سندي إهيْ إهيْ	إهيْ إهيْ يا جملي [300]

وبرغم أن "الندب" خارج حدود الفكاهة منطقًا وقولاً، فإن المفارقة بين منطوقه وصورة قائله هي التي تصنع الفكاه ة. واعتمد الهيباوي أيضا على الردح/الملاحاة أسلوبًا أسس عليه بعض قصائده، حيث كان الردح آنذاك أشبه بالمنازلاتالتي كان يستجمع المتنازلون فيها قواهم ليواجه بعضهم بعضًا، وكانت تَحوي في جوهرها كثيرًا من أشكال الفكاهة.[301]

كما استهل قصيدة "هي وحدها بطلة الاستقلال" بالإشارة للردح كأسلوب وممارسة لبعض شخصيات الواقع السياسي:

لا الردْحُ ينفعُنا ولا التشْهيق	هرب الهتافُ وفَلْسَعَ التصفيق ...
من كل شَرْشُوحٍ يجر وراءه	شرشوحة خُلخالها مسروق [302]

وكثيرًا ما كان يستخدمه كأسلوب يُنَكِّلُ من خلاله ببعض شخصيات الواقع السياسي آنذاك كما في قصيدة "أرجوزه":

اللهُ يَبْتليكَ يا بَعيدٌ	بجزمةٍ في كعبِها حديد
تنزلُ فوقَ صدغك المسلطح	وفوق أم رأسك المُفَرْطَح [303]

بذلك وظف الهيباوي مفردات الفكاهة اللفظية في خلق مساحات مشتركة مع جمهوره يتكئ فيها على المخزون المشترك بينهما لبناء الفكاهة وصنع الضحك.

الخاتمة والنتائج

سعت الدراسة من خلال المنهج التحليلي وبعض نظريات الضحك إلى الوقوف على استراتيجيات الفكاهة وآلياتها في شعر محمد الهيباوي، حيث نشر عددا من قصائده الساخرة في مجلة الكشكول ما بين عامي (1924 – 1939)، والتي قدم من

خلالها رواية غير رسمية للأحداث آنذاك ، حملت في أحد وجوهها تاريخ ما لم يذكره التاريخ من خلال رؤية ساخرة أظهرت خبرته الواسعة بالواقع السياسي والاجتماعي.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

- الفكاهة عند محمد الههياوي هي ممازحة مرتبطة بالواقع، ونُصْحٌ مؤسسٌ على الانحياز للإصلاح، وأحد أشكال المقاومة الوطنية في مواجهة الخيانة والفساد.
- ويمكن أن نجمل الاستراتيجيات التي اعتمد عليها الههياوي في النقاط الآتية: التستر، والترميز، والشكل "شكل القصيدة"، والتصوير الكاريكاتيري، والفكاهة اللفظية، واعتمد في تحقيق هذه الاستراتيجيات على عدد من الآليات المختلفة.
- خلق الههياوي مستويات من الحجب ليستتر خلفها مخفيا هويته ليضمن الحماية لنفسه . ومن تلك المستويات إبهام اسم الشاعر، والراوي الوهمي، وانتحال الشعر على لسان معاصريه، واختراع شخصية "إياه" كوسيلة لإبهام اسم الشاعر وانتحل من خلاله عدد من الشخصيات كان أبرزها شخصية محمد نجيب الغرابلي، لتصبح شخصية "إياه" الخيالية مستودعًا للسخرية ولسانًا للنقد، تمامًا كما خلق الوجدان الشعبي شخصية جحا.
- وبالإضافة إلى ذلك ، ابتكر الههياوي راويًا شارحًا لقصائده نسمع صوته في المقدمات النثرية ونرى شروحه في الهوامش المختلفة بالرغم من أننا لا نعلم من يكونليؤكد حضوره غياب الشاعر من مشهد الإرسال والتلقي، وليصبح حجابا إضافيا بين مبدع النص والمتلقي بهدف الحماية والتحرر.
- واعتمد الههياوي على الترميز كاستراتيجية أساسية لتكثيف الدلالة والانفتاح على الواقع بسياقاته المختلفة لبناء رؤية مختزلة وكاشفة. وكانت شخصيتا"سيرين" و"جون بول" من أهم تلك الرموز التي كشفت التواطؤ وفساد الواقع بشكل عام.
- ووظف الههياوي الشكل العام للقصيدة كاستراتيجية أسس بها للفكاهة معتمدًا على عدد من الآليات ، كالبنية المضحكة والتي تنوعت بين البنى الموازية والبنى الضدية والبنى التصاعدية . كذلك استفاد من آليات الفكاهة بشكل عام كالترابط والتحويل والتبديل، والأنظمة الاستبدالية والمفاجئة، والقلب في قصيدة البنى الموازية، كما نجد التناقض والتنافر في قصيدة البنى الضدية، أما القصيدة التصاعدية فاعتمد فيها على الاقتباس وكرة الثلج وتداخل السلاسل، واستفاد فيها أيضا من التورية الساخرة في صياغة المعاني الفكاهية.
- اعتمد الههياوي على الأحداث التي عاصرها آنذاك موضوعا للقصيدة ، فأصبحت في مجملها تعقيبا على ما يجري على أرض الواقع وتعريضا به.فاستفاد من الأحداث والقضايا العامة في صياغة الفكاهة في القصيدة التعقيبية، ومن تلك الأحداث والقضايا: قضية السودان، والنيل، والجلاء، والسيادة الوطنية، والمفاوضات، والانتخابات، وتشكيل الوزارات، وقدوم ورحيل المندوب البريطاني، واجتماعات الأحزاب، والمعاهدات، والأعياد والمناسبات، وإنذارات إنجلترا، وأزمة الجيش، مشاكل القطن، والري، والسفارات، والامتيازات، وقضايا العمال والفلاحين والموظفين... وغيرها.
- التقط الههياوي بعض الأنماط وجعلها مدخلا وموضوعا لعدد من قصائده ،خاصة الأنماط التي تكشف وعيا انعزاليًا معاديًا للمجتمع كالزعامات والمحاسيب ومُضْحِك الحرفة . وقد تناول من خلال تلك الأنماط القيم المنهارة التي تحبط الآمال العامة في التحرر والاستقلال والعدالة والمساوا ة، لتأتي السخرية من تلك الأنماط إجازة من القهر والاحباط وإيقاظًا للوعي الجمعي وتنبيهاً على هشاشة السلطة وإمكانية مقاومة ظلمها.

- وظف الهياوي الصورة الكاريكاتيرية في شعره للنيل من شريحة الزعماء والمحاسيب والمسئولين بشكل عام؛ لينزع عنهم هالات التقديس والاستحقاق ويضعهم على قدم المساواة والمحاسبة مع الآخرين ، مستفيداً في ذلك من التشبيه والاستعارة والكناية، موظفاً صورة الحيوان للنيل من المسخور منهم. وكشف من خلال كاريكاتيرية اللامعقول أن مشاكل الواقع أصبحت عصية عن الحل المنطقي، كما وظف الصورة الكاريكاتيرية للسخرية من ذات الشاعر أيضا . وبشكل عام فقد اعتمد الكاريكاتيرية منهجا لصياغة ملامح عالمه الشعرى بالتقاط العيوب وتسليط الضوء عليها؛ لكشف تناقضات الواقع السياسي آنذاك فاضحًا الفجوة بين الرغبة والقدرة والمعلن والخفي والأقوال والأفعال وبين واقعه المعبر عن واقع الطبقات المهمشة وواقع أهل السلطة والمسئولين.
- واعتمد الهياوي أيضا على الفكاهة اللفظية كاستراتيجية رفع بها الحواجز بين القصيدة والقارئ، باستخراجه الضحك بنفس الآليات التي اعتادها قارئه في حياته اليومية ، ومن تلك الآليات: التلاعب اللفظي، التكرار وا شتقاق الألفاظ، وإقرار البديهيات، والاعتماد على الأمثال والتعابير الشعبية، والقفشة والقافية، والندب والملاحاة.
- نخلص مما سبق إلى أن الهياوي قد سعى -من خلال استراتيجياته الست، ومن خلال الآليات التي اعتمدت عليها تلك الاستراتيجيات- إلى صياغة فلسفته الخاصة للفكاهة في شعره والتي أسسها على منهج نقدي برفض الوقوف على الحياد مع الواقع الفاسد، ومواجهته ومكاشفته بالنصح تارة، وبالسخرية والتقريع تارة أخرى؛ تنبيهًا لضرورة الإصلاح والتغيير نحو الأفضل.
- هوامش الدراسة:

- (1) د. عناني، محمد، 1998 ، فن الكوميديا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص2.
- (2) برجسون ،هنري،1998، الضحك، ترجمة: سام ي الدروبي، عبدالله عبد الدايم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص94.
- (3) انظر: خليل ،نزار عبدالله ، 2012،السخرية والفكاهة في النثر العباسي، عمّان، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع،ص26.
- (4) د. عبدالحميد ،شاكر،يناير 2003، الفكاهة والضحك، الكويت، عالم المعرفة، عدد (289)، ص 38: 40. وانظر: خليل، نزار عبدالله، مرجع سابق، ص34.
- (5) نفسه ص27.
- (6) د. ضيف،شوقي،2004،الفكاهة في مصر، القاهرة،دار المعارف، ، الطبعة الثانية، ص10.
- (7) الرازي ،محمد بن أبي بكر، 1987، مختار الصحاح، بيروت، مكتبة لبنان، ص 213، وانظر: عبدالحميد ، شاكر،مرجع سابق، ص93.
- (*) يقدم "الزركلي" تعريفًا بمحمد الهياوي قائلاً: "محمد بن مصطفى بن محمد بن سيد أحمد الهياوي: أديب مصري، له شعر جيد، تعلم في الأزهر واحترف الصحافة طوال حياته، نسبته إلى "هيا" من مدن الشرقية بمصر، انتمى إلى الحزب الوطني، ورأس تحرير جريدة الأمة، وكتب في بعض الجرائد الأخرى، وكانت له جريدة المنبر الأسبوعية، وتولي تحرير عدة جرائد، واشتهر بنقده اللاذع فكاهة وجدًا، وتوفى بالقاهرة 1362هـ/1943م"خير الدين الزركلي: الاعلام قاموس تراجم، ج/ 7، دار العلم للملايين، بيروت، 2002، ص103. وأكد معجم الأعلام الشرقية تاريخ ومكان الوفاة

مضيفًا أن وفاته كانت عن 60 عامًا، ودفن في قرافة الخفير ، ومعنى ذلك أنه ولد عام 1883م.ذكي محمد مجاهد: الأعلام الشرقية في المائة الرابعة عشرة الهجرية، ج/3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/2، 1994م، ص1062.

- **(8)** الشاعر "إياه": مشيخة الأزهر، مجلة الكشكول، 22 يوليه 1927م.
- **(9)** انظر: الشاعر "إياه": التأبين، مجلة الكشكول، 1927/10/7، والشاعر إياه: بدون عنوان، مجلة الكشكول، 20 نوفمبر 1926م.
- **(10)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/7م.
- **(11)** الشاعر "إياه": بين الشكوى والأمل، مجلة الكشكول، 10 أغسطس 1928م.
- **(12)** الشاعر "إياه": الصمت البليغ، مجلة الكشكول، 1924/9/21م.
- **(13)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/11/20م.
- **(14)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/3/17م.
- **(15)** الشاعر "إياه": النطق بعد طول السكوت، مجلة الكشكول، 1932/5/13م.
- **(16)** الشاعر "إياه" بدون عنوان: مجلة الكشكول، 1936/9/11م.
- **(17)** خليل، نزار عبدالله،: مرجع سابق، ص31.
- **(18)** انظر: الرافعى ،عبدالرحمن،1987، في أعقاب الثورة المصرية ثورة 1919، المجلد الأول، القاهرة، دار المعارف،ص39.
- **(19)** انظر: نفسه، ص 99: 141.
- (*) سعد زغلول هو أحد الزعماء التاريخيين في مصر. ولد عام 1858وتوفي عام 1927.
- **(20)** انظر: نفسه، ص 158: 161.
- **(21)** انظر: الرافعى، عبدالرحمن، مرجع سابق، ص184.
- **(22)** وانفجرت الأزمة على أثر اقتراح تعديل قانون الجيش بحيث لا يكون هناك منصب مفتش عام وكان بريطانيًا آنذاك، ووصلت الأزمة إلى أن حركت بريطانيا بوارجها العسكرية نحو الإسكندرية.
- **(23)** نفسه، ص271.
- **(24)** تداول على الحكومة المصرية في فترة كتابة الأعمال (1924-1939) أربع عشرة وزارة هي على التوالي : وزارة سعد زغلول باشا من 1924/1/27 إلى 1924/11/24، ووزارة أحمد زيور باشا من 1924/11/24 إلى 1926، وقد شكل وزارتين في تلك الفترة، ووزارة عدلي يكن باشا من 1926/6/7 إلى 1927/4/21، ووزارة عبدالخالق ثروت باشا من 1927/4/25 إلى 1928/3/16، ووزارة مصطفى النحاس باشا من 1928/3/16 حتى 1928/6/25، ووزارة محمد محمود باشا من 1928/6/25 حتى 1929/10/2 ووزارة عدلي يكن باشا من 1929/10/3 حتى 1930/1/1، ووزارة مصطفى النحاس باشا من 1930/1/1 حتى 1930/6/19، ووزارة إسماعيل صدقي باشا من 1930/6/19 حتى 1933/1/4، وشكل في تلك المدة وزارتين، ووزارة عبدالفتاح يحيى باشا من 1933/9/27 حتى 1934/11/14، ووزارة محمد توفيق نسيم باشا من 1934/11/14 حتى 1936/1/30، ووزارة على ماهر باشا من 1936/1/30 حتى 1936/5/9 ووزارة

النحاس باشا من 1936/5/9 حتى 1937/12/30، وشكل في تلك المدة وزارتين، ووزارة محمد محمود باشا من 1937/12/27 حتى 1939/8/18، وشكل في تلك المدة وزارتين.

- -راجع: الرافعى ، عبدالرحمن ،1988 ، في أعقاب الثورة المصرية، الجزء الأول، والثاني، والثالث، القاهرة، ط/2،دار المعارف المصرية.
- **(25)** انظر: عبد القادر،محمدزكى، محنة الدستور 1923-1952، كتاب روز اليوسف، العدد (6)، مجلة روز اليوسف، القاهرة، بدون تاريخ، ص 74.
- **(26)** نفسه، ص138.
- **(27)** انظر: برجسون،هنري ، نفسه، ص 67: 70.
- **(28) Roukes, Nicholas, 1997 , Humor in art: A celebration of visual wit. Davis, , pp 14-16.**
- **(29)** انظر: أيغلتون ،تيري، 2019، فلسفة الفكاهة، ترجمة: ماجد حامد، لبنان،الدار العربية للعلوم ناشرون، ص 83، 86، 88.
- **(30)** خيري، بديع،1963/6/26 ، مذكرات بديع خيري، إعداد محمد رفعت، الحلقة الثانية، القاهرة ، مجلة الكواكب.
- **(31)** الشاعر "إياه": رثاء شاعر النيل، مجلة الكشكول، 1932/7/29.
- **(32)** انظر: الشاعر "إياه": المحمل، مجلة الكشكول، 1924/8/8.
- **(33)** الشاعر "إياه": الضادية الكبرى، مجلة الكشكول، 1926/1/8.
- **(34)** الشاعر "إياه": عريضة شكوى، مجلة الكشكول، 1926/8/13.
- **(35)** انظر: الشاعر "إياه": حكم طنطا والبرلمان، مجلة الكشكول، 1926/1/22.
- **(36)** الشاعر "إياه": قصيدة بعد الحكم، مجلة الكشكول، 1924/12/5.
- **(37)** الشاعر "إياه": قصيدة الذكرى، مجلة الكشكول، 1924/12/12.
- **(38)** الشاعر "إياه": قصيدة النطق بعد طول السكوت، 1932/5/13.
- **(39)** الشاعر "إياه": بعد الاستقالة، مجلة الكشكول، 1927/4/19.
- **(40)** الشاعر "إياه": من الشاعر إياه إلى الوزارة، مجلة الكشكول، 1926/1/15.
- **(41)** الشاعر "إياه": قصيدة الربيع، مجلة الكشكول، 1925/4/17.
- **(42)** الشاعر "إياه": قصيدة بعد الحكم، مجلة الكشكول، 1924/12/5.
- **(43)** العقاد،عباس محمود، 2012 ، جحا الضراحك المضحك،المملكة المتحدة،دار هنداوي، ص76.
- **(44)** الشاعر "إياه": قصيدة المحمل، مصدرسابق.
- **(45)** الشاعر "إياه": قصيدة العمدة، مجلة الكشكول، 1924/11/21.
- **(46)** الشاعر "إياه": قصيدة التهييص، مجلة الكشكول، 1924/11/14.
- **(47)** الشاعر "إياه": قصيدة سكوتًا أيها النواب، مجلة الكشكول، 1927/2/25.

- (48) جون ،ماكوين، 1990، موسوعة المصطلح النقدي، الترميز، عبدالواحد لؤلؤ، بغداد، المأمون للترجمة والنشر، ص87.
- (49) د. أحمد ،محمد فتوح ، 1984، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،الطبعة الثانية ،القاهرة، دار المعارف، ص202.
- (50) نفسه، ص303.
- (51) فتحي،إبراهيم،1986،معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية، للناشرين المتحدين، ص 171: 172.
- (52) د. إبراهيم،زكريا، 1970،سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة، مكتبة مصر،ص 153: 154.
- (53) د. عبدالحميد،شاكر ، مرجع سابق، ص59.
- (54) الشاعر "إياه": قصيدة الانهزامية، مجل الكشكول، 1925/3/13.
- (55) الشاعر "إياه": قصيدة رمضان، مجلة الكشكول، 1925/3/27.
- (56) الشاعر "إياه" قصيدة الذكرى، مجلة الكشكول، 1925/7/31.
- (57) ذكر الهههاوي الخواجة في أكثر من موضع محددًا صفاته ومنها ..

– قوله:	– ولا تكبرت يومًا		– مثل الخواجة خريما
– وقوله:	هذا الخواجة الذى		يرفع فينا ويضع
	ما زال في مصر على		ما كان في ذاك الطمع
–	–		–
– وقوله:	– وما الخواجة إلا ر	اجل جدع	– وابن البلاد حمار في المرابيط
	وحقنا عندهم زور وبهلعة		والخير تأخذه منهم بتغويط
–	–		–
– وقوله:	– فهناك حاكمه الخواجة برضه		– هو والنبي ياخويا ما غيروش
	والقول ما قال الخواج.ة وح ده		وح ذام طالق .ة من الكمش وشي

–

- (58) الشاعر "إياه": الموظفون الأجانب، مجلة الكشكول، 1926/8/8.
- (59) الشاعر "إياه": الموظفون الأجانب، مصدر سابق.
- (60) الشاعر "إياه": المهجصون: مجلة الكشكول، 1927/4/1.
- (61) الشاعر "إياه": غرامة وطنية، مجلة الكشكول، 1926/11/12.
- (62) الشاعر "إياه": وصايا إلى النواب الكرام، مجلة الكشكول، 1926/11/5.

- **(63)** الشاعر "إياه": الفلاح والقطن، مجلة الكشكول، 1926/10/15.
- **(64)** الشاعر "إياه": وداع وصية، مجلة الكشكول، 1928/8/24.
- **(65)** الشاعر "إياه": قصيدة الصمت البليغ، مجلة الكشكول، 1924/9/12.
- **(66)** الشاعر "إياه": قصيدة التسلية، مجلة الكشكول، 1925/2/13.
- **(67)** الشاعر "إياه": قصيدة العميد، مجلة الكشكول، 1925/10/9.
- **(68)** الشاعر "إياه": موشح سند بسطي، مجلة الكشكول، 1925/4/3.
- **(69)** الشاعر "إياه": رمضان، مجلة الكشكول، 1927/3/4.
- **(70)** الشاعر "إياه": أبودروبش، مجلة الكشكول، 1928/4/6.
- **(71)** الشاعر "إياه": قصيدة الزيارة، مجلة الكشكول، 1924/10/10.
- **(72)** الشاعر "إياه": قصيدة العميد، مجلة الكشكول، 1925/9/4.
- **(73)** الشاعر "إياه": وإيه يعنى، مجلة الكشكول، 1927/2/18.
- **(74)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1924/12/19.
- **(75)** الشاعر "إياه": القصيدة الغرامية، مجلة الكشكول، 1924/9/19.
- **(76)** هنرى برجسون، مرجع سابق، ص13.
- **(77)** انظر: بوهسون،هنري ، مرجع سابق، ص269، وانظر: ايغلتون،تيرى ، مرجع سابق، ص86.
- **(78)** د. النجار، محمد رجب، 2015، الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 186.
- **(79)** د. طه ، نعمان محمد أمين،1987، السخرية في الأدب العربي، القاهرة، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، ط ١، ص 51.
- **(80)**الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1924/12/19.
- **(81)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/12/23.
- **(82)** نفسه.
- **(83)** نفسه.
- **(84)** الرافعي ،محمد عبدالرحمن ، 1989،في أعقاب الثورة المصرية، الجزء الثالث، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ص55.
- **(85)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/8/28.
- **(86)** الشاعر "إياه": بين الشيخ ونائب، مجلة الكشكول، 1926/7/2.
- **(87)** برجسون،هنرى ، مرجع سابق، ص 68: 69.
- **(88)** الشاعر "إياه": بين الشيخ ونائبه، مصدرسابق.
- **(89)** د. إبراهيم،زكريا ، مرجع سابق، ص150.

- **(90)** انظر: الشاعر "إياه": هزل وجد، مجلة الكشكول، 1926/12/10.
- وانظر: الشاعر "إياه": عرس ومأتم، مجلة الكشكول، 1927/10/14.
- وانظر: الشاعر "إياه": نداء النائمين، مجلة الكشكول، 1927/2/4.
- وانظر: الشاعر "إياه": ابتداء اليقظة، مجلة الكشكول، 1927/2/11.
- **(91)** الشاعر "إياه": قصيدة الإفلاس، مجلس الكشكول، 1925/2/21.
- **(92)** الشاعر "إياه": أرجوزة النصب السياسي، مجلة الكشكول، 1928/2/17.
- **(93)** الشاعر "إياه": قصيدة الربيع، مجلة الكشكول، 1925/4/17.
- **(94)** الشاعر "إياه": العمدة والوزارة، مجلة الكشكول، 1926/1/1.
- **(95)** الرافعي، محمد عبدالرحمن، 1947، في أعقاب الثورة المصرية، ط١،القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص258.
- **(96)** انظر: نفسه، ص219: 245.
- **(97)** الشاعر "إياه": الرائية الكبرى، مجلة الكشكول، 1926/4/9.
- **(98)** د. النجار، محمد رجب، الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، مرجع سابق، ص 197.
- **(99)** انظر: الرافعي، محمد عبدالرحمن، في أعقاب الثورة المصرية ، الجزء الأول، مرجع سابق، ص212.
- **(100)** الغزالي، شعيب بن أحمد محمد عبدالرحمن، 1414هـ، أساليب السخرية في البلاغة العربية، دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،ص278.
- **(101)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/9/25.
- **(102)** ايغلتون،تيري، مرجع سابق، ص74.
- **(103)** نفسه.
- **(104)** الشاعر "إياه": بدون عنوان: مجلة الكشكول، 1936/11/6.
- **(105)** انظر: ايغلتون، تيري، مرجع سابق، ص88.
- **(106)** الشاعر "إياه:: تهنئة وأمل، مجلة الكشكول، 1927/9/30.
- **(107)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/10/23.
- **(108)** برجسون،هنرى ، مرجع سابق، ص69.
- **(109)** الشاعر "إياه": أرجوز النصب السياسي، مصدر سابق.
- والشاعر "إياه": أرجوزة اللم، مجلة الكشكول، 1928/2/24.
- والشاعر "إياه": أرجوزة البرم، مجلة الكشكول، 1928/3/2.
- **(110)** انظر نفسه.
- **(111)** الشاعر "إياه" الخطبة الشعرية، مجلة الكشكول، 1927/4/22.
- **(112)** برجسون، هنرى، مرجع سابق، ص70.
- **(113)** الشاعر "إياه": خروف العيد، مجلة الكشكول، 1928/6/1.

- **(114)** الشاعر "إياه": البيت المرفوع، مجلة الكشكول، 1928/6/15.
- **(115)** با مؤمن، سالم بن محمد بن سالم، 1436-1437هـ،السخرية في الشعر الأمويّ، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية،ص302.
- **(116)** انظر: د. أبوسيف،ليلى،1927،نجيب الريحانى وتطور الكوميديا في مصر، القاهرة،دار المعارف،ص74.
- **(117)** انظر: زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص76.
- **(118)** نفسه، ص81.
- **(119)** الشاعر "إياه": قصيدة المحمل، مصدرسابق.
- **(120)**بن رشيق، أبو علي الحسن،1955، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر، مطبعة السعادة، ص 179.
- **(121)** نفسه، ص 179-180.
- **(122)** انظر: الرافعي، عبدالرحمن، في أعقاب الثورة المصرية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 177: 181.
- **(123)** الشاعر "إياه": قصيدة السودان، مجلة الكشكول، 1924/8/22.
- **(124)** د. طه، نعمان محمد أمين، مرجع سابق، ص 44.
- **(125)** الشاعر "إياه": القصيدة الغرامة، مجلة الكشكول، 1924/9/19.
- **(126)** الشاعر "إياه": قصيدة الاستقبال، مجلة الكشكول، 1924/10/31.
- **(127)** الشاعر "إياه": قصيدة التهييص، مجلة الكشكول، 1924/11/14.
- **(128)** الشاعر "إياه": الانتخابات والمؤتمر، مجلة الكشكول، 1926/2/5.
- **(129)** الشاعر "إياه": قصيدة السودان، مصدرسابق.
- **(130)** الشاعر "إياه": القصيدة الغرامية، مصدرسابق.
- **(131)** الشاعر "إياه": قصيدة التهييص، مصدرسابق.
- **(132)** الشاعر "إياه": المحادثات والنيل، مجلة الكشكول، 1927/11/11.
- **(133)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/5/26.
- **(134)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/1/13.
- **(135)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/12/30.
- **(136)** الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/12/30.
- **(137)** برجسون،هنري، مرجع سابق، ص22: 23، ص111.
- **(138)** انظر: د.عبد الحميد،شاكر، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص 39.
- **(139)** برجسون، هنري، مرجع سابق، ص 18.
- **(140)**ابن الجوزي،2009، أخبار الحمقى والمغفلين، بيروت، لبنان،دار الكتب العلمية، ص17 .
- **(141)** انظر: النجار،محمد رجب،أكتوبر 1978،جحا العربي، الكويت، عالم المعرفة، ص 42.

- (142) انظرنفسه، ص70: 72.
- (*) مصطفى النحاس أحد الزعماء الوطنيين، ولد عام 1879 وتوفي عام 1965.
- (143) الشاعر "إياه": غرامة وطنية، مجلة الكشكول، 1926/11/12.
- (144) الشاعر "إياه": قصيدة الزيارة، مصدر سابق.
- (145) انظرالرافعي، عبدالرحمن،مرجع سابق ص 158:161
- (146) الشاعر "إياه": في البساتين، مجلة الكشكول، 1926/7/19.
- (147) الشاعر "إياه": بدون عنون، مجلة الكشكول، 1936/11/20.
- (148) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/6/23.
- (149) الشاعر "إياه": القصيدة الغرامية، مصدرسابق.
- (150) راسل،برتراند،2009، انتصار السعادة، ترجمة محمد قدري عمارة، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ص 118.
- (151) الشاعر "إياه": قصيدة رمضان، مجلة الكشكول، 1925/3/27.
- (152) الشاعر "إياه": قصيدة العمدة، مصدرسابق.
- (153) الشاعر "إياه": مين شيخ ونائب، مصدرسابق.
- (154) الشاعر "إياه": القصيدة الغرامية، مصدرسابق.
- (155) الشاعر "إياه": قصيدة التوسل، مجلة الكشكول، 1925/1/16.
- (156) الشاعر "إياه": القصيدة الغرامية، مصدرسابق.
- (157) الشاعر "إياه": قصيدة العيد، مجلة الكشكول، 1925/4/24.
- (158) الشاعر "إياه": المهجصون، مجلة الكشكول، 1927/4/1.
- (159) الشاعر "إياه": المهجصون، مصدرسابق.
- (160) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/4/14.
- (161) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1928/2/3.
- (162) الشاعر "إياه": قصيدة العميد، مجلة الكشكول، 1925/10/9.
- (163) الشاعر "إياه": المهجصون، مجلة الكشكول، 1927/4/1.
- (164) با مؤمن، سالم بن محمد بن سالم، مرجع سابق، ص 284.
- (165) نفسه، ص 286.
- (166) الشاعر "إياه": أبودرويش، مصدرسابق.
- (167) الشاعر "إياه": القصيدة الحماقية، مصدرسابق.
- (168) حسين، السيد عبدالحليم محمد، 1988،السخرية في أدب الجاحظ، طرابلس، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ص 173.
- (169) الرافعي، عبدالرحمن،في أعقاب الثورة المصرية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص160.

- (170) الرافعي، عبدالرحمن،في أعقاب الثورة المصرية، الجزء الثالث، مرجع سابق، ص53.
- (171) الشاعر "إياه": في الريف، مجلة الكشكول، 1927/8/26.
- (172)الشاعر "إياه": قصيدة العمدة، مصدر سابق.
- (173) الفاس والمحرات والشادوف والناف أدوات زراعية، والناف قطعة خشب توضع على رقبة الحيوان لجر المحراث التقليدي او تشغيل الساقية، ويتم ربطها من الجانبين بحبال من الليف او قطعه قماش محشوة بالليف.
- (174) الإسكافي صانع الأحذية.
- (175) الكلاف من يقوم بعلف المواشي وتربيتها.
- (176) الشاعر "إياه": الفائية الكبرى، مجلة الكشكول، **1924/11/28**.
- (177) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1937/6/11.
- (178) د. حمدان، جمال، شخصية مصر، ، 1995،دراسة في عبقرية المكان، الجزء الرابع، الطبعة الأولى، القاهرة،دار الهلال، ص539.
- (179) نفسه.
- (180) انظر نفسه، ص540.
- (181) الشاعر "إياه" بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/12/18.
- (182)انظر:الرافعي، عبدالرحمن،في أعقاب الثورة المصرية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 253، 294، 283،285،287،295.
- (183) الشاعر "إياه": قصيدة الصمت البليغ، مصدرسابق.
- (184) نفسه.
- (185) الشاعر "إياه": هزل وجد، مصدرسابق.
- (186) نفسه.
- (187) برجسون،هنري، نفسه،ص8.
- (188) الشاعر "إياه": العمد والوزارة، مصدرسابق.
- (189) الشاعر "إياه": قصيدة في موقف غرام، مجلة الكشكول، 1926/2/6.
- (190) الشاعر "إياه": القصيدة الشربينية، مجلة الكشكول، 1925/2/27.
- (191) الشاعر "إياه": المحادثات والنيل، مصدرسابق.
- (192) نفسه.
- (193) الشاعر "إياه": قصيدة العيد، مصدرسابق.
- (194) الشاعر "إياه" المحادثات والنيل، مصدرسابق.
- (195) الشاعر "إياه": شاعر حزب الاتحاد وفقيهة، مجلة الكشكول، 1925/12/25.
- (196) الشاعر "إياه": من الشاعر إياه إلى الشيخ بخيت، مصدرسابق.

- (197) الشاعر "إياه": من الشاعر إياه إلى الشيخ بخيت وبالعكس، مجلة الكشكول، 1925/9/18.
- (198) الشاعر "إياه": مشيخة الأزهر، مجلة الكشكول، 1927/7/22.
- (199) انظر: برجسون، هنري، مرجع سابق، ص 23: 54.
- (200) نفسه، ص 77.
- (201) انظر: د. شرف،عبدالعزيز، 1992،الأدب الفكاهي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص 6: 7.
- (202) شاكر عبدالحميد، معتز سيد عبدالله، سيد عشماوي: التراث والتغير الاجتماعي، 2004،الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي، سلسلة التراث والتغير الاجتماعي، القاهرة، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية،ص20.
- (203)بامؤمن، سالم بن محمد بن سالم ، مرجع سابق، ص434.
- (204)بن رشيق،أبو علي الحسن، مرجع سابق، ص 287.
- (205) نفسه، ص 286.
- (206) الشاعر "إياه": نصيحة، مجلة الكشكول، 1928/9/14.
- (207) انظر: الرافعي، عبدالرحمن،في أعقاب الثورة المصرية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص240.
- (208) الشاعر "إياه": قصيدة أبوعيسى وحزب الاتحاد، مصدر سابق.
- (209) الشاعر "إياه": في البساتين، مصدر سابق.
- (210) بامؤمن، سالم بن محمد بن سالم ، مرجع سابق، ص281.
- (211) الشاعر "إياه": القصيدة البجعرية، مجلة الكشكول، 1928/8/17.
- (212) الشاعر "إياه": القصيدة البعجرية، مصدر سابق.
- (213) الشاعر "إياه": أين الصائح المحكي، مجلة الكشكول، 1939/3/31.
- (214) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/11/20.
- (215) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/28.
- (216) الشاعر "إياه": القصيدة الحماقية، مجلة الكشكول، 1924/12/26.
- (217) الشاعر "إياه": قصيدة البجعرية، مصدر سابق.
- (218) الشاعر "إياه": أرجوزة التخينين، مجلة الكشكول، 1926/5/7.
- (219) الشاعر "إياه": أرجوزة التخينين، مجلة الكشكول، 1926/5/7.
- (220) الشاعر "إياه": موشح سند بسطي، مجلة الكشكول، 1925/4/3.
- (221)الشاعر "إياه": قصيدة رمضان مصدر سابق.
- (222) الشاعر "إياه": قصيدة خطيب حزب الاتحاد، مجلة الكشكول، 1925/10/30.
- (223) انظر: برجسون،هنري ، مرجع سابق، ص121.
- (224) الشاعر "إياه": القصيدة البيرية، مجلة الكشكول، 1925/3/20.
- (225) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/2/17.

- (226) الشاعر "إياه": شفاء اللورد، مجلة الكشكول، 1926/10/1.
- (227) نفسه.
- (228) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/21.
- (229) الشاعر "إياه": بخت الوزارة، مجلة الكشكول، 1928/4/13.
- (230) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/2/17.
- (231) الشاعر "إياه": إلى مجلس الشيوخ، مجلة الكشكول، 1927/9/16.
- (232) الشاعر "إياه": عرس ومأتم، مصدر سابق.
- (233) الشاعر "إياه": عرس ومأتم، مصدر سابق.
- (234) الجمال، أحمد صادق،1966، الأدب العام في العصر المملوكي، القاهرة، دار القومية للطباعة والنشر، ص 209.
- (235) الشاعر "إياه": اعتذار وغرام، مجلة الكشكول، 1927/10/21.
- (236) نفسه.
- (237) الشاعر "إياه": عرس ومأتم، مصدرسابق.
- (238) د. النجار، محمد رجب، الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، مرجع سابق، ص 188.
- (239) الشاعر "إياه": على باب الترشح، مجلة الكشكول، 1926/3/26.
- (240) الشاعر "إياه": حكم طنطا والبرلمان، مصدرسابق.
- (241) نفسه.
- (242) الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/30.
- (243) الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/9.
- (244) عبدالنور، فخري، 1992، مذكرات ثورة 1919 ودور سعد زغلول والوفد في الحركة الوطنية، تحقيق يونان لبيب رزق، دار الشروق، القاهرة، ص 182.
- (245) الشاعر "إياه": عرس ومأتم، مصدرسابق.
- (246) الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/23.
- (247) الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1928/1/6.
- (248) الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/30.
- (249)طه، نعمان محمد أمين ، مرجع سابق، ص 47.
- (250) الشاعر "إياه": إلى النواب، مجلة الكشكول، 1926/11/26.
- (251) الشاعر "إياه": بينهما، مجلة الكشكول، 1926/12/24.
- (252) أيفلتون، تيري،، مرجع سابق، ص95.
- (253)الأصمعي، أبوسعيد عبدالملك بن قُريب بن عبدالملك: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، الطبعة الثالثة،دار المعارف،القاهرة، 1967،ص 17.

- (254) الشاعر "إياه": شاعر حزب الاتحاد وفقيهه، مصدر سابق.
- (255) الشاعر "إياه": قصيدة الزيارة، مصدر سابق.
- (256) الشاعر "إياه": قصيدة الاستغاثة، مجلة الكشكول، 1925/1/31.
- (257) الشاعر "إياه" الفانية الكبرى، مجلة الكشكول، 1924/11/28.
- (258) الشاعر "إياه": رمضان، مجلة الكشكول، 1927/3/4.
- (259) الشاعر "إياه": الرياسة، مجلة الكشكول، 1927/9/9.
- (260) الشاعر "إياه": في السباتين، مصدرسابق.
- (261) بن رشيق،أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الثاني، ص 73-74.
- (262) الشعر "إياه": بدون عنون، مجلة الكشكول، 1939/6/23.
- (263) انظر: برجسون، هنري،: ص9، ص56.
- (264)الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول ،1939/7/4
- (265) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1937/4/23.
- (266) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/12/11.
- (267)الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/21.
- (268)الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/1/20.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/5/12
- (269)الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/10.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/28.
- (270)الشاعر "إياه": هو أيضًا، مجلة الكشكول، 1926/3/12.
- الشاعر "إياه": استعطاف، مجلة الكشكول، 1928/4/20.
- (271) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/5/19.
- (272)الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/14.
- (273)الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/11/4.
- (274)با مؤمن، سالم بن محمد بن سالم ، مرجع سابق، ص63.
- (275)نفسه.
- (276)الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول ،1939/7/4
- (277) الشاعر "إياه": القصيدة البيرية، مجلة الكشكول، 1925/3/20.
- (278)د. النجار،محمد رجب: الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، مرجع سابق، ص 205.
- (279) الشاعر "إياه": قصيدة السودان، مصدرسابق.
- (280) الشاعر "إياه": قصيدة قرص الشمس، مصدرسابق.

- (281) انظر: إبراهيم ،نبيلة،2000، أشكال التعبير الشعبي، الطبعة الثانية، القاهرةدار غريب للطباعة والنشر ، ص175.
- (282) الشاعر "إياه": عرس ومأتم، مصدرسابق.
- (283) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/8/7.
- (284) الشاعر "إياه": سياسة الشهوات، مجلة الكشكول، 1927/3/18.
- (285) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1924/10/17.
- (286) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/3/10.
- (287) الشاعر "إياه": قصيدة المحمل، مصدرسابق.
- (288) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1937/5/7.
- (289) الشاعر "إياه": الغانية الكبرى، مصدرسابق.
- (290) الشاعر "إياه": من الشاعر "إياه" إلى الوزارة، مجلة الكشكول، 1926/1/15.
- (291) الشاعر "إياه": قصيدة الانهزام، مصدرسابق.
- (292) الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/3/17.
- (293) الشاعر "إياه": أغراض وشئون، مجلة الكشكول، 1927/11/4.
- (294) د. إبراهيم،نبيل ، مصدرسابق، ص225.
- (295) أحمد أمين: قاموس العادات والتعابير الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص91.
- (296) الشاعر "إياه": من الشاعر "إياه" إلى الوزارة، مصدرسابق.
- (297) الشاعر "إياه": القصيدة الحماقية، مصدرسابق.
- (298) الشاعر "إياه": شقاء اللورد، مصدرسابق.
- (299) العمري، محمد،1996، بلاغة السخرية الأدبية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، المجلد 51، العدد 20، ص37.
- (300) الشاعر "إياه": حفلة تكريم صاحب الدولة، مجلة الكشكول، 1928/7/6.
- (301) انظر: د. الراعي،على،سبتمبر1981،فنون الكوميديا.. من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال، ص219.
- (302) الشاعر "إياه": هي وحدها بطلة الاستقلال، مجلة الكشكول، 1928/7/13.
- (303) الشاعر "إياه": أرجوزة، مجلة الكشكول، 1928/6/29.
-

المصادر

- الشاعر "إياه": مشيخة الأزهر، مجلة الكشكول، 1927/7/22م.
- الشاعر "إياه": التأبين، مجلة الكشكول، 1927/10/7م.

- الشاعر إياه: بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1926/11/20م.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/7م.
- الشاعر "إياه": بين الشكوى والأمل، مجلة الكشكول، 1928/8/10م.
- الشاعر "إياه" الصمت البليغ، مجلة الكشكول، 1924/9/21م.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/11/20م.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/3/17م.
- الشاعر "إياه": النطق بعد طول السكوت، مجلة الكشكول، 1932/5/13م.
- الشاعر "إياه" بدون عنوان: مجلة الكشكول، 1936/9/11م.
- الشاعر "إياه": رثاء شاعر النيل، مجلة الكشكول، 1932/7/29.
- الشاعر "إياه": المحمل، مجلة الكشكول، 1924/8/8.
- الشاعر "إياه": الضادية الكبرى، مجلة الكشكول، 1926/1/8.
- الشاعر "إياه": عريضة شكوى، مجلة الكشكول، 1926/8/13.
- الشاعر "إياه": حكم طنطا والبرلمان، مجلة الكشكول، 1926/1/22.
- الشاعر "إياه": قصيدة بعد الحكم، مجلة الكشكول، 1924/12/5.
- الشاعر "إياه": قصيدة الذكرى، مجلة الكشكول، 1924/12/12.
- الشاعر "إياه": قصيدة النطق بعد طول السكوت، 1932/5/13.
- الشاعر "إياه": بعد الاستقالة، مجلة الكشكول، 1927/4/19.
- الشاعر "إياه": من الشاعر إياه إلى الوزارة، مجلة الكشكول، 1926/1/15.
- الشاعر "إياه": قصيدة الربيع، مجلة الكشكول، 1925/4/17.
- الشاعر "إياه": قصيدة بعد الحكم، مجلة الكشكول، 1924/12/5.
- الشاعر "إياه": قصيدة العمدة، مجلة الكشكول، 1924/11/21.
- الشاعر "إياه": قصيدة التهييص، مجلة الكشكول، 1924/11/14.
- الشاعر "إياه": قصيدة سكوتًا أيها النواب، مجلة الكشكول، 1927/2/25.
- الشاعر "إياه": قصيدة الانهزامية، مجل الكشكول، 1925/3/13.
- الشاعر "إياه": قصيدة رمضان، مجلة الكشكول، 1925/3/27.
- الشاعر "إياه" قصيدة الذكرى، مجلة الكشكول، 1925/7/31.
- الشاعر "إياه": الموظفون الأجانب، مجلة الكشكول، 1926/8/8.
- الشاعر "إياه": المهجصون: مجلة الكشكول، 1927/4/1.
- الشاعر "إياه": غرامة وطنية، مجلة الكشكول، 1926/11/12.
- الشاعر "إياه": وصايا إلى النواب الكرام، مجلة الكشكول، 1926/11/5.

- الشاعر "إياه": الفلاح والقطن، مجلة الكشكول، 1926/10/15.
- الشاعر "إياه": وداع وصية، مجلة الكشكول، 1928/8/24.
- الشاعر "إياه": قصيدة الصمت البليغ، مجلة الكشكول، 1924/9/12.
- الشاعر "إياه": قصيدة التسلية، مجلة الكشكول، 1925/2/13.
- الشاعر "إياه": قصيدة العميد، مجلة الكشكول، 1925/10/9.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1924/12/19.
- الشاعر "إياه": موشح سند بسطي، مجلة الكشكول، 1925/4/3.
- الشاعر "إياه": رمضان، مجلة الكشكول، 1927/3/4.
- الشاعر "إياه": أبودروبش، مجلة الكشكول، 1928/4/6.
- الشاعر "إياه": قصيدة الزيارة، مجلة الكشكول، 1924/10/10.
- الشاعر "إياه": قصيدة العميد، مجلة الكشكول، 1925/9/4.
- الشاعر "إياه": وإيه يعنى، مجلة الكشكول، 1927/2/18.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1924/12/19.
- الشاعر "إياه": القصيدة الغرامية، مجلة الكشكول، 1924/9/19.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/8/28.
- الشاعر "إياه": بين الشيخ ونائب، مجلة الكشكول، 1926/7/2.
- الشاعر "إياه": هزل وجد، مجلة الكشكول، 1926/12/10.
- الشاعر "إياه": عرس ومأتم، مجلة الكشكول، 1927/10/14.
- الشاعر "إياه": نداء النائمين، مجلة الكشكول، 1927/2/4.
- الشاعر "إياه": ابتداء اليقظة، مجلة الكشكول، 1927/2/11.
- الشاعر "إياه": قصيدة الإفلاس، مجلس الكشكول، 1925/2/21.
- الشاعر "إياه": أرجوزة النصب السياسي، مجلة الكشكول، 1928/2/17.
- الشاعر "إياه": قصيدة الربيع، مجلة الكشكول، 1925/4/17.
- الشاعر "إياه": العمدة والوزارة، مجلة الكشكول، 1926/1/1.
- الشاعر "إياه": الرائية الكبرى، مجلة الكشكول، 1926/4/9.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/9/25.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان: مجلة الكشكول، 1936/11/6.
- الشاعر "إياه": القصيدة البجعرية، مجلة الكشكول، 1928/8/17.
- الشاعر "إياه:: تهنئة وأمل، مجلة الكشكول، 1927/9/30.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/10/23.

- الشاعر "إياه": أرجوز النصب السياسي، مصدر سابق.
- الشاعر "إياه": أرجوزة اللم، مجلة الكشكول، 1928/2/24.
- الشاعر "إياه": أرجوزة البرم، مجلة الكشكول، 1928/3/2.
- الشاعر "إياه" الخطبة الشعرية، مجلة الكشكول، 1927/4/22.
- الشاعر "إياه": خروف العيد، مجلة الكشكول، 1928/6/1.
- الشاعر "إياه": البيت المرفوع، مجلة الكشكول، 1928/6/15.
- الشاعر "إياه": بدون عنون، مجلة الكشكول، 1939/6/23.
- الشاعر "إياه": قصيدة السودان، مجلة الكشكول، 1924/8/22.
- الشاعر "إياه": القصيدة الغرامة، مجلة الكشكول، 1924/9/19.
- الشاعر "إياه": قصيدة الاستقبال، مجلة الكشكول، 1924/10/31.
- الشاعر "إياه": قصيدة التهييص، مجلة الكشكول، 1924/11/14.
- الشاعر "إياه": الانتخابات والمؤتمر، مجلة الكشكول، 1926/2/5.
- الشاعر "إياه": المحادثات والنيل، مجلة الكشكول، 1927/11/11.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/5/26.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/1/13.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/12/30.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/12/30.
- الشاعر "إياه": غرامة وطنية، مجلة الكشكول، 1926/11/12.
- الشاعر "إياه": في البساتين، مجلة الكشكول، 1926/7/19.
- الشاعر "إياه": بدون عنون، مجلة الكشكول، 1936/11/20.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/6/23.
- الشاعر "إياه": قصيدة رمضان، مجلة الكشكول، 1925/3/27.
- الشاعر "إياه": القصيدة الحماقية، مجلة الكشكول، 1924/12/26.
- الشاعر "إياه": قصيدة التوسل، مجلة الكشكول، 1925/1/16.
- الشاعر "إياه": قصيدة العيد، مجلة الكشكول، 1925/4/24.
- الشاعر "إياه": المهجصون، مجلة الكشكول، 1927/4/1.
- الشاعر "إياه": المهجصون، مجلة الكشكول، 1927/4/1.
- الشاعر "إياه": نصيحة، مجلة الكشكول، 1928/9/14.
- الشاعر "إياه": قصيدة خطيب حزب الاتحاد، مجلة الكشكول، 1925/10/30.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/4/14.

- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1928/2/3.
- الشاعر "إياه": قصيدة العميد، مجلة الكشكول، 1925/10/9.
- الشاعر "إياه": اعتذار وغرام، مجلة الكشكول، 1927/10/21.
- الشاعر "إياه": في الريف، مجلة الكشكول، 1927/8/26.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1937/6/11.
- الشاعر "إياه" بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/12/18.
- الشاعر "إياه": قصيدة في موقف غرام، مجلة الكشكول، 1926/2/6.
- الشاعر "إياه": على باب الترشح، مجلة الكشكول، 1926/3/26.
- الشاعر "إياه": شاعر حزب الاتحاد وفقيهة، مجلة الكشكول، 1925/12/25.
- الشاعر "إياه": من الشاعر إياه إلى الشيخ بخيت وبالعكس، مجلة الكشكول، 1925/9/18.
- الشاعر "إياه": مشيخة الأزهر، مجلة الكشكول، 1927/7/22.
- الشاعر "إياه": أرجوزة التخينين، مجلة الكشكول، 1926/5/7.
- الشاعر "إياه": موشح سند بسطي، مجلة الكشكول، 1925/4/3.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/11/20.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/6/23.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/28.
- الشاعر "إياه": أين الصائح المحكي، مجلة الكشكول، 1939/3/31.
- الشاعر "إياه": القصيدة البيرية، مجلة الكشكول، 1925/3/20.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/21.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/2/17.
- الشاعر "إياه": شفاء اللورد، مجلة الكشكول، 1926/10/1.
- الشاعر "إياه": بخت الوزارة، مجلة الكشكول، 1928/4/13.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/2/17.
- الشاعر "إياه": إلى مجلس الشيوخ، مجلة الكشكول، 1927/9/16.
- الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/23.
- الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1928/1/6.
- الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/30.
- الشاعر "إياه": القصيدة الشربينية، مجلة الكشكول، 1925/2/27.
- الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/30.
- الشاعر "إياه": مذكرات الشاعر إياه، مجلة الكشكول، 1927/12/9.

- الشاعر "إياه": إلى النواب، مجلة الكشكول، 1926/11/26.
- الشاعر "إياه": بينهما، مجلة الكشكول، 1926/12/24.
- الشاعر "إياه": قصيدة الاستغاثة، مجلة الكشكول، 1925/1/31.
- الشاعر "إياه" الفانية الكبرى، مجلة الكشكول، 1924/11/28.
- الشاعر "إياه": رمضان، مجلة الكشكول، 1927/3/4.
- الشاعر "إياه": الرياسة، مجلة الكشكول، 1927/9/9.
- الشاعر إياه: بدون عنوان، مجلة الكشكول ،1939/7/4
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1937/4/23.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/12/11.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/21.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/1/20.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/5/12:
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/10.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/28.
- الشاعر "إياه": هو أيضًا، مجلة الكشكول، 1926/3/12.
- الشاعر "إياه": استعطاف، مجلة الكشكول، 1928/4/20.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/5/19.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/10/14.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1938/11/4.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1936/8/7.
- الشاعر "إياه": سياسة الشهوات، مجلة الكشكول، 1927/3/18.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1924/10/17.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/3/10.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1937/5/7.
- الشاعر "إياه": من الشاعر "إياه" إلى الوزارة، مجلة الكشكول، 1926/1/15.
- الشاعر "إياه": بدون عنوان، مجلة الكشكول، 1939/3/17.
- الشاعر "إياه": أغراض وشئون، مجلة الكشكول، 1927/11/4.
- الشاعر "إياه": حفلة تكريم صاحب الدولة، مجلة الكشكول، 1928/7/6.
- الشاعر "إياه": هي وحدها بطلة الاستقلال، مجلة الكشكول، 1928/7/13.
- الشاعر "إياه": أرجوزة، مجلة الكشكول، 1928/6/29.

- المراجع العربية
- فتحي،إبراهيم،1986، معجم المصطلحات الأدبية، تونس،المؤسسة العربية، للناشرين المتحدين.
- ابن الجوزي،2009،أخبار الحمقى والمغفلين، بيروت، لبنان،دار الكتب العلمية.
- أمين،أحمد،1999، قاموس العادات والتعابير الشعبية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- بن رشيق، أبو علي الحسن، 1955، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر، مطبعة السعادة.
- الجمال، أحمد صادق، 1966، الأدب العام في العصر المملوكي، القاهرة، دار القومية للطباعة والنشر، ص 209.
- الأصمعي، أبوسعيد عبدالملك بن قُريب بن عبدالملك: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، الطبعة الثالثة،دار المعارف،القاهرة، 1967.
- حسين، السيد عبدالحليم محمد، 1988،السخرية في أدب الجاحظ، طرابلس، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان.
- راسل، برتراند، 2009، انتصار السعادة، ترجمة محمد قدري عمارة، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
- أيغلتون، تيري، 2019، فلسفة الفكاهة، ترجمة: ماجد حامد،لبنان،الدار العربية للعلوم ناشرون.
- د. حمدان، جمال، شخصية مصر، ،1995،دراسة في عبقرية المكان، الجزء الرابع، الطبعة الأولى، القاهرة،دار الهلال.
- د. إبراهيم، زكريا، 1970، سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة، مكتبة مصر.
- د. عبدالحميد، شاكر، يناير 2003، الفكاهة والضحك، الكويت، عالم المعرفة، عدد (289).
- شاكر عبدالحميد، معتز سيد عبدالله، سيد عشماوي: التراث والتغير الاجتماعي، الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي، سلسلة التراث والتغير الاجتماعي، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية،القاهرة، **2004**.
- د. ضيف، شوقي، 2004،الفكاهة في مصر، القاهرة، دار المعارف، ، الطبعة الثانية.
- العقاد،عباس محمود، 2012، جحا الضراك المضحك،دار هنداوي، المملكة المتحدة.
- د. شرف، عبدالعزيز، 1992،الأدب الفكاهي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
- د. الراعي، على، سبتمبر 1981،فنون الكوميديا.. من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال.
- عبدالنور، فخري، 1992، مذكرات ثورة 1919 ودور سعد زغلول والوفد في الحركة الوطنية، تحقيق يونان لبيب رزق، دار الشروق، القاهرة.
- : د. أبوسيف، ليلى،1927، نجيب الريحانى وتطور الكوميديا في مصر، القاهرة،دار المعارف.
- ماكوين، جون،1990، موسوعة المصطلح النقدي، الترميز، عبد الواحد لؤلؤ، بغداد،.المأمون للترجمة والنشر،
- الرازي، محمد بن أبى بكر، 1987، مختار الصحاح، بيروت، مكتبة لبنان.
- د. النجار، محمد رجب، أكتوبر 1978، جحا العربي، الكويت، عالم المعرفة.
- د. النجار، محمد رجب، 2015، الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- عبد القاد ر، محمدزكى ، محنة الدستور 1923-1952، كتاب روز اليوسف، العدد (6)، مجلة روز اليوسف، القاهرة،بدون تاريخ.
- الرافعي، محمد عبدالرحمن، 1947، في أعقاب الثورة المصرية، ط١،القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.
- د. عناني، محمد، 1998 ، فن الكوميديا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- أحمد،محمد فتوح، 1984، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، القاهرة،دار المعارف.
- إبراهيم، نبيلة،2000، أشكال التعبير الشعبي، الطبعة الثانية، القاهرة دار غريب للطباعة والنشر.
- خليل، نزار عبدالله، 2012،السخرية والفكاهة في النثر العباسي، عمّان، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع.
- د. طه ، نعمان محمد أمين، 1987، السخرية في الأدب العربي، القاهرة، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، ط١.
- برجسون، هنري ، 1998، الضحك، ترجمة: سام ي الدروبي، عبدالله عبد الدايم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
-
- المراجعالأجنبية
- **Roucکes, Nicholas, 1997, Humor in art: A celebration of visual wit. Davis,.**
-
-
- الرسائل العلمية
- الغزالي، شعيب بن أحمد محمد عبدالرحمن، 1414هـ، أساليب السخرية في البلاغة العربية، دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.
- با مؤمن، سالم بن محمد بن سالم، 1436-1437هـ،السخرية في الشعر الأمويّ، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.
-
- الدوريات
- العمري، محمد، 1996، بلاغة السخرية الأدبية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، المجلد 51، العدد 20.
-