

جامعة عبد الرحمن ميرة-بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

شعرية الخطاب الساخر في الرواية المستحيلة
"لغادة السمان" - مقارنة حوارية-

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إشراف:

- خيار نور الدين

إعداد الطالبتين:

-بن بلوط عقيلة

-بن شريط إبتسام

السنة الجامعية: 2018/2018

مقدمة

الفصل الأول

الفصل الثاني

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

ماحق

فہرس

شكر وتقدير

الحمد لله الذي فتح لنا أبواب العلم والمعرفة وساعدنا على أداء هذا العمل

القيم.

يسعدني وقد انهيته بفضل الله عز وجل ورعايته من إعداد هذا العمل

المتواضع، أن أتقدم الى الله بالحمد والشكر الذي أماننا على اتمام هذا

العمل.

متوجع بأسمى عبارات الشكر والتقدير الى الأستاذ والمؤلف "خيار نورالدين"

الذي قدم لنا كل الارشاد والنصح.

وأشكر أيضا كل الأساتذة وطلبة قسم الآداب واللغة الذين قدموا لنا يد

العون بالكتب والمراجع المختلفة.

وفي الأخير أشكر كل من ساعدنا في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد

طوال هذا المشوار.

اهداء

إلى أبي...

الغائب الكبير عن هذا اليوم

إليك... أنت... أيها الرجل الطيب في مثواه الأخير... طيب الله ثراه، إليك
وأنت في مسافة الشوق والحنين تضيئين شمعة الأفق الجميل إلى أمي.

إليك أنت خالي، وقد كنت سندا لي طول الطريق الطويل

إلى أعز ما في الوجود اخوتي حمزة، رضوان، بشير، نجيب، منير

إلى أختي الوحيدة وتوأم الروح حسية

إلى العائلة الكريمة من الكبير إلى الصغير

إلى صديقات عمري سامية، ليدية، لامية، كريمة.

إلى كل من ساندني ودعمني خاصة الأستاذ المشرف "خيار نورالدين" إلى

كل من سكنت له الروح وارتاح له القلب.

عقيلة

كثيرا ما يتعرض الإنسان إلى عوائق ومضايقات في المجتمع الذي يعيش فيه فهو لا يحيا حياة سعيدة دائما، ولا سيئة دائما، كما أنه في صراع دائم بين قبوله للغير وعدم قبول الغير له، وعدم قبولهم له، ومع كل المواقف الحياتية، التي يعيشها الإنسان فإنه يتخذ لنفسه أساليب معينة للتأقلم مع كل موقف، يواسي نفسه ويروج عنها بحديث يجد فيه متافسا وراحة، ولما كانت نظرة بعض الناس إلى الحياة نظرة يأس وعدم أمل ألبسوها لباسا مبتذلا وتقبلوها بلا مبالاة، وربما كانت العوائق والمضايقات الاجتماعية هي سبب نظرتهم إلى الحياة من منظور ساخر وتهكمي.

فيأخذون من أسلوب السخرية والفكاهة وسيلة لتجاوز المضايقات، والعوائق، ويعبرون به عن عدم الرضا بما تقع عليه أعينهم فيها فلا يجدون للتعبير عن الرفض وعدم الخضوع إلا هذا الأسلوب، وكثيرا ما يكون الخطاب الساخر محاولة منهم للوقوف على مظهر من مظاهر البشرية التي تدل على الرقي الاجتماعي لأنها في جانب من الجوانب تحمل الآلام التي تعتمل خلال النقد الساخر لواقع الأمة وفي جانب آخر تحمل الابتسامة في محاولة نشر البهجة وإعادة التوازن لنفس البشرية وهي في الوقت نفسه تقدم طريقة غير مباشرة في الهجاء والهجوم على الأعداء وسلاحا للمقاومة، والمحافظة على وحدة المجتمع، وكرامته، فكانت بذلك غرضا من أهم أغراض الأدب العربي شعره ونثره على السواء ولعل هذا الغرض أو الاتجاه الجديد في الكتابة قد حظي باهتمام كبير في أدبنا العربي خاصة في مجال

الرواية، إذ لم يعد فن السخرية، تقنية من تقنيات الدلالة وحسب، بل تعدى ذلك ليصبح هدفا في الكتابة الروائية وعنصرا هاما ليشكل ميزة من ميزاتها الفنية.

إن فن السخرية في الرواية يستوقفنا عند العديد من الأسماء منها الناقد الروسي، "ميخائيل باختين" الذي ركزت تنظيراته النقدية بالاهتمام بالخطاب الروائي الساخر وذلك من خلال دراساته لروايات "دوستيوفسكي" حيث تمثل الخطاب الساخر عنده في مبدأ الحوارية ومن الأسماء التي تستوقفنا أيضا نجد الروائية "غادة السمات" في رواية "المستحيلة" فيسفاء دمشقية التي نلمس فيها طابعا اجتماعيا ووصفا لطبيعة الكاتبة وشخصياتها ونفسياتها من خلال وصف معانات المرأة وظلم الواقع عليها والحيرة في الفترة ما بين الأربعينات والثمانينات وهذه الرواية نلمس فيها الكثير من المصطلحات الشامية، واستعراض للأجواء القديمة في دمشق، تلك التجربة الشعورية الرائعة المتكررة حملتها لنا الكاتبة المتميزة بكل واقعيته المريرة من ظلم، واضطهاد وعزلة للمرأة العربية في صياغة أدبية رائعة تحمل الكثير من التفاصيل الدقيقة والمتميزة للأجواء دمشق والشام ومن هذه الأساليب والرموز أسلوب ورمز السخرية التي يوظفها كثيرا من الأدباء كما فعل "باختين" في رواياته.

إن أسلوب السخرية الذي استعانت به الروائية "غادة السمان" في الرواية المستحيلة قد لفت نظرنا وشكل في أذهاننا، فكرة دراسة ضمن مذكراتنا "شعرية الخطاب الساخر في الرواية المستحيلة مقارنة حوارية" والذي سنحاول من خلاله اماطة اللثام عن عنصرين مهمين الأول سنحاول فيه البحث عن الأسرار الشكل الروائي الجديد الخطاب الساخر والثاني نرصد فيه

تجليات هذا الشكل في نص الرواية المستحيلة. وعليه قمنا بصياغة إشكالية البحث التي نريدها في الأسئلة التالية:

- ما المقصود بشعرية الخطاب الساخر؟

- كيف جسدت غادة السمان السخرية في الرواية المستحيلة؟

- كيف تطرق ميخائيل باختين إلى شعرية السخرية في الخطاب الروائي؟

- هل طابع السخرية في الكتابة اختيار أم اضطرار؟

إن اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن لا من قبل الصدفة ولا العبثية، ولكن ما دفعنا إليه يمكن أن نلخصه في عنصرين رئيسيين:

الأول: هو دافع ذاتي يتمثل في ميلنا إلى الفن الروائي على حساب الفن الشعري، وبالأخص لكل ما تبذعه "غادة السمان".

الثاني: موضوعي، وهو محاولة منا للخوض في غمار الخطاب الساخر والبحث عن جمالياته، وإمارة اللثام عن الغموض الذي يعتريه بصنع مادة علمية نثري من خلالها المكتبات الجامعية ونحاول إرواء ظمأ كل متعطش للبحث في مثل هذه المواضيع.

وقد ارتأينا إلى اختيار المنهج الحوارية على أنه الأنسب لدراسة هذا الموضوع.

قسمنا عالمنا المعرفي هذا الى فصلين:

أ- فصل نظري والذي قسمناه إلى ثلاثة مباحث:

1- المبحث الأول تطرقنا فيه إلى الحوارية معرفين إياها لغة واصطلاحا.

- مفهوم الحوارية عند "ميخائيل باختين".

- آليات اشتغال الحوارية عند "باختين" فجاءت كما يلي:

*التعددي اللغوي.

*التعددي الصوتي.

أما المبحث الثاني تحدثنا فيه عن الشعرية والجمالية وأشرنا فيه إلى:

- مفهوم الشعرية والجمالية لغة واصطلاحا.

- مفهوم الشعرية عند العرب القدامى.

- مفهوم الشعرية عند العرب المحدثين.

- مفهوم الشعرية عند الغرب.

وفي الأخير تحدثنا عن الشعرية والجمالية معا.

في حين المبحث الثالث والأخير تطرقنا فيه إلى :

- مفهوم السخرية لغة واصطلاحا.

- تجليات السخرية عند "مخائيل باختين".

- المحاكاة الساخرة.

ب_ الفصل تطبيقي:

فقد خصصناه للحديث عن النيابة السردية الساخرة وتجلياتها في الرواية "المستحيلة" ل"غادة السمان"، وقمنا بدراستها وذلك باستخراج المقاطع التي تجلت فيها السخرية واستخراج أهم المواضيع التي أبرزتها الرواية والهدف من توظيفها هو إظهار المرأة التي تتحكم فيها العادات والتقاليد في المجتمع العربي، وإظهار المرأة المرسوفة في أغلال المكان وقسوة الزمان وسوء الظروف الاجتماعية والسياسية، ومعارك إثبات الذات والحرية عند المرأة لنتقبل عن الحديث عن السخرية الزمكانية بالتطرق إلى مختلف تقنيات المكان وكذا الزمان، كما تناولنا الحديث عن سخرية اللّغة من حيث مجموعة من التراكيب اللّغوية التي اعتمدت على أساليب بلاغية مختلفة استعانت بها الروائية في توظيفها لهذه اللّغة الساخرة كالاستعارات والتشبيهات، والتراكيب اللّغوية الساخرة والعميقة.

لنختم بعد ذلك عالمنا المعرفي هذا بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها وحاولنا كذلك فيها الإجابة عن الإشكاليات التي طرحناها في بداية العمل والتزمنا لإتمام بحثنا هذا كتب ومراجع عديدة متصلة في مجملها بمصطلح شعرية الخطاب الساخر مقارنة حوارية أهمها:

- "ميخائيل باختين" المبدأ الحوارية.

- "ميخائيل باختين" الخطاب الروائي.

- "ميخائيل باختين" شعرية دوستويفسكي.

هذا هو الطريق الذي سلكناه لنصل في النهاية إلى بناء هذا العالم المعرفي الذي نرجو أن يستفيد منه اللاحقون كما استفدنا نحن من أعمال من سبقنا لكن قبل كل هذا نود أن نشير إلى بعض الصعوبات التي اعترضت طريقنا المعرفي أهمها ضيق الوقت الأمر الذي يسمح لنا بالتوسع أكثر في هذه الدراسة، إضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع التي تؤرخ لشعرية الخطاب الساخر خاصة مع افتقار مكتبتنا لمثل هذه المراجع.

وما بقي لنا في الختام، إلا أن نوجه بالشكر الجزيل الى أربنا الثاني وأستاذنا الفاضل "خيار نور الدين" تقديرا منا له، واحتراما، وعرفانا، بالمجهودات الجبارة التي بذلها لأجلنا والمعرفة التي أمدنا بها، فنتمنى أن يجعله الله خزانة من خزائن العلم والمعرفة التي يلجا إليها كل متعطش لإرواء ظمئه المعرفي.

1 - مفهوم الحوارية : Dialogisme

أ- من المنظور اللغوي:

الباحث المتمكن من موضوعه لا بد، أن يجسد المدلول اللغوي لمفردات بحثه، ويكشف عن الإستعمالات المختلفة لها، فقد جاء في المنجد لفظة حوارية من: «حاور: محاورة وحوارا؛ جاوب: حاور فلانا، جادل: عينوا ممثلا ليحاور الفريق الآخر: إذن تبادل الحديث والمجادلة والكلام: حوار بين متخاطبين وكلام يتبادلته ممثلو مسرحية، وحواري ما يكون على شكل حوار: أي مؤلفات حوارية»¹.

وأما أصل كلمة حوار عند ابن منظور في لسان العرب: «من الحور؛ بفتح الحاء وسكون الواو، وهو الرجوع عن الشيء إلى الشيء، فيقال حار إلى الشيء وعنه حوارا ومحارا ومحارة وحوورا: رجع عنه وإليه والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة»².

ويمكن القول أن الحوار لا يتحقق إذن إلا بشيئين راجعين إلى منظور واحد أو إلى منطلق واحد أثناء حصول المخاطبة بين الطرفين وهذا المنطق يحدده هدف الطرفين من حصول هذه العملية.

¹ - المنجد في اللغة المعاصرة، دار دمشق، بيروت، ط2، 2001، ص343.

² - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج2، د ط، بيروت، 1997، ص182.

كما ورد أيضا في قاموس المحيط للفيروز أبادي: «الرجوع كالمحاور المحاورة والحوور، والنقصان والمحاورة والمحورة: الجواب، كالحريز والحوار والحيرة، والحريرة مراجعة النطق وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم... والتحاور هو التجاوب»¹.

وهذا يعني أن لفظة الحوارية لم تكن ضمن قواميس ومعاجم اللغة العربية، وإنما استندنا للفظـة "حوار" كاشتقاق للحوارية، لنستنتج مفهوما قريبا للفظـة "الحوارية"، والتي تؤول إلى التفاعل بين طرفين أو أكثر، وأيضا إلى المراجعة الواعية للكلام، مما يخلق إطارا واعيا كلاميا، (الحوارية تفاعل واع بين أطراف العملية الخطابية).

ب - من المنظور الاصطلاحي:

لا يمكن لنا الحديث عن المفهوم الاصطلاحي للفظـة "حوارية" دون ربطها بالمفكر والناقد الروسي ("ميخائيل باختين")^{*}، علما أن قراءة «باختين تجاوزت كل القراءات الشكلية المحايثة والقراءات الايديولوجية الاسقاطية، وأسست توجهها أساسيا جديدا في الدراسات النقدية، ويمزج بين اللغة والمجتمع والتاريخ وهذا التوجه النقدي الجديد الذي دشنته باختين يسميه تدوروف "بالنقد الحواري"، لأنه نقد لا يؤمن بالمطلق ويجعل من الحوار

¹الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج2، د ط، د ت، ص151.

^{*}M.bakhtine"ميخائيل باختين" ناقد روسي ولد عام 1885م في أوريل ابن عائلة أرستقراطية، ولكن لم تظل كذلك وأصبحت في الفقر عاتمة. وتشبع ميخائيل بعلم وفقه اللّغة في جامعة أرووسيا وبعدها في تبروغراد عام 1918، وفي عام 1929 نشر كتاب "مشكلات عمل دستوفسكي" وأعاد نشره عام 1963 ونشر كتاب عن تزلبيه عام 1965، وتدهورت صحته ليستقر بموسكو في عام 1969، مات سنة 1975، ينظر، تدوروف، "ميخائيل باختين" والمبدأ الحواري، تر، فخر صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط962، ص 23-25-26.

مصدر كل شيء ومنتهاه كما أن عدم فصله بين الشكل والمضمون»¹، وهذا لا يحيل إلا لشيء مهم وأساسي في المبدأ الحوارى، هو انه مبدأ نقدي للواقع الظاهرى ويحاول إعادة بناءه من جديد ضمن قراءات إيدولوجية تبعا لذلك الواقع المحيط بها، وهذا أيضا نظرا للعلاقة الموجودة بين اللغة كنظام تواصلى والمحيط كنظام اجتماعى، مما يشكل قالبا مضمونيا متطورا لا يتعامل مع مبدأ المطلق.

كما قال باختين في هذا الصدد «إن كل ما يتصل بي ينفذ إلى وعيى بدءا اسمى، من العالم الخارجى عابرا أفواه الآخرين (المحيط الأسرى وغيره) مصحوبا بتنغيمات الآخرين فقط، إنهم يمنحونى الكلمات والأشكال والنغمة الصوتية والتي تشكل الصورة الأولى لذاتى... فكما يتكون الجسد داخل رحم الأم تدريجيا وينمو، يتضح كذلك الوعى الإنسانى محاطا بوعى الآخرين»²، فالوعى يشكل تجاورا ثنائيا سواء أكان بين الذات والنفس، أو بين الذات و الآخرين، التفاعل الحاصل بين الذات، والطرف الثانى (الصوت الشفوى) يحقق تشكل الوعى بشؤون الذات، والرغبة فى تطويرها تبعا للمحيط والأنا.

ويمكن القول «أن الوسيلة للتعبير عن هذا الوعى هى اللغة، كونها الوعاء الواحد القادر على ترجمة كل المظاهر الحياتية والفكرية والثقافية للفرد، والعائلة الموجودة بين هذه الوعاءات اللغوية هو مصطلح الحوارية وبالتالي فإن العلاقة المتجانسة بين هذه

¹ عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائى، منشورات مجموعة الباحثين الشباب فى اللغة والأدب، مكناس، ص 29.

² - نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها فى خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمان منيف، دار الأمل،

الفصل الأول:

التكوينات الكلامية الواعية تجسد مبدأ الحوارية والتي تتمحور ضمن دائرة التواصل اللغوي»¹، ونلاحظ من خلال هذه العلاقة الوطيدة بين اللغة والوعي، والتي تجسد حواراً من خلال علاقات تواصلية.

«والحوارية مصطلح تزامن ظهوره مع ميخائيل باختين، كما له جذور مشتركة مع الحوار، وهو ما لم يخف على ميخائيل باختين حين وضعه للدلالة عن العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي»²، فلم ينكر العلاقة الموجودة بين الحوار والحوارية، وهذا المبدأ مأخوذ من مفهوم الحوار، وكما ربطه بالانتاجات الروائية، ولأن الحوارية تظهر في الخطاب الروائي، في ذلك القالب اللغوي الذي تتشاكل فيه مظاهر خطابية تتصل فيها مبادئ الحوارية، وذلك «لأن الرواية تقوم على تعددية الأصوات وتعددية اللغات، بسبب التنوع الكبير في الشخصيات، إن الرواية تجمع الخطابات المختلفة، وتضعها في علاقة المواجهة، وتجعلها تتعايش وتتجاوز وتتعامل مع بعضها البعض، وبالتالي فإن الرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط بل على العكس من ذلك، إنها تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة»³، فهذا الجنس الأدبي والفني سمح بإعطاء المجال للعديد من الشخصيات بالتجاوز، وذلك ضمن إطار أدبي لغوي متخيل، لا يسلط الضوء فيه على صوت المؤلف فقط، بل يتشارك مع الأصوات الأخرى، لبناء هذا الإطار خلال تعايشها مع

¹ - ينظر: نورة بعيو، آليات الحوارية، ص 76.

² - محمد قاضي، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص 160.

³ - شرقي عبد الكريم، مفهوم التناص، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية، القبة، ع2، 2008، ص 70.

الفصل الأول:

بعضها البعض وتشاركها في عناصر تتجاوب وتتفاعل معها، مما يحقق كذلك استمرارية خط الحوار وكذلك مبدأ الحوارية.

كما قال باختين «إن الروائي لا يمتلك لغة خاصة به، بل يعتمد على لغات المجتمع الواسع، من خلال حياتها وتفاعلها مع أفراده يوميا، وبها يستطيع أن يعبر عن كل الموضوعات المرتبطة به انطلاقا من مبدأ الحوارية *le dialogisme*، والمصطلح صار مرتبطا باسم باختين الذي فهم الحوار بشكله الواسع، ولم يقصد الحوار الثنائي الجاري بين مجموعة أفراد، فالنسبة إليه حتى الكلمة تحمل حوارا عندما تحوي وعين أو رؤيتين متصارعتين»¹، فتعددية اللغات والأصوات تتجاوز الحوار التقليدي الثنائي إلى حوار رؤيوي وفكري إيديولوجي، انطلاقا من مبدأ الاختلاف والتصارع الذي يرسم خطا حواريا واعيا.

يذهب ميلان كونديرا الى أن: «الروائي ليس مؤرخا ولا نبيا، إنه مستكشف للوجود، فالرواية قد تشمل التاريخ وتتجاوزه لتتنبأ بأشياء وأخطار ليس في وسع الإنسان العادي ولا المؤرخ التنبؤ بها، فهي ذات قدرة خاصة على استيعاب الوجود الإنساني ككل»².

وأما عن الأحكام والميزات التي انفردت بها الرواية حسب قراءات باختين يمكن إجمالها في النقاط التالية: «إن الرواية ليست شاعرية كبقية الأنواع كما أن البطل لا يكون بطولي بالمعنى الملحمي أو التراجيدي المطلق، بل يجمع بين الإيجابية والسلبية ولا يقدم على أنه

¹ لبعيو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها ، ص9.

² المرجع نفسه، ص47.

إنسان مكتمل وثابت وإنما هو في تطور مستمر»¹، الرواية كإطار قادر على تجسيد كل التحولات والتطورات المحيطة بالفرد (البطل)، ويقدم الصورة دون مبالغة.

فالمؤلف يبدع عملاً متخيلاً خلافاً من خلال صوته وموقفه المنفرد «لهذا تجده الآن قد أظهر عجزه التام عن فهم طبيعة تكوين الرواية، ذلك لأن الكاتب نفسه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، إلا باعتباره صوتاً واحداً من الأصوات المتحاور، وإذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مستوى الأساليب الفردية إلى أسلوب من نوع آخر، هو الذي يعمل على تنظيم المواجهة بين تلك الأساليب، إنه حوار الرؤى والمفاهيم المتولدة عنها»²، وهذا يعني أن المؤلف لا يهيمن على الإطار الروائي وحده، بل هو كباقي الأصوات المشاركة الأخرى، تحاور فيما بينها، وتتواجه إيديولوجياً، متجاوزة الانغلاق الفكري...

إن الحوارية بنظر باختين «علاقة وطيدة تمثلها أصوات داخل الخطاب الروائي وقد أعطى لهذه العلاقة مرادفات عديدة تنتهي كلها إلى دلالة واحدة فهو يقول بالصراع، بالتفاعل، بالحوار، بالانفتاح، بكسر الحدود، بالإنارة المتبادلة، وتشتغل هذه التعبيرات داخل النص الأدبي المنفتح على غيره من النصوص ليعبر في الأخير عن التعدد الثقافي والذي

¹ - بعيو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها، ص 57.

² - حميد حمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص ص 91، 92.

الفصل الأول:

يعتبره باختين شرطاً لكل جنس أدبي ينطوي على التعدد أيضاً¹، بالتالي فإن المقاربة الحوارية تمثل تفاعلاً منسجماً بين أصوات مختلفة تتعدد إيديولوجياتها، لتندمج في صوت واحد، ليكتمل الخطاب الروائي المنفتح، فالحوارية تشترط حواراً بين الأفكار والأصوات الواعية، وذلك ليتحقق الوعي الشمولي بالضروف المحيطة بالصوت (الذات).

ومصطلح الحوارية ظهر «في مقالة عام 1966 م، وحملت العنوان التالي: "الكلمة، الحوار، الرواية"، واحتوت على أول استخدام للمصطلح، وحملت المقالة الثانية "عنوان النص المغلق" في عام 1967، وقامت بتحديد أكبر للتعريف: "تقاطع بلاغات في نص ما مأخوذ من نصوص أخرى، أو تعديل نصوص سابقة أو متزامنة"²، وبالتالي لا بد من توفر عاملين ليتحقق الخطاب، وبالتالي تتحقق وتتجسد العلاقات والتفاعلات الخطابية أي الحوارية وإذ «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماماً، ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظور باختين انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية «dialogisme»³ وهذا يحيل

¹ فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص ص 81-

.82

² نفيين ساميول، التناسل ذاكرة الأدب، تر، نجيب عزوي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص

ص 9 - 8.

³ تازفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، تر: فخر صالح، ص124.

الفصل الأول:

للعلاقة الوطيدة بين الإطارات اللغوية والتي تتشكل انطلاقاً من تشاكل وتلاحم لتؤسس إطاراً حوارياً ومبدأً خاصاً.

و«ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية، وما يقوم به متوقع منذ أن رأى في الرواية صورة عن اللغة ورأى في اللغة صورة حوار ينقطع وتأخذ الرواية في هذه الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيدا له، أي كتابة ديمقراطية، أن مدح القول، تتعامل مع الإنسان العادي والذي لا معجزة لديه، ولا ينتظر خوارق قادمة، ولأنها على ما هي عليه يكون المبدأ الحوارى قواما لها»¹، فيما أن الرواية محتوى لغوي يسمح بالتحاور والتجاوب بين الشخصيات، هذا ما يأسل لمبدأ الحوارية، وهذا الجنس يسمح بمنح فرصة الإفصاح والكشف عن المسكوت عنه، بشرعية حق الإنسان، فاللغة الحوارية داخل المحتوى الروائي تسمح باختراق المؤلف، ويرسم صور يعجز الانسان عن التعبير عنها.

تعد الحوارية حسب باختين «دمج ما هو اجتماعي في مكونات النص الدالة، بحيث لا يفرق بين ما هو ايديولوجي لغوي»²، إذن تتكون الحوارية من جانب اجتماعي ومن جانب فكري ايديولوجي، تتصادم لتشكل وعاء لغويًا يحمل مقصدية عامة ومشاركة كما أشار باختين إلى فكرة التواصل التي تسم الحوارية وهي في رأيه تعنى: «كل تواصل لفضي على شكل تبادل للأقوال، أو على شكل حوار، فالحوارية هي العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب

¹ فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، ص72.

² حميد الحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا ("من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي")، المركز الثقافي

العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص48.

الأنا، أو هي تداخل الخطابات الغيرية في ملفوظ المتكلم»¹، ومن هذا نستنتج أن الحوارية تتجسد من خلال تصادم صوت الأنا وصوت الآخر، وتداخل بين صوت المتكلم وصوت الغير (المخاطب)، وذلك في التواصل اللفظي الشفوي أو المكتوب.

و«إن الحوارية الداخلية في أغلب الأجناس الشعرية ليست مستغلة فنيا وهي لا تدخل في الموضوع الجمالي للعمل، فتتطفئ بطريقة اعتبارية في الخطاب الشعري، وتصبح عوض ذلك في الرواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثر وتخضع لبلورة فنية، إذا كان على الشعر أن يحاور الانفعال من هذا المورد سوف يدفع في الحال، وذلك باتجاه حقل الكتابة الروائية...»²، إن مبدأ الحوارية أيضا مرتبط ارتباطا وثيقا بالجنس الروائي الذي يسمح بتأصيل كل عناصر هذا المبدأ، انطلاقا من الانفعال الجاري لدى الشخصيات، والذي يسمح بتطوير مجال الكتابة والإنتاج الروائي.

وبالتالي فإن مفهوم الحوارية يرتبط بالوعي الشمولي وكذلك الإيديولوجية الديموقراطية العادلة، ما يجعل النص الروائي نصا متفتحا ثقافيا إيديولوجيا ونظريا، أي أن الإطار الروائي إطار يقبل عدة قراءات نظرية تختلف باختلاف الذات الواعية، مع العلم أن اللبنة الأولى لهذا الخطاب الروائي هو الحوار³.

¹ صالح مفقودة، أبحاث في الرواية الغربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب العربي، ص 170.

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1907، ص 60.

³ ينظر: بعبو نورة، آليات الحوارية وتمضهراتها، ص 77.

2 - آليات تشكل الحوارية:

وهذه الآليات تهدف لوضع نظرية عامة للكتابة الروائية، انطلاقا من مجموعة أسس تنفرد بها الكتابة الروائية الجديدة، وهي كالتالي:

2-1 - تعدد الشخصيات أو الأصوات **palyphonie**:

قد يحتوي البناء الروائي الواحد على وجهات نظر متعددة ويكون الواقع فيها معقداً، وهذا البناء لا يحاول رسم هذا الواقع فقط، بل يتجاوزه للكشف عن تناقضاته في إطار أوسع وهو التعددية الصوتية، ونعني بهذه التعددية «الأصوات التي تتصارع فيما بينها إيديولوجيا»¹، وبالتالي فإن التباين الفكري يؤدي لتباين الأصوات، الصوت الذي يعبر عن فكر ما وعقلية منفردة، هذا ما ينشئ تعددية صوتية، انطلاقا من تعدد الأفكار (الأصوات)، فكل شخصية لها بصمتها أي صورتها وإيديولوجياتها وتوصل "ميخائيل باختين" لكل هذا انطلاقا من روايات "دوستوفسكي" حيث قال «البطل يهم "دوستوفيسكي" بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه، هو بالذات بوصفه أيضا موقفا فكريا وتقويما يتخذه إنسان اتجاه نفسه بالذات واتجاه الواقع الذي يحيطه»²، والرواية الحديثة أعطت الأهمية الكبرى للبطل، الشخص الواعي الذي يجمل وجهات نظر تجاه ذاته وتجاه محيطه، ما يجسد طابعا فكريا خاصا به، يحاول من خلاله تسيير مقتضياته وجلّ شؤونه الحياتية والخاصة.

¹ ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر، ناصف التركيبي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986،

ص11.

² ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص67.

ومن الواضح «أن الإنسان الذي يتكلم ليس مشخفا وحده وليس فقط بوصفه متكلمًا، ففي الرواية يستطيع أن يكون فاعلا على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة، إلا أن لفعله إضاءة إيديولوجية، وكما أنه فعل يرتبط بخطاب ويلزمه وفعل الشخصية وسلوكها في الرواية لازما يكشفان وضعها الإيديولوجي»¹ فالأفعال تتكون انطلاقا من إيديولوجية معينة وتكشف الوجه الفكري للشخص، والأفعال تتجسد وتكتمل على شكل الخطاب، فالإيديولوجيا فعل وخطاب واع.

والمقصود بالثنائية الصوتية هو تعدد الأصوات داخل النص الروائي، ولا ينبغي أن يفهم من تعدد الأصوات هو تعدد خصائص الشخصيات فحسب، بل إن المقصود بذلك هو تعدد أشكال الوعي داخل النص الروائي، فالصوت وفق هذا القول، لا ينظر إليه من الناحية الفيزيائية ولكن من زاوية تعدد الوعي و"ميخائيل باختين" يستمد مبدأ الحوارية من شعرية "دوستويفسكي"، حيث قال: «كان دوستويفسكي وليس أحد غيره سبقه إلى تهيئة الأرضية الحوارية والتي كان من مظاهرها التعددية الصوتية والفكرية واللغوية والأسلوبية»²، وهذا ما يحيل على أن الحوارية تسمح بتعدد الحقول اللغوية والأسلوبية، ويؤدي منطقيا إلى تعدد الشخصيات المشاركة في بناء الإطار الحوارية، ما يؤدي أيضا لتعدد الرؤى وكذلك الأفكار.

¹ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 143.

² - المرجع نفسه، ص 162.

و"باختين" يعبر عن مفهوم الحوارية بأنها عندما «يدخل تعبيران لفظيان في نوع خاص من العلاقة الدلالية وتقع ضمن دائرة التواصل اللفظي»¹، فالخطاب المكون بين المخاطب والمخاطب، يمثل تفاعلا كلاميا وخطابيا أي حواريا، ويسمح بتحقيق التواصل، والذي ينشأ بدوره علاقة حوارية خاصة.

وكما يقول أيضا «الأسلوب هو رجل ولكن باستطاعتنا القول أن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر: الرجل ومجموعته الاجتماعية، ومجسدين عبر المفروض المستمع الذي يشارك بفعالية في الكلام سواء الداخلي أو الكلام الخارجي»²، أي أن الحوارية تمثل النقاش والجدال الإيديولوجي والفكري في نقل الفضاء الروائي، والذي يمثل مجموعة ضخمة تدور حول فلك اجتماعي مشترك الخصائص، هذا ما يجعل الطرف الثاني سواء مع ذاته أو مع غيره من بني جنسه.

ونجد أيضا أن «المقصود بالثنائية هو تعدد الأصوات داخل النص الروائي، ولا ينبغي أن يفهم من تعدد الأصوات هو تعدد خصائص الشخصيات فحسب بل إن المقصود بذلك هو تعدد أشكال الوعي داخل النص الروائي، فالصوت وفق هذا القول، لا ينظر إليه من الناحية الفيزيائية، ولكن من زاوية تعدد الوعي لديه، ويتعلق الأمر هنا قبل كل شيء بحرية واستقلال الشخصيات في بنية رواية»³، وبالتالي فإن التباين الفكري يؤدي للتباين

¹ - تزفيتان تودوروف ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ص ص 121، 122.

² - المرجع نفسه، ص 124.

³ - عبد المجيب الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص 41.

الصوتي أي تعددها، مما يسمح بالحوارية أن تتجسد وتتوغل داخل الشخص
المحركة لبناء روائي، فالتعددية الصوتية يقصد بها تعدد وتباين الوعي لدى الشخص.

و«من المعلوم أن المنظر الروسي "ميخائيل باختين M. Bakhtine" هو الذي نحت
ونبت مفهوم أو مصطلح تعددية الأصوات في كتابه الشهير "اشكالية شعرية دوستوفسكي
problems of dosoevsky poetics"، عام 1993م، وقد ذاع وشاع المصطلح
واستخدم في كتابات نقدية عدة: إذ أشارت «بييزا قاسم في دراستها عن المفارقة في
القصص العربي المعاصر إلا أن دراسة باختين للظاهرة البوليفينية في أعمال
دوستوفسكي جعله يرى أن سيطرت أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت مستحيلة
وغير محتملة»¹. أي أن مفهوم تعدد الأصوات توصل إليه الناقد باختين من خلال قراءاته
لإنتاجات دوستوفسكي، حيث قال: «البطل يوهم دوستوفسكي بوصفه أيضا موقفا فكريا
وتقويميا يتخذه إنسان اتجاه نفسه بالذات واتجاه الواقع الذي يحيطه، والبطل بوصفه
وجهة نظر محددة عن العالم وأن نفسه هو بالذات»².

فالرواية الحديثة أعطت الأهمية الكبرى للبطل، الشخص الواعي الذي يحمل وجهات
نظر تجاه ذاته واتجاه محيطه ما يجسد طابعا فكريا خاصا به، يحاول من خلاله تسيير
مقتضياته وجل شؤونه الحياتية.

¹ مؤيد جواد الطلال، مفهوم تعدد الأصوات في السرد الروائي، دراسات الموقف الأدبي، العدد 539، آدار، 2016،

ص 17.

² ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 11.

«ومن الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مشخفا وحده وليس فقط بوصفه متكلماً في الرواية يستطيع أن يكون فاعلاً على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة إلا أن لفعله دائماً إضاءة إيديولوجية، كما أنه فعل يرتبط بخطاب ويلزمه، وفعل الشخصية وسلوكها في الرواية لازماً يكشفان وضعها الإيديولوجي»¹، فأفعال الإنسان تتدرج في الواقع انطلاقاً من الإيديولوجية الخاصة به، وبالتالي بهذا المفهوم نقول أن الخطاب والفعل يعطيان إيديولوجيا متفردة وبمفهوم أوضح لتعددية الأصوات، «تعني الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكراً وإيديولوجياً»².

والمؤلف الروائي يرسم مذهباً فكراً للبطل فكل «موصفات البطل الثابتة أو الموضوعية، حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية والاجتماعية، طباعه، ملامحه، الروحية، وحتى مظهره الخارجي، باختصار كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل»³.

وذكرنا سابقاً الرواية البوليفية الجديدة المعالم (تعددية الأصوات) بحيث، «يتضمن الكرنفال دوماً احتمال النفي، فالولادة تحمل في طياتها الموت، والموت يوحى بولادة جديدة وليس هناك أبداً شيء مطلق، بل النسبة الموحدة نعم كل شيء....، وهذا النوع من الآداب يحب "باختين" تسميتها بالآداب ذات النكهة الكرنفالية، وهذا النوع من الآداب يتسم

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 143.

² ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 11.

³ المرجع نفسه، ص 6.

الفصل الأول:

بخصائص الموقف الجديد/ الرفض للواقع -الموقف من الموروثات وهو موقف انتقادي- بالتنوع الأسلوبي المتعمد وبتعدد الأصوات»¹، فالهدم مبدأ من مبادئ الرواية الجديدة التي تنتقد الواقع وتعيد بناءه من جديد وفق نظريات ترفض المذاهب الكلاسيكية والتي تتغلق على مستوى الصوت الواحد (الأحادية الصوتية) ولا تعطي المجال للشخص الأخرى بتحريك الإطار الروائي (الواقعي).

وبالتالي فإن موقف الفن الجديد «حيال الشخصية هو موقف حوارى يؤكد استقلاليتها وحريتها الداخلية، وليس إنجازيتها وعدم استقرارها، والشخصية بامتلاكها لوعيها الذاتي تغدو نسبية وحررة ومستقلة وكما تغدو مالكة لفكرها الخاصة بها، لهذا يرى "باختين" أن "دوستوفسكي" يتصف بالقدرة على تصوير فكرة الغير»²، التعدد الصوتي إذن ينطلق من القدرة على إعطاء المجال للصوت الغير إلى جانب الصوت الذاتي (الأنا)، بتجسيد إطار حوارى يسمح برسم أفق واعية وحررة ومستقلة دون أية قيود، ودون أي تسلط من الطرف الأخر.

ولهذا تكمن أهمية تعدد الأصوات في أنها تسمح «بانفلات النص من تحكم المنظور الواحد ويتحول حضور الشخصية الروائية إلى الصوت يعبر عن موقف ينقلب فيه من

¹ عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص22.

² المرجع نفسه، ص23.

أسرار الراوي الواحد فتعدد المنظورات في الرواية تفتح على لغات عدة¹، هذا ما يجعل النص أكثر انفتاحاً وأكثر تعبيراً عن نظريات عدة، وهذه الأخيرة تؤول إلى لغات عدة داخل النمط الروائي الواحد وبهذا يكون الصوت والراوي معاً، أو قد ينفلت الصوت من الراوي، فيكونا بذلك ضمن مواجهة إيديولوجية شاملة وواعية.

ولهذا فإن هذه الأصناف الأدبية «تفرض الوحدة الأسلوبية، الهزلية التي إمتحت من الكرنفال وهي التي سوف تجدد -حسب "باختين" في أعمال دوستوفسكي وهي التي هيئت الشروط لظهور الرواية المتعدد الأصوات، إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة، والقيمة بكل ذلك يعتبر بحق الخاصية بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستوفسكي»²، إن التنوع الأسلوبي والتعبير يؤدي حتماً إلى تعدد الأصوات ولأن الأسلوب يرمي إلى مقصدية معينة وتعدد المعاني يؤدي لتعدد الأساليب التعبيرية داخل النص الروائي، ولكل شخصية نمط أسلوبي خاص بها.

إن «الحقيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية في الرواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة، والتي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية...، ولم يكن غريباً أن يسمى سقراط نفسه

¹ - مريم جبر فريجات، المواجهة الحضارية في الرواية البولوفيانية العربية، رواية أصوات سليمان فياض نموذجاً، دراسة

العلوم الإنسانية والحضارية، المجلد 36، أزيد، الأردن، 2009، ص 84.

² - عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص 22.

(بالقابلة)، لأنه كان سيتدرج الناس إلى الحوار والجدل، فيولد منهم الحقيقة، والتكنيك الفني لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائي ليس بطلا بتعبير الكلاسيكيين، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعة، فهو جزء من كل ينتمي له، ويتفاعل معه، فالحوار أساس في الأصوات»¹، من الحوار نكشف الحقيقة، ومبدأ الحوار يسمح بمشاركة الآخرين في رحلة الوصول للحقيقة من خلال الصراع الفكري، رواية الأصوات لا تسلط الضوء فقط على البطل، كالروايات القديمة التي يتسلط فيها الصوت البطل على الأصوات الأخرى، بل يمتزجون لصناعة صورة حقيقية عنهم وعن قضاياهم.

وإذن «فرواية الأصوات وما تمتلكه من علاقات حوارية بين الأصوات تمثل جهدا جماعيا، وفي ضوء العلاقات الحوارية تنقل من الحداثيين مفهوم «الكلمة المزدوجة والصوت، والتي تتولد من خلال ظروف العلاقات الحوارية، وهي رؤية نقدية تمثل ما بعد علم اللغة»².

هذا ما يجعل الروائي ينحاز لما يراه وما يقدره من ظواهر اجتماعية وإنسانية ولكل شخصية صوت خاص بها، وهي في نفس الوقت في علاقة مع الشخصيات الأخرى و«الحوار في رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث، وإنما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث وإخفاء الروائي، وإنما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية، لأنه يكشف عن مستويات

¹ - محمد مجيد التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، دراسة من منشورات إتحاد كتاب العرب، 2000، ص5.

² - المرجع نفسه، ص57.

التفكير المختلفة، ويكشف عن جانب التمايز بين الأصوات الروائية، ثم إن الحوار يعزز الترهين السردي، والترهين السردي هو المغذي لفاعلية الأحداث، الروائية -في رواية الأصوات- وحركيتها بدلا من الانغلاق الاستيلابي للمنولوج، ثم إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه الأحادي القيمي»¹، فالحوار إذن مساحة تستطيع من خلالها الأصوات أن تتحدث دون أية قيود، هذا ما يكشف مستوى ودرجة الاتفاق أو التباين فيما بينها، وكذلك الحوار يسمح بتوسيع الإطار الروائي وتعميق فعاليته ومدى تأثيره على المتلقي، لأنه يجد غاياته المختلفة كلها في إطار روائي شمولي هذا ما قتل نهائيا مبدأ الأحادية في الكتابة الروائية الجديدة وهذا ما ذهب إليه "باختين" «إن مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد أيضا، في إعادة تركيب هذا الوعي، وذلك من أجل أن يصبح قادرا فإن على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق»²، وبالتالي فإن موقف المؤلف يمزج بمواقف الغير، والتي قد تتناقض فيما بينها أحيانا.

لهذا جعل "باختين" هذا الصنف من الرواية «متعددة الأصوات هو القادر على تشخيص وتقديم الأنا الغيرية بمختلف الشخصيات والأصوات، فلقد استطاع دوستوفسكي أن يعرض ويقيم شخصياته بوصفها شخصيات والأصوات، فلقد استطاع دوستوفسكي أن يعرض ويقدم شخصياته بوصفها شخصيات أخرى، شخصيات غيرية (تخص الغير)، دون

¹ - محمد مجيد التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص57.

² - ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص97.

أن يسبغ عليها جوا من الغنائية ودون أن يمزج صوته معها، بمعنى أن شخصيات "دوستوفسكي" هم أناس أحرار مؤهلون للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم، وقادرين أن لا يتفقوا معه، بل حتى أن يثوروا في وجهه»¹.

ومن هذا المنطلق الذي لا يؤمن بالمطلق والذي يثور من أجل الحقائق التي تعنى بشخصيات الواقع، يمكن القول أن "ميخائيل باختين" «استطاع من خلال تحليله لروايات "دوستوفسكي" اكتشاف شكل جديد في الفن الروائي هو الشكل الحوارى المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي، هذا الشكل الذي لا يعترف بالمطلق والمقدس والنهائي بل كل شيء لديه نسبي وغير مكتمل»²، رواية الأصوات تمكنت من التخلص من أحادية المنظور والإيديولوجيا، وانطلقت إلى تعدد وجهات النظر وتعدد المواقف الفكرية ما جعلها تتميز بالتنوع اللغوي والأسلوب كذلك.

2-2 - التعدد اللساني (اللغوي) phonalinguisme:

هو مصطلح غير محدد بمجال معين وهو عنصر من عناصر رواية أيضا حيث ينتشر داخلها نوع من التعدد اللغوي، وذلك: «حين يتخلل المؤلف الذي يحيط بالشخصيات ويلفها خالقا نطاقات خاصة بالشخصيات محددة ومتميزة تماما»³، أي أن المؤلف حينما ينتج خطابا خاصا لذاته ويمزجه بخطاب الغير خاصا بذاته ويمزجه بخطاب الغير، يخلق

¹ - عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص 23.

² - المرجع نفسه، ص 24.

³ تازفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى، ص 142.

الفصل الأول:

فضاءات لغوية واسعة المعالم، وينتج بذلك مجالا لغويا خاصا، يسمح فيما بعد للشخصيات أن تتميز وتنفرد بأسلوب لغوي خاص.

ومن المعروف أن الرواية جنس فني لا يمكنها أن تحلل من الحوار والتعدد والامتصاص من باقي الأجناس الفنية الأخرى، خاصة وأن الميزة الرئيسية تتعلق بالتشخيص الأدبي للغة، فحتى لو لجأ الخطاب الشعري لاستخدام بعض تقنيات الرواية كالسرد والحوار فإن الطابع الذاتي «تشير إليه بالوحدة الأسلوبية، يبقى مهيمنا على مجموع الخطاب»¹، فاللغة في الرواية ليست بنفس الطابع في الكتابات الشعرية التقليدية بحيث يغلب عليها طابع الأنا والذات وطابع التغني بالنفس وأحاسيسها (أحادية المنطق) بينما الرواية الجديدة على حسب "باختين" تعتمد على لغات متعددة الجذور فبنظره «جميع لغات التعدد اللساني مهما تكن الطريقة التي فردت بها هي وجهة نظر نوعية طول العام وأشكال لتأويله اللفظي ومنظورات غيرية، دلالية وخلافية»²، أي أن التنوع اللغوي داخل البناء الروائي يعبر عن التنوع الطبقي والفكري، فالألفاظ تحدد موقف الشخص تجاه العالم مهما يبرز أخيرا الاختلاف الإيديولوجي أيضا.

إن «الرواية المتعددة اللغات تعرض بشكل متكافئ مختلف التصورات ورؤيات أي لمختلف الأساليب بفعل الحيادي الكامل الذي يلتزمه السارد أثناء صاغته لمختلف الحيات والمصائر وهذا النوع من الكتابة لا يتحقق إلا عندما يحصل معي الذات عند الأبطال على

¹ - عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص ص33،32.

² - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص54.

الفصل الأول:

درجة معينة من الاستقلال تكفي لإلغاء الأحادية التي ينزع إليها الكاتب عادة»¹، فمنتج رواية متعددة الأصوات وكل صوت أسلوب خاص به يعبر له عن شؤونه الحياتية، ويترجم أشكال وعي متباينة نتيجة شعورها بالاستقلالية وهذا النوع من الرواية يكون فيها منسجما مع غيره بعيدا عن الأحادية.

«كما أن المتعددة اللغات تكمن في كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات ورؤى متعددة ومختلفة مما يجعلها ضمنا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة»².

وتتميز لغة رواية المتعددة أنها لغة تعبر عن الإنسان، ويتعدد المنظورات السردية، «فإذا كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها، وتظهر بمستوى أحادي فإن اللغة الروائية بصفة عامة والأصوات بصفة خاصة تتحرك تحركا عكسيا فلا تتجهوا نحو المركزية، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية بكل تنوعاتها وتعبر عن مستويات الأصوات بكل فئاتها ومن ثم فقرة اللغة روائية تكمن في تجاوزها للقيود المعجم المحدود في ارتباطها بالواقع التاريخي والإيديولوجي»³، فكأن الروائي عندما يبني إطاره الروائي ينطلق من مركزيته السردية ليتخلص منها مباشرة ويتوسع ليعطي المجال المفتوح كمستويات صوتية أخرى وهذا ما يسمح بالتنوع الأسلوبي والفكري والثقافي.

¹ - عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن، ص31.

² - المرجع نفسه، ص31.

³ - محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص61.

«وإذ كانت اللّغة الروائية ليست هي النسق الثابت معجميا فقط، فإنها هنا هي الملفوظ المتحرك الذي يكتسب باستخدامه الروائي حيوية قصدية تتحرك من المطلق إلى النسبي والعكس، ومن ثم كان التعدد اللّغوي من الأمور الأكثر أهمية والأكثر تأثيرا على العمل الروائي، ولما كانت رواية الأصوات معتمدة على الحوار واللاتجانس كان من الطبيعي أن تصبح التعددية اللّغوية في رواية الأصوات مطلبا أساسيا لاكتمال البناء»¹، ومن هنا يمكن القول أن اللّغة الروائية لغة موحية وعميقة الدلالة حيث تبتعد عن المركزية الجافة وتنتج نحو التعدد الأسلوبي المطلق.

«والكلمة في رواية الأصوات ذات أنماط ثلاثة: وتتمثل في:

- النمط الأول: كلمة المؤلف.

- النمط الثاني: كلمة الراوي.

- النمط الثالث: الحوار الخارجي والداخلي (الصوت).

ومن المفترض مع رواية الأصوات، أن يختفي النمط الأول، أو يضعف تحت ضغط وقوة النمط الثالث المعبر عن الأصوات، وهو الذي يفرض التعدد اللّغوي هنا تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات، ومساحة الحرية الكبيرة الممنوحة للأصوات ولأن التعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعي مع اللاتجانس لأصوات روائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة»²، وبالتالي فإن التعدد اللّغوي مرجعيته

¹ - محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 69.

² - المرجع نفسه، ص 62.

الفصل الأول:

التباين الإيديولوجي والثقافي للأصوات نتيجة المساحة الممنوحة للحوار الخارجي والداخلي داخل الإطار الروائي، مما يقتضي منطقيا ضعف صوت الراوي والمؤلف.

ومن هذا المنطلق نجد «الناثر الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات، والعوالم الاجتماعية الصغيرة الإيديولوجية والتي تكشف عن نفسها وراء هذا التعدد الصوتي، إنه يدخلها إلى عمله»¹، إن الروائي يتميز بقدرته على رسم ألواح ومناظر تبدوا غير مهمة، ويعطيها الألوان القادرة على ترجمة كل ما هو جميل فيها، فيجعل اللغة الروائية لغة حيّة وواعية، لا تهمل العوالم التي قد تكون إطارا مركزيا لكثير من الأحيان، لبناء إطار روائي يسمح بالتعددية اللغوية وكذلك الإيديولوجية والفكرية، نتيجة المبدأ التعددي الذي ينطلق منه الناثر الروائي «فإن الناثر بهذا المنظور يسمح بالتعددية الأسلوبية أي اللغوية وذلك لتعدد الرؤى الاجتماعية، فكل فرد له طريقة للكلام يتميز بها عن غيره فيجعل إطاره الروائي إطارا كاملا يترجم فيه الأصوات المهمشة والمطمسة بشكل من الأشكال ومع ذلك فإنه يقدر للمحافظة على النواة الدلالية المتواضع عليها اجتماعيا ولا يخرج من هذا الإطار»².

وعندما نعود لأهم أنواع التعددية اللغوية «في تاريخ السرد نفسه، يجد أنها تتضمن الخطابات التي يستخدمها المؤلف والسارد والتي تكمن فيها إمكانيات الاختلاف عن

¹ - ميخائيل باخنين، الخطاب الروائي، ص 120.

² - المرجع نفسه، ص 120.

خطابات الشخصيات المقدمة والجمهور الذي يخاطبه داخل العمل الروائي»¹، وبالتالي فإن خطاب المؤلف والسارد يختلف عن خطاب الشخصيات داخل نفس الإطار، وقد تناقضها كليًا وكذلك عندما يصل العمل الإبداعي ليد المتلقي (الجمهور)، نجد اختلافًا في درجة الوعي لديهم، واختلاف في الاستعمال اللغوي لاختلاف الأطر الاجتماعية أو الفكرية هذا ما يجعل لا محالة التعدد اللغوي أساس لبناء الإطار الروائي، ليطمأنى مع الذات المعاصرة. ولهذا نجد أنه هناك «شكلًا آخر لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في رواية، وهو مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء، ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات وهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي على منظور خاص، وربما هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية، وتستطيع أيضًا أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له إلى حد ما، بمثابة لغة ثانية»².

فقد شكلت مقولة التعدد اللغوي منبعًا لدراسات "مخائيل باختين"، وقد استطاع تحديد طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية في ثلاثة أصناف وهي:

1- التهجين.

2- تعالق اللغات القائم على الحوار.

3- الحوارات الخالصة.

¹ - مارتين ولاس، نظريات السرد الحديثة، تر، حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998، ص67.

² - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص151.

وتتداخل هذه الأشكال الثلاثة فيما بينها بشكل معقد، إلى درجة يصعب التمييز بينها، «مع أن التهجين هو المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مقصورين بحقبة زمنية، أو بفارق اجتماعي، أو بهما معا»¹، وبالتالي فإن الروائي الفطن قادر على استغلال اختلاف أشكال الوعي اللساني والفكري في بناء إطاره اللغوي، سواء أكان ذلك عن طريق الحوار الذي هو مجال واسع لاختلاف الطابع اللساني والإيديولوجي، أو ما سماه "باختين" بالتهجين.

ويمكن أن نقول أن «الهجنة الروائية ليست ثنائية الصوت والنبرة فحسب، بل هي مزدوجة اللسان وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، بل أيضا تشتمل على وعيين اجتماعيين لسانيين»². فالصوت الجديد يحمل بداخله كلمة جديدة لأن الأفكار والتجارب الحياتية الجديدة تمنح ألفاظا جديدة وتنوعا لغويا واسعا إذن ما يخلق مبدأ الحوارية أيضا هو الكلمة وما تحمله من مفاهيم لغوية متعددة داخل إطارات اجتماعية محددة ونحس باللغة، من خلال ما تحمله من وعي الآخرين وعن فكرهم وبهذا نصل للقول أن «الرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتخذ إلا بإعادة إنتاج الصراع الواقعي والإيديولوجي في النصّ، غير أن إعادة إنتاج هذا الصراع ليست هي الأساس في الرواية، إنما هو أساسي هو الكيفية التي يتم بها تجسيد الصراع الواقعي والإيديولوجي، والكلام عن الكيفية التي يؤدي حتما إلى الكلام عن موقف الكاتب،

¹ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ص36.

² - المرجع نفسه، ص37.

ولكن "باختين" يرفض الكلام عن موقف الكاتب أو هو يعتبر على الأصح، أن المقف

الجوهري للكاتب هو الحياد التام»¹.

¹ - حميد الحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا (من سسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجية النص) ص ص 51،52.

3 - الشعرية والجمالية:

3-1 - تعريف الشعرية (لغة واصطلاحاً):

أ- لغة:

في البدء من الضروري الوقوف على المعنى اللغوي لمصطلح (الشعرية) من خلال معرفة دلالة الجذر الثلاثي لهذه الكلمة، فالشعرية، اسم مشتق من كلمة شعر، فمادة (الشعر) في اللغة، تدل على العلم والفتنة، يقال شعرية، أي عَلم، وأشعره الأمر وأشعر به، أعلمه إياه، وشعرية عقله، وينطلق أيضا على الكلام المخصوص بالوزن والقافية يقال شعر رجل، أي قال الشعر، والشعر منظوم القول وقائله الشاعر وسمي شاعرا لفتنته، وشُعرَ شاعرا جيدا أزيد بهذه العبارة أولا ومن ثم الإشادة ثانيا¹.

ويقول "ابن منظور" «والشعر منظوم القول غلبه عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل عَلم بشعر»².

ب- اصطلاحاً:

الشعرية أصلها مصدر صناعي، وضع لدلالة على اللفظة الفرنسية (POETIQUE) أو اللفظة الانجليزية (POETIC) وينحصر معناها في اتجاهين حسب رأي أحمد مطلوب في فن الشعر وأصوله التي نتبع للوصول إلى الشعر بدل على الشاعرية ذات تميز،

¹ - ينظر، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج4، ص411. (مادة الشعر)

² - المصدر نفسه، (مادة شعر)، ص411.

الفصل الأول:

وحضور ومما قيل فيها: أنها تسعى إلى معرفة القوانين العامة داخل الأدب، التي تنظم ولادة كل عمل وهي تبحث عن القوانين داخل الأدب¹.

فتكون الشعرية «اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب وتأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد، والمبادئ والجمالية ذات الصلة بالشعر»².

كما نجد أحمد مطلوب قدم تعريف آخر للشعرية بأنها «علم الأدب»³ «وأنها علم موضوعه الشعر»⁴ بالإضافة إلى هذه التعاريف هي «الانزياح وهو شرط ضروري لكل شعر»⁵، ويعود أصل تواجد هذا المفهوم إلى كتاب أريسطو، "فن الشعر" حيث ارتبط هذا المفهوم عنده بالمحاكاة، كأساس نظري للشعرية، ويطلق عليها شعرية المحاكاة، وقد حاول الشكلاونيون الروس إكمال ما بدأه أرسطو، فثاروا على مفهوم الشعرية عام 1919 وتعني هذه الكلمة عندهم أدبية الأدب⁶.

¹ - ينظر، أحمد مطلوب، مقال الشعرية بين التراث والحداثة في 2009/1/10، دار ناشري للنشر الإلكتروني،

2003، 2015، ص23.

² - أحمد مطلوب، مقال الشعرية بين التراث والحداثة، ص23.

³ - المرجع نفسه، ص24.

⁴ - جان كوهن، بنيه اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، ص9.

⁵ - المرجع نفسه، ص2.

⁶ - ينظر: الاتجاهات النظرية النقدية المعاصرة، دار سلام، الأوسى، ص2.

3-2 مفهوم الشعرية عند العرب القدامى:

لتنظير لمفهوم الشعرية، وذلك من خلال انطلاقهم من فهمهم للشعر من أربعة أركان التي تتمثل في اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، وهذا ما اتضح من خلال قول قدامة بن جعفر بأنه «قول موزون ومقفى يدل على المعنى»¹، كما نجد "ابن رشيق" في عمدته جعل الشعر كلاما موزونا ومقفى تدل على معنى القصد والنية إليه فيقول «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو جيد الشعر لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية»².

ويأتي فيما بعد "حازم القرطاجني" الذي يعرف الشعر بأنه «كلام مخيل وموزون مختص في لسان العرب بزيادة التفقية إلى ذلك التحامه من مقدمات مخيلة، صادقة، كانت، أو كاذبة لا يشترط فيها، لما هي شعر غير التخييل»³.

ويضيف أيضا في كتابه منهاج البلغاء بأن الشعر «كلام موزون ومقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس، ما قصد، تحببته إليها، ويكره إليها، قصد، تكريهه، لما يتضمن من حسن تخيل، محاكاة مستقلة بنفسها، بحسن هيئة تأليف الكلام، وكل ذلك يتأكد بما يعترف

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، ص15.

² - ابن رشيق القيرواني، العمدة، في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، تحقيق محمد الدين عبد

الحميد، 1972، ص119.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

من إغراب، فالاستغراب حركة لنفس إذ اقتربت لحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثيرها»¹.

لقد جمع في هذا التعريف بين الجانبين الشكلي والمضمون للشعر، كما جمع بين الرؤيتين العربية واليونانية، للشعر في كون العربية، تتجسد في كونه موزونا ومقفى، أما المحاكاة فهي ناجمة عن تأثره بترجمات كلا من ابن سينا والفرايبي لكتاب الشعر لأرسطو، كما نستنتج أيضا من خلال قول قدامى لنظرتهم للشعر بوصفه تخيلا وبوصفه محاكاة، أي بوصفه نتاجا للمخيلة يعتمد على المحاكاة بمعنى التصوير.

في حين "عبد القاهر الجرجاني" فقد ميز اللغة المعيارية وبين دور اللغة الداخلية، أو ما سماه "معنى المعنى" الذي تؤديه اللغة، كما رأى أن شعرية اللغة، تكمن في حسن النظم ودقة الوضع.²

فقد أشار "الجرجاني" من خلال قوله إلى الفرق بين الاستعمال الوظيفي النمطي للغة، وبين الاستعمال الفني لهذه اللغة، وقد سمي ذلك معنى المعنى، كما رأى أن علاقة النظم بالشعرية تظهر من خلال، كون النظم هو الأساس في الكشف عن الشعرية، فالنظم هو سير الشعرية.

وربما اتضحت الشعرية عند "عبد القاهر" من خلال فهمه للأدب حيث يقول «تعليق الكلام ببعضها البعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، أي أن نضع كلامك الوضع الذي

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

² - عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، 1984، ص278.

تقتضيه، علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه»¹.

ومن خلال تعريفه هذا فقد أشار "عبد القاهر الجرجاني" على أهمية مراعاة العلاقات، اللفظية، داخل كل الكتب، فاللفظة لا يفهم معناها إلا من خلال التركيب، الذي وردت فيه ولهذا فإن نظرية النظم لها علاقة تربط بين النظم والنحو.

لذا فالنظم عنده أساس ذلك هو «توفى معاني النحو وأحكامه، في معاني، الكلم، لا في

ألفاظها لأن توظيفها في متون الألفاظ محال»².

ثم يأتي "المرزوقي" ويتحدث عن أبواب عمود الشعر العربي ويجعلها سبعة وهي «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتمام أجزاء النظم، والتتامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار له، ومشاكله اللفظ والمعنى، وشدة افتقائها للقافية حتى لا منافرة بينهما»³.

نستخلص من قوله أن نظرية عمود الشعر، هي أول صياغة للشعرية العربية وذلك وفقا للمبادئ السبعة التي ذكرها المرزوقي في قوله والتي اتفق عليها النقاد.

3-3 الشعرية العربية الحديثة:

توسعت مفاهيم الشعرية العربية الحديثة، وذلك نتيجة ارتباطها بشعرية الغرب من جهة، واتساع مفهوم المصطلح من جهة أخرى فالشعرية العربية الحديثة، توسعت مجالاتها

¹ - عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 359.

² - المرجع نفسه، ص 359.

³ - أبي علي أحمد ابن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995، ص9.

الفصل الأول:

ودراساتها، لتشمل، أنواع الخطاب الأدبي، على غرار الشعرية العربية القديمة التي انحصرت بدراسة صياغة الشعر وقوانينه.

في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، شهدت الساحة الأدبية بروز مناهج علمية في مختلف التخصصات التي أثرت على العديد من الأدباء، فحاولوا، تطبيقها في ميدان الأدب ففتح عنها، نظريات، وعلوم جديدة، كاللسانيات... ومنه تأثرت الشعرية العربية الحديثة بهذا العلم، وانعكس ذلك على الشعرية العربية، فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشعرية، ومن بين هؤلاء النقاد ، "كمال أبوديبي"، "أدونيس"، "حسين ناظم"، وغيرهم.

فقد تجلّى تحديد "كمال أبوديبي" لمفهوم الشعرية، وموضوعها، في كتابه (في الشعرية)، فهو يرى أن الشعرية «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد، في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أي أن كلا منهما يكمن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواحشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها»¹، من خلال هذا التعريف يركز "كمال أبوديبي" على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي، في إضفاء صفة الشعرية، فالشعرية تكمن في النص

¹ - كمال أبوديبي، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت، ص 14.

الفصل الأول:

باعتباره بنية مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها، وتساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية. إضافة إلى ذلك تكمن رؤية "أبوديب" للشعرية في اعتبارها «إحدى وظائف الفجوة، أو مسافة التوتر»¹، وهو مفهوم لا تقتصر فعاليته كما يرى على "الشعرية" بل انه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئاً متميزاً عن -وقد يكون نقيضاً- التجربة أو الرؤية العادة اليومية².

فالشعرية عند "كمال أبوديب" وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر وميدان انشغال الفجوة ليس الخطاب، بل الرؤية والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية، يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية.

في حين "أدونيس" فقد تجلّى مفهومه للشعرية في كتابه "الشعرية العربية"، الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية وبيّن فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن، ويقول «بحيث لا يعد أي كلام شعراً إلا إذا كان موزوناً على الطريقة الشفوية الأولى... وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة، التأمل، الاستقصاء، والغموض...»³.

¹ - كمال أبوديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، ص 21.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

³ - أدونيس، الشعرية العربية، دار العودة، بيروت، د ط، 1985، ص 30.

كما نجده تطرق لعلاقة الشعرية بالنص القرآني مركزا على الأفق الذي فتحه بنية هذا النص أمام الشعرية العربية يقول "أدونيس": «هكذا كان النص القرآني في تحول جذري وشاملا به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة»¹. لذلك يخلص "أدونيس" إلى أن جذور الحداثة الشعرية العربية كامنة في النص القرآني.

ثم يأتي "حسن ناظم" في مفهومه للشعرية في قوله: «إن الشعرية مقاربة للأدب لا تعني تناول العمل الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يتشكل فيها الخطاب إلا ممكنا من ممكاتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى»². من خلال هذا المفهوم نلاحظ أن الشعرية من منظور "حسن ناظم" تنطلق في النص ذاته حيث تقوم باستخراج القوانين العامة التي تحكم هذا الخطاب.

3-4- الشعرية عند الغرب:

عرفت الشعرية اهتماما بالغا لاسيما من قبل النقاد الغربيين من الفطرة العلمية التي شهدتها النقد الأدبي في ظل الدرس اللساني الذي يعود الفضل فيه إلى محاضرات (ديسوسور) (DESSURE)، في اللسانيات العامة وأعمال الشكليين الروس، فقد برزت آراءهم الأدبية حول مفهومهم للشعرية، حيث ألفوا العديد من الكتب التي توضح وتشرح

¹ - أدونيس، الشعرية العربية، ص35.

² - حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص17.

تصوراتهم ونظرتهم لمفاهيم الشعرية¹.

فمفهوم الشعرية عند الغرب، بدأ على يد الناقد الشكلائي الروس "رومان جاكوبسون" (jakobson) الذي يعد من الأوائل والسابقين الذي نظر إلى مفهوم الشعرية حيث انطلق في

شعريته من منظور لساني فهو يعتبر «أن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات لاهتمامها بقضايا البنية اللسانية موضوع ذلك العلم»². كما يخلص إلى أن الشعرية «هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية»³.

من خلال قول "جاكوبسون" نستخلص أنه ربط الشعرية بعلم اللسانيات ويعتبرها فرعا من فروعها، حيث اعتبر الوظيفة الشعرية أساسا لدراسة الأدبية من خلال استتاده على المعيار اللساني الذي من خلاله يتعرف على الوظيفة الشعرية.

بالإضافة إلى ذلك نجد "جاكوبسون" يوسع في مجال الشعرية إذ فهي لا تقتصر على الأعمال التي تسيطر عليها الوظيفة الشعرية، «وإنما تهتم أيضا خارج الشعر، ويعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة»⁴.

¹ - ينظر: جون كوهن، النظرية الشعرية (اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، ص 263.

² - رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص33.

³ - المرجع نفسه، ص35.

⁴ - كمال أبوديب، في الشعرية، ص23.

لقد عرف جاكبسون الشعرية بكونها دراسة لسانية في سياق الرسائل اللفظية، عموماً وفي الشعر خصوصاً على وجه الخصوص وذلك انطلاقاً من أن كل رسالة، تكون محملة، بالوظيفة الشعرية، جعل تجليات الشعرية في الخطاب النوعي لا تتحصر في الشعر فقط وإنما تمتد فوق سطح كل الفنون المتعالية كالرسم، والموسيقى... الخ¹.

في حين يذهب "تريفان تودروف" إلى تعريف الشعرية «أنه علم يسعى إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل وتبحث عن القوانين داخل الأدب بحد ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»².

ونستخلص من خلال قول "تودروف" أن الشعرية عنده تكشف عن قوانين النص السردي الداخلية كما ترتكز على الاهتمام بالبنى المجردة للأدب المختلفة. ويعرف كذلك الشعرية، أنها: «اسم الشعرية ينطبق عليه، إذ فهمناه بالعودة، الاشتقائي، أي كل ما له بالإبداع، كتب، وتأليف، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالمعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»³.

نستخلص أن الشعرية عند تودروف هي كل ما يتجاوز الإبداع، ويجعل اللغة وسيلة، وهدف في حد ذاته، والبحث عن الخصائص الجمالية للنص.

¹ - ينظر: كمال أبوديب، في الشعرية، ص78.

² - تريفان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال، 1990، ص23.

³ - المرجع نفسه، ص24.

الفصل الأول:

كما نجد أيضا إلى جانب هؤلاء الناقدين جون "كوهن" فقد تحدث عن الشعرية في كتابه (بنية اللغة الشعرية)، فإن الشعرية لديه، لا تختلف عما لدى سابقه، ويعرفها باعتبارها «العلم الذي يكون موضوعه الشعر، أو علم الأسلوب الشعري»¹ باعتبار الأسلوب هو انزياح عن المعيار.

كما قام بوصفها «أنها علما، لكن هذا العلم لا يحتاج إلى البرهنة ولكنه يعني بصفة خاصة بالانزياح ويشرح هذا المفهوم عند تعريفه بين الشعر والنثر بقوله المنهج المنتج في مسألة التمييز بينها لا يمكن إلا أن يكون منهاجا مقارنا، ويعني أن نتحدث عن معيار يعتبر القصيدة انزياحا عنه»².

4- تعريف الجمالية لغة/ واصطلاحا:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب «أن الجمال مصدر جميل، والفعل جمل أي حسن، أي أن الجميل هو الحسن»³.

أما في قاموس المحيط: الحسن: الجمال، ويوضح لنا أبو هلال العسكري، في كتابه "الفروق في اللغة" الفرق بين الكلمتين فيقول «الحسن في الأصل في الصورة ثم استعمل في

¹ -جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1986، ص15.

² - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ص15.

³ - ابن منظور، لسان العرب، الجزء الأول، دار الجبل، بيروت، دار لسان العرب، المجلد الأول 1408هـ/1988م،

الأفعال والأخلاق، والجمال في الأصل، للأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة ثم استعمل في

الصورة»¹.

نلاحظ أن الجميل هو مصدر لكل جمال ودهاء وحسن الخلق والخلق فهو صفته للأخلاق المعنوية ماديا للأشياء.

أما ابن الأثير قال: الجمال يقع على الصورة، والمعاني، ومنه الحديث الشريف: (إن الله جميل يحب الجمال)، أي حسن الأفعال كامل الأوصاف.

أما الحسن الذي يرادف الجمال فهو نقيض القبح، وهو مصدر الفعل حسن الشيء: زينته، والإحسان ضد الإساءة والحسنة ضد السيئة والآية الكريمة: «(أحسن كل شيء خلقه)»²، بمعنى حسن يقول حسن خلق كل شيء.

ب/اصطلاحاً:

أما في المعنى الاصطلاحي للجمالية فقد عرفه العلماء «بأنه رقة الحسن وذلك باعتمادهم على المعنى اللغوي له، وهو قسمان: جمال مختص بالإنسان في ذاته أو شخصه، أو فعله، وجمال يصل منه إلى غيره»³.

¹ أبو الهلال العسكري، الفروق في اللغة، تر: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، د ط، ص163.

² - سورة السجدة، الآية07.

³ - المناوي محمد عبد الرؤوف، التوفيق علي مهما التعريف، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1410هـ، ص251.

نفهم من خلال هذا التعريف أن هناك وجود لجمالين: جمال خاص يرتبط بالإنسان، في حد ذاته، في أبعاد مختلفة، النفسية، الاجتماعية الروحية، وجمال عام خارجي، يعبر عن أداء هذا الإنسان حول ما يحيط به من ظواهر، جميلة في العالم الخارجي.

ويعتبر مصطلح الجمالية من المصطلحات المعقدة، وذلك بالرغم من الانتشار الواسع بمجموعة ضخمة من الآراء والجمالية الصادرة من الناس مختلفون، فالحكم الجمالي يكاد أن يكون طبعة ثالثة للإنسان «مفهومه قريب، متداول يفهمه الجميع لكن، التعريف به بعيد المنال، وقيل أن الجمال لا يقبل التعريف، لأنه معنى وجداني يختلف الأفراد لتقديرهم له، وإنما يعرف من الأشياء الجميلة»¹.

حيث نستنتج من خلال هذا المفهوم أنه مهما تعمقنا في هذا المصطلح وأصدرنا الأحكام الجمالية يبقى مرهون لانطباعات شخصية ذاتية.

لقد ذهب القدماء مذاهب شتى في تعريف فلسفة الجمال، الذي يراه "أفلاطون" مرتبطا بالخير المطلق والأخلاق والمثالية والتركيز في العقل، والمنطق والشجاعة، والتسامي بالروح إلى الحقائق المثالية العليا، بعيدا عن العاطفة المشبوبة، والخيال الجامح، وقد أثر "أفلاطون" في الكثير من الفنانين لقرون عديدة في فلسفته الجمالية من أمثال "بوتشيلي"، "وادهوند" "سبنسر"... وغيرهم.

أما "هيغل" فإنه يرى بأن الجمال ينطلق أساسا من الذوق وبالتكوين، والدرية «... وأن يكون عند المرء ذوق، فهذا معناه أن يكون عنده شعوره الجمال، حسن الجمال، وهو

¹ - صالح أحمد، الظاهرة الجمالية في الإسلام، بيروت، المكتب الإسلامي، 1407، ص 23-24.

ضرب من الإدراك لا يتجاوز حالة الشعور، وبالتكوين والتدريب، يغدوا قادرا على التقاط الجمال حالا ومباشرة، أنما كان وكيفما كان...»¹.

5- الشعرية والجمالية:

تعتبر الجمالية حقل فلسفي واسع يصعب ضبط مفهومه، أخرجته فلاسفة الألمان من السياق اللاهوتي والأخلاقي، وأول مجال له هو الشعرية، فالنقد الجمالي لا يعترف ببعض العناصر، كالبيئة والعصر وشخصية المبدع، «...وهو نقد للفن بني على أول الإستايطيقي) أو علم (علم الجمال) بمعنى يدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه، يقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه...»².

في العصر الحديث نرى بأن النقاد وأهل الدراسات قد اهتموا بوضع الأسس والأطر والقوانين التي تشكل منها الشعرية، وقد أعكف أصحاب هذه الدراسات والأعمال البحثية في موضوع الشعرية دون الولوج، في عالم الجماليات التي تميز العمل الأدبي، فالهدف الأسمى للشعرية هو العمل على تجلي القوانين العامة للشعرية، دون القوانين الجمالية بسبب عدم اتسامها بالدقة والعلمية في العملية البحثية «... إن الشعرية، لم تقدم إلا أوصافا على مستوى الخطاب الشعري، وهدفها البحث عن القوانين العامة للشعر، ملغية القوانين

¹ - هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980، ص71،72.

² - روز غريب: النقد الجمالي، وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1952، ص5.

الجمالية ذات الأهمية القصوى، كونها لا تتصف بصفة العلمية تلك الدعوة التي

سوغت بها الدراسات البحت للخطاب الشعري...»¹.

هؤلاء الدارسين والنقاد الذين يرون أن الشعرية خالية تماما من صفات الجمال، كانوا

متأثرين بآراء بعض العلماء، الذين أنكروا تحديد قوانين الجمال، والذين نفوا وجود أصول له

لذا وضع النقاد قوانين مستقلة للشعرية، وكانوا متأثرين بمن ينكر أماكن تحديد

الجمال، ومن ينفي وجود أصول له.

في حين أن النقاد الذين يرون أن الشعرية لا تقيدتها ولا تحددها القوانين أو القواعد،

فهم يأمنون بأن مبدعين الفن، قد أنتجوا فنهم دون الالتزام بقاعدة أو مثال، ومع ذلك فإن

إنتاجاتهم الفنية تتال الإعجاب «إن عباقرة الفن الذين ينتجون الآثار الفنية التي تتال

الإعجاب للجميع على غير قاعدة أو مثال يقتفونه»².

نستخلص من خلال ما تطرقنا إليه في الفن وبالأخص الفن الجميل أن الفن بالإضافة

إلى جماليته، هو كذلك ذو قيمة ذاتية كبيرة وتعبر بكل حرية عن مكونات الفرد، لأنه

الأقرب إلى النفس.

إن الفن مرتبط بالجمال بشكل كبير، فهو لا ينفصم عن الجمال، والشعرية نتاج لهذا

الفن فمن الطبيعي أن تكون الشعرية مرتبطة بالجمال ارتباطا وثيقا وبالتالي لا يمكن أن نفرق

¹ - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة في مقارنة الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3،

2003، ص70.

² روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص7.

بينهما بأي شكل، وحتى لو كان الفن موصوفاً بالقبح إلا أنه يبقى فن له جمالياته المتصلة به فكما يقال (الفن يستمد من القبح جمالا)، وقد أورد بشير تاوريريث «... والشعر بهذا المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محققا للانسجام

والتوافق عبر الإيقاع، فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين...»¹.

فأصبح الجمال فرعا وجزءا من الفلسفة، كونها تناولت موضوع الجمال، قد فسح المجال للشعرية «... ومع نشأة علم الجمال بوصفه فرعا من الفلسفة في القرن الثامن عشر قوي المدخل الموضوعي للشعرية»².

إنه لا يمكن فصل التجربة الشعرية عن الجمالية، لأن التفسير الخارجي أو الوصف الشكلي الظاهري الذي تهتم به الشعرية الحديثة، لا يحدد ماهيتها بدقة، ولا يصح عزلها عن بعضهما البعض، باعتبار أنهما ممتزجان كلياً، فالأوصاف التي تقدمها الدراسات الشعرية بهدف البحث عن القوانين العامة للشعرية، وإلغاؤها للجمالية، كونها لا تتصف بالعلمية، لا يمكن من تمييز النصوص الجميلة «... لا ينبغي أن نقدم الوصف، حتى وإن

¹ - بشير تاوريريث: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار الجزائر،

2006، ص18.

² - حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2003، ص28.

كان صحيحا، على أنه تفسير للجمال، فلا توجد طرائق أدبية ينتج عن استعمالها تجربة جمالية وجوبا»¹.

ما دامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحدة، فإن الوصف كخطوة أولى، الطريق الصحيح؛ أي ربط بنية العمل الأدبي بقيمته وربط الجمالية بالشعرية، فالشعرية تبحث عن فريدة العمل الأدبي، فهي تجعل منه نصا يتسم بالجمال، والجمال منبوعه الفلسفة، وكي يكون العمل الإبداعي متميز، يملك خصوصية يجب أن يتسم بالجمال وهي طريقة إيراد النص الإبداعي، وهذه الشعرية هي بحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.²

ومن خلال هذا القول لحسن ناظم الذي يربط بوضوح الجمالية والشعرية، نراه يعود ليرى رؤية أخرى مناقضة تماما... «ويبدو لي أنه من الصعب وضع مطابقة بين الجمالية، والشعرية، فالشعرية قادرة على أن نبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها بينما لا نستطيع كما وعى "ياكبسون" أن يحدد الجمالية من خلال عناصرها غير الثابتة، والحكم بالجمال على نص معين، هو حكم بدئي وحدسي، وإن الدراسة التي تكشف عن شعرية نص معين، لا يمكنها أن تكتشف عن سر جماليته، نظرا للاستحالة المطابقة بينهما...»³.

ونستنتج من خلال هذا النص أن الشعرية هو محاولة توضيح بين الفروق بين الشعرية

¹ - تازفيتان تودروفت، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990،

ص83.

² - ينظر: حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة المقارنة والأصول، ص71.

³ - المرجع نفسه، ص71.

الفصل الأول:

والجمالية، وأن الشعرية هي العناصر التي تكون النص وتعطيه بعدا جماليا فالشعرية هي التي تختص بالبناء من خلال عناصرها التي تتمركز داخل النص، وهي أي الشعرية من تعطي للنص تقديراته الجمالية في الحكم الذي يصدره المتلقي.

ويبقى علماء الشعرية في بحث مستمر لكي يربطوا بين الشعرية والجمالية، ويصوغوا أحيانا أدلة ناقصة ثم يقمونها للبرهنة على نظرياتهم، بخصوص الشعرية وعلاقتها بالجمال، وتظل رؤاهم النقدية غير واضحة، ولا يزال البحث في الشعرية تعترضه العوائق والإشكالات وذلك نتيجة الاختلاف الموجود في المقاربات وأدوات النص، من منهج نقدي إلى آخر «...ورغم المجهودات المعتبرة في "حقل الشعرية" فإنها تزال لحد الآن تثير الكثير من الإشكالات وذلك نتيجة اختلاف المقاربات والأدوات المقاربية لنص لشعرية كحقل معرفي ونظري»¹.

إن البحث عن العلاقة بين الشعرية والجمالية عمل لا مفر منه وأمر لا مناص له إلا أن علماء الشعرية لم يتطرقوا إلى هذه العلاقة إلا إماما مما حد بعضهم إلى التركيز عليها، عندما رأوا أن معظم التحاليل لا تعطي أهمية لتلك العلاقة الضرورية اللازمة «إن الشرط التالي غالبا ما يصاغ، فيطالب به كل تحليل أدبي، سواءا كان بنيويا أم لا، لكي نعتبر التحليل مرضيا، فإن عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما»².

¹ - مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، سلسلة كيرينيكيا، ط1، 2006،

ص72.

² - تازفيتان تودروف، الشعرية، ص79.

إننا لا نستطيع أن نحكم على جمالية نص إلا من خلال معرفة بنية وتحليلها، وإدراك خلفيته وقواعده «...إن من التعرف على البنية وتحليلها واستنتاج البنى الخلفية للقواعد الكلية للخطاب ويمكن الحكم على جمالية هذا الخطاب، وتصنيفه ضمن أنواع الخطابات وهذا يبقى العمل الأدبي عملاً حراً يختلف القراء الواعيين»¹.

والذي جعل معظم النقاد يعزفون عن المزج بين الشعرية والجمالية هو الصعوبة الشديدة في القبض على ملامح الجمالية بصورة أشد مما يعانونه، في التفنين للشعرية «أصعب ما في الكون خلق الجمال»²، لصعوبة تلمس أصوله ومصادر منطلقاته «...إلا أن صعوبة البحث لا يعني إلغاء مكون أساسي لعمل ما، لذلك اضطرت البحوث في الشعرية إلى إدخال النظريات التي تعني بالجمال...»³.

¹ - الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف،

الدار العربية، للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص65.

² - جورج غريب، لحظات جمالية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983، ص127.

³ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1992، ص70.

6 - الخطاب الساخر من منظور حوارية "ميخائيل باختين":

6-1 - المفهوم اللغوي للسخرية: IRONLE

إنّ السخرية إطار فنيّ واسع، ارتبط في الأصل "بميخائيل باختين"، وهذا الخطاب يكون فعالاً أكثر عندما يستمد موضوعاته من المواقف الحياتية العامة، لهذا تعتبر طريقة خاصة للتعبير عن القضايا التي تدعو إلى الانتقاد والاستهزاء، لهذا لا بد علينا أن نعرّف بمصطلح السخرية، لنتحكم لاحقاً بعناصر بحثنا.

فقد جاء في لسان العرب أن السخرية «من سخر منه وبه سخرا أو سخراً ومسخرًا وسخرةً وسخريا وسخريًا وسخرية، ويقال سخرت منه ولا يقال سخرت به»¹ وأما في المعجم الوسيط نجد «سخرت السفينة سخراً، أطاعت وجرّت وطابت لها الريح، وفلانا سخريا، كلفه ما لا يريد وقهره»².

فالسخرية بهذا المدلول تستوجب ساخرًا ومسخورًا منه، والطرف الثاني هو المقهور والمذلول في العملية (السخرية).

وكما جاء في قاموس المحيط لفظة السخرية، «سخر منه وبه، كفرح، سخراً وسخرًا ومسخرةً ومسخرًا وسخرًا، كاستخسر، كمنعه (بالكسر)، ويضم: كلفه ما لا يريد وقهره هو

سخرة لي، وسخري، ورجل سخره كهزمة يسخر من الناس»³.

¹ - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط 1، ج 7، ص 144.

² - إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر وآخرون، معجم الوسيط، ج 1، ص 421.

³ - الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ص 486 - 487..

وأما في معجم العين فقد أورد اللفظة «سخر: سخر منه وبه، أي استهزأ والسخرية مصدر في المعنيين، وهو السخرى أيضا والسخرة الضحكة، وأما السخرة فما سخرت من خادم ودابة بلا أجر ولا ثمن، وقال تعالى ﴿وسخر لكم الشمس والقمر دائبين وسخر لكم الليل والنهار﴾¹ نستطيع القول من خلال هذه الدلالات المعجمية لكلمة السخرية أنها تعني القهر والتذليل وإخضاع الآخر والنظر إليه بدونه واستهزاء، قصد الخط من قيمته وإذلاله وسط الآخرين.

6-2- المفهوم الاصطلاحي في السخرية .

عندما نتمعن في مصطلح السخرية، نربطه مباشرة بطرف ذكي وواع «إذ أن الحقيقة أن ذلك الاقتران، خلف سببا كبيرا في إدراك مفهوم السخرية من تاريخ اقترانها بالوعي، وقد نكون قد تجاوز بعض المواطنين من تاريخ السخرية وتعريفها، قاصدين مواطن من تاريخ السخرية وتعريفها، قاصدين مواطنين ووعيها ومواقفه التي عبرت عنه من خلال فلسفتها»²،

فالسخرية إطار معلل وخاص، وموضوع عميق يصور التّاحية الإيديولوجية للفرد داخل نظم اجتماعية وفكرية متعددة ومتباينة. لتعتبر السخرية «أرقى لأنواع الفكاهة لما تحتاج من

¹ - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مجلد 2، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 226.

² - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بينز سلوتردايك، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1437-2016،

الفصل الأول:

ذكاء وصفاء ومكر، وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة والكتاب الذين يهزؤون

بالعقائد والخرافات، ويستخدمها الساسة للنكاية بخصومهم وهي حينئذ تكون لاذعا

خالصا¹، ليبين أن السخرية أسلوب أدبي قائم على مجموعة أسس خاصة ومتفردة، يستطيع من خلالها السّاحر نقص الوقائع الميتافيزيقية والسياسية، لرسم إطار خيالي قصد النقد اللاذع.

ولهذا نجد «أن السخرية بالمعنى الإنجليزي: IRONY، مأخوذ من الأصل اليوناني EIRONEIA والذي يعني الأبعاد والتصنع أي الاختفاء تحت المظاهر بالنسبة للمظاهر الكاذبة والخادعة، وتصوير الحقيقة بشكل معاكس، ويرد معنى السخرية أيضا بالمعنى الإنجليزي CYNICAL، فضلا عن معان أخرى ومتعددة»² ليتضح أن السخرية ليس عميق غرضه الكشف عن الحقائق الخفية، بطرق جديدة وذكية وفنية، لتكون أسلوبا كاشفا وفاصحا، وعاكسا لإطارات مصطنعة وغشاشة مبنية على الكذب والتناق في مجالات عديدة يعيش فيها الإنسان الواعي؛ «إن الإنسان لما أصبح له من إمكانات كبيرة على فهم الواقع والتنبؤ له، وبما اكتسب من حب لهذا الواقع وحرص عليه، ليس كما هو بطريقة عشوائية وكيفما يكون ولكن في الصورة التي ترضى وتنفع، ولا تشكل عبثا على الناس، فالإنسان

¹ - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1997، ص 188.

² - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيترسلوتر دايك، ص 20.

بكل هذا لا يريد أن يترك الواقع تحت رحمة الإنسان أو ألمه أو ضيقه، ولهذا فكلما قوية صلة الإنسان بالواقع كان أقدر على الإحساس به، وأحرص عليه، فكل شيء يمس هذا الواقع ويعاكسه يصبح في نظر الإنسان هدفا للحرب والمقاومة»¹، علاقة الإنسان بالواقع علاقة تكاملية، فإذا كان هذا الواقع مناقضا برغبات النفس وطامسا لحريتها، أصبحت هذه النفس مناقضة هي الأخرى لذلك الواقع، لأنها قادرة على الشعور بمكوناته الخاطئة، من هنا يشكل عنصر رافض لإطار لا يتماشى والصواب.

لهذا تمثل «السخرية نوعًا من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للذائل والحماقات والنقائص الإنسانية الفردية منها أو الجمالية»²، وبالتالي السخرية أسلوب راق فني لا نعني بها الضحك والاستمتاع فقط، بل هي كوميديا تعكس أوجاع ومواطن اهتمام الأفراد، وعلاقتهم بالظروف التي تستفزهم لإنشاء إطارات إيديولوجية وثقافية مناقضة للسلف وإيديولوجياتهم المبتذلة.

«وهي طريقة في التهكم المرير والتندر أو الهجاء الذي يظهر فيه المعنى عكس ما يظنه الإنسان وبما كانت أعظم صور البلاغة عمقا وإضافة وفتكا»³.

¹ - حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1983، ص 24.

² - نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في العصر العباسي حتى القرن الرابع هجري، عمادة الدراسات العليا،

جامعة مؤتة، د ط، ص 4.

³ - المرجع نفسه، ص 5.

ولعل مُرادفة السخرية لمفهومي التهكم والإضحاك فيه إشكال معرفي واصطلاحي،

نحاول توضيحه: «فقد يفهم للوهلة الأولى أن السخرية قد تعنى الإضحاك والتهكم، وأما

المفارقة والهجوم تعني التناقض فحسب، إذن ما يدعو إلى السخرية والتهكم هو

التناقض»¹؛ ليتسنى لنا القول أن التهكم والإضحاك باب من الأبواب الواسعة للسخرية،

وليس بابا وحيداً، إذ أنّ كل أبواب السخرية تجتمع تحت شرط التناقض والتباين، وقد يكون

تبايناً إيديولوجياً وفكرياً، أم تبايناً اجتماعياً وسياسياً.

مع العلم أنّ «العديد من الروائيين يلجؤون إلى اعتماد السخرية بنوعيتها اللاذع

والحاذق بحسب المبررات ومقتضيات المقام الكلامي بتقنيات عديدة كالجمع بين خطابين،

أحدهما مضمّر، لكننا نستشه من قرائن السياق التي تُوحى بسرية مضمّنة»²، ليكون بذلك

فن السخرية فن خاص يتطلب الذكاء الماكر، والقدرة على إسقاط معنى خفي مع معنى

ظاهر يبدو الصائب للناس، لهذا تعتبر «الفارقة الساخرة فعل لغوي معقد»³. فهكذا يقدر

النّاثر الروائي المتميز «أن يفصل عن لغة عمله، وأيضاً بدرجات مختلفة عن بضعة

طبقاتها ومظاهرها، إنه يستخدم تلك اللّغة بدون أن يسلم نفسه إليها كليّة وإنّه يتركها»⁴

لتبين أن السخرية أسلوب خاص قادر على الانزياح من القوالب اللغوية السالفة، ليخرج

¹ - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيترسلوتر دايك، ص 23.

² - بعيو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد" ص 214.

³ - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيتر سلوتر دايك، ص 49.

⁴ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 120.

الفصل الأول:

الناثر لأطر أسلوبية عميقة، لا تعبر فيها اللغة على الصور السطحية الخارجية وإنما تتغمس في أعماق الحقائق لتكشف الغموض والنقائص، التي لطالما أعاقت مسيرة النفس البشرية في

مجالات عديدة، ولأن السخرية فنّ أدبي فتّاك «يسمح بقول شيء، ولكن المتكلم يريد أن

يقول شيئاً آخر، فعندما نكرر القول نفسه، فإننا لا محاله نقصد عكس المعنى الذي يفهم

لأول مرة أو المعنى السطحي ويشبه "دومنيك مينقونو" السخرية بطريقة الاستعارة

Métaphore أي في الملفوظ الواحد هناك معنى ما وخريق له»¹.

ولا ننسى الطرف الناشئ لهذا الأسلوب الفني العميق إذ أنّ «السّاخر هو الشّخص

الذي يمارس نمطا من التفكير الناقد المستهزئ بالحالة التي يعيشها من أجل الكشف عن

تناقضاتها ومفارقاتها وإبراز عيوبها سواء كان بأسلوب عفوي أم قصدي أم منهجي أم

فلسفي أم أدبي، فالممارسة الساخرة هي تتمر واضح في حالة سيئة أو مقيمة كذلك»²

وبذلك ترسم صورة مضحكة تحمل في طياتها أبعاد ودلالات من شأنها تغيير ما هو واقع

ونبذه بطرق مختلفة، كأن السخرية أسلوب للنجاة من شوائب وأغلاط الآخرين، والسير بالعالم

إلى برّ الأمان وتخليصه من شوائبه، لتنشئ وتتحقق من طرف الفرد الفطن الواعي.

والسخرية «عنصر تحتوي على توليفة درامية من النقد والهجاء والتلميح والملمحية

والتهمك والدعاية وذلك بغرض التعريف بشخص ما أو مبدأ أو فكرة أو أي شيء وتعريفه

¹ - بعبو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح وثلاثية" أرض السواد"، ص 214

² - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيترسلوترايك، ص 25.

الفصل الأول:

بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه»¹، ليستطيع الساخر التعبير لقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم حقيقة، لتصوير وضع أو شخصية أو جهة أو طرف أو تيار معين، لتدل السخرية أصلاً على النقد الساخر البناء، وهي تقديم وتصويب لصورة خاطئة، ويتم ذلك دائماً في صورة هزلية وساخرة تحمل تفاسير مختلفة وتورية ومقارنات من أجل تعرية الواقع وفضحه؛ أي فضح مفسديه بطرق فنية وكتابية راقية. ولعلّ هذه الصورة الساخرة تكشف عن «التعدد في الأجناس المتنوعة وهو العنصر الأكبر من العناصر الأخرى، والتي تسهم في إبراز التشخيص الفني للغة في الرواية، بحيث يلجأ المؤلف لأساليب معينة لنقل أفكار الآخرين، أو يعتمد على كلامهم ليعبر عن نياتهم أو مقاصدهم ساخرًا منهم»²، من هنا يجب أن ندرك أن السخرية تهدف للكشف والبوح عن المسكوت عنه بأسلوب ذكي، ممتع يحمل الطابع الكوميدي الساخر، والتفاعل مع الأحداث بغرض إصلاحها وتقويمها وضبطها.

«فالعيب والغرور بابان من أبواب السخرية بل هما جماع أبوابه كافة»³.

6 - 4 - المحاكاة الساخرة (الباروديا) la parodie:

المحاكاة الساخرة هي السخرية من الأمور أو الأحاديث الجدّية بحيث يجب «أن نحكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبًا، يمكن أن يحكي محاكاة ساخرة طريقة

¹ - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 179.

² - بعبو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" ثلاثية "أرض السواد"، ص 195.

³ - عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب، 1987، ط 1، ص 89.

الفصل الأول:

نموذجية على مستوى الاجتماعي، أو شخصية على المستوى الفردي طريقة في الرؤية، طريقة في التفكير، في الكلام»¹، أي أن المحاكاة الساخرة تنتج عن التقليد الحركي أو الأسلوبي تمتلك رؤية إيديولوجية معينة، تتناقض ورؤى الساخر، فيبتدأ من إنتاجاته ليصنع إطارا ساخرا بنفس الأسس والأطر التي بناها العنصر والطرف الأول «فعندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدثنا، فإنه يجري تغيير حتمي في النغمة، وذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلمين: إن كلمات الآخر تتردد دائما على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا وغالبا ما يصاحبها مزيد من النبرة الهازلة والتهكمة والمبالغ فيها»²، إذ إعادة صياغة كلام غريب عنّا، من حيث الأفكار والبناء، يؤدي بطبيعة الحال حدوث تغيير جزئي في الإيقاع، وخاصة عندما يبالغ المحاكي في محاكاته الساخرة.

ولأنّ «تركيب المحاكاة الساخرة حسب باختين شائع جدًا في الحوار والمحادثات اليومية، فعندما نكررها أكدّه محاورنا نحمله قيمة جديدة ونضيف عليه نبرات متعددة، مثل الشك والاستياء والسخرية والتهكم»³، هذا يعني أن المحاكاة الساخرة تتبع من الحوار، لتتشكل اعتباريا أم عفويا قيما جديدة مناقضة للمحاور الذي نتشارك معه الحديث والرؤى والإيديولوجيات المختلفة.

¹ - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 182.

² - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 284.

³ - بعيو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد"، ص 207.

«فإذا كانت كلمة المؤلف في تقليد الأساليب تستقر في كلمة الغير دون أن تصل إلى حدّ التصادم، فإن المؤلف في المحاكاة الساخرة يتحدث بواسطة الآخرين أي يوظف كلماتهم، ويدخل فيها اتجاهًا دلاليًا يتعارض مع النزعة الغيرية، فالصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم بالضرورة مع كلمة الغير»¹، لتعدّ المحاكاة الساخرة امتزاج لصورتين متباينين، هذا التباين يصور في تلك المحاكاة في أسلوب ساخر وخاص، ولهذا يمكن القول أن السخرية بحدّ ذاتها يختص في تأليفها عوامل عديدة، وهي تترادف مع كل معاني الاستهزاء والاستخفاف حيث يركز الساخر على تبيان عيوب الآخر الجسدية كانت أو نفسية أو مادية.

«ويمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير، إضافة إلى ذلك، فإن كلمة المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفًا بذاتها»²، عرفت السخرية نقلة نوعية، حيث توضحت معالمها، لتكون فنا قائمًا بذاته، لتصبح أسلوبًا خاصًا في الكتابة، لتعبير عن الوجود ومواقفهم إزاء الواقع.

وهذه السخرية «تكتفي بالسرد وتترك للمتلقى أن يضيف النغمة الساخرة، وذلك عبر موضوعية واضحة، مع الابتعاد الكلي من الأحكام الخلفية الذاتية المعلنة»³، إن الساخر هنا، يسخر دون الكشف المطلق عن الصورة المرغوب توضيحها وإيصالها فهي سخرية

¹ - المرجع نفسه، ص 207.

² - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 282 - 283.

³ - بعبو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد"، ص 207.

الفصل الأول:

فطنة وذكية. إذ «يقوم الشخص السّاحر بتقليد الشخص المحكي عنه أو المسخور منه في

أسلوبه أو في صوته أو حركاته»¹.

¹ - سعيد أحمد غراب، السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين، دار العلم والإيمان، مصر، 2010، ص 60.

1 - شعرية الخطاب الساخر في "الرواية المستحيلة" لغادة السمان:

1 - 1 - المرأة موضوعًا للسخرية:

قضية المرأة قضية حساسة نظرا للدور المهم الذي تلعبه داخل المنظومة الاجتماعية، ومن المعقول أن تتخلى أية كاتبة عن هذه القضية، مع الاختلاف في طريقة الطرح والعرض، ونجد في الرواية المستحيلة الشغل الشاغل لقضية المرأة، بمهارة إبداعية جديدة ومتفردة، "السخرية"، فالتطرق لموضوع المرأة له أهمية كبيرة، كونه يعالج قضية مطروحة طالما تحدثت عليها الشرائع السماوية والقوانين الموضوعة، «كما استحوذت المرأة على القلوب والعقول أما وأختا وزوجة»¹.

ومع ذلك إن المرأة في مجتمعات كثيرة، خاصة العربية منها مازالت تعاني من الإمبراطورية الذكورية، والنظرة الاجتماعية التعسفية «ولأن العقلية الذكورية في التاريخ كانت العقلية الثقافية المهيمنة»²، المرأة هي العنصر المحكوم عليها في المجتمع، لهذا كانت موضوعا هاما في "الرواية المستحيلة"، ولكن بطريقة إبداعية خاصة « أن الإنسان عموما لما أصبح له من إمكانات كبيرة على فهم الواقع والتنبؤ له، وبما اكتسب من حب لهذا الواقع وحرص عليه، ليس كما هو بطريقة عشوائية، وكيفما يكون ولكن في الصورة

¹ -صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية دار الشروق للنشر والتوزيع، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، ط2، 2009،

ص5.

² -حسين المناصرة، السنوية في الثقافة والإبداع، جامعة الملك سعود، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، ص78.

التي ترضي وتنفع، ولا تشكل عبثاً على الناس، فالإنسان بكل هذا لا يريد أن يترك الواقع تحت رحمة الإنسان كان أقدر على الإحساس به، وأحرص عليه، فكل شيء يمس هذا الواقع تحت رحمة الإنسان أو ألمه أو ضيقه ولهذا فكلما قويت الصلة بين الواقع والإنسان كان أقدر على الإحساس به، وأحرص عليه، فكل شيء يمس هذا الواقع ويعاكسه يصبح في نظر الإنسان هدفاً للحرب والمقاومة»¹.

ولهذا اعتمدت الكاتبة في هذه الرواية بتقنية فنية جديدة "أسلوب السخرية" لعرض موضوع المرأة، كقولها مثلاً في أحد المقاطع من الرواية «توهمت استسلامها لي من بعض متعتها الرومانسية القانعة بأنها كامراً خلفت للعذاب العذب والموت حبا ولهناء التضحية»²، فهذه "هند"، تستسلم للعذاب، كأنها مخلوق بالأصل خلق لذلك، وكأنها أيضاً تجد لذتها في الخسارة والتضحية، وهذا الأسلوب الساخر يبين مدى سخاء المرأة العربية و تضحياتها من أجل غيرها، غير مبالية بذاتها وبروحها، بالرغم من أنها في أعماق ذاتها رافضة للظروف التي نشأت فيها.

¹ - حامد عبد الهوال، السخرية في أدب المازني، ص24.

² - غادة السمان، الرواية المستحيلة فيسفاء ديمشقية، بيروت، لبنان، ص9.

والسائد في العقلية العربية وعند الرجل الشرقي أن الدور الفعال للمرأة "الإنجاب"، وهذا ما تجلى في الرواية، حينما ولدت "هند" لأول مرة وكان المولود بنتا وليس صبيا، وهي تعرف أن زوجها غير راض بالنتيجة لتقول له ساخرة «قالت لي هند شبه ساخرة وهي تفتح عينيها بين إغماء وأخرى، والطبيب مازال إلى جانبها، وبنظرة واحدة تدرك خبيتها وامتعاضني: المعذرة، في المرة القادمة سأحاول أن يكون صبيا بل "توأم صبيان"»¹، ليتبين لنا بوضوح تام أن السخرية فن يراد به الواقع المرير الذي تعاني منه المرأة.

والسخرية هي «الطريقة في التهكم المرير والتندر أو الهجاء الذي يظهر فيه المعنى عكس ما يظنه الإنسان، وبما كانت أعظم صور البلاغة عمقا وإضافة وفتكا»².

والرواية المستحيلة تذهب بعيداً لاستقراء الخوف والجهل من مجتمع مغلق سيطر فيه الذكر على الأنثى، مجتمع ذكوري بامتياز كأن المرأة شبه إنسان وهنا يتجلى هذا الأمر في المقطع الذي ورد في الرواية، عندما خاطب أمجد الخيال نفسه وقال «كان لا بد لي من صبي أو أكثر كنت أريد زين العابدين كاملاً لا نصف ابن مثل زين حملت وقلت لنفسي: قليل من العذاب في الولادة يهون، لا بد لي من عهد يكون صبيا الابن أفضل من الصهر أما البنت فصفر كذا قال الجميع بأصواتهم وهكذا قلت مثلهم بصمتي»³، لطالما كانت

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص16.

² - نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في العصر العباسي، ص4.

³ - المرجع نفسه، ص13.

المرأة موضوعا للسخرية هي نصف كائن حي، هي صفر لا تكون وليا للعهد، بينت الروائية عادة السمان أن المرأة لطالما كانت نصف زين العابدين، وفي وصف المرأة يهون كل شيء، تهون الأم الحمل... .

لهذا قال عبد الفتاح «النساء بسبع أرواح»¹.

فعلا تتحدى "هند" كل شيء وتعاود الحمل من جديد وتخلف موتها وصبيين من بعدها، ولحظة صراعها مع الموت تقول لزوجها أمجد «زنوبيا أمانة مني عندك اعطني بها هي»، عذبتني عبارة "هي"²، فأمد الخيال عندما أوشك أن يفقد زوجته، رأى فيها خوفا على زنوبيا نصف زين العابدين، وهذا الخوف في الحقيقة سخرية عميقة من الزوجة هند لزوجها، قالت ذلك وهي في الحقيقة تعلم أنه لم يهتم بها ولن يهتم بابنتيهما "زنوبيا"، كيف يهتم بها وهو الذي قال «أنجبت لي نصف زين العابدين»³.

فبالرغم من وفاة "هند" ووفاة الصبيين التوأمين الذكريين، إلا أن أمجد الخيال لم يجد أجوبة لتساؤلاته الكثيرة، ففي جنازة هند «تفهقه هند من جديد ويطغى صوتها الساخر على الأصوات الأخرى هامس داخل رأسي: وأنت ابن الشام منذ مئات الأعوام، منذ حضور جدّ أجدادك من الحجاز مع الفتح، والخطيب يطنب كما ترى في شرح ذلك، فتوسع فيبيلتك

¹ - عادة السمان، الرواية المستحيلة ، ص10.

² - المصدر نفسه، ص13.

³ - المصدر نفسه، ص14.

الكبيرة جدًا أن تؤمن له الكثير من الدعم القوي... كله كذب بكذب على الله»¹ تسخر هند هي الأخرى من حجّ أجداد ابن الشام والحجار، لأن كل ما يدور حولهم كذب بكذب، لهذا يعدّ هذا المقطع «عنصر يحتوي على توليفة درامية من النقد والهزاء والتلميح والملمحية والتهمك والدعابة، وذلك بغرض التعريف بشخص ما أو مبدأ وفكرة أو أي شيء، وتعريفه بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه»²، وعندما تذكر هند الخطيب وأهل الحجاز وأهل الشام وابن هؤلاء، تحاول السخرية واللذع الناقد لهذه التشكيلة. وتصير وتقول لأمجد هامسة أن يدعم الحياة بدلا من الموت في «حفل التأبين وقبل ساعة كانت "هند" تهمس في أذني طوال الوقت وهي تقهقه ألم تلاحظ المهزلة؟ ألم تتعب معهم من تمجيد الموت بدلا من بذل جهد للحفاظ على الحياة وعلى زين؟»³، هي سخرية عميقة من الغلاف الشرقي الخاطيء، سخرية من مبدأ أن الرجل أحسن من المرأة في كل شيء في العلم وفي الحياة وفي الورث، كلها سطحيات لا تعترف "هند" المرأة بها، لأنها متيقنة أنها أكاذيب وألأعيب المجتمع الشرقي، وفي مقطع من الرواية نجد صراعا داخليا لأمجد الخيال، صراع بين ذاته وواقعه، صراع بين وعيين متباينين، ليقول معترفا بين نفسه «لطفى الاجتماعى قشرة، ربطة عنقى قشرة، "السولكا" الباريسية وزىى العربى قشرة، ذقنى

¹ - غادة السمان: رواية المستحيلة، ص12.

² - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص179.

³ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص3.

الحليقة الناعمة وشاربي "الجنتماني" قشرة، أظفري المقلمة التي أفتح بها الباب للسيدات ليتقدمني قشرة، نعم أنا رجل شرقي "حمش"¹ وبهذا نعتبر الرواية المستحيلة «رواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الواقع لا يمكن أن يتخذ إلا بإعادة إنتاج الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص غير أن إعادة إنتاج هذا الصراع ليست هي الأساس في الرواية إنما هو أساسي هو الكيفية التي يتم بها تجسيد الصراع الواقعي والإيديولوجي، والكلام عن الكيفية التي يؤدي حتما إلى الكلام عن موقف الكاتب، ولكن مخاءيل "باختين" يرفض الكلام عن موقف الكاتب أو هو يعتبر على الأصح، أن الموقف الجوهرى للكاتب هو الحياد التام»²، وهذا يظهر من خلال الصراع الكبير الموجود في الرواية بين إيديولوجيتين متباينتين دون التصريح بواحدة على الأخرى، كأن الكاتب يترك للقارئ الواعي مكانا واسعا لملئ الثغرات، وليستنتج بمفرد، شعرية السخرية ومبتغاها.

وفي بعض المواطن من الرواية تظهر السخرية من المرأة "الأنثى" بشكل واضح وصريح «يهمس همّام متضايقا من صوتهما: يقصف عمر البنات: صحيح مثل القروء...»³.

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص19.

² - حميد الحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص51،52.

³ - غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص28.

وكذلك في المقطع التالي «تهمس عجوز: إنها مناكدة كصبي، ولكن يا للخسارة، فلو كانت زين صبيا لما ماتت أمها. تؤيدها أخرى: صحيح! لو ولدت هند صبيا من المرة الأولى لما اضطرت لا عادة الكرة والتضحية بحياتها»¹، هنا تتبش الكاتبة في قيم مستقرة توارثها المجتمع بكل عناصره رجال وحتى نساء، نساء ضد أنفسهن، وهذا النقص الذي تعاني منه في شخصيتها أساسا «خصوصية ناتجة في سياق إحساسها المختلف بالأشياء التي تربت عليها منذ طفولتها، وهي أشياء كسبتها أنوثتها التي عنت وأكدت الإحساس بضيق المكان، ومحدودية اللغة الاجتماعية الحوارية وثقل الزمن، والاختلاف الجسدي الشخصي في شخصيتها عن شخصية الرجل»².

والسخرية من المرأة منذ نعومة أظافرها في الرواية أمر واضح، فهي تعاني منذ النشوء من التهميش والاستيلاء والقمع بشتى الطرق، ومثالنا على ذلك "جهينة" «فمازالت جهينة تذكر يوم جاء بها والدها إلى قصر أسرة "هند" قبل زواجها بأيام، وباعهم إياها لخمسمة أعوام بثلاثمائة ليرة قبضها نقداً ومقدما، ودهش حين لمس بيده مبلغا ضخما كهذا، وقال إنه مريض وبحاجة إلى المال للعلاج ولتعليم الصبيان وذهب فتزوج بامرأة جديدة، وكان كلما احتاج إلى المال جاء وبكى، وطلب مبلغا إضافيا ثمنا لابنته، وسمعت جهينة مرة

¹ - غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص95.

² - حسين مناصرة: السنوية في الثقافة العربية، جامعة الملك سعود، عالم الكتب الحديث، 2007، ص75.

"سيدها" أمجد يزجوا لأنه أنفق ثمنها على الزواج من جديد¹، كأن المرأة وجدت لكي تكون خادمة، تسخر الكاتبة بذكاء على لسان الأب، حيث أن حجته من بيع ابنته تعليم الصبيان، كأن الفتاة لا يحق لها أن تتعلم ولا فائدة، لأنّ «كل البلاء من البنات»² كما قال "عبد الفتاح" في الرواية.

وكما قلنا سابقا أن «الساخر هو الشخص الذي يمارس نمطا من التفكير الناقد المستهزئ بالحالة التي يعيشها من أجل الكشف عن تناقضاتها ومفارقاتها وإبراز عيوبها سواء كان بأسلوب عفوي أم قصدي أم منهجي أم فلسفي أم أدبي، فالممارسة الساخرة هي تضرر واضح في حالة سيئة أو مقيمة كذلك»³، عبد الفتاح وسيلة لإبراز واقع المجتمع الشرقي الذي ينظر للمرأة على أنها بلاء لدرجة أنه يريد أن يتخلص من كل أنثى اعترضت طريقه، يتخلص منها نهائيا انطلاقا من فكرة يجعلها خانة دنيا لا ينظر لها ولا يعطى لها حسابا.

«لتأتي المرأة في خانة المساعد، حيث الرواية الاجتماعية للمرأة التي تشغل فيها موقع المساعد المجرى على هذا الوضع، والتي تكون من مهامها الأساسية إعداد الرجال للعالم الخارجي، أو هي أداة لتسهيل مشاريع الرجال إن صح التعبير، استنادا إلى سياسة

¹ - غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص112.

² - المصدر نفسه، ص92.

³ - رائد عبيس، فلسفة السخرية، عند بيتز سلوتر دايك، ص25.

القهر التي يفرضها الرجل والواقع أن قهر الرجل للمرأة هو صورة من الصور انقهاره هو في مجتمع قاهر، وعليه فإن تحرير الآخر هو جزء أصيل من تحرير الذات، وإن تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الآخر»¹، ولأن العلاقة بين الذات والواقع علاقة تفاعلية تنتج عنها صراعات كبيرة، وتنتج تناقضا في الذات الواحدة وفي علاقاتها مع الذات الأخرى، فالقضية ليست محصورة بين الرجل والمرأة فقط، بل بين بني الجنس الواحد (النساء)، فحينما «سمعت زين حركة في الغرفة، رفعت رأسها فشاهدت عمته بوران تجرها من يدها بعيدا عن جثمان تقول، وهي تجرها: ألا تخافين من الأموات يا تقصيرة الجن؟» قالت زين بصوت خافت جداً: أخاف منك أكثر منهم...»² والسخرية هنا واضحة، كأن المرأة والمجتمع إطارين متكاملين ومتناقضتين في الآن نفسه وبالنسبة لزين، بوران شبح حي بالنسبة للطفلة زين، بصوتها المخيف ونبرتها الحادة وقوانينها التعسفية وغير المنطقية، هنا تسخر الكاتبة من اندماج المرأة اندماجا مساعدا في مكونات المنظومة الاجتماعية التعسفية والمجحفة لحق الأنثى ومكانتها.

وفن السخرية يتطلب السرعة في الرد والدهاء في نص الإجابة التي تمثل صورة تكشف عن «التعدد في الأجناس المتنوعة وهو عنصر الأكبر من العناصر الأخرى، التي تساهم

¹ - محمد سيد قطب عبد المعطي صالح عيسى مرسى سليم، في أدب المرأة، الشركة المصرية للنشر - لونجومان - ط1،

دار نوبال، القاهرة، ص113.

² - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص120.

في إبراز التشخيص الفني للغة في الرواية، بحيث يلجأ المؤلف لأساليب معينة لنقل أفكار الآخرين أو يعتمد على كلامهم ليعبر عن نياتهم أو مقاصدهم ساخرًا منهم»¹، ونلاحظ هذا عندما قال زوج خالة زين لها «لماذا لا تريدين الشكولا يا زين؟ أ لأن والدك لم يعودك على أكل الشكولا... لا تقول إنني ضجرت من "الشكولا" لكثرة ما أطعمني أبي إياها؟...»²، وهذا الرد ساخر من مقصده أصلاً.

1-2 - الحرف والمهن موضوعاً للسخرية:

لا شك أن السخرية جزء لا يتجزأ من تكوين الذات: كون السخرية أداة لنقد قضية ما ومعالجتها، و"الرواية المستحيلة" لغدة السمان" عالجت قضية المهن والحرف بتقنية إبداعية جديدة، انطلاقاً من نقد الواقع ولذعه، حينما اعترف أمجد الخيال قائلاً (دراستي للدكتوراه في القانون في باريس فشرة شهادتي قشرة»³، أي أن الشهادات التي تأتي من خلال الدراسة واسعة مجرد قشرة فارغة لا لبّ فيها، أمام الأوضاع المزرية. لدرجة أن مهنة التعليم أصبحت في الرواية موضوعاً للسخرية والاستهزاء خاصة في

¹ - بعبو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسة "مدن الملح" وثلاثية أرض السواد، ص195.

² غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص101.

³ - المرجع نفسه، ص100.

المقطع التالي من الرواية «ما مهنته؟... مسكين أستاذ مدرسة»¹، كأن مهنة التعليم مهنة منحطة يمتنها المساكين والفقراء الذين لا حول ولا قوة لهم.

ولم تقتصر السخرية على امتهان الرجل للتدريس فقط، بل حرّمت تقريبا على المرأة، كهند التي قالوا عنها أنها «تتعب نفسها في العمل كمدرسة للبنات في مدرسة راهبات اللاذقية ملطخة اسم الأسرة بعار العمل كأثى يفترض أن تظل مرفهة وملكة في بيتها»².

بحيث أن مهنة التعليم مهنة فاسدة لا تنتج إلا الفساد والخروج عن الصواب وتجلى ذلك أيضا في مقطع من الرواية «كان ثمة إجماع على أن المرحومة هند أفسدت فيحاء بتشجيعها على العلم ومساعدتها رغما عن الجميع باستثناء أمجد وشقيقها مأمون، حتى أنها تقدمت بطلب للانتساب لدار المعلمات حيث تقبض راتبها كالرجال...»³، وعدت السخرية من هذه المهنة موضوعا عميقا وسلاحا يستعمل للهجوم والدفاع في الآن ذاته، كما يستخدم بطريقة غير مباشرة للتهذيب والتأديب، وكذا إصلاح الفساد السائد في المجتمعات، وسنظل السخرية فن يصقل قريحة الأدباء للتعبير عن بواطن الأمور والكشف عنها في صورة ساخرة. «لم تكن هند معي يوم سخر شقيقي مني، وصار يردد ضاحكا دروس مكتب عنبر: "أليف لا شين عليها ب نقطة من تحتها، ت اثنان من فوقها ث ثلاثة من فوقها،

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص 182.

² - المصدر نفسه، ص 190.

³ - المصدر نفسه، ص 50.

ماذا تريد أن تدرس أكثر " فقلت له إن العلم شيء آخر لا ينتهي في الكتاب»¹ إذا إن العلم يقتصر على مجرد نقاط فوق حروف تنتظر حصتها من النقش والتزيق.

وحتى أن صاحب العلم والمعرفة موضع شك ولبس: «فجاءت أم مكارم بالكحول وهي تقول لأم موفق نصف ساخرة: تبدو متعلمة... بنات هذا الأيام لا يعجبهن العجب»².

وكما وجدنا سخرية من مهنة الطّب، في هذا المقطع:

«- ما أخبار أختك بهيجة؟

- في حمص مع زوجها كبرت ولم يرزقها الله بأولاد، ولكنني كتبت لهما حرزا وسأذهب خصيها لتبخير سريرهما ورحمهما..

- هل استشارا الطبيب؟

- دفعا ما فوقها وما تحتها للطبيب الدجال، ولم يصلا إلى نتيجة، الأطباء لا يفهمون شيئا، المرض من الجان والأرواح والعفاريت والشافي هو الله... هل تظنين أن ابن أختي الدكتور مأمون الذي عاد من الاختصاص في باريس قبل أشهر يفهم أكثر مني أو يستطيع أن يفيد هاني ابن ماوية أكثر مني؟ أصغر ندر عند ولي صالح أفضل من أحسن طبيب...»³، هي استهزاء وخط من قيمة الطّب أمام معرفة الجاني والعفاريت، أي غلبة

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص4.

² - المصدر نفسه، ص233.

³ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص52.

الفكرة الميتافيزيقي على العلم الدقيق الذي لا يمثل حلولا لهاني وزوجته واللذان أنفقا جلّ ثروتها على العلاج دون فائدة، فالطب والأطباء بلا فائدة، هي سخرية صريحة من العلم والطب.

وهذه السخرية لبس عميق غرضه الكشف عن الحقائق الخفية، بطرق جديدة وذكية وفنية، لتكون أسلوبا كاشفا وفاضحا عاكسا لإطارات مصطنعة وغشاشة مبنية على الكذب والتناق في مجالات عديدة يعيش ضمنها الإنسان الواعي، كمجال العمل والحياة اليومية. ولما قال "عبد الفتاح" «تاجرنا بالأكفان فلم يعد أحد يموت»¹، وهذه السخرية تعبر عن اليأس الذي يشعر به عبد الفتاح اتجاه الحياة، وتعبّر عن النقص الواضح في الأطر الاجتماعية الغير متوازية فالإنسان الراغب في الرزق الحلال لا يجدّ ظالته أمام الصعوبات، حتى إمتهانه لتجارة الأكفان.

1 - 3 - الظروف موضوع للسخرية:

«وتظهر السخرية بأساليب متنوعة سواء كانت بالجد أم بالمزاح أم بالاستهزاء القاسي وبفجاجة وازدراء تدميري، ويمكن استعمالها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فهناك لون مميز من السخرية موجود في الكلمة المنطوقة وتتجلى بصورة رئيسية عن طريق نبرة

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، 26.

الصوت»¹، وهذا النوع من السخرية نجده في إطارات جادة يعيشها الفرد ضمن الظروف المحيطة به، ولأنه يتعايش معها ويتفاعل بمكوناتها، فنجده يسخر من الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتي تأثر في تكوين شخصيته «في حين يتم عرض هجاء وسخرية الناشئة أصلا عن الأشكال الأدبية والبلاغية في تنظيم وهيكله اللّغة والمواد الأدبية، عادة ما يعني الهجاء استعمال السخرية أو التهكم لأغراض الانتقادات الحرجة، وغالبا ما تستهدف الشخصيات العامة والمؤسسات والأوضاع السياسية والسلوك التقليدي وما إلى ذلك»²، وهذا ما ظهر بشكل واضح في "رواية المستحيلة"، حينما انتقدت الأوضاع السياسية والاجتماعية للفرد، ونستدل بالمقطع التالي «هذه حياتنا.. نساء قَلقات مثل أمي.. واليوم زوجتي ورجال مثلي، يمضون إلى الحروب فوجا بعد آخر.. رجال مثلي قتلوا في حرب الاستعلان في اللاذقية عام 1919، ونساء مثل خزامى تبكيهم. رجال مثلي قتلوا في حلب عام 1912، وفي جيل الدروز والغوطة أعوام 1920-1927، ونساء مثل خزامى يندبن رجالا مثلي هنا وهناك في الحروب المحلية والعامة، ونساء كأمي يزنرن الأرض ويبكين ببطون كبطن خزامى منذ سنة واحدة ارتحنا من عسكر السنغال والآن جاء دور الحرب مع

¹ - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك، ص30.

² - المرجع نفسه، ص30.

عصابات المهاغنا.. فمتى نرتاح؟...»¹، صارت الأوضاع إطارا تبني الذات; منها هجاء ناقدا ساخرا قصد التغيير الجذري للمحيط الذي تكثر فيه العقبات والأزمات السياسية، والتي يكون فيها الفرد مرغما على التضحية، كأنه لم يخلق إلا لذلك; للتضحية لا غير، فهو مخلوق لا يعرف الراحة في خضمّ هذه الظروف المزرية.

«والسخرية شكل من أشكال الخداع والتلاعب المعلوماتي... إنّ المتهم يشعر عادة بالاسترخاء بعد تمزيق من انتقدهم، ويشعر ذلك بتفوق وارتياح من خلال اقضائه لكل ما يرفضه.. فإن القدر الأخلاقي للساخر المتهم، هو تناقض الذات والشك والضحك في نهاية الأمر، ويشعر بتفوق على الآخرين وإنه أسمى منهم»²، إن الساخر هنا يصرّح بمعلومة قد لا يكون متأكدا من باطنها ومحتواها غرض، كأنه غير مبال بمن ينتقدهم، بل همه الوحيد تباين الوضع السياسي المزري، وهذا ما ظهر فيما يلي «وتتحول الديار إلى منتدى سياسي لتقبل التعازي يوميا بفلسطين التي لم تستطع سبعة جيوش عربية تخليصها من يدّ "اليهود"»³، والساخر في هذا المقطع يطلق معلومة مفادها هزيمة سبعة جيوش ضد اليهود، وهذا تلاعب معلوماتي: قصد الاسترخاء والاستهزاء والكشف.

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص66.

² - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيترسلوتر دايك، ص31.

³ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص168.

وغالبا ما تكون «العقول المتحكمة بإرادة الناس ومصائرهم والتي يمثلها بالعادة (السياسة ورجال الدين والاقتصاد)، والذين يروضون الناس إلى ما تمليه مصلحتهم ورغبات الناس من أجل سهولة انصياعهم عبر إيهامهم بأمور ربما تتنافى ومبادئهم ومعتقدهم. لذلك يقع الشخص بالتناقض في طبيعة تفكيره بين تحقيق مصيره على وفق رغباته، وبين أن يبقى أسير فكرة العناية الإلهية، وتدخل الفرد في حيز التناقضات التي تسهل على صاحب السياسة الإيديولوجية أن يملئ ما يريد من أفكار.»¹، ليصبح هؤلاء اللذين يحاولون صقل أفكار الناس موضوعا للسخرية والاستهزاء، بطريقة ذكية تفضح الوضع الذي ينشأ فيه الفرد، محاولا رسم تناقضات الظرف الاجتماعي والسياسي والعقائدي كذلك.

فقد «نظر الدكتور مأمون إلى عمه أمجد مستنجدا، فقاطع أمجد الشيخ طه قائلا وهو يوجه كلامه للحضور: هل سمعتم بحكاية الشيخ محمد عبده مع تلميذه الذي جاءه يوم تحليق أول رجل عن كوكبنا في طائرة، ليست للأسف عربية الصنع ولا عربية القائد؟ لقد

سأل التلميذ يومها معلمه الشيخ: إبريق المرحاض أيوضع إلى يمين المتوضئ أم إلى يساره.

¹ - رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيترسلوتر دايك، ص ص42،43.

– فأجابه الشيخ: يا ابن (الكذا...) أقول لك طاروا وأنت تسألني عن إبريق المرحاض!!¹.

وهذا المقطع من الرواية سخرية من وضع المقطورة العربية جمعاء، حيث نستغل منجزات الغرب لتلبية حاجياتنا، وزيادة على ذلك نضيف تلك المنجزات لدفاترنا الفارغة في الحقيقة، لنبقى نتساءل، إبريق المرحاض أیوضع إلى يمين المتوضئ أم إلى يساره؟.

وكما قال "أمجد الخيال" «لقد احتفظت لزين بميراثها الكبير من أمها ولم أنفق قرشا منه على نفسي أو عليها بل مازلت أدفع الضريبة على الأملاك من جيبى الخاص. ويبدو لي ذلك كله عاديا.. كم أكره ذلك الانحراف الذي حملته زلازل الانقلابات، وجعلت المال هو الحاكم الحقيقي والفساد وزير الميمنة وقلة مخافة الله وزيرا للمسيرة»²، فهذا يمثل انتقادا ساخرا للسلطة السياسية الحاكمة ولطبيعة الحياة، حيث أصبح فيها المال هو السيد والفساد هو رونقها، هي سخرية من الأوضاع المعيشية التي يعاني منها المواطنون العاديون، نتيجة للنظام الغير متوازن والغير عادل.

¹ – غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص169.

² – المرجع نفسه، ص298.

1 - 4 - الجسد موضوعا للسخرية:

لقد كان الجسد إطارا واسعا للسخرية في الرواية المستحيلة، ومثلا عندما سخرت ماوية من فيحاء قائلة «ليس بمقدوري -حتى أنا- أن أجعلها تبدو جميلة ببشرتها المشوهة بآثار الجدري، وفمها العريض وأنفها الكبير، ولعل بشاعتها أنقضتها، فهي تذهب وتأتي إلى المدارس على هواها دونما مرافقة، عيناها فقط جميلتان، ولكن شعرها الأجدع كشعر السينيغاليين لا يمكن تطويعه حتى بالسيخ الساخن، ثم إنها أطول قامة مما ينبغي كأنثى، وضخامتها تجعلها شبيهة بالفيل ومثل "قطرميز مصر لا رقبة ولا خصر"¹، بحيث كان جسد فيحاء مصدر للسخرية، انطلاقا من القامة وشكل الأنف والشعر والبشرة، مع العلم أن السخرية من الجسد تتعادي حدود المعقول في بعض المواطن، وهذا ناتج عن صراع الذات مع الآخر، فزين «لم يضايقها أن تبدو كالصبي بل على العكس من ذلك ملأها بغبطة خاصة، وقالت لنفسها، ثم إن الفرق ليس كبيرا حقا: "قطعة لحم زائدة لا أكثر.."²، والاستنتاج التي توصلت إليه زين ما كان إلا نتيجة لتأثير العوامل الإيديولوجية الخارجية في

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص70.

² - المرجع نفسه، ص76.

شخصيتها، فعندما لاحظت الفرق بين جنس الذكر والأنثى، في «أن الإيديولوجية الرجولية التفضيلية هي السبب الخفي في احتلال المرأة لخانة المساعد»¹ قررت أن تكون كالصبي لتحقق لذاتها البهجة والاكتمال وأما «بوران فقد شاهدت فيحاء الضخمة وخطيبها "الناعم" مثل الجمل و "القبوط"، وضايقها كثيرا استرخاء فيحاء ومزاجها مع خطيبها، وهي كعادتها تداعب الجميع بانطلاق ساخرة من كل شيء، حتى من نفسها بدلا من أن تجلس خجولة وصامتة محمرة الوجه مزمومة الشفتين ليبدو فهمها أصغر من حجمها الطبيعي، وتبدي لخطيبها أفضل ما عندها»²، ودائما يبقى جسد فيحاء مليئا بالعيوب ومصادرا للسخرية الصريحة.

1 - 5 - المحاكاة الساخرة:

وقد برزت المحاكاة الساخرة في الرواية، حيث أن هذه المحاكاة تتحقق عندما «يقوم الشخص الساخر بتقليد الشخص أو المحكي عنه أو المسخور منه في أسلوبه أو في صوته أو في حركاته»³، أي أنّ هذه المحاكاة الساخرة تنطلق من صورة المحكي له لتبني منه محاكاة وتقليدا ساخرا ففي الموقف الذي تعرضت له زين ذات يوم، «أمام باب المطبخ

¹ - سيد محمد السيد قطب وعبد المعطي صالح وعيسى مرسى سليم، في أدب المرأة، ص112.

² - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص276.

³ - سعيد أحمد غراب، السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين، ص60.

في الحديقة الخلفية عندما وقفت زين تتأمل الرجل وهو يمسك بالدجاجة يثبتها على الأرض برجله ويسمى بالله...، ثم يهوي على عنقها بالسكين، تركض الدجاجة بنشاط بالغ وعنقها يتدلى من جسمها ثم تدور حول نفسها كأنها ترقص حول نفورة دمها، تعزف زين في صمت مطبق شبيه بالذهول وهي تراقبه...!»،¹، هو حدث ترسخ في ذهنها لتجعله محاكاة فيما بعد في المستقبل، عندما شاهدت جهينة ترقص لتقلد حركاتها بحركات الدجاجة التي ذبحها رجل، وتربط بين حركة الدجاجة وحركة جهينة بأسلوب ساخر، والتي كانت «تزرعد جهينة بصوت عال وترافقها الحاضرات وهن يصفقن لها، تنهض بقامتها الفارغة لتتمايل رقصا، بطيء في البداية، ثم تسارع الرقص وتصفيق النساء وقرع الدربوكات و"عزف العود"، وهي تنحني إلى الخلف على الحاضرات وتهز جذعها ويتساقط منها الياسمين وعيار النجوم وتهمس بعض النسوة، سبحان الخالق ما أجملها وهي تتابع رقصتها وهي تدور حول نفسها، ولا تدري لماذا تتذكر يوم ذبحوا الدجاج في العيد، ويسقط رأسها على جبينها، لكنها ضلت تركض والدم ينفر منها مثلما ينفر الماء من البركة، وتركض وتركض فقال اللحام ضاحكا: إنها ترقص»²، فعندما أعادت زين صياغة الصورة

¹ - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص100.

² - المصدر نفسه، ص263.

الأولى للدجاجة وهي تركض وأسقطتها على رأس جهينة غرض إعطاءها نبرة هازلة،
والصورة الثانية لرقص جهينة تتوافق مع صورة هروب الدجاجة ممّا يولد المحاكاة الساخرة.
واعتبرنا أن المحاكاة تقصيد لأسلوب معين قصد التهكم والاستهزاء بحيث «أن نحكي
محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى
الفردى، طريقة في الرؤية أو طريقة في التفكير أو في الكلام»¹، ويتجلى هذا في سخريّة
"بوران" من ماوية، عندما قالت أنها ستتكفل بتربية زين وإعدادها أحسن إعداد للزواج؛ «ربما
كان عليّ تربيّتك أنت لتفوزي بالعريس؟ مازال الأمر مبكراً على زين.. أما أنت فقد دخلت
في سن اليأس»².

¹ - ميخائيل بختين، شعرية دوستوفسكي، ص162.

² - غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص120.

نختم بحثنا بمجموعة من النتائج و الملاحظات التي توصلنا إليها بعد الرحلة المعرفية مع الإجابة عن الإشكاليات التي طرحناها في مقدمة البحث، منها ما يتعلق بمصطلح الحوارية، والسخرية بصفة عامة وما له علاقة مباشرة بشعرية الخطاب الساخر نوردها في النقاط التالية:

- الحوارية هي نموذج فني جديد في عالم الكتابة الروائية، يختلف كل الاختلاف عن القوالب الأدبية التي عرفها التاريخ ويعد "دوستوفسكي" خالقا لهذا النوع.
- شكل مفهوم الحوارية منظورا قيما في الدراسات النقدية اعتمد النقاد من بعد "باختين" كمرتكز في أبحاثهم الأدبية مثلا.
- يتحقق مبدأ الحوارية من خلال تحاور الأصوات داخل الرواية والتي تكون الشخصيات ممثلة لها فلا صوت الكاتب أو الراوي في نظرية "باختين".
- أسهب "باختين" كثيرا في مسألة تعدد اللغات فهي الركيزة الأساسية في تحقيق الحوارية.
- تعدد الأصوات مفهوم يشير إلى تعدد الإيديولوجيات يضاهيه مفهوم آخر عند "باختين" هو الحوارية.
- يتحقق مبدأ الحوارية أكثر عن طريق تعدد اللغات حيث اعتبر "باختين" الرواية جزء من ثقافة المجتمع.
- يتحقق التعدد اللغوي بصفة واضحة على مستوى الشخصيات، حيث يتجسد نغدهم من خلال تنوع طبقات الأسلوب.

- من آليات الحوارية التعدد اللغوي، التعدد الصوتي، الحوارات الخالصة، المحاكاة الساخرة، السخرية، كلها تقنيات تمكن الروائي من استحضر الخطاب الآخر في عمله، ومن ثم تتحقق التعددية الصوتية والتعددية اللغوية ليندرج الخطاب الناتج ضمن الرواية.
- لاحظنا أثناء قراءتنا "للرواية المستحيلة" أن الجانب الجمالي كان حاضرا بقوة في أعمال الروائية "غادة السمان" وقد تمثل خاصة في جانب اللغة الشعرية.
- يمكن الإشارة إلى الطابع الشعري للغة في "الرواية المستحيلة"، وهذا قد يعلّل انفتاح رواية على الشعر كأداة للتعبير الروائي فامتزجت بذلك اللغة السردية باللغة الشعرية لتشكل إيقاع الخطاب الروائي.
- إنما يميز النص الروائي الذي أنتجته "غادة السمان" هو القدرة الإبداعية على المزوجة بين الشعر ولغة السرد إذ تجافي لغتها الآراء السردية وتتجاوزها رامية إلى تعابير شعرية ودلالات جمالية.
- إن السخرية هي إحدى آليات إشغال الحوارية في الخطاب الروائي .
- لاحظنا في تحديدها للمعنى المعجمي والاصطلاحي لمعنى كلمة سخرية أنها تتضمن معنى التفاوت والاستهزاء والإحساس بالفوقية.
- كان التسلط الإنساني بكل أشكاله وأنواع مستوياته من أهم الأسباب التي أدت لظهور فن السخرية في الخطاب الروائي، حيث أصبحت آلية، دفاعية، يستغلها الروائي لمواجهة الظواهر السلبية المنتشرة في الواقع المعيشي، والتي تنافي منطق العلاقات البشرية لذلك

-
- فهي تمثل الأسلوب الأمثل الذي يمنحه الحرية التامة للتعبير عن احساسه العميق بالألم في وسط كهذا.
- تهدف المفارقات الساخرة لكشف الغطاء وإزاحته عن الواقع لرؤية ما يسوده من متعارضات ومتناقضات تحكمه وتحدد وجهته.
- السخرية ليست مجرد غطاء للفشل في الوقوف ضد المتسلطين، بل هي وجه آخر من أوجه التمرد، الذي يحمل في طياته رفض الواقع الراهن والتطلع لغد افضل.
- تحمل السخرية في الخطاب الروائي رؤى وأفكار جديدة للوضع خاصة وأنها تستهدف إلغاء فكرة استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وذلك بكسر الحواجز، وفضح التجاوزات، والانتهاكات، لذلك نستطيع القول أنها لا تنقيد بمعجم خاص إذ تخرج عن المنطق والواقع المألوف، لأنها تمثل لغة جديدة يختارها المؤلف لا لأجل التأثير في القارئ، وحسب بل كذلك لتوفير المتعة النفسية، وتحقيق الإبداع، فهي إذن لغة فنية جديدة تسعى دائما لطلب الإمتاع والإقناع.
- "الرواية المستحيلة" هي نموذج من الأعمال الروائية "لغادة السمان"، قائمة على التعددية الصوتية واللغوية، وتداخل الخطابات .
- تحمل "الرواية المستحيلة" "لغادة السمان" سخرية لاذعة وقاسية، تصور المجتمع الدمشقي والعربي عموما.

. لاحظنا من خلال الرواية اتخاذ "غادة السمان" أسلوب السخرية كوسيلة لتعرية المجتمع.

السيرة الذاتية:

«ولدت "غادة السمان" سنة 1943 لأسرة دمشقية معروفة، والدها هو الدكتور أحمد السمان الوزير السابق، والباحث المعروف ورئيس جامعة، دمشق، وأمها سيدة من أسرة ثرية عاشت في مدينة اللاذقية، من عائلة رويحة، وعندما أبصرت غادة النور كانت فتاة محظوظة لانتمائها لعائلة مثقفة، فأما التي كانت تنظم الشعر، وتكتب القصة وتنشرها بأسماء مستعارة»¹، وهذا ما جعل غادة السمان تترعرع في محيط ثقافي متين.

«بحيث كانت في عمر الثلاث سنوات عندما أتقنت الفرنسية، ولأن والدتها كانت تدرس في مدينة اللاييك التي تعلم اللغة الفرنسية للغرب فقد كانت غادة تواظب الحضور معها، واستطاعت الإلمام باللغة الإنجليزية إلى جانب الفرنسية، وهي بنت بضع سنوات، وإلى جانب ذلك كان هناك إصراراً من أبيها على إتقانها اللغة العربية، وكثيراً ما كان يتجادل مع والدتها لضرورة تعليمها وتحفيظها لغة القرآن، لكن الوقت لم يسمح لها بذلك، فقد توفيت أثناء ولادتها الثانية، وكانت عمر غادة الخمس سنوات»²، من هنا نلاحظ

عامل المحيط الثقافي والاجتماعي والأسري الذي ترعرعت فيه وهو محيط وُلد شخصية

¹ - سمرزيك، غادة السمان، المهنة: كاتبة متمردة: سلسلة أعلام الأدب السوري، دمشق 2008، عاصمة الثقافة العربية، إصدارات الأمانة العامة الاحتفالية، 2008، ص 18.

² - المرجع نفسه، ص 18.

قوية، لتبدع فيما بعد في جلّ كتاباتها الروائية، كتابات عن الحب والحرب والحرية والمرأة والوطن... .

«بحيث كانت طفولة غادة عالما من المتناقضات التي جعلتها تشعر أن المرأة العربية لم تحظ بفرصة إنسانية لتعبر عن نفسها، وهي بتربية أمها المتحررة وثقافة والدها المعرفية والثقة والقوة اللتان وضعهما فيها، وخرجت من تلك الطفولة، تحلم بعالم مختلف عالم يجعلها تطير منه، تراه من بعيد وتعرفه، وتكتب عنه، وتوجهه نحو فضاءات أكثر اتساعاً»¹ هذا ما حاولت غادة خلقه في عالم روائي لا يخاف لا من السلطة الاجتماعية ولا الدينية، فعرضت في رواياتها شخصيات كانت عبارة عن نماذج مصغرة للواقع لطالما كانت منه المرأة العربية.

«ومع أن هذا النمط من الأدب يحتوي الجدة بالتأكيد عندما أعطى لمشاكل المرأة أخيراً، حنجره للتعبير عنها ولبحثها شكل فعّال، ولكن لم يحافظ هذا الأدب على إستمراره بالرغم من فترة مهمة من النجاح، فقد بدأ بفقدان ميزاته كقيمة فنية وأدبية... في ذلك الوقت تكلمت غادة بلسان الكثيرات من زميلاتنا ونقلت تمردهن ورفضهن للقواعد الجائرة في العائلة والمجتمع، واستمرت تتقدم من نجاح إلى نجاح في عطاءها الأدبي والفكري»²

¹ - سمريزيك، غادة السمان، المهنة: كاتبة متمردة، ص 19.

² - وفيق غريزي، الحسن في أدب غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط 1، ص 14.

إذ أنها تعتبر من «أعز الأديباء العرب إنتاجاً وأكثرهم تنوعاً في الكتابة فلقد مارست كتابة القصة القصيرة والرواية، والشعر المنثور والمقالة الصحافية شتى مواضيعها فلقد مارست كتابة القصة القصيرة والرواية، والشعر المنثور والمقالة الصحافية بشتى مواضيعها ولقد ساعدتها هذه الكتابة المتنوعة على بلورة رؤيتها السياسية والاجتماعية والأدبية. متمثلة في اقتناع ذاتي تؤمن بصدق وجدواه، باعتبار أنه وليد الظرفين الاجتماعي والسياسي الذين عاشتهما»¹، فقد بنت كتاباتها على تصوير ما يحيط بالإنسان العربي من قيم زائفة، وتصوير هذه المعاناة وكذا الصراع ما بين الواقع والذات في بناء متكامل.

ومن رواياتها «كوابيس بيروت سنة 1976، ويختلط فيها الواقع بالحلم وقد فضحت في رواياتها العلاقات الاجتماعية الجائرة وضروب الاستغلال»²، بحيث فضحت المسكوت عنه في بناء روائي جديدة، جعلت من موضوع المرأة إطاراً واسعاً للكتابة. وكذلك روايتها "بيروت" «سنة 1975، هي مجموعة أحلام مجهضة، لشخصيات جمعتها المصادفة، فكل شخصية حلمها»³.

وكذلك رواية "ليلة المليار" «كتبتها غادة السمان وأنجزت عملها في 1986 هي من أبرز أعمالها الأدبية وأنضجها وهي رواية طويلة مفتوحة "الأفق" تساؤل مرحلة تاريخية

¹ - عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، درا المعارف، ط 1، 1987، ص 5.

² - عبد اللطيف الأرنؤوط، غادة السمان مرحلة في أعمالها الغير كاملة، ط 1، 1993، ص 11.

³ - المرجع نفسه، ص 41.

سياسية واجتماعية بارزة في مراحل الأمة العربية»¹ وأما الرواية المستحثة -فسيفساء دمشقية- «بدأت لنا اللغة الساخرة إحدى الأدوات الفنية الناجحة في مواجهة عالم لا معقول أفرزته الحرب وقد حاولت الكاتبة تقديم هذه اللغة عبر مشهد تخيلي يجسد أحد أسباب الحرب الاجتماعية والسياسية»².

وأما أول أعمالها القصصية «فقد كان قبل تخرجها وكان عبارة عن مجموعة قصصية بعنوان "عينك قدري" ونشرته عام 1962، أما في عام 1965، نشرت مجموعتها القصصية الثانية بعنوان "لا بحر في بيروت" وفي 1966 أصدرت المجموعة الثالثة "ليل الغرباء" والتي تعتبر من أشهر أعمالها الأدبية»³.

¹ - عبد اللطيف الأرنؤوط ، غادة السمان مرحلة في أعمالها الغير كاملة، ص 9.

² - ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2005، ص 38.

³ - WWW .ARAGEEK .COM

	فهرس المحتويات
أ - و	مقدمة.....
	الفصل الأول:
	أولاً: مفهوم الحوارية.....
09 - 08	1- من المنظور اللغوي.....
16 - 09	2- من المنظور الاصطلاحي.....
	ثانياً: آليات تشكل الحوارية عند ميخائيل باختين.....
26 - 17	1 - تعدد الشخصيات أو الأصوت.....
33 - 26	2 - التعدد اللساني (اللغوي).....
	ثالثاً - الشعرية والجمالية.....
35 - 34	1 - تعريف الشعرية لغة واصطلاحاً.....
34	أ - لغة.....
35 - 34	ب - اصطلاحاً.....
38 - 36	2 - مفهوم الشعرية عند العرب القدامى.....
41 - 38	3 - مفهوم الشعرية عند العرب المحدثين.....
44 - 41	رابعاً: مفهوم الشعرية عند الغرب.....
	1 - تعريف الجمالية لغة واصطلاحاً.....
45 - 44	أ- لغة.....
46 - 45	ب- اصطلاحاً.....
52 - 46	خامساً: الشعرية والجمالية (الفرق بينهما).....
	سادساً: الخطاب الساخر من منظور حوارية ميخائيل باختين.....
54 - 53	1- المفهوم اللغوي للسخرية.....

59 – 54	2- المفهوم الاصطلاحي.....
61 – 59	3- المحاكاة الساخرة.....
	الفصل الثاني شعرية الخطاب الساخر في الرواية المستحيلة "غادة السمان"
72 – 63	أولاً: المرأة موضوعاً للسخرية.....
76 – 72	ثانياً: الحرف والمهن موضوعاً للسخرية.....
80 – 76	ثالثاً: الظروف الموضوعية للسخرية.....
81 – 80	رابعاً: الجسد موضوعاً للسخرية.....
83 – 81	خامساً: المحاكاة الساخرة.....
88 – 84	الخاتمة.....
93	السيرة الذاتية.....
98 – 95	ملحق.....
101 – 100	قائمة المصادر والمراجع.....
109 – 103	فهرس المحتويات.....

قائمة المصادر والمراجع:

أ - القرآن الكريم.

ب - المصادر:

- 1- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج4.
- 2- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج2، د ط، د ت.
- 3 - إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر وآخرون، معجم الوسيط، ج 1.
- 4- ابن رشيق القيرواني، العمدة، في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، 1972.
- 4- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، المجلد الأول 1408هـ/1988م.
- 6- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ج2، د ط، بيروت، 1997.
- 7- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط 1، ج 7.
- 8- أبي علي أحمد ابن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995.
- 9- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مجلد 2، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
- 10- المنجد في اللغة المعاصرة، دار دمشق، بيروت، ط2، 1343.

11 - غادة السمان، الرواية المستحيلة فيسفاء ديمشقية، بيروت، لبنان.

ج - المراجع:

- 1- الاتجاهات النظرية النقدية المعاصرة، دار سلام، الأوسى.
- 2- تقيين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر، نجيب عزوي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.
- 3- جون كوهن، النظرية الشعرية (اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط.
- 5- حميد حمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- 6- روز غريب: النقد الجمالي، وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1952.
- 7- فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
- 8 - أبو الهلال العسكري، الفروق في اللّغة، تر: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، د ط.
- 9- أدونيس، الشعرية العربية، دار العودة، بيروت، د ط، 1985.

- 10- الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الدار العربية، للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2007.
- 11- المناوي محمد عبد الرؤوف، التوفيق علي مهما التعريف، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1410هـ.
- 12- بشير تاويريث: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار الجزائر، 2006.
- 13- بعيو نورة، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسة "مدن الملح" وثلاثية أرض السواد.
- 15- تازفيتان تودروفت: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.
- 16- تازفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، تر: فخر صالح.
- 17- جورج غريب، لحظات جمالية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983.
- 16- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
- 19- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
- 20- حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1983.
- 21- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2003.

22- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة في مقارنة الأصول والمنهج، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، ط3، 2003.

23- حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم.

24- حميد الحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا ("من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا

النص الروائي")، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

25- رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بينز سلوتردايك، منشورات ضفاف، دار الأمان،

الرباط، ط1، 1437-2016.

26- رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال،

المغرب، ط1، 1988.

37- سعيد أحمد غراب، السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين، دار العلم

والإيمان، مصر، 2010.

38- سمريزيك، غادة السّمان، المهنة: كاتبة متمردة: سلسلة أعلام الأدب السوري، دمشق

2008، عاصمة الثقافة العربية، إصدارات الأمانة العامة الاحتفالية، 2008.

29- سيد محمد السيد قطب وعبد المعطي صالح وعيسى مرسي سليم، في أدب المرأة.

30- شرقي عبد الكريم، مفهوم التناص، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية، القبة، ع2،

2008.

31- صالح أحمد، الظاهرة الجمالية في الإسلام، بيروت، المكتب الإسلامي، 1407.

- 32- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية دار الشروق للنشر والتوزيع، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، ط2، 2009.
- 33- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1992.
- 34- عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب، 1987، ط 1.
- 35- عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، درا المعارف، ط 1، 1987.
- 36- عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، 1984، ص278.
- 37- عبد اللطيف الأرنؤوط ، غادة السمان مرحلة في أعمالها الغير كاملة، ط 1، 1993.
- 38- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللّغة والأدب، مكناس.
- 39- ماجدة حمود، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2005.
- 40- مارتن ولاس، نظريات السرد الحديثة، تر، حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998.
- 41- محمد سيد قطب عبد المعطي صالح عيسى مرسي سليم، في أدب المرأة، الشركة المصرية للنشر -لونجومان- ط1، دار نوبال، القاهرة.
- 34- محمد قاضي، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010.

- 42- محمد مجيد التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، دراسة من منشورات
إتحاد كتاب العرب، 2000.
- 44- مريم جبر فريجات، المواجهة الحضارية في الرواية البولوفيانية العربية، رواية أصوات
سليمان فيّاض نموذجاً، دراسة العلوم الإنسانية والحضارية، المجلد 36، أزيد، الأردن،
2009.
- 45 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف،
سلسلة كيريتيكا، ط1، 2006.
- 46- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1907.
- 47- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر، ناصف التركيبي، دار توبقال، الدار
البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- 48- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1997.
- 49- نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد"
لعد الرحمان منيف، دار الأمل.
- 50- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2،
1980.
- وفيق غريزي، الجسن في أدب غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط 1.

52 -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، تحقيق محمد عبد المنعم

الخفاجي. - كمال أبودييب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ط، د ت.

د - الرسائل:

1- حسين المناصرة، السنوية في الثقافة والإبداع، جامعة الملك سعود، عالم الكتب الحديث،

ط1، 2007.

هـ - المقال:

1- أحمد مطلوب، مقال الشعرية بين التراث والحداثة.

و - المجالات:

1- مؤيد جواد الطلال، مفهوم تعدد الأصوات في السرد الروائي، دراسات الموقف

الأدبي، العدد 539، آدار، 2016.

2- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية الغربية، منشورات مخبر أبحاث في اللّغة والأدب

العربي.

د - المواقع:

WWW .ARAGEEK .COM -

ملخص المذكرة:

تروم هذه الورقة البحثية للكشف عن مظاهر شعرية الخطاب الساخر (السخرية) و اشتغاله في الخطاب الروائي لدى غادة السمان، من خلال آخر رواية صدرت لها و هي "الرواية المستحيلة-فيسفاء دمشقية- و ذلك من خلال ميخائيل باختين في إطار حوارية الخطاب الروائي التي تتجلى في العلاقات المشحونة بالحوارية، بين اللغات حيث تؤدي دورا بارزا في تشييد مساحة واسعة الإنتشار لكلمات مزدوجة (الصوت)، و ذلك عن طريق الأسلبة و المحاكات الساخرة و البارودية، و كذا إعتقاد وسيلة أخرى تسهم في بلورة الكلمة الثنائية (الصوت)، و المتمثلة في أسلوب السخرية الذي سنركز عليه بابرار شعرية إشتغاله في الرواية المستحيلة "فيسفاء دمشقية من خلال هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية

الحوارية، السخرية، الباروديا، تعدد الصوت، تعدد اللغات، المحاكات الساخرة.