جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البعد البوليفوني

في رواية "بيروت 75" لغادة السمان –مقاربة حوارية–

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين

بن بركات ايناس

بن بقه سيليا

إشراف الأستاذ

خيار نورالدين

لجنة المناقشة

الأستاذ(ة) **الهادي بوذيب**	**جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية**	**----- رئيسا**
الأستاذ(ة) **نورالدين خيار**	**جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية**	**-------- مشرفا ومقررا**
الأستاذ(ة) **صبايحي حكيمة**	**جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية**	**--- ممتحنا**

السنة الجامعية 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير وامتنان

اللهم لك الحمد والشكر وأنت المستعان وأفضل الصلاة والسلام على نبيك المصطفى العدنان وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المخلص" خيار نور الدين" الذي لم يدّخر جهدا في مساعدتنا في انجاز هذه الدراسة

وصاحب الفضل في توجهينا ومساعدتنا في تجميع المادة البحثية، فجزاه الله كل خير.

ونتقدم جزيل الشكر الى كل اعضاء المناقشة

وإلى كل من ساعدنا طيلة هذا العمل من قريب أو من بعيد ولو بالكلمة الطيبة.

إهداء

الحمد لله وشكرا وامتنانا، ما كنت لأفعل هذا لولا فضل الله فالحمد لله على البدء والختام

ها أنا اليوم اهدي نجاحي إلى كل من سعى معي لإتمام هذه المسيرة. إلى الذي علّمني

أنّ الدنيا كفاح وسلاحها العلم والمعرفة، إلى من احمل اسمه بكل افتخار

إلى أعظم واعز رجل في الكون " أبي الغالي"

إلى ملاكي في الحياة من ساندتني في صلاتها ودعائها، إلى من سهرت الليالي تنير دربي

إلى معنى الحب والحنان إلى أروع امرأة في الوجود " أمي الغالية "

إلى جسر المحبة والعطاء مصدر قوتي "أخواتي" (نسرين، هدى، تسنيم)

إلى من رُزقت به سندا لي وافتخر به أخي "عبد الرحمان"

وأيضا وفاءً وتقديرا واعترافا منّى بالجميل إلى كل من كان له الفضل

في تعليمي منذ بداية مسيرتي العلمية إلى نهايتها

الى صديقات المواقف لا السنين شريكات الدرب الطويل من كنّ في السنوات العجاف

سحابا ممطرا صديقاتي العزيزات (لويزة، هندا، إيمان، سمرا، ليندة)

الى زميلتي "سيليا" التي شاركتني هذا العمل طيلة هذا العام والتي تشاركنا لحظات

التعب والفرح

ايناس

بسم الله الرحمن الرحيم

وصلى الله على سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. أهدى هذا العمل المتواضع إلى «أمي الحبيبة »حفضك الله وأمد في عمرك بالصالحات.

إلى سندي وعوني وقدره في الحياة إلى من أنار دربي في سبيل نجاحي

إلى" أبي الغالي " حفضك الله وأدامك تاج فوق راسي.

إلى الورود النهاية أخواتي (كهينة، سورية) إلى زوج أختي (بلال) حفظه الله.

إلى رفاق خطوات النجاح بدءا من أول خطوة وانتهاء بأخر خطوة أصدقائي الأعزاء (كريم، نسيمة، حسيبة)

إلى كل من أعانني على انجاز هذا البحث المتواضع.

الى زميلتي "ايناس" التي شاركتني هذا العمل طيلة هذا العام تشاركنا لحظات التعب والفرح

سيليا

مقدمة

تعتبر الرواية الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الخطابات الأخرى حيث تستحضرها وتتفاعل معها وتنسجم وإيّاها لتشكّل في النهاية حواريتها الكبرى. والعمل الروائيّ هو أقرب منحًى للوصول إلى المرجع الواقعي لرصده وللأخذ منه ودمج تصوّراته ضمن التخييلات السردية بشكل فنيّ ما يؤدّي إلى تكيّف الرواية مع المجتمع وحياة الأفراد من خلال اللغة. إذ لكلّ طبقة اجتماعية طريقتها الخاصّة في التعبير. ومن المعروف أنّ الحوار يعدّ وسيلة رئيسية من وسائل السرد الروائي الذي يسهم في رسم الشخصيات والكشف عن مستواها الثقافي والفكري والاجتماعي والإيديولوجي. وللرواية قدرة مميّزة على الإقناع والإمتاع وكذلك التأثير في المتلقي لذلك سعى الروائيون من خلال فنّ الرواية إلى التعبير عن قضايا أمتهم. ومن بينهم **غادة السمان** التي عالجت المجتمع الشامي الذكوري من خلال ما يمارسه من تضييق على المرأة العربية وتقييد حريتها. ما زاد **غادة السمان** جرأة في مجابهة المجتمع بعاداته وتقاليده وعقليته الذكورية ومضت تشق طريقها الإبداعي بكل طموح وإصرار وعزيمة. غادة السمان المرأة الحديدية الحرّة المتمرّدة على الأفكار البالية، الأديبة المبدعة التي كان لابد لإبداعها أن يستفز النقاد بين مؤيد لتحرّرها وانطلاقتها ومعارضٍ لهذا التوجه إلا أن الناقد **غالي شكري** اعتبرها من كبار الروائيين العرب لتميزها وتفردها في نوعية الكتابة التي تسلكها عن غيرها من الأدبيات في الأدب النسوي ومن خلال اطلاعنا على جزء من التجربة الروائية **لغادة السمان** لحظنا خصوبة كتاباتها الروائية وإمكانية تناولها تناولاً حواريًا يبرز ما تحتويه من تعدد صوتي بوليفوني، أيديولوجي وفق المنظور الباختيني.

وترتكز إشكالية البحث على المحور التالي: ماهي الآليات الحوارية التي اعتمدتها غادة السمان في رواية "بيروت75" لإظهار بوليفونيتها؟

وتفرعت عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة نذكرها على النحو الاتي:

– كيف جعلت غادة السمان من روايتها "بيروت 75" ساحة للتعدد البوليفوني؟

-ما مظاهر التشكيل البوليفوني في رواية "بيروت75"؟

-كيف تجسد الخطاب الإيديولوجي في رواية "بيروت75"؟

-كيف رسم السارد الشخصيات في رواية "بيروت75" وجعلها تنتمي إلى فئات اجتماعية متباينة لتختلف أساليبها ولغاتها في التعبير عن كينونتها؟

ومن أجل الإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا المقاربة الحوارية كونها الأنسب لها فكان أن خلصنا إلى عنوان نهائي للبحث هو: "**البعد البوليفوني في رواية بيروت 75 لغادة السمان مقاربة حوارية**".

ولمعالجة الموضوع ارتأينا وضع خطة عمل اشتملت على: مقدمة ومدخل وفصلين ثم خاتمة. وذيّلنا البحث بملحق يتضمن التعريف بالروائية (غادة السمان) وملخص للرواية ومعجم لمصطلحات البحث.

تناولنا في **المدخل** التنظير الروائي عند **ميخائيل باختين**، إضافة إلى تقديم مفهوم للرواية البوليفونية.

وخصصنا **الفصل الأول** لدراسة التنوع الكلامي والأسلوبي في الرواية حيث قسمناه إلى ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول التهجين في شقّه النظري واختيار مجموعة من النماذج من الرواية التي رأينا أنها تستجيب لهذا العنصر أما المبحث الثاني تناولنا فيه الأسلبة بجانبه النظري واختيار بعض النماذج من الرواية التي تخدم هذا العنصر بينما المبحث الثالث تطرقنا فيه إلى الأجناس المتخلّلة نظريا وتطبيقيا.

أمّا **الفصل الثاني** فقد تطرقنا فيه إلى تقديم مفهوم للإيديولوجيا إضافة إلى الإيديولوجيا في الرواية كما ركزنا فيه أيضا على الشخصيات وخطابها الأيديولوجي في رواية "بيروت75".

وأخيرًا **خاتمة** رصدنا فيها أهم النتائج المتوصل اليها من خلال تحليلنا للمدونة وفق منظور النقد الحواري.

اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المصادر والمراجع المهمة والتي كان لها الفضل في توجيهنا لمعاجة المدونة معالجة حوارية وهي مؤلفات **ميخائيل باختين** إضافة إلى جملة من المراجع الأساسية المرتبطة بالدراسات التطبيقية للحوارية في الخطابات الروائية نذكر منها:

-كتاب حوارية الخطاب الروائي "**محمد بوعزة**" .

- مفهوم الإيديولوجيا "**لعبد الله العروي**".

- النقد الروائي والإيديولوجيا "**لحميد لحميداني**".

كما لا ننكر أنّه واجهتنا بعض الصعوبات منها ضيق الوقت الذي وقف حاجزا أمام عملنا أمّا بالنسبة للمصادر والمراجع فقد كانت وفيرة ومتنوعة.

نأمل في الأخير أن يكون هذا البحث لبنة تضاف إلى الصرح العلمي والنقدي الذي يسعى إلى تناول الخطابات الروائية تناولا جديدا.

مدخل

أولا: التنظير الروائي عند ميخائيل باختين

ثانيا: نظرية الرواية عند ميخائيل باختين

ثالثا: الرواية البوليفونية

رابعا: البوليفونية عند ميخائيل باختين

تعد الرواية من الأشكال السردية والأجناس الأدبية المهمة في أدبنا العربي عموما والتي شهدت انتشارا واسعا في الساحة الأدبية، كما تعد الأداة التي يطرح من خلال الكاتب أفكاره وتجاربه الواقعية أو الخيالية كما أن الرواية كيان ووجود تتصارع فيه الشخصيات بأفكارها وتتفاعل فيما بينها وذلك داخل إطار اللغة الروائية.

أولا: التنظير الروائي عند ميخائيل باختين

باتت نظرية الرواية محور اهتمام الكثير من الباحثين من بينهم ميخائيل باختين الذي

اتخذ باختين من الرواية مجالا لدحض أطروحات الشكلانيين والأسلوبيين (التقليديون كما يسميهم) وأيضا لتشييد نظريته عن الرواية وعن الطابع الغيري للإبداع والتواصل فالرواية في نظره: هي التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا[1]. وهذا يعني الرواية عند باختين ترتكز على تنوع اللغات والأصوات. فقد حقق باختين انزياحا جذريا عن المنظرين الذين ربطوا بين الرواية والطبقة البورجوازية. **فقاده** بحثه إذن إلى اكتشاف جذور الجنس الروائي في أحضان الثقافات الشعبية خاصة **(طقوس الكرنفال، الحوارات السقراطية، الهجاءات المنيبية)2** فهو يربط نشأة الرواية بتفسّخ اللغة الثقافية الأم اليونانية أو اللاتينية إلى لغات ولهجات شعبية وهذا ثم في العصر الهلنسيتي والعصر الروماني وفجر النهضة الأوروبية التي تنشأ فيها اللغات الأوروبية القومية الأولى وهذا التصور قريب الصلة الى ما يطرحه المفكر الإيطالي "**غرامشي**" الذي يرى أن ظهور الرواية ارتبط بظهور القوة الديمقراطية الشعبية والوطنية في كل أوروبا[2]».

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص15.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالرواية عند **باختين** «جزء من ثقافة المجتمع والثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الحكايات وهذا ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات[1]». وهذا يعني أن الرواية جزء من ثقافة المجتمع والثقافة أيضا مثل الرواية تتكون من خطابات واعية للذاكرة ويجب على كل إنسان في المجتمع أن يحدد موقفه من تلك الخطابات وهذا ما يفسر لنا حوار الثقافة والرواية التي تقوم على تنوع التعبيرات واللغات والإشارات.

يقول **باختين:**" الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في ضرورة وما يزال غير مكتمل وبهذا لا تسعى الرواية إلى أن تنشأ بالوقائع ولا أن تخمن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه

2/ طقوس الكرنفال: إن تتبع(باختين) خطب الطابع الحواري المميز لروايات "دوستويفسكي" المتعددة الأصوات حادة إلى الغوص عميقا في جذور الثقافة الإفريقية والرومانية وقرون العصور الوسطى. ومن بين أهم لروايات "دوستويفسكي" الحوار السقراطي والهجائية المنيبية، إن الكرنفال ظاهرة احتفالية شعبية وممارسة ثقافية يتجه بالنقد إلى مقولة الجنس الأديب التي لا تنتج إلى الأدب الرسمي.

2/ الحوارات السقراطية: إن الحوار السقراطي الذي وصل إلينا بفضل كتابات أفلاطون (ليس جنسا بلاغيا يقدر ما هو شعبي وكرنفالي) وبما أن الحوار السقراطي تشبع بلاغة الخطاب الكرنفالي فان بحثه عن الطبقية الحوارية للحقيقة سيختلف عن بحث مقولة الجنس الأدبي، الحوار السقراطي بطابعه التهكمي أو المتعالم. الحقيقة الموسومة بالخصيصة العلائقية نتاجا حواريا بين المتجادلين الذين يستعملون مختلف أنماط العلامات، استعمالا معقولا في مطارحتهم الفكرية.

2/ الهجاءات المنيبية: بعد المنيبين نوعا من الهجاء الساخر، أسهم بشكل كبير في تطور النثر الإغريقي الأوروبي... والأدب المسيحي نظرا لأنها من أكثر الأنواع قدرة على ممارسة الحوارية ومن ثم الرواية لان (العادات الكرنفالية امتصت من المنيبي. وطبقت من قبل الرواية المتعددة الأصوات) من هنا، يبدو أن الحوار السقراطي والهجائية المنيبية بوصفهما خطابين تشبعا بروح الكرنفال يمكن اعتبارهما إرهاصات "لشعرية دوستويفسكي"(فطار نادية: الحوارية وتعدي مقولة الجنس الأدبي، مجلة دراسات وأبحاث، مجلة 14، عدد 02، 2022، ص 499 – 500.)

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 23.

فلها مشكلاتها الجديدة والنوعية والملمح المميز لها هو إعادة التأويل وتقويم المستثمرين"[1]. وبهذا لا تسعى الرواية إلى التنبؤ بحقائق ولا إلى تخمين مستقبل القراء والشيء المميز فيها هو إعادة تفسير وتقييم المستمر. كما أنّ **باختين** يلحّ على أن ما يضفي الخصوصية على الرواية وتميز أسلوبيتها هو موضوع الانسان الذي يتكلم وكلامه فهذا العنصران الآخران تتخذ منهما الرواية موضوعا لتشخيص لفظي وأدبي[2]. يعتبر **باختين** الرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات والروائي هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية بين لغة الماضي ولغة الحاضر المستقبل[3]. ونستنتج مما سبق أن الرواية مجموعة من اللغات والعلامات المعقدة وأنّ الروائي هو الذي ينظم العلاقات الحوارية المتبادلة بين اللغات والأنواع التعبيرية.

وترتبط الرواية في نظر **باختين** بالثقافة الحكائية للعصور الوسطى، فهي تمثل نوع أدبيًا دونيا (سفليا) وكان ينطق باسم الطبقات الدنيا والمسحوقة وباسم سواد الناس، فقد تزامنت نشأة الرواية مع تفسّخ اللغة الثقافية الأم (اليونانية أو اللاتينية) إلى لغات ولهجات شعبية. الرواية حسب **باختين** أقرب الأجناس الأدبية انفتاحًا واحتواء وأكثرها محاورة لبقية الأجناس الأخرى وقد ساعدها في ذلك اتساع فضاءات التخيلي وتعدد أصواتها وتنوع اللغات داخلها. إنّ الرواية تدور حول ثقافة رواية التاريخ وان يمثل نوع الأدب الذي يتحدث نيابة عن الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا والأغلبية وتزامن في ذلك مع ظهور الرواية ومع تطور لغة الأم (اليونانية واللاتينية) إلى لغات شعبية معروفة[4].

---

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، ص 33.

[3]– المرجع نفسه، ص 44.

[4]– سامية داودي: ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز، مجلة الخطاب، المجلد8، العدد 13، ص 78.

فالرواية جنس لا يخضع لقوانين هذا ما أكسبها طابعا حواريا وتداخلا مع بقية الأجناس الأدبية[1]. ويعني الرواية بكونها أقرب أنواع الأدبية من حيث الانفتاح على بقية الأنواع الأخرى هذا ما ساعدها في اتساع مساحة الخيال وتعدد أصواتها وتنوع اللغات داخلها فهي من النوع لا يخضع لقوانين.

لقد ارتقى **باختين** إلى مستوى النظرية المتكاملة وتجلى في "شعرية دوستويفسكي"(poétique de Dostoïevski) يرى **باختين** أن المهم في الرواية "هو ماهيتها كممارسة تقنية للّغة في علاقة عضوية مع المجتمع وليس ما تعكسه في أراء المؤلف أو عن الشكل الموضوعي للعالم يقدر ماهية العمل كممارسة في اللغة[2]". وهذا يعني أن **باختين** يهتم بشكل ومضمون الرواية بما في ذلك المغزى الاجتماعي الذي تحمله هذه الرواية.

كما يقرّ **باختين** أن الرواية "ليس نوعًا أدبيًا مغلقًا إنما مفتوحة على الأجناس الأدبية الأخرى ومتواصلة مع أساليب القول المختلفة وأنواعها وان كانت تتميز بخطابها الخاص بأشكالها المتنوعة وحواراته المتعددة وبالمتكلمين فيها سواء أكان المتكلم شخصية روائية أم شخصية الكاتب" نفسه، يقول **باختين**: "إن الإنسان المتحدث وخطابه هما الموضوع المميز للرواية الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأدبي[3]". من خلال هذا التعريف الأخير نستنتج حسب قول **باختين** أن الشخص المتكلم وكلامه هما الموضوع المميز للرواية وغيرهما يعد زيادة. وإن الرواية ليس جنسا أدبيا مغلقا أي أنها منفتحة على الأنواع الأدبية الأخرى وأن يكون المتحدث شخصية خيالية أو المؤلف نفسه.

[1]– لعباس خلف، خولة بوصلة: حوارية الأجناس الأدبية وانتهاك المعايير في رواية ما بعد الحدث من اعترافات ذاكرة البيدق، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 2، ص 103.

[2]– وائل بركات و(آخرون): اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص 202.

[3]– المرجع نفسه، ص 204.

لقد لفتت أراء **باختين** حول الرواية دورا كبيرًا في تطور الدراسات النقدية سواء داخل روسيا أو خارجها، وقد شكل اكتشافه من طرف الغرب حدثا ثقافيا مهما استقطب اهتمام الكثير من النقاد والدراسيين إلى درجة أن جلّ المهتمين بنظرية الرواية وتحليلها وامتحوا من نظريته وانطلقوا منها صياغة أفكارهم وأرائهم[1]. مما يعني ان أفكار باختين لها الدور الرئيسي في تطور الدراسات النقدية حيث اتخذها المهتمين بأفكاره كنقطة انطلاق عن افكارهم. وقد بدأت من السنوات الأخيرة أصوات عدة روائيين ونقاد ترتفع مناديه بضرورة العودة لهذا التراث وتجاوز رواية القرن 19 لكونها خضعت لتوجيه الفلسفة والتيارات التي سادت خلال هذا القرن، فالرواية لا يمكنها أن تنتّعش وتغتني وتتطوّر إلا بعيدا عن أي توجيه سواء كان فلسفيًا أو فكريًا أخلاقيًا، فهي قد تخلق عن تجاريبها وعنونتها لهذا يمكن القول إن مبدأ التعدد اللغوي بالمعنى الباختيني العميق هو أكثر تحققا بين الروايات قرن 18. من هنا فدعوة العودة لهذا التراث هي دعوة مشروعة ومبررة من أجل تجديد الرواية وتطويرها. وبهذا في السنوات الأخيرة بدأت ترتفع بغض الأصوات بين الروائيين، تنادي بضرورة العودة لهذا التراثّ والانتقال إلى ما بعد رواية القرن 19 التي استرشدت بالاتجاهات الفكرية والفلسفة ولا يمكن إحياء الرواية وتطويرها[2]. ولهذا يمكن القول إن مبدأ التعدد اللغوي بدلالته الباختنية العميقة يتجلى أكثر في رواية القرن 18 فيجب العودة لهذا التراث وتجديد دم الرواية.

وينصّب **باختين** الرواية على رأس الأنواع التي تتداخل فيها كلمة الأنا مع كلمة الآخر ويجعلها تواجه باقي الأنواع من حيث قيامها على عكس الخطابات النابعة من السلطة، في تيار القوة المضادة للمركز قريبًا من أدب الأشكال الدنيا (حكايات الكرنفال، مهرج) التي ليس لها مركز لساني، ولها تعددية تناقض الآداب الرسمّية وتوجّهها بشكل جدلي هجائي ساخر[3].

[1]– عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، دار الأمان، الرباط، ص 43.

[2]– المرجع نفسه، ص 44.

[3]– عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص 45.

وبهذا ارتبطت الرواية بالنسبة اليه بانتشار الكلام الحي والتفكير اللارسمي ونبحث عن أصل الرواية في الفلكلور أو الهزل الشعبي.

ثانيا: نظرية الرواية عند باختين

إذا كانت الرواية ملحمة Epopée بورجوازية عند **هيجل وجورج لوكاش ولوسيان كولدمان،** فإنّ الرواية عند **ميخائيل باختين** ذات أصول شعبية تتمثل في الحوارات السقراطية الهجاءات المنيبية والروح الكرنفالية[1]. وهذا يعني أن نشأة الرواية عند **ميخائيل باختين** كانت نشأة شعبية عادية، تحيل إلى الطبقة الاجتماعية العامة بمعنى أنه إذا كانت الملحمة، باعتبارها أدبًا جاداً وراء نشأة الرواية، فإنّ الأدب المضحك الساخر كان وراء نشأة الرواية حسب **ميخائيل باختين.** لذا ينطلق **باختين** من فكرة واضحة مفادها أنّ: «الرواية كينونة اجتماعية تاريخية وكينونة لغوية[2]". وهذا يعني أن **باختين** يرى الرواية ممارسة لغوية لها علاقة مع المجتمع.

إذ يرى **باختين** في مدخل كتابه **الماركسية وفلسفة اللغة** أنّ الرواية هي المجتمع، الرواية كلمة–خطاب–والكلمة دليل إيديولوجي ودليل اجتماعي وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكل فعل واع) والكلمة كظاهرة إيديولوجية تتطور باستمرار وتعكس بأمانة كل التغيرات الاجتماعية وأنّ مصير الكلمة هي مصير المجتمع المتكلم[3].

أي أنّ الرواية هي التي تعكس ظروف المجتمع، فبالكلمة تسوّغ وتكون رواية تحتوي على كل متغيرات المجتمع وكل ما يحدث في الواقع، فالواقع حاضر في الرواية على المستوى اللغوي. من هنا فقد كانت نشّأة الرواية نشّأة شعبية عادية كما يدل على ذلك الحوار السقراطي والهجاء المنيبي، الكرنفال الاحتفالي الجماهيري. وتشترك هذه الأجناس كلها في المحاكاة

[1]–جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ط 1، 2011، ص 128.

[2]– سامية داودي: ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز، ص 71.

[3]– المرجع نفسه، ص 72.

والضحك والسخرية والهزل والشعبية والحوارية... في مقابل تلك النظرية التي ترى أنّ الرواية أصلها ملحمة بورجوازية قائمة على تصدع الذات في علاقاتها بالموضوع. ومن ثم تحن الرواية دائما إلى عصر الملحمة، حيث الوحدة الكلية والمطلقة بين الذات والموضوع. عرف ميخائيل باختين الرواية «إنها المرونة ذاتها فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالاً مباشًرا بمواقع ولادة الواقع[1]. ونفهم من هذا التعريف ان الرواية عند ميخائيل باختين تقوم دائما بالبحث ومراجعة اشكالها السابقة. وان الرواية في نظر باختين هي:" النوع الذي توج النثر ولذلك سوف تظهر عملية التناص بجودة حادة وقوية في الرواية. تنطلق الرواية حسب باختين من تعددية اللغات والخطابات والأصوات ومن الواعي باللغة، كما هي في ذاتها الذي يتعذر اجتنابه، بهذا المعنى فان الرواية الجودة الأساسية، هي نوع مرتد على ذاته"[2]. إن الموقف النظري عند **باختين** الذي يسعى إلى استعادة المكونات الروائية المتّناثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في تحليل العام لمميزات الرواية وأسسها النظرية[3]. وهذا يعني أن **باختين** سعى من أجل تأسيس نظرية الرواية بغية استرجاع أو إعطاء النصوص النثرية القديمة الأهمية التي لم تعط لها من قبل.

إن الرواية في وعي باختين هي "التنوع الاجتماعي للغات" وعليه يمكن القول: أنّ الحوارية هي تلك العلاقات المتبادلة بين القارئ والنص من خلال المفردات التي تعد علامات إيديولوجية تصنع بطريقة معينة حوارا مع الآخر تتداخل فيه السياقات وتتقاطع الرؤى. إنّ الرواية تشيد موضوعها، إذن اعتمادا على تعدد اللغات والأساليب والأصوات، فهي تستقبل داخل بنائها عناصر وحدات غير متجانسة، لذا تحتوي على لغات للمهن وللأجناس التعبيرية وللفئات

[1]– روجد ألن: الرواية العربية، حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 19.

[2]– تزفيتان تودوروف : المبدأ الحواري ميخائيل باختين، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1997، ص 121.

[3]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 27.

الاجتماعية وغير ذلك، وهي عناصر تتداخل فيما بينها فتشكل نسقا أدبيا منسجما. وطبقا لذلك يظهر أن بنية الرواية تتسم بالتعدد الصوتي.

ثالثا: الرواية البوليفونية

تعدّ الرواية الكلاسيكية أو الرواية الفنية ذات البناء التقليدي رواية الصوت الواحد سماها نقاد الرواية بالرواية "المنولوجية" لم تظهر الرواية البوليفونية إلا مع دوستويفسكي، حسب المنظر الروسي ميخائيل باختين[1]. وهذا يعني أن الرواية البوليفونية تعتمد على تعدد المواقف والشخصيات والصيغ والأساليب واللغات وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. وهذا يعني أنها رواية ديمقراطية عكس الرواية المنولوجية(التقليدية) التي يتحكم فيها الراوي فهي أحادية الصوت. إذ يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة. ولما كانت هذه المواقف بحال من أحوال مخالفة لرأي الكاتب[2]. بمعنى أن الشخصية في الرواية تسرد الحدث بطريقتها الخاصة وبمنظورها الخاص وحسب رؤيتها الخاصة للأشياء مما يجعل القراء يدلوا بآرائهم بكل حرية ليختاروا ما يريدون من مواقف.

إذ يعد باختين من أهم الدارسين الغربيين للرواية البوليفونية فقد خصصها بمجموعة من الدراسات الأدبية والنقدية ومن أهم ما وصل إلينا من ذلك نذكر: شعرية دوستويفسكي، وكتاب" إستيتيقا الرواية ونظريتها" و" الماركسية وفلسفة اللغة". لابد أنّ ثمّة دراسات أخرى أشارت إلى البوليفونية بشكل من الأشكال[3]. ونستنتج ممّا سبق أنّ الرواية البوليفونية تعبّر عن صورة الإنسان وتصوير تنوّع الحياة كما أنّها كفاح ضدّ تشيّء الإنسان، ضدّ تشيّء العلاقات الإنسانية

[1]– جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص 121.

[2]– المرجع نفسه، ص 122.

[3]– المرجع نفسه، ص 126.

وكل القيم الإنسانية في ظلّ النظام الرأسمالي[1]. وهذا يعني أن كاتب الرواية البوليفونية رؤيته رؤية إنسانية يسعى إلى كسر كل القيم المادية وجعلها قيم معنوية.

رابعا: البوليفونية عند ميخائيل باختين

يرى باختين أن دوستويفسكي هو خالق الرواية متعددة الأصوات"Roman polyphonique" لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بجودة جوهرية[2]. إذ يعد دوستويفسكي من الروائيين الذين اعتمدوا على تقنية تعدد الأصوات في كتابة الرواية، إنّ الموهبة الخاصة عند **دوستويفسكي** في أنّ يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة في آن واحد الموهبة التي لا نستطيع أن نعثر على ما يماثلها إلا عند **دانتي**، هي التي مكنته من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات. فالتعقد الموضوعي وتناقض وتعدد أصوات عصر دوستويفسكي ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعيا والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاصة بتعدد البرامج الموضوعية للحياة وأخيرا القدرة الفطرية على رؤيا العالم متعايشا ومؤثرا في بعضه. كل ذلك كوّن تلك التربة التي تغذت عليها رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات[3]. ومما سبق نستنتج أن الموهبة التي يتمتع بها دوستويفسكي في سماع وفهم جميع الأصوات في وقت واحد هي التي مكنته من خلف الرواية المتعددة الأصوات فالشيء الأساسي في تعددية الأصوات عند دوستويفسكي هو «ما يحدث بين مختلف أشكال الوعي، المهم فيها هو التأثير المتبادل بين أشكال الوعي هذه واعتماد بعضها على البعض الآخر[4]. فالرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البيئة الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي

[1]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، ط 1، 1986، ص 88.

[2]– المرجع نفسه، ص 12.

[3]– المرجع نفسه، ص 45.

[4]– المرجع نفسه، ص 54.

أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر[1]. فمصطلح الرواية المتعددة أصوات Roman polyphoniqueالذي استخلصه باختين من تحليله لأعمال دوستويفسكي واعتبره ميزة تفرق بين رواياته وبين الرواية الأحادية الصوت (المنولوجية) التقليدية سرعان ما أصبح عند باختين خاصية الرواية عموما مادامت قائمة أصلا على تداخل الذات مع لغات الآخرين[2]. فالمقصود بكلمة بوليفونية حسب الناقد **جميل حمداوي** تعدد الأصوات وقد أخذ باختين هذا المصطلح من عالم الموسيقى ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد ومن ثمّ فالمراد بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الايدولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية تعددية إيديولوجيًا تنحو المنحى الديمقراطي وتتحرر بطريقة من الطرائق من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضا من أحادية المنظور وأحادية الأسلوب[3]. ونفهم من هذا التعريف أن البوليفونية تتنوع فيها الأصوات والشخصيات.

وبمعنى آخر تستند الرواية الحوارية(البوليفونية) على تعدد الأصوات وزوايا الرؤى وحرية الشخصية تبرّر وجودها والتعبير عن مواقفها دون أي حائل، ولو كان قد يصدر عنها ما يخالف إيديولوجية المبدع وتصوره الفكري. وهي تقدم مضامينها وفق أصوات متعددة وبأساليب متنوعة وفي هذا التنوع الحواري يجد القارئ ما يرغب في إيجاده دون أن يحس أنّ أحدا يفرض عليه ما يجب أن يتلقاه. وبالتالي يقبل على النص السردي ويحدث نوعا من التماس الروحي بين النص والمتلقي وبهذا يحقق المبدع مراده[4].

---

[1]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 60.

[2]– محمد برادة: أسئلة النقد، أسئلة الرواية، ط 1، ص 61.

[3]–متقدم الجابري: الرواية البوليفونية ومستويات التشكيل اللغوي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية، العدد 17، 2016، ص 168.

[4]– المرجع نفسه، ص 169.

يلخّص باختين مفهوم الرواية البوليفونية في أنّها تتسم بالتعدد الصوتي والتنويع في مستويات اللغة والانفتاح على الأجناس التعبيرية وتعدد الخطابات التناصية والمستنسخات النصية، وتنوع السجلات اللغوية واختلاف المنظورات السردية والتصورات الايدولوجية حيث يترك للقارئ اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية والذهنية والعقدية، أو هي الرواية القائمة على تعدد الأصوات والشخصيات واللغات والأساليب والمواقف والمنظورات السردية ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية، ستدمج كل القراء المفترضين الذين أيدوا بأرائهم بكل حرية وتلقائية ويختارون ما يشاءون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة[1]. ونفهم من هذا التعريف أن الرواية البوليفونية تقوم على تنويع الخطابات والأجناس والأصوات وأنها تركز على صراع الشخصيات وتناقض مواقفها.

إذ تقوم الحوارية كما يبلورها باختين على مرتكز الأساسي وجوهري وهو «أنّ أيّ نص لا يمكن أنّ يكون مستقلا بذاته وإنما هو امتداد طبيعي لما هو خارج عنه إنّه رهين النصوص الأخرى، ففي أي نص أو أي عمل أدبي يمكننا أن نكشف عن علاقات خارجية واضحة ولا بد من وضعها في الحساب أثناء مقاربة النص نقديا أو تحليله بصورة معمّقة[2]. وهذا يعني أن الحوارية ترتكز على أن النص غير مستقل بذاته وانه فيسفاء من نصوص أخرى.

كما أنّ الرواية البوليفونية تحتوي على مجموعة من الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا وبهذا فهي تملك أنماط الوعي المختلف عن وعي الكاتب وأيديولوجيته الشخصية أي أنّ الشخصيات في الرواية البوليفونية تتمتع باستقلال نسبي ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية ولها الحق في الكلمة والحقيقة الصريحة التي قد تتعارض وذلك بشكل من الأشكال مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل

[1]– متقدم الجابري: الرواية البوليفونية ومستويات التشكيل اللغوي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية، ص 169 _ 170.

[2]– وائل بركات و(آخرون): اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص 215.

الموجه من قبل الكاتب وبهذا يكون دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات[1]. فالرواية متعددة الأصوات تتحرر من أحادية المنظور واللغة والأسلوب أي أنها تتحرر من سلطة المؤلف(الكاتب) هذا ما يفتح المجال للشخصيات للتعبير عن نفسها ومواقفها وتوجهاتها بكل استقلالية وحرية، فلكل شخصية خصوصيتها في التعبير عن نفسها وسردها للحدث الروائي بأسلوبها وطريقتها. فإن الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات على مستوى اللغة وأساليب والمنظور السردي والإيديولوجي وكذلك من حيث الشخصيات وتطرح أفكارا متناقضة جدليا كما تعطي المتلقي هامشا من الحرية والاستقلالية الكل يختار الموقف المناسب الذي يتلاءم مع قناعاته وثقافته ومعتقداته وهو مجسده الكاتب في الكثير من الحالات من خلال تركه فراغا يملأه قارئه[2]. وهذا يعني الرواية البوليفونية لا تخضع لسلطة المؤلف الذي يفتح المجال أمام الشخصيات لتعبر عن نفسها، حيث لكل شّخصية تفردها في التعبير عن نفسها وسرد الأحداث الخيالية بأسلوبها الخاص. فالتنوع الكلامي والأسلوبي يكونان غائبين عندما تطغى اللغة الواحدة ويهيمن الصوت الأفقي الأحادي المتفرد والعكس يتحقق في أوسع صورة[3]. وهذا يعني أنّه عندما تتعدد اللغة تتعدد الأصوات وهذا ما يجعل حضور التنوع الكلامي والأسلوبي فيه.

نستنتج أنّ باختين قد تمكن من بلورة نظرية متكاملة في النقد الروائي معتمدا على ثقافته وجاء بأمور لم يأتي بما سابقوه فقد اعتمد خاصة على اللغة الروائية التي نظرا إليها بمفهوم جديد أطلق عليه تسمية الحوارية كما بين باختين إعطاء الأولوية للشكل والمضمون وأعطى الأهمية للمغزى الاجتماعي فبعد **دوستويفسكي** دخلت التعددية الصوتية بقوة عالم الرواية والتي سبق أن عرفناها أنها ترتكز على تعدد الأصوات والشخصيات والرؤى الإيديولوجية. فالرواية جنس منفتح وغير مكتمل تخلّله عدت أجناس أدبية وتتسم بالطابع الدينامي والتعدد الصوتي

[1]– مجلة القارئ، للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 4، العدد 3، 2021، ص 212.

[2]– المرجع نفسه، ص 211.

[3]– نورة بعيو : آليات الحوارية وتمضهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية أرض السواد، لعبد الرحمان منيف، دار الامل، ص 88.

واللغوي والأسلوبي إذا، تتبني الرواية البوليفونية على التعدد اللغوي والتجريب البوليفوني. وبهذا تكون هذه الرواية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية التي تستند إلى الأحادية في كل شيء لغة وأسلوبًا وفكرة، منظورا، وأيديولوجية وضميرا وصوتا...زد على ذلك فقد استفادت الرواية العربية الجديدة سواء أكانت تجريبية أم تراثية بشكل من الأشكال من مفاهيم الرواية البوليفونية تصورا وصياغة ورؤية وتشكيلاً.

الفصل الأول

التنوع الكلامي والأسلوبي في الرواية

أولا/ اشكال التهجين في "بيروت75"

ثانيا/ جمالية الأسلبة في "بيروت75"

ثالثا/ الأجناس المتخلّلة وأثرها في "بيروت75"

إنّ اختلاف المكان والشخص يؤدي إلى الاختلاف في اللغة لذلك يوجد تنوع اللغة، كما أنّ لكل شخص أسلوبه الخاص به. «فالرواية البوليفونية هي الرواية القائمة على تعدد الأصوات والشخصيات واللغات والأساليب والمواقف والمنظورات ويعني هذا أنهّا رواية ديمقراطية تستدرج كل القراء المفترضين ليدلوا بآرائهم بكل حرية وتلقائية فيختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة"[1].وبالتالي يتجلى التعدد الأسلوبي في الرواية البوليفونية من خلال ذلك الخواص التي تظهر جليا في مستوى بناء وتشكيل الرواية والتي اعتمدها الكاتب قصد خلق بوليفونية روائية تحقق الخاصية الحوارية في نصوصه السردية إذ أنّه لكل فئة من المجتمع أيضا ولكل جيل لهجته الخاصة به وطريقة التعبير لديه وسنتطرق في هذا المقام إلى أنواع التعدد الأسلوبي واللغوي إذ نذكر منها:

[1]– موسى بن حداد: الرواية البوليفونية ومستويات التشكيل اللغوي، رواية "توشيح الورد" لمنى بشلم أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 17، ديسمبر، 2016، كلية اللغة والآداب العربي والفنون جامعة باتنة 1، ص 169–170.

أولا/التهجين:

إذ يذكرنا "**روبرت يونغ** "بالأصل التاريخي للتهجين: "هو مصطلح ذو آفاق مخالفة بشكل مثير في التحليل الثقافي لكنه مثقل بشكل كبير بدلالات عرقية وبيولوجية من الماضي في السنوات الأخيرة ظهر التهجين كمصطلح نظري مهم في عدد من المجالات المختلفة بما في ذلك علم اللغة والدراسات الثقافية والنقد الأدبي وتحليل ما بعد الاستعمار والعلاقات بين الطبيعة والمجتمع. ومن الواضح أن السمة الأساسية للتهجين هي فكرة التكامل والانتشار لشيء مشتقّ من مصادر غير متجانسة ويتكون من عناصر غير متجانسة"[1]

أ-مفهومه الاصطلاحي:

دعا **ميخائيل باختين** إلى نمط حواري جديد في الرواية. وهي الرواية المهجّنة حيث عرّف هذا المصطلح كما يلي: "إنّه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعيّ أو بهما معا داخل ذلك الملفوظ "[2]نفهم من خلال هذا التعريف أنّ التهجين طريق جديد يؤدي إلى الجمع والتنوع بين اللّغات والأجناس والأساليب داخل لفظ واحد أو أنّه عملية مزج لغتين اجتماعيتين يقوم بها المتكلم في الرواية وينتج عن هذا المزج التقاء وعيين في نطاق السياق اللفظي الذي أتى به المتكلم. «كما يعتبر التهجين من أهم الوسائل في بناء صورة اللغة في الرواية"[3]يتضح لنا من خلال هذا التعريف أنّ اللغة هي أساس قيام الرواية. كما أن التهجين يستند إلى: «الجدل الخفي والخلط بين حواريين أحداهما: حوار صريح والأخر حوار خفي يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية

[1]- كاترينا ميشل: cultural geography (المبحث السادس من القسم الثالث من هذا الكتاب) ترجمة مضر خليل عمر، ص1.

[2]- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ط1، دار النشر القاهرة، 2016، ص40.

[3]- المرجع نفسه، ص148.

حاضرة مشخِّصة (بكسر الصاد) وشخصية حاضرة مشخَّصة (بفتح الصاد)"[1]هذا يعني وجود شخصية حاضرة وأخرى غائبة في الرواية. فالتهجين (Hybridation) مصطلح يقترحه "**ميخائيل باختين**" باعتباره مظهرا من مظاهر التنوع الأسلوبي في الرواية وشكلا من أشكال إنتاج صورة اللغة فيها ويحدده بقوله: "إننا نسمي تركيبا هجينا ذلك القول الذي يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلم واحد إنما يختلط فيه في الواقع قولان، طريقتان في الكلام أسلوبان ولغتان، أفقان من المعاني والقيم"[2]

نستنتج مما سبق أنّ التهجين هو الجمع بين لغتين اجتماعيتين مختلفتين في نفس سياق الملفوظ الواحد إضافة إلى ذلك هو عبارة عن التقاء ثقافتين تفصلهما فترة زمنية لأن هذه الثقافات تختلف باختلاف الأجيال والمجتمعات داخل الملفوظ.

"ومن مميزات التهجين أن يكون هناك على الأقل صوتان لغويان أو وعيان حاضرين معا إلزاما في ملفوظ واحد، لأنّه هناك أشكال أخرى من الحوارية لا يشترط فيها حضور ازدواجي مباشر للغتين"[3] يفهم من هذا أنّه من مزايا التهجين أن يكون له صوتان أو معنيان لغويان موجودين معا في مقطع واحد على الأقل.

[1]– حمداوي جميل: الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات، مقال نشر على شبكة الأنترنت يوم:2012/3/8. على الرابط التالي:
HTTP://WWW.ALUKAH.NET.PUBLicaTions/COMPETITIONS

[2]– ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية –جزء من كتاب علم الجمال ونظرية الرواية، تر يوسف حلاق، ط منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1988، ص69.

[3]حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ط1، منشورات دراسات سيمائية أدبية لسانية، لدار البيضاء،1989، ص86.

ب-أنواعه:

يقدم لنا "**ميخائيل باختين** بعض الملاحظات والإشارات التي تتعلق بكيفية اشتغال مفهوم "التهجين «داخل ملفوظ واحد وأولى هذه الملاحظات تأكيده على الطابع الأدبي **القصدي**، ثم تمييزه بين نوعين من التهجين، وهما:

1-التهجين غير الإرادي: "يحكم اللغات في تطورها التاريخي حيث يأخذ صورة المزج بين "لغات «مختلفة متعايشة في نطاق لهجة أو لغة واحدة، فينتج عنه تراكيب ثنائية اللغة لكنها وحيدة الصوت لأن فعل التهجين الذي أنتجها تم بلا وعي وبلا إرادة وبالتالي لا يعتبر هذا النوع من التهجين أدبيا لافتقاره للشروط التي وضعها باختين للتهجين الأدبي الروائي"[1]

هذا يعني أن باختين يعتبر التهجين اللاإرادي غير أدبي لأنه نتاج لتطور اللغات وتزاوجها غير المقصود والموجود في الواقع وأن توظيفها من قبل المؤلف يكون بلا وعي.

2-التهجين القصدي:

يقول باختين: "أنّ التهجين القصدي الموجّه نحو الفنّ الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة و يجب أن ندقّق أنه في حالة التهجين فإن اللغة التي تضيء تتخذ طابعا موضوعيا إلى حد ما لتصبح صورة وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة كلما اتخذت اللغة المشخِّصة والمضيئة طابعا موضوعيا لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية"[2] أي أن كل لغة تحاور لغة أخرى وتستحضرها داخل نصها وقد يطغى صوت على صوت أخر فيبرز الوعي الاجتماعي المقصود مما يؤدي إلى هجنه قصدية فالتهجين القصدي يهدف إلى خلق مسافة جمالية بين اللغات والأساليب.

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص101.

[2]- المرجع نفسه، ص122.

اشتغال التهجين في رواية "بيروت 75".

يعتبر الخطاب الروائي لدى **غادة السمان** خطابا مشبعا بالروح الاجتماعية فهو خطاب يؤرخ لما مرّ وما يمرّ به العالم العربي من أزمات. وكما ذكرنا سابقا أن "التهجين" هو المزج بين لغتين ووعيين ثقافيين داخل ملفوظ واحد. إذ سنتطرق في هذا المقام إلى كيفية اشتغال التهجين القصدي بشتى تمظهراته في رواية "بيروت 75" لغادة السمان:

1-التهجين اللغوي(Hybridation):

لقد تحدث **حميد لحميداني** عن تهجين لغة الرواية الذي يمكن أن يتم عن طريق: "استخدام الدارجة مثلا في تضاعيف الفصحى أو الكلمات الغربية في سياق الكلام العربي"[1]هذا يعني إدخال كلمات عامية أو غربية مع الفصحى في الرواية. كما يرى ميخائيل باختين "أن التعدد اللساني الذي يدخل الرواية وينتظم فيه ضمن نسق أدبي منسجم هو الذي يعطي التفرد الخاص للجنس الروائي"[2]يعني حضور نمطين لغويين مختلفين من حيث البنية اللسانية والنظام اللغوي المعتمد.

بعد هذا العرض الوجيز لمفهوم التهجين اللغوي سنشرع في تقصي بعض النماذج التي تنطوي تحت هذا المفهوم في "بيروت 75".

[1]- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،2003، ص88.

[2]- ميخائيل باختين:الخطاب الروائي، ص50.

أ-كثافة المفردة المعربة:

ارتبطت أحداث رواية " بيروت75 "ببنية مكانية هي "بيروت" التي يعتبرها الجميع مدينة الأحلام وفيها تتحقق رغباتهم مما أسهم في استدعاء الساردة لكلمات وعبارات معربة على لسان شخصيات تعيش حياة مترفة تسودها الحفلات الباذخة في مناسبات اجتماعية يطغى عليها التشوف والنفاق الاجتماعي. ويتجلى التهجين في القول التالي:" بيروت، بيروت.... ينادي الرجل ذو الكرش المدلوق كأنما أغمي على كرشه من الحر بيروت، بيروت".... ينغم الاسم كما لو كان يقدم راقصة للجمهور في الكباريه"[1]. فقد وظفت الساردة الكلمة الأجنبية "كباريه" بالمعنى العربي "ملهى ليلي" وهو مكان للرقص واللهو أو الاستماع إلى الغناء ومشاهدة الراقصات وتعاطي المشروبات المسكرة.

فقد استطاعت الروائية التوظيف المقصود للكلمات المعربة وذلك من أجل إبراز البيئة الطبيعية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي شكلت محور حياة الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة المخملية فقد حرصت **غادة السمان** على نقل ذلك الواقع الجديد بسلبياته وإيجابيات لذلك كان حضور القاموس الأجنبي قويا من خلال المفردات والعبارات التالية والتي أثنت لغة الرواية وأضفت عليها هجنه لغوية مميزة:" المدموزيل(6)، الراديو(7)، الويسكي(13)، تامبوريل(38) التلفريك(39)، الشاليه(74)، الموكيت(87)، كوبل(97)، ديكور(102)، شكلتس(18) الجرسون(24)، الكيتشاب(23)، البيك أب(37)، كيمونو(37)، الكافاديروا(38) الكازينوا(39)، جنتلمان(50)، البروتوكول(63)، بزنس إز بزنس(70)، بلودي هاري(97)،اللوكس(30)، المافيا(61)، باروكة(99)، هالو(96)، سبور(86)، بيسين(77) الكورنيش(85)".[2]إنها عبارات ومفردات مرتبطة بالطبقات المخملية غير بيئة الشخصيات

[1]- بيروت75: ص5.

[2]- ما بين قوسين يمثل الصفحة التي وردت فيها المفردة في رواية بيروت 75 لغادة السمان.

الرئيسية في الرواية وهي الحياة التي كانوا يبحثونا عنها ويحلمون بها وهي نفسها الحياة التي ستؤدي بحياتهم وتغيرها للأسوء.

ب-ثنائية الفصحى والعامية في رواية "بيروت75":

تستعين الساردة بالقاموس الشعبي العامي إلى جانب اللغة العربية الفصحى وهي الغالبة في كلام الشخصيات وخطاباتها وحواراتها حيث أن جميع الشخصيات في الرواية شخصيات حالمة أرادت الهرب من حياة الفقر الموجودة في دمشق إلى بيروت حيث حياة الرفاهية والغنى فمن المفردات والعبارات العامية المستخدمة في الرواية هي: «الغلة(32) واللي عندهم ظهر يحميهم (33)، صايع(34)، مبروك(38) بيك(39)، زلمتك(91)،معك قرش بتسوى قرش(103)،شد حيلك(104)"[1]ما نلاحظه في هذه الأمثلة أن أغلب العبارات وثيقة الصلة بالحياة اليومية وهذا ما فسح المجال أمام الشخصيات لتتحدث بلسانها البسيط.

2-التهجين الاجتماعي في بيروت 75:

"إن فكرة التهجين ذات الطابع الاجتماعي يمكن إرجاعها إلى مفهومي اللغة الاجتماعية واللغة الفردية اللذين يقترحهما ميخائيل باختين فاللغة الاجتماعية تبرز في مستوى صياغة الخطابات المؤطرة للمجتمع وأيديولوجيته وتوجهاته الفكرية والثقافية وهي بالضرورة متعددة ذات تنضيدات ترتيبية تعكس غلبة لغة اجتماعية أخرى وتلاشي إحداها وانبثاق أخرى أما اللغة الفردية فهي وسيط للتعبير عن المشاعر والحدس التي يستشعر المبدع ضرورة بلورتها في كلمات جديدة مغايرة للغة السائدة والمألوفة وقد تعبر عن الهامش الممنوع الذي لا يجد نفسه في القاموس المتداول"[2]

[1]- ما بين قوسين يمثل رقم الصفحة التي وردت فيها العبارة/المفردة في رواية بيروت75 لغادة السمان.

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص144.

فقد أثثت غادة السمان روايتها "بيروت75"بصورة من التهجين ذي الصبغة الاجتماعية المتمثلة كالتالي:

أ-صورة المرأة بين الخضوع والتحرر:

لطالما نادت غادة السمان بحرية المرأة خاصة المرأة العربية فهي ضحية للتخلف ولمجتمع يمارس الرجل فيه القمع ويتمسك بفكرة الذكر المسيطر وهي ضحية للعادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية التي لم تنصفها. تقول غادة السمان في هذا المجال: "يتحرر الإنسان في هذا العالم حين ينتهي العنف و الاستلاب في عالمنا الأرضي، حين يمارس كل إنسان إنسانيته الحقّة فالعنف من شأنه أنّ يقلب منطق الحياة ويحيل عالمنا إلى محرقة يكتوي بنارها القاتل والمقتول معا والطامع والمستلب ولا يكون ذلك إلا بسيادة الوعي الإنساني الوعي هو الذي قاد الإنسان إلى دروب المعرفة وعرّفه: الخير والشر"[1] فقد كانت دعوت غادة السمان بمثابة رسالة توعية وتحريض في رواياتها وقصصها كما أنها تدعو إلى تحرير الإنسان ذكرا كان أم أنثى من التخلف والجهل ومن الطبقات المخملية المسيطرة.

نجد شخصية "ياسمينة" في رواية "بيروت 75"تمثل نموذج المرأة التي عاشت في وسطين اجتماعيين مختلفين هما: مجتمع بعاداته وتقاليده وقيودها الاجتماعية ممثلا بذلك "دمشق" مجتمع الطرد الذي يعاني فيه الناس من شتى الأزمات ومجتمع بتفتحه وعنصريته ممثلا "بيروت" رمز المجتمع الاستهلاكي، المؤمن بالقيم المادية، مجتمع المال والتردي الخلقي والانحلال حيث كل ما فيه يقاس بالنقود. نلمس هذه الهجنة الاجتماعية التي عاشتها هذه الفتاة التي انتقلت من حياة الخضوع إلى حياة التحرر لاسيما حياتها الجنسية وهذا ما نلتمسه في قول ياسمينة: " لم أخلع ثيابي بأكملها من قبل إلا في الحمام! وكنت دوما أرتديها قبل خروجي

[1]- عبد اللطيف الارناؤوط: غادة السمان رحلة في أعمالها غير الكاملة، ط1، دمشق، ص35.

متسترة بالبخار الكثيف والنور الشاحب"[1] ففي قول ياسمينة يظهر فيها طبيعة الحياة التي تعيشها المرأة الشرقية الخاضعة للعادات والتقاليد فالعادات والتقاليد هي التي تهضم حق المرأة ولا تعدل بينها وبين الرجل مما أدى لخضوعها لقيود. فبعض هذه القيود تعود إلى المعتقدات الدينية لكن أكثرها ترجع إلى الثقافة التي عاشت فيها المرأة فتكون عقبة أمام حقوقها وحرياتها. كما ورد على لسان ياسمينة أيضا: "ما زلت أحبه، أحب ما يستطيع أن يفعله بي جسده العاري أحس بالامتنان نحوه بعد أن حولني من السهل، من الجليد إلى حقل من الألغام.... كلما تشاجرنا لا أملك إلا أن أسترضيه، أصبحت مدمنة وجسده أفيوني يحلو له أن يكسوني بالثياب الثمينة أن يخرج معي إلى المطاعم .... ويحب إذلالي ريثما يغزو أخرى يستعرضها أمامهم ولو لليلة واحدة ثم يعود إليّ"[2].

نستخلص من هذا الموقف الذي تعيشه ياسمينة فكرة الاستلاب والإخضاع الذي يمارسه الرجل على المرأة الشرقية فهي تسمح بكل شيء باسم الحب فالعلاقات العاطفية المؤذية كالسيطرة المطلقة يمكن أن تقلل من احترامك لذاتك وتدمر حياتك وقد تؤدي بك إلى الاكتئاب فالرجل من أجل أن يسيطر على المرأة يستخدم معها لغة التهديد والإنكار الدائم للأخطاء الشخصية وإيقاع اللوم عليها وهذا ما حصل مع ياسمينة التي تعلم أن "نمر" يستغلها ويذلها ويفرض سيطرته عليها.

كما نلمس في قول البيك النائب فاضل السلموني: "لا لسنا ذاهبين ...خذني إلى بيت فايزة .....فهو يفضل الأجنبيات مع الأجنبيات الصفقة أشد وضوحا والتخلص بالتالي أكثر سهولة وبلا ذيول ،صحيح أن صديقاتها العربيات أكثر حرارة وإخلاص لكنهن غبيات يعشقن فعلا الرجل الذي يعاشرنه ،الأجنبية تفهم الحياة أكثر "[3]يظهر في هذا القول مدى احتقار الرجل

[1]- بيروت 75: ص13.

[2]- المصدر نفسه، ص38،39.

[3]- المصدر نفسه، ص37.

للمرأة العربية وتفضيلها على المرأة الغربية وأنها عبارة عن مشكلة تعيق طريقهم فالمرأة الشرقية حين تحب رجلا فإنها تتعلق به وحده وتحبه بعقلها وقلبها بينما المرأة الغربية فهي سهلة تقدم لها مقابل وبالتالي لا تثير لهم المتاعب خدمة مقابل خدمة. كما نجد على لسان ياسمينة: "كيف يستطيع أن ينام بسلام هكذا ؟....كيف يغرسون حربتهم في قلب المرأة العاشقة ثم يغرقون في النوم دون أن يتفننوا ويتناثروا أو حتى يتصدعوا مثلنا نحن النساء؟"[1]نعثر في هذا الملفوظ على رؤيتين اجتماعيتين متناقضتين، الأولى تخص عقلية الرجل الشرقي الذي لا يهمه أمر المرأة فهو دائما يرفض الاعتذار والاعتراف بالأخطاء بل إنه يرى في ذلك تقليص لرجولته والرؤية الثانية تخص المرأة التي تعاتب نفسها على أبسط الأشياء الخاضعة لسلطة الرجل والتي لا تملك اختيارات في الحياة فهي نموذج المرأة القلقة المترددة الخائفة دوما من المستقبل.

كما نجد قول نيشان: "سآخذها بشرط أن تتفاهم مع عمك المقبل فاضل بيك السلموني على أن ترسي المناقصة عليّ، خدمة مقابل خدمة، ياسمينتك لا تستهوني وسأجعلها عشيقتي مؤقتا لأجل العمل لا أكثر"[2]يظهر من خلال هذا القول كيف أصبحت المرأة سلعة يتاجرون بها ونسوا أن المرأة خلقها الله بكرامتها وحقوقها وأنها هي التي تربي الأجيال فالمرأة هي أساس الوجود إذ أصبح الإنسان يبيع كرامته من أجل المال حيث أصبحت المرأة في هذا العالم لا تستطيع أن تملك أو تعتمد إلا على رصيدها المصرفي وهذا ما يظهر في قول نيشان الذي أراد معاملة ياسمينة كشيء وذلك عبر استخدام جسدها في الترويج والتسويق.

ويظهر ذلك أيضا من موقف نمر حين أجاب ياسمينة بنبرة ساخرة عن طلبها الزواج منه قائلا: "الزواج؟ أيتها المجنونة ....هل تصدقين أنني أستطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج"[3]نلتمس في هذا الملفوظ عقلية الرجل الشرقي ممثلة في شخصية نمر رغم أنه عاش

[1]- بيروت 75: ص53.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

[3]- المصدر نفسه، ص52.

في بيئة مثقفة وغنية ومنفتحة إلا أنه مازالت الأفكار القديمة راسخة في ذهنه فدائما المرأة التي تحمل أخلاقا وسلوكا مقبولين اجتماعيا هي التي يختارها الرجل للزواج بينما المرأة المستهترة فهي لا تصلح للزواج فالرجل لا يرضى أن يقترن بامرأة مستعملة حتى لو كان هو من استعملها لأنه من وقعت في الحرام معه لن يمنعها شيء من الوقوع في الحرام مع غيره فالمرأة الشرقية تحب أن تترجم الحب إلى علاقة زواج من حبيبها لكن هو عندما لا يريد ذلك يرفض الزواج منها ويحاول التخلص منها ويتركها وهذا تماما ما حصل مع ياسمينة التي لعب نمر بها واستغلها وأخذ منها شرفها ولما طلبت منه الزواج رفض ذلك بحجة أنها لم تكن عذراء قبل أن يعرفها .كما نجد نمر وهو يخاطب أخ ياسمينة بعدما اشتكى عليه:"ستقول أنه كانت لها علاقات مع رجال عديدين لن تذكر اسمي بل ستتهمها بممارسة الدعارة مع مجهولين عديدين ستنسى اسمي تماما"[1]

نستنتج من خلال هذا القول النظرة الذكورية المنافقة لقضية شرف المرأة، المتغيرة وفق المصالح والمواقف فرغم وفاة ياسمينة إلا أنها لم تحصل على محاكمة عادلة حتى شقيقها باع شرفها واستغلاّ وفاتها من أجل الحصول على المال وحتى الدولة لم تستطع الدفاع عنها رغم أنهم يعرفون الحقيقة وهذا دليل على أن الدولة خاضعة أيضا لسلطة الطبقات العليا.

ب-الصراع الطبقي(فقر/غنى) والحضاري:

لقد طرحت غادة السمان الصراع الطبقي في أكثر من موضع في "بيروت75" وذلك لنقد المجتمعات الاستهلاكية التي لا تزال تصنف الناس حسب ما يملكون وحسب مستواهم المادي فنجد على لسان فرح: "في الفراش كنت ثملا و مدهوشا في آن واحد فالأمر لم يكن ممتعا لكنه لم يكن مزعجا بقدر ما كان يخيل لي لأجل الثراء والشهرة والمجد وأشياء الحياة السهلة والمجانية كل شيء مباح ونيشان كان لحمه الكثيف المترهل يرتعش حبا وهو يقول :النساء لا يقدرن

[1]- بيروت75: ص90.

على منحي هذه المتعة أيها الرجل الرائع ،سأسميك "مطرب الرجولة" مع الرجولة أحس بالألفة معهن أحس بالغربة"[1]

من خلال هذا الموقف تظهر المعاناة اليومية التي يعيشها الفقراء المغتربون حتى أنّه نجد الرجل يبيع نفسه من أجل المال فهم لا يستطيعون التمتع بكامل الحقوق المدنية التي يتمتع بها المواطنون الأصليون.

كما نلمس التهجين أيضا في قول فرح:" أتلفن لنيشان أضع القطعة النقدية في الهاتف العام وأدير الرقم ،تضيع القطعة النقدية ولا تأتي المخابرة لا أشعر بأن الهاتف معطل ولكن حظي معطل أقرع نفسي على تشاؤمي وأدخل إلى أول بائع ساندويتش ينظر إليّ باحتقار ويرفض السماح لي باستعمال هاتفه شيء ما في وجهي يدعو الناس إلى اضطهادي ....شيء ما يشد إليّ الرجال الأقوياء كي يمارسوا سلطتهم عليّ"[2] يظهر في هذا القول الصراع الطبقي فنجد بائع الساندويتش الذي عامل فرح باحتقار ورفض السماح له باستعمال الهاتف فلو كان فرح ذو هيئة غنية أو أحد رجال الأعمال كان استقبله بكل شرف واحترام بينما كان يبدو عليه الفقر والبساطة فاحتقره وهذا حال مجتمعنا فمن أسوء الأمور التي قد يفعلها المرء تجاه أخيه الإنسان هو استصغاره فذلك الأمر يؤثر بالسلب عليه ويشعر أنه بلا فائدة .كما نلتمس التهجين أيضا على صوت غاضب من المركب الأخر: "ممنوع علينا ومسموح به لسوانا لأهل الوساطة "واللي عندهم ظهر يحميهم"[3] نفهم من خلال هذا الكلام مدى العنصرية التي تمارسها الطبقات الغنية على الفقراء فالأغنياء مسموح لهم بفعل أي شيء عكس الفقراء الذين يجب عليهم أن يتبعوا

[1]- بيروت75: ص65.

[2] -المصدر نفسه، ص19.

[3]- المصدر نفسه، ص33.

القوانين والخضوع إلى الأغنياء وعدم التكلم عن حقوقهم والبقاء مكتفي الأيدي والأغنياء يسلطون عليهم قواهم ويستغلونهم في شتى المجالات.

فالتهجين إذن:" يسمح بالكشف عن مظاهر كثيرة داخل ملفوظ واحد، تؤدي معنى السخرية أو الاحتجاج والرفض أو إلغاء لحدود الزمان والمكان فيتحرر الحكي من قيود السياق الخاص أي من حدوده المرسومة نفسها ولاسيما عندما يوظف الروائي كلمات معاصرة في سياق ذي طابع عتيقة Archaïque مما يخلق تنوعا واضحا في الكلام والأساليب الموظفة في النص وهذا سيسهم بشكل ما في حوارية الرواية"[1].

نستخلص من خلال هذه المواقف السابقة أنّ الساردة تريد توجيه المتلقي إلى فكرة الاستلاب التي تمارسها الطبقات العليا على الفقراء وتدين فيها ممارسات الإنسان أللإنسانية في عصرنا وأرادت فضح الاستغلال والمصادرة التي يعاني منها الإنسان العربي الرازح تحت استلاب الطبقة المستغلة لخيراته.

[1]– نورة بعيو: آليات الحوارية وتمضهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد"، لعبد الرحمن منيف، دار الأمل ، ص201.

ثانيا /الأسلبة (العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات)

Interrelation dialogique des langages

تعتبر الأسلبة Stylisation واحدة من صور التلون اللغوي الكلامي التي تعمل على تنويع الأساليب مما يسهم في إسقاط سمة الأحادية الصوتية عن الرواية وإدخالها في مطاف الرواية المتعددة الأصوات. إذ يلجأ الروائي إلى الأسلبة: "رغبة في تقليد أسلوب الغير حيث يوجهه لخدمة أغراضه وتحقيق أهدافه الخاصة بشكل نسبي فيسهم في خلق مجال واسع لتداخل الأصوات وتعددها مما يثري تنوع الأساليب إذ يصير لكل جهة صوتها الخاص وكلمتها المميزة وكل هذا يغذي بلا شك الإطار الحواري للرواية ككل"[1] هذا يعني أن الأسلبة تستخدم من أجل تقليد أسلوب الآخرين وهذا ما يؤدي ويساعد في خلق تداخل الأصوات وتعددها.

أ-مفهومها الاصطلاحي:

إذ تعرف الأسلبة أنها: "لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو لغة تراثية من حيث معجمها وحمولتها الفكرية بينما تظل اللغة المعاصرة تعمل في الخفاء بشكل مضمر إلا أننا نستشف تأثيرها من السياق ونتلفظ بذلك الانتقادات الساخرة المضمنة في الملفوظ"[2] نفهم من هذا أن الأسلوب هو استخدام لغة تراثية تقدم في شكل لغة عربية إذ يبدو أن اللغة الرائدة والغالبة هي لغة التراث لكن اللغة المعاصرة يبقى تأثيرها في الخفاء بين طياتها.

[1]- نورة بعيو: آليات الحوارية وتمضهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص203.

[2]- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص44.

أما ميخائيل باختين فقد عرف الأسلبة كالتالي: "الأسلبة عنده تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية تتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد بل الأسلبة لغة واحدة معينة وملفوظة لكنها تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا "[1] ومن هذا التعريف نكتشف أنّ الأسلبة من منظور باختين تترجم ضمن التهجين الذي هو طريقة إبداعية في الرواية كما أنها تجمع لغتين داخل ملفوظ واحد.

إذ تعد أهمية الظاهرة الأسلوبية في خلق الثنائية الصوتية في الرواية مما يؤدي إلى إضفاء سمة التعددية إذ نجد باختين يقول: "الأسلبة تعني المتكلم يحتفظ بكلام الأخر/ الغير ويقوم أسلبته لخدمة نواياه الخاصة فيضفي عليه نبرته الخاصة التي قد تتعارض دلالته مع القصدية السابقة أو تتوافق معه فنحن إذن أمام كلام(مؤَسلَب)وأخر (مؤسلِب)"[2].

يستخلص ميخائيل باختين في نطاق الأسلبة –إذن–أن الصوتين والاتجاهين الدلالين الكامنين في الكلمة الغيرية ليسا بالضرورة أن يكونا متصادمين ومتصارعين.

ومن بين النقاد المعاصرين الذين تطرقوا لمفهوم الأسلبة "**أمبيرتو إيكو**" الذي يقول :" الأسلبة مثل الاستعارة صارت مجازا شائعا، تريد أن تقول شيئا واحدا وحتى عندما نجد أنفسنا إزاء شعارات متكونة من نص ملغز فإن هذا لا يسمح إلا بحل واحد لا أكثر فليس من المقبول أن نسمي رمزا هو لغز مصور أو أحجية هناك فعلا معنى ثان ولكنه مسبق التحديد مثل الأول"[3] وبهذا يشبه "**أمبيرتو إيكو**" الأسلبة بالاستعارة شائعة تود أن تقول شيئا واحدا وحتى إذ وجدنا أنفسنا أمام شعارات تتكون من نص غامض فهذا لا يسمح إلا بحل واحد فقط أي أن تأويل

[1]– محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص42.

[2]– ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص149–150.

[3]– خيار نور الدين: التنوع الكلامي والأسلوبي في الخطاب الروائي لدى غادة السمان، مقاربة حوارية، رسالة دكتوراه علوم جامعة تيزي وزو، 2017–2018، ص91–92.

الرموز لا يكون بصورة مطلقة دائما فخاصية الحيل والتقنيات المنتجة للمعنى غير مباشر تكمن في أنه ما إن تحصل على المعنى الثاني حتى تلقى جانبا بالمعنى الأول لاعتبارنا إياه معنى خداعا.

حيث يشترط في الأسلبة وجود وعيين لغويين: "الوعي اللغوي للمؤسلب أي وعي من يشخص ووعي من هو موضوع الأسلبة وبخلاف التهجين الأدبي لا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال المادة الأولية لتلك اللغة التي هي موضوع أسّلبة وتعتبر أجنبية بالنسبة إليه"[1]ومثال ذلك عندما يقوم الروائي العربي باستعارة اللغة التراثية وعرضها في سياق عصري جديد يعمل على إضاءتها وتحيينها ولكن بشرط أن تكون هذه اللغة التراثية معروضة من خلال مادتها اللغوية. والصيغة الثانية للأسّلبة هي ميسميه باختين بالتنويع وهو:" عبارة عن نوع أخر من الأسلبة، يختلف عن الأسلبة المباشرة"[2]

ويقول حميد لحميداني مفرقا بين التهجين والأسبلة:

التهجين: لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغو ضمنية ب في ملفوظ واحد. والفرق الأساسي كما يتضح كامن في أن اللغة ب في التهجين حاضرة في الملفوظ بينما هي ضمنية في ملفوظ الأسلبة وعلى العموم لابد من وجود لغة مهيمنة وأخرى مشخصة سواء في التهجين أو في الأسلبة"[3]

[1]– محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص42–43.

[2]– المرجع نفسه، ص43.

[3]– حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص88.

ب-حضور الأسلبة في رواية "بيروت75":

تطالعنا في "بيروت75" عدة نماذج من الأسلبة وتعددا صوتيا وعلاقات بين مختلف اللغات المشحونة بالحوارية وهذا يبين قدرة الروائية **غادة السمان** على تأثيث نصوصها بمختلف اللغات والأصوات التي تسجل حضورها وحريتها وتفاعلها فيما بينهما داخل الرواية.

فياسمينة التي تعد أحد أبطال رواية "بيروت75" كانت تحلم بتغير حياتها إلى ما هو أحسن فسافرت إلى بيروت مدينة الحرية والمال لهذا نجد المكان قد ترك بصمته على روحها ومن مظاهر ضياع هذه الشخصية في هذه المدينة الفخمة هو تعلقها بالشاب نمر وأنها من خلال هذه العلاقة ستضمن تحقيق كل أحلامها بما فيه من(حب وثراء والتمتع بالجنس)إذ أنها نسيت الفارق الطبقي بينهما وذلك كونه هو غني ينتمي إلى الطبقة المخملية بينما هي تنتمي إلى الطبقة الكادحة وهذا ما نلتمسه على لسان ياسمينة: "إنّه ليس فقيرا مثلي لقد ولد وفي فمه دفتر شيكات وولدت وفي فمي كمبيالة مستحقة"[1]من خلال هذا القول عبرت ياسمينة عن الفارق الاجتماعي والاقتصادي بينها وبين نمر إذ يعد هذا الأخير رجل غني منذ ولادته وهو يتمتع بالنفوذ والحرية عكسها هي البنت الفقيرة التي لا تملك مثل ثرواته ففي هذه العبارة تظهر الفجوة والاختلاف الطبقي بين أفراد المجتمع .

تعد شخصية فرح كشخصية ياسمينة فكلاهما يحلم بالثراء. ما أدى بفرح إلى بيع نفسه من أجل الحصول على المال وتحقيق الشهرة. ففرح منذ لحظة دخوله إلى بيروت كان يغمره إحساس بالبؤس والضياع حيث وجد نفسه يردد كلمات قائلا:"يا من تدخل إلى هنا تخلّ عن كل أمل"[2] وهو نفس المعنى الذي استحضرته الروائية من كتاب الكوميديا الإلهية: "أيها

[1]- بيروت75: ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

الداخلون اطرحوا عنكم كل أمل"[1] حيث كتبها دانتي حين سمع في الجحيم أصوات صرخات المعذبين وبكى من هول ما سمع ومن خلال هذا التناص يحس المتلقي بأن فرح رأى في بيروت وجها أخر للجحيم وتأكده بأن هذه المدينة بما تحمله من القسوة تجعل الإنسان مطاردا بالنواح ويحس أكثر بمأسوية الحياة.

كان فرح في بيروت يحس باحتقار الناس له حيث نرى مشهدا في الرواية جسد فيه مدى سخرية الناس له لما أراد استعمال الهاتف :" أتلفن لنيشان أضع القطعة النقدية في الهاتف العام تضيع القطعة النقدية ولا تأتي المخابرة.....أدخل إلى دكان أول بائع ساندويتش، ينظر إليّ باحتقار ويرفض السماح لي باستعمال هاتفه شيء ما في وجهي يدعو الناس إلى اضطهادي...شيء ما يشد إليّ الرجال الأقوياء كي يمارسوا سلطتهم عليّ"[2] هذا المشهد يصور لنا الاحتقار الذي تعرض له فرح وهو في بيروت وكيف ينظر الناس إليه بعين الاحتقار والاشمئزاز والسخرية فهذا التصرف يبدو كما لو أنه يدفع الآخرين لاستغلال الفرصة وممارسة سلطتهم عليه وكذا يبين كيف يسحق الرجال الأقوياء والأغنياء الفقراء وممارسة سلطتهم على أفراد المجتمع القرويين الفقراء.

كما نلمس موضوع السخرية بصوت مستخدم الفندق وهو يقول لفرح:"معك قرش بتسوى قرش"[3]وهو شكل من أشكال التعبير الشعبي الذي يشير إلى أن كل شيء يقاس بالمال فمن يملك الثروة والسلطة ينظر الناس إليه بعين الاحترام والتقدير بينما الفقير يرونه بعين الاحتقار والسخرية وهذا ما تأكد منه فرح الذي وجد أن بيروت تقيس الناس بما يملكونه من المال فقط.

[1]– دانتي الغيري: الكوميديا الإلهية، ط1،2002، ص153.

[2]– بيروت75: ص19.

[3]– المصدر نفسه، ص 22.

جسدت الروائية "غادة السمان" التناقض بين عالم الشعر المرهف وعالم الواقع البائس عبر شخصية مصطفى المحب للشعر ويتضح لنا العالم الداخلي لهذه الشخصية عبر لغة التناقضات خاصة إثر انتقاله من مرحلة التلمذة إلى العمل فكان مصطفى يخرج كل ليلة مع أبيه لاصطياد السمك وتعلم الصنعة غير أن ميوله الشعرية لم تفارقه فنجده يكتب قصيدة ويقول فيها :"ها أنا في بحر الأوديسة وسندباد بحر القراصنة والأساطير و الأتلنتيد.....البحر العظيم نسيناه في بيروت"[1]نلتمس من خلال هذه القصيدة التي وردت على لسان مصطفى استحضار لأسطورة الأوديسة فالروائية استحضرت ملحمة هوميروس إذ تركز على رحلته لبلاده بعد سقوط طروادة التي استغرقت من أجل الوصول إلى إيثاكا عشر سنوات في البحر والمغامرات التي جرت له في البحر ونجد غادة السمان قد استعارت بهذه الأسطورة لأنه الأسلوب المناسب للتعبير عما جرى لمصطفى وهو في البحر رفقة أبيه والصيادون وعن الأحداث والحوارات التي جرت معه باعتبار البحر الفضاء الذي جرت فيه الأحداث. كما وظفت الروائية أيضا شخصية السندباد البحري فهو رجل فقير مثل مصطفى حيث بدأت أحداث قصته وهو يحكي مغامراته في البحر الذي يمتاز بالغدر وعدم الثبات .كما نجد مصطفى قائلا: "بحر كولومبس"، بحر عالم القديم والجديد"[2]هنا وظفت الروائية شخصية كريستوف كولومبس مكتشف العالم الجديد أمريكا الذي تعرف عمليات الانتقال من العالم القديم إلى العالم الجديد الذي كان يبحث عن الشهرة والثراء وهذا ما كان يريده مصطفى المال وبحزنه على ما حدث للبحر صار لوحة ميتة في خاطر الناس في بيروت ليس مثل ما كان في زمن الأوديسة وسندباد....الخ.

نلمس كذلك شكل من أشكال الأسلبة لمّا حزن مصطفى على موت الأسماك خاصة حين سمعها تشهق كأنه مشهد احتضار إنسان قائلا:" الجريمة في نظر الناس هي فقط قتل كائن من فصيلتنا البشرية لم نتطور إنسانيا كونيا بعد لتصبح الجريمة هي أي إزهاق لروح حية! كم

[1]- بيروت75: ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

يشتاق عصرنا البشري الوحشي إلى إنسانية غاندي النباتي الذي يفيض منه الحب حتى ليغسل كل مخلوقات الكون الحية!"[1] من خلال هذا القول يتبين مدى حزن مصطفى على قتل الأسماك وهو يتمنى لو كان عصرنا البشري لا يقدم على قتل الأسماك وأن يصبح مثل غاندي النباتي الذي لا يأكل اللحم وبذلك يسهم في عدم قتل الحيوانات وتركها حية لأن ذلك يعتبر جريمة شنعاء في حق الحيوانات .نلتمس حوار دار بين عجوزا ضئيل الجسم وألبيك فاضل السلموني حول الخراب الذي حصل لمحصول هذا العجوز وهو يشتكي للبيك فيرد :"نصحتك مرارا أنت وأهل القرية بعدم إيواء المخربين ولم ترتدعوا...تسمونه فدائيين وهم سبب خراب القرية !"وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون" صرخ العجوز :"وتستشهد بآيات الله ؟يا ويلك من....ولم يكمل الجملة فقد نزلت على وجهه لطمه أخرسته "[2]فالأغنياء عند الروائية **غادة السمان** يمارسون انتهاكهم اليومي للقيم من دون أن يرف لهم جفن مع أنهم يتظاهرون بالإيمان ويستخدمون الآيات الدينية التي تحث من خلالها الفلاحين الذين يعملون معه على العمل وأن جزاءهم سيكون وخيم نتيجة لعدم تلبية لأوامر ألبيك .

ومن أشكال التعبير المؤسلبة أيضا نجدها في شخصية طعّان الذي تخرج من الجامعة وكان ذاهبا إلى بلاده من أجل أن يفرح أهله بتخرجه إلا أن أحكام العشيرة وتقاليدها تتحكم في مصير الإنسان ولا تجد الروائية لتجسيده إلا باستخدام لغة ساخرة من الواقع المرير الذي واجه طعّان فالشاب المتعلم في أوربا حين يعود إلى وطنه أملا يفيد من علمه أهله ينقلب كل شيء ضده فتستقبله عشيرته بنبأ يحمل له الموت فقد قتل عمه أحد المتعلمين من عشيرة أخرى فأرادوا أخذ الثأر من أول شخص يتخرج من عائلة العشيرة المتهمة ليتحول الاستقبال موتا والترحيب قتلا لذلك كانت لغة السخرية خير مجسد لهذا الواقع ونجد طعّان يقول بكل حزن:" لقد دخلت

[1]- بيروت75: ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

التكنولوجيا إلى فكر العشيرة وهاهم يقدرون العلم!"[1]إذ يوحي قول طعّان أنّ الدول الفقيرة لا تقدر العلم عكس الدول النامية التي تمنح بيئة منفتحة إذ تشجع الأبحاث وترعاها وتنفق عليها وتوفر لها ما يلزمها بينما الدول الفقيرة فلا تعطي قيمة للعلم ولا تقدره مما يسهم في إبقاءها في دائرة الفقر والتخلف.

ج-اشتغال السخرية في الخطاب الروائي لدى غادة السمان:

التحديد الاصطلاحي: "لقد حاول دارسو الأدب تأكيد الطبيعة الأدبية والفنية للسخرية بغض النظر عن أصولها الفلسفية وكذا ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأخرى (الوراثية، الجغرافية السياسية، الاجتماعية، الدينية)"[2] ففي جانبها الفلسفي ترتكز ال سخريةIronie على طريقة طرح الأسئلة وهي وسيلة إقحام واستدراج للخصم في المناظرات الفلسفية مثلما يرى ذلك أرسطو.

" أما السخرية كظاهرة أدبية فقد برزت في كثير من الآثار الأدبية، وعنيّ بها عدد من كبار الكتاب والشعراء واتخذوا أسلوبا في الإبانة عن أراء أو مواقف خاصة تتناول الناس أو قضايا الحياة "[3] ونفهم أن الأدباء حاولوا أن يدرسوا الطبيعة الأدبية وأصولها الفلسفية ومدى ارتباطها بالعلوم الإنسانية حيث تركز السخرية على استدراج خصم وأنها برزت في الكثير من الآثار الأدبية وكبار من كتاب وشعراء تناولوا قضايا الحياة .يقول د **موك** :" لأسباب مختلفة بقي مفهوم السخرية مفهوما غير مستقر غامضا، فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السابقة ولا يعني نفس الشيء من بلد لأخر فيمكن أن يتفق ناقدان أدبيان اتفاقا كاملا في حين

[1]- بيروت75: ص60.

[2]- أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء عصر المملوكية، القاهرة، 2001، ص18.

[3]- غسان إسماعيل عبد الخالق القطا قطة: المجلة المتخصصة في تاريخ العلوم والدراسات والأبحاث الإبستمولوجية، مجلة تاريخ العلوم، العدد10،2017، ص168.

تقديرهما للعمل الأدبي غير أن أحدهما قد يدعوا عملا ساخرا في حين يدعوه الثاني عملا هجائيا أو هزليا أو فكاهيا أو مفارقا أو غامضا"[1].

ومن أهم المصطلحات التي تساير مصطلح السخرية وتتداخل معه نعثر على الفكاهة الضحك القبح، التي سيتم تناولها نظريا وتطبيقيا من خلال تحليل نماذج الخطاب الساخر في "بيروت75".

د-حضور الخطاب الساخر في رواية "بيروت75":

-**الثنائيات الشخصية الساخرة في "بيروت75"**: لقد بينت لنا "بيروت75" أن الإنسان يعيش في عالم لا يتوافق مع أحلامه وتطلعاته خاصة في العالم العربي إذ أن الظروف لا تستطيع تحقيق أحلامه وأن مدينة بيروت لا ترحب بأولئك الضعفاء الذين يأتون إليها طمعا بالمال والشهرة غير أنها تعد مدينة الأقوياء والأغنياء المهووسين بالثروة والجاه وذلك عن طريق استغلال العاملين من الطبقة الكادحة وبالتالي يغدو هذا العالم مصدر السخرية تغذيها جملة من المفارقات والتناقضات على صعيد الشخصيات في إطار تعدد صوتي لافت حيث نعايش في "بيروت75"شخصيات متنوعة تحمل معها هموما وأحلاما. وبفضل هذا التنوع استطاعت الروائية أن تخلق جوا وتبرز التناقض الفكري والتنافر الاجتماعي وهذا يخلق جوا مشحونا بالسخرية والتشويق وهذا ما جعل منها رواية متعددة الأصوات وبهذا سنقدم جملة من التناقضات التي طبعت شخصيات الرواية إذ يمكن إدراجها في ثنائيات وكل ثنائية مرتبطة بأخرى بصورة ما وهذا ما يخلق بينهما رابطة هي مدعاة للسخرية وقد تمثلت فيما يلي:

[1]- أحمد صابر (وآخرون): أبحاث في الفكاهة والسخرية، ط1، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب،2008، ص38.

- **ياسمينة/ نمر:**

تعتبر ياسمينة من بين الشخصيات الرئيسية في الرواية فهي تتماشى في بعض الأحيان مع صوت الروائية ولكنهم كائنات مستقلة في بعض الأحيان وقد أشار "ميخائيل باختين" إلى ضرورة هذه الاستقلالية بين المؤلف والشخصية حيث عبر عن مفهوم البطل ووعيه بقوله: "إن الوعي الذاتي بوصفه فكرة فنية مسيطرة في بناء صورة البطل يعتبر بذاته كافيا من أجل تفكيك الوحدة المنولوجية للعالم الفني ولكن بشرط أن يقوم البطل بوصفه وعيا ذاتيا بالتعبير عن نفسه فعلا أي يشترط أن لا يندمج مع المؤلف شرط ألا يصبح ذوقا لإيصال صوت المؤلف....وما لا يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملا أدبيا بل وثيقة شخصية"[1] وبهذا يدعو ميخائيل باختين من خلال هذا الموقف إلى ضرورة استقلالية البطل والشخصية الفنية عموما عن مؤلفها حتى يمكن التعامل مع العمل على أساس أنه عمل فني خاضع لمعياريّ القبح والجمال لا على أساس أنه عملا شخصي تحكمه الذاتية والصوت الأحادي .

بينما نمر يعتبر الشاب الغني الذي التقت به ياسمينة في اليخت وتربطهما علاقة غرامية تنتهي بعدم الزواج إذ تظهر ياسمينة على طول الرواية شخصية حالمة (بالحب والثراء والتمتع بالجنس) حيث جعلت من جسدها معبرا لتحقيق أحلامها وباتت تجد في المال والحب خلاصها من الحياة التي كانت تعيشها في دمشق أما نمر يمثل شخصية الرجل الشرقي المحب للمال والنساء الذي يسعى وراء المال والجاه على حساب تعاسة الآخرين حتى أننا نجده لا يكترث لياسمينة إذ وصل به الحد إلى إبرام صفقة للزواج مع فتاة غنية ومحاولته بالتخلص من ياسمينة وذلك عن طريق بيعها لنيشان ولعل أبرز ما يدل على التناقض الطابع بالسخرية بين نمر وياسمينة حينما جلسا جنبا إلى جنب وفتحت له موضوع الزواج قائلة:" ولكنني لست مومسا

[1]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص84.

....إني أحبك..وفي بداية علاقتنا كنت تلمح لي بالزواج ...."[1] أما نمر فقد أنكر ذلك بقوله:" الزواج؟ أيتها المجنونة هل تصدقين أنني أستطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج؟"[2] وهنا نتصور الحياة الهزلية التي تعيشها كل من ياسمينة ونمر تحت سقف واحد وطبيعة الحياة والمعيشة بينهما ونظرتهما إلى العلاقة الجنسية فنجد نمر غير مهتم بالحالة النفسية التي تعاني منها ياسمينة كونها تحبه ولا تستطيع فقدانه فهي معتادة على المال الذي ينفقه من أجلها وعلى جسمه ولكنه دائما ما يحاول إذلالها والسخرية منها وهذا ما نلتمسه في قول ياسمينة: "كيف يستطيع أن ينام بسلام هكذا ؟كيف يغرسون حربتهم في قلب المرأة العاشقة ثم يغرقون في النوم دون أن يتفتتوا ويتناثروا أو حتى يتصدعوا مثلنا نحن النساء ؟"[3]هنا أدركت ياسمينة أن الرجال يملكون قلبا باردا ولا يهمهم أمر النساء عكسنا نحن النساء شيء بسيط نقلق منه أما الرجل فيقوم بتدمير قلب المرأة العاشقة له بعد ذلك يغرقون في النوم وكأن شيء لم يحدث. ويمكن تسمية هذه العلاقة بين ياسمينة ونمر بالنشاز حيث لا يوجد توافق بينهما فهي فقيرة أما هو غني يستمتع معها فقط في الفراش إذ نجده يقول: "هل يمكن أن أحب أنا نمر ابن فارس السكيني؟ أنا أحب فتاة فقيرة، جاهلة بقواعد السلوك الاجتماعي .... تراها تتوهم أنها تحبني حقا وأن الحب موجود حقا؟"[4]فهو لا يؤمن بالحب ويرى نفسه كونه غني ومن الطبقة العليا أنه ليس من مصلحته أن يحب فتاة فقيرة فالعالم هو أخذ وعطاء وبعد أن انتهت حاجته معها وبعد أن قدمت له جسدها وهاهو يحاول التخلص منها ويبيعها لنيشان.

[1]- بيروت75:ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

[3]- المصدر نفسه، ص53.

[4]- المصدر نفسه، ص73.

- **أبو مصطفى/مصطفى:**

لقد ظهرت هاتان الشخصيتان اللتان تربط بينهما علاقة قرابة "الأب وابنه" وهما شخصيتان مختلفتان ومتصادمتان. فأبو مصطفى هو ضحية للموروث الخيالي الذي يأتي بحلول سهلة تنقذ الفقير من فقره فيختزل حياته إلى حلم وحيد(الفانوس السحري)لكي يخلصه من عذابه اليومي فقد ضاقت به الحياة بسبب الفقر وباستغلال الأغنياء لمصادر رزقه في حين نجد شخصية مصطفى الذي يحل محل أخيه المتوفى "علي" للعمل مع والده في صيد الأسماك غير أنه كان محبا للشعر فهذه الشخصية تبدو أكبر من عمرها (لا يزال طالبا في مرحلة الثانوية) فقد قدمت الروائية غادة السمان هذه الشخصية في صورة تفوق عمره ومستوى وعيه الثقافي فهو أشبه بحكيم خبير بالحياة إذ نجده يكتب قصائد شعرية فنجد قول لمصطفى يبين فيه سخريته من عمل والده :" لقد اقترب الخريف وبدلا من المدرسة سيكون عليّ أن أدخل عالم أبي الوحشي لقد بدأ خريف عمري دون أن أحيا ربيعي "[1]فمصطفى كان يريد إكمال دراسته خصوصا في عالم الشعر لكن والده أرغمه على العمل معه في صيد الأسماك .فقد جعلت الروائية أبو مصطفى يدفع حياته ثمنا لأوهامه إذ سيقضي عليه الديناميت بعد أن يستخدمه من أجل العثور على المصباح السحري وهذا ما نلتمسه في القول التالي: "دوى انفجار صرخ مصطفى .....طفت على السطح جثة ممزقة بين الشباك الممزقة ...خرجت جثة أبو مصطفى...."[2] وهاهو يفقد حياته من أجل مصباح وهمي وتنتهي رحلته في العالم وينتهي عذابه وشقاؤه.

[1]- بيروت75: ص27.

[2]- المصدر نفسه، ص79.

- **فرح/مصطفى:**

تعتبر شخصية فرح شخصية رئيسية في الرواية إذ تربطه علاقة قرابة مع نيشان ففرح شاب عاش في فقر في دمشق ومن أجل تغيير واقعه المرير يلجأ إلى بيروت كحل وحيد للخروج من فقره والوصول إلى الشهرة فنجده يقول:"لن أعود إلا ثريا ومشهورا"[1] إلا أنه بعد وصوله إلى بيروت اكتشف حقيقتها كونها تشوه الإنسان وأنها مدينة المال وأنه لا مكان للفقراء فيها وأن ناسها يقومون باستغلال الفقراء ومن أجل الوصول إلى الشهرة باع فرح نفسه لقريبه نيشان فنجده يقول: "ذهب ،ذهب ....وأنا أحب الذهب ،والمال المال يعني الحرية"[2]فهوسه بالمال والشهرة قادته إلى الضياع وانتهاك حرمته وإنسانيته فأصبح كالعبد في يدي نيشان صحيح أنه وصل إلى الشهرة كما كان يحلم لكنه فقد بذلك شرفه ورجولته ولم تبقى للذة للشهرة ولا للمال مدام فقد نفسه .

فحين نجد شخصية مصطفى تختلف عن شخصية فرح ،فرح الذي كان يحلم بالشهرة والذي سلك طريقا سريعا لتحقيق أحلامه وذلك ببيع نفسه بينما مصطفى كان يحلم بالمال أيضا لكنه عكس فرح لم يتخذ الطريق الفاسد بل تمسك بإنسانيته وحرمته و اقتنع بواقعه فنجد مصطفى الذي يحل مكان أخيه الميت في العمل مع والده في البحر رغم أنه كان لا يرغب بذلك فنجده ينتقل من عالمه الخاص المتمثل في كتابة الشعر إلى عالم الصيد وذلك بحكم الفقر الذي فرضه على العمل فيه وانتقاله هذا يفصل بين مرحلتين من حياته : مرحلة الدراسة والشعر والرومانسية ومرحلة المعاناة والعمل والممارسة فنجده يطلق أقوالا تعبيرا عن رؤيته للحياة: "لعبة الحياة ككل هي التي تعذبني الصياد والسمكة الموت هو وحده الصياد الذي لا يرحم

[1]- بيروت75: ص7.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

والذي يتساوى في شبكته القاتل والمقتول"[1] وهنا مصطفى يذكرنا أن الموت وحده الذي لا يفرق بين كبير وصغير ولا غني ولا فقير ولا عبدا ولا أمير فكلنا إلى الله راجعون.كما نجده في مقام أخر:" وأحس بأن صوت الأمواج والريح ورائحة الشباك وطعم فلّينها المملح على شفتيه وحكاياتها المصبوغة بدم الأصابع المقطوعة للصيادين وأثار عضات الأسماك على الحبال الرفيعة لحظة احتضارها .....كلها إشارات كونية تروي أنشودة الصراع من أجل البقاء"[2]يبدو مصطفى في مرحلته الأولى غافلا عن معاناة الصيادين ،غارقا في أحلامه وخيالاته فهو يشعر في تأملاته تلك كنوع من وحدة الوجود إذ يعتبر نفسه سمكة في هذا البحر الأزليّ الشاسع ويحزن أشد الحزن عند رؤيته للسمك وهي تتخبط في الشباك.

لقد عملت الكاتبة على خلق حوارية وتعددا للأصوات من خلال الكم الهائل من الشخصيات التي تدفقت في الرواية فكل شخصية تعيش وتدخل في صراع فكري واجتماعي وإيديولوجي نقيض مع شخصية أخرى.

-المرأة موضوعا للسخرية:

تعتبر شخصية ياسمينة في رواية "بيروت 75" نموذج المرأة العربية المتمردة للعادات والتقاليد ونموذج للمرأة المكافحة الراغبة في تغيير واقعها فتلجأ إلى بيروت لتحقيق مبتغاها إذ نجد المكان قد ترك بصمته على روحها إلا أن عند وصولها إلى بيروت تكتشف حقيقتها المخفية وراء التقدم والمال ومن مظاهر ضياع ياسمينة في بيروت هو حبها لأحد الرجال الأغنياء "نمر" فقد ضنت أنّه عبر علاقتها معه ستصل إلى أحلامها التي لا طالما أرادت الوصول إليها ومن جهة أخرى نمر يستغلها من أجل التمتع بها فقط فتجرد نفسها من إنسانيتها وتبقى مع نمر رغم إذلاله لها وبعد أن تنتهي مصلحة نمر مع ياسمينة يبيعها لنيشان فنجد هذا الأخير

[1]- بيروت75: ص36.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

يتنمر عليها وهذا ما نلتمسه في قول نيشان:" بدينة بعض الشيء ولا تعرف كيف ترتدي ثيابها أو تتحرك. إنها مثل غانية من الدرجة العاشرة ورثت ثروة ولكنها تجهل معنى الأناقة هذا "الديكولتيه" الواسع يفضح وضاعة ذوقها "[1]وهنا نلتمس لهجة ساخرة من نيشان للملابس التي ترتديها ياسمينة وأن ذوقها في اختيار الملابس قبيح وأنّها تجهل الأناقة مما يسهم في إحساس الشخص الذي تم الاستهزاء به بفقدان الثقة بالنفس وشعوره باحتقار نفسه كما تؤدي السخرية إلى الانتهاك الصريح لحقوق الإنسان في المجتمع ،كما تدعم السخرية فكرة الاستقواء على الضعفاء والمساكين في المجتمع وهذا تماما ما حدث مع ياسمينة التي سخر منها نيشان ونمر وسلطوا عليها قواهم.

لقد تعمدت الروائية أنّ تقدم لنا ياسمينة كنموذج خاطئ لتحرر المرأة لهذا كان محكوما عليها بالموت فتمرد ياسمينة يجسد تمرد المرأة العربية التي تطمح إلى تغيير واقعها البائس لكنه كان تمردا محفوفا بالمخاطر.

وخلاصة لما سبق يمكن القول إن الخطاب الساخر في رواية "بيروت75"خلق جوا من التعددية الصوتية وحوارية فيها خاصة أن السخرية كثر استعمالها في مواضيع سياسية واجتماعية وعقائدية وعملت على فضح جملة من السلوكيات التي عالجتها الروائية غادة السمان بطريقة فنية أدبية ويكون ذلك بإدخال أجناس وخطابات متنوعة إلى الرواية مما يخلق حوارا بين النصوص من أزمنة مختل

[1]– بيروت75: ص76.

ثالثا/ الاجناس المتخللة:(Les genres intercalaires)

لا يكاد أي نص يخلو من أثار لنصوص سابقة له يتفاعل معها بشكل أو بأخر سواء أكانت أدبية أم غير أدبية أو شبه أدبية.

أ-مفهوم الأجناس المتخللة عند ميخائيل باختين:

بالنسبة للباحثين الشكل أكثر جوهرية و أهمية، فيما يتصل بإدخال التعدد اللغوي الى الرواية، هو شكل الاجناس المتخللة.

" تعد الأجناس المتخللة من الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللغوي داخل الرواية على حد تعبير ميخائيل باختين"[1] فهي تدخل وتمارس تنويعا وتعددا لغويا في الرواية مما يجعل بناءها متنافرا:"فجميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل معها لغاتها الخاصة منضدة -إذن-وحداتها اللسانية تنضيدا ترتيبيا ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها وكثيرا ما نأخذ لغات الأجناس الخارج أدبية الملحقة بالرواية أهمية بالغة لدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي (إدخال الجنس الرسائلي) يستدعي الانتباه ليس فقط في الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامة"[2] إذن فالأجناس المتخللة يقصد منها تنويع أسلوبية الرواية وإدخال لغات متنوعة عليها فالرواية تستقي مادتها من الأجناس التعبيرية الأخرى فهي تحمل بها إيديولوجية وأفكار ورسالة موجهة للقارئ .

وهنا سنتطرق إلى ذكر الأجناس المتخللة والمتمثلة في:

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص160.

[2]- المرجع نفسه، ص162.

-" الأجناس الدخيلة المتخللة، الأدبية وشبه الأدبية (القصائد، المشاهد الدرامية، الرسائل، الأمثال الوصايا، الحكم، السير، الرحلات...)

-الأجناس غير الأدبية أو خارج أدبية (الخطابات السياسية التاريخية العلمية والفلسفية التقارير الصحفية الوثائق العقود الرسمية والاتفاقات....)

- مختلف أشكال السرد اليومية والشفهية (الأقوال المأثورة، الأخبار، الإشاعات الأغاني والنوادر....)"[1] أيّ أن الأجناس المتخللة تتمثل في تلك الأجناس الأدبية وشبه أدبية وغير أدبية المضافة إلى الرواية ويدرجها الروائي لتحقيق أهداف مما يعني أن الرواية نشأت في ملتقى الأجناس الأدبية."إذ يظهر تأثير الأجناس المتخللة على أسلوب الرواية في كونها تدخل إلى الرواية حاملة معها لغاتها الخاصة ووسائلها الأسلوبية المتميزة"[2]

أيّ أنّ الأجناس المتخللة لها أهمية وتأثير بليغ في الرواية مما يستدعي ويعمق تنوع حوار لغاتها." كما تعمد الأجناس المتخللة إلى كسر نوايا الكاتب والحد من سلطته باستقطاب لغات جديدة إلى الرواية إذ ينظر إلى هذه اللغات الجديدة قبل كل شيء على أنها وجهات نظر حاملة لمضامين فكرية تسعف الرواية على تعديد منظوراتها ورؤاها للعالم"[3] أي أن هذه الأجناس تتخلل إلى الرواية إذ تسعى إلى الحد من سلطة الكاتب وذلك من خلال جذب لغات جديدة إليها وهذه اللغات الجديدة هي التي تساعد الرواية على مضاعفة وجهات نظرها ورؤاها للعالم.

أما عن كيفية إدراجها داخل العمل الروائي ،يرى باختين أن الأجناس المتخللة تتخذ طريقتين اثنتين في ذلك :" فيمكن للأجناس المتخللة أن تكون مباشرة قصديه أو موضعه كلية أي

[1]- نورة بعيو: آليات الحوارية وتمضهراتها، ص103.

[2]- رشيد وديجى: التعدد اللغوي في الرواية وحوارية الخطاب عند باختين التجليات والدلالة، مجلة درسات، ديسمبر 2017، ص35.

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

متجردة تماما من نوايا الكاتب فلا تكون في صيغة قول ،بل تكون مظهرة فقط كأنها شيء بواسطة الخطاب لكن غالبا ما تعمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة إلى كسر نوايا الكاتب وحرفها وبعض عناصرها قد تبتعد بكيفية مختلفة عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي "[1] استنادا إلى ما سبق ذكره يتضح لنا أن للأجناس المتخللة أهمية كبيرة فهي لا تدخل لتركيب الرواية باعتبارها عناصر أساسية فهي تعمل على تحديد الشكل الروائي مبتكرة بذلك معايير حديثه ونماذج أخرى للشكل الروائي كما يتضح لنا أن الرواية تستعير معرفتها من المعارف الأخرى فتجمع القديم والحديث وتربط بينهما في تفاعل حي ومستمر.

ب-التفاعل الأجناسي في رواية بيروت75:

لقد حفلت "بيروت75" بتنوع ملحوظ في الأجناس المتخللة التي تراوحت بين أجناس أدبية كالشعر وأجناس غي أدبية كالنصوص والأحداث الدينية وأجناس مندرجة في مختلف أشكال التعبير اليومي كالأساطير والخرافات والأغاني الشعبية والحكم والأمثال الشعبية وقد أسهم ذلك في إضفاء جو من التعددية الصوتية والتنوع الأسلوبي على الرواية مثلما سيتضح ذلك من خلال تحليل جملة من النماذج

-الأجناس الأدبية (Genres littéraires):

كجنس أدبي متخلل لم نعثر إلا على جنس "الشعر" في رواية "بيروت 75" وقد يوظف

الشعر في الرواية بوصفه حيلة فنية حيث يرويه الروائي على لسان أبطال خياليين أو شعراء حقيقيين ليصل إلى المضمون الذي يسعى إليه دون أن يتدخل بتقرير هذا المضمون.... ليهرب

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص89.

الروائي من الوعظية المباشرة "[1] فالشعر مرتبط أكثر بالذات وهو شعور يتمركز في الصدر ويخرج عن طريق اللسان ليعبر عن شعور قائل، ومعاناته كما أنه يمكن أن يناقش بعض القضايا الاجتماعية ويعالجها.

ومن المقامات التي يتواجد فيها الشعر في رواية "بيروت75" حين وجد مصطفى نفسه في وسط البحر مع والده والصيادين الآخرين يحاولون اصطياد السمك :"هذا القمر الذي غزاه الرواد لا يزال يمارس مفعوله الأسطوري على الأسماك والعشاق وهاهو يقف في كبد الليل ....حارسا لأسماك البحر يحميها من مكائد الصيادين وفخاخهم"[2]فقد تمثلت الساردة المغزى العميق للقصيدة التي كتبها مصطفى ليعبر عن الحالة النفسية البائسة التي يعيشها حيث قبل العمل مع والده في البحر وترك الدراسة وكتابة الشعر وذلك من أجل إرضاء والده.كما يكتب مصطفى قصيدة أخرى يقول فيها :"ها أنا في بحر الأوديسة وسندباد...بحر القراصنة والأساطير، الأتلنتيد...

وبقية المدن المسحورة المدفونة في الأعماق .... وصناديق المرجان، والذهب، واللآلئ، ذات الأقفال الصدئة، المستقرة منذ عصور سحيقة في قاع البحر....

بحر المراكب العتيقة من أوراق البردي، بحر الفينيقيين، بحر الدهشة والرغبة في الاكتشاف

بحر كولومبس، بحر العالم القديم والجديد بحر الحياة والموت والجهول والسر بحر الصراع والعاطفة قاصفة الأشرعة بالمطر والمطر شلال القدر على قوارب الرجال الجياع ..البحر العظيم نسيناه في بيروت"[3]من خلال هذه القصيدة نستخلص مغزى متمثلا في أنه على كل

[1]– أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ،2003، ص101.

[2]– بيروت75: ص29.

[3]– المصدر نفسه، ص31.

شخص أن يمارس المهنة التي يتقنها ويحبها وهذا ما حصل مع مصطفى رغم أنه أرغم على العمل مع والده في البحر إلا أن ميوله الشعرية لم تفارقه بل رافقته في كل الأوقات .كما ورد على لسان مصطفى :"كل شيء ضدنا، البحر ملوث وسائلنا للصيد بدائية ولذا نصطاد في الليل ونعجز عن الصيد أكثر أيام السنة وعن الذهاب إلى عرض البحر، الأسماك تفقد العافية النفايات بما فيها من تنك تعلق بشباكنا وتقطعها بحافاتها الحادة كالسكاكين ومن مصدر رزقنا الوحيد"[1]كما نجد في قول أخر لمصطفى يتحدث فيه عن إهمال المسئولين مما يؤدي إلى تفشي الفساد وانتشار الفقر وإزهاق الكثير من الأرواح فالإهمال يعد قنطرة إلى الفشل والضياع والتخلف وعدم التطور: " نحارب على كل الجبهات ،الطبيعة ،إهمال المسئولين ،الفقر ،الصياد بلا ضمانات إنه ملك للمحتكر ككل شيء في هذا البلد المحتكر الذي يشتري ما نصطاده يفرض علينا السعر الذي يريده لا تعاونيات لا برادات"[2].

يظهر لنا من خلال هذه النماذج مدى المعاناة التي يعيشها العامل البسيط في حياته من أجل الحصول على لقمة العيش والتصدي للفقر وهذا ما نلتمسه عند مصطفى وأبيه وباقي الصيادين الذين وجدوا أنفسهم يصطادون بلا ضمانات ويبيعون الأسماك بأرخص الأسعار لأنهم لا يملكون المعدات اللازمة لتخزين أسماكهم إذ نلمس في القصائد التي كتبها مصطفى انتصار الشعر على الصيد وانتصار الرغبة على الإرغام فالإنسان عندما ترغمه على فعل شيء لا يحبه ولا يجيد فعله فلن يصل بذلك إلى نتيجة إيجابية وهذا ما حصل تماما مع مصطفى الذي لطالما أحب الشعر وظل يرافقه حتى أثناء عمله في البحر فبينما كان من المفترض أن يقوم بعمله كصياد مع والده إلا أنه كان يكتب قصائد شعرية لأن الشعر هو الذي يملأ عينه ويحس بالراحة أثناء كتابته.

[1]- بيروت75: ص54.

[2]-المصدر نفسه، ص55.

كما ورد على لسان فرح عندما وجد نفسه يردد كلمات دانتي المكتوبة على باب الجحيم:"يا من تدخل إلى هنا تخل عن كل أمل!"[1]وهو نفس المعنى الذي نجده في كتاب الكوميديا الإلهية: "قبلي لم يخلق أي شيء، إلا وكان أبديا، وأنا أبدية أدوم، أيها الداخلون اطرحوا عنكم كل أمل "[2] فقد مثلت الساردة المغزى العميق لكلمات دانتي بصورة بليغة لتتبأ عما سيحل بفرح والذين سافروا معه ولتبين أن بيروت مثل الجحيم من دخل إليها لن يخرج بسلام وأنها مدينة العذاب والمال ولا مكان للفقراء فيها.

الأجناس غير أدبية:

-استحضار الموروث الديني الإسلامي:

إذ يشكل النص الديني المحور الرئيسي في تناصات غادة السمان وذلك بحكم الثقافة الدينية التي نشأت فيها وهذا ما أضفى على رواية "بيروت75"جوا حواريا وتعددا لغويا لافتين.

نلمس على لسان ألبيك وهو يستشهد بجزء من أية 105 من سورة التوبة "وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"، صرخ العجوز: وتستشهد أيضا بآيات الله؟ ويلك من!

ولم يكمل الجملة فقد نزلت على وجهه لطمه أخرسته ربما لوقت طويل...." [3] ويبرز في هذا المقام منطق السلطة ،والنفوذ في مقابل صوت المقهورين والمهشمين كصوت العجوز مقارنة بصوت ألبيك الذي يستشهد حتى بآيات الله زورا فهو يفعل ما يساعده ولا يهمه أمر المحتاجين والفقراء وغايته المنصب وأكل المال بالباطل وإزهاق النفوس إذ استعار بالقرآن الكريم ليبين

[1]- بيروت75، ص12.

[2]- دانتي ألغيري: الكوميديا الإلهية (شعر مترجم)، ص153.

[3]- بيروت75: ص46.

لأهل القرية أن جزاءهم وخيما نتيجة لعدم طاعة أوامر ألبيك .كما نلتمس على لسان الراوي :"تأتي صبية حلوة تودعها أمها ،الأم محجبة وتبدو على ثيابها رقة الحال"[1]فالعلاقة هنا ليست نسخ نص ديني مقدس في نص أدبي جديد وإنما تأتي من خلال المماثلة حيث تربط الروائية بين التزام الأم في وسط محافظ فهي قانعة مستسلمة لقدرها ومجتمعها ،فقد استلهمته من الأية31من سورة النور :" وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمرهن على جيوبهن"[2] وهذا دلالة على مدى استقاء الإرث الديني في نفس الروائية وكذا لتبيان وجوب النساء للتستر وعلى المرأة أن يبدو إيمانها وتقواها في ملبسها كما يبدو في أقوالها وأعمالها لكي لا يؤذيها الفاسقون.

ويتبين من خلال النماذج السابقة كيف مزجت غادة السمان النصوص الدينية المرتبطة بالموروث الإسلامي في روايتها "بيروت 75"وكل ذلك أضفى عليها تعددا لغويا وتنوعا أسلوبيا.

- **استحضار الموروث الديني المسيحي:**

لقد استحضرت غادة السمان في روايتها"بيروت75" الموروث الديني المسيحي وهذا ما نلتمسه في قول فرح وياسمينة:"ينقبض قلب فرح (كأني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحة بشرية قربانا لرب شرير، أنا؟) تقول ياسمينة بابتهاج: إنه عيد الصليب، ما أجمل ذلك؟"[3]. إذ يرتبط هذا العيد بحادثة صلب وموت المسيح وبعد هذه الحادثة اختفت أثار الصليب الذي صلب عليه إذ يستعيد القارئ وهو يقرأ حكاية هذا المسيح يجدها مماثلة لما يعانيه فرح بطل الرواية وهو ما عاناه المسيح، وبعدها اتخذه المسيحيون عيدا يحتفلون بيه فحادثة صلب المسيح واستحضارها في الرواية يرمز إلى الأسرار المخبأة للأبطال في الرواية وعلى ما هم مقبلون إليه.

[1]- بيروت75:ص5.

[2]- سورة النور: الأية31.

[3]- بيروت75: ص9.

-توظيف أشكال التعبير الشعبي اليومي:

لقد وظفت غادة السمان مختلف أشكال التعبير اليومي في "بيروت75" من خلال توسل الرواية بأشكال تعبيرية مختلفة ومتنوعة كالأساطير والتعاويذ السحرية والأغاني الشعبية والمثل والحكمة الشعبيين مما أضفى على الرواية تعددا لغويا وتنوعا أسلوبيا.

-حضور الغناء الشعبي في رواية "بيروت75":

الأغنية الشعبية تعرفها المعاجم المتخصصة بأنها:" الشعر الشعبي والموسيقى المصاحبة له اللذان ترددهما الجماعات التي ينتشر أدبها بالرواية الشفوية لا بواسطة التدوين والطباعة ويذهب أكثر الدارسين إلى أن هذه الجماعات (وهي من أهل الأرياف في الأصل) أقدر من غيرها على الاحتفاظ بقدر من الثقافة القديمة الصادرة من الوحدة القومية التي يؤلف هذه الجماعات جزءا منها "[1] إذن الأغنية الشعبية هي قصيدة غنائية ملحنة نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية وهي تحافظ على العادات والتقاليد والموروث الثقافي الخاص. فقد وظفت غادة السمان في روايتها نموذج معتبر من الغناء الشعبي الذي ارتبط بموقف معين وعبر عن أحاسيس ومشاعر الشخصيات.

حيث انطلق صوت أحد الرجال وهو يغني موالا حزينا تلك الأغاني الخاصة بالصيادين ويقول:"السخلة دعت إلى الله ،أكلي لا يشبع وصيادي لا يغنى وبائعي لا يربح والفلوكة تعبت"[2] .لقد فجرت الأغنية الشعبية في داخله كل مشاعر الحزن على الفقر الذي ألوا إليه ولا هم يشبعون مما يصطادون ولا حتى عندما يبيعون السمك يحصلون على المال اللازم فهم يبيعون بأقل الأسعار وهذا دلالة على الفقر والبؤس والمواقف الصعبة التي يواجهها الصيادون من

[1]- عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، ص72،73.

[2]- بيروت75: ص34.

أجل الحصول قوتهم اليومي وهذا يشير إلى أن الفقر تحول في حد ذاته إلى حائط صد منيع في وجه مساعي التغلب على الفقر.

- النزوع الأسطوري في بيروت75:

ذهبت نبيلة إبراهيم إلى القول إن الأسطورة:"محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين من فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد...ومن هنا يمكننا القول إن الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته الحياتية طابعا فكريا وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنا فلسفيا"[1].

استنادا إلى ما سبق يمكن أن نستخلص أن الأسطورة هي قصص وحكايات خيالية تارة ومرتبطة بالواقع تارة أخرى استخدمها الإنسان القديم لتفسير الظواهر الكونية.

إذ ترتبط أحداث "بيروت75"مثلما أوضحنا سابقا بمجموعة من الشخصيات التي سافرت إلى بيروت هربا من القمع والفقر في "دمشق" فكل فرد فيها لديها ميولها وأحلامها وأمالها التي لا تشاركها مع أحد من الناس.

فقد استحضرت الروائية أسطورة علاء الدين والمصباح السحري:"ثلاثون عاما وهو يخرج إلى الصيد كل ليلة...كل ليلة دونما انقطاع ...ثلاثون عاما وهو يحلم بأن المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه....ثم يركع بين يديه ويقول: شبيك لبيك عبدك بين يديك ...وسيطلب أمنياته الصغيرة كلها: بيت نظيف، دخل معقول، رزق يكفي الأولاد ونفقات علاج رئته المصدورة..."[2]تبدو شخصية أبو مصطفى من خلال هذا المشهد كائنا أسطوريا يحلم بالمصباح السحري من أجل تحقيق أحلامه التي لا تبدوا مستحيلة في الواقع ولكنه مستحيلة

[1]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب للطباعة، مصر، ص9-11.

[2]- بيروت75: ص25.

بالنسبة إليه إذ يتخذ من المصباح الصيد الوفير الذي سيحل كل مشاكله فقد كان حلم أبو مصطفى امتلاك المقومات الأساسية التي تمكنه من العيش عيشة كريمة إذ اتكأت الروائية على استحضار أسطورة علاء الدين لتمرر رسالتها المتمثلة في الأحلام البسيطة التي يتمناها أبو مصطفى وكل إنسان فقير في هذا العالم والتي كان من المفترض أن تكون من حقوقه إلا أنّ الطبقات العليا جردتهم من حقوقهم:"وما إن حكت المصباح بيدها حتى ظهر أمامها جني هائل الجسم وصرخ بصوت عال كالرعد"لبيك ،لبيك (أجبتك) ماذا تريدين يا سيدتي ؟فإنني رهين إشارتك (حبست نفسي لطاعتك فيما تأمرين) فأنا خادمك وخادم كل من يملك هذا المصباح"[1].

فأبو مصطفى كان يضن أن المصباح في البحر فسار يبحث عنه بكل الطرق وفي كل ليلة ضنا منه أنه سيخرجه من مأزق الفقر والجوع إلا أن في بحثه للمصباح خسر حياته. كما تناصت رواية "بيروت75"مع شخصية أسطورية وهي شخصية "فاوست"التي تماهت مع شخصية فرح، فاوست الذي وقع مع الشيطان عقدا يوازي ما يعيشه فرح الذي وقع عقدا مع قريبه نيشان، الذي اشترط عليه الطاعة مقابل الشهرة:"كان في صوت نيشان شيء شرس وصارم مثل فرقعة السياط في السيرك على أجساد الحيوانات أثناء التدريب ...ولا يدري لماذا تذكر فرح حكاية ذلك الرجل الذي وقع مع الشيطان عقدا بدمه يمنح نفسه للشيطان مقابل تلبية رغباته كلها ...ماذا كان اسم بطل القصة؟ لم يعد يذكر .... ربما كان اسمه فرح ...أم تراه فاوست؟"[2] فنجد في كتاب فاوست كيف تحالف فاوست مع إبليس فنجد إبليس يقول:"إن كان هذا رأيك فأبرم أمرك ويتم بيننا التحالف وعما قريب ترى من سحري العجائب وتنعم بما لم تراه

[1]– كامل كيلاني علاء الدين: ص28.

الموقع الالكترونيhttp://www.safaht.org

[2]– بيروت75: ص45.

العيون وما لم يخطر الإنسان ببال"[1]فمثلما تحالف فاوست مع الشيطان لكي يحقق له كل رغباته نفس ما حدث مع الشاب فرح الذي تحالف أيضا مع نيشان الرجل الغني ورجل أعمال مشهور من أجل الحصول على الشهرة والمال في مقابل شرفه وأن يطيعه ولا يرفض له أي شيء.

- كثافة حضور المثل الشعبي والحِكم العربية:

شكّلت الأمثال والحِكم أثرا فاعلا فالمثل هو عبارات وجيزة تلامس حياة الناس وتجاربهم وخبراتهم ويعرف المثل:" شكل من أشكال الأدب الشعبي إنه فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة وطريقة تفكير لأنه نظرة الجماعة إلى ما يمرّ بها تجارب وما تؤمن به معتقدات "[2] فالأمثال دائما حاضرة على لسان الأجداد وهدفها نقد الحياة والأمثال والحكم تتوارث عبر الأجيال لتبقى راسخة في العقول .فقد تخللت الأمثال الشعبية ,والحكم في رواية "بيروت75" ويطالعنا المثل الشعبي في معرض من الشماتة من فرح الذي ذهب إلى مكتب نيشان وحواره مع سكرتيرة الشركة وقرفها من فرح وسماعه صوت مستخدم الفندق يقول:"معك قرش بتسوى قرش"[3] تتجلى القدرة التعبيرية لهذا المثل في اختصاره لمدى تهميش الإنسان في عالم مادي فمن لديه المال ينظر إليه الجميع بعين الاحترام والتقدير أما من لا يملكون المال فإن الجميع يبتعد عنه ولا يبقى حوله إلا من هم في مثل حالهم ،هذا الأمر يقتصر حتى مع الأقارب والأصدقاء والأحباب فمن يملك المال يتمتع بصحبة ورفقة .كما ورد على لسان أحد الرجال لما أرادوا استعمال الديناميت لصيد السمك ورفض أبو مصطفى بذلك وإجابة ذلك الرجل المتمثلة:"واللي عندهم ظهر يحميهم"[4] فدائما المجتمع يعتمد

[1]- جوته: فاوست: تر محمد عوض محمد، ط1، القاهرة، ص110.

[2]- خيار نور الدين: التنوع الكلامي والأسلوبي في الخطاب الروائي لدى غادة السمان، ص245.

[3]- بيروت75: ص22.

[4]- المصدر نفسه، ص33.

على القوي ويفضلونه وكأنه حائط يستندون إليه ،فكل شخص في هذه الحياة يبحث عن مصلحته فيستنجدون بالقوي لحمايتهم خاصة القوي فكريا وماديا فالمال يعتبر المادة الأساسية لمساعدتهم وحمايتهم. كما ورد على لسان الراوي:"كل يتحرك على طريقته مكافحا من أجل بقائه"[1]فالبقاء وسيلة كل إمرء، القوي يأكل الضعيف فالإنسان دائما يريد أن يعيش يريد أن يكمل هذه الحياة بكل ألامها وصعوباتها حتى ولو كان البقاء معاناة وحتى لو كان الأمل مفقودا وخذا ما نلتمسه في رواية "بيروت75"، هؤلاء الشخصيات الحالمة والتي تمسكت بالأمل وضنت أنّها بذهابها إلى بيروت مدينة المال وموطن تحقق الأحلام ستتغير أحوالهم إلا أنهم يلقون مصيرهم هناك ويحاولون أن يصارعوا واقعهم من أجل البقاء إلا أن المال غلب الفقر ولقوا حتفهم بأبشع الصور.

من خلال النماذج التي سبقنا ذكرها يتضح لنا أن المثل الشعبي لصيق باليومي والحياتي فهي مجموعة من القيم الخاصة بالعمل والخير والشر وقيم المال والثروة التي تسود المجتمع.

- **حضور الطلاسم السحرية في "بيروت75":**

استحضرت غادة السمان في روايتها أجواء من الممارسات الطقسية المتجذرة في الذهنية العربية والتي لا تزال تعيش انغلاقا فكريا هذه الذهنية التي تدفعه إلى اللجوء إلى الطقوس السحرية كحلول خارقة لمشاكله ولعل أكثر الشخصيات تمثيلا لهذا الوضع هي الشخصيات المترفة ممثلة في "فاضل بيك السلموني" الثري الذي يؤمن بالخرافات والسحر وقدرات ساحرته "البصارة فايزة"إذ يصبح كالخادم بين يديها :"تأملته بعينين ثاقبتين فخفض نظره احتراما لقواها الخفية

[1]- بيروت75: ص36.

ولحضور كائناتها السحرية .....أمسكت بقلم ورسمت على الورقة خطوطا وكلمات وهي الأمية التي لا تقرأ، ولا تكتب"[1]

" أغمضت عينيها وارتجف جسدها والروح العليمة التي تقمصتها ركضت بيدها على الورق وجعلتها تكتب بلغات الأمية وعادت تستولي عليها فصارت تنتفض بشدة وخرج من حنجرتها صوت غير أدمي كصوت رجل محشور داخل كفن"[2]من خلال هذا القول تصور لنا الروائية الخطوات التي يتخذها المشعوذ أثناء أداء عمله في ممارسة السحر وكأنها صورة حية. وقد بلغت به إلى درجة التوسل إذ قال ألبيك بما يشبه التوسل:"هناك أمر أخر أود أن أستشيرك فيه هل سيتم؟"[3] وهذه دلالة توضح ذروة تخلف العقلية العربية التي لم تواكب التقدم خاصة الفئة التي تنتمي إلى الطبقات الغنية والمتحكمة في السياسة...لا تزال غارقة في الخرافات وصوت الجهل لا يزال عاليا ومسيطرا على عقلها ولو كانوا أغنياء فهم يلجؤون إلى السحر في محاولة للسيطرة على ظروف لا يستطيعون التحكم فيها وأصبح السحر الحل الوحيد الذي يلجأ إليه الناس وهذا ما توضحه لنا شخصية فاضل بيك السلموني رغم امتلاكه للمال واستطاعته تحقيق ما يريد إلا أنه استعان بالبصارة فهذه هي عقلية الإنسان الشرقي مهما كانت حالته المادية إلا أنه دائما يسيطر عليه صوت الجهل.

كما يمكننا أن نشير إلى دلالة اسم كل من "فرح" و"ياسمينة" إذ يعني اسم فرح السرور والسعادة أو انشراح الصدور أو البهجة فهو بذلك تشير إلى الآمال التي حملتها هذه الشخصية حين قصدت بيروت كما تشير كذلك بدلالة النقيض إلى ملقيه من القهر والإحباط ،والحزن فيها ففرح الذي قصد بيروت ولم يذق طعم الفرح فيها أبدا إنما ذاق البؤس بينما اسم "ياسمينةّ"بما يحمله من مدلولات تعني اسم زهرة تتميز برائحتها الجميلة وهي تشير إلى الأحلام التي كانت

[1]- بيروت75: ص47.

[2]- المصدر نفسه، ص48.

[3]- المصدر نفسه، ص48.

تحملها معها هذه الشخصية بذهابها إلى بيروت ضنا منها أن تكون حياتها مماثلة لاسمها وأن تعيش حياة جميلة ،إلا أن كل شخص في بيروت كان ضدها حتى الحياة كانت ضدها وذاقت مرارة الحياة وذهبت أحلامها هباء.

الفصل الثانـي

الإيديولوجيا في الروايـة

أولا: مفهوم الايديولوجيا

ثانيا: الايديولوجيا في الرواية

ثالثا: الشخصيات وخطابها الإيديولوجي في رواية "بيروت75" لغادة السمان

إنّ مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد حيث اختلفت الرؤى في صياغة مدلوله كل حسب الرؤية التي ينظر منها للمصطلح.

أولاً/ مفهوم الإيديولوجيا

أ/ عند الغرب

تعتبر الإيديولوجيا كمصطلح انبثق من أصول غربية عند الفلاسفة الغربيين إذ هناك العديد من الباحثين الذين جعلوا أقلامهم تسير من أجل توصيل أفكارهم وهذا ما يذهب إليه "**ألتوسير**" الذي يرى أن الإيديولوجيا"ليست شذوذا أو يشأ زائد عرضيا في التاريخ، اتفاقية جوهرية أساسية بالنسبة للحياة التاريخية للمجتمعات، وان وجودها والاعتراف بضرورتها هما وحدهما اللذان يسمحان بالتأثير على الإيديولوجية وجعلها وسيلة واعية فعالة في التاريخ[1]". وهذا يعني أنّ لإيديولوجيا أساسية وضرورية للمجتمعات وانه من الضروري الاعتراف بها من أجل جعلها وسيلة واعية فعالة في التاريخ. كما يعرف الإيديولوجيا أنها:"الاسمنت الاجتماعي الذي يتغلغل في بنيان المجتمع فيفته التضعضع والسقوط ذلك أن الإيديولوجيا تعني التحقق العملي للفاعلية وهو تحقق يتكون عبر بنية مجتمعة، لتكوين اجتماعي محدد[2]".

ونفهم من هذا التعريف أن الإيديولوجيا عند" **لويس ألتوسير**" مثل الاسمنت الذي يعتبر كمكون أساسي أثناء البناء وذلك من أجل أن يتماسك ذلك البناء ويمنعه من السقوط فهذا هو حال الإيديولوجيا أي أنها عبارة عن مادة أساسية التي تجعل من المجتمع متماسكا وتقيه من السقوط. ومن جهة أخرى نجد"**ديستوت دي تراسي**" عندما أطلق في فرنسا كلمة الإيديولوجيا

[1]– محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الإيديولوجيا، ط 2، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب، 2006، ص 9.

[2]–إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، دار كوكب العلوم، 2014، الجزائر، ط 1، ص 29.

لأول مرة كان هدفه الإتيان بما اعتبره علما للأفكار، موضوعه دراسة الأفكار، معاينتها والقوانين التي تحكم علاقاتها بعضها البعض والبحث عن أصولها والدلالات التي ترمز إليها في اللغة والأسماء ومظاهر السلوك البشري[1]". وهذا يشير إلى مدى اهتمام"**دي تراسي**" بدراسة الأفكار وذلك وفق منهج علمي.

أمّا عند " **كارل منهايم** " فترتبط لفظة الإيديولوجيا في أذهان معظم الناس بالماركسية وتتحدد راود فعلهم تجاهها إلى حد كبير بهذا الارتباط[2]". وهذا يعني أن **كارل منهايم** استخدم هذا المصطلح يشير إلى الأفكار التي يفهم الناس من خلالها عالمهم وهنا ربط الناس وأيديولوجيتهم بالماركسية واعتبرها كالأداة الأساسية التي يبثون ردود فعلهم، قد أدرك **ميخائيل باختين** أنّ الإيديولوجيا قد تكون واحدة أو متعددة، كما أدرك أنّ الإيديولوجيا ليست إبداعا فرديا ولو أنه لا يمكن بأي حال إلغاء دور الفرد في عملية الابتكار والمساهمة في بلورة الوعي بل بالعكس من ذلك فالفرد من خلال الكلمة يؤسس ذاته بواسطة وجهات نظر الآخرين[3]». وهذا يعني أن الإيديولوجيا ليست خلقا فرديا بل تتشكل من خلال مجموعة وعي الأفراد في تواصلهم الاجتماعي، كما نجد **شاتليه** يشير إلى: " أنّ الايديولوجية مشيئة فهي تهدف إلى إبقاء الوضع حاليا للأشياء فهي في جوهرها مضادة للتاريخ[4]". وهذا يعني أنّ الإيديولوجيا متعمدة وذلك لأنها تهدف إلى الحفاظ على الوضع الحالي للأشياء. أمّا **لابير فيرى** أنّ " الإيديولوجيا تقدم للمرء أسباب الحياة، كما تقدم له الأسباب التي تجعله يضحي بحياته من

[1]– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 20.

[2]– كارل مانهايم: الإيديولوجية واليوتوبيا: تر محمد عبد الرحمان الديريني، ط 1، 1980، ص 129.

[3]– نورة بعيو: آليات الحوارية وتمضهراتها في خماسية"مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ص 37.

[4]– محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الايديولوجيا، ص 17.

أجلها وتقدم في نفس الوقت الأسباب التي تدفع المرء لكي يضطهد ويقتل، إنّ إيديولوجيا مضادة والناس يتصارعون أكثّر حول المصالح كلما كانت هذه المصالح مبررة بواسطة أفكار [1]".

وهذا يعني أنّ الإيديولوجيا هي الوسيلة التي يتخذها المرء من أجل إكمال حياته وهي التي تحفزه على التضحية في سبيلها ولا سيما في ظل وجود إيديولوجيات أخرى مضادة تهددها. أمّا عند **انجلز** كما ينقل **ايجليتون** عن كتاب **انجلز لودفيغ فيور باخ** ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية " أنّ الإيديولوجيا ليست طقمًا من المعتقدات المذهبية بل إنّها تشير إلى الطرائق التي يحيا بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي وإلى القيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية وتمنعهم من المعرفة الحقيقية لمجتمعهم ككل[2]". وهذا يعني أنّ الإيديولوجية متعلقة بالإنسان وما يحصل له في المجتمع وهو الذي يحددها عن طريق أفكاره التي يوظفها لا يصل إلى الحقيقة. ويقول ايجليتون " أنّ إيديولوجية ليستْ مجرد انعكاس بسيط الأفكار الطبقة الحاكمة، أنهّا على النقيض من ذلك ظاهرة معقدة دوما قد تدمج رؤيا للعالم متصارعة ومتناقضة ولنفهم الإيديولوجيا ينبغي أنّ تحلل العلاقات الدقيقة التي تربط الطبقات المختلفة في المجتمع علمًا أنّ الإيديولوجيا الأقوى ليستْ التي تتبنى عدد أكبر من الأفكار إنمّا هي التي تتحكم في دواليب الإنتاج مما يضمن لها الصيرورة والانتشار. أمّا عند **كارل ماركس** فمفهوم الإيديولوجيا عنده تشكل تاريخيا طويلا في فكره وفلسفته تراوح بين المعاني المستهجنة والمعاني المحايدة وخلال هذه الفترة تراوح مفهوم الإيديولوجيا عنده بين الوهم والمنهج الفكري أي بين كونها منهجا فكريا منبثقًا عن علاقات اجتماعية مختلفة[3]". أي أنّ الإيديولوجيا تخيل إلى الأوهام أي من أنهّا عبارة عن قناع يرتديه أصحاب المصالح وذلك من أجل تزييف الرأي العام.

[1]– محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الايديولوجيا، ص 26.

[2]– ايجلتون تيري: النقد الإيديولوجيا، تر فخري صالح، ص10.

[3]– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 23.

ونجد أيضًا **فلاديمير لينين** (Lenin) عرف الإيديولوجيا قائلا " بأنها نظام أو منظومة منهجية للأفكار، تتصل عادة بالسياسة أو المجتمع أو بسلوك طبقة أو جماعة يمكن اعتبارها تبريرًا موضع اعتناقًا ضمني أو عام بالرغم عما يتمسك به المرء ويسرف النظر عن اتجاه مجرى الأحداث[1]". بمعنى أنّ الإيديولوجيا يمكن أنّ يعتنقها الإنسان ولا يظهر عليه أنه مثلاً اشتراكيا وهذا يكون ضمنيا فهو بذلك ينتظر فرصته ليبين إيديولوجيته. كما نجد " **لوسيان قولدمان**" يقرر أنّ الإيديولوجيا " تتصل بالنفعية والصراعات السياسية، الأمر الذي ميزها بالعجز والضيق، فهي تشتغل ضمن مجال الضيق، حدوده الوهم والصراع السياسي والمصالح الطبقية النفعية والفئوية[2]". حيثُ أن الشخص عندما يتبنى إيديولوجية فهذا من أجل غاية ينتظرها وليس من أجل لا شيء. هذه هي طبيعة الإنسان لا يقوم بشيء إلا من أجل الحصول على منفعة مما يؤدي إلى حدوث صراعات وفي النهاية يبقى الأقوى.

ب/ عند العرب

يقول"**زكي نجيب محمود**" عن الإيديولوجيا أنهّا: " كما ترى مؤلفة من جزئين "أيديو"ومعناها فكرة و"لوجيا" علم ومن هنا جاء معناها علم الأفكار عند أول من أنشأها[3]". ودليل على أنّ كلمة الإيديولوجيا دخيلة على اللغة العربية لكن معناها له حضور في تاريخنا. اجتهد "**عبد الله العروي**" في البحث عن المعنى المناسبة للايديولوجيا عندما أدخلها في قالب من قوالب الصرف العربي حيث استعمل كلمة أدلوجة وتعني بها مجموعة القيم والأخلاق والأهداف التي تنوي

[1]– نقلا عن إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، زكي نجيب محمود، الايديولوجيا ومكانتها في الحياة، مجلة فصول، مجلد5، العدد الثالث، 1985، ص30.

[2]– عموري سعيد: الايديولوجيا، الخطاب، النص، نحو مقاربة مفاهيمي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، مجلد14، رقم29، ص 142.

[3]– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 35.

تحقيقها على المدى القريب والبعيد[1]". ومن هنا يتضح أنّ **عبد الله العروي** حاول تحديد استعمالات الإيديولوجيا وذلك باقتراح تعريتها وتمثيلها بمفردة"أدلوجة" والتي تعني الرغبات والأهداف التي يريد الإنسان تحقيقها في حياته وكيف ينظرون إلى الكون والمجتمع. فقد قسم **عبد الله العروي** الإيديولوجيا إلى 3 أقسام وجاء ذلك على الشكل التالي:

1/ الإيديولوجيا بمعناها السياسي

" يرى عبد الله العروي أن هذا المفهوم يتصل بميدان المناظرة السياسية، فهو يعبر عن الوفاء والتضحية والتسامي عند المتكلم نفسه معاني نقيضة إذّ تتحول الإيديولوجيا في هذه الحالة إلى قناع وراءه نوايا خفية حقيرة[2]". وهذا يعني أنّ الإيديولوجيا تتصل بالنظام السياسي وذلك من أجل إخفاء مصالحهم الحقيقية وتبيان الحقائق وإخفاء نواياهم الحقيقية عن الخصوم فهي تكتسي صيغة السلبيّة والايجابية حسب هوية المستعمل.

2/ الإيديولوجيا كرؤية كونية

يقول **عبد الله العروي** " الإيديولوجية قناع لمصالح فئّوية إذّ نظرنا إليها في إطار مجتمعي أني وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي[3]". ونفهم من هذا التعريف إنّ هذا الأخير لا يفصل بين الإيديولوجيا كقناع والإيديولوجيا كرؤية كونية هي نمط أيديولوجي حامل حقيقية غير نسبية للواقع.

3/ الإيديولوجيا كمعرفة للظواهر

[1]– نورة بعيو: آليات الحوارية وتمضهراتها ص 35.

[2]– نقلا عن حميد الحميداني: النقد الروائي الإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط 1، 1990، ص 14.

[3]– المرجع نفسه: النقد الروائي والايديولوجيا، ص 14.

وتستعمل الإيديولوجيا في معرفة الظواهر الآنية والجزئية في مجال نظرية المعرفة ونظرية الكائن، تتضمن إحكاما حول الحق وظيفتها إظهار الكائن للإنسان الذي هو جزء من ذلك الكائن ويقود هذا الاستعمال حتما إلى النظرية الجدلية[1]". ويتضح من خلال هذا التصور الذي يطرحه العروي أن لإيديولوجيا نمط فكري علمي معرفي المهمة التي يسعى إليها هي البحث في ماهية الكون. أما **لويس عوض** يعرف الإيديولوجيا بقوله: " لقد بدأت كلمة الإيديولوجيا تستقر في مصر على الرغم من نفورنا منها قبل ثورة يوليو وفوجئنا بتيارات معبأة داخل الثورة تتحدث في عن أيديولوجيتها وعن الكيفية التي يجب أن يصاغ عليها المجتمع وفق أيديولوجيا معينة وبالتدريج قبلت هذه الكلمة ونظر إليها بوصفها مرادفة لكلمة فلسفة مثالية تصاغ على غرارها عقول البشر[2]". فهو يرى أنّ الإيديولوجيا لم تنل قبول المصريين قبل ثورة يوليو فقد رفضوها ونفروا منها إلا بعد الثورة لما فهموا معناها والغاية منها وبعدها تدريجيا بدأت تغزو مصر حتى أنهم وصفوها بأنها فلسفة مثالية.

حميد لحميداني يقر بأنّ " مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد.... هذه الصعوبة التي تتحدث عنها الآن متصلة بمشكلة معالجة الإيديولوجيا في الحقل الاجتماعي والفلسفي، غير أن المشكل يزداد تعقيدًا عندما يتعلق الأمر بانتقال الأيديولوجيا إلى ميدان الأدب[3]". وبالتالي فان إعطاء مفهوم واحد للايديولوجيا يبقى صعبًا لكونها من أكثر المفاهيم غموضا واضطرابا وتنوعا إذ ليس هناك اتفاق على معنى واضح لها ويتوقف الأمر على الزاوية التي ينظر منها الباحث إلى هذا المصطلح.

[1]– عبد الله العروي: مفهوم الإيديولويجية، ط8، 2012، ص14.

[2]–نقلا عن إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ط 1، 2014، الجزائر، ص 38.

[3]– حميد لحميداني، النقد الروائي، ط 1، 1990، ص 13.

ثانيا/ الإيديولوجيا في الرواية

تعتبر الرواية عمل أدبي يكتبه مبدع يعبر عن أفكار موجودة في ذهنه وذلك من خلال الشخصيات التي تعتبر الأداة التي يتخذها الكاتب للتعبير عن أفكاره فكلما تعددت الشخصيات الروائية تعددت أيضا الإيديولوجيا التي يمكن استخلاصها من البناء الفني في الرواية. نجد باختين في الواقع لا يتحدث إلا عن شيء واحد وهو الإيديولوجيا كمادة لبناء عالم الرواية ذلك أن البنية الروائية لا تؤسس عن طريق الصور البلاغية والكلمات ولكن أيضا عن طريق الوحدات الدلالية[1]". ويتضح من خلال هذا القول أنّ الإيديولوجيا حسب باختين تعتبر مادة أساسية من خلالها تبنى الرواية وتتشّكل. ويرى باختين أيضّا أنّ " الإيديولوجيا تقتحم النص باعتبارها مكوناته الأولية لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية كما أنها حين تدخل النص لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض[2]".

يحيلنا هذا القول إلى كيفية دخول الإيديولوجيا إلى عالم النص الروائي كمادة أولية أو باعتبارها مكونات النص الأولية، فبغياب الإيديولوجيا لا يتأسس النص الروائي أي أنّ الإيديولوجيا هي الشرط الأول لبناء الرواية. كما أنها عند باختين " تصبح أحيانا مجرد صوت فردي يشكل موقفا مخالفا لموقف الخصم وهكذا فكل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة آراء لأبطال الآخرين وعن هذا الاختلاف الإيديولوجي ينشأ الصراع في الرواية وتصبح صياغة الحبكة ممكنة[3]". رغم اختلاف الآراء ووجهة نظر الأبطال في الرواية هو الذي يؤدي إلى توليد الصراع في تلك الرواية مما يساهم ويساعد في صياغة الحبكة بسهولة.

---

[1]- نقلا عن حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، ص 53.

[2]- المرجع نفسه، ص 26.

[3]- حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 32.

كما ترى **جوليا كرستيفا** أنّ " الإيديولوجيا أو بالأخرى الايديولوجيات توجد في النص الروائي متناقضة ولكنها غير مرتبطة ولا مُفكّرٍ فيها ولا محكوم عليها، أنها تشتغل إلا كمادة للشكل وبهذا المعنى فان النص البوليفوني ليس له إيديولوجية واحدة: هي الإيديولوجيا المشكلة إيديولوجيا الشكل[1]". ونفهم من كلام **كرستيفا** أنّ النص الروائي يحوي أيديولوجيات متناقضة مع بعضها البعض وهي لتخضع إلى ترتيب معين وثيقي وضيفتها تقتصر على الجانب الشكلي ونفهم أيضا أن النص المتعدد الصوتّ يحوي على إيديولوجيا واحدة. ونجد باختين لكي يؤكد وجود الايديولوجيات في بنية الفن الروائي يعتمد على الأبحاث اللسانية الماركسية "فهو يعتبر أن الدليل اللغوي المحمل بشحنة إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وإنما تجسده وتدخل في سياقه[2]".

ذلك أن الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أنّ أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها لأنّ الرواية في الواقع متعددة الأساليب، فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلاّ ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة وأخيرا أيديولوجيتها الخاصة[3]. فلغة الرواية لا تقتصر على لغة الروائي فقط بل نجدها متعددة الشخصيات وكل شخصية فيها و لها لغتها الخاصة و بالتالي تكون متعددة الأساليب واللغات والمواقف وهذا الأمر هو الذي يساعد الكاتب غلى تشكيل الحبكة كما انه من خلال هذا التعدد ينتج عنه أيضا توليد معاني جديدة لتشكل مضمون النص تكون هذه المعاني مستمدة من واقعة و بيئته وهو المنطلق الذي أسس عليه ميخائيل باختين مبدأ الحوارية الذي جعله أساسا تقوم عليه الرواية، باختين وهو يحلل مفهوم للايديولوجيا ويربطها بالإنتاج الفني، أي بإطار يتخذه الفرد/المبدع، عالمه الذي يرى فيه المجتمع وهو يتحرك في كل الاتجاهات ووسيلته في ذلك هي اللغة/الكلمة، في الرواية[4]".

---

[1]– محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، ص96.

[2]– حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص33.

[3]– المرجع نفسه، ص33.

[4]– نورة بعيو: آليات الحوارية وتمضهراتها في خماسية "مدن الملح"، لعبد رحمان منيف، ص 31.

أي أنّ ميخائيل باختين يرى أنّ الإيديولوجيا على أنها نوع من الإنتاج الفني أي أنّ الفرد المبدع، من خلال هذه الإيديولوجيا يقوم بتصوير أحاسيسّه ومشّاعره وانفعالاته الوجدانية ويقدمها للمجتمع لينفعل بها ووسيلته في ذلك هي اللغة التي تساعدها في إظهار إيديولوجيته للمجتمع فالكلمة بحد ذاتها تعتبر إيديولوجيا. ويقول باختين أيضّا " إن وعي الذات عند البطل وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية. لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، كما أنه حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية وإيديولوجية إلا بجانب إيديولوجيا أخرى[1]". ونفهم من هذا القول أنّ لإيديولوجيا تدخل عالم النص الروائي كمكونات فنية ويكون الحوار بين أنماط من الوعي متشكلة من أصواتً متعارضة للبطل فيحدث صراع ليظهر وعي الكاتب بواقعه الاجتماعي.

يقول حميد لحميداني: " أنّ كتّاب الرواية غالبا ما يقومون بعرض هذه الايديولوجيات والمواجهة بينها من أجل أنّ يقولوا ضمنيا شيئا آخر، ربما يكون مخالفا لمجموع تلك الايديولوجيات نفسها[2]".

بمعنى أنّ الرواية تصبح حاملة الإيديولوجية الأدبي ويتخذها كوسيلة لصياغة عالمه الخاص المستمد من واقعه وبيئته. ومن جهة أخرى نجد "**بيار ماشيري**" يتناول في كتابه من أجل نظرية الإنتاج الأدبي مفهوم المرأة كما تصوره"**لينين**"مركزا على دراساته حول أعمال تولستوي، ويلاحظ أن أبحاث لينين استخدمت ثلاثة مفاهيم أساسية المرأة–الانعكاس–التعبير بإمكانها أن تقود إلى بناء نقد علمي للأدب وهو يلاحظ أن هذه المصطلحات استخدمت خارج تأطير نظري[3]. **فبيار ما شيري** يرى أن المرأة لا بد أن تحدد في إطار النص داخليا وليس خارج النص. ففي نظر **ما يثري** انه يوجد سر في المرأة ذاتها وهذا ما قاده إلى الاعتقاد " أنّ صورة الواقع كما

[1]– حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، ص 32.

[2]– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 60.

[3]– حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، ص 25.

تم تمثلها من مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الذي تم رسمه داخل المرأة[1]". لأنّ النص لا يمكن أن يعكس الحقيقة الكلية للمسار التاريخي لذلك فهو لا يعبر إلا عن حدوده المعرفية، فما النص إلا تعبير جزئي عن الواقع.

إبراهيم عباس يشير إلى العلاقة بين الرواية والايديولوجيا في كتابه «الرواية المغاربية» فيقول: كون الإيديولوجيا تشكل جزءًا من النص الأدبي وكون الأدب يدخل إليها كأحد مكوناتها، أي العلاقة بينهما علاقة تبادلية في التأثّير والتأثّر ومن هنا كان في الرواية أشد ظهورًا لكون طبيعة هذا الجنس الأديب واتساعه يتيح للأديب حرية التعبير والنقد والمناقشة[2]. وهذا يعني أن علاقة الرواية بالأيدولوجيا هي علاقة وطيدة، كل واحد منهما يؤثر ويتأثر بالآخر، " فالأديب المبدع، لا يكتب نصه وهو خال من أي توجه أيديولوجي فهو ليس بريئا تمام البراءة لأن توجيهه يشكل جزءا من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته اللغوية ومضمون النص مستمد من بيئة الروائي ومحيطه[3]". وكما ذكرنا سابقا أن العلاقة بين الإيديولوجيا والرواية علاقة تأثّير وتأثّر، علاقة المبدع بالنص والنص في حد ذاته الذي يعكس عليه توجه الروائي وشخصيته وثقافته وفكره المستمد من واقعه وبيئته.

كما نجد **إبراهيم عباس** يقول " النص ككل من صياغة المبدع أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي الإيديولوجي[4]". ويفهم من هذا القول أنّ النص يقوم الأديب بصياغته وكتابته لكن المحتوى الموجود داخل ذلك النص يكون مستمد وله علاقة وثيقة بالواقع المعاش، وبحال المجتمع فكل رواية تحمل بداخلها إيديولوجيا بجسدها الروائي في روايته ليعطي أفكار ورسالة لتغير الواقع أو التعبير عنه.

---

[1]– حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، ص 26.

[2]– إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص 57.

[3]– المرجع نفسه، ص 57.

[4]– المرجع نفسه، ص 58.

نعثر على خطاب ساخر من الايديولوجيا الاشتراكية وهو تهكم جارح، وملاحظات جارحة وهو حوار الذي دار بين فرح نيشان حيث عرض نيشان على فرح إن يكون مطيعا له بلهجة ساخرة "هل أنت على استعداد لدفعه؟ الطاعة أولا. الطاعة المطلقة لي.[1]". تحدث نيشان إلى فرح بصوت صارم وبهذا تذكر فرح حكاية الرجل الذي وقع مع الشيطان عقدًا وهكذا امتلئ قلب فرح غما وبكى وشعر نفسه عبدا عند نيشان ويجب تلبية أوامره، لأنّ نيشان يمتلك السلطة المالية ونفوذ وصعود على قمة جثث المساكين والمحتاجين مثل فرح وبهذا يكون باع نفسه للشيطان(نيشان) من أجل تحقيق الحلم (المال والشهرة). لكنه عندما يحصل عليه يكون قد خسر نفسه ويكتشف أنّ السعادة ضاعت منه التي كان سيحصل عليها ويصل فرح بهذا إلى مرحلة الجنون ويرى كوابيس ليس لها أساسا من الصحة وبدأ فرح يرتدي ملابس النساء وماكياج على وجهه سأله نيشان بسخرية "من أين جئت بهذه الجمجمة؟ ولماذا فوق رأسها إكليل عروس وتاجها؟![2]". وباع نيشان فرح وزوجه قائلا "مبروك البيعة. همس نيشان في أذني هذا الزواج دعاية باهرة... ثم انه سيقويك فنيا... والدها ثري ومشهور... شد حيلك![3]".

هذه الشخصية متكبرة فكل شيء عندها يشترى بالمال، وهي أشد قسوة وفظاظة وتنحدر من الطبقة العليا المخملية وتشعر بالقوة والحرية حين تتحدث مع الآخرين، فنيشان رجل أعمال يمسك بزمام السلطة والذي يقوم بإذلال الناس من خلال ثرائه. وبهذا قام فرح بعقد صفقة مع قريبه نيشان الذي يتنازل بموجبه عن رجولته لإرضاء نزوة هذا القريب، مقابل ما يحققه من شهرة ومجد، لأنه ظن أنّ المال يصنع المعجزات.

ولعل الجديد الذي قدمته غادة سمان عبر هذه الشخصية يمكن في أنها طرحت إشكالية السلطة الاجتماعية وحكم القوي على الضعيف التي تطبق على الفقراء في بيئة غريبة عنهم،

[1]- بيروت 75، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 98.

[3]- المصدر نفسه، ص 104.

وهكذا اجتمع الحزن كله في قلب فرح، ولم يجد الخلاص من نيشان إلا بالموت. ولم يجد فرح الخلاص من بؤسه الداخلي إلا بالجنون.

كما عالجت **غادة سمان**، في نطاق السخرية الإيديولوجية، علاقة الرجل بالمرأة، وبناء على ما قدمتها لباحثة فان استبداد الطبقة العليا هو شكل من أشكال القهر ضد النساء، فنمر كطرق مهيمن يمسك بزمام السلطة ويعامل ياسمينة بشكل تعسفي وتلاعب بمشاعرها لأنه يعرف انه تحب المال والشهرة ويقوم بإذلالها أمام أصدقائه، فهي لا تستطيع التخلي عن جسده وحبها العظيم لجسده منعني دوما من مجرد رؤية بوضوح. إلا ليلة البارحة، يخيل إلى أنني شاهدت وجهه الحقيقي لثانية· نصحها بانّ تبحث عن رجل أخر فظنت انه يمزح قالت «احبك ولذا استمتع معك لا يستطيع أي رجل أخر يمنحني هذه المتعة.[1] "ثم قال لها بلهجة فيها سخرية وصراخ "جسدك مسكون بالشياطين أي رجل سيمتعك.اذهبي وجربي...أنني أشك أصلا أنك كنت عذراء حين بدأنا معا...لقد مارس على لعبة ما[2]". وبهذا قد قبلت ياسمينة وأكملت تعيش مع نمر لكي تستمر علاقتها معه، لكن قبل أنّ يقتلها أخوها، قرر أن يقدمها ويبيعها لرجل أعمال نيشان، كي يتخلص منها قبل زواجه.

تعمدت الكاتبة عبر بطلتها ياسمينة أن تقدم لنا نموذجا خاطئا لتحرر المرأة، لهذا كان محكوما بالموت. وبهذا استطاعت غادة سمان أن تقدم لنا الوضع المزرى والواقع الهش الذي يعيشه المجتمع العربي بأسلوب سخرية وأعادت تقديمه بلغة مغايرة وبنبرة فيها كثير من الهجاء في "**بيروت**75".

[1]- بيروت75: ص 39.

[2]-المصدر نفسه، صفحة نفسها.

الشخصيات في الرواية:

تعد الشخصيات الركيزة الأساسية في الرواية والتي يتخذها الروائي من أجل الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا ومن اجل تصوير المجتمع الإنساني، فهي العنصر الفعال الذي ينجز الأحداث، كما أنها من نسج خيال الأديب يبث فيها الحياة ويصورها بشكل فني دقيق تجسد بذلك فكرته وتعبر عن تجربته في الحياة، فقد تعددت مفاهيم الشخصية في النص الروائي بالإضافة إلى تعدد الآراء والكتابات حولها.

فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الحطاب السردي وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه.[1] إن الشخصية هي المحرك الرئيسي والعنصر المحوري في كل سرد فلا يمكن تصور رواية بدون شخصيات.

كما قدم تعريف للشخصية عل أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها، وصوتها وملابسها وأهواؤها وأجسمها وأمالها وآلامها وسعادتها وشقاوتها...[2] ونفهم أنّ الشخصية عبارة عن كائن بشري له صفات بشرية تتفاعل مع المكان والزمان. كما نجد **"فيليب هامون"** يعرفها بأنها «مقولة سيكولوجية تدل على كائن ضمني لا يمكن وجوده في الواقع[3]». إن الشخصية عنصر تخيلي، يخلقها السارد من خلال إبراز ملامحها وسلوكها وسماتها. كما رأى **ميلان كونديرا** " أن أشخاص الرواية لا يولدون من جسد، أو كما تولد الكائنات الحية، وإنما من مواقف من جملة، من استعارات تحتوي على بذرة إمكان بشري أساسي، يتصور المؤلف انه لما يكتشف، انه لا يقل فيه ماهر جوهري[4]". ويفهم من أنّ

---

[1]– جميلة قيسمون: الشخصية في الرواية، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ال عدد13 ص195.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،1998، ص78.

[3]– نجمة فرواز : دور الشخصية في التعدد اللغوي والإيديولوجي، تر بوزيد مومني (رواية حضرة الجنرال لكمال فرور أنموذجا) المجلد08، العدد3، سبتمبر 2021، ص2686.

[4]– المرجع نفسه، ص2686.

الشخصية في الرواية كائن موجود في الورق غير موجود في العالم الحقيقي وإنما وجودها متخيل وأنها مجسدة بمعايير مختلفة يبتكرها المؤلف بغية أداء دور ما أو إيصال فكرة إلى المتلقي.

كما أن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث أنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة... والتي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها[1]. أيّ أنّ الشخصية عند عبد الملك مرتاض هي التي تكون واسطة العقد داخل الرواية والتي تصطنع اللغة كما أنها الوحيدة التي تستقبل الحوار وتقوم بتضريم الصراعات وتفصيل الأحداث وذلك من خلال صفاتها الجسمية وسلوكياتها الأخلاقية. ونلخص القول بانّ الشخصية في الرواية هي الركيزة الأساسية التي تدور حولها أحداث الرواية والمبدع يعمل على إيصال أفكاره المختلفة من خلال الشخصيات فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي وهي أنواع الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية وسنقوم بشرح موجز لها:

الشخصيات الرئيسية :

تعد المحرك الأساسي **للأحداث حيث يتخذها الكاتب لتقوم بالتعبير عن الأفكار والاحاسيس التي قصدها.**

" الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست نماذج بسيطة... الشخصيات الرئيسية هي التي تتأثّر باهتمام السارد، يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التمييز حيث يمنحها حضورا طاغيا وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط[2]". أي هي التي يدور حولها العمل السردي من بدايته إلى نهايته وهي التي تحتل مرتبة الصدارة في العمل الروائي كما أنها تحظى بمكانة هامة

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص91.

[2]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، الجزائر،2010، ص56.

خصصها لها السارد دون سواها مما جعل منها محط اهتمام الشخصيات الأخرى إذ يتخذها السارد لتمثل له ما راد تصويره.

الشخصيات الثانوية:

" تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية، أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وأخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له[1]". أي أنها تعبر المساعدة للشخصية الرئيسية وبذلك تكون مهمتها أقل تعقيدًا من دور الشخصيات الرئيسية كما يمكن معارضة لها.

ثالثا/ الشخصيات وخطابها الإيديولوجي في رواية"بيروت75" لغادة سمان:

إذ أمعنا النظر إلى رواية "بيروت75" لغادة سمان نجدها مليئة بالشخصيات مختلفة الأدوار، لكل شخصية زاوية رؤية تسرد من خلالها الأحداث ففي هذه الرواية هناك تسعة شخصيات بعضها رئيسية والأخرى ثانوية سنفصلها فيما يلي:

- **ياسمينة:** تعد شخصية ياسمينة في الرواية من الشخصيات الرئيسية وهي بطلة تسعى لتغير مصيرها و حياتها و تحقيق ما لم تصبوا إليه من قبل و تذوق على ما لم تمارسه من قبل بسبب الثقافة و العادات و التقاليد التي كانت تعيشها في بلدها دمشق مجتمع التخلف الذي يضطهد و يسلب منها جل حقوقها يجعلون من الرجل المسيطر على كل شيء بمقابل نجد المرأة خادمة له مما يجعلها تشعر بالضعف و العزلة عن بيئتها الاجتماعية و هذا ما نلتمسه مع ياسمينة التي عاشت في فقر في بلادها دمشق و التي تعبت من التدريس وكانت من الكبت الجنسي تقرر السفر إلى بيروت عالم المال و الانحطاط بغيت الهروب من الفقر وترك بلدها وعائلتها، وان تناضل من اجل تحقيق أحلامها رغم الصعوبات التي ستوجهها في بيروت وهنا تبرز إيديولوجية الشخصية

[1]- بيروت75: ص57.

التي تتمثل في أنها مثال للمرأة القوية التي لا تستسلم بسهولة الرافضة للوضع الذي كانت عليه، فهي عبرت برؤيتها هذه عم الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع قد صورت تصويرا خارجي من طرف السارد "تأتي صبية حلوة تودعها أمها، الأم محجبة و تبدو على ثيابها رقة الحال و الفتاة ترتدي ثوبا قصيرا جدا يكشف عن ساقيها شديدتي البياض و الامتلاء[1]".

إذ نجد ياسمينة تشف طريقها بجسدها، فتصبح عشيقة احد الشباب الأثرياء و ذلك من اجل الحصول على المال والشهرة ليأخذها إلى اليخت و يقضى معها أجمل الليالي و هذا ما نلتمسه في قول الساردة «أطفا نمر محرك اليخت أفلته للموج يمضى به حيث يشاء...و الريح المصادفة... و انطلق مثلها يركض عاريا غلى السطح الزورق عاريا كسمكة و أحست أنها يعيشان أسطورة الخلق الأولى[2] " . غير أنّ الشخصية "نمر" تنحدر من الطبقة العليا تتلاعب بياسمينة التي تنحدر من الطبقة السفلى فعندما تحس انه تغير عما سبق وانه لم يعد يحبها يحاول نمر الدفاع عن نفسه بحجة انه من يشك دليل عدم ثقته بشريكه وهذا ما نجده في قول السارد "وحتما إذا صارحته بمخاوفها و شكوكها أو قالت له: احسب انك لم تعد تحبني كما من قبل، فيرد عليها شكك في حبي هو دليل خفوت الحب في قلبك الشك دليل عدم الثقة[3] ".

وهذا دليل على تلاعب الأغنياء بالفقراء فياسمينة كانت خائفة من فقدانه وخاصة فقدان جسده الذي أدمنت عليه وكانت مستعدة للطاعة حتى لا يتركها وتعود إلى نقطة البداية بدون مال ولا مأوى كما نجد قول أخر يبرز فيه كيف تلاعب نمر بياسمينة "في بداية علاقتنا كنت تلمح لي عن الزواج...فيرد نمر الزواج! أيتها المجنونة... هل تصدقين أنني

[1]- بيروت75: ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

[3]- المصدر نفسه، ص38.

أستطيع أنّ أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج[1]". وهذا يظهر مدى تلاعب نمر بياسمينة، فبعد أن قدمت له كل شيء وأصبحت عواطفها ومشاعرها ملك له تركها صريعة الآلام والحسرة ومن اجل أن يحرر نفسه منها يجعلها كصفقة للبيع ويعرضها لنيشان وهذا ما نلتمسه في قول نيشان "سآخذها بشرط أن نتفاهم مع عمك المقبل فاضل السلموني على أن ترسي المناقصة على. خدمة مقابل خدمة، ياسمينتك لا تستهوني وسأجعلها عشيقتي مؤقتا لأجل العمل لا أكثر[2]". ومن خلال هذا الموقف يظهر مدى استبداد الطبقة العليا ضد النساء واستغلالها وتحطيم أحلامها.

فلما أحست ياسمينة أنّ العالم كلها ضدها أرادت الذهاب إلى شقة أخيها ضنا منها أنّه سيرحب بها إلا أنّه عند وصولها طلب منها النقود عن غير ذلك أجابته انه لم يعد لها المال وأنّ نمر تركها وخانها اتهمها بالكذب وقام بقتلها وهذا ما ستعرضه في قول الساردة " تذكرت أنها لم تدفع له النقود منذ أسابيع، لم تدفع ثمنا لصمته عن الشرف الرفيع! صرخ بها:حسنا فعلت بمجيئك للدفع... لا املك قرشا واحد للسهرة[3]". وهذا يلخص لنا أن كيف الطبقة السفلى يمكن أن تعمل على اضطهاد بعضهم البعض فبعدم قدرة ياسمينة على تلبية رغبات أخيها جعلها تتعرض للاضطهاد، على يد شقيقها حيث مارس معها العنف الجسدي وابتزها إلى أن قتلها من اجل المال.

ونستخلص من هذه المواقف أن **غادة سمان** تحاول أن تظهر الحياة التي تعيشها المرأة العربية وانه على المرأة أن تحسن اختيار طريقها من اجل تحقيق حلمها ولتبين أيضا مدى المعاناة التي تمر بها في ضل سيطرة الرجل عامة والطبقة العليا خاصة

[1]- بيروت75: ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

[3]-المصدر نفسه، ص76.

- **فرح**: شخصية رئيسية في الرواية تعيش في دمشق، مجتمع الطرد الذي يعاني فيه الناس من شتى الأزمات، الذي ضاقت به الحياة، إذ يمتاز فرح انه يملك صوت جميل و عذب، ينطلق في رحلة إلى بيروت من اجل أن يحقق الشهرة و المال و التخلص من الفقر الذي عاشه في بلاده و من اجل تحقيق حلمه اخذ معه وصية من والده إلى قريبة الغني نيشان ليساعده في ذلك إلا انه وجد في بيروت ما لم يكن يتوقعه فكون هذه المدينة معروفة أنها مجتمع المال و مجتمع مؤمن بالقيم المادية، كل ما فيه يقاس بالنقود فقط و فيه لا يقدر الناس إلا بما يملكون فيجد فرح نفسه مضطهدا من قبل الناس في بيروت وهذا ما نجده في قول فرح "اقرع نفسي على تشاؤمي و ادخل إلى دكان أول بائع سندويش ينظر إلي باحتقار و يرفض السماح لي باستعمال هاتفه شيء ما في وجهي يدعو الناس إلي اضطهادي... شيء ما يشد إلي الرجال الأقوياء كما يمارسون سلطتهم عليا[1]". وهذا يظهر مدى اضطهاد الناس حتى للرجال فكونه فقير لم يرحبوا به وعاملوه بسوء ولم يعطوا له قيمة. كما نجد في قول أخر للسارد: "قالت بقرف ساخر: تشرفنا نظراتها لا تزال تطارده بطريقة ما... يشعر بان بيروت كأنها تنظر إليه ويسمع باستمرار صوت مستخدم الفندق كالمطرق: معك قرش بتسوى قرش[2]". وهذا الموقف يظهر أن بيروت مجتمع لا يفتح صدره للفقراء، لا ينظرون ولا يقدرون إلا الأغنياء، فالذي يكون له المال يقتربون منه ويحترمونه والشخص الفقير يسخرونا منه فكل شيء عندهم يقاس بالمال.

ومن اجل تحقيق حلمه في أنّ يكون مطربا مشهورا يبيع نفسه لقريبه نيشان ويطلب منه هذا الأخير انه إذا أراد الشهرة فعليه بإطاعة والخضوع له وهذا ما نلتمسه في قول نيشان: "إذ تريد الشهرة والمال هل تعرف الثمن، ثمن الشهرة؟ هل أنت على استعداد

[1]- بيروت75: ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

لدفعه؟ الطاعة أولا... الطاعة المطلقة لي...[1]". وهذا يظهر لنا إن المجتمع البيروتي بطبقاته المختلفة والمتعددة تسعى دائما إلى سحق الطبقات السفلى فهذه الأخيرة بسبب فقرها المدقع تظهر نتيجة ظروفها المادية للتخلي عن أخلاقياتها الأصلية وإذلال نفسها للأغنياء في سبيل توفير لقمة العيش.

نجد في قول أخر لفرح تحول حلمه إلى وهم وكابوس حتى لم يعد يقدر أنّ يمتلك أجمل النساء بعدما كان يحلم بذلك من قبل وهذا ما نجده في قوله: "لم اعد امتلك نفسي ولا جسدي فكيف امتلك جسدا أخر[2]". فبعد أن أضمره الحال للتخلي عن رجولته وكرامته في سبيل الشهرة أصبح كل شيء عنده بلا قيمة فهو ليس ملك لنفسه بل ملك لقريبه نيشان فهو عقد معه عقدا بالطاعة المطلقة له.

فمن أجل الثّراء والشهرة قدم فرح نفسه قربانا للشّيطان وكان ذلك "رجولته" التي لطالما نمسك بها وعند وصوله إلى بيروت فقد رجولته وشرفه وأصبح لعبة بين يدي نيشان المتلهف والعاشق للرجال وهذا ما نلتمسه في قول فرح: "في الفراش كنت ثملا ومدهوشا في أن واحد، فلأمر لم يكن ممتعا، لكنه لم يكن مزعجا بقدر ما كان يخيل لي لأجل الثراء والشهرة والمجد وأشياء الحياة السهلة والمجانية كل شيء مباح ونيشان كان لحمه الكثيف المترهل يرتعش حبا[3]". وهذا الموقف يظهر كيف قدم فرح جسده وحياته لنيشان الذي يعاني شذوذا مع الرجال مما أدى بفرح بإحساسه بالمهانة، فالإنسان دائما ليعي فهمه لما يدور حوله إلا بعد الغرق في دائرة التشوه مما يجعله يستسلم لقوانين المكان وسلطته.

[1]- بيروت75: ص44.

[2]- المصدر نفسه، ص63.

[3]- المصدر نفسه، ص65.

ففرح كان رافضا في داخله لهذا الوضع الذي وصل إليه وتمثل رفضه بانتقاله إلى عالم اللاوعي، إلى عالم الكوابيس وأحلام اليقظة، فمنذ انطلاقه من دمشق وهو كان يشعر إن شيء ما غريب في هذه المدينة ففي كل مرة يحذره صوتا في داخله بالرجوع إلى قريته وجذا ما نجده في قول السارد: "لحظة استيقظ فرح من نومه سمع صوتا في أعماقه يصرخ به: اهرب لترك كل شيء وعد إلى قريتك، اهرب!"[1]. ففرح كان يريد الهرب من قدره في قريته، إلا انه بذهابه إلى بيروت زادت حياته شؤما أكثر من ذي قبل فأصبحت كالجحيم وكل ذلك من اجل المال والشهرة، أصبح المال يغزو العالم كل شخص يسعى من اجل الشهرة والنفوذ وأصبحت مشاعر الفقراء كالأرض يدوس عليها كل الأغنياء فلا يهمهم أمرهم، ما يهم سوى تلبية رغباتهم وإشباع غروهم وحقدهم.

إستخدم نيشان القوة على فرح فهو يرغمه على فعل أشياء لا يريد فعلها: " فقد جره نيشان من فراشه مثل كلب صغير وافهمه انه راهن عليه ولن يسنح له بالانسحاب من السباق وصفعه ثم قبله ثم صفعه ثم قبله ثم أمره بارتداء ثيابه ثم جره إلى المطعم لان منتج فيلمه الأول يريد أن يراه[2]". ويتبين من خلال القول إن فرح أصبح سجين بين أربع جدران لا يستطيع الخروج منها إلا بأوامر نيشان، فهو كالسلعة ولا سبيل له بالانسحاب فالشهرة والمال يناديانه وحلمه فان يصبح مطربا مشهورًا. في مقابل نجد نيشان الذي يسيطر على فرح ويخضع لأوامره ويهيمن عليه بكل الأساليب، فبعد أنّ فقد فرح رجولته وكرامته أصيب بانهيار نفسي، وأصبح يفعل أشياء غريبة وهذا ما نلمسه في قوله: "حين جاء نيشان ليأخذني إلى السهرة غضب كثيرا، صرخ بي: فرح انظر

[1]- بيروت75: ص82.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

إلى نفسك في المرآة! قال إنني كنت ارتدي ملابس النساء وعلى وجهي ماكياج نسائي[1]".

ففي ارتدائه لملابس النساء يعد ذلك انتهاكا لرجولته. كما نجد في مشهد لفرح يظهر مدى قسوة الأغنياء على الفقراء فكل شيء يقاس بالمال فنجد يقول على لسان الطبيب "إذا كنت لا تملك نقودًا تركتك تنزف حتى الموت "معك قرش بتسوى قرش[2]". ففي زمن الماديات تقدمت المصالح الشخصية على أي مصلحة أخرى، وأصبح الاحترام والتقدير مقتصرين على أصحاب المال فقط، أما الفقير فصار مهملا ينظر إليه بنظرة الشفقة وأصبح تقييم الناس مرهونا بما يملكون، فما أبشعه من شعور ذلك الذي يجبرك على التخلي عن كبريائك وكرامتك ورجولتك لتحظى برضى ذوي المال وهذا ما حصل مع فرح الذي قست عليه مدينة بيروت فهذا للأسف ما أصبح عليه الواقع المرير فكل شخص يتقرب الى من يملك المال والنفوذ. فنحن في زمن تسوده المادية وتسيطر عليه المظاهر.

فبعد كل تلك الكوابيس التي راودت فرح، أصبح مختلا عقليا وأخذوه إلى مستشفى المجانين وهاهو ينتظر ليحل الظلام ليهرب ويعود إلى وطنه معبّرا: " وأنا قابع في مخبأي ريثما يحل الظلام وانطلق هربا إلى قريتي، ما تبقى مني عائدا إلى دوما، اعرف أنا شيئا لن يعود كما كان، لكنني سأهرب أعود إلى حضن أمي الأرض... انه هو المريض قادر على التكيف مع مجتمعه المريض، أما أنا فمعافى ولذا عجزت عن إكمال شوط الجنون في مسيرة السقوط[3]". فالمجانين حسب فرح هم سكان بيروت المهووسين بالمال والجاه والشهرة فكلهم مرضى، تحركهم عجلة المادة وشهوة العرى

[1]- بيروت75: ص92.

[2]- المصدر نفسه، ص103.

[3]- المصدر نفسه، ص108.

والدم الذي يسحق المستضعفين وتصعد على أكتافهم، وبذلك تتحول بيروت إلى وحش جهنمي يمضغ كل الضعفاء، مما أدى بفرح للهروب والعودة إلى بلاده الأم حتى ولو كان لن يعود كما كان من قبل فهناك شيء ما انكسر، وهو رجولته وكرامته التي سلبت منه في بيروت وذلك من اجل المال وفي المقابل لم يربح لا الشهرة ولرجولته.

يمكن القول إنّ الروائية قد ركزت على ياسمينة وفرح كونهما المحور الأساسي للرواية ليعكسان لنا عن الواقع البيروتي وعن الحياة في بيروت من خلا الايديولوجيات التي كان يحملها كل منهما والتي تندرج تحت رؤية واحدة وهي الرفض للوضع المعاش في بلادهم والحلم في التغيير وتحقيق الشهرة والمال في بيروت.

- **أبو مصطفى** يعد أبو مصطفى من بين الركاب المتجهين نحو بيروت وهو رجل كبير في السن، ذو هيئة ضخمة ويبرز ذلك من خلال الرواية: "عند الحازمية، في مدخل بيروت صعد الراكب الخامس والأخير... استند بيده الخشنة الكبيرة إلى المقعد الأمامي وهو يرمي بجسده الضخم في المقعد الخلفي... فكرت بدهشة وهي تتأمل وجهه الستيني المرهق[1]". يعمل أبو مصطفى صيادا ويحلم في أن يصطاد المصباح السحري ضنا منه أنه حبل النجاة والخلاص من الفقر والقهر له ولأسرته فقد يصطاد ليلا إذا أن المصباح السحري وحده هو الذي يمد له القوة لإكمال العمل فهو يتوق بشدة إلى لقائه لذا في كل ليلة يسارع إلى البحر وهذا ما نلتمسه في قول السارد: "ثلاثون عاما وهو يخرج إلى الصيد كل ليلة، كل ليلة، دونما انقطاع...ثلاثون عاما وهو يحلم بأن المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه[2]". يأخذ أبو مصطفى معه ابنه مصطفى الشاعر المثقف والشاب المتعلم ليأخذ محل أخيه المرحوم علي ويجعله يترك

[1]- بيروت75: ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

الدراسة من اجل العمل معه، المال وليطعموا أنفسهم وأسرتهم وهذا ما نجده في قول السارد: "وأشار أبو مصطفى إلى ابنه بيده الإصبع المقطوعة وقال بفخر وبشيء من الحزن: هذا ابني مصطفى بصف البكالوريا يترك المدرسة ويتعلم الصنعة لأنني تعبت سيحل محل أخيه المرحوم علي[1]".

فأبو مصطفى يعد صاحب اليد الناقصة وهي صورة تمثل تشوه الواقع وقسوة العيش والحرمان فأحلامه تسيء له رزق يكفي لأولاده، علاج رئته المصدورة لكن المكان يهيمن عليه وعلى عائلته فسيطر عليهم الفقر والبؤس. فكل ما يسعى إليه أبو مصطفى هو إطعام عائلته فنجد ابنه مصطفى يسال إلا يشفق على الأسماك حينما يقتلها فهو لا يعلم كيف يأتي والده بالطعام الذي يأكله وما هي الأزمات التي يخوضها في سبيل تركهم على قيد الحياة وهذا ما نجده في قول السارد: مصطفى يسال والده: "الم يحدث إن شعرت مرة بالحزن لموت سمكة وأعدتها إلى البحر رحمة أنينها؟ يرى والده: "صوت أنينك، وإخوتك العشرة، حين تجوعون هو كل ما اسمعه[2]". فالإنسان دائما يجد نفسه مجبرا على خوض تجربة الوجود المحفوفة بالألم، ولا يملك إلا تحمل ذلك، فالبقاء دائما يكون للأقوى، فان يكون المرء قويا يعني أن يكون مستعدا للممارسة وجوده بكل ما فيه من تحدياتنا يتهيأ للخسارة باعتبارها جزء من اللعبة.

أحس أبو مصطفى أن لقاء المصباح السحري قريب جدا فاخذ معه ابنه و الذين يعملون معه إلى البحر ومعه الديناميت و استخدمه في الصيد، و يقفز معه إلى الماء بحثا عن المصباح ليخرج إلى السطح عظاما وبقايا و هذا ما يوضحه قول السارد:" رمي بشباكه، أشعل فتيل الديناميت... قفز إلى المال، هاهو جسده كل حزمة ديناميت

[1]- بيروت75: ص37.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

لصيد المصباح...رفع الرجال الشباك، خرجت جثة أبو مصطفى كسمكة نادرة مضرجة بالدم[1]".و يكون أبو مصطفى انهي رحلت عذابه و شقائه المتمثل في محاولة تحقيق حلم صيد المصباح السحري الذي سيخلصه من الفقر و القهر الذي يعيشه.

رأى مصطفى جثّة والده ممزقة انفجر بالبكاء وهو يخاطبه: "ولكنك لم تعرف قطا كيف تخرج من القمقم! وما كنت تفتش عنه لم يكن في أعماق البحر بل كان في أعماقك![2]". فالتغير والإصلاح كامنا في الدواخل، لا في الأحلام المعوية العاجزة التي تقودنا إلى مصائر مأسوية وهذا ما حصل مع أبو مصطفى الذي أغواه حلم صيد المصباح السحري ضنا منه انه سيخرجه من الفقر إلا أن أحلامه تلك هي التي أودت بحياته ليصبح جثة مرمية في البحر.

- **نيشان:** هو قريب فرح الرجل الغني الذي مثلا لكل قريته، وهو رجل أعمال مشهور فقد صور تصويرًا دقيقا من طرف السارد في قوله: "نيشان رئيس مجلس إدارة شركة "**تنيسكو**" للعلاقات العامة والمدير التجاري لماركة أحذية شهيرة ومعجون أسنان جديد ووسيط صفقة أسلحة كبيرة، ثم بالإضافة إلى بيع الدبابات يتعاط أحيانا إنتاج بعض الأفلام التجارية الناجحة وخلق الفنانين الجدد وقد ولع في لعام الفائت مطرب أطلقه هو وتزعمت حملة الدعاية له المجلة التي يملك له المجلة التي يملك جزءا هائلا من أسهمها رغم استقى له ناقدها الفني[3]". فنيشان يعتبر من بين أشهر رجال الأعمال في بيروت بما يملكه من شركات ومشاريع.

[1]- بيروت75: ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص81.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

فنيشان لم يكن كما توقعه فرح رجل صالح فقد كان عكس ذلك تماما وهذا ما نلتمسه في هذا القول: "نيشان قد استشاط قيظا وهو يتحدث على الهاتف، وبدا أبشع من صوره أكبر سنا، ليس ذلك فقط بل ومختلف التعبير: اشد قسوة وفظاظة لكن فخامة المكان جعلته يشعر بالضآلة[1]". فنيشان رجل شاذ لا يحب معاشرة النساء بل يجد المتعة مع الرجال فيستغل حاجة فرح للمال ورغبته الشديدة في الوصول إلى الشعرة و يستغله جنسيا لإشباع رغباته المثلية وهذا ما يظهره قول نيشان:" النساء لا يقدرن على منحى المتعة أيها الرجل الرائع... مع الرجولة أحس بالألفة، معهن أحس بالغربة... ولا فرق عندي بين أنّ أضاجع أنثى أو عنزة، أما الرجل فشيء أخر[2]".فممارسة الجنس بين أشخاص من نفس الجنس تعتبر من الظواهر غير أخلاقية فالانحرافات الاجتماعية راجع لارتفاع نسبة الانحرافات الجنسية إلا أنها عدة أثار و أضرار تؤدي إلى نتائج و خيمة في مختلف مجلات الصحية و النفسية، الاجتماعية غير أنها منتشرة في العالم.

كما نجد في قول أخر لنيشان كيف يستصغر ويحتقر النساء: " ما أبشع النساء! يتركن على الوسائد بُقعًا من الكحل والأحمر ويلطخن الشر اشف غالبا بأشياء أخرى! الرجل جميل ونظيف ولا يخلف الأقذار خلفه[3]". فلا يوجد شيء أقبح في الحياة مثل احتقار الإنسان الضعيف واستصغار والتقليل من قيمته خاصة النساء فقد كرم الله تعالى الإنسان وجعله بمكانة مفضلة وهذا منجده في قول الله تعالى: " ولقد كرمنا أبنى ادم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا[4]". ليأتي شخص قليل الفكر يحتقر ويستهزئ ويتعالى على الناس، فهؤلاء الذين

[1]- بيروت75: ص43.

[2]- المصدر نفسه، ص65.

[3]- المصدر نفسه، ص77.

[4]- الإسراء الآية 70.

يتعالون على الناس لديهم اختلال في التربية ويشعرون بالنقص لذلك يسلطون قواهم على الذين يكونون أضعف منهم.

إضافة إلى ذلك نجد شخصيات أخرى ذكرت في الرواية لكن بشكل ضعيف جدا ساهمت في حركة الأحداث ودفعت بها إلى الأمام نذكر منها: النسوة الثلاث المحجبات أخ ياسمينة، نائلة، سائق التاكسي أم ياسمينة، البصارة فايز.

- **مصطفى:** هو شخصية غريبة. فهو يدخل الرواية بلا استئذان ويخرج منها فجأة وبلا مقدمات، إلى درجة يخيل إلينا أن غادة السمان قد حشرته حشرا ليعبر عن أفكاره ومواقفه مما يدور على الساحة اللبنانية، فقد جسدت الكاتبة هذا التناقض بين عالم الشعر الجميل وبين عالم الواقع البائس عبر شخصية مصطفى الذي يحل محل أخيه الغريق. فقد انتقل مصطفى من عالمه الخاص العالم الصيادين: " ووجد نفسه يعود من خلجان مرجانية الصخور، فيروزية السماء والأحلام، كان قد طار إليها على أصوات ضربات المجذافين والصوت العذب لانحسار الماء عنهما[1]". ويقنعه والده ويغير وجهة حياته بحكم ما فرضه الفقر على أسرته من ضغوط وقيود. وانتقاله هذا يفصل بين مرحلتين في حياته: مرحلة الدراسة والشعر والرومانسية ومرحلة المعاناة والعمل والممارسة. معنى ذلك انه لم يختلف في البداية كثيرا عن فرح وطعان وياسمينة. إلا أنّ انتقاله إلى عام البحر وللصيادين مكنه من انه ينطلق عالمه الرومانسي وينخرط في الكفاح من اجل اللقمة: "لقد انتهى زمن القراءة والكتب التي استأجرها من المكتبات والأصحاب... ودعا يا زمن كتابة الشعر... ما جدوى الحبر أمام هذا البحر؟[2]". فالفقر الذي تعيشه عائلة مصطفى تحتم عليه ترك عام الشعر والبحث عن لقمة العيش.

[1]- بيروت75: ص28.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

يتضح لنا العام الداخلي لهذه الشخصية عبر لغة المتناقضات، خاصة إثر انتقاله من مرحلة التلمذة إلى العمل: "لقد اقترب الخريف وبدلا من المدرسة سيكون عليّ أن ادخل عالم أبي الوحشي... لقد بدا خريفي عمري دون أن أحيا ربيعي..."[1]! إن هذه الشخصية بدت للمتلقي أكبر من عمرها، حيث نطق بلغة تفوق عمره ومستوى وعيه الثقافي ونجده يطرح أسئلة الوجود الإنساني جعله أشبه بحكيم خبير الحياة وبات يطلق أقولا تعبر عن رؤية عميقة للحياة:" لعبة الحياة ككل هي التي تعذبني. الصياد السمكة الموت هو وحده الصياد الذي لا يرحم والذي يتساوى في شبكته القاتل والقتيل[2]". لا يلاحظ فرقا كبير بين مصطفى وفرح الذي "لا يستطيع احتمال موت الرقة في هذا العالم". إلا أنّ الممارسة والمعاناة ستتكفلان لتخليص مصطفى من خيالاته ورومانسيته. وها هو بعد قليل يحس بالخجل والبؤس أمام الواقع: "منطق كل ما في العالم من فلسفات جميلة ينهار أمما منطق صراخ طفل[3]". أحس بالأسى لأن شريعة ما جعلت لعبة القتيل شبه إرغامي حيث القوي يقتل الضعيف والبقاء للأقوى.

سيتخلص مصطفى من كل ما ران عليه سابقا من الحزن وتأزم وسيدخل عالم النضال من اجل تحقيق العدالة الاجتماعية: "انه لم يعد حزينا من اجل الأسماك المحيط. لم تتكسر العلاقة بينه وبين كائنات الطبيعة، ولكنها نامت وحلت محلها رابطة تشده إلى المعذبين أمثاله وأمثال أبيه من فصيلة اسماك الأرض. أولئك الضائعين في سراديب قسوة الحياة في بيروت، صار مشغولا بالحرب مع أل السكيني والسلموني وطبقتهما التي تسرق القمة من أفواههم[4]". معاناة مصطفى تميزت بفعلية متجسدة في مصارعة

[1]- بيروت75: ص27.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- المصدر نفسه، ص34.

[4]- المصدر نفسه، ص78.

البحر وأهواله والخروج من حالة الفقر هذه وأن كيف الطبقة البورجوازية الكبرى تتعامل معهم.

حيث تفاجئ مصطفى بخبر موت والده بكل حكمة حيث بكل حكمة أمام جثة أبيه. فقد قتل والده الحلم بفانوس السحري ينتشله من بؤسه فيخاطبه قائلا "لم تعرف قط كيف تخرج من القمقم وما كنت تفتش عنه لم يكن في أعماق البحر بل كان في أعماقك[1]". فقد استقبل مصطفى جثة أبيه بكل حكمة بحكم انه فتى صغير.

وتتمثل إيديولوجية مصطفى هذه الشخصية أنها مختلفة عن باقي الشخصيات الأخرى فقصة مصطفى هي قصة الانتماء وبهذا يكون مصطفى أقرب الأشخاص إلى غادة السمان الحامل لأفكارها ومواقفها من المجتمع. وهذه الشخصية تختلف مع باقي الشخصيات الأخرى من حيث تدرج مسارها من بداية الرواية حتى نهايتها. فهو كان محب لعام الشعر ويكتب قصائد لكن أبيه يقنعه فلاصطياد الأسماك وغير وجهة حياته فيقرر مصطفى النضال عبر الحزب السياسي كي ينصف الصيادين.

فقد كان مصطفى يشعر بإحباط ويأس نتيجة الحلة المزرية التي تعيشها عائلته خاصة عندما يعود والده مدحورًا من البحر ولم يصطاد أي سمكة، فمصطفى سيفرض عليه حرمانه الطبقي الابتعاد عن الكتب ليخوض عالم الممارسة والمعاناة، تظهر إيديولوجية من خلال الحوارات السابقة مع أبيه الذي يختلف عنه كليا حيث في حوار دار بينهما بين مدى اختلاف حيث سال مصطفى والده بعداوة: "الم يحدث أن شعرت مرة بالحزن لموت سمكة وإعادتها إلى البحر رحمة بأنينها؟". ويرد والده قائلا: "إن صوت أنينك وأخوتك العشرة، حيث تجوعون هو كل ما اسمعه[2]". شعر مصطفى بحزن تجاه السمكة

[1]- بيروت75: ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

وهي تموت وتتخبط في الشباك، حيث امتنع عن أكل السمك لأنها تعتبر جريمة بحق الوجود لكن الفقر الذي يعيشه هو وعائلته توجب عليه تقبل ذلك.

فهذه الشخصية بدت أكبر من سنها مازال طالبا في مرحلة الثانوية ولهذا ينطق بلغة تفوق عمره ومستوى وعيه الثقافي، لكنه يمتاز بدقة في ملاحظة الأمور رغم فقره حيث كان يتصف بالصدق ما يدور حوله.

- **أبو الملا:** هذه الشخصية تعمل حارسا في موقع أثريّ في أحد أحياء بيروت الفقيرة (أحياء التنك) تلتقط الروائية لحظة قاسية في حياة هذه الشخصية إذ سلطت الضوء على أب يفارق صغرى بناته بعد أن فارق أختيها لخدمة الأغنياء كي تساعده في حمل أعباء الحياة فهو يعيش صراعا بين مثل تربى عليه طيلة حياته إذ شكل الموروث من القيم الدينية وجدانه، بكل ما يعنيه من أمانة وشرف وبين ظروف حياته البائسة التي تدفعه للرضوخ إلى إغراءات تنتهك تلك القيم.

وضعه الاجتماعي البائس دفعه الى سرقة تمثال، إذ بذلك، سيتخلص من كل ما يمثل حياة البؤس والشقاء: "...البيت ذو الغرفة الواحدة لا ماء، لا نوافذ. ذباب فقط وصراخا لأطفال وشتائم النساء[1]". ففي اللحظة التي سيسرق التمثال ويتوهم انه ودع حياة الفقر والحرمان، ستكون أيضا لحظة نهايته، فقد اختار (أبو الملا) طريقة السرقة كحل لوضعه المتردي، وهو يعتقد بذلك أنّه يودع حياة الفقر والهوان بل انه في اللحظة التي سيسرق فيها التمثال يشعر "بلذة جبارة تستولي على جسده، وبنشوة قوة لا حدود لها[2]".

فكانت رغبته هي الحصول على حياة كريمة ووضع اجتماعي لائق يجنبه الاحتياج والفقر والانسحاق وإذ يخيل إليه انه تمكن أخيرا من تحقيق رغباته التي طالما حلم بها

[1]- بيروت75: ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص68.

فانه يتوهم انه قد سلك الطريق الصحيح ويعبر عن استعداد لإعادة الكرّة... "من الآن فصاعدا سيعرف درب اللذات وسيعيش–سيسرق ثانية، سيحارب كل شيء قبل فوات الأوان. سيحارب القتل أيضا[1]".

عمدت الروائية إلى التنوع في أشكال الحوار، فانتقلت من حوار متخيل بين الحارس أبو الملا والتمثال الذي ينوى سرقته وقد بدا لنا الحوار أشبه بحوار داخلي: "كان التمثال غاضبا بطريقة ما وكان في صوته تحريض غامض له على أن يفعل شيئا ما! سأله مرة بصورة مباشرة" ماذا تريدني أن أفعل؟" وأجابه التمثال:" أريد منك ما تريده الأصوات الحقيقية في داخلك فتش عنها. أنصت إليها. التقطها ومت من اجلها! أهذه الحياة التي تحياها أنت وأولادك؟[2]". فقد نشأت بين (أبو الملا) والتمثّال علاقة عجيبة حيث صار يلقى عليه تحية الصباح حين يدخل، وبل يتحدثان حتى عن الطقس، وفي يوم جاء أحدهم وقدم لي (أبو الملا) عرضا سخيا حيث طلب منه سرقة التمثّال مقابل مبلغ مالي، لكن أبو الملا رفض أن يبيع رفيقه التمثّال، فقد كان الوحيد الذي ينصت إليه.

انتهت حياة أبو الملا وأصيب بأزمة قلبية قضت على حياته وبذلك يقضى الصراع على الشّخصية تعاقب نفسها بالموت لانتهاكها القيم التي أمنت بها. فالمنظور الإيديولوجي لهذه الشخصية لا تختلف عن المنظور الإيديولوجي للشّخصيات الأخرى، فهو أراد سرقة التمثال لكي يتخلص من الفقر والوضع الاجتماعي المزرى الذي يعيشه وعدم بيع بناته الثلاثة للعمل كخادمات في القصور الحازمية الفخمة ونجد شخصية أبو الملا لا يملك سوى القيم الأصلية التي يحمل بها، فقد اختار طريقا مسدودا، لان فقره لم يؤد به إلا الذوبان والانسحاق، فقد لجأ إلى السرقة لمحاولة التخلص من الفقر والهوان. انه لم يكن مسلحا لمواجهة مجتمع بيروت.

[1]– بيروت 75: ص69.

[2]– المصدر نفسه، ص67.

فالعجز الذي اتسم به أبو الملا فهي نقطة ضعف تنخر باطنه وتفرض عليه التمزق والخيبة في نهاية الرحلة ولهذا وجد أن سرقة التمثال هو الحل الوحيد لوضعه الطبقي المزرى والمتردي لكن لم يستطيع ذلك أن يخون صدقه التمثال وانتهت حياته بأزمة قلبية.

- **طعان:** قصد بيروت للاحتماء من تهديد بالقتل طل ينغص حياته، فبيروت بالنسبة إليه كانت الملجأ الذي يجد فيه نوعا من الحماية والطمأنينة إذ تمكنه من أن يذوب في الزحام، إذ تبين الروائية أنها أسست على نظم بالية تعود إلى العصور الجاهلية. حيث ما زلت أحكام العشيرة وتقاليدها تتحكم في مصير الإنسان، فحين نلتقي به أول الرواية مذعورا مرتجفا، يشعر بحاجة إلى البكاء. وتتمثل مأساته في أن سقط فريسة المنطق العشائري الذي حكم عليه بان يكون هو الضحية لثار قديم، كان(طعان) شابا طموحا عاد لبلاده مع أحلامه بعد دراسة الصيدلية، ليجد نفسه ضحية هذا الثأر، هو يمثل التطور والحرية، الذين لا حول ولا قوة لهم أمام ضغط المجتمع الذي يمسك بعاداته وتقاليده.

طعان أراد أنّ يكون شخصًا مستقلا ومنفردا. لكنّه عاد لمجتمع تكتلي يحاسب فيه الفرد حسب انتماءه للجماعة، حيث راح ضحية ثأر قديم، بسبب الشهادات العالية التي أحرزها، حيث انفجر الخوف في قلبه ويلمح البصر رأى رجل يلاحقه ساعات وهو يمشى خلفه وقرر: " لست واهما هناك من يلاحقني[1]". حيث لا يستطيع الذهاب إلى مخبئه في بيت أخيه نواف، حيث سيضل يدور في الشوارع بين الناس مجر جرا نفسه في المقاهي خائفا الانفراد لوحده وسيضل ضائعا ومذعورا. ولذلك يتساءل وفي نفسه تساؤله حيرة وعذاب: " لماذا أتعذب؟ لماذا أموت هكذا ميتة كلب أجرب وإنا لم اقترف

[1]–بيروت75: ص59.

ذنبا غير أني استطعت أن أتابع دراستي وأصير صيدليا.... وحملت شهادتي كنت احكم بالإعدام على نفسي؟ أي منطق يحكم العشيرة التي ولدت؟! أي جنون... أي جنون يحكم هذا العالم؟!"[1]. فمنذ تخرج طعان، كان يحترق للعودة إلى لبنان لمزاولة العمل حيث قرر أن بفتح صيدلية ويسميها (صيدلية الحنان).

لكن طعان تلقى برقية من أبيه بعدم عودته واستقل أول طائرة إلى بيروت وفر هاربا منهم حيث أصبح لا يظهر في الأماكن العامة، إلا في حالات الطوارئ. نعايش أعماق (طعان) عبر حواره الداخلي، إذ نجده يعيش ضمن شرنقة رعبه من القتل المفاجئ: "أنهم يقبضون على مسدساتهم ما هذا الاستقبال وأنا المسالم الذي لم يقتل في عمره نملة؟"[2] اختار طعان أن يكون صيدليا من طيبة قلبه، رغم أن في طفولته كان يكره منظر الدم، حيث طعان يعتبر أول شاب يفوز بشهادة جامعية، لكن شاءت الظروف أن يكون هو المرشح للقتل، لذلك يفكر بحزن ومرارة: "لقد دخلت التكنولوجيا إلى فكرة العشيرة وهاهم يقدرون العلم[3]" هكذا إذ يبدو طعان وهو يعيش المأساة حتى النخاع. ولا يملك لها دفعا. فكل ما يستطيع القيام به هو أن يهرب ويحتمي ببيروت من حكم الإعدام المسلط عليه: "تعب من البطالة وانتظار الموت الذي يجئ ولا يجنى... انه يرتجف يشعر بأنه لم يعد يقوى على الوقوف[4]". ولم يكن يدري إنه بهربه ذاك من المأساة. أنها كان يتجه رأسا إليها.

ففي خضم عذابه، يتوهم أن أحد السياح جاء لقتله، فيرد به خطا ويكون بذلك ساهم في تقرير مصيره المحتوم: "لقد نجحوا في النتيجة في قتله بطريقة ما أرادوا قتله لأجل رجل لم يرى وجهه قط ودفعوه ليقتل بنفسه، رجلا لم يرى وجهه قطًا، ثم هاهم يشدونه

[1]- بيروت75: ص59.

[2]- المصدر نفسه، ص60.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص61.

إلى المشنقة ليقتله رجل لن يرى وجهه قط[1]". تتقاطع في بعض أحيانا إيديولوجية(طعان) مع شخصية كل من (ياسمينة) و (فرح) فهما أيضا ينتمون إلى نفس الطبقة الاجتماعية أي البرجوازية الصغرى إلى تجاوز وضعها الطبقي وحرمانها وطعان كذلك لا يخرج عن هذا المسار، رغم انه شخصية لها دور محدودا في الرواية، ونحن نلتقي به وهو في اشد الحالات الانفعال والذعر وأيديولوجيته أكثر بروزا وخاصة وهو خائف ومذعورًا خوفا من الاغتيال نتيجة ثأر عشائري وقد يظهر ذلك مختلفا عن فرح وياسمينة، إلا انه في الواقع يشترك معهما في هدف الرحلة، أي بيروت.

إذا كانت بيروت معادلا لثراء والشهرة بالنسبة إليهم، فهي في ذهن طعان معادل موضوعي للأمن والخلاص من التهديد بالقتل، حيث نجد الشخصية تمتلك حس الوعي يدلنا متناسبا ومستواه الثقافي.

- **نمر السكيني:**

هي شخصية رئيسية في الرواية. يعتبر نمر الشاب الغني من طبقة بورجوازية يعيش مع ياسمينة في شقته الذي يمتلك جسدا صلبا ورشيقا ذو عضلات يمارس الرياضة وجسده الذي يعلن ثرائه وعندما كان مع ياسمينة في يخت تسمع دويا رهيبا لانفجار عنيف فقال نمر لا شيء: "إنها الطائرات الإسرائلية تخترق جدار الصوت كعادتها[2]". ودويا انفجارًا أخر وقال نمر بشراسة وهو يغمر بجسده الأشقر الثري. قربي نهدك! يبدو من هذا الحوار إنّ إيديولوجية نمر متسلط كالرجل الشرقي لان فارق الطبقي بينه وبين ياسمينة كبير فهي من الطبقة الاجتماعية الفقيرة وهو عكسها تماما. فهو كان يقضي معظم أوقاته مع ياسمينة ويتسلى بها في شقته، ففي يوم من الأيام قال لها أن تعبت ونصحها بان تفتش على رجل أخر وصرخ في وجهها قائلاً: "جسدك مسكون بالشياطين... أي رجل سيمتعك. اذهبي

[1]- بيروت75: ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

وجربي. أني اشّك أصلا في أنك كنت عذراء حين بدأنا معا... لقد مارست عليا لعبة ما....[1]". فقد ظنها بأنها تستمتع فقط معه مثلما هو يعمل معها واتهمها بأنها مسكونة بالشياطين.

وفي ذات يوم في التاسعة مساء كان نمر السكيني. يرافق والده إلى بيت فاضل السلموني في زيارة عائلية للتعارف، لكي يقوم بخطبة كريمته الآنسة نائلة لابنه نمر، فهذا الزواج يعتبر صفقة لصالح والده الذي ستزداد فرص فوزه بالانتخابات السياسية التي يزمع خوضها. وهكذا يكون قد نسي أمر ياسمينة التي تنتظره في البيت لان مصلحته وصفقاته السياسية والمال هو أول شيء في حياته والتي يجب أن يفكر فيها، فنمر يتعامل مع ياسمينة بفضاضة واشد قسوة عندما يكون معها في شقته ولكن مع أصحابه يتعامل معها بشكل جيد على غير العادة.

كانت (ياسمينة) تطمح وتحلم الزواج بنمر والدخول معه إلى الكنيسة وهي زوجته وعندما قررت أن تصارحه بشكوكها لكن رد نمر ثقيل بعض الشيء وبدا غاضبا ومهتاجا "الزواج؟! أيتها المجنونة... ها تصدقين أنني أستطيع الزواج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج؟[2]". فقالت له الم تنصح والدك بقضية المساواة وامرأة والرجل وتحررها حين رشح نفسه للانتخابات. أم تفعل مثل صديقكم نيشان واستمرار برودة زوجته الفاضلة حتى أصبح يعاشر الصبيان.

خرج نمر من الشقة وامسك بزجاجة العطر الفارغة ورمى بها في سلة المهملات ولم يكترث لياسمينة نمر مختلف كليا عن ياسمينة فهو كل ما يهتم به في حياته هو الثراء والمال وإتمام الصفقة التي عقدها مع فاضل السلموني. والزواج من ابنته نايلة. وعندما كانت تمطر وهو داخل سيارته يسأل نفسه قائلا: "تراني أحبها؟! هل يمكن أنا أحب انا

[1]- بيروت75: ص39.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

نمر ابن فارس السكيني؟ أنا أحب فتاة فقيرة جاهلة بقواعد السلوك الاجتماعي/ سيئة الذوق في اختيار ثيابها، أسلمتني جسدها قبل الزواج؟![1]". امابالنسبة لنمر العلاقات الجنسية لا يكون فيها زواج مادام ياسمينة سلمت جسدها قبل الزواج وانّ العلاقات زوجية أهم ما فيها وتناسبه مع أوضاع والده السياسية والمالية. الزواج عنده من بنت فقيرة تختلف عن طبقته البرجوازية تعتبر كذبة. وإنها تتوهم أنها تحبه، فالحب عنده يوجد إلا في العلاقات الجنسية ولا بأس من استعمال كلمة حب فبل ممارستها وخاف أن تنتحر وتسبب له فضيحة وخشي أن يفقد سمعته ومركزه وثروته، أن كل ما يربطه بها أنهّا ممتعة في الفراش.

قرر نمر أنّ يبيعها لصديقه نيشان ويتجنبها في فترة زواجه تحاشيا للفضائح ولكنه سيعود إليها: "اللعين نيشان ليته يتم الصفقة؟ أنهّا في ذروة حالات اليأس. ارج وانّ يصعقها بثّرائه، فهي رغم كل ادعاءاتها عن الحب تحب النقود أيضا، وسترضخ لأي شيء تحت تهديد الفقر، ولكن لماذا ألومها؟ لنا أيضّا أحب النقود، وإلا لما قبلت بالزواج من نائلة، تلك السنجابة البليدة![2]". يبدو أن نمر لا يستطيع أن يعيش من غير المال والغنى وعندما عادت ياسمينة إلى أخيها دون مال فقام بقتلها وسلم نفسه إلى الشرطة وقال للضابط: «أنا قتلت أختي دفاعًا عن شرفي، واريد ان أدلي باعترافات كاملة![3]". وقام أخ ياسمينة باعترافه عما حدث وكان الضابط يسمع إلى اعترافات وحين سمع اسم نمر، ابن نائب منطقتهم نهض إلى الغرفة المجاورة واتصل بأب نمر، وبعد حضور نمر قام بصفع أخ ياسمينة على وجهه:

"أنا نمر فارس السكيني يا كلب. كيف تدعي أنني لطخت شرفك؟

---

[1]- بيروت75: ص73.

[2]- المصدر نفسه، ص74.

[3]- المصدر نفسه، ص89.

- .....
- شرف لك أنني ضاجعت أختك، أنا ابن السكيني
- .....
- المحضر الأول تم إتلافه، سيعيدون الآن استجوابهم لك وستردد ما سبق وقلته من أنك قتلتها من اجل الشرف، ولكنك ستنسى اسمي تماما...
- .....
- سنقول إنها كانت لها علاقات مع رجال عديدين، لن تذكر اسمي بل ستتهمها بممارسة الدعارة مع مجهولين عديدين ستنسى اسمي تماما...[1]».

نمر بالمال والغنى والشهرة والسلطة التي يمتلكها بإمكانه أن يشترى الناس وقام استبدال اعترافات أخ ياسمينة أمه لم يكن له علاقة بها لكي لا يلطخ اسمه وسمعته وشرفه معها. إيديولوجية نمر لا تختلف عن نيشان فهذا الأخير قام ببيع فرح من اجل المال، كذلك نمر تعامله مع ياسمينة كأنها مجرد بضاعة جميلة حرص اقتنائها للتظاهر والتمتع أمام أصحابه. فنمر البرجوازي الذي وجد في ياسمينة سلعة ثمينة وأوهمها بالزواج بينما كان في الواقع يستغلها لمصلحته من اجل الاستمتاع فقط.

- **فاضل بك السلموني**:

هذه الشخصية التي تلعب دور الطبقة العليا والمتسلطة، الذي يسيء للناس والتهديدات والعنف، حيث قدمت الروائية شخصية (فاضل بك السلموني) الإنسان الثري الذي يعادل كل مستويات الشر والكره والبخل والاستغلال للطبقة الاجتماعية الفقيرة السفلى حيث صورت مشهد خروج السلموني من باب قصره في الحي الارستقراطي في بيروت. وركض

[1]- بيروت75: حوار كامل من صفحة89 إلى غاية ص91.

السائق تجاهه ب«الكاديلاك» وعند خروجه من القصر جاء رجل عجوز ضئيل الجسد، كان يصرخ بأعلى صوته وصار جدالا بينه وبين الرجل العجوز قائلا: "قلت لك أن الإسرائليين احرقوا محصولي ونسفوا بيتي. تعال وأسكن معنا في أراضيك وانظر ماذا يحدث!"[1]. وكان صوت ذلك العجوز عاليا، ورد البك له بصوت هادئ، استخدم اللغة الدينية لما لها من تأثير على وجدان الناس، ويقرن هذا القول المقدس بأمر أخر ينقذهم من غضب العدو. ويرد عليه قائلا: "نصحتك مرارا أنت وأهل القرية بعدم إيواء المخربين ولم ترتدعوا... تسمونهم "فدائيين" وهم سبب خراب القرية "وقل اعملوا سيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون[2]". استهجن الفلاح العجوز أن يستخدم السلموني لغة دينية لان تصرفاته تتنافى مع قيم الدين وبذلك كشف اللعبة التي لجا إليها السلموني وهي التأثّير العاطفي باستخدام لغة مؤثرة من قبل البسطاء ولذا يهدده، قائلا: "وتستشهد بآيات الله... يا ويلك من...[3]". لكن أعوان السلموني سيمنعونه من إتمام تهديده هنا في هذا الحوار الذي دار بين السلموني والعجوز هو حوار يدل على عدم اهتمام السلموني كيف يعيش الناس ومعاناتهم في محاولة العيش ولا يكترث إلى حزنهم ولا إلى أراضهم التي أحرقها إسرائيليون.

إيديولوجية السلموني لا تختلف كثيرا عن إيديولوجية كل من (نيشان) و(نمر) فكلهم يحبون التعسف في استخدام السلطة ولا يهتمون لمشاعر الآخرين لأن مصلحتهم هي فوق كل شيء. نجد السلموني يمارس نقيض ما يقوله على صعيد حياته الشخصية أيضّا. ركب السلموني سيارة أخرى صغيرة «فيات» ذاهب إلى البصارة فايزة قائلا: "لا لسنا ذاهبين الآن إلى هناك، خذني إلى بيت فايزة[4]". والسلموني يفضل الأجنبيات لان

[1]- بيروت75: ص46.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص47.

التخلص منهن يكون سهلاً عكس العربيات حيث يدعي أنهن «غبيات يعشقن الرجل الذي يعاشرنه ويتحولن بمرور الزمن من متعة إلى مشكلة[1]". وهاهو السلموني لا يختلف عن نمر الذي يتمتع فقط بالنساء والتلاعب بهن والمعاملة السيئة نزل السلموني أمام بيت فايزة الذي بدا متوترا ومشحونا بالحمى حين مقابلة بها وبدت تأمله بعينيها الثاقبتين وهو بدا خائفًا منها احتراما لقواها الخفية وحضور كائنات السرية وسأله" تماما نائلة ابنتي..." وتابعت رسم الخطوط فقال: "...نمر السكيني؟ ما رأيك؟ هل يتم الزواج؟[2]". فإننا وجدناه يلجأ إلى العرافة ويسرع إلى تنفيذ أقوال البصارة وأمورها لأنه يعتمد عليها في إبرام الصفقات والترشح للانتخابات بناء على نصائحها.

فهو يعتمد عليها أكثر من أي شيء، حيث عندما كان وزيرا كان يتسلل إليها طالبا المشورة والنصح. حيث عندما كان يذهب إليها التقى هناك برئيس الوزراء خارجا من عندها. فرغم من كل أموال التي يمتلكها والسلطة إلا انه يلجا إلى البصارة الأمية التي لا تقرأ ولا تكتب تحدد مصيره في الانتخابات في حياته ساهمت الروائية في فضح إيديولوجية هذه الشخصية وإنها انتهازية وتستخدم وتلجأ إلى البصارة من اجل إتمام أعماله الانتخابية وصفقاته.

إذنْ من خلال دراستنا لشخصيات رواية "بيروت75" ومعرفة أيديولوجياتها يمكننا أن نستنتج منها ان الحياة ليست منصفة إلى درجة أن تمنحنا كل ما نريده أو تتحصل عليه وليست جميلة لكي تزيح من طريقنا كل ما قد يعكر مزاجنا، فالألم والمعاناة لصيقة بالإنسان، فالواقع أسوء مما نتخيله أو نتصوره، يجب علينا أن نحارب ونتجاهل كل ما يثير ضعفنا لذلك يجب علينا معرفة كيفية التعامل معه من اجل ضمان البقاء على قيد الحياة. فلقد كان اهتمام غادة السمان منصبا على الفرد وبالذات على نموذج البرجوازية

[1]- بيروت75: ص47.

[2]- المصدر نفسه، ص48.

الصغرى والكبرى، لذلك اعتنت في عالم الداخلي للشخصيات وأيديولوجياتها وامتياز أبطالها بالغربة والضياع ومعاناة الطبقات الكادحة.

خاتمة

يشكل الإبداع الروائي لدى الروائيين والمبدعين فضاء واسعا تشتغل فيه تعددية الرؤى وتنوّع وجهات النظر، وتختلف فيه المستويات اللغوية وأساليبها، كما أن الشخصيات الروائية المحرِّكة للحدث تدخل في تفاعل دائم ومستمر، فتتعالى أصواتها وتختلف باختلاف مستوياتها ودرجات انتمائها الطبقي ما يؤدي بها إلى صراعات مختلفة.

خلص هذا البحث الى جملة من النتائج المتوصّل اليها وهي:

_ اعتمدت الروائية **غادة السمان** على تعدد الشخصيات وكثرتها من رئيسية وأخرى ثانوية، حيث شكلت تلك الشخصيات مزيجا من الأفكار والانتماءات المتنوعة، دفعت بها الروائية الى التعبير عن ذواتها وأفكارها بكل أريحية، ما نتج عن ذلك من تعدد في أساليب اللغة السردية، وتنوع للأفكار والرؤى الإيديولوجية.

_ ادرجت الروائية نماذج من اللغة العامية التي اعتمدتها لطرح جوانب عدة من لغة السرد الروائي لديها ولإشاعة المبدأ الحواري في الرواية، الناتج عن تعددية الأصوات. وبالتالي ساهم ذلك في الكشف عن العوالم النفسية، والتوجهات الأيديولوجية لمختلف الشخصيات في الرواية.

_ رواية "**بيروت75** " تضم أصوتا كثيرة ولغات متعددة وانتشرت اللغات الحاملة للأصوات السياسية والمثقفة والأمية، والأصوات النسوية، إلى جانب الأصوات الجاهلة والمستضعفة والتي كانت تتناسب والشخصيات الحاملة لتلك الأصوات. واعتمادها على اللغة الساخرة في إضفاء جو تراجيدي ساخر وموجع في خطاب الشخصيات.

_ ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الخطاب الروائي لدى "**غادة السمان**" كان ساحة خصبة مؤثثة بنماذج التهجين الاجتماعي والعقائدي والإيديولوجية، التي أسهمت في بلورة رؤية حوارية لافتة، من خلال تنوع في الأجناس الأدبية كالشعر والنص الأدبي، لأنها كانت تحرص على نقل الواقع بكل خلفياته.

_ إدخال الأجناس الأدبية والخطابات المختلفة إلى الرواية مما خلق حوارا كبيرا بين نصوص من أزمنة مختلفة محملة بأفكار وقناعات عديدة وهذا من خلال خاصية الأسلبة والتنضيد اللغوي. كما عملت هذه الاجناس على إنتاج التنوع الكلامي والأسلوبي فيها وعملت أيضا على توسيع التعددية الصوتية للرواية.

_ تؤرخ رواية "بيروت75" لفترة ما قبل الحرب الأهلية في لبنان التي فجرت الأوضاع السياسية والاقتصادية والمجتمعية التي كانت يحكمها منطق الطبقية.

_ سعت الرواية إلى كشف البعد الإيديولوجي لشخصياتها من خلال هيأتها ومستواها الفكري والاقتصادي والاجتماعي الذي عزز فكرة الصراع الإيديولوجي فيما بينها، وقد وضح البحث هذه الايديولوجيات المتعددة التي أثرت على أفكار الشخصيات وبيان أثر الطبقة اجتماعية فيها.

المصادر والمراجع

- **المصادر:**

1. السمان غادة: بيروت 75، 1979.
2. باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
3. باختين ميخائيل : الكلمة في الرواية، تر يوسف خلاف، منشورة وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
4. باختين ميخائيل : شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التركي، ط1، 1986.

- **المراجع:**

1. إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للطباعة، مصر، ط3.
2. الارناؤوط عبد اللطيف: غادة السمان رحلة في اعمالها غير الكاملة، دمشق، ط1.
3. ألن روجر: الرواية العربية، حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة،1997.
4. الجيري دانتي: الكوميديا الإلهية، 2010.
5. الحسيب عبد المجيد: حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2007.
6. العروي عبد الله: مفهوم الايديولوجيا، ط8، 2012.
7. برادة محمد: أسئلة النقد، أسئلة الرواية، ط1.
8. بعيو نورة: آليات الحوارية وتمضهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "ارض السواد" لعبد الرحمان منيف، دار الامل للنشر.

9. تيري ايجلتون: النقد والإيديولوجية، تر فخري صالح، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط1، 2005.
10. تودوروف تازفيتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1997.
11. حمداوي جميل: مستجدات النقد الروائي، ط1، 2010.
12. صابر احمد و(اخرون) ابحاث في الفكاهة، دار ابي رقراق للطباعة، الرباط، المغرب، ط1،2008.
13. عباس إبراهيم: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، 2014.
14. كيلاني كامل: علاء الدين. موقع الالكتروني:

http://www.safahat.org

15. لحميداني حميد :القراءة والتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الادبي، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، ط1،2003.
16. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي :الإيديولوجيا، دار رقراق للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط2،2006 .
17. ميتشل كثرين: كتاب CULTURAL GEIGRAPHY، تر مضر خليل عمر.
18. مانهايم كارل: الايديولوجيا واليوتوبيا، تر محمد عبد الرحمان الديريني، ط1، 1980.
19. يوهان غوته: ياوست، تر محمد عوض تقديم طه حسين،2014.

- **المعاجم والقواميس**

1. عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، موقع صفحات، جمهورية مصر العربية، موقع الالكتروني.WWW. Kotobarabie .com

- **المجلات والدوريات والرسائل**

1. إبراهيم الهواري احمد: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين الدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2003.
2. إسماعيل عبد الخالق غسان: المجلة المتخصصة في تاريخ العلوم الدراسات والأبحاث الإبستمولوجية، مجلة تاريخ العلوم، العدد10، 2017.
3. السعيد عموري: الأيديولوجيا/ الخطاب/النص، مقاربة مفاهيمية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، مجلد14، رقم29.
4. بن حداد موسى: الرواية البوليفونية ومستويات التشكيل اللغوي رواية" توشيح الورد" لمنى بشلم أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد17، ديسمبر ،2016، كلية اللغة والآداب والفنون جامعة باتنة1.
5. جابري متقدم: الرواية البوليفونية ومستويات التشكيل اللغوي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية، العدد13، 2016.
6. جميلة قيسمون: الشخصية في الرواية، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد1، 2000.
7. خيار نور الدين: التنوع الكلامي والاسلوبي في الخطاب الروائي، غادة السمان، مقاربة حوارية، رسالة دكتوراه علوم جامعة تيزي وزو،2017/ 2018.
8. داودي سامية: ميخائيل باختين، الرواية مشروع غير منجز، مجلة الخطاب جامعة تيزي وزو، العدد13.

9. فرواز نجمة: دور الشخصية في التعدد اللغوي والأيديولوجي، تر بوزيد مومني (رواية حضرة الجنرال لكمال قرور انموذجا) المجلد08، العدد3 سبتمبر 2021.

10. وديجى رشيد: التعدد اللغوي وحوارية الخطاب عند باختين التجليات والدلالة، مجلة درسات، ديسمبر ،2017.

- **المواقع الالكترونية**

1. موقع الألوكة: جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات.

net.publication/compétitions.http://www.aluka

الملاحق

ملحق

أوّلا: التعريف بالروائية "غادة السمان":

غادة أحمد السمان هي كاتبة وأديبة سورية ولدت في دمشق عام 1942 لأسرة شامية عريقة والدها الدكتور أحمد السمان، حاصل على شهادة الدكتوراه من السور بون في الاقتصاد السياسي وكان رئيسا للجامعة السورية ووزيرا للتعليم في سوريا لفترة من الوقت، كان والدها محبا للعلم والأدب العالمي ومولعا بالتراث العربي في الوقت نفسه وهذا كله منح شخصية غادة الأدبية والإنسانية أبعادا متعددة ومتنوعة سرعان ما اصطدمت غادة بقلمها وشخصها بالمجتمع الشامي(الدمشقي)الذي كان شديد المحافظة إبان نشوئها فيه.

درست في المدرسة الفرنسية في دمشق وتخرجت منها، ثم انتقلت للتعليم في المدارس الحكومية باللغة العربية وفي عام 1962 أصدرت مجموعتها القصصية الأولى "عيناك قدري" وكانت تبلغ من العمر 20عاما، واستطاعت أن تقدم أدبا مختلفا ومتميزا خرجت به من الإطار الضيق لمشاكل المرأة والحركات النسوية إلى أفاق اجتماعية وتقني وإنسانية. وفي أواخر عام1974 أصدرت روايتها"بيروت75"والتي غاصت فيها بعيدا عن القناع الجميل لسويسرا الشرق إلى حيث قاع المشوه المحتقر وقالت على لسان عرافة من شخصيات الرواية "أرى الدم.... أرى الكثير من الدم "وما لبثت أن نشبت الحرب الأهلية بعد بضعة أشهر من صدور الرواية.

ثانيا: بعض من أعمالها الأدبية:

-مجموعة الأعمال غير الكاملة: نذكر منها

1-أعلنت عليك الحب 1979.

2-الجسد حقيبة سفر1979.

3-السباحة في بحيرة الشيطان1979.

4-البحر يحاكم سمكة1986.

-المجموعات القصصية نذكر منها:

1-لا بحر في بيروت1963.

2-ليل الغرباء.

-الروايات الكاملة منها:

1-بيروت75"1975 ".

2-كوابيس بيروت 1976.

-المجموعات القصصية منها:

1-حب 1973.

2-عاشقة في محيرة1995.

ثالثا: ملخص رواية "بيروت75"

"بيروت75"مجموعة أحلام مجهضة لشخصيات جمعتها المصادفة، لكن فرق بينهما الحلم، في شارع دمشقي تبدأ الرواية يستقل فرح تاكسي من أجل الاتجاه إلى بيروت بصحبة ياسمينة التي لا يعرفها ،ومعهم ثلاث نسوة محجبات وفي النقطة الحدودية بين سوريا ،ولبنان تختفي النسوة الثلاثة ،وكأنه إنذار شؤم عن مصير هؤلاء الشخصيات وفي الطريق ينضم إلى الرحلة كل من أبو الملا، وأبو مصطفى السماك وطعان، فكلهم يرون في بيروت أحلامهم ،وعند الوصول إلى مدخل بيروت ،ونهاية الرحلة في التاكسي تتخذ كل شخصية طريقها بمعزل عن الأخرى، ليجد

القارئ نفسه أمام رواية مكونة من خمس قصص .بعد وصول هؤلاء الشخصيات إلى بيروت ،وتفرقهم تبدأ رحلتنا مع ياسمينة الفتاة الدمشقية التي تعبت من الحياة في دمشق والتي أرادت تغير واقعها، إذ رأت في بيروت كل أحلامها، في هذه المدينة تعيش ياسمينة لحظات الحب والحرية مع عشيقها الغني نمر السكيني الذي يغدق عليها المال والعطور والملابس وبعد أن ملّ منها أراد الزواج بإحدى بنات أحد الأغنياء فتتصدم ياسمينة من هذا الواقع، إذ يحاول نمر التخلص منها وبيعها كصفقة لنيشان، في اللقاء مع نيشان تصحو من رحلة جنونها فتتجه إلى أخيها، فتجد الموت ينتظرها على يد أخيها ،ثم يأتي دور فرح الشاب القروي الذي ضاقت به الحياة والعمل الوظيفي في المكتبة الوطنية بدمشق والذي يتمتع بصوت جميل قرر أن يغادر في مشروع حلم حاملا معه توصية من والده إلى قريب لهم في بيروت يدعى"نيشان"وهناك تبدأ رحلة ضياعه الحقيقة في البحث عن قريبه ولما وجده وجد نفسه مضطرا لبيع نفسه لنيشان من أجل أن يحقق له الشهرة وبعد أن فقد فرح نفسه وكرامته أصيب بانهيار نفسي ،وكانت حالته تسوء يوم بعد يوم إلى أن أصبح مجنونا يرتدي ملابس النساء، ثم دخوله إلى مشفى المجانين وهروبه منه لتنتهي رحلة ضياعه بموت حلمه ،ثم يأتي دور الشخصيات الأخرى منها أبو مصطفى الصياد الذي عاش حياته وهو يحلم باصطياد المصباح السحري الذي سيخلصه من فقره ،فهو يخرج كل ليلة رفقة ابنه مصطفى وباقي الصيادين أملا في العثور على ذلك المصباح إلا أنه في إحدى الليالي يستخدم الديناميت ويرميها في البحر ،ويرمي نفسه معها لتتفجر ويتمزق معه جسده ،أما أبو الملا حارس الآثار سرق تمثالا لم ينقل إلى المتحف بعد ضنا منه أنه سينجيه من فقره ويفتدي بثمنه بناته الثلاث الخادمات في قصور الأغنياء ،إلا أنه أصيب بسكتة قلبية إثر توهمه أن هذا المصباح يخنقه وأخيرا طعّان الهارب من الثأر ،فقد قتل عمه أحد رجال من العشيرة الأخرى ،فأراد وأخذ الثأر من أول شخص يحمل شهادة في عشيرتهم وكان طعّان هو الهدف وأثناء هروبه إلى بيروت قتل إنسانا بالخطأ ضنا منه أنه يطارده ليكون

السبب في إعدامه هنا تنتهي رحلة هذه الشخصيات الحالمة التي أرادت الهروب من أزمة لتقع بأعنف منها.

رابعا: معجم مصطلحات البحث

- أجناس المتخللة: genres intercalais.

- تهجين: Hybridation.

- علاقة متداخلة ذات طابع حواري بين اللغات: interrelation dialogique des langages

- أجناس أدبية:.Genres littéraires

- بوليفونية: polyphone.

- رواية متعددة الأصوات: Roman polyphonique.

- الأسلبة Stylisation

- ملحمة Epopée

- سخرية Ironie

الفهرس

شكر وتقدير وامتنان

إهداء

مقدمة.....أ

مدخل.....4

أولا/ التنظير الروائي عند باختين.....5

ثانيا/ نظرية الرواية عند باختين..... 10

ثالثا/ الرواية البوليفونية..... 12

رابعا/ البوليفية عند ميخائيل باختين..... 13

الفصل الأول: التنوع الكلامي والأسلوبي في الرواية..... 18

أولا/التهجين:..... 20

أ-مفهومهالاصطلاحي:..... 20

ب-أنواعه:..... 22

اشتغال التهجين في رواية "بيروت 75"..... 23

1-التهجين اللغوي(Hybridation):..... 23

2-التهجين الاجتماعي في بيروت 75:..... 25

ثانيا / الأسلبة (العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات) 32

أ- مفهومها الاصطلاحي:..... 32

ب-حضور الأسلبة في رواية"بيروت75":..... 35

ج- اشتغال السخرية في الخطاب الروائي لدى غادة السمان:..... 39

د- حضور الخطاب الساخر في رواية "بيروت75":..... 40

ثالثا/ الأجناس المتخللة (Les genres intercalaires):..... 47

أ-مفهوم الأجناس المتخللة عند ميخائيل باختين:..... 47

ب-التفاعل ألأجناسي في رواية بيروت75:..... 49

الفصل الثاني: الإيديولوجيا في الرواية..... 62

أولاً/ مفهوم الإيديولوجيا 63

أ/ عند الغرب..... 63

ب/ عند العرب..... 66

ثانيا/ الإيديولوجيا في الرواية 69

ثالثا/ الشخصيات و خطابها الإيديولوجي في رواية"بيروت75" لغادة سمان: 77

خاتمة..... 102

المصادر والمراجع..... 105

الـمـلاحق 110

الفهرس..... 115

ملخص البحث

نســـعى من خلال هذا البحث الى تناول الخطاب الروائي العربي ممثلا في احدى روايات غادة السـمان الموسـومة" بيروت75" تناولا حواريا بالاسـتناد الى المقولات الباختينية المرتبطة بمقولات: التهجين، الأسلبة، الاجناس المتخلّلة والأيديولوجية في الرواية.

ومن خلال اشتغالنا على رواية "بيروت75" حاولنا استخراج اهم العناصر الحوارية التي اثثت جســـم "بيروت75" وابرزت بعدها البوليفوني الأيديولوجي من خلال الشـــخصـــيات الروائية المتعددة اللغات والرؤى واصوات وايديولوجيات.

الكلمات المفتاحية: رواية، تهجين، أيديولوجية، بوليفونية.

The semmary:

Through this research, we seek to dialogically address the Arabic narrative discourse in one of Ghada Al-Samman's, "Beirut75", based on the bakhtinian sayings associated with: hybridization, alienation, cross-genres and ideology in the novel.

Through our work on "beirute75", we tried to extract the dialogic elements that enriched the body of "Beirut75" and highlighted its ideological polyphonic dimension through the routine characters with multiple languages, vision, voices and ideologies.

Keyword: novel, hybridization, intertextuality, ideology, polyphony