وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵣⵔⵉⵙⵙⵏⵜⵙⵏⵙⵏⵙⵙⵉⵣⵡⵙⵏⵜⵓⵣⵣⵓ
ⵜⴰⵙⴷⵓⵍⵣⵜⵏⵜⵙⵏⵙⵙⴰⵎⵜⴰⵜⵜⵙⵙⵜⵙⵙⵜⵙ

جامعة مولود معمري - تيزي- وزو
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها
رقم الترتيب.....
الرقم التسلسلي.....

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه -علوم -

الميدان: اللّغة والأدب العربيّ.
التخصّص: اللّغة والأدب العربيّ
الفرع: أدبي

العنـــــــــوان

التنوّع الكلاميّ والأسلوبيّ في الخطاب الروائيّ لدى غادة السّمان.
- مقاربة حواريّة -
ليلة المليار، الرواية المستحيلة-فسيفساء دمشقيّة -أنموذجا-

إعداد الطالب: نورالدين خيّار **إشراف: أد/ نورة بعيو**

أعضاء لجنة المناقشة:

أد/ عبد القادر بوزيدة، أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر 2 .....رئيسا.
أد/ نورة بعيو، أستاذة التّعليم العالي، جامعة مولود معمري - تيزي وزو- .....مشرفا ومقررا.
أد/ حياة أم السّعد، أستاذة التعليم العالي، جامعة الجزائر 2 .....عضوا ممتحنا.
د/ سامية داودي، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة مولود معمري – تيزي وزو-....عضوا ممتحنا.
د/ نبيلة زويش، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة مولود معمري – تيزي وزو-.....عضوا ممتحنا.
د/ فتيحة شفيري، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة أحمد بوقرّة – بومرداس -.....عضوا ممتحنا.

تاريخ المناقشة: 2021/06/15

السّنة الجامعيّة: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وإهداء

خالص التقدير والعرفان للأستاذة الدكتورة **نورة بعيو** بما تفضّلت به علينا

خلال سنوات الاشراف على هذه الأطروحة.

كلّ الشكر والامتنان لمن قدم لنا يد العون لإتمام هذا العمل واخراجه.

أهدي هذا العمل لأفراد أسرتي الكبيرة والصغيرة كلّ باسمه وجميل وسمه.

*** إهداء خاص ***

إلى روح والدتي الغالية "فيطم" رحمة الله عليها

إليك صديقي الغالي زكريا، حمدي

مقدمة

يستند تعريف **ميخائيل باختين** للرّواية إلى ارتباط لغتها بالواقع. فهو يرى أنّ المهمّ في الرّواية هو ماهيتها، كممارسة تقنيّة للّغة في علاقة عضوية بالمجتمع وليس بما تعكسه من آراء المؤلّف، أو ما تطرحه من موضوعات. فما يهمّ **ميخائيل باختين** هو ليس ما يعكسه العمل، سواء أكان عن المؤلّف أم عن الشّكل الموضوعيّ للعالم، بقدر ماهية العمل الأدبيّ كممارسة في اللغة. وبتعبير آخر الرّواية كقولٍ أدبيٍّ ليست في الموضوع الّذي تحمله أو الشّكل الّذي تختاره، إنّما فيما تحمله من مغزًى اجتماعيّ عبر التّقنية الكلاميّة كنشاطٍ إنسانيٍّ تفاعليٍّ.

لذا يرى **ميخائيل باختين** ان حوارية العمل الروائي ترتكز على ضرورة وجود صدًى لمختلف الفئات والذّوات ودرجات الوعي الاجتماعيّ، ضمن تعدّدية أسلوبية في اللّغة الرّوائية وحواريّتها المشيَّدة.

والخطاب الرّوائيّ من المنظور **الباختينيّ**، هو تشخيصٌ فنيّ يحمل طابعيْ التّهجين والتّنوع؛ فالتّهجينُ بمعناه التّعدّديّ والمتداخل والمتشابك، هو واحد من الخصائص المميّزة المكوّنة لشعريّة الرّواية، أمّا التّنوع فيمتدّ إلى الشّخصيات والفئات الاجتماعيّة واللّهجات الفرديّة.

إنّ الرّواية، بوصفها خطابًا يحمل بالتّأكيد إيديولوجيا ذات دلالة اجتماعيّة معيّنة، تقدّم دائما وجهة نظر خاصّة تجاه العالم، هادفة إلى قيمة اجتماعيّة على حدّ تعبير **ميخائيل باختين**. فلغة الرّواية وإن كانت تمتلك وجها مادّيا واحدًا من حيث نظامها النّحويّ المجرّد، فإنّها تمتلك بالمقابل وجها حيّا يأتيها من الكلام الّذي يحدّد مقاصدها من خلال تعدّدِ طبقاتها وأصواتها. يرى **ميخائيل باختين**، في إطار تحديده لمفهوم حواريّة الخطاب الرّوائيّ، أنّ ملفوظ أيّ إنسانٍ مهما بلغ من الإيجاز، أو ارتقى إلى مستوى خطابٍ أيديولوجيّ عميقٍ، فإنّه يتوفّر دائما وبصورة واضحة أو خفيّة، مباشرة أو ضمنيّة، على أثر من أقوال الآخرين وخطاباتهم، وبالتّالي يتموضعُ في حقل كلّ ملفوظٍ تقريبا تفاعلٌ متوتّرٌ وصراعٌ بين كلامه الخاصّ به وكلام الآخر، وبذلك تتمّ عملية تحديدٍ وإضاءةٍ حواريّةٍ متبادَلةٍ بين أجزاء ذلك الملفوظ.

وانطلاقا من هذا الطّرح لحواريّة الخطاب الرّوائي الّتي تُشيَّد وفق تقنيّات وآليّات متنوّعة، حدّدها **ميخائيل باختين** في إطار أسلوبيّة الرّواية، بهدف تشخيص خطاب الآخر، والمتمثّل في التّهجين والأسلبة والمحاكاة السّاخرة والسّخرية ومختلف أشكال التّفاعل الأجناسيّ التي تعمل على تعزيز

التّعدّدية اللّغوية في الرّواية. نسعى في هذا البحث إلى مقاربة الخطاب الرّوائيّ لدى **غادة السّمان** مقاربة حوارية، من خلال نموذجين روائيّين هما: **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة ـفسيفساء دمشقيّة**.

إنّ الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** لا يستطيع أن يتحاشى في نسيجه الباروديا، والضّحك الهزليّ، والسّخرية وتكسير النّيات، والتّشكيك فيما هو سائد، وتفجير اللّغة، وانتهاك المعايير الموروثة. ليجد نفسه في مواجهة السُّلَط الّتي تحتّل فضاءات المجتمع الظّاهرة كالسّياسة، الدّين، فضاء المحرمات. والرّواية بوصفها جنسا تعبيريّا وشكلاً تبلور ضمن شروطٍ اجتماعيّة وثقافيّة، إنّما اكتسبت سلطتها من التّفسير الّذي حملته إلى خريطة الخطابات المؤطِرة للثّقافة والمتخيّل واللّغة.

واستنادا إلى الطّرح النّظري **الباختينيّ**، لأسلوبية الرّواية ذات الطّابع الحواريّ، ومحاولة استجلائه في ثنايا الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان**، انطلقنا من مجموعة أسئلة إشكالية ساعدت في بلورة فكرة البحث وتفجير نواته، والتي تمثلت فيما يلي: كيف يشتغل الخطاب الرّوائي على الخطاب الاجتماعيّ من خلال استراتيجية التّشكيل اللّغوي والأسلوبي؟ وهذا التّساؤل سيقودنا إلى مفهوم الحواريّة التي نظر عبرها **ميخائيل باختين** إلى الرّواية باعتبارها ممارسة فنية للّغة، وإضافة فائضة على الخطاب الاجتماعي، تلك الرّواية التي تتشكّل بعد أن يكون كلّ شيء قد قيل، لتقوم بعدها بمواجهة الخطابات المختلفة بعضها ببعض، لتسفر في الأخير عن رواية تقوم بتمثيل الصّراع الرّمزي الذي يخترق الخطاب الاجتماعي، ويكشف عن آليات هذا الصّراع في البنية الأسلوبيّة التي تطرحها الرّواية. فكيف تتمظهر اللّغة الموضوع في النموذجين الروائيين لغادة **السّمان؟** ماهي مظاهر حواريتها وآليّات التّنوع الكلامي الاسلوبي فيهما؟ وعليه كان أن تمّت صياغة عنوان البحث على النحو التاليّ: **التنوع الكلامي والأسلوبيّ في الخطاب الرّوائي لدى غادة السّمان مقاربة حوارية ـ ليلة المليار- الرّواية المستحيلة ـ فسيفساء دمشقيّة ـ أنموذجا**.

قسّمنا البحث إلى ثلاثة فصول متكاملة، استُهلّت **بمدخل نظري**، قسّمناه بدوره إلى عنصرين هما: أوّلا، ميخائيل باختين وشعريّة الرّواية. ثانيا التّجربة الرّوائية لدى **غادة السّمان** . ليأتي **الفصل الأول** الّذي عنونّاه: اشتغال التّهجين في روايتيّ ليلة المليار والرّواية المستحيلة، موزّعا على ثلاثة عناصر أساسية. تناول العنصر الأوّل التحديد الاصطلاحيّ للتهجين، وحضوره في الرّواية بوجه عام. والعنصر الثّاني خصّص للاشتغال التّهجين وأشكاله في **ليلة المليار**، وفيه تمّ استجلاء التّهجين

اللّغوي الصّرف المتمثل خاصة في كثافة حضور المفردة المعرّبة والأجنبية. إلى جانب كل من التّهجين الاجتماعي الذي برز في ثلاثة أشكال هي: صورة المرأة بين الخضوع والتّحرر، الصّراع الطّبقي والحضاريّ، القضية الفلسطينية بين التّأييد والخذلان. والتهجين العقائدي الإيديولوجي الّذي ركّزنا فيه على علاقة الرّواية بالإديولوجيا من وجهة نظر **ميخائيل باختين**، وبالتّالي التركيز على أهمّ الخطابات والأصوات الإيديولوجية المرتبطة بالشّخصيات، وكذا التّطرق إلى الهجنة الفنّية والهجنة الثّقافية والفكريّة في **ليلة المليار**. أمّا العنصر الثّالث فكان لاستجلاء مظاهر التّهجين وأشكاله في **الرواية المستحيلة**. فتمّ التّطرق إلى التّهجين اللّغوي الصّرف المتمثل في ثنائية الفصحى والعامّية، وكذا حضور الفرنسية في تضاعيف الفصحى، إلى جانب حضور التّهجين الاجتماعي بصورة مكثّفة وبأشكال متعدّدة تمثّلت في: تفضيل الولد على البنت، تعليم البنت بين مؤيد ومعارض، أنثى ضدّ الأنوثة، فضاء المكان بين الانغلاق والانفتاح، وأخيرا عقلية الرجل الشّرقي بين التشدّد والتحرّر. ثم ختمنا الفصل بخلاصة هي بمثابة نظرة شاملة ومركّزة له.

الفصل الثاني عنواناه ب: العلاقات المتبادلة المشحونة بالحواريّة بين اللّغات، قسمناه إلى ثلاثة عناصر أساسية. تناولنا في العنصر الأوّل اشتغال الأسلبة في الخطاب الرّوائي لدى **غادة سمان**، وفيه تمّ التحديد الاصطلاحي للأسلبة، وتحليل نماذج من الأسلبة في **ليلة المليار والرواية المستحيلة**، واستجلاء أبعادها الفنّية والأسلوبيّة والأيديولوجية.

العنصر الثانيّ كان مخصصا لتمظهر المحاكاة السّاخرة في الرّوايتين مدوّنة البحث، حيث تطرّقنا فيه إلى التّحديد الاصطلاحي للمحاكاة السّاخرة، خاصّة عند بعض النّقاد الغربيين مثل **جيرار جنيت، جون مارك دوفاي، وجاك دريدا**. لننتقل بعدها إلى إبراز اشتغال المحاكاة السّاخرة في كلّ من **ليلة المليار والرّاوية المستحيلة**، واستجلاء أبعادها النّفسية والاجتماعية والعقائدية، وذلك من خلال تتبّع جملة النّماذج المبثوثة في ثنايا الرّاويتين. ويأتي العنصر الثالث والأخير من هذا الفصل ليركّز على آلية مهمّة في تشكيل حوارية الرواية وهي آلية السّخرية ، ثم التّطرق إلى شعرية السّخرية المرتبطة بعتبة العنوان في كلتا الرّوايتين. وقد انطوت جماليّات السّخرية في **ليلة المليار** على أشكال متنوّعة تمثّلت في الخطاب السّاخر وتراجيديا الحرب، الثنائيات الشّخصية السّاخرة، الخطاب السّاخر ذو الصّبغة الإيديولوجية.

أمّا السّخرية في **الرّواية المستحيلة** فقد توزعت على شكلين هما: المرأة موضوعا للسّخرية، المهن والحرف موضوعا للسّخرية. خُتم الفصل الثانيّ بخلاصة مركّزة لمجمل الأبعاد التي اتّخذها خطاب

السّخرية الذي أضفى تعدّدية صوتية لافتة على خطاب الرّوايتين. وجاءت خاتمة الفصل الثاني كملخص مركّز لمجمل النّتائج والأبعاد التي اتخذها الخطاب السّاخر الذي أضفى تعدّدية أسلوبية وصوتية لافتة على الروايتين.

ويأتي **الفصل الثّالث** والأخير المعنون: التّفاعل الأجناسيّ واشتغال التّعددية اللّغوية في **ليلة المليار والرواية المستحيلة**، والّذي قسمناه بدوره إلى ثلاثة عناصر أساسية. تمحور العنصر الأول حول نظرية التّفاعل الأجناسي من المفهوم إلى الممارسة عند كلّ من **ميخائيل باختين** الذي حدّد طبيعة الجنس المتخلّل، **وجوليا كريستيفا** ومفهومها للتّناص الذي طوّرته عن الحوارية الباختينية، ثم عند **جيرار جينيت** ومفهومه للتّناص والمتعاليات النّصية التي فصّلها في أشهر مؤلّفاته: **مدخل إلى جامع النّص** و**أطراس**. وأخيرا عند **أنطوان كومبانيون** الذي ركّز على الاستشهاد كخاصّية تناصّية في مؤلّفه **اليد الثّانية**. أمّا العنصر الثانيّ فتناول التّفاعل الأجناسي في **ليلة المليار** من خلال مختلف الأجناس التي أثّثت الرّواية سواء أكانت أدبيّة كالنّصوص المسرحيّة والشّعرية، أم نصف أدبية كالسّير والتّراجم والأعلام، أم غير أدبيّة كتسريد المادّة التّاريخية من خلال علاقة **ليلة المليار** بتأْريخ الأحداث، والتّناص الدّيني المتمثّل في استحضار الموروث الدّيني الإسلاميّ والمسيحيّ إلى جانب الخبر الصّحفي ودلالته في الرّواية.

هذا وكان لحضور مختلف أشكال التّعبير الشّعبي اليومي ميزة تضاف إلى دائرة التّعدد اللّغوي في **ليلة المليار**، والمتمثلة في حضور الأسطورة (خاصة أسطورة **ميداس**)، وكثافة التّعاويذ السّحرية بلغتها الملغِزة والطّلاسم على تنوّعها، مما أضفى على الرّواية جوّا خرافيا موغلا في الإبهام والغموض.

أمّا العنصر الثالث فكان لاستجلاء أشكال ومظاهر التفاعل الأجناسي في **الرّواية المستحيلة**، والتي تراوحت بين ماهو أدبيّ كالحِكَم والنّصوص المسرحيّة والشّعرية، وما هو مرتبط بأشكال التّعبير الشّعبي اليومي التي حضرت بصورة مكثّفة، وخاصة الأمثال والحكم الشّعبية المرتبطة باليومي والمبتذل ومجتمع القاع، إلى جانب الأجواء الطّقسية والخرافية التي سيطرت على بعض شخصيّات الرّواية وتوجّهها في اختياراتها في الحياة. هذا وحضر الغناء الشّعبي المرتبط بالمراسيم الاحتفالية، أو الأجواء الكئيبة الحزينة التي غرقت فيها بعض الشّخصيات. وختمنا الفصل الثّالث بجملة من الملاحظات والنتائج المتوصل إليها من خلال معاينة التفاعل الأجناسيّ وأشكاله في خطاب الرّوايتين.

وتأتي **خاتمة** البحث التي رصدنا فيها مختلف أصداء ومرامي التّنوع الأسلوبي واللّغوي في الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** من خلال النموذجيْن المذكوريْن.

بالنسبة لمصادر البحث ومراجعه فقد اعتمدنا بصفة أساسيّة على مؤلفات **ميخائيل باختين** منها: **جمالية الإبداع اللفظي**، و**الخطاب الرّوائي**، و**الكلمة في الرّواية**، و**شعرية ديستويفسكي**. إلى جانب كتاب مهمّ للنّاقد **تزفيتان تودوروف** الذي عنوانه **"ميخائيل باختين والمبدأ الحواريّ"**. هذا وإلى جانب جملة من المراجع الاستئناسية الّتي كانت بمثابة المؤطّر المنهجي للبحث؛ منها **حوارية الفن الرّوائي** لمؤلّفه **عبد المجيد حسيب**، ومؤلفات **محمد برادة**، ومقالة مهمّة للأستاذ الدكتور **عبد القادر بوزيدة** والّتي تعتبر أوّل دراسة عرّفتنا بالنّقد الحواريّ، وعنوانها **فلسفة اللّغة والمبدأ الحواريّ عند ميخائيل باختين**، وهي بمثابة النّواة التي تشكّل منها هذا البحث. إلى جانب مجموعة من مؤلفات **فيصل درّاج** في الرّواية، وجملة من المعاجم المتخصّصة التي حاولنا من خلالها ضبط مصطلحات البحث ومفاهيمه المتشعّبة **كقاموس السرديات**، و**معجم السرديات**، و**قاموس مصطلحات نقد الرواية**، و**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. وكذا جملة من مؤلّفات **غادة السّمان**، وخاصة أعمالها غير الكاملة التي أضاءت لنا الكثير من الجوانب الأدبية والفنية والفكريّة لديها.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ أن نتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان والامتنان إلى الأستاذة المشرفة **نورة بعيو** الّتي كانت نعم المعين والموجّه لنا في كامل مراحل هذا البحث. وخالص الشّكر والامتنان لأعضاء اللّجنة الموقّرة على قبولهم قراءة هذا المجهود ومناقشته اليوم.

مدخل

أوّلا-ميخائيل باختين وشعرية الرّواية:

لقد حقّق **ميخائيل باختين** (1895 -1975) بأطروحاته حول الجنس الرّوائي انزياحاً يكاد يكون جذريّاً عن المنظّرين الّذين ربطوا بين الرّواية والطّبقة البرجوازيّة. إذ إنّ أطروحته قادته لاكتشاف جذور الجنس الرّوائيّ في أحضان الثّقافات الشّعبية، خاصّة طقوس الكرنفال والحوارات السّقراطية والهجاءات المنيبيّة. فهو يربط نشأة الرّواية «... بتفسّخ اللّغة الثّقافية الأم، اليونانيّة أو اللاّتينية، إلى لغات ولهجات شعبيّة. وهذا ما تمّ في العصر الهلنسينيّ والعصر الرّوماني وفجر النّهضة الأوروبية. وهذا الطّرح قريب من طرح المفكّر الإيطاليّ **غرامشي** الّذي يرى أنّ ظهور الرّواية ارتبط بظهور القوى الدّيمقراطية الشّعبية والوطنيّة في كل أوروبا. هذه القوى الّتي تمثّلها فئات دنيا وجدت في الرّواية شكلها التّعبيريّ الأنسب» [1].

وبهذا المفهوم تصبح الرّواية ذاكرة الانسان الّتي تحميه من نسيان وجوده وذاته في خضمّ هذا العالم المتسارع الموقد بالحركة والتّغيير. وتصبح على هذا الأساس، كينونة الرّواية ووجودُها مقترناً بكشف اللاّمكتشف، وتغدو صوتاً لمن لا صوت له. يقول **ميلان كونديرا** في هذا السّياق مبرزا وظيفة الجنس الرّوائي: «الرّواية الّتي لا تكشف جزءاً غير معروف من الوجود ليست رواية...» [2]. وبهذا يمكن القول ان الرّواية كانت من بين العوامل التي أعادت للإنسان الغربيّ ذاته الّتي سلبتها ايّاه الآلة، والتّطور التّكنولوجي في العصر الحديث.

إنّ أهمّ القضايا الّتي عالجها **ميخائيل باختين** من خلال توقّفه عند الجنس الرّوائي، الموضوع الجماليّ الّذي سيبرز من خلاله شعريّة جديدة للرّواية، والّتي أساسها نقد الموضوعيّة المجرّدة، والفردانيّة المنغلقة على ذاتها، لأنّ اللّسان حسب **ميخائيل باختين** لا وجود له خارج الكلام الّذي يُحييه، والكلام لا وجود له خارج الحوار، باعتباره الصّيغة الحيّة للّسان. ومن ثَمّ كانت خاصّية الخطاب الرّوائي لدى **ميخائيل باختين** كامنةً في «الاستثمار الواعي والنّسقي للبنى الحواريّة للّسان، وللتّعدّد الصّوتي وللكلمة، وللحضور المتزامن/ الأنّيّ في نفس الملفوظ للصّوت وللصّوت الآخر»[3]. حتى تصطبغ الرّواية بصبغة حواريّة.

1 - عبد المجيد حسيب، حوارية الفن الرّوائي، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – مكناس، المغرب، 2007، ص 18.

2 - Milan Kundera : l'art du roman : éd, Gallimard, Paris 1986, p 16.

3 - Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du roman, éd, Gallimard, Paris 1987, p 17.

فإذا كانت الأجناس الشّـعرية ترتكز على وحدة نظام اللّغة وفرديّة الشّـاعر اللّغوية فإنّ «الرّواية ليست في غنى عن هذين الشّرطين وحسب، بل إنّ التّفكّك الدّاخلي للّغة وتنوّعها الكلاميّ الاجتماعيّ والتّباين الفرديّ للأصـوات فيها هي شـرط النّثر الرّوائي الحقيقيّ.» [1] وبهذه الشّـروط تنأى اللّغة الرّوائية عن كونها مجرّد علامات أو رموز احادية وتغدو مؤسّسـة اجتماعيّة وفضـاءً ينطوي على مستويات إيديولوجيّة متعدّدة ذلك لأنّ «الكلمة هي الظّاهرة الإيديولوجيّة بامتياز» [2]

ينطلق **ميخائيل باختين** في تنظيره للرّواية، من فكرة التّخلص من القطيعة القائمة بين التّحليل الشّكلانيّ، والتّحليل الإيديولوجيّ التّجريديّين المكرّسين في دراسـة الفنّ الأدبيّ، فمن منظوره يبقى «الشّكل والمضـمون شـيءٌ واحد داخل الخطاب المعتَبر بمثابة ظاهرة اجتماعيّة: هو اجتماعيّ في مجموع مجالات وجوده وعناصره ابتداءً من الصّور السمعية وصولاً إلى التّصنيفات الدّلاليّة الأكثر تجريداً»[3]. فالمبدأ الحواريّ لدى **ميخائيل باختين** ينبني على أسـاس التّفاعل اللّسـاني الّذي يتحقّق في الخطاب كممارسـة لغويّة منجَزة ومؤطَرة بأبعاد مختلفة، وليس في اللّغة كنظام نسـقيّ جامدٍ وصوريٍّ.

ومن المدارس النقدية الّتي أرسى أسسها **ميخائيل باختين،** مدرسة الشّكلانيّين الرّوس [4] الرّائدة في النّقد الأدبيّ. إلاّ أنّه لم يكن خاضـعًا تماما لصـرامتها المنهجيّة، في مسـألة تعاملها مع النّصـوص الإبداعيّة [5]. فقد كان تركيز الشّكلانيّين الرّوس منصبًا على الادبية لا الأدب. حيث قدّم احد أعلامها وهو **اخنباوم** شرحًا مهمًّا للقيمة الحقيقيّة للشّكل إذ يقول: «إنّ مفهوم الشّكل قد اكتسب معنىً جديدا، فهو لم يعد مجرّد غلاف أو إطارٍ حاوٍ وإنّما صـار كُلاّ ديناميّا، كلّا ماديّا له مضـمون في ذاته خارج أي ارتباط»[6] ويضيف **اخنباوم** قائلا في واحدة من دراساته المبكّرة:« يُوصـف منهجُنا عند العموم بالشّكلانيّة، وأفضِّل أن اسمّيه منهجا مورفولوجيّا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النّفسي والمنظور الاجتماعيّ وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبيّ نفسه موضوع البحث،

4- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية -جزء من كتاب: علم الجمال ونظرية الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص13.
1-فيصل دراج، ميخائيل باختين، الكلمة اللغة الرّواية مجلة الآداب الأجنبية عدد 99-100 صيف خريف 1999 اتحاد الكتاب العرب دمشق، ص 126.

3 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 58.
4 - للتعمق أكثر، يمكن العودة مثلا إلى كتاب: الشّكلانية الروسية لمؤلفه **فكتور ايرليخ**. وهو كتاب قيّم في مجال التعريف بهذه المدرسة ومنطلقاتها المنهجية وأعلامها وكذا في منهجيتها العلمية في مقاربة النصوص الأدبية.
5 -عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2008 ص 269.
6 - بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة-تونس،2000، ص32.

وإنّما يكون موضوع البحث، في رأي الدّارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبيّ»[1]. إنّها الأدبيّة الّتي هي موضوع هذه النّظرية الّتي تدعو إلى انغلاق النّص، واستبعاد الأسباب الخارجيّة المحيطة به. كما تستبعد أن تتمّ الإحالة إلى مقاصد الكاتب والتّأثيرات الّتي خضع لها. فمكْمنُ خاصّية الأدب «ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبيّ نفسه، وليس في الأحوال النّفسية للمؤلّف أو القارئ» [2]

ويصرّح **ميخائيل باختين** بموقفه من الشّكلانية ويجيب: «موقفي من الشّكلانية؟ لديّ فَهْمٌ مختلف للتّخصّص، إنّ تجاهل المحتوى يقود إلى جماليّة "مادّية" لا نريد "الفبركة" وإنّما نريد الإبداع. إنّ مادّة الإبداع لا تصنع إلاّ منتوجاً مفبركاً... والقيمة الإيجابيّة في الشّكلانيّة هي وضعها لمشاكل جديدة ومظاهر جديدة في الفنّ. ويكتسي الجديد في مراحله الأولى والأكثر إبداعية في تطوّره أشكالاً أحادية وقصوى» [3]. وهو يرى أنّ جميع محاولات التّحليل الأسلوبيّ الملموس للنّثر الرّوائي، إمّا أنّها تاهت وسط الأوصاف اللّسانية للغة الرّوائيّ، وإمّا أنّها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبيّة معزولة قادرة على الإندراج ضمن المقولات التّقليديّة للأسلوبيّة [4] وأطروحاتها. من هذا المنطلق يرفض **ميخائيل باختين** انتزاع البعد الاجتماعيّ من الشّكل. فالتغيّرات الشّكلية للجنس الرّوائي مرتبطة بالتّحوّلات الاجتماعيّة، وهو يحافظ بذلك على عدم الفصل بين الشّكل والمضمون في العمل الأدبيّ. وهو بذلك يردّ على عالِم اللّسانيات **فردينان دي سوسير** وتعريفه المجرّد المنفرد الّذي قدّمه للنّظام اللّساني. ويعرض منذ 1929، من خلال كتابه **الماركسيّة وفلسفة اللّغة**، تصوّرا حواريّا معارضا للّغة يأخذ بعين الاعتبار التّعابير الملموسة للأشخاص في السّياقات الاجتماعيّة الخاصّة. ولا يمكن أن تُدرك اللّغة سوى بتوجّهها بالنّسبة للآخر. ويرى **ميخائيل باختين** مثلما يصرّح به **تيري انجلتون** أنّ الكلمات ذات تعدّدية صوتيّة وليست جامدة الدلالة. إنّها دائما كلماتُ شخصٍ بعينه لشخصٍ أخر. وهذا السّياق العمليّ هو الّذي يتحكّم في معناها [5].

إنّ أعمال **ميخائيل باختين** لا ترتبط مباشرة بمجموعة الشّكلانيين الرّوس، فكان أنْ انطلق في بناء طرحه النّقدي من التّراكم المعرفيّ الّذي أوجدتْه الشّكلانية الرّوسية. إلاّ أنّه قام بخرقه من خلال

1 - فكتور ايرليخ، الشّكلانية الرّوسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب ط1 2000، ص 13.
2 - المرجع نفسه، ص 15.
3 - ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ترجمة وتقديم شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق – سورية، ط1، 2011، ص 432.
4 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 62.
5 - أرمان ماتلار – ميشال ماتلار، تاريخ نظريات الاتصال، ترجمة نصر الدين لعياضي – الصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، أكتوبر 2005، ص161.

الطّروحات الّتي فجّرها بمعيّة فريقه Cercle de Bakhtine، كما تذهب إلى ذلك **جوليا كريستيفا.** حيث انقلبت هذه الحلقة على مبادئ الشّـــكلانّية حدّ العداء، حين وجّهت لها نقدا يتعلّق بدقائق وتفاصـيل النّمط الشّـكلانّي الّذي لم يكن يرق لأعضـاء الحلقة، انطلاقا من قناعاتهم المعرفيّة. ولعل أهمّها أن الشّـــكلانّيين انغلقوا على ذاتهم فكرا ومنهجا، حتى أنّ دعواتهم لقراءة النّص كانت على أســـاس رؤية انغلاقيّة بحتة. وعدم اكتراثهم للعلوم الأخرى المحيطة كالظواهراتيّة، الماركســـيّة، السّـــوســـيولوجيا، واللّســـانيات. هذا بالإضـــافة إلى أنّ الشّـــكلانّيين بنوا رؤيتهم النّقدية على مبدأ السـانكرونيّة الذي تم خرقه من قبل الشـكلانيين أنفسـهم، وهو مبدأ يقوم على الوصـفيّة أو الدّراسـة التّزامنية للّغة. إلاّ أنّ **ميخائيل باختين** أضـــاف مبدأً أخر هو المبدأ الدّياكرونيّ، ويعنى التّاريخية التّعاقبية في نوع من ربط لغة الأدب بالسّياق التّاريخيّ والثّقافيّ وليس في نظرة مجمّدة للّغة[1]. وقد أثّرت أبحاثه ولا تزال حتّى الان في الشّعرية المعاصـرة. ولم تُعرف أعماله في الغرب إلاّ بصـورة جزئيّة، وكتاباته الأكثر أهمّية، الّتي بلورت نظريّته في النّقد الحواريّ لم تُنشـر إلاّ بعد وفاته بعقود. ومن بين المهتمّين أيضـا بأعمال **ميخائيل باختين،** خاصّـة كتابه **الماركسيّة وفلسـفة اللّغة،** المركز المعاصر للدّراسات الثّقافية (cccs) بجامعة برمينغهام[2].

وبوضـــع **ميخائيل باختين** الخطاب الأدبيّ في إطار الحواريّة، فإنّه لا يُتاح المجال أمام الكاتب لتقرير الصّـواب من الخطأ، والجيّد من الرّديء نيابة عن شـخوصـه personnages لأنّ الحوارية «تراهن على البينشـخصـية (الذّاتية البينية) intersubjectivité أي ما بين شـخصـين أو أكثر»[3]. وهذا ما تطلق عليه **جوليا كريستيفا** التّناصـية حيث تقول: «يتشـكّل كل نصّ من قطعة موزاييك من الشّواهد وكلّ نصّ هو امتداد لنصّ آخر أو تحويل له transformation»[4].

1 - ينظر، نجاة عرب الشّعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التّواصل في اللّغات والثقافة والآداب. جامعة باجي مختار-عنابة، عدد 31 سبتمبر2012، ص 85.

2 - تأسس المركز المعاصر للدراسات الثقافية center of contemporary cultural stadies سنة 1964، وهو مركز لدراسات ما بعد التّدرج، و يُعنى بالأشكال والممارسات والمؤسسات الثقافية وعلاقتها بالمجتمع والتغيير الاجتماعي. وكان **ريتشارد هوغرت** أول مدير له، وخلفه فيما بعد الجمايكي الأصل **ستيوارت هال** سنة 1968. وتدعيما لحضوره أنشأ المركز سنة 1972 مجلة working paper in cultural stadies. ينظر، (أرمان ماتلار – ميشال ماتلار تاريخ نظريات الاتصال ص ص 118-119).

3 - وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1991. ص 87.

4- Julia Kristeva, Recherche pour une sémanalyse. Ed, Seuil Paris, 1978, p 66.

ويعتبِر **تزفيتان تودوروف** المبدأ الحواريّ لدى **ميخائيل باختين** بمثابة الإشـــكاليّة الّتي لم تغب عن مســـيرة تفكيره عبر جلّ مؤلّفاته. وتظهر وكأنّها جوهر إيديولوجيّ في بحثه، يفســـر ها **تزفيتان تودوروف** بقوله: «يبقى مبدأ الحواريّة موضوعه الدّائم مهما كان الموضوع الّذي يعالجه» [1].

يرى **ميخائيل باختين** أنّ العمل الأدبيّ الشعري والرّوائي بوجه خاصّ، إطارٌ تتفاعل فيه مجموعة من الأصـــوات، أو الخطابات المتعدّدة، إذ تتحاور متأثّرة بمختلف القوى الاجتماعيّة من طبقات ومصـالح فئوية وغيرها. كما أنّ كلّ تفسير نحويّ أو دلاليّ فيما يُعبّر عنه، سواء في الحياة اليوميّة أو في الأدب، يعود إلى العلاقة بين المتحدّث ومسـتمعيه، وإلى ما يتوقّعه المتحدّث من ردود أفعال، وما تأثّر به من مقولات سابقة. وهذا ما يوضّحه **تزفيتان تودوروف** حين يقول:« فـــ"القول" يقدّمه المتكلّم في نهاية عملية يستبق فيها ردود فعل مستمعه، وإذا لم يوجد هذا المستمع، فإنّ دوره محفوظ من خلال الجماعة الاجتماعية الّتي ينتمي إليها المتكلّم.»[2] هناك استثناء حصل يشير إليه **ميخائيل باختين** وهو حالة آدم الخاصّة*، أمّا ما عدا ذلك فكلّ قول يأخذ جانباً ممّا قيل من قبل.

يشـير **تزفيتان تودوروف** ههنا إلى مصـطلح التّناص الّذي طوّرته **جوليا كريســتيفا** عن المبدأ الحواريّ إذ يعرّفه بدوره: «التّناص هو هذا المكان الّذي يجب أن ترتبط فيه الأنا "Je" مع الآخر "l'autre" ولنُضِـف أنّ "أنـا" عند ميخـائيل بـاختين لا يمكنهـا أن تخلط كلّيـاً مع مبـدع القول créateur عندما يتحدّث الفرد يتوقّف عن كونه المنتج ليصـبح الإنتاج» [3]. ولأنّ القول تفاعليّ وتناصّـي بطبعه، فإنّه لا يكون أبداً مونولوجاً بل هو حوار. وهو لا ينتمي إلى اللّغة بقدر ما ينفتح على العالم الاجتماعيّ؛ عالم القيم. وعلى هذا الأســاس، يرى **تزفيتان تودوروف** أنّه عندما يتقلّص حجم الإيديولوجيا والتّناصية، فإنّنا ننقطع عن مجال العلاقات الشّخصية أو العلوم الإنسانيّة، لندخل في مجال العلوم الطّبيعية [4].

---

1 - T. Todorov, Le principe dialogique Suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine. Ed, seuil 1981 p 26.

2 - Ibid p, 86.

* فآدم هو الوحيد الّذي لا يستطيع أن يتجنّب تماماً إعادة التّوجيه المتبادلة هذه... لأنه كان يقارب عالماً يتمتّع بالعذرية، ولم يكن يتكلّم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول. للتوسيع ينظر، (ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية - جزء من كتاب علم الجمال ونظرية الرّواية، ص 33).

3 - T. Todorov, le principe dialogique, p 86.

4 - Ibid, p 99.

لقد حرص **ميخائيل باختين** على أن يبيّن أنّ الرّوائي مهما سعى إلى الهيمنة على شخصيّاته، فإنّها ستختلف لا محالة، سواء من حيث ازدواجية الصّوت؛ أي وجود الصّوت الرّوائي، مجاوراً لصوت الشّخصيّة، أو محيطاً به، أو من حيث محاولته الهيمنة على ذلك الصّوت، وهو ما يدخل عنصر الحوار بالضّرورة. يقول **تزفيتان تودوروف**: «تبدو الرّواية من هذا المنظار (منظار حواريّة باختين) منظومةً حواريّةً من الصّور واللّهجات والأساليب، والوعي المجسّد لا تنفصل جميعها عن اللّغة» [1].

يمكن ردّ هذا الاختلاف، الّذي تنبع منه الحواريّة وترتكز عليه من وجهة نظر **ميخائيل باختين**، إلى انّه اختلاف كامنٌ في الانسان نفسه، لأنّه تعدّدي بالضّرورة، ومتميّز بهذه التّعدّدية من النّاحية الأنثروبولوجية. هذه التّعددية لم تحُل دون قيام نزعة توحيديّة مقاوِمة للحوار، ومضادّة للتّعدد، ما أدى إلى نوع من الصّراع بين النّزعتين، لا على مستوى الأدب والرّواية فحسب، وإنما على مستوى الثّقافة إجمالاً. ومن الأمثلة الّتي يضربها **ميخائيل باختين** على هذا الصّراع الّذي يراه متجذّراً في لحمة الثّقافة الإنسانيّة، ما يسمّيه بالنّزعة الكرنفاليّة، من خلال اعمال الكاتب الفرنسيّ **فرانسوا رابليه**، الّذي عاش في النّصف الأوّل من القرن السّادس عشر، في كتابه الموسوم **أعمال رابليه والثّقافة الشّعبية في العصور الوسطى وعصر النّهضة** والّذي نُشر سنة 1965، والّذي يتضمّن تجسيد رؤيةٍ مختلفةٍ للعالم. فقد كان **رابليه** يستند إلى الثّقافة الشّعبية منذ العصور القديمة عند ارسطو ... ثم عادت هذه الثقافة إلى الظهور عند **بوكاشيو** في عصر النهضة، ومنهما استقى **رابليه** رؤيته الخاصة للعالم وهي رؤية تختلف عن الرؤية الرسمية، ولكنها تتمتع بأشكالها وانماطها الخاصة [2]. حيث تبرز أعمال **رابليه** كأنموذج للسّخرية المتمرّدة على السّيطرة السّائدة، والمنفتحة على المختلف والمكبوت والأجواء الاحتفاليّة الكرنفاليّة الّتي تلغي كلّ أشكال التّراتبيّة الاجتماعيّة. فمن خصوصيّات الكرنفال أنّه «يقلّل من أهمّية الثّقافة والسّلطة الرّسميتين» [3] ليعبّر عنها ويصوّرها بطريقة مبتذلة.

1 - T. Todorov, le principe dialogique p, 128.

3- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية - دراسة في نقد النّقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003، ص ص، 236-237.

3 - Wladimir Krysinski : Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne. Monton éditeur : Lahame, Paris. N Y, p 18.

إلاّ أنّ **فلاديمير كريزنسكي**، من جهته، حاول إعادة قراءة أفكار **ميخائيل باختين**، بغية تطويرها وتجديدها لأنّها، كما يرى، ليست مطلقة ولا ثابتة ولا أبديّة. ففي مقالة نشرها ضمن كتاب جماعيّ، يتحدّث **فلاديمير كريزنسكي** عن ذاتيّة المؤلّف الّتي لم تحظ باهتمام كبير، باستثناء ما قدّمه كل من **فرويد**، و**جاك لاكان**، و**أدورنو**، وصولاً إلى **ميشال فوكو**. وذلك في مقابل حديث **ميخائيل باختين** عن حواريّة اللّغات الّتي تتحقّق أكثر حين تنحسر وتتراجع هذه الذّاتية. وهو يرى أنّ **ميخائيل باختين** وقع في "المعياريّة" حين فضّل الرّوايات الحواريّة على الرّوايات المونولوجية. لكن الموضوعية الفنّية والجماليّة تفترضُ الاعتراف بقيمة الكثير من النّصوص المونولوجيّة، ومنها نصوص **تولستوي**. يقول في هذا الصّدد: «إنّ حواريّة باختين تجهل بأنّ المونولوجيّة ليست فقط طريقة وموقف إبداعيّ (حيث يصنف تولستوي) ولكنّها أيضاً نمذجة السّرد، إنّها تحشر الذّات في بناء عالم مجهريّ سيميائي هو الّذي يدلّل على وجهة نظره الّتي تُقصي الحواريّة إلى الدرجة الثانية» [1] إلّا أنّ **ميخائيل باختين** أعاد النّظر في موقفه من روايات **تولستوي** فيما بعد.

ومن هذا المنطلق يعطي **فلاديمير كريزينسكي** الأهمّية الأولى للمؤلف، ويعتبره العامل الأساس في سيميوطيقا تعدّد الأصوات والحواريّة، على اعتبار أنّه هو الّذي يبني الرّواية ويعطيها الآليّات الدّلالية؛ كالانزياح والتّقطيع والميتاسرد...يقول: «الكاتب هو مبدع بنيات النّص الخلافيّة» [2]. إلاّ أنّ الرّواية المتعدّدة الأصوات لا تزال في تزايد مع حاجة الانسان إلى فضاء يضمن له حرّية البوح والاعتراف والتّعبير المختلف والمغاير، بعد أن ضاقت به افاق وفضاءات الواقع المعيش.

إنّ تكريس الرّواية المتعدّدة الأصوات هو تكريس لفنّ يشكّل صوتا ناقدا لكل القيم التوتاليتاريّة الشّمولية والسّلطات الأحادية القمعية، والحقيقة الواحدة المتعصّبة المطلقة. لهذا، فإنّ حظوظ هذا النّمط من الرّواية البوليفونية يتقلّص، ويتراجع في ظلّ الأنظمة المستبدّة والأحاديّة. فلو كانت بنية الحواريّة بنية مغلقةً لعبّرت عن رؤية العالم المتخلّف... فقراءة الحواريّة ذات البنية المغلقة شبيهة إلى حدّ كبير بأكل فاكهة حلوة لا تصبر كثيراً أمام الزّمن، وإلاّ أصابها التعفّن على حد تعبير الناقد **رولان بارت** [3]. وهذا ما يؤكده **ميخائيل باختين** حين يصرّح قائلاً: «أنا ضدّ الانغلاق داخل النّص، ضدّ المقولات الميكانيكية، مثل التّعارض وفكّ الرّموز. ضدّ كل شكلنة وتفكيك للشّخصيّة، لكل

1 - Wladimir. Krysinski . Carrefours de signes : essais sur le roman moderne, p 244.
2- Ibid, p 18.
3 - Ibid, p 67.

العلاقات ذات الطّابع المنطقي. بالنّسبة لي أسمع في كلّ شيء الأصوات وعلاقاتها الحواريّة» [1]. وهي الفكرة الّتي يتحدّث عنها في معرض نقده للأسلوبية التّقليدية الّتي ينعتها بـــ: «أسلوبيّة "فنّ داخل غرفة" فتتجاهل حياة اللّفظة خارج معمل الفنّان أي وسط الفضاءات الشّاسعة للسّاحات العمومية والأزقّة والمدن والقرى والفئات الاجتماعيّة والأجيال والحقب» [2]. وهي، كما يرى **ميخائيل باختين**، أسلوبيّة عاجزة، لم تكن تعرف سوى الوعي اللّساني البطليموسيّ. أمام الأصالة الحقيقية للنّثر الرّوائي الّتي ترفض تطبيق المقولات الأسلوبيّة التّقليدية المعتمدة على وحدة اللّغة، وعلى القصديّة المستقيمة، وجهل المعنى القوي المؤسلِب للغة الآخرين، ولصيغة كلام غير مباشر ومقيّد.

إن الرّواية من خلال الطّرح الباختينيّ، تشتمل على نسق أدبيّ للّغات، وبدقّة أكثر، تشتمل على نسق لتشخيص للغاتها. وتتمثّل المهمّة الحقيقيّة لتحليل هذا النّسق أسلوبيّاً، في الكشف داخل جسم الرّواية عن جميع اللّغات المفيدة في توجيهها، وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللّغات، وبين المستوى الدّلالي الأخير للرّواية، والزّوايا المختلفة لتكسير نيّاتها. كما تتمثّل مهمّة التّحليل الأسلوبيّ في التقاط العلائق الحواريّة المتبادلة لتلك اللّغات [3].

يرى **محمد برادة** أنّه لا يمكن أن نفترض أنّ النّص الأدبيّ يتغيّا التّواصل في مفهومه الدّارج، وإنّما هو إنتاج رمزيّ قابل لأكثر من فهم، وأكثر من تأويل، ويجعل بعض القرّاء يدركون المسكوت عنه في خطابات العامّة المتوسّلة باللّغة المتخشّبة... والشّيء الّذي يتطلّع إليه كل نّص أدبيّ هو إيقاظ المعنى الغافي في شعور وذاكرة القارئ، وكشف الحجاب عن الدّلالات والمعاني الّتي تنبت وتثبت خارج الأسيجة والقضبان [4]. ويقول **ميخائيل باختين** في هذا الشّأن: «إذا فقد الرّوائي الأرض اللّسانية لأسلوب النّثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي إلى مستوى الوعي التّنسيبي باللغة، وإذا لم يستمع إلى الثّنائية الصّوتية العضويّة، وإلى الحوار الدّاخلي للكلمة الحيّة المتحوّلة، فإنّه لن يفهم ولن يحقّق أبداً الإمكانات والمعضلات الحقيقيّة للجنس الرّوائي» [5]. وهنا تبرز أهميّة الكلمة في الرّواية والدّور الجوهريّ الّذي تضطلع به، ذلك أنّ اللّغة ليست بيئة محايدة، فليس للمتكلّم أن

1 - ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر. شكير نصر الدين، ص 432.
2 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 59.
3 - المرجع نفسه، ص 315.
4 - ينظر، محمد برادة، النص الأدبي والتواصل، مجلة دبي الثقافية، ع79، ديسمبر 2011، ص 49.
5 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة ص 107.

يمتلكها. إنها مسـكونة ومكتظّة بالنيّات الأجنبيّة، والسّـيطرة على تلك النيّات، وإخضـاعها لنيّاتنا ونبرتنا، هي سيرورة وعرة ومعقّدة. فجميع الكلمات تستحضر مهنة، جنساً تعبيرياً، نزعةً، طرفاً، عملاً أدبيّاً محدّداً، رجلاً معيّناً، جيلاً، عمراً، يوماً، سـاعةً. وكلّ كلمة تحيل على سـياق، أو عدّة سياقات، داخلها عاشت وجودها المسنود اجتماعيّاً، جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنيّات. ولا مفرّ من أن تكون للكلمة تناغمات السّياق... تناغمات الأجناس التّعبيرية والتّوجّهات والأفراد [1].

ونظرًا للأهميّة الّتي تكتسـيها الكلمة في كنف الخطاب الرّوائي، حسـب **ميخائيل باختين**، فقد قام بتحليلها بعمق، باعتبارها علامة اجتماعية، لأنّ وظيفتها الأسـاسـيّة تكمن في كونها أداة للوعي. ولهذا فهي عنصـر إبداعٍ إيديولوجيّ. لكن بالرّغم من أهمّيتها، إلاّ أنّ **ميخائيل باختين** يبيّن أنها تعبّر عن الرّمز الإيديولوجيّ، ولا تعوّض العلامة، لهذا فانّ الكلمة حاضـرة في كل أفعال الفهم والتأويل. وهو يعتبر أنّ المظهر الدّلالي للّغة، والدّور المسـتمر للتّواصـل المجتمعيّ، لا يظهر، كـاملاً وواضـحاً، إلاّ في اللّغة. فالكلمة هي الظّاهرة الإيديولوجيّة الأمثل... إنّها نمط العلاقة المجتمعيّة الأكثر صـفاءً، والأكثر حسّـيةً [2]. ففي الكلمة بالضّـبط تتجلّى الأشـكال القاعديّة، والأشـكال الإيديولوجية العامّة على أحسن وجه.

إلاّ أنّ الكلمة ليست الدّليل الأصـفى، والأوضـح فحسب، بل إنّها فضـلاً عن ذلك دليل محايد، فكل الأنظمة الدّلائليّة الأخرى نوعيّة تختصّ بهذه الدّائرة أو تلك من دوائر الإبداع الإيديولوجي. إنّ كل مجال يتوفّر على معدّاته الإيديولوجية الخاصّـة، ويصـوغ أدلّة ورموزاً خاصّـة به، لا يمكن تطبيقها في ميادين أخرى... أمّا الكلمة فهي على العكس من ذلك محايدة تجاه أيّ وظيفة إيديولوجية خاصّـة، بإمكان الكلمة أن تقوم بوظائف إيديولوجية متنوعة: فنّية وعلميّة وأخلاقيّة ودينيّة [3]. إنّ الكلمة هي الأداة المفضلّة، وذات الامتياز في التّواصل الّذي يجري في الحياة اليوميّة والعادية. وللكلمة خاصّية أخرى ذات أهميّـة عظمى، تجعل منها الوسـيلـة الأولى للوعي الفرديّ. فعلى الرغم من أنّ واقع الكلمة؛ مثل واقع أي دليل، ينتج عن اتّفاق بين الأفراد. فإنّ الكلمة في الوقت نفسـه نتاج للوسـائل الخاصّـة بالجسـم العضـويّ الفرديّ، بدون اللّجوء إلى اسـتعمال أيّ جهاز آليّ، أو إلى أيّ نوعٍ من الآلات غير الجسـميّة. هذه الخاصّـية هي الّتي حدّدت دور الكلمة كمادّة دلائليّة للحياة الدّاخلية

1 - ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة ، ص 112.
2 - ينظر، ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري – يمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986، ص 112.
3 - ينظر، المرجع نفسه ، ص 23 - 24.

وللوعي، فهي قابلة للاســتعمال كدليل داخليّ تقريباً، ويمكن أن تشــتغل وتعمل كدليل بلا تعبير خارجي [1]. وذلك راجع الى الطّبيعة النّفسية للدّليل اللّساني مثلما فصّل فيه **دي سوسير**.

إنّ الكلمة، أو بالأحرى الكلمات، منسوجة من خيوط إيديولوجيّة عديدة لا تحصى، إنّها لحمة كلّ العلاقات المجتمعيّة بجميع مجالاتها [2]. فلكل عنصر، ولكل شريحة مجتمعية سِجلّها، أو ذخيرتها من أشكال الخطاب المنتمية إلى السّجلّ نفسه، وبالتّالي فإنّ «أشكال الدّليل وصيغه تحكمها شروط التّنظيم المجتمعيّ لأولئك الأفراد بقدر ما تحكمها الشّــروط الّتي وقع فيها التفاعل» [3]. ومعنى هذا أنّ قيمة الدّليل الإيديولوجي، تتحدّد من خلال جملة الشّروط اللّسانية، والأعراف اللّغوية لمجتمع ما من جهة، ومن ربطه بأشكال التّواصل المحسوسة باعتباره جزءاً من نسق التّواصل المجتمعيّ المنظّم. هذا التّواصل الّذي لا يجب فصله عن البنية التّحتية للمجتمع، من جهة ثانية.

وفي معرض حديثه عن الطّابع الحواريّ للكلمة يقول **ميخائيل باختين**: «تتكشّف كلّ كلمة – كما نعلم – عن حلبة مصــغّرة، تتقاطع وتتصــارع فيها لهجات اجتماعية ذات توجّه متناقض، تستبين الكلمة في فم الفرد نتاجاً للتّفاعل الحيّ للقوى الاجتماعية» [4]. ذلك أنّ الفصــل بين الكلمة وحمولتها الإيديولوجية يلغي دلالتها، وتصبح مجرّد كلمة مجرّدة مكتفية بذاتها معزولة عن الاستعمال. وهذا الأمر ليس بالإمكان حدوثه، على اعتبار عدم إمكانية تصــوّر وجود لغةٍ بمعزلٍ عن المتحدّثين بها. وهذا يتجاوز النّظرة الشّكلانية إلى اللّغة بوصفها نظاماً مكتفٍ بذاته.

يرى **ميخائيل باختين** في تحوّلات الكلمة مقدمةً لتحوّلات اجتماعية لم تفصح عن ذاتها بعد، يقول في هذا الصّدد: «تشكّل الكلمة الوسط الّذي تتناتج فيه، بشكل بطيء، التّراكمات الكمّية للتغيّرات الّتي لم تظفر بعد بالزّمن الّذي يعطيها صــفة إيديولوجية جديدة، والّتي لم تظفر بعد بالزّمن لتوليد شكلٍ إيديولوجي جديد ومنجَز. فالكلمة قادرة على تسجيل المراحل الانتقاليّة الأكثر صغراً، الأكثر عرضيّة في التغيّرات الاجتماعية» [5]. فاللّغة، من المنظور الباختينيّ، تعيش وتتطوّر تاريخيّاً داخل التّواصل الكلامي المشخّص، لا في نسق لغوي مجرّد، ولا في الطّابع الفرديّ المتكلّمين، ذلك أنّ اللّغة تحضر مع الأفراد المتحاورين بلغة حيّة موحّدة، أو تحضر في وظيفتها الاجتماعية المسكونة

1 - ينظر، ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري – يمنى العيد ، ص 24.
2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 29.
3 - المرجع نفسه، ص 33.
4 - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1999، ص 66.
5 - المرجع نفسه، ص 67.

بالتّنوع والاختلاف. فوجود اللّغة مرهون بفعل ممارستها والتّفاعل عبرها. واللّغة لا تتعيّن ولا تتحدّد إلاّ في أشكال تبادلها الاجتماعية. فالفرد لا يتكلّم إلاّ من خلال كلام الآخر، والآخر لا يرسل الكلام إلاّ بسبب كلام وجّه له أو وقع عليه. فسيرورة الكلام بمعناها الواسع، كسيرورة نشاط لغويّ على المستوى الدّاخلي والخارجيّ، هي سيرورة مستمرّة، لا بداية لها ولا نهاية.

1 -**مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين**:

إنّ كلمة حوار «تعني عند باختين الّذي بهره الضّحك الشّعبي، مشاركة الانسان الخلاّقة الّتي تضيف جهداً كيفيّاً إلى جهد كيفيّ معطى أكثر اتّساعاً» [1]. وهو بذلك يؤكّد على مقوّمات الإبداع الإنساني، وعلى حرّية التّنوع والتّفاعل الحرّ وعدم احتكار اللغة، فالتّنوع لدى **ميخائيل باختين** أساس للإبداع.

ينشئ **ميخائيل باختين** نظرية الرّواية على نظرية اللّغة الحواريّة، وما يقول به متوقّع منذ أن رأى في الرّواية صورة عن اللّغة، ورأى في اللّغة صورة عن حوار لا ينقطع. وتأخذ الرّواية في هذه الرّؤية صفات الحوار وتكون تجسيداً له؛ أي كتابة ديمقراطية، إن صحّ القول، تتعامل مع الانسان العادي الّذي لا معجزة لديه، ولا ينتظر خوارق قادمة. ولأنّها على ما هي عليه يكون المبدأ الحواري قواماً لها... هذا المبدأ الّذي يخترق علاقات الرّواية كلّها، فهو قائم في الأسلوب والبناء، وهو حاضر في المؤلف الّذي يلتمس العون من الشّخصيات الّتي خلقها...والرّواية هي النّثر الّذي لا يعلم عن لغة الآلهة شيئاً؛ أي لغة الشّعر الطوباوية، لأنّ الرّواية وُلدت من تنوّع الكلام الّذي لا مراتب فيه؛ الّذي يُؤوي النصّاب، والمهرّج والغبيّ. ويرى في الانسان المليء بالنّواقض مبتدأ له[2].

إن فكرة الحواريّة عند **ميخائيل باختين** تتجسّد، إذن، في تركيب نماذج من الخطابات تجمعها علاقات تضادّ لا تحاول التوحّد. يقول في هذا الصدد: «اللّغة الأدبية لا تُقَدَّم في الرّواية على أنّها اللّغة الواحدة النّاجزة تماماً، بل تقدّم في تنوّعها الكلاميّ الحيّ بالضّبط، في عملية تكوينها وتجدّدها» [3]. فاللّغة الرّوائيّة مسألة شديدة الحساسيّة، فهي متعدّدة، ومتنوّعة، غير مطلقة، وجمالها لا ينبع من الفخامة، بقدر ما يرتبط بالدّقة من ناحية، والتّوازن الدّاخلي من ناحية ثانية. ويتّفق، ههنا **اوزوالد**

1 - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 69.
2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 70 -71.
3 - ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر. يوسف حلاق، ص 241.

ديكرو، مع طرح **ميخائيل باختين**، حيث يعتبِر **ديكرو** أنّ «المعنى لا يتأتّى كجمع للدّلالة، ولكنّه بناءٌ يضع في الحسبان وضع المتكلّم والخطاب، انطلاقاً من معالم خاصّة في الدّلالة» [1].

إنّ وعي مبدع الرّواية المتعدّدة الأصـــوات عند **ميخائيل باختين**، يحظى بحضـــور دائم، يعمّ كل جزء من أجزاء الرّواية... إنّ وعي المؤلّف لا يحوّل أشكال الوعي الأخرى لدى الآخرين (الأبطال) إلى موضـــوعات، ولا يمنحها تحديدات منجزة، ومعدّة بمعزل عنهم "غيابياً". إنّ هذا النّوع من الوعي يَشعر بوجود أشكال وعي لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة، وهي شبيهة في كونها غير نهائيّة، وغير منجزة؛ مثله تماماً... يحتاج مؤلّف الرّواية المتعدّدة الأصـــوات، إلى فعاليّة حواريّة قويّة، وجدّ ضـــخمة فيكفي أن تضـــعف هذه الفعالية ليبدأ الأبطال بالّتيبّس والتشـــيّؤ [2]. وبالتّالي، فمؤلف الرّواية المتعدّدة الأصـــوات – حســـب **ميخائيل باختين**– مطالب لا أن يتنازل عن نفســه، وعن وعيه، وإنّما في أن يتوسّـع إلى أقصـى حدّ، وأن يعمّق إلى أقصـى حدّ أيضـاً في إعادة تركيب هذا الوعي، وذلك من أجل أن يصبح قادراً على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق [3].

لقد خصّـــص **ميخائيل باختين** العديد من بحوثه لدراســـة تجلّي التّفاعل اللّغوي، أو ما أســـماه بالحواريّة، في العديد من أشـــكال الخطاب. لكنّه ركّز جلّ اهتمامه على الخطاب الرّوائي، ربما لأنّ الحواريّة تظهر في هذا الخطاب بوضـوح أكبر، إذا ما قارنّاه بأشـكال أدبيّة أخرى لاسـيّما الشّـعر، وتمنحه خصـوصـيّته الأسلوبية، المتمثّلة في كون الخطاب الرّوائي، إذا ما نظرنا إليه باعتباره كُلاًّ، ظاهرة متعدّدة الأسلوب، متعدّدة الأصـوات. ويعثر الباحث فيه على وحدات أسـلوبية متباينة حدّدها **ميخائيل باختين** في: السّرد الأدبي المباشر بتنويعاته المختلفة. والتّشكيل الأسلوبيّ لمختلف أشكال السّرد الشّفوي التّقليدي والمكتوب، وشبه الأدبي مثل الرّسـائل والمذكّرات... وخطابات الشّـخوص الرّوائية المفرّدة أســلوبياً، ومختلف الأشـــكال الّتي تميّز خطاب المؤلّف، ولكنها لا تدخل في إطار الفنّ الأدبيّ مثل الكتابات الأخلاقيّة والفلسـفيّة...هذه الوحدات الأسـلوبيّة المتباينة تتمازج عندما تلج عالم الرّواية، وتكوّن داخلها نظاماً أدبيّاً متجانسـاً وتخضـع للوحدة الأسـلوبية العليا للمجموع، وهي

1 - Oswald DUCROT، Le dire et le dite. Ed minuit. Paris 1984 p 182.

2 - ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1986، ص ص 96 -97.

3 - ينظر،المرجع نفسه، ص 97.

وحدة لا تعادل أيّاً من الوحدات الجزئيّة التّابعة لها [1]. تنظر فلسفة اللّغة واللّسانيات، وحتى الأسلوبية إلى علاقة المتكلّم باللّغة، باعتبارها علاقة بسيطة تربط المتكلّم بنظام لغوي واحد ومحايد. أمّا **ميخائيل باختين**، من خلال تنظيره للرّواية، فيعتبر أنّ للّغة، فضلاً عن وجهها المادّي الجاف والشّاحب [2] وجهاً حيّاً يأتيها من الكلام الّذي يحدّد مقاصدها، لأنّ اللّغة مادّة حيّة يستخدمها المتكلّم في زمان وبيئة محدّدين.

فإذا كانت اللّغة وحدة بنظامها النّحوي المجرّد، فهي بالمقابل متعدّدة الطّبقات والأصوات «نجد تعدّد الطّبقات في أبنية الأنواع الكتابيّة حيث ترتبط بعض الأنواع (كالخطابة والصّحافة) بسماتٍ لغويةٍ مميّزةٍ (معجميّة، دلاليّة، نحوية...) ونجد تعدّد الأصوات في كلام أصحاب المهن كالمحامين والأطبّاء والتّجار والسّاسة والمدرّسين... فهذه الأصوات لا تختلف بمفرداتها وحسب، بل بأغراضها وتفسيراتها» [3]. وهكذا، فباعتبار لغة الرّواية نسقاً من اللّغات، وتنوّعاً اجتماعياً لها، بصورة منظّمة أدبيّاً، «تتعدّد الأصوات في النّص وتتكامل وتتداخل في علاقات حواريّة وتتعايش في وعي الأفراد خصوصاً في الوعي الخلاّق للرّوائي الفنّان. وهي كلّها قادرة على أن تحتلّ مكاناً في الرّواية. ففي الرّواية متّسع لكلّ أنواع الكتابة وأساليبها، ولكلام أصحاب المهن والأجيال واللّهجات الاجتماعية» [4].

فالرّوائي يوظّف تعدّد الأصوات في روايته من دون أن يجرّدها من السّمات الّتي حمّلها إيّاها الآخرون. وعلى هذا الأساس، فالحواريّة عند **ميخائيل باختين** موضوعٌ ذو أولويّة قصوى باعتبارها ظاهرة مشخّصة لكل خطاب، وهي الغاية والهدف لكل خطاب حيّ، حيث يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الوسائل، ولا يستطيع شيئاً سوى الدّخول معه في تفاعل حادّ وحيّ.

1 - ينظر، عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواريّ عند ميخائيل باختين. مجلة اللّغة والأدب، ملتقى علم النص، عدد 15، 2001، جامعة الجزائر، ص ص 67-68.

2 - يقول فيصل درّاج في طبيعة التفاعل اللغوي الحيّ باعتباره نشاطا إنسانيا: «فمثلما أنّ الكلمة توجد على ألسنة النّاطقين بها قبل أن ترقد شاحبة في القاموس، فإنّ اللّغة تحضر مع الأفراد المتحاورين بلغة حيّة موحّدة، أو تحضر في وظيفتها الاجتماعية المسكونة بالتّنوع والاختلاف: كأنّ وجود اللّغة، ككيان حيّ، هو ممارستها لا أكثر. ومعنى هذا، على حد تعبير ميخائيل باختين، أنّ اللّغة تعيش وتتطوّر تاريخيا داخل التّواصل الكلاميّ المشخّص، لا في النّسق اللّغوي المجرّد لأشكال اللّغة، ولا في النّفسية الفردية للمتكلّمين». (فيصل درّاج، نظرية الرّواية والرواية العربية، ص67).

3 - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي -إنجليزي -فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر، ط1، 2002، ص 83.

4 - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي -إنجليزي -فرنسي ، ص 83.

ومن خلال ربط الحواريّة بالوعي الشّـــمولي والدّيمقراطية، ليكونا هدف المؤلّف في الخطاب الرّوائي، تعمل الحوارية على إدماج أســـلوب الكاتب وأيديولوجيّته في إطار مراعٍ لمجموع الرّؤى لتعبّر عن درجة عالية من الوعي الشّمولي بالواقع، كونها تحقّق نوعاً من الدّيمقراطية في النّص [1]. فلو كانت بنية الحواريّة بنية مغلقة، لعبّرت عن رؤية للعالم المتخلّف، لأنّ الشّـخصـيات ذات التّوجّه الحواريّ تأبى القمع والكبت وترفض الضّـــغط والقهر، وهي من صـــنع متخيّل الكاتب بلغة واقعية واجتماعية. فهي تبيّن أنّ اللّغة اجتماعيةً تتداخل وتتقاطع، وتتحاور في ذهنه، وفي نصّ المتكلّمين بها. فكأنّ لغة الحوارية هي لغة الشّـخصـيات الّتي تمثّلنا وتلعب الأدوار الّتي نلعبها في الحياة بحرّية تامّة فليس لديها أفكار يقينية، وأحكام قطعية عن الأشياء والناس.

وختاماً يمكن القول إنّ التّشـعّب الّذي يطبع الأفكار النّقدية والفلسـفيّة **لميخائيل باختين** يحول دون حصـرها في هذا المبحث. لذا يمكن الاكتفاء بما يتلاءم مع موضـوع الدّراسـة في جانبها التّطبيقي. ويشـهد على هذا التّشـعب، الاهتمام الكبير والمتزايد الّذي يوليه اللّسـانيون ودارسـو الأدب للمدرسـة **الباختينية**، «إلى درجة أنّ أحد أهمّ النّقاد المعاصـرين، والأكثر شـهرة، وهو **تزفيتان تودوروف**، قد أطلق على الاتجاه النّقدي الّذي ارتضـــاه لنفســـه، بعد أن أمضـــى من عمره دهراً في الدراســـات المحايثة، اسـم النقد الحواري» [2] ويعترف **تزفيتان تودوروف** بفكر **ميخائيل باختين** الفذّ، وما قدّمه في مجال التّنظير الرّوائي حيث يقول: «باختين أهمّ مفكّر ســـوفياتيّ في مجال العلوم الانســـانيّة، وأكبر منظّر للأدب في القرن العشـرين» [3]. ويقول ايضـــا في ذات السـياق: «يبقى مبدأ الحواريّة موضـــوعه الدّائم مهما كان الموضـــوع الّذي يعالجه» [4]، وبه أثرى الدّراســـات التّنظيرية للرّواية، ووسّع من دائرة شعريّتها، واغنى أسلوبيّتها.

ثانيا-التجربة الرّوائية عند غادة السّمان.

تعتبر **غادة السّمان** من بين الأدباء العرب تنوعاً في الكتابة. فقد مارست كتابة القصـة القصـيرة، والرّواية، والشعر المنثور (قصيدة النثر)، والمقالة الصّحفية، بشتى مواضيعها. حيث ساعدتها هذه

1 - ينظر، يمنى العيد، الراوي: الموقع والشّكل-بحث في السّرد الروائي-، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 177.
2 - عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، ص 59.
3 - T. Todorov, le principe dialogique, p 7.
4 - Ibid, p 26.

الكتابة المتنوعة على بلورة رؤيتها الأدبية والسياسية والاجتماعية. وهي وإن اختارت الكتابة مذهباً في الحياة، ووسيلة اتصال بالآخرين، فذلك لأنّها تؤمن بالكلمة من حيث إنها فعل، وممارسة لا تقل أهمية وخطراً على الوسائل الأخرى. وتتلخص رؤية **غادة السّمان** في مهمة الفنان الّتي لا تتبدل، أنها تتمثل في «خدمة الحقيقة والحرية، ومقاومة الاضطهاد ورفض الكذب، والتعبير عن الحاجات الحقيقية للجماهير، واستشفاف المستقبل» [1].

إنّ أدب **غادة السّمان** الرّوائي صورة لأنسنة الفنّ، ومحاولة منها للتوفيق بين علم الجمال، وعلم الأخلاق، وبين مبادئ كل منهما. ولعل أبرز ما يمنح أدبها بُعده الانساني، هو رفضها لقيم العالم المادي المعاصر؛ مثلما رفضت مفارقات المجتمع العربي القديم. تقول في ذلك: «حياتي كلّها كانت حرباً، بطريقة ما، إنها الحرب الأولى وإن اختلفت الأداة، دائماً تعرّضت للقصف الاجتماعي دائماً مُورِس عليّ إرهاب اجتماعي، دائماً جولات بيني وبين المجتمع، الرصاص داخل الحرب مؤلم، كالرصاص خارج الحرب، وفي حروبي السابقة كنت أموت وحدي، وأنزف وحدي، وفي الحرب اللبنانية كنتُ أموت مع الجماعة... للمرة الأولى شعرت أنّ آلامي ليست فردية» [2]. وفي حديثها عن القيم الانسانية الّتي يجب على الرّواية أن تناضل من أجلها تقول: «أنا أعرابية عمرها 2000 سنة، وأحمل في دمي عذابات جدّاتي كلّهنّ. لقد حاولوا وأدي في الصّحراء مرّات عديدة، وكنت أخرج دائماً من رمادي لأطير» [3]. وهي ترى، كذلك، في الرّواية شبهاً بالحرب بمعنى «أننا لا نستطيع رسم ملامحها الآتية وخاتمتها لأنّها مدججة بالمفاجأة واللاّمتوقع على صعيدي الأسلوب والمضمون. ثم إنّنا لا نعرف متى ولا كيف ستنتهي ولا إلى أين ستقودنا» [4].

والمسألة البارزة هي أنّ **غادة السّمان** لم تحقق هذه القفزة النّوعيّة في الرّواية العربية، لكونها دافعت عن الانسان فحسب، بل حققتها لأنّها أضافت إلى الرّواية قيماً جماليةً، نقلتها من فضائها وأفقها الجمالي المحدود إلى أفق أرحب إبداعاً، فأغنتها بأشكال جديدة من التعبير مثلما دفعت بلغة الرّواية، في مرونة وطواعية، إلى آفاق من التعبير بدت فيها تلك القصة قادرة على سبر أعمق أعماق النّفس البشرية، ممّا جعل رواياتها تنتشر بين العامة من الناس، وتترجم إلى لغات العالم

1 - عبد العزيز شبيل، الفن الرّوائي عند غادة السّمان، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1987 ص 5.
2 - عبد اللطيف أرناؤوط، غادة السّمان، رحلة في أعمالها غير الكاملة، دمشق، سوريا، ط1، 1993ص 14-15.
3 - غادة السّمان، امرأة عربية... وحرة، (الأعمال غير الكاملة 13)، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط2، 1992 ص 101.
4 - غادة السّمان، حكايات حبّ عابرة، (الأعمال غير الكاملة 19)، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 213.

الكثيرة. إن جوهر الرّواية عند **غادة السّمان** يقوم على أساس رفض الاستلاب الانساني. وتصرّح بذلك في حديثها عن الاستلاب والقمع اللّذين تمارسهما أجهزة السّلطة على المثقّف العربيّ عموماً، فتقول: «وطني يهمس في أذني باستمرار: أمطري حيث شئت فخراجك عندي... وعقابك عندي أيضاً! و هل من عقاب يوازي منع كتابٍ لي وحرماني من قارئي العربيّ؟ ولكن ما دمتُ أحلم بالعربية فسأظل أكتب بالعربية» [1].

إنّ الرّواية لا تمتلك حياة خارج المجتمع الّذي انبثقت منه، مثلما يعبّر عن ذلك الكاتب الإنجليزيّ **سنو** حين يقول: «تتنفّس الرّواية بملء الحرية في حالة واحدة فقط، عندما تمتلك جذوراً في المجتمع» [2]. كما أنّ مصدر قوة الرّواية الرئيسي يكون في «قدرتها على زيادة وعينا دون أن تضللنا» [3] فالرّواية لدى **غادة السّمان** بمثابة صوت جهير، يرفض كل أشكال تدجين واستلاب الفرد العربيّ خصوصا والانسان عموما. انتقل مفهوم الاستلاب من المجال الاقتصادي إلى المجال الاجتماعي والثقافي والسياسي، فصار يترجّح بين الوصف الموضوعي لحال الاستقلال، وبين تبلور الوعي لشأن هذه الحال، ويصعب تحديد هذا المفهوم بسبب اختلاف مناهج الوصف (**هيجل، فرويد، ماركس، سارتر**...). واختلاف مستويات الوعي الّتي تمتد من الصرخة المتمردة إلى الوعي التّنظيري. والعناصر المشتركة في الاستلاب هي حرمان الانسان من المشاعر، والحركات والأفعال، أو الإنتاج، أو امتلاك الآخر له؛ كالأب أو المسؤول أو المستعمر... وانقطاع التواصل بينه وبين الآخرين، وحتى بينه وبين ذاته، والهروب من الواقع إلى عالم الوهم. والثقة بحتمية التفسير وبضرورة الكفاح هي الّتي تدفع القوى الّتي تشعر بالاستلاب إلى الثّورة؛ كحركات الطّلاب، والعمّال، والنّساء، والمثقّفين [4].

وللاستلاب في الرّواية وجوه متعددة، ومتداخلة أحياناً، فهي تقدّم الصّورة أو نقيضها، يمكنها أن تصوّر الواقع الاجتماعي، أو تقف عند الحالات الفردية مثلاً، كما يمكنها أن تتصدّى للتّقاليد والعقائد الدّينية والسّياسية، أو أن تدافع عنها، وأن ترفض ميزان القوى الاجتماعي والاقتصادي، أو تبرّره... والرّواية في كل هذا تمارس دوراً فاعلاً، سواء في تعميق الاستلاب عند القراء، أوفي تشتيت عناصره، وإبعاد خطر الانفجار الفردي والاجتماعي.

1 - غادة السمان، حكايات حب عابرة، ص 256.
2 - عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى -هموم وآفاق الرّواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص 76.
3 - المرجع نفسه، 77.
4 - ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 22.

يرى **عبد الرحمان منيف** أنّ الرّواية لا تكون رواية إلاّ بمدى اقترابها من التاريخي، والاجتماعي، والعياني، والعقلاني. الرّواية هي رواية الانسان في مشاكله اليومية المتجددة، وفي مشاكله الحقيقية، كما صاغها تاريخ معيّن، له سياساته، وقمعه، وجلاّدوه، وجماعاته، وله سادته من النخب، وله "عوام" أو "دهماء" حجبت المناهج المدرسية أدبهم ومشاكلهم، على أساس أنّ العوام، كما أدب العوام، نقيض لكل ما له علاقة بـ"الأدب" الصّحيح، وبالكتابة النّبيلة[1].

1 -تأثير هزيمة حزيران 1967 في التوجّه الرّوائي عند غادة السّمان:

حاول الخطاب الرّوائي العربي، حسب ما يذهب اليه **محمد برادة**، استيعاب التحوّلات المتسارعة في بعض الاقطار العربية، خصوصاً أن الرّواية العربية بخطابها النقدي، قد التقطت جلّ القضايا والصّراعات الّتي حدثت في مرحلة ما بعد 1967[2] على وجه الخصوص، باعتبارها مرحلة فارقة في خروج الخطاب الرّوائي العربي عن السائد، والمألوف، معتمداً مفاهيم التجريد والتجديد، وتوثيق مصطلح الرّواية الجديدة. فقد صار الإبداع بمثابة عين سرية تتغلغل في الأعماق الفردية والجماعية، لتستجلي المستور وتجهر بما تكتمه خطابات السلطة الرسمية، ورقابتها. وهذا ما جعل المجتمعات العربية تنتبه إلى الانفصام بين الدولة والمجتمع المدني، بين الحلم القومي التحرري[3]. وقد كتبت **غادة السّمان** كلاما جميلا عمّا أسمَته **"يوتوبيا الوحدة العربيّة"** الّتي بقيت مجرد حبرٍ على ورق، بل وزادت من تعميق الهوّة بين العرب وبين الواقع السّلطوي المهزوم، تقول: «لعلّ غربة الفرد العربي في وطنه الكبير هي من أقسى الغربات الجماعية في القرن العشرين. والغريب أنّها تتنامى كلما ازداد كلامنا عن الوحدة. ثمّة انفصامٌ عجيبٌ بين الأحلام الوحدوية الشّهية والواقع الانفصالي الأليم الحاليّ. لا اعرف بالضّبط مبعث هذه الهوّة بين شعاراتنا المعلنة على الورق وممارساتنا بعضنا على الأرض. وهل الشعوب هي المسؤولة بسبب رعونة عدد من الأفراد

1- عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص ص 277 -278.

2- سنة 1967 هي سنة الفرز بين أنظمة متسلطة، متشبثة بالحكم، معتمدة على قوى القمع، وأجهزة أيديولوجية تستغل الدين للترهيب، وبين طلائع من المفكرين، والمبدعين الّذين انشقوا عن الإجماع القومي، الوهمي، ليعبّروا عن المسكوت عنه، ويستنطقوا مكامن الحياة. والتحدي والتوق إلى التحرر. من هذه الزاوية يمكن أن ندرك القيمة الرمزية لإنتاجات وإبداعات ما بعد 1967، لأنها بلورت تحوّلات في المسار الإبداعي، والفكري وفي العلائق بين الثقافي والسياسي: يتجلّى ذلك في استيحاء الموضوعات والقضايا المحرّمة، سواء تعلّق الأمر بتعذيب المواطنين والمناضلين، وسجنهم وتقتيلهم، أو بإفساح المجال أمام الفرد العربي، ليُسمع صوته وتُستبطَن آلامه، وأحلامه، واستيهاماته، وشهواته، ضمن سياق مطبوع بالقمع والقيم البطركية. ينظر، (محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط1، 2011، ص ص 17 - 18).

3- ينظر، محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التجديد، ص 18.

وإساءتهم لاستخدام الحرية في معرض نشر الفوضى أم أن بعض الحكام يحبون العروبة ويكرهون العرب؟ لست كاتبة سياسية لأطلق الأحكام. أنا مواطنة مقهورة أتحدث عن جرحي.» [1]

هذا الوضـــعُ أفرز انفجاراً روائياً عربياً ما بين 1960 -1980 حيث أنّ السّـــمة المميّزة للنّتاج الرّوائي الّذي ظهر خلال هذه الفترة، هي التّجريب لطرائق سـردية، وكتابات متباينة غالباً ما تحيل على نظائر لها في ســـجلّ الرّواية العالمية، مع اختلاف في التمثّل ودرجة الاســـتيعاب، وملاءمة الشّـكل للمضـمون. فهناك من النصـوص من جرّب السّـرد المتعدد الأصـوات، وتقنية المونتاج، وتوظيف الوثائق الصـــحفية والشـــهادات، وإحياء عناصـــر من السّـــرد التراثي، واصـــطناع لغة المؤرخين القدامى، ومعجم الصوفيين، والمزج بين الأجناس الأدبية في ثنايا النص الرّوائي.

ويمكن تعليل هذا الانفجار، حسـب **محمد برادة** [2]، وإرجاعه إلى عاملين أسـاسـيين على الأقل هما: **العامل الأول** مرتبط بمرور الثقافة العربية من لحظة مثاقفة مختلفة عن سـابقاتها تتميز باتّسـاع التعليم الجامعي، والبعثات الطلابية إلى أوروبا. مع اتسـاع نسـبي في الترجمة، وبروز وعي نقدي في التعامل مع ثقافة الآخر. و**العامل الثاني** مرتبط بتحوّلات اجتماعية وسـياسـية تشـكل انعطافة تاريخية مهمة، وفي مقدم تلك التحولات هزيمة 1967 الّتي سـرعان ما أخذت أبعاداً تتعدى المجال العسـكري إلى الإعلان عن نهاية مرحلة، هي مرحلة الوطنية وقيمها الاجتماعية، ما جعل الأنّظمة العربية تفقد شـرعيتها في عيون المواطنين والإيديولوجيات يتلاشـى بريقها، أمام الشـلل والشـعور بالمهانة والعجز. وضـمن هذا المشـهد، وفي غمرة البلبلة وفقدان البوصـلة، واجترار المجتمعات العربية لأسئلة الانكسـار واستئناف النهوض، استعاد الأدب وبخاصـة الرّواية استقلالها النسبي، وأخذا يخوضـان ممارسـة "فعل الكلام" لقول المسكوت عنه والنبش في جينيالوجيا الهوية والوجود والعلائق مع المجتمع والآخر.

من خلال ما تقّدم يمكن إيراد بعض الملاحظات حول مكوّنات لافتة في الرّواية العربية الجديدة، خاصـــة بعد هزيمة 1967 الّتي تعتبر بمثابة بداية لتكريس "انشـــقاق" الأدب العربي عن الخطاب الإيديولوجي الحامل لمقولات قومية، ووطنية ماضـوية. يقول **عبد الرحمن منيف** في هذا الصـدد: «الهزيمة دفعت الى السطح العديد من الاسئلة والمواضيع الموجعة والساخنة...اصبحت الاسئلة

1- غادة السمان، الأعماق المحتلّة، منشورات غادة السّمان، بيروت-لبنان ط2 ديسمبر، 1993 ص 255.
2 - محمد برادة، الرّواية العربية ورهانات التجديد، ص ص 36 -37.

المحرقة والمحرجة هي اسئلة الرواية الاساسية، اذ بعد روايات الواقعية البسيطة التي سادت خلال فترة الخمسينيات، وبعد الموجة الوجودية خاصة في الستينيات، جاءت هزيمة حزيران لتعلن افلاس هاتين الموجتين لتطرح بدلا عنهما رواية الهم القومي والصراع الطبقي والقمع والدكتاتورية وتغير المناخات السياسية والنفسية للجماهير والانظمة الحاكمة.»[1]. من هذا المنطلق تحولت الرّواية العربية، في اغلب خطاباتها، إلى وسيلة فاعلة في استكناه المخبوءات وصوغ لغة نثرية تكشف وتعرّي، وتستبطن ولا تقدس، تصرخ وتفضح وتحاور الظواهر المقلقة، وهواجس الانسان العربي الّذي ذاق مرارة الهزيمة على أكثر من صعيد.

وتعد **غادة السّمان**، شأنها في ذلك شأن كُتّاب الرّواية المعاصرين لها؛ منهم: **صنع الله إبراهيم، الطّيب صالح، غالب هلسا، إدوارد الخرّاط، إلياس خوري، جمال الغيطاني، إيميل حبيبي، توفيق الحكيم**... وغيرهم كثير، من الرّوائيين الّذين كانت لهزيمة 1967 صدًى ملحوظ في كتاباتهم على صعيديّ الشّكل والمضمون. ومن هذا المنطلق، فإنّ كتابات **غادة السّمان**، على تنوعها وغزارتها، تحمل نفس الرؤية للواقع والعالم والانسان، ولو أنّ هذا الرأي لا يتناقض مع الاعتراف بأن هذه الرؤية قد شهدت تطوّراً لا شك فيه، ولكنه تطور من الداخل[2]، على مستوى فن الكتابة، لأنّه تطور لم يمس المبادئ الأساسية في فكر **غادة السّمان** التي كانت ولا تزال تناضل من أجل أنسنة الانسان، ورفض كل أشكال الاستلاب والثّورة على الأفكار البالية، والسّعي وراء العدالة الاجتماعية. فعبارتها تتّسم بالجمال والبساطة، وتقترب أحياناً من اللّغة العادية الخالية من الزّخرف، وهي تتجنّب التدخّل المباشر في السّرد. إلاّ أنّ موضوعيتها تختلف عن موضوعية كتّاب القصة والرّواية كونها تدمج نظرتها للعالم في مادتيهما. إنها تسعى دائماً إلى أن تكون هي ذاتها الانسان الّذي تتحدث عنه، حتى لكأنها تمضي بصفتها قاصة في شخصياتها بالقدر الّذي تتقمص فيه شخصيات أبطال قصصها ورواياتها. وفي خضم إنتاجها الغزير، تبرز الرّواية عندها بروزاً واضحاً، فقد مارست كتابة القصّة والمقال الصّحفي زمناً طويلاً، تحديداً منذ سنة 1962 تاريخ صدور أوّل مجموعة قصصية لها بعنوان **عيناك قدري**، إلاّ أنها لم تبدأ ممارسة كتابة الرّواية إلاّ في سنة 1975 تاريخ صدور أول رواية لها بعنوان **بيروت75**.

1-عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص ص 44-45.

2 - عبد العزيز شبيل، الفن الرّوائي عند غادة السّمان، ص 6.

يرى النّاقد **محي الدّين صبحي** أنّ الرّؤية الفنيّة عند **غادة السّمان**، رؤية بانورامية تجري على شاشة واسعة من مشاهد الحياة، ونفسيّات البطل. لذلك يستغرب اختيارها للقصة القصيرة مع أن نفَسَها السّردي أمْيل للرواية، من حيث اتساع المشاهد المعروضة والحوادث الجارية وحركات الذّاكرة [1].

تقول **غادة السّمان** عن نفسها، عندما يراودها إحساس الكتابة: «أبدأ الكتابة بإحساس سديمي غامض ملتهب؛ مثل كوكب في بداية الأزمان يدخل من الظّلمة إلى النّور تدريجياً، ويتبلور في شكل محدّدٍ له أفق وسماء وبحار... ولأنّ الرّواية هي أيضاً فنّ اللقاء بالآخر ألجأ إلى اللغة. كل رواية تتشكل بداخلي، تحمل معها أسلوب كتابتها الخاص بها» [2]. وهي لا تجد صعوبة في التنقل بين مختلف أشكال الكتابة الأدبية أو الصحفية، طالما أنّ الكتابة هي فعل وليد اللّحظة الزمنية والنّفسية من دون تخطيط مسبق. تقول: «عدتُ إلى العمل في الصحافة لمدة أسابيع قصيرة. ثم بدّلتُ رأيي منذ أيام حيث دهمتني نوبة حادة لكاتبة رواية جديدة، فانسحبت من الصحافة إلى الرّواية كأيّ عاشقة مراهقة لا تخجل من نزواتها» [3].

غادة السّمان من الأدباء الّذين يرفضون التّصنيف الجنسي للأدب؛ فهي لا تعترف بأدب نسويّ أو نسائيّ، وأدب رجاليّ. ورفضها هذا نابع من إصرارها على شرطها الإبداعي المتمثّل أساساً في حرّيتها الفنيّة الّتي تقودها إلى الدّفاع عن المضطهدين جميعاً (بمن في ذلك المرأة). فالحريّة، في نظرها، لا تتجزأ لأنّها تؤمن بحرية المطالبة بحياة كريمة للرجل والمرأة على السواء. وذلك ضمن قناعتها بأنّه لا خلاص لأحدهما دون الآخر. تقول في هذا الصدد: «...انا ككاتبة أنتمي إلى حرّيتي، وإلى إيماني بطاقة المرأة المبدعة المؤهلة لكاتبة أدب إنساني عظيم، لا ضرورة لتوصيفه "نسائياً" ما دام دفاعه عن المرأة من بعض دفاعه عن مظلومي المجتمع العربيّ كلّهم» [4]. وهي تعترف بكونها كاتبة إباحية إذ تقول في جواب عن سؤال طرح عليها: «أحياناً توجّه إليك تهمة الإباحية. بماذا تردين؟ نعم أنا إباحية، أبيح لنفسي الحقوق الأدبية كلها الممنوحة للرجل، وأؤمن بحق "ليلى" أن تغني جرح قلبها، وبحق "عزة" في الانتماء إلى هموم القبيلة، وقلقلها على رزقها وأرضها، كما

1 - محي الدين صبحي، مطارحات في فنّ القول، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1978، ص 154.
2 - غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 118.
3 - هذا القول كان إجابة عن سؤال طرح عليها في صيف 1980 كالتالي: ماذا "ارتكبت" هذا الصيف؟ والرّواية الّتي بدأت كتابتها هنا هي رواية "ليلة المليار" ينظر: غادة السمان، حكايات حب عابرة، ص 137.
4 -غادة السمان، حكايات حب عابرة، ص 297.

"كُثيّر". نعم أنا إباحية أبيح لنفسي حق معاقرة الحرف في غير أغراض الرّثاء كما جدّتي الخنساء. فإنّا ابنة القبيلة، لكنني ابنة عصري وزمني أيضاً، كما كانت جدّتي زنّوبيا ابنة عصرها. لستُ تكراراً لهنّ، بل امتداداً حيّاً لحضورهنّ، له إضافته الخاصة. نعم أنا إباحية، أبيح لنفسي حق السباحة في بحيرات الأبجدية كأخي الرّجل. وحقي في الكتابة كحقي في موتي، لا أحد يقدر على سلبي إياه بباسطة لست إباحية، ولست رابعة العدوية، أنا مواطنة متلبسة بالكتابة والصحو. أبيح لنفسي حق التفكير كالرجل، وحق الخطأ أحياناً كأي رجل آخر، ما دمت لا أهرب من مسؤولية ما أقترفه من سطور... أنا مواطنة متلبسة بالصدق واحتقار الأقنعة» [1].

وترى الرّوائية **غادة السّمان** أن أجمل ما في عالم الإبداع هو اختلاف الأمزجة، وتعايش الأساليب في مناخات الحرية، فلكلّ أسلوبه وطريقته، وليس مشية فريق من الجنود في استعراض عسكري. تقول عن مهمتها في التجربة الرّوائية: «مهمتي كأديبة مع الحبكة الرّوائية تشبه مهمة المحقق. إنني لا أذهب إلى الكتابة مزوّدة بالحبكة، بل أحاول اكتشافها عبر استجواب شخصياتي الغارقة في الظلمة كالقارات الأسطورية تحت مياه الأسرار. ومثل المحقق أو العميل السري، أنا أجهل الحبكة وأحاول معرفتها عبر كتابتها، وكل ما في الأمر هو أنني عميلة غير سرية لحساب الحقيقة!!» [2].

لقد تمكّنت **غادة السّمان** من الانفلات، بفضل خبرتها وموهبتها، من القوقعة الّتي احتجزها فيها نقاد عصرها في كونها كاتبة تهتم بقضيتي المرأة والجنس في المجتمعات العربية. لكن بعد هزيمة 1967، وبصدور مجموعتها القصصية **رحيل المرافئ القديمة** حيث لم تعد المرأة والجنس إلا زوايا للرؤية، ورموزاً لما هو أشمل، وديكوراً خارجياً لما هو جوهري وعميق. لم تعد الأنّثى إلاّ طرفاً في معادلة إنسانية واجتماعية في المقام الأول. يقول **غالي شكري** في هذا السياق: «أصبح الرجل كالمرأة قضية القضايا في هذا المجتمع التعس: قضية الانسان المثقل بأنظمة الحكم، ورواسب القرون، والمحاصر بتفاعلات الحاضر، وتحديات المستقبل...هكذا وجدت غادة نفسها. هكذا يتحتم على النقاد أن يروها على حقيقتها، ألاّ يقعوا في حبائل الخدعة أو البدعة الّتي ننفرد بها: ما يسمى بالأدب النسائي لا علاقة لغادة بما تكتبه أكثرية الأخريات وإنما علاقتها الّتي يمكن الحديث

1 - سمَر يزبك، غادة السّمان، المهنة كاتبة متمردة، سلسلة أعلام الأدب السّوري - في إطار دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008، ص 43.
2 - غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 64.

عنها، بالأدب الحديث، بكاتبات نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينا، وغائب طعمة، ويوسف الأشقر، وغسّان كنفاني، وإميل حبيبي، وحليم بركات، وغيرهم ممن يستحيل وصف أدبهم بأنه أدب رجالي، بل هو أدب فحسب، هو أدبنا، وجداننا وعقلنا» [1].

لقد تبلورت التجربة الأدبية لدى **غادة السّمان** في رواياتها الأخيرة الّتي ازدهر فيها حسها الرّوائي المفعم بالأطروحات الإيديولوجية المغلفة بشعرية لغوية متميزة، والمتمثلة في رواية **ليلة المليار** الصّادرة سنة 1986، **الرّواية المستحيلة- فسيفساء دمشقية**-الصّادرة سنة 1999، **سهرة تنكرية للموتى** الصادرة سنة 2002. وآخر ما كتبت في الرّواية كان **يا دمشق وداعا-فسيفساء التمرد-** الصّادرة سنة 2015.

سنعمل، من خلال هذا البحث، على مقاربة عملين روائيين لهذه الأديبة هما: **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة**، وذلك من منظور النّقد الحواري. سنحاول أن نستجلي أهمّ المظاهر الحوارية الّتي شكلت بناء الروايتين، وأبعاد تلك المظاهر الّتي تعمل على إبراز التشخيص الفني للغة الرّوائية، حيث يلجأ الرّوائي إلى أساليب معيّنة لنقل أفكار الآخرين، أو يعتمد على كلامهم ليعبّر عن نيّاتهم أو مقاصدهم، ساخراً منهم بواسطة التهجين، والأسلبة، والمحاكاة الساخرة والسخرية. وما يوظفه الرّوائي من أجناس متخلّلة أدبية كانت أو نصف أدبية أو غير أدبية، لأغراض فنية جمالية أو إيديولوجية.

هذا، ويلعب كلام الشّخوص، والسّاردين في علاقته بكلام المؤلف الضّمني دوراً مهماً في توسيع دائرة التّنوع الكلامي والأسلوبي من النّاحية اللّغوية والاجتماعيّة والإيديولوجية كما ستعمل على توضيحه فصول هذا البحث.

1 - غالي شكري، غادة السّمان بلا أجنحة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1977، ص 102.

الفصل الأوّل

اشتغال التّهجين في الخطاب الرّوائي لدى غادة السّمان.

أوّلا- التّهجين: من المفهوم إلى الممارسة.

ثانيا- اشتغال التّهجين في روايتيْ ليلة المليار والرّواية المستحيلة.

يتميز أسلوب الرّواية لدى **ميخائيل باختين** بالتّنوّع المرتبط أساساً بتنوّع الأصوات، واللّغات، والشّخصيات الرّوائية الّتي تتعايش وتتصارع داخل عالم الرّواية. فهي مكوّنة من عدة أساليب تقابل عدداً من أشكال الوعي، والأفكار واللهجات المماثلة لمختلف أشكال الحياة اليومية، في نطاق اللّغة الواحدة.

من هذا المنطلق، يلحّ **ميخائيل باختين** على ضرورة وجود صدى لمختلف الفئات والذوات ودرجات الوعي الاجتماعي، ضمن تعدد وتنوع أسلوبي في اللّغة الرّوائية. ففي إشارته للشروط الداخلية لتكوّن الرّواية، يوضح قائلاً: «اللاتمركز اللّغوي للعالم الإيديولوجي الّذي يجد تعبيره في الرّواية، يقتضي وجود مجموعة اجتماعية، بين عناصرها تمايز قويّ... في علاقة توتر وتبادل فعال مع مجموعات اجتماعية أخرى. إن مجتمعاً منغلقاً على نفسه، أو جماعة ضيقة، أو طبقة ذات نواة داخلية وحيدة وصلبة يجب أن تفكك، وتتخلى عن توازنها الداخلي، وعن اكتفائها الذاتي لتصبح حقلا منتجاً، من الناحية الاجتماعيّة للرّواية» [1]. ويشير الناقد الفرنسي **تزفيتان تودوروف** في السياق ذاته أنّ **ميخائيل باختين** كرّس جزءاً هاماً وجوهرياً من دراساته للرّواية، باعتبارها النوع الأدبي الّذي يفضل مثل هذه التّعدّدية الصّوتية **Polyphonie** [2].

ركّز **ميخائيل باختين** على استنباط أسلوبيات النوع بطريقة توضح بصورة متزامنة بنيات النوع الأدبي، وترسم صورة لافتة لتحول النثر الرّوائي في أوروبا. وحسب **تزفيتان تودوروف** فإنّ هذا التحوّل يسوده صراع أبدي متغير دوماً بين النزوع إلى التوحيد، والنزوع المضاد الّذي يحافظ على التّنوّع والاختلاف [3]. وقد استطاع من خلال دراسته لأعمال **دستيوفسكي** أن يحدّد ملامح الرّواية البوليفونيّة ذات النّكهة الكرنفاليّة، والّتي تتميز بجملة من الخصائص الأساسيّة المتمثلة في الموقف الجديد ذي الطّابع الانتقادي للواقع، الموقف من التراث والمورثات، والتّنوّع الاسلوبيّ المتعمد، أو تعدد الأصوات. يقول في هذا السياق: «إنّ كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة، وغير الممتزجة ببعضها، وتعدّدية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كلّ ذلك يعتبر بحقّ الخاصّية الأساسية لروايات دستيوفسكي» [4]. هذه اللغات الّتي تتداخل وتتحاور فيما بينها بشكلّ متكافئ ومتعادل، بدون تميز لصوت على آخر، وتفضيل وعي على وعي آخر لتفسح المجال

---

1 - Mikhaïl BAKHTINE. Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1963, p 84.

2 - ينظر، تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ودار الفارس للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن.ط2 1996 ص 17.

3 - المرجع نفسه، ص 17.

4 - ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 10.

لظهور شكلّ روائي جديد هو الشكلّ الرّوائي الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي. هذا الشكلّ الّذي لا يعترف بالمطلق والمقدس والنهائي، إنما كلّ شيء لديه نسبي وغير مكتمل.

يعبّر **تزفيتان تودوروف** عن النقلة الجديدة الّتي أسسها دوستيوفسكي في عالم الرّواية: «إنّ ثورة دوستيوفسكي على المستوى الجمالي شبيهة بثورة كوبرنيك، أو أيضاً ثورة إنشتاين على مستوى معرفة العالم الفيزيائي، لم يعد هناك من مركز ونحن نعيش في النسبية المعممة» [1]. إنّ الرّواية البوليفونية، حسب **ميخائيل باختين**، تعرض بشكلّ متكافئ لمختلف التّصورات والأصوات والرؤى، وبصورة غير أحادية من السّارد الّذي يصوغ مختلف حيوات ومصائر الشخصيات. ولكي يتحقّق هذا لابدّ أن يتخلّى الكاتب عن التّعبير عن البطل بالنّيابة عنه، ويلغي تلك الأحادية الّتي ينزع إليها. وفي المقابل يمنح شخصياته درجة معيّنة من الاستقلالية حتّى تبرز الأصوات والرّؤى الّتي تتصارع وتتصادم داخل جسم الرّواية.

أوّلا-التّهجين: من المفهوم إلى الممارسة.

يتّخذ التعدّد الصّوتي والتّنوّع الأسلوبيّ أشكالاً عدّة داخل الرّواية، واللّغة الرّوائية. ومن تلك الأشكال ما يعرف **بـ التّهجين Hybridation.**

1-التّحديد الاصطلاحي للتّهجين.

التّهجين مصطلح يقترحه **ميخائيل باختين**، باعتباره مظهراً من مظاهر التّنوّع الاسلوبيّ في الرّواية، وشكلّا من أشكال إنتاج صورة اللّغة فيها، ويحدده بقوله: «إننا نسمي تركيباً هجيناً ذلك القول الّذي يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلّم واحد، إنما يختلط فيه، في الواقع قولان، طريقتان في الكلّام، أسلوبان "لغتان" أفقان من المعاني والقيم» [2]. ويضيف إنه «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ذلك الملفوظ» [3].

1 - تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 78.
2 - ميخائيل باختين، الكلّمة في الرّواية -جزء من كتاب: علم الجمال ونظرية الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 69.
3 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص:108

يقدم **ميخائيل باختين** من خلال هذا التعريف الّذي يتصف بمستوى من التجريد، بعضا من الإشارات الّتي تتعلق بكيفية اشتغال مفهوم التّهجين داخل الملفوظ. أما عن خصائص الأسلوب الهجين ومميزاته فيرى أن «بين تلك الملفوظات والأساليب واللغات والمنظورات لا يوجد أيّ حدّ شكلّي حاصل من وجهة نظر التوليف أو التركيب، فتقسيم الأصوات واللغات يتم داخل حدود مجموعة تركيبية واحدة. وغالباً داخل جملة بسيطة، كذلك كثيراً ما ينتمي نفس الخطاب في تأنّ، إلى لغتين. وإلى منظورين يتقاطعان داخل تلك البيئة الهجينة فيكون له بالتالي معنيان مختلفان ونبرتان اثنتان» [1]. فالتّهجين هو لقاء بين وعي مصوِّر غالباً ما يتمثل في لغة العصر الّتي تثير لغة قديمة **Archaïque**، أو مختلفة عنها. وهو عملية إنارة لغة بلغة أخرى في إطار الملفوظ، أو القول الواحد. إن لغة الرّواية، مثلما يشير إليها **ميخائيل باختين**، هي تشخيص فنّي يحمل طابع التّهجين والتّنوّع.

ويرى **محمد برادة** أنّ التّهجين الّذي يطال اللّغة ليخصّبها ويولّدها، هو سيرورة ملازمة لحياة المجتمعات، تلاحق التحولات وتسعى إلى التّعبير عنها من خلال ابتداع الكلّمات وتلقيحها وتفريغ دلالاتها وتلاوينها، وهو ما يجعل اللّغة القومية تنقسم بالضرورة كما لاحظ ميخائيل باختين إلى لهجات اجتماعية و رطانات مهنية، ولغات للأجناس التّعبيرية، وطرائق للكلّام بحسب الأجيال [2].

وعلى اعتبار اللّغة معطى سابقاً على وجود الفرد في المجتمع عامة، وفي جماعته اللّسانية خاصة، فإنّ المبدع يسعى من خلال أعماله إلى تخصيص لغته الإبداعية ضمن اللّغة السّائدة والموروثة بصراع مستمر معها، ليتلمس التّغيرات والسّلوكات والفضاءات والأزمنة. ومن ثم لا يكون خطاب الفلسفة والفكر والسياسة هو المرصد الوحيد لمتابعة تحولات المجتمع بل «إن الخطاب الأدبي هو أيضاً مجال أساس لالتقاط التبدّلات، عبر جدلية الحوارية السارية في مجموع مرافق العلائق البشرية» [3]. وهذا ما يجعل الاهتمام النقدي يتّجه إلى الفكر الرّوائي للّغة لا بوصفها أداة تواصل فقط، إنما بوصفها تُجلي وعي الرّوائيّ بتاريخ اللّغة الّتي يستعملها واقتناصه للدلالات المتناسلة الّتي تتفرع عن التّهجين والتّوليد والنّحت والسّخرية البارودية [4].

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة ، ص 133.
2 - ينظر، محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التجديد، ص 54.
3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والتّهجين في الرّواية لا يكون إلاّ قصدياً كما يؤكد ويقرّ بذلك **ميخائيل باختين**، وهو لا يقترن بأي دلالة سلبية أو تنقيصية، بل يصبح التّهجين عنده عنصراً إيجابياً مولّداً للجديد [1]. وتبعا لهذا التمييز، فانّ صورة اللّغة في الرّواية يتحتم أن تكون هجينا أدبيا قصديا. فالرّوائي، وهو يلجا إلى التّهجين قصد تنويع أسلوبه الرّوائي، توجّهه مقصدية فكرية وجمالية، وبذلك يكون التّهجين القصدي علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الرّوائي باللّغة، هدفه خلق مسافة جمالية بين اللغات والأساليب [2]. ويلحّ **ميخائيل باختين** على المظهر الفردي للتّهجين القصدي الأدبيّ حين يقول" يكون المظهر الفردي ضروريا لتحيين اللّغة وربطها بكيان الرّواية...وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديّين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيّين، لسانيّين [3].

2ـحضور التّهجين في الخطاب الرّوائي.

يكاد يجمع النقاد والرّوائيون على ضرورة حضور التّهجين بصوره المختلفة داخل جسم الرّواية، حتّى يكسبها حوارية مميزة، وتعددية صوتية وأسلوبية لافتة. فعن ضرورة حضور اللّغة الهجين في الرّواية يقول **ميخائيل نعيمة** في **الغربال**: «في عرفي يجب أن يخاطبونا باللّغة الّتي تعوّدوا أن يعبّروا بها عن عواطفهم وأفكارهم. وأن الكاتب الّذي يحاول أن يجعل فلاّحاً أمّياً يتكلّم بلغة الدّواوين الشّعرية والمؤلّفات اللّغوية يظلم فلاّحه ونفسه وقارئه وسامعه، بل يُظهر أشخاصه في مظهر الهزل حيث لا يقصد الهزل» [4]. وإلى مثل هذا ذهب **ميخائيل باختين** حين رأى أنّ تعددية الرّواية الصّوتية، لا تكتمل إلاّ إذا تخلى السّارد عن سلطته المطلقة على الشخصيات ومنحها كلّ الحرية لتعبّر عن ذاتها، وتتصارع وتتعارض. إلاّ أنّ وجهة نظر **ميخائيل نعيمة** الّتي تلخّص رؤيته في الكتابة الرّوائية قد تعرّضت لنقد لاذع، باعتباره يكرس الأسلوب المتناثر الرّكيك.*

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 50.
2 - محمد بوعزة، حوارية الخطاب الرّوائي-التّعدّد اللغوي والبوليفونية -رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2016 ص 41
3 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص:109
4 - ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، لبنان، ط12، 1981، ص 34.
* إن الأسلوب الذي اختاره ميخائيل نعيمة منذ خمسين عاماً أن يكتب به وأن يُخرج فيه أدبه للناس، إذ ظنّ يوم ذاك أنه أسلوب أقرب إلى إدراك الناس، وإلى أذواقهم -أقصد طبقة من الناس - قد كان في الحقيقة مرضاً شفى الله منه. أترى ميخائيل نعيمة لا يزال يصرّ على أنّ ذلك الأسلوب المتناثر الركيك هو الذي يجب أن يظل قيداً على أذواق الناس، أم تراه يساير ارتقاء الذوق العربي، ويُدخل تجديداً على مذهبه في النقد على منهجه في التعبير؟ (ينظر: محسن جاسم الموسوي - كمال نجيب عبد الملك: التراث الثقافي العربي - مختارات-، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2004، ص ص 67 - 68).
ويعلل الناقدَان طرحهما بأنّ ميخائيل نعيمة كان متأثراً بالترجمات البسيطة للأناجيل اليسوعية، وتبناها كمنهج للكتابة الأدبية. ولكن اليسوعيون عمدوا إلى تنقيح الترجمات والعودة إلى الأسلوب الجزل تماشياً مع ارتقاء الذوق العربي. وفي هذا الصدد يتساءل الناقدان: هل يحتفظ نعيمة بموقفه أو تراه سيتنازل ويتجه صوب الجزالة كما فعل اليسوعيون؟

وينحو **عبد الرحمن منيف** في الاتّجاه نفسه تقريباً، حين تحدّث عن إشكالية اللّغة الرّوائية؛ وهي إشكالية لم تُحلّ بعد. فاللّغة الفصحى تكون قاسية أحياناً فضفاضة أحياناً أخرى، أو مفتعلة حيث لا تمتّ بصلة إلى شخصياتها. يقول في هذا السياق: «إنّ عاملاً بسيطاً يتكلّم بلغة الجاحظ يبدو حديثه مزوّراً... علينا أن نصل إلى لغة حوار فيها اقتراب من الحياة ومن الناس» [1]. فالرّوائي ينتقي شخصياته من جميع الفئات والشرائح الاجتماعيّة، يستوي في ذلك الإقطاعي القديم والشاب البرجوازي الطموح والفئات الرثة الّتي تعيش على هامش المجتمع.

أمّا النّاقد **فيصل دراج** فيرى أنّ مبدأ المساواة يعيد إنتاج ذاته في حقل اللّغة، حيث للشخصيات الاجتماعيّة المتباينة لغات متباينة، تحتمل اللّغة النخبوية واللّغة العامية الفقيرة ولغة ثالثة دعاها **عبد الرحمن منيف** باللّغة الوسطى، وبهذا تكون اللّغة الرّوائية لصيقة بالحياة اليومية وبمجتمع القاع، ومرآة عاكسة للبشر ومعيشتهم. ما يخلق نوعاً من العطف والربط بين القارئ والكاتب، وبالتالي يتحوّل القارئ مبدعاً آخر يعيد كتابه النصّ الرّوائي من جديد [2].

واستناداً إلى مبدأ المساواة «تصبح الكتابة الرّوائية تعبيراً عن الحرية داخل عملية الكتابة» [3]، وبالتالي تغدو الكتابة كما يعرّفها **محمد برادة**، مجالاً لتجلّي وعي الكاتب بمختلف الأجناس الأدبية، وبوظيفة اللّغة والشكلّ في تحريك وتفسير المقاييس الجمالية. إنّها تمثل جماع تفاعل وعي الكاتب مع شروطه التاريخية وأسئلة ذاته المنقسمة داخل مجتمع، يمرّ بالفوارق والصراعات والاستيلابات. فالكتابة أقرب ما تكون إلى الاستراتيجية الّتي يتوسل بها الكاتب في اتخاذ موقف من عصره ومجتمعه، عبر الاستيتيقا وإعادة تأويل القيم من زاوية تزاوج بين توضيح الذات وتذويب المجتمع، بين تمثّل الواعي ومكنونات اللاوعي [4]. فالرّوائي العربي اليوم، يكتب من داخل مجتمعٍ لا يكفّ عن التدحرج والانحدار والانغلاق، محاصراً بأنظمة لاديمقراطية، ومن ثم فإنّ كتاباته تعكس وتكتسي قوة رمزية باتجاه مقاومة شروط اليأس، وتسعف في صوغ أسئلة جذرية بحثاً عن مستقبل أكثر إشراقاً وإنسانية.

1 - عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 155.
2 - فيصل درّاج، الذاكرة القومية في الرّواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2008، ص 26.
3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4 - محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التجديد، ص 32.

ولأنّ شكلّ الرّواية، كما أضحى مؤكداً، هو قالب حاضن لشتى الخطابات والأجناس التّعبيرية الّتي تؤثثه، فإن هذا من شانه ان يخلق حوارية، بين هذه الأجناس، ذات أبعاد اجتماعية تاريخية ونفسية، وتجعل بالتالي لغات المتكلّمين في الرّواية مدخلاً لقراءة إيديولوجياتهم المتباينة. فيتحول فضاء الرّواية إلى فضاء ديمقراطي «يُرغم الخطابات على الحوار داخله» [1]. وفي هذا الصدد يقول الكاتب الإنجليزي **سنو**: «تتنفّس الرّواية بملء الحريّة في حالة واحدة فقط، عندما تمتلك جذوراً في المجتمع» [2]. فهي منبثقة منه وعائدة اليه

ثانيا-اشتغال التّهجين في روايتيّ "ليلة المليار" و"الرّواية المستحيلة".

يعتبر الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** خطاباً مشبعاً بالرّوح الاجتماعيّة والأفكار الإيديولوجية؛ فهو خطاب يؤرخ بشكلّ أو بآخر للعالم العربي، وما مرّ ويمرّ به من أزمات استنفذت قواه وامتيازاته الّتي كان يطفح بها. فهاهي تقول عن روايتها **ليلة المليار** في سنة 1984: «روايتي الجديدة ليلة المليار تدور أحداثها في فترة حصار بيروت، لكنها لا تروي حكاية الحصار بشكلّ مباشر بل تروي الحصار "الموازي" الّذي يواجهه العربي...إنه الحصار المكمل لحصار إسرائيل لبيروت... بل الحصارات المتعددة الألوان والأشكال الّتي يرزح تحتها الإنسان العربي» [3].

وترى **غادة السّمان** أنّ أول خطوة لكسر الحصار وحلقاته المتداخلة، هي بممارسة الدّيمقراطية والكفّ عن مغازلتها من بعيد، والبعد عن «الشّهية السّلفية في ممارسة الإعدام ومن ثم المحاكمة... موقف نجده في حياتنا العامّة والفكرية والنّقدية ولن نكسّر حلقة واحدة من حلقات الحصار المركّب قبل أن نغادر تلك القاعدة المروّعة الجهنّمية النتائج الّتي يمارسها حتّى أبناء الصّف الواحد فيما بينهم» [4]، في إشارة منها إلى الحروب الطائفية الّتي تنخر جسد الصّف الواحد في لبنان.

إنّ اللّغة الرّوائية لا تتحدّد فقط بمستوى المعجم، أو تصنيف الكلّمات على أساس مدلولاتها المباشرة، إنما هي جزء من شبكة التركيب الرّوائي الّذي يجعل منها، حسب **ميخائيل باختين**، نسقاً من اللغات المشبعة إيديولوجياً، والمترابطة حوارياً ترابطاً يكشف خلفيات لغة المتكلّمين داخل

1 - محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص 115.
2 - عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 76.
3 - غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 144-145
4 - المصدر نفسه، ص 147.

النصّ ويشخص كلّامهم تشخيصاً فنّياً أدبياً، حيث يعتبر التّهجين القصدي مظهراً من مظاهر التشخيصي الفنّي للغة الرّواية.

تطالعنا نماذج كثيرة ومتنوعة للتّهجين في الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** من خلال المدوّنة موضوع البحث. قصدت الرّوائية من ورائه إجلاء وعيين أو مستويين لغويين أو إيديولوجيتين أو نظرتين اجتماعيتين، أو عقيدتين من جهة، وإقامة محاورة بينهما من جهة أخرى وذلك عن طريق ردم الهوة بينهما مثلما يعبّر عن ذلك **محمد برادة** [1].

لقد سعت **غادة السّمان**، من خلال نماذج التّهجين القصديّ، الّذي أثّثت به عالم الرّوايتين، إلى إبراز الصّراع الإيديولوجي والعقائدي والتّنافر الاجتماعي الّذي طبع عالم الشّخصيات فيهما. وهذا ما أدى إلى إفراز أشكال وأنماط من التّهجين المقصود الّتي سنعمل على إجلائها ههنا.

1-أشكال التّهجين في ليلة المليار.

تميّزت اللّغة الرّوائية في **ليلة المليار** بهُجنة قصدية متنوّعة، عملت على إبراز الصّوت والصّوت الآخر، ومستويات الصراع والتنافر بين الشخصيات وخطاباتها ولغاتها ورؤاها.

أ-التّهجين اللّغوي الصّرف.

يرى **ميخائيل باختين** أن التّعدّد اللّساني الّذي يدخل الرّواية وينتظم فيه ضمن نسق أدبيّ منسجم، هو الّذي يعطي التّفرد الخاصّ للجنس الرّوائي [2]. ويقصد بهذا النوع من التّهجين حضور نمطين لغويين مختلفين من حيث البنية اللّسانية، والنّظام اللّغوي المعتمد؛ كحضور اللّهجة مثلاً في تضاعيف الفصحى أو كلّمات معرّبة، أو أجنبية فيها، ما يسهم في خلق هجنة لغوية في كلّام الشّخصيات وحواراتهم. ويؤيّد هذا المنحى **حميد الحميداني** حين تحدّث عن تهجين لغة الرّواية، الّذي يمكن أن يتم عن طريق «استخدام الدارجة مثلاً في تضاعيف الفصحى، أو الكلّمات الغربية في سياق الكلّام العربي» [3]. وهذا ما أشار إليه **دومينيك منغنو** حين يرى أنّ التّعدّد اللّغوي نوعان: **داخلي** متعلق بتنوع اللّغة من حيث المستويات والأنماط والأصناف داخل اللّغة نفسها، من حيث

1 - ينظر، محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص 121.
2 - ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 50.
3 - حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2003، ص 88.

اختلاف الأماكن والأزمنة، و**خارجيّ** يتعلّق بصلة لغة العمل الرّوائي بلغات أجنبية أخرى، مؤكداً أن اللجوء إلى هذا التّعدّد والتنويع من قبل المبدع، يلغي مركزية القطب اللّغوي الواحد، وشموليته في العالم» [1].

ويذهب **محمد برادة** إلى أنّ لغة الرّواية وتغيّرها متصل بسيرورة التّغيير الجارية في المجتمع، وفق عوامل كثيرة تتعدى إرادة الكاتب. إلاّ أن الرّوائي يمكنه أن ينجز تغير لغته ضمن اللّغة السائدة على أساس من وعي واختيار ورهان. وهذا ما يستدعي استحضار الجدلية القائمة بين ثلاثة عناصر جوهرية:

أ -تغيّرات المجتمع بما فيها تغيّرات الفكر واللّغة (علاقة بالواقع دائماً متحركة).

ب -اعتماد صراعات التّغيير على تغيير لغة الخطاب (نزع قدسية اللّغة أو العكس، استبدال مراكز الصراع بين فترة وأخرى، واصطناع اللّغة الملائمة).

ج -دور "فكرة اللّغة" الرّوائية في تشخيص سيرورة التّغيير والتّأشير على محتواه؛ أي أن الرّواية تلتقط تغيّر معنى الكلّمات في طور تشكلّها، وأحياناً في فترات التأزّم، ويستطيع الرّوائي الموهوب أن يجترح لغة تكمن في أحشاء اللّغة المتداولة بين النّاس [2].

إنّها الفكرة الّتي طرحها سابقا **ميخائيل باختين**، حين أقرّ بأن هناك إمكانية اكتساب بعض اللهجات العامية المشروعية داخل الأدب، لكي تسهم في تطوير وإثراء اللّغة الأدبية. فلغة الرّواية منضدة تنضيداً لسانياً ومهنياً [3]. وتغدو اللّغة كذلك سبيلاً للإعلان عن وجود فكر ما. فالرّواية نوع مختلط؛ إنّها تجمع بين سرد الراوي وحوار الشخصيات الّتي تتكلّم لغة مطابقة لمكانتها الاجتماعيّة وفرادتها. فجاك القدري (Jacques le fataliste) لا يقول كلّمة "كاره للماء" hydrophobie، فالكلّمة قد تكون علمية جداً بالنسبة إلى خادم، كما أن لدى فلاّحي بلزاك وموباسان لغتهم العامية الخاصّة بهم [4].

1 - Dominique Maingueneau: le contexte de l’œuvre littéraire، Dumont Paris 1993, p104 - 105
2 - محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص 114.
3 - محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل. دط، دت، ص 52.
4 - برنار فاليت، الرّواية. مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة-الجزائر، 2002. ص 37.

بعد هذا العرض الوجيز لمفهوم التّهجين اللّغوي، وأهمية حضوره في الخطاب الرّوائي، سنشرع في تقصّي بعض النّماذج الّتي تنضوي تحت هذا المفهوم في **ليلة المليار** ومحاولة تحليلها على ضوء ما تقدّم.

- كثافة المفردة المعرّبة والأجنبية.

كان لارتباط أحداث رواية **ليلة المليار** ببنية مكانية هي سويسرا، الأثر البارز في استدعاء السّاردة لكلّمات وعبارات معرّبة عن اللّغة الفرنسية او الانجليزية، أو كلّمات فرنسية/انجليزية صرفة، على لسان شخصيات تعيش حياة مترفة تسودها الحفلات الباذخة في مناسبات اجتماعية يطغى عليها التّشاوف والنّفاق الاجتماعيّين.

تتخيّل "كفى" الحياة المرفّهة الّتي كانت ستنعم بها لو إنّها تزوجت برجل ثري مثل"نديم الغفير"، ذلك الثري المحظوظ الّذي يقيم في العواصم الأوروبية كلّها مرة واحدة. كانت ستحظى بحياة البذخ والثراء الفاحش. حياة سويسرية بامتياز «شيء ما في نديم يذكرها بشهواتها المنسية إلى مقابض الأبواب الذهبية والطائرات الخاصّة والصالات المرمرية ومعاطف الفراء والأقراط الماسية والـ"كريديت كاردز" والـ"أميركان إكسبريس"، و"الكافيار" والـ"بيلون" و"الكريب سوزيت" والـ"لانغوست"» [1]. إنّ في ملفوظ السّاردة ما يشير إلى سخط "كفى" على حياة الفقر الّتي اختارتها يوم تزوّجت بـ"خليل الدرع"، الشّاب القروي البسيط الّذي يمثل لها القيم والمبادئ، الّتي لم تعد تجدي نفعاً لديها. إلاّ إنّها ترفض الاستسلام لتلك الحياة، وتصرح بكلّ حزم «ولكن يجب أن أغادر أرض الأحزان تلك وأنسى... يجب أن أنسى إذا كنت قد صممت على امتلاك حياة جديدة»[2]. عبّرت السّاردة بتلك المفردات الأجنبية عن رغبة "كفى" الجامحة في العالم الّذي تريد أن تنتمي إليه بعد أن تغادر بيروت الّتي تحترق تحت القصف الإسرائيلي والتناحر الطائفي.

وظفت السّاردة الكلّمة الأجنبية "بروت-Brut" بمعنى "خام"، كوصف أطلقته نساء الطّبقة الرّاقية على "خليل الدّرع" في الحفلة الّتي أقيمت في قصر "نديم الغفير" على شرف "كفى" زوجة "خليل". فقد اشتعلن حباً وهذياناً به، فحتّى «النّساء أحببنه أيضاً... إنه خشن الوسامة... (بروت)... فحلٌ جذّاب» [3]. وهنا تحدث المفارقة الاجتماعيّة؛ فنّساء الطّبقة الثّرية يحبّذن الرّجل الفقير الخشن

1 - غادة السّمان، ليلة المليار -رواية - منشورات غادة السّمان، بيروت، لبنان، ط3، 2002 ص 20.
2 - المصدر نفسه، ص 20.
3 - المصدر نفسه، ص 121

ذي الوسامة الهادئة، أما نساء الطّبقة الفقيرة ممثلة في "كفى" فيحبّذن الرّجال الأغنياء، برقة مشاعرهم ولطفهم الخرافي في جذب النساء. وتتأكد هذه المفارقة في قول "كفى": «الأثرياء لطفاء ينامون جيداً ويأكلّون جيداً ويجدون بالتالي الوقت والمزاج لتذوق امرأة جميلة مثلي ورعايتها...أتمنّى أن يحيطوا بي وأعيش معهم بقية أيامي» [1].

هذا، واستطاعت الرّوائية، على مدار الرّواية، التوظيف المقصود للكلّمات الأجنبية الصّرفة أو المعرّبة، وذلك من أجل إبراز البيئة الطبيعية والاجتماعيّة والثقافية والاقتصادية الّتي شكلّت محور حياة الشخصيات الرّوائية. لقد حرصت **غادة السّمان** على نقل ذلك الواقع الجديد بسلبياته وإيجابياته. لذلك كان حضور القاموس الأجنبي قوياً، من خلال المفردات والعبارات التالية، والّتي أثثت لغة الرّواية، وأضفت عليها هُجنة لغوية مميزة: المون بلان(21)*، البلاكسيجلاس(26)، فوتبول (131)، الفيرست كلّاس(121)، كولوني دو فاكونس(135)، الأوروسكوب(139)، الدانتيل (154)، الشاليمو(205)، S.O.S(106)، بيل فو(بمعنى Belle vue)(212)، تريبون دي جنيف (265)، نسكافيه(265)، سيرفيس أبارتمنتس(267)، very(273)، ديفورماسيون بروفيسيونال (307)، ديناميت (388)، Erythroxylon coca(372)، ناشيونال غالري(393)، كارتييه(416)، كورس (448)، ريموت كونترول(457)، روب دو شامبر(461)، الأنتين(468).

إنّها عبارات ومفردات مرتبطة بشكلّ وثيق ببيئة غير بيئة لبنان؛ فالأولى بيئة صحية حيادية راقية، أما الثانية فهي بيئة دمار وقتل وتشريد واجتياح إسرائيلي، وموت عبثي، وتناحر بين الإخوة في ظل الحرب الأهلية. لذا، يمكن القول إن الرّوائية حرصت على الصوغ اللّغوي الدقيق، كي يكون مناسباً للمستويات، حاملاً بصمات الأجواء المرافقة لسياق التّعبير، ولجوؤها إلى المفردات الأجنبية نابع من إيمائها أنه لا يمكن أن تعوّض بغيرها.

ومن هذه الزاوية، يغدو فهمنا للرّواية ولغتها وفكرها مثلما يذهب اليه **محمد برادة** عنصراً جوهرياً في محاولة تقييم النصّوص، لأننا نقرّ ضمنياً أنّ اللّغة تحيل على العالم الخارجي، وتؤشر على دلالة محتملة بينه وبين الكون الرّوائي الّذي ينسجه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنّية

1 - ليلة المليار، ص 19.
* ما بين القوسين يمثل الصفحة الّتي وردت فيها المفردة في **ليلة المليار**.

معيّنة [1]. وبالتالي يستخلص مما سبق انّ لغة **ليلة المليار**، لغة مرنة بعيدة عن الطابع النمطي المزخرف، وذلك بفضل اتّكائها على النمط الأجنبي الّذي ارتبط بالبيئة الزمانية والمكانية لأحداثها.

ب-التّهجين الاجتماعي في ليلة المليار.

أشار أغلب النّقاد العرب إلى أنّ الخطاب الرّوائي العربيّ، استطاع استيعاب التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة المتسارعة، خصوصاً أنّ الرّواية العربيّة بخطابها النّقدي قد التقطت جلّ القضايا الاجتماعيّة، والصّراعات الإيديولوجيّة في مرحلة ما بعد النكبة (1967)، حيث تعتبر مرحلة فارقة، ونقلة نوعية في طبيعة الخطاب الرّوائي العربي، الّذي خرج عن السّائد والمألوف، معتمداً على مفاهيم التّجريد والتّجديد.

ويرى **محمد برادة** في هذا السياق أنّ سنة 1967 هي سنة الفرز ما بين أنظمة متسلطة، متشبثة بالحكم، معتمدة على قوى القمع وأجهزة إيديولوجية تستغل الدين والترهيب، وبين طلائع من المفكرين والمبدعين الّذين انشقوا عن الإجماع القومي، الوهمي، ليعبّروا عن المسكوت عنه، ويستنطقوا مكامن الحياة والتحدي والتوق إلى التّحرّر. من هذه الزاوية يمكن إدراك القيمة الرمزية للنتاج الأدبي العربي، ونقلته النوعية، سواء على مستوى الموضوعات أو مستوى الكتابة، أو مستوى العلائق بين الثقافي والسياسي. ويتجلى ذلك، حسب محمد **برادة**، في استيحاء الموضوعات والقضايا المحرمة، سواء أتعلق الأمر بتعذيب المواطنين والمناضلين وسجنهم وتقتيلهم، أم بإفساح المجال أمام الفرد العربي ليُسمع صوته، وتُستبطن آلامه وآماله وأحلامه واستهاماته وشهواته، ضمن سياق مطبوع بالقمع والقيم البطريركية [2]. بهذا، يغدو الإبداع الفنّي، بما فيه الإبداع الأدبي، متنفساً يتيح للفرد العربي الجهر بأحاسيسه واعتقاداته، والبحث عن الحقيقة الّتي تسعى أجهزة النظام إلى قمعها وطمسها.

إنّ فكرة التّهجين ذات الطابع الاجتماعي يمكن إرجاعها إلى مفهوميْ اللّغة الاجتماعيّة واللّغة الفردية اللّذين يقترحهما **ميخائيل باختين**؛ فاللّغة الاجتماعيّة تبرز في مستوى صياغة الخطابات المؤطِّرة للمجتمع وأيديولوجيته، وتوجهاته الفكرية والثقافية؛ وهي بالضرورة متعددة ذات تنضيدات تراتبية، تعكس غلبة لغة اجتماعية على أخرى، وتلاشي إحداها وانبثاق أخرى. أما اللّغة

1 - ينظر، محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التجديد، ص 54.
2 - المرجع نفسه، ص 18.

الفردية فهي وسيط للتعبير عن المشاعر والحدوس الّتي يستشعر المبدع ضرورة بلورتها في كلّمات جديدة مغايرة للغة السائدة والمألوفة، وقد تعبّر عن الهامش المقموع الّذي لا يجد نفسه في القاموس المتداول [1].

إنّ الرّواية، من المنظور الباختينيّ، قادرة على رفع التحدي؛ تحدّي التجربة المعرفية، الّذي يطرحه الواقع عليها بما إنّها الشكلّ الأقرب للراهن والحاضر. هذا الشكلّ الفاعل كتركيبة الإشكالات الّتي تتحول إلى مرجعيات يتكئ عليها الخطاب الرّوائي. وذلك بإخضاعها إلى معالجة سردية وخطابية، بغرض طرح تساؤلات من قبيل ما هو واقعي واجتماعي وإيديولوجي. فمن مميزات الخطاب الرّوائي عند **ميخائيل باختين** أنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته. إنه يقوم برد فعل بكلّيته وبجميع عناصره [2].

يؤكد **ميخائيل باختين** أنّ اللّغة في الخطاب الرّوائي «ليست بيئة محايدة، إنّها لا تصبح ـ بسهولة وبحرية ـ ملكية للمتكلّم، إنّها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنواياها ونبرتها، هي سيرورة وعرة ومعقدة »[3].

إنّ اللّغة من هذا المنطلق هي سبيل إلى الإعلان عن وجود فكر ما؛ والفكر لا يوجد إلاّ من تصوّر شمولي للعلائق بين الإنسان والأشياء، بينه وبين وظيفة اللّغة الهادفة إلى الاقتراب من الحقيقة. وبهذا لا تغدو اللّغة، من خلال الوعي الّذي تحمله، نسقاً مجرداً من الأشكال المعيارية، إنما هي رأي متعدد اللسان حول العالم، وجميع الكلّمات تستحضر مهنة، أو جنساً تعبيرياً، أو نزعة، أو طرفاً، أو عملاً أدبياً محدداً، أو رجلاً معيّناً، أو جيلاً، أو عمراً، أو يوماً، أو ساعة... وكلّ كلّمة، حسب **ميخائيل باختين**، تحيل على سياق أو عدة سياقات داخلها، عاشت وجودها المنشود اجتماعياً. جميع الكلّمات والأشكال مسكونة بالنوايا، ولا مفر من أن تكون للكلّمة تناغمات السياق؛ تناغمات الأجناس التّعبيرية والتوجهات والأفراد [4].

1 - ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 144.
2 - المرجع نفسه ، ص 123.
3 - المرجع نفسه ، ص 113.
4 - المرجع نفسه، ص 112.

فبالنسبة **لميخائيل باختين**، لا يوجد للرّوائي عالم خارج وعيه الاجتماعي المتعدّد الأصوات، كما لا توجد لغة خارج النّوايا المتعدّدة الّتي تنضدها. لذلك، في الرّواية، يمكن للّغة أو بدقة أكثر للّغات أن تتعدّد بكيفية عميقة، لكن أصيلة مع موضوعها وعالمها [1].

لقد أثثت **غادة السّمان** روايتها **ليلة المليار** بصور من التّهجين ذي الصّبغة الاجتماعيّة. هذه الرّواية الّتي أرّخت لفترة عصيبة عاشها قُطر عربي هو لبنان، جرّاء العدوان الإسرائيليّ. حيث تعبر عن دوافعها لكتابتها قائلة: «وعُدت إلى تأثيث فسيفساء الرّعب في روايتي ليلة المليار، حيث حاولتُ في فصلها الأول رسم ما حدث ذلك اليوم - يوم الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في 07 جوان 1982 - في المطار بعينيّ بطلين من أبطالها هما: كفى وخليل. لقد تأثر عملي الرّوائي بهذه المشهدية بالتأكيد ولو على نحو معاكس، إذ شعرت بصدمة من الاستعراض التلفزيوني "الريبورتاجي" الخالي من رائحة الفزع والدّم الحقيقي والمعاناة الإنسانية، حيث الفرد إنسان لا نقطة على شاشة الحرب بالريموت كنترول. وحاولتُ استنباط إيقاع أسلوب جديد لملء الثقوب السوداء الباردة بالملامح الإنسانية، والأصوات والأصداء والروائح لذلك الهول كلّه، ببشر أحياء لهم بيوت وأطفال، وقهوة صباح، وأقلام ملوّنة، وأعلام صغيرة، ومقابر كثيرة» [2]. من هذا المنطلق تحولت **ليلة المليار** صوتاً منددّاً بالحرب، وتداعياتها السّلبية لا على لبنان فحسب، بل على الإنسانية جمعاء، بما خلّفته من دمار وخراب على جميع الأصعدة. وسنقف فيما يلي على صور التّهجين وأشكاله الاجتماعيّة المستنبطة، من خلال تحليل جملة من النماذج.

- صورة المرأة بين الخضوع والتّحرّر.

طرحت **غادة السّمان** فكرة تحرير المرأة في أكثر من مناسبة، محاولة دفعها للبحث عن ذاتها ووعيها، ومواجهة كلّ أشكال التخلف والاستلاب والقمع، الّتي ترزح تحت وطأتها، ومواجهة الرّجل لا من منطلق عدّه وتصوره عدواً لها، بل انطلاقاً من التّحرّر من ثقل العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعيّة الّتي تمثل عائقاً في طريق المرأة والرّجل على السواء. إنّ تحرير المرأة لا يأتي إلاّ من خلال تحرير الرّجل، فتحرير الآخر، الرّجل، هو جزء مهمّ من تحرير الذات. تقول في هذا الصدد: «المرأة هي كادحة الكادحين، ولكن ذلك لا يعني بالضّرورة أنّ الرّجل جلاّدها، أعتقد أنّ التّخلّف هو جلاّد الطّرفين معاً، وفي تضامنهما في وجهه يكمن الخلاص، لا في اقتتالهما معاً.

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 176.
2 - غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 230.

أنا أريد تحرير المرأة لا قهر الرّجل والإساءة إليه» [1] إنّ الرّوائية تدحض، بذلك، الرّؤى الّتي اتهمت الرّجل أنه هو سبب تخلف المرأة، مثلما صرّحت بذلك الأديبة **مي زيادة** حين كتبت «تاريخ المرأة استشهاد طويل» [2]، وتخاطب الرّجل وتحمّله مسؤولية الاستلاب والتّخلف الّذي ترزح تحت وطأته المرأة فتقول له: «أيها الرّجل، لقد أذللتني فكنت ذليلاً. حرّرني لتكون حرّاً، حرّرني لتحرّر الإنسانية» [3]. **فغادة السّمان** لا تدعو إلى تحرير المرأة فقط *، إنّما تدعو أيضاً إلى تحرير الإنسان ذكراً كان أم أنثى من نير التّخلف والجهل والمورثات البالية ذات السّلطة القمعية.

لقد أفصح الحوار الّذي دار بين "ليلى السبّاك" و"دنيا الغفير"، حينما التقتا في أحد شوارع جنيف، حيث بدت كلّ واحدة منهما ساخرة من الأخرى بطريقة مهذّبة جداً، عن عقلية المرأة الشّرقية السطحية النمطية في تعاملها مع امرأة مثلها. تلك المرأة الّتي تحب ممارسة دور الجلاّد الصّغير على بنات جنسها. فـ«قبل أن تفترق(الصديقتان) قبّلت كلّ منهما الأخرى بحرارة على وجنتيها عدّة مرات..!»[4] تحدّث "دنيا" نفسها بكثير من الغيض قائلة: «لقد حققت اللّعينة ما تصبو إليه دونما وساطة رجل، إنّها امرأة تعرف كيف تمسك بأخطائها مباشرة، وهذا هو الصواب فيما يبدو... أما أنا فقد عملت خادمة لرجل تمارس ليلى الآن مهنته ببساطة... عملت خادمة لـ(قيس) بدلاً من قطف الثروة مباشرة... يوم تزوجت نديم كنت أحبه ثم... لم أعد أذكر... كأني لم أكن أقصد أن أفعل ما فعلت... كأن أيامي كلّها كانت غلطة إملائية» [5].

نعثر في هذا الملفوظ على رؤيتين اجتماعيتين متناقضتين عن المرأة العربية الّتي تعيش حالّتين من الصّدام؛ فالنّظرة الأولى هي للمرأة العربية المتحرّرة، الّتي تضطلع بمسؤوليات تتجاوز ما هو متعارف عليه من قضاء الوطر وإنجاب الأطفال ورعاية البيت. إنّه نموذج المرأة الّتي دخلت معترك الحياة مع الرجال وزاحمتهم في شتى الميادين الّتي كانت حكراً عليهم فقط. هي نموذج "ليلى السّباك" **البزنس وومن** الملقبة بـ"لِلي سْبوك". فأفضل ما في" لِلي" إنّها تعمل بسرعة ولا تخلّف بقايا [6]. وحتّى في خضم دفاعها عن نفسها أمام حبيبها "أمير النيلي" الّذي اتهمها بالخيانة، تجيبه بكلّ حزم ولامبالاة: «لم أخنك...إنّني مخلوقة غارقة في عملها كما يحدث لأيّ رجل

1 - غادة السّمان، حكايات حب عابرة ، ص 256.
2 - مي زيادة، كلّمات وإشارات، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1999 ص 43.
3 - المصدر نفسه، ص 43
* - أشهر ما ألّفت غادة في هذا المجال كتاب، **امرأة عربية...وحرة**، منشورات غادة السّمان، ط1، 2006، بيروت.
4 - ليلة المليار، ص 25.
5 - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
6 - المصدر نفسه، ص 243.

يعمل»[1]. أمّا النّظرة الثّانية فهي للمرأة الخاضعة لسلطة الرّجل، والّتي لا تملك اختيارات في الحياة حتّى في الحب. إنّها نموذج المرأة القلقة، المتردّدة، الخائفة دوماً من المستقبل، ما يجعلها تقع فريسة سهلة لإدمان الكحول. إنّها نموذج "دنيا" الّتي «صار أمر إدمانها موضع سخرية المدمنين الأكثر سرّية منها» [2]. تلك هي حالها، حيث انتهى بها المطاف «امرأة حاقدة حاسدة مفعمة بالخوف» [3].

أمّا "كفى البيتموني" فتمثّل نموذج المرأة الّتي عاشت في وسطين اجتماعيين مختلفين تماماً هما: مجتمع الشّرق بعاداته وتقاليده وقيوده الاجتماعيّة، ممثّلاً في إحدى قرى لبنان. ومجتمع الغرب بتفتّحه وعصرنته وانطلاقته نحو الحريّة الفكريّة والاجتماعيّة، ممثلاً في مدينة "جنيف" السويسرية. نلمس هذه الهجنة الاجتماعيّة الّتي عاشتها هذه المرأة، الّتي انتقلت من حياة الخضوع إلى حياة التّحرّر من كلّ شيء، حتّى حياتها الجنسية أصبحت تعيشها بحرية تامة، غير مبالية بزوجها "خليل الدرع". في حديثها مع نفسها الّذي يشبه خطة محكمة تسعى لتنفيذها بأي ثمن، غير آبهة بالعواقب «لن يرغمني أحد بعد الآن على أن أفعل ما أرفضه، مجنونة؟ ربما. من ليس مجنوناً بعد الأعوام السّبعة الأخيرة في بيروت؟ سأقتحم حياتي مسلّحة بشهواتي... سأمارس الحريّة المطلقة في الحياة كما مارسها المسلّحون في القتل...ما أفعله هو المرادف الأنثوي لما يفعلونه بالسّلاح إنّني أطلق العنان لغرائزي» [4].

تعي "ليلى السباك" أنّ المرأة في هذا العالم لا تستطيع أن تملك غير رصيدها المصرفي، فحتّى الوطن «يرحب بالمغتربة الثرية القوية العائدة، ويرفض المغتربة الفقيرة الزانية» [5]. فهي تنتصر لنموذج المرأة القوية المتجلدة الّتي لا ترضى بالهزيمة. فمجتمع الرّجال علّمها أنْ لا حقيقة غير المال «فما ذنبي إذا كنت قد فهمت درسهم جيّداً؟ لقد علّمني مجتمع الرّجال أن الحبّ ضعف و"العقل زينة" فما ذنبي إذا كنت قد بدأت أتجمّل على طريقتهم» [6].

1 - ليلة المليار، ص 354.
2 - المصدر نفسه، ص 43.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص 345.
5 - المصدر نفسه، ص 342.
6 - المصدر نفسه، ص 342.

صوّرت السّاردة من خلال ما سبق حجم الصّراع * الّذي عاشته وتعيشه المرأة من أجل إثبات ذاتها، وفرض كيانها في عالم ذكوريّ لا يرحمها. كما أنّها تعيب على المرأة تحرّرها الّذي لا يعني أكثر من زيادة عدد الرّجال الفاسدين والأشرار في المجتمع، وذلك بانضمامها إلى فئتهم[1]، على غرار ما قامت به "ليلى السّباك" حين قرّرت أن تصبح "رجلاً" في عالم الأعمال، تفوق الرّجال دهاء وقسوة.

- **الصراع الطبقي (فقر/غنى) والحضاري:**

طرحت **غادة السّمان** ثنائية الفقر والغنى في أكثر من موضع في **ليلة المليار**، للاحتجاج ولرفض الأعراف الاجتماعيّة البالية، ولنقد المجتمعات الاستهلاكية الّتي لا تزال تقيّم الأفراد وتصنّفهم على أساس هذه الثّنائية غير المنطقية. فهذا "رغيد الزّهران" صاحب المليار دولار، يكره الفقر والفقراء، ويتمنى إبادتهم من على وجه الأرض. فحينما يقول الثّري حماقة ما يعتبر "أوريجينال"، ويضحكون لخفّة دمه. وحينما يقولها فقير يعتبرونه وقحاً وسمجاً» [2]. إنّها نظرة تنمّ عن رؤيتين متناقضتين بشأن مفهوميّ الفقر والغنى وما يرتبط بهما من سلوكات وممارسات اجتماعية تمجد الغنيّ وتضطهد الفقير.

عالجت **ليلة المليار** أيضا، قضية الطّبقية الاجتماعيّة والاقتصادية المستفحلة في دولة تدين بالنظام الاشتراكي. فهناك في لبنان الجريح استولت عائلة "نسيم"، الشّاب العربي الخادم في قصر "رغيد" بسويسرا، على أحد بيوت الأغنياء بالقوة فكان أن برّر والده فعلته، غير المنطقية، بحجة تبدو منطقية تنمّ عن الاحتجاج على غياب العدالة الاجتماعيّة في وطن ينادي بالمساواة.

---

* لقد كتبت غادة السّمان مقالة طريفة في مفهوم الصراع الذي تعيشه المرأة. تقول فيها: «إن المرأة، كلّ امرأة لا تفعل شيئاً غير مصارعة الثيران... على طول تاريخها منذ آلاف الأعوام. كانت المرأة مرصودة لمصارعة كلّ أنواع الثيران الراكضة نحوها بقرون مدببة ترتوي من نزفها الدائم... فالمرأة على طول تاريخها تصارع الثيران في البيت وخارج البيت هناك ثيران الفهم الخاطئ السائد حول إمكانات المرأة... هناك ثيران الحكم الاجتماعي القاسي المسلط عليها. وهناك ثيران اعتبارها كائناً متخلفا عليه أن يقوم بأقذر المهام وأكثرها تفاهة في القبيلة مع حرمانه من حق إبداء الرأي في الشؤون المصيرية... وهناك الثور الأكبر المسلط على عنقها وهو القانون الذي لا يمنحها حقوقها المدنية العادلة... في كلّ بلدان العالم بدرجات متفاوتة... وحتّى أرقّ الفلاسفة وأذكى المفكرين كانوا (ثيراناً) في تعاملهم مع المرأة ونظرتهم إليها. **فيثاغورس** مثلاً ميّز بين "مبدأ الخير الذي خلق النظام والنور والرّجل، ومبدأ الشر الذي خلق الفوضى والظلمات والمرأة..." وحتّى **أرسطو** يقول: "الأنثى أنثى بسبب نقص معيّن لديها في الصفات..." وإذا كانت أنجيلا تصارع الثور وهو أعزل، وهي مزودة بكافة أنواع السيوف والرماح الحادة، فإن المرأة تصارع ثيران الحياة عزلاء تماماً. فالمجتمع يحرص باستمرار على تكسير أظافرها ويقدمها للثور مقيّدة ومعصوبة العينين ومكبلة بكافة أنواع القيود النفسية والضغوط الفكرية وعقدة الشعور بالذنب، مما يضمن تسهيل مهمة الثور وإخضاع أية مصارعة متمردة!» (غادة السّمان، كتابات غير ملتزمة، الأعمال غير الكاملة، منشورات غادة السّمان، ط3، 1995، ص 29-30).

1 - غادة السّمان، كتابات غير ملتزمة، ص 34.

2 - ليلة المليار، ص 27.

يدافع والد "نسيم" بمرارة عن حالته قائلاً للثري المغترب صاحب البيت: «حسناً... أنت تملك البيت، ولكن لماذا ينام البيت خاوياً وننام نحن على الرصيف؟ أيّ وطن هذا الّذي يسمح بنوم البشر في سرير الوحل بالحدائق العامة وثمة بيوت خاوية مختومة بشمع اللاّمبالاة والسّفر المترف؟ أنا محتلّ لبيتك؟ ولكنك أنت محتلّ لحقي في الحياة الكريمة، ومحتلّ لفرصتي في العمل الّتي يفترض أن تكون متكافئة وفرصتك» [1]. أفصح والد "نسيم" بكلامه المنطقي عن نظرتين وحالّتين متناقضتين لأبناء الوطن الواحد الّذين يعيشون في ظل طبقية مقيتة، تغذيها الشّعارات الزائفة لأصحاب المال والنّفوذ. وفي ذات السّياق يتصادم في ملفوظ "خليل الدّرع" وعيان ونظرتان متناقضتان تماماً، حين يقول بكثير من الحسرة والمرارة: «لماذا يحتقر أبناء الطبقة الفقيرة بعضهم بعضاً، ويبادرون الثّري باحترام لا يستحقه دائما؟ أم أنّ هذه هي مهنة الفقراء في المجتمعات الاستهلاكية؟ »[2].

فالنّظرة الأولى تمثّل سلوك الاحتقار والازدراء الّذي يمارسه الفقراء تجاه بعضهم بعضاً، في حين كان يجب أن يكون الأمر على عكس ذلك تماماً؛ فعطف الفقير على فقير مثله هو من باب أولى. أما النّظرة الثّانية فتمثّل سلوك الاحترام المبالغ فيه إلى حدّ التملّق، الصّادر من الفقراء لأغنياء لا يستحقونه دائماً. وهذا ما ولّد في نفس "خليل" حزناً عدوانياً تجاه ذلك النّادل في مطعم عربيّ في سويسرا، فقد عامله بجفاء وغلظة حين قصده بمفرده ليطلب منه خدمة، ولكن الوضع تغير تماما حين نزل مع مديره "صقر" من سيارة الليموزين، فبدا الجرسون كالمهرّج وهو يتملّقهما بشكلّ مبالغ فيه «الجرسون المتعجرف لم يظل كذلك حين شاهد سيّارة صقر الفخمة... بل استقبلها باحترام بالغ. فتح لهما الأبواب ومدّ الراحتين ليمشيا فوقهما إذا لم ترض أحذيتهما عن ملمس الموكيت. ولم يبدُ على وجهه أنّه تذكّر خليل» [3].

ينمّ هذا الموقف عن المعاناة اليومية الّتي يعيشها المغتربون العرب في أوروبا، وعن الشّتات والعزلة الفردية الّتي يرزح تحت وطأتها المغترب، والّتي يفرضها عليه في غالب الأحيان مغترب كادح مثله. لقد عبّرت السّاردة عن المدينة المعاصرة الّتي قضت على العلاقات الاجتماعيّة والإنسانية، والّتي تحوّلت إلى مدن ذات مجتمعات استهلاكية بامتياز، وتفشٍ فاحش لشتى مظاهر الطبقية. وربما هذا ما أدى "بخليل الدرع" إلى لعن ذلّ الغربة «لعن الله ذل الغربة... أليس الوطن

1 - ليلة المليار، ص 59.
2 - المصدر نفسه، ص 209.
3 - المصدر نفسه، ص ص 208 - 209.

هو المكان الّذي لا يستطيع أحد تحقيرك فيه؟ تستطيع أن تكون فقيراً وتعيش في بلادك هو نور الكرامة من حيث المبدأ على الأقل... وذلك مستحيل في أي مكان آخر... إلاّ إذا كنت من طبقة (الجت ست). فالمال ينتقل معززاً مكرّماً في كلّ مكان تقريباً» [1]. طرح هذا الملفوظ تبايناً لمستويين حضاريين؛ الأول يتمثل في العيش بكرامة في الوطن رغم الفقر والحرب، والثاني يتمثل في نظرة الازدراء الّتي تلاحق المغتربين خصوصاً لاجئو الحروب، وتصنيفهم على أنهم مواطنون من الدرجة الثالثة لا يحق لهم التمتع بكامل الحقوق المدنية الّتي يتمتع بها المواطنون الأصليون. ففي جيب "خليل" من المال ما يكفي لشراء كلّ ما في المحل، لكنه عاجز عن شراء الاحترام أو المساواة، في حين استطاع الرّجل الآخر الّذي «بدا واضحاً أنه ابن بلد ورقيق الحال ويريد الطلب ذاته» [2]. تحصيل حقه في كلّ شيء وليس في جيوبه على الأرجح أكثر من فرنك واحد!

يُستخلص من هذا الموقف الّذي يعيشه "خليل الدرع" أنّ السّاردة تريد توجيه المتلقي إلى فكرة الاستلاب الّتي تمارسها حضارة الغرب على حضارة الشّرق. ولعل الأنظمة الشمولية العربية، واستبدادها وقمعها وفسادها زادت من تشويه صورة العرب ومن تعزيز الموقف السلبي الأوروبي منهم. إن حضارة الغرب ودعاواها للعولمة ما هي إلاّ غطاء تستر به مضامينها الاقتصادية المهيمنة والمتمركزة.

تمثل شخصية "خليل الدرع" الشخصية العربية الضّائعة وسط زخم الحضارة الغربية، الّتي اكتشف من خلالها الفرق الشاسع بين ما يسمونه سويسرا الشّرق - بيروت - وسويسرا الغرب. فمنظر السّيارة الّتي كانت تشطف الرصيف وتلمعه في مدينة جنيف، يذكره بأكوام القمامة فوق أرصفة بيروت المتوّجة بالجثث [3]. ويعترف لنفسه أنّ المرء يستطيع أن يفكّر في تلك المدينة من غير أن تدهسه سيارة، أو تقتله رصاصة طائشة في شجار فوري يتحول إلى معركة، ومن غير أن يتشرد فيتخطّى حاجزاً طياراً يطلق عليه النّار بتهمة عدم الامتثال [4]. يعترف إنّها مدينة رائعة، لكن ذنبها الوحيد أنّها ليست مدينته، وأنّه ليس سويسرياً.

تصوّر السّاردة في مشهد هجين ينمّ عن سخرية سوداء من عرب سويسرا الأثرياء الّذين يحيون حياة كرنفالية تافهة. فتراهم يحنّون إلى كثبان الرمال والخيم والنوق في قلب أوروبا، وسط بحار

1 - ليلة المليار ، ص 295.
2 - المصدر نفسه ، ص 294.
3 - المصدر نفسه، ص 130
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها 130

من الخضرة والماء والمطر الصيفي والشمس السويسرية الشحيحة. وذلك حين قرر الشيخ "صخر الغنمالي" الّذي يشعر بالغربة أن يصنع صحراء لنفسه في حديقة قصره بجنيف. فالرجال في الحديقة يقطعون الأشجار، والشاحنات تفرغ الرمل على العشب، وبقايا الجذوع، فكانت تبدو صحراؤه العبثية مثيرة للإشفاق. وتبدو ناقته الّتي أحضرها بطائرته الخاصّة مسكينةً وذاويةً وتائهةً[1]. لقد بدت تلك النّاقة "الخليل" وهو يغادر القصر الباذخ «نقطة بنّية تحتضر على ورقة خضراء» [2]. إنّها مفارقة ساخرة من هذا التّشبّث بحياة البادية في قلب الحضارة الأوروبية. إنه تجاوز للزمن وللمكان ولقيودهما المفروضة على الحياة.

طرحت السّاردة في نطاق الصّراع الحضاري، قضية العدالة القانونيّة بين حضارتيْ الغرب والشّرق؛ فحضارة الشّرق تنتفي فيها هذه العدالة، أو ما يمكن تسميته بالقصاص من المجرم. فها هو "نديم الغفير" يجد نفسه بين نارين: هل يعترف بجرم لم يقترفه فيُسجن في وطنه مع إمكانية كبيرة في إطلاق سراحه عن طريق الوساطات الّتي يمتلكها "رغيد"، فيكون بذلك مجرد كبش فداء، أم سيتعرض لابتزاز "رغيد" في سويسرا، فيسجن هناك سجناً لا أمل له في الفكاك منه، لأنّها دولة لا وجود فيها ضغوط على العدالة الّتي تأخذ مجراها [3].

إنّهما نظرتان تلخّصان دور العدالة وقيمتها في حضارتين مختلفتين هما: حضارة الشّرق وحضارة الغرب، وهذا ما عبّر عنه "رغيد" في حواره مع "نديم" حين صرّح له قائلاً: «هذا خير من سجنك في سويسرا حيث لا نفوذ لي مع أحد... سيأخذ العدل مجراه هنا ولن تغادر السجن إلاّ بعد انقضاء فترة عقوبتك... هناك إذا سجنت بالنيابة عني سأكون طليقاً لأساعدك وأساعد نفسي ولن يتبدل شيء... ستنقل في الأسبوع الثاني إلى مستشفى السجن، جناح خاص فاخر. كلّ ما تطلبه سيكون لك. اعتبرها فترة راحة. سأسعى لإصدار عفو عنك» [4]. ولعل هذا ما يفسر بعضاً من أسباب التّخلف والتقهقر الاجتماعي الّذي تتخبط فيه حضارة الشّرق، إنّها قائمة على اللاعدالة المجحفة.

1 - ليلة المليار، ص 161
2 - المصدر نفسه، ص 469
3 - المصدر نفسه، ص 444
4 - المصدر نفسه، ص 450.

ـ القضية الفلسطينية بين التأييد والخذلان.

تُعتبر **غادة السّمان** من الأدباء الّذين أولوا أهمية خاصة للقضية الفلسطينيّة في مختلف أبعادها، فقد عالجت هذه القضية في مجموعاتها القصصيّة ورواياتها، وفي حواراتها الصّحفية على وجه الخصوص، وهي تنتقم بشدّة من العرب الّذين خذلوا القضية بشكلّ أو بآخر. كتبت عن فلسطين في "الأعماق المحتلّة" تقول: «فلسطين...أكتب عنها لا لأوقظ حباً منسياً، أو شبه مخدر، فقلة الكلّام الشّاعري عن فلسطين مؤخراً هي ظاهرة صحيّة في نظري. وقد تكون مؤشراً على الانتقال من مرحلة "التفريغ اللّغوي" للقهر إلى "مرحلة الفعل"» [1].

تطرقت **غادة السّمان** للقضية الفلسطينية في **ليلة المليار** بكثير من السّوداوية والتحسّر على لسان "خليل الدرع"، وهو جالس في إحدى الحدائق العامّة في جنيف بعدما اضطرّ للهرب من الحرب الأهلية في لبنان، تلك الحرب الّتي مهّدت للاجتياح الإسرائيليّ. فامتزجت في كلامه نظرتان متنافرتان عن كلّ تلك الأوضاع. يسأل نفسه باستغرابٍ محيّرٍ: «هل كان المخطّط يقتضي بأن تجتاحنا إسرائيل ونحن بين هارب ومقتول ومقموع وسجين؟ لقد قدّمنا كلّ شيء من أجل القضية... وها نحن فقدنا الحرية ولم نستعد الأرض، بل خسرنا مزيداً من الأرض. لقد اضطررتُ للسّفر من إرهاب الصّديق وها هو العدوّ يأتي بإرهابه وأنا غائب...غاب عن بالنا أنّ شعباً من العبيد لا يستطيع تحرير أرض سواه ولا أرضه» [2]. إنه إقرار بالخذلان الّذي احترفته بعض الجهات وكان سبباً مباشراً في فقدان الأرض باعتبار تلك الجهات ذات قوة كان بإمكانها تقديم الدّعم المادّي لنصرة القضية، لكن فلسطين كما بيروت كانتا تقصفان بأموال عربية.

وترى **غادة السّمان** أنّ توظيف القضية الفلسطينية في الأعمال الأدبيّة لا يجب أن يكون ترفاً. تقول في ذات السّياق: «ليس المهم في الأدب كثرة الكلّام حول موضوع ما، المهم أن يكون ذلك الكلّام إبداعياً. كثيرون ركبوا موجة الكلّام عن فلسطين، وجعلوا منها مدخلاً لحمل لقب "أديب" حتّى الحديث عن فلسطين في الأدب مثل الحديث عن الدين والجنس: تجارة رابحة... لكن ذلك كلّه خاسر على المدى البعيد وعلى الصعيد الأدبي والتّاريخي» [3].

1 ـ غادة السّمان، الأعماق المحتلة، منشورات غادة السّمان، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص 271.
2 ـ ليلة المليار، ص 256.
3 ـ غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 140.

يبرز، في ذات السياق، صوت "هلال الغنمالي" الثّري العربيّ الملتزم، وهو يتشاجر مع أخيه الشّيخ "صخر" الثّري المستهتر صاحب الصّفقات المشبوهة، شريك رأس الفساد "رغيد الزّهران"، بلهجة استنكار وتقريع للأثرياء العرب الّذين خذلوا فلسطين وباعوها لإسرائيل.

إنّ "هلال" حريص على نقاء صورة الأثرياء العرب عند الأهل وأبناء الوطن، بينما "صخر" غير مبالٍ، فيذكّره بضرورة لملمة فضائحه، زاجرا إيّاه ومؤنبا: «أبناء الوطن لن يغفروا لنا ممارسات كهذه بينما الفلسطينيون يذبحون، واللّبنانيون يذبحون، والمجاهدون من جنسيات أخرى يموتون معهم، ونحن نلهو في شهر رمضان في فنّادق سويسرا» [1]. في كلّام الشيخ "هلال" وعيان متصادمان عن العرب، وموقفهم من القضية الفلسطينية؛ إذ هناك فئة من الفقراء والكادحين الّتي تجابه العدو بصدور عارية، وهناك فئة من الأثرياء الغارقة في بذخها وترفها، بعيداً عن هموم الأمة ومصيرها.

من خلال ما سبق، يمكن أن نستخلص جملة من القيم الّتي اضطلع بها التّهجين في مختلف صوره الاجتماعيّة المتمثلة في الرفض، والاستنكار والفضح تحت دثار السّخرية اللاذعة، من خلال وعيين، أو موقفين صادرين عن شخصية واحدة.

ج- التّهجين الإيديولوجي العقائدي في ليلة المليار.

إن الحديث عن هذا النوع من التّهجين القصدي، واستجلاء نماذجه للوصول إلى أبعاده، يستدعي الوقوف، ولو بصورة مقتضبة، على تحديد مصطلح إيديولوجيا، وتبيان ما يرمي إليه، وعلاقة هذا المفهوم بالخطاب الرّوائي وأشكال توظيفه، أي توظيف الإيديولوجيا لخدمة أغراض معيّنة.

تعرّف الإيديولوجيا عادة بأنّها «نسق من الآراء والأفكار الّتي هي جزء من البناء الفوقي والّتي تعكس - بوسائط معقدة - العلاقات الاقتصاديّة في مجتمع من المجتمعات، وتؤكّدها في الوقت نفسه، ما يجعل منها نوعاً من الوعي الزّائف يؤكّد علاقات إنتاجية »[2]. ويرى **عبد الله العروي** أن كلّمة إيديولوجيا دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني في أصلها الفرنسي علم الأفكار لكنها لم تحتفظ بهذا المعنى اللّغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، وبالتالي فليس من الغرابة -حسب

1 - ليلة المليار، ص 290

2 - اديث كريزويل، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب: عصر البنيوية، مستل من كتاب عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت ط1، 1993، ص 389.

رأيه - أن يعجز الكُتّاب العرب عن ترجمتها بكيفية مُرْضية. إن العبارات الّتي تقابلها - منظومة فكرية، عقيدة ذهنية.. تشير فقط إلى معنى واحد من بين معانيها [1].

ويكتسي مفهوم الإيديولوجيا لدى **العروي** ثلاثة معانٍ هي:

1-صورة ذهنيّة مفارقة لأصلها الواقعيّ تبعاً لأدوات إدراك غير ملائمة.

2-نظام فكري يحجب الواقع لصعوبة أو استحالة تحليل الواقع.

3-بنية نظرية مأخوذة من مجتمع آخر توظّف كنموذج يقود الممارسة ويتحقق أثناءها [2].

يعرّف **ميشال سيمون** الإيديولوجيا بقوله: «إنّ الإيديولوجيا هي تصوّر العالم الّذي يشمل جانباً نظرياً بوصفه يقوم بعملية معرفية، ويقدّم نشاطاً فكرياً، وجانباً تطبيقياً لكونه إطاراً للنشاط يتجسد كـ "إيمان" "اعتقاد" وتترجمه عياناً مواقف وممارسات ونشاطات ملموسة» [3]. إذن، فالإيديولوجيا* فلسفة أخلاقية بالمفهوم التطبيقي لها كمجموعة من المعايير والقيم، حيث تصبح بذلك الإيديولوجيا هي المعنى المعاش والانعكاس لمختلف العلاقات الّتي يقيمها الإنسان مع بني جنسه، أو مع الطبيعة. فكلّ سلوك أو نشاط للإنسان يحمل تصوراً للعالم يتجسد في تقييم معايير وسلوكات ومواقف بشأن الحياة والمجتمع والوجود. إنّها العنصر الّذي يؤطر وينتج ويفرز كلّية الممارسات التاريخية للبشر سواء أكانت في الأشكال الأدبية أو القانونية أو السياسية أو الاقتصادية.

أمّا **كارل مانهايم** فيعطي للإيديولوجيا معنى أوسع ضمن العلوم الاجتماعيّة، ثم يزداد معناها اتّساعا لتشمل كلّ الأعمال الثّقافية والمذاهب والمواقف الاجتماعيّة والسياسيّة والفكريّة والأحوال والأفعال النّفسية. لذلك يحصر الإيديولوجيا في معنيين، واحدٌ جزئيّ حيث تشير فيه الإيديولوجيا إلى ارتيابنا إزاء أفكار الخصم فنّعتبرها تزويرا وتشويها. وآخر كلّيّ حيث تشير فيه الإيديولوجيا إلى أنّ لكلّ جماعة تاريخية مميّزات توحّدها [4] فالمرء الّذي يعتنق إيديولوجية ما يعثر فيها على

1 - ينظر عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012. ص 10.
2 - المرجع نفسه، ص 154 - 155.
3 - عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر، 1984.ص 17.
* نتيجة لسخرية **نابليون بونابرت** من كلّمة إيديولوجيا (أي علم الأفكار)، أصبحت كلّمة إيديولوجيا تستعمل في بعض الأحيان بمعنى الازدراء والتحقير. ينظر، (إدجار أندرو- سيد جويك بيتر، موسوعة النّظريّة الثقافية - المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة القاهرة - مصر، ط2، 2014. ص 113).
4 - كارل مانهايم، المفهوم الجزئيّ والكلّي للأيديولوجيا، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مجلة دفاتر فلسفيّة، دار توبقال الدار البيضاء - المغرب، عدد 8، ط2، 2006، ص10.

مرتكزات تزوّده بالمعرفة واليقين والحقيقة وتمنحه الطمأنينة. إنّ الإيديولوجيا تتحقق مادياً وكتابياً في إيديولوجيات ملموسة، وخاصة من ناحية الشكلّ والمضمون؛ كالإيديولوجيات الدينية، والاقتصادية، والفلسفية الجمالية والأدبية «وتبدو ماديتها في نصوصها المنتجة داخل ظرفية تاريخية ومرحلة معيّنة من تطور المجتمع» [1].

يتّكئ **جورج لوكاتش** في تكوينه لسوسيولوجيا ماركسية للأدب والرّواية، تستوعب العلاقات المعقدة بين الأدب والرّواية والإيديولوجيا والمجتمع، على أطروحة مركزية هي أنّ «أيّ موقف أدبيّ أو روائيّ لا يظهر من العدم بل تفرزه ظروف تاريخية سوسيولوجية ملموسة، فلا بد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الفترة التاريخية الّتي شكلّت السياق التاريخي لإنتاجه كنص، وفهم العلاقات الاجتماعيّة الّتي عالجتها والّتي سادت في تلك الفترة» [2]. بمعنى أنّ الإنتاج الأدبي والإيديولوجي جزء لا يتجزأ من العملية الإنتاجية الاجتماعيّة الكلّية. ونظراً لكونه كذلك فإنّ التساؤل عن مضمون المؤلفات الأدبية الّذي يعني اللحظة المركزية في التحليل السوسيولوجي للإنتاج الأدبي، يهدف إلى تحديد شبكة القوى الاجتماعيّة والطبقات الّتي تمثلها الشخصيات الرّوائية.

وهذا ما يؤكده ايضا **جورج لوكاتش** في حديثه عن الرّواية وعلاقتها بانتصار الثورة البلشفية في الاتحاد السوفياتي حين يقول: «إنّ سيادة البروليتاريا* وانتصارها في ثورة أكتوبر السوفياتية أدى إلى ظهور الواقعية الاشتراكية في الرّواية والأدب كتعبير عن المجتمع الاشتراكي الجديد، المتجاوز للتناقضات الحادة والتناحرية بين البشر والفرد والمجتمع، وإعادة تكوين الروح الملحمية الجديدة الموحِّدة للفرد والمجتمع والجماعة؛ كأعمال مكسيم غوركي وشولوخوف مثلاً» [3]. فقد تجلّت الإيديولوجيا الاشتراكية في مظهر مادي مرتبط بالجانب الفنّي الجمالي مُمثّلاً في جملة من الأعمال الرّوائية لكُتّاب روس.

---

1 - عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، ص 90.

2 - جورج لوكاتش، الرّواية التاريخية، ترجمة صالح جودت الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.ص ص 11 - 13.

* اكتسب مصطلح بروليتاريا انتشاراً واسعاً من خلال استعماله في النّظريّة الماركسية حيث يشير إلى الطّبقة الخاضعة داخل النظام الرّأسمالي. وتتكون طبقة البروليتاريا من ذلك الجزء من سكان الحضر الذين لا يملكون إلاّ قدرتهم على العمل. لذلك فإنهم مجبرون على أن يبيعوا قوة عملهم من أجل أن يتمكنوا من شراء جميع السّلع الأخرى الّتي يحتاجون إليها. ويستعمل هذا المصطلح عادة - على نحو أقل دقة - كمرادف للطبقة العاملة (اندرو ادجار- بيتر يسد جويك، موسوعة النّظريّة الثقافية، ص 128).

3 - جورج لوكاتش، الرّواية ملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979.ص ص 20 - 21.

- علاقة الرّواية بالإيديولوجيا.

تعتبر الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواء للأحداث الاجتماعيّة، والمواقف الفكرية من خلال عملية وتقنية السرد الّتي تتيح للكاتب أو الرّوائي، بث هموم المجتمع وهواجسه الفكرية والاجتماعيّة والإيديولوجية، فالرّواية «وعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه» [1].

وهذه نظرة للرّواية تختلف وتقابل النظرة التّعبيرية، أو السّريالية الّتي تنكر علاقة الأدب بالواقع الموضوعي. يقول **جورج لوكاتش** في هذا الصّدد: «أمّا في النّظريّة الماركسية للأدب فالصلة قوية جدا. فإذا كان الأدب بالفعل شكلاً خاصّاً لانعكاس الواقع الموضوعيّ. فمن المهم جداً أن يستوعب الواقع، كما هو بالفعل، ولا يقتصر على التّعبير عمّا يبدو مباشرة. وإذ يسعى الكاتب إلى استيعاب الواقع وعرضه كما هو فعلاً؛ أي إلى أن يكون واقعياً فعلاً. تلعب مسألة الشمولية الموضوعية للواقع دوراً حاسماً وتبيان كيف يقوم الكاتب بصياغتها فكرياً» [2] هذا الواقع المشحون بالإيديولوجيات المتضادّة، والرّؤى المتصارعة، ومن ثم كانت الرّواية تجسيداً للواقع «ولكنّها فوق ذلك موقف من هذا الموقف، وهذا الموقف لا يمكن أن يتشكلّ إلاّ بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والإيديولوجي في النصّ» [3].

إنّ الكتابة الرّوائية بهذا المفهوم هي عملية تحويل للّغة وتشكيلها، ويدخل هذا في سياق عملية إعادة إنتاج المعنى واللّغة. ومن هذا المنظور «يعتبر الأدب إعادة إنتاج للأيديولوجيا وليس إنتاجاً لها، لأنّها موجودة قبله، ولأنّه أحد خطاباتها. ويبدو الأديب كعامل في ورشة لإنتاج النصّوص، يراكم تجربة الأجيال السابقة في فكره وبين يديه، وينطلق منها نحو أفق وآفاق جديدة» [4]. وبذلك تغدو الكتابة الأدبية شكلاً من أشكال تنظيم الإيديولوجيا، وإبرازها في شكلّ جديد هو النصّ الأدبي الّذي يمكن اعتباره «إيديولوجية أدبية تمشي على رجليها وتتجول في الأسواق، وتقيم علاقات اجتماعية وتمارس الحب والقتل والصراع» [5].

---

1 - إبراهيم عباس، الرّواية المغاربية - تشكلّ النصّ السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب - الجزائر، ط1، 2005، ص 65.

2 - جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوّز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 3، 1985، ص 124.

3 - إبراهيم عباس، الرّواية المغاربية -تشكلّ النصّ السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 58.

4 - عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، ص 96.

5 - المرجع نفسه، ص 97.

ويذهب **سعيد بنكراد** إلى تسمية الأثر الّذي تتركه الإيديولوجيا في الأعمال السردية بـ: الوقْع الإيديولوجي حيث يقول: «وبما أنّ كلّ سرد هو تداول للمعنى فإنّ كلّ تداول يترك شيئاً نسميه الوقع الإيديولوجي. لا تشكلّ الإيديولوجيا مضموناً قاراً، إنّها طريقة في تداول المضامين وتوزيعها، وطريقة في إنتاجها وتصورها أيضاً. فالوقائع لا تدل الاّ من خلال فضائها وزمانها» [1].

يعتبر **حميد لحميداني** أن **بيير ماشيري Pierre Macheré** كان أبرز من قدّم أبحاثا حول موضوع الإيديولوجيا وعلاقتها بالرّواية إذ يقول: «ونرى أنّ الكلّام عن أفكار بيير ماشيري يفرض نفسه في المقدمة بالقياس إلى أبحاث ميخائيل باختين لأنّ بيير ماشيري ينقلنا تدريجياً إلى تصور جديد لعلاقة الرّواية بالإيديولوجيا» [2]. وذلك من خلال، أو في إطار الجدلية الماركسية حيث أعاد **ماشيري** قراءة دراسات **لينين** لأعمال **تولستوي**، وذلك حين أقرّ بفكرة احتواء النصّ على معطيات تأويلات متناقضة للنص ذاته، لأنه عبارة عن تجميع لإمكانات متعددة بسبب تعارض عناصره. وهذه العناصر المتناقضة هي الإيديولوجيات الّتي تؤثث النصّ الرّوائي. إلاّ أنّ تلك الإيديولوجيات عندما تدخل النصّ الرّوائي لا تتمتع بالقوة نفسها الّتي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض [3]. وبفعل هذا الحصار يغدو النصّ الرّوائي مسرحاً لصراع الإيديولوجيات، وتصاغ من هذه الفوضى الخلاّقة جمالية النصّ الرّوائي، إذ «من داخل ذلك التناقض بين الإيديولوجيات ينبثق التّعبير الّذي يعمل على تفجير هذا التناقض وتوليد المعنى» [4].

- ميخائيل باختين وأيديولوجية الرّواية.

ويشير **ميخائيل باختين** في كتاب **الكلّمة في الرّواية** إلى أنّ الخصوصيّة الاستثنائية للجنس الرّوائي تكمن في أنّ الإنسان في الرّواية هو، جوهرياً، إنسان متكلّم. فالرّواية تحتاج إلى أناس متكلّمين يحملون كلّمتهم الإيديولوجية المتميزة، ويحملون لغتهم الخاصّة [5]. والإنسان المتكلّم في الرّواية هو دائماً صاحب إيديولوجيا مشخص، محدد تاريخياً، وكلّمته لغة اجتماعية... وليست لهجة فردية. ويشير إلى أن الإنسان المتكلّم هو دائماً صاحب إيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلّمته هي دائماً قول إيديولوجي، واللّغة الخاصّة في الرّواية هي دائماً وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة

1 - سعيد بن كراد، السرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 55.
2 - حميد الحميداني، النقد الرّوائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1990، ص 25.
3 - المرجع نفسه، ص 26.
4 - إبراهيم عباس، الرّواية المغاربية، تشكلّ النصّ السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ص 60.
5 - ميخائيل باختين، الكلّمة في الرّواية، تر. يوسف حلاق، ص 109.

اجتماعية، والكلّمة قولاً إيديولوجياً هي الّتي تصبح موضوع تصوير في الرّواية[1]. وبهذا المعنى، فان الرّوائي، الّذي يرتبط بفضاء زمنيّ، وبتشكيل شخصيات لها حضورها الخاصّ من خلال وجودها في العالم الّذي توجد فيه، وطموحاتها، لا يستطيع أن ينجو من إطار أيديولوجيّ خاصّ.

إنّ الإيديولوجيات في الرّواية، حسب **ميخائيل باختين**، هي تلك الإيديولوجيات الّتي تتبارى في الحقل الاجتماعي لتحقيق أهدافها، مجسّدَة في شخوص الرّواية وأبطالها. فكلّ شخصية في الرّواية لها صوتها الخاصّ، وأيديولوجيتها الخاصّة الّتي تتجلى عبر البناء اللّغوي، أو على المستوى اللّساني. وبهذا التجلي تغدو الإيديولوجيا معطى جمالياً يشكلّ به الرّوائي عالمه الإبداعي. فالإيديولوجيا في هذا السياق، شبيهة بسياق عام يعيش فيه الإنسان، ووجودها جزء من وجوده. يقول الباحث **هوكافنايفيك**- **HoKavnaivick** «لو لم تكن الإيديولوجيات موجودة أو انتهت سيصبح العالم بلا معنى، والحياة ستصبح بلا هدف، ولا تستحق أن تُعاش» [2].

إنّ الكشف عن القيم الإيديولوجية في أيّ عمل روائي في إطار التوجه الباختيني الّذي يحدد طبيعة الاسلوبيّة المناسبة بخصوصية الجنس الرّوائي، والمتمثلة في «الاسلوبيّة السوسيولوجية»[3]، يجب أن يأتي من مساءلة بنية العمل الأدبي أو الرّوائي، وليس عن طريق الاتكاء على نسق خارجي جاهز ومحدد. وقد أشار **رامان سلدن** إلى ذلك بقوله: «فالإيديولوجية لا تنفصل عن وسيطها اللّغة في مدرسة ميخائيل باختين، أو كما يوضح فولوشنيوف الأمر بقوله إنّ الوعي نفسه لا ينشأ ويغدو حقيقة لها كيانها المستقل إلاّ في التّجسيد الماديّ للعلامات» [4].

لقد أقام **ميخائيل باختين** رابطة متينة بين اللّغة والواقع الاجتماعي وأسّس بذلك نظرية نقدية ترتكز على اللّغة، باعتبارها مجموعة من الأدلة والعلامات المشحونة بالمواقف والإيديولوجيات المختلفة لجميع طبقات المجتمع وفئاته. فالمعنى اللّغوي لقول ما يفهم على خلفية اللّغة، أمّا مرماه الحيوي فعلى خلفية الأقوال الأخرى المشخصة في الموضوع ذاته، على خلفية الآراء ووجهات النظر والتقويمات المتضاربة؛ أي بالضبط على ما يعقّد طريق أيّ كلّمة إلى موضوعها [5].

1 - ميخائيل باختين، الكلّمة في الرّواية، تر. يوسف حلاق ، ص 110.
2 - عادل ضرغام، في السرد الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1 2010 ص 18.
3 - ميخائيل باختين، الكلّمة في الرّواية، تر. يوسف حلاق، ص 61.
4 - عادل ضرغام، في السرد الرّوائي، ص 24.
5 - ميخائيل باختين، الكلّمة في الرّواية، تر. يوسف حلاق، ص 36.

وبيّن **ميخائيل باختين** أيضاً طبيعة العلاقة بين اللّغة والإيديولوجيا من خلال مؤلفه **الماركسية وفلسفة اللّغة** مؤكّداً أنّ «كلّ الأدلّة الإيديولوجية، ومن ضمنها الدليل اللّساني طبعا، لكونها تتحقق في سيرورة العلاقات المجتمعية، مطبوعة بالأفق المجتمعي لعصر ولفئة مجتمعية معيّنين» [1].

ويؤكد في سياق آخر أنّ فحص اللّغة الرّوائية لا يكون «باعتبارها نسقاً من المقولات النحوية المجردة، وإنما سنتعامل معها باعتبارها مفهوماً للعالم، بل وكأنّها رأي ملموس، أو كأنّها ما يضمن الحدّ الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية» [2]. هذا المنظور إلى اللّغة الرّوائية، هو الّذي يشيّد عليه **ميخائيل باختين** مفهوم الحواريّة الأساس في تصوره لأسلوبية الرّواية، بوصفها قائمة على حوارية اللغات ذات الأبعاد الاجتماعيّة والعقائدية والتاريخية الّتي تجعل لغات المتكلّمين في الرّواية مدخلاً لقراءة الإيديولوجيات المتباينة فيها.

وسنتعرض فيما يلي إلى مجموعة من النماذج الّتي برز فيها التّهجين الإيديولوجي والعقائدي في أقوال وتصورات بعض من شخصيّات الرّواية، وهي شخصيّات تعاني من اضطرابات وعقد نفسيّة، أو قهر اجتماعي، ما يجعل منها عرضة للتّصادم مع نفسها، فيظهر فكرها أو توجهها في الحياة هجيناً متناقضاً.

1 - ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر. محمد البكري ويمنى العيد، ص 33
2 - محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص ص 116 -117.

- شخصية "رغيد الزّهران" وأيديولوجيته.

هي شخصية تعاني من مرض البرانويا Paranoïa*. فهمّه وهاجسه الوحيدان هو جمع المال، ومضاعفة مليارِه الأول بتجارة الأسلحة والصّفقات المشبوهة. فهو يمارس الكره المتبادل حتّى مع كلّاب حراسته. عقيدته في العلاقات الأسرية أن لا يتزوّج ولا ينجب أولاداً كي لا يضطرّ إلى التّظاهر بحبّهم، لكنّه يصرّح بحسرة «الآن نادم، ليتني أنجبت أولاداً أمارس وإيّاهم الكراهية المتبادلة دونما ارتباك...» [1]. إنه يستمتع بمباهج الكراهية دونما خجل، ويمارس طقوسها الوضيعة بكلّ فخر. ومن فرط مقته للفقراء عاقب خادمه "نسيم" لأنه أجرى مكالمة خارجية من هاتف القصر، وصرخ في وجهه قائلاً: «نعم، أنا بخيل مع الفقراء ومسرف مع الأغنياء وهذا شأني واكرهني إذا كان ذلك لا يعجبك» [2]. إنه مشبع بإيديولوجية متناقضة، تنمّ عن حقد دفين وسخرية من كلّ المبادئ الإنسانية الّتي تقتضي منطقياً أن يكون كريماً مع الفقراء مثلاً لا العكس.

- عقيدة "دنيا".

هي شخصية ألغت ذاتها بالزّواج وغرقت في بؤس الحياة الاستهلاكية حتّى وصل بها المطاف إلى الإصابة بفصام الشّخصية، لتبدو شخصيتين منفصلتين ومتناحرتين في كلّ الأوقات. شخصية "دنيا" المرأة الّتي باعت نفسها من أجل المال يوم أن تزوّجت من أحد رجال "رغيد الزّهران" المشبوهين هو "نديم الغفير"، وشخصية "دنيا" فتاة اللّوحة الّتي رسمتها قبل الزّواج حينما كانت تمتلئ طموحاً وأملاً بفضل ممارستها لفنّ الرّسم، كانت فتاة تؤمن بالقيم العليا، وتحلم بدور جديد للمرأة يسهم في بناء الأمة والنّهوض بها. إنّها شخصية تعاني من الاهتياج الخوري

* مرض البرانويا (جنون العظمة والاضطهاد). عبارة عن استجابة ذهانية؛ أي عقلية مرضية من أعراضها التّدهور العقلي البسيط... وتتسم هذاءات المريض، أي ضلالاته، بالصبغة المنطقية، ولكنه منطق المريض نفسه؛ ذلك المنطق الذي لا يستند إلى أساس صحيح (عبد الرحمان العيسوي، سيكولوجية المجرم - موسوعة كتب علم النفس الحديث. دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 1979، ص ص 47 -48).
ومن أعراض هذا المرض الغيرة الشديدة، والشك في نوايا الآخرين، وفي دوافعهم. ويقوم المريض بتفسير سلوك الغير من وجهة نظر شخصية بحتة، دون محاولة التحقق من صدق النتائج الّتي يتوصل إليها تفكيره. ومريض الاضطهاد (أو البرانويا) لا يطيق النقد أو الجدل أو النقاش ولا يحتمله. وينظم لنفسه لسلسلة منطقية من الأمور يخدع بها نفسه وغيره من الناس. ويميل المريض إلى العدوان والانتقام. أما مستوى الذكاء عنده فهو فوق المتوسط، ويميل إلى المباهاة والمفاخرة، مع الحساسية الشديدة، والجمود والتزمت... ويميل المريض إلى حب العظمة والتظاهر بأنه شخصية عظيمة نابغة.
والعرض الغالب في هذا المرض هو الضلالات، أو الهذاءات؛ أي الأفكار الزائفة. وإن كان هذا لا يمنع معاناة بعض الحالات من الغضب والنشوة الزائدة والفرح والصياح والاضطراب. (عبد الرحمان العيسوي، سيكولوجية المجرم، ص 49)

1 - ليلة المليار، ص 26.
2 - المصدر نفسه، ص 315.

Maniacodépression* الّذي أفقدها طعم الأشياء، حتّى إنّها صارت متذبذبة في شأن علاقتها بزوجها «آه لم أعد أدري هل أكره نديم أم أحبّه. هل أتمنى لو يعود أو يموت. هل ستكون حياتي بدونه أفضل أم أني ألفت الكسل الوجداني، وتحوّلتُ إلى جزء من هذا الوحش الملوّن الخرافي المهرول تثاؤباً الملقّب بالمجتمع الرّاقي؟ »[1]. نلمس في كلام "دنيا" هذه العقيدة المتناقضة الّتي سيطرت عليها بشأن علاقتها بزوجها، وكلّ ما يمثّله في حياتها، ورغبتها في قطع هذه العلاقة، وبكلّ ما يذكرها بها. إنّها وصلت إلى مرحلة متقدمة من العُصاب والبرانويا حينما شاهدت نفسها في المرآة «آه كم أمقت المرآة، وأمقت لوحتي المجاورة لها... وأرى فيها امرأتين لم أعد أعرفهما... من أنا الآن حقاً؟ »[2].

ورغم معاناتها المرضية إلاّ إنّها تصاب في بعض الأحيان بنوبة وعي حادّة. ففي الحفلة الّتي أقامها زوجها في قصرهما، تتأمل الضيوف بذهول وكأنّها تراهم للمرة الأولى، كأنّها لا تدري ماذا تفعل في تلك الأجواء الكرنفاليّة المصبوغة بكلّ أصباغ التّشاوف الاجتماعي، الّذي تنتقده السّاردة بشدة من خلال إبراز رؤيتين إيديولوجيتين متناقضتين لهذا التّشاوف والتّفاخر الاجتماعي المزيّف، حيث تغدو المرأة مجرد ديكور أو ساحة معركة، أو دمية هامشية. فـ «الرّجل لا يهدي امرأته حقاً معطف الفراء، بل يهديه لنفسه، ولصورته الاجتماعيّة كرمز لقوته الشرائية. وهي تتولى حمله على كتفيها...وكلّ عطاء لا يهدف حقاً لإمتاع المرأة، وإنما جوهره مباهاة الرّجل بقدرته على البذخ استعراضاً لقوته» [3]. إنّها قمّة التشيؤ الّتي تطبع الحياة الاستهلاكية للأفراد.

إنّها إيديولوجية بورجوازية تنمّ عن خواء روحيّ وجفاف في المشاعر الإنسانية. وحتّى في أجواء الحفل الأرستقراطي تطفو على السطح هذه الإيديولوجية المتناقضة، حين تصف "دنيا" زوجها بأنه «مضيف مثاليّ، لايحب إزعاج ضيوفه بدعوة من يقلق الخاطر. وفي الغربة كما في الوطن ننقسم نحن العرب إلى "أبناء السِتّ" و"أبناء الجارية" والاختلاط غير مرغوب به إلاّ من موقع الهيمنة» [4]. إنّها امرأة مدمَّرة من الدّاخل، لا تقوى على اتخاذ أبسط قرار يخص حياتها، حتّى

* هو اضطراب عقلي له قطبان اثنان: تتناوب فيه حالتان متناقضتان في الزمان؛ حالة الهوس حيث يصبح الفرد فريسة هياج كبير، وفريسة هذيان. وحالة الشعور بقوة مفرطة. تلي هذه المرحلة مرحلة الانهيار، ينطوي الفرد على نفسه، ويفقد طعم الأشياء. (جان فرانسوا دورتيه، معجم العلوم الإنسانية، ترجمة جورج كتورة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009. ص 112).

1 - ليلة المليار، ص 45

2 - المصدر نفسه، ص 45

3 - المصدر نفسه، ص 321.

4 - المصدر نفسه، ص 48.

في علاقتها الزوجية تنازعها نظرتان وعقيدتان متصادمتان، تصرّح يائسة وتقول: «حاولت هجر نديم وفشلت، سأموت بدونه كما أنا ميتة معه» [1]. إنّها قمّة الضّياع الّذي يمكن للمرأة أن تصل اليه وتعيشه ولا تقوى على الفكاك منه.

- عقيدة الشّيخ/ الساحر "وطفان".

من بين الشّخصيات الّتي ركّزت عليها السّاردة، شخصية الشّيخ/ السّاحر "وطفان" الّذي امتهن السّحر رغماً عنه؛ فهو لم يرض مطلقاً بتلك المهنة الّتي توارثها عن أجداده، مع أنّها مهنة درت عليه ثروة طائلة، لكنه فقد استقراره الداخلي، ودائماً يعيش في صراع مرير مع نفسه وقناعاته الّتي تنبذ السّحر وتبعاته، وتتوق للشّعر وخيالاته. تنازعه تلك الأفكار وهو مسترخ في مقعد سيارته الخلفيّ وهو في طريقه نحو الفنّدق «ماذا دهاني؟ منذ ثلاثة أعوام كنت لا أجد ما أسدّ به رمقي، وها أنا اليوم أنتقل من حرير إلى حرير إلى زمرد إلى ماس إلى ثروة في البنك... وكلّ ذلك لأني ركعت لملك الجان أخيراً وقبلت التّحول من شاعر إلى ساحر...ونسيت عروس الشّعر ونسيت عنبرة أو توهمتُ ذلك وتزوجتُ عروساً من الجنّ...ثم إنّهم أحرقوا كلّ شيء...وكلّ ما أحببت وكرهت...ولم يتركوا لي خياراً آخر غير الكتب الصّفراء العتيقة» [2]. تبدو شخصية السّاحر "وطفان" مزلزلة من الدّاخل، تتنازعه عقيدتان متصادمتان، ووعيان لا يتفقان. الشّعر الّذي أحبه وتخلى عنه، والسّحر الّذي يمقته ويمتهنه في ذات الوقت، حتّى علاقته بالحبّ غير مستقرّة، فقد وصل به الأمر إلى أنّه لا يدري هل نسي "عنبرة" حبّه البكر العذريّ الشّفاف أم لا يزال يتذكّرها. هل أحبّها فعلاً أم أنّه كان يتوهّم ذلك.

ها هو يتوسّل شفعة اللّيل الّذي يتعبه حين يرخي سدوله، ورحمة الأشباح الّتي تعذّبه «الرحمة أيها اللّيل أيّتها الرّياح الآتية من دهاليز الماضي...الرحمة يا أشباح الأحباب دعوني وشأني... أشفقوا على شاعر اضطرته قسوة الحياة للعب دور السّاحر، فاستغرق فيه فلم يعد واثقاً من قدرته على لقاء نفسه» [3]. إنّها شخصية قويّة في العلن، ضعيفة في الخفاء، تعاني الوحدة والقهر النّفسي، والاغتراب الرّوحي «آه ما جدوى الشّهرة والسّطوة والقوّة وأنا بائس مذعور، ووحدي مقتلع من تربتي أهيم مع البخور في فضاء الجانّ! ...آه سيأتي اللّيل وسأرجع وحيداً...مذعوراً. أقوى الرّجال

1 - ليلة المليار، ص 447.
2- المصدر نفسه، ص 141.
3 - المصدر نفسه، ص ص 150 -151.

يرتعد في حضرتي، وأجمل النّساء يبكين متوسّلات، يركع لي الحكّام، ولكنّي مع اللّيل أعود مذعوراً وحيداً، وأرتجف لوقع خطى فراشة، وأنهار لوقع خطى الظّلام الآتي» [1].

إنّ هذه الهجنة الفكرية الّتي يعيشها السّاحر "وطفان" تجعل منه شخصية قريبة من المتلقي، كما تجعل منه شخصية عادية تعاني الضّعف البشري، رغم هالة التّقديس والإجلال الّتي تحيط به. فهو يحبّ ويكره، يتسلّط ويخاف، يتيقن ويشك. وبذلك تخرج شخصية الساحر "وطفان" من إطارها المألوف الّذي يحمل دلالات سلبية مطلقة، لتغتني شخصيته بدلالات إنسانية بسلبياتها وإيجابياتها.

- الهجنة الفنّية.

إنّ كلّ فنّ جديد هو فنّ غير جماهيري، وليس ذلك بمحض الصدفة، وإنّما بسبب هدفه الجوهري. فكلّ أسلوب جديد في الفنّ عانى مرحلة من الحجر الصحي. وافتقار الفنّ الجديد للجماهيرية له الكثير من الملامح المختلفة الّتي ينبغي من خلالها التمييز بين الفنّ غير الجماهيري بجانبيه: جانب مفهوم ومحبوب، وجانب آخر منفّر غامض. إن الأسلوب الفنّي الّذي يجدد ويخلق، يستغرق بعض الوقت ليلقى رواجاً بين الناس [2]. من هذا المنطلق، يعيب "أمير النيلي" وينتقد بسخرية لاذعة الإيديولوجية المتزمتة للنقاد الفنّيين الّذين هاجموا بشراسة لوحات "دنيا الغفير"، حين أقامت معرضاً، كانت فيه أغلب لوحاته رسومات لرجال عراة. لقد صُعقوا وجلدوها في مقالاتهم النّقدية، لأنّها تجرّأت، كأنثى، وخرجت عن منطق القطيع ورسمت العُري الرّجالي دونما ورقة توت.

لقد دافع عنها بمنطق عقلاني يدحض هذه الازدواجية الإيديولوجية الفنّية المتناقضة؛ فهي ترسم الرّوح، لا العري. وتبرز سخريته من أولئك النّقاد حين تساءل: «هل سيطالبون بتوزيع المايوهات على تماثيل الشّوارع في المدن الّتي تحترم الفنّ؟ ...وهل سينشئون مصنعاً للثّياب الدّاخلية الخاصّة بالتّماثيل واللّوحات في روما وموسكو وباريس ولندن، ومتاحف العالم وشوارعه؟» [3].

إنّ منطق العقل والنّقد الفنّي يقتضيان منهم أن يحاسبوها كإنسان رسم، لا كأنثى رسمت ذكراً «لقد ألفوا أن يرسم الرجال نساء عاريات على مرّ التاريخ، ولم يلحظوا الإمكانية الأخرى... أن تفعل المرأة الشيء ذاته... وحين فعلتِه أنتِ جنّ جنونهم لم يلحظوا فنّك سلباً أو إيجاباً... بل بدأت

1 - ليلة المليار، ص 151.
2 - ينظر، خوسيه إي غاسيت أورتيقا، تجريد الفنّ من النزعة الإنسانية، ترجمة جعفر محمد العلوني، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013، ص ص 10 -11.
3 - ليلة المليار، ص 281.

ثورتهم قبل ذلك... لمجرد أنكِ امرأة رسمت رجلاً عارياً، اعتبروا ذلك اعتداء على حقوقهم، ولم يلحظوا أنّك ببساطة كنتِ تمارسين حقاً مشتركاً أو خطأ مشتركاً» [1]. إنّ هذه الهجنة الفنّية يكمن أن تقود، حسب **خوسيه أورتيقا**، إلى فكرة تحطيم التّماثيل Iconoclasia، وما يصاحبها من هيجان، والّتي تظهر مراراً في الفنّ*، لأسباب أخلاقية، أو دينية تعيب الفنّ وتحرّمه.

- الهجنة الثقافية والفكرية.

حاولت السّاردة أن تقدم نموذجين يرزحان تحت وطأة الازدواجية الإيديولوجية المتناقضة في الوطن العربي؛ وهما نموذجا الشّاعر والمفكّر العربيين المرتزقين. فالشاعر الكبير "أرشيد النعيماقي" الجادّ الملتزم بقضايا الوطن، هو صديق للثريّ العربيّ العربيد "صقر الغنمالي". اندهش "خليل" من تلك الصّداقة قائلاً: «ما الّذي يمكن أن يجمعهما؟ الأول كرّس شعره للثّورة والفقراء، والآخر كرّس حياته لتدميرهما بعد امتصاص دمهما؟ »[2]. ولعل "صقر" التقط كهارب الدّهشة الّتي استولت على "خليل" حين قال له معلّلاً هذه الازدواجيّة الإيديولوجيّة والفكريّة للشّاعر "أرشيد النعيماقي": «والدي وعمّي يساهمان في تمويل التّنظيم الّذي يموّل أرشيد أيها الأحمق. ألا تعرف أنّ للشعراء الوطنيين أيضاً نفقات؟ زوجات، عشيقات، مطلقات، ثياباً حريرية فاخرة، فواتير فنّادق، بارات، مستشفيات. هل تظنّهم يبدعون مجاناً حاملين صليب الإنسانية حفاة؟ انتهى يا أحمق عصر الشّعراء الجوّالين الصّعاليك. نحن الآن في صيف 1982 لا سنة 82 هجرية، ألا تفهم؟ »[3].

تماهى في هذا المقطع صوت "صقر" مع صوت السّاردة، الّذي يفضح تلك الممارسات اللاّأخلاقية واللاّوطنية الّتي تصدر عن أولئك الشّعراء الّذين قرروا أن يكونوا "ملتزمين"، وينذروا شعرهم للقضايا الإنسانيّة في العلن فقط. بينما في الخفاء، هم يعُون دورهم في اللّعبة ويرضون به. وهذا أمر منافٍ لمبدأ الالتزام في الأدب. فالكاتب الملتزم «يظهر التزامه داخل الأدب نفسه. أو

1 - ليلة المليار، ص 281.

* يبدو هذا الشعور الغريب بتحطيم التماثيل جلياً في الفنّ الجديد، وشعاره يمكن أن يكون وصية بورفيريو (Porfirio) الّتي اتبعها المانويّون، وحاربها القديس أوغسطين. "ينبغي تجنب الجسم". من الواضح أنه كان يشير إلى الجسم الحي. (ينظر، خوسيه أورتيقا إي غاسيت: تجريد الفنّ من النزعة الإنسانية ص 56).

2 - ليلة المليار، ص 379.

3 - المصدر نفسه، ص 379 - 380.

بتعبير آخر فإنه يتمنى أن يجعل الأدب جزءاً أساسياً في النقاش الاجتماعي -السياسي بدون أن يتخلى عن أي صفة من صفاته الجوهرية» [1].

يمثّل المفكّر الوحدوي "منير النوادمي" نموذج المفكّر العربي صاحب الإيديولوجيّة المزدوجة، الّذي يتقن لعب دورين متناقضين؛ فهو في الواجهة كاتب ملتزم، ومفكّر وحدويّ. لطالما كانت كتبه سبباً في تعرّض "خليل الدّرع"، الّذي كان يؤمن بها ويعرضها في واجهة مكتبته، للضّرب والتّعذيب، لما تحمله من أفكار تنويريّة، ومحاربة كلّ أشكال الفساد. أمّا في الكواليس فهو صديق حميم "لصقر الغنمالي" أحد رؤوس الفساد. يقف "خليل" ذاهلاً حين شاهد " النوادمي" يفتح ذراعيه ويتقدم نحو "صقر" ويهتف «أهلاً أهلاً يا صديقي» [2]. ويضمّه بحرارة إلى صدره، مرحّباً به في النّدوة الّتي كان سينشّطها هو والشاعر "أرشيد".

تفضح السّاردة مثل هذه الأشكال السّلبية من المفكرين المرتزقة، الّذين يخلعون أقنعتهم في الكواليس، ويتخلصون من كابوسهم الوظيفي، لينطلقوا إلى سياراتهم الفخمة، وحاناتهم وعشيقاتهم، فتلك هي حياتهم الحقيقية. أما كتاباتهم وأشعارهم فهي مجرد «كلّمات، خطب، أشعار مغنّاة، عشق خطابي وتفريغ لغوي...أحمال من البلاغة والبيان مشحونة خصيصاً لعرب الغربة...فإلى النسيان يا إخوان تصفيق، هياج، طرب... تفريغ الشّحنات العاطفية الوطنيّة. صفقوا كفّارة عن المشاركة في القتال، فالصّلح سيّد الأحكام مع العدوّ قبل الصديق! أبرياء وأنذال. جماهير طيّبة وساذجة. وسحرة وحُواة أمثال أرشيد يغنون (المعاناة) ويرقّصونها للجماهير كأفيال السّيرك» [3].

يأتي صوت "خليل الدرع " منفردا ومغمورا، وسط ذلك الكمّ الهائل من الخذلان الّذي كشفت عنه أصوات أدبية وفكرية، لطالما اعتبرها رموزا وطنية وإنسانية، ليتبرّأ من هؤلاء المرتزقة الّذين عرفهم على حقيقتهم في أرض الغربة حيث «لا أحد يعرف إلاّ لقمته» [4]. وتمنى لو أنّه لم يعرفهم مطلقاً «أريد العودة إلى الزّمان السّابق لمعرفتي بهم...ليتني لم أرهم ولم أعرفهم ولم أر الوجه الآخر لكوابيس وطني في الغربة» [5].

1 - بونوا دوني: الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، ترجمة محمد برادة، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط1، 2005، ص 25.
2 - ليلة المليار، ص 380.
3 - المصدر نفسه، ص 381.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 383.

نستخلص مما سبق أن **ليلة المليار** مثّلت فضاءً روائيا لصراع الإيديولوجيات، ومسرحًا احتدمت فيه التّناقضات العقائدية، حيث الإيديولوجية، والإيديولوجية المناقضة، ولا غرابة في ذلك فمعظم شخصيّات الرّواية تعاني من هذه الازدواجية، الّتي كان للغربة دور أساس في تذكيتها أو فضحها

2-أنماط التّهجين في الرّواية المستحيلة.

اتّسمت اللّغة الرّوائية في **الرّواية المستحيلة** بالمرونة، وذلك لأنّها اتكأت على نمطين من التجلّي اللّغوي هما: الفصيح والعاميّ. ولعل هذه هي الإشكالية الأساسية في الرّواية العربية عموماً، في كونها يجب أن تقترب من الناس وتعبّر عنهم بلغتهم البعيدة عن التنميط والزخرفة. ويؤيد **عبد الرحمن منيف** هذا المنحى عند حديثه عن لغة الرّواية إذ يقول: «يجب علينا كلّنا أن نبحث عن لغة من نوع معيّن، وهذه اللّغة يجب أن تكون لها علاقة أساسية مع الفصحى لكن لديها أيضاً هامشاً تتحرك فيه، وعندها القدرة على اكتساب الظلال الموجودة في الكثير من اللهجات العامية، والقدرة على أن تكون ممثلة للناس الحقيقيين الّذين يتكلّمون...أي تكون فعلاً لغة قوية لها علاقة بالفصحى ولكن فيها رشاقة العاميّة ومرونتها وأن تمثّل الناس أيضاً» [1].

أ- **التّهجين اللّغوي الصّرف.**

حفلت **الرّواية المستحيلة** بالمفردات والتعابير العامية، الملتصقة بالطبقات الشعبية، ومجتمع القاع ذي المستوى التعليمي المحدود جداً، أو المنعدم. ولعل مردّ ذلك إلى ارتباط أحداث الرّواية وشخصياتها بالبيئة الدمشقية الشعبية، وأزقتها المنغلقة على نفسها، حيث قدّمت الرّواية صورة فسيفسائية عن حيّ من أحيائها هو "زقاق الياسمين" مسقط رأس البطلة "زين" وترعرعت في البيت الكبير في حضن العائلة الكبيرة.

أشار السّوسيولساني الفرنسي **لويس جان كالفي** إلى هذا الامتزاج بين الفصيح والعامي في نطاق الجماعات اللّغوية، عندما طرح مفهوم الثنائية اللّغوية La Diglossie، والّتي تعني تعايش شكلّين لغويين منحدرين من أصل واحد؛ شكلّ فصيح يسميه "التّنوّع الرفيع variété haute"، وشكلّ عاميّ يسميه "التّنوّع الوضيع variété basse". ولتصوير ذلك يتناول أربعة أمثلة: الأوضاع الّتي تستخدم فيها (اللهجة/ العربية الكلّاسيكية) في البلدان العربية، في اليونان (الديموتيكي/ الكتاريسوفا)، في

1 - عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 144.

هايتي (الكريول/ الفرنسية)، في سويسرا (سويسرا الألمانية/ الهوتش دتش). ويرى أن الاستعمال الوضيع يظهر في الأحاديث العائلية والأدب الشعبي... أما الاستعمال الرفيع فمرتبط بالكنيسة والآداب والرسائل والخطب في الجامعة [1].

- ثنائية الفصحى والعامّية في الرّواية المستحيلة.

تستعين السّاردة بالقاموس الشّعبي العاميّ، إلى جانب اللّغة العربية الفصيحة وهي الغالبة طبعاً في كلّام الشخصيات وخطاباتها وحوارتها، وتدخله في تضاعيف الفصحى، حتّى تعطي صورة منطقية غير نمطية عن طبيعة الشّخصيات، وما يتّصل بها من لغة تفصح عن مستواها الفكريّ والثقافيّ، حيث إنّ أغلب الشخصيات في الرّواية، ربات بيوت أميّات، حموات، كنائن، فلاحين، وحرفيين... وهي شخصيات قضت معظم حياتها داخل "زقاق الياسمين". فمن المفردات الّتي عبّرت عن الحياة اليومية البسيطة في "زقاق الياسمين" نعثر على: الفنّطزية (13)*،العصرية(35)، العربجي(46) الطنبر(46)، العيدية(191)، التعزيل(258)، بابور(380)، الطربيزة (476)، الشوحة(482)، النقرشة(328).. كما استحضرت السّاردة عبارات عامية نقلت جملة من والمواقف المرتبطة - خصوصاً- بالعلاقات الاجتماعيّة والأسرية لشخصيّات الرّواية. حيث نعثر على عبارات عامية من قبيل:

-"يا نص نصيص"(45)، وهي عبارة عن شتيمة تقال للطفل الصغير ذي الضجيج الكبير.

-"حاطط عينه" (52)؛ بمعنى يرمقها ويريد الحصول عليها.

-"غندرتها" (59)؛ بمعنى وضعت لها مستحضرات التبرج.

-"يا عيب الشوم" (53)؛ عبارة تقال للاستنكار.

-"بنت عيلة" (255)؛ بمعنى ابنة عائلة محترمة.

-"قلبي بيوجعني" (359)؛ بمعنى قلبي يؤلمني.

1 - لويس جان كالفي، علم الاجتماع اللغوي، ترجمة محمد يحياتن. د ط، دار القصبة للنّشر، الجزائر،2006 ، ص 46.
* ما بين قوسين يمثل رقم الصفحة الّتي وردت فيها العبارة/ المفردة في: غادة السّمان، الرّواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية- منشورات غادة السّمان، بيروت، لبنان، ط3، 2004.

-"تكبسيها" (234)، بمعنى رقيتها.

-"عيونها مْنَقْرَة" (284)؛ بمعنى عيناها صغيرتان جدا.

-"يبعتلها حمى، يبعتلها هالكة، يبعتلهاداءات مختلفة" (284): دعاء على الشخص بالهلاك.

-"مْأنشحة" (284): متفاخرة.

-"عينه لَبرّه" (284)؛ بمعنى زير نساء.

-"انمزغ عقلها" (284)؛ بمعنى أصابها الخرف والجنون.

-"تِلتين الخاطر" (399)؛ بمعنى ثلثيّ الخاطر؛ أي شبه موافق على الأمر.

-"ما تبلى ما تِّخ" (284)، هي دعوة بطول العمر والصحة.

-"منتوفة" (284)؛ بمعنى فقيرة معدمة.

-"أزعر" (284): أي سيء الطباع.

-"تشخيط" (415): إصدار صوت مزعج بكابح السيارة عند إيقافها فجأة.

-"تلطيش" (416): الغزل الشفهي غير المباشر.

-"فلتانة" (416): بنت فاسدة.

-"يْطَيِّسْ" (416): وقع في الحب.

-"يا ميتْ مِسَا" (433): عبارة ترحيب واحتفاء بالضيف الزائر.

ما يلاحظ في هذه الأمثلة أنّ أغلب العبارات وثيقة الصلة بالحياة اليومية، وما يرتبط بها من علاقات زواج وحب وأمنيات وانتقادات. وما عزز في نقل حيوية تلك الأجواء الدمشقية العتيقة، حين فسحت السّاردة، المجال أمام الشخصيات لتتحدّث بلسانها البسيط المرتبط بمجتمع القاع.

وقد وسعت الرّواية كذلك، من دائرة حضور الموروث الشعبي الشامي، والتعريف به، وخاصة فيما يرتبط بأنواع المأكولات والأطعمة المنتشرة في تلك الفترة؛ فترة الخمسينات من القرن الماضي، إذ أوردت أكثر من أربعين نوعاً من الأطعمة بأسمائها العامية المتداولة في الأوساط الشعبية. مما أضفى عليها حضوراً حيوياً داخل الرّواية؛ وكأنّها تريد أن تنقل نكهة تلك الأطعمة إلى القارئ حين حافظت على وقعها الصّوتي الأصيل.

نذكر جملة منها على سبيل التمثيل: عروسة مكدوس(15)، النعومِة(47)، بابا غنوج(63)، قيمام بايلضي(63)، الكروش بأبوات(96)، كرابيج حلب(100)، الناطف(100)، دندرمة(170)، الكنافة المدلوقة(178)، الباسمشكات(213)، المجدّرة(245)، الصفيحة(278)، شيخ المحشي(282)، النمورة (131)، كبّة الرز المقمّعة(235)، مكدوسة(410)، البرغل(432)، الأطرطما(440)، وغيرها من التّسميات الّتي تنم عن حضور الرؤية الشعبية التقليدية داخل الرّواية. وهي رؤية يأبى "أمجد الخيّال" الانسلاخ عنها رغم أنه قضى سنوات عدة في باريس، فـ «خلال سنواته الطويلة في فرنسا اكتشف عاماً بعد آخر أنه يحب دمشق بجنون... ويجدها مدينة غبارها النجوم ووردة صحراوية لا مثيل لطراوتها» [1].

يؤكد **بيير زيما** على فكرة حضور التّعابير والمفردات المرتبطة باللّهجات الاجتماعيّة داخل النصّ الأدبي بقوله: «أميل إلى التفكير بأنّ النصّ الأدبي يمثل، أكثر من أيّ نص آخر، التّفاعل ما بين اللّهجات الاجتماعيّة من حيث كونها أنواع كلام جماعية. فالنصّ الأدبيّ وحده قادر على تظهير التّفاعل ما بين أنواع الكلّام الجماعية فيما يدعى بالتّناصّ» [2].

وبما أنّ السّمة المشتركة في التّهجين اللّغوي للرّواية هي إبراز تعدّد الأصوات ومستويات الكلام، وإبراز أكثر لقاموس الكلّام المقتبِس لألفاظ وتعبيرات متصلة بالحية اليومية. فإننا نلمس في **الرّواية المستحيلة** هذا الإصرار على هدم المسافة القائمة بين لغة الكلام اليومي المبتذل، واللّغة الفصحى، وهو توجه يتوخى ضمنياً الحفاظ على حيوية التواصل، باستعمال الكلّمات والاشتقاقات الّتي تزخر بها الحياة اليومية.

1 - الرّواية المستحيلة، ص 24.
2 - بيير زيما، النصّ والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة انطوان ابو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لبنان، ط1، 2013. ص 105.

- حضور الفرنسية في تضاعيف العربية الفصحى.

لم تخلُ **الرّواية المستحيلة** من بعض الألفاظ الّتي تعود إلى اللّسان الفرنسي، ومردّ ذلك إلى الظّرف التّاريخي الّذي مرّت به منطقة الشّام، المتمثل في الانتداب الفرنسيّ الّذي كرّس بعضاً من مقوّماته اللّغوية والفكرية والثّقافية في المنطقة. فظهر ذلك جلياً في كلّام بعض الشّخصيات الّتي توسّلت بألفاظ، أو عبارات من الإرث اللّغوي الفرنسي. وهذا ما خلق هجنة لغوية من نمط الازدواجية اللّغوية، الّتي أشار إليها **فيشمان** والمتمثلة في استعمال لغتين بالتناوب الوظيفي لا تنحدران من أصل واحد [1]. وقد تجلت هذه الازدواجية اللّغوية لدى بعض شخصيات الرّواية، الّتي تتمتع بقدر من التعليم والثقافة.

تظهر بين الحين والآخر شخصية "هند" والدة "زين"؛ تلك المرأة المثقفة المنتسبة إلى أسرة عريقة من اللاذقية، وهي تغني لابنتها "زين" بالفرنسية أغنية "أوكلّير دو لالون au clair de la lune" المعبّرة عن الثقافة الفرنسية الّتي تشبعت بها "هند"[2]. تحبّ "زين" الرحلات المدرسية، وخاصة أنّها فرصة للّعب وتناول كلّ أنواع السكاكر. وتتخيّل الحافلة الّتي تقلهم في الرحلة مصنوعة من السكاكر الملوّنة و"الجاتو" Gâteaux (152)؛ أي قالب الحلوى، حيث توحي هذه الكلّمة بنوع من الرفاهية والأبّهة لقائلها.

ووردت أيضاً عدة ألفاظ أخرى من قبيل: "كراول" (160)؛ وهي نوع من السباحة السريعة يكون فيها الرأس تحت الماء، "ڤيلا" villa(161)، "الشامبر نوار" chambre noir(173)، "الزيرو" zéro(253)،"الفونوغراف"(254)،"بوكس"box(267)،"المودرن"moderne(275)،"الرِجيم"(282) régime، "السرتيفيكا"certificat(316)،"البروڤيه"brevet(317)،"التراس"terrasse318، " الموس أوشوكولا" mousse au chocolat (374)، "فانتازماتي" (375)... والّتي أسهمت في خلق تهجين لغوي أضفى على الرّواية تعددية كلّامية وتنوعاً لافتاً، حيث نقلت هذه الكلّمات والعبارات بعضاً من تلك الثقافة الفرنسية الّتي كانت سائدة في زمن الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي.

1 - Henri BAYER, introduction à la sociolinguistique, éd: PUF.2007 p 49.

2 - الرّواية المستحيلة، ص 137.

ب -التّهجين الاجتماعي في الرّواية المستحيلة.

تعتبر **الرّواية المستحيلة** بمثابة الصّورة الحيّة للحياة الدّمشقية في أُسرها وبيوتها ومدارسها وأسواقها وأزقتها، مما جعلها ساحة مميزة لبروز الاجتماعي والتّراثي على وجه الخصوص، وبالتّالي تمخّضت عنها جملة من القضايا والأفكار الّتي شكلّت، وعبّرت عن صور التّهجين فيها، ذي الطّابع الاجتماعيّ. فكان تجلي التّهجين الاجتماعي حاضرا من خلال صور متنوّعة، هي كالتالي:

- تفضيل الولد على البنت.

سعت الرّوائية، من خلال جملة من النماذج، إلى إبراز نظرة اجتماعية ذات قطبين متعارضين، ومتجذرين في اللاوعي الجمعي العربي، والمتمثلين في تمجيد الذكَر من جهة، وازدراء الأنثى، وتحقيرها من جهة أخرى. وغدت هذه النظرة بمثابة معتقد اجتماعي يشمل مجموع القناعات الّتي يؤمن بها مجتمع ما ويسبغون عليها قيمة صدقية بالرغم من أن المنطق العقلي يجافيها. فإنسان المعتقد كما، كما يقول **نيتشه**، "هو فرد تابع لا يعد نفسه غاية، ولا يستطيع أن يرسم لنفسه غايات"، ولأنه كائن طيع ... ينتسب إلى أخلاق التضحية ونكران الذات، فانه سرعان ما يستحيل إلى وسيلة في يد المعتقدات يصادر عليها ويعانقها ثم ينمحي في حضرتها [1]. وتعتبر قضية تفصيل الابن على البنت من القضايا المهمة الّتي أثارتها **غادة السّمان** في معظم أعمالها الأدبية والصحفية.

شغلت هذه القضية بال كثير من الباحثين والفلاسفة أيضاً، على مرّ العصور. ففي نظر **هيجل**، إنّ الفرق الّذي بين الرّجل والمرأة يرجع إلى العائلة؛ فمن خلال المجتمع يتقاسم الإنسان (رجل/ امرأة) اختلاف الجوهر الأخلاقي. فالمرأة تأخذ على عاتقها القانون الإلهي، أما الرّجل فيأخذ على عاتقه القانون الإنساني. وفي نظره، وضعية "رجل وامرأة" هي نتيجة صدفة طبيعية وعرضية يمكن تجاوزها. فهو يحدد سبب الاختلاف الجنسي في العائلة، ويصرح بأنه خارج دائرة العائلة؛ أي عندما يميل الفرد إلى الكلّي في السياسة، أو الفنّ، أو العلم، فإن هذا الاختلاف يصبح بدون معنى وبالتالي فإنّ **هيجل** يصرح ويقدم أدلة على أن الكائن الإنساني يتجاوز المعطى الطبيعي لوجوده

1 - محمد سبيلا - نوح الهرموزي، موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة، المركز العلمي العربي للأبحاث والدراسات الإنسانية. الرباط المغرب ط1، 2017، ص 457.

كرجل أو كامرأة ووجوده بالصدفة [1]. فبفضل العائلة، إذن، يمكن للإنسان أن يتجاوز وضعيته كرجل أو امرأة، عندما يدرك بفضلها المقاصد الكلّية والغايات الأخلاقية والروحية. ولكن بسبب العائلة كذلك يتم ترسيخ الاختلاف الجنسي، فتصبح وضعية الرّجل أحسن من وضعية المرأة، لأن الرّجل يتوجه على الدوام إلى الكلّي، أما المرأة فتنحصر اهتماماتها في الجزئي، فتصبح بذلك عائقاً اجتماعياً، مما يجعل الرّجل يضطهدها. تقول الباحثة **لويزا موراكو** في هذا الصدد: «الأخت الّتي تبقى داخل العائلة وتصبح زوجة تبقى أسيرة للخصوص ولا يمكنها بالتالي أن تفهم الغايات الكلّية للمجتمع وهي تصبح نفسها العدوّ... هذا ما يبرر القمع الاجتماعي تجاهها» [2].

يشير **عبد الله الغذامي** في هذا المقام إلى قضية كون المرأة واقعة تحت سيطرة الرّجل، فهي من حيث الأصل كائن طبيعي مطلق الدلالة وتام الوجود، ولكنها تحولت بفعل الحضارة والتاريخ إلى كائن ثقافي جرى استلابها وبخس حقوقها، لتكون ذات دلالة محددة ونمطية، ليست جوهراً وليست ذاتاً، وإنما هي مجموعة صفات [3]، تفتقر إلى روح المبادرة والقدرة على التأثير في نطاق الوسط الّذي تحيا فيه.

لكن الاستلاب هنا-مثلما تؤكد على ذلك الباحثة الأمريكية **مارلين فرينش Marilyn French** في كتابها the war against women، الحرب ضدّ النّساء -ذو بعد مزدوج؛ فالذّكَر لا يستلب الأنثى فحسب، ولكنّه هو نفسه يقع فريسة للاستلاب أيضاً، إذ يخضع للحس المتوحش في هذه الثقافة الفحولية، ويتمادى في استلاب المرأة، لأنه يخاف من استلابها إياه إن لم يحافظ على سيطرته عليها. وتثبت كثير من الدراسات الحديثة أن الرجال يحملون صوراً تخويفية عن النساء وشرورهن وتربّصهن بالرجال [4].

إلاّ أنّ **غادة السّمان** ترى، من جانبها، أنّ المرأة يجب أن تكون حليفة الرّجل ضدّ التخلف والقمع والقهر الاجتماعي، وضرورة تجاوز هذا التحدي الأعمى بين الجنسين. تقول في هذا الصدد: «الحليف الحقيقي للمرأة هو الوعي، سواء وجد لدى المرأة نفسها أم الرّجل، واللواتي يصوّرن تحرير المرأة معركة "مصيرية" ضد الرّجل، يخسرن الرّجل ولا يكسبن المرأة، لأنهن يزوّرن

1- ينظر بالتفصيل: Luisa MURACO , et groupe diotima : différence des sexes, encyclopédie philosophique universelle volume dirigé par André Jacob, préface de Paule Ricœur, 3eme éd PUF, 1997, p 1372

2- Ibid, p 1372

3 - عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 16.

4 - نقلاً عن: عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، ص 17 -18

الواقع. والواقع المرير يقول إنّ المرأة العربية أيضاً تعلب دور "الجلاد" الصغير... أليس أوّل صوت يرتفع ضد الزواج من مطلقة مثلاً هو صوت امرأة (والدة العريس)؟ »[1].

ولعل أوّل نموذج يطالعنا في إطار قضية تفضيل الولد على البنت في الرواية، ما جاء في ملفوظ "أمجد الخيّال"، وهو يعاتب نفسه ويلومها، متهماً إياها إنّها السبب في موت زوجته "هند" في النفاس «... وكان عليّ أن أكتفي بزين بعد ولادتها العسيرة لها الّتي هددت حياتها، وأعفي جسدها الهشّ من مهمة إنجاب صبي، ولكن كان لا بد لي من صبي أو أكثر كنت أريد زين العابدين كاملاً لا نصف ابن مثل زين! ...قلت لنفسي: قليل من العذاب يهون. لا بد لي من ولي عهد يكون صبياً، الابن أفضل من الصهر أما البنت فصفر، هكذا قال الجميع بأصواتهم» [2].

تفضح السّاردة عقلية الرّجل الشّرقي المثقف، ممثلة في شخصية أمجد الخيّال المحامي، الّذي يضطهد الأنثى ولا يزال يكرّس فكرة وأدها بشكلّ أو بآخر. فهو يعتبرها نصف إنسان وفي أسوأ الحالات هي صفر لا تساوي شيئاً. فلا فرق بينه وبين ذكور العائلة الّذين أيدهم فيما اتفقوا عليه من اعتبار البنت كائنا لا فائدة ترجى منه حين أضاف: «وقلتُ مثلهم في صمتي» [3]. وهذا ما أسمته **بنت الشاطئ** بـ «محنة الوأد العاطفي والاجتماعي» [4]، حيث تعمل القوة الذكورية على اضطهاد الأنثى، وحصر مجال تحركها في الهامش فقط.

ونلمس في كلّام "عبد الفتاح" شقيق "أمجد" نبرة سخط على جنس الأنثى، حين علم بتوتر العلاقة بين ابنته "خزامى" وأهل زوجها "همام"، فردد في صمته بكلّ امتعاض ونفور «حقاً إن البنات همّ وبلاء، سواء زوّجهن المرء أم لا. وأنا محقّ لأنني لا أريد أن تلد زوجتي إلاّ الصبيان»[5]. إنّه ملفوظ مبطّن بالكثير من الظّلم والاضطهاد لجنس الأنثى في مقابل تمجيد الذكر، وتفضيله في كلّ شيء، على حد قول "خزامى"، وهي تشتكي، بصوت مقموع لا يجرؤ على المواجهة، إلى جدتها "الحاجة حياة" سوء معاملة زوجها لها وغلظته وسطوته «ما الّذي سأذكره منك يا سفرجل... كلّ عضة بغصة. نحن طبخنا وهو تدلّل. قَلبُ الخسّة الطّري له. قطعة اللّحم

1 - غادة السّمان، امرأة عربية وحرة، ص ص 33 -34.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 13.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - بنت الشاطئ، الشاعرة العربية المعاصرة، دار المعرفة، القاهرة، 1965، ص 14.
5 - الرّواية المستحيلة، ص 65.

الشّهية له. لماذا هو "فرفور وذنبه مغفور"؟ »[1]. وذلك في إشارة منها إلى أن عيوب الرّجل في المجتمعات العربية هي صفات محمودة لا تعيبه. بل على العكس، يجب تكريسها ولو على حساب ظلم شريكته المرأة.

تقف "زين" دهِشَة ومذعورة من سلوك عمّها "عبد الفتاح" الّذي انقضّ على القطّة، وأمسكها من ذيلها، وفي حركة دائرية قذف بها إلى النّهر الهائج الصاخب، لأنّها ولدت قططاً إناثاً. وأطلق كلاماً وهو ينظر إلى بطن زوجته الحامل الّذي تكوّر: «هذا عقاب القطّة الّتي تلد البنات. وغاية المجد والمكرمات... بقاء البنين وموت البنات» [2] حيث جاء كلّامه ملمحا وجارحا في شكلّ أهجية لزوجته الّتي أنجبت ثلاث بنات قبلا. ويعزى إلى اللاتين اختراع الأهجية، أو هذا الخطاب الجدالي الّذي قوامه الهجوم على شخص أو مؤسسة في طبقة الاستهزاء. وسيستحلّ فلاسفة الأنوار من أمثال **مونتسكيو، فولتير، ديديرو،** موارد التّهكم لفضح أمور مستنكرة. والكتابة الهجائية إنما تنطلق على نبرة أو على مناخ عام أو على طبقة. وليست تلك الألفاظ بمترادفات تامة، على حد تعبير **إيف ستالوني** [3].

من خلال ما تقدم، يمكن أن نستشف حجم معاناة المرأة في فترة الأربعينات، زمن أحداث الرّواية، وما تكابده من قهر واستلاب من الرّجل الّذي لا ينظر إليها على أساس إنّها تشاركه الطابع الإنساني الّذي يجبره على احترامها ككيان اجتماعي، له وجوده وآماله وآلامه. وإنّها في الأصل قطعة منه «فالجسد الأصلي الآدمي انفصم لتنجم عنه الذكورة والأنوثة والمفاضلة الأصلية بين الذكر والأنثى عرضية لا جوهرية، والعلاقة الجنسية هي رغبة في استعادة الجسد الأندروجيني*

1 - الرّواية المستحيلة ، ص 67.
2 - المصدر نفسه، ص 85.
3 - إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014، ص ص 210 - 211.
*الاندروجينية كلّمة فرنسية تستعمل اسما وصفة لتعني خنثى خنثوي. وأول من أشارت إلى هذه الوحدة هي **فرجينيا وولف** عندما ألمحت في كتابها "الغرفة الخاصّة" (1929) إلى قول **كولريدج**: " إن الذهن العظيم يجمع بين صفات الذكورة الأنوثة " وقد اعترض نقاد المذهب النّسوي على ذلك باعتباره تأكيدا لتغلّب الرّجل مثل **ماري دلي**...واقترحت **ساندرا جلبرت** و**سوزان جوبار** استعمال تعبير جديد تسبق فيها الحروف المشيرة إلى المرأة الحروف المشيرة إلى الرّجل وهو gyandry ولكن المصطلح لم يلق القبول. ينظر، (محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم انجليزي عربي- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط3، 2003، ص231). وقد دعت كلّ من **كارولين هيلبرن** و**جينا نكلّش** إلى تبني الشخصية الاندروجينية في الكائن الإنساني الواحد للتحرر من بنية الثقافة الذكورية/الأنثوية السائدة الّتي تحد الفرد بجنسانيّته، لكن نسويات أخر عارضن الاتجاه الأندروجيني وركّزن على السمات الأنثوية عند النساء والذّكورية عند الرجال، بعدّ السّمات الذكورية ايجابيات للرجل والأنثوية ايجابيات للمرأة. ينظر،(خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيسان للنشر التوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 2005، ص، ص 104، 160، 173).

الآدمي الأصلي» [1] إنّها الذهنية العربية ذات الطابع التحكميّ، الّتي تجعل من المذكّر القاعدة والأصل، بينما تحوّل الأنثى إلى مجرد استثناء وفرع، بما يحمله على الخضوع لفعالية الطرف المركزي الذكوري.

- تعليم البنت بين مؤيّد ومعارض.

ترتبط قضية الخلاف في تعليم البنت بالقضية السابقة، ويمكن اعتبارها من أحد إفرازاتها، وذلك بتحويلها إلى موضوع نقاش اجتماعي لعدة عقود من الزمن. وقد استثمرت **غادة السّمان** هذه القضية، وعبّرت عنها وعن خلفياتها من خلال جملة من المواقف الّتي أثثت **الرّواية المستحيلة**.

ففي ملفوظ السّاردة يظهر امتعاض "بوران" الّتي تمثل نموذج المرأة الدمشقية النمطية غير المتعلمة من "فيحاء" ابنة أخيها الّتي كانت تقرأ وتكتب، وشعرت أن ذلك «غير مفيد لمستقبلها كيتيمة بلا معيل زوجيّ. فالزواج مصيرها، فلِمَ الكتب بدلاً من إعداد التّبولة؟» [2]. تشكلّ "فيحاء" استثناءً وحالةً شاذةً بالنسبة لبقية بنات العائلة؛ فهي الوحيدة الّتي خرجت لتتعلّم، وبالتالي خرجت عن أعراف الأسرة وتقاليدها، بانتزاعها حقها في التعلّم، الّذي كان حكراً على الذكور فقط. كما أنّها ترفض وتواجه كلّ أشكال الهيمنة والتسلّط من ذكور العائلة. فهاهو عمّها الأكبر "عبد الفتاح" يطلب منها إعداد فنّجان القهوة، فتجيبه بلهجة حاسمة وساخرة من تسلط الذكور «لماذا لا تعدّه بنفسك؟ ألا ترى أنّي أقرأ وأستعدّ للامتحانات؟» [3]. ويأتي الصوت الآخر لـ"بوران" الّتي زجرت "فيحاء" عن قلة أدبها، ولكنها تعترف، وبحسرة، في قرارة نفسها بأهمية تعليم الفتاة «منذ صغري وأنا أتمنى لو كنت طبيبة. يا حسرة. ليتني فعلتُ مثل فيحاء» [4]. إنه اعتراف مغمور منها وتأييد سرّي لتعليم المرأة، ورفضها تدجين المرأة في إطار مؤسسة الزواج.

إنّ المجتمع المشرقيّ كان، إلى وقت قريب، يفضّل تعليم الولد على البنت، حيث جاء على لسان "ماوية" أخت "أمجد" الّتي عبّرت بمرارة عن تعاستها وحسرتها، لأنّه لم يُسمح لها بارتياد

1 - فريد الزاهي، ابن عربي: الصورة والآخر، مجلة نزوى، فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر، سلطنة عمان ع 32، أكتوبر 2002 ص 42.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 49.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص 49 - 50

المدرسة «عالم حرمتُ منه أنا وأختي بوران إكراماً لتعليم "أمجد" الصّبي بدلاً منّا نحن البنتين كما هي عادة أهل حارتنا» [1].

أشارت **غادة السّمان** في أكثر من مناسبة إلى ضرورة تجاوز هذه العقلية المشرقيّة الّتي طحنت الأنثى، وسلبتها أبسط حقوقها؛ كالتعليم مثلاً. ففي جواب لها عن سؤال وُجِّه لها، على شكلّ تهمة، حول قضية كونها إباحية أحياناً، تجيب قائلة: «نعم أنا إباحية، أبيح لنفسي معاقرة الحرف في غير أغراض الرثاء كجدتي الخنساء... نعم أنا إباحية أبيح لنفسي حق السباحة في بحيرات الأبجدية كأخي الرّجل. وحقي في الكتابة كحقي في موتي... أبيح لنفسي انتزاع حق التفكير كالرّجل وحق الخطأ أحياناً كأي رجل آخر، ما دمتُ لا أهرب من مسؤولية ما اقترفته من سطور. أنا مواطنة متلبسة بالصدق واحتقار الأقنعة» [2]. إنّها ترفض كلّ أشكال القهر والتدجين المسلطة على المرأة، أشكال تحد من إمكانياتها الفكرية والأدبية في ظل مجتمع موغل في الذكورية.

وهذا ما ذهبت إليه **جرمين غرير Germaine Greer**، وهي تتحدّث عن المرأة المتعلّمة وحظوظها الكبيرة في التّأقلم الاجتماعي حين تقول: «إنّ النّساء اللّائي أتيحت لهنّ الفرص لتحصيل تعليم عالٍ، واللّائي بحوزتهن ما بحوزة الرجال من شهادات، هنّ اللاتي يعين أحدّ الوعي القيود المضروبة على جنسهنّ» [3]، وبالتالي فإن هذا الصنف من النساء يسعين جاهداً إلى تغيير أوضاع الاجتماعيّة والاقتصادية البائسة، وذلك بتحقيقه لاستقلالية مادية معيّنة.

- أنثى ضدّ الأنوثة.

إنّ الأمر الطبيعي أن يكون صوت الأنثى حليف الأنثى، يناضل من أجل حقوقها وإثبات وجودها في الحياة الاجتماعيّة والثّقافية، ويقف في وجه كلّ أشكال القهر والاستبداد الّتي يمارسها الرّجل على المرأة، وخاصة في المجتمعات الّتي لا تزال ترزح تحت وطأة الذكورية السالبة. ولكن تحدث المفارقة الاجتماعيّة الهجينة عندما يكون صوت الأنثى ضدّ الأنوثة. وهذا ما سعت **غادة السّمان** إلى استجلائه من خلال مواقف محدّدة من **الرّواية المستحيلة** حيث كان فيها صوت الأنثى ضد الأنثى لا معها.

1 - الرّواية المستحيلة، ص 71.
2 - سمر يزبك، غادة السّمان، المهنة كاتبة متمردة، ص 43.
3 - جرمين غرير، المرأة المدجّنة، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981، ص 239.

ففي مجلس النّساء بمنزل "هند" في اللاّذقية كانت النسوة يثرثرن بشراهة، وأشارت إحداهن إلى "زين" إنّها السبب في موت أمها، وإنّها سبب البلاء الّذي حلّ بالأسرة «كلّ البلاء من البنات» [1]. فلو وُلِدتْ صبيّاً لما كلّفت أمها عناء الحمل ثانية أملاً في مولود صبي؛ فصحّتها لا تسمح لها بتكرار الحمل ثانية، لكنها حملت وماتت في نفاسها. إن الإهانة البشعة الّتي تلقتها "زين" لم تكن من رجل بل من أنثى مثلها. وهذا ما تقرّ به **جرمين غرير** حين تقول إنّ: «أبشع الإهانات الّتي توجّه إلى النساء لا تصدر عن الرجال، وإنما عن النساء أنفسهنّ» [2]. ويعكس هذا الأمر النظرة السلبية للمرأة إلى ذاتها وجنسها، كأنثى ضعيفة ومقهورة، ولا سبيل لها إلى الفكاك من القهر الذكوري، إلاّ باحتقارها لبنات جنسها. وهي بذلك تزيد من تعزيز هذا القهر عليها من حيث لا تدري.

فها هي "بوران" الأنثى تسعى جاهدة إلى فرض سيطرتها على "زين" ومحاولة ترويضها وتدجينها منذ الصّغر بحجة تربيتها على الأصول لأنّها فتاة. فلا يحقّ لها الاعتراض حتّى على أكلّة لا تحبها، فهي تزجرها بشدة «البنت لا تحبّ ولا تكره، بل تأكلّ ما يقدم لها» [3]، معتقدة إنّها بذلك تربيها وتعمل على «ترويضها منذ الصغر» [4]. مثل بناتها وبنات عمّها وبنات الناس المحترمين.

إنّ "فكرة ترويض الأنثى" متجذّرة في اللاّوعي الجمعي للمجتمعات العربية خصوصاً. حتّى الأنثى تطالب بترويض أنثى مثلها. يستشف ذلك من خلال الحوار الّذي دار بين "بوران" و"أم علي" الّتي لاحظت بذور التمرّد في سلوك "زين"، وقالت إنّها بنت "مفسودة" بحاجة إلى تكسير رأسها. فكيف ستُطيع زوجها حين تكبر؟ [5]. وتقترح "أم علي" حلاًّ لوأد هذا التمرّد في مهده، حين قالت "لبوران": «يا لطيف على بنات هذه الأيام! يجب تزويجهنّ في الرّابعة عشرة من عمرهن، ليتروضن في بيت الزّوج منذ صغرهنّ، وقبل أن يكبرن، ويصرن أمهات ويروضُهن أولادُهن» [6] يأتي صوت الأنثى هنا مكرِّساً لعقلية الهيمنة الذكورية* على المرأة من والدها وزوجها وأولادها فيما بعد. ويعتبر هذا الأمر من مفرزات مجتمع منغلق على ذاته قروناً من الزمن.

---

1 - الرّواية المستحيلة، ص 96.
2 - جرمين غرير، المرأة المدجّنة، تر. هينريت عبودي، ص 271.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 137.
4 - المصدر نفسه، ص 137.
5 - المصدر نفسه، ص 148.
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* يمكن العودة إلى **بيار بورديو** صاحب كتاب: **الهيمنة الذكورية** والذي فصّل فيه جُلّ مظاهر الهيمنة الذكورية على المرأة من نواح متعددة، جسدية، جنسية، اجتماعية، اقتصادية، سياسية، وقد اتخذ من المجتمع القبائلي في الجزائر كعيّنة لدراسته. يقول في أحد المواضع من الكتاب: «وفي الواقع فإنّ مقارنة الذكورة بالنبالة ليس أمراً مبالغاً فيه. وللاقتناع بذلك يكفي مراقبة منطق المعيار المزدوج كما يقول الأنجلوساكسونيون. المعروف جيداً عند القبائليين، والذي ينشئ لاتماثلاً جذرياً في

- فضاء المكان بين الانغلاق والانفتاح:

إنّ علاقة الرّواية بالمدينة وفضاءاتها لم تعد بحاجة إلى تأكيد وتسويغ. فالرّواية بوصفها نوعاً أدبياً ولدت في كنف المدينة الّتي تمثل فضاء بورجوازياً بامتياز. وهذا ما دفع **جورج لوكاتش** إلى ربط ولادة الشكلّ الرّوائي بصعود نجم الطبقة البورجوازية في أوربا فعدّ الرّواية ملحمة بورجوازية [1]. ذلك أن الرّواية، بوصفها شكلاً أدبياً مركباً يؤالف بين سائر الأنواع الأدبية والفنّية الأخرى، ويصهرها في نسقه، تمتلك قدرات هائلة على تحليل الظواهر الاجتماعيّة، والفكرية المعقدة [2]. وهي ظواهر أفرزتها عوامل شتى تاريخية، وسياسية واجتماعية، وإيديولوجية.

إنّ المكان بالمعنى الفيزيائي أكثر التصاقاً بحياة البشر من حيث إنّ خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان. فبينما يدرك الزمان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإنّ المكان يدرك إدراكاً حسياً مباشراً، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده؛ هذا الجسد هو "مكان"، أو مكمن القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي. ويقارن كلّ من **أ. مول، وإ. رومير** الحيّز الّذي يحيط بالإنسان، ويشبهه بالبصلة، فالفرد يحتل قلب البصلة، وتمثّل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة، وتتسع هذه الطبقات كلّما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطاته [3].

وقد اكتسب المكان أهمية كبرى، باعتباره إحدى الرّكائز الّتي يقوم عليها أيّ سرد قصصي؛ فهو الفضاء الّذي تتحرك فيه الشخوص الحكائية المتنوعة والمتعددة، وفي علاقاتها بمختلف الوقائع والأحداث مهما كانت طبيعة هذا المكان غامضاً أم واضحاً، سريعاً في تحركه أم بطيئاً، متدفقاً في سيولته أم كثيفاً وضاغطاً [4]. فلا رواية خارج المكان؛ وكلّ مكان يحمل خصوصياته الّتي يفرضها

تقويم النشاطات الذكورية والأنثوية. زد على ذلك أنّ الرّجل لا يستطيع أن يقوم ببعض المهمات المعيّنة اجتماعياً على إنّها سفلية، من دون أن يحط من قدر نفسه (ومن بين الأسباب فهو يقوم بها لأنه مستبعد) والمهمات ذاتها يمكن أن تكون نبيلة وصعبة عندما يقوم بها الرجال. أو لا معنى لها ولا محسوسة وسهلة وتافهة حين ما تنجزها النساء. وكما يذكر بذلك الفرق بين الطاهي والطاهية والخياط والخياطة. فإنه يكفي للرجال أن يستحوذوا على الأشغال المعروفة بكونها أنثوية، وأن ينجزوها خارج المجال الخاصّ حتّى تلقى نفسها بالمناسبة ذاتها مشرّفة ومجملة. ونرى أن المبدأ القبائلي الذي يقضي بأن يكون عمل المرأة مكرّساً لأنّ تجتهد في المنزل "مثل الذبابة في اللبن المخثر، من دون أن يتراءى شيء إلى الخارج" محكوم عليه بأن يبقى لا مرئيا، ويستمر في تطبيقه في سياق يبدو في ظاهره أنه تغيّر جذرياً مثلما يؤكد ذلك أيضاً ما يلاحظ من افتقار النساء عامة إلى لقب تراتبي مناسب لوظيفتهن الفعلية» (ينظر: بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص 94 -96).

1- الرشيد بوشعير، هواجس الرّواية الخليجية، (كتاب دبي الثقافية)، دار الصدى دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، ديسمبر 2012، ص 176.

2 - المرجع نفسه، ص 176.

3 - ينظر، سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ودار قرطبة، ط2، 1988، ص 59 -60.

4 - نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربية - نماذج مختارة. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، 2014. ص11.

على الشخصيات والأحداث، كما أن الانتقال من مكان لآخر يعطي تحوّلات اجتماعية، وإيديولوجية معيّنة. لذا يمكن اعتبار المكان «عنصراً شكلّياً وتشكيلياً في العمل القصصي فهو عنصر تكريسي وجمالي بامتياز» [1].

المكان من أهمّ المكونات الّتي تشكلّ بنية الخطاب الرّوائي، فهو بمثابة العنصر الفعال الّذي تتجسد فيه الأحداث. لقد عالج الناقد **حميد لحميداني** مسالة المكان في الرّواية العربية من خلال دراستها، متطرقا إلى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بهذا المفهوم مثل «المكان الرّوائي والفضاء الجغرافي والفضاء الدّلالي والفضاء النصّي والفضاء بوصفه متطورا» [2]، إلا انه أبدى ميله إلى عنصر المكان لما في هذا المصطلح من شمولية أوسع لكونه، حسب رأيه «يشمل المكان بعينه الّذي تجري فيه الأحداث الرّواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى مسرح الرّوائي بأكمله ويكون المكان، داخله، جزءا منه» [3] إن هذه النظرة تقدم تفصيلا وفصلا بين المكان والفضاء. فالمكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرح للأحداث والحركة والشخصيات، في حين الفضاء يقتصر انطلاقه من اللّامحدودية أي من الأجواء الّتي لا سيادة فيها والّتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيدا عن الواقع.

ارتبطت أحداث **الرّواية المستحيلة** بمكانين هما زقاق الياسمين الّذي يمثل إحدى حارات الشّام العتيقة المنغلقة على ذاتها وأهلها بعاداتها، وطقوسها في الحياة الخاصّة بها، والرّيف الدّمشقي. ففي ملفوظ السّاردة يتذكّر "أمجد الخيّال" المنحدِر من الرّيف الدّمشقي زوجته المتوفاة "هند" المنحدرة من المدينة السّاحلية والسّياحية اللاّذقية، ليصوّر تلك الهجنة الاجتماعيّة الّتي لم تستطع "هند" التأقلم معها بسهولة. فكانت تعيش صراعاً داخلياً بين حنينها للمكان المفتوح/ المدينة الّذي ترعرعت فيه، والمكان المغلق/ زقاق الياسمين الّذي انتقلت للعيش فيه إكراماً لزوجها "أمجد". استوعب "أمجد" ذلك الصراع حيث يصرّح بذلك قائلاً: «في البداية لم تحبنا هند نحن "الشوّام"... وأخذتْ علينا ولعنا بالتجارة والشطارة، وكثرة المجاملة...على العكس من مناخات أهلها في اللاذقية حيث "نعم" تعني "نعم" و "لا" تعني "لا" دائماً. وثمة أبيض وأسود» [4].

1 - نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربية - نماذج مختارة، ص 11.
2 - حميد لحميداني، بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، ص ص 75-76.
3 - المرجع نفسه، ص 62.
4 - الرّواية المستحيلة، ص 86.

نلمس من خلال هذا الملفوظ رؤيتين متصادمتين أتعبتا "هند" كثيراً، حيث كان لزاماً عليها أن تخلع ثوب اللاّذقية الّذي اعتادته، وترتدي ثوب الحارة الدّمشقية الّتي تجهل عنها الشيء الكثير. وهي المرأة المتعلمة الّتي ارتادت مدرّجات الجامعة، وذات الفكر المتحرر والمتمتعة بكيان اجتماعي مرموق ومستقل. كيف لها أن تتأقلم مع حياة اجتماعية جديدة، وبالضبط في "زقاق الياسمين"، أين تصبح البيوت «متداخلة حيث يسمع الجار جاره إذا عطس، أو انتشى، أو تشاجر مع زوجته، أو قضى حاجته» [1]. لقد فقدت كلّ تلك الخصوصية والاستقلالية بمجرد إنّها قبلت العيش في البيت الكبير مع عائلة زوجها الّتي لا تقل عن عشرين فرداً. وبالتالي تقلّص مجال حريتها في هذا المكان المنغلق على نفسه.

ويؤكد **يوري لوتمان** فكرة ارتباط المكان بحرية الفرد قائلاً: «ويرتبط المكان ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرية، ومما لا شك فيه أن الحرية، في أكثر صورها بدائية، هي حرية الحركة ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان، من هذا المنحى، تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال الّتي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز وعقبات؛ أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر قهرها أو تجاوزها» [2]. ويشير في ذات السياق أيضا إلى الفرق بين المكان المفتوح المتسع والمكان الضيق المحدود قائلاً: «هناك تعارض شائع بين المكان المتسع الّذي يرتبط بالقفر والفراغ والبرودة وهو مكان يوحي بذوبان الكيان وتلاشيه. فالإنسان يتيه فيه، ويفتقد نفسه، وبين المكان الضيق الّذي يرتبط بالدفء والألفة والحماية، حيث يتم التعارف بين الناس... فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإن الإنسان وطبقاً لحاجاته، ينتعش في بعض الأماكن، ويذبل في بعضها» [3]. وربما هذا ما استوعبته "هند" في أواخر أيامها، فقد «فارقتها حدّتها وتعلّمت المرونة والطراوة» [4] مع الشوام على حد تعبير زوجها "أمجد"، بعدما كان الشعور بالاغتراب* الاجتماعي ملازماً لها، حتّى أصبح حالة مرَضية عندها.

1 - الرّواية المستحيلة، ص 86.
2 - سيزا قاسم، جماليات المكان، ص 62.
3 - المرجع نفسه، ص 63.
4 - الرّواية المستحيلة، ص 86.
* يُعتبر الاغتراب - من وجهة نظر **كارل ماركس** - نظرية توسع **ماركس** في شرحها في كتاباته الأولى، وهي تحاول أن تصوّر وتفسر غربة البشر عن مجتمعهم، بجانب محاولة تفسير طبيعة هذه الغربة وآفاقها المحتملة. ويعزو ماركس الاغتراب إلى ظاهرة تقسيم العمل الّتي تظهر في كنف الرأسمالية. إن التقسيم الرّأسمالي للعمل لا يقتصر على مجرد التخصص المفروض على العمّال أثناء قيامهم بعمليات التصنيع، وذلك حتّى لا ينفرد عامل واحد بتقديم المنتج بأكمله، بل يقتصر على العمل على جزء منفصل منه. ولكن تقسيم العمل يحدث فوق ذلك أنواعاً وأشكالا أخرى من التقسيم بين التصنيع

يرى **إدوارد سعيد** أنّ الشعور بالاغتراب يكاد يكون القاسم المشترك بين جميع المثقفين، حيث يصرح قائلاً: «وشعور الشخصية الرّوائية بأنّها غريبة عن شيء أو عن آخر، سواء أكان هذا الآخر يمثل مجتمعاً مختلفاً كالمجتمع الغربي مثلاً، أم المجتمع عينه الّذي تنتمي إليه الشخصية، أم طبقة اجتماعية معيّنة، وصولاً إلى الأسرة والأصدقاء والمحيط المباشر بشكلّ عام. وغالباً ما يترتب عن هذا الشعور بالاغتراب انعدام ثقة الشخصية الرّواية في قدرتها على تحقيق الأهداف أو افتقارها إلى القدرة على إثبات الذّات. الّذين يكونون في خصام مع مجتمعهم، فهم خارجه، منفيون من حيث عدم حصولهم على الامتيازات والسلطة والأوسمة، وبهذا المعنى الماورائي يغدو المنفى بالنسبة للمثقّف موازياً للتململ والحركة، فلا يستقرّ المثقف على حال، ولا يقرّ الآخرين على حال أيضاً» [1]. إنّ المنفيّ لا يستطيع الانخراط الكامل في المجتمع الجديد، ولا يمكنه من قطع الصّلة بالمجتمع القديم الّذي ولد فيه، فيتوهم صلة مضطربة، وانتماءً مهجّناً، على حد تعبير **عبد الله إبراهيم**، ويختلق بلاداً لاحقته أطيافها في المنفى. فما أن يرحل المرء أو يرتحل عن مكانه الأول حتّى تتساقط كثافة الحياة اليومية، وتنحصر وتتلاشى، وتحلّ محلها ذكريات شفافة تدفع به إلى نسيان الوقائع المريرة. وبمضيّ السنوات يبدأ المنفيّ في تخيّل بلاد على سبيل الاستعادة والتعويض؛ وهي أمكنة تتخلق في ذاكرته كتجربة شفافة، وأثيرية يغذّيها شوق إلى أماكن حقيقية تلاشت إلاّ كومضات بعيدة في عتمة حالكة [2].

يكاد يتماثل تصور **عبد الله إبراهيم** للاغتراب والمنفى مع حالة "زين" الّتي تعيش غربة حقيقية في البيت الكبير، بعد وفاة والدتها "هند" الّتي كانت تدلّلها وتعلّمها وتلعب معها، وتقرأ لها قصصاً قبل النوم بصوتها الدافئ العذب. حيث افتقدت "زين" كلّ ذلك الاهتمام وتلك الرّعاية، فكان ملاذها الوحيد هو خلق عالم خاص بها، هو عالم الأحلام، حيث تلتقي بأمها، وتشكو لها وتلعب معها. ففي كلّ مرة يحاصرها واقعها المرير، تحلم بأمها الّتي تهدّئ من روعها «اقتربت منها شفاه أمّها وهمست في أذنها كما فعلت في المستشفى: "لا تخافي" وأمسكت بيدها فوجدت نفسها من جديد على شاطئ الطابيات والشّمس مشرقة وطيور البحر البيض تحلّق حول أمّها، تقفز خلفها على الرمل، والبحر الشاسع الأزرق يشع بالضوء الّذي غمر وجه أمها وشعرها، ويشتد الضوء وتبهت

والتوزيع، وبين العمل اليدوي والعمل العقلي، وتقسيماً بين العامل الرأسمالي، وتؤدي بالتالي هذه الملامح البنائية إلى الاغتراب؛ كاغتراب العامل عن الشيء المنتج، وعن فعل الإنتاج، والاغتراب عن باقي العمال وعن الوجود النوعي للبشرية (ينظر، أندرو إدجار ـ سيد جويك، موسوعة النّظريّة الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية. ص ص 93 - 94).

1 - إدوارد سعيد، «المثقفون منفيين، مغتربون وهامشيون»، مجلة الآداب، بيروت، ع 6 -7/ تموز 1994، السنة 42، ص 98.

2- عبد الله إبراهيم، السّرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2011، ص 13.

أمها وهي تذوب فيه تدريجياً حتّى تتحوّل إلى طائر أبيض شفاف في السرب، وتطير معه بعيداً بعيداً إلى أن تختفي عن مرمى نظرها» [1]. إنّه عالم أثيري شفاف وحنون تعتبره "زين" ملاذها الآمن من فضاءات الواقع المأساوي الّذي تعيش فيه. إنّه عالم أوسع وأرحب يستوعب حيويتها وانطلاقها في الحياة، وتمرّدها الصّغير على تلك القيود الّتي تفرضها عليها عمّتها "بوران" في الأكل واللّباس ومواعيد النّوم الصّارمة وعدم اللّعب مع الذكور.

لقد وجدت "زين" بانتقالها إلى الشقة الجديدة في شارع "أبو رمانة" بالمدينة الحضريّة "ساحة المدفع" السّعادة بالمكان الجديد الّذي حقق لها حرية طالما كانت تتوق إليها، بكسر قيود العادات والتقاليد. فعبر هذا المكان الجديد، دعوة مجدّدة لحرية المرأة وتجاوز كلّ المفاهيم الضّيقة الّتي تحاصرها. لقد تقلص الشّعور بالمكان الأول "زقاق الياسمين" لدى "زين" ليتوهج إحساسها وشعورها بالمكان الجديد «فرحت زين كثيرا بمساحة الحرية الّتي توفرت لها في السنوات الأخيرة منذ انتقالهم إلى البيت الجديد...سعدت بغرفة تستقل بها بلا مداهمات أو عداء حاسد والفت بسرعة مناخ ساحة المدفع والناس المختلفين فيها عمّا عرفته في الحيّ العتيق زيًّا ولهجةً وتصرّفًا وسلوكًا...» [2]

وعلى النّقيض من "زين" تعيش الجدّة "حياة" صراعاً داخلياً وغربة كبيرة عندما تركت "البيت الكبير" في "زقاق الياسمين" الّذي ترعرعت فيه لعقود من الزمن، لتنتقل للعيش مع ابنها "أمجد" وحفيدتها "زين" في الشّقة الجديدة. فالبيت الكبير يمثل لها الألفة والأنس والدّفء والتواصل والحيوية، أمّا شقّة "ساحة المدفع" فهي عنوان الكآبة والرّتابة وبرود العلاقات الاجتماعيّة، أو انعدامها في غالب الأحيان. فيبدو صوت الجدة "حياة" مفعما بتلك الهجنة الاجتماعيّة المرتبطة بالفضاء المكاني حين تردّد متحسّرة على عدم قدرتها في التأقلم مع الجوّ الجديد ومن استحالة التّواصل مع جارتها في العمارة المقابلة لشرفتها «أشعر بالحرج أمامهم من ثيابي وكلامي وعقلي، فأنا الوحيدة الّتي ترتدي "البرلين" في ساحة المدفع...تمنيت أن أحاورها من شرفتي إلى شرفتها كما كنتُ أنادم الجارات على السّطوح وعبر المشربيات. لكن الشّرفات هنا بعيدة تفصل بينها الشوارع وصوتي سيسقط قبل أن يصلها...أنا ضائعة في شارع أبو رمانة أتمنّى العودة إلى البيت

1 - الرّواية المستحيلة، ص 98.
2 - المصدر نفسه، ص ص408-409.

الكبير قبل دفني في التّربة» [1]. إنّها تعيش صراعاً مريرا وتكابد تحديّا كبيرا من أجل التّأقلم مع وضعها الجديد. وهذا ما ولّد في نفسها ألماً لأنّها ترى ذاتها غائبة عن فضائها المكانيّ الحقيقيّ، وحزناً تثيره في نفسها سعادة تفتقدها، أو بالأحرى فقدتها. لقد فشلت "الحاجة حياة" في التّأقلم. إنّها تشتاق لأصالتها وحريتها الّتي تنشدها في بيتها القديم حيث «يشكلّ البيت مجموعة من الصّور الّتي تعطي للإنسانية براهين وأوهام التّوازن ونحن نعيد تخييل حقيقتها باستمرار ولتمييز كلّ هذه الصّور يعني أن نصف روح البيت، إنّها تعني وضع علم نفسي حقيقي للبيت» [2]. أخفقت الجدّة "حياة" في مدّ جسور الاندماج مع المكان الّذي أصبحت حياتها فيه متوترة ومصيرها ملتبس، وهي تتآكلّ باستمرار ولا تلبث أن تنطفئ هناك. إنّ المفارقة واضحة بين "زين" والحاجّة "حياة" في مسالة تقبّل كلّ واحدة منهما للمكان القديم والجديد ودرجة التأقلم معه.

- الرّجل الشّرقي بين التّشدد والتّحرّر.

تنتقد **غادة السّمان** عقلية الرّجل الشّرقي المتناقضة في حياتها الاجتماعيّة، وخاصة نظرته الهجينة للمرأة وطبيعة علاقته بها، بحكم موقعها الاجتماعي على وجه التحديد. فالمرأة في ذهن الرّجل الشّرقي فئتان: الشريفة وغير الشريفة؛ «فالشريفة هي الّتي يتزوجها ويشترط أن تكون عذراء فكرياً وجسدياً، وبعد الزواج بأسابيع يهرب منها ضجراً إلى "البار" لأنّها ليست في مستواه الفكري...الرّجل الشّرقي يطالب المرأة اليوم بشرط مستحيل؛ يطالبها بالفهم والذكاء والمشاركة الإنسانية، ويحرم عليها حق الخبرة في كلّ المجالات... فهي كمن يُطلب إليه التحليق في الهواء إلى جانب الرّجل بينما يداها مقيّدتان بكلّ المفاهيم العتيقة في المرأة» [3]. لأجل ذلك تطالب **غادة السّمان** بإطلاق سراح المرأة، وفكّ قيودها، وإفساح المجال لها كي تعمل، تتعلّم، تستقلّ، تخطئ، تتخذ القرارات، كي تكون حقاً الشّريك الفكري للرجل.

وتجسدت هذه العقلية الشّرقية من خلال شخصية "أمجد الخيّال" المحامي الّذي ارتاد جامعة السوربون، لكنه يظل شرقياً عتيقاً في تفكيره. فهو رجل شرقي " حِمش" ومتزمت وغيور حدّ الغيرة المرَضية على زوجته "هند"، لدرجة أنه ترك زوجته تموت في مخاضها على أن يحضر لها طبيباً "ذكرا" يشرف على عملية توليدها. ويعترف أن دراسته للدكتوراه وشهادته وربطة عنقه،

1 - الرّواية المستحيلة ، ص 302

2 - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط3، 1987، ص 45.

3 - غادة السّمان، كتابات غير ملتزمة، ص 43.

وزيّه الغربي، وذقنه الحليقة الناعمة، وشاربه الجنتلماني، أظافره المقلّمة...كلّ ذلك مجرّد قشرة [1]. بينما حقيقته الّتي يحاول جاهداً إخفاءها تفصح عن رجل متشدد في سلوكاته وتصرفاته وحتّى أفكاره «كنتُ أمقت الدكتور **مريدن** حين تصطحب هند إليه زين، أغار منه عليها. كان أيّ اتصال لها بجنس الذكور يوجعني إنّها ملكيتي الخاصّة وتسامحي لا يتسع لأيّ اتصال لها بالجنس الآخر بمعزل عني حتّى مع طبيب ابنتنا» [2].

ولا ترتبط نظرة التّشدّد هذه بالمرأة "الزّوجة" لدى "أمجد الخيّال" فقط، بل ترتبط بالمرأة "العشيقة" كذلك ممثّلةً في عشيقته "إڤلين" أيام كان طالباً في باريس؛ تلك المرأة الفرنسية الّتي سقط مشلول الإرادة تحت الشّعاع الذهبي لعينيها، وعسل جسدها [3]. فهو لم يتقبل فكرة أن تكون "إڤلين" مِلكاً مشاعاً بين أسرة الرّجال. ولوهلة نسي إنّها فرنسية متحرّرة، وهو رجل شرقيّ "متشدّد"، وهذا ما جعله يسخر من نفسه المتناقضة قائلاً: «أيها الشّرقي الهزلي! تريد نساء العالم كلّهن عذراوات كي تغويهنّ بنفسك؟ الّتي تضاجع سواك اسمها "عاهرة"، والّتي تضاجعها تصير قديسة مثل جان دارك*، وتحرّم على غيرك بعدك وإلاّ استحقّت القتل! »[4].

تطفو إلى السّطح ههنا، لدى الرّجل الشّرقي، فكرة امتلاكه لجسد المرأة؛ وهي فكرة تُسهم في عملية تشييئ المرأة، وطمس معالم روحها وشخصيتها. وهذا ما ذهب إليه **جورج طرابيشي** في تحليل شخصية الرّجل الشّرقي إزاء الأنثى الغربية فيقول: «إنّ الأنثى الغربية في جميع الأسئلة الّتي يطرحها الفتى الشّرقي على نفسه بصددها، وفي جميع المشاعر والأحاسيس المتضاربة الّتي تعتمل في نفسه إزاء جسدها، غائبة بشخصيتها حاضرة بشيئيتها. وتلك نتيجة حتمية لموقفه "التقني" الصّرف منها. فالتقنية تتمتع بقدرة شبه عجائبية على إضفاء ظاهر من الحركية الإنسانية

1 - الرّواية المستحيلة، ص 19.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه ، ص 343
* يجمع المؤرخون على أنّ **جان دارك** ولدت في كنف أسرة مزارعة ومتوسطة الحال، قاومت التواجد الإنجليزي، وأسهمت في تحرير أورليان عام 1429 من قبضة الإنجليز، فعرفت بـ"عذراء أورليان" وباسم "**القديسة جان دارك**". ولا تزال شخصية البطلة التاريخية الفرنسية جان دارك تثير اهتمام السياسيين والمؤرخين والمبدعين المعاصرين، مهما اختلفت توجهاتهم السياسية والثقافية. وجان دارك ليست بطلة تاريخية، وشخصية أسطورية بالنسبة للفرنسيين فقط، بل أيضاً شخصية عالمية كانت ولا تزال مصدر إلهام لعدد من كبار السينمائيين منذ مطلع القرن العشرين، ومنهم الإيطالي روبيرتو روسيليني في الفيلم الذي أنجزه عنها عام 1954، وكان من بطولة الممثلة الأمريكية الشهيرة **إنغريد برغمان**. (ينظر، أوراس زيباوي: جان دارك بين الواقع والأسطورة في السياسة والفنّ، مجلة نزوى، فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر، سلطنة عمان، ع 71، يوليو 2012، ص 253 وما يليها).
4 - الرّواية المستحيلة، ص 343.

على الشيء، وعلى تجميد الإنسان في ماهية الشيء» [1]. فـ"أمجد الخيّال"، من هذا المنطلق، نجده يمارس نوعاً من الحجر والتجميد على الأنثى في حياته، سواء أكانت امرأة شريفة هي زوجته "هند" أم امرأة غير شريفة هي عشيقته "إڤلين". وهذا ما يجعله يقع تحت وطأة صراع كبير بين القيود الاجتماعيّة الّتي تلزمه بالغيرة على الزوجة، وبين الميول الذاتية الّتي تفتح له أفق الحرية الجنسية من دون رقابة أو قيد. إلاّ أن عقلية الامتلاك تجعله يتعامل مع عشيقته بنفس الصورة الّتي يتعامل بها مع زوجته.

وها هو يعترف بفشله وكذبه على زوجته حينما أوهمها أنه رجل يحب المرأة المثقفة المتحررة «أعترف، كلّ ما قلته لها قبل زواجنا عن التضامن مع المرأة وتحريرها كان دجلاً. وكنت أسمع صوتي وأنا أكذب في المنتدى حيث التقينا للمرة الأولى فتزداد حاجتي إلى المزيد من الكذب، كأنما لأغطي ادّعاءاتي بالمبالغة... وكنتُ أكذب لأُرضي هند وعلى أمل امتلاكها، وكانت عصية على الامتلاك حتّى بعد زواجي منها. ومنذ زواجنا صارت تبتعد عني بروحها كلّما عرفتني بصورة أفضل، وخيّل إليّ إنّها صارت تكره أن تحبّني وما بيدها حيلة» [2]. فقد أدرك أنه كان يلعب لعبة خاسرة، وسيفتضح أمره عاجلاً أو آجلاً. إنه حقاً عجز وفشل في امتلاك روح "هند" الّتي كانت شفافة معه منذ البداية على عكس روحه هو، الّتي كانت مغلّفة بقشرة رقيقة من التّحرّر والانفتاح على التحضر والتمدن، ما لبثت أن تشقّقت على ذات شرقية موغلة في شرقيتها وذاتيتها وتشددها إزاء كلّ ما يتعلق بالمرأة الّتي يحاول قمعها، والغلق والحجر عليها بشتى الطرق. ويحضر في هذا المقام نص **لفرجينيا وولف*** تعيب فيه هيمنة الرّجل وقمعه المتوحّش وسلطته اللّاإنسانية على المرأة حيث تقول: «من المحتّم أن نعتبر المجتمع مثل مكان للتآمر يبتلع الأخ، الّذي يملك الكثير منا

1 - جورج طرابيشي، شرق غرب، رجولة أنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرّواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1997، ص 63.

2 - الرّواية المستحيلة، ص 20

* أدلين فرجينيا وولف، أديبة وروائية بريطانية (1882 -1914)، تعدّ من أهم أدباء بريطانيا، ورائدة في حركة التحديث في الأدب، اشتهرت برواياتها الّتي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني؛ منها رواية **السيدة دالواي**، **الأمواج**... وتعدّ رائدة تيار الوعي في الكتابة (لمزيد من التفاصيل عن حياتها وأعمالها يمكن الرجوع إلى: ملحق منارات؛ ملحق ثقافي أسبوعي يصدر عن جريدة المدى، العدد 2199، السنة الثامنة، السبت 14 أيار 2011 http://www.almadapaper.com).

ومن بين مواقفها أنه حدث أن طلب منها بعض الأصدقاء المناضلين أن تنخرط علناً للدفاع عن السلام والحرية والثقافة المهددة من قبل الفاشية. ورغم إحساسها بحبها العميق للثقافة، وبغضها لأشكال الاضطهاد، إلاّ إنّها لم توافق على طلبهم، لأنه كان يراودها إحساس من نوع آخر، نابع من كيانها كامرأة غريبة عن ممارسة السلطة. وهي لا تعرف عن الاضطهاد إلاّ ما يُحس به عند التعرض له (ينظر: Luisa Muraco , et groupe diotima : différence des sexes, p 1374).

كما يمكن الاطلاع على مجموعة من الآراء حول فرجينيا وولف متعلقة بأدبها، وسيرتها الذاتية في كتاب: روّاد نظرية الرّواية الحداثية: جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسن، فرجينيا وولف. للمؤلفة دبرا بارسونز، ترجمة وتقديم أحمد الشّيمي. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، الصفحات: 21 - 22 - 23 - 119 - 120 - 121 - 122.

مبررات احترامه في الحياة الخاصّة، ويفرض مكانه ذكراً متوحشاً ذا صوت يزمجر، وقبضة قاسية... في تلك الأمكنة يستمر الذّكر في طقوسه الصّوفية وقد تحلّى بالذهب والأرجوان، وتزيّن بالريش مثل المتوحش، متمتعاً بالملذات المشبوهة للسلطة والهيمنة. فيما نحن نساؤ(ه) يغلق علينا في منزل العائلة من دون أن يكون مسموحاً لنا المشاركة في أيّ من المجتمعات العديدة الّتي يتشكلّ منها مجتمعه» [1].

من خلال ما سبق يمكن القول إنّ الهجنة الاجتماعيّة كانت حاضرة بقوة في **الرّواية المستحيلة**، من خلال مظاهر عدة لمفارقات اجتماعية شكلّت، أو بالأحرى ساهمت في تشكيل، المناخ الاجتماعي للرّواية، وما ينطوي عليه من رؤى اجتماعية متناقضة ومتصادمة، من منطلق ما يطرحه من أفكار، وما يعالجه من قضايا ذات بعد اجتماعي. وبالتالي يبيّن مختلف المفارقات الّتي تؤثث المجتمع العربي في أربعينات القرن الماضي؛ كقضية تحرير المرأة وتعليمها، وتفضيل الذكر على الأنثى، وعلاقة المجتمع الشّرقيّ وعاداته وتقاليده بالغرب، من خلال المفارقة الّتي يتخبط فيها الرّجل الشّرقي بين الالتزام والتّحرّر في تعامله مع المرأة.

وختاماً نستخلص أنّ آلية التّهجين من الآليات الّتي يمكن العثور عليها، وبقوة في الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان**، نظراً لما تتيحه من إمكانية التعرف على الثنائيات الضدية، وما يُستنبط منها من تصارع وتعارض وتصادم في الخطاب المزدوج للشخصية الرّوائية. وهذا ما أسهم بقوة في توليد الرفض والاحتجاج والسّخرية والثورة على الأفكار والأعراف البالية، وبالتالي التّحرّر من حدود الزمان والمكان في الخطابين الرّوائيين المتناولين. ويؤكد **ميخائيل باختين** على لغة الرّواية الّتي يعتبرها لغة مضادّة لما هو قائم حين يقول: «إنّ اللّغات الرّوائية هي بصفة عامّة، لغات مضادّة لما هو قائم وسائد، اعتبارا إلى أنّ العوالم التّخييليّة الّتي تحدّ من سطوة الواقع المحدود، تتيح استعمال لغة مغايرة تعتمد السّخرية والانتقاد، وإدراج ما هو ضمن المحرمات أو يعتبر مخالفاً للياقة والحشمة... وكثيراً ما تعبّر اللّغة الرّوائية عن المسكوت عنه، واللامفكر فيه من خلال الشكلّ الّذي تتشيد عليه بنية النصّ» [2].

1 - بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص 17.
2 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 126.

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** كان ساحة خصبة، مؤثثة بنماذج من التّهجين الاجتماعي والعقائدي الإيديولوجي، الّتي أسهمت في بلورة رؤية حوارية لافتة، وفي إجلاء وعي الكاتبة لتاريخ اللّغة الّتي تستعملها، والمتخيّل الّذي تُحمّله إياها.

الفصل الثّاني: العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللّغات في الخطاب الرّوائي لدى غادة السّمان.

أوّلا- اشتغال الأسلبة في روايتيّ ليلة المليار والرّواية المستحيلة.

ثانيا- تمظهر المحاكاة السّاخرة في روايتيّ ليلة المليار والرّواية المستحيلة.

ثالثا- اشتغال السّخرية في روايتيّ ليلة المليار والرّواية المستحيلة.

لاحظ **ميخائيل باختين**، أنّ كلّ تقعيد لجنس الرّواية إلاّ ويصطدم بخاصّية واسمة لكلّ نصّوصه، وتتمثّل هذه الخاصية في الانفتاحية ومعناها أن الرّواية على خلاف الأجناس الأدبيّة الأخرى قد اتصلت جوهريا بالحاضر الّذي هو دائما طور التطوّر، فالرّواية، حتى تكون مادتها الملموسة (الحكاية) مفارقة تماما للرّاهن، فأنّها - كما يؤكد على ذلك **ميخائيل باختين**-لا تكون إلاّ إجابة عن سؤال راهن.[1]

إنّ القول بمحايثة الرّواية للواقع أو للحياة بمعناها العام يحيل إلى القول أنّ الرّواية-وهي تنتج - لا تُنتج إلا بتراكب التفكير الجمالي بالحياتي، ولذلك فأنّها تنقاد بالقوة إلى استعارة شكلّها من تقطيع متميّز ومخصوص لأبعاد الواقع ومستوياته المختلفة. وبما أنّ الواقع ليس سوى ما يتبدّى أي ليس سوى تركيب منتظم للّغة، الّتي تصف الواقع ذاته وتقدمه بوصفه تجريدا في إطار مجموعة من الكلّيات والمقولات والأفكار والسنن، والمعطيات الموسوعية، حيث يغدو الواقع هو نفسه - بفعل التباسه -منفتحا. إنّ الواقع الّذي تُحايثه الرّواية لا يكون في الحقيقة الشكلّ الموجود أو المتبدّي، ويعني شكل الواقع الّذي يمكن للفرد أن يدركه. [2]

يرى **ميخائيل باختين** أنّه توجد مجموعة من الظّواهر الكلامية الفنّية الّتي تجلب انتباه كلّ من الباحثين والأدبيّين وعلماء اللّغة منذ زمن بعيد، وهي ظواهر - بحكم طبيعتها - تقع خارج اختصاص علم اللّغة، أي تعتبر من اختصاص "ما بعد علم اللّغة" وتتمثل هذه الظواهر في الأسلبة Stylisation والمحاكاة السّاخرة Parodie والحوار Dialogue (ويضاف إليها السّخرية Ironie والتّنويع Variation) ومع كلّ الاختلافات الجوهرية الّتي تميّز هذه الظواهر عن بعضها بعض، فأنّها:" تشترك جميعا بسمة عامة: للكلمة هنا اتجاه مزدوج: واحد نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية والآخر نحو كلمة الغير، نحو كلام الغير. ومالم نكن نعرف بوجود قرينة الكلام هذه المتعلقة بكلام الغير فنبدأ باستيعاب الأسلبة أو المحاكاة السّاخرة كما يُستوعب الكلام الاعتيادي"[3] ومن هنا يتحتم ويتعين على المتلقي أن يكون ملمًا بقرينة كلام الغير وإلاّ فإنّ نظرته إلى الأسلبة بأنّها مجرد أسلوب، أما المحاكاة السّاخرة فستبدو في نظره مجرد عمل أدبيّ رديء على حدّ تعبير **ميخائيل باختين**.

1- ينظر، عبد اللّطيف محفوظ، آليات إنتاج النصّ الرّوائي - نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف - الجزائر- الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 2008، ص ص 17 - 18
2- المرجع نفسه، ص19
3- ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التّكريتي، ص270.

ومن هذا المنطلق فإنّه، ولدراسة حياة الكلمة واللّغة بوجه عام، يتعيّن على علم البيان أن يعتمد - بالإضافة إلى علم اللّغة ـ على "ما وراء علم اللّغة"Métalinguistique الّذي لا يدرس الكلمة من خلال المنظومة اللّغوية، أو معزولة عن التعامل الحواري لـلنصّ، بل في المجال نفسه الخاص بالتعامل الحواري على وجه التحديد، أي في مجال الحياة الحقيقية للكلمة. يقول **ميخائيل باختين** في هذا الصدد: «الكلمة ليست "شيئا"، بل واسطة متحركة أبدا، ومتغيرة أبدا، خاصّة بالتعامل الحواري. أنّها لن ترضى أبدا وحدها شكلّا معينا من الوعي ولا صوتا معينا. إنّ حياة الكلمة هي في انتقالها من فم الآخر من قرينة كلام إلى قرينة كلام أخرى، من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة إلى جماعة أخرى...وفي مثل هذه الحالة فإن الكلمة...لا تستطيع أن تتحرّر تماما من سلطان تلك القرائن الكلامية الملموسة الّتي تدخل فيها هذه الكلمة» [1]. فالكلمة تكون عادة مشبعة بالقيم الإدراكية الغيريّة، ما يدفع المتلقي إلى البحث عن مختلف القرائن الّتي تمكنه من استكناه تلك القيم وأبعادها في إطار الملفوظ الّذي هو بصدد تلقّيه أو نقده.

فالعلاقات الحواريّة المتداخلة للّغات تتّسم بكونها «لا تحتوي ذلك الذّوبان المباشر للّغتين داخل ملفوظ واحد وإنّما هي لغة واحدة مُحيّنة وملفوظة، إلا أنّها مقدّمة على ضوء اللّغة الأخرى، وهذه اللّغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا» [2]. إنّ فاعليّة هذه العلاقات أعمق وأشد أثرا من الأساليب الأخرى، إذ تسمح بتأكيد ما سماه **ميخائيل باختين** بالكلمة المزدوجة الصّوت، فالأسلبة والمحاكاة السّاخرة، وكذلك السّخرية تتضمن دوما صوتين يحكمهما صراع أو "صدام" ما.

سعت الرّوائية **غادة السّمان** من خلال تجربتها الأدبيّة عموما والرّوائية خصوصا إلى ترسيخ وتفعيل مبدأ التعدّدية في الوعي والفكر واللّغة داخل المجتمعات العربية الّتي لا تزال ترزح تحت وطأة الوعي الأحادي والفكر الاقصائي، والممارسات القمعيّة للأنظمة ضد كلّ فكر حرّ ينادي بالانفتاح والديمقراطية والحوار. وها هي تتساءل في هذا السياق مستنكرة: «ترى هل هي مصادفة أن البلدان الأكثر رقيا ورفاهية وتطورا في كوكبنا هي الّتي لا يعاني أبناؤها من التضييق على الحريات ويسود بينهم التسامح الفكري والتعايش؟ وأين نحن من هذا؟ »[3].

1- ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص295.
2- حياة مختار أمّ السعد، تداولية الخطاب الرّوائي. من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز للمعرفة والنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015، ص158.
3- غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص25.

إنّ **غادة السّمان** تتخذ من أدبها إطارا تحريضيّا لتكريس هذه المبادئ في شتّى مجالات الحياة، السّياسية منها والاجتماعيّة والثقافيّة والمعرفيّة. لذلك كان من البديهيّ أن تكون لغتها الرّوائية حافلة بتلك العلاقات المتبادلة للّغات؛ من أسلبة ومحاكاة ساخرة وسخريّة، وخاصّة في روايتيها **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة**، مثلما سيتضح ذلك من خلال جملة من النماذج الّتي سنعرضها وتبيان مراميها وأبعادها في خلق جو حواري مشحون داخل جسم الروايتين.

أوّلا -اشتغال الأسلبة في الخطاب الرّوائي لدى غادة السّمان.

تعتبر الأسلبة Stylisation من بين العناصر الّتي تبني صورة اللّغة في الرّواية، وهي من بين العلاقات الحوارية الّتي تسعى إلى تدمير الرؤى والأطروحات الّتي تكرس مطلقية اللّغة وأحاديتها، على حساب تعدديتها ونسبيتها ووجود هذه اللّغة ضمن كلّ عضوي في إطار مجالات العمل الأدبيّ الدلالية.

1-التّحديد الاصطلاحيّ للأسلبة.

غالبا ما يلجأ الرّوائي إلى الأسلبة كتقنية روائية، رغبة منه في أن يقلّد أسلوب الغير الّذي يسعى إلى توجيهه لخدمة أغراضه وتحقيق أهدافه الخاصّة بشكلّ نسبي، فيسهم بذلك في خلق مجال واسع لتداخل الأصوات وتعددها، مما يثري تنوع الأساليب، إذ يصير لكلّ جهة صوتها الخاص وكلّمتها المميّزة وهذا حتما سيعمل على إثراء الإطار الحواري للرواية ككلّ.

تندرج الأسلبة عند **ميخائيل باختين** ضمن التهجين القصدي الّذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللّغة في الرّواية، حيث نجد في الأسلبة وعيين لغويّين مفردين؛ وعي من يشخِّص (وعي المؤسلِب) ووعي من هو موضوع التّشخيص والأسلبة.[1] ويسمّيها أيضا بتقليد الأساليب بمعنى يقلّد الرّوائي أسلوب الغير ويوجّهه لتحقيق وظائفه الخاصّة، غير أنّه يجعل من هذه الوظائف ذات طبيعة نسبية[2]. فالمؤلّف يستطيع توظيف كلمة الغير لخدمة أغراضه حتى عن طريق إدخال نزعة دلالية جديدة إلى الكلمة الّتي سبق لها أن كونت لنفسها نزعتها الدلالية الخاصّة بها وتعمل على المحافظة عليّها. وفي هذه الحالة فإن مثل هذه الكلمة يجب أن تحس - بحكم وظيفتها الجديدة - بوصفها كلمة

1- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 154.
2- ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص282.

الغير. في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان وصوتان. هكذا تكون كلمة المحاكاة السّاخرة، هكذا يكون تقليد الأساليب، وهكذا تكون الحكاية المشبعة بروح محاكاة الأساليب [1]

ومفهوم الأسلبة لدى **ميخائيل باختين** يفترض أسلوبا، أي يفترض أنّ تلك الإجمالية من الأساليب البيانية، الإجمالية الّتي أعاد خلقها كان لها يوما ما قيمة دلالية مباشرة وعبّرت عن الرأي الدلالي الأخير...إنّ المأرب الغيري الملموس فنيا يقسره تقليد الأساليب على أن يكون في خدمة أهدافه أي في خدمة مآربه الجديدة. المقلد للأساليب يستفيد من كلمة الغير بوصفها غيرية. وبذلك يلقي ظلا من الموضوعية على هذه الكلمة فتصبح بالتالي كلمة نسبية. ثنائية الصّوت [2]، وبالتالي فإنّ هذه الدّلالة المباشرة والأولية للكلمة، تكون في إطار الأسلبة موجهة لخدمة الأهداف الجديدة ذات الطبيعة النسبية.

يشير **ميخائيل باختين** في موضع آخر إلى أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية في خلق الثّنائية الصّوتية في الرّواية، مما يؤدي إلى إضفاء سمة التعدّدية عليّها وبالتالي إبعادها عن الخط الأحادي المونولوجي، حيث يقول: «والأسلبة تعني أنّ المتكلّم يحتفظ بكلام الآخر/ الغير ويقوم بأسلبته لخدمة نواياه الخاصّة، فيضفي عليّه نبرته الخاصّة الّتي قد تتعارض دلالته مع القصدية السابقة أو تتوافق معه، فنحن إذن أمام كلام **مؤسلِب** وآخر **مؤسلَب**. ويدخل في هذا الإطار أسلبة مختلف أشكال التعبير المكتوبة والمتداولة الشعبية الرفيعة والمبتذلة، المقدسة والمدنسة...» [3]. يستخلص في نطاق الأسلبة إذن أنّ الصّوتين والاتّجاهين الدّلاليين الكامنين في الكلمة الغيريّة ليس بالضرورة أن يكونا متصادمين ومتصارعين وهذا ما يدعوه **ميخائيل باختين** بـ «الكلمة النّسبية المشروطة»[4] المتضمنة للتّصادم أو التّوافق تبعا لشروط استعمالها وتوظيفها.

ومن بين النّقاد المعاصرين الّذين تطرقوا لمفهوم الأسلبة، **أمبيرتو إيكو** الّذي يشبهها بمفهوم الاستعارة، يقول: «فالأسلبة مثل استعارة صارت مجازا شائعا، تريد أن تقول شيئا واحدا. وحتى عندما نجد أنفسنا إزاء شعارات متكونة من نصّ ملغز فان هذا لا يسمح إلا بحل واحد لا أكثر. فليس من المقبول أن نسمي "رمزا" هو لغز مصوّر أو أحجية. هناك فعلا معنى ثان، ولكنه مسبق التحديد

1- ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي ، ص 276.
2- ينظر، المرجع نفسه، ص ص276، 278.
3- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر. يوسف حلاق، ص 149-150.
4- ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص278.

مثل الأول» [1]. بمعنى أنّ تأويل الرموز لا يكون بصورة مطلقة دائما. فخاصية الحيل والتقنيات المنتجة للمعنى غير المباشر، تكمن في أنّه ما إن نحصل على المعنى الثاني، حتى نلقي جانبا بالمعنى الأول لاعتبارنا إياه معنى خداعا. إذن فكلمة المؤلّف في الأسلبة أو في تقليد الأساليب نجدها تستقر في كلمة الغير وتجاريها من دون أن يصل بها الأمر إلى حد التصادم والتعارض المطلق مثلما هو الشأن في السّخرية كما سيأتي بيان ذلك.

2-الأسلبة في ليلة المليار.

تطالعنا في **"ليلة المليار"** عدة نماذج من الأسلبة الّتي أضفت على جوّ الرّواية تعدّدا صوتيا، وعلاقات بين مختلف اللّغات المشحونة بالحواريّة. وهذا ما ينبئ عن قدرة الرّوائية غادة **السّمان** على تأثيث نصّوصها بمختلف اللّغات والأصوات الّتي تسجّل حضورها وحريّتها وتفاعلها فيما بينها.

كتبت **غادة السّمان** روايتها **ليلة المليار** كردّ صريح بعد أن استفزتها قنوات الأخبار الّتي عرضت مشهد الاجتياح الإسرائيليّ على لبنان في حزيران 1982 مفرغا من دمويته ودماره وهمجيته وحوّلته على حدّ تعبيرها إلى "مشهد هوليوودي بارد في فيلم حربي تافه" [2] وكانت قد كتبت مقالا في الموضوع بعنوان: أين قبطان طائرة الوطن؟ [3] ولكنها تصرّح: «...المقالة لم ترقِ غليلي، وعدت إلى تأثيث فسيفساء الرّعب في روايتي **ليلة المليار**، حيث حاولت في فصلها الأول رسم ما حدث ذلك اليوم في المطار عبر عينيّ بطلين من أبطالها هما كفى وخليل». [4]

شعر "خليل الدّرع" ذلك الرّجل القروي ذي المبادئ والمتمسّك بوطنه وأرضه رغم الحصار والدّمار بندم شديد وهو داخل الطّائرة في مطار بيروت هاربا مع زوجته "كفى البيتوني". وها هو يعبّر عن ندمه الشّديد بقوله «...ليتني لم أنصّت لتوسل هذه المرأة وتهديدها والتفاحة في يدها والدموع في عينيها وقد شهرت عليّ سلاح طفلينا...وأنا مثخن بالوطن... ليتني بقيت هناك...» [5] نستشف في عبارة: «والتفاحة في يدها» تقليدا لأسلوب الكتاب المقدّس الإنجيل في حديثه عن إغواء

1- أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005. ص341.
2- غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص230.
3- المقال نشرته في كتابها: غربة تحت الصفر. (غادة السّمان، غربة تحت الصفر، منشورات غادة السّمان، بيروت، ط2، 1993، ص 105).
4- غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 230.
5- ليلة المليار، ص17.

حواء لزوجها **آدم** بأن يأكلّ التفاحة المحرمة، فأكلّها فطردا من الجنة وبقيت تلك التّفاحة غصّة في حلق آدم (أو ما يعرف بـ la pomme d'Adan) حتى لا ينسى خطيئته. وقد وردت الحادثة في الإنجيل على النّحو التالي «وكانت الأفعى أحيل جميع حيوانات البرية الّتي علمها الرب الإله فقالت للمرأة(حواء):"أحقا قال الله لا تأكلّا من كلّ شجر الجنة؟" فقالت المرأة للحية:" من ثمر شجر الجنة نأكل وأمّا ثمر الشجرة الّتي في وسط الجنة فقال الله: لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا" فقالت الحيّة للمرأة: لن تموتا، بل الله عالم أنّه يوم تأكلان منه تتفتّح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشّر. فرأت المرأة أنّ الشّجرة شهيّة للنّظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجُلها أيضا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنّهما عريانان فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر...» [1].

ويجاري هذا المعنى المستخلص ما يحسّ به "خليل" «الّذي يعتبر وطنه لبنان جنّة رغم كلّ سلبياته وحروبه الّتي دمرته، لم يكن خروجه وهروبه منه عن قناعة بل كان رضوخا لرغبة زوجته وإغوائها له. فبقي ذلك الأمر غصّة في حلقه زادت من مرارة حياته حتى بعد أن استقر في سويسرا وانفتحت عيناه على حياة ليست حياته ما جعله يحس بغربة حقيقية ويدخل في دوامة الإدمان على الكوكايين*. ويصف خليل زوجته بما يعزز من دهائها ومكرها: «تلك المرأة الخطرة تفكر بكلّ شيء... بالتفاصيل كلّها مادام الأمر يروقها... خمسة أعوام وهي تلعب دور الزوجة المغلوبة على أمرها المستسلمة كي تهرب من حمل أية مسؤولية...أما الآن، فهي ربان باخرة الرحيل الّذي لا يغفل عن التفاصيل...ولا تفوتها شاردة في خطتها النابليونية لغزو سويسرا». [2] أنّه يرى بينها وبين القائد نابليون بونابرت شبها كبيرا في الحزم والتّحكم بدقائق التّفاصيل، والمضيّ قدما دون الالتفات إلى الوراء.

تبرز في أحد المواضع شخصيّة رئيسيّة في **ليلة المليار** ألا وهي شخصيّة "رغيد الزهران"، النّري العربي المقيم في سويسرا، المتّصف بالدّهاء والمكر والخديعة والتسلّط. أنّها شخصيّة غير نمطية تمتاز بالحركة والتّطور والتفاعل الكبير مع الشخصيّات الأخرى في الرّواية. وفي هذا الصّدد يرى **جان بول سارتر** أنّ وصف الشخصيّة ليست سوى واقع الشّخصيات لا يمكن أن يتمّ

1- كتاب الإنجيل (العهد القديم)، سفر التّكوين، الإصحاح الثالث. نسخة محمّلة بصيغة PDF، ص ص 48-59.

* نلمس حنين خليل الدّرع إلى الوطن لبنان في المقطع التالي: «غادر المطعم... قلبه يقرع كطبل إفريقيّ في غابة...المدينة استحالت غابة ويتمنّى لو يحمل رمحه ويركض بين الأشجار حتى شاطئ النّهر، يقتل الفهود الّتي يلقاها...يركب تمساحا يقلّه إلى الشّاطئ الآخر حيث أشجار التّفاح والأفاعي...يراقص أفعى، ويعصر تفّاحة بيده...ويسقيها لأفعاه الزّرقاء العينين النّاعمة اللّسان». (ليلة المليار، ص209-210.)

2- ليلة المليار، ص88.

بشكلّ مستقل عن الوعي المدرك والتّفاعل بين الأنا (أنا الشّخصية) والعالم. فإذا كانت ملامح الشخصيّة ليست سوى وصفا فلا يمكن تصغير الشخصيّة إلى هذه الرؤية السطحيّة، فهو يرى أنّ السّمات التّكوينية للرّواية تستدعي علامات ضمنية، وخارجية تنتمي إلى عدّة سجلاّت سردية ووصفية واستنباطية، يمكن تلخيصها في ملامح الشّخصية، ما تقوم به الشّخصية، ما تقوله الشّخصية، وما تفكر به الشّخصية. (1)

"رغيد الزهران" رجل أثرى من خلال عقد صفقات مشبوهة في المواد الغذائيّة والأدوية الفاسدة، وأهمّ من ذلك تجارته في السّلاح مع الكيان الصّهيوني ومع العرب في نفس الوقت لتذكية حروبهم المتنوّعة، ما مكّنه من جمع مليارات الأول الّذي يحضّر له احتفالا خرافيا سمّاه "ليلة المليار". يقرّ بجرمه مزهوا بنفسه قائلاً: «كنت أعرف أنّي أبيعهم بضاعة جيّدة...تجارة السلاح أفضل من تجارة اللّحوم...فأشعلها أيها القدر تحت الشعارات كلّها، والغابات كلّها فاضلها وحقيرها نبيلها ووضيعها...أشعلها حربا أينما كانت وخراجها عندي، وستتحول الجثث المحروقة، وآهات الأرامل، والسّواد حول عيون الأطفال إلى ذهب برّاق...يَصبّ في بركة سباحتي» (2).

تطفو في ملفوظه هذا نزعته السّادية (نسبة إلى الفرنسيّ **الماركيز دو ساد**)، ورغبته العنيفة في القسوة، «ونطلق السادية بمعنى واسع، على الالتذاذ بإحداث الألم للآخرين» (3). في كلام "رغيد الزهران" وعي مؤسلَب، يتمثل في القول المأثور عن الخليفة العباسي **هارون الرشيد** الّذي قال كلمته المشهورة حين أبصر سحابة تمرّ فوق قصره، وقد اتسعت رقعة الدّولة الإسلامية، وساد نفوذها، فكانت تأتيه الأرزاق والزّكوات من جميع الأصقاع إلى بيت مال المسلمين لتوزّع على فقرائهم، فقال للسّحابة: «أمطري حيثما شئت فسيأتيني خراجك» (4). يقلد "رغيد الزهران" هذا الوعي بسخريّة مبطنة، فالأرزاق والأرباح لا تأتيه من الطرق المشروعة، ولكن من صفقاته المشبوهة، ومن تجارة السّلاح والحروب الّتي يشعلها، ومن رمادها الّذي يتحول إلى ذهب يَصبّ في خزائنه في البنوك السويسرية.

1- ينظر، برنار فاليت، الرّواية، تر. عبد الحميد بورايو، ص67
2- ليلة المليار، ص28.
3- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص109.
4- غالب بن عليّ عواجي، المذاهب الفكرية المعاصرة ودورها في المجتمعات وموقف المسلم منها، المكتبة العصرية الذهبية، جدة - السعودية، ط1، 2006، ج2، ص1035.

في موضع من **ليلة المليار** نموذج أسلبة ساخر طافح بالسّخرية للكلمة الغيريّة المرتبطة بالشعائر التعبّدية الّتي يمارسها اليهود وبعض المسيحيين، فعندما يمجدون الرب ويعظمونه يرددون عبارة "هللويا" ذكرا وتعظيما. لكنها في هذا الموضع ليست تعظيما للرب بل تعظيما لرغيد الزهران: " يرنّ اسم رغيد الزهران وسط القاعة كسقوط سبائك الذهب من السقف واحدة بعد أخرى فوق أرض رخامية...ألف سبيكة لكلّ حرف من اسمه...يسمع الجميع الاسم...يخشعون، وكلّهم فقير في حضرته...هم أصحاب ملايين فقراء...وهو صاحب المليار المرشح للتكاثر...يركعون جميعا على الأرض في حضرة الاسم، وقد طارت في الجو غمامة ذهبية مخدرة...وينشدون: هللوليا...» [1]. وكأنّ "رغيد الزهران" تحوّل إلى إله يستحق التّمجيد والتّعظيم، وهو الغني ومَن دونه كلّهم فقراء، وهنا استعارة ساخرة لأسلوب الخطاب القرآنيّ في قوله عزّ وجلّ:﴿ **يَا أَيُّهَا النّاس أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيد**﴾[2]، حيث أصبح "رغيد الزهران" في مرتبة الإله المعبود الغنيّ المستغني عمّن سواه.

نلمس كذلك أسلبة لأسلوب النصّ القرآني، من خلال حديث "رغيد" مع شريكه "صخر الغنمالي" الّذي يريد عقد صفقة معه، لبناء مطار في إحدى الدّول العربية، ولكن بشرط أن يقنع "صخر" أخاه "هلال" بأنّه قطع علاقته "برغيد" لأنّ "هلال" لا يرتاح له، ويشكّ في مصدر ثروته المشبوه. فها هو يحاوره قائلا: «حاول إقناع شقيقك بأنك ستقطع علاقات العمل معي... وصفقة المطار هي التعويض...وتسريح "بإحسان"...» [3]. فعبارة "تسريح بإحسان" أسلبة للآية القرآنية الكريمة في قوله تعالى:﴿ **الطَّلَاقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ**﴾[4]. إلاّ أنّ التسريح هنا بين "رغيد" و"صخر" لا يتمّ بالإحسان والتّراضي بين الطّرفين، إنما بشروط يضعها "رغيد" خدمة لمصالحه الشّخصية.

نلمس نزعتين متعارضتين، ونظرتين متصادمتين حول قضية حبّ الوطن في الحوار الّذي دار بين "صخر الغنمالي" شريك "رغيد" في الصّفقات المشبوهة، وبين أخيه "هلال" الثّري المعتدل المحبّ لوطنه؛ ف"صخر" يرى في الوطن أنّه مساحة للكآبة وأعياده طقوس كآبة وزيارة للمقابر،

1 - ليلة المليار، ص49.
2 - القرآن الكريم، سورة فاطر الآية 15
3 - ليلة المليار، ص70.
4 - القرآن الكريم، سورة البقرة الآية 229

وواجبات اجتماعية خانقة [1]. على عكس أخيه "هلال" المتشرّب بالوطن حين يذكره بالأوطان قائلا: «إنّها كذلك لأنّنا نحن صنعنا منها ما هي عليّه...لا يضير الإنسان أن يتذكّر موته، ليعيش حياته كأنّه سيموت غداً...في المقابر حكمة لا تُفسِد إلاّ المتع السّطحية...» [2]. تطفو على سطح هذا الملفوظ النّزعة الدينية المعتدلة "لهلال"، مجسّدة في استعارته لأسلوب القران الكريم المذكّر بقيمة السّعي من اجل تحصيل حياة الآخرة، فما الحياة الدّنيا إلاّ متاع الغرور، كما في قوله تعالى: ﴿**كلّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ**﴾[3].

ولعل آخر نموذج من تقليد الأساليب في **ليلة المليار** ما ورد في كلام "خليل الدرع"، الّذي يروي لصديقه "نسيم" تفاصيل موت سيّده "رغيد الزهران"، ساعات قبل ليلة الاحتفال بالمليار الأوّل. وهو الخبر الّذي نزل فجأة كالصّاعقة على كلّ من له صلة بالثريّ "رغيد"، ومن تجمعه به صفقات وأعمال. "فخليل" يعتبر نفسه قاتل "رغيد الزهران" رغم أنّه لم يلمسه، هكذا روى خليل: «...فجأة سعل، وسقط على ركبتيه أمامي وتدحرجت الكأس من يده مكسورة، وامسك بصدره منحنياً كأنما طعنه أحدهم بسكين في معدته...نظر إليّ مستنجداً وحاول أن يقول شيئاً، فسمعت حشرجة...وسقط في الماء المذهّب الشّفاف... نظر إليّ مستنجداً ومدّ يده وقلت في نفسي: رجل كهذا يحمل بذور موته داخله، وقد كبرَت وحان قطافها... تركته يغرق...» [4].

في كلام "خليل " أسلبة خطبة الحجّاج بن يوسف الثّقفي حين خطب في أهل العراق قائلاً: «إني لأرى أبصارا طامحة وأعناقا متطاولة، ورؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها.»[5] نلاحظ استعارة أسلوب الرّدع الّذي مارسه الحجاج بالسّيف للقضاء على رؤوس الفتنة في الكوفة بأسلوب الرّدع الّذي مارسه خليل ضدّ الطّاغية "رغيد الزهران" والمتمثّل في اللاّمبالاة الّتي أظهرها من وعكته الصّحية، فلو ألقى إليه بيد المساعدة لما أودت بحياته بتلك الطريقة المبتذلة، وكأنّ القدر ينتقم من "رغيد الزهران" فلم يمنحه ميتة تليق بمقامه كملياردير.

1 - ليلة المليار، ص 290
2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3- القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 185.
4 - ليلة المليار، ص 465.
5 - النويري، شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مفيد قمحية وجماعة. دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 2004، ج21 ص128.

يستخلص من خلال ما سبق من نماذج، أنّ رواية **ليلة المليار** تميّزت بكثافة الأساليب المؤسلبة الّتي أضفت عليّها جوّاً مفعماً بالحواريّة وتعدّد الأصوات؛ ذلك ما خلق فسحة لظهور رؤى متصارعة فيما بينها. وهذا ما أسهم في دحض النّظرة الأحادية للرّاوية، لأنّ «النصّ المتعدّد الأصوات لا يتوفّر على أيديولوجيّة خاصّة به، لأنّه يتوفر على فاعل إيديولوجي، إنّه جهاز يُعرض عبر إيديولوجيات ويُستهلك داخل هذه التّعارضات» [1]، مثلما يصرّح بذلك **رولان بارت** الّذي يرى في تعدّد الأصوات ميزة للنصّ السّردي.

3-تمظهرات الأسلبة في "الرّواية المستحيلة - فسيفساء دمشقيّة".

لقد عملت **غادة السّمان** أيضاً على تأثيث **الرّواية المستحيلة** بنماذج من الأسلبة، وأسهمت بذلك في خلق جوّ حواري لافت في جسم الرّواية، إلى جانب عناصر أخرى خاصّة الأجناس المتخللة الّتي كانت حاضرة وبقوة كما سيأتي بيان ذلك.

تميّزت **الرّواية المستحيلة**، بما يسميه **ميخائيل باختين** بالسّرد الحواريّ، وهو سرد يتميّز بتفاعل عدّة أصوات وعدّة أشكالٍ للوعي، أو وجهات النّظر حول العالم. فلا توجد إحداها تمتلك هيمنة أكبر على الأخريات. فهو سرد بوليفوني، حيث لا تمثّل وجهات نظر الرّاوي وأحكامه، وحتى معرفته في السرد الحواري، المرجعية النهائية بالنسبة للعالم الممثل، وإنما تعدّ فقط إسهاماً ضمن الإسهامات الأخرى المقدّمة تتحاور معها، وتكون أدنى في دلالتها وإدراكها من إسهام بعض الشّخصيات أو جميعها [2].

وأوّل نموذج للأسلبة نعثر عليّه في **الرّواية المستحيلة** يتجلى في كلام "عبد الفتاح"، شقيق "أمجد الخيّال" حين وصل إلى المستشفى، وعلم أنّ "هند" زوجة أخيه قد أنجبت بنتاً فدمدم بامتعاض شديد مسترجعا: «إنّا لله وإنّا إليه راجعون، فلتكن مشيئته ما يأتينا من الله مقبول...» [3].

ففي كلام "عبد الفتاح" نبرة حادة ساخرة، حدّ السّواد حين يستعير معنى الآية الكريمة * الدّالة على الرّضا المطلق والتّسليم الكلّي لمشيئة الله ليعبّر عن غيضه واستيائه من خبر ازدياد بنت اخرى في العائلة. وكأنّ ولادة البنت في ذلك الزمان - أربعينات القرن الماضي - تعتبر مصيبة تستحق

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص 136.
2 - ينظر، جيرالد برنس، قاموس السّرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة -مصر، ط1، 2003. ص ص 44 -45
3 - الرّواية المستحيلة، ص 16.
* سورة البقرة **"الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ"** الآية 156

الاسترجاع. وتابع كلامه معبّراً عن قبوله بمشيئة الله على مضض، فلو كان الأمر يعود إلى مشيئته ورغبته، هو لما سمح بولادة بنت واحدة في العائلة. ففي موقف مماثل لما وضعت زوجته ابنتَه الأخيرة "مطيعة" يوم فجّروا القنبلة الذّريّة على هيروشيما قال لها ساخراً: «حرّ جهنّم هبّ ذلك اليوم من ولادة البنت أكثر من القنبلة الذّريّة» [1]. لقد حاولت **غادة السّمان**، من خلال شخصيّة "عبد الفتاح"، أن تبرز تلك الشخصيّة العربية النّمطية الّتي لا تزال تحتفظ بجينات جاهلية تجاه الأنثى، باحتقارها ومحاولة وأدها بشتى الطّرق. وهي الّتي تنادي بتحرير المرأة من تلك العبودية، والنّهوض بها إلى جانب أخيها الرّجل فهما وجهان لعملة واحدة [2].

وفي نفس السّياق تقريباً تبرز سخريّة السّاردة المبطّنة من فكرة عدم الأخذ بالأسباب والاتّكال الأعمى على القدر. وذلك حين رفض "عبد الفتاح" أخذ "هند" إلى المستشفى للولادة - نظراً لصعوبة حالتها - خوفا من أن تتكشّف على رجال غرباء هناك، رغم أن "أمجد" ألحّ عليّه بنقلها إلى المستشفى إذا جاءها المخاض وهو غائب عنها، وحجّة "عبد الفتاح" في رفضه أنّه « ذهب إلى الجامع واستشار الشّيخ طه وأفتى الشّيخ بذلك وقال له أنّه لن يصيبها إلاّ ما هو مكتوب لها»[3].

يُلاحظ هنا التعارض الكبير بين وعي "عبد الفتاح" ووعي شقيقه "أمجد"، لكن الكلمة الغيرية المؤسلَبة عن الآية القرآنية من قوله تعالى:﴿ **قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا**﴾[4] كانت تخدم بصورة أعمق وعي "عبد الفتاح" الّذي اتّخذ من فتوى الشّيخ "طه" المتّكئة على التّسليم المطلق بقضاء الله وقدره، ذريعة لإخفاء عقيدته المتزمّتة تجاه اختلاط الرّجال بالنّساء. حتى في الحالات المشروعة كالتّطبيب والمداواة.

وحضرت أيضاً الكلمة الغيرية التهكمية في **الرّواية المستحيلة**، من خلال أسلبة "أمجد" لكلام أمّه الّتي بدت قلقة عليّه، عندما عاد متأخراً إلى البيت وحده فقالت له: «لماذا لم تعد مع أخيك لقد انتظرك ومعه مأمون وفيحاء عند المفرق وأضاعَك» [5]. فأجابها قائلاً: «نعم أضاعني حقاً وضيّعني في آن» [6].

1 - الرّواية المستحيلة، ص 54.
2 - يراجع في ذلك مقالها: «**الرجل العربي الجميل**" ضمن كتابها: امرأة عربية...وحرّة، ص 76.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 22.
4 - سورة التوبة، الآية 51.
5 - الرّواية المستحيلة، ص 33.
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يقول **ميخائيل باختين** في شأن الكلمة الغيرية التّهكمية: «تستخدم الكلمة الغيريّة من أجل نقل النزعات المعادية لها، وفي كلام الحياة اليومية يكون مثل هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعاً جداً، خصوصاً في الحوار حيث يكرر المحاور في حالات عديدة، حرفياً ما يؤكده المُحاور الآخر محمّلاً إيّاه قيمة جديدة ومضيفاً عليّة نبرة خاصّة به للتعبير عن الشك، الاستياء التهكم، الاستهزاء، السّخرية...» [1]. ويستشهد **ميخائيل باختين** في هذا المجال **بليو سبيتسر** في كتابه حول خصائص لغة الحديث الإيطالية، يقول فيه: «عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدّثنا، فإنّه يجري تغيير حتميّ في النّغمة، وذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلّمين. إن كلمات "الآخر" تتردّد دائماً على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة عليّنا، وغالباً ما يصاحبها مزيد من النّبرة الهازئة والمتهكّمة والمبالغ فيها» [2]. تبدو، إذن، كلمة أضاعك/ أضاعني ذات دلالة مزدوجة، فهي لدى الأم ذات دلالة ماديّة صرفة، أما عند ولدها "أمجد" فذات دلالة معنوية، لأن أخاه "عبد الفتاح" أضاعه حقاً بسبب تزمّته ورفضه أخذ زوجته إلى المستشفى لتلد هناك، فماتت إثر نزيف حادّ، وخلّفت طفلة يتيمة عمرها سنة واحدة. وحتى توأم الذّكور الّذي وضعته لحق بها ساعات بعد موتها.

ملأ "أمجد" بصوته صوت أمه من خلال حوارهما. فالحوار من منظور **ميخائيل باختين**: «يتيح المجال من أجل أن نملأ بصوتنا الشّخصي صوت الإنسان الآخر» [3]. ويضيف في السياق ذاته أنّ الكينونة الإنسانية مرتبطة بالمعاشرة الحوارية، فعندما ينتهي الحوار ينتهي كلّ شيء، لأنّ صوتاً واحداً لا ينتهي ولا يحلّ شيئاً، صوتان اثنان فقط هما الحد الأدنى للحياة، الحد الأدنى للكينونة [4].

ومن بين أشكال التّعبير الّتي أُسلبت وأضفت على الرّواية شحنة حوارية، المثل الشّعبي* حيث تصف السّاردة حالة سكّان دمشق الّذين يتأهّبون لاستقبال الرّبيع في شهر نيسان الّذي فتق البراعم وأيقظ أهل الشّام من سباتهم الشتوي، وبالتالي «انتهى فصل عمّهم آذار الّذي خبّئوا له "فحماتهم" الكبار» [5]. ففي كلام السّاردة أسلبة للمثل الشّعبي الشامي: «خبّي فحماتك لِكبار لعمّك آذار» [6]. فتماهى بذلك صوت السّاردة مع صوت المثل الشّعبي. لأنّ في المثل حثّ على التهيّؤ لاستقبال الشّتاء، وهو مثل يصدق على طقس دمشق مثلما تصرّح **غادة السّمان** بذلك.

1 - ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص ص 283 - 284.
2 - المرجع نفسه، ص 284.
3 - المرجع نفسه، ص 311.
4 - ينظر، المرجع نفسه، ص ص 365 - 366
* سيأتي التعريف بالمثل لاحقاً ضمن الأجناس المتخلّلة في الفصل الثالث.
5 - الرّواية المستحيلة، ص 46.
6 - المصدر نفسه، ص 60.

عمدت السّاردة في موضع آخر من **الرّواية المستحيلة** إلى أسلبة القرآن الكريم على لسان شخصيّة "عبد الفتاح" عندما سمع زوجته تغني: «مجروح جرح الهوى ومضروب بسكّينه» [1]، فدمدم وهو يداعب سبحته: «إنّ أنكر الأصوات...» [2]. ففي هذه العبارة إحالة على الأسلوب القرآني في قوله تعالى في سورة لقمان:﴿ **وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ**﴾(آية:19). "فعبد الفتاح" لا يعتبر صوت المرأة عورة فحسب، بل أكثر من ذلك، إنّه من أنكر الأصوات، وهي صفة خاصّة بصوت الحمير، استعارها لصوت امرأة تخصّه يتقاسم معها حلو الحياة ومرّها، هي زوجته. فسخريّته ههنا لاذعة، تعبيراً عن استيائه، من خلال الكلمة الغيريّة التهكمية «أنكر الأصوات» الّتي استخدمت بدلالة مزدوجة.

وغير بعيد عن هذا المعنى تتبدّى شخصيّة "عبد الفتاح" السّاخرة سخريّة لاذعة وهو يقلّد أسلوب المعلّم في الكُتّاب حيث كان يدْرُس أخوه "أمجد" الّذي عزف منذ صغره عن حقل التّجارة في الحرير والبروكار، المهنة الّتي تتوارثها عائلته. يردّد "عبد الفتاح" كلام المعلّم بصورة تهكّمية ساخرة: «أليف لاشن عليّها. **ب** نقطة من تحتها. **ت** اثنتان من فوقها. **ث** ثلاثة من فوقها ماذا تريد أن تدرس أكثر؟» [3]. إلاّ أن جواب "أمجد" كان أكثر سخريّة وتحدّياً مبرزاً له مدى محدودية تفكيره، وأخذه الأمور ببساطة تصل حدّ الوقاحة أحياناً، حيث ردّ عليّه بأسلوب مبطّن بالسّخرية: «...إنّ العلم شيء آخر، لا ينتهي في الكُتّاب» [4]. نلمس في هذا الموقف هاتين النّزعتين المتعارضتين بصورة نسبية، "فأمجد" يقرّ ضمنياً أنّ العلم الّذي يُحصَّل في الكُتّاب بسيط وضئيل جداً، لكن لا ينتهي عنده.

وبهدف توضيح فكرة وجود الله للطّفلة "زين" الّتي سألت أباها «من أين جاء الله؟» [5] عمد "أمجد" إلى تقليد أسلوب القرآن الكريم حين استعار الحوار الّذي دار بين موسى وفرعون لتبسيط الفكرة لطفلته الصغيرة، فقال لها مستعيراً معنى الآيتين: «الله هو الّذي يخلق الأماكن والمسافات وكلّ شيء» [6]. ففي كلامه نبرة توافقية مع ما جاء في النصّ القرآني حيث يقول تعالى:﴿ **قَالَ فَمَنْ رَبُّكُمَا يَا مُوسَى، قَالَ رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَى كلّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى** ﴾ **سورة** طه (الآيتان:49- 50).

1 - الرّواية المستحيلة، ص 60
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 40.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 154.
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومن مظاهر الأسلبة الّتي شاعت بكثرة في **الرّواية المستحيلة** ما وظّفته السّاردة حين تحدّثت عن شخصيّة "بوران" أخت "أمجد الخيّال"؛ الأرملة الّتي لا تفوتها شاردة وواردة في البيت الكبير فكانت "زين" تصوّرها على أنّها «الخالة القاسية لسندريلا الّتي ترغمها على الدّخول إلى المطبخ لتقشير البصل» [1]. ولأن شخصيّة "بوران" المتسلّطة تشبه إلى حدّ بعيد شخصيّة خالة سندريلا، فكان هدف استحضارها هنا لتعبير "زين" عن مدى استيائها من تصرفات عمّتها "بوران" الّتي لا تتورّع عن التّدخل في كلّ شؤونها، من دون مراعاة لمشاعرها، أو لرغباتها كصبيّة لها مكانتها وحضورها وشخصيّتها المستقلّة.

وفي سياق أسلبة أشكال التّعبير الشّعبي، استعارت السّاردة أسلوب المثل الشّعبي القائل: «انكسر الدف وتفرّق العشاق» [2]، الّذي يعني فساد العلاقة بين المتحابين والأصدقاء وانكسارها لتمثّل به لحالة "ماوية" أخت "أمجد" الّتي أطلقت زغاريد الفرحة لطلاقها من زوجها الّذي يوسعها ضرباً وشتماً كلّما سنحت له الفرصة، وحين «فاض الكيل و"انكسر الدّف" كان عليّها أن ترضى بابتزازه الضّمني فلا تطالبه بالنّفقة المقرّرة للولدين كي لا ينتزعهما منها» [3]. فالملفوظ "انكسر الدّف" عبّر عن الطّلاق الّذي هو في الأصل حدث محزن، إلاّ أن "ماوية" اعتبرته حدثاً مفرحاً يستحقّ إطلاق الزّغاريد لأنّها انعتقت أخيرا من نير زوج متسلّط لا يحترمها ولا يرحم ضعفها.

ومن أشكال التّعبير المؤسلبة أيضاً، الحديث النّبوي الشّريف، وذلك في موضعين من الرّواية؛ الموضع الأول كان في معرض الحوار الّذي دار بين "أمجد الخيّال" وصديقه "مطاع" الّذي دعاه إلى الاحتفال برأس السّنة (1951-1952) في بيته، فكان أن تعجّب "أمجد" منه، ومن إمكانية الاحتفال بسنوات النّحس الأخيرة الّتي شهدت اضطرابات سياسية وانقلابات متتالية في سوريا [4]. فما كان من صديقه "مطاع" إلاّ أن ذكّره بأنّ قليلاً من الفرح وسط هذا البؤس لا يضر، مردّداً بذلك عبارة: «ساعة لقلبك وساعة لوطنك وساعة لربّك» [5]. إنّ في تقليد "مطاع" لأسلوب الحديث

1 - الرّواية المستحيلة، ص 242.
2 - المصدر نفسه، ص 171. (في هامش الصفحة).
3 - المصدر نفسه ، ص 171 - 272.
4 - المصدر نفسه، ص 291
5 - المصدر نفسه، ص 292

النّبوي الشّريف «ساعة وساعة...» [1] خدمةُ لنيّته المتمثّلة في إباحة بعض الفرح والفرفشة [2] وعدم الانغلاق والغرق في الكآبة من جراء ما يحدث من مشاكل سياسية في البلد.

أمّا الموضع الثاني الّذي جاء فيه أسلبة الحديث النّبوي الشّريف، كان من خلال فكرة طرحتها السّاردة حول التّداوي بأسلوبيه التّقليدي والمعاصر. فلما مرضت "زين" زارها ابن عمتها الدكتور "مأمون" فوصف لها أدوية، أمّا عمتها "بوران" فقد طلبت منها أن تلقي بقرص الدواء قائلة لها: «إرمي بقرص الدّواء، واشربي ماء زمزم تشفين» [3]. نلمس ههنا صوتين ووعيين متعارضين؛ صوت "بوران" التّقليدي وصوت "مأمون" المتعلّم الممتهن للطّب الحديث. تحاول "بوران" إقناع "زين" بأسلوب منبثق من التّراث الدّيني ذي صلة بالحديث النبوي الشّريف* لتمرير صوتها وتأكيده في ظلّ أسرة لا تزال تشكّ في نجاعة الطّب الحديث، وفي مقابل ذلك ترى أنّ الشّفاء من جميع الأمراض مرتبط بالرّقية الشّرعية، وشرب ماء زمزم. وفي ظلّ هذا الصّراع الثّنائي يبرز صوت ثالث، هو صوت "زين" أو ما يعبّر عنه **س. موران** بالمرسل إليه الفوقيّ Surdestinataire، وهو صوت الممثّل الأشدّ صبغة نموذجية، إمّا للفريق الّذي ينتمي إليه المرء، أو للفريق الاجتماعي الّذي يتمنّى الانتماء إليه، وليس هو دائماً نفسه من مقام إلى مقام آخر عند نفس المتكلّم، فيغيّر هكذا حسب تنوع الجماعات الخطابية أو اللّغوية الّتي يلتقي بها، مهنية، عائلية، سياسية... [4]. جاء صوت "زين" ليتخلّص من النّظرة الأحادية المتزمتة للطّرفين حين «أمسكت بقرص الدّواء وابتلعته بماء زمزم. قبّلها والدها على جبينها...وفي عينيه أمارات الفخر بها» [5].

استحضرت السّاردة قصّة "روميو وجولييت" في تقليد أسلوب الرّواية من ناحية المضمون السّردي، والمتمثل في أسلبة نهاية قصة روميو وجولييت للكتاب والمسرحي الإنجليزي **وليام**

---

1 - نصّ الحديث: "حدثني إسحاق بن منصّور أخبرنا عبد الصمد، سمعت أبي يحدث: حدثنا سعيد الجريري عن أبي عثمان النّهدي عن حنظلة قال كنا عند رسول الله فوعظنا فذكر النار قال ثم جئت إلى البيت فضاحكت الصبيان ولاعبت المرأة قال: فخرجت فلقيت أبا بكر فذكرت ذلك له. فقال وأنا قد فعلت مثل ما تذكر. فلقينا رسول الله فقلت يا رسول الله نافق حنظلة فقال "مه" فحدثته بالحديث فقال أبو بكر وأنا قد فعلت مثل ما فعل فقال رسول الله:" يا حنظلة ساعة وساعة ولو كانت تكون قلوبكم كما تكون عند الذكر لصافحتكم الملائكة حتى تسلم عليّكم في الطرق."– أبو الحسين مسلم النيسابوري، الجامع الصحيح، دار الجيل و دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان - ج8، ص 95 رقم الحديث 7143).

2 - الرّواية المستحيلة، ص 292

3 - المصدر نفسه، ص 309.

* نصّ الحديث: "عن ابن عباس رضي الله عنهما قال: قال رسول الله ص: ماء زمزم لما شرب له. فان شربته تستشفي به شفاك الله وإن شربته مستعيذا أعاذك الله، وإن شربته ليقطع ظمأك قطعه..."(محمد بن عبد الله النيسابوري: المستدرك على الصحيحين. تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية بيروت. ط1 سنة 1990،ج1، ص 646 رقم الحديث: 1739)

4 - باتريك شارودو -دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للتّرجمة -تونس، دار سيناترا، 2008، ص 544.

5 - الرّواية المستحيلة، ص309.

شكسبير. كانت نهاية قصة الحب بين روميو وجولييت بموتهما معاً، إلاّ أنّ "زين" استعارت هذه النّهاية بسخريّة تراجيدية لقصة الحب الّتي جمعت والدها "أمجد" بمعلّمتها "جولييت" الّتي ماتت بعد أن صدمتها سيارة قائلة لنفسها: «... كلّ ما أعرفه أنّ جولييت ماتت... أما "روميو" فسيتجاوز الحكاية ولو كره شكسبير» [1]. يبرز في هذا المقطع وعيان لغويان مفردان؛ وعي مؤسلِب متمثل في قصة حب "أمجد وجولييت"، ووعي مؤسلَب يتمثل في قصة حب "روميو وجولييت". أفادت الأسلبة هنا السّخرية من مثالية الحبّ الّذي جمع روميو بجولييت. فرغم موت "جولييت" إلاّ أن "روميو -أمجد" سينجح في تخطي حزنه والمضيّ قُدُماً.

وخلاصة لما سبق ذكره عن الأسلبة، وما تمّ تحليله من نماذج مبثوثة في كلّتا الروايتين، يمكن القول إنّه ما من سياق وظفت فيه الأسلبة، أو تقليد مختلف أشكال التعبير؛ كالنصّوص المقدسة؛ من إنجيل وقرآن وحديث، ونصّوص أخرى كالأقوال المأثورة والأمثال الشعبية والنصّوص المسرحية، إلاّ وكانت فيه إشارة إلى استقرار كلمة السّاردة، أو الشخصيّة في كلمة الغير ومجاراتها لها أو نبذها، وبالتالي يصبح لكلّ وعي وصوت كلامه وأفكاره الّتي يتخذها مطيّة لتحقيق بعض النّوايا الّتي يقصدها المؤلّف، والّتي بفضلها تغدو الرّواية ساحة مشحونة بالعلاقات الحوارية بين اللّغات ممثلة في الأسلبة. وإلى جانب الأسلبة ثمة آليات أخرى من شأنّها أن تحقق التنوع الكلامي داخل الرّواية منها المحاكاة السّاخرة.

ثانيا-تمظهر المحاكاة السّاخرة في الخطاب الرّوائي لدى غادة السّمان.

تعدّ المحاكاة السّاخرة Parodie أو الصّوغ/ التّشكيل البارودي Parodisation عند **ميخائيل باختين**، نوعاً من الأسلبة حيث تكون فيها قصدية اللّغة المشخِّصة متعارضة مع مقاصد اللّغة المشخَّصة، مما يجعل اللّغة الأولى تعمل على تحطيم اللّغة الثانية. ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية، وكأنّها كلّ جوهري متوفّر على منطقه الدّاخلي، وكاشف لعالم متفرّد مرتبط باللّغة الّتي كانت موضوعاً للباروديا [2].

1 - الرّواية المستحيلة ، ص373.
2 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر. محمد برادة، ص 51.

1-التحديد المعجمي للمحاكاة.

لقد وردت عدة تعريفات للمحاكاة، وما تخرج إليه من معانٍ ودلالات في المعاجم اللّغوية والنقدية المعاصرة. فيعرّف معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، المحاكاة بأنّها: «تقليد نمط سابق في الزمن/ الطبيعة، وتقوم (نظرية المحاكاة على مبدأ محاكاة الطبيعة، لا بوصفها كلّاً، بل لما فيها من مظاهر عامة ودائمة، صالحة لكلّ فضاء وزمان. وتطورت المحاكاة منذ أرسطو إلى الآن لتدلّ على مفهوم العلاقة بين الأصل والإنتاج» [1]. إنّ المحاكاة بهذا المفهوم هي نوع من "التّقليد المؤطَّر" بعاملين هما" الزّمان والمكان" لنموذج أو نمط سابق. «والمحاكاة: المشاكلّة، وهي مصطلح فلسفيّ نقدي انتقل من الإغريق إلى العرب. فالوجود عند **أفلاطون** (428 ق.م) ثلاث دوائر: الأولى هي عالم المثل، والثانية هي عالم الحس؛ وهو صورة عن عالم المثل، والثالثة هي عالم الظلال والصور والأعمال الفنّية. وبهذا يبتعد الفنان عن الحقيقة ثلاث خطوات. يقول **أفلاطون**: والشاعر التراجيدي محاكٍ وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة» [2].

يُعدّ **أرسطو** أوّل من أرسى، في كتابه "فنّ الشعر"، مبادئ المحاكاة حينما ذهب إلى أنّ المأساة هي محاكاة فعل وليست مجرد مطابقته في التّقليد، لذلك فهي تستتبع انتخاباً وترتيباً وعرضاً للأحداث الّتي تكشف عن العلاقة بين الفن والحياة. ويكشف حديث **"هاملت"** إلى الممثلين في الفصل الثالث، المنظر الثّاني، مبادئ المحاكاة على أنّها إمساك مرآة أمام الطّبيعة والحكم على الصّور بمقياس الفضيلة [3].

كما ورد تعريف المحاكاة في قاموس السّرديات بأنّها: «العرض Showing في مقابل السرد Telling في السرديات. لقد ميّز أفلاطون بين صيغتين شعريتين: المحاكاة Imitation الّتي يقدم فيها الشاعر كلامه كما لو كان شخصاً آخر (شخصيّة ما)، بينما يقدم فيها الشاعر في الحكي التام الكلام على لسانه هو. وفي الوقت الّذي لا تتضمن فيه المحاكاة طبقاً لذلك أية وساطة من قِبل الرّاوي (أو الحدّ الأدنى من الوساطة)، فإن هذه الوساطة هي ما يميّز "الحكي التام"...وفي مناقشة لكتاب الشعر **لأرسطو**، ومدى ملاءمة هذا الكتاب لفهم السرد، يطوّر **بول ريكور** نموذجاً ثلاثياً للمحاكاة بوصفها

1 - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص 72.
2 - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت- لبنان، حلب - سوريا، دط، دت، ص ص 309 - 310.
3 - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986، ص 312 -313.

تقليداً يمكن به النّظر إلى **الحبكة** الّتي تعدّ وسيلة تتيح لنا فهم وإدراك الزّمن الإنسانيّ، كتشكيل زمنيّ يتوسط بين الزّمن المتشكّل سلفاً في الحياة العملية، والزّمن الّذي يُعاد تشكيله من خلال تلقي السّرد» [1]. يتضح من خلال هذا التعريف أنّ المحاكاة هي نوع من التّقليد لحقيقة ثابتة في الزّمان والمكان، حيث يكشف من خلالها العمل الفنّي عن وجود النوعي في المحدد، ووجود العام في الخاص، والجوهري في الظاهري، وذلك عبر الإمساك بمرآة وتوجيهها نحو الطبيعة.

أمّا **بول ريكور** فيرى في دور المحاكاة أنّها لا تتّصل بالتّقليد، بل بنوع من الممارسة تصلح لأن تكون موضوعاً مناسباً للتّاريخ. يقول في هذا الصدد: «وسواء أترجمناه (مصطلح المحاكاة) تقليداً أو تمثيلاً... فما ينبغي فهمه هو فعالية المحاكاة أو العملية الفعالة في تقليد شيء ما أو تمثيله» [2]. إذن، فمن خلال جملة التّعريفات الّتي سبقت، يمكن استنتاج المفهوم اللّغوي العام للمحاكاة بأنّها التّقليد والعرض.

2 - التّحديد الاصطلاحيّ للمحاكاة السّاخرة.

وردت تعريفات عديدة للمحاكاة السّاخرة، باعتبارها تقنية يتمكّن من خلالها الكاتب من التّقريب بين عدّة نصوص، تتفاعل فيما بينها في إطار نصّ واحد، حيث يأخذ نصّ ما نصّاً آخر كنقطة انطلاق وبداية. ولابدّ من معالجته من خلال علاقة الإثنين بعضهما ببعض، وعلاقة كلّ منهما بنظامه المرجعي الّذي يضفي عليّه صبغة الطبيعية. هذا المستوى الّذي يسميه **كولر** «المفارقة والمعارضة السّاخرة» [3]. وعملية التّطبيع في هذا المستوى مفادها أنّه: «إذا اقتطف النصّ أو تبنّى أعراف نوع أدبيّ آخر أو عارضها معارضة ساخرة، فلابدّ أن ينتقل التّحليل أو "التأويل" إلى مستوى أعلى...مستوى يسمح بارتباط وتقابل النقيضين بالرّجوع إلى مفهوم الأدب نفسه، وعليّنا أن نأخذ في الحسبان كِلا النّظامين؛ نظام النصّ الأصلي، ونظام نصّ المعارضة، فيرتكز التّأويل على نقاط التّشابه والاختلاف...وبمجرد تحديد النصّ على أنّه "معارضة" فإننا نكون لا محالة قد حدّدنا

1 - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة -مصر، ط1، 2003. ص 111 - 112.

2 - جنات بلخن، السّرد التّاريخي عند بول ريكور، ص 37.

3 - ميجان الرّويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص 266.

الكيفية الّتي سيتعامل النّقد والتّأويل مع هذا النصّ. فالسمات الجادة في النصّ الأصلي تصبح مجرد سمات سخريّة أو أنواعاً من المغالاة» [1].

من جهته يرى **ميخائيل باختين** أنّ المحاكاة السّاخرة هي جزء لا يمكن فصله عن الهجائية المنيبية [2]، حيث ينتسب الهجاء المنيبي إلى الفيلسوف الإغريقي السّاخر **مينيبوس**، المنسوب إلى مدينة أمّ قيس (Gadara- بمعنى جدار) فيما كان يعرف آنذاك بسوريا...والهجاء المنيبي، في أبسط صوره، نوع من المعارضة الّتي تخلط النّثر بالشّعر، ودارسو هذا الصّنف من الهجاء يرونه هلامي الشكلّ، فوضوي الترتيب [3]. وقد اشتهر هذا الهجاء بسبب الأهمية الّتي منحها إياه **ميخائيل باختين** في نظريته للرواية*. وهذا الشّتات من الخصائص والفوضى في التّرتيب هو ما يؤسس حسب **ميخائيل باختين** جنس الهجاء المنيبيّ. غير أنّ هذه الخصائص لا تغلقه على ذاته، إذ يمتلك الهجاء المنيبي مرونة خارجية هائلة تهيّئه لامتصاص أجناس صغيرة أخرى، كما يندسّ هو نفسه في أجناس كبرى مثل المحاورة المقذعة، والمناجاة الذاتية، والنّدوة، وقصص الرومانس. فالهجاء المنيبي خيال فلسفي يتأسس على تعارض حادّ في تلازم طرفي نقيض، تلاعبٌ مفرط بوجهة النّظر، وغلوّ متطرّف في توظيف عناصر الهجاء.

ويُعِدّ **ميخائيل باختين** المحاكاة السّاخرة جزءاً من هذا الهجاء، ومن كلّ الأصناف الكرنفالية بصورة عامة. يقول في هذا السياق: «إنّ المحاكاة بصورة ساخرة تعني تكوين ازدواج مفضوح، إنّها ذلك العالم المقلوب. ولهذا السّبب كانت المحاكاة السّاخرة مكافئة بين المتضادين. ففي الكرنفال عرفت المحاكاة السّاخرة أشكالاً ومراتب على درجة كبيرة من التّنوع: صور مختلفة حاكت بعضها البعض بصورة ساخرة بطرق مختلفة وبدرجات متفاوتة» [4].

وفي معرض حديث **ميخائيل باختين** عن الفرق بين المحاكاة السّاخرة وتقليد الأساليب، يرى أنّه وعلى الرغم من وجود حدود دلالية دقيقة تفصل بينهما، توجد بينهما - تاريخياً- نقاط تماس دقيقة، وأحياناً يصعب تحديدها. وقياساً إلى درجة إضعاف جديّة الأسلوب على أيدي المحاكين المقلّدين، تكتسب وسائل هذا الأسلوب درجة أكبر من النسبية، وتصبح المحاكاة شبيهة بتقليد الأساليب، ومن

1 - ينظر، ميجان الرّويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، ص267.
2 - ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 186.
3 - ميجان الرويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 343.
* مراجعة خصائص هذا الهجاء في الفصل الرابع من كتاب شعرية دستيوفسكي لميخائيل باختين.
4 - ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 186.

الجانب الآخر، فإنّ تقليد الأساليب نفسها، يمكن أن يكون نوعاً من المحاكاة، إذا كانت مبالغة مقلّد الأساليب نموذجية تؤدي إلا إلغاء المسافة الفاصلة، وتضعف الإحساس المعتمد بالأسلوب الّذي تعاد صياغته بوصفه أسلوب الغير. إنّ المسافة نفسها هي الّتي قلّصت النسبية[1]. يقول **ميخائيل باختين** في هذا الصّدد: «المحاكاة لا تجعل الشكلّ نسبياً أنّها نفسها تتعامل مع ما تحاكيه تعاملاً جاداً تجعل منه شيئاً يخصّها، وتهضم الكلمة الغيرية مباشرة. هنا يجري اندماج كلّي بين الأصوات»[2].

ففي الباروديا يتحدّث المؤلّف بواسطة الآخرين؛ أي يستعمل كلامهم فيُدخل فيه اتجاهاً دلالياً يتعارض تماماً مع نزعة هذا الكلام الغيري، مما يؤدي إلى خلق تصادم مع صاحب الكلام الأصلي، فيجبره على خدمة أهداف تتعارض تماماً مع الأهداف الّتي قصدها الكلام قبل المحاكاة. فالصّوت الثّاني هو ضمني، يخلق تصادماً واضحاً عندما يجعله المؤلّف يستقر في كلام الغير[3].

إنّ كلمة المحاكاة السّاخرة-كما يعبر عنها **ميخائيل باختين** -متنوّعة لدرجة كبيرة، فمثلاً يمكن أن تظهر في أسلوب الغير بوصفه أسلوباً، كما يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي، أو شخصيّة على المستوى الفردي، أو طريقة في الرؤية، أو في التفكير أو في الكلام. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ المحاكاة السّاخرة تكون عميقة بهذه الدرجة أو تلك، فيمكن مثلاً أن تقتصر المحاكاة السّاخرة على الأشكال اللّفظية السّطحية، كما يمكن أن تغور هذه المحاكاة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة للكلمة الغيريّة. ولكن مع كلّ هذا التّنوع في أغراض كلمة المحاكاة السّاخرة، فإنّ العلاقة بين مسعى المؤلّف ومسعى الغير يبقى هو هو، هذه المساعي ذات اتجاهات مختلفة[4]. فالمؤلّف أو السّارد يتحدث بواسطة الآخرين؛ أي يوظف كلماتهم ويحمّلها دلالات تتصادم مع النّزعة القبلية، ليصير الكلام يخدم أهدافاً تتعارض مع تلك الّتي وضع من أجلها أصلاً.

وفي طبيعة المحاكاة السّاخرة يقول **فيصل درّاج**: «تبني المحاكاة السّاخرة دلالتها وتهدمها في آن، لأنّها حَجْبٌ لرعب منتشر، فهي تكشف عن الرعب وتندد به، وتلقي الضوء على واقع غادره الواقع الأليف واكتسحه حيّز آخر. وهو ما يجعلها تتحدث عن "المسوخ" الّذين يعمرون "واقعاً

1 - ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 288.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، ص 282.
4 - المصدر نفسه، ص 282 - 283.

ممسوخاً"» [1]. فالمحاكاة السّاخرة من هذا المنظور هي تصوير لواقع فجّ ممسوخ، فقد توازنه، وبالتالي تدعو إلى تجاوزه، وتصحيحه من دون أن تعتمد في ذلك على الطابع التلقيني المبتذل*.

3- المحاكاة السّاخرة عند بعض النّقاد الغربيّين.

من النّقاد الغربيين الّذين احتفلوا بالباروديا، واعتبروها جنساً مستقلاً بذاته له تمظهراته وفعاليّته في النصّوص الأدبيّة الّتي تستدعيه نعثر على:

أ- جيرار جنيت.

يعتبِر هذا النّاقد أنّ المحاكاة السّاخرة أو الباروديا تدخل ضمن ما يعرف بالسّرد المنحطّ، وتعني في الأصل «الغناء على هامش الجوقة أو معها وبصوت مختلف» [2]. غير أنّ التّقليد الكتابي لم يهتم ولم يحتفظ بهذا النّوع الّذي يعني إنشاء كلام ما مع تحريفات لإعطاء معنًى مختلف. ويحصر **جيرار جنيت** أشكال المحاكاة السّاخرة في ثلاثة أنماط تتعلق، بالنصّ وأسلوبه ومضمونه. ففي الشكلّ الأول يتم تحويل نصّ سامٍ إلى موضوع منحطّ، وذلك بتحويل النصّ عن موضوعه البطولي مع إحداث تغييرات جوهرية. وفي الشكلّ الثّاني يُحرّف السّامي بواسطة أسلوب منحطّ، مع الاحتفاظ بالموضوع كما هو. أما الشكلّ الثالث فيتجسد من خلال توظيف الأسلوب السّاميّ لمعالجة موضوع منحطّ لا بطولي، حيث يستقي المحاكي السّاخر الأسلوب السّاميّ ليصوغ به نصّاً ذا موضوع مختلف [3]. لقد انتقل مفهوم المحاكاة السّاخرة - حسب **جيرار جنيت** - من ميدان الغناء والموسيقى إلى ميدان الكتابة، ليُدخِل النصّ المحاكِي تحريفات في مستويات عدّة على النصّ المحاكَى.

---

1 - فيصل درّاج، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص 303.

* تعتبر الرّوائية **ليلى بعلبكّي** من الرّوائيات الأوائل اللاتي ثرن ونقدن هذا الواقع الممسوخ بطريقة ساخرة. ففي روايتها (**أنا أحيا**، المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1964) تثور وتسخر من الطرق الملتوية لجمع الثروة، وعدم الرضا عن الحياة التّقليدية، أو النمط البورجوازي الّذي يسكله الوالدان في تربية أبنائهما. فاعتبرته نمطاً عقيما، يعيد إنتاج الآفات الاجتماعية؛ كالفراغ الروحي والفكري، والانسياق للقيم الاستهلاكية. وهي القيم التي شكلت أسرة "لينا فيّاض" بطلة الرّواية.

أما في روايتها (**الآلهة الممسوخة**" دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960)، تثور على التقاليد المرتبطة بالأسرة والمرأة، وبرمز هذه الأسرة "الأب". فـ"ميرا" بطلة الرّواية ثارت على القيم الأسرية التّقليدية، وفرضت مع أخيها نمط حياة جديد على أمّها. فقد كانت "ميرا" يتيمة الأب، إلاّ أنّ سطوة الأب لازمتها لمدة عقدين من الزمن بعد وفاته، وذلك من خلال صورته المعلقة على الجدار - كإله ممسوخ مثلما تنعته ميرا - وهي الصّورة التي استخدمتها والدتها كوسيلة للقهر والترهيب والإذلال والتّخويف. لذا عبّرت ميرا عن نقمتها بالقول: «عندي تخمة من الآباء، لو لم يكن ميّتاً لتمنّيت له الموت» (الآلهة الممسوخة ص126). وفي هذا الصدد تقول **ليلى بعلبكّي**: «بطلنا هو الإنسان العظيم حينا والتافه حيناً آخر. بطلنا هو الإنسان العادي الّذي تشده الأرض إلى قذارتها فيغوص فيها. وتدعوه السماء إلى أنوارها فتتحدى عينه أشعة الشمس في الظهيرة» (ليلى بعلبكي، نحن بلا أقنعة. منشورات الندوة اللبنانية، بيروت، ط1، 1959، ص24).

3- سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّردي، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 2006، ص42.

2 – المرجع نفسه، ص 42 - 43.

ب ـ جون مارك دوفاي.

النّاقد والباحث في مجال الفرنكوفونية **"جون مارك دوفاي"** يرى أنّ المحاكاة السّاخرة «تحوّل لعبي Ludique "متعلق باللّعب" وليست تقليداً كالمعارضة Pastiche. وتعتبر المحاكاة السّاخرة تكييفاً أسلوبيّاً لموضوع مختلف ـ يدخل في مجال التّطريس Palimpsestes ـ وبالمقارنة مع السّخرية Ironie الّتي ليست سوى تقنية وميكانيزم بلاغي، فإنّ المحاكاة السّاخرة تشكّل جنساً أدبيّاً بحدّ ذاتها، حيث تتضمن تنضيداً أو تركيباً ناقصاً من جهة، وكاملاً نسبياً من جهة أخرى إذا ما قورنت بالسّخرية. وبالتالي يمكن اعتبار المحاكاة السّاخرة كشكلٍ تناصّي للسّخريّة» [1]. إن **دوفاي** يعتبر المحاكاة السّاخرة جنساً أدبيّاً قائماً بذاته، ما يؤهله للتّفاعل مع نصوص أخرى ضمن دائرة التّناصّ.

ج ـ جاك دريدا.

أمّا **جاك دريدا** فيرى في المحاكاة السّاخرة، أو التّقليد السّاخر، نتاجاً أدبيّاً. يقول في هذا الشأن: «إن الواقع موصوف ومرويّ ومعبَّر عنه سابقاً، مما يجعل محاكاته محكومة بتقليد النّظرات المثبتة في اللّغة، فالمحاكاة اللّغوية تظهر في الأدب من خلال التّقليد السّاخر» [2].

يستخلص من خلال هذا العرض الوجيز لمفهوم المحاكاة، والمحاكاة السّاخرة، أنّها نصّ ناسخ يحوّر موضوع النصّ السّابق، وهي تتمّ بأخذ شكلّين اثنين؛ إمّا بالحفاظ ما أمكن على أسلوب النصّ الرفيع، أو السّامي وتطبيقه على موضوع وضيع، أو منحطّ، وهذه هي المحاكاة السّاخرة الصّرف، وإمّا بإبداع نصّ جديد للتّعبير عن موضوع منحطّ. وإدخال العناصر الجدالية والمحاكية محاكاة ساخرة إلى الرّواية يعمّق من تعدديتها الصّوتية، ويقلّل من انتظاميتها، ويحدّ من إرضائها لنفسها ولمادتها الملموسة، ويُشيع فيها الرّوح الكرنفالية. يعدّ الكرنفال، عند **ميخائيل باختين،** صورة متجسّدة غير نظرية، يقوم على تعدّد الأصوات والحوار والتعدّدية، وتهاوي الطبقات والتراتب. كما أنّه الفرصة الوحيدة الّتي تتيح للفرد أن يتجسد خارج بيئته الثقافية، ليستطيع رؤية ثقافته الرّسمية من خارجها... كما يرى احتمالات حياة مغايرة بوعي أو دونه، كما يرى ما تنطوي عليّه ثقافته من

1 - Jean – Marc DEFAYS : Le comique. Ed Seuil, février 1996 P 45 - 46.

2 ـ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي ـ إنجليزي ـ فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنّشر، ط1، 2002، ص 145.

إمكانات كامنة [1]. وبهذا يغدو الكرنفال ميداناً للأقلّيات المهمّشة لأنْ تمتلك صوتها ضمن الإيديولوجيات المهيمنة، ممّا يبيح لها المجاهرة والمناهضة للفكر السّائد. وبهذا أيضاً يغدو الكرنفال نظريّة في المقاومة والتّحرر من كلّ هيمنة.

4 ـ حضور المحاكاة السّاخرة في روايتيّ ليلة المليار والرّواية المستحيلة.

إنّ أشكال المحاكاة السّاخرة المبثوثة في **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة**، تنطوي على أكثر من دلالة؛ فهي أوّلاً تعبير عن حرية ذاتٍ لاذت بالكتابة بعد أن طاردتها شوارع المدينة الكبيرة، كما لو كانت الحرية في الكتابة تسامياً وتعويضاً في آن، وهي ثانياً إشارة إلى عالم مرعب مليء بالقذارة والمسوخ، وهي ثالثاً إعلان عن واقع مأساوي فادح في مأساويته. فأسلوب الرّواية، كما سنبيّن من خلال النماذج المحلّلة، مزيج من المحاكاة السّاخرة والتّراجيديا الّتي طبعت العلاقات الاجتماعية الّتي كبّلتها العادات والتقاليد والسلطة الذكورية، كما في **الرّواية المستحيلة**، وانتقاد لاذع للزيف الّذي غلف العلاقات الاجتماعية وفضح للصّفقات المالية والتجارية المشبوهة، وبيع السلاح والأدوية المغشوشة، والأغذية المنتهية الصلاحية للبلدان العربية من قِبل رجال الأعمال العرب الّذين أثْرَوْا خلال الحرب اللبنانية والاجتياح الإسرائيلي وبعدهما، مثلما تصوّر الرّوائية ذلك في **ليلة المليار**.

تعتبر **غادة السّمان** من الأقلام الرّوائية العربية الّتي تكافح ضدّ تشيّؤ الإنسان وضدّ تشيّؤ العلاقات وكلّ القيم الإنسانية، في ظلّ النّظام الرّأسماليّ. وها هي تصرّح قائلة عن روايتها **ليلة المليار**: «لقد رسمتُ في ليلة المليار نساء يملكن كلّ شيء ويخسرن أنفسهن، كي أدمّر المفهوم السّائد لدى الأكثرية السّاحقة من العربيات عن مفهوم امتلاك كلّ شيء. أردتُ تعرية المجتمع الّذي تقاس فيه قيمة الإنسان بالمال الّذي يقدر على جمعه... وبكلّ شهية عرّيتُ لهن تلك الشّريحة من المجتمع وكشفتُ دونما رحمة عن عوراتها النّفسيّة الهزليّة» [2].

أ-اشتغال المحاكاة السّاخرة في ليلة المليار.

أوّل موقف تجلت فيه المحاكاة السّاخرة في **ليلة المليار** كان في مشهد الحفلة الباذخة التّرف الّتي أقامها "نديم الغفير" في قصره، وكان ضيف الشّرف فيها الملياردير المشبوه "رغيد الزهران"

1 ـ ينظر، ميجان الرّويلي ـ سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 343.
2 ـ غادة السّمان، امرأة عربية... وحرة، ص ص 44 ـ 45.

الّذي «يرنّ اسمه وسط القاعة كسقوط سبائك الذّهب من السّقف واحدة بعد أخرى فوق أرض رخامية... ألف سبيكة لكلّ حرف من اسمه... يخشعون وكلّهم فقير في حضرته» [1]. في هذا المشهد الكرنفالي السّاخر تصور السّاردة تلك الطبقة المخمليّة من المجتمع العربي المقيمة في سويسرا، والّتي تعبد المال وتسجد له خشوعاً. ففي حضرة رغيد الزهران/ الإله ينشدون و«يركعون جميعاً على الأرض...وقد طارت في الجوّ غمامة ذهبية مخدّرة وينشدون: هلّلويا... يغادرهم دونما وداعٍ، والكلّ في وضع الرّكوع ينشد هلّلوياه...مجّدوه...» [2]. تُتطبع المحاكاة السّاخرة في هذا المشهد بطابع التهكّم. فعبارة "هلّلويا"، الّتي هي أساساً لتعظيم الربّ وتمجيده لدى اليهود*، تحوّلت إلى تمجيد صاحب المليار المرشح للتكاثر والتّناسل في حضرة أصحاب الملايين الفقراء. فهؤلاء النّاس انسلخوا عن شعبهم ووطنهم. أما حياتهم فلم تعد تخضع في حركتها للنّظام الاعتيادي للناس الّذين يعيشون داخل الوطن، وأنّهم لم يعودوا مرتبطين بوسطهم الاجتماعي، فهم يبدون في سويسرا أشبه بمجموعة كرنفالية تحس نفسها وبدرجة ما، وكأنّها خارج نظام الحياة الاعتيادية وأنّ علاقاتهم فيما بينهم وتصرفاتهم تصبح غير اعتيادية وشاذّة، وفاضحة، إنّهم يحيون طوال الوقت في جوّ من الانبطاح والابتذال والفضائح.

إنّ إشاعة الرّوح الكرنفالية يمكّن من الكشف عن طباع النّاس الّتي يتعذر الكشف عنها في ظروف الحياة الاعتيادية مثلما يشير إلى ذلك **ميخائيل باختين** [3]. وفي مقابل هذه الجماعة الكرنفالية نجد جماعة أخرى تجمع بين أفرادها نفس الهموم والآلام والآمال. فهي تعيش أيضا مغتربة في سويسرا، لكن قلبها وروحها معلق بالوطن (لبنان)، وهي بذلك تمثل ما يصطلح عليّه بالمجموعة الإثنية. «وتعرّف المجموعة الإثنية بمعاييرها الموضوعية الدّاخلية: سكان أصليون ثقافة مشتركة معتقد مشترك قرابة تجمع بين الأفراد، أو بمعايير موضوعية خارجية: تاريخ مشترك، الدور الاقتصادي. كما تعرّف المجموعة الإثنية انطلاقاً من معايير ذاتية داخلية كالشعور بالانتماء للجماعة، والحس التضامني الّذي يجمع بين الأفراد أو بمعايير ذاتية خارجية كنظرة

1 - ليلة المليار، ص 49.

2 - المصدر نفسه، ص ص 49 - 50.

*هللويا أو هليلويا عبارة عبرانية معناها "سبّحوا يهوه" وهي عبارة تسبيح الرّب وحمده. وأيضاً بمعنى (هلّلوا، وتعني اذكروا اسم الله)، وكانت توضع في مطلع المزامير والأغاني أو في خاتمتها. من المزامير التي وضعت العبارة في مطلعها أو خاتمتها (مزامير 106 و111 و113. 117. 135). كما ورد التسبيح في سفر الرؤيا "... وبعد ذلك سمعتُ صوتا عظيما من جمع كثير في السماء قائلين هللويا إنّ لإلهنا الخلاص والمجد والقوة. فانّ أحكامه حق وعدل... وقالوا أيضا هللويا... فخرّ الأربعة وعشرون شيخا الحيوانات الأربعة وسجدوا لله الجالس على العرش قائلين هللويا". ينظر، (نوري كريم داؤد، تفسير رؤيا يوحنا اللاهوتيّ، منشورات الكنيسة القبطية - مصر، 2010، الرؤيا19: 1 و3 و4 و6، ص26).

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص251

المجتمع المحيط لهذه الجماعة: رفضه، كرهه، عزله لها...» [1]. وتتكون **المجموعة الإثنية** في الرّواية من الشّخصيات التّالية: **خليل الدّرع، نسيم** الخادم في قصر رغيد الزهران، **أمير النيلي، دنيا** زوجة نديم الغفير، **هلال الغنمالي، وبحرية الزهران** وهي الشخصيّة الرّمز في الرّواية والّتي ترمز إلى لبنان الجريح. إنّ أفراد هذه المجموعة نادراً ما يلتقون خلال أحداث الرّواية، إلاّ أنّهم يملكون حسّاً مشتركاً ووعياً عميقا بمأساة الوطن (لبنان) في غربتهم. كما أنّهم أفراد لم يتمكنوا من التّأقلم مع وسطهم الجديد (سويسرا)، وهذا ما انعكس سلباً على علاقاتهم الاجتماعية والاقتصادية مع المجتمع المحيط بهم فهم منبوذون ومعزولون عنه، حتى إنّ لغة الحوار بينهم وبين أفراد **الجماعة الكرنفالية** الممثلة في كلّ من: **رغيد الزهران، كفى البيتموني، ليلى السباك، نديم الغفير، صخر الغنمالي، صقر الغنمالي،** تكاد تكون لغة منعدمة.

يعتبر الحوار من المجالات الّتي تتيح لنا الفرصة لنملأ بصوتنا الشّخصي صوت الآخر. يقول **ليو سبيتسر** في كتاب له حول خصائص لغة الحديث الإيطاليّة ما يلي: «عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير مُحدِّثنا فانّه يجري تغيير حتمي في النغمة وذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلّمين؛ إنّ كلّمات الآخر تتردد دائماً على شفاهنا بوصفها كلّمات غريبة علينّا وغالباً ما يصاحبها مزيد من النبرة الهازئة والمتهكمة والمبالغ فيها» [2].

نلمس في الحوار الّذي دار بين "خليل الدرع" و"دنيا" موضعين لمحاكاة كلمة الغير محاكاة ساخرة تجاوزت الطّرح السّطحي إلى البعد العميق للكلمة الغيريّة. يتجلّى الموضع الأوّل في معرض إبداء "خليل" لرأيه في لوحة فنّية لفتاة على جدار بهو قصر "نديم" بأنّها لوحة رائعة ومدهشة. فسأل "دنيا" بفضول مدهش: «ترسمين أيضاً؟» [3] فأجابته: «لا يمكن لأحد أن يرسم (أيضاً) إنّه يرسم أو لا يرسم، وإذا رسم لا يفعل شيئاً آخر. العمر لا يتّسع للرّسم ولسواه معاً...» [4]. نستشعر في ردّ "دنيا"، هذه المرأة الّتي كانت مفعمة بالحيوية والتفاؤل، الفنّانة المرهفة الحسّ الّتي أتت عليّها مؤسسة الزّواج فدجّنتها وقضت على كلّ أحلامها، نبرة سوداوية ساخرة من سؤال "خليل" الّذي اعتبر الرّسم شيئاً آخر في حياة "دنيا"، فركزت على كلمة (أيضاً) معبّرة عن استيائها وأسفها، فلا أحد يمكن أن يرسم أيضاً، فإما أن يرسم أو لا يرسم.

2- Dictionnaire d’ethnologie et d’anthropologie. P.U.P, Paris 1991, p 244.

2 - ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 284.

3 - ليلة المليار، ص 124.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويبرز هنا البعد المأساوي للفنّان، حين يصير مدجنا ويقايض فنّه بأمور مادية بحتة. فزواج "دنيا" من "نديم" أدخلها عالم الثّراء، والتّشاوف الاجتماعي، وحفلات المجاملة الباذخة، لكنها في المقابل خسرت نفسها وفنّها، وحتى ولديها. فلا هي بقيت وفية لفنّها ولا هي سعيدة بزواجها. أمّا الموضع الثاني يظهر في نقاشها لفكرة الزواج مع "خليل" حيث اعتبرت "دنيا" زواجها من "نديم" مجرد مهنة، فلعلّ «الزيجات كلّها كذلك...مهنة قبل أن تكون علاقة عاطفية» [1]. وهنا بدت "كفى" زوجة "خليل" الرّاكضة وراء الثّراء على حساب أسرتها وشرفها، عبر زجاج الشرفة، وهي تتوهج في الضوء وترمي الحضور بنظرة عشق جماعية، سعيدة مبهورة، فيجيب "خليل" السيدة "دنيا" بقوله: «أفهم بالضّبط ما تعنين هذا مروّع حقاً إذا كان المرء لا يحب مهنته» [2]، فهو على يقين بأن زواجه من "كفى" والّذي كان عن حبّ، قد تحوّل بعد استقرارهما في سويسرا إلى مهنة لا يطيقها، وبأنّه مجبر على امتهانها. وكأنّ لسان حاله يردّد: حين يدخل المال من الباب، يقفز الحبّ من النافذة.

في أحد المواضع يبرز التّقليد السّاخر والأسلوب البارودي الّذي تتقنه "كفى" زوجة "خليل"، فعلاقتهما الزّوجية في توتر مستمر، وشجار لا يهدأ. يهمس "خليل" وهو يداعب شعرها «دعينا لا نتشاجر في الغربة...ألا نستطيع أن نكون أصدقاء؟ »[3]. لكنها فاجأته بجوابها الّذي كان كنصّل سكين مسموم، اخترق قلبه حين سخرت قائلة: «وهل نحن أكثر من ذلك؟ هل أنت قادر على غير ذلك؟ »[4]. يبرز في كلام "كفى" تقليد ساخر للمعنى العميق للصّداقة بين الزوجين، فهي لا تعترف إلاّ بالرّجل الّذي يلهب جسدها، ويوقظ شهواته الّتي خدّرتها الحرب، وخدّرت زوجها، فأصبح كالجثة إلى جانبها في السرير، قلّما يداعبها أو يبحر في أغوارها. لذلك وجدت الفرصة سانحة للتّعريض والسّخرية من فحولته؛ أو ما يُعرف بالتهكّم الجارح Sarcasme، وهو «نوع من التهكّم المرّ ينطوي على ازدراء فظّ، ويتكوّن من ملاحظات هازئة جارحة، وهو شخصيّ دائماً، ساخر دائماً، وهادف دائماً إلى إيقاع الأذى» [5].

ومن مظاهر المحاكاة السّاخرة الّتي اعتمدتها الرّوائية استعارة أساليب النصّوص القرآنية، الّتي هي نصوص تعبّدية بالأساس، حين وظّفتها خدمة لأغراض سحريّة وشعوذيّة، وهذا ما جاء على

1 - ليلة المليار، ص 125.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، ص 129.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص 113.

لسان الشّيخ "وطفان" السّاحر الشخصيّ "لرغيد الزهران" الّذي يؤمن إيماناً أعمى بما يقوله له ساحره. فقد خصّص له جناحاً في قصره، ليتمكّن من زيارته في أي وقت شاء، واستشارته في كلّ أموره التّجارية والمالية، وطلب بركته فيما يُقْدم عليّه من صفقات مشبوهة.

ففي إحدى جلساته العلاجية لطرد الأرواح الشريرة، يكتب السّاحر على جبين طفل مريض ينتفض، نوناً مقلوبة ويتمتم:« حبستك بنون والقلم وما يسطرون »[1]، وهي الآية الأولى من سورة القلم، ثم:« كتب على جبهته فوق النون: ذام أبحر وقّفوهم انّهم مسؤولون..»[2]، وهي الآية الرابعة والعشرون من سورة الصافات، فاستعارة النصّ القرآني ههنا لم تكن من أجل غاية تعبّدية لله، بل خدمة لأغراض سحرية وشعوذة، فيها نبرة تهكّمية للسّاحر "وطفان" من نصّ مقدس، وتهكّم ضمني للسّاردة من هذا السّاحر الذي يوظف النصّوص المقدسة في غير ما جعلت له. وقد عبّر **ميخائيل باختين** عن هذا بمفهوم **التدنيس**، حيث التجديفات الكرنفالية، فهو منظومة كاملة من أشكال التحقير والشتيمة الكرنفالية، وأشكال الابتذال الكرنفالية المرتبطة بالقوة الإنتاجية للأرض والجسم، وأشكال المحاكاة السّاخرة الكرنفالية للنصّوص المقدسة... [3].

لقد قدّمت **"غادة السّمان"** شخصيّة قلّما تطرقت إليها الرّواية العربية، وهي شخصيّة السّاحر، واختارت له لقب "الشيخ" من أجل تقريب هذه الشخصيّة من الصورة المألوفة للسّاحر لدى المتلقي، وذلك بإطلاق اللّقب الشّعبي الّذي ألفه النّاس، وسمّوا السّاحر به. ولعلّ الرّوائية عمدت إلى استخدام هذا اللّقب من أجل إسباغ هالة روحية على شخصيّة السّاحر، مما يفسح المجال أمامه لاستغلال لغة الخطاب الدّيني. فتبدو لغة السّاحر أكثر إقناعاً في وجدان الزّبائن، مهما كانت عقائدهم، أو توجهاتهم، أو قناعاتهم، "فرغيد الزهران" من رجال النّفوذ والفساد، فهو «يؤمن بالأرقام والمنطق والكمبيوترات الّتي يستخدم عشرات منها في مكتبه، يؤمن بالفيديو، وجداول اللّوغاريتمات وبالتلكس والرّشوة المادّية والنسائيّة، ولكنّه ما زال يرتاح لتأييد السّاحر..."أرجوك يا سيدي" عبارة لا يقولها إلاّ للساحر...وحتى في لحظات لقائه بالملوك والأمراء والثوّار والمرتزقة ورؤساء الدّول لم يكن في حاجة لاستعمالها، وحده ساحره يخيفه ويؤمن بمقدرته» [4].

1 - ليلة المليار، ص 136.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 180.
4 - ليلة المليار، ص 105.

ومن المفارقات الّتي تنطوي على محاكاةٍ ساخرةٍ للنصّ القرآني المقدّس، استغلال هذا النصّ الّذي هو أساساً فيه ما هو شفاء للنّاس*، في أذيّة الغير أو الخصم. وهذا ما قام به الشّيخ/ السّاحر "وطفان"، بإيعاز من "رغيد الزهران"، حين طلب منه أن يدعو على عدوّه "هلال الغنمالي"، الّذي يعارض مشاريعه غير النّزيهة الّتي يريد انجازها في منطقة الخليج العربي، بأن يصاب بالبكم! فيتمّ التّماثل بين عدوّ "رغيد" النّزيه وبين الكفّار الّذين حاربوا دعوة محمد (ص). حيث جاء على لسان شخصيّة السّاحر الشيخ/ "وطفان" «... سم حم... صمّ بكم عمي فهم لا يبصرون. اللّهم كما ربطت أفواه الأسود عن دانيال** أن تربط ألسنة الخلق عن رغيد زهران... حمطم ٩٢١١٩ وله اليوم نختم على أفواههم اللّهم اختم على لسان هلال الغنمالي...» [1].

يلاحظ من خلال هذا المقطع مدى التهكّم الّذي طال النصّ المقدس، واستعارته لأغراض غير تعبّدية. إضافة إلى قرنه بلغة التعاويذ والطلاسم المبثوثة في الكتب الشّعبية، فهي لغة تسهم في خلق جوّ سحري غامض «...تغياب سيغاب سليوب هيطوب ططيوب سطيوب طاطوب... يا أهيا شراهيا أدونايا صباؤت آل شدى القوى الطابقة هو رب النّور الأعلى...» [2]. تسهم لغة الطّلاسم في إقناع المتلقي والزّبون معاً، بمقدرة السّاحر على ولوج عالم خفي ملغز، وهو عالم الجن، والتحدث بلغتهم، وهو الأمر الّذي يؤهله لطلب يد العون والمساعدة منهم.

نلمس نموذجاً آخر للمحاكاة السّاخرة في الحوار الّذي جمع "رغيد" بالسّاحر/الشيخ "وطفان"، ليأذن له في البدء بالتّرتيبات استعداداً للاحتفال بليلة مليارة الأول، الّذي جناه من الصفقات المشبوهة، ومن بيع الأسلحة. إلاّ أنّ تنبؤات السّاحر تشير عليّه بالعجلة، وأنّ صاحب الاحتفال لن يحضره. ويؤيّد "رغيد" نبوءة ساحره فيردّد في خشوع مخدّر: «وفي العجلة السّلامة وفي التّأني النّدامة ...كان ذلك شعاري دائماً... وهو أيضاً شعاري الآن بخصوص البدء بجمع المليار الثاني قبل ليلة الاحتفال بالمليار الأوّل...» [3]. في كلام "رغيد الزهران" نبرة ساخرة مشكّكة في المعنى

*قال تعالى:﴿ وننزل من القرآن ما هو شفاء ورحمة للمؤمنين ولا يزيد الظالمين إلاّ خسارا ﴾(الإسراء: 82).

**هي قصة وردت في الكتاب المقدس؛ الإنجيل - العهد القديم في تفسير سفر دانيال، الإصحاح السادس. يقدم هذا الإصحاح قصة إلقاء النبي دانيال في جبّ الأسود، وهي قصة تؤكد قدرة الربّ الإله على إنقاذ مؤمنيه حافظي وصاياه. العامل في وسط الضيق. (لمراجعة قصة النبيّ دانيال وإلقائه في جبّ الأسود يمكن العودة إلى: داود لمعي القس، دانيال الرجل المحبوب، الناشر كنيسة مار مرقس، مصر الجديدة – مصر، ط1، 2009، ص 66 وما يليها من صفحات.)

فحتى الموروث الديني المسيحي صِيغَ صوغاً بارودياً من قبل السّاحر/ الشيخ "وطفان"، إذ وظفه لا لما يحمله من معنى، بل توسلاً بالإله الّذي أنقذ النبي دانيال من الأسود، ليلحق الأذى بأعداء رغيد الزهران.

1 - ليلة المليار، ص ص 105 - 106.

2- المصدر نفسه، ص 106.

3 – المصدر نفسه، ص 276.

الأصلي للحكمة الشّائعة "في التّأني السّلامة وفي العجلة النّدامة" ويحاول أن يقنع محاوره بتلك النّبرة، فهو يسخر دون أن يثير أو يكشف بصراحة عن هذه السّخرية، أنّها سخريّة ذكية وشفافة.

وفي إطار توظيف الأسلوب البارودي في **ليلة المليار** تبرز شخصيّة "ليلى السّباك" المعروفة بـ"لِلِي سبوك"، السّكرتيرة الخاصّة "لرغيد الزهران"، والمكلّفة بالتّحضيرات لليلة المليار، وهي تردّد بلهجة ساخرة كلام صديقها وحبيبها القديم "أمير النيلي" المفكّر والمثقّف العربي المغترب، والمدافع عن قضايا الشّعوب المقهورة. فهو يعتبر عملها مع "رغيد" خيانة له وللوطن، فها هو يعاتبها أملا منه أن تعود إلى جادة الصّواب: «لم تخونيني؟ ومن يبالي بعد اليوم؟ حين تبيعين روحك للشيطان، لا تبالين كثيراً حقا بما تفعليّنه بجسدك» [1]، لكنها قابلت كلامه بلهجة ساخرة؛ سخريّة عميقة منه ومن أفكاره، وأفكار المناضلين الّذين هم على شاكلّته، واتهمتهم بأنّهم يعشقون الكلمات والألفاظ والشّعارات حتى صارت عادة لديهم، لكنها لم تبدّل من واقع النّاس شيئاً، بل على العكس من ذلك، فقد مهّدت لظهور إرهاب جديد تحت مظلة الشعارات، بينما تعتبر نفسها مجرد «مخلوقة غارقة في عملها كما يحدث لأي رجل يعمل» [2].

لقد صوّرت **غادة السّمان** الوطن العربي في أحد المواضع، بالسّيرك حيث «المتفرج فيه يثير الفضول أكثر من اللاّعب» [3]. وهي تطرح بذلك مسألتين على قدر من الأهميّة، مسألة الخنوع والانبطاح الّتي يرزح تحت وطأتها الحكّام العرب أمام الكيان الصّهيوني الغاصب:« أزيح نظراتي إلى ركن أخر من السّيرك أرى اثنين وعشرين رجلا، سجناء في قفص ينام في ركنه ضبع هائل الضّخامة والبشاعة، وهم يتشاجرون فيما بينهم على زعامة القفص، وكلّما استيقظ الضبع بين عقد وآخر من الزمان ينقض عليّهم كي يلتهم أحدهم، ثم يعود إلى ما يتوهمونه نوما، وهو يهضم ضحيّته لتزداد قوّته... وهم يتابعون الشّجار فيما بينهم على زعامة القفص...»[4] ومسألة الشّعب العربي (المتفرج) المستسلم استسلاماً شبه كلّي لحكّامه (اللاعب). فهاهو "خليل الدرع" الرجل المناضل صاحب المبادئ الّذي أذلّته وقهرته الغربة، يتعب من هذا السيرك، بعد جلسة تناول للكوكايين مع ربّه في العمل "صخر الغنمالي" شريك "رغيد الزهران"، ومن متفرجي هذا السيرك على وجه الخصوص. فبعد أن ذهب المخدّر بعقله وجد نفسه يهمس في أذن أحد المتفرجين: «السقف الحديدي

1 - ليلة المليار، ص 345.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، ص 386.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يكاد يسحقكم يا سيدي، هلاّ استيقظتم وحاولتم خلع أحد القضبان ومغادرته... إذا تعاونتم جميعاً نجحتم في تحطيم القضبان بيسر» [1]. إلاّ أن المتفرّج ابتسم في وجهه ساخراً من سذاجته وقال له بثقة راسخة: «اطمئن يا بنيّ...لن يصيبنا إلاّ المكتوب...وهزّ معظم الباقين رؤوسهم وعادوا إلى نومهم السّعيد» [2].

إنّ في كلام المتفرّج تقليد ساخر وصوغ "بارودي" للآية القرآنية ﴿ **قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكلّ الْمُؤْمِنُونَ**﴾(التوبة:51) الّتي جاءت في معرض الإيمان بالقضاء والقدر بعد حسن التوكلّ على الله والأخذ بالأسباب. أما في هذا الموضع فتشير إلى الاستسلام الكلّي والانبطاح والخنوع والذّل الّذي تعاني منه الشعوب العربية تحت وطأة حكّامها المستبدّين الّذين هم بدورهم مستسلمون للضّبع - الكيان الصهيوني - بصورة مخزية. فالشّعوب العربية لا تسعى إلى الخلاص والفكاك من تلك الهيمنة ولا تريد المبادرة إلى ذلك، بل تعتبر ذلك "مكتوباً" يجب الرضا به. تستنكر الساردة من خلال شخصيّة "خليل الدرع" هذا الأسلوب في الحياة، وتثور على مثل هذه المعتقدات الّتي تكرّس الذّل والإذلال تحت مظلة الإيمان بالقضاء والقدر. وقد صرّحت في إحدى المرّات أنّها ترى نفسها في هذه الشخصيّة، شخصيّة "خليل الدرع"، كثيراً، إذ تقول:« من الأخطاء النّقدية الشّائعة عندنا التّفتيش عن الكاتبة داخل بطلاتها...في روايتي ليلة المليار تجدني مثلا في أحد أبطالها: خليل الدّرع أكثر بكثير مما تجدني في ليلى أو كفى أو دنيا، أو سواهنّ... ولعل الكاتب الكبير **فلوبير** أحبّ لفت الأنظار إلى هذه الحقيقة حين قال: "أنا مدام بوفاري"، فالكاتب يضع شيئاً من قبس روحه في أبطاله بغض النّظر عن جنسهم البيولوجي»[3].

آخر نموذج يطالعنا في مجال الصّوغ البارودي للكلمة الغيريّة، ورد في حديث "رغيد الزهران" مع نفسه، وهو يتوق إلى حفلة ليلة المليار، يحدث نفسه قائلاً: «هذا عشائي الأخير قبل تتويجي غدا "ليلة المليار"...قلبي ينبض فرحاً كقطار يركض مجنوناً في براري المجد والعظمة...أنا رغيد الوحيد قصير القامة الخجول انتصرت» [4]. في كلام "رغيد" إشارة إلى قصة العشاء الأخير للمسيح*، إلاّ أن المفارقة السّاخرة تكمن في استعارة حدث العشاء الأخير الّذي انتهى نهاية مأساوية

1 - المصدر نفسه، ص 387.
2 - المصدر نفسه، ص 386.
3 - غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 208 -209.
4 - ليلة المليار، ص 444.
* العشاء الأخير طبقاً للعهد الجديد هو عشاء عيد الفصح اليهودي التّقليدي، وكان آخر ما احتفل به يسوع وتلامذته قبل أن يتم اعتقاله ومحاكمته وصلبه... وقدّم فيه يسوع خلاصة تعاليمه. والحدث يمثل المقابل الإنجيلي لمناسبة خميس الأسرار...

بصلب المسيح، ليكون "هذا العشاء الأخير" بمثابة نقلة عظيمة في حياة "رغيد الزهران"؛ فقبل العشاء وأثناءه هو صاحب المليار الواحد، ولكنّ بعد العشاء ستتكاثر نقوده «وتتناسل بسرعة وكثرة كالفقراء... وفوائد الأرصدة المجمّدة في البنوك تتوالد بنسب أكبر من نسب توالد الفقراء وتنبت كما براعم الأدغال الاستوائية» [1]. إنها مفارقة ساخرة في نطاق توظيف حدث من الموروث الديني المسيحي هو "العشاء الأخير".

من خلال جملة النّماذج الّتي أثثت المشهد البارودي في رواية **ليلة المليار** يمكن القول إنّ الرّوائية **غادة السّمان** فسحت المجال لتلك المفارقات الّتي عبّرت عن الرّأي والرّأي الآخر في مواقف مشحونة بالطّابع التّهكّمي، الهزلي، التّشكيكي، مما أضفى على الرّواية تعدّداً صوتياً لافتاً.

ب- اشتغال المحاكاة السّاخرة في الرّواية المستحيلة -فسيفساء دمشقية.

عندما تتناول **غادة السّمان** حياتها في الرّواية، فإنّ السّرد يأتي بسهولة موضوعات الحديث اليومي، وكتابة المذكرات، إلاّ أنّها تستطيع ربط تلك اليوميات وتحويلها إلى نصّ روائي كما فعلت في روايتها "الرّواية المستحيلة - فسيفساء دمشقية"* حيث تحدّثت عن طفولتها وشبابها في مدينة دمشق، قبل أن تغادرها نهائياً دون عودة. والقارئ المعزول عن حياة **غادة السّمان** الشّخصية، سيتراءى له وهو ينتقل عبر صفحات **الرّواية المستحيلة** أنّ هذا النصّ مكتوب على شكل مذكّرات شخصيّة تختبئ خلفها شخصيات تقاوم النّسيان عبر النصّ؛ فغادة الطفلة الّتي تحدثت بلسان "زين الخيال" كانت موجودة بكثافة من خلال المكان والبيئة الدّمشقية، والعائلة إلى جانب حضور أمّها "هند" المتوفية وهي الشخصيّة الغائبة الحاضرة بقوّة في الرّواية.

ثم تأتي حياة غادة/ زين الشابّة الّتي انخرطت في الحياة الاجتماعية، ولم تجد نفسها في حياتها مع عائلة والدها في البيت الكبير، إلاّ أكثر غربة من ذي قبل، لأن مفهومها عن فكرة العيش الإنساني كان مرتبطاً بقيمة الحرية الّتي افتقدها في مجتمعها الدمشقي المحافظ*، فتحدثت عن أمها وأبيها

وفي إطار عشاء الفصح يذكر إنجيل **لوقا** أنّ يسوع وتلاميذه قد رتلوا ثم انطلقوا نحو بستان الزيتون وغنوا المزامير من 115 إلى 118 حيث جرت العادة أن تكون هذه المزامير جزءاً من وليمة الفصح اليهودي. ينظر، (إنجيل **لوقا**، الإصحاح الثاني والعشرون -العشاء الرباني الأخير، مطابع الكنيسة الاورثدوكسية، مصر، ص، ص 240، 244).

1 - ليلة المليار، ص 49.

* تروي غادة السّمان بعد أن غادرت دمشق عام 1964 قائلة: «لقد وقفت وحيدة فعلاً في هذا العالم الشرس أواجه كل القوى المتحالفة ضدي والمؤسسات العتيقة المحنكة الأساليب التي ترى في وجودي كتابة وممارسة (فساداً) لجيلي وتحريضاً ضمنياً لهم على اكتشاف ذاتهم بعيداً عن المسلّمات التّقليدية والأفكار الرجعية حول حقوق المرأة خاصّة وحقوق الفرد العربي عامة» (غالي شكري: غادة السّمان بلا أجنحة، دار الطليعة بيروت 1977، ص 63).

وجدتها، والأعمام وأبناء الأعمام الّذين تحولوا إلى أبطال روائيين «وكانت لغتها بسيطة تشبه حديثاً حميماً تسرّ به لصديقاتها رغم أنّ هذا الحديث كان طويلاً، وكان مسرفاً في التفاصيل، وتتكرّر مفرداته. إلاّ أنّه استطاع أن يتجاوز عالم غادة النثري الشخصي إلى نصّ روائي مقروء بعيداً عن الجانب الشّخصي» [1]. يقوم فضاء **الرّواية المستحيلة** على تعدّدية صوتية تمنح لها تعدداً في وجهات النظر، فتنشأ صراعات خفية وعلنية تضفي الحيوية على الرّواية. وتبرز المحاكاة السّاخرة، كوجه من أوجه التعدّدية الصّوتية، من خلال جملة من المقاطع والنماذج المبثوثة على طول الرّواية والمنطوية على رؤى متعدّدة؛ كالسّخرية والابتذال والادّعاء والتهكم...

وأول نموذج يبرز في كلام "عبد الفتاح" الشقيق الأكبر "الأمجد الخيّال" وهو حرفيّ يمتهن صناعة البروكار، توقّف تعليّمه عند مرحلة الكُتّاب، هو رجل تقليدي، عبدٌ للعادات الّتي ترفض تعليّم المرأة. وقد قدمت الرّوائية صوت هذه الشخصيّة دونما رقابة أو وصاية أو هيمنة على أفكاره «لم أكن أحب هند لتدخلها في شأن بناتي وإرغامها لي على إرسالهن الواحدة تلو الأخرى إلى مدرسة "خديجة الكبرى" عن طريق إيغار صدر أخي أمجد على رفضي وتحريضه على أن يكلّمني بضرورة ذهابهن إلى المدرسة... فأنا أكرههنّ كلّهنّ وأكره جنسهنّ. فهنّ شر مستطير، ويزداد خطرهنّ حين يتعلّمن» [2].

وقد صودرت كتاباتها ومنعت في بعض الدول العربية خاصّة الكتابات التي تتناول مواضيع الحب والجنس أو السياسة. وما تتعرض له ما هو إلاّ جزء من معاناة الكلمة الحرة مع القمع. (ينظر في هذا الموضوع: نجلاء نسيب الاختيار، تحرير المرأة عبر أعمال سيمون دوبفوار وغادة السّمان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1991).

لقد ظلت غادة السّمان وفية لمبادئها والتزامها بقضية تحرير الفرد العربي حتى في آخر ما كتبت من أعمال روائية. تكتب في أحد المقاطع وتتحدث بلسان البطلة "زين": «يفتح الباب جارنا الّذي يكرهني وينظر إليّ بعدوانية... إنّه يخاف من تأثيري "السلبي" على أخته "ناجية" المذعنة التي لا تدبّ الحياة في أوصالها إلاّ حين "نشطف" سلّم المبنى معاً، وتفوح رائحة مسحوق الصابون الّذي نرشه طلباً للهفهفة (الهفهفة: النظافة النظيفة حقّا بالتعبير الشامي. في نظر أهل الشام ثمة نظافة وسخة!) وتنزلق أحياناً فوق رغوة الصابون ونقع ونضحك وأحدثها عن الحرية، الكلمة المحرمة الملعونة التي سمعني شقيقها أتفوه بها وتمنى إحراق لساني بجمرة كما فعلت جارتنا بزقاق الياسمين حين وضعت على لسان ابنتها جمرة لأن المسكينة تلفظت بكلمة "**حب**". حب؟ حرية؟ تمرّد؟ إنها كلمات محرمة! (يا دمشق وداعاً: ص13).

هي لا ترى أي مانع في أن يتّحد الرجل والمرأة ويشكلان حلفاً ضدّ الجهل والتخلف. فكلاهما جناحا طائر لا يمكنه التحليق بجناح واحد بل بهما معاً في سماء الحرية والعدالة. تصرح في أحد مقالاتها (1986) قائلة: «مما لا شك فيه أن المرأة تعرضت للاضطهاد على مر العصور... وتأثرت وأنا أرى المشاهد التي تجسد عذابات المرأة على مر التاريخ، لكني شاهدت في الوقت ذاته عذابات الرجل أيضاً... شاهدته هو أيضاً يكدح في المناجم المنهارة، ويتلقى سياط المتسلطين بجلده العاري، وهو يشقى في المزارع من أجل قوت امرأته وأطفاله. وشاهدته يساق إلى الحروب، ويشنق في الساحات من أجل الحرية، ويعذّب في السجون ويرمى إلى الوحوش الضارية في الحلبات... شاهدت المرأة والرجل شريكين في العذاب الإنساني على طول العصور من اللاعدالة والقمع... والخلاص ينبع من اتحادهما في وجه كل استلاب لا في الشجار فيما بينهما» (غادة السّمان: امرأة عربية وحرية: ص 40).

1 - سمر يزبك، غادة السّمان المهنة: كاتبة متمردة، ص 24.

2 - الرّواية المستحيلة، ص 288.

يمثل "عبد الفتاح" عقلية الرّجل الشّرقي المتزمّت، الّذي يكره جنس الأنثى. فعندما علم أن "هنداً" زوجة أخيه "أمجد" قد أنجبت بنتاً، والمقام مقام فرح وتهنئة، دمدم قائلاً: «إنّا لله وإنا إليه راجعون. فلتكن مشيئته ما يأتينا من الله مقبول» [1]، معبّرا بذلك عن استيائه، وعدم رضاه ببنت أخرى تضاف إلى قائمة بنات العائلة. ففي كلامه تقليد ساخر وصوغ بارودي للخطاب القرآني وتجريد له من معناه الأصلي. وكأنّ ولادة البنت هي مصيبة يستحقّ والدها عليّها العزاء والمواساة، وقبولها كفرد في العائلة يكون مجرد استسلام لمشيئة الله لا أكثر.

تشير السّاردة إلى أنّ مسألة ازدراء البنت لا تقتصر على الرّجال التّقليديين فقط، بل تتعداها إلى الطبقة المثقفة؛ ممثلة في شخصيّة "أمجد الخيّال" المتحصّل على شهادة الدكتوراه في المحاماة من باريس. فهاهو يحدّث نفسه، بعد أن أخبرته الممرّضة بنبأ ولادة طفلته، قائلاً: «إذاَ صرتُ أباً لبنت! بنت وحرب معاً؟ قلت لنفسي: لا أريد أن أراها أبعدوها عن وجهي، طفلي ليس صبياً بل بنتاً، إنّه زين فقط وليس زين العابدين، إنّها نصف ابن» [2] إنّه تهكّم تراجيديّ واضح من عقلية الرّجل الشّرقي المثقّف الّذي يعيش بين النّقيضين. فهو من النّاحية النظرية يطالب بحقوق المرأة ومبدأ المساواة في الحقوق والمسؤوليات مع الرجل، أمّا من النّاحية العمليّة فلا يزال مكبّلاً بأغلال العادات والتّقاليد الّتي تفضّل الذّكر على الأنثى، وتعمل على تكريس ذلك وتوريثه جيلاً بعد جيل. وفي هذا الصدد تقول **نوال السعداوي**: «فمنذ أن بدأ الرجل يتبوّأ السلطة في المجتمع لم يكن سعيه إلى المرأة لأخذها بالقوة أو لاغتصابها، بسبب حبّه لها، أو حبّه في الإنجاب، بل كان رغبة عدوانية للانتقام وانتزاع السلطة منها. ومعنى ذلك أن الدافع إليها لم يكن هو الحب وإنّما كان الحاجة إلى امتلاك هذه السلطة» [3]. وهي ترى أنّ «مقومات الصّحة النّفسية للإنسان هي قدرته على النّضوج والاستقلال واستخدام عقله وقوته الذاتية من أجل ممارسة الصدق والعدل والحب والحرية لنفسه ولغيره من البشر» [4].

يظهر التّقليد السّاخر والصوغ البارودي كذلك، من أسلوب الحياة ونمط التفكير الّذي يكتنف شخصيّة "العمّ حاجور" الرجل المتزمت الّذي عاتب ولام "أمجد الخيّال" عندما زاره آخر مرة برفقة ابنته "زين"، لأنّه لم يحجّبها منذ السابعة من عمرها، لأنّه يرى في الحجاب حصناً للمرأة.

1 - الرّواية المستحيلة، ص16. وتمام الآية قوله تعالى:﴿**الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ**﴾ (البقرة: 156).

2 - المصدر نفسه، ص 16.

3 - نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص 52.

4 - المرجع نفسه، ص224.

لكنه في مقابل ذلك «يرفض تزويج بناته الخمس بالحلال، ويغار عليّهنّ من نسمة الهواء ويمنعهنّ من مغادرة البيت حتى إلى الحقل خوفاً عليّهنّ من لقاء أحد العمّال أو أي ذكر ويحبسهنّ في "الصندوق" منعاً للمعاصي» [1]، وكأنّه بهذا التفكير لا يرى في الزواج الحلال حصناً للمرأة! لذلك يعتبر "أمجد" أنّ «تزمّته مرض وبحاجة إلى علاج» [2]. ولم يفوت "أمجد" فرصته في السّخرية العميقة اللاّذعة من "العمّ حاجور" حين ذكره: «ألاّ تفرّخ المعاصي داخل الصناديق أكثر مما تفعله تحت الشمس؟» [3]. تطرح الرّوائية ههنا قضية اضطهاد المرأة في المجتمع الشرقي حيث «فقدت المرأة مكنونات شخصيتها وأفرغت من إنسانيتها، وتحوّلت إلى شيء» [4]. كما أن المجتمع يفرض عليّها أن تكون سلبية - يقع عليّها فعل الاقتحام والاغتصاب -ثم يسمي هذه السلبية طبيعة المرأة.

إنّ بنات "العمّ حاجور" محرومات من حقهنّ المشروع، الزّواج، فهنّ يشاهدن في مزرعة أبيهنّ توالد الأرانب وتكاثرها وتناسلها. أمّا هنّ فالحرمان يأكلُهنّ. وهذا يعتبر إخصاءً جنسياً في حقّ المرأة مثلما أشارت إلى ذلك **نوال السعداوي**، والّذي يقتضي بالضّرورة إخصاءً فكرياً. تقول في هذا السّياق: «وإخصاء المرأة جنسياً كان يقتضي إخصاءها فكرياً أيضاً، فالحرية في الإنسان لا تتجزأ وإذا مُنحت المرأة الحرية لتتكلّم فسوف تقود حرية الكلام إلى حرية التفكير وحرية الفعل»[5]. وهي الحرية الّتي استحوذ عليّها العنصّر الذكوري، تقريباً، في الرّواية المستحيلة.

وهناك قضية أخرى مهمّة تعيد الرّوائية طرحها في إطار بارودي ساخر، هي قضية تعلّم المرأة ونظرة المجتمع الشرقي إليها في فترة الخمسينات نظرة رفض وسخريّة. فمهنة المرأة لا يجب أن تتعدى خدمة الزوج، وإشباع رغباته، وإنجاب الأطفال وتربيتهم. أما التعلّم فهو لذكور العائلة فقط. وهذا ما جاء على لسان "ماوية" أخت "أمجد"، وهي تتحسر على حرمانها من عالم المدرسة والتعليّم: «عالم حرمت منه أنا وأختي بوران إكراماً لتعليم أمجد "الصبي" بدلاً منّا نحن البنتين كما هي عادة أهل حارتنا» [6]. نتلمس في كلام هذه الشخصيّة صوت الحسرة والنقمة على العادات والتقاليد الّتي فرضت الجهل على البنات، فقضى على آمالهنّ وحقوقهنّ في العيش الكريم. فعندما رافقت "زين" الخالة "أمّ موفّق" إلى "أمّ مكارم" لثقب أذنيها ألحّت "زين" على تعقيم الإبرة

1 - الرّواية المستحيلة، ص 211.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - نوال السعداوي، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1972، ص 124.
5 - المرجع نفسه، ص 150.
6 - الرّواية المستحيلة، ص 71.

بالكحول من الجراثيم مثلما تعلّمت في المدرسة، فدمدمت "أمّ مكارم" "لأمّ موفق" بلهجة نصف ساخرة: «تبدو متعلّمة... بنات هذه الأيام لا يعجبهنّ العجب» [1]. وهنا يبرز تعقيب "أمّ مكارم" السّاخر حين ردّدت: «الله يهديها» [2]. فطلب الهداية من الله يكون للعصاة والضّالين، وكأنّها بذلك تعتبِر ارتياد "زين" المدرسة ذنب ومعصية تستحق عليّها الدعاء بالهداية. وهذا يوضح جلياً العقلية المتحجرة السائدة في تلك الفترة - خمسينات القرن الماضي - والّتي كرّست الجهل والتّخلف في حقّ المرأة، وكانت المرأة – ممثلة في أمّ مكارم - طرفاً ضليعاً في تكريس تلك العقلية واستمرارها مؤيدة، عن جهل أيضا، عقلية: أنثى ضدّ الأنوثة.

سبق وأن تناولت **غادة السّمان** هذه الظاهرة في مقالات طريفة لها*؛ إحداها بعنوان: **"جريمة أن تعشق الجارية أصفادها"**. تقول في مطلع المقالة: «فلنُصلّ من أجل الجارية الّتي تعشق أصفادها... من أجل الجارية الّتي تُجلد... لسنا ندري في أيّ كهف اعتادت على أن تُجلد، لكننا نسمع استسلامها الدّامع المتأوّه... رمينا لها بالحبال بصقتها. صهرنا لها السلاسل عادت تجدلها لسيدها كي يقيّدها من جديد... لأنّها تخاف أن تحيا... لأنّها أجبن من أن تحمل مسؤولية الحياة... فلنصلّ من أجل السرطان الّذي هو بعضنا... ولنبتهلْ لأننا سنبتر ذراعنا إن خانت...» [3]. لقد استوعبت **غادة السّمان** هذه المفاهيم المتناقضة الظلامية والحديثة الّتي تتنازع الأجيال فكرياً ونفسياً وواقعياً، وثارت ضد كلّ شكلّ من أشكال تدجين المرأة جنسياً ونفسياً واجتماعياً. تقول في هذا الصدد مستنكرة: «ليست (المرأة) مضيفة زوجية ولا آلة تفقيس أطفال ولا مؤسسة ضمان ضدّ الشيخوخة» [4]. غير أنّ مسألة تعلّم المرأة لم تكن مرفوضة ومستنكرة من قبل الفئات الأمية التّقليدية في المجتمع فقط، بل تعدّى الاستنكار إلى الفئات المثقفة الواعية الّتي ترى في تعليّم المرأة وسيلة لتحررها من أصفادها، وبالتّالي ستكون منافسة شرسة للرّجل في شتّى المجالات. فها هو "أمجد الخيّال" يستنكر بشدة جواب ابنته "زين" حين سألها: «من أين جاءتك فكرة أن تكتبي قصة للمجلة (مجلة المدرسة)؟» [5]، فردّت "زين": «من "معلّمة خانم" قالت إنني قد أصير كاتبة» [6]. هنا نلمس هذا التّقليد السّاخر لكلمة "كاتبة" الّتي توحي بمعنيين متناقضين عند كلّ من "زين"

1 - الرّواية المستحيلة، ص 233.
2 - المصدر نفسه، ص 234.
* يراجع - مثلاً - مقالة لها بعنوان: «الجارية... لماذا ترفض الحرية». في كتابها: الأعماق المحتلة. ص 247.
3 - غادة السّمان، امرأة عربية... وحرة، ص 13.
4 - غادة السّمان، القبيلة تستجوب القتيلة (الأعمال غير الكاملة 12)، منشورات غادة السّمان، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص 25.
5 - الرّواية المستحيلة، ص 250.
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ووالدها. فعند "زين" يعني التحرّر النفسي، واكتشاف الذّات، أمّا عند والدها فكونها كاتبة يعني أنّها الثّورة ضدّ التّقاليد والأعراف. وباعتبار **غادة السّمان** "كاتبة" فقد تطرقت لهذه الفكرة بكثير من العقلانية والموضوعية البعيدة عن كلّ تميّز. صرّحت في أحد حواراتها قائلة: «ثمّة هواء خانق فاسد في حياتنا العربية تفوح منه رائحة التوابيت المغلقة والمغاور الموصدة على كنوزها وديدانها وحشراتها في آن. إننا بحاجة إلى غربلة ذلك الركام الهائل من الماضي الّذي ننوء تحته بما في ذلك الأفكار المتوارثة عن المرأة وصلتها بالرجل. إننا بحاجة إلى فتح النوافذ لتدخل رياح العصر وتطيح بالغبار وشبكات العنكبوت ولا يبقى إلاّ ما يستحق البقاء. ثورتنا هي من أجل انتزاع حريتنا كلّها: الفكرية والسياسية والأبجدية والمادية...» [1]. أنّها دعوة صريحة منها إلى خلخلة الأفكار المتوارثة عن المرأة وهي معركة صغيرة مقارنة بالمعركة الكبيرة ضد تخدير الشعوب وإلهائها عن همومها الحقيقية وعذاباتها وعصرها ومستقبلها.

ولعل آخر نموذج من التّقليد السّاخر للأساليب نقف عنده في **الرّواية المستحيلة** يتمثل في محاكاة ساخرة لأسلوب الحديث النبوي، قال رسول الله صلى الله عليّه وسلم «ما اختلى رجل بامرأة إلاّ وكان الشيطان ثالثهما» فحين عادت "زين" إلى البيت برفقة صديقها "عامر" وهي الشابة في سنّ السادسة عشرة. لاحظت استغراب جدّتها للموقف فقالت بلهجة ساخرة مبطّنة: «عامر صديقي يا "تيتي" ويربطنا شيء آخر غير ثالثنا الشّيطان» [2]، وكأنّها بذلك تريد أن تعطي مفهوماً جديداً و "جريئاً" للصداقة في تلك البيئة الدّمشقية المحافظة جداً. فلا ضير بل وأين المشكلّة في وجود صداقة بين شابّ وفتاة؟ وكانت "زين" تعي صراخ جدتها الصامت: «ماذا يقول عنّا النّاس إذا شاهدوهما معاً؟ »[3]. إلاّ أنّها لم تأبه لذلك وهي الّتي عبّرت عن استيائها وتذمّرها قبل هذه الحادثة، فهي هكذا دائماً لا تفسر ولا تبالي كثيراً بما يقال عنها: «لقد كبرتُ في زقاق شعاره مقولة "يقول عنّا النّاس" اللاّمرئية المعلّقة على جدران أعماق النّاس، وكلّ واحد منّا يدقّون له مسماراً في قاعه حين يكبر ويعلّقون له هذه اللاّفتة أنا شخصياً لا أبالي بما يقال ولا أحبّ أن أفسّر ولا أن أشكو لأحد أحزاني» [4].

1 - غادة السّمان، حكايات حبّ عابرة، ص 132 -133.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 429.
3 - المصدر نفسه، ص 430.
4 - المصدر نفسه، ص 396.

تضم الرّوائية صوتها إلى صوت "زين"، وتستنكر هذه النظرة الضّيقة لعلاقة الصداقة بين الرجل والمرأة في المجتمعات العربية، وكيف أن علاقات المرأة مع الوجود هي قسمين: أبيض وأسود؛ علاقات شرعية مع الزوج والأهل والأولاد، وغير شرعية مع بقية النّاس. تقول في ذلك بلهجة مستنكرة فيها كثير من العتاب: «لماذا يتوهّمون أنّ المرأة لا تملك غير جسدها، وبالتالي فكلّ تعامل لها مع أيّ رجل لا يمكن إلاّ أن يتمّ عبر جسدها؟! إنّ رفض إمكانية وجود صداقة على الصعيد الإنساني بين رجل وامرأة هو اعتراف ضمني بنظرة المجتمع المتخلفة جداً للمرأة، ووهم خاطئ بأنّها لا تملك أيّ فعاليات تمارسها غير فعالياتها "الحريمية"» [1]. وتضيف متسائلة: «لا أدري كيف نتوقع أن تنشأ علاقات صحية وإنسانية بين المرأة والرجل إذا لم يكن مسموحاً لها بأن تنمو تحت الشمس وفي ضوء النهار، أم أنّ علينا أن نلتقي أصدقاءنا في الستيريوهات المعتمة فقط؟! »[2].

من خلال جملة النماذج الّتي توقفنا عندها في **الرّواية المستحيلة**، ومدى حضور تقنية الصّوغ الباروديّ للأساليب، يمكن القول إنّ الرّوائية استطاعت إيصال صوتها إلى القارئ في معالجة قضايا جوهرية في المجتمعات العربية؛ كاحتقار الأنثى، ورفض تعليّمها، ومحاولة تدجينها، والثّورة على التقاليد والأعراف البالية الّتي عششت في الذهان، والّتي تحدّ من حرية كلّ من الرجل والمرأة في جانبها الفكري والاجتماعي، وغضّها الطرف عن كونهما كائنين يعيشان جنباً إلى جنب، يتقاسمان خبز الحياة، وفرحها وآمالها وآلامها معاً. وهي بذلك تفسح المجال للصوت والصّوت الآخر. وما التّقليد السّاخر، أو المحاكاة السّاخرة إلاّ مظهر من مظاهر تصارع الأصوات، وتناقضها داخل الرّواية، إلى جانب الظاهرة الأخيرة الّتي سيتمّ تناولها؛ وهي ظاهرة السّخرية.

ثالثا-اشتغال السّخرية في الخطاب الرّوائي لدى غادة السّمان.

تعتبر السّخرية Ironie بنوعيها الحاذق واللاّذع، من التقنيات الّتي يلجأ إليها الرّوائي لما يقتضيه المقام الكلامي، وذلك عبر جملة من التقنيات؛ كالجمع بين خطابين أحدهما مضمر، ولكننا نستشفه من قرائن السياق الّتي توحي بسخريّة مضمّنة [3]. إنّ اللّغات الرّوائية هي - بصفة عامة - لغات

1 - غادة السّمان، كتابات غير ملتزمة، (الأعمال غير الكاملة 10)، منشورات غادة السّمان، ط3، 1995، ص 75.
2 - المصدر نفسه ، ص ص 75-76.
3 - نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في الخماسية، دار الأمل - تيزي وزو، الجزائر. ص ص 213 - 214.

مضادّة لما هو قائم وسائد، اعتباراً بأنّ العالم التخييلي الّذي تُبنى عليّه الرّواية يحدّ من سلطة المجتمع وسطوته، فإنّ هذا العالم أو العوالم التخييلية ـ حسب **محمد برادة** ـ تتيح استعمال لغة مغايرة تعتمد السّخرية والانتقاد، وإدراج ما هو ضمن المحرّمات، أو يعتبر مخالفاً للّياقة والحشمة، وكثيراً ما تعبّر الرّواية عن المسكوت عنه، أو اللاّمفكّر فيه من خلال الشكلّ الّذي تتشيّد عليّه بنية النصّ[1].

1-تعريف السّخرية.

أ- **التحديد اللغوي**.

ورد تعريف السّخرية في أكثر من معجم لتبيان دلالتها اللّغوية، وما يرادفها من معانٍ. ففي "لسان العرب" **لابن منظور** ورد تعريف السّخرية في نطاق مادة "سخر" كالتالي: «سخر منه وبه سَخْراً ومَسْخَراً... وسُخْراً وسُخْرة وسِخرياً وسخريّة: هزئ به(...) يقال: سخرتُ منه، ولا يقال: سَخِرتُ به. قال تعالى:﴿ **لا يسخر قوم من قوم** ﴾...وفي الحديث: أتسْخَرُ منّي ...أي تستهزئ به. السخرة: الضّحكة. ورجل سُخَرة يسخر من النّاس، وسُخرة: يُسخر منه. وكذلك سُخْري وسخريّة والسُخْرة: ما تسخّرت من دابة أو خادم بلا أجر... ويقال: سخّرته، أي قهرته وذلّلته» [2]. فالدّلالة المعجمية للسخريّة ـ ههنا ـ تعني القهر والتذليل، وإخضاع الآخر الّذي يشعر بالدونية في مقابل الطرف الأول الّذي يشعر بالفوقية والأفضلية.

ويشير **الجوهري** في **"الصحاح"** إلى اقتران معنى الهزء بالتذليل اللّذين وردا في أكثر من موضع في القرآن الكريم. مثلاً قوله تعالى:﴿ **ولقد استهزئ برسل من قبلك فحاق بالّذين سخروا منهم ما كانوا به يستهزؤون**﴾(الأنعام:10) [3].

أمّا في **المعجم الأدبيّ** ورد تعريف السّخرية كما يلي: «نوع من الهزء، قِوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كلّه، على الكلّمات، والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام بعكس ما يقال. وتتركز السّخرية أصلاً على طريقة في طرح الأسئلة مع التظاهر بالجهل وقول شيء في معرض ذكر شيء آخر. وقد اعتمد **سقراط** هذا المنهج في جدله الفلسفي، فكان يفحم مناظريه

1 - ينظر، محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، ص 126.
2 - ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص ص 202 - 203.
3 - الجوهري، الصحاح-تاج اللّغة وصحاح العربية، مراجعة محمد محمد التامر، دار الحديث، القاهرة، 2009، ص 525.

ويستدرجهم إلى الإقرار بما يريده منهم» [1]. فمعنى السّخرية مبني على المعنى القائم ونقيضه حتى أنّها وردت بمعنى المفارقة. حيث «ورد على لسان أحد الأفراد الّذين وقعوا فريسة لمحاورات سقراط، حتى كان يعني طريقة استدراج شخص ما للاعتراف بجهله. وعند أرسطو كانت تعني الاستخدام المراوغ للّغة، وفي الأدب الرّوماني وقع في لفظ irona خلط وصار دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ أحدهما ظاهر والأخر خفي ويرمي إلى نوع من التورية، ثم كان المصطلح في الإنجليزية irony في أوائل القرن السادس عشر حتى وجد سبيل العموم والشيوع في نهاية القرن الثامن عشر، ليعني بقول الإنسان عكس ما يعنيه، وأن يقول كلاما في غير مقصده الحقيقي. وفي مرحلة أخرى صارت تعني بما يتولد عن صراع الأضداد، إلى أن أصبحت تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ في أيّ من الأعمال الأدبيّة، وأخيرا انتهى ليصبح رؤية عالم يتخذها الأديب موقفا من واقعه وقضاياه» [2]، أو قول شيء في معرض ذكر شيء آخر. وتتمثل السّخرية من هذا المنطلق: «في منهج جدلي يعتمد على الاستفهام بمفهومه البلاغي، إذ تعتبر طريقة في "توليد الثّنائية"، والتعليّم على البعد المعرفي» [3].

تناولت المعاجم والدراسات الغربية مصطلح **"سخريّة"** في جانبه المفهومي، وما يحمله من معانٍ. **فأرسطو** «يقحم السّخرية في أبواب البلاغة وحددها بقوله أنّها الدّلالة على الأشياء بأسماء أضدادها» [4]. ومن جهته يدرج **اوزوالد ديكرو** الأسلوب السّاخر فيما يسميه بالافتراض المسبق Présupposé الّذي يمثّل «طرق تعبير ضمنية تسمح بالتسميع من دون تحميل مسؤولية ما قيل» [5]. ويشير **ديكرو** إلى أنّ اللجوء إلى الضمنيات في الخطاب، لا تتحكم فيه الإرادة دائماً، وهذا ما يفسر - في كثير من الأحيان -حالات سوء التفاهم بين المتخاطبين. ويشير أيضاً إلى أن المتكلّمين في بعض الوضعيات يُجبرون على استعمال بعض الحيل الأسلوبية؛ كالسّخرية ليؤثروا في مخاطَبيهم حيث يحاصرونهم من أجل أن يخرجوا باستنتاجات يقصدونها وتكون خاصّة بهم [6]. ويدخل هذا في أحد المكوّنيْن اللذين تقوم عليهما السّخرية، وهو المكوّن الثاني، حسب **محمد العمري**، والّذي يسميه **بمكوّن لساني بنائي** يتجسد من خلال المفارقة الدلالية، وما يترتب عنها من غموض

1 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط2، يناير 1984، ص 138.
2- جاد عزت، نظرية المصطلح النقدي، دار الكتاب الحديث، القاهرة - مصر، ط2، 1436ه/ 2015، ص 588.
3 - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص 110.
4 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 138.
5 - Oswald DUCROT : Dire et ne pas dire, Ed : Herman, Paris 1972 p 93.
6 - Ibid. pp 13-14

والتباس. أما المكوّن الأول فهو **مكوّن انفعالي** يتجلى في الاستخفاف المشتمل على الضّحك، أو الرغبة فيه، وعلى الاستهجان أو مجرد الإحساس بالمفارقة[1]. ومعنى ذلك أن منطق السّخرية يقوم أساساً على الإحساس بالمفارقة الدلالية الّتي يشكلّها تقاطع بنية ضدية بين المعنى الظاهر والمعنى الملتبس والّذي يؤدي لانفعال الضّحك أو الرغبة فيه، أو الاستهجان لما يحمله الخطاب السّاخر من عنف رمزي.

والسّخرية وإن ارتبطت دلالتها بالهزء والتحقير، إلاّ أنّ إتقانها يستدعي ذكاءً، وفطنة شديدين لا يتوفران في أيّ كان، لذلك يعتبر **شوبنهاور** السّخرية «بُعد كبير بين المثالية والواقع فلا يمكن لجميع النّاس أن يكونوا ساخرين، وإلاّ فقدت السّخرية جودتها» [2]. ويربط **شوبنهاور** السّخرية بالضّحك الّذي ينشأ عن الغرابة الّتي تظهر لنا في موقف من المواقف. فنحن نضحك عندما نشترك في رؤية أشياء متنافرة أو عندما نتابع -في الوقت نفسه خطّيْ سلوك متناقضين. ويرى أنّه يمكن اعتبار هذه الغرابة كحالة خاصّة من النقص والتدني في الأشياء أو المواقف الّتي تجلب المتعة[3].

يعرّف **جان ديبوا** السّخرية في بُعدها البلاغي بقوله: «هي صورة ترتكز على قول عكس- خلاف- ما نريد قوله لنسخر لا لنخدع »[4]. فمعنى السّخرية لا يكمن في الخداع والغشّ والتضليل، وإلاّ فقدت طابعها الهزلي التراجيدي أو الكوميدي. أما **أمبيرتو إيكو** فيرى أن السّخرية في نصّ ما تدل عنها حيل تعبيرية[5]؛ أي بالاعتماد أولاً على البنية اللّغوية، وما تحمله من مؤشرات داخل نصّيّة، تنطوي على أسلوب ساخر مشبع بروح التحقير، أو بروح النكتة*.

يستخلص من خلال التّعريفات الّتي تناولت السّخرية في جانبها المعجمي اللّغوي، أنّها تتفق على اعتبار السّخرية هزءاً وابتعاداً عن المعنى الأصليّ، وهي طريقة في استدراج السّامع (المتلقي)

1 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، إفريقيا الشرق -المغرب، 2005، ص 87.

2 -Pierre SCHOENTIES, Poétique de l'ironie, éd : Seuil, octobre 2001, p 139.

3 - عبد الحميد خطاب، الضّحك بين الدّلالة السيكولوجية والإستيطيقية -دراسة تحليلية في ماهية الضّحك الهزلي فنيا-ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 66.

4 - Jean DUBOIS: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse-Bordas – 1999 p 285.

5 - أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، ترجمة احمد الصّمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005. ص 137.

* يرى الفيلسوف "**برجسون**" أنّ التنكيت (روح النكتة) لا يخرج عن مبدأ المباينة والقلب، إذ يقوم في الغالب على الامتداد بفكرة المتحدث إلى حيث تعبّر عن نقيض ما يريد ويقصد، فيقع في شرك حديثه. وفي هذا يستشهد برجسون قائلاً: «إنكم تذكرون هذا الحوار الّذي جرى بين أمّ وابنها، في مسرحية "السذّج المزيفون": إنّ البورصة يا بنيّ لعب خطر تربح فيه يوماً وتخسر في الّذي بعده. حسناً قال الابن: فلن ألعب إذن إلاّ مرة كل يومين!» ينظر، (عبد الحميد خطاب، الضّحك بين الدّلالة السيكولوجية والإستيتيقية، ص ص 48 - 49)

وتنبيهه، وهي أساساً ظاهرة تقوم على المفارقة الدّلالية، والبنية الضدّية بين المعنى الظاهر والمعنى الملتبس. إنّها الجمع بين لحظتين متناقضتين: سطحية وعميقة.

ب -التحديد الاصطلاحي:

لقد حاول دارسو الأدب تأكيد الطبيعة الأدبيّة والفنّية للسّخرية، بغضّ النّظر عن أصولها الفلسفية، وكذا ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأخرى (الوراثية، الجغرافية، السّياسية الاجتماعية الاقتصادية والفكرية والثقافية والدينية العقائدية) [1]، وذلك باعتبارها فنّاً من فنون القول حيث أكّد **بيدا أليمان** Allimane Bida أنّه: «يجب التّفريق بجلاء وبصورة نهائية بين السّخرية كمبدأ فلسفي والسّخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبيّ» [2]. ففي جانبها الفلسفي ترتكز السّخرية على طريقة طرح الأسئلة، وهي وسيلة إفحام واستدراج للخصم في المناظرات الفلسفية مثلما يرى ذلك **أرسطو**.

أمّا السّخرية كظاهرة أدبيّة فقد برزت في كثير من الآثار الأدبيّة، وعني بها عدد من كبار الكتّاب والشعراء واتخذوها أسلوباً في الإبانة عن آراء أو مواقف خاصّة تتناول النّاس أو قضايا الحياة. وقد يكون **الجاحظ** و**ابن الرومي** من أبرز الأدباء العرب، و**أناتول فرانس** و**برناردشو** من أشهرهم في الآداب الغربية [3].

يعتبر **ميخائيل باختين** السّخرية من الوسائل الّتي يوظفها الإنسان لمواجهة الحالات او المواقف الدّرامية الّتي تصادفه، كي يخرجها من مساحتها الملحمية، ويدخلها حيّز الواقع والمعيش، والاتصال الحرّ البعيد عن الكلّفة [4]. وذلك من خلال اللعب الهزلي باللّغة وتهديم قوالبها الجاهزة، لأن الموقف الهزلي يستند على فكرة التضاد، وهي الفكرة الّتي ما أن تأخذ مكانها في موقف إنساني ما حتى تسمه بالإضحاك، حتى ولو كان مثل هذا الموقف - بحكم طبيعته - لا يبعث على الضّحك، ولا يتضمن أيّ عنصّر من عناصر الهزل.

1 - يمكن العودة إلى الفصل الّذي عقده أحمد عبد المجيد خليفة في كتابه فنّ الفكاهة والسّخرية عند شعراء عصر المملوكية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة -مصر، 2001، ص ص 18 -30.
2 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص97.
3 - ينظر، جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص ص 138 -139.
4 - ميخائيل باختين، شعرية دستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 179.

إنّ الاختلال والتضاد هما مصدر ما في السّخرية من ضحك وإضحاك فكري ملغز، ومحيّر ما دام الضّحك ضحكاً مفجعاً ومظلماً [1]. والخطاب السّاخر يدل على سعة المستوى الثقافي والمعرفي للسّاخر الّذي يملك قدرة على التقاط المتناقضات، وصياغتها في قالب أدبيّ مميّز. فالسّاخر يعتمد وسائط متعدّدة بعيدة الدّلالة، ويوازن بين العناصر اللّسانية والمؤشرات الوجدانية الانفعالية للسخرية إلى حدّ الالتباس.

يرى **فيصل دراج** أنّ حضور الرّاوي السّاخر في خطابه المباشر يتضمّن وظيفتين أساسيّتين، حيث تتمثّل **الوظيفة الأولى** في تكثيف الدّلالة ومضاعفة الاستنكار اعتماداً على مقارنة مضمرة بين خطاب ماكر يرى الظّاهرة، ويعرف أسبابها، وخطاب ماسخ صادر عن شخص مغترب يعيش الظّاهرة، ولا يعرف أسبابها مقيّداً بظاهر الأحداث مكتفياً "بالصدفة"، عاجزاً عن ملامسة "القانون" الّذي يطلق الصدفة ويخصّبها. على خلاف الرّاوي السّاخر الّذي يهزأ "بالصدفة" ويدرك من أين جاءت. بل إن معرفة الرّاوي للصدفة وبما خلفها يمدّه بحرية تنزع الأقنعة عن الوجوه، وتضع على الوجوه أقنعة أخرى. كأن السّخرية لا تتعامل مع الظواهر إلاّ إذا ساهمت بخلقها أيضا. وتنطوي **الوظيفة الثانية** على بُعد يبني علاقة أنيسة بين الكاتب والقارئ تكشف للثاني أنّ الرّاوي يبني حكاية القارئ، وهو يقص عليّه حكايات الآخرين، داعياً القارئ إلى السّخرية من وجوده كلّه، أي استنكار هذا الوجود واتهامه [2]. فمن أهداف السّخرية كظاهرة أدبيّة هي الهجوم والتعدي والفضح، وعلى هذا الأساس يستمد الخطاب السّاخر موضوعاته من المواقف الّتي تثير الانتباه، ولا شك أنّ انتقاء المواضيع هو انتقاء واعٍ يقوم على معرفة الواقع. وتمثل القضايا المجتمعية أكثر القضايا الّتي تعالج معالجة ساخرة. ولعلّ امتلاك الرّوائي ـ وحتى الشّاعر ـ لناصية اللّغة للتعبير عن هذه القضايا بالعمق والوضوح المطلوب، هو ما يجعل من الخطاب السّاخر خطاباً ممثِلاً لفكر المجتمع وتطّلعاته وأحلامه وأحزانه وآماله... وهكذا تغدو السّخرية ترجمةً لـ "حاجة روحية". فالمجتمع يسحق الشّعر بلامبالاته وإنكاره، فيسحقه الشّاعر بأن يسخر منه، ويحتقره على حدّ تعبير **أدونيس** [3].

لقد صاحب مصطلح السّخرية غموضٌ واضطرابٌ في مستوى من مستوياته، والنّاتجين عن أسباب مختلفة. يقول **د. موك** D.Cmuke:« لأسباب مختلفة بقي مفهوم السّخرية مفهوماً غير

1 - عبد الحميد خطاب، الضّحك بين الدّلالة السيكولوجية والاستيتيقية، ص70.
2 - فيصل درّاج، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص 302 - 303.
3 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1981، ص 40.

مستقرّ، مطاطاً وغامضاً فهو لا يعني اليوم ما كان بعينه في القرون السّابقة. ولا يعني نفس الشّيء من بلد لآخر، وهو في الشارع غيره في المكتبة، وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبيّ. فيمكن أن يتفق ناقدان أدبيّان اتفاقاً كاملاً في تقديرهما للعمل الأدبيّ، غير أنّ أحدهما قد يدعوه عملا ساخرا في حين يدعوه الثّاني عملاً هجائيّاً أو هزليّاً أو فكاهيّاً أو مفارقاً أو غامضاً» [1]. ومن أهم المصطلحات الّتي تساير مصطلح السّخرية، وتتداخل معه نعثر على: الفكاهة، الضّحك، الهزل، القبح، والّتي سيتم تناولها نظرياً وتطبيقياً من خلال تحليل نماذج للخطاب السّاخر في كلّ من **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة**. وعلى الرّغم من تعدّد معاني السّخرية وتداخلها، إلا أنّها تحيل في أبسط تعريف لها على ازدواجية المعنى، القائم على الشّيء ونقيضه.

2- حضور الخطاب السّاخر في روايتيّ ليلة المليار والرّواية المستحيلة.

أ- شعريّة السّخرية من خلال العتبة النصّية - العنوان.

لقد شاعت، منذ النصّف الثّاني من القرن الماضيّ، الدّراسات الّتي تمحورت حول مسالة العنوان ودوره في بناء دلالة الخطاب الرّوائي، نتجت عنها مفردات اصطلاحية تشير كناية إلى العنوان، كهوية النصّ، المحيل والدّال على النصّ، لافتة إعلامية، أو أنّه عتبة مغرية على حدّ تعبير **جيرار جينيت**[2].

يرى كلّ من **جيليان براون** و**جورج يول** أنّ العنوان والعناوين الفرعية هي أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب وهي الّتي تساعد على الوصول إلى المقصديات الإخبارية الشاملة للخطاب [3]. ويعتبر العنوان عتبة أساسية تدلنا على شخصيات أو أماكن أو على برنامج سردي. فهو يختصر سلفاً مغامرة الرّواية، أو يعرض طريقة للنظر إليها، ولكنه لا يكتسب معناه إلاّ بعد قراءة الرّواية. فقراءة الرّواية توضح أو تعدل أو تقلب المعنى الّذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع بالقارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدّر في البداية والمعنى المستخلص في النهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدّلالة.

1 - أحمد صابر وآخرون، أبحاث في الفكاهة والسّخرية - الورشة الأولى - دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2008، ص 38.

2 - ينظر الفصل الكامل لجيرار جينيت في كتابه: Seuils، éd: Seuil, 1987 من الصفحة 59 إلى الصفحة 98.

3 - حياة مختار أمّ السعد: تداولية الخطاب الرّوائي...، ص 248.

وتنصّب دراسة العنوان ـ حسب معجم مصطلحات نقد الرّواية ـ على قيمته (الصّوتية والدلالية والتصويرية) وعلاقته بالقارئ (ماذا يعني له، بِمَ يذكّره، كيف يتلقاه، كيف يتصرف به تلفظاً واختصاراً، وعلاقته بنصّ الرّواية، وبعناوين روايات المؤلّف نفسه، أو النوع الرّوائي نفسه، أو العصر نفسه[1].

ومن منطلق توخّي المقاربة الحوارية في استشفاف المظاهر الحوارية داخل الخطاب الرّوائي يتعيّن ويلزم التّخلي عن بعض المسمّيات الشكلّية للعنوان، إذ لا يمكن أن يقتصر العنوان على مظهره اللغوي فقط في نطاق المقاربة الحوارية، أو صورة بصرية تغري القارئ، أو المتلقي باقتناء الكتاب، أو لافتة إعلامية تجارية، أو اعتباره مثلاً مجرد دال يحيل على مدلول داخل النصّ/ الخطاب، وفق التناول اللساني الصرف. انّه يتوجّب النّظر إلى العنوان من زاوية إدراكه «كوظيفة دالة فاعلة، تقوم بتوليد الدّلالة الممكن تأويلها، حيث يستقطب (العنوان) داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية الّتي يقوم عليّها البناء الرّوائي كلّه» [2].

وإذا كان كلّ من **ميخائيل باختين**، و**جوليا كريستيفا** قد اجتهدا من قبل في ربط النصّ بالتاريخ والمجتمع والأنساق الإيديولوجية العامة الّتي أفرزته، فإنّ العنوان نصّ مكثّف الدلالات، بل أكثر من ذلك إنّه «إيديولوجيم مكثف ومشبع بالأنساق الإيديولوجية العامة الكامنة في النصّ نفسه، عبر جسر يوصل الطرفين، ذلك أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية. ورغم طابعها الإيحائي الاستعاري الّذي ترد به أحياناً كثيرة، فهي تتضمن علامات دالة مشبعة برؤية للعالم» [3] وعلى في ذلك، سيكون العمل على قراءة عنوانيْ الرّوايتين قراءة حوارية موضوعة في إطارها التّاريخي والاجتماعي والثّقافي والإيديولوجي، لإبراز الطّابع السّاخر المحمّل في العُنوانيْن، وما مدى انعكاس هذه السّخرية على/ في الخطابيْن الرّوائييْن.

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية: ص 126.
2 ـ عثمان بدري، وظيفة اللّغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ ـ دراسة تطبيقية. موفم للنشر والتوزيع، الجزائر 2000، ص 50.
3 ـ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد 25، عدد 3، جانفي ـ مارس 1997، ص 100.

ـ ليلة المليار ودلالة السّخرية:

يتابع القارئ مع هذه الرّواية الأجواء المثخنة للحرب الأهلية اللّبنانية الّتي تنبّأت بها **غادة السّمان** وصورت رُعبها في الروايتيْن اللّتين سبقتا **ليلة المليار**؛ وهما **بيروت 75** و**كوابيس بيروت**. فبدت **ليلة المليار** أشبه ما تكون جزءاً ثالثاً يتابع فيها القارئ آلام الحرب في بيروت، والمتاجرة بها في بلاد الغربة "سويسرا". تقول عنها الرّوائية: «روايتي الجديدة ليلة المليار تدور أحداثها في فترة حصار بيروت» [1]، وقد عدتُ إلى تأثيث فسيفساء الرّعب فيها حيث حاولتُ في فصلها الأوّل تقديم ما حدث ذلك اليوم (يوم الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في 7 جوان 1982) في المطار عبر عينيْ بطليْن من أبطالها كفى وخليل [2].

إلاّ أنّها لا تروي حكاية الحصار بشكلّ مباشر بل تروي الحصار الموازي الّذي يواجهه الفرد العربي، إنّه حصار من قبل القوى القمعية الداخلية المتحالفة عن سوء أو عن حسن نية مع إسرائيل وما تمثله. وهكذا فإنّ أحداث الرّواية تبدأ من مطار بيروت لتغادرها إلى "سويسرا" حيث ترسم الرّوائية الحصار الآخر، بل الحصارات المتعدّدة الألوان والأشكال الّتي يرزح تحتها الإنسان العربي.

فمن خلال العنوان: **"ليلة المليار"** نلمس الغياب السّاخر لدلالة الزمن في الرّواية، فأصبحت "اللّيلة" كدلالة زمنية مضافة إلى هاجس الثراء "المليار" أي حساب رصيد المليونير "رغيد" الّذي سينتقل بعد هذه اللّيلة إلى فئة أصحاب المليارات لا الملايين. لذا دعاها بـ: ليلة المليار؛ فهي ليلة يتراكم فيها الحلم إلى جانب الذهب الّذي ملأ القلوب، وشغل العقول. إنّ هذه اللّيلة تحاكي في بذخها ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة. ويوحي تحوّل الزّمن "الليل" في "ليلة المليار" عن سحره وجماليته إلى رقم أو رصيد في البنك، في مفارقة ساخرة، وبذلك استولى المال على الزمن، وأصبح مادة الحياة الأساسية، واستولى على وجدان معظم الشخصيات حتى باتت "ليلة المليار" محور حياتهم ومنعطفاً مهمّاً بعدها [3].

1 ـ غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 145.
2 ـ ينظر، ماجدة حمود، جماليات المغامرة الرّوائية لدى غادة السّمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 45
3 ـ ينظر، المرجع نفسه، ص 46.

لقد أجّل "خليل" انتقامه من "رغيد" إلى ما بعد هذه اللّيلة، و"دنيا" و"كفى" و"نديم" يخططون لحياة جديدة بعدها. أمّا "ليلى السبّاك" فكانت تتوقّع دخولها عالم رجال الأعمال الشّرس بعد هذه اللّيلة. حيث استطاعت الرّوائية أن تختزل، عبر هذه اللّيلة، حياة الشخصيات إلى صفقات تجارية وعاطفية، فقد كانت ليلة مصيرية للجميع. غير انّها تصدم المتلقي وتكسر أفق انتظاره وتحطّمه، فبعد أن تهيّأ القارئ ليرى سحر الثراء، ومظاهر البذخ في احتفال ليلة المليار، وبداية حياة جديدة "لرغيد الزهران"، يتفاجأ* الجميع بموته إثر أزمة قلبية في بركة قصره المذهّبة، والّتي صمّمها على شكل أخطبوط عملاق بثمانية أذرع. تتجلّى هنا سخريّة القدر من "رغيد الزهران" الّذي لم يتخيّل يوماً أنّه سيموت ببساطة داخل قصره وفي بِرْكته بأزمة قلبية، لا بطلقة نار من عدوّه، أو طعنة سكّين من غريمه أو شريكه؛ ببساطة هو السّيد "الموت" الّذي يقف بالمرصاد، ويصطاد الحياة دونما مقدمات. لقد كان الموت الطبيعي "لرغيد" بمثابة الصّاعقة على نُزلاء قصره ومدعوّيه الّذين كانوا «ينتظرون أن يقول لهم البوليس شيئا ما...أن يحقق معهم، المهمّ خروجهم من ثلاجة الانتظار...وكانت المفاجأة صاعقة لهم حين أطلّ أحد الرجال الرّسميين في ثياب مدنيّة وقال لهم ببساطة: تستطيعون الانصراف، لقد كشف الطّبيب على الجثة... مات الرّجل بالذّبحة القلبية، ولم يمت غرقاً... لا توجد آثار عنف على الجثة... هكذا قال مفتش البوليس» [1].

إنّ حقيقة الموت غالباً ما ينساها الإنسان أثناء لهاثه وراء جمع المال والثروة، وأنّ أيّة ليلة قد تكون هي ليلة موته، حتى مثل تلك اللّيلة المصيرية "ليلة المليار" في حياة "رغيد الزهران". في هذا المقام تبرز السّخرية اللاّذعة من أولئك الّذين يتاجرون بالوطن، فيبيعون الأسلحة لكلّ الأطراف المتقاتلة في لبنان، ليكوّنوا ثروة على حساب دماء المستضعفين، ثم يأتي الموت ليقضي على فرصتهم في الحياة، كي لا ينعموا بتلك الثّروة المشبوهة.

- الرّواية المستحيلة ومفارقة السّيري والرّوائي.

يتميّز الفنّ الرّوائي عن غيره من الفنون بقدرته على استيعاب تنوّع الحياة وتفاصيلها؛ من تنوع للشّخصية، واللّغة والإيديولوجية والكرونوتوب والحدث. نعايش في **الرّواية المستحيلة** غنى الحياة

* والمفاجأة هي: الانفعال الحاصل عندما تُحبط التوقعات المتعلّقة بما سوف يحدث/ بواسطة ما يحدث بالفعل. ويُعدّ توليد المفاجأة ذا أثر على نحو خاصّ عندما يكون مؤسساً جيداً على ما حدث من قبل، على الرغم من أنّ ما يحدث بالفعل يخيّب توقعاتنا. ويشكل التفاعل بين "المفاجأة" و"التشويق" - تقليدياً - أحد مظاهر الحبكة الجيدة - حسب تشاتمان - ويعتمد التشويق غالباً على التنبّؤ، وعلى نحو أكثر عمومية على الوضعية والإجابات المعلّقة التي تتبيّن وفقاً للشفرة التأويلية. (ينظر، جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر. السيد امام، ص 194).

1 - ليلة المليار، ص 472.

في زمن مضى تتألق فيه الذاكرة. فهي رواية صدرت في أواخر1997، إلاّ أنّها صورة حية عن الحياة الدّمشقية خلال خمسينيات القرن الماضي. ينطوي عنوان الرّواية على دلالّتين أساسيتين؛ الدّلالة الشكلّية حيث صرّحت الرّوائية بأنّها تكتب رواية مستحيلة، لأنّها أقرب إلى السّيرة الذّاتية، مما يوحي بتعدد البنى الفنّية فيها، حيث تصرح قائلة عنها:« إنّها الجزء الأول من صياغتي الرّوائية لسيرتي الذّاتية... وهي ليست على الإطلاق مذكراتي؛ فكونها صياغة روائية يلغي منها بالتّالي صفة وثائقية ذاتية، فهي تطمح إلى الإبداع الأدبيّ لا إلى نقل الواقع الفجّ، وهذا ليس هرباً من تدوين أحداث حياتي الحقيقية، بل عشقاً للفنّ الرّوائي ورغبة في استخدام مناجمه لصياغة قصصية»[1].يعتبر هذا القول اعترافاً صريحاً من الرّوائية بأن **الرّواية المستحيلة** صياغة روائية لسيرتها الذاتية، وهو الاعتراف الّذي نعثر عليّه في الصفحات الأخيرة من الرّواية حين تقول على لسان الشّخصيّة "زين":« ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطّر مذكراتي بضمير المتكلّم وأتحدث عن نفسي فيها وأنا أعرف أنني أتحدث عن نفسي. ولا أكتب شيئاً نصّفه حقيقة ونصّفه خيال. ولا أخاف أن يعرف أحد أنني أتحدث عن نفسي ولا أخاف أنا أيضاً من كوني أقترف ذلك» [2].

أمّا الدّلالة الثانية فتتمثل في الدّلالة الإيحائية الّتي نستشفها من خلال العنوان الفرعي للرواية، وهو **فسيفساء دمشقية**. فكلمة فسيفساء تعني التّنوع والتّعدد في مجالات عدّة؛ اجتماعية وعرقية ودينية وسياسية وثقافية احتضنتها الرّواية في البيئة الدمشقية الّتي توحي بالعراقة والجمال المتعدّد الأطباق، وهي المدينة الّتي تحنّ إليها الرّوائية والّتي ألهمتها ولا تزال تلهمها الكتابة*.

يمكن أن نستشف من خلال هذا العنوان سخريّة مبّطنة وحاذقة اعتمدتها الرّوائية الّتي أبت إلاّ أن تفصح عن رغبتها في كتابة سيرتها الذاتية بحُريّة مطلقة، إلاّ أنّها في الوقت ذاته تعي خطورة القيام بذلك في ظل تقاليد وأعراف مجتمعية ترفض ذلك وتجعله أمراً أشبه بالمستحيل. تلك الأعراف الّتي ترى في المرأة الّتي تعاقر الحرف خطراً على المجتمع، وتعتبر ذلك تمرّداً. فكأن الرّوائية تهرب بذلك إلى الرّواية كمتنفس لها. فهي تعي أنّها "تقترف إثماً" ستحاسب عليّه من قبل "ذكور القبيلة"، خاصّة أنّ بطلة الرّواية "زين" شخصيّة أنثوية متمرّدة على الأطر التّقليدية، وكأنّها بذلك تعمّدت أن

1 - غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 109.

2 - الرّواية المستحيلة، ص 487.

* في آخر رواية كتبتها غادة السّمان "يا دمشق وداعاً" فسيفساء التمرد كتبت في الإهداء: رسالة حبّ متنكرة في إهداء، أهدي هذه الرّواية إلى مدينتي الأمّ دمشق... التي غادرتها ولم تغادرني. يوم رحيلي صرختُ في وجهي: "أمطري حيث شئتِ فخراجك عندي". وتعترف أن هذه الرّواية هي الجزء الثاني للرواية المستحيلة، في صياغتها الرّوائية لسيرتها الذاتية. (غادة السّمان: يا دمشق وداعاً، فسيفساء التمرد. صفحة الإهداء، والصفحة 9).

تسخر بطريقة غير مباشرة من هذا المجتمع الّذي يبيح للرجل كلّ شيء ولا يحاسبه، بينما يقف بالمرصاد للمرأة ويسلبها حقوقها المشروعة بصورة فجّة.

إنّ **غادة السّمان** لا تنفكّ تناضل في جلّ كتاباتها من أجل استعادة تلك الحقوق، لا بالوقوف ندّاً للرّجل، بل بالوقوف مع أخيها الرّجل لمحاربة كلّ أشكال القهر والتّخلف. إذ «في أدبها فضّت حجب "التابو" والمحرمات الموروثة من العصور الظلامية القديمة والّتي شكلّت قيداً على حرية الإنسان، وشلّت حركيته الاجتماعية والفكرية... وأرست منهجاً تقدمياً، تحررياً، إنسانياً، حضارياً يعيد الإنسان إلى إنسانيته المستلبة ويكسبه حقيقة كينونته» [1]. إنّها الكاتبة الجريئة في حواراتها، وإبداعاتها صامدة ضدّ كلّ المغريات، مهمّتها تكمن في قولها: «أقضم الأبجدية كتفاحة، واهرب من الأفعى، وأنا أراود الحبر عن نفسه» [2].

ب ـ جماليّات السّخرية في ليلة المليار.

يعيش الإنسان في زمن الحرب، زمناً لا معقولاً حيث يقتتل فيه الإخوة، بينما العدوّ الحقيقي يرتع بينهم. لهذا تفتتح الرّوائية روايتها بمشهد لا معقول يتمثل في لغة السّحر والشعوذة الّتي تدخل المرء إلى عالم مجهول غامض، عبر الإيقاعات الغربية لحروف السّحر. فها هو السّاحر/الشيخ "وطفان" يدمدم بتعاويذه على طول الصّفحتين الأوليين للرّواية قائلاً:« هيراش هيروش... طيطوش عمارش قيروش مرنولش أجب يا ناصور واحضر لي في مكاني هذا بالسمع والطاعة... عزمت عليّكم يا معشر الجن... أين الأحمر أين أبو القاسم الأصفر أين أو الوكير الأغير... بطبطيقوش مشكلّاش الوحا الوحا العَجَل العَجَل الساعة الساعة...» [3]. هي لغة مبهمة وطلسميّة تحكّمت إلى حد كبير بعقول ووجدان شخصيات كثيرة في الرّواية، وأدخلتها في الوهم، وكأن السّاردة ههنا تتعمّد السّخرية العميقة من هذه اللّغة الّتي أنشأت عالماً اتكالياً بائساً يُغيّب الحقيقة، ويقتل الوعي، وتكمن المفارقة السّاخرة في أنّ هذه اللّغة (لغة السّحر) لم تتبناها الشخصيات الفقيرة في الرّواية، بل هي لغة احتكرها الأغنياء بأموالهم "كرغيد الزهران"، لذلك ما من سبب يدعو إلى الغرابة في سلوك هذه الشخصيات الّتي انسلخت عن الوطن الأمّ لبنان، وانشغلت وتلهّت بتكديس الثروة. فمنهم «زعماء (تقاعدوا) ومعهم نصف خزينة بلدهم، رجال أعمال غامضو المهنة والدّخل قذفت بهم

1 ـ سمر يزبك، غادة السّمان، المهنة كاتبة متمردة، ص 56.
2 ـ غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 240.
3 ـ ليلة المليار، ص ص 7 ـ 8.

موجات بحر النّفط في السبعينات إلى شواطئ أوروبا. مفلسون لم يشِع أمرهم بعد يحاولون صيد فرصة نجاة بصنّارة الأجواء العهرية الرّاقية» [1].

إنّ فئة من الأشخاص بتلك الصّفات لا يمكنها أن تتعايش مع الفقراء والبسطاء في الوطن، وإن عاشت في الوطن فسيُحدث ذلك مفارقة، ويُكَرّس جوّ كرنفاليّ قاتمٌ. وهذا ما أشار إليه **عبد الرحمان منيف** حين قال: «إنّ التّناقض في الواقع العربي أحد أهمّ صفاته، وواقع مثل هذا لا بدّ أن يُفجّر الصّراعات، وأن يجعل السلّم الاجتماعي مستحيلاً، خاصّة وأنّ الصّمم والتّخلّف من صفات الطّبقات المسيطرة، بحيث لا يُتاح - ضمن وضع مثل هذا - إيجاد صيغ للتعايش والتفاعل»[2]. وهو الواقع نفسه الّذي انتقل إلى بلاد الغربة - سويسرا - مع شخصيات الرّواية، وما تمثّله من طبقات اجتماعية وفكرية وعقائدية وأطياف إيديولوجية.

- الخطاب السّاخر وتراجيديا الحرب.

لقد عكست **غادة السّمان** أجواء الحرب الأهلية اللّبنانية والاجتياح الإسرائيلي لجنوب لبنان في **ليلة المليار** بكثير من السّخرية اللاّذعة والتّهكم والهزل الطّافح باللاّمبالاة والنّظرة السوداوية القاتمة لتداعيات الحرب. وأول وصورة في هذا المضمون تمثلت في لهجة الاستنكار الحادة من "خليل الدرع" للطّوائف السياسية المتناحرة في لبنان، والّتي كان الأجدر بها أن توحّد قواها لمواجهة الاجتياح الإسرائيلي. فهو يستنكر من خلال مقارنة ضمنية بين موقفين متعارضين إلى حدّ التصّادم، فهناك «حمقى يتابعون باسترخاء ترف ألاعيبهم في أسواق (السياسة)، وخياناتهم الّتي يبرّرها لهم (إستراتيجياً وتكتيكياً) كتبة محترفون مأجورون، دون أن يتوقّفوا جميعاً لحظة ليرقبوا الموت المعدنيّ القادم من الأعلى لتدمير رقعة الشطرنج البيروتية... وإبادتنا جميعاً »[3]. لقد اجتاحت "خليل الدرع" رغبة مجنونة بالتوقّف في عرض الطريق، بعد أن هرب إلى المطار من القصف العشوائي الإسرائيلي، ليقول «رأيه الصريح» [4] للإخوة المتقاتلين بعنف رهيب فيما بينهم و«يمسك فوهات رشاشاتهم ويزيحها بأصابعه إلى الأعلى...إلى حيث كان يجب تصويب نيرانها...» [5] إلى طائرات العدو. إلاّ أنّه أفصح عن رغبته تلك بضحكة هستيرية [1] مرتفعة. ليأخذ

1 - ليلة المليار، 47.
2 - عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، ص 379.
3 - ليلة المليار، ص 10.
4 - المصدر نفسه، ص 12.
5 - المصدر الصفحة نفسها.

الضّحك هنا مجرى مغايراً، ابتعد عن الفكاهة واقترن بالتّشويه والمسخ، فيكون ضحك "خليل الدرع" في هذا المقام «ردّاً مجتمعياً على سلوك طافح بالوقاحة» [2]. على حدّ قول **برجسون**

وهناك صورة أخرى تضاف إلى المشاهد والمواقف السّاخرة التراجيدية الّتي عكستها الحرب، تمثلت في مشهد هزلي ساخر «لامرأة مزخرفة بالذّهب والمساحيق تصرّ على الصعود إلى (باص) الدّرجة الأولى لا السياحية» [3]. وتكمن المفارقة السّاخرة في أنّ إصرار هذه المرأة جاء متزامناً مع القصف الجوي الإسرائيلي لمطار بيروت، ولهياكله وطائراته، وحتى الحافلات (الباصات) الّتي يستقلّها الركّاب لبلوغ مدارج الطّائرات. فكان ردّ السّاردة على هذا المشهد تهكمياً حادّا حين علّقت قائلة: «ألم يخبرها أحد أنّ الموت (درجة موحّدة)؟ »[4]. وهذا ما خلق رؤيتين صادمتين بين واقعية المشهد وفجاجته وبين صوت السّاردة السّاخر الّذي يهزأ ويدعو المتلقي إلى السّخرية من هذا الوجود واستنكاره واتهامه.

وتجلّت سخريّة السّاردة، أيضاً، من موقف ركّاب الطّائرة الّذين ينتظرون في القاعة الزجاجية للمطار، طائرتهم الّتي ستتّجه بهم إلى قبرص هرباً من جحيم لبنان. فرغم الانفجارات المدوّية والطائرات المحترقة، إلاّ أنّهم وقفوا أمام الجدار الزجاجي للقاعة يرقبون الانفجارات ويشاهدون الموت الجهنمي المعدني يجتاح المكان، عوض البحث عن مكان آمن يحميهم من أيّ قنبلة أو رصاصة طائشة أو شظيّة غادرة. وموقف كهذا دفع بالسّاردة إلى التّساؤل بسخريّة مريرة: «أهذه شجاعة أحياء أم لامبالاة أموات؟ هل ألفنا الموت حتى لم يعد ليثير فينا أكثر من شهية التأمل؟ أم صرنا نشتهيه ونطارده وندعوه لمسح عيوننا الممزّقة برحمة ظلماته؟ »[5]. فنحن هنا أمام موقف هزلي مرعب يتّجه نحو "مملكة الروعة الموحشة"[6].

تسخر السّاردة سخريّة عميقة من هشاشة العلاقات الاجتماعية والإنسانية بين ركّاب الطائرة الّتي «تحلّق فوق قبرص» [7] بعد أن نجت من القصف. فبالرغم من أنّ كلّ واحد منهم ينحدر من طبقة اجتماعية معيّنة. إلاّ أنّهم تحوّلوا إلى أسرة واحدة بمجاملات وقبلات وعناق متبادل بمناسبة النّجاة

1 - ليلة المليار، ص 12.
2 - فيصل درّاج، نظرية الرّواية، ص 300.
3 - ليلة المليار، ص 14.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 15.
6 - ميجان الرويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 204.
7 - ليلة المليار، ص 16.

من الموت المحقق. غير أنّها «أسرة واحدة ستقتتل بعد لحظات على الخروج من باب النجاة لو هوت الطائرة إلى البحر مثلا» [1]. إن صوت السّاردة يعرّي تلك العلاقات ويفضح هشاشتها في جو كرنفالي طافح بالسّخرية. كما أنّه صوت ناقد يهاجم هجوماً حادّاً ومملوءاً بالتحقير والانتقاد، يصبّ فوق رؤوس الرّكاب، ويفضح نفاقهم الاجتماعي المؤقت. فكلّ واحد منهم سيظهر على حقيقته بمجرد أن تطأ قدماه أرض أوروبا.

نرحل في آخر مشهد تراجيدي ساخر عن تداعيات الحرب، مع "كفى البيتموني" زوجة "خليل الدرع"، وهي مسترخية في مقعدها الوثير في الطائرة المحلّقة، فقد نجحت في إقناع زوجها، ذي المبادئ في حبّ الوطن والتضحية من أجله، بمغادرة بيروت بواسطة دموعها، وذكرى ابنتهما "وداد" الّتي قُتِلتْ برصاصة الأخ لا العدوّ، وطفليهما "فادي" و"رامي" اللّذين تخشى عليّهما نفس مصير أختهما. فهي تعترف أنّها أحبّت "خليلاً" وتزوجته دون رضا والدها، لأنّه رجل «رائع لا يقول إلاّ الصّدق» [2]. إلاّ أنّ المصائب الّتي تعرّضت لها أسرتها كانت نتيجة مباشرة لإصرار "خليل" على قول الصّدق مهما كلّفه ذلك. فهاهي تسخر من مبدأ زوجها بمرارة حدّ اليأس وهي تحدث نفسها «... إصرار هذا الأحمق على قول الصّدق أو ما يتوهّمه صدقاً أينما كان كيفما كان... مطالباً بـ "حرية في الحوار"! الأحمق! من يحاور متراساً؟ من يحاور خبراء تعذيب وأمراء طوائف السّادية؟» [3]. إنّ صوت "كفى" السّاخر يفصح عن شخصيّة هشة تخلّت عن مبادئها في حبّ زوجها، فبمجرد تبدّل الظروف تبدّل حبّها "لخليل" وتحول قول الصّدق في نظرها إلى حماقة غير محمودة العواقب.

إنّ الحرب الّتي صوّرتها **غادة السّمان** في **ليلة المليار** قلبت الموازين وأثّرت في العلاقات والحيوات، وخلقت تناقضات ومفارقات، وعرّت وجوهاً، وكشفت عن أسرار ما كانت لتتكشف لولا الحرب. ولعلّ أكبر مفارقة تمثلت في بداية الرّواية بمشهد فرار خليل وأسرته إلى الغربة من جحيم الوطن، ونهايتها بمشهد فرار خليل وأسرته إلى الوطن من جحيم الغربة.

1 - ليلة المليار، ص 16.
2 - المصدر نفسه، ص 19.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- الثنائيات الشّخصيّة السّاخرة في ليلة المليار.

لقد صوّرت **ليلة المليار** الإنسان الّذي يعيش في عالم لا يتوافق مع طموحاته وتطلّعاته، خاصّة في العالم العربي حيث المسافة بين المواطن والشروط الحقة الّتي تؤهله لهذه الصفة شاسعة في معظم الأحيان، مسافات متعدّدة تفصل الإنسان عن أشياء كثيرة تحقق الضعف والانسحاق الّتي تعيشها الشخصيات، وإعلانها عجز الإنسان البسيط أمام قدر دنيوي يمزّقه، ويوزّعه على جميع لحظات المعاناة. وبالتالي يغدو هذا العالم مصدر سخريّة تراجيدية تغذيها جملة من المفارقات والتناقضات على صعيد الشخصيات في إطار تعدد صوتي لافت.

نعايش في **ليلة المليار** شخصيات متنوّعة الهموم والانتماءات [1] وبفضل هذا التنوع استطاعت الرّوائية أن تجسد الصّراع بينها، وتبرز التّناقض الفكري والإيديولوجي والتنافر الاجتماعي بينها، الشّيء الّذي خلق جواً متوتراً مشحوناً بالسّخرية والتشويق. وهذا ما جعل الرّواية ساحة تعددت فيها الأصوات، وتصادمت فيها الإيديولوجيات. ولعل هذا الأمر كفيل بجذب المتلقي إلى فضاء الرّواية، وكأنّه فضاؤه الخاص، فيتحوّل صراع الشخصيّة الخاص إلى صراع يمزّق أعماق المتلقي.

نعثر على جملة من التناقضات الّتي طبعت شخصيات الرّواية، يمكن إدراجها في ثنائيات. ففي كلّ ثنائية شخصيتان مترابطتان بصورة ما، إلاّ أنّهما متناقضتان حدّ التّصادم، مما يجعل تلك الرّابطة بينهما ضرباً من العبث، ومدعاةً للسّخريّة. وقد تمثلت تلك الثنائيات فيما يلي:

•- خليل الدّرع/ كفى البيتموني

يعتبر "خليل" شخصيّة محورية في الرّواية، تماهى صوتها في بعض الأحيان مع صوت الرّوائية، مثلما اعترفت بذلك **غادة السّمان** بوجود علاقة بينها وبين أبطالها وبطلاتها، ولكنهم في الوقت نفسه كائنات مستقلة، تعيش حياتها بمعزل عن قراراتها المسبقة. وهي شخصيّات تملي إرادتها المستقلّة كأيّ كائن حيّ حرّ[1]. وقد أشار **ميخائيل باختين** إلى ضرورة هذه الاستقلالية بين المؤلّف والشخصيّة حين عبّر عن مفهوم البطل ووعيه بقوله: «إنّ الوعي الذاتي بوصفه فكرة فنّية مسيطرة في بناء صورة البطل يعتبر بذاته كافياً من أجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفنّي، ولكن بشرط أن يقوم البطل -بوصفه واعياً ذاتياً - بالتعبير عن نفسه فعلاً؛ أي بشرط أنْ لا يندمج مع

1 - تقول غادة السّمان عن ذلك: "... مع ليلة المليار لجأت الى الارشفة لضبط الشخصيات الكثيرة التي كانت تتدفق على راسي، كتلك الموجودة في أجهزة المخابرات" (غادة السّمان، حكايات حب عابرة، ص 118).

المؤلّف، شرط أن لا يصبح بوقاً لإيصال صوت المؤلّف... وما لم يُقطع الحبل السُرّي الّذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملاً أدبيّاً بل وثيقة شخصيّة» [1].

يدعو **ميخائيل باختين** من خلال هذا الموقف إلى ضرورة استقلالية البطل والشخصيّة الفنّية عموماً عن مؤلفها، حتى يمكن التّعامل مع العمل على أساس أنّه عمل فني خاضع لمعياريْ القبح والجمال، لا على أساس أنّه عمل شخصي تحكمه الذّاتية والصّوت الأحادي. ويضيف في نفس السّياق: «إنّ الحياة الحقيقية للشخصية لا تدرك إلاّ عن طرق التغلغل الحواري، الديالوجي، فيها. هذا التغلغل الّذي يكشف له الحياة الحقيقية عن نفسها بحريّة وكردة فعل عليّه» [2].

"كفى البيتموني" هي أيضاً شخصيّة محورية تربطها "بخليل الدرع" علاقة زواج غادرها الحبّ منذ زمن، فقد تلاشى واندثر الحبّ بينهما بمجرد اندلاع الحرب الأهلية اللّبنانية. يظهر "خليل" على طول الرّواية شخصيّة تسيطر عليّها ما يعرف بحالة: «الشّجن الشّامل» [3]، المتمثل في مشاعر الأسى وخيبة الأمل، وعدم الرّضا؛ وهي مشاعر يتقبلها بفتور كجزء من واقع الحياة الّذي تفصله هوّة سحيقة عن الصورة المتخيّلة المثالية؛ شخصيّة تعاني التمزّق في الوطن وفي الغربة.

أمّا "كفى" فتمثل نموذج المرأة الانتهازية، وهي تعبد لشهواتها وغرائزها، تسعى وراء الجاه والمال على حساب أسرتها وشرفها، وهي من نوع الشخصيّة المستقلة الّتي «لا تتطور وتفتقد التركيب ولا تدهش القارئ أبداً بما تقوله أو تفعله وتكمن الإشارة إليها كنمط ثابت» [4]. تميّزت بالضّحالة والسّطحية والبلادة في تفكيرها واستيعابها للأشياء والأحداث. ففي خضمّ القصف والدّمار الشّامل في المطار كان هاجسها الوحيد هو البحث عن محلّ يبيع السندويشات! [5].

ولعلّ من أبرز ما يدل على التناقض الطافح بالسّخرية بين "خليل" و"كفى" حينما جلسا جنباً إلى جنب في الطّائرة المتجهة إلى قبرص، وكلّ منهما غارق في تفكيره يحدّق بعينين زائغتين في شريكه. "فكفى" تحدّث نفسها: «الأثرياء لطفاء ينامون جيداً ويأكلّون جيداً ويجدون بالتّالي الوقت والمزاج لتذوق امرأة جميلة مثلي ورعايتها...النّاس الّذين تضمهم هذه المقصورة هم الّذين أتمنى أن

1 - ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 72.
2 – المرجع نفسه ، ص 84.
3 - فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص 84.
4 - ليلة المليار، ص 212.
5 - المصدر نفسه، ص 15.

يحيطوا بي وأعيش معهم بقيّة أيامي» [1]. أما "خليل" فكان صوته مناقضا لصوت زوجته وهو يحدّث نفسه: «النّاس الّذين تضمهم هذه المقصورة هم الّذين أكره أن يحيطوا بي، أو أعيش معهم بقيّة أيامي... ولكن ها أنا داخل "كبسولة" واحدة مع "نديم الغفير" الرّجل الّذي احتقرُ كلّ ما يمثله من "اللاّقيم" الرّجل الثّري النّاجح المغترب السّاطع الّذي يبيع كلّ شيء الأسلحة والنّساء والشعوب والطائرات والنّفط... ورفاق المقصورة لهم كلّهم وجه "نديم الغفير"... والمقصورة ستظل تهيم بنا في الفضاء وبأبدية مديدة من الإذلال لي...» [2].

يمكن أن نتصوّر إذن تلك الحياة الهزلية والمأساوية الّتي يعيشها كلّ من "خليل" و"كفى" تحت سقف واحد والّتي يطبعها التنافر في نمط التفكير وفي طبيعة الاهتمامات وأسلوب الحياة، فحتى نظرتهما إلى العلاقة الجنسية مختلفة. "فكفى" غير مهتمة بالحالة النفسية لزوجها، ما يهمّها هو أن يشعل نيران المباهج في جسمها ويشبع رغبتها. لكن "خليل" الّذي قهرته الغربة وأذلّته، يأتي صوته ذليلاً حين عجز عن اختراق قلعة زوجته: «إنّي آسف... لا يجرؤ على إشعال النّور، لا يجرؤ على رؤية خيبة وجهها. تنهره: «حاول ثانية، يضمّها إليه، فتنغرس في صدره كُتلتا الأسلاك الشّائكة في موضع صدرها. مهزوم أمام أبواب جسدها المدينة...مهزوم أمام قلاعها الشّهية...مهزوم وقد استحالت امرأته إلى جديلة أسلاك شائكة...» [3].

يمكن تسمية هذه العلاقة بينهما بالنّشاز والّذي هو: «عدم التّناسق سواء أكان صراعاً أم صداماً أم خليطاً من التباين أم ربطاً للأضداد» [4]. وهي بالضبط نمط العلاقة الّتي ستربط "خليلاً" "بكفى" في غربتهما؛ إذ «ماذا تفعل امرأة جميلة مثلها، تشتعل شهوة وحياة حين يعجز وزجها عن تلبية حاجاتها النّارية لمدة خمسة أعوام متوالية؟ ماذا تفعل أيّة امرأة نهمة إلى الحبّ وجسد زوجها مجاعة قحط؟ ... وقد أجّجت حياة الكسل المترف في الفندق الفاخر شهواتها، والفراش الكبير يحتل نصّف مساحة الغرفة. وزجها يتقلّص حين ينام إلى جانبها مثل نملة صغيرة تختبئ تحت الوسادة... متزوجاً من همومه وهواجسه السّياسية» [5]. لتتطور العلاقة فيما بعد إلى خيانة مشروعة في نظر "كفى".

1 - ليلة المليار، ص 19.
2 - المصدر نفسه، ص 21
3 - المصدر نفسه، ص ص 102 - 103.
4 - ميجان الرويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 204.
5 - ليلة المليار، ص ص 174 - 175.

•- صخر الغنمالي/ هلال الغنمالي.

لقد ظهرت هاتان الشّخصيتان الأساسيتان اللّتان تربط بينهما علاقة قرابة (هما أخوان توأمان) متناقضتين، ومتصادمتين، خَلقتا بحوارهما معاً[1] جوّاً ساخراً تراجيدياً، يتراوح بين لعبة التّخفي والظهور. فـ"صخر" شخصيّة تختفي وراء قناع الدّين لتبرير سخافاتها وقذاراتها، محاولة إقناع الآخر بصحة سلوكها، وكأنّ ما تقوم به هو المنطق السليم. أما شخصيّة "هلال" فهي صوت يفضح الآخر ويحذّره من عواقب سلوكاته المشينة. ومن ثمّ نكتشف تلك المفارقة العجيبة بينهما، رغم أنّهما توأمان. ومعروف عن التوائم أنّهم أشخاص منسجمون فكرياً ونفسياً مع بعضهم إلى حدّ كبير، لكن بالنسبة "لصخر" وأخيه التوأم "هلال" فالأمر ليس كذلك البتّة، حتى في دلالة اسميهما نلمس هذه المفارقة السّاخرة السوداء. يوحي إسم "صخر" بدلالة القوة والجبروت والسّطوة والقسوة؛ وهي الصفات الّتي اتسمت بها فعليّاً شخصيّة "صخر الغنمالي". أما اسم "هلال" فتوحي بالصّفاء والنقاء والوداعة والرّقة. وهي الصفات الّتي ميّزت شخصيّة "هلال الغنمالي".

لقد حاولت **غادة السّمان** أن تتجاوز، بحسها الفنّي، الصورة النمطية ذات الدلالات السلبية لشخصيّة الرجل الخليجي الثري الّتي جسدها "صخر" وابنه "صقر"، إذ قدّمت شخصيّة "هلال" في صورة مشرقة؛ فهو رجل دين يهمّه بناء الوطن على أسس الإيمان والعلم، بعيداً عن البذخ والتّرف والمجون الّذي يحترفه أخوه "صخر"، فقد بلغ به التّرف والبذخ درجة الهوس حين أحضر ناقة لتعيش في جنيف، فيسخر منه أخوه "هلال" ويلومه بحسرة قائلاً:« لماذا تصرف الأموال لتحويل جنيف إلى شبيهة بأرض الوطن وتجعل منّا سخريّة للغريب بدلاً من إنفاقها لتحويل أوطاننا إلى جنّات كجنيف؟»[2]. ولعلّ المقطع التّالي من حوار الشّخصيتين يُفصح عن صورتين متقابلتين بين ملامح إيجابية تصارع ملامح سلبية، فيبدو صوت "هلال" واعياً، أما صوت "صخر" أرْعنًا ومستفزّاً : «وبدا أنّهما يتابعان شجاراً...

- حتّام هذا الضلال؟
- ... أنا حرّ بمالي أنفقه كما أشاء
- لستَ حرّاً في إيذاء الجماعة. أسلوبك في الإنفاق مذبحة جماعية!

1 - ليلة المليار: الحوار كاملاً بين هلال وصخر من ص 165 إلى 168، ومن ص 289 إلى ص 292.
2 - المصدر نفسه، ص 290.

- أنا حرّ ما دمتُ لا أخالف القوانين.
- أنت تخالف وروح الشرائع. سيبدّل النّاس القوانين لتطال أشخاصا أمثالك.
- أنا حرّ...
- لستَ حرّاً. الموبقات الّتي تقترفها تؤذيك وسواك في آن!
- إنّ الله غفور رحيم...
- النّاس لا ترحم، ولا تغفر، لقد تعبوا من أمثالك. وإذا لم نقوّمك بأنفسنا سيفعلون هم ذلك، لقد لوّثتَ اسم الغنمالي بالعار! ...
- لماذا الفضائح؟ أنكح بالحلال...وما ملكت بيميني...النّساء في الدّنيا زوجات فاضلات أو عاهرات...وأعامل كلّاً كما تستحقّ.
- لا تكفر...لا تخبّئ بشاعة أفعالك خلف المقدّسات...لماذا تراوغ؟ لم يعد أحد يجهل حقيقة ارتباطاتك... صفقاتك وثرائك...الصّحف الغربية تلهج بفضائحك...ابنك الأكبر يرفض أن يزورك، ويدعو أن يهديك الله بعد كلّ صلاة. عيون النّاس كلّها تفتّحت على صفقاتكما غير اللائقة وشريكُك رغيد» [1].

لقد أبدت **غادة السّمان** تبرّمها من أولئك المبذّرين الّذين نسوا إخوانهم العرب المذبوحين بيد العدوّ، ليصبحوا بتبذيرهم أعواناً للعدو، وسنداً له من حيث يدرون أو لا يدرون. وهذا الصراع يمكن معايشته يومياً بصورة ساخرة وتراجيدية بين رؤية مهمومة بهمّ الأمة ناضجة، ورؤية تافهة وغارقة في متعها وملذاتها الشّخصية. ولسان حال الشخصيّة "هلال" خير دليل عندما يطلب من "خليل" أن يترجم الصحف لأخيه "صخر" وابنه "صقر" ويقرأ لهم: «اقرأ لهم وترجم... حدثهم عن سعادة مدير الفندق الشهير (حيث يقيمون) ... أنّه تبرّع لإسرائيل من أموالنا... أنّهم يقتلون العرب في بيروت بأموالنا الّتي نبذّرها» [2]. وأيّ سخريّة مُرّة سيشعر بها المرء عندما يعي أنّه هو من قدّم الأداة للجلاّد ليجلده؟

1 - ليلة المليار، ص 166.
2 - المصدر نفسه، ص ص 290 - 291.

•- نديم الغفير/ دنيا

يعتبران من الشّخصيات الأساسية في الرّواية، تجمع بينهما علاقة الزواج الّتي غادرها الحب من غير رجعة. هذه الثّنائية من خلال خصوصيات شخصيتيها تتعارض مع ثنائية (خليل وكفى). ف"نديم" شخصيّة تتصف بالدّهاء والمكر، تسعى وراء الثروة بشتى الطرق، فهو «ذلك الشّخص الخطر الّذي يلعب دور الصعلوك منبوش الشّعر... يرتدي الصّندل مع اليساريين ويحمل (الكلاشن) مع الثوّار، يُغنّي الموال مع ضيوفنا العرب...وينشد الأوبرا مع شريكه الإيطالي...وماذا يخفي تحت هذه الأقنعة كلّها. أم أنّ هذه الأقنعة هي تقمّصات متعدّدة لوجهه الحقيقي...؟» [1]، مثلما وصفته زوجته "دنيا" الّتي تعكس شخصيّة المرأة من نمط «الشخصيّة الممتلئة» [2] الّتي لديها مقدرة على الإدهاش بطريقة مقنعة، فهي ليست من الشخصيات الجاهزة المخزونة، وليست مجرد نمط عام، مثلما هو الحال في شخصيّة "كفى".

وبسبب الطبيعة الحربائية لشخصيّة زوجها "نديم" الّتي تتلوّن بحسب مصالحها التجارية، ولا تستقر على مبدأ، تظهر "دنيا" شخصيّة مهزوزة يلازمها التوتر والقلق وعدم الشّعور بالأمان. وهي الّتي كانت قبل الزواج فنّانة مرهفة تداعب فرشاة الرسم. إلاّ أنّ مؤسسة الزواج دجّنتها، وجعلت منها امرأة مخدّرة، تعيش في صراع يومي مع نفسها، فهي تعيش كإنسان فقد ذاته عندما استسلمت للشّهرة والمال، إلاّ أنّها ستصحو من تخديرها لتتخذ قرارها في الحياة. إنّ حياتها مع "نديم" تبعث على السّخرية والشفقة في آن، فمتى كان الفن صديقاً للثروة؟ فهي لم تجلس وإياه منذ قرون [3]. وها هي تعترف قائلة: «وأتأكد من أنّني أمقته... لقد عبث بحياتنا معاً، باعنا للصّنم الذّهبي... لربّ الآلة... لا خلاص لي إلاّ باختفائه... بموته... اللّعنة عليّه...ليته لا يعود... ليته يحترق في طائرته...» [4]. لكن يأتي صوت السّاردة ليسخر ويتهكم من هذا الاعتراف. فبمجرد دخول "نديم" البيت (القصر) متهلّلاً ومرحِّباً بضيوفه، تركض "دنيا" لترتمي على صدره وهي تقول: «كم أنا سعيدة لأنّكَ هنا» [5].

1 - ليلة المليار، ص 46.
2 - فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص 213.
3 - ليلة المليار، ص 44.
4 - المصدر نفسه، ص 46 -47.
5 - المصدر نفسه، ص 47.

قدّمت السّاردة صورة فنية عميقة عمق الحمولة السّاخرة الّتي تحملها عن لقاء "نديم" "بدنيا"، والّذي يشبه ويحاكي في رتابته «لقاء فرشاة الأسنان بالشّفتين» [1]. وقد اختارت **غادة السّمان** اسمي الشخصيتين بما لهما من حمولة دلالية لتوحي بالتناقض الفج بينهما. فاسم "دنيا" يدلّ على التنوّع والتغيّر ويحفّز على مواصلة الحياة بعيداً عن العبودية والآلية والرتابة. أما "نديم" فيعني الندامة، أي المرافقة، فهو مرافق ونديم وفيّ "لرغيد الزهران" يفعل كلّ ما يأمره به من دون أن يكون له رأيه الخاص، أو يبدي اعتراضه [2]. فقد باع نفسه لشيطان المال وماتت إنسانيته على مذبح جشعه وشهواته. إنّ هذه الثّنائية تصور بعمق ساخر وتراجيدي هشاشة العلاقات الزوجية الّتي لا وجود لتكافؤ فكري وثقافي وإيديولوجي بين طرفيها. فهي محكومة في النهاية بالفشل لا محالة.

•- نسيم/ صقر الغنمالي.

هي ثنائية أخرى تعبّر عن الواقع المرير واللاّالعدالة الاجتماعية الّتي تدعو إلى السّخرية السّوداء التراجيدية. إنّه واقع يتأسّس على الضّعف والاستغلال، فـ"نسيم" شاب عربي مثقف حاصل على شهادة في الدراسات الإنسانية. اضطرته ظروف المعيشة القاسية في لبنان إلى مغادرة الوطن باتجاه "جنيف" ليعمل «سفرجياً لثريّ بجنيف» [3]، بوساطة من "نديم الغفير". وقد تحمّل الذلّ والهوان من سيّده الثري "رغيد" من أجل أن يكمل دراسته في الجامعة سرّاً، بعد أن نصحه "نديم" بذلك «شرط أن تعملها سراً، فالثري الّذي تعمل عنده لا يحب "المثقفين" إذا ضبطك تدخّن الحشيش سيضحك. تشمّ الكوكايين يشجّعك ولا يشاركك. أما إذا ضبطك طالباً جامعياً في "كلّية الدراسات الإنسانية" يا ويلك...» [4]. فكلّ ذلك الذل والهوان من أجل أن يتمكن من إرسال راتبه الشّهري لإخوته كي يتعلموا. فقد كان في بيروت ربّ الأسرة ومعيلها قبل أن يبلغ سنّ الرّشد «العلم. كلّنا يتعلّم. يتعلم في الجامعة. يتعلم صنعة، لكنه يتعلم. ممنوع العمل (مرتزقة) في المليشيات براتب... ممنوع الانضمام إلى الميليشيا السائدة الّتي تدفع وحين تهزم نبذل (معتقداتنا) وننضمّ إلى الميليشيا المنتصرة ونقبض منها» [5].

1 - ليلة المليار، ص 47.
2 - المصدر نفسه، ص، ص 72- 75 (حوار رغيد مع نديم).
3 - ليلة المليار، ص 61.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"نسيم" هو نموذج للشّاب العربي الطّموح ذي المبادئ، والمكافح من أجل لقمة عيش "نظيفة"، لم تقهره ظروف الحرب في لبنان ولا قساوة وذلّ الغربة في جنيف. لأنّه سطّر هدفه منذ البداية، ويعمل جاهداً على تحقيقه. أما شخصيّة "صقر الغنمالي" فهي على النّقيض تماماً، تمثّل شخصيّة الشّاب العربيّ الثّري المستهتر الّذي ينفق ثروات تعادل ميزانية دولة على خلاعته ومجونه وملذّاته، وكلّ ذلك بمعية والده "صخر الغنمالي". ولعل من أبزر مظاهر استهتاره ومجونه حين قال "لخليل": «سآخذك إلى بيت الحريم...كنّا نحتفظ بمعظمهن هنا، والدي وأنا شراكة فيما بيننا وبعض إخوتي وضيوفنا» [1]. فهو يحيا حياة تافهة جدّا، لم يستغلّ ثروته، بل ثروة والده، في إكمال دراسته في جنيف، ولم يخجل من نفسه وهو يعترف "لخليل" أنّه: «خريج جميع كلّيات سويسرا...طرداً؟!» [2]. وهو يتباهى أمامه بمعرفته التّزلج وركوب الحصان، وقيادة الهليكوبتر، وإرضاء حريم بأكمله في ليلة واحدة، ولعبة البوكر. لكن لضرورات العمل وذلّ الغربة ردّ عليّه "خليل"، في صمته ساخراً منه وبأنّه «تافه ومغرور ويجب إرساله فوراً إلى معسكر تدريبيّ وإرغامه على حفظ خارطة وطنه العربيّ، ومعرفة النّسبة المرتفعة للّذين يعانون الجوع والفقر والمرض والقمع والأميّة فيه» [3]. ونلمس هذه المفارقة السّاخرة في دلالة الاسمين، فـ"نسيم" كإسم يوحي بالبراءة والنّقاء والحرية من كلّ القيود؛ فهو كالنّسيم الّذي يدخل البيوت والصّدور من غير استئذان، ومن دون ضجة.

فقد كانت حياة "نسيم" في قصر "رغيد الزهران" كالنّسيم الهادئ، فلا يكاد يُسمح له بغير كلّمتين هما: "حاضر-أمرك سيدي"، بينما في سرّه هو طالب في كلّية العلوم الإنسانية في جنيف. ويستغل كلّ فرصة عند خروجه من قصر - سجن "رغيد"- ليبحث ويطالع في المكتبات. أمّا "صقر" فهو اسم يوحي بطائر "الصّقر" ذي البصر الحادّ والحياديّ والّذي ينقضّ على فرائسه ويمزّقها في لحظة. فطباع "صقر الغنمالي" من اسمه. فهاهو يتابع كلامه مع "خليل" مزهوّاً متبجّحاً: «صحّتي ممتازة... بصري حادّ كالصّقر» [4]. فهو شخص لا تفوته شاردة في عالم التّجارة والصّفقات المشبوهة، وتصيّد الفرص.

1 - ليلة المليار ، ص 165.
2 - المصدر نفسه، ص 163.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه ، ص 164.

لقد خلقت ثنائية (نسيم/ صقر) مفارقة تراجيدية ساخرة عن الشّباب العربي المغترب ومواقفه من القضايا المصيريّة للوطن، وحجم المسؤولية الّتي اضطلع بها هذا الشّباب، وهذا ما زاد من ثراء أصوات الرّواية وعزّز من حواريتها.

•- ليلى السباك/ لِلِى سبوك.

تمثّل هذه الثّنائية الأخيرة شخصيّة واحدة هي "ليلى السّباك"؛ سكرتيرة "رغيد الزهران" الّتي تحوّلت فيما بعد إلى "لِلِى سْبوك". "ليلى" هي من أكثر الشّخصيات الّتي كانت تعاني صراعاً داخلياً في **ليلة المليار**، فهي لم تحسم بعد المعركة مع ذاتها، رغم أنّها تبدو للوهلة الأولى متأقلمة مع حياتها الجديدة، فهي المرأة الشّابة المطلّقة الّتي تعيش في جنيف، والمزاحِمة للرّجال صديقة/ حبيبة المناضل "أمير النيلي" الّذي أتعبها التزامه بقضية الوطن وتنظيراته عنه. أنّها «أصيلة مخلصة لا مبالية بالثّراء والمظاهر» [1] كما عرفها ووصفها "أمير" فهي تشبه "ليلى العامرية" في أصالتها وعراقتها. في حين يكتشف المتلقّي أنّها تعاني قلقاً مضنياً تحاول تغطيته بمظهر اللاّمبالاة.

ففي دكّان الحلاّق الفخم جلست مسترخية وثلاثة بشريّين يقومون على خدمة جسدها. إنّها تسخر من تحوّلها وتبدّل نمط حياتها «كنتُ أتضايق من اقتراب الحلاّق من جسدي حين يمشطني، ذلك الغريب الّذي لا أعرف وقد لا أطيق رائحة عطره أو عرقه وكنت أخجل من مدّ قدميّ لإنسانة أخرى لتقلّم أظافرها ما دمتُ لستُ مريضة ولا عاجزة. ها أنا اليوم ممدّدة بينهم كالجثّة المتأنّقة. وخَدْر غريب من اللاّمبالاة السّامة يسري في دورتي الدّموية أتأملهم ولا أبالي، وأتأمل وجهي في المرآة فيطالعني غريباً عنّي كأنّني أراه للمرة الأولى وأكاد اسأله: هل التقينا من قبل يا مدام للي؟»[2]. فبعد ما كانت امرأة مفعمة بالحبّ والحياة والحيويّة أصبحت كالجثة المتأنقة اللاّمبالية. وهي تعي أنّ حياتها عبارة عن حالة عبثية*. لقد اهتمّت السّاردة برصد التحوّلات النّفسية لـ "ليلى" والتّشوّهات الّتي طرأت على حياتها. بعد أن قررت قطع علاقتها العاطفية "بأمير" تصرّح بكثير من الثّقة قائلة: «تاريخي كلّه انتصار لهزائمي، وقد تعبت من ذلك. واليوم سأقف ببساطة إلى جانب

1 - ليلة المليار، ص 170.

2 - المصدر نفسه، ص 340 - 341.

* والعبث كمفهوم هو وعي الفرد للتّناقض بينه وبين العالم، يدفعه إلى النّهوض لمواجهته من خلال تحقيق قيم إنسانيّة فعليّة تعطي العالم معنًى. ونجد هذا الوعي لدى روائيين مثل **كافكا وألبير كامو** الّذي تطور العبث عنده إلى مذهب إنساني يدعو الفرد إلى إيجاد ملاذه داخل ذاته، وإلى التّحدي والتّمرد والخلق، واعتبار نفسه سيّد مصيره. (ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 124.)

رغيد المنتصر لا أمير حبيبي الميّت مع وقف التّنفيذ وحتى إشعار آخر...» [1]. وبإقبالها على حياة التّشيؤ، ونبذها لعالم القيم، تحوّلت إلى "لِلِي سْبوك"، وقدّمت القِرش الفلسطيني الّذي كان هدية مقدسة لها من حبيبها "أمير" "لرغيد الزهران"، فقد كان القرش رمز الانتماء للهمّ العامّ ونكران الذّات من أجله، باعتباره العملة الّتي كانت متداولة قبل النّكبة. لتعلن بذلك تحوّلها وانتماءها لعالم جديد يُعرض فيه للبيع كلّ ما يعتز به الإنسان من قيم ورموز. وهو العالم الّذي يمثله الثّري المشبوه "رغيد الزهران".

ولعلّ الجديد الّذي قدّمته **غادة السّمان** عبر هذه الشخصيّة يكمن في أنّها طرحت إشكالية السّلطة الاجتماعية الّتي تطبق على المرأة في بيئة غربيّة حيث تعيش بعيداً عن قيم مجتمعها، وتحاول أن تتبنّى قيم المجتمع الغربيّ. يحمل اسم "ليلى" دلالات رومانسية وأنثوية تعود بالذّاكرة إلى بطلة الحبّ العذري "ليلى العامرية". بينما "ليلى السّباك" فعلى النّقيض تماما من تلك الدّلالات، فقد بدت أقرب إلى الآلية وهي تدوس على مشاعرها، وتعيش من أجل جمع مزيدٍ من المال إذ «لا تستطيع المرأة أن تملك في هذا العالم غير رصيدها المصرفيّ» [2] كما كانت تحدّث نفسها. ويبدو أنّ السّاردة ترفض هذه الشخصيّة رفضاً واضحاً، لذلك تدفعها إلى معاقبة نفسها بالانتحار في النّهاية «...إذ اصطدمت بشاحنة كبيرة وهي مندفعة بأقصى سرعتها عكس اتّجاه السّير» [3]. شكلّت شخصيّة "ليلى السبّاك" الّتي عاشت حياتين مستقلتين ومتناقضتين مفارقة ساخرة أدّت بها إلى نهاية مأساوية وتراجيديّة.

لقد عملت **غادة السّمان** على خلق حوارية عميقة من خلال الكمّ الهائل من الشّخصيات الّتي تدفقت على الرّواية. فكلّ شخصيّة فيها، تقريباً، تدخل في صراع فكريّ واجتماعيّ وإيديولوجيّ نقيض مع شخصيّة أخرى، الأمر الّذي فتح الرّواية على تعدّد صوتيّ بدا فيها صوت السّاردة أكثر حيادية فاسحة المجال للشّخصيات تتفاعل وتتصارع فيما بينها، من خلال ما تمثله كلّ شخصيّة من وجهة نظر صوتية.

3 - ليلة المليار، ص 341.
2 - المصدر نفسه، ص 342
3 - المصدر نفسه، ص 486

ـ الخطاب السّاخر ذو الصّبغة الإيديولوجية.

تعتبر الكتابة عملية تحويل للّغة وتشكيلها؛ أي نقلها من وضع المادةّ الدالة إلى وضع تنتظم فيه من جديد داخل نصّ أدبيّ. فالكاتب يقوم بعملية تحويل اللّغة، فيدخل في سياق عملية إعادة إنتاج المعنى واللّغة. وتقوم الكتابة في مجمل أشكالها بإعادة إنتاجٍ للأيديولوجيا، وليس إنتاجها، لأنّها (أي الأيديولوجيا) موجودة قبل النّصوص، وهي تتخذ النصّوص وسيلة لظهورها. فالنصّ الأدبيّ كتابة تنظّم الأيديولوجيا وتعطيها بنية وشكلاً، ينتج دلالات جديدة ومتميّزة، تختلف في كلّ نصّ، وتبدو جديدة أصيلة، حيث إنّ كلّ نصّ يحمل تجربته الخاصّة ودلالاته المميزة. فالكتابة الأدبيّة تقوم «بتنظيم الأيديولوجيا ووضعها في شكلّ جديد هو النصّ الأدبيّ. هذا الأخير الّذي يعتبر إيديولوجيا أدبيّة تمشي على رجليها وتتجول في الأسواق وتقيم علاقات اجتماعية وتمارس الحبّ والقتل والصراع» [1]. وعلى هذا الأساس يمكن دراسة وتحليل الأيديولوجيا الأدبيّة الّتي ينتجها النصّ الأدبيّ وكيفية تمظهرها فيه، في إطار شكلّ مهمّ من أشكال هذا النصّ ألا وهو الرّواية.

لا يمكن تناول روايات **غادة السّمان** بعيداً عن أطروحاتها الإيديولوجيّة الّتي تعالجها بلغة روائية فنّية، وهي أطروحات تسعى من خلالها إلى تحليل الإيديولوجيات السّياسية والاجتماعيّة الّتي اصطبغ ويصطبغ بها العالم العربي، في ظلّ الظّروف السّياسية والاجتماعية والاقتصادية المتغيّرة. لقد أضفت الرّوائية على أطروحاتها الإيديولوجية لمسة من السّخرية اللاّذعة والسّوداء، مُبرزة حجم المفارقات المتنوّعة الّتي يرزح تحت وطأتها الفرد والمجتمع العربي على حد سواء.

تطالعنا في **ليلة المليار** مجموعة من المواقف المشحونة بسخريّة ذات صبغة إيديولوجية أو سياسيّة أو اجتماعيّة، خاصّة وأنّها رواية أرّخت لحربين غيّرتا من الخارطة السّياسية والاجتماعيّة للبنان، هما العدوان الإسرائيلي على لبنان الّذي تزامن مع الحرب الأهلية فيه.

ففي الحوار الّذي دار بين "رغيد الزهران"، وما يمثله من قيم الجشع والمكيافيليّة والمتاجرة بالوطن، و"أمير النيلي"، وما يمثله من روح وطنية، ومبادئ ثورية، وانتماء لأرض الوطن، تبرز المفارقة السّاخرة الّتي يجمع فيها "رغيد الزهران" بين والد "أمير "الّذي نحت تمثالاً "لجمال عبد الناصر"، وكتب في قاعدته إهداءً له وأسماه «تمثال المناضل» [2]، وبين "بتهوفن "الّذي ألّف

1 ـ عمّار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، ص 97.
2 ـ ليلة المليار، ص 40.

سيمفونية "هيروييكا" أي البطولة، وأهداها إلى "نابليون بونابرت"، لأنّه أعجب به كممثّل للثّورة الفرنسية. إلاّ أنّه كرهه فيما بعد حينما نصّب نفسه إمبراطوراً، متحوّلاً في نظره من ثائر إلى طاغية. فسحب بتهوفن الإهداء من السيمفونية [1]. وهو الأمر نفسه الّذي قام به والد "أمير النيلي" حين سحب الإهداء من التّمثال. لكن وجه المفارقة السّاخرة الّذي أكّد عليّه "رغيد الزهران" يكمن في أنّ «نابليون بونابرت لم ينتقم من بتهوفن...أمّا عبد النّاصر فقد انتقم» [2] من والد "أمير النيلي" حين حاصره في رزقه، واتّهمه بالتّجسس والعمالة. ومات بعد أشهر قهراً وكمداً «وبعد وفاته تمّ تكريمه ومُنح وساماً وبالطّبع تمّ تعليّقه على تابوته...» [3]، مثلما ذكّر "رغيد" عدوّه اللّدود "أمير" بذلك ساخراً.

تحاول **غادة السّمان** أن ترسم لنا من خلال هذا المقطع السّاخر، تلك الصورة النمطية للحكام العرب الّذين وصلوا إلى الحكم بمباركة شعبية، ولكنهم بمجرد امتلاك السّلطة يتحوّلون إلى جلاّدين لكلّ صوت معارض أو ناقد، فتغدو بذلك شعاراتهم جميلة وممارساتهم بشعة [4]. فيتحوّل شعار النّضال إلى فعل قمعيّ بكلّ أشكاله وصوره؛ من تعذيب، وفصل من العمل، ونفي من الوطن، وقتل. وكأنّ الرّوائية بذلك تذكّر هؤلاء الحكّام بأنّ العدو الحقيقي ليس في أفراد الشّعب الّذين يعبّرون عن آرائهم بصراحة في سياساتهم ونقدها من أجل إصلاحها، بل العدوّ الّذي يجب محاربته، وتوجيه البنادق إليه هو إسرائيل الّتي تجتاح كلّ يوم شبراً من الوطن العربي.

تلقي **غادة السّمان** ظلالاً من السّخرية اللاّذعة والسوداء، من خلال المقطع التالي، على ما أسمته السّيرك العربيّ الّذي تنوعت مشاهده وفقراته، مبرزة الإيديولوجية السّياسية الّتي طبعت الحكّام العرب، فهي تعتبرهم «إثنين وعشرين رجلاً. سجناء في قفص ينام في ركنه ضبع هائل الضّخامة والبشاعة. وهم يتشاجرون فيما بينهم على زعامة القفص كلّما استيقظ الضّبع بين عقد وآخر من الزمان، ينقض عليّهم كي يلتهم أحدهم. »[5]. إنّ السّخرية واضحة في هذا المشهد من الجهود المشتّتة للحكّام العرب في مواجهة هذا الضّبع البشع - إسرائيل - فهم يتوهمون أنّه/ها نائم/ة ليستغلّوا الفرصة للشّجار والنّزاع حول من يتزعّم القفص، وعندما «يستنكف أحدهم عن الشّجار ويحاول لفت نظرهم إلى الضّبع يتّفقون ضدّه ويسخرون منه...واتّفقوا مع ضبع آخر من خارج القفص

1 - عن الموقع الإلكتروني www.cairodar.com تاريخ التنزيل 10 مارس 2014.
2 - ليلة المليار، ص 41.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - ليلة المليار، ص 386.
5 - مشاهد "السيرك العربي" من ص ص 384 إلى 392.

وحشروه بين القضبان في الزّاوية بحيث تطاله مخالب ذلك الضّبع الآخر وتجرحه، ويسيل دمه مهدوراً في القفص نبعاً من الدّم بينما يتابعون شجارهم على زعامة القفص وسط مستنقع الدم...»[1].

إنّه مشهد مأساوي ساخر ينتقد بصورة فجّة التّخاذل والانبطاح الّذي يرزح تحته الحكّام العرب، فبأسُهم شديد بينهم، لا ضدّ عدوّهم المشترك. إنّه مشهد أقرب إلى الغروتيسك Grotesque [2] منه إلى السّخرية. حيث يدور مفهوم الغروتيسك حول التشويه والمسخ Métamorphose، أو كلّ ما يجلب الجوانب السّاخرة في الحالات والمواقف/ وملامسة الأشياء والظواهر على أنّها موضوع للسخريّة، وإدخال السّخرية في كلّ المجالات، وممارسة جميع الانتهاكات المعرفية والجمالية والمرجعية، وخلق تقلبات في المعطى والمفهوم، لدرجة الغموض والإبهام [3]. فيكاد القبح يُستثمر فيه كلّ ما هو هزلي، مقزّز، مشوّه، غير طبيعي، عبثي، جامع بين الهزلي والمرعب فيما يتعلّق بالوجود الإنساني. يرى **فيكتور هوغو** في فنّ القبح أسلوباً ذا وظيفة تصحيحيّة، إذ قد يجعلنا نرى العالم الحقيقي من منظور جديد، على ما فيه من غرابة وتشويه مزعج، مفعم بالواقعية والوثوقية. فالقبح يهدف إلى تصوير العالم في غرابته وغربته [4].

تقدّم لنا الرّواية عالماً غريباً قبيحاً عن الوطن العربي أشبه بالسّيرك، لتصوّر من خلاله الواقع المرير الّذي يعاني منه العرب حكّاماً ومحكومين. فهذا الواقع المرير والعبثيّ ولّد موتاً عبثياً في لبنان، جرّاء الإيديولوجية الطّائفية المتقاتلة والمتناحرة بسبب أو دون سبب. إذ تُدين **غادة السّمان** هذه الطّائفية بشدّة، ولبنان لم يجنِ منها إلاّ مزيداً من الجثث والدّمار والشّتات، وذلك عبر لهجة استياء وحسرة كبيرتين من "نسيم" الّذي يصف ذلك الموت العبثيّ والصّدام بين الطّوائف الإيديولوجية ساخراً: «ذهبتُ إلى المستشفى للتعرّف على جثّة صديق بعد معركة طاحنة في

1 - ليلة المليار، ص 386.

4 - تعود الدّلالة الأصلية لمفهوم الغروتيسك إلى تلك الحفريات التي اكتشفت في نهاية القرن 15، والتي تتمثل في كائنات نصفها إنسان ونصفها الثّاني حيوان أو نبات. وقد أُطلق على هذه الكائنات والرسومات اسم غروتيسك (إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، تر. محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014 ص ص 210 -211).
ويندرج القبح (الغروتيسك) تحت مظلّة الملهاة (الكوميديا)، تتغير معانيه من حقبة إلى حقبة، ومن حركة فكرية وثقافية إلى أخرى. ولعل أسبق من أفاض في هذا المفهوم هو الناقد الألماني "فولفغانغ إيزر" حين وضع كتابه (القبح في الفن والأدب) عام 1957، ليثير اهتمام منظّري الجمالية والنقد لمقاربة الموضوع وتقييمه... والمعنيون بدراسة القبح يشيرون إلى أنه يسود في المجتمعات والحقب التاريخية المتّسمة بالصّراع والتغيّر الحاد والبلبلة (ميجان الرويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 202).

3 - إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، تر. محمد الزكراوي، ص 210 - 211.

4 - ميجان الرويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ص 203 - 204.

شوارع بيروت...كانوا قد كوّموهم جميعاً بعضهم فوق بعض في ممرّ المستشفى...القاتل إلى جانب القتيل أو فوقه أو تحته...بدوا لي جميعاً، أولئك الإخوة الأعداء في حالة عناق، كانوا في الموت متعانقين متشابهين. وعلاقة جدلية تربط موت أحدهم بالآخر وتقود إليه. ثمة خلل ما لا أعرف تسميته جعلهما يتعانقان أمواتاً بدلاً من التّفاهم أحياء...» [1].

ويعلو صوت "خليل الدّرع" ساخراً من تلك الطّوائف الّتي تتخذ شعارات تنادي بالثورة؛ أي بالفرح والمحبّة والتّضحية والسّلام، بينما أسماء عناصرها لا تثير غير الذّعر (أبو الأهوال ـ أبو الجماجم ـ العنكبوت عاشق الموت ـ الدّبشة ـ أبو الرّعب، وكأنّهم عصابة الماركيز دوساد[2]. وتبرز لهجته السّاخرة حين يخاطبهم: «ألا تلاحظون أنّنا نتسبب في قتل عدد هائل من الفقراء والأبرياء ولم نقتل مرة(هدفاً) ثورياً حقيقياً معلناً؟ إنّنا مطالبون بإعادة النظر في مفهوم الإرهاب (التحرّري)» [3] في إشارة صريحة منه إلى ضرورة تحديد الأهداف الحقيقية للثّورة، والتّحرر من نير الاحتلال والاجتياح الإسرائيلي، والابتعاد عن الاقتتال العبثيّ الّذي يثير سخريّة الصّديق قبل العدوّ. وهاهو يتهكّم ساخراً من تلك المفارقات الّتي تفرضها الطّوائف الإيديولوجية في لبنان قائلاً: «مرة شطبتُ عن هويتي (تذكرتي الشّخصية) عبارة المذهب، وقررتُ أنّ ديني علاقة بيني وبين خالقي...فصرتُ أُضرب على الحواجز كلّها...ضربني المسلم والمسيحي...أما بعض الحواجز التّقدمية الّتي تنادي بالعلمانية وغيرها من الشّعارات المتطورة، فلم تكتف بضربي بل كانت فيما بعد تعتقلني وتحقق معي!!» [4]. تطرح السّاردة في هذا المقام مسألة مهمة تتمثّل في فلسفة القمع الّتي تنتهجها حتّى الطّوائف ذات الفكر التّقدمي العلمانيّ الّتي من المفترض أنّها تنتهج أسلوباً حضارياً في التّعامل مع أفراد الشّعب، قائماً على الديمقراطية وحرية التّعبير والاختيار. لكنّها في حقيقة الأمر قمعٌ آخر بقناعٍ آخر.

نعثر على خطاب ساخر من الإيديولوجية الاشتراكيّة. وهو تهكّم جارح [5] **Sarcasme** ينطوي على ازدراء فضّ، وملاحظات جارحة هازئة، وذلك ضمن الحوار الّذي دار بين "خليل الدرع" و"صقر الغنمالي" الشّاب الثّري المستهتر، حين عرض على "خليل" أن يأخذه إلى بيت الحريم بلهجة ساخرة مستهترة: «كنّا نحتفظ بمعظمهن هنا. والدي وأنا شراكة فيما بيننا وبعض إخوتي

1 - ليلة المليار، ص 80.
2 - المصدر نفسه، ص 250.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها
5 - فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص 113.

وضيوفنا لأنّنا نؤمن بالتّأميم والاشتراكية» [1]. تبدو السّخرية واضحة من فكرة الاشتراكية في قلب عاصمة بلد رأسماليّ هي جنيف. فالاشتراكية في مفهومها العام هي مجموعة من المبادئ المتمثلة في تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية والقضاء على الطّبقية. لكن في حالة "صقر الغنمالي" وما يمثّله من سلطة ماليّة ونفوذ وصعود إلى القمّة على جثث المساكين والكادحين، هو على النّقيض من تلك المبادئ. فالاشتراكية عنده لا تعدو أن تكون في شراكة النّساء بينه وبين والده وإخوته وضيوفهم. وهنا لفتة ذكيّة إلى طبيعة العلاقة الّتي تربط أثرياء الخليج بالمرأة، واعتبارها سلعة يمكن تشاركها وتبادلها.

عالجت **غادة السّمان** أيضا، في نطاق السّخرية الإيديولوجية، علاقة الرّجل بالمرأة وما يطبعها من أفكار مسبقة تَؤول في كثير من الأحيان إلى صراع وتنافر بين الطّرفين، يثير السّخرية من ضياع جهودهما في نزاعات فضفاضة بدل توحيدها لخدمة الوطن والرّقي به. فها هي "ليلى السباك" صديقة/ حبيبة "أمير النيلي" تسخر وتزدري الازدواجية الفكرية الّتي يعاني منها الرّجل الشرقي المتحضّر. فرغم أنّه رجل متعلّم، إلاّ أن سمات التّخلف وجينات احتقار المرأة لا تزال تسري في عروقه. فهي تتخيّل حياتها، في حال قُتل صديقها/ حبيبها "أمير"، بغصّة كبيرة...«غداً حين يُقتل أمير ستجلس زوجته في العزاء محاطة بأولادها. وسيذهب الرّفاق إليها ويتجاهلونني... أنا رفيقة غربته وقهره وصراعه. لن أجرؤ على الاقتراب من قبره إلاّ سرّاً...الازدواجية تفتك بهم، وفي الهوّة بين أقوالهم وأفعالهم سأسقط...ما أقسى عالم الرّجال على اختلاف أفكارهم وأهوائهم ومشاربهم...إنّهم يتفقون على شيء واحد: الاحتقار الضّمنيّ للمرأة» [2]. لذلك تثور وتقرّر أن تعمل وتحبّ «كرجل» [3]، إذ هي الوسيلة الوحيدة للخلاص من بؤسها، وبؤس عالمها الأنثوي، والهرب منه إلى عالم الذّكورة.

إنّ هذا الخيار يعني رغبة المرأة في التّخلص من خصوصياتها كي تعيش نمطاً غريباً عن طبيعتها، يزيدها بؤساً ويسلبها السّكينة، وتعيش حياة أقرب إلى الآلية، لأنّها وعت أنّها كأنثى غير مرغوب فيها «لاحظتُ أنّ أحداً لا يحبّني حقاً كأنثى، أسرتي لا تحبني وتتلهّف إلى إغلاق ملفيّ الاجتماعيّ تحت خانة "متزوجة". رفاقي لا يحبّونني إلاّ بقدر ما أصلح للاستعمال. وطني لا يحبّني

1 - ليلة المليار، ص 165.
2 - المصدر نفسه، ص 341.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقوانينه لا تساوي بيني وبين الرّجل. وعليّ أن أدفع الخوّة الاجتماعية والإتاوات العائليّة كي يلين قلب القانون ويمنحني حتّى جواز سفر» [1].

تطرح **غادة السّمان** هنا فكرة إمكانية تقبّل المجتمع للمرأة الواعية الذكية طوعاً من عدمه، وهي ترى أنّه لكي يعترف المجتمع بنبوغ المرأة، لا بدّ من ثورة شاملة تهدم كلّ الأسس والمفاهيم السّائدة، وتعيد بناء المجتمع على أساس المساواة والعدالة الإنسانية وعن هذا المعنى تحدّثت **نوال السّعداوي** حين تقول: «لا يستطيع (المجتمع) أن يعترف أنّ المرأة يمكن أن تتفوّق وتنبغ دون أن تتحوّل إلى رجل. فالتّفوق والنّبوغ في نظر المجتمع صفة الرّجل فحسب، فإذا ما أثبتت امرأة ما نبوغها بما لا يدع مجالاً للشّك، اعترف المجتمع بنبوغها وسحب منها شخصيتها كامرأة وضمّها إلى جنس الرّجال» [2]. إنّ قرار "ليلى" بانسلاخها عن عالم المرأة التّقليدي ونبذها للّغة العاطفية وانتمائها لعالم الرّجال واستخدامها لغة العقل، دفعت ثمنه غالياً حين دفعها عالم الرّجال والمال، إلى وضع حدّ لحياتها بالانتحار.

لقد لفتت الحياة الاستهلاكية الخاوية ومظاهر التّشاوف الاجتماعي الّذي تعيشه نساء الأثرياء العرب في الغربة، انتباه **غادة السّمان**، حيث جعلت من حياتهنّ موضوعاً للسخريّة اللاّذعة من ذلك التّرف الاجتماعي الّذي أنسى هؤلاء النّسوة قضايا الوطن، والانتماء إليه، فهنّ أشبه بالدّمى الآلية المبرمجة. شاهدهنّ "خليل" وهو جالس في إحدى حدائق جنيف قبالة دكّان للمجوهرات الّذي «انشق بابه عن مجموعة من السّيدات العربيّات المحجّبات...ها هنّ يتبضّعن الماس والزّمرد والكنوز، ويعرفن دونما شكّ عن ظهر قلب أسعار أُونْصة الذّهب وقيراط الماس» [3]. يتساءل "خليل" ساخراً بمرارة من ترفهنّ وخوائهنّ: «هل بينهنّ من تعرف أن إسرائيل ابتلعت جنوب لبنان في ثلاثة أيّام، وأنّها البارحة ظهراً كانت تفترس أطراف بيروت وتدمّر مطارها؟» [4]. وينضم إلى صوت "خليل" صوت آخر يندّد ويسخر من مثل هذا النّمط من الحياة القائم على التّبذير والإسراف، حتى أصبحت حياة أولئك النّسوة مصدر سخريّة نساء جنيف. فهنّ أشبه بمجموعة كرنفالية تعيش في عالم غير عالمها مقارنة بعالم المرأة الأوربيّة الّتي أساسها البساطة والديناميكية في العمل. يصرخ "هلال الغنمالي" الّذي يمثّل العقل والحكمة بصوت جدّ ساخرٍ ويائسٍ «اقرأ لهم

1 - ليلة المليار ، ص 342.
2 - نوال السعداوي، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1972، ص 58.
3 - ليلة المليار، ص 101.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ما تقوله عاملات التّنظيف عن وساخاتنا وأولادنا واحتقارهنّ لسلبية نسائنا الغارقات في الكسل والذّهب...» [1]. إنّ هؤلاء النّسوة منسلخات عن هموم الوطن، وغير مندمجات مع حياة الغربة، فبدلاً من أن يكرّسن وقتهنّ للعمل وتعليّم أولادهنّ، تجدهنّ منغمسات في حياة التّرف والكسل اللّذيذ، الّتي تثير السّخرية والشّفقة في آن.

لقد استطاعت **غادة السّمان** أن تضع إصبعها على الجرح العربي، وحاولت علاجه بأسلوب ساخر تهكّمي تارة، وتراجيدي سوداوي تارة أخرى. وعملت كذلك على تغليب الجانب الانتقاديّ للسّخريّة، حيث سعت من خلاله إلى استفزاز الواقع الهشّ والمزري، وإعادة تقديمه برؤية مغايرة، وبنبرة فيها كثير من التّهكم والهجاء اللاّذع والحادّ في **ليلة المليار**.

ج- اشتغال الخطاب السّاخر في الرّواية المستحيلة.

اتّسمت **الرّواية المستحيلة** بخاصية يسميها **محمد برادة** «تذويت الكتابة» [2]، بمعنى أنّ الرّوائية حرصت على إضفاء سمات ذاتيّة في كتابتها لهذه الرّواية، وذلك من خلال ربطها النصّ بالحياة والتّجربة الشخصيّتين، وجعلت من صوت الذّات الكاتبة صوتاً حاضراً بين الأصوات الرّوائية الأخرى. على أنّ تذويت الكتابة لا يعني أنّ الرّوائي يعبّر بكيفية مباشرة وجهيرة عن مشاعره وآرائه الخاصّة، لأن ذلك يتنافى مع مقتضيات الشكلّ الرّوائي الّتي تتمثّل في عرض جميع المواقف والأفكار من دون أن يتحيّز الكاتب لوجهة نظر معيّنة. لذلك فإنّ تذويت الكتابة يتمثل في فسح المجال أمام كلّ شخصيّة وكلّ صوت داخل الرّواية ليعبّر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقّق الاختلاف والتّمايز وتمتلك من الدّاخل التجّربة المعبّر عنها [3]. ويمكن القول إنّ تذويت الكتابة يتحقّق من خلال عناصر مختلفة، مثل التّخييل ومحمول الذّاكرة، وتخصيص الفضاءات واللّغة، مع حرص الرّوائي على إبراز ذاتيّته المتفاعلة، حتى لا تكون علاقة كتابته بعالمه الرّوائي علاقة استنساخ ومحاكاة، بل علاقة تأويل ورؤية وإعادة خلق.

لقد اضطلعت اللّغة في **الرّواية المستحيلة** بوظيفة التّشخيص الحيوي للأحداث والمواقف والمشاهد الّتي أثّثت الرّواية في لوحة فسيفسائيّة، حيث اتكأت **غادة السّمان** على خطاب السّخرية والتأملات اللاّذعة للأفكار والمواقف، الّتي ارتبطت بالشّخصيات، أو عبّرت عنها، أو حتى دافعت

1 - ليلة المليار، ص 291.
2 - محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التجديد، ص 67.
3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عنها. ومن هذه الزّاوية يمكن القول إنّ للّغة دوراً وظيفيّاً خدم مقصديّة الرّوائية في الانتقاد والفضح عبر دثار السّخرية، فتنوعت بذلك مواضيع السّخرية في **الرّواية المستحيلة** مثلما سيأتي بيان ذلك.

ـ المرأة موضوعاً للسخريّة*.

تعتبر المرأة شخصيّة محوريّة في **الرّواية المستحيلة** ممثّلة في جملة من الشّخصيات الأنثوية، بدءاً من البطلة المحوريّة "زين" مروراً بالجدّة والعمّات وزوجة العمّ وبنات العمّ، وصولاً إلى الجارات والخادمات في البيوت. فهن مجموعة من النّساء يعشن في مجتمع محافظ يرزح تحت وطأة السّلطة الذّكورية من جهة، وحِدّة التّطرّف في تعامله مع المرأة من جهة أخرى. هذا ما ولّد صراعاً فكرياً واجتماعياً بين الجنسين خاصّة وأنّ أحداث الرّواية عبّرت عن الحياة الاجتماعيّة والسّياسية لدمشق في خمسينيّات القرن الماضيّ. وهي أحداث عايشتها **غادة السّمان** بكلّ تفاصيلها الدّقيقة. فهي تقدّم للقارئ في **الرّواية المستحيلة** من العراقة والأصالة ورائحة الماضي والتّفاصيل الدّقيقة للعادات والتّقاليد والمعتقدات الشّعبية، الشّيء الكثير.

وقد استطاعت الرّوائية أن تختبئ خلف الاسم الوهميّ "زين" لتتمكّن من التّحرر من الواقعية الّتي تكبّل رؤيتها وانفعالاتها، الأمر الّذي سمح لها بتقديم تفاصيل حياتها بجرأة وحريّة. فقد انطلق صوتها حرّاً عبر صوت بطلتها "زين" لتجسّد قهرها وأحلامها في إمكانية منها لتجاوز واقعها البائس. فهي تلتقي ببطلتها وتتقاطع معها في تفاصيل حياتية كثيرة. تقول **غادة السّمان** عن هذه الرّواية: «حاولتُ أن أتصالح مع تاريخي وذاتي وجذوري، ولعلّني محظوظة لأنّني مسكونة بأماكن تقطنني وأحبّها وأحترمها، وثريّة أنا بحضورها في زمني الرّوحي...لقد تلصّصتُ عبر ثقوب الزّمن على مدينتي في دفاتر سرّية لمراهقة دمشقيّة، وسطّرتُ ذكرياتي الوهميّة وحقائقي الكاذبة، وفتحتُ خزائن قلبي وأنا أنفخ في بوق الحنين، فخرج موكب الماضي وبذلتُ كلّ ما بوسعي لأعيد

* في مقال له عن "اللّغة والبنية الاجتماعية" يتحدّث **بسام بركة** عن اهتمام الدّارسين بموضوع المرأة كموضوع اجتماعيّ من خلال دراسة لغة المجتمع. وهذا عبر طرح جملة من الأسئلة: كيف تتكّلم النّساء؟ وكيف يتكلم إليهن الرّجال وعليّهن؟ ما دورها الفعليّ في المجتمع. واستنتج من خلال دراسته أن معظم الشّعوب تتّفق على احتقار المرأة والسّخرية منها. فعند شعب "الأركانيان" في الشّيلي مثلاً، الرّجال هم الّذين يضبطون حقّ التّكلم ضبطاً تاماً، ومن عاداتهم أن تبقى العروس صامتة لشهور عدة بعد زواجها. وقديماً كانت المرأة في أوروبا تُجبر على التزام الصّمت أمام الرّجال حتى يعطيها زوجها أو والدها حقّ الكلام. ويستشهد على ذلك ببيت شعري تهكمي للشّاعر الفرنسي **لافونتين** (في القرن السّابع عشر) حين قال: على الدّجاجة ألاّ تصيح أبداً أمام الدّيك، وذلك لأن الرّجل/ الذّكر يعتقد أنه يمثّل القوة الإيجابية في حين تمثّل المرأة الضّعف والسّلبية. ومن هنا جاء في ميثولوجيا معظم الشّعوب تشبيه الرّجل بالشّمس القويّة السّاطعة والمرأة بالقمر السّجي الخفر. (يراجع بالتفصيل، بسام بركة اللّغة والبنية الاجتماعية، الفكر العربي المعاصر- مجلة العلوم الإنسانية والحضارية، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع40، تموز - آب 1986، ص ص 67 - 68 بتصرف).

رصفه في فسيفساء دمشقيّة» [1]. وهذا ما ذهب إليه **عبد الرّحمن منّيف** حين تحدّث عن الرّواية السّيرذاتية قائلا: «الكاتب لا يكتب دائماً سيرته الذّاتية، والرّوائي يضع جزءاً من نفسه في أي عمل يكتبه... والرّوائي لا يعطي نفسه بشكلٍ مباشر: هو الشّخصيّة الفلانيّة في الرّواية، بل يتوزّع على شخصيّات متعدّدة، ولكنه من خلال جملة أو فكرة أو رغبة معيّنة يحمّل الشخصيّة ما هو مقتنع به»[2]. فهو يعارض فكرة إسقاط الرّوائي ذاته وشخصيّته على شخصيّة روائيّة واحدة، بل يمكن لأفكاره وإيديولوجيته أن تتوزّع على أكثر من شخصيّة داخل جسم الرّواية. وينبّه، في ذات السيّاق أيضا، إلى مسألة السّقوط في فخّ الكتابة الحرفية للسيرة الذاتية، واعتبار ذلك رواية. يقول في هذا الصّدد: «أنا لا أكتب عمّا حصل وانتهى، ولكنّني أعيد تشكيل الحياة» [3]. وهذا ما نلمسه في **الرّواية المستحيلة** حيث اعتمدت **غادة السّمان** تقنيات التّشكيل الرّوائي بما يحمله من إمكانيات جمالية، تعتمد التخييل، لتنقذ نفسها من فخّ السّقوط في الرّواية الحرفية والواقعيّة المفرطة في السّيرة الذّاتية.

أوّل مظهر للسّخريّة من المرأة يتمثّل في الاضطراب المصاحب لاسم البطلة "زين"، الاسم الّذي اختاره لها والدها وأصبحت تدعى به "زين"، وهو نصف الاسم الّذي اختاره للمولود الذّكر "زين العابدين" الّذي خيّب ظنّه ولم يأت [4]. فقد أبدى خيبته عندما بشّرته الممرّضة بولادتها: «طفلي ليس صبيّاً بل بنتا. إنّه زين فقط وليس زين العابدين. إنّها نصف ابن! »[5]. وَعَت زوجته "هند" خيبته، وهو الرّجل المثقّف والدّكتور في القانون. كان يفترض به أنّه تجاوز عقدة الرّجل الشّرقيّ في تفضيل الصبيّ على البنت. اعتذرت منه بلهجة ساخرة ومعاتبة في آن: «المعذرة في المرّة القادمة سأحاول أن يكون صبيّاً، بل "توأم صبيان" وهذه البنت سندعوها "زنوبيا" بدلاً من "زين العابدين" الّذي كنتَ تنتظره» [6]. نلمس تلك اللّهجة السّاخرة من خلال عبارة الاعتذار، فالزّوجة تعتذر عن أمر لا تملك فيه أيّة قدرة أو اختيار في إنجاب صبيّ أو بنت. وهي بذلك تشير إلى التّخلف والجهل الّذي سيطر ويسيطر على الرّجل الشرقي الّذي يُدين المرأة الّتي تنجب بنتاً، وكأنّها المسؤولة عن ذلك. ولعلّ اختيارها اسم "زنوبيا" دلالة تعويض عن النّقص الملتصق بالأنثى. فاسم "زنوبيا" يكاد يكون معادلاً لاسم "زين العابدين"، فهو اسم امرأة غير عادية؛ هي الملكة "زنوبيا"

1 - غادة السّمان، حكايات حبّ عابرة، ص 212.
2 - عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص ص 157 - 158.
3 - المرجع نفسه، ص 158.
4 - الرّواية المستحيلة، ص 9.
5 - المصدر نفسه، ص 16.
6 - المصدر نفسه، ص 16.

الّتي حكمت بلادها وقادت الجيوش، وواجهت أعداءها. ويظهر اسم "زنوبيا" بإيحاءاته البطولية معادلاً أنثوياً لنصف الاسم "زين" الّذي اختاره الوالد. لذلك ستنشأ البطلة "زين"، وهي تعاني قلقاً بين مفهوم الذّكورة الّتي يُعليّ المجتمع من شأنها، وبين مفهوم الأنوثة الّتي يستصغرها. إذ عاشت طفلة متناقضة بين انتمائها لأنوثتها ولاسمها "زنوبيا" ولنصف اسمها "زين" ونشأت في مواجهة مستمرّة بين الإحساس بالنقص والإحساس بالتفوّق. لذلك عملت جاهدة لتحقّق تفوّقاً على ذكور العائلة (أولاد عمّها وابن خالتها) بمن فيهم والدها حين تفوّقت عليّه في ركوب الطّائرة الشّراعية وقيادتها. فقد كان والدها يخاف ركوبها.

وتفاقم هذا الصّراع الدّاخلي الّذي تعاني منه ليتحوّل إلى عقدة نفسيّة، حين ادّعت أمام مجموعة من الصّبيان أنّها "زين العابدين" ابن "أمجد الخيّال"[1]، وما ساعدها على ذلك رأسها الحليق كالذّكور، وارتداؤها للسّراويل، وأذناها غير المثقوبتين. إلاّ أنّ جدّتها سارعت إلى «دمغها بقرطين ليعرف الجميع أنّها بنت» [2]، بعدما عرفت بقصّة ادّعائها. فقالت "زين" لنفسها بلغة ساخرة تهكّمية: «هذا ثمن حرماني من دور زين العابدين أم أنّه تعويض لي عن "القطعة" النّاقصة عند البنات...» [3].

ويبدو أنّها استطاعت أن تتجاوز تلك العقدة من انتمائها الجنسيّ، فـ« كم دهشت لتلك الرّاحة الّتي غمرتها فجأة حين عرف الصّبيان حقيقتها. كانت تظنّ أنّها ستموت لحظة اكتشف سرّها منصور، وأنّها ستتحوّل إلى كومة من رماد حين يعرف عبد الهادي وبقيّة الصّبيان الحقيقة وهاهي تشعر الآن براحة عميقة غريبة تشبه النّشوة، وأرادت أن تخرج وتقول أنّها بنت وصبيّ في آن» [4]. ولعل ما عزّز من قلقها وزاد من قهرها حين عرفت أنّ أمّها "هند" دفعت حياتها ثمناً لإنجاب مولود ذكر، بعد أن حذّرها الأطباء من تكرار الحمل لما في ذلك من خطر على صحّتها. لكنها أعادت الكرّة إرضاءً لزوجها، وإكراماً لذكور العائلة، فماتت في المخاض وهي تنجب توأم من الصّبيان سرعان ما لحقا بها [5].

1 - الرّواية المستحيلة، ص 218.
2 - المصدر نفسه، ص 233.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص 232.
5 - المصدر نفسه، ص 11.

لقد حفلت **الرّواية المستحيلة** بالسّخرية المادية والمعنوية من جنس الأنثى، وهو الأمر الّذي أماط اللثام عن حقيقة الرّجل الشّرقي، الّذي يزدري المرأة ويهضم حقوقها بوأدها معنوياً وفكرياً. وكأنّ الرّوائية تردّ على هذه الفئة من الرّجال، عن طريق إسماع صوت الأنثى/ المرأة مجسّدا في كلّ من "زين" الفتاة الّتي لا تخاف مواجهة الذّكور، و"فيحاء" ابنة عمتها الّتي خرجت للتعلّم وفيما بعد للتّدريس رغماً عن أنوف ذكور العائلة.

يمكن القول إنّ نبرة التحدّي لمجتمع الذّكور بدأت منذ مجموعتها القصصيّة الأولى **عيناك قدري** في قصّة "أفعى جريح" حين أسمعت **غادة السّمان** صوت الأنثى/ الزوجة الّتي خانها زوجها وعبّرت عن قهرها وبؤسها في عالم تحكمه السّلطة الذّكورية الّتي لا تأبه لعذاباتها وآلامها: «أنا هنا أيّها اللاّهون...ألا تسمعون نحيبي الأخرس وصراخي المكتوم؟ أنا هنا في الرّكن المظلم، أحسّ بكم وأراكم وأتألّم بوحشيّة وجنون. أنا هنا ألا تسمعون؟ ...أنا أنثى ألا تشعرون؟» [1]. إنّ الذّات الأنثوية في **الرّواية المستحيلة** ذاتٌ مغيّبة، تعي سرّ قصورها وإقصائها، وكيف أنّها تحوّلت إلى موضوع للسّخريّة في أكثر من موضع، حتى أضحى إسماع صوتها ضرورة ملحّة، مثلما عبر عن ذلك **الغذامي** حين يقول: «مازالت (المرأة) محتاجة ومضطرة لأن تتكلّم باسم كلّ النّساء وليس باسمها وحدها فحسب» [2].

تطرّقت **غادة السّمان** في مقال لها بعنوان: "ماذا لو كنتِ رجلاً؟" إلى حادثة تحوّل الفتاة "نغم" إلى "عليّ" «بعد عملية تجميل للجهاز الذّكري الضّامر. فهذا خبر زفّ "نغم" إلى الانعتاق من نير الأنوثة» [3]، مشيرة إلى الكمّ الهائل من القيود الّتي تحرّرت منها "نغم"، بمجرد تحوّلها إلى "عليّ" الذّكر في مجتمع الذّكور. فحصّة "نغم" في الميراث ستتضاعف لأنّها وبفضل مشرط الجرّاح تحولت إلى "عليّ". أما "زين" الّتي ورثت ثروة طائلة عن المرحومة أمّها، فقد تمنّى ابن عمّ أمّها الدّكتور "منير" موتها بدلاً من شقيقَيها التّوأم. لأنّهما ذكران يستطيعان الحفاظ على تلك الثّروة، أمّا هي فلا. فالبنت «ألعوبة في يديّ أبيها لا كالصّبي» [4]. تتجلّى هنا السّخرية المبطّنة في نظرة الدّكتور "منير" الّتي تزدري المرأة، وتحرمها من حقّها الشّرعي في الميراث، حتى إنّ صدره امتلأ سخطاً ونقمة على ابنة عمّه "هند" «وعلى جنس النّساء الّذي يسبّب الأذى دائماً لثروة الأسرة

1 - غادة السّمان، عيناك قدري، منشورات غادة السّمان، بيروت، لبنان، ط5، 1979، ص 57 - 58.
2 - عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 209.
3 - غادة السّمان، امرأة عربية... وحرة، ص 200.
4 - الرّواية المستحيلة، ص 103.

بإدخال الغريب إليها» [1]. تعيب السّاردة من خلال هذا الموقف المجتمع العربيّ، ممثّلاً في ذكوره، على نظرته المجحفة والقاصرة للمرأة ولأهليّتها في تدبير شؤونها الماليّة. فسلطة المال، سلطة ممنوحة للرّجل لا للمرأة. وفي هذا مخالفة وتجاوز للشّرع الإلهي.

ومن الطّباع المضحكة الّتي تجعل أصحابها عرضة للهجاء والهزء والسّخرية نجد ثقل الظّل، الجهل والغرور والغباء والادّعاء. "فجهينة" الخادمة في بيت آل الخيّال والّتي تزوّجت فيما بعد برجل من أسرة عريقة، كانت موضوع سخريّة من إحدى زبوناتها الّتي قالت عنها أنّها "حمارة" لا تعرف شيئاً [2]، موهبتها في الخياطة والتّطريز فقط. إنّ نعتها بـ"الحمارة" فيه من الدّلالة على الغباء والجهل والتّقليل من المنعوت الشّيء الكثير، وهي الحقيقة الّتي أدركتها "جهينة" متأخّرة وسخرت من نفسها حيت اعترفت «كنتُ حمارة بالتّأكيد لأنّي لم ألحظ النّظرات المتبادلة بينها (زبونتها "لمياء") وبين "عيدو" (زوجها) حين التقيا في مدخل البيت، وهي في سبيلها إلى الذّهاب. سألني بعد انصرافها: من هذه السّمراء الحلوة؟ لم أجبه يومها: ضُرّتي. إذ لم أكن أعرف أنّها ستصير كذلك! »[3]. يحمل هذا الملفوظ تلك النّظرة الدّونية الّتي ينظر بها الرجل إلى المرأة/ الزّوجة مباشرة بعد الزواج، كجسد منفصل عن الذّات. حيث يمنح الرّجل/ الزّوج لنفسه حقّ التصرّف في إرادتها، وفي أفكارها وفي حياتها كلّها. وتجلّى ذلك حين تغزّل "عيدو" بالزّبونة "لمياء" واصفا ايّاها بالسّمراء الحلوة دون مراعاةٍ لمشاعر زوجته، وأفظع من ذلك حين أجبر "عيدو" زوجته "جهينة" على حضور زفافه من زبونتها.

تتأمل "جهينة " نفسها أمام المرآة بجمالها الخرافيّ وخلفها سرير عرسها «أسمع كلّ ما قاله لي عيدو في هذا الفراش منذ ليلة الدّخلة، حين كان يرتجف أمام جسدي كقطّ صغير حتى ليلة البارحة، حين صار نمراً ضخماً يزأر في وجهي: أريدُكِ خادمة لضرّتك وإذا لم يعجبك ذلك خذي ابنك واذهبي إلى بيت أبيك. قالها ساخراً وهو يعرف أنّني لا أذكر أبي ولم أرَ إخوتي منذ وصولي إلى دمشق ولا مكان لي أعود إليه» [4]. إنّه مشهد طافح بالسّخرية السّوداء اللاّمبالية الممزوجة بالقهر والإذلال للمرأة، في ذلك المجتمع الّذي يُمعن بعض ذكوره في إذلال أنثى بمكانة الزّوجة.

1 - الرّواية المستحيلة، ص 103.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 256.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص ص 255 -256.

حاولت السّاردة لفت الانتباه إلى الصّراع الّذي تعيشه المرأة مع ذاتها ومجتمعها الّذي قهرها، فهي «تعيش واقعاً يسهم من حيث لا تريد في جعلها الأزمة والحلّ معاً. فالمرأة تدرك أنّها متعة الرّجل الّذي يسعى للحصول عليّها وتملّكها تحت مسمّيات مختلفة، وتدرك في الوقت نفسه أنّ المنظومة الذّكورية هي الّتي تسيّر الرّجل وتكسبه شرعية تعاليه وعبثيّته معها. فهي عندما تقاوم الدّور التّقليدي تصارع الرّجل وتتمرّد على ذهنية الحريم الّتي تتلبّسه، ولكنّ التّحرر الّذي تخوض صراعها من أجله سرعان ما يتحوّل إلى لعنة عندما يقتحم عليّها الرّجل مشروعها» [1]. وتعتبر العادات والتّقاليد والأعراف السّائدة من أهم الأطر الاجتماعية والثقافية الّتي تُقدم على تعنيف المرأة، باعتبار السّخرية منها مظهر من مظاهر هذا التّعنيف، فضلاً عن القيم الثقافية الذّكورية، الّتي أعلت من قيمة الرّجل، وعاملت المرأة بسلبية ودونية، وسلبتها ممارستها ودورها وحقّها في الحياة، مما ساعد الرّجل ودعّمه على ممارسة العنف ضدّها بشتّى صوره.

إنّ عقيدة تحقير المرأة/ الأنثى والسّخرية منها ليست مكرّسة لدى الكبار في المجتمع الشّرقي فقط، فحتّى الصّبيان ينشأون منذ صغرهم على هذه العقيدة، ويتوارثونها جيلاً عن جيل مثلما أوضحت السّاردة ذلك. فعندما اقترحت "زين" على الصّبيان، قبل أن يعرفوا حقيقتها، أن تعلب معهم "ناجية" أخت أحد الصّبيان، ردّ عليّها أحدهم بسخريّة وثقة أنّ «اللّعب مع البنات عيب يا زين العابدين» [2]. فكيف لصِبْيَةٍ في سنّ الثّامنة أو التّاسعة أن يعرفوا معنى كلمة "عيب" لو لم يكن ذلك من تأثير المحيط الأسريّ فيهم؟ وأضاف أحدهم «منْ لا يجرؤ على السّباحة في البركة خيرٌ له من أن يلعب مع البنات» [3]. إنّه كلام جارح موجه لجنس الأنثى الّتي تمثّل، في نظر الصّبيان، كلّ مظاهر الضّعف والسّلبية. وحتّى حين اقترحت "زين" قبل أن يفتضح أمرها، تعليّم "ناجية" السّباحة قال لها "سورش" الصّبي الكرديّ: «لا تتعب نفسك يا زين العابدين...ناجية لن تتعلّم. البنات ذهنهنّ غليظ هل تتصوّر أنّك تستطيع تعليّم بنتاً السّباحة كما تسبح أنت؟» [4]. وقال "محمد": «أنّهن بنصّف عقل» [5]. تبدو ملامح السّلطة الذكورية مسيطرة حتى على أذهان الصّبيان الّذين لم يبلغوا الحُلم بعد، ويحكمون على البنت أنّها "بنصّف عقل"، إنّه تحقير وسخريّة متوارثة من جنس الأنثى.

1 - إبراهيم محمود، جمالية الصّمت في أصل المخفيّ والمكبوت، مركز الإنماء الحضاريّ، ط1، دمشق، 2000، ص 146.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 220.
3 - المصدر نفسه، ص 221.
4 - المصدر نفسه، ص 222.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

نعود ونذكّر في هذا المقام بالقصّة الّتي نقلتها **غادة السّمان** عن "نغم" الّتي تحوّلت بعد عملية جراحيّة جنسيّة تصحيحيّة إلى "عليّ"، حين علّقت على ذلك الموضوع بنوع من الحسرة على جنس "الإناث" قائلة: «وبعدما كانت "نغم" ناقصة عقل ودين، وجدت نفسها في جسد "عليّ" كاملة الأوصاف والمؤهلات القانونية ولا يعيبها شيء. وصوتها لم يعد عورة ناهيك عن العورات الأخرى، وذنبها يستدعي التّوبة لا القتل ما دامت "عليّ"!! »[1]. وتضيف، عن نغم/ عليّ، مُدينةً عالم الذّكور الّذي استحوذ على كلّ شيء، وقهر المرأة وأذلّها بشتى الطّرق: «وليس مضطرّاً لبذل جهدٍ مضاعف ليحظى بما يحظى به الذّكور في عالم يحكمه الذّكور منذ عصور» [2].

تطرح **غادة السّمان** في إطار الأنثى/ المرأة كموضوع للسخريّة صورة أخرى للخطاب السّاخر لا تقل قساوةً عن كون السّخرية صادرة من الرّجل ضدّ المرأة، بل سخريّة المرأة من المرأة. وتبرز في هذا المقام الشخصيّة الأنثوية "بوران" عمّة "زين" بصوتها الّذي يمثّل القيم التّقليدية الّتي تحاصر المرأة بتخلفها. فقد بدت "بوران" مخلصة لذلك الموروث الخرافيّ الشّعبي الّذي يعزّز قهر المرأة ويزيد من تكبيلها، حيث أسهمت من خلال تهكّمها السّاخر من البنات والتّعريض بهنّ في تعميق الهوّة بينهنّ وبين صبيان العائلة، وبالتّالي إظهارهنّ بمظاهر سلبية؛ كالخيانة وإفشاء الأسرار. فحين «جاء دريد غاضباً يشكو لأمه فضيلة الّتي استولت على قلمه قالت له بوران: أخفِ أشياءك ولا تثق بالبنات في حياتك أبداً» [3]. كما حرصت، حين أخذوا أخاها "عبد الفتاح" إلى مستشفى المجانين، على عدم إخبار البنات قائلة: «...هنّ لا يكتمن السّر...أما لؤي ودريد وعامر فهم "رجال" يقدّرون الأمور وليسوا بنصف عقل» [4]. يبدو لنا صوت "بوران" ممتلئاً سخريّةً من جنسها من حيث لا تدري، فهي الأميّة والأرملة الخاضعة لسلطة ذكور العائلة، خاصّة سلطة أخيها "عبد الفتاح". وعلى النّقيض من صوت "بوران" يبرز بقوّة لافتة صوت "فيحاء" الّتي تطمح إلى تغيير واقع المرأة البائس، والّتي يمكن اعتبارها امتداداً لصوت "هند" والدة "زين"، وتحاول تعويض مكانها في حياة الطّفلة. فهي متعلّمة ومثقّفة، مستقلّة اقتصادياً بفضل عملها في التّدريس [5]،

1 - غادة السّمان، امرأة عربية وحرة، ص 201.
2 - المصدر نفسه، ص 202.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 271.
4 - المصدر نفسه، ص 291.
5 - المصدر نفسه، ص 71.

واختارت زوجها بنفسها [1]، رغم بشاعتها اختارت زوجاً غاية في الوسامة، كما أنّها تعمل دوماً على مساعدة "زين" لتفهُّم واقعها، وتمدّها بالوعي اللاّزم لتغييره.

وها هي **غادة السّمان** تبدي تذمّرها وتهكّمها العميق من تلك الأعراف المتحجّرة الّتي كبّلت المرأة، وأبعدتها عن مشاركة الرّجل في قضايا الحياة والمجتمع «من زمان كانوا يحاولون في دمشق إقساري على حضور التّجمعات النّسائية الإرغاميّة، لأنّه كان من المحرّم عليّنا في المناخ المحافظ الّذي نشأت فيه الاختلاط مع عالم الذّكور الرّحب، وكنتُ أرفض وأتسلّل إلى مجالس أبي بعيداً عن قصص النّساء البيتيّة، واستمع إلى الشّعر والتّاريخ وحكايا الكفاح ضدّ المستعمر، وقد انفتحت لنفسي آفاق من التّواصل وملايين الكادحين المجهولين على وجه هذا الكوكب الّذين لا أجد في انتمائي الإنسانيّ إليهم ما يتنافى وأنوثتي» [2].

تعتقد **غادة السّمان** اعتقادا راسخا بأن الرّجل والمرأة شريكان في الإنسانية، وكلاهما بحاجة إلى توعية حتى لا يقعان فريسة لمفاهيم تقليديّة بالية متوارثة. وهي تستنكر بشدّة على المرأة العربية الّتي تلعب دور الجلاّد الصّغير: «أليس أوّل صوت يرتفع ضدّ الزّواج من مطلّقة مثلاً هو صوت امرأة (والدة العريس)؟» [3]. وتضيف مستنكرة بشدّة: «ألا تلعب المرأة دور الجلاّد والّضحية في آن معاً؟ أليست هي أيضاً واحدة من "كهنة التّقاليد" المكرّسة لإذلالها وبنات جنسها؟ »[4]. إنّها لا تعالج قضيّة المرأة بنظرة أحادية متزمّتة، بل ترى في قضية المرأة ومشكلة تعلّمها واندماجها في المجتمع، وتحريرها من ربقة التّقاليد البالية، الّتي جعلتها عرضة للسّخرية حتى من بنات جنسها، مسألةً جوهريةً تمسّ الإنسان بإنسانيّته لا بجنسه.

لقد حاولت الرّوائية تصحيح بعض المفاهيم الّتي كُرّست لإذلال المرأة، والقضاء على الأحكام الجاهزة، الّتي تقلل من شأن المرأة، حين اعتبارها "بنصف عقل" من خلال الخطاب السّاخر العميق الّذي تناولت به تلك المفاهيم والأحكام. ولعلها وفقت في ذلك إلى حدّ ما، خاصّة بما نادت به وكتبته عن قضية المرأة خارج نطاق الرّواية.

1 - الرّواية المستحيلة، ص 275- 276.
2 - غادة السّمان، امرأة عربية وحرة، ص 38.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 33.
4 - المصدر نفسه، ص 34.

- المهن والحرف والهوايات كموضوع للسّخرية:

تعتبر المهن والحرف من بين الميادين الّتي كانت موضوعاً للسّخرية في **الرّواية المستحيلة**، فكان تقييم الأشخاص يتمّ بحسب المهن الّتي يزاولونها، مما خلق جواً من السّخرية اللاّذعة والحادّة من بعض المهن ومن أصحابها الّذين يفتقدون احترام الآخر. ولعل من أكثر المهن الّتي حاولت السّاردة تسليط الضّوء عليّها وإبرازها هي مهنة "الخادمة" أو "الصانعة"[1] الّتي ارتبطت بشخصيّة "جهينة" الخادمة في بيت آل الخيّال. فقد عانت "جهينة" كثيراً لأنّها بنت فقيرة رغم أنّها بنت أصل وفارهة الجمال، إلاّ أن صفة "خادمة وصانعة" كانت لصيقة بها حتى بعدما تزوجت. فكان حماها يشتمها ويهدّدها: «يا ساحرة، يا كافرة، الّتي لا يعرف أحد أصلك. ربطتي ابني الوحيد وحرمتني من فرحتي به. بحذائي سأدوسك كصرصار أنتِ وابن الحرام الّذي جئت به» [2]. فكونها خادمة لا يعطيها الحقّ في الزّواج من رجل ذي نسب وحسب، هو من اختارها بنفسه. ونفس المعضلة وقعت فيها الخادمة "فهيمة" حين سخرت بمرارة من كونها خادمة لآل الخيّال وليست ابنة لهم، فذلك الأمر كان سيمنحها المكانة والرّفعة في المجتمع. تتساءل بحرقة وبمرارة: «لماذا أنا خادمة لا ابنة الخيّال لأجرؤ على أن أحلم بالزّواج من ريمون وتحقيق حلمي» [3]. إنها نفس المرارة الّتي يعيشها "ريمون" العامل في دباغة الجلود، فهو يعتقد مخطئا أنّ "فهيمة" هي ابنة "أمجد الخيال" ذات الحسب والنّسب، ولا يحق له مجرّد التّفكير في طلب يدها. يتنهد بحسرة «لماذا كانت تلك الحوريّة ابنة أمجد الخيّال؟ لماذا لم تكن فلاحة من القرية أو عاملة لأجرؤ على الزّواج منها وتحقيق حلمي؟ »[4].

يمكن أن نتصور حجم المعاناة الّتي تعيشها الخادمة في ظلّ ظروف مجتمعية قاهرة يغلب عليها الفقر والجهل وسطوة الذّكور. فالأيام عندها متساوية ومتشابهة. فحين زجرت "زين" الخادمة الجديدة "فهيمة" لأنّ وجهها ليس بشوشاً في يوم الاحتفال بعيد الجلاء، ردّت عليّها "فهيمة" وهي تقف حافية القدمين في المطبخ، وتحاول تنظيف طنجرة نحاسيّة كبيرة، وعلى وجهها أمارات التّعب: «ماذا سيتبدّل بالنسبة إليّ» [5]. نلمس في صوت "فهيمة" ردّاً مجتمعياً طافياً بالسّخرية

1 - الرّواية المستحيلة، ص 263.
2 - المصدر نفسه، ص 257.
3 - المصدر نفسه، ص 217.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 151.

السّوداء على الاحتفال بيوم الجلاء والتّحرر من نير المستعمر الفرنسي، في حين أنّها لا تزال ترزح تحت سلطة الانتداب لأسرة آل الخيّال وإذلالهم لها لأنّها خادمة لهم لا ابنة.

ومن الهوايات الّتي كانت محطّا للسّخرية من صاحبها، ربما لغرابتها في تلك البيئة الشامية البسيطة المحدودة التعليم؛ هواية "مراقبة الكواكب والنّجوم"[1]. فقد كان "أبو موفّق" مولعاً بمراقبة الكواكب والنّجوم بواسطة "تلسكوب" على سطح بيته. إلاّ أنّ تلك المهنة «عرّضته للسّخرية في الحي حيث كان يقيم...إذ لم يصدّقه أحد وظنّوه يراقب بيوتهم» [2]. تقف السّاردة من خلال هذا الموقف، لتسخر بدورها من محدودية التّفكير الّتي يعاني منها جيران "أبو موفّق" فهم لا يقدّرون عمله رغم أنّه اكتشف كوكباً صغيراً يبعد 650 مليون كلم عن كوكب الأرض، وهو يراسل العلماء الفلكيّين لتسمية الكوكب باسم ولده المرحوم "موفّق" وأنّ قطر الكوكب يبلغ 32 كلم ويقع بين المريخ والمشتري [3]. فهذه المعلومات لا يمكن أن تكون في متناول شخص عاديّ أو هاوٍ، إلاّ أن مجتمعه رفضه وسخر منه. لأنّه مجتمع سيطرت عليه الخرافات والخزعبلات والأساطير المتوارثة.

وتأتي مهنة "أستاذ مدرسة"، في كنف مجتمع لا يقدّس العلم ولا يرغب فيه، موضع سخريّة وازدراء لا تشرّف صاحبها، بل هي مهنة تدعو إلى الشّفقة على صاحبها. وهي حالُ "الأستاذ هشام" الّذي جاء خاطباً إحدى بنات الخيّال، هي الأرملة "خزامى". فهو شابّ «مثل القمر» [4] متعلّم، ولكنّه مثلما قالت "فلك" زوجة "عبد الفتّاح" ساخرة: «...مسكين أستاذ مدرسة» [5] متهكّمة ومعرّضة بمهنة التّدريس لكونها لا تدرّ المال مثل التّجارة في الأقمشة والحرائر والبروكار الّتي يمتهنها زوجها "عبد الفتّاح". هنا تُطرح إشكالية في سلّم القيم الاجتماعيّة حيث تكون فيه الأفضلية للمال على العلم. فلو كان "هشام" غنياً مثلاً ما فكّر في الزّواج من أرملة بصبي!

وفي ظلّ مجتمع رازح تحت وطأة الجهل والدّجل والتّخريف، ستكون مهنة الطبّ مدعاة للسّخريّة اللاّذعة. ففي إحدى حوارات "بوران" مع خالتها "أم موفق" وصفت الطّبيب الذي كان يعالج أختها "بهيجة" من العقم بالدّجال، وأكّدت لخالتها أنّ «الأطباء لا يفهمون شيئاً، المرض من

1 - الرواية المستحيلة، ص 83.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه ، ص 83.
4 - المصدر نفسه، ص 182.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الجانّ والأرواح والعفاريت والشّافي هو الله...» [1] وتصرّ على أنّها تفهم في العلاج أكثر من ابن أخيها الدكتور "مأمون" العائد من باريس بشهادة طبيب، مدّعية أنّ «أصغر نذر عند وليّ صالح أفضل من أحسن طبيب» [2].

وخلاصة لما سبق، يمكن القول إنّ الخطاب السّاخر في كلّ من **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة** عمل على خلق تعدّدية صوتية وحواريّة في جسم الروايتين، خاصّة وأنّ السّخرية طالت مواضيع سياسية واجتماعية وعقائدية، وعملت على فضح جملة من السّلوكيات والمعتقدات الاجتماعية، الّتي عالجتها **غادة السّمان** بطريقة فنّية أدبيّة. فقد فسحت المجال أمام اللّغات والأصوات الأخرى الّتي برزت بكثافة من خلال الأسلبة والصّوغ البارودي وحتى السّخرية [3]، باعتبارها آليات للتنوّع الكلاميّ ما أضفى على الرّوايتين طابعاً بوليفونياً، أخرجهما من دائرة سلطة المؤلّف ونظرته الأحادية، وإبراز التّنوع والتباين في أشكال الوعي الّتي تجسدت فيهما.

وهذا الطّابع يتحقق أيضاً من خلال إدخال أجناس وخطابات مختلفة إلى الرّواية مما يخلق حواراً كبيراً بين نصوص من أزمنة مختلفة محمّلاً بأفكار وقناعات عديدة تدخل الرّواية بحسب السّياق الّذي يناسب هذه الأجناس ولا ينسبها من حيث الوظيفة والدّلالة [4]. وهذا ما سنعمل على إبرازه من خلال الفصل الثّالث والأخير من هذا البحث.

1 - الرواية المستحيلة، ص 56.
2 - المصدر نفسه، ص 57.
3 - ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرّواية. (الدراسة الثّالثة من كتاب: جمالية ونظرية الرّواية) ترجمة، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط1، 1988، ص 212.
4 - نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في الخماسية، ص 220.

الفصل الثّالث

الأجناس المتخلّلة واشتغال التعدّدية اللغويّة في نصّي ليلة المليار والرواية المستحيلة.

أوّلا-الأجناس المتخلّلة ونظرية التّفاعل الأجناسيّ -المفهوم والممارسة-

ثانيا- التّفاعل الأجناسيّ في ليلة المليار.

ثالثا- التّفاعل الأجناسيّ في الرواية المستحيلة.

إنّ المبدأ الحواريّ الّذي يؤسّس عليه **ميخائيل باختين** رؤيته للغة الكلام، مبدأ واسع ومتشعّب نظرا لما يمثّله من تبادل للوعي الإنسانيّ الّذي يسهم بدوره في خلق تعدّدية صوتية لافتة في الخطاب. ويشير **ميخائيل باختين** إلى ذلك حين يقول: «إنّ التعدّد اللّسانيّ المدرَج في الرّواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التّعبير عن نوايا الكاتب، وهذا الخطاب يقدّم التفرّد في أن يكون ثنائيّ الصّوت. إنّه يخدم بتأنٍّ متكلّميْن ويعبّر عن نيّتيْن مختلفتين؛ نيّة مباشرة؛ هي نيّة الشّخصيّة الّتي تتكلّم، ونيّة مكسَّرة؛ هي نيّة الكاتب» [1]. وهذا ما نجده، حسب **ميخائيل باختين**، في الخطابات الهزلية والسّاخرة، البارودية وفي خطاب السّارد والشّخوص وكذا في خطاب الأجناس المتخلّلة. فهي جميعها خطابات ثنائيّة الصّوت ذات صبغة حواريّة داخليّا.

ففي الرّواية تكون لتلك الثنائيّة الصّوتية حضور ملفت في تنوّع الخطابات، وفي تنوّع اللّغات السّوسيولسانيّة. وفي الرّواية أيضا، يكون التّعدّد اللّسانيّ دائما مشخّصا، مجسّداً داخل وجوه بشريّة بينها خلافات وتناقضات مفردة. لكن هنا، تكون تلك التّناقضات بين الإرادات والذّكاءات الشّخصيّة، منبعثة من تعدّد لساني اجتماعي هو الّذي يعيد تأويلها؛ فتناقضات الأفراد ليست سوى قمّة أمواج محيط من التعدّد اللّسانيّ الاجتماعي يضطرب ويتحرّك، فيجعلها متناقضة بشدّة، مشبعا وعيها وخطاباتها بتعدّديته اللّسانيّة الأساسية، مثلما يؤكّد على ذلك **ميخائيل باختين** [2]

يركز **ميخائيل باختين** على دراسة الكلمة، خاصّة كلمة الغير Mot d'autrui الّتي تحمل صوت الآخر داخل كلمة "الأنا" في النّثر الفنيّ، لإنّه يخرِج الشّعر من الممارسة الحواريّة لما له من خصوصية تجعل الشّاعر يتحمّل ملفوظاته بشكلّ مباشر. ورغم ما قد يطرحه تقسيم كهذا من إشكالات، إلاّ أنّ **ميخائيل باختين** يتبنّاه مركزا اهتمامه على الجانب النّثري، باعتباره مجال عمل الحواريّة «ربما لأنّ الحواريّة تظهر في هذا الخطاب بوضوح أكبر إذا ما قارنّاه بأشكال أدبيّة أخرى، لاسيّما الشّعر، وتمنحه خصوصيته الأسلوبيّة» [3].

وقد أشار **ميخائيل باختين** إلى ذلك بقوله: «مهما تكن الطريقة الّتي نفهم بها العلاقة المتبادلة للمعاني داخل رمز شعريّ (وجه استعاري) فإنّ هذه العلاقة ليست في كلّ الأحوال ذات طبيعة حواريّة...لذلك فإنّ المعنى المزدوج (أو المعاني المتعدّدة) للرّمز لا يستتبع قَطّ تنغيما مزدوجا... فالتعدّد الدّلالي للرّمز الشّعري يفترض وحدة ومطابقة الصّوت لنفسه وتوحّده الكامل داخل

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 166 - 167.
2 - ينظر، المرجع نفسه، ص 169.
3 - عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواريّ عند ميخائيل باختين، ص67.

كلامه»[1]. فإذا كانت اللّغة الشّعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها، لتظهر بمستوى أحادي، فإنّ اللّغة الرّوائية بصفة عامة، ورواية الأصوات بصفة خاصّة، تتحرّك تحرّكا عكسيا، فلا تتجه نحو المركزيّة، وإنّما «ترغب في التّحرك على محيط الدّائرة الإبداعية للأحداث الرّوائية، بكلّ تنويعاتها. وتعبّر عن مستويات الأصوات (بكلّ فئاتها) ومن ثمّ فقوة اللّغة الرّوائية تكمن في تجاوزها للقيد المعجميّ المحدود، وفي ارتباطها بالواقع التّاريخي والإيديولوجي» [2].

إنّ مهمة الرّوائيّ في رواية الأصوات لا تكمن في صهر الفروق اللّغويّة للأصوات الرّوائية، وإلغاء خصوصيتها الفرديّة، إنّما مهمّته ترتكز على قاعدة عدم انتهاك الإرادة الواقعيّة والفنيّة للأصوات في الرّواية من جهة، وإبراز خصوصيّتها الاجتماعيّة والثّقافية من جهة ثانيّة. ومن ثمّ فالتعدّد اللّغويّ مساعدٌ على الإقناع بأحداث رواية الأصوات بخاصّة، لإنّها قائمة على قاعدة اللاّتجانس. وهذا لن يتأتّى إلاّ إذا تمكّن الرّوائيّ من تجاوز ذاته، وتجاوز الرّاوي وإعطاء المساحة كاملة للأصوات المتحاورة في أنْ تضفي على الرّواية تعدّدية صوتية لافتة. حيث يسعى الرّوائيّ في ذلك إلى «إبراز هذا اللاّتجانس بمستوياته المختلفة وتجسيده في وعي المتلقي» [3]، متوسّلا في ذلك بمجموعة من الظواهر الحواريّة الّتي تهدف إلى احتضان معاني المتكلمين داخل الرّواية، وملفوظاتهم الحيّة المتحرّكة، الّتي تعبّر عن انتمائهم الطّبقي ومستواهم الثّقافي.

واللّغة الرّوائية ليست نسقا معجميا ثابتا، بل هي ذلك الملفوظ المتحرّك الّذي يكسب الرّوائيّ باستخدامه حيويّة قصدية تتحرّك من المطلق إلى النّسبي والعكس. ومن ثمّ كان التعدّد اللّغويّ من الأمور الأكثر أهمّية والأكثر تأثيراً في العمل الرّوائيّ. وبدونه يفقد البناء الرّوائيّ الكثير من التميز[4]. وإذا كان التعدّد اللّغويّ مهمّا للرّواية بصفة عامّة، فهو مع رواية الأصوات أكثر أهمية، لاكتمال حلقات اللاّتجانس للأصوات الرّوائية المتباينة بالتعدّدية اللّغويّة في الصّوغ الرّوائيّ.

وينصّب **ميخائيل باختين** الرّواية على رأس الأنواع الّتي تتداخل فيها كلمة الأنا مع كلمة الغير/ الآخر، ويجعلها تواجه باقي الأنواع، من حيث قيامها على عكس الخطابات النّابعة من السّلطة «في تيّار القوى المضادّة للمركز، قريبا من أدب الأشكال الدّنيا كالحكايات، كرنفال مهرّج...» [5]. وهي

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 172.
2 - محمد نجيب التّيلاوي، وجهة النّظر في رواية الأصوات - دراسة - منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق - سوريا، 2000، ص 61.
3 - محمد نجيب التّيلاوي، وجهة النّظر في رواية الأصوات، ص 63.
4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 69.
5 - بيير زيما، النّقد الاجتماعي ـنحو علم اجتماع للنص الأدبيّ، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص 156.

أشكال، مثلما يشير إليها **ميخائيل باختين**، ليس لها مركز لسانيّ، ولها تعدّدية تناقض الآداب الرّسمية، وتواجهها بشكلّ جدالي هجائي ساخر [1].

فمن خلال التّساؤل الّذي يطرحه **بيير زيما** عن المظاهر الأساسية للتّعدّد اللّغويّ عند **ميخائيل باختين**، يرى أنّ هذا الأخير ينطلق من الفكرة القائلة، بأنّه في الرّواية الّتي تتفاعل فيها الطبقات اللّغويّة فيما بينها وتتفكّك حسب مستويات معينة (العمر، المهن، المستوى الاجتماعي...) يمكن أن يصبح كلّ خطاب مادّة لخطاب آخر (ساخر، نقدي، أو هزلي)، وأنّه هو نفسه يمكن أن يصبح خطاباً شارحاً. وتتميّز الرّواية المتّسمة بالتعدّد اللّغويّ بالعلاقة الجدلية بين اللّغة وما وراء اللّغة. وهذا النّوع من الخطاب، المفهوم لعالم الآخر، والّذي يصوّر شيئا في الوقت نفسه الّذي يتم تصويره هو نفسه، من سمات الرّواية [2]. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار **ميخائيل باختين** من النّقاد الّذين اولوا أهمية للجانب الميتالسانيّ الماورائيّ للّغة في نقده للأعمال الرّوائية، فالرّواية المتعدّدة اللّغات، من هذا المنطلق، نصّ غير متمركز، حيث يستحيل على أي خطاب تحقيق "احتكارية اللّغة"، حتى خطاب الكاتب يؤدي وظيفته في قلب بنيّة حواريّة مفتوحة. فهو ليس بمأمن عن النّقد والمحاكاة السّاخرة. وفي كثير من الأحيان يتعرّض خطاب الرّاوي للاستهزاء والنّقد والتّحوّل بفعل الأبطال الّذين تقع أقوالهم هي الأخرى فريسة للتعدّد الصوتي [3].

إنّ احتفاء **ميخائيل باختين** بالحواريّة كفكرة، جعله يحتفي أيضاً بالرّواية كجنس، وجعل منها أكثر الأنواع الأدبيّة أهمية. ولأنّها كذلك فهي أفضل مكان لتجلّي الحواريّة باعتبار الرّواية ساحة مفتوحة على صوت الأنا وصوت الآخر، ممّا يكسبها ميزة التّعدّد اللّغويّ والأسلوبي.

أوّلا: الأجناس المتخلّلة أو نظريّة التّفاعل الأجناسي: المفهوم والممارسة.

إنّ ما يشيّد النصّ ليس بنيّة داخلية مغلقة، إنّما هو بنيّة منفتحة على نصوص وشفرات ودلائل أخرى. فلا يكاد يخلو نصّ ما من أثار لنصوص سابقة له يتفاعل معها بشكلّ او بآخر.

1- عند ميخائيل باختين:

إنّ تعدّد اللّغات وتعدّد الأصوات من المكوّنات الجوهرية الّتي تشيّد حواريّة الخطاب الرّوائيّ وهذا التعدّد كامن وراء تحوّلات لغة المجتمع وتجدّدها. وقد قدّم **ميخائيل باختين** تصوّرا جديدا للرّواية يقوم أساساً على الخلفية اللّغويّة، أو التعدّد اللّغويّ. وإن لم يستعمل في كتاباته مصطلح **التّناص** بشكلّ صريح، إلاّ أنّ نظريته في الملفوظ كانت مركزيّة بالنّسبة لتكوّن مفهوم التّناص. فمن

1 - عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواريّ عند ميخائيل باختين، ص67.
2 - ينظر، بيير زيما، النّقد الاجتماعي، تر. عايدة لطفي، ص 165.
3 - المرجع نفسه، ص 165 -166.

منظوره: «كلّ ملفوظ (سواء كان ينتمي للأدب أم لا) هو متجذّر في سياق اجتماعي يسِمه بعمق كما أنّه موجّه لأفق اجتماعي أيضا. كلّ ملفوظ، كلّ تعبير هو حامل لكلام غير متجانس يشكله... إنّها واحدية الملفوظ وتجانسه الّذي أصبح محلّ شكّ، فبعد بابل، حلّ التّشظي اللّسانيّ محلّ وحدة اللّغة، فكلّ عبارة حاملة لكلام مغاير يسِمها إلى حدّ لم تبق هناك عبارة متلقّاة بريئة من تلفّظ سابق»[1]

لاحظ **تزفيتان تودوروف** أنّ مصطلح **حواريّة** «مثقل بتعدّدية مركّبة في المعنى»[2] لذا عمد إلى استخدام المصطلح الّذي استعملته **جوليا كريستيفا** عندما قدّمت **ميخائيل باختين** ألا وهو مصطلح **تناصّ**. وبالعودة إلى التّصور الّذي أعطاه **ميخائيل باختين** لهذا المفهوم يمكن ملاحظة ما يلي:

- إنّ العلاقة الحواريّة علاقة دلالية بين جميع الملفوظات داخل التّواصل اللّفظيّ. يقول في هذا الصّدد: «يدخل فعلان لفظيّان، تعبيران اثنان، في نوع خاصّ من العلاقة الدّلالية ندعوها نحن علاقة حواريّة. والعلاقات الحواريّة هي علاقات (دلالية) بين جميع التّعبيرات الّتي تقع ضمن دائرة التواصل اللّفظيّ»[3]. وهذه الملفوظات ممكنة -بحسب **ميخائيل باختين**- ضمن أساليب اللّغة واللّهجات الاجتماعيّة في حالة استيعابها كمواقف تفسيريّة، وأنواع إيديولوجية ولغويّة؛ أي في حالة استيعابها في منأى عن التّحليل اللّغويّ الأحادي[4].

- إنّ هذه العلاقات الحواريّة هي علاقات خاصّة ومميّزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقيّ أو لغويّ أو نفسيّ أو آلي أو أي نوع من العلاقات الطّبيعية. إنّها نمط استثنائيّ وخاصّ من العلاقات الدّلالية الّتي ينبغي أنْ تتشكّل أجزاؤها من تعبيرات برمّتها، يقف خلفها فاعلون متكلّمون حقيقيون، أو فاعلون متكلّمون محتملون، مؤلفو التّعبيرات موضوع الكلام[5]. فالعلاقات الحواريّة لدى **ميخائيل باختين** لا تقتصر على العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس المحدّد، والّتي تفتقر بذاتها إلى اللّحظة الحواريّة. فهو يرى «أنّها يجب أن تكتسي باللّفظة، وأنْ تصبح تعبيرات، وأنْ تصبح مواقف معبَّراً عنها بالكلمة، تخصّ مختلف الأشخاص، من أجل أنْ تتوفر الإمكانيّة لظهور علاقات حواريّة بين هؤلاء الأشخاص»[6]. وبالتّالي فاللّغة عند **ميخائيل**

1 - ناتالي بيغاي غروض، نظرية التّناص: الاصول، التاريخ والنّظريات، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة معالم – فصلية تعنى بترجمة الفكر العالمي، تصدر عن المجلس الاعلى للغة العربية، الجزائر، عدد2، شتاء 2010، ص 113.
2 - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواريّ، تر. فخري صالح ص 121.
3 - المرجع نفسه، ص 122.
4 - ميخائيل باختين، شعريّة دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 267.
5 - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواريّ، تر. فخري صالح، ص 122.
6 - ميخائيل باختين، شعريّة دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ص 267.

باختين تحيا فقط في «الاختلاط الحواريّ» [1] بين مستعمليها، فهو الّذي يمثّل الجوّ الحقيقي لحياة اللّغة، وذلك بغضّ النّظر عن الميدان الّذي تُستخدم فيه (يومي - عملي - فنّي - علمي...).

يشير **ميخائيل باختين** إلى أنّ كلّ خطاب يعود على الأقل إلى فاعليْن، وبالتّالي إلى حوار محتمل. فلا وجود لأيّ ملفوظ مجرّد من البعد الحواريّ. يقول في هذا الصّدد: «الأسلوب هو الرّجل، ولكن باستطاعتنا القول: إنّ الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقّة أكثر الرّجل ومجموعته الاجتماعيّة مجسدِين عبر الممثّل المفوّض، المستمع الّذي يشارك بفعالية في الكلام الدّاخلي والخارجي للأوّل»[2].

يقوم الطّرح الباختينيّ على أساس التّعدّد اللّغويّ، فأسلوب الرّواية هو تجميع لأساليب، ولغات الرّواية هي نسق من اللّغات...وعبر هذا الطّرح تجاوز **ميخائيل باختين** المقولة الّتي استلهمتها معظم الدّراسات الأسلوبيّة التّقليدية، والمتمثّلة في العبارة الشّهيرة للنّاقد الفرنسي **جورج بوفون** الّذي يقول: «الأسلوب هو الرّجل نفسه»، حيث اللّغة هي الرّجل/ المؤلف، وكأنّ المؤلف هو الخالق الوحيد والمهيمن على لغة الرّواية، إلى الحديث عن الرّواية كميدان خصب لتفاعل الأساليب واللّغات. وتغدو الرّواية بذلك جنساً منفتحاً على اللّغات الاجتماعيّة، وما تحمله من إيديولوجيات تتبادل الجدل والتّحاور، وأجناس متخلّلة تعمّق من حواريّة اللّغة في جسم الرّواية.

ولا يمكن الحديث عن جنس أدبيّ، باعتباره مؤسسة قائمة بذاتها، دون تحديد لمكوّنه المركزيّ المتمثّل في اللّغة ووظائفها ومستوى تطورها وطرائق تراكيبها وتشكّلاتها ودرجة استيعابها لأصوات متعدّدة وأشكال وعي مختلفة يسودها التّصادم والصّراع المباشر وغير المباشر، تتجاوز الأحادية اللّغويّة، مثلما أشار إلى ذلك **ميخائيل باختين** في تناوله للشّروط الدّاخلية لتكوّن الرّواية، موضّحاً أنّ «اللاّتمركز اللّغويّ للعامل الإيديولوجي الّذي يجد تعبيره في الرّواية، يقتضي وجود مجموعة اجتماعية بين عناصرها تمايز قوي...في علاقة توتّر وتبادل فعّال مع مجموعات اجتماعية أخرى. إنّ مجتمعا منغلقا على نفسه أو جماعة ضيّقة أو طبقة ذات نواة داخليّة وحيدة وصلبة، يجب أن تتفكّك، أن تتخلى عن توازنها الدّاخلي وعن اكتفائها الذّاتي لتصبح حقلاً منتجاً من النّاحية الاجتماعيّة للرّواية» [3].

1 - ميخائيل باختين، شعريّة دوستيوفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي ، ص 267.
2 - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواريّ، تر. فخري صالح، ص 124.
3 - أحمد اليبوري، في الرّواية العربية: التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2000، ص 26.

لقد شكلت اللّغة بالنّسبة **لميخائيل باختين** منطلقا في تشييد نظريته وتصوّره، وذلك بتركيزه على اللّغة الحواريّة المحمّلة بالقصدية والوعي والإيديولوجيا الّتي تميط اللّثام عن مختلف أشكال الوعي وأنماط العلائق القائمة بين الشّخوص، وعن القصدية المحرِّكة لسلوكاتهم وأفعالهم.

وميّز **ميخائيل باختين**- هنا في طريق اللّغة- بين شكلين في الفنّ الرّوائيّ؛ الشّكلّ المتعدّد اللّغات (الديالوجي) والشّكلّ الأحادي اللّغة (المونولوجي). ففي نطاق الرّواية الأحادية الصّوت فإن العلاقة بين الكاتب والشخصيّة الرّوائية هي علاقة تحكّم وسيطرة، حيث يكون البطل فيها منغلقاً والدّلالات المحيطة به محدّدة النّوعية. بالإضافة إلى أنّ الرّواية المونولوجية تعمل على إبراز إيديولوجية واحدة مهيمنة. فتفقد بذلك الشخصيّات هويّاتها المختلفة والمتميّزة، وتكتسب هويّات منجزة ومنتهية. وتصبح بذلك عاجزة عن خلق حوار أو تفاعل مع القارئ الّذي يكون في إطار هذا النّمط قارئاً سلبياً لا يحقق إنتاجية النصّ وثراءَه الدّلالي. أمّا الرّواية المتعدّدة اللّغات، فإنّها تُبرز بشكلّ متكافئ تقريبا مختلف التّصورات والأصوات والإيديولوجيات والرّؤى والأساليب، بفعل الطّابع الحيادي الّذي يلتزمه السّارد لحظة صياغته لمختلف الحيوات والمصائر المرتبطة بشخصيّاته[1]

وهذا النوع من الكتابة لا يتحقّق إلاّ عندما يحصل وعي الذّات عند الأبطال على درجة معيّنة من الاستقلال، تكفي لإلغاء الأحادية الّتي ينزع إليها الكاتب عادة. وهذا لا يتحقّق في نظر **ميخائيل باختين** إلاّ إذا تخلّى الكاتب عن التّعبير عن البطل بالنيابة عنه، بل ينبغي تشخيص وعيه وهو في كامل حركيته وحيويته. وعندئذ يكفّ وعي البطل عن أنْ يكون مجرّد صوت ناطقٍ باسم الكاتب وستبقى دائما مسافةٌ بين البطل والمؤلف.

يرى **ميخائيل باختين** أنّ الأشكال التّوليفية المتّصلة بإدخال وتنظيم التعدّد اللّغويّ واللّسانيّ في الرّواية «والّتي هي أشكال مشيّدة خلال النّمو التّاريخي للجنس الرّوائيّ، بمختلف مظاهره، لعلى درجة كبيرة من التنوّع. فكلّ واحد من تلك الأشكال - موصولا بإمكانات أسلوبيّة معيّنة -يتطلّب تشييداً أدبيّاً صحيحاً لمختلف اللّغات»[2]. ويتّضح بالعودة إلى المسار التّاريخي لتطور الجنس الرّوائيّ، أنّه تكوّن بتقاطعه المستمر مع خطابات الأجناس الأخرى «مستمدّاً بعض عناصرها ووحداتها ومُدمجا أكثر من جنس أدبيّ وشبه أدبيّ وغير أدبيّ داخل بنيته المرنة المستوعبة

1 - ينظر، عبد المجيد حسيب، حواريّة الفن الرّوائيّ، ص ص 30 - 31.
2 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 127.

للخطابات واللّغات والأساليب المتعدّدة الّتي تكتسب- عند دخولها الرّواية- نسقا له استقلاله ووحدته الأسلوبيّة» [1].

لذلك فإنّ الخطاب الرّوائيّ تتّضح معالمه وخصائصه، وهو في حالة اشتغال داخل النصّ حيث تختلف المكوّنات والوظائف، بحسب فهم الرّوائيّ لتلك المكوّنات ولإمكاناتها. وأيضاً بحسب فهمه لتاريخ جنس الرّواية وعلائقها بالإديولوجيا [2]. وهذا ما يجعل النصّ الرّوائيّ يدخل في علاقة تناصيّة مع نصوص وخطابات أخرى، تضفي عليه من جهة التّركيب اللّغويّ مميّزات تلفّظية تظلّ وثيقة الصّلة بسياق الحكي وتضفي من جهة ثانيّة على الخطاب الرّوائيّ خصائص تركيبية تجعل منه خطابا منفتحا على العديد من الأجناس الّتي تنوّع - باستعمالها داخل النصّ الرّوائيّ- من طرائق السّرد والإخبار، الشيء الّذي يجعل الرّواية قادرة على استثمّار هذه الأجناس، باعتبارها مكوّنات تسعى لخلق أشكال حكائية مختلفة ومنفتحة، حيث يصبح هذا الانفتاح خاصية نصّية تستدعيها مواصفات السّرد وأبعاده التّخييلية. وعلى هذا الأساس، يعتبر **ميخائيل باختين** الحواريّة (التّناص) مقولة اجتماعية، لأنّها عبارة عن وساطة بين ما هو اجتماعي وأدبيّ. وهي عملية امتصاص وتشخيص للّغات الاجتماعيّة والخطابات الشّفهية والمكتوبة في بنيّة أدبيّة متراصة. وتعبير عن العلاقات بين الفئات (أو بين المصالح الاجتماعيّة) على الصّعيد النصّي [3].

وقد أشار **بيرسي لبوك Percy Lubbock** (1879- 1965) إلى احتضان الرّواية لأجناس أدبيّة خارجة عنها. واعتبر ذلك من القضايا الفنيّة الّتي تدفعنا إلى التّساؤل حول بعض مكوّنات الرّواية، وأدواتها؛ كالعنصر الدّرامي وتعدّدية الأساليب والأشكال المتخلّلة وعلاقاتها الوطيدة بعضها ببعض. يقول **لبوك** في سياق كتابه **صنعة الرّواية**: «الرّواية هي شريحة من الحياة، وأنّ أيّ محاولة لتفكيك عناصر الرّواية تؤدي إلى إتلاف الحياة فيها» [4]. لأن أسلوبيّة الرّواية تكمن في تجميع هذه الأساليب المتنوّعة، لأن لغتها هي نسق من اللّغات، وكلّ واحد من العناصر الرّوائية يتحدّد مباشرة بالوحدات الأسلوبيّة الّتي يندمج فيها مباشرة.

1 - محمد برادة، فضاءات روائية، وزارة الثقافة - الرباط - المملكة المغربية، ط1، 2003، ص 37.
2 - المرجع نفسه، ص 37.
3 - محمد الداهي، التّشخيص الأدبيّ للّغة في رواية "الفريق" للعروي.منشورات دار الأمان، الرباط - المغرب، ط1، 2006، ص 50.
4 - حميد لحميداني، بنيّة النصّ السردي من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 1993، ص14.

أ- مفهوم الجنس المتخلّل genre intercalé عند ميخائيل باختين:

تُعدّ الأجناس المتخلّلة من الأشكال الأكثر جوهرية وأهمّية فيما يتّصل بإدخال وتنظيم التعدّد اللّغويّ داخل الرّواية على حد تعبير **ميخائيل باختين** [1]؛ فهي تدخل وتمارس تنويعا وتعدّدا لغويا في الرّواية، ممّا يجعل بناءها متنافراً «فجميع تلك الأجناس التّعبيرية الّتي تدخل إلى الرّواية تحمل معها لغاتها الخاصّة، منضِّدة - إذن- وحداتها اللّسانيّة تنضيداً تراتبيا، ومعمّقة بطريقة جديدة تنوّع لغاتها. وكثيراً ما تأخذ لغات الأجناس الخارج أدبيّة الملحقة بالرّواية، أهمية بالغة لدرجة أنّ إلحاقها بالنصّ الرّوائيّ (إدخال الجنس الرّسائلي) يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرّواية، وإنما كذلك في تاريخ اللّغة الأدبيّة بعامة» [2].

وعن أصناف هذه الأجناس ودورها في الرّواية يضيف **ميخائيل باختين** قائلاً: «إنّ الرّواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيرية، سواء أكانت أدبيّة (قصص، لشعار، قصائد، مقاطع كوميدية)، أم خارج -أدبيّة (دراسات عن السّلوكات، نصوص بلاغية وعلمية ودينيّة). ونظرياً، فإن أيّ جنس تعبيّري يمكنه أنْ يدخل إلى بنية الرّواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما، أنْ ألحقه كاتب أو آخر بالرّواية. وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللّسانيّة والأسلوبيّة» [3]. فهي بذلك تستعمل لغاتها الخاصّة، وإلحاقها بالرّواية يصنع تنافرها من جهة، ويدخل في بنيتها الجمالية العديد من البنيات الأسلوبيّة الّتي تشيّد انسجامها من جهة ثانيّة.

أمّا عن كيفية إدراجها داخل العمل الرّوائيّ، يرى **ميخائيل باختين** أنّ الأجناس المتخلّلة تتّخذ طريقتين اثنتين في ذلك، فـ« يمكن للأجناس المتخلّلة أنْ تكون مباشِرة قصدية أو موضّعة كلّية؛ أي متجرّدة تماماً من نوايا الكاتب. فلا تكون في صيغة "قول"، بل تكون "مظهرة" فقط، كأنّها شيء بواسطة الخطاب. لكن غالبا ما تعمد تلك الأجناس بدرجات متنوّعة إلى كسر نوايا الكاتب وحرفها وبعض عناصرها قد تبتعد بكيفية مختلفة عن المستوى الدّلالي الأخير للعمل الرّوائيّ» [4].

هذا ويصبح دخول الأجناس المتخلّلة إلى الرّواية «باعتبارها من الأشكال الأساسيّة الّتي تسمح بإدخال وتنظيم التعدّد اللّغويّ في الرّواية، وباعتبارها تتيح تحقيق صيغة الاستعمال غير المباشر،

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 160.
2 - المرجع نفسه، ص 162.
3 - المرجع نفسه، ص ص 160 - 161.
4 - المرجع نفسه ، ص 162.

المقيّد، المتباعد للّغات» [1] كنوع من إعادة التّأويل النّابع - بالضرورة - من الخطاب الإيديولوجيّ والاجتماعيّ الّذي ينتمي إليه خطاب الرّواية.

وارتباط الرّواية بالإيديولوجيا والمجتمع، يحيل على قصدية كلّ من الخطاب الأول؛ أي الجنس المتخلّل، وطريقة توظيفه في الخطاب الثّاني؛ أي الرّواية. وهذا ما سيخلق بين الخطابين حواراً داخليّا يجعل من الخطاب الرّوائيّ خطاباً ثنائيّاً من الناحية الصّوتية. وإلى هذا يشير **ميخائيل باختين** عندما يتحدّث عن حضور نيتيْن وصوتيْن في جسد الرّواية. يقول: «التعدّد اللّغويّ المدرج في الرّواية...هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التّعبير عن نوايا الكاتب. وهذا الخطاب يقدّم التّفرد في أنْ يكون ثنائيّ الصّوت. إنّه يخدم بتأنّ متكلّميْن، ويعبّر عن نيتين مختلفتين: نيّة مباشِرة -هي نيّة الشخصيّة الّتي تتكلّم- ونيّة مكسَّرة هي نيّة الكاتب. مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتيْن؛ وعلى معنييْن وعلى تعبيريْن، فضلاً عن ذلك فإنّ الصّوتين مترابطان حوارياً وكأنّهما كانا يتعارفان...وكأنّهما كانا يتحدّثان سويّة» [2]. ويضيف قائلاً عن طبيعة الخطاب المتعدّد لغويّا أنّه: «دائما ذو حوار داخليّ. هذا ما نجده في الخطابات الهزليّة والسّاخرة والبارودية. وفي الخطاب التّكسيري للسّارد وللشّخوص، وأخيراً في خطاب الأجناس المتخلّلة؛ فهي جميعها خطابات...ذات طبيعة حواريّة داخليّا» [3].

فمن شأن هذه الأجناس المتخلّلة الّتي تدخل إلى جسد الرّواية، أنْ تلعب دوراً تأثيثياً في بنية النصّ الرّوائيّ الحاضر، كما تسهم في تنويع وتعديد لغاته وأساليبه وخطاباته. لأنّها تعمل (هذه الأجناس) على كسر الوحدة الأسلوبيّة للرّواية، وتسهم في تجديد شكلها وبنائها العامّ. غير أنّ توظيف الأجناس المتخلّلة في الكتابة الرّوائية لا يؤدي دائماً وظائف إستيطيقية جمالية وفنيّة. فالإكثار من هذه الأجناس من شأنه أنْ يخلّف تشويشاً على الكتابة. ولهذا فإنّ نجاح هذه الأجناس في تفعيل مكوّنات النصّ وإخصابها وتعديدها، يبقى رهينا بموهبة الفنّان وتجربته في الكتابة والإبداع [4].

وفي تأكيده على العلاقة الوطيدة بين الرّواية والإيديولوجيا، يرى **ميخائيل باختين** أنّ العلاقات النّصّية داخل العمل الرّوائيّ ليست مجرد تداخل للكلمات وللألفاظ وللنصوص بعضها ببعض فحسب، بل تداخل وتلاقح للأفكار أيضاً، مشيرا إلى معنى الإيديولوجيا بقوله: «نقصد بالإيديولوجيا مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخّ البشريّ للواقع الاجتماعيّ والطّبيعي الّذي يعبّر عنه

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة ، ص 165.
2 - المرجع نفسه، ص 166.
3 - عبد المجيد حسيب، حواريّة الفنّ الرّوائيّ، ص40.
4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويثبته بواسطة الكلمة، الرّسم، الخطّ أو بشكلّ سيميائيّ آخر» [1]. من هنا، يمكن القول إنّ الأدب بصورة عامّة هو إنتاج إيديولوجيّ «يتواجد في علاقة مع اللّغة ومختلف أشكال استعمالها. فهو نتاج لا يوجد إلاّ بالعلاقة مع الإيديولوجيا ومع التّاريخ، تاريخ التّشكيلات الاجتماعيّة، وتاريخ الإنتاج الأدبيّ وتطور أدواته وتقنياته الأساسيّة ومواد عمله» [2]. لذلك يطالب **ميخائيل باختين** بتحليل جادّ وعميق للكلمة، الّتي هي مادّة الخطاب اللّغويّ، واعتبارها كدليل مجتمعي حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي. فبفضل هذا الدّور الاستثنائيّ الّذي تؤديه الكلمة كأداة للوعي، تستطيع أنْ تشتغل كعنصّر أساسي مرافق لكلّ إبداع إيديولوجي كيفما كان نوعه [3].

فمن هذا المنطلق يرى **ميخائيل باختين** أنّ النّتاج الأدبيّ لا يمكن أن يكون مادّة محايدة، تتلقفها الأسلوبيّة التقليدية لتصفها وصفا لسانيا، فالرّوائيّ يعتبر منتجا للمعرفة، ومحاورا لثقافته ومجتمعه، وروايته جسم مركب من اللّغات والملفوظات والعلامات. والرّوائيّ هو منظِّم علائق حواريّة متبادلة بين اللّغات والأجناس التّعبيرية، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل [4]. فالرّوائيّ هو المسؤول عن تحديد طريقة تداخل النّصوص واستخدامها، بحيث تصبح حاملة لمعنى مغاير لمعناها الأوّل. وبذلك يظهر صوته، وكذا إيديولوجيته داخل الرّواية، ولكن لا يتعدى كونه صوتاً ضمن بقية الأصوات الّتي يستخدمها، وإيديولوجية ضمن الإيديولوجيات الّتي تتصارع داخل الرّواية، وهذا ما «يصعّب معرفة الموقف الّذي يتبنّاه الكاتب ما دام يدير الصّراع الإيديولوجي في شبه حياد تام» [5]. إذن، يمكن القول إنّ حوار النّصوص وتداخلها ضمن آلية لغوية وأسلوبيّة جديدة، يمنح الخطابات الدّخيلة قدرة على التّشكلّ بطرق مختلفة داخل عالم أدبيّ جديد، ومحوَّرٍ بشكلّ جوهري. إنّه غاية أدبيّة جديدة، وهذا العالم لا يمكن أن يتمظهر ويتجلى إلاّ في جسم الرّواية، حتى تغدو تلك التّداخلات سمة مميّزة لها.

إنّ الرّوائيّ، وهو يتعامل مع هذه اللّغات والأصوات المتعدّدة «لا يستأصل نوايا الآخرين ولا يحطّم العوالم والرّؤى الّتي تتبدّى من وراء تعدّد الأصوات، وتعدّد اللّغات. إنّه يدخلها عالمه الرّوائيّ مسكونة بنوايا الآخرين ويسخّرها في الوقت نفسه لخدمة نواياه الخاصّة. هنا تكمن

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 44(مقدمة المترجم).
2 - عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، ص 92.
3 - ينظر، ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللّغة، تر. محمد البكري ويمنى العيد، ص 25.
4 - ينظر، ميخائيل باختين الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 44(مقدمة المترجم).
5 - حميد لحميداني، النّقد الإيديولوجي والرّواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 1993، ص36.

خصوصية الجنس الرّوائيّ وتميزه، وهي خصوصية تتطلّب أسلوبيّة مناسبة لا يمكن في رأي **ميخائيل باختين** إلاّ أنْ تكون أسلوبيّة سوسيولوجيّة» [1]

تُتَناول الرّواية، كحامل للأيديولوجيا، من خلال مختلف الإيديولوجيات المرتبطة بالشخصيّات، والّتي سترسم في النّهاية معالم إيديولوجية الرّواية ككلّ، وإلى ذلك يشير النّاقد **حميد الحميداني** بقوله: «عندما ينتهي الصّراع بين الإيديولوجيات في الرّواية تبدأ معالم إيديولوجية الرّواية ككلّ في الظّهور» [2].

لقد كانت أفكار **ميخائيل باختين** في مسألة التعدّد اللّغويّ في الرّواية مصدراً ملهما لكثير من النّقاد الأدبيّين الغربيّين، على غرار **جوليا كريستيفا، جيرار جينيت، دومينيك منغنو، أنطوان كومبانيون**. وهذا إنْ دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مدى احتفاظ آراء **ميخائيل باختين** بجدّيتها وطراوتها، ما دفع بهؤلاء إلى تجديدها وتطويرها، حتى تستطيع مواكبة الجنس الرّوائيّ المتحوّل باستمرار. ولعل شهادة النّاقد الفرنسي **تزفيتان تودوروف**، والّذي يُعدّ من أكثر المتأثّرين والمسكونين بأفكار **ميخائيل باختين**، لكافية في هذا الموقف إذ يصرّح قائلاً: «إنّ ميخائيل باختين هو واحد من الشخصيّات الأكثر لغزاً في ثقافة منتصف القرن العشرين الأوربية» [3]. وما جهود الّذين جاؤوا بعده -مثلما سيأتي بيان ذلك- إلاّ تطويراً وتجديداً لذلك الإرث الباختينيّ وقراءته وفق معطيات فكريّة ومعرفيّة جديدة.

2- التّناص عند جوليا كريستيفا*

لقد عرف النّقد الأوروبيّ منذ الإغريق التّمييز بين ضروب من العلاقات بين النّصوص. فكان الحديث عن الإستشهاد (citation)، السّرقة (plagiat)، والمعارضة (pastiche) والمحاكاة السّاخرة (parodie)، والتّلميح (allusion). ويدلّ مصطلح **تناص** في الواقع على وعي جديد بظاهرة التّفاعل بين النّصوص، وطرائق أخرى في التّعامل معها.

---

1 - عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواريّ عند باختين، ص 70.

2 - حميد لحميداني، النّقد الإيديولوجيا، ص 35.

3 - تزفيتان تودوروف، نقد النّقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986. ص37.

*ولدت **جوليا كريستيفا** عام 1941 في بلغاريا، ثمّ هاجرت إلى فرنسا وأصبحت واحدة من أهم النّقاد وفلاسفة ما بعد الحداثة في فرنسا والعالم. وقد عملت أستاذة لعلم اللّغة في جامعة باريس، حيث بدأت سيرتها العلمية كعالمة لغة وسيميوطيقا، وواحدة من الشخصيّات الأدبيّة الأساسية الّتي صنعت تجربة مجلة "تيل كيل" الّتي أنشأها الرّوائيّ والناقد الفرنسي **فيليب سوليرز**، وهي مجلة عملت على مزج التحليل السيميوطيقي بالإيديولوجيا الماوية في نهاية الستينات وبداية السبعينات. لكن **جوليا كريستيفا** تراجعت فيما بعد عن ولائها للفكر الماوي، واصبحت أكثر قرباً من اليمين الثقافي في فرسنا (فخري صالح، النّقد والمجتمع - حوارات - ترجمة وتحرير فخري صالح، دار كنعان، دمشق، ط1، 2004، ص 163).

وتعتبر **جوليا كريستيفا** المؤسّسة الحقيقية لهذا المفهوم، وقد أتت به لدراسة الأدب «وبهذا أبرزت أنّ "إنتاجية" (productivité) الكتابة الأدبيّة تعيد توزيع نصوص سابقة وتنشرها في نصّ، لذا ينبغي النّظر في النصّ باعتباره تناصّاً» [1]. وإعادة توزيع النّصوص ونشرها يكون في نصّ لاحق أو حاضر. يقول **أنطوان كومبانيون** في هذا السّياق: «إنّ مصطلح "تناص" أو "تناصية" اختلقته (à été forgé) جوليا كريستيفا في سنة 1966 بعد فترة وجيزة من قدومها إلى باريس في إطار ملتقى رولان بارت من أجل إعادة الاعتبار لأعمال النّاقد الرّوسي ميخائيل باختين، وتحويل نبرة الاهتمام من النّظرية الأدبيّة إلى إنتاجيّة النصّ» [2]. ويستشهد، في تحديد **جوليا كريستيفا** لمفهوم التّناص، بقولها: «كلّ نصّ ينبني كفسيفساء من النّصوص، الإستشهادات (citations). كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر» [3]. ويشير **كومبانيون** في السّياق ذاته إلى تلك العلاقة الّتي جمعت بينها وبين **ميخائيل باختين** في كونها «أعادت استنساخ ما أسماه ميخائيل باختين بالحواريّة أي تلك العلاقة الّتي يقيمها ملفوظ ما بملفوظات أخرى» [4]. وهذا رأي يتقابل مع ما ذهب إليه **تودوروف** عندما أكّد أنّ تأويل **كريستيفا** أوسع من حواريّة **باختين**.

ترى **جوليا كريستيفا** أنّ النصّ الأدبيّ خطاب يخترق وجه العلم والسّياسيّة والإيديولوجيا ويسعى إلى إعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدّد يقوم النصّ باستحضار كتابة ذلك البلوّر الّذي هو محْمل الدّلالة المأخوذة في نقطة معيّنة من لا تناهيها [5]. إنّ النّاقدة تقرّ أنّ النصّ إنتاجية وهو ما يعني أنّ علاقته باللّسان الّذي يتموقع داخله هي علاقة توزيع، وإنّه ترحال للنّصوص وتداخل نصّي. ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عدّة، مقتطعة من نصوص أخرى مع الملفوظات الّتي سيق عبرها في فضائه أو الّتي يحيل عليها في فضاء النّصوص الخارجية **الإيديولوجيم** الّذي يعني تلك الوظيفة للتّداخل النصّي [6].

وقد هيمن مفهوم "التّناص" بشكلّ سريع ومثير في حين لم يلق المفهوم الأساس الّذي جاءت به **جوليا كريستيفا** وهو «الإيديولوجيم Idéologème» [7] هذا الإنتشار والذّيوع [1]. وقد حدّدت

---

1 - باتريك شارودو - دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر. عبد القادر المهيري، حمادي صمود، ص 318.

2 - COMPAGNON Antoine, Le démon de la théorie, Littérature et sens commun, Editions du seuil, Mars 1998 p 117.

3 - ibid. p117

4 - COMPAGNON Antoine, Le démon de la théorie.p 117.

5 - ينظر، جوليا كريستيفا، علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي، منشورات توبقال - المغرب، 1991، ص 13 - 14.

6 - ينظر، المرجع نفسه، ص 21 -22.

4 -الإيديولوجيم مصطلح أتت به إلى الساحة النّقدية جوليا كريستيفا باعتباره وحدة تعنى بوظيفة ربط بنيّة أدبيّة ملموسة، رواية مثلا، ببنًى أخرى، خطاب العلم مثلا، ليكون وحدة جامعة يحيل إليها الفضاء النصّي في الممارسات الدلائلية، ويعني

التّناص كمفهوم ضمن مفهوم الإيديولوجيم باعتبار هذا الأخير مفهوما مركزيّا لديها إذ تقول: «إنّ إدراك النصّ كإيديولوجيم يحدّد منهجية السيميائيّات وهي تدرس النصّ كتداخل نصّي في (نصّ) المجتمع والتّاريخ. إنّ إيديولوجيم نصّ ما هو البؤرة الّتي تُستوعب داخلها العقلانيّة العارضة، تحوّل الملفوظات (الّتي لا يمكن اختزال النصّ فيها أبدا) إلى كلّ جامع (النصّ) وكذا باندماج تلك الكلّية في النصّ التّاريخي والاجتماعي» [2].

ويشرح **رولان بارت** مفهوم "الإيديولوجيم" عند **جوليا كريستيفا** بأنّه «متصوّر يَعِد بتوضيح النصّ في التّناص، وبالتّذكير به في نصوص المجتمع والتّاريخ» [3]. وقد ساعد هذا الطّرح الدّراسات النّقدية الحديثة في تجاوز شكلانيتها الصّارمة المنغلقة. وأصبح النّقد بذلك ينتقل داخل النصّ وخارجه باحثاً عن علاقة التّفاعل الأجناسيّ، الّتي تعمل على ربط النصّ المركزيّ بنصوص سابقة وأخرى لاحقة. يقول **رولان بارت** في هذا السّياق: «إنّ تبادل النّصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نصّ معتَبرٍ كمركز...هو واحدة من سبل ذلك التّفكيك والانبناء، كلّ نصّ هو تناصّ والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرّف فيها على نصوص الثّقافة السّالفة والحالية. فكلّ نصّ ليس إلاّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة» [4]. كما نشَط هذا المفهوم بشكلّ كبير عند جماعة **"تيل كيل** Tel quel" الّتي استثمّرته استثمّاراً بعيداً لنفي الجنس الأدبيّ وطرح صيغة النصّ المتعدّد، والّذي يتوالد في الآن عينه، من نصوص عديدة سابقة عليه [5].

إنّ التّناص بحكم معناه العام الّذي تقترحه **جوليا كريستيفا**، يرتبط بالصّلات الّتي تربط نصّا بآخر، وبالعلاقات والتّفاعلات الحاصلة بين النّصوص مباشرة أو ضمنياً من قصد أو غير قصد. وأيّ نصّ «كيفما كان جنسه أو نوعه، لا يمكنه إلاّ أنْ يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النّصوص السّابقة أو المعاصرة له» [6]. لذلك ركزت العديد من الجهود النّقدية على تلك العلاقة الوطيدة بين التّناص والتّواصل. وفي هذه الحال يمكن اعتبار النّصوص السّابقة إمكانيّة مهمّة

تلك الوظيفة للتداخل النصّي الّتي يمكن قراءتها ماديا على مختلف مستويات كلّ نصّ تمتد على طول مساره مانحة إيّاه معطياته التّاريخية والاجتماعيّة. (عزّت جاد، نظرية المصطلح النّقدي، دار الكتاب الحديث، القاهرة -مصر. ط2 مزيدة ومنقحة 1436ه/ 2015م، ص ص 586 -587).

1 - سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2001، ص 93.

2 - جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر. فريد الزاهي، ص 22.

3 - مجموعة من المؤلفين، آفاق التّناصية -المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، جداول للنّشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2013، ص 37.

4 - عبد المجيد حسيب، حواريّة الفن الرّوائيّ، ص 94.

5 - المرجع نفسه، ص 94.

6 - سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّردي، ص 10.

لتجسيد الصّلة مع النصّ الحاضر وعلاقة هذا الأخير بالنّصوص اللاّحقة. وعليه فإنّ شعريّة النصّ بشكلّ أساسيّ تتحقّق بفضل إمكانيته على استيعاب النّصوص الخارجة عنه والتّفاعل معها.

استفادت **جوليا كريستيفا** من آراء **ميخائيل باختين** ونظرته إلى اللّغة عامة وإلى لغة الرّواية خاصّة. هذه النّظرة الّتي ترى أنّ الكلمة حمّالة لأصداء استعمالاتها السّابقة، وأنّ الملفوظات ليست مجرد نتيجة لتلفظ فرديّ، وإنّما هي محلّ تقاطعات لعدد لا يكاد يحصى من الخطابات الاجتماعيّة.

ترى **جوليا كريستيفا**، في ضوء هذا الفهم للّغة والكتابة، أنّ التّناص لا يكون في علاقة نصّ بنصّ محدّد، إنّما هو العلاقة مع اللّغة باعتبارها جمعا لا يحصى من نصوص التّاريخ والمجتمع. ولذلك كان التّناص عندها قرين مفاهيم أساسيّة مثل الممارسة الدّالة pratique signifiante، الإنتاجية productivité، والتّدلال signifiance [1].

ومن خلال قراءاتها لكتابات **ميخائيل باختين** أيضاً، فإنّها تعتبر التّناص رفضاً لأحادية الخطاب الرّوائيّ أساساً، وتخلّصاً من الطّابع المونولوجيّ فيه، خاصّة وأنّ الحواريّة تمتدّ إلى عمق لغة الأدب «وهو الامتداد الّذي يجعل سرّ الرّواية يؤسس خلخلة حتى داخل اللّغة ذاتها» [2]. فالرّواية كما تنظر إليها **جوليا كريستيفا** هي ظاهرة لغوية، ومن ثمّ فهي تمتاز بامتلاكها لمرونة غير محدودة في التّعامل مع اللّغة بمفهومها الواسع، ومع اللّغة الأدبيّة بصفة خاصّة، أو اللّغة العتيقة كما يسميها **يوري لوتمان** [3].

وفي إطار اقتفاء **جوليا كريستيفا** لآثار النّصوص الّتي تتداخل في فضاء نصوص أخرى تشبّه الفلاّح والحبوب بحقل الحروف، وعملية الحِراثة تشبّهها بالكاتب الّذي يتعامل مع حقل الحروف فكلّ حرف بمثابة الحبّة. وقد اعتمدت في عملها على نظرية الثّقافة الشّفهية، وهذا ما جعلها تبدي قدرة معتبرة في تحليل الأصوات الشّعبية من خلال المعارض، وأصوات الباعة في الأسواق، وكذا الخطاب الكرنفالي الاحتفالي Discours carnavalesque. وبذلك استطاعت جعل نظرية الحواريّة متماسكة عن طريق تلك التّعدّدية الصّوتية، واتّخذت من الرّواية متعدّدة الأصوات مرتكزها ومنطلقها في تشييد هذه النّظرية وتطويرها، خاصّة تركيزها على الخطاب الكرنفاليّ في الأدب الغربيّ تحديداً [4].

---

1 - ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، إشراف محمد القاضي، دار الفارابي، لبنان، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010، ص 114.

2 - بشير القمري، مفهوم التّناص، مجلة الفكر، ع60 -61، ص 101.

3 - المرجع نفسه، ص 101.

4 - ينظر، سعيد سلام، التّناص التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد -الأردن، ط1، 2010. ص ص 132 -133.

ومن المعروف أنّ "الكرنفال" هو جملة من المظاهر الاحتفالية والاستعراضية، وأشكال الاحتفاء المهرجانيّة الّتي توفّر شروط اختلاط الأفراد والجماعات من مختلف الطّبقات والفئات الاجتماعيّة، الهدف منه هو انتقاد الثّقافة الرّسمية ونقد الإيديولوجية الإقطاعية في الأساس، والّتي كانت سائدة في العصور الوسطى وكانت ممثّلة من قبل طبقة الأشراف، ورجال الدّين والكنيسة، على أساس أنّهم حماة الأعراف والقانون. ويقوم الخطاب الكرنفاليّ في أساسه على مبدأيّ الازدواجية Ambivalence وتعدّدية الأصوات Polyphonie، وهو يتكون من مدلولين: مدلول رسمي Officiel، ومدلول معارض Opposé. ويتأسّس مفهوم التّناص على تفاعل هذين المدلولين داخل الخطاب الكرنفاليّ بواسطة مفهوم الخرق Transgression، وذلك بالتّركيز على المحرّمات والممنوعات أو الطابو Tabou في الأعراف الكنسيّة المسيحيّة، خصوصاً الأشكال الجنسيّة الّتي تحرّمها الكنيسة. فهو خطاب يسعى إلى تجاهل الثّقافة الرّسمية بقدر ما يسعى إلى تحطيم مقولة الصّوت الواحد Monologuiste الممثّل في القانون الواحد الرّسميّ، وتعويضه بأصوات أخرى متعدّدة تندمج في ساحة الملفوظ الواحد [1].

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول إنّ **جوليا كريستيفا** استطاعت أنْ تجدّد الإرث الباختينيّ وتبتكر، بإجماع أغلبية النّقاد الغربيين، مصطلح **التّناص**، لتعبّر عن هذا التّرحال للنصوص، وأنّ كلّ نصّ هو إعادة لتوزيع اللّغة من جديد وفق معطيات اجتماعية وتاريخية معيّنة. فهي ترى في التّناص جوهر الكتابة نفسها، وهو قائم في كلّ جزء من النصّ مهما دقّ أو خفي، لأنّ النصّ ليس مشروعا منتهياً أَغلَقت سياجَه الدّلالي ذاتٌ متلفّظة ممتدّة ووحيدة، وإنما هو قائم على التّدلال، أي هو مشروع متجدّد لإنتاج المعنى مع كلّ ذات قارئة تكون فيه القراءة والكتابة متكافئتين من حيث القدرة على الإنتاج، وتسقط فيه الحدود بين الأجناس والفنون، بل وبين الأزمنة [2]. فالتّناص وفق هذه الرّؤية ليس مجرّد علاقة نصّ ما بالمصادر الأدبيّة السّابقة المؤثّرة في الكاتب، ولا مجرّد إحالات وشواهد يستحضرها الكاتب بوعي أو بلا وعي.

3- التّناص من منظور جيرار جينيت.

إنّ التّناص كمفهوم، عامّ أُستُعمِل في بداياته مع **ميخائيل باختين** و**جوليا كريستيفا**، يرتبط بالعلاقات الّتي تربط نصّا بآخر، وكذا بالتّفاعلات الحاصلة بين النّصوص الّتي يستحضرها المؤلف في نصّه الّذي ينتجه بصورة مباشرة أو غير مباشرة، أو بشكلّ قصديّ أو خلاف ذلك. وبالتّالي فإنّه «يمكن

1 - سعيد سلام، التّناص التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا ، ص ص 152 -153.
2 - ينظر، محمد القاضي، معجم السرديات، ص 144.

الذّهاب إلى أنّ جزءاً أساسياً من "نصّية" النصّ تتجلّى من خلال "التّناص" كممارسة تبرُز لنا عبرها قدرة الكاتب على التّفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب وعلى إنتاجه لنصّ جديد» [1].

لقد عمل **جيرار جينيت** منذ بداية الثّمانينات على الاشتغال على مفهوم التّناص، ومختلف المصطلحات الّتي تتقاطع معه؛ كالميتانصّ، والتعلّق النصّي، وذلك من خلال أشهر مؤلفاته في هذا المجال.

أ- من خلال مؤلَّفه: مدخل إلى جامع النصّ(1979)*.

يعتبِر **جيرار جينيت** أنّ موضوع الشّعرية هو "جامع النصّ" **Architexte**، فقد وسّع في هذا الكتاب من مفهومه للشعريّة وموضوعها فهي «عبارة عن مجموعة من المقولات العامّة الباحثة عن أنماط الخطاب والصّيغ القولية والأجناس الأدبيّة كالرّواية والقصّة والمسرح» [2]. فهو يقرّر أنّ جامع النصّ يعني مجموع المقولات العامّة أو المفارقة – أنماط الخطابات، صيغ الأداء القولية والأجناس الأدبيّة – الّتي ينتسب إليها أيّ نصّ مفرد.

لقد تجاوز **جيرار جينيت** هذا الطّرح الّذي اعتبره فيما بعد برنامجا متعجّلا عندما نشر كتابه المهمّ "أطراس" **Palimpsestes** الّذي يعتبر «بحقٍ الكتاب الجامع للجهاز المفاهيميّ للشعريّة عنده، وهو المركز الّذي تتشتّت وتنتثر عنه كلّ المفاهيم الشّعرية والسّردية الّتي درسها، والّتي سيدرسها بعد هذا الكتاب» [3].

ب - من خلال مؤلَّفه: أطراس 1982.

يسعى **جيرار جنيت** في هذا الكتاب إلى إبراز هدف الشّعرية المتمثّل في البحث في المتعاليات النصّية، أو التّعالي النصّي للنصّ* ليتجاوز بذلك ما كان قد اقترحه سابقا لمفهوم الشّعرية. وهذا

---

1 - سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السردي، ص 17.

*العودة إلى كتاب الرّواية والتّراث السّردي، ورأي سعيد يقطين في ترجمة جامع النصّ، فصل 3، ص 16. وفي تعريف النصّ الجامع يقول جيرار جينيت: «إنّ كلّ نصّ جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيّرة، وبأشكال قد نتعرّفها إنْ قليلاً أو كثيراً...كلّ نصّ نسيج طارف من شواهد تالدة» (نقلاً عن احمد السّماوي، النّطريس في القصص - إبراهيم الدرغوثي نموذجاً. مطبعة التّسفير الفنيّ، صفاقس، تونس، 2002، ص 20).

2 - Gérard GENETTE : introduction à l'architexte -collection poétique. Ed du seuil 1979. p 78 - 81.

3 - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت -لبنان. ط1، 2008، ص 26.

* يرى صاحبا معجم تحليل الخطاب أن جيرار جينيت آثر الكلام عن النصّية العابرة - وهي ترجمة خاصّة بالمترجمين لمصطلح جيرار جينيت transtextualité مسنداً هكذا قيمة أكثر حصراً لـ"التّناص". وتميّز نمطية لعلاقات النّصوص العابرة بين:

- التّناص الّذي يفترض حضور نصّين في آخر (بالمشاهد، والتلميح...).
- النصّية المصاحبّة الّتي تتعلق بما حول وبمحيطه (عناوين، مقدمات، رسوم...)
- النصّية الواصفة الّتي تحيل على صلة تعليق نصّ على نصّ آخر.

«لحراكها المفاهيميّ والمصطلحيّ الدّائمين» [1]. ويعني بالتّعالي النصّي «كلّ ما يجعل من النصّ يدخل في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع باقي النّصوص الأخرى» [2]. وقد اعتبر **جيرار جينيت** هذه الفكرة أساساً تنبني عليه أدبيّة النصّ، وموضوعا تقوم عليه الشّعرية. يقدّم تعريفاً شاملاً للتّناص بقوله: «أعرّفه من جهتي، وبشكلّ مختصر، دون شكّ أنّ التّناص علاقة حضور وتعايش مشترك بين نصّين أو مجموعة نصوص، بمعنى آخر وفي غالبية الأحيان، هو الحضور الفعليّ لنصّ ما داخل نصّ آخر» [3]. وهكذا فإنّ التّعالي النصّي يتجاوز جامع النصّ.

يرى **أنطوان كومبانيون** من خلال تعليقه على هذا التّحديد الّذي يقترحه **جيرار جينيت** للتّناص، أنّه ومن خلال وجهة النّظر التّقليصية هذه للتّناص، والّتي أهملت "إنتاجيّة النصّ" الّتي ألحّ عليها كلّ من **ميخائيل باختين** و**جوليا كريستيفا**، يسعى التّناص في بعض الأحيان إلى استبعاد المفاهيم القديمة لـ"مصدر" source، ولـ "تأثير"influence- وهي مفاهيم مكرّسة في التّاريخ الأدبيّ -من أجل تحديد العلاقات بين النّصوص [4]. وأضاف **جيرار جينيت**، من خلال كتابه **أطراس**، إلى التّناصية intertextualité الّتي يحددها في الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر، علاقات أخرى تشكلّ في مجموعها ما يسمّيه بالتّعالي النصّي transtextualité وهي حسب التّرتيب الجيناتي (نسبة إلى جيرار جينيت) تتمثّل في: المناصّية paratextualité الميتانصّية metatextualité النصّية الجامعة architextualité وأخيراً التعلّق النصّ hypertextualité مثيراً بذلك وواضعا لنمذجة معقّدة لـ"الأدب من/ في الدّرجة الثّانية"« littérature au second degré» مثلما يعبّر عن ذلك **أنطوان كومبانيون**[5].

ج-المتعاليات النصّية عند جيرار جينيت:

يسمّي **جيرار جينيت** التّعالي النصّي «كلّ العلاقات الّتي تربط نصّاً ما بنصوص أخرى» [6]. ويحدّد هذه العلاقات في خمسة أنماط كما سيأتي تفصيلها.

- النصّية الجامعة: وهي أكثر تجريداً وتضع نصّاً في علاقة مع مختلف الأصناف الّتي تنتمي إليها. (قصيدة معيّنة لبودلير لها علاقة نصّية جامعة بصنف السوناي (sonnet)، أو الإثارة الرمزية، والقصائد، والآثار الغنائية...)
- النصّية اللاحقة الّتي تشمل مظاهر كالمحاكاة السّاخرة والمعارضة النّقدية. (بارتيك شارودو - دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر. عبد القادر المهيري، حمادي صمود ص 318).

ما يلاحظ هنا أن النصّية الجامعة، أو جامع النصّ قد أصبح نمطاً من بين الأنماط الخمسة المحددة للنصّية العابرة أو التّعالي النصّي.

1 - عبد الحق بلعابد، عتبات، ص26.

4- Gérard GENETTE. Palimpsestes, la littérature au second degré, ed Seuil, Paris 1982.pp 2-7

3- Ibid. p 8.

4 - Antoine COMPAGNON: le démon de la théorie, p 118.

5 - Ibid, p 120.

6 - Gérard GENETTE. Palimpsestes. p 120.

- **التّناصية**: تتمثل في «الحضور الفعليّ لنصّ ما في نصّ آخر» [1]. وأشكال هذا الحضور عديدة منها «الإستشهاد citation وهو أكثر جلاءً، والاقتراض غير المعلن ويسمّى أحيانا plagiat ومنها أيضاً التّلميح allusion وهو أكثر خفاءً» [2].

- **المناصيّة***: يحددها في «العناوين والعناوين الفرعية والذّيول والمقدّمات والصّور وعبارات النّاشر، التنبيهات، الملاحظات الهامشية...وغيرها من العلامات المكمّلة والمصاحبة للنصّ. والمناصيّة من الميادين المفضّلة للبعد التّداوليّ للعمل الأدبيّ، بمعنى فعلِها على القارئ» [3]

- **الميتانصّية**: يحدّدها بكونها «العلاقة الّتي تجمع نصّاً ما بنصّ آخر يتحدّث عنه دون الضّرورة إلى تعيينه أو استدعائه أو تسميته. وهذا هو مجال العلاقات النّقدية بامتياز» [4]. ويمثل لهذا بالعلاقة الّتي جمعت نصّ**هيجل** المعنون "phénoménologie de l'esprit" حينما استحضر بصورة تلميحيّة هادئة نصّ **رامو RAMEAU** المعنون "LE NEVEU" "ابن الأخ"[5].

- **التعلّق النصّي**: يعرّفه بقوله: «هو كلّ علاقة تجمع نصّاً(ب) والّذي أسمّيه نصّاً لاحقاً - **HYPERTEXTE** بنصّ (أ) والّذي أسميه بالتّأكيد نصّاً سابقاً **PRYPOTEXTE** عن طريق المحاكاة والتّحويل» [6]. ويعطي على ذلك مثالاً عن نصّين لاحقيْن هما الإنياذة L'ENEDE وعوليس ULYSSE **لفرجيل، وجيمس جويس J.JOYCE** المرتبطين بنصّ سابق هو الأوديسا ODYSSEE **لهوميروس HOMERE**، مشيراً في ذات الوقت إلى درجة الاختلاف في التّحويل لكلا النصّين عن النصّ الأصلي[7] عن طريق المحاكاة السّاخرة والتحريف والمعارضة*

---

1 - Gérard GENETTE. Palimpsestes. p 80

2 - محمد القاضي، معجم السرديات: ص 115.

*لقد خصص جيرار جينيت مؤلفاً كاملاً في المناصية بعنوان seuils -عتبات الّذي ألفه سنة 1987، بعد كتاب مدخل إلى جامع النصّ، وكتاب أطراس. وقد استطاع جيرار جينيت من خلال "عتبات" أن يوسّع من دائرة الشعريات بتخصيصه كتاباً لأحد المواضيع المعقدة للشعريات المعاصرة، وهو المناص (paratexte) كمصطلح ما يزال يشهد حركية تداولية وتواصلية في المؤسسة النّقدية العالمية للعلاقة الّتي ينسجها بما يحيط بالنصّ، وما يدور في فلكه من نصوص مصاحبّة وموازية، وبفاعلية جمهوره المتلقي له. ينظر، (عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 26).

3 - Gérard GENETTE .Palimpsestes. p 09.

4 - Ibid. p10.

5 - Ibid. p10.

6 - Ibid. p11-12.

7 - Ibid. p12.

*تقوم النصّية الناسخة (أو التعلّق النصّي) على محاكاة وتحويل في آن معاً. فبإمكان النصّ (س) أنْ يشوّه النصّ (ع) بالنّقص منه مثلا، وبإمكانه أن ينافسه بمعارضته إيّاه، أو محاكاته محاكاة ساخرة...ولذلك تسمّي نتالي بياغاي غروس Natalie Piégay-Gros العلاقة القائمة داخل النصّية النّاسخة علاقة اشتقاق. ومن هذه النّصوص:

ا -المحاكاة السّاخرة (parodie) هي الّتي تقوم على محاكاة النصّ المصدر. وتكمن قوتها في التوتر القائم بين التقارب الّذي يقرّب ما بين النصّين والاختلاف الّذي يفصل بينهما.

- **النصّية الجامعة:** حسب **جيرار جينيت** هي «علاقة جدّ صمّاء، تأخذ بعدا مناصيّاً وتتّصل بالنّوع الأدبيّ كالرّواية والشّعر...أو بالملاحظة الجانبية المصاحبة للعنوان على غلاف المؤلّف مثلاً رواية، قصّة، شعر...وبإمكان هذه العلاقة المرتبطة بالنّوع الأدبيّ أنْ تحدِّد في أغلب الأحيان أفق انتظار القارئ، وبالتّالي تلقّيه للعمل الأدبيّ» [1].

يقرّ **جيرار جينيت** بعد عرضه لهذه المتعاليات النصّية، أنّها أنماط تتداخل فيما بينها وتتعدّد العلاقات الّتي تستوعبها وتجمعها مثلما يوضحها **سعيد يقطين** [2]. فالنصّية الجامعة (أو معمارية النصّ كما يترجمها **سعيد يقطين**) تتشكّل دائماً عن طريق المحاكاة «فرجيل يحاكي هوميروس» وينتج نصّاً على غراره على صعيد الجنس الأدبيّ. وتبرز هذه المحاكاة في التعلّق النصّي، حيث يغدو نصّ **هوميروس** سابقاً ونصّ **فرجيل** لاحقاً. كما أنّ التعلّق النصّي يتجسّد من خلال الميتانصّ، أو التّناص، حيث تكون له طبيعة التّعليق أو حين يأخذ بعد المحاكاة التّنكّرية أو النّقد؛ **ففرجيل** يحاكي **هوميروس** بشكلّ تنكّري، وبطريقته الخاصّة يقوم بنقد عمليّ للإلياذة من خلال الإنيادة.

ويقرّ **جيرار جينيت** كذلك أنّه «لا توجد نصوص بدون متعاليات نصّية» [3]. فهذه الأنماط مجتمعةٌ ومترابطةٌ ومتشابكةٌ ومتداخلةٌ هي الّتي تجسّد نصّية النصّ. لقد استطاع هذا الباحث من خلال جهوده النّقدية في كتابه **أطراس**، أنْ يطرح بعمقٍ ووعي كبيرين فكرة المتعاليات النصّية، مركّزاً جهده على التعلّق النصّي الّذي يُظهر أدبا من الدّرجة الثّانية، حيث يصبح النصّ اللاّحق بعيداً عن الواقع مقارنة بالنصّ السّابق، وراصداً في ذات الوقت مختلف أوجه التّفاعل النصّي وأنماطه.

4- الإستشهاد ممارسة تناصيّة لدى أنطوان كومبانيون Antoine COMPAGNON*

يُعدّ كِتاب **أنطوان كومبانيون** «اليد الثّانية - إشتغال الإستشهاد la seconde main ou le travail de la citation» الّذي بدأه سنة 1975، ونشره سنة 1979 من أهمّ وأوّل الدّراسات الّتي اهتمت بشكلّ من

ب -التّحريف الهزلي (travestissement) هو ذلك الّذي يستعيد الموضوع، على خلاف المحاكاة السّاخرة، لكنه يبتعد كثيراً عن حرفية النصّ... وتتولد الفكاهة والنّقد فيه من الاختلال المؤسس للهزلي بين الموضوع والسجل الأسلوبي الّذي يعالج به، على غرار ملك يتنكر في هيئة صعلوك، ويحافظ رغم ذلك على لغته.

ج -المعارضة (pastiche): هي ليست تحريفاً لنصّ بعينه، بل هي محاكاة أسلوب، واختيار الموضوع بالنسبة إليها غير مهمّ. والمعارضة أميَل إلى التقليد منه إلى الإبداع (احمد السّماوي، التّطريس في القصص، ص ص 48 ،50).

كما قدم جينيت جرداً مطوّلاً عن بقية الأنواع الأخرى الّتي يتحقق بواسطتها تحويل النصّ. وتتمثل في: التّرجمة، نثر المنظوم، نظم المنثور، البتر، التشذيب، التّهذيب، الاختصار، التكثيف، التوسّع، الإسهاب، التمطيط، التّحويل الصّيغي، التّشكيل الدّرامي، التشكيل السّردي، التّحويل القيمي. للتفصيل أكثر يراجع: palimpsestes من ص 263 إلى ص 340.

1 - Gérard GENETTE .Palimpsestes .p11.

2 - ينظر، سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السردي، ص ص 39 - 40.

3 - Gérard GENETTE .Palimpsestes .p15.

*هو بروفيسور في كلّ من جامعة السوربون وجامعة كولومبيا.

أشكال التّناص، والمتمثّل في الإستشهاد **la citation** حيث يقدّم فيه دراسة منهجية موسّعة ومفصّلة للإستشهاد باعتباره نوعا من الممارسات التّناصية.

يعرِّف الإستشهاد في أبسط صوره بأنّه «استدعاء لخطابين أو لنصّين (T1) و(T2) حيث (T1) يمثل النصّ الأوّل الّذي ظهر فيه الملفوظ، أما (T2) فيمثّل النصّ الّذي ظهر فيه الملفوظ للمرّة الثّانية، حيث يمثل (t) الملفوظ نفسه موضوع التّبادل بين النصّين. أم (A1) و(A2) فهما الذّاتان المتلفّظتان بطريقة منتظمة» [1]. ويشكلّ انتقال الملفوظ (t)، حسب **أنطوان كومبانيون**، من نصّ إلى آخر جسراً ورابطاً بينهما. هذا التّرابط الّذي سماه **ميخائيل باختين** بالحوار. إلاّ أنّ **أنطوان كومبانيون** يفضّل تسميته بالعلاقة **relation** مشيراً إلى ذلك بقوله: «الإستشهاد يؤسّس Instaure علاقة بين نصّين» [2].

ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يعتبر الإستشهاد علاقة تتحكّم في نظامين سيميائيّين أصليّين، حيث كلّ نظام سيميائيّ يتكوّن من نظام من العلامات الّذي يحدّد طريقة اشتغاله بالنسبة للّغة، وللتّبادل الخطابي Interdiscursif إذْ يتمتّع هذا النّظام السيميائيّ باستقلالية نسبيّة تنظّم تحقّقه كمقروءٍ أو مكتوبٍ [3]. ويَستخلص **أنطوان كومبانيون** بذلك أنّ «العلاقة الّتي تربط نصّين أو ملفوظين بواسطة الإستشهاد هي علاقة جزئيّة وظرفيّة وغير شاملة non totale» [4].

والإستشهاد جسم غريب في النصّ، يمكن أن يقابَل بالرّفض، مثلما هو الشّأن في تطعيم الفسائل، فعواقب إدراج الملفوظ داخل نصّ ما غير محمودة، إذا كان المُدرِج غير متمكّن من استيعاب أوجه التّقارب بين النصّ المدرِج والنصّ المدرَج [5]. لذلك -ونظراً لحساسية العمليّة ودقّتها -يشبّه **أنطوان كومبانيون** ممارسة الإستشهاد بالجراحة التّجميليّة. يقول بهذا الصّدد: «الإستشهاد جراحة تجميليّة حيث أكون فيها الجرّاح التّجميلي والمريض في نفس الوقت: أقوم بخياطة قطع مختارة وأدخلها إلى جسم نصّي، وأتم العملية بدون تشوّهات. وتبقى في النهاية المزدوجتان «...» (les guillemets) نُدوباً (cicatrices) لتلك العملية» [6].

لا تختلف الكتابة عند **أنطوان كومبانيون**، باعتبارها إعادة كتابة على الدّوام، عن الإستشهاد الّذي هو قراءة وكتابة. فهو يربط بين فِعليْ القراءة والكتابة. فمادّة القراءة هي الإستشهاد، ومادّة الكتابة

1 - Antoine COMPAGNON، la seconde main, ou le travail de la citation, éd: Seuil 1979.p56.
2 - Ibid.p56.
3- Ibid.p 56 -57.
4- Ibid.p 57.
5- Ibid.p 31.
6 - Ibid. p32.

هي الإستشهاد، وكلّ اشتغالٍ للنصّ هو استشهاد. وهذا ما يجعل تحديد الإستشهاد أمراً غير ممكن[1]. فالنصّ يشغّل الإستشهاد، والإستشهاد يشغّل النصّ [2].

يقرّ **أنطوان كومبانيون** بأنّ الإستشهاد لا يحمل معنى في ذاته، بل معناه منوط بانتمائه إلى نصّ ما يعمل على تفعيله واشتغاله [3]؛ فالمعنى والظّاهرة - بالنّسبة للنصّ- لا ينفصلان. ويحتلّ الإستشهاد قطباً إستراتيجياً بين الإثنين. والإستشهاد هو المكان - الموضع - الّذي يستحيل فيه تجاهل التّوافق الضّيق بين المعنى والظّاهرة دون أنْ يختلطا.

إنّ المعنى والظّاهرة غير منفصلين، ولكنّهما غير مختزَلين أيضاً؛ ففي نطاق الظّاهرة؛ يكون النصّ هو اشتغال للاستشهاد، وهو تعايش وتجاوز للصّورة البدائية للقَطع واللّصق (فالقلم يجمع بين خصوصيات المقصّ والغراء). أمّا في نطاق المعنى؛ فهو شبكة القوى المشتغِلة والمتنقّلة، وهذا ما يجعل من الإشتغال مرجعية مهمّة وأساسية، لإنّه يتضمّن القوّة والانتقال؛ أيْ المعنى والظّاهرة. ويعتبر **أنطوان كومبانيون** أنّ الإستشهاد تحريض وقوّة وانتقال، فهو الميدان المفضّل لاشتغالية النصّ، فهو يعمل على إطلاق وإعادة إطلاق ديناميكيّة المعنى والظّاهرة [4]. فمن خلال هذا التّحديد المنهجي للإستشهاد، باعتباره ممارسة تناصّية، يقترح **أنطوان كومبانيون** إعتباره أنموذجاً للكتابة الأدبيّة الّتي تتميّز بنفس مقتضيات تحويل العناصر والتّوفيق بينها. فكلّ كتابة كما يقول هي «لصق (كولاج) وتعليق واستشهاد وشرح» [5]. ومن منطلق الطّبيعة الهجينة للإستشهاد، (قراءة وكتابة في نفس الوقت) يعتبره **أنطوان كومبانيون** وجهاً من أوجه التّناص، الّذي من خلاله تتّضح قضية أعمق وهي اشتغال الكتابة والطّاقة الّتي تسري في هذه البنية المتحرّكة الّتي هي النصّ.

يمكن اعتبار دراسة **أنطوان كومبانيون** من الدّراسات الرّائدة الّتي ذهبت في اتّجاه إعطاء قيمة أكثر عمومية للتّناص، باعتباره معطًى رئيسياً في تفسير الظّاهرة الأدبيّة. لكن هذا التّقدير الواسع يبقى محصوراً في دراسة الأشكال الأكثر وضوحاً للتّناص، وهو الإستشهاد؛ أي الحضور الفعليّ والحرفيّ لنصّ في آخر. ويغدو مفهوم التّناص نفسه ثابتاً في بُعده المزدوج: العلائقيّ والتّحويليّ.

نخلُص، بعد هذا العرض الموجز لمفهوم الجنس المتخلّل وتطوّره إلى التّناص، أنّه وعبورا فوق اتجاهات نقدية عدّة، أصبح من المؤكد أنّ التّناص ليس إلاّ إدراج التّراث في النصّ، وإدراج النصّ

1 - Antoine COMPAGNON، la seconde main. p35.
2 - Ibid. p37.
3 - Ibid. p38.
4 - Ibid. p43-44.
5 - بيير مارك دوبيازي، نظريّة التّناصية، ترجمة الرّحوتي عبد الرّحيم. مجلة علامات، جدّة - السّعودية، عدد أيلول 1996، ص 310.

في التّراث. فالنصّ الّذي يستعيد التّاريخ ليس غير رجعٍ لنصوص تراثيّة أخرى يتجاوب معها ويحاورها، ويعيد استنطاقها خلال الوعي التّراثي في نسيج جديد يصِل منه الكاتب إلى توليد بنًى جديدة يتكوّن منها الخطاب الرّوائيّ المعاصر. يقول **لوران جيني** في هذا الصّدد: «خارج التّناص يغدو العمل الأدبيّ ببساطة غير قابل للإدراك» [1]. فهو يرى أنّ التّواصل مشروط بالتّناص ويعتبر التّناص «سمة متعالية عن الزّمان والمكان، بل إنّه يرتبط بأيّ كلام كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه» [2]. وبذلك يصبح التّناص شكلاً مفتوحاً على قيمنا النّقدية والتّاريخية، خاصّة حين نستعيد هذه القيمة في ضوء الحاضر بكلّ ما فيه من قضايا وإشكالات، فتلمّسنا للماضي ووضعه في الحاضر بوعي شديد من شأنّه أن يمنح القارئ تمثّلاً مباشراً لهذا الخطاب.

ورغم أنّ تطوّر فَهْم التّناص اقتضى مرحلة طويلة، عرفنا فيها عدداً من النّقاد الغربيين، فقد كان من الصّعب التّعامل مع النصّ الرّوائيّ من منطلق مفهوم معيّن، أو من مدرسة محدّدة سلفاً. وبالتّالي ستكون طريقة التّعامل مع النصّ الرّوائيّ من داخله لا من خارجه في المقام الأول، والنّظر إلى الرّواية وكيف تتفاعل من خلال "التعلّق" مع أنواع وأجناس أدبيّة تخلّلت جسمها. فخصوصية الرّواية تبرز ضمن مستويات عدّة، في قدرتها على احتواء واستيعاب ومحاورة ومعارضة الأجناس الّتي تخلّلتها بطرائق متعدّدة.

نخلص إلى أنّ **ميخائيل باختين** اعتمد النصّ/ الجنس المتخلّل، أمّا **جوليا كريستيفا** و**جيرار جنيت** طوّرا المفهوم ووسّعا من دائرة اشتغاله فصار تناصّا عند **كريستيفا** ومتعاليات نصية لدي **جينيت**. ليأتي **انطوان كومبانيون** ويحصر التّناص في شكلّ محدّد هو الإستشهاد. وبالتّالي فإنّ الجنس المتخلل أو التّناص يفعّل التعدّدية اللّغويّة كما يفعّل التعدّدية الصّوتية.

ثانيا: تمظهرات الأجناس المتخلّلة واشتغالها في روايتيْ: ليلة المليار والرّواية المستحيلة.

لقد شبّه **ميخائيل باختين** لغة الرّواية في تنوّع أنسجتها واختلاف طبقاتها ووفرة الملفوظات الّتي تتخلّلها، باختلاف لغات بابل. وعدّ ذلك التنوّع شرطاً رئيسياً يؤهّلها لامتلاك أحقّية أجناسيتها بوصفها نصّاً ينتمي إلى الفنّ الرّوائيّ. فلغة الكتابة الرّوائية تقوم على التنوّع، وهذا ما يكسبها طابعها الحواريّ. «فالنّاثر الرّوائيّ...يسلك طريقا يستقبل داخل عمله الأدبيّ التّعدّدية اللّسانيّة

1 - سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السردي، ص 16.
2 - المرجع نفسه، ص 17.

والصّوتية للّغة الأدبيّة وغير الأدبيّة، بدون أن يُضعف عمله من جرّاء ذلك، بل إنّه يصير أكثر عمقاً (لأنّ ذلك يسهم في توعيته وتفريده)» [1].

وتلعبُ الوحدات المتخلّلة دوراً مهمّاً عند دخولها إلى جسم العمل الرّوائيّ والّذي بدوره يلعب دورا تناصّيا مع جملة من النّصوص الّتي تسبقه، أو تليه، ممّا يسهم في خلق حواريّة داخل جسم الرّواية، حيث يجاور النصُّ اللاّحقُ النصِّ السّابقَ داخل بنيّة نصّية، فـ «علاقات المعنى القائمة بين الملفوظات المختلفة هي حواريّة أو على الأقل ذات صبغة حواريّة» [2]. ويشير **ميخائيل باختين** إلى هذا التخلّل الأجناسيّ بقوله: «إنّ مؤلّف العمل الأدبيّ (رواية مثلاً) يبدع إنتاجاً لفظياً هو عبارة عن كلّ متفرّد (ملفوظ)، ورغم ذلك فهو يبدع العمل بواسطة ملفوظاتٍ متشاكلة بواسطة ملفوظات الغير...إنّها إقامة علاقة بين وعيَيْن» [3].

تكمن أهمّية الأجناس المتخلّلة على مستوى أسلوبيّة الرّواية في كونها لا تدخل إلى تركيب الرّواية، باعتبارها عناصر تكوينيّة أساسية، بل هي أيضا تحدّد شكلّ الرّواية برمّتها، خالقة بذلك مغايرات ونماذج للشّكل الرّوائيّ (رواية اعتراف رواية مذكّرات، رواية رسائل). وكلّ واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله الأسلوبيّة والدّلالية لتشخيص مختلف مظاهر الواقع. يعبّر **ميلان كونديرا** عن الإمكانات الأسلوبيّة للرّواية وقدرتها على تذويب الأجناس المتخلّلة فيها بقوله: «تمتلك الرّواية ملكة استثنائيّة على الاستيعاب: ففي حين أنّ الشّعر والفلسفة لا يقدران على استيعاب الرّواية، تقدر الرّواية على استيعاب الشّعر والفلسفة دون أنْ تفقد شيئا من هويّتها الّتي تتميّز، على وجه الدّقة، بنزعتها نحو ضمّ كلّ الأنواع، وبقدرتها على هضم كلّ المعارف الفلسفيّة والعلميّة» [4].

لقد تمكنّت **غادة السّمان**، انطلاقاً من التّصور الباختينيّ للتّفاعل الأجناسي، من استثمار جملة من النّصوص والملفوظات الّتي أدخلتها بكثير من الاحترافية في رواياتها، خاصّة في روايتيْ **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة**، ممّا أضفى على الرّوايتين طابعاً حواريّاً لافتاً. وذلك بحرصها على أنْ تكون تلك النّصوص المتخلّلة ذات دلالةٍ وبُعدٍ فنّي حواريّ. فهي تسعى إلى بناء مشروع روائيّ متكامل، يتميز بغناه شكلاً ومضموناً، مسلّطة الضّوء على الإنسان العربيّ الّذي قهرته القيم الزّائفة للعادات والتّقاليد المتوارثة جيلاً بعد جيل، والحروب الّتي استنزفت طاقاته الجسميّة والعقليّة

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 120.
2 - ميخائيل باختين، جماليات الإبداع اللّفظيّ، تر. شكير نصر الدين، ص 356.
3 - المرجع نفسه ، ص ص 357 - 358.
4 - ميلان كونديرا، فنّ الرّواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 1991/16/12، ص 31.

والنّفسية، محوِّلة إيّاه إلى كائن بلا كيان ولا هويّة يستند عليها في مواجهة واقعه المثقل بالتّخلّف على جميع الأصعدة.

كان توظيف الأجناس في الرّوايتين، بطرائق شتّى؛ كأنْ يكون نقلاً مباشراً للنصّ السّابق في النصّ اللاّحق، أو بواسطة التّضمين والاقتباس، مع بعض التّحوير لتحقيق أهداف يفرضها مقام القول [1]. من دون أنْ تفقد الرّوايتان ملامحهما الفنيّة وتنصهرا كليّة في بوتقة تلك الأجناس المتخلّلة. فمن متطلبات العمل الرّوائيّ المتميّز «أنْ يحاول...تكوين فضائه الخاص المتميّز عن كلّ الفضاءات الأدبيّة الأخرى، سواء من الجوانب التّكوينيّة أو طريقة عرض المضامين أو تناول هذه المضامين. ولا يكون هذا النصّ مستقلاً عن النّصوص الأخرى إلاّ إذا كان واعياً لوظائفه وأهدافه»[2].

إنّ عالم الرّواية عالم يتّسم بالكلّية والشّمول والتنوّع والتعدّدية، على النّحو الّذي يجعل منه فضاءً رحباً للمغامرة والتّجريب، وكسر الأطر وتجاوز الحدود. وكلّما توسّعت الرّواية في استغلال معطيات الفنون الأخرى، تمكّنت من فتح مجال المغامرة على نحو أكبر. وتَعْمَدُ الأجناس المتخلّلة على مستوى الدلالة، إلى كسر نوايا الكاتب والحدّ من سلطته باستقطاب لغات جديدة إلى الرّواية. إذ يُنظر إلى هذه اللّغات الجديدة، قبل كلّ شيء على أنّها وجهات نظر حاملة لمضامين فكريّة، تسعف الرّواية على تعديد منظوراتها ورؤاها للعالم [3]. وهذا ما سيعمل على توسيع النّسيج الأسلوبيّ للرّواية وتعميق تنوّع لغاتها.

ثانيا ـ التّفاعل الأجناسي في ليلة المليار.

حفلت **ليلة المليار** بتنوّع ملحوظ في الأجناس المتخلّلة الّتي تراوحت بين أجناس أدبيّة؛ كالمسرح والشّعر والتّراجم، وأجناس غير أدبيّة؛ كالنّصوص والأحداث التّاريخية والدّينيّة والسّينما والخبر الصّحفي. وأجناس مندرجة في مختلف أشكال التّعبير الشّعبيّ اليوميّ؛ كالأساطير والخرافات والأغاني الشّعبية والحِكم والأمثال الشّعبية. وقد أسهم حضور هذه الأجناس ـ على اختلافها ـ في إضفاء جوّ من التعدّدية الصّوتية، والتنوّع الأسلوبيّ على الرّواية، مثلما سيتضح ذلك من خلال تحليل جملة من النّماذج.

1 ـ لمزيد من الإيضاح ينظر، عبد السّلام السّماوي، البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 1994 لمزيد من الإيضاح.

2 ـ حسين خمري، سرديات النّقد، دار الأمان، الرباط ـ المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 56.

3 ـ محمد بوعزة، حواريّة الخطاب الرّوائي-التّعدّد اللّغويّ والبوليفونيّة ـ رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2016، ص ص 49-50.

أ-الأجناس الأدبيّة Genres littéraires.

لقد تنوّعت الأجناس الأدبيّة الّتي تخلّلت **ليلة المليار** وتناصّت معها بصورٍ مختلفة، وهي على النّحو التّالي:

- النّثرية.

*** الرّواية تحتضن المسرح :**

إنّ المسرح، كغيره من القوالب الفنيّة والأنواع الأدبيّة، وليد بيئته وسياقه التّاريخي والاجتماعيّ. لذلك فالأشكال الأدبيّة تتباين في خصائصها وظروف ميلادها ونظرة المتلقّي لها تبعا لتباين الثّقافات والعصور. فالأشكال الفنيّة والأدبيّة ليست قوالب عامّة، ذات قواعد منطقيّة ثابتة عبر التّاريخ والبلدان، إلاّ إذا نظرنا لأعْرض خطوطها [1]. فمن هذا المنطلق يبدو تداخل الرّوائيّ بالمسرحيّ وتفاعلهما من التّقنيات الّتي تتوسّل بها الرّواية في استضافتها لجنس أدبيّ هو المسرح.

لقد تناصّت **ليلة المليار** مع مسرحيتين **لشكسبير** هما: **هاملت** و**عطيل** من خلال شخصيتيّ "بسّام" و"أمير النّيلي". حيث تبدو شخصيّة "بسّام" صديق "أمير النيلي" مذبذبة، غارقة في "زجاجة خمر" يمارس انتحاراً بطيئاً كلّ يوم. فقد هرب من بيروت فوْر نشوب الحرب عام 1975، خوفاً من اتّخاذ أيّ قرار والتّورط في الانضمام إلى الرّابح، أيّاً كان فيما بعد. ففي أعماقه «يقطن هاملت صغير...إنّه حقّا عاجز عن اتّخاذ أيّ قرار...» [2]. إنّه يخفي عجزه وهروبه وهجرته إلى سويسرا بحجّة إعداد أطروحة جامعيّة، وهي حجّة يتأسّف منها مقرّبوه ومحبّوه "أمير" و"نسيم" الخادم في قصر "رغيد الزهران". لقد «صار مجرّد حديثه عن (الأطروحة) شبيهاً بالنّكتة، بعدما تحوّلت إلى مشروع هاملتيّ وحجّة للهرب من اتّخاذ قرار...لكنّنا لم نضحك» [3].

بدت شخصيّة "بسام" إنّهزامية ومتردّدة كهاملت الشكسبيريّ، ما دفع بصديقه "أمير النّيلي"إلى وصفه قائلاً: «بسّام الّذي هرب من وطنه مذعوراً، وجمّد حياته ثمّانيّة أعوام في ثلاّجة الأحداث منتظراً كهاملت أنْ تحلّ الأشياء نفسها بنفسها خوفاً من أنْ يموت بلا مبرّر...فمات بلا مبرّر!..»[4].

ف"بسّام" - شأنه شأن هاملت - شابّ مثقّف ومتعلّم وفيلسوف، ضدّ العنف والحرب الّتي اندلعت في لبنان. إنّه من جهة يتوق إلى النّضال من أجل الوطن ودحض العدوّ الإسرائيلي، ومن جهة أخرى يتردّد ويتقهقر بسبب تفكيره الفلسفيّ التأمّلي في الموت العبثيّ، على غرار هاملت

1 - وليد الخشّاب، دراسات في تعدّي النصّ، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1994، ص 89.
2 - ليلة المليار، ص 286.
3 - المصدر نفسه، ص 303.
4 - المصدر نفسه، ص 207 - 208.

الشكسبيري؛ فواجبه تجاه والده وحقّه في تولّي العرش يحرّضه على الثّأر والانتقام. ولكن مع ذلك يبقى متردّداً وغير قادر على اتّخاذ القرار، لأنّه رجل علمٍ وفلسفة لا رجل قتل ودمٍ. كان يحاول أنْ يرتقي بتفكيره إلى مستوى العقلاء والحكماء، وأنْ ينصاع لصوت الدّين الّذي يأمر بالتّسامح لا بالنّزول إلى مستوى شريعة الغاب، فوجد نفسه في مواجهة مع ذاته وهي أصعب بكثير من القيام بفعل القتل، ويبدأ بطرح الأسئلة حول الوجود ومعنى الموت والحياة والشّك والحقيقة.*

أمّا مسرحية **عطيل** فقد حضرت بصورة لافتة في موضع واحد من الرّواية، لتضفي على شخصيّة "أمير النيلي" دلالة رمزية لمعنى القوّة والشّجاعة إلى حدّ التّهوّر. على عكس صديقه "بسّام" الّذي تماهى مع شخصيّة "هاملت". فـ"ليلى السّباك" تستغرب من تصرّف "أمير" العدواني حينما اكتشف أنّ القرش الفلسطينيّ الّذي أهداه إياها والّذي يعني له القضيّة الفلسطينيّة، قد باعته "لرغيد الزهران" الّذي أثرى من مآسي الوطن العربيّ.

وهنا يكمن الفرق الجوهري بين شخصيّة "هاملت" وشخصيّة "عطيل" العربيّ الأصل الّذي يلغي نداء العقل، ويستجيب للحظة غضب وانفعال فيقتل زوجته، دون التّأكد من خيانتها، أو حتى منحها فرصة للدّفاع عن نفسها**. وتلك حال "ليلى السّباك" صديقة "أمير" الّتي تغيّرت ودخلت عالم الأعمال والصّفقات وعالم "رغيد الزهران" وأصبحت تعرف باسم " لِلِي سبوك". إلاّ أنّ "أمير" لم يرد استيعاب التّغيير الحاصل في شخصيتها، وقد عبّرت عن ذلك حين شردت بتفكيرها: «لماذا يهوّل أمير الأمور، ويحوّل القرش العتيق العادي إلى قضية، ويأتيني إلى مكتبي وفي عينيه أحزان عطيل يوم أُبلغ بمنديل ديدمونة؟ حتّام تطول لعبة الصّمت والحقد بيننا؟ كيف أقول له إنّني صرت امرأة أخرى؟ ألم يفهم؟ »[1].

لقد لمّحت السّاردة إلى هذا التّشابه بين علاقة كلّ من "عطيل" و"ديدمونة" من جهة، و"أمير النّيلي" و"ليلى السّباك" من جهة ثانيّة. فهما علاقتان فاشلتان يعوزهما الكثير من الّتفاهم والتّريث والتّضحية من كلا الطّرفين. ثمّة مماثلة بين حزن ""أمير النيلي" وحزن "عطيل". فالأوّل أُخبِر أنّ الهدية الّتي قدّمها إلى حبيبته "ليلى" قد تخلّت عنها لصالح عدوّه "رغيد"، فأحسّ بالألم لكونها قدّمت بذلك دليل خيانتها له. كما أحس الثّاني بحزن بليغ حين رأى هديته لزوجته "ديدمونة" المتمثّلة في منديل عند غريمه "كاسيو". لقد باعت "ليلى السّباك" تاريخ "أمير" ممثّلا في ذلك

* يراجع في ذلك مسرحية هاملت لويليام شكسبير، خاصّة المقطع التالي: to be or not to be that is the quest

** للاستزادة، تراجع مسرحية عطيل لوليام شكسبير.

1 - ليلة المليار، ص 189.

القِرش الفلسطينيّ، كما باعت انتماءها إلى قضيّة الإنسان العربي. وكلّ ذلك كان من أجل المال، فبدت له الخيانة من "ليلى" عاطفيّة ووطنيّة معاً!

ولعل الّذي منح **غادة السّمان** تميّزاً، هذه الرّؤية التّناصية وهذا الخيال الّذي يفاجئ المتلقّي بما يخالف أفق توقّعه، فيعايش فضاءً غرائبيّا تبدو فيه الجثث متعانقة لا فرق فيها بين قاتل وقتيل. وهو خيال وظفته الكاتبة لخدمة فضاء الرّواية، حيث نعايش وطناً يقتتل فيه الإخوة ويغفَلون عن حقيقة الدّم الواحد الّذي يسري في عروقهم، فتأتي المخيّلة لتجسّدها في مشهد يعانق فيه القاتل القتيل.

يستخلص مما سبق أن **ليلة المليار** احتضنت، من خلال مسرحيتي **هاملت** و**عطيل**، جنساً أدبيّاً هو المسرح، مبرزة هذا التّشابه والتّماهي بين هاتين الشّخصيتين وشخصيات من الرّواية وملمّحةً إلى هذا التّقارب بينها من حيث نمط التّفكير وطبيعة المشاعر والانفعالات. وبالتّالي إلى الهواجس الفلسفيّة التأملية الّتي تشترك فيها الرّواية مع المسرح. فالمسرح «عالم الإشكال، وقد نشأ العربيّ ضمن ثقافة دينيّة البنيّة لا إشكال فيها، وأنّ ثقافة الإنسان العربي هي ثقافة الإيمان لا التّساؤل، والمسرح قلقُ كيان وقلقُ مصير...واللّغة المسرحية هي لغة التوتّر والتّناقض والقلق والصّراع: إنّها لغة الحركة» [1] على حد تعبير **أدونيس**.

ـ الشّعرية.

*** الشّعر يتخلّل البنيّة الرّوائية**:

إنّ الفنّ الرّوائيّ غالبا ما يتوسّل بخطاب الشّعر ويستضيفه في ثناياه على لسان الشخصيّات لرسم موقفها من الأحداث. فالشّعر أداة لتصوير الانفعالات النّفسية الّتي قد يعجز النثر عن إسعاف الشخصيّة لتفصح عن مكنون حقيقتها النفسية. فتوظيفه والاستعانة به ليس فضولا، حيث يضفي الشّعر على العمل الرّوائيّ عمقا بما يتيحه من تصوير لخفايا النفوس ولأفعال الإنسان المتضاربة. ويستخدم الشّعر في الرّواية أيضاً بوصفه «حيلة فنيّة حين يرويه الرّوائيّ على لسان أبطال خياليين أو شعراء حقيقيين ليصل إلى المضمون الّذي يسعى إليه دون أن يتدخّل بتقرير هذا المضمون... ليهرب الرّوائيّ من الوعظية المباشرة» [2]. إنّ لغة الشّعر، على عكس لغة السّرد، لا تمضي بالأحداث في تناميها وتطوّرها عبر الزّمان والمكان، ولكنّها توقف الحدث لتفسح المجال للخيال لخلق صور تنعدم فيها الحركة والفعل.

1 ـ خليل الموسي، المسرحية في الأدب العربي (تاريخ ـ تنظير ـ تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997، ص 7.
2 ـ احمد إبراهيم الهوّاري، نقد الرّواية في الأدب العربي الحديث، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، 2003، ص 101.

يشير **كمال أبو ديب** إلى أنّ الكثافة تعدّ مقياساً تمييزيّاً للخطاب الشّعري، ولكنها ليست كافية لتحديد الشّعري من السّردي حيث يقول: «إنّ النصّ الشّعري ليس أكثر غنًى وخصباً. إنّه يشكلّ كلاّ وعليه فهو يمتلك بُعداً آخر، ويمتثّل لإرغامات أخرى ويمكن اعتباره بحقّ منظومة سيميائيّة خاصّة. كما يمكن دراسته كانبثاق لأنا واعية تتكوّن من جرّاء تحدّثها المستمر» [1].

رأينا فيما سبق كيف أنّ التعدّدية تخصّ الجنس الرّوائيّ، نظراً لطبيعته الهجينة، وطبيعته الامتصاصيّة للّغات والنّصوص. لذلك نوّه **ميخائيل باختين**، عبر تحليلاته العديدة، بهذا الجنس التّعبيري الّذي يفضّله على الخطاب الشّعري لكون هذا الأخير لا يملك سوى وجه لسانيّ واحد.

فـ «في العمل الشّعري تتحقّق اللّغة كأنّها لغة أكيدة حاسمة حاضنة كلّ شيء، وبواسطتها، وعن طريق أشكالها الدّاخلية يبصر الشّاعر، يفهم ويتأمل، وعندما يعبّر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة "أخرى"، "أجنبية"... ذلك أنّ فكرة وجود كثرة من العوالم اللّسانيّة الدّالة والمعبّرة في آن هي، عضويا، في غير متناول الأسلوب الشّعري» [2]. إنّه وجه الشّاعر المسؤول عن كلّ كلمة، وكأنّها كلمته هو.

فالشّاعر «محدّد بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على مونولوجه» [3]. ومهما تكن أشكال الخطاب الشّعري، وما تحويه من نبرات وتداعيات للأفكار، والإشارات والتلميحات...فإنّها جميعها تخدم لغةً واحدةً، ومنظورًا واحداً على حدّ تعبير **ميخائيل باختين** [4]. ويعمل الشّعر، مثلما يرى ذلك **هايدغر**، على تركيز الإنسان في عمق واقعه الإنساني. يقول في هذا السّياق: «إنّ الشّعر هو الّذي يحمينا من النّزعة الآلية، وضدّ الصّدأ والتعفّن الّذي يتهدّد وصفتنا للحبّ والحقد الرّضى والتمرّد والإيمان والنّفي» [5].

انفتحت **ليلة المليار** على جنس الشّعر في موضعين اثنين. ولم يكن حضور الشّعر فيها مجرد مظهر منعزل عن السّياق التركيبي للرواية، بل على العكس من ذلك فقد سعى إلى إضفاء شحنة دلالية. ومن هنا كان ذلك التّوظيف للشّعر، وبقصديّة دالّة، من أجل الإشارة إلى طرائق استعماله والتّلميح إلى عدم مجّانيّة تواجده.

فمن المقامات الّتي تواجد فيها الشّعر الفصيح في **ليلة المليار**، حين وجد "خليل" نفسه يتمتم بمرارة بيتاً شعريّاً **للمتنبّي**، وهو جالس في حديقة عمومية بقلب مدينة جينيف «تلك الجنّة الأرضية الّتي

1 - كمال أبو ديب، النصّ والحقيقة، دوار الأسئلة، أسئلة الدّوار، مجلة مواقف عدد 69 خريف 1992، ص 143.
2 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 101.
3 - المرجع نفسه، ص 117.
4 - ينظر، المرجع نفسه، ص 119.
5 - محمد برادة، الرّواية أفقا للشكلّ والخطاب المتعدّدين، مجلة فصول، مجلد 11، عدد 4، 1993، ص ص 18 - 19.

تصادَف أنْ وضع قدميه فوق ترابها» [1]. تلك الحديقة الّتي تتلاطم فيها الأمواج البشريّة، وكلها ثراء وصحّة وجمال وكلاب مدلّلة. أمّا هو فغريب مقهور مشرّد رغم إرادته، وتحت وطأة إلحاح زوجته "كفى" الّتي تكفّلت بكلّ مصاريف "الهروب" إلى سويسرا من جحيم "بيروت" الّتي لا تزال تشتعل. متخلّيا بذلك عن مبادئه في الكفاح والنّضال إلى جانب إخوانه هناك، وقابلاً للهوان. فتحوّل إلى مجرّد جثّة تتحرّك، ما دفع بزوجته "كفى" إلى أنْ تحلّق بعيداً عنه باحثةً بلا هوادة عن «سكّر المباهج» [2] ولاهثةً وراء «الحقيقة الوحيدة الأكيدة» [3] وهي ممارسة الجنس دون انقطاع واصطياد رجلٍ في الحديقة العمومية «اقترب منها غريبٌ آخر...وسيمٌ آخر...طائرٌ آخر...كانت ما تزال عطشى وجائعة إلى ذلك الطيران بين القارّات الّذي حرمت منه خمسة أعوام. حام طائرها حولها وقال لها شيئاً...تمضي معه إلى بيته أو فندقه أو كهفه...وتحلُم بإيقاع البراكين والزّلازل» [4]. لمحها "خليل" وهي جالسة في إحدى زوايا الحديقة مع غريب "آخر" «ولم يشعر بشيء...لا بالغيرة ولا بالغضب، ولا الأسى...لا شيء غير إحساسٍ بارد هامد كأنّه مخدّر يتعفّن. ثمّ إنّه يشعر بالعالم كلّه يخونه...فلماذا يبالي بخيانتها وحدها...ووجد نفسه يتمتم:

من يَهُن يسهلُ الهوان عليه ما لجرحٍ بميّت إيلام*

فأخفى "خليل" وجهه بجريدته فلم يكن يريد أنْ ترى أنّه يراها!!» [5] لقد تمثّلت السّاردة المغزى العميق لبيت **المتنبي** بصورة بليغة، لتعبّر به عن الحالة النّفسية البائسة "لخليل" الّذي قبِل بالهوان والصَّغار، الأمر الّذي حوّله إلى شخص ميّت لا مشاعر ولا أحاسيس تتّقد داخله تجاه زوجته الخائنة.

كما استعانت **غادة السّمان** في مقام آخر بمقطع شعري للشّاعر العراقيّ **عبد الوهّاب البيّاتي** مركّزة على طريقته الفريدة في هجاء خصومه بصورة لاذعة، وذلك من خلال الحوار الّذي دار بين "أمير النيلي" و"ليلى السّباك" [6] حبيبته الّتي تخلّت عنه لأجل المال والشّهرة اللّذين وفّرهما لها "رغيد الزهران". إنّه حوار مفعم بإيديولوجيات متصارعة ومتصادمة.

1 - ليلة المليار، ص 264.
2 - المصدر نفسه، ص 263.
3 - المصدر نفسه، ص 262.
4 - المصدر نفسه، ص ص 262 - 263.
*ينظر، قصيدة لا افتخار إلاّ لمن لا يُضام. (ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983)
5 - ليلة المليار، ص 264.
6 - المصدر نفسه ، يمتد الحوار من ص 397 إلى ص 356.

مثّلت شخصيّة "أمير" المبادئ وقيم التّضحية في سبيل الوطن، أمّا "ليلى" فمثّلت كلّ مظاهر الجشع والأنانيّة؛ فشعارها في الحياة هو «الغاية تبرّر الوسيلة. لقد حدستْ أثناء حوارهما، أنّ أمير يريد إجبارها على اعتناق مبادئه واعتبارها كمسلّمات. واتّهمته بالممارسات القمعية اللاّديمقراطية الّتي يمارسها أصحابه في الفكر ضدّ كلّ من يخالفهم...فبدلاً من الحوار أمعنوا في غطرستهم» [1] مستشهدةً بقول **البيّاتي** الّذي أُعجِبتْ به: «اذهبْ إلى الجحيم أيّها الإرهابيّ الصّغير» [2]، متهمة "أمير" بأنّه يفكّر على شاكلة أولئك اللّصوص والقتلة والأفّاكين الّذين ينوي اغتيالهم لسلب السّلطة منهم. يمكن أنْ نلمس هذا التّناص بين شخصيّة "ليلى" التّخييليّة والشّاعر **عبد الوهاب البيّاتي**، فكلاهما لا يتوانى عن كيل الصّاع صاعين لغريمه بلا مواربة أو خوف. وتحسم أمرها حين تعيد "أمير" إلى أرض الواقع قائلة: «أنا أرضيّة بشريّة...لست ليلى العامرية...والمبادئ الّتي تبشّر بها صارت تبدو لي كالشّعر...لن أكون وحيدة وفقيرة...الفقر والوحدة لا يطاقان معاً» [3]. هكذا انفصلت نهائياً عن "أمير" وتحوّلت من "ليلى السّباك" إلى "لِلِي سبوك". كان توظيف الشّعر في هذا المقام مُكمّلا للحوار الّذي دار بين "ليلى" و"أمير"، لتجسيد مشهد الصّراع الفكريّ والإيديولوجيّ بينهما. واستعمال الشّعر، في الحوار هنا، له دلالته النّفسية في تصوير الصّراع وتجسيده وفي إبراز المعالم الّتي يقوم عليها هذا الصّراع [4].

يمكن القول إنّ الأجناس الشّعرية الّتي تخللت **ليلة المليار** تمكّنت من خدمة مقاصد المؤلف، لإبراز الحالات النّفسية والانفعالية، والإنتماءات الإيديولوجية للشخصيّات الّتي أسهمت في تأثيث جسم الرّواية. وحضور الشّعر ليس اختراقا لاستقلالية الأجناس كما يذهب إلى ذلك النّاقد المغربيّ **سعيد علوش**، بل لتأكيد أنّ الجنس الرّوائيّ يتعالق ويمتصّ أجناساً أدبيّة...بقدرة عالية لا تقدر عليها أجناس أخرى [5].

1 - ليلة المليار ، ص 350.
2 - المصدر نفسه، ص 351.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - احمد إبراهيم الهواري، نقد الرّواية في الأدب العربي الحديث، ص 101.
5 - ينظر، نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها في الخماسية، ص ص 234 - 235.

ب ـ الأجناس شبه/ نصّف أدبيّة

ـحضور السّير والتّراجم والأعلاَم:

يقصد بالتّراجم «ذلك السّرد المقتضب الّذي يقتصر فيه المترجم (أو الأديب) على ذكر المحطات البارزة في حياة المترجَم له، وتهدف إلى التّعريف الموجز بالمترجَم له، اسماً وكنيّة ولقباً، تعقبها وقفة وجيزة على أخباره ونتاجه الأدبيّ والعلميّ تتناسب وأهمية الشّخص» [1].

ومن أشكال التّراجم السّيرة الغيريّة الّتي «تقدّم سرداً تاريخياً مقصوداً لحياة إنسان، أو على الأقلّ تركّز على الجزء الأكبر من حياته أو الجزء الّذي يجعل منه شخصيّة مبرَزة، وهذه المواصفات هي الّتي تمنح السّيرة شكلها الأدبيّ» [2]. وهذا ما يبرز في **ليلة المليار** الّتي استحضرت مقولة الشّاعر الأيرلندي **وليام بيتس W.B. Yeats*** على لسان "أمير النّيلي" في سياق تراجيديّ مأساويّ حين انصرف من عند "خليل" وهو يدمدم مقولة **بيتس**: «كلّ شيء يتغيّر، ويتساقط الواحد منّا تلو الآخر» [3]. مشيراً بذلك إلى صديقه "خليل الدّرع" الّذي تحوّل من مناضل وثوريّ في لبنان إلى سكرتير/ تابع/ خادم/ قوّاد لثري عربيّ هو "صقر الغنمالي"ذلك الشّاب المستهتر العربيد في سويسرا. فلا شيء يثبُت على حال واحدة، فانهيار القيم يكون بانهيار أصحابها. وهي الفكرة نفسها الّتي أرّقت **بيتس** عندما كتب قصيدته المشهورة "الإبحار إلى بيزنطة"، والّتي تجلّت في تلك المقارنة الّتي عقدها الباحث **سعد البازعي** بين قصيدة **بيتس** "الإبحار إلى بيزنطة"، وبين قصيدة "السّينيّة" للشّاعر العربي **البحتري** حيث تجتمع هاتان القصيدتان حول فكرة الذّات وحضارة الآخر، تلك المواجهة الّتي تحدث بين الذّات بوصفها تنتمي إلى ثقافة ما وبين حضورٍ ثقافيٍّ مختلفٍ في ثقافة تلك الذّات [4].

فبقدومه إلى سويسرا وجد "خليل الدّرع" نفسه في دوّامة جهنّمية تفوق الدّوامة الجهنّمية للحرب في لبنان، لأنّه كان يعي، وبمرارةٍ، أنّ جذوره اقتُلعت من أرضها لبنان وغُرست في بلدٍ معدنيّ الأحاسيس والعلاقات هو سويسرا ولا سبيل أمامه للفكاك منه. فهو يعيش حالة شقاء ومنفًى دائمة،

---

1 ـ عبد الله إبراهيم، السّردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، ج1، ص 148.

2 ـ نبيل راغب، دليل النّاقد الأدبيّ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط 1998، ص 141.

*يعدّ الشّاعر والمسرحي الإنجليزي (وليام بتلر ييتس 1865 - 1939 William Butler Yeats) من أشهر وأكبر شعراء الإنجليزية في القرن العشرين، وهو من إيرلندا. وكان أول نصوص **بيتس** عبارة عن قصص شعبية ترسم نوعا من عصرٍ ذهبيٍ للغاليّة (بلاد الغال). وسرعان ما اتجه **بيتس** نحو المسرح، حيث بذل كلّ جهده بين عامي 1899 و1911، لإنشاء مسرح إيرلندي، ثمّ تصوره كأداة مميزة لتنفيذ الأدب القومي وكأداة تربوية موجّهة للشّعب الإيرلندي. (باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للآداب، ترجمة: أمل الصبّان، محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2002، ص ص 253 - 254).

3 ـ ليلة المليار، ص 174.

4 ـ سعد البازعي، مقاربة الآخر، مقارنات أدبيّة، دار الشروق، ط1، 1999، ص 11.

يعبّر عنها **عبد الله إبراهيم** بقوله: «ومن الحقّ أنْ توصف حال المنفيّ بأنّها شقاء أخلاقيّ دائم، فالمنفِيّ هو من اقتُلع من المكان الّذي ولد فيه لسبب ما، وأخفق في مدّ جسور الاندماج مع المكان الّذي أصبح فيه، فحياته متوتّرة ومصيره ملتبس وهو يتآكلّ باستمرار ولا يلبث أن ينطفئ بالمعنى المباشر، ليتوهّج مرّة أخرى بالمعنى الرّمزي» [1]. وتلك هي حال "خليل" الّذي استطاع في الاخير الانفلات من تلك الدّوامة الّتي كادت تبتلعه والعودة إلى أرض الوطن، بعد كلّ تلك التّجارب القاسية الّتي عاشها في أرض المنفى سويسرا.

واستحضرت **ليلة المليار** أيضاً شخصيّة بارزة من تاريخ الدّولة الإسلامية، من خلال الوقوف على أبرز محطات حياتها وأشهر مواقفها؛ هي شخصيّة **الحجاج بن يوسف الثقفي** لمّا كان أميرا على أهل العراق في عهد بني أميّة. وتجلّى ذلك في موقفه المشهور من أهل العراق حين قال فيهم: «يا أهل الكوفة أما والله إنّي لأحمل الشّر بحمله، وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإنّي لأرى أبصاراً طامحة وأعناقا متطاولة، ورؤوساً قد أينعت وحان قطافها...» [2]

استعارت **ليلة المليار** بلهجةٍ متوعّدة وساخرة تلك العبارة، حينما تحوّل الجلاّد إلى ضحية بائسة، في مشهد جمع "خليل الدّرع" بـ «رغيد الزّهران" الّذي كان يستعدّ لحفلة ليلة المليار الأوّل الّذي جمعه من تجارة الأسلحة، مكثراً من شرب "ماء النّار" على غير عادته. يتذكر "خليل" ذلك المشهد: «فجأة سعل وسقط على ركبتيه أمامي وتدحرجت الكأس من يده مكسورة، وأمسك بصدره...نظر إليّ مستنجداً، حاول أنْ يقول شيئاً، فسمعت حشرجة...نظر إليّ مستنجداً، ومدّ يده...قلتُ لنفسي رجل كهذا يحمل بذور موته داخله، وقد كبرت وحان قطافها...لا أدري ماذا تملّكني، لم أمدّ يدي لأخرجه من الماء. تركته يغرق سَعدتُ بمشهده وهو يتعذّب ويتخبّط وحشرجته الذّهبية تخفُت» [3]. سعت السّاردة إلى التّقريب بين المشهدين بصورة تراجيديّة، مشيرة إلى أنّ عاقبة الظّالم المستبدّ تكون دائما وخيمة. فالحجّاج قُتِل على يد أهل الكوفة لظلمه واستبداده، ورغيد حمل بذور موته داخله. مات في بركته الذّهبية، ولم يقتله أحد مثلما كان يترقب دائما لكثرة أعدائه. وخلاصة لما سبق نقول أنّ **ليلة المليار** استطاعت أنْ تحتضن وتستثمّر بعضاً من تراجم الأعلام خدمة لفكرتها وأيديولوجيتها، مقيمةً بذلك جسراً بين نصوص وشخصيّات أدبيّة وتراثية من جهة، وبين شخصيّات ومواقف روائيّة تخييليّة من جهة ثانية.

1 - عبد الله إبراهيم، السّرد والاعتراف والهوية، ص 15.
2 - شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ج21، ص 128.
3 - ليلة المليار، ص 465.

ج ـ الأجناس غير الأدبيّة:

تندرج في هذا النّوع من التّفاعل الأجناسي مختلف النّصوص والخطابات الّتي يُدرجها الرّوائيّ في نصّه، بحكم أنّ الخطاب هو مجموعة من الملفوظات، حيث يمكن العثور على الخطابات في مختلف مجالات النّشاط الاجتماعي، التّاريخي، السياسي، الدّيني، القانوني، الصّحفي وغيرها. ولكلّ خطاب قاموسه ومصطلحاته الخاصّة به [1].

يشير **دومنيك منغنو** إلى أنّه «لا يكون للخطاب معنًى إلاّ داخل عالم خطابات أخرى يشُقّ لنفسه طريقاً خلالها. ويجبُ، لتأويل أدنى خطابٍ، ربطُ علاقة بينه وبين أنواعٍ مختلفةٍ من الخطابات الأخرى يقع التّعليق عليها، أو محاكاتها محاكاة ساخرة أو الإستشهاد بها» [2]. فالخطاب لا يأتي إلاّ مؤطّراً بمقام معيّن يعطيه معنى ووجوداً، وخاضعاً لمعايير لغوية ونفسيّة واجتماعية تجعل منه خطابا موجّها ذا غاية وقصد. والخطاب الرّوائيّ، حسب **ميخائيل باختين**، ظاهرة اجتماعية لا ينفصل فيها الشّكلّ عن المضمون، يتميّز بخاصية أسلوبيّة تتمثّل في اجتماع أساليب مختلفة في الملفوظ الرّوائيّ نفسه، وهذا ما يعبّر عنه بالحوار الدّاخلي للخطاب [3].

إنّ لكلّ جنسٍ من أجناس الخطاب طريقته للتصرّف في تعدّد العلاقات بين الخطابات: المصنّف الفلسفي لا يستشهد بنفس الطّريقة، ولا يعتمد على نفس أهل الذّكر مثل منشّط بيعٍ إشهاريٍّ. ومجرد وضع خطاب ما ضمن جنس (المحاضرة، نشرة الأخبار التلفزية) يقتضي ربطَ علاقة بينه وبين مجموع الخطابات الأخرى اللاّمتناهية. وباعتباره بهذه الطريقة، فإنّ الخطاب لا يحدّد ميدانا تتسنّى دراسته بواسطة اختصاص متماسك، فهو بالأحرى تصوّرٌ للغة [4]. من هذا المنظور، يمكن اعتبار **ليلة المليار** خطابًا روائيّا احتفل بأجناس غير أدبيّة متعدّدة وتناصّ معها ممّا أضفى على بنيته تعدّدية لغوية لافتة؛ كاستحضاره للخطابات التّاريخية والصّحفية والدّينيّة وحتى السّينمائية، مثلما سيأتي بيان ذلك.

ـ تسريدُ المادّة التّاريخية.

*** بين التّاريخي والرّوائيّ: تصوّر عام.**

لا يدوّن تاريخ الأمم مرّة واحدة فقط، بل إنّ كلّ رؤية تكتبه بطريقتها، وتفسّر أحداثه بما يتناسب مع مصالحها. وهكذا فإنّ التّاريخ يحدث مرة واحدة، ولكنه يُكتب أكثر من مرّة على يد

1 ـ ينظر، نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها في الخماسية، ص 239.
2 ـ باتريك شارودو ـ دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر. عبد القادر المهيري، حمادي صمود، ص 184.
3 ـ ينظر، محمد القاضي، معجم السّرديات، ص ص 175 ـ 176.
4 ـ يُنظر، باتريك شارودو ـ دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر. عبد القادر المهيري، حمادي صمود ص 184.

الرّوائيّين. وقد شهدت السّاحة الثّقافية العربية بدءاً من منتصف القرن الماضي محاولات عديدة لإعادة كتابة التّاريخ العربيّ من جديد، بدافع الضّرورة الملحّة لمساءلة الماضي. هذا ما أفرز محاولات عدّة لإعادة كتابة التّاريخ من خلال الرّواية بوصفها نتاج حركة وعي ثقافيّ في المجتمع يحملُ عناصر الإبداع والإقناع. إنّ التّعامل مع التّاريخ من حيث هو مكوّن روائي، لا يعني اعتماد التّاريخ بديلاً عن التّخييل، فالرّواية الّتي تُبنى على أساسٍ تاريخيّ تشترك مع الرّواية الأدبيّة بصورة عامة في وجود بنيّة تاريخيّة تتأسّس عليها؛ بمعنى وجود فضاءٍ وأحداث وشخوص كما في الواقع، إلاّ أنّها تسمو فوق ذلك الواقع بما يُضفي عليه طابعاً جمالياً ينبض بالحيويّة الفاعلة وعنصّر التّخييل.

لم تظهر الرّواية التّاريخية بمعناها الإصطلاحيّ، إلاّ في الغرب مطلع القرن التّاسع عشر مع **والتر سكوت** (1771 - 1832) الّذي وفِّق في الجمع بين الشّخصيّات الواقعية والشخصيّات المتخيَّلة، وأحلَّها في إطار واقعيّ، وجعلها تتحرّك في ضوء أحداث كبرى اتّفق القوم على اعتبارها مفاصل أساسية في مسار الأمم والدّول [1].

ويعتبر **جورج لوكاش** من أهمّ الباحثين الّذين فصّلوا الحديث في مفهوم "الرّواية التّاريخية" حيث يعبِّر عن هذا النّوع من الرّوايات بقوله: «إذن يترتّب على الرّواية التّاريخية أنْ تُثبت بوسائل فنيّة بأنّ الظّروف والشّخوص التّاريخية وُجِدت بكذا وكذا طريقة بالضّبط...إنّه تصوير الأساس الحيّ الواسع للأحداث التّاريخية في تشابكها وتعقّدها. وفي تفاعلها المتعدّد الوجوه مع الأفراد الفاعلين» [2]. فاللّجوء إلى الماضي شيء مثير ومميّز لإثارة الحاضر من خلال عملية إعادة بناء تلك الأحداث الواقعيّة وفْق نظرةٍ فنيّةٍ تخييليةٍ.

ومهما سعت الرّواية التّاريخية إلى التّوغل في الماضي، تظلّ على صلةٍ بالحاضر لا يمكنها أنْ تتملّص منه. فقد ميّز الأخوَان **غونكور Goncourt** بين المؤرّخ والرّوائيّ بحسب الزّمن الّذي يرتبط به كلّ منهما. وبناءً على الفرق بين الوقائع المندرجة في سياق الزّمن والوقائع الّتي تحاكي ما كانَ وتصفُ ما يجوز أنْ يكون. حيث يريَان أنّ «التّاريخ هو رواية ما كان، والرّواية تاريخُ ما كان يمكن أنْ يكونَ» [3]، مركِّزَيْن بذلك على هذه العلاقة الوطيدة بين الحدث التّاريخي الواقعيّ والحدث التّاريخيّ الفنيّ.

1 - محمد القاضي، معجم السّرديات، ص 210.
2 - جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، تر. صالح جودت الكاظم، ص 48.
3 - محمد القاضي، معجم السّرديات، ص 210.

يعتبر التّاريخ في العمل الفنيّ الرّوائيّ مادّة يشكّلها الرّوائيّ بلغته الفنيّة المبتكرة، مركِّزا على المحطّات الّتي أغفلها التّاريخ. وبذلك تتحدّد معالم الرّواية الّتي تعتمد التّاريخ فهي إذاً «خطاب أدبيّ متخيّل ينشغل على خطاب تاريخيّ مثْبت سابق عليه انشغالاً أفقياً، يحاول إعادة إنتاجه روائيّاً ضمن معطيات آنيّة، لا تتعارض مع المعطيات الأساسيّة للخطاب التّاريخي، وانشغالاً رأسيّاً عندما تحاول إتمام المشهد التّاريخي من وجهة نظر المؤلّف إتماماً تفسيريّاً أو تعليليّاً، أو تصحيحياً، لغايات إسقاطيّة أو استذكاريّة أو استشرافيّة» [1].

إنّ الرّواية الّتي تعتمد على التّاريخ تختلف كثيراً عن بقية الرّوايات الأخرى فيما يتعلّق بالمتن الحكائيّ. فالرّوائيّ يعمل على إلباس شخصيّات تاريخية ثوب الخيال، إضافة إلى الأحداث الرّوائية الّتي هي في الغالب أحداث وحقائق تاريخية. إلاّ أنّ هذا لا يمنع من وجود بصمات الرّوائيّ المبدع من جانب الخيال أولاً، وتحكّمه في الأحداث وتصرّفه بها من ناحية المبنى ثانياً

إنّ هذا الشّكل من الرّوايات «تجعل من التّاريخ حجر الأساس لها لتنطلق نحو متلقٍ واعٍ هو على إدراك تامّ لحيثيّاتها التّاريخية بل سيكون متحرّراً منها، مقبلاً على مراقبة آلية تنفيذ الحدث التّاريخي وبلورته، وسيكون متابعاً لإضافات الرّوائيّ الّتي يجب ألاّ تكون على حساب المدّ التّاريخي ومصداقيته» [2]. إنّ الرّواية ليست إعادة لكتابة التّاريخ، بل إنّها صورة أخرى عنه من أجل تسهيل قراءته واستيعابه وبالتّالي استثمّاره.

يتحدث **نجيب محفوظ** عن العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، ويرى إنّها علاقة وطيدة، فالرّواية عبارة عن استعراض الحياة اليومية بكلّ مشاكلها وقضاياها وأشخاصها...وهذا جزء من التّاريخ لم يكتبه المؤرّخون، ثمّ إنّ التّاريخ عبارة عن أحداث وأشخاص وتفسير ورؤية، والرّواية كذلك[3]. حيث تعمل الرّواية، حسب **نجيب محفوظ**، على إعادة كتابة المادّة التّاريخية وتنضيدها روائياً. فالرّواية تكتب التّاريخ دون أن تنتسِب إليه أجناسيّاً*، وتوظّف أدواته ومادّته دون أنْ تكون النّصوص النّاتجة عن ذلك التّوظيف نصوصاً تاريخيّة.

1 - نضال الشّمالي، الرّواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربية، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، 2006، ص 112.

2 - المرجع نفسه، ص 211.

3 - ينظر، منى بلشم ومجموعة من المؤلفين، المحكي الرّوائي - أسئلة الذّات والمجتمع - تحت إشراف منى بلشم، تقديم السّعيد بوطاجين، دار الألمعية، الجزائر. ط1، 2014، ص 217.

*يُنظر ما كتبه سعيد يقطين حول قضية التداخل الأجناسي بين النّصوص في كتابه : قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار الأمان - الرباط - المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 149 وما يليها من صفحات.

يرى **فيصل درّاج**، من خلال مجموعة من النّماذج الرّوائية، أنّ الرّواية العربية كتبت التّاريخ المعاصر الّذي لم يكبته المؤرّخون، متطلّعة إلى تاريخٍ سويّ محتمل وحالمة بمُدنٍ تعطي الرّواية قراءة مجتمعية [1]، مشيراً بذلك إلى المؤرّخ، متّهماً إيّاه أنّه «يقول قولاً سلطويّاً "نافقاً" ولا يتقصّى "الصّحيح" يهمّش تاريخ المستضعفين، ويوغِل في التّهميش إلى تخوم التّزوير وإعدام الحقيقة، ويكتفي "بتاريخ محلّي" مختَرع دون أنْ يقارنه "بالتّاريخ الكونيّ المنتصر"...ولهذا يقوم الرّوائيّ العربيّ بتصحيح ما جاء به المؤرّخ، وبذكر ما امتنع عن قوله مؤكّداً الكتابة الرّوائية "علم التّاريخ" الوحيد، أو كتابة موضوعيّة تُسائل ما جرى، دون حذفٍ أو إضافةٍ» [2].

إلاّ أنّ الرّواية وهي تقارب التّاريخ أو تكتبه «لا تنسى تكوينها البنيويّ الخاصّ كروايةٍ وكفضاءٍ مستقلٍ، فهي عالم ينبني جوهرياً على فعل الحرّية، ولا تهمّه الحقيقة الموضوعيّة كحقيقة لا يدخلها الزّيف» [3]. ويتجلّى فعل الحرّية في الرّواية، وهي تتعامل مع المادّة التّاريخية، من خلال كسر هالة القداسة للتّاريخ، خاصّة التّاريخ الرّسمي الّذي تقوم الرّواية غالباً برفضه والتّنديد به وبزيفه واتّهامه بإنتاج واقعٍ معوّقٍ ومشوهٍ تكتبه الرّواية. فالرّواية بهذا المعنى السّوسيولوجيّ هي «تاريخ بحث منحطّ عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل، هي بالضّرورة وفي آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعيّ» [4] على حدّ تعبير **لوسيان غولدمان**.

*** ليلة المليار وعلاقتها بتأْريخ الأحداث.**

صرّحت **غادة السّمان** في أكثر من موضع عن الأسباب الّتي دفعت بها إلى كتابة روايتها **ليلة المليار**، وارتباطها بحدث تاريخيّ معيّن. فقد صرّحت في 1984: «روايتي الجديدة ليلة المليار تدور أحداثها في فترة حصار بيروت، لكنها لا تروي حكاية الحصار بشكلّ مباشر، بل تروي الحصار الموازي الّذي يواجهه العربي...إنّه الحصار المكمّل لحصار إسرائيل لبيروت إنّه حصار الإنسان العربي من قبل القوى القمعيّة الدّاخلية المتحالفة عن سوء أو حسن نيّة مع إسرائيل وما تمثّله. هكذا فإنّ أحداث الرّواية تبدأ من حصار بيروت لكنّها تغادرها مع لحظات الحصار الأولى لترسم الحصار الآخر، بل الحصارات المتعدّدة الألوان والأشكال الّتي يرزح تحتها الإنسان العربيّ» [5].

---

1 - ينظر، فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ (نظرية الرّواية والرّواية العربية)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 6.

2 - المرجع نفسه، ص ص 5 - 6.

3 - المرجع نفسه، ص 19.

4 - لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرّواية، ترجمة بدر الدين عوردكي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا ط1، 1993، ص 18.

5 - غادة السّمان، حكايات حبّ عابرة، ص 145.

وصرّحت في 2001 في حوار مع مراسل جريدة الحياة اللّندنيّة*، وأفصحت عن السّبب وعن الدّافع الرّئيسي لكتابتها **ليلة المليار** قائلة: «وعدتُ إلى تأثيث فسيفساء الرّعب في روايتِي ليلة المليار، حيث حاولت في فصلها الأوّل رسم ما حدث ذلك اليوم (يوم الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في 7 جوان 1982) في المطار عبر عينَيّ بطلَين من أبطالها كفى وخليل» [1]. يتّضح من خلال هذين التّصريحين أنّ **ليلة المليار** رواية قامت نواتُها الأولى على مادّة تاريخيّة عملت الرّوائية على تنضيدها لتأخذ بذلك صورة جنس متخلّل في جسم الرّواية أسهم في بلورة تعدّدية لغوية لافتة.

يشير **إدوارد الخرّاط** إلى أنّ الخبرة التّاريخية في الرّواية تأتي من خلال منظور عصريّ، وفي بنيّة روائيّة خاصّة لا بدّ أنْ تنتمي إلى عصرها وأنْ تسعى إلى تجاوز عصرها في الآن نفسه. وهو يرى أنّه ليس ثمّة شيء جديد في توظيف المادّة التّاريخية روائياً، ولكن الوجه الحداثيّ هو وضع شرائح تاريخية في هيكلّ روائيّ مخصوص، يضفي عليها أو يُستخرج منها بمجرّد وضعها في هذا السّياق، وفي هذه البنيّة بالذّات، دلالات لم تكن على السّطح. ومن هنا تأتي -حسب **الخرّاط** - عصرنة التّاريخ، أو بعث التّراث بعثاً جديداً وحقنه بدماء عصريّة [2].

من هذا المنظور، فإنّ رواية **ليلة المليار**، وهي توظّف المادّة التّاريخية، تشير إلى الخلل التّاريخي الّذي أصاب الأمّة العربيّة، وتسعى إلى الكشف عن مواطن العلّة والخلل، ومحاولة استئصالهما، وذلك وفق نظرة إبداعية كاشفة عن جوهر مفارقات هذا التّاريخ العربيّ وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه والتباساته.

إنّ رواية **ليلة المليار** تتموقع في إطار العلاقة بين التّاريخ والواقع والمتخيّل. فمن جهة فالرّواية حاملة للتّاريخ عبر تناولها أحداثاً بعينها، تعيد إنتاجها، بل وإخضاعها للتّحليل وإعادة التّركيب،

*سأل مراسل الصحيفة غادة السّمان قائلاً: «بعدما تمكن الإعلام المرئي من "نفخ" رهبة الحرب، جاعلاً منها مادّة مشهدية بامتياز، هل تعتقدين كروائية أنّ فن الرّواية تأثر أو يتأثر بهذه المشهدية؟
تجيب قائلة: لستُ متأكدة أن الإعلام المرئي "ينفخ" رهبة الحرب، بل لعله يعريها من رهبة الموت والألم، ويحوّلها إلى سيرك بشري "مسطح". ولي تجربة شخصيّة في هذا المجال، حين عشت على الأرض موقعة حربية ثمّ شاهدتها على الشاشة مصوّرة بعد ساعات وخاب أملي!
باختصار حدث ذلك في الاثنين 1982/6/8 يوم الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، حيث قرّرت العودة من بيروت إلى جنيف، وكنّا نقيم فيها وكان وزجي هناك بانتظاري...كنتُ في سيّارة الصّديق الّذي تطوّع لإيصالي إلى المطار برفقة ابني... وبدأ القصف الجوّي الإسرائيلي على المطار والطّرقات المؤدية إليه. وفي منتصف الطّريق صارت العودة إلى بيروت خطرة تماماً كمتابعة الطّريق إلى المطار...وشاهدنا في الجوّ الطائرات الإسرائيلية حولنا تقصف على أرض المطار ما تبقّى من طائرات. وعقد الذّعر ألسنتنا...حين وصلنا إلى الفندق في جنيف ذلك المساء هاربين من الموت المحقّق، شاهدنا - ابني وأنا - على شاشة التّلفزيون في نشرة الأخبار تحقيقاً عن قصف مطار بيروت، أي ما حدث لنا قبل ساعات، امتلأنا بالخيبة، إذ تعرّى المشهد من الرّعب الحقيقي وسيالات الأرواح المذعورة، وتحوّل إلى مشهد هوليوودي بارد في فيلم حربيّ تافه» (غادة السّمان: حكايات حبّ عابرة: ص 229 - 230).

1 - غادة السّمان، حكايات حبّ عابرة ، ص 230.

2 - ينظر، إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظّاهرة القصصية، دار الآداب بيروت، ط1، 1993، ص 23.

تضيء الخافت منها كمحرّض للأحداث الكبرى، ومن جهة ثانيّة تعمل الرّواية على تسخير التّاريخ للنّهوض - عبر قراءته - بالحاضر ومواجهة المستقبل، ما دام المستقبل العربي غامضا.

هذا التفاعل بين الرّواية والتّاريخ، والواقع والمتخيل، هو حلم الرّوائيّ في إعادة صياغة الواقع وإعادة إنتاج التّاريخ. وبحكم أنّ **ليلة المليار** تناولت العدوان الإسرائيلي على بيروت، كحدث تاريخيّ رئيس وجّه أحداث الرّواية وجهة معيّنة، ترى **غادة السّمان** أنّ كلّ رواية بحاجة إلى مقاربة جديدة مع كلّ يوم، وليس بالضّرورة مع كلّ حرب. تقول بهذا الصّدد: «نحن لا نؤرّخ للأدب بـ"ما قبل هيروشيما" مثلاً، و"ما بعد هيروشيما" لكن كلّ حدث له انعكاسه في الرّواية أسلوبيّاً وتعبيريّاً وفكرياً...والأحداث الكبرى تحرّض الأدب على أنْ يكون استشرافيّاً من حيث الجوهر، ولاهثاً سريع اللّقطات حاداً مدبّباً على الصّعيد الأسلوبيّ» [1].

لقد أثّثت **غادة السّمان** روايتها **ليلة المليار** بجملة من الأحداث والشّخصيّات التّاريخية المتباينة في أزمنتها وفضاءاتها ومرجعيّاتها. ورغم ما تتّسم به من أثر الواقع، فإنّه لمّا تمّ امتصاصها وتحويلها أصبحت مطبوعة بالخيال، وقابلة للتّأويل حسب ما تقتضيه السّياقات الّتي تحتويها.

استحضرت الرّواية حادثة تاريخية جمعت شخصيتين بارزتين هما: الموسيقار الشّهير **بتهوفن** ورجل الحرب **نابليون بونبارت**. فحين ألّف **بتهوفن** سيمفونيته الثّالثة "**Eroica**" أي "البطولة"، أهداها إلى **نابليون** في عام 1805 على أنّه أوّل حاكم للدّولة الفرنسية، والّذي حصل على إعجاب الجميع في ذلك الوقت كنموذج للإصلاح والتّغيير في أوروبا [2].

وقابلت هذه الحادثة حادثة مشابهة، جمعت بين "مفيد النّيلي" والد "أمير النّيلي" و"جمال عبد النّاصر"، حيث أعجب الفنّان "مفيد النيلي" بشخصيّة "جمال عبد النّاصر"؛ تلك الحقيقة الّتي يعرفها الجميع، وها هو "رغيد الزهران" يذكّر بها "أمير" قائلاً: «إنّك تدري وتتجاهل. النّاس كلها تعرف الحكاية. لقد أعجب والدُك بعبد النّاصر، يوم تأميم القنال في يوليو 1956، وربما قبل ذلك، ولكنه بالتّأكيد نحت التّمثال وكتب على قاعدته الإهداء له» [3]. وهو التّمثال الّذي أسماه بـ"المناضل"، ورفض بيعه رغم فقره، لأنّه قرّر أنْ يهديه للأجيال [4]. لقد انطوت هذه المقابلة بين الحادثتين على مفارقة مبطّنة بسخرية سوداء تراجيديّة. فقد قام **بتهوفن** بسحب إهدائه **لنابليون بونبارت** من السيمفونيّة بعدما تجبّر وحوّل نفسه من حاكم إلى إمبراطور لفرنسا، وما استتبع ذلك

1 - غادة السّمان، حكايات حبّ عابرة، ص 231.
2 - عن الموقع الإلكتروني: www.cairodar.com تاريخ التنزيل(10 - 03 - 2014)
3 - ليلة المليار، ص 38.
4 - المصدر نفسه، ص 40.

من ممارسات قهرية وتعسّفية وقمعية في حقّ الشّعب الفرنسيّ و«أعاد إهداء سيمفونيته بعنوان جديد هو: ذكرى رجل عظيم» [1]. حيث تحوّل **نابليون** في نظر **بتهوفن** إلى مجرد ذكرى جميلة لوقت من الأوقات لا غير، كوسيلة للتعبير عن عدم رضاه بالممارسات اللاّديمقراطية. وهو الأمر نفسُه بالنّسبة "لمفيد النيلي" الّذي مسح الإهداء الّذي كتبه في قاعدة التّمثال **لعبد النّاصر** بإزميله وذلك احتجاجاً «على ممارسات عبد النّاصر اللاّديمقراطية وقهره. وأنّ الثّورة لم تكرّس الحرّية، بل ورّثت الممارسات القمعية الّتي كانت تدّعي إنّها جاءت لتزيلها» [2]. إلاّ أنّ وجه السّخرية الطافح يكمن في أنّ **نابليون** لم ينتقم من **بتهوفن**، أما والد "أمير" فقد «حُوصر في رزقه وطُرد...وكاد يُتّهم بالتّجسّس والعمالة» [3]. يتّكئ "رغيد الزهران" على لهجة ساخرة لاذعة، ليُذكِّر "أميراً" بنهاية والده "مفيد" المأساوية لكي يمعن في قهره وإذلاله، فالمهمّ عند "رغيد الزهران" «ألاّ يموت أمير دفعة واحدة، كي يقتله مرات عديدة» [4]. يُمعن ساخراً: «...ومات والدك بعدها بأشهر قهراً وكمداً...وبعد وفاته تمّ تكريمه ومُنح وساماً وبالطّبع تمّ تعليقه على تابوته» [5]. وهذا ما يؤكّد على طبيعة الأنظمة العربية التي هي ديمقراطية في ظاهرها، قمعيّة في باطنها.

مفارقة تراجيدية أخرى أبرزتها الرّواية، مرتبطة بتاريخ العدوان الإسرائيلي على لبنان يوم 7 حزيران 1982، من خلال شخصيّة "خليل الدّرع" المناضل الّذي اضطرّ للهروب إلى سويسرا من جحيم الغارات الإسرائيليّة في ذلك اليوم، فهو لا يستطيع أنْ يصدّق أنّ ذلك كلّه حدث في يوم واحد، وأنّهم في هذا الصّباح بالذّات غادروا بيتَهم وبيروت، وهربوا من موت إلى آخر، وعبروا نفق أحزان الوطن تحت رصاص الصّديق وقصف العدوّ، والشّمس لم تغب بعد. الشمس ذاتها الّتي كانت تشرق على ذلك الرعب كلّه، تسطع الآن فوق ذلك البهاء الّذي يطالعه من النافذة. يردّد "خليل" مذهولاً: «كلّه في يوم واحد...ما زلنا في اليوم ذاته...يوم الاثنين» [6]. إنّه لمن سخرية القدر أنْ يعايش الإنسان وضعين متناقضين في ذات الوقت*. و"خليل" يدرك أنّ ذلك البلاء في لبنان

---

1 - www.cairodar.com

2 - ليلة المليار، ص 40.

3 - المصدر نفسه، ص 40.

4 - المصدر نفسه، ص 38.

5 - المصدر نفسه، ص 40.

6 - المصدر نفسه، ص 50.

* تتذكّر غادة السّمان ذلك اليوم (يوم العدوان) قائلة:« حين وصلنا إلى الفندق في جنيف ذلك المساء هاربين من الموت المحقّق شاهدنا - ابني وأنا - على شاشة التلفزيون تحقيقاً عن قصف مطار بيروت، امتلأنا بالخيبة، استفزني ذلك فكتبت عمّا عايشته ربما انتقاماً من شاشة تبدو عليها "موت لاند" شبيهةً بـ"ديزني لاند"» (حكايات حبّ عابرة: 229 - 230). وكان ما كتبَته آنذاك مقالا بعنوان: «أين ربّان طائرة الوطن؟» نشر في كتابها: **غربة تحت الصّفر**. كتبت تقول: «ذلك الفجر الدّامي فجر الاثنين 1982/6/7 استيقظت مرتاعة: القصف، نواح سيارات الإسعاف، رائحة البارود والزكام والدخان...وقرّرت الذهاب إلى المطار...أحياناً يصير منتهى الجنون ومنتهى العقل مترادفين. هكذا كان الأمر ذلك اليوم المسعور القصف...

تغذّيه صفقات الأسلحة وتبييض الأموال، والصفقات المشبوهة لرجال أعمال عرب، تُعقد في البنوك والفنادق السويسرية الفخمة. وما زاده قهراً وبؤساً عندما وجد نفسه يقيم في أحد تلك الفنادق الّتي تذهب جلُّ عائداتها كمساعدات لإسرائيل «فالفندق فاخر أكثر ممّا ينبغي لفقير مثله، وهو يحتلّ جناحاً خرافي البذخ» [1]. هي مفارقة تاريخية وجغرافية لم يتمكن خليل من استيعابها.

واستحضرت الرّواية أيضاً إشارة إلى موقف تاريخيّ للرئيس **جمال عبد الناصر**، عندما خطب في الشّعب المصري «يوم أمّم القنال في عيد الثورة في يوليو 1956» [2]، ليشكلّ خطابه منعطفا تاريخيا مهمّا بالنّسبة إلى رجال الأعمال تحديداً، بسبب تبنّيه الإيديولوجية الاشتراكية الّتي تقوم على مبدأ رأس المال ملك للجماعة، وتمجيد القومية العربية من اجل توزيع عادل للثروات الباطنيّة بين دول الوحدة العربية. يقول في مقاطع من ذلك الخطاب: «النهار دهْ وضعنا مبادئ من أجلنا. من أجل مصر...من أجل الإنسان وحرية الإنسان ورفاهية الإنسان...إنّ القومية العربية تتقدم. إنّ القومية العربية تنتصر...إنّ القومية العربية تشعر منْ هُم أعداؤها ومنْ هُم أصدقاؤها إنّ القومية العربية تعلم أنّ وجودها في اتّحادها، وأنّ قوّتها في قوميتها» [3].

امتصّت الرّواية هذا الموقف، وصاغته في الحوار الّذي دار بين "رغيد الزهران" و"نديم الغفير" في معرض حديثهما عن صهر "خليل الدّرع" المليونير "سليم البيتموني" والد "كفى" الّذي مات قهراً بسبب الحرب الّتي التهمت ثروته. يشير "رغيد" إلى أنّه نصح "سليم البيتموني" منذ زمن بعيد بتهريب أمواله ومغادرة بيروت. يتحدّث بلهجة الرّجل الذكيّ الفطن الّذي يدرك عواقب الأمور قائلاً: «منذ جاء عبد النّاصر إلى الحكم قلتُ لأصحابي كلهم: هذا رجل جادّ...ستكون له أخطاء كثيرة، لكنّه نزيه الكفّ وقد يستعصي على الشراء...إنّه الزلزال...سينتقل من مصر إلينا، ومن قُطر إلى آخر وسيلتهم أموالنا...إنّها قضية وقت لا أكثر. والدي رحمه الله حدس ذلك، ومنذ شاهد صورته وسمع خطبه يوم تأميم القنال...لقد مرض...لم يعُد يعرف كيف يعمل كان يكفي أنْ يسمع

النادرون الّذين استطاعوا ذلك اليوم الوصول إلى مطار بيروت، بل اللحظات الأخيرة قبل إقفاله النهائي، يعرفون جيداً ما أعنيه...آه كيف لم أمت خجلاً حين ضمتني أخيراً غرفة الفندق وطفلي، وانهرت منهكة...لقد تمنينا بصمت، والطائرة تغادر الانفجارات والأجواء اللبنانيّة، لو يجد هذا الوطن المذبوح يدين تقودانه إلى بر الأمان والوعي، كاليدين الحازمتين لـ(كابتن) تلك الطائرة الأخيرة. جنيف ليل 1982/6/7» (غادة السّمان، غربة تحت الصّفر، منشورات غادة السّمان، ط1، 1986، ط2، 1993، ص ص 106 - 109). نلمس هذا الشبه بين شخصيّة غادة السّمان في الواقع، وبين شخصيّة "خليل" في المتخيّل الرّوائيّ، فكلاهما رحل عن الوطن بلا رغبة - رغم مآسيه - وكلاهما يشعر بالخجل من تواجده في نعيم سويسرا، بينما وطنه لبنان يحترق برصاص الصديق وقصف العدو.

1 - ليلة المليار، ص 50.

2 - المصدر نفسه، ص ص 50 - 51.

3 - خطب جمال عبد الناصر، موقع جمال عبد الناصر: www.nasser.org

باسمه حتى يرتفع ضغطه وتسوء حساباته ويخسر الصفقات...استلمت أعماله وهي على شفير الهاوية...وهربت بما تبقى لنا من أموال» [1].

يتّضح جلياً مدى تأثير إيديولوجية **عبد الناصر** على رجال الأعمال، إمّا بإفلاسهم أو هروبهم بأموالهم إلى البنوك السويسرية. ولا يخلو كلام "رغيد" من سخرية مبطنة من أصدقائه الّذين لم يأخذوا نصائحه على محمل الجدّ. فأصبحت ثرواتهم مِلكا مشاعا.

استضافت الرّواية شخصيّة **نابليون بونابرت** مرة أخرى، من خلال خطّته المحكمة حين غزا سويسرا، والشّبيهة بخطّة "كفى" زوجة "خليل" في الهروب من لبنان والاستقرار في سويسرا.

تشير الأحداث التّاريخية أنّ **نابليون** غزا سويسرا بجيش جرّار قوامه نصف مليون جندي. تقول **جوليا سلاتر** بهذا الصّدد: «لا بدّ من التّذكير بأنّ الغزو الفرنسي في عام 1798 قد قلب الأوضاع في الكونفدرالية القديمة رأساً على عقب» [2]. فهو غزو غيّر من الكيان السويسري على جميع الأصعدة. مثلما غيّر قرار الهروب إلى سويسرا الّذي خطّطت له "كفى" حياة "خليل" رأساً على عقب. فهو يعي ويدرك أنّ «تلك المرأة الخطرة تفكّر بكلّ شيء...بالتفاصيل كلّها ما دام الأمر يروقها...خمسة أعوام وهي تلعب دور الزوجة المغلوبة على أمرها المستسلمة كي تهرب من حمل أيّة مسؤولية...أمّا الآن فهي ربّان باخرة الرّحيل الّذي لا يغفل عن التفاصيل...ولا تفوتها شاردة في خطتها النابوليونيّة لغزو سويسرا» [3]. هي الّتي باعت كلّ مجوهراتها لتحجز مكاناً في الدرجة الأولى داخل الطائرة، وجناحاً فاخراً في الفندق السويسري، وأقساطاً كاملة ليدرس ولداها في الفصل الدراسي الصّيفي استعداداً للتكيّف مع البرامج التعليمية في سويسرا «إذن خطّطت لكلّ شيء...منذ سبعة أعوام وهي تخطّط لهذا اليوم» [4]. إنّها تتوق إلى اكتشاف وتذوّق كلّ ملذّات سويسرا ومباهج الحياة فيها، وعلى رأس القائمة لذة الجنس الّتي حُرمت منها منذ خمسِ سنوات. لا يوقفها في ذلك أي حاجز ولا يدرعها رادع بمن في ذلك زوجها "خليل" المقهور المستسلم لقدره المشؤوم. يأكله الندم فحياته في سويسرا انقلبت رأساً على عقب. وكأنّها، بتصرّفها هذا، تنتقم منه لأنّها توسّلت إليه أنْ يهربا عندما اندلعت الحرب في 1975 لكنه أجابها رافضا المغادرة بإصرار:

1 - ليلة المليار، ص 74.

2 - سجالات الهوية والتّاريخ: معركة دارت قبل قرنين توحّد السويسريين وتفرّقهم في الوقت ذاته. بقلم: جوليا سلاتر. من موقع swissinfo.ch بتاريخ: 26 نوفمبر 2012 كأخر تحديث.

3 - ليلة المليار، ص 88.

4 - المصدر نفسه ، ص 53.

«أنا شجرة. هنا ولدت. هنا أموت. لا أهاجر. مغادرتي لقريتي إلى المدينة هجرة مريرة تكفيني. ولم أخترها، قرّرها والدي» [1].

فعلى الرغم من ضراوة الحرب، إلاّ أنّها لم تمنع "خليل"من الحنين إلى لبنان وإلى بيروت. إنّه يعيش في سويسرا حالة من النوستالجيا Nostaligia والإحساس بالمنفى. فهو مشتّت كلّيا، لا يستطيع الانخراط الكامل في المجتمع السّويسري، ولا يتمكن من قطع الصّلة بالمجتمع اللّبناني الّذي ولد فيه. فيتوهّم صلةً مضطربة، وانتماءً مهجّناً على حدّ تعبير **عبد الله إبراهيم** [2].

يبرز التّناص التّاريخي أيضاً في المقابلة بين موقفين متناقضين لشعبين مختلفين أيضاً. تقارن السّاردة بين أوروبا ولبنان، كفضاءين مستعمَرَيْن «فالنّازية احتلت معظم أوروبا في خمسة أعوام على الأقل بين 1940 و1945 ولكن النّاس في هولندا وبلجيكا وفرنسا لم يحترفوا الهجرة بل مارسوا المقاومة. وألمانيا ظلّت تقصف لندن شهورا وكان أهلها ينزلون إلى الملاجئ ولا يركبون البحر هاربين إلى بيروت مثلاً» [3]. إنّها صورة هجينة ووضع مأساوي ساخر وتراجيدي للشّعوب العربية الّتي تحترف الهروب بدلا من مواجهة أزماتها، والتّاريخ خير شاهد على ذلك، مثلما عبّرت عن ذلك السّاردة.

عملت **غادة السّمان**، من خلال تسريدها للمادّة التّاريخية، على إبراز المخلّفات المأساوية للعدوان الإسرائيلي على جنوب لبنان في مارس 1978* من خلال شخصيّة والدة السّاحر"وطفان" الّتي أحرقت نفسها بعدما جُنّت بسبب مقتل ثلاثة من أولادها وزوجها، آخرهم كان «ابنها العريس كنعان حين رافق عروسه لزيارة أسرتها في الجنوب ودهست دبابة إسرائيلية سيارة الركّاب الّتي كانوا يستقلونها» [4]. يتذكر السّاحر/الشيخ "وطفان" ذلك الحدث بأسًى شديد محدّثاً نفسه: «ولم يعيدوا إلينا يومها بقايا الجثّة فقد كانت معجونة بالحديد وبجنازير الدبّابة الّتي دهستهم لضرورات غطرسة غزو جنوب لبنان 1978» [5].

كانت مخلفات ذلك العدوان ثقيلة جداً على لبنان، من الناحية البشريّة والمادية على السّواء. وما يبعث على الحسرة أنّ من أسباب ذلك العدوان الإسرائيلي، استغلال الحرب الأهلية في لبنان، واستخدام الهجوم الإسرائيلي وسيلة لزيادة التّفرقة والخلاف بين اللبنانيين، ولتمتين العلاقات مع فريق من اللبنانيين، متحفّظ تجاه المقاومة الفلسطينيّة ضد الفريق الآخر المتعاطف والمتجاوب مع

1 - ليلة المليار، ص 53.
2 - ينظر، عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، ص 13.
3 - ليلة المليار، ص 131.
4 - المصدر نفسه، ص 150.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المقاومة الفلسطينيّة. وقد أدى ذلك فعلاً إلى إنشاء جيب طائفي متعاون مع إسرائيل في جنوبي لبنان مليشيا **سعد حداد**، وكان ذلك نتيجة للعدوان الإسرائيلي [1].

كما استحضرت **ليلة المليار** جملة من التواريخ الّتي هي بمثابة محطّات خيبة وخذلان ترزح تحت وطأتها الأمّة العربية الّتي تمثّلها شخصيّة "بسام" المحامي اللاّمع صديق "أمير" هي شخصيّة مضطربة عايشت كلّ الأزمات العربية، إلاّ إنّها شخصيّة عاجزة عن اتخاذ القرار الصحيح في الوقت المناسب. فانتقاله إلى أوروبا كان بحجة إكمال أطروحته في الدكتوراه، لكنه يعترف، في حالة سكر وصفاء، للخادم "نسيم" قائلاً: «لم أكن أحضّر شيئاً حقاً كنتُ هارباً بانتظار زمن أفضل...يأتي الشبان ويتخرجون وينتشرون في الكرة الأرضية يفعلون شرّاً أو خيراً وأنا أنتظر زمناً يناسبني، عصراً يتلاءم ومزاجي الخاص» [2].

إنّها الشخصيّة النموذج عن الأمّة العربية الّتي تمثّل قمّة الانبطاح والعجز عن ردّ الاعتبار وإظهار التردّد في اتخاذ مواقف حاسمة تجاه العدوّ إسرائيل، فتكتفي بالتّنديد واحتراف الانتظار وتتخلّف بذلك عن ركب التّطور والرّقي. يصرّ "بسام" على التعريف بنفسه بصدق قائلاً: «أنا هارب من الوطن العربي منذ عام 1967، وهارب من لبنان منذ عام 1975، أحبّ النّضال بالمراسلة، لا لضرورات المرحلة، ولكن لأنّني جبان أكتب الرسائل إلى أصدقائي وأحدّثهم عن ظروف النضال الصعبة في إنكلترا وسويسرا» [3]. هي شخصيّة ثمّلة، لكنها تتحدّث بصدق في لحظة مكاشفة للذّات وتعريتها من أقنعتها الّتي لم تعد تخفي شيئاً. هي تواريخ ومحطات تاريخية مخزية في حياة الأمّة العربية الّتي تلقت ضربات موجعة من إسرائيل، وتكبدت بذلك خسائر بشريّة ومادية معتبرة في حرب 1967، ووصمة عار في جبين لبنان خلال الحرب الأهلية اللبنانيّة في 1975 الّتي كشفت عن طائفية وأحقاد إرهابية لا مثيل لها في صفوف الشعب اللّبناني.

لقد كانت نهاية "بسّام"، الّذي احترف الهرب من رصاص الصديق قبل العدو في لبنان، مأساوية. مات برصاصة طائشة في سويسرا أخطأت صديقه أميراً وأصابته هو [4]. وهو الّذي كان يردد دائماً: «...أنّي ببساطة رجل لا يريد أنْ يموت مقتولاً، المحاماة مهنتي...ولا أصلح لحرب

1 - ينظر: العدوان الإسرائيلي على لبنان 1978، عن موقع: الموسوعة الفلسطينيّة، التّاريخ: 25 أغسطس 2014.
2 - ليلة المليار، ص 219.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - ينظر، المصدر نفسه، ص 300.

العصابات...أريد أنْ أهرب...وأنْ أنسى...أريد أنْ أموت بالشيخوخة في مكان ما على هذا الكوكب»[1]. هذا ما يبعث على سخرية سوداء من القدر الّذي قال كلمته الفصل.

وفي إطار تسريد التّاريخ كذلك، استعارت **غادة السّمان** شخصيّة **نيرون** التّاريخية، لتعبّر بها عن إحدى شخصيّاتها الرّوائية الشبيهة بها، هي شخصيّة "صقر الغنمالي" الشّاب العربي الثري المفسود المقيم في سويسرا شريك "رغيد الزهران" في الصّفقات المشبوهة وتجارة الأسلحة.

اشتهر الإمبراطور الروماني **نيرون** بالتعطّش للحكم، وبعدما وضع يده على عرش روما انصرف إلى السُّكْر والعربدة والعُهر، وطاف يشبع رغباته المكبوتة، ليتحوّل حكمه مع الوقت إلى وبال على الشعب، وقد سيطر عليه وهمٌ أنّه بارع في الغناء ولاعب للقيثارة وسائق عربة حربية[2]. إنّها صفات تغلّف شخصيّة "صقر" الّذي أصبح يتحكّم في "خليل" كيفما شاء، بأنْ جعله يدمن الكوكايين، وهو الوحيد الّذي يزوّده بذلك السّم الأبيض. يعي "خليل" حجم خطورة العمل مع "صقر" الّذي يحاول احتلال روحه بقعة بعد أخرى، ويقرّر الدّور النّهائي له في حياته: مهرّج الرحلة[3]. يشعر "خليل" بالبؤس وهو يصاحب هذا العربيد "صقر" في كلّ جولاته وصولاته معترفاً بقهره وذلّه: «تحوّلتُ إلى جرذ في دكّان بيع آثار وطنِي الّذي يحترق، بينما أموت هنا واحدة من أبشع ميتاتي كمدمن وقوّاد...وأشهدُ ولادة نيرون جديد قد يفوق بجنونه العصري الانحطاط المتحفّظ لرغيد العجوز»[4].

يبدو "صقر" في العلن شخصاً متحفظاً ملتزماً لا تفارق السّبحة أصابع يده اليمنى، لكنّه في خلوته وحاشيته شاباً مستهتراً عربيداً مدمناً، لا تهمّه إلاّ مصلحته الشخصيّة، وهذا ما يجعله يشبه الإمبراطور **"نيرون"**، ويتحوّل إلى نسخة عصرية عنه أكثر دهاء وعربدة. فالتّاريخ يعيد نفسه مرّتين. مرّة على شكلّ مأساة ومرّة على شكلّ مهزلة على حدّ قول **كارل ماركس**.

تلك إذن كانت أهم المحطات الّتي تناولت فيها **ليلة المليار** المادّة التّاريخية، ممثّلة في أحداث أو مواقف أو شخصيات، وقامت بامتصاصها وتسريدها لتدخل جسم الرّواية لتمنحها كثافة دلاليّة، وتعدّدية لغوية تفصح عن وجهات نظر الشخصيّات وطبائعها ومدى تأثير الأحداث التّاريخية في مسارها، خاصّة شخصيّة "خليل الدّرع" الّتي وقفت على المحطات التّاريخية المهمّة للأمة العربية، الّتي تؤرّخ لانهزاماتها وانكساراتها المتتابعة. كما سعت الرّوائية إلى تذويب تلك الأحداث

1 - ليلة المليار، ص 300.
2 - ويكيبيديا: الموسوعة الحرّة، مادّة: نيرون.
3 - ليلة المليار، ص 366.
4 - المصدر نفسه، ص 367.

والشخصيّات التّاريخية في الرّواية لتؤول بعد ذلك سرداً تاريخيّاً يعبّر عنه **فوستيل** بمصطلح «عفّة التّاريخ» [1].

إنّ رواية **ليلة المليار** استطاعت أنْ تؤرّخ، بشكلّ ما، للأحداث المفصلية الّتي مرّت بها الأمة العربية، وترصد تداعياتها على صعيدَيْ الفرد والمجتمع. وهي تداعيات لا تزال تعاني منها الأمة إلى يومنا هذا. ولعلّ **عبد الرحمن منيف** كان محقاً عندما كتب عن روايته **مدن الملح** قائلاً: «أما "مدن الملح" فليس سهلاً أن نطلق عليها رواية تاريخية، ونكتفي بهذه التسمية لأنّ أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أنظارنا؛ أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية» [2]. فلا يمكن للروائيّ أن يكون مؤرّخاً، لأنّه يعتمد التخييل في سرد الأحداث، فيحذف ويضيف، ويقدّم ويؤخّر...إنّ ما يفعله الروائيّ بالتّاريخ هو تسريد المادّة التّاريخية الّتي تأخذ التّاريخ موضوعاً للسرد، وإخضاعها للفن الرّوائيّ على غرار ما عمدت إليه **غادة السّمان** في توظيفها للتاريخ وامتصاصه بأشكال وصور مختلفة في **ليلة المليار**.

- التّناص الدينيّ في "ليلة المليار":

استلهمت الرّواية العربية ووظفت الموروث الديني بمصادره المتنوّعة؛ القرآن والإنجيل، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينيّة، والفكر الديني...وذلك خدمة للبنيّة الفنيّة الرّوائية؛ كتصوير شخصيّة البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرّواية في ضوء أحداث القصة الدينيّة مثلا.

يرى **محمد برادة** أنّ الدين يحتلّ حيّزاً لا بأس به من الخطاب الرّوائيّ، على اعتبار أنّ الدين لا تنحصر تجلياته في مسألة الاعتقاد بوحدانيّة الله، بل تشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتّصلة بالدين، وبترسّباتها في اللاّوعي. وأكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشّخوص واختياراتهم وسلوكاتهم. ولكنّ الدين يتجلى أيضاً من خلال خطاب الطبقة السائدة، وتوظيف المؤسّسات السّياسيّة له. ومن ثمّ كثيراً ما يغدو فهم الدين موضوع نزاع ومجادلة وصراع في النّصوص الرّوائية الّتي تحرص على تجسيد العلائق والاختلافات في الرؤية إلى العالم [3].

فمن هذه الزاوية يستوقفنا حضور الموروث الديني بصوره المتنوّعة في **ليلة المليار**، والّذي تم تذويبه في لغة الرّواية، لتضفي نصوصه تعدّدا لغويا مهمّا عليها. رغم ذلك بقيت تلك النّصوص

1 - محمد الدّاهي، التشخيص الأدبيّ للغة في رواية الفريق، ص 61.
2 - فيصل دراج: الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 211.
3 - محمد برادة، الرّواية العربية ورهانات التجديد، ص ص 60 - 61.

الدينيّة محافظة على آثارها ورنّاتها الأولى، حتى بعد أنْ تصرّفت فيها الرّوائية ببترها ومحاكاتها وحشرها في سياقات جديدة. وسنسعى إلى توضيح ذلك من خلال تتبّع الملفوظات الّتي يبرز فيها هذا التّناص الديني بأبعاده العقائدية والإيديولوجية.

*** استحضار الموروث الديني الإسلامي:**

تناصت **ليلة المليار** مع الموروث الإسلامي ممثلاً في آيات من القرآن الكريم، وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وبعضا من أقوال الصحابة، لأغراض متنوّعة مرتبطة بسلوك الشخصيّات وعقيدتها ومركزها في السلّم الاجتماعي، ما أضفى على الرّواية جواً حوارياً وتعدّدا لغويا لافتيْن.

يستنجد "نسيم" الخادم في قصر "رغيد الزهران" المرعب الّذي يشبه «القلاع المحاصرة في العصور الوسطى» [1]. ويدمدم بآيات من سورة الناس. و«ظلّ يكرّر ﴿**من شَرِّ الوسواس الخنّاس**﴾ مرّات عديدة» [2]. على خلفية شكّه في أنّ حوار "رغيد" مع "نديم" كان يدور حول تصفية صديقه "سريّ الدين"؛ الشّاب الّذي اضطرّ إلى بيع كليته "لرغيد". فقد ذكّر "نديم" سيده "رغيد" منذ أيام بتدهور حالة "سريّ الدين" الصحّية، وهو بحاجة إلى المال ليعالج نفسه وأمَّه الّتي يفترسها السّرطان. إلاّ أن "رغيد" رفض، فذكّره "نديم" قائلاً: «أخشى أنْ يضطرّ لبيع مذكّراته إلى "شارلوت بارنز"...تعرفها تلك الصحفية الأوربية المتخصّصة بنشر فضائح العرب...إنّها تلاحقه منذ أيام وصحيفتها تغريه بمبلغ كبير...أخشى أنْ يضعف أمام إغرائها يا سيدي» [3]. وحينها ردّ عليه "رغيد" قائلاً: «لا تقلق ثقْ بي وسيكون كلّ شيء على ما يرام» [4].

لا يدري "نسيم" لماذا يشعر بقلق غامض كلّما سمع تلك العبارة الّتي يحب "رغيد" ترديدها وربّما ما أثار شكوكه هو سماعه "رغيد" يقول "لنديم": «أنا راضٍ عنك لقد نفّذت المهمّة بأسرع ما توقعت» [5]. لقد احتمى "نسيم" بالتعويذة القرآنيّة حتى لا يسيطر عليه شكّه فيصير يقينا. إنّه يرى في "رغيد" شيطاناً يجسّد كلّ الشرور، ولا حيلة في مقاومته إلاّ بقراءة المعوّذتين كأضعف الإيمان. ينتحب "نسيم" بلا صوت وهو على وشك الإنهيار «سأقتل ذلك الوغد. إنّه يحاصرني بالحقد والقهر. في مرآة قسوته ترتسم أمام عينيّ في كلّ لحظة شرور عالمي العربي...إنّه يهدد حياتي بإرغامه لي على قتله...إنّي محاصر...محاصر...» [6]. يبرز في هذا المقام منطق قانون

1 - ليلة المليار، ص 66.
2 - المصدر نفسه، نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، ص 30.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 66.
6 - المصدر نفسه ، ص ص 66 -67.

الغاب ولغة السلطة والنفوذ في مقابل صوت المقهورين والمهمّشين الّذي لا يكاد يُسمع؛ كصوت "نسيم" الخافت مقارنة بصوت "رغيد" الهادر.

سعت السّاردة إلى تعميق الهوّة بين "خليل" وزوجته "كفى" من خلال الحوار الّذي دار بينهما صبيحة استيقاظهما في الفندق السويسريّ الفاخر، بعد يوم حافل بالقصف والدّمار والدّماء في بيروت. حيث نجحت "كفى" في استفزاز خليل واعتبرت كلّ مواقفه النضالية وشعاراته الوطنيّة مجرد "كلامولوجيا"» [1]، مؤكّدة على الاختلاف المطلق لوجهة نظرها مع زوجها لتكسب بذلك مزيداً من التحرّر منه، حتى تتفرّغ لشهواتها ونزواتها. ويأتي ردّ "خليل" يائسا ومعمّقاً للهوّة بينهما: «لن تفهمي يوما ما أقول لكِ لأنّكِ لا تُصغين...لكم دينكم وليَ ديني» [2] مستشهداً بآية من سورة الكافرون فحواره مع "كفى" أشبه بحوار النّبي **محمّد** مع كفّار قريش في أيام البعثة الأولى. فهم متمسّكون بعقيدتهم لا يرضون عنها بديلا ولا يصغون إلى صوت الحق.

ولعل هذا ما دفع "بخليل" إلى أنْ يصير مدمناً وقوّادا، و"بكفى" إلى أنْ تتحول إلى عاهرة في مجتمع استهلاكي قضى على القيم والمبادئ الإنسانيّة. ويكمن وجه المفارقة في استسلام "خليل" أمام تعنّت "كفى" وليست الحال كذلك بالنسبة للنبي **محمّد** مع كفّار قريش.

استحضرت الرّواية أيضاً الخطاب الدّيني الإسلامي ممثلاً في مقولة **عمر بن الخطّاب** الشهيرة «متى استعبدتم النّاس وقد ولدتهم أمّهاتهم أحرارا؟» [3]. هي مقولة ردّدها "خليل" في سرّه استنكارا لمعاملة "صقر الغنمالي" له على أنّه عبد لا موظّف عنده. لأنّه كان لزامًا عليه أنْ يكون دائماً مستعداً لخدمة "صقر" ومرافقته، غصبا، في كلّ جولاته وصولاته للعربدة. تنتقد السّاردة المجتمعات الاستهلاكية الّتي تتنكر للقيم الإنسانيّة، و"خليل" أحد ضحايا هذه المجتمعات «فكلّ شيء عليه بطاقة لامرئيّة تحمل ثمن صاحبه في هذا الزمن الرديء...كلّ شيء...حتى هو المسكين تمّ شراؤه وعليه ملازمة الهاتف» [4]. يستنكر "خليل" تلك المعاملة في سرّه، لكنّه في حضرة سيّده "صقر" لا يقول إلاّ «حاضر» [5]، بكلّ دماثة!

يعكس أحد المواقف في الرّواية لا إنسانيّة المجتمعات الاستهلاكية والطبقات الثرية، من خلال تقديم "خليل" لإجابة مكتوبة للشيخ "هلال الغنمالي" الثّري العربي الملتزم حين طلب منه البحث

1 - ليلة المليار، ص 128 -129.
2 - المصدر نفسه، ص 129.
3 - المصدر نفسه، ص 265.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

عن عبارة «كذب المنجّمون ولو صدقوا» في القرآن [1]، حيث حرص "خليل" على تقديم جواب شافٍ كافٍ، لأنّه يتمتع بثقافة دينيّة معتبرة. لكنّ موقف "هلال"، وهو يستلم ورقة الإجابة، كان مهيناً "لخليل" حين أردف قائلا: «إنّك لست رديئاً بقدر ما يتصوّر المرء» [2]. غير أنّ "هلال" ندم على تلميحه الجارح بعد انصراف "خليل"، واعترف لأخيه "صخر" أنّه أخطأ في حقّ ذلك الشّاب اللّبناني. لكن "صخر" يبرّر خطأ أخيه قائلاً: «لا بأس...هذا جزء من مهنته...أن يتحمّل أخطاءنا»[3]. تؤكد السّاردة من خلال هذا الموقف على مدى هشاشة العلاقات الإنسانيّة في المجتمعات الاستهلاكية الرّأسمالية الّتي تكرّس الإستلاب، وتمعن في الإقصاء والتّهميش للفرد البسيط، وتعمّق شعوره بالإنّهزامية والخذلان والشّعور الملازم له بالاغتراب على جميع الأصعدة.

تناصّت الرّواية أيضاً مع الأحاديث النّبوية الشريفة الّتي جاءت لتأكيد وتأييد موقف شخصيّة ما في ظلّ سياق حواري مع شخصيّة أخرى. من ذلك: الحوار الّذي جمع "أمير النيلي" بـ"نسيم" حيث ذكّر "أمير" "نسيم" بضرورة التغاضي عن بعض الأمور، حتى يستطيع أن يستفيد من الرّاتب الّذي يقدّمه له "رغيد" ليكمل دراسته في جامعة جنيف. وليس من صالحه أنْ يعلن الحرب عليه في الوقت الحالي. ويذّكره أنّ الأسود والأبيض ليسا اللونين الوحيدين على هذا الكوكب [4]. وفي هذا المقام يستنجد "أمير" بالحديث النبوي الشريف «وأحبب حبيبك هونا ما عسى أن يكون بغيضك يوما ما» [5]. لتأكيد فكرته، وبالتّالي إقناع "نسيم" بضرورة الاعتدال والتنازل في تعامله مع الآخرين، خصوصاً مع " رغيد الزهران".

نلمس الإحالة إلى الحديث الشريف أيضاً في الحوار الّذي جمع كلّ من "صخر" وأخيه "هلال الغنمالي". "فهلال" شخصيّة مشبعة بالثقافة الدينيّة، وسبق أنْ حفظ القرآن في طفولته، وحين يقرأ كلام الله تصفو نفسه [6] فهو يعيب على أخيه "صخر" استهتاره وتبذيره للأموال على حريمه ولامبالاته بفضائحه المنشورة في الجرائد السّويسرية، مذكّراً إيّاه قائلاً: «وإذا ابتليتم بالمعاصي فاستتروا» [7]. في إشارة منه إلى حديث النّبي صلى الله عليه وسلّم عن المجاهرين بالمعاصي. إنّه لا يفتأ ولا ينفك يُذكّر أخاه بضرورة العودة إلى جادّة الصّواب، متّهما إيّاه بأنْ جعلهم سخرية

1 - ليلة المليار، ص 265.
2 - المصدر نفسه، ص 291.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص 293.
5 - المصدر نفسه، ص 286. (أورد هذا الحديث الإمام الترميذيّ في: سنن الترميذي، تحقيق وتعليق احمد محمد شاكر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1975، ج4، ص 360، رقم الحديث: 1997).
6 - المصدر نفسه، ص 293.
7 - المصدر نفسه، ص 289.

للقريب والغريب ببذخه وخلاعته [1]. ويذكّره بحس ديني مرهف، بأنّ هذه الدنيا دار فناء لا بقاء حين يقول: «لا يضير الإنسان أنْ يتذكّر موته ليعيش حياته كأنّه سيموت غدا...في المقابر حكمة لا تُفسدها إلاّ المُتع السطحية» [2]. يمكن أنْ تستشفّ تعالق كلام "هلال" بمعنى حديث النّبي صلى الله عليه وسلّم حين قال: «أكثروا ذكر هاذم اللّذات (يعني الموت)» [3]. فإنّه ما ذكره أحد في ضيق من العيش إلاّ وسِعه ولا في سعة إلاّ ضيّقه عليه.

لكن المفارقة تبرز في ذلك التّصادم بين وجهة نظر "هلال"، ووجهة نظر أخيه "صخر" اللاّمبالي المستهتر المحبّ للمتع السطحية [4]، والّذي لا يمتثل لأوامر الله ورسوله، ولا يقف عند حدود ما شرعه الله ورسوله. هذا ما دفع بأخيه "هلال" إلى أنْ يهيج ويثور في وجهه قائلاً: «أخزاك الله.. لن أبقى في هذا البيت النجس لحظة واحدة بعد اليوم» [5]. فما يمثّله "صخر" شيء منحطّ نجس، وما يمثله هلال شيء مختلف؛ متسامٍ ومتعالٍ. وبتعبير آخر؛ إنّ سلطة المال والنفوذ قد طغت وألغت سلطة العقل والدّين.

تبيّن لنا من خلال النماذج السابقة كيف استطاعت الرّواية احتواء النّصوص الدينيّة المرتبطة بالموروث الإسلامي، وكيف نهلت منها، وذوّبتها في سياقات ومواقف متباينة، لتعبّر عن وجهات نظر متآلفة ومتعاضدة حيناً، ومتصادمة ومتعارضة حيناً آخر. وكلّ ذلك أضفى علىالرّواية تعدّدا لغويّا وتنوّعاً أسلوبياً مميّزاً.

***الموروث الديني المسيحيّ:**

إنّ ما يشيّد النصّ ليس بنية داخلية مغلقة، إنّما بنيّة منفتحة على نصوص وشفرات ودلائل أخرى[6]. وهذا شأن **ليلة المليار** مع المرجعية الدينيّة المسيحية، أثناء استحضارها حادثة إغواء حوّاء لزوجها آدم وخروجهما من الجنّة من خلال شخصيّتيّ "خليل" و"كفى". فجسّدت "حواء" شخصيّة "كفى" المرأة الملحاح الّتي سعت بشتى الطّرق لإقناع "خليل" بمغادرة بيروت، وقد أفلحت في ذلك فعلاً. تمثّلت بيروت بمثابة جنّة "الخليل"، رغم ما فيها من تناقضات وصراعات وخروجه منها لم يكن برغبة منه، لكنّه كان تحت إلحاح زوجته الّذي لا ينقطع.

1 - ليلة المليار ، ص.290.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - يحيي بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، رقم الحديث 584، ص 208.
4 - ليلة المليار، ص 290.
5 - المصدر نفسه، ص 291.
6 - محمد الداهي، التشخيص الأدبيّ للغة في رواية الفريق للعروي، ص 49.

يتماهى صوت "خليل" في موقفه هذا مع "آدم" الّذي أدرك الخطأ الّذي ارتكبه حين وقع فريسة لإغواء "حواء" ويتجلّى ذلك من خلال شعور "خليل" بالنّدم، وهو يعاتب نفسه: «ليتني لم أنصت لتوسّل هذه المرأة وتهديدها والتفاحة في يدها والدموع في عينيها، وقد شهّرت عليّ سلاح طفلينا، والقمع يطاردني، وإسرائيل تقصفني...وأنا مثخن بالوطن...ليتني بقيت هناك...لو بقيت لربّما وجدت فرصة للقيام بشيء...لربّما عدتُ إلى مسقط رأسي وقلبي في قريتي» [1].

نلمس في كلام "خليل" هذا التمثّل لقصة "آدم وحواء" في الإنجيل لتعبّر السّاردة من خلالها عن شعور الفرد بالانتماء إلى الوطن الأول الأصلي الّذي لا بديل عنه، رغم ما فيه من نقائص وسلبيات، إلاّ أنّه يبقى مسقط القلب على حدّ تعبير "خليل".

استحضار آخر للموروث الديني المسيحي الذي وُظّف لإبراز حجم التناقض في شخصيّة "نديم الغفير" الرجل الحربائيّ المتعدّد الألوان والأهواء الّتي تُرضي مصالحه؛ فهو رجل ميكيافيليّ التوجّه، إنّه «يحمل الكلاش مع الثّوار...وينشد الأوبرا مع شريكه الإيطالي...ويلتهم الكتشّاب مع الحساء أمام الزّبون الأمريكي، ويرتدي العمامة والجبّة مع البعض، ويتلو (أبانا الّذي في السماوات) مع البعض الآخر. يختار السّبت يوماً لعطلته حين يبرم الصفقة مع يهودي» [2].

استشهدت السّاردة بمقطع **''أبانا الّذي في السّماوات''**الّذي يعتبر افتتاحية الصلاة الرَّبيّة عند المسيحيين، وذلك من أجل إبراز البعد الساخر في تعامل "نديم" مع الشرائع والمعتقدات الّتي يتخذ منها مطية لتحقيق مشاريعه ومصالحه، فلا يضرّه الأمر أن يكون مسلماً في بداية يومه، ومسيحيّاً في وسطه، ويهوديّاً مع غروب شمسه، ما دام الأمر سيحقّق له أرباحاً، ويزيد من أرصدته في البنوك السّويسريّة.

ترى السّاردة في شخصيّة "نديم"، العربيّ الّذي انسلخ عن فطرته والمحترف في تبديل أقنعة وجهه حتى زوجته "دنيا" أصبحت لا تعرفه «كيف أستطيع أن أعرف ما إذا كنتُ أحبّه أو لا أحبّه وأنا لا أعرف أيّ الوجوه وجهه، وماذا يخفي تحت هذه الأقنعة كلها...إنّ هذه الأقنعة هي تقمّصات متعدّدة لوجهه الحقيقي، وليست له وجوه خارجها، ولا وجه مستقلاً تحتها» [3]. إنّها شخصيّة غير نمطية، تحترف الإثارة والمفاجأة.

1 - ليلة المليار، ص 17.
2 - المصدر نفسه ، ص 46.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تناصت **ليلة المليار** للمرّة الثّانية مع "قصة آدم وحواء" الواردة في الإنجيل واستحضرتها بصورة ساخرة هذه المرّة. فبعد أنْ تحوّل "خليل" إلى مدمن وقوّاد بتأثير من سيّده "صقر"[1] ومجاراته له في جولات العهر والعربدة، اقترح عليه "صقر" في إحدى المرّات اقتحام بيت واغتصاب سيّدة جميلة، فوافق "خليل"، تحت تأثير مفعول الكوكايين، و هاهو تخيّل نفسه في مدينة «استحالت غابة، ويتمنّى لو يحمل رمحه ويركض بين الأشجار حتّى شاطئ النّهر يقتل الفهود...ثمّ يركب تمساحا يُقلّه إلى الشاطئ الآخر حيث أشجار التفّاح والأفاعي...يراقص أفعى، ويعصر تفّاحة بيده يخمّرها تحت الشمس المحرقة ويسقيها لأفعاه الزّرقاء العينين النّاعمة اللّسان...»[2].

نلمس في هذا المقطع أسلوباً ساخراً في مسالة التّعامل مع نصّ مقدس متمثّلا في تبادل الأدوار ين آدم وحواء، حيث تحوّل آدم إلى غاوٍ وحواء إلى ضحية؛ كما خيّل "الخليل" مع زوجته "كفى". فمفعول الكوكايين أبطل حواسه، وعطّل تركيزه، ومنحه فسحة في أن يتخيّل نفسه بطلاً مستحوذاً على أنثاه مروّضاً إياها. واستطاع أن يغريها بالبقاء في جنته. لكن المفارقة السّاخرة تُظهر أنّ واقعه غير ذلك، فهو المستسلم لإغواء أنثاه تحت وطأة توسّلاتها وتهديداتها ولسانها السّليط، خاصّة عندما بالغت في السّخرية من قدرته الجنسية، حين قال لها ذات ليلة يستعطفها يائسا: «ألا نستطيع أن نكون أصدقاء؟ فردّت عليه: وهل نحن أكثر من ذلك؟» [3]. قالتها بلؤم وبلهجة تعريض تتقنها النّساء حين يتعمّدن السّخرية من فحولة رجالهن. يومها اخترقه الألم مثل نصل سكين مسموم، لكنه لم يستطع فعل شيء.

يمكن القول إذن، من خلال ما تقدم من نماذج، إنّ **ليلة المليار** ساحة انفتحت على خطابات دينيّة متنوّعة، أثثت المشاهد الرّوائية وعبّرت عن قناعات وإيديولوجيات الشخصيّات الّتي عبّرت عنها أو وظّفتها. وكلّ ذلك منح الرّواية تعدّدية لغوية، ووسّع من دائرة تنوّعها الأسلوبي، خالقة بذلك عوالم كلامية في **ليلة المليار**، مثلما أشار إلى ذلك **ميخائيل باختين** حين تحدث عن التعدّد اللّسانيّ في الرّواية كمظهر من مظاهر تجلي حواريّة الرّواية [4]، وتفاعلها مع أجناس تعبيريّة مختلفة، تُدخلها إليها وتعمل على امتصاصها وتذويبها لخدمة التوجّه العالم لها.

1 - ليلة المليار، ص 46.
2 - المصدر نفسه، ص ص 209 - 210.
3 - المصدر نفسه، ص 129.
4 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة ص 103.

***- دلالة الخبر الصحفي:**

لقد وسّع الخبر الصّحفي، باعتباره جنساً غير أدبيّ، من مجال التنوّع الكلامي بدخوله **ليلة المليار** محقّقاً العلاقة التّناصية بين ما هو فنيّ خيالي أدبيّ، وبين ما هو خارج عنه.

ورد الخبر الصحفي بصيغة نشرة أخبار تلفزيونيّة في موضع وحيد من الرّواية، ليحرّك بذلك عجلة الأصوات داخل الرّواية، ويبرز التّصادم في وجهات النّظر حول العدوان الإسرائيلي على بيروت، أو "سويسرا الشرق" كما كانت تُسمى [1].

فـ"خليل" لا ينفكّ يلاحق أخبار بيروت من سويسرا، ويشاهد الدّمار والعنف والخراب، وجثث القتلى الّتي سقطت بيد الأصدقاء والأعداء والحسرة تأكلّ قلبه والنّدم يخنقه، لأنّه لم يبق هناك ليفعل شيئاً [2] متخلّيا، بهروبه المشين، عن مبادئه في النّضال والمواجهة.

أمّا "رغيد الزهران" فعلى النقيض من ذلك تماماً، فمشاهدته للقصف والحرائق والذّعر والنّيران الّتي تلتهم الأبنيّة، الانفجارات المروعة، يعتبر في نظره «منظراً لطيفاً» [3]، ولا يُبدي أيّ تعاطف مع أهل بلده هناك. على عكس المذيعة الفرنسيّة الّتي كانت «تتحدّث بأسًى عمّا يدور في بيروت»[4].

وهاهو "رغيد الزهران" يعترف بسعادته بتلك المشاهد المروّعة البشعة «كنتُ أعرف أنّني أبيعهم بضاعة جيّدة، بضاعة ممتازة للأطراف كلّها...تجارة السّلاح أفضل من تجارة اللّحوم. كنتُ أظنّ أنّ أمور الغذاء أكثر أهمّية من السّلاح. فجميع الناس يأكلون ثلاث مرات على الأقل في اليوم، ولكن يبدو أنّهم في هذا الزمان يقتلون أكثر من ثلاثة أشخاص في اليوم. وعدد الّذين لا يأكلون غير وجبة واحدة في اليوم يتزايد» [5]. إنّه الرّجل الّذي يحترف الصيد في المياه العكرة؛ شعاره في ذلك «مصائب قوم عند قوم فوائد» [6] على حد تعبير المتنبي. وهكذا يُسكت "رغيد الزهران" صوت التلفزيون «مطمئنّا إلى أنّ كلّ شيء على ما يرام» [7].

فمن هذه الزاوية يمكن القول إنّ الخبر الصّحفي أسهم بأسلوبه التّقريريّ المباشر في إدخال تعدّد لغويّ يُضاف إلى اللّغة الشّعرية للرّواية، كما عمل على الكشف عن صوتين، عن نيّتين عن وعيين متنافرين؛ وعي يرى في الحرب خراباً ودماراً، ووعي يرى فيها ثراءً ونفوذاً وسلطة. لقد كشف

1 - ليلة المليار، ص 19.
2 - المصدر نفسه ، ص 128.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
7 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الخبر الصحفي عن هذه التعدّدية الصّوتية الّتي رسمت معالم الشخصيتين المتنافرتين لكلّ من "خليل" و"رغيد"، ووجهتي نظرهما المتصادمتين.

خلاصة لما سبق نقول: أنّ الأجناس غير الأدبيّة الّتي تخللت **ليلة المليار** كالنصّ التّاريخي والديني والصّحفي، عملت على إدخال تنويع في أسلوب الرّواية وتعدّد لغوي فيها وتوسيع لافت لعوالمها الكلامية. فقدّمت بذلك خطاباً يتناصّ مع التّاريخ وأحداثه، ويعيد قراءتها، ويعطيها بُعداً فنياً توثيقياً في الوقت ذاته. من دون أن يتحوّل الخطاب الرّوائيّ إلى خطاب تاريخيّ ماديّ مجرد من الخصوصيّات الفنيّة للعمل الرّوائيّ. وتناصّ خطاب **ليلة المليار** أيضاً مع الموروث الديني المتنوّع؛ من إسلاميّ ومسيحيّ، ليبرز مدى تغلغل الثّقافة الدّينيّة وتأثيرها في سلوك الشخصيّات، وتوجيه الأحداث وجهة معيّنة، والإفصاح عن معتقدات وإيديولوجيات معيّنة مرتبطة بشخصيات الرّواية المتفاعلة فيما بينها، كما جاء الخبر الصّحفي كذلك ليوسّع من دائرة التنوّع الكلامي والأسلوبي في الرّواية، وبالتّالي ليخلق تعدّدية لغوية تحمل في طياتها التنافر والاختلاف.

ج- **توظيف أشكال التّعبير الشّعبي اليومي.**

حدّد **ميخائيل باختين** التعدّد الكلامي والتنوّع الأسلوبي في الرّواية عن طريق استحضار خطاب الآخر؛ الخطاب الّذي يأتي على لسان الكاتب المفترض، لا على لسان السّارد الحقيقي؛ أي «أقوال الشخصيّات وما تخلقه من مناطق المحكي المباشر والأجناس المتخلّلة المدرجة في نصّ الرّواية كالشّعر والأمثال والحِكَم والأساطير والرسائل...» [1] الّتي تسهم في كسر نيّات الكاتب، وتعزيز النبرات السّاخرة، وتعميق المفارقة بينها.

لقد تحقّق توظيف مختلف أشكال التّعبير اليومي في **ليلة المليار**، من خلال توسّل الرّواية بأشكال تعبيرية مختلفة ومتنوّعة؛ كالأساطير، والتعاويذ السّحرية والطلاسم والممارسات الطّقسية، والأغاني الشّعبية، والمثل والحكمة الشّعبيين. الشيء الّذي أضفى على الرّواية تعدّدية لغوية، وتوسيعاً في دائرة تنوّعها الأسلوبي.هذا التعدّد، مثلما يرى **ميخائيل باختين**، يفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نيّاته، وجعله غير مباشر «وهذا الخطاب يقدّم التّفرّد في أنْ يكون ثنائيّ الصّوت. إنّه يخدم بتأنٍّ متكلّميْن، ويعبّر عن نيّتين مختلفتين: نيّة مباشرة هي نيّة الشخصيّة الّتي تتكلّم، ونيّة مكَسّرة هي نيّة الكاتب» [2].

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، تر. محمد برادة، ص 13.
2 - المرجع نفسه، ص 166.

سنعرض فيما يلي أهم أشكال التّعبير الشّعبي اليومي الّتي استحضرتها الرّواية، وبالتالي إبراز مدى تفعيل تلك الأشكال والأجناس التّعبيرية لمكونات الرّواية، وإخصابها وتعديدها، بشكلّ خالٍ من الافتعال والإسقاط الآلي اللّذَين يخلقان فضاءً روائياً مشوّشاً.

- النّزوع الأسطوريّ في ليلة المليار.

*** المفهوم الاصطلاحي للأسطورة:**

تعدّدت المؤلفات الّتي تناولت "الأسطورة" بالتعريف والتوضيح. فهناك من عرّفها بأنّها «سرد قصصي مشوّه للأحداث التّاريخية تعمد إليه المخيّلة الشّعبية، فتبتدع الحكايات الدّينيّة والقومية والفلسفية لتثير بها انتباه الجمهور. والأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامّة وأحاديثهم وحكاياتهم فتتخذ منها عنصّراً أوّلياً ينمو مع الزمن، بإضافات جديدة حسب الرّواة والبلدان...وقد تكون الأسطورة من صنع كاتب أو شاعر معيّن غاص في أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له وتوسّل بأسلوبه الخاص وضع أسطورة ناجحة، تصبح مع مرور الزمن من الفلكلور المحلّي أو التّراث الشّعبي» [1]. وتُعرّف الأسطورة أيضاً بأنّها «سرد تقليدي يرتبط عادة بالمعتقد الديني والطّقوس الدينيّة، يعبّر عن نموذج للكيفية الّتي تكون عليها الأشياء ويبرّرها» [2]. ومن الدّراسين والنّقاد الّذين تناولوا الأسطورة وتجلّياتها في النّشاط الإنسانيّ كذلك، **ميرسيا الياد** الّذي يرى في الأسطورة حكاية مقدّسة تحمل على التعريف بمعتقدات الجماعة الشّعبية ونظامها الديني. وما يمثّل قوتها الغيبية هي الشخصيّات الّتي تتمحور حولها كالآلهة وأنصاف الآلهة والملائكة...وهو ما جعل البعض يعرّف الأسطورة على النحو التّالي: «الأسطورة حكاية مقدّسة تورد حديثاً وقع في الزمن الأوّل وهو زمن البدايات العجيب، وبعبارة أخرى تحكي الأسطورة قصة مجيء حقيقة ما إلى الوجود بفضل تأثير القوى الغيبية سواء أكانت هذه الحقيقة مطلقة أو كانت حقيقة كونيّة أو كانت حقيقة جزئية. لكنها تبقى دائماً قصة متعلّقة بعملية الخلق. كيف بدأ الشيء في التشكّل وفي الظهور إلى الوجود. لذلك فالأسطورة، لا تتحدّث إلاّ عمّا حدث في الواقع وظهر جليّاً» [3].

أما الباحثة **نبيلة إبراهيم** فترى في الأسطورة أنّها «محاولة لفهم الكون بظواهره المتعدّدة، أو هي تفسير له. إنّها نتاج وليد الخيال ولكنّها لا تخلو من منطق معيّن ومن فلسفة أوّلية تطوّر عنها العلم

1 - جبور عبد النور: المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، ط2، 1984، ص 19.
2 - جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر. السيد امام، ص 119.
3 - ينظر بالتفصيل كتاب: MIRCEA Eliade: Aspects du mythe ; éd Gallimard, France 1963, pp : 14 - 15 - 16.

والفلسفة فيما بعد...والأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعاً فكرياً، وأن يخلع على الحقائق العادية معنى فلسفياً...إنّها استجابة للنّوازع الداخلية الّتي يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالخوف ورغبته في التعرّف على الحقيقة المؤكّدة» [1]. استناداً إلى ما سبق من تعريفات، يمكن استخلاص المعنى الاصطلاحيّ للأسطورة في كونها حكايةً وسرداً يرتبطان بالخيال تارة وبالواقع تارة أخرى، يتّخذها الإنسان وسيلة للتعبير عن معتقداته وأحاسيسه، محاولاً فهم الكون وكيفية خلقه الأولى من خلالها. لقد نزعت الرّواية العربية عموما، **وليلة المليار** خصوصاً، إلى توظيف الأسطورة بشكلّ لافت للاهتمام، وذلك رغبة من الروائيّين في نقد الأوضاع السّياسيّة والقيم الأخلاقية في المجتمعات العربية.

ترتبط أحداث **ليلة المليار** مثلما أوضحنا سابقاً بفئة من العرب الّذين يقيمون في سويسرا، هرباً من القمع والدمار الّذي اجتاح الوطن "لبنان". هي فئة غير متجانسة وغير منسجمة العناصر؛ فكلّ فرد فيها لديه ميوله وهمومه وآلامه وآماله الّتي لا يشاركه فيها أحد من الناس. ومن خلال أبرز شخصيّة فيها "رغيد الزهران" تستحضر الرّواية شخصيّة أسطورية هي شخصيّة "ميداس" Midas الملك، وقصته مع اللّمسة الذّهبية الّتي يُستخلص منها أنّ الثروة ليست دائماً مصدراً للسعادة*.

أبرزت السّاردة "رغيد" في صورة ميداس؛ فهو يعيش في قصر كلّه ذهب بدءاً من الأبواب والمقابض، مروراً بالتّحف وصولاً إلى الصنابير، كلها ذهب وألماس. وأكثر ما يثير الدهشة في قصره هي بركة السباحة المصمّمة على شكلّ أخطبوط مصنوع من الذهب المنصّهر!! [2] فحين تحتويه المياه الذهبية «يشعر برعشة خارقة من النّمط الّذي لا تقدر النساء على منحه إيّاه...إنّه

1 - نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار غريب للطباعة، مصر، ط3، ص، ص 9 - 11.

* الملك **ميداس** (King Midas) مذكور في الميثولوجيا الإغريقية، كان يقطن أرض الفريجية (Phrygie) المشهورة بالورود، وكان محبّاً للورود والاعتناء بها. ذات يوم وجد ميداس سيلينوس، أحد أتباع ديونيسيوس، في حالة سكر مستلقياً على وروده، فأخذه ميداس واعتنى به، فشكره ديونيسيوس على صنيعه واقترح أن يكافئه بما يريد. ومن دون تفكير تمنى ميداس أن يتحوّل كلّ ما يلمسه إلى ذهب، فكان له ما أراد. وتحوّلت حياة ميداس إلى جحيم لا يطاق، خاصّة بعدما تحوّلت ابنته الّتي عانقها إلى تمثال من الذهب. أشفق عليه ديونيسيوس فاقترح عليه أن يستحمّ في نهر "باكتول" (pactole) لتزول عنه لعنة الذهب، فكان له ذلك. ومن يومها امتلأ النهر بغبار الذهب.
وهناك رواية أخرى عن ميداس مفادها إنّه عيّن ذات يوم حَكَماً موسيقياً في مباراة موسيقية بين مارسياس وأبولو، ودون أن يفكّر انحاز إلى مارسياس مما أثار غضب أبولو، فعاقبه بأن أنبت له في رأسه أذني حمار، فكشف حلاّقه السر فقتله ميداس ثمّ انتحر مسمّماً نفسه بشربه دم الثور. (Myriam Philibert: dictionnaire des mythologies, éd : Maxi-livres ; France 2002, pp184 -185)
وردت الأسطورة أيضاً في: Pierre Chavot: dictionnaire des dieux des saints et des hommes, éd l'archipel-paris 2008 ; p 526- 527

2 - ليلة المليار، ص 35.

يضاجع الذّهب شخصياً» [1]. ويعتبر البِركة «وكرَه الذهبيّ المفضّل» [2]، يتأوّه من نشوة الذهب قائلاً: «آه كم أحبّ هذا المكان...هنا أشعر بالأمان الكامل، بالسطوة المطلقة والحرية المطلقة والبهجة اللاّمتناهية وبنشوة الإبحار في محيطات الذهب؛ نشوة لم أعرفها في مرافئ أجمل النساء ومجاهل أعماقهن...هنا أحس بنشوة العافية النضرة» [3]. تبدو شخصيّة "رغيد" من خلال هذه المشاهد كائناً أسطورياً يعيش خارج المكان والزمان، وكلّ من يقترب منه تطاله لعنة الذّهب المدمّرة، و"رغيد" مستمتع ومنتشٍ بذلك. تعبّر "دنيا" عن قهرها وغضبها من "رغيد" «أتمنى أن أراه ميّتاً هذا الرّغيد لقد دمّر حياتي ونديم...دمّر فنّي...دمّرني من الداخل، ولم أعد أدري بالضبط من أنا وماذا أريد. لقد امتصّني كالعلقة في سرير أمراضه وشيخوخته، وأوهمني أنّه يسبغ عليّ شرفاً عظيماً حين يلمسني بيده "المباركة" كيد **ميداس** الّذي لا يمس مخلوقاً إلاّ ويحوّله إلى تمثال من ذهب لعلّي تحوّلت إلى تمثال ذهبيّ لا يدري ما يفعله باللّيل» [4].

لعل "دنيا" هي الشخصيّة الوحيدة، في المجتمع المخمّلي الّذي يحيط "برغيد"، الّتي وعت خطورة التعامل مع مخلوق أسطوري مثله، وخطورة الانسياق وراء الثروة على حساب القيم الإنسانيّة النبيلة «ها أنا أركض في السّباق...الّذين أعرفهم جميعاً يهرولون نحو جبل مكهرب من الذهب تتصاعد منه لهبة خفيفة صاعقة...نهرول ونلهث ونهتف باسم الملك ميداس...يضرب كلّ منّا أحبّ أصدقائه إذا سنحت الفرصة. ندوس كلّ من يسقط ونتابع السّباق» [5]. إنّها حمّى الذّهب والشّهرة والنّفوذ المسيطرة على المجتمع العربيّ المخمليّ المقيم في سويسرا.

تصوّر السّاردة النهاية المأساوية وغير المتوقّعة "لرغيد الزهران" الّذي كان يترقّب أنْ يموت برصاصة يطلقها أو سمّ يدسّه أحد أعدائه الكثيرين. لكنه يموت داخل بركة الذّهب بسكتة قلبية في حضرة "خليل الدّرع" الّذي شهد موته دون أنْ يبالي به «لا أدري ماذا تملّكني لم أمدّ يدي إليه لأخرجه من الماء...تركته يغرق، سعدت بمشهده وهو يتعذّب ويتخبّط وحشرجته الذهبية تخفت...نظرته الأخيرة تتوسّل إليّ راكعة...مشدود في المسافة بين اللّذة واللاّمبالاة وأنا أتأمّل الموت المائيّ الذّهبي لرغيد...وبريق الرّعب والذّهب يومضان في بركتَيّ عينيه الغاربتين كم كان

1 - ليلة المليار، ص ص 34 - 35.
2 - المصدر نفسه، ص 38.
3 - المصدر نفسه، ص 37.
4 - المصدر نفسه، ص 447.
5 - المصدر نفسه، ص 489.

ذلك مفاجئاً ومذهلاً» [1]. إنّ لعنة الذهب قتلت **ميداس** وقتلت "رغيداً". تؤكد السّاردة من خلال أسطورة **ميداس** أنّ الثّروة ليست دائماً مصدراً للسّعادة. فهناك ثروة أخرى لا تقدر بثمّن هي ثروة العلاقات الإنسانيّة الطّيبة الّتي تفتقر إليها جلّ شخصيات الرّواية الّتي عاشت في جوّ من الصّراع والتّشتّت والتّخدير بسبب غمامة الذّهب المسدلة على حيواتهم فأفسدتها. لقد أضفت أسطورة **ميداس** بعداً تراجيدياً على أحداث الرّواية. وأعطت صورة مأساوية عن حيوات الشخصيّات الّتي تعرضت لسخرية القدر لأنّها انحازت إلى الذهب من دون تفكير، مثلها مثل "ميداس" صاحب أذني الحمار!

تناصّت كذلك **ليلة المليار** مع شخصيّة أسطورية أخرى، واستحضرتها في بعدها التّراجيدي؛ هي شخصيّة **أورفيوس*** **"Orpheus"** أو **"Orphée"**[2] الّتي تماهت مع شخصيّة "خليل الدرع"، وتعالقت بها. إنّ حجم الندم الّذي أحسّ به **أورفيوس** حين فقد زوجته إلى الأبد يوازي حجم ندم "خليل" عندما يتذكر موقفه البارد المشاعر وهو يشاهد موت "رغيد" في بركة الذهب دون أن يقدّم له يد المساعدة. إنّه ندم يعصر قلبه وكيانّه، يفصح عنه بمرارة وهو يحاور "نسيم": «كنت مسالماً وانتهى بي الأمر قاتلاً...حتى ولو لم أكن قد قتلته بيديّ، لكنني فعلت ذلك بمعنى ما...حتى ولو لم أكن مسؤولاً أمام القانون عن انتزاع روحه المدنّسة. لكنّني مسؤول أمام نفسي عن رجس قتله» [3]. نلمس في كلام "خليل" ما يشبه نبرة زوال المتعة السطحيّة المتمثّلة في نشوة الانتقام أمام جبروت الموت. فهو لم يؤذ نملة في حياته، هو ضدّ الموت، ضدّ الدمار، يكفيه من الموت أنّه فقد ابنته "وداد" إثر انفجار قنبلة مزّقت شظاياها جسدها الرقيق. يتذكر "خليل" مشهد موت "رغيد" بمرارة «كلما التفتُّ خلفي نحو البارحة شعرت بأنني أحدّق في نهر الجحيم، ولن أقوى على مغادرته مثل أورفيوس...إنني أغرق في الندم...كيف اقترفتُ ذلك؟ ...إنّني نادم» [4]. يمكن معاينة هذا التّماهي

---

1 - ليلة المليار، ص ص 465 - 466.

* أورفيوس Orpheus: معبود يوناني، والدته الإلهة "كاليوني"، زوجته "يوريديس"، "أورفيوس" شاعر موسيقي بارع، علّمه أبولو العزف على القيثارة حتى صارت موسيقاه تحرّك الآلهة والناس والحجارة. عندما ذهب "أورفيوس" إلى "هاديس" في العالم السفلي ليستردّ زوجته "يوريديس" هزّ مشاعر العالم السفلي بموسيقاه وأغنيته الحزينة. تأثر "هاديس" ووافق على إعادة "يوريديس" شرط ألاّ يلتفت "أورفيوس" إلى الوراء طالما إنّها في رحلتها، غير أنّ أورفيوس، وقبل أن يصل إلى الأرض لمح زوجته لمحة سريعة بدافع الشوق والحبّ ففقدها من جديد.راح أورفيوس يهيم وحيداً، ويغني أغنيته الحزينة إلى أن وصل إلى تراقيا حيث مزّقته امرأة في نوبة جنون باخوسية، قامت ربّات الفنون muses بدفنه ووضَع "زيوس" قيثارته في السماء.(حسن نعمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ويليه معجم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني - بيروت، 1994، ج1، ص 164).
ينظر أيضاً: (Myriam PHILIPERET: Dictionnaire des mythologies, p184)

2 - Pierre CHAVOT: Dictionnaire des dieux... p 592.

3 - ليلة المليار، ص ص 466 - 467.

4 - المصدر نفسه، ص 467.

بين شخصيّة "خليل" وشخصيّة **أورفيوس** باعتبارهما شخصيتين حساستين تعيشان وضعاً مأساوياً وعلاقتهما بالعالم جدّ هشّة ومذبذبة.

من منظور ما سبق، يمكن القول إنّ حضور الأسطورة في **ليلة المليار** قد أضفى عليها بعداً حوارياً. خاصّة وأنّ هذا الحضور للشخصيتين الأسطوريتين **ميداس** و**أورفيوس** ارتبط بشخصيتين رئيسيتين في الرّواية هما: "رغيد الزهران" و"خليل الدرع". وكان ذلك من اجل تعزيز كاريكاتير الشخصيتين من خلال ما تتمتّعان به من خصوصيات ومواقف مستلهمة من الأساطير القديمة. وهذا ما يوسّع من دائرة التنوّع الكلامي والتعدّد الصوتي في جسم الرّواية. إذن يمكن اعتبار الأسطورة ـ كجنس متخلل ـ مسهمة في فتح وتعزيز عوالم حواريّة في **ليلة المليار** وفهم عمق شخصياتها واستجلاء مكنوناتها. ويرى **بول ريكور** في هذا السياق أنّ الأسطورة ليست مجرّد قصّة كاذبة أو غير مألوفة. لذلك يدعو إلى تجاوز طابعها العجيب. فأهمّيتها اليوم تكمن في أنّها تكشف عن فهم الناس لأنفسهم[1]، ويؤكّد ذلك بمقولة **لريشارد كيرني** الّذي يعطي مغزى جديدا للأسطورة في قوله: «فليست الأسطورة مجرّد حنين لعالم منسيّ بل هي كشفٌ وانفتاحٌ على عوالم أخرى ممكنة»[2]. تبقى الرّواية، من هذا المنظور، أحد هذه العوالم الّتي احتوت الأسطورة وغذّتها من جديد، بوصفها فكرة رمزية أو رؤية فلسفية ومستقبلية للعالم. إنّها تسعى إلى الاستمرار حيّةً في ظهورها بمعنى مغايرٍ ضمن شكلّ فنيّ متميّز كالرواية.

ـ كثافة التعاويذ السّحرية والطلاسم في ليلة المليار.

تطرح **غادة السّمان** في **ليلة المليار** قضية الذهنيّة الخرافية المسيطرة على عقل الإنسان العربي الّذي لا يزال يعيش ظروفاً اجتماعية قاهرة واقتصادية مزرية. هذه الذهنيّة الّتي تدفعه إلى اللجوء إلى الطقوس السحريّة والطلاسم كحلولٍ خارقةٍ لمشاكله وأزماته. وتعتبر «الذهنيّة الخرافية...تلك الّتي تسيطر على الفرد والجماعة بحيث يكون للخرافة فيها مكانٌ بارز سواء في نقل المعلومات أو تمثيلها وفي تفسير الأحداث أو تعليلها»[3]. تستغرب الرّوائية وتستنكر، في ذات الوقت، على الإنسان العربي المترف، الّذي يعيش في قلب الحضارة الإنسانيّة (سويسرا)، لجوءه إلى عالم السّحر وتردّده على السّحرة والمشعوذين. وتعزو ذلك إلى ذهنيته الخرافية الّتي يحملها معه حيثما حلّ وارتحل. إذ جاء استنكارها شديداً على لسان إحدى الشخصيّات هي شخصيّة "نسيم" الطالب

1- جنات بلخن، السرد التّاريخي عند بول ريكور، ص 158.
2 - المرجع نفسه، ص 159.
3 - إبراهيم البدران سلوى الخماش، دراسات في العقلية العربية الخرافية، بيروت، دار الحقيقة، ط3، 1988، ص 13.

الجامعي المغترب، الخادم في قصر "رغيد": «لم أكن أصدّق أنّ في زماننا من يلجأ إلى السّحر، ولو لم أر زبائن الشيخ وطفان من الأقوياء والأثرياء وحتى بعض الزعماء السياسيين من الاتجاهات كلّها، لما صدّقت أنّ هذا الهذر ما يزال يدور في زمن احتلال لبنان بعد فلسطين...ولحظة فجّر أخي نفسه بالدبّابة الإسرائيلية كان أحد الزعماء العرب يستشير السّاحر جالساً هنا كالطفل في حضرته» [1].

يبرُز السّحر في **ليلة المليار** عنصّراً من عناصر حياة الإنسان العربي. ويبدو تراثاً سلفياً مجسّداً في رقًى ووصفاتٍ يعدّها السحرة والعرّافون وأعمال طقسية يمارسها الناس، وبالتالي يعكس ذلك تعلّق الفكر العربي بالغيبيات منذ القدم، ويحدّد مستوى الوعي الإنساني الّذي لا يزال يتشبّث بالخرافات والغيبيات ويتعلق بالمجهول، بسبب الإحباطات المتكررة الّتي أفقدت الفرد العربي توازنه وانسجامه مع معطيات العقل [2]. من هذا المنظور تنتقد السّاردة ـ الّتي تماهى صوتها مع صوت نسيم ـ زعماء العرب الّذين يدفعون بالشباب إلى الموت للدفاع عن كرامة الوطن. في حين هم منشغلون بأعمالهم التافهة ومستغرقون في الأوهام والأحلام الخرافية واستنزاف الثروة، بعيداً عن هموم أبناء الوطن العربي.

ولعلّ أكثر الشخصيّات تمثيلاً لهذا الوضع السوداويّ السّاخر" رغيد الزهران" الثري العربي الّذي يؤمن إيماناً منقطع النّظير بالخرافات والسّحر وقدرات ساحره "الشيخ وطفان" حيث يصبح طفلاً في حضرته «يجلس رغيد في حضرة السّاحر كالطفل...إنّه يؤمن بالأرقام والمنطق والكمبيوترات الّتي يستخدم عشرات منها في مكاتبه ويؤمن بالفيديو وجداول اللوغاريتمات وبالتلكس والرشوة المادّية والنسائيّة، ولكنه ما زال يرتاح لتأييد السّاحر» [3]. وقد بلغت به درجة تقديسه لساحره أن يقول له: «أرجوك يا سيدي الشيخ» [4]. وهي عبارة لا يقولها "رغيد" إلاّ لساحره فـ «حتى في لحظات لقائه والملوك والأمراء والثوّار والمرتزقة ورؤساء الدول لم يكن في حاجة إلى استعمالها...وحده ساحره يخيفه ويؤمن بمقدرته» [5]. وتعزو السّاردة خشوع "رغيد" المطلق لساحره إلى الموروثات الفكرية والثقافية الّتي ورثها عن أسرته ومجتمعه منذ الطفولة. فـ «والدته كانت تذهب إلى البصّار (المنجّم) في مسقط رأسه...ووالده كان يذهب إليه

1 - ليلة المليار، ص 225 - 226.
2 - ينظر عبد اللطيف الأرناؤوط، غادة السّمان، رحلة في أعمالها غير الكاملة، ص 19.
3 - ليلة المليار، ص 105
4 - المصدر نفسه، ص 105.
5- المصدر نفسه، ص105.

خلسة...والوزراء ورجال الحكم يتسلّلون إلى بيته تحت جنح الظّلام. قيل له إنّ النظام تبدّل والزمان تحوّل لكن (الجدد) ما زالوا يذهبون إلى المنجّم...تبدّل الزبائن وبقيت الطقوس...» [1]. من هنا تبرز الخرافة والسّحر تراثاً سلفياً مسيطراً على أجيال تتوارثه من دون إمعان فيه أو إعادة تفكير في فحواه وجدواه. لذا يمكن القول، من هذا المنطلق، إنّ عقلية الإنسان العربي لم تكن قادرة على مسايرة الحضارة الإنسانيّة الحديثة، حيث لم يقطع الإنسان العربي ارتباطه الذهنيّ والنفسيّ بسلطة الّذي سبقه منذ مئات السنين. فالعصر الحديث يتطلب تركيباً ذهنياً ونفسياً وفكرياً في الفرد، يختلف تماماً بالعمق والشمول والنوعية والديناميكية والكفاءة عن متطلبات العصور السابقة» [2].

يمكن سوْق نموذج - من بين نماذج كثيرة - يوضح ذروة تخلّف العقلية العربية الّتي لم تواكب التقدّم الفكري والعلمي والحضاري لعصرها، ممثلاً في "رغيد الزهران" الّذي يحارب أعداءه الوهميين الّذين يختلقهم لنفسه بسلاح السّحر والطلاسم «يتمنى لو يعرف اسم قاتله...طالما استحلف الشيخ وطفان ليقرأ في كرته الزجاجية الشفّافة اسمه...أحضر له الزنجار والزرنيخ الأخضر والزجنفر والكافور والسنبل البغدادي وقلب ديك أزرق ولبان ذكر وبزر ريحان وبخوراً ليكتب له اسم قاتله »[3]. لقد عملت **ليلة المليار** على تقديم رؤية تفصيلية لمركزية التفكير الخرافي في حياة الإنسان العربي الثري، المقيم في أوروبا والّذي يلجأ إلى السّحر والتنجيم، لأسباب متعدّدة كتحقيق المشاريع المستقبلية، أو الشفاء من الأمراض المستعصية، أو رد كيد الأعداء، ودرء عداوتهم، أو الحصول على وصفات سحرية للفحولة الجنسية. كلّ ذلك يتزامن مع احتراق بيروت واغتصاب لبنان شبراً شبراً من قبل الإسرائيليين هناك.

- استحضار الموروث السّحري في "ليلة المليار":

تدور أحداث **ليلة المليار** في سويسرا الغرب، بينما سويسرا الشرق "لبنان" تحترق تحت القصف الإسرائيلي بأموال عربية*. يحدث في زمن الحرب أن يعيش الإنسان زمناً لامعقولاً؛ ففي لبنان

1 - ليلة المليار، ص 105.
2 - ينظر، إبراهيم البدران - سلوى الخماش، دراسات في العقلية العربية الخرافية، ص 07.
3 - ليلة المليار، ص 27

* في أحد مقالاتها تقول **غادة السّمان**: «منذ عام تقريباً (أي قبل تاريخ نشر هذا المقال في 1982/9/6) نشرَت إحدى المجلات تحقيقاً عن مليونير يهودي صهيوني الميول يؤيد إسرائيل ويدعمها مادياً مالك فندق (نوجا - هيلتون) الضخم في جينيف...وهو يعبّر عن ذلك بتقديم هدايا (باهظة) لنظام صديقه بيغن. هذه النقود الّتي تتحوّل إلى ثمنٍ لأسلحة فتّاكة مكرسة لقتلنا وتهديم بيوتنا فوق رؤوس أطفالنا...وخيّل إليّ يومئذ أنّ عربياً لن يبيت/ يبات في هذا الفندق الجميل الضخم. حتى ولو اضطرّ إلى النوم في المقبرة المجاورة، (مدفن برينزويك)...كنتُ أتوهم أنّ الفندق لا يضمّ عربياً واحداً بعد أن انكشفت حقيقة

يصوّب الإخوة بنادقهم إلى وجوه بعضهم بعضا، بينما العدو - إسرائيل - يرتع بينهم، ويذكّي نار الفتنة تمهيداً لابتلاع شبر آخر من أرض لبنان. لهذا عمدت **غادة السّمان** إلى افتتاح روايتها بمشهد لامعقول تتقدّمه لغة السّحر والشعوذة الّتي توحي بعالم غامض، يُدخِل القارئ في متاهة قاتمة عبر الإيقاع الغريب لحروف السّحر.

تتحكم هذه اللّغة بمصائر البشر، وتنشئ عالما اتكالياً بائساً يغيّب الحقيقة ويقتل الوعي، لتحيا كثير من الشخصيّات في الوهم. وقد تعمّدت الرّوائية أنْ تبرز لنا أنّ من يتبنّى هذه اللّغة ليس الفقراء كما قد يتبادر إلى الذهن، بل يحتكرها الأغنياء بأموالهم! لذلك لا نستغرب عدم انتمائهم إلى الوطن، وانشغالهم عن همومه وآلامه بجمع ثرواتهم من المتاجرة بقضاياه مع العدوّ الأوّل إسرائيل.

هكذا تُفتتح أحداث **ليلة المليار:** «هيراش هيروش هيروة هيشة طيطوش طيطواش عمارش قيروش مرنواش أجب يا ناصور...رولش...هواطيش...عزمت عليكم يا معشر الجنّ والشياطين والعفاريت المتمرّدين والطيّارين وجنود إبليس أجمعين...الله خلقكم وقدّركم ثمّ السبيل يسّركم...بحق ملاخ دملاخ براخ جولا هيلا...علكش بطط لهوشل...بطريقوش...».إنّها لغة سحرية غامضة ملغِزة وموغلة في الإبهام، استحضرتها **غادة السّمان** من المكتبة العربية الشّعبية مثلما صرّحت بذلك* إنّها لغة تسهم في إقناع المتلقي أوالزبون بمقدرة السّاحر على دخول عالم خفيّ ملغز، هو عالم الجنّ، والتحدّث بلغتهم، الأمر الّذي يمكّنه من طلب يد العون والمساعدة منهم. لقد تناصّت لغة

المكان. ولم أكن أتصوّر أنّ نقوداً عربية لا تحصى تنفق هنا في ذلك "الفندق - النفق" إلى محفظة إسرائيل، ومنها إلى تسليحها، وبالتالي إلى الإجهاز علينا بنقود عربية، وقصف بيروت بنقود عربية...والفاتورة يدفعها بعض العرب.
وفي جريدة (فانت كاتر أور- جريدة الأربع وعشرين ساعة) السويسرية الصادرة باللّغة الفرنسية، العدد رقم 183 تاريخ 82/8/9 كتبت الصحافية **إزابيل دومون** تحقيقاً عن (شيخ) حدّثتنا عن قرابته بالدم لحاكم عربي. وعنوانه (المقال) الساخر (العرب في القصر) تقول: «حين يصل الشيخ(...) وأولاده الـ 14 وزوجاته الأربع الشرعيّات وسائقه وحارسه وسكرتيره وحاشيته إلى فندق نوجا - هيلتون في جنيف. تدبّ الفوضى والضوضاء...والشيخ زبون جيّد. إنّه ينفق 200 ألف فرنك سويسري...ممّا يجعل المدير العام للفندق في غاية السعادة بسبب أولئك الّذين يدرّون منجماً من الذهب...» (غادة السّمان، الأعماق المحتلة، ص، ص123، 125).
إنّها حقائق مخزية عن أولئك الأثرياء العرب الّذين يتاجرون بسمعة أوطانهم. فهم لا يقفون موقفاً لامبالياً من قضايا الوطن فحسب، بل يسهمون في إيذائه، إنّهم يموّلون إسرائيل بشكلٍ غير مباشر بإنفاقهم المهذار على ملذاتهم في فنادق ومنتجعات صهيونيّة الميول، وسواهم يتضوّر جوعاً، أو يُقصف أو يحارِب إسرائيل بالنيابة عنهم.
* تصرّح غادة السّمان أنّ «التعاويذ السّحرية كلها في هذه الرّواية نقلتها حرفياً عن أصولها في المكتبة الشّعبية العربية، من الكتب التالية:
- كتاب: النور الرباني في العلم الروحاني: للأستاذ عبد الفتاح السيد الطوخي.
- كتاب: الجواره اللماعة في استحضار ملوك الجان في الوقت والساعة، للأستاذ علي أبو الله المرزوقي.
- كتاب: تسخير الشياطين في وصال العاشقين، للأستاذ عبد الفتاح السيد الطوخي.
- كتاب: اللؤلؤ والمرجان في تسخير ملوك الجان. بدون مؤلف.
- الكباريت في إخراج العفاريت (طبعة ثالثة)، للأستاذ عبد الفتاح السيد الطوخي» (ليلة المليار، غادة السّمان، ص 496).

الرّواية مع الموروث السّحري العربي، من خلال مظاهر عدّة على امتداد الرّواية [1]، لذا سنحاول إبرازها، وإبراز مدلولاتها وأثرها في إحداث اشتغالية لغوية تعدّدية داخل جسم الرّواية.

- اللّغة الطلسميّة:

***-الطلسم اصطلاحاً:**

الطلسم في التعريف الاصطلاحي «...تعويذة سحرية يُعتقد أنّ لها خواصّ عجيبة. وقد شاع في بعض الأوساط حمل حجر الجشمت، إذ يعتقد أنّه يحمي حامله من آثار الكحول. ومن الطلاسم عصا السّاحر، طاقية الإخفاء...ومخلفات القديسين في العصور الوسطى والكتابات الغامضة، والجداول السّحرية. ويختلف الطّلسم عن التميمة ويميّزه عنها أنّه يزوّد حامله بقوة سحرية بدور سلبي، وتقتصر مهمتها على حماية حاملها من الأذى. ويضارع الطّلسم التعاويذ الأخرى المعروفة والّتي تنتقل من الأب إلى الابن أو تباع...وكان الكيميائيون وصانعو المعجزات يسعون إبّان القرون الوسطى إلى الحصول على الطلاسم، أو إعدادها بتلاوة رقى مناسبة تحت تأثير برج فلكيّ معيّن، وتوكيل بعض الجنّ بهذه الطلاسم لتلبّي طلب صاحبها عند الحاجة» [2]. فالطّلسم، إذن، وسيلة سحرية مادية يتوسّل بها السّاحر لدفع ضرّ أو جلب حظّ، أو منح قدرات عجيبة لحامله كما له علاقة بالنجوم والكواكب وحركة الأفلاك. وتمثلت اللّغة الطّلسمية الّتي استعارتها **غادة السّمان** من الكتب الشّعبية، والّتي خلّلتها في ثنايا الرّواية، في ثلاثة أنماط مميّزة.

أوّلا: التّعابير والملفوظات الطّلسمية:

أسهمت لغة السّحر في خلق جوّ سحريّ غامض تُدخل الزّبون (رغيد، صخر، عنبرة...) في عالم خفيّ موغل في الإلغاز، هو عالم الجنّ والقدرات الخارقة. يتوسل "السّاحر وطفان" الجانّ بلغة طلسمية غامضة، بأن يؤذوا "هلال الغنمالي" الّذي يتخيّله "رغيد الزهران" عدواً يترصّده ليقتله، في حين أنّ الشيخ "هلال" رجل متديّن وملتزم لا يرضى بالاستهتار وحياة المجون والصفقات المشبوهة الّتي تورّط فيها كلّ من أخيه "صخر" وابنه "صقر"، بصفتهما من الشركاء المهمّيين "لرغيد الزهران".

1 - يمكن حصر المواضع الّتي أتت على توظيف الموروث السّحري في **ليلة المليار** في الصفحات التالية: (7 -8 -57-65 - 135 - 136 - 227 - 228 - 234 - 320 - 321 - 401 - 438 - 439).

2 - عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور مسرد إنجليزي – عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، 2009، ص ص 327 - 328.

تصور السّاردة حالة "رغيد" في حضرة "السّاحر" وهو يغدو طفلاً صغيراً، يسمع لعبارات وتمتمات تشبه الهدهدة تزيده راحة وطمأنينة «سم حم...شقيوش شردلوش ليطوش قاطوش شانيوش كيلموش ماينوش هيدبوش شارنوش خرفيدوش...أمسك لسان هلال الغنمالي الوحا الوحا العَجَل الساعة الساعة» [1] و"رغيد" يتوسّل: «أرجوك يا سيدي الشيخ...الآن...إعزم الآن» [2] والسّاحر يلبّي: «عزمتُ عليكم أيّتها الأرواح المتوكلين بالأمراض أنْ تمرضوا هلال الغنمالي بحقّ أبك لشح لاش ولويش وشويش...» [3]. و"رغيد" ينتشي ويطلب المزيد...المزيد والسّاحر يلبّي: «تغياب سغياب سليوب هيبوب ططيوب سطيوب طاطوب...يا أهيا شراهيا أدوناي أصباؤت...يخضع ويذلّ ويتواضع كلّ من يرى رغيد الزهران الوحا الوحا العجل العجل الساعة الساعة» [4] تنتهي جلسة السّحر، عبر أبخرة البخور الكثيفة المتصاعدة، بنوبة بكاء، كحالة تطهيرية،"لرغيد" «يبكي كطفل بين يدي ساحره» [5].

استطاعت تلك اللّغة الطلسمية أنْ تضفي هالةً من القدسية والتطهّر على نفس "رغيد"، وهذا ما يعزّز من ارتباطه بساحره وإيمانه المطلق بكلّ حرف ينطق به، أو تعويذة يُعدّها له، ورغم أنّه من أدهى رجال الأعمال في جنيف، إلاّ أنّه لا يزال يرزح تحت تأثير الذهنيّة العربية الّتي تمجّد الغيبيات، وتغوص في عالم الطلاسم والمبهمات، بحثاً عن تعزية نفسية. كان بإمكانه أنْ يؤجّر قاتلاً لتصفية غريمه اللّدود "هلال الغنمالي" من دون أدنى شبهة، لكنه يفضل أنْ يحاربه بوسيلة تقليديّة تضمن له الصفاء الروحيّ والنفسيّ، وعدم الشعور بالذنب ممّا سيقترف. إنّها لغة غريبة عن اللّغة الفنيّة الرّوائية، لكنّها أوجدت لنفسها مكانا في جسمها، وبعدا حواريّا يُفصِح عن هذا التناغم بين الفنّي والطلسميّ.

ثانيا: لغة الأرقام.

تعتبر الأرقام من بين العلامات الّتي يعتمدها السّحر والسّحرة في إعداد طقوسهم وتمائمهم وتعاويذهم وطلاسمهم، فهي لغة ملغزة أيضاً ومبهمة ذات تفسيرات غيبية، استعارتها السّاردة لتوضح هذا التنوّع في اللّغة الطلسمية ومدى تأثيرها في الذهنيات المتحجّرة، وذلك من خلال

1 - ليلة المليار، ص 105.
2 - المصدر نفسه، ص 106.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص 106.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

شخصيات الرّواية الّتي تعيش حياة مترفة هناك في سويسرا، لكنها لا تزال تلجأ للسّحر كملاذ لها في قلب الحضارة والتكنولوجيا. إنّ موقفاً مثل هذا ليفضي إلى إضفاء نزعة ساخرة وتهكمية من هذه الذهنيّة المتحجرة. ففي جلسة من جلساته السّحرية، واستحضار الأرواح «كان السّاحر يقرأ وبيده سكين كتب عليها هذا الطّلسم ١٦٣١١٩١٩٦٦١١١١١٩ و١١١١٤١ ه ه» [1]، مخبراً "نسيم" الخادم أنّ هذا جزء من «طلسم المحبة» [2]، الّذي يعدّه من أجل "بحرية"*.

لكن السّاحر يدرك أنّ "نسيم" لا يؤمن بسحره، لكنّه مجبر على مجاراته وتلبية طلباته في إحضار المكونات الغريبة لوصفاته السّحرية. هنا تبرز المفارقة بين "نسيم" الشابّ المثقّف الجامعي وبين "وطفان" الساحر المنغمس في كتب السّحر الصفراء العتيقة. ما ولّد توجّهين متصادمين بينهما؛ هكذا يصرّح السّاحر «ربّما كان من الأفضل تأمين دماء الطيور والإبل دونما معرفة نسيم...سأطلب ذلك من رغيد مباشرة، فنسيم الأحمق لا يؤمن بي» [3].

ثالثا: الجدول السّحري.

وتنويعاً للغة السحر المبهمة عمدت **غادة السّمان** إلى توظيف الجدول السّحري، لإبراز المظاهر الّتي تتّخذها لغة السّحر الطّلسمية وما يكتنفها من تفسيرات غيبيّة غير عقلانيّة. لكنّها ـعلى ما يبدو ـلغة مسيطرة على عقول كثير من شخصيات الرّواية؛ أبرزها شخصيّة "رغيد الزهران" الّذي لا يغادر قصره إلاّ بعد أنْ «يعلّق في عنقه وعلى صدره عشرات التمائم والأدعية والطلاسم الّتي أعدّها السّاحر الأعظم...كالأوسمة» [4].

يكلّف ـ أو بالأحرى يتوسّل ـ "رغيد" ساحره بأنْ يعدّ له سحر «البغضة والفراق والأسقام وهلاك الخصم وخراب العدو» [5]، قاصداً بذلك شريكه "صخر الغنمالي" وأخاه "هلالاً". فمن أجل تسليط الصداع على رأس صخر الغنمالي، أحضر "وطفان" لوحاً من الرصاص «جلس...ورسم جدولاً على اللّوح الرصاص، وكتب داخل مربّعات الجدول أرقاماً وطلاسم وأسماء جانّ وعفاريت. وفي المربعات الأخيرة عبارات "اصرعوا رأس صخر ابن"صلفة " كلمة في كلّ مربع...وعند الطرف

1 ـ ليلة المليار، ص 238.
2 ـ المصدر نفسه، ص 239.
* "بحرية الزهران" هي الشخصيّة الرمز في الرّواية والّتي ترمز إلى الوطن الجريح لبنان.
3 ـ ليلة المليار، ص 241.
4 ـ المصدر نفسه، ص 224.
5 ـ المصدر نفسه، ص 228.

الأيسر للمستطيل رسم ما يشبه الجدول الّذي ينبع ويصبّ من الضلع نفسه. وكتب فيه تعاويذ وأرقاماً: دم 21199 ثمّ أشعل بخوراً وحنتيتا وقرأ عليه قسماً 21 مرة...والتفت الشيخ وقال لرغيد: دع نسيم يدفنه تحت سندان حداد. وكلما ضرب الحداد هوت الضربة فوق رأس صخر أينما كان»[1].

لقد جاءت لغة السّحر بتنويعاتها خدمة لأغراض شريرة تنمّ عن نفسيّة حاقدة وأنانيّة، تتفنّن في الكراهية والبغضاء، إنّها نفسية "رغيد الزهران" الّتي وجدت في السّحر والسّاحر ملجأ من مخاوفها ومتنفساً لحقدها. ففي كلّ جلسة مع ساحره «يستمتع رغيد في جلسته المتأجّجة حقداً ولهيباً» [2] لاعتقاده الجازم أنّ ساحره سيلحق الأذى بخصومه، لإيمانه المطلق بكلّ حرف يكتبه أو كلمة ينطق بها.

- **التعويذة السحريّة**:

حضرت التعويذة السحرية بقوة وبشكلّ لافت، في لغة السّحر الّتي اعتمدها السّاحر "وطفان" في أعماله السحرية الّتي ينجزها - بإيعاز من "رغيد" - ضدّ خصومه وأعدائه الوهميين لدفع ضررهم أو إلحاق الأذى بهم.

حفلت لغة السّحر في **ليلة المليار** بكثير من التعاويذ السّحرية، الّتي زادت لغة السّحر غموضاً، وأضفت عليها جواً روحانياً مهيباً في قلوب الّذين توسلوا بتلك التعاويذ، من أجل دفع ضرّ أو تسليط أذى على الخصوم. وقد استطاع السّاحر "وطفان" السيطرة على أصحاب النفوس الضعيفة وإخضاعها لجبروت لغته السّحرية المبهمة، وطلاسمه وتعاويذه الّتي تراوحت بين التعوّذ بالقرآن وبأسماء الجانّ، وأسماء القدّيسين المذكورين في الإنجيل، إرضاء لنفوس زبائنه خاصّة "رغيد الزهران" الّذي يغدق عليه المال بلا حساب.

يُعِدّ الساحر تعويذة "لرغيد" ويطلب منه أنْ «لا يفتحها ولا يقرأها وأنْ يحملها معه في حلّه وترحاله» [3]. وهذا الطلب يسدل عليها قوة خارقة، وصفة موغلة في الإلغاز وهالة من الغموض. حيث يوظّف فيها آيات من القرآن، وأسماء الجان والقديسين، من أجل تعويذ رغيد من خصمه اللّدود "هلال الغنمالي". يتناول السّاحر ورقة خاصّة، شفافة كجلد بشري مقدّد، ويكتب فيها «هذا

1 - ليلة المليار، ص 229 -230.
2 - المصدر نفسه، ص 230.
3 - ليلة المليار، ص 107.

يوم لا ينطقون ولا يؤذن لهم فيعتذرون لا يتكلمون إلاّ من أذن له الرحمان وقال صوابا» [1]. إنّه يوظف لغة القرآن، باعتبارها لغة مقدّسة، ذات خصوصيات علاجية ـ لأغراض شريرة مدنّسة ومؤذية.

لقد أباح السّاحر لنفسه استخدام آيات من القرآن الكريم في إيذاء خصم "رغيد"، ومحاولة التخلّص منه. وهنا تكمن المفارقة السّاخرة حين يتحول النصّ القرآني المقدس إلى نصّ مدنس لأجل أغراض شريرة. ويواصل السّاحر تعويذته بالتوسّل بأسماء الجان: «اللهمّ إني أسألك بحق سوسم دوسم براسم صراسم كراسم...وبطاه وبكاه بركاء...» [2] حيث تضفي تلك الأسماء جوّاً روحانياً مهيباً، وتسهم في تنويع لغة السّحر وطقوسه. كما يتوسل السّاحر بأسماء القديسين المذكورين في كتاب الإنجيل، خاصّة **القديس دانيال**« اللهم كما ربطت أفواه الأسود عن دانيال أن تربط ألسنة الخلق عن رغيد الزهران»[3]. «... وبما عقد به ألسنة البهائم وبما عقد الله السّباع عن دانيال...أسألك اللّهم أن تعقد عن حامل كتابي هذا رغيد الزهران ألسن الخلق والبشر من كلّ أنثى وذكر فلا يتكلمون إلاّ بخير أويصمتون» [4]. وبهذه العبارة يختم السّاحر تعويذته الّتي تنوّعت لغتها بين آيات القرآن وأسماء الجان والقدّيسين، ويأمر رغيد أن يحملها معه أينما حلّ وارتحل.

ـ جمالية شخصيّة الساحر "وطفان"

من خلال تتبع شخصيّة السّاحر "وطفان" في **ليلة المليار**، يتبيّن أنّها شخصيّة ساخر غير عادي. فرغم لغته الغرائبية الموغلة في عالم السّحر وفي الكتب الصفراء الّتي ورثها عن أجداده الّذين يمتهنون السّحر، تلتفت السّاردة إلى الجانب الإنساني فيها، ما يجعل المتلقي يتعاطف معها؛ فهي شخصيّة مثقفة وحساسة وشاعرية. فقبل السّحر كان الشّعر هو الّذي يستهوي "وطفان"، فها هو يناجي نفسه بحرقة في غمرة تذكّره لأخيه "برقان" الّذي لقي مصرعه، وأعادوا جثّته إلى أهله وهي «معجونة بالحديد وبجنازير الدبّابة الّتي دهستهم (هو ورفاقه) لضرورات غطرسة غزو جنوب لبنان 1978» [5]. وأمه «تلك المرأة المرصودة للعذاب البطيء» [6]، لم تتحمّل موت ابنها

1 - ليلة المليار، ص 106.
2 - المصدر نفسه، ص ص 106 - 107.
3 - المصدر نفسه، ص 105.
4 - المصدر نفسه، ص 107.
5 - ليلة المليار، ص 150.
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فقررت الانسحاب في فجر ذات يوم فـ «أحرقت المسكينة نفسها» [1]. لقد هاجمته كلّ تلك الذكريات، فكشفت عن شخصيّة مرهفة وضعيفة: «الرحمة أيّها الليل...أيّتها الرياح الآتية من دهاليز الماضي...الرحمة يا أشباح الأحباب دعوني وشأني، واخرجوا من كرتي السحريّة ومن كرة عيني الفانية ومن دورتي الدموية...أشفقوا على شاعر اضطرّته قسوة الحياة للعب دور الساحر، فاستغرق فيه ولم يعد واثقاً من قدرته على لقاء نفسه» [2].

تطفو على سطح هذه التنهيدة لغة شاعرية مرهفة ومفعمة بالإحساس، لتزيد من غموض شخصيّة السّاحر "وطفان". إنّها شخصيّة لا تلجأ إلى لغة السّحر والشعوذة دائماً، بل تلجأ إلى الأسلوب المنطقي والعلمي، خاصّة حين تحاور ذاتها. فعندما جاءته "عنبرة" حبّه الأول والأخير بابنها المريض، لم يلجأ إلى وصفاته السّحرية لأنّه «مدين لها بحبّه وبرعايته...لها وحدها يفعل أيّ شيء دونما مقابل، يمنحها شمس عينيه، بل ويمارس التفكير المنطقيّ بعيداً عن الجانّ لأجل مصلحة طفلها وأي آدمي تحبّه» [3]. لقد وعى السّاحر مشكلة الطفل الّذي يعيش بعيداً عن دفء عائلته، يفتقد حنان أمّه ""عنبرة" فقال محدّثاً نفسه: «ألا يمكن أنْ يقول المرء لأمٍّ ببساطة: ابنك مريض بسبب الإهمال العائلي؟ وهل من الضروري طرد الجانّ وإحراق البخور والأشجار لإفهامها هذه الحقيقة البسيطة؟» [4]. إلاّ أنّه يصمت عن هذا المنطق لتحلّ لغة السحر والتعاويذ في «جلسة لطرد العارض» [5]، من الطفل، لأنّها اللّغة الأكثر إقناعاً لزبائنه الجاهلين.

ويمكن ملامسة جانب آخر من شخصيّة هذا السّاحر؛ هو التردّد الّذي يلازمه في شأن الإيمان بقوى الجن «ولكن كيف، وهو ليس واثقاً حقاً من عدم وجود الجانّ؟ ...حسناً...في البداية لم يكن واثقاً...ولكنه لطول ما ناداهم، صار يُخيّل إليه أنّه يراهم حقاً...يخاطبهم حقاً...يعايشهم ولكنّه أحياناً حائر كزبائنه جميعاً...» [6]. يفصح هذا التردّد عن شخص عادي يقترب من المتلقي، ويخلع عنه هالة السّاحر النموذجي المستقرّ في أذهان العامة، وبذلك تخرج شخصيّة السّاحر "وطفان" من إطارها المألوف الّذي يحمل دلالات مطلقة السلبيّة؛ كالجهل والادّعاء والافتراء، إلى إطار غني بدلالات إيجابية لها علاقة بالأبعاد الإنسانيّة والتفكير العلميّ والمنطق. وفي هذا ما يجعله شخصيّة

1 - ليلة المليار، ص 150.
2 - المصدر نفسه، ص ص 150 - 151.
3 - المصدر نفسه، ص 140.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 136 وما بعدها.
6 - المصدر نفسه ، ص 140.

متواضعة وصريحة، استطاعت أنْ تحتل مكانة مرموقة في قلب "رغيد" وقصره. فهو يؤكّد "لرغيد" الّذي طلب منه أنْ يخرب بيت "صخر الغنمالي" وشقيقه، فيردّ السّاحر بكلّ صراحة ومنطق: «هذا طلب كبير، سينفذه الأسياد شرط أنْ يكون عادلاً ومُحقّاً...ما أنا إلاّ أداة...» [1].

وقد أكّد له قبل ذلك عندما طلب منه أنْ يقدّم له أسماء الّذين يزورون ساحره فقال له رافضاً وهو الوحيد الّذي يجرؤ على رفض طلبات "رغيد" «هذه أسرار الجانّ لا أبوح بها لإنسيّ. حاجات الناس أقضيها. فأنا لست أكثر من واسطة بين البشر والقوى الخفيّة...لستُ محقّاً لأعرف ما إذا أحدهم ظالماً حقّاً أو مظلوماً...يحاسبون على نيّاتهم وأفعالهم أمام خالقهم» [2]. إنّها لغة/ خطاب غير مألوف في قاموس السّحرة. إنّه صوت متواضع، أمين وصريح. فوظيفته هي الاستماع للمحتاج، ومحاولة مساعدته وحدود عمله لا تتعدّى ذلك. حتى إنّه في إحدى المرّات بلغت به صراحته أنْ صرّح لزبونته " كفى" حين سألته عن حقيقة السّحر، فأجابها بلا مواربة أو تضليل قائلا لها: «السّحر حقيقة ما دمت تؤمنين بها...وأنا ساحر قادر لأنكم تؤمنون بسحري... سرّي؟ أنتم سرّي»[3]

يستخلص ممّا سبق، أنّ لغة السّحر، الّتي كانت مخالفة للغة السّاردة، استطاعت أنْ تخلق جوّاً من الغموض والإلغاز، خاصّة وأنّها لغة ارتبطت بساحرٍ غير عادي، كسّر نمط الساحر التقليديّ. فخلقت بذلك تنوّعاً كلامياً وأسلوبياً كثّف من حجم العوالم الكلامية الّتي انبنت عليها **ليلة المليار** خصوصاً عندما ارتبطت تلك اللّغة بالقوى الخفيّة، والأمور الغيبية الّتي يكتنفها الإبهام والإلغاز، وحين توسّلت بلغة الطلاسم والوصفات السّحرية والجداول السّحرية والتعاويذ المتنوّعة.

لقد استطاعت الأجناس الّتي تخلّلت **ليلة المليار**، على تنوّعها، من أدبيّة وشبه أدبيّة وخارج أدبيّة، الاشتغال على التعدّدية اللّغويّة في الرّواية، وبالتّالي أسهمت بشكلّ كبير ولافت في توسيع دائرة التنوّع الكلامي والأسلوبي فيها.

ثالثا- التفاعل الأجناسي في الرّواية المستحيلة:

حفلت **الرّواية المستحيلة** على غرار **ليلة المليار** بنصّيب وافر من الأجناس المتخلّلة الّتي تراوحت بين ما هو أدبيّ كالشّعر والمسرح والحكمة، وغير أدبيّ كالنّصوص الدينيّة والأحداث والشخصيّات

1 - ليلة المليار، ص 226.
2 - المصدر نفسه، ص 107.
3 - المصدر نفسه، ص 195.

التّاريخية. وكذا احتضان الرّواية للسينما من خلال تعالق الرّواية واستحضارها لمجموعة من الأفلام العربية المنتَجة خلال حقبة الخمسينات من القرن الماضي. أمّا أشكال التّعبير اليومي، فقد كان لها حظ الأسد في الرّواية، فوردت بصورة مكثّفة ولافتة، مما جعلها تضفي على الرواية جواً شعبياً فسيفسائيا زاخراً بمختلف الموروثات الشّعبية؛ كالطقوس وكلام المنجّمين، وحضور شخصيات من التّراث وأغانٍ وأقوال شعبية مأثورة، وحضور الهدهدة أو المنوّمة، إلى جانب احتفال الرّواية بالأجواء الأسطورية والخرافية الّتي عبّرت عنها، أو تمسكت بها. الى جانب الحضور الكثيف للمثل والحكمة الشّعبيين. سنعمل من خلال تحليل مختلف هذه الأجناس الّتي امتصتها الرّواية، على إبراز مدى إسهامها في توسيع دائرة التنوّع الكلامي والأسلوبي، وخلق أجواء حواريّة داخل الرّواية.

1- **الأجناس الأدبيّة**:

أ- **النثرية**:

من الأجناس الأدبيّة النثرية الّتي تخللت **الرّواية المستحيلة**، نعثر على ما يلي:

- **الحكمة**:

يصفها **الماوردي** بقوله: «لها من الكلام موقع الإسماع والتأثير في القلوب، فلا يكاد المرسل يبلغ مبلغها، ولا يؤثر تأثيرها، لأن المعاني بها لائحة، والشواهد بها واضحة، والنفوس بها وامقة، والقلوب بها واثقة، والعقول لها موافقة. وتكمن أهمية الحكم في أنّها وسيلة تربوية، لأنّ فيها التذكير والوعظ والحث والزجر، وتصوير المعاني، وتصوير الأشخاص، والأعيان. وهي أثبت في الأذهان لاستعانة الذهن فيها بالحواس» [1]

لقد وجد "أمجد الخيّال"، والد "زين" العزاء والسكينة، وهو يقرأ الحِكم المنقوشة على أبواب البيت الكبير، بعد عودته من مجلس التأبين الّذي نظّمه زملاءُ وأصدقاءُ زوجته المتوفّاة "هند" إكراما لها. كان يشعر أنّه هو المسؤول عن موتها، لأنّه أراد أنْ تنجب له ولداً ذكراً، رغم تحذيرات الطبيب من تكرار عملية الحمل. فكان يلوذ بتلك الحِكم: "رأس الأمر مخافة الله" [2] و"لا غالب إلاّ

1 - علي بن محمد بن حبيب الماوردي، الأمثال والحكم، تحقيق ودراسة فؤاد عبد المنعم احمد، دار الوطن للنشر، الرياض- السعودية، ط1، 1999، ص 20.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 35.

الله" [1] و"قيمة كلّ امرئ ما يحسنه" [2] ليخفف عن نفسه من وطأة الشعور بالذنب والندم والوحدة الّتي احتلت كيانه كلّه «بالموت ربحتُ الحبّ وخسرتها يا لصفاقة الذاكرة الّتي أستعيض بها عن امرأتي! ...كم أنا وحيد في هذا العالم!» [3]. جاءت الحكمة في هذا المقام لتعطي دفعاً عاطفياً جديداً "لأمجد الخيّال"، فكانت تذكيراً له بقدرة الله وعظمته وعدالته في قضاء الأمور. فخفّفت الحكمة بذلك من وطأة الشعور بالذنب، فراح يردّدها بصوت مرتفع، وقد وجد فيها الملاذ الآمن. لذا أسهمت الحكمة بذلك في خلق أجواء روحانيّة وإيمانيّة وتعزيزها لتساعد القلب المكلوم وتحتضنه ليتجاوز مأساته وحزنه.

- حضور النصّ المسرحي:

لعلّ المتذوق لأدب **غادة السّمان** يلمح ولعها وتفاعلها مع الأدب الإنجليزي خاصّة أعمال المسرحي الكبير **وليام شكسبير** ولا عجب في ذلك فهي الّتي «تخرّجت من قسم اللّغة الإنجليزية بتفوق وامتياز، وكان ذلك سنة 1960» [4]. وقد مرّ معنا استحضارها لمسرحيتيْ **هاملت** و**عطيل** في **ليلة المليار** كجنس نثري تخلّل الرّواية، أدخل إليها تعدّدية لغوية ونبرة صوتية جديدة. حضر أيضاً النصّ المسرحي الشكسبيريّ في **الرّواية المستحيلة**، حيث نعثر عليه مع مسرحية **الملك لير**، ومسرحية **روميو وجولييت**.

تتقمص البطلة "زين" دور ابنة الملك **لير*** الصغرى **كورديليا** الّتي كانت تحب أباها الملك بصمت، خلاف أختيها الانتهازيتين...ولم يدرك **لير** ذلك إلاّ عندما يراها ميّتة مسجّاة. فيعصر الندم قلبه بحرقة. تتحوّل "زين" إلى بطلة تلك المسرحية، فهي الّتي تحب أباها، ولكنّها لا تقوى على التّعبير عن حبّها، فتتخيّل نفسها ميّتة لترى ندم عمتها "بوران" الّتي «ترغمها على شرب الحليب الّذي

1 - الرّواية المستحيلة، ص 35.
2 - المصدر نفسه، ص 37.
3 - المصدر نفسه، ص 43.
4 - سمر يزبك، غادة السّمان – المهنة كاتبة متمردة، ص 20.

* نُشرت مسرحية "الملك لير" لأول مرة في طبعة منفصلة عام 1608، وأعيد طبعها عام 1619، قبل أن تنشر ضمن المجموعة الكاملة لمسرحيات شكسبير الّتي ظهرت عام 1622. أما عن تاريخ ظهورها على خشبة المسرح فمن الثابت أنّها مُثّلت في ديسمبر 1606، والاعتقاد الشائع هو أنّ شكسبير ألّفها في شتاء 1605 - 1606، لأنّه اعتمد في تأليفها على طبعة من مسرحية الوقائع الحقيقية لتاريخ الملك **"لير"**، ظهرت بعد 05 مايو 1605...وهذا التّاريخ يناسب الظروف السّياسيّة في ذات الوقت، إذ كان الملك **"جيمس"** يحاول فيما بين عامي 1604 و1607 أن يقنع البرلمان بأنْ يوافق على مشروع الوحدة بين إنجلترا وأسكتلندا، وكان يشير في الخطبة إثر الخطبة إلى ما أدى إليه انقسام الدولة من كوارث في تاريخ بريطانيا السحيق. ويرى البعض أنّ شيكسبير كان يستهدف في مسرحيته هذه أن يبيّن مضار الانقسام في الدولة (الملك لير: وليام شكسبير، ترجمة محمد مصطفى بدوي، صدرت عن سلسلة، من المسرح العالمي، يناير 1976، وزارة الإعلام، الكويت، ص 9).

تكرهه وتزجرها لكلّ شيء تفعله أو لا تفعله» [1]. كما ترى «والدها ينتحب مع الملك لير، وما تكاد تسمع بكاء والدها الّذي يصير شبيهاً بالملك لير، ويرتدي ملابسه...حتى تنهض من موتها وقد حزنت لحزنه، وتضمّه وتقول له إنّها تريد أنْ تموت لتندم عمّتها ولكنّها ستعود حيّة حين يحضُر ولا مبرّر لقلقه» [2].

تحدث المفارقة في هذا المشهد الدراميّ الّذي عاشته "زين" حين تنتفض من موتها إكراماً لوالدها "أمجد" بينما تستغرق **كورديليا** في موتها الأزليّ غير آبهة بوالدها الملك الّذي يجثو على ركبتيه وينتحب بحرقة*. وهذا التحوّل الدرامي من شأنه أنْ يكسّر وتيرة الحدث المعهود في المسرحية. وربّما تفاعل "زين" مع الشخصيّات جعلها «تحزن» [3] كثيراً على مصير الملك لير و«أشفقت»[4] على ابنته الصغيرة، لأنّها كانت تجهل كيف تبوح لوالدها كم تحبّه. إنّها تحاكي شخصيّة **كورديليا**، فهي لا تعرف كيف تقول مشاعرها أو تحكي كوابيسها وأحلامها مثلاً.

تناولت **الرّواية المستحيلة** كذلك نصّاً مسرحيا آخر **لشكسبير**، وتناصت معه، وهو نصّ **روميو وجولييت*** ملمّحة إلى نهايته المأساوية. كانت "زين" ترى في معلّمتها "جولييت" المثقّفة والجميلة زوجة مناسبة لأبيها، وكانت المعلّمة "جولييت" من جهتها لم تُخفِ إعجابها بوالد "زين" إلاّ أنّ والدها لم يكترث للأمر. فكانت تعاتبه في سرّها على رفضه الزواج منها «لإنّها مسيحيّة»[5]. تموت "جولييت" بسبب حادثة شاحنة [6]، فتدخل "زين" في دوّامة من الأسئلة عن سبب موتها. لكنّها تقرّ بالحقيقة الّتي لا مجال للشكّ فيها «كلّ ما أعرفه أنّ جولييت ماتت...أمّا روميو فسيتجاوز

1 - الرّواية المستحيلة، ص 148.
2 - الرواية المستحيلة، ص 148.

* يصور شكسبير مشهد انتحاب "الملك لير" على ابنته الصغرى الّتي ماتت بعدما دست لها أختها السمّ.
لير: اصرخوا وعوّلوا معي، أنتم رجال جبلّتكم من الصخر، لو كان لدي عيونكم وألسنتكم لشدخت بها قبّة السماء. إنّها مضت إلى الأبد...هي ميّتة كالتراب...أعيروني مرآة لأرى إذا كانت أنفاسها تضبّبها أو تعكّرها فأعرف حينئذ ما إذا كانت ما تزال حية...جاءكم البلاء جميعاً أيها القتلة الخائنون، ربما كنتُ أستطيع إنقاذها ولكنها الآن مضت إلى الأبد. كورديليا انتظري لحظة! صه! ماذا تقولين؟ لقد كان صوتها دائماً ناعماً خافتا ولطيفاً...واحبّيبتي المسكينة...لا لم تعد تنبض الحياة فيها لماذا يتمتع بالحياة الكلب والحصان والفأر، بينما أنتِ هكذا عديمة النفس لي تعودي إليّ ثانيّة أبداً أبداً أبداً أبداً! (الملك لير: ص، ص 181، 183).

3 - الرّواية المستحيلة، ص 150.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

** اعتمدنا في اطلاعنا على أحداث المسرحية على المصدر التالي: وليم شكسبير: روميو وجولييت: ترجمة د. محمد عناني. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1993.

5 - الرّواية المستحيلة، ص 372.
6 - المصدر نفسه، ص 373.

الحكاية ولو كره شكسبير» [1]. في إشارة منها إلى أنّ "روميو" الحقيقي الّذي هو أبوها، لم يمت كما ماتت معلّمتها "جولييت"، بل سيتجاوز الأمر لأنّه لم يفكّر يوماً في أنْ يحبّ معلّمتها أصلاً. فتستمرّ بذلك حكاية "روميو" رغم **شكسبير** الّذي أنهاها بموته وجولييت** بصورة مأساويّة.

لقد استعارت السّاردة نصوص **شكسبير** المسرحية، وكسّرت نيّاتها لتخلق منها نصاً مميّزاً بتحوّل درامي لافت، يجعل القارئ يصطدم بسيرورة الأحداث الّتي رسمها في مخيّلته. وبالتّالي تضفي المسرحية تعدّدية لغوية وتنوّعاً أسلوبياً ثرياً يزيد من الطابع الحواريّ للرواية.

وخلاصة لما سبق ذكره، يمكن القول إنّ الأجناس الأدبيّة النثرية كانت حاضرة في **الرّواية المستحيلة** بشكلّ غير مكثف تجلّت في نوعين فقط هما: الحكمة والنصّ المسرحي. ولعل طبيعة

---

1 - الرواية المستحيلة، ص 373.

** يروي القسّ لورنس (إحدى شخصيات المسرحية) المتّهم بقتل جولييت للأمير كيف توفيت جولييت:

لا أنوي أن أسهب يا مولاي...إذ لم يبق من العمر
زمان يسمح لي أن اروي ما يضجر
ذاك الراحل روميو...كان قريناً لحبّيبته جوليت
وكذلك كانت جولييت...تلك الداخلة هناك...زوجته المخلصة العصماء!
إنّي زوّجتهما...لكن زواجهما السري تلاه تِيبالْت (ابن خال روميو)
وكذلك كان رحيل اليافع قبل أوإنّه
سبباً في نفي الزوج بعيد العرس من البلدة
ولهذا كانت تبكي جولييت...كانت تذوي حزناً
لرحيل الزوج وليس لمقتل تيبالت
أما حين أردت إزالة أسباب الأحزان فقد
أعلنت خطوبتها للكونت وتزوجها عنوة! وهنا جاءتني
ورجتني في حيرتها الكبرى أن أجد سبيلاً
ينقذها من ذلك الزوج الثاني
أو تنتحر هناك في صومعتي
إذ ذاك دفعت إليها بشراب (قد مزج على علم عندي)
ليخدّرها خدراً كالموت وقد نجح وحقق
ما أبغي فكساها شكلّ الموت! وكتبتُ إلى روميو
في تلك الأثناء بأن يأتي للبلدة في ليلتنا الليلاء
كيما نتعاون في إخراج قرينته من هذا القبر الزائف
عند نهاية مفعول التخدير
.....
لكن حين أتيتُ قبيل اليقظة بدقائق
كان كريم المحتد باريس...والمخلص روميو
قد رحلا من هذه الدنيا قبل الموعد
ولدى صحوة جوليت توسلت إليها أن تصحبّني
وبأن تتحلى بالصبر إزاء إرادة ربّ الكون
لكن سماعي بعض الضوضاء حداني لمغادرة القبر
بينما رفضتْ هي في غمرة ذلك اليأس مغادرته
والظاهر أن المسكينة فيما يبدو انتحرت
هذا ما اعلمه حق العلم. (وليام شكسبير، روميو وجولييت، ص ص 226- 228).

الرّواية الّتي تصور الحياة الذاتية للبطلة "زين" في حارة من حارات دمشق العريقة، وفي بيت من بيوتها تستغني عن إدراج وتوظيف هذا النوع من النّصوص (الأدبيّة) الّتي تعتمد على شعريّة اللّغة، ورصانتها، وهذا ربما لا يتوافق مع طبيعة الشخصيّات الّتي أثثت الرّواية، والّتي في أغلبها شخصيات تنتمي إلى حارات شعبية بسيطة، ومستواها التعليمي محدود، إن لم نقل يكاد ينعدم لدى البعض منها.

ب -الشّعرية:

حضر النصّ الشّعري في **الرّواية المستحيلة** بصورة غير مكثّفة، وذلك في موضع واحد فقط ارتبط بالحفل التأبيني الّذي أقامته الجامعة السورية لروح "هند" زوجة "أمجد الخيّال" والدة "زين". حيث توالى الخطباء والشّعراء على منصّة التأبين؛ معدّدين خصال المرحومة ومزاياها المنسوبة إليها متناسين مزاياها الحقيقية.

يتجرع "أمجد" مرارة المفارقة والنفاق الاجتماعيّ الّذي ميّز حفل التأْبين، وهو يستحضر صوت "هند" الساخر والمقهقه «لماذا أسمع صوت هند قادماً من قاعي ساخراً في حفل تأبينها. أنا الّذي لم أنصت إليه حقّا يوم كان حيّاً يخاطبني؟» [1]. إنّ الأمر أشبه بمن يشاهد مسرحية هزلية في حفل تأبينيّ. ويعي "أمجد" ذلك حين يأتيه صوت "هند" الساخر من ذلك الخطيب الّذي يمعن في النفاق ليكسب آلاف الأصوات الانتخابية، لأنّ المرحومة منحدرة من أسرة ثريّة وعريقة من اللاّذقية. يحدث "أمجد" نفسه معاتباً إيّاها: «ها أنا للمرّة الأولى ألاحظ أنّه في التأبين كلّ واحد مشغول بنفسه وبمصالحه» [2]. وخطيب آخر يتذمّر منه "أمجد" قائلاً: «هذا المحتال لم يقرأ لها كلمةً واحدةً، ولكنّه يبالغ في مديحه لها كما لو كانت مي زيادة» [3].

تصور السّاردة جوّ حفل التأبين، وقد أضفت عليه مسحة كرنفاليّة ساخرة، حين جعلت صوت "هند" حاضراً وبقوّة محاصِراً زوجها "أمجد" الّذي أصبح يعي قيمتها بعدما ماتت «تقهقه هند من جديد ويطغى صوتها الساخر على الأصوات الأخرى هامساً داخل رأسي: وأنت ابن الشام. منذ

1 - الرّواية المستحيلة، ص 12.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مئات الأعوام منذ حضور جدّ أجدادك من الحجاز مع الفتح، والخطيب يطنب كما ترى في شرح ذلك فبوسع قبيلتك الكبيرة جدّاً أن تؤمّن له الكثير من الدّعم القويّ. كلّه كذب بكذب على اللّحى»[1].

تجلّى التعالق الشّعري مع النصّ الروائيّ من خلال قصائد الرثاء الّتي نظّمها جملة من الشّعراء في رثاء "هند" في حفل تأبينها. إلاّ أنّ تلك القصائد أخذتْ منحًى آخر حينما تحوّلت إلى خطاب تأنيبٍ وعتابٍ "لأمجد الخيّال"، حينما وصفه أحدهم بـ «المجرم القانونيّ» [2] قائلاً:

لم يكُ المجرمُ الّذي يقلب العُرف فيا ربَّ مجرمٍ قانونيّ [3].

يلمّح الشّاعر من خلال قوله هذا إلى اتهام "أمجد" بقتل زوجته "هند" باسم قانون الزواج والإنجاب، وكأنّه ارتكب جريمةً قانونيّة. يأتيه صوت شاعر آخر يصدح منددّاً بالعقلية الشرقيّة البالية الّتي لا تهتمّ بالمرأة وتزدريها وتدفع بها إلى الموت في سبيل إنجاب جنين يحمل اسم العائلة. فيأتي صوت الشّاعر رافضاً وساخراً، معارضاً لكلّ أشكال امتهان المرأة قائلاً [4] :

أمهات يُذبحن في مفرش الوضـــ ـع قرابين في سبيل جنين

وعلى الأرض ملحد ينكر الأم ويزري بـها...فيـا للبنـين

اقطعي نسلهم...فلا حملت أنثى بـذريّة الضـلال المهـين.

يندهش "أمجد" من صديقه الشّاعر "زكي" الّذي خرج عن منطق القطيع، حينما وجّه له لوماً مباشراً وحمّله المسؤولية كاملة، حين دفع بهند إلى إعادة الكرّة ثانيّة، وتحبل مرّة أخرى وجسدها واهن لا يحتمل، بعدما ما كادت تفقد حياتها في إنجابها "زين"، فجاء صوت صديقه الشّاعر مؤنّباً، وحادّ اللهجة، إذ يقول [5]:

فـيا "أمجد الخيّال" ما لك حيـلة فلا تبكي من بعد الحبيب وتجزع

عرفتك في الدنيا قنوعاً فكيف لم تسامح بـمولود وحـيد وتقنع

1 - الرواية المستحيلة، ص 12.
2 - الرواية المستحيلة، ص 14.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 18.

تعاظم قهره وإحساسه بالذنب حينما أمعن الشّاعر في تكرار البيت الثاني الّذي ارتجف له "أمجد" وأطرق طويلاً من فرط خجله وسط الحضور. وهو يلعن الشّعر والشّعراء في سرّه «اللعنة على الشّعراء! كيف يمكن لأحدهم أنْ يحبّهم وهو مصرّون على أنْ يفتحوا الجرح قطبة بعد أخرى؟ وهذان الشاعران اللّعينان يشيران بإصبعيهما إلى جرح لوعتي وجريمتي وندمي» [1].

من خلال ما تقدم يتضح أن تخلّل الشّعر في **الرّواية المستحيلة**، جاء لكسر بعض من القيم الاجتماعيّة المكرّسة منذ عصور، والّتي تضطهد الأنثى وتنظر إليها على إنّها آلة لإنجاب الأطفال، ولو على حساب صحتها وقدرتها. كما كسّر الشّعراء ههنا نمطية قصائد التأبين المعدّة سلفاً، لتعداد منقب الفقيد. وتحوّل بذلك منبر التأبين إلى منبرٍ للإطاحة بتلك القيم الاجتماعيّة البالية الّتي لا تخدم المرأة والرّجل على حدّ سواء.

ثانيا: أشكال التّعبير اليومي:

تخللت الأجناس غير الأدبيّة **الرّواية المستحيلة**، واحتفلت بها، وضيّفتها بصورة لافتة. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى كون أحداث الرّواية تدور في حارة شعبية من حارات دمشق العتيقة بكلّ ما تحمله من عادات وتقاليد وأعراف ومعتقدات وخرافات وشخصيات بسيطة في تعليمها وحياتها وتفكيرها. فقد عملت السّاردة على نقل تلك الأجواء الشّعبية والسرّية بنكهتها الأصلية حتى يحس قارئ الرّواية، وكأنّه يعيش في تلك الحارات، ويسمع أحاديث سكّانها، ويرى هندسة بيوتها وشوارعها، ويشتمّ بهارات أسواقها.

وقد تمثلت أشكال التّعبير الشّعبي اليوميّ الّتي تناصت معها **الرّواية المستحيلة** في الأمثال والحكم الشّعبية، الغناء الشّعبي، الأساطير والمعتقدات والخرافات الشّعبية. والمظاهر الطّقسية، وحضور شخصيات من التّراث العربي والعالمي، وأخيراً حضور الفيلم السينمائي في الرّواية كمظهر تناصيّ. سنعمل على توضيح مفهوم هذه الأشكال التّعبيرية الشّعبية، وطبيعة ارتباطها بالشخصيّات، وكيف أنّها شكّلت صوتاً يُضاف إلى جملة الأصوات الّتي حملتها الأجناس الأخرى المتخلّلة.

1 - الرواية المستحيلة ، ص 19.

تندرج الأشكال التّعبيرية الشّعبية تحت مسمًى أوسع هو التّراث Héritage والأصل في كلمة "تراث" في المعاجم العربية تعني «المال والإرث والميراث الّذي يتركه الرّجل...لأبنائه» [1]. ومنه قوله تعالى:﴿ وَتَأْكُلُونَ **التّراث أَكْلًا لَمًّا**﴾(الفجر:19). أمّا في المعاجم الحديثة، فقد ورد تعريف التّراث على النحو التّالي: هو «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسيّ من قوامه الاجتماعي والإنسانيّ والسياسيّ والتّاريخي والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة الّتي عملت على تكوين هذا التّراث وإغنائه» [2]. أمّا مفهوم التّراث من النّاحية الفنيّة والجماليّة فـ «يبرز فعل التّراث في آثار الأدباء والفنّانين فتصبح هذه الآثار محصّلاً لانصهار معطيات التّراث وموحيات الشخصيّة الفردية» [3]. فمن هذا المنظور يغدو التّراث بمعناه الإنساني الحضاري، كلّ ما وصلنا على مرّ العصور من الإنتاج الآثاري الأدبيّ والاقتصادي والفني والاجتماعي والعلمي والديني والأخلاقي.

ويعرّف **بول ريكور**التّراث من جهته، إذ يعتبره سلسلة من الانقطاعات والاتّصالات والهزائم والأزمات وكلّ ما احتفظت به الذّاكرة الجماعية. ويرى أنّه للوقوف على حقيقة التّراث يجدر بنا أخذ مسافة تأويلية لا تجعلنا ننصهر انصهارا كليا في هذا التّراث كما لا تضعنا موضعا بعيدا عنه، بل تموقعنا وسط القرب والبعد. إذ يصف **بول ريكور** التّراث بكونه نقلا حيًّا لإبداع يمكن تنشيطه بالعودة إلى أكثر اللّحظات ابتكارا [4]. لقد حفلت **الرّواية المستحيلة** بكمّ هائل من عناصر التّراث الشّعبي كما سبق وأن ذكرنا، تراوحت بين أشكال تراثية قولية وأخرى ممارساتية.

- كثافة حضور المثل الشّعبي والحكم العربية:

شكّلت الأمثال والحكم أثراً فاعلاً، من مناحٍ عديدة، في حياة الأفراد والمجتمعات. ومن هذا المنطلق فهي تصوغ حكمة الأمم والشعوب بكلّ صدق ونقاء دون تزييف أو تصنّع؛ وهي تهتك الحجاب عن مراحل مهمّة للتفكير الإنساني في تحليله للأحداث وإدراكه لمختلف التجارب. إنّ الأمثال تحمل في طياتها الكثير من العناصر الفنيّة الّتي تجعل المرء يُقبل عليها، لأسلوبها الصافي البعيد عن ضرورات الصياغة والتنميق اللفظيّ، وبلاغتها الشفّافة الأصيلة، ومجازها النافذ إلى العقل والقلب والخيال، كما لها وظيفتها الّتي لا تُنكر في التأثير والإقناع. وبذلك تغدو الأمثال «مرآة الشعوب الّتي

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادّة "ورث"، ج15، ص 266.
2 - جبور عبد النور، المعجم الأدبيّ ص 63.
3 - المرجع نفسه، ص 63.
4 - ينظر، جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، ص 132.

ترسم فيها تجاربها وصفوة جزء كبير من حضارتها، وأهميتها تتجلى في أنّ الزمن لا يكدّر صفو نقائها إلاّ نادرا، فتنتقل عبر العصور حاملة معها وشْم كلّ عصر معبرةً عنه بصدق، ناقلةً أثاره إلى سواه دون تزييف أو تصنّع» [1].

يعرف **سيكولوف** المَثَل بقوله: «جملة قصيرة محمّلة بصور شعبية تتشكلّ بسهولة تلقائية في لغة الحياة اليومية، وأسلوبها مجازي وتسود مقاطعها الموسيقى اللفظيّة» [2]. فميزة المثل هي في انبثاقه من عمق الحياة اليومية اللصيقة بالتجارب الشخصيّة والجماعية، واعتماده على الإيجاز والموسيقى اللّفظيّة الّتي تعمل على تداوله وترسيخه في الأذهان. كما ورد تعريف الأمثال في معجم المصطلحات العربية كالتالي: «الأمثال proverbes هي حكايات مليئة بالكنايات والرموز، يخفي وراءها مُنشِئُوها ما يريدون من نصح وعظة. وقد بدأ ظهورها في الهند، ثمّ انتقلت إلى فارس (إيران)، فالصين، فبلاد العرب، ثمّ بلاد الإغريق. وأشهر من ألّف فيها من أدباء العربية ابن المقفع...واشتهر بعده في كتابة الأمثال ابن الهبّارية (504ه)، وابن عرب شاه الدمشقي (854ه)» [3].

أمّا المصطلح الإنجليزي المقابل لكلمة " مَثَل"Paralile فيعني «قصة قصيرة بسيطة رمزية غالباً ما تدل على مغزى أخلاقي، ومن أشهر أمثلتها أمثال السيد المسيح الواردة في الأناجيل الأربعة. ويلاحظ أنّ المصطلح الإنجليزي لا ينطبق في أغلب الأحيان إلاّ على أمثال السيد المسيح» [4].

أمّا المَثَل Proverbe فهو «عبارة موجزة يتداولها الناس، تتضمّن فكرة حكيمة في مجال الحياة البشريّة وتقلّباتها. وتُصاغ عادة بأسلوب مجازي يستميل الخيال ويسهل حفظه. ومثال ذلك: المورد العذب كثير الزحام. وقول المتنبي: **من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميّت إيلام**» [5].

ويأتي المثل الشّعبي كشكلّ من أشكال المثل وأنواعه، ليعرّف بأنّه «شكلّ من أشكال الأدب الشّعبي، إنّه فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه؛ فكرة لأنّه يلخّص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنّه نظرة الجماعة إلى ما يمرّ بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات» [6]. ويمكن تلخيص كثير من الأفكار، وعناصر الرؤية المكثّفة من خلال توظيف الأمثال في الكتابات الإبداعية. مثلما

1 - محمد توفيق أبو علي، الأمثال العربية والعصر الجاهلي- دراسة تحليلية، دار النفائس، بيروت، 1988، ص 7.
2 - نبيل راغب، دليل الناقد الأدبيّ، ص 46.
3 - مجدي وهبة - كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص ص 61 - 62.
4 - المرجع نفسه، ص 332.
5 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
6 - عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 154.

يذهب إلى ذلك **عبد الرحمن منيف** قائلاً: «المثل يلخص موقفاً في منتهى العمق والذكاء» [1]. أما الباحث **فريدريك زايلر** فيعرّفه في كتابه "علم الأمثال الألمانيّة" بقوله: «القول الجاري على ألسنة الشعب الّذي يتميز بطابع تعليمي، وشكلّ أدبيّ مكتمل، يسمو على أشكال التّعبير المألوفة» [2]. ولا تكاد أمّة من الأمم تخلو من المثل الشّعبي، وميزته أنّه ينبع من كلّ طبقات الشّعب، وهدفه نقد الحياة. وكثيراً ما يشعرنا المثل بنقص في عالم الأخلاق وليس هذا سوى انعكاس لما يسود عالمنا التجريبي من عيوب أخلاقية.

لقد تحقق هذا النوع من التّناص مع الموروث الشّعبي من خلال توظيف مدوّنة كثيفة من الأمثال الشّعبية في **الرّواية المستحيلة***. حيث ارتبط المثل الشّعبي، بشكلّ لافت، بشخصيات نسوية بسيطة التفكير، محدودة التعليم، خلال زياراتهن المتبادلة، أو مسامراتهن الليلية، أو حواراتهن اليومية. وهذا يعكس عمق البيئة الدمشقيّة وغنى ثقافتها الشّعبية، الّتي حرصت السّاردة على نقلها للقارئ على شكلّ فسيفساء متنوّعة الأشكال والألوان والأذواق.

يطالعنا المثل الشّعبي في معرض السخرية والشماتة من الجار. حيث تتندّر كلّ من "أمّ موفّق" و"بوران" بالجار "أبو عيدو العسيري" الّذي كان يعامل عائلة "أمجد الخيّال" بتكبّر كما لو كانوا عبيدا عنده، بعد أنْ نُفِي والده إلى إسطنبول، وأنّه لم يكلّف نفسه يوماً للسؤال عن أحوالهم خاصّة وأنّهم صاروا «على الحديدة» [3] فتستنكر "بوران" ساخرة «كوم أحجار ولا هذا الجار»[4]، تعريضاً به، وتلويحاً بعدم الجدوى من كونه جاراً لهم، لأنّه لم يقف إلى جانبهم أيام العسر والشدّة. وفي سياق مماثل، تسأل "أمّ موفّق" ابنة أختها "بوران" لماذا فوّتت على نفسها فرصة السيران (أي النزهة الربيعية) مع بيت حماها، فردّت ساخرة أنّ سيرانّهم «مِثل سيران لِكْلاب غَبْرَة وقلة واجب»[5]. بمعنى أنّ سيرانهم تعمّه الفوضى والضجيج. فهو كنزهة الكلاب غبار، وقلة احترام. يستخلص إذن أنّ المثلين أضفيا جواً ساخراً ولطيفاً على حوار الشخصيتين، وذلك بتركيزهما على عنصّر السخرية والشماتة من تصرفات اجتماعية غير لائقة.

1 - المرجع نفسه، ص 154 - 155.
2 - نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، ص 175.
* تم توظيف ثلاثة وستين مثلاً شعبياً في مواقف مختلفة من الرّواية.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 53.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 54.

وردت كذلك جملة من الأمثال الشّعبية الّتي تصف وتنتقد الحياة الزوجية، وعلاقة الرّجل بالمرأة، وكيف كان كلّ طرف ينظر إلى الآخر خلال حقبة الخمسينات من القرن الماضي. تجيب بوران خالتها "أمّ موفّق" الّتي سألتها عن حال أختها "ماويّة" مع مطلّقها، بمثل شعبي ظريف ردّدته بتنهيدة: «الرّجال بلا، فيهم بلا وبلاهم بلا» [1]. تتجلّى القدرة التّعبيرية لهذا المثل، في اختصاره هموم وآلام وانشغالات الطبقة الشّعبية الكادحة، وتلخيصه معاناتها في جملة مكثفة تسود مقاطعها موسيقى لفظية. "فبوران" تشير إلى معاناة أختها الّتي كانت تعيش مع زوج لا يرحمها، وحين طلّقها أصبح يبتزّها ويهدّدها بحرمانها من ولديها، لأنّه لا يريدها أنْ تتزوج ثانيّة، وإذا فكّرت مجرّد التفكير في الزواج ثانية وفعلتها، سيحرمها منهما للأبد. وبالتالي عمل هذا المثل على تلخيص معاناة "ماوية" بصورة دقيقة وموجزة. فالرّجال بلاء، بهم يكون البلاء وبدونهم بلاء أيضاً.

يأتي صوت "الحاجة حياة" عتيقا ومقدِّساً للحياة الزوجية، ومقدِّراً للزوج، مهما كانت تصرفاته مشينة أو قاسية مع زوجته حين نصحت حفيدتها "خزامى" قائلة: «زوجك قبرك» [2]، في إشارة منها إلى ضرورة عدم مناكدة زوجها والشجار معه، لأنّ ذلك ليس في صالحها. لكن صوت "خزامى" جاء مناكداً وساخطاً وخافتاً في ذات الوقت، واكتفت بترديد مثلين عبّرا عن معاناتها وقهرها مع وزجها حين تنهّدت «ما الّذي سأتذكره منك يا سفرجل...كلّ عضّة بغصّة» [3]. في إشارة منها إلى عدم اكتراثها بهذه العلاقة الّتي لم تورّث لها سوى الغصّات. كما استنكرت، في ذات السّياق، العقلية الشرقية الّتي تُنصف الرّجل دائماً حتى ولو كان مخطئاً حين قالت: لماذا هو «فرفور وذنبه مغفور» [4]. إنّ الرّجل لا يعيبه شيء إلاّ جيبه كما يقال، وهذا ما أكّدته "الحاجة حياة" الّتي كانت تنصح ابنتها "ماوية" باستمرار، وتحثّها على المكوث في بيت زوجها، وأنْ تكون طويلة البال، فكانت تذكّرها بالمثل الشّعبي الّذي يحث على التحلّي بالصبر الطويل على بلاء الزوج، قائلة لها: «الرّجل في البيت رحمة ولو كان فحمة» [5]. لكن "ماوية" قرّرت أن ترمي كلّ ذلك الهراء وراء ظهرها، إذ بمجرّد «صفعة إضافية واحدة على خدّها تكفيها لتعود إلى البيت» [6]. وهي الّتي تدرك أن حياتها مع هذا الرّجل مستحيلة، لأنّها عاشرته مدّة عشر سنوات، ولا أحد

1 - الرواية المستحيلة، ص 56.
2 - المصدر نفسه، ص 67.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، ص 69.
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يستطيع إقناعها بغير الطلاق والفكاك منه. فقد أدركت حقيقته متأخرة؛ فهو كما وصفته «حِلِسْ مِلِسْ نِجِسْ» [1]. وهذا مَثَل يُضرب للتعريض بأصحاب المظهر الناعم والسلوك الأفعواني.

ويتجلى الموقف نفسه مع "جهينة"؛ خادمة آل الخيّال الّتي تزوجها "عيدو العسيري"، وطار بها حبًّا، لكنّه تزوج عليها ثانية من إحدى صديقاتها الّتي كانت تتردّد على بيتها لخياطة الفساتين فتردّد في حسرة، وهي تتزيّن استعداداً لحضور فرح زوجها: «يا مآمنة بالرّجال. يا مآمنة بالميّ بالغربال» [2] ساخرة من سذاجتها وغبائها وكيف أنّها لم تتفطّن إلى نظرات الإعجاب المتبادلة بين زبونتها "لمياء" وزوجها. فثقتها العمياء فيمن حولها، من الذين استغلّوا طيبتها واستغفلوها، قد دفعت ثمنها غاليا.

استعانت السّاردة بجملة من الأمثال الشّعبية للسخرية من صفات جسدية أو أخلاقية مرتبطة بشخصيات معيّنة، مضفية بذلك جوّاً من الدعابة وروح التنكيت. "فبوران" تصف ابنة أخيها "زين" بأنّها «نُصْ نصيص» [3]. بمعنى عقلة الإصبع، حجمها صغير وضجيجها كبير. وماوية تسخر من "فيحاء" ابنة أخيها الّتي تبدو واثقة من نفسها، رغم أنّها بشعة المظهر، فوصفتها بأنّها: «قطرميز مصر لا رقْبة ولا خصر» [4]. وهي تتعجّب من علامات الرضا على وجهها باستمرار رغم أنّ «الجمل لو شاف حدبته لوقع وانكسرت رقبته» [5]، في إشارة منها إلى أنّ "فيحاء" ربما لا تدرك أنّها بشعة إلى هذا الحدّ.

وصفت "الحاجة حياة" حفيدتها "زين" بنهر قليط، أحد فروع نهر بردى، عندما كانت تهمّ بالقيام لصلاة الفجر على مهل، خوفاً من إيقاظ "زين" ذات النوم القلق. فحدثت نفسها قائلة: «لا تِنكشوا نهر قليط!» [6]. لأنّه نهر ذو مياه عكرة ورائحة كريهة لذا يتحاشون تحريك مياهه. "فزين" تشبه نهر قليط؛ إذ أنّ حركة صغيرة كفيلة بإيقاظها من سباتها القلق المضطرب.

تذكّر "أمجد الخيّال" أيامه لما كان طالباً في فرنسا وعلاقته بالشقراء "إڤلين" الّتي أدمن حبّها وأسرته «بعفويتها وصدقها وقدرتها على تحويل فراشها الصغير إلى بركان، ما تكاد تتدفّق حممه

1 - الرواية المستحيلة، ص 69.
2 - المصدر نفسه، ص 253.
3 - المصدر نفسه ، ص 45.
4 - المصدر نفسه، ص 70.
5 - المصدر نفسه، ص 71.
6 - المصدر نفسه، ص 132.

حتى يعود جبلاً مغطى بالغابات العذراء الخضرة المسكونة بالأسرار» [1]. فصار لا يطيق بعداً عنها، وعن جسدها ليلة واحدة. فسخر من سلوكه النّهم للجنس قائلاً: «عديم ووقع في سلة تين» [2]. وهو مثل شعبي يضرب للسخرية من الإنسان المحروم الّذي يغمرونه بما يشتهيه. فهو يعترف بأنّه لم يزر قطّ "بيت هوى" في دمشق مع رفاقه، ليس خوفاً على عذريته بل على سمعته.

تسخر "زين" بطريقة لبقة من عقلية زميلتها "براءة" الّتي تحاول إقناعها بالالتزام الديني، وارتداء الحجاب، فقالت لها بعد أن ردّت إليها نسخة القرآن الّتي أهدتها إياها: «لا تبيعي الماء في حارة السقائين» [3]، لتخبرها بأنّ هذا الكتاب تعرفه عن ظهر قلب منذ طفولتها، لذلك لا جدوى من محاولة إقناعها بأنّ شيخها وزوجاته الثلاث يعرفن أصول الدين أكثر من جدّتها "حياة"...أما هي فإنْ استمرت على تلك الحال سينتهي بها الأمر زوجة رابعة للشيخ.

أصيبت "بوران" بخيبة أمل كبيرة حينما أُحيل زوج ابنتها "قمر" على التقاعد، وهو الضابط الكبير ذو السطوة، وأحست أنّها فقدت شيئاً من سُلطتها وقوّتها وكبريائها، حتى ابنتها الصغرى "مطيعة" لم تعد مطيعة لها كما كانت. ولسان حالها يقول: حتى الصهر الّذي "يشدّ الظهر" خسر منصّبه، و«جبناك يا معين لتعين لقيناك يا معين تتعان» [4]. يلخص هذا المثل حالة شخص أصيب بخيبة أمل، لأنّه كان يرجو المعونة من إنسان، فإذا به أحوج إلى المعونة منه. وهو مثل مبطّن بنكهة ساخرة.

من خلال النماذج الّتي سبقت يتّضح أنّ المثل الشّعبي لصيق باليومي والحياتي، يعبّر عن انشغالات الأفراد وآمالهم وآلامهم وخيباتهم. وهو وسيلة سهلة التناول لما لها من جزالة اللفظ وبساطته في آن، واختصاره لوضعٍ معيّن. فيأتي المثل موجزاً مختصراً سهل التناقل بين الأجيال سهل التداول بينهم. وفي هذا الصّدد يقول **البكري** في كتابه "فصل المقال": «والأمثال مبنيّة على الإيجاز والاختصار والحذف والاقتصار» [5].

1 - الرواية المستحيلة، ص 343.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، ص 343.
4 - المصدر نفسه، ص 358.
5 - أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق إحسان عباس - عبد المجيد عابدين، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، 1971، ص 51.

أما الحكمة العربية فقد وردت في ثلاثة مواضع فقط، ضمن سياق اجتماعي تربوي وتوجيهي. وتعرّف الحكمة أنّها: «كلمة جامعة تلخّص نظرية أو مجموعة ملاحظات وتجارب. والمفروض فيها أن يسلّم بها الجميع. ومثال ذلك قول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليـ ـه ما لجرح بميّت إيلام

والحكمة لدى عرب الجاهلية هي الخبرة المحدودة الّتي تصورها عبارة قصيرة كقولهم: "في بيته يُؤتى الحكم"، وهو العاقل المجرّب الّذي يحكم بين الناس في منافراتهم ومفاخراتهم وخصوماتهم. وليس معناها الفلسفة كما كانت تعني في العصور الإسلامية» [1]. فالحكمة إذن قول بليغ يمثّل عصارة جهد فكري، وتجربة محنّكة تلخّص موقفاً، هدفها في غالب الأحيان تربوي تهذيبي.

نعثر على عدد من الحِكَم العربية الأصيلة في **الرّواية المستحيلة**، تلخص تجارب، ومواقف تدعو قائلها إلى التأمل والتفكير. والنظر في عواقب الأمور. ويمثل صوت "الحاجة حياة" في الرّواية صوت الحكمة الدمشقيّة العتيقة؛ وهي تمثل، حسب الفيلسوف **يونغ**، نموذجا من اللاّوعي الجماعي الّذي يتكوّن من «الغرائز والنماذج الأصلية التي هي صور دينامية أو نوع من القوالب الجامدة الفطرية تتمظهر من خلال الرموز والأساطير من بين الأهم منها: **الجدّة** أو الحكيم الكهل الّذي يمتلك معرفة عميقة في الفلسفة والحياة» [2]. فالجدّة "حياة" تمتلك معرفة وخبرة بالحياة تجعلها تتصرف بحكمة في تسيير شؤون البيت الكبير بزقاق الياسمين. ولعل اختيار السّاردة لاسم العلم "حياة" لهذه الشخصيّة لم يكن من باب الصدفة.

ذكّرت الجدّة "حياة" ابنها "أمجد" حينما سافر إلى فرنسا من أجل إتمام دراسته، بالتمسّك بأصوله العربية الإسلامية، لأنّها خافت عليه من الاستيطان هناك، وحذّرته بقولها: «الحجر في محلّه قنطار» [3]. فجاء صوتها حكمة بليغة عن قيمة الفرد في محيطه، ونبّهته بلطفها المعهود إلى أنّه «من غادر داره قلّ مقداره» [4]. فقيمته كانسان يكتسبها من انتمائه إلى أصله ووطنه. وهجرته يجب أن تكون لغاية أسمى هي خدمة أبناء وطنه، وبذل المعروف لهم.

1 - مجدي وهبة – كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص 153.
2 - جان فرانسوا دوروتيه، معجم العلوم الإنسانيّة، ترجمة جورج كتورة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 1144.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 33.
4 - المصدر نفسه، ص 33.

وتتدخل بحكمتها الراسخة بين حفيدتها "خزامى" وزوجها "همّام" اللذين كانا على وشك الشجار في "السيران"، بسبب مشاكلّ عائلية. فتقول لهما بصوت نصف مداعب: «صلوا على النبي يا شباب...البحر لا تعكّره ساقية» [1]، ناصحة إيّاهما بضرورة تجاوز الخلافات البسيطة، وعدم تركها تؤثّر في علاقتهما الزوجية العميقة. وفي فضاء الحمّام النسائي الدمشقي، تتطاير عبارات وكلمات من أفواه النسوة، وهنّ يثرثرن بشراهة. ومن بين ما يصدر عنهن حكمة تقول: «كلب يعوي معك ولا كلب يعوي عليك» [2]. في إشارة منهنّ إلى ضرورة التقليل من عداوة الناس؛ فالشخص الّذي تكسبه في صفك خير من الّذي يكون ضدك.

عمل إذن كلّ من المَثَل الشّعبي والحكمة العربية، على تعزيز تعدّدية لغوية داخل الرّواية، وذلك بخلق أجواء شعبية بسيطة معبّرة عن بساطة العيش، وبساطة العلاقات الإنسانيّة وما يكتنفها من مواجهات وصراعات تقليدية جدّا. وهذا كان استجابة لطبيعة المجتمع الرّوائيّ الّذي ينتمي إلى حارة من حارات دمشق الشّعبية العريقة، وإبرازاً لاتساقٍ مع السلوك الشّعبي. كما تجلت القدرة التّعبيرية في مواطن توظيف المثل الشّعبي أو الحكمة على اختصارها لهموم الشخصيّات الرّوائية، وآلامها وانشغالاتها، وتلخيص معاناتها في جمل متناغمة بسيطة ومكثفة الدلالة. وما يلاحظ أنّ السّاردة لم تتصرّف كثيراً في بنيّة الأمثال والحكم، بإعرابها أو بإقحامها في بنيّة السرد. ذلك لأنّ المثل الشّعبي - على وجه الخصوص - يتكئ في بنائه على العفوية والتلقائية، باعتباره أداة موائمة لتعبير العامة عمّا يموج في ضمائرهم تجاه المواقف والقضايا وعن كلّ ما يخص شؤونهم اليومية والحياتية.

2 - الأجواء الطّقسية والخرافية في الرّواية المستحيلة.

حفلت **الرّواية المستحيلة** بكثير من الأجواء الّتي أظهرت الممارسات الطّقسية المتجذّرة في الذهنيّة العربية، وما يصاحبها من اعتقادات شعبية وتصورات خرافية وتفسيرات غيبية للأحداث الّتي تقع؛ وهي أجواء ارتبطت بالشخصيّات البسيطة في تفكيرها، والّتي تفتقر إلى أدنى مستوى تعليمي. فكان أن احتلت هذه المعتقدات عقولها، وغيّبت فكرة المنطق لديها. ولا بأس أن نبدأ أولاً في تقصي مفهوم الطقس، وما يحمله من دلالات حتى نتعرّف على أهم الممارسات الطّقسية الّتي ارتبطت بجملة من شخصيات الرّواية.

1 - الرواية المستحيلة، ص 67.
2 - المصدر نفسه، ص 284.

أ-مفهوم الطقس:

جاءت «كلمة طقس من اللاتينيّة **Ritus** لتشير إلى إجراءات عبادة دينيّة، وإلى كلّ عرف جرى تثبيته من خلال التقليد...والطقوس عبارة عن حركات مقوننة بدقّة، وهي تتناول مسائل على علاقة بالطهر والنجس، والنظام وعدم النظام (الفوضى)» [1]. ويتداخل مفهوم الطقس مع مفهوم الشعيرة الّتي هي «فعل رسمي وهو إذ يتّبع أنماطاً محدّدة ومكرّرة، فإنّما يعبّر عن القيم والمعاني والمعتقدات السائدة في جماعة معيّنة. ويوحي الاستعمال الأصلي للشعيرة بأنّها تستلزم وجود نوع من الارتباط بالعوالم المقدسة، أو ما فوق الطبيعة، أو السّحرية...والنشاط الشعائري يشتدّ في مواجهة التغيّرات الاجتماعيّة، أو في غيرها من مراحل عدم الاستقرار الاجتماعي» [2].

ويعرّف **إميل دوركايم** الطقس في كتابه 1912 les formes élémentaires de la vie religieuse بقوله: «الطقوس هي قواعد السلوك الّتي تقرّر كيفية تصرف الإنسان مع الأشياء المقدّسة» [3]. والطقس من منظور التحليل النفسي «عبارة عن وضع القوى الّتي تتحرك في اللاّوعي موضع العمل على الصعيد الاجتماعي. فيمكن القول إنّه العارض العُصابي، إنّه تسوية بين رغبات الأنا والعائق الّذي يمنع تحققها» [4]. إلاّ أن هذا التحديد غير كافٍ، لأنّه يحصر الطقس في التّعبير عن مكبوتات نفسية فقط. وينحصر في علم النفس المرضي لا غير، حيث يمكن الحديث عن تصرفات طقسية؛ مثل السلوكات الّتي ترتبط بالعصاب، كغسل اليدين مائة مرة في اليوم. أومثل «الممارسات الفردية كإشعال شمعة أو إلقاء تحية حيث يكون الشكل والمقصد شديد التنوّع» [5].

أمّا من المنظور الأنثروبولوجي فالطقس يعني «كلّ نسق تواصلي مع العالم الغيبي، العالم الشّبحي أو الأسطوري، نسق إشاراتي مستقلّ، يستعمل الحركات واللّغة أيضاً» [6]. فالطقس من هذا الجانب هو لغة التواصل مع العالم الوهمي؛ فهو «مجموعة من الإجراءات والحركات الّتي تأتي استجابة للتجربة الدينيّة الداخلية، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية. ولعل الموسيقى الإيقاعية والرقص الحرّ كانا أوّل أشكال هذا السلوك الطقسي التلقائي الّذي تحوّل تدريجيا إلى طقس

1 - جان فرانسوا دوروتيه، معجم العلوم الإنسانيّة، تر. جورج كتورة، ص، ص 548 ، 550.
2 - أندرو إدجار- بيتر سيد جويك،موسوعة النّظرية الثقافية، -المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة القاهرة -مصر، ط2، 2014. ص 369.
3 - جان فرانسوا دوروتيه، معجم العلوم الإنسانيّة، تر. جورج كتورة، ص 550.
4 - نور الدين طوالبي، إشكالية المقدس، منشورات عويدات، المؤسسة الوطنيّة للكتاب –الجزائر، دط، دت، ص 13.
5 - جان فرانسوا دوروتيه، معجم العلوم الإنسانيّة، تر. جورج كتورة، ص 548.
6 - فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، دط، دت، ص129

مقنّن تجري تأديته وفق قواعد مرسومة» [1]. إنّ المقصود بالطقس هو تلك الشعائر والحركات الّتي يؤديها الفرد مع أقرإنّه في مناسبات محددة، ذات طابع قدسي. ولهذه النظرة أهميتها لأنّها تفضي إلى القول بأنّ الطقس ليس عبثاً أو لهواً، وإنّما هو شيء مقدس، بل هو شكلّ من أشكال العبادة الدينيّة، أو مظهر يضفي على الحياة الاجتماعيّة طابعاً من التقيّد التنظيمي والتّعبير الاحتفالي، مثلاً "كالاحتفالات الدينيّة الجماعية (عِمادة - قدّاس)، أو احتفالات دنيوية (تنصيب ملك أو رئيس). وفي هذا المجال يَعتبر الباحث السوسيولوجي **روجر باستيد** R. Bastide أنّ الوظيفة الأولية للطقس هي «وظيفة الاسترجاع الجماعي المستذكِر لأصول الأسطورة أو الدين» [2].

حفلت **الرّواية المستحيلة** بمظاهر طقسية، واحتفالية التصقت بالذهنيّة العربية التقليدية وبالحياة اليومية والواقع المعيش. فهي ذهنيّة تهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية لغاية التطهّر. وتكريس تلك الصلة وتوريثها جيلا عن جيل.

سرى في المعتقد الشّعبي الدمشقي ما يسمى بإزالة العارض عن طريق "طقس الذبح"، حيث اصطحبت "بوران" ابنة أخيها "زين" لشراء خروف وذبحه، وتوزيع لحمه زكاة على الفقراء و«فداء لعطل طارئ ألمّ بالسيارة» [3] الّتي يمتلكها أخوها "أمجد". ويبدو أن شخصيّة "بوران" متشبثة بتلك المعتقدات والطقوس، فهي حريصة على إتمامها. لكن صوت أخيها "أمجد" بدا أكثر منطقية وانفتاحا، لأنّه يعتقد أنّ «الزكاة لا تؤذي أحداً ولكن لا بدّ للسيارة من مصلّح، وذبح الخروف وحده لا يكفي» [4]. ويعلّل وجهة نظره بشاحنة معمل السكر المعطّلة منذ أسابيع؛ فلو كان الذبح يصلحها لذبحوا لها جملاً [5]. من هذا المنظور يبدو الصّوتان متعارضين؛ أحدهما متشبث بالتقاليد المتوارثة وثانيهما منفتح على الحداثة والمنطق العلمي للأشياء.

وتحرص المرأة الشامية كذلك على نوع من الزيارات الطّقسية الخاصّة لأضرحة أولياء الله الصالحين، للتمسّح والتبرّك بها. ويظهر هذا حين اصطحبت "بوران" "زين" لزيارة قبر "سيدي خالد" [6]، للتبرّك به. لكن "زين" اغتنمت الفرصة ودعت ربّها ألا تصيبها مصيبة الزواج!

1 - فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 129.
2 - BASTIDE (Roger.), Sociologie des mutations religieuses, PUF, Paris 1967. p 69.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 171
4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
6 - المصدر نفسه، ص 189.

يظهر طقس علاجي آخر بحركات ولغةٍ تخاطب العالم الوهمي؛ عالم الجنّ والعفاريت، لتضفي على ذلك الطقس مسحة روحانيّة وهالة من القدسية. فقد اعتقدت "أمّ مكارم" الشيخة، أو السّاحرة كما كانت تدعوها "زين" ساخرة منها، أنّ على "زين" ثُقل؛ أي مصابة بمسّ. ويجب "تكبيسها" وذلك حين رأتها تثقب أذنها الثّانية وحدها، بعدما ثقبت لها هي أذنها الأولى. فأذهلها سلوك "زين"، فدخلت في طقس علاجي لتطهير"زين": تدمدم بكلمات غير مسموعة بعينين مغمضتين، وضعت يدها على رأس زين...تتثاءب بشدة وهي تقول كمن يتكلم في غيبوبة بصوت ممطوط: عليها "ثقل"...أشعلت بخوراً وأغلقت الستائر لأنّ "الأسياد" سيحضرون لطرد العفريت الشرير من "زين"...تتثاءب...تتكلم بعدة أصوا...[1]. هربت "زين" من ذلك الجوّ الخانق بالبخور المحترق، وسرحت بخيالها في شاطئ الطابيات في اللاذقية، وأحست أنّ جرحها قد شفي وأنّها كبرت[2].واستكمالاً للطقس العلاجي حتى يكون فعالاً، طلبت "أمّ مكارم" من "أمّ موفق"« إحضار دجاجة سوداء لذبحها كي تطوف بها حول البئر سبع مرات وتقرأ أدعية خاصّة بطرد عفاريت زين»[3]. تناول هذا الطقس العلاجي مسألة التطهّر من نجاسة المسّ الّذي تعتقد الشيخة/ السّاحرة أن "زين" متلبسة به. لكن المفارقة السّاخرة أنّ "زين" نفسها في غمرة العلاج تقول "لأمّ مكارم" بكلّ ثقة «إنّها في صلح مع العفاريت ولا داعي لطردهم» [4]. إنّه صراع اجتماعي بين العقل المتحجّر التقليدي والعقل المتفتّح العصري.

ومن الطقوس الّتي تخللت الرّواية "ضرب المندل"؛ وهو من الطقوس السّحرية للتنجيم. أما طريقته فهي طريقة علمية «لأنّها مبنيّة على تنويم الناظر مغناطيسياً ثمّ تستعمل العصب البصري في التأثير على المخ فيستحثّه فيبعث إلى العين بمناظر الغيب، وهو على أنواع أشهرها في أوروبا الطريقة الهندية، أو النظر في كرة البلور، أو في كاس ماء...أو في مداد مسكوب في الكف...ولا يزال في إيرلندا وإسكوتلندا وإسبانيا وإيطاليا وفرنسا وبولونيا وألمانيا سواحر يعشن من قراءة "البخت" بالورق وغيره من أدوات المعرفة مثل فحص فنجان القهوة أو "الهمس" أو "قياس الأثر"...» [5].

1 - الرّواية المستحيلة ، ص 124.
2 - المصدر نفسه ، ص 235
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص 234.
5 - محمد لطفي جمعة، مباحث في الفولكلور، عالم الكتب، القاهرة، 1999، ص 56.

ككلّ الأسر الشامية يعرف "أمجد" أنّ أسرته، أباً عن جدّ، تعتقد اعتقاداً جازماً بوجود كنز مدفون تحت البيت في مكان ما. حتى أنّ أخاه "عبد الفتاح" استشار عرّافة "تضرب المندل" لترشده إلى مكان الكنز [1]. وعلّقت "زين" أنّ عمّتها "بوران" تقول إنّه مدفون في حوض الماء في صحن الديار. وتعتبر فكرة وجود الكنز المدفون متوارثة ومسيطرة على الذهنيات، فتمنحها قوة روحية في مواجهة مشكلات الحياة المادية. فالأسر الشامية تعيش دائماً على أمل الإثراء يوماً ما، عوضاً عن أن تكدّ وتتعب لتحصيل تلك الثروة.

يمكن القول من خلال ما سبق: إنّ المظاهر الطّقسية قد أضفت لمسة شعبية على الرّواية. حيث حاولت السّاردة من خلالها، نقل الذهنيّة العربية المتشبّثة بالروحانيات والغيبيات، والهروب من الواقع الفجّ المثقل بالهموم والصعاب، إلى عالم المقدسات الّذي يمنح السلام الداخلي لها

ب ـ الخرافة.

عملت السّاردة أيضاً على استدعاء ظاهرة "الخرافة"، وما لها من تأثير على سلوكات وأفعال، ونيات بعض شخصيات الرّواية الّتي لم تحظ بنصّيب من التعليم، وظلت في بيئة تقليدية محدودة في علاقاتها الاجتماعيّة وآفاقها المعرفية.

ومصطلح "خرافة" **Mythe** «له عدد من المعاني المترابطة والمتقاربة في الحقيقة. فالخرافة في لبّها وجوهرها قصة أو سرد مجهولة المؤلف عادة، عن الكائنات فوق الطبيعية. وتكمن أهميتها في طريقة احتوائها، وتعبيرها عن المعتقدات والقيم الّتي تؤمن بها جماعة ثقافية معيّنة، وتجسّد الخرافة القيم الأخلاقية الّتي تُجلّها الجماعة» [2]. أما كلمة **myth** في الإنجليزية فهي «تشير إلى ما لا يمكن تصديقه أو إلى ما هو خيالي غير واقعي إلى أبعد الحدود. إلاّ أنّ هذا المفهوم لم يكن هو المعنى المقصود عند الإغريق الّذين صكّوا المصطلح. ففي بداية الأمر كانت الكلمة اليونانيّة mythos تعني "الشيء المنطوق" المعبّر عنه شفوياً؛ أي الحديث أو الرّواية. ولقد أخذ هذا المجال الفسيح يضيق بالتدريج إلى أن تحدّد معنى الكلمة بدلالتها على رواية متعلّقة بالآلهة أو أشباه الآلهة...فكلمة myth تعني في وقتنا هذا خرافة قصصية أو روائية...وتشير الخرافة الرّوائية إلى شيء مستحيل، وإن

1 ـ الرّواية المستحيلة، ص 235.
2ـ أندرو إدجار ـ بيتر سيد جويك، موسوعة النّظرية الثقافية، تر. هناء الجوهري، ص 69.

اعتقد البعض بصحة وجواز حدوثه» [1]. وربّما استعملت الكلمة لتشير إلى ما هو خرافي من المعتقدات فقط، دون أن يكون لها الشكل القصصي. وغالباً ما يستعمل مصطلح خرافة للإشارة إلى معتقدات الجماعات الأخرى الّتي لا يشاركها مستعمل الكلمة معتقداتها [2]. وفي إطار مفهوم الخرافة كمعتقد، وكقيمة تؤمن بها جماعة ثقافية معيّنة، تجسّد من خلالها قيمها الأخلاقية الّتي تجلّها وتقدّسها، تبرز في **الرّواية المستحيلة** "خرافة البوم" بشكلّ مكثف جداً، حتى تغدو البومة مسرحاً لصراع الشخصيّات بين متفائل بها ومتشائم منها*.

لقد ترسخت فكرة التشاؤم بالبوم، أو ما يعرف بـ"خرافة البوم" بشكلّ متجذّر في الذهنيّة العربية التقليدية، الّتي كثيراً ما تعزو أحداثا ومواقف معيّنة إلى تفسيرات غيبيّة وغبيّة. يقول **الجاحظ** في هذا المنحى: «وإذا استوحش الإنسان تمثّل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرّق ذهنه وانتقصت أخلاطه. فرأى ما لا يُرى، وسمع ما لا يُسمع، وتوهّم على الشيء اليسير الحقير إنّه عظيم جليل...فصار أحدهم حين يتوسط الفيافي في الليالي الحنادس. فعند أول وحشة وفزعة، وعند صياح بوم ...قد رأى كلّ باطل وتوهّم كلّ زور، وربما كان في أصل الخلق والطبيعة كذاباً نفاجاً مفتخرا وصاحب تشنيع وتهويل» [3]. فقد ربطت "بوران" حدث المخاض الّذي أودى بحياة زوجة أخيها "هند" بـ«البومة الّتي كانت تنعق قبل المخاض» [4]، وكذلك شقيقها "عبد الفتاح" الّذي اتهم البومة الناعقة بأنّها المسؤولة عن موتها[5]. لكن صوت "أمجد" رفض تحميل البومة مسؤولية موت زوجته "هند"، واتهم نفسه بالتقصير، لأنّه كان يعرف أنّ شقيقه "عبد الفتاح" المتزمت لن يدع طبيباً ذكراً يكشف عن "هند" وسيؤيده الشيخ طه في ذلك [6]. وهذا ما جعله يعيش تحت وطأة وسواس قهري، فشعوره بتواطئه في موتها، بشكلٍ ما، لم يفارقه البتّة. أمّا "فلك" زوجة "عبد

1 - ايكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري، حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ط2، ص 42.

2 - الرواية المستحيلة، ص 42.

* تجيب غادة السّمان عن سؤال وُجّه لها بخصوص دار نشرها: لماذا تحمل شعار البومة رغم أن البومة كانت دوماً للشؤم والنواح قائلة: «البوم شعار منشوراتي، لم ينحسها وليس سبب نجاحها. البوم طائر أجمع الناس على التشاؤم منه هرباً من مواجهة الأسباب الحقيقية لبؤسهم. فإذا مات ابن الفلاح مثلاً زعموا أن البوم الّذي نعق بأرضه هو المسؤول. ونسوا حكاية الدواء والعلاج، والوعي الصحي وسوء التغذية. ومن مصلحة (الإقطاعي) طبعاً تنمية تفسيرات غبيّة كهذه للمآسي البشريّة. أنا ضدّ التشاؤم من البوم، أتشاءم عادة من بعض الناس لا البوم! وضدّ التفاؤل به. إنني ببساطة أتفاءل بالعمل، وبعدم التهرب من جوهر الأزمة. وأحدق بالبوم كما الأشياء كلها بعين جديدة خالية من الآراء المتوارثة، والتحامل المسبق. فأراه طائراً جميلاً من مخلوقات الطبيعة العظيمة المدهشة التلوّن» (غادة السّمان، البحر يحاكم سمكة– الأعمال غير الكاملة 13- منشورات غادة السّمان، بيروت – لبنان، ط2، 1992، ص ص 98 - 99).

3 - الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، ص ج6، ص 250.

4 - الرّواية المستحيلة، ص 23.

5 - المصدر نفسه، ص 24.

6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفتاح" فتبدو متيقنة من وجوب قتل بومة النحس تلك، فتتحدّث بمرارة: «كلّ مصائبنا من هذه البومة. ناحت ليلة ولدت "هند" أوّل مرة فأنجبت بنتاً، وناحت يوم ولادتها الثّانية فقتلتها والصبيين. من المؤكّد أنّها ناحت ليلة ولدت ماوية هاني فنحسته وجاء "عطيلة" وركبه الجانّ. إنّها وراء كلّ مصائب البيت. لا بد من قتلها كي نرتاح، ولكن أين تختبئ؟» [1]. يبدو صوت "فلك" غير منطقي، ومشبّع بتفسيرات غيبية وغير مقنعة البتّة. فكيف لبومة أن تجلب كلّ هذا الخراب؟! وهذا هو مفهوم الطيرة الّذي تحدث عنه **القاضي الماوردي** في كتابه "أدب الدنيا والدين" إذ يقول: «اعلم أنّه ليس شيء أضرّ بالرأي ولا أفسد للتدبير من اعتقاد الطيرة. ومن ظنّ أنّ خوار بقرة أو نعيب غراب يرد قضاء أو يدفع مقدوراً فقد جهل. واعلم أنّه قلّما يخلو من الطيرة أحد لا سيما من عارضته المقادير في إرادته وصدّه القضاء على طلبته...» [2].

أما "زين" بطفولتها وبراءتها، حين عثرت على بومة صغيرة مكسورة الجناح، طلبت من أمها "هند" أن تداوي كسرها، فرحّبت بالفكرة لأنّها امرأة متصالحة مع كلّ كائنات الطبيعة وتحبّها[3]. لكن المفاجأة تحدث عندما تأخذ "زين" بومتها إلى أفراد العائلة الّذين ينعمون بظلال وارفة تحت شجرة الدلب الكبيرة خلال "السيران"*. فزجرها عمّها "عبد الفتاح"، الّذي صُعق، بقوله: «فأل الله ولا فألك يا بنت يا مسخوطة» [4]. وجاء صوت جدّتها "حياة" الأزلي رزيناً وهادئاً وقالت لها: «اتركيها في الشجرة وقولي لها طيري يا مباركة» [5]. أمّا عمّتها "بوران" فتصرخ بملء حنجرتها «ما المصيبة الّتي ستحلّ بنا الآن...ارمي بها في النهر وإلاّ مسخك الله بومة» [6]. وعاد "عبد الفتاح" يطلق نداءه للأولاد: «تعالوا يا أولاد واقتلوا البومة قبل أن تنحسنا جميعاً» [7].

تجلّت من خلال هذا الموقف عدة أصوات وعقائد بشأن طائر البوم بين متفائل به ومتشائم منه. وشكلت أغلبية الأصوات تحالفا ضدّ هذا الطائر. ورغم أن بيئة الشخصيّات بيئة دمشقيّة محافظة

1 - الرواية المستحيلة، ص 41.
2 - محسن جاسم الموسوي - كمال نجيب عبد الملك، التّراث الثقافي العربي - مختارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 305.
3 - الرّواية المستحيلة، ص 74.
* كلمة "السيران" باللهجة السورية تعني نزهة في الطبيعة.
4 - الرّواية المستحيلة، ص 74.
5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
6 - المصدر نفسه، ص 75.
7 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومتمسكة بتقاليدها ومعتقداتها الدينيّة، إلاّ إنّها لا تزال ترزح تحت وطأة التطيّر المنافية لقواعد الدين. فرسول الإسلام يقول في حديثه: «لا عدوى ولا طيرة» [1].

يصرّ "عبد الفتاح" على أنّ البومة نحّست السيران حين وقعت "زين" في النهر، وكادت تغرق، إذ يجب قتلها، وتخريب وكرها في شجرة الدلب [2]. وتسمع "زين" سيدة عجوزاً في بيت جدّها لأمّها باللاذقية تقول إنّ سيدة عائدة من دمشق أخبرتها أنّ بوماً يقطن منزل آل الخيّال، وأنّه نحس "هند" لكثرة ما ناح ليلة وضعها [3].

لقد أثثت خرافة التطيّر بالبوم مواطن عديدة في الرّواية، إلى درجة أنّها أعطتها مسحة كرنفالية متعدّدة الألوان والأهواء والمعتقدات بشأن هذا الحيوان ذي الصوت اللطيف، والّذي يسبّح الله كثيراً مثل باقي الطيور كلّها على حدّ قول "هند" [4]. يتجلى من خلال تلك النماذج أنّ الخرافة لصيقة بالواقع المعيش، تغذّيها قلّة التعليم، واستفحال الجهل. فأغلب الشخصيّات الّتي تشاءمت من البوم شخصيات أمّية محدودة التفكير؛ "كبوران"، و"عبد الفتاح"، و"فلك". أما الشخصيّات الّتي تعاطفت مع البوم فهي مثقفة ومتعلمة ومتفتحة وحكيمة؛ "كأمجد"، و"هند"، و"زين" و"الحاجة حياة".

إنّ حضور الخرافة في **الرّواية المستحيلة** زاد من تعقيد اللوحة الفسيفسائية الّتي رسمتها المؤلفة، حين أضفت عليها تعدّدية لغوية ورؤية صوتية متفرّدة. ومن أشكال التّعبير الشّعبي اليومي الّتي حضرت في الرّواية، نعثر على الأغنية الشّعبية كأخر مظهر من مظاهر التفاعل الأجناسي فيها.

3- حضور الغناء الشّعبي في الرّواية المستحيلة.

من بين الظواهر الّتي يعتني بها فلكلور الثقافات الشّعبية، الأغنية الشّعبية. وتعرفها المعاجم المتخصصة بأنّها «الشّعر الشّعبي والموسيقى المصاحبة له اللذان تردّدهما الجماعات الّتي ينتشر أدبها بالرّواية الشفوية. وأنّ هذه الجماعات (وهي من أهل الأرياف في الأصل) أقدر من غيرها على الاحتفاظ بقدر من الثقافة القديمة الصادرة من الوحدة القومية» [5]. إذن فالأغنية الشّعبية قصيدة غنائية ملحّنة مجهولة النشأة، بمعنى أنّها نشأت بين العامّة من الناس في أزمنة ماضية.

1 - ابن قتيبة عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، شرح وضبط، يوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2009، المجلد الأول، ص 236.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 89.
3 - المصدر نفسه، ص 96.
4 - المصدر نفسه ، ص 43.
5 - عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور: ص ص 72 - 73.

وبقيت تحافظ الأغنية الشّعبية على العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصّة بالجماعات الشّعبية وموروثها الثقافي الخاص. وقد ربط **ابن خلدون** بين تطوّر العمران، وبين رقيّ الفنون الموسيقية، فجعل من العمارة معادلاً "دالاً" على الموسيقى والعكس صحيح، بل وأشار إلى أنّ ما يعتري المجتمع من وهن وتخلّف يتجلّى أول ما يتجلى في فنّ الموسيقى والغناء [1].

حفلت "الرّواية المستحيلة" بنماذج معتبرة من الغناء الشّعبي الّذي ارتبط بمواقف معيّنة، وعبّر عن أحاسيس ومشاعر مختلفة للشخصيات الّتي توسلت بالأغنية الشّعبية، للتعبير عن خلجاتها وآمالها وآلامها. وبالتالي زادت الأغنية الشّعبية من تعميق الفسيفساء الشّعبية، والأجواء الاحتفالية الّتي أثثت الرّواية.

تذكّر "أمجد" أغنيّة بإيقاع الدبكة مطلعها: «على أوف مشعل أوف مشعلاني، مع السلامة يا بعد خلاّني، مع السلامة والدرب سلطاني» [2]، بكثير من الحزن، والحنين الّذي يفيض من قلبه على الأيام الخوالي الّتي كان يقضيها في "السيران" رفقة زوجته "هند" المتوفاة. أغنيته تذكّره بالنسمات الراكضة، ورائحة المشاوي، وأصحاب البساتين الّذين يرحّبون بكلّ أسرة محترمة تريد قضاء السيران في البستان. وهاهو يتحسّر بمرارة، في أوّل سيران له بعد وفاة حبيبته "هند" «ها أنا هنا إكراما لأمّ زين، ولحضورها في غيابها كانت تكرر أنني لا أفعل شيئاً إكراماً لها وها قد صرتُ اليوم مسكوناً بها حتى الثمّالة، ولكن بعد فوات الأوان» [3]. لقد فجّرت الأغنية في داخله كلّ مشاعر الحب والعتاب واللّوم على تفريطه في امرأة مثل "هند".

أمّا "همام" فقد استاء كثيراً لغناء كلّ من "حميدة" و"فضيلة"، وهما تزعقان بصوت مرتفع «يا ولاد محارب يويو شدّو القوالب يويو قوالب صيني يويو شغل الفلين يويو...علي ما مات يويو خلّف بنات يويو...بناته سود مثل القرود» [4]. وهمس متضايقاً «يقصف عمر البنات...صحيح مثل القرود» [5]. فجّرت الأغنية ذعره في مقطعها «...خلّف بنات...» عندما تأمل بطن زوجته

1 - محمد شبانة، الأغنية الشّعبية كنصّ ثقافي، مجلة الثقافة الشّعبية، فصلية علمية متخصصة، السنة الأولى، العدد الثالث، نوفمبر- ديسمبر، 2008 ، ص 112.
2 - الرّواية المستحيلة، ص 49.
3 - المصدر نفسه ، ص 49.
4 - المصدر نفسه، ص 67 - 68.
5 - المصدر نفسه، ص 68

"خزامى" المتكوّر، وحدّث نفسه «تراه يخفي بنتاً؟ يا للهول!» [1]. وهنا تبرز عقلية الرّجل الشرقي الّذي يفضّل الذكر على الأنثى.

ويأتي صوت "بوران" يصدح بأغنيّة حزينة «سكابا يا دموع العين سكابا/ تعي وحدك ولا تجيبي حدابا» [2] عندما لمحت "خزامى" غارقة في بحر تفكيرها، تلك الفتاة الّتي تأسفت على إخراجها من المدرسة قبل شهادة "البروفيه" من أجل الزواج الّذي كانت تتوهّمه جنّة. حرّكت الأغنية مشاعر الحزن والأسف في قلب "خزامى" الّتي «تدخل إلى صمتها وتختبئ داخله وتغلق الباب خلفها»[3] متجاهلة كلّ مباهج "السيران"، وأغاني الأطفال، وضحكاتهم، وشجاراتهم الظريفة.

أمّا جهينة الّتي التقت "عيدو" خفية عن بيت آل الخيّال في السيران. فقد التهبت عشقاً وهياما من قبلاته المنهومة المنهوبة، كيف لا وقد أكّد لها أنّه سيتزوج بها أو ينتحر إذا رفض أهله. فأمّه ابنة باشا، أمّا هي فمجرد خادمة في بيت آل الخيّال. وفي غمرة ذلك العشق المحموم تتذكّر "ليلى مراد" وهي تغنّي «يا دي النعيم» [4]، في فيلم "ليلى بنت الفقراء"*، مع الممثل "أنور وجدي"، تعبيراً عن سعادتها بين أحضان حبيبها. لقد عملت الأغنية على الربط بين الموقفين والتّعبير عن حالة الحبّ والعشق الّتي غرق فيها كلّ من "عيدو وجهينة" من جهة، و"ليلى مراد وأنور وجدي" من جهة ثانيّة. ويمكن الإشارة هنا إلى ما يمكن تسميته بالتّناص السينمائي، من خلال استحضار أحداث أو شخصيات فيلم ما في جسم الرّواية.

تذكّرت "زين" من جهتها ذعرها من المشنوق المعلّق في ساحة المرجة، يوم اصطحبتها عمّتها "بوران" وبقية الأطفال ليروه، وأفهمتهم أنّ هذه عاقبة عدم الطاعة [5]. وذلك حينما ردّدت مقطع أغنية شعبية كانت تغنّيها مع المرحومة أمّها «طيمشة منيمشة بعتتني ستّي عيشة لأشتري بصل. وقع الكوز وانكسر. حلفت معلّمتي لتعلقني بالشجر» [6]. حيث وقع مقطع "لتعلّقني بالشجر" على

1 - الرّواية المستحيلة، ص 68.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 - المصدر نفسه، ص 76
* ليلى بنت الفقراء، فيلم سينمائي غنائي رومانسي مصري، أنتج عام 1948، بطولة ليلى مراد وأنور وجدي وبشارة واكيم. إخراج وإنتاج أنور وجدي، حيث قدّم الممثلان سلسلة من الأعمال معاً، انتهت بفيلم: بنت الأكابر سنة 1953. وقد أدت ليلى مراد في فيلم "ليلى بنت الفقراء" أغنيّة "يا دي النعيم اللي أنت فيه يا قلبي". من كلمت أحمد رامي، وتلحين محمد عبد الوهاب، على مقام عجم (موقع يويتوب: مادّة ليلى مراد: يا دي النعيم).
5 - الرّواية المستحيلة، ص 93
6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قلبها كالصاعقة، فأصابها ذعر شديد من أي حماقة سترتكبها، أو عصيان لأمر ما فيكون عقابها الشنق!!

كثيراً ما يضيق صدر "أمجد" وقت الغروب ليجد نفسه وحيداً يائساً، فتسعى ابنته "زين" إلى إلهائه والتنفيس عنه، إذ تطلب منه أن يغنّي لها. فيجدها فرصة ليبث آهاته ولوعته وحنينه إلى أيام "هند"، فيتّخذ من الغناء الشّعبي ملجأ له من اليأس الّذي يسيطر عليه، ولا يكاد يبرحه فينتقل من لون غنائي إلى آخر. فيبدأ سيمفونيته المعتادة بأغنيّة تركية كلها آهات «أمان خانم أمان» [1]. لينتقل إلى أغنيّة فرنسية للمغني "تينو روستي" «روفيان مون آمور reviens mon amour» [2]. فأغنيّة لعبده الحامولي، وأخرى مستوحاة من الكانكان الفرنسي، ويتبعها بأغنيّة "أنا هويت"، وأخيراً ينشد: "موطني...موطني" كمن تعب من بقية الأغاني [3]. أبرزت السّاردة الحالة النفسية البائسة لـ"أمجد" من خلال ما يردّده من أغانٍ كلّها لوعة وأسى واشتياق للمحبوب الّذي غادره للأبد. لقد اتُخِذ من الأغنية هنا مجالاً للبوح السرّي بمكنونات القلب المكلوم الّتي أرهقت "أمجد" وحرمته لذة النوم.

وكثيراً ما تأتي الأغنية الشّعبية كردّ على شخص ما، بسبب موقف معيّن، فيكون معنى الأغنية ملخّصاً لكلّ حديث. وهذا ما جرى مع "أمّ أنيس" وزوجها، فهي كثيرة التّدخل في شؤون الآخرين، ويكاد الفضول يقتلها لمعرفة كلّ شاردة وواردة في زقاق الياسمين. وبسبب موقف معيّن اكتفى "أبو أنيس" بأغنيّة شامية قديمة لتكون ردّاً على زوجته، وتعبيراً منه عن استيائه وامتعاضه من فضولها اللاّمحدود. فراح يغني بوجه نصّف عابس: «حارق دمي مفوّر دمي، كثير الغلبة، ثقيل الدّم. آه يا خيّي، وآه يا بيّي راح انحم وراح أنسم» [4]. واكتفت "أمّ انيس" بتجاهله، وهي ترتدي ثيابها استعداداً لجولة على الجارات في زقاق الياسمين.

تعود الأغنية الشّعبية لتؤثث مشهد البؤس العاطفي الّذي يعيشه "أمجد" في غياب زوجته المرحومة، وكبر ابنته "زين" الّتي صارت مراهقة في الرابعة عشرة سنة. فها هو ينصت إلى "أمّ كلثوم" تطلق آهاتها، وتتغنّى بعذاباتها المكبوتة مثله: «يا ظلمني يا هجرني وقلبي من رضاك محروم» [5]. كان صوت "أم كلثوم" ينبعث من بيوت الجيران كذلك، يعتقد "أمجد" أنّ خلف كلّ

1 - المصدر نفسه، ص 205.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 - المصدر نفسه، ص 205.
4 - المصدر نفسه، ص 321.
5 - المصدر نفسه، ص 338.

نافذة رجلٌ يتأوّه ويحلم يحرقه كبته، وامرأةٌ كذلك «كأنّنا نمارس طقساً جنسياً جماعياً ماسوكيا سرياً مكرّساً للاعتراف بالألم المتحجّر الرابض في صدورنا...وكلّ منّا يستمد القوة من صاحبه كما في التظاهرات...ويا لها من تظاهرة! مأدبة ماسوكية، نمارسها منذ عصور ونحن نصرخ "آه" ونتلذّذ بصيحة الألم هذه...صيحات كهذه مكانها السرير...» [1]. لقد فتقت أغنيّة أمّ كلثوم جراح "أمجد" وعذاباته الّتي يسخر منها، ويعتبرها مهزلة يعيشها الرّجل الشرقي المكبوت. فالهزل هامشي، لخرقه مهابة العقل، ويرتبط موضوعياً بمجتمع القاع [2]، خصوصاً وأنّها أغنيّة تتميّز بالتكرار والطابع الموسيقي الرصين الّذي ساعد "أمجد" على التّعبير عن انفعالاته والتنفيس عنها وعن القيم الاجتماعيّة السائدة، وما يعتري هذه القيم من ثبات وتغيّر.

نختم كلامنا في هذا المبحث، بنوع غنائي شعبي توسلت به السّاردة لتنوّع من ألوان المأثورات الشّعبية الّتي شكّلت فسيفساء شديدة التلوّن، والتشكلّ داخل جسم الرّواية. تمثل هذا النوع في أغنيّة الهدهدة وهي «تلك الأغاني الّتي تقال للأطفال لتعليمهم المشي وهدهدتهم وبعث السرور إلى نفوسهم وترقيصهم» [3].

كانت "زين" تسمع متأملة عمّتها "ماوية" وهي تهدهد طفلها كي ينام بعد نوبة بكاء طويلة، وهي تهزّه على وقع أغنيّة «نام يا ابني نام/ لأذبحلك طير الحمام/ يا طير الحمام لا تصدّق/ عم بكذب على هاني حتى ينام» [4]. حرّكت الأغنية مشاعر الحنين لدى "زين" الطفلة اليتيمة الّتي التصقت بجدتها وسألتها: «هل ستغنين لي قبل النوم؟» [5]. لكنّها قوبلت بالزجر من عمّتها "بوران" بحجّة أنّها صبية كبيرة! عملت السّاردة على إبراز "جوع الحنان" الّذي تعيشه "زين" في البيت الكبير بعد أن توفّيت أمّها. فأصبح الكلّ يعملها على أنّها صبية ناضجة ولا أحد يهتم بمشاعرها، أو يأخذ حماقاتها على أنّها حماقات طفلة صغيرة، بل كانت تُزجر وتُعاقب على كلّ تصرف طفولي يصدر منها بعفوية، حتى رغبتها في الهدهدة قبل النوم لا يجب أن تعبّر عنها. لكنّ جدتها الحاجة "حياة" هي الّتي كانت تفهم قلبها الصغير فقط، فغنّت لها في الليل «أنا الطير الأخضر... بمشي

1 - الرّواية المستحيلة، ص 338.
2 - شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص ص 72 - 73.
3 - محمد شبانة، الأغنية الشّعبية كنص ثقافي، ص 120.
4 - الرّواية المستحيلة، ص 116.
5 - المصدر نفسه، ص 117.

وبتمختر...أمّي دبحتني...وأبي أكل لحمي وأختي الحنونة...تلم عظامي وتبكي» [1]. لكن المفارقة السّاخرة أنّ "زين" لم تستسلم لسلطان النوم، بل بدت لها هدهدة جدّتها غريبة «... لماذا فعلت أمه (الطائر) ذلك ولماذا التهم أبوه لحمه، وبدت الأشياء لها مخيفة ومعقدة...» تخيّلت نفسها الطائر الأخضر ويدٌ تذبحها أمام باب المطبخ كدجاجة، والدّم يتطاير من عنقها «وانفجرت تبكي بصوت عالٍ» [2].

يستخلص مما سبق عرضه في نطاق هذا الفصل أنّ لغات الاجناس الّتي تخللت الروايتين عملت على انتاج ذلك التنوّع الكلامي والأسلوبي داخل الروايتين، كما عملت على توسيع دائرة التعدّدية الصّوتية فيهما الأمر الّذي أبرز أسس حواريّة كلّ من **ليلة المليار والرّواية المستحيلة**.

1 - الرّواية المستحيلة، ص 123.
2 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خاتمة

يستخلص من خلال ما تمّ عرضه في فصول هذا البحث وعناصره، وفي سياق المقاربة الحواريّة للخطاب الرّوائي لدى **غادة السمان**، جملة من الملاحظات والاستنتاجات نعرضها كالاتيّ:

إن الرّواية العربيّة، منذ قرن من الزّمن، قد اضطلعت بدور كبير في تهجين اللّغة تهجيناً مخصّباً، وطّد علاقتها بالنثرية الطّامحة إلى ملاحظة وملاحقة التّحولات المتسارعة على إيقاع التّحديث، وتحوّلات المشهد العمراني والتّصنيفات الطّبقية والاصطففات الإيديولوجيّة. وفي هذا الاتجاه، يغدو فهم الرّواية ولغتها وفكرها عنصراً جوهرياً في محاولة تقييمها، لانّ اللّغة تحيل على العالم الخارجي، وتؤشر على دلالة محتملة بينه وبين العالم الرّوائي الّذي ينسجه الكاتب، ضمن تصوّرات وتركيبات فنيّة معيّنة.

إنّ لغة رواية **ليلة المليار**، لغة مرنة بعيدة عن الطابع النمطي المزخرف، وذلك بفضل اتّكائها على المفردات الاجنبية التي ارتبطت بالبيئة الزمانية والمكانية لأحداثها

اضطلع التّهجين في الرّوايتين عبر مختلف صوره الاجتماعيّة المختلفة بالرّفض، والاستنكار والفضح تحت دثار السّخرية اللاّذعة، من خلال وعيْن أو موقفين صادرين عن شخصيّة واحدة.

عملت **غادة السّمان** على فضح الأشكال السّلبية من المفكرين المرتزقة، الّذين يخلعون أقنعتهم في الكواليس، ويتخلّصون من كابوسهم الوظيفيّ، لينطلقوا إلى سيّاراتهم الفخمة، وحاناتهم وعشيقاتهم، فتلك هي حياتهم الحقيقيّة. أما كتاباتهم وأشعارهم فهي مجرّد كلمات، خطب، أشعار مغنّاة، عشق خطابي وتفريغ لغويّ... وأحمالٌ من البلاغة والبيان مشحونة خصّيصاً لعرب الغربة.

شكلت **ليلة المليار** فضاءً روائيًّا لصراع الإيديولوجيات، ومسرحًا احتدمت فيه التّناقضات العقائديّة، حيث الإيديولوجية، والإيديولوجية المناقضة، ولا غرابة في ذلك فمعظم شخصيّات الرّواية تعاني من هذه الازدواجية، الّتي كان للغربة دور أساس في تذكيتها وفضحها.

كان التّهجين الاجتماعيّ حاضرًا بقوة في **الرّواية المستحيلة**، من خلال مظاهر عدّة لمفارقات اجتماعيّة شكّلت، أو بالأحرى أسهمت في تشكيل، المناخ الاجتماعيّ للرّواية، وما ينطوي عليه من رؤًى اجتماعيّة متناقضة ومتصادمة، من منطلق ما يطرحه من أفكار، وما يعالجه هذا

المناخ من قضايا ذات بعد اجتماعي. ومن ثَمّ يُبيّن مختلف المفارقات الّتي تؤثّث المجتمع العربيّ في أربعينيّات القرن الماضي؛ كقضيّة تحرير المرأة وتعليمها بين التّأييد والمعارضة، وتفضيل الذّكر على الأنثى، وعلاقة المجتمع الشرقيّ وعاداته وتقاليده بالغرب، من خلال المفارقة التي يتخبط فيها الرّجل الشّرقي بين الالتزام والتّحرر والانفتاح في تعامله مع المرأة.

إنّ آلية التّهجين من الآليات التي تمّ العثور عليها، وبقوّة في الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** من خلال النّموذجين الرّوائيين المتناولين، نظراً لما تتيحه هذه الآلية من إمكانية التّعرّف على حضور وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنيّة أو بفارق اجتماعيّ او مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وما يُستنبط منها من صراع وتعارض وتصادم في الخطاب المزدوج للشّخصيّة الرّوائية. وهذا ما أسهم بقوة في توليد الرّفض والاحتجاج والسخرية والثورة على الأفكار والأعراف البالية، وبالتالي التحرر من حدود الزّمان والمكان في الخطابين الرّوائيين المتناولين.

ويؤكّد **ميخائيل باختين** على لغة الرّواية التي يعتبرها لغة مضادّة لما هو قائم حين يقول إنّ اللّغات الرّوائية هي بصفة عامّة، لغات مضادّة لما هو قائم وسائد، اعتبارا أنّ العوالم التّخييلية الّتي تحدّ من سطوة الواقع المحدود، تتيح استعمال لغة مغايرة تعتمد السّخرية والانتقاد، وإدراج ما هو ضمن المحرّمات أو يعتبر مخالفاً للّياقة والحشمة...وكثيراً ما تعبّر اللّغة الرّوائية عن المسكوت عنه، واللاّمفكّر فيه من خلال الشّكل الّذي تتشيد عليه بنية النصّ.

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** كان ساحة خصبة مؤثّثة بنماذج من التّهجين الاجتماعيّ والعقائديّ الإيديولوجيّ التي أسهمت في بلورة رؤية حواريّة لافتة، وفي إجلاء وعي الكاتبة بتاريخ اللّغة التي تستعملها، والمتخيّل الذي تُحمّله إيّاها.

تميّزت **ليلة المليار** بكثافة الأساليب المقلَّدة الّتي أضفت عليها جوّاً مفعماً بالحواريّة وتعدّد الأصوات؛ ذلك ما خلق فسحة لظهور رؤًى متصارعة فيما بينها. وهذا ما أسهم في دحض النّظرة الأحاديّة للرّاوية، لأنّ النصّ المتعدّد الأصوات لا يتوفّر على أيديولوجية خاصّة به، لأنّه يتوّفر على فاعل إيديولوجيّ، انّه جهاز يُعرَض عبر إيديولوجيّات ويُستهلك داخل هذه التّعارضات، مثلما يصرّح بذلك **رولان بارت** الّذي يرى في تعدّد الأصوات ميزة للنّص السّرديّ.

يمكن القول أنّه ما من سياق وُظّفت فيه الأسلبة، أو تقليد مختلف أشكال التّعبير؛ كالنصّوص المقدّسة؛ من إنجيل وقرآن وحديث، ونصوص أخرى كالأقوال المأثورة والأمثال الشّعبية والنصّوص المسرحيّة، إلاّ وكانت فيه إشارة إلى استقرار كلمة السّاردة، أو الشّخصية في كلمة الغير ومجاراتها لها أو نبذها. وبالتّالي يصبح لكل وعي وصوت كلامُه وأفكارُه الّتي يتّخذها مطيّة لتحقيق بعض النّوايا الّتي يقصدها المؤلّف، والّتي بفضلها تغدو الرّواية ساحة مشحونة بالعلاقات الحواريّة بين اللّغات ممثّلة في الأسلبة.

من خلال جملة النّماذج التي أثّثت المشهد البارودي في رواية **ليلة المليار**، يمكن القول إنّ **غادة السّمان** فسحت المجال لتلك المفارقات الّتي عبّرت عن الرّأي والرّأي الآخر، في مواقف مشحونة بالطّابع التّهكميّ، الهزليّ، التّشكيكيّ، ممّا أضفى على الرّواية تعدّداً صوتيّاً لافتاً.

أما في **الرّواية المستحيلة** فيمكن القول إنّ حضور تقنيّة الصّوغ الباروديّ للأساليب استطاع إيصال صوت الرّوائيّة إلى القارئ في معالجتها لقضايا جوهريّة في المجتمعات العربيّة؛ كاحتقار الأنثى، ورفض تعليمها، ومحاولة تدجينها، والثّورة على التّقاليد والأعراف البالية الّتي عشّشت في الأذهان، والّتي تحدّ من حريّة كلّ من الرّجل والمرأة في جانبها الفكريّ والاجتماعيّ، وغضّها الطّرف عن كونهما كائنين يعيشان جنباً إلى جنب، يتقاسمان خبز الحياة، وفرحها وآمالها وآلامها معاً. وهي بذلك تفسح المجال للصّوت والصّوت الآخر.

لقد استطاعت **غادة السمان** أن تضع إصبعها على الجرح العربيّ، وحاولت علاجه بأسلوب ساخر تهكّمي تارة، وتراجيديّ سوداويّ تارة أخرى. وعملت كذلك على تغليب الجانب الانتقاديّ للسّخرية، حيث سعت من خلاله إلى استفزاز الواقع الهشّ والمزري، وإعادة تقديمه برؤية مغايرة، وبنبرة فيها كثير من التّهكم والهجاء اللاّذع والحادّ في **ليلة المليار**.

عمل الخطاب السّاخر في كل من **ليلة المليار** و**الرواية المستحيلة** على خلق تعدّدية صوتيّة وحواريّة في جسم الرّوايتين، خاصة وأنّ السّخرية طالت مواضيع سياسيّة واجتماعيّة وعقائديّة، وعملت على فضح جملة من السّلوكيّات والمعتقدات الاجتماعيّة، الّتي عالجتها **غادة السمان** بطريقة فنّية. فقلّما نعايش في الرّواية العربية النّسوية على الخصوص مثل هذا التّعدّد للأصوات الّتي تشمل الجنسين معاً. فقد فسحت الكاتبة المجال أمام اللّغات والأصوات الأخرى، التي برزت بكثافة من خلال تقليد الأساليب أو الصّوغ البارودي، أو حتى السّخرية، باعتبارها آليات للتنوّع

الكلاميّ، ما أضفى على الرّوايتين طابعاً بوليفونياً، أخرجهما من دائرة سلطة المؤلّف ونظرته الأحاديّة، وأبرز التّنوع والتّباين في أشكال الوعي الّتي تجسّدت فيهما.

لعبت الوحدات المتخلّلة دوراً مهمّاً حين دخولها على جسم العمل الرّوائيّ، والّذي بدوره يلعب دورا تناصّيا مع جملة من النصّوص الّتي تسبقه، أو تليه، مما يسهم في خلق حواريّة داخل جسم الرّواية، حيث يجاور النصّ اللاّحق النصّ السّابق داخل بنية نصّية، ومنها الأجناس الشّعرية التي تخلّلت **ليلة المليار** والّتي خدمت مقاصد المؤلّف، لإبراز الحالات النّفسية والانفعاليّة، والانتماءات الإيديولوجيّة للشّخصيّات التي أسهمت في تأثيث جسم الرّواية. وحضور الشّعر ليس اختراقا لاستقلالية الأجناس، كما يذهب إلى ذلك الناقد المغربي **سعيد علوش**، بل للتّأكيد على أنّ الجنس الرّوائيّ يتعالق ويمتصّ أجناساً أدبيّة بقدرة عالية لا تقدر عليها أجناس أخرى.

من هذا المنظور، يمكن اعتبار **ليلة المليار** خطابا روائيا احتفل بأجناس غير أدبيّة متعدّدة، وتناصّ معها، مما أضفى على بنيته تعدّدية لغوية لافتة؛ كاستحضاره للخطابات التّاريخية والصّحفية والدّينية، وحتى السّينمائيّة والّتي قامت **غادة السمان** بامتصاصها وتسريدها لتدخل جسم الرّواية لتمنحها كثافة دلالية، وتعدّدية لغوية تُفصح عن وجهات نظر الشّخصيات وطبائعها.

استطاعت **ليلة المليار** أن تؤرّخ، بشكل ما، للأحداث المفصلية الّتي مرّت بها الأمّة العربيّة، وترصد تداعياتها على صعيديّ الفرد والمجتمع. وهي تداعيات لا تزال تعاني منها الأمّة العربية إلى يومنا هذا.

تبيّن لنا من خلال النّماذج السّابقة كيف استطاعت الرّواية احتواء النّصّوص الدّينية المرتبطة بالموروث الإسلامّي، وكيف نهلت منها، وذوّبتها في سياقات ومواقف متباينة، لتعبّر عن وجهات نظر متآلفة ومتعاضدة حيناً، ومتصادمة ومتعارضة حيناً آخر. وكل ذلك أضفى على الرّواية تعدّدا لغويّا وتنوّعاً أسلوبياً مميّزاً.

إنّ **ليلة المليار** ساحة انفتحت على خطابات دينية متنوعة، أثثت المشاهد الرّوائيّة، وعبّرت عن قناعات وإيديولوجيات الشخصيات التي عبّرت عنها أو وظّفتها. وكل ذلك منح الرّواية تعدّدية لغوية، ووسّع من دائرة تنوّعها الأسلوبيّ، خالقة بذلك عوالم كلاميّة فيها، مثلما أشار إلى ذلك **ميخائيل باختين** حين تحدّث عن التّعدّد اللّسانيّ في الرّواية كمظهر من مظاهر تجلّي

حواريّة الرّواية وتفاعلها مع أجناس تعبيريّة مختلفة، تُدخلها إليها وتعمل على امتصاصها وتذويبها لخدمة التوجّه العام لها.

تنوّعت الأجناس المتخلّلة المرتبطة بأشكال التّداول اليوميّ والّتي أثّثت الرّوايتين مسهمة في خلق وتوسيع دائرة التّعدد اللّغوي فيهما. فكان حضور الأسطورة قد أضفى بعداً حواريّاً. خاصّة الشّخصيتان الأسطوريّتان **ميداس** و**أورفيوس** المرتبطتان بشخصيتين رئيسيتين في **ليلة المليار** هما "رغيد الزّهران" و"خليل الدّرع"، وكان ذلك من أجل تعزيز كاراكتير الشّخصيتين من خلال ما تتمتّعان به من خصوصيّات ومواقف مستلهمة من الأساطير القديمة. وهذا ما يوسّع من دائرة التنوع الكلامي والتّعدد الصّوتي في لغة الرّواية. إذن يمكن اعتبار الأسطورة - كجنس متخلّل – جنسا مسهما في فتح وتعزيز عوالم حواريّة في **ليلة المليار**، وفهم عمق شخصياتها واستجلاء مكنوناتها.

لقد عملت **ليلة المليار** على تقديم رؤية تفصيليّة لمركزية التّفكير الخرافي في حياة الإنسان العربيّ الثّري، المقيم في أوروبا والّذي يلجأ إلى السّحر والتّنجيم، لأسباب متعدّدة كتحقيق المشاريع المستقبلية، أو الشفاء من الأمراض المستعصية، أو ردّ كيد الأعداء، ودرء عداوتهم، أو الحصول على وصفات سحريّة للفحولة الجنسيّة. وكلّ ذلك كان يتزامن مع احتراق بيروت واغتصاب لبنان شبراً شبراً من قِبل الإسرائيليّين هناك.

استطاعت لغة السّحر، الّتي كانت مخالفة للغة السّاردة، أن تخلق جوّاً من الغموض والإلغاز، خاصة وأنّها لغة ارتبطت بساحر غير عاديّ، كسّر نمط السّاحر التقليدي، فخلقت بذلك تنوّعاً كلاميّاً وأسلوبيّاً كثّف من حجم العوالم اللّغوية الّتي انبنت عليها **ليلة المليار** خصوصاً عندما ارتبطت تلك اللّغة بالقوى الخفيّة للجنّ، والأمور الغيبيّة الّتي يكتنفها الإبهام والإلغاز، متوسّلة بلغة الطّلاسم والوصفات السّحرية والجداول السّحرية والتّعاويذ المتنوّعة.

لقد تمكّنت الأجناس الّتي تخلّلت **ليلة المليار** على تنوّعها، من أدبيّة وشبه أدبيّة وخارج أدبيّة، من الاشتغال على التّعدّدية اللّغوية في الرّواية، وبالتّالي أسهمت بشكل كبير ولافت في توسيع دائرة التّنوّع الكلاميّ والأسلوبيّ فيها.

يعدّ المثل الشّعبي عنصرا لغويّا ودلاليّا لصيقا باليوميّ والحياتيّ، يعبّر عن انشغالات الأفراد وآمالهم وآلامهم وخيباتهم. وهو وسيلة سهلة التّناول لما لها من جزالة اللّفظ وبساطته في آن،

واختصاره لحالة أو لوضع معيّن. فيأتي المثل موجزاً مختصراً سهل التّناقل بين الأجيال، سهل التّداول بينهم، حيث تمّ توظيفه بشكل مكثّف ولافت، ليعبّر عن نمط العيش وأسلوب الحياة المعتمد في خمسينيّات القرن الماضيّ من منظور العالم الرّوائي **للرّواية المستحيلة.**

تلك إذن كانت أهم الاستنتاجات التي يمكن استخلاصها من خلال هذه المقاربة.

المصادر والمراجع

- **القران الكريم.**

1 - قائمة المصادر:

1- **ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري)**، عيون الأخبار، شرح وضبط، يوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2009، المجلد الأول.
2- **إنجيل العهد القديم**. سفر التكوين. الإصحاح الثالث. نسخة محملة بصيغة PDF.
3- **بعلبكي (ليلى)**، أنا أحيا، المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1964.
4- **بعلبكي (ليلى)**، نحن بلا أقنعة، منشورات الندوة اللبنانية، بيروت، ط1، 1959.
5- **بعلبكي (ليلى)**، الآلهة الممسوخة، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960.
6- **البكري (أبو عبيد)**، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق إحسان عباس -عبد المجيد عابدين، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، 1971.
7- الترميذيّ (ابو عيسى)، سنن الترميذي، تحقيق وتعليق احمد محمد شاكر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1975، ج4.
8- **الجاحظ (عمرو بن بحر)**، كتاب الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996.
9- **زيادة (مي)**، كلمات وإشارات، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1999.
10- **السّمان (غادة)**، البحر يحاكم سمكة – الأعمال غير الكاملة 13، منشورات غادة السمان، بيروت– لبنان، ط2، 1992.
11- **السّمان (غادة)**، الرّواية المستحيلة-فسيفساء دمشقية- منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط3، 2004.
12- **السّمان (غادة)**، القبيلة تستجوب القتيلة (الأعمال غير الكاملة 12)، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
13- **السّمان (غادة)**، امرأة عربية...وحرة (الأعمال غير الكاملة 13)، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط2، 1992.
14- **السّمان (غادة)**، حكايات حب عابرة (الأعمال غير الكاملة 19)، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
15- **السّمان (غادة)**، عيناك قدري، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط5، 1979.
16- **السّمان (غادة)**، غربة تحت الصفر، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط2، 1993.
17- **السّمان (غادة)**، كتابات غير ملتزمة، (الأعمال غير الكاملة 10)، منشورات غادة السمان، ط3، 1995.
18- **السّمان (غادة)**، ليلة المليار، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
19- **السّمان (غادة)**، يا دمشق وداعاً -فسيفساء التمرد -منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
20- **السّمان (غادة)**، الأعماق المحتلة، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط2، 1993.

21- **شكسبير (وليام)**، روميو وجولييت، ترجمة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
22- **شكسبير (وليام)**، عطيل، ترجمة خليل مطران، دار المنهل – لبنان، 2017.
23- **شكسبير (وليام)**، هاملت، دار المعارف، مصر،1996.
24- **شكسبير (وليام)**، الملك لير (مسرحية)، ترجمة محمد مصطفى بدوي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام -الكويت -1976.
25- **العلوي (عبد العزيز إبراهيم)**، الولاية على البلدان في عصر الخلفاء الراشدين، دار اشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض -السعودية، ط1، 1422 هـ -2001 م.
26- **القيرواني (أبو علي الحسن ابن رشيق)**، العمدة، تحقيق وشرح مفيد محمد قميحة، دار الكتب العامة، ط1، 1983.
27- **لوقا**، إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني والعشرون-العشاء الرباني الأخير، مطابع الكنيسة الاورثدوكسية، مصر، دت.
28- **الماوردي (علي بن محمد بن حبيب)**، الأمثال والحكم، تحقيق ودراسة فؤاد عبد المنعم احمد، دار الوطن للنشر، الرياض-السعودية، ط1، 1999.
29- **المتنبي (أبو الطيب)**، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
30- **النّوويّ (يحيي بن شرف)**، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، حققه وخرّج أحاديثه رضوان جامع رضوان، مكتبة أولاد الشّيخ للتّراث، ط1، 2000.
31- **النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)**، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ج 21.
32- **النيسابوري (أبو الحسين مسلم)**، الجامع الصحيح، دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان دط، دت، ج8.
33- **النيسابوري (محمد بن عبد الله)**، المستدرك على الصحيحين. تحقيق، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية بيروت. ط1 سنة 1990، ج1.

2 -قائمة المراجع:

أ -باللّغة العربية.

1- **إبراهيم (عباس)**، الرّواية المغاربية -تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد **للكتاب** -الجزائر، ط1، 2005.
2- **إبراهيم (عبد الله)**، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، ج1 -ج2.
3- **إبراهيم (عبد الله)**، السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2011.
4- **إبراهيم (محمود)**، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2006.
5- **إبراهيم (نبيلة)**، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة، مصر، ط3.
6- **أبو علي (محمد توفيق)**، الأمثال العربية والعصر الجاهلي-دراسة تحليلية، دار النفائس، بيروت-لبنان، 1988.

7- **إدجار (أندرو) -سيد جويك (بيتر)**، موسوعة النظرية الثقافية -المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة القاهرة -مصر، ط2، 2014.
8- **أدونيس (علي أحمد سعيد)**، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1981.
9- **أرناؤوط (عبد اللطيف)**، غادة السمان، رحلة في أعمالها غير الكاملة، دمشق، سوريا، ط1، 1993.
10- **أورتيغا (خوسيه إي غاسيت)**، تجريد الفن من النزعة الإنسانية، ترجمة جعفر محمد العلوني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013.
11- **ايرليخ (فكتور)**، الشكلانية الروسية، ترجمة، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1 2000.
12- **ايكو (أمبيرتو)**، السّيميائية وفلسفة اللّغة، ترجمة احمد الصّمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
13- **باختين (ميخائيل)**، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
14- **باختين (ميخائيل)**، الكلمة في الرّواية -جزء من كتاب: علم الجمال ونظرية الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
15- **باختين (ميخائيل)**، الماركسية، وفلسفة اللّغة، ترجمة محمد البكري – يمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1986.
16- **باختين (ميخائيل)**، جمالية الإبداع اللفظي ترجمة وتقديم شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق – سورية، ط1، 2011.
17- **باختين (ميخائيل)**، شعرية دستيوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1986.
18- **باختين (ميخائيل)**، أشكال الزمان والمكان في الرّواية. (الدراسة الثالثة من كتاب: جمالية ونظرية الرّواية) ترجمة، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط1، 1988.
19- **بارسونز (دبرا)**، رواد نظرية الرّواية الحداثية: جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسن، فرجينيا وولف. ترجمة وتقديم أحمد الشيمي. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.
20- **البازعي (سعد)**، مقاربة الآخر -مقارنات أدبية، دار الشروق، ط1، 1999.
21- **باشلار (غاستون)**، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3، 1987.
22- **البدران (إبراهيم) -الخماش (سلوى)**، دراسات في العقلية العربية الخرافية، دار الحقيقة، بيروت، ط3، 1988.
23- **بدري (عثمان)**، وظيفة اللّغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنّشر والتوزيع –الجزائر، 2000.
24- **برادة (محمد)**، الرّواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.
25- **برادة (محمد)**، فضاءات روائية، وزارة الثقافة-الرباط -المملكة المغربية، ط1، 2003.
26- **برادة (محمد)**، الرّواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط1، 2011.

27- **بركات (وائل)**، مفهومات في بنية النص، دار معد للنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1991.
28- **بعيو (نورة)**، صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربية – نماذج مختارة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، 2014.
29- **بعيو (نورة)**، آليات الحوارية وتمظهراتها في الخماسية، دار الأمل -تيزي وزو، الجزائر.
30- **بلحسن (عمار)**، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر، 1984.
31- **بلخن (جنات)**، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات الاختلاف -وزارة الثقافة -الجزائر، ط1، 2013.
32- **بلشم (منى) ومجموعة من المؤلفين**، المحكي الروائي – أسئلة الذات والمجتمع-تحت إشراف منى بلشم، تقديم السعيد بوطاجين، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2014.
33- **بلعابد (عبد الحق)**، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان. ط1 2008.
34- **بن علي عواجي (غالب)**، المذاهب الفكرية المعاصرة ودورها في المجتمعات وموقف المسلم منها، ج2، المكتبة العصرية الذهبية، جدة -السعودية، ط1 2006.
35- **بن كراد (سعيد)**، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
36- **بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن)**، الشاعرة العربية المعاصرة، دار المعرفة، القاهرة، 1965.
37- **بورديو (بيار)**، الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.
38- **بوشعير(الرشيد)**، هواجس الرّواية الخليجية، (كتاب دبي الثقافية)، دار الصدى دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، ديسمبر 2012.
39- **بوعزة (محمد)**، حوارية الخطاب الرّوائي-التّعدد اللّغوي والبوليفونية-رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة ط1 2016.
40- **تودوروف (تزفيتان)**، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ودار الفارس للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2 1996.
41- **تودوروف (تزفيتان)**، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.
42- **تودوروف (تزفيتان)**، ميخائيل باختين المبدأ الحواري. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس المغرب، 2007.
43- **التيلاوي (محمد نجيب)**، وجهة النظر في رواية الأصوات – دراسة -. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2000.
44- **جان كالفي (لويس)**، علم الاجتماع اللغوي، ترجمة محمد يحياتن. د ط، دار القصبة للنّشر، الجزائر،2006.

45- **جمعة (محمد لطفي)**، مباحث في الفولكلور، عالم الكتب، القاهرة، 1999.
46- **حسيب (عبد المجيد)**، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس المغرب، 2007.

47- **حمود (ماجدة)**، جماليات المغامرة الروائية لدى غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
48- **الحميداني (حميد)**، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1990.
49- **الحميداني (حميد)**، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 1993.
50- **الخراط (إدوارد)**، الحساسية الجديدة -مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
51- **الخشاب (وليد)**، دراسات في تعدّي النّص. المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1994.
52- **خطاب (عبد الحميد)**، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والإستيطيقية – دراسة تحليلية في ماهية الضّحك الهزلي فنّيا- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
53- **خليفة (أحمد عبد المجيد)**، فنّ الفكاهة والسخرية عند شعراء عصر المملوكية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة – مصر، 2001.
54- **خمري (حسين)**، سرديات النقد، دار الأمان -الرباط -المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
55- **الداهي (محمد)**، التشخيص الأدبي للغة في رواية "الفريق" للعروي. منشورات دار الأمان، الرباط -المغرب، ط1، 2006.
56- **درّاج (فيصل)**، الرّواية وتأويل التاريخ (نظرية الرّواية والرّواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
57- **درّاج (فيصل)**، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999.
58- **درّاج (فيصل)**، الذاكرة القومية في الرّواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2008.
59- **دوني (بونوا)**، الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، ترجمة محمد برادة، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة -القاهرة -ط1، 2005.
60- **راغب (نبيل)**، دليل الناقد الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر -القاهرة، 1998.
61- **زيما (بيير)**، النص والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة انطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2013.
62- **زيما (بيير)**، النقد الاجتماعي-نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1991.
63- **ساري (محمد)**، الأدب والمجتمع، دار الأمل، دط، دت.
64- **ستالوني (إيف)**، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014.
65- **السعداوي (نوال)**، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1972.
66- **السعداوي (نوال)**، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974.

67- **سلام (سعيد)**، التناص التراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، اربد -الأردن، ط1، 2010.
68- **السّماوي (احمد)**، التطريس في القصص -إبراهيم الدرغوثي نموذجاً. مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، 2002.
69- **السماوي (عبد السلام)**، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
70- **السّواح (فراس)**، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق.
71- **شبيل (عبد العزيز)**، الفن الرّوائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1987.
72- **شعلان (عبد الوهاب)**، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الإيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2008.
73- **شكري (غالي)**، غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1977.
74- **الشمالي (نضال)**، الرّواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديثة، عمّان، الأردن، ط1، 2006.
75- **صابر (أحمد) وآخرون**، أبحاث في الفكاهة والسخرية -الورشة الأولى -دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2008.
76- **صالح (فخري)**، النقد والمجتمع -حوارات - ترجمة وتحرير فخري صالح، دار كنعان، دمشق، ط1، 2004.
77- **صالح (نضال)**، النّزوع الأسطوري في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.
78- **صبحي (محي الدين)**، مطارحات في فنّ القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.
79- **طرابيشي (جورج)**، شرق غرب، رجولة أنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرّواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1997.
80- **طوالبي (نورالدين)**، إشكالية المقدس، منشورات عويدات -المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر. دط، دت.
81- **عروس (بسمة)**، التفاعل في الأجناس الأدبية، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس،2008.
82- **العروي (عبد الله)**، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012.
83- **عزّام (محمد)** المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت – لبنان، حلب – سوريا، دط، دت.
84- **عزّام (محمد)**، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية-دراسة في نقد النّقد- منشورات اتحاد الكّتاب العرب، دمشق-سوريا، 2003.

85- **عزت (جاد)**، نظرية المصطلح النقدي، دار الكتاب الحديث، القاهرة -مصر، ط2، 1436ه/ 2015م.
86- **عزيز الماضي (شكري)**، أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2008
87- **العزيزي (خديجة)**، الأسس الفلسفية للفكر النّسوي الغربي، بيسان للنشر التوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2005.
88- **العمري (محمد)**، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق -المغرب، 2005.
89- **العودات (حسين)**، صورة العرب لدى الآخر في ضوء العلاقات التاريخية، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط1 2014.
90- **العيد (يمنى)**، الرّاوي: الموقع والشكل-بحث في السّرد الرّوائي-، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
91- **العيسوي (عبد الرحمان)**، سيكولوجية المجرم -موسوعة كتب علم النفس الحديث. دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان – 1979.
92- **عيلان (عمر)**، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا،2008.
93-**غولدمان (لوسيان)**، مقدمات في سوسيولوجيا الرّواية، ترجمة بدر الدين عوردكي، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993.
94- **الغذامي (عبد الله)**، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
95- **غرير (جرمين)**، المرأة المدجّنة، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة للطباعة والنّشر، لبنان، ط1، 1981.
96- **فاليت (برنار)**، الرّواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل، ترجمة عبد الحميد بورايو دار الحكمة-الجزائر، 2002.
97- **قاسم (سيزا) وآخرون**: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، دار قرطبة، ط2 1988.
98- **كازانوفا (باسكال)**، الجمهورية العالمية للآداب، ترجمة أمل الصبان -محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
99- **كريزويل (اديث)**، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب: عصر البنيوية، مستلّ من كتاب عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
100- **كريستيفا (جوليا)**، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، منشورات توبقال -المحمدية -المغرب، 1991.
101- **كونديرا (ميلان)**، فنّ الرّواية ترجمة، بدر الدين عرودكي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 16/12، 1991.
102- **لمعي (داود القسّ)**، دانيال الرجل المحبوب، الناشر كنيسة مار مرقس، مصر الجديدة – مصر، ط1، 2009.
103- **لوكاتش (جورج)**، الرّواية ملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979.

104- **لوكاتش (جورج)**، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوّز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 3، 1985.
105- **لوكاتش (جورج)**، الرّواية التاريخية، ترجمة صالح جودت الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
106- **ماتلار (أرمان) –ماتلار (ميشال)**، تاريخ نظريات الاتصال. ترجمة نصر الدين لعياضي، الصادق رابح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، أكتوبر 2005.
107- **ماجدولين (شرف الدين)**، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
108- **مجموعة من المؤلفين**، آفاق التناصية -المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، جداول للنّشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2013.
109- **محفوظ (عبد اللطيف)**، آليات إنتاج النص الروائي -نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف -الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان ط1، 2008.
110- **مختار أمّ السعد (حياة)**، تداولية الخطاب الروائي. من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015.
111- **منيف (عبد الرحمان)**، الكاتب والمنفى -هموم وآفاق الرّواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
112- **مهادي (منير)**، نقد التمركز وفكر الاختلاف، مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم، ابن النديم للنّشر والتوزيع، الجزائر ودار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
113- **الموسوي (محسن جاسم)** -عبد **الملك (كمال نجيب)**، التراث الثقافي العربي -مختارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
114- **الموسي (خليل)**، المسرحية في الأدب العربي (تاريخ -تنظير -تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
115- **نسيب الاختيار (نجلاء)**، تحرير المرأة عبر أعمال سيمون دو بوفوار وغادة السمان، دار الطليعة -بيروت، لبنان، ط1، 1991.
116- **نعيمة (ميخائيل)**، الغربال، مؤسسة نوفل، لبنان، ط12، 1981.
117- **نوري (كريم داؤد)**، تفسير رؤيا يوحنا اللاهوتيّ، منشورات الكنيسة القبطية – مصر، 2010،
118- **اليبوري (أحمد)**، في الرّواية العربية: التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء -المغرب، ط1، 2000.
119- **يزبك (سمر)**، غادة السمان -المهنة: كاتبة متمرّدة، سلسلة أعلام الأدب السوري -في إطار دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008.
120- **يقطين (سعيد)**، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء المغرب-ط2، 2001.
121- **يقطين (سعيد)**، قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار الأمان -الرباط - المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
122- **يقطين (سعيد)**، الرّواية والتراث السردي، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة -مصر، ط1، 2006.

ب ـباللّغة الفرنسية:

1- **BAKHTINE (Mikhaïl)**. Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1963,
2- **BAKHTINE (Mikhaïl)**, Esthétique et théorie du roman, éd: Gallimard, Paris 1987.
3- **BASTIDE (Rogé)** , Sociologie des mutations religieuses, PUF, Paris 1967.
4- **BAYER (Henri)**, Introduction à la sociolinguistique, éd: PUF.2007.

5- **CHAVOT (Pierre)**, Dictionnaire des dieux des saints et des hommes, éd: l'archipel-paris 2008.
6- **COMPAGNON (Antoine),** La seconde main, ou le travail de la citation, éd: Seuil 1979.
7 -**COMPAGNON (Antoine)**, Le démon de la théorie littérature et sens commun, éd: seuil 1998.
8- **DEFAYS (Jean – Marc)**, Le comique, éd: Ed Seuil, février 1996.
9- Dictionnaire d'ethnologie et d'anthropologie, PUF Paris 1991.
10-**DUBOIS (Jean)**, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse-Bordas – 1999.
11-**Ducrot(Oswald),** Dire et ne pas dire, éd: Herman, Paris 1972.
12- **Ducrot(Oswald),** Le dire et le dit, les éditions de minuit paris. 1985
13- **GENETTE (Gérard),** Introduction à l'architexte, collection poétique. éd: du seuil 1979.
14- **GENETTE (Gérard),** Palimpsestes, la littérature au second degré, éd: Seuil, Paris 1982.
15- **GENETTE (Gérard),** Seuil, éd: seuil 1987.
16-**KRYSINKI (Wladimir),** Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, Mouton édition: Lahan, Paris, N.Y.
17-**KRISTEVA (Julia),** Recherche pour une sémanalyse, Seuil Paris, 1978
18-**KUNDERA (Milan),** L'art du roman, éd: Gallimard, Paris 1986.
19- **MAIGUENEAU (Dominique),** Le contexte de l'œuvre littéraire, Dumon Paris 1993
20- **MIRCEA (Eliade) ,** Aspects du mythe. éd: Gallimard, France 1963.

21- **MURACO (Luisa) et groupe Diotima,** Différence des sexes, encyclopédie philosophique universelle volume dirigé par André Jacob préface de Paule Ricœur, 3eme Ed PUF, 1997.
22-**PHILIBERT (Myriam) ,** Dictionnaire des mythologies, éd: Maxi-livres; France 2002,
23- **SCHOENTIES (Pierre),** Poétique de l'ironie, éd: Seuil, octobre 2001.

24- **TODOROV (Tzvitan),** Le Principe dialogique Suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine . éd: seuil 1981.

3 -قائمة المعاجم والقواميس:

1- **ابن منظور (جمال الدين أبي الفضل)**، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.
2- **برنس (جيرالد)**، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة - مصر، ط1، 2003.
3- **جبور (عبد النور)**، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط2، يناير 1984.
4- **الجوهري**، الصحاح، تاج اللّغة وصحاح العربية، مراجعة محمد محمد التامر، دار الحديث، القاهرة، 2009.
5- **دورتيه (جان فرانسوا)**، معجم العلوم الإنسانية، ترجمة جورج كتورة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009.
6- **الرويلي (ميجان) -البازعي (سعد)**، دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005.
7- **زيتوني (لطيف)**، معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي -إنجليزي -فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنّشر، ط1، 2002.
8- **سبيلا (محمد) – الهرموزي (نوح)**، موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة، المركز العلمي العربي للأبحاث والدراسات الإنسانية. الرباط -المغرب ط1، 2017.
9- **شارودو (باتريك) -منغنو (دومينيك)**، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة -تونس، دار سيناترا، 2008.
10-**علوش (سعيد)**، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
11- **عناني (محمد)**، المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم انجليزي عربي-الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط3، 2003.

12- **فتحي (إبراهيم)**، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986.
13- **القاضي (محمد) وآخرون**، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، دار الفارابي، لبنان، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010.
14- **نعمة (حسن)**، موسوعة الأديان السماوية والوضعية -ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ويليه معجم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ج1، 1994.
15- **هولتكرانس (ايكه)**، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري، حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ط2، دت.
16- **وهبة(مجدي) - المهندس(كامل)**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، ط2 1984.
17- **يونس (عبد الحميد)**، معجم الفلكلور مسرد إنجليزي – عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

4 -المجلات:

1- **أبو ديب (كمال)**، النص والحقيقة، دوار الأسئلة، أسئلة الدوار، مجلة مواقف عدد 69 خريف 1992.
2- **برادة (محمد)**، الرّواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، عدد 4، 1993.
3- **برادة (محمد)**، النص الأدبي والتواصل، مجلة دبي الثقافية، عدد 79، ديسمبر 2011.
4- **بركة (بسام)**، اللّغة والبنية الاجتماعية. مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية والحضارية، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد 40، تموز -آب 1986.
5- **بوزيدة (عبد القادر)**، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين. مجلة اللّغة والأدب، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، عدد 15، 2001.
6- **حمداوي (جميل)**، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. مجلد 25، عدد 3، جانفي -مارس 1997.
7- **درّاج (فيصل)**، ميخائيل باختين، الكلمة اللّغة الرّواية مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، عدد 99-100، صيف -خريف 1999.
8- **دوبيازي (بيير مارك)**، نظرية التّناصية، ترجمة الرّحوتي عبد الرحيم، علامات، جدة -السعودية، عدد أيلول 1996.
9- **الزاهي (فريد)**، ابن عربي: الصورة والآخر، مجلة نزوى، فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر، سلطنة عمان ع 32، أكتوبر 2002.
10- **زيباوي (أوراس)**، جان دارك بين الواقع والأسطورة في السياسة والفن، مجلة نزوى، فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر، سلطنة عمان، ع 71، يوليو2012.
11- **سعيد (إدوارد)**، المثقفون منفيين -مغتربون وهامشيون، مجلة الآداب، بيروت، عدد 6-7 حزيران/ تموز 1994، السنة 42.

12- **شبانة (محمد)**، الأغنية الشعبية كنص ثقافي، مجلة الثقافة الشعبية، فصلية علمية متخصصة، مملكة البحرين، السنة الأولى، العدد الثالث، نوفمبر-ديسمبر، 2008.
13- **عرب الشعبة (نجاة)**، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب. جامعة باجي مختار-عنابة، عدد 31 سبتمبر2012.
14- **القمري**، مفهوم التناص، عالم الفكر، عدد 60 – 61 (نسخة مصوّرة).
15- **مانهايم (كارل)**، المفهوم الجزئيّ والكلّي للأيديولوجيا، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مجلة دفاتر فلسفيّة، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، عدد 8، ط2، 2006.
16- **ناتالي بيغاي غروص**، نظرية التناص: الاصول، التاريخ والنظريات، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة معالم – فصلية تعنى بترجمة الفكر العالمي، تصدر عن المجلس الاعلى للغة العربية، الجزائر عدد2، شتاء 2010.
17- **الهواري (احمد إبراهيم)**، نقد الرّواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2003.

5-المواقع الالكترونية :

cairodar.com
nasser .org
swissinfo.ch
- موقع: فلسطين سؤال وجواب
- موقع: الموسوعة الفلسطينية
- ويكيبيديا: الموسوعة الحرة
- موقع يوتيوب: مادّة: ليلى مراد: يا دي النعيم الّي نتا فيه يا قلبي.

فهرست الموضوعات

مقدمة ----------أ
مدخل ---------- 8
الفصل الأول: اشتغال التهجين في الخطاب الروائي لدى غادة السّمان---------- 31
أوّلا- التهجين: من المفهوم إلى الممارسة ----------33
ثانيا- اشتغال التهجين في روايتيّ ليلة المليار والرواية المستحيلة----------37
الفصل الثاني: العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات في الخطاب الروائي لدى غادة السمان ---------- 87
أوّلا- اشتغال الأسلبة في الخطاب الروائي لدى غادة السمان ---------- 90
ثانيا- تمظهر المحاكاة السّاخرة في الخطاب الروائي لدى غادة السمان----------103
ثالثا- اشتغال السخرية في الخطاب الروائي لدى غادة السمان----------124
الفصل الثالث: الأجناس المتخلّلة واشتغال التعدّدية اللّغوية في نصّيّ ليلة المليار والرّواية المستحيلة ----------169
أوّلا- الأجناس المتخلّلة ونظرية التّفاعل الأجناسيّ - المفهوم والممارسة----------171
ثانيا- التفاعل الأجناسيّ في ليلة المليار ---------- 192
ثالثا- التفاعل الأجناسيّ في الرّواية المستحيلة----------236
خاتمة ----------264
المصادر والمراجع ----------271
فهرست الموضوعات----------284
الملاحق.
ملخص البحث.

ملاحـــــــق

1 – مختصر السيرة الذاتية لغادة السمان.

2 – عالم ليلة المليار.

3– عالم الرواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية.

مختصر السّيرة الذّاتية لغادة السّمان:

ولدت **غادة السّمان** سنة 1942 لأسرة دمشقيّة معروفة، والدها هو الدّكتور **أحمد السّمان** الوزير السّابق والباحث المعروف ورئيس جامعة دمشق وأمّها سيّدة من أسرة ثرية عاشت في مدينة اللاّذقية. كانت **غادة السّمان** فتاة محظوظة لانتمائها لعائلة مثقّفة، فأمها كانت تنظّم الشّعر وتكتب القصّة وتنشرها بأسماء مستعارة. وهذا ما جعل **غادة السّمان** تترعرع في محيط ثقافيّ متين. حيث كانت في عمر الثّلاث سنوات عندما أتقنت الفرنسية. ولأنّ والدتها كانت تدرس في مدينة اللاّييك الّتي تعلّم اللّغة الفرنسية للغرب، فقد كانت **غادة السّمان** تواظب على الحضور معها واستطاعت الإلمام باللّغة الفرنسيّة وباللّغة الانجليزيّة وهي بنت بضع سنواتٍ.

وإلى جانب ذلك كان هناك إصرارٌ من أبيها على اتقانها اللّغة العربيّة. وكثيرا ما كان يتجادل مع والدتها حول ضرورة تعليمها وتحفيظها لغة القرآن، لكنّ أمّها توفيت أثناء ولادتها الثّانية وكان عمر **غادة السّمان** آنذاك خمس سنوات. من هنا نلاحظ عامل المحيط الثّقافي والاجتماعيّ والأسريّ الّذي ترعرعت فيه وهو محيط جعل منها شخصيّة قويّة، لتبرع فيما بعد في جلّ كتاباتها القصصيّة والرّوائية، كتاباتها عن الحبّ والحرب والحرّية والمرأة والوطن.

كانت طفولة **غادة السّمان** عالما من المتناقضات الّتي جعلتها تشعر أنّ المرأة العربيّة لم تحظ بفرصة إنسانية للتّعبير عن نفسها. وبفضل تربية أمّها المتحرّرة وثقافة والدها المعرفيّة والثّقة والقوّة اللّتين وضعهما فيها، خرجت من تلك الطّفولة وهي تحلم بعالم مختلف، عالم يجعلها تطير منه تراه من بعيد وتعرفه، وتكتب عنه وتوجّهه نحو فضاءات أكثر اتّساعا. هذا ما حاولت **غادة السّمان** خلقه في عالم ادبيّ لا يخاف من السّلطة الاجتماعية أو الدّينية، فعرضت في رواياتها شخصيّات كانت عبارة عن نماذج مصغّرة لواقع لطالما كانت تعاني منه المرأة العربية. ومع أنّ هذا النمط من الأدب يحتوي الجدّة بالتأكيد عندما أعطى لمشاكل المرأة أخيرا، حنجرة للتّعبير عنها ولبحثها شكل فعال، ولكن لم يحافظ هذا الأدب على استمراريته بالرّغم من فترة مهمة من النجاح، فقد بدأ بفقدان ميزاته كقيمة فنية وأدبية...في ذاك الوقت تكلّمت **غادة** بلسان الكثيرات من زميلاتها ونقلت تمرّدهن ورفضهن للقواعد الجائرة في العائلة والمجتمع. واستمرت تتقدّم من نجاح إلى نجاح في عطائها الأدبي والفكري إذ أنّها تعتبر من أغزر الأدباء العرب إنتاجا وأكثرهم تنوعا في الكتابة فلقد مارست كتابة القصة القصيرة والرواية، والشعر المنثور والمقالة الصحافية في شتى مواضيعها ولقد ساعدتها هذه الكتابة المتنوعة على بلورة رؤيتها السياسية والاجتماعية والأدبية. متمثلة في اقتناع ذاتي تؤمن بصدقه وجدواه، باعتبار أنّه وليد الظرفين الاجتماعي والسياسي الذين عاشتهما، فقد بنت كتاباتها على تصوير ما يحيط بالإنسان العربي من قيم زائفة، وتصوير هذه المعاناة وكذا الصراع ما بين الواقع والذات في بناء روائي متكامل.

أعمالها:

أ-الأعمال غير الكاملة:

-زمن الحب الأخر-1978-عدد الطبعات 5.

-الحسد حقيبة سفر -1979-عدد الطبعات 3.

-السباحة في بحيرة الشيطان-1979 عدد الطبعات 4.

-ختم الذاكرة بالشمع الأحمر-1979-عدد الطبعات 4.

-مواطنة متلبسة بالقراءة-1979-عدد الطبعات3.

-الرغيف ينبض كالقلب-1979-عدد الطبعات3.

-ع غ تتفرس-1980-عدد الطبعات3.

-صفارة إنذار داخل رأسي-1980- عدد الطبعات2 .

-كتابات غير ملتزمة-1980- عدد الطبعات2.

-الحب من الوريد الى الوريد-1981-عدد الطبعات4.

-القبيلة تستجوب القتيلة -1981-عدد الطبعات-4.

-البحر يحاكم سمكة-1986-عدد الطبعات1.

-تسكع داخل جرح-1988-عدد الطبعات1.

ب-المجموعات القصصية

-عيناك قدري -1962-عدد الطبعات9.

-لا بحر في بيروت-1963-عدد الطبعات8.

-ليل الغرباء-1967-عدد الطبعات8.

-رحيل المرافئ القديمة-1973-عدد الطبعات6.

- القمر المربع – 1998.

ج-الروايات الكاملة.

-بيروت 75-1975-عدد الطبعات5.

-كوابيس بيروت -1976-عدد الطبعات6.

-ليلة المليار-1986-عدد الطبعات2.

-الرواية المستحيلة (فسيفساء دمشقية) 1997.

-سهرة تنكرية للموتى (موزاييك الجنون البيروتي) -2003- عدد الطبعات2

- يا دمشق وداعا – فسيفساء التمرّد. 2015.

ه-المجموعات الشعرية:

- حب -1973-عدد الطبعات9.

-اعلنت عليك الحب-1976-عدد الطبعات9.

-اعتقال لحظة هاربة-1979-عدد الطبعات5.

-اشهد عكس الريح-1987- عدد الطبعات1

-عاشقة في محبرة -1995.

- رسائل الحنين الى الياسمين.

-الابدية لحظة حبّ.

- الرقص مع البوم.

و-مجموعة ادب الرحلات

-الجسد حقيبة سفر

- غربة تحت الصفر

-شهوة الاجنحة

-القلب نورس وحيد

-رعشة الحرية

ي-أعمال اخرى

-الاعماق المحتلة-1987- عدد الطبعات1

-رسائل غسّان كنفاني الى غادة السّمان -1992

1- عالم رواية "ليلة المليار.

" **إذا رحلنا جميعا، من يقص الخيط؟** " بهذا السؤال تنهي **غادة السمان** روايتها **ليلة المليار** وهي رواية أخرى تعكس فيها روح المناضل اللبناني الممزقة وخاصة روح اللبنانيين خارج الوطن. تبدأ الرواية تحت القصف في بيروت بعائلة "خليل الدرع" وزوجته الجميلة "كفى البيتموني" وهما يتّجهان نحو المطار للهجرة/الهرب إلى سويسرا مع ابنيهما "رامي" و "فادي" بعد أن قتلت طفلتها الصغيرة "وداد" في قصف عشوائي أيام الحرب الأهلية اللبنانية المظلمة. يتضح من البداية أنّ "كفى" سليلة عائلة لبنانية مرموقة وعلى قدر لا بأس به الثراء، تكون هي صاحبة فكرة الهجرة وتستطيع إقناع زوجها على السفر معها. في سويسرا تكون "كفى" قد رتبت كل شيء، فقد حجزت في فندق فاخر وسجلت أبناءها في مدارس داخلية، ورتّبت موعد عمل لزوجها للعمل في مطعم. لكن لسوء الحظّ يتضح له أنّ صاحب المطعم قد توفّى. لا يكاد يخرج هائما على وجهه حتى يكتشف أنّ زوجته ذات النسب والجمال سرعان ما تتعرّف على الأثرياء العرب هناك. فتتعرّف على "رغيد زهران" الرجل الفاحش الثراء الذي يسبح في بركة من ذهب والذي يبدو أنّه غني حرب وتاجر أسلحة، ومعاونه "نديم الغفير" الذي يتكفّل بتدبير عمل لـ "خليل" عند شركاء "رغيد" وهم الشيخ "صقر الغنمالي" ابن الشيخ "صخر" الأخ التوأم للشيخ "هلال" الرجل الثري الملتزم. في الرواية نرى كيف أنّ الزوجة اتجهت ناحية الانحلال فهي سهلة القيادة ولا يهمّها سوى المال.

أمّا "خليل" فيقع في قبضة "صقر" الشاب الثري العربيد الذي يجبره على تعاطي الهروين فيجعل منه دمية مقيّدة يتحكّم بها، فينتهي به المطاف مدمنا وقوّادا. ونلاحظ التفكّك والتخبّط النفسي الذي يعيشه "خليل" بين قبول الذلّ أو العودة إلى القصف والموت الجهنمي في لبنان. الحدث الرئيسي في الرواية هو أنّ الثري "رغيد الزهران" يخطط لإقامة حفلة بمناسبة حصوله على المليار الأول من الثروة التي جمعها من تجارة الأسلحة والصفقات المشبوهة التي تنتهي بقتل الأبرياء. وهنا تظهر عدة شخصيات ثانوية لكنها مهمة في سياق الرواية فهناك الشيخ/الساحر "وطفان" الذي يعمل بصفة رسمية مع "رغيد" ويلبّي رغباته في إيذاء الناس خاصة غريمه الشيخ "هلال الغنمالي" لكنه لا يمانع أنْ يخدم الجميع أيضا حتى لو كان ذلك ضدّ "رغيد" نفسه. وهناك أيضا الطالب الجامعي "نسيم" الخادم المقهور في قصر/قلعة "رغيد" يضطرّ للعمل كخادم من أجل تحصيل المال لإعالة أسرته و إكمال دراسته الجامعية. ثم هناك "أمير النيللي" الشخصية العربية المناضلة، الذي يبدو أنّه من الكتّاب المهمّين للثورة وهو صاحب الأفكار والمبادئ. ويبدو أنّه الوحيد الذي يتمسك بها للأبد. وحبيبته "ليلى السبّاك" أو مدام "لِلِي سبوك" التي تتخلى عن مبادئها منذ البداية لتصبح من رجال الثري "رغيد زهران". والشخصية الجوهرية المثيرة للجدل هي "بحرية الزهران" التي يقرّر "رغيد" إحضارها من لبنان وهو يدّعي أنّها قريبته بعد أن يقصف بيتها في لبنان وهدفه من ذلك هو أن يبدو بين عرب سويسرا بمنظر المحسن. "بحرية" فتاة ذات جمال صارخ مليئة بالجروح وخرساء ويبدو أنّها أصابت الجميع بالجنون ووقع الجميع في حبّها. ومن الواضح أنّها ترمز الى لبنان الجريح. تنتهي الرواية في صبيحة ليلة المليار عندما يُعثر على "رغيد الزهران" ميّتا وطافيا على الماء في بركته الذهبية. وكل واحد من أعدائه تمنّى لو كان هو الذي قتله، لكن يتّضح أنّه أفرط في الشرب ونتج عن ذلك سكتة قلبية مثلما أكّد ذلك الطبيب الشرعي

غير أنّ "خليل الدرع" يصرّ على أنه هو الذي قتله لأنّه لم يساعده عندما حدثت الأزمة مع "رغيد". في نهاية يعود خليل مع ولديْه بالباخرة إلى لبنان فيتفاجؤوا بالجيش الاسرائيلي يعترض طريقهم بمجرد خيط صغير. فيقول عبارة النهاية: "إذا رحلنا، من يقصّ الخيط؟"

2- عالم الرواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية -

تدور أحداث **الرواية المستحيلة** في مدينة دمشق، حيث تتناول بالتفصيل البيئة الدمشقية في خمسينيات القرن الماضي حول فتاة اسمها "زنوبيا" في مراحل طفولتها منذ وفاة أمّها "هند الراشدي". وهذا ما حدث في بدية الرواية وفاة "هند" الكاتبة والأستاذة الجامعية زوجة "أمجد الخيال" بسبب حمى النفاس وعسر الولادة أثر نزيف دموي، مما أدى إلى وفاتها ووفاة التوأم الذي ولدته للتوّ بعدها، تاركة وراءها طفلة ذات خمس سنوات في كنف والدها "أمجد الخيال" الذي عكّر الحزن قلبه بسبب شعوره بالندم بأنه قاتل زوجته **"لقد قتلتها بحذق وإتقان"**. فقد اجبرها أن تحمل ثانية لتنجب له الصبي "زين العابدين" الذي حلم به كثيرا رغم تحذير الأطباء له من تكرار الحمل. تعيش "زين" مع والدها الذي كان يدعوها "زين" بدلا من "زنوبيا" في المنزل الكبير المزدحم مع اهله مع اخيه "عبد الفتاح "وزوجته "فلك" وأولاده: لؤي- حميدة- فضيلة-مطيعة. وشقيقته الكبرى "بوران" واخته المطلقة "ماوية" مع ولديها "امينة" و"هاني" و"فيحاء" اليتيمة ابنة شقيقه "سفيان" المتوفى ربيبة "هند" والحاجة "حياة" و"جهينة" التي كانت خادمة للمرحومة "هند".

تكبر "زين" يوما بعد يوم في البيت الكبير وهي تعاني الاضطهاد والحجز من عائلتها ولا تجد سوى البومة صديقة لها والتي لازمت حياتها، أمّا الاسرة فترى أنّ كل ما يحصل من مصائب بسبب البومة. لكن "زين" تحب البومة وتدعوها الى الطيران معها لترى أمّها في المضيق **"كم انت جميلة يا سيّدتي البومة"**. كانت تستمتع بمرافقة والدها في النزهات إلى الساحة وشارع أبو رمانة وإلى أماكن مختلفة في الشام، كجبل قاسيون ومضيق دمر وشوارع دمشق العتيقة. تنشأ طفولتها بين ختان ابن عمها "دريد" **"سألت جدتها ما معنى تطهير دريد"**، وكذا صحبتها إلى حمام النسوة والكلام المحروم في الرحلات المدرسية **"في رحلات المدرسية سمعت زين للمرة الأولى تنشدها بعض رفيقاتها"**، وسباحتها في النهر البارد في القرية الجديدة برفقة والدها وتزعمها لعصابة الصبيان "عبد الهادي" "محمد" و"سورش" التي اخفت عنهم أنها صبية **"قالت زين: وأنا زعيم العصابة"** وصحبة أبيها الى الندوة الأدبية التي تصدرها الشاعر "طلعت الرفاعي". تلك السنوات بين الطفولة والمراهقة في دفترها السري، تقفز الكاتبة إلى بلوغ زين لتركز على فرادتها كونها تريد أن تكون علقة (أي ذكر وأنثى). كبرت زين شيئا فشيئا وأصبح عمرها 15 سنة، أصبحت مولعة بالأدب أكثر من الفرع العلمي هذا ما اكتشفته معلمتها "جولييت" التي سألتها عن سبب اختيارها للفرع العلمي، كونها تميل إلى الأدب أكثر **"سألتها معلمتها ما الذي جعلك تنسبين إلى الفرع العلمي"**، وتصبح مولعة بالكتابة منذ طفولتها حيث كتبت كوابيسها في دفترها السري وقصةً للمجلّة المدرسية. فتهرع إلى دراسة الأدب عكس ما يريد لها أبوها من دراسة الطبّ. لم تكن تعرف أنّ أمها كانت كاتبة إلا من معلمتها "جولييت" خانم التي شجعتها: **"أنت ابنة هند رحمها الله، كانت كاتبة إنشائية إنك طالعة من أمك".**

كبرت الصبية زين إذ أصبحت طالبة مراهقة ترقص مع زميلتها "نريمان" التي كانت تحبها كثيرا وعلّمتها الرقص. رقصة الصباح في الصالحية بين البيت و المدرسة على وقع عيون الشباب، فتحب الدكتور "اورهان" وتكتب له قصيدة وتصدمها خطوبته فتحب المُقعد المثقف "مظفّر" بجنون **"انه حبي الأبدي وسأكون له إلى الأبد"** ثم تصدمها المفاجأة والممرضة في حضنه **"وإذا بعينيها تقفان**

على حبيبها مظفر وهو يعانق الممرضة"، فتعزم على الانتحار **"كانت تخطط الانتحار كي تألم مظفر"**، لكن الشأن العام ينقذ العاشقة "زين" إذ تتطوع في محو الأمية بعد مجيء الشاب " عامر " إليها وتندسّ في الظاهرات الممجّدة "لعبد الناصر" اثر تأميم قناة السويس ومن اجل الوحدة الوشيكة بين مصر وسورية **"كنت في المظاهرات".** وهكذا انتقلت زين إلى الكتابة والقراءة، وفي سرّ الأم الذي سيقودها من صندوق الأسرار إلى شاعر "عدلون الشعلاني" الذي كان يحب "هند" **"في مغلف أخر أجد قصيدة غزل من الشاعر الشهير "عدلون الشعلاني" وعلى الأرجح بخط يده مهداة إلى الآنسة "هند الراشدي" الأدبية الكبيرة"**، واشغلها الفضول حول معرفة مؤلفات وكتب أمها فقرأت الرسائل الموجودة في الصندوق منها رسائل "منير" زوج خالتها "لبانة" والتي كشفت حينها عن سبب موت أمها و مرضها، وكشف أسرار أمها من دفاترها السرية خلال مساعدة الشاعر لها ومطالبتها لفيحاء بطبع رواية أمها باسم "زنوبيا". وأخيرا وبعد خمس مئة صفحة تتوقف "زين" عند مباراة الصيد بينها وبين "دريد" و "لؤي" فيطلق "لؤي" الرصاصة عليها **"أحدهما أطلق النار علي"**، وتنجو لتحلّق في الطائرة الشراعية مع "الكابتن شيلر" وتحلق فوق دمشق. وتدع لنا مع نهاية الخمسينيات فصلا أوّلا خامسا مفتوحا تحت عنوان **"منفية إلى الوطن"**.

ملخص البحث

مما لا شكّ فيه أنّ الاتجاهات المختلفة في دراسة النّصوص الأدبيّة تنطلق في حقيقة الأمر من تصوّر معيّن للّغة، ظاهر أو مضمر. ومردّ ذلك إلى العلاقة الوطيدة بين العديد من الدّراسات النّقدية السّيميائيّة الحديثة من جهة، والدّراسات اللّسانيّة المتأثرة بأفكار **فردينان دي سوسير** وما تفرّع عنها من مدارس لسانيّة من جهة أخرى.

ومن خلال بحثنا هذا الموسوم: **التّنوع الكلاميّ والأسلوبيّ في الخطاب الرّوائي لدى غادة السّمان، مقاربة حوارية، ليلة المليار-الرّواية المستحيلة أنموذجا**، سنسعى إلى تقديم مقاربة حوارية للخطابين الرّوائيين على ضوء النّظرية الباختينية في مجال أسلوبيّة وحواريّة الرّواية.

يُعدّ **ميخائيل باختين** - حسب ما يذهب إليه **تزفيتان تودوروف** - من أهمّ منظّريّ الخطاب الرّوائي في القرن العشرين، وتشكّل أطروحاته في الحواريّة، الّتي تحكم العلاقات بين التّعبيرات والنّصوص والخطابات، قطيعة معرفيّة في ذلك السّياق النّقدي، فقد كان **ميخائيل باختين** يلحّ منذ وقت مبكّر على ضرورة تجاوز المقاربات اللّغوية الوصفية عند **سوسير** وتلامذته إلى ما كان يسمّيه المقاربة ما فوق لسانية Translinguistique.

فعلى المستوى الأدبيّ، يُحيل مفهوم الحواريّة على ظاهرة سرديّة وجماليّة وشعريّة، لاحظها **ميخائيل باختين** بارزة في أعمال **دستيوفسكي** الرّوائية الّتي تكشف في مجملها عن نمط جديد من الكتابة الرّوائيّة، والّتي تتميّز بالتّنوع الكبير في الأصوات، والتّعبيرات والتّنوعات الكلاميّة والأسلوبيّة، كما في الأفكار والمواقف ووجهات النّظر الّتي تعبّر عنها الأصوات وملفوظاتها الخاصّة.

هذه الظاهرة الإيجابية - من منظور **ميخائيل باختين** - هي الدّليل الأوكد على عظمة **دستيوفسكي** كمبدع يصدر ويعبّر في كتاباته عن رؤية فلسفيّة وجماليّة جديدة، جوهرها هو ما يجعل الأفكار والآراء والمواقف الفكريّة والأخلاقيّة والأيديولوجيّة تبدو محكومة، وموجهة بمنطق الحواريّة الّذي يمنحها مشروعيّة الحضور المتزامن والمتكافئ في ذات الفضاء النّصي، وبغضّ النّظر عن قناعات الكاتب وخياراته الشّخصيّة. بهذا يتحدّد مفهوم الحواريّة بنفيه المزدوج لمنطق "التّراتبية" الّذي يبرر الإعلاء، أو الحطّ من شأن صوت ورأي وفكر ما لحساب صوت ورأي وفكر آخر، ولمنطق "المركزية" الّذي يولّد في ذات المؤلّف وكتاباته التّوهم بأنّ أفكاره وآراءه ومواقفه هي المعيار الّذي لا ينبغي تقديم الشّخصيات وأقوالها وأفعالها، إلا انطلاقا منه وعودةً إليه.

إنّ القاعدة الأساسيّة التي ينطلق منها **ميخائيل باختين** هي "سيطرة الاجتماعيّ على الفرديّ" حيث يصبح من الضّروري عدّ الرّواية وحدة اجتماعيّة وتاريخيّة قبل أي موضوع آخر. بالمقابل يرفض انتزاع البعد الاجتماعيّ من الشّكل، فالتّغيرات الشّكلية للجنس الرّوائي مرتبطة بالتّبديلات الاجتماعيّة، ويحافظ بذلك على مبدأ عدم الفصل بين الشّكل والمضمون. حيث تصبح الرّواية من هذا المنطلق منظومة حواريّة من الصّور واللّهجات والأساليب والوعي المجسّد، لا تنفصل جميعها عن اللّغة.

لقد بلور **ميخائيل باختين** أطروحته عن شعريّة **ديستويفسكي** في الفترة الّتي كان فيها الشّكلانيون الرّوس وبعض النّقاد الماركسيّين يهيمنون على الخطاب النّقدي، فكان لابدّ له من التّموضع ذاتا وخطابا. وفي سياق الجدل الثّقافي النّقدي الحادّ والفعّال بين هذين الطّرفين اتّخذ **ميخائيل باختين** موقفا مغايرا ومتجاوزا لهما. ومبرّر رفضه هذا أنّ كلا الطّرفين يشيّئ النصّ

الأدبيّ، وهذا ما لم ينسجم مع تصوّراته للخطاب الأدبيّ والنقديّ. فالمرجعية المعرفيّة لتصوّراته وأطروحاته في تلك الفترة خاصّة، تمثّلت في الفكر العلميّ والفلسفيّ الحديث الّذي يسلّم بنسبيّة الحقيقة وبقابليّة النّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة لأكثر من تأويل بما أنّها هي ذاتها متعدّدة المستويات والتّعبيرات والمعاني، وهذا ما ذهب إليه **تودوروف** في **"نقد النّقد"** حين اعتبر هذا الفكر الحديث من أهمّ العوامل الّتي ساعدت على انهيار المنظومات المعرفيّة التقليديّة ذات الطّابع الشّموليّ، لتفقد بذلك التّصورات الدّوغماتية للإنسان والعالم بمختلف أشكالها مشروعيّتها العلميّة، وهو ما عبّر عنه **ديستيوفسكي** أدبيا في السّياق الرّوسي، وما عبّر عنه فلسفيّا ومعرفيّا المفكّرون الغربيّون خاصّة في سياق الفكر الألمانيّ.

إنّ الحواريّة لدى **ميخائيل باختين** تعني أكثر ما تعنيه، الوعي بحقيقة التّعدّد والتّنوع والتّعلق بمشروعيّة الاختلاف وبحقّ التّفكير والتّعبير عن المواقف والقناعات ووجهات النّظر بأكبر حريّة ممكنة، سواء أكان ذلك في سياق الكتابة أم في سياق علاقات الحياة اليوميّة.

يعتبر الخطاب الرّوائي شبكة معقّدة من العلاقات الاجتماعية والسّياسيّة التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه. فتصبح الرّواية ميدانا تلتقي فيه شتّى أشكال التّنوعات الكلاميّة والأسلوبيّة المؤطَّرة بكثير من القناعات والأفكار والأيديولوجيّات. وحسب **ميخائيل باختين**، يُعتبر تعدّد الشّخصيات في الخطاب الرّوائي إجراءٌ من أجل خلق حواريّة متعدّدة الأطراف.

لوعدنا إلى الخطاب الرّوائي لدى **غادة السمان**، فإننا نلمس فيه ميزة خاصّة تكاد تكون متفرّدة بها عن باقي الرّوائيين المعاصرين لها. فهي تسعى جاهدة إلى بلورة الفكر وتحسيس الوعي العربيّ بمختلف قضاياه الاجتماعيّة والسّياسية والثّقافية، وتسعى لمعالجتها ليس من منظار واحد، بل من منظارين، أو ما يمكن تسميته بالرّأي والرّأي الآخر، فهي تستبعد النّظرة الأحاديّة والمتطرّفة للأشياء والقضايا، عن طريق التّنوعات الكلاميّة والأسلوبيّة بين شخصيّاتها، والّتي تحدث مع قدر كبير من الوساطة ومراعاة المواقف والاستجابة لجملة من شروط التّداول الكلاميّ.

عالجنا من خلال هذا البحث أشكال التّنوع الأسلوبيّ والكلاميّ ومدى مساهمتها في بناء الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان**، وطبع لغته بطابع خاصّ مكثّف بالدلالة، باعتبار أنّ الخطاب الرّوائي لديها يتميّز بخصوصيّات تجعله متفرّدا في طرحه للقضايا الحسّاسة، فهي تكتب بلا خوف عن جذور وتشعّبات القضايا العربيّة، وهي كعادتها تمتلك تلك الجرأة الّتي توجّه بها أصابع الاتّهام إلى كل من يمارس عهره السّياسي ونفاقه الاجتماعيّ وثراءه اللاّمشروع، بأسلوب نابض بالحيويّة، نابع من صميم الحالة الاجتماعية لواقع المعيش العربيّ من المحيط إلى الخليج. فلا نعرف كقُرّاء إذا كانت الرّوائية تكتب من وحي الخيال، أم من واقع التّجربة الذّاتية، وفي الحالتين يلحّ السّؤال التّالي: إلى أيّ مدى يمكن أن نلمس آليات الطّرح الحواريّ **الباختيني** في أعمال **غادة السّمان** الرّوائية؟ هل احتوت أعمالها تلك الآليات وتجاوزتها إلى آليات أخرى لم يتطرق إليها **ميخائيل باختين** في اطروحاته؟ باعتباره انطلق في تحليله من أعمال أدبية ذات خصوصيات اجتماعية وأيديولوجية وفكرية مختلفة إلى حدّ كبير عن الأرضية الّتي ارتبطت بها أعمال **غادة السّمان.** فالرّواية، من منطلق الحواريّة، تمثّل ذلك التّنوع الاجتماعيّ للّغات وأحيانا للّغات والأصوات الفرديّة، تنوّعا منظّما أدبيّا.

فاللّغة خلال استعمالها الملموس لا تنفصل عن محتواها الأيديولوجيّ والمتعلّق بالحياة، فإذا فصلنا اللّغة بطريقة مجرّدة عن محتواها الأيديولوجيّ، فإننا لن نجد علامات حيّة، بل مجرد إشارات جامدة، وهذه النزعة الموضوعية المجردة تجعل الشّكل اللّغوي عنصرا معزولا عن كلّية التلفظ النّشيطة. إنّ الوجود الحقيقي للّغة هو في التّفاعل اللّغوي باعتباره ظاهرة اجتماعية حيث يشتغل اشتغالا خاصّا بحسب أنواع الخطاب.

خلص البحث الى جملة من النتائج التي ارتبطت بتحليل جملة من النّماذج من الخطابين الرّوائيين في إطار دائرة التّنوع الكلاميّ والاسلوبيّ في الخطاب الرّوائي، فكانت كالتالي:

اضطلع التهجين في الرّوايتين، عبر مختلف صوره الاجتماعية المختلفة، بالرفض والاستنكار والفضح تحت دثار السّخرية اللّاذعة، من خلال وعيين أو موقفين صادرين عن شخصية واحدة.

عملت **غادة السمان** على فضح الأشكال السلبية من المفكرين المرتزقة، الذين يخلعون أقنعتهم في الكواليس، ويتخلصون من كابوسهم الوظيفي، لينطلقوا إلى سياراتهم الفخمة، وحاناتهم وعشيقاتهم، فتلك هي حياتهم الحقيقية. أما كتاباتهم وأشعارهم فهي مجرد كلمات، خطب، أشعار مغنّاة، عشق خطابي وتفريغ لغوي... وأحمال من البلاغة والبيان مشحونة خصّيصاً لعرب الغربة.

شكلت "ليلة المليار" فضاء روائيا لصراع الأيديولوجيّات، ومسرحا احتدمت فيه التناقضات العقائدية، حيث الأيديولوجيّة، والأيديولوجيّة المناقضة، ولا غرابة في ذلك فمعظم شخصيات الرواية تعاني من هذه الازدواجية، التي كان للغربة دور أساس في تذكيتها وفضحها.

إنّ التهجين الاجتماعي كان حاضرا بقوة في "الرواية المستحيلة"، من خلال مظاهر عدة لمفارقات اجتماعية شكلت، أو بالأحرى ساهمت في تشكيل، المناخ الاجتماعي للرواية، وما ينطوي عليه من رؤى اجتماعية متناقضة ومتصادمة، من منطلق ما يطرحه من أفكار، وما يعالجه هذا المناخ من قضايا ذات بعد اجتماعي. ومن ثَمّ يبيّن مختلف المفارقات التي تؤثث المجتمع العربي في أربعينات القرن الماضي؛ كقضية تحرير المرأة وتعليمها بين التأييد والمعارضة، وتفضيل الذكر على الأنثى، وعلاقة المجتمع الشرقيّ وعاداته وتقاليده بالغرب، من خلال المفارقة التي يتخبط فيها الرجل الشرقي بين الالتزام والتحرر في تعامله مع المرأة.

يمكن القول إنّ الخطاب الرّوائي لدى **غادة السّمان** كان ساحة خصبة مؤثّثة بنماذج من التّهجين الاجتماعي والعقائدي الأيديولوجيّ التي أسهمت في بلورة رؤية حوارية لافتة، وفي إجلاء وعي الكاتبة لتاريخ اللّغة التي تستعملها، والمتخيّل الذي تُحمّله إياها.

تميّزت "ليلة المليار" بكثافة نماذج الأسلبة التي أضفت عليها جوّاً مفعماً بالحوارية وتعدد الأصوات؛ ذلك ما خلق فسحة لظهور رؤى متصارعة فيما بينها. وهذا ما أسهم في دحض النظرة الأحادية للراوية، لأنّ النص المتعدد الأصوات لا يتوفر على أيديولوجية خاصة به، لأنّه يتوفر على فاعل إيديولوجي، انّه جهاز يُعرض عبر إيديولوجيات ويُستهلك داخل هذه التعارضات، مثلما يصرّح بذلك **رولان بارت** الّذي يرى في تعدد الأصوات ميزة للنص السردي.

يمكن القول إنّه ما من سياق وظفت فيه الأسلبة، أو تقليد مختلف أشكال التعبير؛ كالنصوص المقدسة؛ من إنجيل وقرآن وحديث، ونصوص أخرى كالأقوال المأثورة والأمثال الشّعبية والنصوص المسرحية، إلاّ وكانت فيه إشارة إلى استقرار كلمة السّاردة أو الشخصية في كلمة الغير ومجاراتها لها أو نبذها، وبالتالي يصبح لكل وعي وصوت كلامه وأفكاره التي يتخذها مطيّة لتحقيق بعض النوايا

التي يقصدها المؤلف، والتي بفضلها تغدو الرّواية ساحة مشحونة بالعلاقات الحوارية بين اللغات ممثلة في الأسلبة.

من خلال جملة النماذج التي أثثت المشهد البارودي في رواية "ليلة المليار"، يمكن القول إنّ الروائيّة **غادة السمان** فسحت المجال لتلك المفارقات التي عبّرت عن الرأي والرأي الآخر، في مواقف مشحونة بالطابع التهكمي، الهزلي، التشكيكي، مما أضفى على الرّواية تعدداً صوتياً لافتاً.

أما في "الرّواية المستحيلة"، فيمكن القول إنّ حضور تقنية الصوغ البارودي للأساليب استطاع إيصال صوت الروائيّة إلى القارئ في معالجتها لقضايا جوهرية في مجتمعاتنا العربية؛ كاحتقار الأنثى، ورفض تعليمها، ومحاولة تدجينها، والثورة على التقاليد والأعراف البالية التي عششت في الاذهان، والتي تحدّ من حرية كل من الرجل والمرأة في جانبها الفكري والاجتماعي، وغضها الطرف عن كونهما كائنين يعيشان جنباً إلى جنب، يتقاسمان خبز الحياة، وفرحها وآمالها وآلامها معاً. وهي بذلك تفسح المجال للصوت والصوت الآخر.

عمل الخطاب السّاخر في كل من "ليلة المليار" و"الرواية المستحيلة" على خلق تعددية صوتية وحوارية في جسم الروايتين، خاصة وأنّ السّخرية طالت مواضيع سياسية واجتماعية وعقائدية، وعملت على فضح جملة من السلوكيات والمعتقدات الاجتماعية، التي عالجتها **غادة السمان** بطريقة فنّية غير معهودة. فقد فسحت الكاتبة المجال أمام اللغات والأصوات الأخرى، التي برزت بكثافة من خلال الأسلبة أو الصّوغ البارودي، أو حتى السّخرية، باعتبارها آليات للتنوّع الكلامي ما أضفى على الرّوايتين طابعاً بوليفونياً، أخرجهما من دائرة سلطة المؤلف ونظرته الأحادية، وأبرز التنوع والتباين في أشكال الوعي التي تجسدت فيهما.

لعبت الوحدات المتخلّلة دوراً مهمّاً عند دخولها جسم العمل الرّوائيّ، والذي بدوره يلعب دورا تناصّيا مع جملة من النصّوص التي تسبقه، أو تليه، مما يسهم في خلق حوارية داخل جسم الرّواية، من هذا المنظور، يمكن اعتبار "ليلة المليار" خطابا روائيا احتفل بأجناس غير أدبية متعددة، وتناصّ معها، مما أضفى على بنيته تعدّدية لغوية لافتة؛ كاستحضاره للخطابات التّاريخية والصحفية والدّينية، وحتى السّينمائية والتي قامت **غادة السمان** بامتصاصها وتسريدها لتدخل جسم الرّواية لتمنحها كثافة دلالية، وتعدّدية لغوية تفصح عن وجهات نظر الشّخصيات وطبائعها.

استطاعت رواية "ليلة المليار" أن تؤرخ، بشكل ما، للأحداث المفصلية التي مرت بها الأمة العربية، وترصد تداعياتها على صعيدي الفرد والمجتمع. وهي تداعيات لا تزال تعاني منها الأمة إلى يومنا هذا.

شكلت "ليلة المليار" ساحة انفتحت على خطابات دينية متنوعة، عبّرت عن قناعات وإيديولوجيات الشخصيات. وكل ذلك منح الرّواية تعدّدية لغوية، ووسّع من دائرة تنوعها الأسلوبي، خالقة بذلك عوالم كلامية في "ليلة المليار"، مثلما أشار إلى ذلك **ميخائيل باختين** حين تحدث عن التعدّد اللساني في الرّواية كمظهر من مظاهر تجلي حوارية الرّواية وتفاعلها مع أجناس تعبيريّة مختلفة، تُدخلها إليها وتعمل على امتصاصها وتذويبها لخدمة التوجّه العام لها.

تنوّعت الأجناس المتخللة المرتبطة بأشكال التداول اليومي والتي أثثت الروايتين مسهمة في خلق وتوسيع دائرة التعدد اللغوي فيهما. فكان حضور الأسطورة قد أضفى بعداً حوارياً. خاصة الشخصيتان الأسطوريتان **ميداس** و**أورفيوس** المرتبطتان بشخصيتين رئيسيتين في "ليلة المليار" هما: "رغيد

الزهران" و"خليل الدرع". وكان ذلك من أجل تعزيز كاراكتير الشخصيتين من خلال ما تتمتعان به من خصوصيات ومواقف مستلهمة من الأساطير القديمة. وهذا ما يوسّع من دائرة التنوع الكلامي والتعدد الصوتي في جسم الرّواية. إذن يمكن اعتبار الأسطورة ـ كجنس متخلل ـ مسهمة في فتح وتعزيز عوالم حوارية في "ليلة المليار"، وفهم عمق شخصياتها واستجلاء مكنوناتها.

لقد عملت "ليلة المليار" على تقديم رؤية تفصيلية لمركزية التفكير الخرافي في حياة الإنسان العربي الثري، المقيم في أوروبا والذي يلجأ إلى السّحر والتنجيم، لأسباب متعددة كتحقيق المشاريع المستقبلية، أو الشفاء من الأمراض المستعصية، أو رد كيد الأعداء، ودرء عداوتهم، أو الحصول على وصفات سحرية للفحولة الجنسية. كل ذلك يتزامن مع احتراق بيروت واغتصاب لبنان شبراً شبراً من قبل الإسرائيليين هناك.

استطاعت لغة السّحر، التي كانت مخالفة للغة السّاردة، أن تخلق جواً من الغموض والإلغاز، خاصة وأنّها لغة ارتبطت بساحر غير عادي، كسّر نمط السّاحر التقليدي. فخلقت بذلك تنوعاً كلامياً وأسلوبياً كثّف من حجم العوالم الكلامية التي انبنت عليها "ليلة المليار" خصوصاً عندما ارتبطت تلك اللّغة بالقوى الخفية، والأمور الغيبية التي يكتنفها الإبهام والإلغاز، وتوسلت بلغة الطلاسم والوصفات السّحرية والجداول السّحرية والتعاويذ المتنوعة.

لقد استطاعت الأجناس التي تخللت "ليلة المليار" على تنوعها، من أدبية وشبه أدبية وخارج أدبية، الاشتغال على التعدّدية اللّغوية في الرّواية، وبالتالي أسهمت بشكل كبير ولافت في توسيع دائرة التنوع الكلامي والأسلوبي فيها.

يعدّ المثل الشعبي عنصرا لغويا ودلاليا لصيقا باليومي والحياتي، يعبّر عن انشغالات الأفراد وآمالهم وآلامهم وخيباتهم. وهو وسيلة سهلة التناول لما لها من جزالة اللفظ وبساطته في آن، واختصاره لوضع معيّن. فيأتي المثل موجزاً مختصراً سهل التّناقل بين الأجيال، سهل التّداول بينهم، حيث تم توظيفه بشكل مكثّف ولافت، ليعبر عن نمط العيش وأسلوب الحياة المعتمد في خمسينيات القرن الماضي من منظور العالم الرّوائي في "الرواية المستحيلة".

نخلص للقول أنّ **غادة السمان** سعت بحسها الرّوائي إلى طرح قضايا ومواضيع حساسة، في مجالات عدّة كالسياسة والدين والأخلاق وعادات وتقاليد المجتمعات العربية. وذلك من خلال مختلف أشكال التنوّع الأسلوبي والتّعدد اللّغويّ التي تبلورت في الفكر النّقدي لدى **ميخائيل باختين**.

ملخّص

سنعمل من خلال هذه الأطروحة، على مقاربة عملين روائيّين للرّوائيّة **غادة السّمان** هما: **ليلة المليار** و**الرّواية المستحيلة – فسيفساء دمشقيّة** - من منظور النّقد الحواري الذي أرسى قواعده ودعائمه الأولى **ميخائيل باختين** من خلال مقارباته السّوسيولوجية للأدب. سنحاول أن نستجلي أهمّ المظاهر الحواريّة التي شكّلت بناء الرّوايتين وأبعاد تلك المظاهر الّتي عملت على إبراز التّشخيص الفنّي للّغة الرّوائية، حيث لجأت **غادة السّمان**، من خلال شخصيّاتها الروائية، إلى أساليب معيّنة لنقل أفكار الآخرين أو كلامهم لتعبّر عن نيّاتهم أو مقاصدهم، بواسطة آليات حوارية كالتّهجين، والأسلبة، والمحاكاة السّاخرة والسّخرية، وما أدخلته ووظّفته من أجناس متخلّلة متنوّعة أدبيّة كانت أو نصف أدبيّة أو غير أدبيّة، ومختلف أشكال التّعبير الشّعبي اليومي لأغراض فنّية أو إيديولوجيّة أسهمت في اشتغال التعددية اللّغوية في الروايتين بصورة لافتة.

هذا ويلعب كلام الشّخوص والسّاردة، في علاقته بكلام المؤلّف الضّمني، دوراً مهمّاً في توسيع دائرة التّنوع الكلاميّ والأسلوبيّ من النّاحية اللّغوية والاجتماعيّة والإيديولوجيّة مثلما سعت الى توضيحه فصول هذه الأطروحة.

الكلمات المفتاحيّة: حواريّة، تناصّ، استشهاد، تهجين، أسلبة، محاكاة ساخرة، سخريّة، تفاعل أجناسيّ، ايدولوجيا، عقيدة، تراث، مثل شعبي، تاريخ، أسطورة.

Abstract

The topic of this dissertation is dialogical approch about two novels of **Ghada ASSAMAN** Leilat Elmiliar and Alriwaya Elmoustahila- fusaifisaa dimachkiya from the dialogic criticism point of view settled by **Mikhaïl BAKHTINE** throw sociological approch of literature.

We intend to reveal the most important aspects of dialogism, settled in the two novels and the dimensions that make the appearance of artistical personification of novelistic language a technic which is adopted by **Ghada ASSAMAN** through her novelistic characters to convey others ideas and speech to express their intentions by dialogic means, such as hibolidazation stylistization sarcastic simulation, and other literary or semi-literary or non-literary genre, that she used with the different forms of popular expressions that are used for idiological aims and constitute the multilinguism of the previously mentionned novels.

Besides this, the characters and narrators speech in its relation with novelists one play a significant role in widenning the circale of stylistic divercity sociologically and idiologically as it is illustrated in the different chapters of a dissertation.

Key words

Dialogism Intertextuality Hybolidazation Stylization Sarcastic simulation Simulation Genre interaction Idiology doctrine Heritage Popular proverbs History Myth.