تاريخ العلوم
المجلة العربية المتخصصة في تاريخ العلوم والدراسات والأبحاث الإيبستمولوجية

شعرية اشتغال السخرية في الخطاب الروائي لدى غادة السمان. رواية : يا دمشق وداعا – فسيفساء التمرد –أنموذجا.

نورالدين خيار
جامعة بجاية
khiarnour2775@yahoo.fr

تاريخ الاستلام : 2018-02-20 تاريخ القبول : 2018-05-28

ملخص:

تروم هذه الورقة البحثية الكشف عن مظاهر شعرية الخطاب الساخر (السخرية)، واشتغاله في الخطاب الروائي لدى **غادة السمان**، من خلال آخر رواية صدرت لها وهي: **يا دمشق وداعاً - فسيفساء التمرد**[1]، وذلك من منظور الناقد الروسي **ميخائيل باختين**(1895 - 1975) في إطار حوارية الخطاب الروائي التي تتجلى في العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات، حيث تؤدي دوراً بارزاً في تشييد مساحة واسعة لانتشار الكلمة المزدوجة الصوت، عن طريق الأسبلة و الباروديا، وكذا اعتماد وسيلة أسلوبية أخرى تسهم في بلورة الكلمة الثنائية الصوت والمتمثلة في أسلوب السخرية الذي سنركز عليه، بإبراز شعرية اشتغاله في رواية - **يا دمشق وداعاً**.. من خلال هذه الدراسة.

Abstract :

This paper aimsat displaying poetical aspects of ironical discours, through Ghada ESSAMANE'S last published novel : " **يادمشق وداعا –فسيفساء التمرد"**

« Bye Bye DAMASCUS, mosaic of rebellion. »

From Mikhail BAKHTINE'S point of view ,(1895-1975) in the context of novelistic discours dialogism, that appears obviously in the dialogic interaction between languages, where it plays an important role in providing polyphonical words with a large space through stylizing, parodying, and relying on an other stylistic tool, that is parody style poetical function, which is the point we focus on in the previously mentioned novel.

Key words :

Dialogism – Irony – Parody – Tragidicalloghth

تَعتبِر **غادة السمان** روايتها الأخيرة« **يا دمشق وداعاً - فسيفساء التمرد** » الجزء الثاني من روايتها:«**الرواية المستحيلة**» الصادرة بعنوان فرعي هو- **فسيفساء دمشقية** - وقد تحولت "الرواية المستحيلة" إلى فيلم سنيمائي يحمل عنوان فصلها الأخير« **حرّاس الصمت** »[2].

تواصل غادة السمان سرد تفاصيل سيرتها الذاتية روائياً في "**يا دمشق وداعاً**" بعدما بدأت

ذلك في "**الرواية المستحيلة**" التي تقول عنها:« إنها الجزء الأول من صياغتي الروائية لسيرتي الذاتية وهي ليست على الإطلاق مذكراتي، فكونها صياغة روائية يلغي منها بالتالي صفة وثائقية ذاتية. فهي تطمح إلى الإبداع الأدبي لا إلى نقل الواقع الفجّ »[3].

وعندما تتناول غادة السمان حياتها في الرواية، فإن السرد يأتي بسهولة موضوعات الحديث اليومي، وكتابة المذكرات. إذ تتحدث في "الرواية المستحيلة" عن طفولتها وشبابها في مدينة دمشق، وبالذات في زقاق الياسمين، حيث البيت الكبير والعائلة والتقاليد الدمشقية العريقة. وتتحدث عن انخراطها في الحياة الاجتماعية، وكيف إنها تعيش غربة دائمة مع والدها في البيت الكبير. لأن مفهومها عن فكرة العيش الإنساني كان مرتبطاً بقيمة الحرية التي افتقدتها في مجتمعها الدمشقي المحافظ والصارم. فكانت« لغتها بسيطة تشبه حديثاً حميماً تسرّ به لصديقاتها رغم أنّ الحديث كان طويلاً مسرفاً في التفاصيل، إلاّ أنه استطاع أن يتجاوز عالم غادة النثري الشخصي إلى نص روائي مقروء بعيداً عن الجانب الشخصي »[4].

<u>أولا : عالم رواية "يا دمشق وداعا "</u>

تحدثت **غادة السمان** في "**يا دمشق وداعاً**" - على لسان بطلتها "**زين الخيال**"- عن حياتها الجديدة مع والدها وجدتها، بعدما انتقلوا إلى شقة جديدة في ساحة المدفع - أحد الأحياء الدمشقية الراقية في ستينات القرن الماضي- حيث أصبحت تعيش حريتها بعيدا عن تقاليد "زقاق الياسمين". إلاّ أن فكرتها عن العيش الحر كانت ساذجة جداً في بداياتها. فقد أرغمت أسرتها على قبول زواجها من أول شخص وقعت في حبّه، والذي تطلّقت منه بعد أشهر قليلة حيث عملت على إخفاء قضية إجهاضها منه، لتقضي بذلك على كل رابطة به مستقبلا بعد الطلاق.

وتحدثت أيضاً عن بداياتها في الكتابة خاصة كتابة القصة، وتناولها لمواضيع مرتبطة بتحرير المرأة ونسف كل الموروثات والمعتقدات القديمة التي تكبّل حرية المرأة والرجل معاً. فها هي تروي بعد أن غادرت دمشق نهائياً عام 1964 قائلة:« لقد وقفتُ وحيدة فعلاً في هذا العالم الشرس أواجه كل القوى المتحالفة ضدي والمؤسسات العتيقة المحنكة الأساليب التي ترى في وجودي - كتابة وممارسة - إفساداً لجيلي، وتحريضاً ضمنياً لهم على اكتشاف ذاتهم بعيداً عن المسلمات التقليدية، والأفكار الرجعية حول حقوق المرأة خاصة، وحقوق الفرد العربي عامة »[5].

فهي لا ترى أيّ مانع في أن يتحدّ الرجل والمرأة، ويشكلان حلفاً ضد الجهل والتخلف، فكلاهما جناحا طائر لا يمكنه التحليق بجناح واحد، بل بهما معاً في سماء الحرية والعدالة، حيث تصرّح

في إحدى مقالاتها قائلة:« مما لا شك فيه أنّ المرأة تعرّضت للاضطهاد على مرّ العصور وتأثرتُ وأنا أرى المشاهد التي تجسد عذابات المرأة على مرّ التاريخ لكني شاهدت في الوقت ذاته عذابات الرجل أيضاً... شاهدته يُساق إلى الحروب، ويُشنق في الساحات من أجل الحرية، ويُعذّب في السجون، ويُرمى به إلى الوحوش الضارية في الحلبات... شاهدتُ المرأة والرجل شريكين في العذاب الإنساني على طول عصور من اللاعدالة والقمع والخلاص ينبع من اتحادهما في وجه كل استلاب، لا في الشجار بينهما »[6].

وأبرز محطة تناولتها "**غادة السمان**" في "**يا دمشق وداعاً**" تمثلت في انتقالها إلى بيروت وانتسابها إلى الجامعة الأمريكية لإعداد أطروحة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي، حيث تعرّفت على وجوه إعلامية وأدبية هناك، ساعدتها على التألّق في كل ما تكتبه من خلال المحاضرات والندوات والأمسيات والمقاهي الأدبية التي لا تفوّتها. وختمت روايتها بفصل مؤثر جداً تناولت فيه لقاءها الأخير بوالدها الذي زارها في بيروت حيث توفي إثر سكتة قلبية قبل أن يمضي معها نهاراً كاملاً حافلاً بالفرح والمتعة مثلما وعدها. «**لا...لا تستطيع يا أبي الموت هكذا من دون استشارتي وأنت الغاضب مني بين حين وآخر لأني أقدم على ما تدعوه "حماقاتي" من دون استشارتك** »[7] حتى إنها لم تستطع مرافقة جثمان والدها إلى دمشق، بل وقفت عند الحدود اللبنانية السورية تنتحب بدموع غزيرة - وهي التي لم تبك يوماً بانتحاب -لأنها اتهمت بالجوسسة والعمالة لصالح ألمانيا الغربية؛ تلك التهمة التي لفقها لها "**الملازم ناهي**"* لأنها لم ترضخ لنزواته بحكم أنها -كما يعتقد جاهلاً - امرأة مطلقة و« **ليمونة معصورة** »[8]، سهلة المنال، ناسفة بذلك الاعتقاد السائد حول المرأة المطلقة إنها ساحة مفتوحة على الشهوات. فدخولها سوريا يعني دخولها السجن مباشرة بتهمة لم تقترفها. فهاهي تنتحب قائلة:« **أبكي على رؤوس أصابع دموعي، أغسل الحدود السورية - اللبنانية بدموعي... أغسل قهر قلبي، أبكي داخل شراييني، أغسل صمتي الدائم عن أحزاني...**»[9]. وها هي تعلن في نهاية الرواية عن صمودها ومقاومتها للتشرد الذي فرضه عليها وطنها، وهي تحاول عبثاً أن تطرق أسواره اللامرئية:« **قررتُ ألاّ اقفز إلى الهاوية ثانية، بل أن أكتشف أجنحتي لأطير... أطير**...»[10]

ثانيا: تحديد مفهوم السخرية

كثيراً ما يلجأ الروائي إلى اعتماد السخرية بنوعيها الحاذق واللاذع بسبب مبررات ومقتضيات المقام الكلامي، باعتماد تقنيات عديدة؛ كالجمع بين خطابين أحدهما مضمر

يُستشف من خلال قرائن السياق التي توحي بسخرية مضمّنة[11].

تعتبر السخرية من الفنون التي تسمح بقول شيء، ولكن المتكلم يريد أن يقول شيئاً آخر. ويشبهها **دومينيك منغنو** بطريقة الاستعارة؛ أي في الملفوظ الواحد هناك معنى ما وتحريف له[12].

إنّ اللغة الروائية - بصفة عامة - هي لغة مضادة لما هو قائم وسائد . وعلى اعتبار أن العالم المتخيّل الذي تُبنى عليه الرواية يحدّ من سلطة وسطوة الواقع، فإنّ هذا العالم أو العوالم التخييلية - حسب **محمد برادة** - تتيح استعمال لغة مغايرة، تعتمد السخرية والانتقاد وإدراج ما هو ضمن المحرّمات، أو يعتبر مخالفاً للياقة والحشمة. وكثيراً ما تعبّر اللغة الروائية عن المسكوت عنه، أو اللامفكّر فيه من خلال الشكل الذي تتشيد عليه بنية النص[13].

أ - التعريف اللغوي للسخرية.

لقد تم تناول تعريف السخرية في أكثر من معجم بتبيان دلالتها اللغوية، وما يرادفها من معانٍ. ففي "**لسان العرب**" **لابن منظور** ورد تعريف السخرية من خلال مادة "سخر" كالتالي:« سخر منه وبه سَخْراً ومَسْخَراً... وسُخْراً وسُخْرة وسِخرياً وسُخرية: هزئ به(...) يقال: سخرتُ منه، ولا يقال: سَخِرتُ به. قال تعالى:﴿**لا يسخر قوم من قوم**﴾ (...) وفي الحديث: أتسْخَرُ منّي (...) أي تستهزئ بي. السخرة: الضُحكة. ورجل سُخَرة يسخر من الناس(...) وسُخرة: يُسخر منه. وكذلك سُخْري وسخرية والسُخْرة: ما تسخّرت من دابة أو خادم بلا أجر... ويقال: سخّرته (...) أي قهرته وذلّلته»[14].

فالدلالة المعجمية للسخرية - هاهنا - تعني القهر والتذليل، وإخضاع الآخر الذي يشعر بالدونية في مقابل الطرف الأول الذي يشعر بالفوقية والأفضلية. ويشير **الجوهري** في "**الصحاح**" إلى اقتران معنى الهزء بالتذليل اللذين وردا في أكثر من موضع في القرآن الكريم. مثلاً قوله تعالى:﴿**وَلَقَدِ اسْتُهْزِئَ بِرُسُلٍ مِنْ قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ**﴾(الأنعام:10)[15].

أما في "**المعجم الأدبي**" ورد تعريف السخرية كما يلي:« نوع من الهزء، قِوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كله، على الكلمات، والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام بعكس ما يقال. وتتركز السخرية 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 ويستدرجهم إلى الإقرار بما يريده منهم »[16]. فمعنى السخرية ينبني على المعنى القائم ونقيضه، أو قول شيء في معرض ذكر شيء آخر. فالسخرية من هذا المنطلق« تتمثل في منهج جدلي يعتمد على الاستفهام بمفهومه

البلاغي، إذ تعتبر طريقة في توليد الثنائية، والتعليم على البعد المعرفي »[17].

كما تنسب السخرية إلى الشاعر الروماني الساخر "**جوفينال**" (60-140 قبل الميلاد) مثل **جوناثان سويفت** بانتقاداته الموجعة الحادة [18].

تناولت المعاجم والدراسات الغربية مصطلح السخرية في جانبه المفهومي، وما يحمله من معانٍ متشعبة.

فأرسطو« يقحم السخرية في أبواب البلاغة وحددها بقوله إنها الدلالة على الأشياء بأسماء أضدادها »[19]. أما **اوزوالد ديكرو** فيدرج الأسلوب الساخر في ما يسميه الافتراض المسبق présupposé الذي يمثّل« طرق تعبير ضمنية تسمح بالتسميع من دون تحميل مسؤولية ما قيل »[20]. 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 المتكلمين في بعض الوضعيات يُجبرون على استعمال بعض الحيل الأسلوبية؛ كالسخرية ليؤثروا في مخاطَبيهم حيث يحاصرونهم من أجل أن يخرجوا باستنتاجات يقصدونها وتكون خاصة بهم [21].

ويدخل هذا المفهوم الذي اقترحه **ديكرو** في أحد المكوّنيْن اللذين تقوم عليهما السخرية، وهو المكوّن الثاني - حسب **محمد العمري** - والذي يسميه بـ: مكوّن لساني بنائي يتجسد من خلال المفارقة الدلالية، وما يترتب عنها من غموض والتباس. أما المكوّن الأول فهو مكوّن انفعالي يتجلى في الاستخفاف المشتمل على الضحك، أو الرغبة فيه، وعلى الاستهجان أو مجرد الإحساس بالمفارقة[22]. ومعنى ذلك أن منطق السخرية يقوم أساساً على الإحساس بالمفارقة الدلالية التي يشكلها تقاطع بنية ضدية بين المعنى الظاهر والمعنى الملتبس والذي يؤدي للانفعال والضحك أو الرغبة فيه، أو للاستهجان لما يحمله الخطاب الساخر من عنف رمزي.

والسخرية وإن ارتبطت دلالتها بالهزء والتحقير، إلاّ أنّ إتقانها يستدعي ذكاءً، أو فطنة شديدين لا يتوفران في أيّ كان لذلك يعتبر **شوبنهاور**« السخرية بُعد كبير بين المثالية والواقع فلا يمكن لجميع الناس أن يكونوا ساخرين، وإلاّ فقدت السخرية جودتها »[23]. ويربط **شوبنهاور** السخرية بالضحك الذي ينشأ عن الغرابة التي تظهر لنا في موقف من المواقف. فنحن نضحك عندما نشترك في رؤية أشياء متنافرة أو عندما نتابع - في الوقت نفسه - خطّيْ سلوك متناقضين. ويرى أنه يمكن اعتبار هذه الغرابة كحالة خاصة من النقص والتدني في الأشياء أو المواقف التي تجلب المتعة[24].

أما **جون دي بوا** فيعرّف السخرية في بُعدها البلاغي بقوله:« هي صورة ترتكز على قول

عكس- خلاف- ما نريد قوله لنسخر لا لنخدع »[25]. فمعنى السخرية لا يكمن في الخداع والغش والتضليل، وإلاّ فقدت طابعها الهزلي التراجيدي أو الكوميدي.

أما **أمبيرتو إيكو** فيرى أن السخرية في نص ما تدل عنها حيل تعبيرية[26]؛ أي بالاعتماد أولاً على البنية اللغوية، وما تحمله من مؤشرات داخل نصيّة، تنطوي على أسلوب ساخر مشبع بروح التحقير، أو بروح النكتة*.

إذن من خلال التعريفات التي تناولت السخرية في جانبها المفهومي المعجمي اللغوي، يمكن القول إنها تتفق على اعتبار السخرية هزءاً وابتعاداً عن المعنى الأصلي، وهي طريقة في استدراج السامع (المتلقي) وتنبيهه، وهي أساساً ظاهرة تقوم على المفارقة الدلالية، والبنية الضدية بين المعنى الظاهر والمعنى الملتبس. إنها الجمع بين لحظتين متناقضتين عميقة وسطحية.

ب - التعريف الاصطلاحي للسخرية.

لقد حاول دارسو الأدب تأكيد الطبيعة الأدبية والفنية للسخرية، بغض النظر عن أصولها الفلسفية، وكذا ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأخرى (الوراثية، الجغرافية، السياسية الاجتماعية الاقتصادية والفكرية والثقافية والدينية العقائدية)[27]، وذلك باعتبارها فنّاً من فنون القول حيث أكّد **بيدا أليمان Bida Allimane** أنه يجب« التفريق بجلاء وبصورة نهائية بين السخرية كمبدأ فلسفي والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي »[28]. ففي جانبها الفلسفي ترتكز السخرية على طريقة طرح الأسئلة، وهي وسيلة إفحام واستدراج للخصم في المناظرات الفلسفية مثلما يرى ذلك **أرسطو**.أما السخرية كظاهرة أدبية فقد برزت في كثير من الآثار الأدبية، و« عني بها عدد من كبار الكتّاب والشعراء واتخذوها أسلوباً في الإبانة عن آراء أو مواقف خاصة تتناول الناس أو قضايا الحياة. وقد يكون **الجاحظ** و**ابن الرومي** من أبرز الأدباء العرب، و**أناتول فرانس** و**برناردشو** من أشهرهم في الآداب الغربية »[29].

يعتبر **ميخائيل باختين** السخرية من الوسائل التي يوظفها الإنسان لمواجهة الحالات الدرامية التي تصادفه، كي يخرجها من مساحتها الملحمية، ويدخلها حيّز الواقع والمعيش، والاتصال الحر البعيد عن الكلفة[30].

أما **كاترين كيربرات أوركيوني** فترى أن السخرية (اللفظية) خاصة، تقوم على المعنى المجازي والتضاد والتعارض الدلالي بعدة أساليب منها: الجملة المضادة والغلو والمبالغة والمحاكاة الساخرة والمعارضة[31]. أما **جورج لوكاتش** و**لوسيان غولدمان** فيحددان مفهوم السخرية من خلال« وضعية الراوي بالنسبة للعالم الذي أبدعه حيث يتجاوز بطريقة تجريدية الوعي الممكن لبطله »[32]. وذلك من خلال اللعب الهزلي

باللغة وتهديم قوالبها الجاهزة، لأن الموقف الهزلي يستند على فكرة التضاد، وهي الفكرة التي ما أن تأخذ مكانها في موقف إنساني ما حتى تسمه بالإضحاك، حتى ولو كان مثل هذا الموقف - بحكم طبيعته - لا يبعث على الضحك، ولا يتضمن أيّ عنصر من عناصر الهزل.

إنّ الاختلال والتضاد هما مصدر ما في السخرية من ضحك وإضحاك فكري ملغز، ومحيّر ما دام الضحك ضحكاً مفجعاً ومظلماً[33]. ويدل الخطاب الساخر على سعة المستوى الثقافي والمعرفي للساخر الذي يملك قدرة على التقاط المتناقضات، وصياغتها في قالب أدبي مميّز. فالساخر يعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة، ويوازن بين العناصر اللسانية والمؤشرات الوجدانية الانفعالية للسخرية إلى حدّ الالتباس.

يرى **فيصل دراج** أنّ حضور الراوي الساخر في خطابه المباشر يتضمن وظيفتين أساسيتين هما **<u>الوظيفة الأولى</u>** تكثيف الدلالة ومضاعفة الاستنكار اعتماداً على مقارنة مضمرة بين خطاب ماكر يرى الظاهرة، ويعرف أسبابها، وخطاب ماسخ صادر عن شخص مغترب يعيش الظاهرة، ولا يعرف أسبابها مقيّداً بظاهر الأحداث مكتفياً "بالصدفة"، عاجزاً عن ملامسة "القانون" الذي يطلق الصدفة ويخصّبها. على خلاف الراوي الساخر الذي يهزأ "بالصدفة" ويدرك من أين جاءت. بل إن معرفة الراوي بالظاهرة وبما خلفها يمدّه بحرية تنزع الأقنعة عن الوجوه، وتضع على الوجوه أقنعة أخرى.كأن السخرية لا تتعامل مع الظواهر إلاّ إذا ساهمت بخلقها أيضاً، وتنطوي **<u>الوظيفة الثانية</u>** على بُعد يبني علاقة أنيسة بين الكاتب والقارئ تكشف للثاني أنّ الراوي يبني حكاية القارئ، وهو يقص عليه حكايات الآخرين، داعياً القارئ إلى السخرية من وجوده كله، أي استنكار هذا الوجود واتهامه[34].

فمن أهداف السخرية كظاهرة أدبية هي الهجوم والتعدي والفضح والنقد اللاذع الحاد، وعلى هذا الأساس يستمد الخطاب الساخر موضوعاته من المواقف التي تثير الانتباه، ولا شك أنّ انتقاء المواضيع هو انتقاء واعٍ يقوم على معرفة الواقع. وتعد القضايا المجتمعية من أكثر القضايا التي تعالج معالجة ساخرة. ولعلّ امتلاك الروائي - وحتى الشاعر - لناصية اللغة للتعبير عن هذه القضايا بالعمق والوضوح المطلوب، هو ما يجعل من الخطاب الساخر خطاباً ممثلاً لفكر المجتمع وتطّلعاته وأحلامه وأحزانه وآماله... وهكذا تغدو السخرية ترجمة لـ "حاجة روحية". فالمجتمع يسحق الشاعر بلامبالاته وإنكاره، فيسحقه الشاعر بأن يسخر منه، ويحتقره على حدّ تعبير **أدونيس**[35].

لقد صاحب مصطلح السخرية غموض واضطراب في مستوى من مستوياته، والناتجين عن أسباب مختلفة. يقول **د.**

موك(D.Cmueke):« لأسباب مختلفة بقي مفهوم السخرية مفهوماً غير مستقرّ، مطاطا وغامضاً فهولا يعني اليوم ما كان بعينه في القرون السابقة. ولا يعني نفس الشيء من بلد لآخر، وهو في الشارع غيره في المكتبة، وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبي. فيمكن أن يتفق ناقدان أدبيان اتفاقاً كاملاً في تقديرهما للعمل الأدبي غير أن احدهما قد يدعوه عملا ساخرا، في حين يدعوه الثاني عملاً هجائياً أو هزلياً أو فكاهياً أو مفارقاً أو غامضاً»[36]..

يُستخلص بعد هذا العرض الموجز لتعريف السخرية، وبيان مدلولاتها اللغوية والاصطلاحية أنّ السخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على (توليفة) درامية: من نقد، وهجاء، وتلميح، و**لماحية**(*)، وتهكم، ودعابة، بهدف التعريض بشخص ما، أو بمبدأ أو بفكرة؛ أو أي شيء آخر، وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه[37].

ثالثا: اشتغال السخرية في "يا دمشق وداعاً - فسيفساء التمرد":

لقد اضطلعت اللغة في "**يا دمشق وداعاً**.." بوظيفة التشخيص الحيوي للأحداث، والمواقف والمشاهد التي أثثت الرواية في لوحة فسيفسائية، حيث اتكأت **غادة السمان** على خطاب السخرية والتأملات اللاذعة للأفكار والمواقف التي ارتبطت بالشخصيات، أو عبّرت أو حتى دافعت عنها. فقد عملت على تغليب الجانب الانتقادي للسخرية، وذلك من خلال استفزازها للواقع المتعارف عليه وثورتها عليه، وإعادة تقديمه برؤية مغايرة، وبنبرة فيها كثير من التهكم والهجاء اللاذع. ومن هذه الزاوية يمكن القول إنّ للغة دوراً وظيفياً خدم مقصدية الروائية في الانتقاد والفضح عبر دثار السخرية، فتنوعت بذلك مواضيع السخرية في **يا دمشق وداعاً** مثلما سيأتي بيان ذلك".

عملت **غادة السمان** على تجسيد أسلوب السخرية عن طريق نقل أقوال الآخرين، أو تعليقات الراوي المفترض، أو الساردين. وكانت شديدة الحضور والكثافة، خاصة في السياقات التي ارتبطت بالعادات والتقاليد الشامية، وعلاقة الرجل بالمرأة وقضايا الحب والزواج التي تؤطرها أعراف بالية وعقليات متحجرة.

تُقْدِم "**زين**" بطلة الرواية على عملية إجهاض سراً عن زوجها، لأنها على وشك الطلاق منه. فتعلّق ساخرة على سلوكها داخل حجرة الطبيب الذي سينجز العملية« **أشمّ الروب الأبيض الطبي قبل ارتدائه للتأكيد من أنه نظيف. وأكاد أنفجر ضاحكة من نفسي: يا لي من شامية عتيقة تريد التحقق من نظافة كفنها** »[38]. إنها سخرية حدّ الضحك التراجيدي، ففي الضحك« اختلال وتنافر، كما هو أيضاً ضد الجلال لأن في الجلال رفعة واحترام وتقدير ونبل

وتفخيم، وفي الضحك هزء وخفض وسخرية وتصغير وتهكم وتحقير وتقزيم »[39]. إن البطلة في هذا المقام الساخر تقزّم من سلوكها عندما تحققت من نظافة الروب في مقابل ما ينتظرها من خطر الموت على طاولة الإجهاض! ينم هذا السلوك عن ارتباط البطلة "زين" اللاشعوري بالعادات الشامية التي ورثتها عن جدتها الشامية العتيقة "**حياة**" فحساسية الموقف وخطورته يقتضي منها أن تفكر في مصيرها لا في التحقق من نظافة الروب، وهنا تتجلى المفارقة الساخرة القائمة على حدث أو ظرف مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب البتة ، كما لو كان حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء[40] ،أو كما يعرفها **صموئيل هاينز** قائلا:"المفارقة نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، و ذلك لان التنافرات جزء من طبيعة الوجود"[41]

تصور الروائية حال المرأة العربية التي ترزح تحت وطأة "العرف الاجتماعي" الذي لا يعترف بها ككيان مستقل، حتى وإن كانت مثقفة ومتعلّمة. وهذه حال "**زين**" التي خرجت توّاً من عملية إجهاض تجد نفسها عاجزة عن المشي، وتفكّر في كيفية الوصول إلى بيتها. وتتساءل بمرارة ساخرة:« **وإلى أيّ بيت ستذهب وهي بلا بيت؟ بيت لزوجها وآخر لوالدها!**»[42]. فهل ستذهب إلى ما يُدعى "بيتها" الزوجي أم ما يُدعى "بيتها" السابق عند والدها؟ فقد أدركت "**زين**" من جديد « **أنها بلا بيت يخصها وحدها، بيت تقول عنه إنه بيتها حقّاً.. ضايقها أن لا يكون لها وكر**»[43]. فهي تعبّر عن يأسها وعن سحق "العرف الاجتماعي" لكيانها كإنسان يجب أن يمتلك حقوقاً موازية لحقوق الإنسان الآخر/ الرجل. إنها تسخر من هذا الوضع الاجتماعي الذي يعتبر المرأة دائما في مقام التبعية والخضوع للرجل فهي أشبه ببضاعة متداولة في سوق الرجال. تقول يائسة:« **كهفٌ في تلك الغابة لي وحدي أستطيع الشجار فيه مع نفسي والصراخ على نفسي** »[44]

تعتبر المرأة في المجتمعات الشرقية على وجه الخصوص مخلوقا مسلوب الإرادة والحقوق. وحدوث فعل الاستلاب وبخس الحقوق يعني بالضرورة أن هناك حقوقا وأنها معطى طبيعي وليست مكتسبة ولذلك صارت قابلة للبخس والاستلاب. فحقها في التعليم والعمل واختيار شريك حياتها مسلوب بشكل أو بأخر.

يطالعنا موقف طافح بالسخرية السوداء التي تسعى إلى مقومة الإذلال الذي تعايشه المرأة المطلقة، حيث تقفُ "**زين**" وسط رجلين شرقيين متعلّميْن، لكنهما لا يُقدّران المرأة كإنسان ذي كيان حقّاً. فبعد أن صارحتْ زوجها برغبتها في إنهاء العلاقة الزوجية التي وصلت إلى طريق مسدود أخذ« **يرغي ويزبد** »[45]. كردة فعل غير

حضارية منه توحي بعقلية الرجل الشرقي الذي يسعى إلى فرض سلطته على المرأة ولو كان ذلك بالصراخ. انه رجل يلغي لغة الحوار مع الطرف المعني فيقرر مباشرة أن يأخذها إلى والدها في مكتبه قائلاً له:« **جئتُ أسلمك ابنتك** »[46] انفجرت كلمة "أسلّمك" في رأس "زين" كلمة جعلتها تتجرع مرارة البؤس الذي ترزح تحت وطأته المرأة العربية «**يسلّمني كما لو أني بضاعة كاسدة يردّها للبائع**»[47].

ولم يكن والدها أكثر رحمة بها عندما أجاب زوجها قائلاً:« **تعيدها إليّ ليمونة معصورة!**»[48]، وهي العبارة التي انفجرت داخل رأسها كالقنبلة. إنها تحاول أن تقاوم هذه العقلية الشرقية المتخلفة تجاه المرأة، ساخرة بمرارة :« **ليمونة معصورة؟؟؟ نعم فقدتُ الكثير من وزني وأجهضتُ بالأمس لكنني إنسانة ولست ليمونة تعصر مرة واحدة. أحدهما يريد تسليمي الآخر كبضاعة والآخر يجد أنّ البضاعة لم تعد صالحة للاستعمال** »[49]. ويصرخ الصوت الذي في قاعها وهو يحرّضها على التمرّد و المواجهة، وعلى نسف هذه الأعراف البالية التي طالما امتهنت المرأة و هضمت حقها في العيش الكريم وسط مجتمع يمجد الذكورة :« **لا لن يدوم ذلك. لن تقبلي بدوامه. ستتمردين عليه. لا تدمعي. تذكّري أنك صخرة في قاسيون** »[50].

وفي نقدها اللاذع للعادات والتقاليد التي عششت في الأذهان، والتي ترى في الطلاق وصمة عار على المرأة التي تؤول بعده بضاعة غير صالحة للاستعمال، تعارض **غادة السمان** وبشدة هذه النظرة المتطرفة لقضية الطلاق بلغة مبطنة بالسخرية السوداء، وتصرّح بذلك بلا مواربة« **نتستر على القيح في الجرح المتعفّن خوفاً من كلام الناس. كلامهم لا يعني لي شيئاً بل صوت عقلي وقلبي وضميري** »[51].

يطفو إلى السطح من خلال كلام البطلة رأيان متعارضان وصوتان متقابلان، صوت العرف الاجتماعي الذي يكرس الإذلال للمرأة المطلقة، و صوت البطلة النابذ لهذا العرف حيث عمل الصوت الثاني على دحض الأول بأسلوب تهكّمي تلميحي ساعد على إخراج الكلام عن مقتضى الحال.

ومن المواقف التي تستفزّ **غادة السمان** وتدفعها إلى الثوران، وإطلاق سهام السخرية اللاذعة، موقف الرجل الشامي الذي لا يزال يعيش في **وهم** اعتبار المرأة كائناً بنصف عقل. و يتجلى ذلك من خلال شخصية **"فضيلة"** الفتاة المتعلمة التي استلمت دكان والدها الذي أصيب بمرض نفسي حال بينه و بين الوقوف على تجارته. لقد أدركت **فضيلة** نوايا زوجها المستقبلي الذي اتخذ من إمكانية زواجه منها، مدخلاً ليضع يده على حانوت أبيها المتخصص في صناعة

البروكار والحرير الشامي العريق، بعدما أقعده المرض. فها هي تسخر منه ومن سذاجته وهو صاحب العقل الكامل:« **كان جاء لشراء الهدايا لبعض زبائنه.. لكنه طلب الحديث مع أحد إخوتي أو أبي أو أيّ "رجّال" في الأسرة!.. كأني لا أصلح لفهم شؤون العمل كوني "خادمة" في دكان أبي وليس بوسعي اتخاذ أيّ قرار!.. وكلّمني كما لو كنتُ قاصرة، ناقصة عقل، لا يمكن أن تفهم مشروعه لإطلاق البروكار الشامي في العالم. حتى أنني شعرتُ بالشك في أنه يريد حقاً شراء الهدايا إنما يريد أن يجد مدخلاً للحوار، وربما لوضع يده على حانوت أبي بعدما شاع وذاع أنّ "بناته" يقُمن بإرادته**»[52].

تفضح **غادة السمان** – من خلال كلام فضيلة - وتنتقد هذا "الوهم" الرجولي و نظرته القاصرة للمرأة و عدم أهليتها في تدبير شؤونها المالية. فسلطة المال سلطة ممنوحة للرجل ممنوعة على المرأة بحكم التفسيرات الخاطئة للدين الذي يرى في المرأة مخلوقا بنصف عقل تفتقر إلى القدرة على إدارة شؤونها بنفسها، لذلك فلا غنى لها عن وصي ذكر. و تبرر الساردة هذا النقد بان فرص المرأة في التعليم والعمل أصبحت الآن متكافئة مع فرص الرجل. **ففضيلة** تعترف بفضل عمّها "**امجد الخيال**" والد "**زين**" الذي حرص على تعليمها، لا كأبيها الذي يريد دفنها منذ ولادتها وأخواتها داخل "**حذاء عريس**"[53]، كما تقتضي الأعراف والأصول التي تكلّست وتحجرت وتوقفت منذ زمن بعيد «**كساعة "محطة الحجاز" المعطلة منذ أعوام كزمن مدينتي**»[54]، على حد تعبير "**زين**" الساخر.

وقد واصلت "**فضيلة**" ثورتها وأعلنت رفضها للتقاليد البالية وهي البنت « **الواقعة بين مطرقة الأهل وسندان العريس المثالي المفترض** »[55] عندما أعلنت بصوت مرتفع غير خجول لزوجها يوم الخطوبة أنها لا تحبه، بل تحب شخصاً آخر. فازداد تمسكاً بها لا حبّاً فيها بل رغبة في امتلاكها وإذلالها. فقال لها ساخراً:« **ومن هو الباشا الذي اختاره قلبك؟ أجابته ببساطة: إنه معلّم مدرسة فقير، وشاعر وأحبّه**»[56]. هنا يبرز الرد الطافح بالسخرية والإذلال من العريس المفترض حين قال لفضيلة:« **فليتفضّل وليسدد فواتير الكهرباء والماء وإيجار البيت بالقصائد.. وأضاف وهو ينظر إلى الخاتم الماسي الذي أهداها إياه: وليقم بإهدائك خاتماً من جواهر الشعر ودرره** »[57]. نلمس في هذا الموقف أسلوب التعريض بمهنة التعليم، وبموهبة الشعر من قبل رجل ذي مال ونفوذ لا يحب المرأة، بل يحب امتلاكها كأيّ سلعة في متجره أو قطعة أثاث في بيته. و هنا تطرح الساردة إشكالية لافتة في سلم القيم الاجتماعية لدى أغلبية المجتمعات العربية حيث تكون فيه الأفضلية للمال على العلم و الأدب. من هذا المنظور تسعى **غادة السمان** إلى

نقد وفضح تلك العقلية الشامية خاصة والعربية عامة، التي ترى في العريس الغني فرصة لا يجب على الأسرة تفويتها ولو على حساب سعادة البنت.

بكثير من الألم والسوداوية تنتقد "**زين**" أغنية تهدهد بها جدّتها حفيدها "وضّاح" وتنعتها بـ«**الأغاني الغرائبية**»[58] المتوارثة على مرّ الأجيال فهي تتساءل بأسى:« **ولماذا "نام يا ابني نام لاذبحلك طير الحمام"؟ ما ذنبُ طائر الحمام؟ ولماذا الطائر الأخضر يمشي ويتمختر مغنّياً بحزن:« أمّي ذبحتني، وأبي أكل لحمي وأختي الحنونة بتلمّ عظامي ويتمشّى** »[59]. تسخر من هذا الموروث الذي يعزز الخوف في نفوس الأطفال بهدف تجاوزه متسائلة:« **ما هذا العالم الحزين الذي وجدتُ نفسي فيه بأمّ تذبح أولادها وأب يأكل لحمهم؟** »[60]. إنها وطأة الموروثات الشعبية التي تكرّس العنف وتغذيه.

لطالما كان قلم **غادة السمان** الأدبي سلاحاً في يدها ضد كل أشكال تدجين المرأة واغتصاب حقها في الحياة. "**فزين**"على الرغم أنها بدأت تشق طريقها في العمل الإذاعي ببرنامج خاص بها، "**شعر وموسيقى وزين**" إلا أنها لم تتوان عن صد معاكسات مديرها واستفزازاته لها، لأنه يعتبرها **ليمونة معصورة** سهلة المنال. فتردّه وتصدّه بسخرية جريئة:« **أنا لستُ عاشقة لتراثي كله بل لبعضه الذي لا يعبّر عن الخنوع.. أكره ارتداد ثياب جارية.. والرقص كجارية.. فالرقص الزنجي للذكور في الغابات يناسب دمي على نحو أفضل... راقصات السماح شابات مدلّلات و"مرتاحات" يتحرّكن بإيقاع إيروتيكي بطيء وكسول مخاتل.. وأنا لا أحب ذلك** »[61].إنها بذلك تشير إلى عالم مليء بالقذارة.. وواقع مأساوي فادح في مأساويته، يرى في المرأة العاملة والكادحة فريسة يسهل اصطيادها خاصة إن كانت من فئة المطلقات.

انه لمن مجانبة الصواب الاعتقاد أنّ كل الكتابات الساخرة هي كتابات تحمل بالضرورة روح الاستهزاء والهجاء القاسي، بل كثيراً ما يلجأ الكاتب إلى عنصريّ المواجهة والتناقض في دحض بعض العقائد والأفكار البالية، وكشف وتعرية بعض الأنماط البشرية المثيرة للاحتقار والاشمئزاز. وذلك بوضعها وجهاً لوجه أمام الأفكار التي انطلقت بالبشرية من عصور الانحطاط والجهل والظلام إلى آفاق التقدم والعلم والنور[62]. وهذا ما يتجلى في سخرية "**زين**" من جهاز المخابرات السوري ورجاله الذين يعتنقون شعار "حرية - وحدة - اشتراكية" من جهة، ويطالبون المواطنين الذين يرغبون بالسفر إلى الخارج بـ« **القيام بزيارة إلى شعبة المخابرات للحصول على إذْن بالسفر** »[63].تنتقد "**زين**" هذا الإجراء التعسفي بكثير من السخرية المبطنة حين تقول لمرافقها الأستاذ "**صدوقي**"« **فأين الحرية إذا كان عليّ اليوم طلب الإذن لمغادرة بلدي حين أشاء والعودة إليها حين يحلو لي؟**

»[64]. وتضيف غاضبة:«**ولماذا ذلك الإذلال والسرقة لحريتنا؟**»[65].

تقارن "**زين**" - من خلال سعة اطلاعها ومعرفتها- مفهوم الحرية بين العرب والغرب حين ردت على الأستاذ "**صدوقي**" قائلة:« **في الحرية السلامة وفي خنق الأنفاس الندامة، إنّ مساوئ الحرية أقلّ من مساوئ قمعها.. الشعوب المتطورة تعرف ذلك** »[66]، مشيرة في ذلك إلى رفضها للفكر المتطرّف في التعامل مع البشر والظواهر. فهي تسخر ولكنها «تختبئ في كمين من الحجة اللاذعة، والمنطق المتماسك، والنظرة الثاقبة، والرؤية الشاملة، والثقافة العميقة »[67].

و حين وطأت "**زين**" ارض لبنان جدت هذا الجو المفعم بالحرية الفكرية والجسدية في مدينة بيروت، بعدما فرّت إليها من دمشق حيث الملازم "**ناهي**" الذي اتهمها زوراً بالجوسسة لصالح ألمانيا الغربية انتقاما منها، لأنها لم ترضخ لشهواته الحيوانية. في بيروت لم تشعر أنها ضائعة، أو لاجئة، بل شعرت على نحو ما أنها« **في بيتها الفكري** »[68]، وفي وطنها. وأدركت الفرق الشاسع بين بيروت ودمشق، حين لجأت إلى عنصر المواجهة بينهما، لتكشف حجم التناقض الذي يدعو إلى السخرية السوداء حدّ البكاء بين هاتين المدينتين العربيتين. فبيروت« **مدينة مكرّسة للنمو العقلي والحوار، وليس لدفن الأحياء وتعليمهم فن الموت وهم ينبضون نضارة وتوقاً لغير كأس الموت** »[69]. إنّها قادمة من مدينة أخرى يسودها مناخ آخر، حيث اتهام شخص ما زوراً بأنه جاسوس وعميل يبرّر سجنه وقتله. مدينة لا تزال ترزح تحت وطأة العادات و الأعراف الاجتماعية التي تجاوزها الزمن « **أما في بيروت التي عشقتها "زين" فذلك مبرّر لحوار حاد** »[70] إنها مدينة تمنح الإنسان حق الحوار و اتخاذ موقف منحاز لا تحت طائلة القتل و تلفيق التهم و السجن و الإعدام لكن بالحوار و الإقناع الحضاريين.

وخلاصة لما سبق نقول إن الروائية **غادة السمان** قد عملت من خلال روايتها **يا دمشق وداعاً**، على إبراز المواقف والسلوكيات والمعتقدات التي تطفح بالسلبية في محاولة منها نقدها وتصحيحها، وتوجيهها الوجهة الصحيحة التي تخدم الفرد العربي؛ ذكراً كان أم أنثى، متكئة في ذلك على خطاب السخرية، وعلى أسلوب التهكم والضحك التراجيدي.

وقد خلق هذا الخطاب الساخر تعددية صوتية، ومناخاً حوارياً في جسم الرواية، لانّ السخرية طالت مواضيع اجتماعية كقضية تعليم المرأة والطقوس البالية المتبعة في تزويجها، والعادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية الخانقة ، والممارسات التعسفية ضد المواطن البسيط لأجهزة امن الدولة التي تعتنق مفاهيم

وأيديولوجيات فارغة عن الحرية والعدالة والديمقراطية. كما عملت على فضح جملة من السلوكيات والمواقف غير المنطقية التي ارتبطت كثيرا بالرجل.

وباعتبار "السخرية" آلية من آليات التنوع الكلامي[71] مثلما أكد على ذلك **ميخائيل باختين**، و التي تضفي على الرواية طابعاً بوليفونياً، فإنها أخرجت بذلك رواية " **يا دمشق وداعاً**" من دائرة سلطة المؤلف، ونظرته الأحادية إلى فسحة التعدد الصوتي.

هوامش الدراسة:

1 - غادة السمان،يا دمشق وداعاً - فسيفساء التمرد. منشورات غادة السمان، ط1، 2015.

2 - المصدر نفسه، ص: 09.

3 - غادة السمان،حكايات حب عابرة. منشورات غادة السمان، ط1، سبتمبر 2011. ص: 109.

4 - سَمَرْ يزبك،غادة السمان. المهنة كاتبة متمردة. إصدارات الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008. ص: 24.

5 - غالي شكري،غادة السمان بلا أجنحة. دار الطليعة، بيروت 1977، ص: 63.

6 - غادة السمان،امرأة عربية... وحرة. منشورات غادة السمان، ط1 يناير 2006، ص: 40.

"* والذي تشبهه برتيلاء سوداء لنفوذه اللامحدود (يا دمشق وداعاً ص: 140).

7- غادة السمان ، يا دمشق وداعا. ض .194

8 – المصدر نفسه، ص: 46، وص: 130.

9 - المصدر نفسه، ص: 196.

10 - المصدر نفسه، ص: 202.

11 - محمد برادة،أسئلة الرواية اسئلة النقد. الرابطة الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 44.

12 - نقلاً عن نورة بعيو،آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية "أرض السواد"، لعبد الرحمن منيف. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزوالجزائر، ط1، 2014، ص: 214.

13 - محمد برادة،الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق النشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 126 (بتصرف).

14-ابن منظور، لسان العرب. دار صادر بيروت-لبنان 1990 ج12 ص:352-353

15-الجوهري، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، راجعه محمد التامر. دار الحديث- القاهرة 2009.ص:525

16 - جبور عبد النور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين –بيروت ط2 1984 ص 138.

17 – سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. عرض وتقديم وترجمة. دار الكتاب اللبناني ط1 1985 ص 110.

18- إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ط1 1986 ص 197

19 - جبور عبد النور،المعجم الأدبي، ص 138.

20- O. DUCROT : dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique, ed : Herman, Paris, 2emeed, 1980, p 93.

21 - المرجع نفسه، ص 13 - 14.

22 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، 2005، ص 87

23 – Pierre SCHOENTJES :Poétique de l'ironie ed seuil oct 2001 , p 139.

24- عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والإستيطيقية،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ط1 2006 ص 66.

25- J. DUBOIS : dictionnaire de linguistique,ed Larousse, Paris, 1980, p 285.

26 – أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة،ترجمة احمد الصمعي المنظمة العربية للترجمة –بيروت ط1 2005 ص 137.

* يرى الفيلسوف "برجسون" أن 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 الذي جرى بين أمّ وابنها، في مسرحية "السذّج المزيفون": إنّ البورصة يا بنيّ لعب خطر تربح فيه يوماً وتخسر في الذي بعده. حسناً قال الابن: فلن ألعب إذن إلاّ مرة كل يومين!» (عبد الحميد خطاب : الضحك بين الدلالة السيكولوجية... ص:48 - 49).

27 - يمكن العودة إلى الفصل الذي عقده الباحث أحمد عبد المجيد خليفة في كتابه "فن الفكاهة والسخرية"، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر 2001، صص 18 - 30.

28 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييّل والتداول، ص97.

29 –جبور عبد النور، المعجم الادبي، ص 138.

30-ميخائيل باختين، شعرية دستويوفسكي، ترجمة: جميل ناصيف التكريتي،حياة شرارة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط1، 1986، ص 179.

31 – K.K, ORECCHIONI .la connotation, PU de Lyon, 1997, P :108

32- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة. ص:110

33 - عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والإستيطيقية، ص 70.

34 - فيصل درّاج،نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص 302 - 303.

35–أدونيس(علي احمد سعيد)،مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت 1981، ص 40.

36–مجموعة من المؤلفين،أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الأولى، تنسيق: أحمد الشايب، دار أبي رقراق للنشر، الرباط، ط1، 2008، ص 38.

37 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص 179.

***اللماحية**"مرادف لسرعة البديهة والحيوية الفكرية والعقلية التي تلتقط وتستوعب وتحلل وتنقد وتقوّم ما يعجز عنه البشر العاديون بالكفاءة نفسها، فهي توحي بالألمعية الفكرية. وفي العصر الحديث تعني القدرة العقلية والوعي الحاد الذي يستخرج أوجه التشابه المثيرة بين الأشياء." (المرجع نفسه، ص 318 وما بعدها).

38–غادة السمان،يا دمشق وداعاً، ص 22.

39 - عبد الحميد خطاب، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الإستطيقية، ص 22.

40- خالد سليمان، المفارقة و الأدب. دراسات في النظرية و التطبيق. دار الشروق. الأردن ط1 1999 ص 14

41- المرجع نفسه 17

42 - يا دمشق وداعاً، ص 37.

43 - المصدر نفسه، ص 38.

44 – المصدر نفسه، ص: 38

45 - المصدر نفسه، ص 46.

46 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

47 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

48 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

49 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

50 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها

51 - المصدر نفسه، ص 58.

52 - المصدر نفسه، ص 65.

53 - المصدر نفسه، ص 65.

54 - المصدر نفسه، ص 76.

55 - المصدر نفسه، ص 81.

56 - المصدر نفسه، ص 81.

57 - المصدر نفسه، ص 81.

58 - المصدر نفسه، ص 115.

59 - المصدر نفسه، ص 116.

60 - المصدر نفسه، ص 116.

61 - المصدر نفسه، ص 124.

62 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي ص 180.

63 - يا دمشق وداعاً، ص 127.

64 - المصدر نفسه، ص 127.

65 - المصدر نفسه، ص 127.

66 - المصدر نفسه، ص 127.

67 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 181.

68 - يا دمشق وداعاً، ص 171.

69 - المصدر نفسه، ص 171.

70 - المصدر نفسه، ص 171.

71 - ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان، فصل من كتاب علم الجمال ونظرية الرواية. ترجمة: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص 127.