



الباروديا والغروتيسك في دون كيخوته: تفكيك الخطاب وإنتاج المعنى

فاطمة الطيب الطاهر قزيمة

قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الزاوية

*Parody and the Grotesque in *Don Quixote*: Deconstructing Discourse and Producing Meaning*

Fatima Al-Tayeb Al-Tahir Qazima

Department of Arabic Language – Faculty of Arts – University of Zawia

f.iqzeemah@zu.edu.ly

<https://orcid.org/0009-0002-5239-4964>

تاريخ الاستلام: 2026/7/05 تاريخ المراجعة: 2026/07/10 تاريخ القبول: 2026/7/30- تاريخ النشر: 2026/08/10

الملخص

يتناول البحث الباروديا والغروتيسك في رواية دون كيخوته لميغيل دي سيرفانتس، بوصفهما آليتين فنييتين ومعرفيتين تتجاوزان المحاكاة الساخرة والإضحاك إلى تفكيك الخطاب الفروسي وإعادة إنتاج المعنى. ويركز على تحليل الصراع بين اللغة الفروسية التي تحكم وعي دون كيخوته والواقع اليومي الذي تمثله الشخصيات والمواقف المحيطة به، بما يكشف أثر الخطاب في تشكيل إدراك الإنسان للعالم. كما يناقش البحث قلب المراتب الرمزية، وتداخل البطولي بالهزلي، والجليل باليومي، من خلال مشاهد طواحين الهواء، وقطيع الأغنام، وخوذة مامبرينو، وطقس تنصيب الفارس. وقد خلص إلى أن الباروديا تكشف هشاشة الخطابات الموروثة وسلطانها الرمزية، بينما يعمل الغروتيسك على زعزعة الحدود بين الواقع والوهم، مؤكداً أن الرواية لا تسخر من الفروسية فحسب، بل تتساءل عن كيفية تشكّل الحقيقة والمعنى بواسطة اللغة والثقافة والتأويل.

الكلمات المفتاحية: الباروديا، الغروتيسك، دون كيخوته، سيرفانتس، الخطاب الفروسي، إنتاج المعنى.

Abstract

This study examines parody and the grotesque in Miguel de Cervantes' *Don Quixote* as artistic and epistemological mechanisms that move beyond comic imitation to dismantle chivalric discourse and reconstruct meaning. It explores the conflict between the chivalric language governing Don Quixote's consciousness and the everyday reality represented by the surrounding characters and events, revealing the role of discourse in shaping human perception of the world. The study also discusses the reversal of symbolic hierarchies and the interaction between the heroic and the comic, as well as the sublime and the ordinary, through scenes such as the windmills, the flock of sheep, Mambrino's helmet, and the knighting ceremony. It concludes that parody exposes the fragility and symbolic authority of inherited discourses, while the grotesque destabilizes the boundaries between reality and

illusion, raising broader questions about how language, culture, and interpretation construct truth and meaning.

Keywords: Parody, Grotesque, Don Quixote, Cervantes, Chivalric Discourse, Meaning Production.

المقدمة

على الرغم من ارتباط رواية دون كيخوته بمحاكاة كتب الفروسية والسخرية منها، فإن هذا الوصف لا يكفي لاستيعاب بنيتها العميقة؛ فالباروديا عند سيرفانتس لا تعمل بوصفها وسيلة للإضحاك أو الهجاء وحسب، بل بوصفها خطاباً يعيد مساءلة خطاب آخر، ويكشف حدوده من خلال إدخاله في تماس دائم مع أصوات الواقع ولغاته المتعددة. ومن هذا المنظور تغدو الرواية فضاءً حوارياً تتقابل فيه اللغة المُنبَّلة لروايات الفروسية مع اللغة اليومية التي يمثلها سانشو والعالم المحيط به؛ فلا يُلغى أيٌّ منهما الآخر، وإنما يُعاد إنتاج المعنى من خلال هذا التصادم المستمر بين الخطابين، وهنا تتجاوز الباروديا وظيفتها التقليدية لتصبح أداة معرفية تكشف كيف تتكون الأوهام الكبرى، وكيف تمنح اللغة الأشياء هويتها وقيمها الرمزية؛ لذلك لا تُقرأ دون كيخوته بوصفها نهاية لخطاب الفروسية، بل بوصفها لحظة ميلاد لرواية حديثة جعلت من الحوار بين الخطابات، ومن قلب المراتب الرمزية، ومن تداخل الليل واليومي، مُنطلقاً لإنتاج رؤية جديدة للعالم.

إن الباروديا في دون كيخوته لم تقتصر على محاكاة الفروسية، بل امتدت لتشكّل المبدأ الذي ينتظم به العالم الروائي كله؛ فكل مغامرة في الرواية تقوم على اصطدام الخطاب الفروسي بالواقع اليومي، حيث تتغير هوية الأشياء بتغير الخطاب الذي يؤولها، ومن هنا تصبح دون كيخوته مختبراً سردياً تتجلى فيه وعلى نحو استثنائي قدرة الباروديا على مساءلة الخطابات السائدة وكشف هشاشة الحقائق التي تبدو راسخة.

و الباروديا تمثل أحد أبرز المفاهيم النقدية التي شهدت تطوراً ملحوظاً في الدراسات النقدية الحديثة، إذ تجاوزت دلالتها التقليدية المرتبطة بالمحاكاة الساخرة، إلى مفهوم أكثر شساعة يقوم على الحوار مع النصوص السابقة وإعادة إنتاجها في سياقات جديدة، وقد أسهم عدد من النقاد في بلورة هذا المفهوم، وفي مقدمتهم ليندا هتشيون التي رأت أن الباروديا ليست مجرد أداة للهزل أو السخرية، وإنما ممارسة فنية تعيد كتابة النصوص من خلال التحوير وإعادة التركيب، بما يمنحها دلالات جديدة، ويجعلها وسيلة للنقد وإعادة النظر في الموروث وفقاً لمحاكاة ذات وعي نقدي؛ بمعنى أن النصّ اللاحق لا يكرّر النصّ السابق، وإنما يجعله موضوعاً للتفكير، ولهذا كانت تصفها بأنها تكرار مع مسافة نقدية repetition with critical distance، وترى أنه «من خلال عملية مزدوجة مكونة من التركيب والمفارقة أو التهكم، فإن الباروديا، أو المحاكاة الساخرة، تشير إلى كيف أن التمثيلات الحالية تأتي من التمثيلات الماضية، وإلى التبعات الأيديولوجية المستمدة من كل من الاستمرارية والاختلاف»⁽¹⁾.

كما أكد باختين أن الباروديا تقوم على حضور نصّ سابق داخل نصّ لاحق في علاقة حوارية تتفاعل فيها الأصوات واللغات والأساليب، بحيث لا يكون النصّ الجديد نسخة من الأصل، بل "إعادة صياغة تكشف أبعاده وتنتج معان مغايرة، لأي نوع من الأسلبة تكون قصدية اللغة المُشخّصة متعارضة مع مقاصد اللغة المُشخّصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم اللغة الثانية، ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلٌّ جوهري متوفر على منطقه الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعاً للباروديا»⁽²⁾.

مفهوم الباروديا :

تمثل الباروديا ممارسة نصية واعية بين نموذج مُستدعى وإعادة كتابة تحويرية له ؛ لأجل تفكيك آلياته وإعادة إنتاجه داخل أفق دلالي جديد ، فالباروديا تقوم على المحاكاة ، ونقل النص من سياق إلى سياق آخر ، مع قلب للوظيفة الدلالية ، فضلاً عن المفارقة والانزياح والتكرار التحويلي ، حيث يقوم التحوير البارودي على "التحويل المضحك لأسلوب حكاية شهيرة من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر بعد القيام بتحويرات جزئية في المضامين والتقنيات الفنية" ⁽³⁾ ، فالباروديا تتسلسل إلى بنية الخطاب ، وتستعير تاريخيته وأسلوبه ، ثم تُوظفه في سياق مختلف يُسفر عن انقلاب وظيفته الدلالية ، ليتحول ما كان وسيلة للإقناع أو التمجيد أو تثبيت السلطة ، إلى وسيلة لفضح التناقض أو كشف الزيف ، حيث تضعنا الباروديا أمام خطابين : خطاب غائب تستدعيه الذاكرة الثقافية ، وآخر حاضر يُعيد صياغته ، وهنا تنشأ بين الخطابين علاقة جدلية يُولد منها معنى جديد قوامه المفارقة بينهما ، كون الباروديا تعيد بناء الخطاب القديم المُستدعى وفق أفق نقدي جديد ، ما يجعلها قادرة على تحرير المعنى من سلطته الأحادية وفتحه على القراءة والتأويل ، ولعلي أذكر هنا قصص عبد الله بن المقفع الذي تحدّث على ألسنة الحيوانات في كليله ودمنة حديثاً فيه إسقاطات سياسية ، إلا أنّ ذلك لم يشفع له عند أبي جعفر المنصور الذي أمر بقتله ، وهي قصص " أطرتها السخرية في بنائها العام ، وسمحت بجريان الأحداث وفقاً لمقاصد مستقصدة مفعمة بالسخرية مما يقوم به الحمار من تصرفات ، أو ما كان يضمره وما كان سينفذه بعد حين " ⁽⁴⁾ ويرى مارتين والاس أن الباروديا محاكاة متعمدة ومُبالغ فيها بأسلوب أو نوع أدبي ، تكشف خصائصه وتُحدث مفارقة حين تضع هذا الأسلوب في سياق غير مألوف له ، أي نقل أسلوب معروف إلى موضوع لا ينتمي إليه بقصد إبراز التباين والمفارقة " وتتميز بتباينات لفظية أو بنيوية في الأفكار الأساسية ، وهي تتبالغ في الصفات لتجعلها واضحة ، وتضع جنباً إلى جنب أساليب متباعدة ، وتستخدم تقنيات أحد الأنواع الأدبية لتقديم موضوع يرتبط عادةً بنوع أدبي آخر " ⁽⁵⁾

الغروتيسك، المفهوم والسياق

يعدّ الخطاب الغروتيسكي وسيلة للكشف عن زيف الواقع وتشوهات بالاعتماد على المفارقة اللفظية وعلى " وسائل متعددة بعيدة الدلالة موازنة بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس " ⁽⁶⁾

إذن هو تشويه متعمد للواقع من خلال تداخل المتناقضات والممازجة بين المألوف واللامألوف ، وكذلك التراجيدي بالهزلي ، بما يُحدث انزياحاً عن النسق الواقعي ويعيد إنتاج المعنى في صورة صادمة ومُفارقة ، والغروتيسك في الرواية فعل لغوي يؤسس لبُعدٍ فني يحفر في كوامن الإنسان والمجتمع لأجل كشف الزيف الاجتماعي ، بل " يتضمن بعض المواثيق الخاصة التي تُشعر القارئ بأنها تمثل الحقيقة كما يعرفها " ⁽⁷⁾ ، فهو خطاب جمالي لكنّه متمرّد يُقوّض الحدود بين الرفيع والوضيع ، ويُجاور المتناقضات ، بل ويتوسل تشويه المألوف ؛ ليكشف اختلالات الواقع ، ويُزعزع استقرار المعنى ويبدّل أنساق السلطة على نحو يُنتج المفارقة عبر إعادة تشكيل البنية السردية واللغة الروائية كذلك ، وهذا الخطاب "دخل إلى عالم الأدب على امتداد آلاف السنين ، وبالذات إلى الخط الحواري الخاص بتطور النثر الفني الروائي ، كما حمل هذا المبدأ معه منطق العلاقات غير المتكافئة ، ومنطق التحقير التدنيسية ، وأخيراً استطاع أن يمارس تأثيراً عظيماً في تغيير الأسلوب اللفظي نفسه في الأدب " ⁽⁸⁾

، وعليه يمكن القول : إنّ الغروتيسك رؤية جمالية وفنية تتبثق من وعي كاشف لاختلال الواقع وتناقضاته ، يستبطن الهزل حزناً كامناً ، ويحوّل الضحك إلى قناع للنقد والرفض ، بما يجعله تصحيحاً جمالياً لواقع مأزوم ، وترميماً ساخراً لهشاشة الوجود .

رواية دون كيخوته :

تحتل رواية (دون كيخوته) للإسباني ميغيل دي سيرفانتس مكانة استثنائية في تاريخ السرد العالمي؛ فهي ليست مجرد حكاية ساخرة من فارس يطارد أوهاماً صنعتها الكتب، وإنما بوصفها نصاً مؤسساً نقل الرواية من فضاء المحاكاة التقليدية

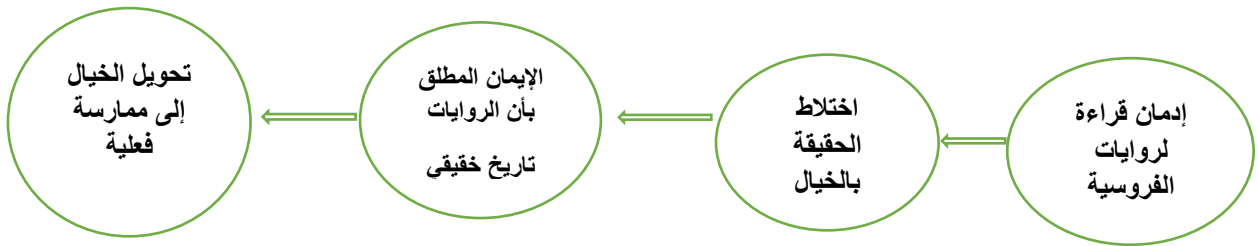
إلى فضاء الوعي النقدي بالذات والواقع واللغة، وبالعودة إلى زمن ظهور الرواية، نجدها ظهرت في لحظة تاريخية شهدت تراجع النموذج الفروسي الذي ظلّ زمنًا طويلًا يمثل صورة البطولة المثالية، هذه البطولة التي أعاد سيرفانتس إنتاجها في سياق ساخر.

ومن هنا تأسست قيمة الباروديا في الرواية؛ إذ أعادت تشكيل الخطاب السابق داخل بنية جديدة تكشف حدوده وتُحاوره، صحيح أنّ الباروديا تستدعي خطابًا سابقًا، لكنها لا تعيده كما هو، وإنما تنقله إلى سياق جديد يجعله موضوعًا للتأمل والنقد.

وتجدر الإشارة هنا أن مفهوم الباروديا ارتبط ارتباطًا وثيقًا بأعمال ميخائيل باختين، الذي نظر إليها ضمن أشكال الخطاب الروائي القائم على الحوارية والبوليفونية؛ فالخطاب الساخر لا يلغي الخطاب السابق، بل يدخل معه في جدلية تكشف المسافة بين اللغة وموضوعها، وبين المثال والواقع.

إنّ رواية (دون كيخوته)⁽⁹⁾ تمثل نموذجًا خصبًا للباروديا؛ كونها تستند إلى موروث الروايات الفروسية وتستعيد عناصرها الكبرى:

الفارس - الجواد - الحبيبة - المغامرة - البطولة، حيث يمثل الفصل الأول منها تمهيدًا بنيويًا للباروديا كونه بداية تشييد الوهم، حيث القراءة تحوّلت من وسيلة للمعرفة إلى قوة تعيد تشكيل الواقع :



«لقد ظهر له من المناسب والضروري، لرفع شأن شرفه وخدمة جمهورية أفلاطونياته، أن يصير فارسًا مشاءً، ويذهب إلى كل مكان في العالم بأسلحته وجواده بحثًا عن المغامرات... عند ذلك ذهب للبحث عن جواده، ومع أنه كان متحوّلًا في أصالة الشعر، ومبعقًا مثل شطرنج جواد المهرج الإيطالي جونيلا، ويطلّ عظمه من جلده، فقد بدا له أن جواد الإسكندر الأكبر المسمى بوسيفيلا، ولا جواد البطل الملحمي السيد، يتساوى به»⁽¹⁰⁾.

لقد حاول دون كيخوته أن يكتب القرن السابع عشر داخل القرن العشرين وأن يعيد تمثيل الفروسية، ومع ذلك: «عندما يعطي النص الانطلاق لميكانيزمات السخرية التناسية، فعليه أن ينتظر ألا تكفي هذه الميكانيزمات لإنتاج إحالات يريدها المؤلف، ما دامت إمكانية قراءة مزدوجة تستند إلى كثافة الموسوعة النصية للقارئ، وهي كثافة متغيرة وغير ثابتة»⁽¹¹⁾ وقول أمبرتو إيكو يتوافق مع أحداثيات دون كيخوته؛ فمن المؤكد أن سيرفانتس أراد أن يُحاكي روايات الفروسية ويهزأ بها، لكن الرواية نفسها تجاوزت هذا القصد وأصبحت مفتوحة على القراءات.

ولعل هذا ما يفسر بقاء دون كيخوته نصًا حيًّا؛ إذ تجاوزت باروديته حدود محاكاة روايات الفروسية، لتغدو أداة لإنتاج معانٍ جديدة حول اللغة والسلطة والواقع وآليات التأويل، إذ بطل الرواية أراد استنساخًا كاملاً للطقس الفروسي عبر مفارقة درامية حول فيها الخوذة من كرتون و الحصان الهزيل والمرأة الفلاحة والفارس الخمسيني الذي فقد عقله، إلى خوذة أسطورية و جوادًا خارقًا و أميرة و فارسًا عظيمًا، وهذه هي المسافة بين وعي الشخصية ووعي القارئ.

البداية الفعلية للباروديا :

تظهر البداية الفعلية في دون كيخوته حين يتحدث البطل بلغة كتب الفروسية في حين هو في عالم عادي لا يستجيب لمنطقها ، وهذا التباين بين الواقع واللغة يمثل جوهر المفارقة ، فالقصة لا تتوقف عند مجرد محاكاة الأسلوب الفارسي ، بل تتجاوزهُ إلى تخيل دون كيخوته للمؤرخ الذي سيسجل بطولاته، لتغدو الرواية ذاتها محاكاة ساخرة لطرائق السرد الفروسي وآلياته ، وهنا يتقاطع خطابان :

- خطاب الفروسية الذي يتكلم به دون كيخوته.

- خطاب الواقع الذي يكشفه الراوي وتدركه الشخصيات الأخرى.

ومن هنا ، فإن سيرفانتس لا يقدم دون كيخوته كمهرج، وإنما يقدّمه بوصفه قارئاً عجز عن التمييز بين أنظمة الخطاب ، فتعامل مع النص بوصفه واقعاً ، لتتجاوز الباروديا مجرد محاكاة ساخرة لروايات الفروسية، وتغدو نقدًا لفعل القراءة نفسه و يفقد المتلقي وعيه بالفارق بين العالم والنص.

إعادة تمثيل الفروسية في فضاء غروتيسكي:

تتجلى الغروتيسكية في الرواية عبر سيرفانتس الذي لا يهدم صورة الفارس، بل يهدم المؤسسة الرمزية التي أنتجته؛ فالغروتيسك هنا لا ينتج من جنون الشخصية، وإنما من تشويه الطقس نفسه ، فصاحب النزل ليس مخدوعاً، بل واعي تماماً بأنه يمثل مسرحية يوافق فيها على التنصيب ، لأنه يرى فيه لعبة، وهذا الوعي هو ما حوّل الطقس إلى كرنفال لا إلى وهم فردي، ففي هذه العلاقة لا يوجد أصل وصورة مشوهة، بل تصبح الصورة هي الأصل الوحيد الممكن؛ إذ الفروسية في زمن الرواية لم تعد موجودة أصلاً، لذلك فالتنصيب الذي يجري في النزل ليس تقليدًا ناقصًا لمراسم الفروسية، وإنما إعلان عن موت الفروسية التاريخية، وهنا تتجلى الغروتيسكية بمعناها العميق ، فهي ليست تشويهًا للشكل، بقدر ما هي كشفٌ لحقيقة الشكل بعد أن فقد سلطته؛ فالطقوس لا يُسخر منها لأنها مقدّسة، بل لأنها لم تعد قادرة على إنتاج القداسة، وباتت قابلة لأن يؤديها أي شخص، و في أي مكان، وبأي أدوات.

ولو ربطنا ذلك بباختين، فإن المشهد يعيد إنتاج السلطة الرمزية؛ فالكلمة لم تعد ملكاً للمؤسسة الرسمية (البلاط - الكنيسة - النبلاء)، بل أصبحت في يد صاحب النزل، أي في يد الثقافة الشعبية، ولهذا فإن الضحك هنا ليس ضحكاً على دون كيخوته، وإنما ضحك على الخطاب الرسمي نفسه بعد أن فقد هيئته وتحوّل إلى مادة للعب الشعبي "عندما رأى دون كيخوته تواضع قائد القلعة، كما كان يبدو له هو ونزله، أجابه: «بالنسبة إليّ أيها القشتالي، أي شيء يكفي؛ لأنني أرى السلاح، وبالقتال أرتاح»⁽¹²⁾ ، ولعلنا نلاحظ كيف تحوّل النزل إلى قلعة، والباغايا سيدات نبيلات، وراعي الخنازير قرماً ينفخ في البوق، وصاحب النزل يعرف أن الرجل مجنون، لكنه يسايره فيقيم له مراسم تنصيب فارس باستعمال كتاب الحساب بدل كتاب الطقوس، وبوجود باغايا بدل سيدات البلاط .

وبعيداً عن المفارقة في حدود الباروديا اللغوية ، أجدني أمام باروديا فنية وطقسية تُحاكي البنية الجمالية والاحتفالية للخطاب الفروسي ، ومن ثمّ تقلب وظائفها ودلالاتها ليتحوّل المشهد برمته إلى تفكيك هزلي للنسق البطولي، فصاحب النزل لا يُصحّح لدون كيخوته أوهامه، بل يدخل معه اللعبة ويجيبه بالأسلوب نفسه، ويُشاركه في بناء الوهم؛ أي إن الباروديا انتقلت من وعي الشخصية إلى الحوار بين الشخصيات ، كما أنّ الكلمات من مثل : (قلعة - فارس - وصيفة - قشتالي) لا تحمل معناها الواقعي ، بل تستدعي نظاماً لغوياً منقرضاً ، ثم تلقى في سياق عادي فتفقد جلالها ، وتكتسب وظيفة ساخرة «تأكد لدى دون كيخوته أنه في إحدى القلاع المشهورة بالفعل، وأنهم يخدمونه على المائدة بصحبة الموسيقى، وأن السميكات كانت سمكاً كبيراً، والخبز الأسود خبز قمح طري، والمرأتين الخليعتين سيدتان، وصاحب النزل صاحب القلعة»⁽¹³⁾.

ويظهر لي أن سيرفانتس لا يكتفي بمحاكاة الروايات الفروسية، بل يُحاكي أيضاً آليات تحويل الواقع إلى أسطورة ، فهي هو دون كيخوته يرى النزل قلعة، ويسمع صوت راعي الخنازير فيحسبه أبواق القلعة، ويتخيل السمك الرديء طعاماً فاخراً،

ويشعر بثقل الخوذة وبعده دليلاً على أصالتها، فالوهم استولى على كل حواسه، كما أنَّ القصيدة التي ينشدها عن نفسه تمثل نموذجاً واضحاً لباروديا الشعر الفروسي؛ فهو يقلد افتتاحيات الملاحم التي تُمدد الأبطال، والمفارقة هنا: خطاب ملحمي ← متلقٍ شعبي، فهو يمدح نفسه وهو جالس على باب نُزلٍ أمام امرأتين لا تفهمان شيئاً مما يقول، والباروديا هنا تداولية؛ إذ يستعمل المتكلم خطاباً لا يناسب مقام التخاطب:

"لم يحظ من قبل فارس من الفرسان
بما يحظ به من سيدتين من النسوان
دون كيخوتي السيد فارس الفرسان
يرعاه في ود من الوصيفات اثنتان
كما فعلن مثله لروثين العدنان" (14)

وروثينانتي هو اسم الحصان روثينانتي ، وهو اسم مرتبط بكلمة rocín في الإسبانية القديمة، وتعني الحصان الهزيل، أما ante في تركيب الاسم فتلعب على معنى التحول أو التقدم في الزمن، فما كان حصاناً عادياً بات روثينانتي أي حصان الفارس ، وسيرفانتس جعل فارساً يتفاخر بحصانٍ اسمه عظيم، بينما هو في حقيقته هزيل، وهنا أؤكد أنَّ الباروديا تحتفظ بالبنية وتعمل على إفراغها من مرجعيتها ، ففي الروايات الفروسية نجد : القلعة وسيد القلعة ، وكتاب الطقوس ، وركوع الفارس ، وضربات السيوف ، والسيدات النبيلات اللواتي يشهدن المراسم ، والوصيفات ، وإعلان الفروسية ، تماماً كما وجدنا هذه العناصر في هذه الرواية ولكنها جميعها فقدت مرجعها الأصلي : القلعة = نُزل.

سيد القلعة = صاحب نُزل أُمِّي أو شِبه أُمِّي.

كتاب الطقوس = دفتر حسابات التبن والشعير.

السيدات = بغايا.

الصلاة = تمتمة لا معنى لها.

الاحتفال = تمثيلية مرتجلة.

«صاحب القلعة، وقد تلقى التحذير ونهيته، أحضر عندئذ كتاباً، حيث كان يسجل التبن والشعير الذي يعطيه للبغالين، وصبيّاً عريقاً يحمل شمعة. وبحضور السيدتين السالف ذكرهما، ووصلوا إلى حيث كان دون كيخوتي، وأمره سيد القلعة بالركوع، وبدأ يقرأ في كتابه (كما لو كان يردد صلاة خالصة)، وفي منتصف هذه الأسطورة أطلق يده بضربة على قفاه، وعلى ظهره ضربة خفيفة بعد أن وقف خلفه وبيده نفس سيف دون كيخوتي ، ودائماً في تمتمة كما لو كان يصلي. منتهياً من هذا، أمر إحدى السيدتين بتقليده السيف والتي فعلت ذلك في انغماس وحنكة ؛ لأنهم كان بينهم وبين الانفجار ضاحكين حاجز خفيف في كل خطوة من الحفل الشعائري» (15)

إذن، لا تهدم الباروديا الشكل، وإنما تُبقيه قائماً وتستبدل مرجعيته؛ فطقس التنصيب في المخيال الفروسي طقس شبه مقدس، أما هنا فهو مرتبط بالتبن والشعير والبغالين والنزل. وهذا ليس من باب المُلحة، وإنما إعادة توزيع للقيم.

سلطة العلامة لا سلطة الحقيقة:

لو سألنا هنا، بعد حفل التنصيب: هل أصبح دون كيخوته فارساً واقعياً؟

حتماً لا، لكن بالنسبة إليه نعم؛ لأنَّ العلامات عنده اكتملت، حيث تمَّ الركوع ، والضرب بالسيف، وشهدت سيدتان المراسم، وأعلنت الفروسية. إذن، الحقيقة لم تعد تعتمد على الواقع بل تعتمد على اكتمال الطقس، وكأن سيرفانتس هنا يكشف لنا أنَّ الإنسان قد يُصنّف العلامة أكثر مما يصنّف الحقيقة، والباروديا هنا تمثيل لعملية إنتاج الوهم فسيرفانتس يصوّر لنا عالماً

لم يعد فيه أصل؛ وموضوع الباروديا ليس الفارس ولا صاحب النزل إنما المؤسسة الثقافية للفروسية بكونها نسقاً من الطقوس والرموز يستمد مشروعيتها من منظومة تاريخية وقيمية متكاملة أعادها سرفانتس في فضاءٍ هزلي، بيد أنني أجدني أمام مراسم زائفة تُنتزع من مرجعياتها وتُصاغ في خطابٍ ساخر «وعند تقليد السيف قالت السيدة الطيبة: فليجعل الله، في فخامتكم، فارساً محفوظاً، ولينحك السعد في معاركك».⁽¹⁶⁾

ولعلنا نلاحظ هنا أنَّ سيرفانتس لا يضحك من دون كيخوته، وإنما يكشف أن الطقوس والرموز التي كانت تمنح الفروسية مشروعيتها أصبحت قابلة للاستتساخ في أي نزل، وبأي دفتر حسابات، وبأي ممثلين، وعندما تصبح المؤسسة قابلة للمحاكاة بهذه السهولة، فإنها تفقد هيبتها وسلطانها، وأرى أن هذه هي النقطة التي ينبغي أن تكون أساس القراءة؛ لأنها تنقل البحث من رصد السخرية إلى تحليل كيفية تفكيك السلطة الرمزية للخطاب الفروسي بواسطة الباروديا إذ يظهر لي جلياً أنَّ دون كيخوته يعيش عصر «الغروتيسك الرومانسي، غروتيسك الحجرات المغلقة؛ نوعٌ من الكرنفال يعيشه الفرد في عزلة مع وعيه الحاد بعزلته، ثم نقله على نحو ما إلى لغة الفكر الفلسفي المثالي والذاتي».⁽¹⁷⁾

«انظر، فخامتكم - أجاب سانشو - فهذه التي ترى هناك ليست عمالقة، وإنما هي طواحين هواء، وما يبدو كأذرع ليس إلا أجنحة المراوح التي عندما تضربها الرياح تدير الطاحونة.

- يبدو لي جيداً - أجاب دون كيخوتي - أنك لست على علم بمجريات مثل هذه المغامرات؛ إنهم مرده، وإذا كنت خائفاً فابتعد واشغل نفسك بالصلوات في هذا الفضاء، وسأذهب لأدخل معهم في معركة وحشية وغير متكافئة.

منتهاً من قول ذلك، ألهم جواده روئينانتي بالمهاميز، دون أن يأبه بصرخات خادمه سانشو، التي كانت تحذره من أنها يقيناً طواحين هواء، وأن من يتجه لقتالهم ليسوا مرده، لكنه كان شديد الاقتناع بأنهم مرده، ولم يسمع صرخات خادمه، ولم يشرع في رؤية ما كان أمامه مع شدة اقترابه من الطواحين».⁽¹⁸⁾

الطواحين بوصفها أثرًا للباروديا :

تجدر الإشارة هنا إلى أن الطاحونة ليست هدفًا للسخرية بقدر ما هي مساءلة للعلاقة بين العلامة ومرجعها وبين الخطاب والواقع، إذ المفارقة لا تكمن في أن دون كيخوته أخطأ في رؤية طواحين الهواء، بل في كون الخطاب الذي يحكم وعيه استطاع أن يفرض تأويله على الواقع حتى بات أقوى من المعطى الحسي ذاته، تمامًا كما النص لا يسخر من الفروسية وحدها، بل من العقل المغلق؛ العقل الذي لا يسمح للواقع بتعديل أفكاره.

إن الباروديا في دون كيخوته تكشف لنا عن الآلية التي تجعل الخطاب يحافظ على سلطته حتى بعد أن يُكذِّب الواقع، وذلك عبر إعادة تأويل الوقائع بما يضمن بقاء النموذج الذهني سليماً، لهذا أخذت الباروديا هنا بُعداً معرفياً وفلسفياً، لا مجرد بُعد هزلي، وعليه، لا يمكنني قراءة مشهد معركة دون كيخوته مع طواحين الهواء بوصفه مشهداً هزلياً وحسب، لأن ساقع في مغالطة كبيرة؛ كون المشهد تأسيساً للرواية كلها، بل للرواية الحديثة، إذ لو قلت إن دون كيخوته ظن الطواحين عمالقة سافقد معظم الاكتنازات النصية في الرواية، صحيح ظاهرياً المعركة بين فارس وطاحونة، لكنها في مضمونها معركة بين خطاب الفروسية الذي يحمله دون كيخوته في ذاكرته، وبين العالم الحديث الذي لم يعد يعترف بهذا الخطاب، فالطاحونة ليست اختياراً عابراً من سيرفانتس؛ إنها رمز لعالم جديد: عالم العمل والإنتاج والاقتصاد والحياة اليومية، بينما ينتمي الفارس إلى عالم آخر: عالم البطولة الفردية والعمالة والمجد الشخصي، إذن، نحن أمام صدام تاريخي بين عصرين، فالطاحونة ليست عدواً؛ فهي لا تقاتل ولا تتكلم ولا تهاجم، وإنما تدور وفق قانونها الطبيعي. لكن دون كيخوته حوّلها إلى خصم؛ أي إن العدو لا يوجد في الواقع، بل يُنتج داخل الوعي، فالإنسان قد يصنع معاركه من الصور التي يحملها عن العالم، لا من العالم نفسه.

أَنْ ما يلفتني هنا أَنَّ الطاحونة تتحرك، أما دون كيخوته فلا يتحرك فكرياً؛ الريح تغيّر اتجاه الأجنحة باستمرار، لكن خطابه هو ذاته ، وكأن سيرفانتس يقيم مفارقة دقيقة:

العالم يتحوّل، والعقل يرفض التحوّل «لا تهربوا أيها الجبناء، أيتها المخلوقات التافهة، فإن فارساً واحداً فقط هو الذي يهاجمكم. وهنا ارتفع بعض الشيء هبوب الريح، وبدأت الأجنحة العظيمة في الحركة والدوران، وما إن رأى ذلك دون كيخوتي حتى قال: ولو حركتم أذرعاً أطول من ذراعي المارد برياريو، فإنكم سوف تدفعون لي ثمن ذلك».⁽¹⁹⁾ ومن هنا فإن الأجنحة الدوارة ليست مجرد وصف ميكانيكي، بل علامة على حركة التاريخ، في حين يمثّل دون كيخوته عقلاً يريد تثبيت الزمن عند صورة الفروسية.

وعليه، فإنني أرى أن معركة طواحين الهواء ليست معركة ضد الطواحين، وإنما معركة ضد استحالة إخضاع الواقع لخيال الإنسان، كما أنّ الباروديا ليست ضحكاً على فارس هاجم طاحونة، بل كشفٌ للمفارقة المأسوية التي يعيشها الإنسان حين يصير على قراءة العالم بعين نصّ قديم، وكلّما ازداد الواقع وضوحاً، ازداد هو تمسكاً بتأويله، حتى باتت الطاحونة عملاقاً، والهزيمة مؤامرة، والسحر تفسيراً لكل ما يعجز عن تحقيقه، فهذا المشهد يجسّد سقوط خطاب بأكمله أمام حركة التاريخ ، مع إصرار صاحبه على الاعتقاد بأنّه المنتصر، ويُعزّز ذلك قوله: «أيها السيد الفارس، نحن لسنا مشيطنين ولا خارقين، وإنما نحن اثنان من رجال الدين لنظام سان بنيتو نمضي في طريقنا، ولا نعرف إذا كان في هذه العربة أميرات أسيرات أم لا توجد، لا تجدي معي الكلمات اللينة، فأنا أعرفكما سفلة غدارين - قال دون كيخوتي - ودون أن ينتظر إجابة منهما دفع روثينانتي إلى الأمام، وأشهر رمحه وطعن به الراهب الأول بكل وحشية وقوة، حتى إن الراهب، إن لم يكن قد ترك نفسه يقع من فوق ظهر البغلة، كان سيرغمه على السقوط بعنف أو أصيب بعميق الجروح عميقة إن لم يسقط ميتاً، أما رجل الدين الثاني، الذي رأى الطريقة التي يُعامل بها رفيقه، دق برجليه قلاع بغلته السريعة، وبدأ يجري بسبب تلك الحملة أخف من الريح نفسها».⁽²⁰⁾ وهذا النصّ يؤكد أنّ دون كيخوته لا يرى الواقع أصلاً؛ فهو لا يخطئ في رؤية الأشخاص وحسب، بل لا يسمح حتى للواقع أن يقدّم نفسه. فالراهب يقول له: «نحن راهبان»، لكن هذه الجملة لا تدخل إلى وعي دون كيخوته؛ لأنّ الخطاب الذي يحملُه سبق للواقع، أي إنّ المعرفة عنده سابقة على التجربة، فقد قرّر قبل أن يقترب منهم أنهم «سحرة»، ولذلك لم يعد للواقع أي قدرة على تصحيح اعتقاده، وهذه نقطة فلسفية عميقة.

إن أكثر ما أدهشني ليس المعركة بل ما بعدها؛ فدون كيخوته لا يذهب ليتأكد من الراهب، ولا يسأل المرأة إن كانت تحتاج إلى إنقاذ، ولا يهتم إن كان أنقذ أحداً فعلاً، إذ أول ما يفعله هو أن يقول للسيدة أن تذهب إلى دولثينيا، وأن تقول لها إن دون كيخوته حررها «فاعلمي أنّ اسمي دون كيخوتي دي لا مانشا، فارس مشاء ومغامر، وأسير من ليس لها نظير، الجميلة دولثينيا دل توبوسو، وباعتباره ثمناً للجميل الذي استقبلته مني، لا أريد شيئاً غير أن تعودي إلى التوبوسو، ومن طرفي أثبتني حضورك أمام تلك السيدة، واحكي لها ما صنعت من أجل حريتك».⁽²¹⁾

وهنا يسقط جُلّ الخطاب أمام حركة التاريخ، فمع إصرار صاحبه على الاعتقاد بأنه ما زال منتصراً ، دون كيخوته لم يبحث عن إنقاذ المرأة، وإنما عن إنتاج قصة البطولة؛ أي عن الرواية التي ستُحكى عنه، وهذا من أعمق مستويات الباروديا. ولو انتقلنا إلى خادمه سانشو، الذي بمجرد أن رأى سقوط الراهب هرع إلى تجريده من ثيابه ظناً منه أنها غنائم المعركة، لتأكدنا على الفور أن العدوى انتقلت؛ فلم يعد دون كيخوته وحده يعيش داخل خطاب الفروسية، بل سانشو نفسه الذي حاول سابقاً أن يضعه أمام الواقع، دخل اللعبة «سانشو بانثا، الذي رأى الراهب على الأرض، نزل من على حماره، وهجم عليه وبدأ في خلع ثيابه الدينية. وعندما وصل في تلك اللحظة الصبيان اللذان يعتنقان ببغليتي الراهبين وسألاه لماذا يقوم بتعرية الراهب، أجابهما سانشو أن ما يفعله هو واجبه الشرعي لتصفية بقايا المعركة التي خاضها سيده وكسبها».⁽²²⁾

وهنا تتجلى لنا الباروديا في السخرية من العقل الذي لا يقرأ العالم، وإنما يعيد تأليفه في كل مرّة حتى يوافق الكتاب الذي يسكن وعيه.

الوعي بالمتلقي :

إن الرواية كلها تنتقد الهوية السردية؛ فالإنسان قد لا يكون أسير أوهامه وحسب، بل أسير القصة التي يريد أن يصدقها عن نفسه، ودون كيخوته لا يطارده العمالة ولا ينقذ الأميرات بقدر ما يطارده صورة البطل التي نسجها لنفسه، ويبحث في كل مغامرة عن شاهد يؤكدها، ومن هنا تصبح الباروديا عند سيرفانتس ليست هدمًا لخطاب الفروسية فقط، بل كشفًا للطريقة التي يصنع بها الإنسان مجده الزائف، حتى لو اضطر إلى إعادة اختراع الواقع كله ليظل وفيًا لتلك الصورة، وهذا، في تقديري، هو أعمق مستويات الباروديا في هذا المشهد.

ومن هنا يظهر وعيان متداخلان:

(1) وعي الشخصية بالمتلقي داخل العالم الروائي؛ فدون كيخوته يصنع جمهوره بنفسه، ويحرص على أن تجد بطولاته من ينقلها ويشهد لها.

(2) وعي سيرفانتس بالمتلقي خارج الرواية؛ فهو يدرك أن المتلقي عالم بتقاليد روايات الفروسية، ولذلك يبني المشهد على هذا الإشراك المعرفي، المتلقي يعلم أن المرأة ليست أميرة، وأن الراهبين ليسا سحرة، وأن طلب الذهاب لدولثينيا محض عبث، ومن هذه المعرفة المشتركة تتولد الباروديا.

إذن، الباروديا هنا لا تقوم على المفارقة بين الواقع والوهم وحسب، بل على توزيع المعرفة بين الشخصيات والمتلقي العليم، ولذلك يرى التناقض الذي لا تراه الشخصية.

من ذروة الفروسية إلى غروتيسك الحكاية :

تصل المحاكاة ذروتها حين يستحكم التوتر بين الخصمين، ويتجهز المشهد لانفجار البطولة، إلا أن سيرفانتس سرعان ما يقلب هذا التصعيد إلى مفارقة غروتيسكية تقلل جلال الحكاية، وتعيد تشييد انتظاراتها «البيتكاوي»، الذي رآه هكذا مقبلاً في هجوم عليه، فهم جيداً من حماسه همة شجاعته، وقرر أن يفعل الشيء نفسه مثل دون كيخوتي. وهكذا انتظره محكماً تغطية نفسه بحشيته، دون أن يستطيع المناورة ببغلته لا يمينه ولا يسره، وقد أخذ منها التعب مأخذه، فلم تكن معدة لمثل هذه الصبانيات. ومن ثم لم تتقدم خطوة أو تتأخر، أتى دون كيخوتي مهاجماً البيتكاوي بالسيف مشهراً، والعزم على شقه شطرين، وكذا كان البيتكاوي في الانتظار رافعاً سيفه، ومُحتمياً بالحشية وكل الملابس كانت مخوفة ومعلقة اعتماداً على تلك الضربات القاصمة التي كان يتهدد بها أحدهما الآخر، وسيدة العربة وباقي خادمتها كن يقدمن الدعوات والنذور لكل صور القديسين وبيوت العبادة في إسبانيا...»⁽²³⁾، وهنا يظهر لنا الفارس الذي يتأهب لشطر خصمه إلى نصفين، عاجزاً عن الحركة، فضلاً عن بغلته المنهكة، ليظهر لنا خطاب فروسي عاجز عن إنتاج البطولة، لتعلن النهاية البارودية عن انفصال إدعاء المجد عن شروط تحققه، ويتحول المشهد الذي وعدنا ببطولة استثنائية، فالمفارقة لا تكمن في أن المعركة كسرت أفق توقعنا، بل في كون النص يستمد جلاله الفروسي من عناصر تكشف هشاشة ذلك الجلال لينفصل إدعاء المجد عن شروط تحققه، ويتحول المشهد برمته إلى مفارقة غروتيسكية.

وإذا كانت الباروديا قد زعزعت جلال البطولة من عمق مشهدها، فإنها تمتد هنا إلى المصدر الذي يتولى رواية تلك البطولة وتخليدها، إذ فجأة تتقطع الحكاية، بل وفي أشد أحداثها احتداماً، ليدخلنا سيرفانتس معه في لعبة سردية تُعيد مساءلة المؤلف وإدعاءاته، وتكشف زيف المجد حين يصبح رهيباً بما يُكتب عنه وما يُتاح له من مصادر «لكن الضرر في كل هذا أنه عند تلك النقطة والنهاية ترك مؤلف تلك الحكاية المعركة معلقة، معتذراً بأنه لم يجد شيئاً أكثر مكتوباً عن أمجاد دون كيخوتي مما يمكن الرجوع إليه. لكن الطيب في الأمر أن المؤلف الثاني لهذا العمل لم يستطع تصديق أن تلك القصة الشائقة يمكن أن تُسلم لقوانين النسيان...»⁽²⁴⁾، و هنا يصل السرد إلى ذروة المعركة: السيفان مرفوعان، والضربة الحاسمة على وشك الوقوع، والنساء يرتعدن، والخصمان

مستعدان للموت. وفي هذه اللحظة بالذات يفعل سيرفانتس شيئاً غير متوقع، إذ يُقطع السرد فجأة ليقول لنا: إن المؤلف لم يجد بقية القصة، وهذا القطع نفسه هو الباروديا بعينها، إذ ظهر لي أنه يحاكي عادة كانت شائعة في روايات الفروسية؛ إذ كان مؤلفوها يزعمون أنهم لم يكتبوا القصة، وإنما عثروا عليها في مخطوط قديم أو ترجموها عن مؤرخ مجهول. لكن سيرفانتس لا يستعمل هذه الحيلة ليمنح روايته المصادقية، وإنما ليكشف اصطناًها، ففي قوله: «معتدراً بأنه لم يجد شيئاً أكثر مكتوباً عن أمجاد دون كيخوته» تبلغ الباروديا ذروتها؛ فعن أي أمجاد يتحدث؟ أنا، كمتلقية، لم أر سوى سلسلة من الأوهام والإخفاقات، بل والضربات التي تلقاها دون كيخوته، ومع ذلك يسميها السارد أمجاداً، مما يولّد المفارقة: فلغة السرد لغة الملاحم، أما الأحداث فنقيضها.

ثم تأتي فكرة المؤلف الثاني، وهنا تبدأ لعبة سردية معقدة؛ فالسارد يقول إنه لم يجد نهاية القصة، ثم يخبرنا أن مؤلفاً ثانياً واصل البحث حتى عثر عليها في الظاهر، وهذا حتماً ليس مجرد انتقال بين راوٍ وآخر، وإنما سخرية من سلطة المؤلف؛ ففي روايات الفروسية كان المؤلف يدّعي أنه مجرد ناقل أمين لمخطوطات قديمة، وسيرفانتس يبالغ في هذه الدعوى حتى تصبح ملحّة، فبدل أن يقول: أنا أكتب الرواية، يقول: أنا وجدت مخطوطاً، وهناك مؤلف آخر، وهناك أوراق أو أحداث ضائعة، محطماً فكرة الأصل نفسه، لتظهر لنا باروديا أشد خفاءً، وهي أن الرواية التي تسخر من الأوهام تصنع هي الأخرى وهما: وهم المخطوط، وهم المؤلف، وهم الوثيقة التاريخية؛ أي إن الرواية تمارس على القارئ اللعبة ذاتها التي يمارسها دون كيخوته على نفسه «وهكذا، بهذا الخيال، لم ييأس من أن يعثر على نهاية هذه القصة اللطيفة، وقد وافقت السماء قصده، فعثر على ما أراده مما سيحكيه في الجزء الثاني».⁽²⁵⁾

وفي ختام النص يقول: إن السماء شاءت أن يعثر المؤلف على بقية القصة، ولعلنا نلاحظ هنا أن العثور على المخطوط يقدم كما لو كان معجزة، وهذه أيضاً باروديا؛ حيث تتداخل العناية الإلهية التي كانت تُستدعى لإنقاذ الأبطال، أما هنا، فإن المعجزة لا تتقدّ فارساً، وإنما تتقدّ المؤلف من مأزقه السردية، وهكذا تتحول المعجزة من عنصر بطولي إلى حيلة روائية، وإني أرى أن هذا المقطع يكشف لنا أن دون كيخوته نفسه أصبح نصّاً، ولم يعد مجرد شخصية؛ أي إن سيرفانتس حوّل بطله إلى مادة للكتابة داخل الكتابة، لتتجاوز الباروديا حدود السخرية من الفروسية إلى سخرية من إنتاج الحقيقة عن طريق السرد.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الباروديا في مختتم الفصل لا تتجسد في هدم صورة الفارس وحدها، وإنما في هدم سلطة الخطاب الذي يدعي امتلاك الحقيقة، فحين يوقف سيرفانتس المعركة عند لحظة الذروة، ثم يعلل ذلك بضياح المخطوط، فإنه لا يسخر من تقاليد الرواية الفروسية وحسب، بل يكشف أن التاريخ نفسه ليس معطى يقينياً، وإنما بناءً سردياً تحكمه الوثائق والرواة والمترجمون والمؤلفون، ومن ثمّ تتحول البطولة إلى أثر كتابي، وتغدو الحقيقة نفسها نتاجاً للحكاية لا سابقة عليها.

والأهم أن الرواية بدأت برجل فقد عقله لأنه صدّق الكتب، وانتهت برواية تطلب من القارئ أن يصدّق كتاباً عُثِرَ عليه مصادفة، وكأن سيرفانتس يبتسم لنا ابتسامة خفية ويقول: انتبهوا، فالوهم لا يسكن الشخصيات وحدها، بل قد يسكن فعل القراءة نفسه، وهذه، في ظني، من أرفع صور الباروديا في الرواية.

ونص الرواية: «وضعت بين يديه الكتاب، فتحه من منتصفه، وقرأ به قليلاً، وبدأ يضحك. سألته عما يُضحك، فقال: من شيء مكتوب في هذا الكتاب على الهامش كحاشية. قلت له أن يقوله لي، وهو دون أن يتوقف عن الضحك قال: كما قلت لك، هذا موجود في الهامش: هذه السيدة دولثينيا دل توبوسو، التي يشار إليها مرات عديدة في هذه القصة، يقال إن يدها كانت خير يد بين نساء لامانشا في تمليح لحم الخنزير، وعندما سمعته يقول دولثينيا دل توبوسو، بقيت مذهولاً وساكناً؛ لأنه حينذاك تمثّل لي أن تلك الأوراق تحتوي على قصة دون كيخوتي، طلبت منه سرعة قراءة البداية، وفاعلاً ما طلبت، مرتجلاً العربية بترجمة إسبانية، قال إنها كانت تقول: قصة دون كيخوتي دي لامانشا، تأليف سيدي حامد بن

إنجليي، المؤرخ العربي»⁽²⁶⁾ يلامس هذا النص واحدة من أهم البنى البارودية؛ فالنص ليس مجرد انتقال سردي بقدر ما هو لعبة بارودية، إذ يتوقف السرد عند ذروة المعركة بين دون كيخوته والبيكاوي، ثم يعلن الراوي فجأة أن القصة ناقصة وأن مؤلفها لم يعثر على بقية الأحداث، وهذا الانقطاع لا يمثل عيباً في الرواية، بل هو محاكاة ساخرة للروايات الفروسية التي تزعم أنها منقولة عن مخطوطات قديمة أو وثائق تاريخية مفقودة، ليمنحها مؤلفوها هالة من المصداقية، وينقلنا إلى حالة من الميتا تخيل أو الميتا رواية Metafiction وهذا ما حدث عندما عثر الراوي على المخطوط العربي في سوق طليطلة، واستعان بمورييسكي لترجمته، كاشفاً أن مؤلفه هو سيدي حامد بن إنجليي، وهذه، في حد ذاتها، حيلة سردية تمثل محاكاة ساخرة لا نعود نعرف معها من هو المؤلف الحقيقي: أهو سيرفانتس، أم الراوي، أم المترجم؟ وهو ما يلتقي مع تصور باختين للرواية بوصفها فضاء حوارياً، حيث خلق لنا هذا الانقطاع انتقالاً من المونولوجية إلى البوليفونية بناءً على استقلال الوعي والتهجين اللغوي والثقافي .

إن علامة المخطوط العربي ليست مجرد وسيلة لاستكمال الرواية، وإنما هي علامة على أن الحقيقة نفسها مؤجلة، وأن النص لا يمتلك أصلاً واحداً، بل إنني أعود هنا إلى أن المعركة المقطوعة الانقطاع فيها وقع عند لحظة إنتاج المعنى؛ ليُستبدل الحدث بالبحث عن الوثيقة، أي إن الدال - البحث عن المخطوط - يحل محل المدلول - نتيجة المعركة - . ولعلي أتوقف هنا عند (دولثينيا) التي مثلت واحدة من أجمل اللقطات البارودية؛ ففي الروايات الفروسية نجد وصف الحبيبة بأنها أجمل نساء الأرض وكاملة الفضائل، أما سيرفانتس فقال: إنها ماهرة في تمليح لحم الخنزير، مُستبدلاً النبل بالعمل اليومي الريفي، ومن منظور باختيني يلتقي هنا الخطاب الرسمي مع الخطاب الشعبي، فدولثينيا هنا ليست مجرد امرأة، بل اخترعها دون كيخوته بوصفها وظيفة سردية.

وتجدر الإشارة هنا إلى وجود أسلبة بارودية داخل هذا التوسع الخطابي، حيث قدم لنا سيرفانتس " تشخيصاً أدبياً عبقرياً للتقابل بين الخطاب المُنبل بواسطة رواية الفروسية والخطاب المبتذل، وهي لقاءات لها، في جميع المواقف، أهميتها بالنسبة للرواية وللحياة على السواء، ويظهر القصد الجدالي للغة المُنبل أمام التعدد اللغوي داخل دون كيخوته في حوارات سانشو، وحوارات ناطقين آخرين باسم الواقع اليومي الخشن المتعدد اللغة، وكذلك في دينامية الموضوع"⁽²⁷⁾.

إن باختين يرى أن عبقرية سيرفانتس تكمن في وضعه الخطاب الفروسي المُنبل في مواجهة خطاب الحياة اليومية المتعدد؛ فدون كيخوته يتكلم بلغة البطولة التي استمدها من كتب الفروسية، بينما يواجه سانشو وغيره بلغة الواقع الحسي المبتذل، ومن خلال هذا التصادم لا تُهدم لغة الفروسية وحسب، بل تُكشف حدودها حين تصطدم بالعالم الحقيقي، لذلك فإن الباروديا والغروتيسك في الرواية لا ينبعان من السخرية من الشخصية وحدها، وإنما من تفكيك الخطاب البطولي نفسه عبر مواجهته بأصوات الحياة اليومية «فليركبني عفريت لو كان هناك عملاق أو فارس مما تقول فخامتكم، والذي أظنه، ما دمت لا أرى شيئاً، أن الأمر ليس إلا سحراً كسحر أمس وأشباهه .

- كيف تقول هذا؟ - أجب دون كيخوتي - ألا تسمع سهيل الخيل، ودق الطبول، ونفخ الأبواق؟
- لا أسمع شيئاً - قال سانشو - إلا ثغاءً كثيفاً لنعاج وكباش وكانت تلك هي الحقيقة؛ لأن القطيعين كانا قد اقتربا منهما، وقد علق دون كيخوتي قائلاً:

هو الخوف الذي يملؤك، سانشو، فقد جعلك كمن لا يرى أو يسمع كما ينبغي؛ لأن تأثير الخوف، سانشو، يعوق الحواس... همز روثنانتني، وركز رمحه في ركيزته وانحدر مندفعاً من فوق الربوة كشعاع. صرخ إليه سانشو قائلاً:

- غد، فخامتكم، سيدي دون كيخوتي، بحق الإله إنها كباش ونعاج، تلك التي ستهاجمها. ما أتعس الوالد الذي أنجبني! أي جنون هذا؟ انظر، فلا عملاق ولا فارس، ولا قطط ولا سلاح، ولا دروع مقسمة أو كاملة...»⁽²⁸⁾

إنَّ أبرز ما في المشهد أن الغروتيسك لا يأتي من الحدث نفسه، بل من الفجوة بين التسمية والحقيقة، فدون كيخوته يرى جيشًا، بينما الواقع يرى قطع أغنام، لكن قوة المشهد ليست في أن أحدهما مخطئ والآخر مصيب وحسب، بل في أن لغة الفروسية تستطيع مؤقتًا أن تمنح القطيع هيئة جيش، وهنا يصبح الخطاب نفسه قوة منتجة للوهم؛ فالشيء العادي يرتفع إلى مستوى ملحمي، ثم يسقط الملحمي إلى مستوى هزلي.

الباروديا ليست موجهة إلى دون كيخوته وحده:

إن سيرفانتس لا يسخر من فارس مجنون وكفى؛ لأنَّ دون كيخوته نفسه يحمل خطابًا ورثه عن ثقافة كاملة، وحين يقول إنه يريد أن ينتصر في معركة ستُخذ في كتب الشهرة، فإنه يعيد إنتاج منطق البطولة الفروسية، لكن الرواية تكشف أن هذا الخطاب لم يعد صالحًا لعالم جديد؛ لذلك يصبح مضحكًا، لا لأنه كاذب، بل لكونه استمر في الوجود بعد انتفاء شروطه التاريخية «أيها الفرسان الذين تتبعون وتنتسبون لأعلام رايات الإمبراطور الشجاع بنتابولين ذي الذراع المشمر، اتبعوني جميعًا، وسترون كيف أثار لكم بسهولة شديدة من عدوكم أليفا نفارون الصقلي، وخلال قوله ذلك كان قد توسط كتيبة النعاج، وبدأ يطعن بالرمح مقاتليها بكل شجاعة وعنف، كما لو كان حقًا يطعن أعداء من عالم البشر، الرعاة وأصحاب القطعان صرخوا فيه أن يتوقف عما يفعل، وعندما رأوا أنه لا جدوى من صرخاتهم، أعدوا مقاليهم، وبدأوا يعالجون صمم أذنيه بأحجار في حجم قبضة اليد، دون كيخوته لم تشفه الأحجار، ومضى يصول ويجول قائلاً:

أين أنت أيها النذل أليفا نفارون؟ أقبل إليّ، فأنا فارس واحد يرغب في نزالك رجلًا لرجل»⁽²⁹⁾.

ولا تكمن مفارقة مشهد قطع الأغنام في أن دون كيخوته يخطئ في رؤية الواقع وحسب، بل في أن الواقع نفسه يصبح مجالًا لصراع بين أنظمة دلالية متعارضة، فالغبار الذي يراه دون كيخوته لا يحمل معنى ثابتًا، إنه علامة مفتوحة تتشكل بحسب أفق القراءة، وفي وعي سانشو يصبح أثرًا لقطع عابر.

ومن هنا يكشف سيرفانتس أن الأشياء لا تمتلك معناها خارج الخطابات التي تمنحها الدلالة.

وحين يستدعي دون كيخوته أسماء الأمم والملوك والفرسان، فإنه لا يصف جيشًا، بل يستحضر ذاكرة نصية كاملة؛ فالمشهد الواقعي يُبتلع داخل قاموس الفروسية، وتتحول الأغنام

إلى شخصيات في ملحمة لم توجد إلا في اللغة، غير أن حضور سانشو يعيد فتح العلامة على معناها المادي الأول: الثغاء بدل الأبواق.

النعاج بدل الفرسان.

الجسد الجريح بدل الانتصار المجيد.

وهكذا تتواجه في المشهد سلطة الخطاب الموروث مع مقاومة التجربة اليومية.

والغروتيسك هنا يتولّد من انهيار المسافة بين السامي والمنحط؛ فالصورة التي بدأت كملحمة عسكرية تنتهي إلى مشهد هزلي: فارس يطعن الأغنام، ثم يُقذف بالحجارة، ثم يتحول بلسم البطولة إلى مادة تثير الاشمئزاز حين يقذفها من فمه في وجه تابعه.

لذلك لا يقَدّم المشهد انتصار الواقع على الوهم، بل يكشف أن الإنسان يعيش داخل شبكة من التأويلات؛ فدون كيخوته لا يرى ما هو موجود، بل يرى ما تمنحه ثقافته من إمكانيات للرؤية.

الباروديا بوصفها تفكيكًا للملحمة البطولية:

تقوم باروديا المشهد على إعادة إنتاج البنية الملحمية لمعارك الفروسية في موضوع وضع لا يحتمل هذا الخطاب؛ فدون كيخوته يستعيد كل عناصر السرد البطولي: الجيشان المتقابلان، أسماء الملوك، أنساب الأمم، دوافع الحرب، صيحات الفرسان، المبارزة الفردية، والبحث عن المجد، لكن هذه العناصر جميعها تُفرّغ من مضمونها حين يتبين أن موضوعها ليس سوى قطيعين من الأغنام، وهنا لا تكون السخرية من الفارس وحده، بل من الآلية السردية التي كانت تمنح

الأشياء العادية مظهر البطولة، فالباروديا لا تهدم خطاب الفروسية من الخارج، بل تُقلِّده بدقة حتى تكشف تناقضاته، إن لغة دون كيخوته لغة ملحمة صحيحة في بنيتها، لكنها تصبح هزلية بسبب انفصالها عن موضوعها؛ حيث تقوم المفارقة بين خطاب يمتلك هيبة الماضي وواقع لم يعد يسمح له بأن يكون ماضوياً.

ويزداد الأثر البارودي حين يرد سانشو على اللغة العالية بلغة الواقع: الأبواق تتحول إلى ثغاء، والفرسان إلى نعاج، والمركة إلى ضرب بالحجارة، والانتصار إلى فقدان الأسنان؛ ليعاد توجيه الخطاب البطولي نحو الجسد والمادة، فيفقد علوه ويتحوّل إلى مادة للضحك «أجاب دون كيخوتي ألا تسمع صهيل الخيل ودق الطبول ونفخ الأبواق؟ لا أسمع شيئاً - قال سانشو - إلا ثغاء كثيفاً لنعاج وكباش».⁽³⁰⁾

وهنا يتهاوى الخطاب الملحمي أمام الحقيقة الجسدية؛ فبينما يصّر دون كيخوته على أنه يسمع صهيل الخيل ودوي الطبول ونفخ الأبواق، لا يسمع سانشو سوى ثغاء الأغنام، غير أن سيرفانتس لا يكتفي بإبطال الوهم، بل يواصل تقويض الخطاب الفروسي حين يحوّل نتائج المركة إلى حديث عن الأسنان المكسورة والأضرار المفقودة بدلاً من الغنائم «قال سانشو: إذن، في هذه البقعة السفلى لا يوجد غير ضرسين ونصف ضرر، وأعلى لا يوجد أي نصف أو أضرار، فالمكان في نعومة كف اليد. قال دون كيخوتي، مستمعاً إلى البشري الحزينة من تابعه:

لا حظّ لي! كم كنت أود أن أفقد ذراعاً، على ألا يكون الذراع الذي أحمل به السيف، ولا أفقد سيّنة أو ضرساً؛ لأنني أود إخبارك، سانشو، أن فماً دون أضرار مثل طاحونة دون رحي، بل يجب تقدير قيمة السن أكثر مما تساوي لؤلؤة، لكن هذا قدرنا، نحن من نمارس هذا العمل القاسي للفروسية».⁽³¹⁾

إن الجسد هنا لا يُعرض عرضاً واقعياً وحسب، بل يؤدي وظيفة بارودية؛ إذ يبتلع البلاغة الفروسية، فيغدو الفارس الذي خرج يطلب الخلود مُشغلاً بَعْدَ أسنانه، وهي آخر حصون الخطاب الفروسي.

باروديا خوذة مامبرينو:

لا تقوم باروديا مشهد خوذة مامبرينو على استبدال الطشت بالخوذة، بل على زعزعة المرجع نفسه؛ فسيرفانتس لا يضع المتلقي أمام وهم بصري، وإنما أمام سؤال معرفي: ما الذي يمنح الشيء هويته؟ أهو شكله، أم اسمه، أم الخطاب الذي يتداوله؟ «قال دون كيخوتي:

كيف أخدع نفسي فيما أقول، أيها الخائن الشكاك؟ قل لي: ألا ترى ذلك الفارس القادم نحونا على جواد بني ببقع سوداء، وعلى رأسه خوذة من ذهب؟

قال سانشو:

ما أراه وألمحه ليس إلا رجلاً على حمار بُني مثل حماري، وفوق رأس الرجل شيء يلمع

قال دون كيخوتي:

من ثمّ ذلك الشيء هو خوذة مامبرينو، خذ جانباً ودعني معه وحده، وسوف ترى كيف أختم هذه المغامرة دون نطق كلمة توفيراً للوقت، وستقع في يدي الخوذة التي طالما حلمت بها».⁽³²⁾

إن دون كيخوته لا يحتاج إلى وجود الخوذة حتى يؤمن بها؛ يكفي أن يرى بريقاً حتى يستحضر أسطورة مامبرينو، أي إن الحقيقة لم تعد تأتي من الواقع، بل من الذاكرة النصية. وقد رتب سيرفانتس العلامات ترتيباً ذكياً:

الحمار يهدم شرعية الفارس.

الطشت يهدم شرعية الخوذة.

الحلاق يهدم شرعية البطل.

أي إن المشهد، في جملة، يعصف بمنظومة الفروسية «كان الحلاق مقبلاً وقد أحضر معه طشتاً من النحاس الأصفر عُدّة لعمله، وتصادف أن أمطرت الدنيا، وحتى لا تبطل قبعته وضع الطشت فوق رأسه لحماية قبعته التي كانت جديدة فيما يبدو، ولما كان الطشت نظيفاً، فقد برق صفّاره على بُعد نصف فرسخ»⁽³³⁾.

و الباروديا هنا ليست في أن الطشت صار خوذة، وإنما في أن سيرفانتس يعرض لنا كيف تُصنع الأسطورة، فالفارس ليس فارساً بل حلاقاً، والجواد ليس جواداً بل حماراً، والخوذة ليست خوذة بل طشتاً، والغنيمة ليست بطولة بل أداة مهنة، والخصم ليس عدواً بل رجل يمارس عمله. والمشهد كله قائم على الانفصال بين الاسم والماهية، ومن هنا يأتي الغروتيسك الذي لا يعني تشوّه الأشياء وحسب، بل تهجين السلالم الرمزية وقلبها.

باروديا انقلاب المراتب: من أداة الحلاق إلى خوذة الفارس:

في تحوّل النزاع حول الطشت إلى قضية فروسية، قال الحلاق: « ماذا يبدو لفخامتكم، يا سادتي، مما يقوله هذان الرجلان المهذبان، حيث يعاندان في أن هذه الآنية عبارة عن خوذة وليست طشت حلاق؟»⁽³⁴⁾ إن تحول الطشت إلى خوذة من أغنى مواضع الباروديا، بخاصة أن هذا التحوّل رفعها إلى مستوى المحاكمة الكاملة للخطاب الذي ينتج الحقيقة «لا شك في أن السيد دون كيخوته قد تكلم اليوم فأصاب، وتصبح مسؤوليتنا الحكم في القضية»⁽³⁵⁾.

لقد تحولت قضية تافهة إلى مؤسسة رمزية كاملة: محكمة، وشهود، وتصويت سري، وحجج، وإجراءات، وحكم نهائي؛ لتُفرغ المقدّسات -القانون - الحكم - الشهادة- من موضوعها الجليل، وتُسخر لإثبات الوهن، إذ جوهر الباروديا هنا هو أن سيرفانتس يستعيد آليات الخطاب الفروسي المقدّس ليضعها أمام موضوع وضع؛ فالقضية تُدار كما لو أنّها قضية شرف أو نزاع بين فرسان، وهي في أساسها: طشت حلاق وبردعة حمار.

وتبلغ المفارقة ذروتها في مجارة الجماعة للوهم، لتتحول الباروديا إلى فعل معرفي؛ كونها لا تضحك من الوهم وحسب، بل تكشف الطريقة التي ينتج بها الوهم معنى، إذ قدّم سيرفانتس دون كيخوته لا بوصفه مجنوناً يرى أشياء غير موجودة، بل بوصفه إنساناً يعيش تحت سلطة خطاب سابق، وبراعة الرواية أنها لا تضع الوهم في مواجهة الحقيقة وحسب، بل تكشف أن الإنسان يؤول العالم دائماً ليمنحه معنى.

نتائج البحث:

خُصّ البحث إلى جملة من النتائج أبرزها:

- 1- سيرفانتس لم يكتب مجرد محاكاة ساخرة لروايات الفروسية، لكنّه أقام بناءً سردياً يفكك الطريقة التي يصنع بها الإنسان عالمه.
- 2- سيرفانتس لا يقدّم الوهم بوصفه مجرد خطأ إدراكي عند دون كيخوته، بل يكشف أن الإنسان لا يرى الواقع مباشرة، وإنما يدركه من خلال منظومات ثقافية ولغوية تمنحه معانيه وتأويلاته.
- 3- تقوم الرواية على مساءلة سلطة الخطابات الكبرى التي تمنح الأشياء قيمتها الرمزية، مثل خطاب الفروسية والمجد والبطولة، وتكشف أن الهيبة ليست دائماً كائنة في الأشياء ذاتها، بل تنتجها الثقافة واللغة والطقوس.
- 4- تكشف آليات الباروديا أن تحويل الطشت إلى خوذة، والحمار إلى جواد، والنزل إلى قلعة، ليس مجرد مفارقات هزلية، بل هو كشف للطريقة التي تُصنع بها الرموز وتُمنح الأشياء العادية دلالات تتجاوز حقيقتها المادية.
- 4- تمثّل ثنائية دون كيخوته وسانشو صراعاً بين نمطين من الوجود: عالم الخيال الذي يمنح الحياة قيمة عليا، وعالم التجربة اليومية الذي يختبر الأشياء في ماديتها.
- 5- تكشف الرواية، في ضوء الباروديا والغروتيسك، أن السؤال المركزي ليس: هل ما يراه دون كيخوته حقيقي أم وهم؟ بل: كيف تنتج الجماعات معانيها، وكيف تتحول التأويلات إلى حقائق تبدو ثابتة؟

- 6- تكشف لنا الرواية أن الباروديا ليست مجرد محاكاة ساخرة غابيتها الإضحاك والتهكم، بل هي آلية معرفية لإعادة قراءة الواقع، وفعل إنتاجي، وطريقة لرؤية الأشياء من زاوية أخرى. فالواقع، وفقًا للباروديا، ليس معطى جاهزاً، وإنما هو دائماً محكوم بالخطابات التي تمنحه صورته ودلالته.
- 7- يتجلى الغروتيسك في الرواية من خلال انهيار الحدود بين المتعالي والمنخفض، والمقدس واليومي، والبطولي والمادي لتتجاوز البطولة والهزل والواقع والوهم، إذ يتجاوز الوظيفة الهزلية ليغدو آلية لتفكيك المألوف وقلب علاقاته، حيث يتحوّل النزول إلى قلعة، والمومسات إلى سيدات نبيلات، وطشت الحلاق إلى خوذة، ومعارك تكشف هشاشة الوهم الذي يؤسسها.
- 8- لا تنتصر الرواية للواقع انتصاراً مطلقاً ولا للوهم وحده، بل تكشف التوتر الخلاق بينهما.
- 9- يكشف مشهد الرهبان كما تكشف معارك أخرى في الرواية، أن دون كيخوته لا يدخل في صراع مع الأشخاص بقدر ما يدخل في صراع مع الصور التي ينتجها عنهم؛ فهو يحارب أوهاماً وعلامات صنعتها مخيلته.
- 10- دون كيخوته رواية عن إنتاج الوهم والمعنى معاً؛ فالبطل لا يعيش في عالم زائف وحسب، بل يكشف من خلال أوهامه، أن كل عالم إنساني هو عالم مؤول تصنعه اللغة والذاكرة والثقافة.

هوامش البحث:

(1) Linda Hutcheon, The Politics of Postmodernism, London: Routledge, 1989, p. 93

- (2) ميخائيل باختين، الخطاب في الرواية، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 28، 29.
- (3) منصف ربعاوي، الباروديا في الشعر العربي القديم، دار زينب للنشر والتوزيع بقلبيية، تونس، ط1، 2021 ص 255.
- (4) ذهبية حمو الحاج، تداولية الضمني في الخطاب الساخر عند ابن المقفع -مثل الحمار الذي طلب قرنين فذهبت أذناه- أنموذجاً، مجلة فصل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، مجلد 13، العدد (2)، 2024، ص 37، 38.
- (5) (مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 66.
- (6) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، دار أفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، ط1، ص 93.
- (7) (Geoffrey Harpham, The Grotesque: First principles, p.462.
- (8) ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 180، 181.

- (9) (ميغيل دي ثرбанتنس سابيدرا، الشريف العبقرى دون كيخوتي دي لامانشا، الشهير بين العرب باسم دون كيشوت، ترجمة سليمان العطار، المركز القومى للترجمة، ط2، 2014.
- (10) الرواية ص 59.
- (11) أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 148.
- (12) (الرواية ، ص 67 .
- (13) (الرواية . ص 70 .
- (14) الرواية ، ص 68.
- (15) الرواية ، ص 77.
- (16) الرواية ص 77.
- (17) ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة: شكير نصر الدين، منشورات الجمل، ط1، 2015، ص 59.
- (18) الرواية ص 116.
- (19) الرواية ص 116.
- (20) الرواية ص 121.
- (21) الرواية ص 122.
- (22) الرواية، ص 122.
- (23) الرواية ص 124.
- (24) الرواية ص 125.
- (25) الرواية ، ص 125.
- (26) الرواية ص 129 ، 130 .
- (27) ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، دار الفكر، ط1، 1987، ص 140.
- (28) الرواية ص 229، ص 230.
- (29) الرواية ص 231.
- (30) الرواية، ص 229.
- (31) الرواية ص 235.
- (32) الرواية ص 270.
- (33) الرواية ص 271.
- (34) الرواية، ص 247.
- (35) الرواية، ص 650.

مصادر البحث :

- 1- Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1989, p. 93 .
- 2- ميخائيل باختين، الخطاب في الرواية، ترجمة : محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1987، ص 28، 29.
- 3- منصف ربعاوي ، الباروديا في الشعر العربي القديم ،دار زينب للنشر والتوزيع بقلبيية ، تونس ، ط1 ، 2021 ص255 .
- 4- ذهبية حمو الحاج ، تداولية الضمني في الخطاب الساخر عند ابن المقفع —مثل الحمار الذي طلب قرنين فذهبت أذناه— أنموذجًا ، مجلة فصل الخطاب ، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر ، مجلد 13 ، العدد (2) ، 2024، ص37، 38 .
- ٥- مارتن والاس ، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة : حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، الإسكندرية ، ط1 ، 1998 ، ص66 .