التحليل السيميائي للسرد
(رواية «المعجزة» نموذجا)

محمد ساري
جامعة مولود معمري
تيزي وزو

تمهيد: صدرت رواية «المعجزة»(1) للكاتب التونسي محمود طرشونة سنة 1996 وهي الرواية الثانية للكاتب بعد أن صدرت له رواية (دنيا) سنة 1993. وهو كاتب اشتغل لسنوات عديدة في مجال الدراسات الأدبية والنقد.

ويسمح هذا النص بدراسة ثرية ومفيدة لظواهر سردية متعددة مثل الترتيب الزمني للحظات السردية والأصوات الساردة والتناص. وقد اعتمدت في هذه الدراسة التطبيقية على قطبين من المنهج السيميائي وهما (جيرار جينت وجوليا كريستيفا). ثم ارتأيت أن أختم البحث بحديث مقتضب حول مضمون الحكاية، ذلك أن اقتصار الحديث عن الأشكال السردية وحدها قد يحول النص الأدبي إلى لعبة شكلية فارغة وتداخلات أسلوبية جوفاء بعيدة كل البعد عن الدوافع الكامنة خلف كل عملية إبداع أدبي.

I - الترتيب الزمني للأحداث:

1 - **مدخل نظري**: يقول جيرار جينت بأن وظيفة السرد لا تكمن في إصدار الأوامر أو التعبير عن الأمنيات أو تعداد شروط محددة ... بل في حكاية قصة أي الإتيان بأفعال حقيقية أو متخيلة تروي في زمن محدد (ماضي، حاضر، مستقبل)(2). من هنا ينطلق جيرار جينت للتفريق بين:

أ – القصة (Récit): الملفوظ السردي أو الخطاب السردي الذي يتحمل علاقة فعل أو مجموعة أفعال. وهي العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها.

ب – الحكاية (Diégèse histoire): أي جملة الأحداث التي تدور في زمن ومكان محددين وترتبط بشخصيات من نسج خيال السارد، فتنتج لديها ردود فعل وتصرفات هي على نطاق الدراسة من مشمولات التحليل الوظائفي.

ج – السرد (Narration): وهي العملية التي يقوم بها السارد (أو الراوي) لينتج النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ القصصي)(3).

إن التمييز بين هذه الأبعاد الثلاثة يكتسي فائدة منهجية كبيرة. فمن جهة يتطلب تحليل الخطاب السردي دراسة العلاقات بين هذا الخطاب وبين الأحداث التي يوردها، ومن جهة أخرى بين نفس هذا الخطاب والفعل الذي ينتجه حقيقة (الكاتب) أو تخييلا (الشخصية الساردة). إن الحكاية والسرد لا يوجدان إلا عن طريق القصة. وبالمقابل، فإن القصة (الخطاب السردي) لا تكون كذلك إلا إذا سردت حكاية، وإلا لا تكون سردا، كما ينبغي للقصة أن تُحكى من قبل سارد ما، وإلا لا تكون خطابا. إن الخطاب السردي (الملفوظ السردي) كسرد يعيش بعلاقته مع الحكاية التي يحكيها، وكخطاب يعيش بعلاقته مع السرد الذي يتلفظه. وتكون القصة دائما محكومة

بمستويين زمنيين:

أ- زمن الفعل المسرود

ب - زمن القصة.

وإحدى وظائف القصة هي استبدال زمن بزمن آخر. (ثلاث سنوات من حياة شخصية ملخصة في جملتين من الرواية (زمن القراءة). ولا يمكن استهلاك القصة أي استحداثها إلا عبر زمن القراءة. ولا يمكن أن نقرأ نصا بطريقة معكوسة ولا حرفا حرفا ولا كلمة كلمة دون أن يفقد النص طبيعته كنص. إذن، يمكن القول بأن زمن القصة هو شبه زمن. ومن هنا اقترح جيرار جينت دراسة المفارقات التاريخية. ويعني بالمفارقة من الوجهة السردية الاختلاف بين نظام ترتيب زمن الأحداث في القصة ونظام ترتيب نفس الأحداث في الحكاية، وذلك باللجوء إلى الكشف عن السوابق واللواحق.

1 - السابقة هي عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا. وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الأحداث.

2 - اللاحقة هي عملية سردية تتمثل عكس الأولى في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد. وتسمى هذه العملية أيضا الاستذكار.

ومن المفيد الإشارة إلى أن عملية سبق الأحداث أو الرجوع إلى الأحداث الماضية (السوابق واللواحق) تنقسم إلى سوابق ولواحق ذاتية ولواحق وسوابق موضوعية(4).

2 - المفارقة الزمنية في رواية (المعجزة)

إن المقارنة بين زمنية الأحداث في النص السردي الذي نحن بصدد دراسته وبين زمنية هذه الأحداث في الحكاية، أوصلنا إلى الترتيب التالي:

أ – الترتيب الزمني للأحداث داخل القصة:

أ – دخول مريم إلى المركب والابحار نحو الجزيرة.

ب – ضياع كيس العظام.

ت – دخول مريم إلى المقبرة وفتح القبر وجمع رفات ساتر في كيس لتحمله إلى بيتها.

ث – رفض الأب لزواج ساتر مع الايطالية (ماريا) ومنعهما من الدخول إلى المنزل العائلي.

جـ – تفهم الأم لهذه العلاقة الغريبة وتجهيزها لكوخ في الحديقة، يأويهما.

حـ – إعادة الكيس المسروق.

خـ – دخول (ماريا) إلى دكان عبد الستار لأول مرة.

د – عودة الحياة إلى ساتر.

ذ – دخول الرجل المغربي (إدريس) إلى دكان ساتر للبحث عن مخطوط نادر وثمين، وبعد مشاجرة حول المخطوط، يطعن إدريس ساتر بالسكين ويفر تاركا إياه جثة هامدة.

ر – محاصرة أهل الجزيرة منزل مريم ومحاولة إحراقها.

ز – اختفاء ساتر.

س – ظهور ساتر أمام الناس حيا بعد سنوات من دفنه.

ب – الترتيب الزمني للأحداث كما وقعت طبيعيا:

1 - دخول مريم إلى دكان عبد الستار.

2 - رفض الأب زواج ابنه ساتر مع الإيطالية ماريا ومنعهما من الدخول إلى المنزل العائلي.

3 - تفهم الأم لهذه العلاقة الغريبة وتجهيزها لكوخ يأويهما في الحديقة الكبيرة المجاورة للمنزل.

4 - دخول الرجل المغربي إلى دكان ساتر، طعنه بخنجر وتركه جثة هامدة.

5 - اختفاء ساتر.

6 - دخول مريم إلى المقبرة وفتح القبر وجمع عظام ساتر في كيس لتحمله إلى بيتها.

7 - دخول مريم إلى المركب والإبحار نحو الجزيرة.

8 - ضياع كيس العظام.

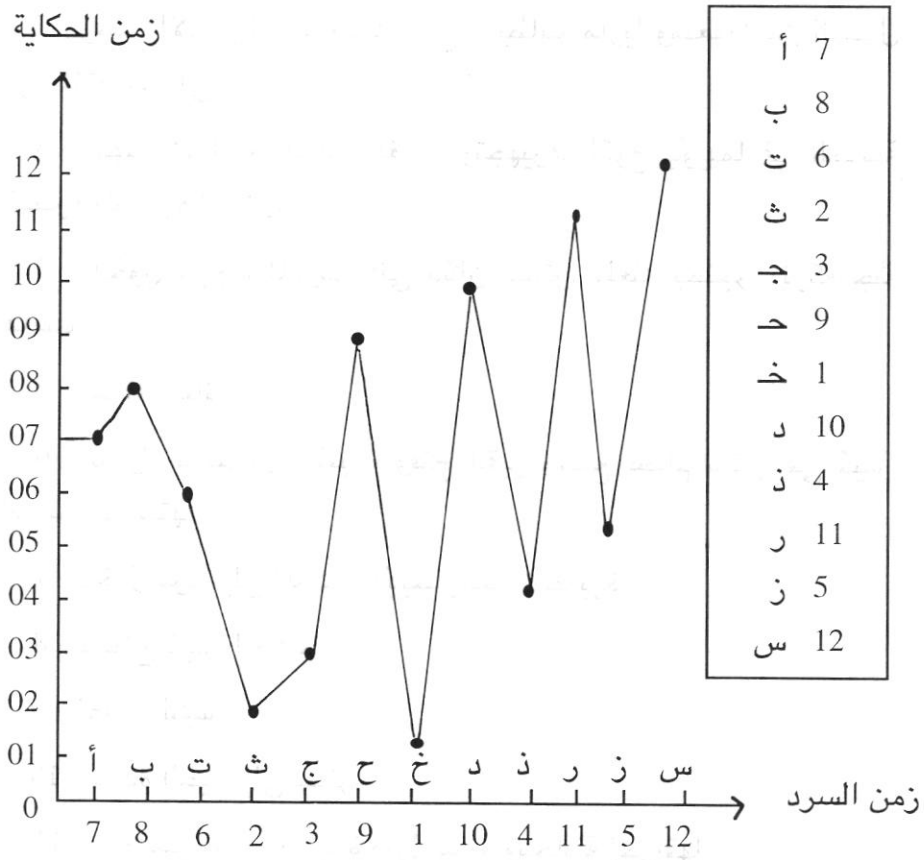
9 - إعادة الكيس.

10 - عودة الحياة إلى ساتر.

11 - محاصرة أهل الجزيرة منزل مريم ومحاولة إحراقها.

12 - ظهور ساتر أمام الناس حيًّا بعد سنوات من دفنه.

ويعطينا هذا الترتيب المخطط التالي:



اعتبرنا بداية الحكاية من دخول ماريا إلى دكان عبد الستار، تبحث عن تميمة تستميل بها قلب ابن عمها كلوديو، وهي نقطة البداية الحقيقية للحكاية رغم وجود بعض الأحداث تعود إلى ما قبل هذه النقطة. وندخلها ضمن اللواحق الخارجية التي لا تنتمي إلى صلب الحكاية. (استحضار مريم لبعض الذكريات الطفولية). ويمكن اعتبار حديثها عن حبها لابن عمها كلاحقة شاملة على أساس أن هذا الحب /الفعل هو الذي يوصلها إلى نقطة انطلاق الحكاية الأساسية (دخولها إلى دكان عبد الستار). كان هذا الحب خارج الحكاية الأصل، ثم ألحقته بها.

بعد دراستنا لترتيب الأحداث في كامل النص الروائي، يمكننا أن نقوم بدراسة الأحداث الصغيرة في فصل واحد فقط، وسنرى بأن المخطط العام هو نفسه الذي يتكرر في أغلبية الفصول.

ولقد اخترنا الفصل الثاني كنموذج:

1 - ينطلق السرد من لحظة زمنية محددة في فعل واضح المعالم (كنت تسللت إلى المقبرة منذ الزوال).

2 - ثم جلست بجانب القبر انتظر انتشار الظلام.

3 - عودة إلى الماضي عبر لاحقة (لم تعد المقبرة تهم أحدا منذ اتخذ قرار تحويل المقبرة إلى حي سكني).

4 - عودة إلى الحاضر (وصف حالة القبور واهمال ذويهم لها).

5 - عودة إلى الماضي (كان الناس يسمونه عبد الستار، وكنت أسميه ساتر).

6 - عودة إلى اللحظة الزمنية الحاضرة (اليوم في مقدوري أن أنطق حرف العين والغين والهاء والضاد وحتى الحاء والخاء).

7 - عودة إلى الماضي: (لقد علمني ساتر النطق الصحيح) مع إضافة مجموعة أخرى من الأحداث وقعت في نفس اللحظة الزمنية.

8 - عودة إلى اللحظة الحاضرة (غابت الشمس وبدأ الظلام ينتشر) ثم تليها مجموعة متتالية من الأحداث تقع كلها في الحاضر (آن الأوان لإخراج الفأس من الكيس والشروع في الحفر).

9 - تليها جملة تحوي اللحظات الزمنية الثلاث (ماضي، حاضر، مستقبل).

(لكني تحملته حتى أفوز بعظام ساتر وأنقلها إلى مكان حبيب قبل إزالة القبر).

10 - عودة إلى الحاضر ثم مباشرة تليها سابقة (أريد أن تبقى قريبة مني أزورها وأناجيها متى شئت، تؤنسني في وحدتي وتشد أزري).

11 - عودة إلى الحاضر (سقط أحد اللحود في الجوف، وتسلل ضوء القمر إليه فظهر الهيكل العظمي).

12 - قفزة إلى المستقبل (لو اعترض أحد سبيلي في هذا الوقت، ورآني أحمل كيسا أبيض على ظهري لما شك لحظة أنني سطوت على بعض الدكاكين).

13 - عودة مباشرة إلى الماضي:

(كان ساتر حلقة وصل بيني وبينهم، كان يعمل على تخفيف تشاؤمي من سلوكهم).

14 - عودة إلى الحاضر:

(فماذا بقي عندهم اليوم؟ وماذا يريدون مني؟ فليتركوني وشأني).

15 - قفزة إلى المستقبل (سأناجيه في كل وقت، فيسمع مناجاتي، نعم سيسمع مناجاتي وسيرد بمثلها).

16 - عودة إلى الحاضر: (بدأ الحمل يثقل كاهلي وبيتي مازال بعيدا ...).

17 - عودة إلى الماضي (لاحقة طويلة) :(ألم يتحمل أتعابا من أجلي طويلا؟ ألم يصمد في وجه كل من رفض من أهله قبولي بينهم؟).

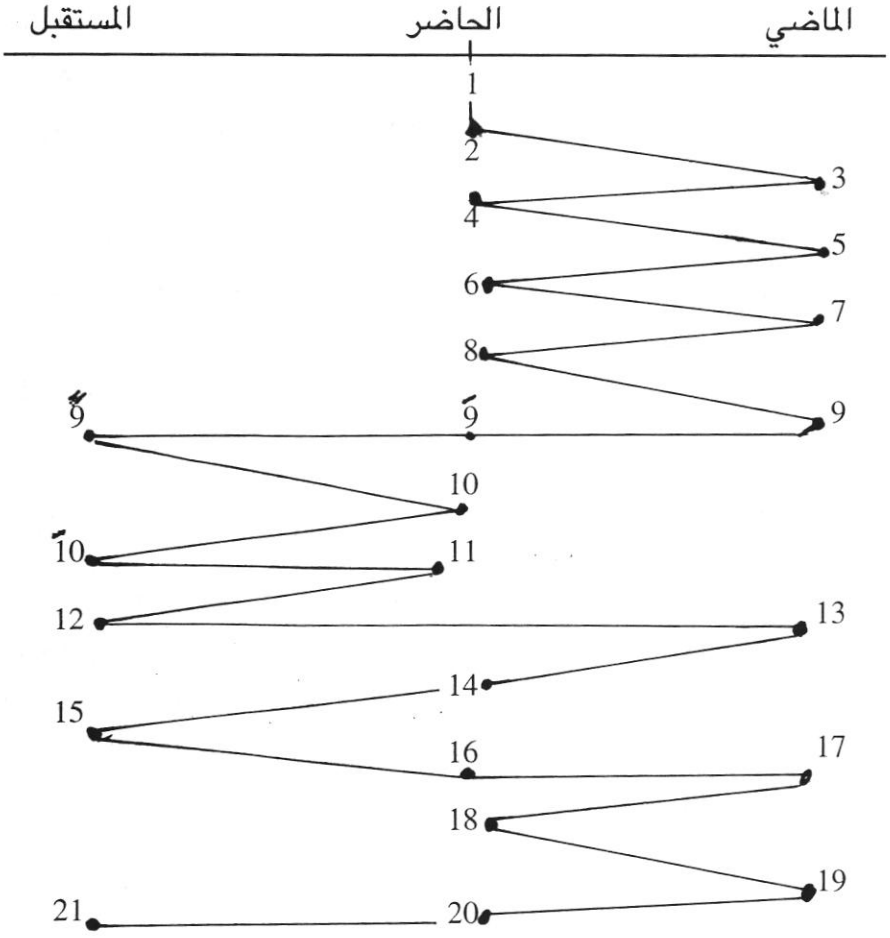
18 - عودة إلى الحاضر: (لا يمكن أن أواصل السير هكذا، فقد نال مني التعب وصرت أتعثر في مشيتي، لا بد من استراحة).

19 - عودة إلى الماضي (حوار بينها وبين ساتر).

20 - تواصل الساردة (مريم) حديثها بلحظة زمانية حاضرة: (علي أن أستأنف المسير قبل أن يدركني النعاس).

21 - وتختم حديثها بسابقة (هناك يمكنني أن أتوسد كيسي وأنام إلى ... المساء).

وبعد هذا يمكن التمثيل بالمخطط التالي:



ما نستنتجه من دراسة الترتيب الزمني للفصل الثاني من الرواية هو أن الكاتب اخترق طرق السرد التقليدية التي تعتمد في غالبها على تواصل زمني واحد (أحداث متتابعة في الزمن الحاضر مثلا). فأقام لعبة زمنية متداخلة بحيث يسرد الأحداث باستخدام الأزمنة الثلاثة في وقت واحد. انطلاقا من لحظة زمنية حاضرة (وجود الساردة في المقبرة] تستحضر الأحداث عبر الذاكرة من الزمن الماضي، كما يتم إدخال لحظات زمنية ستحدث في المستقبل (تمنيات الساردة وأحلامها لما يمكن أن تعيشه في زمن آت) دون أن تغيب اللحظة الزمنية الحاضرة، التي تعتبر المرجع الأول والأخير أين تنطلق منه الرحلة الزمنية، وأين يقع فعل السرد. وقد بنيت فصول الرواية كلها على هذا التداخل الزمني. ولا ينفصل الماضي عن الحاضر ولا يغيب المستقبل، بل تتعايش الأزمنة الثلاثة بأجوائها المفعمة، المليئة بالمفاجآت السارة والمحزنة. هو جو واحد يدور حول نفسه عبر دوائر حلزونية، لا يغيب الشيء لحظة إلا ليظهر بعد لحظات أخرى، وهكذا إلى آخر حدث في الرواية. من هنا تأتي أهمية الدراسة الزمنية لرواية «المعجزة».

II - الأصوات الساردة

بنيت رواية «المعجزة» لـ «محمود طرشونة» على تركيب محكم لأصوات الشخصيات الساردة التي تحكى حياتها أو حكايات الآخرين، لقد شاركت الشخصيات كلها في وظيفة واحدة ألا وهي إنارة كل جوانب القصة. ولقد تخلى المؤلف-السارد عن جميع مسؤوليات الخطاب لفائدة شخوصه، إذ يدعهم يتكلمون بصيغة ضمير المتكلم، لرواية الأحداث والتعليق عليها في آن(5).

مباشرة ومع الكلمة الأولى (أحدثك)، يوجهنا السارد إلى «وجود السارد في الحكاية التي يرويها»(6) تنفتح الرواية على سارد يحكي لنا عن أحداث يعرفها جيدا ولا يمكنها إلا أن تكون من صنف تلك الأحداث التي عاشها السارد أي متعلقة بحياته الخاصة. كما نتعرف في هذا المنفتح على حضور المتلقي الذي يوجه إليه الخطاب السردي.

لقد اتبع المؤلف-السارد أسلوب السرد الموضوعي الذي يتميز بغياب أية إحالة على السارد، وكأنه غير موجود، فالأحداث تعرض مثلما تقع تبعا لظهورها في أفق القصة. لا أحد يتكلم، والأحداث تبدو مروية من تلقاء ذاتها(7).

إن الطريقة السردية المستخدمة هنا هي طريقة الخطاب السردي الذي يكون «ذاتيا، كلما اندمغ ضمنيا أو تصريحا بمثول ضمير المتكلم «أنا» (أو أحال عليه) غير أن هذه الـ(أنا) لا تتحدد خلافا لهذا، إلا من حيث كونها هي الشخص الذي يتحدث تماما مثل المضارع (الحاضر) زمن الصيغة الخطابية بامتياز، والذي لا يتحدد بوجه آخر، إلا من حيث كونه لحظة الحديث، كما أن استعماله يطبع (مطابقة الحدث الموصوف لركن الخطاب الذي يصفه)(8).

في الفصل الأول تحكي لنا امرأة عن سفرها في سفينة ركابها كلهم رجال: «ولما وصلت بلحافي الأسود وكيسي الكبير، اندهش الرجال وظنوني أنافسهم تجارتهم. إلا أنهم ساعدوني على الركوب، فنزلت إلى جوف المركب وجلست بين البضائع (...) وكنت بينهم غريبة لا يعرفني غير الربان ...» (ص 9).

حينما تطرق «جيرار جينت» إلى اللحظات السردية، أكد على ضرورة وأولوية العلامات الزمنية على العلامات المكانية، ذلك لأنه «يمكن بكيفية جيدة أن أروي حكاية دون تحديد المكان الذي أروي فيه الحكاية، بينما

يستحيل عدم تحديد زمانها بالنسبة لفعل الروي الذي أقوم به، لأنني سألتزم بالضرورة عند حكايتها بأحد الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل)»(9).

وقد جمع «محمود طرشونة» في روايته «المعجزة» بين العلامات الزمانية والعلامات المكانية بإتقان كبير، مستخدما السرد الخالص ليعرض الأفعال والأحداث: «لم يصله جميع الركاب في وقت واحد، بل كانوا يتوافدون الواحد بعد الآخر ويلقون فيه أمتعتهم ثم يقفزون قفزة واحدة، فإذا هم على ظهره يتأرجحون ولا يسقطون» (ص 9).

وكذا: «وما توقف المركب حتى هجموا على الأكياس والبضائع يرفعونها ثم يقذفونها على الشاطئ في غير نظام حتى أفرغوا المركب من كامل حمولته» (ص 12). كما استخدم أيضا «عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا»(10) في مثل قوله: «تركوا أكياسهم وبضائعهم وحقائبهم في جوف المركب حيث جلست على حصير من الحلفاء وأسندت ظهري إلى كومة الأكياس المملوءة حبا وخبزا مجففا تسمع له قرقعة كلما حركت الأكياس. وكان كيسي فيها لا فرق بينه وبينها حجما وصوتا ووزنا، لكن فحواه، غير فحواها، ومأتاه غير مأتاها ...».

ما نلاحظه هنا هو تغليب السرد الخالص (العلامات الزمانية) على (العلامات المكانية). وقد تخلص «محمود طرشونة» من طغيان الوصف الدقيق المفرط في التفاصيل (الأماكن، الأثاث، الملابس، السيمات الخارجية للشخصيات ...) الذي ساد بكثرة في الرواية الواقعية وفي الرواية الجديدة والذي جعل هذه الروايات ثقيلة وأبعدت عنها الجمهور العريض من القراء، المتوسطي المستوى والذين يبحثون في فعل القراءة عن متعة قريبة المنال ودون تعب كبير.

ويتزامن السرد مع الحديث وذلك باستعمال الزمن الحاضر وبعض القرائن الزمانية في مثل قولها: «سأبقى هنا إلى أن يظهر الكيس من جديد. لن أغادر المرسى قبل أن يعيده إليّ من حمله إلى بيته على وجه الخطأ» (ص 13) «لكنه الآن اختفى»، وكذا «الشمس تميل إلى المغيب وتتهيأ للعودة إلى منبعها في الخط الفاصل بين البحر والسماء» (ص 13).

تحكي المرأة المسافرة في المركب الحدث الذي يقع في نفس الوقت. تصف المكان (المركب، الربان، المسافرون ...) وتعلق على الأحداث، في مثل قولها: «ولست أظن أن الربان والملاح قد فقدا الإحساس بهذا السحر وهذه الفتنة بسبب التكرار واعتياد الصور والأنغام» (ص 8).

وكذا «لم يسألوني عن غايتي من هذه الرحلة، ولو فعلوا ما كانوا يفوزون بجواب» (ص 9).

وقد أدخلنا المؤلف–السارد في هذا الفصل الأول في اللحظة الحاضرة، لحظة السفر إلى الجزيرة. وقد أبقى القارئ على جوعه لمعرفة هوية المسافرة الوحيدة بين الرجال، وما بداخل الكيس الذي تحمله، حريصة على ألا تفقده أو يسرق منها.

في الفصل الثاني، يبقى معنا نفس الصوت السارد لتلك المرأة، لينتقل هذه المرة إلى الزمان الماضي، لتكشف عن سرها وسر الكيس. وتتزامن دائما لحظة السرد مع لحظة وقوع الحدث في مثل «لا يمكن أن أواصل السير هكذا. فقد نال مني التعب وصرت أتعثر في مشيتي. لا بد من استراحة. العرق يتصبب من جبيني لا يمكنني أن أستأنف السير بسرعة وأسبق طلوع الفجر» (ص 40).

يبدو واضحا هنا أن لحظة السرد تتزامن مع لحظة وقوع الحدث. تحكي المرأة ما يقع لها وتصف حالها وهي تمشي.

في بداية الفصل الثاني، يقدم لنا السارد-الشخصية «ماريا» ما وقع لها في الزمن الماضي «كنت تسللت من المقبرة منذ الزوال ...». هنا يسبق زمن وقوع الأحداث زمن السرد. تروي القصة في الماضي عن طريق الذاكرة وفي نهاية الفصل تصل «ماريا» إلى اللحظة نفسها التي تسرد فيها قصتها: «عل أن أستأنف المسير قبل أن يدركني النعاس: فهذا الاسترخاء مجلبة للنوم، وأنا لا أريد أن أنام قبل أن أصل بيتي» (ص 22). كانت ساردة فقط، فتحولت إلى بطلة.

يتكرر صوت «مريم» مرتين (فصل 2/1) ثم في الفصل الثالث يتدخل سارد آخر، لا يروي لنا حياته الخاصة أو ما وقع له من وقائع طريفة مثلما يقع في حكايات ألف ليلة التي تعبر عن «حكاية افتراضية هي حكاية حياتهم وكل شخصية جديدة تعبر عن عقدة جديدة» وتندرج ألف ليلة وليلة ضمن قانون خاص، يدخلنا في بنية (الرجال-القصص) مثلما سماها تودوروف(11).

ولكن «محمود طرشونة» لا يدخل ساردا جديدا ليروي لنا حكايته الخاصة باستخدام تقنية التضمين (enchassement) ولكنه يدخله ليحكي لنا أطراف القصة المجهولة من قبل السارد الأول «مريم»:

هذه البنية هي أشبه ببنية التراجيديا الإغريقية، حيث تشارك كل الشخصيات في إنارة الحكاية الواحدة، التي تقوم أساسا على صراع بين شخصيات من عائلة واحدة، وقليلة العدد.

وتشترك كل الأصوات الساردة الأخرى في هذه الوظيفة الأساسية: نمو الحكاية وتعقدها ثم نهايتها.

ولا نعرف عن هذه الشخصية الساردة الثانية «من حيث ترتيبها داخل الرواية» إلا ما يتصل بالكيس المفقود الذي أخذه خادم الرجل سهوا، لكونه

يشبه الأكياس الأخرى. ونفس البنية المعتمدة في الفصلين السابقين: يبدأ السارد بسرد ما وقع له في الزمن الماضي «هذا الكيس الأبيض مختلف عن أكياسنا، فلماذا حملته على العربة يا صاحبي وهو ليس لنا؟» (ص 23). وفي نهاية الفصل يصل السارد إلى اللحظة نفسها التي يسرد فيها قصته: «يا صاحب الكيس، ابرز من مخبئك إن كنت مختبئا وخذ كيسك وانصرف في سبيلك (...) فلأتخلص منه. فلأضعه هنا على الرمل. انتهى أمره بالنسبة إليّ. ولتبدأ قصته مع غيري ..».

ويختفي هذا السارد العارض لأن مهمته قد انتهت. لم تعد الحكاية بحاجة إليه. ولا تهمنا حياته مهما كانت تفاصيله مغرية. فقد وجد ليؤدي مهمة محددة داخل السرد، وحينما انتهى دوره اختفى. وهكذا معظم الشخصيات الساردة الأخرى. وتبقى مريم ومعها ساتر، ليواصلا السرد والحكاية إلى آخرها لأنهما طرفا السرد والحكاية معا. الأحداث وقعت لهما وأسند لهما دور الحكي. هما البطلان والساردان معا.

عملية إحصائية بسيطة تبين لنا هذا اللاتوازن في ظهور الشخصيات الساردة. فمنها ما ظهر مرة واحدة (صوت التاجر وأحد الصياد وأم مريم وعامر الصياد) ومنها ما ظهر مرتين كصوت الربان، مثلما نبينه في الشكل التالي:

صوت مريم	8 مرات
صوت ساتر	8 مرات
صوت الربان	مرتـان
صوت إدريس	مرتـان
صوت التاجر	مرة واحدة

صوت الصياد مرة واحدة

صوت عامر مرة واحدة

صوت أم مريم مرة واحدة

إنطلاقا من هذا التصنيف للأصوات السردية، نستنتج بأن الحكاية هي حكاية مريم وساتر فقط، وأن كل الأصوات الأخرى، ما وجدت إلا لإنارة الحكاية الأم.

هكذا إذن، فقد انبنى السرد في رواية (المعجزة) من خلال أصوات ساردة متعددة. فكل صوت يبني جزءا من الحكاية، هي تقنية حديثة، استخدمها وليام فولكنر بإحكام كبير. استطاع الكاتب أن يجعل هذه الأصوات تتلاحم وتشكل نسيجا سرديا ممتعا، كان توزيع الأصوات محكما، يخدم الحكاية الأم. فمثلا عندما يتصل السرد بأحداث لا يعرفها إلا ساتر مثلا، يختفي صوت مريم ويسند فعل السرد إليه ليقص لنا ما خفي من أحداث.

في الفصل الثاني مثلا كانت مريم هي الساردة، يسرق منها الكيس وهي لا تعرف عنه شيئا. فيفسح المجال في الفصل الثالث للتاجر ليحكي لنا عن مصير الكيس. ذلك أن مريم لا يمكن أن تسرد حدثا تجهله.

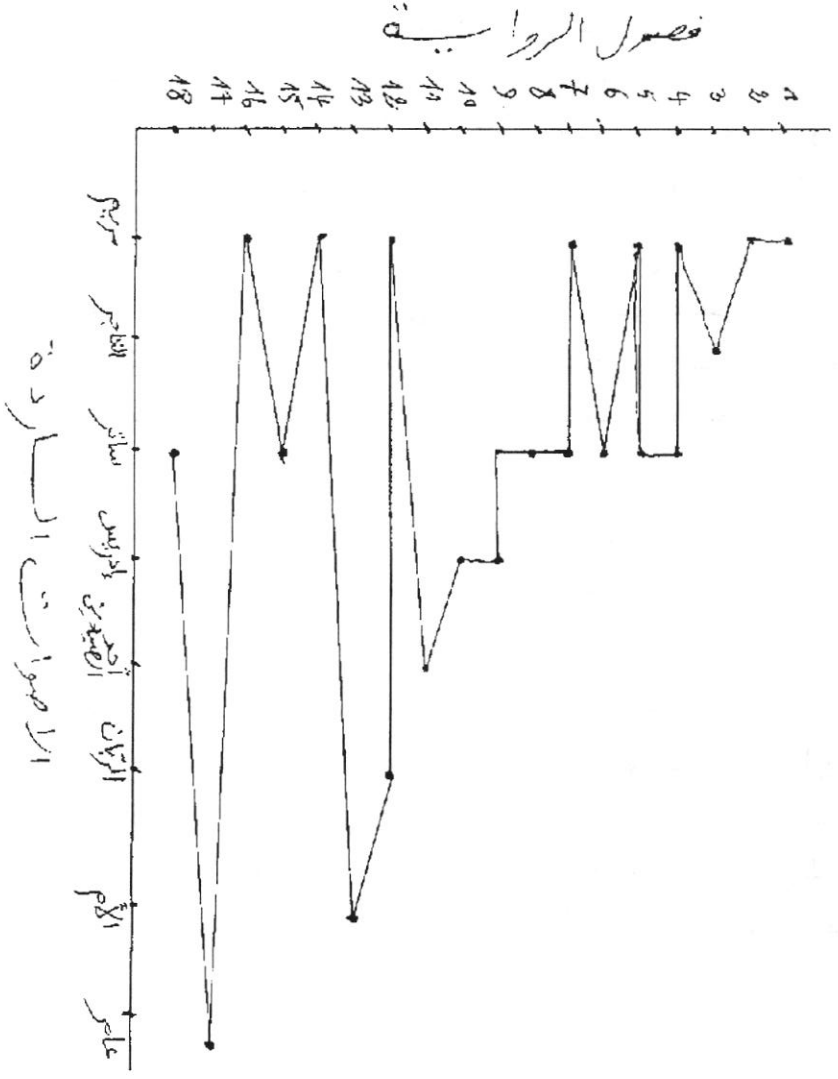
وما يثير الانتباه أيضا، في هذه الرواية، هو ازدواجية أو ثنائية الصوت. تارة ما يبدأ السرد على لسان مريم، يستمر قليلا وحينما يصل إلى مستوى معين، وبدون تهيئة أو قرائن يحدث التغيير، ينتقل فعل السرد إلى شخصية «ساتر». ذلك ما نراه في الفصل السابع تحكي مريم قصتها لساتر وهي على شاطئ البحر، تناجي العظام التي عادت إليها الروح، تستحضر الماضي، تسترجع حدث إصابة ساتر بحمى شديدة ألزمته الفراش وجعلته يهذي ويتصور مشاهد خيالية مؤلمة. هنا يتدخل صوت ساتر ليروي بقية الحديث الذي لا تعرفه مريم.

وهنا يستخدم الكاتب السارد المدرج وهو المهيمن على السرد في هذه الرواية. ويتمثل في الانطلاق من لحظات زمنية متعددة ويتداخل فيها عنصر الحكاية والسرد من حيث الزمن وهو أعقد أنواع السرد، والذي يستعصي على الدراسة خاصة حينما يتداخل الأمر (مثلا) بين الرسالة والمونولوج الداخلي. إن التقارب الكبير بين السرد والحكاية يحدث التدرج بين زمن السرد وزمن الحكاية، وهو يشبه الحديث الاذاعي (المسجل والمباشر)(12).

ومثال ذلك: سرد «مريم» في لحظة الحاضر وهي على الشاطئ تناجي عظام «ساتر». تعود إلى الماضي، إلى الزمن الأول الذي عرفت فيه ساتر لأول مرة، ثم تعود إلى اللحظة الزمنية الحاضرة لتحكي لنا مباشرة ما يقع لها على شاطئ البحر. ويقوم الفصل الخامس والثاني بالخصرص على السرد المدرج.

وهناك من الأصوات ما يتصل بالزمن الماضي فقط، مثل الحوار الطويل الذي جرى بين (ساتر) و(إدريس) حول موضوع المخطوط الضائع. وكذلك صوت (كلوديو) ابن عم (مريم).

وتمنح هذه التقنية (تعدد الأصوات الساردة) تبئيرات متنوعة Focalisa-tions multiples . فكلما تغير الصوت السردي إلا وتغيرت معه الرؤية السردية. فمرة تكون داخلية أو ذاتية ومرة تكون خارجية. نرى الأحداث برؤى مختلفة. هذه التقنية وإن كانت ثرية إلا أنها تربك القارئ وتلزمه بإعادة القراءة مرات عديدة لكي يتمكن من الإمساك بخيط الحكاية. (انظر شكل 2).


فصول الرواية
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
عناصر الأم الزيان الأصبغ بن أحمد إدريس سائر الفاجر سريع
ارا صوا ت ا ر د ة

III - طبيعة الأسلوب السردي وظاهرة التناص:

يوجز الباحث بوشوشة بن جمعة هاجس الروائيين المغاربة منذ مطلع الثمانينيات في الاهتمام الكبير الذي أولوه للغة السردية حيث «اشتغلوا على اللغة في ممارسة فعل الكتابة بأفق البحث لإغنائها وتطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها والتي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي والقومي بالإنساني والتراثي بالحداثي، والمعيشي بالمستحدث والعامي والدخيل والمعرب بالفصيح»(13) ويؤكد الباحث بأن جيل الثمانينيات من الروائيين المغاربة قد أدركوا بوعي كبير أن اللغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنها أصبحت فعل إبداع قادر على بناء نص روائي متميز تشتغل صيرورته داخل اللغة/المجتمع(14).

والقارئ لرواية «المعجزة» يدرك من الفقرات الأولى بأن لغتها تختلف عن لغة الرواية الواقعية التي تكتفي بالإبلاغ والإكثار من وصف الأماكن والأشياء، لتحقق صدقها في نقل الواقع بأمانة لا ريب فيها.

وهذه الرواية، أكثر من غيرها، هي قابلة لأن تقرأ بالاعتماد على ظاهرة التناص الذي يطرح «صيغة النص المتعدد والذي يتوالد في الآن عينه من نصوص عديدة سابقة عليه» ونستخدم التناص فهو «مفتاح لقراءة النص، لفهمه لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف يتم إنتاج الخطاب»(15).

فكل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وهذا تناص.

«جوليا كريستيفا» عرفت التناص بقولها: «هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى» إنه «النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة»(16).

ويقول «فليب سولرس» (Sollers) بأن «كل نص يقع في مقترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا

وتعميقا» ويسمي «رولان بارت» لنص بوصفه «جيولوجيا كتابات»، بل يدخلها «محمود طرشونة» في أسلوبه الخاص الذي يجمع بين السرد الروائي الذي يعتمد على عرض الأحداث والأفعال ووصف الأشياء والشخوص والأماكن وبين اللغة الشعرية التي تعتمد على الخطاب (الذاتية، التعليق، الإيحاء واعتماد الصور البلاغية الجميلة التي اختص بها الشعراء دون غيرهم من كتاب القصة والرواية والمسرحية).

يصرح (ميشال بيتور) بأن العمل الأدبي هو دائما عمل جماعي، بقوله: «لا وجود لعمل أدبي فردي. إن إبداع الفرد هو نوع من العقدة داخل نسيج ثقافي أين يتواجد الفرد بالضرورة، والفرد هو لحظة من هذا النسيج الثقافي. من هذه الزاوية، نعتبر الابداع جماعيا لا فرديا»(17).

انطلاقا من هذا التعريف، يتضح لنا بأن الكاتب هو دائما في علاقة محاكاة واحتراق دائمة imitation/transgression مع نصوص الآخرين، القديمة والحديثة. ولا يمكن فهم أي نص أدبي إلا بإدراجه ضمن الإشكالية التناصية العامة.

وتذكرنا ظاهرة التناص بأن كل نص جديد إلا ويندرج ضمن سلسلة طويلة من النصوص التي يعود أصلها إلى غابر الأزمان والتي ستمتد نحو المستقبل البعيد. هذا هو التناص: استحالة العيش خارج النص المفتوح، اللامحدود سواء كان هذا النص لأديب كبير أو لجريدة يومية أو لشاشة التلفزيون: «الكتاب يشكل المعنى والمعنى يشكل الحياة»(18). لا تستقى ظاهرة التناص عناصرها من بين صفحات الأعمال الأدبية فقط بل تغوص في مجمل الميادين التي تستخدم الكتابة: عناوين الجرائد، ملصقات الأقلام، شعارات الإشهار، الخطب السياسية ... يظهر النص الروائي كمرآة ضخمة تعكس كلمات وصوّر العالم الحديث. إن الحياة تمارس هيمنة لا حد لها على الأعمال الأدبية. ولكن عملية الاحتواء التي يقوم بها الكاتب على هذه

الفقرات، تعمل على إخراجها من عوالمها الأصلية لإدراجها ضمن عالمه الأدبي الخاص والذي سيكون بالضرورة مختلفا، جزئيا أو كليا، عن النصوص المحتواة.

وأول صورة شعرية جميلة تصادفنا وترغمنا على التمعن في تفاصيلها الدقيقة وايحاءاتها الرمزية هي تلك التي توجد في صفحتي 9 و10.

«مقصدي سر لا أبوح به إذ لا أحد يمكنه أن يفهم ما تفعله الصبابة في النفوس. البحر وحده يدرك سر القلوب الخافقة. والبدر الطالع وحده يبارك خفقان الأفئدة الكليمة: فلن أبوح بهذا المكنون إلا لهما. فكون رفيق رحلتي إلى باقات النخل والكرم، فليس من أنيس غيركما وغير هذا الكيس. أنتما ملاذي ومآبي، أبثكما أشجاني فتفهمان عني المقال وإن رق، وتدركان المعنى وإن دق. أنتما فقط تعرفان معنى الامتلاء والاتساع، امتلاء النفس بحضور المحبوب فيها وإن غاب الدهر كله عن العيون، واتساع الصدر تضم ضلوعه العالم وما فيه، ويختزن المواجد النابعة من الأعماق ولا يفيض بما فيه مهما كان الامتلاء».

إنه كلام شعري يلتقي بالقصائد الغزلية الكبرى، وقد ضمنه الكاتب روايته ليزيد أسلوبها جمالا ورونقا وجاذبية. لم يتردد «محمود طرشونة» في استثمار الأسلوب الشعري في أسلوبه القصصي، وهو كثير داخل هذا النص. ولكن اللافت للانتباه هو طبيعة الأسلوب القصصي الذي تحيلنا تراكيبه إلى الأسلوب القصصي القديم عند العرب.

إن كثيرا من التراكيب اللغوية تذكرنا مباشرة بأسلوب المقامات الذي يعتمد الجمل القصيرة والسجع والازدواج والتركيز على الفعل والحدث.

ونسوق بعض الأمثلة لتوضيح القرابة بين نص «المعجزة» ونص «المقامات»:

«فأدخل كلامه هذا طمأنينة في نفسي، وحل عقدة لساني» (ص 4).

«كل همك متعة عاجلة، وغزوة زائلة» (ص 36).

«هلا تزالين مغرمة بها كما عهدك السابق أم كرهتها كما كرهت أشياء كثيرة» (ص 42) وهذه الجملة الأخيرة تذكرنا بالمقامة البغدادية المشهورة: «فكيف حال أبيك؟ أشاب كعهدي أم شاب بعدي».

ومع المقامات نتحدث عن الأسلوب القصصي العربي القديم الذي يهتم بوصف الأحداث والأفعال دون غيرها والتعليقات المعرفية المتعددة، والإكثار من التشبيهات والاستعارات، وتأثير الأسلوب القصصي العربي في هذه الرواية ظاهر ظهورا لا يقبل الشك: «كنت أرى فيك صنما حريا بالعبادة» (ص 36).

«كان وجها مشرقا كوجه نبي ساعة الوحي» (ص 31).

«ضفائر من ذهب» و«عينين حالمتين» (ص 32).

«تدفعني الرغبة وتشدني الرهبة (...) وما كنت أعلم أني وقعت» (ص 33).

«تدفعني الدهشة والرغبة والخوف والرهبة والفضول والشوق» (ص 33).

إن هاجس الكتابة بالأسلوب القديم قد أوقعه في الإكثار من المترادفات أو من الكلمات التي تتشابه في المعنى والمبنى، من جهة أخرى لإحداث نغم موسيقي يضفي على الأسلوب جمالا وخفة في القراءة مثل: «وكانت سبيلي إليك شهوة عارمة، وسبيلك إليّ متعة ساحرة، نلتحم فيها التحاما وتذوب في نارها ذوبانا (...) ففجرت ما كان مكنونا وأطلقت ما كان حبيسا» (ص 43)، هي لغة جميلة وتكرار محبب خلق نغما موسيقيا لطيفا ولكن الصورة القصصية هنا بقيت حبيسة القوالب الجاهزة والتكرار اللفظي، ولم تتضح وضوحا يجعلها تتواصل مع المتلقي تواصلا حميميا. فكان التواصل هنا موسيقيا فقط. كما لجأ «محمود طرشونة» إلى القوالب اللغوية المستهلكة وأكثر من استخدامها في مثل قوله:

«فعرفت لأن لجسدي عليّ حقا» (ص 43). «فكان عليّ أن أواجه الموقف برباطة جأش وبرودة دم» (ص 23). «تحمل على رأسها إكليلا من الجوهر والياقوت» (ص 54). «فتسمعني عذب الكلام ورقيق الغزل» (ص 58).

وهي قوالب لغوية جاهزة Steréotype مستمدة من اللغة العربية القديمة وخاصة من حكايات «ألف ليلة وليلة» «فبقيت على تلك الحال إلى طلوع الفجر» (ص 52).

وبعض الفقرات تشبه كثيرا طريقة الحكي في «ألف ليلة وليلة» التي تعتمد على تطور الأحداث دون توقف، والإشارة إلى التطور الزمني بوضوح شفاف:

«ولما عدنا إلى تونس اصطحبني إلى الجزيرة، فرحب به أبي واستبقاه أياما عديدة وشكره على كل ما أفادني به من معارف وأوصاه بي خيرا. وشيئا فشيئا أخذ الشيخ العلوي يوكل لي بعض الأعمال ويبقى في الدكان يستحضر الأدوية، فلنلتقي في المساء وأقدم له حصيلة سعيي، فيُسر لتمكني من الحرفة ومن الربح الوفير. وهذا ما جعله في زيارته الثانية للمغرب يتركني بمفردي في الدكان أقوم بجميع الأعمال التي يقوم بها. لكن غيابه في تلك المرة قد طال، وانقطعت عني رسائله، فلم أر بدا من الالتحاق به لمعرفة أخباره. وحال وصولي إلى مراكش فوجئت بنبأ وفاته بين أهله وصحبه. فحزنت لذلك حزنا شديدا وبقيت أياما معدودات لم أزر فيها ساحة جامع الفناء حتى لا أجد فيها ما يذكرني به، وقبل أن أتحول إلى مدينة فاس أعلمت أن الشيخ العلوي أوصى لي بالدكان وما يحوي ...» (ص 118).

هذا هو السرد الخالص الذي يكتفي بسرد الأحداث وذكر الأماكن والإشارة إلى الزمان بالأيام والليالي. وهو سرد اشتهرت به حكايات «ألف ليلة وليلة» وكذا الحكايات الشعبية.

والإحالة هنا إلى «ألف ليلة وليلة» لا تحتاج إلى بحث طويل، فبمجرد القراءة الأولى، يتوارد التشابه والتناص.

وقد ضمن «محمود طرشونة» في الفصل العاشر نصا معرفيا قديما ألا وهو نص للشيخ «النفزاوي» حيث اقتطف منه فقرات حول كيفية علاج العقر (ص 73-79). ولكنه لجأ إلى استخدام مزدوج بحيث أوضح بداية بأن النص لـ «النفزاوي» «وقد ساعدت تقنية الطباعة على إخراج النص كورم خارجي عن الجسم الأصلي» ثم انتقل في نهاية الفصل إلى القول بأن النص المنسوب إلى «النفزاوي»، لم يكن إلا من إبداع الشخصية الروائية المتخيلة: «عبد الستار بن حمودة التونسي». أين الحقيقة التاريخية من الحقيقة الأدبية؟ يحتاج الأمر إلى استحضار نصوص «النفزاوي» وإقامة المقارنة؛ ولكن هل الفصل بين النص التاريخي والإبداعي يؤدي إلى نتيجة ما؟ لا أظن. لنبق داخل النص ونسلم بأن كل الشخصيات متخيلة بما فيها شخصية «النفزاوي»، ولم يستعمل هذا الاسم المعروف إلا لإيهام القارئ بأن العالم الروائي متجذر في الواقع التاريخي لبلدان المغرب العربي وإعطائه نوعا من المصداقية الواقعية (Vraisemblable).

ويحضر حضورا مباشرا وقويا الأسلوب القرآني داخل نص «المعجزة». إن تركيب الجملة في أحيان كثيرة شبيه بتركيب بعض الجمل القرآنية في مثل قوله:

«إنه والله لساحر عظيم» (ص 33). «جسمي أقوى من أن تؤثر فيه عقاقير استنبطتها بما أوتيت من علم» (ص 55). «وتحيي العظام وهي رميم» (ص 27). «فمن يدري، لعلنا نشترك في العقر فيحل الإخصاب فينا معا أو نكون من الهالكين» (ص 56). «عيني تدركان ما لا تدركون لأني أعلم ما لا تعلمون» (ص 95). «ونعم بها بعد أن كان لها من الصائدين» (ص 116). «وأقسمت بضفائرك أن لا أوبة لي أو أكون من الفائزين» (ص 51).

وقد أعطى هذا الأسلوب القرآني نكهة موسيقية خاصة لأسلوب الرواية وزاد من جماله.

إن نص رواية «المعجزة» نص متعدد، توالد من نصوص عديدة سابقة عليه: (القرآن، المقامات، ألف ليلة وليلة، نصوص النفزاوي، ...)، وقد استخدمها الكاتب بطريقته الخاصة به ليحكي لنا حكايته، وهي متداخلة في نصه ومتضمنة بحيث شكلت أسلوبا منسجما يجمع بين كل هذه المؤثرات القديمة.

والملاحظة التي ننتهي إليها هو أن «محمود طرشونة» أقام حوارا مع النصوص العربية القديمة فقط، وهو النقيض الكلي لما فعلته الرواية الواقعية المغاربية التي أقامت حوارا مع لغة المجتمع الحديث، فاستثمرت العامية في الحوار واللغة الصحفية البسيطة في السرد واستعانت كثيرا بقاموس الحياة اليومية في تسمية الأشياء (الأثاث، الفواكه، الخضر، الألبسة، ...).

فكأن «محمود طرشونة» أراد أن يتخلص من هيمنة موضة الكتابة الواقعية، فهرب كلية إلى حوار ذي بعد واحد وهو الحوار مع النصوص العربية القديمة، مهملا إهمالا مطلقا الحوار مع لغة المجتمع الحديث. ومما ساعده على ذلك، طبيعة الموضوع نفسه الذي صور المجتمع التقليدي، ومن ثمة سهولة التخلص من لغة المجتمع التونسي الحديث. كيف تكون اللغة السردية لـ«محمود طرشونة» إذا ما اختار تصوير شريحة اجتماعية حديثة، وبالأخص مجتمع المدن الكبرى؟

3 - غرائبية الأحداث

إذا كانت رواية «المعجزة» تتميز بتعدد أصواتها السردية والتداخل النصي مع النصوص العربية القديمة، فإنها أيضا تتفرد بموضوعها الطريف والأصيل. هي حكاية حب قوية بين تونسي وإيطالية. التونسي شاب

في لباس شيخ يكتب التمائم والحروز والأحجبة. تأتي فتاة إلى الشاب-الشيخ، تريد حرزا تستميل به قلب ابن عمها. ولكنها تقع في حب كاتب التمائم وتنطلق المغامرة المستحيلة بين قلبين لا تجمعهما إلا الصبابة والوجد، وتقف ضدهما العائلتان، عائلة الرجل وعائلة الفتاة. والد الرجل يرفض الزواج ولا يسمح لابنه باستعمال المنزل العائلي، ابن العم لم يقبل زواج ابنة عمه من غريب فأراد اختطافها ولكنه فشل، وتسبب الحادث في موت أحد أصدقائه.

يعيش الزوج الولهان منعزلا في بيت بسيط، مكتفيا بالحب والعزلة عن المجتمع. الحبيبة «مريا» التي تحول اسمها إلى «مريم»، عاقر لم تظهر علامات الحمل على جسمها. فيقرر الزوج «ساتر» أن يعثر لها على حل في كتبه القديمة، فيستعين بالأعشاب والسحر والتمائم، ولكن بدون جدوى. يقع صراع بينه وبين شيخ مغربي حول امتلاك مخطوط فيه وصفات طبية لعلاج العقر وإحياء الموتى، أو بالأحرى الذين يصابون بغيبوبة مؤقتة ويحسبون في عداد الموتى.

يقتل «ساتر» ويدفن وتبقى «مريم» وحيدة تزور قبر حبيبها يوميا وتناجيه باستمرار معبرة عن حزنها ومأساتها.

حينما قررت سلطات المدينة تحويل المقبرة إلى بنايات لإسكان الأحياء، قررت «مريم» عدم ترك رفات «ساتر» تدفن في قبر جماعي مجهول فتسللت داخل المقبرة لتزيل التراب وتجمع العظام في كيس وتسافر به إلى الجزيرة لتلتحق بالمكان الأول الذي عرف حبهما. وهناك تقع المعجزة. في البداية يرفض سكان القرية ترك عظام «ساتر» دون دفن، يحاصرون الكوخ لأخذ العظام بالقوة ولكن «مريم» تتصدى لهم بمساعدة أحد أصدقاء «ساتر»، ربان السفينة وتخبرهم بأن «ساتر» حي لم يمت، وبعد مدة تحمل «مريم»، وينتفخ بطنها ثم يبعث «ساتر» إلى الحياة مرة أخرى ويخرج للناس ليبرئ

زوجته التي اتهمت بالفجور والزنى. حدثت المعجزة وعاد «ساتر» إلى الحياة بعد سنوات من موته.

ولكن الكاتب لم يرو لنا الحكاية بهذا الترتيب الأفقي الكلاسيكي، بل استخدم طريقة تكسير الأزمنة والاعتماد على الذاكرة والتذكير والسوابق واللواحق.

ابتدأ الحكاية من نقطة قريبة من النهاية: «مريم» تحمل كيسا يحوي رفاة زوجها وتسافر في المركب. استخدم الكاتب طريقة التقتير في إخبارنا بتفاصيل الحكاية، تحدث عن الكيس الذي يختلف محتواه عن محتوى الأكياس الأخرى التي تحوي الخبز المجفف. ويكتسي الكيس أهمية بالغة ويخبرنا بأن ما يحتويه ليس بالأمر المعتاد. وحينما يسرق الكيس نتعرف على مضمونه الحقيقي.

ينساب الحاضر ليكشف لنا عن أسراره. وهكذا وبالسفر بين الماضي والحاضر، دون انقطاع، وبتدخل الشخصيات الساردة، يتواصل الحكي وتتواصل القصة عبر تفاصيلها المتعددة.

وإن كانت طبيعة الأحداث تبدو غريبة نوعا ما، أي غير اعتيادية ولكنها محتملة الوقوع ولا تخرج عن مفهوم الحدث الواقعي بمعناه الواسع، أي ذلك الحدث الذي لا يتعارض مع طبيعة ومنطقية الحياة الإنسانية، إلا أن الكاتب «محمود طرشونة» لم يتوقف عند الأحداث الواقعية بل تعداها إلى تصوير أحداث سريالية أي تلك التي تخترق القوانين الطبيعية التي تتحكم في الحياة الإنسانية عامة، تلك الأحداث التي تنتمي إلى العوالم السحرية الشائعة في حكايات «ألف ليلة وليلة» والتي وظفها الكاتب الكولومبي «غابرييل غارسيا ماركيز» في «مائة عام من العزلة».

إن الحب الذي جمع بين «مريم» و«ساتر» هو من نوع الحب السحري، الذي لا يخضع لقوانين المجتمع والعائلة. يتحدى كل النواميس وكل

العراقيل (التقاليد، العادات والمعتقدات الدينية ...) تعبر عنه «مريم» بقولها:

«فعلمت أني ظفرت بمملكة الحلم، ووقعت في دائرة السحر، وأني أمسكت بطلاسم الخلاص ومفاتيح الغيب، وأيقنت أن الرحلة في رفقتك ستكون طويلة، أن الأسفار ومحطاتها ستكشف لي في كل يوم عوالم عجيبة وأكوانا غريبة غريبة» (ص 113).

من هنا ندرك أن الحب بين «مريم» و«ساتر» من ذلك النوع النادر الذي لا يحدث للجميع بطابعه السحري الغريب. فكان على القارئ أن ينتظر حدوث أحداث عجيبة تخترق القوانين الفيزيائية.

فقد بدأها الكاتب بمحاولة أولى محتشمة، حينما صور الطفلة «مريم» وهي تحلق في الفضاء: «وتوقفت الدمية عن الصياح، حركت ذراعيها كما يفعل الطائر بجناحيه، اتجهت نحو النافذة، اجتازتها إلى الخارج وأخذت تطير وتعلو» (ص 109). ولكن بعد فقرات قليلة، يتراجع الكاتب ليدخل هذا الطيران في باب الحلم: «عند ذلك، أفاقت الطفلة من غيبوبتها، فوجدت نفسها بين ذراعي أمها تعالج جروحا أحدثها السقوط من السقف خارج ذراعي أبيها» (ص 110).

هل التحليق في السماء هو حلم الفتاة أم حقيقة عجيبة؟ الظاهر أن «محمود طرشونة» لم يقتنع بإمكانية التحليق في الفضاء بمساعدة حركة اليدين فقط، فتراجع وأدخلها ضمن الرغبة الملحة للطفلة التي أرادت التخلص من اللعبة الخطيرة التي يحبها الأب. وهذه الصورة تذكرنا بصورة «ماركيز» في «مائة عام من العزلة» حينما وصف تلك الفتاة التي لبست فستانا جميلا، وخرجت إلى الساحة، وقفت برهة من الزمن ثم بدأت تصعد في الفضاء رويدا رويدا أمام أعين أفراد عائلتها كلها، إلى أن اختفت عن الأعين، لقد سافرت إلى غير رجعة.

والاختراق الحقيقي يحدث مع تحقيق المعجزة: «يبعث «ساتر» إلى الحياة مرة أخرى ويخرج إلى الناس: «أرأيت يا مريم كيف يهرب مني كل من

يراني مارا في الطريق (...) فكيف أفسر لهم أنني لم أمت؟! يظنون الحياة أعشابا وعقاقير، ومراهم ومساحيق! أنت الوحيدة التي فهمت حقيقة ما جرى لأنك لم تصدقي قط نبأ وفاتي وبقيت في انتظاري» (ص 139-140).

هل هو بعث حقيقي؟ أم مجرد وهم لصق بـ«مريم» لكونها لم تقبل أبدا موت «ساتر» وهي التي تقول عنه: «وساتر بعث إلى وحدي نبيا وساحرا عجيبا، يأتي من الغرائب ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر» (ص 32). وقالت أيضا: «وما خطرت ببالي فكرة الموت إذ كنت متيقنة أن مثلك لا يموت ولو أصيب بألف غيبوبة. قد كنت أراك أكبر من الموت وأعتى، وأعظم من الفناء وأقوى. جعل الموت لمن هزمته الحياة، وأنت رجل تصارع الأيام وتغالب الزمان (...) أنا لا أصدق كل الأساطير التي سمعتها حول اختفائك» (ص 127).

آمنت «مريم» بحبها القوي الذي سيصمد أمام صعاب الزمان، كما آمنت أن حبيبها «ساتر» سوف يقهر الموت، مثلما قهر الصعاب التي رفعتها العائلة ضد زواجه من «مريم» الإيطالية المسيحية. هل آمنت «مريم» بـ«مريم» القديسة التي أنجبت «عيسى» دون أن يمسها رجل؟

هل يعتقد الكاتب نفسه بفلسفة البعث؟ أم أنها مجرد لعبة سردية أغوت الكاتب بغرائبيتها، فأراد أن يقاسم القارئ هذه اللعبة ومتعها المتعددة. مهما يكن من الأمر، فإن الرواية ممتعة تتعدد متعتها بتعدد العالم الروائي أسلوبا وسردا وأحداثا.

وأخيرا نقول بأن الكاتب محمود طرشونة قد أمسك خيط المعادلة الصعبة التي أثارت جدلا حماسيا مازال متواصلا وهي التوفيق بين أسلوب الحكي القديم عند العرب وبين تقنية السرد الروائي الحديث، أي بين الأصالة والحداثة في الإبداع القصصي عامة والروائي خاص.

الهوامش:

(1) – محمد طرشونة: المعجزة «رواية»، دار ديميتير، تونس 1996، ص 141.

(2) – Gérard Gennette, Figures III, éd du Seuil, Paris, 1972, p. 183.

(3) –المرجع نفسه، ص 71-72.

(4) – المرجع نفسه، ص 90 و105.

(5) – جيرار جينت، حدود السرد، ترجمة بن عيسى بوصالة، مجلة أفاق، المغرب، عدد 9/8، 1988، ص 64.

(6) – Gérard Gennette, Figures III, p. 225.

(7) – جيرار جينت، حدود السرد، مجلة آفاق، ص 62.

(8) – المرجع نفسه، ص 59.

(9) – G. Gennette, Figures III, p. 228.

(10) – جيرار جينت، حدود السرد، أفاق، ص 59.

(11) – Tzvetan TODOROV, Poétique de la prose, éd. du Seuil, coll. point, p. 37.

(12) – G. Gennette, Figures III, p. 229-230.

(13) – بوشوشة بن جمعة، مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 1986، ص 85.

(14) – المرجع نفسه، ص 85.

(15) – في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1989، ص 98.

(16) – المرجع نفسه، ص 102.

(17) – Cité par Michel Bertrand, Langue romanesque et parole scripturale, PUF, Paris, 1987, p. 111.

(18) – Roland Barthes, Le plaisir du texte, éd. du Seuil, coll. points, Paris, 1973, p. 59.