الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

1- رقم التسجيل:1435085866

2- رقم التسجيل: 1335078795

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر: تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

تداخل الأجناس الأدبية في الرواية التونسية المعاصرة

- رواية المعجزة لمحمود طرشونة -

إعداد الطالبتين:

- **بن الصادق سمية**
- **مزوز هاجر بختة**

تاريخ المناقشة:2019/09/16

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د/ محمد زهار	**الرتبة: أستاذ**	جامعة	المسيلة	رئيسا
د/ خالد وهاب	**الرتبة: أستاذ محاضر أ**	جامعة	المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ خالد شبلي	**الرتبة: أستاذ مساعد أ**	جامعة	المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 1439-1440هـ- 2018- 2019 م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿...وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ
وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴾

صدق الله العظيم

سورة النساء، الآية(113)

شكـــر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و أعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل لا بد لنا و نحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود بها إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين جهودا جبارة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من جديد لذا نقدم أسمى آيات الشكر و العرفان لأساتذتنا الكرام ونخص بالتقدير و الشكر الأستاذ الدكتور خالد وهاب كما نقدم شكرنا لجميع من قابلناهم في حياتنا

مقدمة

شغل مفهوم الأجناس الأدبية عقول النقاد والأدباء على مر العصور، فهو مفهوم قديم وحديث في آن واحد . قديم لأنه راسخ في أعماق الحضارات وصولا إلى الفلاسفة اليونانيين، وحديث حداثة الدراسات حوله، لأنه لا يزال الشغل الشاغل للنقاد والأدباء، خاصة في العصر الحديث .

لقد أصبحت الرواية المغاربية الراهنة تبحث باستمرار عما يحقق نوعيتها، ويجسدها كخطاب منفتح ومتجدد من خلال اعتماد أساليب وتقنيات جديدة، وقد شهدت الرواية المغاربية تحولات كتابية متعددة حملت في طياتها تداخلا للعديد من الأجناس الأدبية مما أفضى إلى كسر الحدود بين هذه الأجناس، وتحطيم القوالب والأعراف التقليدية التي عرفتها الرواية الكلاسيكية حتى أصبحت الكتابة الروائية اختراقا وانتهاكا لدى كثير من الروائيين، الذين كسروا بفعل التجريب الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس المعروفة، فتحولت الرواية إلى جنس مهجن يحوي بداخله الشعر، القصة القصيرة، و الأسطورة وغيرها من الأنواع

وبهذا أصبحت الرواية تمثل الشكل الحاضن الذي تتصهر فيه مختلف الأجناس الأدبية، وفي ظل هذا التماهي الحاصل بين أشكال الكتابة الفنية ركزنا محور بحثنا على الرواية التونسية المعاصرة محاولين الكشف عن الكيفية التي يتم بها استقطاب النص الروائي لمختلف هذه الأجناس الأدبية، ساعين إلى غاية أساسية تتمثل في ضرورة استيعاب الكتاب للأشكال أو القوالب الفنية التي تحوي كتاباتهم . وهو ما يطرح سؤال التأسيس لكتابة واعية بذاتها ومتجاوزة لأنماط المألوفة محل النقاش والبحث والتقصي .

ولقد اشتهرت ظاهرة الكتابة الروائية في الأدب المغاربي الحديث، وعرفت رواجا في الأوساط الأدبية فاكتسبت سلطة أدبية، وأصبحت أسماء مجموعة من المبدعين الروائيين بمثابة ذاكرة ثقافية تعتز بها الأفراد والجماعات، وأصبحت رواياتهم إرثا أدبيا يستحق الاهتمام والبحث في الأسباب والعناصر التي مكنته من اكتساب هذه الجماهرية .

وإذا كان البحث في مثل هذه القضية هو مغامرة تتطلب من الباحث التسلح بعدّة تمكنه من حصر الظاهرة الأدبية المهيمنة، فلقد ارتأينا الكشف عن الوظيفة الفنية والجمالية

لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في رواية "المعجزة" للأديب التونسي محمود طرشونة، من حيث لغة خطابها السردي المتميز الذي تتمازج فيه العديد من الأشكال الكتابية، وهو ما شكل محور دراستنا الساعية إلى الكشف عن التداخل الأجناسي في هذه الرواية، وعليه تم صياغة عنوان بحثنا على النحو التالي :" تداخل الأجناس الأدبية في الرواية التونسية رواية المعجزة لمحمود طرشونة أنموذجا". ولعلّ من بين أهم الأسباب التي جعلتنا نتّخذ هذه المدونة أنموذجا تطبيقا لمقترحات النظرية النقدية الحديثة يرجع مزاياها النادرة، التي قلما تحلى بها أثر مكتوب إضافةّ إلى أن ظاهرة التداخل هذه صارت ميسما وسمة من سيمات الحداثة، وقد توسلت به العديد من النصوص الروائية وذلك تحقيقا لانفتاح النص وتعدد قراءاته .

إن أهداف هذه الدراسة البحثية هو:فتح آفاق جديدة في هذا الموضوع لاسيما وأن ظاهره لا يحمل أشكالا، ولكن ما نود معالجته لا يقتصر على الجانب النظري فقط إنما هو محاولة لتعضيد الجوانب النظرية بجوانب تطبيقية تمكن قارئ هذه الدراسة من تتبع الخيوط التي نسج بها الناص نصه، لينتج نصا هجينا له خصوصياته المتفردة .

إن الغرض من هذا التحليل كذلك هو الكشف عن الرؤى الفنية والجمالية عند محمود طرشونة، من خلال تعدد استعمالاته الخطابية، والتي تعكس ثقافة هذا الروائي ونظرته الأدبية والفكرية .

إن نص المعجزة من النصوص التي كسرت نمط الرواية التقليدية، من خلال تداخلها مع أجناس أدبية أخرى، وهو ما يجعلنا نطرح الإشكالية التالية : ـ

ـ ما هي الأجناس الأدبية المتداخلة مع رواية المعجزة ؟ وكيف وظفها الروائي ؟

ولقد اعتمدنا في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي لكونه المنهج الأكثر تماشيا مع طبيعة الموضوع الذي نحن بصدد معالجته، إلا أن هذا لا ينفي وجود مناهج بحثية ونقدية أخرى تسهم بشكل أو بآخر في تأطير وتحديد الموضوع في شقيه النظري والتطبيقي ومن بين هذه المناهج المنهج التاريخي والسيميائي ... وللإجابة عن الإشكالية المطروحة

اعتمدنا خطة لتصميم هيكل الموضوع تتكون من: مقدمة ومدخل نظري وفصلين وخاتمة حيث كان "المدخل" بمثابة توطئة تسهل الولوج الى عالم البحث؛ تطرقنا فيه إلى مفهوم الجنس الأدبي ونشأته لدى كل من العرب والغرب.فيما اشتمل "الفصل الأول" المعنون بـ: الرواية التجريبية العربية وتطرقنا فيه إلى مباحث ثلاث : أولا مفهوم التجريب الروائي، ثانيا الرواية التجريبية المغاربية، و ثالثا مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الرواية .

أما "الفصل الثاني"عنوناه بـ : تداخل الأجناس الأدبية في رواية المعجزة ؛واستخرجنا الأجناس الموجودة فيها . وفي الأخير ختمنا بحثنا بخاتمة حصرنا فيها أهو النتائج المتوصل إليها .

وكل هذا وذاك كان بالاعتماد على جملة من المصادر والمراجع نذكر منها : رواية المعجزة لمحمود طرشونة، وكتاب عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد .

ومن الصعوبات التي واجهتنا في دراستنا، قلة الداراسات التي تناولت المتن المدروس حتى ولو عد ذلك مزية تحسب لنا علينا- لكن الخوض فيه يعد مغامرة غير محسوبة النتائج، وكذا قلة المصادر والمراجع الخاصة بالتجريب الروائي التونسي .

- ويعد هذا البحث بالنسبة لنا أول محاولة بحثية علمية جادة، بذلنا فيها جهدا متواصلا، ما أسعفتا الوسيلة... وانتهى به الفهم ... فان أحسنا فمن فضل الله، وأما إن كان دون ذلك فعزاؤنا أننا أخلصنا الجهد وحاولنا .

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف " وهاب خالد" الذي أرشدنا الطريق البحثي، وأبان لنا سبل الحصول على المعلومة وكيفية استثمارها بما يخدم البحث، فله منا أسمى عبارات الاعتراف والتقدير. وندعو الله أن يرزقه بركة في العمر.

.

مدخل

مفهوم الجنس الأدبي ونشأته لدى العرب والغرب

1- مفهوم الجنس الأدبي:

أ/ لغة: يقصد به الضرب من الشيء[1]، وهو بذلك يستند إلى معنى جوهري في اللغة، وهو المجانسة والمشاكلة[2].

وقد استخدم النقاد العرب القدامى إلى مصطلح الجنس الأدبي، كابن طباطبا في الشعر: "والشعر تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة"[3].

وأيضا الجاحظ في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب قائلا:" ومتى كان اللفظ كريما في نفسه متحيزا من جنسه"[4].

واقترح لالاند تعريفا للجنس:" يكون الشيئان من جنس واحد إذا كان مشتركين في بعض سمات مهمة"[5].

أما النوع لغة فلا يختلف عن تعريف الجنس، إذ تتفق المعاجم على أن النوع –ولئن كان أخص من الجنس– يقصد به كذلك الضرب من الشيء أو الصنف منه[6]، كما أن الجنس يعد أكثر اتساعا وشمولية من النوع.

---

[1]: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، مادة(ج ـ ن ـ س)المجلد الرابع عشر.

[2]: ينظر: شبيل عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ط1، دار محمد علي الحامي صفاقس، تونس/2001، ص:464.

[3]:ابن طباطبا محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحجاري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة1956،ص:07.

[4]:الجاحظ أبو عثمان عمرو، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون،ط1،مكتبة الخانجي، القاهرة،1985،ص: 8/2.

[5]:ايف ستالوني، ترجمة محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، الأجناس الأدبية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، ماي2014، ص17-18.

[6]:ينظر: الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق ابراهيم الأبياري، ط1،دار الريان للتراث،ص:316.

ينبغي في ما نرى، تصور الجنس أنه ضم لأعمال أدبية قائم على(العروض) في شكله الخارجي، وعلى(الموقف والغرض والنبرة) في شكله الداخلي[1].

ب/ اصطلاحا:هو التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري، إن لم تقيض له أن يتعين أجناس واضحة الملامح متمايزة الخصائص متلونة السمات، فالأدب "يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع وبهذا الاعتبار فالنوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه، ليقوم كنوع أدبي تفرد بسمات أسلوبية خاصة "[2]

وقد ذكر رشيد يحياوي في كتابه (مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية).مجموعة من الكلمات تستخدم بالمعنى نفسه منها:(صنف نوع، تويع، ضرب أسلوب، طريقة)، [3]واستخدم مصطلح الأنواع قائلا: الأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت هي: الملحمة، التراجيديا، الشعر الغنائي، يضاف إليها حاليا الرواية والقصة القصيرة، واستخدم أيضا مصطلح الأنماط فقال: وفي العربي يمكن أن نتكلم عن أنماط الشعر: الخطابة، الرسالة، السرد، باعتبار أهميتها فيه[4].

والواضح مما سبق أن النقاد قديما وحديثا قد استخدموا مصطلح الجنس الأدبي مرادفا للنوع الأدبي، وإن كان الجنس أعم وأشمل من النوع، وسأقوم في هذه الدراسة باستعمال مصطلح الجنس الأدبي باعتباره مرادفا للنوع الأدبي.[5]

2- تطور الجنس الأدبي لدى الغرب والعرب:

أ/ عند الغرب:يعد أفلاطون أقدم مستخدم للجنس الأدبي من خلال آراء كتابه "الجمهورية" وفي دراسته اقتصر على بعض الشعر مركزا على نتاج هوميروس، وركز على الجانب الابداعي فيه، فصنفه إلى طبقات، فكان النتاج الشعري عنده لا يخرج عن ضروب ثلاثة:

---

[1]:ينظر: ايف ستالوني، الأجناس الأدبية، المرجع السابق، ص:50.

[2]:جندية بتول أحمد، الأنواع الأدبية التراثية، رؤيا حضارية، مؤتمر النقد الثاني عشر، 195/1.

[3]:يحياوي رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص:10.

[4]:المرجع السابق نفسه ، ص:08.

[5]:ينظر: الفريجات عادل، الأجناس الأدبية تحوم ولا تخوم، علامات في النقد، ع38، مج2010/10، ص:248.

السرد الخالص/ المحاكاة أو العرض المشترك أي الغنائي الذي يربط السرد بصوت الشاعر، الملحمي الذي يربط المحاكاة بصوت القناع، الدرامي الذي يشترك فيه النوعان السابقان على الترتيب أي قد يحدث الاختلاط والتداخل بين النوعين المذكورين[1]أما أرسطو الذي وضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية فقد قسم الأدب في كتابه"فن الشعر" إلى أنواع أساسها: الشعر الملحمي، والتراجيدي والكوميدي. وبين خصائص كل منهم، كما بين أن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة[2].

وقد ميز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية الثلاث (الشعر الغنائي/الشعر الملحمي/المسرح) وذلك حسب طريقتهما الخاصة القائمة على مبدأ المحاكاة(المماثلة)[3].

ونجد(كروتشه، بلانشو، ورولان بارت)ثلاثة أسماء جمعت بينها الدعوة لنفي الأنواع، فهم من الحداثين الذين طالبوا بتدمير الأنواع، والقفز والتعالي على الفروق بينها[4].

أما تودوروف يرى أن النص الأدبي يحطم القواعد النوعية، ولا يمكن وضعه نهائيا في فصيلة نوعية محددة، ويفسر هذا الانهيار إلىمبدأ التوسع، أي نظريةالخطاب وعلم النص بعد أن مهدت الشعرية السبيل لذلك[5].

ويرى روبلت شولز أن مسألة الجنس الأدبي تدرس ضمن نظرية الصيغ معتبرا كل أعمال التخييل قابلة للاختزال في ثلاث مقامات أساسية هي: الرومانس/التاريخ/الهجاء[6]

---

[1]:ينظر: مازوني فريدة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند ابراهيم السعدي،ص:20.

[2]:ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت، ص:24-25.

[3]:ينظر: جيرار جينيت، مدخل الجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ودار توبقال للنشر، د.ط، د.ت، ص:18.

[4]: ينظر: القصراوي، مها حسن، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد 736/02/12 نقلا عن جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان توقبال للنشر، الدار البيضاء، ط2،1986، ص:91.

[5] :ينظر: تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990 ص:16.

[6] :عبد الله فتيحة، اشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، علامات في النقد، ص:368.

أما فرديناندبرونتيير فقد اعتمد على كثير من المفاهيم البيولوجية من نظرية داروين وطبقها على الأدب، يقول: " ومن مبدأ التطور أخذنا أدلتنا دون شك، تمييز الأجناس في التاريخ مثل الأصناف في الطبيعة، بالتدريج، ومن خلال تحول المفرد إلى مجموع، ومن البسيط إلى المعقد، ومن المتجانس إلى المختلف، بفضل المبدأ الذي نسميه اختلاف الخصائص "[1].

وقد دعا جيرار جينيت إلى ما يسمى " جامع النص" لدمج كل المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص، [2]هذه الأخيرة تتولد وتحيا على الدوام في ارتباطها التام مع جميع الأجناس الأساسية، أي اذا تم تصنيف نص على أنه روائي فهذا يعني أيضا أنه موصول بالشعر والدراما على حد سواء، وإذا قلنا عن نص أنه شعري يعني أنه موصول بالملحمة والدراما، والأمر صحيح الدراما ذاتها فهي منغمسة في الشعر والسرد معا، وتحديد نوعية النص يكون بما هوغالب فيه لابمجموع مكوناته، أي أن تصنيف النصوص يكون بأنماطها الغالبة لا الخادمة[3].

يتبين مما سبق أن الأجناس الأدبية الغربية قد خضعت لسياق تراكمي، إذا نمت في مجتمعات تقاربت فيها ظروفها المعرفية، وكانت مستويات نضوجها الاجتماعي وأنماط انتاجها الاقتصادي متقاربة إلى حد كبير، وهذا ما ساعد على منح أسس التجنيس شكلا من الثبات، وعدم المساس بها (نوعا من التقديس)[4].

ب/ عند العرب:

لقد استعمل النقاد العرب القدامى مصطلح الجنس الأدبي، حيث قسموا أدبهم إلى جنسين كبيرين هما: المنظوم والمنثور، أو الشعر والنثر.

---

[1] :جان ماري شيفير، ماالجنس الأدبي، ص:40.

[2] :ينظر: ابراهيم عبد الله: الرواية واشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة، ص:323-324 نقلا عن جينيت جيرار لجامع النص ترجمة أيوب...، ص:92.

[3] : حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ينظر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص:46.

[4] : حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، ص 95.

فنجد في كتاب " عيار الشعر" لابن طباطبا قوله:"والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم، وشمائلهم، وأخلاقهم، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس اياها كمواقع الصور الحسنة عندهم "[1].

ويرى الجاحظ أنه توجد صعوبة في اجتماع الشعر والنثر في لسان واحد، ردا تلك الصعوبة إلى طبيعة كل مبدع وابداعه، إلا أنه لم ينكر أن يكون الشعر خطيبا أو الخطيب شاعرا، وفي هذه الرؤيا النقدية من قبل الجاحظ تمييز لجنس الشعر عن جنس النثر[2].

كما استخدم ابن رشيق القيرواني لفظتي النوع والجنس، إذ قال: "وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، متوسطة، ورديئة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لاحداهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة [3]".

أما أبو حيان التوحيدي كان يؤثر النظر في بلاغة الكلام جملة من دون التمييز بين الشعر والخطابة والنثر، فأحسن الكلام عنده " مارق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم "[4].

أما ابن وهب الكاتب، فنجده قد فصل في قضية الأجناس الأدبية تفصيلا في كتابه " البرهان في وجوه البيان " ففي باب (تأليف العبارة) قال: " اعلم أن سائر العبارة في لسان العرب، إما أن يكون منظوما أو منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام، والشعر

---

[1] :محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 2005/1426م، ص:.13

[2] :ينظر: فاضل عبود التميمي، النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية، مقولات الجاحظ وابن وهب الكاتب مثالا، ص:238.

[3] :أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1401هـ/1981م، ج1، ص:19.

[4] : ابو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان د.ت، ص: 145/2.

ينقسم عنده أقساما منها: القصيد، وهي أحسنها وأشبهها بمذاهب الشعراء، والرجز وهو أخفها، والراجز الساقي الذي يسقي الماء، ومنها: المسمط: وهو أن يأتي الشاعر بخمسة أبيات على قافية ثم يأتي ببيت خلاف القافية، وكذلك إلى آخر الشعر، ومنها المزدوج: وهو ما أتى على قافيتين إلى آخر القصيدة، وأكثر ما يأتي وزنه على وزن الرجز "[1].

من خلال هذه الأمثلة لاستعمال النقاد القدامى لكلمة جنس ونوع، يتضح جليا أن كل ماعرفوه من تقسيم للأدب إنما هو على ضربين: شعر ونثر، و لهذين الجنسين أغراض حددوها مثل: المدح، الرثاء، الغزل، الفخر، الهجاء، وهي أغراض شعرية، والخطابة والمقامة والرسالة وهي فنون نثرية إلى أن ظهرت أنواع أخرى في العصر الحديث. إن الناظر في دراسات الأدب عند العرب يلاحظ سطوة النظرية الغربية للأجناس على قسم كبير منها، فقلما يخرج هؤلاء الباحثون عما نسب إلى أرسطو من تقسيم لأجناس الشعر[2].

نخلص مما تقدم أنه مهما اعترى مفهوم الأجناس الأدبية من تداخل وتشابك وتوافق في الآراء تارة واختلاف تارة أخرى، فهي لاتعد في الأخير إلا محاولة جادة لتصنيف الابداعات الأدبية التي تنطوي على تفاعلات الأنواع وتداخلها مع بعضها البعض، فبمقدور الجنس الأدبي الواحد توليد أصناف فرعية أخرى، تكون تلبية ضرورية لحاجات التطور الخاصة بكل عصر، ولعل الأجناس هي التي تثبت وجودها إذا ما حافظت على جوهرها ونقائها، وهنا تظهر إشكالية حياة النوع أو انقراضه أو تغير بعض ملامحه مع الاحتفاظ باسمه على الرغم من تبدل بنية النصوص الذي ينتمي إليها، لاسيما وأن كل نص أدبي يمتلك شفرة خاصة به تفك من خلالها رموز في اطار تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وفي هذا الشأن يقول الدكتور خيري: " الأنواع الأدبية مفاهيم مرنة متطورة، بمعنى أنها تتطور من عصر إلى عصر، ومن فترة إلى فترة، ومن مدرسة إلى مدرسة، ومن كاتب إلى كاتب، فكل

[1] :ينظر: أبو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف مكتبة الشباب 1969،ص:127.

[2] :ينظر: محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي(دراسة في السردية العربية)، منشورات كلية منوبة ودار الغرب الاسلامي بيروت، ط1419،1هـ-1998م، ص:36.

عمل جديد (خاصة إذا كان عملا أصيلا) يضيف إلى النوع وكل كاتب متميز يغير من طبيعة الموضوع "[1].

تقويم نظرية الأجناس الأدبية:

لا يمكن للناقد أن يقرا النصوص، فيحللها، ثم يقومها إلا في اطار نظرية الأجناس الأدبية. وبالتالي لا يمكن أن يميز النصوص الحداثية من قديمها إلا بالاطلاع على نظرية الأجناس الأدبية بصفة خاصة، والنظرية الأدبية بصفة عامة. ولا يمكن استيعابنظرية الأجناس الأدبية إلا إذا فهمنا بأنها تقوم على ضابطين رئيسين هما: المحاكاة والتغيير، أو الثابت والمتحول، كما يستند الجنس الأدبي إلى نوعين مهمين من العناصر والبنيات: بنيات الاشتراك والاختلاف، ومن ثم لا يمكن للأدب أن يتطور ويحقق انتعاشه وازدهاره إلا بالتفكيك والانزياح، وانتهاك المعايير التجنيسية الثابتة والسائدة.

ويساعدنا الجنس الأدبي –باعتباره مقولة وصفية تصنيفية وتجنيسية – على قراءة النص الأدبي وتلقيه واستقباله دلاليا وفنيا ووظيفيا، وفي غياب مقولة الجنس، يغيب الأدب وتغيب معه متعته، ولذته، وكينونته، ووظيفته، ودلالاته، ومقاصده.

وأخيرا نستنتج، مما سبق، أن نظرية الأجناس الأدبية قديمة بقدم الأدب نفسه، وأن الجنس الأدبي مقولة نظرية ومجردة توظف للتصنيف والتجنيس والتنميط، بمعنى أن الجنس الأدبي بمثابة وساطة مجردة بين النص والأدب، أو بين المتلقي والنص[2].

[1] :ينظر: خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة،1960–1990، ص: 33.

[2] : جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، ط1، 2011م، ص:80.

الفصل الأول

الرواية التجريبية العربية مفهومها وخصائصها

واية العربية التجريبية

1 ـ مصطلح التجريب الروائي

2 ـ معايير التجريب الروائي

ثانيا: الرواية التجريبية المغاربية

1 ـ الاتجاه التأصيلي في الرواية التونسية

2 ـ الاتجاه الشكلي واللغوي في الرواية التونسية .

ثالثا: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الرواية

1 ـ تداخل النصوص والتناص

2 ـ تداخل الأجناس الأدبية في الرواية

أولا: الرواية التجريبية العربية

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا ذلك لأن الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز بخصائصها الحميمة، بالإضافة إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة، أي أن الرواية هي الجنس الأدبي القادر على الهضم والتمثل والإفادة من فنون أخرى، وقد وصفه نجيب محفوظ بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال. وما بين غنى الحقيقة وجموح الخيال[1].

1- مصطلح التجريب الروائي:

ارتبط مصطلح التجريب في الرواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة "استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية. وظهرت في ستينيات القرن الماضي" [2].

يمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما استراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها رواية (عربية تجريبية) يقول محمد الباردي: " أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية؟ "[3].

فنجد محمد الباردي يقر بحداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أن الأمة العربية قد مارست الشعر بادئ ذي بدء على الرغم من وجود بذور الفن القص في موروثنا السردي، إلا أن رغبة الروائيين العرب في تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة

[1] ينظر: محمد هادي مرادى وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة شتاء 1391، العدد 16، ص:102.

[2] سندي سالم سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، 2008، ص : 22

[3] محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي . تونس، 2004، ص: 291

سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة، بالإضافة إلى الاطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا[1].

والتجريب الروائي حسب عز الدين التازي يتجه نحو كتابة نص متعدد الأبعاد، متعدد اللغات والأصوات، متعدد مداخل القراءة، متعدد في اشتغاله على إستراتيجية الأشكال واللعب السردي، وهو لا يحفل باللغة المسبوكة الفصيحة العبارة، ولا يحفل بأحادية اللغة، لأنها متعددة في اللغات التي تعبر من خلالها الشخصيات عن ثقافتها ووعيها بالعالم، لذلك فلغات الرواية تتظاهر بمظاهر لسانية متعددة التعابير وأنواع البلاغة[2].

أما سعيد يقطين فيسمى الإفراط في التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة وطرائق جديدة في الكتابة الروائية تجريبا[3]، في حين ترى الباحثة الأردنية سمية الشوابكة التجريب: " إستراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف والانزياح عنه بكسر أفق التوقع، ورفض النمذجة والتنميط، والانقلاب من أسر التقليد، وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، وصولا إلى منجز روائي مغاير قوامه التجاوز والتجديد"[4] وبهذا فالتجريب الروائي يسعى إلى خلق أشكال جديدة، وهو يقدم على مغامرة تحطيم ثبوتية الأشكال الجاهزة أشكال جديدة إذ يقيم وجوده على اللانموذج أو على البحث عن نموذج ممكن، مفارق ومتجدد باستمرار.

---

[1] ينظر: ملامح التجريب في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "، لواسيني الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، اعداد حنان شاوش اخوان، اشراف: نصر الدين بن غنيسة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015م ص: 34.

[2] ينظر: محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للابداع الروائي العربي، (الرواية العربية إلى أين؟)، 15/12 ديسمبر 2016، ص: 06.

[3] ينظر : سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص: 287.

[4] سمية الشوابكة: الميتاقص تجريبا روائيا، قراءة في أعمال الروائي المصري، يوسف القعيد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الاقتصادية)، المجلد27(3)، 2013، ص: 640.

2- معايير التجريب الروائي: حدد صلاح فضل معايير تصنف من خلالها التجارب الروائية العربية وهي:

*ابتكار عوالم متخيلة غير العوالم التي تجري فيها أحداث الروايات المتداولة خلقت منطقها الداخلي وبلورت جماليتها الخاصة.

* توظيف تقنيات فنية جديدة تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل وتحديد منظوره.

* استعمال اللغة بمستوياتها المختلفة، مع تجاوز ما هو مألوف ومعهود في الإبداع السائد عبر تعليقات نصية متشابكة ومتراسلة، مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو إدراج اللهجة وأنواع الخطاب الأخرى[1] وفي الأخير لا بداية ولا نهاية لمغامرة الكتابة ولا كتابة خارج التجربة والممارسة، فالنص لا يبدأ لينتهي ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع. إن كل ما يبدأ لينتهي مناف للابداع[2]، ومن الضرورة إعادة النظر في المنجز الروائي واستنطاقه في كل مرة، لأجل تفادي الوقوع في شرك التقليد، ولا بد للروائي أن يجرب ويصوغ أنماط مختلفة من السرد تستجيب لمتطلبات العصر والقراء باختلاف رؤاهم الفكرية، والغرض من هذا كله أن تنجح الرواية في توصيل رؤياها للقارئ ,أن تقنعه بها، فلا بد إذن أن ترتبط الرغبة في تكسير القوالب الروائية بتقديم البديل الناضج والنوع الأفضل دائما[3].

ثانيا: الرواية التجريبية المغاربية

لقد شكل التجريب في المشهد الروائي المغاربي عموما ظاهرة فنية اتسمت بالتجديد والحداثة، وذلك لارتباط مفهوم التجريب في المتن الروائي المغاربي عموما والتونسي خصوصا بالنزعة إلى "كتابة نص سردي، يحقق وجوده عبر التحرّر من آثار السائد، وهو ما جعل كتاب هذه النصوص يؤمنون بوجوب تكريس حرية المبدع الروائي، من خلال ثورته

[1] ينظر: شاهد أحمد نصر: الرواية التجريبية والخطاب القصصي النسوي، الحوار المتمدن، العدد1167، بتاريخ 2015/04/14.

[2] ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1998، ص: 20/18.

[3] سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط1 2008، ص: 254.

على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية.[1] وعلى الرغم من حداثة عهد الرواية التونسية، إلا أنها استطاعت أن تتبوأ مكانة خاصة عربيا وعالميا، وذلك لما تطرحه متونها من أسئلة تتمحور حول الذات والعالم، ومن هنا يرى عديد النقاد ومن بينهم الناقد بن جمعة بوشوشة أن رواية التجريب في المشهد الروائي المغاربي قد نحت ناحيتين" الأولى تأصيلية والثانية شكلية .

1- الاتجاه التأصلي في الرواية التونسية:

ويقصد بها تلك النزعة السرية التي تستمد بعضا من مرجعياتها السردية من التراث المغاربي والعربي، دون التغافل عن الاستفادة من منجزات الرواية العالمية وقد صدرت هذه النزعة عن وعي عدد مهم من كتاب الجيل الجديد (كتاب الرواية المغاربية في الثمانينات)[2]".

وقد سلك هذا المنحى عدد كبير من الروائيين التونسيين، منهم إبراهيم الدرغوثي، الذي مارس الكتابة التحديثية التجريبية بإجماع النقاد، ذلك لأنه استطاع عبر مسيرته الإبداعية أن يستحدث طريقة خاصة في الكتابة " ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيشي والأسطوري، والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك [3]".

فالغوص في أعماق النصوص الروائية والقصصية نجدها قد نهلت من منابع فكرية عدة تراثية تراوحت بين توظيفه للقرآن الكريم والتوراة وألف ليلة وليلة، والحضارة الإسلامية في القرن الرابع هجري، وقد جاء هذا التوظيف في روايته المرسومة " بالدراويش يعودون إلى المنفى" وهذا التداخل هو ما جعل " رواية الدراويش نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء [4]" .

---

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013 ص: 38 .

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003، ص: 10.

[3] عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، ص: 25.

[4] : بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص: 10.

2- الاتجاه الشكلي واللغوي في الرواية التونسية:

يقوم هذا الاتجاه على :" الشكلية واللغوية، حيث أدرك أصحابها أن التجريب الروائي لا يعدو في جوهره أن يكون لعبة شكلية ولغوية" [1].

وفي هذا الاتجاه يواصل إبراهيم الدرغوثي إبداعاته بجملة من الروايات -"القيامة الآن" "رجل محترم جدا"، "كأسك يا مطر"، "الخبز المر" – ناسجا في إبداعاته عوالم عجائبية متفردة في الكتابة الروائية، عابثا فيها، بمكونات بناءها السردي المكاني والزماني[2].

وكذلك تجربة الروائي صلاح الدين بوجاه، حيث نقف عد نزعة تجريبية تختلف عن التجارب الروائية العربية السائدة، وهي تجربة تكمل تجربة المسعدي في نصيه: حدث أبو هريرة قال و " السد ".وهي نصوص سردية قد تشذ في كثير من الأحيان عن الأساليب السائدة، ويصعب في الوقت نفسه تصنيفها ضمن خانة الأجناس الأدبية المعروفة، مع أنها عالجت قضايا الإنسان المعاصر معالجة هي إلى الفلسفة أقرب. وفي الوقت ذاته فإنها تحتفي باللغة والأسلوب إلى درجة أن استعمالات المسعدي المبتكرة أسست نمطا في الكتابة استقطبت بعض المؤيدين من الكتاب، يعد صلاح الدين بوجاه أحدهم، بعد أن كتب أربعة نصوص روائية، ومن خلال تجربة هذا الروائي يتبين أنه يطمح إلى صياغة تجربة مغايرة للرواية العربية الحديثة، بحيث يزعم بافتتاح السبيل أمام الروائيين العرب المؤمنين بالتجريب، باعتباره دربا نحو إمكان بناء وتأسيس نص جديد.

يمكن القول إن وجود هاجس التجريب والتجديد لدى الروائيين التونسيين على غرار إبراهيم الدرغوثي وصلاح الدين بوجاه قد جعل من أعمالهم قفزة نوعية راهنت عليها الرواية التونسية لبلوغ مصاف العالمية، والخروج عن نطاق المحلية[3].

---

[1] : بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص: 13.

[2] : عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، ص: 63.

[3] : عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الامان، الرباط، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ص: 39.

إذن ؛ تحكم في الرواية التونسية توجهان أحدهما تأصيلي وآخر واقعي، إذ كان على الروائي التونسي إما أن يكتب على شاكلة الروائي التونسي محمود المسعدي، وإما أن يجنح إلى الاتجاه الواقعي للبشير خريف، فأدب محمود المسعدي يعتبر حسب كمال الرياحي : "رحما تفرغت عنه جملة من التيارات الحديثة في تونس كما تفرعت التيارات الواقعية عن البشير خريف . ففي تونس قطبان، كل منهما تفرعت عنه مجموعة من الاتجاهات الروائية هما: محمود المسعدي والبشير خريف، ولا مهرب من أحد هذين القطبين، بالنسبة لأي روائي تونسي، فهو إما أن يعود إلى المرجع الذهني والتاريخ التدويني الذي يمثله الروائي المسعدي خصوصا في رواية " حدث أبو هريرة قال "، وإما أن ينهل من المرجع الحياتي والمعيشي بكل تفاصيله الحية، والذي يمثله البشير خريف في روايتي " حبك درباني " و " الدقلة في عراجينها "، وإذا كان الكتّاب قد أصبحوا يبدون جرأة كبيرة في التعاطي مع الدين والجنس باعتبارهما لا يزالان من المحرمات في الأعمال الإبداعية العربية، فإن الأمر عندما يتعلق بالمحرم الثالث ونعني به السياسة نجدهم يهربون إلى الرمزية حينا ويحتمون بالتعميم والغموض حينا آخر".

ثالثا/ مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الرواية

1- تداخل النصوص والتناص:

أول من استخدم مصطلح التناص بالمفهوم السابق للحوارية عند باختين هي الباحثة البلغارية جوليا كريستيفاا، إذ ترى أن النص هو خطاب متعدد، وهو إنتاجية أي إن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة وتوزيع[1]، وتعرف التناص بمقولتها الشهيرة: " كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى" بمعنى أن كل نص هو إعادة كتابة وإعادة قراءة، وكل إعادة تحيل إلى نص سابق[2] .

[1] ينظر: رزيقة طاوطاو: السرقة الأدبية وفاعلية القارئ بين النص الحاضر والنص الغائب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد34 ديسمبر 2010، ص: 256.

[2] عز الدين المناصرة : علم التناص " نحو منهج عنكبوتي تفاعلي " دار مجدلاوي للنشر، عمان ـ الأردن، ط1، 2006، ص : 156

يقع كثير من الباحثين في خطأ التفرقة بين التناص وتداخل النصوص، وقد وضع ريفاتير Riffaterre حدا لهذا الخلط بقوله: "إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته مقطع معين.أما تداخل النصوص، فهو ظاهرة توجه قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية 3[1].

ويكمن الفرق إذن – انطلاقا من هذا التعريف – فيما يأتي:

إن التناص هو حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء، وهذا أمر يحدث أثناء القراءة بتلقائية غير مقصودة، وقد لا يحدث، فهذه النصوص تمر عفويا بذاكرة القارئ العادي دون قصد منه لاستحضارها، بعكس تداخل النصوص الذي يتصف بالقصدية التي تمكنه من ممارسة وظيفة نقدية لتأويل التناص الموجود في النص.

إن النصوص المشكلة للتناص، التي تتوافد على ذاكرة القارئ العادي عند القراءة، من المؤكد أنه تحقق له نوع من اللذة، لكن هذا القارئ لا يهتم بالسبب الذي حدث من أجله التناص، كما لا يهتم بتأويله، ولكنه يستهلكه فحسب، دون أن يدخله في إنتاجيته، أي إنتاج معان جديدة له، وهذا يختلف عن " تداخل النصوص" ذلك المنهج النقدي الذي يهتم بالبحث والتنقيب وإعادة إنتاجية التناص الموجودة في النص، فهو قراءة توجه لتأويل التناص.

إن التناص بوصفه فاعلية خلاقة، لا يحقق هذه الفاعلية باستقبال الوافد والترحيب به فحسب، وإنما يستحضره ليخضعه لسياق النص الحاضر ويوظفه في أثناءه بأي كيفية كانت فقد يقيم معه علاقات تناقض وتضاد على الرغم من استحضاره، فالمهم أن يتشرب النص الحاضر ما استحضره من النصوص الغائبة عنه، فتندمج مكونات النصين وتصبح نصا واحدا، ينهض بتجربة جديدة في تناغم وانسجام[2].

---

[1] ينظر محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص: 121.

[2] ينظر: رزيقة طاوطاو، السرقة الادبية وفاعلية القارئ بين النص الحاضر والنص الغائب، مجلة العلوم الإنسانية، ع 34 ديسمبر 2010، جامعة منتوري قسنطينة، ص: 258.

يجمع بين التناص وتداخل الأنواع مساحات تبدو غير فاصلة بحسم. ويمكن القول أن التداخل يقع بين الفنون والأنواع، والتناص يقع بين النصوص في تعالقها و تواصلها عبر اللغات والعصور، وهو يعتمد على بنية منتجة تنتمي لصاحبها، فهو تحريك لخط مستقيم نحو منطقة شبه مركزية، تكون الحركة فيها بين قطبين: قطب سابق يتمثل في نص سابق، وقطب لاحق يتمثل في نص لاحق. التناص يكون بمثابة التشبيه في استدعائه للمشبه به إلى سياق النص الجديد، والتداخل يكون بمثابة الاستعارة، فنحن في الاستعارة نستعير صفة من صفات المستعار منه، وفي التشبيه نستدعي المشبه به بذاته[1].

تسمح مساحة الرواية لمجموعة من الأنواع الفنية بالمفهوم الواسع للفن أن تتواجد على أرضها، متداخلة مع قوانين إنشائها أو مستمدة تقنياتها، ومقرة لها باستمداد بعض خصائصها، والنص الروائي الجديد طموح، رغبة في بلوغ كل المستويات التعبيرية وملامسة جميع الحدود اللغوية، واستشراف الآفاق اللغوية، واستشراف الآفاق الفكرية، متعديا بذلك على نظرية الأجناس الأدبية ومتجاوزا تصنيف الأنواع [2].

2- تداخل الأجناس الأدبية في الرواية:

يرصد الناقد مصطفى الضبع نمطين أساسين للتداخل بين الأجناس والرواية:

أ- **قبل المتن:** يقصد بها العتبات النصية السابقة على المتن وتضم: لوحة الغلاف، عبارات التصدير والإهداء، وغيرها مما دون المتن، وهي عناصر تشي بالتداخل، وتكون مؤشرا له قيمته الدلالية في الإشارة المبكرة للتداخل والكشف عنه منذ الوهلة الأولى للتلقي، وتتبلور في:

[1] ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، 22-24تموز 2008، جامعة اليرموك، اريد الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، المجلد2، ص: 647.

[2] هند سعدوني : الرواية صورة تشكيلية، إنتاجية النصوص المتقاطعة، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ص : 873.

- لوحة الغلاف:

ويراد هنا لوحة الغلاف وليس التصميم، وتشكل في وضعيتها الأولى للتداخل، حيث يقدم النص نفسه لمتلقيه عبر طرح بصري يتمثل في لوحة الغلاف التي تنتمي بالأساس إلى الفن التشكيلي، ويقصد بوضعيتي اللوحة: الوضعية الأولى المنتجة خصيصا للغلاف والتي تنتج بفعل القارئ الأول: الفنان التشكيلي، ذلك الذي يستوحي من الرواية غلافها، ويصدر متنها ببعض ما هو كامن فيها من دلالات نجح في اقتناصها أو نجحت في التأثير في مساحات تلقيه العمل، ووضعية اللوحة السابقة على النص، تلك التي تحتل مكانها وفق نوع من أنواع التوافق الذي يراه الناشر أو المؤلف ومنها الكثير من اللوحات العالمية أو الإقليمية العربية[1].

- العنوان:

مادام العنوان عتبة من عتبات النص فهو ممتلك لبنية ولدلالة تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعد جزءا من تلك العناصر، لا يظهر فقط خاصة بالتسمية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله مثلما يستتبع هذا الأخير ويتضمن العنوان أيضا، والعنوان يعلن ويتركب من عدة عناصر حين يتقدم كجملة مكثفة تساهم كل مركبات الخطاب في صنعها[2].

والعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضاه يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه فهو نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزية[3]، إنه أول عتبات النص التي تحدد أفق للمتلقي وتصرح بالنوع في إيحائه بالتداخل واستحضار آليات النوع في سياق الرواية،

---

[1] ينظر : عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم ومساعدة : سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، ط1 ـ 2008، ص ـ ص: 29 ـ 30.

[2] ينظر: عبد الفتاح الحجمي، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص:17 /18.

[3] ينظر: مجمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1991، ص: 15.

وتتعدد أشكال هذا التداخل النوعي، ومنها: العنوان في الحكاية، وفي الموال، وفي الأغنية وفي المقامة، والأسطورة، وفي القصة، وفي السيرة، وفي الرحلة[1].

- عبارات التصدير:

تتداخل كلمة التصدير مع مصطلحات أخرى: كالتمهيد والمدخل، والفاتحة، والمطلع والاستهلال....وغيرها من المصطلحات[2]، وهي تطرح تداخلا نوعيا يجمع عددا من الأنواع المطروحة، بوصفها معابر من العتبات إلى المتن الذي يتنوع بين: الشعر والنثر والحكم والأمثال والمواويل والمقولات الفلسفية ومن شأنها أن تثير حفيظة المتلقي بداية لما كان يمثل نتائج قبلية، ولطرح أسئلة ذات طابع تحفيزي عبر اشتغال صوت محدد سلفا في كثير من الأحيان نعني تلك المقولات المنتصية إلى صاحبها، أو تلك المشهورة في تواترها عن قائليها[3]، ومنها يمكن هزيمة الواقع بالكثير من الخيال، مقولة انجليزية لكاتب مجهول[4].

تحيل هذه المقولات التصديرية إلى جانبين:

*تداخل الأنواع من زاوية التداخل دون الإحالة إلى نص معين، فالمقولات التي يوردها المؤلف على ألسنة أشخاص بعينهم دون تحديد نص مرجعي هي في الأغلب تشير إلى تقنية نوع مغاير، وإن طرح على متلقيها نصا ضمنيا استقل عن سياقه، هنا تتحول المقولة إلى نص قائم بذاته، منسلخ مؤقتا عن سياقه النوعي السابق، داخلا في سياق ونوع جديد

*التناص: من زاوية إحالة المقولة إلى نص معين[5] .

---

[1] ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، اربد، الأردن، ط1، 2001، ص: 33.

[2] ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم، ادريس نقوري، افريقيا الشرق د.ط، 2000، ص: 36.

[3] مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، ص: 655.

[4] ريم بسيوني: بائع الفستق(رواية)، اشراف داليا محمد ابراهيم، دار نهضة مصر للنشر، طبعة أغسطس2015، ص: 03.

[5] ينظر: مصطفى الضبع، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، بحث مقدم إلى مؤتمر السرديات الأولى كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة قناة السويس، 29 /31 مارس 2008،

ب- في المتن الروائي:

نجد في الكتابة الفنية العربية المعاصرة نوعا من تداخل الأجناس الأدبية، ينجم غالبا عن إحساس الكاتب، أو عن ثقته ووعيه بعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه، أو عكسه من تجربته الشعورية أو الإبداعية. فيختلط الشعر بالحوار، والحوار بالحكي، والنقاش والتنظير، والتفلسف وما إلى ذلك[1] وتسمى هذه الكتابة كتابة مفتوحة، وهي اختيار أجناسي جديد، يكسر مفهوم نقاء الجنس الكتابي ويغيب الحواجز الفاصلة بينه وبين أي جنس آخر[2].

يلجأ الكاتب إلى هذه النوع من النصوص لأمرين:

الأول: تبرّم الكتّاب، بضيق الأجناس الأدبية المنجزة عن استيعاب تجاربهم الإبداعية التي يرونها على درجة كبيرة من الاتساع خارج هذه الأناس.

الثاني: أن بعض المبدعين يجرّبون ابتداع أنماط جديدة للكتابة، تؤدي إلى إنتاج النصوص، لا تنتسب إلى جنس بذاته، والنصوص التي تم إنتاجها بهذا الاتجاه، حمل معظمه اسم الرواية، والتزمت غالبية أنساقها منهج الشعر، من حيث التكثيف والتوتر والانفعال، وخضوع الإيقاع الداخلي إلى شيء من التنظيم، وتقطيع النص إلى فقرات وأسطر شبيهة بطرائق التقطيع الشعري وغير ذلك[3].

1- تداخل الأسطورة في الرواية

الأسطورة تفسير سحري للوجود، فما عجز العقل عن إدراكه فسرّه بخياله، وهي تتميز ببكارة لغتها وطابعها التخييلي وسِمَتِهَا السردية. ومن أبرز السّمات التحديث في الرواية توظيفه الأسطورة والخرافة والملحمة؛ يمتحُ منها الروائي ويتداخل معها ويوظّفها، وعملية التداخل هنا تأخذ منحى مختلفا عن التوظيف، حيث تتحول الرواية إلى أسطورة أو حلم –

[1] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص: 225.

[2] ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد–دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 65–66.

[3] ينظر: صلاح صالح سرديات الرواية العربية المعاصرة، د ط، المجلس الأعلى للثقافة 2003، ص 226.

وليس كما هو مألوف في الرواية الواقعية- تستثمر في تشكيل الرؤية أو الموقف، إنها هي الرؤية ذاتها[1].

فالأسطورة مجرّد حكايات عن البدايات الأولى تتحدث عن الآلهة والأدوار التي تلعبها فهي تحكي عن العصور الغابرة عن الوجود عن حقيقة الكون والكائن في مجال مفتوح على العجيب والخلق والمعجزات فهي عالم ثريّ بالرموز والدّلالات تسعى إلى تفسير وعي الناس في فترة تكوين العقل وتُعَلّل مظاهر الطبيعة والنفس البشرية الأولى [2]. لذلك فإنّ الراوي يحاول تفسير الواقع من خلال طرحه لبدائية التفكير الإنساني في الأسطورة [3].

*** البعد العجائبي والأسطورة:**

تقترن الأسطورة بالعجائبي في أغلب الأحيان على أنها حقل يندرج داخل جنس واحد[4] فالأسطورة في جوهرها عبارة عن الحكاية التي تروي تاريخًا مقدّسًا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، تصف الأساطير مختلف أوجه تفجّر الخارق في العالم[5]، وكأن الأسطورة لها علاقة وثيقة بالآلهة وأصناف الآلهة، وبالكائنات فوق بشرية، وبالواقع التي حدثت منذ نشوء العالم، فزمانها هو زمان البدايات ذي الصّبغة المقدسة أي أنّ أحداثها تقع خارج حياة البشر وخارج الزّمن الدّنيوي، وارتباطها بالمقدس هو ارتباطها بالدّين في المقام الأول، فضلاً عن أنها ترتبط بالواقع في أوّلياته وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التّكوين...، الانجاز الأسطوري يرمي في غايته الأولى إلى تفسير مظاهر الوجود لا سيما حينما يعوز الإنسان وسيلة أخرى للتعبير عما في الوجود من خوارق ومعجزات، فتصرف

---

[1] ينظر: محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ص 451-452.

[2] ينظر: محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث/ الأسطورة والعالم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص 61.

[3] أ. أنيهاردت، الملحمة الاغريقية القديمة، تر: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 19994، ص: 07.

[4] ينظر: لؤي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث(م-س)، مراجعة أ، د: علي أبو زيد، تقديم: محمد عزيز شكري، ط1، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2005، ص: 173.

[5] الياد مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991، ص 10.

حينئذٍ الأسطورة إلى اعتمادها نظامًا جديداً وهو نظام عجائبي قوامه الآلهة و القوى الماورائية التي يعتمد بعضها على بعض أيضا، في هرميّة مثبتة الأسباب والنّتائج[1].

تبدو الأسطورة من خلال هذه المظاهر الجليّة وكأنها صورة للعجائبي، غير أن طبيعة كلّ منهما تقتضي حدود التّباعد والتّباين، على الرّغم من كون الأسطورة تغذّي العجائبي بمادّتها الموغلة في القدم وتيماتها الحاملة للعديد من بذوره –العجائبي [2]، واشتراكها في انجاز عوالم ما فوق واقعيّة، بحيث تتجلّى ضالة الأسطورة الأولى بتاريخها المقدّس، البحث عن كل ما هو مطلق لتأسيس الحقيقة المطلقة، مما يجعلها تدور داخل الميتافيزيقي فيفارق عالم الواقع، بخلاف العجائبي الذي يبحث أكثر عن النّسبي، أو عن الثّغرة التي يتسرّب منها التّشكيك في الحقيقة ولذلك يتطلب ضرورة تجاور وجو دين فيزيقي وآخر ميتافيزيقي أو حضور عالمين مألوف يخضع لنِظام مَا ولا مألوف يخرق هذا النّظام [3].

تعدد وتباين مستويات التعجيب بحسب طبيعة النصوص السردية من حيث درجة مفارقة الواقع ومخالفته والانزياح عن أطره وحدوده، رغم انفتاحها كلّها على عنصر اللاّواقعي والإدْهاش والتعبير الرمزي المموّه في تصوير الواقع ورصد ظواهره المستهجنة، في سبيل طرح بديل متخيّل مواز يستند إلى مخزون اللاّمألوف بشتى موارده وطاقاته.

- تداخل الشعر في الرواية:

يأخذ التداخل بين الشّعر والرواية طريقتين أساسّيتين، أوّلها يحيل إلى التداخل وثانيها يستقرّ في حضن التّناص وهي:

*** شعرية الأسلوب:**

وفيها تميل اللغة الرّوائيّة إلى الأخذ بالأسلوب الشعري، ولا يكون دورها مجرّد نقل الحدث أو الاسهام في تشكيل صورة روائيّة، وإنما تميل إلى التكثيف والمجاز وخلق مساحات

[1] ينظر: فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ط1، منشورات علاء الدين، دمشق، 1997، ص: 21.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مجلة الكرمل، ع40-41، قبرص، 1991، ص: 56.

[3] ينظر: لؤي خليل المرجع السابق، ص 177-178.

من الصور الايقاعيّة، من شأنها أن تفسح مجال الرّؤية إزاء المتلقي، ويمكن رصد مساحات من اللغة الشعريّة آخذة مواضعها في تفاصيل العمل الرّوائي، متنقلة ما بين الاستهلال والمتن، وموسعة من فضاء النّص[1].

فنجد قوّة النّسج عند الراوي تجعل من الحرف ذا علاقة وطيدة مع سياقه واستعماله فيوسع فضاء النص ويوازي بين الكلمات والعبارات، محاولا الوصول إلى تجسيد الواقع الحي في المتن الروائي، فالشعرية...تكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطيّة أولا ثم الشعريّة قليلا قليلاً[2] .

*** نصوص شعرية لآخرين:**

قد يعتمد الروائي على نصوص شعرية في روايته، من أجل الولوج إلى نفسيه وعقل القارئ، وقد تكون هذه النصوص لشعراء آخرين، أي خارجية وموجودة خارجة النص الروائي، وهذا يجعل من طبيعة الرواية طبيعة مرنة وأكثر تمثلا لنفسيات البشر في حالاتهم المختلفة، فالرواية تكتنز نوعيّات تجمع بين المثقّف محبّ الشعر والشاعر والعاشق، فالشاعر اتّخذ الكلمة وسيلة لرؤية العالم، والعاشق يتمثّل الحياة كأنها قصيدة تعبّر عما بداخله، لذلك فإنّ احتواء النص الروائي لنصوص شعرية يربط هذه السلوكيات فيما بينها ويفتح سعة التّذوق للقراء كل حسب احتياجاته في الرواية[3].

وإنّ تداخل الشعر مع الرواية يأتي في سياق سردي وفي خدمته، وليس خروجاً عليه أو تمرّداً نوعيًا إذا صحّ التّعبير، فهو يوظّف توظيفًا جماليًّا يسبر أغوار اللّحظة ويبحر في نسغ التّكوين الوجداني للشخصية بما يضيء الموقف ويستشرف آفاقاه الآتية، وهو جزء من البناء الحيوي للرواية أي أنه متداخل مع النّسيج الابداعي لها[4].

---

[1] محمود درابسة، نبيل حدلد، تداخل الأنواع الأدبية، ج2(مداخلة: مصطفى الضّبع تداخل الأنواع في الرواية العربية)، ص 664.

[2] أبو نصر الفرابي، الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، ط، بيروت، 1990، ص 141.

[3] فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، 2007، ص 29.

[4] ينظر: محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ص 440.

ـ تداخل المسرح مع الرواية ـ

إن المسرح مثله مثل الرواية ؛ نوعان أدبيان، أولهما راسخ في التاريخ وقديم قدم الحضارة البشرية، وثانيهما من أحدث الأنواع وأكثرها انتشارا، إلا أن العلاقة بينهما علاقة استعارة؛ إذ استعار نقاد الرواية معظم مصطلحاتها وتقنياتيها التصويرية من المسرح واستخدموها لدراسة الرواية كنوع حديث، من أجل الوصول إلى فهم تقنيات التصوير الروائية، وآليات الترتيب والوصل بين الأحداث، ذلك أن المسرح نوع كتابي قبل كل شيء وأدب رفيع مثله مثل سائر فنون القول كالشعر والرواية وغيرها . . . كما يجمعها الإيمان بأن دون النص المسرحي الذي يحمل قيما فكرية ونوعية رفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة [1]، أي أن المسرح يعتمد أولا على اللغة المكتوبة قبل أن يُجسَّد على الخشبة .

ـ وهناك عدة مصطلحات خاصة بالمسرح استعملها النقاد لرصد الآليات الفنية للرواية ودراسة هذا النوع الأدبي الحديث، ومن هذه المصطلحات: المشهد والحوار والمونولوج ومناجاة الذات الشخصية[2]، فهذه المصطلحات خاصة بالمسرح، وقد استعارها النقاد لدراسة الرواية ؛ لأن الرواية تعتمد مختلف القوالب التي تبنى عليها النصوص المسرحية، وأهمها الحوار الذي يجسد مواقف معينة " فهو أداة تفسير وإيضاح "[3] .

ـ أنواع الحوار في المسرحية ـ للحوار نوعان:

ـ الحوار الخارجي: ينطلق من علاقة تبادلية بين طرفين وكما قال عمر الدسوقي " يكون بين شخصيتين أو أكثر، وتكون صيغة التخاطب بين شخصين بنظام الدور، فيتم التحدث

[1] سمير سرحان، دراسات في الأدب العربي، هلا للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص3.

[2] محمود درابسة، نبيل حداد، تداخل الانواع الادبية (مداخلة)، ج 2، ص591.

[3] ينظر: عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدرامة، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987، ص 41.

إلى شخصية أخرى، فتصمت ثم يأتي دورها وتتحول إلى المتكلم المخاطب والآخر يسمع"[1]، من خلال هذا التعريف نستنتج القول بأن الحوار الخارجي يقوم أساسا على الأخذ والرد في الكلام .

ـ الحوار الداخلي ـ هذا النوع من الحوار يعتبر مخاطبة الذات فهو " الذي يتشكل من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية، و هو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة ليقدم لها حال غير مشكّل أو مزال يتشكَّل"[2] أي أنه حديث عن باطن الشخصية المسرحية والذي مر بالعديد من المراحل إلى أن وصل إلى شكله النهائي المعروف بالحوار الداخلي أو الذاتي أو "الفردي " أو " المونولوج " .

ـ الوصف ـ

الوصف كما يقول جيرار جينيت هو : " كل حكي يتضمن ـ سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير ـ أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يُوصَف بالتحديد سردا هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا"[3]، فالوصف عامل فعال يستعين به السارد لخلق جو و صورة معينة في ذهن المتلقي تجذبه للمتابعة والتشويق .

– تداخل القصة القصيرة في الرواية

الرواية والقصة ينتميان إلى فنّ السرد، ولكن ثمة تبايناً شديداً في السّمات النّوعية لكل منهما، فالقصّة تنتهي إلى انطباع موحّد ممثلّاً في لحظة التّنوير التي تضيء الموقف برمّته في حين تتشكل الرؤية على مهل فيما يتعلق بالرواية، ولهذا كانت القصّة استجابة للحظات التّوتر والتأزم في حين أتت الرواية لتعبّر عن رؤية ذات بعد شمولي يعبّر عن موقف شريحة

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها، دار الفكر العربي، مطبعة البردي، القاهرة، (د ط)، 2003، ص 263.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 57.

[3] حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص78.

اجتماعيّة، ويعيد انتاج واقع مرحلة متكاملة؛ فالرواية تعبّر عن نهر الحياة منبعه إلى مَصَبِّهِ لدى شريحة أو فئةٍ أو نموذج اجتماعي، بينما تشكّل القصّة دوّامة من دوامات هذا النّهر[1].

فسعة الرواية تفتح لها مجال أمام استقبال واستقطاب عدد من القصص تتخلّلها قصص قصيرة تسعى كلها إلى الكشف عن خبايا القصة الرئيسية[2].

* خصائص مميزة للقصة القصيرة: ولها خصائص كثيرة نذكر أهمها:

1- المفارقة: ترتكز المفارقة على الجمع بين المتناقضات والمتضادّات تألقاً واختلافاً، كما تنبني على التّناقض وتنافر الظّواهر والأشياء، وفي ثنائيّات متعاكسة ومفارقة في جدلتها الكينونيّة والواقعيّة والتّخييليّة، وتعتمد المفارقة على مبدأ تفريغ الذروة، وخرق المتوقع[3].

2- التكثيف: نعني بتكثيف القصّة اختزال الأحداث، وتلخيصها، وجمعيها في أفعال رئيسية وأحداث نووية مركزة بسيطة، والتّخلي عن الوظائف الثّانوية التكميليّة، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، ولا يكون التّكثيف – هنا- فقط على مستوى تجميع الجمل والكلمات، بل يكون أيضًا عل المستوى الدلالي، فتحمل القصّة تأويلات عدة، وقراءات ممكنة ومفتوحة.

3- المفاجأة: تعمل كثير من القصص القصيرّة جدًّا على مفاجأة المتلقي، واثارته فنيًّا وجماليًّا ودلاليًّا واستفزازه بالانزياح والصورة الومضة، وايقاعه في شرك الحيرة والتعجّب ارباكاً وسحراً.

4- الاتساق والانسجام: البناء المحكم والوحدة الموضوعية والعضوية، وارتباط العنوان بالنص، ويتم اتساق القصة بمجموعة من الروابط اللغوية الشكلية كأسماء الاشارة، والاسماء الموصولة، وضمائر الاحالة، والاستبدال، والحذف والتكرار اللفظي. كما ينبني الانسجام

[1] حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، ص 433-434.

[2] مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي (القصة، الرواية والسيرة)، ج3، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص 05.

[3] ينظر: يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 33.

على مجموعة من العمليات الذهنية، كالمعرفة الخلفية والتشابه والخطاطات، والمدونات والسيناريوهات[1].

[1] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا المكونات والسمات(مقاربة ميكروسردية)، ط1، 2017، المغرب، ص: 47.

الفصل الثاني

تداخل الأجناس الأدبية في رواية المعجزة

أولا : سيميائية العتبات النصية

1 ـ دلالة الغلاف

2 ـ دلالة العنوان

3 ـ دلالة التصدير

ثانيا : الأجناس المتداخلة في رواية المعجزة

1 ـ تداخل الأسلوب الأسطوري في رواية المعجزة .

2 ـ تداخل الأسلوب الشعري في رواية المعجزة .

3 ـ مسرحة الأحداث الروائية .

4 ـ تداخل القصة في رواية المعجزة .

أولا/ سيميائية الغلاف والعنوان والتصدير

1- دلالة الغلاف:

تعد صورة الغلاف من العتبات الدلالية الهامة التي توجه القارئ، لما تقدمه من دلالات إستباقية تكثيفية لمضمون النص، حيث تتخذ أهميتها من كونها دالا بصريا موازيا يكتنز الإيحاءات الرمزية والسيميائية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة ؛ وبتأملنا لغلاف رواية المعجزة نجد :

ـ الجملة المكتوبة بالفرنسية باللون الأسود رمزية دالة على التثاقف الحاصل بين العرب والغرب وكيف أن التأثير واضح؛ وهذا ما نجده في تغيير لباس مريم " أنظروا إلى لباسها كيف تحول من فساتين أوروبية إلى أثوابنا الطويلة المزركشة فصارت واحدة منا كأنها لم تلبس قط غير ملابسنا أنظروا إلى طعامها كيف غيرته وصارت لا تأكل غير ما نأكل من أطعمة بسيطة وحارة، أما رأيتم كيف تغير وجهها طيلة هذه السنين . . . وكيف صارت بشرتها تميل إلى السمرة ... بل أنظروا إلى الكحل في عينيها كيف حجب زرقتهما التي جاءت بها أول عهدها بالجزيرة "[1].

فتحول حياة مريم من امرأة أوروبية إلى امرأة عربية تحي حياتهم وتأكل أكلهم وتتزين بزيهم وتتحدث بلغتهم كل هذا ليخبرنا الراوي بإمكانية التحول الإنساني إلى الحياة الجديدة بدافع الرغبة والحب، وهذا التحول هو نوع من المثاقفة، من خلال تعميق الوعي بضرورة الحوار بين الحضارات الشرقية والغربية و إمكانية التعايش .

اللون الأخضر: يحيلنا هذا اللون إلى النماء، كما يرمز أيضا إلى السكينة والهدوء بعد العواصف التي ضربت أعماق هذه الإنسانية التي تبحث عن خلاصها في أوهان الشعوذة والكهانة والعرافة .

[1] محمود طرشونة ، رواية المعجزة ، تونس 1996، ط2 ،دار ديميتير ، نشر المركز الوطني، تونس2010، ص : 84

ـ وهذا ما يتضح في الرواية في قول مريم لساتر : " إني أخاف عليك وخز السموم وسطوة الأعشاب " [1]، وكذلك نجد أم ساتر و موقفها في دعمها لابنها ساتر وزوجته "منعنا من دخول الغرفة فجهزت لنا كوخا من سعف النخيل في بستان بعيد ليس فيه غير بعض الكروم وأشجار التين والزيتون، ولم نكن نحتاج إلى أكثر من ذلك "[2] لأن ساتر ومريم كانا يبحثان عن الهدوء والراحة ليعيشا حياة هادئة ملؤها الحب والفرح خالية من المشاكل .

ـ صورة الحمار: دلالة على قضية الحياة بعد الموت، قصة المعجزة التي حدثت مع الحمار المذكورة في القصص القرآني الذي أماته الله ثم أحياه، ونجد هذا ماثل في الصفحة الأربعين من الرواية في قول ساتر لمريم: " قد تتساءلين كيف علمت كل هذا وأنا ثاو تحت اللحود . لن يطول انتظارك الجواب، فأنا أعلمك على الفور أنك مصدر هذه الأخبار كلها ألم أقل لك إني كنت أسمع مناجاتك عندما تخاطبيني أثناء زيارتك قبري ؟ فكل ما أعلمه عن حياتك وحياة أهل الجزيرة عنك أخذته ومنك علمته وإن لم تقصدي إعلامي قصدا . كنت دوما تميلين إلى النجوى بصوت مسموع فألتقط كل كلامك وأختزنه ... واليوم، بعد أن فككت عقالي فإني قادر على إخراجه ." [3] فهذا إعجاز رباني للتأكيد على قدرة الخالق في صنع المعجزات ؛ وجمع العظام ونفخ الروح في منخري الحمار، فنهق بإذن الله عز وجل

ـ اللون الأبيض: يدل على الخير والأمل وأيضا هو رمز للسلام والنقاء . ونجده مذكور بكثرة في نص المعجزة وعلى سبيل المثال وصف مريم للمركب: " لم يكن المركب يتسع إلا لنفر قلائل تعودوا رحلة الشراع الأبيض وتعارفوا منذ أمد بعيد "[4]، الركاب هم دلالة على الخير والأمل، وأيضا قول ساتر : " وأين الصبية ؟ أين صاحبة الفستان الأبيض التي كانت تحنو عليهم ؟"[5] فمريم رمز للحنان والنقاء.

---

[1] محمود طرشونة مصدر سابق ، ص : 57

[2] الرواية ، ص : 20

[3] الرواية ، ص : 40

[4] الرواية ، ص : 9

[5] الرواية ، ص : 55

ـ اللون الأحمر: دلالة على الحب والدم والحرب، " العناوين التي كتبتها بالحبر الأحمر في حاشية كل منها " [1].

ـ دلالة الخطين المزخرفين بالكتابة العربية : يدلان على امتداد هذه الطقوس والشعوذة في الثقافة العربية ومعتقداتها . حيث يقول ساتر في هذا الصدد :" الكتب الصفراء المتهرئة المكدسة .... وفي تلك الوريقات المكتوبة بحبر أصفر " [2] وأيضا قوله : " وكنت في إحدى الليالي أحاول قراءة المخطوط وفك رموزه فلم أهتد إلى فهم القليل من صفحاته إذ كان خطه بين المغربي الواضح والكوفي المائل، وخاليا من التنقيط و الحركات، ومن علامات التضعيف والسكون، والمد والوصل كأنه مصحف عثمان أو ما تبقى منه " [3] وهذا ما تبين لنا في صورة الغلاف الأحرف المكتوبة بالخط المائل باللغة العربية لكنها غير مفهومة .

2ـ دلالة العنوان :

إن اختيار العنوان أمر بالغ الأهمية عند الكاتب والقارئ ، إذ لا نكاد نجد كتاب من دون عنوان، فهو الأثر الذي يتعرف به إلى مضمونه، و الظاهر الذي يستدل به على باطنه حتى قيل في هذا الشأن " أن العنوان هو مفتاح الكاتب فلا يمكن للقارئ أن يتجاوب نفسيا مع عمل من دون إلقاء نظرة أولى على عنوانه " [4]

لقد جعل الروائي محمود طرشونة عنوانه المعجزة مناسبا لنوع الرواية عجائبية، فكان هدفه أن يجعل القارئ يتفاعل مع الرواية ويصبح كمحقق فيها لفك ألغازها لما تحمله من صعوبات بالغة مع مراعاة النباهة والفطنة وإثارة عنصر التشويق ؛ نجد للعنوان عدة أبعاد وتأويلات :

ـ **بعد ديني** : معجزات الأنبياء والرسل ن وكل ما هو متعلق بالأمور الغيبية، فالمعجزات من صنع الخالق، وفي هذا تقول مريم : " فهو نبي أو ساحر، من أولائك الأنبياء القدامى

---

[1] الرواية ، ص 125

[2] الرواية ، ص: 33

[3] الرواية ، ص : 68

[4] عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، الناية والمحاكاة للنشر والتوزيع ، سوريا دمشق 2011، ط1 ، ص : 13

الذين يكون السحر إحدى معجزاتهم والذين لا يبعثون إلى الإنسانية قاطبة بل إلى قبيل أو عشير فقط، وساتر بعث إلي وحدي نبيا وساحرا عجيبا " [1]

ـ **بعد عجائبي** : الحيرة والتساؤل، فالعنوان دال على الرواية والمعجزة تتخذ من خلال حدثين أساسين هما :

ـ إعادة الحياة لساتر؛ حيث يقول ساتر لمريم: " وأنت أحييتني وقد كان يظن أن لن أبعث بعد موات " [2].

ـ حمل مريم بعد العقم ؛ على نحو قول ساتر : " أعرف أن النسوة أيضا يتجنبن محادثتك لأنهن لا يفهمن كيف صرت حاملا رغم أنك كنت تعيشين بمفردك" [3].

فالعنوان يوحي بالغموض والحيرة ولابد للقارئ أن يفهم هذا اللغز ويحل ويفكك رموز هذا النص المكثف، والعنوان كتبه الروائي باللون الأحمر الذي يرمز إلى الحب والحرب معا.

تعالق العنوان الرئيس مع متن الرواية : موت الرجل في المرة الأخيرة، وكأنه هنا آخر ميتة لتلك القيم والمثل العليا التي تميز الشعوب الإسلامية العربية وأن الحاضر ينبئ بعدم عودة ذلك العربي الأصيل الذي يحمل في قلبه نور الله، فالذين كانوا قبلا فاتحين بنور الله إسلامهم أصبحوا يفتحونها بالشعوذة والتمائم والتي تقضي على وجود الإسلام في الغرب و أمل نشره، كما بدأ يزول ويندثر في مهده ووطنه .

ـ رمزية المكان من خلال العنوان:

ـ إيطاليا: وهي تمثل المعقل الديني للغرب حيث الجذور الدينية ضاربة فيها وما فيها من كنائس قديمة قدم التاريخ، وكأن الكاتب هنا يريد أن يفهمنا مدى أهمية الدين والعقيدة في التأثير على الروح الإنسانية للشعوب . بل لها رمزية أخرى في الصراع الممتد بين المسيحية

[1] الرواية ، ص ص: 31 ، 32.

[2] الرواية ، ص : 44.

[3] الرواية ، ص : 140.

والإسلام، وقد تجسد في تلك الشخصيات حيث أن هناك تأثير وتجاذب وصراع فكري وثقافي بين هذه الأديان حتى الآن، ومثال على ذلك قول ساتر لمريم: " بلى كنت تتعجلين تعلم الحروف لفهم تلك الألغاز، وتقولين إن لغتك الإيطالية خالية من مثل ذلك الزخرف و التأنق في كتابة الحروف."[1] ومن قول ساتر هذا نستنتج أن مريم تمتلك دافعا الحب والرغبة لتعلم اللغة العربية وكل ما يتعلق بها من رموز ومعان ومحاولة فهم أسرارها .

ـ تونس والمغرب: أنموذجين عربيين يمثلان الهوية العربية اليوم في ظل الانسلاخ في الهوية العربية الإسلامية وغرقها في الضلال والشعوذة الممتد منذ القديم

واختيار شمال إفريقيا والمغرب وتونس على وجه الخصوص لم يكن اعتباطيا، كون هذين الدولتين العربيتين المسلمتين قد تفشى فيها مثل هذه الممارسات بشكل رهيب، وهذا ما نجده في قول ساتر لماريا أول ما جاءت عنده : " سأكتب لك ما تشائين ما دمت مقتنعة بجدوى وريقاتي . لكن أهل ملتك عادة لا يعتقدون في التمائم و الأحجبة خاصة إذا جاءت من أناس ليسوا على دينهم .

ـ أنا لا يهمني اختلاف الأديان، أريد حلا لمشكلتي مهما كان مأتاه. " [2].

وهنا نرى أن مريم أرادت الاستفادة من هذه الأحجبة لحل مشكلتها مهما كلف الأمر، وحتى إذا مس ذلك معتقدها .

3- دلالة التصدير:

رأى البرق شرقيا فحن إلى الشرق ولو لاح غربيا لحن إلى الغرب

فإن غرامي بالبريق ولمحه وليس غرامي بالأماكن والترب

[1] الرواية ، ص : 41

[2] الرواية ، ص : 35

هذين البيتين لابن عربي من ديوانه ترجمان الأشواق واستعملها الروائي محمود طرشونة في بداية روايته كتصدير، وفي الغلاف الخارجي لها، وهذا التكرار له مدلولين :

المدلول الأول (المعنى العام): الحنين إلى مصدر الشوق .

المدلول الثاني(المعنى الخاص) :

كنى العارف عن موضع التجلي بالشرق، لأن الشرق موضع الظهور الكوني، وكنى عن تجلي الهوية بالغرب، وهو يبين عن مراده وتعلقه بالتجلي الذي هو اللمح، وليس بأماكن هذا التجلي" فكنى بالأماكن عن الموطن الغربي، وكنى بالترب عن الموطن الطبيعي الصوري، لأنه ذكر الشرق والغرب، وجعل الشرق لعالم الحس والشهادة، فبهذا ذكر الترب، وجعل الغيب لعالم الغيب والملكوت، فلهذا ذكر المكان فجاء بالأعم فإن كل ترب مكان، وما كل مكان تربا ؛ وقد قال تعالى: " ورفعناه مكانا عليا " الآية 57 من سورة مريم، وهو خارج عن العناصر لأنه من السماء الرابعة، فلم يستحل عليه اسم مكان "[1].

شكلت ثنائية الشرق والغرب ثنائية التجلي في الصور، فأدى ذلك بالعارف إلى التعلق الكوني بها، وبها يتجلى ضياء الوجود، وعليه يتم التعويل بيوم أفضل قبل أن تشرق الشمس من مغربها، فقد جعله العارف لعالم الحس والشهادة .

ولما كان الغرب دالا على التستر والخفوت، جعله العرف موطن التجلي على القلوب، وخصه لعالم الغيب والملكوت مادام يغور في هوى النفس ويدل في أكثره على الباطن .

1- تداخل الأسلوب الأسطوري رواية المعجزة

- دلالة البحر :

[1] كشف الغايات في شرح ما اكتنفت عليه التجليات (متن التجليات الالهية للشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي والشرح للشيخ عبد الكريم الجيلي) تحقيق : محمد عبد الكريم النمري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 م ، ص : 270.

إن الفضاءات متعددة ومتنوعة في رواية المعجزة :تبدأ بالبحر الذي يصل برين هما المدينة والجزيرة، المدينة التي حفزت الحكي كونها المكان الذي تم فيه نقل "الموت" إلى"حياة "عن طريق تحويل المقبرة إلى حي سكني هذا" التحويل "هو الذي سيؤدي بمريم إلى نقل رفات زوجها، والانتقال به إلى فضاء شبه منعزل حيث تمارس حياتها الخاصة بعيدا عن عالم الناس، ونجد فضاء تونس والمغرب وهما مكان حركة عبد الستار لامتلاك المعرفة، وتمتد الرواية إلى ايطاليا مكان أسرة مريم . فضاءات يصلها البحر بعضها ببعض كما الجزيرة من كل الاتجاهات .والبحر في رواية المعجزة مشكل بنائي موجود في صميم النسيج الفني والواقعي للشخصيات الروائية يشكل أفكارها ورؤاها، ويسهم في ترابط الأحداث، وتعقد العلاقات وتشابكها، وتعقد العلاقات وتشابكها، يأخذ مكانه في الصحة والمرض، والصحو والحلم، والتوحد والاجتماع مع الآخرين، انه فضاء التعايش مع الذات والأخر والمجتمع.[1]

"البحر وحده يدرك سر القلوب الخافقة، والبدر الطالع وحده يبارك خفقان الافئدة الكليمة...فليس لي من أنيس غيركما وغير هذا الكيس، أنتما ملاذي ومآبي أبثكما أشجاني"[2].

اتساع مدى البحر وزرقة مياهه وحركتها عوامل كفيلة ببعث النشوة في النفس الإنسانية وجعلها منقادة للطبيعة الخلابة فتتأمل وتفكر وتناجي ذاتها، وتناجي الآخر، وتناجي المكان، مسترجعة أحداثا مضت، وحالمة بأحداث لم تحدث بعد الإخصاب وعلاج العقم من الثيمات التي انشغلت بعلاجها أحداث الرواية، فعلاقة ساتر بمريم يكدر صفوها العقر، لذا ينشغل ساتر بالبحث عن علاج العقم، في حضرة البحر وقرب الماء وذكر وصفات عديدة منها: ما قرأه في المصنفات القديمة وصفة تحضر ثم يرمى بها في البحر، يخلط المعجون في طشت النحاس، والمريب الحاصل في كوز الرصاص، ويلقى به في البحر. فلا يتناول منه أحد ولا

[1] ينظر: عالية محمود صالح ،البحر فضاء تأويلي في رواية المعجزة ،مجلة الجامعة (دورية علمية محكمة) ،المجلد 15،العدد2، ربيع الثاني1440_2018، كلية الآداب والعلوم جامعة عمان الأهلية (عمان _الأردن) ص_ص: 403_406.

[2] الرواية ، ص 9 . 10

يدهن به، ولا يخضب " يلقى به في البحر؟ فلماذا إذن كل هذه الأتعاب ؟ وكيف يزول العقر إذا لم يتناول من هذا المزيج احد ؟ هذا تخريف شنيع"[1].

تخريف شنيع لكن لماذا نقله ساتر؟ يظهر أنه لم يستطع أن يتحرر من سطوة المنقول، ولديه خوف من تحقق الخصب بهذه الوصفة . فالبحار و الأنهار مظاهر تكاملية للنظام الروحي والعقلي والجسدي، وهي تجري في العوالم الأرضية والسفلية .الإلهة الأم واهبة الحياة المختلفة سر الإخصاب ومادته، فالماء الحي رمز الحياة العظيمة، فالميلاد المائي فكرة كل الحضارات السابقة والأديان السماوية، جاء في القرآن الكريم: أَوَ لَم يرَ ٱلَّذِين كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلأَرضَ كَانَتَا رَتقاَ فَفتَقنَٰا هُمَا وَجَعَلنَا مِنَ المَآءِ كُلَّ شَيءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤمِنُونَ30 [سورةالأنبياء,30]

وعندما بحث جلجامش عن سر الخلود ومعنى الحياة وصل إلى أبي البشرية الذي يسكن عبر البحر مع الآلهة في "حديقة الشمس"التي تقع عند مصب الأنهار، "فالماء في رمزيته يوحد كل شيء، وكل ما يرغب فيه القلب يمكن أن يختزل في صورة الماء . الماء أكبر الرغبات، هبة إلهية لا تستنفذ حقا "[2].

الإيمان بهذه الهبة الإلهية قاد على الإخصاب والحمل وانتظار ولادة المعجزة. فالبحر "هو الفضاء الذي ارتد إليه الإنسان للتنفيس و الانعتاق من القيود والحصار وتحقيقا للصفاء والخلاص"[3]؛ وهذا ما تجسد في قول مريم : " والبحر في نظرهم ماء غامر يجود عليهم بالسمك ويحمل مراكبهم، وهو عندي صور و تموجات في النفس بعيدة المدى "[4].

ونضيف إلى أن البحر فضاء تحققت فوقه معجزات لأنبياء كثر، معجزة السير على الماء للمسيح –عليه السلام– واليم الذي حمل الطفل موسى، والبحر الذي شقه بعصاه فنجى هو وهلك به فرعون، والحوت الذي ابتلع سيدنا يونس، وسفينة سيدنا نوح التي حافظت على

[1] الرواية ، ص 76.

[2] باشلار غاستون، مرجع سابق، ص 218.

[3] العيساوي ريم، المكان ودلالته، الرافد، ع: 45، ماي 2001، ص 43.

[4] الرواية ، ص: 10

الوجود البشري[1]. ومن هنا نستطيع القول بأن المكان في رواية العجزة هو أسطورة تاريخية ودينية ؛ فالبحر عنصر بنائي يحوز على شخوص الرواية ويؤثر في مجرى حياتها، حاضر في الحل و الترحال، وفي الصحو والحلم، وفي العقر و الإخصاب . فالمكان حاضر وماثل في تفاصيل الرواية الدقيقة وفي المغزى العميق الذي تومئ إلى الرواية .وفيه وعنده تتحقق المعجزة .

ـ دلالة أسطورة عشتار

لقد اعتمد الروائي في نصه المعجزة على أسطورة بابلية وهي أسطورة عشتار ؛ التي تعود مادتها الأساسية إلى الأدب السومري، وهي نص أدبي يتحدث عن رحلة عشتار إلهة الحب والخصب والحرب إلى عالم الجحيم الذي تحكمه الإلهة " ارشيكجال "تخلع عشتار عند كل باب من أبواب الجحيم السبعة ثوبا من أثوابها السبعة التي تعبر عن قوتها حتى تصل إلى أختها "أرشيكجال" عارية ثم تقتل لتجاوزها حدودها . يقوم الإله الحكيم إنكي بالتدخل لمصلحة عشتار، فيرسل كائنا إلى الجحيم كي يقنع أرشكيجال بإحياء عشتار، فتبعث من جديد وتعود إلى الأرض بعد أن تستعيد أثوابها السبعة وتتحدث نصوص أخرى أن الراعي "دموزي" حبيب عشتار أرسل بدلا منها إلى الجحيم، ثم صارا يتبادلان المواقع كل ستة أشهر؛ فتعكس هذه الأسطورة فهم الإنسان الرافدي للدورة السنوية وتعاقب الفصول، فعند غياب عشتار يعم القحط والجفاف، وبعودتها يعود الخصب والنماء وهذه الأسطورة تجسدت في الرواية فيقول ساتر لمريم: " لقد جئتك يا مريم لأبقى . . ثم جمعت ما تبقى رفاتي ولازمتها ونفخت فيها من روحك، فاكتست لحما وشحما، وتشكلت جسما الدم في عروقه..

[1]ساري محمد، الرواية المعاصرة في تونس، المعجزة أنموذجا، عالم محمود طرشونة الروائي فصل من كتاب، ط1، دار الخدمات الجامعية للنشر، ص 100.

وأنت أحيتني وقد كان يظن أن لن أبعث بعد موات، عشتار عادت من سحيق الزمان، تنفخ من روحها في الكون، فإذا الطبيعة زاهية تختال في أبهى الحلل، وإنك يا مريم لعشتار هذا الزمان، وإني لكونك الذي أحييت، فامرحي فيه واقطفي من نوره وأنواره "[1]

إنه حب قوي وأسطوري ؛ فما فعلته لإحياء ساتر وإعادة الحياة له، هو أنها نفخت فيه من روحها كما فعلته عشتار عند عودتها إلى الأرض، وجعلت الحياة تدب في عظامه .

ومن خلال هذه الأسطورة استطاع الروائي تجسيد المعجزة وتوضيح علاقة الحب الأسطوري بين مريم وساتر وكيفية التضحية من أجل البقاء .

نستطيع القول بأنها رواية تعج بالعجائبي فهي توصف بالإغراب لكونها تجعل من الخيال والواقع ملتحمان لدرجة يصعب التفريق بينهما، مثلا نجد مريم تقول : " وما خطرت ببالي فكرة الموت إذ كنت متيقنة أن مثلك لا يموت ولو أصيب بألف غيبوبة، قد كنت أراك أكبر من الموت، وأعتى و أعظم من الفناء وأقوى، جعل الموت لمن هزمته الحياة، وأنت رجل تصارع الأيام وتغالب الزمان، أنا لا أصدق كل الأساطير التي سمعتها حول اختفائك، إنها ترهات اختلقها خصومك وحسادك نحن لا نعرف أن لا وجود لجن يختطف البشر " [2]

نجد أن مريم لا تصدق ما حدث لساتر لأنه هو الذي قام باختراع الدواء الذي يشفي ويعيد الحياة لمن فقدها ؛ ويفيد ذلك أن مريم ستبقى تبحث وتبحث عن طريقة ما من خلال تجاربه ومختبره لإعادته إلى الحياة و استئنافها من جديد

2- تداخل الأسلوب الشعري في رواية المعجزة

تميزت لغة المعجزة بالروح الشعرية، فكانت خطابا صوفيا يكشف عن حسن تمكن الكاتب ومدى إيغاله في الخيال وكذا استعمال الرمز، ورواية المعجزة هي نص نثري شعري الميسم، بكل ما في هذه العبارة من معنى، نص فيه توهج الانفعال و اكتظاظ الصور، وتكثيف العبارة وانتقاء المفردة الموحية الدالة و المازجة بين الحلم و الواقع، واللغة الصوفية

[1] الرواية ص ـ ص: 44ـ 45

[2] الرواية ، ص : 127

تحتاج إلى كفاءة تأويلية من قبل متلقيها، فلا بد لهذا الأخير فهم ما تكتنزه مصطلحاتها ورموزها، فالرمز تلميح بالنسبة للمتصوفة يتجاذبه طرفان : الظاهر والباطن، وبالرمز تحفظ أسرارهم .

ومن أنواع الرمز عند ابن عربي الموجودة في الرواية نجد :

ـ **المرأة:** تبرز المرأة بوصفها رمزا على الله المتجلي في شكل محسوس وصورة فيزيائية، لقد اعتنى ابن عربي بالأنوثة عناية كبيرة، لإدراكه قوة الأنثى على الإبداع بما تحبل به من امتلاء [1]، وهذا ما تجسد في قول ساتر لحبيبته مريم : " وإنك اليوم أقرب مني إليّ ، وألصق بضلوعي من فؤادي ـ وإن هذا والله لأرقى درجات المحبة، وأرفع مراتب العشق " [2]

بواسطة هذه اللغة الشعرية الغزلية، عبر الصوفي عن تجلي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبه وعشقه لله الجميل، ورغبته في التقرب إليه، وتصوير حال الإتحاد مع الحبيب، فالمرأة مصدر الحب الإلهي . و يقول أيضا: " إنك يا مريم تاج حكاياتي، وأنت شأني وتاريخي، وخبري وطرائفي "[3] نجد ساتر هنا متعلق بمريم لدرجة لا يستهان بها، وإشراكها في كل شيء يدل على نوع من التقديس والعظمة التي لا تكون إلا للخالق عز وجل؛ إذن الرمز الظاهر هو مريم أما الباطن فهو المتجلي في الله تعالى .

ـ **المعراج:** رمز مستلهم من إسراء النبي ومعراجه، إذ استوحى الصوفيون من هذا الرمز الكثير من القصص والنصوص، فأودعوها خبراتهم الروحية، وتصوراتهم الغيبية وكشوفاتهم و حدوسهم وتأويلاتهم [4].

والمعراج خمس أقسام؛ والقسم الوارد هنا في الرواية هو" القسم الرابع " الذي تتجلى فيه قضية المعرفة، حضرات ومناجيات، وأبرز ما في الحضرات تعليم السالك وتفهيمه، وفي

---

[1] ينظر : ابن عربي ، في أفق ما بعد الحداثة ، نزاهة براضة ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 2003

[2] الرواية ، ص : 22

[3] الرواية ، ص : 115

[4] ينظر :ابن عربي ،الفتوحات المكية قرأه وقدمه نواف الجراح ، دار صادر ، بيروت ـ لبنان ج 4، ط1، 2014 . ص : 75

الحضرة الأخيرة يفنى السالك عن ذاته، ويصل إلى المقام المطلوب مقام التابع المحمدي، وأبرز ما في المناجيات معرفة السالك لنفسه وللإنسان ومكانته في الكون، ومعرفة الله الواحد ونعمه [1] فالمعراج هو رمز لارتقاء الإنسان بعقله، وقلبه، وروحه، إلى عالم الله، وتحت رمز المعراج تتدرج رموز النص و منها السفينة وهي رمز للخلاص والعبور عن طريق المعرفة ؛ تقول مريم لما كانت على متن الشراع: " لم يسألوني عن غايتي من هذه الرحلة، ولو فعلوا ما كانوا يفوزون بجواب: مقصدي سر لن 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، فكونا رفيقي رحلتي إلى باقات النخل والكرم، فليس لي 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 "[2] فالسفينة بداية رحلة الحياة الأبدية، لأنها الطريق نحو المعرفة ؛ والبحر والبدر هما المدركان لمغزى هذه الرحلة، حيث أن الارتقاء يبدأ من الأرض "البحر" وصولا إلى السماء "البدر" . ومنه الصبابة هي شدة الشوق للحبيب والبحر والبدر هما اللذان يفهمان معناها .

ـ **الطبيعة** : إن الطبيعة جزء مهم في العرفانية الصوفية، فالصوفي في سفره يبحث عن سر هذا الكون، عن معرفة الحق تعالى، والوصول إلى الحب الإلهي، الذي جعل الصوفي يرى كل شيء في الطبيعة، بل في هذا الكون، رمز للذات الإلهية " وعلى ذلك فإن الصوفية يعشقون بالعين في الكون، إن صح التعبير، لذلك شمل حبهم كل مظهر من مظاهر الوجود، وعم الطبيعة الساكنة منها والمتحركة، ولا نقول الصامتة والناطقة ؛ لأن الطبيعة بالنسبة

[1] ينظر : سعاد الحكيم ، الإسراء إلى المقام الأسرى ، دندرة للطباعة والنشر ، بيروت ـ لبنان ،ط1 ، 1988 ، ص : 54

[2] الرواية ، ص . ص : 9 ـ 10

للصوفي رمز للتجلي الإلهي" [1] . ونجد هذا في الفصل الثالث من الرواية، عندما فتح الرجل الكيس وأراد إرجاعه إلى الشاطئ حيث قال :" لا ترى في هذا الظلام الدامس غير الأصوات : صوت الموج يقترب من الشاطئ وينكسر على الرمل في نغمة مديدة متكررة بنفس النسق وصوت الحشرات تحدثه ثم تتوقف، ثم تستأنفه متقطعا مسترسلا صوت الكلاب تتجاوب وتتناوب . وصوت الريح تتخلل سعف النخيل من حين إلى حين فتحركه، فيسمع له حفيف متناغم . وصوت الديكة بدأت تصيح، يدفعها الوهم في طلوع الفجر . وصوت الضفادع أرادت الغدران فلم تجدها فلجأت إلى ماء البحر تكرع منه . وصوت الماء يصطدم بأخشاب المراكب فتسمع له شقشقة لا تتوقف"[2] فعناصر الطبيعة المذكورة في هذا المقطع من موج وشاطئ ورمل وريح وماء وأصوات الحيوانات، كلها تنبئ وتوحي إلى حقل دلالي واحد وهو الإبداع والجمال الكونيين؛ حيث كانت اللغة التعبيرية شعرية ومتناغمة، ووصف دقيق لهذا المشهد الليلي الدامس . الذي لا يعرف نوره إلا الصوفي المتعبد بالليل .

ج- وظائف الأسلوب الشعري في الرواية:

يساعد الشعر على حفظ الحدث القصصي من الزوال فاستخدام الشعر في الرواية يكون بمثابة العمود الفقري الذي تتركز عليه الأحداث وتدور حوله، وهذا كله أقرب إلى النفس من الحديث النثري، يستغله الراوي ليبين رأيه من الواقعة أو تعليقه على الحدث، لذا فإن الراوي يستفيد من الشعر وهيكله من أجل الحصول على نبرة مؤثرة في النفس من خلالها بعض المبادئ والتصورات أو ربما وجهة نظر مسكوت عنها [3]، ونجد في الرواية : "إن الزمان يمحو كل وشائج القربى، ويزيل كل علائق الصبابة والوجد ولا يبقى غير الذكريات أيام الوصل، وليالي السهد، إن بقي لها في القلب مكان الزمان ممحاة عجيبة تغيب ما كان يظن أن لن يغيب أبدا، فتفتر حرارة العاطفة وتنطفئ شعلة المحبة، تغيب

[1] محمد يعيش ، شعرية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض أنموذجا ص : 147

[2] الرواية ، ص : 29

[3] – ينظر أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، القاهرة2003، ص100.

الصورة فيغيب الكائن فيها، وإن بعد لأي . وترتسم في العيون صور أخرى، وفي القلب كائنات أخرى، يزيل بعضها بعضا، ويحل بعضها محل بعض، كأن الذاكرة لا تتسع لغير الحاضر من الأشخاص والأشياء، وكأن القلب لا يحوي غير الصور الحية .

الزمان ممحاة عجيبة ....[1]"

نجد الكاتب في هذا المقطع يريد أن يعطينا فكرة بأن الزمن كفيل بنسيان ما حدث من وقائع وقصص .....، ويؤثر في نفسية القارئ بإيقاع شعري خاص .

. يستخدم الروائي الشعر لمواقف عدة، ومن بينها استخدامه موظفا للحوار، فهو يستعمله لدلالته الفنية لإبراز المعاني النفسية التي يقوم عليها الصراع، من أجل تصويره وتجسيده، وهذا ما يؤكده ملا رميه باعتباره يفند فكرة التداخل التام بين الشعر والنثر من خلال الأسلوب الروائي[2]، تقول مريم محاورة أهل الجزيرة :

ألا يكفيكم أن أراه أنا وأن أحدثه ويحدثني ؟

فلماذا تصرون على مشاهدته ؟

نريد التأكد من ذلك .

لكن ليس في مقدورها أن ترى كل شيء

وعيناك يا مريم، بماذا تمتازان على عيوننا ؟

عيناي تدركان مالا تدركون لأني أعلم مالا تعلمون

وماذا تعلمين يا مريم ؟

للعلم شروط يا منصور، وأولها المحبة

سترونه يوم تحتد أبصاركم وتصقل عقولكم [3]

هذا الحوار يحيلنا إلى باب التصوف، فالمتصوفة يعدون محبتهم للبشر في البداية سلما إلى المحبة الإلهية، ووصولا إلى العشق الإلهي، وهم يعدون أن مقدرة عيونهم على الإبصار

[1] – الرواية ، ص–ص: 27–28.

[2] – ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة،تر، فريد أنطونيس، منشورات عويدات، ط2، باريس1982، ص35.

[3] –الرواية ، ص95.

والتجلي لا يصل إليها البشر العاديون، وهذا دلالة على تصوير الحالة النفسية التي تعيشها مريم قرب حبيبها ساتر .

يمكن أيضا للروائي أن يستعمل الشعر على لسان شخوص القصص وأبطالها، لتحديد موقفهم من الحدث، أي أن الراوي يستخدمه بديلا للنثر، لتصوير الانفعالات وإسعاف الشخصية بمكنون حقيقتها النفسية، فالشعر أداة فعالة لتصوير الانفعالات النفسية[1]، ونجد في الرواية : " لا، لن أقبل أبدا حياتي متعثرة الخطى في ظلام الشك والحقد، لك شأنك ولي شأني، فأمرح كما شئت في دنيا الورود فأنا لم أخلق لك، وأنت لم تخلق لي، أنا لا طاقة لي بهذا العذاب، فإني أحب الحياة خالصة من شوائب الحيرة والتردد، وأنت رجل لا تبالي بشيء، كل همك متعة عاجلة، وغزوة زائلة، لا توطن النفس على العشق الصحيح، ولا يشدك وفاء لحبيب، كأنك الفراشة تتحول من زهرة إلى زهرة فلا تطيل المقام بأرض مهما طال بها المقام [2]"

ونجد في هذه الكلمات أن مريم تبرر لابن عمها بأنها لا تحبه فهي متخوفة من الوقوع في حبه لأنه ينتقل من واحدة لأخرى، ولذلك رفضته رفضا تاما .

ـ يمكن للشاعر أن يؤدي وظيفة أخرى يستغلها الراوي من أجل الوصول لبث بعض المواقف والمبادئ، على لسان نهاية طبيعته مستغلا بذلك الشعر على لسان أبطال خياليين أو شعراء حقيقيين ليصل إلى المضمون الذي يسعى إليه، متخلصا من الأحكام والمضامين عن طريق استبدالها بآراء وأحكام مروية على ألسنة الأبطال والشعراء [3]، فنجد محمود طرشونة قد وظف أبيات شعرية من ديوان ابن عربي ترجمان الأشواق في آخر ورقة للرواية :

رأى البرق شرقيا فحن إلى الشرق ولو لاح غربيا لحن إلى الغرب

فإن غرامي بالبُرَيق و لمحه وليس غرامي بالأماكن والترب

[1] – ينظر: جورج لوكاتش:الرواية كملحمة برجوازية، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، فيفري 1979، ص34.

[2] الرواية ، ص36.

[3] – ينظر: أحمد إبراهيم الهواري، مرجع سابق، ص101.

وهذا يدل على أن الروائي لا يهمه اتجاهات الأمكنة بل يهمه البرق الذي هو نور من الله .

3 ــ مسرحة الأحداث الروائية

إن أغلب فصول رواية المعجزة تقوم على الحوار بين الشخصيات، وكذلك الوصف والمشهد، وهذه كلها عناصر مهمة في الأداء المسرحي من أجل تعرف الجمهور على الموضوع ؛

وتتكون رواية المعجزة من ثمانية عشر فصلاً تتعدّد فيها الأصوات، ويبرز صوتان رئيسيان هما: صوت مريم التي تروي سبعة فصول، وصوت ساتر الذي يروي ستة فصول، أمّا البحار فيروي فصلين، والصياد وعامر يرويان فصلاً، وأم مريم أيضا تروي فصلاً هو عبارة عن رسالة مكتوبة، والحاج إدريس يروي، ويضمِّنُ فصله بعض الكتابات القديمة. مريم وساتر صوتان يستأثران بالحظّ الوافر من السرد، وتظهر الأصوات الأخرى لتعبّر عن وجهة النظر المخالفة لهذين الصوتين، ولتظهر القصّة نابتة في مجتمع، هناك من يؤيّدها وهناك من يعارضها.

وهناك نوعان من الحوار:

أ- **الحوار الخارجي (الديالوجي):**

يعرف الحوار الخارجي على أنّه: "الكشف المباشر عن الشخصية، والكشف عن أطروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين، فيأتي هذا الكشف ليقدّم كلّ شيء إلى الأمام."[1]

- نجد لغة الحوار مكثّفة بين الشخصيات والتي من خلالها تكشف عن هواجسها ومشاكلها بشكل واضح ومثال على ذلك، الحوار الذي دار بين إدريس وساتر :

ـ قنينتك لا تخيفني، فمن صالحك أن تعطيني الكتاب حتى لا اضطر إلى طعنك

ـ خنجرك المسموم لا يخيفني لأن اليد التي تمسكه عاجزة عن استعماله.

[1] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 83.

ـ أنت لا تعرف قدرتي على الطعن . فاحذر صولتي تسلم

ـ وأنت لا تعرف قيمة هذا الكتاب عندي، فاخرج من الدكان تسلم

ـ لن أخرج قبل أن أتسلم المخطوط

ـ هو ملكي ..

ـ ورغم ذلك ستتخلى عنه .

ـ لن تفوز به .

ـ لن تحتفظ به .

ـ لن يفيدك الكتاب فأنت مجرد لص لا يفقه ما فيه من علم .

ـ أنا ساحر عظيم .

ـ أنت مشعوذ حقير .[1]

من خلال هذا الحوار نستنتج الصراع القائم بين إدريس و ساتر من أجل المخطوط، وكل منهما متمسك برأيه وفي نهاية المطاف ضرب إدريس ساتر بطرف الخنجر حيث كان الجرح عميقا، وأخذ الكتاب منه و انصرف .

* ونجد حوارًا آخر أيضا حوار ساتر مع الأطفال:

- الأطفال وحدهم لا تزعجهم رؤيتي، بل منهم من يتوقف ويسألني: متى ستلد مريم؟ فأجبتهم:
- قريبًا تضع لكم مولودًا لطيفًا، فيسرُّهم جوابي وينصرفون[2].
- الأطفال هم رمز للبراءة، نجد الكاتب استعمل الأطفال للدّلالة على فكرة التصديق لحياته، ومنها يستطيع المتلقي التأويل بأنّ الأطفال يصدّقون ساتر وما يرونه، والمعجزة التي حصلت لساتر ومريم لأنّهم يمتلكون صفة البراءة.

* الحوار الخارجي يؤكد أنّ كل الشخصيات تعبّر عن ما في عقولها من أفكار إيديولوجية.

[1] الرواية ، ص ـ ص : 71 ـ 72

[2] الرواية ، ص 140.

ب- الحوار الداخلي (المونولوج) Monologue:

يعرف بأنّه "نمط تواصلي لكنّه لا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل، ليبلور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي، وهو حوار يتّجه نحو الذات ويعود إليها، لأنّ الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار، فهذا الأخير يتجه نحو الجميع ليقدّم دواخل الشخصيات ويكشف عمّا تعانيه، يتمظهر هذا عبر الأنواع التي تشعّبت داخل الحوار الداخلي والتي تكاد الحدود أن تكون هامشية ومصطنعة، غير أنّ هذا التعدّد في أنواعه يكشف عن ما تعانيه الشخصيات من مشاكل وأحلام وأوهام وتداعيات وكل هذه تعكس تعقّد الشخصيات"[1]، تقول مريم مخاطبة نفسها:

كيف تملّكني النّعاس وقد كنت عازمة أن أسهر إلى الفجر؟ وكيف تحوّلت إلى الشاطئ بعد أن افترشت لحافي تحت تلك النخلة القريبة؟ وما هذا الكيس الملقى إلى جانبي؟

إنّه كيسي الذي بحثت عنه طويلاً دون جدوى، لكن من جاء به إلى هنا؟ لعله سقط في البحر وألقت به الأمواج على الشاطئ!

من كان يصدّق أنّ ساتر يتحوّل إلى هذه العظام؟ كان وجهه مشرقًا كوجه نبيٍّ ساعة الوحي، بل كنت أعتقد أنّه فعلاً نبيّ يتلقى في مجلسه ذاك صورًا من الوحي لا تنتهي، تستهويني وتسحرني. فهو نبيّ أو ساحر، من أولئك الأنبياء القدامى الذين يكون السحر إحدى معجزاتهم والذين لا يبعثون إلى الإنسانية قاطبة بل إلى قبيل أو عشير فقط، وساتر بعث إليّ وحدي نبيًّا وساحرًا عجيبًا، يأتي من الغرائب ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.[2]

- لقد أتى هذا الحوار من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكلّ أبعاده من توتّر وصراع ومواقف فكرية، فنجد الكثير من الأسئلة الفلسفية الوجودية تجول في ذهن الكاتب التي تؤرقه ولا يجد لها إجابات مقنعة ونهائيّة، وهذا كله من أجل إشراك القارئ في العملية

[1] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص 55.

[2] الرواية ، ص ص 31-32.

الذهنية الإبداعية ومنها إثارته ووقوعه في الحيرة وإعطاء مختلف الاحتمالات والتوقعات والتأويلات.

- كما نجد أيضا المناجاة: "وهي نوع آخر من أنواع الحوار الداخلي، ويمكن تعريفها أيضا بأنّها تفكير الشخصيّة بصوتٍ عالٍ وبتكثيف وتركيز عاليين"[1].

" إنّي أريدُه لي وحدي، ولا أريد غيره شريكًا لما تبقى من عمري، سأناجيه في كلّ وقت فيسمع مناجاتي. نعم، سيسمع مناجاتي وسيردّ بمثلها، أعرف أنّ لا أحد يصدّق ذلك، لكن ما شأني بتصديقهم وتكذيبهم؟ هم لا يؤمنون إلاّ بما يرونه بأعينهم ويسمعونه بآذانهم، أمّا أنا فلي حواسّ أخرى لا يعرفونها أرى بها وأسمع."[2] نجد هنا أنّ مريم تحمل أفكارًا ولها حواس أخرى لا يمتلكها غيرها من الناس، فهي الوحيدة التي تعلم أنّ ساتر حيّ ولم يمت وأنّ أمر الناس لا تكترث له إن صدقوها أو كذّبوها، وأن ساتر يسمعها تناجيه فيناجيها كذلك.

- نلاحظ أنّ الرواية تتحدث عن أكثر من شخصية حيث وظّف صاحبها تقنية تعدد الأصوات، يحاول فيها الروائي أن يعرض مختلف الأفكار والتّصوّرات والإيديولوجيات حول الواقع، كما يمنح لشخصياتها حظوظًا متساوية في طرح أفكارها، وبإمكانه أن يشارك بفكرته إلى جانب الأفكار الأساسية الأخرى لشخصياته شرط أن لا تكون هناك غلبة لأيّة إيديولوجيا على الإيديولوجيات الأخرى.

الأنا والآخر، والصراع بينهما، وهنا نستطيع القول بأن هناك علاقة صراع بين الشرق والغرب، ساتر رمز الشرق ومريم رمز الغرب يلتقيان في حبّ عجيبٍ يكون من ثمرته مولود رمز لتلاقي الشرق والغرب وهذا الطفل المعجزة يجسّد حلم ولادة الإنسان الذي لا هو بشرقي ولا غربي.

[1] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص 68.

[2] الرواية ، ص 19.

ـ **الوصف:** الوصف بنية مهمة تلازم المكان والأشخاص، وصف أحداث السفر و رحلة البحر، وهذا ما نجده في قول مريم: " البحر من حولنا شاسع رحب، يلتقي في الأفق من كل جانب بسماء صافية تنتشر النجوم على صفحتها و تتلألأ، وتتشكل فيما بينها مجموعات متقاربة يشقها من حين إلى آخر شهاب في سرعة البرق ووميض لا يعرف مأتاه ولا يقدر مداه، و يخيل إلى الناظر إليها أنها تقطع الليل بالسمر، وأن حديثها لا يختلف عن حديث السمار على ظهور المراكب، فكلام النجوم مثل كلام البشر شوق وحنين، وهي تبوح بمكنون الأفئدة وتنفض ما علق بالذاكرة من صور الأمس وحياة اليوم، وتستعيد ذكريات الماضي وآفاق الآتي من الليالي . والنجوم عيون ترى من عليائها ما يجري على البسيطة من حكايات الصبابة وتستأنس بمناجاة الوالهين"[1] . هذا الوصف شكل من أشكال المشهد، والهدف منه إحداث أثر في نفسية المتلقي وجعلها تعايش الحدث، وكذا إشراكه في العملية الإبداعية من أجل الفهم والتلقي والتأويل .

ـ وظيفة الحوار المسرحي في رواية المعجزة:

يعتبر الحوار أداة للتعبير عن الحدث، والمسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضا، والحوادث هي نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك تغير بدون صراع، فالمسرحية تعاقب الحوادث والأفعال، تلك الحوادث تؤدي إلى صراع حتى تصل إلى العقدة[2]، تقول مريم محاورة أهل الجزيرة :

ـ ها قد فتحت لكم الباب . فماذا تريدون مني ؟

ـ فتقدم صاحب الصوت المزعج وصاح في وجهي :

ـ نريد الكيس وما يحوي من عظام .

ـ ولماذا ؟

ـ لأنها عظام ميت لا بد أن يدفن في المقبرة .

---

[1] الرواية : ص 11.

[2] ينظر : عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، ط1 تونس 1987 ، ص : 39

ـ ومن أدراكم أنه ميت ؟

فضج القوم من جديد، ونظر بعضهم إلى بعض، وتبادلوا عبارات الحيرة والتعجب، فأسكتهم بقولي :

ـ إنه زوجي ولن أفرط فيه لأحد .

ـ سننتزعه منك عنوة .

ـ لن تفعلوا .

ـ سنفعل

ـ لن تفعلوا . [1]

الحوار المسرحي يتميز بكونه لا يمثل معنى فحسب بل يشكل فعلا فكل ما تدخل شخصية من الشخصيات يحور شيئا ما في الكون المسرحي؛ فالروائي تعمد استعمال الحوار من أجل مسرحة الأحداث وهذا ما يجعل المتلقي يشعر أنه بإزاء مشاهد مسرحية .

وفي حوار آخر في الدكان، تقول مريم لساتر:

فبدأت تئن بصوت خافت، ثم تفتح عينيك، ثم تغمضهما، ثم تفتحهما من جديد إلى أن وقع بصرك علي فتهلل وجهك وسألتني :

ـ أين أنا ؟ فأجبتك :

ـ أنت في الدكان، بين ذراعي .

ـ كم الساعة الآن ؟

ـ منتصف الليل .

ـ ولماذا بقيت إلى هذا الوقت ؟

ـ لأنك متعب، أصابتك الحمى فصرت تهذي .

ـ وأين الصبية ؟ وأين صاحبة الفستان الأبيض التي كانت تحنو عليهم ؟

[1] الرواية ، ص : 91

ـ أي صبية وأي فستان يا ساتر؟ لا يوجد في الدكان غيرنا . هذه هواجسك عادت إليك . ماذا شربت حتى صرت على هذه الحال ؟

ـ مازلت أجرب الأخلاط .

ـ كف عن ذلك أرجوك . لقد زهدتُ في الأطفال . أنا لا أريد سواك . [1]

ـ إن النص المسرحي دوّن من أجل التجسيد، وحين نقوم بالحوار يتغير وزنه في الأداء فيصبح فعلا وحدثا .

ـ تقول مريم :

ـ أتعرف ما حدث بعد ذلك يا ساتر .

ـ صارت اللعبة أكبر [2] .

استعمال الروائي لهذا النوع من الخطاب يناوب القارئ بين أزمنة السرد والحقيقة، ما يجعله يتشوق لمعرفة نهاية الخطاب وما آلت إليه الأحداث

4- تداخل القصة في رواية المعجزة

أ ـ القصص القرآني ـ

لقد وظّف الروائي محمود طرشونة القصص القرآني في نصّه المعجزة بشكل ملحوظ، ونجد ذلك في قصّة البطلة "**مريم العذراء**" التي أشارت إليها الروائية، وحمل مريم معجزة تاريخية ودينية وعدم تصديق الناس لها لعد وجود زوجها واتهامها لهم، حيث يقول أهل الجزيرة: "هذا من عجب ما رأيناه، العاقر زوجة الميّت تحمل بعد موته! دعنا من خرافة الجنين الذي ينام في رحم أمّه، ويفيق بعد مدة قد تطول فهي حجة الفاسقات، ولم يعد يقبلها حتى البسطاء من الناس، واليوم ماذا عساها تجيب لو سألناها : أنّى لك هذا يا مريم ؟؟ "[3].

– واستحضار الشخصية الدينية مريم يعدّ ترميزا للمعجزات بأبعادها المختلفة، ولغايات عديدة منها: الدّعوة والاعتبار أو استمداد القوة من الدّين .

[1] الرواية ، ص : 55.

[2] الرواية ، ص : 112.

[3] الرواية ، ص: 131.

قول أحد سكان القرية متهما مريم بالخطيئة: " هل تأكدتم الآن بعد أن أخذ بطنها يزداد كل يوم تكورا أنها حامل . وقريبا تطلع علينا بصبي لا يمكن أن يكون إلا من فراخ الخطيئة . ألم ينقل لكم أبنائكم كلامها عن الوليد المنتظر"[1] هذا ما يؤولنا إلى قصة عيسى ابن مريم وحمل مريم من غير زوج وشك وظلم أهل القرية لها " فقصة مريم أبهرت أهل الجزيرة و أوقعت بينهم فتنة مما أدى إلى انقسامهم إلى شقين، " شق يريد دفن العظام يريد دفن عظام الميت، وشق يسمح لها باستبقائها و يحميها . وكانت المسألة مجرد العمل بعادة تكريم الميت في التعجيل بدفنه . أما اليوم فالأمر إتيان الفاحشة . ولو تسامحنا معها هذه المرة لتسرب إلى بلدتنا دود الفساد وداء التعفن، ولن نستطيع اقتلاع بذرة المنكر إلى الأبد، ولن يأمن أحدنا على عياله وأهله من العدوى"[2] . والشخصيتين مريم العذراء ومريم الإيطالية تشتركان في الإعجاز الذي تحمله قصتيهما التي تنتهي بالبراءة، وانقسام الناس إلى اثنين هناك من صدق بأمر المعجزة وهناك من لم يصدق .

ـ قصة " أهل مدين " قوم سيدنا شعيب عليه السلام : ـ

ونجدها في قول مريم لساتر: " لكنك في تلك الليلة ذهبت شوطا بعيدا في المجازفة والتجريب وخفت عليك من مصير مدين وإن كنتُ أعلم أن مطمحك غير مطمحه، وأن طريقك غير طريقه " [3] . قوم مدين هم قبيلة من العرب كانوا ـ يسكنون بين الحجاز والشام ـ

بلادا تعرف بهم يقال لها مدين فأرسل الله إليهم شعيب وكان من أشرفهم نسبا، يأمرهم بعبادة الله تعالى وحده لا شريك له وينهاهم عن التطفيف في المكيال والميزان، ونهاهم عن العيث في الأرض بالفساد، لأنهم كانوا يقطعون الطريق[4] . قال عز وجل في كتابه : " الآية 84 و 85 من سورة هود "

---

[1] الرواية ، ص : 131

[2] الرواية ، ص : 134

[3] الرواية ، ص : 56

[4] ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، المجلد الثاني ، المكتبة التوفيقية ، ج4 ، ط: 11، سنة2013 ، ص: 199

ب ـ القصة القصيرة

ـ قصة حلم ساتر : ـ

يروي ساتر لمريم قصة حلمه لمريم " امتلأ الدكان رضعّا، وعلا ضجيجهم وتعددت الأيدي الصغيرة تنادي أناملُها الصدور وتستسقي الأثداء . ثم تحركت الأجسام الصغيرة وتحولت إلى أركان الدكان تبحث لها عن قوت فلا تظفر به . . . فضجت و كثرت حركتها وجاءها النشاط والبحث فأقبلت على قواريري تتشممها وتتذوقها وتتجرعها و تلقي بها فارغة فيسمع لها دوي . ثم تتجمع وتعود إلى مواضعها . لكن ضجيج الرضع لا يفتر بل يزداد إلحاحا على الرغيف . ولم يهدأ إلا عندما نجمت من بعض الزوايا حسناء ترتدي ثوبا أبيض طويلا، وتحمل على رأسها إكليلا مرصعا بالجوهر والياقوت، وتمسك بيدها باقة من القوارير توزعها على الصبيان وتلاطفهم، فيمتصون ألبانها في نهم شديد " [1] وهذا الحلم هو تمني ساتر علاج العقم وإنجاب الأطفال ؛ وما شعر به من تأثير للعقاقير والأخلاط التي كان يشربها والتي هي من صنعه ربما كانت السبب في علاج العقم الذي يعاني منه خاصة بعد عودة الحياة إليه . الأطفال الذين رآهم في دكانه وإن ظهر في النهاية أنه حلم قد يكون له دلالته بأن تجاربه ستنجح يوما ما وربما يكون ذلك قريبا، و الأطفال والزوجة الحسناء هو حلم يأمل إلى تحقيقه . ويقول ساتر في آخر جملة للرواية :

ـ سيكون ابننا جميلا، أليس كذلك ؟

ـ ما ألذ ابتسامتك يا مريم . [2]

فالبطل يخبرنا في بنهاية الحلم، ويضع القارئ موضع حيرة في جو هذه القصة .

ـ قصة حلم والد ساتر

يحكي ساتر لمريم قصة حلم أبيه :

[1] الرواية ، ص ـ ص : 51 ـ 52

[2] الرواية ، ص : 141

" كان في عَرَض البحر يمتطي قاربا، يصطاد السمك كعادته كل يوم، وكان فرحا بما تجمع في شباكه من صيد وفير، فأخذ يجهد نفسه لرفعها، وما إن استقرت في القارب حتى بدأ يتهيأ للعودة إلى الشاطئ، ولم يتفطن لكثرة ما بذله من جهود إلى تغير الطقس وتلبد السحب وإلى بداية زوبعة تقصف بقاربه وتمزق شباكه وتبدد أسماكه، وما هي إلا برهة حتى انقلب الزورق، وأخذ يبتعد تاركا صاحبه يصارع الموج .... فصار في اضطرابه داخل المياه الغامرة يبحث عن بعض ألواح القارب يمسك بها إلى أن تهدأ الزوبعة .... إلى أن تراءى له غير بعيد شبح مركب تتيره مصابيح معلقة في أشرعته ... لكن ما راعه أن أحس بين يديه ضفيرتين في طول الحبال التي تشد بها الأشرعة، ودون أن يفكر في شيء تعلق بهما، فكانتا تجرانه في اتجاه المركب الراسي، وكان وجه امرأة يلتفت إليه من حين لآخر، فتبادر إلى ذهنه أنها لا تكون غير عروس البحر التي طالما حُدّثَ عنها . لكنه رغم انتشار الظلام وشدة التعب رأى في ذلك الوجه ملامحك، وتأكد من ذلك عندما التفت إليه مرة أخيرة قبل بلوغ المركب وابتسمت له . ثم امتدت إليه ذراعاي لانتشاله . وما إن صرتما على ظهر المركب حتى شرعت في تجفيف ما علق به من ماء، و تدفيته بالملابس والأغطية، وسقيه شايا ساخنا" [1] .

هذا الحلم هو قصة مكثفة استوفت جميع العناصر البنائية من فضاء وشخوص وحدث وصراع، تقوم على ثنائيات ؛ العطاء والأخذ، الحياة والموت، المنح والمنع، الأنا : الوالد، والآخر: الرومية، الرفض والقبول، الآخر الذي يمثل الغريب والمستعمر والخارج، والأنا ترمز للوطن والمستعمَر والداخل . الأب في الواقع رفض زواج ابنه من الفتاة الايطالية ؛ لأن ايطاليا دولة استعمرت ليبيا وأجزاء أخرى من إفريقيا والتصالح مع مواطنيها ليس سهلا على الوالد الذي عاش حقبة الاستعمار. بقي الوالد في صراع بين رغبة ابنه وبين معتقده وعيشه، فجاء الحلم الذي كاد فيه أن يفقد الأب حياته، لولا المساعدة التي قدمتها له الرومية الواقفة على الشاطئ التي انتشلته من لجة الموت، بجدائلها الطويلة على شكل حبال سحبت بها

[1] الرواية ، ص . ص : 62 . 63 . 64

الأب إلى الشاطئ، وتكرار هذا الحلم هو دلالة توحي وترشد والد ساتر إلى القبول بمريم، حيث يقول ساتر: " وفي صبيحة ذلك اليوم، لم يبحر أبي بل جاء رأسا إلى كوخنا وألح إلينا في العودة إلى الدار ولم نفهم يومئذ ما الذي غيّر موقفه منا بتلك الصورة . إذ لم يحدّثنا عن رؤياه لكنه كان ينظر إليك نظرة الاعتراف بالجميل كأنك أنقذته من الغرق في الواقع وليس الحلم . وبعد فهل توجد فعلا حدود بين الحلم والواقع ؟ ومن أدراك أن والدي لم يكن في قرارة نفسه يرغب في أن يكون إنقاذه على يديك ؟" [1]، نجد ساتر تعجب وتفاجئ ولم يصدق أمر مجيء أبيه إليه و قبوله بمريم و إصراره بالرجوع إلى الدار و لأن الأب كان رافضا رفضا تاما لهذا الزواج وتحول هذه الفكرة بعد رؤية حلم فقط ... هذا الذي حير ساتر وأدهشه.

[1] الرواية ، ص : 64

خاتمة

أهم النتائج المتحصل عليها من خلال دراستنا؛ "تداخل الأجناس الأدبية في الرواية التونسية رواية المعجزة " لمحمود طرشونة " :

ـ تعد العتبات النصية " الغلاف، العنوان، والتصدير " كلّ مركب لما تحمله مضمون الرواية المعجزة وبكل ما تحمله الكلمة من معنى ؛ نقول بأن الروائي محمود طرشونة قد وُفّقَ في اختيار موضوع الرواية، فهي توحي بالإعجاز مبنى ومعنى، شكلا ومضمونا

الأجناس الأدبية المتجسدة في رواية المعجزة : الأسطورة /الشعر/المسرح/ القصة القصيرة

– **الأسطورة في رواية المعجزة:**إن نص المعجزة مليء بالتساؤلات والغموض، وما يولده من عجب وحيرة، فالسحر والعلاج بالأعشاب، والبحث عن المخطوطات القديمة، وممارسات عبد الستار من العقم المختلفة في علاج المرضى، يضعنا أمام التعجب والذهول، ومعاناة عبد الستار من العقم، وتعرضه للموت، ثم تحول الفعلين إلى نقيضهما من خلال ظهوره بعد موته وجمع رفاته، وحصول الحمل بعدها يحيلنا إلى الأسطورة وطابعها العجائبي الذي يكمن في المكان والزمن الروائيين، والبحر أسطورة بمعنى الكلمة، فهو موجود في صميم النسيج الفني والواقعي للشخصيات الروائية، يشكل أفكارها و رؤاها، و يسهم في ترابط الأحداث،

وتعقد العلاقات و تشابكها، يأخذ مكانه في الصحة والمرض، والصحو والحلم، والتوحد والاجتماع مع الآخرين، إنه فضاء التعايش مع الذات والآخر والمجتمع

– **الشعر في رواية المعجزة:** لغة رواية المعجزة حافلة بالروح الشعرية، وكذا توظيف الغزل الصوفي الذي يعكس لنا مدى تأثير التصوف الإسلامي على شخصية الروائي، وذلك من خلال استخدامه مصطلحات رمزية صوفية ؛ وبيتي عربي التي تكشف عن علاقة الظاهر بالباطن وتجلي الكمال الإلهي في حب البرق الذي يرمز للنور الإلهي، وكذلك نجد أن رواية المعجزة ذات طابع ذات طابع غزلي صوفي من خلال مفرداتها " المحبة، الوجد، الشوق، الصبابة، النور، الوصل، الوصال، الجمال، مناجاة، الحب، الحلم، الفناء، الموت، الأنس، الشطح، العشق، الحلم، الخيال، اليقين ..... والبطلة "مريم " عبرت عن مكنوناتها بلغة

شعرية، و بمزيج من الحب والحنان و المغامرة فألقت الضوء على إبراز عمق الصلة بينها وبين ساتر " البطل "

ـ **المسرح في رواية المعجزة:** تميزت رواية بالحوار المتعدد بين الشخصيات حيث يشعر القارئ للرواية بأنه يشاهد مسرحية، ومنها يكتسب الثقافة؛ حيث قيل " اعطني مسرحا أعطيك شعبا مثقفا"، فهو مصدر المتعة والفرجة وصناعة الوعي، ونجد بطلي الرواية يمتلكان جرأة كبيرة في تحقيق ذلك، بحيث يمكن للمتلقي أن يتخيلهما على خشبة وتجسيد كلامهما وتقسيم أدوارهما، وبعد تحليل الحوار يتمكن من التعرف والكشف على نوع العلاقات الموجودة بين هذه الشخصيات وما تحمله من إيديولوجيات متعددة .

– **القصة القصيرة في رواية المعجزة:** البطلين مريم وساتر وقصة حبهما، واجتماع الإرادة والمعرفة لديهما جاءت نتيجة الرغبة في الحصول على الابن، هذه الرغبة دفعت كلا منهما إلى المزيد من التمسك بالآخر، ورغم كل العوائق التي أقيمت للتفريق بينهما "رفض الولدين لهما " إلا أن حبهما أكبر من ذلك، فالحب الحقيقي والصادق، بما يختزله من طاقات لا حدود لها قادر على تحقيق المعجزات، وقصص الحلم تكشف عن دواخل الذات ويمكن عن طريق تمرير مواقف كانت مرفوضة من الحالم، فالحلم وسيلة تضفي الشرعية وتمنح غطاء لتسريب المقموع وفعل الممنوع، فأحلام الإنسان جزء من واقعه يملأ بها فراغ الحاضر ويزيل بها ضبابية المستقبل، وعند تحقيق الحلم في قصص الرواية تضع المتلقي في حيرة ودهشة .

وأخيرا نستطيع القول بأن نص المعجزة هو فسيفساء من مصادر مختلفة الأجناس فتناول الرواية للأسلوب الأسطوري والشعري والقصصي يكشف لنا جمالية هذه الرواية ومتعتها بالنسبة للقارئ ؛ فالروائي محمود طرشونة استطاع التوفيق بين الأصالة والحداثة في الإبداع القصصي والأسطوري عامة والروائي خاصة، وقد أوجد الكاتب في روايته هذه مزجا وتناغما وإبداعا معجزا على مستوى البنية النصية مع البنية الفنية لها .

ملاحق

1ـ محمود طرشونة ... الروائي والناقد:

ولد محمود طرشونة بصفاقس عام 1941، درس المرحلة الإبتدائية بصفاقس، ثم تحول الى "سوسة " لمتابعة دراسته الثانوية ثم الى العاصمة تونس لاستكمال مرحلته العلياتحصل على دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة "الصربون "بباريس عام 1980 ليعود من جديد الى العاصمة للتدريس بالجامعة التونسية، والإشرافعلى عديد من أطروحات الدكتوراه ورسائل الماجستير .

تنقل كثيرا بين عديد العواصم العربية والأوروبية والآسيوية، اما لإلقاء المحاضرات في جامعاتها أو للمساهمة في الندوات التي تنظم بها، أو بحثا عن الصور والأفكار، أصبح مديرا عاما للدراسات والبحوث بمؤسسة بيت الحكمة وعضوا في المجلس العلمي بكلية الآداب بتونس والمكتب التنفيذي لنقابة التعليم العالي والبحث العلمي والهيئة المديرة لاتحاد الكتاب التونسيين، تحصل على الجائزة التقديرية للآداب والعلوم الانسانية عام 1998.

لقد اهتم الدكتور محمود طرشونة بالشأن التونسي كما لم يهتم به أحد قبله، فأفرد له مؤلفات عديدة كان لها الصدى الطيب في كل الأوساط، وهو ما جعله من أبرز النقاد الجامعيين، خاصة وأنه كان دوما الصوت العالي في الجامعة منذ منتصف السبعينات لفائدة الأدب التونسي الحديث والمعاصر .

مدونته السردية والنقدية زاخرة من أهمها:

1 ـ "الأدب المريد في مؤلفات المسعدي" تونس 1978 ـ ط 5 . 1997

2 ـ " مائة ليلة وليلة "(تحقيق ودراسة) تونس ـ ليبيا، الدار العربية للكتاب 1979، " ط2منشورات الجمل، ألمانيا 2005، ط3بيت الحكمة تونس 2013، ترجمت الى الروسية والبرتغالية 2001 و 2005 والى اليابانية 2012 .

3 ـ"الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار الاسبانية " منشورات الجامعة التونسية (دكتوراه دولة_تونس 1982. ترجم الى الاسبانية، وترجمه المؤلف الى العربية، نشر المركز الوطني للترجمة 2010 .

4 ـ"مباحث في الأدب التونسي المعاصر" تونس 1989 (دراسات في أدب محيي الدين خريف ومصطفى الفارسي وعز الدين المدني وغيرهم).

5 ـ "اشكالية المنهج في النقد الأدبي " دار المعارف، سوسة 2000، ط2، مركز النشر الجامعي تونس 2008.

6 ـ "من أعلام الرواية في تونس " مركز النشر الجامعي 2002، ويضم الكتاب دراسات في روايات البشير خريف ومحمد العروسي المطوي ومصطفى الفارسي، ومحمد صالح الجابري، وعبد القادر بن الحاج نصر.

7 ـ "محمود المسعدي الأعمال الكاملة "، جمع وتقديم وببيوغرافيا محمود طرشونة، نشر وزارة الثقافة تونس 2002ـ 2003 4 مجلدات.

8 ـ "ألسنة السرد" الدار العربية للكتاب تونس 2007 (يحوي دراسات نظرية وتطبيقية في مؤلفات روائية وقصصية لجمال الغيطانيومحمود المسعدي والطاهر قيقة وصالح القرمادي وعبد السلام المسدس والمازني وغيرهم.

9 ـ " نقد الرواية النسائية في تونس"، مركز النشر الجامعي 2003، ويضم دراسات في روايات لمجموعة من النساء التونسيات .

10 ـ " صلاة الغائب" للطاهر بن جلون " رواية" تعريب محمود طرشونة، تونس، سراس للنشر 1986.

الإبداع

1 ـ "نوافذ" (قصص)، الدار التونسية للنشر 1977، ثم طبعات أخرى منها : ط .بغداد 1987 وطبعة ثامنة عن "عالم الكتاب" تونس2005 .

2 ـ "دنيا "(رواية) تونس 1993، ط2 1997 _ ط3: 2004.

3 ـ " المعجزة" (رواية) تونس 1996، ط2، دار صامد 2010 ترجمت الى الفرنسية، نشر المركز الوطني للترجمة، تونس 2010.

4 ـ "التمثال " (رواية) تونس، دار شوقي للنشر 1999.

5 ـ " رحلة السندباد الثامنة "، دار رؤى للنشر والتوزيع، تونس 2013.

6 ـ "باب النور" (رواية)، تقديم عبد المجيد الشرفي، سلسلة عيون المعاصرة، مارس 2015.

إنه الروائي والناقد في بعد واحد .... الكاتب التونسي "محمود طرشونة" يجمع بين الكتابة الروائية التي تعتمد على التخييل الابداعي للعوالم، والكتابة النقدية التي اعتمدت على القراءة الواصفة والتأويل، ففي هذين البعدين من الاشتغال يلتقي القارئ مع جنون الابداع في أعماله المكتوبة، والفورة الابداعية السردية التي يتداخل فيها حد الذات بما هي من تجارب وأفكار حول العالم، وحد العالم بما هو وعي جمعي يرجع الى مرجعيات وثقافات وأفكار .

ملخص رواية المعجزة :

تتلخص رواية المعجزةعند اعادتها الى زمنها الخطي:في قصة فتاة ايطالية تحب ابن عمها " كلوديو" حبا لامثيل له، فهو الذي يثير جميع الفتيات بوسامته وقمة اهتمامه بهندامه، ولكنه لا يعيرها اهتماما، مما يدفعها الى البحث عن وسيلة لاستمالته، فتلجأ الى دكان شاب تونسي "عبد الستار" الذي يعمل بكتابة الرقى والعلاج بالعقاقير الطبية عندها يحدث مالم يكن متوقعا من أحداث، وهو أنها وقعت في حب هذا الشاب التونسي العطار صاحب التمائم، وبادلها هو أيضا الحب ووقع في سحر رعينيها وأناقتها، وتزوجا بعد ذلك رغم معارضة أهليهما لهذا الزواج، أهله لم يتقبلوها الا بعد فترة من الزمان، وأهلها يحاولون استرجاعها عن طريق محاولة ابن العم "كلوديو" اختطافها والعودة بها الى ايطاليا، ولكنه يفشل، تعيش البطلة حياة هانئة مع زوجها في الكوخ، لكن حبهما كان أقوى وأجمل من كل البيوت يناديها مريم وتناديه ساتر، وكان البطل أثناء مراحل دراسته يسافر الى المغرب لتعلم حرفة كتابة الأحجبة وصناعة العقاقير، وشراء بعض الكتب القديمة الخاصة بهذه الحرفة ليقع اختياره على مخطوط أندلسي غالي الثمن فاشتراه لأنه يحوي فصولا مهمة في علاج العقر واعادة الحياة للموتى كانت مريم عاقرا وكان ساتر دائم البحث في دكانه وبين نباتاته عن علاج لهذا الداء بعد أن أصبحت رغبتهما كبيرة في الإنجاب، وفي احدى المرات التي كان فيها ساتر يواصل البحث المطول اهتدى الى دكانه رجل مغربي الأصل يبحث عن ذلك المخطوط الاندلسي، فحدث بينهما شجار عنيف حيث ضرب الرجل المغربي ساتر بضربة خنجر مات على اثرها رغم محاولة مريم انقاذه الا انه توفي واختفت جثته ودفن في مقبرة المدينة وتركها وحيدة لا عائل لها ولا ولد. بعد ذلك بسنوات قررت سلطات المدينة تحويل المقبرة الى حي سكني فكانت فكرتها المجنونة أن تذهب الى المقبرة لنبش قبره واخراج عظامه لتأتي بها الى البيت، وأثناء عودتها يتم استرجاع لمعظم أحداث الرواية، وعبرفصول مختلفة بين تقديم وتأخير بينها ثم يضيع منها الكيس لتجده بعد ذلك على الشاطئ، فتنقل العظام من المدينة الى الجزيرة حيث تعيش، تظل تحادث العظام وتناجيها، تدب الحياة في

العظام مرة أخرى، وتحمل مريم بعد عقمها من دون زوج (زوجها المختفي) فيحاصرها أهل الجزيرة بعد ذلك بأصابع الاتهام والشتائم وتكون "المعجزة" أن نفخت من روحها في عظام زوجها لتدب فيها الحياة وتعود.

قائمة

المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ـ المصادر ـ

1)ـ محمود طرشونة، المعجزة، دار ديميتير، ط2، نشر المركز الوطني تونس 2010 .

2)ـ ابن عربي : في أفق ما بعد الحداثة، نزاهة براضة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط 1، 2003

أـ ابن عربي: الفتوحات المكية، تقديم : نواف الجراح، دار صادر، بيروت ـ لبنان، ج 4، ط1، 2014.

ب ـ ابن عربي، كشف الغايات في شرح التجليات، تحقيق : محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط 1، 2008

3)ـ أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، د ـ ت

4)ـ أبوعلي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، حققه وفصله : محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، ج1 . 1401هـ ـ 1981 م

5)ـ ابن طباطبا محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق : طه الحجازي ومحمود زغلول سلام ـ المكتبة التجارية، القاهرة . 1956

6)ـ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المجلد الثاني، ج4، المكتبة التوفيقية،

7)ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ـ لبنان، د ـ ط، د ـ ت، مادة جنس، المجلد الرابع عشر .

8)ـ الجاحظ أبو عثمان عمرو، البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1985

9)ـ الجرجاني علي بن محمد، كتاب التعريفات، تحقيق : إبراهيم الأبياري، ط1، دار الريان للتراث .

10) ـ سعاد الحكيم، الإسراء إلى المقام الأسرى، دندرة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط1، 1988

11) ط 11، سنة 2013

المراجع ـ

12) ـ سمير سرحان : دراسات في الأدب العربي، هلا للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ،. 2006

ـ عادل النادي : مدخل إلى فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس 1987 .

13) ـ المرأة والسرد : محمد معتصم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2004 .

14) ـ بو جمعة بوشوشة : التجريب و إرتحالات السرد المغاربي

15) ـ جميل حمداوي : القصة القصيرة جدا المكونات والسمات " مقاربة ميكروسردية" ط1، 2017، المغرب .

16) ـ جميل حمداوي : نظرية الأجناس الأدبية " نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي "

17) ـ حميد لحميداني : أسلوبية الرواية، ط1، مكتبة الأدب المغربي، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989.

18) ـ حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 ـ 1991 .

19) ـ سعيد بن كراد : السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008 .

20) ـ سعيد يقطين : القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985

21) ـ سندي سالم أبو سيف : الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع . عمان ـ الأردن 2008

22) ـ شبيل عبد العزيز : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس 2001 .

23) ـ عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم : سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ومنشورات الإختلاف، ط1، 1429هـ ـ2008م

24) ـ عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم : إدريس نقوري، إفريقيا الشرق، د ـ ط، 2000 .

25) ـ عبد الفتاح الحجمي : عتبات النص ـ البنية والدلالة ـ منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996

26) ـ عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2013 .

27) ـ عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية، الناية والمحاكاة للنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا ط1، 2011 .

28) ـ عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة البردي، القاهرة، د ـ ط، 2003 .

29) ـ فراس السواح : الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ط1، منشورات علاء الدين، دمشق، 1997 .

30) ـ فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، 2007 .

31) ـ قيس عمر محمد : البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012 .

32) ـ لؤي خليل : تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث، مراجعة أ : علي أبو بوزيد تقديم : محمد عزيز شكري، ط1، هيئة الموسوعة العربية، دمشق 2005 .

33) ـ محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس . 2010

34) ـ محمد بنيس : حداثة لسؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1998 .

35) ـ محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ـ ط، 1991 .

36) ـ محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992 .

37) ـ محي الدين صبحي : النقد الأدبي الحديث، الأسطورة والعالم، الدراسة العربية للكتاب، ليبيا، 1988 .

38) ـ أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين الدراسات والبحوث الإنسانية الإجتماعية، القاهرة 2003

39) ـ حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ـ 2007

40) ـ صالح صلاح : سرديات الرواية العربية المعاصرة، د ـ ط، المجلس الأعلى للثقافة، 2003 .

41) ـ محمد القاضي : الخبر في الأدب العربي " دراسة في السردية العربية " منشورات كلية منوبة و دار الغرب الإسلامي، بيروت . ط1، 1419هـ \ 1998

42) ط1، 2011

ـ الكتب المترجمة ـ

43) ـ ارسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم : إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية " د ـ ط "، " د ـ ت " .

44) ـ أنيهاردت : الملحمة الإغريقية القديمة، تر : هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1994 .

45) ـ ايف ستالوني : الأجناس الأدبية، تر : محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ـ لبنان، ط1 ـ ماي 2014

46) ـ تودوروف : الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990 .

47) ـ جورج لوكاتش : الرواية كملحمة برجوازية، تر : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، فيفري 1979 .

48) ـ جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ق ترجمة : عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، د ـ ط، د ـ ت .

49) ـ ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة، تر : محمد البكري ويمنى العيد، ط1، دار توقبال، المغرب 1986 .

50) ـ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر : فريد أنطونيس، منشورات عويدات، ط2 ـ باريس، 1982 .

ـ المجلات والمؤتمرات ـ

51) ـ سمية الشوابكة، الميتاقص تجريبا روائيا، قراءة في أعمال الروائي المصري : يوسف القعيد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث " العلوم الإقتصادية " المجلد 27\3، 2013 .

52) ـ محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي جديد، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي " الرواية العربية إلى أين ؟" 12\15 ديسمبر 2016 .

53) ـ العيساوي ريم : المكان ودلالته، الرافد، ع : 45 ماي 2001 .

54) ـ الفريجات عادل، الأجناس الأدبية تحوم ولا تخوم، علامات في النقد، ع : 38، مج 10\2010

55) ـ القصراوي مها حسن : نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد : 12 \02 \736 .

56) ـ جندية بتول أحمد، الأنواع التراثية، رؤيا حضارية، مؤتمر النقد الثاني عشر 1 \195 .

57) ـ عالية محمود صالح : البحر فضاء تأويلي في رواية المعجزة، " المجلد 15 \ع2 " 1440 ـ 2018، كلية الآداب والعلوم جامعة عمان الأهلية عمان ـ الأردن .

58) ـ محمد هادي مرادي وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة شتاء 1391هـ، العدد : 16 .

59) ـ مصطفى الضبع : تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية، دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، 2008، جامعة اليرموك، الأردن، اربد . مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان ـ المجلد 2 .

فهرس
المحتـــويات

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

- مقدمة.....أ-ج

- مدخل: مفهوم الجنس الأدبي ونشأته لدى العرب والغرب 11

الفصل الأول : الرواية العربية التجريبية " مفهومها و خصائصها"

أولا : الرواية العربية التجريبية..... 13

1 - مصطلح التجريب الروائي 13

2- معايير التجريب الروائي..... 14

ثانيا : الرواية التجريبية المغاربية..... 15

1 - الاتجاه التأصيلي في الرواية التونسية 16

2 - الاتجاه الشكلي واللغوي في الرواية التونسية 17

ثالثا : مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الرواية..... 18

1 - تداخل النصوص والتناص..... 18

2 - تداخل الأجناس الأدبية في الرواية..... 20

أ - قبل المتن : لوحة الغلاف \ العنوان \ عبارات التصدير 20

ب - في المتن الروائي :..... 22

- الأسطورة..... 23

- الشعر 25

- المسرح..... 27

- القصة..... 28

الفصل الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية المعجزة

أولا : سيميائية العتبات النصية.....32

1 - دلالة الغلاف.....32

2- دلالة العنوان.....34

3- دلالة التصدير 37

ثانيا : الأجناس المتداخلة في رواية المعجزة.....38

1- تداخل الأسلوب الأسطوري في رواية المعجزة 38

2 - تداخل الأسلوب الشعري في رواية المعجزة 41

3 -مسرحة الأحداث الروائية 46

4- تداخل القصة في رواية المعجزة 53

خاتمة.....59

ملاحق.....62

قائمة المصادر والمراجع.....68

فهرس المحتويات.....75

ملخص

.

ملخص

تهتم هذه المذكرة بموضوع الكتابة الروائية التونسية المعاصرة التي تأثرت بتيار التجريب، الذي هز نظرية الأجناس وأسقط الحدود بين الأنواع الأدبية، فتفردت الرواية التونسية الجديدة بخصوصيتها التهجينية التي طرحت مشكلة التجنيس؛ ورواية المعجزة لمحمود طرشونة تميزت بالتنوّع والتفرّد لكونها رواية عجائبية فذّة .

ـ الكلمات المفتاحية : الرواية التونسية المعاصرة ، الأجناس الأدبية، التجريب.

Abtract

This thesis Note to answer a hotly debated topic in literature the questin of contemporary tunisan writing novelist influenced by the experimental current wich upset the theory of literary genders and destroyed the boundaries between forms of literary expression . then characterized by hybridization . the new Tunisian novel create a question of the literary gender problem .the miracle novel of Mahmoud Tarchouna was characterized by diversity and uniqueness for being miraculous novel .

Keywords: Contemporary Tunisian novel, literary races, experimentation.