الآداب
المجلد: 23، العـدد: 01، ديسمبر 2023
الصفحات: 87– 102
ISSN 1111 – 4908 EISSN 2588 – 2228

بين تمنّع النصّ الرّوائيّ وانفتاحه وتعرّيه

(قراءة تأويلية في رواية "مراتيج" لعروسية النالوتي)

Between the Abstention of the Fictional Text and its Emancipation
(An interpretative reading in the Novel of "Maratij" by Arosyat Al-Naloti)

د. بومعزة غشام [1]

[1] جامعة ابن خلدون تيارت – الجزائر، ghachem.boumaaza@univ-tiaret.dz

تاريخ الإرسال: 2023/04/17 تاريخ القبول: 2023/12/02 تاريخ النشر: 2023/12/15

ملخص:

تمارس النّصوص الإبداعيّة على اختلاف أجناسها لعبة التمنّع وعدم البوح والانفتاح، نظرا لما لها من خصوصية فنّية تقوم على التخييل والرّمزية والغموض الفنّي، الذي لا يتأتّى فكّه إلاّ ببذل كثير من الجهد القرائي، وتملّك مفاهيم ومقولات المناهج النّقدية التي تجعل من القارئ مبدعا ثانيا للنصّ، يجاوز دور المستهلك السلبيّ، ومن هذه المسلمة يستدعي النصّ الإبداعي وبخاصّة النصّ الرّوائيّ المتمنّع قارئا حصيفا يقف على على خلفياته الفكرية والفلسفيّة، من خلال ما يملكه من مرجعية معرفيّة تؤهّله لمحاورته ومفاوضته قصد ملء فراغاته وسبر أغواره وتفسير مضامينه وقضاياه، من هنا تسعى ورقتنا البحثية مقاربة نصّ من النّصوص الرّوائية عبر ثنائية التمنّع والانفتاح.

كلمات مفتاحية: *النصّ الروائي؛ التمنّع؛ البوح؛ القارئ؛ انفتاح النصّ.*

Abstract:

Creative texts of all genders play the game of abstention, implicature, and emancipation regarding their artistic specificity, which relies on imagination, symbolism, and artistic ambiguity. These features cannot be deciphered unless the reader makes more reading efforts and applications of criticism methods and concepts. This operation makes the reader a second text creator who surpasses his negative consumer role. From this perspective, creative text, more importantly, the novel, requires a prudent reader who can apprehend its intellectual and philosophical meanings. This can only be possible through the reader's skills of interpretation that allow him to fill in the blank spaces and explore the text's themes and intentions. Therefore, this paper aims to deal with a fictional text through the duality of abstention and emancipation.

Keywords: *novel; abstention; revelation; reader; text's emancipation.*

المؤلف المراسل: د. بومعزة غشام.

مهاد:

تضعنا قراءة النّصوص الإبداعيّة الرّوائيّة أمام عوالم نصّيّة متمنّعة عن البوح والانكشاف والتعرّي، التعرّي الذي لا يعني العراء، فهو يفيد التجدّد، وتوليد الأشكال الجديدة التي تبعث على الدّهشة وعدم الثبات، إنّه فعل يتكرّر بلا انتهاء، يثير اللّذة والاكتشاف، بما يقوم عليه من كسر للنظام القارّ، وبما يسعى إلى تحقيقه من معنى وفائض معنى، فلا يمكن للنصّ أن ينفتح ويكشف عن امتلائه المعرفي والفنّي إلاّ لقارئ يعيدُ بناءه وإنتاجه من جديد، وفق رؤية حوارية غير منغلقة ولا تامّة، تنظر إلى النصّ الرّوائي على أنّه بنية منفتحة كتابيا ودلاليا، ومتفاعلة مع القارئ تفاعلا إيجابيا خلاّقاً، من هذه القناعة النّقدية تحاول قراءتنا لرواية "مراتيج" لعروسية النالوتي في خصوصيتها الكتابيّة التي تمارس لعبة تمنّعها من خلال تشكّل بنائها الرّوائيّ ولغتها المفعمة بالإيحائيّة، من أجل تفسير خطابها في خصوصيته.

المؤكّد ألاَّ تخرجَ أيُّةُ قراءةٍ عن مساءلة نصِّها، وغيرُ الأكيدِ أن يتعرّى النصّ بلا مواجهة، وغيرُ الأكيد أيضا أنْ يُؤثرَ التمنّع وعدم البوح، ويكثر من نصب فخاخه ليدفعَ بقارئه إلى الإنصات والمراودة، وهل يملي النصّ أدوات قراءته أم على القارئ استنطاقه ومحاورته عبر مقولات إجرائيّة تفرض عليه الاستسلام، هذه الأسئلة المشاكسة أنتجت كثيرا من الكتابات المقاربة للنّصوص بغرض فهمها وإفهامها، وهي تشترك جميعُها في صعوبة الكلام عن الكلام، منها: "لذة النصّ" لرولان بارث، و"النصّ المغلق" لجوليا كريستيفا، و"في معرفة النصّ" ليمنى العيد"، و"استنطاق النصّ قراءة نقدية في الشّعر والمسرح والرواية" لمحمد درويش، و"استنطاق النصّ من البنية النصّية إلى التفاعل النّصّي" لعبد الحكيم المالكي، و"هكذا تكلّم النصّ" لمحمد عبد المطلب، و"فهم النصّ من الإنتاج إلى التلقي" لسعيد على لفته، و"نسيج النصّ بحث فيما يكون به الملفوظ نصّا" للأزهر الزنّاد، و"فنون النّصّ وعلومه لفرانسوا راستيي، و"دينامية النصّ" لمحمد مفتاح، و"نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" لحسين خمري، وغيرها من الأسفار التي تجعل من النصّ علما قائما بذاته ككتاب "علم النّصّ" لفان دايك، و"علم النصّ" لجوليا كريستيفا أيضا.

1.الخطاب العتباتي لرواية "مراتيج":

1.1 العنوان البنية والدلالة:

إنّ القراءة البصرية للنّصوص والخطابات تستوقف قارئها عند خطابها العتباتيّ، ليجبر على تلقيها أو يتموضع مختارا مجابهتَها وتأويلَها، وبذا يكون العنوان عتبة العتبات التي تمارسُ سلطة الإملاءات عليه،

وتدفع به إلى مساءلة النصّ لمحاورته في تصريحه ومسكوته، وبنية عنوان رواية "مراتيج" تحيل على دلالة التمنّع بتشكّلها من صيغة منتهى الجموع الممنوعة من الصّرف، فهو يحاول الانغلاق لممارسة سلطته على القارئ، ثمّ يتعرّى النصّ ليدفع إلى فهم تيمته المكبرة خلال الصفحات الأولى من المتن الرّوائي، وتتردّد لفظة "مراتيج" وما يحمل معناها ودلالتها فيما يصرّح به البطل قائلا: "لقد فشلت معهم فشلا ذريعا، ومن فشلي قطعت تذكرة سفر إلى باريس أبحث فيها عن مفاتيح الإعجاز التي تفتح أبواب الأذهان الموصدة بمزاليجَ من الدّاخل..."[1]

المراتيج جمع مفرده مرتاج وهو المغلاق[2]، انطلاقا ممّا يذهب إليه إليه غريماس A .J. Greimas في كون الكلمة Lexème وهي المفرد أي "الوحدة الدلالية المتداولة وحدة معقّدة أي أنّها مركّبة من حملة المعاني البسيطة أو الأصولية التي لا يمكن تفكيكها"[3]، يتتبّع محمد نجيب العمامي الدّلالات اللّغوية للفظة "مراتيج" ليقف على معناها في النصّ الرّوائي مستندا إلى مادة رتج في لسان العرب التي تعني الرَّتَج والرّتاج الباب العظيم، وقيل هو الباب المغلق، وقد ارتجّ الباب إذا أغلقه إغلاقا وثيقا، والمرتاج المغلاق، ورتج استتر وخفي، وتعني في الرواية "أقنعة وأغطية وستائر وثوب تقنّع النّفس وتغطّيها"[4]، والمراتيج "كلمة رأيناها منسجمة مع حقل دلاليّ يرافقك طوال الرّواية، حقل الفتح والغلق بآلاته من مفاتيح ومغاليق ومزاليج"[5]، إنّها تعني في الرواية "الممنوعات المخزونة منذ القدم والأسئلة الحرام، والمحظورات، وفي هذا الصدد تقول علياء التابعي: إنّ العنوان يضع الرّواية، منذ الوهلة الأولى، في تلك المنطقة التي تلتقي فيها كلّ المحظورات، إنّ الرّتج ومغاليقها، والأقنعة والأغطية والأستار والمحظورات دوال مختلفة لمدلول واحد متعدّدة الأوجه، وقد زالت بعد أن تطّن "المختار" إلى أزمته ووعى ذاته، فنجا بنفسه من الهلاك"[6].

وهنا تبدأ عملية التأويل بترجمة البنية اللّغوية لعنوان الرّواية بغية الإمساك بدلالتها، وهي أنّ المراتيج في اللّغة هي الأبواب المغلقة، والانغلاق يجاوز الدلاليّة السّطحية إلى الاستعارية والرّمزية، فينكشف الموضوع الرّوائي وهو انغلاق الأذهان التي تحاول شخصية المختار فتحها، لكنّها تظلّ موصدة بمزاليجها، لتتكرّر صيغة منتهى الجموع في لغة النصّ الرّوائي في مواضع كثيرة من مثل: (عناقيد، ذوائب، الخرائب، الشوارع، منابت، نوافذ، الروائح، السراويل، تصاوير، القوارير، مناشير، المسالك، تمازيق، الفوانيس، معابر، ..)، في غياب لمؤشّر التجنيس وكسر لقواعد حجم الجنس الرّوائي الكمّية المتعارف عليها، يحاول النصّ التمنّع وعدم التصريح، فنجد أنفسنا أمام نصّ قصير لم يتجاوز مائة وسبع صفحات من المقاس الصغير، مثيرا إشكالية

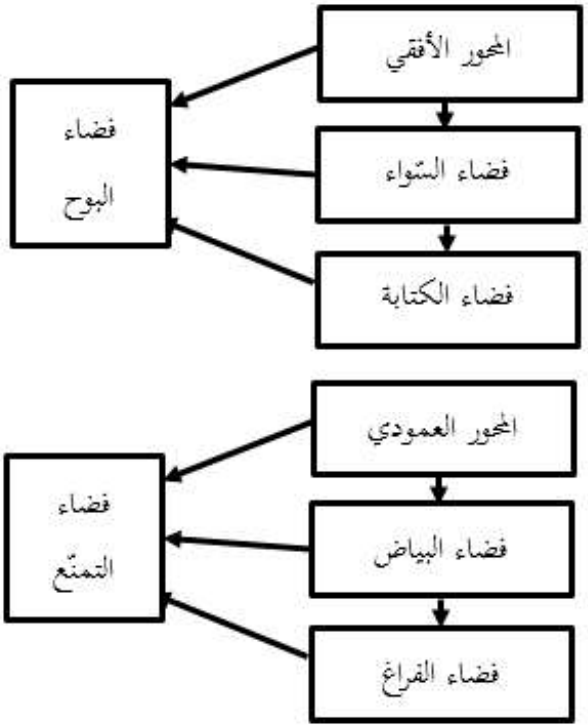
وضعه في خانة أجناسية قصصية أو روائيّة، علما بأنّ مسألة الأجناسية أكبر شواغل الفكر الباختيني، فهي مفهوم مفتاحيّ في التاريخ الأدبيّ، إذ يحرص باختين على ضرورة انطلاق الشّعريات من الجنس، le genre تأسيسا لاختيار منهجي أساسي يقوم على ثنائية الشّكل/ المضمون وعدم الفصل بينهما**non–séparation entre forme et contenu**. لا يبقى النصّ منغلقا بل يحيل على فكرته من خلال الكلمة فيذكر السّارد وهو يقدّم شخصية المختار "تعلنُ ملكيّتك للحظة بما فيها: المقهى، وباريس النائمة على جنبها تدير لك ظهرها ومفاتيح البلد والصدور ومفاتيح نفسك المقفلة بألف رتاج. كلّ شيء ينفرج ..."[7].

2.1 البياض وثنائية اللّغوي والأيقوني:

يعتمد السّرد الحداثيّ مفارقةَ السّواد/البياض تقنيةً تجريبيّة مهاجرة من الشّعر الجديد، فيجاوز بذلك الشّكل إلى الدّلالة، في إيحائه بثنائية الصّمت والبوح، أو التمنّع والتعرّي الدّلالي، والتبئير بالأشكال الأيقونيّة في صورة منبّهات إلى جوار العلامات اللّغويّة المصاحبة أين "يمكن الحديث عن تبادل الأدوار بين اللّغويّ والأيقونيّ اللّذين يجمعهما مركّب علامي واحد، إذ قد يكون الأيقونيّ بؤرة واللّغوي تعليقا أو العكس"[8]، ويكوّن البياض إلى جانب الكتابة الطباعيّة أحد المكوّنات السّرديّة الأكثر مركزية في الرّواية، وهو الفضاء النصّي l'espace textuel، الصورة للشّكلية للنصّ السّردي أين تتشكّل الأحرف الطباعيّة التي يرصد المتلقي معالم دلالتها ويولّد إيحاءاتها المتعدّدة منذ بداية القراءة، ويتناول مراد عبد الرحمن مبروك الفضاء النصّي بالدراسة فيما يسمّيه بحير الكتابة والتصفيح، فيعرّفه بأنّه "الحدود التي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرّواية وأبعادها، وأنماط الكتابة المستخدمة من حيث الأفقية والرأسية والتأطير ومساحات البياض والسّواد في الصفحة"[9]، **فما دلالة البياض في رواية "مراتيج"؟**

بعيدا عن المساحات الخالية في صفحات الرّواية، بين السّطور ونهاية الفقرات وبين الكلمات والجمل، قصدت "عروسية النالوتي" إلى هندسة نصّها بحيث يشغل البياض كامل فصول الرّواية وفق نظام يتكرّر ليدلّ على نقلات زمانيّة ومكانيّة ولالات بعينها تشترك في دلالة التمنّع والسّكون، فالمساحات "البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنّها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد أيّة عملية بناء، وهذا يعني أنذ المنقطع هو من مبدأ سكوني، في حين أنّ المتّصل هو من مبدأ دينامي.."[10].

إنّنا أمام موقفين هما موقف الانفتاح extraverti حين هيمنة السّواد الذي يقدّم فضاء مليئا، وموقف الانطواء intraverti حين هيمنة البياض الذي يقدّم فضاء متقطّعا وفارغا من أيّة فعالية، ويمكن تمثيل الموقفين في الشكل (1):



الشكل (1): الفضاء النصّي وثنائية السّواد والبياض

هذه الثنائية تجعلنا نتساءل عن كيفية تشكّل المحور العمودي، وكيفية انتشار تضاريس البياض في الرّواية، لنستطيع تأويل دلالتها، ونستطيع أيضا تأويل هيكلة النصّ الرّوائي ، وتشكّل خطابه البصري جنبا إلى جنب مع بنياته اللغوية والأسلوبيّة، بحيث ينتشر فضاء البياض ليشكّل بينة غير لفظية تؤكّد على أنّ اللّغة تقف في كثير من الأحيان عاجزة عن التعبير عن دلالات البنية الروائية، وتصوير ضياع الشخصية/البطل في الزمان والمكان، وغياب الرؤية ووجهة النظر، وهذا ما يبيّنه تتبّع انتشار البياض على النحو الذي يوضّحه الجدول (1):

رقم الصفحة	مقدار البياض	موضع البياض
9	بمقدار خمسة أسطر	في نهاية *الصفحة*

16	بمقدار أربعة أسطر	في وسط *الصفحة*
22	بمقدار أربعة أسطر	في وسط *الصفحة*
32	بمقدار أربعة أسطر	في بداية *الصفحة*
36	بمقدار خمسة أسطر	في نهاية *الصفحة*
37	بمقدار أربعة أسطر	في بداية *الصفحة*
39	بمقدار أربعة أسطر	في نهاية *الصفحة*
40	بمقدار أربعة أسطر	في نهاية *الصفحة*
53	بمقدار أربعة أسطر	في وسط *الصفحة*
64	بمقدار أربعة أسطر	في وسط *الصفحة*
79	بمقدار أربعة أسطر	في آخر *الصفحة*
80	بمقدار أربعة أسطر	في بداية *الصفحة*
89	بمقدار أربعة أسطر	في بداية *الصفحة*
92	بمقدار خمسة أسطر	في وسط *الصفحة*
99	بمقدار أربعة أسطر	في وسط *الصفحة*

الجدول (1): تشتّت تضاريس البياض في رواية "مراتيج"

2. الكرونوتوب في رواية "مراتيج":

إنّ الكرونوتوب عند باختين مفهوم أدبيّ يكون فيه الزّمان بعدا رابعا للمكان quatrième dimension، إنّه مقولة شكلية مضمونية، une catégorie littéraire de la forme et du contenu تُعيّن «الوحدة الفنية للعمل الأدبيّ في علاقاته مع [الواقع]، كما يتضمّن أيضا وباستمرار مكوّنا أساسيا، بحيث لا يمكن عزله من مجموعة "الكرونطب" الأدبي إلاّ بتحليل تجريدي، ذلك أنّه في الفنّ والأدب عموما، كلّ التعريفات الزمكانية spatio- temporelles هي غير منفصلة عن بعضها، وتحمل دائما قيمة انفعالية Valeurs émotionnelles ، إنّ التفكير على مستوى التجريد يمكن أن يتأمّل الزمان والمكان منفصلين، ويقصي القيم الانفعالية، إلاّ أنّ التأمّل الحيّ الذي يعني التأمّل الرزين غير المجرّد

في أيّ عمل فنّي، لا يجزئ شيئا، ولا يقصي شيئا، إنّه يضبط الكرونطب في كلّيته واكتماله، ذلك أنّ الفنّ والأدب مشبعان بالقيم الكرونطبية في مختلف الدّرجات والأبعاد، وكّل باعث أو مكوّن أساسي في أّيّ عمل فنّي ينبغي أن يقدّم مثلما تقدّم أيّ قيمة من قيمه»[11] ، وليس الكرونوتوب مؤشّرا زمنيا أو مكانيا بل هو «عنصر أساسي في العمل الأدبي وبخاصّة الرّواية، وعلاقتها به علاقة مزدوجة، فهي تتشكّل في داخل الزّمن، ومن ثمّ يصاغ الزّمن في داخلها، ويقدّمها عن طريق اللّغة المشحونة بإشعاعات فكرية وعاطفية، لتعيش الشخصية اللّحظة تلو الأخرى، بنشاط وحيوية مع حركة الزّمن، وإحساس الإنسان بتغير الزمن واختلافه من عنصر إلى آخر، هو المسؤول عن التغير الذي يصيب الشّكل الروائي»[12].

إنّ تتبع الصيغ الكرونوتوبيّة في نصّ "مراتيج" يضعنا أمام أشكالٍ متعدّدة، منها:

2. 1. الكرونوتوب العتبة: Chronotope de seuil

بعد دراسة باختين القيّمة لإنتاج دوستويفسكي، لاحظ أنّه استعمل في رواياته فضاء رمزيا خاصا، بعيدا عن الصالونات، وحجرات الأكل، وقاعات الاحتفالات، وغرف النّوم، هذا الفضاء الخاص الذي وظّفه دوستويفسكي في إنتاجه الرّوائي، سمّاه باختين (الفضاء العتبة) seuil، وهو فضاء يتمثّل في المداخل والممرّات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنّه فضاء يتمثّل في الحانات والأكواخ والقناطر والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات، وبعبارة أوضح: إنّ فضاء العتبة –كما يرى باختين – يمثّل المواقف/ الأفكار/ الأشخاص الذين يعيشون بين بين/ كما أنّ الزّمن الموجود في العتبة هو (زمن أزمة) Temps de crises، إنّه زمن مشحون بالتوتّر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية.

لكلّ محكيّ كرونوتوب خاصّ به، فالكرونوتوب يحدّد أجناسية النصّ الأدبيّ انطلاقا من فرضيات ثلاث هي:

أ – للزمكان أهمية أساسية في دراسة الأنواع الأدبيّة.

ب – للزمكان إسهام في تحليل صورة الإنسان، فالشخصية والبطل الرّوائيّ معطى زمكانيّ.

ج – الزمكان مقولة أساسيّة للشّكل والمضمون.

ومن هنا يذهب "باختين" Mikhaïl Bakhtine إلى أنّ «علاقة المؤلّف بمختلف ظواهر الأدب والثقافة ذات طابع حواريّ مماثل للعلاقات المتبادلة بين الزّمكانات داخل العمل»[13]، وبعد تتبّع

مختلف الأشكال الرّوائيّة القديمة التي درسها نجد أنّه يخلص إلى كون العناصر الزّمكانيّة المكوّنة للموضوعات الرّوائيّة تقوم على ثنائيات ضدّيّة هي:

1 –لحظات اللّقاء والفراق.

2 –الفقدان/الاسترداد.

3 –البحث/العثور.

4 –التعرّف/عدم التعرّف.

هذه الثنائيات هي التي تحدّد صيغ وأشكال الكرونوتوب الرّوائيّ، فدوستويفسكي Dostoïevski لا يتناول «الزّمن البيوغرافيّ التأريخيّ المستمرّ نسبيا، أي الزّمن الرّوائيّ بمعيّة الكلمة، إنّه يقفز من خلاله، إنّه يركّز على الحدث في نقاط الأزمات، والانعطافات، والكوارث»[14]، لتفقد اللّحظات حدودها الزّمانيّة، وينحصر الفضاء المكانيّ في العتبة أين تقع الأزمة، وفي السّاحات العامّة والغرف التي تحدث فيها الكوارث والخصومات،

يحضر كرونوتوب العتبة مؤطّرا للنصّ الرّوائيّ "مراتيج" حين لحظة الانعطاف والأزمة، فهو منذ بداية النصّ مشبع بكثافة انفعاليّة، مرتبط بزمكانات متاخمة، هي زمكانية السلالم والدهاليز والممرّات والمداخل ممّا لا يخضع لديمومة الزّمن، وينفلت من الزّمن البيوغرافيّ، فهو مليء بمشاعر الخوف والرّعب والاعترافات، ففي البداية «أعلنت السّاعة الحائطيّة بالمبيت الجامعي بحيّ "أنتوني" عن حلول منتصف اللّيل، وخيّل للمختار جمعية أنّ الباب يُطرق حثيثا، فأنصت جيّدا ولم يعد متأكّدا إن كان الطرق على الباب أو على جدران دماغه ... لم يعد يدري فالألم لم يترك له فرصة لمعرفة مصادر الأشياء.. كان في الحقيقة يودّ لو كان الطرق فعلا على باب البيت... المهمّ الآن هو أن يصل إلى مقبض الباب! لكنّ المسافة تبدو متموّجة ومتباعدة...»[15]، هذا الكرونوتوب يتمظهر في دهاليز الميترو حيث خرج المختار منها «وألقت به أدراج السلّم إلى السّطح فبدا له المكان غريبا رغم عشرته الطويلة له. وكان لأوّل مرّة يرفع بصره تجاه المدينة الجامعية»[16].

2. 2. الكرونوتوب البهو:

البهو أيضا من كرونوتوب العتبة الذي تتقاطع فيه أنساق زمكانيّة تكشف طبائع الشخوص المتباينة، ليتشابك التاريخيّ والاجتماعي العام بالشّخصيّ الخاصّ، فنجد الرّوائيّة تشير إليه فتقول: «دلف المختار إلى

البهو الواسع المؤدّي إلى المطعم الجامعي، فأحسّ بحرارة مصبّرة مضغوطة تتمازج فيها الرّوائح المتباينة من عرق وعطورات وحبر وأوراق وقهوة وبطاطا مسلوقة، فيغدو هذا الخليط شريطا متماسكا، لا يدري الإنسان أيستملحه أم يستقبحه أم يمرّ عبره دون أن يسجّل وجوده»[17]، في المطعم تزدحم الأوجه، وتتلاطم الأجساد، متلاصقة متدافعة، وتكثر الهموم المتفرّقة، المختلفة اختلاف الأجناس والألوان والإيديولوجيات.

2. 3. الكرونوتوب المقهي:

تحضر المقاهي في النصّ الرّوائيّ ولا تنحصر في مقهى واحدٍ وبذا فهي أمكنة متعدّدة الدلالات، يأنسها المثقّفون بخاصّة لكونها تجمعهم وتتيح لهم فرصة مناقشة أفكارهم السياسية المعارضة للسّلطة، فالمقهى مكان عام مفتوح نسبيا، يجتمع فيه الأفراد على اختلاف انتماءاتهم الاجتماعيّة، فيسم أحاديثهم بالحميميّة والسريّة، ولما كان اللّقاء في المقهى متباينا زمنيا من حيث طوله وقصره، فإنّ درجة الانفعاليّة فيه تتراوح بين الشدّة والخفوت خضوعا للافتراق الناتج عن اللّقاء الحزين المليء بالخيبة واليأس، أو المفرح المشبع بالتفاؤليّة والرضى، فالمقهى مكان يجتمع في النّاس لتبادل المناقشات حول أحولهم الاجتماعية، ومن هنا فأهميته كبيرة في المجتمعات الإنسانية وخاصّة في المدن الكبرى، فقد شغل المقهى «في الرّواية العربيّة الحديثة موقعا متميّزا فاعلا بوصفها رمزا ومؤسّسة وبنية ثقافية واجتماعية مولّدة، ولو عدنا لتفحّص بعض الأعمال الرّوائيّة العربيّة... لوجدنا أنّ المقهى تقوم بوظائف متنوّعة ومتبدّلة من مرحلة إلى مرحلة أخرى، فقد كانت في المرحلة الاجتماعية خاضنة اجتماعيّة ومركزا لتواصل الأجيال ومنبرا ثقافيا وسياسيا مهما، وفي المرحلة الفلسفية رمزا مجرّدا، وفي المرحلة الملحمية بؤرة للصّراع الاجتماعيّ والطبقي»[18].

المقهى في "مراتيج" علامة وعلم حضاريّ، يحكمه الاتّساع والطول الزّمنيّ، وكثرة الشّخوص، مذكور باسمه، ومن المقاهي الواردة في النصّ مقهى "الأنترناسيونال" التي تجتمع فيه جودة منصور بشلّتها وأصدقائها، فيذكر السّارد أنّ جودة «جلست بمقهى "الانترناسيونال" حول نفس الطاولة التي اعتاد أن تجلس إليها منذ قدومها إلى باريس»[19]، هذا المقهى حميمي يولّده اللّقاء بين الأصدقاء أفراد الجماعة، إنّهم يعرفونه ويسمّمونه "بقعة التوانسة"، «وحتّى في أوقات الزّحام، يشعر المتطفّل عليها بالذنب عندما يرى أحد الجماعة قادما، فيختلق عذرا ما لينسحب ويترك المكان لأصحابه الشّرعيين، الذين اكتسبوا هذه الشّرعية من طول عشرتهم للرّكن والطاولة»[20]، إنّه مكان يرتاده الطلاب الذين تجمعهم الأسباب أكثر ممّا تفرّقهم، مكان يجمعهم لإعلاء كلمة ماسح الأحذية الذي ترك شجرة التوت التي اعتدها يتيمة، والتغني بأحلام الطفل ياسين الرّاحل،

إنّه فضاء أوقت الفرح والبؤس، فيذكر السّارد أنّ «حرارة المقهى كانت كافية كي تشعره بأنّه لم ينته بعد، كانت المقاعد شاغرة وفي زاوية إلى جانب الجدار البلّوريّ المطلّ على الشارع كانت جودة تنتظره، هي وحدها تعرف أين وكيف ومتّى تلقاه بالهدوء الدائم والحقيقة والنيات المبييّة»[21].

ليست المقاهي الباريسية كلّها كالأنتراسيونال، فمقهى باريس السّاهرة "الفلوريس" مكان غير حممي رغم اللّقاء، فهو للفرنسيّ العنصريّ الذي يكره الغرباء، والذي «كان بودّه لو يسقيهم سمّا ويرتاح من رؤيتهم، لكنّه صاحب مقهى، وللمقاهي قوانينها وتنازلاتها»[22]، إنّه الفضاء الذي يقدّم الآخر في صورته النمطية الممثّلة للإمبريالية، وهو المكان الذي ينفرج فيه وجه «وجه هذا التاجر الفرنسيّ اللّعين بعينيه المتخمتين بالحقد والسّخرية تحاصران النّشوة، تعيدانها إلى قلب الدائرة، نقطة سوداء تتقلّص تتقلّص لتنعدم»[23]، هو رتاج آخر تسعى الشخصية البطلة لينفرج بإزاحة الآخر الفرنسي المقابل عن طريق التوق لقتله بمبرّر سرديّ يجعل الشّخصية مفعمة بقيمة انفعاليّة شديدة حين سماعها لعبارة صاحب المقهى: "عرب قذرون"، والمقهى الآخر هو مقهى "الديبار" ويخضع لكرونوتوب معادٍ مفعم بقيمة انفعالية هي الحقد والعنصرة وهو ما يتمظهر في سلوك النادل وقلبه للموازين رأسا على عقب، فيرفض تقديم الماء لجودة التي ارتسمت في موروثها وفكرها أنّ الماء هو الحياة ليقول لها النادل بنبرة تخفي حقدا متراكما ضدّ الغرباء: «نحن في بلادنا لا نشرب الماء يا آنستي، بل نغتسل به فقط!!»[24].

3. شخصيات النصّ الرّوائي:

رغم صغر حجم الرّواية فإنّ شخوصها وشخصياتها كثيرة بين فردية وجماعيّة هي: الطلبة، وستوليرو، وصاحب مقهى الفلوريس، ونادل الديبار، والشرطة الفرنسية، وإديت، وصديقة الهادي، والعملة الأغراب، والبشير وجماعته، ويوسف شعبان، والأطفال، والشّيخ السّاطوري، والشّيخ المرقان، والصبية النافرة، ونساء القرية، والمهردش، ورجب، وماسح الأحذية، وياسين، وأبو جودة، وشيوخ القرية، وأمّ المختار، وجدّته، وسنقصر الحديث عن الشخصيات المحورية التي تسهم في بناء الحدث وديناميته، هي المختار وجودة والهادي.

1- شخصية المختار وهي شخصية البطلة التي تنماز بإيديولوجيتها وانتمائها وإخلاصها الماركسيّ مجسّدا في هندامها وبزّته فهو يلبس بزّة تيمّ عن فكره وفلسفته السياسية، فقد «لمَّ أجزاءه بقفلة سريعة لسترته العسكريّة الخضراء، ثمّ رفعَ ياقتها حولَ رقبته وخطا بعض المتعثّرة وسط أشتات الثلج

المداسّ»[25]، والتي تصارع من أجل فتح المراتيج الذاتية والجماعيّة الموصدة، ووهي شخصية تبدأ مناضلة ماركسية ترى الحلّ في مبادئ إعلاء كلمة العمال، وتنتهي إلى تحوّلها إلى شخصية ترى في القيم الأخلاق الحلّ الذي يجرّ إلى الهدوء والطمأنينة.

2- شخصية جودة وهي تتبنى الثورية والسعي إلى التغيير، وبذا فهي تشارك المختار في نفس الهمّ غير أنّها تصوّر حضور المرأة الأنى في تمرّداتها ورغباتها في النصّ الرّوائي.

3- شخصية الهادي وهو رفيق المختار في نضاله والمتحدّث باسم الطبقة المناضلة السّاعية إلى التحرّر من كلّ تكبيل، وهي شخصية تمثّل صوتا يتقاطع مع صوت المختار وصوت جودة ولكنّه لا يرّددهما، بل يحدث صوتا مخالف لهما في الرؤية.

إنّ هذه الأصوات الثلاثة تشترك في البحث وفي الحبّ وفي الإيديولوجيا وفي المنبت وفي الاغتراب الروحي والجسماني الذي صنعته الغربة والعيش في ديار الآخر، وحين تصوير الهادي يقول السّارد: «كان الهادي بقامته النحيلة ووجهه الطويل الشّاحب دوما يشعرها بالقلق والخوف فكلّما واجهته أحست أنّها تدخل ردبا من الرّدوب الممنوعة ببنايتها المهملة ونوافذها المشدوهة...»[26].

4. الحوارية وتعدّد الصوتي:

تتعدّد أصوات الرّواية لتعدّد شخصياتها، وتعدّد رؤى هذه الشّخصيات ورؤيتها للعالم، فمختار جمعية شاب يهتمّ لتغيير المجتمع، غير أنّه يصدم بعبثية الحياة ويعيش أزمة تدفع به إلى الانتقال من المكان الأليف إلى المكان الغريب، من الجزيرة التونسية إلى باريس بحثا عن المعرفة وعن الحقيقة، يتحوّل من دفء الانتماء إلى الجزيرة ممثّلة في الجدّة، وفي الأمّ، وفي الطبيعة، إلى العاصمة التي تمثّل بداية عمله السياسي ضدّ الاضطهاد والتهميش، ومنها إلى باريس للاطلاع على تجارب الشعوب المكافحة، أين تنقسم الذات إلى صوتين متصارعين: صوت الجسد وصوت الرّوح، صوت الموت وصوت الحياة، وهو ما يذكره السارد حين يقول: "كان كائنا منشغلا بأمر النبتة الميتة التي تحدّته بموتها وأفشلت براعته، وكسّرت فيه شيئا لم يتوصّل إلى معرفته بعد. ومنذ ذلك الحين أصبحت النبتة الميتة دائمة الحضور في ذهنه، رغم أنّ إيدست قد ألقت بها وعوّضتها بنبتة الكاوتشو المتأهّلة طبيعة للأجواء المقفلة"[27]، ويستمرّ صراع الصّوتين حين يعيش "مختار جمعية" واقعيته المادية ثمّ يعزف عنها ويعود إلى العواطف والوجدانيات والميل إلى الصوفية، وهو ما تختتم به

الرواية بالعودة إلى توظيف صيغة الجموع (مفاتيح) المقابلة لصيغة العنوان (مراتيج)، الموحية بثنائية التأزم والفرح وهو يصرّح به البطل " مختار جمعية": "عندما نكون في قمّة الفتوة يمنحنا الشباب كل مفاتيح الحلم حتى مفتاح الباب السابع. كل شيء جائز، كل شيء ممكن... فتربد سماوات الوضوح ونخرج في ذهول اللحظة إلى نزهة جبلية بحرية نتحسس خلالها أجسادنا، ونردّ إليها أرواحها التي فارقتها في جلسات تحويل المصير.."[28].

أمّا أصوات الشخصيات الأخرى فيمكننا رصدها في الآتي:

- شخصية مختار جمعية: الشاب الذي يتوق إلى التغيير لكنّه يقف على ودزيف النشاط السياسي ويجد في الروحانية والتصوّف ملاذه الهادم للعقلانية الزائفة.
- الهادي: صوت اندفاعيّ مهموم بالتغيير الاجتماعيّ، عنيد صاحب رؤية قاصرة فيسعيها لتغيير واقعها.
- جودة منصور: صوت أنثوي متنكّر لأنوثته تعيش صراع الخضوع للتقاليد والانصياع لأفكار الرفض والتحرّر في علاقتها مع أبيها أو في علاقتها مع حبيبها مختار.
- الأمّ: صوت يجاوز التصريح إلى الرّمزية فهي تمثل صوت الأصالة ومناهضة الوارد الغريب، وهو ما يجسّده مشهد دعوة ابنها لذبح الدين ذبحا حلالا، "فإذا أمّه تداهمه فجأة وتصطدم به، وتقف أمامه بوجهها الشاحب المتكلّس، وبأنفها المائل في انحناءة قليلة إلى أحد جانبيه. .."[29]
- الجدّة: صوت الطبيعة والانتماء والهوية فهي متجذّرة في أصالتها تقوم بالحكي القائم على الشفهية أصل البيئة التونسية الريفية.
- صاحب المقهى: رغم حضوره الخافت في النصّ الرّوائيّ، فإنّ صاحب مقهى "الفلوريس" صوت يحمل كثيرا من المواقف العدائية للعرب المغتربين في فرنسا، مشحون بهاجس الإلغاء للآخر، "ما يزال يكره الغرباء. كان بودّه لو يسقيهم سمّا ويرتاح من رؤيتهم. لكنّه صاحب مقهى وللمقاهي قوانينها وتنازلاتها. كان يصوّركم جيوشا من التتر، تهجمون عليه ساعة متأخّرة من الليل"[30].
- رجب: تحضر هذه الشخصية في أحاديث الشيوخ والبحّارة والأطفال، وهي شخصية عجائبية تعيش الوهم واللاعقلانية، فهي مسكونة بالبحر لا تفارقه ولا تغادره، متزوّج من جنّية البحر، "ألم يكن رجب صائد الإسفنج من قيعان البحار، يعرف البحر؟ من كان يشكّ في العلاقة الحميمة

التي تربط رجب بالبحر، كان عالمه الأليف، فهو لم يكن يرسى على اليابسة إلاّ ليعود إليه ثانية...كأنّكم لا تعرفون أنّني متزوّج؟ أم تراكم تريدون منّي أن أخون تلك الساحرة الفضية. أنثاي مائية تقطر شهوة وتموت عشقا لرجبها..."[31].

إنّ صوت رجب يخرج إلى أداء صورة رمزية ليدل على الحياة بكاملها، إنّه "الحياة بما تتضمّنه من وضوح قليل وغموض كثير، وهو السّفر الأبدي يخامر النفوس المغامرة"[32].

- الشيوخ الساطوري: ولي صالح تستحضره الرّوائية من الموروث الشعبي، لإضفاء مسحة التصوّف على الرّواية، فالحضور الصوفي مظهر من تمظهرات التجريب الحداثي في النصّ الروائي، وباستدعاء هذه الشخصية تطبع عروسية النالوتي الرواية بمسحة العجائبي الخارق، وبمسحة الخلوة والعزلة والروحيات التي توفّرها النزعة الصوفية للخطاب الرّوائي.
- الشيخ المرقان: وليّ صالح يمثّل صوت الروحانيات الشرقية التي تلاشت أمام تأثير الفكر الغربي.
- الشيخ الأخضر: صوت الطهر والسّحر والإعجاز اللّغوي.

إنّ الحضور الكثيف للخوارق والعجائبيّة والتصوّف يحيل على تأكيد الرّوائية لعالم روحانيّ يشذ عن العالم العقليّ، ولا يخضع لقوانينه وضوابطه، لأجل تصوير الهوية العربية الشرقية التونسية التي لا يمكنها أن تنحلّ أمام العقلانية المادية الغربيّة، وهو ما تصوّره الرّوائية في استدعائها للدراويش (رجب البحار) والأولياء الصالحين (الشيوخ)، والجان في نقل السارد لمشهد عودة الصبي إلى المنزل وسؤاله لجدّته: "لقد رأيت ياجدّتي عندما كنت راجعا بجانب جامع المرقان شبحا في شكل امرأة تلبس رداء أبيض فضفاضا قامتها طويلة، طويلة جدا، كانت تجلس على حافة الطابية أمامي في الثنية وتمشّط شعرها الطويل، وما إن كنت أقترب من المكان حتّى تختفي فجأة وكأنّها تمتزج بأشعة الشمس..."[33].

خاتمة:

نصّ "مراتيج" نصّ روائي يجمع بين الواقعية وتيار الوعي، لا تغيب فيه الأدلجة ورؤية الروائية للعالم، فهي تنطلق في تأطيرها للأحداث الرّوائية من المكان المرجعي الواقعي قبل المكان التخييلي الرّوائيّ، ففي كامل محطّات البنية الرّوائية نحن أمام أمكنة موجودة فعلا ومرجعا، فأحداث البداية كانت في جزيرة جربة التونسية وهي مكان مولد الروائية، والعاصمة تونس، وفي مرحلة التأزّم جرت الأحداث في باريس الفرنسية، إنّها تكتب انطلاقا من هاجس التغيير، فلا شيء ثابت، وانطلاقا من قناعتها بالاختلاف في الحساسية، وفي طريقة

الانخراط في الحياة، والررؤية للعالم، ومقاربة القضايا الكبرى والصغرى، "فنحن نكتب وفق إبقاع حياتنا المتحوذل دوما، لكن الثابت هو ذلك الأسلوب، تلك الطريقة التي نصوغ بها المتحوّلات، وهذا هو الفريد لدى كلّ كاتب فهو بمثابة التوقيع الذي لا يمكن تدليسه والبصمة الي لا يمكن أن تتكرّر، لأنّه بها نميّز هذا عن ذاك"[34].

رغم حضور الأدلجة وتحكّم الرّوائيّة في شخصياتها فإنّ الرواية لم تعدم الحوارية بين أشخاصا ممّا جعل أصواتها تتنوّع في وحدة متعّددة تجمعُ جودة بالمختار في علاقة حبّ، وتجمعّ الهادي بالمختار وبها في علاقة صداقة ينتابها الحقد والفزع والخوف، فقد "كانت جودة تدرك مدى حقده عليها رغم إحكامه لقناع اللامبالاة أمام الجميع. كانت تفهمه لأنّها تشعر بنفس ما يشعر به هو..."[35]، فالعلاقة الحوارية الأكثر مواجهة بين فكرين متضادين تمثّلها علاقة الأب بابنته جودة، الذي تعتذر منه في تفكيرها وفي مشيها وفي تحدّثها، والذي تكسر شوكته حين العض على أوجاعها واتّخاذ قرار الابتعاد عنه لمزاولة تعلّمها بعيدا عنه، وفي تراجع "مختار جمعية" عن أفكاره الشيوعية وتبنّيه لروحية تكفيه الأزمات المادية التي عاشها طيلة حياته.

الهوامش:

[1] عروسية النالوتي، مراتيج، دار الجنوب للنشر، تونس، 2005، ص 12.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، ص 1575.

[3] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986، ص 115.

[4] محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية، دراسة تطبيقية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013، ص 105.

[5] توفيق العلوي، المكابح في مراتيج لعروسية النالوتي، ضمن كتاب، عروسية النالوتي المهاجرة إلى أعماق الذات، المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتاهرات الثقافية والفنية، تونس، 2020، ص 74.

[6] محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية، دراسة تطبيقية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013، ص 105.

[7] الرّواية، ص 67.

[8] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 301.

[9] د. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النصّ الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 154.

[10] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 102.

[11] محمد منيب البوريمي، الفضاء الرّوائي في الغربة الإطار والدّلالة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 23.

[12] د. صبيحة زعرب، غسان كنفاني جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 61.

[13] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 236.

[14] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 220.

[15] الرواية، ص7.

[16] الرّواية، ص 32.

[17] الرّواية، ص 33.

[18] فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 179.

[19] الرّواية، ص 22.

[20] الرّواية، ص 23.

[21] الرّواية، ص 101.

[22] الرواية، ص 67.

[23] الرّواية، ص 67.

[24] الرواية، ص 24.

[25] الرواية، ص 32.

[26] الرواية، ص 29.

[27] الرواية ص 41.

[28] الرواية، ص 106.

[29] الرواية، ص 9.

[30] الرواية، ص 67.

[31] الرواية، ص 75.

[32] محي الدين حمدي، البنية الفنية والذهنية في رواية مراتيج، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 46، ديسمبر1987، ص 110.

[33] الرواية، ص 51.

[34] جميلة المناعي، لقاء مع الكاتبة عروسية النالوتي، مجلة الإتحاف، تونس، العدد 89، ماي 1989، ص 56.

[35] الرواية، ص 30.