أعلام الثقافة التونسية 8

عروسية النالوتي

المهاجرة إلى أعماق الذات

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

عنوان الكتاب **عروسية النالوتي**

المؤلفون **ـ محمد المي ـ عروسية النالوتي ـ محمد الفاضل الجزيري ـ جليلة الطريطر ـ نسرين السنوسي ـ صالح بن رمضان ـ توفيق العلوي ـ نزيهة الخليفي ـ محمد مومن ـ سمير المسعودي**

السلسلة أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 8

عدد الصفحات: 128

اشراف وإعداد محمد الميّ
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2020

ر.د.م.ك :

الناشر **المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية**

المطبعة

كلمة المنسق العام

لمنتدى الفكر التنويري التونسي

الأديبة الكبيرة عروسية النالوتي

ندوة جديدة تعزز رصيدنا في الاحتفاء بكتابنا ومثقفينا سواء الأحياء أو الذين توفاهم الله، وغايتنا تهدف إلى تكريس ثقافة اعتراف اللاحق بجهود السابق .

لنا في تونس منارات فكرية «أسست» وقدمت ما يمكن تقديمه في مختلف ميادين المعرفة حتى تحقق لنا ما نحن فيه وتوصلنا إلى ما وصلنا إليه. فلا معنى للحديث عن التصحر الثقافي في بلد بدأت حركة الطباعة و النشر فيه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر والمكتبة التونسية تزخر بمصنفات تعد من أمهات المصادر الفكرية والحضارية يضيق المجال عن ذكر بعضها وإغفال جلها .

في مجال الإبداع تحركت الأقلام منذ ظهور ديوان محمود قابادو مرورا بأبي القاسم الشابي وصولا إلى من كرمنا في ندوات منتدى الفكر التنويري التونسي حيث كانت ملتقيات فكرية حول البشير خريف (2017) و حسن حسني عبد الوهاب (2018) ونافلة ذهب وحسن نصر ومنصف المزغني وعلي البلهوان وجلال الدين النقاش ومحمد الصالح المهيدي (2019) ومحمد الصالح بن عمر وعروسية النالوتي (2020) ونسعى إلى مواصلة هذا الجهد لتكريم عديد الأسماء المنارات وكل هذه الندوات سعينا إلى توثيقها وإصدارها في أعداد خاصة من المجلات ثم في كتب تحمل اسم « أعلام الثقافة التونسية « وبذلك تكوّن رصيد من الثقة في منتدى الفكر التنويري التونسي لاحظناه من خلال التفاف المثقفين حول ندواتنا وسعي البعض إلى ترشيح أسماء تكون موضوع ندوات قادمة .

إن ما تحقق يجعلنا نشعر بجسامة المسؤولية حتى نحافظ على مستوى ندواتنا التي نسعى فيها إلى تشريك أكبر عدد ممكن من المثقفين الفاعلين في الحياة الثقافية ولكي لا تكون حكرا على أسماء دون غيرها .

عروسية النالوتي ضربت بأسهم عدة في اتجاهات مختلفة حيث كتبت القصة القصيرة والرواية والمسرحية سيناريو الفيلم السينمائي وقصة الطفل والمقالة الصحفية ..الخ وهي إلى جانب ذلك رائدة وغزيرة الإنتاج إذا قارناها بمن سبقها من الأديبات الرائدات مثل هند عزوز أو فاطمة سليم أو زبيدة بشير أو ناجية ثامر ..الخ رحمهن الله جميعا وأطال الله في عمر أديبتنا التي نحتفي بمنجزها الحداثي / التقدمي لأن عروسية النالوتي كاتبة طلائعية وان جاءت كتابتها اثر انتهاء حركة الطليعة الأدبية .

هذه الندوة تسعى إلى التوقف لمساءلة المنجز الإبداعي لهذه الكاتبة التونسية الرائدة حتى نعرف ما قدمت لثقافتنا ونبرز جانب استحقاق التكريم الذي رأينا أنها جديرة به فكان لزاما علينا مبادلتها كرم العطاء بكرم الاعتراف والشكر على ما قدمت لبلدها ولثقافتها ولعصرها وسيذكر التاريخ اسمها حتما ولن تمر مرور الكرام لأنها تميزت عن سائر خلق الله بالكتابة والإبداع .

محمد الحي

المنسق العام لمنتدى الفكر التنويري التونسي

عروسية النالوتي والسينما
شهادة على تجربة شخصية

محمد الفاضل الجزيري

عرفت الأدب التونسي المكتوب باللغة العربية وأحببته وأقبلت عليه منذ عرفت أستاذين صربونيين هما صالح القرمادي وتوفيق بكاربفضلهما عرفنا الأدب التونسي المكتوب باللغة العربية فقد كنت مولعا في شبابي بمطالعة الآداب الغربية .

قرأت تولستوي وبالزاك ...الخ أذكر أني بفضلهما كذلك عرفت كاتبا تونسيا آخر يدعى محمد فريد غازي الذي خلق بيني وبين الحداد علاقة.

من أصدقائي في تلك الفترة أذكر الحبيب الزناد والطاهر الهمامي وسمير العيادي ومحمود التونسي وعزالدين المدني ...تعرفت على هؤلاء وأنا شاب . وكان صالح القرمادي جارا لنا في ضاحية سيدي بوسعيد حيث كنت أرافقه في رحلات الصيد وقد كان يحدثني عن الأدب التونسي .

من النصوص الروائع التي لا تزال عالقة بذهني «راعي النجوم» لعلي الدوعاجي وقدمته في مشهد في أحد المراكز الثقافية التي كنت أتردد عليها مثل المركز الثقافي الأمريكي والألماني والفرنسي حتى أكون على اطلاع على ما يحدث فنحن نشكو قلة الامكانيات المادية لاقتناء الكتب فقد كنا نستعير الكتب من تلك المراكز .

لم نكن نتزود بالكتب من تلك المراكز فقط بل حتى أساتذتنا ممن ذكرت كانوا أيضا يمدوننا بالكتب قصد مطالعتها ولا يكتفي

الأستاذ بإعارتك الكتاب بل يسألك عن رأيك فيما طالعت . هكذا كانت علاقتنا بالأدب التونسي .

الشاعر الراحل مصطفى خريف كان يسكن في نزل والدي بباب سويقة واسمه نزل الزيتونة كان يسكن في الغرفة رقم 3 التي تفتح نوافذها على بطحاء باب سويقة وقد كان سيدي مصطفى رحمه الله مغرما بتربية العصافير ..رجل طيب ..له علاقة جيدة مع الشباب حيث كان يمدنا بالكتب هو الآخر لمطالعتها .

علاقتي بالأدب هكذا كانت أذكر أني طالعت تولستوي بإيعاز من عبد الوهاب المدب عندما كنا ندرس في المعهد الصادقي إذ كنت في الصفوف الأولى بينما كان هو قد سبقني إلى الأقسام النهائية .

لم يكن الأدب التونسي مبرمجا في الصادقية إذ لم أتعرف على المسعدي إلا بعد خروجي من الصادقية .

تعرفت على عروسية النالوتي عن طريق صالح القرمادي حيث كان يستقبلنا في منزله لقد كان القرمادي طباخا ماهرا يحسن طهي «المقرونة» وكان حديثنا معه يدور حول الأدب والفنون .

تجربتي في السينما لا تختلف عن تجربتي في المسرح أعني أنها كانت تجربة جماعية فالكتابة لا معنى لها إلا إذا كانت متصلة بتفكير جماعي وأصوات مترادفة متآزرة ترفد بعضها البعض حتى تكون ما نفكر فيه جميعا وما نصبو إليه جميعا ' قل وندر أن كتبت شيئا وحدي .

من هنا جاء تفكيري في القيام بشيء ما تجاه الطاهر الحداد ..لأني لا أعتبر حركة الطليعة بدأت معنا لقد سمعت من يردد أن حركة الطليعة بدأت مع المسرح الجديد وهذا غير صحيح ' طليعتنا هي امتداد لجيل الثلاثينات وصدى لصوته الذي ارتفع .

لقد كان والدي من الذين ساهموا في طبع كتاب «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» الصادر سنة 1930 خامرني السؤال عندما عثرت على وصل اشتراك والدي في طبع كتاب الحداد لأن والدي كان تاجرا ؟ هو مقصود من طرف الأدباء كغيره من التجار للمساعدة والإعانة . كانت لوالدي علاقة متميزة بعلماء الزيتونة ومشائخها .

عندما فكرت في انجاز فيلم عن الحداد تحادثت مع الأستاذ توفيق بكار كان ذلك اثر وفاة القرمادي طبعا فأشار علي سي توفيق بعروسية النالوتي فهاتفتها والحق أن رد فعلها كان عاديا حيث رحبت بالفكرة وسهلت مهمتي خصوصا وأن إمكانياتي المادية بسيطة .

عروسية موسوعة وطاقة معرفية متميزة وتتمتع بالذكاء والصبر لأن علاقتي بالأدب علاقة خاصة حيث أسعى لتغييره من الداخل حسب فهمي وتصوراتي وقراءاتي فأنا في فيلم ثلاثون لم أشأ التحدث عن شخصية بعينها بل أردت الحديث عن حقبة زمانية الشيء الذي أجبر عروسية النالوتي على مراجعة المؤرخين الذين اشتغلوا على الحركة الوطنية والحركة النقابية وكانت مهمتها الأساسية هي استشراف كل ما يهم المشروع.

قضينا سنتين كاملتين في كتابة السيناريو بمقابل مادي ضئيل. أنا أتعامل مع الكتابة بالإملاء فنكتب ما أتصور وينشأ عن ذلك نقاش يتحول إلى نقاش حاد في بعض الحالات معها حيث ترفض ما أقترح بتعلة أنني أسقط أشياء عن تلك المرحلة وهو ما لا يهمني لأني أريد أن أتحدث عن الأدب الشعبي مع أدباء لم يكتبوا إلا بالعربية فنقحم الدوعاجي لأني لست بصدد التأريخ بل أتحدث عن شيء أهم بالنسبة إلي . أسعى إلى إيصال شيء إلى متلق شيئا مختلفا . كانت حنونا معي إذ تقبل مني ولكن ككل مشروع فإن الفيلم السينمائي لا

يقتصر على الحوار والشخصيات بل هناك عناصر أخرى يضطلع بها السينما كأن نهتم بفن البناء وجمالية المعمار لا بد من الإشارة إلى البنائين والمهندسين للمعمار من خلال أعمالهم التي تدل عليهم .

ثلاثون هو شهادة على معمار المدينة العتيقة / الأسواق «جامع الزيتونة» العلاقات هامة كذلك كأن تبرز أن أدباء تلك المرحلة كانوا يعيشون بلا ماء وبلا كهرباء ...أبو القاسم الشابي كان يكتري غرفة في حي طلابي . لقد حاولنا تصور طبيعة العلاقات الحميمية بين أناس تعايشوا معا تحت سطوة الأجنبي (القاوري / بوبرطلة) لا أتصور أننا أتينا على كل شيء في تلك المرحلة ولكن أعتقد أننا أشرنا إلى ما يجب أن نشير إليه.

من بين ما اتفقت عليه في الكتابة المشتركة مع عروسية النالوتي أن تكون في الكتابة حدة وأن نكتب الصورة بطريقة مختزلة .

لقد تركنا لشخصيات الفيلم حرية التكلم بلغتها وبأحاسيسها هي لقد صورنا الطاهر الحداد وهو يخرج من شاطئ الهوارية في قيلولة بعد أن شاهد مواطنا يجر فرسه إلى البحر فردد الحداد

مكر مـــفر مقبل مدـر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

فعلا كانت كتابة مشتركة بيننا فمررنا بمرحلة لذيذة وأشهد أني تعلمت منها كما تعلمت من غيرها ...كانت مدرّسة جيدة آمنت بقدراتها والدليل أني أحتفظ بذكريات جميلة معها أن المخرج حميدة بن عمار طلب مني أن أشير عليه بكاتب سيناريو جيد أشرت عليه بعروسية النالوتي .

أغلب الأوقات التي قضيناها معا في كتابة السيناريو كانت في مكتبي كنا نلتقي مرة كل أسبوع وأحيانا مرة كل ثلاثة أيام وكان دوري تشذيب كتابتها. كتبت نصوصا طويلة لم تستطع التخلص

بيسر من طريقة الكتابة للأدب ولكنها كانت سريعة الفهم والتطور ولديها قدرة كبيرة على المطالعة والبحث للتثبت من معلومة فتضطر أحيانا لمطالعة كتاب بأكمله .قامت بمجهود كبير حول شخصية كبيرة وهامة لم نكن نستطيع التعامل معها .

عالم الحداد كبير وواسع إلى درجة أننا لم نطل على عوالمه من خلال كتابيه العمال وامرأتنا فقط بل فتحنا كتبا أخرى مثل الدقلة في عراجينها للبشير خريف لأننا صورنا مشاهد في الجريد حيث كان يسكن الشابي.

في المشهد الذي صورنا فيه الشابي وهو بصدد تأبين والده الذي توفي سنة 1929 صورنا نساء محجبات وهن يندبن الميت في مشهد قوي للغاية. كذلك العلاقة بين الحداد ومشائخ الزيتونة والمؤتمر الافخاريستي من المسائل التي اشتغلنا عليها .

رغم كل ذلك لم يحقق ثلاثون النجاح المنتظر لأننا قدمنا سينما مختلفة لا تلبي انتظارات جمهور قدموا إليه سينما أخرى فتعود عليها وأصبحت من انتظاراته .. أذكر أن بعض النقاد كتبوا بحدة ضد الفيلم .

المهم بالنسبة إلي أنه بعد عامين من الكتابة وأسابيع من التصوير عندما كانت تحضر عروسية النالوتي لمتابعة تطور عملية المونتاج كنت أرى في عينيها الفرح والاعتزاز بالعمل الذي قمنا به فتواصلت علاقتنا إذ عندما هممت بكتابة سيناريو عن فرحات حشاد كانت المرحلة الأولى بالتنسيق والمشاركة معها .

بقي بعد الفيلم بيننا الكثير من الود .

الشّهادة الأدبيّة:
وثيقة نقديّة أم نصّ إبداعيّ؟
عروسيّة النالوتي[1] أنموذجا

د. جليدة الطريطر
جامعيّة/ ناقدة مختصّة في كتابات الذّات

مقدّمة

يهمّنا جدّا أن نطرح اليوم –من زاوية اختصاصنا في كتابات الذّات– وضعيّة نوعيّة خاصّة من النّصوص اعتدنا أن نسمّيها «شهادة أدبيّة»: ما هي منزلة نصّ الشّهادة الأدبيّة ضمن المعايير المنظّمة للنّقد الأدبيّ، هل الشّهادة الأدبيّة نصّ نقديّ انعكاسيّ (الذّات المبدعة ناقدة لذاتها)، بمعنى أنّه يصدر عن المبدع نفسه باعتباره ناقدا لأعماله الإبداعيّة، أم أنّه نوع من الإبداع المخضرم الّذي تتشكّل فيه إبداعيا الرؤى النّقديّة الّتي تفسّر إلى حدّ ما عالم المبدع الإبداعيّ، مثلما يقدّره هو بنفسه في سياق الكلام عن كلامه؟ هل هو إذن نصّ ذو منزلتين ملازمتين: نقد الإبداع، وإبداع النّقد؟ هل يمكن للنصّ النقدي متى كان شاهدا على تجربة كتابيّة ذاتيّة الأبعاد ان يكون مقاما من مقامات كتابة الذّات؟

(1) عروسيّة النالوتي (1950 –) روائيّة تونسيّة معاصرة وكاتبة سيناريوهات. من أهمّ مؤلفاتها مراتيج (1985) تماس(1995) إحدى أفضل مائة رواية عربيّة، أهمّ السيناريوهات الّتي كتبتها خشخاش(2006) للمخرجة سلمى بكّار، ثلاثون(2008) للمخرج فاضل الجزيري.

هذه الأسئلة المتداخلة المتعدّدة تنمّ على أنّ منزلة الشّهادة الأدبيّة هي إلى اليوم منزلة مبهمة، تبدو واضحة لا لبس يكتنفها في الظاهر، ولكن ما أن نسائلها عن كثب مساءلة علميّة حتّى يظهر لنا جليا التباسها المفهوميّ، فضلا عن عدم حصر موضوعاتها، ولا أساليبها. كلّ مبدع له مطلق الحريّة في صياغة عوالم شهاداته الأدبيّة دون قيد أو شرط في نطاق مقتضيات سياقه التّواصليّة، أليست الشّهادة المطلوبة منه بصمة أخرى من بصمات وجوده الكلاميّ الفعّال؟

انطلاقا من هذه الأسئلة المشروعة، نريد أن نتحسّس الوضعيّة النّظريّة والإبداعيّة للشّهادة الأدبيّة مثلما تجلّت لنا في مدوّنة من الشّهادات[1] المتنوّعة الّتي شاركت بها القاصّة التّونسيّة المتميّزة عروسيّة النالوتي(1950-) في أكثر من مؤتمر أدبيّ- سواء في

(1) اعتمدنا في دراستنا مدوّنة تكوّنت من مجموعة من الشّهادات الأدبيّة، أكثرها مخطوط(مستنسخ) مدّنا بها مشكورا الصحافي التونسي محمد المي. هذه الشّهادات هي كما يلي:
شهادة حول الشّهادة (نصّ في صفحتين غير مؤرخ، غير محيل على مناسبة إعداده). 2ص.
شهادة «بين معماريّة المدينة، ومعماريّة الرّواية»(مخطوط غير مؤرخ غير محيل على سياقه). 8ص.
شهادة «ندوة الإبداع والديمقراطيّة»(مخطوط، ألقي في الندوة المثبتة بالمحمديّة/ المغرب/ 1993)، 8ص.
شهادة البوارق الهاربة، (نسخة مخطوطة تشير إلى إلقاء الشهادة في ندوة الإبداع النّسائيّ/ بيروت، نسخة مطبوعة)2ص.، مجلّة القاهرة أفريل-1994) صفحة ونصف.
شهادة «الكتابة ضرورة واقتضاء»(نسخة مطبوعة، ندوة الإبداع، القاهرة 1995).
شهادة «من مشاغل الكاتبة التّونسيّة»(نسخة مخطوطة، لندن، 2009)، 7ص.

تونس، أو خارجها- دعيت إليه من أجل الإدلاء بخصوصيّات مناخاتها الإبداعيّة.

فرضت علينا توجّهات المدوّنة المستعملة لعروسيّة النالوتي تحديدا، الدفع بالدّراسة في مسارين بيّنين متباينين: الشّهادة حول الشّهادة، وهو توجّه بحثيّ له خصوصيّته مثلما نستنتج من العنونة ذاتها، ذلك أنّه يتمحور حول سؤال نقديّ تقعيديّ تقنينيّ بالأساس، أي ما هي منزلة الشّهادة الأدبيّة بمعيار النقد الأدبيّ: ما هي ضوابطها الّتي تجعل منها نصّا نقديّا على نحو ما؟ أمّا التوجّه البحثي الثّاني فهو يسائل تحديدا خصائص كتابة الشّهادة لدى عروسيّة النالوتي التطبيقيّة، وذلك انطلاقا من استقراء مدوّنة شهاداتها المعتمدة الّتي تناولت فيها تقاطعات الكتابة مع موضوعات مختلفة اجتماعيّة، وقيميّة، وحضاريّة، فضلا عن متعلقات الكتابة النسائيّة، باعتبارها كاتبة تعيش تجربة حديثة العهد في تاريخ المرأة العربيّة، بل والمرأة على نحو أشمل.

I ـ في ماهية الشّهادة الأدبيّة : «شهادة حول الشّهادة»

لقد انتبهت عروسيّة النالوتي في ضرب من اللّفتة النقديّة الذكيّة إلى أنّ ما تدعى إليه بمناسبة انعقاد مؤتمرات أدبيّة- مثلها في ذلك مثل عديد الأدباء- من ممارسة كلاميّة تصنّف تحت خانة شهادة أدبيّة، ليس بتلك البداهة الّتي قد نظنّ، أويظنّ الأديب المطالب بها نفسه: فهل يكفي شيوع هذه الممارسة الكلاميّة في تقاليد المؤتمرات العربيّة لكي نطمئنّ إلى أنّها ممارسة تحظى بالوضوح المفهوميّ الكافي لدى منتجها ومتلقيها على حدّ سواء؟

شهادة حول الشّهادة، هو بذاته نصّ يشهد بالتباس الشّهادة لدى كلّ من المؤلّف والمتلقي، ولولا هذا الشّعور بالحرج تجاه هذه الصّيغة/ المصطلح؟ لما طرحت عروسيّة النالوتي هذه الإشكاليّة

أصلا. لذلك فهي ترصد في شهادتها حول الشّهادة مقاما كلاميا حديثا، مقاما عرفيّا تقريبا، وهو غير مقنّن أصلا، بما من شانه ان يجعل الشّاهدة المتكلمة تتحرّك في مقام شكّ، والتباس، لأنّه مقام غامض الدلالة، زئبقيّ، مفتوح لشتّى أنواع التدخّلات الممكنة الّتي تجود بها قريحة مبدع ما في مناسبة ما، لها توجّهاتها المعرفيّة المسبقة الّتي يحدّدها دائما موضوع الملتقى، أو الندوة الّتي يطلب من المبدع أن يؤثّثها بشهادته.

انطلاقا من هذا الوعي النّقدي بما يمكن أن نسميه «متاهة الشّهادة الأدبيّة» الّتي استشعرتها عروسيّة النالوتي، اختارت القاصّة في شهادتها حول الشّهادة أن تقف وقفة نقديّة مفهوميّة بالأساس جعلت من نصّها الموضوع شهادة من درجة ثانية، أي كلاما في الشّهادة: كلاما يسائل، ويستقصي، ويعبّر بعد ذلك كلّه عن حيرة فكريّة تصبح موضوع بوح وتعرّ مكشوفين للمتقبّل: ...أقول هذا لأنّني وجدت نفسي في مأزق، وانا أستجمع قواي حتّى أجد شيئا أقوله...ثمّ إنّي لا أعرف فعلا ما يريده منّي المتلقي؟»[1]هذه الوقفة الاستفهاميّة النقديّة تكتسي في نظرنا بعدين يكشفان عن شخصيّة عروسيّة النالوتي الذاتيّة : البعد الأوّل عقلانيّ صرف، فهي تعبّر عن قدرة استقرائيّة فائقة جعلتها تنتبه إلى مشكليّة المقام المعرفيّ الّذي تتلبّس به الشّهادة الأدبيّة في الملتقيات العربيّة، امّا البعد الثّاني فيكشف عن فذاذة في الشّخصيّة جعلت الكاتبة لا ترضى بمسايرة مقتضى الحال، والتّغاضي عن الإشكال نظرا لدقّة الموقف الّذي تستقبل فيه – من خلال حضورها الشّخصيّ، وكلامها– جمهورا من القرّاء والنّقاد يتطلّعون للتّعرّف إليها شخصيا في كثير من الأحيان، بل وحتّى للحكم لها، أو عليها. المجاهرة بالحيرة، هي في آن

(1) شهادة حول الشهادة(وثيقة مخطوطة)

موقف قوّة، وثقة في النّفس، وتعرية عن المسكوت عنه من تواطؤ ضمني على تحوّل الكلام في عديد المؤتمرات إلى «دردشة»، أو خروج صريح عن الموضوع.

لكنّ متابعة ما جاء في الشّهادة يكشف عن تدرّج تحليليّ معمّق، تمّ بمقتضاه رفع الحرج تدريجيا، من أجل فسح المجال أمام تفكيك عقلانيّ دقيق لملابسات الإشكاليّة، وتحديد لمختلف مستويات غموضها التكوينيّة. فمن ذلك، تساؤل عروسيّة النالوتي عن ثلاثة مستويات كبرى، وهي: ماهية الشّهادة، تركيبتها، وأخيرا الغاية منها. امّا عن الماهية، فهي تستعرض جملة من الفرضيات الّتي لم تكن لتتعمّق التحقيق فيها، بقدر ما كان لها فضل طرحها والتّنبيه على إشكالها: «يمكن للشّهادة الأدبيّة أن تكون، سيرة ذاتيّة؟ مسردا ببليوغرافيا؟ مجرّد هواجس الكاتب؟ كتابة حول الكتابة؟ رؤى غريبة أو جانبيّة تواكب فعل الكتابة؟». هذه الفرضيات متباعدة جدّا- مثلما هو واضح- لأنّ السّيرة الذاتيّة الاصطلاحيّة نصّ يختلف كلّ الاختلاف عن مقتضيات الشّهادة الأدبيّة الضيّقة، فضلا عن أنّ الفرق بينها وبين المسرد الببليوغرافي لا يمكن ان يكون محلّ خلط. ولكنّ انفتاح ماهية الشّهادة الأدبيّة على المجهول يجعلها قابلة لاحتضان أيّ شيء يخطر ببال متلفّظها! ومن الواضح أنّ هذه الفرضيات المتعلّقة بالماهية تستوعب مستوى التّركيبة، لأنّ التّركيبة هي من متعلّقات خصوصيّات الماهية، وهو ما يفسرّ اكتفاء صاحبة الشّهادة بسرد هذا العدد المذكور من الفرضيات المتباعدة، والّتي من شأنها ان تضع المتلقي في نهاية الأمر أمام موقف مجهول، فهو لا يستطيع التهيؤ ما قبليا لفكّ شفرات الرسالة الموجّهة له. ولاشكّ في أنّ الطابع الإشهادي الشفويّ هو ممّا يضفي مزيدا من الحيرة على مثل هذا السيّاق التواصلي المرتبك والمربك بامتياز. وقد

تجاوزت النالوتي قضيّة انفلات الشّهادة الأدبيّة معياريا إلى نوع من النّقد الأجناسيّ العامّ الّذي يتّصل رأسا بمعنى الشّهادة في علاقتها بالفعل الإبداعي، ذلك أنّها رأت أنّ كلّ عمل إبداعيّ مظروف بسياقاته المخصوصة، وهو ما يجعل من حديث المبدع المابعديّعن اللّحظة الإبداعيّة أمرا زائفا « فهناك إيقاعات خاصّة ومناخات فريدة تتمّ فيها عمليّة الكتابة، فإذا خرج الكاتب عن دائرتها ولو لحين يصعب استرجاعها ولو لكتابة شهادة»، فهل كانت شهادة النالوتي حول الشّهادة نسفا للشّهادة؟؟؟

الإجابة جاءت في النصّ عن طريق المقارنة بين النصّ الإبداعي والشهادة الأدبيّة باعتبار أنّهما لحظتان منقطعتان من حيث ما يتهيّأ لنا من صلات ممكنة بل متينة بينهما، وهكذا ارتفع الوهم كليّا، فإذا النصّ الإبداعي نصّ مستقلّ تماما بذاته لا يحتمل حاشية ولا تذييلا، أمّا الشهادة فهي عند الكاتبة مقام اضطراري «يوتّر الأعصاب»، ولكن هذا التوتّر يمكن أن يولّد نصّا آخر له من القدرة على فرض نفسه ما يثير العجب!

شهادة عروسيّة النالوتي حول الشّهادة، هي قراءة نقديّة في ممارسة مأسسة الشّهادة الأدبيّة، نمّت عن أبعاد متأصلّة في شخصيّة المبدعة، وهي خاصّة قدرتها على التوصيف، وحرصها على التموقع التلفّظي المعقلن في مقامات أخذها للكلمة في المحافل الأدبيّة المختصّة، ولكنّ الأكثر أهميّة هو قدرتها على المكاشفة وتفاعلها النفسي مع ما تقول وتنتج، فقد ظلّت الشهادة بالنسبة إليها مقاما «اضطراريا» نوعا من التّكليف الرّسمي، في حين أنّها متمسّكة كلّ التمسّك بممارسة الكتابة ممارسة حرّة، ومتحرّرة من كلّ الضوابط الماقبليّة بما فيها موضوعات المؤتمرات، والمحاور المهيكلة للتدخّلات الكلاميّة فيها، إنّها تؤكّد على نحو ما أنّ المبدع لا يستطيع إلاّ أن يكون مبدعا.

يبقى الأدب من وجهة نظرها هو ممارسة حرّة بامتياز، لحظة إبداع بالأصالة، وفيما عدا ذلك لا يكون المقول غير التزام خارجي يوتّر الأعصاب، وإن حالفه الحظّ، وأفضى إلى إنتاج نصّ يفجأ كاتبه ويقدر على إثارة إعجابه بما هو نتاج واقع خارج السيطرة، وإن أحدث المفاجأة!

شهادة حول الشّهادة، نصّ رغم ما له من أهميّته متعدّدة الأبعاد أوضحناها، يبقى نصّا وحيدا في المدوّنة الّتي اعتمدناها. لقد مارست عروسيّة النالوتي الشّهادة الأدبيّة بمعناها الموجب، أي طرحت من خلالها عددا من القضايا الأدبيّة والفكريّة العامّة الّتي مثّلت في نظرنا مساهمتها في تأثيث عوالم الشهادة الأدبيّة، وما كانت تحفل به من قضايا خاصّة في التّسعينات من القرن العشرين، ذلك أنّنا لم نطلّع إلاّ على شهادة واحدة بعد سنة الفين (2009).

أمّا السؤال المطروح في مثل هذا المستوى، فهو يتعلّق بالكشف عن خصوصيّات الإسهامات المقدّمة في شهادات النالوتي الأدبيّة من حيث ما تردّد فيها من أفكار، ورؤى أدبيّة وفكريّة على نحو أعمّ، فضلا عن خصوصيّاتها البنائيّة العامّة المرتبطة بطرح سؤال الماهية الأدبيّة للشهادة –مثلما– انتبهت لذلك الكاتبة نفسها.

II ـ قراءة في مناخات شهادات عروسيّة النالوتي الأدبيّة

بعيدا عن السرد التفصيلي لما زخرت به عوالم شهادات عروسيّة النالوتي من أفكار ومشاعر متدفقّة في أسلوب يرقى في أكثر من مقام إلى ضرب من الإبداع اللّغوي الساحر، نريد أن نمسك بالمحدّدات العامّة المهيكلة لعوالم الشّهادات الأدبيّة المعتمدة على اختلاف موضوعاتها المطروقة في الظاهر: الكتابة في علاقاتها بالأنا الكاتبة، بالديمقراطيّة، بالمدينة، وبالمرأة.

يبدو لنا أنّ الشّهادة المحوريّة في المدوّنة المعتمدة بما هي قطب جوهريّ تنشدّ إليه عضويا بقية الشّهادات، هي الشّهادة المعنونة ب البوارق الهاربة. والسّؤال المطروح هنا ما الّذي يجعل في نظرتا هذه الشّهادة محوريّة على نحو لافت؟

تستقطب شهادة بوارق هاربة كلّ النصوص الممثّلة لمناخات النالوتي الإشهاديّة، ذلك أنّها تختزل في تركيبتها الدلاليّة أهمّ المحاور الّتي يتمّ طرحها في كلّ مرّة، وتوسيع آفاقها وإغناء جزئياتها في سائر الشّهادات الأخرى. هذه الشهادة نعتبرها شهادة قطبيّة، لأنّ موضوعها الأمّ هو توصيف مغامرة الكتابة الإبداعيّة من وجهة نظر كاتبة مبدعة تطارد تجربة عميقة غامضة أضحت تمثّل بعدا جوهريا من أبعاد وجودها الإنسانيّة والإبداعيّة، وهي تكون بذلك في وضعيّة نقديّة مخصوصة، ومتميّزة، تختلف عن وضعيّة الناقد المنظّر لمفهوم الإبداع،وعن ملابسات كتابته التنظيريّة الخاضعة للاستقراء التّجريديّ. النالوتي تكتب في هذا الموضوع على سبيل البوح بتجربة كتابيّة يمكن اعتبارها حميمة، بمعنى مستهدفة لكيانها الأعمق الذهني والّنفسيّ، ولكنّها تروم محاصرتها في الشّهادة، وتوصيفها توصيفا نقديا بكلّ ما تعنيه هذه التجربة من أبعاد فكريّة، ومعاناة نفسيّة مؤثّرة، في حين لا يزعم النّاقد لنفسه هذا التموقع، لأنّه لا ينظّر بالضرورة انطلاقا من التموقع التجريبي المذكور، بلإنّه مطالب على الأرجح بالتموقع الخارجيّ الموضوعيّ القائم على التّحليل والتوصيف، والتأويل. لذلك تعتبر شهادة المبدع على ولادة النصّ أداة عمل بالنسبة إلى النّاقد، يستقرئها، ويسائلها، ويبنينها، ويعلّق عليها، ويفعّلها في تشكيل نظريّة الأدب.ومن أهمّ ما لفت انتباهنا في هذا النصّ الشّهادة المتميّز، أنّ الكاتبة تعتبره إسهاما منها في استقصاء حقيقة التجربة الكتابيّة الّتي تبقى في نظرها خارج كلّ محاولات التوصيف عصيّة ذاتيّة، وأعمق بكثير ممّا قد يتبادر إلى الذهن من إمكانيّات محاصرتها والتوفّق إلى استكناهها بيسر.

لذلك تباغتنا في نهاية الشّهادة بكونها لم تتحدّث عمّا تسمّيه «**تجربتها الصميميّة مع الكتابة**» مثلما توحي بذلك تفاصيل شهادتها، لأنّ مثل هذا الحديث هو مجرّد محاولة، دونها ودون عمق التّجربة الواقعيّة عوائق لا تقدر الكاتبة نفسها على تحدّيها أو حتّى استقصاء جميع مكوّناتها: «في اليوم الذي أمسك فيه ببعض حقيقتها إذن أستطيع أن ابدا التحدث عن تجربتي الصميميّة مع الكتابة».

هكذا تعود الكاتبة لتنقض ما خطّت، فرغم ما سنرى من دقّة التوصيف الّذي تمّ عرضه في شهادة التجربة الكتابيّة، يبدو لنا أنّ عروسيّة النالوتي تشكك في خاتمة الشهادة في قدرتها على إنتاج نصّ يقول حقيقة تجربتها الكتابيّة، ويحيط بكلّ تفاصيلها مثلما تستشعرها على نحو مبهم وتلقائيّ، لأنّها تجربة ماتزال في نظرها- لفرط تعقيدها- متعالية على الفهم! ومع ذلك فهذه الشهادة لبنة لا يستهان بها على معالم الطريق الوعرة، هذه الطريق الّتي مثّلت ما أسمته تجربتها «الصميميّة مع الكتابة». ورغم كلّ ما ذكرنا يمكننا أن نحدّد المحاور الأساسيّة في شهادة البوارق الهاربة باعتبارها تمثّل معالم مركزيّة محيلة على التّجربة الإبداعيّة لدى الكاتبة. هذه المحاور هي: **وضعيّة / مقام الكتابة،معاناة الولادة النصيّة/** مغامرة التشكّل النصّي، **الغائيّة الإبداعيّة** ورهاناتها المعنويّة، **علاقة الأنا بالآخر**. سنبيّن انّ هذه المحاور العضويّة تعود لتظهر مع كلّ شهادة جديدة، ولكن متأقلمة مع حيثيّات الموضوع المقترح في الندوات الّتي شاركت فيها الكاتبة.

***مقام الكتابة**

المقصود بمقام الكتابة، هو الوضعيّة التّواصليّة السياقيّة الّتي تتمّ فيها شروط الكتابة باعتبارها تجربة، أو ممارسة تكتنفها أدبيّات، هي بمثابة المحفّزات على قدح الطاقة اللّغويّة الكامنة، وبالتّالي انبثاقها على نحو علاميّ ملموس، هو المكتوب. أهمّ ما يميّز

هذا المقام هو انغلاقه شبه التّام على نواميسه الدفينة الّتي تقتضي الانفصال عن العالم الخارجيّ، والتقوقع على الذّات في ضرب من العزلة الملهمة.» ...هذا الفعل يمارس في غيبة عن العالم الخارجيّ (يستبعد استحضار المتلقي) وبعيدا عن عيون وأفهام الآخرين» لذلك هو بالنسبة إلى الكاتبة «فعل حميميّ وخصوصيّ إلى أبعد حدّ» بما يعني أنّ توصيفه لا يراد منه النّمذجة- مثلما هو عمل الناقد- بل الكشف عن الحميم بمعناه التجريبيّ الفردي، والانفرادي والنسبيّ. الحميم بهذا المعنى ليس مرادفا للفضائحيّ أو المحرّم، أو المسكوت عنه –مثلما هو شائع- بل الحميم هنا هو دخول في الذّات، والتحام كلّي بعوالمها الدّفينة، وركون مطلق لسلطتها الغامضة الجامحة. هذا المقام ببعدنا أشواطا عن مقام الكتابة المترسّب في التراث بما هو مقام إلهام غيبيّ، ونقصد ما شاع منذ القديم من اعتبار الشعر مثلا هو أثر من آثار استقبال الشاعر لإلهام جنيّ أو تابعة، فإذا الإبداع هو أثر، أو بصمة لمرور كائن خارق ملهم، يتلقاها المبدع فيظهرها للعيان. عروسيّة النالوتي تنقلنا باعتبارها كاتبة معاصرة إلى عالم تجريبيّ بأتم معني الكلمة يعزى فيه الإبداع إلى عبقريّة الفرد الّذي يصعّد بواسطة الكتابة صراعا يدور بينه وبين الكلم في حالة أشبه ما تكون بحالة المتصوّف المتوحّد: «لحظات تقف فيها أمام نفسك وحدك لا سند أو شفيع، تقف عاريا إلاّ من صدقك وهشاشتك...» وبذلك ينزل فعل الكتابة من عليائه الميتافيزيقي المبهم ليصبح خصيصة مجالها الفرديّ الحميم في استكناهه لتشابك معنى وجوده الخاصّ بوجود العالم. من هذه الجهة يحقّ لنا اعتبار الشّهادة الأدبيّة نصّا في علاقة متينة بكتابات الذّات، بل إنّنا نراها مكوّنا أساسيا من مكوّنات ما يصطلح عليه بالسيرة الذاتيّة الفكريّة، - نفضّل الاصطلاح عليه ب «السيرة الذاتيّة القلميّة»-، ولا يفوتنا هنا بالذات ان نشير إلى أنّ أغلب السّير الذاتيّة

للكتّاب المبدعين يشتبك التجريب القلميّ في نسيجها مع الحكاية السيرذاتيّة، هذا رغم وجود سير قلميّة مستقلّة[1] بعوالمها المقصورة على سرد الهويّة القلميّة لأصحابها. سرد التجربة القلميّة لا ينفصل عادة عن سرد التجربة الإنسانيّة الفرديّة في السّيرالذاتيّة الخاصّة بالأدباء المبدعين، لذلك يشمل الحميم عندهم التجربتين معا. ومن جهة أخرى، لابدّ من الانتباه إلى أنّ التّجربة الكتابيّة «قصّة الكتابة» تتحوّل في الشّهادة إلى موضوع كتابة- خطاب واصف-:«في منتهى العسر هو حديث الذات الكاتبة عن فعل كتابتها». هذا العسر هو بعض من العسر الّذي يجده المترجم لذاته وهو يستبطن ذاته في حكاية حياته المسترجعة بعد مرور زمن طويل. ولأنّ التّجربة الكتابيّة هي تجربة فرديّة وموضوع لكتابة الذّات فهي ملحقة حتما بأجندا كتابات الّذات، رغم عدم حظوتها بما تستحقّ من دراسة في المدوّنات النظريّة، وبالخصوص منها الأوربيّة رغم تطوّرها النّقدي في هذا المجال.

انغلاق المبدعة في عوالمها الباطنيّة مثّل في نصّها مغامرة البحث عن تشكيل المعنى الهارب، الزئبقي: «البوارق الهاربة»، لذلك يغوص خطاب الشّهادة الواصف صلب هذه المغامرة من أجل استبطانها على استعصائها، فما هي سماتها لدى النالوتي؟

- **مغامرة التشكّل النصّي**

تصف عروسيّة النالوتي التجربة الإبداعيّة باعتبارها لحظة مفارقة للوعي الفرديّ، لحظة مخاض عسيرة رهيبة تعصف بالكيان الفرديّ، وتحكم سيطرتها عليه عبر وساطة الترميز اللّغويّ. لذلك فهي في آن لحظة كشف واكتشاف تتجلّى خلالها عوالم

(1) نحيل على سبيل المثال على «حياة قلم» لعبّاس محمود العقّاد الّذي أفرده المؤلّف لسيرته الذاتيّة القلميّة، في حين خصّ «انا» بحياته الشخصيّة

الذّات الدفينة المنفلتة لذاتها في ضرب من الزمن السحريّ: «كلّما حدث ويحدث هنا... فيك...مقيم لا يبرح. وهذه الذاكرة الرهيبة لا تسقط من سالف الحساب شيئا تندلق ملفاتها عليك من الوجهات الستّ، كلّ نبض العالم وسكراته مرسوم، موشوم على كلّ عظم من عظامك...وأنت هنا رابض كالقطّ المذعور تفجؤك مطمورات عالمك، في هذه اللّحظات الرّهيبة قد تصمد في وجه تيّار الانهمارات وتجد لنفسك بينها موقعا تمسك بأطرافه وتحاول في عمليّة تشكيل الكلام أن تقولها، أن تصوغها...أن تعطيها اسما وشكلا تقول لها كوني فلا تكون غالبا...وقد تكون أحيانا بعد طول عناء وشدّة قحط لا يحتمل...عندها وعندها فقط ترتطم بالنشوة وقد تشتدّ عليك...فتفقد الوعي للحظات...» ألسنا إزاء تجربة ولادة رمزيّة ؟ لاشكّ في أنّ الذّات هنا هي مربط الفرس، الذّات والدة، ومولودة، ولكنّها بمجرّد ان تخرج بعد مشقّة وعناء حتّى تنفصل عن ذاتها ليغدو المولود/ النصّ كيانا مستقلا بذاته، مخلّفا في آن الفراغ، ونشوة الوضع.

بلاغة قول الولادة النصيّة بلاغة أنثويّة بامتياز، لأنّها تحاكي رمزيا تجربة الولادة الحقيقيّة. ولئن جاء نصّ البوارق الهاربة شهادة أدبيّة بليغة في رصد ما لا يرصد، وهي معاناة التشكّل النصّي في معناه الأدبيّ العامّ، فإنّنا رأينا هذا السؤال ذاته يمتدّ إلى شهادة أخرى بين معماريّة المدينة ومعماريّة الرّواية امتداد تفريع وتخصيص، ذلك أنّ عروسيّة النالوتي كيّفت شهادتها بحسب الموضوع المطروق وهو موضوع المدينة : ففي هذا السّياق ظهرت لنا تجربة التشكّل النصّي في علاقتها الأجناسيّة العضويّة بالخطاب الرّوائيّ تحديدا، وبذلك تكون الشهادة الثانية تفصيلا لمجمل التشكّل الإبداعيّ مطلقا ، وانغراسا في تجربة تخييليّة قصصيّة لها سماتها المائزة. لقد

اعتمدت الكاتبة بلاغة التناظر إطارا قياسيا رصدت من خلاله وجوه الشبه البنائيّة بين المدينة والكتابة الرّوائيّة، فانتهت إلى كونها قائمة على ثلاثيّة مفهوميّة أصيلة: تصميم المعمار/ المعيار/ العمارة. فأمّا التّصميم بما هو تخطيط ماقبليّ، فهو يمثّل مرحلة تشكّل المادة البنائيّة (سواء كانت مادة حجاريّة وما شابهه،أو مادّة لغويّة). هذا المكوّن هو ضرب من التنظيم والتوزيع، فمثلما «توزّع المساحات والفضاءات وفق حاجيات الذين سيعمرونها، ووفق شبكة مصالحهم، وعلاقاتهم ببعضهم البعض»، يعمد الكاتب المصمّم إلى «تفجير الأصوات وتغيير السياقات وإحداث الانزياحات، وبناء الأشكال، والتلاعب بالزمن». هذه المقايسة البلاغية تكشف عن نوعيّة التشكّل النصّي الرّوائيّة باعتبارها كفاءة لغويّة تنظيميّة منهجيّة وعقلانيّة، خلافا للشعر الّذي تراه الكاتبة دفقا شعوريا بالأساس. بلاغة المقاربة أضفت على الرؤية النّقديّة في الشّهادة بعدا معرفيا أدبيا لأنّها تنظير مقنّع بغلاف مجازيّ. وقد أردفت الكاتبة هذا التوصيف بحكم نقديّ تقييميّ يرى في الرواية العربيّة من حيث تصاميمها أنظمة تصميميّة هجينة هجنة مدننا الّتي اصطنعت غطاء هشا يعرّي في طرفة عين بداوة مكينة، وعجزا متأصلاّ عن مغادرتها: «مدننا المستحدثة...ليست حديثة بل حادثة تقطع مع جماليّة قديمة، ولا تجد البديل لجماليّة جديدة تستجيب لحركيّة الإنسان العربي اليوم». بعض المدن / الروايات فقط استطاعت أن تشذّ عن القاعدة وتحظى بإعجاب الكاتبة: اسكندريّة إدوارد الخرّاط، قاهرة نجيب محفوظ، اسكندرونة حنّا مينه، تونس العاصمة لبشير خريّف، وخرطوم الطيّب صالح. أمّا بقيّة الرّوائيين فقد وصفتهم في الأغلب بالتخبّط والبحث عن تصاميم متعثّرة، ذلك أن المدينة العربيّة ليست بالمدينة الحديثة، بل الحادثة. أمّا المكوّن الثّاني فهو المعيار، وهذا المعيار هو مثلما رأينا المدينة العربيّة ذاتها الباحثة

عن أصالة تمثيلها قياسا إلى معيار/ معمار المدينة الحقيقيّة، ألا وهي المدينة الأوربيّة المنسجمة كليّا بالأصالة مع حداثتها.أخيرا فإنّ المكوّن القياسيّ الثالث هو المعماريّة باعتباره مكوّنا يحيل دلاليا على العمران والإعمار: المدينة والرواية، كلاهما يصمّم ليتحوّل إلى فضاء إعمار وعمران يؤثّثه الإنسان بحركته، وأفكاره، ومشاغله، ومشاعره...الإنسان هو ساكن المدينة والرواية سواء بسواء. رغم معماريّة الرواية المعقلنة، فإنّ النالوتي تعتبر في النهاية أنّ كلّ تصميم واقع أوّلا وأخيرا في «متاهة اللغة»، «فهي لا تستكين لك حتّى في أوج الامتلاك هي هنا طوع أمرك وهي في ذات الآن هناك تستبدّ بك وتطرح عليك التوقّف في النقطة الصفر الّتي انطلقت منها فكأنك تركض وأنت لم تبرح».

أنا والآخر

الأنا هو قطب الرحى في تجربة عروسيّة النالوتي الكتابيّة طبقا لمقتضيات الشّهادة الأدبيّة، بيد أنّه أكثر من أنا واحد وموحّد: الأنا المبدع/ الأنا الإنسانيّ المبطن منه والخفي، أو الأنا الظاهر والباطن. ولكنّ الأنا هو أيضا ذلك الآخر الغريب الّذي نستهدفه بالكتابة، مثلما يكون أيضا الآخر الّذي سكننا مقنّعا، ومغطّى بألف حجاب، فإذا الكتابة هي «الفضاء الأكثر تعبيرا وسبرا لأولئك الغرباء الّذين يقطنون في تلافيف دواخلنا فنحن مزيج معقّد منّا ومنهم».

لقد رأينا أنّ الأنا المبدع لدى الكاتبة، هو أنا هلاميّ، لأنّه متداخل مع الكتابة كائن في مدارات الرغبة والرهبة، وبوتقة الصراعات اللّغويّة المحتدمة. ولكنّه إلى ذلك -في شهادة الإبداع والديمقراطيّة- أنا مؤدلج، ونرجسيّ، الديمقراطيّة فضاء لابدّ منه لازدهار الإبداع، ولكنّ المعوّقات قائمة في لاديمقراطيّة الأنا المؤدلج ذاته الّذي يؤمن بالشبيه، ولا يفسح بيسر مكانة للآخر

المختلف حتّى وإن كان الآخر الغيري هو طبقة من طبقات الأنا المبدع:»غالبا ما تراه يستهجن الأشكال الّتي تنجم عن «ماقما» الدّواخل المتعرّجة والملتوية، لكنّه كثيرا ما لا يفهم أنّ ما يخرج من غياهب النّفس هو بعض منه وشكل من أشكاله، ولو بدا له قبيحا منفّرا بل ومفزعا فاجعا في بعض الأحيان». النالوتي تستبطن بهذا التوصيف التّعقيد الأنويّ Egotiste وتفكّكه من أجل الاستدلال على تعقيده وتداخلاته المتصارعة. الآخر ليس بالضرورة خارجي، لأنّ الأنا المؤدلج يبقى خاضعا لسلطة الأعراف الاجتماعيّة الّتي تكفل له متى تمسّك بها الحظوة والاعتراف. المبدع مطالب بإعادة صياغة العالم، ولكنّه في الآن ذاته كائن مدجّن حريص على مصالحه باحث عن التبنيّ خاصّة في كهولته. وترى الكاتبة بعيدا عن تضخيم الإبداع وتفخيمه أنّ المبدع حتّى وهو يكتب عن أنبل القضايا يريد تلميع نرجسيّته المتخفيّة: «فلاشيء يقتل الكائن فيما يبدو مثل العبور الباهت وتلاشي المفرد في العدد».

• الغائيّة الإبداعيّة

تقول عروسيّة النالوتي في ضرب من البوح الكتابيّ: «عندما أكتب أصوغ نفسي مرّة أخرى، وأصوغ العالم من حولي أبني وأهدم أنفي وأثبت أتردّد بين الأقاصي والأداني،أنثر ما تجمّع وأجمع ما انفرط منّي في ذاتي، أحمل الآخرين بتوهّجهم وقبحهم، أحبّهم وأكرههم كما أحبّ نفسي في ذات اللّحظة أكرهها، كدر كلّها هذه الطينة البشريّة، ولاعزاء بل ربّما عزاؤها الوحيد يكمن في قدرتها على الضحك من نفسها تنشد روعة التحقّق وسط أخلاطها وتروم التجلّي في التباسها. ربّما كلّ الروعة هنا!

هذا المقطع الجميل الذّي كتب بإبداع لافت يلتقي في تناغم نظريّ كامل مع أبحاث الفيلسوف الفرنسيّ بول ريكور(1913

Paul Ricoeur (2005-)[1] الّذي اعتبر السّرد آليّة معرفيّة بالأساس يعمد إليها المبدع من أجل فهم عوالمه الداخليّة المتلاطمة: لغة السّرد هي الوسيط الرمزي الوحيد الّذي يمنح الذّات إمكانيّة فهم ذاتها ، وفهم العالم، وبذلك تؤول العمليّة السرديّة إلى إفراز ما يسميه ريكور «**هويّة سرديّة**»[2] هي أثر من آثار التبعيد الرمزي الّذي يمكّن من قول عوالم الذّات وتوصيفها، فضلا عن قول العالم وتوصيفه. التّبعيد السرديّ هو ما أفادته عبارات «القدرة على الضحك من النّفس « روعة التحقّق وسط الأخلاط» و«التجلّي في الالتباس». وبذلك فقط يتسنّى للإنسان السارد كتابة الخلود. الإبداع هو البحث عن الخلود،هذه اللّغة الّتي لا تعيش إلاّ بنبض الإنسان الموعود للزّوال وهي للبقاء بعده! هي صنيعته! وتبقى علامة تشهد على وجوده ومروره فعلا..وتمطّط عمره رمزا... كما أنجبها... تعود لتنجبه» ففي هذا السيّاق بالذّات أدرجت عروسيّة النالوتي في شهادتها المعنونة الكتابة ضرورة واقتضاء، سؤال الكتابة النسائيّة، فالمرأة طردت من باب التّاريخ الكبير عندما منعت من الكتابة، ولأنّ الكتابة هي سلطة، والمرأة كائن مجرّد من سلطة الهيمنة الاجتماعيّة، وجب عليها ألاّ تكتب. استعرضت النالوتي هذه المظلمة التاريخيّة للنساء باعتبارها إحدى حفيدات شهرزاد الّتي استطاعت أن تثأر من شهرزاد الجاريّة الكامنة فيها، تلك الّتي عوّدوها طيلة أحقاب على أن «تجري بلا توقّف ولا يتعدّى عدوها حدود الخدر، فإن حدث وقطعت المسافات الطويلة المضنية فلا

(1) Paul Ricœur, *Temps et récit II, la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, (coll./points), 1984.

(2) وظفنا هذا المفهوم الفلسفي في نقد نظريّة لوجون من أجل تعميق إشكالية المرجع في السيرة الذاتيّة «انظر: جليلة الطريطر، مقوّمات السيرة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث، (بحث في المرجعيّات)، تونس، مركز النشر الجامعيّ/ مؤسسة سعيدانللنشر، 2004، ص 235.

يكون ذلك إلاّ داخل البيت المغلق، داخل المدن المغلقة»!الكتابة النسائيّة بعبارة النالوتي **كتابة ثأريّة**، تثأر لوجودها المقبور الّذي «منطقوه» فـ«تمنطق» أي أوجدوا له الذرائع والتبريرات الإقصائيّة الّتي هي من صنع الذكورة. ولاشكّ أنّ مسألة الأخذ بالثأر هذه هي مسألة إيديولوجيّة بالأساس تتموقع النالوتي كتابيا فيها باعتبارها إحدى الحفيدات الناجيات. فالمرأة تكتب من أجل «تشكيل ذاتها عبر البحث المستديم عمّا يجمعها بالآخرين وما يمايزها عنهم طلبا للأركان النيّرة فيها والمغيّبة تحت ركام ما استبطنته من فكر معيق قبلت بمقتضاه مرغمة الحجم الّذي قرّر لها. والحدّ الّذي رسم لحركتها والأبواب السّوابع الّتي أقيمت في وجهها تقليصا لأوساع كيانها وحجبها لمدى رؤاها وأحلامها». هذه الحيثيات التاريخيّة تصلنا عند النالوتي بالغائيّة التحرّرية للكتابة رأسا مثلما تنبّهنا إلى الفارق الكبير بين تاريخ الكتابة لدى الرجال قياسا إليه لدى النساء، الرّجال كانوا يحقّقون من خلال الكتابة مطلق التحرّر بمعناه الأوسع (الكشف/ الاكتشاف / التّاريخ للعالم)، في حين أنّ المرأة كان لزاما عليها أن تناضل من أجل ممارسة حقّها في الكتابة، وان تجعل منها بداية، أداة صراع لافتكاك حقّها في التّحرّر من عبوديّة الهيمنة الذكوريّةّ بعيدا عن كلّ أنواع المنع والإقصاء.

الغائيّة الكتابيّة في تاريخ النّساء غائيّة إلزاميّة لأنّها أوّل خطوة ضروريّة من أجل اكتشاف مغامرة الكتابة وخوضها، لا بوصفها «تصفية حساب مع الزمن القديم الّذي جمّد النساء كالأصنام وأوقفهنّ كأيقونات على هوامش التّاريخ بلا فعل ولا حركة تؤسّس لوجودهنّ» فحسب، بل لكونها تتيح لهنّ «استرجاع أرواحهنّ المسلوبة»، و«الإمساك بوجودهنّ، والظفر بشهادة إقامة على هذه الأرض». إنّها هروب من خدعة تزييف الهويّة، والمشاركة في

بناء «مدن أخرى يكون لهنّ فيها نصيب»: شعارهنّ، وهنّ يمارسن الكتابة « أنا أحيا». لهذه الأسباب اعتبرت النالوتي الغائيّة النرجسيّة الّتي أقرّتها للكاتب عموما، غير واردة في كتابات النساء، لسببين: الأوّل بيولوجيّ صرف، فالمرأة هي بامتياز مانحة للحياة، قد عرفت عبر تاريخها الطويل معنى أن تكون واهبة، وصانعة للعطاء، فكأنّ الكتابة امتداد لهذه الوظيفة المتأصلة في كيانها، خلافا للرّجل الّذي يظل واقعا بيولوجيا خارج هذه الكفاءة الّتي يمارسها رمزيا من خلال الكتابة. ثانيا كتابة المرأة بما هي أخذ لثار كتابة اقتضائيّة نضاليّة لا مجال فيها من هذه الزاوية للانغماس في نرجسيّة الترف: «فقط نحن نكتب اليوم ونبني معمار نصوصنا لنقول رغبتنا المشروعة في بناء عمارة أجسادنا وأرواحنا داخل المدن العربيّة الّتي صمّمت وأنبتت في غيبة عن حضورنا».عمارة الكتابة هي عمارة الرّمز، هي العمارة الأبقى لأنّها خلافا لعمارة الحجر والاسمنت لا تفنى. كتابة المرأة هي استرداد الآخر الأنثويّ حقّه المشروع في قول ذاته، وترسيخ وجوده في العالم. لذلك لم تكن قصّة التّجربة الكتابيّة لدى عروسيّة النالوتي إلاّ «قصّة عشق صوفيّة» بامتياز: هي فناء مفرط في متاهة الحرف من أجل إخصاب الذّات، وكسر أسوار عبوديتها سواء كانت عبوديّة طاعة عمياء لسلطة ذكوريّة مستبدة، أو انغماسا في جهل مظلم بماهية الكيان الأنثوي الممنوع من الكتابة.

خاتمة

نعود على سبيل الخاتمة -مرورا بالتحاليل الّتي قدّمنا -إلى سؤال المنطلق: هل الشّهادة الأدبيّة نوع من أنواع كتابات الذّات؟ هل هي وثيقة نقديّة أم نصّ إبداعيّ؟

ما من شكّ عندنا- بعد ما قدّمنا من استقراء- في أنّ الشّهادة الأدبيّة هي نصّ ذاتيّ بامتياز، فإدراجه في منظومة كتابات الذّات أمر مشروع له مبرّراته العديدة: مبرّر سياقيّ، أو إن شئنا مقاميّ

تلفظّي يجعل من الشّهادة بدءا فعلا كلاميا يأتيه المبدع بذاته عن ذاته الكاتبة، وذلك في محفل معرفيّ محدّد بتاريخ وموضوع تندرج فيهما الشّهادة الأدبيّة. البعد الذّاتيّ ليس هنا فقط بعدا مرجعيّا يتحمّل المبدع صراحة تبعاته التّعاقديّة التلفظيّة فحسب، بل هو مدعوم بحضور جسديّ واقعيّ يشرّع ماديّا لصوت المبدع التلّفظي في وسط معرفيّ معلوم(مختصّ) يرى، يسمع، ويكلّم المبدع مشافهة ومباشرة. هذه الوضعيّة التلفظيّة المائزة من شأنها أن تفرد الشّهادة الأدبيّة باقتران سياقين يلازمانها عادة: سياق شفويّ ملموس، وسياق كتابيّ لاحق للأوّل يتجلّى في طبع أعمال الندوة- بما فيها الشهادات الأدبيّة- ونشرها للتداول القرائيّ. ومن متعلّقات المبرّر السّياقي التلفّظي، هو دعوة المبدع لكي يتحدّث في إطار موضوع الندوة المرسوم له عن تجربته الكتابيّة الشخصيّة باعتبارها تجربة فرديّة وفريدة من نوعها، هو خير ممثل لها ومؤهلّ للكشف عن تفاصيلها. هذه التّفاصيل غير مقيّدة، بل واقعة عموما في إطار توصيف التّجربة الكتابيّة، لذا يمكن أن تكون حديثا في توصيف آليات التّجربة الكتابيّة الذهنيّة والنّفسانيّة، مثلما يمكنها أن تكون تحديدا وإضاءة لملابسات العوالم القصصيّة للمؤلّف، أو لسياقات إبداعه التاريخيّة، خاصّة بقصد الكشف عن مناخات إبداعه الإيديولوجيّة. وفي كلّ هذه الحالات يتحدّد افق الانتظار بمدى توفّق المبدع للكشف عن خصوصيّات عوالمه، ومناخاته الإبداعيّة في صيغتها الفرديّة الحميمة الّتي لا يمكن التماسها عن كثب إلاّ في شخصه، وعلى طرف لسانه. وهو ما يجعل من الشّهادة الأدبيّة ضربا من المكاشفة، وحديثا حميما في تجربة إبداعيّة يتمّ توصيفها من داخل مقامات التّجريب الكتابيّة، ولا يطلب منها الارتقاء إلى مرتبة النّقد النّظريّة التّقنينيّة، فتكون بهذه المواصفات بمثابة الحاشية.

الشّهادة الأدبيّة تختلف إذن عن جنس الشّهادة*Le témoignage*[1] المتداول في كتابات الذّات، لأنّ الاصطلاح الثّاني ليس شاملا للشّهادة الأدبيّة، ولا يقتضي وجاهة المدلي بها الإبداعيّة، هذا فضلا عن كون موضوعها غير مقيّد بعوالم الكتابة الإبداعيّة أصلا، بل مفتوح الأبواب على حوادث التّاريخ الاستثنائيّة الّتي تحتضنها ذاكرة بعض الشّاهدين العينيين الغفل في ظرف مخصوص.

حدث الشّهادة التّاريخيّ يكون حدثا جزئيا، ولكنّه محلّ تشهير، لأنّه يفضح المستور المتمثّل غالبا في انعدام القيم الإنسانيّة، وهو ما لا ينقص البتّة من قيمته، ولا أهمّيته التّاريخيّة، فالشّاهد يشهد على هامش ما يسطّره التاريخ الرسميّ أو المؤسّسة التّاريخيّة. أمّا الشّهادة الأدبيّة، فهي –في نظرنا– ضرب من النّقد الإبداعيّ الانعكاسيّ، والمقصود به هو إدلاء المؤلّف/ الشّاهد بقراءة انعكاسيّة ذاتيّة لبعض أعماله، أو لسياقاتها إبداعيا، وتاريخيا، أو لآليّات تجربته الكتابيّة باعتبارها تجربة ذاتيّة حميمة لها طقوسها، ومناخاتها الّتي تضيء على نحو ما عوالم إبداعه. فالمبدع/ الشّاهد غير مطالب بإنجاز نقد موضوعيّ يندرج في التصنيفات النظريّة والمعرفيّة الّتي تشمل بالنّظر طبيعة كتاباته الإبداعيّة (رواية/ مسرح/ شعر...). وهو ما يجعل أسلوب الشّهادة في حلّ من تبني خطاب اصطلاحيّ تصنيفيّ، مثلما يجعله في حلّ من استعمال لغة مجرّدة تعلمن موضوعه، وتجعله يمرّ عبر قنوات مفهوميّة، هي محلّ اصطلاح معرفيّ، مثلما هو شأن الناقد المختصّ. ولا أدلّ على ما نقول ممّا جاء في شهادات عروسيّة النالوتي الأدبيّة من تفعيل للأسلوب المجازيّ، وانتقاء للعبارات الأدبيّة من أجل إنتاج خطابات من درجة ثانية نعدّها من باب الكلام على الكلام، ولكنه كلام قابل

(1) أهمّ من نظّر لجنس الشهادة في أدب الذّات هو جان لويس جانال في مؤلفه: Jean Louis –Jeannelle,*Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, éd. Gallimard2008, p.92.

بدوره لأن يصبح ضربا من النصّ الإبداعيّ اللاّفت. فمن اهمّ مقامات أدبيّته أنّه يقيم تناظرا بلاغيا بين فنّ الكتابة، وفنّ العمارة، ويمضي في تفكيك آليّات الكتابة وأبعادها وفق هذه الصورة البلاغيّة المركّبة، بل نجزم أنّ هذه الصورة البلاغيّة مثّلت في عوالم النالوتي الإشهاديّة مركزيّة استقطابيّة انتظم وفقها التفكيك المركزيّ لمراتب الدلالة في أكثر من نصّ، وبذلك تكون أكثر من مجرّد صورة تمثيليّة سطحيّة، أي رؤية مهيكلة، ومنتظمة لإنتاج المعنى وتوليد الدلالات الجزئيّة والكليّة منها.

إنّنا إذا ما رمنا إيجاد خانة تصنيفيّة يمكن إدراج الشّهادة الأدبيّة فيها، لم نتردّد في تصنيفها ضمن ما أصطلح عليه جيرار جنات Gérard Genette بالمصاحب النصّي، وعلى نحو أدقّ بما نقترح الاصطلاح عليه عربيا بالمصاحب النصّي الخارجيّ Épitexte public[1] لأنّ الشهادات الأدبيّة هي مداخل خارجيّة تأليفيّة Auctoriale تمكّن من إضاءة النصوص الإبداعيّة، مثلما يمكنها أن تشتغل في مقامات مخصوصة باعتبارها فضاء سير ذاتيا Espace autobiographique[2] يمكّن القارئ/ النّاقد من الوقوف على العناصر أو المكوّنات السير ذاتيّة في نصوص المبدعين الروائية، ودراسة توظيفاتها التخييليّة. فعنصر المشابهة وحده لا يؤهل الناقد لتحديد المكوّنات السير ذاتيّة المندمجة بالقصّ التّخييليّ، المسألة تبقى مرتهنة بشهادات المؤلّف نفيسه. لذا نستخلص أنّ بعض المصاحبات النصيّة الخارجيّة التّأليفيّة التي ترقى بمكوّناتها الأسلوبيّة والمضمونيّة إلى مستوى النصّ المتكامل، يمكنها تحت مسمّى الشّهادة الأدبيّة أن نحتلّ خانة جديرة بها في منظومة كتابات الّذات.

---

(1) Gérard Genette, *Seuils*, éd. Seuil, 1987, p.341.

(2) Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. Seuil, 1975, p.42.

عوالم الاغتراب والحنين في رواية مراتيج لعروسيّة النّالوتي

نسرين السّنوسي

صدرت رواية مراتيج سنة 1985، وهي أولى روايات عروسيّة النّالوتي، ألّفتها في بداية الثّمانينات أي في فترة تاريخيّة فاصلة بين زمنين: زمن السّبعينات الّذي اتّقدت فيه جذوة الحسّ الثّوريّ،وبلغت ذروتها في أحداث 26 جانفي 1978، والعشريّة الّتي تليه، فترة الثّمانينات الهادئة هدوء الخيبة السّاكنة سكون مراجعة الذّات وقد خمدت كلّ جذوة وبدأ اليساريّون يقفون على أنقاض أحلام أبت أن تتحقّق ولم يبق منها سوى شبح الماركسيّة مذكّرا بهشاشة الإنسان المغترب بين أسوار النّظريّة[1]. ويصنّف أغلب الدّارسين هذه الرّواية ضمن الاتّجاه الواقعيّ، ويرى آخرون أنّها تجمع إلى الرّواية الواقعيّة أساليب رواية تيّار الوعي[2]. فأحداث الرّواية مستلهمة من الواقع الاجتماعيّ والثّقافيّ في تونس «وأزمنة

(1) يصف محمّد نجيب العمامي زمن كتابة الرّواية بتميّزه بانفتاح سياسيّ أثّر في الحياة الثّقافيّة والفكريّة بتونس فانتعشت الحركة الأدبيّة وألحّت على المثقّفين أسئلة جوهريّة منها أزمة اليسار الماركسيّ وإشكاليّة الشّرق والغرب والهويّة والإسلام والسّياسة. راجع، محمّد نجيب العمامي، البنية والدّلالة في الرّواية، دراسة تطبيقيّة، مطبوعات نادي القصيم الأدبيّ، السّعوديّة، ط 1، 2013، ص 121.

(2) انظر، محمّد نجيب العماميّ، م.م، ص 151. ويذهب محمّد الباردي إلى عدّ الرّواية منتمية إلى الاتّجاه التّجريبيّ المتميّز بكسر النّمط الّذي يحافظ على المقوّمات الأساسيّة في الحبكة التّقليديّة. راجع، محمّدالباردي، مدخل للكتابة القصصيّة في تونس، مجلّة الموقف الأدبيّ عدد 320، اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق، كانون الأوّل/ ديسمبر، 1997.

الأحداث فيها مرتبطة بشكل خفيّ بفترة التّحوّلات الاجتماعيّة والفكريّة والثّقافيّة المهمّة الّتي مسّت المجتمع التّونسيّ وأثّرت في سلّم القيم فيه. وبذلك تكون مراتيج منخرطة في السّجال الدّائر في أوساط المثقّفين بتونس وحاملة لرؤية للواقع وموقف من الصّراعات المحتدمة داخل المجتمع.» [1] وقد عبّرت الكاتبة عن أوجه هذا الصّراع الفكريّ في الرّواية عبر صياغة مجموعة من العوالم الممكنة الذّهنيّة يتداخل فيها المرجعيّ والتّخييليّ والمادّي والنّفسيّ والواقعيّ والرّمزيّ، وجعلت بطل روايتها المختار جمعيّة صوتا ينبثق من هذه العوالم ويصوّر معالمها ويقيم فيها. وما يلفت انتباهنا في هذه الرّواية قيامها على ثنائيّة ظاهرة تحدّدها لغويّا علامتيْ الانغلاق والانفتاح وتتجسّد مكانيّا في فضائيْن اثنيْن هما المدينة والجزيرة وتتّصل زمنيّا بفترتيْن متباعدتيْن هما الحاضر والماضي، وتنبني على نحو رمزيّ في حالتيْن تعانيهما الشّخصيّة الرّئيسيّة هما الاغتراب والحنين. وإذا كان العالم الممكن الّذي يشيّده النّصّ الأدبيّ عالما لغويّا مؤثّثا بأفراد مزوّدين بخواصّ تبيّنت لنا عوالم مراتيج أكوانا تخييليّة مغلقة يتميّز أفرادها بخواصّ مشتركة جعلتهم رغم ما بينهم من ضروب الاختلاف ينتمون إلى الفئة نفسها. فأمّا الانغلاق فهو السّمة التّمييزيّة الّتي تعيّن عوالم الشّخصيّات وترسم حدودها. وعلامات هذا الانغلاق تتوزّع على كامل الرّواية من بدايتها إلى نهايتها تعبّر عنها اللّغة تعبيرا رمزيّا منذ العنوان مراتيج، ومن ثمّ تتجلّى في ملامح الفضاء وفي العلاقات بين الشّخصيّات، وفي نظرة الشّخصيّة إلى ذاتها وإلى العالم. وتظهر هذه السّمة التّمييزيّة في توظيف الكاتبة حقلا دلاليّا ثريّا بمختلف استعمالات اللّغة في الدّلالة على الانغلاق: «تسدّ فوهات المدافع، أبواب

(1) محمّد نجيب العماميّ، م.م، ص-ص 122/ 123.

الأذهان الموصدة بمزاليج من الدّاخل، نوافذهم موصدة، أوصدت على أفراحها وأتراحها داخل صدرها، ولا يدري بأيّ مقبض باب يتعلّق، وكأنّ الأفراد أصبحوا غير قادرين على العثور على باب الخروج، وتبقى أحداثها حبيسة جدران قاعة العرض، لقد نجح في إيصاد الباب على أفكاره المتلاطمة، أيّتها الحبيبة الّتي أوصدتُ دونها صدري، ولم أعوّد سمعها إلاّ صرير الأقفال والممنوعات، قذفتِ بي خارج متاريسي، تغلق أمامه باب الانهيار، خيالات نفسي الّتي ستوقع بي في سرداب لا نهاية له، مغاليق الرّأس، ومفاتيح البلد والصّدور ومفاتيح نفسك المغلقة بألف رتاج، شعرت بأنفاسي تنضغط ولا تخرج، وأوصدتُ الباب دونك، ماذا في الأمر؟ مجرّد قفل أزيده لمجموعة الأقفال الأخرى، وأدخلوه إلى دهاليز بيوتهم وأوصدوا عليه الباب، مفتاح الباب السّابع، الحواجز، الأبواب، الأحجار في الطّريق، الجدران والسّقوف، الأستار والأقفال.»غالبا ما تسند هذه العلامات اللّغويّة عبر أسلوب الحوار الباطنيّ إلى المختار جمعيّة وهو يحدّث نفسه أو إلى رفيقته جودة منصور وهي تسترجع ذكريات طفولتها وصباها، وبربط هذه الصّور بملامح الشّخصيّتيْن وأعمالهما نتبيّن أنّها رموز دالّة على ما يعانيه كلاهما من شعور بالقمع وفقدان الحرّيّة وانسداد الطّريق نحو ما يرجى من غايات والإحساس بالهزيمة والانكسار والعزلة والخوف من الآتي، وهي معان تردّدت في مختلف فصول مراتيج، ووسمها صوت الرّاوي في مفتتح الرّواية يصف انهيار المختار «حتّى لا يسقط كالسّطل الفارغ لا شيء فيه سوى بضعة جرذان مذعورة تنطّ إلى آخر الدّروب ثمّ تعود، تماما كما الأسئلة الحرام تبحث عن ثغرات مخارجها داخل متاهة الممنوعات المخزونة منذ القدم.» [1]

(1)عروسيّة النّالوتي، مراتيج، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2005، ص 9.

ومقابل هذا الشّعور بالأسر تتردّد في الرّواية علامات تبشّر بإمكان تجاوز البطل أزمته بإيجاد المفاتيح والطّرق والنّوافذ المشدوهة وشروخ الجدران الّتي ينبثق منها النّور حين يكون كلّ شيء متأهّبا للحياة ويبدو النّهار على وشك الطّلوع [1].وتنتهي الرّواية بانفتاح البطل على تجربة جديدة كان مبدؤها استرجاع ذكريات الطّفولة في الجزيرة ذات السّحر الغامر والحنين إلى استعادة الألفة بالمنزل الأوّل بعد فقدانه كلّ سبيل إلى الحقيقة المنشودة وحدّة وعيه بعمق اغترابه داخل عوالمه الذّهنيّة المغلقة:

I-عوالم الاغتراب:

تنفتح الرّواية بحدث يوميّ عابر ورتيب هو إعلان السّاعة الحائطيّة بالمبيت الجامعيّ بحيّ أنتوني عن حلول منتصف اللّيل. غير أنّ هذا الحدث محمّل بدلالة رمزيّة بيّنة لما تركه من أثر في نفس الشّخصيّة الرّئيسيّة، إذ «خُيِّلَ للمختار جمعيّة أنّ الباب يُطرَقُ حثيثا. فأنصتَ جيّدًا ولم يعد متأكّدا إن كان الطّرقُ على الباب أو على جدران دماغه الّذي بُقِر جوفه ونتأت أسلاكه. لم يعد يدري فالألم الّذي ينقره لم يترك له فرصة لمعرفة مصادر الأشياء. كان في الحقيقة يودّ لو كان الطّرق فعلا على باب البيت، فتحامل على أزيز الرّأس وألقى ببقيّة نعاس لقيط لم يدر كيف وجد طريقه إليه. المهمّ الآن أن يصل إلى مقبض الباب» [2]يترك هذا الحدث في نفس بطل الرّواية وقعا عنيفا عنف الوصف المادّي الّذي تصف به الكاتبة ما تشعر به الشّخصيّة من ألم، فتكشف عن بعض ملامحها: يتّخذ الدّماغ شكل الجدران، وعمل الآلة ذات الأسلاك النّاتئة تتردّد فيها الأصوات كالأزيز، وفراغ جوف قد بُقِر. تحيل هذه الصّور إلى

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 103/ 104.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 7.

بعض علامات الإنسان المغترب، أو الإنسان ذي البعد الواحد، ذاك الّذي استبدل الوهم بالوهم، والمختار جمعيّة لم يعد يدري إن كان الطّرق على الباب أو على جدران دماغه، وبات ينقره ألم الوحدة والتّردّد والشّعور بالعجز عن معرفة مصادر الأشياء وعن إدراك سبيل الوصول إلى مقبض الباب: العجز عن المعرفة، وعن الفعل. ومن ثمّ ترتسم عوالم الاغتراب في أشكال شتّى، لعلّ أبسطها الغربة عن الوطن، وأشدّها وطأة الاغتراب في عالم أفكار موصدة، يعقبه انفصام عن النّفس وهوّة سحيقة تفصل ذاته عن ذاته، وتبني صرحا متينا بين ما هو كائن وما أراد أن يكون.

-**الغربة عن الوطن**: تقع أحداث الرّواية في حيّ أنتوني، في مدينة باريس النّائمة، عاصمة الأرق[1]، العاصمة الّتي تغفو وتنام[2]، يستعير لها صوت الرّاوي صورة المرأة ذات الغواية والصّدود أي المرأة الّتي تفتن المقبلين عليها ثمّ تردّهم مهزومين غرباء، «في باريس النّائمة على جنبها تدير ظهرها لك»[3] في تلك «المدينة الشّيْخة الماكرة، الخبيثة، المتصابية»[4]، حيث يقيم البطل غريبا في غرفة ضيّقة، أثّثتها عناصر تشيّد عالم المثقّف الماركسيّ الحميم والنّمطيّ: «المكتب الخشبيّ الصّغير، الفناجين ورماد منفضة السّجائر، والأوراق وآلة الكتابة، الكرسيّ المتآكل الأطراف، المذياع المبحوح أزيزه، كتب الثّورات، تجارب الشّعوب المقدّسة المحفوظة في الأسفار والمعلّقات، دواوين الشّعر الرّشّاش بفوهات مدافعه المسدودة، دواوين الخبز والثّورة، أدباش البيت

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 11.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 70.
(3) عروسيّة النّالوتي، م.م، ص 67.
(4) عروسيّة النّالوتي، م.م، ص 123.

المبعثرة.»[1] تمثّل هذه العناصر رموزا متداولة في حياة المفكّر اليساريّ، يشير بعضها إلى اشتغاله بالكتابة ويحدّد بعضها الآخر مصادر فكره والمنابع الّتي يستلهم منها معرفته، غير أنّ المختار ما إن يفتح الباب وقد باغتته لحظة يقظة مفزعة ويهمّ بغلقه متراجعا حتّى ينفلت المقبض من يده وتهبّ ريح عاتية فتعصف بكلّ ما في البيت تبعثر النّظام الّذي طالما حرص على تثبيت أسسه، ويتمتم المختار في ذهول «فظيع، فظيع أن يختلّ النّظام دفعة واحدة، والأفظع أن تتآمر عليك أشياؤك الأليفة فينهار إذن محور الارتكاز.»[2] وعلى هذا النّحو تنفتح الرّواية بالانهيار: تساقط كتب الثّورات «على الأرض مشدوهة منفرجة الأوراك لا تملك القدرة على تغطية عورتها»[3]، ويرى المختار «دواوين الخبز والثّورة منبطحة في وضع لا يناسب المقام»[4]. تستعير الكاتبة من العقليّة السّائدة صورة المرأة الجاهزة للوطء، ويدرك البطل في عنف وذهول سقوط المشروع الماركسيّ، فيسائل الكتب الّتي كان يستمدّ منها إيمانه فأضحت من بواعث شكّه ومن دواعي سخريته: «تراها مازالت تخفي الحقيقة داخلها؟ وهل نكون نحن الّذين لم نكتشفها بعد؟ ثمّ سرعان ما عاد يضحك من سؤاله وتسوّله: لو كان السّرّ هنا لعثرت عليه في تسكّعاتي اللّيليّة بين صفحاتها والفقرات، أو لضبطتها في تلاواتي الصّباحيّة الصّاحية. وحتّى إن لم أعثر أنا على الجواب...كان من الحتم أن يجده غيري من رفاق الدّرس والطّريقة. لا أستطيع أن أصدّق أنّنا نحن، ونحن بالذّات نفاجأ بهذا

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 8/ 11.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 8/ 9.
(3) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 8.
(4) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 11.

الشّكل المفجع...وها نحن نسقط الآن.» [1] تصيب الرّجّة ذهن البطل فيأخذ في مراجعة مسلّماته وقد أعجزه تسكّع السّكر وتلاوة الصّبح عن الظّفر بضالّته، ويرافق هذا الاغتراب الفكريّ غربة ماديّة تجسّمت في هجرته موطنه حالما في باريس بالعدالة الاجتماعيّة وآمال شعوب الدّنيا تعربد في صدره وهو ينشد حياة جديدة يكون الإنسان فيها سعيدا. غير أنّ المهاجر العربيّ الّذي كان كلّ طموحه أن يردّ الاعتبار إلى الفئات الشّعبيّة المهمّشة يجد نفسه في أرض غير أرضه هامشيّا بل إنّه يغدو أشدّ هامشيّة من العامل في بلده ومن المزارع في أرضه، فإذا هو تابع لا يستطيع أن يتكلّم وإنسان من الدّرجة الثّالثة لا يفتأ نادل المقهى يذكّره «بأسلوب مُجلبَب بلباقة تجاريّة تخفي كلّ الحقد المتراكم ضدّ الغرباء» بالفوارق في السّلوك بين الفرنسيّين وغيرهم [2]، ويستقبله «وجه هذا التّاجر الفرنسيّ اللّعين بعينيه المتخمتيْن بالحقد والسّخرية تحاصران النّشوة تعيدانها إلى قلب الدّائرة، نقطة سوداء تتقلّص تتقلّص لتنعدم» [3] ويستوقفه الشرطيّ في الطّريق للتّثبّت من حقّه في الإقامة فيخاله شرطيّا مهذّبا كان قد اعترضه ليحيّيه. وتنقل الرّاوية هذا المشهد المتكرّر في أيّام المهاجرين نقلا ينبع من بواطن الشّخصيّات وما يعتمل في أذهانها ويرصد لحظة مؤثّرة في حياة المختار جمعيّة ورفيقته جودة منصور اللّذين ظلاّ يحملان رغم تشبّعهما بالفكر الثّوريّ طبع الإنسان البسيط وانكسار الفرد المغترب وهو يقابل نظرات الاتّهام بالامتنان ويستبطن الاستنقاص فيحوّله إلى عقدة شعور بالذّنب : «ووصولا إلى الشّرطيّ الّذي يستوقفك ليقلّب أوراقك ويطيل النّظر في وجهك ثمّ يحمل الأوراق إلى زميل

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 11.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 24.
(3) عروسيّة النّالوتي، م.م، ص 67.

له، وتطول المشاورات فيعود ويرجع لك أوراقك بعد أن يكون قد سألك أين تسكن؟ وماذا تفعل؟ ومنذ متى أنت هنا؟ لا لشيء سوى ليتأكّد من تطابق المعلومات ثمّ يحيّيك ويعتذر لك. فتنسى أنّه استوقفك يوما لإزعاجك وتؤمن في قرارة نفسك أنّه شرطيّ مهذّب ذو مستوى راق من المدنيّة كان قد اعترضك يوما ليحيّيك. ومن فرط انفعالك وامتنانك تلعثمتَ، ولم تحسن ردّ التّحيّة بأحسن منها فتثور عندها على تخلّفك وتبقى تحمل في نفسك عقدة كبيرة وامتنانا لا تعرف كيف تعبّر عنه اللّهمّ بالخجل والانسحاق.»[1] يرتدّ الثّوريّ إلى شعور بالانسحاق أليم يغدو هاجسا يسكنه وهو يرى الوجوه المحتقنة بالدّم والعنصريّة والنّظرات الّتي تلاحقه دوما[2]. وفي المدينة ذات الشّوارع العريضة حيث يزدحم المارّة والعابرون، تلتقط عدسة الرّاوي متلبّسة بعيْنيْ المختار جمعيّة صورة ذات قيمة رمزيّة عميقة يمكن أن نسمها بالمعادل الموضوعيّ لتضحي مشهدا يلخّص تجربة المثقّف الماركسيّ المهزوم:

* **المعادل الموضوعيّ**: لئن كان مفهوم المعادل الموضوعيّ مفهوما شعريّا يرجع إلى ت. إس. إليوت[3] فإنّنا نجد أثر هذا الاستعمال في الرّواية حين تتوقّف الرّؤية عند شخصيّة ثانويّة عابرة يستغرق النّظر إليها بعض دقائق فيرى البطل فيها شيئا من تجربته أو كلّ تجربته، وهي شخصيّة البائع الإفريقيّ الغريب الّذي يمثّل إحدى صور البطل «كان الازدحام في أوجه، تتلاطم فيه الأجساد، تتدافع، تتلاصق، وكأنّ كلّ واحد من هذا الحشد الملوّن نسي فجأة وجهته وغدا يدور حول نفسه يبحث من جديد

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 24/ 25.
(2) عروسيّة النّالوتي، م.م، ص 68.
(3) راجع، ماتيسن، إليوت النّاقد والشّاعر، ترجمة إحسان عبّاس، المكتبة العصريّة، بيروت، 1965، ص 133.

عن همّه، وصادف أن كانت الهموم متفرّقة، مختلفة اختلاف الأجناس والألوان. (...) وعلى اليسار بساط عرضت عليه كتب روحيّة وأعواد ندّ هنديّة، وعطورات شرقيّة وتصاوير قديمة وعقود إفريقيّة من العاج والعنبر، يجلس صاحبها أمامها، طويل اللّحية، أصلع الرّأس، غائمَ البصر بفعل الحشيش والغربة. وكأنّ عروضه بقايا من ذكريات يعيش بينها. فأنت إن سألتَه سعر القوارير الّتي يبيعها، لم يُجبْكَ، وإذا ألحَحْتَ يشير لك بيده في ضجر ويقول لك ما معناه مُرَّ يا ولدي ولا تزعجني، فكان عرض سلعه في آخر الأمر عرضا لأحلامه وذكرياته ينشرها صباحا ويطويها مساء ليعودَ بها.» [1] تنعقد مشابهة ضمنيّة بين المختار جمعيّة يحمل على عاتقه أفكارا وقيما يعرضها في اجتماعات الطّلبة وفي ملتقيات الرّفاق وبائع الكتب الرّوحيّة والصّور القديمة على الرّصيف يعرض سلعه كمن يعرض أحلاما وذكريات ينشرها ثمّ يطويها ويرجع بها غائم البصر من فرط الحشيش والغربة، والمختار يرى نفسه في فصول مختلفة من الرّواية غائم البصر في زحام الأفكار والأشياء ويسأل نفسه «فما للعشى لا ينزح عن عيوننا الرّمداء رغم ما نكتحل به من جمال الخلق وإبداعات الشّعوب؟.»[2] وفي اجتماع الطّلبة ينصرف البطل بذهنه عن جلبة الأصوات المحتجّة فتعبر خاطره ذكرى بعيدة عن حكاية قديمة، حكاية المهدرش معتوه القرية الضّاحك في شعوره بالنّصر والسّيادة، السّاخر من مخاوف الجماعة، المنعزل في عالمه الخاصّ به، مجنون القرية شخصيّة فولكلوريّة تمثّل في نظرنا معادلا موضوعيّا آخر لصورة المثقّف الماركسيّ الغريب المستند إلى فراغ وخواء. بين المثقّف الهائم على وجه الأرض والمجنون السّعيد صلات شبه وتقارب، كلاهما

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 34.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 64.

يوسم بغياب المرجع، وفقدان المرجع يعني الاعتماد على هاوية، يفقد المختار نقطة الارتكاز حين يختلّ النّظام وتتألّب عليه أشياؤه الّتي ألفها فتغرقه في فوضى لا يجد للخلاص منها سبيلا سوى أن تعبر ذاكرته صورة المعتوه يقهقه «كان يبدو للمختار أنّ المهدرش ينزوي في مكان مّا من هذا المقهى، وكان على غير عادته حزينا لا يملك قدرة التّدخّل وكأنّه ينتظر الوقت المناسب لذلك.» [1] وكادت تنفجر من داخله ضحكة «كادت أن تتفرقع في الجوّ لو لم يقبض عليها في الوقت المناسب [2]»، تكشف استعادة هذه الصّورة عن تحوّل طرأ على شخصيّة المختار، فاستبدل العقيدة اليساريّة بالسّخرية، تعبّر السّخرية عن ضرب آخر من العنف، هو عنف اليأس من الآمال القديمة المفقودة، من «الحقيقة الّتي لا تقف على رجليها إلاّ باتّكائها علينا» [3]، السّخرية وقوف آخر على أرض بلا أسس، فهي من طبيعة غير مرجعيّة، وهي دليل على التّحرّر من كلّ قيد تحرّرَ الجنون من شتّى الأعراف والعقائد والمخاوف. وإضافة إلى استعمال المعادل الموضوعيّ في رسم ملامح المختار الذّهنيّة والنّفسيّة توظّف الحكاية الرّمزيّة لتلخّص تجربة البطل الوجوديّة انطلاقا من عناصر بسيطة في ظاهرها عميقة في دلالتها على معاني الغربة والانبتات.

***الحكاية الرّمزيّة:** في الرّواية حكايتان رمزيّتَان عن نبْتَتَيْنِ وجدتَا عند امرأتيْن كانتا على صلة بالمختار، أولاهما نبتة كان قد أهداها إلى صديقته إيديت، والأخرى نبتة مزروعة في بيت رفيقة دربه جودة منصور. تقول له إيديت يوما وقد كانا في لحظة انسجام: «إنّ النّبتة الّتي أهديْتَنِي إيّاها مدّت عروقها في كلّ اتّجاه من المحبس الخزفيّ

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 38.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 37.
(3) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 71.

وبفعل الضّغط انفجر المحبس»[1] وترجوه «أن يجد لها محبسا آخر من نفس النّوع البدائيّ الّذي لا تبدعه إلاّ حضارتنا الشّرقيّة الموغلة في التّاريخ والجالسة على هامشه.»[2] ولمّا لم يجد المختار سبيلا للظّفر بمحبس بدائيّ أصيل ولم يعثر عمّن يجلبه له من البوادي التّونسيّة جعل «يقصّ عروق النّبتة ويحدّ من توسّعها خارج إطارها الجميل محاولا إخضاعها إلى شكل المحبس وفضائه. ونجح المختار في إعادة المحبس إلى سالف شكله ولم يتفطّن في الأثناء أنّه في الحقيقة كان يسوّي قبرا للنّبتة الذّابلة الشّاحبة الّتي بدأت تقذف بأوراقها الصّفراء الملتفّة وتضمّ أغصانها إلى بعضها البعض لتتهاوى يوما بعد يوم. لقد كان ما قام به عمليّة بسيطة لا تستدعي التّوقّف ولا الذّهول، ولكنّه كان دائما منشغلا بأمر النّبتة الميتة الّتي تحدّته بموتها وأفشلت براعاته، وكسّرت فيه شيئا لم يتوصّل إلى معرفته بعد. ومنذ ذلك الحين أصبحت النّبتة الميتة دائمة الحضور في ذهنه.»[3] ترمز حادثة النّبتة المقطوعة من جذورها إلى معنى الانبتات يشعر به المختار فلا يغادر ذهنه، فهو الّذي غادر بلده ناشدا الآمال الكبار يجد نفسه وقد سوّى قبرا لنفسه يتهاوى بمرور الأيّام ويذبل وقد انكسرت فيه أشياء لا يدرك كنهها. وصورة الانبتات أو النّبتة المزروعة في غير أرضها صورة نمطيّة متداولة غالبا ما مثّلت المثقّف المغترب الّذي يحاول إخضاع مبادئه لفضاء بعيد عنه فيجد نفسه كمن يسكن داخل جثّته تتحدّاه روحه بالشّحوب والموت. وفي بيت جودة منصور يتوقّف بصره عند نبتة أخرى متعرّجة على الحائط فيسألها عن اسمها وتردّ جودة في لهجة جارحة «اسمها ميزيريا» فيظنّها تهزأ به، غير أنّها تفسّر له أصل هذه التّسمية: «هذه

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 40.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 40.
(3) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 40/ 41.

أعشاب متسلّقة يسمّيها الفرنسيّون ميزار، وهي سهلة النّموّ لا تطلب عناية خاصّة وتكتفي بالقليل من الماء. وهي كما ترى تكبر دوما وتعرّش في كلّ الاتّجاهات، ولا رائحة لها ولا زهر، همّها الوحيد أن تطول دوما بلا غاية وتتشكّل حسب الظّروف والمصادفات.» [1]لم يكن اقتران البؤس بالتّسلّق من قبيل المصادفة، إذ تشير هذه الصّورة إلى صنف آخر من المثقّفين وإلى فكرة جديدة عن معنى البؤس. لم يعد البؤس مقترنا بهشاشة الكادحين يتداولهم الكدّ والشّقاء، وإنّما هو بؤس المثقّفين المتسلّقين سرعان ما يكبرون ويعرّشون في كلّ الاتّجاهات لا يزهرون ولا يثمرون وإنّما يتشكّلون حسب الظّروف والمصادفات فيرضون لهم درك الاستسهال ولا يعرفون معنى الاغتراب ذلك أنّهم ينبتون في كلّ أرض وينمون في كلّ اتّجاه. النّبتتان ترمزان إلى صنفيْن من المثقّفينَ متناقضيْن متقابليْن أحدهما يموت في غير تربته والآخر يجد أسباب البقاء في كلّ أرض. والمختار جمعيّة لم ينجح في أن يتشكّل حسب الظّروف والمصادفات فظلّ غريبا في عالمه، غريبا عن وطنه كما كان غريبا في وطنه.

-**الغربة في الوطن بين الأهل والخلاّن:** يستعيد بطل الرّواية مشاهد من ماضيه قبل هجرته تونس، وتكشف هذه المشاهد عن القطيعة الفعليّة والدّائمة بين المثقّف المؤمن بقضايا الشّعب والبلد والنّاس البسطاء الباحثين عن لقمة العيش. وهو ما حدا به إلى اتّخاذ قرار الهجرة يأسا من أولاد البلد، ويحدّث المختار نفسه مسترجعا ذكريات نضاله اليوميّ الّذي كان يذهب أدراج الرّياح: «أنا أعرف أولاد بلدي، أعرفهم، أعرفهم حقّ المعرفة (...) لا تعنيهم ثورات الدّنيا وانقلاباتها ولا يغريهم شيوع الملك ولا العقّار. لقد

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 94.

فشلت معهم فشلا ذريعا، ومن فشلي قطعت تذكرة سفر إلى باريس أبحث فيها عن مفاتيح الإعجاز الّتي تفتح أبواب الأذهان الموصدة بمزاليج من الدّاخل. (...) كنت كثيرا ما أجلس إليهم وأحدّثهم في ليالي الشّتاء الطّويلة وهم يتحلّقونَ حول مائدة لعب الورق بإحدى مقاهي العاصمة في الأحياء القديمة، أحدّثهم عن العدالة الاجتماعيّة ومناقب العدالة الاجتماعيّة وعن مرحلة تتساوى فيها كلّ الحظوظ ويختفي فيها شبح الفقر والمذلّة (...) لكنّهم يواصلون تخليط الأوراق وتوزيعها وينتظرون في صمت لحظة التّشكيب وكسب النّقاط. كنت في تلك اللّعبة أقوم بدور مخجل، دور الرّشّام الّذي يحتسب ما يكسبه الغير.»[1] تفسّر هذه الذّكرى وضع المثقّف الغريب بين رفاقه وأبناء وطنه، الحامل شعارات المساواة في المكاسب والعدالة الاجتماعيّة ومجابهة الملكيّة المجحفة فإذا به يجد نفسه يؤدّي دور الرّشّام في لعبة لا يمكن أن تتساوى فيها الحظوظ، الملكيّة لعبة حظّ يفوز بها من هيّأت له الحياة أسباب البخت وحسن الطّالع ووهبته شيئا من الذّكاء وحسن التّدبير ليكسب مزيدا من النّقاط، واليساريّ الماركسيّ فرد يجلس على الهامش، يحصي مكاسب الآخرين، يقوم بدور مخجل هو دور الرّشّام. لذلك انصرف المختار عن الوطن وأبنائه «يائسا ومنهزما ومؤمنا بهزيمته.»[2].

-**الغربة مع أبناء البلد**: في فرنسا، كان بطل الرّواية يقتسم النّضال مع رفيقيْه الهادي س. س. وجودة منصور، وقلّة من الطّلبة المغاربة يجتمعون في المقهى معادهم المألوف يتحاورون ويتبادلون الشّتائم والمواساة. وكثيرا ما كان يعبّر عن سخطه من أبناء وطنه

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 12/ 13.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 12.

غير الملتزمين بقضيّته فكأنّ لا جامع يجمعهم ولا شيء يوحّد بينهم سوى رابطة الأصل المنعقدة بالمصادفة، يصف مختار أعمالهم بالهرب الدّائم والانشداد إلى المتعة واللّهو، فهم «كانوا يهربون تشدّهم ملاهي باريس وبنات باريس وجامعاتها. اللّعنة عليهم! لا يفكّرون إلاّ في لذّاتهم ومصالحهم الصّغيرة الضّيّقة، إنّهم أقزام لن يكبروا ولو تناولوا أدوية العالم كلّها. «وتصف الرّاوية شعور المختار إزاء المهاجرين التّونسيّين غير الملتزمين بالكره والحقد، وهو ما يدلّ على عمق القطيعة بينه وبين أبناء الوطن الواحد.

-**الاغتراب في عالم الفكر الماركسيّ**: في 26 من جانفي 1978، يستيقظ المختار وجماعته على خبر ثورة الطّبقات الشّغّيلة في تونس يقودها الاتّحاد العامّ التّونسيّ للشّغل تواجه النّظام الحاكم فيسقط الضّحايا من الكادحين والعمّال والأجراء والفقراء البسطاء الّذين لم يكونوا يحسنون الإصغاء إلى مناقب العدالة الاجتماعيّة. يهتزّ المختار وقد ألمّت به فاجعتان: فاجعة قتل أبناء البروليتاريا للمطالبة بحقوقهم، وفاجعة عزلته الفكريّة بين دواوين شعر الخبز والثّورة وأسفار أحلام الشّعوب الضّائعة. كانت هذه الحادثة بمثابة الرّجّة الّتي زعزعت يقين المختار عن معنى الثّورة وكيفيّات تحقّقها، باتت الثّورة نابعة من القاع، من معاناة الكادحين الغاضبين في المناجم والمزارع والمصانع، الّذين لم يحلموا يوما بزيارة باريس، ولم يعرفوا في مساءات الشّتاء مذاق القهوة الدّافئة وزجاجات البيرا في مقهى الأنترناسيونال، ولعلّهم لم يقرؤوا كتابا لماركس، غير أنّ الوعي بالحقّ كان متأتّيا من تجربة البؤس الاجتماعيّ، ومن هنا يفقد المثقّف القابع في برجه العاجيّ صوته وصداه. اهتزّت طمأنينة المختار وهو إزاء خبر لم يتوقّع حدوثه لانعدام صلته الحقيقيّة بالشّعب، وانغلاقه في كون لغويّ آخر تعبّر

عنه الشّعارات والمبادئ، وجعل يسأل نفسه: «عشر سنوات ونحن في عاصمة الأرق نجوب البلدان تستنزفنا الحروب التّحريريّة والغزوات العدوانيّة، واليوم يعجزنا ما يدور في تلك الرّقعة الحبيبة من الأرض! أيّ عمى أصابنا وتركنا لا نرى شيئا ونحن نجوب شوارع باريس فننحتُ لها وجها جديدا؟ كيف يباغتنا الأهل بهذا الشّكل؟ أيثأرون لأنفسهم وحدهم؟ هكذا بدون تخطيط؟ ثمّ مَنْ علّمهم ذلك؟ ونحن ماذا نفعل هنا إذن؟» [1]تكشف هذه الأسئلة عن عمق أزمة المثقّف اليساريّ الماركسيّ الّذي وجد نفسه على هامش الأحداث، لا يدرك من علّمَ الفئات الشّعبيّة الثّورة، ولا يجد لنفسه دورا فعليّا يقوم به، ويلفي نفسه مباغَتا، مهزوزًا، قد أصابه العمى. وكان لهذه الحادثة الأثر العميق في تحوّل شخصيّة المختار جمعيّة ومراجعة مسلّماته بعد عشر سنوات من النّضال الوهميّ ووهم النّضال وعلى قلبه أقفاله وروحه مغلقة بألف رتاج. وتتغيّر نظرته إلى الرّموز اليساريّة تغيّرا تعبّر عنه عدّة مفاهيم:

-الأسطورة: لليساريّين أساطير يؤمنون بها: استبدال الأرض بالسّماء والزّعم بأنّ منطلقهم الأرض، والحلم بمعالم المدينة الفاضلة، والعنف الثّوريّ الّذي يضاهي عنف المؤمنين بالله، ورموز تاريخيّة تحتلّ منزلة الأنبياء، وطقوس الأغاني والمشارب والاجتماعات، والأحلام المعروضة لتنشر وتطوى كالذّكريات الّتي لا تعود، «وكلّ فم يصرخ بشعاراته بلغة أمّه، فإذا بابل تفتح باب الزّمن والأسطورة وتنبعث من جديد، تجدّد اللّعنة وتقطّع الخطاب البشريّ إربا إربا، وتلقي به في يد الفضاء، فيعود ليلتئم من جديد كرقعة بها ألف رتق.» [2] ويدرك المختار أنّ كلّ ما آمن به كان

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 11/ 12.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 34.

أسطوريّا موغلا في غرابته: أحلام البطولة الزّائفة وقد «كبُر الطّفلُ منذ عهد وصغُرَ الإنسان، صغُرَ إلى حدّ التّقزّم.»[1] وهشاشة الحقيقة فإذا هي «ألماسة بلهاء يعثر عليها الواحد صدفة، فيظلّ يلتفت يمنة ويسرة يحاول إخفاءها عن الجميع خوفا عليها منهم وخوفا منها عليه، فلا ترى هذه الألماسة النّور.»[2] والشّعور بالخديعة والهزيمة يعترف بهما المختار لصديق طفولته قائلا: «أغثني يا يوسف ولا تضحك منّي، كلّ ما بعثتُ لك به في رسائلي زائف ومغشوش.. مغشوش إلى حدّ الخجل.. فلا حقيقة أملكها ولا بطولة واحدة حقّقتها.»[3].

-الشّعور باليتم: يتّخذ اليُتم في الرّواية معنى رمزيّا، فهو كناية عن فقدان السّند وسقوط الصّرح الّذي كان المختار جمعيّة يعتمد عليه ويستمدّ منه ثقته، وهذا الإحساس نابع من عمق شعوره بالاغتراب والانهزام، فهو كان يخشى أن «يتيتّم بالبعد عن جماعته الّتي لم يعد يقوى على التّنفّس بدونها»[4] وهو الّذي تنتابه في خضمّ الزّوبعة وضجيج القاعة «رغبة في البكاء على نفسه كولد يتيم ضيّع في الحرب أمّه قبل أن يقبّلها ويتّفق معها على موعد وراء أسوار المحنة.»[5] وهو الّذي يفقد كلّ مرجع يمكن أن يؤوب إليه فلا مستقرّ له ولا مقام فيسأل نفسه عن الصّرح الّذي بناه مع رفاقه بالأرق والجوع والتّزهّد فإذا به يهوي[6] ولا يجد شيئا صلبا يقف عليه[7]، ومن ثمّ يدرك أنّه قد أضاع ثلثيْ عمره في مطاردة

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 98.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 71.
(3) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 54.
(4) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 53.
(5) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 44.
(6) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 74.
(7) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 72.

الشّبح والفكرة ورسم عوالم تطفح بالسّعادة البشريّة لا يبلغها أحد. ويتلازم هذا الشّعور مع علامات أخرى يصف بها البطل نفسه كالصّلف والهشاشة والخوف والمجاعة والحرمان والعري وقصر القامة والضّياع والتّشرّد.

مثّلت هذه العناصر مجتمعة خواصّ عوالم اغتراب الشّخصيّة الرّئيسيّة في مراتيج، وجسّم وعيها الحادّ بفداحة الخسارة وثقل الهزيمة بداية التّحوّل في مسارها، إذ يقرّر المختار في نهاية المطاف أن يتخلّى عن مبدأ الالتزام، ويستبدل عالم النّضال بعالم السّكينة والطّمأنينة يجد سبيله إليهما في الحنين إلى الجزيرة رمز النّقاء والطّفولة والسّحر الغامر.

II- عوالم الحنين:

ينبع الحنين إلى الماضي من شعور متواصل بالحرمان في حاضر الشّخصيّة. وقد بنيت عوالم الحنين في الرّواية عبر أسلوب الاسترجاع، فالمختار جمعيّة يرتدّ بذاكرته إلى مرحلة الطّفولة والصّبا في جزيرة جربة مسقط رأسه فيستعيد روائحها ويحدّث في صمته صديقه البعيد ويعيد سرد حكاياتها الشّعبيّة عن الأولياء الصّالحين الّذين كانوا يحرسون البلد. وتمثّل هذه العناصر رموزا صاغت بها الكاتبة عوالم الحنين صياغة شعريّة استبدلت فيها صور العنف والكآبة والانكسار بصور مستمدّة من عالم الجزيرة الهادئة المطمئنّة، فهي «تلك الجزيرة العائمة على مياه البحر، يؤرجحها الموج، ويلحس أطرافها في استرسال دون أن يمتدّ إلى حقولها الفيحاء ومنازلها المقبّبة البيضاء وفضاءاتها الواسعة، حيث كان ذاك الصّبيّ العفريت يجوب هضاب الجزيرة وسهولها لا يستقرّ أبدا ولا يعرف قيلولة.» [1]

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 48.

-**روائح الجزيرة**: في الرّواية مقابلة بين رائحتيْن تسمان الفضاء: روائح المقهى في باريس التّي تتمازج متباينة من «عرَق وعطورات وحبر وأوراق وقهوة وبطاطا مسلوقة فيغدو هذا الخليط شريطا متماسكا لا يدري الإنسان أيستملحه أم يستقبحه أم يمرّ عبره دون أن يسجّل وجوده.» [1] وروائح أخرى ملتصقة بالذّاكرة كان صبيّ الجزيرة قد ألفها وبات شابّا يبحث عنها كعطر الحشائش المائيّة يفوح من صدره، ورائحة التّفّاح الممزوجة بروائح الإكليل والزّعتر، وروائح الزّيتون والنّخيل، وأخلاط الرّوائح تفوح من ثوب جدّته فإذا هي مزيج من ملح ودخان وأحطاب وعنبر وحنّاء وبخور وعرق وحَبّ، وضريح الوليّ العابق بروائح البخور والزّيت المخلوط بالتّراب وعطره وطيبه يتضوّع عبر التّربة،ورائحة الشّاي يرتشفه الرّجال وهم يتسامرون فتشعرهم بالأنس وهي تتضوّع في الجوّ. تؤثّث الرّائحة عالم الحنين وتعبّر عنه فهي عنصر من العناصر ذات الطّاقة الشّعريّة المتينة الّتي بنت بها الكاتبة عالم المختار جمعيّة النّفسيّ، فالشّوق إلى الرّائحة بحث عن الزّمن الضّائع. وهو زمن حفظت ذاكرة البطل حكاياته حين «كانت الأيّام تمرّ سهلة وجميلة، النّاس فيها يضحكون من كلّ شيء حتّى من أنفسهم، ويختلقون الخرافات والأساطير، ويتسلّقون أجنحة الخيال فتمتلئ القلوب توْقًا والأرواح نشوة، ثمّ تنزل الأرجل على التّربة بسلام، ويبقى الأطفال معلّقين بين السّماء والأرض لا يعرفون نصيب الخيال من الواقع. أليستْ هذه الغابات المتشابكة ضرْبًا من السّحر الغامر؟» [2].

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 33.
(2) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 50.

-**الشّخصيّات الرّمزيّة**: يؤثّث عالم الحنين بأفراد لم يكونوا مجرّد أشخاص قد عرفهم المختار جمعيّة أو أسماء قد أنصت إلى ما يروى عنها، وإنّما هي شخصيّات تحلّ في تجربته الوجوديّة محلّ الرّمز لما تركته من أثر في نفسه، وهي ستّ شخصيّات يسرد المختار حكاياتهم:

- الجدّة: الجدّة هي الصّوت الأوّل الّذي انفتح به الصّبيّ على العالم عبر ما كانت ترويه من خرافات عن شبح القايلة والصّيّادين الّذين يموتون في البحار فتظلّ أرواحهم معلّقة والأولياء الصّالحين الّذين يحرسون النّاس ببركاتهم وكراماتهم. فمنها كان يستقي معرفته بأسرار الحياة وخبرة البشر فيتعلّق بأهداب ثوبها متّبعا خطاها واجدا ما يحتاج إليه الطّفل من أنس وألفة.

-يوسف شعبان: هو رفيق طفولة المختار جمعيّة ومخاطَبَه المباشر في حواره الباطنيّ كلّما أراد أن يفضي بهواجس نفسه وبالخراب الّذي كان يمتدّ فيه يوما بعد يوم، فيوسف القرويّ الّذي لم يغادر جربة قطّ كان صوت الحكمة المنبعث من صدى الماضي، ولا ينفكّ يسأله «يوسف شعبان يا صديق طفولتي وشبابي يا صنوي يا أخي، قل لي من أين تأتيك الحكمة؟ وأيّ جنّيّ يزوّدك بالخبرة وأنت القرويّ الّذي لم يبرح الجزيرة؟ ما صادفتُكَ يوما لاصقا بين دفّتيْ كتاب ولا سمعتُ بك تزهّدتَ لتتمعّن فيما تشتّت من الدّنيا فتؤلّفه في ديوان.» [1]

-رجب البحّار: يسترجع بطل مراتيج حكاية البحّار رجب صائد الإسفنج من قيعان البحار، الّذي كان يأمن البحر ولم يخش من الغرق، فاختطفته حبيبته عروس البحر وحطّمت قاربه الصّغير حتّى لا يرجع يوما إلى اليابسة. كان الأطفال يتداولون حكاية رجب،

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص-ص 55/ 56.

وكان الشّيوخ يقولون في إثرهم ألاّ أحد يعرف قوانين البحر، فرجب رمز المغامرة، ويرى المختار نفسه شبيها برجب البحّار الّذي لم يكن له حظّ السّندباد فدفع الثّمن باهظا.

-الشّيخ الأخضر: يناديه البطل «شيخنا الأخضر»، لا يستقرّ له قرار، وهو يمارس على الصّبية ضربا من السّحر فيرونه في كلّ مكان، في الشّاطئ والمقهى والجامع والحقول ويتحوّل إلى شيخ مبارك تظلّله هالة من نور.

-الشّيخ السّاطوريّ: كان يحرس الأهل ويرعاهم ببركاته، فيرمز إلى الرّاعي وصاحب السّلطة الّذي تحلّ لعنته على كلّ من يخالف أعراف الجماعة ويلحق بهم عقابا أبديّا.

-الشّيخ المرقان: كان حارسا يحمي المنازل ويستقبل المواليد ويدفن الشّيوخ، ويبارك سكّان الجزيرة، فنذره الأهالي للبقاء والخلود لكنّه مرَقَ عبر المواقيت ومات. وبنى الأهل ضريحا له في المكان الّذي سقط منه مفارقا الحياة. غير أنّ حدثا غريبا كان يحدث كلّ ليلة، كانت أعمدة الضّريح ترتفع ويزول البناء الفسيح الّذي شيّده الرّجال حول قبر الشّيخ. وينفتح القبر بلا سقف ولا جدران ولا أثر للأحجار، وتقول الجدّة للمختار الصّبيّ: «إنّه الشّيخ يا كبدي هو الّذي كان يرفع عنه السّقف والجدران، بقدرة خفيّة ولا يترك سوى الأعمدة الّتي تحدّد مكانه العَطِرَ، لعلّه يريد أن يرى كلّ ما يحدث حوله ولا يريد حائطا يمنعه من النّظر.» [1] ينفتح قبر الوليّ فلا جدران ولا أحجار ولا مغاليق ولا أقفال، تسقط كلّ الأستار وتنحلّ المراتيج، والشّيخ المرقان وجه من وجوه المختار وقد تحرّر من قيوده وفكّ أغلاله ومضى ينشد حياة جديدة يستمدّها من المضيّ إلى ضرب من التّصوّف غير المعلن، ويجدها في

(1) عروسيّة النّالوتي، مراتيج، م.م، ص 61.

العودة إلى الجذور والأرض وسحر الجزيرة المبثوث في الآفاق وخرافات الجدّات وحكمتهنّ وسكينة الأهالي وضحكهم، وبات يرى الشّمس والسّماء وهو يطوّق جودة والنّهار على وشك الطّلوع.

مثّلت تجربة المختار جمعيّة في هذه الرّواية تعبيرا صريحا عن فشل الماركسيّة في إدراك أهدافها، وعن أزمة المثقّف المغترب في فترتيْ السّبعينات والثّمانينات. وصوّرت مآل النّضال السّلبيّ الّذي ينغلق فيه الفكر داخل النّظريّة فيبتعد عن مقتضيات الواقع. وهو ما يلخّصه محيي الدّين حمدي في قوله «لعلّ الكاتبة تنسّق آراء طائفة من فئتها عدلت في نهاية السّبعينات عن سيرها المتعارف المضادّ للشّائع، لتنسجم مع المألوف وتمجّد مكوّناته وتستحضر الماضي الرّوحانيّ الّذي يزيّنه الخيال المصدوم بخيبات الحاضر وتجارب التّمرّد الأهوج.»[1]. وعالما الاغتراب والحنين اللّذَان صاغتهما الكاتبة صياغة عبر الفنّ الرّوائيّ تجربتان وجوديّتان تكشفان انتصار الموروث على الوافد، والمألوف على الغريب، وتتنزّلان ضمن الأسئلة الّتي كان يطرحها المثقّفون التّونسيّون والعرب عموما حول الشّرق والغرب والأصالة والحداثة والهويّة والسّياسة والمادّة والرّوح وأزمة اليسار الماركسيّ، ونجد مثيلا لهذه التّجربة في تجارب روائيّة سابقة كرواية توفيق الحكيم عصفور من الشّرق ورواية الطّيّب صالح موسم الهجرة إلى الشّمال.

*** بيبليوغرافيا:**

•المصدر:

-النّالوتي (عروسيّة)، مراتيج، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2005.

(1) محيي الدّين حمدي، البنية الفنّيّة والذّهنيّة في رواية مراتيج، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد 46، تونس، ديسمبر 1987، ص-ص 110/ 111.

•المراجع:

-الباردي (محمّد)، مدخل للكتابة القصصيّة في تونس، مجلّة الموقف الأدبيّ، عدد 320، اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق، كانون الأوّل/ ديسمبر، 1965.

-حمدي (محيي الدّين)، البنية الفنّيّة والذّهنيّة في رواية مراتيج، مجلّة الحياة الثّقافيّة، عدد 46، تونس، ديسمبر، 1987.

-العمامي (محمّد نجيب)، البنية والدّلالة في الرّواية، دراسة تطبيقيّة، مطبوعات نادي القصيم الأدبيّ، السّعوديّة، ط 1، 2013.

-ماتيسن، إليوت النّاقد والشّاعر، ترجمة إحسان عبّاس، المكتبة العصريّة، بيروت، 1965.

الكتابة المهاجرة وأفق التجريب في البعد الخامس لعروسية النالوتي

بقلم صالح رمضان

واختلطت حدود الزمن فلا يدري الإنسان الذي لا يحمل ساعة إن كان الوقت صباحا أم مساء وإن كان اليوم يبتدئ أم ينتهي؟

عروسية النالوتي
مراتيج

يتّفق جمهور مؤرّخي الكتابة القصصية عند العرب ونقّادها على أنّ المنعرج الثالث الذي يمرّ به الفكر العربي الحديث عامة والفكر الأدبي خاصة يتفاوت بين الحقول الأدبية والتجارب الإبداعية التي يعيشها كلّ بلد من والبلدان، ويتّسم هذا المنعرج عامّة بكونه منعرج الأزمة،أزمة الأجيال في الإبداع والقراءة، أزمة تواصل ثقافي بين الشرق والغرب، أزمة بحث عن الأشكال التواصلية والتعبيرية التي تقوم بديلا عن الأشكال التقليدية، أو البحث عن الأشكال البرزخية[1]التي يتجاوز فيها المحكي الروائي البنية المنطقية[2] للرواية الواقعية والواقعية الجديدة[3]وللقصة القصيرة الواقعية

(1) هي الأجناس أو الأشكال التي تتعدد فيها الأصوات ويوظف فيها التراث، وتتسع فيها وتتعقد أنسجة الكتابة الحوارية في معناها الإيديولوجي.
(2) يقصد بها الخطاب المنطقي، أي الصورة اللغوية للعمل الروائي المستسلمة للخطية الزمنية المنطقية، والتراتبية الحدثية، وتوازن الشخصية وخلوها من المفارقة وابتعادها عن الحلم...إلخ.
(3) نعاين هذا النمط من الكتابة في مختلف ألوان السرد ذي القيمة المرجعية، ومنها خاصة الرواية التاريخية والعاطفية والرومنسية والواقعية في مراحلها

كما عرفناها عند الأعلام الرواد مثل علي الدوعاجيومحمود تيمور،وذلك لأن الشخصية الثقافية((1))– من جهة المبدع والمتلقّي على السواء – فقدت من مقوّمات التوازن الاجتماعي الذي عرفته في مرحلة الواقعية، ما يدفع القارئ للشكّ في جدوى استمرار التجربة نفسها. وقد بات القارئ في العقود الأخيرة متمردا على القراءة الخطية أو الدائرية المغلقة، والقراءة الأجناسية، وبات منصرفا عن الاستقبال المترف للنص الأدبي، توّاقا إلى البحث عن النص البكر وعن الخطاب القصصي غير الخاضع للمنوال وللقالب، وهو ما نراه في نص من قبيل البعد الخامس لعروسية النالوتي، هذا النص الذي مارست فيه صاحبته مفهوم الكتابة العابرة للأجناس، وجربت فيه لغة أدبية وأنماطا سردية مجازية جديدة كلّ الجدة. ويمكن أن ندرج مرحلة السرد التجريبي مع نصوص من هذا النمط بشكل عامّ فيما صنّفه مؤرخو الثقافة العربية الحديثة ومنهم خاصة المفكر إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» ضمن مرحلة ما بعد الاستعمار[2]. إلا أن النقد التنظيري لمرحلة الكتابة التجريبية كان دون ما يحتاج إليه هذا الكمّ الهائل من النصوص السردية ذات المنحى التجريبي فبدا بين التلقي القرائي غير النقدي والتقبل

الأولى، وفي خطاب التخييل الذاتي كالسيرة الذاتية في صيغها الأولى عند أحمد أمين وطه حسين وميخائل نعيمة وعباس محمود العقاد، والمذكرات واليوميات وغيرها من هذا اللون في الكتابة. ويسير الخطاب السردي في الكتابة الواقعية وينتظم معماره الشكلي في بنية خطية منطقية ذات بداية ونهاية وعقدة وخطّ زمني متصاعد، وتبنى الشخصية القصصية بناء واضح المعالم، وتضطلع بأصوات قصصية متباينة، فهي تجربة في الكتابة خالية من كل مغامرة، لأنّ جميع التجارب الروائية واضحة في ذهن كاتبها قبل الخوض في الكتابة.

(1) ()هي العناصر المعبرة عن الحاصل الثقافي من الشخصية الروائية.

(2) ينظر مثلا في: السيرة الذاتية ونظرية ما بعد الاستعمار لدافيد هودارت، ترجمة محمد غنوم، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الطبعة 2 1439.

النقدي والعلمي تفاوت كبير من جهة الوعي بضرورة التجريب وجماليته الممكنة. ونحن لا نوافق خلدون الشمعة في قوله إنّ « التطور الروائي في تجربة أدبنا العربي الحديث ما يزال من العسير أن ينظر إليه على أساس أنّه يعبّر عن ضرورات ثقافية واجتماعية تتّصل بالقارئ، بل إنّ المرء ليميل إلى النظر إلى تجربة تطور الجنس الروائي لدينا على أساس المؤثّرات الثقافية الأجنبية[1]، وهو بهذا الرأي يذهب إلى أن جمالية التشظّي والتفكّك هذه لا تمثّل أفق انتظار القارئ العربي الضمني والعامّ بل هي جمالية أرستقراطية وجمالية نخبوية لا تمثّل إلاّ المثقّف التائه في فضاء المدينة، وهي تفرض على القارئ العربي العادي فرضا، أي تفرض على قارئ ليس له بالضرورة مشكل مع ذاته وهويته وكيانه النفسي والاجتماعي والثقافي، وبذلك يصبح دور الرواية عكسيا، وتتحول إلى عامل من العوامل الثقافية المضاعفة للمشكل. لكننا لا نوافق هذا الرأي بل نذهب عكس ذلك إلى أن الحاجة الثقافية الاجتماعية والجمالية والمعرفية هي التي ترود اليوم الساحة الأدبية وتحرجها أحيانا، وتدفع بالإبداع والمبدعين إلى التوغّل في متاهات المغامرة وأدغال التجربة، والبحث عن السبل غير المسطورة.

وإن تطور وسائل الاتصال والمرجعيات الجمالية (الرسم- السينما- الشعر ما بعد العمودي-المسرح) والترابطات النصية المدهشة، وتنوع مصادر المعرفة المسموعة والمكتوبة هي التي نحتت منذ عقود ملامح قارئ جديد مشاكس، صعب المراس، يتطلع إلى إنتاج أدبي تجريبي، ويحلم بمعانقة لغة شعرية جديدة.

(1) مقدّمة في الجنس الروائي،المعرفة دمشق العدد 185 لسنة 1977 ص 22-23.

ومن يقرأ بواكير إنتاج الكاتبة عروسية النالوتي في مجموعتها القصصية البعد الخامس [1] لا يمكن ألا يتذكر قولة رائد الرواية التجريبية في القرن الماضي»ألان ورب قرييه» في كتابه لقطات حيث يقول «: إنّ المؤلّف يمارس تجربته ولا يعرف هويتها الأخيرة ولا يستطيع أن يتنبّأ بالنهاية، ومن ثمّ فإنّ الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنّه تجريبي يخلقه كلّ من المؤلّف والقارئ «[2]، ويعني هذا التعريف المغامر أن جمالية الكتابة القصصية وإنشائيتها تتحوّلان في الرواية وفي القصة القصيرة على السواء إلى مغامرة معرفية ومحاولة استكشافية ريادية يغامر فيها الكاتب بأدواته وبفكره، ومخياله، ويجرّب بها تخيّل الحكاية في التلفّظ السردي، فيعيد إلى اللغة مجازيتها واستعاراتها الطبيعية الأولى، ويمنح الشخوص القصصية لونا من ألوان الحرية تستمدّها من موقعها في النص، ومن العالم الذي تنشأ فيه، والكون المعرفي الذي تعبر عنه.

وقد اختارت الكاتبة عنوانها بالاستناد إلى هذا التصور الروحي أو الإدراك الحالم لعالم تعيش فيه الحواس بل والعقل كذلك من خلال البعد الخامس، وقد لخصته بقولها في نص الرجل الذي لا يكتب أبدا: «لم يكن ابن بطوطة[3] ينتمي لنظام قائم، كان يصنع تاريخه وحده، ومنذ أن تراءت له بلقيس في المنام تناديه مطمحا عزيزا شدّ رباط حذائه، وشحن ذهنه بكلّ أدوات خدمته الطويل العقيمة. بحث ابن بطوطة طوال رحلته عن البعد الخامس في

(1) صدر عن الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس 1975.

(2) () آلان روب قرييه: لقطات ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985 ص 25 .

(3) لاحظنا أن لابن بطوطة في كتابة عروسية النالوتي نفس الكثافة الرمزية التي منحها له محمود المسعدي في حدث أبو هريرة قال حيث كان يرمز إلى حيرة السؤال والبحث عن الحقيقة، ويرمز كذلك للحركة خارج الحدود المسطورة أو الرحيل المعرفي.

بلقيس العالم المفقودة»[1]. هذه الشخصية الرحالة تبحث عن المعنى، وكتابة البعد الخامس فعل من أفعال الرحلة في عالم مجهول للبحث عن البعد الخامس، هي إذن كتابة مهاجرة، غريبة في وطنها، تبحث لها عن وطن آخر في أصقاع اللغة وبين دروبها.

ونتناول في هذا البحث البعد التجريبي في مختلف مستويات الخطاب القصصي: الفضاء ببعديه الزماني والمكاني، والشخصيات والسرد والمعمار الحكائي والرؤية القصصية.

I ـ الإطار النظري والأجناسي

إن السياق العام الذي تندرج فيه هذه المحولات الإبداعية هو سياق التمرد على مقولة الجنس الأدبي، وإنّ هذا الانفجار الذي عرفته مقولة الأجناس الأدبيّة في الكتابة القصصيّة الجديدة وخاصّة كتابة القصة القصيرة والقصيرة جدا والخاطرة والأدب السير ذاتي، وتمرّد الروائيين على الأنساق التي تستجيب دراستها لقواعد المنهج البنيوي والتكويني، وتفكّك المناويل القديمة لمن الدواعي التي تدفع بنا إلى استغلال المنوال الحواري في بناء مرجعية نقديّة مفيدة في تناول السردية العربيّة الجديدة ،ونرى أنّ الاهتمام بتوظيف التراث وبتعدّد السجلات التعبيرية،وصراع الأصوات الثقافيّة، وتحاورها، وبمنزلة الآخر من الكتابة،كلّها مؤشّرات دالّة على نجاعة فهمنا لأفق التجريب عند عروسية النالوتي، فالتمرّد على مقولة الجنس الأدبي، وما تستتبعه من قيود جمالية وثقافية، ومن أعراف كتابة مسكونة بصوت السلطة الثقافية هو لون من ألوان ممارسة الحرية، والتجريب بهذا المفهوم هو أولا سلوك لغوي وخِطابي يمكّن الكاتبة من أن تعيش لحظات الحرية في فضاء الكتابة: «قلت لك كيف تريد من فقري أن يسعف ثراك؟ كيف

(1) ص95.

تريد من رجليّ أن تحملا سيارتك؟ كيف تريد من جوعي أن يشفي تخمتك؟ يا رجلا يتكلم لغة لا أفهمها بل أستطيع فهمها لو لم أكن رافضة أن أتعامل معها»[1].

ونلاحظ أولا أن الكتابة المنجّمة أو المتقطعة أو المفتوحة[2] سمة مميزة لهذا العمل الأدبي التجريبي، ومن أبرز وجوه التمرّد والرغبة الجامحة في تجربة العدول عن النسق السائد، وعلى المؤسسة الأجناسية في مجموعة البعد الخامس مجاوزة قواعد كتابة القصة القصيرة أو الأقصوصة التي تقوم إنشائيتها على وحدة الحدث والكثافة الشعرية ولحظة التنوير والمفارقة. والقصة القصيرة عند علي الدوعاجي وزكريا تامر ويوسف إدريس هي في ذاتها لحظة من لحظات التحرر في تاريخ الأدب الحديث والكتابة السردية . ولكن الكاتبة تجاوزت هذه اللحظة، وفي هذه المجموعة ما يقترب من هذا الجنس الأدبي وفيها ما يبتعد ويبحث أو يرود مناطق قصية في تجربة السردية الذاتية المتحررة من قوالب الجنس الأدبي. ولئن افتقر الفكر الأدبي العربي الحديث إلى نظرية في أجناس الكتابة السردية[3] فإنه بإمكاننا أن نترسم معايير هذه المجاوزة من خلال بعض السمات، لعلّ أهمها:

(1) حينما يجمعنا النقيض ص133.

(2) يمكن أن نعدّ القراءة المنفتحة وريثا للقراءة المنغلقة، وقد سمّاها جاك دريدا القراءة المزدوجة، وهي ضرب من القراءة يتحرّر فيها الدال من الدلالة الشكلية التي تلحّ عليها النظرة البنيوية إلى الدلالة الجوهرية أي إلى مصدر القوّة الكامنة في ذلك الدالّ. ويسعى روّاد هذه القراءة إلى جمع شتات المناهج التي ترفض القراءة البنيوية المحورية المغلقة وتؤسّس للقراءة المنفتحة.

(3) يمكن أن نشير إلى بعض المراجع التي اهتمت بهذه المسألة مثل كتاب «الرواية العربية وإشكالية التصنيف» لساندي سالم أبو سيف، وتكمن أهمية هذا المؤلّف في قيمته المنهجية بالدرجة الأولى، فقد أبانت فيه الباحثة عن وعي معرفي حادّ بقضايا مقولة الجنس الأدبي الروائي وإشكاليات تصنيفه، وعن افتقار المرجعية النقدية العربية إلى هذا الوعي الأجناسي. تقول : « فهذا

– **العتبات**[1] : لم تستعمل عروسية النالوتي في مجموعة البعد الخامس سوى عتبة عامة في العنوان أو بعض العناوين الداخلية، وإنّ من أهم وظائف العناوين وسائر العتبات في الحقيقة كصورة الغلاف والمقدّمات النقدية أو الأقوال الأدبية التي تصدر بها العتبات النصّية في الرواية وفي غيرها من أشكال الكتابة الريادية من أهم الوظائف أن تؤسّس لتجربة جديدة، ولأنماط تقبّل جديدة، وهذه الأنماط هي التي تحدث التغيير الثقافي والوعي الجمالي، وتؤسّس للتجربة الجمالية ولأفق التقبّل، فالكاتب إذ يضع عنوانا تجريبيا مقدّمة إنّما يتّجه إلى قارئ منشود (افتراضي)، يفترض أنه موجود، أو بصدد التكوّن. ولكنْ لم تكن جميع العناوين وفية لهذا الاتجاه فقد جاء بعضها مألوفا مثل العنوان الذي يتركب من منعوت ونعت فهو لا يوقع في أذن السامع أي أثر جديد ولا يحدث أية دهشة تلقي ونذكر من هذه العناوين: الجولة الأخيرة – الوجه الأخر للوثيقة– بقايا سجائر. ولكن بعض العناوين لا تخلو من بحث عن السبل غير المسطورة ، وتمثل لونا من ألوان التمرد والتجريب: ونذكر منها : حتى القبور ياسين ترفض الإصغاء – المقعد وجملة المبتدأ المؤخر.

التصنيف يستند إلى إشكالية أكبر وهي عجز النقد العربي حتّى الآن عن إبداع نظرية أجناسية عربية تقف عند مشاكل تشكّل الجنس الأدبي وعوامل ظهوره وتطوّره، وما تفرّع عنه من أنواع، الأمر الذي أفضى إلى الاختلاف في تعريف الجنس الأدبي وقراءته في سياق ظروف حضارية منبتّة الصلة عن ظروف المجتمعات العربية»، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع, عمان، 2001ص 11.

(1) ومن الدراسات اللافتة للانتباه والتي اهتمّت بالعتبات بصفتها انفتاحا في إنشائية الرواية على مفهوم الحوارية النصية كتاب شعرية الرواية لفوزي الزمرلي وكتاب صالح زيّاد الموسوم الرواية العربية والتنوير، فهو – في رأينا – بحث جادّ عميق في دراسة عتبة العنوان في عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم.

-**مسرحة القصة**: كان للصراع بين الرجل والمرأة ، بين السلطة القاهرة والآدمية المتمردة المتوثبة التي تقول للرجل «ستوب» وترفض أن تدوسها عجلاته، كان لهذا الصراع أثر في بنية النص عند عروسية النالوتي، فتفجّر معمارها الداخلي، وتحوّلت إلى نسيج درامي، وقد تكرر هذا التجاوز في أكثر من نص، ففي قصة «هذا الدوار في أحشائي» تتوتر العلاقة بين الرجل والمرأة وتختلف المرجعيات والقيم والرغبات :

« هي – أريد نقودا.

هو – لا أملك شيئا.

هي -أريد نقودا ستوب.

هو – خذي قلبي.

هي -لا يهمني اتركه ستوب تذهب معي للتياترو ؟

هو- أريد شفتيك.

هي -الوقت مضبوط ستوب»[1].

وفي نص ينفجر الانتظار ذات مساء تجرّب الكاتبة بناء مشهد أو فرجة مسرحية قريبة من المسرح الذهني، وتتخلص من السرد فتتحول الشخصيات إلى أفكار والحوار إلى صراع بين هذه الأفكار:

« الأول : - متقلب في هذه الأيام

الثاني (يحدق في وجه صاحبه طويلا : -أشعرت بذلك أنت أيضا ؟

الأول- أيعني أنك أيضا ...؟

الثالث (في لامبالاة) ألا ترى كيف تكورنا داخل معاطفنا؟

الأول – معك حقّ.

---

(1) ص 29.

الثاني -أيؤلمك تقلب الجوّ ؟

الأول-بل يفزعني لأنه ينذر بالعاصفة»[1].

فهذه القصة تذكرنا لا محالة بكتابة محمود تيمور وربما بعلي الدوعاجي لكنها تبشّر بلون جديد من التداخل الأجناسي بين القصة والخطاب المسرحي .

ولعل هذه الرغبة الجامحة في اختراق مؤسسة الأجناس الأدبية والتمرّد على اللغة العالمة ذات الثقافة النصوصية هي التي دفعت بالكاتبة في هذه القصة بالتحديد إلى تفجير الشكل اللغوي الفصيح ودكّ أبوابه وحصونه واحتلال قلاعه بتعدد [2]أصوات الشخصيات الشعبية التي لا تتكلم العربية الفصحى فكانت بذلك على درب علي الدوعاجي وسائر كتاب القصة القصيرة، ولكن السمة الجديدة في هذه الكتابة واللافتة للانتباه والباعثة على التساؤل هي أن الكاتبة

---

(1) ص121.

(2) إن الأشكال الأدبية البرزخية أو البينية هي التي تحتاج أكثر من غيرها إلى مرجعيات المنهج الحواري وتعدد القيم والأصوات، فهما من أهمّ الأصول النظرية التي اتّجه إليها اهتمام النقّاد العرب منذ عقود، وخاصة في نقد الرواية بصفتها أهم الأجناس الحوارية على الإطلاق، وخاصة في المرحلة التجريبية التي انفتحت فيها شعرية الرواية على مختلف الأصوات الأدبية وغير الأدبية. وقد كان لتعريب النصوص الأساس التي ألّفها ميخائيل باختين في هذا الباب أثر بعيد في إثراء مرجعيات النقد الأدبي وفتح مسالكها ورؤاها، ونذكر بوجه خاصّ مؤلّفات من قبيل إنشائية دوستويفسكي والخطاب الروائي وجمالية الخلق اللغوي، وإذا كان ميخائيل باختين هو رائد هذا الاتجاه فقد نضج التعريف واستوى نظريا عند تزفيتان تودوروف في جملة مؤلّفاته بداية من الثمانينات وخاصّة كتابيه ميخائيل باختين: المبدأ الحواري ونقد النقد، وهو ضرب من ضروب مجاوزة الفكر النقدي البنيويإذ يذهب إلى أنّ مسار النقد الحواري يتّجه نحو إحداث توازن بين رأي الناقد ورأي مؤلّف النصّ، وهو مفهوم يستدعي فهم معناه مجاوزة الذات لذاتها واتّجاهها الإيجابي نحو الآخر، أي نحوالضمير الثالث الذي هو نقطة التقاء ضمير أنا وضمير أنت، هو حدود تنتفي فيها الحدود.

لم تضع اللهجة الدارجة على لسان الشخصية بل على لسان الراوي فقد جاءت هذه الأفكار في شكل ماورانصي (Metatexte) أو تعليقا على أساليب الحوار والخطاب عموما ، هي ثورة على الثقافة العالمة ، على الجنس القصصي العالم : «قداش أنانية في الكاتب ديما يحب يخلي أبطاله تتكلم لوغتو وتعرف له بأفكارو ... يا خي الأبطال ما عندهمش شخصية ولغة حية يتكلموها وواقع شعبي يستوحاوا منو أفكارهم؟ والا نسخايبو اعملنا عليهم مزية كيف خليناهم يتكلموا بالفقهي يا راجل مله ذوق وملا قياس».

– **شعرية الكتابة** : في قصة بقايا سجائر يتغلّب السرد الواصف وتيار الوعي الذاتي على السرد الحدثي ، هو تلفظ المرأة المتمرّدة على العالم الحسّي المقيت ، عالم اختارت له فضاء حانة أو مقهى لتعبّر عن تبرّمها بالمكان أو بالمجتمع إن شئنا: «الدفء ... والضجيج ...والدخان... نفس الدخان وشظايا مفرقعات في الجو تحنق أنفاسي ...تصهر أمعائي...تقتل في رأسي بقايا أحلام»[1]ها الشتاء..وتفيض الشعرية من حنايا التجربة فيكون الإيقاع إيقاع التفعيلة تفعيلة مستفعلن التي تردّنا بها الكاتبة إلى عصور الشفهية البسيطة ، وهي حلقة واصلة منذ أقدم العصور بين الشعر والنثر ، وهي كذلك صيغة من صيغ التسلّل من حدود الأجناس ورفض الحواجز بين فضاءاتها :

« فلا أعي السؤال .
وأبتغي لفترة أن أنزع القناع. ...
كم مرة صرخت... كم مرة نقمت...
لكنني أعرفها: حكايتي قديمة وثورتي عرجاء

(1) ص20.

يثلجها الخريف يشلّها الشتاء»[1].

وفي نص حينما يجمعنا النقيض تتواصل هذه التجربة بنفس الإيقاع ونفس التفعيلة، فتعبر الشاعرة عن رفضها للحدود بين الأجناس وثورتها على قيود الأطر المتسلطة والأسلاك الشائكة:

«يجوز أن تقبض على أيد من قصدير.
يجوز أن يلوّث الغدير .
يجوز أن تجرحني الأسلاك.
يجوز أن يُقتل في حلقي الكلام.
أن تقبر المطامح الخضراء.
في الظلام.
لكن حامل القضية العذراء...
في الجفون.
رغم الأصابع المقطوعة .
والألم الململم المكنون
معدنه الدرّي لا يخون»[2].

ومن وجوه هذه الشعرية إيغال الكاتبة في استعمال السرد المجازي وهو لا محالة خصيصة من خصائص القصة القصيرة عموما لكن النزعة التجريبية في رؤية عروسية النالوتي جعلته يتجه نحو التمرد على السرد المرجعي والتخييل الذاتي : « مازالت خطواتنا تتثاءب على الرصيف المبلل بالمطر وأنا أمسك قلبي الفوضوي المهرج بين أسناني الشرسة كسلطة مفروضة نامية منتمية»[3].إن شعرية السرد هي التي مكنت الكاتبة من رسم ثورة

(1) ص22-23.
(2) ص140.
(3) ص23.

الجسد التي اخترقت أغلب قصص المجموعة وصاغتها الكاتبة في لغة حسية موغلة في الوصف المادي العنيف، هي ثورة في التعبير عن الأحاسيس، عن الأفكار، تبلغ أحيانا العنف الرمزي : «وأتحسس جسدي كان دملا كبيرا كان دملا تعفن صميمه ، كان دملا تسيل دموعه شهوة حمراء. أبعدت يدي عن الدمل الذي يلاصقني، صرعته على الأرض عضضته بأسناني بقوة الحرمان في ذاتي»[1].

ـ السرد التجريبي:

قام الناقد شكري عزيز الماضي بتصنيف طائفة من الكتابات التجريبية، وترسّم العالم القصصي عند عددٍ من الروائيين التجريبيين الذين اتّجهوا في كتابتهم نحو ما سمّاه بالسرد الفسيفسائي أو جماليات التفكيك والتشظي، وحلّل هذا الناقد رواية مملكة الغرباء لإلياس خوري، والشظايا والفسيفساء لـمؤنس الرزّاز، وهي روايات تقوم كلّها على هدم جمالية التماسك في الرواية، وعلى تحطيم مبدأ الإيهام بالواقع. وتتمرّد هذه الروايات على وحدة الزمن وخطيته[2]، ولا تحفل ببناء الشخصية الروائية بناءً واضحًا، فالشخصية في هذه الرواية تبنى على المفارقة، وهي شخصية مركبة معقّدة، وتبنى على الهشاشة والضعف، عكس شخصية البطل. وإنّ هذا اللون الجديد من الروايات لا يحتفل بالنموذج البطولي في الرواية التقليدية بل تنهار فيه وحدة الوصف المميّز لبناء الشخصيّة الكلاسيكية. وفي هذا السياق يقول شكري عزيز ماضي: « عندما

(1) هذا الدوار في أحشائي ص30.

(2) الزمن الخطي: هو الزمن التتابعي : حدث «أ» يؤدّي إلى «ب» وحدث «ب» إلى «ج» وحدث «ج» يؤدي إلى «د»، وهكذا وهو تقنية خاصّة بالقصّ القديم عامة وبالروايات التقليدية. وقلما يلجأ كتابها إلى الارتداد والتغوير والتناص وسائر أشكال التفاعل النصي.

تتشظّى الذات الاجتماعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بدّ من الاستناد إلى جماليات التفكّك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم، وفي ظلّ التفتّت والتبعثر والتناثر لا بدّ من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط أو البداية والذروة والنهاية»[1]. ويمكن أن نستغل هذا المهاد النظري لقراءة تجربة عروسية النالوتي في البعد الخامس.

II ـ الفضاء والتجريب:

أن نعرف كيف ينظر المبدع إلى العالم يقتضي أولا أن نعرف خصائص إدراكه للفضاء في أبعاده الثلاثة الأولى قبل الولوج إلى تحليل البعد الخامس. وبين المكان والزمان تتوزع تجربة كتابة الفضاء ، والتعبير عن إدراك الكاتبة لها. المكان بصفته مقوما رئيسا من مقومات الهوية، ورؤية للوجود الإنساني، وقد احتفلت كتابة عروسية النالوتي في البعد الخامس بالمكان أيما احتفال. فهو المكان الواقعي والاجتماعي ولكنه ليس ذلك المكان التسجيلي أو المرجعي التقريري الذي يحتفل به السرد الواقعي، بل المكان الذي يعيد السرد تشكيله من خلال إدراك الكاتبة الوجودي، ومن خلال إحساسها أو وعيها بالقضايا التي يعيشها مجتمعها. ففي قصة الكاليدو سكوب تتحوّل أفريكا وهي أعلى برج في مدينة تونس إلى فضاء رمزي تشعّ منه حول الفضاء كلها أفكار التفاوت الطبقي والكسر الاجتماعي الذي تعبّر عنه الكاتبة، أو هو كما قال صالح القرمادي حلم الفقراء[2]: « صراخ زوجتي يطاردني ابحث لك عن عمل ،لقد مللنا وجودنا الأخرق، صياح أطفالي التعساء يلاحقني ليس عندنا أقلام يا أبي . ليس لنا كراريس نحن نريد أن نصبح

(1) أنماط الرواية العربية الجديدة ص 15.
(2) ص 13.

مهندسين، يا أبي لنرسم مشروع عمارة أخرى نسميها عطارد، الجرذان تعمر أسس بيتي، والجدار يضيق بضجيج الخربشات والسقف يتذمر من عواء بطوننا،وأنا أبني عمارات أفريكا»[1].

وهو كذلك المكان المعبر عن أزمة الهوية عن حرقة السؤال، عن الرغبة في تحرير الكاتبة من الانتماء، هو المكان الذي تمحي فيه الحدود بين الداخل والخارج: « أنا واقف خارج المرآة أنا واقف داخلها، أنا في الداخل أنا في الخارج نفس الأنا داخل المكان خارج المكان، تحسست قلما كنت أشدّه في يميني (الثقافة القديمة) حوّلت القلم إلى يساري (تغيير الانتماء) [2]. وهو فضاء خارج الحدود يبحث عن البعد الخامس أو عن أفق جديد: «دعتني أن أقترب منها، بحيرتان تحدّهما من الجهات الأربع حدود، الحدود فاصل بين السكينة والرعب، بين الكون والعدم، بين الواحد والمتعدد»[3]. وهذا التمزّق في الهوية أو اختلال التوازن جهات الانتماء يتكرر التعبير عنه في أكثر من نص، ففي الرجل الذي لا يكتب أبدا يسند الراوي الكلام إلى رجلين إحداهما يسرى والأخرى يمنى. ويقدم للحوار الذي يجري بينهما بوصف العالم بأنه غير متوازن، بأنه عالم متدهور إذا اقتبسنا تعبير لوسيان قلدمان: «أشياء كثيرة عرجاء في هذا العالم المقلوب على رأسه، أشياء كثيرة ضخمة معلقة برجل عنكبوت تعيس شاب رأسه فأطال لحيته الجرداء»[4].» دخلت الرجلان في زحام أرجل صاخبة متشابكة

(1) الكاليدوسكوب ص55.

(2) من قصة الكاليدوسكوب، ص43. وهذا الاشتغال بحدود الفضاء نجده عند عروسية النالوتي كذلك في أعمال أخرى منها مراتيج « كان المختار يتتبع حركة الذهاب والإياب المتواصلة داخل المقهى وكأن الأفراد أصبحوا غير قادرين على العثور على باب الخروج» مراتيج سراس للنشر ص27.

(3) ص46.

(4) ص84.

متعانقة، متشاجرة ،تبحث عن ملجأ يمنحها الاسم والانتماء لقضية واضحة تقف على رجليها»[1]. لقد كان هذا الفضاء معبرا للبحث عن البعد الخامس، في هذا الفضاء لا يمكن للمرء أن تثبت قدماه على أرض صلبة، أن يتوازن في مشيته، أن يستقرّ على حال، أن تكون له شخصية تتصالح فيها العناصر، كل رجل من الرجلين تحاول أن تساعد الثانية في هذا الفضاء المأزوم: «أحسّت الرجل اليمنى بالكلل فاتكأت على اليسرى ورجتها أن لا تسرع السير فربّتت هذه على ظهرها وخفضت من السرعة المتعثرة»[2].هذه الأرجل تذكرنا بحكاية قلم اليمين وقلم اليسار التي رأيناها في نص الكاليدوسكوب، تذكّرنا بالعين اليسرى في النص نفسه[3]. ولكن الحوار ين الرجل اليمنى والرجل اليسرى في الرجل الذي لا يكتب أبدا يحفر أكثر فأكثر في عمق التجربة الفكرية ، بين الفكر اليساري والفكر اليميني، هو حوار فيه رفض للمذاهب المتلاعبة بالبشر: «اليمنى يائسة: على كلّ نحن لا نعدو أن نكون أكثر من أرجل تعيسة لا حول لها إلا السير في مسلك ترسمه الشبكات الذهنية من فوق، والفوق عالم لا ندركه نحن. اليسرى : بل ندركه لو حاولنا ذلك بوسعنا أن نتوقّف أو أن نوجّه السير وجهة أخرى عندما يشرد الهرم الذي نحمله ، فنحن من أقامه ونحن من سار به»[4].

كتابة الفضاء في البعد الخامس ترسّخ لدينا فكرة الأزمة الوجودية التي يعبّر عنها المثقف الذي تمثله الكاتبة، لم يكن الفضاء مجرد

(1) ص90.
(2) ص85.
(3) ص44.
(4) ص87 ويلاحظ القارئ طموح القسم الأيسر من الجسد ورفضه لخنوع القسم الأيمن وعدم قبوله للسائد من الأشياء وفي ذلك دلالة على سمات فكر الكاتبة في تلك المرحلة من التجربة الأدبية.

إطار للقص أو لإلقاء الضوء على شخصيات قصصية أو لاحتضان أحداث ووقائع كلاّ بل جاء رسم الفضاء مكونا من مكونات العالم الذي تعيشه الكاتبة بقرف واشمئزاز وغثيان[1]، هو الغثيان الذي نحسّ به في فضاءات اللزوجة والعفونة.وفضاء الزمن هو أحيانا فضاء الملل وطاحونة الشيء المعتاد:»والشمس في غروبها تقذف بآخر بلاغ رسمي اعتدناه واعتادنا ومللناه وملّنا»[2].

III ـ ملامح الشخصية ودلالاتها:

كتابة الشخصية في مجموعة البعد الخامس على قدر كبير من التعقد،هي شخصيات تغلب عليها سمات ما فوق الواقعية، في عامتها شخصيات مأزومة ، تنزع أحيانا إلى التعبير عن مناخ الفكر العبثي ، تعيش في انتظار معانقة هذا البعد الخامس الذي تحلم به الأصوات النصوص جميعها. هي شخصيات تأثرت الكاتبة في بنائها بالمناخ العام الذي اتجهت إليه الكتابة السردية عموما، فالسردية العربية أخذت تتّجه منذ بداية الثمانينات إلى استغلال منظومة النصوص الرمزية واستثمارها في نسيج القصّ، متأثّرة في ذلك بالكتابة الواقعية السحرية وبسردية العبث واللامعقول التي سادت في مختلف الأشكال الفنية بما في ذلك المسرح، ومستخدمة أشكالا تعبيرية أكثر تمثيلا لأصوات اللاّوعي الجماعي كنصّ الحلم، والأسطورة، والكرامة، وذلك لبناء عالم حكائي شعري غامض، عالم حكائي ساخر من الواقعية التسجيلية والنقدية، عالم مثير لنشاط القارئ التأويلي على نحو لا يخلو من استفزاز[3].ولكن يمكن أن ننتخب من هذه الشخصيات في تحليل علاقتها بالتجريب العناصر الآتية:

---

(1) أي الغثيان في دلالته الوجودية العبثية عند جون بول سارتر مثلا.

(2) ص 132وفي هذا التعبير الوجودي تناص خفي مع قول أبي العتاهية : فحتى متى حتى متى وإلى متى* يدوم طلوع الشمس لي وغروبها.

(3) نشير على وجه الخصوص إلى روايات إبراهيم الكوني ونبيل سليمان،

– **تقويض رموز الشخصية التراثية**[1]: صورة شهرزاد في تاريخ الثقافة العربية والعالمية أعيدت كتابتها في أشكال أدبية مختلفة [2]: «حدثت شهرزاد قالت: خاف التاريخ من حكايتي فأخرسني وحكى حكاية نسجها من سيل كذبه»[3]. هو رفض لتذكير صورة شهرزاد، لاستبداد الرجل بالسرد من خلال هذه الشخصية تهدم الكاتبة صورة شهرزاد كما رسمها الرجل، تفتك منه السرد، فشهرزادها لم تنجُ بالقص كما يحلو للثقافة الذكورية أن تزعم بل هي صورة أخرى متمردة على شهريار، شهرزادها لم تروّض شهريار كما يزعمون: « أنا لم أرو حكاية واحدة لأسحر شهريار وأشغله عن قتلي ،فأنا ذبحت في أول ليلة نمت فيها بين أحضانه الدامية، ولم ينتظر صياح أي ديك تعيس ، يعلن عن فجر عشنا فيه ككلّ عاشقين يحلمان بغد جديد، فشهريار يا سادة لم يكن يبيع الحلم، وشهريار يا سادة لم تكن لتشفيه من عجزه شهرزاد،أنا»[4]. هذه الصورة التجريبية في الكتابة تتحدى ما سبق الكاتبة من تجارب في قراءة التراث ودلالاته المختلفة فإذا بنا نرى شهريارا آخر وفضاء جديدا لا نعلمه لا في التراث ولا في كتابات المعاصرين مثل الحكيم وطه حسين وغيرهما ممن أعاد كتابة نص ألف ليلة وليلة: «وليلتي لم تكن أكثر من حكاية أخرى أضافها سفاح يعاني قحطا وزكاه التاريخ فأضافني

وخاصّة أعمال يوسف أبوريّة: عطش الصبّار، وتلّ الهوى، وليلة عرس، ومحمّد مستجاب في: من التاريخ السرّي لنعمان عبد الحافظ.

(1) نقتصر على تحليل صورة شهرزاد وما نقوله ينطبق كذلك على صورة بلقيس في الرجل الذي لا يكتب أبدا.

(2) نذكر منها مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، ومسرحية شهرزاد لعلي أحمد باكثيرورواية أحلام شهرزاد لطه حسين.

(3) الوجه الآخر للوثيقة ص 77.

(4) المصدر نفسه.

لخزينة مختومة يحرسها الكتمان عبر الأجيال»[1]. وتظلّ الشخصية في هذه الكتابة التجريبية شخصية غائمة، يتحرر جسدها من الوحدة العضوية، ويتوق إلى الحرية، فتكون الأصابع صوتا منفصلا عن سائر أعضاء الجسد، وكذلك الأرجل، والرأس: «وأجلستني على كرسي واسع، تملؤه مساند الحرير المنزلقة كالضياع، تسند أردافي ويتبعثر قدمي، فتتيه أطرافي، وتتحرك فيها رغبة الإبحار في سفينة لا ترسي أبدا»[2].

4ـ المعمار السردي:

نص البعد الخامس لعروسية النالوتي ليس مجموعة قصصية، وليس كتابة خواطر، وليس بلون من ألوان التخييل الذاتي، فهو كما رأينا في الفقرات السابقة كتابة خارج التصنيف الأجناسي زمن كتابتها، هو منعطف من منعطفات أدب المدينة التائهة في عصرنا هذا، أو صوت من أصوات الزحام في ساحة من ساحاتها، وهو من هذه الناحية أشبه ما يكون ببعض أحاديث أبي هريرة للمسعدي. هي كتابة تسافر نحو معنى قد تعثر عليه في ثنايا الطريق، وقد تنتهي التجربة أو تتعطّل ولا تدركه. فالمعمار السردي في هذا النص معمار لم يكتمل أو هو معمار مهشّم، متردد، متعدّد الإمكانات، ففي كتابة عروسية النالوتي تتكرر محاولات تهشيم المعمار السردي الكلاسيكي القائم على الخطية وعلى شعرية التوقع،وعلى تتابع الأحداث والوقائع تتابعا سببيا على نحو ما لاحظنا في معمار المكان وحدوده: «وجدت نفسي في شارع الحبيب بورقيبة، لست أذكر كيف وصلت إلى هنا،ربما ركبت سيارتي، ربما حملني سائق سيارة ما وقد أراد أن يقترب مني، ربما كانت سيارتها تنتظرني منذ

(1) المصدر نفسه ص 83.
(2) ص77-78.

المساء»[1]. فالراوي بهذا الأسلوب في التلفظ السردي لا ينقل حكاية جاهزة ذات مضمون متماسك العناصر واضح الاتجاه بل يرمم معمارا سرديا لحكاية غير موثوق بها، حكاية قد تكون كانت وقد لا تكون. في النص الأول بقايا سجائر تتداعى الخواطر، وتقع جميع الأفعال على الراوي دون أن يكون له أي شكل من أشكال التأثير فيها، هو راو بلا ذاكرة بلا فكرة.

وهو من جهة أخرى معمار يغلّب فيه الراوي بناء المشهد والموقف واللوحة والصورة على كتابة الحكاية، هو نص تنزع فيه الحكاية إلى تحقيق المشهدية، فالجملة تغلب عليها الاسمية والوصفية ويسبق فيها الفاعل فعله، وفيها تتصدر اسمية المبتدأ وتكل للخبر حمل الفعل: « طنين القهقهات المصبرة وسط حلات الدخان المرفوت من الشفاه يقلقني، يصفع كبرياء البسمة الطليقة، ينحر صفاء قضية أحملها على ضفاف كؤوس خبيثة»[2].

خاتمة:

كتابة التجريب عند عروسية النالوتي في أواسط السبعينات من القرن الماضي كانت شكلا من أشكال التعبير عن إحساس الأجيال التي واكبت السياق الثقافي الجديد بالهوية الفكرية، وهي أزمة أشدّ تعقيدا من إحساس الأجيال التي كان الأمر عندها متصّلا بقضية الاستعمار، فقد كان الفكر مهموما بالنهضة في معناها الأوّل أي التخلّص من الاستعمار المباشر، وكلّما تقدّمنا في الزمن ازداد المشروع الثقافي الوطني تأزّما؛ نظرا إلى هبوب رياح العولمة وثقافة التابع والانفتاح بين الثقافات، فقد صيغت أزمة حرية المرأة وموقعها الاجتماعي صياغة جديدة، وصيغت أزمة التقاء الشرق

(1) عندما ترتج صخور العمارة ص50.
(2) بقايا سجائر ص21.

بالغرب والهجرة أيضا صياغات جديدة بمقتضى تطوّر العلاقات السياسية والثقافية والتحوّلات الحضارية التي عرفها العالم، وقد هيمن على الفكر الاجتماعي والأدبي نوع جديد من القضايا منها قضية اغتراب المثقّف، والانشطار الحضاري، أو تمزّق المثقّف بين حضارتين وخيبة الأمل في القيم التي انبهرت بها الأجيال الأولى كالقيمة المطلقة للعقلانية، وهي قيم أخذت تتفكّك في الأوساط الغربية نفسها، وتحلّ محلّها قيم ما بعد الحداثة كالذاتية، والغيرية وهي أكثر اعترافًا بهشاشة الإنسان وبضعفه ومحدوديته، وبقيمة اللاوعي في تفكيره وسلوكه. ويحمل البعد الخامس نواة مشروع إبداع تجريبي حاولت صاحبته أن تتخلص فيه من قيود الأجناس الأدبية، وما تفرضه من خيارات ثقافية وجمالية، وأن تتحرر فيه من أطر الكتابة السردية القديمة والحديثة ومن الأنساق الثقافية السائدة. فكان مشروعها نواة الكتابة ما بعد الحديثة. وآثرت الكتابة التسلل بين الحدود وفي المناطق غير المسكونة بالكلمة القديمة، وقد نجحت في ذلك أيما نجاح حسب تقديرنا. فنحن لا نقف في أي نص من النصوص على برنامج فني أو جمالي نهائي بل هي تجربة متراكمة ومتغيرة من نص إلى آخر، داعية بذلك القارئ إلى التغيّر بدوره وإلى إعادة إنتاج وسائل استقباله للنصوص. لقد كان البعد الخامس عالما مستحيلا، أفقا منشودا بحثت عنه الكاتبة من خلال لغة جديدة، لغة لا تركن لنواميس الكتابة المسطورة بل تدأب على تقويضها في كل مرحلة من مراحل التجربة،هي كتابة تعيش معاناة جيل وهو يتحسّس طريقه إلى ما به يعطي وجوده المعنى الذي يرضيه. وإن أفق هذه التجربة في عالم الكتابة هو أوّلا أفق تجربة ثقافية إدراكية اقترحتها الكاتبة بصفتها بعدا خامسا في الكتابة المسافرة إلى فضاء آخر أرحب من فضائها، « طلبت المستقّر بكل أرض * فلم أر لي بأرض مستقرا»، وإذ تقترح الكاتبة هذا المعنى

فهي تدعو القارئ إلى أن ينخرط في تمثّلها لذلك المعنى أو تدعوه غيريته إلى أن ينضمّ إليها في إحساسه بذلك المعنى والاقتناع به. ويمكن في هذه الخاتمة أن نجيب عن السؤال الذي طرحه صالح القرمادي في تقديمه للأثر: « فترى أين الطرافة في هذه النصوص إن كان ثمة طرافة أفي هذا الصوتي الأنوثي الذي استمعنا إليه «فاددا» ساخطا على أن للأنثى نصف حظ الذكر ...أم في بحث الراوية – بحث الإنسان منذ الأزل –عن السعادة وتحقيق الذات في أكثر ما يمكن من وئام من خلال تناقضات الحياة المادية منها والروحية أم في شيء آخر؟»[1] ونقول إن هذه الطرافة موزّعة بين الأمور المذكورة جميعها، هي صوت البحث عن السعادة الأزلية في رحلة ابن بطوطة وطلبه المعرفة، ودورانه كالماء الذي يروي رحلته لكلّ من طلب أن يرويه، هي أيضا صوت الأنثى تبحث عن البعد الخامس لتحقيق إنسانيتها السليبة ولكتابة تاريخها بقلمها./ .

(1) ص 16.

المكابح في «مراتيج» لعروسيّة النالوتي

توفيق العلوي
كلّية الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة- جامعة منّوبة

المقدّمة

نقصد بالمكبح (جمعها مِكابح) آلة الكبح بما في الكبح من معاني إيقاف الشيء وردّه وصدّه ومنعه، وإخضاعه والتحكّم فيه، وهو ما نجد له في رواية «مراتيج» مظاهر مختلفة تحقّقه،إذ فيها مكابح تمثّل خيطا رابطا بين شخوصها وأحداثها، وتجسّد أحد ثوابت نسيجها الروائيّ.

والمكابح بالمعاني المذكورة تلتقي معاني المراتيج التي مفردها «مِرْتاج وهو المِغْلاقُ»[1]، وتعني في الرواية «أقنعة وأغطية وستائر وثوب تقنّع النفس وتغطّيها»[2] ، وهي كذلك «الممنوعات المخزونة منذ القدم والأسئلة الحرام»[3]وكذا «الرَّتَج ومغاليقها والأغطية والأقنعة والأستار والممنوعات والمحظورات دوالّ مختلفة لمدلول واحد متعدّد الأوجه، وقد زالت بعد أن تفطّن المختار إلى أزمته ووعى ذاته»[4]

والمراتيج كلمة رأيناها منسجمة مع حقل دلاليّ يرافقك طوال الرواية، حقلِ الفتح والغلق بآلاته من مفاتيح ومغاليق ومزاليج،

(1) لسان العرب، مادّة (ر ت ج).
(2) العمامي محمد نجيب، البنية والدلالة في الرواية، دراسة تطبيقيّة، ص 104.
(3) م ن، ص 105.
(4) م ن، ص 105

وفضاءات وجودها مثل الأبواب (كرّرت كلمة باب عشرين مرّة مفردة وجمعا) في دلالات على الحقيقة أحيانا وعلى المجاز أخرى.

وقد قصدنا بالمكابح آلات الكبح التي ندرس بها بعض أوجه المراتيج، إذ الرواية في أهمّ مظاهرها فيكبح الجماح، ففيها الكثير ممّا يقيّد الحركة فعلا وقولا بصفة لافتة للنظر،ومؤثّرة في بنية الرواية، ولا نقصد هنا إطلاق العنان لحركة الأحداث وكبحها في ما يقتضيه البناء السرديّ، فذاك أمر ضروريّ تقتضيه بدائهُا لنسيج الروائيّ، بل أعني التركيز على هذا الكبح المقصود لذاته في تماهٍ مع هذا النسيج نفسه بما يلفت إليه النظر.

ونركّز في هذا المقال على إبراز هذه المكابح في مظاهرها المتعلّقة خصوصا بالعلاقة بين المختار عبد الكريم (المختار جمعيّة) وجودة منصور، بطلي هذه الرواية[1]،مع إشارات في ما نحتاجه إلى علاقتهما بصديقهما الهادي[2]مستنِدين في ذلك أساسا إلى الحفر في نصّ الرواية، واستقراء الظواهر المنشودة، وفي هذا ندرس ثلاثة أضرب من المكابح تبرز خصائص هذه العلاقة، المكبح اللغويّ، المكبح الحركيّ، والمكبح السرديّ.

(1) بيّن محمد نجيب العمامي هذه البطولة استنادا إلى مؤشّرات (الظهور، المشاركة في الحوار...) درس بها شخوص الرواية كلّها: البنية والدلالة...، م م. ص ص 81-82.

(2) انظر العلاقة بين هذه الشخوص الثلاثة في: حمدي محي الدين، البنية الفنّيّة والذهنيّة في رواية مراتيج، في: الحياة الثقافيّة، ع 46، أكتوبر 1987، ص ص 6-9.

ا. المكبح اللغويّ[1]

يتجلّى المكبح اللغويّ في ظاهرة الصمت في الرواية حيث صار الصمت مظهرا من مظاهر الكبح والمنع، ولئن مثّلت ثنائية الصمت والكلام محورا مكشوفا مقصودا في الرواية، فإنّ الصمت بدا لافتا للنظر باعتبار أن الكلام مقصود بالبداهة لذاته، ومطلوب بالطبيعة لغايته، وباعتبار أنّ للصمت بما يحمله من دلالات رمزيّة خفيّة أن يتحرّر من كمونه باعتباره سابقا للغة في مستوى التصوّر، إذ هو «لغة ما قبل اللغة»[2]، وفي هذا تجسيد لقيمة دالّة تحكّمت وإن إلى حدّ في سير الأحداث وتطوّرها.

لقد بدا الصمت جليّا في الرواية من خلال ألفاظ تعبّر عنه دون أن تكون من لفظه، يظهر هذا في مظاهر عديدة في الرواية متعلّقة بالبطلين، من هذا أنّ جودة»في كلّ دورة تحوم الكلمات حول لسانها ولا تنطلق، وكلّما سلّطت اهتمامها على حركة لسانها تجمّد هذا الأخير، وتراجعت الكلمات وعدلت عن التسابق...» (ص 18). غير أنّ دراستنا للصمت نركّز فيها على لفظ الصمت ومشتقّاته في تصريفات مختلفة.

فقد تكرّر «الصمت» بلفظ الصمت ثماني عشرة مرّة، منها تسع كان الصمت فيها بحضور المختار وجودة معا،وفي ما يلي نرصد هذه المظاهر التسعة بخطّيّتها السرديّة في الجدول الآتي لنلحظ الدور الدلاليّ النحويّ لكلمة الصمت ومشتقّاتها:

---

(1) هذا العنصر أطول من العنصرين اللاحقين لأنّه ارتبط ضرورة بعنيصرات تبرز العلاقة العضويّة بين المكبح اللغوي والبعد السردي بصفة لا يمكن الفصل بينهما تبليغا لمقاصد معيّنة.

(2) LabeilleVéronique, Le silence dans le roman : un élément de monstration.

المعطى الدلاليّ النحويّ لفظا لصمت	الدور النحوي لكلمة صمت ومشتقاتها	العالق النحويّ بكلمة صمت: مسند/ مسند إليه، موصوف	نابع منهما/ من أحدهما	خارج عنهما
وكان **الصمت** بينها وبين المختار ثقيلا... ص19	مسند إليه	مسند (ثقيلا)	–	+
فصمتت جودة... فهي تدري أنّه يتألّم بسبب ما ص 19	مسند	جودة (مسند إليه)	+	–
...رغم الاتّفاق **الصامت** بينهما كانت تشعر من حين لآخر أنّه ينسى تماما أنّها امرأة تجلس إلى جانبه... ص 20	صفة	الاتّفاق (موصوف)	–	+
طال جلوسهما واجمين، وتكثّف **الصمت** بينهما بمفعول الحديث المسكوت عنه ص 20	مسند إليه	تكثّف (مسند)	–	+
صمتت (جودة) لحظة ونظرت إليّ طويلا،	مسند	جودة (مسند إليه)	+	–
وران **صمت** بيننا ...93-94	مسند إليه	ران (مسند)	–	+
سخرا في **صمت** من غباوة مشتركة بينهما ص 102	حال (في صمت)	المختار وجودة (المسند والمسند إليه)	–	+
فصمتت لحظة ثمّ أجابت في ارتباك : قليلا... ص 103	مسند	جودة (مسند إليه)	+	–
كان **هذا الصمت** اللعين بينهما محرجا ثقيلا ... ص 104	مسند إليه	مسند (ثقيلا)	–	+

نلحظ بناء على خصائص الصمت بحضور المختار ودوجة أنّه صمت قائم بنفسه، حاضر بذاته، إذ لم نر المختار في هذه المظاهر التسعة قائما بفعل الصمت بحضور جودة، بل إنّ جودة قائمة بهذا الفعل في ثلاث مرّات بحضور المختار، غير أنّ مقامات القول الثلاثة هذه بدت فيها جودة مجبرةً على هذا الصمت، إذ دفعها إليه المختار دفعا لعدم اكتراثه بها، حكَمَ ذلك الموروثُ الثقافيّ وسننُ العاطفة والغرام، فالمبادرة في الحبّ الشرقيّ للرجل، فحظّ الذكَر في هذا مثل حظّ جميع الإناث، غير أنّ اللافت للنظر هنا هو أنّ المختار إذا لم يتكلّم ولم يقم بالصمت ففي أيّ منزلة هو من منازل الكلام والصمت.

لم يسع الراوي في هذه المظاهر الثلاثة إلى إنطاق المختار أو إصماته، إذ لم يسند إليه النطق أو الصمت، وتبرير هذا يندرج ضمن تأويلات عدّة، منها تركيز السارد على إبراز صمت جودة باعتبارها امرأة يراها الموروث الثقافيّ فاقدة لجرأة المبادرة، أو تصوير المختار في صورة عدم المكترث بالتواصل مع جودة بالكلام أو بالصمت.

أمّا الحالات الستّ المتبّقية، فقد نُسب الصمت فيها إلى قوى خارجة عن هذين البطلين، فهو حاضر بذاته، فارض نفسه عليهما، هو قوّة مجهولة تعيش بينهما، ترقبهما، وتمنعهما من الكلام، وتكبح رغبتهما في التواصل، فالصمت كائن يعيش بينهما، تعوّدا به، واستأنس بهما، هو قضاء وقدر قبلا به وتعايشا معه، فهو محبّب لديهما، مدلّل عندهما، ينشدانه التدخّل لحسْم موقف بينهما، ودفْع حرج علق بهما.

لقد صار كلّ من البطلين في مواقف الصمت إنسانا غير ناطق، غير أنّ ما يطغى على كليهما هو الإنسان الاجتماعيّ وبروز كيانه الثقافيّ السياسيّ دون إظهار عاطفته المتّقدة التي جهد الصمت بإيعاز متعمّد من الراوي إلى قمعه وكبحه.

غير أنّ الصمت وإن لم يسند إلى المختار بحضور جودة، فإنّه في حضور رفيقه الهادي أسند إليه وعلق به، فقد « أصرّ [المختار] على **الصمت**، فتدارك الهادي أمره وواصل...» (ص 36)، و«كانت كلمات الهادي تنطّ في فضاء القاعة ... وكان المختار قد نزل يشيّع الجنائز **الصامتة**. كان العويل قد تحوّل إلى تمازيق على وجوه الأمّهات **الصامتات** الواجمات» (ص 63). والصمت عالق بالمختار كذلك أيّما عُلوق عندما يكون وحيدا، فهو صمت ثقيل والمختار يواجه الطبيعة (ص 7)، وكذا قد «سار المختار تحت المطر وأوغل في **الصمت**» (ص 101)، بل كان يقف « **صامتا** كصنم أخرس لا يعرف الغضب» (ص 66).

وبناء على الحالات الثلاث للمختار مع جودة أو الهادي، أو وحيدا يتّضح لنا أنّه شخصيّة الصمت، فجودة ليست السبب المباشر لصمته، بل إنّ الصمت ساكن فيه، وهو ساعٍ إليه يقصده لذاته، « جودة !.. جودة !.. أيّتها الحبيبة التي أوصدتُ دونها صدري ولم أناولها سوى صدإ النفس ولم أعوّد سمعها إلاّ صرير الأقفال والممنوعات... حتّى لا تخترقني [...] أسكتّ فيها شدو الحياة وعلّمتها الحقد وصهرجت جسدها لأقتل فيه الرغبة...» (ص 44)

وقد يكون اشتغال المختار بالسياسة قد درّبه على قلّة الكلام، وعلّمه الصمت، وعدّل له ترتيب أولويّاته، إذ «كان جنديّا وفيّا لمبادئه الماركسيّة وتقوم سترته العسكريّة الخضراء التي يلبسها دوما شاهدا على هذا الوفاء وعلامة على تلك المبادئ تميّزه من غيره. وفي الأثناء عرف الطالبة جودة منصور. فتعلّق بها في صمت. فلا وقت لغير القضيّة»[1].

(1) العمامي، البنية والدلالة، ص 85.

لقد صار الصمت كيانا روائيّا تعوّد به القارئ، لا لاطّراده فقط، بل كذلك لوصفه المبرز لكثافته ودرجته، فهو صمت ثقيل (ص 19)، ومكثّف (ص20)، ولعين (ص104)، وهو صمت غير مصاحب للشخوص فقط، إنّما هو إطار وطقوس وثقافة، وذاكرة ممتدّة إلى الماضي، فقد «انحفرت في ذاكرة **الصمت** أصوات بكاء الأطفال ... «(ص 59) زمن وفاة الشيخ مرقان.

وقد مثّل الصمت كذلك أحد فضاءات المختار التي يعيش فيها، «فـالفضاء الأخضر الداكن ممتدّ في سكون أخرس أصمّ « (ص 15)، بل إنّ الصمت صار موضوعا في الرواية، إذ وصل الأمر إلى طرح قضيّة الصمت ممثّلة في الحدّ من وظيفة اللسان الطبيعيّة، فـ» قد فكّرت جودة فيما يقوله عامّة الناس من أنّ أسهل ما ينجزه الإنسان هو الكلام، وتذكّرت قول أمّها «اللسان ما فيهش عظم»، واستغربت ذلك الآن وهي تنازل لسانها وهو ينازلها فلا يبين» (ص 18).

لقد بدا المختار شخصيّة الصمت، ففي كلّ المظاهر الثمانية عشر،نجد المختار،عدا مرّة واحدة، حاضرا، وفي هذا دلالة بيّنة في اقتران هذه الشخصيّة بالصمت دون أن يكون قائما بالصمت مثلما بيّنّا ذلك.

ولا يذكر الصمت إلا في حضور المختار أو جودة أو الهادي، لا يوجد إلاّ بوجود أحدهم، ولا ينعكس، أي أنّ وجود أحد منهملا يعني ضرورة وجود الصمت، وبهذا يصير الصمت قرينة دالّة على حضور أحدهم أو اثنين منهم، فلفظ الصمت قرينة لفظية شكلية دالة عليها، فالشخص ملازم له، مقترن به بما يجعل هذه الشخوص في عديد المقامات صامتة وإن بدرجات متفاوتة، ويشير إلى الصمت آليّة مؤثّرة في النسيج الروائيّ، يظهر هذا التأثير في توجيه بعض الأحداث وخلقه لعوالم نفسية فكريّة، وكبحه لتطوّر بعض أحداث

الرواية حيث الشخوص الرئيسيّة حاضرة بدليل أنّه لا يوجد إلا بوجودها، وحضوره مع بقيّة الشخوص نادر لا يلحظ.

وإذا عرفنا مراتيج المختار وجودة الرامزة إلى الممنوعات والمحظورات... عرفنا سبب ملازمة الصمت لهما، فهو حافظ سرّهما، وهو مُخفي الرغبة العاطفيّة عند المختار وجودة، وقامع ظهورها، والساكت عن بروزها والمساهم في التجافي والقطيعة بينهما، وهو آلة سرديّة مؤجّلة لانفراج العلاقة بين البطلين.

وقد تكرّر لفظ الصمت نهاية الرواية خمس مرات (ص ص 101-104) إنباء بالسكون الذي يسبق عاصفة التحرّر، ورياح الانعتاق، فقد طوّق المختار جودة بذراعه، وأردف يقول وقد استعاد لهجته الحازمة: «لا وقت لكي ننام الآن، فالنهار على وشك الطلوع» (ص 104)، إنّه القول الفصل، قول الخروج عن الصمت، والعزم على استعادة ماضيه بلهجته الحازمة التي تقطع قصّة الصمت، وحتّى النوم، مجال الصمت الاضطراريّ،فقد نفره المختار، إذ وعى بطلوع النهار لا في حقيقته الفيزيائيّة، بل في رمزية التواصل حيث لا مجال للصمت، فقد صار نهاره معاشا، نقصد كلاما قاطعا للصمت، وحركة لا تجافيَ فيها.

لقد خرج الصمت بهذه الدلالات والكثافة عن صمته ليصبح دالاّ على الكلام لا مقابلا له، لاشتراكه معه في وظيفة التواصل، ولتعبيره برؤية مختلفة تتجاوز مقابلة «كلام – صمت»، ذلك أنّ الصمت والكلام ليسا إلاّ شيئا واحدا، فالكلام هو قفا الصمت، والصمت قفا الكلام[1].

ذاك هو المكبح اللغويّ، جسّمه الصمت آلة كابحة للكلام منعا لمحظورات محرّمة على المرأة، وليس للرجل أن يأتيها لبنية نفسيّة

(1) Labeille, Le silence dans le roman, op.cit.

ما، أو لسنن ثقافيّة قاتلة للمبادرة أو لانشغاله بالسياسة والشأن العامّ، غير أنّ هذا الكبْح نجده مجسّما كذلك في الحركة في ما سمّيناه المكبح الحركيّ.

II. المكبح الحركي:

قصدنا كبْح الحركة، في مقامات جمعت بين المختار وجودة، حيث يستوجب أو يتوقّع حدوثها، والسعيَ إلى منعها وعدم حدوثها بصفة قصديّة،يظهر هذا في طبيعة العلاقة بينهما، فعدا الصمت نلحظ توقّف حركة الجسد إزاء الجسد.

ويتجلّى المكبح الحركيّين المختار وجودة في التجافي[1]في مختلف مظاهره، منها الهشاشة (ص 7)، والإيصاد (ص 44)، والحصار (ص 18، ص 47)، والوحشيّة (ص 20)، والحيرة (ص 93)، والتيه (ص ص 94-95)، وردّ الفعل (ص 97)، كلّها أوجه تعبّر عن طبيعة العلاقة بين المختار وجودة.

وقد تحكّم هذا التجافي في النسيج الحدثي، وساهم في تأجيل انفراج العلاقة الذي لم يظهر إلاّ نهاية الرواية (ص 104) بصفة تبدو طبيعيّة لمؤشّرات سابقة في التواصل بينهما، منها النظرات المغرية (22)،وعلاقة الثقة (ص 45)، والاعترافات (ص83)، والبوْح (ص83)، وجودة المرآة (ص ص 92-93).

ويبدو المكبح الحركيّ في هذا الإطار من التجافي متلوّنا متعدّدَ المظاهر، متفاوتَ الدرجات، لا يخضع لتطوّر زمانيّ خطّيّ ما، من هذا المجانبة الجسديّة الدالّة على المجاورة والقرب بين المختار وجودة دون الملامسة، فالحركة في هذه المجانبة محدودة في الزمان والمكان لا تمتدّ إلى اللمس،مثال هذا أنّ المختار يدعو جودة

(1) أُنظر علاقة النفور بين جودة والمختار في: العمامي، البنية والدلالة...، ص ص 89-91.

« للجلوس قبالته على حافة السرير، وانشغل بشرب قهوته» (ص 18)، بل كان ليلة ما يجلس «مقرورا إلى جانب جودة التي يعرف الجميع أنّني حبيبها» (ص 92)، فـ «القُبالةُ»، والحافة، والجانب، كلّها أبعاد مكانيّة تدلّ على الموقع والجهة دون الملامسة بما يدلّ على كبح حركة التواصل الجسديّ بين المختار وجودة.

غير أنّ هذا الكبح نجده في بعض المظاهر الأخرى قد رقّ ولان، وتقلّصت حدّته لنصل إلى ملامسات لافتة للنظر، منها اتّكاء جودة على كتف المختار (ص 17)، والضغط على كفّه (ص 45)، والتعلّق بذراعه (ص 45، ص 103)، كلّها ملامسات تقوم بها جودة لكسر الكبح الحركيّ الذي يحرص عليه المختار بوعي أو دون وعي، غير أنّ المختار نفسه حاول آخر الرواية تجاوز هذا الكبح ليطلق العنان لنفسه، فقد ضغط ذراع جودة (ص 103)، بل طوّقها آخر الرواية بذراعه (ص104) طوقا يكسر الطوق، ويحرّر الجسد من المجانبة والملامسة إلى تطويق الجسد.

وليس هذا الاهتمام بهذه المظاهر مجرّد استعراض لفهم درجة الكبح الحركيّ فقط، بل هو كذلك لإبراز وعي الراوي بطبيعة الحركة ودرجة الملامسة، ومقاصدِها الرمزيّة كذلك، دليل هذا أنّ المختار وجودة «قرّرا في قرارة نفسيهما أن يزيلا الطاولة المنتصبة بينهما وأن يغيّرا طبيعة جلستهما...» (ص 102)، وإضافة إلى رمزيّة إزالة الطاولة في إشارة إلى قصديّة التقارب بينهما، فإنّ قرار تغيير طبيعة الجلسة لا يشير فقط إلى هذا التقارب، بل يدلّ كذلك على أنّ ما ذكرناه من أبعاد مكانيّة «قبالة وحافة وجانب» خصوصا، وطرق التعلّق الجسديّ «تعلّق وضغط وتطويق» إنما هو قصد رمزيّ لإبراز أوجه التجافي ودرجاته بين المختار وجودة، فليست هذه القرائن والأوصاف من حشو السرد أو بدائهه، إنّما هي تفاصيل مكانيّة

تعلّقيّة قصدها الراوي في مسارات سرديّة تبدو تلقائيّة بديهية عاديّة وما هي كذلك بدليل ما اعتمدناه من قرائن كمّا وتنوّعا، فالمكبح الحركيّ على خطّة مدبّرة، وهو غير عفويّ سواء كان ذلك من تدبير العقل أم من خفايا اللاوعي، وهو ما سنراه أيضا في المكبح السرديّ.

III. المكبح السردي

يتعلّق هذا المكبح بالتغييب السرديّ لمختار وجودة، فالراوي لم يسع إلى أن تكون العلاقة بين المختار وجودة الخيط السرديّ المتواصل، إذ يمنعها من الظهور أحيانا رغم أنّ هذين البطلين يمثّلان بكلّ القرائن بطلي الرواية مثلما ذكرنا، هو مكبح سرديّ فنّيّ في تماه مع المكبحيْن اللغويّ والحركيّ المتحكّميْن في النسيج السرديّ إلى حدّ ما، فكما الصمت مانع البطلين من الكلام، وكذا المجانبة محرّمة التعلّق، فإنّ هذا المكبح السرديّ يمنعهما من الظهور المتواصل، وقد استقرأنا ظهور المختار وجودة، فلاحظنا اعتماد الراوي على المرواحة بين حضور هذه العلاقة وتغييبها:

تغييب: البداية، ص 7 ... ص 17: 10 صفحات

حضور:ص17 ... ص 31 : 14 صفحة

تغييب: ص32 ...ص 43: 11 صفحة

حضور: ص 43 ...ص 47 : 4 صفحة

تغييب: ص 47 ...ص 81 : 34 صفحة

حضور: ص 81 ...ص 84 : 3 صفحة

تغييب: ص 84... ص 92 : 8 صفحة

حضور: ص 92... ص 12:104 صفحة(مع بعض التقطّعات).

ويمكن أن نعدّ هذه المراوحة بين حضور العلاقة وتغييبها بديهيّة، فللرّاوي أن يعتمد ذلك حسب بنيته الفنّية المعتمدة، لكنّ

اللافت للنظر ما في هذه المراوحة من خصائص، أهمّها المعادلة بين الحضور والتغييب، فكلاهما حاز أربع فترات سرديّة مثلما هو مثبت، غير أنّ فترات التغييب أطول من فترات الحضور، فقد وصلت فترة التغييب الثالثة إلى حوالي أربع وثلاثين صفحة في حين لم تمتدّ أطول فترة العلاقة إلاّ إلى اثنتي عشرة صفحة (فترة الحضور الأخيرة).

ومن شأن هذه المراوحة أن تبعث الأمل في القارئ ليعيش لحظة الانفراج تعاطفا مع بطلين مشتغلين بالسياسة أكثر من اهتمامهما برغبة الجسد، فالراوي يلاعب القارئ بهذه المراوحة، إذ ما إن يطمئنّ هذا القارئ إلى علاقة الحضور بين المختار وجودة حتّى ينقطع عنه هذا الحبل ليكون التغييب على أمل سرد جديد، فإذا كان هذا الحضور من جديد، وظنّ القارئ أن حبله مسترسل لا ريب في ذلك، اكتشف أنّه حبل قصير، وهكذا حتّي نصل نهاية الرواية حيث عنان الانفراج قد أُطلق، غير أنّ النهاية ككلّ النهايات ضرب آخر من الكبح، وشكل مختلف من الصمت، «وتلك قصّة أخرى».

نضيف إلى هذا أنّ عدد صفحات التغييب تقارب ثلاثا وستّين صفحة في حين أنّ عدد صفحات الحضور حوالي ثلاث وثلاثين صفحة، ومهما تكن نسبيّة هذا الإحصاء، فإنّه يؤكّد نوايا الراوي في كبح إظهار العلاقة بين المختار وجودة إلاّ بالقدر الذي يراه مناسبا لذلك.

نلحظ أنّ نسق التغييب الكمّيّ نسق تصاعديّ في فتراته الثلاث الأولى: 10 ص ← 11 ص ← 34 ص

ونلحظ أنّ نسق الحضور الكمّيّ نسق تنازليّ في الفترات الثلاث الأولى: 14 ص ← 4 ص ← 3 ص.

فقد صار التغييب بهذا النسق التصاعديّ مقصودا لذاته في تغييب ظهور العلاقة بعد أن ظُنّ في فترة الحضور الأولى (14 صفحة)

أنّ البطلين دائمَا الحضور، غير أن نسق الحضور صار تنازليّا، فهو حضور مكبوح قد يغيب عن القارئ، لكنّه لا ينطلي على الباحث.

ويُعبّر الحضور والتغييب في الفترتين الأخيرتين عن خصيصة سرديّة، إذ ينقلب النسق الكمّيّ ليكون الحضور أكثر كمّا من التغييب (12 ص / 8 ص)، ذلك أن هذا الحضور مقترن بالانفراج آخر الرواية، بإطلاق العنان لا بإحكام الكبح،وبالبوح لا بالصمت الذي ساهم بدوره في النسيج الروائيّ.

لقد بدا لنا الصمت في تعداده وتوزيعه في الرواية ماكثا في ذهن الكاتبة لا يبرحه زمن الكتابة، فقد صار آليّة لغويّة سرديّة، فهو مخزونها القصصي تمكّنه من الظهور متى سنحت الفرصة لتصارع به الكلام، وتقارع به اللسان، فالصمت حاجة سرديّة وآليّة فنّيّة لتأجيل الانفراج، فكلّما خشيت الكاتبة أن تنفرج الأزمة القصصيّة بالكلام، سارعت بتحريض الراوي على طمسها بإسكات المختار وتكميم فم جودة، من هذا أنّ المختار زار جودة في ساعة متأخّرة من الليل، فانتظرت منه جديدا يشي به هزيعُ الليل غير أنّه لم يقل «شيئا جديدا» (ص 93)، فراح يسألها عن اسم نبتة، «فصمتت لحظة ونظرت إليّ طويلا [...]، نهضت جودة بصورة عصبيّة مفاجئة، ووقفت أمامي [المختار]، وقالت في لهجة جارحة ... «اسمها ميزيريا»، وران صمت بيننا، وظننت أنّها تهزأ بي...» (ص ص 93-94).

وقد انتظرنا توتّرا وتصاعد الغضب وما يناسبه ذلك من ألفاظ غير أنّ القارئ يفاجَأ تماما، كما دوجة، بالصمت، فكأنّ الراويَ يتحكّم لا في مزاج البطلين، بل يتحكّم كذلك في مزاج القارئ، يعدّله كما عنّ له، ويستحضره زمن السرد بإيعاز من الكاتبة التي سعت، رغم اجتهادها في التخفّي، إلى أن يكون هذا القارئ هادئا في قراءة الرواية هدوءها في الكتابة.

الخاتمة

تلك أهمّ المكابح اللغويّة والحركيّة والسرديّة التي تحكّمت في أهمّ الشخوص والعلاقات والأحداث والعلامات السيميائيّة المختلفة بما نحتت به الممنوعات كياناتها والمحظورات ذواتها، وبما ساهم في الكشف عنها في الوقت نفسه.

وقد بدت لنا هذه المكابح،من صمت سائد وحركة متّزنة ونسيج سرديّ يمثّل التغييب المحيل بداهة على العدم واللاشيء، مكابح رصينة هادئة، تعبّر عن ملامح من خطّة الراوي، وتشير إلى فكر الكاتبة عروسيّة النالوتي في النظر إلى الأشياء بما هو فيها لا بما نسقطه عليها، بما يعبّر عن نفسه لا بما ينشده القارئ أو يتوقّعه، وتدلّ على الاعتقاد بأنّ المراتيج في إيغالها في المجتمع وتأثيرها فيه لأسباب تاريخيّة ثقافيّة، واجتماعيّة عقديّة، قد تحتاج إلى ضرب من التعديل الهادئ الشبيه بهذه المكابح الكاشفة لهذه المراتيج نفسها.

ومن شأن هذه المكابح الرصينة الهادئة أن تؤثّر في المتلقّي، فتعدّل مزاجه وتوزّع حماسة قراءته على كلّ مشاهد الرواية، وتعيّشه على أمل تطوّر العلاقات والأحداث في الرواية،غير أنّ هذا الهدوء قد يرتدّ أحيانا إلى ضرب من الرتابة، فقد بدا النسق السرديّ أحيانا لا يلائم طبيعة الحدث، ولا يناسب مزاج البطل، ولا يماهي تطوّر العلاقة.

ونحن إزاء كتابة هادئة كذلك، لا تربك بتراكيبها، ولا تستفزّ بلفظها، ناسبها موضوع الصمت ورصانة الحركة الجسديّة، هي كتابة راضية عن نفسها، مرضيّا عنها عند القارئ المولع بالرمز، والقادر على قراءة سيميائيّة لمظاهر عدّة في الرواية، وهي لا ريب مغضوب عليها عند المولعين بالمشاهد المثيرة أو المواقف العنيفة.

وحتّى الذاكرة في هذه الرواية وهي تستعيد الماضي بدت هادئة، وهو أمر طبيعيّ، إذ الزمن قاتل الأشياء الموغلة فيه، غير أنّ هذه الذاكرة وإن روت بعض المستفزّات فإنّ السرد معدّل من مزاجها،وقاطع لأحداثها بما يدلّ على شكل من أشكال الصمت.

وحتّى البحث عن الحقيقة الذي قد يقتضي خطابا ساخنا وألفاظا من سجلّ خطابيّ معيّن لم نر فيه ما يدلّ على ذلك، وقد سعى الراوي، مقابل هذا، إلى إيلاء الحقيقة الأهمّيّة المناسبة لها بتكرار كلمة الحقيقة سبع مرّات في حيّز لا يتجاوز صفحتين(ص ص 70-71). وفي هذا،لنا أن نحدس بأنّ الكاتبة تكاد تصدع بالحقيقة بهذا التكرار باعتبار أنّ إدراك الحقيقة أحد مشاغل المبدع، وأنّ الكاتبة تنتمي إلى جيل مثقّفت مثّل الحقيقة الفكريّة والإيديولوجيّة والسياسيّة أهمّ هواجسه.

لقد سعى هذا المقال إلى تتبّع ما قصدته الكاتبة وما لم تقصده، يستقرئ وعيها، ويخاتل لاوعيها استنادا إلى الحفر في النصّ الروائيّ نفسه في سعي إلى إبراز المكابح في «مراتيج» مع وعينا بمكابح أخرى منها المتعلّقة بالبعدين الزمانيّ والمكانيّ.

المصدر

النالوتي عروسيّة، مراتيج، دار الجنوب للنشر، سلسلة عيون المعاصرة، تونس، 2005.

المراجع

- اِبن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1988

- حمدي محي الدين، البنية الفنّيّة والذهنيّة في رواية مراتيج، في: الحياة الثقافيّة، ع 46، أكتوبر 1987.
https//:archive.alsharekh.org/Articles164763/10 /7834/ 115/

- العمامي محمد نجيب، البنية والدلالة في الرواية. دراسة تطبيقيّة. https://elibrary.mediu.edu.my/books/2016/MEDIU17822.pdf
- Labeille Véronique, Le silence dans le roman : un élément de monstration , paru dans Loxias, Loxias 18,mis en ligne le 04 septembre 2007, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883.

أدب الطفل عند عروسية النالوتي: رهانات الكتابة وإمكانات التلقي

نزهة الخليفي

يعدّ أدب الطفل من الأجناس الفنية التي تبنى على الخصوصية النوعية والثقافية. وهو جنس يخاطب عقول الأطفال، في ضوء معايير خاصّة بهم تناسب مستوى نموّهم ومتطلّباتهم.

وأدب الطفل له شكله الفنّي، وأسلوبه الممتع والمسلّي، وله أهدافه التربوية والتعليمية، يتفاعل معه الطفل فيساهم في بناء حسّه الفنّي، ويسمو بنموّه الأدبي المتكامل، فهو لذلك عنصر فعّال في بناء شخصيته ورسم هويته وتعليمه فنّ الحياة.

ولأدب الطفل مقومات أدب الكبار نفسها، فنجد أنّ كلّ قصّة تنطوي على أحداث وشخصيات وتراكيب فنية وأسلوبية وحبكة ونهاية... إلاّ أنّ اختيار الكاتب لنوعية الأحداث وكيفية رسم الشّخصيات... يخضع إلى ضوابط معيّنة تبعا لما تتطلّبه قدرات كلّ منهما ومستوى نموّه وتفكيره.

وتعدّ الكتابة في أدب الطفل عند عروسية النالوتي من أبرز المحاولات وأنجحها شكلا ومضمونا مقارنة بالكتابة الموجّهة إلى الأطفال في تونس.

وإنّنا ونحن ندرس بعض النّماذج من قصص عروسية النالوتي الموجّهة إلى الأطفال والصّادرة ضمن مجموعة «**جحا**»، وهي مجموعة قصص في كلّ قصّة حكاية فكاهيّة ساخرة، تلخّص العديد من المواقف التي عاشتها شخصية «جحا» هذه الشخصيّة

التراثية الحاضرة في مختلف الثقافات العالميّة. ونجد أيضا سلسلة «**حكايات بسيبس**» هذه الشخصية المتحلّية بالفطنة والذكاء وحسن التصرّف بالإضافة إلى ما تتميّز به من معاملات إنسانيّة راقية. وسلسلة «**أخيلة**»، نقف من جهة، على التنوّع والثّراء في الكتابة عندها، وهو تنوّع يحيل بدوره إلى إشكالات مرتبطة بالمضامين وسياقات التلقّي ورسم العلاقة بالطّفل وكيفيّة تلقّيه لهذا الجنس الأدبي الموجّه والمسلّي في الوقت نفسه.

ومن جهة أخرى، يمكن القول إنّ هذا التنوّع والثّراء في الكتابة لدى عروسية النالوتي نبّه إلى بعض الأسئلة المهمّة، نرى أنّه من الضّروري طرحها في هذا العمل المتمحور حول رهانات الكتابة وإمكانات التلقي، ومن هذه الأسئلة ما يلي:

هل راهنت عروسية النالوتي وهي تكتب قصّة الطفل على طبيعة هذا المتلقي الصّغير وحاجاته النفسية؟ هل عوّلت على إمكاناتها اللّغوية والبلاغيّة والفنيّة للاستجابة إلى روح الطّفولة بما تقتضيه من نزوع إلى الدّهشة والمغامرة والتسلية؟ أم إنّها رجّحت كفّة القيم والتعليم والتثقيف والتربية على ما هو فنّي؟ هل كان الرّهان على كتابة قصصيّة تتعامل مع الطّفولة باعتبارها مرحلة مكتملة؟ أم كان الرّهان على كتابة تنظر إلى الطّفولة باعتبارها مرحلة غير ناضجة ينبغي أن نرعاها ونقوّمها؟

إن مثل هذه الأسئلة تختزل في كنهها كتابة أدبيّة تراعي آفاق النّوع والتلقّي وخصوصيّة البيئة والثقافة، وكتابة قيمية تراعي الأفكار والمعلومات والمضامين ولا يعنيها من الأدب سوى كونه وثيقة تطلب لمعناها دون لفظها. ومن هنا تكمن قيمة الكتابة الأدبية وأهمّيتها في تكوين إنسانية الإنسان.

إن الدّارس للقصص الموجّهة إلى الأطفال لدى عروسية النالوتي، يقف على حقيقة ضمنيّة مفادها شدّة إيمان الكاتبة بأنّ الأدب ميدان للقيم الفنية قبل أن يكون ميدانا للقيم الخارجيّة: تربوية أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية. وعلى الناقد الأدبي أن يكون مخلصا لهذه الحقيقة وخاصّة في ميدان أدب الأطفال الذي تسيطر عليه الوظيفة الإمتاعيّة التي تشكّل قوام أدبيّته المتميّزة.

فالقصّة الموجهة إلى الطفل هي ذلك الجنس الأدبي القائم على التسلية والإمتاع، ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار إثر تناوله بالدراسة وخاصّة في تركيب عناصره وتحديد أجناسه وأنواعه، **الخصائص النوعيّة والذّاتية** لنموّ الطفل الجسمي والنفسي والعقلي والاجتماعي والخلقي واللّغوي، ثم **الخصائص الموضوعية الخارجية**، وكذلك المكوّنات العامّة للجنس الأدبي وسمات النّوع. وتبنى قصّة الطفل على مواقف تعليمية تربوية أو تهذيبية وهي غايتها بالأساس. وأمّا مادّة القصّة، قد تكون مبتكرة من شتّى مظاهر الواقع والخيال، أو مستوحاة من أجناس أدبية أخرى، أو مقتبسة من التّراث الشّعبي الإنساني. وتتداخل في بناء القصّة شبكة معقّدة من المكوّنات أبرزها الحبكة والزّمان والمكان والشخصيات والأحداث والفكرة والعقدة وحلّها، إلى جانب الوصف والحوار والتوقيت والتشويق وتباين الأساليب ومستويات السّرد. وكلّ هذه المكوّنات لا توظّف، بالضّرورة، مجتمعة في نصّ قصصي واحد أو بدرجة واحدة من الأهمية، إذ إنّ طبيعة المرحلة الطفولية المعنية بالخطاب هي التي تجعل مكوّنا أو مكونات تهيمن على عملية الحكي... إن قصة الطفل قد تبدو غير مختلفة في تركيبتها وأشكالها عن القصص الأخرى الموجهة للكبار. إلاّ أنّ المقاربة المتأنية لمستوياتها البنائية العامّة، والمعرفة الدّقيقة بخصائص الطفولة يجعلان منها إبداعا متميزا بـ«أدبيته» الخاصّة به.

بناء على ذلك، و**على مستوى رهانات الكتابة**، نلاحظ أنّ المجموعة القصصية الموجّهة إلى الأطفال لدى عروسية النالوتي لها مرتكزاتها التي بنيت عليها: ومن هذه المرتكزات نذكر توفّر القصص على شروط العمل الفنّي النّابع من صميم البناء الذي يقوم أساسا على هدف استمتاع الطفل وتسليته. وأمّا **على مستوى إمكانات التلقي**، فنلاحظ أنّ الكاتبة وهي تخطّ نصّها إلى الطّفل، قد وضعت في الحسبان ذلك المتلقّي الصّغير الذي يمتلك خصائص نوعيّة وذاتية تميزه في مراحل نموّه. ذلك أنّ الطّفولة هي عبارة عن مراحل ينمو فيها الطّفل مكتسبا خصائص جديدة ومتنوّعة. وليست الطفولة مرحلة واحدة ثابتة يمكن التواصل معها دون مراعاة الفروق الدّقيقة الناجمة عن هذا التفاوت في نمو الطّفل جسميا ونفسيا وعقليا واجتماعيا وخلقيا ولغويا. إن هذه المراحل لها تأثيراتها في اختيار عناصر تركيب القصّة، ولأجل ذلك يستحسن أن يحدّد الكاتب المرحلة التي يتوجه إليها بقصّته، وإن كان الناقد المتمرس يستطيع تحديد تلك المرحلة أثناء فحصه للمستويات البنائية للقصة.

إن مرحلة تحليل نصوص قصص الأطفال تستدعي الوقوف عند البناء في الجنس القصصي والشّروط التي تقتضيها الأنواع السردية المعتمدة في تلك النصوص.

وباطلاعنا على قصص «جحا»، للكاتبة عروسية النالوتي، وهي متنوّعة من حيث الموضوع والبناء، نذكر منها: جحا... واليوم الآخر، و«جحا... رسام» و«جحا... والقردة» و«جحا... في الشاطئ» و«جحا... والمسمار». وهي جميعها قصص تختلف في الموضوع المطروح حيث نجد في كلّ حكاية عبرة موظّفة في قالب ساخر لا يخلو من التسلية والمتعة. وتلتقي في شخصية «جحا»،

هذه الشخصية المتّقدة ذكاء ومكرا ودهاء. هذا بالإضافة إلى توفر المقومات السردية للقصة والأساليب القصصية من سرد ووصف وحوار وفضاء زماني ومكاني...

نلاحظ أنّ هذه القصص تنتمي إلى جنس الحكاية الشعبية المرحة، حيث أخلصت للكثير من سماته، ذلك أنّ اعتماد الحكاية الشعبية في أدب الأطفال ينبغي أن يخضعها لشروطه، بما فيها الشّرط البيئي مثلا. كذلك نرى أنّ الكاتبة قد أحسنت اختيار الحكاية للطفل من حيث صلاحيتها التربوية وتمثيلها للقيم وللمفاهيم التي تعارف عليها مجتمعنا.

وينتمي نص «**المعطف**» إلى جنس الخرافة / مختلطة الشخصيات، حيث نجد شخصية حليمة الأم في علاقتها بطفلها سعيد، وهي رمز للأمومة في حنانها وتعطشها نحو حياة أفضل لابنها. ثم تنفتح العلاقة بين الشخصيات لتركّز الكاتبة على حكاية الخرافة التي نسج خيوطها كلّ من سعيد وبهجة ومؤنس، وهي الحفر حول الصخرة حتى تتدفق العين بالدراهم. وهي حكاية نسجتها لهم الخالة بختة عن عين دراهم، وتتمثل في أنّ شيخا من شيوخ القرية آنذاك استأثر بالمال وردم العين وسدّ فوهتها بصخرة عظيمة حتى لا يستفيد بالمال أحد من بعده.

نلاحظ أنّ توظيف الخرافة في النصّ كان مدروسا بشكل جيّد من الناحية التربوية، لذلك يمكن من هذه الزاوية أن تؤدّي الخرافة دورا في تنمية عقل الطفل ووجدانه وسلوكه وطموحه في فهم مجتمعه، لما تقوم به من توجيه الطفل وتوسع ملكة الخيال لديه.

أما حكايات بسيبس ومنها «العين بالعين» و«مرض المحاباة»، فهي قصص تربوية تعليمية بالأساس، تركّز على شخصيّة بسيبس وما تحمله من قيم إنسانية وفطنة وذكاء وحسن تصرّف.

لقد شكل السياق القصصي باعتباره بناء له مكوّناته وسماته معيارا يمكن استخدامه في تحليل النصّ وتقييمه. فهذه السمات لا تبرز قيمتها الأدبية إلاّ إذا استجابت إلى شروط البناء الفني للنص القصصي. فالنص لا ينجح في إيصال غاياته التعليمية والتربوية والأخلاقية إلاّ عندما ينجح في أن يكون ممتعا ومسلّيا، ولا شك أنّ تحقيق الإمتاع اقتضى من الكاتبة الاشتغال عن الإمكانات الفنية التي تقوم بخلق الاستجابة الجمالية لدى الطفل.

ولكي ينسجم الطفل المتلقي مع الخطاب القيمي للقصّة، اعتمدت الكاتبة تصورا سليما للبنية القصصية ذاتها، ذلك أنّ القيمة الخلقية في الفن عموما ينبغي إيصالها إلى المتلقي ببناء مقنع حتى يحصل الإمتاع المطلوب.

إن القول بأن النصّ يفترض نوعا من التلقي ويسعى إلى بناء صورة لمتلقيه، يعني أن النص يحتوي في داخله على جملة من العلامات البنائية والدّلالية التي تستدعي مشاركة خاصّة في تركيب هذا النصّ، ومن ثم فهو يحدّد نوع هذه المشاركة التي يتطلبها من القارئ.

ولعلّ الاهتمام النسبي بحضور الطفل التونسي على الصّعيد الاجتماعي أو النفسي أو التعليمي لا يوازيه اهتمام على مستوى النقد الأدبي لسبب بسيط يرجع إلى أنّ النقد عندنا يغيب، إمّا عن جهل أو عن قصد، فئة عريضة من جمهور المتلقين تكاد تكون نصف المجتمع التونسي. فالنقد الأدبي في تونس هو نقد الراشدين، والتركيبة الذهنية للناقد تستبعد الطفل، كما أنّ دراسة أنواع التخييل من قبل المختصّين تستشرف هموم الكبار والعقول الناضجة والإشكالات الإنسانية، وتنسى هموم الصّغار ومشاكلهم النفسية وتتقاعس عن الاهتمام بالحد الأدنى من حاجاتهم للقيم الجمالية.

لذلك لا بدّ في الكتابة للأطفال من الانطلاق من أفق الطفل بما في ذلك البيئة الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها، فعلى الكاتب ألاّ يقطع بينه وبين الطفولة وأن يستعين على ذلك بأحاسيسه وخياله وله في مؤلفات علم نفس الطفل والدراسات الميدانية المنجزة في مجال القراءة ما يعينه على اكتشاف آليات التلقي عند الطفل.

إن التحليل في هذا المجال يقتضي التقيد بقارئ محتمل واحد هو الطفل، نحاول أن نقرأ بعينه وذاكرته سياق النص ثم نحاول تنظيم ما يتم قراءته.

لقد كانت كتابة عروسية النالوتي للنصوص مخلصة لأفق انتظار القارئ الطفل بما في ذلك معطيات البيئة المحلية، لأجل ذلك ركزت كتابتها على العناصر التي تشدّ القارئ للاستمتاع بالقصة.

ولكننا في مقابل ذلك، نجد كتابات موجّهة إلى الطفل وتوظّف مجموعة من العناصر الأسلوبية لا تناسب بلاغة الأدب المكتوب للأطفال ولا تستجيب لتلقيهم. من ذلك مثلا توظيف شاعرية اللغة، وهو أسلوب يقوم على الرّمز والإيحاء والتجريد والصّور الشاعرية الحالمة، وهو ما يتجاوز مدارك الطفل الذي يظل في حاجة إلى علامات يرتكز عليها لاستيعاب الرمز الشاعري. إن التجريد والشاعرية يقتضيان أن يكون للنص القصصي صلة بالواقع الحقيقي أو على الأقل أن يحتوي هذا النص على عناصر قابلة للإدراك من قبل الطفل.

إنّ استثمار سمة الشاعرية في قصة الطفل يعدّ من الأساليب الجيّدة، ولكننا نعترض على الطريقة التي تنجز بها في النصوص التي ينبغي لأصحابها أن يستثمروا بشكل جيد المكونات الواقعية وألا يضحوا بالحركة.

إنّ الكاتبة قد راهنت في الكتابة على بلاغة قصّة الطفل، ونعني بذلك توفّر مجموع الأنواع الأدبية والإمكانات الأسلوبية التي وظفتها للتأثير الفني في الطفل المتلقي. فالبلاغة بهذا المعنى، هي نمط من التوصيل الفنّي، وهي أيضا وبمعنى آخر مظهر تنظيمي للتذوّق والقراءة، أي إنّها جهاز من الأدوات والمفاهيم والمقولات يتيح للقارئ فرصة تأمّل النص وتشريحه.

ولعل هذا المدلول الرّحب للبلاغة أن لا يحصر إمكاناتها في المكونات البلاغية الصّغرى التي حظيت بعناية البلاغيين الكلاسيكيين، بل هي بلاغة تنفتح على جميع العناصر لتشمل مكوّنات لها صلة بهيكل النصّ وبنائه أو الأسلوب بمفهومه المرتبط بالجنس الأدبي (مستويات الشخصيات والسرد – الحبكة – الوصف – الحوار – الزمان – المكان – الحدث).

إنّ الكاتبة إذن قد راهنت على الكتابة إلى الطفل بكلّ المقاييس، وذلك باستثمار كلّ مكوّنات الكتابة منها المكوّنات البلاغية والمكونات القصصية، بالإضافة إلى المكونات الخارجية التي تسهم في إنجاز القصة على مستوى الصّفحة (حجم الخط والحروف وعلامات الترقيم والرسومات والفقرات والتعليقات والعناوين..). وهي عناصر ضرورية في تكوين بلاغة قصّة الطفل بشكل خاصّ.

وفي الختام يمكن القول إنّ الكاتبة عروسية النالوتي في قصصها الموجّهة إلى الأطفال قد خاضت في كتابة تستمدّ «حدودها» من التركيب الجمالي لقصة الطفل والأنواع السردية التي تستلهمها، ومن أفق التلقي الذي تستحضر فيه عالم الطفولة والبيئة الثقافية والاجتماعية المحلية. إنها كتابة تستمدّ خصوصيتها الجمالية والفنية من صلاتها بالإنسان وبالحياة.

نداء الدراما

بقلم / محمد مومن

لماذا يكتب الروائي الدراما؟ لماذا يَعِنُّ له يوما، هكذا، أن يستعمل «أنا» و«أنت» ضمائر المحاورات والمُخاطبات، عوضا عن «هو«و«هي»، أدوات وشارات الرواة؟

من عجائب الإبداع، أن نغامر بعيدا بتحويل القصّ إلى الدراما. لنستمع إلى عروسية النالوتي أيام سمحت لحمدي حمايدي بتحويل روايتها «تَمَاسْ» إلى نص مسرحي بعنوان «زَيْنَب«أخرجه لطفي عاشور في إنتاج للمسرح الوطني (1994): «يَتِمُّ انْتِقَالُ النَّصُّ الرِّوَائِيِّ إِلَى نَصٍّ مَسْرَحِيٍّ بِيُسْرٍ شَدِيدٍ دُونَ المَسِّ مِنْ أَبْعَادِهِ وَدَلاَلاَتِهِ وَدُونَ تَشْوِيهِ الخَلْفِيَّةِ الفِكْرِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ التِي أنبنى عَلَيْهَا... وَدُونَ تَحْرِيفِ مَسَارِ الشُّخُوصِ وَتَحْوِيلِ مَسَارِ الأَحْدَاثِ وَالوَقَائِعِ التِي تُشَكِّلُ فِي سَيْرُورَتِهَا مَنْطِقًا دَاخِلِيًّا خَاصًّا وَوِحْدَةٍ لَهَا إِيقَاعُهَا الخَاصُّ الذي إِنْ اخْتَلَّ أَوْ تَغَيَّرَ... تَغَيَّرَتْ مَعَهُ هُوِيَّةُ النَصّ» («مِنْ مَصَاعِبِ تَحْوِيلِ النَّصَّ الرِوَائِيَّ إِلَى المَسْرَحِ»). تعترف النّالُوتي القاصّة والروائيّة أن هناك أجناسا، نصوصا لها «هُوِيَّة»،ولها «مَنْطِقٌ دَاخِلِيٌّ»، لها إن شئنا «عوالمها وطقوسها ونواميسها. ولكن من أصدر هذه الأقوال؟ إنها ليست أقوال كاتبتنا ' بل إنها وجهات نظر، ومواقف وآراء، صادرة عن إمرأة لها لا محالة تجربة في كتابة السرديات، ولكن ليست الكاتبة حينما تكون في حالة كتابة. ويكفي إلقاء نظرة سريعة، يتبادر إلى أذهاننا أن النّالُوتي لاترفض منطق الأجناس والأشكال الأدبية والفنية. وبنظرة متأنية وفاحصة، ننتهي ونعترف أن كتابات كاتبتنا لا تخضع إلى هذا المنطق، وأنها

تتجول بين الأجناس والأشكال التعبيرية حاملة لنفس المسائل والتساؤلات وما يهمّ النّالُوتي هو الكتابة وقد استوت مغامرة لغوية وتجربة وجودية لمشروع كتابتها وآفاق وهي التعبير عن رؤيتها للعالم والحياة في حرية مطلقة، وفي رفض للقيود مهما كانت.

عاشرت طويلا السّرد باختلاف أنواعه من قصة قصيرة ورواية وخرافة فأن تهتم النالوتي القصّاصة والروائية بكتابة الدراما ألا يعني أن في لحظة ما ربما خانها السرد ولم يعد قادرا وحده على ترجمة ما ودّت التعبير عنه؟ لنعترف أولا بأن هناك ما يشبه التحول في وجهة كتابتها حتى وإن كان عابرا خاطفا زائلا. ولربما بدا هذا التحوّل لبعضهم مفاجئا مباغِتا. وكأننا بآثار النالوتي التي آثرت السرد ورأت فيه التّعبير الأمثلَ انزاحت عن سيره المأثور حين بزوغها، انتخبت فن القص في «البُعْدِ الخَامِسِ» (1975) والرواية في «مَرَاتِيجْ» و «تَمَاسْ» أسلوبا وموقفا من العالم فانتبذت مكانا وموقعا في اللغة .لماذا هذا التوجُّهُ اللاَّمُنتظرُ من الحواريّة إلى الحكائيّة؟ هل دعاها داعٍ؟

هَلْ دَعَاهَا دَاعٍ؟

في مقدمته لـ «البُعْدِ الخَمِسِ» يتكلم القرمادي في ما يتصل بأدب قصاصتِنا عن «أَدبِ الفَدَّةِ»، ما يعني السَّأَم. هل ملّت السّرد؟ ذلك ليس مستحيلا ولكنه مستبعد فالأسلوب ليس الإنسان فحسب، بل كافّة آفاق الإنسان أن أسلوب الكتابةِ أسلوبُ حياةٍ، بل هو لصاحبه عين الحياةِ عينها فلم شاءت روائيتُنا، في لحظة ما من زمنها الأدبي، أن تبدّل أسلوب حياتها وكتابتها؟ إن كان سبب هذا الانقلاب الضجر بما هو قلق ميتافيزيقيّ ومَلَل أنطولوجيّ ينبعان أساسا من إحساس عميق بعبثية الوجود إما لفقدان معنى الحياة أو لعدم قدرة

على تجديده، فذلك عند صاحبة «تَمَاسْ» قديم، منذ أولى أيامها في الكتابة. معارفِها؟

الحاجة

المؤكد أن هناك دوافع ودواع أخرى ونعيد السؤال حتى السأم والملل : ما هي الدوافع التي لا تدفع فتبعث بقصاصة على انتهاج التعبير الدرامي ؟ الواضح أن رغبتها قوية في امتحان الأشكال الدرامية إلى حدود تجريب الكتابة السينمائية، علاوة طبعا عن المسرحية التي اختبرتها تأليفا في «التَّوْبَةُ» وحاولت على الأدنى التعامل معها بسماحها اقتباس أو تحويل نص روايتها «تَمَاسْ». هناك نداء من الدراما ينادي النالوتي. وهناك أشياء بقيت فيها غامضة سرية ما فتئت تفتنها وتغويها . وما عسى يكون هذا النداء؟ يجوز أن يكون نداء صادرا من تلك الرغبات العاتية التي يراها كَنْدَنْسْكِي من قبيل «الضَرُورَةَ الدَّاخِلِيَّةَ» القادحة.

فهذه التساؤلات جميعها لا تشي بالتأكيد عن ذكاء ألمعي وقّادٍ لأنها تفترض ضمنيا أن الكتابةَ أجناسٌ، وهو لعمري يتوهم في رؤية واهمة واهية لأنها تُقدِّر أن الكتابة فعل أصله ومسنده وَحْيٌ يُوحى مَبنِيٌّ مُهيكَلٌ، مُهندَسٌ ومُقوْلَبٌ، خاضعٌ مُسبّقًا للقوانينِ مُطيع لها، مُعترِف بالأعرافِ مُحترِمُها. وهو فعل ينشد التمرّس والصنعة ربّما جازَ هذا الشّأنُ في حال الكاتب المُسْتكْتِب، أما الكاتب الكاتب ، أما الكاتب الكاتب ، أما الكاتب الكاتب فبذلك كلِّهِ جاهِلُ. ولقائلٍ أن يقولَ من هو ذا الكاتب الكاتب ؟

وهل يعني هذا سوى أن حياةَ الكاتبِ رهينةُ الكتابةِ التي يكتبها : حياةُ الكاتبِ حياةٌ كاتِبَةٌ. هذا لغو؟ لغو لأنها بديهة. وهي، بخلافِ كافّة الحيوات الأخرى، ليست «مَكْتُوبَةً»، ولا يجبُ لها. والأخطرُ أن حياةَ المرءِ الحقَّ لا تكشِفُها إلا الكتابةُ. لها ما كَتَبت وعليها ما

اكتَتَبَت. الكتابةُ تَكتبُ حياتَنا لأن لا حياة للكاتب خارج كتابته. ماذا نعرف، أنا وأنت، عن عَرُوسِيَّةِ النَّالُّوتِي خارج تآليفِها؟ هي وجهٌ غير معروفٍ ولا مشهور بالمعنى الوسائطيّ، وهي معانِي أيّامنا هذه والآن ، أَلْقِ البصر نحوها وحَدِّقْ فيها وركّز النظر على حاضرها! نحن لا نعرف إن هجرت كاتبتنا الكتابة أو لم تهجرِ. ولكن فعلتْ أو لم تفعلِ، ما شَأْنُنا؟ يا مَالِي العَرُوسِيَّةَ، واللهِ يا مَالِي ! لا نرى أهمية تُذْكَر لهذه الحوادث والخطوب والعوارض ؟ الكائن الإبداعي يفيض على الكائن الاجتماعي. وهو غالبا ما يكون في اختلاف وخلاف إن لم يكن في قطيعة بيِّنة معه. ألسنا نتحدث عن الكتابة، عن شجونها ومحونها؟ وزمنها زمنٌ امتاز على كافّة الأزمان. هو «وَقْتٌ لاَ يَسَعُنِي فِيهِ إِلَّا رَبِّي»، كما تكلم ابْنُ العَرَبِي وقال. عَلاَ، نعم، يا الهي كم على الأرض باقي الأوقات التي لا يكتب الكاتب فيها ما يكتُب. وهل هي حقا أوقاتٌ تلك التي لا نكتب فيها؟ لا علم لنا بها : لا يُؤْتَى عِلمُها إلا مَن يحياها. وهَبْ أنها أوقاتٌ، فهي بلا ريب تذهب هباء وتهدر عبثا .أم حسَبنا أن وقت الإبداع وقتٌ.

إن الكتابة بالنسبة لكاتبة مثل عَرُوسِيَّة النَّالوتِي ليست بالهزل وإنما جِدٌّ في جِدٍّ. هي ليست فعلا عَرَضيّا ظرفيا عابرا، تتلاعب به الأهواء، وتحمله الرياح فتذروه كما شاء واتفق عندها الكتابة شيءٌ آخرُ طبعا : فعل جوهري، به يتحقق معنى الحياة ويكتمل. لا معنى، لا غاية ولا جمال لهذا الوجود بدون كتابته. فكيف للنالوتي الإمساك مادامت حية عن الكتابة؟ هل ستفعلها كما فعلها رَمْبُو أو زُبَيْدَةُ بَشِيرٍ؟ نراها تكتب إلى آخر رمق. وما كان للرمق الأخير إلا أن يكون حدثا شعريا إبداعيا بامتياز وليس فقط حدثا زمنيا : لن تتوقف عن الكتابة ما لم تستوف المعنى، يعني ما لمتبلغ غاية الغايات وسدرة المنتهى : ما لم تستأنس أن وجودها

تحقق واستكمل . وليس استكمال الوجود بالهيِّن ! وما لم تشعر أن الموت بكل وجوهه – صمتا كان أو سكوتا وسكونا – صارت كلها من تلوينات الكينونة. فلم تعد تعني العدم والفناء، وإنما بداية أخرى لوجود آخر هو البقاء. هل تأتي تلك اللحظة، لحظة الامتلاء الأنطولوجي الذي لا يتحقق إلا بالكتابة؟

كَالمَاء

كيف لمثل هذه الكتابة التي آلت على نفسها أن تكون حياة، وأسلوبا في الحياة، أن لا تساير إيقاعات الحياة ؟ وكيف لمنتَتَبَعَ الحياةَ في دفقها الذي لا يُوقَف أو يَسْكُن أن يهتم بالأجناس وحدودِها؟ ليس الوفاء لأجناس الكتابة همّها وإنما الإخلاص إلى ترجمة كل ما هو حي في الوجود. هكذا يصبح احترام القواعد الأجناسية من التفاهات احترام قوانين الحياة التي لا تبالي بقوانين تبقى قبل احترام نواميس الأجناس وقواعدها، بل إنها تنسخها وتمحيها. فكيف لنا أن نسْجن في الأجناس كتابة بهذه الوجوه والملامح والإيقاعات ؟ وها هي كتابات النَّالوتي اخترقت الحدود وغامرت في شتى التعبيرات الأدبية بدء بالقصّة والقصة القصيرة ومرورا بالخرافة العجيبة والرواية والدراما ووصولا للمقالة كضرب من ضروب القول الأدبي. ولكنها ما ارتاحت يوما لجنس واطمأنت إلى نواهيه وأوامره أو إلى توجيهاته ونصائحه : إلى إنشائياته. رغم ما تقوله كما سبق وقلنا هي نفسها حينما تصرّح لمن يريد أن يسمع تصريحاتها خارج أوقات الكتابة والإبداع، أي عندما تكون عَرُوسِيَّةَ، عَرُوسِيَّةَ لاَ النَّالُوتِي، عندما تكون أنا وأنت، أي إمرأة ككل النساء، فردا من أيها الناس. عندما تكون عروسية فحسب، تراها تعترف بتنوع الأجناس وفروقها، وتباعا بقواعدها ولكن الكتابة كفعل لها أقوال أخرى في اختلاف تام إن لم نقل في تناقض صارخ

مع التصريحات. كلام تِجَارِيٌّ جارٍ، تسويقٌ لنا سيسجنون الكتابة ويُسَيِّجونَها، خضوعٌ للرأي العام السائد والفكر الشائع : كلامٌ لا إبداعي وإنما «سِيَّاسِيٌّ» (نسبة إلى المدينة، «بُولِيسْ»، عند أوائل الإغريق).

لنقل إذن رغم ما تقوله كاتبتنا وقت لا تكتب إن هذا المصيرَ قَدَرُ كلِّ تجربةٍ قست على نفسها فآلت عليها أن تلتزم ما لا يلزم :مسايرة الحياة والتناغم معها في تموجاتها وتقلباتها، في ثوراتها وزلازلها – في حركاتها وسكناتها. فكيف لها أن تلتفت إلى قواعد الأجناس وقوانينها، وتنتبه إلى نواميسها وأعرافها، وتستند إلى اصطلاحاتها ومُواضَعاتِها؟ هي تنظر إلى الحياة في ديناميتها وسيرها، تقتدي بحركاتها وتحركاتها. فالكتابة عند النَّالُوتِي كالحياة ‘كالماء تهاطل فسيلان : مطر، مطر ! مطر! فكيف حصر ماء المطر المنهمر، المتساقط من سحب السّماء المغيّمة، المنساب والمتدفق من الميزاب. أن تكتب يعني أنك تسيل، تسيل كالمياه المنسابة. وأنك –أحيانا– تفيض. تصير فيضانا، كسيل العرم فكيف تستقيم الأجناس وتقام العُمَدُ والتقنينات؟ كيف تبقى الحدود قائمة وهي مهدّدة في كل لحظة من الحياة، كيف، وهي ما هي،شيء ما شبيه بالطوفان ؟ لا حدود قادرة على الصمود. فما مغزى اللجوء إلى الدراما كجنس؟ ما الذي يضيفه مثل هذا الضرب من الكتابة ما لا تتضمنه ولا تحتضنه السرديات؟

إنها لَمُتْعَةٌ لا تُجَارَى وسَعَادةٌ لا تُضَاهى. أجل،إن من الأوقات وقتا يَتَمَثّلُ النثر أثناءه شِعْرًا، أي بيانًا وسحرًا. وإنه لَبِفَضْلٍ من هذا أمكننا أن نُعَمِّم الشِّعرَ على كل فعل كتابي فنساوي بينهما، جاعلين الشِّعرَ رديف الخلق وبما قَدَّرْنا أن كتابات النَّالُوتِي إبداع، فهي في أعماقها» شِعْرٌ»، «ولو بدت على سطحها «نثْرًا «. أو هي

«نَثْرٌ «لكن بالمعنى الذي يفهمه التَّوْحِيدِي كما قلنا آنفا. قلنا إذن «شِعْرا «وكان متاحا لنا أن نقول بنفس المعاني «نَثرًا».فلا ننظرن إذن إلى الأجناس وفروعها وتفرعاتها، ولا نعتبرن لأنواع وأقسامها وتقسيماتها! والشّعر، أو النثر، حرسك الله، فعلٌ خالقٌ لا يخافُ المغامرةَ ولا يرهبُ السفرَ في المجهولِ. وفي ما هو تجربةٌ لغويةٌ، لا يَنْسى أنه أصلا مغامرةٌ وجوديَّةٌ. وبسبب من هذا، كيف نريده أن لا يكون فعلا مُنشِئا يمتحن الأقاصي والتخوم ، يختبر الآفاق ويخترق الحدود؟ ألا نرى كيف يُلْقي بنفسه في التَّهلكةِ، ويرتمي مُغْمَضَ العَيْنَيْنِ في «الهَاوِيَةِ» وما أدراك ما هِيَ. حَسَبَ أيَّ منطقٍ نلتمس منه أن لا يَسْتَهزئ بالأجناس وتعريفاتها ولا يَسْتخِفَّ بأنواع الخطابات وتحديداتها وما أن نعتبر هذه الإعتباراتِ حتى نسارع في التساؤل عسانا نعرف إن كانت تجربةُ صاحبةِ «مَرَاتِيجُ» من صنف هذه التجارب القَصِيَّة؟ الحق الحق نقول في الوَهلَةِ الأولى،لا يتبادرُ إلى ذهن المتنزه في آثارِ كاتبتِنا كونها غامرت في مثل هذه التجارب التي سنُسَمّيها بعد فِيليبْ سُولاَرْسْ بالكتابات التي تجتهدُ كي تكون«تجربة للحدود»، تجربةً في الحُدودِ، تَستكْشِفُها وتَسْتَطْلِعها ؛ وهي تسميةٌ مُسْتلْهَمَةٌ من بَناتِ أفكارِ جِيلْ دُولُوزْ الذي ذهب إلى أن قيمةَ أيٍّ مِن تجارب الفنونِ رهينةُ مُضِيِّها بعيدا بعيدا، إلى أبعد المناطق في» مَنْطِقِ المَعْنَى». بهذه المعاني، لو اتبعنا دُولُوزْ وسُولاَرْسْ، تبدو كتابات النالوتي على الظاهر، قد نَحَتْ هذا النَّحوَ باحتشام شديد . ولكن، وبعد قولِنا هذا القولَ، لا ترانا نرتاح تماما ولانطمئِنّ. تُرى ما السَّببُ؟ للإجابة، لا بد لنا من أن نطوف بالموضوع، وأن نرحل بعيدا. نعم، ربما أتينا بجوابنا من الأقاصي. ومهما كان الثمن، نحن ذاهبون حتى وإن كان بعيدا. سنذهب لنستطلع لمن باعت كتابات النالوتي روحها : للأجناس أمل لحياة

. نحن في حاجة مؤكّدة لمعرفة جواب واضح حتى نتمكن بفضله من تنزيل مغامرات كاتبتنا في مجال الدراما.

هَوَى

وَعَدْنا بأننا سنذهب بعيدا فلنذهب ! إذا كانت الكتابةُ أجملَ تجربةِ حياةٍ، فلأنها نعم، أحلى حَكايا الحبِّ. حَكايا حُبِّ الحياةِ. والحبُّ لا كما نراه نحن على صفة وسُنّة ابن حزم – القائل «والحُبُّ، أَعَزَّكَ اللَّهُ، أَوَّلُهُ هَزْلٌ وَآخِرُهُ جِدٌّ «-إنما الحبّ كما يَتصوّره ويُصوِّره جُورْجْ بيزيفي رائعته أُوبِرَا «كَارْمَنْ»، وهي على رأيِ نِيتْشَة، روعة روائع كلِّ الأزمان : تسكن. وما نقوله هو أن فُرادَة عروسية النالوتي ، أي قُوَّتَها وجمالَها، في كونها تجربةَ حبٍّ، حبٍّ أعمى للحياةِ. وبما أنها حب كحب كرمان فهي حريةٌ، أي وجودٌ يرفض الحُبُوسَ والسُّجونَ، ينكرُ الحُدودَ ويكفُر بالقُيود. وكفعلٍ مُحِبٍّ للحياة عاشق لها، تراه كتابة تَتَمَرَّدُ طبعا على التقاليد السائرة في مجتمعنا وتنتفض ضد العادات البالية السائدة في عالمنا، في سلوكنا وتفكيرنا ، ولكنها ترفض بالخصوص تقاليد كتاباتنا.

هُوَى

لقد سعت إلى هذا التَّأَصُلِ بكل جوارحها وحواسها، بقلبها وأعصابها، بفكرها وعقلها، بخيالها ووجدانها؟ لو بحثنا جيّدا، لتحققنا ربما أن ما سميناه ب «الهَاوِيَةَ «عند النالوتي ، وهي قرار التخوم، يعني أقاصي المجهول لديها، ليست تماما هاويتنا .لنا هاويتُنا ولها هاويَتُها. وما أدرانا ما هَاوِيَتَها؟ وإن صعب لا محالة فهمها، فلن يستحيل. أكثر ما تتجلّى وجوهُ وأجواءُ هذه الهاوية، أبين وأفصح تعبيراتِ الأقاصي في تجربتها هي بلا ريب مظاهر «القِسْوَةِ «التي نجدها فيها وبسبب من حبّها اللامحدود للحياة ، والكلام عنه،تكتسي كتابات النالوتي ، حَسَب ما يمكن أن نحْسَبُه

مفارقة،سمات وصفات القسوة. وما القسوة هنا سوى الإسفار في الأشياء والكلمات بلا أمل في العودة. الإبحار إبحار، ولكن لا رجاء في الرجوع؟ والأوبة؟ قُطِع الرّجاءُ، فلا سبيل إلى التوبة. التوبة من المغامرة والمقامرة. نحن على حافة الأشياء، على حدود المنطق، قبل الجنون بقليل، على تخوم المعقول، حذو اللاَّمعقول من وجهة النظر هذه، كيف لا نرى في كتابات النَّالُوتِي القاسية، كتابات قائمةً على «القِسْوَة «؟ للقسوة طبعا تاريخ في الآداب؛ ولها أيضا قصص، أحلاها ما قَصَّهُ أُنْتُونَا أرْطُو فسيختاره قلبُنا لأنه الأقربُ إلى قلبِ كتابات «البُعْدِ الخَامِسِ» أو «مَرَاتِيج» و «تَمَاسْ». والقسوة هذه من تلكم العبارات التي كم حاول صاحب الأثر الخالد «المَسْرَحُ وَقَرِينُهُ» أن يقرِّبَها من أسماعنا وأفهامنا ، داعيا إيانا دعوات محمومة حتى نجعل من اللغة لا وسيلة تعبير وإنما غاية التعبير ذاته. وغايةُ التعبيرِ أن لا نعْتَبِر اللغةَ، أن نكفَّ عن اعتبارها محاكاة للعالم وتماثلاً مع الحياة فننتهي ونرى فيها العالَم والوجودَ. وكيف لها أن لا تكون في هذه الضفة وعلى هذه الصفة في حين أنها عالم يستوي بنفسه ووجود يستقيم ويقوم بذاته ؟ لا، بل هي أكثر من عالم ووجودٍ، إنها العالَمُ والوجودُ. وبما أننا وصلنا حتى هذه القِمَمَ والهِمَمَ، فلنقل بلا حرج ما اللغة سوى أبجدية الكون، بها يكون وبدونها لا يكون. لهذا لا وجود لشاعر عظيم، أو «ناثر» كبير (بمعنى التوحيدي للنثر) يرضى أن تبقى لغتة أسيرة الكلمات ولا تنفتح على كل لغات العالم. أما ما كان من أمر أرْطُو فقد صاح فيها أن عُودِي إلى الأصول وأمرها أن تتصالح مع العناصر، كل العناصر المكوِّنَةِ للكائن. فكان على اللغة بهذا المنطق أن تعود إلى الأزمان الكونية البدائيّة، أزمنة النشأة وفوضى العناصر الأولى، أزمان ما قبل الزمن. هذه العودة جعلها صاحبنا شرطا من الأشراط الأساسية التي تعود بها اللغة إلى الأعراق الأنطولوجيّة فتكتسب بها صفتها الأولى

القديمة كألواح هيروغليفية نَتَهَجَّى فيها قصة نشأة الكون وحكاية الحياة. هكذا تسمح اللغة للعالم بأسره وبكل تاريخه المديد أن يزورها ويسكنها. بهذه المعاني أيضا يمكن القول إن اللغة هي مسكن الشاعر لأنها مزار العالم. ولو لا هذه الزيارات لذبلت وماتت . ماتت عن بلوغ ماهية الأشياء والتعبير عنها. فكيف نريدها لا تفيض عن النحو والمنطق والمعاجم والقواميس؟فما الكلمات بكلمات فحسب. هي صور؟ هي صور وليست فقط صورا : هي أوسع وأعمق، يعني أبلغ. صبغتَها «الهِيرُوغْلِيفِيَّةً» تمنعها من أن تقتصر على كونها كلمات أو صور لكي تكون كائنا يفتح على الكينونة : بلا أسماء، لا أشياء. الأشياءُ أسماؤها. فهي بهذا وغير هذا من روح الكون. قلنا «رُوحًا»؟ قلنا روحا وهي أرواح. نعم، هي أرواح. الكلمات كائنات مسكونة بالأرواح. فما يقال شعرا أو نثرا – وهما، وللمرة الألف، سواء سيا –نَفَثٌ من الروح. ومثل هذا الشعور يغمرنا حينما نقرأ ونسافر في كتابات النَّالُّوتِي .

كتابات النَّالُّوتِي؟ هو، وللمرّة الألف مسرحة الحياة بما هي حكايا حب وحرية. لأجل هذا، لا يمكن أن نحبس الكتابة في أجناس. وحده الكاتب يُقرِّر نوع كتابتِه دون رقابة أو استعباد من الأنواع الجاهزة. ألم نقل إن مصير حياتِه وخلوده رهين مصير ما يكتب؟ وَحْدَها الكاتبةُ عروسية النالوتي مَن تُحدِّد حُدودَ تجربتها وبما أن مغامرة كتابة الحدود بلا قرار، ففي النهاية هي مَن تُقَرِّرُ «القرَارَ»، في ما هو قاع «الهَاوِيَةَ»، يعني أقاصي التُّخوم ونهاية النهايات، بكلام آخر، هي من ترسم «جَغْرَافِيَّةَ» الإنشاء التي تنشّط كتابتها إنها صَاحِبَتُها، ثمرة فعل حُرٍّ هي فاعلته .لهذا، فإن لكلِّ امرئ مبدع ما نَوَى من ضروبِ الهُوَى. ولنقلها للمرّة الألف تَجربة الحدودِ حرية فان لم تكن للكتابةِ فِسْحةُ تحديدِ حدودها بمشيتها

فلا معنى ولا مغنى لها. فلولا هذه الحركةُ الحرّةُ لكانت الكتابةٌ عَبَثًا، نعم، فعلا باطِلا عاطِلا، حقا قاصِرا غيرَ صالحٍ، ليس بنافع ولا نافذ . لولا الحريةُ، لما كان للكتابة قيمةٌ أو جدوى. والقول بالأجناس وحدودها ضرب لحرية الكتابة وعبث لأنه يفْترض ضِمْنِيا أن الكتابةَ سابقة للكتابة وكأننا بنا عَنَيْنَا بهذا القول أن مَن يكتب يكتب ما يَكْتُبُ قَبْل أن يَكْتُبَ : بهذه الصفة، كأننا بنا أجَزْنا كون الوفاةَ سابِقةٌ للوِلادَةِ. وهذا عبث وخبل فان رغبنا حقا في استكشاف عبقرية، يعني ذكاء ووجدان وجمال، كتابات النَّالّوُتِي علينا أن نحاول فهم ورسم «هَاوِيَتِها»، أعماقها وحدودها التي قدّرنا أنها بلا حدود. وإن سألنا عن هذه الهاوية فلا نجد من خيار الإجابات إلا التأكيد قبل كل شيء أن ملامحَها لا تُشبِه مَلامِحَ هُوًى أخرى. لهذه الهاويَةِ هُوِيَّتُها. ولا غرو أن ترى كاتبتنا لا تُقيم وزنًا للأجناسِ وحدودِها كما حدّدها المُقَنِّنُون- نقادًا كانوا أو أصحابَ نظرياتٍ، إنشائِيينَ أو عُلماءَ جمالٍ وآداب هي في مدارات أخرى، في مجرّات لا ترى أجناسا مطلقا. وكأننا بنا لا نقبل فكرة أنهالا تُحِبُّها ولا تُحِبُّ أن تعرفها أن تَعْتَرِفَ بها. ذلك لأننا نخلط بين الكاتبة وكتابتها، بين الأثر وصاحبه. لنغص في بحار نصوص النالوتي وبحارها ، فستفاجأ : عالم الكتابة في بعاد وعالمَ الكاتب. الآن، بعد هذا التأطير الذي أردناه تمهيدا لقراءة» مسرح «كاتبتنا، ربما أمكننا تنزيله في سياق ما أوحينا به في ما يتصل بالكتابة عند صاحبة «مَرَاتِيجْ».

زَيْنَبْ

سنتناسى «زَيْنَب»نص حمدي حمايدي المقتبس من «تَماس»، رواية عروسية النالوتي ، التي خرجت على الناس بعد رواية «مَرَاتِيج». لم ترض صاحبة النص الروائي عما آلت إليه روايتها

فأنكرتها. لم تجد عالمها، بمناخاته وكائناته. آنست غرابة في كتابة النص المُقتبَسُ. والغريب أن تشعر كاتبتنا بالغربة في نص يسعى جاهدا إلى التقدّم نحونا على أساس أنه مقترح درامي مسرحي يمكن أن يندرج في ما يسمى بـ«المَسْرَحِ اليَوْمِي».لم تجد قصّاصتنا أي قبس من أقباس نور نصها الروائي فرفضته. لم تتعرف إلى الشخوص التي تخيلتها ولم تعثر لها على أثر . لقد ذهب المُقْتَبِس بعيدا في تحوير الأحداث وحامليها، أي الفاعلين ، وبدّل الكثير في تركيبة الشخصيات وبرامج أفعالهم فأصبحوا وجوها أخرى ليست لها قرابة كبيرة بالوجوه الأصلية. نعتقد أن النالوتي ربّما كانت تقبل بالعديد من تلك التحويرات ولكنها ما كانت لتتحمل تغيير الغايات الفكرية التي كانت ترمي إليها والمقاصد الجمالية التي كانت تستهدفها. رأت في تحويرها خيانة للنص الأم ولو اعتمدنا تصريحاتها لرأينا كيف تؤكد النالوتي عن تفهمها لضرورة التغييرات التي يحتمها الانتقال من السردي إلى الدرامي شرط ألا يكون على حساب ما تسميه ب «رُوحِ النصّ»، ويراه بعض النقاد أنه مفهوم فضفاض غير محدّد، هيامي، متحوّل يتغيّر حسب الاستعمالات والمستعملين له. ولكن الواضح، أن كاتبتنا تقصد به التوجهات الفكرية والجمالية الأساسية التي تمثل الغايات الأولى التي من أجلها جُعل النص وكُتب. هل يمكن اعتبار هذه التجربة الفاشلة محاولة كاشفة لما لا يجب فعله وهو القيام بفعل الاقتباس من لدن كتُّاب آخرين. من طباع الكتّاب أنهم لا يحبذون التدخلات الدراماتورجية، فما بالنا لما يكون المطلوب تحويرات جذرية من صنف تحويل ما هو سردي إلى ما هو درامي ورغم هذا فكل هذه التحولات كانت نسبيا منتظرَة، وفي ظننا أن ما دفع بصاحبة النص الأول إلى إلغاء التعاون وإبطال التشارك هو المستوى اللغوي الذي جاء فيه النص. فلقد كانت حواراته رديئة جدا وبدت تافهة،

لأنها بمحاولتها الانصهار في آفاق منطق «المَسْرَحَ اليَوْمِي» سعت، حسب انشائيات جماليات هذا النوع من المسرح وجماليات، إلى تصوير حالات ووضعيات هي قمة في البساطة من وجهة المنطق الاجتماعي القائم على النظام الطبقي الرأسمالي الليبرالي من خلال مواقف كلامية غالبا ما تبدو في منتهى السذاجة وحتى في ذروة الرداءة والتفاهة والطبقات حيث نرى أحلام الأفراد والمجموعات عادة ما تتحطم والرغائب غالبا ما لا تتحقق والآمال تخيب وتقمع وإن هذا الضرب من الحوارات صعب التأليف لأنها إنشائية عليها أن لا تفقد جماليتها وشعريتها وأن تعكس في ذات الآن «وضعيات كلامية «فيها التبادل الكلامي – عادة متقاطع – تافه. فكيف للحوار أن يوحي لنا بالتفاهة ولا يسقط هو كحوار في التافه من الحوارات؟ ثم، كيف للكلام الحواري أن يكون تافها مع مسحة من الشعرية؟ إنها معادلة صعبة، خسرها نص «زَيْنَبْ»، إذ لم تنجح المحاورات في أن تكسب قدرا أدنى من الشحنة الدرامية المنشودة وفي أن تسمو إلى التعبيرة الشعرية والجمالية المطلوبة كما مثلا في آثار مّيشَالْ فِينَافَرْ ومسرحياته التي إن ننسى فلن ننسى منها رائعتيه «عَمَلْ في المَنْزِلِ» أو «نِينَا، شَيْءٌ آخَرَ».وكان الانفصام. إنها تجربة عقيمة لأن نتائجها كانت وخيمة على مستقبل العلاقات التي ربطت كاتبتنا بالفن المسرحي بما أنها كانت بداية النهاية وإعلان القطيعة.

لن تكتب النالوتي للمسرح. ولن نرى لها كتابات في الرواية أو القصة. ستلتزم الصمت. هل كان هذا الفشل قاسيا إلى درجة أن يصير سببا رئيسيا في الاعتزال –إن صحّ طبعا «الاعْتِزَالْ «. ونظرا لهذه السياقات، يحسن بنا أن نسارع ونتكلم عن التجربة الكتابية الأكبر للنالوتي في مجال الدراميات وهي أكبر، لأنها ربما كانت أكمل. ولعلها لو لم تكن لما كانت «زَيْنَب». فهي السبب الأول في

دفع الكاتبة إلى إعادة التجربة مع الفن الرابع هذه المغامرة الكتابية الدرامية التي لا يتردّد كثير من الناس، والعارفين منهم بالخصوص، في نعتها بالاقتراح الجمالي والفكري المهم .

تَوْبَة

«تَوْبَة» من وحي «رِسَالَةُ الغُفْرَانْ» لفيلسوف الشعراء أبو العلاء المعرّي. وكم ألهمت هذه الرسالة من شعراء بدءً من شاعر عصر النهضة الايطالي دانتي دَالِيغْيِيرِي في «الكُومِيدْيَا الإلَهِيَّةِ» وانتهاءً بعز الدين المدني المَدَنِي في «الغُفْرانْ». والاقتباسات لا تنتهي إلى هذه الآثار المذكورة، فهي أوسع من أن نحصيها عددا. ما يُلاحَظ هو اتساع انتشارها ورحابة جغرافيتها الأدبية التي اتسعت حتى شملت عديد القارات. هناك فتنة ما فتئت تفعل فعلها في الأدباء والشعراء لهذه الرحلة الغريبة التي تقع أحداثها في ما بعد الموت فهي كتابة دراميا «قِيَامِيَّة»، زمنها وأحداثها وشخوصها واقعة في ما بعد الحشر والنشر. وان طرق شبيه هذه الأغراض هو رجع صدى لأساطير بدائية جسّدتها لنا في بعضٍ من ملامحها ووجوهها ملامح سومر القديم وبابل العتيق ومنها «مَلْحَمَة جِلْجَامِشْ» التيتروي لنا سَفَرَ بطلها «جِلْجَامِشْ» إلى عالم الموت بحثا عن «أنْكِدُو». وأسطورة «أُرْفِيُوسْ»ا لذي تبع حبيبته» أُوريدِيسْ «إلى عالم الموت اثر وفاتها بلسعة الحية القاتلة فحكم عليه «حَدَاسْ» حارس الجحيم بعد تأثره بموسيقاه التي أرقصت،بعد الآلهةِ، الأحجارَ والأشجارَ أن لا يلتفت إلى زوجته إلا حين ينفذان إلى عالم الأحياء حيث شعاع الشمس المشرقة المحرقة، ولكن «أرْفيوسْ» لم يحفظ عهدا ولم يف بوعد هو التفت نحو حبيبة قلبه التي انطفأت وغابت إلى الأبد. كافة حكايات الأوّلين هذه ترنُّ في قصةأَبي العَلاَء المَعَرِّي «رِسَالَةِاالغُفرَان». «تَوْبَةُ» عَروسِيَّة النالوتي

لا تنظر لما أتى من ابداعات في آثار من كتبوا بعد المعري وكأنهم لم يكتبوا. بقيت وفيّة للمصدر العربي. «تَوْبَةُ» في حوار مباشر مع «غُفْرَان».فهل نعدّ هذا الحوار إشادة ؟ يبوأ المعري مقاما عليّا ويتوّج شخصيّة رئيسية في خرافة «تَوْبَةُ». انه المرشد الروحي لابن القارح بطل الرحلة الباحث عن الغفران والتوبة وهو دليله وإمامه، يهتدي به ويستنير. وهذه الرحلة طريقها طويل فمن تراه ينيره إن لم يكن «سَجِينُ المَحْبَسَيْنِ»؟لا ريب أن أبا العلاء هو المصباح، وكشاعر هو المنارة والمشكاة، من الأمور التي يحسن مجادلتها أبدا أليس هو من يفتح له أبواب الآخرة ونوافذها فيَرى ما يَرى؟ هي إذن رُؤى. كل «تَوْبَةُ»،من أولها إلى آخرها، رؤية، رؤية على رؤية. أبو العلاء يَرى، ويَرى أحسن من البصير، أقوى بصرا مني ومنك. يرى رؤية البصر علاوة على البصيرة. حينما تكون شاعرا، ما العجب في أن تكون مبصرا وبصيرا؟ وأبُو العَلاَء هو من يجعل ابْنَ القَارِحِ امرئ مُبْصِرا يرى ما يرى، يرى ما يحدث في ما وراء دنيانا، في ما بعد هذي الدنيا، في العالم الآخر. وإذا بالمسرح هو ذلك العالم الذي يجعل المرء (المتفرج؟)يرى ما وراء عالمنا. هو ما يمنح الإنسان مَلَكة الرؤية، والرؤيا. بفضل الفعل السحري للفعل المسرحي تصبح لنا القدرة على أن نرى ما وراء وما بعد الأشياء : ما بعد المرئيات. نصير، نعم، قادرين على أن نرى ما لا يُرى. وها أن ابْنَ القارح وقد انتصب أمام العالم الآخر يتفرّج عليه، ها قد صار ذاك العالم فرجة من نوع آخر، فرجة أخرى لم نسمع ولم نر مثلها. ها أن المسرح صار ما لا عين رأت ولا أذن سمعت وما لم يخطر على بال بشر أليس هذا هو التعريف الحقيقي، أليس هو أحسن تعريف ممكن لفن المسرح؟ وكأنه قد أُلقي بنا في عالم ذي «بُعْدٍ خَامِسٍ». ها قد حيكت علاقات سرية وخيطت روابط سحرية، رغما عنا، بدون دراية أو وعي منا، بين «تَوْبَة» و «البُعْدِالخَامِسِ»،

بين ما هو درامي وما هو سردي، نتجول بين الأزمان ونتسكع بين الأجناس هازئين بالفروق، غير عابئين بكل ما هي فوارق وما هو اختلاف. إنها، لا شك، عوالم عَروسِيَّة النَّالّوُتِي القديمة وقد تلوّنت بتلوينات أخرى جديدة. ألا يُقال إن الكاتب الأصيل هو ذاك الذي يملك عوالم يقضي العمر في حكايتها وحياكتها دائما وأبدا بصيغ مختلفة؟

فإذا اعتبرنا المسرح عرضا واستعراضا، لا مناص من أن نُنصِّب «التَّوْبَة» استعراضا، وبالتالي عرضا : نحن في دنيا الفرجة، أي في عالم كل ما فيه مَعروض ومُقدّم للمشاهدة. لا شيء مخفي، بات الباطن ظاهرا لقد أضحى ما كان محجوبا مستورا سافرا مفضوحا. أليس من فضائل الفعل المسرحي ووظائفه أن يُبَيِّن ما ليس بائنا وينشر في واضحة النهار ما تُخبِّئُه في ظلمات الليل خفاياه ؟ لهذا لا استغراب في زعمنا أن «التَّوْبَة» لها كل مواصفات الصورة الاستعارية ومميزاتها الدالة على الفعل الابداعي المسرحي عينه. ف «التَّوْبَة « كمسرح تتحدث عن «التَّوْبَة». وهي من هذه الوجهة، بوجهها هذا الذي تتوجه به إلى الناس، مسرح في مسرح، أي شيئا ما كقطعة فنيّة شبيهة بـ «مَاوَرَاءَ المَسْرَحِ».وبرهاننا، أن كافة ما يعيشه ابْنُ القَارِحِ هو في إطار الاستعراض. فما مغامرات صاحبنا إلا أحداث مندرجة في عالم لننعته بالفرجة ، بما هو يستدعي المشاهدة والمعاينة. والأدهى، وفوق هذا، أنه وحسب بنية شبيهة سَيْكُولُوجِيًّا بالانْشِطارِ النّفسي («السْكِيزُوفْرِينْيَا») يتفرّج على نفسه. فهو المُشاهِدُ والمشاهد انه الرائي ومَنْ يُرى – أو لأنه بشكل ما مُشَيَّءٌ–«مَا» يُرَى. فابْنُ القَارِحِ يستعرض نفسه. وكأننا به يستعيد رؤية وقائع حياته : يصاحب كلَّ ما يحفظ من شعر ذكريات شخصيّة. إنه استرجاع واسترداد لصور من ماضيه . فمن هو ابْنُ

القَارِحِ وما هو إن لم يكن شيئا ما مما ولّى ومضى. ألا نراه كيف يتشبث بما مضى؟ ألم نره كيف يُذكِّر من يُلاقيهم من الشعراء بما كانت حياتهم وما قالوه من شعرٍ وأنشدوه؟ وفيما هم ناكروه، وله غير حافظين، نراه هو دائما حريصا على حفظ ما قيل وبما أُنشد.

!وما «التَّوْبَةُ» إلا مجموعة من المشاهد التي تتكرّر المشهد تلو الآخر، كل مشهد يعرض قصة توبة شاعر. إلى شاعر، مستغربا منهم جميعا والحق أن « تَوْبَةُ» مجموعة مشاهد، هي «تَوْبَات»، شكل من أشكال «الأَلْبُومْ» يتكوّن من عشرة مقاطع تتنزّل كمحطات، أو مراحل في رحلة طويلة متعِبةٍ غيرِ ممتِعةٍ، نعم، لا امتاع فيها ولا مؤانسة، كلّها شقاء وعذاب وألم. ابْنُ القَارِحِ ليس بالرجل المرتاحِ. إنه أبعد ما يكون من النفس المطمئنة، وهو أقرب ما يكون من النفس اللوامة الأمّارة بالسّوء، نراه متجوّلا في الجنة خائفا حائرا، هاجسه الأول صكّ التوبة الذي أضاعه. وإن يسأل الشعراءَ الذين يلاقيهم في الدنيا الباقية لا يسألهم عن الدنيا الفانية إلا أملا في اكتشاف سرّ الغفران لذي شمَلَهُم واكتنفهم. وكأننا بابْنِ القَارِحِ لم يفهم أن الغفران هو الرحمة والرحمة هو نسيان ما عفا وسلَف. بكلام آخر، مفتاح (جنة) الخلد. الخلود ليس مكانا وإنما زمان، وهذا الزمان يُنسى. للبقاء في دنيا البقاء، لا بد من فناء الزمن الفاني، زمن الدنيا الفانية. والشعر يقال وينسى حتى يبقى. الشاعر من ينشد وينسى ما يَنْشُدُ، ذلك ليتمكن من إنشادِ الجديد، وهكذا دواليك حتى الموت والفناء، فيكون الانبعاث. مأساةُ ابْنِ القَارِحِ أنه لا يريد التَّجَدُّدَ والتَّجْدِيدَ. يحب القديم والتليد. لذلك هو موجود في وادي ما وجب تسميته بـ «أَخْلاَقِيَّةِ المُحَاسَبَةِ».

هَيُولَى

تقع «التَّوْبَة» في عشر مقطوعات لا يمكن اعتبارها من وِجهة دراماتورجيّة صرف «مَشَاهِدَ» أو «لَوْحَاتٍ» ولا حتّى حركاتٍ.

هي مقطوعات تُجَزِّئُ الخرافة إلى شذرات لا يوحّدها زمن ولا أحداث. وإذا بها محطات لرحلة أو سفرة. فالمنطق الذي تقوم عليه أساسه مكانيٌّ وليس زمانيٌّ. هي فصول أو أبواب. ولكن هذه الفصول والأبواب بقيت غير مُحَدَّدة. هي فصول تتالى ولكن لا زمن يحدّها. إنها بلا حدود. ذلك أننا في ما وراء الحدود والتخوم. نحن لسنا في آخر الدنيا وإنما في دنيا أخرى : إننا في الآخرة. والآخرة، لا أماكن لها ولا أماكن فيها.، ليست لا في الأرض ولا في السماء .وهي عوالم لا تخضع لا للمنطق وقواعده ولا للعقل ونواميسه.نفهم من هنا مصدر استغراب ابْنِ القَارِحْ الدائم في هذه العوالم، ومن هذه العوالم «القِيَامِيّة» و«الأُخْرَوِيّة» حيث لا غلبة إلا للمفارقات ولاسيادة إلا للمتناقضات، مما يعني الغياب المطلق للعقلانية والجدلية. ولا بد أن نشير إلى أننا في عوالم أزمانها خارج الأزمان الذي نعرفها. فهي أزمان ميثولوجية وأسطورية، ليست «كُسْمُولُوجِية» بالمفهوم الاغريقي للعبارة، بل «هَيُّولِية»، تنتمي إلى ما يسمّيه اليونانيون الأوائل «كَاهُوسْ»، فوضى ما قبل النشأة، يعني في زمن ما قبل الزمن. أجل نحن مع «التَّوْبَة» في ما قبل خلق الكون، قبل بروز الزمن . فالزمن هنا ليس بنهر من اللحظات يسيل دون توقف وإنما هو زمن واقف لا يسير لا يعرف لا الوقت ولا التوقيت.وبما أنه زمن لا زمن له يجهل الأيام والشهور والأعوام والعصور،فكيف نريده أن يعرف الفصول؟ لن يكون لـ «التَّوْبَة» فصول تتوزع حسبها الأحداث. يمكن الحديث إن عنّ لنا ذلك وأردناه عن «أَبْوَابٍ»، يعني عن منافذ ومداخل نطرقها لنتطرق إلى أغراض معينة، ولكن نحن لسنا قطعا حيال «فصول» بالمعاني المتعارفة :نحن إما في الجحيم أوفي النعيم . هو زمن لا يُحَدّ ولا يعرف طرفا، بلا شاطئ ولا ضفاف، ولا يُقَدَّر ولا يُقَيَّمُ. فالرهان دوما لا شيء غير الخلود، يعني الآزال والآباد. فنحن

في زمن لا نهاية له. في هذا الزمن الذي لا يعرف له نهاية تتحرك هذه الشخصيات التي هي كائنات شبحية بما أنها ميتة منذ أزمان لا نعرف متى. وتبقى غير محدَّدة لا جسديا ولا ماديا، لا نعرف عنها إلا ما نعرف، يعني أسماءها. هي أسماء لا محالة مرجعية، قادمة من التاريخ ولكن لا نعرف عنها إلا ما يُعرَف عنها في التاريخ. مما يعني أن معلوماتنا حولهالا نستقيها- إن كان لا بد لنا من أن نستقيها- من السياق لا غير، يعني من النص الخارج عن النص. أما ما كان من أمر نص «التَّوْبَةِ» في حد ذاته فلا علم لنا إلا ما علمنا؛ ما يمكن أن نقول إنه نص يخيّر الصمت ولا يحبّذ الإفصاح. لهذا تراه يترك الشخصيات في غموضها، لا يعرف هتكا لأسرارها ولا تمزيقا لحجبها .إنها أصوات. هي أصوات شعرية ولكنها أصوات، آتية من البعيد، بعيد الزمان والمكان، من دنيا البشر وأحوالها. أصوات هي عربون موسيقية الشعر التي تمثلها وتوحي بها. وهل توحي إلينا إلا بموسيقية الكون، ذلك أن الكون في «التَّوْبَةِ»،رغم كل شيء، موسيقى وأنغام، شتات مقطوعات من سِفْرٍ عظيم متناغم، كله نغم، هو ديوان الشعر الكبير يجمع ويحفظ أصواتا تكوّن في الختام جوقة: جوقة كونية. ففي الختام، ترى هذه الأصوات ، رغم كل شيء،تتوق بما هي شوق وذوق،بما هي قمة الشوق والذوق، إلى أن تقول وتُنشِد أناشيدها احتفاء بالحياة. وهذه الأصوات التي تتذكرها «التَّوْبَةِ» وتذكرنا بها ليست سوى براهين أن يمكث من الناس،في الأرض، هي آثارها، وهو ما يعني بالنسبة إلى «التَّوْبَةِ» أشعارها : أليس الإنسان شعرا، يعني إبداعا. وحده الشعر يبقي في الأرض. نعم، في الأخير، ما يبقى يؤسسه الشعراء.

التردد بين الاقتباس وارتياد افق التجريب في نص الرحلة الثامنة لسندباد البحر لعروسية النالوتي

سمير بن علي المسعودي

النص الذي نتناوله نص عجيب ولد في ظروف مخصوصة. ولم ير النور الا مؤخرا فهو وليد زمن الجموح للتجريب . ولم يكن الجموح فرديا بل جماعيا. فالنص ولد في أوج صعود حركة الطليعة والتجريب المسرحي والقصصي وكانت البلاد أشبه بمخبر أو مخابر ابداعية وجاء ثمرة للقاء طريف بين الشمال والجنوب. فباقتراح من المركز الثقافي بالحمامات الذي كان يديره آنذاك الأستاذ فرج شوشان اجتمع كتاب من تونس وآخرون من فرنسا لخوض تجربة الكتابة الجماعية للرحلة الثامنة للسندباد وقد ورد بجريدة الصباح وفي صفحتها الأدبية ليوم الثلاثاء 23 ديسمبر 1986 الجريدة الأدبية ضمن مقال بعنوان **أربعة كتاب تونسيين يتحدثون عن تجربة تأليف الرحلة الثامنة للسندباد** ما يلي: ... لقد اشترك في هذه التجربة من تونس د. محمود طرشونة عروسية النالوتي سمير العيادي ورضا الكافي فيما شارك فيها من الجانب الفرنسي روضة جاميس ان بارغانس وبرنار نوال من مركز أفنيون للابداع والتنشيط الثقافي .

وكان الكتاب التونسيون والفرنسيون يتبادلون خلال فترة كتابة الرحلة نصوصهم أو فصول الحكاية يوميا عبر أجهزة بث النصوص الآلية ...

لقد كانت هذه التجربة –ولا شك مثيرة وثرية– كما يقول عنها الأستاذ فرج شوشان مدير المركز الثقافي الدولي للحمامات الذي يرى فيها فرصة للحوار بين الثقافة العربية (تونس) والغربية (فرنسا) انطلاقا من أثر عربي قديم (الماضي) وبواسطة أحدث التكنولوجيات الحديثة (المستقبل) التي ستشكل حتما محيطنا القادم ...

فهذه التجربة ونحن نتناول منها نصا واحدا ظل لثلاثة عقود ونصف طي الملفات وحبيس الأدراج «تفتح أمام القارئ اليوم أكثر من باب لمقاربتها» فيمكن ولوجها من مدخل ميديولوجي كما أشار إلى ذلك المشرف على المشروع في خاتمة تقديمه للتجربةكما يمكن البحث في التجاذب بين سلطة الاقتباس وآفاق التجريب كما سنحاول من خلال هذه الصفحات ...

ليس خافيا أن المعارف الإنسانية تطورت بالمثاقفة بأشكالها المختلفة «سواء عبر الرحلات أو التجارة أو الحروب وغيرها من العلاقات التي ربطت بين الحضارات والأمم» وكانت الترجمة الأداة الأبرز عبر التاريخ لتبادل المعارف والابداع بأشكاله المختلفة والترجمة وان كانت خيانة كما يذهب إلى ذلك البعض في تعريفها فإنها طبقات وأنواع كما قعّدها ونظّر لها الباحثون «فهي أن نقول الشيء نفسه كما عنون أمبرتو ايكو كتابه» أو الترجمة النموذج التأويلي كما ورد عنوانا لكتاب ماريان لودرير «أو الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية لأندريه لوفيفر» أو حيرة النص بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف لأبي الحسن سلام«في كل هذه الكتب اختلفت الرؤى والتأويلات والتقييمات للاقتباس هل هو أدنى درجات الأخذ أم أقربها للإبداع تفصيا من سلطة النص الأصلي ...

وسننطلق في الحفر في علاقة هذا النص بالنص المقتبس منه أي»ألف ليلة وليلة « وبالتحديد «رحلات السندباد» بمحددات مفهومية عن الاقتباس /

لغة مادتها (ق.ب.س) : القبس النار والقبس الشعلة من النار تقبسها من معظمة واقتباسها الأخذ منها وقوله تعالى: بشهاب قبس

اقتبست منه نارا وعلما سواء وفي دائرة المعارف الإسلامية معناها الإصطلاحي في علم البلاغة أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث دون الإشارة إلى ذلك فإذا أشير إلى المقتبس منه وضمن الإقتباس في الشعر سمي ذلك عقدا ويجوز من الإقتباس أن يحتفظ بالوضع الأصلي للعبارة المقتبسة أو يدخل عليها التغيير.

قبس: أخذ شعلة من النار قبس قبسا من العلم :تعلمه واستفاده؟ وقبس فلان العلم علمه إياه واقتبس قبس تعلم واستفاد وفي معاجم اللغة قبس:عبارة نقلها.

المصطلح الدلالي للفظة اقتباس

يشير محمد الكغاط إلى تطور معنى الاقتباس بقوله/ عرفت كلمة الاقتباس منذ أن تداولتها الأقلام العربية عدة معان ضاق بعضها أحيانا / فدلّ على إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال[1] وفق شروط معينة بصفة عامة أو على تضمين الكلام نثرا كان أو شعرا شيئا من القرآن أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير فيهما في البديع العربي بصفة خاصة . اتسع بعضها ليدل على الإعداد والتهيئة أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فلم أو القصة إلى مسرحية قد يتسع هذا المعنى أكثر من ذلك

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس/ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب .مكتبة لبنان 1979،ص34.

ليدل على التصرف وهو « إعادة العمل الفني بشيء من التحوير والتغيير».[1].

ويرى يوسف نجم أن التمصير نوع من التعريب يتناول الحياة المعاصرة بتقاليدها وعاداتها. **أنواع الاقتباس / يقدّم** أبو الحسن سلام في كتابه حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف تقسيما مفصلا لأنواع الاقتباس وقد قدّم أمثلة توضيحية في الكثير من المواضع اقتصرت على بعض نماذج توضيحية منها كما أوردها صاحبها :

* اقتباس فكرة كفكرة الخلود او الحساب والعقاب اذا كانت في نفس اللغة- أو الأسلوب مقارنة- إذا كانت عن لغة أجنبية/ أجنبية -مثل الكوميديا الإلهية لدانتي عن الإلياذة والأوديسيا وعن قصة الإسراء والمعراج ورسالة الغفران.

* اقتباس صفة/ اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها

* اقتباس ذات وهيئة واقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها واسمها.

* اقتباس ذات شخصية: أوديب أو دون كيخوته أو هاملت دون اسمه

* اقتباس هيكلي تام / مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني

* اقتباس هيكلي جزئي (اقتباس أسلوب)

* اقتباس مغزى موضوعي: اقتباس الموضوع أو المغزى دون الهيكل.

---

(1) الكغاط محمد: بنية التأليف المسرحي بالمغرب إلى الثمانينيات ، دار الثقافة الدار البيضاء ، المملكة المغربية،1986،ص41:

* اقتباس ناقص: يكون الاقتباس الناقص جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله الجملة أو العبارة أو القول أو الفكرة كأن تقول لا تقربوا الصلاة / وتترك بقية الآية وهو شبيه أيضا باقتباس بريشت أيضا لأسطورة سليمان الحكيم في مسرحيته الشهيرة دائرة الطباشير القوقازية التي حقق فيها مغزى مغايرا للمغزى الذي قصده (سليمان الحكيم) في الأسطورة القديمة.

* اقتباس معنى / وهو أخذ جملة أو عبارة معينة من حيث معناها / أو أخذ فقرة من فكرة أو موضوع دون بقية الموضوع.

* اقتباس مبني / وهو أخذ جملة أو فقرة بلفظها وببنائها أي بنصها المرسوم .

* اقتباس تفسير: وهو أخذ جملة أو فقرة أو بعض منهما أخذ فهم مفسر فهمّ بتفسير ناتج عن فهم المفسر.

بعض الدارسين يرجعون ظاهرة الاقتباس إلى أسباب أخرى إذ يربطونها بالأزمات والضعف. يقول محمد الكغاط أن الاقتباس دائما عمل ضعيف لأنه تستّر وراء إبداع الغير «حالة الضعف الفني والنفسي عند مقتبسنا لا يمكن أن تفرز سوى أعمال ضعيفة بدورها ويمكن الوقوف على هذه الحقيقة بالرجوع إلى ما هو مطبوع من هذه المقتبسات

قيمة الاقتباس في نص الرحلة الثامنة للسندباد :

يمكن أن نستخلص على ضوء ما تقدم من آراء قيمة الاقتباس ودوره في حركة الابداع أنه استدعاء لنص سلطة هو في نص الحال كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي قال عنه رفيق المؤلفة في هذه التجربة رضا الكافي في نفس المقال المشار إليه آنفا : «ألف ليلة وليلة هي

الرحم الأول للفن القصصي الحديث وستبقى كذلك»[1] «فالكاتبة في نصها حافظت على شخصية السندباد البحري فلم تجعل رجلته الثامنة فضائية مثلا مثلما سيفعل البعض (الطيب التريكي في نص بديع للناشئة) وأبقت الكاتبة على السندباد في مدينته بغداد إذ ينغلق النص في اليوم الخامس في مقهى في بغداد : والآن التفت السندباد ليجد نفسه في مقهى آهل بالرواد في قلب مدينة بغداد ...

كما تدور الرحلة في البحر «ولكن في أعماق البحر وعلى عكس بقية رحلات السندباد« ولا نعثر على شخوص بشرية أخرى محددة «فلا حبيبة ولا أمراء ولا ملوك ولا تجار ولا قراصنة» والشخوص البشرية الوحيدة المذكورة في النص تأتي في قالب جماعي غير مميز في خاتمة النص في عبارتي أصحابه وأقوام (فنقل كفه ووضعها على المنضدة أمام أصحابه فأصابهم الفزع لأول وهلة ثم تحلقوا حول كفّه يتدافعون ويسألون ويتعجبون وهو ساكن كأن حكمة الأزمان كلها تجمعن عنده ... وبدأت تتوافد على السندباد أقوام وأقوام ينهشها الفضول) فنحن إزاء اقتباس شخصية ذات هي السندباد لكن وضعها في إطار غير إطارها رغم وجود الرحلة لكنها رحلة إلى أعماق البحار وليس في مركب يغرق ليجد السندباد نفسه في جزيرة أو أرض غريبة كما تعودنا مع رحلات السندباد بل هي رحلة عجيبة ...

العجيب ومواطن التجريب في الرحلة الثامنة

هذه الرحلة عجيبة فريدة فلا سفينة فيها ولا رحلة تجارية ولا أميرة أو حبيبة. إذ أفاق السندباد في بيته في فراشه خائفا مقسما ألا يعود إلى البحر فمسكنه الأرض ويصدح قائلا في اليوم الأول

(1) مقال بلا امضاء جريدة الأدباء : أربعة كتاب تونسيون يتحدثون عن تجربة تأليف الرحلة الثامنة للسندباد :جريدة الصباح الصفحة الثامنة عدد الثلاثاء 23ديسمبر 1986

للرحلة (لا لقد أقسمت ألا أعود !لقد وقّعت بأوجاعي على توبتي ! سكني الأرض وأرضي سكينتي ومنتهاي !

لا لن أعود ثامنة) ولكنه إذ يرفع يده ليجفف جبينه تكون المفاجأة فقد تساقطت من اليد حبات ملح(تميّعت فيها وسالت وأصبحت مياها زرقاء داكنة أسطحها ...لقد غابت خارطة الكف برموزها الجلدية وعادت بحارا تتلوها بحار ...) ويمضي السندباد الذي انقلبت كفه على رأسه فسال البحر وسحبه إلى الأعماق ويلفي نفسه في رحلة داخل محارة إلى الأعماق يجلو غموضها ويتجول في الاجمات المرجانية ويدخل مدينة عجيبة في الأعماق تجمع بين الخصائص البحرية : (فأبصر مدينة غريبة مقامة على فروع كأنها أشجار مرمرية الإهاب بناياتها مقببة كأنها اسفنجات ضخمة بها شقق جبحية مقحفة لها شرفات مرصعة بأصداف البحر المخرمة ومدارج كأنها الأراجيح قدّت من مضفور الألياف العشبية الملونة) ومن جهة ثانية نجد مكونات المدن العادية (تقدم السندباد مدفوعا ينساب بين شوارع المدينة يكاد لخفته يطير ولا يفعل ...وفجأة وجد نفسه في ساحة فسيحة تحيط بها ناطحات الأعماق ...) فكأننا إزاء ما يسمى في الفن التشكيلي بتقنية التلصيق أي الجمع بين مكونات مختلفة لخلق لوحة فنية عجيبة لعالم عجيب سيتأكد العجيب فيه حين نجلو بقية المكونات فالشخوص بشرية الوجه سمكية الأطراف عشبية الملامح وفي هذا تجاوز لمخلوق عرائس البحر تلك المرأة الجميلة التي تعوض رجليها بذيل سمكة والتي سكنت القصص والحكايات منذ أساطير اليونان «إلياذة « هوميروس إلى قصص المحدثين مثل «الورد والرماد» لمحمد آيت ميهوب.كما تحول الكلام من تقنية التصويت كما نعرفه إلى تقنية أخرى مرتبطة بالمكان في شكل فقاقيع دقيقة تتموج عبر ذبذبات

الماء وتتوافد على معابر السمع ... وتحافظ الكاتبة في شخصية السندباد على ذلك التوق إلى المعرفة وحب المغامرة الذي يكاد يقود صاحبه إلى التهلكة ولكن يتيسر له في كل مرة بمعجزة أن ينقذ مما تردى فيه فيكون درنه مصباح علاء الدين كما أن المخلوقات البحرية التي أنشأت عالمها الموازي في أعماق البحار والتي ردت على عدوانية البشر في تشويهه للبحر والمحيطات بالنفايات بتحويل تلك النفايات والانتقام من البشر الذين يهددون عالمهم وكل العالم بإغراقهم وتحويلهم اصطفت السندباد واسطة ورسولا بين العالمين «فتخاطبه قائلة في اليوم الرابع وهو الحوار الأول والأخير في النص (قالت له: يا سندباد أنت الآن تملك سر الماء والأعماق أنت ضيفنا النسي الوحيد. جئتنا . وعرفت أغوارنا ...) .

لكن هل هذا هو كل التجريب والانزياح عبر تغيير مكان الرحلة استعمال تقنية التلصيق وبناء المكان والشخوص على العجيب ؟

الإجابة لا قطعية فالنص منذ البداية اختارت له صاحبته أن يقوم على القطيعة وإن زعم أو حاول إيهامنا أنه ينبني على التواصل«فالاقتباس الذي يربط النص دائما بأصله جاء ضربا من التمرد على الذهنية التي تغلق الرقم على السبعة المقدسة ألم يخلق الله في كل الكتب السماوية العالم في سبعة أيام لا ثامن لها وأيام الأسبوع سبعة وتعود العقارب إلى البدايات والأساطير والخرافات والسير والحكايات العجيبة كلها تتحدث عن سبعة بحار وسبعة جبال وسبع علامات ولكن الكاتبة أصرّت على أن تلحق بالعدد السحري الآحاد عددا مثنى ومن الأثنين بدأ الخلق والآحاد مذكر في مقابل المثنى الأنثى المخصب ومخاطبة السندباد العجيبة مؤنثة إذ هي حورية البحر ترد على السندباد بحججه فتفحمه وتهبه كنزا ليعود به إلى عالمه كما تعودنا في حكايات السندباد» ولكن

الكنز الحقيقي هو السلام وشفته إلى الأبد من عناده الذي لازمه في رحلاته السبع فكأن الرحلة الثامنة رحلة الاستقرار الأخير ويتحول السندباد نفسه إلى عجيبة من خلال خطوط كفه وصارا محجا للأقوام كأن حكمة الأزمان عنده هذه الحكمة ليست إلا القدرة على الإتيان بالأعاجيب» أي القص عجيبة الكتابة والاتيان بالعجيب كما انغلق عليها النص فقد جاب السندباد البحار والجزر وغاص في الأعماق لتكون العجيبة هي الحكاية هي الخرافة هي القدرة على الحكي. وهكذا تعلن عروسية النالوتي أن العجيب كان دائما حكيا وأنها حين ذهبت لجلب السندباد من رحلاته أخرجته من عجيب البحث عن الكنوز من ذهب وجواهر إلى الكشف عن كنوز الحكي.

الفهرس

كلمة المنسق العام لمنتدى الفكر التنويري التونسي 3
عروسية النالوتي والسينما شهادة على تجربة شخصية 5
محمد الفاضل الجزيري

الشّهادة الأدبيّة: وثيقة نقديّة أم نصّ إبداعيّ؟عروسيّة النالوتي أنموذجا 10
د. جليلة الطريطر

عوالم الاغتراب والحنين في رواية مراتيج لعروسيّة النّالوتي 31
نسرين السّنوسي

الكتابة المهاجرة وأفق التجريب في البعد الخامس لعروسية النالوتي 53
بقلم صالح رمضان

المكابح في «مراتيج» لعروسيّة النالوتي 74
توفيق العلوي

أدب الطفل عند عروسية النالوتي: رهانات الكتابة وإمكانات التلقي 90
نزيهة الخليفي

نداءالدراما 98
محمد مومن

التردد بين الاقتباس وارتياد افق التجريب في نص الرحلة
الثامنة لسندباد البحر لعروسية النالوتي..... 117
سمير بن علي المسعودي