أدبُ النّضال وسؤالُ الجماليّة

عن رواية "أودية العطش" لبدّي المرابطي

تنسيق وتقديم:

د. عبد الستار الجامعي

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك :978-9931-06-673-6
الإيداع القانوني : فيفري 2021.

د. فتحي أولاد بوهدّة

أ.أحمد سالم عابدين

د. نسيمة كريبع

أ. ضو سليم

د. مصطفى أحمدالخوالدة

د. فريدة بعيرة

أ. عبد العالي الوالي

الفهرس

مقدّمة الكتاب: بقلم : د. عبد الستار الجامعي 07
أفقُ التّفعيل وسؤال الجماليّة؛ ملاحظات عن طبيعة التناص في رواية "أودية العطش" لبدّي المرابطي، د. فتحي أولاد بوهدّة (تونس).....11
السياق والأنساق" السوسيولوجية لرواية أودية العطش: دراسة في علم اجتماع النص، أ. أحمد سالم عابدين (موريتانيا).....25
دلالات النص الموازي في رواية "أودية العطش" لبديّ المرابطي د.ة نسيمة كربيع (الجزائر) 53
الأبعاد الرّمزيّة في رواية "أودية العطش، أ. ضو سليم (تونس).....83
توظيف التّناصّ الدّينيّ في رواية أودية العطش ودلالاته، د. مصطفى أحمد الخوالدة (الأردن).....115
علاقةُ السّلطة بالمجتمع، من خلال الزمان والمكان في رواية أودية العطش. أ. عبد العالي، (المغرب).....155
البعدُ الاستشرافي وإرهاصات الثورة والتغيير في رواية أودية العطش لبدّي المرابطي. د.ة، فريدة بعيرة، (الجزائر).....171

مقدّمةُ الكتابِ

قد يجد قارئُ هذا العمل نفسَه أمام تساؤلٍ وجيه، وربّما منطقي وهو: ما فائدةُ تخصيص كتابٍ جماعيٍّ جديدٍ حول رواية "أودية العطش" للكاتب والمُفكّر الموريتاني بدّي المرابطي مرّة أخرى والحال أنّه قد تمّ إنجاز كتابٍ جماعيٍ أكاديميّ سابقٍ حول أعمال هذا المفكّر والتي من ضمنها "أودية العطش"؟[1]، ولكنّ من يقرأ روايةً أودية العطش، قراءة ناقدةً وصبورةً لا متعجلّة، سرعان ما يتوصّل إلى إجابةٍ شافيةٍ كافيةٍ عن أسباب اختيارنا هذه الرواية وجعلها، مرّة أخرى، مدارا للبحث والتمحيص.

صحيحٌ أنّنا قد خصّصنا، في الكتاب الجماعي السّابق الذي أشرفنا عليه والذي حمل عنوان: بدّي المرابطي والإسراءُ إلى مساكن الضباب: قراءات في أشعاره وقصصه، حيّزاً للبحث في شعريّة هذه الرواية، ولكن صحيح كذلك أنّ هذه الرواية، القائمة على كثيرٍ من التّجريد اللغوي غير المعهود، وهو في الغالب تجريدٌ مقصودٌ له من المرجعيّات الفكريّة والدينيّة والفلسفيّة الشيء الكثير. أقول إنّ هذه الرواية، إذن، لم تستأثر، في العمل الجماعي السّابق، بالقدر الكافي من التحليل والتأويل القادريْن على الإحاطة الكاملة بمدلولاتها العميقة. ويمكن القول إنّ هذا الأمر هو الذي شجّعنا على المُضي قُدماً في دراسة هذه الرواية ضمن هذا المؤلّف الجماعيّ الجديد

[1] بدّي المرابطي والإسراء إلى مساكن الضباب، قراءة في أشعاره وقصصه، إعداد مجموعة باحثين، جمع وتنسيق، عبد الستار الجامعي،GLD، تونس، 2021.

الذي خيّرنا أن نضع له عنواناً: **أدبُ النّضال وسؤالُ الجماليّة؛ عن رواية (أودية العطش) لبدّي المرابطي**، والذي أثّثه مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب البارزين في دراسة الأدب العربي الحديث من دول مختلفة؛ من تونس، والأردن والمغرب وموريتانيا والجزائر.

مبحثُ الجماليّة مبحث غاية في الأهميّة ضمن سياق الأدبِ وضمن سياق هذه الرواية بالذات؛ فهو مبحث يسعى إلى قياس الأعمال الأدبيّة تبعاً لقواعد معيّنة متّفق عليها مُسبقاً، وإلى تتبّع المادة الأدبيّة الموجودة في النصّ الأدبي. والإقرار، منذ البدء، بتوفّر جماليّة معيّنة، مهما اختلفت درجاتها، في رواية "أودية العطش" معناه التسليم، منذ البدء أيضا، بإمكانيّة تلاقي الممارسة الإبداعيّة الخالصة بالحديث التجريدي الذي أشرنا إليه أعلاه والذي لم ينزلق في هذه الرواية، إلى التجريد المباشر الغامض والمُبهم الذي ينحرف به . الكاتب - صانع الخطاب - انحرافاً شبه كليّ عن قوانين الحسّ العام أو على أساس هذه الثنائيّة القائمة على التجريديّة والجماليّة، أو الأدبيّة، سعينا إلى ضمّ هذه المقالات التي تندرج، أغلبها، ضمن هذا الإطار.

وقبل أن أختم هذه المقدّمة، التي ربّما قد لا تمثّل شيئا مقارنةً بما ورد في متن الكتاب من أفكار ونقود وتحليلات، أودّ أن أقدّم الشّكر الجزيل للباحثين الذين أرسلوا لنا مقالاتهم المتنوّعة منهجيّاً وفكريّاً، كي تُنشر في هذا الكتاب، وأن أنتهز الفرصة للإشارة إلى الجوانب المهمّة لهذه الأبحاث التي لامست، على تعدّدها وتنوّعها رواية "أودية العطش" لبدّي المرابطي، من زواياها كلّها. فلقد

افتتحنا هذا الكتاب بدراسة طريفةٍ للباحث فتحي أولاد بوهدّة عنوانها: أفقُ التّفعيل وسؤال الجماليّة؛ ملاحظات عن طبيعة التناصّ في رواية "أودية العطش"، مستندا في ذلك إلى القراءة التفاعليّة التي تعتبر المعنى الأدبيّ دلالةً تُبنى شراكةً بين القارئ ونصّه، ومسلّطا الضوء على ما أسماه "أفق التفعيل" وعلى أهميّته في بناء النواتج الجماليّة لهذه الرواية. يلي ذلك مقال "السّياق والأنساق" السّوسيولوجيّة لرواية أودية العطش: دراسة في علم اجتماع النص، للباحث "أحمد سالم عابدين" الذي توصّل في نهاية مقاله إلى خلاصّة مهمّة مفادها أنّ "قوة الروائي بدّي المرابطي تكمن في كونه أخرج لنا، [في هذه الرواية] قوانين اجتماعيّة . سياسيّة ليست خاصّة فقط بالمجتمع الموريتاني، بل هي قواعد تحكم كلّ بُنْيَةٍ تسودها الدكتاتورية.

إلى ذلك، فلقد اهتمّت الباحثة الجزائريّة نسيمة كريبع بتتبّع النصوص الموزاية في رواية أودية العطش، تتبعا شاملاً انطلاقا من عتبه الرواية، أو محيطها، إلى متنها، ودلالات هذه الظاهرة، ظاهرة التناصّ أو التعالق النصّي ضمن الخطاب المُنجز. وفي هذا السّياق نفسه، تقريبا، يندرج مقال الباحث مصطفى الخوالدة، الذي اهتمّ، بدوره، بإشكاليّة التناصّ الدّيني الذي اعتبره ظاهرةً تفرض نفسها على قارئ الرواية، كي يستخلص، شأنه في ذلك شأن الباحثة نسيمة كريبع، أنّ هذه الظاهرة قد ساهمت، إلى حدّ بعيد، في رسم ملامح التفرّد والتميّز في كتابة هذا النص الروائي الحداثيّ.

أمّا الباحثُ ضو سليم، فلقد خصّص بحثاً طريفاً لدراسة الأبعاد الرّمزيّة في رواية "أودية العطش"، واعتبر أنّ ما يميّز هذه الرواية هو الحضور الكثيف للرموز الدينيّة والتراثيّة والطبيعيّة، ممّا يجعلها تنتمي إلى جنس الروايات التي تشترط، ولابدّ، قارئا نوعيّاً خبيراً ومتسلّحاً بمعرفة موسوعيّة شاملةٍ، الأمر الذي من شأنه بحسب الباحث، أن يُسقط هذا الجنس من الروايات في خانة النخبويّة ويحول دون رواجها الواسع والكثيف.

وأمّا الباحث المغربي عبد العالي الوالي، فلقد اهتمّ بإبراز علاقة السّلطة بالمجتمع، من خلال الزمان والمكان في رواية أودية العطش. وقد اعتبر أنّ ثنائيّة الزمان والمكان شكلّت، في هذه الرواية، الجوهر الرّمزي للصّراع في تصوّر الكاتب، والحامل الدلالي للأحداث والتمثّلات الاجتماعيّة التي تشكّلت داخلها شبكة الصّراع غير المتكافئ بين الحاكم والمحكوم، أو بين السّلطة والمجتمع. وغير بعيد عن هذا السّياق، مقال الباحثة "فريدة بعيرة، التي خصّت، بدورها، بحثها لاستجلاء البعد الاستشرافي وإرهاصات الثورة والتغيير في رواية أودية العطش.

د. عبد الستار الجامعي

أفقُ التّفعيل وسؤال الجماليّة:
ملاحظات عن طبيعة التناص في رواية "أودية العطش" لبدّي المرابطي

د. فتحي أولاد بوهدة[1]

يبدو التّأثير الذي يتلقّاه قارئ (أودية العطش)[2] نابعاً- في أعمّه- من مواجهة صوت ثنائي، شقّ منه يقف على أرض العصر وهذا هو صوت الراوي، وشق آخر يستبطنه هذا الصّوت المعاصر هو صوت التراث، ونريد من هذا الصوت الخلفي، ما كان أحاديث نبويّة وأمثالا وخاصة ما كان آيات من القرآن، لأنّ هذا النصّ الأخير هو أكثر أصوات الحواريّة في هذه الرواية. ولكنّنا لا يمكن أن نقف على طبيعة النواتج الفنيّة لما يفرزه هذا الحوار قبل أن نرصد أنواع الاستدعاءات لهذه النصوص المتخلّلة. وهذه الملاحظة نريد أن نرفقها بملاحظ ثانية ضرورية هي أنّنا لن نعمد هنا إلى التناصّ بما هو أحد المكوّنات الرئيسيّة لأفق انتظار القارئ، إلاّ من حيث علاقته بما أسمّيه أفق التفعيل. فهذا المصطلح هو من وضعنا ونريد منه إلى المتصوّر التالي: إنّ أفق التفعيل يتأسّس على عناصر من التأويل والتلّذذ الجمالي، ولكنّه ينتظم أيضا تبريرا للتأويل قد لا يقف دائما في صالح الراوي. ولسوف نرى نصوصاً تراثيّة هدمتها رؤيا الراوي فإذا

[1] أستاذ الأدب والنقد، كليّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس.

[2] بدّي المرابطي، أودية العطش ، الدار البيضاء، المركز الثقافي للكتاب ، ط1 ، 2010.

هي كأنّها وُلدت في هذا العصر، ومن أرحام جديدة، بينما نرى نصوصا أخرى، وهي على كلّ حال قليلة، ظلّت تتأبّى على أن تينع من جديد، وهذا ليس بسبب منها ولكن بسبب من الراوي الذي عجز عن بعثها. فإذا هي رميم قديم، لا ملامح تكتنفه إلاّ ملامح النقل. إنّ مفهوم التفاعل الجماليّ يظلّ يستمدّ قيمته الإجرائيّة من مدى قدرة أفق التفعيل على تحويل الواقع إلى نواتج جماليّة، فالراوي يتفاعل أوّلا مع الواقع قبل تفاعله مع اللغة، واللغة هنا لا تعدو أن تكون سخرة لا مردّ لها من الاستجابة لداعي الرؤيا الفنيّة والنزول عند ما تريد. ومن الملاحظ في رواية "أودية العطش" أنّ الراوي، إذ يعمد إلى توظيف القرآن، إنّما يمثّل القرآن بالنسبة إليه واقعا تفاعليّا يؤسّس بالاستناد إليه رؤاه الفنيّة. وعلى قدر ابتعاد الرؤيا عن واقع التفاعل يتنزّل النصّ في مراقي الجماليّة. ومن هنا يبدو لنا هذا المفهوم- أفق التفعيل- ذا شأن منهجيّ، في توضيح مدى قدرة رواية بدّي على البعاد بالمسافة الجمالية بين أفق الارتكاز، الذي هو النصّ في سياقاته الأولى، وأفق الجماليّة الذي تسعى إليه الرواية وهي تقطع مهامه العصر في أبعادها السياسية. ودون شكّ، فإنّنا نختبر متصوّرا إجرائيّا هو أفق التفعيل، ولذلك لأن نجاوز في هذا الاختبار أمثلة معدودة نرجو أن تفي بغرض الاستيعاب لغيرها من أمثلة لم تذكر...

- **الأفق الديني في سياق الأفق الجمالي:**

ذكرنا في كلام سابق أنّ أعلى صوت تراثيّ يحاوره راوي(أودية العطش) إنّما هو القرآن الكريم[1]، والقرآن هو أوّلا نصّ دينيّ وتوظيفه في سياق الإبداع الروائيّ وغير الروائيّ ظلّ يثير غير قليل من الجدل، وهو جدل وصل إلى حدّ إثارة العنف خاصة في الغرب بمناسبة استثمار شخصيّة الرسول الكريم، وآيات من القرآن الكريم، من منظور يقول ممارسوه إنّه منظور إبداعيّ لا سلطان فيه لا للدين ولا للسياسة. وهذه قضيّة في غاية الدّقة واتتنا المناسبة لنخوض في بعض أطرافها بمناسبة نقاش لنا صرفناه إلى آراء الكاتبة ألفة يوسف، وهي آراء لا تبتعد عمّا نقصد إليه الآن من هذا الحديث.[2] وكلّ ما نريده هنا هو أن نقول إنّ أفق التفعيل بمكوّنيه الأساسيّين من التأويل والتلذّذ الجمالي، لا ينبغي له أن يكون فعلا بلا ضوابط وهو يخلّل النّص الماضي نصّه الحاضر، لأنّه في حالة عدم وجود ما يعلّل الاستدعاء فإنّنا حتما نسقط في الافتعال بما يشبه ما يسميه الحجاجيّون حجاجا مغالطيّاً، نسعى فيه إلى الإقناع بما ليس ممكنا أو تافها لا يستحقّ أن نضيع فيه الوقت والجهد، ومن هنا فإنّ أفق التفعيل تقاس نجاعته الإبداعيّة بمدى نجاعة المنطق الذي أسّس عليه تحويل معنى النّص الأصلي إلى معنى مبتدع في

1 - فتحي أولاد بوهدة، فمالك ترضى بذلّ القيود، عن رواية أودية العطش، ضمن كتاب: بدّي المرابطي والإسراء إلى مساكن الضباب، قراءات في أشعاره وقصصه، جمع وتنسيق، عبد الستار الجامعي، ط1 ، تونس، 2021 ، ص13 ، وما بعدها .

2 - فتحي أولاد بوهدة، القراءة الأخرى، مجلة مسارات فلسفية، ع، 15، صيف، 2018.

نصّه الجديد. وهذه النقطة تبدو في غاية الصعوبة؛ لأنّها تقتضي من الراوي أن يتأمّل مليّاً في النصّ المستدعى وأن يخلص إلى مقاصده بحسب سياقات النّشأة، وقد نجلته بعيدا عن أيّ إيديولوجيا عرقيّة أومذهبيّة كما فعل أصحاب الرسوم الكاريكاتوريّة، فلو عادوا إلى سياقات حياة الرّسول، ولو عادوا إلى الآيات التي تأوّلوها، ونظروا في الاحتمالات الدلاليّة التي من الممكن أن تنبثق عن سياقات نشأتها الأولى لأدركوا أنّ بناء إبداعاتهم – من الناحية الفنيّة – لا بدّ أن ترتبط بهذه السياقات، وما انعكست عنها من مقاصد، ودون ذلك يصبح كلّ قولٍ ممكناً ولكنّه إمكان في العراء، وبلا دليل، لأنّنا عندئذ ننتقل من الضوابط العلميّة المتعلّقة بطبيعة التأويل ومرتكزاته إلى الرؤى الإيديولوجيّة والمذهبيّة التي تبرّر ما لا يبرّر. قد ينبغي، الآن، أن نكفّ عن هذا الاسترسال في الكلام وأحسب أنّه كاف.

- من الناحية النظريّة- لتوضيح ما نعني بأفق التفعيل، و حان أن نمدّ هذه الملاحظات إلى رواية "أودية العطش". ولن نتجاوز بهذه الملاحظاتُ أمثلة معدودة أخذناها كما تجيء تكون، كما قال الجاحظُ.

1- الرواية : يقول الراوي: (فبينما أنا أتعهّد جوارح وجهي في واد غير ذي زرع علّها تكون بقيت كما هي رغم الأنين والوجع ، إذ قلت مناديا بأيّ العينين أنظر؟/ص7.

المتأمّل هنا هو بطل الرواية وحالته أنّه من المعارضة للدكتاتوريّة السياسيّة، وهذا السّياق يجعل من دلالة العبارة القرآنية تتّخذ، في سياقها هذا – الإبداعيّ- معنى الإمحال السياسي وغياب الحرّيات.

والراوي يستند في تفاعله هذا إلى الآية (ربّنا إنّي أسكنت من ذرّيتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرّم ربّنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم وارزقهم من الثمرات لعلّهم يشكرون. إبراهيم 37.

هاجر زوجة النبي إبراهيم وابنه إسماعيل بجغرافيا ممحلة – اقتصاديّا واجتماعيّا – وبما أنّ السّياق إنّما هو سياق ديني فإنّ تجاوز صعوبة الحياة سيكون بطلب غيبي من النبي نحو الله.

أفق التفعيل هنا – إذن - يسعى فيه النصّ الروائي إلى التناصّ مع واقع قرآني يروي حاثة تاريخيّة هدفها الاعتبار بقدرة الله في علاقته بمؤمنين أتقياء يريدون إلى قضاء حاجتهم الاقتصاديّة والاجتماعيّة بمجرّد الاستنجاد به. هذا الواقع أوّله الراوي من منظور بطل الرواية على أنّ المقصود منه أوسع من أن يختصر في حادث مفرد ذهبت به أيام التاريخ، وإنّما هو قابل لأن يدلّ على وضع آخر مخالف تماما هو الإمحال السياسي على أيّامنا هذه، فنواة التفعيل هي مفهوم الإمحال والجدب، وما جعله يتّسع إلى تعدّد المعنى هو قابليّته لدعوة دلالات مختلفة وضمن سياقات متجدّدة. والسّبب في طواعيّة النصّ القرآني هو أنّ معنى الإمحال لم يقدّم تقديما عقليّاً مباشرا بحيث يصبح معناه منتهيا أحديا وإنّما قدّم من خلال حكاية بطلها إبراهيم في علاقته بشخصيّتين أخريين هما : هاجر وإسماعيل وغيرهم ممن سماهم على وجه التعميم (ذريتي). وهي فراغات جعلت النص منفتحا على أي تأويل فنّي.

الرواية : قيل ما الينابيع إلا دماء تمتص:

قلت : ظلّ من ثلاث شعب

قيل : سلطان وبطانة ، لا ثالث ثلاثة... والنزر بلا ستر،ص7.

بنية الحكم تنعكس من خلال مكوّنات ثلاثة هي: السّلطان وبطانته والنزر (المعارضة).

فالراوي يستثني المعارضة من أن تعدّ ثالثة ثلاثة، لذلك فإنّ النار هنا لها شعبتان فحسب هما : السلطان والبطانة، وهما ليستا نارا من حيث هما وجود واقعيّ، وإنّما هما نار من حيث التسبّب فيها والنار نار من العذاب التي يلحقانها بالمعارضة المذكورة أي بـ(النزر).

والتناصّ هنا هو مع الآية (انطلقوا إلى ظلّ ذي ثلاث شعب) المرسلات 30. والمقصود بالنار هنا هي نار جهّنم في مدلولها القرآني بما هي وسيلة تعذيب العاصين لأمر الله، ومنهم الكفار وقد ذكروا هنا تعيينا بالتسمية. وهذه النار ذات أنواع (شعب) ثلاثة بحسب درجة إيلامها.

فإذا قدّرنا هذا التناص في أفق التفعيل الجماليّ نجد الراوي يعمد إلى تأويل شعب النار القرآنيّة تأويلا مزدوجا: أوّلا عن طريق اختصار العدد إلى اثنين بدل الثلاثة المذكورة في القرآن. وقد دفعه إلى ذلك تبدّل سياق التأويل من الدين إلى السّياسة، ذلك أنّ الممارسة السياسيّة الدكتاتوريّة تقوم على سلطان وحاشية تأتمر بأوامره ولا تعصي إرادته. أمّا التأويل الثاني ففي تبديل معنى النار الدينيّة، وهو معنى موصوف ولكنّه غير معلوم، إلى معنى اجتماعيّ واقعي يمارسه السّلطان الدكتاتوري لقمع خصومه، فالنار هنا لها ما يجسّدها من مصادرة للحريات وتعذيب وتقتيل للمعارضة بمعناها

السياسيّ. وما يهمنا هنا هو محاولة تفسير قابلية النار الغيبية إلى أن تؤوّل بنار اجتماعية سياسية، والظاهر أنّ ذلك يعود إلى **صفة الغيبية** التي تتزيّا بها النّار في العقيدة، ذلك أنّ غيبيتها تجعلها غير محدّدة ولا منتهية المعنى، فهي فارغة من هذه الناحية، ممّا جعلها قابلة لمتعدّد التأويل.

2- **الرواية** : قلت والضفاف...

قيل : أصبحت كالصريم /ص8

تتناصّ الرواية هنا مع الآية: (إنّا بلوناهم كما بلونا أصحاب الجنّة إذ أقسموا ليصرمنها مصبحين ولا يستثنون، فطاف عليها طائف من ربّك وهم نائمون، **فأصبحت كالصّريم** / القلم،20. الصّريم هو الليل الشّديد الظلمة، وهذا بعد أن احترقت الجنّة والوصف وارد في سياق حكاية تمثيلية يشبه فيها القرآن امتحان الله لأهل مكة بالجوع والقحط بامتحان أصحاب البستان الذين منعوا الصدقة فعاقبهم الله بأن ذهب بمصدر ثرائهم، حرقا بليل. هنا يبدو التفعيل قريبا من النقل بحيث لم يتمكّن الراوي من الابتعاد عن واقع القرآن إلاّ قليلا، فسواء كان المقصود من (الضفاف) عامة الشّعب أو المعارضة فإنّ النتيجة واحدة وهو القضاء المبرم عليها سواء بالتقتيل أو الفقر المقيم، وهما من معاني (الصريم) التي أشار إليها القرآن وعلّقها بأصحاب الجنّة، وقد فقدوا مصدر رزقهم عقابا لهم على الجمع والمنع.

3- **الرواية** : ثمّ ارتدّ إلي البصر ...فإذا التمثال لم يكن/ص8

الرؤية هنا رؤيا لأنّها ناشئة عن التقدير العقلي، ذلك أنّها تتعلّق بما هو رمز فني متخيل، يجسّده تمثال متوهّم.

- والتناص هنا مع القرآن في الآية (ثمّ ارجع البصر كرّتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير/الملك، 4. وردت الآية في مساق الاعتبار بكمال الخلق الإلهي، فمهما حاول البصر، وهنا هو بصر علمي عقليّ، أن يجد هنات أو نواقص فلن يستطيع إلى ذلك سبيلا، ولذلك هو يعود مقرا بعجزه مسلّما بكمال الخلق. والجامع بين النصّ الروائي والواقع القرآني هنا ناتج جمالي بسيط يتمثّل في الاعتبار بقدرتيْن مختلفتين قدرة الله الأبدية وقدرة الإنسان الفانية وهي مقارنة ضمنيّة لا تذهب بعيدا في التخييل.

4- **الرواية** :في آذانكم وقر، ص 27.

ورد هذا التداخل مع القرآن بمناسبة نصيحة (جوى) للنزر المعارض، وهي نصيحة صادرة منها عن خبرة بتفكير السلطان، وفهمه لمعنى المعارضة السياسية تقول : (كنا عرفنا بعض من رفضوا أحد أسماء السلطان، فاستبدل السلطان الاسم وآواهم في حاشيته، وكنا عرفنا من رفضوا السلطان فكان شأنهم الرجم والصلب)، 26.

ومن هنا فإنّ أخذ جوى للنزر يتعلّق بمدى وعيهم وولائهم للمفهوم الصحيح للمعارضة، فإذا كانوا معارضة انتهازية فإنّهم لن يستمعوا إلى معنى المعارضة الحقيقيّة، وبالتالي سيكون في آذانهم وقر يمنعهم من النّضال الاستئصالي للدكتاتورية.

تناصّ الرواية هنا مع الآية (ومنهم من يستمع إليك وجعلنا على قلوبهم أكنّة أن يفقهوه وفي آذانهم وقرا وإن يروا كلّ آية لا يؤمنوا بها حتّى إذا جاؤوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأوّلين / الأنعام 25.

الآية وردت في سياق عجز الكفار عن إدراك مقاصد القرآن فآذانهم تبدو في الظاهر ملتقطة لقراءة الرسول للقرآن ولكنّها لا تتأثّر به فلا تؤمن به، ولذلك هي تسمع فقط أصواتا بلا مدلولات، وما يصدّها عن ذلك هو تعصّبها لما عاشت عليه من فكر مغلقٍ غير قادر على التفاعل مع الدعوة الجديدة وفهمها والتّأثّر بها، ومن هنا فحكم مستمع من هذا القبيل كحكم الأصم، لأنّ من يسمع ولا يعقل كمن لم يسمع أصالة. وبناء على هذا فإنّ أفق التفعيل لا يكاد يبعد في تأسيس الجماليّة عما ورد في القرآن، فنحن إزاء وضع مشهديْن كما يوضع الوجهان المتماثلان في صفحة المرآة وقفاها، فلا خلاف إلاّ في تبادل الأدوار.

5- **الرواية**: بلغ السّيل الزّبى: قيلت بمناسبة نفاد صبر السلطان على كلام المعارضة فلم يعد له طاقة على احتماله.

والشاهد مصدره مثل يضرب في الوضع يبلغ حدّاً لم يعد السكوت عليه ممكنا، وهو مبني على حكاية مثلية مفادها أنّ رجلا وضع خطة للإيقاع بأسد، تتمثل في حفر زبية برابية لا يمكن أن تطالها السيول، ثمّ إنّه غطاها ببعض الأغصان والقشّ حتى لا يتفطّن إليها الأسد الضحيّة، ولكن هبات، تجري الرياح بما لا تشتهي السّفن، ذلك أنّه حدث مالم يكن متقّعا، فقد هزم الرعد وعمّ الطوفان حتى بلغ الماء الزبية فملأها، وبذلك فاق الحدث أفق انتظار الصيّاد بما لا يقدر الصّبر عليه، فضرب المثل. والملاحظ أنّ العبرة من المثل في أصل وضعه ثمّ في التناصّ معه روائيّا لا تغيير فيه، وبذلك ظلّ مثلا كسيحاً لا يقدر السّياق الروائي استيعابه

باعتباره أداة تعبيريّة قادرة على انفتاح جمالي إضافي بالنسبة إلى معناه الذي له بالوضع.

6- **الرواية** : أرى رؤوسا قد أينعت، ص18.

وردت هذه العبارة في سياق خطبة توجّه بها السّلطان للمعارضة، يهدّدها ويتوعّدها بالتقتيل والاستئصال إن هي رغبت في مواصلة العصيان والخروج عن أمره. والراوي يتناصّ هنا مع مقطع من خطبة الحجّاج (41هـ – 95هـ) بن يوسف بالكوفة وقد هدّد فيها أهل العراق- لمّا تولاّهم من طريق الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان – بالتقتيل والعقاب المبين إن هم شقوا عصا الطاعة في وجه الخلافة الأمويّة. وقد كان لتهديده اقتضاءات عمليّة تمثّلت خاصة في استتباب الحكم الأموي في العراق مدّة عشرين سنة كاملة.

هنا يبدو أفق التفعيل قائما على مجرّد النقل، فالمقاصد المستفادة من خطبة الحجّاج لم تتغير بمناسبة دخولها في الرواية فهنا كهناك مقصد واحد هو استئصال من يعصي الحاكم المستبدّ . وهذا رغم أنّ النصّ التراثي الذي انطلق منه الراوي إنّما هو نصّ منفتح قابل لأن يؤوّل من منظورات معاصرة كأن تتوضّح طرافة ذلك النص التراثي من خلال إبراز المفارقة المضحكة بين سياقين سياق قديم كان يمكن أن يقبل بقطع الرؤوس بينما هذا مضحك في سياق انتشار حرية الرأي والتمثيليات الحزبية والأخرى الاجتماعية في الغرب خاصة، وهي مفارقة من شأنها أن توفّر للراوي فسحة من مزيد إدانة ما يقصد إليه من النّظام العربي على زماننا هذا.

7- **الرواية** :

العودُ أحمد، ص 30. جاء في (وادي الصخرة) وفي سياق دعوة الذات ذاتها في حوار باطني إلى الإقلاع عن معاندة السّلطان لأنّ غير ذلك قهر وعذاب مقيم لا تقدر عليه المعارضة (قال القهر: الحروف قصيّة والعود أولى ، وهو لكم أحمد).

يتناصّ هذا المقطع الروائيّ مع خبر، مداره على حكاية غرامية لخداش بن حابس التميمي، فلقد كان خطب فتاة من بني ذهل يقال لها الرباب ، وهام بها، فأقبل إلى أبيها يخطبها ، فردّه أبوها ولكنّ خداشا ما نسي ولا استكان له قلب ، فعاود الإقبال ذات ليلة حتى انتهى إلى محلّة الرباب وأنشد :

- ألا ليت شعري يا رباب متى أرى

لنا منك نجحا أو شفاء فأشـــــتفي

- فقد طالما عنيتني ورددتنـــــي

وأنت صفيّتي دون من كنت أصــطفي

- لحى الله من تسمو إلى المال نفسه

إذا كان ذا فضل به ليس يكتـــــفي

- فينكح ذا مال دميما مـــــلوّما

ويترك حرا مثله ليس يصـــــــطفي

فسمعت الرباب بالخبر، فأرسلت إلى خدّاش أن أقبل على أبي خاطبا مرّة أخرى، وسعت إلى إقناع أمها عساها تقبع أباها، وقالت: أمّاه، إذا جمع المال السيّء فقبحا للمال، تشير إلى ثراء خطيب آخر ثريّ يرضاه الوالد للرباب. حاولت الأم مساعدة ابنتها ولكنّها ما

أفلحت لأنّ الأب كان مصرا على الرفض. في هذا المفصل من الخبر قال خدّاش : العود أحمد . فأرسلت مثلا.

التناص هنا على غير قليل من الطرافة لأنّ أفق التفعيل عمل على مستويين : أوّلا هو أنّه نقل معنى السلامة في التخلّي عمّا أراد خدّاش من الزواج بالرباب من سياق الغزل إلى سياق السياسة، فعودة المعارضة هنا هي عودة عن مطاولة السلطان التماسا للسلامة. المستوى الثاني، يراكب المستوى الأوّل وينتج عنه، ذلك أنّ قارئ الرواية سوف يدرك أنّ التماس المعارضة سلامتها بالعودة عن مطاولة السلطان لم يكن سوى مرحلة من مراحل النضال، ولم يكن العود خوفا واستكانة كما يوحي به المثل عند خدّاش، ومن هنا يتغيّر مدلول المثل في سياق السياسة فيصبح دالا على التمعّن في الوضع واستشراف المآلات لبناء مرحلة جديدة من النضال، وهو ما حصل فعلا في آخر الرواية عندما قبل النزر المعارض بالموت في سبيل التحرّر .

استفادت القراءة التفاعلية من مصادر متعدّدة مختلفة لبناء ذاتها، واعتبار النصّ الإبداعي بلا معنى، وأنّه بدلا من ذلك ذو دلالة تبنى شراكة بين القارئ ونصّه. ولقد حاولنا من خلال هذه الأمثلة المأخوذة من رواية بدّي المرابطي (أودية العطش) أن ندلّ على مدى أهمّية ما سميناه (أفق التفعيل) في بناء النواتج الجمالية لهذه الرواية، وهي تسعى إلى التأثير في قارئها وإقناعه بفساد النظام السياسي العربي ، ومن ثمّة دعوته إلى الثورة عليه وتغييره.

لقد أوقفتنا الأمثلة المأخوذة من الرواية أنّ الراوي لم يكن دائما ناقلا وإنّما كان فاعلا في الواقع الثقافي التراثي بتمثّله ضمن دلالات

جديدة من خلال سياقات تاريخانية متبدّلة، وهذا الأهم في رواية كهذه تندرج ، في نهاية المطاف، في سياق أدب النضال.

السياقُ والأنساقُ "السوسيولوجيّة لرواية أودية العطش:

دراسة في علم اجتماع النصّ

أ. أحمد سالم عابدين [1]

"قالت الجُمْجُمَة: أما آن لِلديكِ أن يؤذّن؟ قُلْنا: لقد أذّن الدّيكُ ولكنّ أحدا لم يؤذِّن".

أودية

العطش، ص 33.

مقدّمة:

يفرض "علم اجتماع النصّ" نفسه عند مقاربة عالَم الرواية، ويتأكّد ذلك عندما تكون روايةً رمزيّةً تستعصي على الفهم المباشر كرواية "أودية العطش"[2] للكاتب بدّي المرابطي، من حيث كونها رواية رمزيّة بالكامل، تلك الرمزيّة التي تتطلّب لأجل كشف مدلولاتها البحث في السّياق الفكري الاجتماعي للرواية ولكاتبها. وهو ما يعني ضرورةَ حضور نوع من "الأنثروبولوجيا التأويليّة"[3] لمقاربة أماكن

[1] باحث موريتاني في علم الاجتماع.

2 . بدّي المرابطي، أودية العطش، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2020. سنورد أرقام صفحات الاقتباس من الرواية . بسبب كثرتها . في متن النص بدلا من الهامش.

3 . للحديث عن الموضات الثقافية وما يبقى منها وما يختفي مع مرور الزمن، انظر: كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى 2009، ص 79 . 131.

ملغزة كثيرة في هذا العمل الرّمزي الذي يبدو أنّه أحد الأعمال التي تبقى بعد انتهاء الموضات الكتابية والثقافية.

إنّ ميدان "علم اجتماع النصّ" هو كلّ المظاهر الألسنيّة، إنّه يبحث في بنية الألسنيّة الخاصّة بخطاب معيّن وفي الوقت نفسه النظريّات السوسيولوجيّة المؤثّرة في تكوين النصّ[1]، والمسارات الاجتماعيّة التي مرّ عبرها والإطار الاجتماعي الذي يتنزّل فيه ومسارات تَكَوُّنِ الشخصيّة الكتابيّة لمبدع النصّ وكذلك المسارات السوسيولوجيّة التي ألقت بظلالها على أفكار النصّ، وذلك من خلال التركيز على ثلاثة محاور[2] ستظلّ تؤطّرنا في الصفحات اللاّحقة من هذا البحث:

1 . أهميّة معالجة النصوص على ضوء السّياقات الاجتماعيّة وتأثيرها على تحليل المظاهر الألسنية.

2 . أهميّة الأطر المؤسّسية التي تظهر النصوص الأدبية فيها وتتحول وتتفاعل مع معطيات الحيات السياسية والاجتماعية والثقافية.

3 . العلاقة التفاعلية القائمة بين البنى الاجتماعية والنفسية في تكوين النص.[3]

لا يُغْفِلُ علم اجتماع النصّ، وإنْ كان لا يركّز على ذلك كثيرا الشكل الجمالي الظاهري للنص الأدبي؛ حيث تضطلع التنشئة

1 . بيير زيما، النص والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى 2013، ص 20.

2 . نفس المرجع، ص 11 . 12.

3 . بيير زيما، مرجع سابق، ص 14.

الاجتماعيّة لمبدعي الأعمال الأدبيّة بتأثير قويّ على رؤيتهم الجماليّة للعالم. إنّ "حُكْمَ الذّوْقِ" هو حُكْمٌ مبنيّ اجتماعيّا في جزء كبير منه إنه مَلَكَة يتمّ إنتاجها اجتماعيّا ولا تنبع عفويّا من ذاتيّة الشخص بشكل كلّي، أي أنّها تفاعل جملة مؤثرات ومسارات اتخذتها حياة الكاتب نفسه بتأثير من المعطيات الخارجية[1]، فالرؤى الجماليّة العامّة التي تربى في نطاقها الكاتب تساهم كثيرا في تمثّلاته الجماليّة.

أوّلا . الأسلوب الرمزي كتعبير عن سياقٍ مستمرّ:

لقد كُتِبت العديد من المقالات العلميّة عن جماليّات "أودية العطش"، لذلك سنعدل عن التكرار، رغم أنّ الرواية تستحقّ إلى "الحفر" السوسيولوجيّ في المسارات الاجتماعيّة الخاصّة والعامّة التي شكّلت هذه الرواية، غاضِّين الطّرف عن دور ذاتيّة الكاتب في إنتاج العمل الأدبيّ[2]، بما أنّنا متجّهون إلى العوامل الموضوعيّة التي تقف وراء تشكّل الذات الكاتبة والعمل الفنّي الذي تبدعه.

1. انظر مثلا دور الجغرافيا في الرؤية الجمالية المتعلقة بالقاموس الذي يستخدمه الروائي بدّي المرابطي حيث الأشياء المشاهَدة أو والتي يعيش الشخص في كنفها تُملي عليه اتخاذها كعناصر جمالية (النخيل، الفستق، الشاي...) بحكم التعود وأشياء أخرى ليس هنا محل التوسع فيها. كما أن الشكل الروائي يتنزل في إطار حقبة اجتماعية معينة تفرض نوعا خاصا من القوالب الجمالية التي تريدها الذائقة المبنية بدورها اجتماعيا والتي تدخل كذلك في بنائها نفس العناصر المكونة لشخصية الكاتب الذي ينتمي إليها، تلك العناصر التي لا تنفصل في جزئها الأكبر عن مسارات تكون كاتب النص نفسه أي من حيث تكوينه السيكولوجي والاجتماعي.

2. إنّ دور ذاتية الكاتب له أهميّة كبيرة عند تناول العمل الروائي، ولكننا سنغضّ الطرف عنها هنا معتبرين فقط مظاهر الإبداع المتعلقة بالظروف التكوينية السوسيولوجية.

إنّ رواية أودية العطش هي من ناحيةٍ عمل مستقلّ متكامل ولكنّها من ناحية أخرى تعبّر عن إجمالٍ لكلّ فكر بدّي المهووس بالكتابة عن بُؤس الدكتاتوريّات وبؤس الأنظمة الاجتماعيّة التي تُتيح "القابليّة للدكتاتورية" أي "القابليّة للاستعمار" الداخلي التي تحدّث "مالك بن نبي" عنها خارجيّا وتحدّث بدّي عنها داخليّا.

تصف الرواية بدّي ورفاقه في رحلة البحث عن الحريّة ومقاومة الطغيان، وهي رحلة ليست خاصّة بهم بل تعبيرٌ عن مسارِ كُلِّ "نزر بلا ستر" في الدول العربية الإسلاميّة يسعى إلى التحرّر وإلى الحياة الكريمة.

إنّ قوة "أودية العطش" تكمن في رمزيّتها الكثيفة. وإذا كانت الكتابة الرمزيّة ليست هي الأسلوب المُحبَّب لدى العديد من قُرّاء الرواية المعاصرة، إلاّ أنّها هي التي جعلت رواية بدّي المرابطي صالحةً لكلّ الزمن الثقافي . الاجتماعي السّياسي العربيّ السّاكن منذ "عصر التدوين" في الفترة العباسيّة إلى اليوم[1]، وصالحةً كذلك لكلّ الفضاء الاجتماعي . السياسيّ العربي المحكوم بالدكتاتوريّات منذ سيطرة المُلك العضوض خلال الفترة الأمويّة إلى اليوم؛ وعليه يمكننا القول إنّ هذه الرواية لو كُتِبَتْ بأسلوب غير رمزي لمّا كانت لها هذه القوّة التفسيريّة التي ظلّت تحافظ عليها والتي جعلت طباعتها تعاد مرّات وتُكْتَبُ حولها العديد من الأبحاث الأكاديميّة والمقالات الصحفيّة.

1 . للتوسّع حول الزمن العربي الساكن منذ عصر التدوين، انظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة التاسعة 2009.

لقد تنبّأ كاتبُ الرواية منذ التسعينات بقدوم "الربيع العربي" في مختلف أعماله السّابقة على هذه الرواية التي جاءت بدورها لتستخلص القوانين الأنثروبولوجية التي تبقى بعد انتهاء كلّ تفاعلات الحدث السّياسي اليومي، الحدث السّريع والزائل أو ما يُسّميه "فردناند بروديل" بسلاسل الزمن القصيرة[1]. إنّها رواية ذكيّة استطاعت الخروج بقوانين تحكّم الفعل السّياسي وبقواعد سوسيولوجيّة تحكم السياقات التي تتأسّس وفقها الأنساق السياسيّة (الدكتاتورية وكذلك الأنساق الرافضة لها)، أي مختلف الأنساق التي يتموْقع وِفقها الأعوان الاجتماعيون والوضعيات التي تكتسبها القوى المتصارعة من خلال الرهان على المجتمع العادّي ومحاولة كسبه.

كان بدّي المرابطي أحد المبشِّرين بعصر الثورات المعاصرة، أو على الأقلّ أحد أوائل الدّعاة إليها في زمن لم يكن يوصف فيه من يدعو لذلك إلاّ بالمجنون نتيجة صعوبة الأمر وشبه استحالته بسبب قوّة القبضة التي تحكم بها الأنظمة السلطوية المستبّدة العالم العربي والإسلامي. لقد تحدّثت الرواية عن ذلك "المجنون" الذي يمثّل الدعوة، في سياق الدكتاتورية المُطْبِقَة على المجتمع، إلى الثورة والفعل التحرّري. يقول المجنون: "من يَعُبُّ من كأسي يرى ما أرى ويَنْتَه، من يحبّ يبصِر، أولى بالعالم أن يرحل، وأولى بنا أن ننتحر". هل كانت قوّة بصيرة الروائي تقول لنا شيئا عن "محمد البوعزيزي"

1. انظر: فرنان بروديل، قواعد لغة الحضارات، ترجمة الهادي التيمومي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى 2009.

الذي أضرم النار في جسده مطلقا فصل الربيع العربي؟! أم إنّه يحدّثنا عن قوّة الفرد في عالم الدكتاتوريّة عندما قال المجنون "أنا كيانٌ تافه ولكن لستُ أرى في الأرض غيري سلطانا"؟ لقد حذّرت الرواية كذلك في تنبئها من أنّ الربيع العربي سيبوء بالفشل وأن "الثورة ستأكل أولادها باكرا" ما لم يتغيّر الكثير من استراتيجيّات الرفض للسيطرة على إغراءات السّلطات التي جذبت الكثير من الرّافضين واستسلام بعضهم الآخر لليأس من النضال.

إنّ استخدام الرواية للرّمز يجعلها صالحة لكلّ تقلّبات العالم السّياسي العربي التي لم تخرج، بعدُ، عن مبادئ العلاقة بين الدكتاتوريّات الحاكمة والشعوب المغلوب على أمرها، إنّها رواية راهنيّةٌ بامتياز، على الرغم من أنّها كُتبت، أو على الأقلّ وجدت فكرتها ومادّتها منثورة في كتب بدّي المرابطي، منذ نهاية الثمانينات. إنّ السّياقات الراهنة تجعل هذه الرواية تتجدّد من تلقاء ذاتها بمخاطبتها لوضعنا المأزوم اليوم.

ثانيا: عن "السّياق والأنساق" اقتباساً:

ليس اعتباطا اقتباسنا لعنوان "السّياق والأنساق"، إنّها عبارة ملائمة بسبب أن "علم اجتماع النصّ" يقوم على البحث في السّياق والأنساق السوسيولوجيّة لإنتاج النصوص الأدبيّة.

كانت أطروحة الدكتورا التي أنجزها الراحل "محمد ولد عبدي"[1] والتي تحوّلت فيما بعد إلى كتابٍ شَكَّلَ حدثاً كبيراً في الثقافة الموريتانيّة وفي عديد الدوائر الأكاديميّة العربية الأخرى، تحمل

1. ولد محمد ولد عبدي سنة 1970 وتوفي سنة 2014 في المنفى.

عنوان "السّياق والأنساق في الثقافة الموريتانيّة (الشّعر نموذجاً)"[1]. وهي الأطروحة التي تبحث في التكوينات الاجتماعيّة والثقافية والسّياسية لإنتاج الأدب الموريتاني، وهو ما نروم هنا إسقاطه على "أودية العطش".

كان ولد عبدي رفيق الرحلة الفكرية لبدّي المرابطي، هذا الأخير الذي طالما أشاد بفكر ولد عبدي، رفيق الرفض والمقاومة، يقول بدّي عن رفيقه: "جمعتنا أشياء كثيرة منذ أواسط الثمانينات، جلسات الشاي والقراءة، الساعات الطويلة في المراكز الثقافية . . . بيت أخته وعكوفه الدائم على الكتابة والقراءة"[2]. لقد تصَدَّرَ المراهقان . الرجلان ورفاقهم في الثمانينات "النزر الرافض" الذي تتحدّث عنه رواية أودية العطش على المستوى الثقافي؛ وقد خَصّصَ بدّي كتاب "وهج المعنى والمنفى" للكتابة عن صديقه والاعتراف بمكانته في السّاحة الفكريّة . النضاليّة. لقد كان الحدث الفكري الذي أسّسَتْهُ نصوص "ولد عبدّي"، حسب بدّي المرابطي، أحد السياقات التي أثّرت على هذا الأخير. يقول بدّي متحسّرا على خسارة الوطن لولد عبدي بسبب النفي والرحيل التي طالت صاحبه: "حين تُراجع الأمة يوما ذاتها ولوْ عرضا، ستعترف بذلك وتتألّم"[3]، حيث

1 . محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر نموذجا)، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى 2009.

2 . بدي المرابطي، وهج المعنى والمنفى، المركز الثقافي للكتاب، بيروت / الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2020، ص 19.

3 . نفس المرجع، ص 11.

كان ولد عبدي أُمّةً وحده في الفكر والشّعر والنضال[1]. يقول بدّي: "محمد ولد عبدي هو الاسم العَلَمُ لزمن مُؤسِّسٍ إبداعا وفكرا، زمن لا يمكن أن يُسَمّى بغير اسمه"[2].

إنّ القولَ بوجود سياقات وأنساق سوسيولوجيّة يعني أنّ مجال علم الاجتماع السياسي سيكون حاضرا، ولا يتعلّق الأمر فقط بمجرّد الحديث عن أنساق سوسيولوجية مغلقة على ذاتها كالتي تقول بها النظرية الدوركايمية والتي تختصرها عبارة دوركايم الشهيرة "إنّ ما هو سوسيولوجي لا يُفَسَّرُ إلا بما سوسيولوجي".

ثالثا: السّياق السّوسيولوجي لأودية العطش

عديدة هي السياقات التي عاشها الكاتبُ في وطنه قبل أن يرحل في منفاه الذي كان له الدور الكبير في صياغة فكره وأعماله الأدبية والنقدية؛ سياقات تعطيها.

1 . السياق المحلّي الموريتاني:

كان للسّياقات الثقافية والاجتماعية . السياسية الموريتانية وكذلك الدولية دورها البارز في التقنيات الكتابية لرواية أودية العطش التي تتحدّث بدورها عن أنساق اجتماعيّة سياسيّة هي التي تُنْتِجُ وتتحكم في البنية السياسيّة التي يقف عليها كلّ نسق دكتاتوري وكلّ نسق مقاوم له.

التعليم الدّيني هو أوّل العتبات التي يدخل منها الفرد في موريتانيا لعالم القراءة والكتابة، وهي العتبة التي ظلّت حاضرة في ذهن بدّي

1 ، نفسه، ص 11.

2 ، نفسه، ص 11.

المرابطي حتى وهو يبدع عناوين أعماله، حيث نجد مثلا "صلوات المنفى الباريسي" أو "أسفار العشق والموت" أو "مزامير الوجع" ...إلخ. هذا التعليم الذي يركّز على حريّة الإنسان وضرورة مقاومة للقهر وما يترتّب على تلك المقاومة من ثواب كبير "كلمة حق عند سلطان جائر".

نعرف من خلال مسار تكوين الكاتب الفكري أنّه ابتدأ في محيط عائلي يحضر فيه الدّين بقوّة، وخصوصا مع خالته الراحلة الشّاعرة والأديبة "خديجة بنت عبد الحي"، حيث كان للسّياق الثقافي والديني الموريتاني دورا مؤثّرا في بدّي المرابطي الذي نبغ في سنّ مبكّرة. يقول عن فترة تكوينه: "بدأتْ نواكشوط تَعرف تلك السلسلة من الندوات والمحاضرات التي ميّزتْ الثمانينيّات. وكانت خالتي الشّاعرة المرحومة خديجة بنت عبد الحي تحرصُ دوماً على أن أرافقها إليها وإلى نقاشات مذكّرات التخرّج التي كانت بدورها تستقطب جمهوراً معتبراً. أذْكر أني رافقتها سنة 1985م إلى ندوة . ستصبح لها تداعيات معروفة لأسباب سياسيّة . كان موضوعُها عن المُثقَّف أودور المثقَّف نظَّمها في دار الشّباب القديمة اتّحادُ الطلاّب والمتدربين الموريتانيين أشهرًا قبل أن تُقرّر السلطات إذ ذاك حلّه نهائيا. تمَّ إذنْ تنظيم هذا النشاط في ذروة التجاذبات السياسية والحركية التي كانت تخترق الاتحاد والتي انعكستْ على مجريات الندوة نفسها"[1].

1 . بدّي المرابطي، عن المرحوم جمال الحسن وعن البيت الثالث من لامية الشنفرى، نشر بموقع موريتانيا الآن بتاريخ 17 مايو 2021. نستحضر هنا أن البيت الثالث من لامية الشنفرى يتحدث عن ضرورة الرحيل عن الأوطان عندما تظلم ولا تعطي للفرد قدره، ومطلع البيت هو "وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى...".

وبعد ذلك بعام واحد نجده يكتب إلى جانب كبار الكتاب الموريتانيين في المجال الثقافي والأدبي وهو لم يتجاوز السادسة عشر من عمره بعد. تلك الكتابات التي وإن كانت بدأت في المجال الرياضي إلاّ أنّها كانت تنتقد النسق السّياسي الحاكم والنّسق الاجتماعي الموجود، يقول بدّي في إحدى مقالاته عن الرياضة وهو يتحدّث عن كسل الجيل السّابق عليه السّياق الفكري والاجتماعي المخنوق في سنوات الثمانينات: "جيل كسول إلى أبعد الحدود، جيل خائن للثقافة... جيل مجرم... أضاع البلاد ومصلحتها العليا" سواء عن طريق السكوت على الدكتاتورية أو عن طريق التمالؤ معها انطلاقا من مقولات التغلب والانصياع للأمر الواقع.

نجد تجربة الرحيل والمنفى والحصار وتراجع الرفاق عن خط الثورة حاضرة في الرواية بقوّة، هذا الرحيل والمنفى الذي اقترحه وولد عبدي على بدّي في رسالة بعثها إليه حول وجوب الرحيل عن الوطن المستبدّ والسّلطان الذي يغري شباب النضال "بالأكل من مائدته: "اخترتُ الصّمت، قابضا على جمر ضميري، رافضا إغراءات سوق النخاسة . . . فراق الوطن الذي ما عاد للشعراء والصعاليك أمثالي وأمثالك فيه مستقر"[1]. ولكن صمت ولد عبدي بحسب بدي ليس صمتا عاديا يقول بدي عنه "صمتك ضد السكوت ونَقْضٌ له، شعرك كما صمتك مترعان بالسر وبالكشف، مترعان بالرؤيا المبدعة"[2]. عاتبت "الجمجمة" في الرواية وهي تعاتب "الذي له علمٌ

1. بدّي المرابطي، وهج المعنى والمنفى، مرجع سابق، ص 15.
2. نفس المرجع، ص 33.

بالسلطان": "إنَّكَ ممن لا يقرأ لغةَ الصّمت. إنّني أتحدثُ صمتاً" (ص 38).

لقد نقلت ظروف الاستبداد السّياسي والثقافي والأحداث الاجتماعيّة الأليمة (الأحداث العرقية التي حصلت بين الإخوة الأشقاء العرب والزنوج في موريتانيا والسنغال) الرجلين "فجأة دون مقدمات من الطفولة إلى الشيخوخة" (ص 17) ويبدو ذلك واضحا في السنّ التي بدأ فيها الرجلان يقارعان الدكتاتورية الحاكمة اجتماعيّا وسياسيّا وهما في سنّ لم تصل بَعْدُ إلى عشرين سنة. لقد كتب ولد عبدي "التراتيل" التي أشار إليها بدّي في "وهج المعنى والمنفى" في الجريدة نفسها (جريدة الشعب) التي كان يكتب فيها بدّي في الوقت نفسه؛ ولقد عرفا أن المُقامَ لن يطيب لهما، وهو ما دعاهما إلى إنشاء الجمعيّة الثقافيّة الأشهر في التاريخ الموريتاني: جمعيّة غرناطة.

هؤلاء الشباب المتحمّسون للتعبير عن الرفض، والذين بدأوا في منتصف الثمانينات يكتبون في الصّحيفة اليتيمة آنذاك هم من وصفهم بدي بالقول: "أضحتْ مشاركاتهم المشاكِسة غالباً ربما أهمّ فرصة تستخدمها التوجّهات المتنافسة في تلك الحقبة للتعبير عن نفسها. ولذلك كانت تلك اللقاءات تَعكسُ، ربّما أكثر من غيرها، ديناميّة التحوّلات القائمة ليس فقط على صعيد التمثّلات والأفكار ولكن أيضا على صعيد نوع الحضور وتركيبته الاجتماعية"[1].

1 . بدي المرابطي، من الثامن من يونيو إلى السابع من نوفمبر، تم نشره 06 أغسطس 2005 على الموقع:

السّياق يَفرِضُ شكْل الكتابة: يمكننا تخمين الإجابة عن السؤال المتعلق بسر اعتماد بدّي المرابطي للرمزية الشديدة في رواية أودية العطش بناء على معطيين: يتعلق المعطى الأول بالسياق السيكولوجي الذي تربى فيه وبرز كاتب الرواية، وهو السياق الدكتاتوري الذي عرفته موريتانيا منذ رئيسها الأول الذي رَفض جميع أنواع المعارضة ما لم تكن معارضة صورية، ومَنَعَ منعا باتا التعاطي مع الشأن الثقافي الذي يروم التغيير السياسي، وقد استمرت الدكتاتورية تحكم البلد منذ ذلك الوقت وحتى الانقلاب الذي جرى ضد معاوية ولد الطائع سنة 2005؛ ولعل من المفارقة في السياق السياسي الاجتماعي الموريتاني أن العسكريين كانوا دوْماً هُم من يأتون بالديمقراطية وكانوا الضّامِنَ لها عندما تنحرف إلى أشكال دكتاتورية مع المدنيين في كل مرة يتسلمون فيها السلطة.

لقد ظهرت فترة يتيمة تمتّعتْ فيها البلاد فعلا بكونها بلادا ديمقراطيّة حسب المؤشّرات العالمية المتعلّقة بحريّة التعبير والصّحافة وشفافيّة الانتخابات وسجلت فيها موريتانيا المرتبة الأولى لعدّة سنوات متتاليّة في مجال حريّة التعبير في الدول العربية، إنّها الفترة الممتدّة بين 2005 و2019 عندما تنازل الرئيس السابق محمد ولد عبد العزيز[1] عن السلطة طواعية على الرغم من أن "الأنساق

- https://www.metransparent.com/old/texts/beddy_ould_ebno_perspectives_of_change_in_mauritania.htm

1 . يشار إلى أنّ أوّل عودة لبدّي المرابطي إلى بلاده بعد المنفى الطويل كانت بعد الانقلاب العسكري الذي قام به الرئيس السابق محمد ولد عبد العزيز ورفاقه على نظام معاوية ولد الطائع سنة 2005.

المنافِقة" التي نجدها حاضرة بكثرة في "أودية العطش" كانت تؤيد بقوة وتدعو إلى خَرْقِ الدستور والترشح لمأمورية رئاسية ثالثة يمنعها الدستور.

تتحدّث الرواية كثيرا عن هؤلاء الذين قارعوا استبداد السّلطان منذ مجيئه وعندما ضيّق عليهم الخناق لجأوا إلى "المنشورات السّرية"، ثم إلى الكتابة على الجدران عندما تمّ التّضييق على أصحاب المنشورات والتنكيل بهم. ليلجأ المناضلون بعد ذلك إلى طُرق التَّوْرية في كتاباتهم وأحاديثهم، ولعلّ من أهمّ تلك التكتيكات ظهور الصحافة السّاخرة وخاصة مع المرحوم "حبيب ولد محفوظ" الذي ذكره بدّي في كتاب "وهج المعنى والمنفى" إلى جانب ولد عبدي وفاضل أمين وخديجة بنت عبد الحي وتين يوسف وجمال ولد الحسن[1] والذي قارع النظام الدكتاتوري على المستوى الصحفي وتمت مصادرة جريدته ومَنْعِها من النشر عشرات المرات، ثم بعد ذلك ظهور الصحافة الساخرة الشعبية كنوع من المقاومة وتحدي الاستبداد.

في هذا السّياق نشأ فكر وأدب بدّي المرابطي وبدأ الكتابة، لم يكن متاحا له إلاّ الجريدة اليوميّة التابعة للسّلطة الحاكمة ليكتب فيها هو ورفيق دربه المرحوم محمد ولد عبدّي. كان على بدّي المرابطي ليواصل الكتابة في تلك الجريدة التي تحمل ظُلما اسم "الشّعب" أن يكتب بأسلوب رمزيّ في أغلب الأحيان ليمرّر رسائله

1. بدّي المرابطي، وهج المعنى والمنفى، مرجع سابق، ص 35.

النضاليّة. لقد بدأ يكتب في مجال الرياضة ثم سرعان ما انتقل إلى الكتابة في مجال الفكر.

2 . السيّاق الخارجي:

يتمثّل السّياق الخارجي في عاملَيْن: العامل الأوّل منهما هو السّياق العربي الذي يُعاني من الويلات نفسها التي يُعاني منها السياق الموريتاني أو هو أشدّ نتيجة الاختلاف الثقافي بين المجتمعين فالمجتمع الموريتاني يعيش ديمقراطية على المستوى الاجتماعي تتيح له التنفيس عن معاناته بسبب "ثقافة الكلام" التي تعتبر أوّل مميّزات المجتمع الموريتاني، ولعلّ هذا المتنفّس هو الوحيد الذي ظلت الدكتاتورية تتيحه للناس ما لم يتطوّر إلى السّعي إلى التغيير السياسي.

أما السّياق الغربي فهو سياق يتكوّن من متناقضيْن رئيسيْن: فمن ناحيةٍ فإنّ الوجهة الأولى التي تتجّه نحوها جماعة الرفض في منفاها هي الدول الغربية التي تعطي حقّ اللّجوء السّياسي وإمكانيّة المعارضة العلنيّة للاستبداد في الأوطان العربية. ومن ناحية أخرى فالدول الغربيّة نفسها التي تُطلق عليها الرواية اسم "خلف البحر" هي التي تتحكّم في السّلطات السياسيّة الداخليّة للمجتمعات العربية وتؤيّدها، بل وتدعمها، لوجستيّا وسياسيّا ضدّ جماعات الرفض. ولقد أشارت الرواية إلى ذلك في مواضع عدّة منها "ألا ترون لسانه؟ لقد جاء بهذا اللسان من خلف البحر ليلقي به خُطَبَه خَطْبَه" (ص 17)، وكذلك: "بَلَغَنا أن السلطان قد نزل بنفسه تحفه قرونٌ جاءت من خلف البحر لِتنسفنا نسْفاً" (ص 27)، إضافة إلى الاغراءات الحياتية الموجدة لدى الغرب "وذكر، كمن سيحادث

نفسه، أن الرّوميات يلتحفن اللؤلؤ والمرجان خلف البحر" (ص 53)، "ذكر قون أنهم رأوا الذي له عِلمٌ بالسلطان وحده هائما في مدن الروم" (ص 60)، "من هذه المدن استقدم السلطان لسانه وعصاه. ما فني الجُنَّة بن أبي المتيّم إلا بأثداء الناهدات من نساء الروم"(ص، 60).

رابعا : الأنساق في رواية أودية العطش

يوجد في رواية أودية العطش نسقان كبيران، يحتوي كلّ منهما على أنساق فرعيّة. هاذان النسقان هما نسق الدكتاتوريّة ونسق الرفض.

1 . نسق الدكتاتوريّة:

النسق الأوّل من هذه الأنساق هو ما وصفه محمد ولد عبدي بأنّه يتألّف من "أنساقٌ سلطويّة تمتلك قدرة هائلة على الهيمنة والتحكّم في السّلوك الاجتماعي والممارسات السياسيّة والنتاجات الإبداعيّة"[1].

نجد الأنساق حاضرة بقوّة في شكل الرواية وفي مضمونها، وهي التي تشكّل أسس النظرة إلى علاقة الحاكم بالمحكومين في الثقافة العربية الإسلاميّة على امتداد أغلب تاريخها. ولقد تحدّثت الرواية عن الأنساق الفرعيّة التي تخدم النّسق الدكتاتوري العام وهي نسق الحرس الذي يخدم السلطان ونسق الزبانية التي تندرج فيها المعارضة الصورية والصامتون والمتكيّفون وكلّ ما عدى جماعة

1 . محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية، مرجع سابق، ص 145.

الرفض الثابتة على موقف المقاومة. تلك الأنساق الدكتاتورية التي تشكل الأرضية الثابتة في التاريخ العربي لاستمرار وتَرَسُّخِ الدكتاتوريات هي التي سمّاها الكاتب بالشُّعَب: "ظِلٌّ من ثلاث شُعَب . . . سلطان وبطانة، لا ثالث ثلاثة، والنزر بلا ستر" (ص 7).

إنّ المقصود بالنسق الذي يمثله "السلطان وزبانيّته هو النسق المعروف منذ الانقلاب الأوّل في التاريخ الإسلامي على دولة الخلافة الراشدة، حيث بدأت مظاهر الفصل بين العامة والخاصة، وحيث الخاصة وخاصة الخاصّة تتحدّد بالقرب من السلطان ولاءً وطاعةً وحيث تقديم قرابين الحريّة والشرف هي الطريق إلى بوّابة السّلطان الذي يُكرِّس حكمه بذلك ويتغوَّلُ مرسخا حكمه الفردي؛ يقول السلطان في الرواية "كبر اسمي وتنزه، ولأهل السلطان السماء والأرض، ولبطانتي النهر والمزن، ولجمي الرمل والقهر" (ص، 17). هذا التغوّل هو الذي جعل تقسيم خيرات البلاد إلى أموال السلطان التي هي كلّ شيء بما فيها الرعيّة نفسها، وإلى مال الشّعب الذي ليس شيئا أكثر من التراب، ذلك التراب الذي يصوّره الدكتاتور للرعيّة التي تُعاني قسوة البؤس :"السلطان قال للجمع في وقت متأخر من ساعة الصفع إنّ الرمل هو عينه الماء" (ص،11).

تصف الرواية كذلك الحالة الاجتماعيّة للناس المغلوبين على أمرهم الراضين بحكم السّلطان الجائر: "فئة تحمل أنوفها معفرة في أيديها؛ فئة تزحف على أدبارها كأنّها الوحل الراحل؛ فئة تلتحف ألسنتها" (ص، 12).

يتضمّن النسق كلاّ من: السّلطان، إعلام السلطان، خدم السلطان، مخابرات السلطان، العالم الخارجي الداعم للسلطان

إضافة إلى المعارضة الصورية، تلك المعارضة التي وصفها بدّي في مكان آخر: "المعارضة العَرَضية التي هي جزء بنيويّ من السّلطة"[1]. وقال عنها في مكان آخر: "النظام وحده هو المسؤول عن جرائمه. . . بَعْضُ معارضيه كبعض مؤيّديه يخدمونه أكبر خدمة"[2]. ينضاف إلى ذلك النّسق "المنبطح" الذي يمثّله المجتمع الراضي بتحكّم النسق الأوّل في مصيره أو هو على الأقلّ يقف متفرّجا، أو عاجزا عن الوقوف في وجهه. هذا النّسق هو الذي "لاذ بالصّمت وأملأ الدكتاتور، فنال الحظوة"[3].

هناك فئة أخرى تصنّفها الرواية على أنّها أشدّ على الثوار من السّلطان نفسه رغم كونها قد تساعد الثوّار أحيانا وتخفيهم عند مطاردة زبانية النظام لها، ولكن مشكلة هذه الفئة هي المواقف المزدوجة لها فهي مع السلطان ومع الثوّار، مع التحرّر ومع الخنوع. إنّها الفئة المتربّصة التي تنتظر المنتصر لتعلن له ولاءها، وعن هذه الفئة نجد الكاتب يقول في موضع آخر خارج الرواية: "قد لا نعطي لهذا الصمم دلالته المنصفة إذا لم نتذكر أنه طال . بصورة تكاد

1 . بدي المرابطي، مقابلة مع وكالة الطواري، بتاريخ: 10/ 09/ 2013 على الموقع: http://www.tawary.com/spip.php?article15722,

2 . بدي المرابطي، لن ننسى والتاريخ لن ينسى والحق لن ينسى، منشور على صفحة موقع موريتانيا الآن، بتاريخ: 20/ 04/ 2018 على الموقع:

- https://rimnow.net/w/?q=node/8458.

3 . فتحي أولاد بوهدة، فما لك ترضى بذل القيود: عن رواية أودية العطش، ضمن كتاب: بدّي المرابطي والإسراء إلى مساكن الضباب (قراءة في أشعاره وقَصصه)، كتاب جماعي، جمع وتنسيق، عبد الستار الجامعي، مؤسّسة GLD، تونس، الطبعة الأولى 2021، ص 13.

تكون مماثلة . كثيرا من الأصوات المعروفة المحسوبة على معارضة النظام. وبنظرة أولى ربما يختصر الأمر في أن الطبقة السياسية الموريتانية لعبتْ بمختلف شرائحها دور المتفرج الذي ينتظر أن يخرج أحد الطرفين منتصرا من الحلبة كي يبدأ التصفيق"[1].

2 . نسقُ الرفض:

بدأ بدّي مشوار الكتابة . الرفض منذ سنة 1986 في جريدة الشّعب، أي بعد أقلّ من سَنَتَيْنِ من اعتلاء العقيد معاوية ولد الطائع السّلطة إثر انقلابٍ على سلطةٍ انقلبت بدورها على سلطة منقلبة على سلطة أخرى منقلبة، في سلسلة من الانقلابات تنتهي عند نظام دكتاتوري هو أوّل من حكم البلاد وكان التأثير الفرنسي واضحا فيه. هكذا جاءت بدايات التشكّل الفكري الأوّل لبدّي في هذا السّياق الاجتماعي الذي تطبق عليه الدكتاتورية التي تنفي وترحل وتقتل وتكمّم الأفواه ومنذ ذلك الحين وإلى اليوم لم تتغيّر السّياقات العربيّة، وقد كان لنبوءة بدّي بالثورات منذ التّسعينات بعض التحقّق، ولكن تلك الثورات انقلبت إلى فوضى وإلى رجوع الدكتاتوريّات بصورة أقوى أو تَحَوُّلِ الثوّار أنفسهم الذين أمسكوا بالسّلطة إلى دكتاتوريّين جدد يعرفون سبل إغلاق الطريق على المنادين بالحريّة لأنّهم هم أنفسهم كانوا في ذلك الوادي يوما ما ويعرفون استراتيجيّات الفعل الثوري.

إنّ الناظر إلى سنوات الثمانينات والتّسعينات حيث الدكتاتوريّة . التي نشأت مع ميلاد الدولة الموريتانية منذ إعلان أوّل رئيس حَظْر

1 . بدي المرابطي، من الثامن من يونيو إلى السابع من نوفمبر، مرجع سابق.

الأحزاب السياسيّة ما عدى الحزب الوحيد الحاكم . مطبقة على الواقع الموريتاني على الرغم من أنّه تم الإعلان عن الدخول في التجربة الديمقراطيّة ابتداء من دستور سنة 1991 لكنّها بقيت ديمقراطيّة صوريّة لا تعمل في حقيقة الأمر إلاّ على مزيد من حكم الفرد ولو أنّها تتّخذ شعار التعدّدية كعنوان لها، تلك التعدّدية التي عملت على إرجاع وتعميق الانتماءات الهويّاتية الضيقة، حيث القبيلة هي النمط المسيطر إلى أقصى الحدود على البنية الاجتماعية التقليديّة التي لم تتغيّر إلاّ في لحظات قصيرة وظلّت فاعلة بسبب سوء الأوضاع الاقتصاديّة والتعليميّة حيث يَرْجِعُ الفرد إلى حاضنته التقليديّة التي توفّر له الغذاء والمأوى حيث لا توجد بالنسبة إلى غالبيّة الناس "دولةٌ أهم من القبلية".

وصفت الرواية سوء الأوضاع هذا منذ بدايتها، حيث نجد الروائي يقول وهو يصف الأسباب الموضوعيّة التي تدعو إلى التفكّر في عمل تحرّري ما، ثورة أو ما في معناها بسبب الأوضاع المزرية: "قلَّت السُّبُل. وطال السّرى واشتدت الخلوة. خفيت النجوم. وبعدت السماء. وادلهم الأفق . . .وكثر الوجع، ولم يخرج الليل عدا وجه بلا أنف" (ص، 9).

ثم في متابعة تقديم الرواية نجده يتحدث عن السبب المباشر للانشقاق السياسي له ولجماعته الرافضة لِتَحَكُّمِ الدكتاتورية التي لم تقدم حتى أبسط الخدمات للشعب: "وكان العطش . . . ومسنا الضر، وكنا نزرا يسيرا ملتحفا بالرفض" (ص، 10). حيث يشرح بدّي أسباب الانشقاق قائلا: "لم نكن لنتنزر وندفع إلى الجمع الراكع والصمت الراقص بهذه الكلمات لولا أن الهزيع انشق عن جبل أحمر

من الهلع . . . وبَدَت الأودية بلون الشح خائرة" (ص، 11) وحيث لا أمل في تحسين الأوضاع حيث أَقْنع السلطان في ذروة سوء الأوضاع الناس أن "الرّمْل هو عيْنه الماء" (ص، 11).

إنّ الفئة التي تمثّل "النزر بلا ستر" في الرواية هي الفئة التي يمثّلها بدّي نفسه ورفاق دربه في التاريخ الموريتاني الحديث. لقد بدأت هذه الفئة منذ الثمانينات تُعاني الأمرّيْن مع النظام الدكتاتوري الحاكم. لقد رحل الكاتب نفسه إلى منفاه الفرنسي سنة 1989 بعد أن عرف هو وجماعة الرفض، وخاصة ولد عبدّي، أنّهم إمّا أن يبقوا في البلاد مع شروط السلطان أو أن يخرجوا لمواصلة مسارهم الثوري التحرّري. لقد رفضوا ما قام به الجيل السّابق عليهم من مهادنة النظام الحاكم مقابل امتيازات عينية أو تعيينات؛ أولئك الذين وصفتهم "العجوز" في الرواية بالقول: "وإنّ بعضكم ممن قد بانت وجوههم لأشد على الرفض (النضال) من السلطان . . . وكَأيِّنْ من رهط خرج وخطب هرجا ومرجا ثم أصابه الوهن من بعد . . . زعموا للجموع أنهم رفضوا، ثم خضعوا، وما كل من التحف الرفض رافض وما كل مُدَوَّرٍ كَعْك" (ص 50 . 51).

لقد دفع بدّي وعبدي والرفاق ثمن "الرفض" من التّيه والرحيل والتنكيل وظلّوا مطارَدين في الخارج، حيث سعى النظام وزبانيّته لجلبهم إلى أرض الوطن للبطش بهم، وما نقم منهم إلاّ أنّهم رفضوا الظلم، والذي يحول بين السّلطة الحاكمة والإمساك بهم هو أنّهم لجأوا إلى دول تأبى أن تسلم فردا لبلاده على أساس معارضته لها. هؤلاء الذين وصفتهم وخاطبتهم العجوز في الرواية قائلة "غرباء أنتم، والوجع يهدكم، طوبى للغرباء" (ص، 50).

هؤلاء المقاومون الرافضون. "هم وحدهم من يحملون مشروع تحويل الحرية من حلم إلى واقع"[1]. ويتربع محمد ولد عبدّي (حَسَبَ بدّي المرابطي) على نسق الرفض كأحد أهمّ الذين دفعوا ثمن مَوْقِفِهِم رحيلا ومنفى وعزلة، لقد كان كما يقول عنه بدّي "رجل إيمان، ظلّ وفيا لخياراته الأساسية كما هي حتى النهاية . . . ولد وعاش وتوفي كريما شامخا لم يهتز ولم يتأرجح"[2].

إنّ رحلة النزر الرافض في الرواية ما هي إلاّ رحلة بدّي ورفاقه الذين ظلّوا طيلة حياتهم يختبرون قدرتها على مواصلة الرفض رغم كلّ العقبات والأشواك ومهادنة آخرين واستسلام آخرين للدكتاتوريّة. إنّ مسارات النفي والرحيل التي اتّخذها النزر في الرواية وبرعت الأخيرة في التفنن في وَصْفِ ما لاقت وقاست جماعة الرفض من ويلات في سبيل الحريّة ما هي إلاّ المسارات التي اتّخذها بدّي ورفاقه في النّضال، مسارات فرضت عليهم ولم يجدوا عنها بديلا سوى الخنوع الذي رفضوه؛ كما أنّ التقهقر عن النّضال ما هو إلاّ تقهقر الكثيرين تحت ضغوط الإغراءات المالية والامتيازات أو تحت تهديد التعذيب.

إنّ السّعي إلى الحصول على الحريّة أهمّ من الحريّة ذاتها "شقّ الطريق أشَقُّ ولكنّه سابقٌ على الطريق وهو أصلها. الطريق ذاته عدم، وفي شقّه تنحصر الأهداف نبلا وشرفا" (ص 51).

1. فتحي أولاد بوهدة، مرجع سابق، ص 27.

2. بدي المرّابطي، وهج المعنى والمنفى، مرجع سابق، ص 20 . 21.

اعتبر السلطان أنّ المطالبة بالماء ما هي إلاّ دعاية مغرضة تقوم بها المعارضة النزر وأنّ الظروف الطبيعيّة هي التي تمنع التزوّد بالماء. لا شكّ في أنّ الكاتب نفسه قد عاش "أزمة الحصول على الماء" التي كانت، وما تزال، تعاني منها أجزاء كبيرة من العاصمة نواكشوط.

من مكامن القوّة الأخرى التي خرجت بها الرواية كقوانين تعلو على الزمان والمكان في صراع الخير والشرّ هي استثمارها الذكيّ على مستوى الشكل، ولكن أيضا على مستوى المضمون للصّراع الذي يدور بين الحقّ والباطل منذ القدم والذي شكّلت حلقة موسى وفرعون فيه رمزا على السّنن الكونيّة للصّراع، فالرواية طافحة بـ"الإشارات والتنبيهات" والاقتباسات الصريحة والضمنيّة لقصة موسى وفرعون، وكأنّها تريد أن تقول لنا إنّ هذا الصّراع صراع مستمرّ في التاريخ وإن "المدينة الفاضلة" لم توجد إلاّ في ذهن الدعاة إليها. وهكذا يتضحّ لنا صراع الأنساق بوضوح في الرواية إذا استحضرنا خلال قراءتها صراع موسى وفرعون والتقلّبات التي أصابت السّحرة والمواقف الاجتماعيّة للمجتمع بفئاته التي تسير رفقة فرعون وتلك التي مع موسى والتي يُعتبر أشهرها موقف "مؤمن آل فرعون". وهكذا عند النظر في الرواية تطالعنا عشرات الأمثلة على صراع السّلطان (فرعون) وزبانيّته مع النزر الرافض (موسى والسّحرة ومن معهم) مثل: "اسجدوا لي واركعوا"، نفس المبادئ الدكتاتورية منذ فرعون، "إنّكم ستجزون الصلب والرجم"... إلخ.

هل سينتصر نسق "النزر" القليل الذي ظلّ ثابتا على مقارعة نسق الدكتاتوريّة رغم أنواع التهديد والعذاب الذي يلحق بها والذي تعطي الرواية نصيب الأسد منها لوصف هذا العذاب؟ ما هو الغرض

من النهاية المأساويّة التي تنتهي إليها الرواية؟ هل لإخبارنا أنّ "شقّ الطريق أهمّ من الطريق نفسه"؟

تنتهي الرواية نهايتيْن متناقضتيْن وهي بذلك تفتح الأبواب على أملٍ ليس شرطا أن يتحقّق في حياة الرافضين ولكنّ موتهم في سبيله من أهم الطُّرُق إلى ذلك التحقّق.

خِتاماً:

إنّ الأنساق الاجتماعيّة . السياسيّة التي تضعنا أودية العطش أمامها (نسق السّلطان وزبانيّته، ونسق النزر بلا ستر، والنسق الثالث المرتاب) تمثّل القواعد التي تظلّ صالحة عبر الزمان العربي والمكان العربي؛ وما الاختلاف المشاهد في الدول العربيّة إلاّ تنويع على أصلٍ واحد.

إنّ قوة الروائي بدّي المرابطي تكمن في كونه أخرج لنا قوانين اجتماعية . سياسية، ليست خاصة فقط بالمجتمع الموريتاني، بل هي قواعد تحكم كلّ بُنْيَةٍ تسودها الدكتاتوريّة.

إنّ "الرؤيا" تختلف عن "الحلم" في الموروث العربي الإسلامي، ولذلك اعتمد الكاتب على الرؤيا في الرواية بدل الحلم لسبب ديني . ثقافي يرى أنّ رؤيا المؤمن خير دائما وقابلة للتحقّق، والأكيد أنّ بدّي أحد أهمّ المؤمنين بضرورة انتصار الشّعوب عل الدكتاتورية، وذلك ما يجعل قابلية نجاح الثورة وقلب الأنظمة التسلطية والأسس الاجتماعيّة التي تقوم عليها تلك الأنظمة رؤيا ممكنة التحقّق.

لائحةُ المصادرِ والمراجع

1- المصادر:

- بدّي المرابطي، أودية العطش، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، بيروت / الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2020.

2- المراجع:

- كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى 2009.

- بيير زيما، النص والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى 2013.

- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة التاسعة 2009.

- فرنان بروديل، قواعد لغة الحضارات، ترجمة الهادي التيمومي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2009.

- محمد ولد عبدي، السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر نموذجا)، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى 2009.

- بدّي المرابطي، وهج المعنى والمنفى، المركز الثقافي للكتاب، بيروت / الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2020.

- بدّي المرابطي والإسراء إلى مساكن الضباب (قراءة في أشعاره وقَصصه)، كتاب جماعي، جمع وتنسيق، عبد الستار الجامعي، مؤسسة GLD، تونس، الطبعة الأولى 2021.

3- المواقع الالكترونية:

- https://rimnow.net/w/?q=node/13472.
- https://www.metransparent.com/old/texts/beddy_ould_ebno_perspectives_of_change_in_mauritania.htm.
- http://www.tawary.com/spip.php?article15722.
- https://rimnow.net/w/?q=node/8458.

دلالاتُ النصّ الموازي في رواية "أودية العطش" لبديّ المرابطي

دة. نسيمة كريبع[1]

ملّخص:

سجّلت الروايةُ العربيةُ المعاصرةُ حضوراً لافتاً ومنافساً لباقي الأجناس الأدبيّة في مواكبة الأحداث السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة وتسليط الضوء على عمق القضايا الفكريّة التي تأخذ طابعاً إنسانيّاً في العموم، وتخصّ الأوطان العربيّةُ على وجه الخصوص، بعد أن راح عدد من الروائيّين المجدّدين المتمرّدين على المألوف والقوالب الجاهزة يكتبون نصوصاً روائيّة مركّزين فيها على ما تضيفه النصوص الموازية للمتون السرديّة من معان مخبوءة ودلالات رمزيّة؛ فالعنوانُ الرئيسُ والغلاف والعناوين الداخليّة التي تَسِم فصول الرواية والملحقات النصيّة من شأنها توجيه مسار القراءات النقديّة، إذ لا يمكن بالمرّة إغفال الدور التأويلي لها، وهو ما يُمكن ملاحظته في رواية "أودية العطش" للروائي الموريتاني "بدّي المرابطي" أين تتجلّى النصوص الموازية موحية بأبعاد فكريّة وسياسيّة وعجائبيّة وأسطوريّة لفضح الواقع البائس وتعرية صور الوجاهة التي تتستّر بها الأنظمة.

[1] أستاذة محاضرة، قسم اللغة والأدب العربي، معهد الآداب واللغات، مخبر الدراسات الأدبية والنقديّة. المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف ميلة، الجزائر.

تمهيد:

اكتسبت الروايةُ العربيّةُ المعاصرةُ ملامح خاصة «وهي تتناول الذات والتاريخ واللاّشعور متبنّية عبر هذه المحاور وما يتفرّع عنها التعبير عن رؤيةٍ أو حلم بالانتقاد والتشريح والسّخرية والحوار والشخصيات. وضمن كلّ هذا يحضر العجائبيّ في نصوص روائية عربية محدودة، كعنصر و بنية باعتباره أسلوبا آخر في التعبير»[1]هذا وإنّ رواية ٍ تعجّ بأنواع الرموز التاريخيّة والإيديولوجية والأسطورية وتنحت كلماتها وأفكارها من لبنات العجائبيّة والتجاوز والمفارقات الوجودية لا يمكن استهلالها ولا تقديمها ولا تذييلها وختمها إلاّ بنصوص موازية تنحت من الرموز واللبنات البنائية ذاتها، وكان ذلك حال رواية **أودية العطش،** حيث أحاط **بديّ المرابطي** متنها النصيّ بسياج عتباتيّ محكم، فلا يمكن للقارئ الولوج إلى مضامينها دون الوقوف عند مغاليق هذا السياج وتبديد غموضه المتأتيّ بالأساس من الانحراف اللغويّ وخلخلة أطر الإدراك المباشر، إذ يتعيّن على القارئ الربط المتواصل بين الواقع الراهن والمرجعيّات الفكريّة للتاريخ بأبعاده الأسطورية والتراثية والدّينية... والتي تمّ توظيفها، سرديّا، في الرواية بلمسة فنتازية لتقديم بعدٍ استشرافي عن وضع شعوب العالم العربي في نضالها للتحرّر من قيود القهر الاجتماعي والسياسي الذي فرضته عليها الأنظمة الحاكمة.

[1] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات و بناء التأويل، دار الثقافة للنشر و التوزيع ،المغرب،ط1 ،2005 ،188.

وانطلاقا من ذلك يحاول هذا البحث دراسة النصوص الموازية لرواية "أودية العطش" وتفسير والنزوع المكثف نحو العالم العجائبي والأسطوري وتأويله الهروب باللغة إلى فضاءات رؤيوية ذات تجاذبات فلسفيّة، وذلك بعد تقديم مفاهيم نظرية عنها.

1/ النصوصُ الموازيةُ ودورها في الرواية:

1/1 مفهومها:

تُعرف النصوص الموازية أو العتبات النصيّة بأنّها نصوص مختزلة مكثّفة ذات أبعادٍ تداوليّة وسيميائيّة وثقافية، تسبق أو تلي المتن النصيّ أو تكون ضمنه؛ كالعنوان والغلاف والعناوين الفرعيّة والإهداء والصور المصاحبة والفهارس وغيرها، والنصّ الموازي «بأنماطه المتعدّدة ووظائفه المختلفة هو كلّ نصيّة شعريّة أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفيّة أوظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نصّ أصلي هو المتن ونص آخر يقدِّم له أو يتخلّله مثل العنوان المزيّف والعنوان والمقدّمة، والإهداء والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة والهوامش، والصور، والنقوش (...)، والمتّممات له مما ألحقه المؤلّف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة»[1] ومن المعروف أنّ المنتج الأدبي عموما و الروائي بالخصوص «لا يمكن أن يُقدّم عاريا من هذه النصوص التي

[1] محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997، ص195.

تسيّجه، لأنّ قيمته لا تتحدّد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه»[1] بعد أن صارت المكونات العتباتيّة تشكّل الواجهة الأولى للمتن النصيّ للروايات وتحدّد ملامحها الفنيّة وتكشف عن مضامينها بشكل مسبق.

تمنح النصوص الموازية أبعادا دلاليّة محوريّة للمدوّنات الروائيّة على مستوى القراءة والتأويل، وذلك لأهميّة ما توجّهه من رسائل مباشرة أو غير مباشرة للمتلقّي فالعنوان الرئيس والعناوين الفرعية، والفضاء التشكيلي البصريّ للغلاف والتقديم والاستهلال وغير ذلك من المرافقات النصيّة المحاذية للنص الروائي كلّها تيمات دلالية مهمّة ليس فقط من الجانب الإشهاري الترويجي للمنتج الإبداعي، بل لأنّها تؤدّي دورا توجيهيّاً يُساعد في رفع اللبس الأوليّ للمعنى الغائب، فنظرة الناقد الأوّلية لعتبات رواية ما بإمكانها توجيهه لطبيعة النصّ؛ إنّ كان نصّا كلاسيكيّا منفتحا يسهل فهمه وإن كان نصّا إشكاليّا منغلقا يصعب الوصول إلى تأويله إلاّ بعد تفحصٍ عميق لكلّ المكونات اللسانيّة وغير اللسانيّة للنصوص الموازية و للمتن النصيّ .

2/1 تصنيفها:

تعدّدت وجهات النظر فيما يخصّ التسميات والتصنيفات للعتبات النصيّة باعتبار تمركزها على الفضاء الطباعي للنصوص الأدبيّة ،لكن الشائع أنّ هناك عتبات خارجية تتموقع على

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق للنشر،المغرب،ط2000،1، ص22.

الواجهتين الأمامية والخلفية للغلاف، وهناك عتبات داخلية تتموقع ضمن الصفحات الداخلية للكتاب، فإذا كانت «النصوص المحاذية مندمجة في فضاء النص ذاته سميت **"عتبات و نصوص محيطة «prétextes»"**، وإن كانت تفصلها عن فضاء النص مسافة فضائيّة ،اصطلح عليها:"نصوص محاذية لاحقة **"«épitextes»"**[1] وبخصوص العتبات المحيطة بالنص فقد قسمها عبد المالك أشهبون إلى قسميْن رئيسييْن هما: [2]

***عتبات و نصوص محيطة خارجيّة**: ويندرج في هذا النطاق كلّ ما نجده مثبتا في صفحة الغلاف الخارجية ؛كالعنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف

***نصوص محيطة داخليّة**: وتشمل كلاّ من الإهداء والخطاب التقديميّ والنصوص التوجيهيّة والعناوين الداخلية والحواشي علاوة على التذييل ...ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل الكتاب، أي بالمتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور مهمّة إلى أفضيّة النصّ الداخلية.

3/1 أهمّيتها:

تعدّدت الوظائف التي تؤديها العتبات النصيّة في مجاورتها وإحاطتها وتسييجها للمتون الروائيّة «فقد تكون للعتبة وظيفة إخبارية محضة (...) كما أنها تقود إلى التعرف على قصدية ما، أو

[1] عبد المالك أشهبون ،عتبات الكتابة في الرواية العربية ،دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا،ط1 ،2009 ،ص39 .

[2] المرجع نفسه،ص39 ،40.

على تأويل محدد متصل بالكاتب (...) بالإضافة إلى ذلك فالعتبات تلعب دورا أساسيا في تجسير العلاقة بين خارج النص (الواقع الخارجي) وداخله(الواقع النصي)»[1] بعد أن أسند الروائيون لتلك النصوص المحيطة مهمات محورية فـ« كل عتبة تمثل التعبير عن موقف ما وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنّها تحدّد ملامح هويّة النصّ، وتقدّم عنه إشارات أسلوبية و دلالية أوليّة، وتبني كونا تخييليّاً محتملا، كما توفّر معلومات في حدها الأدنى عن النص المرتقب(النص المركزي) ذلك أنّ القارئ يستبق معرفة النص الغائب من خلال المعطيات الأولية التي ينثرها الروائي على عتبات النص وفي مداخله الافتتاحية»[2] ويمكن القول هنا إنّ للعتبات دور أساسي في التمهيد لتلقّي النصّ الروائي ودور في رسم حدود المعنى العام للمتن؛ إماّ بالكشف أو الترميز أو الإحالة على المعنى أو بخلخلة أفق التوقع وجرّ القارئ نحو عنصر المفارقة والانحراف والتجاوز لكلّ ما هو متوقّع.

هذا وقد حصلت منظومة النصوص الموازية على قدر كبير من الأهمية على مستوى الممارسات النقدية-تنظيرا و تطبيقا، بعد أن حظيت في السنوات الأخيرة باهتمام بالغ من طرف المبدعين ولا سيما الروائيين الذين وجهوا نظرهم نحو الجانب الإخراجي لأعمالهم الروائية بعد إهماله مدة كبيرة من الزمن، فعكفوا على تجميل نصوصهم وتدعيمها بالنصوص الموازية والملحقات النصية، مع

[1] المرجع نفسه، ص، 44.

[2] المرجع نفسه، ص43 ، 44 .

شحنها بمضامين حداثية تجذب انتباه الدارسين والنقاد والقراء وتضمن حسن التسويق والترويج لرواياتهم «لما تقدمه من إيحاءات ودلالات فكرية وجمالية ، وهذا ما يعطي للعمل الإبداعي أهمية أساسية أثناء إخضاعه للمساءلة النقديّة،(...) لتصبح العلاقة بين العتبات والنص الأدبي علاقة ضمنية تحاورية، وهنا يكون تأويل العتبات مساهما فعّالا في الولوج إلى جسد الإنتاج الإبداعي »[1] وبذلك تعدّدت الدراسات النقديّة المعاصرة التي تتناول حضور النصوص الموازية ودلالاتها في النصوص الأدبية عموما، وفي النصوص الروائيّة على وجه الخصوص سواء من الناحية التنظيريّة أو الإجرائيّة.

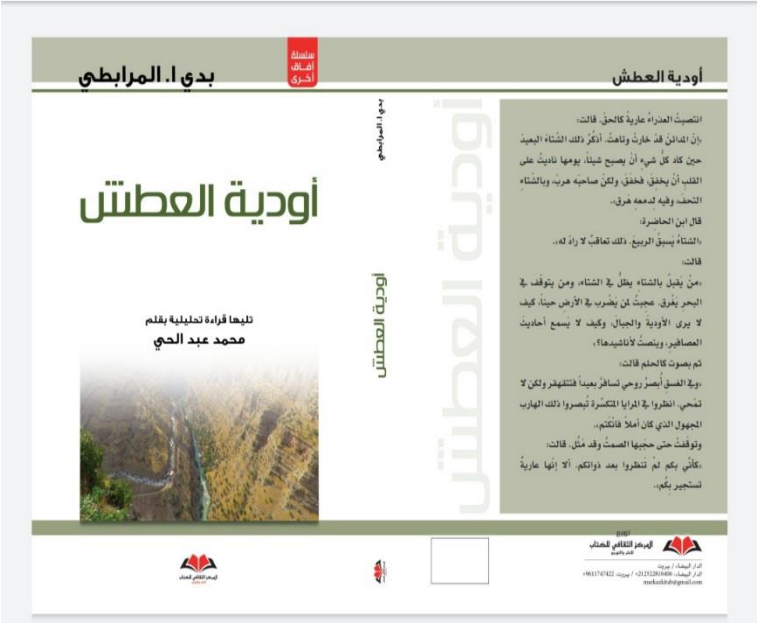
2/ قراءة تأويليّة للنصوص الموازية في رواية أودية العطش:

تقدّم النصوص الموازية الخارجية التي يحويها غلاف رواية "**أودية العطش" لبديّ ابنو المرابطي** بواجهتيه الأمامية والخلفيّة دلالاتٍ أوّليةٍ، وتلميحات استشرافيةٍ تفيد بكمّ الغموض الذي يلفّ النص الروائيّ، وعمق الترميز اللغوي والتشكيليّ، وتوحي بقدر كبير من التجاوزات والمفارقات التي تحملها فصول المتن النصيّ من خلال تشظي الفضاء المكاني والزماني، وغرابة الأحداث التي تأخذ طابعا فنتازيّا، وصعوبة إخضاع الشخصيات فيها لمنطق السرد الروائي نتيجة اعتماد حوارات تتجاوز حدود المألوف.

[1] نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها لعمار الجنيدي، مجلّة دراسات ،جامعة عمار ثليجي الأغواط، الجزائر، ع، 50 ،2017 ،ص142.

فلا يمكن للقارئ تبيّن القصديّة من العلامات اللغوية وغير اللغويّة التي تطرحها النصوص الموازية في التمهيد للمجريات السردية إلاّ بعد قراءة عميقة ونظرة متفحصة لتلك العتبات ، ذلك أنّها تحيط بنصٍ روائي إشكاليّ نخبويّ يحتاج إلى رصد واستشعار الرسائل المبطنة المتخفيّة وراء العلامات الأيقونية التشكيليّة و العلامات اللغويّة التي نسجها **بدي المرابطي** من خيوط الوعي والتلميح وإيحاءات الإيديولوجيا والفلسفة، وفيما يلي قراءة تأويليّة في عتبات رواية "**أودية العطش**" :

1/2 عتبة الخلفيّة و الصورة الفنّية:



يمكن التمييز في تشكيل الغلاف الخارجي للمدونات الروائيّة بين نمطين تشكيل واقعي، مباشر لا يحتاج القارئ إلى عناء كبير في الربط ينه وبين المتون النصّية، وتشكيل مرمّز تجريدي يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدي المتلقى لإدراك بعض دلالته وكذا للربط بينه، وبين النصوص التي تتواجد بين دفّتيه [1] والظاهر في غلاف مدوّنة "أودية العطش" أنّ التشكيل فيه يميل إلى التجريد إذا ما تمّ الربط المسبق بين العنوان الرئيسي والصورة الفنيّة التي تُظهر واديا سحيقا يجري به الماء بين جبلين شامخين متوغّلين في بياض السّحاب المختلط بالضباب وفي سفح الجبل الواقع يمينا على الحافة تظهر مساكن وبنايات بيضاء بشكل طوليّ وكأنّها حزام سكني يحيط بتعرجات الجبل، إذ تبدو المدينة في موقعها واكتظاظها على حافة السّقوط في الوادي، وهو ما يثبت أنّ هذه الصورة تأكيد على الرسالة التي تقدّمها الرواية، فالأوطان العربية أوطان رغم ثراء أراضيها و جبالها وصحاريها تظلّ متأرجحة على حافة السّقوط لأسباب مرتبطة بما يُحاك في الخفاء في العالم العلويّ أين يعيش الحكام وأصحاب القرار.

تظهر الصورة الفنّية للوادي على الغلاف متماهية مع الخلفية دون أن يحدّها إطار، ما يوحي بوجود شيء خفيّ في الأفق، وكثير من التعتيم والضبابيّة وتعذّر الرؤية نتيجة انغماس اللون الأبيض في الجزء العلويّ من خلفية الغلاف التي غلب عليها اللونان الأبيض

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000،، ص، 59، 60.

والرمادي، حيث شغل **اللون الأبيض** المساحة العلوية من الواجهة الأماميّة ،والجزء الأيسر من الواجهة الخلفيّة ،محدثا مفارقة في التلقي، إذ من المعروف والشائع أنّ اللون الأبيض يرمز إلى النقاء و الصفاء المنشودان في عالم مثاليّ علويّ وأنّه لون للسّلام، إلّا أنه جاء في واجهة هذه الرواية رمزا لحجب الحقيقة ،في إحالة إلى أولئك الذين يدّعون النقاء والسلام وينمقون سوء أعمالهم ودنس نواياهم فيَظهرون بصورة الساعين للسّلام .

وبالتالي يشير اللونُ الأبيض في خلفيّة الغلاف إلى المسكوت عنه والمغيّب والمستتر لأنّه لون ضبابيّ يُخفى خلف بياضه ونقائه عوالم فوقيّة تمثّلها السلطة الحاكمة و الحاشية من أصحاب القرارات السياسيّة والمسؤولين الذين يخططون لإبرام صفقاتهم المشبوهة مع الوطن في عليائهم، وفي سرّية تضمن قضاء مصالحهم الشخصية، حتى لو كان ذلك يضرّ بمصالح الشعوب التي يحكمونها ،والتي تبقى صامتة، لا تحرك ساكنا رغم كلّ ما يطالها من تهميش و أذيّة .

وفي ذلك يقول الروائيّ: «قال بعضٌ عن غلمان السلطان إنّهم أوجه له وقال بعضٌ إنّ السلطان لا أوجه له أنّما يكتفي بأقنعة، وظهر الموت كلّه ينبت في وادي الصّمت، وتتمدّد جسوره في كلّ الأودية (...) كنت يوما أحسب أنّ للسلطان وجها آخر يحمل كلّ الخير إلى الناس ولكنّ الناس لا تعرفه، كنت أحسب أنّ من الناس بطانة تمنعه من حمل البِشارة، كنت أحسب أنّ خلف البطانة وجها آخر لا تَسدُّ الطريق دونه إلّا هذه البطانة، وتعرّى الحلم بعدُ وبدت

المرارة، كان يوم مكاشفة فظيع»[1] فمهما بدا للمتحكّمين بمصائر الشعوب أنّ الرضوخ والخضوع موقفهم وأنّ الصمت بادٍ على أوجههم، إلّا أنّ المنطق الوجوديّ يقول إنّه لا بدّ وأن يأتي يوم تنتفض فيه تلك الشعوب و ينقشع الضباب وتتكشّف الحجب و تنكسر فيه الحواجز، فخلف كل صمت ثورة كامنة يقودها عدد من الرافضين «وكان العطش... ومسّنا الضرّ... وكنّا نزرا يسيرا ملتحفا بالرفض .في كل واد نهيم (...) فقلنا للأودية "لا بدّ من ماء ... حِقب مضت و نحن لا نشرب إلاّ العطش "فامتلأ السلطان غيظا وغدرا حتى أحرق السّتر »[2] .

أمّا **اللون الرماديّ** فقد لوّن شريطين متوازيين- أعلى وأسفل الصفحة

- من الواجهتين الأمامية والخلفية، وغطّى الجانب الأيمن من الواجهة الخلفية للغلاف، وكان لونا لإعادة كتابة عنوان الرواية من الجانب الأيسر للواجهة الخلفية ولكن بدرجة لونيّة أخفّ، حيث بدا العنوان بهذا اللون الباهت وهو مكتوب بطريقة شاقوليّة من الأعلى إلى الأسفل وعلى خلفية بيضاء كأنّه ارتداد صوتي أو صدى للعنوان الرئيس.

وبالتالي فهذا اللون يحيل إلى نوع من الفتور في العلاقات فهو لون يقع بين درجات السواد والبياض، وكأنّه رمز للسكون المؤقت، أو رمز

[1] بدّي المرابطي، أودية العطش، المركز الثقافي للكتاب ،المغرب، ط، 1، 2020، ص، 15.

[2] بدي المرابطي، أودية العطش، ص، 10.

للركود الفكري وتذبذبِ الرؤيا وتعثر مسالك الخلاص، و الملاحظ أنّ الرمادي في الواجهة الخلفيّة قد احتوى عتبة نصيّة توضيحية كانت جزءا من الرواية، ومن الطبيعي أن يكون هناك ارتباط دلالي بين المحتوى اللساني والأيقوني لهذا النص؛ ففي نهاية الأحداث وفي الوادي السابع أين كان النزر يواجه النيران التي أضرمها السلطان لإحراقهم وإسكات صوتهم الرافض، بدأت أرواح تائهة في الظهور لهم وكأنّها أفكارهم التي ستعيش بعدهم، وكان استحضار شخصية العذراء كمعادل موضوعيّ للحقّ وفي كلامها إشارة إلى فكرة التجدد الحضاري بعد كلّ احتراق، تماما مثلما تقوله أساطير البعث بعد الموت، إذ تقول: « من يقبل الشتاء يظلّ في الشتاء ومن يتوقف في البحر يغرق، عجبت لمن يضرب في الأرض حينا ،كيف لا يرى الأودية والجبال، وكيف لا يسمع أحاديث العصافير و ينصت لأناشيدها؟»[1] وفي هذا القول بعد استشرافي، فدورة الحياة ستستمر وسيجد الباحثون في الأرض عن الحريّة سبيلهم ولو ظهر لهم خلاف ذلك.

2/2عتبة اسم الروائيّ:

حمل الجزء العلويّ من الغلاف وعلى شريط رماديّ عتبة لغويّة تمثلت في اسم الروائيّ **بدي المرابطي** الذي جاء بلون أسود عريض اعتلى الكتاب، فكان اسمه أوّل نصّ موازٍ على الغلاف، والملاحظ هو أنّ المتلقي سيلاحظ تميّز الاسم في طبيعته كدال لسانيّ ،ف**(بدّي)** اسم يحمل أسئلة المدلول التي تتولى الرواية الإجابة عنها، وبالضبط في الدراسة التحليلية النقدية التي ألحقها الروائي بنصه حيث يرى

[1] المصدر نفسه، ص44 ،45.

محمد عبد الحيّ أنّ اسم بدّي هو اختصار لمحمّد، وهو اختصار جرت به عادة المجتمع الموريتاني[1] وهو ما ينطبق على **(ابنو)** الذي يحمل هوية الانتماء لهذا الوطن العربي الذي كان مهدا لحضارة المرابطين التي أخذ منها الروائي لقبه الإبداعيّ الجديد **(المرابطي)**.

ولا شكّ في أنّ اسم الروائيّ وفي تواجده العلويّ على الغلاف إشارة إلى عمق رؤيته و اكتمال تجربته الفنّية والنقديّة، وهو المثقف الموريتاني و الروائيّ الشاعر المفكّر الذي نهل من الفلسفة ما جعل من لغته لغةً رافضة للتقليد مختلفة اختلاف نظرته للوجود وللواقع وللإنسان، ومن الطبيعيّ أن يكتب هذا الروائيّ وهو ممتلئ بذاكرة الوطن وأوجاع شعبه، فتكون أعماله بحثا دائما عن خلاص هذا الشعب القابع تحت أغلال الماضي الاستعماري الذي أبقاه في هوّة التأخر بالرغم من كلّ المعطيات التي كان يمكن أن تسمو به وبغيره من البلدان العربية في سماء التّحضّر والتّحرر والرقيّ، بدل أن تبقى أزمنةً وهي تتخبط في متاهات التهميش والتقزيم، فمع كلّ عام تمنح فيه الأرض عطاياها يزداد الناس بؤسا وعوزا وخواء بسبب انحراف سياسات الحكم و التبعيّة العرجاء للمستعمر.

لقد حاول الروائيّ بدّي المرابطي، بتواجده الفوقيّ، التحليق بفكره التحرري في سماء الاختلاف والرفض، ووضع المثقف الموريتاني في المكان الأنسب مهما تعسّرت السبل، وهو القائل بحسّ وجودي استشرافيّ في روايته: « سنسلك الرفض مهما تفرقت السّبل (...) نعم إنّها أحلام . ليس لهذه الأرض وأهلها قدر وملاذ غير العطش،

[1] بدّي المرابطي، أودية العطش ،73.

أن نموت ليروي السلطان غليله. ذات يوم كنت مثلكم ألهث خلف السراب. كانت أمنيتي أن ينزل الماء و تهتز الأرض و تربو، كانت أمنيتي ألاّ ينتحر البحر، و ألاّ يموت النهر. وأن يصل الماء بين الأودية، كانت أمانٍ، وما كانت»[1]. وفي هذا القول ملخص لنظرته المتكاملة عن الوجود في عالم عربيّ وواقع اجتماعيّ يفرض على المثقّف الاختلاف بفكره الرافض للخضوع، والمضيّ بعيدا عن جور السلاطين المتحكمين في حياة شعوبهم، فرؤيته المختزلة في نصّه الروائيّ تشير إلى تعثّر الحياة في دورتها وتقلّب الأدوار، ليصبح العطش رمزا للنضال في أودية /أغوار هي ترجمان لحال الحياة في بلدان عربية لم يتوقّف المطر فيها عن الهطول

و لا جفت فيها البحار والأنهار والوديان.

3/2 عتبة العنوان الرئيسيّ:

اعتمد بدّي المرابطي استراتيجية التجاوز والانزياح في بناء عنوانه الرئيسي **"أودية العطش "**ليضع المتلقي في حيرة تأويلية أمام تساؤلات متعدّدة لمحاولة فهم معانيه واستشراف رسائله الترميزية التي تحملها بنياته الدلالية، فمعروف أنّ العنوان الرئيسي « يؤسّس لمعان متقاطعة بين ما هو ظاهري و باطني »[2] وأنّه العتبة الأكثر تداولا وجذبا للتلقّي لما يُمارسه من سلطة التحفيز والإغراء، وهو الوجه الأوّل للمتن الذي تربطه به علاقة تكامليّة، فإنّ كان العنوان يشكّل الواجهة الإشهارية، سيظلّ المتن هو المرجع الذي «يكشف عن خبايا

[1] المصدر نفسه،ص22.

[2] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات و بناء التأويل، ص6.

العنوان وغموضه الأوّليّ ،كما يحدّد انسجام العنوان مع النّص»[1] والملاحظ في هذه الرواية أنّ الانسجام كان ظاهرا بين العنوان والمتن النصيّ ؛حيث أخذ السّرد مسلكا تصاعديّا تدريجيا في فكّ رمزية العنوان.

جاء عنوان "أودية العطش" من الناحية التركيبيّة جملةً اسميّة مكوّنة من لفظين:

*(**أودية**) لفظ نكرة بصيغة جمع التكسير، وفي ذلك إشارة إلى سلبيّة المعنى الذي تشير إليه و إلى حال الانكسار الذاتي والجمعيّ الذي تحيل إليه ، ومن الواضح أنّها كلمة اكتسبت في هذا الفضاء السردي معان جديدة تتشابك مع غرائبيّة المرجعيات الأسطوريّة ،حيث انحرف المعنى المعجمي للأودية-كفضاء جغرافيّ يحوي مجرى مائيّا- ليصبح معادلاً موضوعيّاً للانتماء والأصالة والعروبة وصورةً للأوطان العربيّة في تذبذب علاقاتها وفشل زعمائها في بناء اتحاد وتكتّلٍ يوحد شملها، فالأودية في هذا العنوان ومتنه النّصيّ هي عروق الأرض التي تعكس الهويّة الإنسانية العربيّة عبر مسالك الذاكرة والحنين إلى أمجاد الماضي وتراث حضاراته، بعد أن جفّت وتمكّن منها العطش .

*(**العطش**) وإن كان العطش قد أسند لمصطلح (الأودية) فهو الدليل أنّها انتقلت من حال الارتواء إلى حال النضوب، وأنّها صارت أغوارا شاهدة على عهدين و زمنين في تاريخ الدول العربية؛ زمن الحضارة و السيادة وزمن الاستعباد والاستبعاد، بعد أن استباحها

[1] المرجع نفسه،ص21.

الزعماء والسّلاطين وباعوا شرف تاريخها وأرغموا الشّعوب على الانبطاح والصّمت دون حراك، لا تحرّك ساكنا مهمّا تجرّعت من ذلّ وهوان، ومهما بلغ بها العطش. وقد نقل بدّي المرابطي هذا المشهد الانهزامي للشّعوب العربيّة بلغة مجازيّة و تخييل أسطوريّ عجائبيّ في قوله: «الأحد وادي الصّمت: ونزلنا وقت الأصيل في وادي الصّمت قرب باب السّلطان نتخفّى عن أعينه بالعري والعمى(...) الوادي خراب يمتصّ أنفاسَه، تتناثر فيه شجيرات سيقانها من الخور، وأغصانها من الوجع، و ثمارها من عنفوان الموت.

وفي وسط الوادي طبل ضخم (...) وفي داخل الطبل قوم يظللهم النعاس...يجرّ بعضهم بعضا، يغرزون أسنانهم في الريح ويضربون ظهورهم بالمعاول (...) هذا حالهم داخله حتى يعاودوا الدّق»[1] وذلك حالهم إلاّ من صعد منهم جبل السّلطان، وهو جبل من الأعضاء البشريّة المقطعة، وعلى قمّته حشد من الغلمان والحشم الذين يحملون زمرة الصّمت والتبجيل، تلك هي بطانة السلطان[2] فبين الصّمت وقرع الطّبل الكبير تدور دوّامة الحياة والنتيجة فراغ وخواء فالقرع دلالة الانصياع والخنوع، والصّمت معادل لسياسة تكميم الأفواه، لتكتمل صورة المفارقة الوجوديّة (**الشقاء الأبدي/الصمت الأبدي**) مقابل الحياة في الأوطان العربية وكأنّه إسقاط لأسطورة **سيزيف** وهو يقضي عقوبته الأبديّة التي سلّطتها عليه الآلهة التي لم تتقبّل عصيانه، فكان قَدرُه دحرجة الصّخرة إلى قمّة الجبل حتى إذا

[1] بديّ المرابطي، أودية العطش، ص، 13 .

[2] المصدر نفسه، ص، 16.

سقطت نزل وعاود دحرجتها إلى الأعلى مجدّدا، والنتيجة الجميع صامت من موقعه؛ سواء أولئك الذين أرادوا العيش في العذاب بعيدا عن أعين السّلطان، أو من كانوا هم أنفسهم بطانة السّلطان فجميعهم صامتون يصفّقون وحسب، إلاّ من اختار طريق الرّفض فأولئك هم جذوة التجدّد والانبعاث ولو تمّ استبعادهم وتصفيتهم.

أدّى الانحراف الدلالي في عنوان **"أودية العطش"** إلى الربط بين المتخيّل والواقع، وهو بصيغته المبنيّة على عنصر المفارقة يضع المتلقّي أمام ثنائيّة **الحياة/الموت،** التي تعدّ إسقاطا لأساطير الموت والبعث ومنها أسطورة **(عشتار وتمّوز)** التي يكون الماء والمطر فيها عنصرا للخلاص و التجدّد، وأسطورة **(العنقاء)** التي تجعل من النّار والاحتراق رمزاً للبعث «ففي سياق المعنى العقلي يبدو الحرق قضاء نهائيّاً على المعارضة وانتصارا نهائيا للسّلطان ولكنّه على السّياق الجمالي يبدو على العكس تماما، إذ تصبح النار بعثا للمعارضة من خلال موتها بما هو رمز لمستقبل من الحياة السياسيّة »[1]. وبذلك تكون المرجعيّات الأسطوريّة بمثابة الغطاء الذي يتولّى الروائيّ من ورائه تصوير التجاوزات والانتهاكات التي تمارسها الأنظمة الحاكمة في حقّ شعوبها، وهي تستلب منهم الماء الذي يعدّ بدوره رمزا للتّجدّد الحضاريّ، ورمزا للبعث وتستبدله بالعطش، دون أن تعلم أنّ خلف كلّ موت حياة، وخلف كلّ عطش ارتواء وخلف كلّ صمت أصوات

[1] فتحي أولاد بوهدّة، فما لك ترضى بذل القيود، عن رواية "أودية العطش، ضمن الكتاب الجماعي: بدّي المرابطي والإسراء إلى مساكن الضباب: قراءات في أشعاره وقصصه، تنسيق عبد الستار الجامعي، مؤسسة GLD للنشر، تونس،ط1 ،2021 ،ص24.

معارضة تقود الأوطان – بنظرتها الاستشرافيّة المختلفة- نحو التحرّر.

4/2 عتبة الدراسة التحليليّة لـ"محمد عبد الحيّ":

تُعدّ العتبات النقديّة استراتيجيّة تجريبيّة قليلة الظهور في أغلفة الروايات العربيّة ومتونها، وقد ورد عنوان هذه العتبة أسفل العنوان الرئيس للرواية منفصلا عنه بعد فراغ من البياض مطبوعا باللون الأسود بالصيغة الآتية: **"تليها قراءة تحليليّة بقلم محمد عبد الحيّ"؛** فأودية العطش تليها قراءة نقديّة تفسّر كنه هذه الأودية ومآلاتها، وكأنّ المقصود أنّ هذه الرواية عصيّة على الفهم لمن لا يملك حسّ التأويل، وأنّ هذه الدراسة النقديّة – التي تلت الرواية على طول 51 صفحة - ضرورية لاكتمال المعنى و توجيهه، ومن اللاّزم قراءتها، حيث قدّمت التحليليّة تحليلا ووصفاً شاملاً للبنية السّردية في الرواية. ولهذا خصّص لهذه العتبة النقديّة مساحة بارزة على الواجهة الأمامية، وبالضبط أعلى الصورة الفنّية أين يتركز الضباب، وفي ذلك إشارة إلى أنّ هذه الدراسة التحليليّة قد حاولت تبديد ضبابيّة المشهد، والبحث عن أسرار الرواية الثاوية خلف اللغة المتقاطعة مع لغة الفلسفة والأساطير والعجائبيّة في تصوير الشخصيّات والمشاهد الروائيّة التي تبدو في الظاهر بعيدة كلّ البعد عن الواقع، في حين أنّها انغماس في أعماقه، وحفر في مكامن البؤس والضعف والتأخّر الذي فُرض على الأوطان العربيّة .

5/2عتبة التقديم:

قلتُ: و الضفاف ...

قيل: أصبحتْ كالضّريم.

ثم ارتدّ إليّ البصرُ فإذا التمثالُ لم يكن.

8

ترجمة الكتاب

... أنا عن هذا الكتاب وقصّة السّلطان والجَمْع النّزر، فأحسبُني أرى الصفات كُلاّ دون التباس. فبينا أنا أتعهّدُ جوارحَ وجهي في وادٍ غير ذي زرع، علّها تكون بقيّتْ كما هي رغمَ الأنين والوجع، إذْ قلتُ مُنادياً: بأيّ العينين أنظر؟

قيل: انظرْ!

فنظرتُ فإذا أنا بِتمثالٍ لا عينٌ رأته، ولا أذنٌ سمعتْ به. في النّحتِ أُمّةٌ وحده. هَرَمٌ عتيقٌ أصمٌّ في إطارٍ خانقٍ القوام. استكبَرَ فظهرَ هشيماً ستذروهُ الرياح. غيرَ أنّه بلغَ في الضعفِ شأواً صار معه صلباً لا يَقوى عليه سلطان.

واضطربتُ دونَ سببٍ بيّنٍ سوى أنّي رأيتُ الهرَمَ أجوفاً أشهباً قد فقدَ الأمّ والدم. والتفتُّ فإذا أنا بِينابيع تُمرئُ التمثال. وأخذني آخذٌ حيناً فإذا الظلُّ يَتشظّى. وأعدتُ البصرَ إلى التمثالِ فما أبتُ إلاّ والينابيع كاذبة، حمراء قانية.

قيل: ما الينابيع إلا دماء تُمتصُّ.

قلتُ: ظلٌّ من ثلاث شُعَب.

قيل: سلطانٌ وبطانة. لا ثالث ثلاثة ... والتزرُ بلا ستر.

7

تعدّ المقدّمة من أهمّ النصوص الموازية التي يهتمّ بها الروائيون، حيث تتضمّن في الغالب ملخّصا عن الرواية، وهي العتبة «التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بها... إنّها نصّ جدّ محمّل ومشحون، إنّها وعاء معرفيّ وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلّف وموقفه من إشكاليّات عصره، إنّها مرآة المؤلف ذاته»[1] ولأنّها تكشف رؤية الكاتب وأسلوبه في السّرد، راح الروائيّون يتفننون في أساليب إخراجها بين من يكتبها شخصيّا وبين من يستعين بشخصيّة

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق للنشر،المغرب،ط1، 2000، ص52، 53.

بارزة لكتابتها، كما أنّها تتخذ أشكالاً وأساليب مختلفة «كأسلوب الرّسائل الجوابية، وأسلوب الحوار والمناظرة وأسلوب المقدّمة النقديّة»[1] وغيرها من الأساليب الحداثية التجديديّة، فالتجريب متاح للمبدعين في التمهيد لمتون أعمالهم، ولعلّ ما قام به بدّي المرابطي يعدّ تجريبا عتباتيّا وتمرّدا على السّائد حين جعل خطابه التقديميّ جزءا من فصول الرواية ومنطلقا لا يمكن تجاوزه مطلقا معتمدا التقنيّة الميتانصيّة في وصف ملامح هذه الرواية، وكان عنوان هذه العتبة "**ترجمة الكتاب**"، وفيها يقول: «أمّا عن قصّة هذا الكتاب وقصّة السلطان والجمع النزر، فأحسبني أرى الصفات كُلّا دون التباس. فبينما أنا أتعهّد جوارح وجهي في واد غير ذي زرع علّها تكون بقيت كما هي رغم الأنين والوجع، إذ قلتُ مناديا: بأيّ العينين أنظر؟»[2] فلطالما كانت هناك عيون تبصر ولا تعي، وهناك عيون كعيون الراوي /الروائي تبصر ببصيرة الوعي، وترى الأمور خلاف ما تبدو عليه «قيل انظر ! فنظرت فإذا أنا بتمثال لاعين رأته ولا أذن سمعت به في النحت أمّة وحدهُ هرم عتيق أصمّ في إطار خائر القوام .استكبر فظهر هشيما ستذروه الرياح، غير أنّه بلغ في الضعف شأوا صار معه صلبا لا يقوى عليه سلطان. واضطربت دون سبب بيّن سوى أنني رأيت الهرم أجوفا أشهبا قد فقد الأمّ والدّم. والتفتّ فإذا

[1] المرجع نفسه، ،ص43.

[2] بديّ المرابطي ،أودية العطش، المركز الثقافي للكتاب، المغرب ،ط1 ،2020 ،ص7.

أنا بينابيع تمرئ التمثال. وأخذني آخذ حينا فإذا الظلّ يتشظى. وأعدت البصر إلى التمثال فما أبهت إلاّ والينابيع كاذبة، حمراء قانية.

قيل: ما الينابيع إلاّ دماء تُمتصّ.

قلتُ: ظلّ من ثلاث شعب. قيل: سلطان وبطانة. لا ثالث ثلاثة...والنزر بلا ستر قلت والضفاف...قيل / أصبحت كالصريم. ثمّ ارتدّ إليّ البصر فإذا التمثال لم يكن.»[1] فالرواية في عمومها نظرة مغايرة مجاوزة متجاوزة لما تراه العيون العادية، والوادي غير ذي زرع هو إحالة إلى فضاء الدول العربية، وكذلك شأن المعارضين للسّلطان وبطانته يرون خلاف ما يظهر...حين كان الراوي الناظر الرائي للحقيقة يتحاور مع صوت مجهول الهويّة في عتبة المقدمة.

واستمرّ الخطاب التقديميّ في الصّفحة التّاسعة بعنوان: **(في البدء وقبل)** والذي عَنوَنَ متنا نصيّاً لغويّاً مكثّفاً شكّل عتبة تأويليّة، فقبل الدخول في تفاصيل الرواية تقدّم هذه العتبة لمحة خاطفة عن السياقات التاريخية والأطر الفكريّة لرواية "أودية العطش" حيث تظهر هالة من الانخناق الوجودي عبر امتداد زمني طويل .

[1] المصدر نفسه،ص7 ،8.

في البدء
وقبل

قلّت السّبلُ. وطالَ السّرى. واشتدّت الخلوةُ. وخَفيَتْ النجومُ.
وبَعُدت السّماءُ. واذلهمَّ الأفقُ. وغَضبَ الموجُ. وأنّت الأرضُ.
وأذمّت الجراحُ. وكثُر الوجعُ. ولم يُخرج الليلُ، عدا وجه بلا أنف،
إلّا أهوالاً وغمراتٍ صحبت الهزيعَ عبر السّنين.

***

9

سردت المقدمة تسرد مشهداً رؤيويا يلخص الأحداث الغامضة في الرواية فبين الرؤيا وعدم وضوح الرؤية يتشكّل عالم عجائبيّ مكوّناته كلمات رمزية، ورسائل مبطّنة تتجاذبها سياقات التاريخ والواقع العربيّ القابعة شعوبه تحت ظلّ الحكام وأتباعهم من المسؤولين، وبالمقابل توجد مجموعة المعارضين /النزر الذين يعيشون بعيدا عن حصانة السلطان وحاشيته، والملاحظ هو عدم توقيع الخطاب التقديمي المرمّز للرواية كما جرت عليه عادة المبدعين ،سواء كان التقديم شخصيا أو غيريّا.

6/2 فهرس العناوين الفرعيّة:

المحتويات

ترجمة الكتاب 7
في البدء وقَبل 9
وبَعد 10
الأحد: وادي الصّمت 13
الإثنان: وادي النّجم 19
الثلاثاء: وادي الرّحيل 24
الأربعاء: وادي الصّخرة 29
الخميس: وادي النّهر 32
الجمعة: وادي الهزيع 40
الوادي السّابع 42
في النّهاء... في النّهاء الأدنى 55
في النّهاء الأقصى 61
قراءة تحليلية لنص أودية العطش 67

بالرغم من أنّ كثيرا من العناوين الداخلية للكتب تكون «مجرّد فخ تسويقي، وأحيانا لا تنفع مواد الفهرست في الكشف عن محتويات الكتاب»[1] إلاّ أنّ العناوين الداخليّة لرواية أودية العطش كانت تحمل بعدا توجيهيّاً، وتقوم بدور تدليلي وإن كان الظاهر منها أنّها تضليل للمعنى نظرا لهالة الغرائبيّة التي اتّسمت بها. ولعلّ ذلك كان استراتيجيّة من الكاتب ليضع المتلقي في عمق حالة الضياع والتيه والترقّب التي كانت تعيشها شخصياته وهي تمرّ من واد لآخر بحثا عن الخلاص.

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، 1، ،2012، ص20.

وإن كان من المتوقّع أن تشي العناوين الداخليّة بمغاليق العنوان الرئيسي "أودية العطش" إلّا أنّها– وبانفلاتها عن الأطر التركيبيّة والصرفيّة والدلالية – زادت من حدّة الغموض ،فعموما وفي الروايات التي تعتمد الأفق العجائبي يأتي العنوان - أساسيّاً كان أم فرعيّا - مختلفا متميّزا انطلاقا «من تجربته ومكوّناته التي تحيد به عن المباشرة والتقليديّة... لترسم استعارة دافقة بانشطاراتها...تنزاح عن المعاني الهشّة، وتؤسّس لتأكيدات نسبية تخلق المفارقة»[1]. وفي عناوين مدوّنة "أودية العطش" تتأتّى المفارقة من تشظّي المكوّنات السرديّة التي خلقت فضاء فكريّاً رؤيويّاً، وعالما يتجاوز حدود الواقع - وإن كان يحيل إلى بشاعة تفاصيله-، فكلّما ابتعد بدّي المرابطي بلغته المتمرّدة عن المألوف المعتاد من التشكيل اللغوي كلّما التبس أكثر بقضايا الواقع.

انقسمت الرواية كما يبدو في الفهرس إلى ثلاثة عشر عنوانا فرعيّا؛

* **ثلاثة عناوين** ضمّها الخطاب التقديمي وهي (**ترجمة الكتاب /في البدء وقبل /و بعد)**

*سبعة عناوين داخليّة للمتن النصي للرواية وهي: (**الأحد: وادي الصمت / الاثنان: وادي النجم، الثلاثاء: وادي الرحيل، الأربعاء: وادي الصخرة ،الخميس: وادي النهر، الجمعة: وادي الهزيع، الوادي السابع)** وهي الأودية السّبعة التي تشكل الفضاء المكانيّ للرحلة العجائبيّة التي قطعها النزر المعارض هروبا من جور السلطان،

[1] شعيب حليفي ،هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل،ص38 .

وبحثا عن الحقيقة والخلاص والملاحظ أنّ العناوين تدخل ضمن الحقل الدلالي الأسطوري؛ فإضافة إلى أسطورة **سيزيف /الصخرة**، وأسطورة **عشتار وتموز** وأسطورة **العنقاء** تتجلّى في العناوين الداخليّة الأسطورة الإغريقيّة **صدى ونرجس** التي تحكي عقوبة الآلهة لفتاة كانت تكثر الثرثرة تدعى **صدى** وإلزامها الصمت بحرمانها القدرة على بدء الكلام، لتترك لها تكرار صدى الأصوات التي تسمعها؛ وكأنّها الشعوب العربيّة الخاضعة التي كُمّمت أفواهها، وفقدت حريّة التعبير وبالمقابل يرمز الفتى الوسيم **نرجس** - الذي لا يكترث لاهتمام صدى به – لأصحاب الكراسي والنفوذ الغارقين في حبّ ذواتهم دون انتباه منهم للأصوات التي تعارضهم، لتكون نهايتهم كنهاية **نرجس** الذي طالته هو الآخر عقوبة الآلهة حيث يموت غرقا في غدير الماء الذي كان يرى فيه انعكاس صورته التي وقع في حبّها، وتلك هي المتاهة التي يفنى فيها السلاطين و أتباعهم بحثا عن الخلود السياسي.

***عنوانان** ضمّهما خطاب الخاتمة النصيّة للرواية وهما:**(في النهاء...في النّهاء الأدنى/ في النهاء الأقصى)** والملاحظ هو تكرر كلمة **النهاء** التي تجمع ما بين كلمة **"النهاية"** وثنائيّة **"الفناء/البقاء"** وهو تصوير للصراع الذي تدور حوله الرواية، وتلك هي الرسالة التي تقدّمها، فالفناء قد يكون بذرة للبدء والبقاء.

*__عنوان__ ضمّ عتبة نقدية محيطة بالمتن الروائي وهو:**(قراءة تحليليّة لنصّ أودية العطش)**.

وهنا يمكن القول إنّ بدّي المرابطي قام من خلال العناوين الفرعيّة بخلق عالم تجريديّ يتخفّى فيه التصوير الواقعي خلف

الرموز الأسطوريّة بأبعادها الاستشرافيّة حيث اتّخذ من اللاّمعقول والدّهشة والتجاوز والسّخرية والمفارقة أطرا للتمهيد لمتنه النصّي المتميّز أساسا بالغموض، ولا يخفى أنّ هذه الاستراتيجية تقود إلى بناء زمن وفضاء متخيَّلَينِ ،قصد حمل المتلقّى على السّير في تلقيه وقراءته للمدونة الروائية من خلال إحداث إسقاطات متتالية ومتبادلة بين العالمين؛ الروائي العجائبيّ والواقعي الإشكاليّ ،والملاحظ أنّ حضور البعد العجائبي والأسطوريّ في عتبات ومتن هذه الرواية كان لأسباب فنية تمثّلت في التجريب، ولأسباب وظيفية نتيجة عجز أشكال التعبير التقليديّة لاستيعاب عمق الأفكار المرتبطة بالتمرد والرفض المطلق للواقع الاجتماع والسياسي والثقافي في الأوطان العربيّة، فالرفض سيكون أيضا للغة والأساليب البنائيّة المعهودة.

وبذلك فقد مارست عتبة العناوين الفرعيّة دور المحفّز على توجيه الإدراك والانتقال بالفكر نحو آفاق الوعي، حيث كان لها بخاصياتها التجريبيّة دور في تحفيز عملية التأويل والانغماس في الجوّ السرديّ بحثا عن مخرج لمتاهة العناوين التي ما كانت تفضي إلاّ لنهاية مفتوحة على يقين الخلاص والتحرّر.

خاتمة:

تمّ بناء النظام العتباتي في رواية "أودية العطش" بعناية أسلوبيّة وانتقائية دقيقة وفق استراتيجيّة تشابكت من خلالها المعاني والتأويلات التي قدّمتها العتبات مع المعاني الثاوية ضمن المتن النصيّ، ليتكامل بذلك البعد الجماليّ الفنيّ مع البعد الفكريّ الرؤيوي، وقد تمّ عرض تلك النصوص الموازية وفق تنويعات فنّية ومعايير دلالية لتمكين المتلقي من فهم المقصدية واستخراج دلالاتها المضمرة على مستوى التشكيل واللغة والتضمين، خصوصا وأنّها جاءت في هيئة تميل إلى الغرائبيّة والغموض والإضمار، وذلك بتوظيف تقنيّات لغوية وبنائيّة يتداخل فيها البعد اللّساني مع الأسطوري والأيقوني لرسم ملامح التفرّد والتميّز في كتابة هذا النص الروائي الحداثيّ.

قائمةُ المصادر و المراجع

[1] بدّي المرابطي، أودية العطش ،المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط1، 2020

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

[3] شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات و بناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1،2005 .

[4] عبد الرزاق بلال ،مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق للنشر ،.المغرب،ط1 ،2000 .

5. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق للنشر، المغرب، ط1،2000، ص43.

[6] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009 .

[7] فتحي أولاد بوهدّة، فما لك ترضى بذل القيود...عن رواية "أودية العطش، الكتاب الجماعي بدّي المرابطي والإسراء إلى مساكن الضباب: قراءات في أشعاره وقصصه، تنسيق عبد الستار الجامعي، مؤسّسة GLD للنشر، تونس، ط1،2021.

8. محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997.

[9] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2012 .

[10] نسيمة كريبع، قراءة سيميائية في عتبات ديوان "تلالي تضيق بعوسجها لعمار الجنيدي ،مجلة دراسات ،جامعة عمار ثليجي الأغواط،الجزائر،ع50 ،2017.

الأبعادُ الرّمزيّة في رواية
"أوديةُ العطشِ"

أ. ضو سليم[1]

المُقدّمة:

أخذ الاهتمام بالرواية الذهنيّة في الأدب العربي يتشكّل ويتنامى منذُ مُنتصف القرن الماضي إنشاءً وتلقٍّ إذْ توجّهت جهود الكتّاب العرب إلى تخليص النصّ الروائي من طابعه التقليدي وما يتّسم به من مباشراتيّة وسطحيّة وسلك طرق مختلفةٍ في الكتابة تُكسبه جدّة وطرافةً وتُخرجه من بوتقةِ النزعة الواقعيّة التي زُجّ به فيها، كاتّباع سبيل المواربة والتلميح بدل الإشارة صراحةً، وكسر هيمنة السّرد والوصف -باعتبارهما أحد أبرز مقوّمي الكتابة الروائيّة- مقابل اكتساح الحوار بنوعيه الخارجي والباطني والتبئير الدّاخلي على الشخصيّة وتقصّي ملامح عالمها النفسي والذهني بدقّةٍ في صراعها مع الآخر(أفرادا/ جماعات/ سلطة..) أو مع ذاتها، لاسيما بعد ما أثبتتهُ تجربة كتابة الرمز[2] في الشعر من نجاح منذ مطلع القرن تأثّرا بالتجربة الغربيّة الأوروبيّة، ولما اتّسمت به تلك الظرفيّة من خيبات وانتكاسات عمّت الأقطار العربيّة وهزّت وجدان المثقّف العربي بدءًا

1 كاتب وباحث جامعي تونسي.

2 للاطلاع على مفهوم الرمز أُنظر:

- Alain Rey, Dictionnaire historique de la langue française, article « Symbole », tome 3, Paris, Le Robert, p 3719.

من نكسة حزيران/جوان 1967[1] التي مثّلت انعطافة تاريخيّة هامّة وخطيرة عاش على وقعها عموم المثقفين العرب حالة من الاغتراب والإحباط والانهزام[2] تلتها اتفاقية "كامب ديفيد" (1978) التي وقعها السادات وما ولّده ذلك من حالة غضب وإذلال لدى الرأي العام العربي لا سيما وقد انخرط حينها عدد من المثقفين المصريين في موجة التطبيع الثقافي ثمّ احتلال لبنان (1982) ومحاصرة العراق (1990)، وصولا إلى حالة الاستبداد والطاعة العمياء التي كرّستها الأنظمة السياسية العربية وهي أنظمة قمعية كانت في أغلبها ثمرة انقلابات عسكريّة... فبدأ التجريب على الرواية التي برهنت هي الأخرى قدرتها على استيعاب الرموز التراثية والدينية والطبيعيّة والأساطير وتوظيفها في إنشاء عوالم النصّ الروائي وتحقيق مقاصد الباث/ منشئ النصّ في قول ما يودّ قولهُ وتبليغ مواقفه من قضايا واقعهِ وفق تقنيات سرديّة غير مستهلكة أومتداولة تستفزّ عقل المتقبّل وتحرّك ملكات التأويل لديهِ فيغدو طرفا منشئا للنصّ أو ما يُصْطلح عليه بالمؤلِّف المُضمَّن l'auteur impliqué لما يُضفيه من دلالات وهو يفكّ شفرات الخطاب ويفتح مغاليقهُ.

لقد أسهمت مجموعة من النصوص الروائيّة العربيّة التي اتخذت من الرمز نسقا من أنساق الكتابة فيها في إثراء وتجديد المدوّنة الروائية العربيّة التي ظلّت تُحاذرُ من الخوض في تجريب هذا

1 نذكر على سبيل المثال رواية "حين تركنا الجسر" لعبد الرحمان منيف التي جاءت تعبيرا عن خيبة وانكسار المثقف العربي وهزيمة جيل كامل من المثقفين العرب

2 أُنظر: النُّخب والانتقال الديمقراطي: التشكّل والمهمّات والأدوار، مجموعة مؤلّفين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2019.

الضرب من الكتابة لما يحتاجهُ من نَشاط ذهني ليس بالأمر اليسير الهيّن لأنَّهُ يقتضي قارئا يتناول الخطاب من داخل سياقات إنتاجه لا خارجها، وتتمظهر القوّة التجديديّة لهذه النصوص في تناولها الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للأقطار العربية بطريقة رمزية إيحائيّة تستلهم من الرموز التراثية أقنعة يحتجبُ خلفها الكاتب دون خشية من عصا الرقابة الأدبيّة التي تفرضها السّلطة، خاصّة تلك النصوص التي تنتقد انتقادا حادّا ممارسات النظام السياسي في الدول العربيّة وتستشرف مآلاته وتُنبّهُ إليها. ونضربُ على ذلك أمثلة عدّة نذكر من ضمنها رواية "أودية العطش" للكاتب الموريتاني "بدّي المرابطي"[1] التي صدرت في طبعة أولى سنة 1993 عن منشورات دار القلم بباريس[2] وأُعيد نشرها بعد ذلك مرات كثيرة خاصّة بعد تحوّلات 2011 واندلاع ثورات في جُلّ البلدان العربيّة وتغيّر أنظمة الحُكم وتبيّن صدق نبوءة كاتبها بما يجعل منها وثيقة تاريخيّة هامّة شرّحت الراهن العربي بدقّة وعنايةٍ وأدركت ما سيؤول إليه الحاضر من مستقبل وما سيتمخّضُ عنه من أحداث، ويؤكّد على قدرة الرواية في استشراف المستقبل وتتبّع سيرورة الزمن وتحولاتهِ.

1 مُثقّف ومُفكّر ومناضل سياسي موريتاني، يعمل مديرا لمعهد الدراسات الابستمولوجية في بروكسيل، من أبرز مؤلفاتهِ "اللاهجائيّة"، "التكفير والتفكير"، "هل تعيش العربية آخر مراحلها كلغة حيّة"، "مزامير الوجع"...

2 شريف بموسى عبد القادر، الفهرس البيبليوغرافي للرواية التونسية والليبية والموريتانية (1906-2015)، دار إي-كتب، لندن، 2018، ص 219

تنتمي الرواية إلى صنف الروايات القصيرة وهي "نثرٌ تخييلي قصصي أطول من الأقصوصة وأقصرُ من الرواية"[1]، وتتألّف من سبعة فصولٍ على عدد أيّام الأسبوع، إضافة إلى توطئة (ترجمة الكتاب)، وفاتحتين نصّيتيْن (في البدء: وقبل/ وبعد) وخاتمتيْن (في النّهاء: في النّهاء الأدنى/ في النهاء الأقصى) في زمان ومكان مطلقين غير معلوميْن. تدور أحداث الروايةِ حول زمرة من المتمرّدين اللذين شقُّوا عصا الطاعة بيدِ السّلطان فأنشأ يطاردهم عسسهُ ورجال شرطتهِ يلاحقونهم من وادٍ إلى آخرَ، وبكلّ واد يحلّون به ينقلُ الراوي – وهو أحد أفراد هذه العُصبة الثائرة- ما شاهده في هذا الوادي من مناظر وما يميّز قاطنيه من مروءة أو غدر أو رباطة جأش أو انهزاميّة... لينتهي بهم الأمر في مطاف هذه الرّحلة السيزيفيّةِ في واد ينتصبُ به جبل شاهقٌ أصمُّ يمنعُ مرورهم وفرارهم ويوقعهم طريدة في مصيدة السلطان.

وقد جاءت فصول هذه الرواية وكذلك ما حفّ بها من نصوص مصاحبة في فاتحتها أوختامها مغرقة في الرمزيّة والإيحاء بل في الغرائبيّة أحيانا كثيرة عبر التكثيف من الرموز التراثيّة والاقتباسات والتضمين، ما يجعل من هذا النصّ ذا حمولة دلالية كثيفة، سنعمل عبر هذه الدراسة على تبيانها انطلاقا من الرموز الموظّفةِ فيها.

1 أحمد السماوي، معجم السرديّات، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010، ص 224

1/ الأبعادُ الرّمزيّة للعتبات النصيّة:

يُقصد بالعتبات النصّيّة كلّ ما يُسيّجُ متن الكتاب من عتبات بصريّة ولغويّة تختزل مضامين الكتاب وتوضّح وتشرح ما غمُض من معانيه كالعنوان والفاتحة النصيّة والتصدير والهوامش ولوحة الغلاف... بيد أنّنا لا نكاد نظفر بعظيم إضافة ضمن هذه العتبات حيثُ نجدها مغناة بالرموز موغلة في الغموض، فالعنوان "أودية العطش" يفتح الباب أمام احتمالات دلالية متعدّدة لا حصر لها. ورد العنوان مركّبا بالإضافة، رأسهُ مُضافٌ اسم جنس نكرة في صيغة جمع تكسير على وزن (أفعلةٌ) مُفردهُ "وادي" وهو مُصطلح جُغرافي/ تضاريسيٌّ يُحيلُ إلى المكان أو الموضع والوادي هو كلّ منفرج بين جبلَيْن أو تلّيْنِ ويكون مجرى مياهٍ تُتّخذُ عادة موردا لشرب البهائم والأغنام وحتّى البشر إذا ما كان ماؤه عذبا نقيًّا باعتبار مياهه المتجدّدة بفعل تيّاره. لكنّ المُضاف إليه الذي يكون عادة متمّما لمعنى المُضاف أبْهمَ في هذا السياق أكثر ممّا أوضحَ فالعطشُ حالة تنتاب الموجودات من بشر وحيوان ونبات إذا ما عزّ الماء وأجدبت الأرضُ وهذا التعبير يُحيلنا فورا إلى قوله تعالى "ربّنا إنّي أسكنتُ من ذرّيّتي بوادٍ غير ذي زرعٍ عند بيْتك المحرّم"[1]. وهو ما يجعلنا نطرحُ أكثر من تساؤلٍ هل العطشُ بسبب جفاف هذه الأودية التي أُستنزفت مياهها وجُفّفت تحت ضغط سلطة ما، أم بسبب منع الاقتراب منها في إطار خطة محاصصة ترسمها السلطة فتستأثر هي بالماء وتترك العامة للعطش، وهل العطشُ هنا يؤدّي معناه المباشر الأولي أم له معنى

1 سورة إبراهيم، الآية 37

ثانويا.. إنّ الظفر بتحديد تأويل دقيق ومقنع للعنوان يقتضي طول معاشرة للنصّ وإلمام بالسياقات والبيئة التي خلالها وفيها أُنشئ النصُّ أي أواسط التسعينات في موريتانيا التي كانت ترزخ تحت حكم "معاوية ولد الطايع" (1941) الذي اعتلى سدّة الحكم إثر انقلاب عسكري سنة 1984 استمرّ إثره في رئاسة موريتانيا عقدين من الزمن بنظام قريب من نظام الحزب الواحد إلى أن تم تنحيته سنة 2005 بإنقلاب عسكري أيضا، وفي ذات الفترة كان "بدّي المرابطي" زعيم المعارضة الموريتانية والناطق باسمها بعد نجاحه في توحيد صفوف المعارضة، وهو ما يُسعفنا بفهم معنى العطش الذي رامهُ الكاتبُ وهو عطشٌ وتوقٌ للنعيم بالحريّة التي جُفّفت عيونها ومنابعها أي الصّحافة الحرّة والتعدديّة الحزبية والمعارضة السياسيّة والمجتمع المدني... وهي على صيغة الجمع في العنوان تتشظّى وتفرّع داخليًّا إلى سبع أودية هي الأودية التي مرّ بها الراوي ومن معهُ ممّن شقّوا عصا الطاعة بيد السلطان، وهي وادي الصّمت الذي كان النزول به يوم الأحد، وادي النّجم الذي حلّت به الجماعة يوم الإثنين، وادي الرحيل الذي نزلوا به يوم الثلاثاء، وادي الصّخرة الذي مرّوا به يوم الإربعاء، وادي النّهروكان ذلك يوم الخميس، وادي الهزيع الذي تم الحلول به يوم الجمعة وأخيرا الوادي السابع وهو دون اسم كان نهاية الرحلة يوم السّبت.

إنّ هذه الأودية تُمثّل عتبات داخليّة للرواية بفصُولها السّبعة ولكلّ واد فيها من اسمه نصيب، فوادي الصّمت مثلا سمتهُ الوحشة والقفر لا صوت فيه يعلو سوى صوت السلطان والمهلّلين لهُ إشارة إلى تكميم الأفواه والطاعة العمياء الذين يفرضهما السلطان لذلك

عندما تجرّأ الراوي ومن معهُ على معارضة رغبة السلطان كانت المطاردة واللحاق بهم نصيبهم، أما وادي النجم فسُمّي بذلك لأنّ به يتربّع نجم ثاقبٌ كان متلألئا في السماء فهوى وسقط بهذا الموضع، وسُمّيَ وادي الرحيل بذلك لأنّ هذا المكان كان بمثابة المنفى لـ "جوى" (معارضة سياسية) التي ظلّت متروكة في هذا المكان وحيدة لا رفيق لها غير الرّحيل، أمّا وادي الصّخرة فنسبة لصخرة متموضعة بهذا المكان، وكذلك سُمي وادي النهر لنهر علقمٍ فيه من القحط والرياح الغريقةِ. أما وادي الهزيع فلأنّ زمان الوصول إليه كان في هزيع من الليل... ورغم ما يذهبُ إليه عديد الدارسين والنقّاد أن ما كان يقصده الكاتب هو حالة التعسّف والاستبداد التي بلغها الشعب الموريتاني فإنّنا لا نظفر في النصّ بإشارات واضحة تدلّلُ على ذلك، بل ما ذُكر في النصّ من أحداث وما تضمنه من إشارات ينطبقُ على جُلّ الأنظمة العربية خاصة تلك التي أُزيحت إثر ثورات 2011 وما بعدها.

لقدّ حقّقت هذه العناوينُ أحد أبرز وظائف العنونة التي أشار إليها "جيرار جينات" Gérard Genette في كتابه Seuils وهي الوظيفة الإيحائيَّة Fonction Connotative أي الإشارة إلى مضامين النصّ والإيحاء بها وهذا ما نلمسهُ عند قراءة كلّ فصل على حدة عندما نجدُ تماثلا بين ما يُوحي به العنوان ومضامين النصِّ إضافة إلى ما تُسعفنا به أحداث كلِّ فصل والجمل الحواريّة فيه على اقتضابها من فهم للرموز التي تحفل بها العناوين كالصخرة والنجم والرحيل وغيرها وهو ما سنتبيّنهُ لاحقا.

أمّا ثاني العتبات النصيّة ونقصد بها الفاتحة النصّية Incipit، فتنقسمُ إلى صنفيْن ميثاق روائي (ترجمة الكتاب) وتوطئة (في البدء: وقبل/ وبعد)، أمّا بالنّسبة للميثاق الروائي فعبارة عن عقد بين منشئ النصّ ومتلقّيه، من شأنه أن يُضيء ما غمُض من جوانب في النصِّ ما يجعلهُ إطارا نقديًّا ومرتكزا أساسيا لقراءة المتن ومحاولة تأويلهِ. يؤصّلُ الكاتبُ/المؤلّف الضمني أي البطلُ داخل الرواية، في هذا الميثاق للظرف الذي تمخّض عنهُ إنشاء هذا الكتاب، ذلك أنّهُ وخلال رؤيا رأى في ما يرى النائم أنّه وبينما يتعهّد جوارح وجهه باغته صوت آمرٌ أن أنظر فلمّا استجاب لهذا الأمر إذْ بهِ إزاء هرم ضخم هائلٍ والهرمُ هنا إحالة على البناء المجتمعي الذي يتكون من قاعدة [الطبقة الدنيا] ووسط [الطبقة الوسطى] وذؤابة قمّة تُمثّلُ رأس السّلطة يبدو للناظر خلال الوهلة الأولى أنّه صلب عتيد متماسك لكنّ تجويد النظر فيه يكشف خلاف ذلك "بلغ في الضُّعف شأوا صار معه صلبا لا يقوى عليه سلطانٌ"[1]، إشارة إلى حالة الضّعف التي بلغتها أنظمة الحكم العربيّة في الهزيع الأخير من حكمها، يتظاهر بالقوّة والتماسك والتناغم ولكنّه يعتملُ ويتآكل داخليًّا لما عمّه من ظلم ومحسوبية وقهرٍ. دقّق الرائي النظر فإذا به يتبيّن سرّ صمود هذا الهرم رغم ما بلغه من هوان فإذا به يقتات على دماءِ من يناضلون من أجل الحريّة بتصفيتهم وإزاحتهم من طريقهِ لأنّ في ذلك استمرار لوجوده الذي يهدّده هؤلاء. هذه الرؤيا

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط 1، 2020، ص 07

ستُشكّلُ فتيل السرد ومحرّكه في كافّة أجزاء النصّ رغم انقضائها سريعا وتلاشي الهرم فجأةً "ثمّ ارتدّ إليّ البصرُ فإذا التمثال لم يكنْ"[1]. إنّ "هذه الحالة هي الأقرب لما يُسمّى بالخيال البصري، وهي الصلة أيضا بأحلام اليقظة، فانتازيا الدّاخل والخارج"[2]

هذه الرؤيا يُصدقها ويُثبت صحّتها توطئة النصّ بجزئيها (وقبلُ/ وبعدُ)، ففي القسم الأوّل يُصوّرُ الراوي ما بلغتهُ المجتمعات العربيّة إبّان فترة حكم الأنظمة القمعيّة التسلّطيّة وما شهدته هذه الفترة من طغيان واستبداد وما عانته الشعوب من جور ووبال فقدْ "قلّت السّبلُ. وطال السرى. واشتدّت الخلوةُ. وخفيت النجوم. وبعُدت السماء. وادلهمّ الأُفقُ..."[3]، سيُشكّلُ ذلك قادحا لاندلاع أولى شرارات الرفض والتمرّد بعد ذلك. ففي القسم الثاني من التوطئة "وبعدُ" يُشيرُ الراوي إلى الارهاصات الأولى لاندلاع ثورات الربيع العربي عندما بلغت الشعوب العربية حالة من الاحتقان والغضب حدا لا يُطاقُ لكنها مع ذلك لم تكن قادرة على التعبير عن رفضها وضجرها باستثناء قلّة قليلة كانت لا تتوانى في التعبير عن ذلك عندما كان السواد الأعظمُ أو من يسمّيهم الكاتبُ بـ "الجمع الراكعِ" يُسبّح بذكر الحكّام الباطشين المستبدّين "وكنّا نزرا يسيرا مُلتحفا بالرفض. في كلّ واد نهيمُ، وعن كلّ غائبٍ نسألُ، وإلى كلّ مجهول نتوقُ. والسُّلطانُ يجمعُ الجمع في أدنى الأوديةِ... كُنّا نزرا نمتصُّ العطشَ.

1 المصدر نفسه، ص 08

2 شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، نسخة إلكترونية نشر الموقع الإلكتروني kotobarabia، ص 76

3 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 09

ننظر السّماء تتثاءبُ، والأرضَ ترقُصُ، أو تنزفُ أو تكتبُ قصائد شعرٍ لحبيب لم يكُنْ"[1]، وما واجهتهُ هذه القلّة الرافضة من صلفِ معاملة إن من أولي الأمر "امتلأ السّلطانُ غيظا وغدرا حتى أحرق السّتر والشوق"[2]، أو من عامّة الشعب المُضطَهَدِ ذاته الذي جعل منهُ الحاكم المُستبدُّ بيدقا يحرّكهُ كيفما شاء وطرفا في خصومته مع معارضيهِ، موهما إيّاه بخطر هذه الفئة التي شذّت عن السرب وصارت تشكّل خطرا على عامة الشعب المستسلم الراضخ المغلوب على أمرهِ "ومضى الجمعُ في الأودية يشربُ الرّملَ، ويأكل الموت. يقذفُنا بالحُصيّ يُدبّجُ حروف السّلطان، ويرتّلُ كلماتهُ بحارا من العطشِ. وجاءت فئات من كلِّ فجٍّ تُقسمُ أن ستقذفنا في جحيم قاهر وبيلٌ"[3]. وتلك هي غاية الحُكّام في كلّ زمانٍ: إلهاء العامة عن مشاغلها الرئيسيّة وقضاياها الحارقة وتصيير خلافها معهم إلى احتراب داخلي بينهم.

إنّ الملاحظ عند قراءتنا للعتبات النصّيّة انسجامها مع العوالم الروائيّة للمتن الروائي القائمة على التخييل والإيغال في الرمزيّة وهو ما يقيم وثيق الصلة بين النصِّ وحواشيه ويُجذّرُهُ في تربته الأجناسية التي يُمكنُ إنماؤهُ إليها. فقد انطوت هذه العتبات رغم اقتضابها ووجازتها على حمولة دلالية وكثافة رمزيّة لا تُخطؤها عين

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 10

2 المصدر نفسهُ، ص 10

3 المصدر نفسهُ، ص 11

القارئ المتبصّرِ أفصحت عن المعاني الضمنية الثاوية طِيّ النصِّ وبين سطورهِ.

2/ الأبعاد الرمزيّة للإطارين الزماني والمكاني:

تجري أحداثُ الرواية في زمان مُطلق غير معلوم أو محدّد بدقّة فلم يُحدّد الرّاوي في أيّ فترة جرت هذه الأحداث ولا في أي ظرفيّة تاريخيّة وقعت ولا نكاد نعثر في المصاحبات النصيّة على ما يجعلنا نرجّح زمن جريانها لا في أسماء الشخصيات ولا الأمكنة ولا الأحداث التاريخية الكبرى، ما يجعل منها نصّا عصيًّا على المطابقة بين ما جاء فيه من أحداث وبين واقع سياسي محدّد لاعتبارات عدّة أهمّها ـ أنّ حالة الاستبداد السياسي ليست بالأمر الغريب أو الطارئ على العرب فمنذ قرون وهم يُعانون تعسّف السّاسةِ وطغيانهم[1] حتّى في تلك الفترات التي يعتبرونها فترات ازدهار ونموٍّ كعهد الخلافة الراشدة، إذْ يُمكنُ القولُ أنّهُ "على الأقلِّ منذُ الخلافة الثالثة، بدأت المقاومة الفعليّة المدفوعة بالرغبة الشهوانيّةِ لامتلاك سلطة التغلّبِ السياسيّةِ، وسلطة المال للرؤية الإسلاميّةِ الخالصة للحكم التي تُجسّدها مقولة الخلافة في تباينها مع كل من الملك الطبيعي والملك السياسي"[2]، إضافة إلى أنّ ما صورته الرواية من أحداث ينطبق ويتماثلُ على كافة الأنظمة العربية دون استثناء فهي إمّا أنظمة ملكيّة تحتكرُ فيها إحدى العائلات تسيير مقاليد الحكم تحت ذرائع

1 أُنظر: محمّد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدنّس، دار سراس للنشر، 1992، ص 57

2 المرجع السابق، ص 59

متنوّعة من قبيل نسبها الشريف وانتمائها إلى آل البيت، وفي حالات أفضل أنظمة تدّعي التعدّديّة ويحتكر فيها الحزب الواحد الحكم تحت قيادة الحاكم الواحد الذي يُعاد انتخابه لدورات انتخابية متعدّدة رغم شيخوخته أو طعونه في السنِّ... وحتّى ما آلت إليه الرواية من نتائج أشارت إليها الخاتمة في النهاء الأدنى كانت مطابقة لما أسفرت عنهُ ثورات 2011.

إنّ المشروع الروائي للكاتب وهو تشخيص الواقع المأزوم للمجتمعات العربية والتحذير من مآلاتهِ أهمُّ بكثير من الاعتناء بمقومات القصِّ وأُطرهِ فمركز ثقل النصِّ دلالاته وقضاياه الجوهريّة لا شكله البنائي وهو ما يُفسّر تجاوزهُ الاهتمام بنحت هذا المقوّم رغم أهميّته في الرواية، ناهيك عن كون أهمّ سمات الرواية الرمزية إطلاقيّة أُطرها وتسطيح شخصياتها ما يُتيح ممكنات أوسع وأرحب لقول الممنوع وتجاوز المحظور، فنجدُهُ يؤطّر للأحداث بعبارات مطلقة من قبيل (وقت الأصيل/ في مراسي النعاس/ قبل استواء الليل...) لا تُكسي الأحداث أيّ دلالات ولا تُضفي عليها أيّة شعريّةٍ، أمّا الأماكن التي تجري فيها أحداث الروايةِ فهي الأخرى تفتقر للدقّة في التحديد عدا بعض الإشارات المتفرّقة هنا وهناك حول بعض المواضع التضاريسيّة التي لا ندري انتماءها لبيئة مشرقيّة أو مغربية ففيها يجتمع البحر والجبل والسهل والوادي... وهي من العناصر الطوبوغرافية المتوفّرة في أي بلد عربي، ما يجعلُ منها أماكن تقترب إلى الوهمية والخيال أو ما يُصطلحُ عليه بجُغرافيا الوهم، وهو نوع من الفضاءات المكانية كثير التوظيف والاستعمال في النصوص التراثية والحديثة على حدّ السواء رغم ما بينهما من اختلاف

وفروقات. تتّسم الأماكن التي تدور فيها الأحداث بانفتاحها وامتدادها وتدور كلّها في أودية بيد أنّ هذه الأودية تختلف وتتباينُ ولهذا التباين ما يُفسّرهُ وهو ما سنُشيرُ إليه لاحقا. لكنّ السمة الرئيسية هي ما يُخيّم عليها من وحشة وخوف يستشعره القارئ سريعا. وتتنوّع أسماء هذه الأودية إلى صنفين، صُنف يحيلُ إلى ما يسمه من خصائص معنوية كالصمت والرحيل، وصنف يُشير إلى مكوناتها كالنجم والصخرة والنهر.

أوّل الأودية هو وادي الصّمت وقد صوّر الراوي هذا الوادي مكانا قفرا موحشا أجدب "الوادي خرابٌ يمتصُّ أنفاسهُ، تتناثرُ فيه شجيراتٌ سيقانها من الخورِ، وأغصانها من الوجعِ، وثمارها من عنفوان الموتِ"[1]. إنّ سمة هذا الوادي مُستمدّة مما يسمُ ساكنيه أي الصّمت، هذا الصّمت الذي كان خيارا من سكّانه اتقاء لغضب السلطان وإيثارا للسلامة وهو رمز دالٌّ على واقع المجتمعات العربيّة التي عمّها الصّمت من محيطها إلى خليجها خشية من أولي الأمر الذين حكموا بقبضة من النار والحديد وألجموا لسان رعاياهم وأخرسوا أصوات الرفض والتذمّر وأطلقوا العنان لمن يُمجّدهم ويمتدحهم وذلك ما يُشيرُ إليه الطّبلُ الذي ينتصبُ وسط هذا الوادي، وللطبل والمطبلين هنا دلالة رمزية مخصوصة. فالطبل آلة إيقاعيّة ضخمةٌ ضاربة القدم يُقرعُ عليها في مختلف المناسبات وتكتسي دلالات متباينة منها ما هو ديني (طبل المسحراتي في رمضان والإيذان بدنو وقت الإمساك) وما هو احتفالي (قرع طبول الفرح

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 13

والإعلان عن ابتداء الحفل) وطبول الحرب والسّلم وطبول مواكب الملوك والسلاطين... لكنّهُ في هذا السياق يغدو والمطبّلين علامة دالّة على الفئة التي تهافت للتطبيل للنظام واللهج بمدحه وتلميع صورتهِ فتتّخذ من نفسها بوقا للنظام، علّهُ يبدي عليها رضاهُ ويسعدُ بها. وبدونها يتهدّدهُ الزوالُ والتلاشي لذا لا ينفكّون عن قرعهِ وإذا ما حدث وانفكّوا عن ذلك يكون التعنيف مصيرهم وهو ما نفهمه من قول ابن الحاضرة "هؤلاء الطبّالون حين يكفّون عن دقِّ الطّبل يكون هذا شأنهم داخلهُ حتّى يعاودوا الدقّ"[1]. أمّا الجبل الذي يصعدُ عليه السلطان، فقد صوّرهُ الراوي بأنّهُ "جبلٌ أشمُّ من الأعضاء البشريّة المُقطّعة: رؤوس رجال، ونهود نساء، وقلوبُ أطفالٍ"[2]، في إحالةٍ على جُثث ضحايا منظومات الاستبداد ممن عارض هذه الأنظمة ويتّم أطفال تنزف قلوبهم وعلى هذه الجثث بنى النظام قوته وجبروتهُ واستمرّ جاثما على الأنفاس تحملهُ على عاتقها فئة الحاشية والمقرّبين (زمرة يرتفعُ على جباهها السلطان وهو يخطبُ) الذين لم يُضنهم الحمل رغم ثقله لكن لا همّ لها سوى الحفاظ على مواقعهم وامتيازاتهم لذا تخشى تنبيه صاحب الحكم من دنوّ نهايتهِ. أمّا وادي الرحيل فيُصوّرهُ الراوي مكانا كئيبا ثقيلا لا شيء فيه سوى الفتاة (جوى) التي اعترضها الجماعة هناك والرحيل الذي يزداد حدّة وأنينا. تشرعُ الفتاة في استفسار الرواي ومن معه عن أي شكل من أشكال المعارضة عارضوا السلطان هل هي معارضة فعليّة أم

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 13.

2 المصدر نفسه، ص 14.

مجرّد معارضة ناعمة كرتونية "أهلُ رفضٍ للسلطان أم لأحد أسمائهِ"[1] فتباينت إجابات الجماعة وانقسموا ثلاث فرق أهل رفض للسلطان، أهل رفض لأحد أسمائه، أهل رفض لهما معا. فحذّرتهم من عواقب هذا الطريق المُضني الذي اختاروه معتبرةً أنّا سبيل محفوفة بالخطر غير معبّدة لقلّة سالكيها والاهتداء إلى المعالم الصحيحة لنهايته السليمة لا يمكن أن يتحقّق إلّا بعد أن يجدوا أنفسهم ويهتدوا إليها ولا يمكن لذلك أن يتحقّق إلا بالتمرّد على السلطان وحكمه عقيدة وممارسة مُلمّحة إلى أنّ البعض منهم مازال يُدينُ بالولاء للسلطان في قرارة نفسه حتى وإن أظهر عكس ذلك. إنّ هذه الأمكنة تتقارب إلى حدٍّ كبير مع البنى النفسية للراوي ومن معه وهم في حالة فرار وهلع من لحاق زمرة السلطان بهم لذلك كانت سمتها الشكلية موحية بذلك فالمكان "لابدّ لهُ من مجموعة من الخصائص الفيزيقيّة –أو الطبيعيّة- المميّزة (كالمساحة والتضاريس والمناخ.. إلخ) لكن هذه الخصائص الطبيعيّة هي فقط بمثابة الشرط الضروري لكنّها ليست شرطا كافيًا فلا بدّ من وجود الإطار الخاص بالعلاقة والمعنى والانتماء وهو الإطار الذي يخلعهُ الشخص على المكان، فينسبه إلى نفسهِ وينسب نفسهُ إليهِ. فالمكان، إذن إضافةً إلى خصائصهِ الطبيعيّة والجغرافيّة المميّزة، لا بدّ أن يُنظر إليه على أنّه تكوينات أو بنى أو حالات معرفيّة ووجدانيّة"[2]

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 25.

2 شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، ص ص 552- 553.

أمّا الصنف الثاني من الأودية والتي رمز إليها الراوي برموز طبيعيّة فتحيلُ إلى دلالات أخرى مختلفة، فوادي النّجم الذي يصفُهُ الراوي بأنهّ واد عظيمٌ "يترّبعُ فيه نجمٌ كان قد سقط وانطفأ في الزمن السحيقِ. وللنجم أجنحةٌ من الشوق تترامى في الوادي. قُرب كلّ جناحٍ عُلّقت بحبال من القبول جماعةٌ تصطلي في العذاب والعقاب. كُلُّ فرد منها يخترقُ قلبهُ حبلٌ يتدلّى من سدرة العدم السافر. ومع ذلك لا نسمع نواحا ولا عويلا، بل لا نسمع بكاء ولا نحيبا"[1]، إنّما سُمّي وادي النجم نسبة لهذا النجم الذي أفل منذ زمن وهوى فيه وهو رمز للتغيير الذي كان مطمح أجيال ناضلت لأجل الظفر به لكنه على ما يبدو قد زال وانتهى رغم المحاولات المتكرّرة من هنا وهناك لإعادة بعثه وإحيائه، لجأ الرواي ومن معه ممن أعلن تمرّده في وجه الحاكم إلى هذا الوادي يختبؤون فيه من بطش السلطان وقد تنكّروا "علّ جيوش السلطان تظلُّ الطّريق"[2].

ووادي الصّخرة دلالة على الطريق المنسدّة آفاقها، ولئن كانت الصخور ترمز في الغالب إلى "الثبات والاستقرار والملاذ الذي يلجأ إليه. وإلى القوة وإلى ذات الانسان الأصيلة أيضا"[3] فإنها في هذا السياق علامة على التذبذب والتردّد فخلف هذه الصخرة تجري عملية مراجعة للذات التي تتنازعها الهواجس وتنوس بين أخذ وردّ كلّما دوّى صوت داخلي عميق أن تستسلم وتؤثر الصّمت. هذا

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 19.

2 المصدر نفسه، ص 19.

3 شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، ص 193

الصوت هو في الواقع صوت المجتمع المتآمر المتواطئ الخانعِ المؤثر للسلامة حسب اعتقادهِ والذي خذل هذه الجماعة الثائرة ووقف حائلا دون أي محاولة تغيير "أنصتُّ إلى كلماتكم جمرا يُصبُّ في أذني حيثُ تفرُّ الأرض من الأرضِ. وعلى الأنوف المعفّرة لذويكم أبصرتُ فعل أيديكم..."[1]، ويُصوّرُ في الأثناء صدّ المجتمع له وصمّ أذنيه ورفض مجرد حتى الإصغاء لهُ "ملّ حديثي قبل أن أتفوّه ببنت شفةٍ، واستعطفتهُ صمتا وكلاما فما أنظرني ولا ناظرني، بل استهزأ ومضى"[2]

أمّا وادي النّهر فهو وادٌ تعُمّهُ مياه عميقة، ومعلوم أنّ المياه العميقة ترتبط "في البحار والبحيرات بمملكة الموتى، كما ترتبط بالكائنات الخرافيّة وبالسّحر وبالغموض... ومياه البحيرة أقربُ إلى المياه الواطئة وأقرب إلى المياه الهادئة وأقرب إلى عالم الموت"[3]، فهذا الوادي يغصّ بجسور من الأشلاء البشريّة حتّى غدا "علقما من القحط والرياح الغريقةِ، يُمطر ضفافهُ بليل بهيمٍ. وحولهُ تجمّعت أنيابٌ تنغرزُ في الأرضِ، تزرع الأمس والهزيعَ"[4]. وسط هذا الوادي أبصر الراوي وزمرته جمجمة آدميّة غريقة تتساءل هذه الجُمجمة عن ميقات أذان الديك الذي يكون عادة إيذانا بفجر جديدٍ، فتخبرها الجماعة بأنّ الديك أذّن مرات كثيرة دون أن يستجيب لأذانه النّهر الذي غاض وهو رمز المجتمع بكافة أطيافه وشرائحهِ، خاصة وقد جفّت عيونه ومنابعه أي نخبته ورموز المعارضة فيها بعد

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 31

2 المصدر نفسه، ص 31

3 شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، ص 202

4 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 32

أن طاردهم النظام وقام بتصفيتهم. فمات هذا النهر وركدت مياهه وصار يتهادى طريحا، فمات وماتت أحلامه بعد أن كان يطمح إلى معانقة الحريّةِ.

وآخر هذه الأودية هو الوادي السابع الذي يُمثّلُ نقطة نهاية رحلة الفرار من جند السلطان ينطلق هذا الفصل بمشهد إضرام النار التي سيُصلى بها الراوي ومن معه من الفارّين، بين تلّيْن أحمرين، لم يُعط الراوي أيّ تسمية لهذا الوادي ولكن قدّمه بصفاتٍ إذْ لهُ "ألوان وأحوالٌ. قد أشبه ذاته وأشبهته حتى خلناهما شيئا واحدا. وفيه ألسنة تلتحف الجفاء والبلاء"[1]، وينتهي بجبل ضخم هرمٍ "يبدو من بعيدٍ حمسا دسما، ومن قريب أغبر أجوف، جافا قد صام الدّهر"[2]، يقف هذا الجبل كعلامة تُنبئ باستحالة المواصلة أماما إذ حاولت الجماعة بما لديها هدمه غير أنّه ارتدّ عليها وما استطاعت استئناف الرحلة. وأدركوا دنوّ نهايتهم بسبب خذلان المجتمع لهم وطاعتهم العمياء لأولي الأمر، و"لا خلاف حول كون الجبل والكهوف قد ارتبطت في الثقافة الإنسانيّة بعدد من الأحداث الفلسفية والدينيّة والأسطوريّة... وتكفي الإشارة إلى دلالات الكهف في أسطورة أفلاطون، ودلالات جبل أولمبيوس أو جبل الأولمب في الميثولوجيا الإغريقية...وفي ثقافتنا العربية الإسلاميّة ما يكفي من الحكايات، الأساطير، قصص الأنبياء...التي يُعدُّ الجبل محورها الأساس"[3].

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 42

2 المصدر نفسهُ، ص 52

3 الكبير الداديسي، مسارات الرواية العربيّة المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2018، ص 58

فللجبل هنا إحالة على قصّة النبي محمد وجبل أُحد الذي لجأ إليهِ بعد إصابتهِ في إحدى الغزوات، إذْ يُماهي الراوي في صراعه مع جماعتهِ ضدّ السلطان وزمرته بين صراع الرسول مع المشركين كلاهما يسعى إلى إعلاء كلمة الحقّ وكسر شوكةِ العدوّ الغاشمِ. إذْ "يمثل هذا الرمز الأدبي نقطة الالتقاء بين الحياة الداخلية العميقة وتمثيلاتها الخارجية. ويضربُ بجذوره من ناحية في إيقاع تيار بعيد المنال ومن ناحية أخرى في ما هو صلب تمامًا ويمكن التعبير عنه في هذه المادة"[1].

إنّ ما وسم هذه الأمكنة ووحّد بينها حالة الوحشة ويأس الاستمرار فيها، ما يحولها إلى متاهات تلتهم أحلام الطامحين بالحريّةِ وتئد أحلامهم وقد تواتر اعتماد لفظة متاهة في مواضع مختلفة من الروايةِ إذْ تشير المتاهة إلى "عبور أسرار الحياة والموت، وإلى رحلة الحياة عبر الصعوبات والمحن والأوهام الأرضيّة ووصولا إلى المركز حيثُ النور والإشراق والفهم والإبداع... المتاهة عقدة ينبغي حلّها، خطر ما، مُشكلة ما وقدر ما"[2]

3/ الأبعاد الرمزيّة للشخصيّات:

نُلاحظُ أنّ الراوي في نحتهِ للشخصيّات قد عمد إلى التنويع في مصادرها وأنواعها فمنها ماهو واقعي ومنها ما هو متخيّل أسطوري ونقصد بذلك الكائنات الأسطوريّة التي يُطلقُ عليها العادل خضر

1 Emeric Fiser, La théorie du symbole littéraire et Marcel Proust, Slatkine, 1992, p 210

2 شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، ص، ص: 181-182

الكائنات البائنات[1] تعريبا للفظ الفرنسي les monstres كالجمجمة التي تتحوّل كائنا ناطقا وناصحا كذلك. ويعتني في رسم ملامحها اعتناء فائقا فيراوح بين الوصف بجدوليهِ: الخارجي (فتاة وحيدة تُشرق جمالا ونبوغا، تقطع الوادي طولا وعرضا، ترمسُ ومضات جمالها ونبوغها المتفجّرِ[2]/ رجلا ضخمًا سمينا ظلَّ يأكلُ من لحمهِ حتى بقي عظاما نخرة[3]/ جماعة تصطلي في العذاب والعقاب. وكلّ فرد منها يخترق قلبهُ حبل يتدلّى من سدْرة من العدم السافر"[4]...) والباطني أي الطباع والحالة النفسيّة (أهلُ الوادي قوم عجبٍ وغرابةٍ. يُدينون السّلطان بعقولهم وقلوبهم، ويهلّلون لهُ بألسنتهم ويُصفّقون لهُ بأيديهم[5]/ أوّل الأوهام مجنون. تبيّناه في هالةٍ تتقاربُ وتتدافعُ. خلفه عذراء صامتةٌ[6]) إضافة إلى الحوار الذي من خلاله تتّضح معالم كلّ شخصيّة (طريقة تفكيرها/ أراؤها / مواقفها...). ويعمدُ الكاتبُ إلى تقسيمها إلى فئات أو جماعات كما يطلقُ عليهم، جماعة ثائرة، جامعة صامتة، جماعة خانقة... وذلك وفق علاقتها بالسلطان.

1 العادل خضر، الكائنات البائنات في الحكاية الشعبية التونسية، الحياة الثقافيّة ، العدد 196،أكتوبر 2008، ص 65.

2 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 24.

3 المصدر نفسهُ، ص 32.

4 المصدر نفسهُ، ص 19

5 المصدر نفسه، ص 19

6 المصدر نفسه، ص 42

أمّا الفئة الأولى أي الفئة الثائرة فتضُمّ إليها الراوي ومن انتفض معه ضدّ بطش السّلطان وفيهم "الجنّة ابن أبي المتيّم" الذي يُمثّلُ الفئة التي تتوق للحريّة متيّم بها في سبيل الظفر بها أفنى هزيعا من حياتهِ إذْ يقول في ما قالهُ "لقدْ تمزّقتُ قطعا من العشق النّبيلِ تراودُ ذاتها عن نفسها. ولو كنتُ دخلتُ هذه الأودية لكنتُ"[1]، والذي له علم بالسلطان وهو يرمز إلى المندسُّ المتظاهر بمعارضة السلطان وهو من أشدّ الموالين لهُ يتلصّصُ على أخبارهم وما ينوونه وينقله للسلطانِ، أمّا ابن الحاضرة فرمز المعارضة الناعمة التي تنتظر مواتاة الفرصة للفت نظر السلطان والتقرب منه لقاء التخلّي عن معارضتها منظومة الحكم. في حين يُحيلُ "ابن الفارقة" إلى تلك الفئة التي كانت تتوسّم في السلطان خيرا وتظنُّ أنّ له قلبا رحيما رؤوفا بالرعيّةِ ولمّا تبيّن لها خلاف ذلك انقلبت تُعارضهُ. تخرجُ هذه الفئة التي اختارت المعارضة طريقة لمقاومة الجور السلطاني فارّة تبحث عن مكان آمنٍ بعيدا عن عصا السلطة وخلال رحلتها تلتقي برموز المعارضة الأخرى التي سبقتها في النضال كـ "جوى" رمز النضال والمقاومة الحقيقية والتي اختار السلطان نفيها واستبعادها لما تُمثّلهُ من تهديد فعلي لهُ، فالجميعُ يسعى وراءها لذلك يمقتها السلطان ويحكم عليها بالإعدام، فالأنظمة القمعية والحرية خطان متوازيان لا يلتقيان أبدا. فـ "هذه المكروبة محكوم عليها، فضلا عن الرحيل الأبدي، أن تدفن أيّ ومضة جمالٍ ونبوغ تصدر عنها في هذا الوادي"[2]، إضافة إلى المجنون

1 المصدر نفسهُ، ص 58

2 بدّي المرابطي، أودية العطش ، ص 24

رمز الطامح لإسقاط النظام واستبداله بنظام أكثر تحرّرا لأنّ ذلك كان يُعدُّ نوعا من المُجازفة وضربا من الجنون في نظر الأغلبيّة الصامتة، و"لأن المواطن قبل ثورات الغضب العربي كان يعتبر تحويل النظام من الدكتاتورية إلى الديمقراطية فيه نوع من الجنون، أي نوع من اللاّ مفكّر فيه"[1]، غير أنّهُ وبفعل حقبة الاستبداد التي طالت أكثر من اللازم لاح لنا في نهاية الرواية انسانا محبطا يائسا لا رغبة له في الحياة يرجو الموت الذي يرى فيه خلاصا ونجاة، داعيا المجموعة أن تنحو نحوه أي أن تعبَّ من كأسه كي تستطيع الانفصال عن واقعها المرير.

في حين تشملُ الفئة الثانية عددا أوسع من المجتمع فيها من اختار الصّمت طوعا من تلقاء نفسهِ ولميل للذلِّ ساكن بأعماقهِ، على غرار بطانة السلطان وحاشيتهِ التي لاهمّ لها سوى الحفاظ على امتيازاتها لذا تخشى تنبيه صاحب الحكم من دنوّ نهايتهِ، أو طبقة المتهافتين التي تحمل السلطان على عاتقها وترتفع به على جباهها راضية بالفتات القليل الذي يرمي به إليها. ومنها من كان الصمت

[1] الطيّب ولد العروسي، رواية أودية العطش للروائي الموريتاني بدي ولد المرابطي، القدس العربي، نُشر بتاريخ 2012/11/01، اطلعت عليه بتاريخ 2021/11/01، الرابط:

- https://www.alquds.co.uk/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B7%D8%B4-%D9%84%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D8%A6%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%AA%D8%A7%D9%86/

أمرا مفروضا عليه عنوة كالجمجمة رمز الفئة النّخبة ولكنّها تظهر في النص بمظهر الخانعة تأكل الصّمت على حدّ تعبير الراوي بعد أن أفرغها السلطان من كلّ قيمة ومعنى وروح نضاليّة لتغدو بذلك عينه التي يُبصر بها الأشياء ويتبيّن بعدئذ أنّها عين الهلع عند السلطان حسب ما ذكر من له به علمٌ. فهي تُحذّرُ الراوي وصحبه من عاقبة تمرّدهم ومعارضتهم وتضربُ من تجربتها في ركوب الأمل وصناعة التغيير حجّة على صحّة كلامها، تقول واصفة عقاب السلطان لها "لقد قطّعني إربا إربا، ومزّق النّهر شرّ ممزّقٍ. ثمّ رماني قطعةً من الألم المكتملِ حتى تواريت هشيما من الجراح النتنة والعويل الأبترِ"[1]. إنّ الطريف في هذا أن تنطق الجمجمة وهي من رفات جثة الهالك ممن قضي نحبه، وتغدو دالاً رامزا له دلالات ومعانٍ بعد أن أسبغ عليها الراوي صفات إنسانية، "فالصورة الرمزية واقعيّة بحسب أصلها، ولكنّها غير واقعيّة في علاقتها وتشكلها الفني، وهي تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة"[2]. إضافة إلى سكان وادي النجم، إذْ يصفُ الراوي أهل هذا الوادي بأنهم قوم عجيبون وغريبو الأطوار فهم يتظاهرون بولائهم المطلق للسلطان وخضوعهم لكلّ ما يأمرُ به بما في ذلك شُرب الرمل بينما يبطنون عكس ما يظهرون فهم "يدينون السلطان بعقولهم وقلوبهم"[3]، في إشارة إلى صنف من المعارضين

1 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 36

2 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 341

3 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 19

خيّروا "التقيّة" والتظاهر بطاعة السلطان إبعادا لكلّ الشُّبهات عنهم. ويُصادف الرواي في هذا الوادي جماعة مُعلّقة بحبال من القبول "تصطلي في العذاب والعقاب. وكلّ فرد منها يخترق قلبهُ حبل يتدلّى من سدْرة من العدم السافر"[1] عقابا لهم على تجرؤهم محاولة اكتشاف النجم وما فيه من أسرار وإعادة الضوء والبريق لهُ، وهم رغم هذه العقوبة القاسية قانعون متجلدون بالصبر لا تسمع لهم بكاء أو عويلا بل حتّى أباؤهم أنفسهم ظلوا دون حراك مكتوفي الأيدي.

أمّا الفئة الثالثة، أي الفئة الخانقة، فهي إضافة إلى السلطان المُستبدّ تضُمّ كذلك شريحة واسعة من المجتمع اختارت أن تتواطأ مع النظام تُطبّع معهُ وتكون عدوّا لأبناء شعبها ممن ثار على الظلم أمّا السلطان فقد تجلّى من خلال خطبته بداية الرواية حاكما غاشما إذْ تتماهى هذه الخطبة إلى حدٍّ بعيدٍ مع خطب الحكّام العرب وهي خطب تراوح بين التهديد المبطن والوعيد الصريح، مبنيّة على الأوامر "اِسجدوا لي وإركعوا"[2]، وإرضاخ الرعيّة للأمر الواقع "من شاء فليصمت ومن شاء فليمتْ"[3]، وإعلان التحدّي للشعب المغلوب على أمرهِ "لأهل السلطان السّماء والأرضُ، ولبطانتي النّهر والمزن ولجمعي الرّمل والقهرُ"[4]. متوعّدا كلّ من رفض الرضوخ لطاعتهِ وشقّ عصا الطاعةِ ممّن رفضوا شرب الرّمل بالملاحقة "وبتمزيق جلودهم إربا

1 المصدر نفسهُ، ص 19

2 المصدر نفسه، ص 17

3 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 17

4 المصدر نفسهُ، الصّفحة نفسها

إربا علّ ذلك يكون عبرةً لمن يعتبرُ"[1]، مقتبسًا عبارة شهيرة رائجة من خطبة الحجّاج بن يوسف الثقفي "أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها، وإنّي لصاحبها. ألا إليكم بُعثتُ ولكم بلّغتُ" وكان من نتائج هذه الخطبة نجاحهُ في تأليب الرعيّة على من عارضوه فينتهي الفصل بانطلاق القوم يبحثون عن هذا النزر الملتحف بالرفض في كافة الأرجاء.

4/ أصناف الرموز ومصادرها:

نوّع الكاتب في توظيف الرموز مراوحا بين الرموز الطبيعية والرموز التراثية والرموز الدينيّةِ.

* **الرموز الطبيعيّة:** تجري أحداث الرواية في فضاءات طبيعيّة مفتوحة ويكثّف الراوي من استدعاء العناصر الطبيعيّة الملائمة لهذه الأمكنة (الأودية السبعة) من حجارة وأنهار ومياه راكدة ورمال وصخور وجبل وتلال مع غياب ذكر أي شكل من أشكال الخصب أو النماء أو الاخضرار فقد "بدت الأودية بلون الشحّ خائرةً"[2]، ما يتلاءمُ مع أحوال المجتمعات العربية التي عمّها الجدبُ والقحطُ اللذان يُحيلان إلى الجور والاستبداد نتيجة انعدام المياهِ الرامزة إلى الديمقراطيّة فكلاهما إكسير الحياة وشريانها وعصبها الذي بغيابه تستحيل هذه الحياة موتا وخرابا. ويُضفي الراوي على هذه العناصر الطبيعية التي يختارها خصائص إنسانية تُشير إلى عالمه النفسي وما يعانيه من قلق وخوف واضطهاد وهو ما يُفسّر حالة الجدب

1 المصدر نفسهُ، ص 18

2 بدّي المرابطي، أودية العطش، ص 11

والقحط التي صُوّرت عليها هذه الأودية رغم ما تكون عليه ضفاف الأودية عادة من خصوبة ورخاء نتيجة توفر المياه بأشكال متفاوتة فكلُّ عنصر من هذه العناصر لا يُنظرُ إليه باعتباره واقعا ماديا مجردا بل باعتباره رمزا لما يعيشه الراوي "فلكي يغدو هذا المشهد رمزا ينبغي أن تتجاوب معه الذات، وأن تُصبح له قيمة الرؤيا الوجدانيّة وإلا فإنه يبقى ببساطة كما كان: مجرد مشهد طبيعي"[1] كما لا تُقرؤ هذه العناصر بمعزل عن بعضها البعض وإنما ضمن مشهديّة كاملة تلتحم ضمنها وتتكامل لتؤلّف الرؤية التي أرادها الراوي، فالجبل مثلا وهو رمز التحرّر والصعود نحو المجد وتحقيق الذات والانتصارات ينقلبُ ضمن الفصل الأول من الرواية والفصل السادس إلى عقبة وحجرة صدّ تنتصبُ دون ما يأمل إليه الراوي وجماعتهُ، إذْ "لا تتحقّق الرمزيّة إلّا داخل إطار من الصور الرمزيّة المركّبة"[2].

* **الرموز التراثية:** مثّل التراث خامة مهمّة لاستدعاء الرموز وبنائها، ونلحظُ ذلك جليّا في عدد من الرموز الموظّفة كظاهرة التسبيع وتوظيف الرقم سبعة بكثافة لاحدّ لها نُدلّل على ذلك بالأمثلة التالية (لهذا الرحيل سبعة أفواه حريقةٍ /بقاع نفسي السبعة/ تنخرمُ شدّة الأمّةِ الهاوية في أقصى الوادي المنسيّ بين سبعة بلا بدء ولا منتهى/ تأوّهت العجوز سبع آهات طويلة غائرةٍ كالفزع...) لما يكتسيه هذا الرقم من خصوصيّة في الحضارات

1 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 312

2 المرجع نفسه، ص 189

القديمة وفي التراث العربي الإسلامي أيضا[1] فهو رمز الكمال فعدد السماوات سبع، والجنة سبع طبقات وكذلك جهنّم، والطواف حول الكعبة سبع مرات... إضافة إلى إعادة الوهج لبعض العبارات القديمة من أسماء شخصيات كاسْم "جوى" المشتق من فعل جوِيَ أي اشتدّ به العشقُ، و"ابن الفارقة"، أو بعض العبارات السرديّة الضاربة في القدم "بإحياء المهجور من الألفاظ، ونفض ما تراكم عليه من غبار الزمن"[2] كعبارات من قبيلِ (نُفلجُ شكيمتهُ، وفي مراسي النعاسِ، قرب العدوة المنسيّة بين البحر والبحر وصلنا..، ادلهمّ الأفقُ...) فعبر التراث يصل الكاتب حاضره بماضيه ويُغني النص باستعارات يقتبسها من تراثه المحلي والإنساني. ناهيك عن اتّكاءِ الراوي على التراث الصوفي باستدعائه قصّة "أودية السلوك السبعة" والأودية السبعة هي المقامات السبعة عند الصوفية وهي وادي الطلب، وادي العشق، وادي المعرفة، وادي الاستغناء، وادي التوحيد، وادي الحيرة، ووادي الفقر والفناء. والمتصوف يمر عبر هذه الأودية في طريقه نحو الترقي الروحي. إذ يما هي الراوي بين رحلتهِ في نشدان الحرية برحلة المتصوّف في معرفة الحقيقةِ. فـ "الصّورة تكون رمزيّة بقدر ما فيها من الرؤيا الذاتيّة التي لا تقف عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء، بل تتجاوزه إلى لمح الإيقاعات الخفية التي تربطُ بين حالات النفس ومشاهد الوجود"[3]

1 لمزيد التوسّع أُنظر: سيد كريم، لغز الحضارة، سرّ الرقم سبعة، مجلّة الهلال، العدد 2، فيفري 1992، ص ص 50-57

2 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 127

3 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 244

* **الرموز الدينيّة:** يعمدُ الكاتبُ إلى اعتماد لغة ثرية بالمحسنات البديعية من سجع وطباق واقتباسات لا سيما من القرآن ويتّضحُ ذلك من خلال بعض العبارات القرآنية من قبيل (في آذانكم وقرا/ ارتدّ إليّ البصرُ/ فأصبحت كالصريم...)، أو من خلال استدعاء بعض القصص الدينية التي أشرنا إلى بعضها كقصته مع الجبل التي يُما هي فيها بينهُ وبين قصة الرسول في احتمائه بجبل أحد، أو قصة النار التي يستمدُّ صورتها من قصة النبي إبراهيم ناهيك عن حضور قصة النبي يوسف وتفسير لرؤيا السبع سنوات عجافٍ... وبثّها ضمن النسيج القصصي بأسلوب تناصي بديعٍ وإن كان الرمز قد أُفرغ من معناه الأصلي وشُحن بمعنى جديد "فالرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف لهُ، وفي هذا ما يربطهُ بالأحلام من حيثُ ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط"[1]، وهذا التوظيف للرمز الديني كان للدلالة على معاضدة السلطة الدينية للسلطة الحاكمة/ السياسية وتأييدها في استبدادها ما أنتج استبدادا مغلّفا بحجاب ديني.

1 المرجع نفسه، ص 140

الخاتمة:

وُفّق الكاتب "بدّي المرابطي" في صياغة عوالم روائيّة خارقة للمألوف عبر تكثيف السّرد بالصورة الرمزية التي تعبّر عن شعوره وما يؤرقه ويتجاذبه من مشاعر، فهو يعيش حالة من التذمّر إزاء واقعه السياسي يجسدها في صورة الراوي الذي يضرب الآفاق هاربا متخفّيا نتيجة نضالاته السياسيّة وطموحه بمشهد سياسي تعددي قائم على الحرية والعدالة والمساواة... وفي ذلك ضرب من الطرافة والتجديد في طرح القضايا وإثارة المسائل الحارقة المسكوت عنها مجتمعيا على مستوى الإنشاء وكذلك التلقي إذْ "يتمكّن العقل البشري من خلال الرّمز من إضفاء المعنى، ومن استخلاص المعنى أيضًا من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المُبعثرة"[1] إضافة إلى ذلك "توسّعُ الرموز مجالات الخبرة المحدودة للإنسان وتوسّع الحدود التي يُمكن للحواس أن تتحرّك فيها أو عندها، وتفتح الرموز بوابات هائلة أمام الخيال كي يتحرّك من خلالها ويتجوّل بحريّة ويتحرّك بانطلاق"[2]. بيد أنّ ذلك يطرح جملة من الإشكالات وهو إلى أيّ مدى يمكن أن يحقّق هذا الصنف من الكتابة مقاصده الرئيسية وهي تحريك السواكن وبلورة وعي القارئ العربي بما يقع على عاتقه من مسؤولية تجاه وطنه وأبناء شعبهِ فالرواية الرمزية غير مفصولة عن مقامات التلقّي فهي تشترط قارئا نوعيا له أليات

1 شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، ص 07

2 المرجع نفسه، ص 10

معرفية فتتشكل بذلك قرائيّا وهو ما يحيلنا على نظرية التلقي التي نشأت منذ الستينات (1967) بألمانيا الغربية و تُنسب إلى جامعة "كونستانس" وتدعو هذه النظرية إلى تجاوز نظرية الآداب الكلاسيكية و إعادة بناء الأدب على أُسس منهجية جديدة منطلقة من القارئ صاحب الدور المركزي في تشكّل العمل الأدبي وهو ما قد يُسقط هذا الجنس من الروايات في خانة النخبويّة ويحول دون رواجها الواسع والكثيف.

قائمةُ المصادر والمراجع

1/ المصادر

بدّي المرابطي، **أودية العطش**، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط 1، 2020

2/ المراجع (حسب ورودها في البحث)

-Alain Rey, **Dictionnaire historique de la langue française**, article «Symbole », tome 3, Paris, Le Robert

- مجموعة مؤلّفين، **النُّخب والانتقال الديمقراطي: التشكّل والمهمّات والأدوار**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2019

- شريف بموسى عبد القادر، **الفهرس البيبليوغرافي للرواية التونسية والليبية والموريتانية (1906-2015)**، دار إي-كتب، لندن، 2018

- أحمد السماوي، **معجم السرديّات**، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010

- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر**، نسخة إلكترونية نشْر الموقع الإلكتروني kotobarabia

- محمّد الجويلي، **الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدنّس**، دار سراس للنشر، 1992

- الكبير الداديسي، **مسارات الرواية العربيّة المعاصرة**، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2018

-Emeric Fiser, **La théorie du symbole littéraire et Marcel Proust**, Slatkine, 1992

- العادل خضر، **الكائنات البائنات في الحكاية الشعبية التونسية**، الحياة الثقافيّة ، العدد 196، أكتوبر 2008

- الطيّب ولد العروسي، **رواية أودية العطش للروائي الموريتاني بدي ولد ابنو**، القدس العربي، نُشر بتاريخ 2012/11/01، اطلعت عليه بتاريخ 2021/11/01، الرابط:

https://www.alquds.co.uk/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B7%D8%B4-%D9%84%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D8%A6%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%AA%D8%A7%D9%86/

- محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، مصر، 1977

- سيد كريم، **لغز الحضارة، سرّ الرقم سبعة**، مجلّة الهلال، العدد 2، فيفري 1992

توظيفُ التّناصّ الدّينيّ
في رواية أودية العطش ودلالاته

د. مصطفى أحمد سالم الخوالدة[1]

- **التّناص ، حدّه ومفهومه:**

التّناص، لغوياً، هو رفع الشّيء، ونصّ الحديث رفعه ، والنّصّ: إظهار الشّيء ، ويقال نصّ المتاع إذا جعل بعضه فوق بعضه فوق بعض ونصّ الشّيء منتهاه ونصّت ونصصتُ الشّيء إذا حركّته ويُقال: انتصّ الشّيء وانتصب إذا استوى واستقام[2] ، وتناصّ القوم إذا ازدحموا[3] .

ورد التّناص بالمعنى النّقديّ بأنّه وصف لإدخال نصّ في آخر (intertext) ممّا يُمكّن المتلقي من معرفة حدود النّصّيين: الحاضر والغائب؛ إذ تنبثق من أسلوب ما فيه جدليّة بين نصيين، فالنّصّ يُصنع من نصوص تتزاحم إلى الذّهن وتتداخل في علاقات ، تقوم على المحاورة، والتّعارض، والتّنافس [4].

1 باحث، الأردن.

2 ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب ، دار صادر-بيروت، ط3، 1414هـ ،ج7، ص97.مادة(نصص).

3 الزَّبيدي، أبو الفيض المرتضى محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس ، دار الهداية للنّشر والتّوزيع -الكويت، 1965، ج18، ص181.

4 التّونجي، محمد، معجم علوم العربيّة، دار الجيل للطّباعة والنّشر –بيروت، ط2، 2003، 158-159.

ويُعرّف التّناص على أنّه مجموعة من الآليات التي تقوم عليها كتابة نصّ ما، ويكون ذلك بتفاعل النّصّ المنتج مع نصوص سابقة عليه أو معايشة له[1] فالتّناص بذلك يقوم على علاقة تضافريّة بين نص ما ونصوص أخرى متعالقة معه، وتكون العلاقة قائمة على الصّراع، وتبقى متجدّدة بتجدّد الذّات القارئة [2] والتّناص ارتداد للماضي، واستحضار له، وهو حالة تواصل بين النّصّين : الحاضر والغائب، تحدث بخفاء أو بشكل ظاهر، ويعتمد هذا على قدرة المتلقي على عقد موازنات بين نصوص أخرى بحثاً عن العلاقة بينهما [3].

- **التّناصّ ، في الدّراسات الغربيّة :**

أسّس باختين (Bakhtin) نظرياً للتّناص في كتابه الخطاب الرّوائيّ من خلال تركيزه على مفهوم الحوارية، فقد كشف في مواقع متفرّقة من كتابه عن تقاطع الأصوات وتداخلها داخل العمل الرّوائيّ ، فالرّواية في نظره تسمح بولوج جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة ، ومن الممكن أن تكون تلك الأجناس قصّصاً، أو أشعاراً أو غير ذلك [4]. وقد

[1] الأسديّ، عبد السّتار، التّناص: السّرقة الأدبيّة والتأثّر -بارت، كريستوفا، باختين، والنّقاد العرب الحديثون-، كتابات معاصرة ، فنون وعلوم، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة- بيروت، المجلّد 11، العدد 44، ص71.

[2] توما، عزيز، مفهوم التّناص في الخطاب النّقديّ المعاصر، الرّافد ،مجلّة شهرية ثقافيّة جامعة- دائرة الثّقافة والإعلام- الشّارقة، العدد31، 2000، ص21.

[3] أبو شمّالة، فايز، افتراض المشابه عن ديوان " الخروج إلى الحمراء" للمتوكّل طه، المؤسسة الفلسطينيّة للإرشاد القوميّ-رام الله، ط1، 2003، ص52.

[4] باختين، ميخائيل، الخطاب الرّوائيّ، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع- القاهرة ،ط1، 1987، ص188.

استخدمت الباحثة جوليا كريستيفا (Kristeva) لفظة التّناص، فقد التقطت مصطلح الحواريّة الذي استخدمه باختين وطوّرته واصطلحت التّناص[1]، فتحدثت عنه بصيغ مختلفة فقد عرّفته بأنّه : " ترحال للنّصوص ، وتداخل نصيّ ، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطّعة من نصوص أخرى [2] .

أسهم رولان بارت (Barthes) في تفسير ظاهرة التّناص، فعرّف النّصّ بأنّه نسيج من الاقتباسات المنحدرة من أصول ثقافية متنوعة ، فالكاتب لا يمكنه إلّا أن يقلّد ما تقدّم عليه من أفعال [3] والتّناص الذي يدخل في كلّ نصّ لا يُمكن أن يعدّ أصلاً له، والبحث في أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها النّصّ رضوخ لأسطورة السّلالة والانحدار. ووفقاً لذلك يُمكن أن يُقال: إنّ التّناص خاصيّة ملازمة لكلّ إنتاج لغويّ مهما كان نوعه، فليس ثمّة كلام ينطلق من الصّمت، مهما كان طابعه خاصّاً [4].

فالأدب في العصر الحديث ليس إلّا امتدادا لآداب العصور السّابقة وثقافاتها، والأديب المُحْدث بكلّ ما يملك من رغبة في

[1] حسني، المختار، من التّناصّ إلى الأطراس، علامات في النّقد ، النادي الثّقافيّ – جدّة، المجلّد 7، الجزء25، 1997، ص127.

[2] كريستيفا، جوليا، علم النّصّ، ترجمة: فريد الزّاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر والتوزيع- الدّار البيضاء، ط1، 1991، ص21.

[3] بارت، رولان، درس السّيميولوجيا، ترجمة: عبد السّلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنّشر- الدّار البيضاء، ط3، 1993، ص85.

[4] الجزّار، محمّد فكري، لسانيات الاختلاف –الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، إيتراك للطّباعة والنّشر والتوزيع- القاهرة، ط2، 2002، ج1، ص296.

التّجديد والابتكار استطاع أن يوفّق بين حتميّة الاستمرارية مع القديم وبين ضرورة الانفتاح على الثّقافات المتباينة والتّكيّف مع روح العصر، وقد اطّلع على القديم واستوعبه، وتمثّله في نفسه ولم يكتفِ به، بل تواصل مع ثقافات عصره ، واستمدّ الموقف من الحاضر والعبرة من الماضي؛ لما فيه من مواقف حياتيّة شبيهة بمواقف الحياة الحاضرة، أو مناقضة لها، ومن هنا تأتي أهمية الرّجوع إليها.

إلى ذلك، فقد اهتمّ بدراسة ظاهرة التّناص الكثير من الباحثين بعد ذلك كريفاتير(Reffterre)، ودريدا (Derrida) ، وأعلام آخرون كلّ حسب رأيه والمنهج الذي يشتغل عليه،" فأصبح رواقاً يدخل منه النّاقد إلى القضايا النّقديّة التي يريد مناقشتها، حسب انشغاله الأيديولوجيّ أو الجماليّ، وحسب أفقه المنهجي الذي ينظر منه إلى النّصّ الأدبيّ"[1] ، فتشعّبت المفاهيم وتعدّدت الرؤى ، فقد أحصى مارك أنجينو (Angenot) في عام 1983 أكثر من أربعة عشر مفهوماً للتّناصّ، وأسهم جيرار جينيت (Genette) في اكسابه قيمته المنهجيّة الواضحة في كتابه أطراس (Palimpsestes) ، "وجعل التّناص أحد الأشكال الخمسة التي وضعها في المتعاليات النّصّيّة ، والتي رتّبها وفق نظام تصاعدي قائم على التّجربة والشّمولية والإجمال وهي: التّناص، المناص، الميتانص، معماريّة النّصّ، النّصّ اللّاحق" [2].

[1] حنبلي ، فاتح ، التّناص في شعر ابن هاني الأندلسي، رسالة دكتورا، جامعة باتنة- الجزائر 2004-2005، ص4.

[2] يقطين، سعيد، الرّواية والتّراث السّرديّ-من أجل وعي جديد بالتّراث، المركز الثّقافيّ العربيّ- الدّار البيضاء، ط1، 1992، ص22.

فموضوع التّناصّ شائك ومعقّد بسبب إشكالية المصطلح وتعدّد الآراء حوله وتنوّعها؛ لذا فإنّ مقاربته تستدعي التّوقّف مؤقتاً لتحديده في أصوله الوافدة، والكشف عن مدى توافقه مع المرجعيّة العربيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، خاصّةً أنّه يُنسب للمدرسة النّقديّة الغربيّة.

- **التّناصّ في الدّراسات العربيّة:**

شغل موضوع تفاعل النّصوص وانفتاحها على بعضها وتأثرها بما سبقها بعض النّقاد العرب المحدثين، وقد وجدوا في مصطلح (السّرقات) وما يرتبط به من مفاهيم أخرى، كالاقتباس التّضمين، التّلميح، المعارضات، النّقائض الاحتذاء وغيرها، جسراً لتحقيق التّواصل بين الأدب القديم والحديث ، فاعتبروا التّناصّ واحداً من المفاهيم الحديثة التي تجد البذور الجينية في نقدنا القديم، والتي تطرحها المحاولات النّقدية المعاصرة في سعيها الدؤوب لتأسيس نظريّة أدبيّة حديثة[1].

ومن أبرز الباحثين الذين اعتنوا بمفهوم التّناص محمّد بنيس الذي يُعتبر من أوائل الباحثين فيه، باستخدامه لمصطلح (هجرة النّصّ) ، وهو: " شرط أساسيّ لإعادة إنتاجه من جديد، حيث يبقى

*بويطيقيا: (فن الشعر) باليونانية بويطيقا أو أبوطيقا، هي من الآثار المنسوبة إلى أرسطوطاليس، وتعتبر عند العرب من مجموعة الكتب المنطقية المعروفة بالـ أورغانون، ينظر: صليبا، جميل ، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني- بيروت،ط1، 1984،ج1، ص 185.

1 بوحوش، رابح، اللّسانيات وتحليل النّصوص، عالم الكتب الحديث- إربد - الأردن ، ط1، 2007، ص137.

هذا النّصّ المهاجر ممتدّاً في الزّمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وعبر القراءة تتمّ فاعليّة النّصّ وتزداد وهجاً فالنّصّ الذي يُفقد يتعرض للإلغاء"[1]. وبدوره يتأثّر محمّد مفتاح بآراء العلماء الغرب في تعريفه للتّناصّ ، فيرى بأنّه: "تعالق (الدّخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة"[2]، ويقترح درجات ست للتّناصّ وهي: التّطابق التّفاعل، التّداخل، التّحاذي، التّباعد، التّقاصي [3]، فيرى بأنّ التّناصّ عملية صعبة ومعقّدة تستوجب من القارئ ثقافة واسعة لمعرفة خلفيات النّصّ الجديد لأنّه : "ظاهرة لغويّة معقّدة تستعصي على الضّبط والتّقنين"[4].

ومن ناحيته، يرى عبد الملك مرتاض أنّ التّناصيّة شرط لقيام كلّ نصّ وهي ملازمة للمبدع مهما كان شأنه، فكلّ نصّ أياً كان نوعه، يعتمد على نصّ سابق يحاوره، ويقيم معه علاقة ، والمبدع لا يُمكن أن يبدع إلّا بالعودة إلى ما استقرّ في وعيه، وما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة ومن مخزون ثقافته[5].

[1] بنيس، محمّد، حداثة السؤال، المركز الثّقافيّ العربيّ –الدّار البيضاء ، ط2، 1988، ص96.

[2] مفتاح، محمّد، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجية التّناصّ)، المركز الثّقافيّ العربيّ-الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص121.

[3] ينظر: المرجع السّابق، الصفحات 41-43.

[4] المرجع السّابق، ص 131.

[5] ينظر، مرتاض، عبد الملك ، في نظرية النّصّ الأدبّ ، مجلّة الموقف الأدبيّ – اتّحاد الكتّاب العرب-دمشق، العدد 201، كانون الثّاني، 1988، ص55.

لاقى مفهوم التّناص عناية النّقاد العرب وشدّة اهتمامهم به نظراً لشيوعه في الدّراسات النّقدية الغربيّة ، وتفاوتت جهودهم في دراسته والبحث فيه تبعاً لمناهجهم النّقديّة ورؤيتهم البحثيّة، فمنهم من درسه في ضوء التّراث العربيّ القديم والمفاهيم المرتبطة به ومنهم من جمع بين القديم والحديث.

- **التّناصّ الدّينيّ ، مفهومه وأهميته:**

التّناصّ يقوم على استحضار نصوص سابقة في النّصّ الحاضر لحاجة الكاتب الفنيّة الأسلوبيّة المعنويّة إليه، والتّناص الدّينيّ ولا سيّما القرآنيّ منه له أهمية قصوى في العمل الأدبيّ، فالمتناص معه مصدرٌ إلهاميٌّ ومحورٌ دلاليّ، لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الأدباء شعراً ونثراً على مرّ العصور، وهو ظاهرة تنفرد بها الثّقافة العربيّة، فيقتبس الأديب نصّاً قرآنياً ويذكره مباشرةً بحيث يظهر في النّصّ الإبداعي بشكل واضح لا يحتاج فيه إلى تأمل أو جهد فكري وقد يكون ممتداً بإيحاءاته على النّصّ، فلا يتركه يعلن عن وجوده بملفوظ حرفيّ صريح، بل يشير إليه ويصل الذّاكرة القرآنيّة عليه ، عن طريق التّلميح بقصة قرآنية، أو عبارة قرآنية في سياق نصّه، وتأتي أهمية التّناص مع القرآن، في كون النّصوص الرّبانيّة قادرة على مدّ ذاكرة الشّاعر بسيل من المعاني والدّلالات الجديدة، ودعمها بالرؤى والمنظورات المتعدّدة[1].

1 ينظر: هجرس، عبد الكريم، رسالة دكتوراة بعنوان: التّناصّ القرآنيّ في الشّعر العباسيّ، زهديات أبي العتاهية أنموذجاً، كلّية اللّغة والأدب والفنون- جامعة الحاج لخضر-باتنة1، 2017-2018،ص32-35.

ومن هنا كان "استدعاء الشّاعر واستلهامه لآي القرآن الكريم أو ألفاظه، أو قصصه، أو أحداثه، أو شخصيّاته، أو معانيه أحد السّبل والأسباب في الانتقال بالنّصّ من العقم والإنتاجيّة من نصّ مليء بالتجارب والحقائق، نصّ خصب منفتح على آفاق علوية مشرقة، مكتنزة برؤى متعدّدة الانفتاح الدّلالي"[1] فالميل إلى الاتّكاء إلى المعين القرآنيّ ليس عملية اقتباس للتّراث فحسب، " وإنّما هو عملية تفجير لطاقات كامنة في النّصّ، يستكشفها شاعر بعد آخر كلّ حسب موقفه الشّعوريّ الرّاهن" [2]، وهي ليست حكراً على الشّعراء فقط ،وإنّما هي مصدر لكلّ من طَرَقَ نوعاً من أنواع العمل الأدبيّ على امتداد أنواعه نثراً وشعراً، فقد كانت ولا زالت مورد غني اللّفظ والمضمون لبلاغة وقوة التّعبير والبيان.

فالقرآن الكريم كمصدر أساسي للتّناصّ الدّينيّ ،أسهم في التّعبير عن الحياة الفكريّة ، وأسهمت اللّغة المثالية المعجزة البلاغيّة التي نزل بها في قضية التّأثر والتّأثير والاستخدام اللّغويّ المحكم الذي يسعف القارئ والكاتب وهو يتأثر بها ويستخدمها، "فله آثار بعيدة المدى في الحياة الفكريّة، وتطوّر اللّغة وأساليبها، بما جاء به من أساليب رفيعة، وتنسيق لم يألفه العرب في أقصى درجات البلاغة،

1 عطا، أحمد، التّناص القرآنيّ في شعر جمال الدّين ابن نباتة المصريّ، بحث مقدّم للمؤتمر الرّابع لكلية الألسن، جامعة المينا –مصر، أبريل 2007، ص3.

2 إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، دار العودة-بيروت، ط5، 1985، ص53.

فجعل الأدباء يقتبسون عباراته ومعانيه، واكتسبوا في خطاباتهم وكتاباتهم طرق المنطق والحوار"[1].

ظهر النّصّ الدّينيّ وخاصّةً الآيات القرآنيّة في الأعمال الأدبيّة صراحةً أو تضميناً ، فظهرت في أعمالهم الأدبيّة " قبسات من روحه، فنظروا إلى ما فيه من جزالة اللّفظ، وبديع النّظم، وحسن السّياق، والمبادئ والمقاطع والخواتيم والتّلوين في الخطاب، والإيجاز والإطناب إلى غير ذلك من ألوان الجمال في الأساليب ، واستنبطوا منه دقّة المعاني، وروعة البيان، وحسن البديع"[2]

- **توظيف التّناصّ الدّينيّ في رواية أودية العطش ودلالاته:**

يراوح كاتبُ رواية أودية العطش بدّي المرابطيّ في استخدام التّناصّ الدّينيّ في الكثير من المواضع المعبّرة عن مضمون الرّواية وسياقها. ويأتي التّناصّ ليحقّق دلالة معنويّة تخدم المعنى الذي أراد التّعبير عنه، فإنّ التّناصّ مع القرآن بصفة خاصّة أكثر أهميةً وفائدةً ؛ فهو سمة انفردت بها الثّقافة العربيّة ؛ لأنّ الثّقافات الأخرى لم يتح لها مثل هذا النّصّ المقدّس، الذي يطرح نفسه نموذجاً أعلى للكمال والجمال اللّغويّ، وهو يتمتّع بقدسيّة عظيمة في نفس الإنسان المسلم، وهو مثال المصداقيّة والتّميّز، فاستحضاره في النّصوص الأدبيّة يعطيه صفة التّصديق والاستمرارية في ذهن المتلقي.

1 الجيزاوي، محمّد سعد، الدّين، دراسات في الأدب العربيّ، دار نهضة مصر، للطّبع والنشر، ط1،1960، ص28.

2 عبد التّواب، صلاح الدّين، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، ط1،1995، ص231.

والكاتبُ ينطلق منه مستنداً إلى ثقافته الدّينيّة التي اكتسبها من حفظه وتأثّره بالقرآن الكريم، على ما يبدو. وهو يعكس مواقفه تجاه نفسه والآخرين حيث ينقل لنا دوافعه ومشاعره تجاه القضيّة التي انطلق منها منذ بداية الرّواية في أيامها ومشاهدها وأحداثها المتعاقبة، فالتّناصّ الدّينيّ يبثّ في نفس الكاتب صراعاً داخلياً وخارجيّاً مع شخوص روايته (أبناء مجتمعه، السّلطان، زبانيته الرّموز التي استخدمها) .

ينظر الكاتب إلى نظام المجتمع بجميع مكوناته فيراه أحياناً متماسكاً صلباً قوياً، ثم يراه بعين وإحساس آخر فيجده ضعيفاً متهالكاً متخاذلاً، ويستخدم التّناصّ الدّينيّ مرات عديدة جعلت منه ملمحاً أسلوبياً، وظاهرة لغويّة يُمكن الوقوف عليها ودراسة أثرها ودلالتها في روايته. فالضّعف والهوان يتوافق مع تأثره بقوله تعالى : "واضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِرًا"[1]

فهذا التّناصّ يوافق وينسجم مع نظرة الكاتب إلى المجتمع الذي يراه، وربّما النظام السّياسيّ الذي خبره في مواقف عديدة.

والكاتبُ يتعهّد جوارحه وأحاسيسه ملتصقاً بلفظة الوادي التي هي محور أساسيّ تدور حوله رحلته وصراعه، فرمزيّة الوادي وتقسيماته تبدأ بالحديث عن وادي غير ذي زرع. ويُعيدنا هذا التّركيب إلى تناصّ مع قصّة سيّدنا إبراهيم حينما أسكن أهله بهذا

1 سورة الكهف، آية 45.

الوادي بأمر من الله تعالى، "رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ"[1] منطلقاً منه إلى دعوته ورسالته التي وُكّل بها، فالانطلاق من وادي موحش غير واضح المعالم يشابه إلى حدّ ما الآلام التي يحملها الكاتبُ في جوارحه وتفكيره.

في تلك الظّروف يرى الكاتبُ تمثالاً يصفه بقوله: "فنظرت فإذا أنا بتمثال لا عين رأته، ولا أذن سمعت به"[2]. وهذ التّعبير الوصفيّ يذكّرنا بقول الرّسول الكريم في وصف نعيم الجنة للدلالة على عظيم النّعيم فيها: "عن أبي هريرة رضي الله عنه قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: قال الله: أعددت لعبادي الصّالحين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر"[3] ، إلّا أن الكاتب عبّر عنه بوصفه للتّمثال الذي رآه في الوادي القحط، هذا التّمثال الذي يجسّد مكوّنات المجتمع الذي يعيش فيه، والذي يتأرجح بين القوة والضّعف، هذا التّمثال الذي يعكس طبيعة النّفس البشريّة بكامل تفاصيلها، ويحمل في رمزيّته معنى التّقديس الذي لا طائل منه، ولا خير فيه، فهو نسق يجمع بين المتناقضات، فالكاتب يعبّر عن تلك المشاعر المضطربة تجاهه، فتلك الظّروف الغامضة تلائم استخدام العبارة التي تنسجم مع قصور التّصوّر الذّهنيّ تجاه الأشياء.

1 سورة إبراهيم، آية 37.

2 المرابطيّ، بدّي، أودية العطش، المركز الثّقافيّ للكتاب- الدار البيضاء- المغرب ، ط1، 2020، ص7.

3 البخاري، محمد بن إسماعيل، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (صحيح البخاري) ،تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر ، دار طوق النجاة-بيروت، ط1، 1422هـ ، ج، 4، ص118.

بقيت رمزية التّمثال الذي استخدمه الكاتب ليكون منطلقاً له في رحلته مع المعاناة والمقاومة، والصّراع يظهر مجدّداً في حديث الكاتب عن الظّل ذي الثّلاث شعب، فالكافرون ينطلقون يوم القيامة إلى ظلّ جهّنم الذي يتشعّب إلى ثلاث شعب، "انْطَلِقُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي ثَلاثِ شُعَبٍ" [1]، والصّراع الذي حدّده الكاتب فيه ثلاث تقسيمات: "قيل: ما الينابيع إلّا دماء تُمتصّ، قلت: ظلّ من ثلاث شعب. قيل: سلطان وبطانة، لا ثالث ثلاثة....والنّزر بلا ستر" [2].

ولعلّ الكاتبُ أراد باستحضار هيئة النّار المتشعّبة وربطها بموقف من فئات المجتمع من حياة الذّل والخضوع والانكسار إلى تقريب الوصف، وتوظيف تلك المعاناة التي تتوافق وقسوة المشهد، ووصف جبروت السّلطان بتلك النّار المتشعّبة، حتى أنّ لهيب النّار المقاوم المواجه للآخر يبقى يعاني إلى أن تنخمد أو يتلاشى معها في مشهد متصاعد الأحداث شديد الصّراع، يحتاج إلى أن يكتسب قوّة الخصم حتى يواجهها.

والصّراع النّاتج عن تلك المقاومة في أطرافها المتعدّدة تجعل الكاتب يستحضر قصّة أصحاب الجنة التي ذكرها القرآن: "فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ" [3] والصّريم :" أرض سوداء لا تنبت شيئاً. الجوهري: الصّريم المجذوذ المقطوع، وأصبحت كالصّريم أي احترقت واسودّت، وقيل: الصّريم هنا الشّيء المصروم الذي لا شيء فيه،

1 سورة المرسلات ، آية 30.

2 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص،7.

3 سورة القلم، آية 20.

وقيل: الأرض المحصودة، ويقال لليل والنّهار الأصرمان لأنّ كلّ واحد منهما ينصرم عن صاحبه."[1] .

فالضّفاف أصبحت ليلاً أسود لا أمان فيه، وحتميّة المواجهة والتّحدي أصبحت ضرورة لا بديل عنها، والكاتب يستثمر قصّة أصحاب الجنّة المترفين المفتنين بالنّعيم، الذين توعّدوا الفقراء بالحرمان والمنع، وهو يستذكرها ليصف سلوك المتجبرين في الأرض الرّافضين أن يعمّ الخير على الجماعة، فيقتصر على طرف واحد متسلّط مستأثر بالسّلطة والخيرات. وفي موضع آخر يذكر النّزر الذين ينتمي لهم في موقف الرّفض والمواجهة : " كنّا نزراً يسيراً ملتحفاً الرّفض في كلّ وادي نهيم "[2] ، والنّزر : " القليل من كلّ شيء"[3].

ولم يقصد الكاتب في تناصّه القرآنيّ مع قوله : "أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ" [4] مع موقف الشّعراء المتناقضين بين المدح والذّم وإنّما أراد أن يعبّر عن سوداوية الموقف وعدم وضوحه في لفظة (نهيم) ، " هام في الأمر يهيم إذ تحيّر فيه"[5].

في انطلاق أحداث طويلة مؤلمة قاسية في وادٍ قحطٍ ، ونفق مظلم يطغى عليه العطش ، والوحش الرّابض فوق صدر الحرية والحياة الكريمة يظهر تناصّ (القهر، العدم، الذّاكرة المتناثرة، الوجود المنتحر، الجوع الصّامت، الموت المحض، امتصاص

1 ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص336.مادة(صرم).

2 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص، 10.

3 ابن منظور، لسان العرب ، ج5، ص، 206، مادة (نزر) .

4 سورة الشعراء، آية 225.

5 ابن منظور، لسان العرب ، ج12، ص626، مادة (هيم) .

العطش، النّزف...) مع قوله تعالى على لسان سيّدنا أيوب: " وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ"[1]، فالكاتب يعبّر عن معاناة جماعيّة انطلق بها لسانه باحثاً عن الماء، فقد مرّت عليهم حقبٌ وهم عطشى لا يشربون الماء، فهو يبحث عن أصل الحياة ومادته الرّئيسة، ولكنّه ماء الحريّة والحياة الكريمة، فقد مسّهم الضّر، وهم يطلبونه بعد أن احتكره السّلطان الجائر والمتآمرون معه، ومنعوه عنهم.

يقابل هذا السّعي إليه جبروت وطغيان، يجعل منه رملاً "السّلطان قال للجمع في وقت متأخّر من ساعة الصّفع: إنّ الرّمل هو عينه الماء"[2]، فالماء كما يراه هو الرّمل، ومن لا يشربه فجزاؤه الصّلب والرّجم، "والسّلطان قال للجمع إنكم سَتُجَزونَ الصّلبَ والرّجم"[3] فالسّلطان يتألّه على الله تعالى، وينصّب نفسه متصرّفاً في الجزاء، ويعيدنا هذا الاستعمال اللّغويّ لقوله تعالى: "الْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذَابَ الْهُونِ بِمَا كُنتُمْ تَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ غَيْرَ الْحَقِّ وَكُنتُمْ عَنْ آيَاتِهِ تَسْتَكْبِرُونَ" [4] فألمح في كلمة (تجزون) التي تناصّ بها مع القرآن الكريم إلى سلوك يتّخذه الطّغاة باعتبارهم آلهة لهم حقّ العقاب المطلق المقدّس العادل الذي لا يخالطه الشّك أو الظّلم.

1 سورة الأنبياء، آية 83.

2 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص11.

3 المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

4 سورة الأنعام ، آية 93.

يتناصّ الكاتبُ مع قوله تعالى: "وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ"[1]، في وصف فئة تدافع عن ظلم السّلطان وترضخ له: "وجاءت فئاتٌ من كلِّ فجٍّ تُقْسِم أنْ ستقذفَنا في جحيم قاهرٍ وبيل"[2] فهي تتنافس تقرباً إلى السّلطان، ولعلّ الكاتب أراد من استخدامه لهذا التّناصّ أن يعبّر عن الفكر الرّديء الذي تحمله هذه الفئات التي غابت عقولها ، فأصبحت أداة نجسة تبطش دون رحمة ، وكأنها تنفّذ أمراً مقدّساً لا ريب فيه ولا جدال فهو يوازي هنا بين مشهد الحجيج الذين يقبلون على الله تعالى لأداء شعيرة الحج التي باركها، وصورة الفئات التي تنكّل بمن يقاوم الظّلم ويتصدى لها، وهي صورة نمطية اعتاد الظّالمون على تقديمها : بأنّ التّشريع الدّينيّ يجعل لهم قوة نافذة في حياة الأفراد والمجتمعات.

يعود الكاتبُ، مرّة أخرى، ليعبّر عن إحدى هذه الفئات التي تزحف على أدبارها خوراً وعجزاً، "واعترضتْ فئةٌ أخرى تزحفُ على أدبارِها كأنّها الوحلُ الرّاحل" [3]، التي تذكرنا بقوله تعالى: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا زَحْفًا فَلَا تُوَلُّوهُمُ الْأَدْبَارَ" [4]. لقد أراد أن يضع القارئ بين سلوكين متناقضين حتى يدرك الفرق الشّاسع بينهما، فهذه الفئة التي عناها انقادت للظّلم والطّغيان فزحفت على أدبارها ضعفاً وعجزاً، فهي لا تمتلك قوة التّحدي

1 سورة الحج، آية 27.

2 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص11.

3 المصدر السابق، ص12.

4 سور الأنفال، آية 15.

والتّصدي، ولكنّها هانت بعد أن عجزت ، فأصبحت ذليلةً ، يقابلها صورة العزة والكرامة الرّافضة للانكسار والهوان.

في المرحلة الأولى من البحث عن طريق الحرية في السّبع أودية التي يذكرها الكاتب يتحدث عن وادي الصّمت وعن الطّبل الأجوف الذي يتوسّطه: "وفي وسطه طبلٌ ضخمٌ منتصبٌ كأنّه رحى المحال أو قرون الجريمة. والطّبل على قتامة لونه وشدّة إحكامه لا يستُر ما به فيبدو عمقه منكشفاً بيّناً. وفي داخل الطّبل قومٌ يظلّلهم النّعاس ..."[1] .

هؤلاء القوم كما يراهم الكاتب هم: "الطّبالون حين يكفّون عن دقّ الطّبل يكون هذا شأنهم داخله حتى يعاودوا الدّقّ"[2].

ما يهمّنا في وصف هؤلاء القوم تناصّ الكاتب في وصفهم مع قوله تعالى: "إِذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعَاسَ أَمَنَةً مِّنْهُ" [3]، ولعلّ الكاتب أراد أن ينقل لنا حالة هؤلاء القوم المطمئنين لقربهم من ترقية السّلطان لهم ليصعدوا إلى رتبة سدنة جبل الأعضاء البشريّة المقطّعة التي يتربّع عليها السّلطان ، أو ربّما أراد أن ينقل لنا دلالة أخرى تتمثّل في أنّهم غير مدركين لما يقومون به بفعل (النّعاس) الذي ظلل وأضلّ عقولهم ، فأصبحت غير واعية لما تفعل.

1 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص13.

2 المصدر السابق، الصفحة نفسها.

3 سورة الأنفال، آية 11.

يتحدّث الكاتب في وادي الصّمت عن زمرة يحملها الغلمان والحشم، هذه الزّمرة لا همّ لها سوى الصّمت والتّبجيل، فهي بطانة السّلطان، وهي تسبّح بحمده وتذكر أسماءه في اللّيل والنّهار: " تلك الزّمرة التي يحملها الغلمان والحشم همّها الصّمت والتّبجيل .تلك هي بطانة السّلطان تسبّح بحمده وتذكر أسماءه ليل نهار"[1] .

يتناصّ مع قوله تعالى: " وَتَوَكَّلْ عَلَى الْحَيِّ الَّذِي لَا يَمُوتُ وَسَبِّحْ بِحَمْدِهِ وَكَفَىٰ بِهِ بِذُنُوبِ عِبَادِهِ خَبِيرًا"[2]، وهذا التّناصّ يؤكّد كما ذكرنا سابقاً، يؤكّد صورة تقليديّة بثّها السّلاطين المتسلّطين في نفوس شعوبهم، فربطوا بين طاعتهم المطلقة بالوازع الدّينيّ، فجعلوا من أنفسهم آلهة لا تعصى ولا تقاوم ولا تناقش، ويجب لها التّسبيح والحمد والتّبجيل والطّاعة العمياء.

ينتهي المقام بكاتبنا في وادي الصّمت مؤكداً سطوة السّلطان وفق نموذج خطابيّ عُرف عن حاكم طاغية هو الحجاج بن يوسف الثّقفيّ [3] ، ويستخدم التّناصّ الخطابيّ المشهور عنه ، والذي قاله في مسجد الكوفة ، ويتناصّ أيضاً مع قوله تعالى: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ارْكَعُوا وَاسْجُدُوا وَاعْبُدُوا رَبَّكُمْ وَافْعَلُوا الْخَيْرَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ" [4] .

1 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص16.

2 سورة الفرقان ، آية 58.

3 ينظر للاستزادة عن شخصيته : ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد البرمكيّ ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر – بيروت ، ط1، 1971، ج2، الصفحات 29-56.

4 سورة الحج ، آية 77.

في خطاب السّلطان الجائر: أيّها النّاس اسمعوا وعوا، وإذا وعيتم فاسجدوا لي واركعوا...."[1] وما يلي هذا الخطاب من تهديد وتخيير بين الصّمت والاستسلام أو الموت الزؤام ، فقد كفر هؤلاء القوم كما يرى بنعمته وجحدوها نعمة شرب الرّمل! بما فيه من دلالة على الهوان والانقياد، فالماء (الحياة الكريمة) محرّمة عليهم، " ألا قاتل الله الرّهط البغاة، ومكّنني من رقابهم، وسلّطني عليهم ليكون شأنهم الرّجم والصّلب! أولئك قومٌ كفروا بنعمتي وجحدوها. ألا إنّهم لحجّتي دحضوا، ولشرب الرّمل رفضوا، فلهم العطش إلى يوم الدّين" [2].

فالتّناصّ واضح مع قوله تعالى: "وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ"[3]، في بيان موقف أهل القرية الجحودي لنعم الله تعالى، "فكان موقفهم من هذه النّعم الجليلة أنّهم جحدوها ولم يقابلوها بالشّكر وإنّما قابلوها بالإشراك بالله تعالى مسدي هذه النّعم"[4] .

هذه الفكرة، التي أكّدها الكاتب في العديد من مواضع تناصه مع القرآن مؤداها إلى نظرة التّقديس التي يجعلها السّلطان الجائر والمناصرون له على نفسه فهو رمزٌ دينيّ يُطاع ولا يُعصى، فهو

1 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص17.

2 المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

3 سورة النحل، آية 112.

4 ينظر: السّعديّ، عبد الرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط1، 2000، ج1، ص729.

صاحب النّعم مهما كانت ماهيّتها ، والرّمل الذي عدّه السّلطان وزبانيته ماءً ، هو بنظرهم لذة للشّاربين: "أيّها النّاس إنّي أعلم أن قوماً ممن لا عهد لهم ولا ذمّة قد اتّبعوهم ، وانصتوا لهرائهم، وأبوا أن يشربوا من الرّمل، والرّمل لذّة للشّاربين..." [1]، فالخطاب السّابق يتناصّ مع قوله تعالى: "يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ"[2]، فهوان الشّعب وموتهم وذلّهم هو لذة لهم ما داموا طائعين ملبيين النّداء، إنّه كنعيم الجنة وشرابها الطيب، "لذّة للشّاربين، أي: طعمها طيبٌ كلونها وطيبُ الطعمِ دليلٌ على طيبِ الريحِ"[3] .

وفي وادي النّجم يمكث جماعة ذاقت ألوان العذاب دون أن تشتكي ولا يُسمع لها نواحاً ولا عليلاً، فيأتيهم الخطاب مستنكراً ومتعجباً من حالهم: "وما لهؤلاء، أَرَضُوا كغيرهم بالأيّامِ النّحسات؟ "[4] ، الذي يذكرنا بقوله تعالى:" أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ"[5]

وهي: " النّحْس بسكون الحاء: هو الشؤم نفسه، وإن إضافة اليوم إلى النّحْس إنّما هو إضافة إلى الشّؤم، وإنّ النّحِس بكسر الحاء نعت لليوم بأنّه مشؤوم، ولذلك قيل: (في أيام نحسات) لأنّها أيام

1 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص17.

2 سورة الصافات ، آية 45.

3 ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء ، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: مصطفى السيد محمد ، محمد السيد رشاد، محمد فضل العجماوي، علي أحمد عبد الباقي، مؤسسة قرطبة للنشر والتّوزيع-القاهرة ، ط2، 2000، ج12، ص17.

4 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص19.

5 سورة فصلت، آية 16.

مشائيم"[1]، وفي المعجم العربيّ يُقصد بالأيام النّحسات : " المشؤومات عليهم في الوجهين، والعرب تسمي الرّيح الباردة إذا دبرت نحساً" [2] .

والتّناصّ القرآنيّ ينقل لنا صورة هذه الأيام النّحسات التي يتتابع فيها العذاب، "في أيام نحسات، أيام متتابعات أنزل الله فيهن العذاب"[3]، فلا زال العذاب ينتقل من وادٍ إلى آخر، ومن جماعة إلى أخرى.

وفي موضع آخر من وادي النّجم يقول شيخٌ من أهل الوادي: "إنّكم قومٌ تجهلون ،أخشى أن تكونوا مثل آبائكم الأولين"[4]، يحذرهم من التّراجع والرّضوخ كما فعل من سبقوهم في النّضال ضد العبودية والذّل، وخطاب الشّيخ لأولئك النفر الباحثين عن طوق النّجاة (قوم تجهلون، آبائكم الأوّلين)[5] مستلهم من سياق الخطاب القرآنيّ الذي يخاطب العقل البشريّ ، ويحثّه على استشراف العلم المؤكد ، وكسر القواعد الخاطئة التي تتوارثها الأجيال وفق نموذج التّقليد المبنيّ على المحاكاة دون إعمال العقل والفكر. والحال نفسه ورد في وادي الرّحيل على لسان الفتاة الجميلة التي خاطبت القوم

1 الطّبريّ، محمد بن جرير، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرّسالة-بيروت، ط1، 2001، ج21، ص448.

2 ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص227، مادة(نحس).

3 الطبريّ، جامع البيان في تأويل القرآن، ج21، ص446.

4 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص17.

5 ورد ذكر التركيب : قوم تجهلون في العديد من الآيات في السور القرآنيّة مثل : هود 29،النمل 55، الأحقاف 23 وغيرها من الآيات القرآنيّة ، وورد ذكر التركيب : لآبائكم الأوّلين في العديد من الآيات في السور القرآنيّة مثل ، المؤمنون 24، 68،الشعراء 26، القصص 36،الصافات 126، الدخان 8 وغيرها من الآيات القرآنيّة.

قائلةً : "ستفقهون أنّكم قومٌ تجهلون إنّكم السّاعة هذه تنظرون بعيون السّلطان وتسمعون بآذانه"[1]، فالحواس معطّلة عندهم، وأصبحت مأمورة تابعة لحواس السّلطان، واستخدام اللّفظتين المتطابقتين (تفقهون، تجهلون) أعطى للمعنى قوةً في التّعبير عن حالة الضّياع والانصياع التي يعيشونها، ويتكرر خطاب القوم بالجهل في وادي النّهر ، فالجمجمة (العقل المفكّر الذي تعرّض لسلب تفكيره) تنفي أن يكون النّهر لم يستجب لنداء الفجر الجديد المنتظر الذي يحمل الأمل بالتّجديد والإشراق، فقد امتلأ دماءً وتعرّض للهب العذاب الذي يجعله جافاً خائراً لا يقوى على التّمدد والتّحرّر، فهو ليس من حاشية السّلطان كما ترى الجمجمة وهو مؤمن –على ما يعاني – بأنّ فجر الأمل قادم؛ ولذلك تنفي عنه الخضوع وتثبت لهم الجهل وعدم قراءة الأشياء جيداً.

ويواصل الشّيخ الحكيم خطابة المشخّص لواقع الحياة الصّعبة التي يعبّر عنها الحوار بين طرفيه (قلنا / قال) ،فهم يقولون له بعد أن شخّص لهم حال أدعياء الرّفض الذين تحوّلوا إلى بطانة السّلطان: "قلنا: هل تحسبنا عصبة كمن مضى، قال: إمّا التّيه وإمّا تدخلوا في بطانته، وأن تتركونا نسياً منسياً"[2]، فالتّناصّ القرآنيّ مع قوله تعالى: " فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا" [3]، في إشارة إلى قصة سيدتنا مريم

1 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص27.

2 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص17.

3 سورة مريم، آية 23.

العذراء عندما حملت نبي الله عيسى عليه السّلام، " والنّسئ في كلام العرب : الشّيء الحقير الذي من شأنه أن يُنسى ولا يُتألم لفقده"[1] .

واستخدام التّناصّ في هذا الموضع يبثّ في نفس المتلقي الحالة النّفسيّة التي يبعثها الشّيخ في نفوس المخاطبين ، فالكاتب يستعين بالموروث الدّينيّ ليشكّل حالة نفسية صعبة يعيشها ويتأثر بها ويحذّر منها.

يستمر الكاتب في تكثيف الرّسالة التي يريد أن يوصلها على لسان الشّيخ الحكيم: "كانت أمنيتي أن ينزل المطر، وتهتز الأرض وتربو...."[2]، فالتّركيب اللّغوي الذي استخدمه (تهتز الأرض وتربو) يتناصّ مع قوله تعالى: " وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ"[3]، وفيه دلالة ذهنية تجعل المتلقي يربط بين الخير الذي يحمله الغيث للأرض ، والاهتزاز: "الحركة على سرور، فلا يكاد يُقال: اهتزّ فلان لكيت وكيت، إلّا إذا كان الأمر من المحاسن والمنافع" [4]، وبين الخير الذي يحمله المدافعون عن الحرية والكرامة والحياة الكريمة لهم وللأجيال التي ستليهم.

1 القرطبيّ، أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري الخزرجي، الجامع لأحكام القرآن = تفسير القرطبي ،تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش ، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط2، 1964، ج11، ص92.

2 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص22.

3 سورة الحج، آية 5.

4 الشّنقيطي، محمد الأمين بن محمد المختار ، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع –بيروت،1995، ج4، ص279.

يعود الكاتبُ مرّة أخرى في وادي النّجم ليجعل الشّيخ الحكيم الثّائر يطرح أفكاره قائلاً: "هل تسمعون نشيجهم ونداءاتهم اليائسة؟"[1]، وهو يقصد نفسه ومن تعاقب بعده من أهله (ابنه حفيده، المحيطين به ممن آمنوا بفكره وتوقه إلى العتق من عبودية الظّلم)، ولكنه يخاطب أناساً لا يسمعونه من الرّاضخين الصّامتين الذين يتظاهرون بعدم السّماع، ومثلهم كمثل حاشية السّلطان وزبانيته، فهم "كمثل حاشية السّلطان. صمّ عميّ لا تسمعون شيئاً...."[2]، فحالهم كحال الذين وصفهم القرآن : "صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ"[3]، "صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ"[4]، وورد في سور القرآن الكريم التّعبير عن المعنى ذاته باشتقاقات أخرى [5]، ونفي الحواس عنهم له دلالة إدراكية، فهي لا تعني أنّهم لا يمتلكونها ولكنّهم يعطلوها في مواقف معيّنة، " لا يُقصد ممّا سبق أننا ننفي جميع الحواس، ونعني عدم إدراكهم، ولكن الهدف هو نفيها من جهة معيّنة" [6]، فعدم الإدراك مضمون عامّ في موقف محدّد وتجاه قضية

1 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص23.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 سورة البقرة، آية 18.

4 سورة البقرة ، آية 171.

5 ينظر: الأنعام 39، المائدة 71، الأنفال 22، يونس 42، هود 24، الإسراء97، الأنبياء 45، الفرقان 73، النمل 80، الروم 52، الزخرف 40، محمد 23.

6 القرطبيّ، الجامع لأحكام القرآن = تفسير القرطبي ، ج1، ص214.

واضحة يجمع بين استخدام القرآن والكاتب لوصف جماعة مخصوصة ضمن موقف محدّد .

وفي وادي الرّحيل ضمن الرّحلة الممتدة للخروج من براثن الظّلم والقهر والبحث عن ماء الحياة الكامن في الحرية والانعتاق من ضيق الحياة، تبرز فتاة وحيدة تشرق جمالاً ونبوغاً تدفن جمالها ونبوغها في الوادي المذكور، وهي تجسيد لروح النّضال الباقية من الأجيال السّابقة، تخاطب القوم الذين لا يفقهون حديثها عن ماهيّة السّلطان: "ذلك أنّ في آذانكم وقراً، وعلى عيونكم غشاوة، أتجهلون أن تماثيل السّلطان معلّقة على جباهكم"[1].

يستند الكاتب في خطاب الفتاة السّابق إلى تناصّ قرآنيّ من قوله تعالى: "خَتَمَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ وَعَلَىٰٓ أَبْصَٰرِهِمْ غِشَٰوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ" [2] في استخدام لفظة(غِشاوة) والتي تأتي بالمعنى نفسه في آيات أخرى من القرآن الكريم[3]، وقوله تعالى :"وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا"[4]، في استخدام لفظة(وقرا) والتي تأتي كذلك بالمعنى نفسه في آيات أخرى من القرآن الكريم [5] .

1 المرابطيّ، بدّي، أودية العطش، ص27.

2 سورة البقرة، آية 7.

3 ينظر: سورة الجاثية، آية 23، وسورة يس آية 9.

4 سورة الإسراء آية 46.

5 ينظر: سورة فصلت الآيتان 44/5، سورة الأنعام آية 25، سورة الكهف آية 57، سورة لقمان آية 7.

يتأثر الكاتب بالوصف القرآنيّ الذي يتّسم ببلاغة الأثر الوصفيّ المعنويّ في مفرداته وسياقاته المتعدّدة، فالوقر: "ثقل في الأذن وقيل أن يذهب السّمع كلّه"[1]، والغِشاوة : "غشّيتث الشّيء تغشيّة إذا عطّيته" [2].

وفي جواب القادمين إلى الفتاة المذكورة التي تخبرهم بأنّهم ينظرون بعيون السّلطان ويسمعون بآذانه يقولون: "لا نفقه كثيرا ممّا تقولين"[3]، وهذه الإجابة تذكّرنا بقوله تعالى: "قَالُوا يَا شُعَيْبُ مَا نَفْقَهُ كَثِيرًا مِّمَّا تَقُولُ وَإِنَّا لَنَرَاكَ فِينَا ضَعِيفًا وَلَوْلَا رَهْطُكَ لَرَجَمْنَاكَ وَمَا أَنتَ عَلَيْنَا بِعَزِيزٍ" [4]، والآية تشير إلى موقف قوم سيدنا شعيب من دعوته لهم بالإيمان بالله تعالى واستغفاره والتّوبة إليه واستذكار ما حلّ بالأقوام السّابقة لهم التي أصابها العذاب لكفرها وجحودها وهي أقوام الأنبياء (نوح، هود، صالح، لوط)، "فقد تضجّروا من نصائحه ومواعظه لهم؛ وذلك لبغضهم لما يقول ونفرتهم عنه" [5] .

وفي هذا التّناصّ تأكيدٌ للمعنى الذي أراده الكاتب، فالنّاصحون عادةً ما يواجهون الرّفض بمثل هذا الأسلوب، فقالت لهم الفتاة الرّامزة إلى نموذج النّضال الذي لا يموت ويبقى صامداً مستمراً عبر الأزمنة، فسلوك الرّفض للظلم باقٍ جيلاً بعد جيل.

1 ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص289، مادة (وقر) .

2 المصدر السّابق، ج15، ص126، مادة (غشي).

3 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص28.

4 سورة هود ، آية 91.

5 السّعديّ، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ج1، ص388.

تخاطبهم لغة النّضال والتّحدي فتطلب منهم أن: "يلقوا التّماثيل أرضاً ويحرقوها"[1]، تلك التّماثيل المعلّقة على جباههم تجعلنا نستذكر التّماثيل التي حطّمها نبي الله تعالى إبراهيم، "إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التّماثيل الَّتِي أَنتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ"[2].

يصف الكاتب الأصوات التي انتهى بها وادي الرّحيل – الأصوات الغريبة المحيطة- التي يشخّصها بالأنين والنّواح، إنّها أصوات مرجفة مرتابة لم تتخذ من الصّمود والتّحدي طريقاً، إنّها مرتابة تبقى مراوحة مكانها تعلو وتنخفض، ولكنها مهيّئة للكتم والانحصار والرّضوخ، يقابلها صوت غريب يصفه الكاتب بأنّه كالنّفخ في الصّور صوت ظاهر قاهر لا يتيح للأصوات الأخرى أن تعلو عليه: " ثُمّ سمعنا صوتاً غريباً كأنّه النفخُ في الصّور. وحوله أصواتٌ منه أخفّ. غير أنّها على الأذن منه أشدّ. تُغازلُ الرّغاء تارةً, والصّهيل طوراً ولكنّها أنينٌ ونواحٌ." [3]، يتناصّ الوصف فيه مع قوله تعالى : " وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَن شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَىٰ فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنظُرُونَ"[4]، وتكرر في القرآن الكريم التركيب اللّغوي (النّفخ في الصّور) ضمن استخدامات عديدة تصف

1 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص28.

2 سورة الأنبياء، آية 52.

3 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص28.

4 سورة الزمر، آية 68.

نفخه وصوته[1]. فالصّوت المسيطر الذي تتضاءل حوله بقية الأصوات له دلالة القوة المطلقة الحاسمة كصوت النّفخ في الصّور.

في وادي الصّخرة، في مواجهة الذّات ومناجاة المجتمع والأرض، الصّراع المستمر بين الخذلان والقهر والرّفض والأمل، تنشأ علاقة بين الكاتب والقهر، يخاطبه وينابزه بالألقاب، يقاومه ويتجسّد معه في ذات واحدة، يناجيه ويتوسل إليه ومنه، يقصّ عليه القهر القصص ويزيد من معاناته : "فأمر الأرض لم يترك لأهلها ملتجأ"[2].

والكاتب في علاقته مع القهر يتناصّ مع القرآن الكريم في قوله: "وتنابزت بالألقاب مع القهر"[3]، كما عبّر عنه القرآن الكريم بقوله تعالى: "وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ"[4]، فالطّريق المسدود أمامه وما واجهه من رفض، وما أحاط به من تخاذل المجتمع، جعله يجعل القهر رجلاً يخاطبه ويدعوه بما يكره، فهو يحمل في نفسه آهات عظيمة، والقهر مكوّن أساسيّ لها، فهو خليط من إحباطات يتعرّض لها كلّ من أراد تحقيق الأمل والتّغيير نحو الأفضل.

في وادي النّهر يبرز في قاع النّهر جمجمة غارقة فيه، هي رمز لطاقة التّفكير، وهي في الوقت ذاته مسلوبة من طاقة العقل التي عطّلها السّلطان بالقتل والتّعذيب والتّجهيل، وعند سؤالها عن منابع النّهر وعيونه، تخبرهم مستنكرةً سؤالهم بأنها جفت ونضبت وعطشت:

1 ينظر السور والآيات الآتية: المؤمنون 101، الحاقة 13، الأنعام 73،الكهف 99 ، طه 102، النمل 87، يس 51، ق20، النبأ 18.

2 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص31.

3 المصدر السابق، الصفحة نفسها.

4 سورة الحجرات ، آية 11.

"أما رأيتم أنّها جفّت ونضبت حتى طحاها العطش أعميت أبصاركم، أم ختم على قلوبكم الخوف والرّعب؟"[1]

وهو تناصّ مع قولته تعالى: "خَتَمَ اللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَعَلَىٰ سَمْعِهِمْ وَعَلَىٰ أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ "[2]، وغيرها من الآيات القرآنيّة التي ذكرت الختم على القلوب[3]، وهو: "الختم والكتم أخوان لأنّ في الاستيثاق من الشّيء بضرب الخاتم عليه كتماً له وتغطيةً لئلا يتوصل إليه ولا يُطّلع عليه"[4]، فهذا الرّبط الموفق بين حالهم وهم يعرفون الحقيقية ويعيشون تخريب السّلطان وزبانيته وإبادتهم لكلّ مظاهر الحياة الجميلة الكريمة، وبين حال الكافرين الذين يعرفون قدرة ربّهم ويلمسونها في قوته وإبداعه في صنع الكون ومخاطبة العقل البشريّ بالحجة والبرهان، ولكنّ قلوبهم وسمعهم وأبصارهم مغلقة لا تفقه ولا تبصر الحقائق.

فضفافُ النّهرِ وعيونه جافّة يابسة لا ينبت فيها إلّا النسيانُ وشجر رؤوس الشّياطين،" قلنا: ولكن للنّهر ضفافاً تنبت زرعاً، قالت: تنبت النّسيان ورؤوس الشّياطين"[5]، فالنّهرُ رمز الخير والأمل والحياة أصبح ساكناً ميتاً، ووصف ضفافه وعيونه بأنّها تنبت رؤوس الشّياطين فيه تناصّ مع قوله تعالى: " طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ

1 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص34.

2 سورة البقرة، آية 7.

3 ينظر السور الآتية : الأنعام 46، يس 65، الشورى 24،.

4 الزمخشري ،أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، دار الكتاب العربيّ – بيروت ، ط3، 1407هـ ، ج1، ص48.

5 المرابطيّ، بدّي، أودية العطش، ص34.

الشَّيَاطِينِ"[1]، إشارةً إلى شجرة الزّقوم، " وللشّياطين فيها ثلاثة أوجه: أحدها أن يشبه طلعها في قبحه رؤوس الشّياطين لأنّها موصوفة بالقبح - وإن كانت غير مُشاهدة- فيقال :كأنّه رأس شيطان إذا كان قبيحاً، الثّاني أنّ الشّيطان ضرب من الحيات قبيح الوجه وهو ذو العرف، الثّالث أنّه نبتٌ قبيحٌ يُسمى رؤوس الشّياطين"[2]. فأتكأ الكاتب على التّناص القرآنيّ في صورة بيانيّة؛ ليوضّح واقع الحياة التي يعيشها، يلامس الآمال والأحلام التي يريدها أبناء شعبه وأمته التي تجابه بواقع أليم يشبه رؤوس الشّياطين في قبحها وغموضها.

يوازي الكاتب بين الآمال والواقع المرير مرّة أخرى، فيقول: "كان ينتظر أن يتنفّس الصّبح ليحمل آمالاً وأحلاماً يبذرها في ضفافه..."[3]، متناصّاً مع قوله تعالى: "وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ" [4]،" امتدّ حتى يصير نهاراً واضحاً، يُقال للنّهار إذا زاد: تنفّس. وكذلك الموج إذا نضح الماء. ومعنى التّنفّس: خروج النّسيم من الجوف. وقيل: إذا تنفّس أي انشقّ وانفلقّ"[5].

تعود لغة التّحدي والإصرار على تغيير المعاناة إلى أمل متجدّد يريد أن يفجّر الأنهار ، وينشئ قمماً جديدة أكثر علواً ورفعةً من التي سبقتها في عهد القوة والجمال، فتقول لهم الجمجمة: "لقد خلا

1 سورة الصافات ، آية65.

2 ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص269.

3 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص35.

4 سورة التكوير، آية 18.

5 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن = تفسير القرطبي ،ج19، ص240.

قبلكم قومٌ قالوا أكثر من ذلك، وهمّوا أن يصعدوا قمة الجبل فسقطوا وكانوا أسفل السافلين"[1].

يعيدنا هذا الحوار إلى تناصّ قرآنيّ لقصة ابن نبينا نوح يوم الطّوفان

" قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ"[2]، يستثمر الكاتب ثقافته الدّينيّة ليقرّب لنا حالة الشّك التي يعيشها المتأملون بالتغيير، وفيه استحضار لحالة المنظّرين الذين أشبعونا كذباً، فحملوا شعارات المقاومة والتّحدي، ولكنّهم سقطوا عند أول اختبار لهم.

تتحدّث الجمجمةُ عن التّقلّبات التي أصابت حياتها، فتحوّل الأملُ عندها إلى يأس، وسقطت من السّماء إلى الأرض، واستحال النهرُ عطشاً عندما جاء اليوم العبوس القمطرير الذي شهد قدوم السّلطان وزبانيته، "قالت: أما ترونني جمجمة ملقاة؟ هل تحسبونني كنت كذلك؟ لقد ركبت الأمل حتى تحوّل يأساً، وتعلقتُ بالسماء حتى سقطتُ أرضاً، وأبحرتُ في النّهار حتى استحال عطشاً، ثم كان ذلك اليوم العبوس القمطرير الذي أبصرنا فيه السّلطان، لقد رأيت يومها الوحل المُوّلول يتجلّى طريقاً وحيدا وانغرز فيّ الجمرُ ، وشماً مسفراً"[3].

1 المرابطيّ، بدي، أودية العطش، ص36.

2 سورة هود ، آية 43.

3 المرابطيّ، بدي، المصدر نفسه، ص35-36.

والتّناصّ ظاهرٌ مع قوله تعالى: "إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا"[1] والمشترك المعنويّ بينهما هو الشّؤم والشّدة والعذاب، "عبست فيه الوجوه، وقبضت ما بين أعينها كراهية ذلك اليوم...(قمطريرا): تقبض فيه الجباه، وقوم يقولون: القمطرير: الشّديد... وقال آخرون: العبوس: الضّيق، والقمطرير: الطّويل" [2].

وفي مواجهة زبانية السّلطان والهلاك القادم معهم توجههم الجمجمة لاحقاً إلى التّصدي لهم وعدم الارتكاس والارتداد عنهم :" أيّة جماعة رفض أنتم ! هل غشيكم الارتكاس والارتداد؟ إمّا أن تلقوا وإمّا أن يلقي اللّهب"[3]، يوظّف الكاتب التّناصّ مع قوله تعالى في قصة مواجهة سحرة فرعون مع نبينا موسى "قَالُوا يَا مُوسَىٰ إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَىٰ"[4]، فيصوّر التّناصّ المواجهة الدّائمة بين قوى الخير والشّر.

ويستخدم الكاتب رمز العجوز كموقف حواريّ في مواجهة الذّات والصّراع الدّاخلي بين المرء وذاته، فيحاورها حواراً يتّسم بمضمون البصيرة والتّجربة، تشارك العجوز أبناءها مشاعر الحزن وتعبّر عنه بالبكاء، تستذكر معهم استبداد السّلطان وحاشيته، وتذكّرهم بأنّهم يسلكون طريقاً صعباً فتخاطبهم: "اضحكوا قليلاً وابكوا كثيراً" [5]، كما

1 سورة الإنسان ، آية 10.

2 الطّبريّ، جامع البيان في تأويل القرآن، ج24، ص100.

3 المرابطيّ، بدي ابنو، أودية العطش، ص37.

4 سورة طه، آية 65.

5 المرابطيّ، بدي ابنو، أودية العطش، ص49.

وردت في القرآن الكريم :" فَلْيَضْحَكُواْ قَلِيلًا وَلْيَبْكُواْ كَثِيرًا جَزَآءُۢ بِمَا كَانُواْ يَكْسِبُونَ"[1] .

فهي مشاعر مضطربة متقابلة، توضّح الحالة النّفسيّة التي تفرضها آمالٌ مبدّدةٌ ، تواجه قهراً مستمراً، يختلط فيها البكاء مع الضّحك، ويبقى البكاء سائداً؛ لأنّ الذّاكرة مليئة بآهات العذاب والمعاناة .

يستمر الصّراع بين الرّغبة في الصّمود والتّحدي والرّضوخ والاستسلام في الأودية السبعة، ويظهر على لسان العجوز رمز الخبرة والتّجربة والحكمة في حديثها عن الرّهط : "وكأي من رهط خرج وخطب هرجاً ومرجاً ثم أصابه الوهن من بعد"[2]. حينما تصف مدّعي الممانعة والرّفض المتخاذلين الطامحين للتقرّب من السّلطان بأسلوبهم المتناقض مع حقيقة دوافعهم .

واستخدام الوهن في هذا الموضع يتناصّ مع القرآن الكريم في قوله تعالى: " وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيٍّ قَٰتَلَ مَعَهُۥ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُواْ لِمَآ أَصَابَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَمَا ضَعُفُواْ وَمَا ٱسْتَكَانُواْ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلصَّٰبِرِينَ"[3]، وفي مواضع آخرى تحثّ المتلقين على عدم الهوان والانقياد للشرّ[4]، والوهن: "الضّعف في العمل والأمر" [5].

1 سورة التوبة، آية 82.

2 المرابطيّ، بدي ابنو، أودية العطش، ص50.

3 سورة آل عمران ، آية 146.

4 ينظر السور الآتية: آل عمران 139، النساء 104، محمد 35.

5 ابن منظور، لسان العرب، ج، 13، ص453، مادة(وهن).

وظّف الكاتب التّناصّ الدّينيّ في مواضع عديدة من روايته أودية العطش حتّى أنّه يُعدّ سمة أسلوبيّة فيها، تعكس الثّقافة الدّينيّة لكاتبها المتقن للتّوظيف الدّينيّ في سياقاته المناسبة، فأدى إلى تأكيد وتوضيح الدّلالات المعنويّة الأسلوبيّة التي أراد أن يوصلها للمتلقي، وهو يعرف حقّ المعرفة الأثر البليغ الذي يؤديه التّناصّ الدّينيّ خاصّةً القرآنيّ منه في نفس المتلقي؛ لبلاغة بيانها وإعجازها فتقوّى بها النّصّ الرّوائيّ، وبدت الرّسالة التي أراد أن يوصلها واضحة، وإن اتّخذت الرّمزيّة في سياقات كثيرة منها.

إنّ توظيف الكاتب للنّصّ الدّينيّ الذي سخّره أولو الأمر والراضخون لهم والمدافعون عنهم؛ ليضفوا عليهم القداسة الدّينيّة والانقياد الأعمى لهم، يقابله الكاتب بمضمون آخر مخالفٌ لتوجهاتهم ، فيعوّل عليه ليؤكد انسجام التّناصّ الدّينيّ مع الدّعوة إلى الحياة الكريمة للأفراد والمجتمعات ونبذ الظّلم والظّالمين المستبدين.

يوظّف الكاتب التّراكيب القرآنيّة بصياغات لغويّة جديدة متّصلة مع معانيها المستقرّة، وهذا يكسبها نوعاً من الخصوصيّة والتّميّز، فتشحن ذهن المتلقي بقوة إيحائيّة خاصّة، فيعمل من خلالها على تعميق الرّؤية التي يقدّمها الرّاوي متماهياً مع النّصّ القرآنيّ.

يتناصّ الكاتب أحياناً مع مفردة قرآنية لها طابعها الخاصّ ضمن موقف مشابه لدلالتها، وهذه المفردة في سياقها التي وُجدت به، لها قدرتها الكبيرة في التّكثيف والإيجاز، فتثير وجدان المتلقي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النّصّ القرآنيّ في سرعة فائقة وباقتصاد لغويّ كبير.

استطاع الكاتب أن يستخدم التّناص لتحقيق دلالة معنويّة تخدم المعنى الذي أراد أن يعبّر عنه، وألتجأ إليه في صراعه الدّاخليّ والخارجيّ؛ ليكون منطلقاً للبوح عن المضمون الذي أراد أن ينقله للمتلقي في أيام روايته وأوديتها .

وكان للوصف القرآنيّ البليغ في تعبيره عن الموصوف وتجسيده لحالته الشعوريّة الدّقيقة معينٌ للكاتب في توظيفه له في مواضع كثيرة من روايته.

قائمةُ المصادرِ والمراجعِ

- **1- المصادر:**
- القرآن الكريم.
- المرابطيّ ، بدي، أودية العطش، المركز الثّقافيّ للكتاب- الدار البيضاء- المغرب ، ط1، 2020.
- **2- المراجع:**
- إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، دار العودة-بيروت، ط5، 1985.
- ابن أبي الأصبع ، صالح، الحركة الشّعرية في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948حتّى عام 1975 دراسة نقديّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر- بيروت، ط1، 1979.
- باختين، ميخائيل، الخطاب الرّوائيّ، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع- القاهرة ،ط1، 1987.
- بارت، رولان، درس السّيميولوجيا، ترجمة: عبد السّلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنّشر- الدّار البيضاء، ط3، 1993.
- البخاريّ، محمد بن إسماعيل، الجامع المسند الصّحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (صحيح البخاري) ،تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر ، دار طوق النجاة-بيروت، ط1، 1422هـ
- بنيس، محمّد، حداثة السؤال، المركز الثّقافيّ العربيّ –الدّار البيضاء ، ط2، 1988.

- بنيس، محمّد ، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة-بيروت، ط1، 1979.

- بوحوش، رابح، اللّسانيات وتحليل النّصوص، عالم الكتب الحديث- إربد -الأردن ، ط1، 2007.

- التّونجيّ، محمد، معجم علوم العربيّة، دار الجيل للطّباعة والنّشر–بيروت، ط2، 2003.

- الجزّار، محمّد فكري، لسانيات الاختلاف –الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، إيتراك للطّباعة والنّشر والتوزيع- القاهرة، ط2، 2002.

- الجيزاويّ، محمّد سعد، الدّين، دراسات في الأدب العربيّ، دار نهضة مصر، للطّبع والنشر، ط1960،1.

- ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد البرمكيّ ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر – بيروت ، ط1، 1971.

- الزَّبيدي، أبو الفيض المرتضى محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس ، دار الهداية للنّشر والتّوزيع -الكويت، 1965.

- الزمخشري ،أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، دار الكتاب العربيّ – بيروت ، ط3، 1407هـ

- السّعديّ، عبد الرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللّويحق، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط1، 2000.

- أبو شمّالة، فايز، افتراض المشابه عن ديوان " الخروج إلى الحمراء" للمتوكّل طه، المؤسسة الفلسطينيّة للإرشاد القوميّ-رام الله، ط1، 2003.

- الشّنقيطيّ، محمد الأمين بن محمد المختار ، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت،1995.

- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني-بيروت،ط1، 1984.

- الطّبريّ، محمد بن جرير ، جامع البيان في تأويل القرآن ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرّسالة-بيروت ، ط1، 2001.

- عبد التّواب، صلاح الدّين، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصرية العالمية للنّشر ، ط1995،1.

- الغذاميّ، عبدالله، الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحيّة- قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط4، 1998.

- القرطبيّ، أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري الخزرجي، الجامع لأحكام القرآن = تفسير القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش ، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط2، 1964.

- ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: مصطفى السيد محمد ، محمد السيد رشاد، محمد فضل العجماوي، علي أحمد عبد الباقي، مؤسسة قرطبة للنشر والتّوزيع-القاهرة ، ط2، 2000.

- كريستيفا، جوليا، علم النّصّ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر والتوزيع- الدّار البيضاء، ط1، 1991.

- مفتاح ،محمّد، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجية التّناصّ)، المركز الثّقافيّ العربيّ-الدّار البيضاء، ط3، 1992.

- ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب ، دار صادر-بيروت، ط3، 1414هـ

- يقطين، سعيد، انفتاح النّصّ الرّوائيّ ، النّصّ والسّياق ،المركز الثّقافيّ العربيّ –الدّار البيضاء، ط2، 2001.

- يقطين، سعيد، الرّواية والتّراث السّرديّ-من أجل وعي جديد بالتّراث المركز الثّقافيّ العربيّ- الدّار البيضاء، ط1، 1992.

- **الأبحاث العلميّة:**

- الأسديّ، عبد السّتار ، التّناصّ : السّرقة الأدبيّة والتأثّر -بارت، كريستوفا باختين، والنّقاد العرب الحديثون-، كتابات معاصرة ، فنون وعلوم، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة- بيروت، المجلّد 11، العدد 2003،44..

- توما، عزيز، مفهوم التّناصّ في الخطاب النّقديّ المعاصر، الرّافد ،مجلّة شهرية ثقافيّة جامعة- دائرة الثّقافة والإعلام- الشّارقة، العدد31، 2000.

- حسني، المختار، من التّناصّ إلى الأطراس، علامات في النّقد ، النادي الثّقافيّ –جدّة، المجلّد 7، الجزء25، 1997.

- العدوانيّ، معجب، رحلة التّناصيّة إلى النقد العربيّ القديم، علامات في الّقد المجلد 12، الجزء44، النادي الثّقافيّ-جدّة، 2002.

- عطا، أحمد، التّناص القرآنيّ في شعر جمال الدّين ابن نباتة المصريّ، بحث مقدّم للمؤتمر الرّابع لكلية الألسن، جامعة المينا – مصر، أبريل 2007.

- الفيّا، عبد المنعم عجب، ما أرانا نقول إلّا معاراً، حول التّناصّ في القصيدة الحديثه- قراءة في أسلوب تي إس إليوت، مجلّة شهريّة ثقافيّة جامعة – دائرة الثّقافة والإعلام – الشّارقة، العدد 48، 2001، ص48.

- مرتاض، عبد الملك ، في نظرية النّصّ الأدبّ ، مجلّة الموقف الأدبيّ –اتّحاد الكتّاب العرب-دمشق، العدد 201، كانون الثّاني، 198

- **الرسائل الجامعيّة:**

- حنبلي، فاتح، التّناص في شعر ابن هاني الأندلسي، رسالة دكتورا، جامعة باتنة- الجزائر، 2004-2005.

- هجرس، عبد الكريم، رسالة دكتوراة بعنوان: التّناصّ القرآنيّ في الشّعر العباسيّ، زهديات أبي العتاهية أنموذجاً ، كلّية اللّغة والأدب والفنون- جامعة الحاج لخضر-باتنة1، 2017-2018.

علاقةُ السّلطة بالمجتمع،
من خلال الزمان والمكان في رواية أودية العطش

أ. عبد العالي الوالي[1]

مقدّمة:

يشكّل الإبداعُ الأدبيّ إنتاجاً نابعاً من صلب المجتمعِ، وهو ما يضفي عليه صفة الاجتماعيّة، فهو حسب آمال أنطوان عرموني **"ينبثق من ذات عاقلةٍ، شاعرةٍ ليتوجّه نحو الآخرين"**[2]. وهو بذلك، فعلٌ اجتماعيٌّ يرسم علاقة شراكة اجتماعيّة، جعلت من الأدب ظاهرةً اجتماعيّةً إنسانيّة، ترتسم من خلال ركائز أساسيّة ثلاث تتحدّد في "الكاتب/الأديب، والإنتاج الأدبي، والقارئ". وهي الركائز التي جعلت الباحثين يولون، بحسب آمال عرموني، هذه الظاهرة الإنسانيّة في صميمها اهتماماً يتعدّى نطاق الكلام العابر ليصل إلى مجال الكلام العلمي المسؤول، ويجعل من الأدب، في ركائزه الثلاث موضوعاً لفرعٍ من علم الاجتماع متميّزاً نوعيّاً عن غيره، هو علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب[3]. وهو ما يجعل من الأدب في علاقته بالمجتمع محور اهتمام المفكّرين من الناحية الاجتماعية على اعتبار أنّ الأدب يؤثّر ويتأثّر بالمجتمع.

[1] باحث، كليّة الآداب والعلوم الانسانية ظهر المهراز فاس، المغرب.

[2] روبير إسكار بيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة، 1999، ص: 6.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ الانتماء الاجتماعي والثقافي للكاتب/ الأديب يُساهم في رسم الخطوط الأساسيّة لإبداعه الأدبي، وهو ما يمكن أن نستشّفه من خلال رواية" **أودية العطش**"[1] للكاتب بدّي المرابطي الذي تأثّر بمجتمعه وواقعه المعيش، وطبيعة السلطة/ الثقافة التي تسود فيه. وهو ما حفّز الكاتب من خلال فعل الكتابة لرصد العلاقة الاجتماعيّة بين السّلطة وأفراد المجتمع الموريتاني الذي ينتمي إليه.

إنّ الظاهرة الأدبية من الظواهر الاجتماعية التي لا يمكنها أن تلغي، بأيّ حالٍ من الأحوال، أهميّة ثنائيّة الزمان والمكان كمحدّدٍ أساسيٍّ لفعل الكتابة الأدبية، ومؤشر رئيس للفهم والتأويل خلال الدراسة. ولذلك ارتأى الكاتب بدّي المرابطي في روايته رسم تلك العلاقة بين السّلطة والمجتمع من خلال الأزمنة والأمكنة التي شكّلت منطلق الفهم والتأويل. وهو ما رسم مسار هذا العمل نحو فهمٍ ممكنٍ لتلك العلاقة- الصّراع بين مؤسّسة السّلطان وبين أفراد المجتمع الموريتاني بتلويناته وتشكيلاته التي تتمثّل في الخضوع والرفض، جدليّة التناقض التي تكشف عمق هذا المجتمع من خلال التصوّر الأدبي للكاتب بدّي المرابطي. فماهي، إذن، تجليّات علاقة السّلطة بالمجتمع من خلال ثنائيّة الزمان والمكان في روايته" أودية العطش"؟

[1] بدّي المرابطي، أودية العطش، سلسلة أفاق أخرى، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2020.

1- مدخل نحو فهمٍ ممكنٍ لمقاصد رواية "أودية العطش":

تمثّل رواية "أودية العطش" مدخلاً لأحد أهمّ الدروس الاجتماعية، تناول من خلالها الكاتبُ أحدَ الخطوط الأساسيّة التي تؤطّر شبكة العلاقات الاجتماعية داخل الوطن العربي بشكلٍ عامٍّ. وهي علاقةُ السلطة الحاكمة بالمجتمعات التابعة لها والخاضعة لسلطتها.

تمثّلُ الرواية في توجّهها الأدبي تيّار الوعي، وتصنّف في خانة الأدب النثري. وهو ما يؤكّده الباحث محمد عبد الحي حيث قال: إنّ السّرديات المعاصرة في أغلبها تعتمد على نسق تيّار الوعي القائم على تداعي الأفكار والعبارات، دون الخضوع للروابط المنطقيّة أو الخطيّة المعياريّة[1]. وهو ما يُبرّر تداعي أفكار الكاتب دون إخضاعها لمنطقٍ معيّنٍ، سوى أنّ هذا التداعي نتاج للضغط الاجتماعي ولجدليّة القبول والرفض التي لاحظها الكاتبُ داخل مجتمعٍ سليبٍ، لا يتمتّع بأبسط الحريّات الممكنة للعيش الكريم، بل وقد رسم الكاتبُ لأحداثها مساراً ينبني على كيفيّة تمثّله لبنية السلطة والمجتمع ارتباطاً بطبيعة الوسط المجالي الذي تشكّلت داخله، كما رسم خطوات التحوّلات الاجتماعيّة على مستوى السّلطة والمجتمع بالانتقال بنا من مكانٍ إلى آخر ومن زمن إلى آخر.

تُجسّد الأودية في الرواية مجال التحوّل الذي عرفته أحداثُها، فكلّ وادٍ ارتبط بمصيرٍ محتومٍ وبأحداث راسخةٍ في الذاكرة الجمعيّة والفرديّة. وهو ما أعطى للكاتبِ فسحةً لصنع رمزيّة دلاليّة

[1] بدي المرابطي، أودية العطش، ص، 69،70.

قادرة على تصوير منعرجات العلاقة بين السّلطة والمجتمع بشكلٍ يمثّل الصّورة الأقرب لواقع الحياة اليوميّة، ولأزمنة الوقائع في ارتباطها بأفراد المجتمع بفئاتها المختلفة، الموزّعة بين الخضوع والرفض للسّلطان.

ورغم أنّ الأودية تحيل، مجاليّا وطبيعيّاً، على الحياة وتشكّل رمزاً للاستمرار في الوجود لما توفّره من ماء، وتحيل على قدسيّة تستمدّها من علاقتها بالسّماء. فإنّها في ذات الوقت تبقى غير ثابتةٍ على حالٍ، فبقدر ما تصنع الحياةَ يمكنها أن تصنع الموت، وبالتالي فإنّها تمثّل التحوّل البنيويّ الذي تعرفه علاقة مؤسّسة السّلطان/الحاكم بأفراد المجتمع.

وأمّا العطش فهو صورة عاكسة للواقع وللحياة في يوميّاتها الصّعبة، ولصعوبة العيش في ظلّ ما هو قائم. فالعطشُ هنا يمثّل الندرة والفقد وعدم القدرة على الاستمرار، والتسلّط الذي ينتزع الحياة من طبيعتها السليمة ويزجّ بها في براثين الهوان والذلّ. إنّ العطش في ارتباطه بالأودية يشكّل تناقضاً صارخاً؛ فالأوطانُ العربيّة تشكّل ينابيع للحياة، لكن حاكميها جعلوا منها أوساطاً للهوان والفقر والهشاشة التي أنهكت قُوى الفئات الاجتماعيّة القابعة في الهامش. إنّ العطش هنا نوعٌ من الاستعباد الغاشم والمذلّ من جهة والاستبعاد من مراسم الحريّة، ومواطن الجمال؛ الجمال المعرفيّ الذي يُشعل شموعَ النور التي تضيئ الأوطان وتنزع الغشاوة عن السلطان/الحاكم.

2- مُقترب مفاهيمي للسّلطة والمجتمع:

إنّ مفهوميْ السّلطة والمجتمع من المفاهيم التي يصعب تحديدهما بشكلٍ دقيقٍ، نظرا إلى كونهما متعدّدي الصّفات والأوجه، ويختلفان من واقع لآخر، ضف إلى ذلك طبيعة التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافية التي تتدخّل، هي الأخرى، في تحديد المفهومين. إنّ التنوّع والاختلاف/ التداخل والتركيب هو ما يضفي عليهما تلك الصّعوبة وذاك الالتباس عند تناولهما من طرف الباحثين. لكنّ التراكمات التي حقّقتها المعرفة العلميّةُ في هذا الشأن، أي تراكمات مختلف العلوم التي تناولت هذا الثنائي المعرفي/السلطة والمجتمع، تركت دون شكّ طروحات مفاهيميّة ومقتربات تُفيد في تحديد المفهوم من خلال وضعهما في سياقات مختلفة، ترتبط بما هو اجتماعيّ وسياسيّ وثقافي.

إنّ مفهوم السّلطة من المفاهيم التي ارتبطت بأزمنةٍ وأمكنةٍ وأوساط اجتماعيّة مختلفة ومتباينة سياسيّاً واجتماعيّاً وثقافيّاً. وهو ما يجعل منها ظاهرة تتطوّر وتتغيّر بتطوّر هذه الأوجه التي ارتبطت بها. كما أنّ هذا المفهوم يتداخل، بشكلٍ كبيرٍ، مع مفاهيم أخرى من قبيل الدولة والقوّة والسّيطرة والنفوذ وغيرها من المفاهيم التي تصبّ في المجرى نفسه رغم ما يمكن أن يلاحظ حولها من تباينات فارقة ومميّزة لمفهومٍ عن آخر.

إنّ السّلطة(autorité) إذن ظاهرة اجتماعيّة ترتبط بكلّ العلاقات الانسانية في الحياة الاجتماعيّة، كما أنّها ترتبط بمختلف التنظيمات المؤسّسية وما تنسجه من علاقات تساهم في تبلور مفهوم السّلطة. وبالتالي فإنّ السّلطة، حسب أندرو هيود بمعناها

الواسع، هي شكلٌ من أشكال القوة؛ فهي الوسيلة التي من خلالها يستطيع شخص ما أن يؤثّر على سلوك شخص آخر. إلاّ أنّ القوّة تتميّز عن السلطة، عادة، بسبب الوسائل المتباينة التي من خلالها يتحقّق الإذعان أو الطاعة. فبينما يمكن تعريف القوّة على أنّها القدرة على التأثير في سلوك الآخرين، فإنّ السّلطة يُمكن فهمها على أنّها الحقّ في القيام بذلك. إنّ القوّة تحقّق الإذعان من خلال القدرة على الإقناع، أو الضغط، أو التهديدات، أو الإكراه، أو العنف. أمّا السّلطة فتعتمد على "الحقّ في الحكم" مدرك ومفهوم. ويحدث الإذعانُ من خلال التزام أخلاقيّ ومعنوي من قبل المحكوم بأن يُطيع. ورغم أنّ الفلاسفة السياسيّين اختلفوا حول الأسس التي ترتكز عليها السّلطةُ، فإنّهم، مع ذلك، اتّفقوا على أنّها ذات طابع أخلاقي ومعنوي. ويقتضي ذلك أنّ الأهمّ، بالنسبة إلى السّلطة، أنّها يجب أن تُطاع أكثر من كونها تُطاع[1]. كما ذكر آندرو هيود على أنّ ماكس فيبر عرّف السّلطة على أنّها أمرٌ يتعلّق فقط باعتقاد النّاس بشرعيّتها، بغض النظر عن مصدر هذا الاعتقاد، وهل كان مبرّرا أخلاقيّاً أم لا. ويُضيف أنّ تناول فيبر يُعامل السّلطة على أنّها شكل من أشكال القوّة؛ فالسّلطة إذن قوّة شرعيّة، أو قوّة متخفّية في الشرعيّة[2].

و هذه الشرعية في الحكم والسلطة لا يمكن أن تتحقّق سوى بتلقينها بشكل منهجيّ عبر مجموعة من الممارسات السياسيّة/

1) أندرو هيود، النظريّة السياسية مقدّمة، ترجمة لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2013، ص: 225.

2) المرجع نفسه، ص: 226.

الدعاية والإقناع، أو فرضها باستخدام مصادر الإذعان المتمثّلة في التخويف والتهديد وغيرها من الوسائل التي تفرض الطاعة والخنوع والاستسلام حتى في فترات القهر. وبالتالي فإنّ السّلطة تعني القدرة على الإقناع وفرض الطاعة والخضوع بمختلف الوسائل الممكنة على الفئات المحكومة باختلافها وتباينها ما بين الخاضعين والرافضين.

إنّ السّلطة لا يُمكن فصلها أو عزلها عن مجال ممارستها على اعتبار أنّها ظاهرة رغم بعدها السياسي، تبقى ظاهرة إنسانيّة اجتماعيّة ترتبط بالمجتمع/ مؤسّسات وأفراد. فالمجتمع هنا ظاهرة أخرى تساهم في رسم هذه العلاقة الثنائيّة بين السّلطة / الحاكم والمجتمع / المحكومين (الخاضعين أو الرافضين). ومفهوم المجتمع (société) هو الآخر من المفاهيم التي حظيت باهتمامٍ كبيرٍ من طرف الباحثين في العلوم الإنسانيّة بشكلٍ عامٍّ، وعلم الاجتماع بشكلٍ خاصٍّ. وهو يُعدُّ من المفاهيم الأكثر غموضا، نظراً لتناوله بمختلف المقاربات القانونيّة والاجتماعية والنفسيّة والاقتصادية وغيرها. وهذا الاختلاف في التناول هو ما أضفى عليه طابع الغموض رغم الوضوح الذي يمكن أن نلامسه في كلّ مقاربة على حدة.

إنّ المجتمع، من خلال هذه الرواية، هو الحامل للأحداث والأفعال الاجتماعية. وهو الوعاء الذي يتمّ داخله كلّ شيء، أي إنّ الاجتماع يتحقّق داخله من خلال كلّ المضامين والمصالح والأحداث بما يساهم في تشكيل الوحدات أو النظم أو البنيات الاجتماعية ويتحقّق الاجتماع بمعرفة البعض للآخر من خلال شبكة العلاقات والتفاعلات الاجتماعيّة في الزمان والمكان، وكلّ ذلك يساهم في بناء المجتمع وتطوّره.

إنّ مفهوم المجتمع يرتبط في بنائه بطبيعة التفاعلات بين أفراده ومؤسّساته. وهو ما يجعل منه ظاهرة اجتماعيّة تحتوي في كنهها الفرديّ والجمعيّ/الفرد والجماعة. هذا التركيب في المحتوى يجعل من المجتمع محطّ تدافع على مستوى المفهوم، كلّ حسب فهمه له وحسب موقعه منه، بمعنى مدى الالتزام بالموضوعيّة والتجرّد ومدى فاعليّة هذا المعطى في تحديد المفهوم، أو أنّ مقاربته تستلزم معرفته ومعرفة محتواه ومضامينه أو ما يُصطلح عليه بالذاتيّة. ويبقى أنّ الذاتيّة الموضوعيّة في مقاربة مفهوم المجتمع هو ما قد يحقّق التصالح بين وجهتيْ النظر وينتج مفهوما أكثر وضوحاً.

وما نريد قوله، بشكلٍ عامٍ، أنّ أهميّة دراسة المجتمع هو ما أنتج الاختلاف الواسع حول مفهومه، ومن بين أهمّ هذه المفاهيم والتي تتناسب مع ما سقناه سابقا هو ما جاد به "زاندن" بأنّ المجتمع هو شبكة العلاقات الاجتماعيّة التي توجد بين عدد من الأفراد الذين يكوّنون وحدة مكتفية بذاتها إلى درجة ما، ولها القدرة على الاستمرار خلال الأجيال المتعاقبة[1].

وبالتالي فالمجتمع هو مجموع التفاعلات والعلاقات الاجتماعية بين الأفراد، والتي يتم إعادة إنتاجها بما يكفل استمراريّة هذا المجتمع. ولا شكّ في أنّ مجتمع الرواية يتحقّق فيه هذا الشرط من خلال التفاعلات / الصراع بين أفراد المجتمع وبينهم وبين السلطان الحاكم. وإعادة إنتاج ذات التفاعلات وذات التمثّلات هو ما يكرّس

[1] طلعت إبراهيم لطفي، مدخل إلى علم الاجتماع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية،2009 ، ص: 114.

الوضع القائم، ويجعل من المجتمع سلطةً أخرى إلى جانب السّلطة الحاكمة، ويمثّل بذلك قوّة ضاغطة على جماعة النزر الرافضة التي تنتمي لذات المجتمع. وهو الأمر الذي يبعث بداية بعض الإشارات حول طبيعة العلاقة القائمة بين السّلطة الحاكمة والمجتمع؛ تلك العلاقة التي نروم مقاربتها من خلال الزمان والمكان في رواية" أودية العطش" للكاتب بدّي المرابطي.

3- علاقةُ السّلطة بالمجتمع من خلال الزمان:

إنّ الزمن، أو الزمان، يجد أهميّته في كون اليومي والحياتي يتأسّس عليه. ومن ثمّ يُمكن القول إنّ حضور الزمن في الإدراك وفي المخيال الفردي والجمعي حضورٌ قويٌّ ومُلزمٌ باعتباره ضابطا للتنظيم وحسن التدبير[1]. ومن وجهة نظر إدوارد تي هول فالزمن يتكلّم بصراحة أكثر من الكلمات، والرسالة التي ينقلها تصل مدويّة وواضحة[2]. وقول إدوارد تي هول يوضّح أهميّة الزمان في قول الحقيقة وأنّه يُمكن أن يكون أكثر صدقاً من الكلمات، وهو ما يؤكّده أيضا في قوله: "ويمكنه، "أي الزمن"، أن يجهر بالحقيقة حيث تكذب الكلمات[...] إذْ يكون أكثر دلالة عن الأحداث ومستوى التفاعلات التي يمكن أن يتضمّنها الحدث، لأنّ ما يفعله الناس بشكل متكرّر

[1] عبد العالي الوالي، التغيرات الثقافية في الهضاب العليا للمغرب الشرقي، ثقافة الترحال الرعوي عند قبائل بني كيل أنموذجا، بحث لنيل شهادة الماستر بكلية الآداب والعلوم الإنسانية فاس سايس، 2020، ص: 31-32.

[2] إدوارد تي هول، اللغة الصامتة، ترجمة لميس فؤاد اليحيى، الأردن، مراجعة وتدقيق: محمود الزواوي، الأردن، الطبعة الأولى، الأهلية للنشر والتوزيع، 2007، ص: 1.

أهمّ بكثير ممّا يقولونه[1]. واعتماد يوميّات الأسبوع في رواية أودية العطش يؤكد أهمّية الزمن في تراتبيّة الأحداث، وفي صنع اليومي المكرور والموسوم بنمطيّة الحياة التي ارتضاها السّلطان لخاصته ورعاياه. إنّ الزمن هنا بالغ الأهميّة. وقد بدأ الكاتبُ يوميّاته بالأحد إنّه يوم العطلة، والراحة، لكنّه شكّل بداية تؤسّس لما بعدها؛ بداية موسومة بالصّمت الذي يجسّد الخنوع والرضا بما هو قائم. والصمت هنا صفة ترتبط بالزمان والمكان. كما أنّ أسلوب الكاتب تميّز بالرتابة، ولا نقصد هنا أسلوب الكتابة، بقدر ما نقصد أسلوب الحياة الذي نقله لنا، والذي ارتبط برغبات السّلطان وأهوائه، كحكاية النجم، وقصة الرحيل، وكيف تفرّقت بالنزر السّبل بعدما تداعت حقيقة الذوات وانكشفت، وكيف صوّر لنا النهاية في بعديْها الأدنى والأقصى.

إنّ ملامح الزمن هنا وبنيته توحي بالضّيق والوهن، لكنّها رغم ذلك ترسم منفذا لضوء الأمل، الذي ارتسم على أوجه النزر الذين قرروا رفع سقف التحدّي لما لا نهاية، وكسر شوكة السّلطان من أجل كسب الرّهان؛ رهان البحث عن الحريّة والجمال والنبوغ.

إنّ الزمن يمثّل تصوّرا حول طبيعة الانتقالات التي عرفها المجتمعُ، ويمكن القول على أن هذه الانتقالات من مستوى إلى مستوى كانت بطيئةً ومذلّةً. والزمن هنا يتّخذ مستويات مختلفة والانتقال من مستوى إلى آخر هو ما يشكّل وجه التغير الذي يعرفه الزمن في مجتمع يعيش تحت وطأة سلطان جائر ومن يدور في فلكه

[1] المرجع نفسه، ص: 2.

من زبانيّة القصر والمريدين، الذين يمثلون الحاشية أوالبطانة، التي رسمت وجها مختلفا للصّراع، ألا وهو الصّراع حول القرب من السّلطان بالانتقال من زمن الذلّ إلى زمن العجز، ثم إلى زمن التزلّف من أجل كسب رضا السّلطان.

يبقى الزمنُ ملمحا وصورة للسّلطان في تجليّاتها كلّها، باعتبارها مؤسّسة مخزنيّة، الخطاب فيها أحادي التوجّه، ومتفرّع التنفيذ أو الأزمنة من خلال أولئك الذين كانوا أدعياء للرفض، ويشكّلون الآن بطانة السّلطان وأولياءه وأعوانه القائمين على تنفيذ أوامره دون التلفّظ بأيّ شيء أو الإدلاء برأي، وهو انتقال من زمن الرفض إلى زمن التبعيّة. إنّ الزمن في رواية أودية العطش يشكّل سفراً مبهماً وغارقا في الويل، من حيث كونه يمثّل قوّة السّلطان الجائر، وكونه يعبّر عن شتات الزمرة وتفرّقها بما هو انفصال للزمن عن ذاته. ويمثّل الكاتب ذلك الشتات الذي يُصيب الزمرة بشأن الزمن في احتراقه، إنّه احتراق الحقّ والحريّة.

4- علاقة السلطة بالمجتمع من خلال المكان:

إنّ المكان واحد من أهمّ البنيات الأساسيّة المنتجة للثقافة، فهو حسب بن محمد القسطاني مكان فعل الإنسان[1]، وهو مصدر تصوّراته وتمثّلاته. كما يرى إدوارد تي هول أنّ المكان يتواصل، وأنّه منظّم بشكلٍ مختلف في كلّ ثقافة[2]، أي أنّ له خصوصيّاته الثقافية

[1] بن محمد قسطاني، الواحات المغربية قبل الاستعمار، غريس نموذجا، سلسلة الدراسات والأطروحات رقم: 3، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الرباط،2005، ص:28.

[2] إدوارد تي هول، اللغة الصامتة، مرجع سابق، ص: 212.

التي تميّزه عن غيره من الأمكنة، وبالتالي يمكننا أن نستنتج أنّ المكان حامل "Support" ومنتج "Producteur" للثقافة في الآن نفسه.

وحضور المكان في رواية أودية العطش لم يكن عبثاً، وإنّما هو تجسيد لثقافة السلطان في علاقته بأفراد مجتمعه أو رعاياه. ولقد قسّم الكاتب مجال الرواية إلى أودية سبعةٍ، وهو ما يمثّل السّبل التي تفرّق خلالها النزر. وكلّ وادٍ هنا له خصوصيّته وعاداته وصوره وكأنّ كلّ وادٍ يمثّل مجتمعا أو فئة اجتماعيّة بذاتها وصفاتها وأفرادها. إنّها بمثابة مجتمعات صغيرة تأتمر بأمر السّلطان الذي يحضر رمزيّا في هذه الأمكنة من خلال صفاته المتعدّدة في الخضوع والخنوع، والتي تنعكس في رفضه للجمال والمعرفة والحريّة، هذه الثلاثية التي تمثّل صورة المجتمع المنفلت من التقليد والماضوية نحو إحكام العقل ورفض كل مبتذل في مجتمعات السّلطة والقهر وكبح الحريات.

وحضور السلطان في الأودية السّبعة من خلال بطانته وزبانيّته هو ما كان يمثّل الصّورة القاتمة لرؤية النزر الرافضين عند كلّ واد، تمثّلات الاستبداد والطغيان التي شكّلت شقّاً مهمّاً من التاريخ الاجتماعي لأنظمة الملك التي تعاقبت على الحكم داخل الأوساط العربية. ورغم ما يمكن أن تجسّده كلّ تلك الأودية/ الأمكنة من قتامة وشؤم وهلع يوحي بالاستسلام، إلاّ أنّها أمكنة زادت من قوّة الأمل لدى النزر الرافضين، الذين يمثّلون تلك الفئة التي تناسلت عبر أجيال من النضال، والتي تمثّل النجم السّاطع والأمل الذي لا يخضع لسلطان، أمل يرقب كلّ الإمكانات التي تخوّل له تحصيل الانفراج من جبروت السّلطان. وقد حمل هؤلاء النزر شعارا بمثابة

تعاقد يكسر شوكة السّلطان وزبانيته، إنّه تعاقد يحمل في طيّاته عزمهم جميعاً على سلك دروب الرفض مهما تفرّقت بهم السّبل.

لقد شكّل المكان في الرواية رمزاً واضحاً على التسلّط والاستيلاء على كلّ شيء، بما في ذلك الحريّات العامّة للمواطن البسيط، والذي حرم حقّه في التحرّك بحريّة تضمن له التعبير عن رأيه، وممارسة حياته اليومية دون رقابة تكبل كلّ حركاته وسكاناته. إنّ المكان تابع للسّلطان في الحضور والغياب، وسلطته المطلقة. إنّه هو ما يضمن هذا النفوذ والانتشار الواسع لهيبته، أو كما جاء في الرواية **"ما أخال السّلطان إلاّ وقد حلّ في كلّ منّا، إنّه يمتلك كلّ القلوب"**[1]. وهو ما يبرّر الخوف من سلطته ومن مآل جبل الأعضاء البشرية المقطّعة الذي شكّل مصير الرافضين. إنّ المكان هنا رمزٌ للموت والخراب والنهاية المحتومة على يد السّلطان، لكلّ من سوّلت له نفسه الرفض والعصيان، وهو تصوّر يرتبط بتجربة الكاتب بعد زجّه في السّجن بسبب رفضه وثورته على الحاكم الموريتاني.

[1] بدي المرابطي، المصدر نفسه، ص :16.

- على سبيل الختم:

إنّ رمزيّة السّلطة والمجتمع تحضر من خلال العلاقة التي ترتسم بين صورتيْ الزمان والمكان، تلك العلاقة التي تصوّر أحداثا بعينها وتنقل واقعا بذاته وصفاته. إنّها علاقة جدليّة، أو تقابليّة، بين مؤسّستين لهما حضور مطلق في التاريخ الإنساني، السّلطة والمجتمع مقابل الزمان والمكان، أو ما يُمكن الاصطلاح عليه بزمان ممارسة السّلطة ومكانها، والخضوع والتبعيّة أو ممارسة الرفض.

لقد شكّلت ثنائيّة الزمان والمكان الجوهر الرّمزي للصّراع في تصوّر الكاتب، والحامل الدلالي للأحداث والتمثّلات الاجتماعية التي تشكّلت داخلها شبكة الصّراع غير المتكافئ بين الحاكم والمحكوم، أوبين السّلطة والمجتمع. إنّها سلطة الزمان والمكان الضابطة والتي تُعيد إنتاج الأحداث والسّلطة/الجبروت التي ترسّخت في التمثّل الاجتماعي/الخضوع. وفي المقابل نجد أنّ المجتمع من خلال هذه الثنائيّة/ الزمان والمكان يتمثّل في صيغة التدافع التي ترسمها فئةٌ اجتماعيّةٌ باعثة من رحم النّضال، والتي تحاول، في تحدٍّ صعبٍ، خلق المفارقة وإنتاج الرفض بما هو خطوة نحو تفعيل العقل الإنساني إحقاقا للحقّ وترسيخا لمبادئ الحريّة في الزمان والمكان.

وبالتالي فإنّ هذا الصّراع يُشكّل، رغم أنّه غير متكافئ، تلك البذرة التي تبعث الأملَ في عين الفلاّح، وتلك الصّرخة التي تهزّ مضجع النخبة البيروقراطية الحاكمة/ مؤسّسة السّلطان، وتُبقي الأملَ لدى تلك الفئة الرافضة الطامحة لمجتمع المعرفة والجمال والحريّة.

لائحةُ المصادر والمراجع

1- المصادر:

❖ بدي المرابطي، أودية العطش، سلسلة أفاق أخرى، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2020.

2- المراجع:

❖ إدوارد تي هول، اللغة الصامتة، ترجمة لميس فؤاد اليحيى، الأردن، مراجعة وتدقيق: محمود الزواوي، الأردن، الطبعة الأولى، الأهلية للنشر والتوزيع، 2007.

❖ أندرو هيود، النظرية السياسية مقدمة ، ترجمة لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة،الطبعة الأولى، 2013.

❖ بن محمد قسطاني، الواحات المغربية قبل الاستعمار،غريس نموذجا، سلسلة الدراسات والأطروحات رقم: 3، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الرباط،2005.

❖ عبد العالي الوالي، التغيرات الثقافية في الهضاب العليا للمغرب الشرقي، ثقافة الترحال الرعوي عند قبائل بني كيل أنموذجا، بحث لنيل شهادة الماستر بكلية الآداب والعلوم الإنسانية فاس سايس، 2020.

❖ طلعت إبراهيم لطفي، مدخل إلى علم الاجتماع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2009.

❖ روبير إسكار بيت، سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة، 1999.

البعدُ الاستشرافي وإرهاصات الثورة والتغيير في رواية أودية العطش لبدّي المرابطي

دة. فريدة بعيرة[1]

ملخص:

تحاولُ هذه المقاربة استنطاق رواية "**أودية العطش**" للروائي والمفكّر الموريتاني بدّي المرابطي كمحاولة منها للقبض على بعض أبعادها العميقة وسبر أغوارها، نظرا إلى تضمين الروائي متن الرواية برموز تتزيّا بطابع زئبقي متفلّت، يخدم البعد الايحائي التلميحي الذي يتميز به هذا المتن؛ حيث تُعدُّ هذه الرواية رواية استشرافية تنبّأ فيها المبدع بدّي بالرّاهن العربي السياسي والإرهاصات الأولى للثورة والتغيير. ولعلّ هذه الرؤية تحصيل حاصل للنظرة الثاقبة التي تميّز بها الروائي بدّي من خلال تحليله للأوضاع من زوايا مختلفة. وتجدر الاشارة إلى أنّ الروائي حمّل متنه بحمولات سياسيّة وتاريخيّة وثقافية واقعيّة، تؤكّد وعيه لطبيعة العلاقة بين المثقّف والسّلطة من جهة والشعب ورغبته في التغيير من جهة أخرى. والمؤكّد أنّ هذا التميّز الإبداعي ناتج عن ترسّب المعارف والخبرات الأكاديمية والإبداعية، وكذا وعيه السياسي.

الكلمات المفاتيح: أودية، رمز، سياسة، دين، حرية.

[1] أستاذة محاضرة، جامعة باتنة 1، الجزائر.

1/ خصوصية العنوان في رواية "أودية العطش":

- **في عتبة العنوان:**

من المتعارف عليه أنّ القارئ لا يستطيع الولوج للنص قبل أن يضع قدمه على عتبة البوابة الأولى للمنجز الإبداعي (ديوان شعري، رواية، قصة...) والمتمثّلة في العنوان، حيث يحاول القارئ فهمها لأنّها توجّه فكره إلى معرفة مضمون النصّ وتفكيك شفراته وتأويل دلالاته.

يؤدّي العنوان دوراً بارزاً في تشكيل الخطاب الروائي، خاصّة أنّه يحمل في طيّاته مضمون الرسالة التي يسعى الروائي إيصالها إلى القارئ من خلال متنه الروائي، غير أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ " تمحيص النصوص السّردية في علاقتها بالعناوين التي اختارها واضعوها تبيّن أنّ العنوان لا يدلّ، بالضرورة، على محتوى النص، وقد لا يوفّق الكاتب في تسمية كتابه، كما يمكن أن يكون غير مدرك لأهميّة العنوان ووظائفه التواصلية، والإشهارية، والدلالية"[1]، فيقع في المطبّ.

المفهوم الاصطلاحي للعنوان:

تعدّدت المفاهيم الاصطلاحية للعنوان من منظور لآخر، فـ " **ليو هوك**" عرّفه على أنّه"مجموعة العلامات اللسانيّة التي يمكن أن تُدرج على رأس نصّ لتحدّده، وتدلّ على محتواه العام، وتعرّف

1 : محمد معتصم: المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط ، ط1،2014، ص 158

الجمهور بقراءته"[1]. **ويتّضح من خلال هذا التعريف أنّ العنوان** مجموعة من العلامات والرموز التي تتموقع على بوابّة النصّ لتؤطّر كيانه اللغوي والدلالي، وتعلن عنه للجمهور والمتلقي في الوقت نفسه.

أمّا **جيرار جينات** فنجده قد أحسّ بصعوبة كبيرة، حينما أراد تعريف العنوان، نظرا لتركيبته المعقّدة والعويصة عن التنظير. وهناك العديد من التعاريف المتقاربة مع ما ذكرنا من تعريفات، إلاّ أنّ جميل حمداوي يرى أن دراسة **ليو هوك** تبقى الدراسة الأعمق والتي تناولت العنوان من منظور مفتوح تؤطّره السيميائيّات، فضلا عن اطّلاعه على تاريخ الكتابة، منطلقا من تعريفه له كمجموعة علامات لسانيّة، تصوّر، تعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص"[2]. وهذا التعريف هوّ الأمثل لاستناد إليه لدراسة(مقاربة) عنوان هذه الرواية التي بين أيدينا " **أودية العطش"**

وتجدر الإشارة إلى أنّ العنوان لا يظهر بنفس الشاكلة كلّ مرة بل هو يتزيا بتمظهرات شتّى؛ وذلك استنادا لوظيفته، ممّا يؤكّد أنّ للعنوان وظائف مختلفة هي كالتالي:

الوظيفة الانفعاليّة: وهي ذات طبيعة ذاتيّة عاطفيّة.

الوظيفة التأثيريّة: وهيّ تقوم بتحديد العلائق بين الرّسالة والمتلقّي، إذ تقوم بإثارة انتباهه بينهم "**رومان جاكبسون"** في كتابه (قضايا الشعريّة)؛حيث بيّن ستّ وظائف للعنوان هيّ: الوظيفة

1 : شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الأول حول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 296.

2 :جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة، مجلة عالم الفكر، مج(25)، ع3، الكويت، يناير، مارس، ص 106.

المرجعيّة، الانفعاليّة ،الشعريّة أو الجماليّة، التنبيهيّة (التأثيريّة)، والانعكاسيّة[1].

الوظيفة المرجعيّة: وهيّ تتمركز في النّص في حدّ ذاته وتركّز على موضوع الرسالة باعتباره، وإيقاظه، وذلك عن طريق الترغيب والترهيب، وهيّ أيضا وظيفة ذات طبيعة عاطفيّة ذاتيّة.

الوظيفة الشعريّة أو الجماليّة : وتتّسم هذه الوظيفة بالبعد الجمالي والشّاعري، وكذا الفنّي.

الوظيفة التواصليّة: تتمركز في قناة الاتّصال، تهدف إلى تأكيد التواصل وإقامة اتّصال و إبلاغ وتنبيه أو إيقافه فهيّ تؤكّد على الاتصال وتسمح بتبادل الأفكار و الخبرات، وهيّ ذات طبيعة معرفيّة موضوعيّة.

الوظيفة الميتالغوية: وهدف هذه الوظيفة هوّ تفكيك الشّفرة اللغويّة، والرموز و الإشارات من طرف المرسل لفهم الرسالة وتأويلها وتفكيك شفراتها من أجل الكشف عن المعنى العميق، هذه هيّ الوظائف الست لجاكبسون.

كما يمكن للعنوان أن يأخذ وظائف أخرى غير وظائف جاكبسون؛ محددا بذلك لنفسه وظائف خاصّة به يمكن حصرها فيما يلي:

الوظيفة التفسيريّة : وهيّ التي يطرح فيها العنوان نفسه علينا دون مراوغة أو تضليل؛ بل يحقّق أكبر مردوديّة من المعاني التي

1 : ينظر المرجع نفسه، ص 100.

تسحب في العادة على النّص كلّه فيتبدى العنوان خطابا شفافا ،تنساب من خلاله الدلالات والمقاصد بشكل يسير[1].

الوظيفة الجماليّة : يتبدى العنوان فيها نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به ،يظهر شيئا ويغيّب أشياء ، متمرّدا على الحصار، ينساب لممارسة المعنى المؤجّل، وفي هذه الحالة يكون علامة سيميائيّة، يفرض على القارئ الولوج إلى عالم المغامرة، ويجيزه على التأويل، وذلك " بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النّص، ووظيفته المرجعيّة ومعانيه المصاحبة وطاقاته الترميزيّة "[2].

الوظيفة الاشهاريّة / الاغرائيّة: وهيّ الوظيفة التي يكون فيها العنوان لافتة اشهاريّة لكيان النّص فكثيرا ما نجد المبدع حائرا بين عناوين كثيرة نتيجة متطلبات إيقاعية، وبيانيّة وأيديولوجيّة، وأخرى تسويقيّة وتجاريّة، فكم من عنوان كان سببا في كساد كتب وموت نصوص، كان ينبغي لها أن تحيا و العكس صحيح.

إنّ الباحث عن الدلالة العميقة لعنوان رواية **" أودية العطش**" يجد أنّه متكوّن من تيمتين - لفظتين- متعاضدتين: تتمثّل الأولى في مفردة "**أودية"**، و تُفيد المكان، **و**تحمل بين طيّاتها معاني التوجّس والخوف، ومفردة **العطش** التي تفيد حالة الاحتياج والضعف التي تختصر الوضع السياسي والواقع العربي.. وهنا "يصبح المكان

1 : شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، ص271.

2 : الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسّام قطوس، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 25.

(الفضاء) ملتحما بالسرد وبوجهة النظر والفكرة الأساسية التي ينهض عليها العمل الروائي، فيصبح "المكان" عنصرا فاعلا وشخصيّة خفيّة لهما التأثير القويّ على مسار تشكيل الحكاية الإطار"[1]. وهذا ما جعل الروائي يحمّل المكان دلالات عميقة أبعد من أن تكون مجرّد أبعاد هندسية وفضاءات جامدة لذلك؛ غير أن المكان هاهنا لا تدب فيه الحياة ولا يقترب من الدلالة الواقعية إلا بفضل الشخصيات الروائية المتخيلة التي تتعايش فيه وتستمد من طبيعته شخصياتها، فيتبادلان التأثير والتأثر الموجب والسالب..[2] وهي(الشخصيات) في هذه الرواية رموز في غالبيتها - مثلما سنرى فيما بعد في مقاربتنا للرمز في هذه الرواية- إذْ " يتضافر الفضاء الروائي والفكرة الأساسية(الفكرة الشعرية) في الرواية لرسم الملامح المحددة للمتخيل الروائي في "**أودية العطش**". وتعمل الأوصاف والنعوت الخاصة بالشخصية الروائية ووضعياتها داخل المحكي على الانحدار بالمسار من الترقب وبناء أمل الخلاص إلى الكارثة والفاجعة حيث يتم القضاء على فرص التغيير"[3]؛ غير أن الأمر يختلف من متن روائي لأخر ومن وجهة نظر نقدية لأخرى.

1 :محمد معتصم: المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، ص 176

2 : ينظر: المرجع نفسه، ص 177.

3 : المرجع نفسه، ص178.

2/ ارهاصات الربيع العربي وثورة التغيير في رواية أودية العطش:

تنبأ الروائي بدّي المرابطي بواقع الوطن العربي وراهنه السياسي وهذا ما حمّله في روايته أودية العطش فبعد شرارة الربيع العربي المتمثلة بحادثة حرق محمد البوعزيزي نفسه بتونس وما تلاها من انتفاضات في الوطن العربي كانت نتيجتها اسقاط الشعوب العربية للعديد من الأنظمة المستبدة الجائرة مما سنح للمبدعين العرب ترجمة الواقع العربي المعيش في أعمالهم غير أن الروائي الموريتاني **بدي المرابطي** نحى منحى أخر فكانت رؤاه استشرافية مثلت امتدادا للمقاومة الثقافية العربية التي سايرت المقاومة المسلحة للعدو المستعمر فبعد انتهاء فورة النضال السياسي ضد المستعمر، والنضال الاجتماعي ضد الفقر والقهر والتمايز الطبقي خاض تجربة إبداعية جديدة، لم تعد تنظر إلى الواقع كفكرة أو طموح، وصورة مسبقة مثالية، فكتبوا عن الواقع المضاد، واقع الانسان البسيط الذي يصارع الحياة بالقليل من الإمكانيات المادية[1] واقع ينم عن امتلاء كأس الصبر لدى المواطن العربي عن آخره أوصله لقناعة تتجلى في ضرورة الثورة والتغيير من أجل واقع أفضل يتماشى مع المبادئ الانسانية السليمة المنشودة من طرف الأفراد والشعوب.

3/ تجلي صراع المثقف والسلطة من خلال توظيف الرمز في رواية أودية العطش:

من المتعارف عليه ومنذ القدم أنّ علاقة المثقّف بالسّلطة علاقة غير هادئة، بل هي علاقة تنازع وأخذ وردّ بين الطرفيْن؛ ما يعني أنّها

1 : ينظر: المرجع السابق: ص 57

علاقة " تقوم على ثنائيّة ضدّية طرفها الأوّل السّلطة بمفهومها التنفيذي والإجرائي المؤدلج، وطرفها الثاني المثقف أو المبدع اليوتوبي، الذي يتعرّض لإكراهات وتهميش، تهدف إلى تدجين، أو تهميش، خطابه الإبداعي الخلاّق لهدف ولغاية إقصاء دوره بوصفه مرجعيّة فكريّة تُسهم في تعميق وعي المجتمع لنفسه في حقيقة تاريخيّة معيّنة، والعمل على تجاوز السّكون والخمود إلى الاستمراريّة والإبداع المتجدّد"[1]. ومن هذا المنطلق حاول الروائي والمفكّر بدّي المرابطي إبراز علاقة المثقّف والسّلطة(السلطان) في روايته **"أودية العطش"**. وهي علاقة استبداد تنمّ عن التوتّر القائم بين الطرفيْن من أجل توضيح الصراع القديم والقارّ بينهما، فناب عن المثقّف العربي **برمز الجمجمة** في هذه الرواية، وقد سرد لنا الروائي في جزء **"الخميس وادي النهر"** مأساتها وواقعها المرير على لسان الراوي قائلا:

" ونظرت إلينا جمجمة غريقة في عمق النهر جاثية أشتاتا، تأكل الصمت، ثم نظرت خلفها فإذا أثقال من النعاس وأفواج من السرائر المبتلاة، ثم عبست وأبصرت فوقها، فإذا غرقٌ تحت، ينشد عويلا فقيراً.

قال الذي له علم بالسلطان:

" تلك الجمجمة تمج الحروف الصقلية. إنها عين الهلع عند السلطان"[2]، وفي هذا المقطع دلالة عن سوء العلاقة بين السلطان

1 : محمد خليف الحياني: التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص101.

2 : بدي المرابطي، أودية العطش ، ص32.

والمثقف(الجمجمة) علاقة تدل على خوف السلطان من كل ذي علم وفهم وهذا التوجس ناجم عن تشبث السلطان بالكرسي وبالحكم؛ مما يجعلنا نكتشف في لغة النص ومن أول قراءة " أن خطاب السلطة يتمثل في لغة الفساد ولغة القمع، تؤديها شخصيات لا تحددها الرواية، بل تكتفي بتوظيف ضمير –ينوب عنها- وهو مجرد علامة لسانية غير محددة، تستند إليه صفات مثل(السرقة، اللصوص، النهب، الضرب....)، وغيرها من أسماء وأفعال الفساد والقمع"[1]. وهذا ما نجده فعلا في هذه الرواية الملمّحة غير المصرّحة تصريحا كليّا ممّا يحفظ لها عمقها وضرورة إعمال القارئ فكره ومكتسباته القبليّة ليفكّك شفرات هذا المتن، ممّا جعل الملمح العام و"الأولي هو تجنّب الرواية التفصيل، والمتمثّل أثناء حديثها عن فساد السلطة، مكتفية بالمجمل، تاركة التفصيل للقارئ، ظنّا منها أنّه على دراية بخطاب السّلطة الذي اتخذته موضوعا، بما أنّه مفضوح في الواقع، يكفي المتلقي أن يفكّك اللغة حتى يفهم، ويملئ الفراغات التي يخلفها النص، فيحدد ويمثل انطلاقا من موقعه، تحكمه ثقافته"[2]، ومن هذا المنطلق تستوقفنا العديد من الرموز على غرار **الجمجمة** منها:

رمز العذراء التي أوردها الروائي لتمثل الحرية المنشودة فهي المطلب الملح الذي يسعى إليه الفرد العربي الذي رمز له **بالمجنون**

1 : حبيلة الشريف: سوسيولوجيا النص الروائي من النظرية إلى التطبيق، دار الخيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2021، (ص،ص)،(182، 183)

2 : حبيلة الشريف: المرجع نفسه، (ص،ص)،(183، 184).

الفاقد عقله لسببين رئيسين أولهما هو الواقع المزري الذي يتخبط فيه في شتى المجالات ومن جميع النواحي والسبب الثاني هو الثورة على المقدسات السلطوية والمتمثلة في السلطة عموما، والكرسي على وجه الخصوص فنعت هذه الفئة الثائرة بالفاقدة الأهلية بالمجنونة نظرا لخطورة الخطوة التي يقدم عليها غير مبال بالعواقب الوخيمة المترتبة عن ذلك.

وعوْدا على بدء، فإنّ **رمز العذراء** هنا الرامز للحرية المنشودة يتقاطع مع تيمة الحرية/ الوطن المتجلية في شخصية **نجمة** في رواية كاتب ياسين الجزائري" **نجمة"** حيث تتقاطعان في الطابع الزئبقي الذي تتزيا به هذه الشخصيتين الرمزيتين كدلالة عن صعوبة الوصول إلى تحقيق هذا المطلب بسهولة، فهي الحرية العزيزة الغالية ثمنا وتكلفة تزيت بزي المرأة عزيزة النفس الحرة الكريمة ويتجلى ذلك من خلال قول الراوي في أودية العطش على لسانها:

فردّت العذراء:

" الستر مكاشفة أولاً. الستر إبصار"

ثم ختمت وهي تنظر إلى نهديها:

" تموت الحرّة...". [1] ــ في نقاط دالة على كلام محذوف وهو (ولا تأكل بثديها) دلالة وكناية عن الكرامة والشرف الذي يلف هذه العذراء/ الحرية المنشودة.

1 : بدي المرابطي، أودية العطش: ص46.

في هذا المقطع نجد تحريضا من العذراء للمجنون بأن يسترخص كل غال في سبيل الوصول لهذه العذراء/ الحرية فهي المتفلتة العزيزة المستحقة لكل غال ونفيس.

وتجدر بنا الاشارة إلى أنّ " هناك علاقة متينة بين تشكيل المكان وتكوين الشخصية الروائية، وليس بغريب أن تكون الاتجاهات المختلفة في كتابة الرواية الواقعية لا يمكنها أن تقوم إلا بالتحديد الدقيق للمكان ومكوناته، بل جعلت الرواية الواقعية من وصف المكان أو جزء منه مدخلا و مفتتحاً سرديّاً"[1] كما هو الحال في هذه الرواية.

وتجدر بنا الاشارة إلى أن الوادي السابع الذي يلي وادي يوم الجمعة؛ يجمع بين ثلاثة رموز تمثل أضلع مثلث الحقيقة الوجودية واثبات الذات وهي:

" المجنون (الشعب/ الثورة)

العذراء (الحرية/ الوطن)

العجوز(الدنيا/ العالم)

رمز الجبل فنرى أنه أخذ هو أيضا بعدا رمزيا يحيلنا إلى شخصية روائية تتمثل في تقديري في الشعب العربي ويتخذ صفة الجمع ليؤكد الروائي خروج الذات الفردية في هذه الروائية من أناها إلى آخرها" النحن" نظرا للمصير المشترك.

4/ طغيان الأنا الجمعية وخروج الذات من فردانيتها في رواية أودية العطش:

1 : محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص179.

إنّ المتأمّل لرواية أودية العطش يلاحظ طغيان الضمير الجمعي (نحن) وذلك لكون الروائي يتناول قضيّة مهمّة عامّة يتقاسمها المجتمع العربي كبيره وصغيره وهي المصير العام للمجتمع جرّاء الأوضاع السياسيّة في الوطن العربي المشترك هويّة؛ وقد أكدّت الأبحاث الاجتماعية والفلسفية في هذا السياق أنّ الهويّة هيّ تقاطع بسيكولوجي (همّها الرغبة في الوجود) وسوسيولوجي (همها التموضع داخل الاجتماع)[1] ؛ فالذّات الفرديّة تستمدّ قيمتها ومبادئها من مجتمعها، تحبّ ما يحبّ وتكره ما يكره، لأنّ هذا هوّ السبيل الوحيد لتحقيق هويّتها" إدراك هذه الذات الفرديّة"، وبذلك ترسيخ و تعزيز انتمائها لأنّ الهويّة جزءٌ من كلٍّ هو الانتماء. وفي السّياق نفسه يرى جيمس كوت، وشارلز ليفين أنّ الهويّة هيّ الطريقة التي يمكن من خلالها أن يحدّد الأفراد أنفسهم أعضاء في مجموعة ما مثل الأمّة الطبقة الاجتماعيّة، الثقافيّة، العرق، الجنس، في حين أنّ الثقافة هيّ ذلك المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقيدة، الفنّ والأخلاق القانون والعادات والتقاليد وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع؛ وبما أنّ الهوّية الجماعيّة تستدعي، في تعريفها ضرورة إيجاد قيّم ومعايير مشتركة لأعضاء الجماعة وصياغة علاقتهم بتقاليدهم، والقدرة على إنجاز أهداف مشتركة وتعبيرات تضمن البقاء لأعضاء الجماعة ومقوّمات وجودهم الفاعل والحيويّ

1 : ينظر: حاتم الورفلي بول ريكور الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والتوزيع، تونس، ط1، 2009، ص 34.

ضمنها حتى إن اختلفت في بعضها[1]؛ فقد ارتأى الروائي بدّي المرابطي أن تنوب الذات الجماعيّة عن الذات الفرديّة، لأنّ الهمّ واحد والمصير مشترك، حيث وظف الروائي في أغلب الأبواب من روايته وتجدر الاشارة إلى أنها تزيت بطابع حواري ينقلنا إلى عوالم تخييلية متميزة وتجدر الإشارة أنّه ومن خلال الاطّلاع على متن الرواية نجد أنّ الروائي بدي المرابطي "يدعو إلى تجاوز القوانين الجامدة والقيود المتهالكة والجائرة، ويدافع بقوة فكرا وتخييلا وإبداعا وسلوكا عن العقل وعن التحديث ومسايرة التغيير ينادي بالبحث في التحولات وحقائقها. وهو بذلك يكون رمزا ونموذجا حقيقيا للمثقف المخلص غير المحابي أو المتزلف لفكر أو فئة أو سلطة خارج الحقيقة الجوهرية لمعنى الثقافة في دعوتها إلى الإيمان بالعقل والحرية والابداع"[2].

5/ المرجعيّة الدينيّة وتواشج رواية أودية العطش" مع قصيدة الزمن والدم:

إنّ المطلع على رواية أودية العطش يجد أنها محملة بحمولات دلالية دينة وتناص ديني مكثف تنمّ عن مرجعيّة الروائي الدينيّة الإسلاميّة في هذا النصّ الموجّه للقارئ العربي على وجه الخصوص رغم أنّه منفتح على العديد من الثقافات والحضارات. فالمبدع والمفكّر الموريتاني نحى منحى آخر غير ذلك، حيث كان توظيفه توظيفاً ينمّ عن ثقافة متكاملة تستند لمرجعيّة دينيّة وثقافيّة زاخرة؛ فهو المتشبّع من الثقافتيْن العربية الأصيلة من خلال عائلته الحقيقية

1 :المرجع نفسه: ص 42.

2 : محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص15.

والتي حرصت على نهله من أمّهات الكتب حتى لا يقع في فخ الذوبان، والانصهار في ثقافة الآخر وهذا ما يؤكد أنّ "المرجعية النصية تختلف من نص روائي لآخر، ممّا يجعلها مرجعية تنهض على مبدأ التميز النوعي عن غيرها، وإن اشتركت معها في نفس المجال المرجعي العام"[1]؛ وتجدر الاشارة إلى أنّ السواد الأعظم من الروائيين العرب يسعون جاهدين لتوظيف الطابع الديني في ابداعاتهم الأدبية شعرا كانت أم نثرا. وذلك لأنّ "المجتمعات الشرقية هي هويّاتيا مجتمعات دينية في جوهرها، ارتبطت فيها التكوينات السياسية والحضارية والعلمية بالمرجعية الدينية نفسها"[2]، ممّا جعل المبدع العربي يوظف ظاهرة التناصّ الديني في إبداعاته وكذا البعد الصوفي حيث أنّ" طبيعة الخطاب الصوفي وما يحمله من احساسات إنسانية تكشف عن معاناة الذات البشرية"[3]؛ غير أنّ الدكتور سامي ابراهيم يجيبنا في هذا السياق بأنّ"...الدين لا يمكن أن يكون شأن عام مؤثر بشكل مباشر آني ومستقبلي على سياسات الدول وشكل المجتمع في كل ما يتصل بالأمن العام والعلاقات الاجتماعية والتشريعات...فالفصلُ الدينيُّ عن السياسيّ ضرب من الوهم الأيديولوجيّ المتهافت والمحكوم

1 : عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 219.

2 : محمد الطيبي، من أجل نظرية معرفية للإرهاب، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، ط1، سبتمبر، 2008 ص32.

3 :ربيع موازي: توظيف التراث في رواية رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية- العالم الثالث- العدد 22، أيلول، 2016، ص 24.

بخوف من قطعوا معرفيّاً وسلوكيّاً وقيميّاً وحضاريّاً مع الدّين من استثمار الشعور الديني الغالب على الشعب في المعارك السياسية والفكرية بشكل غير متكافئ..." [1]

6/ تواشج قصيدة الزمن والدم مع رواية أودية العطش:

إنّ المطّلع على "**قصيدة الزمن والدم**" يجد أنّ بينها وبين رواية أودية العطش علاقة وتواشج كبيرة وبالأحرى فيها إجابات عن أسئلة تطرح نفسها في رواية أودية العطش. وقد أشار إلى ذلك المفكّر المبدع بنفسه إلى هذه العلاقة من خلال أحد حواراته.

حاول بدّي المرابطي أن يؤصل لهذه الفكرة في إبداعه النثري والشّعري على حدّ سواء، حيث ربط بين حقيقة هجرة الأدمغة الناجمة عن رغبة في التحرّر من قيود الاستبداد والقمع اليومي المعيش في البلاد العربية المسلمة بحقيقة معاناة
(الجماجم) في رواية العطش وبين معاناة الأنبياء الذين يصف بهم هذه الفئة الطالبة للتغيير الرافضة للظلم وهو ما أورده في نصه " **قصيدة الزمن والدم**" حيث يقول:

لهذا النخيل صفات المحب الذي لم ير البحر
منذ استبد الرحيل...
أ" يوسف" أعرضْ!
ولم يكُ أعرض.

[1] : سامي ابراهيم: الدين والسياسة بين تهافت العلمانيين وقصور الاسلاميين، منشورات كارم الشريف، 5 ساحة المنجي بالي- شقة عدد6- تونس 1000، ط1، 2012، ص47.

"يوسف" أعرضْ فقد عقروا الناقة!
لم يك "يوسف" أعرض.
إن الهوى قدر...
2
هنا في الأقاصي،
وفي الأزمنة – التيه،
لم يعد الفستق لي،
ولم يعد النخل لي،
ولم يعد الشاي يجمع جمعا،
ولا الذكريات الجميلة.
لم يبق غير الرحيل،
ولم يبق بعد الرحيل سواه.[1]

ويؤكد الشاعر بدي في قصيدته هذه عن وضعية المثقف المهمش والمنبوذ التائه وذلك من خلال توظيفه للآزمة **(أ" يوسف" أعرض!**
ولم يك أعرضَ.
إن الهوى قدر...)

فالتناصّ الديني هاهنا في هذا المقطع رغم أنّه دلالة عن صدق الانتماء من جهة إلاّ أنه أيضا دلالة عن القمع والظلم الذي يتعرّض له الفرد العربي والتي ترسّخ حقيقة معضلة السلطة والموقف منها كهمّ رئيس في الأعمال الإبداعية العربية والذي تنفجر منه وعلى

1 : بدي لمرابطي: قصيدة الزمن والدم، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2020، (ص، ص)، (11،12).

ضفافه مشكلات معقدة أخرى..[1] ، منها، ضرورة الثورة والتحرّر، هجرة الأدمغة والطبقة المثقّفة التي عبّر عنها الروائي بدّي المرابطي في الرواية بالجماجم، في حين عبّر عن هذه الطبقة المثقّفة في قصيدة الزمن والدم " بيوسف المظلوم المضطهد المغرّب بين أهليه. كما وظف أيضا تناصا دينيا آخر يتجلى في واقعة عقر ناقة صالح كاستشهاد عن مدى شدة الظلم على كل صالح في الوطن العربي حيث قال الشاعر في قصيدته:[2]

أيا أيها الدمع رواح مكانك،
قد عقروا الناقةَ!
أيتها الأرض صمتا!
فيعرف هذا الحمامُ الذي يكتوي بأن الجراح ستمطر في
كلّ تلّ دما...
نعم عقروا الناقة الليلَ...
"يوسف" عذرا!
من الوحل الأرض إلى الوحل الرحل...

1 : ينظر: أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية – المفهوم والممارسة – دار النشر، راجعي، الجزائر، د.ط، ص275.

2 : بدي المرابطي: قصيدة الزمن والدم، (ص، ص)، (17،18).

خاتمة:

بعد محاولتنا لاستنطاق رواية أودية العطش للمبدع المفكّر بدّي المرابطي ومحاولة منّا لتقويض بعضٍ من لبناتها؛ (مقتطفات من أبوابها/ أوديتها) بناءها من جديد وتأويل دلالاتها وصلنا حسب هذه القراءة للرواية إلى عدة نتائج نذكر منها:

- النظرة الاستشرافية للربيع العربي وتنبؤ المرابطي بالرّاهن السّياسي العربي الذي طال معظم الدول العربية من خلال نظرته التحليلية للوقائع .
- جدليّة المثقف والسلطة في رواية أودية العطش والصراع القديم بينهما وعواقبه على الوطن العربي.
- الزئبقيّة المضمرة لكل معاني الوطن العصي عن الفهم الواضح المتجلي المحير كينونة، المؤصل قاعدة وركائزا.
- حمّل الروائي بدي روايته أودية العطش بحقائق تاريخية وهوياتية مضمرة حيث لمّح فيها عما يعيشه الفرد العربي الذي يسكن أودية مختلفة وذلك من خلال حديثه عن الصراع.
- في هذه الرواية بعد صوفي متميّز عُرف به بدّي المرابطي في العديد من أعماله الشعريّة والنثريّة على حدّ سواء، زاد النصّ عمقاً وزئبقيّة.
- تمكّن الروائي الشاعر بدّي المرابطي من توظيف الرمز توظيفا متميّزا ومشفّرا بذلك متنه مما يستدعي إعمال الفكر للكشف عن المسكوت عنه. إنّ وسم رواية **(أودية العطش)** يتقاطع

مع وسم النص الشعري **(قصيدة الزمن والدّم)**، والتي كتبها الروائي الشاعر بعد عام من صدور الرواية **(أودية العطش)**، وذلك لأنّ الواد يقترن بمفهوم الوحشة والخلاء وما يمكن أن يقترن بهذه التيمة من معان حميدة مرة ومعان للافتراس والوحوش البرية أحايين أخرى. فهو رمز زئبقي يتزيا حينا بالوطن المُقفر المخيف وما ينجم عنه من سفك للدّم. أمّا تيمة **قصيدة** فهي تحيلنا إلى تيمة الشّعر والتي تعدّ ركناً من الأركان الأربعة التي تحدّث عنها المفكّر بدّي في أحد حواراته بخصوص كونه(الشعر) واحدا من الأقطاب التي شغلت الفكر وهي(الشعر/ الرياضيات/ المشاعر في أسمى صورها "الحب"
/ السياسة الثورية) فهذه الأقطاب حسب تعبيره تسعى لتحقيق كينونة الفرد .

وتبقى "رواية العطش" مخزونا خاما يقبل قراءات أخرى وبوجهات نظر متعدّدة نظرا للدلالة العميقة المتخفّية خلف أقنعة متنوّعة وأنساق مضمرة وهذا ما نادت به المقاربات المعاصرة.

ثبتُ المصادرِ والمراجعِ

المصادرُ:

- بدّي المرابطي:

- أودية العطش، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء/ المغرب، ط1 2020.
- قصيدة الزمن والدم، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء المغرب ط1،2020 .

المراجعُ:

1/ أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية- المفهوم والممارسة- دار النشر، راجعي، الجزائر، د. ط، 2009.

2/ الشريف حبيلة: سوسيولوجيا النص الروائي من النظرية إلى التطبيق، دار الخيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2021.

3/ الطيب بودربالة: قراءه في كتاب سيميائية العنوان لبسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر

4/ جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج(25)، ع3، الكويت، يناير، مارس، 1997.

5/ حاتم الورفلي بول ريكور الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والتوزيع، تونس، ط1، 2009.

6/ ربيع موازي: توظيف التراث في رواية رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية- العالم الثالث- العدد 22، أيلول 2016.

7/ سامي ابراهيم: الدين والسياسة بين تهافت العلمانيين وقصور الاسلاميين منشورات كارم الشريف، 5 ساحة المنجي بالي- شقة عدد6- تونس 1000، ط1 2012.

8/ شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الأول حول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة.

9/ عبد الرحمان التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

10/ محمد الطيبي: من أجل نظرية معرفية للإرهاب، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، ط1، سبتمبر 2008.

11/ محمد خليف الحياني: التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

12/ محمد معتصم: المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط ، ط1، 2014.