Poetic Symmetry in the Triad of Death Merzag Bagtache

شعرية التناصية في ثلاثية براري الموت لمرزاق بقطاش

لعيرج الشيخ
جامعةطاهري محمد بشار
cheikhlairedj@ahoo.com

أ.د.كواري مبروك
جامعةطاهري محمد بشار
kaouarimebrouk@yahoo.fr

قدم للنشر في: 2018-07-23
قبل للنشر في: 2018-12-15

Abstract:
This study congratulates him on stauding on the boundaries, of over lapping texts and the diversity of its jalterns and sources in the three columns of death, Merzag Bagtache. Apply a descriptive approach to textswithreligiousreference, from the Quran and stories ans the talk of sharif ; whichwouldestablish the semantics, thrtextual relations and contextualsecurity of the moral unit are help in the trinity.
Keywords : Proportionality, Text, Direct sexiual intercourse, Dialogue, Borrowing, Creativity….

الملخص :
تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على حدود تداخل النّصوص، و تنوّع أنساقها و مصادرها في ثلاثية "براري الموت" لمرزاق بقطاش، بتطبيق منهج وصفي على نصوص ذات مرجعية دينية؛ من قرآن وقصص وحديث شريف، من شأنها أن تؤسّس الدّلالة، و تعقد علاقات نصّيَة و سياقية تؤمّن الوحدة المعنوية في الثلاثية.
كلمات مفتاحية :التناصية، النص، التناصية المباشرة، الحوار، الاستعارة، الابداع،...

توطئة :

أ– الشعرية نشأة المصطلح وتطوره :

إذا كان الأدب إبداعا تركيبيا ، والنقد إبداعا تحليليا فإنّ الغاية من النقد منذالقدم ، ولازالت هي تحديد عناصر الهوية الجمالية التي تميّز الخطاب الأدبي عمّاسواه ، وهذا ما يعبر عنه مفهوم الشعرية منذ أرسطو إلى عصرنا هذا . فالشعرية من المصطلحات النقدية التي أسالت الكثير من الحبر، وقد تعددت الدراسات التي مثلت فيها الشّعرية قطب الرّحي ، وهي أيضا من المصطلحات النقدية التي شابها الكثيرمن الغموض ، سواء على مستوى صياغتها؛ أي ترجمتها، أو على مستوى تحديد مفهومها ، والسبب في ذلك تداخل المصطلح مع علوم أخرى ، وفروع لغوية ظهرت نتيجة تطور العلوم اللغوية ، أما على مستوى الاصطلاح فهو واحد(poetic) ذو الأصل اليوناني ، في حين ظهر هذا المصطلح عند العرب بصيغ متعددة ، و تعريفات متنافرة ، فهل يعود ذلك إلى الأصول المتعددة التي اهتمت بهذا المصطلح ؟ وهل هو مصطلح غربي ، ترجم واستحدث في الآونة الأخيرة على مستوى النقد العربي ؟ أم أن له جذورا تضرب عميقا في تاريخ هذا النقد ؟ وهل لهذه الجذور من أثر في تبلور مفهوم مصطلح الشعرية الحديث ؟ أم أن ارتباطنا بالغرب ، وتبني الحداثة قطع كل صلة تربطنا بهذا التراث ؟ .

نظراً لطبيعة المصطلح المتجدّدة ، واختلاف تعريفه باختلاف الثقافات التي احتضنته ، فإنه يعد من الصعوبة الخروج بمفهوم محدد ودقيق لهذا المصطلح، ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهوميه هاربة دائما وأبداً .

فالشعرية موضوع كثير التشعب ، وطيد الصلة بسائر علوم اللغة ، لذا فهو« يستدعي منا تحديد مفاهيم المصطلح ، وهذا المسعى محفوف بالمزالق ، لأنَ الشعرية تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي »[1] ، لأن الشعرية تشهد خلافا بين النّقاد على المستوى الاصطلاحي ، و على المستوى المفاهيمي ، وقد اختلف في كونها نظرية أم منهجا ، أم وظيفة من وظائف اللغة .

و المتتبع لهذا المصطلح عند الغرب يلاحظ أن الإخلاف بين النقاد الغربيين حول هذا المصطلح من الناحية الشكلية ، فقط اختلاف بسيط بين الفرنسيين (Poétique) والإنجليز (Poétics) ، فقد كان أرسطو هو أول من استخدام هذا المصطلح ليسم به كتابه الشهير "فن الشعر" ، وهو أول كتاب تكلم عن هذا الموضوع ، وإذا عدنا إلى مصطلح «(Poétics) هناك من يرى أنه يتكون من ثلاث وحدات :

Poeim : وهي وحدة معجمية "Lexème" تعني باللاتينية "الشعر" .

Ic : وهي وحدة مورفولوجية "morphème" تدل على النسبة ، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي .

S : الدلالة على الجمع »[2] .

تعود الملامح الأولى للمصطلح إلى الحضارة اليونانية التي ضربت سهامها في مختلف العلوم التي قام الغرب بتطويرها بعد قرون عدة ، « وتعد المحاكاة هي السبب الأول الذي يرجع إليه الشعر ، أم السبب الثاني، أن الناس يستمعون برؤية واستماع الأشياء من جديد ، أي تتيح فرصة الاستدلال و التعرف على الأشياء »[3]، فقد ربط اليونان عملية الإبداع ككل ، والشعر بشكل خاص بالقدرة على المحاكاة والتقليد لما هو واقعي أو متخيل .

تناول أرسطو في كتابه "فن الشعر" موضوع المحاكاة والتطهير ، مستندا في ذلك على أفكار أستاذه أفلاطون ، إلاّ أنّ كلا منهما تعامل مع القضيتين تعاملا خاصا .

يرى أريسطو أنّ العالم الواقعي وجد في الأصل ناقصاً ، وأعمال الشعراء والفنانين مكمّلة لهذا النقص، فالشاعر لا يقول ما يراه فقط بل ما يمكن أن يراه ، وهنا تكمن الجمالية عند أرسطو ، ويرى بأنّ الأديب حين يحاكي ، فإنّه لا ينقل فقط بل يتصرّف في هذا القول .

بعد هذه المرحلة يتوقف الفكر عن الإعمال قروناً طويلة إلى غاية ظهور الحركة الماركسية ، ذلك التيار الذي يدّعي الحرية والمساواة ضد الأفكار اللّيبرالية المستبدة .

[1]– مشري بن خليفة : الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية ، وزارة الثقافة ، الجزائر (د ، ط) ، 2007 ، ص :19.

[2]– رابح بوحوش : الشعريات والمناهج اللسانية ، مجلة الموقف الأدبي ، ع414 ، 2005 ، ص :38.

[3]– رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 1998 ، ص :26.

وكونها مجرد شعارات تنادي بها الأحزاب السّياسية من أجل استقطاب المناصرين «كان الأدب الضّحية الأولى للماركسية ، إذا جعلت منه إعلاما يخدم أغراضها ، ويؤصّل لوجودها ، ويحمل من خلال فنونه أفكارها ، فتسللت الماركسية إلى مراكز الإعلام والتّعليم ضمن تقاسم السلطة بين من لا يملكون المضمون وإن امتلكوا الآلة العسكرية والهالة التحريرية »[4] .

كانت الماركسية تمثّل استبداداً من نوع خاص ، وكان الأدب وسيلتها في تحقيق أهدافها ومصالحها وتمجيد بطولاتها ، فقيل عنها « باسم الماركسية يسعى المثقفون إلى تحقيق مصالحهم الاقتصادية ، إنّهم قادة أقّل ثورية بقدر ما هم باحثون عن المناصب وتحقيق المصالح الخاصّة »[5] .

أما البحث العربي عن ملامح الشّعرية في النقد العربي القديم يحيلنا إلى البحث في إشكالية المصطلح وأصله اللغوي في المعاجم ، على اعتبار أن هذا المصطلح وجد منذ القدم في النقد العربي ، لكن الإشكال يتجلى في المفهوم الذي كان يحمله قبل الاحتكاك بالنقد الغربي ، فما هو الأصل اللغوي العربي لهذا المصطلح ؟ وهل هناك علاقة بين الدلالة اللغوية الأصلية لهذا المصطلح، والدلالة الاصطلاحية التي طرأت عليه فيما بعد ؟ .

- **الدّلالة اللّغوية لمفهوم الشّعرية :**

يعود مصطلح الشعرية في أصله اللغوي إلى الجذر الثلاثي "شعر" ، وقد ورد في مقاييس اللغة أنّ « الشين والعين والراء أصلان معروفان يدلّ أحدهما على ثبات والآخر على عِلْم وعَلِم ... شعرت بالشيء ، إذ علمته وفطنت له ...»[6] ، و« شعر فلان : قال الشّعر... وما شعرت به : ما فطنت له وما عملته... »[7] ، ولم يبتعد لسان عن هذه المعاني إذ نجد فيه « شعر: بمعنى عَلِم ... و ليت شعري أي ليت عِلمي ، والشّعر منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ...و قال الأزهري : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أشعار ، وقائله شاعر لأنّه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم ... وسمي شاعراً لفطنته »[8] .

فمن خلال هذا يظهر أنّ الأصل اللّغوي للشعرية "شعر" يدلّ على معنيين أحدهما مادي ، وهذا المعنى غير مقصود بالبحث ، أمّا المعنى الآخر معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة ، أما دلالته على الثبات لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود بعلامات لا يجاوزها ، وهذا ما كان ينطبق على الشعر فيما مضى ، فقائله يلتزم بقواعد ، ومعايير معينة لا يمكنه تخطّيها . وسمّيت مناسك الحج بالشعائر كونها ثابتة ومحددة ، وعلى الحاج الالتزام بها وعدم الخروج عليها.

إذا أمعنا النظر أكثر ، وحاولنا الربط بين المفهوم الحديث لمصطلح الشّعرية وجذره اللغوي الثلاثي ، وجدنا أنّ خيطاً رفيعًا يصل ما بين المعنيين يتمثل في وجود معالم ، وقوانين تضبط الشعر وتقوّمه . كما أنّ الشّعرية في عموم مفهومها هي تلك القوانين ، والأسس التي تضبط الخطاب الأدبي .

- **الدلالة الاصطلاحية لمفهوم الشّعرية :**

---

[4]– ينظر : مصطفى العماري : في النقد والتحقيق (سلسلة من أوهام المحققين) ، دار المدني ، 2003 ، ص :64.

[5]– جاكوبي راسل : نهاية اليوتوبيا(السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة) ، ترجمة : فروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت ، ط3 ، 2001 ، ص :128.

[6]– أبو الحسن بن فارس بن زكرياء : مقاييس اللغة ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ،ج3 1979 ، ص :209.

[7]– محمود بن عمر الزمخشري : أساس البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص :331.

[8]– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1994 ، المجلد4 ، ص :410.

ويجمع أغلب النقاد الحداثيين على أنَ الشّعرية ليست تاريخ الشعر، ولا تاريخ الشعراء ، و الشّعرية ليست فنّ الشعر؛ لأنّ فنّ الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض، والشّعرية ليست الشعر ، ولا نظرية الشعر بل « هي محاولة وضع نظرية عامة ومجرّدة و محايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا ، تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية »[9] وهي إذن ، تشخّيص قوانين الأدبيّة في أي خطاب لغوي بغض النّظر عن اختلاف اللّغات .

لقد ذهب بعض النّقاد إلى « استخدام الجمع للدلالة على مصطلح الشّعرية » من خلال توصيات ندوة اللسانيات التي عقدت بتونس عام 1978 ، والقاضية بطريقة عبد الرحمن الحاج صالح ، بتقسيم المصطلح إلى جزئين ، الأول (Poétic) وتعني شعري ، والثاني (s) وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية على الوجه القياسي، فيصير المصطلح "شعري" في صيغة جمع الإناث "شعريات" على صيغة سيميائيات ، لسانيات ، دلاليات ، ..... الخ»[10] .

وموضوع الشّعرية كذلك كان محل خلاف بين النّقاد ، فمنهم من حصرها في الشعر وحده على اعتبارها « الاستعداد الطبيعي لقول الشعر ، وهي تتصل بعدة أمور أهمها الطبع المتدفّق المستعد للإبداع الشّعري ، والظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلا في أجواء شعرية والدربة والتمرس »[11] ،كما أن هذا المفهوم متجسّد في النّقد العربي القديم ، على اعتبار أنّ الشّعر ذلك الإبداع الأدبي الذي ساد في تلك الحقبة ، إضافة إلى مكانته المرموقة التي احتلّها في نفس العربي ،كونه ديوان العرب والحافظ لتاريخهم وأنسابهم ؛ فالشعرية العربية القديمة كانت تعتني في أغلبها بالشعر دون غيره من أنماط الخطاب الأدبي ، مع بعض الاستثناءات التي قدمّها عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في نظرية النظم .

نجد أيضا في الوقت ذاته بعض النّقاد من يوسّع من موضوع الشّعرية؛ لتشمل كل أنواع الخطاب الأدبي ، « فالشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ، ولم تقتصر الاهتمام على الشّعر وحده ، وإنما تتعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية ، ومن أبرز الدراسات التي عنيت بالأدب الروائي انطلاقا من هذا الفهم دراسة باختين لشعرية ديستوفيسكي ، التي عني فيها بالوظيفة الفنية لأفكار ديستوفيسكي»[12] ، والشعرية من حيث اهتمامها بالعناصر الجمالية يمكن أن تتجلّى أيضا في كافة فروع الفن الأخرى كالرسم والموسيقى والسينما، وقد تظهر في بعض الأحيان حتى في وصف منظر طبيعي فنقول : "منظر شاعري" .

ممّا سبق نرى من النقاد من استبدل مصطلح الشعرية "بالشاعرية" ، ومن هؤلاء عبد الله الغدامي حين يقول : « بدلا من أن نقول (الشعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو(الشعر)، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مشارب الذهن فبذلا من هذه الملابسة ، نأخذ بكمية "الشاعرية" ... في النثر و في الشعر... ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية »[13]، وقد اتخذ الغدامي هذا المصطلح "الشّاعرية" كبديل عن الشّعرية حتى يوسّع من دائرة المصطلح ، وينفي تضييقه في

---

[9]– حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص :10.

[10]– الطاهر بومزبر : التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط1 ، 2007 ، ص :52–53 ، نقلا عن رابح بوحوش ، البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة ، محاضرة ألقاها في ندوة حول السيميائيات بجامعة عنابة ، عام 1994 .

[11]– محمد مهدي الشريف : معجم مصطلحات علم الشعر العربي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004 ، ص:85.

[12]– ترجمها جميل نصيف التكريتي بمصطلح آخر: هو قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفيسكي ، ت : جميل نصيف التكريتي ، بغداد ، 1996.

[13]– عبد الله محمد الغدامي : الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 ، ص–ص :21–22.

الشعر، أما من حيث المفهوم فهو واحد ، فلفظة شاعري « صفة لكل ما يتميّز بالجو العام للشعر... من خيال وعاطفة وتعبيرات بليغة ... ولا يشترط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشّاعري منظوماً ...»[14]

وعبد السلام المسدّي يستخدم مصطلح "الإنشائية" للتعبير عن الشعرية ، نجده تارة يوظف مصطلح الشعرية ويبرر ذلك بقوله : « هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب... هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث ، وأخصب بعضها الآخر، فأما الذي تفجر هو البويتيقا الجديدة ، والتي تضيق رؤاها حينا فتصلح له عبارة الشعرية ، وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى ، فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية »[15] ، فما هذا التبرير إلا زيادة في تضخيم إشكالية المصطلح .

لذلك فإن لفظة الشعرية « مقابل مناسب ل: (poetics) من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا ، وربما تكون وجهة النظر مستندة إلى أنّ لفظة "الشعرية" قد شاعت ، وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد ، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية . وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى »[16] .

ب– مصطلحالتناصية :

1–المفهوم والدلالة:

قد يصعب تحديد تعريف نهائي للتناصية؛ « لأنها تقوم على مبدأ تعددية المعاني، و لكن يمكن ضبطها ضمن سلسلة من فرضيات التأويل »[17]، و مع ذلك فقد أسهم الباحثون المحدثون الذين تركزت أبحاثهم في حقل التناصية في تقديم حدود له، أسهمت إلى قدر ما في إعطاء المتلقي صورة عن ذلك المفهوم.

تُعرّف التناصية على أنها « مجموعة من الآليات التي تقوم عليها كتابة نص ما، و يكون ذلك بتفاعل النص المنتج مع نصوص سابقة عليه أو معايشة له »[18]، و هذا التعريف يقود إلى البحث عن مكونات النص، وكيفية الإفادة منها، و التعامل معها على أنها الأجزاء التكوينية لذلك النص المرسوم بطابعها الخاص الذي يمنحه سمة جديدة، تجمع بين الأثر و المؤثرات، و لا يمكن أن يتم ذلك دون تفاعل مركز بين النص الأصلي، و النصوص المؤثرة فيه .

فالتناصية بذلك « تقوم على علاقة تضافرية بين نص ما و نصوص أخرى متعالقة معه، و تكون العلاقة بينهما قائمة على الصراع، و تبقى متجددة بتجدد الذات القارئة »[19]، و التناصية ارتداد للماضي، و استحضار له، و هو حالة تواصل ما بين نصين: الحاضر و الغائب، تحدث بخفاء أو بشكل ظاهر، و يعتمد هذا على قدرة المتلقي على عقد موازنات مع نصوص أخرى بحثا عن العلاقة بينهما.

---

[14]– مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص: 208 .

[15]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، 1985 ، ص :25.

[16]– حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص :17.

[17]– عزيز توما، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الرافد، ع31، 2000، ص :21.

[18]– عبد الستار الأسدي، التناص: السرقة الأدبية و التأثر، (بارت ،كريستويفا ، باختين .. و النقاد العرب الحداثيون)، كتابات معاصرة، فنون و علوم، مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية، م 11، ع 44، 2001، ص :71.

[19]– عزيز توما، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص :21.

إن ارتكاز مفهوم التناصية على الحوار يشير إلى التفاعل والجدال بين النصوص، كما أنّه لابد من أن ينطلقا من مخالفة أو اتفاق. و الذات القارئة تسهم في تعميق الجدل، و إقامة الصراع داخل النص الجديد، و قد تختلف النظرة إلى مدى الاتفاق و المخالفة باختلاف القراء و تأويلاتهم.

2-الأنواع والآليات في ضوء الدراسات الحديثة :

أ- الأنواع :

في الوقت الذي لم يتّفق فيه الدّارسون على وضع حدّ نهائي للتناصية، لم يتّفق فيه هؤلاء على تحديد أنواع لها.فالتناصية قد تُقسّم إلى نوعين رئيسين، و هما: التناصية المباشرة، و غير المباشرة. « أما المباشرة فهي الاقتباس الحرفي للنصوص، و أما غير المباشرة فهي التي يتضمن فيها النص تلميحا أو إيحاء »[20]، و قد تكون ظاهرة، سهلة الاكتشاف للقارئ العادي، و تتمثلفي المعنى القريب و اللفظ الصريح، و قد تكون خفية، لا يستطيع القارئ العادي اكتشافها .

إن التقسيمين السابقين المشتمل كل منهما على نوعين للتناصية قد لا يختلفان في المضمون؛لأن التناصية المباشرة لابد أن تكون ظاهرة، و غير المباشرة لابد أن تكون خفية، و قد تختلف نوعية التناصية باختلاف القُرّاء و باختلاف أوقات القراءة و نتائجها.

يتناص المؤلف مع نصوصه "داخليا"، وكذا نصوص غيره "خارجيا"، و قد تتسع دائرة التناصية لتشمل كل ما تصل إليه مشاهدات المبدع، أو تختزنه ذاكرته عن العالم بتاريخه و معتقداته، « فالمبدع يفيد من تلك المعارف؛ ليعيد إنتاجا؛ أو ليتخذها أساسا لإبداعات جديدة، و من هنا يكون النص خليطا لتراكمات سابقة بعد خضوعها للانتقاء و التأليف »[21]، و يوصف بعدها بالانفتاح، و القدرة على استيعاب نصوص أخرى بلانهائية من حيث التفاعل و القراءة.

قدم الدكتور أحمد الزّعبي نوعين من أنواع التداخل النصي هما: «

1-التناص المباشر:

وهو أن يستحضر الكاتب إلى نصه الأصلي – عبر الاستشهاد، أو الاقتباس، أو التضمين – نصاً تاريخياً، أو دينياً، أو أدبياً، لوظيفة فنية، أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي.

2-التناص غير المباشر:

وهو الذي يُستنتج من النص استنتاجاً ويستنبط استنباطاً، ويشمل تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة التاريخية، التي تستحضر تناصاتها بروحها، أو بمعناها، أو لغتها، أو بنسبتها إلى أصحابها »[22] .

والتداخل النصي يشتغل كأداة مفهومية، على مستوى الإنتاج، أو مستوى الفحص، ضمن آليات معينة. ويحدد النقاد المحدثون مستويات التداخل النصي، ومنهم محمد بنيس بالاجترار والامتصاص والحوار: «

[20]- أحمد الزعبي، التناص نظريا و تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص :29.

[21]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص :40.

[22]-أحمد الزَعبي، التناص نظريا و تطبيقيا، ص:16.

أ– الاجترار:

عملية إعادة الكتابة النّصّ الغائب بوعي سكوني، وتمجيد بعض مظاهره الشّكلية الخارجية. ويدخل في هذا القسم إعادة النص السابق بشكل حرفي أو نسخي في النص اللاحق بدون ابتكار، وهذا النوع من العلاقات النصية مسيئا للنص بدلا من أن يخدمه.

ب– الامتصاص:

يمثّل خطوة متقدّمة عن المستوى الأول، وهو عملية إعادة كتابة النّصّ الغائب وفق النّصّ الجديد، ليصبح امتصاصا له متعاملا معه بشكل حركي وتحولي، ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص، لا ينفي الأصل، بل يساهم في استمراره كجوهر قابل للتجدّد، بحيث يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

ج– الحوار:

أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، و هو عملية تغيير النّصّ الغائب، ونفي قدسيته في العمليات السّابقة، والمبدع هنا لا ينقل النصوص الغائبة نقلا مبتذلا، ولا يحاكيها بل يحدث فيها تغييرا، يحوّلها عن سياقها ليوجّهها إلى أسيقة جديدة، والعملية هنا أشبه بما يسمى " الخلق "»[23].

ب– الآليات :

إن الروائي أو المبدع حين يدرج إلى نصه نصا آخر، « فلا بد من تذويب ذلك النص، أو دمجه ضمن سياق جديد، ليتحول ذلك النص الغائب إلى حركة تضيء ظلمة النص الجديد، فتقترض منه، وتضيف إلى جسده أيضا قوة خفية وإلى روحه توترا جديدا»[24].

التناصية بالنسبة للمبدع كالهواء والماء، والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، و لا عيشة له خارجهما– على حد تعبير محمد مفتاح الذي يصر على أن المبدع بدل العمل على تجاهل التناص ومحاولة الهروب منه، عليه أن يبحثعن الآليات التي تساعده في التعامل مع النص الغائب، ويكون هذا بغض النظر عن المستويات؛ سواء بالحوار أو الاجترار أو الامتصاص.

فمن خلال الدراسات التي تقدمها اللسانيات، وضع محمد مفتاح بعض الآليات للتّناصية ، وقد قسّمها إلى قسمين هما: «

أ–التمطيطÉtirement:

وهو بالمفهوم العام الإطالة والإطناب في استخدام النص الغائب، ويحصل ذلك بأشكال مختلفة:

1– الأناكرام: (الجناس بالقلب والتصحيف)Anagramme :

فالقلب مثل: قول– لوق ، عسل – لسع، أما التصحيف مثل: نخل– نحل، وعنترة – عترة، الزّهر– السّهر. و الباكرام : (الكلمة–المحور)، الكلمة المحور تكون أصواتها مشتتة طوال النص، حيث تشكل تراكما لا يظهر إلا للقارئ الحصيف، وهي آلية ظنية وتخمينية، ومثال ذلك كلمة "الدهر" في قصيدة ابن عبدون:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

[23]– عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 ص–ص :157–158

[24]– علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي،دراسات نقدية– ، دار الشروق الأردن ، ط1 ، 1997. ص 132.

2- الشرحExplication:

يلجأ بعض الكتاب أو الشعراء إلى استعمال هذه الآلية في نصوصهم، فمثلا البيت المذكور سابقا، هو النواة الأساسية للقصيدة، وما تلاه يمثّل شرحا و توضيحا له، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة.

3- الاستعارةLa métaphore:

وهي نوع من فنون القول و البلاغة، حيث تضفي على النص رونقا ولمسة جمالية، وهي بكل أنواعها (مرشحة- مجردة- مطلقة) تقوم بدور جوهري، في كل خطاب .

4- التكرارRépétition:

و يكون على مستوى الأصوات و الكلمات و الصيغ، متجليا في التراكم و التباين، فلا يكون التكرار هنا عبثا أو نوعا من النشوز في إيقاع النص، بل على عكس من ذلك، يكون له وظيفة دلالية و إيقاعية، تزيح النص نحو دلالات جديدة .

5- الشكل الدرامي Forme dramatique:

يعنيأنّ جوهر النص الصراعي ولّد توترات عديدة بين عناصر الأثر الأدبي، ظهرت في التقابل وتكرار الصيغ.

6- أيقونة الكتابةIcône d'écriture:

إن الآليات التمطيطية التي ذكرها مفتاح، تؤدي إلى ما يمكن أن يسميه بأيقونة الكتابة؛ أي العلاقة المتشابهة مع واقع العالم الخارجي »[25].

إن ما ذكر من آليات يمثّل أساس هندسة النص الحاضر، مهما كانت طبيعة النواة (النص الغائب)، و كيفما كانت مقصدية المبدع، فإذا قصد الإقتداء أو السخرية فإنه يلجأ إلى التمطيط ليفي نصه و يتمّه، أما الآلية الثانية فتتمثل في:

ب- الإيجاز:

يعتبر الإيجاز الوجه المعكوس للإطناب، فهو بعكس الآلية الأولى، يحاول الإيجاز؛ أيقول الكثير بكلمات قليلة، و من الخطأ اعتبار أن تجلي التناص يكون في التمطيط و الشرح فقط.

تنفتح ثلاثية "براري الموت" لمرزاق بقطاش على خطابات متعددَة، و نصوص كثيرة ترتادها وتؤُمها، فتتداخل فيها، و تتمازج معها مشكّلة بناء جديدا مستحدثا، و لا ريب أنّ الكتابة الرّوائية الحديثة في حاجة إلى مثل هذه التفاعلات النّصيّة.

فالنص لا يتأتى له أن يؤسّس كيانه إن لم يكن متعلّقا بخطابات مغايرة، و بأنماط متنوّعة من الكتابة كالدينيّة، و التاريخية، و الأسطورية، و الصوفية، و التراثية. فلا يتحقّق ذلك إلاّ بالخروج عن واحدية الخطاب، و نمط الكتابة المنفردة إلى جماليّة التّعدّد و التّنوّع، و الامتزاج في لحظة إبداعية جمالية قادرة على صهر هذا المتعدّد في وحدة الرّواية.

[25]- محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص-ص-ص:125-126-127.

هذه النَصوص متفارقة متباعدة على مستوى الزمن و اللغة، و من شأن هذه المسافات أن تنهض بوظيفة الإغراء بالنسبة إلى القارئ ، فتدفعه إلى أن يملأ فجواتها، فينخرط بفاعلية و ايجابية في إعادة إنتاج النَصَ الروائي.

و قد وقفت في ثلاثية " براري الموت " على حدود تداخل النَصوص، و تنوَع أنساقها و مصادرها، لحتوائها على عدَة عناصر و مرجعيات من شأنها أن تؤسَس الدَلالة، و تعقد علاقات نصيَة و سياقية تؤمَن الوحدة المعنوية في الثلاثية.

التناصية الدينية :

أ– التناصية مع القصص والآي القرآني :

شكَل القرآن الكريم المصدر الأول للفصاحة و البلاغة في تراثنا؛ لذلك استلهم الشعراء و الأدباء عبر العصور العديد من الألفاظ و المعاني و الصَور المستوحاة من آياته و قصصه، و من الطبيعي أن يحذو مرزاق بقطاش حذوهم، و لهذا نراه يوظَف نصوصا قرآنيَة في أغلب خطاباته السردية ، و يشكَل استدعاء تلك النصوص الغائبة حيَزا واسعاً في الخطاب الرَوائي، ممَا يقيم الدليل على أنَ القرآن دفق لامتناهٍ، و مصدر ثرَ من مصادر البلاغة مليء بالدلالات، مبطَن بالرمز و الإيحاء، و التصريح و التَلميح، علاوة على قوة المقروئية، و عمق التَأثير و سرعة النَفاذ الذي تعكسه نصوصه في وجدان القارئ و ذاكرته.

فالكاتب و هو يستقي الآيات القرآنية في نسيج خطابه الروائي، لا يقصد استحضار آية كاملة من آي القرآن، بل يقتطع منها جزءا ثم يصهرها في نسيج خطابه إمَا عن طريق الاجترار أو الامتصاص و الإذابة أو الحوار.

يورد مرزاق بقطاش في حواراته مع النَصوص الغائبة، ذات الحمولة الدلالية ذكراً لذي القرنين، و قوم يأجوج و مأجوج، في مشهد سردي يكشف عن ذروة الفوضى و الدَمار، و المحنة التي عاشها المثقف في زمن الاغتيالات، و القتل غير المقنَن. يقول في معرض الحديث عن جزئية من سيرته الذاتية بأسلوب درامي تغلبت فيه الحوارية و التوتر « هل هناك تخوم أخرى للألم لم أبلغها بعد ؟ الخنجر الدقيق الحاد في جمجمتي هو قمة الألم وهو ميتافيزيقا الألم. فلم هذه السخرية مني، يا سيدي الطبيب ؟ ويغرز إبرته في قفاي ليخيط الثقب، ليسده سدا منيعا. آه منك يا ذا القرنين ! أنت تفرغ قطرا على ثقب أحدثه قوم ياجوجوماجوج. لابد أن تأتي بزبر الحديد لتضع بها حداً بين الإنسان والشّر، لتنشئ صناعة الخير من جديد في هذه الدنيا. ثمّ يغرز إبرته مرّة ثانية في صدغي ولا أكاد أشعر بشيء أبداً »[26].

امتصَ هذا النَصَ المقتبس من القصص الوارد في القرآن الكريم من سورة الكهف « قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا ﴿90﴾ قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا ﴿91﴾ آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ ۖ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انْفُخُوا ۖ حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا ﴿92﴾»[27].

و إنْ استوحى الراوي جزءاً من الآيات القرآنية، إلاَ أنَه ضمنياً استخلص روح الآية كلَها؛ لأنه – بشكل غير مباشر – شبه دمار عشرية التسعينيات التي فتحت نار جهنَم على الجزائر، جرَاء تعثَر المسار الديمقراطي آنذاك بما خلَفه قوم يأجوج و مأجوج الذين سعوا في الأرض فساداً، حيث استنجد قوم مستضعفون بذي القرنين على أولئك الطَغاة الظلمة، ليحميهم من شرَهم .

[26]– مرزاق بقطاش، براري الموت، (خويا دحمان – دم الغزال – يحدث ما لا يحدث) ، دار الفضاء الحر ، الجزائر ، 2007. ص: 252.

[27]– سورة الكهف، الآيات، 90 – 91 – 92.

صوَر بقطاش مشهد محاولة اغتياله، و إسعاف الأطباء و الجراحين له انقاداً من الهلاك بمشهد إصلاح ذي القرنين ما أفسده الطَغـاة، و كـأنَ بقطاشيتحسَـرعلى الـزمن الجميـل، الـذي كـان فيـه الحـاكم يصـلح مـا فسـد، و يسـد مـا ثقـب. و استحضاره لشخص ذي القرنين بمثابة استعطاف، و استنجاد بمن يحكم البلاد بالسوية، و يعطي لكلَ ذي حقَ حقَه، فلا هو من أصحاب سلطة، و لا من أولئك الذين يزعمون أنَ الدين هو الحل، و لقد وصف الفئتين و شبههما بقوم يأجوج و مأجوج مماثلة.

إيديولوجية الكاتب ظاهرة في هذا المشهد السردي، يرفض بها كل أشكال العنف، التي أدّت إلى الدمار و التيه من قبل أهل السلطة من جهة، ومن جانب المحسوبين على الإسلام من جهة أخرى. ويتمنى بقطاش عودة ذي القرنين، ليريح البلاد و العباد من الشَر، ويحقن دماء الجزائريين المتناحرين، ويخرجهم من ذلك الكابوس المرعب .

و راهن بقطاش على الاستثمار في سودوية هذه المرحلة و دمويتها، فأنتج متخيلا سردياً يتوسَل بتطويع التراث الإنساني، و الدَيني بخاصة في نصوصه، و ذلك باستعماله كل ما يخدم أسيقة نصوصه السردية، حيث « أمدَ هذا التلاحق بين نصوص المبدع بطاقة جعلته ينتج نصَاً مميزاً، يمتصَ دلالات النَصَ القرآني »[28]، لأن استحضار شخص ذي القرنين في نصَه بمثابة بحث عمَن يخرج البلاد من ذلك المستنقع، الذي اختلط فيه الحابل بالنَابل، ببنية لغوية جديدة مشحونة بدلالات معاصرة، تعبَر بفنَية عن راهن الأزمة، يبحث فيها القارئ عن تلك الدلالات الخفية، يفهم من خلالها معاناة المثقَف، في عصر ساده الخوف و القتل.

كان لقصة يوسف حضور قوي في مسار السرد في روايتي " دم الغزال "و" يحدث ما لا يحدث " و آثرت أن أوظَف في بحثي نماذج منها، بغية معرفة مدى اشتغال مرزاق بقطاش « على تلك النَصوص الغائبة، و كمية امتصاصها، و تبنّي صيغتها التركيبية، لفتح النّصّ على إيحاءات في الدلالة، و على إشراق في المعنى »[29]، إذ راوح فيها بين مستويي الاجترار و الامتصاص تماشياً بما يخدم السياق.

جاء في رواية " يحدث ما لا يحدث " « ثم يبكي الأخ الأكبر بدلاً من أن يقذف بالحمم من بركانه الداخلي. يتوغَلفي عالم البكاء. يتحوَل البكاء إلى بوابة يدخل منها بين الحين و الآخر لكي يتحدث إلى السعيد الذي انطلت عليه الخديعة.

و يشعر أنَ خالتي باية تريد إصلاح ذات البين بينهما، فيرفع رأسه، ثم يستاف الهواء و يقول و هو في قمة الانتشاء: إنَي لأجد ريحاً من والدتي و من أخي السعيد. أرجوكم، لا تكذّبوني ! »[30]. يصدمنا الكاتب على لسان أخ السعيد في مشهد مأساوي بعبارة : " إنَي لأجد ريحاً من والدتي و من أخي السعيد "، و قد استوحاها من قوله تعالى على لسان سيدنا يعقوب : « وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ۖ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ ﴿94﴾ قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ ﴿95﴾ فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَىٰ وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا ۖ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴿96﴾ »[31]. إنَ هذا المشهد القرآني يطبع في النفس إحساساً خاصاً ، تعجز الكلمات عن التعبير عنه ، و لنحاول التَقرب من المعْطى يتبادر إلى أذهاننا

[28]- محمد تحريشي، في الرواية و القصة و المسرح، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية و السردية، دار النشر ، دحلب ، الجزائر ، 2007 ، ص :118.

[29]- المرجع السابق، ص :110.

[30]- مرزاق بقطاش، براري الموت، ص :386.

[31]- سورة يوسف، الآيات :94-95-96.

السؤال: يا تُرى ما سر تلك الريح ؟ و أين فصلت العير ؟. يستند ابن الجوزي في تفسيره لهذا المشهد إلى نصوص المأثور توسعةً للأخبار التي أُثِرت عن السلف، فيقول: « و لما فصلت العير، أي: خرجت من مصر متوجهة إلى كنعان. و كان الذي حمل القميص يهوذا. قال السَدي: قال يهوذا ليوسف: أنا الذي حملتُ القميص إلى يعقوب بدم كذب فأحزنته، و أنا الآن أحمل قميصك لأسرّه، فحمله »[32]. يقدَم لنا هذا المشهد صورة من صور عظمة الخالق، و معجزة من المعجزات التي منحها الله عزوجل ليعقوب عليه السلام، قال ابن عبَاس: « وجد ريح قميص يوسف من مسيرة ثمان ليال »[33]. و مرزاق بقطاش يقوم بمماثلة بين المشهدين اللَذين موضوعهما " الريح " أي: الشَم، و أراد بهذا التَصوير الفني أنَ يُعلي من مكانة بطليه: أخ السعيد جعله بمنزلة يعقوب نبي الله، صاحب المعجزة، صاحب المكانة العظيمة عند الله، منحه ربّه علماً، و دراية بريح الجنَة المبثوثة في قميص يوسف عليه السلام، أما السَعيد و أمّه فجعلهما بمنزلة يوسف نبي الله.

وفي معرض حديثه عن اغتيال الرئيس الراحل محمد بوضياف، يقحم الكاتب نفسه بطلاً من شخوص الحدث، ليلعب دور شاهد عيان، عن تشييع جنازة المغدور، فيخرج عن عُرف الكتابة الروائية، و يقسَم " دم الغزال " إلى ثلاثة فصول، يصلح كل فصل أن يكون رواية مستقلة بذاتها.

يربكنا الأديب في الفصل الأول بعنوان مستمدّمن آية قرآنية « و ما قتلوه و ما صلبوه »[34]، لم يغيَر شيئاً في الترتيب، نقلها نقلاً حرفياً، و لم يسيّجها بقوسين، ليحيلنا بها إلى قصة المسيح عيسى عليه السلام ، يربط بها الحاضر بالماضي.

و العنوان يمثّل العتبة الأولى من عتبات النص، « يعلن عن قصدية النص، و يكشف بنيته، و لهذا الإعلان عن النوايا أهمية خاصة في كشف الخصوصية النصية عند التلقي عبر سياقات نصية، تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصّه »[35]. و العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي، من حيث كونه يضمَ النص في عملية اختزالية، و يعرض نفسه للقارئ، و يشوش أفكاره، فيلقي بها في فضاء التَخيَل، و يستفزَ قدراته الثقافية و الفكرية، و يرمي بها في عتمات التأويل، و لهذا عُدَ مفتاحًا إجرائيًا.

يحمل العنوان الماثل أمامنا لغة دينية، تتَّسم بالإعجاز، يمارس بها علينا طقوس الغواية، وقبل الخوض في قراءة متنه، يهوي بنا في غياهب تلك المحاكمة الغشيمة، التي زعم فيها اليهود و النصارى أنَ عيسى بن مريم عليه السلام قتله قومه و صلبوه « وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ ۚ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴿157﴾ بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا﴿158﴾ »[36]، و أخبر الله تعالى « أنَه رفعه إلى السماء بعدما توفَاه بالنوم على الصحيح المقطوع، و خلَصه ممَن كان أراد أذيته من اليهود الذين وشوا به إلى بعض الملوك الكفرة في ذلك الزمان »[37]، و مهما يكن من أقاويل حول الصلب فإن مجمع القول، هو نجاة و حفظ الله عزوجل لسيدنا عيسى عليه السلام، و تمثيله لمسيرة الفداء، و التجربة الوجودية.

---

[32]– ينظر، ابن الجوزي : زاد المسير، المكتب الإسلامي، ج4، ط3، بيروت، 1404، ص–ص :283–284.

[33]– ينظر، المصدر السابق، الصفحات ذاتها .

[34]– مرزاق بقطاش، براري الموت، ص :175.

[35]– ينظر، حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،ص :56.

[36]– سورة النساء، الآيتان :157 – 158.

[37]– عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000. ص :521.

أراد مرزاق بقطاش إسقاط هذه الظلال في شخص الرئيس الراحل محمد بوضياف، كما أراد أن يمحو فكرة قتله و اغتياله، و استبدالها بفكرة النجاة و الحياة، على اعتباره أنَه خدم البلاد و أخلص في خدمتها، إبَان الثورة و بعد الثورة. فهو حيَ في قلوب الجزائريين، و قد شبَه القاتلين ببني إسرائيل و النَصارى على حدَ سواء، و التاريخ شاهد على أنهم قتلة الأنبياء و الرسل، و بذلك يحافظ بقطاش على النص الغائب سواء على مستوى التركيب، أم الدلالة أم السياق، عن طريق الاستشهاد.

ففي معرض حديث الراوي عن مرزاق بقطاش البطل الذي نجا بأعجوبة من طلقة نارية في الدماغ يستحضر آية قرآنية، كانت تمثّل لبقطاش سنداً إيمانياً، يقويه على تجاوز الصدمة و الألم. يقول « أنت محظوظ يا مرزاق بقطاش قال أحد الدراويش: (لقد صدقت النبوءة) و لم تفهم قصده. كلاَ لست في حاجة إلى الدروشة. كنت في حاجة إلى الله، و ما زلت في حاجة إليه. ساعات قبيل تلك الدكنة اللّيلكية، نقلت في سيارتك رجلاً عجوزاً مضطرب الأعصاب، و لم تجد بداً من تقول له و أنت تنظر إليه في المرآة الداخلية: (و من يتَق الله يجعل له مخرجاً و يرزقه من حيث لا يحتسب) هذه أمور لم يعد هذا الجيل يؤمن بها أو يصدَق بها. لكأن العقل وحده كاف للاضطلاع بمسائل الوجود كلَه، و أنت ترفض أن يكون العقل وحده هو الحكم اللهم إلاَ إذا كان الإيمان جزءاً من هذا العقل »[38].

يستشهد بالآية الكريمة على صدق إيمانه، مسيَجاً إياها بقوسين محافظة على قدسيتها، و يخبر بأنَه لولا صدق توحيده لكان في خبر كان، و يؤكد ذلك عن نفسه « أنت تحب أن ترابض في الإيمان المرتبط بالعقل و بآلياته. و هذه هي حياتك، و هذه هي تجربتك، و لا تحب أن يسخر منك أحد في هذا الجانب »[39]، و بهذا فهو يتناص مع فلسفة الإيمان المرتبطة بالعقل، التي أنتجها بعض السلف الصالح، من أمثال أبي حنيفة النعمان، الذي بنى مذهبه على العقل.

يحاول بقطاش أن يقيم حواراً خلاقاً بين مشهد الرعاية و حسن التربية في آل عمران، و مشهد أسرة جزائرية عريقة في المحافظة و حسن التربية، و قد حصد الغدر أحد أبنائها الذين تربوا على الطاعة، و حب الوطن. و كأنَ الكاتب أراد أن يقيم تشويشاً، و إرباكاً للمتلقَي من خلال تراتبية الأحداث، و سيرها نحو العبثية و التشتت نتيجة لما آل إليه المجتمع الجزائري في زمن الموت الأرعن، اختلط فيه الحق بالباطل، يقول « جاء الإرهابيون ذات مساءٍ إلى الحي و خطفوا شاباً يعمل في حقل التنظيف لدى الشرطة. سحلوه أرضاً بسيارتهم ثم قتلوه و رموا جثَته في عرض الطريق. الفتى المسكين عاش فقيراً معدماً. ناس الحيَ كلَهم مازالوا يذكرون كيف طلت والدته وجهها بالقطران عندما كان زوجها يلفظ أنفاسه الأخيرة. القطران و الفقر! يا رب السماوات! الوالدة نذرت نفسها لأبنائها الأربعة. غسلت و نظَفت و كوت و اكتوت. و نبت أبناؤها نباتاَ حسناَ. بحثوا عن أعمال لسدَ الرمق هذا باع في السوق و اشترى. و ذاك لم يجد عملاً أصلاً فباع السجائر على وقع مطاردات الشرطة، و ثالث راح يواجه نيران الفرن في مخبزة الحي عندما يدلهم الليل و يفرض سلطانه. و رابع لم يجد المنفذ إلاَ في دار الشرطة، لا كشرطي بل كعامل تنظيف. و ما أسرع ما وقعت التهمة عليه! و ما أسرع ما جاء الزبانية ذات مساءٍ و استلوا روحه بعد أن عذّبوه عذاباً نكراً! و لم تملك والدته من الأمر شيئاً أصيبت بصدمة عصيبة فاعوجَ خدها الأيمن و تهدّل محجر عينها أكثر من اللازم »[40].

[38]- مرزاق بقطاش، براري الموت، ص-ص :261-262.

[39]- المصدر السابق، ص: 262.

[40]- المصدر السابق، ص-ص :411-412.

تعمَد الأديب مجموعة من المفارقات بين المشهدين، مشهد النصوص الغائبة و مشهد النص الماثل، تقلَب فيها بين مستويين من التناصية: الاجترار في المشابهة بين رعاية الله عزوجل لمريم بنت عمران، و كذا العناية الإلهية التي حظي بها الأبناء الأربعة لتلك الأم الجزائرية، رغم أنَ هذه التناصية يصحبها عدول في الدلالة، نلتمس في القرآن الكريم أنَ مريم بنت عمران أعطاها الله عزَوجل الرزق من حيث لا تحتسب، عند ولادتها و في صباها، ولم تعرف شقاءً في ذلك، أمَا الأبناء الأربعة عرفوا الشقاء و التعب و النصب في البحث عن لقمة العيش، و البعض منهم حصدهم الموت، كونهم عملوا في قطاع الدولة، ثم يدخل في حوار مع نصوص غائبة؛ إذ يعمد إلى تحطيم قداسة النَصَ الغائب، فيغيَره و يحوله عن سياقه، و يدخله في سياق جديد.

لعل البنية المخصوصة في التحليل هذا هو لفظة " الزبانية " التي وظفها الكاتب للدلالة على الإرهابيين الذين سعوا للإفساد في الأرض، فأضرموا النار في الأخضر و اليابس، و حاربوا الله و رسوله، في حين نجد للفظة معنىً مخالفاً لما سلف، و القرآن الكريم يجعل للزبانية معنى الملائكة الغلاظ الشداد الذين يسوقون المجرمين إلى نار جهنم، قال تعالى « فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ ﴿17﴾ سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ﴿18﴾»[41] ، وأيضاً معنى " الشرطة " التي تقيم العدل، و تجلب الأمن و السلام، و معلوم « أنَ القيمة الحقيقية للأدب تكمن فيما يقدَمه من قيم و دلائل و الحكم عليه متعلَق بقيمته، ووظيفته، و تأثيره في الفرد و الجماعة »[42]. و هذا التأثير لابد له من لغة تستند في تكوينها إلى مصادر مؤثّرة، و النص الديني و ما يحويه من المظاهر المجازية، له القدرة على تحقيق تلك الفاعلية في السياق الذي يريده الأديب. و استطاع بقطاش أن يجلب دلالة مخالفة لأفق الانتظار أحدثت المفاجأة و الخرق، و هنا مكمن فاعلية الشعرية حسب أبو ديب.

1-ب- التناصية مع الحديث الشريف و السيرة النبوية :

يعد الحديث النبوي المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، و كما عكف الأدباء و الشعراء على النصوص القرآنية، ينهلون منها مادتهم؛ فإنَ للحديث الشريف حظاً في ذلك. إلاَ أنَ مرزاق بقطاش لم يحسَد من ذلك الفيض النبوي ما وجدناه من قرآن كريم في كتاباته الروائية.

يحيلنا الكاتب عن طريق الإيجاز إلى حديث نبوي إحالة مباشرة بالنسبة للذاكرة القرائية، و على مجموع المعارف الثقافية المختزنة، سواءً على مستوى الذاكرة الفردية أو الجماعية. حيث جعل اللفظة "خشاش" مرتبطة أساساً لدى المتلقي العربي بما ورد في باب قتل الهرَ. عن عبد الله بن عمر أنَ رسول الله صلى الله عليه و سلم قال: « عذبت امرأة في هرَة، سجنتها حتَى ماتت، فدخلت فيها النَار لا هي أطعمتها إذ حبستها، و لا هي تركتها تأكل من خشاش الأرض »[43] ، يربط بقطاش هذه الكلمة بشظف العيش و وعره ، إبَان الاستعمار الفرنسي، أو حتى في زمن الحرية و الاستقلال .

[41]- سورة العلق، الآية :17-18.

[42]- علي عبد الخالق و علي دومة، في الأدب و مذاهبه المعاصرة، دار قطري ابن الفجاءة، الدوحة، قطر، ط1، 1990 ، ص :299.

[43]- زَكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، تحقيق : محمد ناصر الدين الألباني، دار ابن عفّان للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991 م، ص :390.

يقول: « قال الجزائريون : ننتزع استقلالنا أولاً، و نعيش بعدها في أمن و أمان حتى و إن اضطررنا إلى العيش على خشاش الأرض. و يبدو أنَ البعض منهم عاشوا منذ ذلك الحين على اللحوم المشوية و لم يحمدوا الله »[44]، استقى هذه اللفظةمن الحديث ليضعنا أمام واقع أليم، و هو واقع الحرمان و الجوع الذي نهش لحم الجزائريين، سواءً في زمن الاستعباد و الاستعمار، أو في زمن ظاهره استقلال و باطنه ذل و مهانة.

« إنَ القدرة الفنية هي التي تشكّل للفنان مادته؛ و بذا تكسبُ تلك المادة إلى جانب مضمونها الاجتماعي حيوية و نفاذاً إلى ذات المتلقي »[45]، هذه القدرة يكتسبها الفنَان من سعة إطّلاعه على المصادر الغائبة، و عبر الألفاظ تتشكل المادة الخطابية، و الأديب بفطنته ينتقي الألفاظ التي يعبَر بها عن الفكرة تعبيراً دقيقاً، يكشف بها عن واقع الحياة، و يكسب التجربة بعداً فنَياً مؤثراً في الجانب الموضوعي .

يتخذ الكاتب أيضاً آلية الإيجاز مطية للوصول إلى مبتغاه، حيث يجعل الراوي في "خويا دحمان" بمثابة الموجّه الواعظ لدحمان الشخصية البطلة في الرواية، و بالتالي يمرّر ما جاء من سنَة الرسول صلى الله عليه و سلم من أقوال وعظية إلى ذهن المتلقي. يقول في معرض الحديث عن شخصية دحمان المتأرجحة بين التعقّل و التهوّر، و بين الحرية و التقيد « لا تغضب يا خويا دحمان، و افعل ما شئت، و لكن ينبغي عليك مقابل ذلك ألاَ تُغضب أختك حنيفة »[46] . هنا تمكن من الجمع بين حديثين شريفين. الأول يقول « عن أبي هريرة رضي الله عنه أنَ رجلاً قال للنبي صلى الله عليه و سلم أوصني. قال: لا تغضب، فردّد مراراً، قال: لا تغضب »[47]، أمَا الثاني: عن أبي مسعود عقبة بن عمر و الأنصاري البدري رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه و سلم: « إنَ ممَا أدرك الناس من كلام النبوة الأولى إذا لم تستحِ فاصنع ما شئت »[48]، و قد اختار الأديب نصين غائبين ليستمدّ منهما مادته للتعبير عن حالة التذبذب و اللااستقرار في شخصية دحمان الجامحة، لذلك نراه « يبحث عن صور حيَة عميقة ترتبط بحالته العقلية و العاطفية »[49]، لأنَه يعالج تاريخ أمَة، لها امتدادها الديني و القومي ، فهو لا يتناص مع اللفظ الديني إلاَ لكونه مرتبط بالفكرة التي تجول في ذهنه ارتباطاً يمنحها عمقاً، و بالعاطفة التي تثير في الفكرة ارتباطاً يتيح لها فرصة الانطلاق عبر تلك التعابير، فالتعقّل واردٌ في القرآن و السنة، و الدعوة إليه مطلب عقائدي، كما أنَ الحرية وفق ما شرَع الله عزوجل هي أيضاً رغبة مرجوّة، و لاشك أنَ هناك فرقاً بين المفردات من حيث هي مادة في اللغة، و من حيث هي مادة في العمل لأدبي، « لأنَ المفردات تخلصت من حياديتها، و تحولت إلى رموز لغوية مؤشرة على كينونات دلالية تقع خارج اللغة »[50]، و اللفظ "لا تغضب" على سبيل التّمثيل ينتقل من معناه المعجمي؛ ليتحول إلى رمز ينمَ عن واقع مليء بالقسوة و

---

[44]– مرزاق بقطاش، براري الموت، ص :86.

[45]– رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، منشأة المعارف للطباعة و النشر، الإسكندرية، 1988، ط1، ص :93.

[46]– مرزاق بقطاش، براري الموت، ص :35.

[47]– محمد بن اسماعيل البخاري :صحيح البخاري، ، دار ابن كثير، دمشق ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص :1066.

[48]– المصدر السابق، ص :1313.

[49]– ينظر، رجاء عيد : الأداء الفني و القصيدة الجديدة، فصول، م7، ع3، 4 ، 1987، ص :50.

[50]– ينظر، فتحي محمود يوسف أبو مراد : شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003 ، ص :76.

الفوضى، يتطلّب الصّبر و التعقلمن أجل الفلاح، و يشير إلى الكفاح لتحقيق النّصر، فالتعقّل هنا شبيه بمعجزة تثير الأمل في نفس كل جزائري .

الخاتمة:

توصّلت في هذه الدراسة إلى بعض الحقائق المرتبطة بالتناصية هي كاتالي :

– كان في قصص الأنبياء و الآي القرآني رموز ودلالات مولّدة ، تعبّر عن نظرة ثاقبة للواقع و لتفاصيل الحياة ، و قد بدا المبدع متأثّراً بقصّة " يوسف " عليه السلام أكثر من غيرها .

– طغيان التناصية الدينية لخدمة التاريخ ،عائد لما في لغة القرآن الكريم و مادّته من تميّز.

– أثّرت التناصية بتنوعها في الجانبين : الموضوعي و الفنّي في خطاب بقطاش ، و لعلّ الجانب الموضوعي كان أكثر تأثّراً من الجانب الفنّي ، و إن كان لا يمكن فصل أي منهما عن الآخر ، و لقد بدا التأثر بالجانب الفنّي أحياناً سلبياً ؛ إذ اقتربت بعض النماذج من السرد التاريخي المباشر المفرغ من عناصر التخييل ، لذلك خفت فيها الحسّ الفنّي .

– عمل تقطاش على صياغة وعي جماعي وفق تعدّد الأفكار وتحاورها لخلق لغة معبرة عن إيديولوجية معيّنة .

– لدى الروائي "مرزاق بقطاش" كفاءة حوارية من خلال رسم الظروف التي مرّت بها الجزائر في العشرية السوداء، دون إهمال المكونات السردية للخطاب الروائي ، حيث شكّلت أقوال المؤلّف واحدة من ضمن باقي أقوال الشخصيات الأخرى، ليكون كلّ صوت على صلة بوعي الآخر ، لتحقيق مفهوم الحوارية في الثّلاثية .

– انفتحت "دم الغزال" أكثر على اللغة الإيحائية الرامزة ، و محاورتها للأسلوب الشاعري في كثير من سطورها ، كذلك أوضحت لنا كيف يتفاعل الشعر و المسرح داخل المتن الروائي ليقول كلمته .

– هذا فيما يخص الصنف الأدبي ، أما الصنف غير الأدبي فوظفت المجموعة الروائية التاريخ و التراث الديني ، كل حسب مدى و كيفية تفاعله .

– تظهر جليا قدرة المبدع الفذّة ، والذي وفّق إلى حد بعيد في تجسيد أبعاده الخيالية ، من خلال الرموز الدينية، والمجازات ، ودمجها بعناصر واقعية ، فطبع عمله الأدبي بروحه الإيديولوجية ، وأصبح خطابه الروائي أبلغ رسالة قدمها للقارئ .

- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، سوريا ، دمشق، ط1430هـ.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابن الجوزي، زاد المسير، المكتب الإسلامي، ج4، ط3، بيروت، 1404.

2- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، م4 ، ط3 ، 1994.

3- أبو الحسن بن فارس بن زكرياء : مقاييس اللغة ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ،ج3 1979.

4- زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، تحقيق : محمد ناصر الدين الألباني، دار ابن عفّان للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991 م.
5- عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000.
6- مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984.
7- محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ، دار ابن كثير، دمشق ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002.
8- محمد مهدي الشريف : معجم مصطلحات علم الشعر العربي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 2004 .
9- محمود بن عمر الزمخشري : أساس البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص :331.
10- مرزاق بقطاش، براري الموت، (خويا دحمان – دم الغزال – يحدث ما لا يحدث) ، دار الفضاء الحر ، الجزائر ، 2007.

المراجع :

1- أحمد الزعبي، التناص نظريا و تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000.
2-الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم، ناشرون ، ط1 ، 2007.
3- جاكوبي راسل، نهاية اليوتوبيا(السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة) ، ترجمة : فروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت ، ط3 ، 2001.
4- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
5- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994.
6- رابح بوحوش، البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة ، محاضرة ألقاها في ندوة حول السيميائيات بجامعة عنابة ، عام 1994.
7- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، منشأة المعارف للطباعة و النشر، الإسكندري، ط1، 1988.
8- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 1998 .
9- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، 1985.
10- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998.
11- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
12- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية- ، دار الشروق الأردن ، ط1 ، 1997.
13- علي عبد الخالق و علي دومة، في الأدب و مذاهبه المعاصرة، دار قطري ابن الفجاءة، الدوحة، قطر، ط1، 1990.
14- فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003.

15- محمد تحريشي، في الرواية و القصة و المسرح، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية و السردية، دار النشر ، دحلب ، الجزائر، 2007.
16- محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.
17- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.
18- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية ، وزارة الثقافة ، الجزائر (د ، ط) ، 2007.
19- مصطفى العماري، في النقد والتحقيق (سلسلة من أوهام المحققين) ، دار المدني ، 2003.

الدوريات :

1-رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية ، مجلة الموقف الأدبي ، ع414 ، 2005.
2- رجاء عيد، الأداء الفني و القصيدة الجديدة، فصول، م7، ع3، 4 ، 1987.
3- عبد الستار الأسدي،التناص: السرقة الأدبية و التأثر، (بارت ،كريستويفا ، باختين .. و النقاد العرب الحداثيون)، كتابات معاصرة، فنون و علوم، مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية، م 11، ع 44، 2001.
4- عزيز توما، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الرافد، ع31، 2000.

cheikhlairedj@yahoo.com