

## "سيمياء الموت في رواية "دم الغزال لمرزاق بقطاش"

د/ خيرة مكوي  
قسم اللغة العربية  
كلية الآداب والفنون  
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم-

### أبجديات الرواية :

تطرح الرواية السؤال الآتي: ما العلاقة بين الرواية والموت؟ بين الموت والرواية<sup>(1)</sup>؟، وتتخذ لها في محاولة الإجابة على السؤال، مسارا سرديا، تتألف فيه العلامات الوجودية ، - الواقعية ، والسياسية ، والتاريخية - بالعلامة الفنيّة، فيتداخل مسار الموت إلى الرأس بمسار الرواية إلى منتهائها ،حتّى تتماها بينهما كلّ الفواصل ، فلا يدري القارئ أهو بصدد تجريب الموت في خطاب الحياة، أو هو بصدد تجريب الرواية في طيات الكتابة.

الموت شخصية معنوية، غامضة، ومباغثة، وبغنتها تهزّ العالم وتريك الوجود،والكتابة في المقابل من ذلك، كائن خارج كلّ التهيكلات والتوصيفات السابقة، ويقوم نقيضا لكلّ هادئ، ومتوقّع، ومنتظر.

وليس بين الكتابة بهذا المفهوم وبين الموت إلاّ ممرات ضيقة إذ لكليهما صفة تثوير الوجود وإرباكه وكلاهما ينشر السؤال ويعمّم الفراغ في صمت خفيض.

"الدم يسيل كلّ يوم في بلادي، ومجرّد كتابة كلمة الدّم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنّا قائما بذاته"(2).

ويقول: "لا أحبّ اللّجوء إلى وضع تصميم لما أريد كتابته في هذا الشأن... أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي، حسب تجربتي وما أثقلها من تجربة... لقد قرأت الكثير في الأدب الروائي، طيلة أربعين سنة، وهذا ما يجعلني حرّاً في الأخذ بهذه المعايير أو تلك، أو إسقاطها من حسابي أثناء الكتابة(3).

إنّ المعيار عند السارد لم يعد كافياً في حدّ الرواية، لأنّه حين يلتقي شكل الموت بالفنّ، تنتفي صرامة الأشكال ويصبح المحكّ في تعريف هذا الفنّ هو المزاج والتجربة والحرية التي تصنعها الخبرة.

وفي هذا يلتقي السارد بـ(هنري جيمس) الذي يقرّر "أنّ فنّا يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتّع بحرية كاملة لكي يكون صحيحاً معافى... فهو يحيا على الممارسة وجوهر الممارسة هو الحرية"(4).

وقد يتناسب هاجس تدمير أطر الأشكال الجاهزة طردياً مع ما يحدث في الواقع ويتأزّم فيه، فالواقع البسيط، المسالم الرتيب والمتشابه والمحتمل، يكفيه من الأشكال الروائية ما سبق وأن جرّبته الحقيقة الخالصة في إبلاغه وإفهامه مثلما نصّ على ذلك أرسطو، والعصور الكلاسيكية من بعده، أمّا إذا استحال الواقع إلى تراكمات من العقد، والحياة في هذا الواقع إلى هوة من النار، والقلق والموت فلا بدّ حينئذ من تثوير الأشكال، ومن تكشفّ سوسيو نصي لطرق وآليات جديدة تحتمل شكلاً روائياً ممكناً، يندّ عن الوصف الدقيق، ولا يسمح إلا بملامسة بعض جوانبه، بغية إعادة إنتاج توصيفاته الخاصة، وعلائقه الفريدة، لذلك فإنّ لحم الكتابة التراجمية السابقة في أفق الكتابة الراهنة هو نوع من غبن العلامة

وتشريد الدليل يقول: "أين التراجيديا اليونانية من هذا الموضوع؟ أين الأوديسا نفسها، لا أبحث عن بعد تراجيدي فأنا التراجيديا بالذات، التراجيديا التي تمشي على قدميها"<sup>(5)</sup>.

ينأسس التراجيدي -إذن لا على أساس ما هو نصي سابق، وإنما على الخارق الواقعي وعلى أساس من الغرابة المقلقة التي تكتنف الأرض، الوطن، وتسلب الموت على الحياة في البسطاء والفقراء والمبدعين.

وإذا كانت الرواية حسب "نتالي ساروت"، بحث مستمر، فهي بالضرورة بحث مستمر عن الواقع، وعن أورامه وهي في حالات انتفاخها، فالمضامين الجديدة المتورمة لا بد وأن تجد لنفسها أشكالاً جديدة، وأدوات رنق وفتق تخضعها للكشف والتشريح.

### مسار الرواية/ مسار الرصاصة

من عمق المشاكلة بين شكل الرواية وشكل الحياة، تولد المشاكلة بين شكل الرواية وشكل الموت ويتحدّد مسار الكتابة بمسار الرصاص القاتلة.

لقد صار (مرزاق بقطاش) لحظة اغتياله، يبحث عن "الطريق التي اتخذتها الرصاصة لكي تتطلق من الجهة اليسرى لقفاه، وتمرّ على بعد ملمترات من أعلى العمود الفقري والمخيخ، وتعبّر تلك المنطقة الحساسة ثمّ تنفّلت من أعلى فكّه الأيمن لتكسر العظم، تفتته تفتيتاً، مسار يحار فيه العقل حقاً"<sup>(6)</sup>.

ويظهر هذا المسار أكثر وضوحاً واختصاراً في الشكل التّالي:



يتحوّل مسار الرصاصة في رأس السارد إلى شكل سردي تلتقي فيه تفاصيل الرواية وتتقاطع، تنكشف فيه مساحات شاسعة من الامتلاء والفراغ، ويتشكّل عبره زمن الموت في توعية واختيال.

### هيكل المسار

1- **القفا** : القفا ومعه الظهر، صيغتان مهيمنتان في سرد الموت، إذ تقومان بدور البنية الفوقية في تركيب النص الروائي الكلاسيكي وهي في هذا النص- الذي يعلن الانتماء إلى القواعد المنطقية للرواية (بداية، عقدة، نهاية)- تقدّم خطاطة سردية جديدة نابعة من المنظور السردية، أو من الزاوية التي يقدم بها الروائي نصّه ويوجهه.

وتتكرّر البنية الفوقية "القفا والظهر" في نص الرواية بأقسامه الثلاثة، ويتشكل حقلها الدلالي باستمرار بنمو الرواية التي تبدو في آخر المطاف توسيعاً لدلالة البنية وتشعباً لمستوياتها.

في القسم الأول "وما قتلوه وما صلبوه" تظهر البنية وتتكّرر في متتاليات عديدة:

- "جاءوا اليوم يدفنوا شخصية عظيمة، شخصية رئيس الدولة نفسه بعد أن نال من قفاه ومن ظهره"<sup>(7)</sup>.
- "رصاصات قليلة صوبت إلى القفا والظهر، وانتهى كل شيء"<sup>(8)</sup>.
- "كان من حسن الظن بحيث فتح الباب واسعا دون قتله، بل إنه سمح لهم بان يقتلوه برصاصات في الظهر وفي القفا"<sup>(9)</sup>.
- "إنه ثائر مغرق في ثوريته ومن ثمّة في رومانسيته الحالمة، ولهذا السبب خدعه القتل وصوبوا رصاصاتهم إلى القفا والظهر"<sup>(10)</sup>.

تشتغل صيغة "القفا والظهر" عبر المتتاليات الأربع بمكمل صيغي هو "الرصاص" أو الرصاصات، وتظهر بين المتتالية ومكملها علاقة تلازم وتحوّل بها إلى وحدة وظيفية داخل الرواية إذ أنّها ستتمو وتتضح في المستويات السردية اللاحقة، وتقدّم في هذا المستوى ما تقدّمه البداية من مؤشرات استدلالية على السياق القصصي. ويساعد الوحدة الوظيفية على تمام التأشير والاستدلال عند المتلقي، القرائن التركيبية لبنية "القفا والظهر"

وهي:

في المتتالية الأولى "شخصية رئيس الدولة" وفي الثانية "كان من حسن الظن بحيث فتح الباب واسعا دون قتله" وفي المتتالية الثالثة "ثائر مغرق في ثوريته ومن ثمّة في رومانسيته الحالمة ولهذا السبب خدعه القتل".

وقد تكفي القرينة الأولى لبلوغ غاية الاستدلال ،ويمكن أن نسميها القرينة الدلالية العامة، أمّا بقية القرائن فهي دلالية تأكيدية، وتعمل القرائن متكاثفة على بناء الحقل الدلالي لبنية القفا/ الظهر.

يقوم الحقل الدلالي "القفا والظهر" على ثنائية المعنى والمعنى الضد، ويظهر هذا في الشكل التالي:

المعنى. ← المعنى الضد.

حسن الظنّ (عند الرئيس) . ← سوء الظنّ عند القتلة/ الاستغفال.

الإغراق في الرومانسية الحالمة. ← الإغراق في الواقعية الآثمة.

وعلى هذا المنوال تنتظم دلالات القفا/ الظهر، وتنتج عند السارد ممثلاتها من سياقات واقعية حديثة ومن بين هذه الممثلات ما يلي:

"ألا ما أشبه طريقة موته بالميتة التي عرفها يوليوس قيصر قبل عشرين قرناً من الزمان"<sup>(11)</sup>.

"إنّه أشبه بموت الرئيس الأمريكي جون فتنجرالد كنيدي عام 1963 في مدينة دلاس، ليس هناك إذن فرق بين المشهدين"<sup>(12)</sup>.

"تماماً مثلما فعل القتلة القدماء الذين قضوا على أخناتون، لقد وجّهوا له ضربة إلى قفاه بالشاقور"<sup>(13)</sup>.

وتهدف المثلية في المسار السردي إلى تعميق دلالات الحقل وتفريعه إلى سياقات مختلفة واقعية (كندي)، وتاريخية (يوليوس قيصر)، ودينية (أخناتون)، إذ يعمل كل سياق منفرداً أو في علاقته بالسياقات الأخرى على إنتاج حقول دلالية موازية للحقل الأول، ومكمّلة له ومؤكّدة لدلالاته.

- "فكينيدي" قتله أروالد باسم العنصريّة.
- و"أخناتون" قتله قومه لأنّه " جاءهم بفكرة الوجدانية، فحال دون تطلعاتهم الوثنية المشبوهة"<sup>(14)</sup>.

ويعمل هذين السياقين على دفع السؤال " لماذا قتل الرئيس؟".

ويتولّد الجواب من متن الرواية "لأنّه جاءهم بفكرة إحقاق الحق في هذا البلد بعد أن وقع التهارج، وأكل كلّ واحد ما ليس من حقّه، فكان أن رفضوه، لأنّه أفلق مشاريعهم وخلخل حساباتهم"<sup>(15)</sup>.

وعلى أساس من تكملة الحقل الدلالي الأوّل يمكن أن تنضاف إلى المعنى الضدّ مجموعة من القرائن التأكيدية، وردت في البنيات المماثلة ويمكن توضيحها في الشكل التالي:

المعنى. ← المعنى الضدّ .

العدالة الاجتماعية. ← الصراع والعنصرية<sup>(16)</sup>.

الوجدانية. ← الوثنية المشبوهة<sup>(17)</sup>.

المعنى من وراء موت يوليوس ← غير مذكور.

المعنى من وراء موت قيصر ← غير مذكور.

المعنى النهائي: ← إحقاق الحق ← التهارج- أكل حقّ الغير.

الملاحظ من هذه الخطاطة أنّ المعنى قد يغيب، لكنّه يبقى ماثلاً في المعنى الضدّ ويسهل على القراءة أن تستنتقه وتملاً ثغراته، وهذا ما نلمسه في المعنى حول كنيدي وقد يكتفي السارد بذكر القرينة، اسم الشخصية كما هو الحال في يوليوس قيصر -، ومن خلالها يمكن تأمل المعنى والمعنى الضدّ، ويرجع هذا التغييب للمعاني أو المعاني الضدّ إلى أمرين:

أولهما : أنّ بين المعنى والمعنى الضدّ علاقات حلولية يمكن أن يتجلى أحدهما في الآخر بفعل الاستدعاء عند المتلقي.

وثانيهما: أنّ التغييب قد يكون مقصودا، إذا تعلّق المعنى والمعنى الضدّ بقرينة تاريخية هي جزء من التراث الإنساني المشترك.

ينزاح "القفا والظهر" -إذن- من الموقع البيولوجي، إلى دلالة الغدر لأنّ الغدر لا يمكن أن يأتي إلاّ من الظهر، ويتأسس الغدر فنيا في درجة المقدّمة من الرواية، فرأس الرواية في دمّ الغزال ليس فسحة لوصف حيّ أو منزل أو شخص، و ليس بوابة كلاسيكية يلج من خلالها القارئ إلى عوالم أخرى داخل الرواية، وإنّما رأس الخيط فيها هو الغدر، الاغتيال، هو الضربة القاضية من "القفا والظهر" وشأن المقدّمة في الرواية الكلاسيكية، أن تحنل موقعا أوليا يرحل القارئ منه إلى العقدة والصراع، فالحلّ أو الخاتمة، ولكنّ الأمر يختلف في رواية دمّ الغزال، إذ تتجدّد المقدّمة في كلّ قسم من أقسام الرواية، فهي في القسم الأوّل متعلّقة باغتيال شخصية رئيس الدولة، وفي القسم الثاني بإصابة "القفا" بورم خبيث، وفي القسم الثالث بمحاولة اغتيال السارد نفسه من القفا و"الظهر".



ولتجدد المقدمة على مستوى الأقسام الثلاثة ميزة الحضور المستمر  
للتيمة الأساس التي تبنى حولها الرواية وهي الموت اغتيالاً.

وعليه يمكن أن نستنتج ذلك التقاطع بين المقدمة "الفقا والظهر"  
،وبين بنية العنوان العام للرواية، فالغزال يصاب اصطياداً/ اغتيالاً، ودمه  
يراق في لحظة غدر إنساني/ حيواني، ويعمل هذا التقاطع على تماسك بنية  
الخطّ الباني للخطاب السردي، ويحقق بذلك دورين:

أولهما:جماليّ، وثانيهما: دلاليّ يخضع لرؤية الكاتب وصوته المضميرين  
قصداً للسرد والمسرود له.

## المخ:

يحل "المخ" محلّ العقدة في المسار السردي إذ إليه تصل الرصاصة  
من "الفقا" أي (المقدمة) أو فيه يعيش الورم، ويكرس الخطاب السردي  
صيغة "المخ" في الفصل الثاني والثالث من الرواية، وقد أتى على ذكرها  
بشكل طفيف في الفصل الأوّل ممّا يجعل منها مكوناً أساسياً من بين  
مكونات الخطاب الروائي، و قد تمّ من خلال تواتر صيغة المخ، تقديم  
الأزمة في أبعاد شتى جسديّة وجماليّة.

## المخ/الجسد :

لانتصوّر "المخ/الجسد" في عمل (مرزاق بقطاش) مفهوماً فيزيولوجياً  
وحسب ، وإتّما شكلاً متعددًا تتجلّى عبره أزمة الجسد الأم: الوطن، ومن

خلال هذا الجسد الكبير يتشكّل صراع الأجساد الصغيرة، هذه التي تتحرك باستمرار نحو أفق اللاعقلانية، وتوقف التاريخ عندما تكفّ عن الفهم.

يتحوّل "المخّ/ الجسد" إلى وحدة سردية، لما يقدّمه من قيم دلالية، تراوغ الأشكال المعروفة تقليدياً، وتؤسّس لفضاء المعنى الإضافي، الذي لا تجد له القواميس أو القواعد مخرجاً.

"الجهة اليمنى مخصّصة للقدرات الموسيقية ولإدراك الأبعاد الهندسية الثلاثة بالإضافة إلى القدرات الفنيّة والخيال، ويضحك وهو يركز المسطرة على مؤخّرة الصورة ويقول أن وجودها هنا.. وجودي كلّه مركز في هذه المنطقة بالذات أيّ منطقة القدرات الفنيّة فأنا شاعر".

وتتأزّم صورة "المخّ/ الجسد" في الفصل الثاني منطقة الأنبياء، حيث يكرّر السارد رغبته في كتابة رواية حول الموت، ويزدوج إذ يخلق شخصية المريض المصاب بـ"سرطان المخّ"- الراغب في كتابة رواية حول الموت، فتظهر رغبة السارد من داخل رغبة البطل، ويقوم على أساس من هذه الازدواجية نسيج الضمائر والأماكن المتشابهة، ونسيج الزمن المماثل.

تأخذ الرصاصة مسارها نحو "المخّ"، وفي منطقة الأنبياء تأخذ شكل "الورم" يستأصل من رأس البطل ويشارف في إثره على الموت لكنّه ينجو منه دون أن يذكر عنه أيّ شيء، وأمام هذه النجاة/ العجز عن معرفة الموت لا يبقى أمامه إلاّ أن يتأمّل صورة بالألوان تبين "المخّ" وتضاعيفه وأعصابه وخلاياه والأسماء التي أطلقها أهل التشريح على مختلف جوانبه<sup>(18)</sup>.

تقدّم بنية المَخّ المتورم صورة الجسد المريض المصاب في مصادر حياته وإبداعه وعقلانيته، وهي في هذا الفصل تؤزّم أحداث الراوي، إذ أنّها تتموقع من الخطاب السردي ومن زمن منظار البطل/ صوت السارد، موضع المقبرة فكلاهما محلّ تأزم، وطريق لبلوغ حقيقة الموت "بقي أن يضطلع بشيء واحد مادام مشغولاً بمعالجة موضوع الموت، إن ينظر إلى الموت وطقوسه قباليته في المقبرة ويخرج بخلصات يجمع بينها ويحلّها ويصل إلى نتيجة واضحة المعالم عن موضوعه"<sup>(19)</sup>.

يجمع "المَخّ" و"المقبرة" في الخطاب السردي، منطق التماثل الذي يجعل من كليهما فضاء للموت، فالمَخّ مقرّ الرصاصة، والورم والمقبرة مقرّ الجسد.

ولمنطق التماثل في الخطاب السردي وجهة أخرى، هي بين المقبرة والمسرح اليوناني القديم (أبيدور) "استخلص لنفسه صورة مسرح أبيدور (...). أمضى ساعات طويلة لإعادة رسم الصورة بقلم الرصاص، ثم ألصقها قباليته فوق مكتبه الصغير على جانب خريطة المَخّ الملونة"<sup>(20)</sup>.

ويعمل منطق التماثل بين "المَخّ"، و"المقبرة" و"المسرح" اليوناني على تأسيس علاقة اندماجية بين الوحدات الثلاثة، بحيث تصير الوحدة منهما تكميلية في دلالتها الأولى، فالمَخّ بعد أن تحرقه الرصاصة يحال إلى الاندثار والتلاشي، والمقبرة علامة الفناء والانتها، والمسرح أشبه بالمقبرة، وهو يمثل المشهد الأخير "في تلك الحضارة القديمة"<sup>(21)</sup>.

وعلى أساس من هذا التماثل، فإنّ الوحدات الثلاثة: "المَخّ" و"المقبرة" و"المسرح"، تتحوّل إلى شخصيات درامية، يعمل فضاؤها العلاماتي بتأثير

من البطل الذي يحطم جمودها، ويبعث فيها الحياة بمحاوراته وتأمّلاته وترحاله عبر العصور.

### الفكّ السفلي:

ينسج الفكّ السفلي قرب نهاية المسار الروائي إذ تعبّره الرصاصة من "المخّ المنطقية الحساسة، ثم تنفلت من أعلى فكّه الأيمن لتكسر العظم، تفتته تفتيتاً" (22).

وكما لخاتمة الرواية علاقة شكلية ودلالية بعرضها، فإنّ لفكّ السفليّ" علاقة بـ"المخّ"، وهي علاقة العضو بعضوه، و تتمظهر هذه العلاقة في فصول الرواية جميعاً: في "ما قتلوه وما صلبوه" تتجلى العلاقة عكسية لا من المخّ إلى الفكّ أو آلة الكلام، وإنّما من الكلام إلى المخّ" قال عندما رجع إلى البلاد: هذي يدي أمدها للجميع، ومنذ ذلك الحين وأهل السياسة يؤدون أدوار قد تكون ثانوية لكنّها أدواراً قاتلة، وجاء من يوجّه إليه الطعنة النجلاء، الرصاصة القاتلة" (23).

أمّا في الفصلين الباقيين، فالعلاقة بين "المخّ" و"الفكّ السفليّ" طردية، يتسبّب العطل في الأول عطلاً ضرورياً في الثاني، "وقد عجز بطلي عن استعادة القدرة على الكلام في مبدأ الأمر، ذلك لأنّ الورم كان في الجهة التي تختصّ بالنطق وبالكلام عموماً" (24).

أمّا في الفصل الأخير (مرزاق بقطاش) "أنا أيضاً لا أقوى على الكلام، ولا على رفع صوتي أو تحريك شفّتي" (25).

لا يمكن أن نفصل الفكّ السفلي عن باقي مكونات آلة الكلام ولذلك سنعتبره مجازاً لهذه الآلة التي يتعدّد حقلها من الكلام على إبداء الرأي إلى التذوق، فلهذه العمليات جميعاً أصل واحد، ومساس "الورم" أو "الرصاصية" بهذا الأصل هو مساس بهذه العمليات، وبوظيفة التكلم، وحرية الرأي، بالغناء بوصفه وسيلة تحرير للمشاعر، ويفعل التذوق المادّي الذي يؤسس لمختلف دلالات فعل التذوق المعنوية والجمالية.

هكذا يتحوّل الفكّ السفليّ في الخطاب السرديّ إلى بنية دالة على تمام إنسانية الإنسان، وكمال وجوده، وإسكات هذه الآلة داخل الخطاب السرديّ هو إحالة إلى إسكات عام للذاتية التي يخالطها التميز، والحرية وفرادة العيش في عموم الحياة.

#### الهوامش:

\*مرزاق بقطاش من مواليد الجزائر العاصمة سنة 1945، متخرّج من كلية الآداب بالجزائر، من أعماله، رواية طيور في الظهيرة، رواية البزاة ، أقاصيص جراد البحر وأقاصيص كوزه .

1. مرزاق بقطاش، دم الغزال، دار القصة للنشر، الجزائر 2002 ص 113.
2. الرواية، ص 112- 113 .
3. الرواية، ص 112.
4. هنري جيمس، عن نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، تر: إنجيل سمعان، الهيئة المصرية 1971 ص 77 .
5. الرواية، ص 113 .

.6	الرواية، ص114.
.7	الرواية، ص 9.
.8	الرواية، ص11.
.9	الرواية، ص15.
.10	الرواية، ص35.
.11	الرواية، ص 15.
.12	الرواية، ص 24.
.13	الرواية، ص 35.
.14	الرواية، ص 35.
.15	الرواية، ص 35.
.16	الرواية، ص 35 ينظر تأويلات قتل كندي ص 27-28.
.17	الرواية، ص 35.
.18	الرواية، ص49.
.19	الرواية، ص48.
.20	الرواية، ص 63.
.21	الرواية، ص35.
.22	الرواية، ص67.
.23	الرواية، ص 16.
.24	الرواية، ص46.
.25	الرواية، 140.